

Reading Postmodernism

Kuo-chen Sung

閱讀 後現代

宋國誠 著



閱讀

Reading Postmodernism

By Kuo-chen Sung

後現代

著 宋國誠

謹將本書獻給
永遠懷念的
成露茜 (Lucie) 教授

c o n t e n t s

目 次

The Author's Preface

p.006~017

圖繪一個後現代劇場

自序

PROPOSITION

/01

p.018~029

科技末日的見證人

保羅·維希留的後現代科技批判
(Paul Virilio, 1932—)

PROPOSITION

/02

p.030~039

世界只是存在, 沒有意義

克勞德·西蒙的「新小說」之路
(Claude Simon, 1913—2005)

PROPOSITION

/03

p.040~051

靈魂的重量有多少?

阿列山卓·伊納里多的後現代存在主義電影
(Alejandro González Iñárritu, 1963—)

PROPOSITION

/04

p.052~065

黑色荒誕與視覺狂歡

昆廷·塔倫蒂諾的後現代暴力美學
(Quentin Tarantino, 1963—)

PROPOSITION

/05

p.066~087

威嚇·荒誕, 塵土的歸隱

哈洛·品特的後現代荒誕戲劇
(Harold Pinter, 1930—2008)

PROPOSITION

/06

p.088~0103

法國最後一位公共思想家

皮耶·布迪厄的社會批判
(Pierre Bourdieu, 1930—2002)

PROPOSITION

/07

p.104~129

美國生死書

唐·德里羅的美國死亡紀事
(Don DeLillo, 1936—)

PROPOSITION /08

p.130~155

除了驚駭，無事可做！

馬塞爾・杜尚的後現代生活藝術
(Marcel Duchamp, 1887—1968)

PROPOSITION /09

p.156~183

酒神的影舞者

喬治・巴塔耶的「反哲學夢遊」
(Georges Bataille, 1897—1962)

PROPOSITION /10

p.184~199

禁忌的圖像

羅柏・梅普索普的「後現代同志攝影」
(Robert Mapplethorpe, 1946—1989)

PROPOSITION /11

p.200~219

深海中的琴聲

珍・康萍的後現代女性電影
(Jane Campion, 1954—)

PROPOSITION /12

p.220~235

觀看自己的痛苦

漢娜・威爾克的女性主義身體藝術
(Hannah Wilke, 1940—1993)

PROPOSITION /13

p.236~251

藝術史上的薩滿師

約瑟夫・波依斯的「人智學藝術」
(Joseph Beuys, 1921—1986)

PROPOSITION /14

p.252~299

沒有歸宿的靈魂

奇士勞斯基的人文悲劇電影
(Krzysztof Kieslowski, 1941—1996)

PROPOSITION /15

p.300~319

末日、廢墟、凸像的暈眩

約翰・艾許伯瑞的「後現代／凸鏡詩學」
(John Ashbery, 1927—)

List of
Photographs

p.320~325

圖片來源
索引

=====

The Author's
Preface

=====

自序

圖繪一個後現代劇場

p. 006 ~ 017

•

關於「後現代主義」(postmodernism)的研究與爭論，至今已成篇累牘、汗牛充棟。如果「後」(post-)一語是指一個歷史或意識形態「終結」(end)後而出現新的「轉向」(turn)，那麼這個「轉向」既是對「現代性」的質疑和挑戰，也是對後現代本身的反思和批判；如果post一詞並不等於after，它並不意味經歷一個「前期」(ahead)的結束和轉向，也不是對現代主義簡單的替代，而是現代主義的繼續與深化，是現代性發展中的新階段，那麼這個新階段既是熟悉的，也是不確定的。但無論是轉向意義下的「後」或是深化意義下的「後」，我們都已確認，我們已經處於一個身在其中但卻始終難以捕捉的「後一時代」(the age of post)。

