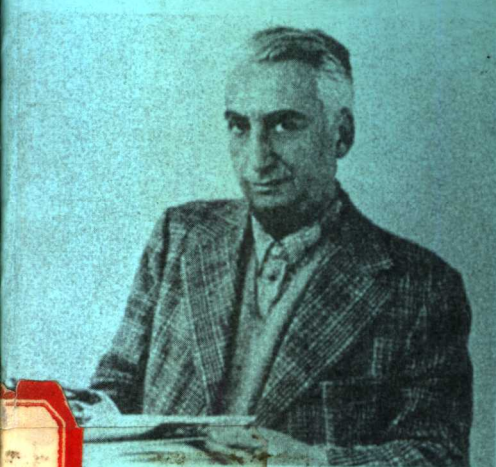


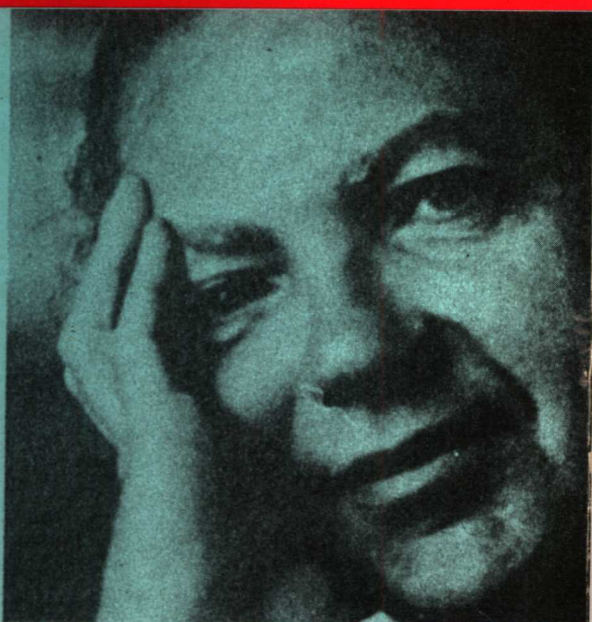
在後現代主義 的雜音中

鍾明德 著

...as would be erected a great international
...oretical debate. A clue is perhaps to be
...und in the role of theory itself in thi



BARTHES.



在後現代主義 的雜音中

鍾明德 著

新聞局登記局版臺業字第一八三一號

本書如有破損或缺頁情事請寄回調換

在後現代主義 的雜音中

定價：150 元

著者／鍾明	德隆
編校／呂惠卿	蔡崇
出版者／書林出版有限公司	正隆
發行人／蘇正	隆
門市部／臺北市10764羅斯福路四段62巷5號	
電話／(02) 392-4715	• 392-8617
郵撥／0114570-4	• 書林書店
排版／正豐電腦排版股份有限公司	
印刷／國榮印刷廠	

中華民國七十八年七月 出版

ISBN 957-586-003-9

後現代主義的先鋒

吳靜吉

在後現代主義的雜音中他引吭高歌，一鳴驚人，聲震台灣的劇場。

在後現代主義的雜音中他提筆指揮，強棒出擊，組織劇場的聯誼。

這個他就是人稱「鍾後現」的鍾明德。

認識鍾明德時，他只是輕聲細語談劇場，起承轉合話舞台，幾年之間，鍾明德進入藝術成長的狂飆期，在狂飆中我們可以清楚地看到他主導藝術狂飆的骨幹。

在他出國讀戲劇的前幾天，我們見了面。鍾明德愛讀書、會讀書。書，也包括了任何用文字書寫的報章雜誌等等。他找我是因為

從報導中知道我在紐約的喇媽媽實驗劇場(La Mama Experimental Theater club)待過，而他一心嚮往紐約大學，是因為從閱讀中瞭解到該校是少有的將前衛藝術帶進學院殿堂的大學，而紐約市正好可以滿足他急於參與劇場或表演藝術的願望。

不久之後，在報紙中讀到一篇有關實驗劇場源頭的文章，我非常驚喜地發現鍾明德在歷史追溯上的表現。Cafe Cino 和 La Mama 是紐約實驗劇場的主要源頭，因為難得的機緣，我正好有機會進出幕前幕後，就我所知道的部份，鍾明德的敘述與分析的確令我心服。

