

汉语诗歌诗性问题的符号学解析

朱 恒

(中南财经政法大学,湖北 武汉 430073)

摘 要:诗性问题的核心是语言问题,从符号学的角度看,诗性语言是能指偏向型语言,诗性是由能指符号主导的。印欧语系的语言是第一能指主导的语言,第二能指无独立性,故其诗性主要表现为第一能指的诗性;汉语第一、第二能指都有一定独立性,均能生成诗性,汉语诗性较印欧语诗性为强。第一能指诗性生成方式主要是通过能指膨胀的方式达到的;第二能指则主要通过能指浓缩(意象、典故)和能指变形的方式实现。“新诗”的问题不仅在于无“体”,而且无视第一、第二能指诗性生成方式,网络“旧体诗”则因遵循了第一、第二能指诗性生成方式获得认可。由于欧化的影响,现代汉语在第一、第二能指上均出现了问题。应该重新审视口语形态的白话与文字形态的白话文,按诗性生成规律创作诗歌,复兴汉语伟大的诗歌传统。

关键词:汉语;诗性;符号;新诗;旧体诗

中图分类号:I207 H0 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-6924(2018)03-096-103

近年来,“汉语是诗性语言”似乎成了一个不证自明的公理。汉语刚刚从“五四”时期“汉字不灭,中国必亡”,人人欲除之而后快的倒霉运走出来,突然又鸿运高照。语言学家断言,“汉语的本质是诗,是飞扬在七绝五律中的一个独立音符”;^[1]诗人赞叹,“汉语文言文在语法之灵活、信息量之超常、文本间内容的异常丰富、隐喻与感性象形的突出诸方面,都证明其是一种十分优越的语言形式。”^[2]文艺理论家更是惊呼,“汉语言,诗语言”!^[3]这些论断当然令人鼓舞,但同时也难免让人疑惑:真有一种语言本身就是诗?那么说这种语言的人岂不人人都是诗人?

“诗性”范畴最早是由维柯在《新科学》中提出的。维柯并不是在今天的诗学意义上使用这个术语的,“诗性的智慧”主要指的是“世界中最初的智慧”,也就是原始人类看待和认识世界的

一种思维方式,“隐喻”是“诗性智慧”主要表现形式。“诗性”这个术语近年来借用颇广,俨然成为了文学研究的关键词。其实雅可布逊的“文学性”概念才是“诗性”的真正所指。“文学性”是“使某件作品成为文学作品的因素”,“诗性”当然就是使诗歌作品成为诗歌的因素。多年来的哲学认识论和文学反映论让人们把视线聚焦在诗歌“写什么”上。但是,“写什么”并不足以让文本必然成为诗歌,而“怎么写”才是“诗之为诗”的关键。“文学是语言的艺术”,“文学性”与语言的属性应该是紧密相连的。传统语言观认为,工具性是语言的本质属性,这当然不错,但就目前研究成果来看,除了工具性,语言至少还具有思想本体性和诗性。这是语言的三个并无高下优劣之别的属性或维度,诗性问题的核心其实也正是语言问题。

基金项目:国家社会科学基金项目“媒介、符号与中国文学流变研究”(13BZW005);国家社科基金重大项目“文学视野中中国近现代时期汉语发展的资料整理与研究”(16ZDA185)子项目“中国近现代文学与现代汉语诗学”。

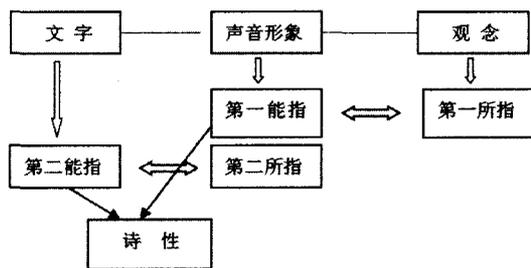
作者简介:朱恒,文学博士,中南财经政法大学新闻学院中文系副教授,硕士研究生导师,主要研究方向:文学语言学,符号学。

