

# 欲望、换喻与“小它物”

——当代汉语诗的后现代修辞与文化政治

杨小滨

本文旨在通过拉康的精神分析理论来考察上世纪90年代以来汉语诗的修辞学转化。当代汉语诗的语言通过展示象征性表达的疏漏,形成一种不断趋向渗漏出符号域的那个“小它物”的欲望,而这种注定受阻碍的欲望则意味着对阻碍的欲望。拉康将欲望看作一种换喻,这也正是当代汉语诗的显著修辞特征。本文通过分析当代汉语诗中换喻修辞的种种表现,探讨这种修辞是如何达成一种挑战宏大话语模式的写作,并揭示符号秩序的内在创伤与绝爽的。

中国当代诗抒情主体整一性的崩溃或许可以用萧开愚的《北站》一诗来观测。诗中不断提到“我感到我是一群人”,“身体里拥挤不堪,好像有人上车”,甚至“我感到我的脚里有另外一双脚”<sup>①</sup>的时候,他并没有去代表任何一个普通人,也没有把自身想象成具有历史感的被压迫阶层,因为他就是普通人之一——但他不仅是普通人,也是被普通人挤压的人,因此普通人作为一个群体不可能获得历史主体的光环,它自身的缠绕注定了它的喜剧性。也可以说,当表达的主体同时也是被表达的主体,而表达的主体与被表达的主体又无法互相取代时,当代的历史性才会以其敞开的、复杂的、多样和多义的面貌呈现出来。

那么,从拉康理论的角度来审视这种分裂主体(split subject),可以使我们更加深入地了解,真正的历史性绝不可能通过对于历史的理性展演而获得。齐泽克由此区分了“历史性”(historicity)与“历史主义”(historicism):

撕裂的:一是对于我们说话的立场决定于“非中心化的”历史传统这一方式的认识,二是“历史主义”,亦即主人的凝视,它从安全的元语言远距离观察历史,从而建构起“历史发展”的线性叙事。……惟一能够避免历史性堕入历史主义、堕入“历史世代”线性承续观念的方式,便是将这些世代构想为一系列处理同样“非历史的”创伤内核而最终失败的尝试……<sup>②</sup>

齐泽克精要地说明了,对社会问题的宏观历史态度协助和巩固了符号秩序(symbolic order),必定被吸纳为主人话语的一部分。那么,把现实当作历史理性框架下的现实,也陷入了同样的困境。在这里,不能忽视的正是那个创伤内核(trumatic kernel)——及其扰乱了现实符号秩序的幽灵——必须获得相应的表达。

## 一、“小它物”<sup>③</sup>及其“魅”力

所谓“历史感”是在以下两者之间内在地

从严格的拉康理论意义上来说,象征秩序或者

符号域所整肃的是那个混沌的想象域,也就是说,那个“天人合一”的古典主义诗学被现代的符号律法所重新组合——正如同镜像化的完整自我被“大他者”所割裂<sup>④</sup>。在中国古典诗的世界中,自然曾经是想象域中作为“自我”的镜像出现的,自然的影像使内在与外在的同一化得以实现。比如在李白的诗和辛弃疾的词里,“我”看山和山看“我”是完全一致的,是镜像化的双向对称:“相看两不厌,惟有敬亭山”(李白《独坐敬亭山》)、“我见青山多妩媚,料青山见我应如是”(辛弃疾《贺新郎》)这样的诗句,精确地表明了抒情的“我”把外在自然当作了镜像中观照的“理想自我”(ideal ego),而人对自然的认同则形成了一个完整自我的幻觉。

古典的想象性诗学在现代诗中遭到了符号秩序的规整。比如,在北岛的《你好,百花山》中,自然已经不再是自我能够认同的对象了。这首诗中的“我”在面对自然的时候无法获得镜像化的完整自我,而是被一个权威的声音所警醒:

我猛地喊了一声:  
“你好,百——花——山——”  
“你好,孩——子——”  
回音来自遥远的瀑涧<sup>⑤</sup>

山峦和飞瀑的意象在此暗示了男性长者的崇高威严,不过有意思的是,此诗接着却徘徊在一种对于想象域的乡愁意绪中:

那是风中之风,使万物应和,骚动不安。<sup>⑥</sup>

如果我们把“风中之风”看作是某种山的精华(精神)所产生的动力因素,那么它的功能在此就是具有冲突性的,将世界置于“应和”和“不安”之间。一方面,它营造了“天人合一”式的“万物应和”,另一方面,它却将这种和谐建立在“骚动不安”的情境下。换句话说,和谐的表象无法掩盖骚动的内核。由此可见,山谷的回声很难看作是对孩子自我形象的镜像式应和,反而和“我”的喊话产生了错位;不仅如此,“瀑涧”以“大他者”的权威形象出现,直接把“我”称作“孩子”,这无疑是“父”的典型表征——这

时,“大他者”的符号性阉割(symbolic castration)使得“孩子”获得了幻灭后的主体性,而这个主体正是在“父”的权威面前成为丧失了阳具(phallus)想象的分裂主体<sup>⑦</sup>:

