

台港及海外中文报刊资料专辑

第 2 辑

1117

美术研究

书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

美 术 研 究 (2)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息中心编辑

季啸风 李文博主编

桂馥茹 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7印张 179千字

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数 1—3,000册

ISBN 7-5013-0210-3/J·3

(书号 8201·50) 定价 1.90元

〔内部发行〕

目次

翻 译

绘画中的后现代主义观念 II

罗 青译

日本美术

台湾东洋画与日本近代美术

李钦贤 一八

西洋画会的起落与分合——战前日本美

术的前卫运动

李钦贤 二五

日本现代美术四十年

乙叶哲著 精英英译 三四

日本水彩画坛与石川钦一郎

李钦贤 四一

现代日本美人画三大家

李钦贤 四七

日本首席画家梅原龙三郎的艺术

何肇衡 五四

梅原龙三郎年谱

1

日本现代艺术九家(上、下)

赖纯纯译 六四

关于空间——从壁上到地面：日本前卫

画家斋藤又重访问记

赖纯纯译 七八

日本雕刻家辻晋堂的陶雕作品

刘镇洲 八三

纤维艺术的诞生——一场没有宣言的织

物革新历程

白雪兰 八七

书法、篆刻

宰慧的书法作品

今井凌雪 九五

喜读《赤壁印选》

马国权 一〇一

艺术教育

日本国立筑波大学艺术学院前院长林良

一教授访问记——兼谈艺术学院的导

向与师资

何政广 一〇五

繪畫中的 後現代主義觀念Ⅱ

Steven Henry Madoff 著

羅青 譯

儘管大家都不太樂意用「後現代」這個名詞，可是在「現代主義」之後，許多數不清的藝術特色，可以顯示出我們在「知性」上，已脫離了「現代主義時代」，向前邁進。當然，我們是繼承前人的腳步向前邁進的。

——莫道夫 (S.H. Madoff)

前言

此次系列講座，是應斯德哥爾摩、奧斯陸及赫爾新基等三處的國立藝術學院之邀，時間是一九八五年的冬天。演講的主旨，在探討當代繪畫於文化的長河中如何流變，並上溯至十八世紀的幾個知識上的重要分水嶺或轉捩點。

現在尚無這次系列演講，我醒悟到自己所談的問題，是如此之大，以「文化決定論」(Cultural determinism)觀之，上述題目是可以也必須包括一長串的子題，而我只討論了下列數則而已——心理學、初期理論資本主義(Rudimentary theoretical capitalism)、史料及史學，還有藝術史。我在這次演講中，所能夠談及的知識，是如此的有限，讓自己覺得這只不過是一個充滿了各種問題的演講綱要而已。

不過，我深信，「知識組織」(Organization of knowledge)方式之變遷，以及在繪畫上相應的變遷，是一個令我深感興趣的問題，值得持續不斷的研究。我在第一講所論及的各種觀念，多半是簡介式的，在以後各講中，會做進一步的探討。這些探討，可說是「批評」上的定點實用批評。我的論點，將根植於美國霸土之上，因為我有許多較極端的說法，是根據紐約那個極端資本主義環境中所產生的藝術而來的。在第二、三講中，涉及到理論及地域方面的問題，將越來越多，而且是交互為用的。

儘管大家都不太樂意用「後現代」這個名詞，可是在「現代主義」之後，許多數不清的藝術特色，可以顯示出我們在「知性」上，已脫離了「現代主義時代」，向前邁進。當然，我們是繼承前人的腳步向前邁進的。

說實在，對這些數不清的變遷及快速的發展，我們僅僅開始做初步的瞭解而已。所以我特別珍惜有這個機會，可以心無旁顧的研究目前繪畫的現況。謝謝三所國立藝術學院的盛意，謝謝院長及同學，同時也要謝謝布列維克(Bard Breivik)的推薦及安排此行。謝謝班寧頓學院(Bennington College)給我這次機會，讓我能客座演講系列中，把我的一些想法，公諸於世。

以文化決定論而言，即使像我這樣粗淺的探討，也可以發現，後現代繪畫，至少對我個人而言，充滿了我們文化的反瀾；同時也可以發現，這些反瀾將把我們帶到何種道路上去，假如這些反瀾仍繼續存在的話。

為了這個理由，我對朋友說，在詩人的筆下，變成水仙花的納息色斯，是繪畫的創始者，因為，繪畫已成了所有藝術的花朵，納息色斯的故事，正是絕妙的說明。除此之外，你還能說繪畫是什麼呢？擁抱藝術就好像泉水表面湧出水仙一般。

文爾伯考 (Leon Balista Alberti 1404-72) / 「繪畫」

釋註

文爾伯考(即義大利文藝復興時期著名建築師、藝術家、音樂家、詩人)

在第一講中，我想各位已經可以看出，從古典時代開始，「模擬再現」的發展史與「知識分類」的發展史，是如何的多方交互糾纏在一起。(註1)當時，要在分類學(taxonomy)上，創造清楚的區別，是可能的，我們可以很有自信的，對外在現象的階層加以區分。到了後來，在現代主義時期，我們可以吧「生理的」與「心理的」區分開，就這樣一直分到，把「社會的」與「美學的」區分開為止。從我文化決定論式的藝術觀看來，上述各種區分的發展，可稱得上是一種進化論式的變遷。過去各種區分好的觀念，一經進化，便形同廢死，其中，最過時的就是把「前衛與中產階級加以區分」的這個觀念。我在上次演講中，曾假定藝術已經越來越接近成爲一種自主的活動，獨立於社會之外，自成體系。現在存世的無數文獻，可證明此一信念。

德國的柏格(Peter Burger)在「前衛派理論」(Theory of the Avant Garde)一書中，曾設計了一套精妙的類型表(typology)，把宗教藝術(Sacral art)、宮廷藝術(Courty Art)、中產藝術(Bourgeois Art)(註2)區分了開來，並說明宗教藝術的基礎：集體的工藝技術——柏格名之謂「集體式的兼容並蓄」(collective reception)——是如何的彼屬於贊助系統的宮廷藝術所取代。藝術家之間的關係，也由集體合作，轉爲相互競爭，而使技工的集體化轉變成藝術家的個體化。不過，當時繪畫的主題，仍然與一種「單一的權威體系」緊密的結合在一起——在過去是一種「神權」，現在則是「王權」——因此觀衆接納繪畫的態度，仍是集體式的。到了中產階級興起，情況才有了改變。

