

# 用符号学推进诗歌研究：从钱钟书理论出发

陆正兰

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

**摘要:** 符号学不仅是当前文学与文化研究的显学, 而且也是当今诗歌研究的重要方法, 只是在中国国内, 很少有学者做这方面的尝试。但有一个例外: 钱钟书先生多次在讨论中国古典诗歌时应用符号学的观念, 可惜的是至今这笔宝贵财富没有人加以阐释和发展。介绍罗曼·雅克布森、罗兰·巴尔特、R. P. 布拉克墨尔、迈克尔·里法台尔等人的符号学诗歌研究, 并将国外的研究与钱钟书的观念作对照, 用中国当代诗歌中的例子, 说明这些原理的普适性。

**关键词:** 符号学; 诗歌; 钱钟书; 当代中国诗

**中图分类号:** I05      **文献标志码:** A      **文章编号:** 1006-0766 (2010) 05-0074-07

符号学是当代文化研究的一个重要学科, 它从形式研究出发, 探究形式问题中的文化向度和意识形态因素。符号学是许多学科(包括语言学、逻辑学、修辞学、文化人类学等)在当代汇合的结果, 因此本质上是一种跨学科研究。诗学(即文艺学)是符号学的一个重要源头, 许多符号学家是重要的文学理论家。然而, 以符号学研究诗歌一直是个比较困难的题目, 许多理论家为此作出了贡献, 仍然有许多空白有待探索。

符号学诗歌研究, 一直没能在中国立足, 主要是因为符号学的分析方式与中国学者的整体直觉思维习惯不太相合。但有一位学者却是一直在分析方向上思考, 那就是钱钟书先生。钱钟书在《谈艺录》、《管锥编》及另外一些著作中, 广泛引用符号学的观点, 结合中国古典诗论, 在很多方面做出理论上的重要推进, 某些观点在世界上堪称前沿。可惜的是, 他的观念至今被中国文艺理论界忽视。本文以中外学者的研究为跳板, 寻找用符号学研究中国当代诗歌可能的方向。符号是意义活动(表达与解释意义)的独一无二的方式, 不用符号无法表达任何意义, 谈到意义就必然谈到符号, 因此, 符号学即是研究意义活动的学说。既然任何意义表达都是符号过程, 诗歌当

然也是符号过程。但诗歌是一种非常特殊的表意方式, 把诗歌的特点说清楚, 与其他表意方式区别开来, 几乎成了诗歌研究的第一个关口。如果把这个问题辨别清楚, 诗歌研究就有了一个稳固的基础。本文介绍的重点, 就是符号学如何定义诗歌, 如何定义诗的特殊品质, 即“诗性”(poeticalness)。在这个问题上, 把钱钟书的观点与一些当代诗歌符号学家的观点作对照阐发: 钱钟书的“貌言”论, 与俄国符号学家雅克布森(Roman Jakobson)的符号“自反诗性”论; 钱钟书的“工拙对照”论, 与法国符号学家巴尔特(Roland Barthes)的“展面—刺点”论; 钱钟书的“拟声达意”论, 与美国批评家布拉克墨尔(R. P. Blackmur)的“姿势语”论; 钱钟书的“不通欠顺安焉若素”论, 与法国符号学家里法台尔(Michael Riffaterre)的诗歌“超规定性”论。并用中国当代诗人的创作成就来证明这些理论, 说明它们虽然有些抽象, 却绝非纯学理的空谈。