我喃喃低语,手中的雪花飘进深渊。<sup>⑧</sup>

这时,上面段落里自信的“猛地喊”(自认为代表了阳具符号)变异为“喃喃低语”的卑微形象(遭到了“大他者”的符号性阉割之后),标志着分裂主体的形成。在这里,“深渊”正是齐泽克用来比作真实域(the Real)的那个深不可测的精神黑洞,它吞噬了作为象征秩序元素的“雪花”——那个冷冰冰地显露美丽外表的符号——尽管北岛诗学的外貌仍然维持了象征主义的基本构架。

那么,与符号域产生根本性错迁的并不是想象域——想象域无法阻挡符号域权威的君临,也无法抵御符号域的阉割性力量——而是真实域,那个总是像幽灵一样一刻不停地追逐符号域的东西,那个不断提醒符号域的“黑暗之心”。从拉康理论的角度来看,语言象征化在某种程度上的缺失,来自符号秩序无法绝对整合的真实域的残余,也就是“小它物”——拉康理论中的欲望原因一对象。

“诗歌就是不祛魅”似乎是臧棣诗学中最为人所知的命题之一。不过,在那篇以此语为题的访谈中,臧棣并没有详细阐述“祛魅”或“魅”的具体意涵。有论者猜测“他说的意思应该潜意识的成分居多,潜意识往往神秘难测”<sup>⑨</sup>,也有论者认为臧棣主张的是“诗歌根本上就是一种秘密语言”<sup>⑩</sup>。“秘密”也好,“神秘”的“潜意识”也好,都意味着这种“魅”是现实的符号秩序无法掩盖和整合的一种难以言说的内心幽灵。因此,我不赞成把这种“魅”理解为本雅明意义上的怀旧式“光晕”或“灵韵”(aura),因为“魅”本来就具有“鬼”性(“disenchantment”的词根“enchant”也有“施魔法”、“念符咒”的含义)。

我以为“魅”应当被理解为与拉康意义上的真实域相关,正如拉康在他晚期的研讨班上所定义的:“真实域是言说之身体的神秘,无意识的神秘。”<sup>⑪</sup>对拉康来说,现实本身所呈现的便无非是“真实域的鬼脸”(grimace of the Real)<sup>⑫</sup>。在我看来,“魅”正

是拉康意义上的“小它物”，而它所指向的神秘无疑是真实域。拉康认为，“小它物”的概念“精确地指明了话语效应中什么是呈现为最不明了的，以及最遭误解的，尽管是根本性的”<sup>13</sup>。

臧棣的作品中常常出现笔者称之为“类咏物诗”的篇章，不过被“咏”者却往往无法呈现出清晰的、可被理性把握的面貌。比如在《静物经》一诗里，我们甚至无法确知，“静物”指的是否是鲜花，尽管鲜花是这首诗里惟一最接近“静物”概念的东西，并且是贯穿整首诗的意象。但臧棣告诉我们，“鲜花如阵阵闲话”<sup>14</sup>，或者说，它们并不安静——无论是因为现实中的风，还是因为它本身名称的谐音。不过，在诗的结尾处，“静物”似乎显现了：“我也尽量不发出更多的响动，不惊动那些花草身上的无名，也不惊动我身上的无名。”<sup>15</sup>我们终于发现，所谓的“静物”或许本来就并非具体的物，而是“无名”，或某种无以名状的特性。在这首带有叙事意味的诗中，“我”的主要工作便是一朵一朵地数这些鲜花——也就是说，鲜花被置于符号域的逻辑秩序下——不过问题在于，符号域无法彻底掩盖鲜花的“花性”或“魅性”：不正是只有那些飘忽的“无名”——甚至是对应于自身内在的“无名”——才是作为空缺的“小它物”，唤起某种嗜花的欲望吗？不正是因为这样的“小它物”，抒情主体成为分裂的主体，在用数数清理和用体验“不惊动”之间徘徊吗？也就是说，对于臧棣来说，符号域的主体不得不在面临真实域的那一瞬间陷入困境，他必须在继续“数”和“不惊动”之间保持艰难的平衡。当然，这也是臧棣所揭示的抒情主体欲望模式的困境。

在拉康的理论中，“小它物标志着一个不确定的场域”，“作为欲望的原因”的“小它物”，“是一件原初已丧失的或根本就是缺失的物体，一件否定性的物体，它在能够到场之前首先不在场，它的非存在先于存在”<sup>16</sup>。这样的辩证意味当然十分接近阿多诺关于非同一性(non-identity)的否定哲学的论述，而阿多诺否定辩证法的政治指向是极为明确的，是对形上传统的激烈挑战。拉康的欲望辩证法同样坚持了否定性和自反性，他认为主体“所欲望的对它呈现为他所不要的”<sup>17</sup>。也就是说，“绝爽(jouissance)的被禁模式铭写于幻想形式中的主体  $S \leq a$ ，上演

了主体( $S$ )对剩余绝爽( $a$ )的欲望( $\leq$ )”<sup>18</sup>。而“ $\leq$ ”这个符号，根据拉康自己的注解，“表明的是包容—展开—连结—断裂的种种关系”<sup>19</sup>。由此，我们可以在当代诗中看到欲望的辩证法存在于主体对“小它物”的爱惧交错——台湾诗人零雨的《箱子系列·你感到幸福吗》一诗精要地显示了主体在“小它物”吞噬和诱惑的双重力量面前的错乱：

