

编者按

可以清楚地说:符号是用来携带意义的。意义必须用符号才能表达,符号的用途是表达意义。反过来说:没有意义可以不用符号表达,也没有不表达意义的符号。因此,什么是符号学?可以简单地说:符号学研究意义活动,符号学是“意义学”。

这个定义,看起来简单而清楚,翻来覆去说的是符号与意义的锁合关系。实际上这定义卷入了整个文化,因为文化就是一个社会相关表意活动的总集合。

符号学原本是形式论的一个派别,由于其理论视野开阔,又不尚空谈具有可操作性,六十年代之后成为形式论的集大成者。符号学从结构主义推进到后结构主义,从文本研究推进到文化研究。当代全球文化的迅速蜕变,使形式研究超越了自身:一方面保持其分析立场,另一方面超越了形式,其锐利的批判锋芒,成为整个当代批评理论的方法论基础。毕竟意义问题,是人文社会科学关注的中心。

本专题中,程丽蓉把符号学应用到性别关系上,这是当代文化中一个无法回避的尖锐问题;文一茗的文章讨论主体意识是如何靠符号构成的,主体性是当代文艺哲学的大难题;而拙作则是尝试解剖符号学中一个基本原理。三位作者都是“符号学西部学派”的成员,三篇文章试图从三个方向展现符号学领域的维度。任何学派只能在挑战争辩中才能发展,我们等待有识之士的指正。(赵毅衡)

刺点:当代诗歌与符号双轴关系

赵毅衡

[摘要]本文试图用符号学的双轴观念,分析当代中国诗歌发展的一些问题。符号的双轴关系,是符号学中最有生命力的论点之一,也是研究当代诗歌演变的重要方法。这种关系在诗歌中又表现为巴尔特提出的一个符号学观念,即刺点。具有刺点的诗,给人的突出感觉是“聪明”,这实际上也是网络时代诗歌必须具备的品质。

[关键词]诗歌;符号学;双轴关系;刺点

中图分类号: H0-05

文献标识码: A

文章编号: 1004-3926(2012)10-0178-05

基金项目: 国家社会科学基金西部项目“一般叙述的符号研究”(11XJW001)中期成果。

作者简介: 赵毅衡(1943-)男,广西桂林人,四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师,“符号学-传媒学研究所”所长,研究方向:符号学、叙事学。四川成都 610065

一、双轴与宽窄幅

符号文本有两个展开向度,即组合轴与聚合轴。任何符号表意活动,小至一个梦,大至整个文化,必然在这个双轴关系中展开。这个观念首先是索绪尔提出来的,在索绪尔理论的四个二元对立中,这一对观念在今日的符号学中仍然具有强大的生命力。

组合关系是一些符号组合成一个有意义的“文本”的方式。聚合轴观念比较复杂,索绪尔把这个轴称为“联想关系”(associative relations),他对符号文本的这个关系向度的解释是“凭记忆而组合的潜藏系列”。他的这个名称不适用,他的

理解过于心理主义“凭记忆”,就不是文本的品质。

以后的符号学家把索绪尔的术语改称为聚合轴(paradigmatic)与组合轴(syntagmatic)。这两个源自希腊文的术语,意义相当晦涩,尤其paradigm一词,后来被库恩(Thomas Kuhn)发展成“模式”观念,与符号学的联系非常模糊,甚至有西方学者总结出西文paradigm的二十二种定义,符号学究竟用了何义不用何义,是说不清的事。^{[1] (P.461)}

雅柯布森在五十年代提出:聚合轴可称为“选择轴”(axis of selection),功能是比较与选择;组合轴可称为“结合轴”(axis of combination),功能是邻

接粘合。雅柯布森认为比较与连接,是人的思考方式与行为方式的最基本的二个维度,也是任何文化得以维持并延续的二元。^[2] (P. 76-82) 雅柯布森的术语非常清晰易懂,可惜未能在符号学界通用。

聚合轴的组成,是符号文本的每个成分背后所有可比较,从而有可能被选择(有可能代替)的各种成分。聚合轴上的成分,不仅是可能进入符号发出者的选择的成分,也是符号解释者体会到的本来有可能被选择的成分。可见,聚合轴上每个可供选择的因素,是作为文本的隐藏成分存在的。它们是否真地进入符号文本发出者的挑选,或进入解释者的联想,是无须辨明的:它们作为一种可能性存在。因此,聚合因素,并不是发出者或接收者的猜测,而是文本组成的方式。