鍾明德的直覺非常敏銳，在紐約他已經感受到了多元變化的台灣即將來臨，不僅在表演藝術界後現代主義的雜音此起彼落，整個社會和政治舞台的變化也都出現了後現代主義的雜音。

我們先引用鍾明德的一段話便可了解：

「表演藝術，擺脫掉劇本（語言構物）的獨裁，改由劇場諸元素來共同交織出劇場工作者的視境（Vision），這是後現代主義劇場或表演藝術的一大特徵。

其次，由於後現代主義的劇場失去了『劇本』這麼個主宰因素，在『表演環境』裡『集體即興創作』變成了後現代主義劇場的主要工作方式」。（P.27）

以上面兩個後現代主義的劇場表演特徵，來衡量近幾年來台灣的政治和社會的表演舞台，我們可以說，種種的政治和社會演出都在試圖擺脫掉劇本（強人政治、一黨獨大、中央集權、戒嚴等等訂定或詮釋的法規）的獨裁。希望改由社會或政治劇場諸元素來共同交織出大多數參與者的前瞻或視境，也因此，最近幾年「集體創作

」和在「表演環境」裏「即興創作」也成了政治和社會舞台的一種可能的工作方式。解嚴之前，這種工作方式幾乎不可能得到認可。

如果大學的教學也是一種演出，博士學位也常常是代表劇本被肯定的象徵。鍾明德爲了在台灣的表演環境裏和其他劇場工作者集體創作，不僅他個人，也同時影響了其他工作者「即興創作」。他毅然決然地暫時擱下博士論文的寫作，回國恭逢其盛。

「在後現代主義的雜音中」這本書就是過程和結果的呈現，每一篇文章的寫作格式不同，因此整本書的結構也反映出他後現代主義的堅持。可是，就每一篇的結構來說，他根本無法擺脫掉劇本（語言構物）的獨裁。他擅結構、愛讀書、長文字、強個性的本質和訓練，使得每一篇分析、詮釋和鼓吹後現代主義觀點的文章，幾乎都違背了後現代主義的劇場特性。

他的這種矛盾正好反映了近幾年來整個台灣的政治和社會的舞台：我們反對鏡框舞台是唯一的舞台結構，同時卻可能創出了更多的鏡框去套住別人的思想和演出。

整本書裏面，我們都聽到了鍾明德對後現代主義的表演藝術的高歌，我們也看到了他以後現代主義的觀點指揮符合他觀點的團體或演出、批斥不符合後現代主義觀點的演出。

我覺得後現代主義只是某一個時空的思想主流。成爲主流很容易，但不應該變成獨裁。某一個時空的主流很可能變成另一時空的逆流或支流，但畢竟都是思想的產物、歷史的記錄、和人類的資源。

因爲是主流，就更必須體諒逆流，尊重支流。

我尊重的「鍾後現」，您說是不是？

目 錄

序	1
在後現代主義的雜音中	1
後現代主義下的台灣劇場藝術	
——奔赴落日而顯現狼	19
您真的喜歡現代藝術嗎？	
——或者，「焦慮物」與「黑色的理想」	39
文化的劇變	
——跟詹明信談後現代主義	65
海諾·穆勒	
——一位走向後現代主義的劇作家	89
哈姆雷特機器	93
前衛的前衛	
——伏爾泰咖啡屋和表演藝術	107
報導先於批評	
——談解嚴之後的藝術批評	121
劇場藝術的三道曙光	129
劇場的政治與政治的劇場	
——從一九八七年除夕瞻前顧後	137

走向地方戲劇	
——寫在「狼來了馬尼拉」之前	143
說音樂劇	
——寫在「棋王」演出之前	149
赤裸無助的觀眾，或渴望被強暴的觀眾	
——寫在「棋王」演出之後	155
國家劇院的明天	
——國家主義與全民參與的困思	161
國家劇院的死角	163
到國家劇院看戲	165
燒掉是最上策	169
百老匯上閒話蘭陵	173
憑什麼叫人家來看戲？	
——蘭陵劇坊第三期結業學員的一段話	191
爲了藝術，也爲了人民	193
一切都太容易了	197

藝術家是少數民族嗎？	201
藝術家是打出來的嗎？	205
諾舍主義簡介	209
做什麼？ ——向戲劇系畢業同學說幾句話	211
集結，是爲了長征 ——祝福「台北劇場聯誼會」的誕生	215
當代台北人劇場和宣言 ——台北文化就是仿冒文化？	217
後記：在後天安門的雜音中	233
人生如戲，不怕曲高和寡	236

在後現代主義 的雜音中

上次我們談到：小劇場是目前國內最活潑、最具潛力的藝術新潮。同時，我也指出：從一九八七年一整年的小劇場演出看來，有三個潮流走向特別值得我們注意：一、環境劇場的嘗試；二、後現代主義劇場的萌芽；三、政治劇場呼之欲出。

