

从标出性看中国新诗的走向

乔 琦 邓 艮

内容提要 随着古典诗歌的逐渐式微,二十世纪初期,新诗开启了一个新的诗歌表意系统。与古典诗歌相比,新诗因语言的标出性降低,而导致诗体确立困难重重。标出项要足够标出,才能确立自身。中国新诗在元语言性与诗性相互冲撞的漩涡之中沉浮,但未来新诗的出路,仍在于其标出性的强化。

关键词 标出性 元语言 诗性 中国新诗

乔 琦,西安外国语大学中文学院讲师 710128

邓 艮,西安外国语大学中文学院副教授 710128

诗歌语言的独特性,乃老生常谈之问题。《诗人玉屑》卷之六,有一则谈及“语不可熟”：“韩子苍言作诗不可太熟,亦须令生,近人论文,一味忌语生,往往不佳。东坡作聚远楼诗,本合用‘青山绿水’对‘野草闲花’,此一字太熟,故易以‘云山烟水’,此深知诗病者。予然后知陈无己所谓‘宁拙毋巧,宁朴毋华,宁粗毋弱,宁僻毋俗’之语为可信。”^[1]熟,乃常用之意,诗歌语言忌讳太过常见的字词,宁愿选用生僻的字词。另有一则“倒一字语乃健”：“王仲至召试馆中,试罢,作一绝题云:‘古木森森白玉堂,长年来此试文章。日斜奏罢长杨赋,闲拂尘埃看画墙。’荆公见之,甚叹爱,为改作‘奏赋长杨罢’,且云:‘诗家语,如此乃健。’”^[2]王安石对文字顺序的改变,打破了惯常的组合方式,他认为这样的表达才有力量,实际上,这种艺术效果来自于陌生化语词组合带来的张力。“诗家语”,无论与日常语言相比,还是与其他文体的语言相比,都更

逸出规范。

超乎规范,反常,陌生化等,是诗歌语言独特性的主要方面。这个问题似乎司空见惯,如同上面举到的例子,古人对此也多有论述,但基本停留在一个判断的层面,并没有追问,诗歌语言为什么会反常?也没有深究,在一定的历史过程中,诗歌语言的反常是否有规律可循?自古至今,关于诗歌语言的论述层出不穷,关于诗歌语言与散文语言,诗歌语言与日常语言的关系辨析多而含糊。囿于诗歌范围内的研究,确实很难解释清楚诗歌语言诸问题,而符号学的简约化优势及其抽象思维,或许能为问题的解决提供一种途径。本文欲从标出性理论出发,来探索诗歌语言的选择,并以中国新诗为例加以说明,重点考察新诗语言标出项的不同倾向与中国新诗流变之间的互动关系。

早在上个世纪30年代,雅柯布森和特鲁别茨柯依就讨论过“标出”概念。语言学对于标出性的研究,建立在相对可统计的基础上,“当对立的两项不对称,出现次数较少的那项,就是‘标出项’(the marked),而对立的使用较多的那一项,就是‘非标出项’(the unmarked)。因此,非标出项就是正常项。关于标出项的研究,就是找出对立的两项规律。”^[3]标出性研究,可以帮助解释诸多语言现象,但这一研究本身比较复杂,而且语言学之外的研究至今仍很少见到。

赵毅衡把标出性引入文化符号学研究。很多时候我们难以对各类文学、艺术、社会和文化等现象作精确统计,因此他建议在对立的非标出项与标出项之间加入一个模糊项——“中项”。“我们把携带中项的非标出项称为‘正项’,中项的特点是无法自我界定,也没有自己独立的符号,必须靠非标出项来表达自身。我们把中项排斥的称为异项,即标出项,也就是说,标出项之所以成为标出项,就是因为被中项与正项联合排拒。这种中项偏边现象,是文化符号中判断标出性的关键。”^[4]从语言表意来看,能够清晰传达意义的是正项,大部分人采用的表意方式偏向于清晰传达,因而迂回表意的言说方式成为异项,即被标出。