远远地，有一口箱子  
朝我滚来。我要  
在它到来之前滚开

(你感到幸福吗)  
在闪开那一刹那  
躲了箱子  
也避开幸福

再给我一口箱子吧<sup>20</sup>

这里，诗中的箱子以“朝我滚来”的方式呈现出巨大的诱惑(箱子会“滚”的能力必定不是地心引力的结果，而是一种费力的、主动的诱惑性作为)，而“我”“避开”了作为“幸福”的箱子，但却获得了作为提供“剩余绝爽”(surplus jouissance)的“小它物”的箱子——也可以说，箱子正是作为避开的幸福才成为“小它物”：一种唤起欲望却永远无法满足欲望的客体。不但箱子的空间本身就是缺失，零雨还用“口”(而不是“只”)这样的量词来强调箱子的虚空感，那种欲望所不断追逐的虚空。作为“小它物”，箱子是欲望所无法获取的；那么，“再给我一口箱子吧”正是一种要求——在拉康意义上意味着语言化、符号化的需求，同时也是对爱的无助要求——但箱子作为“小它物”却再一次隐含了获取的不可能，而“小它物”背后的真实域——或箱子内部的巨大黑暗——当然正是这种不可能性的终极体现。那么，也正是“小它物”的魅惑迫使抒情主体显示出分裂——一边躲避，一边吁求——的面貌。

可以看出，魅惑的“小它物”在当代诗中往往通过在具有叙事性的铺展中成为欲望主体不可把握又极度依赖的对象，使总体化、绝对化的理性目标

(telos)失效,揭示出后现代主体的内在罅隙。

## 二、作为欲望与换喻(metonymy) 的后现代诗学

晚年的拉康曾经从句法的角度精妙地阐述了“小它物”与欲望的关系:“我先前为什么提出博罗曼纽结?是为了转译这个程序:‘我请你’——什么?——‘拒绝’——什么?——‘我提供你的’——为什么?——‘因为那不是它’。你知道‘它’是什么。它是小它物。小它物不是实存。小它物是由要求所预设的虚空,我们只能通过换喻来安置要求,也就是通过从句首到句尾都确定的纯粹的连续性,才能想象一种基于非实存的欲望——一种没有实体的、仅仅由纽结自身所确定的欲望。……‘不是它’意味着在每个要求的欲望中,无非是有一个对小它物的吁求,吁求一个能够满足绝爽的客体。”<sup>②①</sup>

拉康在这个例子中的“它”同零雨诗中的“箱子”具有十分相近的特性:“箱子”作为“预设的虚空”不但是因为它内在的空洞,更是因为它本身就是需要欲望去填补的一个不在的物,一个虚位。不过,拉康在这里还强调了换喻的安置功能,也就是(无意识)表达过程中的移置作用,或者说,这种连续中的错位与替换是欲望向“小它物”迫近的基本形态。那么,“小它物”在当代诗中现身的形态已经超越了叙事因素中某个客体的功能。本文也试图更着重地描述那个更为隐秘的、处在构词过程中的“小它物”。因此,通过对当代诗歌句法中的突兀、错位、缺漏、断裂等表现形态的检视,可以进一步说明一种符号化的语言体系如何经由“小它物”的作用迫近真实域的深渊,揭示出社会心理内在的崎岖与险境。那么,在对当代诗的研究中,一个必须探讨的话题是:是什么促使人们从头到尾阅读一首诗?或者说,是什么推动了对于一首诗的体验过程?如果一首诗没有小说或电影的情节动力,那么是什么悬念能够吸引我们继续读完一首诗(或哪怕是一行诗)?甚至反过来,我们也同样可以问,是什么迫使更多的读者在当代诗面前望而却步,放弃了阅读(或从阅读过程中逃离)?对这两个问题的回答,或许可以从同一个方向来思考,也就是:我们应当如

何描述或界定后现代诗写作与阅读中的欲望形态——如果写作和阅读可以被视为(分裂)主体的欲望过程?

我将要说明的是,后现代诗如何具有拉康意义上的欲望形态。一首传统的诗往往会提供一种完整的经验,或者说,其句法的效应也往往是让人安心的、舒缓的、自足的、完成式的。一首典型的现代主义(比如象征主义)的诗则会充满深奥隐秘的隐喻,抒情主体用语言营造出一种极度个性与独特的氛围,表达的意绪大致是确定或稳定的。而在后现代诗中,我们遭遇的往往是某种坎坷和崎岖,某种跳脱,某种阻遏与无法满足(从这个意义上说,超现实主义具有强烈的后现代特征);这种阻遏与无法满足一方面可能令人产生理性的沮丧或气馁(放弃阅读),另一方面却更可以激励欲望的愈加勃发(更积极阅读)。拉康的欲望概念当然始终是无意识范畴的欲望,并且是永远不可能满足的欲望,于是欲望的实现不在于满足,而在于产生另外的欲望——也可以说,欲望是不断被延迟、被下一个欲望所替代的。简言之,欲望是对(未完成的)欲望的欲望。作为欲望的极端形态,癔症欲望凝结了欲望的根本特性。正如齐泽克所阐述的:“根据拉康,人作为语言的存在根本经验便是,他的欲望是遭到阻碍的,在本质上是未满足的:他‘不知道到底要什么’。而癔症的‘转换’所获得的,正是这种阻碍的颠倒:通过它,受阻碍的欲望转换为对阻碍的欲望,未满足的欲望转换为对不满足的欲望:一种使我们的欲望‘敞开’的欲望,我们‘不知道到底要什么’——到底欲望什么——转换为一种不去知道的欲望,一种对无知的欲望……这里蕴含着癔症欲望的基本悖论:他所欲望的首先是他的欲望本身保持未满足的、受阻的状态——也就是说,作为一种欲望活着。”<sup>②②</sup>

