

# 丁成诗画的语言与视像符号

杨小滨

**摘要：**丁成曾被土耳其诗人称为“中国风暴”，他的艺术理念与艺术风格融入他的诗画创作中，呈现出跨越的先锋姿态。从他的作品中可以捕捉到威胁惯常阅读习惯的倾向，他用颇具惕励警醒意味的语词或形象提供一种破除了神圣符号的意境。

**关键词：**丁成 诗歌 绘画 语言 视像符号

除了诗歌（以及小说、评论等）写作，丁成还致力于绘画艺术和电影拍摄，可以说是一位文学和艺术上的多面手。2014年，丁成曾参加了在罗马尼亚举办的米哈伊-艾米内斯库国际诗歌节时，他的朗诵曾被土耳其诗人贝沙莫格（Ataol Behramoğlu）称为“中国风暴”。2017年在西安盛大举行的“80后诗人诗歌分享会”上，丁成朗诵他的诗作《甸沟图等等》，引起哗然，以至于评论家陈仲义最后半严肃半玩笑地振臂高呼：“打倒丁成！”

从他各个领域的创作来看，丁成无疑是一位典型而难得的先锋诗人和艺术家，他作品的实验性和叛逆性都表明了他不断超前、不断跨越的先锋姿态。当然，丁成的所谓先锋姿态并不仅仅立足于形式上的创新突破。必须指出的是，先锋必然意味着对现存符号体制的挑战，揭示出符号体制所遮蔽的真实域鬼怪。而“鬼怪”的形象是齐泽克时常用来比喻真实域突袭的视觉景观，比如他以电影《异形》里从人体内部挣脱而出的怪物为例，来说明创伤性的原物（Thing）如何冲破正常世界的符号秩序的束缚而爆发出来<sup>①</sup>。从丁成的诗歌和绘画作品中，

<sup>①</sup> Slavoj Žižek, *How to Read Lacan* (London: Granta Books, 2006), p.63.

我们也可以捕捉到某种妖里妖气的狰狞面目不时威胁着惯常的阅读或观看，不时用怪异的语词或形象惊醒我们。正如对于阿甘本（Giorgio Agamben）来说，某种“非神学的诗歌”——也可以说是破除了神圣符号的诗——可以被设想成是“虚无主义与诗歌实践的合一，由此诗歌成为实验室，在那里所有已知的形象都被解除，而新的、泛人类的或者半神的生物涌现出来”<sup>①</sup>。

## 一、异端书写对语言的全面颠覆

在21世纪中国诗坛一片膜拜雅正和敦厚的氛围中，80后诗人丁成是一个异数。梁平曾说丁成诗歌风格的“尖锐和粗粝……是对整个南方诗歌阴柔、温润的一种反动”<sup>②</sup>。我以为，这种温润（或儒雅）不仅是南方的，也是中国主流诗坛的基本面貌。尤其在丁成新近的诗集《甸沟图等等》和《外星人研究》里，他承继1980年代先锋写作语言上的不妥协，发出了尖锐的不谐和音。在《一粒什么》一诗中，丁成为太阳描绘了一张令人心惊的鬼脸：“太阳露出经血涂完脸蛋诡异不堪 / 捞不出来丁点笑容的渣滓平静而阴森……”<sup>③</sup>太阳作为符号意象向来具有整饬世界的象征性功能，在这里显现出的却是——借用齐泽克一篇文章的标题——“真实域的鬼脸”<sup>④</sup>。当然在这里，脸的“诡异”不仅来自“捞不出来丁点笑容”或“阴森”的外观，也来自真实域的创伤性特征，体现在“经血”的性暗示和“渣滓”作为废弃物的核心物象。对拉康来说，真实域是无法被符号秩序规整的创伤性深渊，只有从否定、不可能的意义上才能得以理解。对于太阳而言，经血般的渣滓只

① Giorgio Agamben, *The End of the Poem: Studies in Poetics* (Stanford: Stanford University Press, 1999), p.91.

② 《“江南形态”还是“精神逃逸”？——“南方”诗学指认引发争议》，《文学报》，2010年7月8日。

③ 丁成：《语言膏》，台北：秀威出版公司，2019年，第70页。

④ Slavoj Žižek, “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears,” *October*, Vol. 58 (Autumn, 1991), pp. 44-68.

能作为一种不可能的形象才揭露出符号秩序自身的内在崩解。

在中国当代诗中，对太阳意象的书写史是个值得探究的话题。早在前朦胧诗时期，芒克的《天空》（1973年）就有“太阳升起来 / 天空血淋淋的 / 犹如一块盾牌”<sup>①</sup>这样把太阳与暴力连接在一起的诗句。到了后朦胧诗的时代，仍有诗人继承了“今天派”的传统，比如第三代诗人孟浪就写过“太阳呵 / 你的鲜血往哪儿奔涌？”<sup>②</sup>（《死亡进行曲》）或者“黑夜在一处秘密地点折磨太阳 / 太阳发出的声声惨叫 / 第二天一早你才能听到”<sup>③</sup>（《连朝霞也是陈腐的》），连女诗人翟永明也在她的代表作组诗《女人》里写过“站在这里，站着 / 与咯血的黄昏结为一体 / 并为我取回染成黑色的太阳”<sup>④</sup>（《瞬间》）。这样具有穿透力的浓烈的诗歌意象，在1990年代后越来越稀少。丁成有一部差不多十年前完成的长诗，干脆就题为《黑太阳》。他在“序诗Ⅲ”的开头写道：“自由杀戮民主和平，转动不止的黑太阳 / 亡灵照耀四季，你们不息的黑太阳 / 病痛暴力瘟疫死亡，滚滚前进的黑太阳”<sup>⑤</sup>——仿佛太阳的变黑是自然和社会双重灾难的源泉或结果。

无论如何，在现代主义的文学艺术作品里，太阳作为神圣符号总是难以维持其大他者的辉煌，而是更接近于创伤、受难、灼烧……的形象。假如我们从世界诗歌的范围来看，“黑太阳”也是曼捷尔斯塔姆（Osip Mandelstam）诗中的重要主题意象，这在他的《哀歌》中表现得至为明显。朗西埃（Jacques Rancière）在论述曼捷尔斯塔姆的诗《自由的熹暝》时提到了相关的问题。在那首诗里，曼捷尔斯塔姆这样书写“太阳”：“太阳看不见，整个的元素 / 细语，颤抖，生活。 /

