

行政院文化建設委員會  
《文學作品讀法》叢書出版計畫

結構主義與後結構主義 ·  
後現代主義

- 劉紀雯，伍軒宏 · · 經典解碼文學作品讀法系列叢書 · 台北：文訊，2010。



**經典解碼**  
文學作品讀法系列叢書

全套13冊  
2010年元月  
出版上市

行政院文化建設委員會 2010年1月21日(四) 2:30 行政院文建會一樓藝文中心

**Decoding the Classic**

堅強的執導陣容  
周啟華 · 蘇子中 · 吳雅鳳 · 翁孟德 · 葉偉忠 · 林建光 · 張錦忠 · 張漢良 · 簡政珍 · 伍軒宏 · 劉紀雯 · 洪敏秀 · 陳正芳 · 邱貴芬 · 蕭立君 · 蕭麗雅 · 蕭建基 · 黃福貞

為擴大青少年的文學視野，充實文學背景知識，培育文學創作以及文學研究人才，行政院文化建設委員會委託財團法人台灣文學發展基金會編製「經典解碼」文學作品讀法系列叢書。

本叢書共計13冊，包含19種理論，由資深教授統籌，延攬各領域專研學者執筆編選，以深入淺出的方式介紹各西方文學流派與批評方法，並且藉由文學理論導讀以及文學作品選篇的互相配合下，實際了解理論、創作與閱讀三者之間的關係。

**十九種文學研究方法的**  
導讀介紹

- 西方傳統文學研究方法
- 神話原型批評
- 結構主義
- 讀者學
- 解構學
- 馬克思主義
- 形式主義
- 現象學與詮釋學
- 讀者反應理論法
- 解構理論法
- 結構主義與後結構主義
- 後現代主義
- 後殖民
- 魔幻現實主義
- 女性主義文學批評
- 後殖民文學
- 同志研究
- 巴赫汀說
- 多元文化主義

行政院文化建設委員會 策劃出版  
台灣文學發展基金會 編印  
Taiwan Literature Development Foundation 編印

## 目錄

18-01	後現代主義簡介：理論與文化	劉紀雯	頁 3
18-02	喧譁繁衍大哉問：後現代主義議題討論	劉紀雯	頁 45
18-1	袋鼠族物語	朱天心	頁 62
	導讀問題		頁 72
	The Female Body	M. Atwood	頁 73
	女體		頁 76
	延伸學習		頁 79
18-2	發現□□	向陽	頁 81
	導讀問題		頁 82
18-3	小說實驗	黃凡	頁 83
	導讀問題		頁 103
18-4	我把一條河給弄丟了	黃智溶	頁 104
	導讀問題		頁 106

# 後現代主義

劉紀雯

## 第一章

### 後現代主義簡介：理論與文化

含混、虛擬、拼貼、戲仿、無厘頭、無深度就是後現代主義嗎？

先讓我拼貼一些中美後現代歷史……<sup>1</sup>

下面這些歷史事件，對你有何意義？和後現代主義有何關聯？

越戰－波斯灣戰爭－美伊戰爭

- 1964，美國在越南開始進行軍事攻擊，媒體記者親臨戰場並大量報導戰地死傷狀況（如：1968 美萊村屠殺），導致國內反戰聲浪高漲。
- 1970 五月初尼克森宣佈進攻高棉，引起肯特州立大學學生聚集示威。示威第四天，五月四日，學生被國民警衛軍射殺，造成四死九傷，引起全國學生更大反彈，一千八百萬人加入罷課，美國因越戰問題而更加分裂（“Kent State Shootings”）
- 1991，波斯灣戰爭：以美為首的聯合國軍隊進軍科威特，以驅逐強行侵入的伊拉克。此戰爭不但是史上第一個高科技戰爭，也是個「媒體戰爭」——軍方完全管控資訊，而媒體協助呈現和散播美「沙漠風暴」的威力（如：長程飛彈），並塑造「敵人」是惡魔或非人等刻板印象（如稱海珊為“Man of Evil,” 卡通《南方公園》也把海珊呈現為撒旦。Cf. “Gulf War: The More We Watched, the Less We Knew”; “Justifications for War.”）
- 2003/3/20，美國展開美伊戰爭（所謂的反恐戰爭），理由是伊拉克擁有許多「大規模殺傷性武器」。4/15 美國聲稱勝利，並於當年 12 月逮捕了海珊（2006 年底被處死），但並未發現這些致命武器，反而使伊拉克因此陷入內戰。論者指出美伊戰爭與越戰有許多相同之處；如：起於錯誤情資，美國陷於游擊戰，矮化「敵方」等等；所不同的是此次美國出兵沒有獲得聯合國授權，而且此戰爭引起全球各地大型反戰運動。

<sup>1</sup> 不可否認地，我介紹的是美國的和台灣的後現代主義。理由有二：美國學術界和大眾文化都是後現代主義發展的重鎮；我本人的教育背景。當然，坊間不乏類似 *International Postmodernism* (Berten, ed. 1997) 的書，我也很願意討論加拿大後現代主義，但由於書本篇幅限制，這裡不加著墨。

### 總統之死與暗殺：甘迺迪－陳水扁－蔣公銅像

- 1963, 約翰·甘迺迪被暗殺
- 1968, 馬丁·路德·金與羅勃·甘迺迪先後被暗殺
- 1975/4/5, 蔣中正過世, 全國如喪考妣, 電視一個月播出黑白紀錄片節目, 公教人員與學生也皆戴黑紗
- 1975 九月, 福特總統遭未遂暗殺兩次
- 1981, 雷根也遭未遂暗殺一次
- 1996/5/20 李登輝就任為中華民國第九任總統, 也是第一位民選總統。同一天超視節目「我們一家都是人」模仿《阿甘正傳》運用畫面合成技巧讓趙自強與李總統「同台就職」
- 2004/3/19 中華民國總統大選前夕陳水扁和呂秀蓮遭槍擊, 僅受擦傷, 但此案對隔日選舉產生很大影響。警方雖於次年八月宣佈破案, 但因嫌疑犯遺書已銷毀, 而家屬於 2006 年翻供, 迄今仍是疑點重重、爭議不斷。
- 2007/5/19「中正紀念堂」改名為「臺灣民主紀念館」, 但 2007/6/7——不到一個月——由於立法院廢止臺灣民主紀念館相關條例, 中正紀念堂恢復原名。同年三月, 高雄中正紀念文化中心將蔣公銅像「大卸八塊」, 送到大溪的蔣公雕像公園, 與在那裡上百個或英姿挺挺的蔣司令, 或慈祥和藹的蔣公並存。

### 政治模仿秀

- 2001, 倪敏然在 MUCH TV 綜藝節目《搞笑 VERY MUCH》中扮演「倪附總統」, 一炮而紅。到各地出外景時, 民眾放鞭炮歡迎, 還向他陳情。據倪指出, 他和呂秀蓮之間彼此模仿:「剛開始是我學她, 後來, 我反而覺得她也開始學我, 說話和氣、輕鬆等等, 她學我愈多, 我模仿她就愈輕鬆。」(〈倪附總統 功成身退〉)。
- 2002 年 10 月《2100 全民亂講》開播, 至 2004 年 6 月停播, 三個月後轉型為《全民大悶鍋》。此兩個節目以各種節目形式(新聞快報、SNG 連線、廣告、短劇、偶劇), 搞笑地模仿台灣的政治人物與事件, 頗受歡迎。觀眾在 call-in 時, 不但認真回應議題, 有些還會扮演單元角色, 加入諷擬演出(如「台北陳小姐」演陳文茜); 至於被模仿的本尊, 也有人參加節目或邀請分身同台演出。(參考 黃: 62-63; 〈全民大悶鍋〉)。

### 你的看法呢?

- 戰爭: 歷史不斷重複(五次中東戰爭+兩伊戰爭+兩次美伊戰爭; 主戰反戰爭論不休, 美帝霸氣不減), 人們對世界接續而至的災難怎不冷漠?
- 暗殺: 一樁樁羅生門, 真不如電影(如《神鬼認證》系列和《特務風雲》等)好看?
- 政治模仿秀: Kuso, 解悶, 真好笑?

## 後現代評論家又怎麼說？

- 越戰是客廳戰爭：媒體理論家麥克魯漢稱：「電視把戰爭的殘酷帶到客廳，越戰是在客廳輸的，不是在越南戰場上」(Marshall McLuhan qtd in “The Media: Vietnam War”)
- 總統被暗殺、戰爭是虛擬：布希亞稱「甘迺迪被暗殺因為他們有政治影響面，而其他總統—詹森、尼克森、福特—只能東施效顰，有虛擬的暗殺」(“puppet attempts, simulated murders” 1983: 37。)<sup>2</sup> 1991 波斯灣戰爭發生前，布希亞指出這個戰爭不可能發生；戰爭發生後，他還是堅稱波斯灣戰爭沒有發生，而且後來還將文章結集成書出版。<sup>3</sup>
- 政治模仿秀體現後現代擬像的矛盾：2004, 2005 年分別有一篇期刊論文與碩士論文討論「2100 全民亂講」的模擬（張嘉倪，黃舜忠）討論該節目的後現代虛擬（比真實還真實的超真實，符號化分身）、後設反身（在媒介、類型與文本上）特色，以及其去脈絡化的遊戲和再脈絡化的可能性。

## 自問自答

的確，這些事件再再顯示媒體與擬像(simulation)在後現代社會的重要性。大眾媒體——不論是報紙、電視、電影或電腦網路——是我們認知現實的重要媒介。隨著傳播媒介的進步和散佈，我們隨時隨地接觸看似真實、實則符號與意識形態化的歷史或現場呈現，與「真實」的距離也就越來越遠。這種距離可以是知性的（真相不可知），也可以是感性的（對戰爭、總統暗殺等災難新聞麻木冷漠），而擬像系統不斷複製和符號（如蔣公銅像）不斷更替的結果，可能是傳統的疆界被打破，價值和權力中心被瓦解，人們投身於虛擬化的生活空間（如：網路遊戲）不能自拔，或置身於無孔不入的監視系統而不自知——像是在《楚門的世界》的楚門，或《駭客任務》的母體(Matrix)居民。

但是，權威與革命、真理與真實真的不復存在嗎？

像甘迺迪和蔣公所處的至高無上地位，所建構的撼動人心的國家神話或許已不復存在，但放眼望去，我們仍可看到世界上許多政治和經濟權力中心互相扞格。資本主義體制外的（共產）革命理想或許不再可能，但在體制內局部（或個人）的抗爭不斷，而跨越國界的勞工、族裔、環保和宗教聯盟更是蓬勃發展。的確，脫

---

<sup>2</sup> 我閱讀的理論書籍都是英文版，所以本書中除非另有標明，所有引用理論的中文翻譯均是我自己翻譯的，不予一一註記。

<sup>3</sup> 我本人沒有看過此書，但據網路資料指出，布希亞並非認為波斯灣的暴力和死亡不存在。他認為戰爭沒有發生，發生的是殖民侵略。布希亞的理由很多；如：我們看到的戰爭只是媒體報導的衝突往往是單方面進行的；美國的戰爭方式和伊拉克的完全不一樣（一個是高科技、虛擬戰爭，一個是傳統戰爭），兩國不可能「碰在一起」。(請見：

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Gulf\\_War\\_Did\\_Not\\_Take\\_Place](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Gulf_War_Did_Not_Take_Place) )

節流動的符號越來越多，可是它們還是社會脈絡的產物，可以被再脈絡化而產生在地意義。以《2100 全民亂講》為例。如黃所言，該節目提供了一個「去脈絡化的延異遊戲空間」，其中「新聞快炮」也利用假 SNG 提醒閱聽人「新聞再現真實的迷思」(103)。這個討論好似延續了後現代擬仿和後設小說的討論。要將這種節目再脈絡化應該不只是討論它背後的經濟和製作結構，而是要更進一步地問：擬仿帶來的嘻笑之後，真的有反思嗎？早期的後設小說和現在的政治模仿秀說：「咱攏係假ㄟ--」,我們要問的是：”so what?”

嘻笑和承認虛構的下一步，應該是了解虛構「文本」與真實的關係何在。真實(The Real)永遠存在；只是它因為戰爭天災、生老病死和詭譎世事而不可測知、無法控制或完全解釋。此外，有另一種真實我們可以試著去了解：社會現實狀況。以上提到的媒體和政治擬像化的文化現象各有其分殊的社會因素；但我們也可以用一個較宏觀的角度來了解它們，把它們放在後現代化的脈絡下。後現代文化與後現代資本社會狀況有著矛盾的抵制／依附的關係：它（如《2100 全民亂講》）一方面抵消權威中心，鼓勵眾聲喧譁；一方面也依循資本主義邏輯，利用弱勢（如觀眾）支持資本權威。它一方面質疑如國族主義、父系社會的傳統真理，一方面也可能戲耍符號而忽略社會脈絡與責任。

重要的是，後現代社會與後現代主義是複數的。我們若要與我們的後現代社會、文化與文學對話，就必須要了解它們的形成結構、對話對象以及所問的問題。本書先介紹後現代主義理論家對後現代社會狀況、主要思潮和後現代文化（也就是後現代性與後現代主義）<sup>4</sup>的看法，再進一步討論後現代論辯的相關議題；最後，依後現代重要議題選取一些北美與台灣的後現代文學作品。希望你可以在理論、議題和文本不同層次與後現代主義對話，進而反觀自身的處境與社會！

## I。後現代社會狀況（或「後現代性」）：

### 全商品化、多元小敘述、擬像溝通

#### 定義釐清

在討論後現代社會之前，我們先釐清四個觀念：

#### 1. 「後現代」是歷史斷代或是文體？論者多半被視「後現代」為一個歷史斷

---

<sup>4</sup> 有關後現代性與後現代主義的分野和相關性的解釋，請見〈喧譁繁衍大哉問：後現代主義議題討論〉。一般來說，所有後結構理論都可以是「後現代」[時代的理論](#)；礙於書本篇幅限制，[本書只介紹討論後現代主義和後現代性的理論](#)。本書前半部介紹後結構主義，後半部則介紹討論後現代文化與社會狀況的理論。

代，但也有人持不同看法；比如，李歐塔在”Answering the Question: What is Postmodernism?” 這篇文章裡，把「後」現代主義當成是現代主義主義的一部份，是造成現代主義的「初期、萌芽中的現代主義」，因此二者（現代－後現代－現代）形成一個循環。（李歐塔對後現代主義的定義留待下文解釋。）但如 Brugger 指出，李歐塔在《後現代狀況》這書所討論的後現代／電腦社會狀況其實是一個斷代觀念。

**2·後現代的「後」是什麼意思？**由這個字的解釋就可以看出「現代」與「後現代」之間的複雜關係。有人認為後現代主義超越現代主義(Vattimore)，所以「後」的意思是「離開」「超越」(“taking leave of” ”beyond”)。赫哲仁(Hutcheon 1988)與詹克思(Jencks)則點出兩者更複雜多元的關係：「後」是「在之後而且歸因於」(“after and because of” Hutcheon)、是「在『剛剛』之後——或有時是超越、相對、在之上、推之極致、後設、在之外」(“'after' just now--or sometimes beyond, contra, above, ultra, meta, out-side-of” Jencks)。李歐塔認為後現代與現代互為因果，因此對「後」的定義最自相矛盾：「將來(後)前(現在)」(“the future [post] anterior [modo])。詹明信對斷代的解釋也可以幫助我們了解「後現代」和其他時代藕斷絲連的關係：以「後現代」定義一個時期，意味著它是這個時期的文化思潮顯象(cultural dominant)，而其他時期的文化與思潮仍有餘存。換句話說，台灣的後現代社會仍會有農業社會、工業社會的生產模式，而且它保有餘存的君王世襲封建思想也就不足為奇了。

**3·什麼是後現代所傳承並質疑的「現代」？**後現代的對話對象，「現代」，指的是現代性（也就是現代社會狀況）和現代主義（現代文化）。一般而言，現代性指的是資本主義、科技發展、工業革命以及理性主義所影響產生的社會狀況。由十六世紀起，現代化到十九、二十世紀前半段發展至極致（也有論者認為現代化還未結束）。在資本主義和科技發展結合的影響下，現代性的主要發展趨勢有：由中產階級興起到社會結構改變、由社會理性制度建立到生產精細分工、由理性主體建立到孤離分裂。英美現代主義則限於二十世紀前半段發展的現代文學與文化，主要特色有呼應現代科技發展，批判現代社會的物質文明，呈現分裂孤離主體和致力於文體創新。（這些特色在許多現代文學大師的作品都可看到；如喬易斯、吳爾芙、勞倫斯、福克納、艾略特等等。）

**4·「現代」、「後現代」時期分別何時開始？**如前所言，英美文學領域界定的現代時代為二十世紀前半段，而現代性和現代化的發展則可溯至文藝復興時期（人稱為「前／早期現代」時期），而自 18 世紀後半段法國大革命和蒸汽機的發明起則展開「現代時代」。例如，傅柯在《事物的秩序》(1966 出版)一書中指出現代思想模式(episteme)由十八世紀末開始，而後現代思想模式則在六零年代即將來臨。其他歐美後現代理論也多視後現代社會於二次大戰後逐漸形成。實際上，各地區的現代化與後現代化發展的時期不同。美國的後現代化是在二次大戰後經過五零年代的快速經濟發展後在六零年代思潮與政治動盪時期展開，而台灣

的情況則很不同。中華民國的現代化以五四運動肇始；但台灣則可謂有兩個現代時期，一是日據時代的現代城市和政府的建構；二是六零年代開始的工業發展(重要指標有：1963年工業生產總額超過農業；1973年開始「十大建設」)。台灣的後現代時代一般皆認為由1987年解嚴後開始，但美國的後現代思潮在之前就已輸入。(詳見 I I。後現代主義發展)

了解了這些辭彙的複雜度後，我們可以因循下面幾個理論家的解釋，先了解歐美的後現代社會的特色與發展因素，然後再淺介台灣的發展。

### 1 · 晚期資本主義與後現代特色：詹明信 (Fredric Jameson)

詹明信在〈晚期資本主義的文化邏輯〉('Cultural Logic of Late Capitalism')<sup>5</sup>一文中引用Ernest Mandel的 *Late Capitalism* 來證明現今的社會(資訊社會、消費者社會、媒體社會或Daniel Bell所說的後工業社會)不是一種新型社會，而是資本主義更純淨更強大的社會形式。資本主義的發展由下表顯示：

	時期	說明
市場資本主義	18世紀中葉 ~19世紀中葉	國內地區性的資本主義
壟斷資本主義	19世紀中葉~ 二次世界大戰	和軍事帝國主義並進；以國家為單位、軍事武力支撐，擴張資本和市場至被殖民國家
跨國資本主義	二次世界大 戰結束至今	跨國企業擅場，打破國家與公、私疆界；全面商品化，也就是文化、生活、資訊與商業完全結合。

換句話說，資本主義的發展和殖民主義是平行的。在工業革命和科技發展的助長下，市場資本主義首先在國內以自由競爭原則擴充市場，所需要的原料和原料生產人力則由第三世界殖民地提供。隨著資本累積，國家機器開始介入，支持壟斷企業吞併小企業，並以軍事力量急速擴充國家界限以爭取更多市場、人力和物料。對詹明信而言，二次大戰後的跨國資本主義雖比較沒有利用軍事力量，但仍然更進一步強化了資本主義。它持續擴充投資和資本化的範圍，打破兩種疆界：1) 國家疆界：讓資本和商品在國際間快速流竄，也造成文化帝國主義或全球化商品文化。2) 公、私與雅俗界限：讓生活中商品充斥，主體和人際關係都商品化，藝術和資訊生產也被捲入這快速生產、不斷推陳出「新」的商品邏輯。

詹明信的貢獻不只在於他馬克思主義的角度，而且是他所提出了後現代特色以及利用許多現代和後現代文化例子來解釋，清晰且有洞見。這裡我先介紹詹明信所分析的後現代特色，而把文化例子留到下一章節討論。總而言之，詹明信認

<sup>5</sup> 此篇文章和"Postmodernism and Consumer Society" (1983) 後來合併，成為《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* 中文版時報: 1998) 的第一章；初學者可由《後現代主義與文化理論；當代：2001》入手。



為無深度、情感消失、缺乏歷史觀。什麼叫無深度？首先，我們必須了解詹明信所謂的深度。他給了五種深度模式：

- 1). 詮釋深度：能區分事物之內與外，本質與表面。
- 2) (佛洛伊德式) 意識深度：能區分意識的潛在內涵和顯性內涵。
- 3) (存在主義式) 存在深度：能區分存在的真確(authentic)與不真確。
- 4) (黑格爾辯證式) 歷史深度：了解真實歷史(含有正、反與綜合)的大脈動
- 5) (結構主義式) 語言深度：有意旨和意符之區分和連結

為什麼後現代人缺乏以上幾種分辨能力以及其所牽涉到的深度？不管是詮釋、主體意識、存在或歷史觀，這些都可以由意義鏈的斷裂——或精神分裂——談起。這裡精神分裂並不是一種特定的精神疾病，而是後現代人在認知上的通病。在〈後現代主義與消費者社會〉("Postmodernism and Consumer Society" [1983] 一文中，詹明信做如下解釋：

精神分裂的經驗是經驗孤離、脫節、不連續的意符，經驗無法貫穿為有意義句子的意符。精神分裂者因此沒有我們一般所謂的自我認同，因為我們的自我認同來自於我們在一段時間內持續感覺到「我」。(119 我的翻譯).