索绪尔为双轴关系举的例子是宫殿前廊柱子:“建筑物的组分在空间展示的关系是组合关系;另一方面,如果这柱子是陶立克式的,就会引起其他风格的联想性比较(例如爱奥尼亚式,柯林斯式等)”^[3] (P. 67)。

符号文本的双轴操作,在任何表意活动中必然出现:无论是橱窗的布置,还是招聘人才,会议安排,电影镜头的挑选与组接,舞台场面的调度与连接,论文章节安排,故事起承转合,凡是符号表意,绝对不可能没有这双轴关系。

不同诗歌文本背后的聚合段不一样,甚至同一诗歌文本的每个成分背后的聚合段也不一样。既然符号发送出来成为文本之后,只有一套组合能显现,对于诗歌的接收者来说,如何能觉察到原来可供选择的聚合究竟是宽幅还是窄幅呢?这实际上是个符号文本的风格学问题。如果风格与接收者经验中的“正常情况”相比变异比较大(例如诗歌“用险韵”,房子的装修“怪异”,绘画的风格“峻奇”,故事的叙述“不可靠”),就可能说明这是宽幅选择的结果。

这种对比,造成诗歌文本之间的风格差别,也造成同一个文本中的跌宕起伏。例如诗句的“炼字”相声中的包袱,一台晚会演出中别出心裁、出乎意料的部分。王安石《泊船瓜洲》:“春风又绿江南岸,明月何时照我还”这七个字的组合中,“绿”字背后的选择轴之宽,远远宽于诗句其他成分之上,因为一个形容词被选用为动词,据说作者先后选换了“到”、“过”、“入”、“满”等十多个字,最后才决定用“绿”。在一个组分上聚合操作的拓宽,就使这个组分突出成为亮点。用形式论的术语来

说,就是这个单元从组合中,由于突出,而被“前推”(foregrounding)出来。

造成前推的原因,在组合上说,是风格破坏常规,是结构出现反常,但是造成不协调与反常的原因,却是由于聚合的作用。所以刺点的形成,离不开展面。钱锺书曾精辟讨论风格本身需要对比,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”^[4] (P. 1891)。李贺的诗,的确每一句都非常峻奇,全篇过于紧张。“工”必须依靠“拙”为背景,全篇皆工,工就不显,无展面,就无刺点。^[5]

一旦组合形成,聚合退出操作隐藏起来,但并不是说它不再起作用:哪怕聚合段已经“推入幕后”,它们也可能在解释中被唤出。某个单元背后的聚合异常扩大,给了这个单元“附加符码”。所以,任何显现的符号组合,每个成分都是聚合选择的投影,整个组合也是聚合操作的投影。聚合的影响始终存在,而且始终影响着文本的各种品质。

可以看出,“宽幅”聚合形成的组合,与“窄幅”聚合形成的组合很不一样:摆出来的菜数量是相同的,但是依然让人觉得某些“菜系”丰富,某些相对较单调。这是选择可能性留下的投影。某些画,某些舞蹈,某些装饰,某些节庆,某些演出,让人感到是宽幅的:聚合虽然已经隐藏,但是留下的投影依然清晰,尤其在风格变异可能上。一套传统服装,与一首现代青年的服装,背后隐藏的聚合宽度非常不同:现代先锋诗“宽幅”得多,也就是可供选择的词语多得多。作为宽幅选择轴的投影,就使诗句的组合风格变动大得多,有更多的意外安排。宽幅导致风格多样化,对文化符号,艺术符号来说,满足欣赏者求变求异的需要。

不同的文化,有宽幅窄幅之别。宽幅文化允许更多的选择,很明显,与传统文化相比,现代文化是宽幅的。电影《手机》中严守一等人少年时期的生活是严重窄幅:二八圈大架自行车,手摇电话,蓝棉袄;但是电影的悲喜剧故事发生在这些人进入宽幅时代时,选择过多造成秩序混乱。电影中费墨大彻大悟“手机不是手机,是手雷!还是农业社会好”。

但是过于宽幅不一定意味着更多的自由:窄幅文化是束缚过紧的文化,个人面对生活中许多重要意义场合,没有多少选择;适当宽幅的文化,是有指导的文化,人们往往寻找某种权威意见,某

种“意义领袖”的榜样,尤其是社会传统给与话语权的人士;而当代文化选择轴过宽,意义领袖已经失语,人们又无法自己做聚合轴操作。他们的选择标准,往往是跟着广告走,跟着“名家”走,而这些名家往往只是娱乐界人士。因此,过于宽幅,反而出现了盲从跟风,超宽幅文化重新变成窄幅。例如艺术失去标准后,画家与观众都觉得无所适从,无法判断画的优劣,只能盲目听从所谓“权威意见”,无奈地让画廊炒作:他们说是伟大就是伟大,他们说是杰作就是杰作。