關於「環境劇場」，上次我們已經討論過它的六大原則，以及國內在這方面的幾個初步嘗試，如去年三月二十九日在中正紀念堂附近的「藝術自助餐」活動，十月十一日在外雙溪鄭成功廟的「第一種身體行動」，十月二十五日在淡金公路上演出的「拾月」，以及十二月二十九日在國家劇院實驗劇場演出的「馬哈台北」等等。我期許式的結論是：環境劇場的實踐可以讓我們的劇場藝術落實在

igh modernism.
ed to make the
ategory did not
rthies, for exam-
to refer to the
mean a single
the Nineteenth

regory from the
nary theory did
nary confusion,
terature profess
is as a cultural
ture or writing
to waste. Pro-
interest them-
on, or everyday
tud to what in
thural studies,
tion of the cate-
literature pro-
tical theory and
New York.
s and sociolog-
s are combined.
-structuralism
a for French-
s the philoso-
odernism that
us of science
is is particu-
followers of
and abroad.
m in America,
ition of philo-
ouncil of the
n he found it,
something with
lar, since the
s was already
phy. I voted

with, a yet more advanced stage in capitalism, a stage associated with America. Thus he took French theory as reflective, in the old Germanic manner, of the emergence of postwar American culture – a culture of multinational finance and mass-mediated electronic gadgetry, that had transformed the globe and so created a new space that had to be mapped.

Writing from California Jameson



depicted us as groping about in a vast labyrinthine edifice for which he was seeking to provide a map. For whom and for what purpose was this map drawn? And when, in his travels, the postmodern cartographer encountered art-works or cultural artifacts, were they, as in the good old days

style had to mean with the acquisition of actual artistic practice; that of a style with an ideology.

STYLE AND IDEOLOGY

The history of avant-gardes has made familiar – perhaps all-too-familiar – the sort of discourse in which art, theory and ideology all go together. The American conception of modernism had distinguished and opposed two of them, dadaism and formalism. Dadaism is nominalist. It says that the category of art itself is not real, but historically constructed; and it shows this by making artefacts that question what



one is willing to count as art. Formalism is, by contrast, essentialist. It says that art, in abstracting from extrinsic content, discovers what it essentially is when left to itself, or when it has only itself, or its characteristic languages, as its object. This is shown in the process through which the arts strip themselves of all but their constituent or minimal elements. Both sorts of art relations claimed to challenge the bourgeoisie.

影響後現代主義的幾位理論大家：由左至右，Michel Foucault.

我們的生活環境中。

今天我們要討論的「後現代主義劇場」，從我的觀點來說，也可以讓我們的集體關心和歷史傳統，透過「反敘事結構」這種後現代手法呈現出來。這是我為什麼特別推薦後現代主義這種西方前衛思潮的原因——順便一提，爲了後現代主義，我已經付出了個代價——你們背地裡都叫我「鍾後現」（笑聲）。「鍾後現」也許是個

The demonstration of impurity in an of appropriation or simulation then unces an ideology. The ideology takes from modernism or formalism the of the increasing reduction of art to its titutive elements. But it turns this idea and in a nihilistic or apocalyptic proclation that the process has reached its ination. In reducing themselves to most primitive elements they would

tendencies. First there emerges a style of kusch quotation supported by an ideology of the end of art, culture and much else. And second, there emerges a general perplexity before a new American-dominated culture one does not yet know how to map, and whose connection to critical artistic work is in question. On the one hand, there is work without hope. On the other, there is hope without work.

What is astonishing is that on such ideas would be erected a great international theoretical debate. A clue is perhaps to be found in the role of theory itself in this

approach to ideas. One jumbles together the different theoretical idioms available without commensurating them into a single coherent language.

Thus postmodern theory tends to become global. American in origin, the category of the postmodern has an inter-theoretical, international elasticity which has never lost contact with the promotion of cultural products, as such it has migrated



BAUDRILLARD



ROLAND BARTHES



FREDRIC JAMESON

e exhausted all possibility of further ovation: no further advance would be sible. All that would be left is quotation patchwork offering itself as proof of t. Duchamp had already called the h or end of art. Pure art can have no re, but there remains the possibility of

debate. One model of critical theory in art is that of attempting to formulate or resolve the questions thrown up by the art of one's time. Postmodern theory, taken as a whole, does not seem to follow this model.

