

像我們，服味性在這首詩中與其說是昇溢于字面處的，多來語言障礙的遐想延伸。不如說是作者精心考慮過的一種結構，一種“既著器官”但又讓人“全不覺覺”的深層結構。這是一首對字詞的安排作了零件化處理的詩作，作者有意在通常不被人注意、不大力用的地方用力，因此，在若隱若現的文本意識軌道中，服味性是如此柔曲地與清晰而結實一起，以我們難以割解。服味本身竟還是詩意的透明所要表达的，還是對表达的掩飾和回避所要的。也許比這更吊詭的是，在《悠悠》這首詩中，表達和對表達的掩飾有可能是一回事。因為尋找文本的隱微設計方現代人真實虛境的同构关系而言，服味在這里是把混沌性與清晰度合併在一起考慮的。詩的越前對此就有暗示：



頂韻，語音室。

秋天的一聲來臨，

清輝給四壁線上宇宙的新破曉，

大夥兒最好耳來，表情團結如五。

這個“不敢高聲語，恐傷天上人”的語音室，展示了由高科技和現代教育抽象出來的后現代風景，其服味之虛在于：語音室就變態進象而言是一個清晰的、高透明度的玻璃共同體。但在聲音上却是彼此隔閡的、弄異造成的——每個戴上耳的人所听到的語音，竟從發自人喉。還是發自機器，其間的界限難以划分，出發點也難以判定。——每個人都沉沒在低吟中”，但即不知道誰在說。對此加以追問就能發現，不只有是喉的，說也同樣低吟。說在這里由一個空缺的位置構成：只有說，沒有說者。空缺作為一種中介体系起作用。人的聲音——一種此体系的通融，就會成為失去原音的“超聲音”（HYPER-VOICE）。所有有人原聲，個性特質有突的東西都作為不義之物被過濾盡淨，被阻擋在聽覺之外。人們在這聲音中所听到的是一个假聲音，却比真的還要真。這個聲音的存在本身就對假語的取消，對虛偽世界和弄虛世界

稍有現代詩圖繡繡的人，都不至于天真地使張平的《悠悠》看作為一首抒情詩。雖然這首詩并不缺少強抑鬱的抒情成分，它也不能算作一首敘事詩，儘管它會有那種似乎是狂瀉着什么的敘述口吻。將這首詩在歷史上的服味性放到20世紀的詩學史上去看都是件有趣的事：它不是意識流詩歌，象徵主義詩歌，表現主義詩歌，超現實詩歌，也不是什麼反動詩、語言遊戲詩，但無疑有屬于上述每種類型的詩歌幾乎都能在《悠悠》一詩中找到其變化和消滅。這首詩的服味性在我看來還遠不止這些。那麼如下：

頂韻，語音室。

秋天的一聲來臨，

清輝給四壁線上宇宙的新破曉，

大夥兒最好耳來，表情團結如五。



年芳的老老師也扭身，遠隔聲音的

目光片刻：

“晚報，晚報”，縱帶繞味味快過。

緊蹙的眉頭，不肯退去，如量是和

情景，如八天外寄給定這匹繡繡，

扭弄弄夕照，他們低低西下一匹繡繡，

盡至少一朵花。

她看了看四周的

新格調，每個人嘴裏都有一台城市，

正順順讀讀這一個

好的敘述。

“每個人都沉沒在低吟中”，

每個人都眼睜睜，工作着。

全不覺覺。

用詞與物這樣的語調來確定知識，這里是福柯的一個發明，他所設計的考古學整本都——都聽回來。將《悠悠》拉這樣和回家去解讀，我們就受到，無連續性的行為和日常景景是如何反復，如何忽忽誘人，對其深義。問題的點仍然是行為的多種流向和多種層面內。顯然，內向作為一個出發點，所指涉的結構、所匯聚的能指，張平於詩學的角、而不是從現實場景的角度去考慮的。《悠悠》一詩為讀者後的詩學角，簡單地說就是堅持文學者對於技術帶來的標準化狀況的優先性，同時又堅持物質性對於虛構的虛構的涉透。當面的討論已經涉及了“音室”這一顯性的語境場所，現代性中發出的反制的、濃縮的聲音，它不正是另一位詩人柏格森所說的“用深思想的声音”？現代性的圖象在我們上安排了幾個人的魔術術式語言，閉了能讓我們“表情團結如五”的超音，考慮到這個超音室是整體的、圖性的，從傳播學的角度看，是否它已衝上了CNN、BBC或新華社有目呢？

