

教育部人文教育革新中綱計畫
人文社會學科學術強化創新計畫

教育部中綱計畫-當代文學理論經典導讀
「讀窟 E-Book Club」

期中報告

年度成果總報告

補助單位：教育部

計畫類別： 經典研讀課程

經典研讀活動

執行單位：國立臺北藝術大學美術學院

計畫主持人：陳愷璜主任

執行期程：96年8月1日至97年7月31日

日期：中華民國97年07月31日

目 次

一、 計畫名稱.....	1
二、 計畫目標.....	1
三、 導讀.....	2
四、 研讀成果.....	3
五、 議題探討結論.....	6
讀窟一.....	7
讀窟二.....	21
讀窟三.....	36
讀窟四.....	47
讀窟五.....	80
讀窟六.....	98
讀窟七.....	114
讀窟八.....	137
讀窟九.....	158
讀窟十.....	188

六、 目標達成情況與自評.....	212
七、 執行過程遭遇之困難.....	213
八、 經費運用情形.....	215
九、 改進建議.....	216
十、 附錄.....	217

一、計畫名稱

教育部中綱計畫—當代文學理論經典導讀 「讀窟 E-Book Club」



二、計畫目標

「知識議程」的形成是「讀窟」的主要目標，企圖架構出一個藝術討論的環境，培養出知識分享、切磋的習慣；對世界的詮釋框架不再是單一的，而是多元共生的。我們這個時代是一個提著理論的工具箱去詮釋日下複雜多發的文化社會現象。從接近理論框架的形成，去試著找出可以延伸理解世界的基礎，開啓對話的可能。透過討論，瞭解言說及思考脈絡，如何透過藝術作品的討論，更深入的發展自己的創作及論述，在當代創作中是非常急需的。所以我們思考一個很重要的機制，就是老師可以透過 SKYPE 或其他的方式，採取對話、閱讀及經典的閱讀，去建構自己的想法，做一個對過去知識的詮釋。所以讀書會不再只是個讀書會，也開啓了一個「議程」的概念。並且透過網際網路的發展，BLOG 及網站成爲我們一個對話的場域，並且營造出電子書的交換中心變成一種資訊交流。這些做法的目的，都是期待讀書會的形式發展成激發思想場所的作爲。

三、導讀

爲什麼要讀「經典」？尤其當我們身處在藝術學院的體制中，我們談知識的方式不同於一般社會人文科學研究者談知識的方式。所以讀書會的重點著力於發展屬於創作者或理論研究者的閱讀脈絡，以及有效掌握知識建構的層次步驟。因此，在建構個人知識庫的過程中，要內化這些具有哲理性且深奧難懂的文學理論或藝術理論，不僅限於收集的方式，還需要延伸觸角，擴張領域，將原本已經具備的專業知識累積轉化。藉由讀書會的長期舉辦，可以在學院內形塑出一個主動分析詮釋的現象，協助與會的學員們透過對談的方式達到對文本產生思辨的能力，能夠將這些經典的深層意含靈活運用於藝術創作中。

所以「讀窟」一方面也要很適當的挑選出這些文章，同時，在這經典的文章中注入當代的閱讀方式，促使閱讀產生「即時性」及「在地性」。如何在經典中賦予一個當代的意義，顯得必要。學習賦予過去文章一個新意，和它保持某種程度的距離，採取一種審視的角度，這些都是閱讀立場的變通，如同 Guy-Ernest Debord 在《The Society Of the Spectacle》的書寫方式，是利用一種繞境策略及論述方式，提供一種新的視看及閱讀手段。從勾勒出「經典」背後的歷史脈絡及意義之後，還需承接當代的意識型態或立場，重新解讀文章釋放出的訊息，如此的挹注，才能使經典的閱讀在當代擴展出開放的領域，而不是造成一種背離，使閱讀「經典」產生嶄新、豐富、令人滿足的可能性。

四、研讀成果

「讀窟」的舉辦方式以兩個小時為單位，開放給所有對經典文學理論閱讀有興趣的朋友，每次邀請到的專家或教授約 2~3 位，實際報名的學員有 28 位，平均每個場次所參與的學員有 20 位；舉辦的方式採取對等性的討論方式，每個參予者都能獲得完全的發言機會。未能到場的教授可以透過視訊（SKYPE）的方式加入會談，增加多元學術背景交流的機會，學員也可以透過不同專業的教授所提出的不同見解而獲得比較性的學習。在文本的選擇上也安排具有交叉脈絡或相互指涉的文本，提供討論者在參與讀書會的累積中，從單一文本的思考進入多文本的相互辨證、參照及比較。

詳細內容如下：

【時間】 每次 2 個小時。

【空間】 1. 美術系館 F102B 教室

2. 開放性的言說空間，對等性的討論方式。

【平臺】 利用視訊，網路資源，網站，部落格等

中網計畫讀窟網：<http://203.64.1.100/plan/2007E-Book%20Club.htm>

部落格：<http://blog.yam.com/user/ebookclub.html>

SKYBE 帳號：EBOOKCLUB102

【活動方式】 1. 前一週先上網公告下載文章

2. 請學生先行閱讀，或由林宏璋教授於相關課程略述

【參加對象】 所有對經典文學理論閱讀有興趣者皆可參加，美史所藝評組研究生及美創所研究生為固定學員，平均每次 15~25 名學員。

【邀請對象】 學院教授及具有專業領域的策展人及藝評家（名單如下）

國立臺北藝術大學 張正仁教授

國立臺北藝術大學 林宏璋教授

國立臺北藝術大學 郭秀鈴教授

中山大學哲學研究所 龔卓軍教授

中山大學哲學研究所 楊凱麟教授

國立臺北教育大學 林志明教授

國立臺北教育大學 許瀨月教授

國立臺南藝術學院 黃建宏教授

獨立策展人暨藝評家 徐文瑞 先生

獨立策展人暨藝評家 鄭慧華 小姐

藝評家 陳泰松 先生

【場次及文本】

日期	時間	文本	與會老師
11/23 (五)	pm7:10~pm9:10	Roland Barthes - From Work to Text	張正仁、陳愷 璜、林宏璋 許瀨月、陳文祥
11/30 (五)	pm7:10~pm9:10	Michel de Certeau – Walking in the City	陳愷璜、林宏 璋、郭秀鈴
12/4 (二)	pm7:10~pm9:10	Michel Foucault - The Subject and Power	陳愷璜、林宏璋
12/11 (二)	pm7:10~pm9:10	Michel Foucault - Of Other Space	陳愷璜、林宏 璋、郭秀鈴
1/8 (二)	pm7:10~pm9:10	Guy-Ernest Debord - The Society of the Spectacle	陳愷璜、林宏璋
3/18 (二)	pm7:10~pm9:10	Terry Eagleton - Psychoanalysis (精神分析學)	林宏璋
4/11 (五)	pm7:10~pm9:10	Slavoi Zizek - Welcome to the Desert of the Real	陳愷璜、林宏 璋、龔卓軍、陳 文祥
4/25 (五)	pm7:10~pm9:10	D. N. Rodowick - Paradoxes of the Visual or Philosophy after the New Media	陳愷璜、林宏 璋、黃建宏

5/28 (五)	pm7:10~pm9:10	G. Deleuze, F. Guattari - what is a minor literature	林宏璋、陳泰 松、劉錫權
6/20 (五)	pm1:30~pm3:30	Jacques Rancière - Misadventures of Universality	黃建宏

五、議題探討

「讀窟」的文本依序是 Roland Barthes 的〈From Work to Text〉、Michel de Certeau 的〈Walking in the City〉、Michel Foucault 的〈The Subject and Power〉、Michel Foucault 的〈Of Other Space〉、Guy-Ernest Debord 的《The Society of the Spectacle》、Terry Eagleton 的 Psychoanalysis、Slavoi Zizek 的 Welcome to the Desert of the Real、D. N. Rodowick 的 Paradoxes of the Visual or Philosophy after the New Media、G Deleuze 與 F. Guattari 的 what is a minor literature 以及 Jacques Rancière 的 Misadventures of Universality 十篇。在讀書會的討論過程中，主要將閱讀的文本作為思考主軸，並且延伸出各個面向的議題，除了理論的研究，還落實在藝術創作及社會面向。

以下依序就五場讀書會的序列進行議題探討的說明並附上完整會議記錄：

【讀窟一】

Roland Barthes - From Work to Text

From Work to Text

Roland Barthes

It is a fact that over the last few years a certain change has taken place (or is taking place) in our conception of language and, consequently, of the literary work which owes at least its phenomenal existence to this same language. The change is clearly connected with the current development of (amongst other disciplines) linguistics, anthropology, Marxism and psychoanalysis (the term 'connection' is used here in a deliberately neutral way: one does not decide a determination, be it multiple and dialectical). What is new and which affects the idea of the work comes not necessarily from the internal recasting of each of these disciplines, but rather from their encounter in relation to an object which traditionally is the province of none of them. It is indeed as though the *interdisciplinarity* which is today held up as a prime value in research cannot be accomplished by the simple confrontation of specialist branches of knowledge. Interdisciplinarity is not the calm of an easy security; it begins *effectively* (as opposed to the mere expression of a pious wish) when the solidarity of the old disciplines breaks down -- perhaps even violently, via the jolts of fashion -- in the interests of a new object and a new language neither of which has a place in the field of the sciences that were to be brought peacefully together, this unease in classification being precisely the point from which it is possible to diagnose a certain mutation. The mutation in which the idea of the work seems to be gripped must not, however, be over-estimated: it is more in the nature of an epistemological slide than of a real break. The break, as is frequently stressed, is seen to have taken place in the last century with the appearance of Marxism and Freudianism; since then there has been no further break, so that in a way it can be said that for the last hundred years we have been living in repetition. What History, |

【時間】 11/23 (五) pm7:10~pm9:10

【與會教授】 張正仁、陳愷璜、林宏璋、許灝月、陳文祥

【參與人數】 26 人

【議題探討】

在 Roland Barthes 的〈From Work to Text〉中，文本成爲一種認識的對象。而且是一個抽象的對象，因此，在討論認識對象的時候就不光只是限定於一件作品，其主要形成運動的方式是「切入」，就像是我們把樹切開而看到年輪一樣，讀到了各式各樣不同的層面。切開各個文本意指閱讀作品不只是閱讀「一件作品」，而是「數個作品」。換言之，每當我們閱讀一件作品的時候，以前對於作品所認識的方式就變成我們閱讀的一種取徑。在談到作品到文本的狀態時，主要有兩點，一個是詮釋框架，另一個是創作框架。當我們將這篇文章放在學院的背景去思考時，可以歸結出兩個結論，一種是評論、詮釋、創作的態勢不一樣；另一種是基本認識論的調整，例如將作品放在一種差異性的角度看待，像是巴特比較後來的說法如「文本之外無其他」或是「作者已死」。

當我們在談「互文性」時，不是意指去找尋文本的源頭或是被哪個作品影響，而是去閱讀文本跟文本之間的意義。相當於一個「引用」的概念，就好像我們引用一段文字，從它原本的脈絡裡面把它剝離，文本中的一段話「they are quotations without inverted commas.」。指明這是一個沒有引號的引句。因此在這個概念之下，以一個現世的閱讀方式切入，就是「後現代主義」跟那些「挪用」的作品，可以達到一個對稱的對應。「挪用的作品」本身就是一種「quotation without quotation mark.」。

文學本身有一種傾向是難以歸類。要如何賦予這篇老文章一個新的意義，在當代藝術裡面可以有種很現世的閱讀就是：我們現在做的當代藝術到底是什麼？它可以被歸類嗎？我們從巴特的文章裡可以這樣來思考。文本是一個方法學的場域，很多方法可以介入文本，那基本上的態勢是在揭露後面的意識型態，對文本而言，其實是所有方法綜合在裡面，所以沒有辦法被歸類。當所有方法比如說精神分析或者是馬克思主義介入一件文本的時候，這件文本就成了沒有辦法去劃分它有什麼樣的價值。回到「怎麼樣去解讀一件作品？」文本有它詮釋的方法在裡面，回過頭來說，當代藝術的作品其實也沒有辦法被歸類，它其實也很跨越每個

領域在運作，所以文本有它的方法，那作品要變成文本來詮釋呢？或者是我們有另外的方法直接去詮釋作品？

當我們把這些放到一個當代的情境中討論時。可以試想我們來到藝術學院是來學藝術的嗎？我們所受的訓練都不再是過去被承認的藝術，而事實上是比較跨領域的狀態，而這個傾向也就是牽涉一個「知識生產體系」改變的狀態。例如當代藝術有一個傾向就是藝術作品的生產方式越來越「文本化」。當代藝術的生產方式都是有個策展人，然後藝術家必須要做特定場域的作品，某個程度上它被「議程化」，這一點很接近文本的生產狀態。當代藝術它所觸及的面向是一個比較多元的面向，而這個多元面向不只單一層面的，如果有一個現實而立體的閱讀方式，則是一個比較不貼近作品，但是比較貼近文本的那個狀態。



【研讀討論紀錄】

陳愷璜：十幾年前，我參加一個台大的讀書會時，讀的是整本的書，因此光是保有熱情已經不夠，還需要有一些基本的條件。但是我們不要害怕，我們剛講同學能力足不足？夠不夠？都沒有關係！慢慢去試著靠近這些，從這裡面試著找出可以形成對話的基礎，開啓那個可能。在創作，在當代，這是非常急需的，而我們就是坐在這裡一起來討論，試圖去瞭解一些脈絡，如何透過藝術的討論，更深入的發展自己的創作。

林宏璋：謝謝院長和主任。感謝今天來參與的老師和同學們，在禮拜五晚上，在這個時間點，說實在一定要有很多的付出，我們才可以在今天這個場合，跟大家聚在一塊。首先，我想先談談一些過去我參加讀書會的經歷，還有我如何在目前的框架裡，去實行讀書會的一個主要的原因和背景。我覺得今天是一個很適當的場合來提出這些概念。我回來台灣的時候，那時候教育部剛好在推讀書會，我那時候就想，可以來申請讀書會；每個讀書會都差不多補助十萬左右，有些是老師自己辦的，有些是老師和同學，還有一些是同學自己辦的，教育部補助這三種類型。那時候我或多或少都有參加，各式各樣都有，比較菁英式的或比較導讀式的，當時我心理面常在想這些讀書會的成效是如何？反之，如果今天再辦一個讀書會的話，會有什麼樣的意義？我一直在思考這個問題，所以我就選了一些文章出來，一些很震撼性的要給各位，因此，我拿給一些想要參與的老師看看，文章要那些比較適合？結果大部分的回應是，這些文章老師們都讀過了，幾年前也都談過了，為什麼現在還要來談？這個疑問我也是放在心裡，而我們就是一個經典研讀的活動，我們為什麼要讀經典？尤其當我們身處在藝術學院的體制中，我們談知識的方式也跟一般社會人文科學談知識的方式不同，該如何發展我們自己的閱讀脈絡？一個主動分析詮釋的現象。這些質疑，一直在我的心理存在。另外我來到這所學校，開始跟藝評組的一些學生互動，我也發現，即便對藝評組的學生來講，這些很重要的文章它們也還沒讀過。所以我一方面也要很適當的把這些文章介紹給學生，同時在這經典的文章中注入當代的閱讀。這樣的閱讀就有了即時性及在地性。這是我認為現在做讀書會應該有的想法，所以我選了這些文章。同時也有蠻多老師也欣然的想要來參與討論。所以我們思考一個很重要的機制，就是老師不一定也要在場，可以透過 SKYPE 或其他的方式，採取各式各樣的對話，而這些對話我想是必要的。因為可以透過這些閱讀，這些經典，去建構自己的想法，做一個對過去的詮釋；這裡也牽涉到我希望這個讀書會不只是個讀書會，也可以

是一個「藝壇」的概念。這是我對這個讀書會的一些想法。所以現在做了一個 BLOG，可以把一些讀書會的東西放到上面去。當我跟卓軍老師和徐文瑞聊此事的時候，也談到這 BLOG 可以變成我們一個對話的地方，並且營造一個電子書的交換中心，儲藏很多電子書，然後變成一種資訊交流。這些做法的目的都是期待讀書會變成一種「藝壇」。

許瀾月：我們學生時代其實也讀過這個作品，回到學生時代來再看一次這作品其實是非常有趣。其實我常想這件作品，它跟後結構的思想可以做一些連結。對很多做創作的學生來說，從作品到文本很多人都很難進去；當作品變成文本，那我這個作者跑到哪裡去了？對這個問題我其實一直在想，也做過很多田野調查，採訪藝術家。後來發現說，我大概也不是唯一從作者去找尋一些東西的研究者，其實我看到 Judith Bulter 談到，她還是不會把作者或是原來藝術家這樣的角色全部都拿掉，她會覺得那個部份還是要讓它跑出來說話。所以其實很有趣的地方是，現在我們看這篇文章，作品其實看來是爸爸、阿公那一代的，然後我們這一代去做一些革新。我今天再讀的時候，覺得當中的理念有一些辯證，是來來回回的探討，也不完全是除了文本沒有其他的東西。好像也不是那麼絕對。

陳文祥：我以前念的是創作類，所以不曾接觸，這就是我來這的原因。基本上我是來聽你們談，然後如果有觸及到創作有關的，也許我可以參與一點。當然這樣的主題我以前聽過，至於作品、文本是不是相對於作者，我不確定。並且我有聽說「作者已死」的概念，請問是否指閱讀一件作品時要跳脫作者的存在的概念？所以我要發表什麼？我大概也沒有什麼。假如觸及創作，我大概可以分享一點。

林宏璋：許老師和陳老師其實都提出一些，在讀這篇文章的一些主要的看法。許老師說這年輕時讀的文章，現在又跑出來了，其實這對我也是一樣。大學念一次，研究所念一次，回台灣跟讀書會，上課又要念。前陣子在中研院有一個演講，她是法國一個研究政治學的學者，事實上也是讀了我們第四周〈of the Other Space〉的這篇文章，她就用這篇文章閱讀台灣政治的情況。我剛剛談到一個比較重要的一點，怎樣賦予一個當代的意義在「經典」上，這是比較重要的。我們作為一個喜歡理論、推理的，怎麼樣去賦予過去一個文章新義，跟它保持某種程度的距離，可以去審視它，這些是蠻有意思的。好像對過去來說，從作品、文本到現在，也沒有人只將作品當成一種文本來看待。我覺得這篇文章的當代意義是一種有「認識論 (epistemology)」的概念。我想勾勒出那時候法國當代文學的面貌，Barthes 寫作的的面貌，他在寫作這篇文章的過程中，法國文學有關文學的、藝術

的，有一部很重要的著作出現，Julia Kristeva 他在談談「互文性」的一個概念，當然 Julia Kristeva 裡面有很多像巴赫金的「眾聲喧嘩」這些概念是有關的。我要談的是巴特談「作品到文本」的這個狀態，一個是詮釋框架，第二個是創作框架，因此變成是一種多文本的狀態，這是第一點。第二點是這邊有牽涉到當時法國學院的改革，同時也對應到美國學院內的改革，這也是過去學院的方式演變成比較多元的方式進行，這也牽涉到跨領域、多元學習的概念等等。放在學院的背景去考慮這篇文章時，可以歸結出兩個結論：第一是評論、詮釋、創作的態勢不一樣，然後同時也牽涉到法國當時文學的發展狀況。別忘了法國當時在寫這篇文章時，Julia Kristeva、Derrida 等將作品放在一種「差異性」的角度來看待。除了許老師剛剛說的「文本之外無其他」還有陳老師剛剛討論到的「作者已死」，是巴特比較後來的說法。我想這種對於文本的認識，是一種基本認識論的調整。對於巴特比較後來的看法，也許之後我們會談到這些部份。「詮釋框架」的問題在我們這篇文章一開始就有提到，我們這個世界不是以一種方式，而是多種方式來進行。例如「語言學」、「人類學」、「馬克思主義」等，我們這個時代好像是提著一個工具箱去詮釋。



許瀾月：關於「互文性」，有個「愛麗絲夢遊仙境」可以解釋：一種魔幻的世界，裡面的主角走到鏡子前，然後問那人說可以進去嗎？「他可以走到到鏡子裡，又可以走出來。」這變成一種互文性觀念。我想 Julia Kristeva 在談的，其實也可以幫我們了解作品到文本，會有一些來來回回。

林宏璋：他這邊有一段話，第一頁倒數第十六行，他談到作品中間概念的混合，不要過度輕忽它。這是一個「認識論」的「滑動」，而不是一種「認識論」的「突破」，巴特沒有要談像馬克思主義那種「認識論的跳躍」，他是說一種完全盤整這個狀態，一方面我們可以從認識論的角度去看對象，目標怎麼樣的改變。同時也可以看我們認識的方法怎麼樣在做改

變。我覺得這可以有個很好的策略。「認識論的突破」，在二十世紀的時候，大部分都放在馬克思主義或佛洛伊德，之後好像沒有這種認識的革命。

陳豪毅：文章當中有些以二元論的方式來思考 work 和 text 兩者。我的思考是語言在那邊作祟，你透過語言，對我而言語言是有點誤導的作用，這會變成意識上的分別。對我而言是文本能夠建立情境的作用。

林宏璋：我們在看這篇文章時，要注意 text 的用法，大寫的 Text 當成一個抽象的認識對象，text—文本，在中文裡面翻譯成文字或文本，在這英文裡面這是不一樣的。豪毅有談到一些東西。Work 本身是某一個東西的殘留物、碎片。如果我們要談 Text / text 的話，是一種「認識的對象」。這個認識的對象是一個「抽象的對象」，也正是因為如此，我們在談認識對象的時候就不光只是限定於一件作品，其主要形成運動的方式是「切入」，這裡的「切入」就像是我們把樹切開而看到年輪一樣，讀到了 several different layers 以及其他等等。cut across several works：當閱讀作品的時候事實上不光只是閱讀「一件作品」，而是「數個作品」的閱讀方式。換言之，每當我們閱讀一件作品的時候，以前對於作品所認識的方式就變成我們閱讀的一種取徑。我想我會從這個方向來了解。同時這也是跟 Julia Kristeva 在談的「互文性」事實上是有一點出入的。Julia Kristeva 的博士論文好像是比較早一點寫出來的，巴特則是比較後來才發展這個概念。在我們讀「一」（文章的第一點）的時候，裡面也有提及拉康的 real 和 reality 的差別，他用 real 和 reality 的概念來分辨作品與文本的狀態，reality 在拉康而言是「象徵界」的狀態，換言之是一個 world of law，法律的世界。而 the real 則是「真實域」的狀態，慾望的完整實現是不可能的。其實我在閱讀「一」到「七」的段落間一直讀到拉康的註腳，不可避免地一直遭遇到拉康的鬼魂。

許瀾月：拉康其實是不容易理解的，而 Slavoj Zizek 喜歡用流行文化來講拉康，所以他在講那個 real 的時候其實用了一個卡通影片來舉例。卡通影片裡常常都有貓抓老鼠的劇情，老鼠跑得很快，體重又輕，所以牠經過鴻溝的時候就飛過去了，在後面追跑的貓跑到鴻溝的半空中，當牠意識自己還在跑的時候牠就掉下去了。

許瀾月：拉康在講「real」，事實上很不容易理解，所以 Slavoj Zizek 用了流行文化的例子來舉例，當然我們不能說這個例子就等於那個「real」。

林宏璋：我們讀書會之後會讀到 Slavoj Zizek 的文章《歡迎光臨真實荒漠》(Welcome to the desert

of the real)。這篇文章蠻有趣的，它主要的關鍵詞是從電影「駭客任務」裡面拉出來的。當 Neo 跑到 Muftis 的世界時，空間是一片白色的；Muftis 出現並且長得一副很帥的樣子，然後說：「Hey, welcome to the desert of the real」。

林宏璋：基本上「二」在談的概念是作品可以被歸類，而文本是不可被歸類。當我們口語在講歸類，就是把它範疇化，範疇化是認識論裡面很重要的一個概念；我們把它的對象範疇化，但事實上文本是很難被範疇化的。法國有個很重要的作家、詩人，也是哲學家、經濟學家、神秘主義者的 **Georges Bataille**，他寫過幾本台灣一點也不陌生的書有關性慾主義，有本書最後幾頁的圖片中有一張中國凌遲的圖片，就是被陳界仁拿去用的那一張圖片。其實陳界仁在討論他的作品的时候常常會直指 **Georges Bataille**。他(**Georges Bataille**)也寫小說，他的小說搞不好在網路上都可以 **down load** 得到，蠻有趣的，也是很難被歸類的。

蔡佩珊：其實第一點的時候巴特就已經掌握到文本的部份，而在第二點的時候他又去把文本放入到文學裡面，用文學的角度來看。

林宏璋：我們在看「二」的第一句話裡面 **Literature** 是大寫，...**the Text does not stop at (good) Literature**，他講的 **Literature** 是「文學大典」、「文學典範」，下一句他談到這不是一個階級論 **hierarchy**，或是政治類型的劃分。文學它本身有一種傾向是難以歸類。我們剛才在談說我們要如何賦予這篇老文章一個新的意義，其實我覺得在當代藝術裡面可以有種很現世的閱讀就是：我們現在在做的當代藝術到底是什麼？它可以被歸類嗎？我們從巴特的文章裡可以這樣來思考。

陳豪毅：我再提一點對文本的想法。回到第一點，文本是一個方法學的場域在那邊，很多方法在介入文本，第一個方法可以把文本詮釋得不一樣，那基本上的態勢是在揭露後面的意識型態，對文本而言我覺得它其實是所有方法綜合在裡面，所以它沒有辦法被歸類。我會這樣子理解，為什麼文本沒有辦法被歸類，是因為所有方法介入它，當所有方法比如說精神分析或者是馬克思主義介入一件文本的時候，這件文本就成了沒有辦法去劃分說他有什麼樣的價值在那邊。那同樣我還是要回到「怎麼樣去解讀一件作品？」文本有它詮釋的方法在裡面，回過頭來講說當代藝術的作品其實也沒有辦法被歸類，它其實也很跨越每個領域在運作，所以文本有它的方法，那作品要變成文本來詮釋呢？或者是我們有另外的方法直接去詮釋作品？

林宏璋：我覺得用一個很粗淺的應用，其實可以把這些放到一個很當代的情境。我們來到藝術學

院是來學藝術的嗎？這是第一點。我們所受的訓練都不再是過去被承認的藝術，而事實上是比較跨領域的狀態，當然不是完全跨領域，但是這個傾向也就是牽涉到我剛才在談的一個知識生產體系改變的狀態。那第二點，我覺得當代藝術有一個傾向就是藝術作品的生產方式越來越「文本化」，當代藝術的生產方式都是有個策展人，然後你必須要做特定場域的作品，某個程度上它被 agenda，它被「議程化」，這一點我覺得它很接近文本的生產狀態。然後，我們再回到那個議題，當代藝術它所觸及的面向是一個比較多元的面向，那這個多元面向不光只是一個層面的，如果有一個很現實很立體的閱讀，它是一個比較不貼近作品，但是比較貼近文本的那個狀態。

陳文祥：你說比較接近文本的那個狀態，我覺得比較是策展者或者評論者的那個層面，但是創作者，我覺得不一定。也就是說如果是個人的創作，學院訓練牽涉到文本是蠻大的，也許創作還是跟文本有很大的關係，你會想到一些理論，總是會有一些關聯。不過它也可以沒有關聯。

林宏璋：對啊，也許。

許瀟月：我想，文本基本上是一個「反科層」制度。

林宏璋：hierarchical，「科層」就是階級、上下，「科層」是一個比較傳統的方式。我覺得作為創作者，其實我也有創作者的身分，反倒是我回來台灣以後很多 project 都比較少說我自己再發展一個 project。很多時候都是不屑策展人在叫我要發展一個什麼樣的計畫，然後我再思考要怎麼樣做創作，這和我剛才在談那個 agenda 的概念好像有點接近。

陳文祥：簡單講是要配合一些議題。

林宏璋：對！那不光只是一個 work 的範圍。

陳愷璜：好像在第五節吧！那邊有個 venation。我覺得還是蠻同意剛剛那個講的，可能在最前面，好像巴特就提了，這七個東西，其實就是一層一層的。他大概也提了 keywords，在第二頁最上面的七個 keywords。我覺得這不難理解，他在第一段的最後面，最後的那一句不是講了嗎？cutting across，它給我的一個意象就是，「一支箭」跟「一顆心」，文本就是那「一支箭」，那作品就是那「一顆心」；那是一個很有趣的意象。我回到剛才講的，我蠻同意，那是一個對話的機制。如果互相有愛意，那就會形成一個對話的機制。所以巴特好像要提這些東西，他其實是要試圖把過度單純的、知識範疇的、這種二元的東西，透過這種方式去把他打破。其實我覺得他某個面向來講，偏向結構主義的面向。

陳愷璜：我剛剛在講的意思就是說，我不認為我們應該知道他在講的「作品」是什麼！或者「文本」是什麼！或者他在講的「作者已死」到底是什麼！我覺得反而這個在它那個地方他是有解釋一個開放性的，就是說反而你作為一個閱讀者，那這個閱讀者可能是有創造性的閱讀者，是需要重新給出一個從作品到文本的過程，那你才會進入到巴特所講的這個議題。最後它是要一個視角，非常法國式的，就是說到最後你要有一個距離。

林宏璋：我覺得，因為我們讀的是英語版本，不太知道這個 pleasure 所指設的？

陳愷璜：jouissance 執爽，應該是。

林宏璋：對，有一個肉慾的。

陳愷璜：這樣講就對了。jouissance 的那個字是充滿慾望的。所以基本上它幾乎可以從表層到深層，它不是講一個 pleasure：我很高興的，my pleasure。那個太膚淺了，好像黏在皮，沒有辦法進到某各裡面。



陳愷璜：我舉一個實例，特別是那個創作組的同學應該知道，你在你的創作的階段裡面應該有過那種經驗，否則你到不了今天；就是說早上睜開眼睛，睜開眼睛開始做作品，當你意識到的時候，如同剛才許老師剛剛講的，你是那隻貓！當你意識到這一天已經快過去的時候，「欸！怎麼今天都沒有看到太陽？已經晚上了，九點多十點多。」，意思就是說你爽了一天之後才發現已經過了一天了，也沒吃飯也沒做啥，就一直在做作品。那種狀態就是有一點「直爽」的狀態，簡單講你的身心靈都在那個狀態底下。充滿了慾望，事實上那是充滿了慾望。

陳愷璜：在極樂裡面你會覺得蠻安詳的，沒有慾望。

翁菁穗：如果說是 work 作品的話，它會有一個禁忌，那如果是文本來講的話，事實上它的符指是不斷的延宕，然後其實我覺得還蠻符合當代藝術創作的詮釋，因為我覺得每一個人讀它會因為角度不同而定義不同；現在有很多不同多元的詮釋方法，所以你用不同的詮釋

方法進去，那您可能產生出來的定義就會不一樣。對於這一段，我還蠻可以跟現在的狀況做一個呼應。我原本只有看這一篇，今天來這個讀書會，老師有先介紹這一篇發展的背景，就比如說那個時候的一些多元的群體，然後還有一些新的學說，這讓我覺得他的這個理論也是跟時代的背景相關，因為現在太多的作品無法去歸類，或是用單一的方式去選取它，所以說他會提出由作品到文本的這種講法。這也讓我更了解他這篇文章的背後脈絡。

林宏璋：其實在讀這篇文章的時候很多蛛絲馬跡，我現在都不得不把這篇文章當作是文本的舒展狀態，不知道大家懂我意思嗎？在六〇年代末，七〇年代初，所謂這些法國的後結構主義開始發軔的時代，那些學者，包含德希達、傅科、然後巴特等等，這些法國學者，開始去發展他們中晚期的志業，我開始看到那時候的一些詮釋框架理論，框架基本上都放在這個脈絡。然後同時這邊也蠻有意思的就是，我們來談一下我所認知的巴特，因為我大學的時候唸的巴特就是他一九五幾年寫的《符號學元素》，那一本超無聊的，就薄薄的一本，裡面好像是符號學的參考書一樣，告訴你什麼叫「編碼」，什麼叫「索引」，什麼叫「signifier」（符徵），什麼叫「signified」（符旨），好像符號學的電話簿一樣，大家懂我意思嗎？就覺得很沒意思。隨著書越唸越多，好像對巴特越了解，在七〇年代的巴特，他完成了《神話學》（Mythologies），我們看《神話學》裡面有很多對意識型態分析或是時代的分析等等，這是比較屬於「結構主義」，可是在這裡，這篇文章裡面，甚至在另外一本：在台灣常被翻譯的《明室》這本書裡面，其實我覺得他寫作的方式跟思考的方式都跟「結構主義」與「意識型態分析」的巴特很不一樣。那中間大概也牽涉到一個蠻重要的發展，巴特在談「第三意義」、「銳角意義」等等。意義的生產不是一個指向性的角色，是比較散播的，然後不指向性的等等。那這種不強調意義的生成方式、構成方式的分析概念，在《明室》的第二章裡面我們可以看到它很明顯的是一種很個人的詮釋影像的方式。這個方式我寧願把它當作是一個比較 post-structure（後結構）的方式來看待，這是我一個小小的閱讀，在這裡面提出來。在這本書裡面就收集了我剛才講的「第三意義」的文章，而這裡面在談的是，意義的生成方式很多都不是有意義的，是「鈍角意義」的。

陳豪毅：我昨天在跟陳萬仁在聊作品，他講到他的作品《車站》，前面幾十分鐘都在講：「欸！我們聊聊你的作品，」就聊到那件《第二月台》，他聊到《第二月台》的時候就說：「有些

人說那車站有一種等待的氣質，」然後，他對此超生氣的。當下我就反問他說：「欸！你怎看待人家把你的作品解釋成等待？」因為前面他有一個初衷就是希望他的作品是一個大家都能夠理解的作品，那在這一點之上，他又質疑人家這樣詮釋它是不對的。然後我就反問他說：「你可以這樣直言說他們的解讀是不對的嗎？」。而我基本上問他這個問題的態度是比較想知道創作者面對詮釋者的態度是什麼？其實他面對詮釋者有一個想法就是，他希望他（詮釋者）能夠說到他（創作者）心坎裡，可是另一方面是說，當創作者要說他自己的企圖的時候，除了你要描述自己的企圖之外，你要怎麼跟詮釋者達成一種共識，然後你能夠很歡愉的接受他的詮釋？另外一方面，你又能夠在你的企圖之外去尋找一個可能可以說出來的一種說法？

蔡佩珊：你是說跟創作者之間的矛盾嗎？基本上他可能覺得你這樣的結果是錯誤的，可是某方面而言又是不可被言說的。

陳豪毅：對！某方面而言是不可被言說，可是我們可以知道他通過什麼然後可以被形塑出來，至少說我可以問他：「欸！你通過什麼來達成這個作品？」。這是我會比較傾向於用這種問句來問一個創作者，而不是說：「欸！你的作品是什麼？」，因為他通常是說不出來的。

楊雅苓：我想問，他剛剛講那個狀態。那創作者他是真的不想說，還是他其實有另外一個假定的文本跟詮釋方式？所以他期待人家可以那個把籃球丟進他的籃框裡。關於這個，其實我之前跟另外一位討論的時候，他的狀態比較像是不想說，其實他已經有那個假定了，他覺得那是創作裡面的一個神秘性的部份，所以他就是不要說。

翁菁穗：我覺得每一個人他的思考，還有他的成長背景不一樣，比如說同一首歌，我們不要說流行歌，如果說是去聽古典音樂，我相信每一個人的感知都是不同的。

陳豪毅：我覺得我碰到比較大的問題是當我要詮釋一件作品而跟藝術家聊，之後，「作者企圖」對我而言，其實是對作品整個角度分門詮釋的問題。

林宏璋：其實我覺得這不是「intention」的問題，其實說穿了這不是「作者企圖」，這是藝術家希望他作品如何被詮釋的問題。「如何被詮釋」，我覺得倒是回到這一點。這邊其實有牽涉到我們詮釋的框架是怎麼樣？基本上是個詮釋框架的問題。如果我們再回到我們今天讀的文章，他（藝術家）希望他的作品用什麼樣的方式被認知，我覺得我會把它劃約成這樣。我相信我會把它跟藝術家在創作這個作品的「intention」丟到這邊。我還是覺得說，是藝術家自己的作品如何被詮釋的問題。以我自己做藝術家為例，看很多藝評家在詮釋

我的作品時；因為我自己也做藝評，所以有時候會想說：「這怎麼會這樣寫咧？」我常常會想到這個問題。可是後來想想，這真是我「認識對象」的問題。

林宏璋：其實，如果我們來談「四」的話倒是蠻有趣的。事實上這裡引的是聖經裡面的一段對話，蠻怪異的点也在這。

陳愷璜：馬克福音，第五章的第九小節。

林宏璋：這個魔鬼...撒旦是以「群」的方式出現，「My name is Legion: for we are many.」這倒是蠻有意思的，以「群」的概念出現，而不是單一的。文本是以「群」的概念出現。然後在馬克福音前面這一段，他有談到「intertexture」，「交互文本」的狀態。在馬克福音往上數大概十行吧？「The intertexture in which every...」，在 text，在文本、文字中「互為文本」的概念，「it itself being the...without inverted commas.」當然我們從字面上的閱讀就是說，我們在談「互文性」的時候，不是我們去找尋那個文本的源頭，而是去閱讀文本跟文本之間的意義；不是找它的源頭或是它被哪個作品影響，這不是我們在談「intertexture」的概念。它等於是一個「引用」的概念，就好像我們引用一段文字，從它原本的脈絡裡面把它剝離，所以他這邊有一個還蠻有趣的意思，「they are quotations without inverted commas.」它是一個沒有引號的引句就對了。我們從這個概念、一個很現世的閱讀方式，當然就是後現代主義跟那些挪用的作品，可以來做一個對稱的對應。「挪用的作品」本身就是「quotation without quotation mark.」，這個閱讀我覺得我可以在這邊 contribute 出來。

蔡佩珊：比如說，身為一個文字書寫者，它會讓我似乎能夠不是只有單個角度去看一件作品，然後我能夠發展出更多的觀點來看一件作品。那我覺得對於創作者來講，它是否能夠接納或者是包容其他的閱聽者以不同的方式來看待他們的作品？

林宏璋：關於佩珊剛才那個觀點，其實我想要做一個小小的文件上面的補充。事實上有關於詮釋方式，巴特在他還蠻年輕的時候打過一場蠻重要的筆仗，有關於詮釋框架的主要認識，事實上不同作品來講，（巴特）其實還蠻義正嚴詞的來談詮釋框架的問題。

蔡佩珊：我會有個疑問就是，我是還蠻贊同他講認識論其實是滑動的，而這個滑動的方向，是有時候我們當學生的，一直在嚐試抓取的。那麼我們要怎麼樣滑動，才能夠去打通這個觀念，而不是套用？

許瀟月：當我們在解釋一件作品的時候有很多面向，有時摸到鼻子，有時摸到尾巴，可是我們要

把它兜起來，可是我們其實都摸到它是隻象。

蔡佩珊：所以對我們學生來說的話：比如說我現在摸到的是象鼻，那我就負責把象鼻的部份講清楚；那如果對於創作者來說的話，這個藝評家他摸到的是象尾，他把象尾講清楚，然後那個摸到的是象鼻那就把象鼻講清楚？

陳文祥：我們學那個美術史類不是有一個叫馬奈嗎？他創作了那個奧林匹亞以後，還有草地上的午餐，就被罵得很慘。那其實他也沒有那個企圖嘛！對不對？他並沒有那個創作企圖說：我要勾起桃響什麼的，不過到最後被罵到跑到外國去避難。所以說，看這個詮釋跟創作者原來的想法其實是南轅北轍的，差很多。不過他的批判都是道德的很多啦！所以就創作者，我個人的經驗就是說，我希望聽見不同的看法，有些看法會讓我很驚訝：他會什麼會有那種看法？有時候會覺得蠻新鮮的。

張正仁：我覺得讀書會目前在台灣的環境尚未成熟時，是不宜完全開放的。與會同學若研讀內容的前置準備不足常常會形成討論冷場的局面，研習效果常會因而大打折扣，這真是可惜，枉費主辦者的苦心了。我們現在執行的讀書會「讀窟」，當然應該開放給所有同學，不過希望能於討論前，各位同學能撥空閱讀提供的資料。

現場看來，比較多的參與者是創作類主修的同學，系上應該是多培養這樣的風氣。研讀經典的風氣是很必要的，透過經典研讀的活動會讓大家站在更高的角度、更遠的距離來看自己的創作，讓創作發展得更好。也許未來在「讀窟」聚會討論之前，先有前置的閱讀活動，例如有人會帶讀或學員分組交換一下內容的認知，也就是說應有一次以上的導讀再來討論，效果才能突顯。這些資料相信很多同學，包括我在內，可能只是書單，頂多翻一翻、看看標題，並沒有精讀過，現在有機會更仔細、深入閱讀，不論是亂槍打鳥式的拾取一些資訊，好像都會有不錯的刺激。



【讀窟二】

Michel de Certeau – Walking in the City

Part III Spatial Practices

Chapter VII Walking in the City

SEEING Manhattan from the 110th floor of the World Trade Center. Beneath the haze stirred up by the winds, the urban island, a sea in the middle of the sea, lifts up the skyscrapers over Wall Street, sinks down at Greenwich, then rises again to the crests of Midtown, quietly passes over Central Park and finally undulates off into the distance beyond Harlem. A wave of verticals. Its agitation is momentarily arrested by vision. The gigantic mass is immobilized before the eyes. It is transformed into a texturology in which extremes coincide—extremes of ambition and degradation, brutal oppositions of races and styles, contrasts between yesterday's buildings, already transformed into trash cans, and today's urban irruptions that block out its space. Unlike Rome, New York has never learned the art of growing old by playing on all its pasts. Its present invents itself, from hour to hour, in the act of throwing away its previous accomplishments and challenging the future. A city composed of paroxysmal places in monumental reliefs. The spectator can read in it a universe that is constantly exploding. In it are inscribed the architectural figures of the *coincidentio oppositorum* formerly drawn in miniatures and mystical textures. On this stage of

【時間】11/30 (五) pm7:10~pm9:10

【與會教授】陳愷璜、林宏璋、郭秀鈴

【參與人數】20人

【議題探討】

Michel de Certeau 的〈Walking in the City〉談到城市中觀看方式的概念，並牽涉到身體的行走，與主體在城市空間中的存在問題。作者採用類似現象學的直觀方式來了解城市，其中包含文學理論，並有精神分析式的註腳，與當時法國思想家的脈絡一致。這樣的傳統可上溯至波特萊爾遊盪者的觀念，或是到 Debord 的想法。同時對照文學修辭，以隱喻的方法談到空間替換及時間的展開方式，如同拉崗所說的隱喻與換喻。以策略性的修辭法將漫遊者的經驗比喻為語言學，漫遊者在走路的過程中具有策略性，其行走途徑會比城市都市計畫建造者所建構出的地圖更為真實。

相應於作者所談的城市概念來看待我們所處的生存環境，在這個世界上的每個城市，都如同作者所言是一個「urban island」，是個「島」，因此成為法國島，紐約的叫作曼哈頓、因為冷戰或戰爭，柏林也絕對是一個島，所以台北是不是一個島？台北應該漸漸地在成為一個島。當我們行走在台北的街頭，可以發現身體不只是在穿越，還會碰到很多人，如同文章說的：沒有五官，沒有臉孔。在西方的都會建構中，是從歐洲、西方文明對都市、空間建構很重要的邏輯作為起點，但是這些部分在我們這裡並不存在。當我們從行路的缺席來思考亞洲都市的城市面向時，可以察覺亞洲都市在很短時間被建立，表面上沒有建築師的法則，但實際上有一個更大的 power 運作方式，不論是政府或經濟，都是來自於一個權力的部屬策略。從文本思考台灣快要變成一個「都市島」的這件事、現象或事實，這些權利的操作，是否並置在我們的城市概念裡，我們可以處於某個高度去行走、去窺視、去建構出一個我們的閱讀邏輯。從這樣的交叉閱讀，可以思考一些空間的概念。在 Michel de Certeau 談到的空間實踐裡，產生出地方與空間的對比，實踐空間本身是要去重返那樂趣及靜默孩童的經驗，在那地方變成「他者」並且朝向「他者」移動，而自身經驗將不斷的被他者所置換，或是移向他者的空間。這是一個行路者基本展現他自身的方式，如果這裡有一個在地的意義的話，如同在都市中的難以行走，而被輸送的狀態具現出的是一種孤立的狀態。



【研讀討論紀錄】

林宏璋：老師、各位同學大家歡迎來到我們讀書會，今天我們有位神秘嘉賓－郭老師，從 skype 跟我們一起與會。其實從上個禮拜讀書會裡面，我有一個這樣子的想法，我跟主任在讀書會結束後有一個共識，就是我們在閱讀這些文章的時候，像是在讀課本的一個方式去了解它。但我總覺得，我們今天再去讀這些經典的文章，應該要去激盪一些新的看法。這些看法包含以一個二十一世紀的觀點來觀看，且比較具當代性的方式來檢驗過去；另一個方式就是以政治化方式來看待，這樣的話也是我們在閱讀這些經典的重要切入點。

郭秀鈴 (skype)：我上個禮拜沒有來，所以不太清楚整個讀書會進行、發生，不過剛剛林老師提到的這些應該發展的方向，我覺得是在討論的過程裡，大家應該好好想想的思考方式。那我很高興的是，這讀書會是由老師和同學平等的討論方式，我想我可能擬定一個方式為起點，稍微將我對文章的看法簡單說一下。我覺得這篇文章就剛才宏璋老師說的那種讀完之後當下的狀態，那是很好的例子，譬如我們一般對都市的概念、對現代化的摩天大樓，在科技傳承的狀況，在人們精神、在都市裡，完全被吞蝕掉了。作為一個都市的脈絡，一個成員，在渴望能夠居高臨下的觀察，偷窺整個城市的發展狀況，那我想，他就是從一個宏觀的方式看城市，再回到底層，觀察作為都市裡的每一個成員，怎麼樣在這個都市生活的發展過程。事實上我們並沒有真正的按照都市計劃者為這城市設定的法令規章或建築師設計的方式在都市運行生活，實際上是充滿顛覆性的。他這個路徑的方式和過程對我們來說有點複雜，也可能覺得充滿生命力，看整個都市及整個生成的概念等等，我覺得這部份是很有趣的。

林宏璋：我想補充一下郭老師的部份，謝謝郭老師為我們展開一個基本上在閱讀這篇文章的一個開始。一方面當然是牽涉到「觀看」，在大城市中的觀看方式的概念。那另外一方面也牽涉到「身體」跟「觀看」這中間，我們怎樣去接受身處在城市裡面的訊息。當然我們

回到一個基本的概念來思考的話，我們可以說是一種「空間的現象學」的概念，類似現象學的那種直觀方式去了解城市，是這篇文章裡面之所以有趣的一個地方。然後另外這個 Michel de Certeau 的論點，另外一方面我們必須要把他在學院上的一些脈絡拉扯出來。那 Michel de Certeau 他的學養有許多是當時流行的現象學的概念，那另外一方面他還有很強的文學理論，他有一陣子在美國幾個學校擔任過客座教授，除此之外，很重要的學術註解就是在精神分析上面，這是在看他的書裡面一直感受到他的描述及認知，還有非常詩意性的文字所透露出的訊息。同時在這概念之下，他也跟法國當時流行的思想家區分出一個很清楚的脈絡，就是放在日常生活的實踐。Perceive the everyday life 的概念，然後他的 everyday life 幾乎是無所不包。從吃喝拉撒睡都變成是日常實踐的一部份，這樣的方式跟傅柯這些理論家是比較不一樣的，因為他更強調個人主義的切入生活方式，那我覺得這種 individual 是非常有趣的，那當然他這個傳統，我們也可上溯到波特萊爾所談到非常重要的「遊蕩者」概念，甚至到 60 年代法國學運 Guy-Ernest Debord 的 situation 這些想法，當中有些很細膩的想法，是我們在讀這篇文章裡勢必會遇到的。這是我想要談這篇文章時應要拉扯出來的一個線索。換言之，我們從這一個脈絡來看他跟傅柯的分別時，傅柯會強調權力的佈署、權力的無所不在等等。那我們就可以把他當作一個權力部署的 strategy，一種「策略」的概念。回到我們剛剛談到的各種政治實踐時，我們看到的一個「側應性」的戰略方式，這跟「權力部署」的戰略是不同的展開形式。這是我想拉出來的第一個線索。第二個線索，就是剛剛郭老師談到的：城市的觀看，那一種觀看是透過「偷窺式的」、「全景式」的觀看，觀看城市在一瞬間中，在他文字裡可以一直看到的作法，那一種行路者、漫遊者的方式。有一個文學家的修辭方式！在 101 頁第二段，他基本上就是談到空間替換的方式，一個是隱喻式的，是屬於系統的認知；另一種就是屬於時間展開的方式，這個概念在我閱讀裡面我會把他放在類似像拉崗所談的「隱喻」及「換喻」中間的差別，一個是屬於時間的展開，另一是系統的，這是我這邊需要提出來的一個導讀重要的切入。然後這對文字上的修辭方式，同時就可以對應到我們剛剛在談的「認知」的概念，「空間認知」，鳥瞰式、全景式，和一種是行路者的方式。整篇文章我今天再好好讀，我覺得他的文字有很多描寫的句子，是十分優美的，讓我有種文學創作的快感，這是我先提出的一些看法。其實郭老師，我們同學有些事先翻譯出來，還蠻希望大家讀一讀，翻譯是大學問，還不如趁這機會大家交換一下看法，不

知各位是否有些看法？

郭秀鈴：因為不知大家翻譯是否看懂，看大家有沒有問題繼續下去，還是說我們同學可以挑自己有趣的點來談？因為他的文字書寫，推演真的非常紮實，真正在閱讀時，每個環環相扣的 argument 都很紮實，不知同學看了懂多少或是不懂多少？

蔡佩珊：我覺得翻譯的時候，在上瀨月老師的課時，說過藉由書寫的方式記錄下來，或藉由書寫的方式，可以對這篇文章有更深層的瞭解，當然在翻譯當中會有一些問題，某些東西會覺得很怪，但就是這過程中，對這文章有不同的解說，這不是用中文可以呈現的。我相信其他同學應該也會有這樣子的想法，所以他的文字真的很詩意。

林宏璋：我們可以用意義去瞭解的方式下手，看這一篇說到什麼，這比較有幫助。

鄭林佳：翻譯對我來說其實有蠻多不順的地方，那大概就是一個瞭解這個文章的方式，有時會懷疑自己抓的東西究竟是不是通篇的重點，也希望可以聽到除了文本之外的其他發想，我想這是蠻重要的部分，或是可以比較當代的發展及我們所處的環境，在學院或理論或創作組的同學，是不是也可以就自己所學或自己在處理目前問題的部分來理解？這也是我們可以討論的部分。

陳豪毅：講一下我的看法。每一篇文本都有他的難度在，難度多少也會壓制掉你的熱情，這篇文章有點詩意，但我都是從文本的一個小小概念來做想像。我在想像之餘再去為文字作串連，因為沒辦法串連的話，可能是還沒看的很通透，這是在閱讀文本上我會有的動作。我覺得翻譯最可惜的是會因為火候不到，所以造成一些謬誤，意義的謬誤會導致概念偏移，這是我大概的想法。

楊雅苓：老師我想提問。我不大懂得是為什麼他會把「修辭」這件事帶進來，然後到後面時我都不大明白，因為他開始在講行走的修辭那段，從第 100 頁第二段。之前談行走的修辭方式，到這裡時談居住的修辭學。老師可不可以為我們解釋一下，當他講城市、管理者和行走的人之間的關係變成「修辭學」時，我不了解他到底在表達什麼關係？

郭秀鈴：我覺得這問題很好，其實他主要描寫的巴黎就是文本主體的部分，有很大的篇幅是在把他對都市的 walker 的經驗比擬成一種「語言學」，用一些他覺得比較特殊、策略性的修辭法，是一直很特殊、很刻意去操控的修辭法，為一種表現某些你想省略的詞句，比你想要表達的意義更清楚，比如那種文學性、語言學性的修辭法，然後他用此來比擬都市脈絡，比如走路的過程，這是很有策略性的，也能夠在有意識的狀態下掌控他的行進，

這一部份形塑起來時，他比真實的掌權者所強加下來的城市地圖更真實存在，這是作為城市的行走者及操作者的關係。真實的作為都市成員，一個行路者，這複雜的、迂迴的在修辭法上兩個意義是非常生動的。比如說「提喻法」；我舉例說明當你要講一個事情你不用那個字，講說我們家有好幾張嘴要餵，意思是家裡有好幾個小孩，就是說家裡收入的提供者，就是一種「轉喻」的方式，為什麼要用「轉喻」？有時是因為習慣，有時是因為你不想去提物件，當你在都市行走某一個路線，你想經過某條小路，某條街的街名對你來說會是一個意義，你的行進路線的修正和掌控，是一種提喻法，走路也有一種有意無意的修飾，就如同語言一樣。那他還有提到另一項，如果你用跳的，你的步驟、路線就像爬樓梯，你會一步併做兩步走，那個路線的軌跡就跟原來這種一般科學的路線不一樣，就是他語言學上的一種修辭法，運用到「漫遊者」的行徑路線時，就是在都市行進路程有些特別的東西，某些行進路線，他用這種走路修辭法講得很精彩的部分。這樣同學應該會比較清楚，還有一剛開始他知道說，都市它其實是一個「concept」，是一個真實的都會事實，就是一個為了建造他的空間所產生的一個概念，用我們都市的方式來概括、來存在，在這概念之下，它其實在現代城市的概念，它沒有時間的傳統，很平凡化的，並沒有去談城市裡一層一層歷史的堆積，堆疊出來的軌跡和歷史。第三個就是說在這概念裡，城市就是共通、不具名的一個空間、一個主體，就是城市。是因為「city」這個概念在 20 世紀，如同一個巨大的宇宙空間，我們談它是好像它本來就存在，但把他在這裡用不同的角度把它結剖、切割出不同面向。

林宏璋：郭老師談的非常好，我們再回到剛剛談用「比喻」的概念，其實和剛剛一直在講說身體、感知及這裡佛洛伊德理論的註腳，在文章一直談到隱喻、換喻的問題就是回應著佛洛伊德所談的「夢的作用」，就是夢見有一種「濃縮」的作用，另外是一種「置換」。剛剛郭老師談的也是文章中很重要的，是文學的修辭方式，同時這種方式也是文章中的「身體感知」的方式，如何去領悟、了解一個空間的概念。

楊雅苓：關於他談到的「human texts」，我不太理解他使用修辭學來看的這個方式，第 92 頁第 4 行，「I wonder what is ...」這一段，另外譬如說在第 93 頁的地方，他又提到漫遊者是一個他的身體是一個碎片，他的所謂「urban text」，這個運用的方式是？



郭秀鈴：92 頁他這裡提的，他說的「human texts」指的就是這個「城市」，另外他提出例子就是紐約，紐約的交通，雙子星...都用現代科技無止盡蓋出來的那些高塔，這些人類文本就是 human texts。然後第 93 頁的「urban text」，他還是在談「city」，在這都會裡面正在書寫的 texts，但你沒有辦法讀，因為你是這裡面的小分子，就像他之前提希臘神話的例子，回到這個紀念的層面，你認真的書寫這 urban text，但你無法清楚的說它。

林宏璋：這兩種文本展開的方式其實是不同的方式，在第一段他談到的、看到的全部，看了全景，第 92 頁第一段裡「...seeing the wholehuman texts」，他在談這個「human texts」就是「文化」，人類活動展開的結果，景觀嘛！一種 totalize 整體化的觀看經驗。第 92 頁第 3 段這邊，最後一句「instant transformed into a visionary」，怎麼樣的「visionary」？怎麼樣的「世界」呢？「Its hard to be down when you're up」如果你上去的話，從上面看下來很難想像下面的情況。所以我在這邊談他再談這種身體，觀看的經驗，剛剛郭老師也有談到這一點。另外一個我們在第 93 頁看到 texts 的方式又是不一樣的狀態

「wondersmünnern, whose bodies follow the thicks and thins of an urban "text" they write without being able to read it.」第二段第 3 行，談到行路者在創造一種城市的文本，他們在書寫著，卻沒辦法讀。「These practitioners make use of spaces that can not be seen」他們在創造一種空間，有點還蠻重要的，在 de Certeau 這個論點，他把「place」和「space」是區分開的，他認為所有人的身體經驗都在創造空間，從 place 裡面去創造空間。「their knowledge of them is」他們對於空間、知識的概念，如同對愛的互相擁抱，對方的手臂同樣盲目，因為看不到對方，這是非常貼切的，如同創造身體經驗的概念。抱歉跳一下，Guy-Ernest Debord 有些同學會知道，他在談 psychology geography，地理心理學的概念，類似城市游擊戰的戰略方式，他有在發展很類似 de Certeau 的概念，很有趣的是在他晚年時（他其實很早就去世）最後幾本書。他在用的標題是很奇怪的，滿帶有情慾

的方式來描繪都市。我們拉回到這行路者、遊蕩者，一種城市的遊走的執紼子弟的方式，這是在觀看時不得不用到的一個見解。

翁菁穗：老師我想問一下，就是在第 99 頁那一段，都是用城市漫遊者來做文學上的對應，他在最後一段有提到一些部分，他的第四段語詞及括號，請老師解釋。

同學：在這一段剛剛郭老師有講，就是他是用一種修辭法，譬如說它提到我們在行走上可以抄小路或是捷徑，在這樣的方式就一點像是修辭上的「轉喻」。另外還有，我覺得他一直會把一種平面的東西放在實踐上面，比如他說漫遊者所走出來的路徑是比地圖上描繪出來的更為真實的。除了他用一種方式將行動實踐具體化，又用文學方式和城市的遊走做一個對照，這是在念這一段時理解到的東西，然後我覺得在老師剛才講他的轉喻、換喻又是承襲佛洛伊德夢的解析裡面的關係。

林宏璋：每次一開始時我會和其他老師聊一下，一些概念會跑出來，反倒是如果我們要把它變成實質上的問題，我們就來談如果我們用這種身體的經驗來看，例如：在台北用這種方式，才可以把問題呈現出來，唸書畢竟是唸書，怎樣把知識轉到概念及生活可以切入，這才是好玩的，因為我也很好奇，我希望我今天來可以聊到一些很棒的問題，例如在台北走路的經驗怎樣，在伊斯坦堡走路的經驗怎樣？其實我還蠻希望得到大家的 feedback，不是一直像平常上課，禮拜五晚上大家應該放鬆。

同學：那可不可以也把台北 101 當作文章中談到的世貿大樓來討論？這樣比較有意義，因為台北本身就是一個有趣的都市，粗暴、虛榮、做作，都是每個大城市具備的特質，變成一個小說、散文、文本，都很有趣阿！反而若是一直隱喻或學術的，就不符合星期五晚上的輕鬆感覺。

蔡佩珊：其實我自己在看這篇的時候，一邊翻就覺得很好笑，跟自己居住的台北城是很像的，我覺得他是以一種垂直性的觀看整個城市，譬如說上城的華爾街大樓都是高的，到格林威治去，他可能是下城的。我覺得他很有趣的，用一種高度的方式描繪這個城市，這對我瞭解台北城市幾乎是一樣。例如說我們的東區他的高度是高的，可是某一些眷村區它就是低的，他利用這些高度來帶出居住在此區域居民的一些問題，用一種很詩意的方式。接下來他又把這些變成很極端的方式，跟高度極端的對立，把所有東西收攏在一起，比如說虛榮跟墮落，繁華跟貧窮一起來討論。

陳豪毅：我覺得我在讀這篇文章有稍稍談到 mapping 的概念，就是人在都市遊走，他在創造與認

知這個空間，這就是你在自己作地圖的概念，當你的日常生活中有一個習慣地方要去時，會習慣坐捷運或公車去，實際這種人的動作，就是你在型塑一個地圖，就是你的台北市地圖。

楊雅苓：我想提另外一個部分，我比較有興趣他談到權力這件事情，就是你作了一個城市，你努力把每一個人放進你要的框框，可是你永遠沒辦法把人放在那個位置上，永遠都會有意外的事情發生，我覺得這是我讀到有趣的地方，就是你看我們不停在興建新城市，大家不停想把人歸納，但你永遠沒辦法歸納，學校也是這樣，我們學藝術也是，我們不停在歸納。權力的部分比較有趣是想要去歸納你這個人，想要去控管，可是也沒有真正辦法去控管所有事情，這是很喜歡的部分。

陳文祥：我讀原文也有一些很慘痛的經驗。我一個很大的心得就是說，是需要想像力的。通常我們都會想要把它逐字的意思來翻，就會陷入一個越來越窄的路而卡在那裡動不了，想像出來的解釋有些偏離也沒關係，當然要討論這篇文章還是需要對它有瞭解，才能針對這篇文章他要講的內容把它移到我們自己的空間來談經驗，如何用一種最有效也最快的方法來講這篇文章講出來。另外，這篇文章講到紐約，我自己在那邊住5年，自己有些經驗，我也住過哈林區，我走進哈林區就覺得很驚訝，我懷疑這邊是貧民窟嗎？因為那邊的街道、建築應該像我想像中的高級住宅區，但卻是貧民窟，裡面住的大多是一些較下階層的人，可能就對應剛才講的權力的掌控。就是說設計這都市的人本來是設計給有錢人住的，但隨著時空轉變，最後住進去的卻是一些窮人，就是說這些設計沒有辦法真正被控制，隨著他的想像，那些人在這邊活動，這是我對哈林區的一些經驗。



郭秀鈴：我比較想談的是一個空間、一個熟悉的城市。同學可以比較一下從城市的 a 點到 b 點，每個人的路線都不盡相同，會這樣走跟那樣走的理由也不盡相同，可能從我們學校走到關渡捷運站的路線和每個同學的方式也不一樣。這都市裡面的生活方式，其實是國家政

府所沒辦法掌控的，是一般區域性的個體權力不同，或是一個城市、一棟房子、曾在這裡住過的人，發生過的事，這是我覺得談在都市裡面個人經驗有趣的地方。後來更有趣的是談都市跟謠傳的差異，都市是開放自由的，謠言他其實是一個有強制性，會讓人被迫接受它，透過 media 或是生活裡、家庭裡的謠傳散佈，他更容易掌控都市，這不知同學有什麼看法意見？第 107 頁。

蔡佩珊：剛剛雅芬談權力的爭奪我覺得很有趣。這篇文章很有趣的就是，當你站在這上面時，你就覺得自己是一個上帝，開始看下面的民眾；如果你也是現身在下面的時候，在行走的時候，你就是被收納在這裡面，好像在走迷宮，你不知道在這建築擋住的後面是什麼；但是你站在上面時就像一個神，在看你製造的迷宮，清楚路徑的方向，就像在看很多電影的鏡頭轉移，慢慢下來。有趣的是「Voyeurs」它帶有一點情色的味道在窺視，是有慾望的方式在偷窺注視。