## 一、钱钟书“貌言”与雅克布森“自反诗性”

钱钟书在讨论陆机《文赋》时指出, 诗歌艺术表意的特点是“文—物—意”三者之间的不称

收稿日期: 2010-07-12

作者简介: 陆正兰(1967—), 女, 江苏扬州人。四川大学文学与新闻学院副教授。

不逮。文在，但文不足；意在，但意不称。正是因为“表达意旨”过程越过了“所指之事物”指向“思想或提示”，这才使艺术的文格外自由，艺术的意格外丰富。钱钟书建议与其称之为“虚言”、“假言”，不如借《史记·商君列传》称之为“貌言”，他指出这种语言“文词虚而非伪，诚而不实”<sup>[1]166</sup>。此种语言主导在形式，在其“貌”，由于它们有意牺牲直指，跳过了指称指向意义，因此“艺术的意义也就成了脱离指称的意义，在艺术表意中，指称的事物多少只是一个虚假姿势，一个不得不存而不论的功能”<sup>[2]</sup>。用索绪尔的符号构成说，就是能指不依靠所指，直接指向意义；用皮尔斯的符号三分说，就是符号跳过了对象（object），导出解释项（interpretant）。

1958年，俄国符号学家罗曼·雅克布森在当代符号学的基地印第安纳大学做会议总结发言，提出著名的符指过程六因素分析法。这六个因素包括：发送者（addresser）、接收者（addressee）、语境（context）、信息（message）、接触（contact）、信码（code）。一个符号信息同时包括以上六个因素，现在已被认为是常识。雅克布森的贡献在于指出了各种不同的符号表意过程，不是中性的、平衡的，而是在这六因素中分别有所侧重。当表意进程让其中的一个因素成为主导时，某种相应的特殊意义解释就占据支配地位。雅克布森认为许多种符号都可能具有诗性（例如口号、广告），反过来，我们可以看到许多诗，实际上缺乏诗性，虽然它们也被称为诗篇。

当表意过程侧重于发送者时，符号文本出现了较强烈的“情绪性”（emotive）。最明显的例子是感叹语，或“以表现性姿态展示其愤怒或讥讽态度”。雅克布森指出，情绪表现功能不一定靠感叹词，实际上在符号的各个层次上：语言、语法、词汇，都会参与这个功能。经常有些诗只是情绪的直接发泄而已，属于“情绪性的诗”。

当符号表意侧重于接收者时，符号出现了较强的意动性（conative），即促使接收者做出某种反应。其最极端的例子是命令、呼唤句、祈使句。意动性是无法检验，无法用正确与错误加以判断的。意动性似乎很特殊，实际上却是许多符号过程都带有的性质。许多符号表意，例如广告，都着眼于影响接收者的行动。许多诗过于关

心所谓“效果”，例如宣传鼓动诗，它们只是“意动性”文本。

当符号表意侧重于接触时，符号出现了较强的“交际性”（phatic），这种话语的目的似乎是纯粹为了保持交流畅通，或者说保持接触。就像明星不断追求的“炒作”，使用的方法多种多样：自曝情史、揭家丑、公益活动、奇装异服……这些符号虽然传达不同的意义：我是一个有魅力、有爱心、走在时尚前沿的人……最重要的目的是“保持接触”，保持人气，因为没有人气很快就被遗忘，其他的意义也有，但没有那么重要。许多当代诗人写得太多，出的诗集或刊物没有人读，可能就只考虑到“保持接触”，或维持一个“诗人身份”，这就成了“交际诗”。

当符号表意侧重于语境时，符号出现了较强的“指称性”（referential），或称外延性（denotative）。此时符号过程明显以传达某种明确意义为目的。通常，实用—科学符号表意，大多是“所指优先”，这一类符号表意最为常见，也容易理解。此时意义明确地指向外延。我们经常看到一类诗，过于明白地描写某种景色或某个主旨，这就是“指称诗”。

当符号侧重于信码时，符号出现了较强烈的“元语言倾向”，即符号信息提供线索应当如何解释自身，自携的元语言往往来自文本的体裁、风格、副文本等元素上。文本自身讨论元语言，往往用“你明白我的意思吗”这样的语句来提醒。雅克布森认为任何一种语言符号过程，都会广泛使用元语言操作。符号文本往往包括了对自己的解释成分，元语言不一定外在，这一点，应当说是雅克布森对符号学做出的一个重要贡献。许多当代诗歌唯恐读者看不懂，总在那里解释，忘记诗歌应当是个谜语，这是“元语言诗”。雅克布森指出，诗性的反面是元语言性，元语言性直接与诗性相对：一个文本如果解释清楚在说什么，就会把诗性完全毁掉。