索绪尔的伟大之处在于通过分析语言的“结构”来认识语言。他将语言定义为符号(sign),而这个符号又是由“能指”(signifier)和“所指”(signified)构成的。但指出这个“结构”并不是索绪尔的最终目的,他更看重的是能指、所指之间的关系。“后两个术语的好处是既能表明它们彼此间的对立,又能表明它们和它们所从属的整体间的对立。”^{[4]112}为了防止人们将能指、所指关系作对立统一的简单化理解,索绪尔特别强调,“把这种具有两面性的单位比之于由身躯和灵魂构成的人,是难以令人满意的”;而“比较正确的是把它比作化学中的化合物,例如水。水是氢和氧的结合;分开来考虑,每个要素都没有任何水的特性。”^{[4]147}在这里,索绪尔特别提醒我们,能指与所指并不是简单的“构成”关系,而应该是一种“化生”关系。也就是说,能指和所指并不是板滞的、僵死的固定结构关系,而是动态的、弹性的、甚至是压制与反压制的变量关系。能、所指之间的变量突破一定阈值,就会呈现出某种语言样态。借助这些术语和变量关系,我们或可将工具性语言描写为“所指偏向型语言”,思想本体性语言描写为“能所同一型语言”,而将诗性语言描写为“能指偏向型语言”。(详见拙文《语言的维度与翻译的限度及标准》(《中国翻译》2015年第2期))

诗性语言是“能指偏向型语言”,语言的诗性也就是语言的能指偏向性。所谓能指偏向性,是指语言(口语与书面语)不再是以“自我遗忘”(伽达默尔语)的方式直接抵达所指——这是工具性语言的任务,而是通过各种手段将受众的注意力转移到能指符号自己身上,延缓抵达所指的过程。以什克洛夫斯基为代表的形式主义诗学就认为,“如果说,日常语言具有能指(声音、排列组合的意义)和所指功能(符号意义),那么文学语言只有能指功能。”^{[5]47}这里的“日常语言”就是工具性语言,或“所指偏向型语言”;而“文学语言”也就是“诗性语言”或“能指偏向型语言”。雅可布逊也是从这个角度分析诗歌语言的,他说,“诗的功能在于指出符号和指称不能合一”,“一部诗作应该界定为其美学功能是它的主导的一种文字信息”。^{[5]50}“诗作”的“美学功能”就是“诗性”,而“诗性”的试金石正是“文字信息”,

“文字信息”不正是能指符号吗?简言之,诗性是由能指符号主导的。

在索绪尔看来,世界上“只有两种文字的体系”,即以汉字为典范的“表意体系”和模写声音的“表音体系”。索绪尔谈的并不是文字本身,而是文字与语言的关系。为方便论述,我们将“音响形象”与“概念”之间的能指——所指改称为第一能指与第一所指;而在“文字”与“音响形象”的结构中,“文字”又成了能指,“音响形象”则成了所指,二者的关系可描写为第二能指与第二所指,“音响形象”则既是第一能指,又是第二所指。因此,“文字”——“音响形象”——“概念”三位一体的“语言”,对应的是:第二能指——第二所指(第一能指)——第一所指的双重叠加的结构。



对“表音体系”的语言而言,“音节的”或“字母的”文字的“目的是要把词中一连串连续的声音模写出来”,在这个过程中,由于“后者(文字)唯一的存在理由是在于表现前者(语言)”,^{[4]147}文字就几乎没有独立存在的理由,文字自身的光芒完全被语言的“音响形象”所遮蔽。换句话说,表音语言中第二能指受制于第一能指(第二所指),即“音响形象”。由于诗性是由能指主导的,那么,表音语言的“诗性”只能主要表现在第一能指的变化上,这也就是为什么西方不仅思想是“逻各斯中心主义”,而且文学也是“声音中心主义”的,有着悠久的口传史诗传统,“修辞术”(rhetoric)的产生也源自演讲与论辩,如亚里斯多德就将修辞定义为“说服的方式”。^[6]由于“字母的价值纯粹是消极的和表示差别的”,^{[4]166}几乎完全受制于第一能指,因此其生成诗性的空间就非常狭小了。

而对汉语尤其是古汉语而言,文字与语言的关系则完全不同。第二能指(文字)不是像表音语言那样,专为第二所指(声音)而生,如仓颉造字是因为“见鸟兽蹄远之迹,知分理之可相别异

