



反美學：

後現代論集

The
Anti-Aesthetic

尤根·哈伯瑪斯 Jürgen Habermas

肯尼斯·法蘭屯 Kenneth Frampton

柯瑞格·歐因茲 Craig Owens

葛瑞格里·阿默 Gregory L. Ulmer

弗雷德瑞克·詹明信 Fredric Jameson

尚·布希亞 Jean Baudrillard

愛德華·薩依德 Edward W. Said

Hal Foster ◎主編 呂健忠◎譯

後現代主義——到底有沒有這麼一回事？

如果有，後現代主義是什麼意思？

是一種概念，或是一種實踐？

所涉及的問題是局部性的風格，

還是全面性的新時期或經濟階段？

有些什麼形式？

有些什麼效用？

如何定位？

如何標定後現代主義的來臨？

我們真的超越了現代，

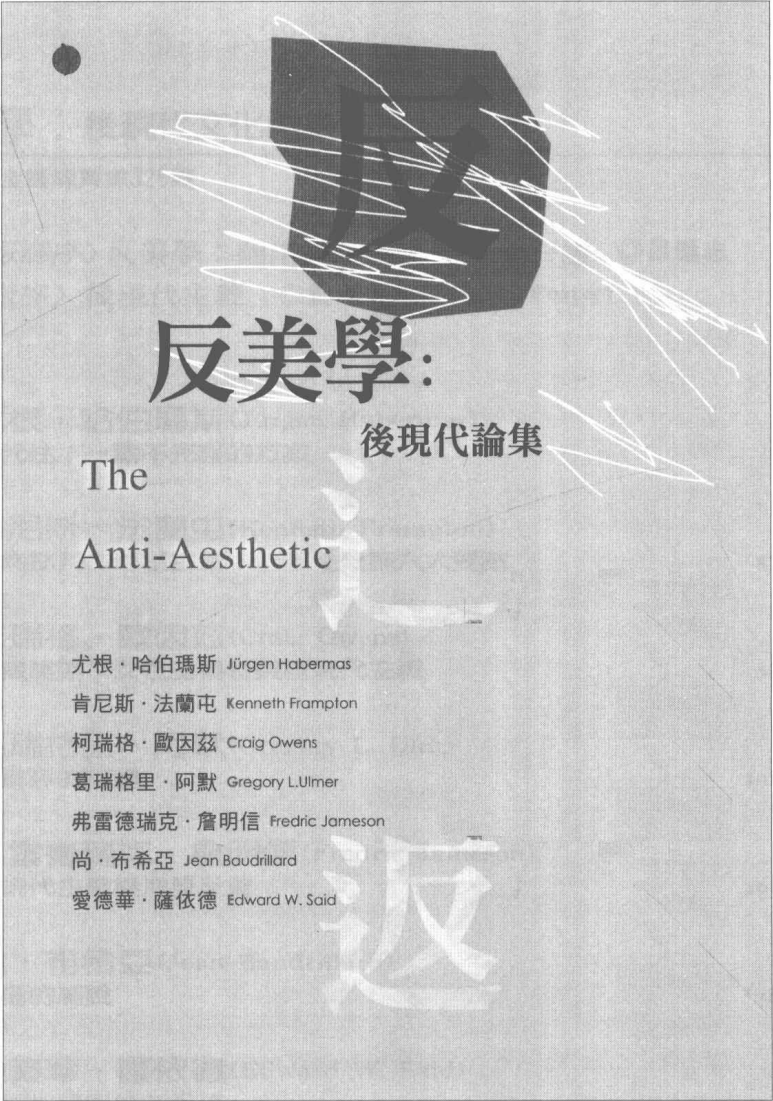
真的身處（不妨稱之為）後工業時代？



ISBN 978-986-6513-73-2 定價：300元

新世紀叢書

當代重要思潮・人文心靈・宗教・社會文化關懷



反美學：

後現代論集

The
Anti-Aesthetic

尤根·哈伯瑪斯 Jürgen Habermas

肯尼斯·法蘭屯 Kenneth Frampton

柯瑞格·歐因茲 Craig Owens

葛瑞格里·阿默 Gregory L. Ulmer

弗雷德瑞克·詹明信 Fredric Jameson

尚·布希亞 Jean Baudrillard

愛德華·薩依德 Edward W. Said

Hal Foster◎主編

呂健忠◎譯

反美學：後現代論集／賀爾·福斯特（Hal Foster）

主編：呂健忠譯--二版--新北市新店區：立緒文化，民 102.03

面；公分

譯自：The Anti-Aesthetic：Essays on Postmodern Culture

ISBN 978-986-6513-73-2（平裝）

1.現代哲學 2.西洋美學 3.文化史

143.89

102002977

反美學：後現代論集

The Anti-Aesthetic：Essays on Postmodern Culture

出版——立緒文化事業有限公司（於中華民國 84 年元月由郝碧蓮、鍾惠民創辦）

作者——賀爾·福斯特（Hal Foster）

譯者——呂健忠

發行人——郝碧蓮

顧問——鍾惠民

地址——新北市新店區中央六街 62 號 1 樓

電話——(02)22192173

傳真——(02)22194998

E-Mail Address: service@ncp.com.tw

網址：<http://www.ncp.com.tw>

劃撥帳號——1839142-0 號 立緒文化事業有限公司帳戶

行政院新聞局局版臺業字第 6426 號

總經銷——大和書報圖書股份有限公司

電話——(02)8990-2588 傳真——(02)2290-1658

地址——新北市新莊區五工五路 2 號

排版——文盛電腦排版股份有限公司

印刷——祥新印刷股份有限公司

