

「東方前衛」何以起舞？

從拉岡潛意識概念論「相遇」

What Makes “Oriental avant-garde” Dance? :
A Discourse on “Encounter” by Lacan’s Unconscious

林靜秀 Lin, Ching-hsiu / 政治大學哲學博士

摘要

「東方前衛」這個創作概念不論在東西方的藝文界都蔚為潮流，但是「前衛藝術」旨在反對傳統，我們挪用到東方之後卻要求回歸傳統，這樣我們是要在反傳統中回歸傳統，抑或是在回歸傳統中反傳統呢？到底怎樣的溯源才會有意義呢？本文試圖透過「風之舞形」舞團的《第十二輛車》舞作進行解析，這個舞作同樣也是揀選東西方元素組合而成的作品，藉由京劇武生的動作配合史特拉汶斯基「春之祭」的現代音樂，藉由傳統身段搭配現代舞舞者的雙人對舞，完全不搭調的對立衝突打破我們慣性的知覺模式，而突顯出一主體詮釋展開的表意空間。因而拉岡對於精神分析理論的「潛意識」領域反省適可以為我們說明，我們在追溯過去歷史事件時，其實已經在一表意領域中予以重構，已經超出某個特定時空，而有未來、現在的向度與之交織，是以在拉岡提供的理論架構中，「東方前衛」的創作概念不再是東方人基於地理位置、族群物種的不得不然、命定，而是我們試圖重新理解自身時就會為自身另外形成開放性的根源，基於內在於傳統中的斷裂，而能夠在繼承中創新。

關鍵詞：東方前衛、舞蹈、拉岡、潛意識

第一節 什麼是「東方前衛」？

台北藝術節連續好幾年都以「東方前衛」為題，這不僅一語道出目前在西方藝文界興起的東方熱潮，也說出亞洲藝術家得以站在世界舞台上自我期許，當我們應用「東方前衛」一詞作為自我說明，好像我們是精確的掌握到語意才會用來說明自身的本質，但是我們真的了解我們說出的這個語詞嗎？「東方前衛」一詞的出現只是很簡單的連接起「東方」與「前衛」兩個字，以「東方」表明我們因為地理位置與西方相對而有的

差異文化傳統，而以「前衛」表明我們進行創作所在的現在這個時間點，具有反省過去、開創現在生活環境的能力，藉由兩相結合串聯起過去與現在、傳統與現代，以表明現在在亞洲進行藝術創作者的工作其特色。誠然，創造嶄新的複合字定位新的創作活動的確是個方便法門，但是問題是創造一個新字就能夠解釋得了、定位得了現在藝術家正在進行的工作嗎？這些藝術家的創作是否也類似這個字詞的形成過程，是個偶然碰撞、隨機決定的產物嗎？那麼，我們只要隨意的撿拾傳統與現代的要素結合起來，就可以號稱「東方前衛」的作品囉？

其實，我們只要稍加考察就會發現「東方前衛」是個再含糊不過的字眼，以「東方」自我定位是在推崇歷史保障的傳統，但是它只有相對於西方的意涵是明確的，本身含括的內容卻是多元不一致的複雜脈絡，就像我們現在想要區分中國與台灣文化間的界線，卻始終分別不清，同樣的，「前衛藝術」原本是出自於西方藝術史的環境，雖然因為它強調批判傳統，而可以脫離西方文化傳統，而為不同傳統的藝術家所廣泛應用，但是兩者在分享共同的線性不可逆轉的時間架構，前者強調回到過去，後者強調朝向未來，顯示兩者是風馬牛不相及的。¹這個結果表明我們雖然使用新字表明自身，但是卻對於這個用來標明自身的新字一無所知，這個新字也沒有辦法幫助我們多了解我們自身，這並不是說我們希望連接起過去與現在、傳統與現代，是件陳意過高而不可行的工作，只是我們並沒有真正理解我們正在進行的創造是怎麼一回事，「東方前衛」一詞雖然是借用「東方」與「前衛」兩字複合而成的，但是我們卻不能單純的以「東方」或是「前衛」原來字詞出現的脈絡加以理解，這樣是沒有辦法幫助我們認識這個正在進行中的藝術創作，相反的，就像這個字眼是個新字，是個模糊含混的尷尬字詞，我們並不因為字詞的模糊新鮮而一無所知，反而模糊是有理的，才會留下餘地、空間讓我們去容許這樣的活動繼續進行，我們也才能另闢蹊徑去探索這個未知的領域。