也”(许慎《说文解字》序),并不是以记录语言为其存在前提。索绪尔指出,汉字这个符号“与词赖以构成的声音无关”,而且可以“间接地和它所表达的观念发生关系”;“对汉人来说,表意字和口说的词都是观念的符号;在他们看来,文字就是第二语言。”^{[4]50-51}也就是说,汉字自身就是一套自足的表意系统,并不以记录汉语为目的,汉字作为记音符号只是偶然的、临时的客串。但正如谢林所说的那样,“文字只是一种手段,它依赖于语言而存在,这是理所当然的。”^[7]脱离语言的文字最终会成为无源之水,干涸、枯竭。形声造字法有效解决了汉字与汉语的关系问题,但由于汉字是将音、形合为一体,一个形声字既可以是“形”(视觉的、表意的)的汉字,也可以是“声”(听觉的、表音的)的汉字,都可以直接与所指(观念)联系起来。这样,汉语的三要素(文字、音响形象、观念)之间的关系就比表音语言复杂得多。对汉语而言,“文字不仅是被动记录语言的载体,同时还是主动支配语言的结构力量。”^{[8]21}文字和语言都有可能成为第一能指,为表述方便,同时也尊重语言先于文字这个事实,我们仍然将文字称为第二能指。因此,第二能指与第一能指之间只是一种若即若离的松散关系,分别都能与所指(观念)发生联系。由于诗性是由能指主导的,那么汉语的第一能指、第二能指都能生成诗性。这里,我们需要特别强调的是,语言三要素所对应的双重能指所指结构不是凝固不变的,而是既依存又斗争的“化生”关系,“绝对的不变性是不存在的”。^{[4]194}比如,文字存在的唯一理由就是记录语言,但文字又常常会“遮住语言的面貌”,“文字不是一件衣服,而是一种假装”。索绪尔称其为“字母的暴虐”。^{[4]58}表音语言尚且如此,汉语中文字的“暴虐”有过之而无不及,在秦始皇“书同文”成为现实后,汉字就成为了中国文化的控制性力量,龚鹏程先生甚至称其为“文字教”(自序)。^{[9]自序}

有了能所结构关系,我们可以对一些文化、文学现象进行解释。如汉语中的“文言”现象就是文字(第二能指)遮蔽语言(第一能指),是文字用自己的力量修改、包装语言的结果。汉语一直是“言文不合”的文言、白话的双轨制,在白话

文运动胜利前,“文”(第二能指)一直占有压倒性优势。鲁迅所说的“无声的中国”也就是第二能指(“文”)压制第一能指(“言”)的结果。也可以说,白话文运动的语言学实质是第一能指反抗第二能指、主张自身权利的运动,这与龚鹏程先生的观察有异曲同工之处,他认为,“五四白话文学运动,应该就可以看成是一次由‘文’到‘语’的大翻身”。^{[9]73}由于第二能指对第一能指的压制,“新乐府”、“白话诗”、“口语诗”等第一能指衍生的诗歌在汉子的文化语境中往往处境艰难,只得通过文学运动来争取自身的生存空间。

诗性只能由能指生成。诗歌的秘密永远不在于说什么,而在于怎么说,即能指符号以什么样的方式延缓抵达所指的过程。能指符号有两类,诗性也就有两类:第二能指(文字)诗性和第一能指(声音)诗性。表音语言的诗性主要集中在第一能指上,而以汉语为代表的表意语言的诗性虽然是双轨制,但仍以第二能指诗性为代表。所以,不独汉语,一切语言都是诗性语言。但汉语能够在两个维度上生成诗性,因而汉语是诗性更强的语言。

二

诗性的本质是能指、所指的间距增大,能指以迂回的方式抵达所指。同为能指符号的文字与语言(狭义的、声音形态的,为方便叙说,后文称为“口语”)即第一能指与第二能指都是诗歌创作的材料,都可以生成诗性,但由于两个能指有着诸多差异,如文字与声音、视觉与听觉、凝固与挥发等,诗性生成方式也自会不同。

从符号学的角度,第一能指、第二能指何为中心是一个非常重要的思想、文化建构问题。孟华甚至将“文化”定义为“文字看待它所表达的言的方式,即言文关系方式”。^{[8]2-3}叶秀山也是从语言符号的角度来观察中西文化的,“西方文化重语言,重说,中国文化重文字,重写。……中国文化在其深层结构上是以‘字学’为核心的。”^[19]在作者的能指、所指动态结构中,西方文化是第一能指的文化,中国文化是双轨制的文化,但主要是第二能指的文化。索绪尔的符号学是以第一能指即“口说的词”为核心的符号学,与之对应

的是“声音中心主义”和“逻各斯中心主义”，这是从柏拉图到黑格尔一以贯之的思想传统，贬抑文字，神化声音。德里达却通过确立第二能指的中心地位的方式解构了西方形而上学的权威中心。可见，文化问题、思想问题、哲学问题都不过是语言问题、符号问题。“我们所身处的世界，乃是我们自己运用语文构成的世界。”^[9]自序

能指符号本身具有不同属性，其与观念、世界的关系也各有不同，因而诗性生成的方式和手段自然也有区别。

第一能指主要是由声音符号构成。如印欧语系的诗歌及汉语中以口头方式传承或后来以文字固定下来的早期诗歌，都主要是第一能指性的诗歌。其诗性的生成与第一能指符号有着密切关系。