雅克布森的六因素理论所造成的最大影响，是关于“诗性”的解释。雅克布森认为：当符号侧重于信息本身时，就出现了“诗性”（poeticalness）。这是对艺术本质问题的一个非常简洁了当的说明，诗性即符号把解释者的注意力引向符号文本本身，文本本身的品质成为主导。我们记住的唐诗，都不是因为它们说的什么（诗歌的

主题几千年来变化不多), 而是因为它们的语句特别的美。当语句本身成为文本的重中之重, 文本就变成了诗。这些语言符号并非没有其他功能, 并非不表达意义, 只不过符号自身的品质占了主导地位, 符号文本的形式成为意义所在。诗歌文本的主导, 实际上就是它自身, 即文辞本身的品质。这也是雅克布森强调的诗歌的“自反性”。如当代诗人杨黎《非非一号 A 之三》:

下面

请跟我念:

安。安(多么动听)

麻。麻(多么动听)

力。力(多么动听)

八。八(多么动听)

米。米(多么动听)

牛。牛(也依然多么动听)

这首诗没有内容, 只有最简单的词, 最简单的声音。诗的意义便是文字, 甚至声音本身。这也就是钱钟书“貌言”论的意思: 诗歌最重要的在于其“貌”, 即文本自身的形式, 而不在于它讨论什么。

## 二、钱钟书“工拙相半”与巴尔特“展面—刺点”

钱钟书曾讨论过: 风格本身需要对比才能体现。他仔细研究了陆机《文赋》中的看法: “彼榛楛之勿剪, 亦蒙荣与集翠; 缀下里于白雪, 吾亦济夫所伟。”指出前人对此多有误解, 以为有佳句, “庸句”可以“叨光”, 而他认为情况可能相反, 佳句靠背景才能突出, 一首诗全部是佳句不一定是好诗。他引《潜溪诗眼》: “老杜诗凡一篇皆工拙相半, 古人文章类如此, 皆拙固无取, 使其皆工, 则峭急而无古气, 如李贺之流是也”。又引《岁寒堂诗话》: “王介甫只知巧语之为诗, 而不知拙语亦诗也; 山谷只知奇语之为诗, 而不知常语亦诗也。”他指出这种风格对比的功效, “陆机首悟斯理, 而解人难索”, 甚至刘勰《文心雕龙》中“其识非不鉴, 乃情苦芟繁”的评语, 对陆机这点“亦乏会心”, 误以为陆机是“情”不忍“芟”。钱钟书指出“工”必须依靠“拙”, 全篇皆工, 实际上工就不显, “如鹏搏九万里而不得已六月息”<sup>[1] 1891</sup>。

法国符号学家罗兰·巴尔特的最后一本著作《明室》(La Chambre Claire, 1980) 讨论的是摄

影, 在书中, 巴尔特提出了一对至今学界很少注意到的观念: (Studium/Punctum)。这两个拉丁词意义并不显豁。2003年文化艺术出版社的《明室》译本, 译者保留两词的原文没有翻译。巴尔特花了不少篇幅作论述, 尽管如此, 意义还是不太明确, 这或许与后期巴尔特的诗化文风和思考方式有关, 我建议译成“展面—刺点”。巴尔特认为某些照片是展面的, 某些照片是刺点的; 巴尔特还认为同一幅照片上有展面, 也有刺点。两种情况下, 展面都成为刺点的背景。巴尔特解释说: 展面的照片, “使我感觉到‘中间’的感情, 不好不坏, 属于那种差不多是严格地教育出来的情感”; “宽泛, 具有漫不经心的欲望……喜欢, 而不是爱”, “从属于文化, 乃是创作者和消费者之间的一种契约”, “其寓意最终总可以破解”<sup>[3] 40, 43, 82</sup>。刺点经常是个细节, 是局部, 是“把 Studium 搅乱的要素……是一种偶然的的东西, 正是这种东西刺疼了我(也伤害了我, 使我痛苦)”, 刺点“不在道德或优雅情趣方面承诺什么……可能缺乏教养……像一种天赋, 赐予我一种新的观察角度”; “我能够说出名字的东西不可能真正刺激得了我, 不能说出名字, 才是一个十分明显的慌乱的征兆”<sup>[3] 41, 71, 96</sup>。刺点必须引向一个画面之外的精神向度。

