

盡是魅影的歷史：陳大為 詩中文化他者的匱乏與絕爽

臺灣詩學 楊小濱（中央研究院文哲所副研究員）

摘要

陳大為的詩如何重寫了歷史？歷史作為一種他者的符號秩序在陳大為的詩裡呈現出什麼樣的不同面貌？本文試圖通過拉岡關於符號域與他者的論述，以及匱乏與絕爽的辯證法，辨析陳大為詩中抒情主體的基本面貌。因此，通常所說的陳大為詩學中解構宏大歷史的策略，可以從精神分析學的角度進行更為細密的解讀。陳大為詩中的符號他者狹義地看是中華傳統他者，廣義地看是一般時空意義上的文化他者。那麼，將這樣的歷史書寫置於二十世紀以來華文文學重建歷史符號的脈絡裡來考察，可以更清晰地看到陳大為的歷史書寫也是對現代性的重新書寫。

關鍵詞：陳大為、大他者、絕爽、符號域、真實域

在詩集《靠近 羅摩衍那》的後記裡，陳大為把他的四部詩集總結為「遠古的神話中國（《治洪前書》），解構的歷史中國（《再鴻門》），華人移民的南洋史詩（《盡是魅影的城國》），馬來西亞多元種族文化與地志書寫（《靠近 羅摩衍那》）」¹。可以看出，陳大為詩歌書寫的興趣（從題材而言）始終集中於歷史範疇，將歷史人物與事件以他獨特的方式建構成某種文化符號。正如楊宗翰所言，陳大為將歷史背景「一一歸還其原本的符號性」，使得「『中國』或『中國文化』回歸到『符號』層面」¹。而這樣的符號性，也正是拉岡理論中的符號大他者（the symbolic Other）：也可以說，陳大為的抒情主體是臣服於歷史積澱的文化他者的，這個文化他者以宏大歷史話語的面貌註定了主體在這套語言體系中的（拉岡意義上的）異化（alienation）。也就是說，我們在陳大為的詩中其實從來看不到傳統意義上的抒情詩——那種通過文本建立一個理想自我（ideal-ego）形象的努力，因為陳大為的主體是無可救藥地陷入了歷史文化符號的框架內的。這個歷史文化符號框架之所以是一個他者，並不是因為陳大為的身份認同立足於中國或馬來西亞，從而另一種文化以他者的面貌出現在他的詩裡；而是文化本身必然以一種他者的話語秩序成為主體的無意識存在。

二、（後）現代視野下的傳統文化他者

但這個抒情主體與文化他者的能指結構之間的關係並非如此簡單——僅僅是建構與被建構的結構關係。我們甚至可以斷定，抒情主體所面臨的這個他者本身就是一個空缺、匱乏的他者——無論是中國的歷史傳統還是南洋的中華文化也都必然也是千瘡百孔的體系。那麼，不僅建構主體的是他者的空缺，而且主體的命運便在於對這種空缺的蠱測——這也是為什麼拉岡說，

¹ 楊宗翰：《從神州人到馬華人》，《中外文學》第29卷第4期，2000年9月，頁99。

主體的欲望便是他者的欲望——而在陳大為的詩裡，我們可以看到抒情主體的聲音穿行在這個文化他者符號秩序的縫隙裡，是對這種空缺的指認。江弱水在《歷史大隱隱於詩：論陳大為的寫作與新歷史主義》一文中說：「陳大為最為拿手的寫法，是不斷逼問歷史所謂秉筆直書的神聖性，使之窘迫地破綻百出。」²

比如，《治洪前書》裡的《招魂》一詩重新書寫了屈原的忠烈史。在結尾處，陳大為這樣寫道：

果然質疑不例行投江公式的你。漁夫撿回曆年的詩篇來考據「怎麼可能招魂，統統都是：一廂情願的虛構罷了。」³

作為千百年來規範著我們思維的文化體系的一部分，屈原的故事被描述成一個遭到質疑的「例行投江公式」，因為這個他者的符號體系無非是「一廂情願的虛構」，或者也可以說，從根本上而言是對填補的召喚。而陳大為詩裡的抒情主體也只能以自身的空缺來填補這個他者的空缺，不僅無法在詩中完善屈原的神話，甚至更徹底地揭示了神話的虛構特性：