一個尚未完成、等待成形的運動當然不可能蓋棺論定，這對於藝術家而言是個習以為常的狀態，他們就是經常處於這樣的焦慮才會有令人驚艷的作品，但是這對於理論建構工作而言無疑是個為難的時刻，是個艱難的挑戰。既然「東方前衛」在描述的是個正在進行式的現況，我們就必須回到作品當中才能進行有效的探討，不過「東方」與「前衛」一開始的相遇純屬偶然，是藝術家在生活中尋找唾手可得的元素，戮力實驗各種可能性所開創出來的，雖然在持續的累積與不斷的發展過程中已經產生更為深刻的意涵，形成成品在觀眾面前呈現時已經產生不同的效應，但是藝術家卻在當中知其然而不知其所以然，不盡然能夠回答我們各式各樣的提問，尤其當「東方前衛」作為一種普遍性的創作風格，作為我們試圖藉由對於「東方」的元素去尋求自我的認同，就已經遠遠超出當初創作者剛開始的理解。因而，除了回到作品，我們仍然需要延伸藝術家在作品當中已經蘊含，但是我們在感動之餘還來不及意識到當中的運作，我們仍然需要藉由理論建構將隱含的問題繼續延伸與擴充，只是這就意味理論與作品之間的關係將會不同於之前我們所認識到的，不是藝術家根據什麼理論去進行創造，而藝術家沒有在作品當中說清楚，而需要理論建構替藝術作品多說些什麼、說明清楚些，相反的，藝術家所有要說明的一切已經在作品當中自我說明，就算說不清楚也是不能說清楚，理論說明要為作品說清楚的也是說明這個說不清楚，這樣才不會使我們不再回到作品。是以，我們仍然必須回到作

1. Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Kurham, Kuke University Press, 1987, p.96.



品本身，將理論說明立基在作品已經說出了的什麼，而將作品開啟的可能性繼續發展，使得作品的創作經驗可以持續地創造下去。

在以「東方前衛」為名的創作中，藝術家擷取東方傳統與現代元素加以重構或是解構，都是藉此思索當我們從現在這個時間點進行召喚過去的工作，過去與現在是在怎樣的既關聯又斷裂的關係當中，這個問題可以借用拉岡對於潛意識領域的反省繼續延伸，精神分析理論的「潛意識」領域問題同樣在思索這個問題，尤其是拉岡反省到分析場景重建過去事件已經發生從事實到事實性意涵的轉變，可以提供我們跳脫線性時間結構的另外出路。因而本文的工作不在建構藝術理論，為作為藝術流派建構所需的概念系統，而是與藝術家同步探討在藝術作品中完成對於自身的認識，藉此理論建構為這正在進行的創作活動提供理解的空間。

第二節 「相遇」中的不遇與遇

2007年的台北藝術節在「東方前衛」的主題下，邀請「風之舞形」舞團演出「再相遇」，讓人印象深刻的是其中《第十二輛車》的舞碼，這齣舞碼的首演、原型是2004年的「相遇」展演。²《第十二輛車》一作誠如名是標準的東方傳統與西方前衛的相遇，讓中國京劇武生與西方現代舞男舞者雙人起舞，在保留中國京劇劇情架構、西方現代舞的表現之餘，而以現代音樂「春之祭」加以調和，乍看之下，這個作品很像是隨意揀選東西方元素所形成的大雜燴，並且沒有太多抽象傳統基本元素表現的複雜創作手法，單純的將東西方兩種不同文化元素並置，以往我們在面對不同元素的並置會為了解決其中的衝突而試圖抽象改造作出調和，但是這個作品卻保留各元素間明顯的差異，就這麼素樸的予以並置，十足呈現出「混搭」的興味。

《第十二輛車》這齣舞碼是取材自中國京劇「挑滑車」，是以宋代名將高寵抗令與金人作戰為題材，高寵在力戰之後因為戰騎力竭而不敵，最後慘死在敵方的鐵滑車之下，十足是個描述悲劇英雄的故事。編舞家吳義芳是按照京劇的劇情架構一一搬演，其創作的起點是研究這個故事的歷史根源與京劇表現形式，儘管對於大多數的觀眾而言，這並不是個太熟悉的題材，但是觀眾馬上就可以從某些具體的動作與生動的形象辨識出角色的特徵與情節的發展，京劇武生代表的是高寵本人，從其外在形象的標準京劇格式裝扮與動作，活生生是從京劇舞台上直接挪移到現代的舞台背景，是即使我們不熟悉也會立刻標明為代表性的京劇表現形式，儘管他的雙人舞對手是個現代舞的舞者，儘管所在的是個現代化燈光與布景的背景。但是觀眾仍然不會因此而有所混淆。

