

文學作為「搵學」(lituraterre)：陳黎詩中的文字灘塗¹

楊小濱

什麼是「搵學」？

在1971年的研討班18期《論一種或可不是擬相的話語》上，拉岡自創了 lituraterre（搵學）一詞，通過拼合拉丁文的兩個單詞 litura（擦拭）與 terre（土地），並以「首音互換」（spoonerism）的方式，惡搞式地諧音了法文的 littérature（文學）²。在題為〈搵學〉³的文章裡，拉岡一開始就提到了這個概念所關聯的一些語源學詞彙：除了 litura 之外，還有 lino（塗抹）和 litturarius（水岸、灘塗）。拉岡喜歡從自身的經驗出發來闡述新的想法，比如在研討班第11期裡，他提出「凝視」（gaze）概念時憶及了自己年輕時出海看到海面上漂浮著閃亮罐頭的經驗。這次，拉岡提到的是自己赴日本旅行途中，坐飛機在西伯利亞平原上空看到的灘塗景象：交錯的河流及其形成的灘塗——正是水岸「塗抹」了河流，形成了灘塗的現象。拉岡提出，他在西伯利亞上空看到的河流可以被「閱讀」為「隱喻性的寫作蹤跡」⁴，他在〈搵學〉一文中認為這種灘塗（littoral）的樣貌恰好就體現了文字的（literal）意義：「純粹的擦拭（litura），這便是文字性的」⁵，換言之，文字就是擦拭和塗抹。

陳黎的搵學

陳黎常常被論者視為台灣具有代表性的「後現代（主義）」詩人⁶。挪用或徵用現成文本，也正是「後現代」寫作的一種重要方式。陳黎在 2012 年他患病期間，完成了一本奇特的詩集《妖 / 冶》。這部詩集被陳黎稱為「再生詩」，不僅具有身心再生的含義，也意指一種類似再生紙的再生廢物狀態。

¹ 本文為科技部補助研究計畫 MOST:103-2410-H-001-086-MY2 部分研究成果。

² 故本文將 lituraterre 譯為「搵學」，一方面諧音「文學」，一方面以「搵」保留「擦拭」的含義。如辛棄疾《水龍吟·登建康賞心亭》：「倩何人喚取 / 紅巾翠袖 / 搵英雄淚」，見辛棄疾：《稼軒詞編年箋注》（上海：上海古籍出版社，1978），頁 31。

³ 拉岡的〈搵學〉("Lituraterre")一文發表於 *Littérature*, 1971, 3 (October), pp. 3–10, 並收入 Jacques Lacan, *Autres écrits* (Paris: du Seuil, 2001), pp. 11–20 (為該書的第一篇)。在1971年5月12日的研討班上，拉岡宣讀並講解了這篇文章。

⁴ Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore 1972-1973* (New York: W. W. Norton, 1999), p.120.

⁵ Jacques Lacan, *Autres écrits* (Paris: Seuil, 2001), p.16.

⁶ 比如，張仁春著有專書《邊陲的狂舞與穆思：陳黎後現代詩研究》（台北：稻鄉，2006），古繼堂著有陳黎詩集《島嶼邊緣》的評論，題為〈台灣後現代詩的重鎮：評陳黎的《島嶼邊緣》〉，葉淑美亦著有陳黎詩集《島嶼邊緣》的評論，題為〈「邊緣」作為後現代的聲源：試析陳黎《島嶼邊緣》的後現代詩風〉。

可以看出，「搵學」的秘密在於一首詩不僅是簡單的一個文本，而是在不同層次上展示了數首詩文本之間的轉換或變遷，或者說是凸顯了塗抹過程的多重詩作：首先是原作，然後是原作上添加了部分文字被圈選的痕跡，最終是抹去了被排除的文字，刪減之後的剩餘。這個通過剩餘而產生的作品，未必是水落石出彰顯的精華，往往只是滌蕩過後的蕪雜殘留物。但這些殘留物因為經歷了沖刷的過程，必須在擦拭的意義上被理解為某種殘餘的痕跡。消隱與顯露的辯證成為陳黎這一類詩的基本法則。