要了解詹明信對精神分裂的定義，我們須由最基本的概念著手：意符。



(Rene Magritte. 〈影像的背叛〉“The Treachery of Images” source:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:MagrittePipe.jpg>)

什麼是意符？意符就是上面這幅畫裡的所有符號：包括煙斗影像和「這不是煙斗」一行裡的每個法文字；它們指涉到的是觀念——也就是意旨，而不是實際的物品。有趣的是，本圖的影像和文字是互相衝突的：圖像明明是煙斗(une pipe)，但

文字卻說，它不是煙斗。這幅畫所凸顯的是在日常生活中我們想當然地預設文字符號和所指涉物件的連結，而忽略掉中介者：意旨，語言中的觀念或意識形態。因此，煙斗的符號不一定代表煙斗（實體物件），它可以代表父親，老闆，也可以象徵父系權威。

詹明信以及許多其他後結構主義者所看到的，是在後現代社會由於大量製造、複製和傳播影像和符號，意符不但沒有固定連結某個意旨，它甚至沒有連結任何意旨——變成流動不定、失去意義的符號(floating signifier：這個觀念布希亞有更加引申)。

我們在哪裡可以看到這些「孤離、脫節、不連續」的符號呢？

太簡單了，只要走到街上，打開電視（尤其轉到音樂電視台）你就可以看到許多許多例子了。如 Peretti 解釋，詹明信這裡是借用拉岡的理論來解釋精神分裂：嬰兒最先的認同感來自於就是所投射的鏡象，但鏡象與嬰兒和之間不可避免地有分裂。引申此點，在威權時代，我們可能會瞻仰蔣公、國父、孔子遺像和大陸的山河而肅然起敬，認同自己是中華民國的子民；現在在街頭、電視、電腦上面對這麼多五光十色、快速變換的符號，很可能有的反應就是——沒有反應，或者失去可以認同的對象。對詹明信而言，這種符號的意義鏈的斷裂就是造成我們「精神分裂」，喪失自我深度、認知能力和歷史感的主因。

#### 思與辨

- 資本打破公／私、雅／俗、國家、學科等傳統藩籬，全面商品化的利弊何在？
- 在面對到處充斥的電視、廣告和網路訊息，你覺得自己脫節、冷感或「精神分裂」嗎？
- 當精神分裂者(schizo) 有可能有好處嗎？對詹明信而言，精神分裂就是語意鏈的斷裂。對德樂茲和瓜達理而言，精神分裂者則能脫離父系（伊底帕斯）結構，拆解傳統僵硬的意義，可以重組新意。德樂茲和瓜達理認為精神分裂者和資本主義一樣，都在打散意義鏈和拆解意義(scramble and decode)，但是兩者的不同在於，精神分裂者居於資本主義的邊緣，是資本主義的「差異、分歧和死亡」(qtd in Peretti)。這兩種不同的看法，你比較贊成哪種？
- **相關文本：**電影《鬥陣俱樂部》中主角的精神分裂很可以由詹明信的理論解釋。在張大春的〈公寓導遊〉、台北電影如《台北朝九晚五》、《青少年哪吒》中，我們看到台北市民彼此不認識，家人朋友彼此不了解，僅由敘

述者、攝影機的觀點和偶然巧遇被串連在一起。他們的生活都是沒有深度嗎？

(詹明信所舉的例子與分析請見下面 C.1 節)

## 2 · 後現代知識狀況——共識 vs. 悖論：李歐塔 (Jean-François Lyotard)

在討論後現代狀況上，詹明信由資本主義經濟模式和它的商品化談起，批判商品和圖像快速的製作和更換，造成後現代意義鏈斷裂、後現代人的自我、感情和歷史觀失去深度。而李歐塔則較正面地分析電腦化社會的知識建立、溝通和合法化。他指出在電腦時代的重要商品是知識，而且電腦也造成知識內容的改變。電腦的盛行可能造成資訊壟斷，而要避免這種趨勢，就應該開放所有資料庫，鼓勵社會上多元有歧異的語言遊戲。但是，資訊完全開放，社會充滿歧異，可能嗎？在建立知識的過程中，我們要爭取全盤概觀(大敘述)，還是局部了解(小敘述)？我們討論的目的，是爭取共識，還是保留歧意悖論(paralogy)?

笑話二則

- 什麼是資本主義？人剝削人。  
什麼是社會主義？相反。
- (兩位後現代主義者在一個談話節目表達他們的看法)  
後現代主義者 1：兩位後現代主義者永遠不會有意見相同的時候。  
後現代主義者 2：你說得對。(Vasanthumar 212)

以上這兩個笑話都很巧妙地調侃一種論述：**大敘述**，或是一種企圖解釋一切的總論(totalization)。第一則笑話誇張地呈現李歐塔所謂的「解放大敘述」(grand narrative of emancipation)，因為資本主義和社會主義在此被簡化成表面對立實際相同的二元。(由另一個角度看來，這個笑話也巧妙地呈現了兩種體制都不可避免社會的基本問題：人因自己利益而彼此剝削。)李歐塔在《後現代狀況》一書中討論到後工業、電腦社會知識模式的轉變。首先，他指出科學其實並不客觀，就像任何知識一樣，需要被合法化，但現代社會與後現代社會(二次大戰結束以來的電腦社會)合法化的標準是不同的。在現代社會，知識、行動的合法性是由幾種大敘述所支持的。如：解放大敘述(敘述人類如何由奴隸時代演進和被解放為獨立個體；如法國大革命論述和馬克思主義)、啟蒙大敘述(敘述人如何經由理性建立思考主體，改善社會，不斷進步；如啟蒙計畫)。此外，我們還可以把宗教信仰或者是國家歷史當成兩個例子。這些大敘述都是「超」敘述(meta-narrative)：它們凌駕於其他知識之上，提供評斷知識、行動的價值標準(如：道德原則、行事目標、真理判斷等)並決定其合法性。

李歐塔將「後現代」定義為「對大敘述的不信任」。由於科技發展——也由於兩次大戰以及戰後的政治紛亂，上述的大敘述不再提供我們行事的依據和合法性。反之，我們合理化知識的準則有三：共識、執行度和悖論。李歐塔指出，在當今社會，我們不再有放諸四海皆準又凌駕於其他論述之上的大敘述；反之，社會論述是多元的語言遊戲，使用不同的語言和遵循在地合約和協定規則。不可避免的，執行度和共識是許多機構所使用的標準：因此，「軍中規定、教堂禱告、學校命名、家庭故事、哲學問題、和商業的執行度」(17)都可鞏固社會機構的穩定，並造成官僚制度。但是，後現代的語言遊戲應該是對話的；後現代討論的應該是一種鬥爭競賽式；在對話中，共識只是討論的一個階段，目的是要達到「悖論」——也就是看似有錯誤、自相矛盾，卻實際可以刺激、改變思考的論證。前面第二個笑話是自相矛盾的（第二個後現代家在同意第一個後現代家時，也同時否定了他的看法），但它可以當成「悖論」的粗淺例子——因為兩位同意他們不能彼此同意(agree to disagree)。對李歐塔而言，後現代社會的團結應建立於「悖論」上。

可是，歧異、悖論怎麼能產生知識、正義和造成社會群體的行動力呢？我自己也有疑問。可是我們要批評前，需要先了解李歐塔的觀點。對李歐塔而言，社會就是由多元的語言遊戲（或稱競賽）組成，「共識」會壓抑個別差異，所以我們必須產生和「共識」脫勾的正義“[we] must arrive at an idea and practice of justice that is not linked to that of consensus” 66)。產生的方式是先承認語言遊戲的多形異質，然後讓所有遊戲規則的共識都是局部、在地的；同時在當時參加者的同意下產生，並可以隨時改變。換句話說，李歐塔不是反對共識，而是反對以共識為結論和把它當成普世真理，因為他認為事實和知識都不可能完全了解，而是在不斷討論中發展。因此，他所謂的後現代科學<sup>6</sup>處理的是「不可決定者、絕對控制的邊緣、資訊不全的衝突、碎形、災變、……」，而後現代科學自己的發展也是「不連貫、災變、不可改正的、自相矛盾的」(60)。或許，李歐塔的後現代觀是烏托邦式的，可能在某些社會實踐面不可行或會造成混亂，但是我們還是應該正視他的呼籲：

讓我們向整體一統(totality) 宣戰；讓我們見證那不可呈現／論述的(the unpresentable)；讓我們啟動差異，並尊其名。(82)

#### 思與辯

- 我們如何讓悖論來合法化知識和社會結盟(social bond)? 你可以在個人生活中、在教育中和任何文本中找到例子嗎？
- 李歐塔和哈巴瑪斯對後現代主義的看法大相逕庭。哈巴瑪斯認為啟蒙計畫——發展客觀科學、普世道德和法律、獨立自主的藝術，並用理性組織社會——並未失敗，只是尚未完成，被工具理性所阻擋。因此他主張繼續進

<sup>6</sup> 李歐塔所指的後現代科學有：碎片幾何學、量子力學、災變理論和混沌理論。

行理性公開的溝通，取得社會共識。而李歐塔則反對共識和普世標準，認為任何知識都需要在地化，歧異、悖論可以造成創新。你覺得呢？

- **相關文本：**林耀德的《高砂百合》把日本軍人、西班牙教士以及高砂族的歷史都寫入台灣歷史，這是利用悖論建構主體嗎？

### 3 · 擬像與媒體溝通：布希亞 (Jean Baudrillard)

李歐塔對語言遊戲（溝通）還是抱著希望的，但布希亞則和詹明信一樣，認為後現代社會充滿了空洞的符碼（他所謂的「擬仿物」 *simulacrum*）。所不同的是，布希亞討論的不只是後現代商品文化，還包括國防、醫學、人類學等。詹明信認為要有真確的歷史觀是可能的，布希亞則認為真實已不復存在，只剩下虛擬真實 (the hyperreal)。

我們真的完全生活在虛擬世界裡嗎？

#### 擬象寓言二則

- 有一個國王為了一振國威，要繪地圖師畫一份鉅細靡遺的地圖。這地圖畫地這麼仔細，以致它和國土一樣大，蓋住了整個疆域。隨時光流逝，國家衰頹，地圖開始磨損，最後只存有在沙漠上的幾片碎片，「見證著一種帝國傲氣，但如屍骸般腐毀，歸於塵土，就像是一個衰老的分身結果和真的沒有兩樣」（布希亞引用波赫士的〈科學的精準〉1983: 1）。
- 2005 年德希達過世之後，有觀眾在布希亞演講後問他的訃文要如何寫：「你要被如何介紹？換句話說，你是誰？」布希亞回道：「我是誰，我不知道。我是我自己的擬仿物。」(Poole)

要了解擬像，我們需要先了解布希亞對符號和影像發展歷史的看法。<sup>7</sup>

歷史時代	擬仿物秩序	影像改變階段
中世紀	象徵時代—階級和符號系統均固定不變，神聖符號僅少數人擁有	影像反映基本真實 (如：玉璽、神像)
文藝復興—工業革命	擬像時代(1)—仿造：符號的意義開始不定；有模仿「自然」的贗品。	影像遮蓋、扭曲基本真實 (如：巴洛克劇場與教堂)

<sup>7</sup> 此表格根據布希亞的“The Order of Simulacra” (*Symbolic Exchange and Death*) 和 *Simulations* pp.11-12 整理而來，解釋部份參照 Mann。

		灰泥繪畫、雕樑畫柱)
工業革命—二次大戰結束	<b>擬像時代(2)</b> —生產：機器根據原型大量製造；機器複製物仍屬「真」	影像遮蓋真實的闕如 (如：車子、唱片等商品)
當代(二次大戰後)	<b>擬像時代(3)</b> —擬像：不再有真跡或原型；一切都是由符碼組合或依模型製作的擬仿物。	影像和真實無關 (如：電腦遊戲、生物複製、迪士尼、古蹟、連鎖商店、甚至新聞)

符號意義的改變有兩大因素：社會結構和生產消費模式的改變。

1. **社會結構：權力中心逐漸瓦解，虛構化和與「真實」脫節**——在中世紀歐洲社會，所謂「基本真實」就是基督教所信奉的以神為中心的世界觀，和人民的生活緊密結合。這種封閉又完整的世界觀在文藝復興時期開始擴大，因此使用的符號也需要複製。此時科學發明(包括航海術)開始快速進展，市場和中產階級開始興起，傳統封建社會的結構開始鬆動。仿造所以出現，是因為一方面宗教人士(如耶穌會)在各地傳教蓋教堂，企圖仿造與原本教堂一樣的神聖性；一方面中產階級開始模仿貴族的建築和生活。這種模仿並不會與原版混淆，但它會「扭曲」基本真實，就如同達文西的宗教繪畫融有他的個人情感；澳門的聖保羅教堂(大三巴)則融合了文藝復興和東方建築風格。十九世紀的工業革命助長資本主義，使中產階級擅場，政治革命則加速皇室和貴族的式微和消失。因此，爵位可以購買，更有機械依原型(prototype)複製大量的符號和系列化商品(如車子系列、唱片專輯)，造成自決主體、財富和權力的假象，而掩蓋了真實不復存在，符號是空虛的事實。而在後工業社會，戰爭、家庭、原始部落等擬仿物可以依照電子符碼(或其他如基因符碼或名牌商標)組成的模型不斷產出，真實何在則不再重要了。
2. **生產模式：由仿造到製造到擬像**——布希亞所謂的真實除了可以解釋為生活體驗的真實外，也可以當成物品的實用價值(use value)。傳統社會民間用品的製造和交換多是為了實用所需；只有少數權貴擁有和藝術結合的階級象徵品。在資本主義社會，資本家為了累積資本，大量製造的商品的交換價值往往大於它的製造價值和實用價值。因此，價值普遍被抽象、象徵化。換句話說，工業革命的大量製造和複製方式(如印刷、紡織、綉印、攝影、錄音等)一方面使藝術作品的擁有者(和製作、複製者)急速增加，也使傳統藝術失去它的獨特性(班雅民所謂的光環)；另一方面，它也藉著傳銷手法賦予商品光環。在這個演進過程中，物品的使用價值漸漸不重要，取而代之的是它的剩餘價值或象徵意義。到今天的電腦社會，主要的商品是資訊，主要的製造模式是電子複製(或以電腦的01基因碼，電視和錄音的數位碼為單位的擬像)，而唯一的真實則是複製傳播的虛擬真實(hyperreal)。我們購買的是物品(如：名牌服飾)的象徵價值，接收的是大眾媒體複製的擬仿物，和「真實」(使用價值或實際發生事件)則毫無關連。

到底什麼是擬像、擬仿物和它們所建構的虛擬真實？布希亞指出，擬像就是「依造模型的生產，沒有起源或真實」（“the generation by models of a real without origin or reality” 1983:2）。再以地圖的故事為例，國王的地圖不是國土的抽象化，地圖是產生「國土」擬仿物（國王心目中的壯大山河）的模型，而真實的國土貧瘠如沙漠（布希亞所稱的“the desert of the real”）無人問津。對布希亞而言，當今「唯一的真實不只是可以被複製之物，而是那些已經被複製之物。虛擬真實」（“...the only real is not only the reproduced, but that which is already reproduced. The hyperreal.” 1983:146 底線自加）。

真實真的完全消失了嗎？難道我們日常體驗的情感、病痛不真？其實布希亞並未否認真實的存在，但他舉證歷歷，解釋在後現代社會真實如何轉變為或瓦解成虛擬。布希亞的擬像例子由考古、政治、國防到媒體遊樂場，無所不包。比如，他指出馬可仕政府在 1971 宣佈的塔薩代人(Tasaday；在菲律賓南部島嶼上)回到島上叢林，並禁止外人進入時，這個原始部落已經是個擬仿物了：塔薩代人（好似被收藏到博物館的古物）被凍結在時間之流，當成史前文化的擬仿物，以保證考古學的合理存在。<sup>8</sup> 此外，他主張迪士尼樂園是美國的擬仿物，用來遮蓋真實不存在，到處都是幼稚的事實；核武「戰爭」發生在核武試射(另一個擬像)以及它的嚇阻效果，「肉體仍然受創……不存在的是對手的對立」(70)；連民調也是擬像，因為它的問題預設了它想要得到的結果。