① 芒克：《芒克诗选》，北京：中国文联出版公司，1989年，第9页。

② 孟浪：《连朝霞也是陈腐的》，台北：唐山出版社，1999年，第69页。

③ 同上书，第67页。

④ 翟永明：《登高》，台北：秀威，2013年，第20页。

⑤ 丁成：《黑太阳 & 黑爬虫：长诗集》，山东：不是制作 & 犁书，2016年，第9页。

透过网——浓重的熏暝——/ 太阳看不见，大地漂远了。”<sup>①</sup>朗西埃认为，“革命的太阳……是一颗看不见的星辰，并不照亮，而是被包围在它的类似物，它的无限隐喻化的雾霾组织之中”<sup>②</sup>。而究其原因，“革命的太阳升起在相似性的象征空间里”<sup>③</sup>，这也是曼捷尔斯塔姆反对象征主义的缘由。那么，在中国当代诗里，象征符号的衰微直接引发了对创伤内核的体认。到了丁成那里，太阳的象征符号进行了更加剧烈的变异，我们也更清晰地看到了神圣符号更具创伤特性的“真实”面貌。把太阳符号处理成鬼脸或怪脸，与丁成诗中对魔怪形象的一贯兴趣密切相关。“云层绣上鬼头大面孔”<sup>④</sup>（《用万里无云来形容蓝》）这样的诗句是否也是在描写太阳不可确定（即使诗中上文有“这一页记录旧阳光”<sup>⑤</sup>），但和“妖面速一阵/ 巨大发光正对铝合金窗”<sup>⑥</sup>（《凿稀》）或“经过一再压缩提纯罪恶的超级怪胎更黑暗”<sup>⑦</sup>（《被提纯过后形成密度很高》）这一类诗句同样勾勒出鬼脸的形象，作为从光明中突兀而出的黑暗，也以怪物的容貌映衬出齐泽克式的激进政治主体。除了电影《异形》，齐泽克常用的例子还有美杜莎之头。齐泽克认为，美杜莎头颅上的直视目光便是拉康作为“小他物”（objet petit a）的凝视（gaze），透露出无法直接显示的创伤性原物（Thing）<sup>⑧</sup>。

这样的“魔怪客体”（monstrous object）在丁成的诗中以多重的样貌体现出他对于创伤性原物的敏锐追问。诗集《外星人研究》可以说就是对“异形”的深入探索。《大鱼泛白光》一诗中描绘了“泛白光的宇宙”里各种“异形”的样貌与行为：“红脊背驮着空找你/ 兜售带

① Jacques Rancière, *The Flesh of Words: The Politics of Writing*, trans. Charlotte Mandell (Stanford: Stanford University Press, 2004), p.27.

② Ibid.

③ Ibid., p.30.

④ 丁成：《语言膏》，第94页。

⑤ 同上。

⑥ 同上书，第84页。

⑦ 同上书，第55页。

⑧ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (New York: Verso, 2008), p.224.

棱边的层次感 / 分明是零下四度的铁渣 / 嗷嗷成人形, 你说着走形的经文”<sup>①</sup>。无论是“红脊背”, 还是“带棱边”的什么, 都令人联想起山海经式的怪异生物, 但又“嗷嗷成人形”——尽管披上了“人形”外衣, 但“嗷嗷”的惨叫声暴露出无法用语言表达的创伤内核。“零下四度的铁渣”不正是痛感的换喻吗? 这个接近人间的温度(冷度)恰好暗示了外太空或许只是一个为了真实世界而虚拟的所在。在这里, 甚至“经文”都是“走形”的, 意味着符号秩序在异形世界的变异或扭曲。

在丁成近年的作品里, 我们更多看到的是一个暴虐的世界通过歪扭变形的语言状态获得表达——这种语言总是暴露出对创伤内核符号化过程的滑稽或失败。比如这样的诗行:“裂开双方又分分合合在对砍 / 一道语言刚结痂就遇见 / 新的过年队伍”<sup>②</sup>(《双方举着缝》), 勾勒出一个狰狞的社会画面, 但这里某种被符号化的创伤(身体“对砍”后的语言“结痂”)是很容易就和快乐生活(“过年队伍”)黏合在一起的。这首诗的结尾处, 丁成描绘出一个怪异破碎的古典诗境:“越来越远卖时间者不知所踪 / 提膝极目已经到处茫茫”<sup>③</sup>无疑暗含了寒山诗“极目兮长望, 白云四茫茫”<sup>④</sup>的意境, 但这个经典的画面中远去的却是“卖时间者”(贩卖时间是否意味着在一个集权化和商业化结合在一起的年代里历史都随时遭到的兜售?), 并且“提膝”行为使得主体的形象显得多少有些古怪。从原已典律化的符号体系那里重新绘制出一个变异的场景, 可以说是一种将正剧喜剧化的努力, 揭示出主体的困顿和无奈。

主体的困境当然也就是语言的困境, 能指的困境。在丁成近年的诗歌写作中, 最引人注目的要算是以诗集《甸沟图等等》为代表的

① 丁成:《语言膏》,第154页。

② 同上书,第153页。

③ 同上。

④ 寒山:《禅家寒山诗注》,台北:正中书局,1992年,第106页。

“抽象诗”写作了。在时常被称为“抽象诗”的写作实验竞技场上，丁成走在最前端，经由弃绝汉语句法、词法的种种努力，反倒展示出汉语的蓬勃生机，也强行踩踏了当代诗可能（甚或不可能）抵达的边界。在目前可见的资料范围内，汉语当代诗中最早实验抽象诗的可能是上海的吴非，在徐敬亚、孟浪等编的（俗称红皮书的）《中国现代主义诗群大观 1986—1988》里，他以自立门户的“主观意象”诗派被收入。吴非写于 1986 年的《窗口》一诗拆散了原本规则的组词和句法结构，成为汉字的拼贴艺术：“晚一个风向 / 过雨 / 回你时的 / 下阵里有的是 / 雨声 / / 发把到头了的 / 就你松时 / / 细的子 / 细着”<sup>①</sup>。不过，“抽象诗”的概念是由另一位上海诗人许德民提出的，意在与抽象绘画（及视觉艺术）相对应，形成一种以文字（而不是语义）及其非语法组合为诗学要旨的写作形态。假如说抽象艺术取消了可辨识的人物或事物形象，那么抽象诗则取消了可理解的语言的意义。这并不是说抽象诗就缺乏意义，但它的意义来自类似绘画笔触的文字泼洒、堆栈、抵牾或涂抹——它不具有通常的语义，而更接近（无标题）古典音乐的精神律动。如果说许德民四言为主的抽象诗略似《诗经》的风味，丁成的语言实验给抽象诗带来了更加自由的形式，出入无碍的状态。