同樣，《輕 / 慢》這本詩集的第一首詩〈一首容易讀的難詩〉第一行也是經由文字的部分消隱形成的：

品達嗎了五品脫的頻宋四打⁸

這一行裡被消隱的上邊部分

品達嗎了五品脫的藉里而打⁹

出現在詩集的最後一頁（即最後一首詩〈最慢板〉在接近四頁空頁之後的唯一一行），彷彿也暗示了某種莫比烏斯帶的效果：走到反面卻發現又回到了原點。但這缺憾的兩行也正如莫比烏斯帶的兩面，被分割在前後兩處，雖有首尾呼應、接續的假設，卻永遠無法真正地合二為一（除非詩集被製作成轉經輪般的循環樣式）。其中被分割的裂隙可以被看作是純粹意義上的真實域：符號化的能指內部有著無法彌合、無法蠱測的深淵。而細察之下不難發現，在〈最慢板〉中用以「補足」的那部分不止是〈一首容易讀的難詩〉第一行那被消隱的約四分之一，那麼其實前後兩個貌似半行的詩行都保留了完整漢字的大約四分之三。也就是說，假如要把這兩行拼合起來成為完整的一行，除卻上下各四分之一的部分獲得了補足，中間的部分還會重疊起來，剩餘下來的就成了廢品。這中間因重疊而可廢棄的部分作為過剩，作為剩餘絕爽或剩餘快感（plus-de-jouis），標明了符號秩序無法掩蓋的真實域不僅僅體現為不可彌合的黑暗深淵，也呈現了作為真實域虛擬填補的快感盈餘——小它物（objet *a*）。不但缺憾的字顯示出符號的壞損狀態，對它的修補也變得不但遙不可及（一直到書末），並且過猶不及（多餘的部分破壞了拼合的完善）。

⁸ 陳黎：《輕 / 慢》（臺北：二魚，2009），頁 9。原文豎排，故每個字右邊約四分之一從缺，此處根據《陳黎文學倉庫》網頁（<http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/poetry10.htm#一首容易讀的難詩>）改為橫排的樣式，每個字上邊約四分之一從缺。

⁹ 陳黎：《輕 / 慢》（臺北：二魚，2009），頁 167。原文豎排，故每個字左邊約四分之一從缺，此處根據《陳黎文學倉庫》網頁（<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry10.htm#最慢板>）改為橫排的樣式，每個字下邊約四分之一從缺。

在拉岡晚年的精神分析學說裡，分析師不再扮演傳遞真理的大他者角色。同樣，拉岡也反對文學作品成為傳輸知識的媒介，或者以精神分析學說來「解釋」文本的真確意義。換句話說，文學／文本也不應是傳遞意義的簡單工具，而應體現出「灘塗」般的絕爽樣貌。這個觀察對拉岡而言，又是與先鋒文學聯繫在一起的：

簡言之，是否可能從「灘塗」的狀態裡建立起一種話語，可以被描述為——如我今年所提出的問題——不是由擬相產生的？顯然，這是一個僅僅在所謂的「先鋒文學」領域中提出的問題，而「先鋒文學」本身就是一個「灘塗」的現象，因此不是由擬相所支撐的，但儘管如此，除了展示出一種話語能夠產生的斷裂之外，什麼也沒有證明。¹⁰

對於寫作而言，塗抹或擦拭從肯定性、創造性的行為變異為否定性的、解構性的行為。「搵學」本來就是拉岡晚年針對先鋒派寫作的獨特觀察點¹¹，從塗抹、廢棄等觀念來探討一種標示著主體匱乏的文學（特別是以喬伊斯、貝克特為代表的先鋒文學）如何通過語言的自我棄絕來抵達精神分析的終極目標：一方面被分析者（subject，即主體）以傾倒垃圾為標誌，另一方面分析師也在終結點上成為廢棄的產品。在研討班第 16 期的第一堂演講課上，拉岡表示：「我們很多人發現自己一同在垃圾桶裡。……我並不覺得有什麼不適，尤其因為我們已經略加瞭解在天才塞繆爾·貝克特的這個時代裡垃圾桶所包涵的意味。」¹² 這裡提到的貝克特的垃圾桶，無疑是他的戲劇傑作《終局》裡的場景：Neil和Nagg摔斷雙腿後，自始至終就生活在垃圾桶裡。這種廢棄也意味著在中心與缺席之間，絕爽（jouissance）與知識之間，必須通過有如書法筆觸一般的塗抹，挖掘或犁耕（furrow）出文字所體現的真實域境遇（相對於符號域的能指）。正是在這個意義上，拉岡借用了喬伊斯小說《芬尼根守靈》中的「文字！棄物！」（"The letter! The litter!"）來說明作為廢棄之文字（或：文字=文滓）的功能¹³。

陳黎還有一首〈春歌〉，描寫了漢字的刪減過程——「春」字減成了「日」

¹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1971) (Paris: Seuil, 2006), p.124.