法律顧問——敦旭法律事務所吳展旭律師

版權所有·翻印必究

分類號碼——143.89

ISBN 978-986-6513-73-2

出版日期——中華民國 87 年 7 月～95 年 1 月初版 一～四刷(1～5,700)

中華民國 102 年 3 月二版 一刷(1～1,200)

The Anti-Aesthetic：Essays on Postmodern Culture

Edited by Hal Foster

Copyright © 1983 Bay Press

Chinese Language copyright ©1998

by New Century Publishing Co., Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED.

定價◎300 元



本書作者介紹：

尤根·哈伯瑪斯(Jürgen Habermas)

法蘭克福學派健將，與位於德國Starnberg的普朗克研究院(Max Planck Institute)關係密切，重要著作有《知識與人情趣味》(*Knowledge and Human Interests*; Beacon Press, 1971)、《理論與實踐》(*Theory and Practice*; Beacon Press, 1973)、《正統危機》(*Legitimation Crisis*; Beacon Press, 1975)、《溝通與社會演化》(*Communication and the Evolution of Society*; Beacon Press, 1979)、《溝通行為的理論》(*Theory of Communicative Action*, 2 vols.; Beacon Press, 1984, 1987)、《現代性的哲學論述演講集》(*Lectures on The Philosophical Discourse of Modernity*; MIT Press, 1987)、《公共領域的結構轉型》(*The Structural Transformation of the Public Sphere*; MIT Press, 1989)、《新保守主義》(*The New Conservatism*; MIT Press, 1989)。

肯尼斯·法蘭屯(Kenneth Frampton)

哥倫比亞大學建築與規劃研究所教授，《現代建築》(*Modern Architecture*; Oxford University Press, 1980)的作者。

柯瑞格·歐因茲(Craig Owens)

批評家，《美國藝術》(*Art in America*)資深編輯。

葛瑞格里·阿默(Gregory L. Ulmer)

佛羅里達大學(Gainesville)英文助理教授，撰有長篇論著〈應用文字科學：從德希達到博茲的後教學法〉(“Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys”)。

弗雷德瑞克·詹明信 (Fredric Jameson)

