

歡樂、遊戲與諧趣：管管的頑童詩學

楊小濱

中央研究院中國文哲研究所研究員

中文摘要

本文從拉岡的精神分析符號學及其它當代理論視角來觀察管管詩中的修辭特徵與文化精神。管管的超現實美學往往與狂歡風格融合在一起，以怪誕卑下的方式衝擊了原本神聖的符號。在許多詩作中，管管還實踐了一種不斷滑動跳躍的言說策略，以歷時性的超現實置換演示了能指的永恆變幻。無論如何，管管詩學的主體困乏在很大程度上是傳統文人狂放與自嘲精神的重新體現。而他詩中的童趣與遊戲精神也必須理解為對創傷經驗及其符號化努力之間的永恆辨證。

關鍵詞：管管，狂歡，換喻，主體困乏，意指遊戲

The Carnavalesque, the Playful and the Comical: Guan Guan's Urchin Poetics

Yang, Xiao-Bin

Research Fellow,

Institute of Chinese Literature and Philosophy,

Academia Sinica

Abstract

This essay observes the rhetorical characteristics and the cultural spirits in Guan Guan's poetry from Lacanian psychoanalytic semiotics and other contemporary theoretical perspectives. Guan Guan's surrealistic aesthetics is usually blended with his carnivalesque style, challenging the originally majestic signs in base and grotesque ways. In many of his poems, Guan Guan practices an incessantly sliding or leaping strategy of speech, displaying the perpetual shifts with diachronic surreal displacements. In any case, the subjective destitution in Guan Guan's poetry can be seen as a reactivation of the unrestrained and self-mocking mindset of traditional Chinese literati. The childish taste and playful spirit in his poetry must be understood as the ceaseless dialectical movements between trauma and the effort to symbolize it.

Key words: Guan Guan, carnivalesque, metonymy, subjective destitution, signifying game

歡樂、遊戲與諧趣： 管管的頑童詩學

在台灣現代詩的脈絡裡，管管即使不能算是一個異數，也無疑是一位獨樹一幟的開拓性詩人。從五〇年代末起，管管的寫作就處在某種「前沿」的狀態，動用了東西方文學藝術中眾多資源，以激進的探索精神將漢語詩推向一種兼有狂歡與童趣的鮮明風格。在《創世紀》的詩人群體（特別是痲弦、商禽、洛夫等）所匯聚而成的超現實主義潮流中，管管以其最具詼諧感和戲謔感的傾向，突出地實踐了日後漸成顯學的後現代寫作。從這個角度而言，管管在寫作上的突破性或超前性使得他在文學史上的意義、成就和地位長期以來處於被低估的狀態。所以，儘管對管管詩的評論和研究不算太少，但如何發掘管管作品中更為豐富的文學和美學價值，仍然是可以繼續推進的任務。

一、超現實的狂歡及其社會指向

在研討班第五期《無意識的各種型態》上，拉岡沿著佛洛伊德在《詼諧及其與無意識的關係》中的論述，著重討論了笑、笑話和玩笑的話題：「佛洛伊德說，在笑話中讓我們開心的——而這正與我之前稱為著迷或換喻魅惑的具有同樣功能——是我們感覺到說笑話者禁制的缺失。」¹「禁制的缺失」意味著大他者能指權威的下野，也就是說，符號秩序呈現出紊亂的面貌，致使能指元素本來可能具有的崇高或神聖特性發生變異，沉溺於怪誕、卑俗或嬉鬧。正如巴赫

¹ Lacan, Jacques, *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V* (Cambridge: Polity, 2017), p. 114.

汀在談論拉伯雷小說中狂歡（carnavalesque）美學的時候所說的：「幾乎所有的愚人筵席儀式都是各類教會儀式和象徵的怪誕降格，和向物質肉體層面的轉化：聖壇上的狂啖和狂飲，不體面的姿態，脫去了神聖的外衣。」²巴赫汀的狂歡理論聚焦在敘事小說的體裁，管管的詩歌寫作無疑跨越了抒情詩的邊界，納入了「非詩」的表現方式。文學中的狂歡性本身就充滿著喜劇甚至鬧劇的色彩，而管管的不少詩作典型地體現出不羈的狂歡場景。比如這首《饕餮王子》：

吾們切著吃冰彩虹 把它貼在胃壁上 請蛔蟲看畫展 把吃剩的放在胭脂盒裡 粉刷那些臉 再斬一塊太陽剛一塊夜 吃黑太陽 讓他在肚子裡防空 私婚 生一群小小黑太陽 生一群小豬 再把月和海剝一剝 吃鹹月亮 請蛔蟲們墊著鹹月光作愛 吹口哨 看肉之洗禮 把野獸和人削下來 咀嚼咀嚼 妻說 應該送一塊給聖人嚐嚐³

斯洛文尼亞的拉岡學派精神分析學理論家阿蓮卡·祖潘契奇（Alenka Zupančič）在闡述拉岡喜劇觀時言簡意賅地指出：「喜劇總是主人能指的喜劇。」⁴在上段文字中，不僅有「彩虹」、「太陽」、「月亮」，而「聖人」更是典型的「主人能指」（master signifier）。但「彩虹」成了「冰彩虹」，「月亮」成了「鹹月亮」，而「太陽」成了「黑太陽」（可以像小豬一樣生出「一群」來，也可「斬」了入口）：「吃冰彩虹 把它貼在胃壁上 請蛔蟲看畫展」、「斬一塊太陽剛一塊夜 吃黑太陽」、「私婚 生一群小小黑太陽 生一群小豬」、「吃鹹月亮 請蛔蟲們墊著鹹月光作愛」這樣的場面令人想起波希（Hieronymus Bosch）的那些怪異的繪畫，詩中各類神聖形象或符號不但成了盛宴上「饕餮」享用的佳餚，而且拼合成了一幅奇詭的畫面。「聖人」代表了一種可能是餐風飲露的符號性牌位（當然是威權的大他者），而「送一塊給聖人嚐嚐」則更明確地將卑下的肉體行為與神聖他者連接在一起，體現出巴赫汀理論中的「怪誕現實主義」。對巴赫汀而言，「怪

² Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), pp. 74-75.

³ 管管，《管管詩選》（台北：洪範，1986年），頁26。

⁴ Zupančič, Alenka, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge MA: MIT Press, 2008), p. 177.