¹¹ 拉岡對"Lituraterre"概念的發明也在很大程度上體現了先鋒文學的影響。早在 1923 年，拉岡的友人，法國超現實主義的鼻祖布勒東（André Breton）就創作過一篇題為"Erutaretil"的實驗性文本，這個標題用回文（palindrome）的手法瓦解了語詞上的「文學」。見 André Breton, "Erutaretil," *Littérature* 11-12 (1923): pp. 24-5. 有意思的是，布勒東這篇文章所發表的刊物名 *Littérature*，與拉岡首次發表"Lituraterre"一文的刊物名 *Littérature* 恰好完全相同（實際上並無延續性）。而不可動那篇文本的拼貼式、廢棄狀創作，又在相當程度上體現了拉岡的「搵學」觀念。

¹² Jacques Lacan, *Le Seminaire XVI: D'un Autre à l'autre* (Paris: Seuil, 2006), p.11.

¹³ Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink (New York: Norton, 2006), p.18.

字：

仲春草木長。工人們在校園裡伐樹
把多餘的軀幹砍剪掉。

.....

工人們在校園裡把
春日之樹多餘的筆劃砍剪掉
我的春天被刪減得只剩下一個日字
一些簡單的日子，等虛無之音¹⁴

拉岡在早年奠定其理論基礎的〈無意識中文字的或弗洛伊德以來的理性〉一文中首次觸及了對「文字」(letter)概念的界定：「『文字』意謂著具體話語從語言中借助的物質媒介」¹⁵。換句話說，文字是尚未符號化、語言化的散亂材質，屬於真實域的範疇。晚年拉岡對「文字」(letter)與能指(signifier)作了明確的區分：「寫作、文字屬真實域，而能指屬符號域」¹⁶。從這樣的視角出發，也可以說，「春」和「日」的差別便是能指與文字的差別：「春」是一個由文化符號構建出來的概念，它被擦抹之後，便暴露出這個毫無修飾的「日」字（或「日子」——僅僅呈現出其原生態的「簡單」甚至「虛無」）。「簡單」乃至「虛無」觸及了「日」所標識的非符號性。¹⁷

作為「文塗」的詩

拉岡研討班 18 期的標題《論一種或可不是擬相的話語》(*D'un discours qui ne serait pas du semblant*) 中的「擬相」(semblant/semblance)，在很大程度上與符號他者是相關的。在法文裡，*faire semblant* 往往是指虛擬的假像。Russell Grigg在闡述這個概念時援引了Jacques-Alain Miller的說法：大他者並不存在，存在的只有擬相¹⁸。那麼，拉岡學說中最重要的那些概念，他者、語言、陽具符號、父之名等，都可被歸結為擬相。然而，假如一般而言的文學是基於語言的擬相，並且具有遮掩大他者匱乏的偽飾功能的話，「搵學」如何可能成為一種並非擬相的話語？陳黎有一首相當著名的〈腹語課〉，展

¹⁴ 陳黎：《苦惱與自由的平均律》（臺北：九歌，2005），頁 137-140。

¹⁵ Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink (New York: Norton, 2006), p.412.

¹⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant (1971)* (Paris: Seuil, 2006), p.122.

¹⁷ 在台灣詩壇，這種塗抹的另一個例子是，2012 年夏宇主編的《現在詩》第九期，題為《劃掉劃掉劃掉》。這期詩刊起源於 2008 年在台北當代藝術館的一次藝術行為：所有的作品都是通過劃掉或塗掉現成文本上部分文字後餘下而成的「殘餘」文本。

¹⁸ Russell Grigg, "The Concept of Semblant in Lacan's Teaching," *UMBR(a)* no.1, 2007, p.137.

示出文學與搵學之間的擺動：

惡勿物務誤悟鷓塢鶯務噁吻薑甌痞适埡芴
軌杙葵鶯堊沕迕選銻矧物阢軌焮脍焮抗岬
（我是溫柔的……）

岬抗焮脍焮軌阢物矧銻選迕沕堊鶯葵杙軌
芴埡适痞甌薑吻噁務鶯塢鷓悟誤務物勿惡
（我是溫柔的……）

惡餓俄鄂厄遏鏹扼鱷薑餒嶺蛩搨圖軫貌貌
顎呃愕噩輓阨鶯堊諤蛭硤破樞鱷吸壻梔齶
萼喞啞嶧搯諮闕頰塌塌頰闕諮搯嶧啞萼萼
齶梔壻吸鱷樞破硤蛭諤堊鶯阨輓噩愕呃顎
貌軫圖搨蛩嶺餒薑鱷扼鏹遏厄鄂俄餓（
而且善良……）¹⁹