林宏璋：我覺得好像在台北不是太適合行走耶！我們現在談「walking the city」，我們知道是 de Certeau 這法國人跑到美國去登帝國大廈，一下子又回到巴黎行走。對我來講巴黎是一種平面展開的方式，也許 de Certeau 有類似的經驗轉換，我們回到台北的空間經驗裡面來談，其實我很少空間經驗是平面狀態，更別說現在有捷運，在台北的空間經驗，自我技術很難伸展開來。當然我們也可以用另一種方式來思考，在這篇文章後面，我們都可以讀到理性的氛圍及佛洛依德談很有名的例子。「自我技術」是傅科在他中晚期的時候，談到 technology，台灣就把它翻成技術，事實上那邊有個概念是跟權力的布置或意識型態的布置是對應的，屬於權力的展現，所以，這自我技術不光只是權力、集體的，另一方面是個體。

楊雅芬：我要回應老師的那個部分，就是他裡面其實有談到城市的系統的概念，就是城市控管的方式，這其實讓我想到「赤裸人」的一件作品，就是有一個女孩走在大街上不管走到哪，都穿一件紅色毛衣，當他把這概念放在作品上時，其實他是反應在城市中，只要你走在大街上，所有人在窺視著你，這個部分跟這裡談的有一點像，縱使是處於被窺視的狀態下，還是有些地方是無法被窺視到的。他在第 96 頁的第 2 段，有點像是每天例行的創造力部分，隱藏在你控制之後的那些東西。

同學：我住嘉義，我覺得裡面有一個「高度」很有趣，嘉義市一個很平的，沒有很多很高的，也沒有很巴洛克式的旋律；而當我坐在台北時都感覺是垂直式的，就像老師剛剛說的，

這好像不是一個適合行走的空間。嘉義晚上 6 點就沒有車子了，人在那樣的城市，就相對寬廣，相對於都市來說，旋律就會比較簡單。所以他用一些文本來講，很適合用這些大城市來貫穿，大城市可以這樣無限地不斷詮釋、不斷擴張，這是我自己的感覺。

蔡佩珊：譬如我居住的是高雄，後來來台北，我覺得這 2 個城市有很大的不同是，高雄是一個規劃好再去蓋的城市，所以是垂直排列，我也覺得他不好玩、不性感、單調、無聊，已經被規劃的很好，像是一個乖小孩從小被規定好；不像台北很多小地方先發展後政府才介入，要求搬遷，這是 2 個城市好玩的地方，也有權力的關係在當中運作。

楊雅苓：聽你們這樣講，我是一個台北長大的小孩，其實，我沒有行走過，一直被輸送，就像他裡面所寫，自己是當中的各種碎片，另外我從來不知道高雄沒有拆遷這種事情。

蔡佩珊：因為高雄的拆遷是在都市計劃好時；會先強迫搬離，是在都市計畫之前。

楊雅苓：可是我在想啊！人有没有可能脫離城市啊？就是我不想再被輸送的時候只好去旅行，可是我在旅行時，只是又進入了另一個輸送帶上。比如輸送帶不發達的地方，反而很多人要去，就是當你意識到活在輸送帶的時候。

同 學：我很有興趣你剛剛講的輸送帶，我覺得很棒，輸送帶這概念很統一，所有城市都有一種拷貝的問題，因為每個城市的輸送帶規格也都是差不多的。

楊雅苓：人不是有一種本能？就是想要脫離被掌控，這就是人類創造及發揮的地方，就是你讀這篇可以去反觀人的主體是什麼？像他說的在窺視者的角度下你只是如同幻影一樣，人有時候已經不是人了。

翁菁穗：我講一下我自己的經驗好了，我也是在台北長大，只是我從中和再搬到台北市，我覺得我沒那麼強烈被輸送的感覺，因為我不會騎車，都是靠走路，所以常發現捷徑或防火巷。在我走路的經驗中回想都與這城市的文化有很深的體驗，例如西門町、天母，當我用腳去走時，可以體認到不同區域的不同文化，也可能是習慣問題，今年暑假我去北歐冰島，也是個讓我很震撼的地方，沒有一個限定的路，冰河、冰原，沒有一個規定的路線，所以可以在其中遊移。當我有這樣的經驗後，回到台北感覺有種被束縛的感覺，從一個籠子到另一個籠子，透過捷運從 a 點到 b 點，所以我也在想，或許我們可以不要透過交通工具，而用自己的雙腳，應該會有不同體認。

鄭林佳：這篇其實「時間」也是一個蠻有趣的點，你在這樣垂直的城市裡，相對時間也是被壓縮的，例如城市裡使用的輸送帶，是因為需要快速而便利，城市空間和他的型塑也是相關

的，例如在工商社會裡，城市的需求可能是快速便捷的運輸管道；但是在鄉下，他們的工作型態、空間形式、文化意含就不一樣了，需求跟速度的要求是有關係的。

湯凱均：我想要提出一點就是，是不是我們離開了我們現在所居住的地方到另一個地方，再回到居住的地方，我們才能夠對自己居住所在有更新的想法。因為我在台北長大到高雄唸書，再回到台北時，就有很深的感受。他寫這篇的意義會不會也在告訴我們說去多接觸不同的東西後，你會對自己所在地方有更深的感觸。



陳愷璜：我沒看完，但就看一下，而很注意在聽，我不太能接受你們的論點，或是說完全無法接受你們的論點。因為我認為，我對 de Certeau 這個人不瞭解，我直接的判斷就是說我不認為他談的「spatial practices」，可以比照台北 101。我覺得在經驗裡面，可以投射的部分，可以疊合的部分是有的。在這個世界上每個城市都像他講的是一個「urban island」，是個「島」，所以巴黎的那個島叫法國島，紐約的叫曼哈頓。你知道每個大都會他都是一個島，柏林他絕對是一個島，因為冷戰、因為戰爭。所以台北是不是一個島？台北應該漸漸的在成爲一個島。這個高度我不認為是能比對的，因為每個城市的高度不只是單純的地理、地質高度，同時是政治高度，所以這個政治高度就會形成一種非常詭異、非常弔詭權利意志的展現，就像台北高嗎？我覺得一點都不高。但是它卻號稱有最高的建築物，我覺得這是非常奇妙的事件，簡直是 fantasy，太奇特。台灣還有一個更弔詭的地方，就是台灣基本上不是很多層次，我在想是不是像漸凍人，這個文本不能比照台灣是因為 walking 這個概念，在台灣是逐漸消失的概念。不只台北市，台北市根本不能散步，台灣的 urban 是否在無限制的蔓延，增生跟擴大，這個聯結並不是一個你我所願，但是它卻是透過很奇特、很奇妙一種權利的結構不斷的被連結起來，所以你會發現，剛才說中和不算鄉下！可是我跟你講，過去的中和就是鄉下，過去中和、永和、每一個地方都是跟台北切開的，但是今天它只有在政治概念上、權利概念上有切分，可是事實上是全

盤連在一起的，你根本沒有辦法去區分，所以疆域化的概念，沒有透過關於空間實踐的方式，去對他作出質疑或辨證，我覺得我們都會上當。這個提醒，我覺得這個文本不是只用來讀的，它很明白是一個「spatial practices」，他彷彿應該回應到各位剛提到的重點，他要可以被成爲一種實踐的想像，或想像的實踐，而不是一個移植的對照，移植的對照是對我們不會起太大的作用，因爲異質性太強。但我很欣賞他提到很強調行人作爲「城市英雄」的概念，他們都採取「游牧」的態度在遊走，形成新的城市空間的文本。我覺得它雖然是詩意的，帶有強度的文學特性，可是我覺得它正是舉出這樣的概念，但才能顛覆「西方」的城市生活，因爲西方的城市生活其實是透過我們亦步亦趨在追隨的資本主義、商品化的概念被建構起來的。那我們的都市是不是達到那個狀態？我覺得不是！我去的地方不是特別多，可是我偏題講一下曾經幾年住在巴黎走路的經驗，到哪裡你都能走路，基本上那個地方就是給人走路的地方，我覺得非常懸疑的：我們住在一個不能走路的地方，卻在講一件走路才會有的概念，真的非常玄疑，我一直聽覺得很好笑，根本是一個虛擬，看起來是，根本不是，我覺得這有趣極了。我講一個上個禮拜的切身經驗，因爲剛好得到兩張招待卷要去聽卡列拉斯，通常我進去台北不是搭地鐵就是開車，這意味著我對這個都市極爲陌生；因爲我是一個很奇怪的地下工作人員，都在管狀物中行走，或是剛提到的某種奇特的輸送帶，或是駕著一個立方體的空間遊走。但是那一天我是到了一個很遠的地方然後走路過去，走了半個小時之後我就跟太太說：「台北市怎麼變這麼多？」我忽然發現我完全不認識它，我的身體不只是在穿越，我還碰到很多人，雖然都是不認識的人，如文章說的：沒有五官，沒有臉孔。我覺得奇特的是，在車子裡會覺得這個城市沒什麼變，可是當你下車行走時，發現跟過往經驗不同。我必須回過頭談個人經驗的部分是說這個空間實踐，我覺得西方的都會建構，可能這個文章是由個別經驗出發點去談，可是事實上我覺得最重要的隱喻，事實上是從歐洲、西方文明對都市、空間建構很重要的邏輯起點，這個思維是這樣開始的，那些東西在我們這裡並沒有。這些例子其實是設身處地想，從文本思考台灣快要變成一個都市島的這件事、現象或事實，這些權利的操作、操弄，可不可以成爲我們對城市的概念裡面，有一天你將如何在他裡頭或著某個高度去行走、去窺視，去建構出一個我們的閱讀邏輯，我比較好奇的是這樣的想像。

郭秀鈴：他談的城市其實是西方都市發展模式，他談的是 20 世紀而不是中世紀，一開始就講紐

約，說紐約不像羅馬一樣，它沒有那麼多的都市發展軌跡，它是一個計劃出來的城市，是都市計畫家、建築師先畫出來才建造的城市，所以說他想要挑戰的是整個都市權力運作的狀況，都市概念被震盪出來的，都市裡的個體怎麼樣的去應對這個被架構出來的狀態，它是一個「物」的真實的狀態還是一個被架構出來的 concept。我想剛剛有同學比較台北、嘉義，都市跟鄉下，我想的確經驗是很不一樣的，今日的差異也越來越小，整個台灣在都市化，都市越來越擴張，鄉下被監視或說被監控的狀況是相對的減少，當然也不是沒有，而是不同的模式，可是作為現代化的掌控，當權者對於個體掌控，方式是更透徹、更無為不至，這些是剛剛聽你們講聯想到的。

林宏璋：剛剛你們談到的一些在地經驗，其實我蠻慚愧的，我這輩子住最久的城市就是紐約，台北我都要靠 GPS 找路。但我開始思考一些問題：台北真正能成為行路者的空間有哪些？台北的公共空間事實上不多，shopping 可以是行路的方式，另外如果是聚落的話，如台北市的舊聚落，像是三角渡一帶，它像一個獨立空間；或寶藏巖的空間，不論視覺、聽覺、身體感，是很複雜的行走，它的縱錯複雜很符合 de Certeau 的描述，可以從行路的缺席來思考亞洲都市的城市面向，同時也要來呼應郭老師剛才談到的幾個面向，亞洲都市在很短時間被建立，表面上沒有建築師的法則，但實際上有一個更大的 power 運作方式，不論是政府或經濟，都是來自於一個權力的部屬策略。從這樣的交叉閱讀，我們開始可以思考一些空間的概念，這篇文章最後回到的概念其實是有趣的。例如剛才雅茶讀到的，先不管怎麼樣的規範總是有一些間隙可以插入，他談的空間實踐，地方與空間的對比，第 110 頁最後那一句，去實踐空間本身是要去重返、重複那樂趣及靜默孩童的經驗，「To practice space is thus to repeat the joyful and silent experience of childhood ; it is ,in a place, to be other and to move toward the other」在那地方你變成「他者」並且朝向「他者」移動，你的自身經驗一直不斷的被他者所置換，或是移向它者的空間經驗，這是一個行路者基本展現他自身的方式，如果這裡有一個在地的意義的話，例如剛才說的輸送是一種孤立的狀態等。

劉 躍：我看這篇文章時有想到卡爾維諾「看不見的城市」，其實他在談一個概念的城市。文章一直提到城市的符號化及可讀性，他一直把接觸到的城市概念化，或說把它變成為文本閱讀，但最後一段他提到城市的居住性，我不大清楚這段的意義，和前面行文的關連，有點看不出來，想知道大家的看法，第 104 頁到之後的目的是什麼？他要特別討論到的

目標是什麼？

郭秀鈴：他從都市的街道命名的象徵性來談，用一種很縝密的方式談出來，他整個架構的真實的 everyday life，這些進步的、舒適的、安全的環境，他的整個分析鋪陳架構，現代化的過程，在這裡他想要挖掘出來的、對抗的真實生活，行路者在都市裡的遊走生存方式，在 105 頁下面，談到這些是都市計畫者無法掌控的強大力量，是一個對現代化都市顛覆的極度表現，在現代性裡面不斷的講到的規劃、歸訓、計算、測量、一切都在人的掌控內，這些實質上都是一直在被接觸，真實的、細微的、我們沒有觀察到的，作為都市的行走者或個體來說，有無數種對抗的方式。這是這篇文章想要提出的重點。



【讀窟三】

Michel Foucault - The Subject and Power

The Subject and Power

MICHEL FOUCAULT

The ideas which I would like to discuss here represent neither a theory nor a methodology.

Why Study

Power?

The Question

of the

Subject

I would like to say, first of all, what has been the goal of my work during the last twenty years. It has not been to analyze the phenomena of power, nor to elaborate the foundations of such an analysis.

My objective, instead, has been to create a history of the different modes by which, in our culture, human beings are made subjects. My work has dealt with three modes of objectification which transform human beings into subjects.

The first is the modes of inquiry which try to give themselves the status of sciences: for example, the objectivizing of the speaking subject in *grammar*, *general*, philology, and linguistics. Or again, in this first mode, the objectivizing of the productive subject, the subject who labors, in the analysis of wealth and of economics. Or, a third example, the objectivizing of the sheer fact of being alive in natural history or biology.

In the second part of my work, I have studied the objectivizing of the subject in what I shall call "dividing practices." The subject is either divided inside himself or divided from others. This process objectivizes him. Examples are the mad and the sane, the sick and the healthy, the criminals and the "good boys."

Finally, I have sought to study—it is my current work—the way a human being turns himself into a subject. For example, I have chosen the domain of sexuality—how men have learned to recognize themselves as subjects of "sexuality."

Thus, it is not power but the subject which is the general theme of my research.

It is true that I became quite involved with the question of power. It soon appeared to me that, while the human subject is placed in relations of produc-

【時間】12/4 (二) pm7:10~pm9:10

【與會教授】陳愷璜、林宏璋

【參與人數】15 人

【議題探討】

Michel Foucault 的〈The Subject and Power〉提供我們在思考主體或主體性這個概念時必須要有的兩個面。一是思考主體如何行塑自身；第二就是主題如何隸屬於更大的主體。這個概念也是主體在主體化過程中必要的。一個就是讓主體知道主體是什麼，然後這個主體知道自己是什麼，怎麼透過更大的副主體的一個的脈絡去獲得承認他自身的這樣一個場合，這些都是屬於觀察主體的一個試驗。換言之，這個主體跟我們在討論主體的時候不只是主體，包括如何認知自身的存在。

如果傅科的概念跟自由放在一塊時，那自由是不是也是種權力的運作？自由，很多哲學家、很多法律的專家都給過定義！沙特所謂的自由，就是在於爭取更多的自由。真正的自由就是你擁有造反的自由就叫自由。沙特所說的，「把手弄髒就是自由」。如果按照這個方式來思考的話，我們是否真的自由？如果回到沙特這個概念來思考，就是說人的自由就是要透過爭取你的自由才可以得到自由，才能談自由，那你的抵抗跟獨立性的那個自由，才是自由。

追求自由是否就是在追求權力？這個反問指出，是否在這個當中精神正常跟精神不正常，就是有兩個課題，精神正常在理性的架構下，有一個終極目標在那邊，所以權力在那個終極目標之下是有一個目的性，因此我可否去猜測，精神不正常是不是在理性之外，有沒有一個權力的意圖或是權力的認知？我們如何去找到在我們的社會中所認知的，精神正常是什麼？又或者我們了解在精神不正常的領域該發揮什麼？我們如何透過權力去架構出主體，權力的產生，是否代表他的生成跟衰亡？

傅科在這本書所談的權利跟主體時，有兩個主要的方向可以參照，一個是權利在法文中有「能夠」的意思，當你有「能力」去做什麼事的時候，這個權利就浮現了。另一個是每個人的主體都能夠形成的「流變」，那個流變是會讓主體不斷建構，又不斷消失。



【會議紀錄】

林宏璋：「分割」我覺得有些中文對應的字眼我們可以思考，就是說，我剛才才談到「差異性」的概念。另外我們可以怎麼樣去思考這個差異性的概念，我們怎麼樣去區分，區別什麼叫「正常」？什麼叫「不正常」？那區分的概念是一個。拉岡有時候談到這個「副主體」的概念時，那第一點就是說：這個主體他們本身是從自身去區分開來，「從自身區分開來」我們可以怎麼去思考？那我是不好的？或是好的？什麼叫好？什麼叫不好？我這樣 very sick 我這樣很 dividing from the other, The other 他是罪犯，我是正常的，主要在談的這個概念。其實當然是個「副主體」，我們在思考主體性的時候，一個主體或主體性這個概念必須要有的兩個面，一個原則。一個就是思考主體如何行塑自身；第二個就是主體如何隸屬於更大的主體。這個概念也是主體在主體化過程中必要的。一個就是讓主體知道主體是什麼，然後這個主體知道自己是什麼，怎麼透過更大的副主體的一個的脈絡去獲得承認他自身的這樣一個場合，這些都是屬於你把他使用在觀察主體的一個試驗；換言之，這個主體跟我們在討論主體的時候不光是主體，不光是說我們怎麼樣去感覺，怎麼樣去認知自身的存在，這邊有包含著副主體的網絡在那邊。從拉岡展示就是在談這些東西。

陳豪毅：有一個疑問，就是在談康德的「什麼是啓蒙」的想法的時候，這邊其實是有那個理性的看法；而因為理性是相對的東西，精神正常跟不正常。然後我試想當理性的東西要放在主體談時，我覺得我讀到的傅科是，他將「對理性的對抗」放到更個人主義式的，就是他強調那個獨立的主體到底是怎麼去誠服於那個理性還有整個機制。那個主體其實有兩種過程，這兩種過程其實是可以很強烈分析出權利到底是怎麼運作的。如果放在個人觀察的話，就是有一個是誠服於某一個人，另外一個，就是你可以找尋對自己的認同，從這兩點來看前面的分析的話，因為我會去聯想到那個康德在談的，就是啓蒙帶給我們一種你不要懶惰，要做，「你不要」這一類較義正嚴詞的規範，這其實他雖然有一種訴求，可是事實上就是一種規訓在那邊。

林宏璋：「欸...你又在睡啦，你不要懶惰要自己...」，基本上就是康德的一個概念，你不要懶惰裡面主要一個概念，就是「要自己來呀！」，不要懶惰，不能依靠誰啦！等等。主要有「不要懶惰」然後那個我常愛用的「勇於知」這樣一個概念。

林宏璋：這是其實這也牽涉到一個，就是在讀傅科時，把康德這篇文章搬出來，搬到 20 世紀來，裡面牽涉到一個很主要的辯論，這個主要辯論就是放在後現代主義跟現代主義時間的分裂，尤其在現代主義裡面的，尤其是法國學者，從這個立歐塔一直到傅科，他們對於應該這樣講德系學者哈伯瑪斯這些人，有關於後現代定位的題材，哈伯瑪斯一直在談那個什麼現代主義的一個延續呀！未完成的一個東西呀！其實他有這個概念，後現代要延續的一個概念，基本上就是繼續理性的狀態。然後這個法國學者其實包含這些，包含傅科、德西達等等，然後他們全部被哈伯瑪斯打到一邊去，哈伯瑪斯在談就是，其實就是他們的志業延伸：從這個尼采以來的這個「癡狂哲學」！諸如此類的東西，然後基本上是一種非理性哲學的主要概念。那傅科這篇文章事實上他在研究談的就是說從啟蒙時代的理性其實不是理性，它們只是「工具理性」，是符合各「生產原則」裡面出來的理性原則，然後這種理性也就是說他只是一個生產過程，爲了這個目的而呈現出來的理性。他只是爲了這個目的地，就像我們解了一個數學題目，然後我目標是把數學解出來，這樣一個理性叫工具理性，然後這個工具理性基本上是對於傅科在談的這個，其實理性不光只是這樣。然後，文章裡面還有一些滿重要的，就是說傅科在談的就是說「人的成熟狀態」，因爲那也是康德一直在談，其實這個「不能懶惰」，其實就是要你作一個成熟的人，你就是一個自爲的主體。然後傅科在談人不是自爲、也不成熟，所以我們都還可以懶惰。

陳愷璜：你們手上有這個資料嗎？傅科論何謂啟蒙？

陳愷璜：就是這個裡面的資料，簡單說明一下，裡面有一篇這個繁體版的，就是那個傅科論何謂啟蒙，然後底下是英文版，底下是法文版。後面有兩篇，有一篇是繁體版，有一篇是簡體版，那個不是傅科寫的，那個是康德在講的何謂啟蒙；因爲有那一篇，日後傅科才會把它帶到現在，才會有一篇傅科論何謂啟蒙。

林宏璋：讀書會現在已經越來越像讀書會了，現在「讀品」越來越多。

林宏璋：也許我們可以從接下來談我們剛剛提的，「何謂體制」。我覺得傅科在這篇文章裡面，他談的就是說他權力怎麼樣呈現的形式，不是問 what is power? 他本身不是在問「what」這概念，他在問「什麼」，「how」的概念，所以我們在讀這篇文章裡面有出現這個問題，

他是如何去呈現的？所以我們把康德的這個概念，把他這個文章的標題作一個思考的話。事實上傅科在「何謂啟蒙」？事實上他在談 how is enlight, 啟蒙如何呈現他自身的問題？我覺得他有這個一個很自豪的基本論述，這概念也是我們在英語文章裡面大概 424 頁這邊他談到，不是在問 what、why 的問題，他是在問一個「how」的問題。那個 how 的第二段的第二小節，然後這個問題也是在研究 how 的問題，事實上也是藝術做藝術理論的一直去呈現的處理問題的方式，一個很不一樣的地方，為什麼？此話怎講？譬如說在過去藝術有個概念，在呈現 what is beauty? what is art? 然後相反的，我覺得好像從八〇年代以後的這個藝術呈現，他自身問句的問題，就變成 how is art possible? 藝術是如何可行的？how is art impossible? 藝術是如何不可行的？我覺得基本上當代藝術有在呈現這個問題，有在呈現「how」，而不是「what」。我覺得這是跟大家比較有關係的，how 跟 what 的這個區別。

方致評：前面他有講到權力跟自由有相互的關係，而權力又是另外一種變相的策略，那這樣子的話，自由是否和權力產生矛盾？

林宏璋：這點其實是很有趣的問題！就是傅科在談「power」這個概念，就是「權力」，他一直要把他這個立場講得很清楚，在澄清這個立場，他的這個權力不光只是控管社會接觸社會裡面運作的權力，也有在談他這個權力有另外一種關係存在，就是屬於是個體的，不是反制於社會權力的另外一種權力關係。就是說，傅科至少在這篇文章裡面，他回應到先前談的，人家都在說傅科，你就是在談權力、權力，你這個就是統治社會權，其實他一直在強調的是，第一個：抗爭的，個體抗爭的那個權力關係，抗爭權力，換言之就是個體有這個權力的概念。第二點：論述跟分析，去詮釋權力概念裡面，他其實有一個主動去破解權力關係的位置，就是有這兩種位置。策略跟自由這當然也是透過權力的表現，換言之，我們所瞭解的這個權力有正反兩面。

方致評：那這樣的話，除了闡述權力之外還有其他的批判嗎？

林宏璋：像傅科他其實談的比較少，然後這也是一般在研究傅科時覺得說，傅科他們在晚期做的一些寫作，裡面比較欠缺的是人怎麼樣去活在權力之外？怎麼樣去跟權力抗爭？但是似乎他在談權力這個東西的時候，好像很堅固不可搖撼的一個對象，然後這些概念呢？這些概念在傅科之後的這些學者，好像越來越多的學者，譬如說我們剛才提到的例子，他們主要的分析跟理論架構都放置在怎麼樣去跟權力抗爭的這個問題上。相反的，好像一

般對傅科的這個評述裡面，談到他一直使用這個字眼的時候，很少談到權力之外，其實很少，有些論點就是認為傅科是比較被動的、權力的一個分析者。

學生：傅科他對權力的觀念，是抱持一種開放的態度嗎？

林宏璋：我覺得他對權力的分析事實上不是很多，事實上我們剛才才談到，就是他有正面反面、個人集體的、社會的，他各式各樣的權力他幾乎都談得還滿淋漓盡致的。

學生：其實我覺得這就像一個網絡，是不是意味著沒有自由？

林宏璋：可是也是必須要自己去爭取呀！

學生：其實傅科他在分析的，就是社會一個脈絡，那他並沒有說要提出一個解決的方案去解決，譬如說現在在座的話，我們知道是男權跟女權嘛！那為什麼是成為男生跟女生對戰的模樣，那是不是背後有一個權力機制在操作的東西？可以假設你的父母親，他們所受的教育，教育體制就是這個權力機制啊！他會告訴你，你當男生的話應該穿什麼樣的衣服，女生的話應該穿什麼衣服。但是，事實上就我們的社會開放度來說的話，並沒有說二元分別的方法，男生跟女生，現在搞不好有人扮裝，有的是男同志、有的是女同志，那他不屬於這個權力機制所論述的這個範疇裡面呀！所以呢！這個我是覺得說，傅科他把當代社會主體跟權利來說，他把他解釋得很清楚，尤其以他是個男同志的身份，我覺得他來論述這個是非常貼切的，我自己的看法是這樣子。就是說他在裡面只是在分析說整個社會裡面，人的所謂的主體與現代所謂的主體，他背後一個權力運作上大致是怎麼樣，他自己如何解決？那當然你看這個情況，你可以選擇去遵守這個權力他給你的一個框架當然也可以，那你可能會活得比較順遂一點，當你要做這個權力機制操控的話，那你就需要做很多抗爭的動作，那你可能就會遭受異樣的眼光。

學生：那自由是應該天生被賦予還是被剝奪？自由應該是每一個人都有？

林宏璋：這是個好問題。

學生：對呀！自由本來就是每個人都有的權力。

林宏璋：我覺得這邊很有趣，就是說我們把傅科的概念跟自由把他放在一塊的話，剛才所有的學生都已經談到，就是說性別的型構是怎麼樣？性別跟權力的關係？那自由是不是也是種權力的運作？我不知道，突然有這種反應，那如果是自由，很多哲學家、很多法律的專家都給過定義！我腦子裡面突然浮現一個概念，就是你剛才問，真正的自由其實對我來說，真正的自由就是在於爭取更多的自由，這個叫「自由」。我突然腦子裡面冒出這一

句，這句沙特講的老話。換言之，就是說真正的自由就是你擁有造反的自由就叫自由。

然後，沙特就這樣子講，「把手弄髒就是自由」。台語要講什麼，撩落去！對不對？

林宏璋：不過，真的好好來想想看自由是什麼？我覺得這倒是一個好問題，換言之，如果按照這個方式來思考的話，我覺得一點都不自由。那你如果按照這個概念來思考的話，按照我們今天現在讀的，然後我們剛才也有提到，就是回到剛才沙特這個概念來思考，就是說人的自由就是要透過爭取你的自由才可以得到自由，才能談自由，那你的抵抗跟獨立性的那個自由，才是自由。

學生：你剛剛講說，人想自由就要去爭取，那我好奇的是到底我可以跟誰去爭取？那我能爭取的對象，難道就努力的對抗讓我們自由嗎？

林宏璋：要跟誰爭取自由？跟國家呀！跟國家體制爭取自由呀！跟機制爭取自由啊！其實這個都包含。然後跟擁有權力的機制進行抗爭，這些都是自由的一部份啊！

林宏璋：好像把問題搞得太嚴重了！不過我覺得在傅科的概念裡面有這個想法。

學生：我是有個想法，就是說，我們不是透過抗爭取自由，而是我們要去認識我們本來就是自由的，是不是？讓我聯想到就是晚期傅科的理論，就從認識自己那裡面，我覺得讓自己不自由其實就是自己，然後外部的權利都是接合的！其實外部的成立可以辨識「自我」，比如說你自己是「自我」，那我把你關在牢籠裡讓你辨識自我嗎？我不曉得！你那個說法，是自己覺得自己是自由的，那好像沙特在說我們不用管我們現在活得有多苦，我們只要心裡是樂觀的，不用在乎我們處在一個困境，是這個意思嗎？

學生：我覺得這個傅科講的權力跟自由的關係是你要有權力去爭取你的權力，你才有機會自由，並不是說貧困者他可能不知道他的權力在哪裡？就是他也不會去知道他的權力，假設是不同，反正就是我們知識份子所提到的權力行使方式在哪裡，所以我們會去行使我們的權力。

學生：所以就是說他不知道他可以擁有權力。

林宏璋：對！就是他其實不知道他行使權力，只是他被限制要去行使權利，因為這個就像很多人他就算知道自己有權力去做這件事情，他也不太能做這件事情。

學生：其實前面講一個狀態，就讓我想到自己是個戒嚴時代的人，我國中時候正好是戒嚴時代，突然間國二的時候，政府宣布停止戒嚴了，那我們就跟同學講說現在解除戒嚴啊！可是生活還是跟以前一樣啊！這是一個劃時代的時代，解除戒嚴之後有很多事情都可以做

了，可是大家不曉得要做什麼事，雖然我可以做一些事情，但是當初是一個跨時代的事件，所以那時候就像剛才學妹所講，可能自己剛有自由，但也許後面有個權力操控著你，他不讓你知道，也不讓你瞭解，你就永遠以為現在生活侷限的一個範疇，你就認為說你夠了。但當有一天你可能接觸到有人告訴你說背後的權力是怎麼樣的複雜，怎麼樣在操控著，這個時候你才猛然知道，原來我竟然擁有這麼多，那你開始就會覺得有點挑戰。

蔡佩珊：我覺得這就是為什麼會回歸啟蒙時代的原因了，因為，我覺得他往上溯源到康德，開始講你一定要回歸去操作的話，那很多權力架構就會開始出現。我們的理性架構出來會一致的去說什麼樣叫做正確的！什麼樣是正常的！那什麼樣叫做不正常的？從那個領悟一開始出來之後，很多的權力就開始進入限制我們的生活，所以我覺得傅科他在往上去溯源到啟蒙時代那個時候，他認為真正的啟蒙，不是康德提出來的理性，而是勇於求知的自由。

陳豪毅：我覺得這邊有一個反問，剛剛雅苓又提到權力是為了爭取更多的權力，然後我理解是說追求自由就是在追求權力，那我的這個反問其實就是說，會不會在這個當中，就是精神正常跟精神不正常，就是有兩個課題，那精神正常在理性的架構下，它有一個終極目標在那邊，所以權力在那個終極目標之下是有一個目的性，我們可不可以去猜測，就是在精神不正常，是不是在理性之外，他有沒有一個權力的意圖在，或是權力的認知在那邊？就是說，我需要獲得權力。那我在猜想，我一直在想像他的一些例子，例如我們去找到在我們的社會中所認知的，精神正常是什麼？那或者我們去知道在精神不正常的領域去發揮什麼？我覺得這邊有個策略上的思考，因為這文章一開始，我一直聯想到早上的課，其實我比較在乎的是我們如何透過權力去架構那個主體，那同時我們在認知權力的時候，其實有一種就是當權力成立的時候，就是你的侵犯性態度，就是權力的開始，就是你掌有權力。權力的產生，是代表他的生成跟他的衰亡就已經在那邊了，那批判性要從哪裡出現？譬如我們剛剛一直講說，權力要去批判，我們要去批判權力呀！那要怎麼去批判？

蔡佩珊：就是那個劃分正常跟不正常的啊！傅科也是有提過，在《規訓與罰責》中，就是在很久很久以前，看似不正常的人，會把他們丟到化外之地，那可能在現在社會當中，很像早期的「龍發堂」，可是當他們集結在那邊，他們就會有一種力量，然後去抗衡所謂的正常。

陳豪毅：你的意思就是說要保持正常人，就是要把正常集結起來，然後他的力量才會出現？

蔡佩珊：他在裡面有一段，就是電影《燦爛時光》裡面有一段是他們去發現到這些不正常人，他們被以更不正常的方式去對待他們，就是正常人以更不正常的方式去對待這群人，然後就有人去發現這樣的過程當中之後，很極力的去救人，然後把精神病患...這樣的遭過去對待他們，就是從龍發堂走向後來的精神病院心理諮商輔導。

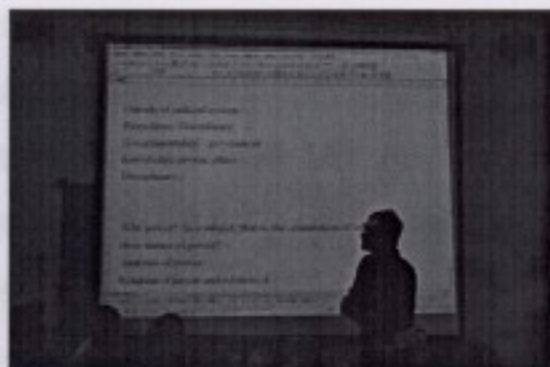
陳豪毅：這其實就是很啓蒙啊！這就是爲什麼要請領這張執照，就是請領這張執照的真正原因是什麼？然後，不知道，我就是突然想到這個問題，只是不正常那一塊還是沒有辦法去想像他的主體。

學生：其實我覺得權力就是發言權跟解釋權，誰掌握這個發言權跟解釋權，你的主體就是如何被行塑。

學生：可是那個權力是利益的「利」嗎？還是說是力量的「力」？

楊雅苓：力量的「力」，是指 power。

林宏璋：利益的利是 right。我們所說的 right 有兩種，一種是人本來擁有的，一種是法律所保障的，而傅科談的主要是 power 的部分。傅科在《瘋癲與文明》的書中所要談的是人的瘋狂不是真的瘋狂而是被認定爲懶惰的，其他的人所認定的正常的人，是這些正常的人將不正常的人呈現出來，表示自己的正常，一方面滿足自己的奇觀，一方面安慰自己可以回頭過自己的好好生活，有點這樣的概念。



林宏璋：在台灣什麼是瘋狂？台灣有些藝術家有類似討論的作品，展現出一種奇觀，例如張賢奇展示一種攝影版的瘋人船。

陳愷瑋：我不同意你們將「龍發堂」拿來跟「瘋人船」相提並論，因爲唯一可以引用的比較像是 Guy-Ernest Debord 的說法，這的確已經是社會的奇觀，而我們也都是奇觀的一部份，而我說不能比照瘋人船的原因是，這些台灣藝術家的主體，意識到這件事，也許它們的出

發點是良善的，但是其實他們消費了龍發堂，所以權利的機制是因為「它能夠」。傅科這本書當中有兩個奇特的部分，一個是權利在法文中有「能夠」的意思，當你有「能力」去做什麼事的時候，這個權利就浮現了。傅科所要強調的應該是每個人的主體都能夠形成的「流變」，他比較是在彰顯這個，那個流變是會讓主體不斷建構又不斷消失、不斷建構又不斷消失，所以我反對以龍發堂來比喻。我說個反話，就是幾乎拍過龍發堂的，幾乎都成名，所以他幾乎是補一個空缺，一個很奇特的空缺，所以如果你今天要去拍龍發堂，則必須要向傅科所說的抱持著用完全一種不同的觀看方式或思考方式，他事實上是可確保理論的成功，這個成功代表著一個透過權利操作主體的思維，我覺得比較是這樣。這裡面有很多例子在台灣都有很多例證可以談，例如他談「牧養權利」這個地方，談了很多他的看法，讓我想到慈濟功德會，我覺得在台灣這裡頭有很多可以相對應，還有之前提到的決定主體的形成不是只有你的生產力，還有階級鬥爭跟意識型態等，這都會牽涉到主體以什麼樣的方式出現，剛在講說那樣的攝影家怎麼樣去拍，她拍什麼？比較細膩的是這些東西，很有趣的，可以討論這麼多東西。

林宏璋：我覺得在龍發堂的這些看法裡面，我看到的跟你蠻一致的，只是沒想到用「消費」的字眼來談。

陳愷璜：其實只有講「消費」是不足的，我知道某些人的起點不是抱著消費的心態，我在講的不同意的是，龍發堂並不是一個跟傅科所講的瘋人船那樣的歷史背景，這是兩個區塊，他是不能比對的，我認為龍發堂在台灣的近代歷史是很有創意的，因為他超越國家機器，是一個權利的創造單位。這些認定並不是國家認定，不是社會認定，我們所講的瘋人船基本上是指歐洲所隱含的一個社會判斷，這是不太一樣的地方，反而是家人的判斷嫌棄，某種宗教的歧視，這個很奇特，因此我們不得不注意到權利的背後還有倫理的問題。

學生：大多數的人看龍發堂以為那只是個瘋人院，但其實那是個私人的機構，而那些私人機構是不斷在對抗國家機器的，例如有人去檢舉龍發堂裡的不人道，因此就讓社會媒體採訪，形成和政府的對立機構，的確是不能和瘋人船相比較。

陳愷璜：那是異托邦，那是社會外部空間奇特的產物，我批判的是這些藝術家，也許只是注重型態學上的呈現觀察，好像「觀看」的方式應該要扭轉到「凝視」的角度。

學生：詮釋的建置是否趨向精英的傾向？藉由建構出我的對立面來顯示自己的優位價值。

陳愷璜：我念一段傅科的文字：「我覺得知識份子這個詞很奇特，就我個人而言從來沒有遇到過

知識份子，我遇到過寫小說的、治病的...我遇到過教書的、畫畫的，還有那些我從來不知道他們在做什麼的人，可是就是沒有遇到過知識份子....我卻遇到過很多談論知識份子的人，從他們的言談中我總算對那是什麼東西開始有一點印象，這並不困難，因為他是一種相當人格化的，他對差不多任何事情都懷有負罪感，比如說話、保持沉默、什麼都不做也什麼都做，....知識份子判決、是譴責跟放逐的最好材料。」我想傅科的這段話有回應剛才討論到的「精英」比喻，還蠻巧妙地，他等於是在做自我批判。

陳愷璜：下面還有兩行，「我並不覺得知識份子談的太多，因為對我來說他們根本不存在，但是我卻發現談論知識份子的倒是越來越多，我對這件事情深感不安。」

翁菁穗：方才主任談到這篇是在探討主體的「可能性」與「流變」，主體是不斷的建構跟消亡，因此我想知道的是，是否主體的不斷建構跟消亡是不是因為權利的介入？當我處於本來的閱讀脈絡時，會放到政府或是機制對我們身為主體的一些限制，主任提供以主體的方式思考，傅科的用意是希望我們要知道權利的建構方式而知道自已的主體嗎？

陳愷璜：文章後面的部分：重要的不是發現我們是什麼，而是拒絕我們「是」的那個東西，如果主體有一個流變的可能，那應該是這樣。所以是不斷的回過頭在質疑你認為的「是」，那才有可能形成新的可能，流變顯然不是目的，是手段。

方致評：他說主體的對象化的那個「對象」說的是不是權利。只有我們「講」的同時，主體存在並且瞬間死亡，所以權利是我們自己用來反射自己主體是什麼的東西，主體只有宣示不同的權利時來達到不同的主體，所以主體是一種流動性的關係。這是我的看法，權利是用來認定主體的媒介。

陳愷璜：424 頁上面的第四行強調不是發現我們是什麼，而是拒絕我們所可能「是」的狀態，並且要想像或建立我們所可能「是」的。

翁菁穗：是不是在說要我們去破除應有的權利或是社會機制所給我們的一個身份的認同，我們要去破除這樣一個隱蔽的對自身的認識，是否他希望我們去揭開這樣的隱蔽並了解自己，或是使自己的主體得以建立？

陳愷璜：這樣的理解當然是可行的，但是你不要忘記傅科在文章的前端，開宗明義的說這篇文章不是理論也不是方法論。他講他研究的問題不是權利，是「主體」。文章中講的牧養權利等，這些是他的專長，他總是回到歷史，再回到當下。兩個主軸，一個是知識，一個是權利。

【讀窟四】

Michel Foucault -- Of other Spaces

[foucaultinfo]↵

Michel Foucault. Of Other Spaces (1967). Heterotopias.↵

This text, entitled "Des Espace Autres," and published by the French journal Architecture/Mouvement/Continuité in October, 1984, was the basis of a lecture given by Michel Foucault in March 1967. Although not reviewed for publication by the author and thus not part of the official corpus of his work, the manuscript was released into the public domain for an exhibition in Berlin shortly before Michel Foucault's death. Translated from the French by Jay Miskowicz.↵

The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the world. The nineteenth century found its essential mythological resources in the second principle of thermodynamics- The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment. I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. One could perhaps say that certain ideological conflicts animating present-day polemics oppose the pious descendants of time and the determined inhabitants of space. Structuralism, or at least which is grouped under this slightly too general name, is the effort to establish, between elements that could have been connected on a temporal axis, an ensemble of relations that makes them appear

【時間】12/11 (二) pm7:10~pm9:10

【與會教授】陳愷璜、林宏璋、郭秀鈴

【參與人數】16人

【議題探討】

Michel Foucault 的〈Of Other Space〉在文章開始的時候，有一個認識論的歷史介紹，談認識論的移轉，從時間過渡到空間的一個認識範圍，即從時間認知到空間認知的範圍。這篇文章被廣泛的影響到有關於大概在最近這三、四十年來，有關於於空間理論的一些很重要的一些文章。例如 Foucault 的異托邦概念，同時稍晚的一個研究有關於空間理論的學者，也是滿重要的一個貢獻者，Henry Lefevre，談的是空間製造等的概念，「Heterotopias」，「異托邦」的這個概念在他們的定義之下，就是一個「差異之地」，「Heterotopias is different」的這個概念，相較於之前的空間理論的概念，例如 Bachelard 的「空間詩學」(Poetical Spaces)，是採取屬於現象學、直觀的方式來看待空間的概念；這些理論，這些對空間的這個概念，從 Foucault 之後開始有一個移轉，他開始把一種比較屬於心理空間的概念轉換成對現實社會空間的認知概念。關於 Foucault 的理論，一直到當代，都還有很多詮釋的空間，由於這個模糊性，讓他這篇文章到當代都還有一個當代詮釋的可能性。例如在中研院有一位法國的學者叫 Dr. Megan 的言講，就是利用傅柯這個 Heterotopias (異托邦) 的概念，談到台灣的現狀，為什麼他認為台灣是一個異托邦的狀態，因為他認為台灣是一個 nation state，「de facto」，它是一個「既成事實」的一個國家，不是一個「de jure」(法律狀態)被法律所承認的一個「nation state」，因此將台灣以國家性的開展方式來討論，事實上是一個很中肯的寫照。

另外談到「Westphalia society」(西伐利亞社會)，在西伐利亞條約的時候，基本上是劃分了歐洲國家的這個版圖，所以它在這裡邊有一個概念就是把國家當成一個 Construction、一種構成、一種敘事的方式。以此聯繫到我們現在在談的國家理論，在後殖民理論裡面談國家概念的一些原理。譬如說：Benedict Anderson 在談國家是個想像社區的概念，他認為這西伐利亞社會，西伐利亞條約裡面所構成的國家性，基本上是一個 Construction，是一個「imaginary Construction」，是各種想像的構成概念。比方台灣的一些例子，包括故宮、文化認同、國家認同的問題，也談論到台灣那個街道命名都是以中國的城市來作為一個版子，就是說街道命名的方式自成系統；另一方面，構成了台灣的，一個異托邦的一個狀態，相

對於中國的異托邦。



【會議摘要】

湯凱鈞：傅柯他把空間變成是有三種空間去談，然後一開始，就是在他所謂的異質空間，異托邦空間的前面一整大段，就是在講真實存在的這個空間，他指的地方都是比較真實的地方，這個空間是會演變的。比如說他有提到的例子是，由中世紀然後演變到後來是宇宙論所構成的空間，然後到最後就是到現代，一個演變過程。在這之中，就是他提到另外兩個空間，一個是烏托邦，一個是異托邦。所謂的「烏托邦」，他指的是一個虛構空間；然後異質空間，就是指「異托邦」，它存在於真實空間的某些部分，然後他就是以六個原則來解釋解異托邦的概念。其中有一個部分，在解釋異托邦一開始時，他在講「鏡子」的那個地方，他是指說：鏡子就像是烏托邦，然後它是一個沒有地點的地點。然後，又把鏡子它引起的作用，它會引起一個異托邦的作用。他寫說：我在絕對真實的鏡子裡面看見自己，然後包括我周圍的一切，然後這就是引起了一個真實和一個虛構之間一個概念的討論。後面開始講的就是那些原則，其中第一點就是「普通」：每一個文化都可以發現異質空間，只是形式不一樣。那這樣子的異質空間就分為兩種，第一個就是危機異質空間，是一個正在逐漸消失的一個空間；再來就是和這個空間不一樣的，是偏差的異質空間。那這個偏差的異質空間就是安置一些所謂偏離正軌的一些人，其中養老院是，因為他覺得沒有工作能力的那些人，就是一些已經不是處於社會中，沒有工作的人，他們已經喪失了一些能力；像養老院也是一個安置偏離正軌的人的地方。再來第二個原則是，當社會跟歷史發展的時候，這個異質空間的功能同步地一起改變。比如說，他提到公墓，在十八世紀之前，公墓是位於城市的中心，到後來，十九世紀的時候就是演變成座落於城市的郊外。第三個原則，就是所謂的並置、並列跟矛盾的一個原則，因為他說：每一個單獨的地點裡面，都可以並列各彼此矛盾的空間和基地，那他學的就是花園的例

子，花園就是它歷經了千年的創造，然後它具有十分深刻的意義。以及意義的重疊，比如他提到就是波斯的花園，波斯的花園裡面就並置的四個部分，代表的就是世界的四個部分，那這四個部分的中心點，是那個噴泉的那個位置，它是代表世界中心的一個臍帶，一個孔，所謂地毯就是花園的再生，然後它代表的就是完美的一個小小的世界。

林宏璋：在這邊說明一下，波斯的地毯就跟花園都是一樣，就是縮影的、一個宇宙的一個範本。

湯凱鈞：然後，他就說花園是世界最小的一部份，它就是世界的一個整體，這個花園也是一個愉快的普遍化的例子。然後接下來第四點就是在講：異質時間的原則，異質空間和時間的片段相關，也就是說，他所談的這個空間，都是與時間相關的。那他分為兩點，第一個就是能夠累積一切，然後，去建立所有的檔案跟想法，這些東西都是包含了全部的時代，全部的形式，還有全部的 taste，口味；它是一種永恆或是所有時間連結的一個空間。那這個想法是屬於現代性的想法，那他舉的例子就是圖書館跟博物館。

林宏璋：為什麼是「現代性」？

湯凱鈞：應該是指說以前的，在圖書館跟博物館在之前，是屬於很少人可以進去的，但是從現代化發展之後，變成每一個人都可以進入這些地方去看這些累積下來的資料，我覺得應該是這樣子。

林宏璋：其實這邊牽涉到有一個那時候開始流行的一個「現代性」的討論，這個概念就是說，所謂現代性，時間跟空間的累積跟壓縮，所以最好的實質上面一個例證就是圖書館跟美術館，所有的..都並置在哪兒。

湯凱鈞：接下來就是跟時間點有關，第二點就是瞬間即逝的一個時間，這個時間不是一個永久的對象，而是絕對、暫時的，這個空間就變成它與節慶、或者是與假期、或是展覽會這些東西相關，後面講的是：提供城市居民體會原始生活的假期，而且也是為了找到原始體驗閒憩時間。他這是指：度假的勝地，後面有提到一個度假勝地的行程跟讓大家去休閒的一個地方。然後接下來是第五個原則：既開放又封閉的一個系統，這個空間是既開放又封閉的，但是它獨立卻又可以被穿透，那要進入這個之中，必須是被強制或被許可，比如說兵營、或者說監獄、或者是具有儀式的一個宗教的地方，必如說：像伊斯蘭教的清真寺。他後面還提到一個例子，就是旅館，旅館看似一個開放的地方，但是又有一種排他性，有獨立卻又不被公開的關係在。然後接下來是第六個原則，這個原則是相對於其他的空間，也就是，它有極度的兩極性，那它一方面是創造了一個真實又完美的一個

空間，然後另外一方面又創造了一個幻想的空間，那真實又完美的空間，他以「殖民地」為一個例子，因為殖民地是一個經過仔細的安排和設計的，也顯示了居住的空間是污穢、病害和混亂，是一個幻象，這個空間是一個補償性的遞補空間。那另外就是，創造幻想的空間，他舉的例子就是...

林宏璋：在這裡停一下，那個「殖民地」事實上不是殖民地，這邊出現在 colonies，字眼是宗教的領地。像那個清教徒，他們去聚在一個地方，那個叫 colonies，不是我們所瞭解的那個政治殖民地的那個概念，某某教會在佔了某個地方，聚在那邊去做某些事情。像那個飛碟教，他們就跑到德州去，就在那邊住，這叫 colonies。這個不是那個殖民地。

湯凱鈞：然後他就談妓院的提出，他其實是在表示：這種幻想的空間是來揭露真實世界還有更具幻覺的一個存在。然後接下來：妓院跟殖民地是最遠的一個異質空間。最後他提到一點：一個船的概念。就是說小船漂浮在這個空間中，然後尋找一個夢想之地，然後它是想像的最大的保存，是經濟發展的一個工具，而不只是文明。然後他又說到說：小船是最完美、是完美的異質世界，然後如果在文化方面沒有這個小船，夢就會不見消失，大概就是這樣子。

林宏璋：很好！凱鈞滿好的，讀得很詳細，有一些重點也都提問出來，最後他談到就是說，傅柯，在最後一句就忽然談到船，這個船到底是什麼？他說船是一個異托邦的最佳範例，他最後這一句話突然這樣子冒出來，對一個文化沒有船隻的文明來講，夢想很快就乾掉了，然後彼此之間的「反間」，彼此之間的勾心鬥角的地方，就會取代冒險，就勾心鬥角取代冒險，警察取代海盜，那邊就是說有一個文明勇於朝向未知航行的那個概念。很有趣的，忽然的一轉，談到船，我到現在都還一直在那邊思考，為什麼最後這句會跑出來，為什麼會是一個船隻的那個概念。這是滿有意思的，剛才我們在開那個會議，基本上這個船隻，這個有我們對於船的，對船隻都有一個很羅曼蒂克的 (Romantic) 的那種想像，像神鬼奇航就是一個很好的例子。然後有一些我在稍微補充一下，一開始，文章一開始的時候，其實它那邊有一個認識論的歷史介紹，在談認識論的這個「移轉」，again，我們又跑到這個名詞，有一個從時間過渡到空間的一個認識範圍，就從時間認知到空間認知的範圍，這個概念，這個是我在這邊所要指出來的；然後更為好玩的是，必須要知道這個空間是一個朝向開放的空間，是沒有疆界的那個概念，這大概在前面幾段，大概模糊談論到的大致上是這樣子。所以另外一方面，跟著我們這一篇，另外再一塊平行閱讀

的就是那個：異托邦，〈開發對於西伐利亞社會而言是個異托邦〉，然後這是一個，法國學者梅根 (Dr. Megan)，然後他在談的，用異托邦的這個概念來談台灣的這個政治狀況，他在裡面有很多論點，都是我在威尼斯雙年展裡面，場館裡面，我一直在使用的一些概念，然後來談這個 Heterotopias 等等，非異質性、異托邦等等概念，那我們再試著回到西伐利亞這一篇，看西伐利亞這一篇看要怎麼配合。

林宏璋：關於文本上面的問題，有一段談到 Bachelard 的，Bachelard 的《Poetical Spaces》(空間詩學)的這一段還滿有趣，佩珊要不要談一下？凱均你有沒有讀到那一段？第三頁中間那裡，其實前一頁在談伽利略的醜聞，為我們製造的醜聞；這個伽利略的醜聞是說：其實他開始為我們開啓了一個，人在這個宇宙裡面是一個空盪的、沒有疆界的宇宙，不像以前在聖經裡面的指涉，時間空間都有一定的架構，有個界線，但事實上，伽利略真正學術理念的那個精義：我們在這個宇宙裡面也許是孤獨的，而且我們是在一個開放的空間裡面，這個概念。接下來他談到這個 Bachelard 的那個段落。

湯凱鈞：他好像就是在說，我們住的這個空間是一個空間，他後面有提到一個夢想，一個想像夢想的一個空間存在，會影響到我們的是一個內部空間。所以他又提到一個就是將對於內部空間，我們心靈的層面的這個夢想的這個空間之外，是一個外部空間；那這個外部空間就是我們居住的地方、居住的這個空間，它其實又腐蝕了我們的生活，破壞了我們的生活，然後他後面就開始說：他現在要談的就是這邊所謂的外部空間。

林宏璋：這個段落，大家如果很詳細的去抓他裡面語氣轉折的演變，他其實這邊有一個對於 Bachelard 的一個批評，而這個批評是主要放在這個現象學的方法，那種感知直觀的批判。那我們就來談這個外部的空間，事實上就是有一個社會現實來作為基礎的，這樣子的一個外部空間，主要的意思是這樣。在這一段非常委婉的這個描述裡面有一個這樣的批評，同時這也是這篇文章之所以會重要的概念。

林宏璋：我們剛才談的差不多就是這樣子，主任要不要來主持一下，我們剛開一個會，就是在討論明年度國際藝術學院的工作坊在台灣開，然後我們要用什麼樣的主題來策展，來策畫這個活動，後來，不曉得怎麼樣，想到這個名詞，模仿東京甩尾，台北甩尾的這個概念。

陳愷璜：你們不是有很多人去聽這個〈開發對於西伐利亞社會而言是個異托邦〉。

林宏璋：幾乎藝評組都去了。

陳愷璜：那你們都沒有講，那不是今天的主題喔？

林宏璋：.我在這邊稍微提一下，然後我也來為今天這個讀書會的這個做一個，作為引導，這篇文章，其實它不是一篇文章，它是一個講稿整理出來的，後來被很廣泛的影響到有關於大概在最近這三、四十年來，有關於於空間理論的一些很重要的一篇文章。Foucault 的異托邦，這個概念，然後他在這個裡面開始再發展，那同時呢，另外，跟這個稍晚的一個有關於空間理論的一個，也是滿重要的一個貢獻者， Henry Lefevre，他在那個談這個空間製造等的這些概念，其實這兩位學者都很注重這個，「Heterotopias」，「異托邦」的這個概念。然後重點就是說，異托邦在他們的那個定義之下，就是一個「差異之地」，「Heterotopias is different」的這個概念，那相較於之前的空間理論的概念，我們大約有談到，以前的空間理論，像那個 Bachelard，在談那個 *poetical spaces* 「空間詩學」，在台灣有翻譯這本書，在那本書裡面的方式就採取比較屬於現象學、直觀的方式來看待空間的概念；但事實上，這些理論，這些對空間的這個概念，從 Foucault 之後開始有一個移轉，他開始把一種比較屬於心理空間的這個概念，他把它轉換對於現實社會空間的這種認知的概念，那是在這邊特別要提出來的。然後，剛才我們在「會前會」裡面基本上我們把一些文本裡面的一些主要的梗概大致上談出來，有一些原則在那邊，那當然在這篇文章裡面，因為它是一篇講稿，所以事實上，他有很多東西，事實上 Foucault，他有很多理論，很多概念都是這樣忽然冒出來。一直到當代，都還有很多詮釋的空間，由於這個理論的模糊性，讓他這篇文章到當代都還有一個當代詮釋的可能性。然後，很有趣的，在前幾個禮拜，前三個禮拜在中研院有一個演講，這個有一個這個法國的學者，叫 Dr. Megan（梅根）他利用傅柯這個 Heterotopias 異托邦的這個概念，談到這個台灣的現狀，這個現狀是很有趣的概念，最主要的一個原則就是為什麼他認為是一個異托邦，他認為台灣是一個 *nation state*，「*de facto*」，它是一個「既成事實」的一個國家，不是一個「*de jure*」（法律狀態）被法律所承認的一個「*nation state*」，其實台灣來作為一個國家，以國家性的開展的方式來談，其實是很有趣的。事實上，它是一個很中肯的一個寫照。在這篇文章裡面有個還滿關鍵的字眼，「*Westphalia society*」，這個「西伐利亞社會」，這個東西是怎麼來的，這個事實上，在西伐利亞條約的時候，基本上去劃分了歐洲國家的這個版圖，所以它在這裡邊有一個概念就是把國家當成一個 *Construction*、一種構成、一種敘事的方式。換言之，那種國家，這邊我們可以牽涉到、可以聯繫到我們現在在談的國家理論，在後殖民理論裡面談國家概念的一些原理。譬如說：Benedict Anderson 在談

國家是個想像社區的概念，他認為這西伐利亞社會，西伐利亞條約裡面所構成的國家性，基本上是一個 Construction，是一個「imaginary Construction」，是各想像的構成的概念。他舉在台灣的一些例子，其實，去的一些學生都可以為我做一個更好的補充，有一個東西我覺得他有談到很多東西，當然就是包含故宮、文化認同、國家認同的問題，那裡面有一個小東西我特別被吸引到，他就談論到台灣那個街道命名都是用以中國的城市來作為一個版子，就是說街道命名的方式自成系統；另一方面，他構成了台灣的，一個異托邦的一個狀態，相對於中國的異托邦。那當然這個...，主要之前我有跟主任討論過，主任深不以為然！我們待會兒就 open to debate，開放為大家辯論的空間，那我覺得我一個小小的一個 introduction，就從這邊開始。

陳愷璜：我就先回應一下！我不太同意的原因，是因為他是很知名學者，當然我不怎麼知名，就是說，當然不是這個知名的相較，我不太同意的地方是因為，他用 Foucault 的 other spaces 的概念，那六個 principles 去做引證，這個我不完全同意。那個是一個異托邦，我覺得拿那個來比對台灣的現實是非常恰當的，但是如果又多加了一個 Westphalia，我覺得是非常奇怪的。為什麼？因為那個在歐陸的十六世紀、十七世紀，就是說三十年戰爭，1618 年到 1648 年就是三十年，那真正的關鍵就是讓歐洲大陸，很多不是國家的國家成為國家。所以那個 Westphalia 裡面有三個要件，第一個是什麼？第一個我還記得就是說：成為國家。因為國家，你開始有主導權，那第二個就是說：你可以自己決定你應該怎麼去發展你自己的一些特定的內容。第三個是什麼？就是你可以為了保衛你自己而去侵略別人，所以這三個要件，完完整整就是在告訴你什麼叫做一個「nation」的觀念。所以很顯然他在那個三十年戰爭裡面製造了幾個新的霸主，那我最驚訝的不是法國，也不是瑞典，我印象裡面還有一個國家，好像是比利時。這就是為什麼我覺得很奇怪，為什麼會是比利時，但是我看那個資料是這樣，就是它製造了三個新秀就對了。就是很多國家在那三十年之後，簽訂了一定的契約，那其實是從宗教開始的，就是說天主教去宰制了很多國家，然後很多的這種地方的藩屬就群起去抗爭，要爭取更多的權力，所以到最後就訂了這個契約；所以這個契約的重要性，其實從我看那個資料裡頭，我發現，它不是只有在 1618 到 1648，它是影響到當今的世界，所以它會被搬出來是有原因的。我不太同意 contestation 的原因，台灣跟中國的關係事實上是不太能用 Westphalia 這個條約的方式去比對，我是認為這個比對不是很 OK，因為就我所知，我不知道是不是這個歷史撰寫

有問題，就是說：台灣從來沒有在中國概念底下成爲一個特定的概念區域，但是台灣曾經在清帝國裡面，曾經是一個藩屬一個行政，這個是不一樣的。那麼你如果說要把歷史推演的更早，那麼像朝鮮、像日本等等這個在過去歷史上曾經有某種比較微妙的關係，可是那並不是國家。事實上我想，國家是近幾年來的概念，我覺得這個比對似乎有討論之處，那這個當然不涉及到當代的所謂國族的這個概念，只是我覺得，似乎是可以提出來大家探討，就是說可能有一些不同意見。

郭秀鈴：這個部分，我覺得一開始，這篇文章覺得很有趣，然後大家把台灣用這個 Foucault，異質空間的意見，Heterotopias 的概念來談，那當然 Foucault，他寫這篇文章開宗明義就說：各種社會都有一個這樣子的一種狀況，從原始到今天，然後中間怎麼樣怎麼樣等，六個原則，中間有很多精彩舉了這麼多例子，然後你可以用它來 pretty match，用它來分析各個不同的社會，那台灣有台灣當下的很大的問題。剛剛大概翻了一下，我覺得他的舉例很有意思，就是說他對台灣的社會有滿深入的觀察，那剛剛這裡，就是主任提到 Westphalia 的..，的確覺得他一個對照是有問題的，在整個細緻的歷史的演進過程裡面，他的整個脈絡非常不一樣，跟當下的 nation state 的關係又很不一樣。

陳愷璜：我就是講這個，在這方面他有一個很重要的基礎是什麼，就是宗教，宗教。那我覺得這個更離奇了，因爲在亞洲的這個跟台灣、中國、日本、韓國這些，他其實更沒有這個部分，他其實..