比如,百度百科对“银鱼”做如下描述:银鱼是淡水鱼,长约七至十厘米,体长略圆,细嫩透明,色泽如银,因而得名。产于长江口的体形略长,俗称“面丈鱼”、“面条鱼”^[5]。词条对银鱼的介绍简明扼要。散文中的“银鱼”,多了一些修饰语和个人化的比喻,加强了对银鱼的形象化描述:银鱼通体透明,像水晶制作的工艺品,通常长二到三寸,也有身长半尺的,但不多。细长,像一支体温表^[6]。而施蛰存则用诗这样写:横陈在菜市里的银鱼/土耳其风的女浴场//银鱼/堆成了柔白的床巾/魅人的小眼睛从四面八方投过来。//银鱼/初恋的少女/连心都要袒露出来了(《银鱼》)。诗中场景的迅速转化和远距比喻,带来的是对客观存在的银鱼的背离。这三种表意方式中,诗歌语言呈现出明显而强烈的标出性。这里需要阐明的是,并不是所有表意迂回的文本都是诗歌,诗歌也不必一定要求表意迂回,因为意义传达方式千差万别。诗歌语言的标出性特点有其必然原因。简言之,诗性的实现方式,决定了诗歌语言的标出。

雅柯布森的符号过程六因素包括:发送者(ad-

dresser)、接收者(addressee)、语境(context)、信息(message)、接触(contact)和信码(code)。每一种因素都会形成一种特殊的功能,随着符号表意的侧重不同,六因素分别对应着以下六种功能:情绪表现功能、意动性功能、指称功能、诗的功能、交际功能和元语言功能。当符号表意侧重于信息(文本)本身时,诗性就得以实现。但诗性不只存在于诗歌中,诗性也不是诗歌的唯一功能,而是它的主导功能。其他五种功能分别侧重于接收者、发送者、语境(对象)、接触(媒介)和信码(符号)^[7]。相比之下,诗的功能对交流的介入最少,符号指向自身,而不指向其他任何因素,符号自身吸引着解释者的注意力。元语言性与诗性相对,符号信息提供解释自身的线索,符号文本向解释者宣传自身,并有理有据地加以说服。简言之,元语言功能为解释提供依据,保证符号能够被读解,诗性则将意义锁定于符号自身,在一定程度上,给意义披上神秘面纱。

“通过将语词作为语词来感知,而不是作为指称物的再现或情绪的宣泄,通过各个语词和它们的组合、含义,以及外在、内在形式,获得自身的分量和价值而不是对现实的冷漠指涉。”^[8]雅柯布森如此谈诗歌文本中的诗性呈现方式。通过符号的自我指涉,加深符号同对象之间的分裂,正是诗歌语言的本质特征。

诗歌语言是能指优势语言,所指往往被淡化、模糊化或扼杀掉。有论者指出:“诗歌中语符的能指也往往不只对应一个或几个所指,而是对应凡适合其象征范围的众多所指。诗歌语言的这一符号学特性是日常一般语言所不具备的。”^[9]能指狂欢,能指自由,能指被解放,一个能指可以对应众多所指,这一切成立的前提,在索绪尔的理论系统里只能是固定所指的死亡。如此一来,仅留下能指的诗歌语言就失去了分析的路径。

皮尔斯的符号三分法恰好能够挽救所指,“指号或表象(representamen)是这么一种东西,对某个人来说,它在某个方面或以某种身份代表某个东西。它对某人讲话,在那个人心中创造出一个相当的指号,也许是一个更加展开的指号。我把它创造的这个指号叫做第一个指号的解释者(interpretant)。这个指号代表某种东西,即它的对象(object)。”^[10]首先有必要把这段话里的关键术语换成通常用的词语,指号或表象即符号,解释者即解释项。皮尔斯将所指分为两个部分:符号所代替的,是对象,而符号引发的思想,称为符号的解释项^[11]。诗歌语言,跳过的是对象,即符号