丁成的异端在于他从表面的现代诗形态出发，而注入的文字行动则足以内爆（implode）现存的语言体系。他的诗不是朦胧的，而是拒绝意义的。这差不多印证了法国精神分析理论家拉康（Jacques Lacan）在区分能指与文字时所表明的：能指属于符号域（the Symbolic，语言法则所整饬的世界），而文字属于真实域（the Real，语言无法控制的精神深渊）。我们也不得不想起拉康在论及乔伊斯时借用的乔伊斯《芬尼根守灵》中对“文字，弃物”（letter, litter）的感叹，进而明确提

<sup>①</sup> 徐敬亚、孟浪等编：《中国现代主义诗群大观 1986—1988》，上海：同济大学出版社，1988 年，第 239—240 页。

出“文字便是弃物”<sup>①</sup>。文字只有在废弃的状态下，才能解除符号执迷，抵达意绪的创伤性绝爽（jouissance）——汉语语法的符号秩序遭到了拆解，成为语言的废墟，而恰恰是这样的语言废墟彰显出主体的创伤内核。

“乎加凶根吉星未远，神结板日是时松”<sup>②</sup>（《甸沟图等等》）这样的诗句，劈头就给我们丢过来一颗颗难以咀嚼的汉字碎石。在丁成的这些深具破坏力的诗篇里，我们首先看到的是文字独立于语法和构词的书写：分行的诗，但文字以拼贴或废弃状态呈现，颠覆了正常的语义。但这其实并不是全部。实际上，丁成并没有机械地堆砌单字，而是在一种时而有迹可循时而无迹可求的汉字组合轨迹中铺展出千变万化的意绪。比如，“雨跛。阶阶嘘兰铁先周。公元六百五十年 / 诗是黏稠之物。紫柱甲横，复照贪 / 懒团就江一丈山”<sup>③</sup>（《诗是黏稠之物》）这样的诗行结合了相对常态的语句和摧毁意义的语句，但我们可以隐约察觉到传统文明的碎裂和式微，这也是经由汉字对汉语的瓦解来暗示的。《笼鸟贯猛娼》一诗采取了首尾呼应的结构，以“黑笛患风笼鸟贯猛娼”<sup>④</sup>作为首行和复沓的末两行，尽管抽离了通常的语义，但保留了诗的某种形式要素，从而在“笛”和“风”之间，“笼鸟”和“娼”之间，“黑”和“贯”和“猛”之间，感受到某种芜杂错乱的但或许隐秘的连接。假如这种错乱是抒情主体在社会他者境遇里的“被错乱”，我们也就不难理解为什么带有古典意境的“笛”和“风”会穿插在其他那些更具现实感和切肤之痛感的词语缝隙中了。

无论如何，我们也的确可以从汉字的废墟中试图把握到丁成的基本诗学指向。总体而言，丁成所选取的字词都有某种狠劲，或者用康

① Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, The Sinthome, Book XXIII*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. A. R. Price (Cambridge: Polity, 2016), p.145.

② 丁成：《语言膏》，第14页。

③ 同上书，第18页。

④ 同上书，第121—122页。

德的美学分类来说，占据主导地位的不是优美感（beautiful），而是震撼力（sublime）。就拿《战茶裂》的前两行来看；“归茶烫。揪清打毁，时 / 韵租响倚邻洒必再剿”<sup>①</sup>就集中了“烫”、“揪”、“打”、“毁”、“剿”这些具有某种“战”斗性的动词（或形容词），甚至“必再”这一类的副词也充满了相当的决绝意味。类似的还有《武夷山》一诗中的“枪药光。枪裁。枪屡垂丝祸 / 枪嘴防匡由删芥虎插”<sup>②</sup>这样用“枪”来串联起排比句的短诗。当然，这依然不是全部。

“枪”的反复出现还经由这个字的字音来产生一系列清脆的、具有穿透力的听觉效果。拉康在提出“小他物”概念时以声音、凝视等为例阐述了欲望的魅惑缘起。小它物本身就是真实域创伤核心的残余。在很大程度上，挣脱了能指符号的汉字也体现了声音小他物的这一面向。丁成的《救护车尖锐呼啸着被堵在人群中央》整首诗全部以“埃里俄姆巴格桑，起畏哀里哦哦 / 埃里俄姆多格桑，起畏哀里嘟嘟”<sup>③</sup>这类的象声词或接近象声词效果的字词回旋式地铺展而构成。显然，这些字词不传递明确的语义，但就接近人声的声音本身而言可能传递出更具意味的心绪。被堵的救护车无奈地困在人群里，发出“哦哦”的哀叫声和“嘟嘟”的急迫喇叭声，显得比意义明了的呼救更加无助。

对象声词或语气词、感叹词的重用，应和了拉康晚期的“欲言”（lalangue）概念，特别是“欲言”在乔伊斯（James Joyce）小说里呈现出来的样貌。不难发现，对拉康而言，“‘欲言’相关于声音与发声，及作为小他物的音素，均比字词或陈述道出的要更多”<sup>④</sup>。换言之，“欲言”既是语言的一部分，又是语言自身试图摆脱意义束缚的力量，是维系在生命上的冲动，体现了一种“他者绝爽”——“他

① 丁成：《语言膏》，第32页。

② 同上书，第34页。

③ 同上书，第123页。

④ Raul Moncayo, *Lalangue, Sinthome, Jouissance, and Nomination: A Reading Companion and Commentary on Lacan's Seminar XXIII on the Sinthome* (London: Karnac Books, 2017), p.28.