加州大學聖克魯斯 (Santa Cruz) 校區意識文獻與歷史教授，主要著作有《馬克思主義與形式》 (*Marxism and Form*; Princeton University Press, 1971)、《語言的牢房》 (*The Prison-House of Language*; Princeton University Press, 1972)、《侵犯的寓言故事》 (*Fables of Aggression*; University of California Press, 1979)、〈大眾文化中的物化與烏托邦〉 ("Reification and Utopia in Mass Culture," 1979)、《政治無意識》 (*The Political Unconscious*; Cornell University Press, 1981) 〈認知標繪〉 ("Cognitive Mapping," 1988)、《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》 (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*; London: Verso, 1991)。

尚·布希亞 (Jean Baudrillard)

巴黎大學社會學教授，主要著作有《生產之鏡》 (*The Mirror of Production*; Telos, 1975)、《符號的政治經濟學批判》 (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*; Telos, 1981)、《擬象》 (*Simulations*; Semiotext(e), 1983)、《遺忘傅柯與遺忘布希亞》 (*Forget Foucault and Forget Baudrillard*; Semiotext(e), 1987) 《傳播的超脫》 (*The Ecstasy of Communication*; Semiotext(e), 1988)、《致命的策略》 (*Fatal Strategies*; London: Semiotext(e)/Pluto 1990)、《拐誘》 (*Seduction*; St Martin's Press and Macmillan, 1990)。

愛德華·薩依德 (Edward W. Said)

哥倫比亞大學英國文學與比較文學教授，主要著作有《開始》 (*Beginning*; Basic Books, 1975)、《東方主義》 (*Orientalism*; Pantheon Books, 1978)、《採訪伊斯蘭》 (*Covering Islam*; Pantheon, 1981)、《世界、文本與批評家》 (*The World, the Text and the Critic*; Harvard University Press, 1983)、《認同、權威與自由》 (*Identity, Authority and Freedom*; University of Cape Town, 1991)、《文化與帝國主義》 (*Culture and Imperialism*; Knopf, 1993)、《知識分子論》 (*Representation of the Intellectual*, 1994)。

〈中文版譯序〉

反美學

翻出後現代美學，在台灣

◎呂健忠

美學震盪

達利歐·弗(Dario Fo)獲頒一九九八年諾貝爾文學獎！還有比這更後現代的文藝新聞嗎？或者說，還有比這一則新聞更能顛覆文學史的美學傳統，更明白見證戲劇史（不是劇場史）的反美學概念嗎？答案恐怕是否定的——起碼在目前沒有，或許在二十世紀結束以前也不會有。為什麼？

部分美國媒體的反應或可見微知著。《舊金山紀事報》雖然認為弗的獲獎實至名歸，卻也不得不承認這個獎是一顆「諾貝爾震撼彈」。《紐約時報》則說：「弗似乎是個異數，甚至是個意外的選擇。」引文顯然是影射弗的名作《一個無政府主義者的意外死亡》（英譯 *Accidental Death of an Anarchist*; 1970）標題中的「意外」。《華爾街日報》非議弗「厭惡資本主義、宗教與禮節常軌，毫無悔意」，標題赫然

是「扶弗獲獎，諾貝爾蒙羞」(Foo on Fo, and Ignoble Prize Winner)。針對諸如此類的異聲，Joan Holden 在 *Theater* (28. 2 [1998]) 撰文指出：「獎落入『喜劇』作家之手，這就足使人瞠目結舌——更別提他還是個表演者」(“Up front: Fo’s Nobel” 7)。

是弗「演出」諾貝爾文學獎，還是諾貝爾文學獎的評審進駐「弗劇場」？

藝術學院副教授鍾明德在〈政治離鬧劇不遠〉一文引弗本人的現身說法，「我的劇場是全民娛樂的通俗劇場」；在通俗娛樂之外，我們還可以加上「商業票房」。弗在美國僅有的一次商業演出(1984，紐約)雖然鍛羽，在歐洲可是長紅；表演工作坊根據《一個無政府主義者的意外死亡》改編成《意外死亡(非常意外!)》(1995)，甚至逗得小學生捧腹大笑。這樣一個滑稽掛帥的世紀末紅頂小丑藝人，居然榮登世界文學殿堂新祭酒！其中透露許多現代派認為不可思議，而後現代派卻認為大可思議的問題。最最可以一議的一點是，從今以後，笑可望和悲平起平坐。

