

中國先鋒文學與 「毛語」的創傷

◎ 楊小濱

80年代後期，處在兩次歷史浩劫之間的中國大陸的先鋒文學，由於用形式的痛感觸及了自我和種族的心理創傷而顯得異常重要。正如阿多爾諾(Th. W. Adorno)的箴言所說「在奧斯威辛之後，寫詩必定是野蠻的」。中國先鋒主義者們大多在成長的階段經歷了毛澤東王朝的顛峰期——尤其是「文化大革命」——那個將意識形態的威脅強加於每個個人的時代。這種威脅，作為心理的攻擊，最終成為先鋒派作家們試圖描述的東西。

無意識中的「毛語」：原初的勾引與震撼

中國先鋒文學對迫近的災難的敏銳的預感，不能不說是從對毛語的精神創傷的記憶痕迹那裏來的，這種記憶痕迹在無意識深處存留了恐怖的元話語的襲擊。

中國的批評家們(李陀、朱大可、李劫等)對「毛語」的不可估量的歷史力量都有過各自的論述。毛語作為中國大陸政治操縱的基本形式，對每個個人來說既具有特殊的吸引力，又具有強烈的暴力性。對「文革」中的暴力的話語性的強調，絲毫沒有減弱這種暴力對民族所帶來的創傷的強度。精神的殺戮並不比肉體的屠殺更仁慈，而它事實上最終以投射的方式再度引發了現實的劫難。關鍵在於，「文革」中的一切政治迫害和精神壓制都是在毛語的輝煌名義下施展的。既然毛語在災難之前早就預設了廢墟的基礎，中國先鋒文學對迫近的災難的敏銳的預感，不能不說是從對毛語的精神創傷的記憶痕迹那裏來的，這種記憶痕迹在無意識深處存留了恐怖的元話語的襲擊。因此本文的一個主要論點是，正是對毛語的精神創傷的感受顯現在今日的先鋒文學中，但這種感受不是由回憶的功能呈現的，而是通過延異(différence)的心理過程，組合成毀形的(deformative)、瓦解性的敘述。在這個意義上，余華的傑出不在於他描繪了人類生活和社會現實的血腥性，而在於他掏空了或扭曲了對原初情景的呈現性，從而破壞了執行暴力的話語法規。同樣，殘雪和徐曉鶴的譫妄的敘述模式和他們筆下神經兮兮的人物，只能被理解為在話語暴力下受難的延遲的激活。



特別值得注意的是，對話語暴力的原初反應絕不是一味的反感，相反，它包含着很大程度的快感，這種快感是由毛語的表面的親切性所勾起的。

談到話語的暴力，我指的是毛語的功效，它在無意中輸入了精神創傷的感受，這種感受並不直接爆發反而往往延遲許久才產生效應。這就是弗洛伊德在研究愛瑪病例時所發現的所謂「事後性」(Nachträglichkeit)：原初的震驚感是儲存在無意識中的，它的作用並不當即發生，而是被延遲到數年之後^①。因此，如果忽略了對「文革」毛語體系的敏銳把握，研究中國先鋒文學將是徒勞的，因為「文化大革命」正是毛語最活躍的時期，當然也是話語暴力對心靈的震撼最強烈的時期。這種暴力之所以具有延遲作用，是因為它不僅僅產生負面的意義，它的雙重性正是這種暴力無法立即把握的緣由。一方面，毛語作為極權主義的紀律，成為野蠻的武器來反對一切膽敢在它控制範圍之外的東西：馬克思主義的階級鬥爭原則被用於滅絕一切出軌的風格。然而另一方面，它慷慨地提供了共產主義烏托邦的玫瑰色風景，而利他主義被宣告為現存社會的唯一道德準則。可以說，只有用那種強烈蠱惑性的話語，黨的宣傳機構才能對話語的接受者施暴。李劫似乎察覺了這個毛語中的雙重性，他選出「寶書」《毛主席語錄》中的幾個段落，並把它們劃分成「紅色」和「黑色」：前者包含了正面的陳述和教誨，通常同英雄、理想和道德有關；後者則從反面威脅和警告了「階級敵人」。不過，這種雙重性不是能夠在不同的段落中簡單地區分的，它交織在毛語系統中：也就是說，同一個詞，同一句話，可能同時就包含着這個既迷惑又強暴的雙重性。因此，毛語的襲擊恰恰能夠同弗洛伊德精神分析學中的性攻擊相比擬，因為它同時暗示了緊張和釋放。正是毛語的巍峨形象變成了徹頭徹尾的恐怖，因為這個宏大敘述(grand narrative)過於巨大而無法把握，過於「成熟」和普遍而無法為(尤其是成長中的)個體所理解。特別值得注意的是，對這個話語