National Taiwan Museum of Fine Arts
但是，對於觀眾而言這樣的觀賞經驗卻是個全然迥異的經驗，觀眾不會因為對手、因為背景的不同而混淆，但是卻會因此產生十足衝突性感受。其實，背景的改變還是件小事，原本京劇的場景安排也經常採取簡化的手法，近似於現代化的舞台設計，當中重大的變化還是來自少了傳統鑼鼓點的配合，以往武生是依賴鑼鼓點去提示肢體動作，但是現在傳統的鑼鼓點被現代音樂之父史特拉汶斯基的《春之祭》音樂所取代，儘管武生仍然不急不徐的配合現代音樂的節奏作出傳統儀式化的動作，把現代音樂的不和協音當成傳統鑼鼓點來使，但是這不僅是給傳統京劇演員一個挑戰和難題，也是給予觀眾挑戰與為難，京劇身段與現代音樂的匯聚呈現出全然的不搭調，這樣的安排給予觀眾視覺與聽覺的相互衝突，不過也拜這個不搭調所賜，我們無法以

在生活中已經養成的對傳統的認知去欣賞，無法以已經變成慣性的知覺模式去欣賞，而必須回到像是新生兒的狀態，好像第一次去觀看、去聆聽，好像一眨眼、一恍神就會失落重要的東西，而需要觀眾豎起汗毛的聚精會神。開始觀賞一陣子後我們也會感覺到，《春之祭》作為新世紀預告具有狂暴的生命力或許能與京劇中戰將的滿場飛舞相匹敵，但是觀眾卻是在衝突、不習慣當中去習慣，或許我們可以說這當中產生出一種不搭調的搭調，一種另一種的搭調。

同樣充滿衝突感的組合是傳統與現代角色的雙人對舞，現代舞者身著白色簡化的京劇戲服，隨著演出逐步脫去仍然繁複的戲服，以現代舞的步履輕盈表現或是高寵的內心、或是作為高寵的戰騎，圍繞在京劇武生角色的週圍或是作為搭配或是作為對立，相對於傳統京劇角色的性格分明與定型化，現代舞者以其白色舞衣與現代舞的表現，說是作為演繹同一角色的內心世界，但是更像是來攬亂一池春水的。其實，現代舞者並不是個可以明確界定的角色，他既像是高寵，卻又比高寵多出太多想法，說他是代表高寵的愛駒，卻又多了太多人性，讓我們無法明確的指稱他是任何一個身分，還比較像是個不確定的因素在舞台上四處遊走，但是白衣的舞者並不因此被我們視為虛無的空白，並不會成為若有似無的角色，反倒因為一身的白而能夠有身兼各種的可能性，反倒因為一身的白而脫離傳統給予的規定，所以他可以作為京劇武生的內心獨白、內在靈魂，表現出悲劇英雄在作出最後決定前的種種情感掙扎，表現出英雄假面下的真情流露，表現出隱而未發沒有被神化、教條化的人性，甚至於在白衣舞者的牽引下所產生的觀眾基於現在時間點去詮釋歷史角色的能力，白衣舞者作為相似於英雄但又有所分別的角色，可以是個與英雄對話、甚至對質的人物，質問英雄在冠冕堂皇理由下的視死如歸：這樣的行徑難道不是接耐不住性子的魯莽嗎？就算是基於愛國的理由，這樣就英雄早逝能夠真的甘願嗎？這樣的質問其目的當然不在於拆穿任何的神話或謠言，而是幫助我們以一種更為有血有肉的人性向度去了解傳統，藉由本尊與分身、外在與內在在舞台上的相遇，使得我們雖然立基於現在仍然可以與過去進行對話。

在傳統與現代雙人舞的對比下，表現出再詭異不過的搭配，顯然是為了結合「東方」與「前衛」兩要素而有，但是這並不是個偶然碰撞的無意義混合，而是試圖藉由現代化的場景重新詮釋傳統京劇的題材，也就是說實際上在進行的是類似溯源的工作。只是，這樣的「前衛」運動就算是在溯源並不安於回歸傳統，全盤接受經過歷史洗禮與加持的傳統形式範疇，而是企圖在與新元素結合時產生從原本的軌道脫離、逸離，明顯的在經營將現在這個時間點從歷史發展中抽離的批判性工作，於是我們可以任意的或是置換掉背景，或是與現代舞對舞，或是藉由現代音樂的襯托，顯示出京劇的程式化動作不再只有單一對應的意義，不再是原先設想的對於現實生活的模仿，不再受到與時代關聯的規定而動彈不得，而是可以回到第一次創造的時刻，恢復藝術作為主體詮釋、改造現實的能力與生命力，顯示出原本藝術創造就是主體不受現實設定的創造。但是，當「前衛」運動不再在乎自身時代風格的經營，如此激進的為傳統刨根不再接受歷史傳統和社會建置的保障，要求我們徹底的回到傳統所根源的生活脈絡，這個溯源所要回歸的生活脈絡畢竟已經經過藝術再現的歷程，而不是我們真正生活的脈絡，這樣的話我們要如何理解這樣的根源？不管是在京劇中、在現代舞劇中重新提示的生活場景，為什麼會遠比我們活生生生活過的場景更加魅惑人心呢？

2. 《第十二輛車》舞碼介紹參見「風之舞形」舞團網址：<http://www.winddance.org.tw/pages/events/index.html>.