「我不必投江嗎？」「嗯。雖然詩篇們都忍不住有這幕安排，讀者們都在等待……」「那我就不是他了」「你不過是創生於我的腹語木偶」⁴

很顯然，這段對話出現在作為文化大他者的屈原（神話）與文化主體之間：屈原的角色被揭示為「大他者並不存在」的又一例證，他只是被創造的傀儡，是「腹語」的產物。也可以說，本來主體「我」應當是這個大他者腹語的產物，是作為他者話語的無意識；但這個互相纏繞的怪圈反過來意味著大他者

² 江弱水：《歷史大隱隱於詩：論陳大為的寫作與新歷史主義》，見《台灣詩學·學刊六號》，2005年11月，頁111。

³ 陳大為：《治洪前書》（台北：詩之華，1994）頁40-41。

⁴ 陳大為：《治洪前書》，頁41。

airiti

必須成為主體「的腹語木偶」，意味著大他者只能變異為小它物（objet petit a），被主體創造為他的欲望對象。這個對象的確也是原因，但它卻是被回溯性地建構的原因——也可以說，沒有它的結果——作為文化主體的我們——這個原因就並不存在。這顯然就是「創生於我的腹語木偶」的根本意義。因此，屈原（及其傳奇）成為對於我們的一種（創傷性的）「凝視」——這個他者的深淵，不是文化規範的表徵，而是創傷內核的體現。不難發現，陳大為的修辭往往處於一種密集的、盈餘的狀態（就這一點而言，陳大為與常常被齊名的唐捐頗有可比之處）。比如：

你暗中豢養在楚辭隨時出動的八尾虯龍。盤踞著大道廢棄的時
空。……有讒言如暗箭埋伏，政治陰冷的病毒已完成對君主的部
署；衢道，都是妖鳥在飛舞⁵

用「暗中豢養」這樣的詞語，標明了屈原自身與其周遭環境（「暗箭」、「病毒」、「妖鳥」……）的呼應。甚至，每年端午受到紀念的屈原被描繪成「你連年投沉的兩千多具雷同的憂鬱造型」⁶，不僅用「造型」突出了屈原投江的姿態性或表演性，也用量詞「具」暗示了英烈身體符號其實是早已是死屍。屈原作為我們文化他者中極為崇高的宏大能指，一方面呈現出空洞的、虛構的面貌，一方面也呈現出某種威脅、可怖——這個後者自然本來就是「崇高」（sublime）美學的一個面向。而這種美學上的「崇高」，恰好也體現了心理上的「絕爽」（jouissance）：二者都標誌著快感（pleasure）與痛感（pain）的奇妙混合。

⁵ 陳大為：《治洪前書》，頁37-38。

⁶ 陳大為：《治洪前書》，頁36。這句詩讓我想起我自己的詩句「杜十娘的空中定格／在相紙上無窮擴印」（《繼續向上》，見楊小濱：《穿越陽光地帶》（臺北：現代詩社，1994），頁78），還有周倫佑的詩句「——陶淵明悠然見南山的姿勢／——王維松風吹解帶的姿勢」（《自由方塊》，見《周倫佑詩選》，廣州：花城，2006，頁125）。

陳大為詩裡的符號他者，作為中華文化的象徵，也曾經是中國現代性話語的基本建構。比如，屈原這個形象在郭沫若的劇本《屈原》（1942）裡被塑造一個具有鮮明國族意識的英雄，從理念上代表了對於國族身份符號的強烈認同。然而在劇中，屈原其實是一個瘋言瘋語的狂人，特別是在全劇結尾處滿嘴噴吐這暴力侵犯的囈語，體現出不可遏制的真實域洪流衝破了符號體系的規範。但不容否認的是，郭沫若的《屈原》，和他的其他作品一樣，致力於體現權威的理念化他者（儘管是一個暴露出千瘡百孔的他者）。而陳大為則乾脆潛入這個符號內部的黑暗核心，挖掘出它的絕爽質地。

