

毛世紀的「史記」：作為史籍的詩輯

臺灣詩學 楊小濱（中研院文哲所副研究員）

摘要

本文通過拉岡的理論評述柏樺的長詩《史記：1950-1976》，揭示其占據了歷史主體的位置並掏空了自身主體性的寫作姿態，探討其如何在冷靜的敘述中體驗詞語和意義之間隱秘錯位的空洞主體。本文同時討論了這部長詩對革命話語中絕爽的表達，探索了該詩所書寫的現代性宏偉意義下的創傷性快感，以及這種創傷性快感在日常符號網絡中的不斷游移、逃逸和撒播。

關鍵詞：柏樺、《史記：1950-1976》、敘事詩、絕爽、主體性

※2010年5月30日收稿，2010年7月1日審查通過，2010年7月4日修訂完成。

這部柏樺稱為「史記」（而不是「史詩」）的文字究竟應該擱到書店和圖書館的哪個角落？當然是歷史——它記載了毛澤東時代所發生的大大小小的社會事件。也當然是詩——一種無可否認的特殊修辭貫穿著整部長詩。不過，它又不是典型的歷史：畢竟，比起一般史傳寫作來，柏樺的文本既不以史實為終極目標，也不以某種特定歷史觀為框架，而是蘊涵了多重甚至曖昧的歷史感。然而，它也不是典型的傳統意義上的詩，因為抒情主體的位置被空了出來，主體成為他者（the Other）的傳聲筒，承載了他者所有的欲望和話語。不過，這個主體並不癡症式地出演他者的角色，而是偏執地排演了一幕幕他者的劇本，而演出卻由於略顯稚拙而突出了與其巨集偉意義之間的不協調。也就是說，《史記：1950-1976》被詩和歷史扯到了兩個類別的邊緣銜接處，既不墮入絕對客觀化的史實再現，又不膨脹為絕對主觀化的詩性表現。

一個習慣聽見柏樺詩歌中尖銳叫聲的讀者會從這部《史記：1950-1976》中聽見什麼呢？在這里，柏樺自己的聲音幾乎是聽不到的。這樣說，難道意味著柏樺僅僅是一個速記員嗎？當然不是。一方面，柏樺占據了歷史主體的位置，在編織故事的過程中倚賴了巨集大歷史的背景；另一方面，他又掏空了自身的主體性，既不贊美也不貶抑地鋪陳出大歷史中的各種客觀情節（面貌）。正如他在〈為何喜歡《首戰平型關》〉中寫的：

因為另一個拿駁殼槍的八路軍顯得很大
而我又很小

這個「拿駁殼槍的八路軍」可以說是歷史他者的形象代表，而「我」當然就是在他者的偉岸身軀下顯得並不起眼的那個（虛擬）主體。無論如何，這不再是一個自我哄抬到巨集大歷史高度的批判主體，而是在冷靜的敘述中體驗詞語和意義之間隱秘錯位的空洞主體。比如在〈一些有趣的事〉里：

她卻興奮地說：天安門前的水是毛主席身邊的水，

airiti

它最甜、最有抗毒作用，用它洗了頭，
在階級鬥爭的大風大浪里永遠也不會迷失方向。

作者顯然代替了這個女紅衛兵陳述了對於「天安門前的水」的理解（而不是超然地評點女紅衛兵的所言所為），他者的話語占據了這個邏輯場域的主要背景。不過，不但這個他者的話語本身便是一種主觀的構建（或虛構，因為對天安門前水的功用的描述並非主流話語中的現成材料），而且這個邏輯場域也由於其意義的過度伸展而顯示出嚴重的傾斜甚至坍塌。在這樣的圖景下，難道詩人還需要出面評判歷史的荒誕意味嗎？

當然，作為作者的柏樺也並沒有閑著。從他的《水繪仙侶》開始，柏樺就迷上了大概起始於艾略特的《荒原》而在納博科夫的《微暗的火》達到頂峰的註釋文學。在《史記：1950-1976》中，註釋往往將被註的事物扯到或近或遠的他處——雖然並非是在演繹所謂「所指的滑動」（拉康）或「意義的延異」（德希達）——讓一幅平面的歷史圖景具有了立體感。無論如何，詞語的指涉的確更加放蕩不羈了，「魯迅也可能正是林語堂」（柏樺《現實》），不也正說明瞭詞語（概念）內在的變幻無常嗎？