郭秀鈴：他其實沒有那麼大的

陳愷璜：對，它沒有這麼個共通性的基礎，沒有這麼強大，反而比較有關連是，所謂中國這個概念底下的母文化的影響，這個當然遠及韓國、日本、台灣甚至是越南，中南半島很多地方，我想這個是 OK 的！

林宏璋：我想要談這個 Westphalia，回去更細緻來談這個問題，因爲基本上在這個條約裡面，它訂定出來就等於是現代國家的一個原形或是雛形的這個概念，就基本上我們現在對於那個國家的那個概念，就是不光只是一個，其實就不是 nation，而是像郭老師在那邊談 nation state，這兩個東西把它合在一塊的概念。就是說，他那個 state，基本上我們在上回上課的時候，開會的時候有談過，就是說：state 的概念，其實它就是一個行政單位也是一個軍事單位，然後事實上它又某種程度上操縱暴力的那個過程，這是 state 跟 nation 不一樣的地方。nation 當然很多時候基本上是說謊，是一種說謊狀態，因爲我們再細緻來思考

nation 的那個概念，它不光只是 country 這個概念，nation 另外一份它也包含了「民族」，所以像陳光興那些學者就把它翻成「國族」，是「國族理論」，而不是「民族主義」，或是「國家主義」的那個概念。那在很多時候，nation 是一個「imaginary」的東西，中國來做為一個國家，我們利用國族的那個概念來思考的話，事實上，他那個民族跟地圖上的版圖基本上是不符合的，所以這就是現代國家開始有 nation state 的概念。第一波 nation state 就是開始在 Westphalia 開始建立的，然後我們在這個國家，這個歷史面上看的話，二十世紀初期一波，就很多國家又跑出來啊！等到第二次世界大戰結束之後這又是一波，這些包含非洲國家等...。所以我們從這邊就可以切入歷史的黑洞，其實一直以來，台灣做為國家性的討論時，那個黑洞就是在那時候形成，內戰結束、日本打仗打輸了等...。我覺得也許就是，那當然是說，將台灣的現狀硬去套 Westphalia 的理論是不通的，那我覺得 Megan 他的論點裡面有一點在談：其實台灣來作為一個國家性的這個概念，它其實不符合 Westphalia 西伐利亞裡面所提的國家性的概念，所以他才會談到台灣對於國家性的概念是一個「nation state de facto」（既成事實），我再強調一次，它是一種「既成事實的一種國家狀態」，而不是一種「de jure 的狀態」的概念，就是說被法律所承認的概念，我覺得是這樣！不過，不被外界所承認，這也真的是...像我們常在國外旅行，「Taiwan is a country?」或是「Oh! Taiwan! I like Tai Food」，「我喜歡泰國食物」，像這種概念我們常常會遇到，更別說我以前旅行到非洲去的時候，更好玩的，因為那個「達卡雙年展」，台灣出很多錢，然後，我就說：「我從台灣來！」，然後達卡雙年展的主辦人員就很高興的說，「哈！你們台灣，I know you from Republic of China, You give us...」

「我知道你們是從 R.O.C.來的，你們是怎麼樣、怎麼樣等等..很高興！」，但是接下來下一句，「but you are part of China！」，你知道！這個很搞不清楚狀況！基本上這是...

陳愷璜：基本上他這個是搞清楚狀況的！這個就是一個國際的認知。

林宏璋：對，這就是一個「de jure 的狀態」的概念...

陳愷璜：有一篇文章，其實是在談一個國際之間的政治現實，那我就是因為沒有去聽你們在講在看的這個梅根的東西，基本上他講的是非常聳動的，但他那個聳動其實是一個現實，就是所謂我們會有統派跟獨派之爭。就是有個意識型態之爭，都會有一個很奇怪的論點，講這個就是說：你的立場，你的意識型態是什麼？那個有一個很弔詭的國際現實，就是它很片面的就把你認知，你就是誰的一部份，那這個其實不是我們的意志問題；就是說，

並不是你願意或不願意的問題，我覺得這個比較奇特，所以宏璋老師在講這個，你到底要怎麼去看待這件事情，有可能是我們的犯賤，就是我們在黨內也是這樣子講，但是黨以外的這個世界並不是這樣子認知的，這個落差非常大，所以我覺得你講的 Westphalia 的概念如果是一個反面的概念我覺得是 OK 的，他其實真的不是一個比對的問題，而是說，如果說這是一個 nation state，那麼它是不是有一種加入這個國際社會的可能性，就以這樣子的一種模式，開始重新被認知，或者重新被建構，或者重新被定義，我覺得他在舉的例子有一點這種味道。

郭秀鈴：我覺得他這邊好像就是用它第一個原則來談，Foucault 的第一個原則來談，台灣相對於 Westphalia 的一個狀況，原來它是一個爭議的「Heterotopias」，那後來到現在的一個發展，它是一個有一點變形的、轉變了以後的 Heterotopias，所以這中間經由實際上的「de facto」的存在狀況，變成不是原來具有爭議性的，而是另外一種狀況存在的 Heterotopias；所以說，其實在他裡面推演的過程裡面，其實似乎已經把台灣存在的那個正當性給清楚的說出來了，也就不是 Westphalia 裡面的一個狀態，因為這個轉變，其實它是一個，既存的、一個變形的 Heterotopias。

林宏璋：事實上那個 Megan，這位學者那天在做一些演講的時候，他小心翼翼的在談文章裡面的那個去中化、去蔣化等。因為我們知道這中研院統派、獨派的都有，他非常小心翼翼的在談這些，剛才我們會前會的時候，佩珊其實有一些非常 interesting，很有趣的對於這篇文章的閱讀，你要不要談一下！

蔡佩珊：因為他裡面，就是前面第一點跟第二點的時候，講台灣的狀態。第一點的時候，他直接把台灣建立在他 crisis heterotopias，它並不是一個分裂的狀態，他比較大的就已經把台灣先放在一個中國的下面，中國政治底下來看台灣，所以台灣並不是一個分離的狀態，而是 crisis heterotopias，然後再去發展他的論述。所以，在後來的時候，他會認為台灣就是 de facto 跟 de jure，就是我們自己的實存狀況跟國際上法律認可之間，一直在游移跟矛盾，台灣在這中間是非常矛盾。然後他在講第二點的時候，也是在談，就是又把我們去置放在台灣跟中國底下去談。那比較有趣的是，在第三個原則的時候，以故宮來講，這邊就是讓我覺得很有趣，對於故宮的這個問題，他說：如果說我們不是中國的那個脈絡，然後台灣又保存了故宮裡面這些文物：整個都是中國的東西，但是如果說，中國他去承認是蔣介石偷了這些東西到台灣這樣的事情時，其實中國另外一方面承認台灣是獨

立的狀態，因為他用「偷」的字眼說台灣是「偷」了這些東西，然後放置到那裡。然後我自己又覺得，他裡面提到一個泛藍跟泛綠，讓我想到最近的政治狀態，就是在去年，「去中」跟「去蔣」的問題，可是我們一直在搭那「大中至正」，或者校園裡面「蔣中正的銅像」的問題，可是故宮這個狀態，沒有人敢去談。

陳愷璜：這應該是幾件事吧？

林宏璋：對！我舉一下，因為那時候我在美國唸書，那時候剛好是第一次第一批故宮的東西跑到國外去展覽，那個地方就是在大都會博物館。那個時候的氛圍，台灣人其實有一個還滿驕傲的：我們現在有東西在大都會展。另外一方面，很清楚的，有一點藝術外交的概念在裡面，台灣在突破外交困境，避免讓中國封殺，就把故宮的「谿山行旅圖」往國外送，這是一個既定的策略在這邊。然後一方面有些台灣學生很高興，另外一方面有些台灣學生很氣！因為那不是「愛台灣的藝術」！大家瞭解我的意思，這個是「中國的藝術」！這基本上是台灣學生在那個時候的兩大陣營，除此之外，還有中國打壓！中國就說這些都是台灣人、蔣介石政府偷了紫禁城裡面的藝術，把中國的藝術拿到那邊去展...。事實上，有一些小規模的衝突在那邊，在紐約，還有一些小規模示威、衝突等...，之後演變成台灣同學會的這一票人，有一些比較激動一點的，就會說：「那我們把這些東西還回去，我們不要了，把故宮的東西還給中國算了。」諸如此類，這是那個時候大致的一些描述。然後整件事情還引發滿大的，到後來〈New York Times〉都去報導這整個事情。這邊牽涉到台灣本身的、國家的、文化的認同性，政治上面的認同性等這些問題，然後這些後續的一些活動是這些展覽就從美國移到歐洲去了，我好像前兩三年的時候，在柏林的時候都還有看到這些館藏是在柏林，反正每次到新的地方都或多或少會有類似像這樣的 debate，那我覺得 Megan 就開始去注意到了這個事實，然後這方面的消息其實我有注意到，引起很多的波瀾，很多媒體去關注，但是台灣的媒體很少去關注，這是我這邊做一個小的補充。

陳愷璜：我稍微知道的就是說，就是故宮其實離開台灣到國際社會上去展，其實不是一件容易的事情，然後會有超乎外交關係的一些運用。就是說，每次都會簽署國際法裡頭對這種文物出展的這種因應，那會有一些法條可以借用。意思就是說，所有去借展的國家，他不可能透過一個外交的政治方式，然後把這種東西轉而交給你 P.R.C.，這個都有簽署，所以你看台灣幾乎不太可能去中國展故宮的東西，到目前為止是沒有。就是說，在台灣以

外還是兩個陣營、意識型態的對抗，可是，事實上它背後很弔詭，背後它其實還有一個層級更高的，所謂「權力」，其實還是一種權力，而且它還是種主體的運用。那我覺得這個主體一定是非常靈活的，這裡頭其實非常有趣！就是說，如果它會運用傅柯的角度來講，我覺得這個空間變的非常的大，事實上是這樣子。那我剛剛就是說，「故宮出展」這件事情，或者「故宮」這件事情，我覺得那樣的比對是有一點點問題，因為你如果去過英國的「大英博物館」，我常常講，去過你就會知道，秀鈴老師在這裡，很清楚，那個是什麼？那個其實是個「戰爭掠奪博物館」！

郭秀鈴：「故宮」是我們的「戰爭博物館」？

陳愷璜：沒有！它真的就是蔣介石偷來的，而且還搶來的，一邊偷一邊搶。如果你們知道，故宮那些文物裝箱，本來它就是準備回中國的。所以你知道故宮很多文物是到近代才開始慢慢製作專用的保存的東西，它曾經有一段非常長的時間，還是那個隨時準備要跑路的箱子，這個是事實，我不是亂講的。那一直到近代之後，最近的一、二十年之間，才開始有一個很大的轉變，那我覺得這個很重要。很重要就是說，他本來是個掠奪東西，然後他開始變成是一種新的文化的生命力，所以我覺得那兩個意識型態集團被放棄的，大概武力來的，你必須轉換一種新的視野去看待這件事情；如果它已經是個文化內容的組成，那麼它在這裡可以化為什麼作用？我覺得至少這個會健康一點，因為他已經是個既成的歷史事實，除非大家公投同意把這個還給 P.R.C.，那我沒話講！這是偷來的對不對？

蔡佩珊：所以我覺得這個學者在這個第四點有去提到說，其實台灣的整個歷史狀態，他整個狀態下來是一種「混種」，就是可能我們有荷蘭、西班牙、日本、中國，他就有提到我們並不是，我們國家主體性並不是要一直去掃除過去，我們可以把它視作發展的一個點，一個片段的時間點來整理。這是我自己的看法，就是現在積極的在做「去中」跟「去蔣」的這個問題，可是我覺得，也不能否認說這件事情曾經是中國文化或者是蔣中正這樣的歷史事件。

林宏璋：那天在跟這個學者在那邊聊，然後，我在那邊聊，在聊的過程，事實上，他自己也覺得不太好意思！

陳愷璜：為什麼？

林宏璋：他不好意思就拿傅柯的理論來談台灣的事情。那事實上，他覺得那個滿逐點比對的現狀不是很好。我覺得對這些比對必須花很大的力氣去比對，我這樣子跟他講，那他馬上回

我一句說：「這只是草稿。」，所以...該怎麼講，其實我在這裡面有發現一些論點是比較硬一點的，好幾個原則都是很重疊性，然後在談那個「故宮」的概念。其實在這邊有幾個議題我們可以很細緻的來發展，故宮的這個藝術是不是代表，我們再回到之前發展的那些概念，不過故宮它所發展的藝術，算是我們國家文化藝術的一部份，這個弔詭性，這邊有一個「culture identity」「文化認同的弔詭性」在這邊，然後另外一方面它也跟 nation，台灣作為一個 nation state 的問題性，涉及到台灣一個主要的問題，當然就是那個「political identity」「政治認同」。「政治認同」我覺得在台灣是我們不能不去正視的一個議題，那剛好這兩個東西，文化認同跟政治認同的這個東西，它彼此交叉，交叉在這個代表精緻藝術的故宮典藏裡。這事實是讓我們覺得非常「徵候式」的一種閱讀，也是因為這樣，就是說他裡面好幾個原則都在談故宮，所以我覺得他其實不是發展得很好，很多重疊都在談故宮。一個小小的看法，所以我另外一方面很高興，就是會用這個方式來談台灣。

學生：聽說聯合國的、就是我們的入聯的正本在我們這邊，然後影本在中國大陸那邊，可是他們的權力比較大，所以影本就有效這樣子？

林宏璋：這什麼意思阿？正本跟影本跟...我聽不懂，這什麼？

學生：就是，不是之前講有進入聯合國的正本嗎？然後簽署了什麼...在我們這邊？然後就是隨著

陳愷璜：同意文...

學生：然後可是中國他們就是之後要加入聯合國，可是因為他們權力比較大，聯合國就說好，你們那個就可以這樣子...

林宏璋：你只要影本就好，不需要正本？

蔡佩珊：就是讓我想到了這個暑假，有台灣人在法國時，護照出問題的時後：就是他跟他同伴，一個人護照上面寫中華民國，一個人護照上面有另外有加註台灣，馬上被法國的那個海關攔下來，認為他是那個仿冒，就認為他那個護照是仿冒的，就整個帶去脫光檢查，然後沒辦法回來...

林宏璋：真的！這麼慘？

蔡佩珊：是在法國！

陳愷璜：就有兩個！一個兩個都有寫，一個只有寫一個，新版的跟舊版...

蔡佩珊：新版的護照被認為是仿冒的，是假的，就是加註台灣，

陳愷璜：但是這個也很可笑，你不覺得嗎？全世界就只有台灣的護照寫兩個奇怪的名字，...

蔡佩珊：就是我們這次出去參訪，就很明顯，過海關的時候，本來已經被放行了，又被叫回來，重新再檢查護照。

學生：其實剛剛這邊我覺得這位同學有講到一個很有趣的問題：就是說，會不會中國那邊變真的，我們這邊變假的？那我就想到一個命題，就是說何謂中國？中國在哪裡？現在中國真的是中國嗎？中國會不會是散落在越南，在韓國、在日本或是台灣，也許真正的中國已經在文革的時候已經被革除掉了，現在中國所使用的簡體字，那事實上也沒有什麼特別的文化脈絡，那只是硬說。他們文化大革命是說，他們創造簡體字，當初的構想是要方便讓數十億的文盲能夠使用這個文字，其實並沒有從一個比較深刻的文化脈絡去研究整個字的發展，那會不會最傳統的中國是在日本呢？因為日本京都是完全仿照以前中國唐朝長安城來建造；韓國的話那我覺得大家看韓劇就知道那簡直比中國還中國，它是儒教大國，那還是完全遵循孔子；那越南，我覺得越南他們也滿中國的，他們跟我們一樣過中秋節，然後端午節什麼之類的。所以我覺得，現在中國是不是真的中國，如果說他是要以傳統的中國當作中國的話，我覺得現在中國絕對不是以前那個中國，我想現代傳統中國可能就散落在這些，我想有一句話形容的很好，就什麼「禮失求諸野」吧！我記得好像是這句話的樣子？反正現最最傳統的中國應該在日本、韓國和台灣吧！因為大家如果有去...，我是沒有去過中國啦！聽說上海的城隍廟，照理說應該人聲鼎沸，香火非常的盛，但是都是台港澳的遊客去參拜，因為中國經過文革之後，他們對宗教信仰有非常強烈的提防心；譬如說那個法輪功，因為他們對宗教管控很嚴格，所以去那邊參拜的大部分是台港澳的遊客，就形成一個很弔詭的情形。

蔡佩珊：聽學長這樣講，這樣比較是中國傳統文化的問題？

學生：因為剛剛聽這位同學有講到一部份，那我突然想到這個問題。

林宏璋：其實我覺得我們剛才好像或多或少談到一個概念，其實我們雖然在談傅柯的異質空間的概念，但事實上我們開始有一些討論，圍繞在這個國家 nation、nation state、還有文化認同、政治認同等等的這些關係。其實我覺得我們在開始做一些比較細緻的區分，而這些區分我覺得滿有意思的，我覺得你剛剛在談的那個「中國」的概念，「China」的這個概念，另外你在思考裡面開始放進另外一個 frame word，這個 frame word 就是

「Chinesness」，到底什麼叫「中國性」的概念，我覺得很有意思。其實什麼叫「中國性」？搞不好在台灣裡面我們可以找到很多這個「中國性」的這個概念：我們使用繁體字...。那當然還有很多！我在國外的經驗裡面，每次跟中國人接觸，我知道中國性的好像比他們還多！知道中國的歷史地理還是比他們多！這我可以瞭解，就是那個「Chinesness」，至少我們把一個概念至少區分開了，一個「China 來作為一個 nation」，作為一個 state 的概念，中國來作為一個帝國的概念來思考，有武力的帝國。在所謂中國性裡面的包含了語言、文字的東西，但是在這個構成裡面，其實也沒有所謂什麼真的或假的問題，因為我們在開始有傅柯這個 Heterotopias 的概念裡面，其實我們很清楚的可以去抓到的是，其實有很多東西裡面都是假的，現實跟虛幻中間的對應關係；當然在我腦子裡面想到的就是 Heterotopias 裡面在描述到「鏡子」的那一段，一方面是「Heterotopias 的概念」，另外一方面就是「主體跟鏡子裡面的對應關係」是在一種幻象顯現、一種幻見的場域；如果再套用主任剛剛在談的這個想法的話，其實我在這邊提出了補充，我覺得這是一個滿有意思的，so far 是一個滿有意思的閱讀方式。

郭秀鈴：我覺得這個地方，宏璋老師提到的這個，就是讓我在回到傅科這篇文章到梅根所做的論述，會覺得說談到鏡子就是他用當成鏡射的 Heterotopias，反射了 reality 的空間，真的空間，那如果去用這個邏輯去對照的話，真正已既存的國家在台灣 case 就是中國，然後我們變成是一個反射，真實狀況的一個 Heterotopias。就是說，在這個空間 hierarchy 我們被降格了，事實上在傅柯的這個討論裡面，並沒有把 Heterotopias 變成在這個空間階級上比較低階的，並不是這個意思；可是用一種 common sense reality 的思維裡面，台灣的既存狀況，access Heterotopias，這樣是不是很清楚的被降格了？我覺得他（梅根）在這裡面的對應喔！我剛剛再稍微看一眼，他有一些對應指涉傅柯的這些 principle 的時候，剛開始點到的時候很有趣，可是繼續發展下去的時候，是不是開始太泛政治化了。似乎就像你說的，他一開始就在講泛藍、泛綠之間的狀況，在中研院裡面的較勁必須很小心的，其實他自己的發展也滿泛政治化的，因為譬如說，剛剛我稍微看一下他第四點提關於 museum、gallery 的，傅柯提到的一個，即時性的；就是說，傅柯他舉的 museum，意思是說其實 museum 是一個很主觀的、個人主觀選擇的、重新架構時代歷史的一個環節，那他是一個跟真實 reality，real space 沒有直接對應關係的，因為，你沒有，就是你在收羅各種不同 archive 的時候，你勢必要選擇，很主觀性的選擇：哪些東西可 represent

這個時代？在每個時代有些什麼狀況？那是不是對應到他的文章裡面？他是不是說故宮就某種程度來說是蔣介石主觀性選擇的？中國漢化、整個文化脈絡，故宮蒐羅的就是一個正統的中國文化，然後在台灣變成把台灣漢化了，正統化了。可是到了民進黨的時候，他會重新再做一個詮釋，就是說我們的文化、我們的 museum 要收羅的，有這個漢化的部分；可是這中間我們也要去漢化、去中國化，那我覺得這個部分很有趣！就是說，他在談的是做為故宮，這個 museum 作為一個 Heterotopias，有這些主觀的操作！怎樣去操弄台灣的去中國化、漢化、去漢化的整個過程。可是到他後來越來越進入台灣跟中國的 passport 的論述的時候，扯的有點遠了，如果要以 Foucault 的理論為基礎的話，那也許對 Foucault 的理論其實只是一個幌子；就是說他真正想去批判跟分析的是當下台灣的問題，有些地方我覺得有些牽強。

陳愷璜：完全同意！我看到他在寫護照的那段，我不曉得他在寫什麼？

林宏璋：Megan 知道我們有那麼多討論，都在討論這些、這一篇的話，...

郭秀鈴：也許他會很高興他可以修改一下，多一些意見。

林宏璋：他的博士論文是在寫台灣的，這是我知道的。事實上，台灣國家性的問題事實上是一個滿值得去看的；另外一方面，一個觀念就是說，現在看待台灣這個特例，就等於是一面鏡子一樣，像郭老師剛剛談到的，像一面鏡子一樣去看待我們現在所有看待國家理論裡面的一些盲點，其實是滿有趣的，台灣的特殊存在是一個來印證國家 nation state 最不合理之處。這個論點倒是滿有意思。

林宏璋：讀書會裡面我們就丟出一個概念在裡面，Heterotopias，就台灣，我們大家還有沒有一些怎樣的閱讀？關於異托邦？在這邊我想要在針對於翻譯在稍微說明一下：台灣一方面很習慣的把 Heterotopias 翻成異托邦，然後剛剛在給的那個定義，「place of difference」差異之地；另外，其實他不光是差異，另外一方面：「place of contradiction」，矛盾之處、矛盾之地。那有些很弔詭的東西可以並存在那邊，我們可以藉由檢視它的差異之處，更細緻的區分。如果各位不健忘的話，各位應該回想到上個禮拜的讀書會裡面，傅柯在談說怎麼樣去研究 power relationship 裡面不是有一些準則嗎？怎麼樣去細分，去微分那種差異性的概念，事實上是在傅柯一貫的方式裡面。換句話說，其實我在這篇文章，在這篇短短的即興之作的這篇文章裡面，其實我讀到這個脈絡，這個脈絡就是傅柯一貫的方法裡面的這些區分，權力等的這些概念，然後他都把它放在 Heterotopias 的想法。郭老

師，要不要請你談一下這篇文章，然後和「urban space」等的關聯性。我覺得另外一方面也是延續上回我們在談〈working in the city〉。這些概念，我覺得這之間有些共同之處。

郭秀鈴：而且，他就是說，他把空間的理論就是在中世紀以降，然後在十九世紀的狀況給架構出來，很清楚的就是空間不是單一的存在，它是充滿異質性的空間，裡面充斥著各種不同的分子；就是說從這個主流的 real space 再擴展到其他各種不同形式的 Heterotopias、Hetero space，我覺得很精彩的就是每一類他都提現出一個傳統異質空間存在的狀況，然後他舉的例子，我覺得都非常有意思！只是說剛剛我很好奇的，就是在他那個對應點裡面有哪一點可以提到，譬如說像第五點，他不曉得是怎麼提的？譬如說，每一個社會裡面都有一個開放跟私密的空間。就是說，他可能表面上是開放，但事實上當你進入那個開放的空間，你又變成了 excluding。就是說被排擠在另外一個密閉的空間之外。在當中舉的例子就是在南美洲的那種每個家庭的客房系統：就是中間有個空間是訪客可以去住的，似乎就是開放的，他這個家庭開放給所有的人；但事實上當你一進去以後，你就不能到其他的空間了，事實上，他用另外一種方式來限制你可以有的空間。這裡有一個「實」跟「虛」的對照，有很多你表面上看起來那個空間是虛的，但是事實上它是實的，虛虛實實之間有一些對應。然後譬如說他提到的那個 motel 的系統，在台灣大概也有很多公開場合，在一個 close 的空間裡面，私密不開放的空間才能進行，我覺得他提到都是一些比較文化歷史層面的一些分析，那這個部分我不太知道就是說，像這個部分他提到的是什麼？Dr. Megan 提到的是什麼？

林宏璋：第五點其實剛才凱鈞談得很好，就是說，第五點他等於說一方面開放一方面關閉，這個儀式，儀式最好的概念，一方面就是 perform 這個儀式，我們進到一個空間然後開放時間。另一方面，我們 shut down world，我們把外面的世界關起來，然後 Dr. Megan 這邊舉的一個例子事實上是三通，小三通，各式各樣的通法，然後他在談這個台灣的状态，三通。

郭秀鈴：我覺得他其實這裡有野心，其實台灣三通或不通的狀況，那其實是更複雜更微妙的，那我不知道的是傅柯會怎麼樣去談他；但是，把傅柯的理論用到這裡我覺得很怪，也許還要作更深入的分析！

林宏璋：他有一些很弔詭的分析，我們剛剛談到的「Motel」，傅柯的原典裡面他談到 Motel 的例

子，然後 Dr. Megan 在這裡面談到台商包二奶的那個狀態，他其實有一種像是在閱讀的時候，會有會心的微笑。一方面開啓，一方面關閉的那個關係，還是滿有意思的。

郭秀鈴：我覺得讀傅柯的這一篇，他從頭到尾，一直都有一個滿清楚的軸線，都是在談這個 Heterotopias 跟真實社會之間那個烏托邦連結的那個關係，是對應的。最後的那個例子，他就是說，colony 比原始的社會更完美的，就是說它設置的這些西方國家在他的殖民地，就是說他舉美國為例子，它的開展的方式，是希望是以一個 perfect 的狀況去發展，就像是，所謂的都市計畫一樣，就是在一個完全沒有被破壞被污染的這個淨土上，架設一個烏托邦的概念。那就是在這個裡面你會看到 colony 裡面，他其實是更多的限制這個完美的烏托邦裡面，那個就是說他可能比原來的這個世界，更純淨化。然後，更高的監視，限制更多的一個配置發展版圖。所以這有一點諷刺性的，就是烏托邦到底在真實的狀況存在到底會是怎麼樣？它是反射了原始世界的不足跟不完美，架設出來以後它的生存狀況，像清教徒，很極端的制式化的世界。所以，傅柯對這個 Heterotopias，除了點出它不同狀況以外，在這個同時，他也在呈現烏托邦概念跟真實社會之間的斷裂面，所以那個反射不是一直都是永遠的 reflection；可是，它其實是突顯出原來這個真實社會裡面的不足或者是吊詭、或者是變態，譬如說他中間還有提到的例子，像是說月經的女人或是退休之類的人，會變成是主流社會裡面的邊緣人，一個特殊的 Heterotopias，因為你的某個特殊性，所以被排除在主流社會外面。還有一個是，在這些不同的 Heterotopias，你要進入之前，還有一個儀式性的，剛剛提到的那個淨化的過程。所以對他來說，那個儀式性的東西，還有社會怎麼樣對待它的異質份子批判和解釋，我覺得有一些都展露在這裡面。

林宏璋：那其實這篇文章，我記得我在過去大概不下十年在閱讀有關這篇文章的 second reading 時，好像有各式各樣不同的讀法。我認為 Megan 真的是很當代的閱讀方式，那在九〇年代初的時候，很多篇二手的再閱讀這篇文章的時候，事實上，放在那個「什麼叫烏托邦？」「什麼叫異托邦」的那個概念。基本上，在九〇年代的時候，我讀到這一類的相關文章，在閱讀傅柯的這個概念時，就把這個放在社會運動裡面去讀它；換言之，就是說我們現在的社會運動，事實上不在爭取一個政治的烏托邦，相反的爭取一個政治的異托邦的概念；他們那時候舉的一些概念如「現世無烏托邦」，但是我們有「異托邦」，只有「異托邦」。那基本上也是從裡面取得的一個例子，那他變成就是說，換言之，他認為就是說，

這些社會運動者，他都有過去在談烏托邦的追求，這整個社會的烏托邦 (Utopia) 狀態，基本上是不存在；但相反不同族群不同性別，去爭取到他們自身的那個，自身最有利的那個狀態，他們把這個當成是 Heterotopias，我覺得這個閱讀也是一個很有趣的閱讀，如果我們再回到 Utopia 跟 Heterotopias 的那個概念，我想有沒有同學想要談這一點？

同學：老師，是異托邦比較好還是烏托邦比較好？

林宏璋：烏托邦很多時候就是會變成 Distopias，我們在看那個變成壞托邦！郭老師是專家，郭老師的博士論文就是在做這個阿！其實我們在看整個西方歷史很多這個關於烏托邦的這些描述，從 More 的 Utopia，到最近的 George Orwell 的 1984 真正描述那個烏托邦，Distopia，真是壞托邦，我相信這個郭老師能夠給我們更多生動的描述。

郭秀鈴：其實我覺得，台灣現在還沒有把烏托邦當成一個 Distopia。主流來說，還是一直朝著那個方向去發展，所以這也是讓人覺得有點害怕的地方，就是一個異常 pure、很乾淨、完美的現代化社會，或現代政治，那只要你搖旗吶喊的談現代主義裡面所推崇的這些概念，大概多多少少都會有一些選票。可是如果你反方向的去思考，或者提出反向的這些政見的時候，很自然的你就會被斥為無稽之談：你怎麼可能不要一個極度乾淨然後到處都有 CCTV 監視的城市？就是說，這樣才是一個安全然後完美的中產階級社會。然後是以一個中產階級為主流的一個方式去思考，所以，也許我們還沒有看到那個盡頭，台灣的主流社會。

林宏璋：向烏托邦外借，那是既定政策，那我們就要甩尾阿！對不對？有沒有一些後續的議題的？各位可以在這邊提出來？就我以前的一些寫作裡面，我還滿喜歡參考這篇文章，然後我記得，以前在做、在寫寶藏岩的一些論述裡面，基本上，我都有點把傅柯的異托邦的這個概念套用到寶藏岩的概念，那裡面基本上也使用傅柯的這些原則在分析寶藏岩，就談到這個寶藏岩是如何？如果傅柯到台灣的話，看到這個寶藏岩，一定會覺得寶藏岩是異托邦！基本上談的寶藏岩其實它之所以會變成傅柯異托邦的幾個原因是，第一個：軍人的眷村。它是一個軍人的眷村，很短暫的遺留停在這個地方；而且建構的方式也不是主流的建構方式。建構的房子，基本上都是自力蓋屋，蓋了就算是你的，所以有一個跟我們現行社會裡面的財產登錄，那樣的狀態是不一樣，然後這是也是一個特徵；另外一點，大概七〇年代台北開始加速都會化的腳步時，寶藏岩的聚落裡面是開始住進了很多外來的移民，從鄉下、從下港來，或是從下港過來台北，然後暫住在那邊，所以它等於是一

個短暫停留的地方。因此我就談到寶藏岩的地理位置，同時也是水源地！水源地是屬於一個保存的地方，等於是禁地，外部一方面開放、一方面隔絕，諸如此類，我就用一個很東施效顰的方式，用傅柯的這些概念然後來談那個寶藏岩。其實我覺得這些論點某種程度上，對我的分析而言還滿重要的。我在看寶藏岩的整個運動，寶藏岩的居民，也是像是台版的「squatte」？這個 squatte，中文？

郭秀鈴：有點像遊民一樣。

林宏璋：就是佔在那邊，這個就是你的。

郭秀鈴：就是遊民他是可以佔據那個地方夠久，就有那個地方。

林宏璋：對！這就是「squatte」，在歐洲有很多這個，但是我不知道怎麼翻譯？

郭秀鈴：這跟台灣講的遊民又不是那麼一樣，對不對？

學生：佔地為王？

學生：是路霸的那種感覺？

郭秀鈴：路霸，也沒有這麼強勢，其實他是可以被接受的。譬如說在愛丁堡它有一個就是老舊城裡面有一個區域，有很多 pub，就是有很多遊民喜歡在那邊待，然後我們經過有一個 corner，轉角，每次都會看到遊民在那裡，然後那裡的人跟我們說：如果那個人在這裡已經十幾年了，只要再撐幾年，到二十年後這塊地就是他的了，而且他還要告訴別人，他可以提供別人寫信給他到這個住址，用這些文件當證據。就是說，人跟地之間的那個地權並不是那麼直接的，而是你有使用這塊地、存在你居住的這塊地權。

林宏璋：另外一方面，「squatte law」，就是說，我們在強調製造社會裡面避免那個資源被浪費，所以你這個地要是沒有人住，沒有人去 claim 你的擁有權的話，那這個地方就留給你。我知道在歐洲有這個 law，還滿重要，有一些 museum、一些博物館是專門在談這個 squatte，squatte 我不知道，台灣是講什麼...無殼蝸牛？我就把他翻成蝸民就對了！總之，那個地方你只要把它佔住 squatte 事實上有這個概念。在 New York 他那個 squatte 的印象其實是滿有趣的，因為在八〇年代的那個時候，squatte 在整個東村很有名，整個東村都是 squatte 的天下，就是我們看到的那些「馬頭人」，大家知道那些「龐克馬頭」穿皮衣，頭髮中間一團的...，他們就去佔這些屋住，然後有陣子就佔了很久，後來朱力安尼去當市長的時候把他們掃蕩，我還記得那個八〇年代末的時候，那邊發生還滿著名的、抗暴的、跟警察對衝的，然後警察就每家、每戶衝進去把那些馬頭人給拖出來，不曉得送到

哪兒去？那個真的很有意思的！他們跟 squatte，就有這樣的歷史。爲什麼爲談到這個 squatte 呢？squatte 的概念，我覺得其實在寶藏岩這邊就有一個台版的 squatte 在那邊，後來，即便像這麼強調資本主義的地方，美國這個地方也試著在東村去蓋個「squatte art centre」，去紀念這個地區有 squatte 的這個歷史。因此我就從這個角度來思考寶藏岩的概念，其實寶藏岩這個台灣版的 squatte，事實上又不像美國、歐洲有個次文化的狀態，基本上它背負了異托邦國家的歷史還有社會發展，像這個老兵問題、城鄉遊民、城市的邊緣生活等，本身就有一個台版的 squatte 那個狀態，所以我認爲就文化保存來談的話，應該要去 promote 這個概論。

學生：好像很多地方都有 squatte！有一個台藝的朋友說，他們的教授從中國流到台藝去，就住在台藝旁邊的宿舍，然後那些宿舍都是要給那個台藝的教授住的，可是教授已經不在了！然後他們的小孩子就住在那裡面，可是那塊地是台藝的！

郭秀鈴：其實她把早期的教授提成了 squatte！

林宏璋：這個，主任能夠回應吧？就是我還滿知道阿，就是台藝那邊有些老的宿舍啊！可是我不知道那些人是怎麼來？

郭秀鈴：就同樣的狀況在師大，台大也有啊！

學生：可是那些不是要給他們子孫的啊！是要給那些教授。

林宏璋：squatte 教授就對了？

學生：squatte 教授現在也被殲滅了啊！

林宏璋：也被殲滅了？我現在突然想到，以前我在台藝，系上的總務長就是專門處理這種問題，就是過去的老師的兒子就住在那邊，那後來好像也是搬走了啊！對不對？

學生：squatte law 那個概念，在英國是不是可以佔地爲王，可是在美國就不行？

林宏璋：在美國也有 squatte law。

郭秀鈴：是不是後來就被取消了？

林宏璋：沒有，可是因爲他們太招搖了，而且這邊還有牽涉到一點很重要的概念就是一個 gentrification「社區仕紳化」的一個過程，同樣這個中文翻譯也很糟糕，gentrification，就是「中產階級化」。我記得八〇年代中期的時候，就是我給你一空間，你去那邊住一個月沒問題，那個房子空空爛爛的。那個速度很快，第一波，就是 squatte 在八〇年代末被丟出去，然後九〇年代朱力安尼上台，房地產大漲，然後就變成一千塊、兩千塊、

三千塊。我們現在在 Lower East Side 租一個房子，三千塊是很正常阿！

學生：所以那個 squatte 是在城市裡面。那如果在美國，像國家地理雜誌上面都會介紹，會有一群人在濃密的森林裡面開始建立裡面的烏托邦。

林宏璋：那是 colony，那不一樣！

郭秀鈴：那個比較有理想性的，一起在做一些事情。而 squatte 可以是個別的，有些時候或許會有一些朋友，但是多數的狀況完全是個別的。

林宏璋：也有朋友，也有個別的。

學生：可是這是在城市裡面發生的，就是他們去荒野佔一塊地？



郭秀鈴：在荒野可以，沒有人會理他。因為還沒有到宏璋老師說的那個仕紳化，仕紳化的腳步還沒有涵蓋到那麼廣，所以在荒山野嶺；就是說如果在玉山裡面，可能會有國家公園管理處的人來 bother 你，他說不能生活或是怎麼樣，可是還是會有一些是沒有辦法被掌控的，完全被掌控的空間，所以那個就不在這個討論裡面，那個 squatter 就是比較特定的在城市裡面的出現，這讓我想到的幾個例子，在巴黎的六〇年代，不曉得主任知不知道，那個時候也有一些 squatte，年輕的藝術家就跑去那些像是倉庫之類，沒有人住的地方，然後就暫住、進駐，他們後來有很多人的確就擁有那些地方，就像愛丁堡在蘇格蘭的狀況，在英格蘭是不可能發生的。就是說，蘇格蘭是比較強調自己是一個比較社會主義發展的一個國家、區域。我在想紐約的例子，是不是他們後來就被丟出去了，他們並沒有真正的有合法的可以使用那個區域的權力。

林宏璋：對！剛剛談的其實滿清楚的，那個房地產會很貴，所以一下子這些人被丟出去，也不管 squatte law，也不管這個規定。

郭秀鈴：可是在巴黎、在愛丁堡的例子是他們真的有那塊地的使用權，所以這個就還滿大的差異。

林宏璋：另外一個例子，就正面的例子，我們知道 fluxus 那些人，他們早期 George Maciunas，

他們佔 Soho (蘇活) 的工廠，然後他們就有一些人有擁有權，當然也有些失敗的例子，但是後來就是帶動了紐約整個蘇活區的發展，那這個某種程度上算是 squatte 成功的例子吧！

郭秀鈴：那登坤彥上台之後，他的 colony 可不可以算是成功的例子啊，就是說，當十幾年前，把那一區塊變成商業區的時候，他那裡的「will house」就是一群藝術家跟文化人進住那裡，就是說抵制這一區的發展，而且他還要把這區轉化成文化園區，後來就真的這樣發展，但是我不知道是不是接下來真的有那個區塊的真正合法使用權？

林宏璋：這我不知道！

郭秀鈴：另外我還想到比較有趣的，前陣子我聽到一、兩年前在台北，也有一些年輕人，藝術家，就是說比較是十八、九歲大學生，這是我聽一個朋友再談的，他們就進住搬到很多這種廢棄的舊房舍住，然後接隔壁的電，當時那個區域是被斷水斷電的，因為台北市政府文化局是想要把它拆掉，只是暫時沒有辦法定案，所以他們就去找這些空屋，然後進駐在裡面，因此可以住好一陣子，當然最後他們就會被趕走，但是有滿長一段時間他們是可以使用的，當然這也可以算是台北的 squatte ？

林宏璋：算是台版的 squatte ！然後這一群人就有些轉到那個寶藏岩。

郭秀鈴：我那時候知道的是寶藏岩是一些這樣子，沒有被管制到的空間。

林宏璋：他們現在有一個新的 outlet，這個 outlet 就是樂生！

郭秀鈴：那個！很快，對不對！

林宏璋：對，很快，又很快的找點新鮮的東西來玩，我覺得是這樣。然後這些人來來去去，至少我知道他們來來去去，有些人玩膩了，不玩了，滿聰明的，聰明的小孩子！

學 生：老師，如果 colony 就是在偏遠的地方，然後 squatte 就是在很熱鬧的地方，是不是這樣？

林宏璋：squatte 基本上就是在城市裡面。

學 生：然後 colony 就是在偏遠的地方，森林？

林宏璋：好像是！

學 生：如果有一天 colony 在森林裡面，他就是因為裡面有一個聚落，就有了商機，然後就會變腹地，就慢慢擴大，然後他就會變成寶藏岩？它本來是個偏僻的地方，然後山區沒人理，可是它現在就是變成...例如台北市政府覺得沒有地方停車了，要把他們趕走建一個停車場，可是他們本來是一個山裡面的 colony，

林宏璋：有可能！

學生：有沒有可能一個烏托邦慢慢演變成一個異托邦，我想到一個例子 Amish！

學生：當初也是一個烏托邦，最後變成一個異托邦，然後現在就變成很多人去參觀。

林宏璋：事實上，Amish 的 colony 是像這些的概念，在傅柯那裡他是把它歸類成異托邦。

學生：學長，可不可以解釋一下你在說的 Amish 是什麼？

學生：喔，那個是在，有一群清教徒，十七、十八世紀從荷蘭、德國來到美國移民，他們是不用電的、拒絕服兵役的，然後美國也合法讓他們不用服兵役，就讓他們去過自己的生活，所以不用電，他們都是駕駛馬車、自給自足，信仰的宗教當然是基督教，是非常純粹清教徒式的、非常禁慾的，我忘記在哪一州，就是美國，好像東部！

學生：那種情形在美國每個地方都會有？

林宏璋：電影會常演到這些人！

學生：我在雜誌上面看到那個介紹的時候，跟他講的有點像，可是，還不到禁慾的那件事情？

林宏璋：沒有，阿密許 (Amish) 就是一群！

學生：一個泛稱嗎？就是有這種現象的人群的生活方式？

林宏璋：對！他們不穿有化學纖維的東西等。

學生：他們也不上大學，就上自己的學校。

學生：那個跟 colony 有什麼不一樣？

林宏璋：colony 有兩個解釋，一個就是殖民地。另外一個是宗教領地。就像 Amish 他們住的地方。我們就可以用 colony 這個概念來解釋，或者是飛碟會，我剛不是舉那個例子嗎？

郭秀鈴：或是藝術家的 colony，就是有一個區塊被特定的一群人！

學生 G：就譬如說台灣雜誌介紹，就是會有一群人，在什麼埔里的山上，然後自給自足的過日子，那這樣子的狀況，就老師你說的那個 colony？

林宏璋：對！那就是 colony。

林宏璋：怎麼講，其實他很需要跟外界的聯繫！

郭秀鈴：更複雜一些！並不是完全的孤立！

林宏璋：例如中文的「特區」，華山就叫華山藝文特區！

郭秀鈴：其實特區應該跟 colony 的關係有點像。

林宏璋：可是很弔詭的，華山拿錢都是跟文建會拿錢，那到底何「特」之有，主任也是當初華山

上街頭的主要推手之一！

陳愷璜：我一直聽你們在講！我講一下好了，1992年我來藝術學院開始教書，我就跟那時候的學生開始跟寶藏岩有關係，就是因為裡面有一個學生的阿姨，她在寶藏岩裡面是有一間房子，所以後來寶藏岩的這個事件，我幾乎完全是袖手旁觀，因為我對裡面有很多懷疑。所以我一直在想就是說，台灣在大概在十幾二十幾年前，試圖開始要從一個現代化的過程，開始慢慢有一個叫做「國際性接軌」的想望，所以都會區開始有一種「urban planning」的概念，那「社區總體營造」大概是十五到十七年前開始，那這個基本上不是在「urban area」，好像都是在「community」的區域。因為你在都會區不太可能成功，就是說；那種住民的意志、輿論的力量等，他不是一個「community」的類型。那我提這一點就是，倒回去試圖釐清，像寶藏岩那個時候，你說他是不是像後來這幾年，被台北市政府開始重新整建之前那個狀態？我覺得這裡面有太多的這個故事，那這些故事，我不曉得有沒有被釐清的非常清楚，就是說，我也沒能看到所有的，我不知道這個被釐清的多清楚。就是說，其實在這裡頭的居民，那些居民的成分、組成的階層，其實有非常多的世代，那原本它到底是不是烏托邦？我覺得它不是。那它到底是不是異托邦？我覺得也不是。所以說這個反而在因為這個社會開始有一些「concept」，這個 concept 是什麼？urban planning 開始之後，開始有一些異份子，這些異份子可能叫遊民、叫藝術家，叫稀奇古怪的人，不安分守己的等等，這些「異色人種」開始進去之後，我覺得那個時候「異質性」才開始，而不是它原本就是一個這樣子的屬性，那我覺得這個是一個很大的不同。意思就是說，它的起點跟整個歷史發展的脈絡，其實是有落差的，這個差異性應該要被釐清。所以說以一個什麼階段作為一個起點，是很重要的。因為很顯然的，這個在異托邦裡面會是一個很重要的基礎。就是說，如果說它是個烏托邦，那很顯然的是一個理想性的「鏡向反應」，那異托邦很顯然就是那面鏡子，那麼它會有一個實證的基礎，可以被檢視。我覺得這是不太一樣的地方，那如果你從寶藏岩的這個例子去看，其實台灣有過去在半個世紀以來，其實有非常多在都會角落的特定區域。特別比如說眷村等等，其實它在很多的世代裡面，幾乎有一些模式，是可以去做一些調查跟研究，它會有一些雷同之處，當然也會有一些差異性，因為所在地的不同，那個特性不一樣。那比如說宏璋老師剛剛提的，後來有一些什麼樣的人開始進住，這些組成我覺得就會牽動這個地方後來成為什麼的一個很關鍵的地方。剛剛秀鈴老師講的，巴黎有沒有？巴黎其實我知道的，在過去

的年代有許多稀奇古怪的法令，你說「據地爲王」這種，我聽過但我沒有真的碰過，但是我真的碰過的是在八〇年代末期我自己去唸書的時候，碰到一些去很久的各國的人，他們那時候有一些法令規定，是對房客非常有利的，在哪幾年以前租的那些房子，它其實有很多都是那種，法文叫做說：chambre de bonne，傭人房，不正規的房子，那個法條裡面你住那個房子，房東永遠都不能漲你的房租，很多很多像這樣子的規定，很有趣！所以那些人可能都還是一樣維持那個價錢。那我剛剛在聽，台灣過去的年代裡面也有類似的法條，可是很快就不見了。就是說「據地爲王」這件事情，那只是說這些狀況能不能這樣子去做比對，我還是滿好奇的，就是紐約這種發展的所謂的遊民等，不一定可以對等起來，我們用這個去做例證的真正目的，可能不只是要讓他去形成一個對等，我覺得比較重要的應該是突顯它的背後的這個範例，這邊看到的跟「都會的」異質空間的關係，我覺得這個是令我們好奇又感興趣的地方。

林宏璋：其實住在寶藏岩的那些人，就是領政府賠償金的那些人，因為那時候蓋房子，有的一蓋就是蓋五、六棟，或是怎樣，不住在那邊。

陳愷璜：你那個是當政府公告說要補償的時候，那蓋得更凶。

林宏璋：大戶，對啊！這就是大戶。

陳愷璜：那個地方很特別，就是說寶藏岩靠水邊的那一面，只要大颱風，大淹水的時候，就所有的人都會撤離，所以我們有過一次經驗，淹水的時候我們都沒有走，因為颱風天剛過，那個水漲起來，我們就躲在閣樓吃火鍋，房子裡面底下是水，很詭異，那個經驗很特別！

林宏璋：這是大戶啊！有些人真的是大戶，至少在寶藏岩最後一個階段的時候，那時候我再看看，其實領到錢的，那當然都很有錢，富可敵國，然後有些領到比較少的，那也還好，反正總是找個地方可以住；我覺得其實最糟糕的是你哪裡都去不了的那些人！我曾經看到一個家庭，父親是在掃地的，母親精神有疾病，小孩子蒙古症，諸如此類，他們真的 no where to go！那邊都去不了！那寶藏岩裡面還有一些很怪異的人，還有一個收垃圾的，那個李國明的照片裡面其實都有拍，拍攝這些地方，那個簡直就是瘋了，你知道嗎！全世界可以收集到的東西，都把它撿起來然後堆起來，好像是一個大的 archive 一樣，大的美術館一樣，塑膠袋的 archive 等，這就是我在講的，其實到最後的那個階段寶藏岩剩下這些人，這些人也不知道他們從哪來！他們也那邊都去不了！然後我覺得是當我們台灣在發展仕紳化、都會化等這些過程裡面，其實是會一直去犧牲到這些人，就是最後在寶藏岩的

這些人。我去了一趟威尼斯回來，這些人都消失了，他們也住不進「中興住宅」！現在文化局蓋的「中興住宅」，就這些年紀大的這些人他們去住的地方，其實心裡面都在等寶藏岩蓋好、整修好，這些年紀大的人就滿悲觀的！

陳愷璜：就像秀鈴老師剛剛講的，什麼是這個社會的主流價值？就是說它一直在變動中，但是你一直想去弄清楚它是怎麼一回事，乾淨的還是你應該讓它髒一點？或者是從髒一點、亂一點的狀態裡頭去看見一種還有很多可能性的可能！

郭秀鈴：我覺得像剛剛你們提的寶藏岩的例子，儘管是收垃圾的人，他保存的是這個社會的某一區塊的軌跡，那我不是說我們大家都應該不斷的收垃圾，可是那個是一個 archive 的方式，就是說，他以及社會的這個連結關係。可是在這個現代世界發展不斷的清除，所以現在在台北市區有很多就是，而且那個是一種...

陳愷璜：但是那個對政客來講是恥辱耶！對政客來講是恥辱的原因就是說，竟然在台北市的中心裡面有這麼邊緣的一個區域，過著一個就完全是社會邊緣份子的...

郭秀鈴：就是見不得人！就像現在的北京，把它整個都市區域都掃乾淨，然後改摩天樓，即將有三百多摩天樓，然後大家都好好的學習怎麼做個現代化的國際公民，不可以這麼的隨地吐痰的問題。然後大家都要用現代化的廁所、電器之類的！在台北的狀況也是一樣，那上海的遊民就更不用講了，就這些自然有機出現的聚落和人群，他們是沒有存在這個都市空間的正當性，那在台北的狀況是，很多收垃圾的人，不只在寶藏岩，在其他地方。在每個區域，他們很自然的會被居民排擠，鄰居會在門口貼說：請你不要這裡收垃圾，還會找警察什麼的，來把他協調走，因為儘管他們做的是回收，回收資源人家不要的東西，可是他們會被附近的住戶排擠，然後因為在一個就是說寸土寸金的地方，你很容易可以把這些人趕出去，這個是多數居民不想看到的，當然政客反應居民的需求，然後很自然的我們要淨化這一個里、這一個區域的每一吋土地，有一個很乾淨現代化的小公園，然後裡面沒有狗、沒有貓、沒有任何的...

陳愷璜：你講得那兩個字很重要，「淨化」，政客有一種「淨化」觀念。

郭秀鈴：很重要，就這樣子，不要舉例，不要舉什麼人，也就是那個「淨化」。

陳愷璜：對！都一樣，就是說台北市哪個鄰里不是特別來一個，就是這一二十年開始，這個說法是最公道的。

郭秀鈴：越來越清楚，我覺得還讓人覺得害怕的就是說選民的要求、選民的支持出來，政見裡面

提到這些淨化的目標。

陳愷璜：可是寶藏岩這個不是選民的訴求，它其實是一個被遺忘的角落！

郭秀鈴：可是那你說，那「樂生」怎麼辦？就說，政客他就會操弄說，新莊的市民要捷運不要垃圾？

陳愷璜：我都是側面瞭解！那個就是說你保存百分之九十幾跟保存百分之四十幾，這個差別在哪裡？差別就在政治利益！這個我想非常驚人，就是說那種你能想像的，為什麼要把一個你能保存的山坡地，把它挖開，那這個絕對利益就在裡面，那這個我們要怎麼世俗的去談？有些人沒有辦法體會，可是那絕對不是單純一個文化保存的問題！

郭秀鈴：其實就等於在這個例子裡面，其實不見的就是選民跟居民的需求，比較是反過來的..

陳愷璜：我認爲是被鼓動的、被策動的，那真正的利益不是選民的問題，我覺得不是，從來都不是。所以你講的那個其實是很激烈的一種認知上的落差，就是說到底選民有沒有自主能力去形成這樣子的力量，做這樣子的判斷，到最後都會形成一種非常簡約的對立關係，二元的思辯在台灣的社會還是比比皆是，那個多元性、多樣性，其實還是非常不普遍，多樣性思維、多樣性思考這件事情我覺得還不是個一般性的能力。那過度的政治力操弄很顯然的都是避免。很難看到所謂的第三種或是第四種、第五種，意思就是說開挖保存那百分之九十那個幾乎是無一個，超過一半用那個土方等等，太多你想像不到的，他都是轉換成一種政治利益。但是會被世俗同樣用一種政治的模式，而且是意識型態的模式，很直接的轉換成雙元對立的關係，或者對抗關係。所以我跟宏璋老師在聊，像樂生找那些學生在搞的那個，幾乎不樂觀，那樣子玩的策略反而很難樂觀，因爲法令沒有力量，已經沒有辦法形成社會對它的一種正面的評價跟支持，你會覺得說爲什麼屢戰屢敗，那個發展出來的聲音已經形不成社會的力量，也不是輿論的力量。

林宏璋：我倒不像主任那麼苛責，我覺得樂生的這一票人，其實他們裡面，我看到的就是說，在台灣的學生運動呢！新的這一代人裡面，其實他們開始很清楚的意識到一點，就是說怎麼樣利用媒體的運作方式，一開始他們很清楚的在發展他們那些戰略，其實我還滿幫他們高興的，但是事後我開始去看到他們使用那個媒體來做爲他們的戰場的時候，被媒體吃進去的那個狀態，現在我後來觀察到的是這樣，這是我覺得樂生運動我覺得比較可惜的；另外一點，其實我們剛剛談到選舉的事實，這邊有個對政客來講，其實就是事實。數數寶藏岩的選票才 25 張而已，全部要留在那邊的住戶才 25 票而已，那其他大公司、

周圍的工程、周圍的開發，所牽涉到不管說選票、人力、物力、經濟等議題，那個都遠遠超過這 25 張選票，沒有經濟利益，又沒有政治利益，樂生其實也是一樣。

郭秀鈴：這就是為什麼我覺得他們抗爭的過程裡面，我不太懂得是，他們一再強調的人權的訴求，因為台灣老實說不是一個能講求人權的社會，是多數人的意見為意見的，所以少數人的人權，就是尊重少數人的生存權，還有各項他應該被平等對待的權利。事實上，我們沒有這樣子的共識，我們可能表面上說，可是執行上多數人是冷漠的，如果你不是新莊市的人，除了在學院裡面的，我想在外面的多數人不在乎它被拆或不拆，就是對他們而言這沒有任何意義；對新莊人多數人來說，如果帶來無限的商機的話，對我們來說是很好的，我們本來就不喜歡這些異質份子。所以我在想的是，那整個訴求為什麼不會是比較強調文化古蹟的價值，就是說台灣已經沒有這麼多文化古蹟存在了，少掉一個對我們來說是一個很大的傷害，而不是沒有差別。而對多數人來說，少掉這些住民、這些居民，完全沒有差別，所以我覺得那個悲情的訴求，到最後媒體當然覺得那個沒有新聞點了，所以很自然就被遺忘了，所以他們在遊行抗爭過程裡面，還有反而戲劇化的東西，當媒體不再眷顧你的時候，就失去了發言的機會！

林宏璋：已經被媒體忘了！

郭秀鈴：對！所以我有點不太清楚，就是他們為什麼不是很強調，其實這個古蹟保留的重要性在哪裡！強調可以跟新莊捷運共存的，我相信他們有實際上遇到的一些問題吧？

學生：我的朋友還在那個運動中，對他們來講，他們是做社會工作的人，他們是要伸張一個社會的正義與公益，就是他們所關懷的是那一群人，就是他們剛開始怎麼被對待？現在又怎麼被對待？是那個政府的「國家機器」在操作！或者是因為整個某種利益的策略！然後這一群人一直沒有被照顧到，他們也知道他們的運動不會成功，可是他們還是堅持下去，就是懷抱著一種熱情，也許聲音很小，可是不發就是沒有聲音，對他們來說，他們也知道對抗不了整個大的機器，可是他們還是要做！

陳愷璜：對！但這個目的是什麼？我是越聽就越模糊了，就是宏璋老師會覺得我苛責，是因為我認為他們年輕世代的學運，我覺得這個社會要共同承擔一個責任就是，這個社會對於形成某種獨特事件、新穎事件的製造生產能力越來越缺乏，你幾乎可以有一個斷言，這個社會越來越缺乏創造力，那我們看到這些新一代的、如果這個可以說是一個新類型的學運，你會發現他們的類型是疲乏無力的，他幾乎是就一個制度面的東西在回應，我覺得

這個是完全沒有批判能力的，當媒體每天去報導這些學生去嗆聲，去衝撞，去幹嘛的時候，你看到的幾乎是千篇一律的媒體類型，我認為它是不會有輿論力量！

學生 H：你覺得是欠缺創意的策略嗎？

陳愷璜：你可以這麼說。我是說我們必須要清楚一件事情，就是一個文化的、藝術的行動或者行爲，或者一個學生運動本身，它不會自動的就成爲媒體，所以它可能要去思考一件事情就是，這個學生運動如何成爲媒體？如果在一個當代的社會環境裡面，所有的這些內容，事件等...，是不是都應該要有一個想像的思考，如何成爲媒體？或者你是沒有辦法控制媒體或者籠絡媒體背後這麼龐大的權力機制、權力機構。去想想看，其實他並不一定是國家機器！在這個時代，可能過多人都過度高估「國家機器」的這個概念。我常講更爲龐大的是一個怪獸，那個叫「全球資本化」！他才是當今的真正的國家機器，你看今天多少個國家，薩科其可以去北京做九千六百多億台幣的生意，然後就跟著北京贊同兩件事，第一反對台灣獨立。第二反對台灣入聯公投。事實上他講跟沒講，都沒有什麼實質的用意。但是你知道台灣其實沒有政府，「台灣沒有政府」就是沒有對這件事情即時做一個回應。上次我在講一個笑話：台灣外交部發言人應該要召開國際記者會：「我們不贊成你跟你老婆離婚！」作爲一個回應，那是一個笑話，但是，其實也應該要有一個態度，這是我的差事，你知道嗎？意思是說，他管我們的事情，但是我也可以管你家的事情啊！我不同意你們離婚。你知道嘛，但是我覺得年輕世代的學運就是說，他們已經不太去思考我們可以做什麼，他們反而現在想說，如果一個體制，一個社會系統是這樣子，那對應到我們這裡來，一隻蚊子飛過來，你唯一能做的一個動作就是：不要來！那個是非常消極的，就是你發現那個主動性不在了。很難在媒體的關注底下，讓他開始對你有一種媒體的想望。我覺得這件事情，真正的重點是在這裡，所以你說他缺乏創意。我說是的，他是缺乏創意。你一天到晚躺在那裡給警察逮，創意呢？

學生：那要從哪個地方去思考？

陳愷璜：從哪裡思考喔？我覺得華山爭奪戰是一個、不見得是「到此爲止」，「到此爲止」不見得是純然失敗的範例。雖然它被文建會接收，我們就看定它是失敗；可是它曾經。華山藝文特區那塊地，市值超過三百億，但是你在十幾年前，你能想像嘛？一群阿狗、阿貓藝術家，就幾輛車走上街頭，做個奇怪的旗子，這樣子搖旗吶喊幾個月，結果搶到那塊地。原本是立法院諸公們想要蓋立法國會大樓的那塊地。

學生：那是肥肉耶！

陳愷璜：可是卻成功喔！在那個時候，很多搖旗吶喊的人當然就是過了就急流勇退，像我一樣，退居幕後；當然有些人就走上前去，所以那裡面當然也有一些權力問題，所以到最後為什麼文建會收回去，不免跟這個多多少少都有一些些關聯。所以在每一個案例裡頭，你總是可以聽到這樣的狀態，很自然。我想這個很自然，但是那個時候是有創意。所以簡單講，樂生該怎麼繼續下去？就不只是在街上，但是一定要在街上是肯定的，你不可能在教室裡面做社會運動，那是不可能，那是一定要走到街上，甚至我們會講說，要做藝術你也有走到街上去的可能，否則你不會理解傅柯會透過這種社會化歸訓的這種，瘋的、殘障的、罪犯，這些去檢視正常社會的，這種權力的問題，你就很難理解。

學生：那樂生有沒有可能就是學院式人道主義的關懷？

陳愷璜：現在是這樣，現在真正的難題是這樣。

學生：我也看過他們的研討會，那天就是在辦演唱會，其實他們是滿迎合年輕人的一個活動，但是我只看到小貓兩三隻去。我覺得第一個就像主任所說的，他其實對現代當下的學生或年輕人缺乏一種召喚的力量，去策動那些學生形成所謂的學運。第二個的話我覺得就是他們開研討會，他們那個禮拜也有進去社區說要辦一些所謂的說明會或是說溝通瞭解的工作，但是到現場去有所謂的黑衣人，可能當地的民意代表派出人來，所以他們就退縮了。其實我覺如果說，像主任說的，街頭抗爭是必要的。如果說街頭抗爭，那些黑衣人連警察都不怕的話，那是不是應該繼續辦下去？我覺得如何讓樂生成為公理正義，可是公理正義你能說服多少人？我覺得說倒不如變成一個新莊市民最大工業園區。

陳愷璜：沒有！這就回到秀鈴老師剛剛講的，就說台灣高唱人權，但是台灣到底是不是這樣一個地方？就是所謂正義公理在不在，這個是不是真的存在這樣一個東西？

陳愷璜：我比較苛責的是，這些學運學生似乎在扮演另外一層消費者的角色，他們再一次的，因為不精確，因為他可能沒有能夠帶有一種可能是歷史的觀念或者是什麼，他其實很謬誤的，又再一次的消費了樂生。你知道嗎？他原本是基於良善的，要去幫他，一種所謂「正義」。可是某個面向，他正赤裸裸的再次消費它，會變成這樣。

蔡佩珊：老師，我有個一直以來都有的想法，就是對那些學運運動，到後期越來越「綜藝化」，比如說之前紅衫軍，也是越來越綜藝化，尾聲就越來越無聲無息，悄然不見。另外一個觀察是我們的公權力，一直慢慢的被國家政府的一些制度侵蝕。譬如說那時候我們的信

件要蓋入聯郵戳，到國外的信件要蓋入聯郵戳的時候，我就有點生氣，因為那個信件是屬於私人的東西，他可以不由我們的同意，就這樣子蓋，然後寄到國外去。所以就這兩種我的觀察，運動收尾都越來越無力，然後政府制度的機制，他想要幹嘛就幹嘛！越來越入侵到我們的生活當中，而且是不會事先告訴你的！

學生：我覺的就是剛剛秀鈴老師說，台灣大部分都是以多數人的意見為意見，其實有一半是這樣，然後另外有百分之二十吧？應該是以有權力的人的意見為意見，比如說那個「大中至正」，可能百分之二的人，他們很有權力，所以他們說好就可以了。然後可能樂生他們百分之二的那些人，都沒有權力這樣子，所以權力還滿重要的！

學生：可是剛剛學妹覺得，我覺得她把「紅衫軍」到最後無疾而終跟「入聯公投」，我覺的那好像是有點兩碼子的事情。我覺的紅衫軍會無疾而終那是因為那根本就是某一個「顏色」它利用媒體，然後集體需要召喚一些群眾上街頭，到最後就像剛剛學妹所說的，當然它有「綜藝化」的部分，到最後也讓大家知道說，其實它不是在尋求一個所謂真正的公理正義，那只是為了某一個顏色的政黨在服務而已，就到最後大家都無疾而終。而且到最後它的退黨機制也沒有弄得很好。然後「入聯公投」的話，我覺得可能有部分是像學妹所說的，可能是侵犯到所謂的公民權，不過事實上，經過媒體揭露之後，政府反而又縮回去了，我們的公民權藉由媒體又得到伸張！

林宏璋：現在我們的慢慢的推演，已經慢慢的把「傅柯的異托邦」談到「另外一個異托邦」的狀態，所以我覺得我們可以留在後續的發展裡面發展，然後感謝各位的參與。

【讀窟五】

Guy-Ernest Debord - The Society of the Spectacle

The Society of the Spectacle

by Guy-Ernest Debord

Chapter 1 "Separation Perfected"

But certainly for the present age, which prefers the sign to the thing signified, the copy to the original, representation to reality, the appearance to the essence... *illusion* only is sacred, *truth* profane. Nay, sacredness is held to be enhanced in proportion as truth decreases and illusion increases, so that the highest degree of illusion comes to be the highest degree of sacredness.