在「資本主義上升時期」，中產社會中的藝術發展，受到了很深的影響。柏格認爲：「在資本主義的生產模式之下，勞動分工越來越普遍，藝術家也變成了一種專家。」(註3)這可說是矛盾的一刻。藝術家好像成了中產社會的一部分(在資本主義式的生產及科學的範圍內)，在其中，他發展出一套獨立的知識及技巧，與其他專業分工的人一樣，產生出一種自己的特色，而這特色竟又使得他與其他的人完全不同了。由以上的分析可知，藝術家因爲不足以構成一個經濟生產階層，而被排除在日常行業的主流之外。藝術家在遭人排擠之後，覺得受壓迫感起來，他們開始以「遭人排擠」爲傲，以特立獨行爲高。

在十九世紀時，這種態度替藝術家這個階層，塑造了一連串的神話。這些神話絕大多數——在我們意料之中的——都是根據「視覺」而來的，那也就是說，多半屬於物質生活的描寫。事實上，在當時，一個人，一旦成了藝術家，就會被認定他在外表形象上以及生活情況上，都將變成特定的樣子。例如結核，便成了藝術家氣質的外在表徵。蘇珊·宋塔(Susan Sontag)見解在她「以疾病爲語言」(Illness as Metaphor)這本書中，心理上極端的失調受傷，其中還提到一種想像的狂野熱情(註4)。藝術家的憂鬱、哀傷等情緒，往往亦反映到藝術上。事實上，把憂鬱能視爲藝術家的特色，是從很早就開始了。例如杜勒(Dürer)在一五一四年所作的那張有名的銅版畫，便可證明。

可是憂鬱並非藝術家的專利。一般知識上的出神與冥想，包括科學家的沉思，也被視爲是同樣的症狀。(註5)不過，在十九世紀的浪漫時代中，滿臉病容的藝術家，在那裏靜觀自己蒼白的靈魂，是一種流行的形象，也是一種簡化了的物質表徵，反映了藝術家的處境：在生活上貧窮，在心理上

註1 參見卡爾·曼海姆和馬克斯·韋伯，〈藝術雜誌〉(Arts Magazine)一九二五年九月頁一二一頁。

註2 彼得·柏格(Peter Burger)《前衛派理論》(Theory of the Avant-Garde)，Michael Shaw 翻譯。(Minneapolis: University of Minnesota, 1984)頁四二—四四。

註3 柏格，《前衛派理論》頁四二—四四。

註4 參見卡爾·曼海姆和馬克斯·韋伯，〈藝術雜誌〉(Arts Magazine)一九二五年九月頁一二一頁。

註5 參見卡爾·曼海姆和馬克斯·韋伯，〈藝術雜誌〉(Arts Magazine)一九二五年九月頁一二一頁。

爲是社會的前鋒，站在第一線上，而不是爲社會所棄的人。他們是在部隊或「一窩蜂」的尖端，後面的，遲早是要跟上來的。杜象「噴泉」上簽的是一個假名，讓人聯想到，社會也會失去其真實的身份，失去其獨立個性的原則。人類所有的嘗試，到頭來都將變成無名無姓的工業產品，就像一個小便器，個別的人類精神，在一陣沖洗之下，消失不見。（註10）

前衛派所採行的種種獨立自主的措施，開發出一種專業式的手法，來重新表現世界，一直到今天，這些手法中仍包含了許多自相矛盾的地方。他們那種「破壞的統一」（Destroyed Unity）的觀念，是經由自我孤立的方式而達到的，並非以破壞後的重建而獲得的。至少，從社會的眼光來看，他們那種創造個人世界的作爲，是偏頗又晦澀的，完全沒有與社會整體取得和諧的意願。

除了認爲藝術在技巧與邏輯上是獨立自主的這個概念之外，還有另一種假設，這個假設，對區別何者爲「現代主義」，何者爲「後現代主義」是十分重要的。到目前爲止，似乎還沒有人——對我來說——把這個概念直接了當的說清楚過。

一般常見的藝術、社會二分法，其中即有一種非常明顯的矛盾——那就是當我們徹底的比較藝術的「內容」與「結構」，還有比較社會的「內容」與「結構」時，矛盾便產生了。我們老是把前衛藝術的「內容」看成了「結構」；同時把社會的「結構」當成唯一可注意的東西，而不注意其明顯的破碎「內容」。

說現代藝術的內容是藝術本身，未免有些老生常談。因此我要說，藝術的主題是藝術本身，或是藝術就是結構，藝術賦結構以生命。說實在，這只不過是用另一種方式來說明，藝術家已變成專家，他的專業知識引導他產生各種「模擬再現物」（Representations），漸漸的，越走越「內向」，直到作品本身成了作品要表達的「過程」（Process）或「結構」（註11）。（見譯註）

暴露「結構」，是現代主義的特色，這反映了中產社會的一般趨向，創造一個專業世界，分工越來越細，直到各種專業特色彼此互不相同、互不相通，使得人類知識的世界成了一种，由無數碎片組織的東西。從邏輯的觀點來看，現代藝術的另一項特色，認爲內容即結構，爲藝術而藝術，就透露出破碎分工的態度——成了專業世界的一面鏡子。就像我們看立體主義畫中的破碎塊面、達達派的胡搞瞎搞，或是超現實主義中日益膨脹的潛意識。

從另外一方面來說，社會從不這樣看這個問題。所有關於前衛派與社會的討論，都強調社會整體反對前衛派的存在。我認爲，這種看法之所以繼續不斷出現的理由是，批評家堅持把社會當成一種單一結構看，而不理會社會發展的結果。他們不研究社會內容是主實際的「行爲」（Behavior）及文化意義（Meanings）所組成的，而這行爲與意義都是我們所製造的。我們在社會結構中反應、活動，或是對社會結構反應、活動時，行爲與意義便出現了。

正如李歐塔德（Jean Francois Lyotard）在他簡扼要的小書「後現代狀況：一篇有關知識的研究報告」中所說的：「當代大眾文化是從折衷主義（Ecclecticism）上開始的：人們耳聽西印度羣島的搖擺樂，眼觀西部武打電影，在東京道上巴黎香水，在香港穿上一塊託」（Reino）名牌，知識成了電視遊