表意者、接收者都无法控制,也就是无法建立一个比较或选择标准时,超宽幅成为文化的尴尬,又会变成窄幅。

二、诗与刺点

巴尔特一生最后一本书《明室》(La Chambre Claire, 1980)讨论摄影艺术,他一生喜爱摄影,影响到苏珊·桑塔格也来讨论摄影。摄影即成像,靠的是暗箱,但是巴尔特认为摄影不是复制“现实”,而是一个照亮生活的明亮之处。

在这本书里,巴尔特提出了一个至今学界很少注意到的观念,巴尔特用的这两个拉丁词 Studium/Punctum,不是很好理解,2003年文化艺术出版社的《明室》译本,译者保留原文没有翻译。巴尔特书中花了不少篇幅讨论此对术语,但是他的语言相当感性,使人抓不住明确的定义,这与后期巴尔特的艺术化评论和思考方式有关。巴尔特认为某些照片是 Studium 的,某些照片是 Punctum 的;而且同一幅照片上可能既有 Studium,也有 Punctum。

Studium,笔者建议译为展面。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”^{[6] (P.40)};“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”^{[6] (P.43)}。“很有表现力:有责任感,有家庭的亲和,对习俗的遵从,节日的打扮——这是一种在社会上往上爬的努力”^{[6] (P.69)};其寓意最终总可以破解。

Punctum,笔者建议译为刺点。刺点往往是文本中的一个细节,一个局部。刺点看起来“是一种偶然的東西,正是这种東西刺疼了我(也伤害了我,使我痛苦)”^{[6] (P.41)}。而刺点“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”^{[6] (P.71)};刺点给

人的印象,是“简短,活跃,动作敏捷得像猛兽”^{[6] (P.78)};的确,刺点让文本失去平衡,让平缓有序的阅读陷入慌乱。从文化惯例来说,“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”^{[6] (P.82-83)}。

巴尔特认为“出乎意料”的各种摄影技巧不是刺点,技巧追求“稀有”、“瞬间”、“出其不意”、“叠影变型”、“新颖”,这些都是为了追求惊奇的正常工作。巴尔特认为新闻照片,经常是“单向”的,没有刺点的,而刺点则在某些场合才出现。巴尔特举了个例子:“淫秽照片”里只有展面,没有刺点,“只能逗乐,接着腻烦”,而“色情照片”不强调暴露性器,而是把看照片的人引到境况之外去^{[6] (P.91)},此时刺点“是画面之外的某些东西……引向一个身心交织在一起的人的绝对优美”^{[6] (P.94)},因此,刺点必须引向一个画面之外的精神向度。

巴尔特在《明室》之后的一本书《文本的愉悦》中提出“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,但是他们之间的断裂却令人激动。”在这里,他已经指出“断裂感”与他在《S/Z》一书中指出的“读者性”有关,也与“狂喜”有关。

但是在那本书里他没有指出这种“阅读的快感”来自何处。一直到《明室》里,他才说明了阅读愉悦的来源:刺点,就是文化日常性延续性的断裂,就是文本常规被破坏,刺点就是文本邀请读者介入以求得狂喜的段落,读者必须进行创造性阅读的段落,在这些片段中,艺术文本刺激读者进行“作者性”解读。

美国美学家米切尔对这对概念曾经加以阐发。他说“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,是切断的:一些元素从语境中“突出”,迫使读者放弃秩序,以得到经验。米切尔指出“巴尔特强调迷乱的、尖锐的细节总是刺痛或者伤害他。这些细节(一串项链、坏掉的牙齿、合抱的双臂、肮脏的街道)具有偶然的、未编码的、无名的特征,它们将照片转喻式地打开到一个与记忆和主观邻接的领域。”^{[7] (P.8-13)}

这种情况实际上是人类思想的常态:在沉思中突然敏悟,沉思是延展的背景,敏悟是突破沉思。艺术作品是否优秀,经常取决于刺点安排。这是各种艺术体裁都适用的规律,因为任何文本都可能被社会匀质化、平均化,失去艺术力量。

巴尔特的刺点理论的意义在于,它强调常规的中介让人无法给人更多的意义解读。在艺术中,任何体裁,任何中介的“正常化”,都足以使接收者感到厌倦,无法感到欣赏的愉悦,无法给与超越的解读。文本就成了“匀质化汤料”,成为背景。此时巧妙地突破常规,可能带来意外的惊喜。这就是刺点与展面的关系。