匱乏與絕爽，可以說是陳大為詩的一體兩面——絕爽不過是以創傷性快感的空無來替代大他者被去勢的匱乏。《摩訶薩埵》一詩的結構與《招魂》頗為類似，也是第一節編號為「0」，然後從「1」開始循序，最後一節卻又返回「0」。這樣的輪迴，似乎暗示了從無到有再回到無的過程。假如佛教是馬來西亞華人所接受的從印度傳入中土的中華文化的話，對於陳大為來說，摩訶薩埵的符號也可以說是他者的他者的他者。所謂的無，在第一節裡用「未皈依的問號」、「沒攜帶對白」、「假設的」⁷ 這樣的字眼首先將大他者的形象加以鏤空，凸顯他者符號的匱乏面貌。也就是說，作為主人能指的摩訶薩埵從一開始便是一個欲望他者，直到第二節仍舊以「故事的草稿」⁸ 呈現出等待填補的空缺狀態。因此，同樣的，中間段落的那種盈餘的絕爽本身就是這個空缺的另一個表現，以「有」的形態展示出「無」的本性：

母子虎群用骨撐著皮，死神已粉墨於胃壁，除非血、除非肉的輸入。⁹

於是在第四節裡，「色」達到了極致，達到了「空」的高度：

⁷ 陳大為：《治洪前書》，頁 77。

⁸ 陳大為：《治洪前書》，頁 77。

⁹ 陳大為：《治洪前書》，頁 78。

卻非殺機，匕首在崖邊接到的是涅槃訊息！你已上緊至善的發條，皮囊貶值成空幻；不躊躇、不思量、不評估影響。血把匕首焊在頸項，你跨出懸崖跨入涅槃。

可以看出，這首詩裡的蘊含的佛教義理——關於「色空」或「有無」——似乎恰好應和了絕爽與空缺的辯證法¹⁰。「皮囊」與「空幻」之間的禪意被強化和鋪展了。可以看出，在這些段落裡，「骨」、「皮」、「血」、「肉」、「頸項」等局部客體（partial objects）被纏繞在「殺機」、「匕首」、「上緊……發條」、「焊」等行為/物件上，標示出創傷性絕爽的強度。最後，「跨出懸崖」的行動達到了高潮，因為在這個絕對的險境裡，「跨出」凸顯了絕爽的「超出」（excessiveness），而這種超出便意味著寂滅。換句話說，「跨出懸崖」的行動在降臨深淵的同時也直面了虛無。具有昇華意義的菩薩符號就不再單單是完美聖潔的象徵，那種超越性變成了超出、過度、過分，而包含在其中的，正是各種局部客體不可符號化的展演，既充滿血污，又標誌著絕對的匱乏。

在現代文學經典中，佛教的文化符號並不是闕如的。《摩訶薩埵》的標題令我聯想起施蛰存的小說《鳩摩羅什》（1929）：高僧鳩摩羅什的符號意義或與摩訶薩埵可有一比。儘管施蛰存是「現代派」的代表作家，他的寫作本身並不是完全脫離五四以降的現代性觀念的。在佛洛伊德性心理學的理論指引下，施蛰存發掘了鳩摩羅什的凡人欲望以表現一個聖徒也無法壓抑的本能衝動，從而肯定人性中赤裸裸的原欲。這樣的理念實際上是將浪漫主義的人性解放理想推向了極端，因此對於聖徒形象的翻轉只是更加肯定了聖徒的人性，從而否定了那種虛假的神性。在小說的結尾有這樣的描寫：「他的屍體和凡人一樣地枯爛了，只留著那個舌頭沒有焦朽，替代了舍利子留給他的

¹⁰ 在拉岡理論中佔據普遍與主導地位的匱乏（lack）、虛空（void）等概念與佛教的基本觀念有一定的相應性，但這個比較哲學的議題並非本文能夠解決，將留待日後再深入探討。

信仰者。」也就是說，真正永恆（「沒有焦朽」）的不是代表了精神的舍利子，而是代表了慾望的舌頭。但這無疑是現代性對身體的神性崇拜。換句話說，身體變成了一個新的符號他者，一種理念的構架，它的「信仰者」同樣忠誠。這就是拉岡所說的「薩德式的準則」，它也「是從大他者的嘴裡宣佈出來的，在這方面比訴諸於內心的聲音要更加誠實」¹¹。因此，正如同康德所代表的精神和薩德所代表的肉體都是大他者的法則，道行高深的鳩摩羅什與肉慾橫流的鳩摩羅什也同樣是符號化的自我理想（ego-ideal）。