Feuerbach, Preface to the second edition of *The Essence of Christianity*

1

In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of *spectacles*. Everything that was directly lived has moved away into a representation.

【時間】1/8 (二) pm7:10~pm9:10

【與會教授】陳愷璜、林宏璋

【參與人數】12 人

【議題探討】

Guy-Ernest Debord 的《The Society of the Spectacle》，整本書是一個上層寫作的挪用，例如把馬克思等這些經典文章裡面的關鍵字抽離掉，然後變成一種陳述(statement)，例如 capital (資本) 換成 spectacle (奇觀)，money 變成 representation (再現)。這個的關係就是資本論裡面的金錢轉換成資本，然後資本轉換成無限期的資本，這裡就有個 representation (再現) 跟 spectacle (奇觀)。當中還有兩個很重要的觀點，一個是 drift，就是「漂移」的概念，一個是 detournement，就是「繞道」或是「繞境」。這兩個就是其實是在書寫奇觀時主要的兩個概念，他使用「繞道」或「漂移」使這些現象成爲一種「奇觀」，然後用「奇觀」去撼動現實當中的那些所謂「奇觀」。

如何去面對當下的「奇觀」？最重要的方式是讓自己有意識的自覺到自己是奇觀社會的一部份。將游走、甩尾、繞道視爲技巧，延伸背後心理地理學「cycle geography」的概念。所以可以圖誌著自身每日的日常生活狀態，這個是一個很當代藝術的概念。從這邊可以去聯繫身體政治、生物政治等等這些東西。在他談當代藝術的政治面向時，其實它不是社會運動，也不是政治性，但是那個政治性事實上是依存在像 Debord 這一類的思想或者是政治向度。那也不是什麼「烏托邦」或許可以說它是「無政府」，無政府的政治狀態。像 Charles Fourier、巴庫尼，這種十九世紀的無政府主義者，即二十世紀的新型的無政府，就是把那“anarchy”（無政府）的這幾個字，把它的“a”給括號起來，就“narchy”，就是形容無政府那個狀態，「什麼都管不著我就對了」那個狀態。然後事實上也延續到九〇年代在美國的一些暴動？一些美國後龐克的這些社會學家，像 Kathy Acker，他們所用的理論事實上來自 Debord 的理論！





【研讀討論記錄】

陳豪毅：他把一些像是馬克思這些經典文章裡面的 keywords 抽離掉，然後變成「statement」，像「money」啊，就變成「image」。

林宏璋：對啊！整本書都是一個「上層的寫作挪用」。就 capital（資本）把它換成 spectacle（奇觀），然後 money 就把它換成 representation（再現）。這個的關係就是資本論裡面的金錢轉換成資本，然後資本轉換成無限期的資本，這裡就有個 representation 跟 spectacle。還有另外一個很妙的，「alienation」（異化），或者是「reification」（具體化）。然後就轉換成他們在談的「separation」（分離）。大概有這些 keyword。之前我們這個推論，後來我遇到一個法國新一代的策展人，他就說：「我們有一個讀書會專門在解這本書裡面的典故！」，所以說整本書都是一個筆記。所以說很明顯的它就是用一種「奇觀的方式」來反對理論，有這個概念，也等於是一個「上層挪用」的作品。更有趣的就挪用之後的這些道理都還通，這是第一點我剛才講的。然後第二點就是什麼？

蔡佩珊：它用格言式的...

林宏璋：對！它用「格言式」的（aphorism），格言式的寫作，格言式的寫作是怎樣？

蔡佩珊：就是短句啊！

林宏璋：對啊！短句、警句等...。不強調「argumentation」，它講求字眼中間的那種震撼的效果，所以我們都看他很清楚的在那邊談費爾巴哈等...。

林宏璋：語言的那個震撼的效果，然後我們看他怎麼去引用這些章節，事實上都還蠻經典的章節。第三點，整本書我們要把它看成什麼？剛才才談到寫這本書的歷史，剛開始是「pamphlet」（小冊子），然後拍電影，隨後在法國學生運動裡面佔了一席之地，像是一個秘密藏鏡人的領導者，在法國學運裡面的理論真正的支撐者就是 Guy-Ernest Debord。七〇年代，高達那時候就開始，六八年以前拍的作品都是「小資產階級」，高達後來事

實上跟「情境主義」的這一票人關係還蠻緊密的。七〇年代的時候 Guy-Ernest Debord 就拍了一些怪片子，很多很多，就除了那個「society spectacle」（奇觀社會）等，還有很有名你們都有看過的「辯證法破磚術」！待會兒找出來給學弟妹他們看。就是說這都是一種用奇觀來反奇觀的一種方式。所以我們來看這整個文字，我們剛才用了一個「挪用」的字眼事實上他等於是「情境主義」裡面兩個很重要的策略，一個就是「游離」，「detournement」，另外一個是「歪斜」；一個是「歪斜」策略，另一個是「游離」策略。

蔡佩珊：「漂移」...他講「漂移」。

林宏璋：就「甩尾」，事實上就是「甩尾」那個字，就是「drift」那個字。什麼叫「歪斜」？「歪斜」就是像這本書就是一種「歪斜」，基本上就是等於是「挪用」，「detournement」，你上那個〈You Tube〉去查查看就有一大堆。另外一個就是那個「drift」，drift 就是一種「cycle drama」，「cycle geography」的概念，「心理地理學」的策略，就是看到那個情境懂得要去把它反轉，基本上「城市游擊戰」的那個型態。還有一點，這個很重要就是說，他認為他自身，這也包含社會運動自身，基本上是「前衛藝術」的延續，這點非常重要。你知道在「前衛藝術」歷史上什麼達達主義、超現實主義，裡面有一個線索，這個線索就是他們都是要趕來搞社會運動的，然後延續下去到五〇年代、六〇年代，到 Guy-Ernest Debord 時，他以為他就是在延續前衛主義未完成的遺續，所以他基本上算是現代主義必然的一種延續。然後把它帶到一個最極致，就是包含「社會運動」。讓在這個美術館裡面的東西變成是社會運動，讓藝術原本是屬於美術館裡面的東西變成是社會運動。這也很弔詭的，因為 Guy-Ernest Debord 死了以後，他的展覽到處跑，現在又變美術館的。大致上是這樣。讓你們來看一下電影，你們就知道我在講什麼。

（播放法語影片）

林宏璋：就我們現在看的這本書。我們在看到這邊，用視覺跟影像語言把它集合起來。.....你看，「生活本身是一種表象」（劇中詞白中文講解）。

林宏璋：...這中間（詞白與人物動作）沒有一定的關連，我們現在看到的影像基本上它就是把一些 fashion 的、電影的片段、新聞片段、劇場，紀錄的這些 fun footage（連續鏡頭）影像的現成物把它給剪在一塊，如果說我們要利用電影分析的，一步一步照著畫面用電影語言分析的 diegesis，「電影文意」啊！生活啊！畫布啊！跟觀眾那種緊密的關係去分析的話沒有用。這個東西基本上不是用文意展開的這種方式，我們在看這些文字，然後一方

面也把我們所看過這整個影像整體來做一個呼應，那在電影分析裡面這個叫「*extradiegesis*」，就是「超文意」，文意外的這種頓悟與理解，有點像是在看錄像藝術，就必須要把影像當成一個整體才有意思，影像跟畫面。我想你們這樣看一看應該知道我在說的細節跟影像，

鄭林佳：我們剛才討論到的是他開始把理論視為一種奇觀。在這邊其實也是以這種奇觀的方式做一種反諷的動作，然後他這邊的寫作風格，就是他的寫作方式其實很有意思，就是透過類似像格言、引句的方式強調裡面某一些特別的用字，可是那些用字其實是抽換一些文句，透過這些文句的抽換，強調它的震撼效果。後來他也把這個變成是一部電影作為一個發表，然後，在這邊的話它其實也是一種嘗試，剛才老師有放了一段他的電影，然後在那部份的時候其實我看到就是，他裡面就是不可以用一般的常態去做一個分析的動作，比如說像是你要用一種電影文意的分析方式來看這部片，其實他沒有辦法用它的那個分析歸納方式來看，它比較像是一種超文意的方式來做一種閱讀，然後我們如果等一下要看那部片的話就是要把影像視做一種整體的方式來看，來當成一個閱讀的方式。

蔡佩珊：他的「奇觀」指的不只是社會現象上面的奇觀，他本身在書寫這些文字的時候他做了一種「以奇觀反制奇觀」的一種手法，所以看到它裡面所有的文字章節，你就發現說它就是這樣子，一小段一小段類似那種格言方式在書寫。那其實裡面它的那個剪貼，他剪貼了像是馬克思、黑格爾或者像是費爾巴哈的文句，然後他抽換他們的用語，比如說 *capital* 他用了比如說他換成 *spectacle*，*money* 他換成 *representation*，那像異化啦或者是物化這些概念的話他是以 *separation* 就是分離的概念然後通篇在書寫，所以如果是中文本的話，好像他那些字都會標明出來方便讀者理解，它裡面先挪用的就是像馬克思的這些原有的文句，然後再抽離當中的某些字眼，換成他的字眼。這本書的歷史就是他在研究「國際情境主義」一個還蠻重要的典故。這本書除了拍成電影之外，在六八年學運的時候也被印製成小冊子在學生當中流傳，後來高達他們在拍電影的時候就是也跟這本書有蠻多的理念相通的部份，那其實裡面還有兩個很重要的觀點應該在中文的後面有附錄，一個是講 *drift* 就是「漂移」的概念。那另外一個就是「*detournement*」就是「繞道」或是「繞境」，那這兩個就是其實是他在書寫「奇觀」，這是還蠻主要的兩個概念，他使用那種「繞道」或者是「漂移」然後使這些現象成為一種奇觀然後他用奇觀去撼動現實當中的那些所謂奇觀。

林宏璋：大家要不要看一看剛才看的那些影像？就是他這部片子，要不要稍微看一下？其實裡面唸的那個對白大部分都是那個我們現在看的書 1、2、3、4 照這樣子唸下來，大部分，尤其是最前面的時候都還是蠻準確的，我相信在我的課裡面有時候我會放一部比較輕鬆一點的片，就是「辯證破磚術」，你們看過吧？就一個中國武俠片，這個就是一個很標準的概念在談那個「detournement」的那種電影。事實上在當代有很多電影都是用這種類似方式，就是很多人去改他原本的電影的方式，很可惜這裡面都是法文。我還蠻好奇〈Kill Bill〉（追殺比爾）裡面是怎麼樣改的！這個類型還蠻多的，那我們先來看一看，就是說 Guy-Ernest Debord 這部電影，其實他這部片裡面就是把一些劇場的片段，還有新聞的片段，還有 fashion 的片段把它們給集合起來。

林宏璋：我們在看這個「繞境」的概念其實某個程度上跟後現代在談的那個「挪用」的概念基本上是還蠻接近的。



林宏璋：（影片之中的翻譯）...它說奇觀不光只是一個影像的集合，它是一種社會的關係。media，然後在社會運作的那個概念，這是大概 5 還是 4 吧。

林宏璋：（影片之中的翻譯）...這句話還蠻有意思的，它說在整個這個黑白顛倒的這個社會裡面，真理是展現在謬誤的瞬間之中。其實我們從前面這樣看了老半天，...

林宏璋：我們今天大概沒辦法把這整個看完，不過...你們還要再看嗎？我覺得差不多是這樣。那還有，稍微看一下那個，.....

陳愷璜：一張圖片，翻給大家看一下，（展示書本上的圖）一群豬，然後拿了一張...放了一張圖片，那張圖片其實也是豬，然後他說：「同志們啊！我們必須讓你們知道，史達林是蠢豬！」事實上大家都是豬。那個很有趣就是事實上搞不清楚狀況，事實上那個批判也隱含著他自身在裡面，所以那個是非常強力批判的。那我覺得在台灣這種東西就會很顯然不是這樣的一種可能性，反而會變得非常的疏離。所以這個論述對我們來講能形成一種

作用，我覺得我比較不把它當成只是一個經典閱讀，我會想像說他如何著力在那個創作的新的面向上，對我來講我當然會從這個文本做一個延伸就是說，這個「漂移」也好，這個「轉向」也好，「改道」也好，我覺得我們大概只能從最簡易的方式，從創作面向去思考。就是說「怎麼樣到街上去找落差」，那個落差可能就是一個微弱的、一個形成批判的一個新的起點。那要不要導入這些內容？我覺得那個會開始比較屬於一個主體建構的這種思考在裡頭，一種批判性的思考。大概是這樣。

林宏璋：剛才主任談到，其實像台灣...應該要這樣講，就是說，也許我們有左派，但是無政府主義的那個延續事實上是沒有的，也許有左派、有共產黨、有社會主義，但是那...

陳愷璜：我個人一直很期待台灣有共產黨，我講真的！就是說，因為你一個社會缺乏一種人：有左派思維而且有左派思維實踐的，包括理論，包括什麼的，有這樣的一種東西，我覺得有點...好像有點遺憾啦！

林宏璋：我覺得是啊！但是我覺得更重要的一點是 Guy-Ernest Debord 的那個思想裡面有談到它是一種很接近無政府主義式的方式，然後這個真的在台灣，我們看不到我們政治上面的先例，看不到。這點倒是蠻有趣的。

陳愷璜：因為幾乎後來的演化，都被 Guy-Ernest Debord 說中了，所以他這個經典的這本書會形成那麼大的影響的原因，比如說他提過去冷戰時期的有個大的集團，那從過去所謂集中型的奇觀社會，一直到後戰型的，然後他說到今天變成是一種完全型的，intergrades。那他又講了五個特徵：「不斷的技術革新」、然後「政治經濟體系的結合」、還有所謂的「秘密的普遍化」、還有「沒有反對語言的一種偽造/偽像」、以及「永恆的現實/現在」等等，那這個好像非常精確地描述了一個這個轉向之後的情況，我想還蠻能說服人的，你其實閱讀之後還蠻容易接受的。

林宏璋：剛才主任在閱讀的這一段事實上就是我們剛才才談到那個續篇啊！「奇觀社會」的續篇，裡面所寫的一段還蠻經典的一段有很多人都很愛拿來用，包含我在內。他後來會引用這個續篇裡面其實是把這個我們現在所看的這篇〈society spectacle〉，那種比較抽象的概念變成更「實證主義」式的那種方式，甚至在那本書裡面好像也有談到，奇觀社會是從什麼時候開始的，大概是一九二〇年代！那個時候的人民發明了什麼樣的東西，...開始發明 radio、CD、film 這些東西。另外一方面，再回到剛才主任為我們提示的是，在二〇年代開始的像是法西斯主義、共產主義這些集權形式，這些集權的政治形式開始崛起，所

以這些政治實體就把那時候剛發明出來的 media 變成他們國家機器的一部份。這是剛才主任講說那個「集中式」的，「concentrated spectacle」，一種集中式的，就是國家跟媒體跟中心把它給集合在一塊。然後另外一個，屬於美國的方式，資本主義的運作啊！然後比較是屬於是「擴散式」的，「diffuse」的概念，資本主義自由競爭，好像表面上擁有媒體的自主現象，但是不是跟國家機器靠攏？他有談到後來在二次世界大戰之後結束，這兩個東西，就「集中」跟那個「擴散」，結合在一塊，變成是一個「intergrades」這個方式。

陳豪毅：「整合體」。

林宏璋：「整合體」，一種整合型這樣。一方面是集中、一方面是擴散。

陳豪毅：就是集中、擴散的...

林宏璋：...的綜合。今天主任所講的，我也覺得蠻有意思的，關於那個續篇，基本上是對應我們現在這個號碼，然後都各有一段解釋，不管是時事或什麼！反正就弄得比較實證一點，就是說缺乏思想的弔詭性、辯證的力量！還有剛才主任談的有一點，我們回到文本來看，第 190 則，它是延續前衛的概念。

林宏璋：190，你們翻到了沒有？190 最下面的那個有談到達達主義跟超現實主義，雅荅要不要唸一下？

楊雅荅：達達主義和超現實主義是造福了現代主義風格的兩種趨勢，儘管它們只是部分的意識到這一點。它們是無產階級革命運動當中，當代最後最強烈的進攻，並且將它們限制於它們所宣告的真正衰朽的藝術領域的這一運動的失敗，這對它們定位的基本理由。在歷史上達達主義和超現實主義是彼此聯繫又相互對立的，這一對立包括了這兩個運動最重要和對於激進的風險，但這也顯示了單方面批判的內在不足。達達主義又企圖廢除沒有實現達達主義的藝術，

林宏璋：欸？等一下，這邊慢一點，你再說一次。

楊雅荅：達達主義又企圖廢除沒有實現達達主義的藝術。

林宏璋：...不對，然後接下去。

楊雅荅：超現實主義企圖實現沒有廢除超現實主義的藝術。

林宏璋：...不對。我翻譯：「達達主義它想要毀壞藝術，但是它不知道藝術是什麼。」我們不是了解說達達主義是反藝術嗎？達達主義要反藝術，可是它不了解藝術是什麼。那超現實

主義呢，想要去實現藝術，可是它卻沒有去廢除藝術，它卻沒有去反藝術的意思。這個廢除，我們當然另一方面我們可以去思考像那個杜象講的：他要謀殺藝術啊！藝術家跟藝術中間的這個概念。

楊雅苓：稍後由情境主義者所發展的批判立場顯示藝術的廢除和實現是藝術超越不可分離的兩個方面。

林宏璋：藝術超越，就是說，情境主義它還是一種藝術運動，這一點其實蠻有趣的。尤其在這段文字裡面我們可以看出，它們還自稱自己是個藝術運動就對了，而且它們在追求一種藝術的超越，換言之就是一種藝術的前進性就對了啦！「藝術如何可能？」的方式就對了，這是 191 則裡面的一點。我們到 190 這邊，我們剛才不是談到那個前進的那個概念嗎？那如果這種前進的這種藝術的超越是什麼？我們看到 190 的最後一句，它說：這種藝術，基本上本質是前衛。意思就是說這種藝術的超越本身，這種「超越性」的藝術，藝術如果要繼續可行的話，基本上就是要繼續前衛。但是它講到這一點非常奇怪的句子，然後也很預警的談到，日後這個「後現代藝術」的發展、「當代藝術」的發展，他談到就是說：「it is art that is not.....」而且這種藝術是前衛藝術，而且它是「不是藝術」的藝術，如果把它翻譯起來，中文本怎麼翻？

楊雅苓：它是寫：「這藝術便成是先鋒，同時又不真實存在。」

林宏璋：嗯嗯，不是！是這樣：「它是一種「不是藝術」的藝術」。換言之，不是我們傳統去了解的藝術的那種藝術的表現方式就對了。然後，它談到就是說：「Its avant-garde is its disappearance」。它的前衛性就在於不前衛的地方，或是說藝術性消失的地方，它有這種很弔詭的表現方式。但是當然我覺得這很預警的有在談到情境主義本身的運動，結果它是一種社會運動。等於是一種藝術的自身的消毀跟自身的一種消失，那我想要在這裡提出這個來作為主任剛才談的，一個它在文本裡面顯露出來的這些線索。

陳愷璜：我是覺得這本那個簡體字版要很小心看，我覺得它很「膨風」而且翻得蠻奇怪的，要看看要小心！

林宏璋：英語版的其實翻譯也還是一直都有問題，事實上這本書的翻譯都一直有問題，然後，事實上我研究所的時候就很想把這個翻，結果後來翻一翻被一個懂 Guy-Ernest Debord 的人在那邊講說：「啊！林宏璋你不要翻了啦！」我說：「為什麼？」他說：「哎呀！你搞不懂這裡面所有的文字，事實上...這多難啊！這裡面的文字都是從什麼費爾巴哈什麼資本

論裡面跑出來的，」他說：「如果你翻好的話可是你又不能翻譯出它原本的那個寫作的脈絡，那你幹麻翻？」我說：「...好...。」就打消了我的翻譯家的念頭。後來其實我在九〇、九七、九八左右其實台灣有一群人，然後有讀書會有在讀，那些人都很奇怪也不知道這些人跑哪去了。然後，英語的翻譯一直...這本...我現在手上拿的這本是新版的，舊版的現在在網路上其實是網路上就有，然後舊版的以前因為要符合那個 pamphlet 小冊子的精神，事實上美國賣很便宜，一本才四塊錢（美金），四塊錢一本耶！超便宜的，那後來...反正就是說那個翻譯也有問題啊！怎麼樣的，好像是在一九九幾年吧？我忘了，好像在一九九四年又重新翻譯，然後出了這一本，一本賣十幾塊。我們現在看到的簡體版是從英語版來的，意思是說又離原本的脈絡更遠了。

陳愷璜：前年，那個法國當代新媒體藝術展，裡面有一個很年輕的三十幾歲的藝術家，他的作品其實就很有趣，他的作品就是把 Guy-Ernest Debord 這兩百二十一則格言，他把它一則一則切下來，然後把它放大，然後就拿到街上，法國的到處街上，甚至到後來是能講法文的不一定法國人，例如跑到魁北克或跑到哪裡去，然後就拿給能看懂那個文字的人，馬路上有人就拿那個照著唸；唸都是會唸但是完全不清楚裡面的意思，所以它那個影像內容你看到其實有點還蠻情境主義的，就是說他是一種新版的、改道過的情境主義，是那種方式。

林宏璋：然後我認識一些法國人，他們還有專門在做 Guy-Ernest Debord 的這個未完成的志業，就一群人，還是有。然後他們有一群人把這個整本 Guy-Ernest Debord 的書把它解碼，解碼就是：那一句是抄自於哪一段，然後那一句是從哪來...這樣子集合起來。我覺得基本上是「回籠」，應該是「回春」啦！就是 Guy-Ernest Debord 在目前的情況，因為他之前的展覽在歐洲一直巡迴，然後也很多年輕一輩的藝術家，基本上還是朝向 society spectacle 的奇觀社會這個線索在邁進。

陳愷璜：我是認為他的影響會越來越強，還會越來越強。還會越來越強就是說他的醜聞有關的現實已經不在了，就是說他已經死掉了，所以當這些現實感都不在這，它只會剩下一個強而有力的影響性，那我覺得這個是跟各方反應相對的。資本化越高，這種東西就會越強，然後層面就越強，我覺得暫時是不可能平靜的。所以法國到現在，真的還是像剛剛宏璋老師講的，有一群人，一大群人，不是少數人，其實還 focus 在他這個經典的所有的細節，就是說所有的這些改道的文本上面，還在試想著如何讓他們成為可能，的確是這樣

子，甚至那種形成的趣味性其實就非常非常多樣，可以看到當代藝術裡頭的面向很多，非常多基本上都跟 Guy-Ernest Debord 有一定的關聯，那個好像也就是他講的奇觀社會裡講的重要的社會脈絡跟社會關係。



陳憶璜：我是覺得這本書要把它讀到通，的確是有相當的難度，大概對我們來講大概就是說能怎麼樣去掌握出一些比較原則性的一些概念，那知道說他真正的歷史背景是什麼。

蔡佩珊：老師那你看過法文版的嗎？原本是法文版的？

陳憶璜：有，有法文版的。

蔡佩珊：那看法文的你會覺得比較通嗎？

陳憶璜：我覺得法文版可能會比英文版好一點，這純粹個人的觀感。我是覺得像 Guy-Ernest Debord 的這些東西，雖然它有一些來源也不真的是法文，也是從其他語言轉換過來的，但是至少他是一個書寫者，所以我覺得那裡面其實是有一大部分是跟語言有絕對的關係，甚至宏璋老師剛剛在講的就是這種正反的、辯證的這種關連。我覺得在法文的這個語言本身裡頭，它其實就有這種弔詭性，這個很顯然是屬於語言學的部份，我覺得那不無關係，所以當你把它翻譯成另外一個語言，其實我覺得那是另外一件事情。就是說他的這個等價關係沒有這麼絕對。那我想這個牽扯到就是語言或者翻譯，語言總是在突顯它的一種不可能性，簡單講是這樣。當你試圖透過它去形成一種可能性，可是它卻悄悄地在製造生產出一種不可能性。比如說你透過中文要更接近 Guy-Ernest Debord 事實上你有可能是更遠不是更進，就是說這個轉向或者這個漂移會讓你距離更遠。但是好像有趣也在這個地方，因為它終究是一種可能。

陳憶璜：但是事實上法文版還是很難看，不容易看。特別是說一些跟哲學方面有關聯的，真的不太容易不太那麼簡單的去了解。

林宏璋：不過這個「spectacle」這個字其實可以談一談，「spectacle」它其實一方面有一個涵意，

事實上是「幻象」，「幻象社會」，「spectacle」它本身就是「幻象」。然後，一個東西是不是「spectacle」其實這裡面蘊涵就是說：這個東西很「壯觀」，很「spectaculars」。「Spectacle」是有一種「壯觀」，就是媒體社會的壯觀、娛樂、娛樂事業啊！一個呈現的一種擁擠的狀態、歌舞表演等...，像這些東西也是一種 spectacle，聲光效果！巨大的聲光效果其實就是一種 spectacle。眼鏡也是 spectacle，所以它這邊有一個隱含的意思就是好像是濾鏡一樣。spectacle 還可以表示什麼？表示「鬼魂」！嗯，鬼魂。反正「spec」在拉丁語裡面，就是表示這個東西可以看得到，可以看得到的東西就是「spec」。所以從這個概念再回去推想我們剛才談的東西就是說：「鬼」，「鬼」這個概念就是說對西方人來講是他們可以看得到的，可以看得到他們那個形象叫做「鬼」，反正可以看得到的東西就是，類似的。

陳愷璜：不過這個像林志明他有提過，他說那個「spectacular」，是說：這個不是只是一種所謂社會現狀的描述，就是說這個字的意思可能像宏璋老師剛剛提到的，其實也有一種所謂「分析」的這種原則性的那種圖示，有點像英文的那種「statement」的這種味道。所以他去闡述的是，會有很多相關的概念就是像這種關係。所以如果要去看看 Guy-Ernest Debord 的那種批評的時候，其實它還蠻厚實的，不是只是某些單一性，他其實有很多很接近那種戲劇性的那種表演情狀，所以他有提到兩個核心理念，他說：「表象真實」的這種對應，還有「被動的參與」，他大概有提到這種異質的兩組核心理念。Guy-Ernest Debord 他最重要的就在探索「層次」跟「電影」，所以很多大概都會跟他們西方的那種劇場、觀眾，還有現實生活的那種關連，其實會有這種比較奇特的脈絡跟談的方式。

林宏璋：主任剛才談到那個「被動參與」事實上是...（查詢網路）...這就是 Guy-Ernest Debord。

陳愷璜：Guy-Ernest Debord 很年輕的時候。

林宏璋：他的海報會被掛在紐約市街頭。然後這個就是另外一方面這個：大家戴 3D 眼鏡這樣看電影（現場影像）。就是剛才談到林志明在談那個「被動參與」，就你等於在看電影一樣！被動的，一方面也參與，好像媒體社會有這個習慣。有很多東西倒是蠻有趣的，就是裡面有很多分析，我們剛才講說它是一種拼貼啊！挪用啊！那實際上還是有很多很有意思的！像我們在看到那個第五章裡面他談到那個對時間的分析，到現在我還是覺得很紮實的概念，〈time and history〉這邊，他有去談到那個「時間性」，在這種奇觀社會裡面那個時間性怎麼塑造：第一個，時間性的模式是一種 cyclical time，一種循迴的時間性，

它會一直不斷的重複，這個概念。然後還有另外一個好像是，linear time 線性的時間；然後這邊有隱含的，一個是 cyclical time，就是說時間感是不斷的循環，週而復始；然後一個是線性的時間，時間有一個階段，有一個進程。我們在社會裡面完成階段性的任務，或者是我們要先做什麼事然後才能怎麼樣等等，有一種在規範人生的這個概念。

陳愷璜：舊版的應該是另外一個出版的，Gallimard（法文），很有名的一個出版社。

陳愷璜：從這裡有沒有看過？它有一個 separation 的那個辨證，在 961 則。

楊雅苓：不懂，像如果照著他的文本來看的話，很容易就會變奇觀？

楊雅苓：對，所以我比較想要問主任，主任剛說這永遠不會結束，就是對於 Guy-Ernest Debord 的探尋，因為他的論述是不會被停止討論的，然後你覺得他跟台灣的這個狀態的差異？不過我想這像是屬於 Guy-Ernest Debord 視野的論述嗎？

陳愷璜：什麼意思？我試著要聽懂你的意思...

楊雅苓：就是...我就是不太懂就是那我要怎麼看待？他提出的這些東西其實是奇觀，那其實它裡面這本書也是奇觀，可是這來到我們怎麼用奇觀的方式來看我們看到的所有一切，還是就我們的一些看起來很像奇觀的東西難道它只是奇觀嗎？就是我們除了看到奇觀還看到什麼？我不太知道說我看完這本書之後，我怎麼去看其他的東西？你懂我意思嗎？就是說，宏璋老師說前衛藝術的那一段，然後他是用他的方式在看待前衛藝術，那他認為前衛藝術的不前衛的部份就是它的前衛的部份，那如果以這個方式來解釋我們現在的藝術狀態的話，那那個前衛藝術是什麼？

楊雅苓：我只是想要知道說：欸？老師怎麼看待這本書，因為這本書我們大家都看啊！可是不是很明白說怎麼樣來使用這本書作為參照的方式或閱讀這本書的角度？

陳愷璜：我不知道有沒有聽懂你的問題，但是我粗淺的了解是說，我覺得在台灣我們會有一種困難，就是說台灣開始有一種觀看，有一種視覺的問題，是當代才開始有，過去在我們的文化裡其實沒有「看」這個問題，沒有「看」這類事件。那我們從這種奇觀的這種 Guy-Ernest Debord 的這種提煉裡頭，它會形成另外一面的概念就是所謂的「分離」，他在講那種台上、台下的之間的關係，就是說你只能看，你不能摸，那其實在西方我覺得這種視覺主體的這種形上傳統其實根深蒂固，所以在它的歷史脈絡裡面，為什麼 Guy-Ernest Debord 也會去挖，然後他會像剛剛宏璋老師在講的，裡頭是有提到比如說「奇觀的那種時間觀」，或者是「奇觀的空間觀」等等，他講更早的階段是一種循環式的，怎麼講？我覺

得是有一種關係。那在台灣我們閱讀會有困難是因為，我們的歷史的脈絡裡頭，其實沒有「觀看」這件事，沒有「觀看」這個觀念，沒有「視覺」這個觀念，就是沒有「spectacle」這個觀念。

楊雅苓：所謂的「觀看」是指作為「他者」的「觀看」嗎？就是我們台灣為什麼會沒有「觀看」這個觀念？

陳愷璜：不是！我意思是說在過去的文化或者過去的歷史裡面並沒有這個概念。就是說你可能更多的是可以用所謂「規訓」的這種角度去看，我們總是被宰制，在我們的文化裡面在我們的歷史裡、脈絡裡頭，所謂「我們」，指的大概就是一種視覺主體這個，我們大概都是被宰制的。就是說，那個禮教好像也是這樣教出來，什麼「非禮勿視」啦！就是說，那個都不是一種文化或者歷史裡頭那種自然性的觀看或者自然性的一種視覺主體。所以它根本不是所謂的「他者」，根本不是，根本沒有，我們也沒有能夠再像西方那種啓蒙階段裡頭，我講就是說，時間也不過兩百年，再久也差不多是兩百多，那這種批判與實踐沒有能夠真的在那個自信跟那個時間裡的對應關係形成，然後變成是一種文化裡頭的很具體的某部份的形成。我自己很個人的看法，我覺得那個會變成是一種困難，所以也就是說我們今天我們去閱讀很多這樣的文本或者說我們去看很多當下的這種「文化現象」或「藝術現象」，我們這個觀看、這個視覺性的主體，這個東西很多其實還是承接一個西方觀念底下的角度。但這裡面我覺得其實是弔詭的，屬於我剛才提到的那個比較形而上的那種面向的東西，那很顯然是空泛的，是相當虛無的，並沒有一個對應的系譜或是什麼東西。或者說那個看就會變成是一種沒有歷史感的看，但是法文裡面，日常生活裡面有一句話就是常常會講，「c'est du spectacle」，就是說，就「好像在看戲一樣」，這「好像在演戲一樣」。那這個並不是什麼太深奧的話，日常會話裡面就常常會這樣講，我覺得那個是這樣，就是說你在法國，哪有什麼在地鐵裡面表演的還要去跟捷運局考一個執照？沒有啊！你高興你就偷偷帶兩樣就表演給大家看，然後就要錢哪！有沒有？到處都是這樣。所以那個對他們來講都是那句話就可以成立了，那個都是一種「被觀看」的可能。所以說觀看者他事實上都是隱含著，就是說它可能很不經意，在地鐵裡頭看的這個有什麼了不起？可是事實上你要很嚴肅的去分析它的時候，那種屬於這個脈絡跟這個實踐之間的關係其實它背後可能非常複雜，有文化的、有歷史的、有社會的等等。那我覺得我們總是很難只是用這種所謂比對的方式去理解這個。我覺得說這可能是更個人

的看法，或是說某些更細緻的地方。

林宏璋：事實上，我覺得這個閱讀是一個還蠻重要的，像我們在談形上學裡面的這一部份，就是「*accuratelm*」透過視覺去感知這個世界，然後一直去到這個 Lacan(拉康)psychoanalysis(精神分析)等等，甚至到我們現在的「*spectacle*」，或是「媒體理論」、「影像理論」等等，裡面其實有一個透過視覺這種感知的，西方的這種人文精神，然後這也是特別有趣的。那也是主任剛才在講的，這個時候就很想找到這個線索，然後我就想要來再從這個文本裡面一個現成的例子談起。「*Weltanschauungen*」，就是「世界觀」，「世界觀」這個字眼雖然是中文，可是它事實上是德文翻譯過來的。就是把這整個世界當成是一個影像，你可以看得到，我們要試著找這句話後面的那個視覺經驗，就是說：「你怎麼看這個世界？」除非你到月球去！對不對？在這邊有個觀看，把世界變成影像的這個方式，這事實上這個是蘊含在西方的語言邏輯裡面，尤其這個「世界觀」。那「五」在這邊就談到，就是說，我剛才才注意對了一下，因為它(中文版)就把一些邏輯給漏掉。

林宏璋：就是說，我會這樣翻就是說「奇觀」它不光只是一個「世界影像」的這種誤用，就奇觀不能被當成一個世界影像的這種誤用，它不光只是一個世界影像的這種誤用；換言之，這句話裡面我們可以了解到：什麼叫「真實的世界影像」？什麼叫「假的世界影像」。他談的就是，「*spectacle*」不是這回事，它也不是一種在媒體大眾傳播裡面的影像的技巧，換言之，就不光只是一種媒體社會的這個邏輯，這個影像的邏輯，大致是這樣。(唸讀本)「...it is rather...」它是一種世界觀，就我剛剛那個談的那個字，「它是一種世界觀」，然後被轉譯成物質的實在世界。我們剛才談的那個世界影像變成現實生活，現實生活的景象，物質基礎的世界。「...it is world vision that has been objectify」，它是一個有關於觀看世界的方式！這個「*objectify*」，它(中文版)裡面把它翻成「物化」我不喜歡！是「對象化」！就是說，它是一個世界景象的「對象化」，反正你把世界景象當成一個對象，對象來觀看。

劉 躍：老師，像我覺得剛剛雅荅應該是有問到一個問題，就是如果我們知道我們已經接受了這個景觀社會的這個觀點來看，可是我們已經把看到的東西當作一個對象，那你也意識到這件事了，那我們還有什麼方法可以跳脫，就是...如果照他講的，Debord 講的就是跳離這個階級就對了？

林宏璋：其實 Debord 的概念就是把我們現在看到的這個社會現象把它推到它的「*negativity*」嘛！

反正把它推到這個最負面，其實某個程度上來講的話，你可以從 Debord 的思想裡面閱讀到那個辯證，這個從啓蒙以來對文明辯證的概念，甚至我們也可以去思考他跟阿多諾等等這些人的這個聯繫上。

劉 躍：所以你覺得他比較「極端」對不對？

林宏璋：對！他等於是一個最「極端」，另一方面也是最「desperate」，最「絕望」的姿態在這邊。那同時這種絕望的姿態裡面有一個包含對於現狀的認知嘛！那他還是有提供一些出路啦！舉例來講，我們現在談什麼「心理地理學」啦！什麼「甩尾」啊！「繞徑」啊！這些都是他在談的比較積極面向的去對抗的奇觀社會。然後這種對抗的姿態裡面，其實它裡面有一個政治哲學註腳，這個政治哲學註腳，其實我要談的就是像無政府主義這種，蠻優良的政治狀況。還是有出路的，我覺得在那個理論裡面。然後這樣的一個理論事實上是跟當代藝術裡面的政治觀是非常接近的，如果假設它有的話。事實上很接近的。

林玲花：我個人是覺得台灣...比如說這十年應該有奇觀社會的感覺...，我是覺得這是台灣的奇觀社會，跟法國...比如說真的要接軌...，我覺得...比如說台灣是一個島，然後法國是這麼大，就是經過那麼多的...其實台灣也經過很多事件，我覺得這十年有我們自己的奇觀社會！像老師剛才講到說無政府狀態我覺得有時候也蠻無政府的啊！就是各想各的，老百姓想的跟政府想的是不同的，還有每個階層想的，很多階層的那種奇觀。

林宏璋：對啊！事實上是對於這個媒體社會的批判的觀察詮釋的這個能力，事實上是在東方社會裡面欠缺的，然後也就是因為這樣我就想要把這個問題把它歸結說：我們的語言裡面事實上沒有這成套的系統。

林玲花：然後台灣媒體也是真真假假的，其實也是跟老師剛剛講的，「世界觀」是德文翻譯過來的，可是這「世界觀」我們在最早很早以前沒有人講到，比如說，就是說如果老莊的思想應該是有...？

林宏璋：我不太知道耶！這我就沒辦法回應了。這個「世界觀」事實上，就世界你可以觀看的一個方式，其實我剛才舉了這個字的解釋，就是說，你怎麼去觀看那個世界。其實是很有意思的，你必須要跑到月球去才能看得到這個世界，就是你把世界當成是一個影像！可以看得到的東西。我剛才要談的就是那個台灣的社會是很奇觀社會的啊！然後社會運動也是很奇觀社會，就社會運動奇觀社會化，「什麼本次示威已經超過十萬人...是台灣有史以來最大的示威運動，...」，然後就是那些。它是種「社會運動」，不過這種社會運動

是滿足奇觀效果的社會運動。

林玲花：還有老師你剛剛講到就是「幻象」，既然是幻的話應該是不真實，就是那個幻影...

林宏璋：對啊！

林玲花：所以你剛剛講到是「鬼魂」比如說像是「鬼魅的現象」

林宏璋：嗯！然後 Debord 這套理論當然如果各位有心的話，其實他事實上有影響到像是布希亞這些當代在談影像等等這個概念，這還是蠻重要的一個參照點。主要就是奇觀社會這個影像，然後另外一個在政治思想上面其實應該要談，德勒茲跟他中間的關係，事實上有在強調這個什麼？這種無政府思想上面的聯繫。這在反伊底帕斯情結這個德勒茲跟 Guattari 有出的那個書，其實它有一個理論上面的關連性。大致上我可以拉出的是這兩個點。

劉 躍：我先不要提那個閱讀的困難好了，因為我其實在唸的時候都一直想到《歡迎光臨真實荒漠》？因為其實這兩本應該很相關所以老師開出來這個。因為下一個那個《歡迎光臨真實荒漠》提到那個行動的必然性，因為它也遭遇到景觀或者是真實的發生這件事情好了，所以就是...如果我們看待這個...就是接受了景觀社會他這個想法，那我們那個真實的必然性或者是可以發生的那個行動性...那個主動性到底在哪裡？我想聽聽看老師的想法。

林宏璋：你是說奇觀社會還是說紀傑克？

劉 躍：應該是說景觀社會，就是說如果我們接受這個想法好了，那我們行動的必然性跟面對景觀社會的主動性在哪裡？我們難道不是已經被收編了嗎？

林宏璋：很多種方式啊！但是我覺得最重要的方式是自己都一直保持著自己是奇觀社會的一部份的這個自覺啊！其實游走啊！甩尾！這些對我來講像是技巧，但是它有個概念我覺得蠻有意思的就是一種「cycle geography」心理地理學。所以在圖製著你每日的那個日常生活的狀態，我覺得這個說實在是一個很藝術的概念，當代藝術的概念。同時從這邊我也可以去聯繫到我們在談那個什麼身體政治啊、生物政治啊等等這些東西，但是我覺得 Debord 的概念相反的我覺得還是蠻有他的行動積極的這一個概念。我剛才其實有談過，那個他談當代藝術的政治面向，當代藝術的政治面向其實它不是社會運動，也不是政治性，但是那個政治性事實上是依存在像 Debord 這一類的思想或者是政治向度，這其實我要談的。那也不是什麼「烏托邦」也不是什麼這種政治向度。然後我們可以說它是「無

【讀窟六】

Terry Eagleton - Psychoanalysis

精神分析學

在前面幾章中我已經提出了現代文學理論的發展與二十世紀政治思想領域的動亂之間的關係問題。但這種動亂絕不僅僅侷限於戰爭、經濟蕭條及革命運動：那些被捲在其中的人也都最直接地親身經歷了這場動亂。這既是一場社會動亂，也是一場人類之間種種關係以及人類個性的危機。這裏當然不是要論證那種焦急憂慮的心理、對迫害的恐懼以及自我的分裂是自馬修·阿諾德到保羅·狄曼這個時代所特有的經驗：這些可以在所有歷史記載中找到。更重要的一點也許在於這些經驗在現代形成了一種新的系統的知識領域，這個知識領域叫做精神分析學，是西格蒙德·弗洛伊德於十九世紀末在維也納提出來的。我現在要簡要說明的正是弗洛伊德的學說。

「人類社會的動機說到底是經濟的動機，」這一觀點是弗洛伊德（而不是卡爾·馬克思）在他的《精神分析學導論》中提出的。決定人類歷史起源的是對勞動的需要，而在弗洛伊德看來，這種嚴酷的需要意味着必須抑制快樂與滿足的某些傾向。假如不是為了生存而要求我們工作，我們寧願一天到晚躺着什麼都不幹。每個人都得經受弗洛伊德所說的「現實原則」對「快樂原則」的抑制，但是對於有些人，對於一切社會——這一點還有爭議——這種抑制會變得過分，使我們變得病態。有時我們情願放棄滿足，簡直到了崇高的境界；但是在通常情況下卻精明地認為，推遲眼下的快樂最終將會得到補償——也許是更豐厚的補償。只要我們看到其中的好處，我們就準備忍受抑制；然而，如果對我們要求過高，我們可能就會生病。這種病通稱神經官能症，既然像我說的那樣，一切人都必須

【時間】3/18（二）pm7:10~pm9:10

【與會教授】林宏璋

【參與人數】18人



【議題探討】

Terry Eagleton 是文學理論家，除了各門各派的文學詮釋理論的二手整理之外，也包括很多對美學家研究，尤其可以發現他有一段時間很專注於 Walter Benjamin 的研究。從 Terry Eagleton 早期一直到九〇年代左右，我們都可以看得到他對於文學詮釋、文學分析、作品分析的努力，而這些概念也平行於文學理論、文學分析、藝術詮釋與分析理論的框架，七〇年代以後的主要論述中，可以看得到像是「接受理論新批評」這類的研究。這些文學評論家的研究，透過他的介紹變得很淺顯易懂，像是以很日常生活使用的語言說明這些很艱深的概念。

「精神分析文學批評」，依此按其分析研究的對象可以分成四類：作品的作者、作品的內容、作品的形式結構、讀者；前兩類，作品的作者、作品的內容，這兩個是在一般的 psychoanalysis 時做為傳記式研究的時候經常使用；作品的形式與結構，就開始比較有趣一點；「讀者」的話就是屬於我們在談的「讀者反應理論」、「接受理論」等。而關於作品的形式結構，或是與讀者之間的關係，則是我們比較常會把精神分析放在藝術作品的詮釋當中。

「鏡像階段」談的是小孩子大概在六個月到十八個月時，就開始學會知道自己，知道那個「什麼叫做『自己』？」的概念，而拉康有做一些動物的研究，發現其實動物是從「視覺」知道自己，譬如說鴿子會對著鏡子裡面的鴿子發情，要透過視覺的一個機制，人事實上也是透過視覺去知道自己的，而不是那個「我知故我在」，是「我看過我在」，我看到那個鏡子，我看到鏡子裡面的那個我的完整的那個形象，所以「我在」。可是，鏡子裡面的形象又是一種幻象！是一個反射，一個 mirror，是個 virtual image，所以拉康就用這個概念來談當人透過鏡子認識自己時，同時也誤認了自己，「自我」、「主體」這個概念本身就是一個虛幻的。當我們把它放到一個比較大的架構底下做詮釋時，就比如說社會、家庭、社會的

關係、社會跟主體之間的關係、主體跟其他的「他者」，「他者」就包含父親跟母親，這些是基本上 mirror stage 的概念。所以在 mirror stage 裡面，一個主體認識了自我，同時也認識了「自我」跟「他者」中間的關係。

拉崗在那篇 *Mirror Stage as Formation as I* 有提到，「鏡像時期來作為我的形成」的那篇文章，其實他有很多很細的的推敲，這些很細的推敲比較少被人家談，譬如說「我」的形成，就好像是一個 stage，是一個場景一樣，例如在當中有一個我的主體，因為在看鏡子的時候，我是在中心，同時鏡子裡面也照映到整個世界，它有或多或少的照映到你周圍的世界，或者是別人。



【研讀討論記錄】

林宏璋：Terry Eagleton 是文學理論家，他除了各門各派的文學詮釋理論的二手整理之外，他也整理很多美學家。如果我們觀察他的著作時，可以發現他有一段時間很專注於 Walter Benjamin 的研究；Terry Eagleton 從早期一直到九〇年代左右，我們都可以看得到他對於文學詮釋、文學分析、作品分析的努力，然後這些概念也平行於文學理論、文學分析、於藝術詮釋與分析理論的框架，七〇年代以後在她的主要論述中，可以看得到像是接受理論新批評這類的研究。其實他有很多東西，他把這些文學評論家的研究，透過他的這些介紹變得很淺顯易懂，像是可以用很日常生活使用的語言一講就懂的東西，讓我們去知道這些很艱深的概念。除了文學評論是他的強項之外，美學理論也是一個他的強項。這篇是從他的書裡面一段 summary essays 挖出來的。原本我想要讓大家讀的一個原因就是，那個時候我的這學期開的精神分析的課，就想要讓人很快可以上手，然後就可以讀精神分析的理論。這篇文章裡面其實可以分成三部分，一部份基本上介紹佛洛伊德的概念、自我、超我、潛意識、意識與前意識等，以及伊底帕斯情節等，這些佛洛伊德的主要概念。另外一方面也介紹佛洛伊德理論開始之後所造成的革命，接下來就轉向第二個部分，他繞了一個彎路，然後再談 Althusser；另一部份就是拉康，其實，這整篇文章大概就分成這三部分，在提示精神分析的一個主要概念。其中有一小段，也許我們在閱讀的時候可以很容易的跳過，有一小段他再談精神分析跟文學中間的概念，那段文字其實

也滿有趣的。我想我們先來談這一部份，我們先從中間讀起，221 頁這裡，其實是一個還滿重要的一個論點，不只這四段，他中間那一段精神分析與文學批評，這英語是 Psychoanalytic literary criticism，這翻譯成爲八個字，「精神分析文學批評」，依此按其分析研究的對象倒是可以分成四類，作品的作者、作品的內容、作品的形式跟結構，或是讀者；前兩類，作品的作者、作品的內容，這兩個是在一般的 psychoanalysis 時做爲傳記式研究的時候經常使用，作品的形式與結構，就開始比較有趣一點；「讀者」的話就是屬於我們在談的讀者反應理論、接受理論等，尤其是前兩個，對我來講是非常過時的使用精神分析來研究的一個方式，其實在我自己的分析裡面，對於作品形式結構，我覺得那是最有趣的，或是與讀者之間的關係，這就是我比較常會把精神分析放在藝術作品的詮釋裡面，大致上有這個概念。所以它後面有出現一個小字眼亞文本、次文本 (sub text)，我們如果在讀文學分析、作品分析的時候，我們都可以瞭解這些專有名詞，文本、次文本、text、sub text、dialogist、文意、extra dialogist，這些東西都是帶有精神分析的色彩，換言之，如同意識與潛意識之間的關係；次文本裡面在談的是作者真的想...，extra dialogist，其實是在語意、文意之外，這些我覺得都是精神分析的概念。我們就稍微談一下 structure 上面的瞭解。

蔡佩珊：佛洛伊德他其實是比较從一種原欲 (libido)，就是一種慾望的衝動，這種慾望的衝動會導致人有各種不同的行爲跟心理狀態產生。比如說，關於 libido 的衝動，他最早是從男女的性器官去發想，最開始的時候是認爲小孩子看到爸爸的陽具，女生會覺得自己沒有是因爲不見了，所以她會有恐懼，會有被閹割的情節；而男生會有一種去趨向，導致後來較著名的依底帕斯情節產生，然後這一切就是從陽具的概念，libido 的概念產生出來的。

林宏璋：這個就是陽具欽羨。

蔡佩珊：男生是陽具欽羨、女生是閹割情節，另外他講到拉康有一些有趣的，去-回的一個遊戲...

林宏璋：Fort-da！待會兒我們會花很多時間來討論這個部分。

蔡佩珊：那還有很重要的就是像他的「依底帕斯情節」，「依底帕斯情節」就是不只是男生，女生身上也有；我覺得還滿重要的，就是他從陽具欽羨跟閹割情節發展出來的一種意識狀態的討論，那依底帕斯情節我覺得很好玩就是關於父親跟母親的這個層面，拉康發展小的 other 跟大的 other。另外，佛洛伊德還有一個比較重要的概念是關於「夢」。在他的說法，夢是一種潛意識的表徵，夢語言最主要的一種表達方式，以隱喻跟轉喻的方式，我覺得這兩個點影響到拉康後來講到語言解構的這個問題。

林宏璋：那這邊有一些東西談到還滿有趣的，202 頁，他說：「美國行爲主義心理學家」，大家知

道什麼叫「行爲主義心理學」嗎？

蔡佩珊：行爲心理學派是用一種行爲治療法，用一種制約，就是像我以前心理學一開始會讀帕夫洛夫的制約反應，比如說，那時候好像有做一個實驗爲了讓小孩子、小嬰兒不要亂尿尿，所以只要他一尿尿就電擊他，就是要讓他有規矩有秩序，讓他有制約反應。

林宏璋：行爲心理學派有的時候真的很傻！

蔡佩珊：其實一般的老師也是都在使用這種，比如說小孩子乖，就給你一顆糖果，這就是一種行爲心理，然後不好就處罰他。

林宏璋：美國有很多這個，因爲行爲心理學派他們可以透過實驗去掌握到實驗結果，所以他這邊講到一個笑話，佛洛伊德的著作麻煩恰好不是舉丸，這是一個英語上面玩笑的雙關語，關於這個字眼，他說：「事實上他說不是 *intesticle*，那是這個字眼，然後不可驗證的英語叫做 *intestable*」，大家懂這意思吧？所以其實我在美國唸書，佛洛伊德的理論有很多都是被當作是過時的。更重要的是佛洛伊德的理論跟在歐美的發展是很不一樣的，在美國發展一直都是強調他可驗證的那部分，甚至即便是臨床分析，當我們要來談藝術治療、心理治療時，就是要做出一個實驗就是了，換言之，那整個過程變成是驗證他們理論的一個過程，即便音樂治療也是這樣，很有趣。佛洛伊德的部分如果沒有什麼要談的，那麼我就跟著他的繞道來談，我來談 *Althusser*。*Althusser* 他有一本很重要的著作，「列寧與哲學」，在這本書裡面，基本上是用佛洛伊德的概念來瞭解意識型態的運作，他把意識型態等同於集體的無意識，他是沒有這樣講，不過，我們可以把它當成是一個集體社會的一個國家機器的無意識；他也有一句名言：「*ideology is subject without process.*」。「意識型態是沒有過程的主題。」我們同樣這句話可以把它等同於「*conscious is subject without process*」，所以他在談那篇文章裡面，國家機器與意識型態這篇很重要的文章裡面，都在談意識型態如何去運作的概念，其中有些方式有點樸素，比如說上層架構、下層架構、基底等、經濟運作、社會宗教等，意識型態的就變成上層架構，這個都是在阿圖舍基本上創立主要的精神分析與意識型態分析的大草架；還有一些他著名的概念，例如喚、召喚，意識型態的召喚，也是無意識的召喚，無意識向意識本體的召喚，同樣的道理；他在談那個意識型態的運作，有一種功用，可以召喚我們日常生活的種種情節，然後讓它正常化；但它顯示成正常化、中性化的那個概念，他舉了例子，就是那個上課然後點名，然後「有」，那個「有」的點名、舉手等這些回應的動作，皆已被意識型態召喚，而你也屈從於在教室裡面意識型態的一個方式，這是個很典型 *Althusser* 分析的方式。除此之外，我們看到 213 頁這邊，在他的「列寧與哲學」的這本書裡面，特別有談到國家機器需要教育來維持它再生產的關係，這一點很聰明也很有趣，因爲 *Althusser* 來作爲一個學者，他還一直在堅持著基本教義派的馬克斯主義閱讀方式，然後他也常

說，只有這樣的閱讀方式才合乎詮釋馬克思的方式，才是一個合乎科學的原則，在他的社會架構裡，分成意識型態、基底的運作，意識型態這邊又有另外一個分析的概念，意思是說既然是一個 subject without process，因此可以一直被不斷的複製、再生產，所以一個社會的 state apparatuses，國家機器就是負責意識型態再生產的功用，意識型態可以 reproduceness，教育在這個概念裡是不斷維持再生產的功用。213 頁這段裡他都在談「我」跟那個「召喚」，「我」跟「意識型態」，社會跟那個召喚之間的關係，我們把它翻過來 214 頁，這一段裡面第二句話，「對我來說，社會好像不是一個虛有的結構，而是親自跟「我」講話的主體，承認「我」並告訴「我」：「我」是有價值的。於是就由這個姿態把「我」變成一個自由自主的主體，「我」逐漸覺得，世界不完全是為「我」個人存在，卻好像意味深長的重心集中依偎在「我」身上，而「我」也隨之把重心依偎集中在他身上。」這是我剛剛在談那個召喚的功用，然後很有趣這些類型，Althusser 的這些概念其實都跟當時的一些我們熟知的文學評論家、哲學家的論點都很相似。

楊雅苓：他主要就是談自我，像他談「鏡像階段」，主體在看他母親就像在看他自己一樣，然後他會把他母親誤認為他自己，那當他在看待他父親的時候，就有「法」的象徵，他會把..

蔡佩珊：他對母親會有一種慾望，從小時候就以為母親是自己的一部分，可是講到這部分會體驗到他母親並不是自己的一部分，他會體驗到就是有一種他者的存在，可是這個時候父親就會出現，阻斷了母親與自己之間的聯繫，那父親代表著一種拒絕的姿態，那在更大的層面就是，就是法律或者是宗教的層面。

林宏璋：拉康在那邊有一個核心家庭的結構方式，有父親有母親跟小孩，這個生長環境存在，在一方面也是從結構主義（structuralism）的方式，來看待一個主體在社會中引起衝突的一個過程。

方誌評：老師，就是如果把鏡像理論當作是自我前提的部分的時...

林宏璋：對啊！另外阿圖舍也談到....

方誌評：鏡像理論他只是確認了自我，可是那個自我還沒有得到他自己的意識，如果換成象徵跟真實，鏡像的階段比較像想像的那個地方，因為他還沒有獲得主體的認識，只是透過這個過程，開始知道主體的形成。

蔡佩珊：鏡像階段裡面有一種主從的關係，透過一個客體，那個他又不是你...

林宏璋：等一下，因為我們還沒有談到「鏡像」，凱均先談一下「鏡像」，我們剛談到的是，有一個家庭關係跟自我形成的關係，然後這個關係事實上也是在佛洛伊德的理論裡面一直有

談到的，家庭、小孩子跟父親中間的關係，雖然拉康常在講說我們要「佛洛伊德」，其實拉康有一個獨特之處就是「鏡像理論」，這一點還滿重要的，而且也常被談很多次。

湯凱鈞：其實他主要就是在講如何去確認「我」的狀態，也就是「我」沒有辦法來確認自己的狀態，而是要透過他所謂的「鏡像」，透過別人，別人怎麼樣看待我，最後就是透過別人眼中的「我」來構成「我」的這樣一個狀態，他的鏡像理論主要是講，所以就變成我要透過他者，就是其他的人然後來看待我自己，他的鏡像大概是這樣。

方致評：「鏡像」就是比較分成三個吧！就是第一個剛開始是他，他不確定那個鏡子裡面的那個母親跟小孩哪個是他，他會以為那個都是自己，所以可能有人要欺負他或是玩弄他的時候，他會覺得不管是母親的動作還是他的動作，或別人的動作，他會覺得那個動作就是他，所以他看到那東西的時候會害怕，第二個階段是，他可以開始辨別出那影像裡邊哪一個是他，然後最後他可以從這個區分去認識到，其實他區分出來的不是其他的東西就是他自己本身。可是我覺得，講鏡像的時候，都會忘記那個鏡子，如果沒有那個鏡子，我就會很好奇的是，因為理論的基礎就是一定要有一面鏡子存在，可是他都沒有去講那面鏡子是什麼東西，我就覺得很好奇那個鏡子是什麼？他的成立的條件跟他的關係？

蔡佩珊：不知道我這樣想對不對，一直以來就是一個鏡子，可能包含了投射在我在母親身上看到的我的慾望還有在父親身上看到的父親的拒絕，父親跟母親所反射出來的就是一面鏡子，就是一面鏡子在反射出對「我」這個主體的一種狀態，就是我透過對父親跟母親來確認我這個主體的狀態。

林宏璋：其實他們兩個講得都一樣，都是在詮釋鏡像時期的關係，而沒有真的再談鏡像時期是什麼？

鄭林佳：然後我那時候是有建立自己的關鍵點，然後我在想說如果要談那個鏡子是什麼的話，我就會想說它其實是一個框架，如果是以社會的角度或是以政治權利版圖來看的話，其實是一個範疇，就是人會把自己完整的型態投射在那個範圍之內。

林宏璋：「鏡像階段」談的是小孩子大概在六個月到十八個月時，就開始學會知道自己，知道那個「什麼叫做「自己」？」的概念，而拉康有做一些動物的研究，發現其實動物是從「視覺」知道自己，譬如說鴿子會對著鏡子裡面的鴿子發情，要透過視覺的一個機制，人事實上也是透過視覺去知道自己的，而不是那個「我知故我在」，是「我看過我在」，我看到那個鏡子，我看到鏡子裡面的那個我的完整的那個形象，所以「我在」，可是，各位！鏡子裡面的形象是什麼？是幻象！它是一個反射，一個 mirror，是個 virtual image，所以拉康就用這個概念來談，人透過鏡子認識自己，同時也誤認了自己，自我、主體這個概念本身就是一個虛幻的。各位的詮釋是把它放到一個比較大的架構，就比如說社會、家

庭，社會的關係，當然在這篇文章裡面其實也有談到，社會跟主體之間的關係，主體跟其他的「他者」，「他者」就包含父親跟母親，這是基本上 mirror stage 的概念，所以在 mirror stage 裡面，一個主體認識了自我，同時他也認識了自我跟他者中間的關係。拉崗在那篇〈mirror stage as formation as I〉有提到，「鏡像時期來作為我的形成」的那篇文章，其實他有很多很細的的推敲，這些很細的推敲比較少被人家去談，譬如說我的形成，就好像是一個 stage，是一個場景一樣，好像競技台裡面有一個我的主體，因為在看鏡子的時候，我是在中心，同時鏡子裡面也照映到整個世界，它有或多或少的照映到你周圍的世界，或者是別人；大人抱著嬰兒去照鏡子，那個小孩子看到所以很高興認識自己。所以剛才致評在談，談到很細，我的形成裡面有真實派、有想像派、有象徵派等等，這個概念其實必須要思考一下，他認識自己的概念裡面，是有種認識自己與誤認自己自身，過程裡面有一個類似「頓悟」的概念，那種沒有辦法言說的，你不能跟她說：「這個就是你！」沒這回事！他就頓悟了，他就發現那鏡子裡面的影像就是他自身，這是一個「頓悟」的概念。各位，這個頓悟的概念，拉康用「執爽」(jouissance) 的那個概念在形容，那個認知 (conception) 跟誤認 (misconception) 之中，事實上是一種「爽快」，一種「智慧」，一種「啊！我，這就是我！」一種「知」的樂趣，一種是屬於身體的樂趣，也許這是很有意思，很有趣分析的框架。我們再把它放回去剛才那個分析的框架，把它放在 Althusser 的「我」跟「他者」，有很多東西當然還可以再更細的去談它，不過基本上還是放在這三則，這篇文章裡面還有一個很有趣的，就是它一部份在談佛洛伊德的「Fort-da」的原則，同時也是拉康在分析符號的「隱喻」跟「換喻」，那這個例子的來由基本上就是佛洛伊德觀察他的孫子拉一個線圈，一種小孩子的玩具，小孩把線圈這樣子拉來，然後推到搖籃邊；fort-來，da-去，Fort-da、Fort-da，來跟去，這裡跟那裡。當佛洛伊德在分析這個概念時，假設線圈是人的話，指涉誰？就是母親，小孩在操作線圈時得到一個快感。剛剛致評有談到「象徵狀態」，第一個狀態是「想像狀態」，在 Fort-da 時期，主體已經具備語言狀態，瞭解、操作他的世界，在佛洛伊德的概念中，有一個案裡面談到母親的顯現跟缺席，還有小孩子對母親的慾望，那種急切的想望與想要擁有，這些是在佛洛伊德的「Fort-da」裡面，他看到這個東西。拉康把這個例子帶往語言分析的道路，然後同時有一個對世界次序的瞭解，也代表藉由母親的不在場 (mother absence)，達到一個想望母親 (imagery mother) 的在場，「Fort-da game」遊戲裡面就具有一種「在場」(presence)、「不在場」(absence) 的概念與的狀態，明明母親不在這可是她卻又在，相反的，因為母親的不在場，我更可以操縱母親，因此，這個母親的概念，是一個線圈，玩具，也就是一個物件 (object)，事實上，它就是一個 object per-die 物件部分物，一個完美的部分物，藉由玩這個部分物達成擁有母親的這個部分物，大致上有這個概念。228 頁中間這一段大家可以看，這個 Fort-da，一個東西丟了又找到，這有個完美的趨勢原則，一個東西丟了又找到了，一個東西找到又丟了，但是後來又找到。

蔡佩珊：老師，我在閱讀這一篇的時候會想到在看很早以前我看到的一本文學名著，叫做「亞細亞的孤兒」，在講台灣從日治時代的狀態，就是藉由日治時代一個主角，當時他在台灣沒有辦法得到認同，他去日本留學也沒有辦法得到認同，他去中國大陸也沒有辦法得到認同，回來台灣之後就發瘋了。之後又有一些機緣聽到台灣的歌，然後歌裡面就一直在呼喊母親的名字，也就是羅大佑作的「亞細亞的孤兒」，因此他一直覺得不公平，提問「母親」你在那邊，為什麼我一直受到不公平的待遇，都不跟我玩平等遊戲。或者在一些老歌裡面，例如「母親，你的名字就叫台灣」，就是一直在呼喊台灣的名字，一直試著要去回到母親的懷抱。

林宏璋：另外一方面 Fort-da 這邊為我們呈現一些東西，就是任何一個符號都可以變成另外一個符號，可以被另外一個符號所取代，這是我對「隱喻」跟「換喻」的結論，然後任何一個東西的在場，也可能是任何一個東西的不在場。如果把 Fort-da 遊戲放在翻譯 (transferability) 來思考的話，它翻譯了什麼？它翻譯了不可翻譯的東西，換言之，不可翻譯也可以被翻譯，這正是今天讀書會的討論的主軸，就是〈MC Now〉，我就是想要藉由這個機會來分析這個概念，這個也許會比較有趣一點，我想藉由這個大家聚會的場合，來談一個概念！有很多東西我們聽起來好像不可被翻譯，又不可被理解，舉例來講，我們來看藝術展覽，很多東西都跑出來，像「呷飽沒？」，「呷飽沒？」就是不可被翻譯的啊，他主要框架的概念正是 untranslatability，是嗎？「Have you eaten yet?」這是什麼意思？網路話要怎麼講？這也是招呼語嗎？，很久以前，還是現在有再講？

鄭林佳：就是你見到一朋友會這樣打招呼。

林宏璋：會嗎？還會？

鄭林佳：會，還會！

林宏璋：可是我們在台灣都已經不講了耶，真的嗎？你們有這樣子講嗎？

蔡佩珊：比較中南部那邊...