巴尔特从静止的摄影中寻找冲破框架的动态,电影很可能反过来,在连续的动态中制造静止的片刻。

刺点能造成文本之间的风格差别,也可以造成同一个文本中的跌宕起伏。戴维·纽迈厄与劳拉·纽迈厄仔细分析了电影音乐,发现音乐与电影镜头互相“不配合”,很可能破坏习惯的秩序,创造新的刺点。^{[8] (p. 20)} 例如戈达尔的著名电影《芳名卡门》(Prenom Carmen) 中出现海鸥的叫声,而整个电影中没有海的镜头;例如希区柯克的电影中,有时候在背景上看到希区柯克本人牵了一条狗悠然走过,让人突然感到被拉出电影的被叙述世界。在《带珍珠耳环的少女》中,电影拍少女戴耳环的侧脸,特写镜头越来越近,突然停止,变成十七世纪佛米尔的名画,油画颜料上有细碎的裂纹。

在一个组分上聚合操作突然拓宽,就使这个组分得到浓重投影。例如诗的“炼字”;相声中的包袱;戏剧出乎意料的亮点;晚会演出中别出心裁的部分。王安石《泊船瓜洲》中,“绿”字背后的选择轴之宽,远远宽于诗句其他成分之上,因为一个形容词选用为动词,是绝对违规的。

刺点说,延伸了布拉格学派穆卡洛夫斯基提出的“前推”(foregrounding):造成前推的原因,在文本层次上说,是某些部分风格破坏常规,结构出现反常。但是造成这种反常的原因,是在正常背景上,某个组分的聚合系突然纵深宽阔。

写诗当然要求聪明。任何艺术都要最聪明的人来做,当诗歌不得不与网上每天洪水般的信息竞争,读诗不再是个慢条斯理地享受,读者必须要求诗歌给他一个突如其来的刺激,一个冲动,哪怕是最安静最有耐心的读者,都是如此。赵丽华的《廊坊下雪了》那首诗,一名读者称“这首诗绝对

需要你有安静的心态和略带忧郁的性格,并且要怀有一种慈悲的心怀去欣赏。”这话不错,但是首先这样的读者必须被刺中,必须注意这首诗,然后才能静心欣赏,不然“安静、忧郁、慈悲”都无从谈起。

这时候我们就需要在语言的整体潮流——耸人听闻的新闻,各种人物的作秀,广告——所有的传媒到处都在抢夺我们的注意,我们无时无刻不受到当代符号泛滥的轰炸,这个时候,诗这个本来就是制造“陌生化”语言的体裁,反而需要用一种寓深意于平淡的特殊方式来创造刺点。

三、诗作为刺点文本

当今中国依然需要荷尔德林、里尔克、艾略特、叶芝,但是这些思想深刻者最好不要写诗,最好不要用诗来讨论世界的本质,或存在的真谛。自以为是哲人的诗人,一端架子,就只有自己读自己——“自读”。在网络时代,端架子的诗,很少有人会读下去;端架子的诗人,他的网页几乎不会有回访者。

“聪明主义”不是网络时代的机会主义:哪怕在书面诗歌时代,聪明也是好诗的标准,只是网络时代更无情地淘汰不愿小聪明的诗人。我每天在网上找柳宗元《江雪》,斯蒂文斯《冰淇淋皇帝》那样的小聪明经典。

为什么诗本来就遵循“聪明主义”?因为诗给我们的不是意义,而只是一种意义之可能。诗的意义悬搁而不落实,许诺而不兑现,一首诗让作者和读者乐不释手,就是靠从头到尾把话有趣地说错。读者不是在读别人的词句,而是想读出自己。

因此,一首好诗是一个谜语,字面好像有个意思,字没有写到的地方,却躲藏着别的意思。谜底可以是太聪明,谜面必须小聪明,谜底似有若无不可捉摸,谜面才让人着迷。

如果觉得我的讨论太玄,我可以举几个当代中国诗人的例子:

当代诗坛已成名的诗人,最好的作品,最让人忘不了的,依然是“聪明诗”:西川的《我奶奶》,极为机敏,意境隽永。伊沙整个人上下透露出聪明劲儿,可能他的讥讽有点“露骨”,但棘刺锋利是他的风格,凡是好诗人必须有个人风格:一首《张常氏,你的保姆》让多少读者忍俊不禁,但是大笑后半天无语沉思,此后多年还在想其中的“反后殖民主义”圈套。