誕現實主義」最重要的特徵之一便是「降格」，即原先設定為崇高與神聖的符號被置於卑下或低俗的肉體層面。

在論述主體對想像性自我整體的碎裂威脅時，拉岡提到了波希繪畫中的「碎片化的身體」，即人體器官的奇特形象：

當精神分析活動碰到個體身上某個層面的富有攻擊性的斷裂時，這種碎片化的身體總是呈現為斷裂的肢體形式，或者是外觀型態學中所表現的器官形式。它長著翅膀，全副武裝，抗拒內心的困擾——這同富於幻想的耶羅尼米斯·波希在繪畫中永遠確定的形象是一樣的。⁵

管管《饕餮王子》中擬人化的太陽、月亮等意象，也遭遇了「斬一塊太陽副一塊夜」、「把月和海剝一剝」、「把野獸和人削下來 咀嚼咀嚼」這樣破碎的命運，對應了主體在前符號化階段的歡樂與恐懼。

在討論拉伯雷小說的時候，巴赫汀認為「拉伯雷肯定了人類生活中吃喝的重要性，努力從意識型態上為之正名……並豎立起一種吃喝的文化」⁶。與性愛相似，吃喝體現了世俗生活在本能或肉體層面上的意義，也是對所謂的社會規範、禮節的衝擊：「幾乎所有的宴飲禮儀都是教會禮儀與象徵的怪異降格，以及將它們向物質身體層面的轉化：暴食與酣醉的狂歡在祭壇上，不雅的姿態，脫冕。」⁷巴赫汀還在拉伯雷有關吃喝的文字裡發現了對變形或怪誕肉體的誇張描繪，發揚了民間諧謔文化對官方嚴肅文化的消解力量。在這樣的路徑上，管管的詩，比如這首《老鼠表弟》，將肉體的舞蹈、暴食、疾病……等生活場景以變形與狂歡的型態鋪展出來：

一群黑人自鼓裏舞出。踐踏你的腦袋。自二樓。自這扇被小喇叭吹碎的彩玻璃窗。舞出。這種推磨的臀。這種純流質的歌。這種月經的唇。溢在你張大牙齒的眼上。你的眼死咬住癌症花柳病。以及在高壓線之上。

⁵ Lacan, Jacques, *Écrits: The First Complete Edition in English* (New York: W.W. Norton and Company, 2006), p.78.

⁶ Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 185.

⁷ Bakhtin, *Rabelais and His World*, pp. 74-75.

警報器之下。這種被起重機吊起的大乳。這種繫以緞帶的什麼什麼彈。
 （《管管詩選》，頁 24）

這不僅構成一幅具有拼貼風格的，狂野的超現實主義畫面，甚至從句法、結構和節奏上來看，管管也在很大程度上打破了正常的、邏輯的、規範的樣式。一方面，「月經的唇」、「張大牙齒的眼」、「起重機吊起的大乳」等鋪展出駭人的夢境般意象，另一方面，不完整的、零碎的詞句在句號的切割下急速變幻拼接，在一定程度上實踐了布列東（André Breton）倡導的以「自動寫作」為法則的超現實主義詩學。作為創世紀詩群的一員，管管詩中的超現實主義風格十分顯見⁸。這一類變形與破碎的視覺形象也與受到了波希深刻影響的達利（Salvador Dalí）的超現實主義繪畫（比如《內戰的預兆》）有相當緊密的親和關係。儘管達利繪畫中的悲劇意味讓位給了管管的狂歡怪誕風格，但超現實主義對於夢境般場景的營造，依舊在管管的詩中獲得了充分的展開。二十世紀歐洲的超現實主義運動當然受到了佛洛伊德精神分析學說的推動，也可以說，是致力於挖掘無意識深處的扭曲或破碎形象。不過，拉岡多次引述佛洛伊德的觀點，「夢是一種字謎」⁹，或者說，是由能指組成的，必須從字面上去解讀。那麼，我們就更有理由可以將詩的文字看作是無意識的能指所體現的修辭結果。無論是巴赫汀的狂歡理論，還是超現實主義的美學，都突顯了對崇高化、神聖化社會規範的叛逆姿態。這也正是管管詩歌狂歡化風格的關鍵指向。

二、換喻修辭下的喜感與荒誕

在雅各布森（Roman Jakobson）的啟發下，拉岡把修辭中「換喻」（metonymy）與夢境運作（Traumarbeit）中「置換」（displacement）的功能連結到一起。而「換喻」，恰恰也是拉岡所說的笑話中至為關鍵的機制。拉岡稱之為「換喻魅惑」

⁸ 創世紀詩社與超現實主義的關係已有眾多批評家與文學史家曾經進行過廣泛論述。如向陽就指出：「進入六〇年代之後，創世紀詩社以更徹底的、全面西化的超現實主義取代了『現代派』的詩壇位置，擔當了臺灣詩壇最前衛的角色。」見向陽，〈喧嘩與靜寂：臺灣現代詩社詩刊起落小誌〉，《浮世星空新故鄉——臺灣文學傳播議題析論》（台北：三民，2004年），頁 144。

⁹ Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, p. 394, p. 424.

(metonymic captivation, 見前文), 以此說明換喻與笑話之間的內在勾連, 或者說, 換喻作為笑話的基本形式要素。在拉岡早期的重要論述〈無意識中文字的籲求或佛洛伊德以來的理性〉中, 他為換喻的結構繪製了一個公式: $f(S \dots S')S \cong S$ (一) s 。這裡的意思是: 括號裡能指與能指與能指與能指……之間的無限連結, 作為意指關係的功能 (f =function), 可以看作是所指從能指那裡的逃逸 (而形成了欲望空缺)。管管的狂歡式詩歌語言展現出能指他者的內在匱乏和可變, 這也是為什麼拉岡會提到「換喻」, 一種充分體現語言跳躍性的型態。作為大他者的語言一方面是主體依賴的對象, 另一方面又同時被揭示出內在的不確定與不穩定。這樣的換喻效應在管管的詩裡顯得尤其突出, 因而更增強了喜感的效果。比如在上文所引的《饕餮王子》中, 從「吃冰」迅速連接到「彩虹」, 再連接到「貼在胃壁上」、「請蛔蟲」、「看畫展」……, 可以說充分體現了能指尚未獲得確定所指便跳躍到下一個能指的過程, 從而形成了由意義陷落造成的欲望空缺。前後能指之間鬆散的連接顯示出能指的不穩定, 或者說, 正是能指自身的不斷漂浮, 使得所指處於無限滑動的狀態而無法止息或扣合。管管詩中的喜感很大程度上來自於所指從能指那裡的發生逃逸的結果。當能指的跳躍導致了所指與能指之間的錯位, 所謂「禁制的缺失」就意味著符號秩序曝露了內在的裂隙, 展示出能指自身 (特別是主人能指) 的無能或甚至荒謬。主人能指的失敗, 表明了符號秩序 (在這裡主要是語言體系) 的不可能——借用阿岡本所言: 「在語言中, 出示出一種交流的不可能性, 並以此出示其可笑——這就是喜劇的本質。」¹⁰