可以看出，括號裡的「我是溫柔的」和「而且善良」具有明確的符號意義，代表了語言的「常態」功能；而括號外那些由同音特性連綴起來的雜亂漢字，表面上作為能指，卻並不提供真正可被符號化的所指。顯然，這首詩括號內的「能指」與括號外的「文字」形成了對照，從拉岡的視角來看，是「文字」從真實域的黑暗核心流瀉出來，成為「棄物」的展示。另外，我們還可以辨認出括號外的兩組同音字裡充斥了各類可歸類為具有負面含義的字，比如「惡」、「噁」、「誤」、「痞」、「迕」、「餓」、「厄」、「噩」等，以及一些意義不明但字形結構中包含了具有負面字義的「惡」、「厄」、「噩」（或分享其字形主要部分）的罕用字，比如「薑」、「堊」、「薑」、「鏹」、「阨」、「樞」、「鱷」、「梔」、「蛩」等。集合在「（我是溫柔的……）」前面雜亂無章的漢字讀音均為ㄨ，彷彿是為「（我是溫柔的……）」這一句第一個字「我」的發音做前行準備；同樣，集合在「（而且善良……）」之前雜亂無章的漢字讀音均為ㄨ，彷彿是為「（而且善良……）」這一句第一個字「而」的發音做前行準備：奚密稱之為「內在和表象、心和口之間的差距」²⁰，而焦桐則認為「這一堆同音字、破音字幾乎沒有一個是含有正面意義的字，這些不懷好意的字一一背叛了說話者的善意，造成發出／接收的誤解和矛盾」²¹。但反過來也可以說，或許「（我是溫柔的……）」和「（而且善良……）」反倒是為了掩蓋那一系列並無明確意義但可能帶有真實域創傷性的聲音而生產出來的符號擬相

¹⁹ 陳黎：《島嶼邊緣》（臺北：皇冠，1995），頁108-109。

²⁰ 奚密：〈本土詩學的建立：讀陳黎《島嶼邊緣》〉，見王威智編：《在想像和現實間走索－陳黎作品評論集》（臺北：書林出版，1999—），頁169。

²¹ 焦桐：〈前衛詩的形式遊戲〉，載王威智編：《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》（臺北：書林，1999），頁141。

(symbolic semblance)。作為符號擬相，一般意義上的語言試圖掩蓋的正是以這些紊亂文字為代表的真實域殘渣：那三組雜亂的同音字，作為無意義的發音 / 人聲 (voice)，體現了拉岡「小它物」概念的特性，以其神秘而費解的面貌成為欲望的原因-目標²²。不過，這些喪失了所指的漢字對符號空缺的填補也出示了另一個層面上的擬相：它們畢竟仍然是完整的漢字，試圖摹擬某種符號化文字的樣貌，對欲望進行虛擬的填補。對於早期拉岡而言，擬相混合了想像域和符號域，體現為對真實域的遮蔽。而晚期拉岡則認為擬相在一定程度上觸及了真實域的邊緣：那麼，甚至「小它物」也屬擬相範疇：它虛擬地填補了大他者的空缺，或者說掩飾了大他者匱乏的狀態，儘管它自身也不過是真實域的擬相。

那麼，可以說這些亂糟糟的文字便是符號化「文學」的一種塗抹，而成為「搵學」，通過物質化的文字 (literal) 在文學的邊緣沖刷出一片灘塗 (littoral) 般的「文滓」 (letter/litter)。廣義上屬於這一類作品，在陳黎的詩作中其實不勝枚舉，僅詩集《島嶼邊緣》中，就有〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉，通過諧音字的替換，造成意義的錯位、衝突或瓦解：

親礙的，我發誓對你終貞
我想念我們一起肚過的那些夜碗
那些充滿喜悅、歡勒、揉情秘意的
牲華之夜
我想念我們一起淫詠過的那些濕歌
那些生雞勃勃的意象
在每一個蔓腸如今夜的夜裡
帶給我飢渴又充食的感覺

侵愛的，我對你的愛永遠不便
任肉水三千，我只取一嫖飲
我不響要離開你
不響要你獸性騷擾
我們的愛是純啐的，是捷徑的
如綠色直物，行光合作用
在日光月光下不眠不羞地交合

我們的愛是神剩的²³

²² 拉岡將凝視、人聲、乳房與糞便視為「小它物」的典型。見 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1978), p.242.

