

# 诗歌作为一种“刺点体裁”

□ 陆正兰

**摘要:**“刺点”是巴尔特去世前的最后一本著作《明室》中提出的一个理论,他认为在摄影中,延续的文本形成“展面”,其任务是凸显作品中最具有震撼力的“刺点”。此理论可以用来审视我们文化中的整个文本体裁系列:大量的散文作品(散文等实指体裁,小说等虚构体裁)构成了文学体裁系列的“展面”,而诗歌是文学文本体裁系列中的“刺点体裁”。所有的散文体裁,有体裁的定义边界和写法规范,诗歌实际上不可定义,冲破规范,创造新的语言形式,就成为诗歌永无定义的定义;诗歌的这些“刺点”特征,是以文学中所有的实用文体和虚构文体作为“展面”为背景才得以成立的,也就是说,诗歌应该永远是文学实践中的标出项。

**关键词:** 诗歌;刺点;展面;体裁;标出项

**中图分类号:** I207.22

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1671-8402(2014)01-0128-05

## 一、巴尔特的“刺点”理论

罗兰·巴尔特(Roland Barthes)的最后一本著作《明室》(La Chambre Claire, 1980)讨论的是摄影,他认为摄影并不“复制现实”,而是照亮生活的某些点,因此摄影是“明室”而非“暗室”的产物。巴尔特在这本书提出了一对非常有用,但至今不太被人了解概念:“展面/刺点”(Studium/Punctum)。巴尔特认为:同一幅照片上可能既有展面,也有刺点;某些照片是展面的,某些照片是刺点的。如此看来,这组概念的两个层面,既可以用作文本分析,又可以用作不同文本的风格分析。而本文试图推进巴尔特的观念,提出这组概念的两个层面,更可以作为文本不同体裁大类的

分野。

巴尔特用的Studium/Punctum这两个词,是拉丁词,他没有用法文,因为这两个词不太容易直接理解。《明室》的某些中译本中,译者就一直保留这两个词的拉丁原文,没有翻译。巴尔特这样解释:展面,“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”;它“从属于文化,乃是创作者和消费者之间的一种契约,其意义可以被文化的人破解”。<sup>[1]</sup>而刺点经常是个独特的局部,或一种独特的文本,是“把展面搅乱的要素……是一种偶然的東西”。“不在道德或优雅情趣方面承诺什么”;“简短,活跃,动作敏捷得像猛兽”。<sup>[2]</sup>

巴尔特刺点理论,强调了匀质艺术媒介被视

基金项目:教育部人文社会研究规划基金项目“歌诗作为文学新体裁的兴起与发展趋势研究”(项目号:13YJA751034)、教育部新世纪优秀人才支持计划(NCET-12-0390)中期成果。

作者简介:陆正兰(1967-),江苏扬州人,四川大学文学与新闻学院教授,硕士生导师。主要从事诗词及艺术符号学理论研究。

为文化正规,而正规让人无法给予更多的意义解读。在艺术中,任何体裁,任何媒介的“正常化”,都使接收者感到厌倦而无法激动,无法给予超越一般性的解读。此时,只有突破媒介常规的努力,才可能带来意外的意义。为此,巴尔特还指出各种摄影技巧并不一定是刺点,比如“稀有”、“瞬间”、“出其不意”、“叠影变型”、“新颖”,都是为了追求惊奇的正常工作。而刺点“是画面之外的某些东西……引向一个身心交织的绝对优美”,<sup>[3]</sup>是超越于画面之外的精神向度。例如电视剧画面,经常没有刺点,而像姜文的艺术性很强的电影《太阳照常升起》中,却有很多刺点。

这个解释够复杂,但是可以看出:刺点的形成,离不开画面。钱锺书曾讨论过,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”。<sup>[4]</sup>“工”必须依靠:“拙”为背景,全篇皆工,工就不显,无画面,就无刺点。<sup>[5]</sup>

一个文本的组分之间是不平等的,大部分组分成为背景,衬托最表达意义的部分,成为“文本的刺点”;例如,翟永明的诗歌《母亲》的结尾:“有了孤儿,使一切祝福暴露无遗,/然而谁最清楚/凡在母亲手上站过的人,终会因诞生而死去。”

诗歌在一个展面上突然转折,形成一个刺点,整个诗歌意义打开,从个人化的体验,升华到人类形而上的思考。而诗人字向更为聪明,用一首《半首诗》,把自己从不可能写“半首诗”的当代诗歌汪洋中标出:“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”。

同样,一个文化的文本,表意方式也是不平等的。如果把一个文化的多数文本视为画面,那么就有一部分文本很不正常,形成“刺点文本”。大量的散文作品(散文等实指体裁,小说等虚构体裁)构成了文学体裁系列的“画面”,而诗歌是