第一能指最重要的诗性生成手段是能指膨胀，这与口语的易逝性、在场性和对象性等特点有着密切关系。声音过耳不留，想要将意义留存下来，实在不是件容易的事。口传文化中有一些常见的共性的方法，比如，建立一定的模式、对表述内容的重复等。美国学者沃尔特·翁(Walter Ong)通过对荷马史诗的研究，发现不识字的荷马在“创作”时“铺张地使用套语”，“广泛地使用预制构件”的特点；另外，“在一种口语文化里，已经获得的知识必须要经常重述，否则就会遗忘”。人类学家的田野考察还发现，“准确重复口传材料不是在仪式化的语境中形成的，而是在独特的语言和音乐约束下产生的。”^[10]⁴⁷毫无疑问，找到远古的纯粹口头诗歌根本不可能，但从现存的一些文字摹本中依然可以找到这些特征。《荷马史诗》的“铺张地使用套语”、“重复”、“音乐”等就是让能指膨胀，目的就是为适应“口语听觉驻留的特点”。^[11]《诗经》采取的手段几乎如出一辙。如一篇诗歌中往往由总体结构相同的几节构成，其中只有少数字词的变动。从传达意思的角度，一节就够了，重章叠句就是我们所说的能指膨胀。巧合的是，汉语口传类文学往往也与音乐相配，《诗经》是“诵诗三百、弦诗三百、歌诗三百、舞诗三百”(《墨子·公孟》)，其它的如乐府、曲子词、宋词、元曲等在文人加工之前莫不如此，这也是准确重复口传材料的需要。其中有些手

段在我们今天看来，很多已经过时，缺乏诗性，但正如沃尔特·翁所说的那样，“后世读者原则上贬低的习惯用语、套路、预期中的修饰词——更直率地讲，陈词滥调，荷马时代的诗人却是如此看重，并充分利用。”^[10]¹⁶⁻¹⁷可以说，在没有文字辅助的年代，荷马、《诗经》的作者都只能把诗写成那样，这是由第一能指的语音性决定的。

文字出现后，虽然字母文字的“唯一作用就是记录语言”，但文字的铭刻性极大减轻了记忆负担，第一能指膨胀的程度有所减弱。但总体而言，印欧语言的第一能指性没有改变，因此，西方诗歌的段落重复、押韵、音步等都仍然极为重要，除了内容上的更新外，诗歌形式总体变化不大。汉语则呈现为两个传统，偏重文字的诗和偏重口语的诗。偏重口语的诗一定程度上体现了前述的特点，如特别注意押韵、音乐性等，这在乐府诗、宋词、元曲以及一些较为成功的新诗上都可以找到。

与第一能指相反，第二能指诗性生成最重要的手段是能指浓缩，也可叫做所指膨胀。即在能指符号不变的情况下，导引出更多所指。这与文字的物质铭刻性、离境性、意指性有关。尤其是汉字，既可以记录语言，又能够超越语言，成为“第二语言”(索绪尔)。记录语言时的汉字就是口语，超越语言时的汉字就是文言。语言常变，汉字却具有超稳定性，汉字经历的时代、地域远较语言长久、宽广。在使用过程中，语言的信息会存留在汉字上，德里达称其为“踪迹痕”(trace track)。“每个字如同一枚硬币，在使用流通中不断沾上新的‘踪迹痕’。”在诗歌语言中，带有“踪迹痕”的语言就是意象与典故。西方诗歌也有意象和典故，但远不如汉语丰富，原因在于其文字的独立性不够强，语义吸附能力有限。以月亮意象为例：月亮这个能指对应的所指是夜晚天空最亮的发光体，但在长期的使用中，“作为现成意象的月亮的约定涵义”，至少有：团圆与思念、离情别绪的抒发、故园的象征、永恒的化身、历史的见证者、美的象征、淡泊闲逸、追求心灵自由的情怀等。^[11]¹⁴¹⁻¹⁵³作为能指符号的“月亮”未变，但所指却大幅膨胀。典故就更为明显了，每个典故都是一个人物、一个场景、一段故事、甚至一联佳句的