者”（意谓语言的大他者）是主体不可能逃脱的符号性宿命，但与身体性的绝爽是无法分割的。这里的“绝爽”当然不是简单的愉悦，而是快感与痛感的辩证交织，正如一个象声词或语气词常常含有效果或情绪的多重性，往往不具备一般的语词的明确指向。敬文东在《感叹诗学》一书中也对诗中的感叹特性作了深入细致的梳理，他同样指出：“之所以有如许感叹——无论惊讶还是慨叹——存乎于人心，之所以以哀悲为叹的美学原则能大行其道，数千年来被中国读书人追捧有加，大有可能是因为沧桑世事中，‘确’有大量不‘确’定性在四处游荡。”<sup>①</sup>

正如拉康所引的索雷尔（Philippe Sollers）对乔伊斯的评语——“乔伊斯以一种英文不复存在的方式来书写英文”<sup>②</sup>，丁成也使用了一种反汉语的方式来书写汉语，而这种反汉语实际上却又通过解除汉语的规则，挖掘了符号秩序之下奔涌而出的创伤性真实域。比如，经由对于同音字（及近音字）的谐音式排列、组合或铺展，汉语中的汉字可以呈现出完全相异甚至冲突的面貌。比如在《淫姿里》这首诗里：

影子里又一次颁发发出骇人听闻的爆炸  
引资理由一次办法出骇人听闻的爆炸  
银子里有意此般发出骇人听闻的爆炸  
淫姿利诱以此般发出骇人听闻的爆炸

实际上，所有的窗帘背后  
都隐藏着幽灵，所有的幽灵背后  
都隐藏着影子<sup>③</sup>

① 敬文东：《感叹诗学》，北京：作家出版社，2017年，第42页。

② Jacques Lacan, *The Sinthome: The Seminar of Jacques Lacan, Book XXIII*, p.3.

③ 丁成：《语言膏》，第135页。标题中的“里”因简繁转换误植为“里”，在此改正。

在第一节这字数相同的四行里，对同音字或近音字各异的拼贴甚至造成了每一行前九字变换出2+1+3+2+1、2+2+2+2+1、2+1+2+2+2和2+2+1+2+2的不同组词格式。当代诗对于谐音法的运用，从朦胧诗之后的写作中，就有不少表现。比如周伦佑的长诗《头像》近结尾处有五行用近音字（或四川话的同音字）的方式谐拟了古诗和俗语，比如“落泥招大姐，马命风小小”<sup>①</sup>谐拟了杜甫《后出塞五首（其二）》中的“落日照大旗，马鸣风萧萧”<sup>②</sup>，“熟读唐尸三百首，不会淫尸也会偷”<sup>③</sup>谐拟了“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会偷”（俗语变异自“熟读《唐诗三百首》，不会吟诗也会吟”<sup>④</sup>），等等。臧棣的诗也有对谐音的多处借用，例如“鲜花如阵阵闲话”（《静物经》）<sup>⑤</sup>，“他妹妹／曾对我有过多年的感人（赶人）的好感……啤酒液／适于滋润含混的蜜语（谜语）”（《书信片段》）<sup>⑥</sup>，“同透明胶带（交代）的一样”（《年终总结》）<sup>⑦</sup>，“感谢诗里有湿”（《金不换协会》）<sup>⑧</sup>，“背景当然是北京”（《知春路》）<sup>⑨</sup>，“细如精细，那的确是／我们在回忆或人生中／能拥有的最好的惊喜”（《抒情诗》）<sup>⑩</sup>，……每每通过对于能指滑动的展示来瓦解符号秩序的统一。

回到丁成的《淫姿里》，第二节的三行突然又转向了对“幽灵”和“影子”的捕捉。也可以说，即使没有形象化的鬼魅，谐音也正是一种语言的幽灵，游移在词语的缝隙中，成为语言内爆的诱因。再者，当第一节那四行的前两字从“影子”向“引资”、“银子”一直到“淫姿”

① 周伦佑：《周伦佑诗选》，广州：花城出版社，2006年，第153页。

② 杜甫：《杜诗详注》，北京：中华书局，1979年，第286页。

③ 周伦佑：《周伦佑诗选》，第153页。

④ 《〈唐诗三百首〉蘅塘退士原序》，《唐诗三百首》，台北：商周出版社，2018年，第9页。

⑤ 臧棣：《未名湖》，《新诗》丛刊第4辑，第99页。

⑥ 臧棣：《燕园纪事》，北京：文化艺术，1998年，第124—126页。

⑦ 同上书，第114页。

⑧ 臧棣：《空城计》，台北，唐山出版社，2009年，第161页。

⑨ 臧棣：《新鲜的荆棘》，北京：新世界出版社，2002年，第334页。

⑩ 同上书，第46页。

的不断变幻，我们不难发现当代社会（群魔乱舞的影子或幻影）朝向一个金融或财富网络（引资、银子）的突进，朝向一个肉体狂欢（淫姿）世界的投入。而这一切，都逃不脱“骇人听闻的爆炸”——现实与想象的灾难或变革。

即使在如《赶苗黄昏栽成老木柜》这样保持了一定句法构成的诗作里，我们也不难发现极为跳脱的超现实涂抹（这与丁成本人的视觉艺术创作不无关联），其中具象的元素朝向抽象的领域不断蔓延。而从另一个方向着眼，“抽象”的图景也未必纯粹到不可捉摸的地步，只不过是呈现出大象无形的化境罢了。比如《藤浇结》一诗的前两行“搭枯花绿之苔藓美苦 / 细雨。金灵。蓝顶棚”及下文的“喂锄阁牢噬华发棕裙 / 遍地盆豁影不直”<sup>①</sup>都依稀可辨花草种植的意象幻影。毫无疑问，这正是丁成诗歌写作的特异所在：游刃于抽象与具象之间，通过对能指符号的撒播展示出意义崩溃的悲壮过程。而这样的文字行动（act）又反过来暗含了对自由的文化乌托邦的追索。正如本雅明所描绘的，在历史的废墟上才飞翔起救赎的天使。