第三節 拉岡潛意識領域

我們援用精神分析這個理論並非出於偶然，精神分析同樣也在致力於重建病人的創傷歷史，只是基於治療需求的優先考量，精神分析對於重建過去歷史有其獨到的見解。精神分析發現，當我們採取認知的立場重建創傷歷史，重建為過去某個決定性時刻因果地決定，我們將會認識到病人從來就不是受到過去實際發生事實的影響，因而精神分析轉變看待創傷歷史的方式，不再採取科學認知模式的探究，反倒接近人文領域的詮釋學觀點，以為是主體的實踐活動對我們產生影響，以為創傷歷史已經超出客觀事實的層次，而成為有待說明的新存在層次。³

以往，精神分析為了確立自身的科學地位，也曾經傾向於科學主義，以「潛意識」系統為保存童年創傷事件對我們刺激的所在，以生理能量的刺激——反應模式加以詮釋，認為一般心理活動是外在世界的刺激作用在感覺器官的神經細胞上，在成為內在的心理能量後會按照規約的機制尋求洩除，但是卻會特殊的狀況，也就是有的刺激卻會留下形成知覺痕跡，質變而為永久保留的記憶系統，而成為「潛意識」系統。⁴但是，拉岡批評科學主義的傾向，以為儘管佛洛伊德本身的確也採取過這樣的模式作為理論起點，但是他其實已經在理論建構歷程中不斷修正，而給予「潛意識」領域不同的意涵，是以其理論基礎已經不再奠定在生物決定論上，就像佛洛伊德認識到「潛意識」系統那些潛抑記憶的感覺影像，雖然絕大部份是來自於童年經驗，但是被排除在意識之外而滯留在「潛意識」系統後，就已經不再是原初從感覺器官進來的感覺刺激，而是已經採取觀念表象（representation）的形式，只能作為童年記憶的暗示，這就足以顯示「潛意識」領域已經超出感官刺激決定論的層次。⁵因而，拉岡以「重回佛洛伊德」（Return to Freud）的口號要求我們，看待佛洛伊德已經預告但是尚未完全發展的方向，將之繼續發展下去以繼承佛洛伊德的遺產。佛洛伊德認識到「潛意識」領域的願望因為沒有辦法表現為合乎理性、邏輯的形式，而被排除在外，於是必須接受改造成為可以被意識接受的產物，因此得另外尋得「置換」（displacement）、「濃縮」（condensation）等的其他途徑通向意識，另以幻覺的知覺影像作為取代物重新出現，也就是說，發展出「副投注」（side-cathexis）的取代過程，透過抽離出原來的軌道，岔開繞行到另一個輔助性的軌道解決問題，因而才會從感官知覺的刺激轉變為幻覺影像。⁶這對於拉岡而言，意味盡管置換的知覺影像與原初創傷場景有關，但是已經不是原初的童年場景，而是屬於另一個場景（*ein anderer Schauplatz; an other scene*），雖然位在介於意識與知覺兩系統間區分的間隔，但是卻是在全新的經驗空間中組織知覺材料。⁷

拉岡接續以完形心理學的背景與圖式的關係，說明在知覺影像層次上完成的取代機制。事實上，取代物本身與被取代的對象之間並沒有什麼內在必然的關聯，只是單純的因為這些取代的細節鄰近原初經驗，而能夠從原本所在的原初知覺的邊緣、背景取代焦點下的主角，一躍成為突出的圖式，反倒使得原初經驗退到潛在的背景，而在注意焦點的轉移中改變了原本圖式與背景的關係，然而知覺影像作為取代物雖說是從原初

3. Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, translated by Alan Sheridan, New York, W. W. Norton, 1981, p.11-12.

4. Freud, S., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. V: The Interpretation of Dreams & On Dreams*, London, The Hogarth Press, 1966, p.537.

5. Ibid., p.546.

6. Ibid., p.612.

7. Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 45.