浓缩,“知音”、“蛇足”仅二字,但却能还原一个完整的故事。所指膨胀、能指缩小是汉语诗歌独有的、具有标志性的诗性生成方式。严云受说,“如果对中国古典诗词意象没有起码的了解的话,那就不可能了解中国的古典诗词,不可能真切、深入地理解中华民族的文化。”^[12]引言意象、典故对汉语诗歌的重要性显然超过了对西方诗歌的重要性,原因就是文字(汉字)在汉语中的重要性大大超过了文字(字母)在西方语言中的重要性。西方诗歌很晚才受中国古典诗词启发创立所谓“意象派”,虽也享誉一时,但影响却难说深远。“以庞德为代表的英美意象派诗人,尝试采用中国古典诗歌这种意象密集的表现方法,也取得了一定效果,而构句行文终嫌造作费力,异乎汉诗的自然浑成,这正是两种语言的不同性能所决定的。”^[13]进一步说,是两种语言不同的能指、所指结构所决定的。

第二能指还有一种诗性生成方式,我们称之为能指变形。由于汉字不必以记录语言为唯一责任,既不必对真实世界也不必对观念世界负责。创作诗歌时,可以方便地打破逻辑锁链,对能指进行较大程度的变形,阻隔通往所指的道路,从而生成诗性。最常见的能指变形是倒装与对仗。所谓变形,针对的是“日常语言”,即通过对日常语言的改造让其成为诗歌语言。日常语言要对真实世界负责,完成信息传递、交流的任务,必须符合语法、符合逻辑,反之,如果讲话时“颠三倒四”,要么无法交流,要么被视为疯子。印欧语的第二能指受制于第一能指,基本没有独立性、自足性,变形空间极为有限。这就是为什么外国诗歌在中国读者看来总有平铺直叙之感的原因。而作为第二能指的汉字在进行诗歌创作时,可以极尽变形之能事,闪转腾挪,游刃有余。如谢枋得认为“语倒则峭”,范德机赞赏“颠倒错乱”,冒春荣教人“倒装横插”,都是对能指的变形。

汉语之所以能够并要求以倒装作为诗性生成手段,与文言的表意性强的特点有关。表意性强,故语法性弱;语法性弱,语言就以块状构造为主,这与印欧语的语法性强,语言以线性构造为主是不同的。语法性弱加上块状构造,语言的组

合空间就大,“倒装横插”仍能表意。余光中先生曾对杜甫的“海内风尘诸弟隔,天涯涕泪一身遥”进行拆装组合,居然可达十一种之多,如变为“风尘诸弟隔海内,涕泪一身遥天涯”等等,均不影响诗性、诗意。同时,余先生也对华兹华斯《西敏斯特桥上赋》的第十二行:The river glideth at his own will 进行“拆而复装”,结果是“可能性竟不及杜诗之半”,而且难度也不相同,“华兹华斯这行诗,八个字,十个音节,长度甚于杜诗,照说句法回旋的空间应该更宽”,而杜诗,“是两行依相当的部位同时变换,照说牵制应该更多”。^[14]余先生的比较及结论均足证第一能指不同,其诗性生成手段及空间是有很大差异的。对仗也是一种能指变形,是用平仄、词性等对日常语言进行的形式上的改造——没有人在生活中说话会考虑平仄问题。限于篇幅,在此就不展开详细论述了。

总之,不同语言、不同层级的能指符号生成诗性的手段是不一样的。第一能指主要是通过能指膨胀的方式达到的,第二能指则主要是通过能指缩小和能指变形的方式实现的。当然,有了这些手段,我们就可以说,这是一首诗,至于是不是“好诗”,则要看作者运用这些手段的熟练程度、水平及抵达“意”(所指)的效果了。

三

“新诗”并不是一个确定的概念,不同时期有不同名称,如新体诗、白话诗、自由诗、现代诗等,但有一点是确定的,“新”诗与“旧”诗的区别主要表现在“体”上。“新诗”是摒弃了旧“体”而创造了新“体”的诗。果真这样,“新诗”自然有取代“旧诗”的理由。问题在于,“新体诗”的“体”就是“诗体大解放”的“自由体”,其实质就是无体。但“体”的存在才决定了艺术的存在,无“体”的结果就是取消了这门艺术。废名很早就意识到了这一点,在被问及“有些初期做新诗的人,现在都不做新诗了,他们反而有点瞧不起新诗似的,不知何故?”时,废名首先承认了这个事实,然后说,“他们从实际观察的结果以为未必有一个东西可以叫做‘新诗’”,这篇“问答”的最后,废名的结论是“我不妨干脆的这样说,新诗的

诗的形式并没有”。^{[15]226-232}“体”之不存,诗将焉附?是不是可以这样说,正是“诗体大解放”让新诗无体,从而一开始就“奄奄一息”,“交倒霉运”,就成了“病理学研究的”标本?难怪穆木天要说“中国的新诗的运动,胡适是最大的罪人”。^[16]反过来,我们也因此可以推论,“旧体诗”打而不倒,正是因为它的“体”还在。“体”既是束缚,也是最高理想。既然没有新体,难倒就真的存在一个十恶不赦应该被彻底摧毁的“旧体”?这场人为构建的二元对立,会不会只是一场“假想的新旧之争”?^[17]