我把這種「後一時代」定義為「一切既定的、存在的規範與框架都已受到懷疑和解構」，但這並不意味懷疑與解構之後必然帶來新的幸福與安適，相反的，它可能是新

的困境與沉淪。另一方面，我也把一般意義的「後現代主義」區分為「理論的後現代主義」和「實踐的後現代主義」，前者是在討論後現代主義的起源與形成，及其與現代主義之間千絲萬縷的複雜關係；後者則是本書所評論的「實踐的後現代主義」，它出現在哲學、社會、小說、戲劇、電影、美術、攝影、詩各種領域，他們以創作和作品來表達對這種「後一時代」的體驗與情感。「理論的後現代主義」和「實踐的後現代主義」的不同在於，前者比較熱情和樂觀，他們呼籲一場新的社會革命，以實現傳統體制的分離和決裂；後者——本書所評介的「實踐的後現代主義者」，則傾向於悲觀和抑鬱，他們雖然運用後現代主義的策略和手法，但表達的卻是對「後一時代」下人類整體處境與命運的憂心與掛念，亦即通過後現代主義來反思後現代世界，他們是一群藝術實踐者、末日的拾荒人、憂鬱的預言家。

• •

在保羅·維希留(Paul Virilio)的作品中，他試圖勾勒一個以「速度」為特徵、以科技為暴力宰制的後現代世界，一個虛擬操控真實，一個超速失控且難以駕馭的風險時代。保羅·維希留的創建在於提出一種「消失學」的論述，這是一種關於「速度」的權力現象學，是指在資訊科技極速流轉下一種脫序、破格、失神和稍縱即逝的暫存狀態。當速度超越了時空與人類意志的限制，世界就成了災難與恐懼的試驗場。在此意義上，維希留為我們描述一個「地獄共和國」(Republic of Dystopia)的來臨：在這個國家中，領袖不是經由選舉產生，而是電腦超級玩家和他的控制系统，精神領域真正的統治者不是上帝，而是「生物武器系統」(weapons ecosystem)的程式語言和密碼，在這個國度裡，沒有人類，只有玩家與玩具。

1985年諾貝爾文學獎得主克勞德·西蒙(Claude Simon)的小說，

開創了結合了後現代主義和印象主義的「新小說」(Nouveau Roman)風格。西蒙堅決排斥傳統小說試圖用淺顯易懂的文字來掌握複雜現實的幼稚作法，否定那種認為簡單直觀與合理推論就可以盡收世界本質於眼底的文學神話。西蒙尤其擅長於「從人生的盡頭回眸生前、從空間的界外透視世界」的意象描述法，來表達他對一個「無體化世界」的虛無觀點。特別是西蒙以「創傷」為主題的戰爭文學，為20世紀人類的愚蠢悲劇，寫下深邃而優美的篇章。

在阿列山卓·岡薩雷茲·伊納里多(Alejandro González Iñárritu)的電影裡，他一再探索和叩問生命的悲劇本質，一種人在偶然與意外的際遇中，面對無法預知、不可逃離、無法釋惑和束手絕望的命運。伊納里多的電影存在一種奇特的弔詭：他既能融合爆笑與悲憫、荒誕與嚴肅，但又經常沉溺於無盡的悲劇而不可收拾。伊納里多的原創性在於，他翻轉了人人喜愛的英雄敘

事和幸福結局的觀影習性，他始終聚焦於社會的「反中心人物」和「非倫理故事」，採取分段拼貼、時空交錯、視覺直擊、抽象音樂、運動鏡頭、淡光取景等等手法，將觀眾從傳統上「被動靜看」的姿態轉變為「主動參與」的角色，建立一種銀幕內外、觀演之間互為文本的「新觀影倫理」。

• • •

昆廷·塔倫蒂諾(Quentin Tarantino)是20世紀暴力美學的代言人，是「暴力幽默感」和「暴力無痛感」的最佳詮釋者。塔倫蒂諾賦予「暴力」新的詮釋角度，給予視覺暴力添加戲謔、嘲諷、發噱等等豐富色彩，賦予暴力一種歇斯底里式的症狀演繹。塔倫蒂諾自稱以「抄襲式一拼湊」的手法，來挑戰人們視覺上最大的娛樂效果，瓦解人們道德自衛的最後防線。昆廷·塔倫蒂諾的特有風格在於，他顛覆了傳統電影「英雄／盜匪」的正反格律，模糊了「漢賊不兩立」的道德教條，建立一種犯罪只是為了打發時