布希亞的另一個例子，加州的勞德家庭(The Louds)接受媒體全天實境拍攝，和現今流行的真人實境秀（如電影《楚門的世界》，又如《美國偶像》(American Idol) 和《超級星光大道》)有許多異曲同工之妙。勞德家庭接受七個月，三百多個小時的電視實況轉播，最後家庭破裂。布希亞解釋勞德家庭是媒體的祭物，也是媒體建構的擬仿主體。這個家庭生活生活在電視前面，「好像」攝影機不存在，「好像」主動生活，但卻又讓觀眾了解攝影機無所不在，這家人實際是被監視著。在現今的社會，一方面我們有電視機、針孔相機等等有形無形的監視系統，把我們放在社會舞台，供人檢視；另一方面，網路相簿、網路攝影機和種種明星選拔秀則提供許多管道，讓人把自己擬像化，加入大眾傳播系統散佈。但在勞德家庭和《星光大道》之間，誰是被動被監視、誰是主動秀自己？在大眾媒體穿透我們生活各層面的今天，被監視的囚犯和和被仰慕的明星差別有多大？再加上文首提到的政治模仿秀，孰為真、孰為秀，真是很難分辨。於是，社會不再是敞視監獄，取而代之的是一個巨大、無所不在的嚇阻機器，使我們彼此觀看，互為擬仿物，生活變成完全透明的擬像系統。

詹明信認為後現代文化無深度，精神分裂，李歐塔認為社會多元語言遊戲應由「悖論」合法化，而布希亞則指稱我們完全生活在擬像世界中。這些看法都可

---

<sup>8</sup> 據「塔薩代人之友」所建構的網站指出，在約 10 年無外人知曉的生活後，1986 年有記者進入訪問，指稱塔薩代人的故事實際是個騙局，但後來又有考古學家再度研究，證明該記者的「騙局」言論才是騙局。而塔薩代人在 21 世紀也開始與外界接觸，改變生活模式。



能有以偏概全之嫌，但是我覺得我們學習的方式，應該是了解他們問的問題。以布希亞為例，重點不在於依樣畫葫，指出所有大眾媒體的產物（包括我們自己）都是擬仿物，而應該是回頭問：擬像系統（如電視、網路和報紙新聞報導）如何運作？有什麼大敘述或意識形態支持其運作？如何由地圖擬像的破綻中找到真實的沙漠？

最後，讓我們再以一個擬像寓言結束。《駭客任務》第一集很明顯地引用布希亞；比如：Neo 的駭客軟體就藏在一本掏空的 *Simulations* 書中，而他的精神導師 Morpheus 歡迎他時，也引用布希亞說：“Welcome to the desert of the real.” 但是當電影製作邀請布希亞擔任續集的顧問時，他婉拒了，因為他指出在片中擬像所造成的問題和「傳統柏拉圖式的處理方式」（也就是訴諸於信仰和救世主）混在一起，因此「《駭客任務》必然是母體可以製作的談母體片子」（Poole）。換句話說，如果信仰不能處理擬像問題，我們所亟需思考的：什麼可以？

#### 思與辨

1. 你有沒有消費符號，而非使用物品的經驗？比如：在選擇購買大哥大、車子和服飾時，符號和它的象徵價值對你的影響有多大？

2. 現實和虛擬的界限何在？你自己的部落格和相簿有很多造訪人數對你的意義何在？電玩遊戲無疑問地呈現擬仿物，那網路聊天室和一般的社交網站如 Facebook 是否有差別？遠距教學呢？你覺得網路墓園、網路安太歲和網路算命可否有其真實之處？

**相關文本：**電影如《駭客任務》《楚門的世界》《艾德私人頻道》《全民公敵》呈現一個完全是擬像或在電視監視下的世界。你覺得這種情況有沒有在你周圍發生？

## II · 後現代主義發展

### 1. 美國

如果我們把詹明信、李歐塔、布希亞的論述放入後現代歷史脈絡中，我們可以說他們屬於美國後現代主義在七、八零年代的後結構主義思潮（重視語言的建構性），同時，他們開啟八零年代起對後現代性與後現代主義歷史的論述。

綜合柏頓思(Bertens 1995)和詹克斯(Charles Jencks)<sup>9</sup> 對後現代主義發展的描

<sup>9</sup>詹克斯是建築師和後現代建築理論家，他所著的 *The Language of Postmodern Architecture* 有遭人批評，但也是建築界第一本談後現代主義、影響力非常大的書。他後來跨界對後現代文化提出總論（“The Post-Modern Agenda”〈後現代關注議題〉）。因此我在討論到後現代發展和(後文)後現代再現問題都會引用他的看法。



述，我把美國の後現代主義發展分為四個時期：

- **五、六零年代**：反現代文學（或稱前衛主義），回應戰爭、冷戰以及六零年代的政治紛擾所引起的議題；
- **七零年代**：引入攝影、建築和後結構主義論述；
- **八零年代**：後現代性論述形成，後現代主義和女性主義、後殖民主義、馬克思主義、文化研究產生論辯和交集；
- **九零年代至今**：有許多後現代主義的總論出現。後現代主義涵蓋文學、法律、宗教、歷史、教育、大眾文化、地理、科學等等。但同時也有人聲稱後現代已死。

上面的歷史年表顯示幾個美國後現代主義發展有幾個現象：

1) · **由現代到後現代文學與藝術**：美國後現代主義的開端不是理論，而是文學與藝術，回應的是戰後繼續發展的消費主義，政治紛亂（包括五零年代恐共與核武；六零年代反越戰、民運、學運、水門事件等等動盪與激昂），並呈現人生之不可知和不可掌握。早期後現代主義被稱為反現代或前衛主義，因為他們一方面在內容上承續現代主義；另一方面，早期後現代文學作家在形式上企圖突破現代主義的學術與藝術藩籬，自覺地表現藝術與人生的虛構性（如：後設小說），和／或把生活中現成的流行事物帶入藝術作品（如：普普藝術）。(\*坊間可購得的馮內果的《第五屠宰場》就是早期後現代後設文學的例子。)

2) · **跨學科與多理論接連**：後現代主義像滾雪球般，不斷與其他論述和學科接連和對話。其中影響重大的後結構理論家有德希達、傅柯、羅藍巴特、拉岡、Judith Bulter, Donna Haraway 等等，礙於篇幅限制，我在「第一章 III·後現代文化」將只會介紹和後現代歷史小說相關的傅柯·後現代主義與論辯則請見「喧譁繁衍大哉問：後現代主義議題討論」。

3) · **後現代主義之死亡與附身**：有人在九零年代或 21 世紀宣佈它死亡，因為早期後現代主義所批判的對象——如意識形態、作者、寫實主義、甚至權威(Kirby) 等——再次成為研究重點。但另一方面，後現代的議題仍在不同學科和理論中被討論著，或許，我們可以說它還在被其他理論或文化論述吸收、轉化中……

## 2. 台灣

如前所言，台灣的現代化發展在台灣「回歸祖國」時有中斷過，六零年代才繼續，而後現代時代則以解嚴為開端。下面列出幾個由現代發展到後現代的重要歷史時刻：

### 1) · 基礎建設：

1960 橫貫公路通車  
1973 十大建設  
1977 十二項建設計劃  
1980 新竹科學園區設立  
1985 中華電信提供數據通信業務  
1986 教育部成立學術網路

## 2) · 經濟發展：工業、後工業與跨國企業

1963 工業生產總額超過農業  
1984 麥當勞在台投資  
1986 從事服務業人口開始超過從事工業人口；比例為 41.5% 41.47

## 3) · 政治動盪與轉變

七零年代：1) 外交上失利；如 1970 保釣事件，1971 退出聯合國，1972 中日斷交，1979 中美斷交

2) 反對運動興起；黨外活動頻繁，但政治壓迫依舊

1975 蔣公過世  
1979 美麗島事件  
1980 陳義雄家血案  
1981 陳文成在台大研圖喪生  
1986/ 5/19 無黨籍人士展開 519 綠色行動，要求解嚴。  
1987/7/15 政府宣告解嚴；外匯管制同時放寬。

## 4) · 文學創作與學術研究

1985 夏宇的《備忘錄》出版。  
1985/11/24 黃凡〈如何測量水溝的寬度〉刊於日《聯合副刊》。被視為現代與後現代文學「最明顯的分水嶺」(鄭明嫻)  
1986 羅青演講〈七〇年代新詩與後現代主義的關係〉，之後又出版數篇文章，收錄於《詩人之燈》。  
1987 哈山與詹明信分別來台演講。

## 5) · 大眾文化與校園

1990 KTV 開始流行  
1987/ 1 /18 教育部解除髮禁，改為各校自行規定；  
2002 教育部規定：「學生頭髮的式樣，應該綜合學校行政人員、教師及家長代表，還有學生代表的意見，才能決定。」但仍陸續有學生因頭髮問題被處罰或記過。  
2005/7/24 教育團體和學生舉辦「髮禁你好走歡喜鬥陣告別式」；隔日教育部再

度宣佈解除髮禁。

（註：以上表格參照羅青〈台灣地區後現代狀況大事年表〉[361-415]與陳義芝[129-133]的編年表）

台灣の後現代主義發展有兩大相關議題：

1)· **後現代或後殖民？** 陳芳明主張台灣解嚴後的文學應稱為後殖民文學。我則認為台灣の後現代主義發展和台灣的殖民與後殖民經驗是密不可分的——正如同台灣的殖民歷史和現代化過程也是並進的。當然不同作家和藝術家的文本策略會不同，但揉雜後現代和後殖民風格的例子大有人在（如：張大春、林耀德、平路、畫家楊茂林，以及導演陳界仁）。

2)· **片面挪移或脈絡化？** 不可避免地，台灣の後現代理論是挪移美國的，就如同美國也挪移法國理論一般。或許，如廖炳惠所言，台灣跟進之速反應其處於雙重邊緣（美帝和中國）的焦慮(Liao)；我也同意廖的看法，我們應該去了解「翻譯(移植)的過程之中，台灣社會的具體欲求、挪用策略及再詮釋之歷史脈絡」(qtd in 陳義芝 149)。但我覺得不論是文學文化或者是大眾文化，台灣の後現代文化——由夏宇、張大春到《2100 全民亂講》——已經脈絡化。問題是我們讀者觀眾如何詮釋這些文本：僅只套上後現代語彙還是討論其社會意義。

### III · 後現代文化議題與相關文本

後現代社會的狀況與發展是後現代文化的成因、背景，也常常是許多文本要處理和回應的對象。這裡我們要介紹後現代文化議題以及相關文本，希望借此協助大家刺激思考、觸類旁通。

#### 1 · 再現問題：後現代文本拼貼語言，會拒絕詮釋嗎？

所謂再現，就是利用語言（包括文字、圖像、樂音、建築、甚至食物、服飾…等符號）詮釋和呈現現實。寫實主義認為再現(representation)就是重新呈現(re-presentation)，所呈現的就是真實。但是後現代主義則認為語言是符碼。符碼包含意符(signifier)和意旨(signified)；二者的連結是約定俗成的（比如：「花」可以指涉我們對花的觀念，也可以連結「校」指涉女人，和當成動詞「花」錢）。在創作的過程中，這些符碼需要經過許多層次的加碼和解碼(encoding, decoding)——也就是決定符碼和哪些觀念連結；而這些觀念的形成又必然與我們的社會狀況、意識形態和個人背景相關。因此，再現就好像是有利用有色眼鏡看世界，或把它加上畫框，所再現的內容必然有改變、隙縫和衝突。

一般認為後現代文本很難懂，因為它破碎或拒絕詮釋。這個問題牽涉到後現代主義對「再現」的看法。理論家有幾種看法：1 · 蘇珊·桑塔格和李歐塔反再現（寫實再現）；2 · 詹明信認為後現代文本是膚淺的拼貼，沒有歷史觀和批判距離；3 · 詹克斯認為後現代文本採用雙重符碼，雖然語言複雜、矛盾、多元、折衷，但仍可以構成一個困難的整體感(difficult whole)。

#### 蘇珊·桑塔格與哈山——反詮釋、沈默、自我瓦解

後現代文本被視為「拒絕詮釋」的第一個因素是早期的後現代（前衛）藝術是反再現的。如前所言，這些藝術企圖打破傳統藝術的成規和藩籬。因此，後設小說開始降低故事性，或呈現破碎情節，反過來討論寫作過程和小說元素（如情節線、角色鋪陳、小說家、編者和讀者等）。普普繪畫則不斷複製日常生活的現成物品（如：安迪·渥侯的〈瑪麗蓮 Marilyn〉和〈康寶濃湯〉）。

相對的，討論五六零年代藝術、文學的理論家也指出這些作品反詮釋、不定、論內在(immanence)或自我解構。其中兩個代表為蘇珊·桑塔格和哈山。「反詮釋」這個詞是蘇珊·桑塔格提出來的。桑塔認為詮釋會簡化藝術作品。「……我們的世界已經夠貧瘠了。去掉世界的複製品吧，直到我們可以更直接地經歷我們所有的……我們必須學習多看、多聽、多感覺…」(qtd Bertens 1995 27)。她指出，正因為如此，當代藝術避開詮釋，轉而採諷擬、抽象或裝飾性的風格。哈山則用不定和內在性來解釋這些作品如何拒絕再現和詮釋。哈山對後現代論述最有名的貢獻大概是他所做的現代／後現代二元對照表（請見：維基百科

[http://en.wikipedia.org/wiki/Thab\\_Hassan](http://en.wikipedia.org/wiki/Thab_Hassan))。比如，他認為現代主義掌握語言，後現代主義則沈默、力竭；現代主義採決定論，後現代主義則重不定性；現代主義超越，後現代主義轉而檢視自我。這些對立元必有其洞見，但卻過於簡化兩個複雜又多元的斷代文化——或者說，這個對照表也不能呈現他的理論內涵。比如，哈山所謂的「沈默」包含了負面的自我毀滅和正面的自我超越。「不定」則勾出許多「瓦解」(unmaking)的含意：「異質、多元、折衷、隨機、反叛和變形……」。內在：「一種能力，可以自己概論世界中的自我，可以去影響自我和世界，以致於自己越來越是自己的環境。」(qtd Bertens 1995 44)

這些定義可以讓我們較了解早期後現代後設作家（如：John Barth, Kurt Vonnegut, Robert Coover 等）的共同點。可是一旦我們仔細分析文本如“Lost in the Funhouse”或“Babysitter”，就會發現許多哈山使用的字眼(如：異質、隨機)不見得可以適用：因為這些作家其實是非常同質與男性中心的。

### 李歐塔——後現代崇高

李歐塔認為後現代文本形式混亂、破碎，是因為它在形式上要凸顯「不可呈現」(the unrepresentable)。簡而言之，「不可呈現」就是李歐塔所謂的崇高(the sublime)。他用這個觀念來區分現代與後現代：現代美學是一個崇高美學，但它是懷舊的、悲傷的。它在內容將『不可呈現』視為匱乏，充滿失落感；可是它的形式是統一的，繼續在形式上提供讀者和觀者慰藉和愉悅。後現代美學則連完整形式也放棄，因此同時放棄完整形式的慰藉，以及懷念『不可達到』的美感共識(46)。舉例來說，現代小說家如喬易思、福克納和吳爾芙可以用意識流形式呈現人思考的紛亂無中心，但是整個小說在形式、意象上是完整有意義的。後現代文本（如許多後設小說家）則不斷打破傳統形式，承認現實是無可完全呈現的。<sup>10</sup>

換句話說，文本不能完全呈現真實，是因為真實（社會和社會的語言遊戲）太多元了，無法概括(totalize)。李歐塔對崇高的看法來自康德。康德將這個觀念由文體、自然轉到哲學思考層面，認為崇高是知性的中斷。「當我們無法呈現符合觀念之物」，崇高即產生，讓我們超越理性，產生道德情感。「我們面對全然偉大的表像之時，產生知性的中斷」，因此超越任何尺度，將此一表像藉由反思判斷力連結於超感性的決定——一個產生道德情感的決定(qtd in 賴; Cf. Bertens 1995 43)。什麼是「偉大的表像」？康德的重點不在物體的本身龐大（如壯大的山脈），而是在人認知的轉折——認知到自己的渺小和弱點。李歐塔則更進一步把議題移到再現上：指出後現代崇高出現於我們所呈現的和所感知到的之間的差異。對於李歐塔而言，語言應該是多元的語言遊戲，但是不同的語言遊戲必然是不協調的。因此，崇高美學是一種不斷地自我否定，否定作者或文本的獨特、完整性以容許多元產生；唯有不斷的批判再現，才能有悖論和基進的開放性 (Bertens 1995 133)。

<sup>10</sup> 李歐塔自己的現代作家例子是普魯斯特；後現代作家是喬易斯。

對李歐塔來說，後現代主義沒有拒絕詮釋和產生意義，只是在意義建構中容許縫隙和多義性。Lutzker 舉了一個很好的例子來分辨兩種縫隙：敘述技巧上的和崇高時刻。如果敘述上故意不呈現兇殺場景，讓讀者自己想像，那就只是技巧的運用。但在許多後現代歷史後設小說中，常有不可解的謎團，那就是崇高時刻。

### 詹明信——後現代無深度作品和超空間

和哈山一樣，詹明信把現代文化和後現代文化做對比。但是由於詹明信的對比有對應不同時期的社會狀況，有搭配深刻的文本分析，因此比較易懂、有說服力。

資本主義階段	文化顯象	文化邏輯
市場資本主義	寫實主義	
壟斷資本主義	現代主義	烏托邦式（反資本主義）
跨國資本主義	後現代主義	全面商品化（強化資本主義）

他分析的例子有：

現代主義		後現代主義	
特色	例子	特色	例子
焦慮、孤離	孟克〈叫喊〉 西克羅斯〈回聲〉	戲耍、無情感	〈瑪麗蓮 Marilyn〉 韓森〈守衛〉〈觀光客〉
歷史深度	畢加索〈格爾尼卡〉 梵谷〈農民鞋〉	雜燴	安迪渥侯〈鑽石灰層鞋〉
烏托邦式	新國際主義建築	完全空間 超空間	洛杉磯 Westin Bonaventure 旅館
	《郵差總按兩次鈴》、 《雙重保險》	懷舊電影、後 現代歷史小 說的雜燴	電影《體熱》、《藍絲絨》 小說 <i>Ragtime</i>

(請上網到此頁看繪畫作品：

[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/jameson.htm](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/jameson.htm))

這裡我用前三個例子來解釋詹明信何以認為後現代作品沒有「深度和意義」。(歷史與雜燴問題留待下節處理)