如果说新诗是白话诗,大概是没有人反对的。但如果承认这一点,新诗也就没有什么“新”了。中国文学史上,白话诗并不鲜见,比如,中国文学的源头《诗经》就是“由口语改编的,并须借口传得以保存”。^[11]后世的乐府诗、元白体、词、曲都是白话诗。胡适的所谓新诗运动也不过是“于旧诗中取元白一派作为我们白话新诗的前例”。^{[15]28}问题是,为什么古已有之的白话诗到现在就没有诗味了呢?如前所述,由于语言是双重能指、所指关系的叠加,所以有两类诗性生成方式,也可以说有两种类型的诗歌,即第一能指的诗歌和第二能指的诗歌,也可叫作文字型和语言型诗歌,笔者将其命名为能指偏向型和所指偏向型诗歌,还可像废名那样表述为“元白易懂得一派”和“温李难懂的一派”。名各不同,实则一也。但不管哪一派,都必须遵循因语言、文字而生的诗性生成方式。

对汉语而言,第一、二能指都能生成诗性。第一能指的诗歌是带有口语特色的诗歌,主要是通过能指膨胀的方式生成诗性。如前所述的段落间某种程度的重复、押韵、最好能配合音乐吟唱。其实,不多的几首受到广泛认可的“新诗”正是具有这些特征的。如徐志摩的《再别康桥》、戴望舒的《雨巷》、闻一多和余光中的一些诗。以至今仍脍炙人口的《雨巷》为例,运用的技巧就是通过段落的重复(第一节与最后一节)、关键意象的重复(“撑着油纸伞”、“丁香一样”)、韵的重复(“长”、“巷”、“娘”、“芳”、“徨”、“怅”、“芒”)等能指膨胀的方式生成诗性的,也为戴望舒赢得了“雨巷诗人”的荣誉。《再别康桥》也基本如此。

遗憾的是,戴望舒等后来非要自绝于传统,对抗语言的诗性,推崇什么“诗不能借重音乐”,“韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形的”,“真的诗的好处并不就是文字的长处”^[18]等全然违背第一能指诗性生成的方式。其必然结果是,《雨巷》之外,它诗安在哉?诗好不好,是否有诗性、诗意、诗味,不是几个人可以决定的,民族语言、民族文字才是最终的决定力量。当然,我们也不用恐慌、悲观,认为悠久的口语诗歌传统已经消亡殆尽。具有这些传统的诗歌仍然存在,比如流行歌曲的歌词、手机短信段子(王一川称为“能指盛宴”)等。而网络诗人受到较高评价的诗歌不少也是第一能指的诗歌。如霍里子高在汶川地震后创作的《纸鸢折法5》,摹仿了“诗经”体,诗分三节,每节以“春雨”起头,以“八万群氓不得生”作结,以“昏”、“沧”、“深”、“生”,“庭”、“青”、“胜”,“闻”、“温”、“深”等为韵脚,渲染出一种“哀而不伤”的凄凉。且看最后一节:春雨止矣,檐滴犹闻。子其远矣,杯触犹温。愿言思子,怅恨实深。彼墟已覆,八万群氓不得生。这样的诗篇还有很多,它们的好,正在于符合了诗性生成的规律。

现在一些新诗诗人将胡适的“诗体大解放”奉为圭臬,对借以创作诗歌的符号的规律缺乏自觉意识和基本尊重。郜元宝教授在“复旦诗社”演讲的题目就是“离开诗”,因为“在当代汉语诗歌作者身上,这个生活世界的特征则表现为他们的语言缺乏基本的诗味……表现为在稿纸上胡乱涂抹,误把分行散文当作诗篇,满足于语言中仅存的一点命名的勇气和虚弱的韵律,而听任诗的基质在语言中彻底消失,就像听任起码的礼仪在交往中彻底消失却大言不惭地说这样的语言是诗的语言,这样的生活是幸福的生活。我们时代的诗就是被这样的大言不惭挤走了。”^{[19]32}我完全同意郜元宝教授的观察和评价,“诗味”的缺乏、“诗的基质”的“彻底消失”也是因为“起码的礼仪”的彻底消失,而写诗的“起码礼仪”就是来源于符号的诗性生成手段。从符号学的角度,我认为这些诗人其实是不屑于第一能指的诗性(也很难,只是他们觉得容易),又没有能力在第二能指上生成诗性。这些诗人遭到了双重悬隔,既不