林宏璋：我看到我爸，我爸都會這樣子講，可是我們不太會這樣講「呷飽沒？」。「呷飽沒？」由於不可翻譯性，也許在華語世界裡有一些人會去使用，但它有一方面是過時，另外一方面就是在地的，那邊有一個 untranslatability 的概念在那邊，還有不可翻譯，為什麼要把不可翻譯呢？再回到「Fort-da game」裡面，它不可翻譯就是為了要把它給翻譯出來。要把 local 的特殊情境把它翻譯出來給 global，把 local 翻譯到給全球情境裡面去嘛，所以那邊有一個在操作，一個誘惑策略，『嘿，怎麼樣，我就是難懂啊！那你來看我的藝術看我的展覽啊！』，對啊，最近國美館在出〈呷飽沒〉之後又鄭重出擊〈泡沫紅茶〉，這

也是很難翻譯啊！〈泡沫紅茶〉這同樣也是很 local, bubble tea！，我覺得這個〈MC Now〉，也是很不可翻譯，到底有什麼東西可以被翻譯出來，你們到底是何居心？向各位解釋一下，我們有一個卓越獎，然後策展評論組就弄一個展覽，標題叫做：MC Now，這不可翻譯也不可理解，但經過解釋之後，就變成什麼，就「麥擱鬧！」這就想到我大學的時候組的那個樂團，那我們就是有一些人，反正搞後龐克就對了，反正現在回想起來那時候在台灣搞龐克，那 MC Now 呢？

蔡佩珊：老師，我們去強調 MC Now，我們是從一句台語不小心就變成是「麥擱鬧！」，我們有想很多很多的老東西、名稱，然後都覺得論述的人都覺得「麥擱鬧」啊！所以這一句就變成了我們的策展，就我們有想什麼「雞絲麵」、「我們的春天怎麼還沒來阿」、「乾廝存」等。

蔡佩珊：後來我們想想把它變成英文「MC Now」，然後後來，MC 就有很多符號可以去解釋，MC 就是麥當勞，那 MC 就表徵了麥當勞，麥當勞就代表了一種速食文化的意義在，那 MC 那等於是女性的月經，就是一種痛，就是為之後的〈小美好痛〉做前奏曲。

楊雅苓：創作的狀態就像是女孩子的月經一樣，就是來了你也擔心，不來你也擔心，好也擔心不好也擔心。

林宏璋：還有呢？

蔡佩珊：瑪麗亞凱莉。

林宏璋：這跟展覽有什麼關係？

蔡佩珊：她有一種自欺欺人的性格在，瑪麗亞凱莉是一個很好玩的人，他有一個自欺欺人，就是可能講現在創作的狀態，就是自 High，然後就是自欺欺人。

鄭林佳：就是麥克風 MIC，就是有哪個發聲權的人，

林宏璋：Microphone ？

林宏璋：還有什麼 MC，快點讓我的符號無窮無盡的轉喻跟換喻，這我也會啊！Marriage certificate 結婚證書，還有什麼？各位想過還有什麼？我已經把問題帶到大家切身的問題，跟大家比較有關係，對不對？

蔡佩珊：所以他們要去蛋糕店去製作 MC 的蛋糕。

林宏璋：你們真是太快樂了，都被林老師寵壞了嘛？可以這樣搞展覽的嗎？再想一想啊？

蔡佩珊：老師，可是他集結了很多七個創作者，然後他們的東西其實面向都很不一樣，然後，你硬要拿一個東西去套它們我覺得。

林宏璋：去年也是，去年取那個名稱叫〈現實取 young〉然後就 young，Y-O-U-N-G。這邊有一個不可翻譯性在這裡，我們要翻譯什麼的東西出來？然後有一點就是會變成是符號的移轉而已阿，從 Marriage certificate 到...MC？我不是反對啦！我只是想要來挑戰各位，那邊有個不可翻譯性在哪裡。說實在，我覺得這邊操作的就是一個模擬兩可的不可翻譯性。

方致評：不可翻譯性跟創造有討論這樣東西的空間，之前再談說，翻譯在台灣也有這個問題，最後會變成這種問題，那我們創造新字，好像說文字的理論的成分，在語言的層面上，是很難用同樣的意思去取代，但是它是一個有創造性的東西，但是那個東西...，那個人認為是個創造，那個人說回到溝通的層面上去談那個問題，那個問題也是一個同樣是產生一個不可翻譯性。

林宏璋：我現在要談到有關翻譯的理論，你剛剛談到翻譯，有關翻譯理論其實基本上，放在兩個框架，一種是 translatability，可翻譯性，一種是 untranslatability 不可翻譯性，然後繼續談這一點，基本上，translation 的過程，它不光只是翻譯，這些理論基本上從 Walter Benjamin 的那個「翻譯整個任務」裡面來的概念，事實上對文學理論的影響也很大，非常大的一篇，他在談「翻譯」本身就是一種創作過程，而不是平行翻譯這種故事，翻譯本身就是一種創作，這是 translation 的過程，所以把它推到極致的話，就是所有的創作都變成是一種翻譯，一種從內心把它翻譯出來，好玩的是什麼，好玩的是當 A 文化翻譯到 B 文化的過程裡面，這種翻譯不平行性它創造了很多可能性，例如說當代藝術在全世界都有，為什麼翻到每個國家去都不一樣，當代藝術一到台灣來為什麼就被翻譯成錄像藝術？

陳豪毅：老師，這個好像不太像不可翻譯性？

林宏璋：沒有，這是 creative ambiguity，一種創造性的模擬兩可，就是一種「創造就是翻譯」的一種過程，我剛剛在談的，藉由翻譯的不平行性，而創造出來新的東西，這不是不可翻譯性。

方致評：我再來說，為什麼這個東西用不可翻譯性來談它，因為比如它說，這個字有很多意義，但是常告訴人家說，我翻譯，我的創作上是用我的翻譯，它沒有確切的意義讓它出現吧？就變成說它變成是一個不能溝通利用，那翻譯就好像變成跟溝通的狀況有一個相關，..

林宏璋：反正他就是自己翻一翻，就自己說了算了，就變成這樣，有點跟「小美好痛」一樣裡面有一個 subjectality reference，這個名詞的分析裡面，有一點像是在玩 seduction strategy，

誘惑策略，我們還是可以分析的，那 MC Now 呢？就好像是會變成很多符號的集合，然後中間沒有什麼關聯。

蔡佩珊：我覺得它承載很多符號，擷取很多符號的一種意向，去集結到試著...在拼湊，我覺得，就昨天開會的時候...

鄭林佳：我們昨天在開會討論的時候，有提到一點，這樣子綜合不同的類型類別的展覽，就是不同的展品，而且那時候我們比較強調是在創作的狀態，那我們也希望說就是，它不可翻譯性，我覺得其實在每件作品裡面，其實它們表達出來的，我自己覺得就是說在傳遞的時候，其實它們在中間的過程，大家一直關著的過程，它其實是不斷的轉移，在他們自己寫的論述裡面，也是一種詮釋，可是也是不斷轉移、流轉的詮釋，雖然這個題目是不具可翻譯性，可是我覺得它的重點應該是在說它的意義的流轉，它可能是諧音的方式，它透過諧音的方式不斷的流轉它本身的意涵，那我覺得就像一個展一樣，就是這麼多作品聚在一起，其實它是演繹了更多的不同的可能性出來。

林宏璋：我懂你的意思，就是「小題小作」就對了，對啊！這我當然可以理解，本來就是滿無厘頭的，不管怎麼樣，就是很無厘頭，也許那個 Now 後面還有個驚嘆號，Now 要幹嘛？欸，還是乾脆就「鬧」就好了，翻英語就是 Now。

蔡佩珊：在討論畢展的時候，有幾個人，因為其實卓越獎裡面有幾個人，也是畢展的主要策劃人，其實跟他們聊的時候，就一個訪問者來說，我覺得他們這一屆的有一些些的表演性，其實還滿像在扮演，更具有表演性質，比如說：小美好痛，或者是這個的背後。

林宏璋：我自己最近在想的策展，其實最近有在想一兩個策展，一個其實我覺得想作就要作「爽快」，就要作 *jouissance*，然後另外一個我想要作，作一個東西，就是那個 *freak show*。你們知道什麼叫 *freak show* 嗎？就是在馬戲團、遊樂區會有一些留大鬍子的，然後身上刺青三萬個或是身上穿三百個洞啊！就像這個，大概就作這兩個題目，一個就是 *jouissance*，一個就是 *freak show*（怪物展）。就是說我在唸書的時候有一個得 AIDS 快要死的藝術家，然後全身大概刺大概三萬個，然後他就變快瘋了，然後就一直這樣子猛刺全身，全身都亂刺，然後，我還有想到一個表演藝術家，那個 *Kerry Fenny*，他每次都拿一個茶杯，然後就開始分析，然後就開始分析這個茶杯長的什麼樣子，在造型上它符合一種極限主義的原則，那大部分，他帶一個那種 *take-out* 的咖啡杯，然後就開始分析，這紙杯的材質，然後這種分析的道理我們都可以應用佛洛伊德的那種概念和意義去瞭解，然後越分析越沒完沒了的時候，就開始 *freak-out*，就開始抓狂就對了，*freak-out* 就是抓狂，就開始抓狂、去他媽的佛洛伊德啊！馬克斯你這個王八蛋啊！他叫 *Kerry Fenny*，然後我就想要來作這些東西，就 *freak-out* 的狀態，還有 *freak show*，這是最近我

想要作的東西、策的展覽，一方面提供給大家，還不是很成熟的概念，提供大家作參考。

蔡佩珊：233 頁那邊，從 Kristeva 開始去講符號學，符號學跟三個象徵態之間，這樣看起來對我來說比較不明白。

林宏璋：因為有些是翻譯啦！Kristeva 的概念裡面，其實用簡短的一些概念來談的話，其實，Kristeva 是屬於 post Lacan 的學者，沒有 Lacan 沒有 Kristeva，那 Kristeva 在談「意義生成的方式是，真正意義生成的方式是 semiotic」符號學化的，符號！而不是 symbolic，而是 semiotic，這是 Kristeva 在談的概念，所以在 Kristeva 很多著作裡面，例如，「陰性書寫」，譬如說：創作「Avant-garde poetry」，他在分析文章時，他都把它放在 semiotic，符號學的，不是符號學，翻譯這樣不好，要把它翻成符，就是那個意義的生成方式它必須是 semiotic，它必須是被有意義的符號化。換言之，他在 Kristeva 的概念裡面他等於是拉康的 religion，他認為我們在這個世界裡面如果我們要推動這個世界，要讓這個世界不是舊有的男性社會，要怎麼樣？那就是要把 symbolic order 推翻，那要回到什麼地方去？回到 imaginary order，那個意義的交雜、交織、含混不清、個人書寫等。大致上他的框架是這樣，所以我們在翻譯的時候我們就讀到不到，如果用這個邏輯再去讀到他下一段翻譯，我覺得會比較有意思吧！

林宏璋：各位關於符號學的很多字眼，譬如說能指、所指、符號學、符號學式的等這些在中文裡面好像看起都一樣，那事實上在英語在法文的翻譯其實都差不多，可是你們都要注意各家說法，對於那些能指、所指，都還是有細微的差別，有些也差很多。那 Kristeva 為什麼會談 semiotic 的狀態，我們剛剛談到的就是說他舉的這些實例，另外一方面還有他受到 M.M. Bakhtin 的影響，他談符號 semiotic 的方式，就是文本本身變成是一個「眾生喧嘩」(polyphony) 的一種狀態，多方對話 (poly-dialog) 的狀態，就是主體還沒有成形之前，從鏡中看到自己的形象總是很破碎的形象。所以他一方面是反拉康，一方面就是 post 拉康，談到 Kristeva，其實她有一本很有名的書就是 *About Chinese Women*，談中國女性，然後他就談到在中國所有的革命都是女性的，然後也舉了一些似懂非懂的漢字解讀，比如文化就是一種「生」，然後他就把象形字找出來，草從土中冒出來叫做「生」，反正那種解釋，就是一般那種解釋漢字給外國人的時候都會這樣解釋，文化是一種生長的状态，就是 symbolization，反正就是很 culture exoticism，反正就很異國情調，所以這一篇文章裡面對 Kristeva 的解釋也差不多就像這樣。

林宏璋：phallogocentric，phallogo 就是「菲勒斯」，phallogo 跟 logo，logo 是什麼，菲勒斯是什麼？是陽具的啊！logo 是什麼？就是羅格斯，語言存在的真理，陽具跟語言存在的真理的中心主義就對了，「菲洛各中心」就是這個東西，接下來他就轉到「陰性書寫」，話說回來，他的這篇文章是很好的 review of literature，很好的相關文獻探討，他的寫法你們

要注意，這個東西就是 critical study 的寫法，那個思考模式就是一個很好的 summary，有整體的概念掌握，然後有評述，有判斷，我們有沒有什麼問題要抓出來繼續討論？

蔡佩珊：拉康裡面的語言結構是什麼樣的問題，讓「女性主義」從這邊去切入，就是「後女性主義」是從拉康的語言結構去切入，找到一些論點？

林宏璋：沒有阿！有幾個概念就是剛剛再談，就是從語言本身的結構，語言本身的價值，語言本身的價值在於什麼 local centricism，就 phallogocentricism，語言本身的架構是這個，它的中心價值是這樣，在外文是這樣，在中文更嚴重不是嗎？這是第一點，所以後來有一些後拉崗在談論法文裡面的那個我、他、男性、女性的稱謂的問題，然後，然後 Kristeva 比較偏向剛剛談論 semiotic，那個象徵架構，去抵禦象徵架構裡面那個男性的位置，然後還有什麼？大致上有這個，然後另外一方面這邊還牽涉到一個議題，這議題也是很有趣，在精神分析裡面，佛洛伊德一直到晚年的時候呢，然後才去談 female sexuality 的問題，反正他一輩子的著作都在談男性的問題，不再談女性的問題，到很晚的時候就專注到女性 sexuality 的問題，拉康也是到很晚年的時候，然後才回到女性的問題跟女性的性意識問題，所以拉康在晚期的時候，才一直丟那些 woman is not exist 「女人不存在」等這些東西出來，或是女人伴隨男性的價值而存在等。

蔡佩珊：就是說整體裡面對於陽具崇拜的這種想法，一種集體潛意識，然後跟語言結構整個編織在一起，所以女性主義就從拉康的理論看到這一點之後，然後開始去..

林宏璋：至少兩點，一個就是在語言結構裡面，然後一個是剛剛在談的女性的意義依賴在男性影片的意義裡面，你們一定很痛恨我講這種話，我只是一个讀書報告者而已，我只是跟你們講在佛洛伊德、在拉康裡面有這些東西。

楊雅苓：老師，我想問一個問題，像拉康用這種鏡像理論，然後鏡像理論來自小朋友六個月到十八個月的認知自我的過程，如果有剛剛說的行為心理學家，他就作實驗發現小孩子根本就沒有這個過程的時候，那這些邏輯會不會被博倒？

林宏璋：會，會被博倒！

楊雅苓：那沒有人去探究這件事？

林宏璋：有啊！有很多，然後，有很多「鏡像理論」的變體，當小孩子真的看到自己的時候，不是在鏡子裡面，然後是什麼內視鏡，什麼產科的…有些後女性主義者就會用這個，產科用內視鏡在看的時候，他就從內視鏡裡面看到自我，像這些都有。然後有很多人就是說，反正這個理論就是一個 interpretation，雖然拉康有說這個是科學，但是它儼然不是科學

的，但我覺得。相反的，我會把拉康的概念把它放在，也許應該這樣子講，我會把「精神分析」放在大的整體概念，「精神分析」對我來講最重要的一個想法，就是說它提示了主體性的問題，人怎麼存在，跟主體的狀態是怎樣被確定的，他包含了「認識學」跟「存有學」的這個概念，然後他同時也包含了一個強烈的懷疑態度，一個很肯定很積極懷疑主義的態度。

楊雅苓：老師，你指的懷疑的態度是指自我建立的過程，還是指...他會對自己的學說感到懷疑嗎？

林宏璋：沒有，我是說他對那些看起來很確立的這些理論，他都把它後面放了一個問號，他在談的是這個。很確定答案的東西，可是有很多很有意思的，例如說鏡像理論，剛剛我當然避重就輕的談，然後就談到存有學、認識學，然後還有一個就視覺對於我們認知的影響，像這些，我深信不已，我覺得視覺主導一切，覺得視覺指導我們自身的方式。

楊雅苓：老師，他說人在看鏡子的時候，那個人的主體是能指，然後鏡子裡面是所指，然後你好像說那個能指永遠達不到那個所指。

蔡佩珊：你講那個「能指鏈」的問題？

林宏璋：能指一直運作啊！MC 啊！MC 也是麥當勞，也可以是「麥擱鬧！」，就是能指，水不是下雨的記號，而是眼淚的記號，等等諸如此類；煙不是著火的記號，而是抽煙的記號，「麥擱鬧」也是一樣，還滿經典的，〈小美好痛〉也是這樣，一方面我們可以在談就是說，seduction strategy，那另外一方面也可以把它變成小而美，小而美是吧？那是會很痛是吧？

楊雅苓：他們其實我覺得，他們對 MC 跟對痛這件事情，是在於有一種困窘的狀態，我覺得他們在談到這個「痛」的時候，會有那個詮釋的面向，就是當這個年輕創作者的這種困窘。

林宏璋：會嗎，會這樣嗎？我覺得不應該會這樣子。

楊雅苓：可是我覺得我們在跟他們開會的時候，他們比較浮現的面向會是那樣子。

林宏璋：不會啊！我覺得政達的作品很有那個、很有企圖啊！他所有的作品都在討論一個東西，若政達的作品若可以一語道破的話，就是把自身媒體化，從 google girl 到復生到那個復生，他把它變成是 media，他就變成靈媒，變媒體，然後另外一件作品是什麼？那個片頭片尾都是在討論 media 的狀態，我覺得我看到他的作品，心想終於，上個學期上的那堂課「媒體社會理論」，有一個就是在談那個媒體的，開在美創所，我就這樣看到，至少他現在做的三件作品都是這樣，我心裡面有偷偷的高興，有點教書的成果，反正就是有一點，我覺得還滿清楚的，他就 media，或者是 becoming media，我們都有很多詮釋

的空間。

蔡佩珊：就是他們那時候自己想了小美好痛這樣的題目，那其實就很 kuso，那時候在 MSN 遇到我們，就問我們這個題目可以怎麼書寫怎麼操作，我就說好痛就很好發揮，就這樣隨意想，你可以從你的角度，就學生的角度，很多事情都讓你很痛，評鑑讓你很痛，這是一個畢業展，你畢業之後你要面臨很多的問題，頭就很痛，你要去找工作，安頓才能繼續創作。

蔡佩珊：小美要很強的「表演性」跟「扮演性」？

林宏璋：沒有，小美是一個他者，不是你，不是我，是她，小美是一個她，大家懂我的意思嗎？她是一個女性，所以他者很難痛啊！就小美很痛，如果從今天的精神來思考，就他者很難痛啊！

蔡佩珊：我有看到這樣的題目的時候，我會覺得其實是自己痛，然後他認為是別人在痛。

林宏璋：你剛剛詮釋的方式就是他者跟自身的關係聯繫起來，例如說我們兩個在談話，如果我說好痛喔！你們大家有沒有想到一個答案，林老師在撒嬌，那個我就是從我女兒身上學的，「我流血了！我流血了！」，那個感覺。如果我們在講說他很痛的話，那是什麼樣的情境？什麼樣的情境我們會講說他很痛？

鄭林佳：我們談到小美好痛有「自我投射」的用意。

蔡佩珊：可是又切割。

鄭林佳：痛可能是他。

林宏璋：他者在痛，我不知道，這邊有個 broadcast，有一個告知的，廣播的狀態，在廣播他者在痛，一種作秀的心機在。



【讀窟七】

Slavoj Zizek- Welcome to the Desert of the Real

WELCOME TO THE DESERT OF THE REAL

By Slavoj Zizek, 09/15/2001

The ultimate American paranoid fantasy is that of an individual living in a small idyllic Californian city, a consumerist paradise, who suddenly starts to suspect that the world he lives in is a fake, a spectacle staged to convince him that he lives in a real world, while all people around him are effectively actors and extras in a gigantic show. The most recent example of this is Peter Weir's *The Truman Show* (1998), with Jim Carrey playing the small town clerk who gradually discovers the truth that he is the hero of a 24-hours permanent TV show: his hometown is constructed on a gigantic studio set, with cameras following him permanently. Among its predecessors, it is worth mentioning Philip Dick's *Time Out of Joint* (1959), in which a hero living a modest daily life in a small idyllic Californian city of the late 50s, gradually discovers that the whole town is a fake staged to keep him satisfied... The underlying experience of *Time Out of Joint* and of *The Truman Show* is that the late capitalist consumerist Californian paradise is, in its very hyper-reality, in a way IRREAL, substanceless, deprived of the material inertia.

【時間】4/11 (五) pm7:10~pm9:10

【參與人數】30 人

【與會教授】陳愷璜、林宏璋、龔卓軍、陳文祥



【議題探討】

關於宇宙論的存在秩序，我們一般以為是系統性的存在，但是 Zizek 覺得宇宙存在是要有一種爆炸性的事件，或者有一個巨大的危機發生，它的整體性，或者說所謂真正的宇宙，在這種爆炸的事件裡面才會呈現出來。而這篇文章其實圍繞在最後他所講的關於九一一攻擊世貿大樓（雙塔）這樣的一個攻擊事件。他的目標就是要把馬克斯主義對資本主義的批判，並且以「精神分析」的方式來說明「資本主義」怎麼樣運作在一種群眾的想像裡面，所以他剛剛講的「烏托邦主義」，有很大一部份的目標他認為是今天理論者普遍的問題，包括他認為的「左派」或「新自由主義」的新知識分子，但是基本上都不足以為「資本主義」的問題。另外他認為「資本主義」的問題就很像一個很大的、一個很完整的宇宙，已經建立起一個秩序，可是，九一一這個事件卻從這個內部、一個已經完整的球體、一個資本主義的秩序裡面，從中間爆炸開來。



在本文閱讀的脈絡上，包含著 Symbolic、Imaginary、Real 等的這些概念，而這個 Real（真實），the Real Order 裡面談到是「凝視」在裡面所扮演的作用。在拉康的概念裡面，這個 Real 它本身代表某種程度上的 Impossible、Impossibility 的那個狀態，不可能的那個狀態；在 Zizek 的分析裡面，怎麼樣讓它去浮現在九一一的事件裡面，成為一個重要的導向，因為它就是用一種不可能的狀態「『這怎麼可能發生在美國呢？』『怎麼可能發生在紐約呢？』『在這麼富足的地方怎麼可能發生呢？』」。這個事件讓美國人體驗到一件事，就是作為一個美國人如何去洞見處於創傷（trauma）裡面自己的主體。



【研讀討論記錄】

龔卓軍：宇宙論的存在秩序，我們一般以為是系統性的存在，但是，Zizek 覺得宇宙存在是要有一種爆炸性的事件，或者有一個巨大的危機發生，它的整體性，或者說所謂真正的宇宙，在這種爆炸的事件裡面才會呈現出來。中間跑出第二個主題就是關於愛的問題，就是在那個古希臘裡面，有一個哲學家認為哲學裡面，宇宙本身由兩種力量構成，一個是「愛」，一個是「恨」，他很討厭「愛」這個字，因為這個字被濫用，他會覺得說，因為「愛」裡面包含了極端的暴力性，透過這種「愛」的力量，宇宙會建立起表面看起來很有秩序的樣子，可是實際上是在這種「恨」的力量，或者說「愛」所建立的秩序被破壞的狀況下，這樣一個事件、這樣一個危機下面，那個宇宙運動的整體性才會被呈現出來，那個是他前言說的，這個紀錄片滿長的，我們先看一段。

（影片欣賞）

龔卓軍：剛剛這個是他在布宜諾賽利斯的演講，是比較牽涉到文字，如果在這上面分出兩種態度，一個是「現實主義者」，另外一個是「烏托邦主義者」，他認為即使是「現實主義者」，其實都在贊成某一種意識型態，這邊當然在對「資本主義」作批評，這段文字就是介紹他自己是一個「拉康學派」的「法西斯主義」的哲學家，我不曉得之前你們有沒有讀過他的東西，但是我們可以看到說，他這邊比如說他寫很多書關於希區考克、列寧、歌劇、九一一恐怖攻擊的這樣一個恐怖攻擊主義的問題，而我們今天讀的文本，其實圍繞在最後他所講得這個關於九一一攻擊世貿大樓（雙塔）這樣一個攻擊事件，應該就是在九一一的四天之後，二〇〇〇年的九月十五號所做的，應該是一個演講稿，或是發表在報刊雜誌上面的一個文章；他在二〇〇二年出版的，同樣名稱的一本書中，有很多章節是重複的。這一段文字的下半部寫說他的目標就是要把馬克斯主義對資本主義的批判，並且以「精神分析」的方式來說明「資本主義」怎麼樣運作在一種群眾的想像裡面，所以他剛剛講的「烏托邦主義」，有很大一部份的目標他認為是今天理論者普遍的問題，包括他認為的「左派」或「新自由主義」的新知識分子，但基本上都不足以為資本主義的問題。那他認為資本主義的問題就很像一個很大的、一個很完整的宇宙，他已經建立了一個秩序，可是，九一一這個事件從他的內部，從這個已經完整的一個球體，一個資本主

義的秩序裡面，從中間爆炸開來。我們還是先看一段，因為這邊紀錄片裡面有一些他的基本命題。

(影片欣賞)

龔卓軍：他在一九九〇年競選總統

(影片欣賞)

龔卓軍：他競選總統之前，提到如果從人的觀點來講的話，他寧願自認為是一個「怪物」，若有人問他，他喜歡什麼？或者他有什麼嗜好？他很討厭這種問題，因為他覺得不需要回答這種問題，他覺得這種問題，是在某一種「象徵秩序」下面的，就是要把他變成一個正常人，變成一個普通人的那樣子的一種提問的方式，所以，他寧願自己認為說他自己是個怪物，他競選總統的訊息也不多，就是如果你看《歡迎光臨真實荒境》，在這本書裡面有提到，他有競選總統，可是他不想去作文化部長、教育部長，或者是類似文建會主委，而是他還滿想去作國安局的局長，他覺得那個比較真，比較可以看到整個體系外面的一些東西，或是整個系統的運作。他在競選總統的訊息，在萬毓澤的文章裡面也有提到，就是這本書《神經質主體》，這本書導論很重要，在台灣你面對 Zizek 的瞭解跟掌握，目前這個導論我是推薦各位去讀，這個譯者的導言寫的相當的完整，那這裡有個理解上面相當困難的部分，這個困難的部分就是，如果今天像我們這樣一個讀書會也都是在他說的「資本主義」的體系裡面，這個是比較難的，就是說我們都不知道，但是實際上我們都在那裡面，如果是這樣子的話，換句話說他在九〇年競選總統時，當然東歐解體是一個機會，不曉得各位有沒有注意到當他進入他的房間之前有看到一張列寧海報肖像，後來在他的政治立場上面他轉向列寧，早期他還比較偏向拉康、馬克斯主義、黑格爾，可是在後來實踐的層面上面，他已經跟他早期寫的《幻見的瘟疫》那本書的立場不一樣，在實踐層面上他採取一個更積極的這個立場，那麼，我想記錄片的閱讀就先到這裡。

林宏璋：如果熟悉希區考克的電影的人都還滿知道，在 *Vertigo* 裡面，《迷魂記》那樣的一個場景。

龔卓軍：那部電影我沒看過。

林宏璋：在 *Vertigo* 裡面，我記得片尾主角最後掉下去的場景。然後 Zizek 就裝作一副犧牲者的樣子，然後說自己是什麼，Metaphysics suicide，就是說「形上學自殺的」，他扮演那個角色，我想剛剛那個卓軍老師應該都有介紹到很多。

龔卓軍：我們剛開始看了影片的前面幾段，然後稍微把它的背景作介紹。

林宏璋：大家知道下個禮拜 Zizek 的另外一部片子要在台灣放，大家知道 *Urban Nomad* 的電影節

吧，這個電影節好像在下個禮拜五跟禮拜六，十六號，下禮拜在台灣放的這部電影是滿長的片子，是分成三部分，這三部分分別是放在一個大的 title 下面，這個 title 叫做，Pervert's Guide to Cinema，「電影的變態導讀」，你們現在上那個 Urban Nomad 的網站，會看到那個時間，我們有機會應該要去看一看。

龔卓軍：在哪裡？

林宏璋：在台北城市游牧電影節。也許我應該要把這篇文章就我知道的來龍去脈告訴各位，卓軍要補充的話，歡迎隨時補充，現在我們看到這個網路的版本，他事實上是九一一之後，有很多知識份子，那時候就開始寫一些東西，然後這些東西包含歐陸的學者，包含 Paul Virilio，他寫那本 *Ground Zero*，然後 Baudrillard 寫那個 *requiem*，那安魂曲，然後還有 Slavoj Zizek 的《歡迎光臨真實荒漠》，這三篇文章，另外還有美國的一些知識份子，譬如說 Stanley Fisher，還有 Susan Sontag，幾乎都在那個時候對九一一發表一些他們的看法，這些看法中，有些就直接觸及到美國的政治問題，其實在這裡面最著名的例子，它在美国有一個看不見的 censorship，看不見的一種「查禁」，然後這個「查禁」最明顯的就是 Susan Sontag，當她文章一出來之後，因為她在抨擊美國應該要來看一看全世界各地到底發生了什麼事，基本上這批評了大美國主義的精神，因此她在某種程度上立刻就被 censor；另外還有一些歐陸出身的這些學者，例如說：Zizek，其實 Zizek 在九〇年代末期之後，他活動的大本營就是在美國，像 Zizek 這種學者在處理九一一問題的時候，就比較從外部的概念來看待，那同樣的這種情況，其實也回應到 Baudrillard 寫那個 *Requiem* 的這篇文章，也有 Paul Virilio 再談那個 *Ground Zero* 的文章，大致上，如果說這篇文章的脈絡裡面，我會從這方面去了解，那當然這篇文章的標題，*Welcome to the Desert of the Real*，熟悉布西亞理論的都很清楚，*Desert of the Real* 的概念是從布西亞的 *Simulation* 跟 *Simulacra* 的這個概念去發展出來的，那當然在這篇文章他有談到 Matrix，那個片段，那個 Morpheus 在白白的空間裡面說，「欸！歡迎光臨真實荒漠！」的這個片段，他當然有個挪用，就剛剛好是一樣的，那我們知道那電影導演他不一定去挪用布西亞的這個證據，然後這個證據也可以在 Matrix 這部電影裡面，不曉得大家還記不記得，在那部片子一開始的時候，有一個 Neo，然後他就打開一本書，那本書裡面挖空的，大家還記得嗎？那個書的名稱正是什麼 Baudrillard 的那個 *Simulation*，所以它這個 intertexture，這個 intertexture reference 是很明顯的在這裡面。然後，也剛好 Slavoj Zizek 也回應這個狀況。作為一個 Zizek 的讀者，我也覺得很有趣的一個地方是當我長期關注在他的寫作時，可以發現這篇文章裡面有很多這種剪剪貼貼，剪貼出來的東西，在這本書裡面，我們可以看得到他早期的論述，去處理黑格爾的問題裡面一些枝枝節節，還有那個..有些台灣沒有翻譯，那個 Looking aright，Looking aright 的中文要怎麼翻譯，就是看東西用「脫窗」的方式來看，還有那個從拉康到好萊塢的這些，其實這些片段，我們

都可以看到這些都是剪剪貼貼貼出來的東西。某個程度上來講這篇文章還是有很多可讀之處，然後這個可讀之處我想拉回去我剛剛談的那個概念，在這篇文章裡面，其實它有個 return to Baudrillard，的狀態，「回歸布西亞」的狀態，雖然我們在看這個精簡版，前面三段裡面有很多布西亞的名詞在那邊飛來飛去，什麼慣性、物理性、爆炸，Simulation，非真實中的真實等，我覺得去瞭解到這個脈絡，對於了解這一篇短短的文章是一個很有幫助的方向，先談到這個部分。

龔卓軍：我的觀點可能比較不一樣，所以說如果不從布西亞的角度來看而是從拉康的角度來看的話，這邊有個時間性的問題，我是覺得這個時間點，它是選擇在九一一發生四天之後，這樣的一個時間點，如果用大家一般熟悉的三個字 Symbolic、Imaginary、Real 的講法，如果用這個時間的觀點來看，就是拉康在一九五三年他有一篇文章叫做〈關於時間的邏輯〉，然後他把時間分成三個部分，這三個部分相當程度去對應這三個字的存在，或者是 Ontology 的部分，也就是說他認為成爲一個主體，有一種時間是在做決定 (decision)，然後有一種時間是在做推測 (conjecture)，那麼比較奇怪的時間是這個 (regard)，這個奇怪的時間是在一種瞬間的凝視裡面，如果我們從時間的觀點來看的話，這篇文章一開始，它所丟出來的一個時間點，跟他在最後一段，第四頁的最後一段，他說 In the days immediately following the bombings，就是這個 bombings 它是一個很奇怪的這樣子的時間點，他好像把我們引入到某一種 Real 裡面來，那我覺得這裡面有拉康理論的基礎。我們簡單的說，在拉康的這篇文章裡面，他舉一個例子就是如果一群犯人，他們要作一些選擇，這個選擇就是說每個人背後有一個牌子，這個牌子不是黑的就是白的，然後他們的典獄長說，現在大家來猜這個牌子，裡面如果有三個囚犯的話，如果我現在要猜，包括我後面這個，我自己的不知道，我要想辦法看別人背後的牌子是黑的還是白的，如果我可以看得到，或者是可以得到一些訊息的話，那麼在加上我背後的這個牌子，如果這三個我都猜到的話，我就可以被釋放出去。可是在這個時候，他就有很多的這個推測，第一個，我的要不要給別人看，如果我給別人看的話，其實我不知道，而且別人會不會真的告訴我他看到我的什麼顏色，黑的還是白的，第二個，如果別人背後的東西我都看到了，可是我自己的我看不到，那我如何得到我自己的這個背後究竟是黑色還是白色，這邊有個囚犯遊戲，它叫做 prisoner dilemma，就是「兩難」，在這種兩難裡面，我要不要給別人看？那究竟別人給我的訊息正不正確，別人給我看的話，我可以知道，不給我看的話，那我如何從他的口中推測出來？作一種 conjecture，去推測出來他背後的顏色是什麼？或者說他看到我的顏色是什麼？等等。那這裡面牽涉到一個很複雜的遊戲，可是最後他有某一個時間點是，可能裡面某一個主體，譬如說他決定不玩這個遊戲，或者說他就直接用猜的，用賭的，意思就是說，這裡面不可能有完整的訊息出現的那一刻；或者說我們沒有辦法真正透過這種推測，得到這些究竟是黑的、白的，還是說典獄長在玩大家，就是三個大家都是黑的或者都是白的。由於這些訊息不可能完整，它的規則是只

有一個人能夠出去，最先知道的，所以最後那一個會有某一個人，作了某一種猜測的決定去跟典獄長說。或者，去揭穿這個遊戲不可能得到正確答案；又或者，他就賭這種顏色的分佈究竟是什麼？在這篇文章裡面他提到這個部份，這個意思就是說，我們大部分的這個社會生活，或者說我們大部分主體的這個建立，如果從 Imaginary 的角度來講，我們大部分都是活在推測裡面，但是因為我們作任何一個推測，都是有影響到別人在去怎麼推測這個世界，因為每一個人都想作第一個逃出去的囚犯，在這個裡面相互推的過程裡面，當現象學叫做 Intersubjectivity，可是就今天的分析來講，根本不可能有一個 Subjectivity，不可能有一個理想的 Subjectivity，大家都是在猜。大家都是在猜你在想什麼？然後如果你告訴他，你怎麼推測對方再想什麼的話，對方又會因為你的推測進一步作另外一種推測，說你為什麼這樣跟他講，然後你需要什麼或者說他怎麼樣滿足他的需要，所以在這邊的推測無止無盡，它也沒有辦法達到真正的 real。所以在拉康的時間邏輯裡面，他會覺得說在這個階段 (conjecture) 還不能夠算是一個主體，意思就是說，唯有某一個人要去打破這個規則，或者重新去建立一個規則，他去跟典獄長挑戰，或者說他因為不想再推測了，他就用賭的，搶時間，他就跑去跟典獄長講說，我現在猜是黑黑白白之類的，那這個時候他作了這個決定，那整個規則，整個態勢才會改變。那典獄長看他怎麼樣去對應這樣的一種決定，在這個決定的過程當中，就是潛意識的主體，它是出現在這個部分 (Symbolic → decision)，然後我們一般的 ego，我們一般的自我都是對應在別人要怎麼樣推測我 (Imaginary → conjecture)，然後我要用什麼面貌去推測別人，在這種社會交換的過程裡面，我們都在推測當中，那比較奇怪的是這個部分 (regard)，這個部分是取得某一些訊息的時候，但是一般而言，這個 regard，這種凝視，它是被一個推測的系統包圍起來，也就是說，我們因為有一些經驗，然後我們對現實有某一些推測的方式，甚至是一種系統性的言說，透過社會的教育或者別人的這種眼光，所以我們的眼光，或者是我們的凝視，會被某一些系統性的假設所決定，所以我們大部分的凝視都是在系統裡面的凝視。但是如果有一種凝視，就是他最後一段所講的，它是一種創傷出現的時刻時，就很難說了，意思就是說，我們一般在這個層次裡面可以通向 real，但是我們剛才看紀錄片開始所講的，其實是在自敘爆炸，或者說在自敘被解體的狀況下面，那個 real 才出現，那可是因為我們日常的 regard，都會被系統性的言說或者是想像，它規定在某些局部裡面。因此我們有很多凝視其實是在想像層 (Imaginary)、是在幻見層次上的凝視，那麼九一一這樣的一個時間點，對於這篇文章來講，對於 Žižek 來講，他好像看到了對於直接去凝視真實界 (real) 的一個瞬間，是那個瞬間，他覺得要把握這個瞬間。意思就是說，我們大家都在推測對不對，可是如果有一天，我們在那個監獄裡面的某一個囚犯他突然忘記，突然背對我，我就看到他的底牌，我看到這個的瞬間馬上要跳脫，要作選擇，在所有的推測裡面選擇一種；或者說，去否定我原先的推測，然後立刻跑去跟典獄長說，立刻作一個行動上面的決定。對於 Žižek 來講，他這個決定的

基礎是在我們突然看到一個破碎的真實，使得這個主體，他有機會去自己作決定，然後把原先所有的推測，可能都加以否定，可能都不在那個範圍之內，是這樣子的一個瞬間，所以我覺得這個時間點是還滿有趣的。所以從這個角度來講，我們如果我們不從布西亞的背景，就是我覺得應該滿多布西亞的對於關於這個消費的，就是擬像的這些問題，不過從布西亞的角度來看的話，從時間點的角度來看，我會覺得說他在這一邊，我們可以從這三種時間狀態（Symbolic、Imaginary、Real），去看這篇文章，我會覺得說他想要在這個時間點，把九一一這個事件，重新置放在一種想像的秩序，而這個想像秩序是已經被某一種象徵秩序，被某一種這個「大寫」的這樣的一個主體沒有他者的主體所決定的象徵秩序裡面的，很快被拉進去之前，它要給出另外一種決定，他要作一種言說霸權的一種爭奪，要把這件事情的意義，他所透露出來的這樣一個真實裡面所包含的我們對這個真實所可能有的想像，或者是一種意義的言說，他會覺得這是一個機會，跳出這樣一個既有的言說。特別是，剛剛有沒有提到的美國，美國那樣子的一個資本主義的意識型態，或者是晚期資本主義的消費主義的那樣一個意識型態。在這邊這樣講，如果說，這邊這樣子的一個推測的這種時間（conjecture），如果說他無限擴大（decision、conjecture、regard），就是它無限擴大，它讓所有人都認為它對整個世界有一個完美的推測系統，變成像一個球體一樣，那它其實可以告訴你，你某些狀況出現的時候，你可以作哪些選擇；或者說如果你要知道我怎麼得到這些推測的話，那麼我可以讓你看很多的資料，如果有一個巨大的推測系統，或者是一個巨大的幻見系統，它可以大到這樣的一個程度的話（decision、conjecture、regard），Zizek 他會覺得說剛好在九一一這個時候，這個巨大的幻見系統，它把時間的這種狀態，全部把它同質化，這樣的一個系統，他覺得在這個時間點，它爆炸掉，我們應該掌握這樣的一個時間，真正的去凝視到它所開展出來的一個還沒有開始完全秩序化的一種真實層，或者是一種真實的存在，這個是我想我從那個拉康的那個角度，拉康的時間的角度去作一個補充。

林宏璋：當然，我總是覺得閱讀拉康是很有趣，滿有意思的。

龔卓軍：另外一個是說，他有另外一個命題是跟這個 material，他一直再談這種「物質性」，各位可以看到，比如說第一段的最後一行，他就提到說，*Trueman show*（楚門的世界），他已經把這種物質的慣性，或是說物質的、實體的東西，他所象徵在加州天堂晚期的資本主義消費社會中，他已經把真正物質性的東西剝除掉，那我覺得這是另外一個重要的概念。我覺得他也是要把這個 material 跟 real 連結在一起，意思就是說，我們在某一種推測的系統中，或是在某一種幻見系統裡面，所接觸到、所凝視到我們以為凝視到的那個物質，已經都是被消費化的物質，已經是去物質的物質，或是沒有實體的那種物記；那問題就在他所講得 materiality「物質性」究竟是什麼？那這個字不斷的出現，比如說第二段的第四行，他說，the ultimate truth of the capitalist utilitarian despiritualized universe 這

樣去精神化的宇宙是 dematerialization of the 'real life' itself, 把真實生活本身的「物質性」把它整個去掉, 那這是什麼意思呢? 這是什麼意思, 什麼叫做「物質性」, 比如說這一段的最後一行, 「有一些科幻小說、科幻電影, 他們都, 好像不斷的在尋求要接觸到」, 因為人都被綁縛、都被綁架在一個非常乾淨明亮的空間裡面, 反而他沒有辦法真正接觸到, 最後這幾個字 the real world of material decay, 就是你可以真正碰觸到那種物質腐敗, 或是那種物質慣性的真實世界, 那對我來講, 這個跟他所運用的 the real 有關係, 為什麼題目是 the desert of the real, 然後為什麼這個物質性的力量很重要, 為什麼九一一事件呢, 他為什麼覺得是整個球炸開的一個洞, 美國終於有個機會, 可以去接觸到某種物質性、真正物質性的力量, 而不是透過晚期消費主義的那樣一個濾鏡所折射出來的一個虛擬的世界, 所以接下來這一他就談 Matrix, 剛剛有宏璋提到的, 他覺得這是一個母體, 這 (decision、conjecture、regard) 是一個 virtuality, 在晚期資本主義消費社會裡面, 它可以滿足你所有的想像還有象徵秩序, 包括這種 (decision) 你覺得你自己在做決定, 你到超級市場, 或是你到學校選課, 然後你看你想要看的東西, 感覺你發現很多新的東西, 無所不包, 它通通可以給你, 而且會很容易的取得, 問題是在這之外還有什麼? 所以, 如果說這個部分跟當代虛擬性有關, 或是跟一種美國式的生活核心有關, 這是整個虛擬出來的, 以這種虛擬的東西來取代所有的真實, 那麼他所說的 materiality、「物質性」究竟是什麼東西呢? 這個是我覺得還滿有趣的。在駭客任務裡面, 基本上是, 好像在這樣一個球體、這樣一個母體之外, 好像有某一種就是不是那麼完全被 high task 包圍的, 然後不是那麼完全的能夠被 media 所穿透的, 或者我這樣子一個奇怪的, 或者已經被摧毀過一次的一個真實的世界, 或是一個破碎的世界, 那麼事實上電影裡面設定就是一個在大戰之後, 已經被炸平的芝加哥, 主角吃了藥之後, 到達的一個真實世界, 基本上是那種狀況下面的芝加哥, 可是連這種狀況, 就是說連這種, 就是說這個虛擬世界它跟外部的這個力量的狀況, 在這個球體裡面, 都可以提供一套影像或是論述來告訴你, 也許是透過廣告, 也許是透過電影, 所以他這邊說像 *Independence Day*, 或者說像〈紐約大逃亡〉, 他裡面都預先給你打預防針, 他會告訴你說其實外面來的那個力量, 就是一種邪惡的外星人, 或者說他是要毀滅這整個球體裡面的這樣子一種生活方式。... 在這篇文章中事實上這邊很多矛盾的說詞, 意思就是說美國根本沒有辦法真正接觸哪個 other, 他很快就要把這個中東、或是他所設定的這些恐怖份子, 把它作為一種敵對的力量, 設定起來, 等到他設定之後, 可以繼續維持原來的一個秩序, 所以他後面發動對伊朗、伊拉克、阿富汗的戰爭, 或者是之後對中東的這些戰爭, 其實那個目標很明顯是他自己幻想出來的, 不太知道究竟真正的敵人是誰, 那我覺得這樣一個「物質性」, 就剛才內容提到說如何可能在這樣子系統裡面的美國人去注意到在這個系統外面的, 或是在這個 virtual, 他這邊是用一個「虛擬資本主義」, 在第二頁第二段的中間, 他說其實我們描述這種雙塔 center of financial capitalism 用這種「商業資本主義的中心」, 用這種辭去描述

他已經是太老套了，其實他真正的問題是一個 virtual capitalism，它是 virtual capitalism 的中心，意思就是說，包括我們現在的談論，如何可能跳出這樣子一個 virtual 的範圍之外，而接觸到真正的 real，或是 materiality，我覺得這篇文章，他一直要指向這個部分，那麼他舉了很多，下面談到 James Bond 就是〇〇七的電影，其實那種電影早就預告了這種邏輯，本來就有一個像賓拉登、中東、或遙遠地方不知名的恐怖主義國家的首腦，他本來就想要摧毀全世界，那麼現在九一一這個事情，賓拉登的出現只是一個 real part of the role，就是在真實界就是有這樣的人，他對應在 James Bond 〇〇七電影裡面的那種恐怖份子那樣子一個首腦，那這時候那種邏輯他就把這個球體的內部跟外部，已經作了一個先天的區分，所以外部他出來的永遠是這種野蠻的、非理性的這種，整個腦想著犯罪，要去毀滅全世界的，這樣子的一種存在，那裡面就是過著快樂、平安的、消費的、舒服的這種美國式的生活，可是在第三頁上面這段，他說其實在 virtual capitalism，其實虛擬資本主義建立起來的過程裡面，其實真正輸出暴力的，真正輸出對全球有一種全球性毀滅的、全球性覆蓋力量的，其實是西方，是它自己，所以他不斷的要透過電影，透過好萊塢的電影，透過政治的 proper gender 去講的事情，其實是它跟非洲、第三世界國家的關係的一個顛倒，第三世界國家，在美國或是在西方，這個全球化建立的過程裡面，他們被美國或是歐洲所輸出的這種暴力，或是說殖民，有這樣子的一個過程，所覆蓋的這樣子的一個毀滅的過程，在後來的美國的好萊塢的電影或是 symbolize，就是把它「象徵化」，把它「符號化」的過程裡面，那個位置其實是被顛倒，是外面的永遠是邪惡的，外面永遠是用暴力想要攻擊的，而美國本身，他們是不斷的在建立民主、正義、法治、然後一個平安的一個消費的世界，這個邏輯當然就是我們還是一直沒談到他在講的「物質性」究竟是什麼？然後接下來他談「真人秀」，在第三頁中間，那基本上還是在重複我們前面說的這樣子的一個邏輯，這樣子的一個邏輯就是我們在看「真人秀」節目的時候，其實都是在扮演，好像台灣也有，叫做「地獄與天堂」是不是？有沒有人看過？沒人看過，就是婆婆跟媳婦之間，或者兄妹之間，或者是說爸爸媽媽跟小孩之間，過去有一些沒有辦法講開來的話，現在拿到電視上面，讓他們在那邊真實的把它吵開來，然後各種尖酸刻薄的話都可以在「地獄與天堂」這種節目裡面整個罵，有人看過，「分手擂臺」，好像有好幾個這樣子的節目，...

林宏璋：在美國很多這種節目，英國也很流行。

龔卓軍：我自己是有個經驗，就是說，好像在二〇〇一吧，據美鳳的那個事情好像也是在二〇〇一，我不知道，那樣子看起來好像跟九一一沒有什麼關係，但是好像有一點關係就是說，我那時候在淡江教通識課，然後我就問同學你們對美鳳事件有沒有什麼看法，然後有一個同學就說「這個是道德敗壞、很差勁，我跟我媽媽一邊看一邊罵」，最後一句很有趣，我說：「你跟你媽看，看什麼？」他說「就看那光碟啊！」，我說：「就有好幾種版

本，有五分鐘的、十五分鐘的、有三十六還是四十七分鐘的。」，然後他說「我們看那個四十七分鐘的版本。」，我就說：「那你跟你媽全部一起看完嗎？」他說「對啊！我們一邊看一邊罵啊！這真的是一個道德淪喪啊！」

林宏璋：怎麼可能？

龔卓軍：真的啊，他是這樣子講，然後，我就在想說，他究竟在罵什麼？然後他究竟在看什麼？我這邊想要講得就是說，如果說台灣在某一個階段開始進入到所謂的「虛擬社會」，或是最近像陳冠希這樣子的一個事情的話，或者說真正進入到一個「消費社會」，我們究竟用什麼樣的事件去看，也就是說，我們在看起來是作一個道德的行為，可是實際上是在消費別人的痛苦，那麼這邊九一一的邏輯也有這樣子的問題，如果說九一一這樣子的一個事情，三千多人有一個巨大的傷亡，看起來非常痛苦的事情，可是這個裡面，究竟這樣子的一個痛苦，他在這個事情發生之後，它得到了一個什麼樣子的一種轉化，或是得到了一種怎麼樣的意義。我就問我那個學生，那你們這樣子罵，你們這樣子看，看的行為本身又代表什麼？他說：「他沒想過，他就是跟他媽媽一起看，他覺得說怎麼可以這樣？」，我說：「那你們在看什麼？」「就看那些很污穢的事情。」，「既然污穢，那你們為什麼要一直看呢？」他就在那邊一直笑，露出一種很猥褻的笑容，這種猥褻，當然布西亞也有提到這種猥褻，這種猥褻就真正代表進入到這種虛擬的體系裡面去，他其實並不 care 那個 object，他並不 care 璩美鳳怎麼樣子的，他也並不 care 這個事情本身，他只 care 取得這種媒體製造出來的誰道德、誰不道德，誰騙誰、誰沒有騙誰，這種很簡單的邏輯，他立刻取用這些已經被「符號化」的影像，或是這些話語，然後他在享用另外一個，就是他本身沒有辦法用任何話語，就是講不出來他想要享用的那種猥褻，或是一個色情意義下面的一個圖像的慾望，他本身是進入到那樣子的一個暗爽，或是那樣子的一種我不知道可不可以說是一種 *jouissance*，可是我可以看到這樣子一種「暗爽」本身是相當分裂的，我會覺得說在這邊 *Zizek* 也想要談說在這個 *outside*，就是在 *inside* 這個 *field* 這樣子一個球體裡面，跟在 *outside* 之間，美國它本身的這樣子一種晚期資本主義消費的一個邏輯的建立，其實也是在這種消費、這種分裂狀態下面，所以他在第三頁中間舉了那個「真人秀」，他覺得「真人秀」的這種虛偽性，好像讓我們看雙塔倒下去的時候，就像這個村上春樹的小說裡面有提到，有時候我們看到隔壁鄰居的房子燒起來了，我們突然覺得還滿興奮的，因為很熱鬧，跟平常不一樣，然後好多救火車來，我們還可以在我們的陽台上面喝啤酒、彈吉他，感覺滿爽的，有一種很奇怪的爽，這個部分他跟這個體系之間的關係，我覺得是 *Zizek* 他想要談的。可是我們還是沒有談到那個「物質性」的問題，我想把這個問題先留下來，這跟最後 *Zizek* 他的政治立場有關，我們剛剛提到說，他到後來有個政治轉向，就是他在列寧的政治選擇裡面，作某一種的決定，他覺得是相當重要的。就是剛開始紀錄片所講得，即使是一個烏托邦。這邊他批評的，或是說

他長期在一個論戰脈絡裡面的兩種知識份子，一個是就在廖咸浩寫的序言裡面提到的，一種是以新自由主義為名的全球「新資本主義」體系，那麼他覺得有很多「自由主義」、或「新自由主義」的新知識份子，他們完全不談「資本主義」本身的問題，這個是他覺得要跟知識份子區分開來，另外一個是說假借弱勢、打擊他異的「新國族主義」，那廖咸浩提到這個當然是涉及到他在一九九七年跟廖朝陽一個巨大的爭論，在中外文學上面，那麼他們也運用了 Zizek 的這個理論，但這個裡面牽涉到 Zizek 的立場，Zizek 當然不同意說要復興某一種「民族主義」，或是「國族主義」，所以他的最後一個「列寧主義」的政治立場，一方面要針對「資本主義」，一方面他覺得說，不能夠只作消極的批評，應該要採取某一種行動，那這某一種行動相對於現在「資本主義」的覆蓋性來講，根本就是一個「烏托邦」，可是他覺得列寧當初的政治工作，也就是在朝向這種不可能，他覺得這才是真正的政治。那意思就是說，我們有沒有可能真正去接觸到這個 Real，九一一把這個東西炸開來，把這個體系炸開來，代表我們真的能夠接觸到這個嗎？我們如果要接觸到它的话，還要塑造一種整個新的想像世界，或是想像我們整個生活方式的一個想像，我們還要有某種話語，足以去描述這個真實究竟是怎樣，然後我們就是可以另外一種什麼樣的生活，我想這是一個巨大的困局。所以他說自己要做一種不可能的政治，可是這個不可能的政治，唯有在一個時間點才會被打開，就是在創傷的事件發生時，那在「象徵秩序」，原本這種「象徵秩序」被衝擊的時候，就在第四頁的最後一段。在這個時候就好像他說就好像刀子剛切下去但血還沒有噴出來，就是在那個瞬間，是一個指向「真實」的瞬間，就是說，這樣子講，我們每天生活都很有秩序，可是如果有一天你騎腳踏車或是開車，或是騎摩托車，在發生車禍的那一剎那；我們台灣常會說，那一剎那腦袋裡面有很多影像轉過去，轉過去什麼？就是說因為這個瞬間如果它嚴重一點的話，可能完全改變你的生活秩序，你對世界的想像，你可能將來變成一個病人，或是殘廢的人，或是都不能講話的人，或是一個白癡，不曉得，但是那個瞬間還沒有決定，那個瞬間就是這個 Real，就是你那個肉已經被切開了，但血還沒有噴出來，新秩序還沒有出現，新的想像還沒出現，只是在那個混亂的時刻。那麼就是在第四頁這完整段的第三行這邊，這是一個 brief moment 很短暫的時刻，那我們被很深的切入 before the full extent of the pain strikes us 巨大的傷痛覆蓋我們之前，有一個靈智出現的瞬間，有一個新的「真實」出現，那它打開一個空間，how the events will be symbolized 就是這樣一個事件它會被如何的「象徵化」、「符號化」，就是說可能在你發生這樣子車禍十年之後，如果它是一個巨大的車禍的話，或是一個巨大的事件的話，你可能在五年或十年之後呢，你會不斷的回到這個事情，說如果那一天我沒有怎麼樣，接下來我今天也不會是這樣之類，那時候會有很多這樣子的「象徵效應」出現，那麼 what their symbolic efficiency will be, 就是他們的「象徵效應」會是什麼，然後 what acts they will be evoked to justify 那麼什麼東西會促使他們變成可以證明某些事情，讓他們具有那樣的意涵，所以他覺得這個

moment，是一個非常有張力的這樣子的狀況，可是他覺得美國在這個時間還是很不爭氣，馬上就開始退縮到一種非常保守的立場。這個是我讀整個文章，我從「時間性」的角度去看，特別強調這個爆炸的瞬間，那另外一個是「物質性」的部分，這個還滿難討論，也許我可以留下這樣子的問題，我自己的想法，簡單的說，關於這樣子一個「物質性」，我覺得是我們既然不是美國，雖然說我們滿像美國的一洲，那我們既然不是美國，我覺得這個「物質性」是跟我們當下有關係，我的意思是說，美國這樣子的一個世界秩序它所想像、所建構出來的世界秩序，怎麼樣作用到我們的當下，那我會覺得說九七年的廖朝陽跟廖咸浩的這個爭論，是一個很重要的一個事件，那麼當今年的選舉結果，因為如果說這裡面有藍、綠爭論更深沈的問題，就是我們怎麼想像我們的世界秩序，從台灣這樣子的一個角度；那麼最後一個是說，如果說在藝術學院或者在藝術大學裡面，來思考這種爆炸瞬間的一個體系的問題，那我們...