1-1. 孟克的〈叫喊〉：這幅畫是主觀、個人式的，因為它的中心是一個無耳、無性別的人在叫喊，而周圍環繞的曲線——或由內而發（四散的叫喊波紋），或由外迫入（無形的壓力）——渲染了整個世界。這種現代人所感受到的無以形容的壓力、孤離和焦慮，是兩個黑衣人（似傳教士）所無法協助解決的。

- 1-2 安迪渥侯〈瑪麗蓮Marilyn〉[1967]<sup>11</sup>：渥侯在夢露自殺之後，用絹印方式複製她的頭像的底片；有不同顏色、大小（一幅畫四格、九格或 50 格——25 格彩色加上 25 格黑白Marilyn Diptych 1962）。對詹明信而言，〈瑪麗蓮Marilyn〉顯示好萊塢明星如何被轉化成可不斷複製商品和影像，完全沒有感情和深度。

### 你覺得呢？

雖然渥侯本人也不願意解釋他的作品和用色的意義，我不覺得這幅系列的畫膚淺、反詮釋。我們可以由渥侯的影像大小安排、色彩選擇（不自然、俗麗、對比強烈，黑白，和在 Marilyn Diptych 中黑白部份做淡化處理）等詮釋出很多意義：明星即使尚未過世，一旦她的影像被不斷複製，她就失去了生命，變成布希亞所謂的擬仿物。

- 2-1 梵谷〈農民鞋〉—詹明信認為這幅作品一方面象徵性地呈現農業社會的勞苦，貧窮，以及這個社會被威脅、邊緣化；一方面在用色上，它用濃烈的紅綠色系色彩「光榮地」體現農民單調的生活，是一種烏托邦式地補償。同時，詹明信延續海德格的討論，指出本畫呼喚出「土地和世界」（Earth and World，詹明信解釋為身體和自然的無意義物質），和社會與歷史所賦予的意義。
- 2-2 安迪渥侯〈鑽石灰層鞋〉：和梵谷的作品相反，這幅畫中的一隻隻不成雙的高跟鞋完全脫離它們的生活脈絡，變成底片形象，在全黑的背景上浮懸著。對詹明信而言，這幅作品「不再像梵谷的鞋子那樣直接對我們說話；……我想說它完全不對我們說話。這幅畫不為觀者作任何組織，……在內容上我們處理的是更加顯而易見的物神(fetish)，由精神分析和馬克斯主義看皆然」。

### 你覺得呢？

請用 Google 圖片搜尋 Diamond Dust Shoes，你會發現它有好多版本用不同顏色、不同排法，但是鞋子都是高跟鞋，使用的顏色都是螢光色。再加上一些畫家的個人背景資訊：如他的第一幅商業作品就是一頁上有許多鞋子；他之後畫了無數鞋子（如“Fantasy Shoes”“My Shoe is your Shoe”），視畫鞋子為邁向成功之途（Cf. “Andy Warhol Diamond Dust Shoes”）。我認為〈鑽石灰層鞋〉中的高跟鞋在黑暗中亮著螢光，處於鑽石塵中——像是夢境，像是幻想，很有趣地對我們訴說一種和性、成功以及金錢都相關的

---

<sup>11</sup> “Andy Warhol's Marilyn Prints”(Color Vision and Art <http://webexhibits.org/colorart/marilyns.html> 有安迪渥侯對他用色的解釋，以及讓我們轉換繪畫頭髮、皮膚、背景等色調的功能。

戀鞋癖。

3. 洛杉磯的 Westin Bonaventure 旅館：基本上詹明信也是認為這個建築是反詮釋的，不過他的講法是它是一個超空間(hyperspace)，讓我們在其中無法建構認知地圖(cognitive mapping)。詹明信的理由包括：1. 大樓的玻璃帷幕好似反射環境，實際是與環境隔絕。2. 大樓的空間配置——由二樓進入，再搭電梯到一樓——也使這個空間與外界隔離。3. 大樓的主要動線為電梯，而非手扶梯或樓梯，因此人在其中無法利用步行建構自己對空間的「敘述」。因此，詹明信認為現代建築的也與環境不協調，但那是因為建築師有理想和反資本（如一些國宅計畫）；反之，後現代建築則是直接使用當代的商業語言，建構一個豪華的獨立空間，吸引購物。

### **台灣有類似的例子呢？**

百貨購物中心目前規模越來越大，而且處於市中心；由「微風」、「京華城」、101、台北太平洋百貨忠孝店、敦化新館藉由捷運地下街串連、比京華城大兩倍的高雄「夢時代購物中心」……後現代都市越來越多獨立的超空間。以京華城為例，L形主建築體，環抱著號稱全球最大的球體結構（採「雙龍抱珠」的含意；〈京華城(Living Mall)〉），內部以樓層以街道命名，又有多個入口。剛進入這眩目龐大的建築時，真的恍似進入另一個世界。可是我們真的會失去建構認知地圖的能力嗎？

### **詹克斯 — 雙重符碼**

詹克斯和詹明信對後現代主義和建築的看法就大不相同了。對他而言，Westin Bonaventure 旅館，就像是 Norman Forster 的香港「上海匯豐銀行」（請見：[http://www.greatbuildings.com/buildings/Hongkong\\_and\\_Shanghai\\_Ban.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Hongkong_and_Shanghai_Ban.html)）根本不是後現代建築，而是晚期現代建築，使用的是單一語彙：「它誇大幾個現代的關注點；如：建築物的流通、邏輯和結構的科技形象」（Cf. Bertens 2002: 192）。對於詹克斯而言，後現代主義是多元的，如：六零年代的普普藝術、反文化和局部獨立主義 (Adhocism); 七零年代的多元政治和折衷主義，以及八零年代以降的後現代古典主義使用公共語言 (Jencks 1992)。

這裡討論詹克斯的雙重符碼有兩個有趣的議題：一是雙重符碼(或多元文本)詮釋的可能性，一則是雙重符碼的含意。我同意詹克斯以及他所引用的范裘利 (Robert Venturi) 的看法，認為文本即使矛盾、複雜，還是可以構成一個困難的整體 (difficult unity or difficult whole)。對范裘利來說，這種整體是「包含式的整體」而不是簡單排除式的；一反現代主義的標語「較少就是較多」 ("Less is More.")，范裘利主張「較多不是較少」 ("More is not less")，而且不見得無法建構整體意義。所謂困難的整體，就是這個整體意義不是顯而易見，甚至沒有中心意義；它可能是多元分歧的，或者是多層次的，需要花多些工夫解析它的語言與社會脈絡。

可是有趣的是，詹克斯認為後現代主義到八零年代發展出共識與共通語言。如柏頓斯(2002)指出，詹克斯不斷發展改變他對「雙重符碼」的定義：在 1978



年他定義為既對菁英份子（如其他建築師）又對一般大眾溝通的語言。到 1981 他則修正指出這兩種語言中必定有一個是現代主義。換句話說，傳統風格的混合不能稱為後現代建築；必須要有現代語彙才能造成過去－現在的衝突。到了 1987 時，他看到不同領域形成後現代新古典主義；也就是在藝術和建築中一種達成共識或共通語言的努力：「在我們的文化中有一種全球的緩慢運動，回到『過去不能鞏固的中心』（誤引葉慈）」（qtd in Bertens 193）。

到底有沒有一個全世界回歸的中心或世界語言？

### 你覺得呢？

我覺得沒有。我還是比較贊成李歐塔的看法：社會有多元的、不協調的語言遊戲。如果有任何世界語言，我想那應該是靠著資本散佈的（在經濟或政治上的）強勢文化吧。在建築這個領域，它的諷刺性不只是在於現代（幾何簡單）的語彙和後現代多元多意義的語彙之間，還在於建築所需要的龐大資金（以及金主的要求）以及建築師的理想和美學。以台北為例，目前台北已經有一些頗有特色的後現代建築；如台北 101 大樓、宏國大廈、富邦民生大樓、大陸工程總部大樓等。這些建築多有建築家高科技精準計算、而且寓意深遠的設計；但這些寓意遠遠不如大廈所擺出的（皇家）氣派來的明顯易見。以宏國大廈為例：據建築師指出，此大廈外型採「門」的意象及「花」的意念，而中庭的斗拱出挑也是花的樣子，是因為李祖原仿老子「崇尚自然」（陳宏忠）。但我和學生討論時，有人說宏國大樓外觀像太空船，有人說它和富邦民生大樓一般，像皇帝的冠冕，沒有人提到蓮花或是門，更不用說自然。至於內部，則有學生照相為證，指出它好像皇帝金碧輝煌的陵寢（請見：

[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/postmodernism/urban/architecture/imperialist\\_taipei.htm](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/postmodernism/urban/architecture/imperialist_taipei.htm)）。大陸工程總部大樓則有設計者和建築研究者的不同詮釋。設計者採「綠洲 Oasis」的概念，將大樓的門廳抬至二樓，以便外望時看到的是綠樹（好似綠洲）而不是街市塵囂（沙漠？）；另外，主要的大樓空間「強調室內外穿透交流的完全玻璃盒子，所有結構骨架外露」。但施植明則指出此建築「在復興北路以抬高地面的方式阻隔人行道與留設開放空間的作法值得爭議」。而且他看設計圖也覺得外露結構骨架的結構系統則缺乏說服力，因為看不出它有內在需求。我則把這個建築和香港匯豐大樓相比，雖然二者都是走高科技路線，但是不論在美感和親和力上，香港匯豐大樓都遠在其上。

**文本範例**——我們來看看一些文學拼貼的例子吧。

1) 夏宇的〈失蹤的象〉改寫王弼《周易略例·明象》中的一段：

故言者所以明象，得象而忘言；  
象者所以存意，得意而忘象。

存言者，非得象者也；  
存象者，非得意者也。

……

她把其中的「象」都改為實物的符號，如貓、龜、蛇、恐龍等。而王弼的作品是詮釋莊子外物篇的「得意而忘言，得魚而忘筌」，只是他加入象，表意的過程變成「言—象—意」。「象」是什麼意思呢？對王弼而言，象是象卦。對夏宇呢？

我覺得夏宇的詩是後現代詩凸顯文字物質性的一個有趣例子。我們閱讀時，必然在它的雙重語言同時進行：一方面把失蹤的字填入，了解王弼（和莊子）的原意；一方面思索這些動物與物品符號的含意。但是那些符號除了替代「象」字，好像無法統整出任何意義。如此，我們可能可以說這首詩只是拼貼圖象，自我瓦解，放棄語言表意的能力。

陳義芝說象是物象，貓、龜、蛇等都是萬象的一部份。因此，本詩要我們思考「物景的變換、言與意、心與物之間的關係」（151）。的確，看了這些圖像符號，我們是會想到它們所指涉的萬物萬象。但如果世界萬物居於言與意之間，那「得意而忘象」中的「意」應該就如莊子和王弼所謂的「道」或不變真理了？

本詩翻轉王弼的原意，就是要凸顯象居於意與言之間的地位；把可以忘的「象」當成標題並帶回詩中。因此，我覺得象是意符（言）所連結的意旨，也就是我們對萬事萬物（意）的觀念——它本身已經是一種再現（對現實的詮釋）。我們平常溝通時，常常以為語言直接指涉外在事物，忘了有「象」——觀念系統，也就是我們對事物的詮釋和成見——阻隔在其中。

## 2) 拼貼認同

- 向陽的〈發現□□〉：請見本書選文
- 林耀德的〈交通問題〉：也是拼貼台灣主體，只是本首詩用的是交通號誌。
  - a. 紅燈代表停；為什麼在愛國東路、建國南路和北平路碰到紅燈？而北平路又是單行道？
  - b. 黃燈代表謹慎快行，綠燈一行；為什麼分別有一條代表人民的和一條代表權勢的可以行（民權東路、中山北路），和必須快行（民族西路、羅斯福路五段）？為什麼在民族上不得左轉？中山北路上禁按喇叭？在羅斯福路（通美國？）上要讓，而在民權東路上內環車先行？
  - c. 標題與格式：為什麼這首詩叫「交通問題」，除了交通外，還討論了什麼問題？本首詩每行一樣長度，但沒有逗點句點，只有「／」符號（《都市終端機》114-115）。

### 3) 拼貼大眾文化：

- 陳黎〈新康德學派的誕生〉 這首詩想要表達什麼？  
為什麼詩人改寫康德 600 的廣告，將他的作品視為廣告？  
什麼是「新康德學派」<sup>12</sup>？

線索：把杜甫〈茅屋為秋風所破歌〉的「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」改寫為「安得康德千萬粒，大庇天下騎士俱歡顏，輾轉反側甘如飴」；此藥的適應症是「過敏思念所伴生之症狀（呼口號、廢寢、忘食和眼淚）之緩解」；Contact means love. 此藥是由台灣 How Miraculous 公司仿製。

- Robert Coover 的〈保姆〉(“The Babysitter”). 本故事的主要角色是：保姆(沒有名字); 塔克夫婦 (Harry and Dolly); 他們的兒女(Jimmy, Bitsy, and the baby); 保姆的男友傑克和傑克的朋友馬克·基本的情節有：保姆到塔客家；塔克夫婦準備赴宴；傑克和馬克在玩彈子，同時想到可以去找保姆玩·然後故事線開始在許多點上分歧（傑克和馬克有沒有強暴保姆，塔克男人回去拿藥，有撞見保姆在浴缸，保姆被強暴，或保姆和傑克做愛），而各種可能性都是故事片段，零碎地排列著；而且還穿插著電視機播出呈現刻板印象的電視劇片段。請問本篇故事如何處理我們和大眾文化之間的互動？為什麼要呈現多種「可能」發生的片段？這些片段哪些是角色的幻想，哪些有發生？我們可以歸納出故事片段的整體含意嗎？或者，我們只需選擇感興趣的片段，作跳躍式閱讀，像是看電視可用遙控器隨意轉換頻道？
- 台灣畫家楊茂林《Made in Taiwan—文化篇》拼貼卡通漫畫人物、色情圖片，你要如何詮釋？（請見成功大學蘇芳瑜之論文《游移不猶疑—論楊茂林《MADE IN TAIWAN—文化篇》中台灣文化主體認同展現》之附圖 [http://etdncku.lib.ncku.edu.tw/ETD-db/ETD-search-c/view\\_etd?URN=etd-0726106-200449](http://etdncku.lib.ncku.edu.tw/ETD-db/ETD-search-c/view_etd?URN=etd-0726106-200449)）

\*〈失蹤的象〉、〈交通問題〉與 “The Babysitter” 網路上均可用 Google 搜索得到。

<sup>12</sup> 「新康德學派」是十九世紀因應當時實證論而主張「回到康德」的一派學說，起於認知論後包括哲學的各個層面。此學派對現象派（如胡賽爾、海德格）影響很大。本詩引用此學派的名稱，重點不在引用其學說，而是要讓詩／廣告和哲學作一個有趣的對比。

2 600 CONTACT

**CONTACT 康德 600<sup>2</sup>**

CONTACT 600<sup>2</sup>



可口愛  
說夢話  
脫牙痛  
石食膠

12

早上一粒  
晚上一粒  
夢中一粒

CONTACT 600<sup>2</sup>

How Miraculous

**CONTACT**

CONTACT means love





2712 1994

**康德 600<sup>2</sup>**

安得康德千萬粒，  
大庇天下騎士俱歡顏，  
輾轉反側甘如飴！

【注意事項】

- 1 請勿長期濫用本藥。
- 2 請勿超過規定時間使用。
- 3 若症狀不見改善或加重時，不須請教醫師。
- 4 若發現非常渴望時加重服用劑量。

【康德 600<sup>2</sup>】含有 36 萬個小丸粒 (時辰粒 Time Pills) 由台灣好米樂 (How Miraculous) 公司所製。在 36 萬個時辰粒中，有能迅速呈現效力的粒子，也有徐徐溶解而在一定時間發揮效力的粒子，藥效可維持 8~12 小時之久。

【適應症】過敏性鼻炎伴生之症狀 (呼吸變、說夢話、癢癢、鼻塞和淚眼) 之緩解。

【用法用量】通常成人一服 1 粒，一日 2 至 3 回。

\* 如困難吞服本劑者，可用心、用眼、與水或與唾液一起服用，宜反覆咀嚼。

**新康德學派的誕生**

〈這是廣告，不是詩，也不是情書……〉

陳黎 新康德學派的誕生

2 · 作者已死？

現代作家喬易思標示出作者—神(author-god)的地位：「藝術家，像是創造人的神，

停留在他所創之物之內、之後、之外或之上，看不到，形體淨化到無形，漠不關心，修他的指甲」。這席話描寫了現代小說家利用寓意深遠的技巧（如：意識流、意象安排、象徵手法、多元敘述、表面破碎的情節等），呈現一個完整的世界；在遣辭措字、精工雕琢中，作者的個人情感已被轉化或昇華為共通情感，而且此世界看似真實，一切發展合理（因此作者好似在背後修指甲）。

而後現代作家呢？他會出現在自己的作品中，有時否定自己的權威 (author-ity)，有時大玩上帝遊戲 (god-game)，有時則建構自我、同時質疑認同的穩定性。

### 文本範例 —— 作家的自我解構、虛擬與建構

#### ● 否定作家權威的例子：

- 1) 馮內果《第五號屠宰場》：當戰俘時吐的一塌糊塗、寫作不順利的作家，
- 2) 《法國中尉的女人》：約翰·傅敖斯是一個和主角查爾斯同火車的次要角色，或是查爾斯肩上被一擲而去的灰層)。
- 3) 《失落在迷宮中》(巴斯)：走失在迷宮中，身份因重拾另一個名牌而被等同於符號。
- 4) 《水晶燈失竊記》*Icicle Thief*：簽了放映許可後，失去掌控自己作品的權力，最後被關在電視框中，沒人理會。
- 5) 《解構哈利》*Deconstructing Harry* 作家哈利把周遭事物寫入小說，因此引起朋友反感。片中小說虛構和哈利的的生活並列，呈現他比較適應於自己虛構的世界。

#### ● 玩上帝遊戲，牽涉實實虛虛的權力遊戲：暴露作家和上帝一樣控制角色、讀者，可能是善意的，也可能只為了好玩或戲劇效果

- 1) 《魔法師》*The Magus* (約翰·傅敖斯)：康奇斯在島上為主角佈下許多考驗。
- 2) 《特技演員》*The Stuntman*：導演依萊(彼得奧圖飾)為越戰逃兵佈下的考驗。
- 3) 《超級大玩家》*The Player* 電影製作和劇作家之間的權力傾軋。
- 4) 史帝芬·金的《戰慄遊戲》(*Misery*) 和魯西迪的《午夜子女》(*Salman Rushdie Midnight's Children*): 作者和讀者之間的關係