巴尔特在《明室》之前的著作《文本的愉悦》中认为: “语篇愉悦的结果不仅来自于从一个舒适的文本发现狂喜(迷失、断裂)的时刻, 而且在于把一部后现代主义作品变成可读时, 让其传达出断裂感。因此, 不论是文化还是它的毁灭并不具有诱惑力, 但它们之间的断裂却令人激动。”而刺点, 就是文化“正常性”的断裂, 就是日常状态的破坏, 也就是艺术文本刺激“读者性”解读, 要求读者介入以求得狂喜的段落。米切尔对这对概念曾经加以阐发, 他认为, 展面的修辞是道德或政治文化的理性调节, 它让照片允许被读解出来, 或者允许关于照片的科学理论出现。刺点则相反, 是犯规的, 是阻断的: 一些元素“突出”, 迫使注意直接体验, 放弃秩序, 以得到经验<sup>[4]</sup>。这就像在沉思中顿悟, 沉思是背景, 顿悟是非常规的突破。艺术是否优秀, 就看刺点安排得是否巧妙。这是任何艺术体裁都必须遵循的规律, 因为任何作品的媒介都可能被社会平均化、匀质化、自动化, 失去感染能力。

巴爾特的刺點理論有趣在於，它強調了勻一藝術媒介很容易被視為文化正規，而正規的媒介讓人無法給與更多的意義解讀。在藝術中，任何體裁、媒介的“正常化”，都足以使接收者感到厭倦而無法激動，無法給與超越一般性的解讀，是一種“勻質化湯料”。此時，突破媒介常規的努力，可能帶來意外的收穫。同樣，詩歌是否優秀，就看刺點安排。這個道理，從古代詩學中很講究的“煉字”就可以看出。王安石《泊船瓜洲》“春風又綠江南岸”這七個字的組合中，“綠”字是個刺點。“綠”背後的选择軸之寬，遠遠寬於詩句其他成分之上，據說作者先後選擇了“到”、“過”、“入”、“滿”等十多個字，最後才動用擇形形容詞“綠”。這也有點類似布拉格學派穆卡洛夫斯基論說的“前推”(foregrounding)：造成前推的原因，在組合上說是風格破壞常規，是結構出現反常，但造成不協與反常的原因，是在整體的正常背景上選擇範圍突然變得縱深寬闊的作用。所以刺點的形成，離不開展面。無展面，就無刺點，在展面上的聚合脈沖，形成刺點。古代詩歌如此，當代詩歌更百倍如此。網絡時代，詩人發表作品方便，詩歌理應借此機會復活重生。然而，每天網絡上的新作恐怕有上千首，絕大多數以深刻自居，卻讓人過目即忘。不僅如此，今日詩歌還不得不與網上每天洪水般的信息競爭，讀詩不再是個慢條斯理的享受，讀者必須要求詩歌給他一個突如其來的刺激，一個沖動，哪怕是最安靜最有耐心的讀者，都是如此。這時候，反而需要用一種寓深意於平淡的特殊方式來創造刺點。

文本之間是不均質的。如果把當代詩歌的多數符號文本視為展面，那么就有一部分文本很突出，形成刺點文本。如當代詩人翟永明的詩歌《母親》中的最後一節：

有了孤兒，使一切祝福暴露無遺，然而  
誰最清楚/凡在母親手上站過的人，終會因  
誕生而死去

在描寫“母親”、“生與死”的種種詩歌文本中，這首詩的不同正在於最後一句，“誕生”不會因為母親而變得神聖偉大，最終還是“向死而生”。這個刺點既造成了同一個文本中的跌宕起伏，也把詩人自己的詩歌風格標出，顯示出同類詩文本之間巨大的風格差別。另一當代詩人宇向的《半