如果“对不满足的欲望”或“对阻碍的欲望”是欲望的终极秘密,我们便不难理解,为什么后现代诗所出示的往往不是顺畅的、常态的言语,而是充满“阻碍”的,甚至是以阻隔为基本动力结构的。在这方面,台湾诗人夏宇的许多诗典范性地展示了这种癔症欲望的表现样式。比如《记忆》的第一节:

忘了 两个音节在



微微鼓起的两颊  
舌尖顶住上颚 轻轻吐气:  
忘了。种一些金针花  
煮汤 遗忘<sup>23</sup>

——衰草 千重 万重——  
听 永远的 荒唐的 古钟  
听 千声 万声<sup>24</sup>

这里，词语在诗句中的推进处于某种十分艰涩的、受阻的状态，甚至可以说，没有任何一组以空格或换行来间隔的短语可以与其前后的短语轻易连接（除第三行外）。空格和句中的标点作用为对流畅表达的阻遏，同时，在五行诗句里，两次“忘了”和一次“遗忘”也严重阻隔了对“记忆”的顺利重述。不过，这种不让表达顺利的形式感正来自拉康的欲望辩证法：正是“保持未满足的、受阻的状态”的欲望式表达，才充分表达了有关“记忆”的无法完整还原，或者说，表达了一种无法表达完整记忆的表达困境，正如拉康所描述的欲望断片：“驱力的蒙太奇首先是呈现为无首无尾的蒙太奇——意谓我们是在说超现实主义拼贴的蒙太奇。”<sup>25</sup>

从夏宇的全部作品来看，诗集《摩擦·无以名状》中的大部分诗作或许都可以视为最能凸显这种受阻表达的范例，从表面上看，至少是因为该诗集的诗是通过剪贴上一本诗集《腹语术》来完成的。比如题为《摩擦·无以名状》的这首：

猫咪 今天 听到  
你叫我 回到 一个  
厮混的 巴洛克式  
的了解 猫咪 问题  
是 我的 遗忘  
像 幽灵 我的  
罪恶 像 歌剧 我  
的 失眠 远足<sup>26</sup>

粗看起来，这首诗的形式颇似穆木天作于20世纪20年代的《苍白的钟声》，但无需细读便可发现，穆木天诗中的空格仅仅是节奏上的停顿，并无语义上的断裂：

苍白的 钟声 衰腐的 朦胧  
疏散 玲珑 荒凉的 蒙蒙的 谷中

而夏宇的诗则坚持了阻隔的作用：在“听到”与听到的内容之间，在“回到”与回到地方之间，在“厮混的巴洛克式/的了解 猫咪 问题”这些词语的语义逻辑连接之间，有着深深的、难以逾越的沟壑。这样的沟壑并不是彻底粉碎了意义的构成，而是将意义展开到一种不断被延宕、不断被置换的行进过程中去捕捉。那么，标题“摩擦·无以名状”的意味就出色地体现在这样的词句与词句之间的“摩擦”，以及这种摩擦（欲望运作）所朝向的“无以名状”的“小它物”。那么，欲望所围绕的作为空缺的“小它物”，也就可以从这些摩擦之间的空格（及换行）那里找到。“欲望是一种滞留在后的、未加表达的残余，而本质上是生物性的需要则以语言要求的符号形式表达出来了。”<sup>27</sup>更明确地说，正是作为阻遏、作为沟壑的语词间的冲突或摩擦火花才是难以察觉的，因而也是最深刻的“小它物”，以阻隔来成为欲望的对象，尽管欲望永远无法抵达或完成。

齐泽克对后现代主义作过多种不同的界定，也就是从不同角度对后现代主义与现代主义作过各种区分，他曾经基于欲望与驱力之间的差异来区分后现代主义与现代主义：“欲望和驱力之间的对立，因此也就是‘不跨越’，尊重大他者的秘密，在快感的致命领域前止步的态度，和‘直接到终点’，无条件地、不管所有‘病理学的’考虑而坚持自己的道路的相反态度之间的对立。这难道不也正是现代性和后现代性之间的对立吗？‘直接到终点’的坚决态度难道不正是严格现代主义的基本特征，而后现代态度则不正是由主体和原质之间‘不可能’关系的极端含糊性所标志的吗（我们从原质中获取能量，但是如果我们离它过近，它那致命的吸引力就将吞噬我们）？”<sup>28</sup>

显见的是，夏宇的诗正体现了这样一种后现代的“维持沟壑的伦理”：即不直接抵达意义，或者说，通过将意义不断地延宕，维持欲望的持续动力。正如拉康所认为的：“欲望不是对某物的欲望，而是对缺失的欲望，这种缺失指向了他者中的另一个欲

望。”<sup>②</sup>在夏宇的诗里,一方面有着语词不断推进的欲望运动,另一方面这种欲望又持续地在断裂的语句构成中遭受阻隔——或者说,正由于阻隔才更有效地推进了语词的运动。当然,这种欲望运动是未完成的,不给予圆满的、令人安心的结局,但惟其如此,欲望才能够移置到另一个欲望,并且不断把欲望的运动以移置的形态进行下去。