註10

亞瑟·桑德巴克（Amy Baker Sandback）：《杜象的書：藝術與邏輯》（1971年）（Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine）中所收錄的杜象書（Rosalia Kraus）所寫的「知性與感性：六〇年代後衛派的反思」（Artforum, 1984）頁一五六。克魯森在文章主條非常有趣的註解裏，提到羅斯（Jason Rost）對「噴泉」（Fountain）的詮釋。羅斯認爲「個人化」是杜象故意製造距離的一種觀念。不管杜象的本意爲何，「噴泉」實際上激發出一種心理的距離，其中含有一種極端化的社會分類現象。

註11

在對產品與結構的概念與看法裏，我針對柏格的分析，提出反對的意見。柏格在討論美學之結構及前衛派自願從社會中獨立出來時，看法是正確的。可是柏格幾次三番都沒有繼續發展他的構想，因爲，很不幸的，他仍局限在二分對立的模式中。這就是社會一定與藝術家對立。柏格至少全意義的研究前衛派，以至於被其心理所同化了。到最後，他困在前衛派的心理狀態而不能自拔。尤爲甚者，他的書可能被用來分析我們目前的文化狀態，我在以後會討論到，如果真是如此，那將大錯特錯。這也就是說，作品本身的目的是在，要來作「因形成的神道」，或「內在的結構」。

譯註

戲說事的玩意。」(註12)可是從來就沒有人說過，至少是在藝術的範圍裏，說社會就是社會本身。這可能是因為社會內容的各種意義，太過多樣化了，其中有政府機構、法人團體等結構——例如立法結構之類的，十分容易讓人瞭解——於是社會是一整體的形象，使再度四處飄揚起來。

事實上，在社會批評中，充斥著有關社會不完整不統一的分析，查帳浩繁，多不勝數；但是，每到緊要關頭，似乎就會突然出現盲點。因為我們老是認為現代主義前衛派的藝術之中，充滿了藝術家的自我孤絕、自我疏離、自我脫節，甚至於當前衛派試圖重拾社會生活時，也不例外。在另一方面，不管社會本身是多麼的支離破碎，到頭來，我們還是不認為，社會在其各個部門中是相互分離的。我們持續相信，集體社會是存在的，也就是靠著這個標準的信念，前衛派的作品於是產生。

正因如此，柏格寫道：「以最最極端的各種宣言，前衛派對藝術個別特性的反應方式，不是以「集體」(Collective)為模擬再現的主題，而是在個別創造的範圍中，以強調「極端的否定」(Radical Negation)為模擬再現的主題。」(註13)在此，柏格結論道，前衛派在尋找一種方式，企圖使「藝術與實際生活的斷層」不再存在，因為他們已瞭解到在「獨立自主」中(The Autonomy of Art)，自我封閉是相當危險的。

問題是，前衛派自始至終，老是反抗社會，老是提醒大家，他們與眾不同。事實上，這把我們又帶回到個人主義及浪漫觀念的老路上去了，認為藝術家總是在感性及知性，甚至於在生理上，都與常人迥異。柏格注意到的是，前衛派在晚近的資本主義裏，企圖回歸到被視為「社會整體」(Social Whole)的「社會實際生活」之中(Social Praxis)。如此追殺，柏格只不過又簡單的重複了他那套觀念，認為那套觀念是一個「集體」的東西，被有懷舊病的前衛派，不斷的嘲罵攻擊。

柏格這種看法，只不過是同意以結構觀點來看社會而已，他不承認社會內容可能是多元的、變化的、零碎的，就像藝術本身一樣，這一點，或許比只注意外在統一的結構更為重要。尤有甚者，他竟暗示前衛派仍然信仰一種開倒車式的完整社會的夢想與憧憬。

這種結構式的盲點，是註定要被破解的。在歷史上，我們已發展到目前這一刻，社會已慢慢追上去了(或就是瞭解了)老前衛派所謂的真正的獨立自主。社會因為自身專業化的模式，造成了支離破碎的內容，而內容中的各個部門又不斷的與其結構交互運作，同時也把這些結構改變，或庸俗化了。對我們所處の後現代狀況而言，那種「統一集體」(Unified Collective)的觀念，已不再適合——認為藝術診療現代前衛派所搞的那樣，是一個人的「懷舊」的、「叛逆」的看法，也不再妥當了。

證明社會整體性土崩瓦解的資料與文件，可說是多得不勝枚舉。我在第一講中，曾提到法國人居維葉(Cuvier)在一個類似的時代轉換點上，敲碎了博物館中的大玻璃瓶，一把古典時代保存在瓶中所有的可以看出動物外型的東西。」(註14)——解剖——現在，越過英國海峽，一個與此非常相似的分離解剖事件，也開始出現了。

在「即將到來的後工業社會」(The Coming of Post-Industrial Society)一書中，貝爾(Daniel Bell)對「知識史」(History of Knowledge)提出「精彩」的看法，在十九世紀初期的時候，劇變發生了

註12

參閱塔德(Jean-Francois Lyotard)《後現代狀況：知識條件的危機》(The Postmodern Condition: A Inquiry on Knowledge) London: Blackwell (1984) 頁172
279 Brian Massumi Mureed (University of Minnesota, 1984) 頁172

註13

柏格·蕭特(1984)

註14

參閱(Michel Foucault)《知識考古學》(The Order of Things) New York: Vintage Books, 1973 頁1112-1117。或參閱(頁111)

：「正如大英百科全書第十一版的前言所提到的，在早期諸版(1744-1785)中，本書之編輯，一如前代，只需用一、二人之力，整個人類的知識便儘收腕底，到了第三版(1788)，開始計劃收入專家的專業知識」，由是可知，知識的整體性，在此時已告支離破碎。」貝爾又補充道：「1967的那一版，……先是編輯準備工作，就動員了一萬個有名的專家。」(註15)

從資訊之分類上，已顯示出歐美世界觀已完全臣服於知識是千變萬化的這一信念之下。到了一九世紀中期，整個分類的知識已爆發至無法控制的地步了。這一點，我們可以從狄更斯(Charles Dickens)一八六五年所出版的小說「我們共同的朋友」(Our Mutual Friend)中，布分先生與瑞朋先生的機智對話裏，看出端倪。