場景而來、從外在對象而來，但是能夠作為代表其實是因為它已經是知覺過程引發出來的觀念整體，而已經與所欲代表的世界分裂，也就是說「人的真實影像位居中介，它始終是想像、有問題的產物，因此從來沒有完全實現過」。⁸是以，拉岡很早就認識到知覺影像的重要性，可以幫助主體藉由內在虛擬組織與外在現實的關係，藉由組織破碎片段的材料成為整體的樣式，可以使得不可見成為可見，可以使得我們能夠認識世界，但是拉岡也認識到知覺影像作為取代物其實是脫離現實，人們卻因為它與知覺場景的關聯性，固執的認定取代物即代表原初場景，錯把影像再現當成世界自身，以部分的揭露隱匿了全體，是以拉岡指出知覺影像的取代機制會造成「誤識」（*méconnaissance; misrecognition*）現象。⁹

拉岡從佛洛依德獲得「潛意識」領域裡知覺影像地位的暗示，但是他以為知覺影像不只是作為具有代表性的觀念表象，不只是從量到質的變化，知覺影像雖然是從知覺層次而來，一旦成為觀念表象的層次，就已經超出與知覺領域的連結。是以，他指出知覺影像雖然看起來與我們生活的世界有關，雖然看起來像是直指世界的本質，好像可以為我們揭露世界的不可見，但是實際上知覺影像本身已經與世界無關，因為作為知覺層次中個別要素的相互連結，這個連結的結果已經是對於知覺層次的整體性掌握，也就是說已經產生出意義結構，因而使得我們能夠透過連結出來的整體性結果對於個別要素作出說明，也因此產生與知覺層次的分裂。因而，從知覺影像開始擔任起代表性表象的角色，自身是什麼已經不是那麼重要，當知覺影像只是在代表被表象的東西，以表出自身以外的東西，其意涵已經從作為原初場景的衍生物，轉變為暗示出原初場景的代表性影像，因而已經不再從事實領域獲得自身的價值，相反的是在意義結構中找到自身的定位。是以，拉岡為了重新賦予知覺痕跡更為明確的理論地位，借助於結構主義語言學理論給予適當的詮釋，指出作為觀念表象知覺影像的其實是自我抽空的系列能指（signifier），本身與原本指涉的對象無關而沒有意義可言，必須依賴組成的系列結構產生意義：「我們直接給予知覺痕跡他們真正的名稱：能指群」¹⁰，是以，知覺影像脫離知覺層次的連結後，其圖像的意涵不再是藉由外在真實場景的內容獲得保證，反倒是在自身形構出來的內在領域中獲得自是完整的意義，而成為具有表意功能的物質，這時它可以說是融合了影像與文字、知覺與理解，而從屬於一新的知覺領域，是一經過語言擴充後的知覺領域。

原本，佛洛伊德藉由部位學（topology）分別出「潛意識」系統的用意，是盼望藉由劃分在意識的理性系統之外，給予無法理性化、無法納入知識系統的欲力場域一存在空間，可是訴求科學主義的感官知覺刺激，容易傾向物質決定論，訴求客觀實證的事實領域。於是，拉岡在「回到佛洛伊德」的號召下進行超越佛洛伊德的工作，不過實際上他的超越仍然是依循佛洛伊德提供的暗示，在佛洛伊德建立的基礎上更進一步的發展，以克服佛洛伊德尚未澄清的疑慮，是以拉岡以為當佛洛伊德澄清「潛意識」領域雖然以童年創傷事件的知覺刺激作為主要內容，但是其實已經經過取代的重構歷程，並不能等同於過去某個時空客觀事實產生的刺激，而是作為已經與過去事件有別的代表性表象，這就意味取代物既作為知覺影像，又作為表意的能指，

8. Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II, The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, trans. Sylvana Tomaselli, New York, W. W. Norton & Co., 1988, p.166.

9. Lacan, Jacques, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience" in *Écrits: A Selection*, trans. by Alan Sheridan, New York, W. W. Norton, 1977, p.1-7.

10. Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 46.



同時保有欲力與詮釋的向度，而在形成表意系統的要素中有欲力持續作用¹¹。是以，「潛意識」領域不再是隱藏的心理實體，在線性時間中受到過去某外在事件的刺激累積而形成的隱藏核心，相反的，「潛意識」是圍繞在語言此一象徵系統的操作，作為主體實踐活動而建構出來的，因而帶有情感、價值的向度。