#### ● 自我表演或虛構：跨越現實和虛構之間的界限，呈現自我的可塑（虛構）性或自我其實就是一個文本

- 1) 歌星 Lauri Anderson 用電子樂器合成、改變自己的聲音，一人兼飾數角。
- 2) 《巴特寫巴特》羅蘭巴特把自己當成文本質疑。
- 3) 作者諷擬傳統形象者留待下面章節討論。

#### ● 作家自我建構：作家呈現創作過程，創作結果就是我們閱讀的小說（或電

影、繪畫) 本身

- 1) 這個類型可溯至十七世紀委拉斯奎茲(Diego de Silva y Velázquez)的〈侍女圖〉(Las Meninas or “The Maids of Honour” 1656)和十八世紀小說 *Tristram Shandy* (by Laurence Stern). *Tristram* 寫自己的生平，已延長生命。
- 2) 瑪格麗特·艾德伍的《使女的故事》*The Handmaid's Tale*；SKY Lee 的《殘月樓》*Disappearing Moon Café*
- 3) 電影《聽美人魚唱歌》*I've Heard the Mermaids Singing*
- 4) 黃凡的〈如何測量水溝的寬度〉和〈小說實驗〉

以上這些作品利用處理作者議題來反應它的自我指涉性(self-reflexivity)。後設、自覺是許多後現代文本的特色，但它不限於這個時代。比如，〈侍女圖〉就是 17 世紀的作品，但這幅畫很生動地處裡了作者(畫家)、作品主題、觀者之間的關係。<sup>13</sup>

這幅畫上的有個中心點：畫家本人、小公主、和鏡中反應的國王和皇后；旁邊則圍繞著兩位侍女、兩位侏儒、一隻狗，背後的監護和保鏢、以及最遠方、正要離開的宮廷內臣。每位角色位置、表情不同，接受到的光影也不同。

本畫可以用後設小說理論和傅柯的理論來看：

1· 後設小說：後設作品的三元素——作者—主題—讀／觀者——都帶入作品中，而且凸顯作品內容的虛構性以及讀者的重要。表面上，所有人的關注點都是繪畫的主題——國王與皇后，但是他們只是鏡子反射的模糊影像。另一方面，作者到底在畫什麼，我們也看不到；甚至可以說他和其他角色看的是我們——也就是此幅畫的實際觀者。因此畫內和畫外的讀者才是本畫的主題，是他(我)們的閱讀讓此幅畫發生。

2· 傅柯的詮釋：傅柯主張此幅畫呈現再現(或論述)如何建構主體。畫中角色的相對位置——公主在中心，圍繞著她的看護、侍女以及畫家；國王、皇后高高在上，內臣正要離去——凸顯了一個論述系統(定義請見下文〈作者是什麼?〉的討論)所提供的主體位置。此外，畫中角色都往畫外看，是在看國王夫婦，還是看我們? 這種互相觀視的不確定性開放了另一個主體位置：不同時代再現的觀畫者。

---

<sup>13</sup>繪畫史研究者可能會主張這幅畫的觀者一定是皇家人士，因此並沒有利用鏡子委拉斯奎茲虛其位。





<侍女圖> (Las Meninas) 出處：<

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las\\_Meninas\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg)>

由這幅畫的詮釋我們可以更進一步地解釋後設作品為何要處理作者的解／建構問題。

### 1) 語言互文、建構性 vs. 原創性——巴特與傅柯

你認為作者是作品的原創者和意義決定者嗎？羅蘭·巴特——〈作者之死〉(“The Death of the Author”)的作者——不這樣認為。

和其他後結構主義者一樣，巴特認為語言是一個早已(always already)富含意義(互文)的符碼系統；不管作者有沒有自覺到，文本一定是許多來自不同文化的引文的組合。因此，作者在使用語言時，不是創造意義者，而是書寫者(scriptor)；是語言自己透過作者在說話。一旦作品完成，「作者」就是文本中的符碼，而作者本人則沒有詮釋的主導權。(因此，〈迷失在迷宮中〉的作者主角進入象徵文本的

迷宮，而且換用另一個名牌。)

有人認為巴特的看法否定人性。其實不然。〈作者之死〉和他同時期的另一篇文章〈由作品到文本〉(“From Work to Text”)一樣，否定作品／作者的獨特性，並開放文本的多義性以及讀者閱讀的自由。對巴特而言，「作者之死意味讀者之生。」每次閱讀都會重新書寫作品，產生意義。

傅柯在〈作者是什麼？〉(“What is an Author”)不同意作者「死去」「缺席」(他的批評對象不只是巴特，還有德希達)，只在文本中以符碼出現。對傅柯而言，談作者不是要談作者的意圖、生平和原創性，而是要談作者功能(“the author function”): 也就是作者如何是一個標籤，組合他的作品和其他相關作品為論述。舉例來說，莎士比亞的名字不是自然和所有莎士比亞的創作相連的；它是用來組織「莎士比亞論述」。組織的原則(也就是作者功能)有：1) 品質程度，2) 含有觀念和理論的統一性，3) 文體統一；4) 遭遇某些事件的歷史人物。此論述還會延伸發展，包含莎士比亞的評論或改寫。換句話說，有些作者(傅柯的例子是馬克思和佛洛伊德，我認為莎士比亞也是)會是論述的開始者(“initiators of discursive practices”)，其他作者(如浪漫時期作家)則是因為符合論述規則，而被某論述接受為一元。研究「作者」，不是要研究他的真確性、原創性，和他如何表達自我，而是要研究他／她如何被論述建構，或他／她的論述如何形成、傳播、被控管，建構哪些主體位置，以及實際上誰採這些主體位置。

換句話說，傅柯把「作者」帶回討論領域，但這不意味他尊作者為原創者。反之，作者是論述形成的一部份。在論述形成中，語言和各種論述機構(如書店、出版社、學校等)都是形成因素，「作者」的名字反而只是一個便利組織的範疇。到底什麼是論述(discourse)? 傅柯把論述定義為「一群陳述在某個歷史時刻提供語言來討論某個議題」。換句話說，論述就是再現系統，而再現系統必然包含選擇、評量好壞、真假和禁制排除異己的規則、以及所涵帶的權力主體位置。因此，我們在研究一個作者時，應該要了解他／她的作品所屬的論述系統，這個系統所支持的真理以及它可能有的盲點。

#### 思與辨

- 請問前面提供的〈侍女圖〉的兩種詮釋和巴特與傅柯是否相關？
- 你同意作者(有個人情感、慾望的個體)在創作完後之後就死亡(不再重要)了嗎？那為什麼我們還是想知道作者為何寫某部作品？把文本視為開放的文本領域可能有什麼缺點？(忽略精神分析角度？沒有考慮文本和認同政治運作的關係？)
- 把作者的名字當成是組織某些論述的標籤，再討論這個論述所提供的主體



位置是否忽略作者的主動性？（例：馬克斯主義者班雅民比較重視作者的社會功能。在工業時代，班雅民認為作者失去了他的光環，變為製造者 *producer*；他不只關心自己的作品成品，還注意到整個製作過程以及生產工具，以及在製作和讀者閱讀過程中所產生的改變。）

## 2) 後設小說指涉自我和人生虛構性

後設小說不是惟一的後現代小說（它可以溯至《唐吉柯德》），但是它是早期後現代主義的代表。它先受存在主義、結構主義、二次大戰以及之後的時局影響，著眼於人生的不定和虛構性；然後受後結構主義影響，凸顯文字的符號性，並把作者當成符碼、簽名或論述標籤。它的定義如下：

後設小說……很自覺又很有系統地讓人注意到它是個製造物(*artifact*)，以便討論虛構和現實之間的關係。為了批判小說的建構方式，這些小說不但檢視敘述的基本結構，還探討小說外的世界的虛構性。渥厄(*Patricia Waugh* 2)

據柯里(*Currie*) 指出，六零年代的後設小說常處理自己是虛構的問題。七零以降，它則越加處理「自我意識、自覺、自知和諷刺地自我距離」。而且，它處理歷史，並且和女性主義和後殖民主義結合，產生許多深刻的社會與政治訊息。（請見下節。）換句話說，後設小說不一定要只是凸顯、評論小說技巧；它可以在內容上表達人生即虛構的觀念，而在技巧處理上，它或者降低情節(*under-plotting*)，或者讓情節非常複雜(*over-plotting*)。

早期的後設小說是否只是自戀地自我複製？由一個角度看來，後設小說好像舉著一面鏡子照自己，看到的是自己的影像在鏡子中不斷被複製和往中心後退。約翰·巴斯在《失落在迷宮中》<sup>14</sup>故事集中就幾次顯示這種重複性。比如，〈邊框故事〉(“*Frame Tale*”) 要讀者把小說一頁的邊緣剪下，變成紙條，再將紙條的其中一端反轉一次，然後把紙條兩末端相連（像莫比帶一樣）。於是故事就成了：“*Once upon a time there was a story that began Once upon a time there was a story that began...*”在“*Life Story*”中的作者角色也自嘆生活不斷重複：「又是一個作者談寫故事的故事！另一個無限後退(*regressus in infinitum*)! 誰不較喜歡明顯模仿其他東西而不是自己創作過程的藝術？誰不喜歡不再不斷地宣稱：『不要忘了我是虛構品』！」

<sup>14</sup> 《失落在迷宮中》故事選集其實是一個藝術家成長故事，除了第一個“*Frame Tale*”之外，它由主角安柏斯 *Ambrose* 還是精子開始(“*Night Sea Journey*”)，然後呈現安柏斯小時候的故事。故事〈失落在迷宮中〉則以兩線進行：幼時安柏斯跟家人去海邊由樂園玩，長大後他是作家—敘述者要把這個故事講出來。之後的故事則是安柏斯作家所寫，有些呈現、討論他寫作的狀況，有些則重寫希臘神話。

人生即虛構，我們是讀者、作者或角色 另一方面，有一些早期後設小說也有深刻的情節和不容忽視的訊息，只是我們需要努力由破碎的情節中了解和組合它。這些小說由不同角度呈現人生的虛構性：庫佛(Robert Coover)處理了大眾文化觀眾反應的虛幻與真實，約翰巴斯直指人生即迷宮，而約翰傅敖斯則藉由作者－角色關係處理存在的自由度。庫佛的〈保姆〉呈現了我們如何受大眾文化影響，而有許多性愛（甚至強暴）的幻想。巴斯的〈夜海之旅〉則呈現精子（或人）的人生之旅其實是沒有上帝指導，沒有目的的；需要個人去尋找意義。“Night Sea Journey”這裡我要介紹三篇和「作者權威」相關的後設作品：〈帽子演出〉(“The Hat Act”)、〈失落在迷宮中〉和《法國中尉的女人》。

- **受觀眾影響的「帽子演出」**：這篇短篇小說則很有趣地呈現魔術師（作家）和觀眾之間的互動。魔術師（小說家或任何魔幻製造者？）在觀眾面前必須要推陳出新。一開始他不斷地由帽子中取出兔子時，觀眾給予熱烈掌聲。但是一旦他開始重複，則掌聲變小甚至有噓聲出現。為了不斷取悅觀眾，他加入喜感和性感成份，最後甚至走向暴力，把助手殺了。這種情況不正好呼應台灣現在的電視文化嗎？
- **小孩、作家與人生的「迷宮」**：如前面附註指出，〈失落在迷宮中〉故事有兩線發展；敘述者不斷打斷情節，呈現他的挫折、情節安排自我懷疑（e.g. “I’ll never be an author”），因此讓本故事就像是迷宮一樣，讀者必須在其中搜索出路。但另一條情節線其實是深刻感人的：安柏斯(Ambrose) 和家人去大洋城(Ocean City)海邊遊樂園的故事其實也是他的藝術家成長故事。在路上他的觀察敏銳，心思細緻（包括看到瑪格達[Magda]手上的汗毛，希望瑪格達的手能碰到他的手，卻在即將發生時把手抽回），而且會抽離自己來了解自己的熱情。當瑪格達和彼得領先進入迷宮而安柏斯落後時，他開始自覺到他自己其實不適合迷宮裡的男女調情，但他卻另有異稟：自覺和有想像力。敘述者給了三個結局：1) 安柏斯迷失然後死去，2)安柏斯長大事業成功，和家人回到海邊樂園；3) 安柏斯決定留在迷宮中，成為無數個迷宮的製造者。〈失落在迷宮中〉雖然困難，卻藉由「迷宮」的意象寓意深遠。迷宮有三層含意：是二次大戰時人們暫求慰藉的場所（於是乎有美國國慶日的背景、以及提到潛水艇的海邊污染以及火車飛機等傳輸工具等細節）；它也是文字迷宮，顯出作家創作的困難，最後，它是人生——在人生的迷宮中，藝術家如安柏斯客觀冷靜，無法忘情地投入人生，所以必須在一旁製作和操作迷宮。
- **作家無法了解「法國中尉的女人」**？《法國中尉的女人》(1969)也有三個結局，而且對作家傅敖斯而言，提供三個結局是為了讓他的角色和讀者體驗「自由」。本書呈現一個已有婚約的維多利亞時期紳士查爾斯在鎮上幾次邂逅神秘的莎拉，對她由好奇轉為關切，隨後他的生活產生了巨變。莎拉在鎮上很孤立，被視為墮落的女人；因為傳言她曾經被一位法國中尉拋棄，人稱她為

「法國中尉的女人」。第十二章敘述者呈現莎拉深夜一人在房間內啜泣，然後說：「誰是莎拉，她來自什麼樣的陰影？」（"Who is Sarah? Out of what shadows does she come?"）。令人驚訝的是，第十三章首敘述者說：「我不知道」。之後他指出他的角色雖然僅存在他的腦海中，他無法完全駕馭他們。他之前顯示他完全知道，只是援用維多利亞小說的傳統。可是在當代，他必須要放棄當維多利亞小說神，而作一位給予自由的神。自己創造的角色自己不了解？為了解釋這種矛盾，敘述者指出我們也不能完全了解或控制我們的親人、朋友甚至我們自己。我們的過去也是虛構的：「你自己都認為自己的過去並不真實。因此你裝扮它，美化它，或塗抹它，刪改它，修補它.....總之是對虛構它。虛構完畢以後，便把它擱在書架上——成了你的一本書，你的理想化了的自傳。」

在閱讀小說和在充滿虛構的人生中，我們到底有什麼樣的自由？傅敖斯後來在訪問中承認：「他沒有要給角色自由，這只是一種遊戲」（qtd in Lynch）。的確，本書三個結局的發展也是作者與角色和讀者玩的「遊戲」。他讓查爾斯經歷了維多利亞（浪子回頭）式的結尾，再讓他解除婚約，繼續搜尋莎拉。最後兩個結尾一個是浪漫的：查爾斯找到莎拉時，在一個比較開放的環境（前拉斐爾派畫家的畫室），莎拉坦承過去因為被社會壓抑必須撒謊和利用他。然後莎拉透露她已有一女，是查爾斯之後，兩人甜蜜結合。第二個結局則讓查爾斯拒絕接受莎拉的解釋和她曖昧的挽留，帶著一些微的自信走向孤獨不確定的未來。這三個結局是遊戲，因為它的選擇早就預設在遊戲規則中：傅敖斯希望我們和查爾斯一樣經歷並拒絕第一、二個結局，然後採信第三個較不確定，卻較真確的結局。（在這結局中莎拉仍是一團謎。）

換言之，作者在傅敖斯筆下還是有權威的。但是這種權威願意讓作品中有開放性和選擇性，以便讀者體會閱讀和存在中的一點點自由(a modicum of freedom)。

#### 思辨與文本範例

1. 你覺得人生是虛構的嗎？（或者，哪些部份是虛構的？）你知道你的生命的作者有誰嗎？（或：有誰和哪些社會機構在決定你的人生走向？）
2. 〈如何測量水溝的寬度〉：在形式上這篇故事和〈失落在迷宮中〉有些像：都是敘述者追述一個過去事件（去迷宮、去量水溝），都圍繞在一個象徵（迷宮、水溝），而且現在寫作的作者角色都在不斷討論自己的寫作。水溝的含意是什麼？我覺得重點不是在測量，或是實際寬度，而是它代表的是和現在商業化、高科技相對的過去，一個接近朋友和泥土的過去。
3. 〈小說實驗〉——請見本書選文

### 3. 歷史後設小說 vs. 懷舊風 赫哲仁 (Linda Hutcheon)

《法國中尉的女人》和《第五屠宰場》一樣，都是赫哲仁所謂的「歷史後設

小說」(historiographical metafiction)。赫哲仁指出歷史後設小說「了解理論和歷史都是人的建構,而且以此為基礎重新思考和製作過去的形式和內容」(1988 5 底線自加)。對赫哲仁來說,這種文類,像是後現代主義一樣,常是自相矛盾的:它使用寫實手法只為了顛覆寫實手法;它批判當代的商業、社會狀況卻也無法置身事外(1988 20-21)。但是,由於女性主義和後殖民主義注入新血,「歷史後設小說」往往創意重/改寫歷史,又深刻有內容,又發人深省。它們常用的文本策略如下:

- **反向記憶和重釋/視歷史(counter-memory and re-visioning)**:混合公/私歷史,或在官方歷史外建構個人歷史或野史,歷史建構的方式往往為了回應現在的議題(如族裔認同、性別議題)。在重釋/視中,往往賦予弱勢尊嚴或力量。(舉例:湯婷婷的《女戰士》重寫幾位傳統華/美女性歷史——包括蔡琰、花木蘭、無名女、她母親、阿姨以及華語學校沈默無言的小女孩——以建構藝術家自己的認同。平路的《何日君再來—大明星之死?》重寫鄧麗君的故事,利用探員的故事、國安局檔案、不明日記等來重建「愛國歌手」的多重身分。<sup>15</sup>)
- **歷史再現與質疑**:引用文獻、提到歷史事實和事件,但往往不解答問題核心,留下一些謎團。有時歷史和歷史方法本身被質疑。(舉例:《午夜子女》[Salman Rushdie]把寫歷史比成作泡菜;《使女的故事》中歷史學家重構卻不能了解使女的口述歷史。)
- **多元敘述**:凸顯歷史就是說故事,而且官方歷史常常是「他的故事」(His-story),讓女性主角說故事以建構主體,或彼此互相支持。(舉例,葛拉罕·斯威特的《水鄉》[Graham Swift, *Waterland*],瑪格麗特·愛特伍的《使女的故事》、《盲眼刺客》等)
- **互文、跨文類策略**:採魔幻寫實、諷擬後設、多重互文等手法來建構另類歷史,或讓歷史與虛構並列。(舉例:東尼·摩里森的《摯愛》和林耀德的《高砂百合》呈現非裔和原住民與神靈/鬼溝通;道克特羅[E. L. Doctorow]的《但尼爾之書》混合故事和論文文體來書寫冷戰時期 Rosenberg 夫婦被判叛國罪而遭電擊死刑的故事;侯孝賢的《好男好女》和關錦鵬的《阮玲玉》則同時呈現歷史人物和演員的生平或詮釋。)