福建诗人汤养宗是个朴素的诗人。可能他的朴实是假的,大巧若拙,他往往在诗行背后嘲笑我

们。《抬棺材》写母亲出殡,《挽蔡其矫》说名诗人之死:一个正当壮年的诗人,却经常写到死亡,已经是凸显刺点。而在他笔下,死亡似乎是一件欢乐的事。

女诗人会写出更聪明的诗。尹丽川的《再舒服一点》已经成了“聪明经典”,读者每天一次可以体会其妙处。而山东女诗人宇向的《半首诗》似乎更为平淡,把现代女性心理“聪明化”到标题这个刺点上。如果整个当代诗坛,整个诗歌原理是个展面,那么这首诗就是一个刺点。如果让我推荐一首当代诗,仅仅一首,就是这首短短的“拒绝写完”的诗:

时不时的,我写半首诗
我从来不打算把它们写完
一首诗
不能带我去死
也不能让我以此为生
我写它干什么
一首诗
会被认识的或不相干的人拿走
被爱你的或你厌倦的人拿走
半首诗是留给自己的

因为写得小聪明,才能读出大聪明。因为一首诗可能攸关生死,可能涉及爱,涉及焦虑,涉及哪些让我们成天受到轰炸的大问题,只有半首诗,才可能是真正吸引人的好诗,才可能是划断了符号“匀质”的一个刺点。说到底,艺术不就是给人惊喜的一个刺激?

意大利符号学家艾柯,提出符号意义衍变遵循一种“封闭漂流”(Hermetic Drift)的路线,他认为符号“无限衍义”(unlimited semiosis)的过程不是环环紧扣绵延不断的“最终能是A与E连接的只有一点:他们都从属于一个家族像似网络……但是在这个链条中,一旦我们认识E时,关于A的想法已经消失。延义扩散就像癌症,每一步,前一个符号就忘记了,消除了,漂流的快乐在于从符号漂流到符号,除了在符号与物的迷宫中游荡其他没有目的。”^{[9](P.31)}这话听起来复杂,实际上是说:无限衍义过程,是不断更换成新的符号,已经越过的环节不留痕迹。

我个人认为,这不一定是符号表意的普遍规律,大部分文学史是珊瑚一样累积起来的。但是中国诗歌史的发展,的确是一种飘离无依的过程,后面的环节不断替代前者,前面走过的环节消失

在文学史料中,以至于诗歌的演变历史从未锚定。中国现代诗歌史恐怕就是这样一种封闭漂流历史,一部不断更换表意模式的例子。当诗歌史失去累加意义的可能:前人作品,除了对文学史学生,没有几首值得重读,今人作品无需前人的成绩作为背景。每代人都似乎在平地建房,历史成了一部急流漂游,没有留下多少痕迹。

但是,从符号学角度,我们依然能辨别出当代诗歌的一些发展方向。这不是说当代诗是按符号学的方式发展的。恰恰相反:艺术的前行方向始终是出乎人的意外的。不是说艺术无规律,恰恰相反,艺术研究的麻烦在于各种学说太多。但是所有这些规律,都会遇到解释不了的艺术现象,都会落入以偏概全,结果无法作为学理立足。

诗歌拒绝学理,因为诗人的文化角色就是冲破理论边界,诗人的人生使命就是挑战程式,就是颠覆现有规范:也就是说,一旦诗歌有定义,这个定义就在邀请诗人来冲破自己:诗歌的定义本身就是反对定义,诗歌的本质是反定义的。也就是说,诗歌本身就是文化的刺点,在文化这个文本集合中,诗必须是刺点文本。

参考文献:

- [1] Paul Bouissac, "Paradigm", in *Encyclopedia of Semiotics*, New York: Oxford Univ Press, 1999.
- [2] Roman Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles", in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Hague: Mouton Press.
- [3] Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1969.
- [4] 钱锺书. 管锥编[M]//全上古三代秦汉三国六朝文(一三八)(第一卷)[C]. 北京:三联书店, 2007.
- [5] 陆正兰. 用符号学推进诗歌研究:从钱锺书理论出发[J]. *四川大学学报*, 2010(8).
- [6] [法]罗兰·巴尔特. 明室——摄影纵横谈[M]. 吴克非译. 北京:文化艺术出版社, 2003.
- [7] W. J. T. Mitchell, "The Ethics of Form in the Photographic Essay". *Afterimage*, 1989, 16/6.
- [8] David Neumeyer and Laura Neumeyer, "On Motion & Stasis: Photography, 'Moving Pictures', Music", in (eds) Erkki Pekkila et al, *Music, Meaning and Media*, Helsinki: International Semiotics Institute, 2006.
- [9] Umberto Eco, "'Unlimited Semiosis' and Drift", *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana Univ Press, 1994.

收稿日期:2012-05-30 责任编辑 申燕