第四節 象徵界中的「前時間空間性」結構

拉岡對於「潛意識」領域的反省，顯示主體在面對外在現實時，會在主體內部形成中介領域，憑藉著知覺影像整合主體與世界、內在與外在的關係，但是我們得以借助知覺影像進行想像構成的工作，其實所根據的是它已經在一獨立構成的意義領域。當知覺影像從外在現實的破碎片段轉變為作為整體性的表象、代表性的能指，其轉變的意涵如同在完形心理學中圖式與背景的辯證關係，當圖式從背景獨立後產生極端的變化，儘管圖式是憑藉與背景的關係獲得支持，但是圖式的出現就已經無關乎背景，轉變為超出背景的東西，已經獲得獨立的地位，其意義不再是來自背景的外在事實領域，而是超出背景的整體結構，因而知覺影像在表意結構當中，是具有中介功能的能指，是表象系列中獲得意義。是以，拉岡以為想像界與象徵界並不是接續發展的兩個階段，而是想像界與象徵界是在一交錯的關係，這個表意系統的出現是與知覺領域平行發展出來，但是已經非關自然生活，而是從屬於人文世界，已經脫離現實歷史的歷時性辯證歷程，而開啟一同時性的內部空間，作為整體性、代表性的意義建構，在自身內部形成獨立運作的法則，而具有先驗的地位¹²。

於是，拉岡藉由索緒爾結構主義語言學的洞見，說明這是一類似語言結構的表意系統，提出「潛意識是類似語言結構」的主張。但是，拉岡心目中的語言結構，並不同於我們日常生活對於語言的素樸認識，並不是主體制定一套可以與事物對應起來的靜態語言系統，不是我們可以藉此直指外在現實的本質，相反的，拉岡在結構主義語言學身上看到的是，語言獨立於事物，而在自身內部尋求獨立發展的可能。因而，語言符號已經與原初設定指涉的現實對象無關，也不因為文化當中約定俗成獲得意義，實際上只有單獨的語言要素是沒有意義的，只能夠在語言自身形成的關係體系中找到意義，因而這個系統不再仰賴理性主體的設計，而只能依賴所有語言的要素組成能指鏈，在一既相互關聯但是又有彼此間的差異關係中，個別能指能夠與其他能指不同而有自身的定位，於是每個個別的能指脫離與現實事物的關聯，而在與其他能指形成整體結構而產生意義，在能指與能指之間的空隙創造出意義。¹³因此，拉岡認識到知覺影像作為原初場景的根源，作為對我們具決定性影響力的東西，不再從現實的指涉獲得意義，反而是轉化為意義結構中的能指，而在能指群形成的系列鎖鏈形成意義結構，這也就是說知覺影像其實並不在於帶領我們回到原初的場景，反而是帶領我們進入主體實踐活動所開展出來的意義領域。

就在拉岡為我們確認知覺影像真正立基的基礎在於語言結構的象徵系統操作，我們還需要重新理解以知覺影像指涉原初創傷場景的真正意涵，當然這個意涵也不外是在表象間的關係操作出來。當我們將生活材料納入經驗空間重新組織，藉由主體賦意活動將經驗材料分解為象徵網絡中的抽象能指，是一類似命名活動，我們無視現實的關聯而給予事物名字，這個名字對於事物本身而言是沒有意義的，但是對我們卻有重要的意

11.Ricoeur, Paul, Freud and Philosophy : An essay on Interpretation, trans. Denis Savage, N.Y., Yale University Press, 1970, p. 394.

12.Sarup, Madan, Jacques Lacan, NewYork, Harvester Wheatsheaf, 1992, p.102-105.

13.Lacan, Écrit, p.146-178.

義，因為只有通過命名才能架構對於事物的知覺，只有通過命名主體才能建構事物作為人類的相似物，使得事物能夠在自我同一中具有超越時間的永恆存在，因而能夠具有普遍客觀的意涵。因此，知覺影像進入表意秩序作為抽空的能指，包含有雙重的功能，作為表出被代表之物的表象，像是與原初場景間有內在必然的關聯，但是作為我們的表達已超出身，而成為超出代表之物的表象，也就是說作為表象已經與所要代表的事物存在於不同層次，因而表出也已經無法直接表出所要代表的某物，而是總是有隱藏、否認，甚至扭曲、脫節，但是主體意向表達遇到障礙而無法有效的開啟，並不盡然只是消極的意涵，相反的，顯示出語言系統正是種透過阻滯進行的否定表達，也就是說訴諸昇華的方式解決問題，轉而在概念、在意義當中追求顯現，可以藉由主體的內在性中發展出具體、穩定的形式以操控對象：「它是在缺席中的顯現，是在顯現中的缺席」¹⁴。因而，語言的表達始終會遭遇表出的障礙，語言實踐活動也是圍繞著這個否定性的空隙而開啟，總是會有某物是語言系統所無法完全掌握的，但是這才是作為主體真正欲望的對象，拉岡特別稱呼這個欲望對象為「小對體」(object a)，也就是說原初失落的對象透過語言結構意義操作的中介產生意義的變化，使得我們追求的不再是一開始、表面上需要的現實對象（乳汁、食物），而是關聯到自我理想化投射出來的他者（母親），使得我們不再可能因為單純的提供對象而獲得滿足。於是，始終存在一抗拒表出、永遠失落的對象，作為我們得以表出但是終究無法表出的根源（source），以作為欲望的原因（cause）在語言系統中開啟無限取代的過程，因而主體的欲望沒有真正完全達到滿足過，永遠處於不斷耽誤擋置的狀態，而達至無限欲望的狀態，這使得我們的表達成為永恆的任務，我們可以不斷進行描述，而在意義結構中對現實進行多元意涵的開啟。¹⁵