理論基礎之一:傅柯的歷史觀

赫哲仁旁徵博引後現代理論(如李歐塔、德希達、傅柯、Hayden White, 後設小說理論家 Patricia Waugh, 以及歷史小說理論家如 Barbara Foley)來解釋她對後現代主義和小說的看法。但總而言之,傅柯的歷史觀最能幫助我們了解「歷史後設小說」。

1)· 歷史就是檔案櫃:如前所言,傅柯的論述理論提醒我們真理、價值、

<sup>15</sup> **重釋/視**後殖民文本有許多作品有重視/釋歷史,但它們沒有後設成份,因此不在討論之列。如:《阿爸的情人》、《太平天國》、《悲情城市》

甚至作家主體和他的想法都是論述建構的。相同地，傅柯也認為歷史是建構的論述。他反對傳統歷史觀：因為它研究歷史影響、發展、演進、精神時，建構統一、連貫而整體的歷史；它追尋一致的起源，而化滅了各種事物起始間的不同處。反之，傅柯「考古學」視各時代的論述為一檔案的集合（可以用檔案櫃或圖書館為喻），各有其形成、畫界、分類、消長的因素。而由於有多重論述的發展，不同時代中間是斷裂的，或者說時代的轉變不可能由一個事件或一系列因果解釋。歷史檔案不是一成不變的；研究歷史（檔案），我們必須質疑既有的劃分和組合方式（範疇如「書本」、「作者」、「歷史英雄」、「全集」等）。

2) · 研究歷史要注意偶發和意外事件：傅柯之後轉而討論「系譜學」。在〈尼采、系譜學、歷史〉("Nietzsche, Genealogy, History")，他定義系譜學如下：

系譜學不像物種演化，不為民族標示命運。反之，要追溯複雜的傳承之道，就要堅持傳遞散亂的事件；要發現一些造成對我們仍然有意義的事件的意外、細微的離軌—或相反的，完全轉變——錯誤、不實判斷、錯誤計算；要發現在我們的知識和身份的根基不是不是真理或存有，而是外面的意外。這就是為什麼自從道德不再虔誠（而 *Herkunft* [descent 傳承]從不是），它的每一個源頭都有把批判當成價值。(146)

對於傅柯(和他所討論的尼采)而言，「系譜學」討論「傳承」(descent *Herkunft*)和「興起」(emergence *Entstehung*)，而不討論源頭。源頭的討論（追溯一個單一起源；如中華民國誕生於武昌起義）預設不變的本質；而討論傳承，則不只是包括血統和傳統，還考慮社會階層和狀況；討論興起時刻，則必須要考慮當時的控制系統以及相衝突的力量。簡言之，對傅柯而言，系譜學考慮歷史發展就要同時檢查多重因素，以及意外事件。

4) 有效歷史避免形上，檢視權力關係，以凸顯主體建構性：系譜學，或傅柯所謂的「有效歷史」，不呈現國家的光榮時刻，而轉身來看比較切身的事件，如「在頹廢時刻挖掘出的身體、神經系統、消化以及精力」。為什麼要觀察紛亂、避免形上呢？系譜學（如研究性的論述、監獄的發展）藉著「追溯某一人文社會現象的衍生過程、發展侷限，以及制度化的條件，……烘托出我們社會中『知識』、『權力』，及『身體』三者之間相互為用的複雜關係」（王德威 43）。換句話說，由現狀回溯之過去，「系譜學」的出發點是當代「切身」的權力關係。傅柯指出，這種歷史「有效」，因為它「讓我們的存在不連續，剝奪自我和自然的穩定感，也拒絕視歷史的發展為有固定終點或目標」(154)。

#### 思與辨

- 1 · 你贊成歷史是故事，知識都是論述建構的嗎？如果我們說歷史有史料和事實為證，和小說不同，但是，史料可能有真有假；即使是被認定為真

的史料和事實都可能不同詮釋和不同的排列組合方式，是不是歷史學家也在說故事呢？

- 2 · 你贊成傅柯打破歷史連續性、主張有效歷史要讓我們了解自身的不連續嗎？這種歷史課本中的歷史有多不同？
- 3 · 呈現印度歷史的《午夜子女》，台灣歷史的《高砂百合》和傅柯「有效歷史 vs. 歷史源頭」是否不謀而合？
- 4 · 歷史後設小說和電影的例子真的是太多太多了！你有自己的例子嗎？

#### 詹明信對後現代歷史的批判：失去歷史觀

詹明信以後現代的懷舊電影和後現代小說為例，指出後現代主義失去真確的歷史觀(genuine historicity)。他指出現在的懷舊電影往往是刻板印象的拼貼（如《藍絲絨》的片頭拼貼五零年代），而當今的電影明星沒有昔日大明星的（叛逆）個性（如馬龍白蘭度和勞倫斯·奧利佛），因此只有在性感外觀和演技上模仿過去。於是，歷史電影中的過去是影像和風格的拼貼；「美學風格的歷史取代了『真的』歷史」。

詹明信指出，就連書寫新舊左派歷史的作家，道克特羅(E. L. Doctorow)，都不能倖免於他應該要批評的後現代文化邏輯。詹明信的主要例子是《爵士時代》：他認為此書呈現許多歷史人物，卻讓他們（以及所含帶的歷史意義）浮游在文本上。因此，此書不但拒絕詮釋，而且「有系統地在形式上阻礙傳統的社會、歷史詮釋」。這種歷史社會詮釋的要發現的是歷史文本的「終極對象」：也就是指涉到我們真實的社會、歷史和存在的過去和現在狀況。身為一個馬克斯主義學者，詹明信無法放棄「真實」歷史觀，也就是了解資本主義生產模式和生產關係造成的社會狀況和對我們的影響。

另一方面，赫哲仁則指出歷史的「終極對象」就是歷史後設小說所要避免呈現的，因為對這些作品——以及傅柯和許多其他後結構理論家——而言，我們的歷史、社會和存在的「真實」都是論述建構，它們可以因時、地制宜，也必須要隨時修正。

#### 你覺得呢？

或許我們不應該選邊站，而是要仔細討論各別文本如何呈現歷史，以及所傳達的訊息。現今的確有許多懷舊電影（由美國的《阿甘正傳》到大陸一系列皇帝、王朝影集）只呈現刻板印象，而各種媒體更大量呈現給我們各種歷史。我們如何由這堆簡化而氾濫的歷史中學習？

#### 4. 雜燴或諷擬？

詹明信和赫哲仁對後現代歷史文本的不同看法可以延伸到他們對後現代諷擬 (parody) 的看法。詹明信認為後現代的主要文體是雜燴 (pastiche)，或是空白、沒有使命的諷擬 (blank parody, parody without a vocation)。他指出諷擬以傳統經典為目標，模仿並批判之。但後現代雜燴如後現代建築則「吞噬所有過去文體，隨意提到過去文體」(“cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion” 26-27)。(詹明信另外兩個例子就是懷舊電影和後現代歷史小說。在此不加複述。)

赫哲仁則認為後現代主義的諷擬過去一點也不隨意，或沒有原則；她認為諷擬「藉由同時輸入和諷刺，表達現在的再現來自於過去，而且過去與現在的延續與不同所造成的意識形態結果」(1989 93)。她舉了許多例子，如佟尼·莫里森的《所羅門之歌》(指涉聖經和福克納)、黃哲倫 (Henry David Hwang) 的《蝴蝶君》(指涉《蝴蝶夫人》)、柯慈 (J.M. Coetzee) 的《仇敵》(指涉 Defoe 的《魯賓遜漂流記》和莎士比亞的《暴風雨》)，同時包括 Judith Butler 的性別扮演。至於後現代電影，她指出它自知不能自外於資本主義生產模式，於是利用圈內人的立場進行「內部的顛覆」(1989 114) 她堅信諷擬的批判力，還引用哈洛威 (Donna Haraway) 的話：「單一視野產生比雙重視野更糟的虛幻」(“Single vision produces worse illusion than double vision” Hutcheon 2004)。

### 你覺得呢？

一方面我們必須承認後現代大眾文化的確有許多無意義的仿擬大雜燴——例如：《正宗約會電影》《驚聲尖笑》。另一方面，諷擬有沒有意義有時決定於觀者對諷擬對象的了解，有時諷擬的雙重符碼會被讀成單一符碼，因此批判性盡失。比如：瑪丹娜在音樂錄影帶中諷擬女性刻板印象（如在“Material Girl”模仿瑪麗·蓮夢露；在“Vogue”的不同版本模仿好萊塢女星或宮廷仕女；“Express yourself”仿擬 Fritz Lang 的《大都會》Metropolis，“Open Your Heart”諷擬脫衣舞秀），但是她的批判意義很可能會因為她的簡單歌詞以及性感裝扮而被忽視。

#### 文本範例：

由於例子太多，本書選擇的是女性主義的諷擬。除了文學、電影例子外，攝影家的諷擬作品也很值得討論。例如：

- 攝影家莘蒂·雪曼裝扮成好萊塢女明星、傳統名畫角色，以及當代各種女性刻板印象。(請見：  
[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/feminism/women/women.htm](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/feminism/women/women.htm))
- 日本攝影家森村泰昌更跨越東西和性別疆界扮演許多名畫角色，他甚至在《給我的小妹：辛蒂雪曼》中裝扮莘蒂·雪曼 (請見：  
<http://morimura-ya.com/gallery>)



## 5 · 後現代主體與跨越疆界

笑話一則

哲學家笛卡爾登上了一架法航飛機，一位空服人員問他：「先生，請問你要不要什麼飲料？」笛卡爾回答：「I think not」，然後就在空中消失了。

笑話中「I think not」（「我想不要」）被詮釋為「我不思考」，主張「我思故我在」的笛卡爾於是消失。

笛卡爾消失了嗎？且看看一些改寫：

我想我有想，所以我想我在。I think that I think, therefore I think that I am. - 畢爾思 Ambrose Bierce (1842-1914).

我思考處我不在，我在我不思考處。"I think where I am NOT, I am where I DON'T think." - 拉岡 Lacan (1901-1981)

我思故笛卡爾在：I think, therefore Descartes exists. - Saul Steinberg (1914-1999)

我購買故我在 - I shop therefore I am. Barbara Kruger (1945-) 作品在此：

[http://www.maryboonegallery.com/artist\\_info/pages/kruger/detail1.html](http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/kruger/detail1.html)

我收到信故我在 I get mail, therefore I am. - Dilbert 漫畫(1989-)

（還有更多……請見”I Think...”）

除了畢爾思(Bierce) 的懷疑主義外，其他改寫都可以看成後現代主義的主體觀。<sup>16</sup> 本簡介討論過精神分裂主體、作者論、論述的主體位置，但是後現代主義（尤其是後結構主義）對主體建構的討論繁複深入，絕非本文可以涵蓋。所以，我們只好以討論此笑話點出一二。

笛卡爾的話指出思考是人的本質。換句話說，對理性主義而言，人分為兩部份：心靈和身體，而心靈主導身體。因此，心靈——或人的理性——是人的內在本質，讓人有一個統一、獨特而且自主的自我。這種思想由十七世紀起盛行（人稱笛卡爾式主體或啟蒙主體），到今天仍然存在，因為我們多半願意相信自己是理性的，可以為自己的生活作合理的決定、判斷和改進。可是這種主體觀自從十九世紀末就開始被批判：先是它的理性中心被質疑，然後它的完整性被解構。比如：馬克斯認為我們的物質存在（也就是生產模式）決定我們的思考；達爾文主張人類只不過是物種的一類，生存必須和其他動、植物一樣遵守物競天擇的原則；佛洛伊德劃分心靈為三部份（意識、前意識和潛意識），並指出人其實是受潛意識的欲望控制的；索緒爾則主張人一出生就處於二元對立的語言系統，人所

<sup>16</sup> 網路名句都被抽離原來作者的寫作脈絡，出處不可考；因此，可以容許我自由詮釋。



感覺到的「我」是語言的差異系統的效果。傅柯和後殖民主義則更進一步指出這個差異系統是以歐洲男性（異性戀）為中心和準則，而矮化其他種人為它者和異類。

後結構主義如拉岡更加凸顯人的主體的分裂和不穩定。拉岡改寫笛卡爾的話，顯示理性和欲望的衝突：理性思考壓抑本我(id)的欲望，因此本我只有流露在沒有理性思考壓抑的時候（比如夢境）。可是自我幾乎不可能沒有壓抑的，因為打從「自我」形成起，它的經驗就是不斷分裂：先是鏡象中的「我」與母親分離，然後有鏡內與外的「我」、說話的我與被說的我的衝突，更不用說「我」的欲望和需求總是不一致、…等等。

史坦柏格 (Steinberg)的話則可以用來解釋傅柯的論述論。我思考，於是笛卡爾論述存在——而且我也因此處於這個論述的主體位置，而被其建構。巴巴拉·克魯格和 Dilbert 漫畫則體現商品文化和傳輸媒介如何建構我們。我想今天很多學生應該認為他／她們「存在」，是因為有收 email、有大哥大、網路相簿、部落格和／或名牌吧！巴巴拉·克魯格是一位女性主義後現代攝影家。她一反傳統攝影的寫實風格，在一些看似寫實的黑白影像上套上紅框和白色或黑色的字。文字有由女性角度出發，道出對父系社會簡單有力的控訴或批判（如：“We don’t need another hero.” “You invest in the divinity of masterpiece” “Your fictions become history.” 等等；範例請見此：

[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/feminism/kruger/kruger.htm](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/feminism/kruger/kruger.htm)); 也有許多作品批判商品文化 (“Buy me, I will change your life” “When I hear the word culture, I take out my checkbook”)。「我購買故我在」斗大的字放在一隻手拿著的名片（或信用卡）上，好似一個人的整體被分裂、抽象化為名片／信用卡，和卡片上的簡短定義：「我 = 購物」。又一個詹明信所謂的分裂主體和布希亞所謂的擬像物！這樣的諷擬應該是非常強有力的吧！可是當這幅作品被作成購物袋或是被廣告使用時，克魯格的批判就被商品邏輯收編了。

笛卡爾的笑話有另一點很有趣：他是在飛機飛行時消失的——換句話說，他即使沒有“think not”，也可能會在跨越疆界時「消失」：失去原來的認同感。飛機（和高速鐵路和大眾捷運一樣）是加速當代人跨越地理疆界的工具之一，正如同電腦網路和各種電話裝置便利了人與人的溝通。後現代主義的一大特色就是頻繁跨越疆界；如赫哲仁指出，它跨越了文本、文類、學科、國家、虛實等疆界(Hutcheon 1988)。八、九零年代我們更有許多論述討論性別、人／機器或動物的疆界的跨越。而多國資本主義和後工業社會的科技發展更使資本、商品、人、慾望、病毒快速流動，讓當今世界充斥著許多流動空間。在這種如車站、機場、街道、購物中心甚至網路的流動空間裡，主要的活動是流動，比較缺乏造成認同感的傳統社會結構和歷史。飛行中的飛機更是將這種流動帶到極致：它和原來世界脫節，好似一個沒有國界、時間相對化的虛擬化空間。

許多後現代小說和其他文化產品有處理到疆界和流動議題。如前所言，文

本、文類和虛實疆界是後現代後設小說的共通議題；除了赫哲仁外，柯里(Mark Currie)也稱後設小說為邊緣論述(borderline discourse)，在「作者和讀者、小說和批評，或藝術和人生之間」。後現代科幻小說和電影也常常處理人與機器、動物、外星人等的界限問題。此外，流動觀點也是後現代小說常有的技巧：許多小說的敘述會在時間之流上往返（如《第五號屠宰場》，瑪兒吉·皮爾希的《在時間邊緣的女人》[Marge Piercy Woman on the Edge of Time]和張大春的〈將軍碑〉）；也有敘述觀點在空間上流動（如張大春的〈公寓導遊〉和黃凡的〈系統的多重關係〉）。至於商品的流動和符碼（或擬像）化，我們可以由梅森(Bobbie Ann Mason)的作品中看到例子：在*In Country*（書名有「在戰場」及「在國內」雙重意義）中主角如何利用史普林斯汀的*Born in the USA*專輯來體驗越戰；"Shiloh"短篇小說也呈現美國內戰戰場變成觀光勝地。電影如《鬥陣俱樂部》(*Fight Club*)和《水晶燈失竊記》(*The Icicle Thief*)更顯示商品文化充斥著後現代人的生活，建構我們的主體或是購物天堂的幻覺。在現代電影《單車失竊記》(*The Bicycle Thief*)、〈兒子的大玩偶〉和〈兩個油漆匠〉中，我們看到在勞工以身體加入現代工業社會的廣告傳銷工作，而在後現代科幻電影如《關鍵報告》和《銀翼殺手》中，大幅看板呈現虛擬動畫／影像，不但勾引人，而且會用聲音召喚觀者的慾望。<sup>17</sup>

在主題上，有些後現代—後殖民小說會使用實際的地理、身體疆界為暗喻或象徵，以凸顯人所建構的秩序是脆弱的。比如，愛特伍的《浮生錄》(*Surfacing*)則用潛入湖內暗喻主角面對所壓抑的過去。葛拉罕·斯威特的《水鄉》中，人由沼澤造地，但它的邊緣總是會被水淹沒，就好像書中角色講故事回溯歷史，只為了消除無邊空虛的恐懼。瑪麗蓮·羅賓遜在《家管》(*Marilyn Robinson Housekeeping*)中指出指骨湖(Fingerbone Lake)的湖水有四層來呈現人與自然之間的流動疆界：湖底埋葬了掉入湖內的人和火車；第二層是湖水本身，它每年會淹到小鎮；第三層是湖水周圍吸收它的水分的草地；第四層則是湖水上散佈四處的水氣。阿蘭達蒂·洛伊的《微物之神》(*Arundhati Roy The God of Small Things*)則呈現許多微小生物——包括黑烏鴉、昆蟲、青苔、胡椒、雨季的水氣——打破物質疆界，就像是書中小人物角色試圖打破愛的法則(Love Law, 也就是種姓制度)。

《英倫情人》是一個處理身體、人際關係、歷史文本和國家之間的多種疆界的顯著例子。本書以二次大戰前後為時間背景，呈現在戰前人與人和國與國如何因越界（佔有式的愛和佔領沙漠）而產生衝突，以及在戰後這些受傷的角色如何藉由溝通和重建歷史來療傷。這本小說有兩個結局，一個是呈現阿碼西(Almasy 也就是英倫病人)由追述凱薩琳的死與埋葬，以及由此得到的體驗，一是吉普和漢娜兩種的回家方式（很可惜，電影改編著重在愛情故事，兩個結局都沒有呈現）。吉普本來是個靈活流動的主體；他同時喜愛歐洲教堂和印度神殿，向來不