的理念式意指对象,读者捉摸不到对象,直接从解释项切入阅读,并且从解释项引出的新的符号延展开去,阅读过程被无限打开。

诗性要求读者将注意力集中于符号本身,主要依靠诗歌语言的自携元语言展开解释过程,皮尔斯所讲的解释项是自携元语言之一种。符号、对象与解释项,三者之间的关系,随着不同的语言表意系统而变化:日常语言表意清晰,符号表现体与其对象,基本一一对应,解释项和对象关系密切;诗歌语言表意迂回曲折,符号表现体跳过对象,直指解释项,解释项为接收者提供的符号解释,理据性较低。符号和对象的关系值得我们仔细辨析。符号与对象的疏密程度,乃衡量语言标出与否的重要参考,二者关系越疏远,符号表意越可能采用标出性语言。同时,诗歌语言的标出性与诗歌艺术的高下有一定关系,但也不绝对。不同时期、不同诗歌流派(或群落)在语言的标出程度上有所不同,通过分析这一现象,或许能够找到中国新诗走向的某种规律。

二

随着古典诗歌的逐渐式微,二十世纪初期,新诗开启了一个新的诗歌表意系统。从古典诗歌到新诗,诗歌文体的主导因素发生了根本变化,质言之,散文因素渐增,而音乐因素渐减。剥离了外在标识的诗歌语言,成为新诗一诞生就不得不面对的问题;与古典诗歌相比,新诗因语言的标出性降低,而导致诗体确立困难重重。

早期诗人缺乏组织白话的经验,出现两种不合适的语言现象:其一,文言痕迹过重;其二,照搬日常口语。随之而来的问题是,新诗何以为诗?可不可以继续用文言语词?日常语言写入诗歌需不需要加工?如果需要,又是怎样的加工?新旧表意系统转折点上的诗歌语言有个适应过程,因此对于这些现象和疑问,我们习惯于采取宽容的态度,表示理解。事实上,早期新诗语言的实质问题在于标出性不够,异项缺少内在特质,难以立足,容易被中项裹挟。白话诗的倡导者胡适如此阐释白话:

释白话之义,约有三端:(1)白话的“白”,是戏台上“说白”的白,是俗语“土白”的白,故白话即是俗语。(2)白话的“白”,是“清白”的白,是“明白”的白,白话但须要“明白如话”,不妨加几个文言的字眼。(3)白话的“白”,是“黑白”的白。

白话便是干干净净没有堆砌涂饰的话,也不妨夹入几个明白易晓的文言字眼。^[12]

胡适认识到白话散文和白话小说都容易被接受,而白话诗则不然,为了鼓励诗人用白话作诗,他列出白话的三种含义——白话要俗,要直白,要干净简洁,关键是要易懂。这一阐释和诗歌语言几乎没有任何关系,胡适没有指出哪怕一点和诗歌语言的标记性有关的特征,他强调的“白”,散文、小说、诗歌皆适用。更进一步讲,胡适在倡导白话诗的同时,并没有留下新诗语言独特性的探索痕迹,在这个基础上发生的中国新诗,标出性不足的缺陷在后来的发展中不断浮现,其间原因比较复杂,笔者也没有想要完全归罪于胡适。

早期新诗语言标出性不足的问题,几乎关涉到每位诗人的创作。“在一个特定的语言中,标准规范越固定,对它的违反形式就越复杂,因而该语言中诗歌的可能性也就更多。反之,这个规范的意识越弱,违反的可能性就越少,诗歌的可能性也就越少。”^[13]穆卡洛夫斯基的这一论述,恰好适用于初期白话诗。梁实秋对康白情的《草儿》集提出批评,“《草儿》全集五十三首诗,只有一半算得是诗,其余一半直算不得是诗。”^[14]演说式的语言,日记式的记录,格言式的句子等都影响了《草儿》的艺术成就。

《草儿》:“草儿在前/鞭儿在后。/那喘吁吁的耕牛/正担着犁铧/眈眈白眼/带水拖泥/在那里‘一东二冬’地走着。”另一首《妇人》:“妇人骑着一匹黑驴儿/男子拿一根柳条儿/远傍着一个破窑底边路上走。/小麦都种完了/驴儿也犁苦了/大家往外婆家里去玩玩罢。/驴儿在前/男子在后。”此二首诗,残留着古典诗歌的形式,语言中夹杂着现代汉语不常见的字,总体上感觉诗意涣散。