文学文本体裁系列中的“刺点体裁”,它是违反一个文化的正常语言使用方法。诗歌非正常语言使用方式的特殊性,是以整个文化的绝大部分文本的正常性为必要背景的;没有这个背景,诗歌的语言方式就成为呓语,成为阻隔交流的障碍。有了这个背景,诗歌表意的有意扭曲,才能得到需要特殊语言方式的读者之激赏。诗作为“刺点体裁”留在文化中,是我们理解“什么是诗”的入手处,也是我们回答“一个文化为什么需要诗”的出发点。

米切尔解释说“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>[6]</sup>诗作为刺点体裁,就是文化的语言“正常性”的断裂,就是日常状态的破坏,诗作为刺点体裁,也是当读者介入时可以获得狂喜的文本。

## 二、诗追求难解,甚至不可解

所有的散文,以可解为目的,以清晰地传达为旨归,而诗歌以难解为目的,以延长感知为旨归。这是从俄国形式主义提出“陌生化”理论以来,已经成为尝试的观点。本文要讨论的是:诗的语言,到底可以“不正常”到什么地步?

谢榛《四溟诗话》说“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”。<sup>[7]</sup>“泥”就是纠缠于不可解的,表面上不通的文字。实际上各种元语言因素的效应,完全能使解释摆脱字面意义的纠缠。当读者面对一个“无法理解”的文本,他会从各个方向收集“元语言”元素,直到籍此生成的元语言集合迫使文本产生意义。元语言因素积累达到足够的压力,解释的可能性与必要性增加到一定程度,就“断无不可解之理”;因此,某些诗歌文本可能最初看起来难解,最后却没有不可解的文本。

中国诗歌艺术,受禅宗极大影响。绝大多数禅宗公案就是利用了“无不可解之理”:答非所问,荒诞修辞,之所以答复了不可能答复的问题,就是因为只要解释者愿意,并有能力在文本中寻找意义,无意义也就是一种意义。禅宗要求不立文字,禅师不愿意引用佛经给僧徒答复,就只有有意与问题不发生关系,绕路说禅,又不能说破,答案与问题就形成“无意义”的意义组合。很多当代诗人深得其妙,加拿大诗人兼歌手伦纳德·科恩所作《圣歌》:很形象地说明了这个问题:“撞钟吧,趁你还能撞钟,别去想完美的祭品,每样东西都有裂缝,光就从裂缝洒进”。每样东西都有让光洒进来的裂缝,每首诗都会有可解的办法。

法国电影符号学家让·米特里(Jean Mitry)指出:“电影中不存在胡说,哪怕有意做成反讽或混乱(anarchy),玩弄物的逻辑意义,哪怕被认为荒诞,也就有了意义”。这在诗歌中更是如此:《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,却无一有意义的词,批评家R. P. 布莱克墨尔盛赞此诗是“艺术中成为达达主义和超现实主义的整个运动的先驱”<sup>[8]</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,可以是语言的,可以是反语言的,但永远不会是非语言的”。<sup>[9]</sup>这点在近二三十年最优秀的文学艺术作品中得到证实:徐冰的《天书》,靠“无意义”得到诗意;龚琳娜的《忐忑》唱的是她自己创造的语言,被奉为“神曲”。

符号学诗歌理论家理法泰尔,欢呼诗歌这种奇特的难点:“我应当强调再强调,这种初次阅读的障碍,正是符号表意的指南,是通向更高的系统上意义的钥匙,因为读者明白了这是复杂结构的一部分”。“不用说,这种不通引人注目,为狂欢理解的洪水打开了闸门”。<sup>[10]</sup>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”。但是注家众多,强为之解,解释多了,也就等于解出来了,不同的读者有理由采取不同的解释,因为每种解释,效力是相同的。

我们可以说,与日常语言的特点正好相反,诗歌语言从总体上说,以难解为特征,而且允许所谓的“不可解”。20世纪80年代初,朦胧诗出场,面对很多人“朦胧晦涩”的指责,诗评家谢冕站出来:“一首难以理解的诗,并不等于不好的或失败的诗,除非它是不可感的。一些人在这些诗面前的焦躁,多半是由于他们的不能适应。他们习惯于一览无余的明白畅晓的抒写。他们的欣赏心理是被动的接受。”<sup>[11]</sup>今天,我们可以说,谢冕先生三十年前为诗辩护,可能还是小心了一些,实际上既然称为诗,就不可能“不可感”。在足够的元语言压力下,在适当的语境中,一个诗歌文本总是有意义的。