在西方的學術界，悲劇一向被奉為最高級的戲劇形式。相對之下，喜劇遇上悲劇就像媳婦見到公婆。按西方戲劇的階級分類，喜劇當中地位最高的是「高尙喜劇」(High Comedy)，蕭伯納寫的就是。所謂「高尙」，不外乎藉高尙的語言，呈現高尙的劇旨(與道德立場有關，並以諷刺為主)，

反映「高尚」的社會階層。這三個高尚正是悲劇之所以高人一等的準繩，也因此使得喜劇矮人一截，因為標準是別人的，因為削足（喜劇）適履（悲劇）嘛——其中的道理好比中國古典美女去參加西方主辦的世界小姐選拔。正如同道地的悲劇會使得觀眾「含悲」卻哭不出來的，高尚喜劇是要觀眾發出會心的微笑卻不讓人捧腹——一哭成就了煽情的通俗劇，也就是閩南語說的「苦戲」，一捧腹就成了笑劇(farce)，兩者在傳統的西方美學觀一樣沒品。只要看看莎士比亞的戲劇，就說《馬克白》吧，好端端的一齣悲劇，偏偏穿插一場（二幕三景前半）門房的喜劇，這可苦了多少白頭學者，亂了他們的方寸。至於他的笑劇，譬如《馴悍記》，學術界與劇場史冷、熱的情形，足足持續了三百年。莎士比亞尚且如此，其他人還有什麼好說的呢？

可是，二十世紀初的一場前衛運動大幅度改變了美學生態。連亞里斯多芬尼茲的《利西翠妲》(Aristophanes, *Lysistrata*)都能時來運轉，還有什麼不可能的事？電影《鐵達尼號》（不管你是像小女生那樣認為它感人肺腑，還是像大男人一樣認為它俗氣透頂），有一場戲寫羅絲的藝術品味：她蒐藏的畫作包括畢卡索，而她未婚夫那一票「鍍金人」甚至連聽都沒聽說過畢卡索這一號人物。就像她從傑克「學會」吐痰那個動作所表達的叛逆性，畢卡索參與其中的那一場前衛運動就是以叛逆起家。然而，不過半個世紀的功夫，畢卡

索看到自己早年的畫作出現在美術教本裡頭。就在畢卡索那一批老頑童成為經典之後，緊接著一九六八年的一場學潮，潘多拉盒(Pandora's box)的蓋子又給掀開了。於是，後現代冒出头來。說來並不令人意外，當年用來形容達達主義的措辭，紛紛起死回生，「叛逆」只是大家比較熟悉的一個。

早就有人指出，西方世界在二十世紀後半葉的這一場前衛運動，只是在重複世紀初奠定現代主義根基的那一場前衛運動。而台灣八十年代以降的前衛，說穿了只是在重現那一個重複。借用美學論述的術語來說，世紀初的前衛要「呈現」與傳統所見（或所認可）大相逕庭的現實，世紀末的前衛則是「再現」那一個前衛運動。當年的「呈現」被視為革命，當今的「再現」頂多只是一則新聞。在以往是革命造反的舉動，現在只是另類選擇。僅此一事便可看出近百年來，世人的美感經驗已經練就一身見怪不怪的功夫。不妨比較一下七十年代的嬉皮和八十年代的雅痞：皮與痞貌雖不同，實則神似；真正不同的地方在於，「嬉」如今成了「雅」。