---

<sup>17</sup> 後現代科幻小說和處理商品、情慾流動的後現代小說並不少，但本人不熟悉，因此不包括在本書範圍之內，以免誤導。至於移民多重遷徙的故事，則較屬於後殖民文學領域，因此也不處理。

在西方和東方之間劃上固定的敵界限。他為英國人打仗，游移於生死之間而不以為意。但是，一旦他得知廣島核爆，他採取極端的定位策略，頓時間拒絕漢娜、英倫病人，他的書、教堂壁畫以及所有自己所照顧過的西方「文明草原」("meadows of civilisation" 294)。對吉普／吉帕而言，回家是置之死地而後回印度重生，加入印度社會（行醫、結婚生子），並且不回漢娜的信；對漢娜而言，回家是回到「替身」母親身邊，但始終孤單一人。

相對於書尾不得已的疆界和距離，阿瑪西臨終前的覺悟則是開放的：

我們死時是富有的，有愛人有部落，有我們吞下的味道，有我們跳入再浮起如智慧之河的身體，有我們爬入如樹木的角色，有我們藏身如洞穴的恐懼……。我相信這個[身體]製圖法——被自然書寫，而不是在地圖上留名，好像有錢男女在建築物留名一樣。我們是共同的歷史，共同的書(261)。

不管是用後設、拼貼、諷擬、雜燴等雙重語法，或是隨擬像、資本、傳媒與移民之途，後現代主義的跨越疆界和流動論述都不斷質疑我們的認同，或甚至混雜、瓦解它。因此，我們不斷面對三大彼此相關的議題：如何建立主體認同和如何面對它者——以及如何讓自我與它者之間建立溝通。翁達吉所用來描寫它者和自我的意象（如：河流、樹木、洞穴）都是有深度的。或許，承認彼此差異，它者不可知以及世界的「不可呈現性」是我們克服膚淺，建構全球視野的第一步吧。

★ 你知道嗎？

以下為本章討論以下重點：

前言－和後現代主義發展相關的歷史事件拼貼

I. 後現代社會狀況：

1. 後現代主義定義釐清
2. 詹明信：晚資本主義和全面商品化
3. 李歐塔：電腦社會的知識狀況和多元小敘述
4. 布希亞：擬像和媒體的溝通淫穢

II. 後現代主義發展：美國與台灣的發展以及相關議題

III. 後現代文化議題與相關文本

1. 再現問題：後現代拼貼文本拒絕詮釋？

2. 作者已死？後現代作家的自我批判
3. 歷史後設小說與懷舊風
4. 雜燴或諷擬？
5. 後現代主體與跨越疆界

後現代理論與文本繁多，如你要更進一步研讀理論和文本，請參考：

文學批評資料庫－後現代主義：

[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/)

## 第二章

### 喧譁繁衍大哉問

#### 後現代主義議題討論

即使不斷有人宣稱它不存在、退燒或死亡，後現代主義還是不斷地繁衍變形，造成眾聲喧譁（heteroglossia）。

後現代主義由五、六零年代美國的反現代文學（或稱前衛主義）起，於七零年代牽引入攝影、建築和後結構主義，八零年代再和女性主義、後殖民主義、文化研究產生論辯和交集，並開始有理論家定義後現代狀況與後現代史。到今天它涵蓋之廣，由文學、建築到法律到大眾文化，由地理、科學到神學無所不包；在地域上它也由歐美擴散到世界各地。在出版界它的發燒指數如下：據歐耳森估計，美國的主要報紙「在 1980 用到『後現代』這個字的有 21 篇文章；在 1984 年有 116 篇；在 1987 年有 247 篇」（Bertens 1995 12）。Steven Connor 在《後現代文化》第二版前言中也指出在九零年代有各種各樣的後現代讀本、文集、概論、辭典、手冊出版上市，而且後現代主義已儼然成為一門學科。（他自己所作的增訂當然也為這種繁衍作證）。現在(2007 年夏)在亞馬遜網路書店搜尋有「後現代」字眼的書，可以得到上十萬的筆數(postmodern 42,014 筆; postmodernism 25,922 筆)。台灣的出版界也不落後：八零年代後期出版的討論和翻譯後現代主義的書不過三、四本，九零年代出版的大約有 26 本之多；現在(2007 年夏)在博客來搜尋則有 50 筆之多。

不只是學術界和出版業，後現代主義在大眾文化中也是熱鬧滾滾：音樂錄影帶和頻道、電影、餐廳、Pub……，到處可以看到很「後現代」的風格。美國的辛普森卡通的製作人亦嘲亦諷地稱自己的卡通為「大眾的新(Nouveau)後現代主義」（Geyh x），台灣的坊間也有茶棧取名為耐人尋味的「後現代墳場」（後來一場颱風過後，「後現代」招牌被吹掉，改名為「墳場」）。電影不也有《後現代男女》(2000)，《姨媽的後現代生活》(2006)？《Sports Plus 運動人》雜誌 2007 六月號還把勇士隊稱為後現代勇士。

★ 一問：這麼多東西都叫後現代，到底什麼是後現代主義？

讓我先來「拼貼」我親身體驗的後現代眾聲喧譁中的隻字片語。

- 1987年哈山(Ihab Hassan)在台大演講廳由文學角度解釋他的現代／後現代二元論(形式／反形式、目的／遊戲、設計／偶然、階級／無政府……等)；同年詹明信來台解釋後現代主義如何屈從和強化晚期資本主義的文化邏輯。
- 1988年在美国一位維多利亞時期文學學者／女性主義者在課堂上蔑稱《法國中尉的女人》頹廢，而被問及什麼是後現代主義時，她立刻說：「大型購物中心！」。
- 1990年Chantal Mouf和Ernesto Laclau在紐約州立大學石溪分校演講激進民主的敵友政治時，一位曾經師從哈巴馬斯的哲學系老師對他們破口大罵，「這是相對主義！」
- 九零年代在日常對話中，「後現代」常常代表新潮、搞怪、難懂，無厘頭；在學術論文中，虛擬、拼貼、戲仿、跨越疆界是熱門字眼。
- 2006年電影《姨媽的後現代生活》為什麼後現代？導演等主創者說：不同的時代和生活的並列…互相抵消、互相支持。
- 2006年北京被當成《後現代甜心》出版；書中解釋北京的後現代城就在現代城之後，因此命名。

這些零星例子所體現的是，在不同領域、地區和由不同角度所定義的後現代主義可以是南轅北轍，或褒或貶的，要給它一個單一、放諸四海皆準的定義是不可能的。常有人把後現代等同於「拼貼」、「擬仿」、「後設和反敘述」，但如Bertens指出，「在不同的藝術領域裡，後現代主義可能是現在主義中自我反思的極致，脫離敘述和再現，也可能是回到敘述和再現。有時兩者皆是」(5)。舉例而言，後現代建築以反對現代主義國際風格的幾何造型為出發點，因此會使用敘述、暗喻和拼貼不同時期的風格。後現代文學則基本上是延伸現代文學對十九世紀的寫實作風的質疑；因此，早期後現代文學是反寫實敘述的。即使在同一領域——文學——裡，後現代小說的定義也是不斷在發展的。作家John Barth先視後現代文學為「竭盡文學」(Literature of Exhaustion, 1967)，不斷面對時代的和小說自身(寫實主義)的終極(felt ultimacy)，然後視之為「補給文學」(Literature of Replenishment, 1980)，綜合寫實主義和現代主義文學的特色，但是他的例子還是多以男性後設小說為主。赫哲仁(Linda Hutcheon)在1988, 1989連續出書所定義的歷史後設小說比較開放而不本質化，討論不同性別、族裔和國家作家對歷史的後設處理，同時，她也指出加拿大的後現代小說和美國的不同，因為它從未放棄寫實主義。1997出版的《後現代美國小說》諾頓文集(*Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*)所包括的種類就更廣了：除了打破框架、指設自我的後設小說、歷史後設小說之外，還有科幻小說、跨界大眾文化的小說，和Laurie Anderson文學性很高的歌詞。

因此，當被問到「什麼是後現代主義？」時，我常常停頓一下，然後反問，「你指的是誰的，或什麼時間地點發生的後現代主義？」



或許，「什麼是後現代主義」這個問題本身就是無解的。後現代主義是在發展中的抵中心、反本質化的多元論述，它在不同時期不同領域以不同風格和文體出現。要以單一的定義來限定它是不可能的。但是，我們可以討論各種後現代主義所有一些共同的關注點或運作方向。換句話說，與其問「後現代主義是什麼」，不如問「後現代想做什麼，做了什麼」。

對我而言，後現代主義不能等同於某種特定的文體；後現代文本利用不同種文體來反應或回應後現代社會狀況的影響。後現代社會的資本主義由集權擴充式壟斷資本主義經濟模式轉為全球多核心彈性累積，生產模式由以機械複製為主轉為以數位複製為主。因應這種全面商品化和大量資訊、電腦化的社會，後現代主義必須遵從其商品邏輯，但它也會具有以下的批判作為：

1. 質疑、改變又承襲現代性和現代主義：後現代主義批判現代主義的理性秩序、精英主義以及理論或藝術巨擘，但卻在各方面深受影響或無出於其右；
2. 反本質和寫實、揭露建構性 (constructionism)：質疑（歷史）寫實再現 (representation)、主體自主 (autonomy)，認為再現和主體都是社會和文字建構出來的；
3. 顛覆真理 (anti-foundationalism)：質疑歷史大敘述和絕對、普世皆準的真理，建構多元、在地敘述和承認其臨時性 (contingency)；
4. 去／抵中心 (de-centering)：打破中心權威、跨越（既有的學科、國家、文類等）疆界，以拼貼、戲擬、嘲諷傳統文體風格或進行在地政治。

思與辨：

1. 以上對後現代主義的解釋方式和稱後現代主義為「無自我性、無深度性、不可呈現性、不可表象性」……（陳）有何不同？

2. 你自己有後現代主義的例子嗎？

★ 二問：一片喧嘩之中，為什麼後現代主義還能繁衍不斷？是趕時髦、湊熱鬧，還是跨國資本主義所帶動的世界化趨勢？

跨國資本和人們趕時髦都是後現代主義繁衍喧嘩的重要因素，但我認為比較有意義的是另外兩大動力：



一、它質疑不變的真理、基礎和全觀，和一些學科（如社會學、哲學、歷史學等）和論述，產生衝突——或生生不息的辯證。

二、它顛覆傳統中心、跨越學科界限，而這種對外開放性使它不斷產生新的意義、面對反對，辯論和修正。

換言之，反對後現代主義的聲浪也是使它保持活力的因素。舉例而言，自九零年代晚期至今，有許多以” After Postmodernism” 為名的書出現（如：*After Postmodernism: An Introduction To Critical Realism*, *After Postmodernism: Reconstructing Ideology Critique*; *Sociology after Postmodernism*, *Feminism after Postmodernism*, *Thinking Again: Education after Postmodernism*）；這些書或批判後現代主義，或引申其影響，總是讓認同、社會批判或相對主義等議題繼續發展、產生意義。Steven Connor 對於後現代論辯的看法是它已由辯論後現代主義的意義內涵轉為討論後現代論辯的形式和功用，所以，「我們不問後現代主義是什麼意思，而該問它作了什麼」（“...we ask, not, what does postmodernism mean?, but, what does it do?” 9）。對我來說，後現代主義所作的，就是不斷提出問題，激發思考，並接受修正。因此，要了解後現代主義，我們與其牢記某些理論家給予的「標準答案」，不如去思考它所問的問題，並藉此關切周遭瞬息萬變的後現代文化。

所以，讓我來提出更多後現代主義 FAQ，刺激大家思考！

### ★ 三問：後現代性和後現代主義如何區分？如何關連？

早期的後現代論述多侷限於思潮和風格的研究（如哈山），而且有人將它等同於後設小說或後結構主義。80 年代在布希亞（英譯本，1983）、李歐塔（英譯本，1984）、詹明信、哈維（David Harvey）和 Connor 等人的論述影響之下，後現代性和後現代主義被界分出來。後現代性（postmodernity 或後現代化）指的是後現代社會經濟和政治結構；後現代主義(postmodernism)則是這種社會的文化現象。（二者之間有重疊之處：有人將主要思考模式歸於前者，但也有人將各種理論歸於後者。）

後現代／後工業社會的特色之一是它的服務業人口超過工業人口；最明顯的例子是後現代都市早已不是工業城市，連不需要工廠的資訊、媒體製造都開始轉向郊區，市中心成了一個個大型遊樂場。在電子傳播以及其他高科技影響之下，流通的商品以資訊為主而非物品；主導社會的是科學專業和企管人士（Barbara and John Ehrenreich 所謂的 PMC - Professorial Managerial Class; 台灣有人稱之為電腦新貴，但忽略了企管人士）。另外，後現代社會也是「晚期資本社會」：大量的資本和商品跨越國家、學科和公私疆界，遍及生活中的各個角落，使世界各地都有跨國企業，而且幾乎所有文化、人文活動、甚至人都被商品化(Ernest Mandel 和詹明信)。

思與辨：

1. 你對晚期資本主義的跨國和全面商品化的體驗如何？嬉戲於像城市一樣的大型購物中心和遊樂場，享用「聯合國」商品？哈日哈美？還是努力避免抵制自己的認同和人際關係被商品化？（電影範例：鬥陣俱樂部 Fight Club）
2. 後工業社會的資訊快速發展傳播對你的生活時空有何影響？網路連線日以際夜？人際溝通無遠弗屆又虛幻？（許多科幻電影為科技網路發展提出想像，這裡不一一記載。）

後現代性和現代性文化的關係為何？這個問題和馬克斯主義所關切的社會底層和上層結構的關係（base and superstructure）一樣值得爭議。李歐塔和詹克斯的看法比較正面：他們都認為後現代文化雖然也有暴力和極權的可能性，但主要是去權威、多元和民主的。詹明信和布希亞對後現代主義的描述則是負面的：詹明信認為後現代文化不但屈從而且強化晚期資本主義全面商品化的文化邏輯，而布希亞的重點是電子傳播和生物、模型擬象科技；他認為電子媒體複製的影像即時播出、廣為傳播已經到了「淫穢」（obscenity）的地步。影像媒體（包括網路）滲透我們的生活中，打破公私之分，使生活中唯一的真實就是媒體重新製造的真實（“The real is not only what can be reproduced, but that which is already reproduced, the hyper-real” p. 146.）赫哲仁則不同意詹明信將後現代主義等同於資本主義商品邏輯。她認為後現代小說和電影的特色就是由局內人（insider）的角度，批判它所不能抗拒的力量。

以下以圖表來解釋後現代論述的正反觀點：

	後現代性／社會	↔ 影響或回應	後現代主義／文化
李歐塔	電腦社會	正面多 於負面	質疑威權，以局部的語言遊戲和小敘述（small narratives）形成知識
詹克斯	正負結果並存：溝通、知識和消費、休閒都增加；世界新秩序建立，環保意識增加，第三世界債務、暴動也增加	正面多 於負面	複合主義，打破二元對立 後現代建築：一反抽象語彙，重視建築元素的意義、建築的脈絡與彼此合作。
赫哲仁	與詹明信、布希亞分析的相差不遠，但結論不同。	有批判距離，但不能	雙重語彙：矛盾地提出又否定文本的真理、權威和

		超越。	文本所建構的歷史，批判意識形態卻不能自外。  如：諷擬(parody)和歷史後設小說
詹明信	後工業社會、多國資本主義 全面商品化	負面  依從強化	無深度主體、拼貼、無批判距離、無認知地圖  如：歷史小說、懷舊電影、超空間、Andy Warhol
布希亞	電子媒體、生物科技的擬像(simulation)充斥，使符號和現實完全脫節。 過度溝通—不分內外、公私，身體也是被控制的螢幕。	負面  完全不分	資訊內爆，主、客差異的界限瓦解。  如：迪斯尼樂園、24小時實況節目、DNA 生物複製、博物館文化保存、搶劫以至暗殺等

對我而言，詹明信和布希亞對後現代文化的看法雖有洞見，卻是以偏概全的。不同的後現代文化對後現代社會可能積極抗拒、被動規避，也可能嘻笑怒罵或屈從迎合。而且，我同意赫哲仁的看法，認為後現代文化產物常常是自相矛盾的；一個作品可能同時屈從和批判不同的意識形態和權力關係。

#### 思與辨

1. 你比較贊成以上哪個立場呢？有什麼例子？
2. 什麼是無深度主體？在面對街上、電腦、電視螢幕上快速改變的（廣告）影像時，你有沒有感覺自己好像也被平面化、沒有注意力投注的焦點？
3. 去 101、京華城等大型購物商場，你是否會覺得眼花撩亂，失去方位感？如此，你如何建構自己的實際方位感——和認知地圖？

★四問：如果，實／虛、公／私、敵／友、藝術／通俗、學術／政治／商業和國家等任何種界線都不是絕對，我們是不是就不要區分？或者，不要藝術，只看漫畫或廣告？

的確，在複雜的後現代社會網路中，不同領域和層級涇渭分明的現代秩序理想已不可能實現了。任何文化活動都是社會脈絡中的經濟活動，無法躲在傳統的象牙塔中而不受其他領域影響。以電腦複製、修圖、繪圖和動畫發展日新月異為例，或許有人會慨嘆繪畫和動畫藝術因此不再具有原創性。但是，由另一個角度來看，我們除了可以欣賞電腦繪圖和動畫藝術之外，在街頭巷尾俯拾皆有的美感不也是另一種樂趣？而且，更重要的是，沒有絕對區分不是不要區分；質疑絕對分野不可以掉入相對主義(套用馮內果 Vonnegut 的話：“Everything is beautiful and nothing matters.”)。在「藝術」去除它的光環與生活結合，私領域被商品化，傳統學術疆界被質疑後，個人和其所屬的團體的自我定位和價值判斷就更加重要。以學術商品化為例，衛道者可以大嘆師道不復；但是「尊師重道」的意識形態面紗一旦被揭開，自我定位為「老師」者不再自以為是，轉而兢兢業業地為學生傳道解惑，這不也是件好事嗎？