林宏璋：我覺得你是在想說是選舉結果是爆炸瞬間？

龔卓軍：我沒有那個意思，我只是把幾個相關的事情，因為之前，這個談了好幾次比如說像「頓挫」的問題，我們好像不應該再提這個，但是問題是說，就「頓挫」這個議題跟這個譬如說「可愛與放空」，這個在對於我們說如果說有一種想像，或是對於世界的一種推測，以及它所上升成為「象徵秩序」的那樣的一個力量，我覺得「頓挫」或者黃建宏所說的「可愛與放空」中間產生的一些不同觀點的一個討論，我覺得就是還是牽涉到 Zizek 這邊所講的，一個「物質性」的問題，就是說，我們要處理我們的 Real 的時候，我們不得不去對我們的當下，進行一種想像，或者是一種「象徵化」、「符號化」、「問題化」的這樣子的一個動作，而在討論「頓挫」的問題，或者說「可愛與放空」這樣的問題，或者說廖朝陽跟廖咸浩討論的是「主體」的問題，就是說「空白主體」，跟一種這樣子的一個主體，跟它原先多元化的這種文化背景，或者說被殖民過的這個多元化的這樣子的文化背景，特別在語言的連結上面，有這種觀點，當然我們會說，廖咸浩特別強調了跟在中文的跟在漢語的這樣子的一個文化脈絡裡面，有一個這樣的主體，對廖朝陽來講，包括連語言、既有的語言文化，也就是至少跟中國的那邊的那樣的連結，都可以加以擱置。當然這是很簡單的講，那我覺得那樣子的一個爭論，就是他跟中國和台灣中間的一種緊張的關係，藍跟綠政治上這樣子的一個鬥爭，甚至在藝術學院的這個範圍裡面，討論「頓挫」或者是討論「可愛跟放空」，這樣子的一個跟某一個創作主體的這種主體的選擇，或是主體的自我想像，或是主體他認為他對當下他看到了什麼樣的一個問題性，我自己是比較會從這個角度去看，就是說，那我們是在什麼狀況下接觸到我們「真實的荒漠」？就是在我們這樣子的一個生活事件裡面，或是我們的藝術教育體系裡面，它包覆了什麼東西？什麼東西可能是我們看不到的？什麼樣的問題是我們看不到或接觸不到的？那我覺得這個比較是一個「物質性」的問題。就是我們的體系上我們一直要去凝視

什麼？一直讓我們去想像我們是什麼？而且讓我們覺得在對我們自己做為一個創作者或是作一個評論者，在做某些重要的決定，而實際上，這裡面是包含某些巨大的幻見，我們並沒有答案，這是說我在思考「物質性」的這個問題，比較是指向這個方向。

林宏璋：先這樣，主任，陳老師，大家都來聊一聊，我想很快的在把它拉回到這篇文章，然後其中也許是有些關係，當然，前局長的筆仗那當然是有關於台灣國族問題的辯論，當然是滿重要的，就是說我在談這個「頓挫」、建宏他談的這些概念，這中間其實滿複雜的，我想為這篇文章，提出一些閱讀上的脈絡，剛剛卓軍都有談到 Symbolic、Imaginary、Real 等的這些概念，那當然在這個 Real，真實 the Real Order 裡面談到就是說「凝視」，「凝視」它在裡面所扮演的作用，那其中我想要從 Real 裡面去談 materiality 的問題，在拉康的概念裡面，這個 Real 它本身代表某種程度上的 Impossible，Impossibility 的那個狀態，不可能的那個狀態，然後怎麼樣把它放到這個 Impossibility 這個狀態，怎麼樣讓它去浮現在九一一的事件裡面，在 Zizek 的分析裡面還滿重要的一個導向，因為它就是用一種不可能的狀態，因為基本上它讓美國人去體驗一個東西就是說「他們是美國人」，去洞見處於創傷裡面，在 trauma 裡面去洞見自己的主體，來作為一個主體，就透過一種不可能的狀態 Impossible，「這怎麼可能發生在美國呢？」「怎麼可能發生在紐約呢？」「在這麼富足的地方怎麼可能發生呢？」我不曉得怎麼樣腦筋裡面就突然想到，我這次到英國去，我從台灣離開之後，我的行李到現在還沒有收到，裡面有放我的作品，然後我到英國的前一天的時候，英國女王還去那個新的 airport 致詞說這個新世紀、新地方、英國航空史的新世紀，可是機場全部的電腦都故障，我下飛機的時候感覺跟我到達卡的機場的感覺一模一樣，就那邊有一種 Impossibility 在那邊，不管怎麼樣，我到現在都還沒有收到就對了，已經過了兩個多禮拜了。不過那邊有一個 Impossibility 狀態讓你美國人去體驗他做為美國人的一個主體，在簡單刪減的版本裡面也有提到，過了九一一之後，突然那個美國，紐約市原本就是以凶悍危險著稱的，突然大家都扶老攜幼，幫助老猶太人，等等諸如此類，有一點我剛才一直沒有談到，Slavoj Zizek 就是一個 talk show 專家，他就是一個脫口秀專家，這一個概念抓過來、這邊例子抓過來、那邊例子抓過來，這邊談、那邊談，然後就跳到下一塊，有很多我對他的閱讀中，最被他 trouble 的地方就是他從來沒有一個東西談得很完整，從來沒有，平常講話也是這樣，最後就是回到很 Zizek 的這段修辭「isn't it?」「難道不是什麼...?」脫口秀的這種宣稱方式。今天下午我又好好的把這個把它給抓到一個 Zizek 的脈絡，我又回到布西亞，布西亞開創了一種寫作方式，一種言談的方式，就是宣稱你不需要分析跟詮釋「我們現在活在一個超真實的時代，我們.....」，大家懂我的意思嗎？「no longer the real play is the important role 真實不再扮演一個角色，然後你所看到的也...」等等，這種屬於「宣稱式」的，今天我就剛好把這兩本書抓到，*Welcome to the Desert of the Real*，一本就是 *The Spirit of Terrorism*，布西亞的另外那本書，反正我就交叉看，怎麼這麼一樣，修辭的方式是有一種傳承在那邊，布

西亞曾經自詡自己叫 *Intellectual Terrorism*，知識份子的恐怖份子，然後 Zizek 說他自己是 *metaphysic suicide*，就自殺式的形上學家的這個方式，我覺得那邊有些共通處是可以談的，所以我剛剛一直要回到這個閱讀裡面，透過九一一的這個事件裡面，基本上讓美國人去看到，在不可能裡面，這怎麼可能發生在美國，這種不可能的事件的狀態裡面，去找到那個美國人的那個主體，這裡面當然有一些分析上面的漏洞，這個分析的漏洞我會放在說，一個是美國人，一個是美國政府，這個區分事實上在很細微的分析點上，我沒有看到這個細微展現，我看到就只有一種像「宣稱」，「美國開始去感覺到一種主體的呈現…」等像這些，我可以用瞭解布西亞的方式去瞭解這個概念，為什麼我要特別去找到這本 *The Spirit of Terrorism* 恐怖主義的精神，這篇文章好像是在 *simulation* 之後的一篇短文，基本上他就在那篇文章裡面談到 *world trade center*，其實卓軍你搞不好有印象吧，反正這就是說這是很布西亞的論證，就是說這兩個塔互為影像，證明了「資本主義」是沒有源頭的，一方面是「資本主義」的象徵，很布西亞的解釋事情的方式。然後在 *Requiem* 裡面，在安魂曲裡面，在為九一一事件安魂曲裡面，其實他又把前面這個東西談到，布西亞他談到就是說這個「消逝的本身」，這整件事情「消逝的本身」是一個絕對的 *evoke*，這個概念當然是跟 Zizek 談主體在不可能狀態之下是有差異的，可是我可以看得到那個聯繫點，這個聯繫點甚至說我們也可以談到在布西亞理論中所談的 *simulation hyper real* 裡面的一個重要的一個 *reference*，這個 *reference* 就是 Guy-Ernest Debord，Guy-Ernest Debord 在談整個「奇觀社會」的狀態，*spectacle* 本身，它本身就已經包含了一種 *materiality* 的原則。換言之，如果我們再回到 Guy-Ernest Debord 的 *spectacle* 「奇觀社會」中，它蘊含的關係就是要去產生 *materiality*，這是一個「奇觀社會」的理論，同時也是布西亞的那一套描述這個的狀態，在 *dematerialize* 裡面去見到 *materiality*，在一個「去物質化」裡面去看到「物質」的狀態，剛剛卓軍有談到就是「消費社會」，我想把這個放到一個更廣的思考，它是一個「社會關係」的呈現，不光是「消費社會」的狀態，同時也是在這個線索裡面，我看到 Zizek 他在談 *materiality* 「物質性」的時候，他也把它當作是一種 *impossible* 的 *relation*，一種不可能的這種「關係」，然後這個「關係」我不曉得在中文裡面的翻譯怎麼樣，在 *Welcome to the Desert of the Real* 裡面有一大章去 refer 到 Giorgio Agamben 的赤裸人、裸露人那一大段裡面，其實有在談 *impossible* 的狀態，一個是 *homo sacer*，*homo sacer* 就是 Agamben 在談的赤裸、裸命的，那另外一方面，另外那個名詞我不知道在中文版本裡面有沒有，它是 *homo sucker*，他就是一個 *sucker*，*sucker* 中文要怎麼講？

龔卓軍：吸血人？

林宏璋：吸血人！好樣又不太像是，一方面 *sucker* 就是那個血蛭，*sucker* 另外一個就是混蛋，他為什麼會把 *homo sacer*，跟 *homo sucker* 把它聯繫在一塊，他其實在對 Agamben 的這一

套理論提出一個批判，這個批判就是人類缺乏的生存狀態，基本上是在證明人類富足的整體需要人類缺乏的生存狀態，這樣才能夠兩者合而為一，他基本上有這樣在那邊談，同樣用這個概念在 materiality 裡面其實我們就必須要有 dematerialize，這種「去物質化」的狀態裡面，去作為 materiality 的本身，這也是 Zizek 的論述裡面他一直有的修辭的語句。

龔卓軍：我可能再補充一下，在第二頁那個「物質性」的東西，在第二頁的最下面，他談到 working class 勞動階級的問題，如果剛才講的裸命人是屬於第三世界國家這些存在，其實在好萊塢的電影裡面都已經把這些人排除掉了，那麼這樣子的一個「物質性」的力量，支撐起整個 virtual capitalism，「虛擬式的資本主義的」，像美國社會這樣子的一種「物質性」，我覺得在這篇文章裡面他一直在講的是第三世界國家，第三世界國家作為第一世界國家相對而言的勞動階級，這種生產的工廠，他說這個 James Bond 他在電影裡面去參觀這些工廠的時候，這些工廠都是有一些蒸餾瓶在製造一些要炸毀全世界的炸藥或飛彈，可是他這樣子作就是讓真正的勞動階級整個消失掉，我的意思就是說，那個「物質性」之所以在這個之外，因為「物質性」其實就是第三世界國家。按照 Zizek 的立場來講，我覺得跟我們當下的關係，不管是「頓挫」，或者這種「放空與可愛」這樣的議題，可能對我們來講就是有一種 big master 的這種問題，從黑格爾的哲學角度，因為黑格爾講一個「主僕辯證」，就是美國是我們的主子，那麼在很大的程度上超過了日本、超過了中國，那麼從日本殖民勢力撤退之後，基本上就是美國成為一個大的主子。其實真正在九一一事件裡面，這個主奴的關係，好像被顛倒過來。美國人突然看到說，因為在「主奴辯證」裡面，黑格爾說「奴隸之所以為奴隸，就是他怕死！他不敢跟你賭他的命。」，那主子之所以可以成為主子，在譬如賽萬提斯的唐吉科德來講，就唐吉科德他不怕死，可是桑喬斯他怕死，所以他去把現實條件作各種的處理，可是唐吉科德根本就搞不清楚現實，但因為他不怕死，所以他一直在推進各種幻想與烏托邦，然後桑喬斯一直在背後幫他擦屁股。那如果美國有一種巨大的幻想，而實際上第三世界國家應該就是替他擦屁股、替他去完成這種「物質性」條件、替他去鋪設什麼叫做真正的「當代藝術」，什麼叫真正的「現代藝術」，什麼叫作一種完整的學院，在評鑑上來講哪一些應該通過？哪一些應該不通過？哪些是該觀察的？這個都有一個 big master，真正的主人在那邊凝視著你，認為我們好像被他們凝視；可是九一一顛倒過來，應該是勞動階級這些看不到的一些奴隸這些人，居然敢不怕死，居然他們也不怕死，還真的來衝撞這個主人的核心，他的秩序核心，這時候他們原先擔心的東西，在好萊塢電影裡面擔心的這種外星人，異質入侵突然變真的，他們真正嚇到是被這個嚇到，也被他們自己嚇到。但是 Zizek 說當他們自己被這樣嚇到的時候，他很怕他們又立刻縮起來，就是說這些隱形人就是外星人，可是他沒有認識到其實這些人是原本是在第一世界國家跟第三世界國家的「主奴關係」裡，那樣子的真正勞動階級，真正那樣子物質條件。而我覺得對台灣的當下來講，

不管是廖咸浩或者是廖朝陽的論爭，或者說藍、綠的這樣子的一個鬥爭，或者說「頓挫」跟「可愛與放空」，我覺得還是要認清真正的敵人，或者說真正的主子；就是讓我們變成勞動階級、變成奴隸的這個世界體系或世界秩序究竟是誰建立起來？然後我們究竟是在怕什麼？或者說我們究竟是在想要進入什麼樣的秩序？或者如何可能創造出一種不同的秩序？我覺得那個「物質性」，我們在這邊反而站在某一種具有「物質性」，不完全在他的系統裡，就是我們自己有一些看起來亂七八糟非常沒有秩序的這種無力的東西，我覺得那個東西反而「是不是它本身」還代表了沒有完全被 Americanize，或是被好萊塢化，被全球化的一個部分，這個是我剛剛提的一些想法。

林宏璋：我很好奇問一下，同學是讀這一篇嗎？（對）

龔卓軍：我有回去對一下中文，因為英文我還沒有買到，就是它的中文跟這個版本中間，哪一段是在哪一頁，我有去對過，如果各位有興趣的話我可以給你們對照表。

林宏璋：現在大概只有到這本書的中間而已吧？

龔卓軍：對，118 頁，最後一段是在 118 頁就出現，而剛開始這一段是在 48 頁。在中間就是，也不能說是剪剪貼貼，就是某一段他有延續一些談論，然後在跳到下一段，所以他有作一些修改，他看起來的確某些部分就像剪剪貼貼。

林宏璋：他最近的新書，*The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*，那一本書也不知道是十幾年前的書，我想奇怪？怎麼拿出來用。

龔卓軍：不過我們應該學習他的這種精神，去找到出版社能夠固定出書，造成世界性的風潮，跟這種搖滾式的影響力，但是其實內容是剪剪貼貼，這才是真正的「物質性」的力量。

林宏璋：非物質中見到物質是吧，洞見物質性！

龔卓軍：就是說不要被第一世界國家那些覺得真的要一字一句去把它搞到非常嚴肅，我們如果按照那種方式去搞，就一輩子搞不過第一世界國家，就是永遠要作奴隸。

林宏璋：這讓我想到一個問題，今天下午我去拿書的時候，遇到我一個朋友，他是寫後現代的書，就大概這麼厚，然後他最近又出了一本新書，書名我忘了，也是這麼厚，然後他還在那個書裡面提到他要出六冊，六冊這麼厚的書，然後我心理面在想，我跟朋友聊，他怎麼可能寫的完呢？在他有生之年寫的完？那同樣和 Zizek 相較，他同樣也是寫書的速度很快，然後這兩個學者都是滿會 retake，中文就是叫反芻，

龔卓軍：我覺得在第三世界國家，像我們這樣子在學院裡面辦這種讀書會，其實也滿諷刺，就是

說，因為人家不斷的反芻，把他講過的東西再吐出來一次，然後我們又要趕快組一個讀書會，把他的東西吸進來消化，可是我們在他們的眼睛裡面永遠是 sucker，永遠是渾球，要不然沒有什麼真正的作用，只是陪襯他們的存在。

林宏璋：從「頓挫」、從「可愛」，這裡面的一些，事實上都一樣在思考 Impossibility 的狀態是什麼？基本上是有這樣。

龔卓軍：因為下一步才是說一些策略的可能性，就是面對這個大主子，很難伺候的這個 big master，他要你認同某些真實，你自己感受到的那個 Real，不完全是那樣子的話，這時候怎麼辦，我覺得比較是這樣子的問題，就你自己如何創造你自己的想像，保留你自己的想像，或是去生產出你自己的語言。當然他也會餵你很多東西，像 Zizek 有東西還算是好玩，可是有一些實在是真的非常無聊，但是你要成為某種世界秩序下面的專業，你就要硬把這些東西吃下去，你還得要翻譯它，那這裡面就有很多政治上面的問題，你怎麼翻譯它，你怎麼吞下它，你要作為 sucker 的話，

林宏璋：我們剛剛其實都沒有談到魯比安納，事實上有一群專門在搞精神分析的，魯比安納 circle 在整個精神分析的理論裡面是算還滿重要，在後拉岡這個部分很重要，他同時也是在這個氛圍裡面，他們就開始產生索非尼亞整個政治，獨特的政治跟知識份子的狀況，我覺得這一點應該作個小小的補充。

師大博班：老師我可不可以提一下我自己的感受，因為我最近在讀龔老師跟何乏筆老師，就 2006 年的一本書，在序裡面有一句話，我就很感動，那一句話我有抄下來，那本書是翻譯的書，而且是傅柯比較晚期的東西，那翻譯那本書很大的目的是，要使漢語的傅柯研究，（已經流行好多年了），然後可以脫離傅柯流行，讓這個研究不要變成這個流行而已，那也就是說這是一個關鍵時刻，那期待我們華人，我們能夠有自己的論述出來，不管是什麼樣的論述，那當然也呼應到，龔老師也有提到好像也是這樣一個意思，然後昨天來之前我先看一下陳主任有一篇，應該是舊的文章，然後裡面有提到說，不曉得是 2004 還是 2007 年的，應該是在學校有跟同學說到，（我不是北藝大的學生），陳主任說：「以創作者來說的話，其實很重要，我們在創作的過程裡面，很大的動力就是解決自己的問題，自己創作上的問題或是心理上的問題，那在這個過程裡面其實很多時候就是在選擇」，那這個選擇其實很符合存在主義的一個論述，我們看到今天有很多東西就是從那裡拉出來的，那我的意思是說在座應該有很多是創作者，我自己大學的時候也是創作的，那我非常能夠體會那個選擇，就是你在創作的時候，我想要這個，又作不到這個，想要這個，這個又不是那麼喜歡，那個選擇當然會困惑，我覺得其實哲學的東西從創作人的身上去發酵，我覺得是很快的，但是很矛盾的，創作人，在座的可能是比較難得的，一般創作的比較不拿書看，比較有感覺去拿資料來作，事實上，我自己覺得，其實要讓

傅柯的研究能夠在台灣有新的東西出來，我覺得應該要從創作人的身上去努力的紮根，我覺得很容易生出來，因為他最容易去感受，在創作的時候去感受自己的心理，然後在那種選擇之間的徬徨，以後必須要讓自己生存的很好，你要用很理性的東西去壓抑自己的很矛盾的感性，我覺得應該從創作人身上，但是怎麼樣讓喜歡拿材料拿畫筆的人去讀那麼深沈的東西，然後又理解那麼繁複的東西，我覺得，這是我最近滿大的一個感觸，因為我是在師大，裡面我看到很多的同學，不管是創作還是學美術教育跟什麼，可能現在流行視覺文化，所以大家必須要讀，可是，現代跟後現代之間，可以讀到很多後現代的電影，也可以讀到很多後現代的定義，也會在視覺文化裡面讀到德悉達、讀到傅柯，可是這之間的脈絡，並不是這麼的清楚，然後那去把書一本本讀起來，讀、讀、讀，好不容易讀完一本，裡面有一些線索，然後再去讀很多書，其實來不及，我覺得其實在這個當下，然後在國內有很多年輕的、很優秀的，是不是可以理出一個很單純的路徑，然後讓藝術學院的創作的人很容易去 catch 到它，那從解決自己的問題開始，其實他們很容易就有感而發了，可能也許可以找得出台灣下面的路是什麼，因為我覺得藍、綠之間，其實滿反映到後現代，我自己覺得台灣的族群其實滿後現代的，那個天性是非常後現代的，然後但是後現代在台灣其實我們經過這麼多年的民主的革命之後，它當然有它一定的作用跟它的功效，可是它適合再繼續走下去嗎？我覺得這個其實把它放到後現代走到現在，它下一段路仍然要那麼後現代嗎？還是它應該是後後現代，那後後現代有應該是什麼東西？那我自己覺得好像應該還滿值得討論的。

陳愷璜：這個提醒我，好像最近在網路上看到一個寫台灣大選以後的一個主要文論，那裡面好像在提黑格爾還是誰講的，好像是西方的一個滿經典的一句話，那很簡短，他說「勢必歷史的法則會重複兩次」。

林宏璋：馬克思講的！

陳愷璜：不是，不是！

林宏璋：是啊！

陳愷璜：他說第一次一定是悲劇，第二次一定是鬧劇，所以我們現在開始是鬧劇，我忽然間覺得，有，的確活在幻見之中。剛剛龔老師在講說什麼是我們的 Real，我覺得這是一個有挑戰性的空間，但是這個同學所講的，我其實比較不容易理解，就是說，如果要去釐清一條路來讓藝術家跟，這個好像跟我面對的實際創作狀態，其實剛好相反，就是說事實上不可能有那一條路，就是藝術家也不會去偏那一條路，那其實就宏璋剛剛在講的那個 impossibility 這件事情，那個不可能性才成其為可能，而不是可能性成爲一種不可能，我覺得這個秩序是不一樣的。

龔卓軍：我回應一下好了，我前兩天有去交大社文所，有一個日本學者叫做子安宣邦他的一個演講，那原則上我覺得最有趣也是滿感動的一部分，就是說，他們的學者，講話都滿白話的，然後也會對很多爭論的問題的來龍去脈、時間點，作非常清楚的一種交代，那麼也對他演講的那個脈絡，因為他演講的那一天有清大的楊如彬去，那他之前跟台灣的這種東亞儒學這一塊有一些交往，可是他其實不是很同意他們，所以他當場也繼續的說為什麼他不同意他們，那過去交往的過程有什麼樣的問題產生，內容部分我就不交代了。我說這個部分是，我自己在哲學系出身，台大哲學系哲學所，到博士班畢業，那麼，我也常常想，像剛才這位同學講的，我們應該用很清楚簡單明瞭的方式把這些脈絡，不管是歐洲、美國的這些哲學的脈絡都做一個很清楚的交代，這樣子在哲學領域之外的人可以很容易掌握。那後來我發覺這是一個幻見，而且那個幻見，如果你真的相信它，到最後會變的很可怕。我說很可怕，因為剛開始你只是翻譯，你可以翻譯很多東西，你可以瞭解，你可以對整個法國、丹麥哲學，或是說德國哲學，或是英美哲學，做一個通盤的掌握，後來發覺說，你翻譯的東西只是一個很小的片段，那這時候你就要花更多力氣去掌握更整體的東西，然後後來你發覺比較難的問題是什麼？就是說，這個就牽涉到「認老爸」的問題，就是說，你老爸究竟是誰？或是說你會什麼要理解他們？你解他們的時候你站在哪裡？所以你理解他們其實你也在創作，你也在創作一種思考的位置，可是這個我完全沒有意識到，所以，它的結果很可怕，就是，它可怕到說，不同的 master 它可以把你分裂掉，比如說原先你相信新儒家的話，你在去念法國、丹麥哲學，那可能已經有些張力，你再去念德國哲學，你就會瘋掉了！

林宏璋：然後在 Zizek 一下！

龔卓軍：你就覺得你應該要瘋或是說之類的，可能又會恢復，不管怎麼樣，就是說，我自己的歷程裡面我會覺得這裡面恐怕還是牽涉到一個需要某種決定，就是我們通常會認為說我們可以一直站在推測的角度，去推測法國、丹麥哲學，它跟德國哲學，跟現象學，或是說跟英美哲學，跟中國哲學有什麼關係。可是，你越這樣去攪和，越發覺每一個脈絡都有它真實的歷史，就是人家在玩，就是法國、丹麥哲學它在談電影或是談繪畫，或是談傅柯談權力跟知識的關係，它都有它相當真實的歷史脈絡，是發生過很多事情，在六八學運之後，然後他們怎麼面對他們這個 Real，那他們不斷去生產那個論述。我們如何介紹它？以及我們會什麼要介紹它？跟我們當下的關係是什麼？那我覺得這個時候就牽涉到你介紹它時你自己要採取的位置是什麼？意思就是說，我們可能會幻想說每一個都很好。就是說，現象學滿好的，法國、丹麥哲學也不錯，然後英美分析哲學也沒有差到哪裡去，跟中國哲學，可是如果你每個都當真的話，那麼你就是一定要分裂；所以我會覺得說在認識論上面，就 Zizek 或是拉康他們的角度就是說，那你不如先承認說你本來就分裂，你必須在你分裂的這個主體狀況下面，你特別要做某些選擇，來形成你的主體的

位置，而這個特別做選擇的依據是什麼？我覺得這比較困難，因為如果你依據它的思想脈絡，那你就是繼續分裂下去；可是如果我們的依據是某一些我們當下的歷史處境的一種認識，我覺得當然那個也是一種不可能，但是那個或許你還有一種，就是說跟你的當下，或是我們的生活世界，或許還有某一種呼應的關係，那我覺得對我來講，困難點是在這邊。所以你要很簡單的去介紹，比如說傅柯，或是說德勒茲，或者說德悉達，其實我都覺得那個相當的困難，它的困難點就是就是為什麼要介紹它？你是要作他的代理人嗎？但大家很多人不自覺的，我們剛剛說過就是，我們都在做它，可是我們不知道他，那在哲學界的狀況就是，其實最容易生存的狀況，就是我去作代理人，這個現在德勒茲很熱，我立刻來代理德勒茲，趕快翻譯，然後參加所有研討會；現在 Zizek 很熱，我趕快翻譯他，然後趕快出版，於是我又代理了他，然後這個我就可以很好的生存下去，然後傅柯很熱，很快翻譯傅柯，但是有一天我突然發覺說其實傅柯跟德勒茲跟 Zizek 中間有打架，那我這個代理人的身份還是要分裂，但是我覺得台灣的狀況是說，如果盡量不要讓自己分裂，我只代理一個，而且我否認別人，比如說我已經代理了傅柯了，那另外一個想來代理，可是因為他沒去過法國，所以他是假的，所以有這種代理權之爭，可是這代理權之爭，跟我剛剛講的一樣，因為主子是在法國，

林宏璋：可是問題都是假的！

龔卓軍：都是假的！所以，我現在就是我要再證明一次我是真的，我再從法國請傅柯專家來，再一次證明說，我的代理權是最完整的，我可以抓到那個源頭，美國哲學也這樣子搞，德國哲學也這樣搞。所以反而那種分裂的人是笨蛋，就是說，他都去接觸，他發覺說，「奇怪，原來每個人都要再維護他自己的代理權，是真正的戰爭在這裡，第三世界國家真正的戰爭是打那種代理戰爭，真正分裂的人是，他發覺說這個系統是這樣建立的，那我覺得在這個基礎上面，我覺得才有那個 real 的問題。這個也是我自己經歷過的痛苦，這個 Real 的問題就是說，你知道，其實你只要很堅心選擇，比如說我現在投資 Zizek 二十年，我就會成為他真正的代理人，沒有人會超過我，從今天回去，開始我就一直翻譯 Zizek，我相信沒有人可以超過我，那我一定會贏，可是我贏了什麼？我最後贏了，在台灣哲學界有很多基本的所謂學院的研究，也只不過是這樣而已。

師大博班：我是有一個我覺得還滿有趣的想法，但我想很快也會變成一種幻想，就是，譬如，我讀傅柯我讀的很少，有讀了一兩本，可是我覺得我看到他，那他讓我讀得下去，是我覺得我看到他的腦袋裡面的感覺跟理性的遊走，跟我在教很多小朋友，在他自己想要畫的像、畫的不像，再加上社會的、老師或是父母親的期待，在這裡面打架，他一下這樣，一下那樣，那個移轉我覺得是滿有趣的。那我意思是說，我剛剛有提一個很上位的跟一個很一般的比例，那我意思是說，再怎麼偉大一個人，他也就是有他左腦跟右腦，他也是他腦部的一些東西的一些變化，這些變化我們是不是可以透過哲學家或是史學家，

從他的論述，如實的翻譯他的論述當中，得到客觀的一點現象，欸傅柯是不是，他這麼偉大的，這麼多的創見，其實他只是為了解決他的問題，他有一些性嗜好上面的問題，他其實走了那麼長的一段路，他其實也在解決他的問題，那走了那麼長的一段路，OK，所以他會有一些的移動，那這些移動可不可以變成一個 sample，那這個 sample 他其實丟開了傅柯，那就不算什麼，他的哲學都不算什麼，因為我們得到了一個樣品了，那這個樣品其實他可以，傅柯他也只不過是一個樣品，那可能 Zizek 變成另外一個樣品，很多很多的樣品，當我們拿到樣品的時候，他的東西就不算什麼了。但是我們得到一個很珍貴，就是傅柯就是一個人，他的生命就代表一個人，那類似的生命其實還滿多的，那這個可能會在藝術圈，也可能在幼稚園裡面，他就會重複的發生，那傅柯的價值是不是就不是我們抱著他的大腿繼續讀他，他在台灣就有新的意義存在，那這個意義是我們賦予他新的詮釋，但是這個詮釋，不是憑空來的，是我們很審慎的去看到他這一輩子的變化，我們從他腦袋透視出來的東西，那有沒有這種可能性？

林宏璋：剛才我再把卓軍講的話再重新翻譯一次。其實卓軍剛剛再談的，這個概念裡面，有一個說法是說，那種翻譯，不管語言跟語言中間的翻譯，或是我現在擔任的這個任務，就是說把他的話再引述一次，事實上就是一種不可能的狀態，。我覺得其實一方面卓軍剛剛的談話裡面，其實他當然是一個對於哲學界的批判，那其實另外一方面，我覺得有點非常重要，讓我去瞭解到，這種不可能性，我們可以把它放在這個，我們台灣的藝術界，他的可能性是怎麼樣，因為可能性是必須要透過一種體驗他本身的這種不可能性，如果今天我們讀的這篇文章裡面，有任何的，好吧，讓我們能夠暫時的 travel fantasy，讓我們可以越過幻見的話，其實我覺得那個重點是在這邊。

龔卓軍：我剛剛提到那個子安宣邦，我覺得日本學術界是有一些人，他們在這個部分是相當的敏銳，當他們國內的翻譯已經達到了一個基本的水準，然後那個代理的問題的層次就比較高，所以代理的層次他們已經比較是方法論，他直接吸取傅柯的方法論，來談他們自己的問題，比如說為什麼會有東亞共榮圈這種問題，為什麼就他們爭論的亞洲作為方法中，中國作為方法，他跟溝口雄三、竹內豪中間的，有一個很長的，在明治維新之後，在二戰前後，就一直爭論到現在，他們對他們當下問題的一個討論，可是他們的方法一直在更新，後面我們當然也可以說，好像有某一種代理的問題，可是事實上我覺得他比較接近你剛才講的，就是他不僅僅是把傅柯瞭解為是一個人，他是把他的這個問題，跟看問題，跟面對他們自己歷史當下的那個方法，那個認識的方法，那整個移轉，或是轉用到日本這個學者他們自己當下的歷史脈絡，跟他們的知識史的過程，那我覺得那個代理的問題就不是那麼明顯。那我覺得在台灣的層次比較多的還在，當然我不是說全部，就是說，我覺得的那有很多的層次它還在「翻譯」這個中間打轉，就是翻譯的權利，就是這樣子的層次上面打轉，那真正能夠消化我們當下的問題，然後把我們當下用一種新

的觀點把它「問題化」的，然後談出一種新的觀點，我不曉得是為什麼，我覺得就是他好像沒有形成一個傳統，那我覺得這個是比較困難的。我自己也是從碩士班到現在也有十幾二十年了，那我就覺得說，可是我的老師輩們對這個問題的討論、爭論跟意識程度，就哲學界而言，可能恐怕才剛剛開始，那我覺得這種後殖民的問題，因為其實學術本身的商品化，在今天大學評鑑的過程裡面，其實都非常明顯，所以他的殖民的問題、後殖民的問題、商品化的問題，可能哲學系是最後才會去談這個，但這個跟他解嚴前被閹割有關係。就是一九七二年台大哲學系事件，哲學界是整個被閹割過，白色恐怖，所以解嚴之後，最先出來的，就是像這個 Zizek 所談的，他也要批評的那個文化研究，那麼社會學、心理學，大部分是這樣子的，就人文學科大部分是，那個 discourse 是從這些學問領域裡面出來的，那哲學系好像比較奇怪，那這個奇怪是因為他已經脫離現實，他在七〇年代就已經，就因海光之禍，大概就完全脫離現實，這是一個命運吧！所以他的層次就比較落在代理好不好問題，我覺得你剛剛的問題從我的翻譯來講，就是說，你要把它代理的好一點，那我覺得那問題還有更進一層，不僅是代理，就是說，就代理是你還參照一個大的主人，就是說你認定它是主人，可是我覺得在日本的狀況是說，就是他不是為了代理而代理，他不是單單的把歐洲的學問或是美國的學問當作是主人的學問，他自己要生產一個奴隸的，像是要去向世界向外接軌的，我覺得日本好像某種程度他至少在他們知識圈裡面有一部份是脫離這個狀況，它是要談他自己的問題，不論他吸收什麼都是要談自己的問題，所以像「頓挫」的問題，或是像「微笑、放空」的問題，他們會不斷的延續下去，然後後面的這個方法論，就看個人去吸收，怎樣去吸收這種認識論，那這個是我想回應你的問題。

林宏璋：我們好像時間差不多，今天其實聊的還滿高興的，其實剛剛原本還想要接下去，不過，就今天我們是不是就先這樣子，謝謝大家來參與。



【讀窟八】

Rodowick-- Paradoxes of the Visual or Philosophy after the
New Media

Paradoxes of the Visual, or Philosophy after the New Media To understand the figural as a transformation in the order of discourse, why is it necessary to turn to the recent history of philosophy (Lyotard, Derrida, Deleuze, and Foucault)? Or from another perspective, why should we pass through the history of the aesthetic to comprehend the distinctiveness of our contemporary, digitally driven semiotic environment?

Writing in 1929, Sergei Eisenstein, the great Soviet filmmaker and film theorist, proposed the following objective for all future work in aesthetics: "The forward movement of our epoch in art must blow-up the Chinese Wall that stands between the primary antithesis of the

【時間】4/25 (五) pm7:10~pm9:10

【參與人數】25 人

【與會教授】林宏璋、黃建宏



【議題探討】

Rodowick 研究中的一個起始點主要是「批判理論」與「電影理論」，然後他對整個電影理論的掌握非常熟悉，其實也是英美世界裡面少見的歐洲電影理論發展。可是他在大概二〇〇二年到二〇〇四年的時候，就開始整個轉向所謂「新媒體」或是「後媒體」這個面向來研究。而文本中的「新媒體」或「後媒體」，不是極力去談「新」的那個部分，或者去談以前我們在談「影像」或者在談「媒體」所不碰觸的那部分，相反的他比較是又把它拉到一個探究某種脈絡或者淵源的方式去談。在這本書裡面，也就是他轉向「後媒體」研究的一本書，他所關切的面向是：到底要找到什麼樣的一個切入點去談，從「類比」的影像到「新媒體」。至於他找到的一個切入點，就是到「類比」到「數位」，或是說「類比」到「新媒體」，它們之間到底有什麼樣的一個差異性？他找到的是 **figural**、**figure**、**figural** 這個脈絡，也就是他找到的問題性；可是這個問題性在美國是比較陌生的，因為沒有任何脈絡持續對這個東西做研究，可是在歐洲它因為「圖像權」的關係，所以一直有這樣的一個脈絡在討論，如果把這個脈絡放在一個比較近代來談的話，就是剛開始歐洲的「前衛派」，因為在那個時候他們開始有所謂的「攝影蒙太奇」，還有剛開始所謂「實驗電影」的出現，所以他們為什麼要去談 **figure**、**figural**，其實最主要要去談的就是這些「前衛派」的人，他們主張影像是可以取代對象的，或者影像所給出來的「可見性」，其實比那個對象可以給出來的「可見性」還多。**Rodowick** 在中間花了很長的一個篇幅建構了一條脈絡，他用歷史去解釋從十七世紀以來，萊辛在寫勞孔的時候，就把「書寫」跟「影像」區分成很明確的兩個範疇，然後整個「浪漫主義」就開始接續著這一段；到了「現代藝術」，「為藝術而藝術」的這個部分，就將「文字」從「影像」脫離。就是說他；可是到了「新媒體」的時候，或者說到了我們比較近代的時候，又變成影像與書寫還有文字是分不開的。同時我們也越來越領會到是我們對於影像的認知其實是脫離不了任何書寫的脈絡；也就是說 **Rodowick** 在論述時想要去述說：我們對於一個影像的認知，其實一直都有一個論述不斷的在論證或者在轉變，然後才能夠反過來去建立我們如何去看待影像。也因此當他在談「視覺文化的研究」時，因為他認為「視覺文化」是一種把影像的理論跟所謂的「批判理論」作一個結合，並且他認為「視

覺文化」的這個研究學門的出現，其實是從「批判理論」開始，然後「批判理論」反過來關懷到視覺的這個面向時，才發展出來所謂的「視覺文化」研究。



另外他又談到「視覺文化」的研究會跟「過去的藝術史」、還有「藝術理論」一定會產生一個很大的衝突性。這個很大的衝突性就在於他把它界分為「過去的藝術史」跟「藝術理論」，就是當我們在觀看藝術的時候，藝術裡面是沒有文字，所以我們所看的雕塑、我們所看的影像是沒有文字、沒有書寫的脈絡在裡面；可是「視覺文化」因為它是從「批判理論」所衍生出來，「視覺文化」其實就是說它並不是注重視覺而已，而是「文化」才是「視覺文化」這個研究學門發展得很重要的一個基礎，所以就變成在「視覺文化」裡面，肯定任何的討論跟研究都會碰觸到「視覺」跟「書寫」的問題。

當我們進入到當代藝術的狀態時，我們會發現其實影像跟書寫之間的關係，甚至已經超出 **Rodowick** 所想像的，或是李歐塔他所想像的那個比較封閉在一個 **figure** 或是 **figural** 裡面的關係。也就是說其實 **figure** 跟 **figural** 這樣的一個文字跟影像之間的一個關係或許只能當作是一個開始，它只能當成是一個範例；到了當代藝術，更有趣的一種複雜關係。就是我們甚至是因為論述，或是我們已經有很多的「社會認知」，或「政治的認知」等，改變了我們都還沒有找到影像，我們是用這樣的眼睛在找影像。

Jacques Rancière 也是在二〇〇四年的書裡面，談到現在的藝術還是有一個分裂，這個分裂就是「崇高美學」跟「關係美學」，「崇高美學」大體上就是還在創造特殊的感知，或者以獨特性的知覺為主的藝術形式，而「關係美學」指的是：其實今天已經不是美的問題了，而是關係所構成的一個特殊的狀態，也就是任何的藝術作品，它一定是與政治、社會、文化脫離不了關係的，所以藝術變成是政治、社會、文化的一個 **agent**，它成爲一個施力點，或者一個事件發生的一個地

方，或者就是說它本身不需要變成一個具有好像崇高性的形式，或者帶有崇高感的形式出現。



【研讀討論紀錄】

林宏璋：今天我們很高興請到黃建宏老師，我想他對大家來講都不陌生。今天我們要讀的這篇文章是從 the David Rodowick 的 *Paradoxes of the Visual or Philosophy after the New Media*，這本書裡面選出來的文章，很高興能夠請到黃老師來。

黃建宏：事實上這篇文章只是這本書的一個小片段而已，如果閱讀整本書的話，對它整個脈絡會比較清楚，所以我稍微交代一下 Rodowick 大概的脈絡，這個學者其實在英美世界裡面，談的問題跟另外一個人 Rajchman 所談的可以一起討論，就是他有寫 Connections，有談傅柯，有談德勒茲的那一個人。他們兩個人在英美世界其實是比较怪的人物，操作的方式是把歐洲的議題放到英美的世界裡面，所以他們討論的部分常常不是直接的跟英美的研究脈絡銜接，就是有點怪。可是他們兩個對於法國的哲學來講或者說法國的研究來講，卻貢獻還滿大，因為事實上法國的研究跟英美的研究已經脫節了大概一、二十年有，這個脫節並不是說沒有翻譯本，或是怎麼樣，而是說，問題意識已經各自發展，所以 Rodowick 他的一個起始點其實主要是批判理論跟電影理論，然後他對整個電影理論的掌握非常熟悉，其實也是英美世界裡面少見的歐洲電影理論發展。可是他在大概二〇〇二年、二〇〇四年的時候，就開始整個轉向所謂「新媒體」或是「後媒體」這個面向來研究，可是當你們在看他的文本的時候，你們就會發現，他的文本裡面的那個「新媒體」或「後媒體」的味道，好像不是現在大部分已經出來的文獻，就是會極力去談「新」的那個部分，或者去談以前我們在談「影像」或者在談「媒體」所不碰觸的那部分。他

反而比較是變成又把它拉到一個好像在探究某種脈絡，或者淵源的那種方式去談。那這個當然就是在英美世界裡面，用一種比較「歐洲式」的方式，好像在操作這個風格。在這本書裡面，也就是他轉向「後媒體」研究的一本書，他所關切的主題，事實上他整本書的關懷其實是在於談：到底要找到什麼樣的一個切入點去談，從「類比」的影像到「新媒體」。他事實上真正關懷的是這個面向，至於他找到的一個切入點，就是到「類比」到「數位」，或是說「類比」到「新媒體」，它們之間到底有什麼樣的一個差異性？他找到的是那個 *figural*、*figure*、*figural* 這個脈絡，也就是他找到的問題性；可是這個問題性在美國是比較陌生的，因為沒有任何脈絡持續對這個東西做研究，可是在歐洲它因為「圖像權」的關係，所以一直有這樣一個脈絡在討論，那這個脈絡就是說如果在一個比較近代來談的話，就是剛開始歐洲的「前衛派」，因為在那個時候他們開始有所謂的「攝影蒙太奇」，還有剛開始所謂「實驗電影」的出現，所以他們為什麼要去談 *figure*、*figural*，其實最主要要去談的就是這些「前衛派」的人；他們主張影像是可以取代對象的，或者影像所給出來的「可見性」，其實比那個對象可以給出來的「可見性」還多。所以那個時候才用 *figure*、*figural* 來討論這個影像的力量，連當時的曼雷他們都談這個問題。如果再拉近一點，這個東西其實隨著二、三〇年代「前衛派」，他們在三、四〇年代的時候因為政治的關係式微以後，這種烏托邦的東西在戰後又更被討論，可是後來就是說李歐塔 (*Lyotard*) 他曾經也介入到這一個課題，那本書叫做 *Discourse / Figure*，那本是李歐塔在七〇年代一本很重要的書，那在那一本書裡面，李歐塔他很早就開始談論影像其實是跟文字、書寫是分不開的；他在七〇年代應用的例子，大部分都是書裡面的木刻版畫，還有一些圖案。比如說，一些書裡面的一些插圖的圖案，他其實那個時候並沒有談到一些藝術的表現，就是說抽象表現主義，還有電影，他完全沒有去談，因為他就是捕捉用一種類似細部的方式在研究這種圖像，就是在這個 *figure* 裡面，影像跟文字之間的勾連的狀態，這個東西事實上在後來德勒茲對於各種藝術的學門進行研究時，德勒茲影響九〇年代法國對於美學或是藝術的研究影響很大，可是德勒茲的影響最主要是一種類似本體論的東西；也因為這樣，大家都會質疑他，就是說他會談影像自身，因為他反再現，所以他就會拒絕一切再現程式的關聯性，他要去談影像自身它到底有什麼樣的力量。這樣的談法其實它首先就會拒絕很多影像跟文字或影像跟書寫之間的關聯性，他要去談在書寫、在文字之前，影像是不是就有它的什麼存在？那這件事情對法國的研究影響很大，所以 *Rodowick* 他最早從批判理論開始，比較關心的還是傅柯，可是在轉向藝術，轉向電影的研究時，他就轉向了德勒茲的研究，他還主編了那一期的 *IRIS*，他其實常常是英法文都有文章的一份期刊，他就負責那個編輯德勒茲的「方號」，可是這一本書轉到「後媒體」時，出現了一個轉折。其實你們看就知道這裡面有一個轉折，他一剛開始的時候就回到李歐塔，可是回到李歐塔就出現了一件事情，事實上他似乎暗示著德勒茲的那種「先於語言」，「先於書寫文字」的這件事情其實是不夠的，所以他在這個小

段落的第一句話，他就講說，其實就是把 *figural* 視為一種隨著論述次序所產生的「轉號」。其實也就是這個章節的第一句話，那這個東西我倒覺得說，他中間花了很長的一個篇幅，用歷史去解釋其實是從十七世紀以來，萊辛在寫勞孔的時候，就把書寫跟影像區分成很明確的兩個範疇，然後他就說整個浪漫主義就開始接續著這一段，然後到了就是說現代藝術，就「為藝術而藝術」跟其他這個文字的部分，其實把它從影像切分開來，就是說他建構了這樣一條脈絡；可是問題就是說，到了新媒體的時候，或者說到了我們比較近代的時候，它就變成影像其實跟書寫還有文字事實上、感覺上應該是分不開的，我們越來越領會到就是說，我們對於影像的認知，其實是脫離不了任何書寫的脈絡，也就是說 *Rodowick* 在論述時，他在這個小片段沒有能夠完全的解釋清楚，可是基本上就是想要去述說：我們對於一個影像的認知，其實一直都有一個論述不斷的在論證或者在轉變，然後才能夠反過來去建立我們如何去看待影像。這個東西使得他去談「視覺文化的研究」，因為他認為「視覺文化」是一種把影像的理論跟所謂的「批判理論」作一個結合，因為他覺得「視覺文化」的這個研究學門的出現，本身其實是從「批判理論」開始，然後「批判理論」反過來關懷到視覺的這個面向時，才發展出來所謂的「視覺文化」研究，就是說 *Rodowick* 這樣來描繪這個東西，然後他又講到「視覺文化」的研究會跟「過去的藝術史」、還有「藝術理論」一定會產生一個很大的衝突性。這個很大的衝突性就在於說，他也是把它界分為「過去的藝術史」跟「藝術理論」，就是當我們在觀看藝術的時候，藝術裡面是沒有文字，所以我們所看的雕塑、我們所看的影像是沒有文字、沒有書寫的脈絡在裡面；可是「視覺文化」因為它從「批判理論」所衍生出來，「視覺文化」其實就是說它並不是注重視覺而已，而是文化才是「視覺文化」這個研究學門發展得很重要的一個基礎，所以就變成在「視覺文化」裡面，肯定任何的討論跟研究都會碰觸到「視覺」跟「書寫」的問題。在介紹他這一小片段的時候，我再多做一些延伸，如果大家能夠討論的多，相關的討論會更多；如果我們進入到當代藝術的狀態的時候，我們會發現其實影像跟書寫之間的關係，甚至已經超出 *Rodowick* 所想像的，或是李歐塔他所想像的那個比較封閉性的，封閉在一個 *figure* 或是 *figural* 裡面的那個關係。也就是說其實 *figure* 跟 *figural* 這樣的一個文字跟影像之間的一個關係，或許只能當作是一個開始，它只能當成是一個範例，然後接下來，到了當代藝術我覺得更有趣的，是現在的那種複雜關係。就是我們甚至是因為論述，或是我們已經有很多的「社會認知」，或「政治的認知」，或什麼？然後其實改變了我們都還沒有找到影像，我們是用這樣的眼睛在找影像。那這裡面就有一個對我來講其實我們如果把這個東西擴張的更遠的話，它跟當代藝術之間反而或許可以有一個機會再去談影像、論述的一個問題。因為 *Jacques Rancière* 他在也是二〇〇四年的書裡面，他還是認為現代、現在的藝術還是有一個分裂，這個分裂就是「崇高美學」跟「關係美學」，那「崇高美學」大體就是說還是在創造特殊的感知，然後或者獨特性的知覺為主的那個藝術形式，然後「關係美學」指的就是說，

其實今天已經不是美的問題了，而是關係所構成的一個特殊的狀態，也就是說，任何的藝術作品，它一定是跟政治、它一定跟社會、跟文化脫離不了關係的，所以藝術變成是政治、社會、文化的一個 agent，它是一個施力點，或者，一個事件發生的一個地方，或者就是說它本身不需要變成一個具有好像崇高性的一個形式，或者帶有崇高感的形式出現。然後在 Jacques Rancière 在二〇〇四年還是堅持這樣的一個分裂的時候，事實上，是不是真的那個狀態可以區分的那麼清楚，因為好像「關係性的美學」，好像幾乎就捨棄掉很多影像的問題？然後好像「崇高性」的美學，那一個部分好像就是極力的要排除掉「可言說」、「可述說」的那個部分，要去追求一個「不可述說」的一個狀態？如果我們從 Rodowick 重新把李歐塔拿出來，我們再重新去思考這個問題的時候，似乎這個影像跟書寫、還有文字之間的關係，好像可以重新去找找是不是有什麼可以討論的，這當然這個就是我投出來的一個問題，那就看大家是不是有什麼樣的看法？就不管看這個文本，有沒有什麼樣的問題，或者說你們要根據剛剛所談的，是不是有一些想法，可以更確切的去談一些我們現在的狀態？

林宏璋：我想我們要不要再稍微把我們現在讀的這個東西裡面，它在談視覺的這種「弔詭性」這個東西我們可以把它談清楚一點。

黃建宏：那我試著講他談的那一段，因為他提出來一件事情，也就是如果我們一定要去區分出兩個範疇來談的話，就是說視覺、或是說影像跟書寫、或者跟論述，如果我們一定要去區分出它是兩個範疇的話，他就認為其實在長久以來我們談影像的經驗裡面，其實常常就是會落入到兩種狀態，一種狀態就是說我們迴避不了把這兩個對立起來，大部分的論述我們都把它對立起來；另外一個就是，要不我們把它建立起一個先後次序的關係，也就是一個「階層式」的關係，可是好像就是一直找不到一個關係，這個關係就是說，有沒有可能同時談？或者他們兩個可以變成是某種好像配置的關係或怎麼樣的關係去談？所以他在講到視覺的那個弔詭，就是視覺是不是就是真的來自來影像呢？還是他完全的來自於受到社會、政治、文化的等這些制約，可是他提出這件事情，其實他想要再找到一個中間的位置。

林宏璋：另外一方面，我在讀這一篇文章的時候，第一個我一直覺得有問題的就是他這個 figural 到底是什麼？剛剛我們談話裡面就讓我去想到那個 figural 其實它的翻譯，這個翻中文我不知道應該要怎麼樣翻？一方面 figural 這邊有一個在文學理論去討論這個「比喻」、「譬喻」這個 figural、figuration 這個概念，他不是那個一種是純粹的是人物的的這個概念，figuration 另外一方面它也牽涉到說，一個「組態」的問題，configuration 等這些概念；那時候我們討論裡面，我第一個思考的就是 figure 這個問題到地它是如何去呈現的？那另外一方面，這篇文章在我的閱讀經驗裡面，因為這是其中一篇章節，剛剛建宏就提到這些 reference，德勒茲、李歐塔等，另外一方面他有很多這個法國學者；關於這些例子，

我這邊有一個小小補充，我認為英美學者談歐陸學者是很正常，然後有關於這個辯論，其實在美國學會裡面它又是用另外一種方式來辯論，就是它不是歐陸學派或者英美學派，但中間有很多其實牽涉到歐陸學派怎麼樣被消化，成在英美學院體制底下的知識生產。

黃建宏：這個在 **Kristeva** 其實也談滿多，

林宏璋：很多，translation 等書寫性的問題，如 **Judith Butler** 等學者。另外一方面這篇文章裡面事實上也牽涉到一個問題，就是如何去翻譯歐陸學者？尤其是法國學者的理論，然後變成是英語的書寫的問題，這篇當然我看到就是說有一個路徑在那邊；另外一個路徑就是在這篇文章裡面，有一個很重要的主題，就是那個 new media 到底是什麼？「新媒體」，那我在閱讀的時候我一直在思考到一個概念，另外一個 reference，在理論的，就是 **Manovich Lev**，在寫 **The Language of New Media** 在這本書，這裡面在談「新媒體」特殊的語言狀態時，也談到「新媒體」的一些特質，譬如說「碎片化」等之類的跟「影像」它本身之間的關係，「新媒體」它本身能夠溝通的這些問題，某個程度上在 **Rodowick** 我現在讀的章節裡面，即便是一個好像很「形式主義」，然後也像是一個在做藝術創作的人寫出來的，在談論歸納整理「新媒體」的那個特殊語言的時候，其實我們有看到他沒有跨越出那個新的一步；相反的，我就看到他的這個書寫裡面，遊走在各式各樣的理論裡面，試圖要去把新媒體給哲學化，然後把它放在一個哲學脈絡裡面去談論，我就看到這個，然後另外一方面，剛才黃老師有提到，**Lessing** 在談勞孔這個問題，另外一方面，這是文學理論裡面的一個很重要的一個 reference point，就是在這篇文章裡面我讀到的另外一個脈絡，就是屬於從文學理論裡面來的這個脈絡，然後這個脈絡裡面包含像是 **Lessing** 在談勞孔的那個概念，然後另外一方面他有在談到這個「視覺」跟「書寫」，然後這也是在文學史裡面是一直有的爭論性，我就是看到這些，這樣子的一個 reference。至於說他真到要去談這個「視覺的弔詭性」，我不知道，好像一般討論這個「視覺文化」脈絡裡常常去討論到這個，什麼叫「看得到？」什麼又「能被看到？」就很直接的去切到這個有關於這個什麼權力、政治的運作，可是相反的，我在這樣一個閱讀的經驗裡面，我就沒有看到他怎麼樣「形構他自身的問題」的這個概念，相反的，我們必須要想辦法把它變成 reference，就是想辦法把它變成「參考座標」，讓他的論述比較有意義，這個是我閱讀上面的一個問題。

黃建宏：在這裡面有一個很關鍵性的一個問題，我們如果把 **Rodowick** 的視為是一個把歐陸的研究脈絡跟英美的議題作一個縫合，那確實在這裡面產生了一個問題，就是說他想要把它「哲學化」，最主要他想要把「歐陸討論美學」的那種方式帶進來，因為歐陸在討論美學時，又不像英美世界現在已經討論到很多所謂權力的問題、社會的問題、文化的問題，而是歐陸其實在某種程度必須要去找到一個類似倫理學的次序，可是這個倫理學的次序

好像是在一個形上學的範疇，然後這個形上學的範疇他所關懷的變成是一個比較純粹的領域，譬如說「知覺」，譬如說「意識」，變成歐陸一直 focus 在這些，透過這些觀念去建構出來一個比如說倫理學上面是不是有一個什麼樣的難題？或是美學上面有什麼樣的難題？所以我會覺得 **Rodowick** 他可能在英美學界裡面，他反而如果就分析的面向來談的話，其實沒有那種犀利的一個切分方式，所以我在看 **Rodowick** 時比較感興趣的地方在於他怎麼樣把這些理論的脈絡跟英美他們所關懷的課題把它做一個縫合。因為我覺得這個可以是一個爭論，那這個縫合就是說，好像他可以扮演著一個角色，他好像比較忠實於歐洲這些理論家的脈絡，或者比較忠實於他所能建構的議題；可是相反的是，其實就是剛剛宏璋老師也提出來的，就是說我直接可能抽離出他的脈絡，然後我就用比如說我抽離出某個概念，可是我就馬上進入到我自身脈絡底下的一些相關問題，或現實問題，或者更切身、更直接的一些面向，那一種狀態其實我們會覺得他可能會是一個比較好的狀態，我會覺得其實唸 **Rodowick** 可以去碰觸到這個問題。因為我們有時候在看一些文獻的英美發展研究來講，我們會發現這些法國學者的一些概念，或一些隻字片語，好像就已經很快的被「系統化」，可是它還是沒有辦法連結那個脈絡，而我覺得 **Rodowick** 好像想要去做這件事，可是事實上，我覺得他所能夠比較著力的其實會變成是在一個思辨的形式上面；他在面對一個現實狀況的時候，反而沒有我說的另外一方向來的有效率，或者說來的準確，這就是我看他著作的一個想法。

林宏璋：也許再繼續這個話題，繼續來談，其實另外一方面，我稍微來談一下美國學院。這個東西很明顯的，有一個學校，就我們在討論這個哲學的傳統，全美國就大概這幾個學校一直搞哲學，就是 **New School**，他們就研究歐陸哲學，就是 **Adorno** 跑去紐約的那一所；另一方面，就是從學院裡面去看，我們學校就是在 **New School** 旁邊，這兩個學校的課程是合在一塊的。如果從哲學的傳統來看，非英美哲學在美國的話是有它一定的份量，那這些融到哲學系裡面，然後到政治學，各式各樣的學科，人類學等啊！就是可以看到這樣的學院；如果我們從學院裡面看，某個程度上，在其他哲學學校裡面要試著要去支撐這個英美哲學，英美哲學本身的這個本體，那很弔詭的。我們先不要談學院，我們來談學院生產出來的知識，然後我們好好來看那個脈絡。美國從七〇年代開始，剛剛有談到其實「翻譯」，那個歐陸的書翻譯成英語的速度非常快，幾乎是同時，七〇年代是一個很重要的一個翻譯文本如何開始產生時候，同時，不光是有翻譯文本，也開始有在英美學院裡面出現了一批所謂的「二手思想家」，大家懂我意思吧！「我來介紹，我來介紹這本書，我來介紹..等」，「二手理論家」，或者是另外一種「二手理論家」的變形，就是我們拿這個理論來，然後變成是我一個使用上的方便，來當成文學詮釋、藝術評論等，這樣子總總敘述，其實一竿子打翻了很多，包括一些翻譯家，也包含了一些現在在美國學院裡面的頭，例如 **Stanley Fish**，**Jameson** 等，像這些，這些人在七〇年代、八〇年代這樣子出來，然後另外一方面跟 **Deconstruction** 中間的關係是非常濃厚，這些地方

Deconstructionist，大部分都在除了不在法國的時間，就是在美國，然後就美國自身就跑出了一派，就美國味道的 Deconstructionist，這個例子也可以放在有美國派的 Phenomenology，現象學的這一塊。所以我剛剛一直想要把這個問題放到就是說，「文化翻譯」的問題，就是說，當它一個理論然後它到別的地方去的時候，它轉譯了變成是哪一種形式，然後有一種現象，美國理論有一種現象，剛才建宏老師也有談到，它很容易被政治化，以 Deconstruction 舉例來講，這個解構主義變成一種政治哲學的方式，然後也變成是法律，甚至就是說，有人把 Deconstructionism 把它放在法律的這個使用方式，然後也自成一派。這邊這個概念其實牽涉到在美國的狀況裡面，就很容易把歐洲學者的東西翻譯成某種程度上比較具有時效性的，剛才在談的那個「政治分析」就是第一個例子。所以我會把它用這個概念來思考，我會把它放在一個「文化翻譯」的地方來思考，其實說美國是這樣，舉例來講法國哲學在德國，它使用的一個方式就不一樣。所以我們就覺得這邊有一個複雜性在那裡，所以當我開始在思考這個歐陸、英美的時候，其實我不想很快的就利用地域的方式就把它區分開來，我覺得那中間，它其實有些複雜性。也許從這邊我們再回到 Rodowick 的那個概念裡面，其實我就開始看到，剛剛我在談，他就在做一個詮釋這些思想家的的工作，然後我在那邊看到他游走，某種程度上也把這些理論家變形，也是某種程度上翻譯轉譯的過程。然後，當我們讀到那個 figure，剛剛建宏老師給它一些定義，我也試著從另外一個背景也給 figural 定義，可是另外一方面，我們看到第 43 頁，Rodowick 談到這個 internet 變成是資本的累積，我們不得不去注意到這些「資本主義如何形塑」這些問題的時候，我不得不去想到我們剛剛在談的「文化轉譯」，當它轉譯成美國的時候，他怎麼樣去注意到時效性分析的問題，這大致上我覺得我想在這邊指出來。

黃建宏：43 頁這邊，上面那個段落的最後一行，當然也是他自己的一個意圖，他寫到 reading the figural means rethinking the aesthetic as a question of power，這變成爲什麼影像要跟書寫或跟論述之間產生連結？其實他是想要把它推到跟權力之間的關係。

林宏璋：對，另外一個 figural 的意義，另外一個意義對我來講就是這個權力的關係...