間，殺人只是為了排遣無聊的「亂世倫理」，一種插犖打屁式的英雄反諷敘事。以《追殺比爾(I-II)》為例，塔倫蒂諾一舉顛覆了所有單類型的暴力電影，動員了人類身體所有的動能器官，挑撥著人類心理所有的惡膽情懷，揮灑著極速的魔幻格鬥招式，展示著暈眩式的視覺震撼，形構出一場繽紛絢爛、奢華壯麗的視覺血肉大餐。

一種現代人特有的荒誕與危機意識，構成了哈洛·品特(Harold Pinter)的戲劇的靈魂。品特被視為「威嚇喜劇」(comedy of menace)的創始人，之所以稱為喜劇，是指將荒誕寓於搞笑之中，把危機潛伏在無聊之內，使觀眾在爆笑停止後，慢慢體會那滿佈四處、充斥內心的冷肅感和失措感。品特擅長於以笑鬧、挖苦的手法來挑撥敏感的議題，包括性別與權力、語言和欲望、忠誠與反叛、主流與邊緣、統治與反抗、階級和族裔之間的衝突與爭議。品特的特有風格在於，他徹底否定了溝通、信任、同志、友

情、合作等等公共倫理的可能性，確立了卑微、愚昧、貪婪、投機等等在人性質素上的必然性。在戲劇立場上，品特否定了傳統戲劇對「崇高」(sublimation)的盲目膜拜，確認了「庸俗」(philistinism)在人類生活中的真實性與迫切性。

布迪厄(Pierre Bourdieu)是20世紀最具原創力的社會家與「公共思想家」之一。「公共思想家」(public thinker)是指不受學院行規和專業定見的束縛，對現存權威和體制採取清醒的批判態度，始終以公共利益為目標，堅定地「向權力說真話」(speak truth to power)的知識份子。布迪厄結合了馬克思(Karl Marx)的階級理論和葛蘭西(Anthony Gramsci)的霸權理論，從「國家教育 / 文化資本」的角度，揭示了後現代社會「新統治階級」的再生產機制。布迪厄以雄辯的論述和堅實的數據告訴我們，「高等教育」是國家權力的製造機，是統治階級文化資本的加工廠；國家一般被視為壟斷物質暴力的中心機

構，高教體系則使這種物質暴力細軟化、中性化和神聖化；國家暴力的執行工具不只是運用軍隊、監獄和警察，它還通過國家精英的培育、內部成員思想的陶冶鑄形，也就是通過「符號暴力的合法化再生產」而獲得持續和保存。

唐·德里羅(Don DeLillo)的小說是當代美國文化與美國神話最有力的批判之一。他的作品充滿了科技迷信、藥癮依賴、語言報預警式的寓言敘事，集中揭露消費主義對人們精神世界和感官本能的雙重統治。他的代表作《白噪音》，旨在表達海德格(M. Heidegger)的「走向死亡的存在」(Being-towards-Death)，我們人類無可辯駁的「在世存在」的樣態。德里羅繼承了本雅明(Walt Benjamin)的「機械複製」以及馬庫塞(Herbert Marcuse)「單面人」(one dimensional man)的概念，展示了現代人如何依賴並根據媒體事先編好的劇本，照本宣科地演出眾人集體盲從下的生活，一種集消費主義、科技迷信和藥物

濫用於一體的現代死亡紀事。

馬塞爾·杜尚(Marcel Duchamp)被譽為無人可以超越的後現代藝術大師。這位大師就是拿個小便斗到美術館參展，給蒙娜麗莎畫上山羊鬍，予人弄不清楚究竟是在創作還是搗蛋的藝術家。杜尚的原創性在於，他創立了一種現在稱之為「非架上藝術」的新創作模式，今日藝術家競相仿效的裝置藝術、大地藝術、捆包藝術、身體藝術、行為藝術、事件藝術、偶發藝術到概念藝術，無不來自杜尚的靈感與啟發。在西方藝術史上，沒有一個人像杜尚這樣一個非職業的、反藝術的藝術家，對後現代藝術的發展產生如此巨大的影響。杜尚雖然以譏諷、嘲笑、反叛度過一生，但他的玩笑不是放蕩或任性，而是創作與激情的性情綜合體，他那總是掛在嘴邊的微笑，是對人生「不服從的熱愛」，他那偏激搗蛋的行徑無不刺激人們對「什麼是藝術」的重新思考。他激發了現代人無限自由、橫行霸道的想像，使藝術離開平板的