暴力的原初反應絕不是一味的反感，相反，它包含着很大程度的快感，這種快感是由毛語的表面上的親切性所勾起的。這就是弗洛伊德所說的「勾引情景」(Verführungsszene)，一種刺激，一種對尚未成熟的孩童過於強烈的感受。李歐塔(Jean-François Lyotard)把這稱作「第一次的打擊」，它「撼動了心理器官，但沒有可觀察的內在效應，沒有使人感受到。這是一次沒有(可顯現的)感受的震驚」②。毛語於是留下了精神創傷的記憶痕迹，但不是一般的記憶，它因為超出了正常理解力與感性的限度而始終保持在無意識中。

弗洛伊德已經告訴我們，「壓抑的記憶只有通過「事後性」才成為精神創傷。」③而毛語的「事後性」正是中國先鋒文學所試圖喚醒的。只有通過對過去事件的記憶痕迹的穿透(Durcharbeitung)，中國先鋒文學才有可能觸及創傷的情景，但不是通過呈現性的敘述，而是以變形的、瓦解性的修辭暗指那個暴力震撼的不透明性和時代錯亂。精神創傷的感受由此存在於崇高的美學中。用阿多爾諾的話來說，「精神創傷是主體在藝術作品中所能獲得的真正快感。但它是反對和不顧主體的快樂，這就是為甚麼哭泣是這種快樂的載體，正如它從易朽性的觀點上看是悲哀的載體一樣。這出現在康德對崇高的美學探討中，康德把崇高置於藝術之外。」④

這種崇高的美學作為對精神創傷的毀形的功能存在於中國先鋒文學中。當然，這裏沒有呈現性，因為這個感受，作為崇高的感覺，不僅在「藝術之外」，而且也在意識之外。但是，同「無意識的感受」(unconscious effect) 相關，這個崇高的美學是懷舊的，「允許那個不可呈現之物僅僅作為失落的內容被提出」⑤。這個「失落的內容」在中國先鋒文學那裏顯然就是感受的精神創傷，存在於對先前的話語暴力的追憶(anamnesis)和變像(anamorphosis)中。先鋒派的努力就是對原初壓抑的語言性毀形，從而瓦解和抵抗對過去的霸權式的解釋。於是先鋒文學迫近了精神創傷的心理狀態，其中對原初暴力的追憶交織着損毀由原初暴力建立的極權秩序的狂喜。比如在殘雪和徐曉鶴那裏，混沌的、神經質的敘述撕破了潛藏的對毛語暴力的感受，同時指示出那個暴力的恐怖和荒誕，從而以一種否定意義上的巴赫金式的狂歡節噴薄而出。

更重要的是，先鋒主義的崇高美學同時指明了時間性的罅隙和缺漏。在德里達(Jacques Derrida)的意義上說，只有通過對過去的延宕(defer)，記憶才能區分於(differ)它所包含的東西從而具有解構的力量。德里達明確提到了「事後性」的概念，他指出「記憶的特殊之處在於它不是心理的特性，而是心理的本質：抵抗，因而確切地說，是對蹤迹的強烈開啟」⑥。因此，對無意識感受的召喚就不是認同的過程，它以重複衝動將被壓抑的東西引向作品現存的表層上來，但揭示了無法調和的裂隙。

「事後性」觀念暗示的於是不僅是主體和客體間的錯位，而且也是主體自身的錯位。它標誌着自我同一性的終結。對心理深層結構的呈現同樣無法實現，因為第一次的打擊是沒有感受到的暴力，它的暴力性是事後湧出的。主體的這個傷口，或曰裂隙，是無法癒合的。藝術作品便成為以語象的功能對這個原初壓抑的無窮無盡的追憶，不是通過呈現社會或心理現實，而是通過切割現實的毀形力量。因此，對精神創傷的簡單再現由於缺乏間距，由於形態的同質性而

先鋒派的努力是對原初壓抑的語言性毀形，從而瓦解和抵抗對過去的霸權式的解釋。於是先鋒文學迫近了精神創傷的心理狀態，其中對原初暴力的追憶交織着損毀由原初暴力建立的極權秩序的狂喜。