拉岡對於佛洛伊德「潛意識」概念的重新理解，釐清我們對於過去的重建，並不是處在一線性發展的時間結構，而是在一無時間性的結構。創傷並不是某個時刻發生客觀的事實，作為絕對性的原因或是決定性的條件，對我們產生因果決定的影響，而從過去存留到現在、存留到未來，相反的，過去是因為主體的溯源過程而有，而在我們現實的生活中衍生出一宛如裂口的結構，而從屬於特殊的時間結構，是一與現實生活平行發展出來的另外領域。「潛意識」領域裡的時間結構是說知覺一進入記憶後就遭到改造，從歷時性的存在建構為同時性的存在，逃離邏輯時間成為無時間性的存在，而從屬於一永不損毀的表意領域，因而，我們所謂的「已經發生」(always-already)的過去，其實是主體創造出來的成果，是基於主體的趨向而交織有現在與未來的向度，是基於記憶的保留才能夠出現在主體以先，因而它根本是從來沒有發生過的過去，是主體人文活動開啟出意義空間而能夠建構出時間，所以它實際上是屬於一前時間的空間性（pre-temporal spatiality），可以作為先於自身、在自身之後，可以作為自身的根源、又是自身的目的。¹⁶因而，拉岡在我們生活的線性時間中，另外開啟一作為基源的空間性時間結構，藉由這一時間結構可以使我們不斷的回到過去，並且在固定不變的歷史發展中，我們仍然可以不斷改變我們自身的歷史。

第五節 再探「東方」與「前衛」

精神分析理論提供我們得以擺脫既有的理論包袱的架構，在一新的理論脈絡去了解在藝術作品中傳統與

14.Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II*, p. 38.

15.Nancy, Jean-Luc, Lacoue-Labarthe, Philippe, *The Title of the Letter: A reading of Lacan*, trans. François Raffoul and David Pettigrew, Albany, State University of New York, 1992.

16.Weber, Samuel, *Return to Freud: Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*, trans. Michael Levine, Cambridge,Cambridge University Press, 1991, 114-115.



現代的對話。以往，我們理解溯源工作是在一線性的時間觀，形成「東方」與「前衛」在一過去與未來的對決關係中，往往使得溯源變成是立基在現在回到過去決定性的時間點，好像執行批判的主體可以比前人更加理智的進行批判工作，而可以期許未來是朝向進步發展，但是實際上我們在「東方前衛」之名下進行溯源就不只是現在去評價過去，而是期望能夠在過去與現在的對話當中創造新的領域、創造我們的生命歷史，因而這個時候引入拉岡的潛意識領域，使得過去不只是屬於客觀事實領域的過去，一去不復返而無可逆轉，反而在一表意系統的永恆結構當中，可以產生超出原本過去與現在的定義，過去可以是與現在、未來交織的領域。所以我們在這齣融合京劇傳統與現代舞的作品中，不只看到東西方元素的對比、衝突，而是看到超出東、西（方）的東西，東、西方的元素已經各自從文化脈絡的規定脫離，而在重新的組合中創造出自身的脈絡，所以觀眾才可以看到的是傳統與現代同時出現，而在對立與對話的關係中產生的新領域，並且開創出來的是一開放能夠兼具多重意義的場域，就像京劇武生可以仍然是京劇武生，但是這個角色也可以不再是個性鮮明宛若木偶的固定化角色，也可以受到現代舞者圍繞在他身邊開啟的詮釋氛圍而帶有情感的向度。

在新的理論結構也促使得我們改變對於傳統的理解，原來東方傳統並不是我們受到地理位置而決定，而產生不同的社會規範與建制，而是已經脫離物質條件的影響，自成一套運作的表意結構。就像京劇出現最早是開始於對生活動作的貼身觀察，但是當它逐漸成為傳統就是不斷走向符合抽象模仿的過程，也就是說衍生出來的特定動作格式已經脫離現實生活，雖然京劇演員們在學習的過程中會努力透過個人的情感生活加以揣摩，但是京劇演員們實際上在操練的是已經符號化的角色，是脫離現實而另外形成元素自行構成的脈絡中，因而京劇傳統其實是在系統自身的規定中產生魅惑人心的力量。既然傳統源自於對於生活的重新創造作為平行發展的文本，那麼這個主體實踐活動形成的表意脈絡必然是開放性的文本，可以容許我們不斷進行傳統的建構與解構，因此就在我們掌握到傳統真正立基的基礎，我們也在這個基礎上發現傳統可以繼續發展的可能性，除了將過去連接到現在、未來的時間向度，甚至於還存在這樣的可能性，可以將東、西方不一致的元素並置匯集，不會受到各元素所屬傳統之間的差異的限制，反倒這個不同傳統的差異能夠成為創造新空間的潛力。