## 二、氤氲、滩涂与歪像：丁成的绘画创作

什么是当代意义上的“画中有诗”和“诗中有画”？作为当代诗人兼艺术家，丁成不再表现摩诘诗和画的空灵意境。但诗画互证的契合感并未减弱。只能说，丁成的诗有一种视觉向度上的炸裂感和瓦解感，而丁成的画有一种文字向度上的书写痕迹——无论是字符意义上的，还是笔墨意义上的。当然，和他的诗一样，丁成的画也产生出相当大的冲击力和爆发力，或者说同样昭示了这样一个美学法则：破坏力同时正是一种创造力。

但，破坏什么？如何破坏？在《爬着爬着挂回原位》（1—7）和

<sup>①</sup> 丁成：《语言膏》，第16—17页。

《般若波罗蜜多心经》(1—4)这两个系列里,我们可以看到,中国传统书法的元素被保留了,但文字呈现出自由、散乱和残破的局面。《爬着爬着挂回原位-3》和《爬着爬着挂回原位-4》远看既像是飘浮在空中的羽毛又像是各种挤在一起飞舞在空中的虫鸟,细看之下是一些汉字和汉字残缺部分或部首的随意集合,大小不一,(墨色)深浅各异,与传统书法相比,虽保留了笔墨的意趣,但文字(或文字的碎片)本身并无常态的“意义”可言,而是呈现出无序的拼贴状态。换句话说,作为文化权威的能指秩序遭遇了哗变,汉字的表意功能遭到了瓦解。这个做法与徐冰《天书》那类作品似有异曲同工之妙,不过丁成更强调的不是印刷和典籍的体系,而是文人书写的传统;丁成画中的书写符号也并没有徐冰式的伪汉字,而是无法整合的、被肢解的,并且失去组句组词甚至组字功能的汉字(这一点,与他自己的“抽象诗”写作保持着同一个指向)。可以说,丁成的这一系列绘画创作与诗歌创作



图1 丁成:《爬着爬着挂回原位-3》



图2 《爬着爬着挂回原位-4》

密不可分：都致力于对于语言大他者的某种内爆式的瓦解。必须再次强调的仍然是文字与语言的差异。甚至，在《爬着爬着挂回原位》系列里，文字本身也遭到了肢解：词语分解成了字，字分解成了偏旁，偏旁又分解成笔画……。这简直有点像庄子《天下》篇里所说的“一尺之捶，日取其半，万世不竭”<sup>①</sup>了。但这些都混杂在一起，成为符号域和真实域之间剪不断理还乱的表征。丁成自小习书法，深谙宣纸上汉字的符号性构成。但他更有兴趣挖掘的，是汉字本身的创伤内核——那个构成汉字基本形体的一笔一画。显示出残缺紊乱样貌的汉字可以说是汉字的鬼魅，是挣脱了符号秩序的汉字幽灵，体现出被符号秩序压制的内在绝爽。

丁成另有几幅画作——如《被大爆炸惊醒之后》、《安眠药中的翻斗车》、《早安》、《进化之旅》，甚至包括彩色的《世界还是有希望的》、《一连串语病》等——或抽象，或具象，但也都保留了传统水墨的元素，并通过枯润浓淡的丰富变幻，将石涛的“氤氲”观推进到现代绘画实践中——“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌”<sup>②</sup>。拉康（Jacques Lacan）在他的第十四期研讨班《幻想的逻辑》上提出的“一画”（unary stroke）概念正是出自石涛《画语录》中的“一画论”（经由程抱一的推介），而“一画论”的理论基础便是“氤氲”说。拉康以此呼应了他对符号域与真实域关系的思考：能指秩序构成的符号域与深不可测的黑暗真实域二者不是对立的、截然分割的，而是互为表里，如莫比乌斯带两面的相互转换；换句话说，笔触所经营的点线面作为符号元素，本来似应提供某种界定性的意义，但经由水墨所带来的不确定、模糊和偶然，铺展出符号的自我消解状态。“氤氲”乃至“混沌”，恰恰是真实域从符号域内部显示其难以压制的谜样态势<sup>③</sup>。必须再

① 郭庆藩：《庄子集释》，北京：中华书局，1961年，第1106页。

② 道济：《石涛画语录》，北京：人民美术出版社，1962年，第7页。

③ 我不赞成将石涛的“氤氲”和“混沌”这两个概念看成是对立的概念。从《画语录》的原文看，“混沌”对石涛而言无非是“氤氲”的极端或极致状态。

次强调的是，丁成画中的“氤氲”不再有传统绘画的“气韵生动”，反倒把那种气韵转化成雾霾般的废气，一方面包含了对当代生存境遇的直接控诉，另一方面也是对当代社会精神的无情体现。比如《浩瀚是用来形容星空的最渺小的词-1》、《浩瀚是用来形容星空的最渺小的词-2》这两幅，可能是丁成画作中最具抽象特性的，显示出一种迷蒙的空间氛围，但即使如此仍然未必没有具象化的可能。这样的画面既可以看作广袤星空的景观，也可以看作烟灰弥漫的现实场景的取样。

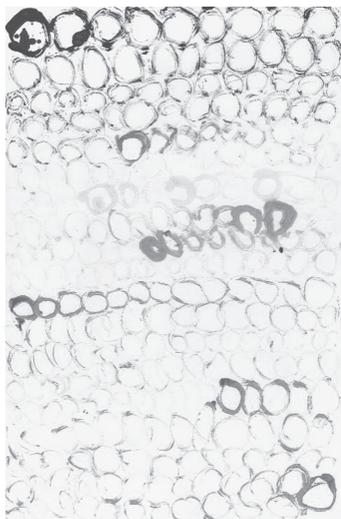


图3 丁成：《一连串语病》

而相似度颇高的《蒙娜丽莎》却亦可认作女性毛茸茸的私处，使得画面的视觉联想在各种具象或抽象效果之间难以确认。假如说丁成的这种混沌感根植于石涛的“氤氲”观，他显然更强调的不是“天人合一”的古典情怀，而是绝对的模糊和朦胧，同时指向了难以承受的现实客体和无法廓清的精神状态。甚至，对于“高远”境界的追求被现实或肉体的“低下”状态所替代，切近了当下可感的客观与主观领域。