²³ 陳黎：《島嶼邊緣》（臺北：皇冠，1995），頁 121-122。

在這首詩裡，「親愛」變異為「親礙」和「侵愛」，「度過」變異為「肚過」，「換樂」變異為「歡勒」，「柔情蜜意」變異為「揉情秘意」，「昇華」變異為「牲華」，「吟詠」變異為「淫詠」，「詩歌」變異為「濕歌」，「生機勃勃」變異為「生雞勃勃」，「漫長」變異為「蔓腸」，「不變」變異為「不便」，「弱水三千」變異為「肉水三千」，「一瓢飲」變異為「一嫖飲」，「純粹」變異為「純啐」，「神聖」變異為「神剩」……。這些替代後的諧音字多半有不雅或負面的意涵（如「礙」、「侵」、「勒」、「牲」、「便」、「啐」、「剩」），或者有關性的指涉（如「肚」、「揉」、「淫」、「濕」、「雞」、「肉」、「嫖」）。特別像「親」不外乎「侵」，「愛」不過是「礙」，「吟」實際是「淫」，「聖」無非是「剩」……，可以說在語言符號秩序的宏偉構築下挖掘並鋪展出從令人難以忍受的真實域奇觀裡疏漏出來的絕爽「小它物」，成為真實域與符號域之間的文字（或「文滓」）灘塗。灘塗作為分界區，既非原初符號秩序的一部分，也不是純粹的真實域黑洞，但展示出符號秩序無法避免真實域侵蝕的面貌。

語音總是與拉岡所說的人聲的「小它物」相關。因此，當陳黎以同音的方式將語言符號體系中的某些要素置換成具有異質特徵的字時，字音的效果顯然佔據了關鍵的地位。必須特別注意的是，置換後的字音是與原初語言符號體系的意義脫節的，或者可以說是脫離了語言他者形體的純粹發音，是典型的「小它物」，標誌著能指失敗的結果。〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉之所以可以看作是文字灘塗的「文滓」現象，蓋因它建立在能指與文字之間，或者說，是從能指鋪展到文字之間的過渡界域：原有的符號結構並未完全消失，但遭到了以語音為黑暗核心的廢棄物的侵蝕。

陳黎似乎執迷於情詩的各種奇妙。更極端的情形是他的一首題為〈情詩〉的詩：

掾蚨肝，宅窆壺栝
极篋衄程扶蚊越，眈
峽玲达衰苳。茼衄
鞞官徂徂剗儻屈衰眈

陌忼硌硌掾欽越奴
捩廔割鞞硌挖：
壺埏，杏杏，儻供
痾跨聃塗芻鄕枋——

柳映，窆覩愀軒祗
（琇恸肱圍旂笄）

販园沃篋汙矜，眇眇
狙菱蚰杳苟鄴珍窠擲

爻爻料笔笔，雯雯吽
岫岫。猊研，瓶嶮
迴改沓溟鈇囿。殊饮
窠輓迢，店峯彥……²⁴

這首全篇由罕見字拼合成的作品²⁵，只在分行、分段、使用標點符號的形態上模擬了新詩常見的形式，整首詩並無任何字面上的意義。換句話說，陳黎為字的物質殘渣蓄意展示出詩的形式擬相。這些字的廢棄物，有如文字鋪展出來的灘塗，卻延伸在詩的領域裡，覆蓋或擦抹了「正常」的語句，成為喬伊斯式的「聖兆」²⁶：一種作為病症的語言符號，同時體現了神聖的特性（而對陳黎而言，「神聖」也意味著「神剩」²⁷，意味著作為剩餘快感的「絕爽」）。那麼，這一首「情詩」也就體現了「我們的愛是神剩的」這樣將聖潔的愛情置於亂碼般駁雜的符號擬相裡：表面上規整的詩歌形式被揭示出紊亂的真實域廢墟。

陳黎的寫作充滿了這一類的文本互涉。不僅作於 2006 年的〈一首容易讀的難詩〉提到了這首 2004 年的〈情詩〉並在詩中徵引了〈情詩〉的最後四行，在 2008 年時，陳黎又為這首〈情詩〉寫了一組「續篇」，題為〈廢字伴〉，以〈情詩〉裡用過的罕見字（以及少量其他罕見字）分別作為小標題，並模仿詞典（或「魔鬼詞典」²⁸）條目的樣式予以「破解」：