会写第一能指的诗,也不会写第二能指的诗,“那就只好去写一些装神弄鬼的诗了”。^[19]³⁹胡适的新诗运动后,第二能指诗性生成方式遭到了有针对性的清除,《文学改良刍议》中的“须言之有物”、“不摹仿古人”、“须讲求文法”、“务去滥调套语”、“不用典”、“不讲对仗”都是针对第二能指的诗性生成方式的,自然会导致诗性尽失。现在有不少专攻旧体诗的网络诗人,充分利用第二能指的创作特点,写出了不少好诗。

客观地说,新诗今天的遭遇并不全是诗人的责任,这与“现代汉语”的发展及现状是密切相关的。“现代汉语”并不是像教科书说的那样,就是“普通话”,而是“一种口语、欧化句法和古代典故的混合物”。^[20]在确立白话的中心地位时,欧化的侵入让汉语成了一种怪异的语言。在 20 世纪 30 年代就有人发现,“‘五四’式白话,实际上只是一种新式文言,除去少数的欧化绅商和摩登青年而外,一般工农大众,不仅念不出来听不懂,就是看起来也差不多同看文言一样吃力。”^[21]这种“白话”并不是生活中的“话”,而是一种“翻译腔”。瞿秋白在对鲁迅的“宁信而不顺”的翻译观进行质疑时,指出当时的一般欧化文艺和所谓“语体文”,都有这种脱离真实语言的“病根”。这种“翻译腔”“不但不能够帮助中国现代白话文的发展,反而造成一种非驴非马的骡子话,半文不白的文言文”。^[22]我们不得不承认,这样欧化的翻译腔仍然是今天书面现代汉语的主流。从符号学的角度,欧化语既不是第一能指——“不仅念不出来也听不懂”;也不是第二能指——“同看文言一样吃力”,欧化的侵入打破了文字——语言——观念之间的同构关系,不仅割断了第一能指与观念的关系(生活中人们不这样说),也让第二能指无所依附(好的作家也不这样写),文字表意性减弱,表音性并未增强,语言、文字同时失范。不客气地说,很多新诗就是在用这样的“骡子话”写诗。更要命的是,这些诗人引以为豪。“XXX 的作品里有叶芝、里尔克、米沃什、洛厄尔以及庞德等人的交叉影响”;“XX 的诗歌资源来自于拉美的聂鲁达、博尔赫斯,另一个是善用隐喻、行为怪诞的庞德”……^[23]第一,不知道他们是如何接近这些“资源”的,是读原文还是读译

文? 第二,他们受到的影响是技术上的还是思想上的? 对第一个问题,读译文接受诗歌不是件很荒谬的事吗? 弗罗斯特不是说过,诗是一经翻译就不存在的东西吗? 对第二个问题,除了技巧,难道真有什么思想是西方诗人的独得之秘吗? 欧化的实质是自我语言殖民,是白话在推翻文言的斗争中请来的帮手,可惜的是,推翻了文言,白话又被更强大的力量控制了——这股力量的头顶有着民主、科学、现代等让人目眩的光晕。诗歌是民族语言的精粹。用这么一种“非驴非马”的“骡子话”作诗,缺乏诗性也就是必然的了。

事实上,对现当代文学语言的反思一直都在,在“五四”运动八十周年纪念日,白先勇先生撰文对“五四”文学运动的功过进行了清理并对其享有的声誉予以深刻质疑,他说:“《儒林外史》、《红楼梦》,那不是一流的白话文,最好、最漂亮的白话文么? 还需要什么运动呢? 就连晚清的小说,像《儿女英雄传》,那鲜活的口语,一口京片子,漂亮得不得了;它的文学价值或许不高,可是文字非常漂亮。我们却觉得从鲁迅、新文学运动才开始写白话文,以前的是旧小说、传统小说。其实这方面也得再检讨,我们的白话文在小说方面有多大成就?”白先生其实是从文学的第一能指,白“话”的角度进行的反思,我们有着悠久的第一能指的写作传统,但欧化撕裂了这一传统。诗人冯至则从第二能指的角度反思了当时及自己的诗歌写作,“现在中国的文字可以说混杂到万分——有时我个人感到我的中国文是那样地同我疏远,在选择字句的时候仿佛是在写外国文一般……所谓文学者,思想感情不过是最初的动因,‘文字’才是最重要的。我觉得我是非常地贫穷,就因为我缺乏丰富的文字”。这位被鲁迅誉为“最优秀的抒情诗人”竟然发出了这样的忏悔,“我不承认我从前作的诗是诗,我觉得那是我的耻辱”。^[24]冯至先生的这一番话,谈的正是汉语的第二能指问题,“文字才是最重要的”,对诗歌而言,能指才是最重要的。这与形式主义诗学、雅可布逊的观点都是一致的。但在“五四”以降的文学评价中,这样的观点一直被冠以“文字游戏”的恶谥。上述小说家、诗人的反思说明,口语形态、文字形态的汉语都没有问题,真正的问题