废名在对《草儿》集的讲解中谈到:“我常说旧诗的内容是散文的,而其文字则是诗的,我的意思并不是否认旧诗不是诗,只是说旧诗之成其为诗与新诗之成其为诗,其性质不同。”^[15]废名关于新诗与旧诗的区别,有一个基本看法,前面的引文说了一半,另外一半是,新诗“内容是诗的,其文字则要是散文的”,他强调这种区别“不关乎这个诗的文字扩充到白话”^[16]。把新诗与旧诗摆放在对立的位置上,乃前三十年诗歌讨论的特点,废名这一分法显得绝对,却道出了被诗人和评论者忽视的一个重要问题。诗歌表意系统已然改变,确立诗性的主导因素也随之改变,我们再

也无法用古典诗歌追求诗意的方 式,完成新诗诗意的建构。所谓“旧诗文字是诗的”指的是外在格律形式之于古典诗歌的重要性;新诗因白话音节的增长而必须涨破外在形式,废名所言“新诗文字是散文的”,正是针对形式剥离而言。至于对“不关白话”的强调,则是要将语言与诗性探索联系起来,而非只谈白话。

回到上文所引的《草儿》诗集的两首诗,问题变得清晰起来,其诗歌语言既没能找到新的表意系统里诗性的实现方式,又缺少和日常语言应有的区分度。

俞平伯《冬夜》集,难脱古典诗词格律的影响,因而其诗音节备受关注。闻一多讲到“声与音的本体是文字里内含的质素,这个质素发之于诗歌底艺术,则为节奏、平仄、韵、双声、叠韵等表象。寻常的言语差不多没有表现这种潜伏的可能性底力量,厚载情感的语言才有这种力量。诗是被热烈的情感蒸发了的水汽之凝结,所以能将这种潜伏的美十足的充分的表现出来”^[17]。诗歌语言之优于寻常言语而具有的力量,听起来玄而难以捉摸,道理看似容易懂,但想要从学理上辨析清楚并服众却很难。闻一多非常肯定诗歌表现美的潜力,且将问题落到实处——外在的格律形式乃新诗魅力之所在。这一看法,在他的新格律诗实践和理论探索中,延续下来。

外在形式的讲究,显然是新诗标出的基本特点之一,但怎样的形式才合适,至今仍没有定论。可以肯定的是,从早期白话诗人的格律尝试,到闻一多、何其芳、林庚等诗人的探索,都没能使格律诗在格律/自由格局之中占据上风。新诗的主导因素,确实不再是格律形式,或者说音乐因素。

关于新诗形式问题的研究,存在一种典型的误读,即把格律诗和自由诗对立起来,同时把形式与内容割裂开,比如下面这种说法:“我们忽视诗歌形式已经多年。片面发展自由诗,以及将片面理解的‘内容决定形式’搬用于诗歌,使新诗界许多人视诗歌形式和诗歌格律为末枝,为束缚。结果不仅影响到诗歌形式的研究,而且导致中国新诗界普遍对基本理论不感兴趣”^[18]。形式问题,的确是中国新诗理论和研究的薄弱环节,长时间对此问题的漠视,也致使新诗研究欠缺应有的深度。然而,新诗形式不等于格律,我们也不该简单地把自由诗放在形式的对立面。形式是任何文本中跑不掉的东西,新诗也不例外。

新诗形式变得更加复杂,除却分行排列这一外

在表征,竟难以找到其他明了统一的规律。新诗的标记性因素模糊、断续而隐蔽地存在着,研究者唯有从诸多文本中缓缓抽丝,来织一段壮锦。

早期象征派、新月派、中国现代派诗群、中国新诗派等诗歌群落的创作,语言更具标出性。李金发的诗,常被认为难以理解,意象使用随意,语言晦涩等,其实并不真的那么难懂,而只是读者没能抓住新诗语言的标出特点。

陌生化,乃至“不通”(ungrammaticality),是新诗语言极其重要的标出特征。读者若能挑出文本中隐蔽的关键符号,并找到它得以展开的形式结构,再加上文本中自携元语言的提示,新诗语言标出性带来的艺术力量就会彰显出来。