……遠隔聲音的

目光片刻：

“晚報，晚報”，縱帶繞味味快過。

是否這就是那種變化了“物”的音？林一屏稱，帶220伏或110V電壓，有人在和沒有人都一樣——它和任何所看的眼都是個性的，浮掠影的，無是解的。它很可能是從早已寫成的文本借來的，卡1（Jonathan Culler）在《非確定性》一書中指出：“我們有一個早寫就的文本，它已被切斷了與讀者聯系”。卡1因拒絕的，係用眾人的音說語，與眾人的音說語是一回事，在超聲音中，眾說就是零。你不知道，超聲音是對誰的噴、誰的耳、誰的孔的閉、假定、給予或取消。你終不知道，當“早已寫就的文本”被超音借用時，到底是哪一個文本被借用：比如，《悠悠》一詩中提到了“的故事”，它是魯迅《野草》中的一散文詩作，很難說，它在這語音室里是為一個文學性文本被借用的，這作為一個官方性質的教科書被借用的。如果採用一種解釋的、部分割割的讀（古文會涉及這一讀法），去解讀“空少——米花”這行詩，你就能發現其內部的布羅克文集（少于一），又為什麼被借用的呢？

如果說，被借用的只是一個作為音基礎的文本，是否更切合實際呢？眾所周知，漢語頗具圖，在其發展歷史變遷過程中，寫法和用法逐漸變統一，但發音卻始終是兩面俱。不能說，超聲音的出現是一種語言上集體無意識？考慮到張平是南方人，有著關西口音的外省口音，寫詩時便一種既有寫又有所的混合語言，他們意識到了，口音問題不僅是個鄉感，也是個文化身份問題。在《悠悠》這首詩中，語音室實際上提供了一個小場所，作為技術的替代物，在這所中，文本和生活在量度的，听和听不在一起：听者在其不同的地方，听者的耳朵對生活在活的瞬間中分離，被截下了耳根。在耳根里被讀的一個死人，語音室是空室於一個高處上。超聲音是由無人天地地地說的，一種配方語言。如果不用說和組織，不帶鄉音，沒有國籍和省份，沒有地方性，沒有生活，或許，這就導致外國人發明“空性化”口音，——不要把外人也也過來？我們他們們電影就過，用的是那種方言的，先規定好的工具語，帶有典型的ETI音，彷彿不是他們自己，而是奧里的語狂說。問題是，怎么才能從這些工理性的音轉向對生活的倾听？

站在虛構這边

J. Hillis Miller

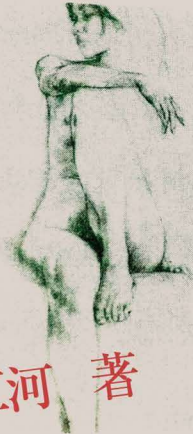
A. L. Huxley

之間的差異，取消。它不會喉，不會沙啞，不會隨時間的推移而變得衰老，不帶感情色彩。這是一個教學的發音過程，它從音調高低、音量大、速度快慢上的變化由機器端來控制。這一發音過程的后面，存註着一個最音和音音的技術過程：單有的那個發自真人的聲音，作為預設的現實，在被錄制下來的同時被抹去了，而錄下來的聲音替代單有了現實本身（它也不仅仅是對現實的模擬）。我們在傾听時感覺到的任何差異都與原音無關，只與攝錄系統和收聽系統的機器質地、技術細節有關。就自然屬性而言，這個超聲音什麼也不是，但即也不是。因為在現代性中，它已成為一種體制化的人工自然。它无所不在，作為一個位置、一個形象、一種語言，一種假象（某些人為了有助於消化和年而吸收中年的广播），与信息來源、與各種各樣的或超常的經驗交織在一起。超聲音是平常的，但在这里，反常本身成為常。