陳大為的詩在處理佛教題材時並沒有用身體的神性來替代精神的神性。他詩中的摩訶薩埵還糾纏於第五節中的「墜崖」、「壓傷」、「痛哭」、「折壽」、「殘廢」、「凶獸」、「鮮血」「潑染」¹²等深具創傷性意味的語彙，暗示出死亡驅力的巨大力量——這個死亡驅力恰恰並不引向永恆的毀滅（飼虎），而是在對虛無的一次次君臨的過程中完成某種循環往復的繞行。這首詩不僅最後一節與第一節同樣編號為「0」，而且結尾的那一句也基本是全詩首句的重複：「很佛的大悲插畫，煽情在莫高壁上」¹³。因此，陳大為詩中的金剛聖者形象不僅是空缺的大他者，也是體現了驅力圍繞的創傷性絕爽。在創傷性絕爽的核心，我們感受到的「煽情」成為對虛擬的指認。而大量涉及摩訶薩埵故事的（敦煌莫高窟）壁畫本身大概也是大他者符號虛構性的另一個表徵。

和傳統繪畫一樣，傳統詩也是一種對符號他者的建構。陳大為寫過數首以古典詩本身為題材的詩（收於詩集《盡是魅影的城郭》）：《大江東去》、《將進酒》、《觀滄海》，當然也意味著對詩作背後的詩人形象——蘇軾、李白、曹操——的重新塑造。曹操這個角色在《曹操》一詩中就已經處理過。

¹¹ Lacan, "Kant avec Sade," in *Jacques Lacan: Écrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 2005. p. 645.

¹² 陳大為：《治洪前書》，頁 79-80。

¹³ 陳大為：《治洪前書》，頁 80。本詩首句與末句相同，首句只少了第一個字「很」（陳大為：《治洪前書》，頁 77）。

全詩分了五章，第一章和第二章分別題為「大陣仗」和「大氣象」，在某種意義上卻強調了「大」他者如何遭遇「小」它物的侵蝕：

大陣仗如赤壁如官渡勝負分明，戰略又清晰只需在小處加注，在
隱處論述……史官甲和史官乙的聽力和視力難免有異¹⁴

在這裡，「分明」和「清晰」的當然是大他者作為符號域的形式框架，而這個形式框架又不可避免地伴隨著「小處加注」和「隱處論述」。換句話說，「小處加注」和「隱處論述」正是符號域無法抹去的，從真實域的黑暗核心滲漏出來的污點——雖然不能整合成正文的一部分，卻又偶爾露出崢嶸。作為小它物的「小處」和「隱處」在第三和第四章裡分別出現於渲染污點的小說和舞台上（作為虛構），但這還不算，到了第五章的全詩結束處，那個暗藏的曹操出場：

殺氣騰騰地坐下，劍放桌上奪過羅子的龍蛇單掌把玩「還，還你
清白，好嗎？」「不必！」魏初的血腥似狼群竄出冷氣機¹⁵

作為符號大他者，曹操的形象先是被小說和戲劇玷污，繼而被更真實的「殺氣騰騰」和「血腥」所充盈——污點被證實為真實域（the Real）自身的產物。那個在第一和第二章裡被史官記敘、被自己的詩篇塑造的曹操，也就是本以為真確（authentic）的曹操，可能反倒是一個空缺的、虛構的他者。當大他者變異為小它物，正史的邏輯與稗史的邏輯，紀實的邏輯與虛構的邏輯，全部遭到了翻轉：真實恰恰不是紀實的產物，而是紀實試圖掩蓋的那部分。這也正是辛金順在論述陳大為時所說的「對史實進行顛覆，或對史中人物進行辨證和翻案」¹⁶，而這種近乎負面的「翻案」往往暴露出宏大歷史的漏洞。