A typical feature of postmodernist writing in America is to substantiate every idea by reference to some (still preferably European) authority, with little or no attention to coherence among them. The validation

back and forth across much of the globe. It may thus be said to be a category of a world market of ideas. It is like the Toyota of thought: produced and assembled in several different places and then sold everywhere. For American modernism, Europe was still a central reference. It was the name

Jean - Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Roland Barthe, Fredric Jameson.

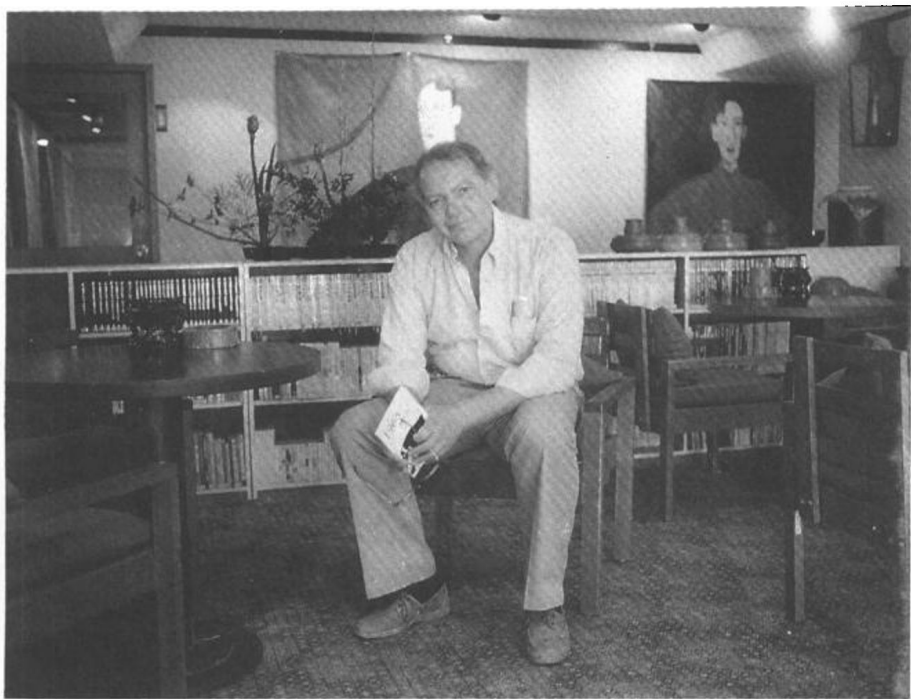
不壞的招牌，尤其是從商業利益來看：我估計「後現代主義」在台灣文化商場至少會流行個十幾二十年。你們如果有企業眼光的話，今晚回家便應當把今天發給你們的講義、書目好好研究一番，明天趕早到教育部申請個「後現代主義總代理商」執照——哦，是的，對不起，申請執照的地方是經濟部國貿局。

在轉入正題之前，我想先預告一下下次的講題：「劇場的政治

與政治的劇場」。事實上，我們這個講座所探討的三個主題——環境劇場、後現代主義劇場、和政治劇場——是很難分開來說的。很多演出，譬如「馬哈台北」，當它具有「後現代主義」的特徵時，它很邏輯地自然帶來「環境劇場」的特色，同時，對現實政治也採取了某種程度的批判立場。關於「政治的劇場」，我希望大家在下次講課之前能讀一讀書目上桑納的「激進劇場筆記」第一部份（Arthur Sainer, *The Radical Theatre Notebook*）、詹明信的「政治潛意識」第一章（Fredric Jameson, *The Political Unconscious*）、布魯斯坦所寫的「革命做為劇場」（Robert Brustein, *Revolution As Theatre*）、布雷希特的「劇場小工具論」（Bertolt Brecht, *Brecht On Theatre*）、和皮斯卡特的「政治劇場」第一、二、三章（Erwin Piscator, *The Political Theatre*）。至於國內的「政治劇場」演出，請大家比較一下去年推出的「星星月亮太陽」和「兀自照耀的太陽」，注意一下這兩個「太陽」所呈現的政治意涵、對現狀所採取的立場、和它們相隔了五十年的「政治劇場手法」，詳細情形我們下次再說。

現在我們開始今晚的正餐。我們今晚用餐的程序是：首先，我想談談後現代社會、後現代主義、和後現代主義下的劇場；其次，我將以一九八七年台北幾個劇場演出為例，說明後現代主義劇場的幾個特徵；最後，我將針對一個高度爭議性的題目——我們需要後現代主義嗎？——提出我個人的看法。