嬉雅分界消弭於無形，這只不過是後現代越界（並不限於美學範疇）的一個小 case。就拿台灣的情形來看，以往只出現在餐廳秀和工地秀，一向屬於媒體娛樂／社會新聞或電視綜藝節目的異性扮妝與性別反串，在一九九五年攻佔北台灣的高等藝術學府。那一年的四月，政戰學校影劇科舉辦北台灣五（戲劇院）校聯誼，藝術學院三年級學生組成的白雪

綜藝團以反串秀一炮而紅，竟然在翌年由學校禮車護送出席一九九六年第一屆民選總統就職聯歡晚會。今年初，該團正式改名為「白雪綜藝・劇團」，擺明了要把綜藝和戲劇一體通吃，後續的發展雖然，就像俗話說的，有待觀察（他們創團只三年半，卻已累積五十餘場的演出紀錄），可以肯定的是，以前得要前往警察局報到的奇裝異服如今登堂入室。（就在今天，一九九八年七月二十四日，台北市中崙圖書館開幕，這是台灣第一座漫畫圖書館。想想不過是二十年前的事，看漫畫是會挨罵的，帶漫畫書到學校是會被沒收的。後現代的反美學實踐新添一例。）

諾貝爾文學獎評審委員把年度獎項頒給達利歐・弗，只不過是確認皮痞一家而嬉可以為雅の後現代美學觀點。笑，特別是哄堂大笑，一向難登大雅，甚至是難以入流。偏偏弗的劇場就是要搞笑，非搞到天翻地覆不罷休。弗獎一抱，我們終於可以放心開懷大笑，不用擔心笑不得體。只是，搞笑也要有門道，這一點正是我在劇評〈他們意外笑得非常不意外：《意外死亡（非常意外！）觀後感》〉（《表演藝術》39 [1996年1月]；81-3）一文所試圖點明的。

反美學，不管怎麼反，仍然是「美學」。如果「反」而不美，那可就無「學」可議，可就和美學沾不上邊了。台北故事劇場根據英國當代劇作家麥可・弗萊恩(Michael Frayn)的*Noises Off!*改編成《大家安靜》(1998)，把寄意深遠的笑

劇演成鬧劇(slapstick)，非常典型的MADE IN TAIWAN。按該劇團自己的定位，那是一齣「國際中文版災難型八卦幕後秘辛爆笑喜劇」。果不其然，他們在台中演出時，兩名演員在後台穿場時互撞，「疑似腦震盪」，被迫停演。鬧有餘而道不通，斯為不美。更常見的是耍嘴皮，也就是套上一個故事框架的脫口秀。我們雖然處在後現代，可是我們的現代還沒有「後」到把鬧劇或脫口秀拱進文藝殿堂的地步。

像「災難型八卦幕後秘辛爆笑喜劇」這樣的標籤，在現代時期應該是出現在社會版的新聞，如今卻出現在文藝版。所謂創作，無非是現實經驗的美學或美感呈現，而經驗只有經過沉澱才進得了美的領域，才經得起美感的檢驗。姚一葦寫《傳青主》花了十年的時間，邱坤良寫《紅旗·白旗·阿罩霧》花了四年的時間。王文興接受李昂訪問，說：「把握住二十八歲以前的經驗已經足夠了，以後剩下的有生之年，應該用來把這些經驗重新消化，投放到紙上。」（康來新編《王文興的心靈世界》65）。這就是沉澱的功夫。一九九七年歲末，創作社演出紀蔚然編劇的《夜夜夜麻》。那一齣戲毫無疑問可以歸入詹明信所定義的懷舊類型（雖然他的分類是就電影而論），年輕人看了莫名其妙，不足為奇；中年人看了心有戚戚，不足為奇——此處年輕和中年的差別在於有沒有美麗島事件的記憶，這一代之差也就是導演黎煥雄在〈工作筆記〉所稱「既不悲情，又來不及解放的夾層」。解放之