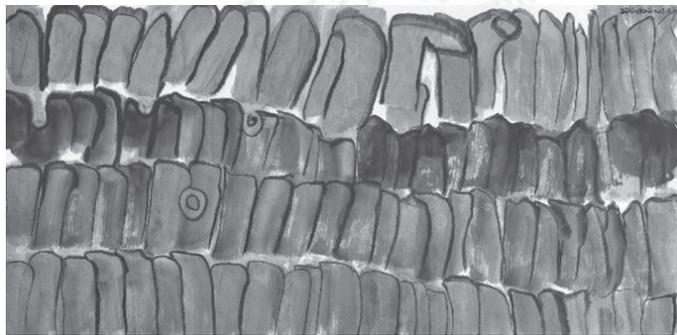


图4 丁成：《世界还是有希望的》

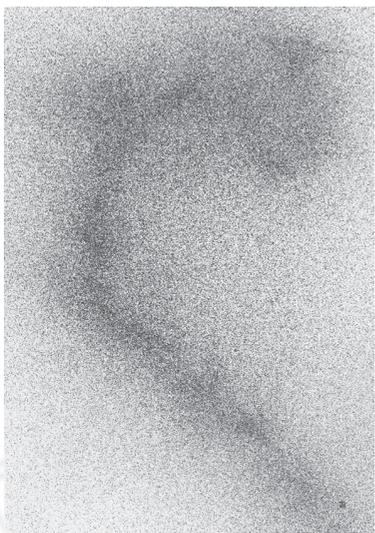


图5 丁成：《浩瀚是用来形容  
星空的最渺小的词-1》



图6 丁成：《浩瀚是用来形容  
星空的最渺小的词-2》

丁成的绘画往往如此游移于具象与抽象之间，将古典的意境转化为当代艺术的随机与涂抹。《在更快乐的原则下》这个标题所指示的“比快乐更快乐”恰好可以和拉康的“剩余快感”（surplus jouissance 或 plus-de-jouir）概念相连接，而画面所体现的紊乱躁动更直接出示了“剩余快感”亦即“绝爽”所透露的真实域污渍。画面上相对平行的无数条水平虚线在略似蝌蚪状的墨迹衬托下貌似乐谱，但那些墨迹却又并非乐谱上的音符，而是笔墨随意挥洒或擦抹的痕迹。这些点状、竖条状或蝌蚪状的墨迹更像是要冲破横隔着铁丝网的禁锢：在最上端的部分，可以看到许多跳跃着挣脱了束缚的影子。这几乎就是一次快乐的革命性越狱，让真实域的污渍肆意爆发，摆脱了符号秩序的禁闭。

在丁成另一些画作中——如《犹如错动不停的语法败局》、《公转轨道被某些行星险恶地私有化了》——真实域对符号域的消解或涂抹同样尤为显见。《公转轨道被某些行星险恶地私有化了》用红色和黑色（加上少量蓝色和橙色）划出了似字而非字的紊乱线条，粗看有如“文革”中面目狰狞的大字报的某个局部，揭示出作为符号的汉字与作为真实的乱涂之间的交界地带——这个交界地带便是拉康称为“滩涂”（littoral）的界域。拉康曾提到自己赴日本旅行途中，坐飞机在西伯利亚平原上空看到的滩涂景象：交错的河流及其形成的滩涂——正是水岸在河流的“涂抹”下形成了滩涂的现象。他把自己在西伯利亚上空看到的河流“读作……隐喻性的写作踪迹”，这种滩涂的形态恰好就体现了“纯粹的擦拭”，意指了遭到能指冲刷和洗涤（符号化）过程中的文字踪迹作为泥沙存留（真实域的残留）的特性。甚至，丁



图7 丁成《在更快乐的原则下》



图8 丁成：《公转轨道被某些行星险恶地私有化了》



图9 丁成《犹如错动不停的语法败局》

成画中的符号性元素超越了汉字，比如《在无边无际的海洋中要找到他几乎是不可能的》中，这种滩涂景观中我们看到的是被擦拭后的英文。中间泼上去的墨似乎是东方文化的表征，但处于污渍和艺术之间无法判定，用混沌的精神来涂抹并改写本来（虽很粗大）也语义不明并且已经颓然倒下的英文。

在丁成的这些画里，忽隐忽现的文字有一种能指符号被冲刷后泥沙俱下的样貌：任何能指符号本身都无法掩盖其难以符号化的真实域痕迹。《集中清理审批相关中介服务》这样的作品呈现的也正是典型的滩涂式画面：丁成似乎是直接在印满了文字的报纸上施以墨彩，而被覆盖的印刷文字仿佛历经了涂抹而依旧若隐若现。

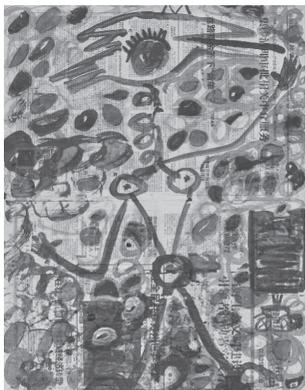


图10 丁成：《集中清理审批相关中介服务》



图11 丁成：《在无边无际的海洋中要找到他几乎是不可能的》



图12 丁成：《瞳孔里发着好奇的光》



图13 丁成：《这么做，也许只是因为太饥饿了》



图14 丁成：《像是，一个还没有完全长好尾巴的海盗船》



图15 丁成：《我用诗也说不明白》

这就是为什么我们在丁成的画里也看到了他诗中的那种符号的崩裂，或者说，在符号域崩裂过程中显露出来的真实域痕迹。这也体现在丁成的画作中——如《瞳孔里发着好奇的光》、《这么做，也许只是因为太饥饿了》、《像是，一个还没有完全长好尾巴的海盗船》、《它们弄出动静来》、《我用诗也说不明白》等——大量出现的神秘眼睛，闪烁出拉康意义上的“凝视”。这些神秘眼睛的背后透露出令人相当不安的意蕴，正契合了拉康对凝视作为“小他物”的界定。在拉康的理论



图16 丁成：《它们弄出动静来》

中，“小他物”是一个至为关键的概念，它意味着符号域无法遏制真实域渗漏出污渍残渣，或者无时不在扮出鬼脸。《无巧不成书地完成了一次劫后小插入》、《我只会记住能够忘记我的人》、《七点钟为七点零一分亲自上发条》、《错觉占据上风》等几幅干脆就把怪眼和怪脸结合在一起，将恐惧、惊异、搞笑、威胁、痴呆等不同意味其妙地凝聚到同一