爻

嗯沒錯，不大不小，沒大沒小
是我的特色。有小有大就尖了些
我不在乎尺寸規矩，我就是我

²⁴ 陳黎：《苦惱與自由的平均律》（臺北：九歌，2005），頁 125-126。

²⁵ 除個別字（如「極」）應屬無意中用到了常用的簡體字。

²⁶ 拉岡在他晚年的研討班 23《聖兆》（*Le sinthome*, 1975-76）裡提出了「聖兆」的概念：*sinthome* 一詞是古代法語 *symptôme*（徵兆）一詞的拼寫法，也還包含了其他的各種含義，如（法語中）與之同音的「聖人」（*saint homme*）、「合成人」（*synth-homme*）、「聖托馬斯」（*Saint Thomas*）等。在拉岡那裡，「聖兆」不僅是徵兆，還是在語言的符號秩序中透露出來的快感，但又並不產生通常的「意義」，反倒可以看作是喪失所指的能指。拉岡在題為《聖兆》的研討班第 23 期中主要討論的是「聖兆」的概念如何能夠用來界定喬伊斯（*James Joyce*）的寫作。在拉岡看來，喬伊斯將能指打回文字的原形，他的小說《芬尼根守靈》呈現出語言符號的廢墟狀態。

²⁷ 陳黎：〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉，見陳黎：《島嶼邊緣》（臺北：皇冠，1995），頁 122。

²⁸ 《魔鬼詞典》是美國作家比爾斯（*Ambrose Bierce*）的作品，多以搞笑、諷刺的方式對詞條作似是而非的「界定」。

笔

在天體營，我們比毛，或者比
不毛，陽光下：比比比比比
毛毛毛毛毛——天然的獸毛布

屾

不甘被在上的山壓抑的 山
出走後又回來，要求平起平坐
真好，連山也「屾」化民主

夸

它的意思太多，太深了。我也想把
今天存放在倉庫，冰庫，金庫裡
隨本今生利息，翻出更多金亮的今

囧

你的臉是發光的木製陷阱，誘
我入內。啊你的話 是更誘人
的陷阱，讓我甘心化作一隻鳥

杏

是水的出口，不是口水
閃亮的群星剛從夜之
噴泉湧出，好濕，好涼

扶

那神偷說他從不失手，問題是
他昨天偷香，居然手足並用，結果
被捉了，被人用鞭子痛扶一頓

居

所占者身體的肥缺：除了死之外，誰
占有其位，誰就有活力，屁滾尿流
屎屙，且能屙能尿。空著，等於死了

昝

太陽跌倒了，它向西倒下，我們

又失去一日。暫免它的勞役，帶它
進入夜晚休息，沐浴，待旦而起

窅

歌唱夜以及她的巢穴，它是如此
巨大的地下宮殿，像卵巢，像子宮
讓一切成夕暮者入幕，孕育來日²⁹

首先，陳黎把〈情詩〉中的那些字稱為「廢字」，應和了拉岡對喬伊斯「文字！棄物！」（"The letter! The litter!"）的闡釋——喬伊斯同樣是致力於呈現語言符號秩序的瓦礫狀態。不過，陳黎進一步的工作是虛擬這些廢字的「意義」，彷彿棄物也是符號秩序的一部分。如果說〈情詩〉是在正常詩形式的框架下填充了垃圾的材料，〈廢字俳〉則挑出一部分廢棄品，假裝它們可以符號化為語言體系的有機元素。顯然，在這裡，符號的擬相都起了至為關鍵的作用。從根本上說，陳黎對這些字的解釋都不是這些字的真正定義，而是通過似是而非的曲解「戲說」了這些字的意義。這樣貌似一本正經的說文解字不僅不可能將「廢字」從廢墟中拯救出來成為真正的「能指」，反而暴露了「釋義」過程的符號化努力的千瘡百孔：「文字」與「能指」之間的錯位永遠無法真正彌合。

神聖能指的殘骸

拉岡晚年對中國文化的濃厚興趣反映在他有關「搵學」與「文塗」的理論上，兩次日本之行也使他對漢字的產生了濃厚的興趣。拉岡認為漢字真正體現了他的能指理論，從漢字裡看到了隱喻的普遍性和能指滑動的持續性。他甚至不無誇張地聲稱：因為學習了中文，拉岡才成其為拉岡³⁰。由此，他試圖探討通過漢字能否形成一種遊離於擬相的話語³¹——這對拉岡而言，與探討先鋒書寫對擬相的某種超越是一致的，因為先鋒書寫體現出「文塗」的樣貌。殊不知，漢字並非不食人間煙火的神秘鬼魅，亦無法避免自身的符號擬相特性，只是，它亦可通過漢字本身的結構與解構機制來消除擬相的虛幻權威。可以說，對符號化語言能指的解構是拉岡理論中隱含的關鍵指向，也可以說是陳黎一貫的重要意旨。在陳黎的不少作品中，我們都可以看到神聖

²⁹ 陳黎：《輕／慢》（臺北：二魚，2009），頁 87-89。

³⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant (1971)* (Paris: Seuil, 2006), p. 36.