有一次，布分先生向從事蠟鉅工作的瑞朋先生指出，勤勞的蜜蜂可為榜樣。瑞朋答道：「恕我失禮，請勿見怪，我從來就反對與蜜蜂相提並論。……我的反對是有原則的：……以直立種而言——」。以什麼而言？」布分先生問道。「以兩足動物而言；——我原則上反對，以兩足動物的立場，我反對老是與昆蟲或四足動物相提並論。我反對人家要求我依照蜜蜂的工作程序來做自己的工作。也反對依照小狗、蜘蛛、駱駝之類的。舉個例子，我完全同意駱駝是溫馴無比的人，但他卻有四個胃可以自我享受，而我只有一个……，我能不能提醒你，居然說出蜜蜂如何如何這樣的話來，這不是有欠考慮嗎？你的說法簡直毫無根據。就算退一步講，穿衣服的人與蜜蜂有可以類比之處(這一點我不否認)，人類也確實確實可以向蜜蜂學習(這一點我也不否認)，問題仍然沒有解決，人類要向蜜蜂學習些什麼呢？步趨亦趨的模仿嗎？還是以蜜蜂為嚴謹，為反面教材。」(註16)

在這段對話中，我們可以清楚的意識到，那種分類的心態，已被誇張到荒謬可笑的程度。首先，根據亞維葉的法子，駱駝要先解剖一番，看出他有四個胃，這也就是說，看出他先前看不出的「內在差異」。接下來就是物種分類。一談到蜜蜂，物種的觀念，就出現了。最後，瑞朋先生以一種絕妙的姿態，指出這種不同類型的比較，實在太過分了，簡直就是強迫人類變成物種分類表上的其他東西；要不然，就是曲解了分類的精神，把各種分類別類的項目搞得亂七八糟，區別全無。

事實上，當時這種分類精神是如此的高漲，福樓拜(Flaubert)在他最後一部小說「布瓦德與傑斯蘭」——一直到一八八〇年他去世時還沒寫完——把分類的混亂情形，當做他小說中的正反兩派角色。克林普(Douglas Crimp)在他的論文：「論博物館中之廢墟」(On the Museum's Ruins)一文中寫道：「布瓦德與傑斯蘭，不僅想從愛爾蘭古凱爾特(Celtic)歷史所殘留下來的巨石堆裏，追溯西方文化之源；同時也希望從其中找出西方文化的「意義」。這一堆巨石引導二人為他們的博物館，加蓋了一幢側翼廂房，專門收藏與男性生殖器有關的物品。」

他繼續引用小說中的描寫：「在古代，尖塔、金字塔、燭燭、里程碑，甚至連樹木，都有男性生殖器的意義。而對布瓦德與傑斯蘭來說，萬事萬物，都與此有關。他們收藏車輛的旋轉軸、椅子的腿、地窖的門門、藥師用的藥料。當人們來參觀時，他們會問：『你認為這像什麼？』然後，把其中的奧秘吐露了出來。假如聽的人不以為然，他們便會偏側的聳了聳肩。」(註17)

註15

貝爾(Daniel Bell)：《國家所來的後工業社會》(The Coming of Post Society) New York Basic Books, 1976 頁114-115

註16

狄更斯(Charles Dickens)：「我們共同的朋友」(Our Mutual Friend) New York Brooks, 1978 頁九

註17

克林普(Douglas Crimp)：「論博物館中之廢墟」(On the Museum's Ruins) 收入《克林普文集》(The Museum's Ruins) 頁114-115
福樓拜(Flaubert)：《布瓦德與傑斯蘭》(Eugenie Grandet) 頁114-115
貝爾(Daniel Bell)：《國家所來的後工業社會》(The Coming of Post Society) New York Basic Books, 1976 頁114-115

分類學的領域不斷以分歧複雜式的發展，迫使資訊的多樣面貌，變成各種不同扭曲了的程序，造成一種不斷的增长，令人疲於奔命。到了一九〇七年，美國史家亨利·亞當斯自費出版自傳「教育」(Education)一書，情況已變得岌岌可危了。亞當斯擔心的寫道：「假如每十年，科學將其複雜度提高二倍或四倍，連數學都將陷入無人能懂的窘境了。到了一九〇〇年，一般人早已自暴自棄，誰也無法再瞭解科學。」(註18)

在分類學的系統中，我們看到了上述幾個有點滑稽的崩潰例子，看到了一般社會也在其中被搞得糊里糊塗。我們要記住，這就是所謂整體的支離破碎。從百科全書編輯人、狄更司、福樓拜到亞當斯，還有那些活躍於現代主義時期的人，此一崩潰，正好解釋了前衛派那種憤怒、挑戰而又懷舊的行為。可是，對我們這些生長在知識狂野快速爆炸時代的人來說，各種類別之間的崩潰混淆，是沒有什麼好大驚小怪的。

紐曼(Charles Newman)在他絕妙的論著「後現代氣氛：通貨膨脹時代的虛構故事情節」中寫道：「以各種系統的觀點來看世界，是一種非常二十世紀的態度；而把所有的系統都看成易破易碎，則是一種非常現代的態度。對後現代主義來說，最要緊的事，是在系統尚未破碎之前，加以研究界定，以一種「人性化的扭曲系統」，來看這個世界。」(註19)

事實上，就是這種扭曲變形的精神，把「前衛派」給同化吸收了。新興的資訊文化，在分類學的發展下，通過了進化論式的崩潰及突變(Mutation)，把藝術的獨立自主性與不斷變化的社會內容之獨立自主性，混成一種，冲刷而下。在後現代主義的文化中，有一種綜合及扭曲的力量，把資本主義及藝術結合在一起，產生出一個新的突變種。

「不只是喬伊斯(Joyce)見諱(註20)畢卡索不再叫人覺得古怪討厭。」詹姆斯(Jameson)在他的論文中如是寫道：「後現代主義與消費社會，」——都可變成經典之作……當代藝術中最最叫人反感的形式，例如龐克搖滾(Punk Rock)——或是那種所謂的公開「性」材料——都被社會一步步的接受，獲得商業上的成功。他們的際遇，與那些高水準的老現代主義作品，是完全不同的，這意味著，在我們的文化當中，即使當代藝術與老現代主義一樣，有著相同形式上的特徵，其立足點還是產生了基本的改變。舉一個例子，一般消費性的東西，特別是成衣、家具、建築……等等產品，其風格上的改變，是與當代藝術的實驗，緊密的結合在一起的。」(註20)