《史記：1950-1976》這部近四千行的長篇詩史（如果不是史詩），從年代上看橫跨了毛時代全部的四分之一世紀。柏樺這個曾經是毛澤東時代的抒情詩人——多年前柏樺的回憶錄便題為《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》——如今以毛澤東時代敘事詩人的身份出現了。不過，敘事詩人柏樺仍然和抒情詩人柏樺一樣，對「時代」的關注主要並不在於大人物和大事件（即使是毛澤東、尼克森和姚文元，也成了某種稗史的角色）。如果說抒情詩人柏樺展示了一個時代所引發的自身的內心尖銳，那麼敘事詩人柏樺關注的則是在大時代的背景下，更多普普通通的微小個體所遭遇和經歷的一切。我們甚至可以說，新媳婦也可能正是柏樺，或者，女獸醫也可能正是楊小濱。至少，如果我生活在那個時代，我也會去打麻雀（〈1958年的小說·二、北京決戰〉）、

撿廢鐵（〈補記：《南京之鐵》〉）、剪小褲腳管（〈一些有趣的事·四、對聯及剪刀手〉）……（其實，我也的確貼過老師大字報，唱過樣板戲里所有的英雄唱段咧）。

說起撿廢鐵，我不得不想起張藝謀電影《活著》里的一個情節：在貢獻破爛鋼鐵的年代里，福貴（葛優）的兒子有慶把福貴的一箱皮影戲道具拖出來打算獻給工地煉鋼，最後虧得他媽媽家珍（鞏俐）的花言巧語才讓鎮長手下留情，而有慶也被福貴半開玩笑地打了一頓屁股。不過，這個輕喜劇片段很快就讓位給了悲劇的高潮：有慶被煉鋼時代過度疲勞的區長開車撞倒牆壓死了。因為我常在電影課上教這部電影，每次看到這個片段時，也會跟著學生唏噓不已。這個悲劇的處理顯然是八十年代中後期開始的歷史反思的結果，用以替代革命時代正劇的絕對正義感。

柏樺並沒有借用另類的共和國史來對正劇的歷史作悲劇式的重新編排。柏樺的材料都來自正劇的材料，但正劇事件的幽靈重現卻回溯性地揭示了那些事件的創傷意味。這種創傷（trauma），當然完全不同於我們通常所說的傷痛或傷痕：它是誘惑和侵凌的雙重打擊的結果，在創傷中的痛感與快感無法分離。因此，相對而言，我更傾向於用「小人物的喜劇」來概括這部史詩般的《史記：1950-1976》。但這並不是為了突出小人物的滑稽，也不是描繪小人物的精神或肉體愉悅；這種「喜」，更接近於拉康所謂的「絕爽」（jouissance），一個屬於毛時代的關鍵詞，因為這個有關「痛快」的概念兼具「快感」和「痛感」的雙重意涵，它正是創傷內核的具體表現。《史記：1950-1976》難道沒有把這種「絕爽」的感受當作貫穿整部詩作的隱秘氣息嗎？〈糞之美，糞之思〉里對臭和香的辯證信仰當然就是「絕爽」的完美體現。又，請看〈1958年的小說·三、尾聲：女社員進澡堂〉：

如今，澡堂已是十分擁擠，
幾乎天天都擠滿了洗澡的婦女。

airiti

這種奇異的快感，伴隨著好奇、羞怯、拒斥、惡心、窒息、摩擦……，卻是滿溢的，是把快感推向「剩餘快感」的絕佳範例。「剩餘快感」(plus-de-jouis)是「絕爽」的另一種說法，它既意味著多出來種種快感，又意味著快感太多了而不再有快感。無論如何，「絕爽」泛濫的時代，當然就意味著欲望的匱乏。而這，正是《史記：1950-1976》的另一個顯著的特徵。平靜的敘述展示出一種滿足感，而正是這種滿足感，蘊含著滿足之下錯位的荒誕，因為這種滿足是對無法滿足的壓抑和掩飾。在滿足的邏輯之下，革命話語本身不再是迎接新時代的欲望號角，而是當下狂歡的高尚托辭（這種狂歡，在另一部描繪毛時代的電影——薑文的《陽光燦爛的日子》——里有著極為盡興的展現）。甚至，〈為改造而游行〉里那位地質勘探學院地球物理探礦系的教授「在不停地高喊：『我需要改造！我需要改造！』」，也並非出自對「改造」的熱切期望，而是出自在游行的「高喊」中獲得的強烈快感（柏樺用了「決心是如此迫切熾熱／勝過了正飛速出爐的鋼鐵」來比喻這種極樂的衝動），這種快感已經淹沒了「改造」本身的實際操作。