倒在于人为的对立使得汉字与汉语两败俱伤,欧化语言乘虚而入。这其实是不应该发生的,只要汉字还在,“文言与白话无从对立,五四以来一切文言与白话的战争,都是在这一虚构中抓瞎起哄。”^{[9]348}

如果将文学问题归结了语言问题、文字问题、符号问题,作家诗人则会敬畏语言,尤其是敬畏双轨制的汉语,从而敬畏传统,并从传统中学习、借鉴诗歌写作手法,“新诗”才会有出路。周作人先生在为刘半农的《扬鞭集》所作的序中说到,“超越善恶而又无可排除的传统,却也未必要少,如因了汉字而生的种种修辞方法,在我们用了汉字写东西的时候总摆脱不掉的”。无论记音的汉字,还是表意的汉字,都能生成诗性,这是汉字留给我们的宝贵财富,不管是做第一能指的诗,还是第二能指的诗,尊重诗性生成的规律,提高诗性生成的技艺,变“欧化”为“化欧”,取消并不存在的文言——白话、新诗——旧诗的二元对立,向汉语学习,向汉字学习,“新诗”一定可以开创一片新的天地。

参考文献:

[1] 申小龙,主编.语言学纲要[M].上海:复旦大学出版社,2003:314.
[2] 郑敏.关于《如何评价“五四”白话文运动》之商榷[J].文学评论,1994(2).
[3] 鲁枢元.文学与语言学[M].上海:学林出版社,2011:146.
[4] 索绪尔.普通语言学教程[M].高名凯,译.北京:商务印书馆,2002.
[5] 朱立元.当代西方文艺理论[M].上海:华东师范大学出版社,2005.
[6] 亚里斯多德.修辞学[M].罗念生,译.北京:三联书店,1991:24.
[7] 谢林.神话哲学[M]//卞钊,译.夏瑞春,编.德国思

想家论中国.南京:江苏人民出版社,1989:138.

[8] 孟华.汉字:汉语和华夏文明的内在形式[M].北京:中国社会科学出版社,2004.

[9] 龚鹏程.文化符号学——中国社会的肌理与文化法则[M].上海:上海人民出版社,2009.

[10] (美)沃尔特·翁.口语文化与书面文化:语词的技术化[M].何道宽,译.北京:北京大学出版社,2008.

[11] 刘晓明.“语”“文”的离合与中国文学思维特征的演进[J].中国社会科学,2002(1).

[12] 严云受.诗词意象的魅力[M].合肥:安徽教育出版社,2003.

[13] 陈伯海.中国文学史之宏观[M].北京:中国社会科学出版社,1995:115.

[14] 余光中.余光中谈翻译[M].北京:中国对外翻译出版公司,2002:159.

[15] 废名.新诗十二讲——废名的老北大讲义[M].沈阳:辽宁教育出版社,2006.

[16] 穆木天.谈诗——寄郭沫若的一封信[M]//王永生,编.中国现代文论选.贵阳:贵州人民出版社,1982:81.

[17] 田晓菲.隐约一坡青果讲方言:现代汉诗的另类历史[J].南方文坛,2009:(6).

[18] 戴望舒.望舒草[M].杭州:浙江文艺出版社,1997:117-119.

[19] 郜元宝.离开诗——关于诗篇、诗人、传统和语言的一次讲演[J].当代作家评论,2002(2).

[20] 费正清,编.剑桥中华民国史(1912-1949):上卷[M].北京:中国社会科学出版社,1994:528.

[21] 寒生.文艺大众化与大众文艺[M]//文振庭.文艺大众化问题讨论资料.上海:上海文艺出版社,1987:86.

[22] 瞿秋白.再论翻译——答鲁迅[M]//罗新璋,陈应年.翻译论集(修订本).北京:商务印书馆,2009:354.

[23] 王家新.从一场濛濛细雨开始[M]//王家新、孙文波,编.国诗歌九十年代备忘录(代序).北京:人民文学出版社,2000.

[24] 郜元宝.离开诗——关于诗篇、诗人、传统和语言的一次讲演[J].当代作家评论,2002(2):35.

[责任编辑:郑迎文]