布面，走下固定的畫架，進入真實而原始的人生。

喬治·巴塔耶(Georges Bataille)是20世紀「反理性主義」哲學的代表人，他被視為後現代主義思想真正的發源地。巴塔耶經常被誤解為「色情哲學家」，但很少人理解巴塔耶把色情與宗教聯繫起來的嚴肅性，因為巴塔耶的「色情」概念，既不煽情，也不污穢，而是人類從獸性走向神性的必經之路。巴塔耶提出了「非生產性／耗費」的概念，以抵抗「生產性／牟利」的資本主義體制，藉此揭露了現代理性主義的虛偽性與壓迫性，因為所謂「理性主義」就是假藉「禁忌」之名而施行的規律化統治。實際上，理性是一種用來「管理禁忌」的圖騰，它把人的類真實情感、內在經驗、靈魂意志、白日夢、幻想、潛意識等等精神事件，統統囚禁在「理性之名」的牢籠內。但禁忌永遠不會屈服或消失，禁忌永遠作為一種潛在的反抗意識，無時無刻試圖解開理性的欺瞞與強制。實

際上，禁忌一點都不禁忌，它只是藉「禁止」和「忌諱」之名，對人的真實性進行扭曲和誹謗。

• • • • •

如果喬治·巴塔耶的思想旨在打破禁忌的虛假性，那麼羅柏·梅普索普(Robert Mapplethorpe)的攝影則是直接呈露社會禁忌的真實圖像。梅普索普被視為「同志美學」的代表人物，他的作品充滿欲力化的性徵、藝術化的裸體、同一化的博愛以及意象化的死亡。梅普索普呈現了生命萬物中的各種「裸體」，以極度逼視生命原欲的手法，來表達對生命原質的熱愛。在梅普索普的視覺藝術中，「裸體」不過是沒有穿衣的身體，性別只是社會強制的區分，而身體之所以具有「色情性」，只是來自社會強加的神秘性。然而，神秘性往往是一切文化宰制和社會暴力的根源，對梅普索普而言，解構裸體禁忌，模糊性別差異、直視欲望之真，通過已被禁忌化、色情化的身體給予徹底的、藝術化的暴露和再現，是把

「色情」從社會專制帶向藝術解放的必要之路。

珍·康萍(Jane Campion)是後現代女性主義電影導演的重要代表，她的作品始終以理解女人、表達女人、治療女人為主旨，並表現出女性電影唯美、纖細、詩化的極致風格，尤其擅長以「意象隱喻」來表達女性的心理和處境。但是康萍的「女性」概念不只是一種「女人與男人」的關係，也不是兩性鬥爭與對抗的關係，而是涉及家庭倫理、姊妹情誼、婚姻關係，女性自主、兩性對話等等廣義的女性世界；康萍的「女性」概念也不是「柔弱」的印象，她極力倡導一種「智慧女性」，一種通過女性的自我奮鬥、自主獨立和自我創造來實現女性價值的思想與行動。作為一名女性導演，康萍的原創性在於，她建立一種以女性視角為中心的「女性觀視論」，一種以女性情感為主軸的生命演繹學，解構了傳統上悲情自抑、孤芳自賞的「弱女」角色，建立一種自我突圍、話語自主的先鋒

女性模式。

漢娜·威爾克(Hannah Wilke)是20世紀女性主義攝影最重要的代表之一。威爾克的「女性主義攝影」(The Feminist Photography)並不只是以女人為主題或由女性攝影師所從事的攝影活動，而是一種以「女性視角」為基點，以極端個人化、反主流化和現實介入性的態度，以女性自己的肢體、欲望、痛苦、想像和情感出發，來審視和評價自身與外在世界關係的藝術活動。威爾克強烈質疑，為什麼女性只有赤身露體才能進入展覽室和博物館？為什麼女性必須讓男人「看得很舒服」才能成為藝術品？威爾克的原創性在於，她打破了女性只能是男性的觀賞物、男性欲望的獵取物的惡質偏見，她以一系列拍攝自己「癌症病史」的作品，顛覆了「女性只能嬌豔欲滴才能成為藝術對象」的傳統觀點，建立了女性攝影是女性生活世界之全部紀錄的新攝影觀。

約瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)

是20世紀裝置藝術、行動藝術、觀念藝術重要的代表。儘管波依斯早年曾經加入納粹空軍，在二戰中駕駛轟炸機侵略過波蘭、俄羅斯、捷克等國家而備受爭議，但也有人認定，波依斯所有藝術創作的動力，無不來自於對這段「年少罪史」的贖罪和悔悟。波依斯以生活週遭的現成物品作為創作素材，作品充滿勸世和懺悔的色彩，主題總是涉及和平、溫暖、環保、反現代文明和動物之愛。波依斯的藝術被稱為「人智藝術」，所謂「人智」(anthroposophie)是指「關於人的本質的意識」。人智藝術旨在經由意志轉變、認知的經驗及時代命運的共同經歷，提供心靈一個意識的方向。在波依斯看來，現代人類的心靈意識已變得曖昧不明，人類已經不慎進入一個「人智墮落」的時代，因為人類已失去與自然萬物共生互享的博愛意識，放縱自身於科技傲慢和文明主宰的虛幻假象，失去生命倫理的熱能，陷於自我異化的與世隔絕的狀態。

克 里 斯 朵 夫 · 奇 士 勞 斯 基 (Krzysztof Kieslowski) 堪稱 20 世紀最偉大的導演，在他漫長的電影生涯中，為人類的生存處境和精神狀況做出最深刻的闡釋。儘管奇士勞斯基的電影語言屬於「波蘭民族」的，大半生處於「東歐社會主義」的沉重氛圍下創作，但奇士勞斯基並不局限於東歐民族的本位立場，他從一個冷澀的「東歐社會民主主義者」轉向絢爛的「普世人道主義者」，說明了一代大師藝術創造能力的豐富與深厚。奇士勞斯基的所有作品都在質疑一種「戒律」，一種涵蓋政治的、道德的、宗教的、生活的「必然性承諾」。奇士勞斯基總是在暗示，人類為自己塑造了無數的戒律，從「十戒」到各種「倫理」和「主義」，但人類都是盲目的、脆弱的，人為自己製定各種誓約和承諾，但人類永遠無法信守，人類永遠是「背信的動物」。人類的承諾只能是選擇，在無數的道德困境中進行無人可以代勞的自我選擇。

約翰·艾許伯瑞 (John Ashbery) 是 20 世紀美國後現代詩人重要的代表。閱讀艾許伯瑞的作品既是困難的，也是艱澀的，因為艾許伯瑞的詩屬於影像的、幻覺的、變形的。艾許伯瑞以後現代詩人的處境，以自己做為一個詩人的社會體驗，來折射現代社會「人性凸像化」的特徵，一種暈眩、迷離、恍惚的虛脫狀態。在艾許伯瑞的作品中，一再顯露詩人「凸鏡照妖」的處境，詩人的地位已經大不如前，一如現代社會已難以辨認，詩人已失去自我辨視的能力，一如現代人已失去真實的主體性。艾許伯瑞的原創性在於：他提出「凸像 / 廢墟」的詩學理念，在今日這個商品拜物的世界中，詩人像似「第一隻落袋的破瓶子」、「街角暗巷裡揚起的塵埃」，走向布萊希特 (Bertolt Brecht) 筆下「拾荒者」的對立面：「被撿拾的荒者」。儘管詩人依然眷念於預言，但這個世界已經難以預測和辨別，預言的詩人本身成了這個沉淪世界的寓言，成為本雅明

(Walter Benjamin)筆下的「廢墟寓言家」。

本書部分文稿曾在「破報」連載，今日集結出版，我要感謝破報總編輯黃孫權多年來的支持與協助，也要感謝唐山出版社發行人陳隆昊和編輯洪偉傑、蔡東宏的細心編排。最後，我希望本書的出版能紀念一位傑出而令人懷念的學者——前世新大學傳播學院院長、前台灣立報、破報發行人成露茜教授。