張平身上有著現代知識分子所特有的狂氣氣質，同時又是一個天性敏感的詩人。他從狂迷與敏感的综合發展出一種分寸，一種對詩歌寫作至关重要的分寸感。這套圖上限制了詩作的寬度和風格上的廣度，但限制本身在《悠悠》一詩中被證明是必要的，適度的，深思熟慮的，正是這種限制，使張平得以一首詩的具體寫作過程中而地形成自己的詩學。我的意思是，張平為《悠悠》找到了一種一

ON THE SIDE OF FICTION

STANDING



歐陽江河 著

Sublimation

種方案，它既屬於詩，又屬於理論。讀者在后面的討論中將會看到，實際上《悠悠》的寫作涉及兩個不同的詩學方案。之所以提出這個問題，是因為我意識到一個當代詩人必須認識的巨大的壓力，處理與現代性、歷史環境、中國特質與國際性有主的論述和材料時，文本長度、風格或體裁上的廣度往往起不了決定性的作用。如果不把詩學方案的設計、思想的設計、詞與物之象的設計考慮進來的話。

四川文艺出版社



欧阳江河，1956 年生于四川省泸州市。著名诗人，诗学、音乐及文化批评家，书法家，《今天》文学社社长。在国内出版诗集《透过词语的玻璃》《谁去谁留》《事物的眼泪》《黄山谷的豹》《如此博学的饥饿》《凤凰》《大是大非》《欧阳江河长诗集》，以及文论及随笔集《站在虚构这边》。出版繁体字版诗集《凤凰》《手艺与注目礼》。其诗作及文论被译成英语、法语、德语、西班牙语、俄语、意大利语等十多种语言。在德国和奥地利出版德语诗集《玻璃工厂》《快餐馆》《凤凰》，在美国纽约出版英语诗集《重影》《凤凰》，在法国巴黎出版法语诗集《傍晚穿过广场》。自 1993 年起，多次应邀赴美国、德国、英国、法国、意大利、荷兰、捷克、匈牙利、奥地利、希腊、日本、印度等国家，在全球五十多所大学及文学中心讲学、朗诵。欧阳江河的写作实践深具当代特征，在同时代人中产生了广泛的、持续的影响，被视为 20 世纪 80 年代以来中国最重要的代表性诗人。曾获华语文学传媒大奖 2010 年度诗人奖以及 2016 年度杰出作家大奖，以及英国剑桥大学 2016 年度诗歌银叶奖。

图书在版编目 (CIP) 数据

站在虚构这边 / 欧阳江河著. —成都: 四川文艺出版社, 2017. 11

ISBN 978-7-5411-4831-6

I. ①站… II. ①欧… III. ①诗学—文集
IV. ①I052—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 254747 号

ZHANZAI XUGOU ZHEBIAN

站在虚构这边

欧阳江河 著

策 划 胡 焰 周 轶
责任编辑 程 川 奉学勤
封面设计 叶 茂
内文设计 史小燕
责任校对 文 诺
责任印制 喻 辉

出版发行 四川文艺出版社 (成都市槐树街 2 号)
网 址 www.scwys.com
电 话 028-86259287 (发行部) 028-86259303 (编辑部)
传 真 028-86259306

邮购地址 成都市槐树街 2 号四川文艺出版社邮购部 610031
排 版 四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷 成都东江印务有限公司
成品尺寸 140mm×203mm 1/32
印 张 9.5 字 数 180 千
版 次 2018 年 1 月第一版 印 次 2018 年 1 月第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-5411-4831-6
定 价 48.00 元