對於一位高度自覺於漢語語言性的詩人而言, 如何突破語言的桎梏, 將語言的潛能發揮到極致, 並且深入到對語言自身的辯證性甚至否定性反思, 似乎始終是一個重要的使命。按洛夫的說法, 管管詩中充滿了「非邏輯性的組合而能在其間產生一種新的美學關係」¹¹。管管在不少詩裡實踐了一種能指不斷 (甚至無限) 跳躍以致所指也隨之不斷滑動的言說型態。最典型的要算〈春天像你你像煙煙像吾吾像春天〉這首:

¹⁰ Agamben, Giorgio, *Pulcinella: Or, Entertainment for Kids in Four Scenes* (London: Seagull, 2018), p. 17.

¹¹ 洛夫, 〈管管詩集『荒蕪之臉』序〉, 收於管管, 《荒蕪之臉》(台中: 普天, 1972年), 頁6。

春天像你你像梨花梨花像杏花杏花像桃花桃花像你的臉臉像胭脂胭脂像
大地大地像天空天空像你的眼睛眼睛像河河像你的歌歌像楊柳楊柳像你
的手手像風風像雲雲像你的髮髮像飛花飛花像燕子燕子像你你像雲雀雲
雀像風箏風箏像你你像霧霧像煙煙像吾吾像你你像春天（《管管詩選》，
頁 79）

在這裡，「春天」、「你」、「梨花」、「杏花」等所有的意象……被「像」這個動詞串聯到一起，有如不同的元素組成了一首春天交響曲，但並不是共時性的意象並置或堆積，而是歷時性的影像變幻與流轉。在一種循環式的結構中，能指與能指貌似鎖鏈般環環相扣；而實際上，在能指變化無端的過程中，所指卻變得無所依傍。就春天而言，不再有確定的神聖或權威的喻詞（比如某一種花或其他自然意象）可以成為一統天下的象徵。似乎各種花名、自然景物都可以隨意或隨機換取，以成為這個能指鏈的一部分。「春天」也未必是終極的所指，或者說，任何所指也逃不過成為另一個能指，為了下一個同樣轉瞬即逝的所指而奉獻犧牲。這一輪能指運動的終點看似回到了起點，但由於經歷了能指漂浮流轉的漫長過程，固定嚴格的意指結構已經讓位給了自由開放式意指關係的無限可能。並且，本詩的最後，「春天」的符碼經由更加迷亂的能指串聯將歷史上的梟雄和小說中的弱女子拼貼在一起（不僅造成巨大的反差，也通過「林黛玉秦始皇」對「成吉思汗楚霸王」的隨意替換形成意指鏈的鬆動），再以白居易略帶禪意的詩句作結：

春天像秦瓊宋江成吉思汗楚霸王

秦瓊宋江林黛玉秦始皇像

「花非花

霧非霧」（《管管詩選》，頁 79）

已有學者如蕭蕭指出了這首詩「全盤肯定之後突然從本質上完全否定」的特徵，以及「全滿（色）因為『棒喝』而全無（空）的空間設計」¹²。花和霧的自我

¹² 蕭蕭，〈後現代社會裡「玄思異想」的空間詩學——以管管詩中「臉」與「梨花」的措置

否定一定程度上體現出佛教的色空觀，也令人想起阿多諾有關「概念中之非概念性」的否定辯證法¹³。對阿多諾而言，任何給定的概念都包含了——內在於自身的——對自身的否定。這裡，我們可以進一步看到能指之間的遊移不僅是一種鏈接（本詩的第一段），也意味著一種脫落（本詩的結尾）——因而才形成了欲望的罅隙。那麼，「花非花／霧非霧」的格言式結語似乎總括了對語言符號自我否定性的終極認知，而這，又是基於對上文中能指的無限延伸轉換的一次變奏或逆反。

以〈春天像你你像煙煙像吾吾像春天〉這首詩為代表的基本句式時常接近傳統的頂針修辭，不過在管管的詩裡，這種頂針式的接續往往連綴得更為密集、緊湊。〈繾綣經〉這首詩就是一例：

七月七日長生殿
 高高的草下有低低的蟲
 低低的蟲上有高高的樹
 高高的樹下有低低的草
 低低的草上有高高的鳥
 高高的鳥下有低低的樹
 低低的樹上有高高的風
 高高的風下有低低的鳥
 低低的鳥上有高高的雲
 高高的雲下有低低的風
 低低的風上有高高的天
 高高的天下有低低的雲
 低低的雲上有高高的星
 高高的星下有低低的天
 低低的天上有高高的手

／錯置為主例〉，收於蕭蕭、方明編，《現代詩壇的孫行者：管管作品學術研討會論文集》（台北：萬卷樓，2009年），頁140、142。

¹³ Adorno, Theodor, *Negative Dialectics* (London: Routledge, 1973), p. 12.

高高的手下有低低的星

低低的星上有高高的蟲（《管管詩選》，頁 59-60）

除了從白居易〈長恨歌〉摘取的原詩文字之外，管管通過「高高的」和「低低的」（下文中還有「濃濃的」和「淡淡的」、「遠遠的」和「近近的」）反覆交錯，加上「蟲」、「樹」、「草」、「鳥」、「風」、「雲」、「天」、「星」等等的穿插和替代，編織出一幅不斷纏綿悱惻心靈交融的情愛璇璣圖。詩題稱之為「經」，卻並無嚴肅高深的經文；與「經」的概念產生巨大錯迕的是，本詩的內容更像一曲詞文通俗的歌謠，一首意念揮之不去的愛情迴旋曲，消解了「經」的殿堂式崇高。但它在節奏和意念上又有念經般的那種執著，那種虔誠，彷彿情感上的癡迷才是真正的信仰。表面上看，全詩充滿了各種重複的語詞。不過，正如紀傑克在闡述德勒茲「重複」（repetition）概念時所言：「德勒茲重複概念的核心在於這樣的觀念，與線性因果的機械（不是機器！）重複相反，在重複的恰當時機，重複的事件獲得了重新創造：它每次都（重新）現身為新的。」¹⁴這種「新」包含了情感強度的不斷遞增，營造了對「繾綣」意蘊漸次堆疊的推進效果。由此可見，這裡的重複並不意味著機械式循環往復以至無窮的驅力運動，而更接近於德勒茲所說的「欲望機器」。既然與欲望相關，這樣的重複便體現為一種具有生成（becoming）特性的情動力。基於此，紀傑克還認為德勒茲所強調的不是「隱喻」（metaphor）的關係，而是「變形」（metamorphosis）的關係¹⁵。可以看出，這種與「隱喻」相對的「變形」，也恰好體現出「換喻」的型態。