“移置”(displacement)本来就是弗洛伊德理论中的重要概念,弗洛伊德所描述的“梦境运作”(dream-work)的四种主要形态中就包括了凝缩(condensation)和移置——梦的过程通过凝缩和移置等方式重组了无意识的元素,使之显示为梦的情境。由于拉康认为无意识的构成是语言性的,他把弗洛伊德的理论及雅各布森的结构主义语言学结合到一起,凝缩的心理运作可以等同于隐喻的修辞运作,而移置的心理运作则同换喻的修辞运作可以等量齐观。从雅各布森的意义上来看,隐喻是垂直方向的替代,是共时性的,比如用火来替代愤怒或热情;而换喻是水平方向的,是历时性的,基于可组合性的置换,比如用杯子来置换水或酒或茶。对于拉康来说,“隐喻是一种贫乏的模式,依赖于现实的缺失,意义的缺失。但它将自己呈现为一种过量的模式,剩余价值的模式:它永远意指比它说出的更多的东西。这种剩余是虚构的,是对它内在否定性和贫瘠的掩盖”<sup>③</sup>。可以看出,换喻的置换之所以可能,不是像隐喻那样,基于两者共享同样的特性——比如火与愤怒或热情都具有暴烈的特性——来赋予词语超出自身的意义,而是基于两者可以组合在连续性的语句中,比如“杯子是一种容器,它可以用于盛水(或酒、茶)”,来搅乱词语的原有意义。拉康虽然沿袭了雅各布森的说法,对于换喻和写实主义文类之间的联系亦有所提及,但他把重点放在从精神分析意义上的“移置”概念来看待与欲望相关的空缺、断裂和滑动型态。

也就是说,换喻(至少潜在性地)必须在语句的行进中得以理解和把握,它是展开过程中的置换:这样的特性与欲望并无二致。拉康有一个十分著名的论断,即“欲望是一种换喻”<sup>④</sup>。那么,“拉康的换喻概念是处在不稳定意义、召唤性言语和欲望所暗示的沟壑的历时性滑坡上。而隐喻则通过将无意识生

活融入符号秩序的中性音素和词语创造了共时性的意义”<sup>⑤</sup>。这种“沟壑的历时性滑坡”正是我们在夏宇的诗《摩擦·无以名状》中所遭遇的:“我的/罪恶像歌剧”一句或许可以用来最典型地说明换喻的作用,因为“歌剧”并没有罪恶的特性,而是某些“歌剧”中的风流成性(《唐璜》)、背叛(《丑角》、《女人心》)、欺骗与杀戮(《托斯卡》、《弄臣》)才包含有那些或许可称作“罪恶”的因素。

但我试图要阐述的重点并不是这样明显的换喻,而是换喻的一般形态,也就是意符在意指链中横向连结(syntagmatic)的方式,对应于隐喻的纵向连结(paradigmatic):拉康沿袭了雅各布森的理论,将换喻归结为语言的组合轴,以相对于隐喻的语言替代轴。正是在这个意义上,换喻是意指链中某一意符连结其它意符的历时性运作,而这种连结的过程也是意义被不断延迟的过程,正如我们在夏宇的诗中所感受到的那样——欲望正是一种换喻的形式。正如拉康所言:“欲望——带着它模拟无穷深远的狂热,以及包含了知的愉悦与快感中统制的愉悦的秘密串通——它为任何‘自然哲学’所提出的谜,不是基于其他的本能错乱,而是基于它被俘获在换喻的轨道内,永远朝向对于其他东西的欲望延伸。”<sup>⑥</sup>

拉康在上世纪50年代的研讨班上也曾着重地谈到过换喻(和隐喻),并且从文学、精神疾患和梦呓等各式案例中探究换喻表达方式及其变异。由于换喻相关于雅各布森所说的“连续性、排列、意指联接、句法组合”<sup>⑦</sup>,拉康从著名的失语症患者那里发现他说话的特点:他“将具有以特异方式展开语法之特性的句子序列连结在一起”,表达为:“是,我懂。昨天,我在那儿的时候,他已经说,而我要,我对他说,那不是,日期,不全是,不是那个……”<sup>⑧</sup>在某种程度上,这样的表达体现了换喻的基本面貌,而意指的对象是缺失的,我们必须通过这种换喻式的语词来理解言者所要表达的意义。因此,从某种意义上说,这样的失语表达同夏宇在《摩擦·无以名状》一诗中展示给读者的横向语句的断裂有着一定的相似结构,尽管作为病患的失语缺乏起码的艺术操作。

拉康另一个关于换喻连接性的例子至为简单:

比如,对于“茅屋”一词的反应十分多样,属于连续性范畴的则是“烧了它”<sup>③</sup>。拉康称之为“词语联想的方法”<sup>④</sup>,而这种横向的联想正是换喻修辞的主要操作方式。在当代汉语诗中,通过“词语联想的方法”来运作的诗歌写作已经成为最能发挥语言丰富性与张力的方面,尽管这种语句连续性呈现出相当复杂(甚至是以否定的方式出现)的样态。在萧开愚和一批当代诗人那里,我们可以看到对于换喻诗学的积极实践。甚至可以说,在萧开愚等最具开拓性的当代汉语诗人那里,诗学表达中的欲望力量主要依赖于体现为“连续性、排列、意指联接、句法组合”的换喻修辞<sup>⑤</sup>。比如萧开愚的《旧京三首》(之三):