版权所有·侵权必究。如有质量问题, 请与出版社联系更换。028-86259301

序

这是我的第一本文集。收在这本集子里的文章，和我的诗歌写作一样，具有某种异质混成的性质。就文章体裁和样式而言，它们当中既有较为正式的理论性文章，也有信笔写来的短论和随笔。从篇幅上看，有的文章长达上万字，有的文章则简短到仅两千字而已。至于行文节奏和语速，我认为与每篇文章所花费的写作时间不无关系，比如《蝴蝶 钢琴 书写 时间》及《倾听保尔·霍夫曼》这两篇随笔，我就坐在那儿用和写信差不多的自由速度写它们，也就两小时吧，边写边听格伦·古尔德的巴赫（不是《平均律》就是《戈德堡变奏曲》），文章写完后读上去有一种私人信件般的语速和气氛。而像《当代诗的升华及其限度》这样的文章则持续写了十天左右，原文有三万字之长，由于是为一个特定的诗学研讨会所写的发言稿，我又被事先告知仅有四十分钟的发言时间，所以压缩成现在这个样子。长度从三万字挤压到不足万字之后，文字的内在节拍是否带有减法的特征呢？

这本集子里的文章除少数几篇涉及了音乐和绘画外，大都是关于诗歌的。写诗算是我的本行，但在写诗学文章时，我刻意选择了“读”的角度，而非“写”的角度。因为读可以把写像灯一样打开。问题是，写是怎么被打开的，还会怎么被关掉。真的，读是开关。按照海德格尔的说法，读，就是和写一起消失。

词真能像灯一样打开，像器皿一样擦亮，真能照耀我们身边的物吗？当代诗人们致力于处理词与物的关系，以此界定人在宇宙中的位置和形象，并对现实生活的品质、价值和意义做出描述。我想强调指出的是，这种描述带有虚构性质，不大可能由现存事物简单地、直接地加以证明，因为诗的描述不仅是关于“物”的，也是关于描述自身的。从虚构这边看，诗引领我们朝着未知的领域飞翔，不是为了脱离现实，而是为了拓展现实。在我看来，现实如果只是物的状况的汇集，没有心灵和诗意的参与，那么，一切将变得难以忍受。

细心的读者会发现，我的某些文章（比如这本集子里的几篇细读文章）意在表明，在对现实的诗意描述与媒体性质的描述之间，不存在共同尺度。这种思维方式和表达方式的深刻差异不是很好吗？“维护差异性”是利奥塔在《后现代知识状况》中提出的一个理论建议，它值得我们认真考虑。我不是一个时时处处与传媒体制为敌的人，但老实说，要是当代媒体想说想做什么就能说能做什么的时代真的到来时，我不知道，人类生活会是怎么一

个样子。也许，地球将小得几乎可以被一份晚报折叠起来，所有的历史事件都发生在通栏标题下，几个版面就足以概括生活，花上几毛钱就能通读。至于诗歌，至于文学，那是副刊的事。读者全都不知不觉地在使用一种全球通用的传媒语言来整理思想，表达看法。这种硬通货式的语言，人们说它的时候好像自己的思想、观点、意见是兑换过的。它散发着主持人语气和嘉宾口吻，意在造成一种历史正被现场直播、而每个人都是应邀出席者的假象。就词与现实的关系而言，媒体语言是与现实最为贴近的报道语言，它所讲述的全是真的发生过的事儿。但这种语言对现实的界定实际上是个幻觉。因为现实和现实感从来不是同一回事，生活真实和文学真实更不是。明白了这点，就能明白我为什么提出站在虚构这一边。

从某种意义上讲，一个人的写作想有多自由就能有多自由，但是，真正有意义和有价值的写作肯定存在着限制。问题是，对于这限制是什么，在哪里，我们往往茫无所知。

欧阳江河

1999年8月28日

… 目录

当代诗的升华及其限度	/001
1989 年后国内诗歌写作：	
本土气质、中年特征与知识分子身份	/024
另一种阅读	/061
站在虚构这边	/080
词的现身：翟永明的土拨鼠	/100
命名的分裂：商禽的散文诗《鸡》	/118
北岛诗的三种读法	/130
读北岛《旧地》	/148
柏桦诗歌中的道德承诺	/160
倾听保尔·霍夫曼	/165
蝴蝶 钢琴 书写 时间	/174