风与雨在海洋里,
野鹿死在我心里
看,秋梦展翼去了,
空存这萎靡之魂。

——节选自李金发《时之表现》

诗句中“野鹿”,和它所替代的对象之间关联甚为薄弱,但“野鹿”这一符号隐含着系列构成解释项的碎片:自由、灵性、神性精神等。由此切入,“野鹿死在我心里”,为全诗定下基调,“时之表现”,乃精神溃散之渗透蔓延。“野鹿之死”在第二至八节诗当中,幻化为具体意象,如黑之草地、残烛、衰草、阴处的睡莲等。整首诗在困顿与希望的交织中构建起来,直到最后一节,“我们之 souvenirs / 在荒郊寻觅归路”两行诗留下念想,丢失的纪念物,依然是野鹿的变形,那就是说,离散的那些精神,有望在泥泞中艰难归来。文本表层的破碎和裂缝,已奇迹般弥合,融合之路的起点在于,对新诗语言标出特征的辨认。邵洵美《昨日的园子》同样需要读者穿越表层,捕捉诗人对精神迷失的抒写:“它隐瞒了上帝的住处 / 牛马鸡犬鸟龟与人, / 于是便迷茫地搜寻 / 末后找到了魔鬼之居。”

早在新诗发生之时,就有诗人认识到诗语不必拘于规范。诚如俞平伯所言:“文法这个东西不适宜应用在诗上。中国本没有文法书,那些主词客词谓词的位置更没有规定,我们很可以利用他,把句子造得很变化很活泼。那章法的错综也是一样的道理。”^[19]语法规则不适用于诗歌语言,就算有一套明确的规则存在,也不宜用来针对诗歌。相对普通语言,诗歌语言是标出性的语言。

沈从文在谈徐志摩诗歌时说到:“作者所长是使

一切诗的形式,一切由文中不习惯的诗式,嵌入自己作品,皆能在试验中契合无间。如《我来扬子江边买一把莲蓬》,如《客中》,如《决断》,如《苏苏》,如《西伯利亚》,如《翡冷翠的一夜》,都差不多在一种崭新的组织下,给读者以极大的感兴。”^[20]文中不习惯的方式,放在诗中却能获得出其不意的效果。相对散文、小说等文体,诗歌语言同样是标出性的语言,这也可以称为,诗歌语言的二度标出性。

对读者而言,理解标出性问题,并不是一件轻而易举的事情,普通读者抑或专业读者,有时都会因忽视新诗语言的标出特点而产生不满。巴人就曾批评徐志摩:“还有不少生造的句子,什么‘一鬟的青山’,‘一翳微妙的晕’,‘我开口唱,悠扬里有你’,象这样不合语法的句子,在徐志摩的诗里是常见的。”^[21]引文提到的几句诗,出自《爱的灵感》,“青山”和“晕”的修饰语,通常不这样用,但在诗里组合起来,形象可感,非但没有不妥,反倒让诗句活起来。至于“悠扬里有你”需放置在前后语境中看:

从此起,我的一瓣瓣的
思想都染着你,在醒时,
在梦里,想躲也躲不去,
我抬头望,蓝天里有你,
我开口唱,悠扬里有你

无处不在的“你”,塞满每一行诗,拥挤在“我”醒着睡去的每一个瞬间。整体上的诗意并不难懂,徐志摩只是打破了惯常的语言组合方式,采用比喻修辞,将具体和抽象相并立,以“一瓣瓣”修饰思想,以“悠扬”代指歌声。

前面提到过,在一定的场域内,中项和正项联合起来排拒异项,使其标出。异项的生存注定更加艰难,因而,新诗一直以来饱受争议也就不足为奇了。不过,新诗存在的问题,却不容忽视。总体趋势上的标出不足和接收者对标出的认识不够,有其非常复杂的原因,其中之一,且很重要的原因便是,元语言性对诗性的挤压。