後呢？《夜夜夜麻》因為演出叫座，四個月後加演。就在那一段期間，黃義交緋聞案和清大女生搶男友殺人事件沸騰寶島。結果是，新版的《夜夜夜麻》加入了一男一女的一場關鍵戲。關鍵也者，無關乎劇情，重要的是鍵入（就像打電腦的 key in）緊急煞車（激情過後給觀眾方便一下）的指令：在寬衣解帶的高潮前一刻，命根子成為洩恨的對象。高潮迭起的社會新聞成為藝術創作現買現賣的消費品，創作成果一變而為「災難型八卦幕後秘辛爆笑喜劇」的消費主體，此處說的不是特例，根本就是劇場另一個「台灣製」的註冊商標。這樣的創作，與其說是反美學，不如說是翻美學——「翻」可不是口頭禪說的顛覆，而是翻臉掀桌子的翻。

是有必要提倡積極入世的創作信念，也就是流行場域說的「和觀眾（消費者？）對話」，現買現賣的嘴皮消費就留給秀場吧——何苦斷了別人的財路？後現代社會積極入世的美學實踐就是反美學。反美學就是美學論述的鹹魚翻身：現代主義認為不美甚至醜的，如今都有可能激發得出美感；反之，現代主義的美可能不易再引共鳴。瞭解到這一點，越界不越界已經無足輕重了。

那麼，所謂積極入世，到底是什麼意思呢？不妨舉我個人的見聞（雖是個人見聞，卻有代表性）作說明。我有一位叔公在醫院身體檢查之後，醫生告訴他得了癌症（老一輩的醫生是不會這麼「老實」的），要他回去好好作個決定，到

底要不要開刀。叔公回到家，一夜醒來，頭髮全都白了，整個性格也變了一個人，一望可知行屍走肉絕對不只是個成語，度日如年絕對比當兵數饅頭還要難挨。三個月過去了，他也作出了開刀的決定。於是，他再度踏進醫院，接受手術前例行的身體檢查。這一複檢才發覺，以前那個醫師誤診，癌症只是疑似。這個例子讓我們看到專業知識與人文關懷分家的後果：在醫生只是不涉及醫療糾紛的誤診，在受檢者卻是陰陽關走了一遭。還有個朋友，向來以新女性自詡，樣樣跟得上潮流，禪修熱的流行（颱？台？）風自不例外。有一天，她告訴丈夫和兩個兒子，說她要去閉關。於是，工作也辭了，拋夫棄子，瀟灑萬分地不帶走絲毫家累，修行去了。她理雖不直卻說得氣壯：「我修得的福氣，都是丈夫和孩子的福澤。」這是自命為女性主義者取偏鋒走火入魔的實例，只曉得要伸手摘星，卻沒有看到腳邊的小花都被她踩爛了。

因此，可以這麼說：積極入世就是奧德修斯的人生觀。特洛伊戰爭結束後，奧德修斯在海域流浪十年，當中有七年被女神柯莉普娑(Calypso)強行扣留同居。女神甚至答應賜給他長生，只要奧德修斯願意同她廝守。奧德修斯拒絕了；他要回家，因為他明白人生的意義是伴隨義務與責任以及附帶的種種侷限而彰顯出來的。擁有無限或絕對（不論是壽命、自由還是任何其他有形、無形的東西），其實無異於一無所有——回想一下希臘神話中點石成金的國王麥德斯(Midas)

吧。或者，說得具體一些，回想一下八十年代美國社會所瀰漫的一股保守風氣吧，那時候的社會中堅正是青年時期把造反有理無限上綱的一代。所以說，積極入世就是望星的當兒不忘欣賞腳邊的野花。既然欣賞，當然就不能現買現賣伸出摧花辣手（路邊的野花不能採），而是留下時間讓野花成長。因此，反美學也是一種「環（保）」美學，這裡頭隱含的觀念是，承認個人主義不能毫無節制地膨脹，同時設法體認英國玄學派詩人鄧恩(John Donne)所說「人不是與世無涉的孤島，而是整體大陸的一塊地」這樣的信念。