這樣的迴旋式結構在管管的詩作中頻繁出現。另一個例子是〈臉〉。比較特別的是，從結構上這首詩的迴旋進行了兩次，也就是，詩中「春光燦爛的小刀」經由頂針式的能指遞進而歸來之後又再度出發，直到將近末尾處抵達返回的高潮：

愛戀中的伊是一柄春光燦爛的小刀

一柄春光燦爛的小刀割著吾的肌膚

¹⁴ Žižek, Slavoj, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2004), p. 15.

¹⁵ Žižek, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*, p. 16.

被割之樹的肌膚誕生著一簇簇嬰芽
 伊那嬰芽的手指是一柄柄春光燦爛的小刀
 一葉葉春光燦爛的小刀上開著花
 一滴滴紅花中結著一張張青果
 一張張痛苦的果子是吾一枚枚的臉
 吾那一枚枚的臉被伊那一柄柄春光燦爛的小刀

 割著！
 割著！（《管管詩選》，頁 106）

必須指出的是，這首詩中的換喻式的能指漂移顯然展開了更具張力的欲望空間。將「愛戀中的伊」比作「一柄春光燦爛的小刀」具有非同一般的震驚效果，將作為他者（她者）的符號與無法遏制創傷性絕爽的符號能指之間所產生的衝突推向了前臺。「割著……肌膚」的「小刀」當然指明了愛戀所蘊含的痛感（連「一柄」也暗示了握刀的姿態從而使得整個場景更具視覺效果），而「春光燦爛」則不僅展示出亮晃晃的刀影，也建構了內心的刺痛與春光所帶來的暢快之間的密切連接。換句話說，詩中頂針式的詞語勾連還引向了痛感與快感的互相勾連，更突出了欲望與絕爽的辯證關係。

特別是最後「吾那一枚枚的臉被伊那一柄柄春光燦爛的小刀／割著！／割著！」不得不令人聯想起最早的超現實主義電影——西班牙導演布紐艾爾的（Luis Buñuel）的《安達魯之犬》裡用剃刀割裂眼球的駭人場景。值得注意的是，《安達魯之犬》裡這個剃刀割開眼珠的鏡頭也是經由對前一個雲片掠過月亮的鏡頭的夢境般置換達成的，這種橫向的替換式連接恰好體現出換喻的型態。

在管管的作品中，〈荷〉這首詩雖然短小，或許是將置換的詩學發揮得最為複雜的一首：

「那裡曾經是一湖一湖的泥土」
 「你是指這一地一地的荷花」
 「現在又是一間一間沼澤了」

「你是指這一池一池的樓房」

「是一池一池的樓房嗎」

「非也，卻是一屋一屋的荷花了」(《管管詩選》，頁 108)

這首並沒有明顯的頂針手法，但接續的詩行通過量詞的錯用，一方面呼應到前一行將被覆蓋的能指，另一方面又與新生的能指產生了可疑甚至衝突的關係——特別是「一地一地的荷花」、「一間一間沼澤」、「一池一池的樓房」，突顯了人工建築與自然意象之間被強行耦合的現實；但量詞與名詞之間的相互抵牾和糾纏使得這種錯位所引發的荒誕感在語法的層面上就令人暈眩。當然，在換行的過程中，一系列具有連接、轉折或伏筆作用的詞語——包括「曾經是」、「你是指」、「現在又」、「是……嗎」、「非也，卻是」——起著具有建構功能的作用，但大多明顯地暗示了方向性的轉換，使得下一行對上一行的承接體現出否定性的意味。因此，這一連串的否定經由持續的置換造成了極度蜿蜒的能指路徑，從而促成了語義層面上對景物滄桑的嶄新表達。

三、狂放、自嘲與主體困乏

在〈俺就是俺〉這首詩裡，管管用文字構築了一幅自畫像，把自己描繪成了一個熱愛文藝但隨性不羈的山野粗人。在中國詩歌史上，從杜甫、白居易到蘇軾、辛棄疾，都有不少自嘲的篇章，營建了程度不同的戲謔化抒情主體。管管的這首詩推進了這個傳統，勾勒出一個一半是狂放（亦是狂歡），一半是自嘲的自我形象：