¹⁴ 陳大為：《再鴻門》（台北：文史哲，1997），頁 46-47。

¹⁵ 陳大為：《再鴻門》，頁 52。

¹⁶ 辛金順：《歷史曠野上的星光——論陳大為的詩》，見《馬華文學讀本 II：赤道回聲》（台北：萬卷樓，2004），頁 540。

本詩結尾處の後設處理標示了紀實邏輯的殘破¹⁷，作為符號秩序中的污點，瓦解了大他者的絕對權威。

三、對南洋／本土文化的重新審視

陳大為所面對的文化他者廣義而言是幾千年來的中國歷史傳統（這也許是較為易於理解的部分），狹義而言也包括漂流到南洋的特殊中華傳統。他的不少詩重新書寫了馬華文化中的具有代表意義的符號能指，同樣觸及了對於文化符號秩序的另類思考。比如在《會館》一詩裡，宏大歷史符號無法掩蓋創傷內核的滲透：

曾祖父說到這裡便醺醺睡去
瓶裡殘餘大歷史的純酒精
刺青與刀疤將不肯言傳的軼事
偷偷告訴父親坐著的日記。¹⁸

甚至可以說，宏大歷史的符號能指本身就是醉「醺醺」的產物，它的實體性可能僅僅基於某種空洞的幻覺。而「刺青與刀疤」則主動現身，以傷痕的形態衝破宏大歷史框架的宰制。在《會館》一詩裡，「南獅」用「步伐」建構了一個標準的中華文化符號，但又多次、不時地被「燒豬」、「豬皮」等世俗的快感元素所牽扯，以至於像「舌頭」、「麻將」等都紛紛出場，以至於「會館四肢無力骨骼酥軟」¹⁹，自曝了大他者權威形象的喪失。更有甚者，這個作為中華文化符號的會館，事實上也無法抵擋他者場域內的不測與紊亂：

¹⁷ 張光達在《陳大為的南洋史詩與敘事策略》中也注意到陳大為前三部詩集「『引用』了歷史古典素材為其詩文本的骨幹，適時加入後歷史的語言視角和書寫策略」。

¹⁸ 陳大為：《再鴻門》，頁 22。

¹⁹ 陳大為：《再鴻門》，頁 23-25。

我把族譜重重閣上
 彷彿挾[sic]別一群去夏的故蟬
 青苔趴在瓦上書寫殘餘的館史
 相關的注釋全交給花崗石階
 南洋已淪為兩個十五級仿宋鉛字
 會館瘦成三行蟹行的馬來文地址……²⁰

把「族譜」比作「故蟬」，首先已經不只是一種哀悼而是一種廢棄了。而「蟹行的馬來文地址」同樣用動物的譬喻來拆解中華文化符號秩序的刻板文明。在「族譜」、「鉛字」等不容分辯的文化符號內，動物的形象喚起了對熱帶雨林文化的意識：那種原始形態的、不受文明束縛的精神，不僅瓦解了同時也豐富了中華文化他者的意義，但這種意義也只能在被劃除的過程中才能顯現。²¹

那個「豬」的意象在《甲必丹》一詩裡變異為「山豬」——一方面是「越近越香甜」的快感源泉，另一方面也是「亮出獠牙」的創傷源頭²²。而「考卷亮出獠牙」、「選擇題是迷彩的捕獸器」²³ 又更加強化了符號域（那個考試的律法秩序）無法掩蓋的真實域猙獰面目。這組關係也形成了《甲必丹》一詩的基本結構：

副官向他展示一幅千風百火的水墨：
 會館是七頭巨象環伺於留白背面

²⁰ 陳大為：《再鴻門》，頁 26。

²¹ 陳大為本人在談到寫作與日常生活的時候曾說，「有一些小動物放進來，跟我的生活有關係，比如說蜥蜴，蜥蜴在我家常常出現。」可供參照。見《白開水現代詩社：讀陳大為《靠近羅摩衍那》》(blog.yam.com/ai4ai4/article/1081897)。