首詩》，題目就是一個刺點，讓人擊節贊嘆。

一首詩

會被認識的或不相干的人拿走

被愛你的或你厭倦的人拿走

半首詩是留給自己的

“半首詩”，卻才可能是真正吸引人的好詩，有可能是劃斷了文化符號“勻質湯料”的一個突然閃亮的刺點。我們這個時代需要詩，但詩歌大智大慧的時代已經過去，在這個網絡喧嘩時代，能給讀者留下印象的，也只有這樣突然寧靜，踩住刹車的刺點詩。

### 三、錢鐘書“擬聲達意”與布拉克墨爾“姿勢語”

符號學重視姿勢問題，包括身體姿勢表意，也包括各種屬於內模仿的姿勢，如語調、口氣、表情等。某些符號學家甚至認為姿勢是所有符號傳達要引起對方反應就必須有的根本性質<sup>[5]</sup>。語言學家薩皮爾直接把語氣定義為“一種姿勢形式”<sup>[6]</sup>。1952年，美國文論家R. P. 布拉克墨爾提出了“姿勢語”這一重要詩學概念。他認為，“語言是詞語構成，姿勢是動作構成……反過來也成立：詞語形成動作反應，而姿勢由語言構成——語言之下的語言，語言之外的語言，與語言並列的語言。詞語的語言達不到目的時，我們就用姿勢語……可以進一步說，詞語的語言變成姿勢語時才最成功。”<sup>[7] 35-64</sup>布拉克墨爾原先的立場比較接近新批評派，但“姿勢語”的觀念，超出了新批評的文本內部語言分析方式，因此被當代符號學界視為符號詩學重要概念<sup>[8]</sup>。

“姿勢語”是詩歌語言的一種特殊效果，布拉克墨爾解說道：“語言中姿勢是內在的形象化的意義得到向外的戲劇的表現。”它使“文字暫時喪失其正常的意義，傾向於變成姿勢，就象暫時超過了正常意義的文字”。布拉克墨爾給出“姿勢語”的一個典型例證是莎士比亞《麥克白斯》中台詞：“明天、明天、明天……”，以及《李爾王》的台詞：“決不，決不，決不，決不，決不，……”布拉克墨爾說，即使改成“今天，今天，今天……”和“是的，是的，是的，是的，是的，……”字面意義完全不同，但“姿勢意義”相同。因為這裡的“文字已擺脫了字面意義而成為姿勢”。布拉克墨爾還舉例《奧賽羅》中伊阿戈勸羅德里的台詞，“把錢放在你的口袋

里”的七次重复,并认为,“在这里,钱字累积起来,成为罪恶的象征。莎士比亚重复使用,写出了罪恶不断勾引的姿态”。这几句台词“几乎完全避开了语言的传达功能,从而创造了情绪的等价物”<sup>[9]</sup>。R. P. 布拉克墨尔的“姿势语”概念,相当接近于钱钟书的“拟声达意”论。关于这一观点,笔者曾专门撰文讨论过<sup>[10]</sup>。

钱钟书在《管锥编》中讨论刘勰《文心雕龙》的“属采附声”时指出:“刘氏混同而言,思之未慎尔。象物之声,而即若传物之意,达意正亦拟声,声意相宣(the sound as echo to the sense)<sup>①</sup>。”钱先生认为,语音拟声与拟意,是两种完全不同的修辞方式。语音拟声,是正常的语言功能,语音拟意,是一种特殊的用法。为此,钱先生列举了中国诗歌中声音与意义的三种关系:“有声无意”、“有意无声”以及“有意有声”。其中“有意有声”例子:“《新安文献志》甲卷五八选录江天多《三禽言》……第三首《鸠》云:‘布布谷,哺哺雏。雨,苦!苦!去去乎?吾苦!苦!吾苦!苦!吾顾吾姑。’”<sup>[11]</sup><sup>[9]</sup>这既是拟“禽语”之声,更是超越拟声,达到了凄苦的“姿势”效果。