一个画面内，成为对一个时代主体性的精确隐喻。在这个面向上，丁成还执导过一部电影《我是谁 从哪里来 到哪里去》(2015)，影片塑造了一个悲喜剧合一的魔怪般艺术家形象，体现了他的一贯追求。而丁成画作所体现的主体也已不再仅仅是被他者秩序严格规整的符号化主体，而是通过表达无法被完整符号化的视像，探索主体如何染上了真实域的浓重阴影。在《1+1=7》里，一个有猫须的绿色人物被紊乱的黑色雾气所笼罩，并且面对一个具有威胁性的，类似蟒蛇的怪物头型。《1+1=7》这个标题凸显了世界的荒谬感，墨迹背后被遮蔽的印刷文字若隐若现，再次体现出符号域遭到真实域的创伤性内核爆破后的狼藉态势。



图17 丁成：《七点钟为七点零一分亲自上发条》



图18 丁成：《无巧不成书地完成了一次劫后小插入》



图19 丁成：《我只会记住能够忘记我的人》

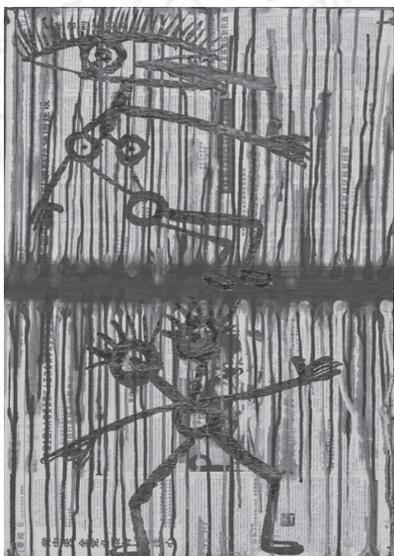


图20 丁成：《错觉占据上风》



图21 丁成：《神吉板目是时松》

必须特别注意的是，《错觉占据上风》、《1+1=7》、《集中清理审批相关中介服务》、《神吉板目是时松》、《鼠标一点，就可以买气》等一大批作品都是用现成的报纸替代了画布做背景材料的。也就是说，在这些作品里，所有的画面都建立在现有的报纸文字基础上。这个做法当然不容小觑。这里，拉康的“滩涂”概念也勾连上了德里



图22 丁成：《1+1=7》



图23 丁成：《鼠标一点，就可以买气》

达 (Jacques Derrida) 的“痕迹” (trace) 和“擦抹” (usure) 的概念。德里达对“书写”的强调也表明了所有的书写都是具有“延异” (différance) 特性的书写，“没有什么是在上下文之外的”<sup>①</sup>。“擦抹”这个关键字意味着为什么德里达关注于如何“重新激发原初的铭文并重新恢复羊皮纸的书写”<sup>②</sup>。而丁成的绘画策略正与羊皮纸的书写相同：任何的涂抹或在其上的重新书写都无法彻底擦拭掉原有的痕迹。换句话说，所有的书写都是与过去书写的合谋，在重新书写中一方面涂抹，一方面保留了原初的印记。那么，代表了主流话语的报纸（及其占据统治地位的书写体系）在被涂抹的过程中依旧没有遭到彻底的覆盖，意味着一种全然的决裂、弃绝或脱逃并无可能；实际上，丁

成提请我们认识到这个符号化的背景作为规范性的“大他者”始终占据着如来佛手掌般的地位，尽管遭到了必然的玷污和篡改。像《鼠标一点，就可以买气》这幅画的标题就来自背景《苏州日报》上一篇新闻报道的标题，原文还有一个副标题“鼠标一点，就可以买气——国

① Jacques Derrida, *Limited, Inc.*, (Evanston: Northwestern University Press, 1972), p.136.

② Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Alan Bass tr., (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p.212.

内首个工业气体电商平台在苏上线”。但这幅画的英文标题却叫做“Click the Mouse, and You Can Buy Something That You Hate”，暗示了丁成标题中的“气”已经不是新闻报道中的“工业气体”，而是“生气”或“气愤”。这幅画的画面本身也不再追求传统的“气韵”，而是用彩色线圈式的无尽缠绕显示出内心的纠结。



图24 丁成：《像脉颤脉颤小惊喜》

既然所有的书写都是重新书写，所有的绘画都是重新绘画，丁成的视觉艺术创作也在相当程度上回应了中外的经典艺术。在怪物的向度上，丁成的视觉元素也很容易令人联想到波希（Hieronymus Bosch）绘画中常见的魔怪形象，不过丁成大量融汇了拼贴、涂鸦等当代技法，他笔下怪异物种显然必须放到后现代艺术的脉络里来理解。无论如何，波希式的形象仍然值得参照。在拉康的论述里，波希画作中“外观形态学意义上呈现的断裂肢体或器官形态”<sup>①</sup>（特别是像在《尘世快乐的花

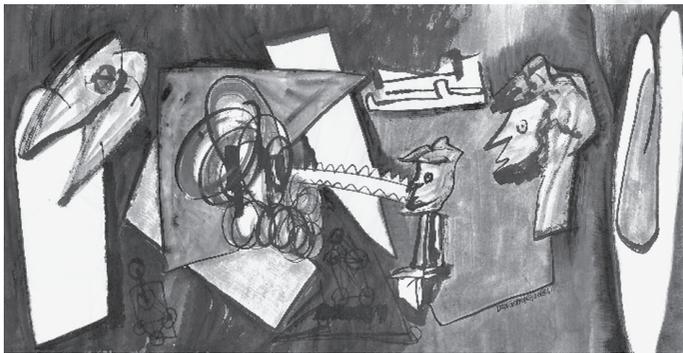


图25 丁成：《大多数的人类情感》

① Jacques Lacan, *écrits: The First Complete Edition in English* (New York: W.W. Norton and Company, 2006), p.78.