²² 陳大為：《再鴻門》，頁 9。

²³ 陳大為：《再鴻門》，頁 9。

airiti

潑墨之中有九群隱身的黑幫土狼²⁴

在這裡，陳大為同樣顯示出以書畫藝術代表的中華文化符號與其中依舊活躍的本「土」駭人野蠻之真實之間的辯證關係。在「水墨」這個文化他者的符號領域內，野性的真實仍然從「背面」，或以「隱身」的方式，展現出來。而另一種真實可能更加深刻，也就是這一章末句的問題：「他會是吉隆坡久等的麒麟，還是久違的鱷魚？」²⁵ 如果說麒麟代表了吉祥和榮耀，鱷魚代表了兇殘和冷酷，那麼甲必丹這個符號他者恰恰無法整合這兩者之間作為真實域的差異和矛盾。這種差異和矛盾不僅顯示於麒麟和鱷魚之間衝突的隱喻意象，也是第三章的標題「長袖與鐵腕」所指示的兩面性，標誌著作為符號他者的甲必丹自身便是分裂、去勢的大他者。楊宗翰所說的「〈甲必丹〉意圖顛覆史籍裡葉亞來的神聖與英雄形象」²⁶ 自然十分明顯：甲必丹作為某種現代性符號無法全然代表西方現代性的文明，也可以說，任何現代性符號都必須從後現代的後設視角才能夠獲得洞察。

因此，後現代並不意味著時間意義上的現代之後，而是現代性符號秩序自身所蘊含的創傷性內核。換句話說，現代性與後現代性的關係也可以看作表面上完好的符號域與被真實域玷污的符號域之間的關係。不過，問題恰恰在於，符號他者並不僅僅意味著（西方）現代性，它也可以是博大精深的中華傳統（對於每一個作為個體的主體而言，傳統文化體系必定是符號他者），它甚至也可以意味著任何一種——本土或外來的——文化秩序。因此，陳大為為詩歌的觸角也不可能不延伸到南洋文化的非中華角落。在他稍後的詩集《靠近 羅摩衍那》裡，陳大為把視野轉移到在馬來西亞同樣影響巨大的印度文化。羅摩衍那所代表的印度史詩及宗教文化當然是另一個巨大的符號他

²⁴ 陳大為：《再鴻門》，頁 10。

²⁵ 陳大為：《再鴻門》，頁 11。

²⁶ 楊宗翰：《從神州人到馬華人》，《中外文學》第 29 卷第 4 期，2000 年 9 月，頁 100。

者，但對於陳大為而言，它的魔力也正在於它內在的魔怪力量（即它的文化符號內部的真實域）：

越來越靠近羅摩衍那
 越來越靠近神祇
 越來越靠近生死和妖孽
 很難想像整個上午整個下午
 被神圍剿
 被針襲擊
 山城休克在印度教的額頭²⁷

這裡，作為大他者的「神祇」符號幾乎等同了「妖孽」，大抵是因為靠近了祂也就靠近了「生死」，而「生死」本身又與「妖孽」難以絕緣。這個邏輯自然揭示了至高無上的「神祇」符號與創傷性絕爽的關聯。當這個「神」的形象在這一段落裡第二次出現的時候，祂的行為被描寫成「圍剿」——一個負面的攻擊性動詞，並且與之聯手的是令人肉體感到刺痛的「針」（而針刺所暗示的絕爽感受是不言而喻的）。接著，陳大為描繪了一個極度純粹的印度文化空間：

太陽是印度人的
 河流是印度人的
 神聖和恐怖 都是
 印度人的
 沒有閒雜人等
 沒有不三不四的疑問²⁸

²⁷ 陳大為：《靠近 羅摩衍那》（台北：九歌出版社，2005），頁 148。

²⁸ 陳大為：《靠近 羅摩衍那》，頁 149。

可以看出，「神聖」不得不與「恐怖」並列在一起才顯示出大他者的威力。如果說太陽與河流（以恒河為原型）代表了宇宙的形象，那麼，對「閒雜人等」和「不三不四的疑問」的否定也恰恰說明了一種對「閒雜」和「不三不四」的無意識執迷（從佛洛伊德開始，「否認」[Verneinung]作為一種無意識心理線索就是至為關鍵的）。因此，魔怪力量漸漸膨脹，形成了與神聖力量的抗衡：

我的城市 淪陷
 在屠妖節 刺痛的轉肩肌群
 催眠的低飛咒語
 誰呢 誰敢把經文翻過去
 翻到白象的夢土
 神拔劍
 妖也拔劍的暗夜²⁹

「屠妖節」的組詞方式與「沒有閒雜人等／沒有不三不四的疑問」的否定句式有異曲同工之妙，也是通過對於負面元素的清除來（試圖）凸顯神聖性或純粹性的。但因為是「節」日，甚至「城市淪陷」本身都有某種隱含的慶典意味。於是外向的「屠妖」引發的可能是內向的「刺痛」（呼應第一段的「針」），「咒語」則連接到「經文」，「神拔劍」被「妖也拔劍」所接續——似乎一切淨化都對應了某種創傷性污點的出現。而更為意味深長的是，抒情主體在追索神聖性的過程中，最終與創傷性污點產生了認同：