随着诗歌的发展,“晦涩”即不可解,难解,已成为现代诗歌的一个审美特征,很多学者为之辩护。陈仲义的《含混·繁复·晦涩:现代诗之困扰》一文中指出,“晦涩是更远距离的一种‘含混’,可视为现代诗语的属性之一,它的多义、歧解体现了张力的某些属性。”<sup>[12]</sup>对美国诗人卡明斯不可理喻的语言,赵毅衡认为卡明斯“无可怀疑他一针见血地击中了‘诗的本质’,并提出‘诗就是创造新的语言方式,其他的,兴观群怨之类,不一定非诗不可。’”<sup>[13]</sup>现代主义诗歌以突破语言规范为美,这正是新诗现代性成就中最实质性的、最有建设性的一部分。

### 三、诗以不可定义为定义

所有的散文作品,都有一定的指称性,虚构作品也在创造一个具有“内部实在性”的可能世界,而诗歌语言经常卷入反逻辑的不可能世界。“难解”本身不是诗歌这种体裁的定义。笔者不赞同过分的说法,例如说“不可解”的必定是杰出的艺术。谢榛举出不少韩愈,柳宗元“不可解”的诗句:“韩昌黎,柳子厚长篇联句,字难韵险,然夸多斗靡,或不可解”。<sup>[14]</sup>唐人樊宗师,只传世一首诗与一篇文,被人评为完全不可解。好的作品,不一定完全是因为易解,不好不一定完全是因为难解,反过来亦然。是否能解并不是艺术质量的标

准。

诗歌的定义只能是一个“开放概念”。因为诗歌的任务就是挑战程式,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。如果“难解”成为定义,成为公式,就会有诗人来写平易的诗,而且读者会觉得平易的语言很美。因为此时平易反而成了违反常规的“刺点”。

开放概念,它让体裁文化规定性的约束力,与冲破规定性的创新性之间取得一个协调,让文本与文本之间得到一个动态平衡。时间证明,所有体裁都必须把自己的概念打开,以打开定义为定义的一部分。任何范畴都不得不在开放中保持体裁本身的有效性,体裁本来就是文化对文本的接收方式的规定,文化的发展迫使接收方式不断变异,体裁也只能是动态的。

从这个意义上说,“诗歌的定义即是不可定义”是非常正确的,因为它不是有意惊世骇俗的怪论,而是艺术定义的普遍规律。只是诗歌的范畴边界流动性特别强:其他概念努力保持稳定,以保证概念本身的有效性,诗歌却对破坏其体裁边界的问题采取纵容甚至鼓励的态度,整个一部诗歌史,就是不断推出新形式,不断翻转螺旋上升的历史,诗歌存在于对自身边界的不断否定之中。就这点而言,诗歌以不可定义为定义。

#### 四、诗歌是文化的语言实践中的标出项

“刺点”理论,与文化符号学中的“标出性”关系密切,实际上与标出性理论是一致的。“标出性”观念,是20世纪30年代,布拉格学派的俄国学者特鲁别茨柯伊(Nikolai Trubetzkoy)在给他的朋友雅科布森的信中提出的。特鲁别茨柯伊发现,在对立的清浊辅音,如p-b, t-d, s-z, f-v等,两项之间有相当清晰的不对称现象:浊辅音因为发音器官多一项运动,而“被积极地标出”,于是浊辅音使用次数较少。特鲁别茨柯伊把标出性定义为“两个对立项中比较不常用的一项具有的特别

品质”,浊辅音的确使用频率相对较少,这个现象在全世界任何语言中几乎都是如此,标出性非常恒定。因此,当对立的两项之间不对称,出现次数较少的一项,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)。非标出项,就是正常项。

雅科布森已经意识到标出性并不局限于语音,语法,语义等,应当进入“美学与社会研究领域”。对立项之间的不平衡,应当是一个普遍规律。钱锺书在《老子王弼注》论卷中有长文,引魏源《古微堂集》:“天下物无独必有对,而又谓两高不可重,两大不可容,两贵不可双,两势不可同,重容双同,必争其功。何耶?有对之中,必一正一副”。钱锺书评价魏源这段话“颇识正反相对者未必势力相等,分‘主’与‘辅’。”<sup>[15]</sup>魏源敏感地发现对立项之间总有不平衡。