俺就是俺

俺就是這個熊樣子

管你個屁事

俺想怎樣

俺就怎樣

俺要愛你

俺就大膽的來愛你

俺要恨你

俺就大膽的來揍你

哪怕你把俺揍個半死

俺要吃便痛痛快快的吃

俺就是這個熊樣子

管你個屁事

俺喜歡走著路唱大戲

俺喜歡在山頂上拉野屎

俺喜歡赤身露體

俺喜歡做愛

俺喜歡寫詩俺喜歡米羅、克利、石濤、八大、徐文長、齊白石

俺喜歡丁雄泉畫的女人

俺喜歡丁衍庸畫的寫意

俺喜歡土裡土氣鄉裡鄉氣的人和東西

俺就是這個臭樣子

管你個屁事

俺喜歡鄭板橋、金聖歎、蘇軾

還有他娘的超現實

俺喜歡那些青銅、那些古畫，那些漢唐以前的玩藝

但是這一些東西總比不上山坡上那棵桃樹那麼滋實

俺喜歡鬼

俺喜歡怪

俺喜歡那些稀奇古怪的東西

俺就是這個鬼樣子

管你個屁事

能愛就愛總不是壞事

俺愛罵人

經常說他媽的

當然你也可以罵他奶奶的

俺就是俺

俺就是這個熊樣子

管你個屁事（《管管詩選》，頁 181-183）

管管明〈俺就是俺〉這首詩戲仿了法國詩人普列維爾（Jacques Prevert）的詩〈我是我〉。普列維爾詩中的「我」雖然也有某種任性的姿態，但基本上採取了溫柔敦厚的取向，用詞也樸實雅正——其中出現較多的詞語，除了「我」，就是「愛」和「愉快」。相比之下，管管從標題裡的方言詞語「俺」開始，就演示出一個更加無禮、粗鄙、不馴的山野村夫形象（替代了中性的「我」）。首先當然是刻意地用「管你個屁事」、「俺喜歡在山頂上拉野屎」、「俺就是這個臭樣子」這一類被唐捐（劉正忠）稱為「屎尿書寫」的語句，嚴重衝擊了詩學與社會的常規¹⁶。與此相關的，還有遏制不住的粗話，像是「還有他娘的超現實」、「俺愛罵人／經常說他媽的／當然你也可以罵他奶奶的」。在這首詩靠前的部分，管管先是沿襲了普列維爾的「愛」語，熱烈訴說著「俺要愛你／俺就大膽的來愛你」，但不久後的下文，這個「愛」就變異成更加生猛的「俺喜歡赤身露體／俺喜歡做愛」了。如果說普列維爾詩中「我」的形象是一個略具個性的普通人，那麼管管詩中「我」的形象狂放到了略帶丑角化的程度：「俺就是這個熊樣子」。這差不多也是精神分析理論所提出的必要姿態。拉岡曾經表示：「甚至作為一個俳優，你的存在才獲得正當性。你只需看看我的《電視》節目。我是個小丑。」¹⁷紀傑克在闡述拉岡時也表示：「真相只能以折射或扭曲的型態出現……以愚人（或更確切地說是小丑）的話語型態述說。」¹⁸

對拉岡而言，一個可以自我認同的完美主體（鏡像狀態下想像的理想自我，ideal ego）是必然被拋棄的虛假幻像，而按照社會權威的要求所塑造的主體（符

¹⁶ 劉正忠，〈違犯·錯置·污染——臺灣當代詩的屎尿書寫〉，《臺大文史哲學報》第 69 期（2008 年 11 月），頁 149。

¹⁷ Lacan, Jacques, "La troisième," *La cause freudienne*, vol. 79 (2011), p. 15.

¹⁸ Žižek, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*, p. 63.

號域的自我理想，ego-ideal) 實際上也依賴於空洞的大他者指令。「主體困乏」(subjective destitution) 的概念意味著主體只能佔據一個自我劃除的位置，因為他的根本命運在於與真實域 (the real) 的遭遇 (tuché)。在這首詩裡，難以抵擋的便是真實域的持續侵襲——「拉野屎」、「臭樣子」、「說他媽的」、「喜歡赤身露體」……都一再標明社會化規範的接連失效——當然，主體的困乏與他者的困乏是相應的。詩中多次出現了「管你個屁事」這樣的粗話，但其中憑空而來的「你」究竟指的又是誰呢？我們不難推斷，這個虛擬的「你」便是從不現身但又無所不在的社會大他者，那個暗中掌管或規範著主體性的父法式權威¹⁹。主體與他者的關係，在這裡便呈現為一種「互消」(interpassive) 的，幾乎是同歸於盡的關係：一個以「野屎」、「臭樣子」為標誌的主體自然應和於一個其實只著眼於「屁事」的他者。那麼，甚至主體與他者之間的差別也十分微小了——要「管」的「屁事」或許也正是「管管」的「屁事」，儘管不值一提，卻是主體與他者二者的共同命運——或者更準確地說，二者的共同困乏——儘管從根本上說，「大他者並不存在」(拉岡的箴言)²⁰，因為詩中的這個「你」，只不過來自詩人管管假想出來的聲源。這是為什麼這首詩的標題是〈俺就是俺〉：這幾乎是一種拒絕他者的姿態，但通過拒絕，主體確認了他者的(空洞)存在——也就是喪失功能的虛假存在。沈奇在一篇管管的評論裡設問：「誰來管管管管」²¹，這裡前一個「管管」的執行者無疑也是設定為一個大他者，卻是一個在疑問中尋找不到的大他者(「誰」)。這種要為管管的抒情主體尋找一個大他者的願望，注定是無法實現的。沈奇甚至批評管管「奢侈地僅在遊戲中自娛」，流露出「空心喧嘩與意義困乏」²²。這樣的觀點或許代表了某種「正統」的「詩教」傳統對「深沉的社會使命」或至少是「崇高的個人心靈」的崇尚(這在中國大陸的主流詩壇尤其突出)，但未能把握到管管超前的詩學風格恰恰是通過對現實或理想的調侃和嬉玩來揭示外在規範作為符號秩序的壓迫，以敞開主體性

¹⁹ 在一首只有兩行的短詩〈斧斤〉裡，管管明確表達了某種弑父情結：「這是誰來把吾父親的臉砍出這麼深的傷痕／低下頭吾看見吾手上拿著一把鋒利的斧斤」見管管，《世紀詩選》(台北：爾雅，2000年)，頁121。

²⁰ Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, p. 700.

²¹ 沈奇，〈管管之風或老頑童與自在者說：管管詩歌藝術散論〉，同註11，頁40。

²² 同註11，頁41。

的匱乏來追求精神自由的。管管的詩風汪洋恣肆，放浪不拘，也可以說承繼了古典詩的豪放傳統。

和〈俺就是俺〉類似的自嘲之作還有〈邇邇自述〉。用「邇邇」來作主體形象塑造的關鍵詞，同樣是一種丑角化的展示²³：

小班一年 中班一年 大班一年
國中三年 高中三年 大學四年 碩士二年 博士三年
還好，俺統統都沒唸完。
五次戀愛，二個情人，一個妻子，三個兒女
幾隻仇人，二三知己，數家親戚。當兵幾年，吃糧幾年，就是沒有作戰。
在人生的戰場上，曾經小勝數次，免戰牌也掛了若干
一領長衫，幾件西服，還有幾條牛仔褲
一斗煙，兩杯茶，三碗飯，一張木牀，天生吃素。
不打牌，不下棋，幾本破書躺在枕頭邊裝糊塗
幾場虛驚，幾場變故，小病數場挨過去。
坐在夕陽裡抱著膝蓋費思量
這這六是年的歲月麼
就換來這一本爛帳
嗨！說熱鬧又他娘的荒唐
說是荒唐，又他媽的輝煌
回頭看看那一大堆未完成的文章，荒唐，荒唐裏的輝煌
掛在牆上那一把劍也被晚風吹的晃蕩