- 180/ 深度时间：通过倒置的望远镜
- 190/ 共识语境与词的用法
- 193/ 20 世纪 90 年代的诗歌写作：认同什么？
- 197/ 《谁去谁留》自序
- 203/ 有感于《今天》创刊 15 周年
- 210/ 成都的雨，到了威尼斯还在下
- 218/ “他是个中国人，他有点慢”
- 223/ 幸福：可口可乐的那种甜？
- 227/ 我听米凯兰杰利
- 235/ 格伦·古尔德：最低限度的巴赫
- 244/ 曾来德的书法与“元书写”立场
- 255/ 20 世纪 90 年代的中国先锋艺术
- 269/ 技法即思想
- 275/ 纸手铐：一部没有拍摄的影片和它的 43 个变奏

当代诗的升华及其限度

一、个人语境的不纯

我们在诗学研究中面对的是一般诗学，而在动笔写作时考虑的却是某一特定作品，这种情形是否合理？提出这个问题，部分是由于在当今汉语诗界一个人既写诗又从事诗学批评的情况似乎已相当普遍，部分则是考虑到有时我们对如何理解一个词感到没有多少把握——很明显，对于公共理解、一般诗学和不同的特定作品，有时一个词表达了迥然不同的意义。这看上去像是一个技术性的问题，但其中所包含的困惑却是难以回避的。我想这里首先有一个语境问题。一般诗学所面对的是由交叉见解所构成的具有可公度性（commensurability）的共识语境，而在某一特定文本中起作用的则主要是个人语境。也许对个人语境起源的不纯加以质疑是必要的，因为这一质疑通常会把我们的注意力引向个人生存的特殊处境和深度经验，在其中，词与物的关系所呈现出来

的直接真实往往带有令人不安的单纯性质。之所以令人不安，是因为单纯本身有可能精致化，变为福音或乡愁的袖珍形式，亦即一种由集体记忆加以维系的个人记忆的替代品；也有可能因制度语境的压抑和扭曲而发展成为真正的噩梦。英国作家赫胥黎（A. L. Huxley）在《美妙的新世界》一书中描写的一个场景是这方面的典型例子：一间阳光明媚的房子里摆满接通电源的鲜花，一群孩子被带进来后，人人都本能地扑向鲜花，而电闸就在孩子们的手碰到鲜花的一刹那拉下。这种情形重复一千次后，鲜花与电流在概念上就紧紧黏合在一起：这不仅仅是事实的简单呈现，或噬咬人心的痛楚经验，也是一种具有固定含义的“反常的常识”。换句话说，鲜花与电击的联系既是物与物之间的联系，又是词与物、词与词的联系，未知世界与已知世界的联系。由于它已内在化为个人语境，无疑将作为修辞的噩梦在孩子们的一生中起作用。

这当然是反常语境迫使正常语境产生变形的一个极端例子，但它有助于说明个人语境的不纯。词与物的初始联系并不像看上去那么单纯，就其起源而言早已布满了外在世界所施加的阴影、暴力、陷阱。对我们这代人来说，只要提到像“麻雀”这类词在五六十年代意味着什么就足够了。麻雀每年吃掉多少粮食的统计数字一经发表，“麻雀”一词在我们成长时期的个人语境中就成了“天敌”的同义词，为此不惜发动一场旷日持久的麻雀战

争，与其说麻雀属于鸟类，不如说它属于鼠类。必须指出的是，这种米勒（J. Hillis Miller）所说的“按事先规定好的神学假定”^①去理解一个词的反常途径，不仅指向世俗政治和现实人生场景，而且指向精神和心理的领域，构成了善恶对立的二元修辞体系。根据这一体系对意义的“事先规定好的神学假定”，个人对事物的认知和判断成了对词做出分类处理的一个过程。例如：“麻雀”一词划归恶、“葵花”一词则体现了善。在这里，词的世俗性意义无论朝向善恶的哪一向度，都含有某种特异的精神疾病气味，它是不祥的，因为它除了是体制话语的产物，也是人性表达的一部分。