三

作为异项的新诗语言,尚未及时站稳脚跟,在被中项裹挟的同时,又掉入元语言性与诗性冲撞的漩涡之中。

伴随着 20 世纪中国社会现代化的进程,新诗一直难脱启蒙、救亡之重任,因此,对其宣传功能时有

强调。清晰、明白、大众化等要求,恰与诗歌本质相悖,“诗是要暗示的,诗最忌说明的”,“诗的背后要有大的哲学,但诗不能说明哲学”,“明白是概念的世界,诗是最忌概念的。诗得有一种 Magical Power。”^[22]在雅柯布森的符号“六功能”图示中,元语言性与诗性相反。符号自指,则诗性实现,符号集中于解释,则元语言功能成为主导。若诗歌重点在于向读者解释、宣传某种观念,若诗歌倾向于对大众进行说教,若诗歌变成标语、口号的一种形式……诗歌的元语言功能也就压倒了诗性功能。

刘半农的《一个小农家的暮》,是初期新诗中诗意较浓的一首,“她在灶下煮饭/新砍的山柴/必剥剥的响。/灶门里嫣红的火光/闪着嫣红的脸/闪红了青布的衣裳。”“红”反复而巧妙地使诗意弥散开来。“门对面青山的顶上/松树的尖头/已露出了半轮的月亮。”屋外远景的诗意组合与屋内的小农家情趣正相契合。但该诗最后一节,借孩童之口唱出“地上人多地不平/天上星多月不亮”说教倾向崭露头角,非常突兀地破坏掉整首诗的氛围。另一首诗《敲冰》的倾向性更强:“冬冬不绝的木槌声/便是精神进行的鼓号么?/豁刺豁刺的冰块剝船声/便是反抗者的冲锋队么?/是失败者最后的奋斗么?”

康白情对“为什么要有新诗”这一问题曾经做过详细论述,他从五个方面展开,谈到社会上民不聊生,民众对旧的制度文物的怀疑,庚子拳变的影响,法兰西大革命、辛亥革命的影响等,决定了诗歌必须由格律转向自由^[23]。大部分和内容相关,而少形式探索。新诗必须得变,但促使其变的因素,几乎全部被放置于外在的社会文化语境之中,基于此,新诗的使命意识似乎是与生俱来的。

早期诗人中也有意识到诗歌过于直白的问题:“一览无余的文字,在散文尚且不可,何况于诗?这种矫枉过正的毛病,一半由于时势,一半也由于对于文学根本观念底解释。”^[24]时势的负面影响被俞平伯清楚地点出来,但后来的诗歌并没能摆脱这一影响,也包括他本人的创作。

现代新诗史上,在战争、建国、建设等特殊年代,对诗歌的元语言功能要求更多,20 年代的政治抒情诗、30 年代的左翼诗歌、40 年代的“七月诗派”等,都发挥过它们的作用。但与此同时,坚守诗性的诗歌被标出,比如 30 年代围绕《现代》杂志的诗人诗作,40 年代《中国新诗》诗人群的诗歌。

延续下来,50、60年代大陆诗歌元语言性占优势,自70年代“地下诗歌”始,逐渐恢复诗性传统。相对前面诗性的沉寂,朦胧诗的出现如一记重磅炸弹,引发激烈讨论。今天看来,朦胧诗在内容上并没有特别的“朦胧”或不正常。那么,其标出性何在呢?笔者认为朦胧诗的语言组织方式,为后来的“第三代”诗歌、后朦胧诗歌等提供了一个重要参照。以我们最熟悉的北岛的《回答》为例:“我来到这个世界上/只带着纸、绳索和身影/为了在审判之前/宣读那些被判决的声音。”“纸”、“绳索”、“身影”,三个并置的意象之间,似乎并没有多少关联,且每个意象均有其不确定的内涵。多多常以高度陌生化的比喻呈现奇崛的诗意:“窗框,像酗酒大兵的嗓子在燃烧/我听到大海在铁皮屋顶上的喧嚣”(《春之舞》);“夕阳,老虎推动磨盘般庄严/空气,透过马的鼻孔还给我们的空气。”(《北方的夜》)模糊性、不确定性和陌生化的语言组织,正是诗歌,尤其是先锋诗歌完成自身艺术建构的重要方面。