成為暴力的同謀。正如李歐塔所說的，「對命運之源的訊問成為那個命運的一部分」^⑦。80年代初的「傷痕文學」緊接着「文革」之後盛行，它企圖直接展示心靈的痛楚，在那個悲慘社會的背景上的苦難。然而，這個文學形式仍然被同樣的話語體系所捕捉，它指向了和共產黨的宣傳機構所規定的相同的元話語的鵠的。苦難被最終消解了（說出了或治癒了），暴力的基礎巍然不動。而精神創傷的不可呈現性恰恰在於，元話語的暴力早已禁止了直接述說的可能，那麼，只有對這種不可呈現性的呈現才有可能顯示暴力的殘酷性。

李歐塔指出了「想像一種意識對無意識的調和性療救是虛假的」^⑧。對精神創傷的敏感直到先鋒文學的興起才出現在中國文學中，因為先鋒文學是對現實主義風格的瓦解性反動，迫近了話語暴力的真相，但不是通過再現或指明它，而是通過對原初暴行的沉默，通過顛覆話語秩序的現時的語言努力。我們可以看到，中國先鋒文學所要把握的不是毛語及其後果的具體殘暴，而是它儲存在意識之外的野蠻的、可怖的、癡狂的感受。而那個不可識別之物永遠作為不能記憶的東西，無法再現的東西遺留在意識之外，而只有通過在語言毀形的現時運作中的精神創傷的感受生動地觀現出來。

80年代初的「傷痕文學」緊接着「文革」之後盛行，它企圖直接展示心靈的痛楚，在那個悲慘社會的背景上的苦難。然而，這個文學形式仍然被同樣的話語體系所捕捉，它指向了和共產黨的宣傳機構所規定的相同的元話語的鵠的。

殘雪、徐曉鶴：敘述的自我瓦解

從某種意義上說，先鋒文學的敘述的暴力正是以一種破碎的姿態成為莊嚴的毛語的對稱，因為後者並不當即引發恐懼的感受，而是將恐懼植入無意識深處。先鋒文學可以說是對這種恐懼感受的表演，以此損毀了它的潛在統治力。

殘雪的長篇小說《突圍表演》正是建立在這個表演的意義上，其中所有的人物的都沉浸在基於元話語暴力體系的誹謗、私語和聒噪中。小說中的這個群落成為一個反烏托邦(dystopia)的社會，似乎真正的共產主義就存在於這個人際交流的不可言說的焦慮之中，存在於無故的語言侮辱和襲擊，以及對遭到窺視或玷污的無窮疑懼中。無疑，在這個心理生活的持續危險中，元話語系統的蹂躪性的暴力——其中大部分有魔力的、威脅性的範疇可歸於「階級鬥爭」的紅字標題下——所引起的精神創傷的感受被喚起了。（在那個「階級鬥爭是綱」的年代裏，人人都必須警覺話語體系的可能的襲擊，沒有任何人能保持安全和鬆弛。）類似的動機也出現在《蒼老的浮雲》中，這裏的焦慮不僅是社會性的，也是家庭性的：在夫妻之間、父子之間或公媳之間的互相猜忌。《突圍表演》和《黃泥街》的出色在於它們對毛語的句法形式的變形。在這種原初的話語權力的畸變中，帶有精神創傷的無意識被激發了。殘雪將元話語體系中的習語和句法置於非理性的語境中，在保持它們嚴峻的、攻擊性的意義的同時將它們轉化為碎片，轉化為無盡的衝突和焦慮。

殘雪將元話語體系中的習語和句法置於非理性的語境中，在保持它們嚴峻的、攻擊性的意義的同時將它們轉化為碎片，轉化為無盡的衝突和焦慮。

從總體上看，由於元話語形式中的輝煌的意義被恐懼、猶疑，當然最重要的，被無理智的徒勞行為所替代，殘雪的小說成為對毛語的痛苦戲擬，以抵抗話語的殘暴的震驚。於是毛語的原初暴力並未被直接再現，它在對意識形態的宏偉與現實的殘酷之間的錯位的展示中被解構了。《黃泥街》的線索之一就是



「毛語」已經成為先鋒文學家揮之不去的鬼魅。

對王四麻這個人的不倦的探尋。作為隱藏的「階級敵人」，王四麻可能是任何人、區長，甚或自己，也可能根本不存在。這條黃泥街，好像《突圍表演》中的五香街一樣，成為心理戰役的沙場，人人都在忙於攻擊的幻想與言辭之中。