我們不再能夠說，後現代主義的最大特色是「憤怒挑戰」(Provocation)了。相反的，在迅速變遷的國際性文化經驗之中，大家對支離破碎的文化現象，已經習以為常，不再為新看法、新觀念的介入，而感到不適應。在這種「來就同化」的心態下，沒有什麼東西可以長久保持其「陌生性」(Foreignness)。當現代主義前衛派，以自我孤絕、自我獨特為特色時，後現代主義藝術家則擁抱一種似乎是永無休止又平易近人的消費文化。

許諾(Robert Rauschenberg)從一九六二到八三，以混合材料製作了一件作品叫「壓力」(Pressure)。

註18

見亞當斯所引用的亨利·亞當斯資料，見《即將到來之後工業社會》頁一六九

註19

紐曼(Charles Newman)，「後現代氣氛：通貨膨脹時代的虛構故事情節」(Salmonville 53-64期全刊)1984年春，夏卷號頁一八一，這篇論述，有一本書的長度，內容非常精彩，是一篇非常美國化的文學批評論文。

譯註

詹姆斯(Jameson)說家，「猶力克斯」的作者。

註20

詹姆斯(Jameson)，「後現代主義與消費文化」，收入《後現代主義》書，頁二一四。詹姆斯的批評觀點，最後近也最難辨社會文化與當代藝術創作的關係。詹姆斯(Jean Baudrillard)在他的《象徵化》(Simulations)及後來的論文中的觀點，比此也稍進一步。不過，沒法把資訊系統與藝術是整體化過程的產物，這兩者區別開來，於文化上講，這是一篇中肯的論述。



▲杜勒 憂鬱症 1514 銅版



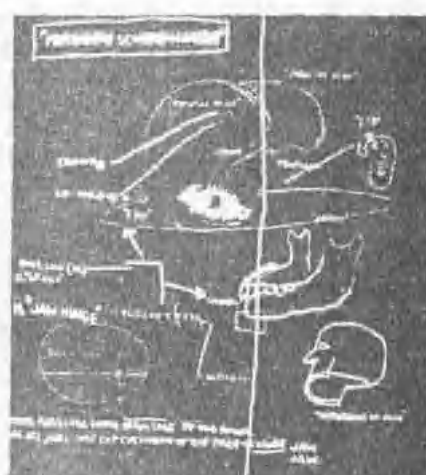
▲杜勒 R. Mutt所造成的睡魔 1917



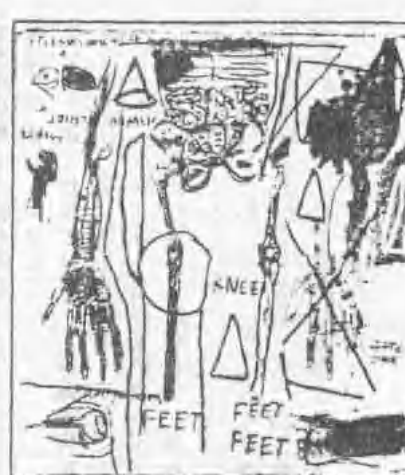
▲薩哥 壓力 1982-83
混合材料 101.5 × 90 × 37.7公分



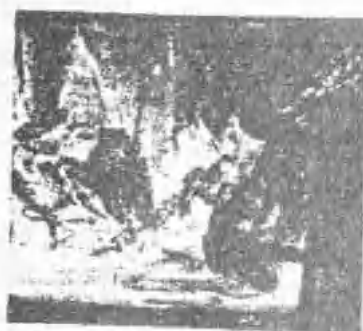
▲穆利肯 無題(大圖表) 1981
油彩、畫布 72 × 48公分



▲巴斯居華 共濟會招待所 1983
壓克力、油彩、蠟筆、畫布 85 × 78公分



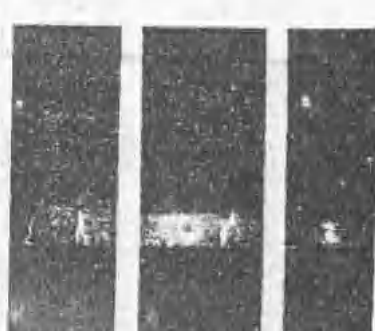
▲巴斯居華 瓦特斯基街 1984
壓克力、油彩、畫布 66 × 60公分



▲薩索 每一個人去 1984
壓克力、畫布 72 × 80公分



▲麥克基恩 你可以想像 1984
噴漆、石板瓦、麗光板 29.5 × 43 × 3.3公分



▲葛德斯坦 無題 1984
壓克力、畫布 三屏式各8 × 3公分

我在畫面上所看到的，是畫中人物因保有一種孤獨感而承受壓力。如果上述觀察是正確的話，這種壓力可以解釋成一種打破藝術家與社會之間「隔閡」的力量。畫中人物，以小丑的白色油粉塗面，是過去默劇角色的現代版——默劇人物通常都是失意的人、被放逐的人，或是偷窺狂，而其藝術，則是以模仿為主。他練習如何消除自我（例如戴面具），這樣才能變成別人。他與狄更斯和瑞朋先生不同，他要化身千萬，變成各種生物，除了他自己之外。

在這張畫裏，我們看到畫中人被夾在兩種生存情況當中。他形態優雅、頭髮光滑服貼、身子半依半靠，我們看他穿著內衣——一幅不經意的樣子，照理應該是能夠反映出他真實的自我、個人的面貌。然而，他還是戴著面具，頭頂之上，社會、統性的結構，懸空膨脹如一場惡夢。那建築物上防衛殺菌式的白色，一直延伸到他的臉上。當他的身體，正模仿某種動作時，社會的重量，壓頂而來，把他頭部的上半部切了掉，消滅了藝術家與社會之間的鴻溝。

當然，隆哥作品之熟滑精巧，不但指出了「壓力」的主題，也影射藝術家被資本主義社會所同化；同時更顯示，其無比優雅的畫面，已達到了一種商業廣告式的冷靜與優雅。畫中人是黑、白、棕三色所組成的精簡構圖，產生一種時裝雜誌插圖的風貌。至於上方那種巨碑式的結構，完全不顯露藝術家的手筆。該畫的製作，有一種簡潔的、圖象式、機械式的完美——產生出大眾快速消費的意象。如果我們刪去這種意象的來源，我們可以說，廣告把兩個看似不相干的意象，出人意料之外的疊象，結合在一起，以便產生預期的效果，這是從現代主義裏的蒙太奇手法中借用過來的。如此這般，藝術與商業文化之間的交流，繼續不斷的發展了下去。