那麼，中國現代性本身，究竟在多大意義上是一種歷史欲望的表現？毛時代當然代表了中國現代性的高潮，但它卻不僅是——在一般的想像里——精神世界的抽象榮光，也包括了對最實際的物質世界的關懷。換句話說，毛時代現代性的關鍵詞不只是革命、理想或階級鬥爭的空洞觀念，而同時也是數字的神話（比如以斤兩為單位的畝產——見〈第一枚早稻高產「衛星」發射紀實〉、〈徐水！徐水！〉、〈再觀麻城〉、〈廣東窮山再急追〉、〈梁伯太〉……），是關於養豬（〈大豬〉、〈喂郎豬〉……）、積肥（〈女社員星夜積肥〉、〈另一個「野人」獲了新生〉……）等的行動主義綱領，是種種科學（或偽科學）詞匯的終極凱旋（比如〈毛主席發現了誰最聰明〉里「消滅螞蟻的一種有效方法」，或〈一豬一年產百仔〉里「對母豬的配種採取熱配、雙配、重配」，或〈夜戰絕殺，奇跡誕生〉里「採取壓槽法深耕」、「日間排水夜間灌水」、「將噴霧器改成鼓風機」）。顯然，毛時代和後毛時代之間並沒有一個

截然的分野。

從〈1958年的小說·二、北京決戰〉中的人雀大戰（「以及未死的麻雀令我們頭痛」）和〈補記：《南京之鐵》〉中的尋鐵之旅（「一輛輛裝滿廢鐵的汽車，隨著迎風的紅旗穿過大街」）來看，毛時代的現代性運動帶有強烈的快感特徵：運動的結果似乎並不如意，甚至毫無意義，但運動的過程卻引人入勝，激情澎湃。這也是為什麼柏樺將人雀大戰歸結於美學的视界／世界：「美形成了蘑菇狀的超現實軍團，／美在震撼世界。」這是出現在本書中極少的轉義（tropological）片段，是敘事詩人柏樺冷不防地變回抒情詩人的轉瞬即逝的剎那。這一剎那有如靈光一現，揭示了政治史的美學品質——不過不是優美（beautiful）的美學，而是崇高（sublime）的美學：對「震撼」的、「軍團」式「蘑菇狀」的描繪不得不令人想起可怖的原子彈。而這種崇高美學，也可以概括柏樺筆下毛時代的種種乖戾，包括「三星罐頭廠姦商顏玉祥竟用壞肉罐頭暗害志願軍」（〈1952年的五條〉），或者「戰士馬紹君忍著風吹雨打，／用手扶住鏡框，使毛主席像在狂風中紋絲不動，直到第二天放晴」（〈一些有趣的事·九、熱愛〉）。

毫無疑問，毛時代是一個充滿了崇高客體的意識形態時代。而「崇高客體以純粹否定的方式激發起愉悅：大寫物的位置是通過對它再現的失敗而表明的」（紀傑克：《意識形態的崇高客體》）。這個大寫物——或創傷內核，不管以什麼強大的理念來重新命名——便是毛時代現代性的隱秘核心。紀傑克在論及後現代主義美學特徵時所描述的「直接顯現出這恐怖客體」也可以用來描述柏樺在表達方式上對事件的熟悉、日常和平淡無奇的直接展示——因為「這恐怖客體就是一種日常的物體」，而「令人毛骨悚然的效應就正是從大寫物被禁止的位置找到一種熟悉、居家的特質，我們就有了佛洛伊德的怪異（das Unheimliche，詞源意為無家可歸）概念」（紀傑克：《乜斜觀看》）——正是這種熟悉、日常和平淡無奇在對歷史重新閱讀的過程中變得怪異和不可理喻。那麼，在這樣的展示下，柏樺的《史記：1950-1976》出色地探索了現

airiti

代性巨集偉意義下的創傷性快感，以及這種創傷性快感在日常符號網路中的不斷游移、逃逸和撒播。

Documentations of the Mao Era: Poetry as History

Yang, Xiaobin

(Assistant Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy,
Academia Sinica)

Abstract

This critical essay is a study of Bai Hua's long narrative poem *Records of the Historian: 1950-1976* in light of Lacan's theory of subjectivity and jouissance. I attempt to reveal how the narrator occupies the position of a historical subject, while at the same time emptying his own subjectivity. I also discuss the poem's expression of jouissance in the revolutionary discourse, and examine the traumatic jouissance in the grand name of modernity, as well as the constant shifts, escapes and disseminations of such jouissance in the web of everyday language.

Key words: Bai Hua, *Records of the Historian: 1950-1976*, narrative poetry, jouissance, subjectivity