啥是後現代主義



詹明信在元穰茶藝館。

這位美國新馬克斯主義發言人的來訪，很刺激了台灣的新馬熱。

「What is Postmodernism?」，這是「後現代主義大師」（台灣大眾傳播媒體頒贈的高帽子）以哈卜·哈山為外行人所寫的一篇文章的主題。很可惜的是，我們如果只希望在坐公車的時候唸唸「What is Postmodernism」，然後便以為可以參加「後現代主義俱樂部」——那麼，我們便上了「大師」的當了。如果你們昨天晚上曾經把大師的小文章好好的讀一次，發現竟然有五十幾個生字在梁實秋最大本的英漢大辭典查不到——就算有幸查到了也不知所云



哈山的「新保守主義後現代主義」很受台大文學院歡迎。跟清華大學邀約的詹明信隱然在打對台。

——請千萬不必恐慌。因為，哈山大師在問「啥是後現代主義？」時，他事實上是在仿諷一千九百多年前的那位羅馬總督。該總督的喜劇性名言是：「啥是真理？」

我們所面臨的是個無解的修辭學問題——至少，我們應該早已學會不要去渴望一個簡單易懂、四海通用的標準答案。我們無法回答「啥是真理」並不代表「真理」這個概念毫無根據或實用效果。對「啥是後現代主義？」，哈山的努力至少提供了我們一些有用卻不怎麼可靠的線索（請參考你們手上的「The Question of Postmodernism」和「Pluralism in Postmodern Perspective」兩篇文

字)：

一、「後現代主義」這個名詞牽連甚廣，歷史的或理論的疑難雜症總共有九項之多。

二、「後現代主義」的特徵包括「不確定性」、「片段化」、「解典化」、「無自我、無深度」等等共十一項，可是，這些特徵呈現高度的不穩定性。我們甚至無法用這十一項特徵來區分「現代主義」和「後現代主義」。

三、單就藝文方面的變遷來說：「後現代主義」不像「現代主義」那麼莊嚴肅穆(Olympian)、不食人間煙火，可是也不像達達、超現實這些「老前衛」那麼浪漫任性、紛紛攘攘。

四、跟「後現代主義」同行或甚至構成「後現代主義」的歷史因素有：我們的世界已經成了個地球村、我們的意識已為資訊科技所滲透、操縱。人性和文明背後的那隻看不見的手——語言——已經昭然若揭。

哈山的論點中最不能叫人滿意的是：由於他對新左派觀點中的「經濟與文化合流」(the conflation of the economic and the cultural)持保留的態度，企圖維持學院派的「批評距離」(critical distance)，反而使得他的「後現代主義問題」貧乏得像篇研究生報告一般。除了教學功用之外，這種寫作實在「博學得很，有小聰明，但無濟於事」——對於「後現代主義為何興起？」這麼個關鍵性的問題，他似乎只能在故紙堆中忙得團團轉，說模稜兩可。

相對的，同樣在去年訪台的另一位「後現代主義大師」——詹明信——他的論點就要清晰有力多了：「後現代主義是晚期資本主義的文化主流」。他寫道：「就是所有的後現代主義的特徵都跟現

代主義一樣，由於後現代主義在晚期資本主義體系中截然不同的地位，它跟現代主義勢必會同床異夢。」他承認文化變遷的談論不可避免地會牽涉到歷史分期的困難，可是，簡單地說：一九六〇年代是晚期資本主義意識型態分崩離析的危機時期，新的局面由此展開：「後工業社會」、「資訊社會」等等名詞應運而生，而「目前全球性或美國式的後現代主義文化，事實上即美國新經濟和軍事霸權內在的和上層結構的表現。」

在指出後現代主義跟社會變遷的關係之後，詹明信有系統地說明了他認為最明顯的三個後現代主義的特徵：一、無深度感或「平面」（flatness）；二、無歷史感或「現在」（present）；三、「傳意串鍊的斷裂」或「精神分裂症狀」（schizophrenia）——這些分析嚴謹而具體，有相當的啟發性，可惜我們無法在此細述，請大家自己把「後現代主義：晚期資本主義的文化邏輯」和「後現代主義和消費社會」等論文再研讀幾次，對「啥是後現代主義？」多少就會有些心得了。

詹明信將文化主流和社會變遷銑在一起，不僅使現代主義和後現代主義的特徵涇渭分明，不僅回答了「後現代主義為何興起」這個重要問題，同時，更支持了他反覆強調的命題：「後現代主義並不是現代主義式的風格遽變而已，而是新的文化主流。」這種看法使得他最關心的「文化做為一種介入行動」成為可能，同時，也預示了我們第三世界文化對後現代主義所可能採取的立場。

後現代主義的兩大特徵