“拟声达意”或“姿势语”在中外文学作品中大量存在,《诗经》中的大量重言叠字,具有明显的姿势倾向。元曲中的长串赘词,也取得了“拟声达意”的效果。中国现代诗歌中出现了大量的姿势语,如戴望舒的《雨巷》、《寻梦者》,徐志摩的《我不知道风往哪个方向吹》等。当代诗歌也有很多,比如诗人韩东的《中秋夜》:

月亮,在中山门城墙上飘  
不是飘了一会儿  
而是飘了整个晚上  
不是半个月亮在飘  
小半个月亮在飘  
一星点月亮在飘  
也不是大半个月亮在飘  
或几乎一个月亮在飘  
是整个的月亮  
全部的月亮(如果有五十个月亮的话)  
在飘

诗中一再反复的“飘”,造成的姿势压力,实际上是要表达现代人的飘渺、虚无感。作为中国当代最重要的诗歌体裁的歌词,姿势语运用更为活跃。高峰作词作曲的《春水流》:

春水流 春水流 春水流  
别把春天悄悄地带走  
想你在心里头 想你在心里头  
别让风把情吹走

歌词中“春水流”的一再重复,似乎是拟流水不断的姿势,强化了“年华似水”感受。许常德作词、涂惠元作曲的《往事如风》,歌词中的姿势语特点更为明显:

就让往事随风、都随风、都随风、心随你动  
昨天花谢花开不是梦、不是梦、不是梦  
就让往事随风、都随风、都随风、心随你动  
明天潮起潮落都是我、都是我、都是我

“往事如风”,是一个浪漫的告别,听起来轻松,却隐藏了无奈和伤感。面对逝去的昨天,“不是梦”的一再重复,传达了比语义更深切的伤痛,而面对不知道的“明天潮起潮落”,“都是我”的一再重复,也跃过了这几个字的字面意义。正如布拉克墨尔的实例,这几个短语实际上超出了语义,甚至可以互换,“昨天花谢花开不是梦、不是梦、不是梦”,改成“昨天花谢花开只是梦、只是梦、只是梦”,即使语义相反,一样能表现这种无法形诸言辞的感慨。也就是说,符号文本形式(语词),摆脱与表意的直接联系,符号携带的情绪“姿势”成为表意的主导力量。

#### 四、钱钟书“不通欠顺安焉若素” 与里法台尔“超规定性”

谢榛《四溟诗话》写道:“诗有可解,不可解,不必解,若水月镜花,勿泥其迹也。”何文焕在《历代诗话索考》一文中对此针锋相对地批评说:“解诗不可泥,……而断无不可解之理。”“泥”就是纠缠于不可解的、表面上不通的文字,实际上解释元语言的压力,完全能使诗歌阐释摆脱字面“不通”的纠缠。钱钟书讨论《诗经》中的“语法混乱”时说:“不通欠顺……在诗词中

① “拟声达意”此语的英文,在《管锥篇》1979年版为“sound an echo to the sense”,1986年版同。在2002年北京三联版《钱钟书集·管锥编》中改为“sound as echo to the sense”。2002年版及2007年版才是正确的。

熟见习闻，安焉若素，此无他，笔、舌、韵、散之‘语法程度’（degree of grammaticalness），各自不同。”<sup>[1]</sup><sup>249</sup>钱先生此语的出典，又恰好是符号学家西比奥克。钱钟书又指出，“说《诗》经生……墨守文字之本，睹《诗》之铸语乖刺者，辄依托训诂，纳入常规”，因为他们“未达语法因文体而有等衰也”。钱钟书举的许多例子，从《诗经》到后世诗作有多种，例如《小雅·宾之初宴》“室人入又”；元好问“新生黄雀君休笑，占了春光却被他”，都是完全不通的句子。