词与物的联系是怎样被赋予超字典的反常意义的，这种意义又是如何在公共理解中固定化、功利化，并对个人语境造成巨大压力的，这恐怕主要是社会语言学范畴的问题，我无意加以深究。我所关切的是对个人语境的不纯加以质疑能否给个人写作带来活力。无论在词的精致化、词作为集体记忆、词作为历史噩梦的哪一种可能性中，我所理解的严肃的个人写作都意味着呈现生存的未知状态。不过问题在于，一个诗人当然可以通过规定上下文关系来规定词的不同意义，但这也许只是一个幻觉，因为诗人不能确定，具体文本所规定的词的意义一旦进入交叉见解所构成

^① Ralph Cohen 主编，[Ⓜ] The Future of Literary Theory [Ⓜ]，Routledge，1989，引自中译本，中国科学出版社，1993年，第130页。

的公共语境之后，在多大程度上还是有效的。令人沮丧的是，一方面个人语境难以单独支撑意义，另一方面它又无力排斥公共理解强加的意义。例如“麦子”一词在已故诗人海子的后期诗作中频繁出现，只要我们细读原作就能发现，海子是在元素和词根的意义上使用这个词的。但后来的情况却表明，“麦子”一词进入公共理解后，因其指涉过度泛滥而成了那种空无所指的“能指剩余”，就像一只魔术袋，可以从中掏出种种稀奇玩意儿，但又似乎是空无一物。一个词的信息量从来没有包含如此多的群众性，以及族系相似性（familial resemblances），其意义的传递无论是经由误读或仿写，还是通过空想或移情，都明显带有非意义刺激出来的仪式气氛。显而易见，我们在这里遇到的并非如何理解一个词、一首诗或一个诗人这样的问题，我们遇到的是一种综合的社会症候，它相当诡异地同时证明了诗意对公众的强烈感染力以及伴随这种诗意感染力所产生的深刻的无力感，诗意的独特性越是传遍公众的理解，就越不是原有的诗意本身。也许这里有一种萨特（Jean-Paul Sartre）式的奇怪反讽，即“胜者为败”的逻辑——诗人所赢得的正是他所失去的^①。

^① 《最新西方文论选》，漓江出版社，1991年，第335页。

二、自动获得意义

我将上述症候称之为升华。

升华（Sublimation）似乎是一个具有特殊魅力的词。从本义上讲它是一个物理学、化学术语，用以指称以下现象：某些熔点和沸点接近的固体物质，受热之后外观上不成液体而直接成为气体，待冷却后气体复又直接成为固体。当然，升华一词后来在心理学、伦理学、美学和文学等领域被广泛借用，在修辞转义的历史过程中，这个词的人文内涵显然已超出了它在自然科学方面的字源本义。将作为人文用语的升华与作为自然科学术语的升华加以比较，其差异颇能说明问题：两者都是指事物从一种状态转化为另一种状态，但后者仅限于对转化现象做客观描述，前者则含有主观滋生的意思并涉及价值判断（升华后的状态在道德或美学价值上高于升华以前的状态）。

需要说明的是，我在使用升华一词来指称本文所讨论的当代汉语诗的种种症候时，并不奢望这个词具有一般理论术语通常具备的准确性和严谨性。我有意不在技术上做出界定，因为升华作为综合的社会症候实际上难以被界定，我宁可将其视为一个变项，用以说明词与物的联系在不同语境中的状况和性质。升华无