我們現在所討論的社會裏，藝術家基本上與他人無異，成了一種專業化資訊的製作人。貝爾就曾經說過，當人類由工業社會轉到後工業社會時，一個大的轉變發生了，那就是從以能源為基礎的科技，移到以資訊為基礎的交易。貝爾如此寫道：「工業社會的『設計』，是一場與剩餘性的自然之競爭，其中心在人與機器之關係，以及如何運用能源把自然環境轉變成科技環境。後工業社會的『設計』是人與人的競爭，以資訊為主的知性科技與機器科技並駕齊驅。」（註21）

藝術家，成了特種資訊的製作人，所處的地位也十分有趣。他採縱原料，生產高度專業化的成品，而且可能獲得相當高的報酬。就像專業化社會中所有的產品一樣，既恰當合適，又便於交易，同時又綜合了各種資訊。藝術品被當成商品。時至今日，藝術品已成為另一種交易的媒介，不再能夠表達真正的抗議了。此外，藝術品比其他商品要佔便宜的地方，是其獨一無二的特質，所謂稀有便是增值，這一直是經濟活動的主要法則。

從這個方面看，我們可以發現許多有趣的現象。例如穆利肯（Matt Mullican）就非常著迷於資訊問題的處理，他的作品「無題」（大圖表），是九八四大幅油畫作品。畫面上集合了各種象徵，成為一種滿版式的分布，依稀讓人想起了羅西塔石碑（Rosetta Stone，見譯註）的象形文字。上面刻有以圖形為主的文字，傳譯一些古代貿易的資料。穆利肯的作品當然也是一種對我們文化與資訊的歌頌。

註21

貝爾：《即將到來之後》（After the Future），二一八頁。我實在無意是在這一點上破文意。很明顯的，高科技確實是控制了世界的大要領，但資訊過程，已經控制了整個世界的經濟動力。不克而絲（Jane Jacobs）看準了這點，她認為隨著資訊技術的改進，使得勞工（「之統計發生了戲劇性的變化」）越來越多的勞工人口變得無所適從。見《城市與國家》（Cities and the Wealth of Nations），羅丹的「新城市經濟學」（New York: Random House, 1984）頁二二一。

譯註
現存大英博物館。列治及多倫多及希臘文書相互對照的文字，為破譯古埃及文字之謎的重要文獻。

可是，當我仔細看了一陣子之後，便自問道：眼前的歌頌與資訊是屬於那一種的呢？像隆哥的一「魅力」一樣，穆利肯的「大圖表」，利用了我們閱讀商業文化的習慣，那就是快速閱讀表面圖象因素之間的關係。「大圖表」中的關係，是一種想像式的；那排列的象徵，是如此密集而排山倒海，以至於其中並沒有真正安排出一個表達可解意義的程序。要不然就是象徵之間，相互指涉的關係太過複雜，没人能解讀其中的密碼。不論如何，這都證實了我前面所說的，那就是分類知識之崩潰。事實上，穆利肯的圖表，與隆哥的人物一樣，都好像在設法以模擬的方式，從我們的世界中採掘一些特色來做平衡的表現，不知怎麼搞的，他們不是分心就是失了焦點，以至於顯得力不從心。

我們再看一張穆利肯的作品，也是一九八四年的作品：「無題」（蒸氣機／圖表）。畫中，靜靜的，彩色斑駁的，那具噴火機器豎立著面對我們，一看就可以揣測出，這是在表現燃燒及動力。圖中最富訊息的要素，就是那個輪子，明顯的代表了循環不息、自給自足的生產系統。當然，我們也可以把「大圖表」當成抽象作品來看，因為畫中充斥著滿版書法及無層次的效果。但其中以拓印書象所產生的重複手法之運用，在焦點上有些微的偏差，又使人無法十分感受到抽象作品之趣味。

像「蒸氣機／圖表」這樣的畫，因其重複手法之運用，讓人看起來有工業化、機械化的感覺。這便我們回到「為生產而生產」(Production for Production's Sake)的老問題——換句話說，也就是把內容當做結構，為藝術而藝術的問題。在這個信念下所創造出來的作品，分門別類，各自有獨立自主的資訊系統，形成，組織以破解的密碼。可是到了今天，所有的系統都合理化了（見註21）；而且都融合入一個大的系統當中，具備了快速辨認，立即瞭解的特性。

例如穆利肯的「大圖表」，畫的是一個把所有事物都分類成記號的社會，這些記號取代了原物，在各種分類圖表及資訊網中，佔一席之地。畫中所畫的，就是這些記號。而這些記號本身，又不斷的新陳代謝、不斷的自我重組。在交易互換的領域中，穆利肯的藝術成了一種表現其他資訊產品的產品。

以上有關穆利肯作品的討論，證實了德勒茲與高達里(Gilles Deleuze, Felix Guattari)的觀點。他們在「反依迪帕斯：資本主義與精神分裂症」(Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia)一書中寫道：「（在資訊社會中），產品要立刻消費，在消費吸收的過程中，不需要任何中間解說。」依德、高二氏的看法，所有的人都變成了各種不同的生產機器或消費機器。「因為萬物皆產品：產品的產品、工作的產品、欲望的產品；消費吸收過程的產品、行銷的產品、中間商的产品、各種產品都相互成為對方的附屬物，……萬物皆產品，因為消費吸收的過程是立即消費，立即完美的，而消耗本身又是直接複製的。」（註22）（見譯註）

假如每一個人都是機器，那就可以拆碎下來，分類歸檔。如今，各個拆下來的部份，根本無須相互玩一協調，因為每一個部份，都在變動，一拿到手就消費，然後再複製出來。巴斯居葉(Michel Bak-sman)的「共感會招待所」(Masonic Lodge)一九八三年作品，壓克力、油彩及粉彩混合畫。畫中，一個人頭被分裂成好幾個不同元素，組成畫面。大標題是「偏執狂精神分裂」(Paranoid Schizophren-

譯註
這也就是說大家所稱的「生產者所創造出來的
的機器都適應了，變成了一種的藝術品。

註22
德爾茲、高達里(Gilles Deleuze, Felix
Guattari)《反依迪帕斯 權力主體與
精神分裂症》(Anti-Oedipus: Capitalism
and Schizophrenia)轉引：柯博·羅德
(Robert Raley, Mark Stern Helen Lane)
引自(Winnipeg: University of Mani-
sota, 1983, 1984)。圖目或本誌或如圖目
觀者或改訂或如圖目(Body Without
Organs)圖目或改訂或如圖目。頁碼：1-1