以上談論反美學而偏重於戲劇，只有一個理由：《反美學》書中，只有歐因茲的〈異類論述〉以一場表演作為把女性主義引入後現代論述的踏板，其他無隻言片語論及戲劇。

後現代主義在台灣

概括地說，現代主義和後現代主義瓜分了二十世紀的文化版圖，面積（含括的時間長度）不相上下。這當然是就歐美而論，畢竟這一前一後兩個「現代」都是歐美社會的產物，而那個社會自從歐洲文藝復興中期開始展開霸權征略以來，就一直以新興強權的態勢主導／主宰世局的走向，終於在二十世紀達到高峰。在開發中國家，由於現代性(modernity)和現代化(modernization)給畫上了等號，而且現代化

是滋養現代主義 (modernism) 的沃土，因此前述文化版圖的分配在不同的國家或地區各有不同的比例。

試以台灣為例，政治趨於開放導致戒嚴令的解除、警備總部的裁撤與多黨政治的興起，經濟發展吸引跨國公司的登陸以及台灣本身資本的輸出，都是一九八〇年代後半葉的事。政治霸權的沒落與經濟霸權的崛起，大幅度改變了台灣社會的面貌。政治與經濟這兩個現代化的火車頭一消一漲，我們看到了下列的現象：異議之聲大鳴大放，另類團體此起彼落，抗爭運動勃興，保守心態亂竄，玻璃帷幕大樓如雨後春筍，都會區毫無節制地擴張，公寓大廈逐漸取代傳統社區，電腦普及，媒體／資訊膨脹、失控，符號消費社會成形，念舊情懷蔚成風氣，教育體制鬆綁，藝術呈現／表達的方式爭相競奇，「超」、「新」之類的標籤發燒，視覺符號氾濫（「犯爛」？），無奇不有的形象包裝策略，語言的扭曲／拗歧，靈異信仰、事件或現象發飆，公害層出不窮，生活倫理顯現危機，新舊觀念雜陳，公私場域混淆，價值錯亂。

凡此種種現象，多的是流行（包括「進步」的迷思）和或隱或顯的商業化趨向及其無可避免的後果。這一流行，台灣也流入了地球村俱樂部。無以名之的勁、酷、辣，個別看來是水到渠成，並不起眼。然而，細流匯成大河，漣漪激成巨浪，「大道之行也，『淫／隱景』（ob-scene）為公」。如果把當前社會、生活中的點點滴滴試著擺到，比方說二十年

前，我們不得不承認：雖然我們持續生活在熟悉的環境中，面對熟悉的問題，時代畢竟是真的不同了，新的生活形態已在醞釀、發酵。

新的生活形態未必就是後現代；但是可以肯定，現代主義走到山窮水盡或峰迴路轉的時候，也就是後現代性萌芽的時機。自從一八八五年劉銘傳出任台灣巡撫以來，台灣一直走在現代化的路上。最近十年來的「進步」，使得過去一百年的現代化成果黯然失色。筆者無意，也沒這個能力，為台灣的文化／社會發展進行診斷，更別提蓋棺論定。但是，只要看看已開發國家現代化的後遺症——在台灣併發，而我們束手無策的同時，卻也沒有改弦更張的藍圖，僅此一事便可看出，台灣在現代化的泥沼顯然是陷得還不夠深——追求現代是一條不歸路，莫非我們付出的學費還不夠？我想到「傳統下的獨白」那個時代李敖的名言：接受西方文化而不受梅毒（換在今天，該說是愛滋病）感染是不可能的——李敖的「梅毒」當然是隱喻，而且是非常「後現代」的隱喻。

台灣「現代化」尚未成功，後現代性與我們何干？後現代主義又與我們何干？可以沒有關係，也可以有關係，端視個人的選擇。現代與後現代之分，一如所有的歷史分期，並不是筆刀一劈就分出斷代。然而，可以肯定的是，台灣的現代面貌在網路流行風衝刷之下，已經遭遇嚴重的侵蝕。變了形或扭曲了的面貌是一體通用的識別證，這張識別證成了裁