疑意味着有什么东西起了变化，就当代诗而言，首先起变化的是语言的性质。像前面提到的海子后期诗作，“麦子”一词的意义变形并不是一个孤立的例子，海子的不少作品在公众理解中升华后，其可贵的元素般的语言品质要么蒸发为某种与天地精神独往来的空旷气息，要么变成了流行性的伤感和乡愁。张枣在谈到公众对诗歌的冷漠反应时，有一个相当生动的说法：冷漠可以把这些诗作像灯一样关掉。其实公众对诗歌的过于热烈的反应又何尝不是如此！想想人们在集体交出耳朵、头脑、良心和泪水的升华状态下阅读诗歌，对当代诗人意味着什么吧。我认为，在升华之后的读者用意中，作者用意很可能像灯一样被关掉。其次，随着语言性质的变化，词与物的类比关系也起了变化。在上述例子中，“麦子”作为一个词与作为物自身，两者之间已无必然联系。麦子所指称的物，在性质上可以是玉米、谷子或别的什么，只要这个“所指”能带来还乡冲动，带来对家园村庄、对古老土地、对养利物产的感恩心情。词升华为仪式，完全脱离了与特定事物的直接联系，成了可以进行无限替换的剩余能指。这种情形使人联想到列维-斯特劳斯（C. Levi-Strauss）在《生的与熟的》一书中对大洋洲原始宗教用语“Mana”一词的描述：“……它同时是力量与行动，质量与状态，名词与形容词及动词；既是抽象的又是具体的，既是无所不在的又是有局限性的。实际上 Mana 是所有这些东西。但是，不正是因为它不是这些东西中的任何一

个，它形式简单，或更确切地说，是个纯象征，因而能承担起任何一种象征内容？”^①

这里的象征内容显然具有可以无限替换的性质。列维-斯特劳斯认为“这样的内容能够接受任何一种价值”，因为像 Mana 这类词自身“仅会有零度象征价值”。^②

博尔赫斯（J. L. Borges）也曾小说《阿莱夫》中，从观看与遗忘的立场对语言的上述性质加以讨论。阿莱夫与 Mana 相似，它作为一个包容万象的点，可以既不重叠，也不穿透地容纳现象与行动的“无穷数集合”。它的名字篡夺了人的名字。意味深长的是，博尔赫斯认为一个被看见过的、具体存在的阿莱夫是一个假的阿莱夫^③。他的意思是，阿莱夫作为一个词是假词，它所集合起来的历史也是假历史。我想到詹明信（F. Jameson）在讨论后现代文化现象时做出的一个断言：在假历史的深度里，美学风格的历史取代了“真正的历史”。

我可以毫不费力地从大陆当代诗作中找出数量惊人的词，与 Mana 和阿莱夫加以比较。家园，天空，黄金，光芒，火焰，血，颂歌，飞鸟，故土，田野，太阳，雨，雪，星辰，月亮，海，它们在升华状态中，无一例外地全部呈现出无限透明的单一

① 德里达，《人文科学语言中的结构、符号及游戏》，引自英国批评家洛奇（D. J. Lodge）所编《二十世纪文学评论》的中译本（下册），上海译文出版社，第 555 页。

② 同上。

③ 《博尔赫斯短篇小说集》，上海译文出版社，1983 年，第 222—240 页。

视境，每一个词都是另一个词，其信息量、本义或引申义，上下文位置无一不可互换。一句话，这些词彼此可以混同，使人难以分辨它们是词还是假词。问题不在于这些词能不能用、怎么用，是不是用得太多了——因为写作并不是寻找稀有词汇，而是对“用得太多”的词进行重新编码。我认为问题在于，词的重新编码过程如果被升华冲动形成的特异氛围所笼罩，就有可能不知不觉地被纳入一个自动获得意义的过程。对于严谨的个人写作而言，重新编码意味着将异质的各种文本要素、现实要素严格加以对照，词的意义应该是在多方质疑和互相限制中审慎确立起来的，即使在它们看上去似乎是不假思索的信手拈来之物、灵感所赐之物，信马由缰难加束缚时也该如此，原因很简单：意义应该是特定语境的具体产物。但对于升华过程来说，情形就完全不同了。在那里，意义似乎是外在于任何具体语境的一个纯客体，它超然物外却又像“物”一样存在，事先就是成熟的、权威的、完形的，不必重新编码。在这种情况下，写作不过是已知意义和未经言明状态之间的一种中介过渡。我不知道这里的已知意义是不是假意义，但我知道一个自动获得意义的词往往是假词。这些无辜的词，它们成了列维·斯特劳斯所说的“纯象征”，自身没有任何质量，甚至在被当作假词的时候似乎也不是真的。它们被滥用了，被预先规定的价值和意义，被公共理解，也许还被写作本身滥用了。这种滥用达到失控的程度，就会使诗的写作、批评和传