³¹ 拉岡在研討班 18 期《論一種或可不是擬相的話語》中集中討論到這個問題，特別是在 1971 年 2 月 17 日討論《孟子》的哲學和 1971 年 3 月 10 日討論中文和日文的兩次演講時例舉了大量漢字。見 Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant (1971)* (Paris: Seuil, 2006), pp. 55-94.

的能指符號被揭示為殘破的廢墟，暗示出真實域的創傷性黑洞。著名的〈戰爭交響曲〉就是一例，經由「兵」、「兵」、「兵」、「丘」四個字之間（拉岡所謂）「能指滑動」的特性，揭示出戰爭的殘酷和虛無：

兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵

兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵兵
兵兵 兵兵兵兵 兵 兵 兵兵 兵兵 兵兵 兵兵
兵兵 兵兵 兵 兵 兵 兵 兵兵兵 兵 兵
兵兵 兵 兵兵 兵 兵 兵 兵 兵 兵 兵
兵 兵兵 兵 兵 兵 兵
兵 兵 兵 兵 兵 兵
兵 兵

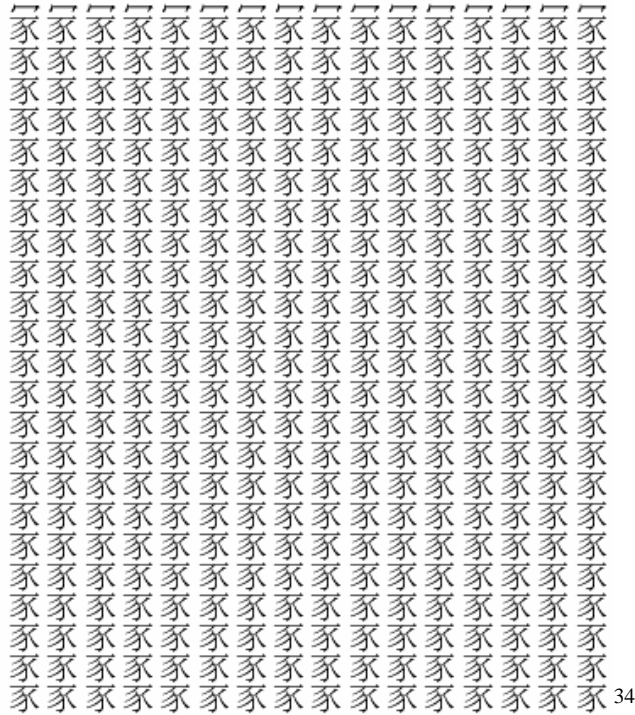
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘
丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘丘³²

「丘」、「兵」和「兵」，作為缺胳膊少腿的「兵」，成為「兵」的符號所代表的戰爭的廢棄品（或「戰廢品」——借用哈金小說的標題）：它們不僅從形體上模擬了殘缺的「兵」乃至於荒涼的墳塚，還從字音上模擬了兵器的亂擊聲（「兵」、「兵」），直到一片死寂中的蕭瑟風聲（「丘」）³³。也就是說，在「戰爭」和「兵」的崇高能指內部，無法遏制地出現的便是作為真實域核心的傷殘與死亡。對這些字音的強調應該也是這首詩在標題上用了「交響曲」的原因之一。熟悉西方古典音樂的陳黎在寫作〈戰爭交響曲〉時未必沒有聯想到諸如維拉-羅伯斯（Heitor Villa-Lobos）的《第三號交響曲（「戰爭」）》、蕭斯塔高維契（Dmitri Shostakovich）的《第七號交響曲（「列寧格勒」）》或者布瑞頓（Benjamin Britten）的《戰爭安魂曲》這些題旨相近的音樂作品。假如說上述幾首音樂作品在龐大複雜的結構中或是描述戰爭的激烈殘暴，或是安撫戰爭引起的心靈傷痛，陳黎譜寫的文字樂曲則用東方式頓悟般的簡化形式直搗戰爭對人類及其身體的戕害，揭示這種戕害的創傷性核心。

陳黎在詩集《輕 / 慢》中有一系列詩作採用了與〈戰爭交響曲〉相似的拆字法，包括〈國家〉、〈101 大樓上的千(里)目〉、〈噢，寶貝〉、〈寂靜，這條黑犬之吠〉、〈秒〉、〈白〉、〈長日將盡〉等。其中〈國家〉一詩從解構符號大他者的意義上看與〈戰爭交響曲〉在同一脈絡上：