胡辣汤辛酸无度,哲学王

当农业银行分行长,收支不已。

女儿有狂风形状,跟妈貌合神离,

梦嫁一门嗽牙的外语。

妈不能主动了,牙线的光阴滋味

伫候各样聪明的填空。

切忌换在旁观的座位,

吃金银花救入局的边缘情绪。<sup>⑥</sup>

这里,首先引起注意的是第一节里的“辛酸无度”和“收支不已”两个短语,因为它们明显地改写了“……无度”(必须用于“荒淫无度”、“挥霍无度”等固定词组)和“……不已”(必须用于“悲恸不已”、“伤心不已”、“唏嘘不已”等固定词组)的词法规则。应该说,“收支不已”一语要比“辛酸无度”更加突兀,因为“……不已”的组词法只允许“不已”之前的词语是意指心情的形容词;但在这里,萧开愚却引入了“收支”,一个金融词汇,它的功能并不在于成为某种心理意念的纵向隐喻,而恰恰在于横向的、换喻的置换过程本身,在于这种置换所形成的错迁感。“在拉康的用法中,换喻指的是意符如何关联在链接中的其他意符,以及最终如何关联着整个网络,这种网络为认同和欲望的作用提供了通道。”<sup>⑦</sup>因此,在这里,“小它物”再度体现为词与词之间的空缺或裂隙,体现为欲望的动力。只有在这样的裂

缝中,我们才会来体认——哪怕是在直觉的层次上——一个经济至上(“收支”)的社会背景上的(被“收支”所置换掉的那些)情感丧失,而经济活动竟然也可以像情感活动那样形成“不已”的状态。这里,“不已”的绝爽可以被认出其“剩余绝爽”的典型面貌——需要强调的是,并非情感的“不已”具有“剩余”的特性,而是溢出情感范围的那部分,也就是在“收支”与“不已”之间的错裂,精确地显露了“剩余绝爽”的扭曲表情。

在这里,“小它物是失去的欲望对象,随后由替补的物体、行为和目标所取代”<sup>⑧</sup>。“小它物”本来就是从符号化的语言秩序中脱漏而出的真实域的残余,体现为欲望所追逐的不可能性。但也惟有这种不可能性才是保持欲望运作的根本动力。在此诗的其他诗行里,萧开愚同样采用了类似的、尽管可能更为复杂的置换,比如下一行的“狂风形状”置换了“女儿有……”这样的起句所令人期待的接续,同时“……形状”的词组又以“狂风”来置换了有固定形状的实物,使一个短句包含了气象万千的效果,催动了起伏汹涌的欲望之流。惟其如此,一个当代少女的性格才不仅仅是字面所意指的轻狂或狂野,而更是由“狂风”和“形状”的置换过程所形成的裂隙所开启的丰富阐释可能。

由于在组词过程中产生多样的变异可能,换喻具有了与隐喻不同的多义性与不确定性,而“隐喻是一种在否定基础上的区分模式,伪差异与伪类同的模式。反讽的是,它是一种基于否定与对立,但却在同一和统一的肯定性特征里以意识形态来展示的形式”<sup>⑨</sup>。同时,换喻必须从横向的置换过程中去设法体认,而不是像隐喻那样可以简单探寻对应的意义,“隐喻是显在的,换喻是潜在的。这种潜在性被喻为女性的性器”<sup>⑩</sup>。不过,从诸如“女儿有狂风形状”这样的诗句中,我们其实也可以看到,尽管换喻与隐喻在拉康理论中似乎势不两立,却并没有形成绝对的二元对立局面。事实上,移置本来也是凝缩的逻辑前提,那么换喻则是隐喻的先决条件——任何隐喻首先必须经过换喻。拉康说:“意符如何组合必定出现在意旨的传递能够产生之前。意符形式上的连接决定了意旨的传递。”<sup>⑪</sup>在上述的例证中,用“收支”来指代经济生活当然是纯粹的换喻,但用



“狂风形状”来指代轻狂或狂野的性情则应当是隐喻性的,只不过这种隐喻必须通过换喻的组词过程来促成。这样的情形也可在许多当代诗作品中读到,如下列情形便颇为典型:唐捐《游仙》:“烈日在天 胸有大雪 你闯入荒凉的西门町”<sup>⑤</sup>,唐捐《致异形》:“等你来,我无孔不开”<sup>⑥</sup>,蒋浩《即景》:“他嘴里嚼音乐,满脸崔嵬藏了魑魅”<sup>⑦</sup>,胡续冬《小别》:“拍打新婚的山山水水”<sup>⑧</sup>,秦晓宇《小说提纲》:“本省深处,人民的烂泥里”<sup>⑨</sup>。作为隐喻的“大雪”、“孔”、“崔嵬”、“魑魅”、“山山水水”、“烂泥”等意符,首先必须同与之组合的各类词语——“胸有……”、“无……”、“不……”、“满脸……”、“藏了……”、“新婚的……”、“人民的……”——发生摩擦式的关联,才能产生自身的意指<sup>⑩</sup>。正是这种摩擦空隙中缺席的“小它物”推动了欲望,也推动了对不确定意义的追寻。那么,“在拉康的修辞学中,‘意指的换喻运动’压倒的,或不如说是颠覆了,通常与隐喻联系在一起的形而上概念”<sup>⑪</sup>。又如台湾诗人鸿鸿的《一滴果汁滴落》中的“果汁”,就是一个反隐喻的隐喻,它的隐喻性居然是可塑、可变的:

它无所谓地生长  
无所谓地被挤压封藏  
又无所谓地  
滴落;  
或是满怀盼望地成长  
痛楚地被挤压 而后  
忧伤地滴落——<sup>⑫</sup>

但无论如何,“果汁”都在诗的行进过程中不断游离于它被指望的隐喻性,直到结尾处的坚决撤离:

没有人会误会 它是一滴泪水。<sup>⑬</sup>

也就是说,经由换喻的作用,隐喻不再是将具象的词语呈现为抽象化,而是同时显示了抽象作为一个过程,作为意符在意符链的作用下与其潜在意指之间互动、交缠或背离的历时性效果。而在这首诗中,我们可以看到“果汁”的隐喻性是如何在换喻——也就是置换——所支配的过程中不断消失的。对拉

康来说,“换喻只与意符之间的关系相关,而与意指完全无关,因为意指在底下持续滑走”<sup>⑭</sup>。这种意指逃离的过程也是欲望不断追逐“小它物”的过程,因而也是抒情主体不断展现裂变的过程。

### 三、修辞与欲望政治

对于拉康来说,“语言本身便是一种换喻,在说话的行为中指向未说的和无法理解的东西”<sup>⑮</sup>。也就是说,换喻在语言中的文化政治作用来自对语言绝对性的抵制。如果说“欲望政治”一语往往是指德勒兹肯定性欲望中的解放作用,那么在拉康那里,一种体现为换喻修辞的欲望政治,更倾向于被理解为是一种解构的力量,是对那种理性的、稳定的、绝对的、一体化的语言符号体系的挑战——既然“换喻对于无意识而言是根本的,因为无意识正是在语言中逃离表达的”<sup>⑯</sup>。显然,换喻和无意识一样,也是一种“逃离表达”的形式——换喻使意指活动从确定性中撤离,或者说,换喻将原先可能是直接固定的表达引入动态的置换过程中,从而揭示了表达本身的自我否定性。这种否定性当然从根本上消解了对任何社会历史意义的简单表达,以及对理性清晰的表现主体的定位。这样,“语言代表了对换喻的使用,也就是通过用具体词汇来替补无意识的意义,即替代无意识”<sup>⑰</sup>。“在语言中逃离表达”,不如说是表达在逃离表达自身的胶着性和一元性,因为无意识可以说正是拉康意义上的真实域,它潜藏着心理创伤的无底深渊,那个无法表达和无法呈现的黑洞。正是在这个意义上,后现代政治规避了现代主义美学的同一性幻觉:完整的表达主体不复存在,表达呈现为对主体表达的不断撤离——那么,只有在这种撤离中,我们才能够看到分裂的主体是如何通过“小它物”的隐现来折射真实域的创伤性黑洞的。因为“小它物”正是作为真实域的残余,从符号秩序的缝隙中疏漏出来或显露出来的。那么可以说,换喻的欲望政治便是通过对“小它物”的捕捉来抵制符号秩序的法则。如台湾诗人陈克华在许多诗里出示了至为袒露的性语汇,但在很大程度上,这种性政治的冲击力并不是通过简单的淫声浪语提供的(这一点正可与“下半身”诗歌运动中的某些急



迫实践相对照),而同样是通过换喻的策略,来扰乱被符号秩序规定的语言体系:“我们该如何教导人民乐于以精液洗脸以永驻青春呢?”(《树在手淫》)<sup>③</sup>这样一个问句的诗行蕴含了多重转折,但“以精液洗脸”恐怕是产生“小它物”的关键语词。如果符号秩序可以理解为作为语言体系一部分的标准句法,“我们该如何教导人民”和“永驻青春”便横跨了主流政治话语与主流商业话语的历史光谱。不过,连接这一光谱的“乐于以精液洗脸”却突兀地置换了话语体系所引导的词语,造成缺漏与错迁,因为“精液”在这里显示为一种语义上的不可能(即使它真有滋润皮肤的功效)——尽管从表面上看,它似乎代表了对欲望的肯定。

和不少同时代人的诗作相呼应,车前子在《西园一章》里也出示了主流话语元素,不过蒙太奇式的语句拼贴造成了断续的空缺,指向了记忆中斑驳的创伤:

剪刀迟钝地剪断喉管,  
关掉收音机,爸爸及时,  
掉下一块蓝天。  
我觉得有意思,掉下墙粉,  
妈妈会在新时代长大,  
鸡血一样热。<sup>⑤</sup>