在徐曉鶴的小說中，對毛語的精神創傷的感受被引發成各種更為荒誕的景觀。徐曉鶴的敘述只關注於日常活動的無聊的、荒唐的行為，在這裏毛語以絕對正當的方式統治着。然而這種正當性正是以無理性的力量引起精神創傷的源泉。不管怎樣，精神創傷和毛語都不是直接指明的。通過將惡意的表演注入毛語中，徐曉鶴在話語系統中提供了一種「壞形式」(李歐塔)，這就是他在作品中展示給我們的既可笑又可怖的景象：瘋子們組織的所謂的「東征」(多麼輝煌的名稱！)無非是一場由元話語建立和定規的死亡之舞(瘋子和他們的院長)，而在浴室中洗澡(浴室)，或探究打狗與創建工廠之間的有機聯繫(標本)，成為同時是話語的賞趣和心理的恐懼。既然唯一的真實是宏大敘述的不可質疑的真實(不管這種敘述的對象如何荒謬)，徐曉鶴全部的工程就建立在這樣一種元話語的宏大形式與嘈雜的、無理性的內容之間的不可調和的張力之上：這個張力的要點就在於對話語暴力的全然不知，也就是對元話語襲擊的歷史性精神創傷的徹底遺忘。瘋子們的狂歡說明了這一點，他們已經沒有魯迅的狂人所擁有的指斥歷史的心理力量。瘋子的病歷正是記憶被剝奪的病歷，這裏，病理學的「記憶缺失」(amnesia)反過來證實了禁止歷史進入意識的元話語的政治暴行，從而即刻轉化為對暴行的追憶。

這裏，解構的元素存在於李歐塔所謂的「基質象體」(matrix-figure)中。根據李歐塔的說法，「基質象體」在原則上是看不見的，從屬於原初壓抑，即刻同話語、原初的幻想交織在一起，因而它是「對話語秩序的違犯」^⑨。誠然，因為徐曉鶴和殘雪並不以描繪的方式呈現話語攻擊的實際災難，象體的元素基本上是「可讀的而不是可視的」^⑩。換句話說，原初的震驚和暴力是無形的，不可呈現的，不是一個內容，只有通過感受的語匯這種基質形式才能成為「可讀的」。

徐曉鶴全部的工程就建立在一種元話語的宏大形式與嘈雜的、無理性的內容之間的不可調和的張力之上：這個張力的要點就在於對話語暴力的全然不知，也就是對元話語襲擊的歷史性精神創傷的徹底遺忘。

當然，在殘雪的短篇小說裏，我們仍舊能夠發現「可視的」變形的語象的力量，比如關於刺穿的畸形意象：牛角「把板壁捅了一個洞」(〈公牛〉)；或鄰居「用一隻煤耙子搗牆上的那個洞」(〈阿梅在一個太陽天裏的愁思〉)；或「窗子上被人用手捅出數不清的洞眼」(〈山上的小屋〉)。這些明顯具有性的隱喻的意象，卻並不指示了原初的暴行，而僅僅顯現為對精神創傷的敏感。話語暴力只能被理解為追憶中的暴力：這是對最初被毛語挑動的那個不可感的震驚的追憶。這也是殘雪作品中另一組經常出現的意象——腫的意象——的含義：「臉部腫起老高，一天到晚往外滲出黏液」(〈我在那個世界裏的事情〉)；每次頭皮被母親盯看就會腫起來(〈山上的小屋〉)；別人的嘴一嚼，自己「腮幫子就痛得不行，腫起老高」(《黃泥街》)等等。殘雪故事的「腫」顯然是對暴行的肉體反應，暗指了精神創傷的痛楚。

余華：不可窮究的血腥歷史

在某種意義上，余華採取了同殘雪相似的姿態：通過召喚毀形的力量，不是指明原初的震驚，而是把由震驚傳送來的精神創傷的感受用畸形的語象敘述出來。余華的敘述模式因此也是對話語野蠻的穿透，這種野蠻長期被遮掩在高調的、宏偉而莊嚴的毛語風格中，因為毛語中一切殘暴的、血腥的內涵都顯示為道德與正義。在余華的作品中，真正的、不斷重現的暴虐不是真實的政治迫害的呈現，而是對毛語的功能性和實踐性的敏銳覺察。再者，余華對血腥事件的平靜的、隨意的敘述並不指示出確實的來源，而成為對話語統治的意義和效果的內在殘酷的麻木反應。這種對肆虐的麻木感性(感性和麻木無疑是矛盾的)，通過展示出情感和行為的冷漠迫近了更為基本的震驚體驗。小說〈1986〉中最有震撼力的部分是對自戕的巨細靡遺的描繪，同樣，〈現實一種〉與〈古典愛情〉中對肢解肉體的描寫，在坦然的、似乎不經意的語氣中隱含了毛語的嚴肅而標準的風格。余華小說中暴力的因素於是被剝奪了毛語的意識形態意味而成為純粹的語象的事件，成為空白或寂靜，因為它們並不佔據一個意識形態的地位。換句話說，並不是那些血淋淋的場景直接指向了政治迫害或現實的話語暴力，而是那種瘋狂的形式或畸形的敘述廢除了元話語的「理論」暴虐的理性形式(比如那種正義／非正義、無產階級／資產階級、革命／反革命等等的兩分法)。