鑽進一頭絕對神聖的白象
 一頭厚厚椰油的黑髮
 原來我 才是備屠的妖孽³⁰

²⁹ 陳大為：《靠近 羅摩衍那》，頁 149-150。

也可以說，真正的超越並不存在於主體對那個神聖大他者的虛假認同，反倒是意味著主體對小它物的認同。正如在精神分析的過程中，

分析師不是把被分析者調度到一個他們能夠認同分析師的情形下，而是把自己調度到一個位置上，使得被分析者去除認同，發現他們的欲望在大他者欲望的調節中，並且確認這個欲望本質上的虛無。拉康相信只有在分析師自己置於小它物基座的位置上時才能展開，不是被分析者可以發生欲望認同的對象，而是產生欲望的對象。……這裡，分析師不再被期待在與被分析者的主體間關係中成為大他者主體，而是在主體分裂所標識的紐帶中成為一個目標-原因。³¹

因此，儘管陳大為詩學的解構意味十分明顯，我們仍然不應把這種解構力量看作是基於一個具有自足批判主體性的產物，「藉一歷史主體的有利發言位置來揭破歷史的虛妄與無可挽回」³²，因為真正無可挽回的是主體在這一境遇中的自我分裂，是它對絕爽小它物的認同，而這個小它物是以其內在空缺與創傷為標誌的。「原來我 才是備屠的妖孽」這樣的詩句充分說明了這一點。

同時，我也沒有在陳大為詩裡看到那個想像域的鏡像：「有關自己身世的（歷史）南洋可以像一首史詩般被鏡子朗朗讀出」³³。南洋文化並不是作為一種理想自我的形象為陳大為的抒情主體提供完美或完整的國族身份

³⁰ 陳大為：《靠近 羅摩衍那》，頁 150-151。

³¹ Dany Nobus, *Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis*. London: Routledge, p.79.

³² 張光達：《馬華當代詩論——政治性、後現代性與文化屬性》（台北市：秀威資訊科技公司，2009），頁 141。

³³ 許維賢：〈在尋覓中的 . 失蹤的（馬來西亞）人——「南洋圖像」與留台作家的主體建構〉，載吳耀宗主編：《當代文學與人文生態》（臺北市：萬卷樓圖書公司，2003），頁 269。

airiti

的。這種國族身份恰恰由於面對了作為自我理想的文化符號而變得曖昧可疑，因為符號大他者本身的匱乏與絕爽意味著主體認同的對象實際上只能是那個符號域未能徹底安置的創傷內核。可以說，陳大為詩中對南洋和本土文化的另類書寫應和了他詩中對於傳統文化的解構式重述。在這兩個方面，陳大為都試圖通過探索文化他者的匱乏與絕爽，挑戰他者的總體化、一體化秩序。假如說，一種主流的歷史—文化書寫往往通過對傳統的簡單弘揚，掩蓋和美化了創傷性真實，那麼陳大為的意義在於他恰恰致力於凸顯文化他者與其創傷內核之間的巨大張力。

A History Full of Phantoms: Lack and Jouissance in the Cultural Other in Chen Dawei's Poetry

Yang, Xiao-Bin

(Research associate of Academia Sinica)

Abstract

How does Chen Dawei's poetry rewrite history? What different feature of history as a symbolic Other is shown in his writing? This essay attempts to examine the characteristic of the lyrical subject in Chen's poetry based on Lacan's theory of the symbolic and the Other, as well as the dialectics of lack and jouissance. The deconstructive strategy commonly attributed to Chen Dawei's poetics can be inspected closely from the perspective of Lacanian psychoanalytic theory. The symbolic Other in Chen's poetry is to be recognized as the Other as Chinese tradition or even the cultural Other in general. Viewed from the context of reconstructing the historical symbolic since the twentieth century, Chen Dawei's historical writing can be seen clearly as a rewriting of modernity.

Key words: Chen Dawei, the Other, jouissance, the symbolic, the real