譯註
此段為德勒茲與高達里所稱的「複製」。例如
「人」不是一個實體，而是一個「複製」，例如
「人」不是一個實體，而是一個「複製」。

etic)，雖然大標題中的幾個字母被塗掉了，但也正好用這種塗塗抹抹的標題來顯示精神崩潰的主題，題目與內容，可說是連成一氣的。

這張圖表，在模仿一種近似醫學的分類表，而本身又神秘的從中間一分為二。表中各個部門或字詞，大致可以讓圖中的碎片連起來成爲一個完整的頭像。不過，圖上的大標題顯示，畫家無意畫一個完整的頭，他所想做的，就是這個分裂的樣子——這個效果，由於下列手法之運用，而更加強了：那就是其中有些描寫被刪改但卻沒被擦掉，產生了一種未完成、不連續、沒有收拾乾淨的效果。唯一發展完整的意象是眼睛，代表了共濟會象徵性的會盾或徽章。不過，這個共濟會的宗旨及其象徵的意義，都很神秘，對大眾來說，根本無法解讀他們的資訊密碼。

上述這種對支離破碎部份之辨認，使我們想起，在算起來還不太久以前，瑞爾斯(Larry Rivers)在一九六一年所畫的「臉之各個部份」(Parts of the Face)，不過瑞爾斯的人體意象，並沒有像現在這樣的圖表化。瑞氏作品中分裂手法的特點，是他用了法文小標題，對一個美國人來說，這種資訊的傳達，是有點奇怪的。在他的畫中，我們可以清楚的看出，分類性的「碎片原則」，已開始發展，朝一個更分裂的意象邁進。瑞氏的色面手法，與塊面滴彩手法，很明顯的，是從抽象表現主義而來的。在這一張畫裏，我甚至可以說，是從霍夫曼(Hans Hofmann)的畫法發展出來的。瑞氏能夠運用上述手法及字彙，把分解的人體，用塊面手法畫出，同時還保持了人體的形狀，達到了微妙的平衡。他之所以能做到這一點，是靠法文小標題來建立形象與意義之間的關聯。

可是到了巴斯雷葉的時代，找尋微妙平衡的需要，已經消失了。越來越能夠配合意象內容的資訊，可以自我儲存，不受任何牽連限制。例如，巴氏的畫，題目是「共濟會招待所」，題畫的內容是「精神分裂的衝動」，這已是自己說明了自己的一切。巴氏另外一張畫，「克勞斯貝街」(Crosby Street)是九八四年作品，繼續以上對「相關品類體解」(Dissociation of Connecting Classifications)的探討。不過，從畫面上看，由於人體骨骼的並列，讓我們覺得此畫的主題不是「體解」而是「相互關連」。

在這張畫裏，雖然我們再度看到人體骨架的景象，但藝術家卻不再畫出連續不斷的形象。例如「腳」(Feet)的小標題，便一再使用。右邊的那隻手，不與手臂相連，且被打叉刪去。左邊的手則用塊面法亂塗一通。該畫實際上包括許多三角記號、三角筒、零碎的筆觸、叉叉，並包羅了各式各樣的人體樣品。

畫中所用的滴塗塗抹法，毫無疑問的是源於前行代的藝術家。但其快速草率的畫法，則不折不扣的是目前流行的「壞畫」(Bad painting)——很明顯的，我們望文生義，可以知道這一派畫求的不是畫的品質評斷，而是畫的品類新創(見譯註)。以前我們說「壞畫」，意思是技巧不好，沒有畫完，現在上述種種缺點，都成了另一種新技巧，自己獨立成爲一種類型(Genre 見譯註)。這就是說，上述種種缺點，已被「合理化、恰當化」了，變成一種風格——變成一種可以當成商品販賣的資訊，在

譯註 此地是說「壞畫」是繪畫分類中，新分出來的一類。

譯註 此原為法文，是類型學中重要的術語。從二十世紀中期起，開始廣泛的應用於文學藝術的討論中。

紐約東村(East Village)的畫廊中，十分暢銷。

我們的社會，越來越沈迷於資訊之分類化，而繪畫也就越來越朝著把各種品類混在一起，來迎合我們的社會。上面所論的那張支離破碎的「克勞斯貝街」，就是反映我們文化走向的典型例證。剛才我們提到的紐曼，他的論文是講文學的，但下面這段話也可以用來說繪畫。他寫道：「文學類型是文學描寫的模子，或成進化式的發展，或漸漸淘汰消失，或被另一種類型所取代。這些類型變得面目不清，因為它們不願再依規定的模式運作，不願再成為一種「普遍的傳送工具」(Common Carriers)。」(註23)

德、高二氏爲了要「描寫」自創的新品味，而將我們社會中資訊的最小單元，取了個名字叫「分裂元素」(Schizos 見註24)。「稀絲」是「沒有特別意義的記號，或可稱之爲「點記號」(Points-à-point)，本身有多重空間、多重功能……集合起來可以成爲一個整體，變成各種意象，然他們從一個整體轉到另一個整體時，本身並不具有任何特色，是中性的。」(註24)

當我們看穆利肯的「大圖表」，巴斯居葉的「克勞斯貝街」這種畫時，我們看出畫家已接受此種分類的觀念，本來是屬於一個結構體的部份元素，現在卻不願與其餘的部份有任何關聯，其品類地位，一開始模糊不清，在「不連續」的創作精神之下，被各種不同的風格，塑造成各種不同的意象，一面發展滋生，一面創造新的形象。在後現代主義繪畫中，風格的基本元素，也可以稱之爲「稀絲」。後現代主義繪畫，很明顯的，包括好些個不同的類型，各自朝不同的方向發展；有時候，又會偶然從好幾個不同的藝術家那裏東一個西一個的存現了出來。