园》、《最后的审判》这一类画作中，魔怪形象与“断裂肢体或器官”形象密不可分)，显示出想象域尚未完成的人类恐惧，是自我完整性关于内在崩溃的噩梦。在丁成的画作里，眼睛、头颅或其他器官也常常是与身体分离的。但首先，丁成的视觉形象不是写实的，因而很难联想为来自整体的碎片。其次，丁成更加强调的是眼神或表情的魔性，那么观者的关注点则会集中在那种魔怪般的“凝视”上。



图26 丁成：《退堂鼓一定要敲》



图27 丁成：《用最尖锐的冷静》

还有像《像脉颤脉颤小惊喜》、《退堂鼓一定要敲》，特别是《用最尖锐的冷静》，则以对面部线条的粗犷勾勒切近了木刻的效果，在很大程度上令人想起法国表现主义画家鲁奥（Georges Rouault）的绘画，因此也就具有了某种绝望与神圣之间的奇特效果。而《大多数的人类情感》则由于色彩大多基于黑白，加上零碎悬空的侧面人头和兽头，在一定程度上有毕加索（Pablo Picasso）《格尔尼卡》的影子，有如八大山人式孤悬的眼珠和毕加索式孤悬的人兽头颅耦合在一起。不过丁成画中的鬼怪形象最容易联想到的要算是巴斯奇亚（Jean-Michel Basquiat）了：同样怪异的面容（他的一些画作就题为《魔鬼》或《鬼怪》），同样肆意的涂鸦式笔触。艺术哲学家考什克（Rajiv Kaushik）也借用拉康对“歪像”（anamorphosis）的论述来理解巴斯奇亚的怪

异面容。<sup>①</sup>丁成的魔怪形象同样来自“歪像”的创伤性真实深渊，将拉康在第十一期研讨班上阐述的“歪像”理论推向了新的境界。拉康列举的艺术史上的“歪像”作品，主要是小汉斯·霍尔拜因（Hans Holbein）《使节》一画正下方的那具骷髅，由于绘图时的变形，必须从左下方或右上方极为贴近画面的角度来观察才能辨认出其本来的面目。根据拉康的解读，骷髅的歪像正是一种小他物的凝视，从死亡的深渊所疏漏出来的形象，既恐怖又撩人，充满了绝爽的复杂意味。透过歪像，我们可以探察到的便是真实域的异形鬼怪。丁成的《孤独求量》中的主要部分也描绘了一具骨架，但上方的头骨却非同寻常：由于眼窝、鼻子和嘴部的孔洞全部连在了一起，并且缺失了所有的牙齿，这具骷髅几乎给人以咧嘴笑的错觉。这样的孔洞的确暗示了真实域的致命深渊，透过骷髅的凝视（包括恐怖而神秘的微笑）令人不寒而栗。



图28 丁成：《孤独求量》



图29 丁成：《他们满含愧疚》

如果说丁成的画在较为抽象的向度上显示出一种解构了符号秩序

<sup>①</sup> Rajiv Kaushik, “The Obscene and the Corpse: Reflections on the Art of Jean-Michel Basquiat”, in *Janus Head* 2012, Vol. 12 Issue 2, p.85.

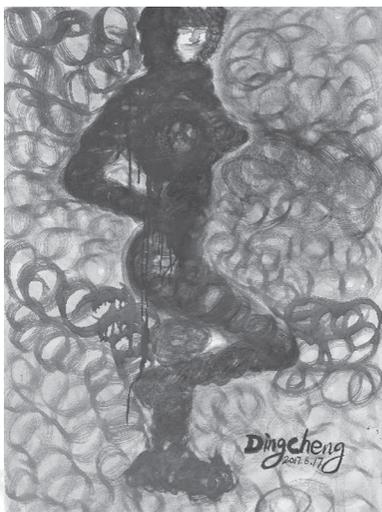


图30 丁成：《大家都学会了有限度地控制情绪》

的“氤氲”氛围，那么，在他较为具象的向度上，“歪像”同样以扭曲了符号化影像的方式，占据了整体视像的核心地位——《大家都学会了有限度地控制情绪》、《他们满含愧意》等都是出色的例证。《他们满含愧意》中出现了层层叠叠堆积起来的怪异眼睛，但貌似都是单只的眼睛——这就失去了正常视觉器官的功能，成为一群孤零零的鬼魅形象。假如说詹明信（Fredric Jameson）将沃荷（Andy Warhol）《钻石粉末鞋》里的单只鞋子看作是

“一堆从奥斯维辛遗留下来的鞋”<sup>①</sup>，具有某种历史创伤性的来源，那么丁成的这些黑暗阴郁的单只眼睛更透露出真实域核心的创伤特性。

如果说“歪像”正是“小他物”的典型表征，那么像《大家都学会了有限度地控制情绪》中的女性形象也就消解了任何能指化的意义构造，成为一种迷惑，一道难题，透露出真实域的深渊。她撩人的体态构成了一种诱惑？她面目不清的五官是否更令人有一探究竟的欲望？丁成在她身体周围加上了歪扭的螺旋式图形——如果仔细观察，这具身体本身也是众多叠加的螺旋形线条构成——以此强化图像的晕眩感<sup>②</sup>。这个主题在很大程度上是古典妖精形象的再现。我们甚至可以看到从身体上流下的墨水痕迹更强烈地指明了肉体的虚幻或虚构特征：那只是可以随时消解的一具临时的肉身，但充满了“邪”荡的气

① Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p.8.

② 当然，这样的视觉效果在经典艺术里也并非没有出现过，只是不曾以此绘制人物的全身与周遭。比如达·芬奇的《岩间圣母》中天使和婴儿圣约翰的金色卷发，还有《吉内薇拉·班琪》的卷发，也被画成了某种螺旋形，具有类似的魅惑效果。

息——以面部歪斜的表情和弯曲的体态为标志。可以说，丁成画中的“歪像”将真实的核心以乜斜错乱的样态铺展出对符号化影像的瓦解，有力地呼应了他充满了解构潜能的整体美学指向。那么，“画中有诗”和“诗中有画”则必须理解为在丁成诗歌创作和绘画创作中不断互相穿插的魔怪小他物对神圣大他者（无论是语言符号或是形象符号）的有力颠覆，切入了创伤性的真实内核。



商務印書館  
The Commercial Press



商務印書館  
The Commercial Press