黃建宏：因爲事實上，譬如說從「文化研究」之後，還有種種這些「批判理論」，他如果在這個時候就只單純的說是一個權力關係，還是簡化了的關係。其實 Rodowick 在法國的時候，Jacques Rancière 他們介紹我看他的作品，因爲他們覺得好像 Rodowick 相較於其他美國學者，好像保留了更多法國的狀態，然後他就介紹給我一本書叫做《德勒茲時間機器》，然後他就問我說看一下怎麼樣？然後，我看了以後，我大致解釋給 Jacques Rancière 聽時，我覺得他好像企圖抵抗英美對德勒茲的定位跟詮釋，可是另外一方面，他又化約德勒茲的說法。因爲剛剛宏璋老師也解釋了很多美國那邊的一些狀況，那我會覺得如果這個問題拉回台灣來思考，我覺得其實這是一個很有趣的事情，因爲拉回台灣，我不曉

得你們是會更熟悉還是更陌生？如果我們稍微談一下，我們用台灣的文化翻譯的狀態，來看這件事，因為我覺得這個對你們來講，應該遲早都要自省到的一個位置，這個位置很重要。就是 Rodowick 很明顯的他沒有去做這個動作，在他的書寫裡面，他比較注重怎麼樣縫合兩邊，這也是就法國他們在論述一個問題的時候，就是說 Rodowick 在這一方面也欠缺了這部分，因為大部分法國研究會專注到這一點，因為康德的那個傳統，他一定會討論到這一個部分。如果我們回到台灣的話，台灣有一個部分是因為直接承繼了美國的研究，因為大部分的翻譯，特別是二手的論述，其實都來自於美國，所以我們在接受的時候，我們好像得到一個便利性，就不用去想到很多，反正他們大概已經過濾過一次，然後我們就接收看怎麼使用。然後另外一個部分其實是在九〇年代末，應該是說二十一世紀初，其實慢慢從法國回來了一批比較年輕的學者，那事實上這一批人在法國的狀態其實是這些大師級很多都不在了。這裡面的狀態很有趣，好像會覺得說這一批新回來的人，他們能夠把這些所謂大師的東西解釋的比較清楚。而我自己的觀察是：為什麼可以解釋的比較清楚？其實是在於這些人逐漸在法國因為遠離了一個核心，就遠離了一個台面上的鬥爭，所以他們的東西就會被比較多人討論，因為當他們還在鬥爭的台面上的時候，基本上，你已經分不清楚，就是他們不會去整理對方的東西，那一定是先爭論，彼此先構成那種爭論。就是說二十一世紀初回來的這一批，剛剛遇上了一個收穫、收割的時期，這收割的時期就是說這些六〇年代的大師，他們大概在九〇年代的時候，法國才都漸漸的整理了出來他們自身，不是靠英美世界，因為英美世界反而整理的更快，其實這個時間點是非常複雜，就是說，英美在八〇年代就開始整理他們的東西；可是這些人八〇年代在法國都還在打仗，就是說沒有研究跟整理的狀態，那事實上是到九〇年代末才開始。所以如果這樣來看的時候，二十一世紀回來的這一批人，他們就會碰到一個「文化翻譯」的問題。就是可能會在一個策略上面或一個位置上面更去強調所謂的原典閱讀。這個在台灣其實是一個很奇怪的權力狀態，為什麼？因為英美對這件事情的閱讀其實在文化研究裡面累積很多年，而且他們是很大的，並且法國回來的人數是很少的。問題是當強調原典閱讀的時候，才有那種抗衡的可能性，就是說，這裡面在強調原典閱讀的時候同時出現一個問題，可能大部分的精力都會集中在詮釋，反而把這些對象變成了一個替代我們去揭露的真相，我們會不斷去詮釋，然後台灣的問題還是一直被擱置，所以當回到台灣的時候大家反而會更陌生。

林宏璋：因為我們上個禮拜還有或多或少在討論，上次讀書會，然後卓軍來，我們也不知道怎麼樣，好像也聊到這個問題。一方面，也許應該把卓軍講的話，借屍還魂一下，就是說大家在談台灣現在的知識生產變成是一種「代言人」，他使用這個字眼，「代言人」這個字眼，然後當然很容易想到英語裡面 agent，代言人就是 agent，agent 也是「靈媒」的意思，一方面有「代言」，一方面有「喪聲」的狀態，我不知道，我覺得大致上我在聽的時候，事實上也剛好談到那個，也剛好談到「文化翻譯」、「文化轉譯」的問題，所以我覺得某

種程度上，台灣的問題很多時候沒有被談到，並不是說真的沒有被談到，很多時候就變成是被「擱置」的狀態，剛剛建宏老師也在談的，裡面其實有牽涉到政治的關係，但我覺得這都還是小問題，不過我覺得比較重要的是到底在台灣我們要如何生產知識？知識要怎麼樣被生產出來？這個問題其實是我比較關心的，也許我們把那個 **Rodowick** 冷落很久，我們各位有沒有辦法談一些？

楊雅菁：老師，你剛剛有些東西我沒有聽的很懂，剛剛在講 **figural**，我完全沒有很明確的概念去掌握那個東西，你們在說的那件事情，所以我也不太懂說你所謂他後來講到把它推向權力的部分，我對這個字眼的認識跟老師你剛才講的詮釋方式好像完全不一樣？

黃建宏：譬如說，對，**figure** 這也是一個字，你們的認知，大概是怎麼樣？

同學們：「形體」或「形象」！

林宏璋：一方面我們可以從 **figure** 「人物」這個東西來詮釋，那另外，我們在談「人物」的這個概念裡面，我們在圖像裡面有人物、有背景，就是說你必需要有背景，才會有人物，所以馬上我們就牽涉到一個「空間」上面的問題，這是 **figure**；那另外一個概念來解釋它，就是從文學傳統裡面去解釋 **figural**，這個字眼就是一種比喻，一個比喻狀態、一個組態，就是說 **figural** 如果在這個定義下比喻，就是它必須要超越它原本的型態，這是 **figural** 的意思，這東西是個 **figuration**，它有爭議。剛剛建宏老師其實有談到更多的東西，我剛才主要談到說，他把 **figural** 當成是 **visuality** 這個字眼的代替，這是在文章裡面其實我們可以看得到，那 **visuality** 在一般我們討論視覺文化的那個定義裡面，其實它比較好的翻譯是「可視性」而不是視覺性。換言之，它在探討的是：什麼東西被看到？什麼東西又怎麼樣展現！然後，什麼東西被接受？在一般討論 **visuality** 的問題裡面，一直把 **visuality** 放在這個權力關係看待，在一般視覺文化研究裡面，傅柯的這些理論都把它放在 **visuality**，譬如說性別研究，有些基本上也是在談 **visuality** 的問題，這是大家可以在 43 頁的一大段裡面去大家可以讀到，就是他談到 **visuality** 跟 **power**，就 **figural** 是一種 **visuality**，一種「可視性」的問題，然後，前面他還談到這種權力的關係，這種政治、權力還有資本的關係，他舉了一些例子，譬如說，網路等等，像這些東西，那這是可被瞭解的。他主要在談的就是這一段，那剛剛建宏補充的比我這個更好，你剛剛談到 **figural** 的東西，大致上就這樣，那其實，我也很困惑，這個字怎麼突然跑出來？

黃建宏：因為其實後來的電影理論，在德勒茲的理論對電影理論影響越來越大的時候，也就是在二十世紀末，就是九〇年代末的時候，他們電影研究又開始把這個字挖出來，其實是把跟另外一個字叫做 **photogenic**。

林宏璋：**photogenic** 上相，上相與否？

黃建宏：對啊！上相，就是說把這個連結起來，所以在電影理論他用了這個字，我想 **Rodowick** 會用這個字，一方面他雖然說是從李歐塔的脈絡延展出來這個概念的內容，可是我在想，因為他一直跟法國電影理論並行，所以他會關注到這個字，其實很有可能是因為法國電影理論關切到這個問題。二十世紀末在法國的時候，有一種前衛精神的回返，這就好像又期待著是不是可以出現一種前衛精神。討論的是，我到底透過什麼樣的介面，或我到底透過什麼樣的媒介，去讓它產生力量，確實就是說它好像豐富了或者它可以揭示一種就是所謂的「可視性」，它可以揭露這件事情，所以他們就是說在二十世紀末的那個電影理論其實他們有找到這一個東西。可是如果說這一個東西要從所謂電影「類比影像」過渡到「數位影像」時，其實也有 **Bill Viola** 的東西，譬如說：他一個人，一個女的，她從這個好像瀑布，水中走出來，然後再回去。其實 **Bill Viola** 對我來講，他有一種狀態，雖然他用數位的這種技術，可是確實他也在尋找一個...，就是說，他的追求的目的，其實他並不數位，因為 **Bill Viola** 他在建構一個關係就是這個「崇高性」或這種圖像的感覺你是找不到的，**Bill Viola** 他要追求的其實是那崇高性並不是數位的語言，可是你沒有數位的技術又沒有辦法建構出來，就是我自己會有這樣一個暫時性、臨時性的解讀。這裡面就會牽涉到在電影理論的發展裡，**figural** 其實它有另外這樣一個關係。

林宏璋：另外一方面，這邊牽涉到一個問題，其實他這本書裡面，他真的去討論到 **new media**，到底是討論到哪些？

黃建宏：其實大部分他引用的比較確切的例子都在電影。當他談到新媒體的時候，他大部分只能去談到說，電影的狀態如何不再適用，他在這本書裡面的狀態是這樣。

林宏璋：我在閱讀這一章的時候，其實各位應該都還能回想到那個，「搞電影的已經碰不到剪接、碰不到影片的這個東西」，就我只是在想說他到底是多新媒體？然後那個新媒體的定義到底是怎麼樣？

黃建宏：不過我在覺得說，會去寫這個東西？我覺得他可能會去面對到一個問題也是剛剛宏璋老師有提到，他很想要把它「哲學化」，就是說，今天面對「新媒體」很大的一個焦慮，因為面對「新媒體」的一個狀態時，其實有很多過去哲學理念建構的深度、建構的概念、內容，還有那些內在的結構性都被瓦解掉，在一個實際的經驗裡面其實都很難存在，所以其實我會覺得就是他為什麼會很積極的要把它哲學化，當中有一個這樣的焦慮在。

林宏璋：裡面有一個章節是 *Uncertain Utopia*，*Uncertain Utopia* 到底是多 **uncertain**？不確定的烏托邦到底是在講什麼？另一方面，在這一篇文章讀到了一個概念：**Rodowick** 的理論會不會試圖製造一個「科技烏托邦」的狀態？或者是說，科技作為一個領導我們進入 **uncertain** 「不確定的烏托邦」的狀態？

黃建宏：如果就他最新出的那一本書，就是那個電影的虛擬系列，應該說由電影延伸出來的「虛擬生命」，其實他在這本書裡面，我覺得他其實不是在推到一個「科技的烏托邦」，

林宏璋：那就是以科技來作為導向，進入那個烏托邦的狀態或是不確定的烏托邦？

黃建宏：他後來在那本書裡面，延續這本書的那部分其實比較是他談「新媒體」本身，變成說「新媒體」好像是一個新技術的發展，如果它有一些「哲學性」上面的可能性的話，事實上他會覺得其實這些可能性，都還是從類比那邊取得的。就是說對他來講會有這樣的東西；然後他又談一個往返的關係，所以其實會變成說我們透過「新媒體」或許才能夠去理解電影裡面一些沒有被開發的可能性，他有一點在這個地方，所以我在想其實他如果建立一個烏托邦的話，他反而讓烏托邦並不在「新媒體」這件事，而是在電影裡面；可是那很奇怪的一個狀態就是說，電影它作為一個烏托邦，可是它卻不是目的，它是一個已經變成過去，那這個關係其實在現在很多的理論都有。譬如說，我們會說，如果沒有電影的話，我們沒有辦法瞭解攝影，...

林宏璋：...或是新媒體。**Rodowick** 那本書裡面還有一個很弔詭的東西，這就是為什麼我會特別提出來的一個原因，然後那裡面還在談 **figural**，我們拉拉雜雜談了一些，各位在閱讀上有沒有發現其他線索？

陳豪毅：老師，我今天有聽你分享那個晶體影像的問題，我在這邊的閱讀經驗裡面，我一直放到說，他好像也是試圖去把新媒體作為一種權力的，然後回到哲學的問題，然後，我比較想要問的，如果是這樣子的操作方式的話，那個哲學的問題回到台灣，我們就變是對新媒體的藝術的看法，那個樣子會是什麼，會也是作為隱喻，還是會是一種比較像是文學的方式，我不知道那個詮釋學的方面是怎麼來看的這個問題？

黃建宏：**Paul Ricour** 是從語言學或從文學在談，我在想就是說，因為你剛講的那個問題，如果說能夠找到一個比較集中的地方，到比較...你剛剛提到一個我比較感興趣的就是說，那在台灣如何認識「新媒體」，那我會覺得這個應該宏璋那邊可能比我瞭解更多。對我來講，在台灣當我們要用哲學去瞭解一件事情的時候，最大、最大的困難就在於，我們的哲學都缺乏現象，也缺乏資料，也缺乏經驗。也就是，如果真的要有一個哲學可以來看待台灣的話，那其實這些哲學家第一件要做的事情是田野，就是他們要先去看展覽，他們要先去瞭解看展覽的人的狀態，先去瞭解藝術家的狀態，這樣的話才能夠有那個支撐點去轉化這些進口的哲學，如果沒有這個經驗基礎的話，他只能不斷去追求到底對外來進口的哲學到底瞭解到什麼樣的程度，可是他們沒有這個經驗基礎，其實他是沒有辦法建立「我如何用哲學來看待他？」，或「我們如何從他那邊來思考哲學的問題？」，因為我今天在談的就是說，德勒茲他的晶體影像到底只是一個隱喻，還是它是一種表現，其實德

勒茲他在談論這些新的概念的時候，他有捕捉到的一個東西是，他講到有一些會讓以前的哲學家覺得很訝異的地方，就在於他有把很多新的經驗都很實際的帶進去，可是當勒茲是透過那麼多的經驗累積這樣的東西時，而我們把這個東西進口過來了，你如果要有一個理解他的思維，然後要直接的去引用在台灣現象時，那是會很怪的，因為裡面有太多的經驗跟脈絡其實是不一樣的。所以會牽涉到一個問題，如果假設勒茲他用一部影片當作例子，用幾個影像當作例子，其實就我的經驗來講就是說，是沒有辦法那麼直接的就把那部影片再看一次，在去看那一段，然後就懂，其實往往要，就是說，好，看了那一段，我還要去看法國人關於那一段的討論，因為這樣才有辦法大概的去捕捉到法國人如何去看待那一段影像，回來台灣當我用同樣的影片段落放在課堂上面放，其實是不容易看到勒茲去討論的那個面向，尤其其他討論的那個面向又不是一個很符號式的，這個代表什麼，這是一個國家權力或怎麼樣…。他在談「知覺」，那「知覺」這個部分，就一定要有經驗的值，經驗的面向，所以那我會覺得儘管說二十世紀後半世紀，那些理論對美學都很重要，因為有很多都會碰觸到美學的經驗，而這些理論也都過來了，可是在台灣有一個狀態就是，真正能夠好好的去發揮或連結台灣創作的現況的真的很少，因為那個經驗一直都沒有被引進門，就是台灣的很多經驗都沒有被引進。所以文化翻譯如果對個體的工作來講，他往往只能很片面的去解決，就算很真誠，大概也只能很片面的解決一小部分，因為文化翻譯真的是一個沒完沒了的事情。

林宏璋：我附帶一提，建宏你知道現在在放 Zizek 的 *The Pervert's Guide to Cinema*，

黃建宏：就是「城市游牧影展」，那個時候有一個人叫 David，他訪問我這部電影在台灣會不會有人來看，我說：光是學院知道這個消息的人，應該會很多人去看。

林宏璋：明天他們在百樂門開幕，就西門町附近，其實我們可以以後再放那部片，所以你們不會喪失機會，倒是我有點想要跟他要中文翻譯，我就不需要那麼累了，因為我們平常放電影，因為是下載的，就一直唸，即時翻譯，我有時候腦筋會打結，真希望也有「新媒體」能夠做這件事。各位我們還有沒有什麼問題？

楊雅苓：老師其實我不是很懂那個影像的「類比」跟「數位」，然後你剛剛好像有一直談到什麼，好像「類比」那個部分比較哲學化，譬如說老師你剛剛講到說，我們對影像的認知沒辦法脫離書寫，然後我不是很瞭解，可不可以落實的去講，所謂我們對影像，我看影像跟書寫的關係是什麼？我不是很懂，你剛剛一直在串那個邏輯，書寫跟論述跟影像？

黃建宏：我要想一下怎麼樣去舉例喔！假設你看見一個媽媽，一個年輕的媽媽她抱著一個小孩，然後就走在，就是在那個，假設中華路的人行道上面，抱著一個，那你可能，因為沒有辦法實際上看到影像，我們就想像，你可能會怎麼樣去想這件事，一個很年輕..

楊雅苓：所以你假設我可能想：「啊！這個媽媽帶著一個小孩，她可能帶他去逛街。」（黃建宏：對，她把他背著，抱著一個小孩），所以可能會去想，這媽媽怎麼這麼年輕會有一個小孩，所以那，你是指當我在思考這個影像的時候就開始產生書寫的那個過程？

黃建宏：對，就是說，其實那裡面就在於說，當你看到一個影像的時候，你看到一個很年輕的女人，她抱著一個小孩的時候，你會怎麼樣去給它各種可能性？你會怎麼樣去看它，那其實這些可能性，難道真的就是這個「看到」這件事情決定的，所以這裡面，假設你給它各種可能性，其實你可以去試試看，假設你看到這個景象的時候，你有幾種解讀的話，你可以再去看這些解讀來自於何處，那其實他們為什麼會去述說，其實影像跟論述或跟書寫有一個關係就在這個部分，那你剛剛要..

楊雅苓：我剛剛想的是，譬如說我們看到有些作品，它就是一塊白，然後就是幾個小光點在那邊閃閃、閃閃，然後你也根本什麼都不會去想，可是你就會被吸引，就會在那邊發楞，那個狀態會跟書寫會有關係嗎？

黃建宏：所以這裡其實碰到了一個問題，這也是會跟文化差異有關，所以說，為什麼李歐塔在七〇年代的時候，他會認為幾乎所有我們看到的影像，其實都會跟「書寫」有關，因為他們那個時候，相當程度的閱讀對他們來講是主要媒體，就是說大量的閱讀，這是他們，就是說「文字」啦！所以「文字」是最主要的媒體承載的東西，可是你們今天，你們是不斷大量的在減少文字，那在這樣的一個過程很自然，你看到影像，你會覺得這個影像跟書寫到底還有沒有關係？當你本身對於論述或對於文字的經驗已經降低到某種程度的時候，那很自然就會沒有關係喔！所以就是說，假設現在的你們去看馬列維奇的作品，白色方塊裡面，上面擺十字架的時候，你還會不會昏倒，就是說，你會不會覺得有崇高感？其實這是跟很多人的論述其實都相關，譬如說，丹托他在談就是說為什麼到最後，藝術作品在不同的展覽展出這些東西之後，可以隔天就換另外一個展覽的名字還是成立的，其實他正是在談的是：我們所看到是可以隨著這個論述不斷進行調整。可是如果丹托他用一個很客觀的狀態去質疑這件事情的時候，他就會說明是一樣的，為什麼可以承載不一樣的論述？可是我們的人又是怎麼樣去調整這件事？譬如說，在那展覽也看到陳萬仁的作品，然後在另外一個展覽也看到的陳萬仁作品，那你會怎麼樣去調整你的視覺？

楊雅苓：所以那個部分是會跟你的「知覺」是有關係的，不見得是停留在「論述」上？

黃建宏：如果我想要表達應該是「知覺」跟「論述」應該是分不開的東西，應該這樣子講，而那個直接性，因為那個直接性太快了，那個速度很快，因為當你一進入當代館，你看到一個標題，假設你完全不看標題，你完全革除所有的文字，那或許我們會去想像一個純粹

的知覺狀態，可是其實這可能嗎？就是說，其實我們今天真的很難去想像。其實就算譬如說，以前蔣勳說過一個他帶團出去的一個趣聞，因為他帶團的那個有很多有錢人家的阿嬤，帶到羅浮宮，然後那個阿嬤就問說，就在他們看到那個維納斯的像，然後阿嬤就問他說：「那個查某祝水，恁乜是誰？」那你覺得這件事情，它的背後如何論述「這個阿嬤」？

楊雅苓：你說阿嬤自己已經有一個論述在看待這個作品？

黃建宏：要不然我為什麼看到一個女的，我就覺得她要有一個丈夫，那這就是「權力關係」啊！其實他們在談論這個事情，其實是在談論類似這樣的一個關係，就是其實你的視覺，其實是不斷在隨著你的，透過文字的認知在轉變。

楊雅苓：明白了！

黃建宏：所以，應該舉阿嬤的例子。或許，用「論述」這種字你們會有另外一種想像，所以就會連接不上。

楊雅苓：對，好像就算你只靠知覺站在作品面前時，好像你還是會恐懼，想要知道那個論述是什麼？你還是會想要去找到這個作品的題目是什麼？他到底在幹嗎？你會想要自己去搜尋那個論述。

黃建宏：這是另外一個面向，這種面向是我們已經受到某種制約，就是說，你看到這個東西，你很想去找論述，這是一個我們在談的那個方向的一個逆向的心理反應，然後，我們剛剛在談的比較集中在那個，就是說，在你的整個大腦的運作裡，你已經有很多論述，你也不曉得你會抓到哪一個論述，然後你看到一個作品時會馬上連結。那其實關於這一點，它真的是一個太大又很複雜的問題，因為精神分析也在談這種事，很多影像出來到底連結這個影像背後的那個話語、這個指令到底是什麼？他們很喜歡去找這個來解。

林宏璋：可是我覺得，我們在談論述、思想，跟視覺其實還是有點距離。剛才建宏在這邊談，那另外一方面我也一直在想，因為這篇一方面也牽涉到什麼東西叫「我知」，這個概念的裡面又是「本體論」、又有「認識學」，還有「精神分析」，就「精神分析」的概念，同時有很多可以詮釋的，但是另外一方面我覺得就是「視覺」跟「書寫」，就剛剛你們談到的就是說，Rodowick 的思考裡面就是把視覺性把它當成是一種「書寫性」的事，是不是？還是我瞭解有錯誤？

黃建宏：就是說我們對於一個影像直覺的轉化是跟著論述在進行改變，如果說一個比較嚴肅的研究的話，論述、文字跟書寫，其實都是不一樣的事情。只是我在想目前這階段至少要先

讓你們捕捉到一個關係，讓你們知道，那你們才有可能在更進一步去思考那裡面的差異。

楊雅苓：所以老師你剛剛講，知覺是因為論述而開始轉變，那為什麼不是論述會因你的知覺再去轉變，就是那個先、後？

黃建宏：對，就是說，如果在討論 figural 這個東西，其實是交互的，它並不是說一定是論述怎麼樣，所以你怎麼樣，而是他們兩個之間有一個依變的關係。

鄭林佳：老師，你這個可以舉個例子嗎？譬如說，論述與知覺之間的轉換。

黃建宏：我們剛剛講的比較多的例子是可能是預設，你看到這個狀況，你是用一個論述去，可是另外一個東西就是說，你今天看到一個影像，所謂的不尋常的影像，其實那個影像如果強到一個程度的時候，事實上你一樣會去修改論述的面向，所以其實這個狀況真的是很多種。

方致評：老師，我想要問一個問題，就是剛才講的那個影像跟那個論述的問題，如果把它拿來放到就是從作品到文本我們怎麼樣的方式去看待，看待影像跟論述有沒有辦法用，因為影像會影響論述或論述影響影像，然後，我們很多時候都把作品到文本的方式，單單只是把它放在文學上面，而是把它拿到很多的藝術作品上面，然後在這個時候，那個影像的畫面就會出來，然後會影響到那個…

黃建宏：你說的從影像到文本，那文本是什麼？

男同學：就是如果把影像跟論述想的方式，放回到作品到文本的那個關係去的話…。

黃建宏：那個文本是書寫的嗎？還是那是指作品本身的文本？

男同學：作品本身的文本。

黃建宏：所以那就很像符號學他們在談的那個東西，就是一個作品，我們假設這是一個作品客觀因素存在或者…，它本身如果在我們的詮釋跟我們的認知底下去形成什麼樣的內容或是這樣的主體，那個就是文本，你要講的是這個？還是說你只的文本是就是我們另外寫？你指的是什麼樣的狀態？喔！是之前的那一個，就是作品變成文本，然後呢？你是說，是不是要問說類似這樣的狀況？

方致評：對啊！因為我們可能會借用他講的「作品到文本」的這個方式，然後我們現在用另外一種方式，不是在針對那個文字上面的那個作品，討論更大的就是把它拿來涵括到藝術作品，那我們在討論藝術作品的時候，那個藝術作品會變成是影像的那個論述。

黃建宏：其實的確在五、六〇年代那符號學的年代，他們很多都是在處理這件事，就是說，我如何面對一個對象的時候，把它建構成一個文本。如果我們在德勒茲那邊如何去看待這件事，就是說德勒茲為什麼那麼反對符號學，就是他認為在從一個作品變到一個文本，它變成一個文本的時候，我們在這個操作裡面，還是會以語言結構作一個先決的決定性因素，就是德勒茲反對這一個階層的關係，這階級的關係。因為在過去是說為什麼我們會出現必要把作品視為文本，我覺得這跟我們今天很不一樣，就是說在六〇年代那個時候把一個作品視為文本的狀態，其實接著馬上的是為了要能夠分析它，其實在一個必要性上面，他們馬上能夠去分析這個對象，可是我覺得我們現在的狀態很不一樣的是，我們如果把一個作品，視為所謂「文本」的時候，我們不是把它視為語言結構的一個主體，而是已經把它視為…，讓我們現在並不是那麼單純的用文本去指涉一件事情，因為所有的文本都是跟脈絡連結的。所以我們現在看一個東西的時候，儘管我們可能還是應用類似「符號學」或者「語言學」的方式切入，可是哪個可能性已經比六〇年代那個符號學的可能性大很多，它不會被限制在一個結構裡面，而是網絡。它現在的這種詮釋，譬如說，陳界仁他不是伊斯坦堡，把他的自我拷貝然後販賣，當你看到這樣的影像的時候，如果是過去的語言、符號學，它一定是把那個攤位，把它建構成一個文本，或者說，把它放大一點，把伊斯坦堡雙年展建構成一個文本，可是我們現在的分析方式其實不大會去建構文本，因為你去建構那個文本，然後再去尋找裡面的結構，是有點無效的，因為我們現在比較多的反而是在考慮到底有多少各式各樣的我們所能想到的脈絡，然後我們在用一個權力拉扯的關係去解釋。而不是用一個好像它是一個可以被固定下來的結構去看待它，就是說，我這樣講當然還是簡化了很多事情，可是為了你剛剛用了那個字，就是「文本」討論時，因為那個文本其實當我們提到文本時，它就是有一個脈絡，甚至有很多種脈絡，我們是沒有辦法將作品變成文本，因為作品作為文本這個概念，就是五六〇年代符號學才會這樣思考。

林宏璋：剛才就談到作品跟文本的這個概念，無庸置疑，另外一方面，這裡有牽涉到一個，那篇文章在某種程度上有它的重要性，就我們現在談，建宏剛剛有談到的就是說，「脈絡」啊！這個東西，其實，某種程度上我們現在談當代藝術的狀態裡面，當代藝術的創作、分析跟詮釋是一樣，就它變成是一種脈絡的組織，那你剛剛談到界仁自己的那件作品，其實我們這些有些學生過去都有看到，藉那件作品，去讀他那件作品，有一個很重要的線索就是，他那個東西在中國被盜賣，這個文本某種程度上，這個文本是要被放進去才會意思，就是說在那個情況下，就是界仁的作品，尤其伊斯坦堡那件作品，他某種程度上有文本形成很強，所以他去編織了那個脈絡，路徑圖又是一條很好的例子，我覺得這邊一方面也牽涉到就是說，只要去認識當代藝術的創作和詮釋的一個，他變成一種嘗試的一種狀態。

黃建宏：這其實如果這樣講，我會覺得就是說，應該這樣，過去的一個分析方式，它會試圖去界定這個文本的範圍，界定出範圍，他的結構性才會比較明確。可是我們現在不是沒有文本喔，而是說我們已經把建構文本這個能力已經視為基礎。因為現在已經不是沒有文本，而是這個文本會不斷的變化，他放在哪裡，或是你知道哪個消息，或者怎樣，它這個文本是不斷變化的，那其實我反而會覺得就是說，其實，雖然說我們在分析的方法已經有了很大的一種進展跟轉變，可是其實我會覺得，以現在的同學來講，我覺得建構文本的能力還不夠好，因為要建構文本其實背後有一個很神秘的東西，那個神秘的東西就是說，就是說，它在告訴你它已經再現出來了的時候，它在進行分析，那一切都變的很科學，然後它就知道怎樣去擺置這些元素進去，或者把它建構出怎麼樣的結構，其實這個是一個創造性的功夫，它事實上是創造性，所以對巴特來講，閱讀者它本身就是創作者。

楊雅苓：老師，我問一個問題，剛剛你們說到我們去分析文本的能力不夠，所以意思是說我們不能夠只知道文本原來的脈絡，還要自己主動去創造那個脈絡，是這個意思嗎？

林宏璋：沒有，其實一方面我們剛剛在談文本，其實，我們不是在談文本，我們在談脈絡，我們在談 context，我們剛剛好像編織文本、編織文本，其實我在談就是說，像界仁的作品裡面有很多，這邊有一個東西就是 contextualization，怎麼樣把作品把它給脈絡化的那個概念，或是說 contextual art 這種互為脈絡的這種藝術，那某種程度上也是「關係美學」的一個應用在當代藝術裡面，我們常常遇到那種狀態基本是變成是一種常識，就好像我們在看作品，就一定要把這件藝術品當作「脈絡」再讀它就對了，不是把它當成是「文本」。實際上更精確的那個字眼，我們在談老半天，我們在 context，我們在談的是 context，那就是一種脈絡啊，就界仁的那件作品雖然在伊斯坦堡，可是他的框架他的東西是在中國被賣啊！對不對。

楊雅苓：那我們不能偏離那個脈絡嗎？就是我們重新賦予它新的脈絡，就是我們可以忽略那個它在中國盜賣的事情，或是說改變思考的方式，

林宏璋：我不知道，我們來質疑思考看看，就是這個，我們可以忽略嗎？我們是不能忽略啊，就好像說路徑圖我們不知道，不知道台灣其實沒有罷工這回事，路徑圖會成立嗎？換言之，我現在剛剛在談，藝術創作者現在把提供這個脈絡，當成是閱讀的，當成是一個作品的文本，但我們很精確的來談它的話，基本上這些都是 contextual，在某種程度上是一種脈絡，contextualization 之後的一個結果，但實際上，就是說當代藝術裡面它把脈絡當成是作品的一部分，就是說對於我們去，剛剛講說，瞭解它當然很需要知道，你光看它也知道，藝術家在創作的時候，也把這個當成是最基本的，然後，它也是作品的一部分，這個是理所當然的，所以我們現在有很多作品都變成這種 reference 的狀態，如果更正確

來講，你變成是一種參考，就是我這個作品某種程度上是 reference，事實上要成立，它是 reference 到哪部分去？像這種東西，所以這個字變成，這 reference 對不對？它原本是如此。



【讀窟九】

Deleuze - What Is a Minor Literature?

Chapter 3

What Is a Minor Literature?

So far we have dealt with little more than contents and their forms: bent head-straightened head, triangles-lines of escape. And it is true that in the realm of expression, the bent head connects to the photo, and the erect head to sound. But as long as the form and the deformation or expression are not considered for themselves, there can be no real way out, even at the level of contents. Only expression gives us the *method*. The problem of expression is staked out by Kafka not in an abstract and universal fashion but in relation to those literatures that are considered minor, for example, the Jewish literature of Warsaw and Prague. A minor literature doesn't come from a minor language; it is rather that which a minority constructs within a major language. But the first characteristic of minor literature in any case is that in it language is affected with a high coefficient of deterritorialization. In this sense, Kafka marks the impasse that bars access to writing for the Jews of Prague and turns their literature into something impossible—the impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise.¹ The impossibility of not writing because national consciousness, uncertain or oppressed, necessarily exists by means of literature (“The literary struggle has its real justification at the highest possible levels”). The impossibility of writing other than in German is for the

【時間】 5/28 (五) pm7:10~pm9:10

【參與人數】 30 人

【與會教授】 林宏璋、陳泰松



【議題探討】

關於卡夫卡文學的政治性，Bhabha 提到：卡夫卡作為一個作家，我們應如何把他的思想成分變成一種政治的閱讀？德勒茲在這個論述裡面，試著要從這個政治性的語言觀點來切入，而這些都是閱讀這個文本的原因，同時也是呼應到整個後殖民論述的一些重要論點。

文本中談到少數文學有三個特性。作者指出卡夫卡作為一個布拉格猶太人時所產生的一個書寫困境，並且談到猶太人的文學書寫有幾個「不可能」：「不書寫的不可能性」，就是說一定要書寫。因為一個是猶太人所面臨到「被壓迫的」或是「一個族群」的一個形式，逼得猶太人不得不去書寫，透過書寫的方式來展示這個「民族的」或是「族群的」存在，表達一個「團結性」或是一個「共同性」的問題。第二是用德文書寫的不可能性，也就是用德文寫的一個不可能性。第三是指用其他語言書寫的不可能性。



第一點不書寫的不可能性是說國家意識無論是不確定或受壓迫，皆必須經由文學來疏導。第二個不用德文書寫的不可能性，是因為對布拉格的猶太人來說，他們跟捷克原初的領域權有著無法消除的距離感，「不用德文書寫的不可能性」就是必須要用德文寫，沒有其他可能性。因為，卡夫卡作為一個布拉格的猶太人，跟捷克其實有一種疏離感，一種距離感，或者說他很難用捷克語來書寫。再來就是說「用德文書寫的不可能性」，因為卡夫卡所用的德文已經不是原來的德文，而是德國移民到捷克去的這些德國人的文字，同時這些德國人可能就是進入到德勒茲的一個語彙「去領域化」；這些德國的移民到捷克去，然後像德國以外的捷克進行一種擴張，德語、日耳曼語的擴張，然後他們成為一個壓迫者的少數派；也就是這些德國移民，在捷克是一個少數，可是具有壓迫性，也就是德語、日耳曼語本身的一種強勢。所以少數派並不是一個被壓迫對象，而是壓迫者，因為它

脫離德語區。而這些所謂真正的德語就是經典的德語，正統的德語；住在捷克的德國人，講的是一種跟德勒茲所說「跟大眾脫節的語言」。德勒茲也提到這種語言很奇特，是一種「書面語言」而且他用 language of paper，不是口語的，是很怪的造作語言，並且，這個語言還有一個更大的模式，猶太人是當中的少數派的少數派。



德勒茲把這個少數中的少數派，然後這個少數派是個優勢者，但是優勢者壓迫少數派內部裡面的另外一個少數派，然後這個少數派又使用它的優勢者語言。德勒茲進行另外一種改編改寫，然後讓德語再一次的推到另外一種語言狀態，不僅是「書面語言」的德語，而且還是一種跟所謂的猶太人的語言：意第緒語 (Yiddish) 跟德文進行某種的交媾結合，產生另外一個怪怪的東西，然後又和捷克語發生一些奇怪的連結，變成一種造作的、很假的、充滿一些衝突的、各種聲響的，最後形成一種充滿張力的語言。語言是種力量，很多力的一種交錯、衝突、碰撞的一個狀態。這一切都有政治性，所以「語言」跟「政治性」在這裡並不是語言在表達政治的口號、政治的訴求。而是語言作為一個領域，符碼化的一個語言，一種符碼化的操作，就具有這樣一個政治演變的一個現象，所以他說：好吧！就這樣子，卡夫卡看起來是一個個人的事情，實際上是連結上政治的問題。



【研讀討論紀錄】

林宏璋：這篇 What Is a Minor Literature?我們要怎麼開始，還是我先談一下？

陳泰松：為什麼選這篇？

林宏璋：我先開始來談就是說為什麼選這篇，因為在整個後殖民論述裡面，其實這一篇被引用的次數算是很多的，幾乎在同一個時間，就是 Homi K. Bhabha 他在發展「第三空間」、「之間」的那種空間、「間隙空間」等等像這些，然後都會去談到這個。另外一方面，對這一篇文章的一個評價，它還滿兩極的，一方面，某種程度上，他在談的就是在一種主要的語言裡面維持一種對抗的姿態，但是另外一方面有很多在美國的學者，例如說台灣還滿熟悉的，像什麼周磊，就會談到這一篇，這篇文章事實上是有問題的，因為針對於主要語言，這些所謂的小文學，它很容易被收編，演變成主要語言的一部分，所以這樣的一個脈絡讓我想到也許我可以到學院來讀這一篇文章，然後同時也是有關於卡夫卡文學的政治性，然後 Bhabha 他有在這篇文章裡面提出來，卡夫卡作為一個作家，我們如何把他的思想成分變成一種政治的閱讀，我覺得基本上德勒茲在他這個論述裡面，有試著要去從這個政治性的語言觀點來切入，這些都是讓我覺得應該來選擇這一篇的原因，同時也是呼應到整個後殖民論述一些重要的論點。

陳泰松：我是想說，為什麼是這篇文章？然後，我的心理面就有一些想像的投射，就是說這個少數的問題是不是跟這個台灣政治文化的關聯，無論在全球政治以及在兩岸。兩岸中國的關係上是少數，這裡面有一個政治實踐的意味，也就是讀這篇文章其實並不是讀這個文本，套用德勒茲的說法，就要去連結。讀這個文章不是要尋求內部文本的閱讀，而是讀這個文章到底是有什麼用？德勒茲有提到說，不是文章在表達什麼，而是這篇文章能夠拿來用什麼？我想是不是背後有這樣一個含意，就是說台灣的語言，所謂中文，繁體跟簡體的問題，然後這個台灣話、台語、原住民的語言、客家語，然後原住民還有很多、很多，泰雅族的、排灣族的等等，所以在那個少數中的少數以及這個少數裡面的一些含意，不是那個數量的問題。那我想到的是今天這樣一個讀窟會，是不是有一些政治性的語調，好樣也有回應到台灣當代藝術的少數性。你剛剛有提到卡夫卡，就是重新在閱讀卡夫卡，從卡夫卡讀出另外一個卡夫卡，內在性的、內心世界的卡夫卡。再來就是說，不是心理分析式的經典、典型的卡夫卡。卡夫卡最早是人家在閱讀上不覺得他是一個政治性的政治反應，而是說，把它放在那個超現實，很詭異的超現實的所謂的人性，人的內在潛意識，陳列的變異，官僚體制下的一個個人的書寫等。但是，德勒茲的閱讀方式，是挖掘出他的政治性，這個所謂個人性跟政治性的問題在台灣的最近幾年來，回到自我，因創作的那個基礎是什麼？然後外在環境的問題？至於說，回到自身，包括，傅柯的問題，傅柯的這個回到自身的主體性，主體詮釋學，包括南藝這幾個問題的發展，包

括頓挫藝術，我腦中就一直迴盪這些，這些所謂非常在地田野的，台灣在地田野的議題，所以我不曉得我們接下來要怎麼去談它，這是我們要利用他來談，還是我們要進入到裡面的文本來談？

楊雅苓：我想到是他前面在講說卡夫卡用德文寫文章這件事情，跟我去想到說，那昨天我們在討論，聽演講，我們在聽陳芳明老師在講台語、閩南語或者是其他的文字的書寫方式，我只從這邊想到，就好像老師剛剛講台灣的那種政治性來思考文字跟書寫的問題，語言跟書寫的問題。

陳泰松：我是準備好讀書摘要先來談一談好了，我覺得卡夫卡這篇文章，就進入文本，就是說他那個少數文學有三個特性。然後這個特性他有指出，卡夫卡這個人作為一個布拉格猶太人的一個書寫的困境，然後，他說，猶太人的文學的書寫有幾個「不可能」，就是說：「不書寫的不可能性」，就是說一定要書寫。因為一個算是猶太人所面臨到的一個被壓迫的，或是一個族群的一個形式，逼得猶太人不得不去書寫，去為這個所謂民族的，或是一個以族群的存在，透過書寫的方式來展示的，一個所謂團結性的問題，或是一個共同性的問題。另外一個是用德文書寫的不可能性，然後就是說，用德文寫的一個不可能性。那第三個就是說用其他語言書寫的不可能性。那他第一點不書寫的不可能性是說國家意識無論是不確定或受壓迫，皆必須經由文學來疏導。然後第二個不用德文書寫的不可能性，是因為對布拉格的猶太人來說，他們跟捷克原初的領域權有著無法消除的距離感，就不用德文書寫的不可能性，就是必須要用德文寫，沒有其他可能性。因為，卡夫卡作為一個布拉格的猶太人，跟捷克其實有一種疏離感，一種距離感，或者說他很難用捷克語來書寫。然後再來就是說用德文書寫的不可能性；是因為卡夫卡是用德文，其實不是原來的德文，而是德國移民到捷克去的這些德國人，這些德國人可能就是進入到德勒茲的一個語彙叫做「去領域化」，這些德國的移民到捷克去，然後像德國以外的捷克進行一種擴張，這移民不是逃難喔！而是一種擴張！德語、日耳曼語的擴張，然後他們成為一個壓迫者的少數派，也是說這些移民，這些德國移民，在捷克是一個少數，可是它是具有壓迫性的，也就德語這個，日耳曼語言，德語本身的一種強勢。所以少數派並不是一個被壓迫對象，而是壓迫者。因為它脫離德語區，那這些所謂真正的德語，柏林的或者是不曉得哪裡的德語，就是經典的德語，正統的德語，這個住在捷克的德國人，講的是一種跟德勒茲所說：跟大眾脫節的語言。就是說，這個是跟德語區的大眾脫離的語言，然後他說這種語言很奇特，是一種書面語言而且他用 paper, language of paper, 就他是書面的，不是口語的，很怪的造作語言。然後他說，這個語言還有一個更大的模式，猶太人是這裡面的少數派的少數派。也就是說，他講德語，又是相對於德國人來說，比喻來說，猶太人又是裡面的少數，是被這個移民到捷克的德國人，所排斥的一個猶太人，他們都說德語這樣子，所以他說，這很像是偷抱走德國小孩的吉普賽人，指的是猶太人。

那麼他說總之布拉格的德語，布拉格是一種「去領域化」的語言，那猶太人呢，在這邊講德語，是這個去領域化的語言裡面的另外的、再加速的、再去領域化的一種奇怪的語法。那麼德勒茲就有提到就像今天，美國黑人講美國話、講美語，但是黑人在美國，當然後殖民是另外一個發展，然後黑人在美國的社會盎格魯薩克森那種清教徒式的社會裡面，黑人基本上是被排斥。在六〇年代有黑權運動，可以反映出黑人族群的一個地位被壓迫的樣子；但是他們講美語，美語是個優勢的語言，但是講美語並不表示說他是一個優勢，他還是受到盎格魯薩克森這個所謂白種人某種程度的擠壓跟壓迫。德勒茲他在卡夫卡的這個：什麼叫少數文學？他就把這個少數中的少數派，然後這個少數派是個優勢者，但是優勢者壓迫少數派內部裡面的另外一個少數派，然後這個少數派又使用它的優勢者語言，他又進行另外一種改編改寫，然後讓德語又再一次的推到另外一種語言狀態，不僅是書面語言的德語，而且還是一種跟所謂的猶太人的語言意第緒（Yiddish），跟那個德文進行某種的交媾結合，產生另外一個怪怪的東西，然後又跟捷克語發生一些奇怪的連結等。變成一種造作的、很假的，然後充滿一些衝突的、各種聲響的，最後形成一種語言充滿張力的、很難去翻譯，然後很多很多糾葛就對了。很多力、很多力，語言是種力量，很多力的一種交錯、衝突、碰撞的一個狀態。這一切都有政治性，所以語言跟政治性，這裡並不是語言在表達政治的口號、政治的訴求。而是語言作為一個領域，符碼化的一個語言，一種符碼化的操作，就具有這樣一個政治演變的一個現象，所以他說：好吧！就這樣子，卡夫卡看起來是一個個人的事情，實際上是連結上政治的問題，所以，我先談到這裡。

林宏璋：一方面，那時候的布拉格基本上是奧匈帝國的，所以他裡面都有談到哈布司法華等等。一方面他裡面有提到跟德文中間的關係，德文裡面那個，就歌德他某種程度上去創立那個 high German 就好像歇斯比爾在英語裡面有這樣一個典範。歌德讓它有正統德文典範，可是奧匈帝國它不再是德國的一部分，然後我們知道奧匈帝國它是透過聯姻之後所形成的一個帝國。在卡夫卡在寫作的時候，德文本身也在進行一種某種程度上的瓦解，尤其奧匈帝國本身的政治領域，也在瓦解中，那這是一個部分我想要談的。那另外還有一部份，在這篇文章裡面他談到語言的政治性、語言的框架、語言它本身的範疇、語言它本身的疆界，它有它自己的性質，這裡面有談到，有什麼 vehicular language，一種方便語，一種 vehicular 語言，這是一部份。另外一部份他談到「在地語」，vernacular language，然後另外一方面還有 mythic language，這個「神秘語言」，像是剛才泰松都有談到 Yiddish，然後這語言它作為一個溝通的媒介，如何在這些原本這三種語言的框架裡面去游走，怎麼樣去 territorialize，怎麼樣「疆界」跟「去疆界」、「再疆界」，這樣的一個過程，我們在談的這個語言的政治性的面向，在卡夫卡的書寫中，經由德勒茲的閱讀，他所賦予的政治性，我所想要談的是這個。

陳泰松：的確是這樣子，這個在奧匈帝國好像沒有這樣的方法。

林宏璋：沒有啊，德勒茲有舉到一大堆例子就是說，住在維也納的人，他使用語言的那個狀態，然後我們知道的研究精神分析這些人，還有什麼奧匈帝國，其實他裡面還有談到，什麼 Fritz Lang，一個電影導演，像這些 Einstein 等都是在這原本的奧匈帝國的一部份。

陳泰松：所以德勒茲他很有趣，因為沒有偉大的作家，不像英文有莎士比亞，德文有歌德，那在捷克是沒有，所以他說，這個少數、少數文學就是因為沒有大人物，大文學家，所以就可以，眾聲喧嘩，然後沒有一個宰制的中心，也就是雜說的現象。然後他說以至於如果有一個文學的巨大身影，典範性的人物時，所有的文學運動、運作都會集中在那個傳統豎立風格的形成，以及個人性非常強烈，但是在這個沒有大師的文學國度裡面，所謂的這個寫作馬上會牽扯到政治，他說一切個人事務立即接上政治，他用「接上」，這個「接上」，很像「插頭」一樣，就插進去；中文翻譯很難翻它，因為你要翻「連結」是可以，但是問題是就是要「插」，他「插」上去，我想到一個電影叫 *eXistenZ*，那個，台灣翻成「X 接觸，來自異世界」，裡面提到裘德洛啊，就很像「駭客」裡面的，要插上去你馬上就會進入到另外一個狀態，他就用那個「插」、「插座」跟「插頭」，德勒茲非常，我覺得這個詞非常重要，他說個人事務，都是成為必要，但是他修辭上好像還可以用一般比較不是那麼術語性的語詞，他會用「連接」，但是有時候，他會強化這個「插座」，這個「插」、「接」。所以個人事務跟政治事務，就像插頭一樣，馬上一插，馬上通電，馬上運作，沒有任何銜接的問題，包括在資本主義高度發展的國家裡，或是由歷史傳統深厚的國家，藝術創作非常私密，非常個人的，那種保護膜非常鮮明，但是在沒有大師的狀態，大家都吵來吵去，然後馬上就是政治，馬上就是碰撞，馬上就是你、我跟他的一種爭執問題，他說少數民族的特性就是這樣。第三個特性就是「集體」，他這個「集體」的價值就是因為大家都是集體行動的，然後那個私密性跟個體性，不是典範式的那種，那個威力不是那麼強，甚至是不存在的，所以他說一切的以少數，第三個特性就是集體的價值，再來跟政治是有關係，這樣的一個東西。「個體化的陳述活動」指的很像是集體的價值，但是其實每個人缺乏個體化的陳述活動，缺乏大人物的文學家。基本上，已經個體化的陳述活動，所以當作家單獨一個人說時，就構成了共同的個人行動，這個是他的第三個特性。接下去談到「政治」，「文學機器」，然後提到「裝配」這幾個概念，後面又提到不斷、不斷的有一些推演，從這語文的疆界或語文的領域，或「去領域」、「去疆界」的不斷、不斷去精緻的發展。所以我覺得他這篇文章，一開始已經定了調性了。然後，這種文章有兩種讀法，一個是對少數文學一個政治性的表達，另外一個是德勒茲哲學的應用；我覺得後半段是在哲學性的運用，這指的是可以這兩種去讀它。剛才林宏璋提到少數文學在後殖民的一個地位，我覺得他們所關注的議題是在前面的這個部分，這個「少數」這個概念，也就在使用主流，或使用多數派的語言，內部裡面所進行的

一種改編、改寫、變異跟脫逃；這種，他指的不是那個數量的問題，而是在一個主流裡面去挖掘、鬆動、扭曲、改寫它，然後尋找另外一種可能性，這種東西，而不是、不是那個所謂另外創立一個少數派的語言，德勒茲的少數是指用主流的、多數的東西，我覺得這裡可能是德勒茲比較細膩的一個地方，而且就他不是一個基本教義派的左派或基本教義派的革命份子，我覺得他的革命是在他的內部去做革命的，不斷、不斷的在內部做革命，我覺得他會對卡夫卡有興趣，是因為卡夫卡看起來就是一個安分守己的公務員，保險的業務員，我覺得他從這裡有一個自我的一個投射，無論是理論上，或是他的人格特徵，以及他在六八學運的時候所持的一個姿態，我覺得這裡面都非常嚴謹的扣住這個卡夫卡這個文本的閱讀，所以我覺得前面有一半，幾乎三分之一的部分是少數跟多數政治性的討論，那在後半是所謂的「慾望機器」，一種非常德勒茲式的哲學語言在改寫這個，或是在書寫這個少數跟多數的論辯，我覺得後殖民其實是不大理會這個德勒茲，我想他們覺得有問題的可能是在德勒茲的這種哲學語言。

林宏璋：有兩種立場嘛，一種立場就是贊成，贊成德勒茲；然後另外一種就是反對。很容易變成是一個很立即的政治性的概念，為什麼？這是在我們當代藝術，或是在文學、電影裡面，常會遇到的那個狀況。基本上，大家在使用的這個藝術語言是西方語言，然後有些談法是：OK！都是西方語言，沒錯，然後我們就使用西方語言，「我們」指非西方國家、非西方文化，那我們在使用西方語言時，會表達出某種政治性，一個政治性的概念；事實上，也是像 Homi K. Bhabha 這些人在那本 *The location of culture* 裡面有一篇 *The Commitment to Theory*，「對理論的承諾」這篇文章裡面，其實他在這些什麼「之間」、「間隙」，某種程度上都是延續在德勒茲的這篇卡夫卡的 *Minor literature* 的概念裡面。但是另外一方面有些搞文化研究的會說，剛剛我們就談到，像周磊他們就會覺得這種東西很容易會變成是一種做給外國人看的邏輯，甚至周磊他自己也說，這種東西都是做給外國人看，像張藝謀這些電影導演等，就是很容易會變成像這種情況，甚至我們可以套另外一個邏輯，像高行健或是蔡國強等，這些都是很容易讓我們去想到的。

陳泰松：相反的，使用西方的當代藝術的語言方式，是不是就像外國？蔡國強的方式是學的非常非常西方的當代藝術，很西方的，可是你又覺得怪怪的，就是模仿西方模仿到一個怪怪的狀態，相反的想要把中西融合，我覺得蔡國強在某種程度上是有這種強大的中國象徵塑造在這個地方。就是說某種程度上是太東方。我覺得德勒茲是更加徹底的去把它翻成「機器表達」是怎麼樣？是跟語言有多樣具體化和關聯，他有一個提問：為什麼是這個表達機器？表達機器是什麼？有一句問句，Why？他從這裡提到了一個猶太人的處境，他說猶太人是在鄉土上放棄了捷克語，同時也放棄了書面語言的德語，但是這個放棄其實是好笑的，不是完全丟掉，而是走的更遠，比他還更遠。就是使用德文，但是使用比它走的還更遠，所謂放棄指的是這個層面的。在表達裡面，是將所謂去疆界化，或者去

領域化的運動推的更遠，因為書面德文的德國人在捷克已經是去領域化，猶太人還要更往前推的遙遠一點，然後說這裡面產生兩種可能，這是我們的關鍵所在，他說是一種人造作的一種豐富的德語，它的膨脹、象徵、夢境、神秘學的意義，剛剛宏璋有提到，其實那個神秘學的意義，Yiddish，隱藏的能指，所謂的來源把它弄得非常臃腫不堪，意義非常豐富，但是，德勒茲有一個很有趣的部分，就是能指、所指，有一個符號學的學術淵源，就是把能指的部分變成「漂浮」，成爲一個後結構主義裡面的基本議題。但是，我覺得他對符號學非常妒忌，因為精神分析裡面使用的符號學—能指，會推到所謂「陽具」的這個東西去，就最高能指就是陽具；他跟拉岡的關係是有糾葛的。另外一個就是他要避開精簡的符號學閱讀方式，因為他符號學有一個結構主義物質化的一個二元論，所以這裡會出現一些滿有趣的一些蹤跡—符號學的運作蹤跡，以致於他強力的切斷與德語民族的聯繫，使用德文居然把它推到一個還是德文，但推到有點怪怪的德文。例如蔡國強是應該把西方的當代藝術推到幾乎不像中國人做的，是西方人做的，但是西方人覺得你這是「哪裡來的？奇怪？跟我的像又不大像，怪怪的！」這樣的意思。然後後面在接下去，只能在猶太的復國主義裡面，比如說，在「猶太夢」，一本小說裡面的故事，卡夫卡的故事中，裡面可以找到一個政治議題，這是第一種方式。然後第二種方式跟前者相反，他就按照布拉格德語原本的這個所謂的書面語言，選用他這種非常貧乏的，這一次不是要豐富它到臃腫不堪、到符號「內爆」，這個「所指」太聰明，以致於「能指」變的不曉得該是什麼意思，「內爆」像是本來就已經很貧乏的書面的語言，然後在這個，始終運用它這個貧乏性，始終在這個「去疆界化」的語言，語言裡面將他其它的貧乏，非常冰冷生硬、塑造的這種狀態，推到更加的樸素到，幾乎像極限主義那樣乾癟的狀態，後來有提到一個「乾癟」的德文，這種德文都已經是兩種去領域化，一種是豐富它，一個是給它縮水，膨脹跟收縮，這兩個運動也是在他的哲學裡面，也使用過的一個語言。所以這是呼應一下剛剛林宏璋提到的這個當代藝術，西方當代藝術在東方、在台灣或是在中國挪用時的政治性，絕對不是西方加中國就是政治性。在德勒茲裡面是好好使用這西方藝術：語言，然後他學的更像，像到幾乎是他的私生子一樣，可是這裡有一句話很有意思，我比較饒舌的引用一下，他是在談論一本書，《柏格森主義》然後他在做一個個人的現身說法裡的回顧，在他的訪談中的一本書，叫 *Pourparlers*，就是「會談」這本書；他說：「我想、我想像，作者的背後，就是柏克森的背後，那他生的孩子，那個孩子呢！既是他自己的孩子，但是也是個惡魔，該是他生的，這點很重要，因為我讓作者說的，必須是他實際上說過的。他沒有去扭曲，但這個小孩子是惡魔，這點也是必要的，因為應該經過各種的偏移軸心、滑動、搗碎之中看一下法的翻譯有效，（要文跟英文），秘密散播等，讓我高興」。所以他說我寫柏格這本書呢，就是用這個方式來寫的，現在有很多人在嘲笑，責備我，說：「我也寫柏格森哪！」，這是因為他不曉得歷史，這是在那個 *Pourparlers*，就是「會談」那本書，法文版的第十五頁，這句話是滿有名的一句話。

「你要去閱讀一個文本時，你要走到作者的背後，然後，生個小孩子，小孩子是個惡魔。」。「背後」是什麼意思？「背後」是個「逆反」，一個對立面，就是作者的對立面，但是卻是他的對立面。我不曉得！這個詞其實充滿詩意，甚至充滿了性暗示，這個性暗示的意思是說，「那從背後來的」。其實跑到作者的背後，然後幫他生個小孩子，法文也是這麼意思，那這句話讓人不曉得意義，很奇怪，生個小孩子，生出個惡魔，然後那個惡魔是他的，是作者自己的惡魔。「喔！我沒有錯！」，德勒茲說我沒有扭曲，就是說出他沒有說的，或是他已經說了，他沒有說完。德勒茲在另外一個文章裡面，他有提到說，要講出那個作者已經要說的沒有說出來的，他的背司就說話，這不曉得在哪一本書？抱歉喔！突然想到，所以有關於政治性的問題，藝術語言，西方當代藝術，藝術語言在東方挪用的問題，那就是說，跑到西方人的背後，給它生個孩子，這孩子是惡魔，但是是它的。

師大學生：老師，是不是，他是不是有一點意涵說，生小孩是一種延續嘛？他的本源從那裡來的，然後惡魔是不是意味著一種對立，產生一種新的可能，雖然像是剛生出來的，但是又不太一樣，但是那個本源是一樣的，但是因為不一樣就產生了一種對立的狀態，是不是有這這種可能性？

陳泰松：對，我也在想，你想到鍛鍊，的確是用到這個概念的，我想到大衛林區的那個最早期的電影叫 *Eraserhead*（橡皮頭），橡皮球是不是，有個小孩子，一個怪胎是不是？

林宏璋：這是很好玩，為什麼要跑到背後呢？然後就生個孩子，這是什麼意思，我還是不懂耶？

陳泰松：對阿！

林宏璋：我還是不懂背後是指什麼？

師大學生：沒有查覺得情況下？

林宏璋：所以說，有兩種，有三種讀法，一種就是說你站在他的立場，他的背後，是站在他的立場，另外一種讀法，就是怎麼樣？

陳泰松：在不知道的情況下，讓它懷孕生個孩子？

林宏璋：對啊！

陳泰松：因為正面的話，就是正常的小孩。

林宏璋：對啊！

陳泰松：彼此都承認的。

林宏璋：彼此他都知道的情況的狀態之下。

陳泰松：對，等於他有兩套生殖器，前面是一個正常的孩子，後面是一個不正常的孩子。

林宏璋：某種程度上，那我就想到德勒茲在讀康德，我們知道德勒茲他讀了很多斯賓諾莎、萊布尼茨等這些哲學家。然後，我一直還滿記得他讀康德的時候，他就說：「我就是要讀康德因為我要把他當成一個敵人來看待，所以我要對待敵人方式，就是必須要從中間來讀他。」，現在也不是背後，背後幫他生個孩子，面對敵人的時候必須要從中間來讀他。所以，在那本書裡面，他就談那個 *critical judgement* 裡面的一些重要概念，這就是從中間來讀他，而不是從頭到尾的一種閱讀，抓出一些康德的概念來。

陳泰松：如果是德悉達，他們會說，他會從電影的一些細節，從細節裡面去顛覆這個結構。

林宏璋：對！

陳泰松：德勒茲與德悉達，我覺得他們有一種奇怪的相似性跟差異性在那邊，相似性有一種不按牌理出牌，然後找一些，台灣叫「眉角」切進去，那是一步步很難測，我覺得他們是這樣，都有一個後結構主義的一個陰影在那邊。

林宏璋：真的是這樣，或多或少跟那個精神分析的，這些在談徵候，症狀、能指、滑動，等等像這些我覺得還是很類似的，就是說有這樣一個氛圍在那邊。我完全贊成，即便就是說，德勒茲這個很堅決的要跟精神分析一分為二，你還是看得到像這樣一個典型。

陳泰松：所以他這裡就提到「物質性」，他有一句話就是說，如果進入「符號學」以後，這個符號的「能指」就變成物質性去進行一種各種的「去領域化」，就是讓它的語調、聲調、它的豐富性，它的貧瘠、語言的貧瘠，在這種聲音、這種發音、這個工程，我覺得德勒茲就是鎖定這個。就是說，他把語言的再現，就符號對立的再現，變的非常模糊不清，或是變異到一個危機，這是他有提到的物質性，就是去領域化，就是在物質上操作、運作，這是一個重點。他說少數文學也是非常能夠處理物質的。用一句比較簡單的說法：「卡夫卡呢非常清楚的知道文學、少數文學是非常能夠去處理、去製作、去操作這個物質」，按照法語的一句話來翻是這樣子，而且，非常用一個 *re* 法文叫頭故，英文叫 *very*、*much more*。註釋 6，其實他也改寫了卡夫卡的句子，在卡夫卡的日記裡面，他是一個已經存在的材料、材質，足以要他廢生的一個地方，他把它簡化，德勒茲把這個卡夫卡日記的句法簡化，當然還是沒有脫離原來卡夫卡的意思，但是他更加強化那個物質，那個所謂的「唯物論」。德勒茲裡面，那個語言重量，他在卡夫卡的日記裡面，他本指的是

材料，所以他這裡提到「表達機器」，後來就提到張力，還有語言的聲調，一切一切的這些，「去語言」，「去領域化」，聽起來，怪里怪氣、腔調怪異的，然後那個文字、語言的運作，那個聽起來聽的懂，但是聽起怪怪的，例如以日本話配中文的處理方式，像「片假名」。同樣的字但意義不一樣，或是那個詞怪怪的，你看日文懂那個意思，但是那個日文的詞，不是他們原來的中文或漢文的語意那個一個範圍，那麼直接指涉的一個對象；就模糊化，所以後來他提到張力，語言就呈現某種張力，然後也乾癟了。在三十五頁，也乾掉了，也乾癟，只好震動他的語音張力，然後站在純然是語音張力的使用，所以這裡的少數文學，其實不是指這文學是屬於少數的，而是用法的少數。就是說，可能多數人在用，但是那個用法是少數，那我們還是稱它為少數文學，也就是這個不是數量多寡的問題，而是語言的經典跟正統性，他把語言的經典跟正統性當作是多數的，少數指的是那個非經典，去經典化的一個語言的一個操作。

林宏璋：泰松，我這裡有個問題，你剛剛提到那個註釋 6 的時候，你說他把卡夫卡的日記改寫，你是說改寫什麼？

陳泰松：因為法文的話，他是用一個存在的材料，把一個存在的一個材料，他用的是一個「材料」，那在法文裡面是「物質」，而且這句話，長度比較長。記憶是一個小國家的記憶，通常並不表示他是很短的，以一個大國家相對的並不變短，小國家的這個國家記憶是比大國家還要更長，然後因為這個小的國家，記憶呢，是更加的能夠去去處理材料，以一個現存的材料，已經存在的材料的內部裡面更加徹底的去挖掘、去處理。那他這句話，卡夫卡日記的用語又不是這樣子，但是德勒茲用得很簡單，就是在物質上工作、製作、處理，然後他把材料轉化成物質，變成物質這樣，我覺得這個物質，是一個笛卡兒裡面的精神與物質，這個物質，這個非常法國式的哲學思想，包括那個柏格森裡面的非物質，非常、非常重的一個哲學的術語。

師大：上一次龔老師來的時候，其實他正好也是卡在 material，也是卡在這兒，思考很久，也是這個字，material，然後

陳泰松：是指哪一個？

師大學生：是 Zizek 講雙子星倒塌那一篇裡面，他提到第三世界看待那個事情，跟帝國主義看的不一樣的狀況，然後，那這個我回去有想了一下那個 material，那剛剛老師又特別提到，小國家的特別記憶跟這個材料的問題。我有讀一些腦神經的東西，就是說，記憶的東西基本上是會在我們的右腦，是一個比較長期記憶的東西，一個感覺性的東西；如果柏格森講的，他就像一個直覺的，他講究一個直覺，他是在右腦的領域裡面，其實後現代主義也很排斥現代的，他們排斥的是，很理性的，就是很科技、很冷的那一脈的東西，所

以，我在想 material 會不會指的是理性，就是非人的直覺跟感受之外的科技世界所造成的比較物質化的那個理性的部分，他們統化稱為叫作 material，把那些科技所醞釀出來非人的東西叫作一種，它變成材料化的，然後物質化了。他在強調小的國家，因為他的民族很長嘛！然後很深刻，所以他們用那樣的東西，去處理那種其實是很淺薄的理性的物質的東西，可能會比帝國主義的處理這個東西來的更有一些力道吧。

林宏璋：沒有，這 materiality 在哲學上，當然有很多意義，當然有很多種閱讀的方式，一方面 materiality 是這個世界更真實的狀態，我現在正在談就是像那個什麼，在一般左派，我們談唯物主義，material, materialism, it's so materialism 這個概念，另外一方面 materiality 其實另外一方面有包含就是文化裡面的工具，在文明裡面的那個工具的那個概念，譬如說，在一般文化研究裡面，就是說，我們寫作就是思想嘛，可是如果我們談，materiality 的寫作時，我們當然就要談到我們怎麼樣寫作？例如，我用電腦寫作，我用打字機寫作，那個是一種 materiality，這是在文化研究裡面的那個概念，可是在，剛才泰松有提到就是說，在卡夫卡的這個句子，你說有...

陳泰松：就是材料，就是...

林宏璋：at materiality，可是你剛才說有談到這個句子好像德勒茲有改過？

陳泰松：對，他不是完全照本宣科。

林宏璋：沒錯，我正是要講，好像我有這個印象，因為前半句話是我很愛引用的話，那是一個獨立的句子：什麼是一個對小國記憶會比大國來的小？換言之就是說，對文化的記憶、國家的記憶是不能比的。可是另外一方面，小國的 material 比較小所以你很容易去消化，正如同當我們再回到德勒茲的這個概念時，德勒茲不是說 Minor literature！因為 Minor literature 範圍比較小，所以它比較容易去處理它的這個素材，或是它的材料等等，這是我的一個閱讀。

陳泰松：我的閱讀跟你的不大一樣，剛好小國是小國的話，更敏感的是這個物質面，物質面的材料，物質面是物質性，所以他對這個東西的那種方言，相反的道理，大國家有深厚歷史傳統的，他們會滿專注在那個物質面的意義，它的意義非常森嚴清楚，但是小國家的語言、方言或土話裡面，就是那個意義有時候講不清楚，但是他會變實那種物質性，豐富。其實就像台語裡面，不是有七聲嗎？相對於北京話就只有五聲，好像音調變化之多的，那個台語裡面的，相對於正統的北京話，但是北京話的語言，這個文字其實它已經確定了，當然 Zizek 也是一個相對性的講法，也就是說，在這裡面我覺得德勒茲把它敏銳化，或許這個東西還不久...