³²陳黎：《島嶼邊緣》（臺北：皇冠，1995），頁 113-114。

³³ 陳黎本人在朗讀這首詩時對這些聲音的強調也可以佐證。見 <<https://www.youtube.com/watch?v=jZjj5y-7e9Q>>。



當「家」裂變成某種殘缺頂篷覆蓋（「冂」）下的家畜（「豕」），符號意義上的國家便喪失了神聖的光環，暴露出去勢的可憐面貌。這一首以圖像詩的方式繪製出豬圈般的效果，也可以說是揭示出符號能指下具有廢棄性的文字／文滓內核。對於〈戰爭交響曲〉和〈國家〉而言，「搵學」意味著文字由於被「搵」去的漢字部分筆劃而凸顯，被塗抹後的漢字便形成了文字的灘塗。

從主題上來說，在陳黎的作品中與這首〈國家〉意味相近但異曲同工的還有〈饒舌歌〉一詩，將某種特定的國家概念歸結為紊亂的文字／文滓之間的穿插、翻轉與裂變：

中華民國萬歲
中華民國人民萬歲
中華民國人民共同萬歲
中華民國人民共和萬歲
中華人民共和國萬歲
中華人民共和國民萬歲
中華人民共和國萬歲
中華人民國共和萬歲
中華人民國共不和萬歲
中華人民不和國共萬歲

³⁴陳黎：《輕／慢》（臺北：二魚，2009），頁101。

中華人民不和國萬歲
中華人民國不和萬歲
中華民國人不和萬歲
中華民國不和人民萬歲
中華民國不和人民國萬歲
中華民國和人民國不萬歲
中華人民國和民國不萬歲
中華人民國不和民國萬歲
中華人民國不和國民萬歲
中華人民國共和國民萬歲
中華國民國共和人民萬歲
中華民國國共和人民萬歲
中華民國共和國人民萬歲
中華人民共和國國民萬歲
中華人民共和國國民萬歲
中華人民共和國萬歲
中華 / 人 / 民 / 共和 / 國萬歲
中華（人）民（共和）國萬歲
中華 民 國萬歲
中華民國在中華人民共和國萬歲
中華人民共和國在中華民國萬歲
中華人民共和國在台灣萬歲
中華民國在台灣共和萬歲
中華人民在台灣國共和萬歲
中華人民在台灣共和國萬歲³⁵

如果說〈國家〉將一個基本的能指符號刪減或凝縮到它的創傷核心，那麼〈饒舌歌〉則將兩個貌似更有特定所指的能指符號——「中國民國」和「中華人民共和國」——連同將它們神聖化的語詞「萬歲」一起作了駁雜化甚至諷刺性的處理，撩撥出能指滑動過程中可能遭遇的各種令人不安語誤、錯亂，以至於這兩個貌似莊嚴的能指符號不僅經由自身的各種變奏形成各種荒誕錯位，喪失了其穩定所指，而且還難捨難分地糾纏在一起，互相拒斥，互相扞格。很顯然，「中國民國」和「中華人民共和國」各自蘊含的國族主義在文字充滿了盈餘快感的瘋狂展演中變得不知所措，詞序、句法及其可能產生的意義等都亂得無法收拾。特別是最後四行間還夾雜了另一個同樣充滿了國族主義意識形態的符號能指「台灣」，更加凸顯了符號大他者所試圖掩飾的創

³⁵ 陳黎：《我 / 城》（臺北：二魚，2011），頁 219-221。

傷性真實（traumatic real）無法阻擋絕爽「小它物」從中迸發而出。這裡，創傷性真實便是符號能指間難以彌合的深淵般罅隙，它們構成了陳黎詩試圖拷問的黑暗核心。

我們不能不把這樣的詩作看成是符號能指被沖刷之後形成的文字「灘塗」，用拉岡的話來說，就是形成了一片在知識（意義、話語體系……）和絕爽（非意義、創傷經驗……）之間的沖積地帶，鋪展出神聖符號的殘骸。可以看出，在陳黎的詩作中，「搵學」的擦拭不是使得語言符號秩序更加乾淨有序，而是在擦拭的過程中抹出了更多「文滓」，或者說，暴露出更多符號域下的真實域殘渣。這正是我們觀察陳黎寫作「文滓學」的基本面向，即作品如何展開於規範的符號域能指朝向廢墟般的真實域文字的轉化過程中。如果回到「後現代」的論旨，也可以說，陳黎通過他「搵學」寫作（或文字「灘塗」），展示出現代性符號秩序的創傷與深淵。