²³ 這首「自述」作為一首詩作，並不一定要看作是詩人管管真實的自傳式寫作，也完全可以讀作是一次面具化的演示。管管有一篇散文〈邇邇齋〉曾以類似的語句記敘了他「二舅」的自述，看起來〈邇邇自述〉一詩的口吻更接近於「二舅」的——只不過「二舅」也可能只是虛構的假面：「二舅一面喝著一面用調侃的口氣說：『俺打四歲開始，小班一年，中班一年，大班一年，幼稚園畢業了，然後是小學六年，中學六年……接著是過我美麗的人生啦，五次戀愛，可歌可泣，二個情人，悱惻纏綿。一個妻子……生了三個兒女，還結下了幾個仇家，也許他們倒是我的恩人，當然還有幾個知己……一斗煙，幾碗茶，幾杯酒……還有幾本破書，都傳了二、三代了。一次火災，三次水災，一場車禍，還有小病幾場……嘿！說是熱鬧嘛又他娘的荒唐！說它荒唐嘛又他奶奶的挺輝煌的。』」。管管，〈邇邇齋〉，《聯合報》，1978年12月19日，版面不詳。

這就像吾手裏這被沖過五六次以上的茶一樣
 不過，如果可以，俺倒想再沏一杯茶嚐嚐
 管他荒唐不荒唐。甚之輝煌。（《管管詩選》，頁 177-178）

假如從傳統文人形象來考察，「邈邈」就讓人很容易聯想起濟公式的丑角英雄角色²⁴。這從一方面反映了管管對民間文學的愛好（正如管管經常愛唱民間小曲）。當然，濟公的原型——宋代的道濟禪師，傳說在辭世前曾經寫有詩偈一首，劈頭第一句就是「六十年來狼藉」²⁵，其中「狼藉」一語與「邈邈」可謂殊途同歸。這一類困頓或鄉野的文人形象傳統或許還可以上溯至魏晉南北朝時期那些放浪形骸的文人形象：「屬輔之與謝鯤、阮放、畢卓、羊曼、桓彝、阮孚散髮裸裎」²⁶或劉伶「脫衣裸形」，「以天地為棟宇，屋室為禪衣」²⁷便描繪了當時文人的狂放生活風格——管管〈俺就是俺〉中的「俺喜歡赤身露體」顯然與此相應和²⁸。

拉岡在對喜劇性的論述始終提醒我們意指關係與符號秩序的關鍵作用：「喜劇展示了主體與他自己的所指之間的關係，作為能指之間關係的結果。……喜劇從關聯於某種與意指秩序產生根本關係的效應中擁有、集聚並獲取快感。」²⁹比如，先出示「小班一年中班一年大班一年／國中三年高中三年大學四年碩士二年博士三年」這樣的社會建制，然後表明「還好，俺統統都沒唸完」，一舉解構了崇高的大他者符號秩序。用「還好」一詞，明顯地帶有調侃的口吻，那麼，也可以說，這個自我漫畫化的主體不僅僅是能指（被劃除的能指）的主體，也

²⁴ 白靈也曾用「半談諧半正經」的濟公形象或精神來描述管管。莊祖煌（白靈），〈不際之際，際之不際——管管詩中的生命熱力和時空意涵〉，同註 11，頁 207-208。

²⁵ 不著撰者，〈濟顛語錄〉，收於路工、譚天編，《古本平話小說集》（北京：人民文學出版社，1999 年），頁 58。

²⁶ 房玄齡，《晉書》（北京：中華書局，1974 年），頁 1385。

²⁷ 劉義慶，《世說新語譯註》（上海：上海古籍，2007 年），頁 348。

²⁸ 管管的作品中也多次出現過劉伶的形象，如詩作〈不是劉伶演的戲〉（管管，〈不是劉伶演的戲〉，《聯合報》，2015 年 6 月 10 日，D3 版）。更早的〈松下問童子〉（管管，〈松下問童子〉，《聯合報》，1980 年 11 月 27 日，第 9 版）是童子與劉伶二人的一段戲劇式對話。〈青蛙案件物語〉一詩的「後記」裡也提到「想酒中八仙想劉伶想竹林七賢」的語句。見管管，《燙一首詩送嘴，趁熱》（台北：印刻，2019 年），頁 139。對劉伶形象描繪最充分的可能是〈竹林七絕〉一文，其中「酒癡」一節便以劉伶為主角。見管管，《早安·鳥聲》（台北：九歌，1985 年），頁 150-152。

²⁹ Lacan, *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V*, p. 246.

是絕爽的主體——從能指規範的失序中獲得快感的主體。類似的，還有在「當兵」這樣一種社會體制模塑的主體化過程中，「吃糧」和「沒有作戰」又相繼挖空了「當兵」的嚴肅意味。祖潘契奇亦指出喜感與被劃除的符號大他者之間的關係：「一般意義上喜劇的關鍵結構特徵：陽具的顯現，屬於符號秩序根本結構及其權力關係的隱祕能指的喜感出現。」³⁰這裡提到的陽具符號，也可以理解為權杖的象徵；而在精神分析的語境下，它只能呈現為被去勢的狀態，正如教育和從軍這樣的能指結構，不得不暴露出其空洞的「喜感」。

四、在童趣與嬉戲之外

不少論者都曾提及過管管詩歌創作中的童趣（這在華語現當代詩的範圍內並不多見，大概只有大陸的顧城可納入對比，但相當不同），如蕭蕭稱之為「童心無邪」³¹，沈奇稱之為「童心不泯」³²。甚至進入耄耋之年之後，管管的一大批詩作仍流露出難得的天真和童趣，這甚至成為管管近期寫作的主要面貌。假如笑話往往基於某種世故（sophistication），那麼從表面上，它與童真（naivete）相距甚遠。但拉岡引述佛洛伊德的觀點來說明這一點：「與笑話最接近的正是乍看上去可能離笑話最遠的，也就是天真。佛洛伊德說，天真基於無知。很自然，他舉的是來自兒童的例子。」³³那麼，所謂的「無知」，就可以解釋成符號化能力的空缺——而這並非不可能是一種面具，如同蘇格拉底所聲稱的那樣——或者，符號化過程本身的內在匱乏。無論如何，管管的詩既來自這種天真，又從天真中也透露出對想像域中虛假完整自我的不信任。他的詩集《腦袋開花》——每頁都穿插著管管自己帶有童稚風格的，色彩斑斕的畫作——幾乎可以看成是一本童詩（詩集中大部分詩作是以動植物為題材的）。其中的〈鳥籠〉一詩便是在童趣的範圍內又蘊含了超越幼齒的哲理：

³⁰ Zupančič, Alenka, "Power in the closet (and its coming out)", in Patricia Gherovici and Manya Steinkoler eds., *Lacan, Psychoanalysis, and Comedy* (New York: Cambridge University Press, 2016), p. 220.