“不通欠顺安焉若素”之说，和法国里法台尔在他的《诗歌符号学》中谈到的诗歌因为“超规定性”而不可能无意义异曲同工。里法台尔认为，“无意义”是一种诗歌现象，“无意义”并不是表明一首诗是真正的没有意义，而是因为诗歌打破常规使得诗意难以被理解。对这一现象的解释，里法台尔的根据是诗歌语言强大的互文性。他指出，互文的扰乱导致词语看似杂乱无章，要在胡言乱语中找到意义，就得弄清扰乱的方式。第一，核心意象的词序被改变，相关序列和核心意象的联系被破坏。第二，陈腔滥调的固有意义被加入异质意义。第三，文学形象被扰乱，也就是符号化的陈腔滥调的扰乱。诗歌解释迫使其混乱的词序重构到可理解的程度，这也是为什么不合语法的句子“香稻啄余鹦鹉粒”，被视为代表杜甫风格的佳句。

诗歌中的语法扰乱是正常现象，它加强文本和其他文本的对比，被扰乱的文本是一个意图表象，潜藏着等待被发掘的种种意图可能。在读诗时，我们通常感受到单一的序列同时产生多种相互冲突的描述体系，“形成反复出现、迅速超越一切的语义变异的结构”<sup>[11]</sup>。无意义是诗歌的一种符号，它是诗性的一种特殊表现。乔姆斯基在1957年造出来挑战语法概率论模式的句子“无色的绿思狂暴地沉睡”<sup>[12]</sup>究竟为什么有意义？赵元任在《从胡说中寻找意义》中证明：在诗歌释义压力下它必须有意义，不然信息无法完成表意过程<sup>[13]</sup>。《爱丽丝奇遇记》中爱丽丝在国王房间中发现的那首胡诌诗（“Twas brillig, and the slithy toves”）整篇音韵铿锵煞有介事，却无一个有意义的词，批评家 R. P. 布拉克墨尔盛赞此诗是“艺术中成为达达主义和超现实主义的整个运动的先驱”<sup>[7]</sup><sup>41</sup>。托多洛夫也强调说：“自创

语言永远是有理据的，自创词语者的新词，或是语言的，或是反语言的，但永远不会是非语言的”<sup>[14]</sup>。这种“不讲道理”实际上是充分利用诗歌的“超规定性”，中国当代诗中有很多，如北岛的《随想》：

包裹在丝绸般柔软的苔藓里

如同熄灭了的灯笼

海子的《混曲》：

你装饰额角的诗歌何其甘美

你凋零的棺木像 一盘美丽的棋局

昌耀的《大街的看守》：

摇滚的幽蓝像钢材的镀层真实可信

这类诗歌的联想很难理解，却符合诗歌的“超规定性”。笔者不是说“不可解”的必定是好诗，必定是杰出的艺术。谢榛本人举出的“不可解”诗是韩愈、柳宗元的个别作品：“韩昌黎、柳子厚长篇联句，字难韵险，然夸多斗靡，或不可解。”<sup>[15]</sup>说韩愈的《城南联句》很接近一位只传世一首诗与一篇文、被人批评为完全不可解的唐人樊宗师。然而，无论是三个人中的哪一位，写得好的作品，不一定完全是因为平易可解，写得不好不一定完全是因为难解。是否能解并不是艺术质量的标准。李商隐的《锦瑟》、《无题》，黄庭坚说“殊不解其意”，王士禛说“一篇《锦瑟》解人难”。现在因为注家众多，强为之解，解释多了，也就似乎解出来了。

虽然在信息发出与传达的过程中，意义必须缺场，以保证信息传播流向阐释，但一旦读者明白面对的是一首诗歌，他就不可能认为这是一个无意义的符号文本。他至多只是承认只能给出一个“不足解码”的解释，一首诗作于他不太懂的语言，他的理解有点模糊而已。但是某些诗本来就没有把词句意义说清楚的可能。这也就是里法台尔为什么在他的名著《诗歌符号学》断言：“理解诗歌最有效的方法是符号学的而不是语言学的。”<sup>[16]</sup>因为从语言学上讲不通的地方，在文化的体裁压力下，在符号元语言的层次，依然是有解的。