因此余華以一種特殊的方式喚起了元話語統治的野蠻本性，那個原初的壓抑，不管他提到了「文革」的背景(〈1986〉中自戕的主人公是「文革」的犧牲品)，還是對這個背景不置一詞(〈現實一種〉和〈古典愛情〉的年代則完全無關)。這裏，執行毀形功能的只有當下的語言效應。真實的過去及其災難對於余華來說，永遠是始終縈繞着的、無形的、不可即的東西，這就是為甚麼儘管他許多的小說標題包含了「事(件)」一詞(如〈世事如煙〉、〈四月三日事件〉、〈往事與刑罰〉、〈偶然事件〉)，但真正的事件本身總是難以識別的，不可觸及的，並且無法把握的。〈世事如煙〉似乎最為典型：這個故事中線性的、連續的歷史是無法

余華的敘述模式也是對話語野蠻的穿透，這種野蠻長期被遮掩在高調的、宏偉而莊嚴的毛語風格中，因為毛語中一切殘暴的、血腥的內涵都顯示為道德與正義。

辨認的。故事的秩序被各種死亡所打斷和攪亂，而這些震驚性的場景卻沒有直接的、有形的描繪。或者說，在現時存在的僅僅是「事後」湧起的毀形的語象，而不是當時發生。戴錦華敏銳地指出：在〈世事如煙〉中，「死亡本身始終沒有目擊者，無論是對敘事人，還是敘事中的人物，死亡本身是不可見的，是可以確認卻不可體驗的事件。對死亡的敘述，始終呈現為一種敘事的延宕，與敘事體的阻塞。」^①。

〈往事與刑罰〉即使不是余華最重要的作品，也肯定是他最有穿透力的作品，因為這篇小說不僅試圖通過文學語言來喚醒精神創傷的無意識，同時本身就是一部探討了災難性歷史的年代錯亂的作品。在故事的開始，陌生人收到的電報（只有兩個字「速回」）似乎是刑罰學家的召喚，邀請了陌生人對歷史罪案的回憶。經過了時間性旅行，陌生人儘管「確定」了五個與犯罪有關的日子，卻無法抵達他所選擇的那一個，同時又錯過了另外四個，而只能遇上它們的隱喻體，即刑罰學家，那個犯罪的執行者（從這個意義上犯罪與懲罰無可爭辯地同一起來了）。故事的主要部分是刑罰學家對過去與未來的執行的暗示與預想。通過將時間和暴行的關係隱喻化，刑罰學家詳述了各類傳統的刑罰「技巧」或形式——車裂、閹割、腰斬和擊頭——用這些刑罰他殺戮了陌生人錯過的四個日子，但是真正的事件內容卻被隱匿了。陌生人（以及讀者）所能獲得的只有作為恐怖或戰慄的「基質象體」，它成為無意識的精神創傷的湧出，暗示了痛苦的和被處決了的歷史的廢墟。

對余華來說，顯示抵達創傷之源的不可能性，就是述說這種創傷的唯一方式。戴錦華總結道：「沉沒在歷史／政治無意識中的歷史真實是不可能重寫的，重寫的只能是對經典歷史文本與文化表象的邊緣話語的重述。」^②在余華小說中，「邊緣話語」具體化為刑罰學、屍體解剖（〈現實一種〉）、活體解剖（〈古典愛情〉）、偵探故事（〈河邊的錯誤〉）、武俠小說（〈鮮血梅花〉）等等。這樣，只有通過對歷史的緘默，通過某種意義上的忘卻，我們才被允許觸到歷史的真正含義。也就是說，真實事件的瞬間是從不被呈現或記起的：歷史由各種無法彌合的裂隙所組成。戴錦華用一種寓言式的措辭評論道：「死亡不僅作為話語的沉默、消隱，而呈現為不復彌合的本文裂隙；而且對於一個喪失了慾望和繁衍能力的『種族』更意味着一個絕對的滅絕。〔……〕而政治無意識，與近在咫尺又遠在天涯的政治迫害記憶，作為一個強大的話語禁忌，也同樣呈現為無語的記號，呈現為不可言說的遺忘與同樣『實在的追隨』。」^③這個「實在的追隨」當然出自〈往事與刑罰〉，它作為不可即之物的無窮的縈繞，在〈四月三日事件〉中成為從不出現卻又驅之不去的危險瞬間，而對那個特定的日子的記憶痕迹則基於現時事態的不斷暗示。因此在余華小說中，唯一的精神創傷就是對震驚感的無法辨認的痛苦，這種現時的痛苦正是暴虐的不斷「追隨」的危險，它從毛語的恐怖襲擊的原初情景中傳遞而來。