³¹ 同註 11，頁 127。

³² 同註 11，頁 29。

³³ Lacan, *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V*, p. 114.

撿到一隻鳥籠
把鳥籠放進客廳
我把鳥籠打開
看清籠裡沒有鳥

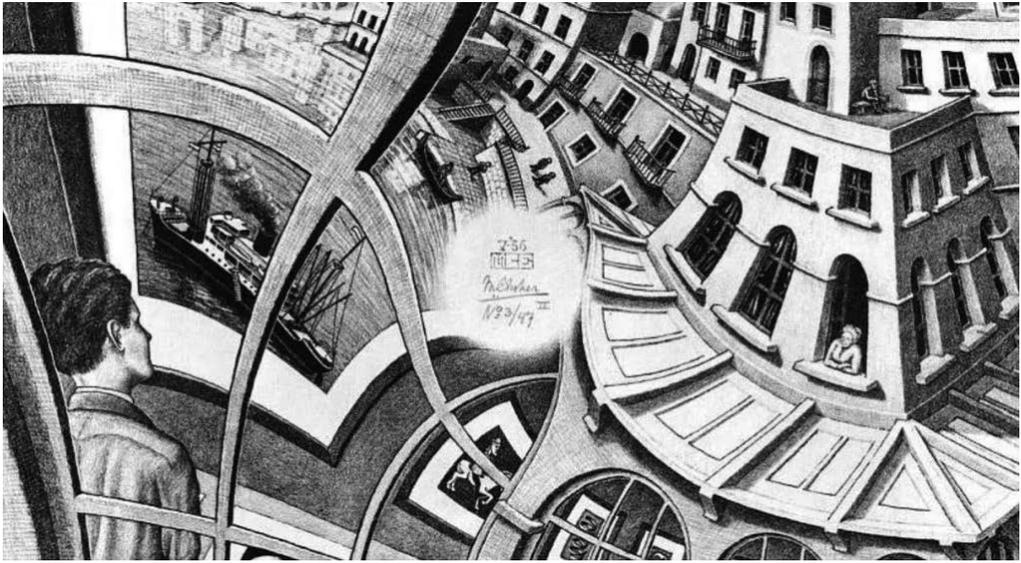
我在把鳥籠關緊
我看到我關進了鳥籠

那麼我應該是隻鳥了

不必驚慌 地球也是一隻鳥住在鳥籠
誰不是一隻鳥呢
誰又不是一隻鳥籠呢³⁴

管管的詩往往並不追求辭藻的華麗或古雅，而是在平常甚至簡單的語言中鋪陳出不平常亦不簡單的效果。這裡，「我」和「鳥」之間本來可能具有某種潛在的關係發生了一系列的變異，空間概念隨著這些變異也產生了裂變。本來，從一開始撿到鳥籠，放到家裡，打開鳥籠，都還平淡無奇。但從「把鳥籠關緊／我看到我關進了鳥籠」起，本詩開始峰迴路轉，場景變得奇崛起來，展示出超現實主義風貌甚至艾雪（M.C. Escher）風格的自我纏繞式多維空間圖景。比如艾雪的版畫《畫廊》，就描繪了一個在畫廊的觀畫人，看到畫幅裡的街區及畫廊一直延展，直到把他自己也收納進這幅畫中。

³⁴ 管管，《腦袋開花》（台北：商周，2006年），頁110-111。



圖一 艾雪《畫廊》

在〈鳥籠〉裡，管管發現自己關鳥時，自己也被關進了鳥籠，並且懷疑自己也成了一隻鳥。這樣的體驗一方面有點「莊周夢蝶」的意味，也或許更多地是揭示出「關」的行為與「被關」的狀態之間的因果關係。到了「地球也是一隻鳥住在鳥籠」——山外有山，天外有天，鳥籠外有鳥籠，地球外有宇宙——我們又感受到這個多維空間延伸到了宇宙太空：內與外、小與大、主體與他者……無不處於相互轉換的可能性中。「誰不是一隻鳥呢／誰又不是一隻鳥籠呢」再次強化了這樣的畫面：萬事萬物都同時擁有了囚禁（鳥籠／加害）的功能與被囚禁（鳥／受害）的命運。

《腦袋開花》匯集了管管以動植物和各類自然意象題材為主的童趣短詩（也可以說是成人的童詩）。在很大程度上，我們可以把童趣理解為一種遊戲的精神。而在詩的範疇裡，遊戲往往是通過語言上的變幻達成的。按拉岡的說法，「兒童從語詞遊戲中獲得快樂」³⁵。在精神分析學的案例中，有關兒童語言遊戲的經典故事之一是佛洛伊德在《超越快樂原則》中提及他一歲半的外孫恩斯特自己發明的“Fort-Da”遊戲：他在母親外出時，恩斯特把線軸丟入床下，嘴裡大叫

³⁵ Lacan, *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V*, p. 77.

「去啦！」(“Fort!”)，然後，再把線軸從床下抽回，同時喊「那兒！」(“Da!”)，在線軸的往返間，兒童以行動和語言上的主動操控，補償母親缺席時的失落感。拉岡認為：「在這語音對立型態中，兒童將在與不在的現象放置到符號的檯面上，從而完成了超越。」³⁶儘管這是一次意指的行為，但沒有對大他者的欲求。相反，這是一次祛除創傷的努力，在昇華為意指行為的過程中通過語言的重複保持了意指的張力。我們甚至可以說，在這裡，能指沒有生產出任何意義，而只是通過把握創傷的行為——將創傷語言化、符號化的努力——出示了意指的絕境。