再以藝術和通俗文化的疆界被跨越為例。這個 Andrea Huyssen 所謂的分水嶺被跨越的原因有二：資本主義和現代科技的推動，以及後現代主義反對現代主義的菁英主義和曲高和寡。全面商品化的趨勢是無可抵擋的：後現代「藝術」要接近大眾就必須被商品化，而後現代商品當然也藉由藝術來提高身價，招徠顧客。文學作品出版需要推銷已不是新聞，目前音樂家出唱片不也是越來越重形象和包裝和打俊男美女牌嗎？白先勇製作的青春版《牡丹亭》所以會轟動，選年輕俊美的演員和大幅度宣傳功不可沒。(舉例：演出前夕，《聯合報》在頭版頭條刊登首演消息和劇照。白)電影《天地英雄》(2003)和《十面埋伏》(2004)分別在北京故宮和台北故宮首映，更印證了古蹟古物也須和當代電影互相轟抬。如此看來，梵谷被用來推銷金融卡，馬友友被請來賣車子，就不足為奇了。

但是，跨越疆界的結果應該不是弭除差異，造成全球性的通俗商品文化。反之，如前所言，自我定位和價值判斷變得更加重要。價值如何定義，差異何在？以後現代文化產品為例，我認為重要的差異不是在雅俗之間，而是在於不同的產品產生多少社會意義和批判性。

#### 思與辨

1. 現實／虛擬、公／私、藝術／通俗、學術／政治／商業 — 這些字眼你如何定義？它們的差別何在？比如：網路部落格和相簿的訪客人數對你的「實在」意義是？個人相簿是個公領域還是私領域？你如何由藝術和通俗文化中間學習？我們要如何發現學術、政治、商業三者之間的掛鉤？

★ 五問：後現代主義跨越國界是一種西方文化帝國主義嗎？台灣社會、文化是不是後現代的？如果是，後現代台灣和本土／後殖民台灣是否互相衝突？

台灣文學界反對台灣文學後現代論述的有兩種理由：一是認為台灣的後現代都市文學「抄襲並拼貼了資本主義的意識形態」而全無抵抗意識（向陽 45），二是認為由西方移植的後現代論述不足以解釋台灣 80 年以降的多元文化（陳芳明）。後現代文化的確是發跡於西方（或美國），但是我認為台灣的後現代文化不全是西方文化殖民、或台灣人抄襲的結果，而我們需要作的就是分辨出哪些是屬於台灣的後現代文化。的確，在台灣有許多非台灣的後現代文化（如日本、美國的多種大眾文化）很流行。台北的地景上也有許多「國際」的標誌：模仿抄襲他人的後現代建築、以雙語甚或外語呈現店名的商店。但是，另一方面，我們不乏台灣的後現代文化。舉例說，我認為豬頭皮的饒舌歌是非常台灣的：他並沒有抄襲美國非裔的憤怒抗議，而用輕鬆幽默的方式反省台灣的社會現象；用多元的聲音反映台灣的多種外來和本土文化。（其他大眾文化作品如「相聲瓦社」的作品和《暗戀·桃花源》）

再由文化形成的角度來看，西方後現代文化的產生是和它社會的後現代化（晚期資本、後工業化）是同時並進、互為因果的。如果台灣的社會沒有後現代化，如果台灣的政治沒有經歷像美國 60 年代一樣巨大的變動，或許我們可以說台灣移植的後現代文化沒有被本土化。但是，台灣在經濟上自 1986 年開始服務業人口超過工業人口；在政治上，台灣有 1987 年的解嚴以及前後多次的政治抗爭。在電傳科技上，我們更是電腦網路、電視頻道充斥。既然有種種後現代社會的特徵，我們怎麼能說台灣（有意義）的後現代文化不是在和自己的社會作批判式的對話？

再者，後現代主義修正演進至今，已經不再是非政治的，反認同，或者只關心語言遊戲的不定性。因此，在討論多元的台灣文化，「後殖民」和「後現代」應該不是互不相容的角度。對我而言，台灣文化的多元善變是它既可愛又可恨的特色；如何由雜亂的多元中建構出自己的多元特色是每一個關心台灣文化者的重要議題。

### ★ 六問：後現代主義已過時了嗎？

時代變遷不是理論家的宣言所造成的，而是許許多多政治、社會、經濟、人文改變的共同影響。美國的後現代主義有六零年代一連串政治事件、人權運動和文學、流行歌曲以至嬉皮文化等的變革來推波助瀾。台灣的後現代主義和解嚴有必然關係；但解嚴前的文化、政治運動以及服務業人口的增加都是醞釀轉變的因素。而現在，我們觀察、等待的是什麼改變跡象？人類還可能相信普世真理、自主主體、寫實呈現或單一詮釋嗎？

執筆當下，我們的確看到後現代主義開始式微的跡象：部份後現代文體目前被濫用，因此失去了它的批判性或與社會對話的能力。舉例：音樂錄影帶裡使用電視



螢幕已沒有如 Dire Straits 的 ” Money for Nothing ” [1987]的深刻含意。現今的雜燴(pastiche)電影——《正宗約會電影》《驚聲尖笑》和詹明信所謂的雜燴——《藍絲絨》——更是大相逕庭。但另一方面，後現代後設或諷擬文體還是繼續在許多文本中發展和產生意義。全球所遭遇的災變又促使人們更積極思考價值與倫理問題，更加追尋精神依歸，但是，後現代主義也仍然與之接連，產生對話（如：後現代倫理以及後現代宗教）。借用 Stanley Fish 的話，後現代主義的過時程度有如佛洛伊德的過時程度；它無所不在（原文：“ Deconstruction is dead in the same way that Freudianism is dead. It is everywhere”）。

我認為，後現代社會狀況和後現代文化現象的確在轉型；但後現代論述仍在喧譁，仍然提出切身的議題和警訊。比如，真理仍然不可知，文字符號仍然流動，但不同的是，不可知的不只是人的存在內涵，還包括美國的柯林頓誹聞案或是台灣的國務機要費案；或者，流動不定不只是文字符號，還包括全球的天氣以及股票指數。傳播的確已經到了「淫穢」（obscenity）的地步，但另一方面反制媒體過度報導和造假的聲浪中外皆然。最後，提供警訊的是，擬像（simulation）的例子不是布希亞給的每每化險為夷的美國總統暗殺，而是酷似《變臉》情節的方保芳整容命案。全球資本化造成的不是世界一家，而是目前像瘟疫一樣擴散的經濟危機。

這些警訊會在二十一世紀帶來另一種社會、另一種文化嗎？我不知道，但拭目以待。

★七問：什麼是後現代論辯？如果後現代主義主張凡事均不確定，不恆久，世界上到底有沒有理性、真理和主體本質？後現代的主體建構論是否讓政治運動難以進行？後現代主義的反基礎論(anti-foundationalism)是否造成世界混亂和道德淪喪？

以上問題第一、二、六題屬於「後現代」的定義以及時期起末之界分；第三～第五題則和一般所謂の後現代論辯相關；重點在於對後現代主義，以及它的相對主義和跨越疆界作解釋與評價。大體而言，後現代論辯的議題焦點有三：**真理認知、主體認同和後現代拼貼**。

在**真理認知**方面，第一章介紹的李歐塔與哈巴馬斯的論辯（後現代語言遊戲 vs. 現代理性化）是一個著名的例子。此論辯繼續延伸，一方面質疑了許多權威（政治上如蔣公；文學上如作者；教育上如老師等等）；一方面牽涉對許多對大敘述或真理的分歧看法：如馬克斯主義的歷史辯證論、社會學的「社會」、歷史學的官方歷史，以及文學史的典律等。

在**主體認同**方面，後現代／後結構理論家如羅藍·巴特、拉岡、傅柯、Judith Butler 和 Donna Haraway 都由不同角度指出主體沒有不變的本質；是破碎、空缺、矛盾

或臨時策略性的，由文本、論述、不斷延異的慾望、扮演、拼湊所建構成的。布希亞更宣揚科技和電子媒體所造成的擬像（simulation）和過度溝通，認為擬像是目前唯一的真實，打破主體與客體的界限。這些主張對於一些要建構弱勢主體和他／她們的歷史的論述（如後殖民主義、馬克思主義和女性主義）來說，是很難接受的——至少在八零年代之初是如此。但其實使用後現代手法來處理性別、階級與種族議題的作家大有人在。

對於後現代的**拼貼文體**（打破範疇，拼貼風格、文類、文本等），建築學家詹克思(Charles Jencks) 認為它代表的民主開放的折衷主義，雙重符碼(double-coding)，體現社會現實(e.g. 60年代的普普藝術)或更進一步尊重弱勢、差異和他者性(e.g. 70年代 Craig Owen 所分析的後現代藝術)。赫哲仁(Linda Hutcheon) 認為雙語性代表後現代主義的既批判又屈從的模擬兩可立場，而馬克斯主義者如詹明信則認為則後現代拼貼是大雜燴（pastiche），喪失感情、深度和意義，而它的超空間造成人們缺乏認知地圖（cognitive mapping）等等。

遭人詬病的，是「後現代主義」向真理，理性和主體本質「宣戰」。

令人不安的是，如果沒有絕對真理，法院的判決如何使人信服？如果沒有理性，怎麼確保世界和平，防止核爆？如果沒有主體本質，為什麼我們還要爭論台灣國家主體的問題？我們如何保障「女性」在婚姻家庭法中的權益？

對於 Henri Giroux 而言，後現代主義使「所有可以支持政治運動的真理、歷史和意義都受到懷疑」（qut in Simon 5）。這種看法我不同意。有批判意識的後現代主義不（應該）是完全放棄理性、真理和意義；只是在創作或論述以尋求「真理」的同時，凸顯它的建構性和局部性。強調因地制宜和暫時的真理和主體是不是不負責的相對論（relativism）呢？我認為不是；它會讓我們更了解歷史脈絡和真理、主體的關係，而不（應該）會誘使我們以似是而非的邏輯避開責任，拒絕行動。

後現代主義顛覆真理的確也包括質疑自我。一方面，它的確帶來不安定感甚至混亂。另一方面，如果恆久不變的普遍真理要求接受者服從、阻斷其思考，有爭論和承認侷限的理論和文化則藉著不斷提出問題來刺激思考和進步。

換句話說，後現代主義的影響不應在於提供戲耍和規避責任的機會，而是在於刺激我們不斷開放自我、思考、建構和修正我們的主體和價值觀。

★ 你知道嗎？

以下為本章節藉由問答形式所討論的重點：

- 1) 後現代論辯的議題焦點；
- 2) 後現代主義的主要關注點；



- 3) 後現代主義的自六零年代以來迄今的發展；
- 4) 後現代主義與後現代性的區別與關聯；
- 5) 打破實／虛、公／私、敵／友、藝術／通俗等二元對立的影響；
- 6) 後現代主義是否是西方（美式）文化帝國主義；
- 7) 後現代主義是否過時．
- 8) 後現代的真理與主體建構．

## 引用書目

“Andy Warhol Diamond Dust Shoes 1980-1981.” Gagosian Gallery.

<<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-1999-09-andy-warhol/>>.

<2007/8/10>.

“I Think Therefore I Am~ Humor Variations”

<<http://koti.mbnet.fi/amindra/ithink1.htm>>. <2007/8/13>.

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London and New York:

Routledge, 1995.

---. “Charles Jencks.” *Postmodernism: The Key Figures*. Eds. Hans Bertens and

Joseph Natoli. Malden, MA: Blackwell, 189-94.

Brugger, Niels. “What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the

Work of Lyotard” *Yale French Studies*, No. 99, Jean-Francois Lyotard: Time

and Judgment (2001): 77-92.

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London and New York: Routledge,

1995.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*.

Second Edition. Cambridge: Basil Blackwell, 1997.

Currie, Mark, ed. *Metafiction*. New York : Longman Group, 1995.

David, Anthony. “Lyotard on the Kantian Sublime.”

< <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContDavi.htm> > <2007/8/10>.

- Foucault, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell UP, 1977.
- Geyh, Paula, et al eds. *Postmodern American Fiction : A Norton Anthology*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- “Gulf War: The More We Watched, the Less We Knew”  
 <[http://www.medialit.org/reading\\_room/article595.html](http://www.medialit.org/reading_room/article595.html)> <2007/8/10>.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- . "Introduction: 'There will always be parody and irony.'" *Texte*, special issue on irony, 35/36 (2004): 7-11.
- Jameson, F., "Postmodernism and Consumer Society", in *The Anti-Aesthetic: Essays on ---. Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Washington, Bay Press, 1983.
- \_\_\_ "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146:53-92, 1984.
- Jencks, Charles. "The Post-Modern Agenda." *The Post-Modern Reader*. Ed. Charles Jencks. New York: St Martin's Press, 1992: 10-39.
- “Justifications for War.” *Critical Media Literacy in Times of War*.

<<http://www.tandl.vt.edu/Foundations/mediaproject/home.htm>>

“Kent State shootings” < [http://en.wikipedia.org/wiki/Kent\\_State\\_shootings](http://en.wikipedia.org/wiki/Kent_State_shootings) >

Kirby, Alan. “The Death of Postmodernism And Beyond.” *Philosophy Now*.

2006. <<http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>>

Liao, Ping-hui. "Literary Discourse and Public Culture in Taiwan." *Boundary*

2 Vol 24 No. 3 (Fall, 1997): 41-64.

Lynch, Richard P. “Freedoms in The French Lieutenant's Woman.” *Twentieth*

*Century Literature* 48 (2002): 50-76.

Mann, Douglas. “Jean Baudrillard: A Very Short Introduction.”

<<http://publish.uwo.ca/~dmann/ baudrillard1.htm> > <2007/8/10>.

“The Media: Vietnam War.” *Vietnamwar.net*.

<<http://www.vietnamwar.net/media.htm>> <2007/8/10>

Peretti, Jonah. “Capitalism and Schizophrenia: Contemporary Visual Culture and the Acceleration of Identity Formation/Dissolution” *Negations* Winter, 1996.

< [http://www.datawranglers.com/negations/issues/96w/96w\\_peretti.html](http://www.datawranglers.com/negations/issues/96w/96w_peretti.html)>

Poole, Seven. “Jean Baudrillard.” *Obituary*. *Guardian Unlimited*: Wednesday

March 7, 2007.

<<http://books.guardian.co.uk/obituaries/story/0,,2028497,00.html>>.

<2007/8/10>.

Simon, Herbert W, & Michael Billig. After Postmodernism: Reconstructing Ideology Critique. London: Sage, 1994.

St. John, Ronald Bruce. "Parallels Between Iraq War and Vietnam War Are Piling Up." <<http://www.progress.org/2004/fpif48.htm>>

Tasaday: People of the Philippines. <<http://www.tasaday.com/>>. <2007/8/10>.

Vasantrumar, N. J. C. "Postmodernism and Jokes." *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*. Ed. Arthur Asa Berger. AltaMira Press: 1998.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. NY: Routledge, 1984.

---. 《後現代文化導論》; 唐維敏譯. 出版地/出版者/出版年, 臺北市:五南,2002..

季紋〈自序〉《後現代甜心：北京男孩女孩(2)·》,木馬, 2006.

陳鈺林, 楊裕富· 〈論人類對後現代主義社會的抗拒〉·《怎麼解後現代呢?》

<2007/8/23>

白先勇· 〈《牡丹亭》還魂記〉· 《時報悅讀網》

〈<http://www.readingtimes.com.tw/ReadingTimes/ProductPage.aspx?gp=productdetail&cid=mcab>〉 <2007/7/30>.

〈電影片段：主創訪問〉· 《姨媽的後現代生活》官方網站·

<<http://www.postmodernlifeofmyaunt.com/index2.html>> <2007/7/30>

〈倪附總統 功成身退〉· 自由電子新聞網· 中華民國 91 年 2 月 26 日星期二·

<<http://www.libertytimes.com.tw/2002/new/feb/26/today-show5.htm> > <2007/8/10>

〈全民大悶鍋〉· 維基百科·

<<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%85%A8%E6%B0%91%E5%A4%A7%E6%82%B6%E9%8D%8B&variant=zh-tw>> <2007/8/10>

〈大陸工程總部大樓〉·

<<http://www.artech-inc.com>> 大元精選作品介紹· <2007/8/10>·

〈中正紀念堂〉·

<<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%AD%A3%E7%B4%80%E5%BF%B5%E5%A0%82#.E8.87.BA.E7.81.A3.E6.B0.91.E4.B8.BB.E7.B4.80.E5.BF.B5.E9.A4.A8>> <2007/8/10>·

〈京華城(Living Mall)〉· 《摩天漢世界》·

<[http://www.skyscrapers.cn/city/asia/tw/ti/ti\\_landmark\\_Living\\_Mall.htm](http://www.skyscrapers.cn/city/asia/tw/ti/ti_landmark_Living_Mall.htm)>·

<2007/8/10>·

〈319 槍擊案備忘錄〉· 《華夏經緯》·

<<http://big5.huaxia.com/zt/rdzz/06-007/2006/00432924.html>>

陳以諾，陳瑩瑩·〈波斯灣戰爭與美伊戰爭對國際形勢之改變〉·

<[http://www.kyc.edu.hk/itteach/hist/student\\_6.htm](http://www.kyc.edu.hk/itteach/hist/student_6.htm)>· <2007/8/10>·

陳黎·〈新康德學派的誕生〉·《島嶼邊緣》·台北：皇冠文學出版有限公司，1995：127。

鄭明嫻·《時代之風--當代文學入門》，台北：幼獅，1991年：43。

張嘉倪·〈跨越真實與擬仿的藩籬--解讀「2100 全民亂講」之後現代模仿意涵〉·《傳播與管理研究》，2004，3（2）：105-131。

黃舜忠·《電視類型、後設文本與電視經濟：以「2100 全民亂講」為例》·南華大學傳播管理學研究所碩士論文· 2005。

〈運用畫面合成技巧進行搞笑對話 趙自強與李總統「同台就職」〉【1996-05-20/

聯合報/23 版/影視資訊】 <http://www.udndata.com/library/>

羅青 1989 <<什麼是後現代主義>> 台北：五四書店

- 陳義芝· 《台灣現代主義詩學流變析論》· 博士論文· 高雄師範大學, 2004.
- 賴賢宗· 〈崇高美學的重檢: 康得、海德格和中國雄渾觀的對比研究〉· 哲學門· <<http://bbs.philosophydoor.com/Article/sophia/3228.html>>
- 傅柯· 《知識的考古學》· 王德威譯· 麥田出版·
- 楊珮芸· 《後現代攝影對西方繪畫正典的擬仿與顛覆性—以辛蒂雪曼與森村泰昌為例》· 碩士論文· 南華大學: 2005.
- 陳芳明〈台灣新文學史的建構與分期〉(《聯合文學》月刊, 一九九九年八月號)
- 陳宏忠· 〈設計作品評析--Michael graves 與李祖原〉·《楊裕富講義: 設計藝術史之設計, 文化與設計師》·  
<<http://home.educities.edu.tw/tsuiyh/deh/test702.html>>. <2007/8/10>
- 施植明. 《台北建築 MAP: a guide to contemporary architecture of Taipei》· 台北: 木馬文化, 2001 年 09 月 18 日.