我們對於傳統意涵的重新理解，也讓我們可以重新評估「前衛藝術」打破傳統的意涵。溯源工作顯示就算我們回歸傳統，也必然走向偏離客觀現實，而另外開啟一意義脈絡、書寫文本，這個不斷逸離才是傳統得以不斷延續的基礎。但是以往囿於與歷史的連結，囿於對建立出來的法則必然性的推崇而沒有覺察，相反的，「前衛藝術」藉由打破與傳統的必然性連結的激烈手段，卻意外的突顯了這個主體實踐形成的領域，反而才令我們覺察到此一領域的存在。因此，儘管傳統與現代這種衝突性的對話很像是在破壞傳統、衝撞傳統，只有經過破壞才能夠有突顯的效果，但是並不盡然是與傳統的斷裂，反倒與傳統的斷裂是與傳統的適當關係，因為我們是在這種理解斷裂性的關係中，同時而與過去重新關聯。

「東方前衛」創造的新領域翻轉了我們以往對於「東方」與「前衛」的認識，重新使得「東方」與「前衛」是有關聯，但是我們既然是在一不斷進行意義創造的過程，我們的回溯必然是走向逸離，我們又有什麼必要必須回歸東方傳統呢？顯然，東方傳統不盡然是來自於過去的我們所繼承的一切，反而是基於未來的向度所期待的過去，因而作為已經逸離的對象，反而對我們而言成為一欲望的對象，成為召喚我們回應的母

親、乳房。就像我們在舞作當中看到的不只是現代舞凌駕京劇角色，而是兩個角色份量相當的進行較勁，儘管現代舞者像是在進行主動詮釋的角色，為我們揭開意義領域的層次，但是詮釋的中心卻是圍繞在京劇武生的傳統角色，他雖然像是作為被動詮釋的對象，仍然在發揮主導的效力，以作為可以追溯的源頭反倒向我們呈現可以不斷挖掘的可能性，其面具式的妝容具有猶如琵琶半遮面而有更加耐人尋味的效果，儀式化的動作在脫離與現實的關聯產生抽象的形式，能夠更加吸引觀眾的目光投入主體的詮釋。

是以，「前衛藝術」與「東方傳統」不是相互排斥的關係，而是有彼此的相互需求，處於一辯證關係當中，「前衛藝術」的反傳統性格可以在「東方傳統」身上找到滿足，只是這時候「東方傳統」是以作為陌生與差異而展開自身的價值，也就是說所謂「東方傳統」的價值並不是我們已經熟悉的，反倒我們是為了尋找那些不熟悉的、異己的而進入的，是儘管作為前人遺產卻是我們日用而不知，是我們回歸傳統也不在重複前人的生活，是尋求內在於傳統中的斷裂。這樣，我們以「東方前衛」之名進行的不是透過與歷史時空的關聯定位自身，而是就在藝術實踐的過程中去創造自身。◎

參考書目

- Boothby, Richard, *Freud as Philosopher : Metapsychology After Lacan*, New York, Routledge, 2001.
Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.
Feldstein, Richard & Fink, Bruce & Jaanus Maire ed., *Reading Seminar I and II : Lacan's Return to Freud*, Albany, State University of New York Press, 1996.
Freud, S., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. V : The Interpretation of Dreams & On Dreams*, London, The Hogarth Press, 1966, p.537.
Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book II, The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*. trans. Sylvana Tomaselli, New York, W. W. Norton & Co., 1988.
Lacan, *Écrits : A Selection*, trans. by Alan Sheridan, New York, W. W. Norton, 1977.
Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, translated by Alan Sheridan, New York, W. W. Norton, 1981.
MacCannell, Juliet Flower & Zakanin Laura ed., *Thinking Bodies*, California : Stanford University Press, 1994, p.67.
Nancy, Jean-Luc, Lacoue-Labarthe, Philippe, *The Title of the Letter : A reading of Lacan*, trans. François Raffoul and David Pettigrew, Albany, State University of New York, 1992.
Ricoeur, Paul, *Freud and Philosophy : An essay on Interpretation*, trans. Denis Savage, N.Y., Yale University Press, 1970.
Weber, Samuel, *Return to Freud : Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*, trans. Michael Levine, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.