我在第一講裏，曾經提過，後現代主義繪畫，讓人感覺到有一種逼人而來的精神分裂趨勢。爲了試圖瞭解薩勒(Pavol Salle)在他那張「瓦解中的一片」(A Collapsing Sheet)裏所用的多種不同風格，我談到他如何學習多元化，而他作品中多元的因子，也誘導我們去尋找其間潛意識的關係。因爲，在畫面外表，我們難以找出任何正常的敘事關聯。把各式各樣的風格、視覺效果、文字資訊，故意揉合在一起，並非什麼創新。立體派的人在拼貼法(Collages)中，就試過了。從一九三〇年代開始，哈特飛(John Heartfield)在他的政治畫裏用過，羅欽柏格用此經常意象，羅森貴(James Rosenquist)在一九六四年所作的「籠子」油畫，就特別能顯示出他與薩勒有相同的興趣——把一種意象重疊的畫在另一種之上。可是在羅森貴的「籠子」裏，那輛橫過畫面汽車的作用，是在把汽車下面破碎的意象，連貫起來。這樣的作畫，便回歸到信仰事物有連貫性的觀念上去了。而後現代主義的作品，卻非常自在的，留在「破碎」，或是「累積」關係的範圍當中。

穆樂(Stephen Mueller)最近的歷克力作品「每一個人去」(1984)，就是標準的累積手法之運用。在「每」畫中，一片粉蠟筆風景，佔據畫面下方，襯上一大片蔚藍與淡紫色的天空；然後又有一道，濃重發光的顏彩，瘋狂的塗於其上，造成了一種相對的抽象意象。這片抽象意象，是平面的，是一種明目張膽的抽象記號，高居畫面上方，與有空間深度的地平線相對照。兩者之間，並無任何連接

註23 紐曼：《後現代主義》頁1111

譯註
或可譯爲「稀絲」。此字源於希臘字schizo，是分裂的意思。這種以分類最小單元來討論問題的方法，是從二十世紀初期語言學、刀法學發展出來的。
德氏與高二氏《反依亞斯》頁104

註24

或中和的處理。(註25) 繆樂、薩勒、巴斯居業他們並非沒有注意到這個問題，或是不在乎他們在畫些什麼。因為，我們社會的內容，變動太快，已到了無法控制的地步，而藝術品在其中，也已變成了商品化的資訊元素之一；於是他們的作品，便在一種依樣葫蘆模仿式文化(Pastiche Culture)的知覺性中，自由自在的四處吸收融合。

詹姆斯在他的論文中用了一依樣模仿(Pastiche)與「精神分裂」等字眼，並非偶然。他針對我們目前的情況寫道：「後現代主義與消費社會，是各種風格、各種異類的混合體。事情發展到這個地步，打油模仿(Parody)已行不通了，大家只好依樣葫蘆(Pastiche)。與打油模仿差不多，依樣葫蘆是模仿一種特殊或獨一無二的風格，截上風格式的面具，使用已死的語言；這是一種中性的模仿，不像打油模仿那樣，含有隱秘的動機、諷刺的衝動、或諷刺嘲笑，甚至也沒有一份隱藏在心裏的感情；認為有一個「正常」(Normal)的東西存在著，比較之下，模仿物就顯得滑稽可笑。」(註26)

在薩哥斯「壓力」一畫中，我們所看到的，正是此一風格式的面具。畫中人模仿別人，而自己卻保持中性，當外在世界衝進了他的頭顱之中時，仍然如此。畫裏的意象與主題都不可笑，畫只是簡單的畫出來了，含有奇正相生的矛盾在其中：一方面此畫可與熟滑的商業文化結合在一起；同時，又無言的保持了完全不介入的距離。

詹姆斯討論完了依樣葫蘆式的模仿後，便開始研討「精神分裂」。首先，他立刻聲明，他所討論的藝術家並非真的患有醫學上的精神分裂症。他的意思是說，某些文化爆發出來的情形，描寫起來，有點像精神分裂下所意識到的現象。用我的話來說，就是精神分裂下所意識到的資訊。在這一點，我完全同意詹姆斯。

他解釋道：「精神分裂的經驗，就是經驗到孤絕、切斷，以及一些不連貫的物質記號物(Stigmata)見諸(註27)。完全無法連成一個完整的結構。」(註27)

我想讀者可以看得出來，我演講的論點，一開始，就朝這個方向發展過來。從德、高二氏的觀點看，人類想要製造，同時也製造了機器；而機器本身，事實上，又搞得四分五裂。巴斯居業作品中的描寫，逼著我找到了「精神分裂模式」(Schizo)，從而取代了十九世紀的「肺病模式」。

十九世紀的前衛派，他們與眾不同的外觀，被人認為是與肺病、孤絕、憂鬱有關。凡此種種，我在一開始就講過，都屬於生理意象，很符合當時中產階層興起的那個以物質為導向的社會。貝爾曾指出從工業社會到後工業社會的各種改變。我們可以看到的是從工廠文化的體力勞動，改變到資訊文化的智力勞動。崔靈(Lionel Trilling)美國文學批評大家(曾非常害怕在我們的時代，「各種壓迫我們心靈(mind)上的重擔，會超過了其固有的負擔能力。」(註28))在分類崩潰之同時，大家漸漸培養一種適應新的資訊項目之能力，這就是所謂依樣葫蘆的做法，顯示出我們的系統因過度膨脹而無法再保有結構上的關連性。於是生理上的崩潰現象，也隨之從「肺病」轉變到「精神分裂」，從物質的運作不良，轉變到精神或資訊上的運作不良。上述情況，在我們這個時代，又被以另一種方式同化接受了。

註25 繆樂的畫，如果從我第一講的結尾部份來看，是頗有諷刺的。繆林柏格式(Greenbergian)的模倣兩可觀——即平面又同時有立體的感覺，並不是因為美國畫家的抽象畫。

註26 詹姆斯，頁一四

註27 依「記憶學的魔法，或可讀為「記憶具」。詹姆斯，頁一一九

註28 崔靈(Lionel Trilling)《現代世界中的心靈》(Mind in the Modern World New York Viking, 1973)頁五。崔靈在一九二一年傑佛森人文講座中，曾發表過有關而有力論文，他提出一個關於知性分析，認為我們社會中知性的工作已瀕於崩潰。他說的是不錯，然而，卻似乎把知性工作與知性能力搞混了。知性工作是指在學術或哲學方面做研究調查。知性能力則指在當前的世界裡，理智心靈能夠一貫的運作。他對這種工作之漸漸不受重視感到失望，並認為這是理智心靈失調的結果。他指出「書之閱讀的關係，似乎只是一種關係性的關係。事實上，在資訊社會裏，因理智化之興起，同時也把資訊及知性工作者的地位提高了。不過，當理智能力在處理著新的工作之時，已經為理智能力招來了壓力。」