车前子诗中产生摩擦的不仅仅是在语词间,更是在语句间——那些乍看上去平常的语句与语句之间具有强大的阻力,召唤着欲望的加入。“剪断喉管”的暴力行径(杀鸡)与家庭生活中的“及时”、“有意思”等暗示满足感的片段思绪拼贴到一起,透露了记忆中无法承受的、无以名状的创伤无意识。同时,“掉下一块蓝天”(“蓝天”当然是最普遍的自由象征之一)、“掉下墙粉”(很自然令人想起梁小斌的诗《雪白的墙》<sup>⑥</sup>)突兀地展示了乌托邦在创伤体验下的破碎。但作为隐喻的“蓝天”和“墙粉”不仅必须在“掉下”的否定性操作下才能被理解,同时更遭到回忆结构中欲望碎片的种种换喻式错置。甚至“妈妈”所成长的“新时代”,一个中国现代性的关键词,由于嫁接在“热”的“鸡血”上——这似乎改写了“热血”——变得充满古怪的血腥而不是热情。残忍、血

腥和破碎不能不说是创伤化呓语的结果,穿越符号域的栅栏触碰了真实域的残余。

可见,一种辩证法的欲望政治总是从不可能性的错裂和缝隙中产生否定性的力量。当代诗的后现代欲望政治正是通过持续的换喻式置换,通过唤醒被符号域掩盖的内在创口,颠覆了霸权的话语秩序。在后现代诗中,真实域的创伤经由“小它物”传递出不可蠡测的心理深渊——也正是“小它物”能够促使欲望不断运行,并在此过程中不断探询齐泽克所说的“主体和原质之间的‘不可能’关系”。

① 萧开愚:《萧开愚的诗》,人民文学出版社2004年版,第97—98页。

② Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! : Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York: Routledge, 1992, pp. 80—81.

③ “小它物”(objet petit a)是拉康理论中的重要概念,通常译作“小对体”、“客体小a”等。笔者采取直译法,以对应“大他者”(Autre)和“小他者”(autre)。

④ “小他者”并非真正的他者,而是虚幻的自我投影,这一他者是想象的。只有“大他者”才是根本的他者。婴儿在镜像阶段无法区分自我和他者,而主体是在自我与他者的分辨中形成的。

⑤⑥⑧ 北岛:《北岛诗选》,新世纪出版社1987年版,第3页,第3页,第3页。

⑦ 张闳在《北岛,或一代人的“成长小说”》一文中也有类似的说法:“在北岛这里,大自然并没有与‘主体’完全同一化,相反,它异化为一个‘他者’的声音,更为奇妙的是,这个‘他者’是一个‘父辈’。”(张闳:《声音的诗学》,中国人民大学出版社2003年版,第64—65页)

⑨ 高咏志:《模糊说》,载《鸭绿江》2006年第2期(上半月版)。

⑩ 安琪:《中间代诗人访谈系列之马策篇》(<http://blog.sina.com.cn/anqianqi>)。

⑪⑫ Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge: The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore 1972—1973*, trans. Bruce Fink, New York: W. W. Norton, 1999, p. 131, p. 126.

⑬ Jacques Lacan, *Télévision*, Paris: Seuil, 1973, p. 17.

⑭ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVII: l'envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1991, p. 47.

⑮⑯ 臧棣:《未名湖》,载《新诗》丛刊第4辑。

⑰ Richard Boothby, “Figurations of the *Objet a*,” in Jacques Lacan: *Critical Evaluations in Cultural Theory*, Vol. 2, ed. Slavoj Žižek, London: Routledge, 2003, p. 160.

⑱⑲⑳㉑ Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. Bruce Fink, New York: Norton, 2002, p. 43, p. 270, p. 166, p. 158.

㉒㉓㉔ Mark Bracher, *Lacan, Discourse, and Social Change*:

- 修辞相应地蓬勃于当代诗中可资参照的现象之一。
- ③ 萧开恩：《旧京三首》，载《新京报》2006年4月4日。
- ④ Jane Gallop, *Reading Lacan*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 127.
- ⑤⑥ 唐捐：《无血的大戮》（台湾）宝瓶文化出版社2002年版，第35页，第126页。
- ⑦ 蒋浩：《修辞》，上海三联书店2005年版，第168页。
- ⑧ 胡续冬：《日历之力》，作家出版社2007年版，第20页。
- ⑨ 秦晓宇：《小说提纲》，载《新京报》2007年5月10日。
- ⑩ 从这里，我们或许也可以约莫看到两岸新诗文化谱系所形成的风格异同。除了两岸政治曾经共享的权威体制所建立的符号秩序与宏大话语之外，台湾的文化背景更基于中华文化传统的典雅特征，而大陆的文化框架更多是由民众的、通俗的、口语化的体系所组成的。
- ⑪ Samuel Weber, *Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 63.
- ⑫⑬ 鸿鸿：《在旅行中回忆上一次旅行》，自印本（台北）1996年版，第52页，第53页。
- ⑭ Martin Thom, “The Unconscious Structured as a Language”, in Colin MacCabe (ed.), *The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language*, London: Macmillan, 1981, p. 21.
- ⑮ Gilbert D. Chaitin, *Rhetoric and Culture in Lacan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 50.
- ⑯ 陈克华：《善男子》，九歌出版社2006年版，第98页。
- ⑰ 车前子：《西园一章》（<http://blogsina.com.cn/u/1281076772>）。
- ⑱ 为“文革”后朦胧诗代表作，以孩童的口吻表达对混乱过去的厌恶和对纯净未来的向往。
- （作者单位 台湾中央研究院中国文哲研究所）
- 责任编辑 张颖

(作者单位 台湾中央研究院中国文哲研究所)

责任编辑 张颖