在詩集《腦袋開花》中，管管有一首趣味橫生的四行短詩〈月亮魔術師·一 月亮吃月亮〉也演示了欲望辨證法的無盡過程：

月亮是一隻自己吃著自己的無鼻無眼無嘴雌雄獸
 吃光了又吐出來，吐出來又吃進去
 雌吃著雄，吃瘦了又吐出來
 雄吃著雌，吐出來又吃進去³⁷

在詩裡，管管將月亮的盈虧過程看成是一場吃和吐的遊戲，這在很大程度上也是一種把玩創傷性絕爽的方式，回應了近千年前蘇軾的經典詞句「人有悲歡離合／月有陰晴圓缺／此事古難全」——蘇軾也是通過對於月亮圓缺的觀察來思考人世間不完美的、令人慨嘆的命運。一方面，管管把月亮的圓缺看成是一場類似“Fort-Da”遊戲的吃和吐之間永恆往返的運動，表達了主體自身作為欲望能指的分裂狀態；而從另一個角度來看，管管對月亮盈虧的描繪也暗示了中國的太極圖式——「陰晴圓缺」還意味著陰陽轉換的過程，或雌雄交合的情勢。「無鼻無眼無嘴」的形象很像是《莊子·應帝王》中描寫的「混沌」：「人皆有七竅，以視聽食息，此獨無有。」³⁸莊子的混沌概念，對於中國繪畫美學產生過相當大的影響，特別是石濤在《畫語錄》中提出的「氤氳不分，是為混沌」³⁹，可

³⁶ Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book I, Freud's Papers on Technique, 1953-1954* (New York: Norton, 1991), p. 173.

³⁷ 同註 33，頁 72。

³⁸ 郭慶藩，《莊子集釋》（北京：中華書局，1961年），頁 309。

³⁹ 道濟，《石濤畫語錄》（北京：人民美術出版社，1962年），頁 7。

以看作是對中國繪畫美學的精妙概括（而我們也不難從在《腦袋開花》這本詩集裡管管自己繪製的水墨畫插圖中發現至為顯見的「混沌」面貌）。

恰好，拉岡在第十四期研討班《幻想的邏輯》上挪用了石濤《畫語錄》中提出的「一畫」(unary stroke) 觀，並將之扣連到精神分析理論中的「單一特徵」(unary trait) 概念。簡單地說，「單一特徵」的符號性恰恰在於它作為能指的匱乏，作為主體的欲望，或遭到去勢的陽具，成為符號秩序衰微的表徵。而由「一畫」論所衍生的後本體論美學圖式關鍵也在於此：「一」既是具體的一筆，又是萬千氣象中的鴻濛與空靈。換句話說，混沌的概念可以理解成「一」自身作為欲望空缺的符號。因此，管管對自然變化或陰陽轉換的描繪也可以看作「單一特徵」式的莫比烏斯帶遊戲：從有到無或從無到有，也是創傷的欲望化或欲望的創傷化之間的無窮轉換。

“Fort-Da”遊戲表現出孩童對母親匱乏情形下欲望戲劇的演示，那麼管管的月亮戲劇同樣展示出將創傷情意 (traumatic affect) 語言化的嘗試——也就是將「此事古難全」的傷感置入能指遊戲之中（把月亮盈虧的自然現象納入雌雄吞吐的能指體系裡），以符號化模擬並祛除內心的不安。這樣的遊戲在拉岡看來都可以看作是逗弄嬰兒時的「遮臉露臉」(peek-a-boo) 這一類：「你遮上面具，再脫掉面具，小孩就笑起來了。」⁴⁰因此，也可以說，管管是幾乎是用調皮玩笑的方式處理了近乎傷感的題材——而這裡的符號化過程反倒暴露了秩序與混沌的不可分離。不僅如此，從另一個角度來說，遊戲也通過對符號化的模擬，挑戰了現存的符號秩序。正如阿岡本依據本尼維斯特 (Emile Benveniste) 的說法來表明的：「遊戲不僅源於神聖的領域，而且也以某種方式代表了它的翻轉。……遊戲將人類從神聖的領域中解放與疏離出來，但又不是通過簡單地廢除它。」⁴¹那麼，我們不難看清，管管的嬉戲策略正是借用了兒童的天真視角，通過將創傷經驗符號化的嘗試進入了詩意的語言，並創造出一種永遠帶有欲望動力的風格，朝向對自然混沌的無盡追索。

⁴⁰ Lacan, *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V*, p. 311.

⁴¹ Agamben, Giorgio, *Profanations* (Brooklyn, NY: Zone Books, 2007), pp. 75-76.

參考書目：

一、專書

向陽，《浮世星空新故鄉——臺灣文學傳播議題析論》（台北：三民，2004年）。

房玄齡，《晉書》（北京：中華書局，1974年）。

郭慶藩，《莊子集釋》（北京：中華書局，1961年）。

路工、譚天編，《古本平話小說集》（北京：人民文學出版社，1999年）。

道濟，《石濤畫語錄》（北京：人民美術出版社，1962年）。

管管，《世紀詩選》（台北：爾雅，2000年）。

管管，《早安·鳥聲》（台北：九歌，1985年）。

管管，《荒蕪之臉》（台中：普天，1972年）。

管管，《腦袋開花》（台北：商周，2006年）。

管管，《管管詩選》（台北：洪範，1986年）。

管管，《燙一首詩送嘴，趁熱》（台北：印刻，2019年）。

劉義慶，《世說新語譯註》（上海：上海古籍，2007年）。

蕭蕭、方明主編，《現代詩壇的孫行者：管管作品學術研討會論文集》（台北：萬卷樓，2009年）。

Adorno, Theodor, *Negative Dialectics* (London: Routledge, 1973).

Agamben, Giorgio, *Profanations* (Brooklyn, NY: Zone Books, 2007).

Agamben, Giorgio, *Pulcinella: Or, Entertainment for Kids in Four Scenes* (London: Seagull, 2018).

Bakhtin, M. M., *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981).

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

Lacan, Jacques, *Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan, Book V* (Cambridge: Polity, 2017).

Lacan, Jacques, “La troisième,” *La cause freudienne* 79 (2011).

Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan: Book I, Freud's Papers on Technique, 1953-1954* (New York: Norton, 1991).

Gherovici, Patricia and Manya Steinkoler eds., *Lacan, Psychoanalysis, and Comedy* (New York: Cambridge University Press, 2016).

Žižek, Slavoj, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2004).

Zupančič, Alenka, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge MA: MIT Press, 2008).

二、論文

(一) 期刊論文

劉正忠，〈違犯・錯置・污染——臺灣當代詩的屎尿書寫〉，《臺大文史哲學報》69期（2008年11月），頁149-183。

三、報紙文章

管管，〈不是劉伶演的戲〉，《聯合報》，2015年6月10日，D3版。

管管，〈松下問童子〉，《聯合報》，1980年11月27日，第9版

管管，〈邈邈齋〉，《聯合報》，1978年12月19日，版面不詳。