## 结 论

以上各节，只是举例说明当代符号学诗歌研究展开的幅度，虽然举的例子多采自当代中国诗人的作品，但本文举出钱钟书先生关于中国古典

诗歌的相关论述,说明当代中国诗歌与中国诗的悠久传统一脉相承,符号学诗歌研究与中国传统诗论精神相通。因此,符号学诗歌研究有的看法似乎耸人听闻,其实并不标新立异。符号学的特点是不满足于现象描述,而倾向于总结出具有普适性的规律。这样做非但不是公式化,反而证明诗歌,尤其是当代诗歌,形式多样,文化多元。当代诗歌的成就迫使诗歌研究界,不能满足于沿袭旧有的路子,需转而采用新的研究方法。

符号学的研究对象是所有的文化表意活动,文化本身就是各种表意活动的总集合,符号是用来表达意义、解释意义的:文化的人,就是使用符号的人。因此,符号学的诗歌研究最重要的任务,就是说清诗的本质特征何在。至今没有任何一种理论能如此深入探讨这个问题,如此深入到诗歌的本质,就证明符号学的确是一种比较有效的研究诗歌的方法。钱钟书先生引用符号学如此之多,岂是偶然。

#### 参考文献:

- [1] 钱钟书. 管锥编[M]. 北京: 三联出版社, 2007.
- [2] 赵毅衡. 艺术“虚而非伪”[J]. 中国比较文学, 2010(2): 23.
- [3] 罗兰·巴尔特. 明室[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
- [4] W. J. T. Mitchell. The Ethics of Form in the Photographic Essay [J]. Afterimage, 1989, 16(6): 8-13.
- [5] George Herbert Mead. Mind, Self, and Society [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1934: 46.
- [6] Edward Sapir. Selected Writings [M]. Berkeley: University of California Press, 1949: 535.
- [7] R. P. Blackmur. Language as Gesture: Essays in Poetry [M]. New York: Harcourt, 1952.
- [8] Winfried Noth. Handbook of Semiotics [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1990: 393.
- [9] R. P. Blackmur. Form and Value in Modern Poetry [M]. New York: Anchor, 1957: 205.
- [10] 陆正兰. “拟声达意”与“姿势语”[J]. 中国比较文学, 2007(1).
- [11] 米歇尔·里法台尔. 描写性诗歌的阐述 [M] // 赵毅衡. 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社, 2004: 376.
- [12] Noam Chomsky. Syntactic Structures [M]. The Hague & Paris: Mouton, 1957: 15.
- [13] Yuen Ren Chao. Making Sense out of Nonsense [J]. The Sesquipedalian, 1997, vol VII (32).
- [14] 托多洛夫. 象征理论 [M]. 北京: 商务印书馆, 2004: 364.
- [15] 谢榛. 诗家直说笺注 [M]. 济南: 齐鲁书社, 1987.
- [16] Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1978: 2.

## A Semiotic Approach to the Studies of Poetry: Starting from Qian Zhongshu's Views

LU Zhenglan

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, Sichuan, China)

**Abstract:** Semiotics is not only a famous discipline in the current cultural and literary studies, but also an important approach to the study of poetry. However, in China it has rarely been adopted in this field. The only exception is Qian Zhongshu, who often employed semiotics in discussing classical Chinese poetry. But unfortunately his views have received no deep explanation and development in Chinese academic circle. The paper attempts to introduce the semiotic studies of poetry by Roman Jakobson, Roland Barthes, R. P. Blackmur, Jonathan Culler, and Michael Riffaterre, and compare their researches with Qian Zhongshu's. It also takes examples from contemporary Chinese poetry to illustrate the universality of semiotic approach to poetry.

**Keywords:** semiotics, poetry, Qian Zhongshu, contemporary Chinese poetry

(责任编辑: 龙石)