中國先鋒文學的反歷史主義存在於對現時的絕對關注，過去的事件不是呈現出歷史的總體性，而是瀰漫成廢墟、斷裂或拼貼(collage)，從而促使革命的、虛無主義的力量一閃而出。這個瞬間沒有時間性的綿延，沒有歷史的理性發展：一切都喚起於現時。在這個意義上，過去的意象就不是被回憶起來的真

只有通過對歷史的緘默，通過某種意義上的忘卻，我們才被允許觸到歷史的真正含義。也就是說，真實事件的瞬間是從不被呈現或記起的：歷史由各種無法彌合的裂隙所組成。

正的過去，而是「從未預料地」、無意地發生的感受性意象，它被歷史事件的第二次打擊所喚起，這第二次打擊就是所謂的「危險的瞬間」。中國先鋒文學就是這樣承擔了召遣不可呈現之物的責任：因為過去的事件一旦簡單地呈現就變成重複的恐怖。這樣，「延異」對先鋒文學來說，就必然是在先來的暴力和遲到的感受之間展開的間距，以瓦解總體性的壓抑形式。

精神創傷所能召遣的瞬間是寂靜的瞬間，中國的先鋒詩人們敏銳地察覺了這一點。孟浪在這個意義上寫道：「正是寂靜驚動了你們」（〈正是寂靜〉）。這種危險的寂靜的確是1989年的災難之前大陸先鋒詩的主題之一。萬夏的詩句「我們在暗香中聽到的寂靜是人的咽喉正被割斷」（〈空氣、皮膚和水〉），在很大程度上概括了精神創傷的心靈，它浸淫在對過去和未來的寂靜的暴力的追憶中。寂靜成為危險的永恆狀態，其中那個不可呈現之物是永不被遺忘的。寂靜也是對元話語的單調的霸權體系的瓦解，它所「驚動」的無意識感受中對震驚的記憶，由於無法展示從而反過來成為對極權壓制的否定和抗議。因此，中國先鋒文學只能被把握為一種顛覆性的力量，拒斥了既予的總體性秩序，成為「廢墟，微觀學，胡塗亂抹」。通過穿透精神創傷的感受和損毀宏偉的話語體系，先鋒主義使毛語的歷史統治失效。在中國大陸，歷史的總體性屬於毛語這個基本傳統，而「後天安門」的歷史也反過來源於對這個傳統的不斷追憶和掙扎。在這個基礎上，中國先鋒文學同時召遣了和擊碎了這個無意識中的巨大陰影。

寂靜也是對元話語的單調的霸權體系的瓦解，它所「驚動」的無意識感受中對震驚的記憶由於無法展示從而反過來成為對極權壓制的否定和抗議。

註釋

- ①③ Freud, Sigmund: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 1 (London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953-73), pp. 352-59; 356.
- ② Lyotard, Jean-François: *Heidegger and "the Jews"*, trans. Andreas Michel and Mark S. Roberts (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), p. 16.
- ④ Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhart (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 380.
- ⑤ Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 81.
- ⑥ Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 201.
- ⑦⑧ Lyotard, Jean-François: *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Cambridge: Polity Press, 1991), pp. 27; 33.
- ⑨⑩ Lyotard, Jean-François: *Driftworks*, ed. Roger McKeon (New York: Semiotext(e)), pp. 57; 64-65.
- ⑪⑫⑬ 戴錦華：〈裂谷的另一側畔：初讀余華〉，《北京文學》（1989），頁27-28；31；28-29。

楊小濱 1963年生於上海。1985年畢業於復旦大學中文系，1991年於科羅拉多大學獲文學碩士，現為耶魯大學東亞系博士研究生；曾發表文章及詩作多篇。