赵毅衡提出,在文化符号研究中,标出性并不是二元对立的特征,而是三元的动态关系:导致两项对立不平衡的,是第三项,即“非此非彼,亦此亦彼”的表意,即为“中项”,但中项的特点是无法自我界定,也没有自己独立的意义,必须靠非标出项来表达自身。“我们把中项排斥的成为异项,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。中项偏向一边,就是认可那一边意义;中项离弃的“异项”,在文化的普遍认知上是异常的,边缘化的。中项无法自我表达,甚至意义不独立,只能靠向正项才能获得文化意义。但这个意义“被代表”的中项,对决定哪一项标出,有决定性意义:它与正项合起来,标出异项,排除异项。”<sup>[16]</sup>

艺术在现代的发展,内容与形式都越来越朝异项偏转,艺术再现当代社会,是异项表意方式。诗歌是一种“刺点体裁”,它也就是异项艺术,它是对正常的(非标出性的)语言方式的不安和抵制。社会中项(大多数人用的实用语言),对正项(标准语法)的偏边认同,造成语言的稳定,构成了语言方式的“展面”;大多数语言表现方式的凡俗平庸,构成了诗歌的背景。诗歌就是对非标出

语言优势的反抗：这种反抗有时候是无意识的，到现代越来越经常是有意颠覆常规。

诗歌语言之美，就是标出性之美，此时美大致只存在于其语言方式之中，因为这些带标出性的表意方式，并没有得到文化中项（即大多数人普通语言方式）的认同。现实中听到这种标出性的语言用法，就会觉得做作，勉强，甚至不可理解，胡言乱语。诗歌语言，只有在诗歌这种刺点体裁的框架内中，才会得到欣赏，因为社会需要正常的语言秩序。

当代诗歌艺术，已经发展到了这种地步：任何语句，只要有标出性，只要不按常规方式说话，就具有“诗性”。诗人的主要工作，成了“概念创意”，即是把所有的标出性可能，把所有的社会认为不正常的语句，都挖掘出来变成诗歌。此时诗歌成为语言不断走偏锋的比赛，诗歌所表达的，实际上就是标出性之所以标出的文化原因。2011年诺贝尔文学奖落在瑞典诗人托马斯·特朗斯特罗姆(Tomas Transtromer)头上，这不是个意外，或许我们应该听听他对诗歌的感言：“常规语言和观点在对付现实，达到局限，目标具体时是必要的，但是，在关键时刻，我们会发现他们是不能胜任的。如果它们完全主宰了我们，我们就会被引入与世隔绝，分崩离析的厄运。诗歌在我看来，他其中的一个作用，就是抵抗这一发展。诗歌是禅坐，不是为了催眠，而是为了唤醒。”看来东西方诗人都体会到，诗歌作为“刺点体裁”的意义，是给非标出的语言“展面”一种刺激，从而让语言保持生命力。巴尔特说：“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”，<sup>[17]</sup>他完全明白诗作为“刺点”，给语言带来的那种“无以名之”的激动。

参考文献：

- [1] 罗兰·巴尔特：《明室》，文化艺术出版社2003年版，第40,43,69,82页。
- [2] 同上，第41,71,78,96页。
- [3] 同上，第94页。
- [4] 钱锺书：《管锥编》第一卷，北京：三联书店2007年版，第189页。
- [5] 陆正兰：《用符号学推进诗歌研究：从钱锺书理论出发》，《四川大学学报》2010年第4期。
- [6] W.J.T.Mitchell, “The Ethics of Form in the Photographic Essay”, *Afterimage*, 1989, 16/6, pp8-13.
- [7] 何文焕：《历代诗话考索》，见《历代诗话》（下）北京：中华书局1982年版，第823页。
- [8] R.P.Blackmur, *Language as Gesture: Essays in Poetry*, New York: Harcourt, 1952, p41
- [9] 托多洛夫：《象征理论》，北京：商务印书馆2004年版，第364页。
- [10] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington&London: Indiana Univ Press, 1978, p 6, p62
- [11] 阎月君：《历史终将证明》，《朦胧诗选》，阎月君编，沈阳：春风文艺出版社1985年版。
- [12] 陈仲义：《含混·繁复·晦涩：现代诗之困扰》，《楚雄师范学院学报》2013年第1期。
- [13] 赵毅衡：《大胆出诗人》，参见卡明斯《我的六次演讲》中译文序言，南京：译林出版社2013年版。
- [14] 谢榛：《诗家直说笺注》，济南：齐鲁书社1987年版。
- [15] 钱锺书：《管锥编》，《老子王弼注二》，北京：三联书店2007年版，第一卷，第648页。
- [16] 赵毅衡：《文化符号中的“标出性”》，《文艺理论研究》2005年第5期。
- [17] 罗兰·巴尔特：《明室》，文化艺术出版社2003年版，第94页。

（作者单位：四川大学 四川 成都 610044）

（责任编辑：陈建宁）