80年代中后期的先锋诗歌,达到了目前为止的当代诗歌标出的巅峰,也恰是这一时期,新诗探索最集中于文本本身——语言、修辞、诗体形式等。韩东将《他们》的头条理论含义归纳为:“回到诗歌本身是《他们》的一致倾向。‘形式主义’和‘诗到语言为止’是这一主张的不同提法。诗人和任何非诗人的责任感无缘,或者他不能利用诗歌的形式以达到他个人政治的、社会的、道德的或其它价值判断方面的目的。”^[25]这段话的意义在于,韩东果断地剔除了附着于诗歌之上的各种元语言功能,将诗性解放出来,为先锋诗歌实验提供了必要的平台。韩东、于坚、海子、张枣、伊沙、周伦佑等诗人贡献出一批精彩的文本。

先锋实验热闹而短暂,事实上,部分先锋诗歌创作一开始就包含着日常化、口语化的倾向。90年代以来,直到现在,受大众文化语境、叙事转向的影响,新诗的标出性姿态降低,贴近日常,接近地面。这一走向,竟像一个巨大的循环圈,新诗似乎又回到上个世纪初,面临着语言选择的讨论。

新诗发展至今,元命题尚未解决,不断被追问,什么是新诗?或许没有哪个年代的诗歌曾面临如此追问的处境。其中一个不容回避的原因,即新诗语言标出性的不足,标出项要足够标出,才能确立自身。因而,落地的中国新诗,恐怕还得再次起飞,重新开始标出性之旅。

注释

[1][2]魏庆之编:《诗人玉屑》(上),上海古籍出版社1978年版,第135页,第143页。

[3][4][11]赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第281页,第285页,第97页。

[5]<http://baike.baidu.com/view/22156.htm>,查阅时间2011年6月25日。

[6]<http://www.chinapostnews.com.cn/b2009/479/fh03.htm>,查阅时间2011年6月25日。

[7]此处括弧里标明的词语,是赵毅衡以符号学通用词代替雅柯布森的术语,详见《符号学原理与推演》,第177页。

[8]Jakobson, Roman, “What is Poetry?” in Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (eds.), *Language in Literature*, Cambridge, Mass.: University of Harvard Press, 1987: 378.

[9]任裕海:《能指与所指:诗歌语言的符号学特性初探》,〔武汉〕《外国文学研究》1997年第2期。

[10]涂纪亮编:《皮尔斯文选》,〔北京〕社会科学文献出版社2006年版,第277页。

[12]胡适:《答钱玄同》,《中国新文学大系·建设理论集》,〔上海〕良友图书公司1935年版,第86页。

[13]穆卡洛夫斯基:《标准语言与诗歌语言》,赵毅衡编选《符号学文学论文集》,〔天津〕百花文艺出版社2004年版。

[14]梁实秋:《〈草儿〉评论》,诸孝正等编《康白情新诗全编》,〔广州〕花城出版社1990年版,第256页。

[15][16]废名、朱英诞:《新诗讲稿》,北京大学出版社2008年版,第95页,第7页。

[17]闻一多:《〈冬夜〉评论》,《闻一多全集》(第二卷),〔武汉〕湖北人民出版社1993年版,第64页。

[18]丁鲁:《中国新诗格律问题》,〔北京〕昆仑出版社2010年版,第29页。

[19]俞平伯:《社会上对于新诗的各种心理观》,乐齐等编《俞平伯诗全编》,〔杭州〕浙江文艺出版社1992年版,第606页。

[20]沈从文:《论徐志摩的诗》,《抽象的抒情》,〔上海〕复旦大学出版社2004年版,第190页。

[21]巴人:《也谈徐志摩的诗》,谷斯范编《巴人文艺论集》,〔北京〕人民文学出版社1984年版,第414页。

[22]穆木天:《谈诗——寄郭沫若的一封信》,陈惇等编选《穆木天文学评论选集》,北京师范大学出版社2000年版,第140页。

[23]康白情:《新诗底我见》,胡适编选《中国新文学大系·建设理论集》,〔上海〕良友图书公司1935年版,第325-326页。

[24]俞平伯:《〈草儿〉序》,乐齐等编《俞平伯诗全编》,〔杭州〕浙江文艺出版社1992年版,第619页。

[25]韩东:《〈他们〉略说》,《诗探索》1994年第1辑,〔北京〕首都师范大学出版社1994年版,第162页。

〔责任编辑:平 啸〕