林宏璋：沒有！我把那個 *materiality*，就物質性喔！物質這個就是它的素材，我會把它當作素材，就是對於一個小國家，一個小領域裡面呢，他所實際上所發生的事，你更容易去面對它，所以這是小國的一個好處，但是同樣這個對文化的記憶是不能比的，另外一方面是這樣，這是小領域的好處就對了。

陳泰松：所以，德勒茲他很有意思，他把這個卡夫卡，其實卡夫卡對德勒茲有意見，德勒茲在談文學理論，好像涵蓋，提到喬伊斯跟貝克特。這兩個好像是愛爾蘭的，然後他們是少數文學極棒的狀態，呈現一個極棒的書寫狀態，他說像這種文學榮光是少數的，但是對所有文學來說是革命的，他說前者就是喬伊斯，他使用是英文，及李傳斯寫的那個小說叫做「都柏林人」，然後 *Ulysses* 尤利西斯，裡面不僅是有英文還包括法文，一大堆語言都跑進來。

劉錫權：德勒茲常提到的一種力的狀態，一個規模的狀態，還是一道實質的可以被實體化的東西，那個 *intensity* 是什麼？

林宏璋：德勒茲的很愛談 *intensity*，很愛談 *intensity* 這個概念，那「密度化」，但反正在這邊他有談到，就他談那「密度化」的概念，我不知道要怎麼說，一方面，像什麼，*body without organ* 的什麼，「無器官的身體」，是一種 *intensity*，然後另外一方面，我覺得他在這邊談的 *intensity*，就是一種痛過，通過一種單調的重複很貧瘠的語言，然後，就一直講那個很單調，很貧瘠的語言，但是透過你重複的講它，然後，你就產生一種密度感。相對於這種密度感，是另外一種語言的策略，這就是很聒噪，運用一大堆象徵的，然後你運用各式各樣的語言，這是另外一種策略，然後這個策略就是喬伊斯的那一個策略。

陳泰松：對，然後他說變得很急促，本來是慢條斯理的一句話，一個字可以在聲音語調非常的轉折、非常優雅，但是，德勒茲說，那當然聲音變的非常的急促，密度很高，就音頻變快，那另外一種是把它變慢，變的很單調，在這個部分也是它的張力的地方。我覺得他不斷在描述這個聲音張力的問題，急促，還有所謂的不定亂時的，不見了，頭不見了，然後那個句子有點鬆脫，然後有點怪異，一種痛苦。在這個註釋 16，有呼喊，有呼叫的，然後等等。這他提到德語希伯來文這些動詞，有這一些副詞，不斷、不斷使用副詞，就是不斷、不斷的在使用副詞，所以副詞一個就夠了，副詞不斷堆砌，然後造成一種張力的狀態，情感的張力，情感的極度緊張或膨脹狀態，像動物一般的嚎叫。剛剛提到，為什麼卡夫卡的小說充滿著動物，狗啊！什麼那些奇怪的生物，嘶喊！喊不出來，就會變成，人變成動物又蛻變後嘶吼這樣子！聲響，張力，我想可能是這個意思。還有腔調、那種不和諧的狀態，他用緊張跟張力，在法文他使用這兩個詞。

林宏璋：*intensity*！

陳泰松：對、對，然後一個是緊張，緊張跟張力這兩個的聯繫，

林宏璋：我還記得那個，在那個《反俄狄浦斯》裡面，德勒茲其實有談到這個什麼，他還有一個字，那個字也是他新創的，我不知道在法文裡怎麼念，反正也是這個，反正他在談，不管是「藝術文學」，或是「慾望機器」等等，必須要去考慮他本身的一種密度測量還是什麼，然後在英語裡面是 *intensitanestry* 什麼的，反正是一個很怪的字就對了。

劉錫權：是一個測量密度、強度的學問、學能。

林宏璋：對對，測量密度的。

林宏璋：剛剛我們有談到一個概念，反正就是在這篇文章裡面，有一種兩面性的閱讀。在過去這二十年來，就至少有兩面性的閱讀，一方面就認為這個德勒茲在談那個小文學、私文學的這個概念，它必須要在主流語言，然後進行對主要語言的一種對抗或是瓦解，那是在過去後殖民主義裡面，很多使用這個輿論來談，就是說，當代藝術、當代文學越來越同質化的現象裡面的一個說詞，但是有些人也是反對，覺得這個就是，就使用了西方的語言，使用主要語言，他們想怎麼樣顛覆，有些像這樣。

劉錫權：我們來看一下 22 頁，他談到卡夫卡，他把 *metaphor* 的東西接觸在這一塊，滿有趣的。就是說，他剛剛提到說，他所做的變形跟 *metamorphosis* 是 *metaphor contrary*，相反的面向，會不會，就是一樣嘛！正反、正反之後，他還是再回到正反，這個美國人又變成另外一種 *American*，也就在經過這麼多年之後，我們在閱讀卡夫卡的東西的時候，他又變成另外一個 *American*，這樣的一個狀態，可不可以這樣來看這個事情？

陳泰松：就是說，他一直想逃出這個 *metaphor*，不斷的逃，就是讓它更有可能被形成一個 *metaphor* 的時候。我記得德勒茲有提到說，你的逃其實是要不斷的逃下去，逃出一個出口之後，會看到另外一個隘口，你馬上會出，你要保持流動性，所以你提到那個問題不但是它是合理的質疑，德勒茲也意識到這個要不斷、不斷的逃下去。少數文學絕對不能夠被成爲一個大眾的，但少數文學一定會成爲大眾，因爲他說大家都使用以後就一定會變成大眾，就變成多數用法，所以一定要不斷、不斷的晉升、「去領域化」、「去疆界化」。所以德勒茲變成一個困難，都不曉得要逃到哪裡去，但是德勒茲他說，沒有、沒有要去哪，就是不斷逃，不斷、不斷逃。這是他的終極問題，因爲對一個烏托邦左派的思想，不曉得跑到哪裡去，你要預設一個目標給你，可以解放目標，可是很抱歉，沒有解放，你在解放的過程當中，馬上就被解放，所以你要不斷、不斷逃，逃到哪裡去，自己儘管逃，一直逃，無始無終，這是「內在評論」，叫「內需評估」，就是不斷、不斷在內部逃跑，所以他使用的就是德勒茲式的...

劉錫權：這個跟尼采談的 **Eternal recurrence**（永恆的輪迴）沒有任何的不一樣，他是反算的，反這一塊的呢，反對尼采談的這一塊，還是說，基本上他跟他有一些切分，或是說會去碰觸這個東西，永恆回歸這灰濛濛的這一塊，（陳泰松：你說永恆回歸這一塊？），對啊，你剛剛談到的，必須不斷的，它是一個週期循環，碰到了還要再逃，碰到了再逃，碰到了再逃，你永遠都是在碰觸那一塊，所以德勒茲這一塊，他跟尼采的這個概念，就是有沒有什麼樣的一個串連或是切割。

陳泰松：尼采的那個永恆回歸不是好像又回來原來的？

劉錫權：開始也是一直在走，一直在循環，隨機的狀態。

陳泰松：對！就是每次的重複，有些差異。

劉錫權：那是 OK 的，跟他前一次...

陳泰松：沒錯，藝術家的思考，尼采提到藝術家的哲學，那我覺得德勒茲也是一種藝術家式的一種哲學，講的應該是

師大學生：老師，既然提到了尼采，我前一陣子剛好讀了尼采一小段，然後就正好配合到我們新聞的時事，我就覺得非常的詫異，那一段是說他四十四歲生日的時候，記事寫了一段話，他說在那個時代裡面，他的文章應該不是那個時代被多數人讀的，那他就還滿符合少數的文學，他說他的文字應該會是之後的人讀的，預期啦，不會是當代讀的，會是之後人讀的，他說，之後只要有人讀了之後，他預期他的文章會在這個地球上發生很大、很大的作用，那他在那個時候，一百二十年前，他就說他自己不是人，他是炸藥，老師你有沒有印象？

陳泰松：對、對、對！

師大學生：他說是炸藥，等到之後的人讀到他的之後，會在地球上引爆很多東西，然後，我在讀那篇的時候，第二天，正好發生了巴紐事件，然後因為他那段話裡面，提到他是炸藥，會引起很多的連鎖的一些爆炸嘛，其中就會有人發現他，非常不可思議的一連串的謊言，就是說，他說當政治跟意識型態結合，政治本來就是人的事情嘛，政治跟意識型態結合會引爆很多，然後會有一連串的謊言，那時候巴紐事件，那新聞一天、一天這樣看一看，正好又是一堆的謊言，而且是政治事件，然後隔了兩個禮拜，他那段話裡面還提到說，會引起大地震，結果，結果隔兩個禮拜，又發生了地震，我想，一百二十年前，這個尼采他到底是一個天才，還是個魔鬼呢？在他那個時候，他真的就是個少數，少數的文學，他寫說那一段，少數人寫出來的話，一百二十年之後，他發生了，事實上他真

的影響了很多人，傅柯、德悉達這些人，然後引起了後現代，後現代又引起了跟現代之間我們自己不太容易讀的清楚的東西，然後，走到當代了，那老師是不是要提到他一百二十年前這段話，我自己覺得滿震驚的。

陳泰松：所以你說的是尼采的那個預言嘛？

師大學生：對、對！

陳泰松：那是尼采書寫的少數，特有、稀有的書寫方式跟論述哲學的方式，這個東西影響更深遠，而不是他的那個預言什麼、謊言，將來會有什麼事情發生，今天我是一個先知。我覺得他很多可能是在談卡夫卡式的先知，卡夫卡的怪異的德語，將來有人會讀的懂，這一段，尼采所講的話。

師大學生：對，正好有一段，這樣子，是正好提到，謊言跟大地震...

陳泰松：對，好像有印象，

男同學：老師，請問一下剛剛有提到，德勒茲在說要逃，就是在內部的一些思索是要逃，不斷的要逃，西方他們有所謂吟遊詩人的那種角色，有沒有什麼相關性？

陳泰松：我覺得，吟遊詩人，不曉得是哪種型態的一個詩人？

男同學：就是說，不斷的在離開自己的，就是說，以簡單來說，就是離開自己習慣的生活方式的，那不斷的在超越，算是突破傳統。

陳泰松：可是德勒茲他有說，他不出國，他說，你要逃，你不用真的跑到外面去逃，他說你逃，你可以這時候，這個地方你就可以給它去逃，他有講過類似這樣的話，所以吟遊詩人你就真的可以是吟遊詩人，你不是故意要去，那可能是一個表面的，一個意義，或是那是一個說詞，這就是理論吟遊詩人的作為、作法，只能給施展出來，你不用把那個象徵，那個隱喻法把它擺出來，我覺得這可能更加貼切。

劉錫權：從另外一個觀點來看，就是說吟遊詩人他那個空間，地理的轉換跟概念，基本上，當然可能是表面上改變他認知的狀態，可以讓他有一種跳躍性的方式，去離開或是一種逃離的狀態，或許他很表淺，但是這個表淺在那個時代，基本上或許也呈現某種重要性，但只是說，那個 image 現在對我們來講，可能它已經是被丟在後面了，那個螺旋槳的後頭去了，已經不見了，不過是不是還是有一點可以肯定的成分？

陳泰松：肯定？

劉錫權：對，肯定他那種逃離，基本上，那個時代的那種狀態，因為交通的方式不是那麼方便，然後靠雙腳可能頂多有動物性載駒，到每一個段落，他會用很濃縮的語言的方式去傳達他所在不同地理環境的感受，這樣的一個作為，基本上，在那個時代，我覺得還算滿前衛的一個狀態。然後我是認為還是有一點點可以肯定他的成分，當然只是說，在現代來看，那個已經沒有什麼了，因為那個符號，包括說我們現代空間意識，包括我們交通狀態，已經遠遠把那個拋在後頭了，所以那個重要性，基本上，就剛剛陳老師提的，那個符號對我們來講已經不是那麼重要，變的只是可能像一個浪漫劇，或是電影裡面的符號這樣一個狀態的哪種感覺在那裡面，其實我覺得可以肯定這一塊，滿有意思的，但在一個浪漫的懷想跟緬懷一些在裡面。

林宏璋：對啊，到底什麼是吟遊詩人阿，是到各地去說書的人？是不是？

師大學生：或許是歌曲吟唱的方法。

陳泰松：吟遊詩人對照的是那個詩人，對照一種在學院或在學校，或是？

林宏璋：那吟遊詩人就等於是說書人。

陳泰松：說書人！

林宏璋：對啊！就等於說書人，到各地說書，那這個職業是怎麼消失的？十九世紀就沒了吧，就有中產階級興起，有市民社會興起的話就應該就沒了，就相對於吟遊詩人跟騎士啊？像這些，事實上都是浪漫主義的。

陳泰松：工匠，一般人有提到說，以前，說「出師」、「出師」，一定要去外地去旅行，學習其它的東西，然後提到說書人，所謂的敘述的方法，就手藝性、工藝性等議題，我覺得也是預計在這個時代性裡面就是那個工匠旅行，吟遊詩人，然後經驗的傳承，聽爸爸講的故事，口述、口傳的一個傳統，這口傳的傳統可能就是資本主義興起之後的媒體媒介、報紙的興起。黑格爾好像就已經在讀報紙吧？

林宏璋：對那時候，我想騎士很浪漫主義的，這個浪漫主義意向的這個概念，可以做一個有趣的比較，就是，騎士你有一個自我完成嘛！那吟遊詩人好像比較不是那種方式，是屬於一種自我完成的概念。

林宏璋：然後，他這個說故事，中古世紀說故事的方式也是這個什麼？也是有從一邊講一邊編故事。

陳泰松：是不是從荷馬開始？

林宏璋：沒有，我在想是那個，像那個班哲明不是寫了那個，那本 *One-Way Street and Other Writings (The Verso Classics Series)*，就那個德國悲情劇的起源，應該就像這樣的一個背景。就像那種每到一個地方，編一個故事，然後一方面也聽到一些故事，然後再繼續編下去，像這樣，應該還滿有意思的。我覺得在某種程度上，我不會把它跟逃逸路線來當成對等，但是就是說從他們的形成概念來講，然後，還有在某種程度上，也不是像相對浪漫主義裡面的那個騎士的意向是很不一樣，我覺得還滿有趣的。

陳泰松：吟遊詩人，他沒有一個強烈的政治性的那個動力，這樣子，這對吟遊詩人跟逃逸才是，對啊，好像可以當作一個族群，但是其實本身的關係不是很強，因為他屬於浪漫時期，不是進入現代性的政治性。

劉錫權：可不可以談談政治性的那個部分，基本上是不是也是來自這個？語言的這種旋進的狀態。當他一直不斷的跨越那個狀態的時候，政治張力被越來越被強調了；就是說，在可能古典時期的時候，那時候可能因為它結構比較鬆散，政治性張力並沒有那麼強烈的一個狀態，就像現在，譬如說在 23 頁那邊提到那個，不同時空範疇以後，那個語言不斷的開始有差異化的部分，在地的語言是這裡，承載性的語言是到處的，參考性的語言是在那邊…這樣一個狀態；就是語言本身的那個時空範疇，它不斷的在演進，所以它演進到現在以後，就發覺張力越來越強，所以那個政治性是不是也就因此拉的更緊的一個狀態，就回應剛剛你提的那個。

林宏璋：我覺得如果我們把這些話在把它拉回來，我覺得一方面，關於剛剛我們在談那個逃逸路線的逃逸的線條等的這些概念，一方面，當然德勒茲的語言就會用 becoming，轉變等這些概念。但是另外一方面，他有一個這樣的想法，像吉普賽人一樣，一種自我放逐，一種放逐自我的那個狀態，一種「離散」的狀態，換言之，就是一種從中心不斷「逃逸」的這個概念。

陳泰松：對，但是「逃逸」，它不是去逃出一個漏洞，它就是把要逃的那個對象的內部去逃，我覺得可以是說逃進去裡面喔！不是所謂的一個這個疆界或是領域，主流疆界、主流領域裡面，「所指」逃出去，我覺得是逃到裡面去。

林宏璋：喔，這樣！

陳泰松：對！就是說，大家使用這個語言，好不好，我去用，反正我也沒有什麼語言可以使用。我覺得這個語言，因為我已經被壓縮在這個，比如說，卡夫卡，就只好使用德語，不可能不用德文寫，然後，從德文寫到裡面去，找到裡面的一個破洞，然後，直接鑽出去，

那結果在哪裡？終點在哪裡？沒有，無始無終，因為德語有變化了，他不曉得到哪裡找？我覺得那個跟吟遊詩人，動態是有，但是，那吉普賽人那是另外一種吉普賽，我覺得那叫「德勒茲筆下的吉普賽人」。我個人感覺，它是強調那種對現代性的張力，那種對抗性跟衝突性，搞不好那個主流價值形成跟語言疆界的定義，跟衝撞，那他談的是十九世紀末跟二十世紀初歐洲的一個狀態，然後把它放到一個資本主義宰制下的一個當今的社會裡，德勒茲提到一個社會叫做，「控制性的社會」，然後去對照傅柯說的「規訓的社會」，那他提出了一個反意見出來，他想這個控制的社會，不論是過去的民主國家或是資本主義全球化狀態，我覺得它就是要鑽到全球化狀態裡面逃的可能，而不是避開它，然後離開。不是！它的離開是鑽到你裡面去跟鑽到你背後去，它是這樣子，給我印象是這個東西。

師大學生：用一個東方的例子來比對一下好不好，雍正皇帝他在當上皇帝之前，他身邊有一個親信，他養他養很久，我不記得他的名字，但是他打天下的時候，他是很重要的。有點像馬英九先生身邊的金先生，那他終於當上皇帝之後，要讓這個重要的，算是重要功臣，要給他當一個正式的官，可是他不要，他說我不要，那個雍正皇帝問他說為什麼？他說我幫助你打天下的，都是一些類似歪門邪道都是少數的方法，那是在攻天下的時候可以用的東西，然後，當你現在已經是個皇帝了，你得了天下，你要治理天下，你要用的又是另外一個，要用一種能夠匡正天下的另外一套，然後，不適合再用我這一套了，所以他說，你要不就給我一些錢，讓我就去雲遊四海，所以這個人他最後是去逃開了這件事情，可是當初，雍正他還沒有當皇帝的時候，他其實是在另外一個少數的地方，他去幫助雍正，找到一個方法去切入這個地方，切入之後，他覺得他必須要在去做一個少數的人。是不是類似像這樣子？

陳泰松：幫助一個少數來得…

師大學生：因為他常常逃，可是他是積極的逃，不是躲避的逃，而且他很識實務，他知道下面，雍正想要的不是他這種逃離心科的人。

陳泰松：對！因為這已經成爲一個多數派。

師大學生：對！因為他必須要多數人擁戴他。

陳泰松：所以要幫助少數。

師大學生：他如果跟著他，就被殺頭，

陳泰松：幫助少數派的結果，結局不是成爲一個當權者，你要讓自己在一次變成一個少數的…

師大學生：對對對，你才有活命的機會。

陳泰松：對，這是一個典型的一個說法，我覺得你掌握得很好，所以，吟遊詩人如果真的要做到一個德勒茲式的吟遊詩人，而且要逃到吟遊詩人的內部裡面去，而且又要讓自己變成不是吟遊詩人的吟遊詩人，不斷的、不斷的，我不曉得吟遊詩人是個異端，不斷的異端，不斷的變異這樣子。就是說連吟遊詩人這一羣人，也不能容他，那他逃離吟遊詩人，那他總是要去把那個領域、那個疆界、那個符碼化的、被符碼化的，那個吟遊詩人，再一次的把它解碼，所以，去符碼化。

劉錫權：如果說，我們要替那個語言不斷的、不斷的變異這樣的一個狀態找出一個主要的動力，那個背後的動力到底是什麼？因為何謂如此不斷的變異，語言不斷的去領域化，再領域化，又再去領域化，再領域化，那它背後的那個動力又是什麼？

陳泰松：自由？對，德勒茲這裡面有提到，在這少數文學裡面有提到一個自由。

劉錫權：那就是回到古希臘人原始的，他追求自由？

陳泰松：但是他那個自由是不斷的逃的過程，怎麼講？沒有監獄！不斷、不斷的在逃，對啊！沒錯，就是那個控制人的社會的一個對待他的方式，就是一切宰制的東西，必須要突破那個宰制，但是他也是一個不可能，就是不斷的，德勒茲其實不是自由派人士。

劉錫權：他這個自由的狀態是一直不斷的試圖要不斷的去主體性的一種目的嗎？或是嘗試，可以這樣說！

陳泰松：自由這個詞很少用，就是德勒茲用過一兩次而已。

林宏璋：自由是哪一個自由阿，到底是那一個字？

陳泰松：解放的，我要查一下。

劉錫權：emancipation。

陳泰松：不是那個，不是那個東西，不是所謂解放，是有力的。

林宏璋：liberation。

陳泰松：所謂監護權的被期待。

劉錫權：那這一塊有關自由的部分跟他受柏格森的影響有沒有關聯？比如說，柏格森一直試圖把主客體二分的狀態解離掉，因為主體性的過程是來自語言化的一個狀態，所以他如果說

要擺脫主客二分的狀態，唯一的辦法，就是不斷的藉由逃離語言的這個宰制力的狀況才能夠追隨到一種所謂自由的狀態，那這個概念跟柏格森的那一塊感覺上有一點點牽連（陳泰松：這樣子啊），是不是有這樣的一種狀態？

陳泰松：這我就不懂？柏格森有提到這個。

劉錫權：沒有，但是他說，從那個主客二分的狀態，可以達到類似…，我不曉得？可以直接提到自由的這個狀態，跟他有類似的一種概念在裡面，因為語言這個東西基本上被主體化的那種宰制的狀態，基本上，是非常明顯，所有的主體化都能來自語言的不斷的操作，那你說你要追求自由，不斷的去擺脫語言的這種膨脹，然後轉換、轉換，一直旋接、旋接、擺脫他，可是弔詭的就在於你在怎麼擺脫？你又在新的語言狀態又起來？所以人不斷試圖想擺脫主體化的過程，但是不斷向薛西佛司這樣，這樣溜下來，永遠做不完！

陳泰松：那問題是說，反過來，是我們要放棄他嗎？

劉錫權：對！

陳泰松：一切都是無濟於事，德勒茲這樣說，就是這樣的一個慾望。但他不是進入狀態。

劉錫權：我比較好奇的是說，像德勒茲也好，或是柏格森也好，像他們其實比較難談到那個「方法論」或「方法學」的部分，如何去真的做到所謂去「主體化」的這個狀態，或是說這個不斷「逃逸」的狀態？他如果去，沒有辦法去落實成一個「方法學」、「方法論」的一個東西，所以他比較不像東方的一種狀態，就是，他有一套教程，像佛教一樣，不斷的打坐、內修、內修，把你那個意識，所謂六識把它通通剪掉，那可是在德勒茲、柏格森這一個塊，好像，比較看不到有類似這種像東方的宗教這麼實質化的實踐方法學的方式在進行這個過程。

陳泰松：問題是東方的這個，所謂的背後的嶄新結構，對佛教其實是沒有這麼現代化，

劉錫權：對！

陳泰松：所以他裡面的時空脈絡、政治脈絡其實是不一樣的，如果佛教是放在當代，佛教是不是必須要有一些，另外一種被改形，需要提出另外一套應對之道，就是當代政治社會的這個政治文化的議題？

劉錫權：歌德可能就像這樣，現代性的成分、面向這邊都沒有做得很完整。

師大學生：所以傅柯他晚年的時候，他有拜訪一個日本的廟，他也說過，他自己覺得他是一個西方哲學家，他覺得走到當代，西方已經走到極限，走到一個死胡同了。因此他認為其實

哲學的出口會是在東方，當然他未必指東方人把東方哲學帶出來，但是，他可能好像是暗示說，西方的哲學家們，或是全球的人，必須要從東方去找到新的靈感，然後進入到西方，怎麼樣重編過、解碼過，再融合過，可能會有一個新的出路。

陳泰松：對！但他說希望絕對不在東方，而是在西方，當然一個西方人強烈主觀與自我意識，但是的確是說可能西方的解救之道在東方，但是東方人不要誤解了…

師大學生：不是我們…

陳泰松：沒得救，很抱歉！

師大學生：他是覺得他們會比較厲害。

陳泰松：我記得有一個印度學者，我忘記他名字，他說東方，西方的人已經再敲東方的門了，他在你後面聊天、談話，但是東方還沒準備好去敲西方的門，去敲這樣子，有一個印度學者，名字我忘記了，就那個對話有一種，好像是跟你對話，但實際上，很抱歉，他在跟你背後做對話，有些這種狀態。

師大學生：我們當代的優秀老師們，就對哲學、文學有研究的老師們，是不是應該加快腳步，自己先敲自己東方的門，不然就會應合他們講的，已經被他們先拿走。

陳泰松：對！

劉錫權：所以得變成老師得先逃逸，先逃逸出來，才有辦法做到這個事情。

陳泰松：很酷，我覺得那個 **Richard Long**，從地景藝術，人家問他，你有一些東西非常「禪」，他說：『抱歉，我一點也不「禪」。很抱歉！不要用這個套在我身上。』那 **Richard Long** 就回應他，那我做的是西方的一些當代地景藝術，西方人一些思考，這樣子，但是我不反對這個說法，那我也認同你這個說法這樣子，那他不認為他做的是禪的。所以很奇怪，很弔詭，就是說，他們也是一種，用兩面性的一個問題，那我覺得 **Richard Long** 是碰到東方，但是我們對他有些誤解，我們就用「禪」來堵他，而西方終於找到這個出路了，不斷出走，然後去旅行。

劉錫權：解套？

陳泰松：對，就很多誤解。

劉錫權：對！即使很多同學在寫論述的時候，都會引用那些東西來套，事實上，作用不大，不是那麼簡單。

陳泰松：對，那個自由最常找到，我已經找到，找到自由，我急著找…

林宏璋：在這篇文章裡面，其實它，一個就是說逃逸路線，那個逃逸路線其實還是有一個方向，例如說在文章後面，他有談到如何要 becoming 那個「小文學」、「私文學」，就那個 becoming，繼續逃逸的那個狀態事實上是很重要，另外一方面，如果再回應到剛才這個東方跟西方的，我覺得，另外一方面，我有感覺到這個時代的氛圍就變成就是說我們大家都在做一種西方論述的「小文學」，我覺得好像大家，都像這樣在做一個像這樣事，甚至就是說包含我們的寫作，好像也都變的不像是中文的中文，是嗎？會這樣嗎？我自己有這種感覺！大家在寫作的筆調，怎麼樣去使用那個語言，中文的方式，好像是很「小文學」的這種修飾方式就對了，會嗎？

陳泰松：不曉得？

林宏璋：不曉得，不知道，我是很故意的。就是說，反正我們寫出來中文就很不像中文！

陳泰松：可是我看你文章，看得懂啊！

林宏璋：也不是說詞不達意，而是很故意把它改來改去。

陳泰松：我知道你的意思，像我在寫中文的時候，的確，就是那個法文，最早不是被批評嗎，遊法的一些人回來，就寫那個不對的文法，也就被批評啊！

林宏璋：對，對，對！

陳泰松：我覺得撇開所謂「書寫」的一些轉化的失誤，但是其實這個東西，我相信我們只要有接觸過外文的人，就會知道，當然，大家在寫中文的時候，那個文法真的是…，西方文字的那個語法或是翻譯，我覺得那個的確有些是有點怪怪的，就是很自然的，逼的不得不給它跑出來，不是很自然流露。我一定要這樣，要不這樣，我這樣寫，這已經不是中文的寫法，但我一定要寫對啊！這個就哲學語言來說，希望哲學語詞不達意，中文這樣寫是不對的。但是，我這樣寫下去的話，別人看不懂我在講什麼，他說我們在攪和，所以我就說那個帶有英文文法化的一個。但是沒辦法，我一定要這麼寫啊！不得不寫。而不是說，抱歉！我自己寫錯，可以改一下，沒有，我過去改。我就是這麼硬寫這個，中文，不得不，這樣子，否則，就沒辦法表達我的意思！

林宏璋：嗯嗯！

陳泰松：你也看得懂，我也看得懂。但是文章怪怪的，沒有關係，久而久之，大家就正常了。

林宏璋：就想要繼續那個，前天，週末的時候，我們不是在那邊討論，就是…

陳泰松：假動作。

林宏璋：對啊！假動作，我們就剛好是泰松、我，黃建宏，我們三個在那邊講，然後講一講，我就說，台灣藝評文字好像變成全世界沒有別國、別的地方的藝評文字像我們這樣，因為事實上別的地方的藝評文字，我們也不看，我覺得我們台灣算是比較深的，這是最深的，然後另外一方面，這最深的狀態，會是深又沒有深到那兒去，反正就是因為那個語句的使用上，事實上，是有一個它自己的文法也好，或是自己的詞彙的那個概念，然後，這個詞彙又透過一種或多或少的一種翻譯，如果這個在德勒茲的語言，這是什麼，我也搞不清楚，會是什麼語，反正就是一種？

女同學：火星文，火星文。

林宏璋：對，就類似火星文那種功用，只是它變成一種「行話」，它變成一種「黑話」式的使用語言。

劉錫權：minor literature，也是另外一種 minor literature。

林宏璋：對啊，剛才，我也沒有很想要說這是延伸變形的 minor literature，可是我覺得好像也不太是？有說這種 jargon 到底是什麼？因為它也不是方便語，然後，它也不是參考語，它也不是神秘語，到底是什麼呢？

劉錫權：比較像是 Spivak 那邊談到 impossibility without writing，你不得不寫，在那個可能的中文語境裡面去找到一個可能性，所以得不斷去閃躲，原來中文那個語境的一些干擾，所以閃來閃去，最後看起來變成 minor literature，變成人家可能很難去閱讀或去看。

女同學：所以藝評的人會喃喃自語嗎？

林宏璋：對啊，我正要想，我正在想這個字，因為，如果，我們翻到 23 頁的時候，德勒茲不是有在那一頁最下面，不是有在談，剛才，有談到，什麼，在地語是在這裡，「方便語」是到處都是，然後「參考語言」是在那裡，然後「神秘語言」是在別處，那我覺得在這邊談那個 jargon，就是說，我剛剛在談那個行話、黑話，那事實上我們在用一種 reference，一種「參考語」的狀態，只是參考的座標不太一樣，因為語言本身系統的翻譯跟那個關係。

陳泰松：不知道，還有那個「鄉土語」、「母語」，他有用「土語」。

林宏璋：對啊，還有「土語」。

陳泰松：方言？

林宏璋：土語方言，對。

陳泰松：一種根深柢固的那種黏稠的，德勒茲有用一個叫做糊狀，他說語言到最候像粥、煮開水，把水煮開，然後那個字還可以當作當作名詞的時候，當作黏稠不堪的那種狀態，黏黏的，然後，講話不清不楚的，然後結結巴巴。剛剛提到，這裡面有一些土語，卡夫卡裡面，不曉得，卡夫卡是精準的到怪異的，乾澀狀態，另外一種是，意第緒，對，迷迷糊糊的，然後，很難翻譯，德勒茲竄改以後，把它翻成德文這樣子。

林宏璋：一種各式各樣，在語言的去疆界、再疆界、解疆界，然後再疆界。

同學：老師，你剛剛講的藝評啊，這樣不斷小眾化之後，那它有可能會產生出將來講那個逃亡那個效能嗎？

林宏璋：逃逸，逃逸的效能？

陳泰松：但是它本質是另外一種「書寫」，就是書寫語法，藝評文字已經不是單純從中文就語彙語法，包括另外一個層面來說藝評不是在逃的一種文字，不是進行一種文字的書寫，做藝術的評論，藝術的欣賞，藝術品的本身，這個應該是另外一個問題。

劉錫權：藝評比較 technical 的部分，比較哲學性的部分，並不是整個人逃開。

同學：所以那個逃逸是指人的狀態，還是它執行面？

陳泰松：而是說一個藝評文章裡面發現到，提到那個文字的書寫，在藝評文章的書寫，畫面上有奇怪的一種狀態，那這個可以用德勒茲提到的一種「逃逸」，終於規範，規範什麼，有時候不堪負荷，也就掛在表達這個評論語。

同學：有所侷限？

陳泰松：對，中文的藝評，其實那個傳統，有待被建立，沒有被建立，或他的語彙、他所針對的那個語言，藝術世界不是當代的東西、當代藝術創作，所以一定要借用西方的這些規範。藝術理論的詞彙，包括人文學科、各種學科的那種語彙，所以在藝評文字的書寫上，它確實有德勒茲的語言，去疆界化的一個現象，但是這並不是說藝評文章本身在逃，不是，文章本身在處理的是一個藝術品的評論閱讀跟解讀，這不是在逃，這是一個學科要處理的問題，就像學科論文一樣，這是一個問題；所以我覺得這兩個層面是不一樣，這兩個應該是要分開來談，但是不是說這兩者是沒有關聯，他們可以有關聯。有關聯但不等於，而是藝評在重新創作，不是不曉得在逃離什麼，沒有阿！藝評是在處理那個作品。

同學：可是老師你剛剛談的逃亡，是逃到內部裡面，做某一個改造或是破壞之後，然後再離開。

陳泰松：那只能說是，書寫風格，就是一個 writing，writing 本身，那藝評不是一個 writing，不只於 writing，一個是 writing 的同時，它也在進行一個，所謂的那個判斷。

同學：但是文字是它的工具耶？

陳泰松：是阿，所以說它有關係但不等於，藝評是個工具，用這個工具來評論藝術作品，那這個工具大概也會，出現那個問題，但是這個問題是不能夠把它等同於、把它處理的這個對象本身。比如說，把它評論，是要把它逃離藝術作品嗎？不是，不是這個意思。

同學：其實我的意思是說，有沒有可能在文字上面，創造那種逃離的狀態，或是他的效益，然後使他在處理他的作品時候，會更有不一樣的路徑？

劉錫權：有啊！「禪宗公案」，可以讓你有逃離的狀態，「禪宗公案」，暫時的，有定點逃離的那個狀態在裡面，可是當然也要看人，提供所謂的悟性的部分，可是，無動於衷也有，你提的是文字的功能，你沒有辦法……。「禪宗公案」就是和尚、高僧告訴這樣一句話，然後突然讓你產生一個解離狀態，馬上離開。就是說，想一個例子，那有一個例子，就是六祖慧能講的，風動？是鏡子在動、風在動、還是人心在動，類似這個意思，你看到有個人在說其實在動的是人心在動，不是風在動，類似這樣的一個話語。像你在那個語言的狀態裡面，去產生一個脫離的狀態，一般你的語言意識，認為是風在吹起。那種飄離的作用，成為「禪宗」。

陳泰松：我就德勒茲來談，是非常內在裡面的一種深層變化。

林宏璋：對啊！那個著名的例子，人變狗，結果，後來人變不了狗，變成怪物。其實話說回來，我會用這個方式來看那個，我們剛在談的「逃逸路線」就像人變狗，後來也變不了狗，但是，變成一個怪物，不是人也不是狗，無以名之。

陳泰松：在法文，他的意思，他說：「人能變成狗，不是人變狗。」，在第 40 頁開始，我覺得這句話，滿重要，他說：「狗不是人」。

陳泰松：一種到處跑來跑去的，就是跑遍，流遍，甚至影像就變成，影像就變成它的流變。大家不曉得有沒有找到這個東西，因為後面有一個滿好記的重點，就是說，人的「流變狗」，這樣子，因為他有一個橫槓，就是，becoming dog，是不是，然後，of man，我不曉得，按照字句，依其的，然後狗的流變，狗能變成人，這個「的」是 of，我覺得這個詞非常關鍵，常常中文翻成人變成狗，這個變的過於太象徵性，或語意式作法，這當然不是一個像不像的問題，相似性的問題，德勒茲已經在瓦解那個相似性，或是那個再現的問題。所以，後面我也慢慢有點難懂，它是，就一直在想這個問題，到底是什麼意思？我覺得

這是一個大家比較需要去想的一個問題。

林宏璋：我剛剛在談的那個例子事實上好像是在那個什麼，好像也是在反伊底帕斯裡面，…

陳泰松：反伊底帕斯？

林宏璋：反正，他就談到那個狗，becoming 的這個概念，所以，德勒茲很愛用狗，…

陳泰松：對，非常喜愛。

陳泰松：因為狗也是個慾望，也是慾望，傳統的一個影像，希望另一半忠實，就帶有一種慾望。

師大學生：這巴夫洛的狗聽鈴聲，那個有個延續，他講那個狗跟制約的反應，給它鈴聲，就給牠有肉吃，然後久了之後，只要聽到鈴聲，牠就流口水。

陳泰松：行為主義是不是？

蔡佩珊：他會不會從那邊把狗延續來當一個例子

陳泰松：我不曉得，好像他有提到這個行為主義，因為卡夫卡使用一個「狗的調查」，「是不是一隻狗」的調查。因為狗的調查地點是很重要，再度印證，這是他的比喻，很強的一個案例，因為一開始他這個，什麼叫做少數文學的定義，開頭就是跟狗有關；因為他提到，有兩種狗，一種狗是不想跟一般狗一樣，第三種東西是不是，當然那一種狗是想擺脫那個的地平面，想到狗的科學，狗的能力所及，要站起來變成人。所以他有提到這個，所謂低頭跟三角形，跟三角線的一個逃離智者是伊底帕斯的家族。

林宏璋：對對對。

陳泰松：那前面的頭，所謂低頭…，那是指的是一隻狗的調查，卡夫卡的寓言小說，寓言故事。在一開始的地方，我開始讀的時候也看不懂，後來明白原來是狗的調查，那個寓言故事，你們上網可以 download 寓言故事，我這裡有中文，今天不適合再把這個故事唸給大家聽，很長、很長的一個故事。

林宏璋：很好玩，在英語篇裡面沒有狗啊？沒有把這個狗翻譯出來。

陳泰松：真的嗎？

林宏璋：對！

陳泰松：一隻狗的研究，「我的生活發生了什麼變化，可從根本上看出什麼，我當初也生活在狗

類當中，所有狗類在憂慮我，這憂慮我也有，我是狗類的一條狗；現在我發現到，牠不想當一隻狗，他想擺脫這一群狗類，」然後，文章很長，你們可以看卡夫卡的短篇小說，台灣有中文翻譯，然後裡面談到七隻狗，可怕的喧鬧聲，叫嚷聲。「膽小」有用標籤，後面，就很長啦，大家可以看「狗的科學」這篇文章。

林宏璋：那中文的可以 download。

陳泰松：有。

林宏璋：真的啊？

陳泰松：是中國大陸的簡體版，然後卡夫卡的短篇小說的電子書，但是有時候你可以找到整篇文章，然後那篇文章的翻譯在台灣的繁體版的那個卡夫卡的短篇小說集一模一樣，那牠是一個絕食的狗，那隻狗絕食了，牠不聞土地，不從地上找食物，然後牠要絕食。牠說：「因為我絕食，我的感官變的敏銳無比，然後我在他身上看出聽到某種奇怪的東西在掙扎，越來越清晰，我已經明白了，我要站起來。」，牠後來死掉了，牠這個死掉也不是真的死掉，而是牠變成一種奇奇怪怪的狗，那牠是狗，但是牠有人，但牠還是狗，不曉得，這個小說，真的是有意思，比德勒茲有意思。

同學：為什麼站起來了，就是人？

陳泰松：牠還是狗，我不曉得，卡夫卡的這個故事、寓言故事，很稠密，然後很詭異，很詭譎，幻夢一般的。

師大學生：很大的驕傲是牠只要兩隻腳走路，牠是說牠兩隻手可以做很多事情，

陳泰松：對，至少牠不是狗，牠已經不是狗，牠已經是人，牠有人的

師大學生：模式！

陳泰松：對，模式！你講的很好，就是「人」的模式。

陳泰松：我用一下那個卡夫卡的用語，就是說，他有個詞，他是這麼講，他是說，不是把動物說成像一個人，而是把牠說成一個「截取」，文章的截取一樣，是將沒有異質的聲調、語言給節錄起來，然後這個字的本身不希望是個動物，而是以動物的方式來攀跑，狗吠，狗的群集，這隻狗已經變成語言學家了，他說昆蟲變成語言學家，老鼠也變成語言學家；像人，但牠不是人，不是說牠像一個人。而是我覺得文字本身也進行模擬一樣，文字本身這個詞，這個動物本身在模擬，模擬那個模式，那不是像不像，形象像不像的問題，而是那個模式，比如說，那個狗呢，還是一隻狗，但是牠的行為模式是像人，卡夫卡是

這個意思，德勒茲也想去捕捉這個東西。

學生：老師，那史努比是生活哲學家？

林宏璋：突然腦筋急轉彎。

陳泰松：對啊，不錯、不錯。你剛剛講的，可以用一個寓言方式，

林宏璋：但是史努比不是 hunger artist，不是那個絕食藝術家。

陳泰松：對，但是德勒茲也再次提到，他說這不是文字遊戲，他說，給彼此去領域化，史努比還太人性了，所以德勒茲這裡有更精彩的地方是，用可逆的張力是連續性，這是在第 40 頁裡面提到，流變或 becoming 是一種可逆性，人跟狗，不斷、不斷的可逆，模式的可逆性，彼此給彼此去領域化，所以史努比太人性了。他說這是一種流變，就 becoming 或是變生成...，他有一種差異的最大值，張力的差異，是一種愛狗的跨越，掉落什麼，低了又勃起，這是一個字的腔調，這第 40 頁裡面提到，然後就有提到裝配，回路。故鄉的流變，故鄉的生成，講這樣的東西，史努比滿好的例子，但我還要把史努比再翻一次，在給他顛倒一次，那牠不像狗，他應該也要把狗的模式再轉化流變出來一次，那史努比真的是很人性化。



【讀窟十】

Jacques Rancière - Misadventures of Universality

Jacques Ranciere

Misadventures of Universality

Thank you to Sven-Olov Wallenstein, Joseph Backstein and to the Biennale foundation. I shall bring out my subject by focusing on some statements and spectacles from another art Biennale that I visited last week in Seville, in Spain. The curator of that biennale in Seville was also the curator of the last 'Documenta' in Kassel, Kozul Enwezor, gave to the gathering of the artists and works a far-ranging objective court: "to unmask those machineries that decimate and waste social economic and political interconnection looking for a return to a logics of totalisation." So, the question which the Biennale should address was: "how could, how can art play an integral and not only peripheral role in relation to the global challenge that affects both the artistic production and reception, especially in light of the damaging effects of reactionary conservative and fundamentalist politics in all social structures of the world today." So, such statements affirm a will to oppose postmodern scepticism and resume a certain form of "universalist" view of art and politics and of the connection and attempt to challenge the machineries of dissociation, to restore a sense of universality and intelligibility, of the interconnections that frame a global world.

But this clear commitment to an enlightened view of the global world seemed to be questioned from the very beginning by the title chosen for that Biennale, this title was: 'The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society'. It transpired as though the global view on the global world, advocated as a purpose of the exhibition, could not be but a matter of ghosts. It transpired as though the old Brechtian will to make the "homely" strange in order to provoke a fresh gaze on the contradictions of our world was overshadowed by the darkness of the Freudian "unhomeliness". This wavering between two meanings of "unhomeliness" was strongly emphasized by the first works proposed to the visitors. They were series of photographs and installations focusing on the war in Iraq and the antiwar protests in Western countries. Close to the photographs of the horrors of the civil war made by the freelance Iraqi reporter Ghalib Abdul-Ahad we could see photographs of anti-war protests in New York and Washington made by the German born New York based artist Josephine Meckseper. On one of those photographs we could see some protesters holding banners in the background. As for the foreground, it shows us an overfilled dustbin, the content of which falls to the ground. The title of the photograph is "Untitled". A title, which in such a context means: no title is needed because the image is more telling than any discourse.

【時間】6/20 (五) pm1:30~pm3:30

【參與人數】25 人

【與會教授】黃建宏



【議題探討】

Rancière 在巴黎的國際哲學研討會講了四年美學並且在 2001 年退休，主要的美學著作是在 2001 年之後出版，主要以「文學理論」為主。此機構為德希達向文化部申請所創立的，創立的宗旨和理念是關於「哲學」和「精神分析」的一個機構。因此當我們在試圖理解 **Rancière** 這批法國哲學家的理論時，你可以發現法國在 50 年代之後便進入跨學科的狀態，此時他們移轉了所有的問題模式，同時在移轉的過程中打破了既有的學科範疇。這樣的現象和「結構主義」如何去思考事情有相當的關係，因為當我們在建立整個研究對象的時候，是以一種傳統歷時性的描述時，那麼它就會被侷限在同一的範疇裡面，因為我們研究的是同一的材料本身的因果關係。可是「結構主義」把「因果關係」變成「同時性的關係網絡」所構成的結果或效應；當變成一個「同時性的關係網絡」時，那代表我沒有辦法把我的材料侷限在同一件事的「因果關係」上面，而是要把它同時存在的事情產生因果關係。如果要同時和不同的事情產生關係的話，那麼必然要結合不同的學科，因為它同時所存在的因素，並不是這一個學科原本的材料和所界定的範圍可以處理的。

Rancière 這篇文章主要分為兩個部份，第一個部份為就最近雙年展的模式去討論雙年展本身到底構成了什麼問題？

所以 **Rancière** 才會去談當一切都可以的時候，一定會回歸到基本狀態就是生存問題。所以我們的思想在朝向一個方向就是超越一切讓自己更自由，但有可能超越到最後就是讓一切回歸到基本問題，就是求生問題。我們不斷在思想上前進或上升，可是我們現實的狀態卻不斷回到最基本的狀態。其實我們在觀看藝術的經驗裡面，其實一直到 17 世紀甚至是 18 世紀，就是我們觀看藝術和喜惡很有關係，也就是說所謂我喜歡、我不喜歡事實上是品味問題，這件事情一直到 18 世

紀。後來到了 19、20 世紀的時候也就是「現代主義」的時候開始出現了「普世性」，過去的品味變成：我有修養、我受教育、我是貴族，所以我知道什麼是好。後來的「普世性」是在追求一種「絕對」，和品味和階級無關，可是它就是「好」。那這個東西也行之有年，整個抽象表現主義一直到 **Andy Warhol** 才被挑戰。當我們說到策展人的品味或喜好時，在某個程度上又回歸到一個東西：說策展人並不是貴族、一個特殊的階層，只是提出他是「獨立策展人」。「獨立策展人」他本身就是在一個地方打轉和獲得資源和權力所突顯出來的人。今天其實沒有一個策展人我們會說因為他主張的觀念具有開發性或啟發性，其實不會，因為其實策展人他本身就是打拼出來的，他打拼出來再去拉他喜歡的藝術家，這些藝術家因為他拉起來所以他也打拼出來了。所以「資本主義的普世性」它使得藝術雙年展與藝術無關。



所以 **Rancière** 他這篇文章是在「莫斯科雙年展」時所寫的，當時的「莫斯科雙年展」剛剛開始而已，因此他在文中提到，莫斯科之所以辦雙年展是因為看到很多雙年展都成功，特別是城市需要雙年展來行銷。而 **Rancière** 在這篇文章第二部份提出來的一件事情就是指出「共產主義」本身就是一種「普世性」的理想。

Rancière 的理論特質就是會去觀察理論或美學的現象，其內部的邏輯是屬於政治性的。譬如說第一部份 **Rancière** 所提出的事實上可以對所有雙年展提出質

疑，可是第二部分對俄羅斯來說是非常殘酷的一件事。雖然戈巴契夫終結了冷戰時期，在國際上也被塑造成英雄，但是俄羅斯大部分人只要提到戈巴契夫都非常的唾棄。因為俄羅斯人認為戈巴契夫是為了成為時代的偉人，太過於快速而草率的瓦解蘇聯的經濟體制。**Rancière** 的這篇發言其實是非常策略性：這一批人活在「共產主義的普世性」價值底下的人不一定快樂，可是碰到一個總書記帶進來「資本主義的普世性」讓他們生活痛苦和貧富差距拉大，在某種現實生活裡面他們是討厭資本主義那套模式，那麼強悍的進入他們原本的生命狀態。可是今天辦雙年展是他們用一種很歡愉的方式去迎接一個「資本主義」的實現，所以在這裡面內部好像都有同樣的邏輯存在，**Rancière** 把這兩塊很不一樣的東西拉起來思考。所以這個會涉及到哲學或美學思考，有一個很根本的位置，就是說它總是期待著人的生命並不是那麼機械式的。例如說雙年展就是這樣玩、生活就是那樣玩，好像什麼東西應該怎麼樣就怎麼樣。所以說 **Rancière** 以一個哲學家介入這個問題的時候，他還是期待著，要不然我們還是可以這樣認為雙年展就是這樣，我們當初會放棄共產主義是當初的事情，台灣大部分的人都這樣想。可是他把這兩件事情拉起來有一個重要性就是自己如何去尋找自己的認同，而不是不斷地分裂。這便是 **Rancière** 在政治美學裡面很重要的一個歷程。





【研讀討論紀錄】

黃建宏：...重要的在美學上的一個論說，就是集中在「政治美學」。「政治美學」之間並不是有什麼從屬關係，而是討論到美學與政治之間的關係。你們稍微想一下，在一九四幾年的時候，如果你們對法國學界有比較多的想像的話，大概是在5、60年代的學者。主要是從阿圖塞、拉康、羅蘭巴特、傅柯、德勒茲、德希達等等這些人。這些名字對你們是否重要可以自己判斷，但對於做理論來說就會有相當的必要性。因為要理解整個對「現代主義」的省思、「後現代主義」的形成。「後現代主義」最主要是在美國的發展，他們主要根據法國的「結構主義」和「後結構主義」的這些人的著作下去進行延伸。那 **Jacques Rancière** 我們如果這樣來看的話，5、60年代剛好是他的學生時代，他在24歲的時候，也就是他在念博士班的時候，他就被阿圖塞邀請一起寫《讀資本論》。所以他算是一個非常年輕便介入當時思想核心的成員之一。那包含阿圖塞組了拉康的讀書會，請拉康直接來主持，裡面的名單有：德勒茲、傅柯，學生輩的就是 **Jacques Rancière** 和 **Alain Badiou** 如果你在接觸新一代的理論家的話，很重要的兩位就是 **Rancière** 和 **Badiou** 談的主要是「主體理論」，然後他也是「美學政治學」，所以你會發現如果是5、60年代，特別是60年代，如果我們假想60年代是一個「差異哲學」，也就是他們非常著重談論差異的問題，那如果說這一批哲學家之後，也就是 **Rancière** 和 **Badiou**，他們就比較傾向「政治學」。我們其實可以得到一個系譜，便可以得知為什麼 **Rancière** 在雙年展裡會有一個這樣的發言。50年代很重要的一個部份就是「語言學」的介入，所以「結構主義」它是和「語言學」有一個很重要的聯繫，然後60年代很重要的一個發展是「差異哲學」，差異的問題變成思惟的核心。然後70年代，然後80到90年代，這裡面有一個非常有趣的現象就是，**Rancière** 和 **Badiou** 都在60跨70年代的時候，就和傅柯、德勒茲連繫上，還有阿圖塞。阿圖塞在當時已經是大家了，算是教父級的人物。60年代教父級的人物有李維史陀、拉康跟阿圖塞，傅柯和德勒茲還算是他們下來的哲學家，然後到 **Rancière** 和 **Badiou**

又是傅柯和德勒茲之後，可是他們大概相差 10 歲、10 歲左右，大概是一個這樣的狀況。在這個時候，**Rancière** 和 **Badiou** 對差異哲學的這一批哲學家，因為他們關係很近，但是有一個跳躍。這個跳躍是 **Rancière** 和 **Badiou** 在當時都是「極左」，因為他們當時都是學生，所以他們非常積極的參與很多的活動。那因為他們的「極左」立場，所以他們都分別對傅柯和德勒茲作出批判，在 70 年代的時候。所以像 **Rancière** 在 1976 年的時候，大概 30 出頭的時候，他寫了一本書批判了阿圖塞。那在當時是一個非常重要的事件，那本書叫做《阿圖塞教程》，就阿圖塞的一門課這樣。然後他在那本書裡面批判阿圖塞的「政治學」已經轉向「教條主義」。這是一個很重要的事件就是說 **Rancière** 和阿圖塞的分裂。後來到了 80 年代的時候，整個 80 年代 **Rancière** 都投入一本名叫《工人哲學》的期刊，在研究工人的歷史，還有他們的語言和整個在社會裡面的政治關係。傅柯是在 84 年死的，晚年傅柯的研究轉向了「倫理學」。或者，這「倫理學」是一種「美學」，這種「美學」就是所謂的「生活美學」、「生命美學」，也是就說：我如何把自己修養成一個怎麼樣的人。這是傅柯在死前所關注的事情。然後德勒茲在 80 年代的時候所關注的是和美學、文學有關的跨領域的研究。在 80 年代他有《千高臺》，還有兩部作品，和 *Logic of Sense* 等等這些著作，開始轉向文學美學。可是在 80 年代 **FONCIER** 和 **BODYWOOD** 投入了極左的研究路線當中，可是到了 90 年代之後，有一個重要的狀態就是大師幾乎都死了，這個時候 **Rancière** 和 **Badiou** 紛紛在這個時候大量介入「文學」、「美學」和把它們和「政治」連結在一塊。那和政治連結在一塊自然就討論到「倫理學」的問題。所以其實 **Rancière** 和 **Badiou** 在博士班的時候就很紅了，70 年代繼續紅，可是 80 年代是幾乎不見的狀態。當 90 年代這些大師死了一段時間之後，他們這些人才提出一個新的見解，這些是 90 年代的事情。從 50 年代到 70 年代，這是最多美國人到法國求學、遊學或做創作的年代。在更早 30、40 年代美國人到法國的人，主要是和「前衛藝術」有關還有比較早期的文學。50 年代後，在巴黎的 **Montparnasse** 聚集了很多文學家和劇作家，像海明威等，很多美國作家都在巴黎。到了 70、80 年代之後，那個盛況甚至是比如說在上拉康的課，一個教室三百多個人，都擠滿了世界各地的人在聽。傅柯的課也是如此。可是這一批人在 80 年代之後，就回到了美國，在 80 年代初，大概 82、83 的時候，開始把這些歐洲的重要著作大量、有系統的在美國翻譯，出現了第一批的二手資料，也就是第一批的介紹性的資料。這一批的引介才出現了所謂的「後現代」。所以說整個

「後現代」的形成雖然說李歐塔在 1976 年便寫了《後現代狀況》，第一次出現了 **POST MODERN** 這個字，可是事實上在李歐塔之前，在建築裡面已有人使用了 **POST MODERN** 來指稱新的建築形式。就是 **Charles Jencks**，你也可以去找到他的書。當後現代在美國形成，在解嚴前後傳進台灣。為什麼？因為傳進台灣的第一批人，也就是現在進行文化研究的這些學者，他們當時大概是 80 年代末、90 年代初的人，所以當時在他們學習階段的時候，正是「後現代」在美國最蓬勃的時候，而且大部分的典範都是「法國哲學」的典範。可是你會發現，從 80 年代開始美國與法國兩邊有越來越大的落差，所以你會發現，在 80 年代初之後，就越來越少美國人到法國做研究。為什麼呢？因為在當時美國的學院裡面，正形成一股非常大的學院的運動。這學院的運動並不是指「學運」，而是指整個「人文科學的典範在移轉」，最主要是他們的文學系還有傳播學系。所以你可以看到在台灣解嚴前後，台灣整個變化最主要也是外文系和傳播、廣電學系。像是政大廣電，便是那一批念傳播學進來的人。所以這裡面你們便可以摸索出整個「理論典範」的生產和移轉的狀態。可是這裡有一個很有趣的狀況是：他們（法國）在 80 年代以後發展的東西，幾乎沒有什麼被帶回美國。為什麼呢？因為美國大部分帶回去的這批人，他們熟悉的階段幾乎都是在 70 年代末到 80 年代，所以你會發現這些美國第一批的二手資料與詮釋都集中在他們 70 年代的工作。所以美學、文學和晚期傅柯還德勒茲的美學這一塊，是要到 90 年代初之後比較大量地對於法國哲學的閱讀與整理的時候，第二批的二手資料才會觸及到文學和美學。所以我們可以看到 **Rancière** 他們的研究轉向文學和美學，可以肯定說明他們和德勒茲是有繼承關係的，可是比較不一樣的是他們把於文學和美學的研究方向和政治與倫理學進行一個比較激進的結合。**Rancière** 是在 2001 年退休的，他在巴黎的國際哲學研討會講了四年美學。此機構為德希達向文化部申請所創立的，創立的宗旨和理念是「哲學」和「精神分析」的一個機構。**Rancière** 在 2001 年前就在那裡講了四年的美學，所以主要 **Rancière** 美學的著作是在 2001 年之後所出版的，之前主要是以「文學理論」為主。所以我們該如何去理解 **Rancière** 這批法國哲學家的理論，其實你可以發現法國在 50 年代之後便進入跨學科的狀態，那為什麼會有這種狀態，是因為他們移轉了所有的問題模式，而在這移轉的過程當中打破了既有的學科範疇。那為什麼會這樣當然是和「結構主義」如何去思考事情有關係，因為當我們在建立整個研究對象的時候，是以一種傳統的「歷時性的描述」的時候，那麼它就會被侷限在

同一的範疇裡面。爲什麼？因爲我們研究的是同一的材料本身的因果關係。可是「結構主義」把「因果關係」變成「同時性的關係網絡」所構成的結果或效應，當他把變成一個「同時性的關係網絡」的時候，那代表我沒有辦法把我的材料侷限在同一件事的「因果關係」上面，就那個「時間性的因果關係」，而是要把它同時存在的事情產生因果關係。那如果要同時和不同的事情產生關係的話，那麼它便必然要結合不同的學科，因爲它同時所存在的因素，並不是這一個學科原本的材料和所界定的範圍可以處理的。那很有名的例子就是 BlueBear 在書寫菲利浦二世地中海的歷史的時候，他是通過地理的關係去描繪歷史。當他要用地理關係去描繪歷史的時候，便需要涉及到當時其他學科所能提供的資料。所以我們可以看到所謂的「跨領域」、「跨學科」從 50 年代便開始，從「結構主義」便開始，然後一直發展到 80 年代這個時候，比較極端的著作便是德勒茲所書寫的那兩本電影，那算是跨領域的一個高峰。或者說，他所書寫的《千高臺》也可以說是「跨領域」的高峰。同時還有 Paul Ricoeur 所寫的 *Interpretation*（詮釋）。我先介紹一下 Paul Ricoeur 的 *Interpretation*。他是詮釋學的大師，他是第一個哲學家，然後他閱讀了幾乎所有精神分析的文獻，然後他去寫了一本精神分析的書。然後他那本 *Interpretation*，他的論述方式跟他發現問題的方式是跟「精神分析」完全的不一樣，可是他去閱讀完全同樣的文獻。然後去提出一些問題，所以，就連精神分析範疇的學者在談論這本書的時候，就跟電影研究範疇的在談論德勒茲寫的電影非常地像。他們基本上會說：他說的都沒錯，可是好像沒辦法跟我們對話。因爲學術這件事情，學術這問題事實上，我們在這個學科上究竟甚麼樣的問題會是成爲核心，到底一個學者會提出甚麼樣的問題？學者提出問題後，其實還必須要其他學者去附和，那不是代表學問做的好不好，而是說這問題大家也覺得有趣，然後一起去做的時候，那個問題才會成爲問題。所以每個學科在這樣發展的過程中，一定會有幾個主要的問題。然後，甚至這個學科如果發展的夠久，譬如說「歷史學」或「哲學」一樣就會有幾個大的範疇和小的分類，然後在這分類裡又有些重要問題，就是這樣累積出來的。那麼如果是跨領域的時候，它常常產生一個效果就是可以去發現它們原本發展裡面所沒有去討論的問題。這裡面的跨領域很重要是說，Paul Ricoeur 對於「精神分析」的文獻幾乎閱讀過了，而且都有引用和分析，那是一項很驚人的工程。那德勒茲在書寫千高臺的時候，他和一個長期合作的左派的精神分析學者 Guattari，共同合著了這本書。那《千高臺》的重要性是在於：《千

高臺》每章有個主題，每個主題就會分成幾個段落，那每個段落他們用一種學門來討論那個概念。譬如說，假設有一個段落在談「空間」，他裡面就會有幾個段落分別是「數學」、「人類學」、「動物學」，他們跨領域的方式是這樣操作的。每個概念很多學科都有討論，但是該如何透過我對不同的學科處理這個概念的方式，我再去把它組構出我要談的那個概念。這是一個很複雜的工作，變成你必須要在不同的學科裡面找到相同的概念，這是在《千高臺》裡面的研究方式。那德勒茲的電影那兩本書裡面的研究方式也是把電影研究該研讀的書都跑過了一遍。而且他在整個研究成果的呈現，他也刻意的幾乎把這些文獻都有引用然後呈現出來，所以那工作量也非常的龐大，變成說好像一個人突然要變成電影研究的專家，然後引用六百多部的影片，所以那種跨領域，我為什麼會說他達到高峰，是因為之後也很少學者可以達到這樣的狀態。所以我們再回來看 **Rancière** 和 **Badiou** 的話，其實他們各自都蠻複雜的，**Rancière** 它本身哲學出身，可是他的博士論文是處理法國人庸俗化之後的宗教、基督教觀和整個左派思想的關係。那就已經有非常濃厚社會學和神學的味道。之後他又集中在「話語」的研究，因為其實 FONCIER 和傅柯的關係非常近，**Rancière** 的太太也是和傅柯一起做研究。所以說他開始對於「話語」和「權力」開始進行分析，所以他很長一段時間都投注在「文學理論」，而他的「文學理論」又和所謂的「政治」是連繫在一塊的。一直到後來到 2001 年之後，他大概分別處理了幾個範疇，從攝影、電影到當代藝術。所以他才會在 2005 或 2006 年的時候，在莫斯科雙年展所辦的的研討會上發表了一篇文章，題目就是〈普世性的災難〉。

楊雅苓：普世性和普遍性有一樣嗎？

黃建宏：基本上他有一點點不一樣，但我們通常都混用。

楊雅苓：嗯，他們好像都是同個字。

黃建宏：喔！這是中文翻譯的關係，照理說普遍性應該用一個字：GENERAL。這比較像普遍性，因為他的開頭---GENE，它的意思是同一個屬，同一類的意思，它是一種通俗性的意思。所以它比較像普遍，有一種大家都差不多、同一類的意思。那另外一個字：UNIVERSE。UNI 有統一的意思。GEN 是大家類別很像，可是 UNI 卻是統一的意思。在某種程次上，兩種好像差別不大，好像大家差不多就代表統一了，可是事實上它們還是有一個意義上面細微的差異。這細微的差異在於 UNIVERSE 常常會指涉說到底是要統合在一個怎麼樣的概念之下，會有一個統合的問題。可是 GENERAL 沒有一個統合的問題，它就是「像」，

有共通屬性這樣。

師大學生：全球是不是又在 global 下面？

黃建宏：其實這又不一样了。英文的國際化是 international，而 global 是在這之後的字。其實這兩個字也沒有大小之分，我們基本上對這個世界的概念是由「國際主義」所來的，從一個國家和國家之間的狀態，有一個「國際統合」的範疇。可是到了「全球化」時候已經不是那麼單一的指一個國家，而且在「國際主義」裡面，它往往界定的是通過國家和國家的關係去組成的。他不是用國族的概念去組成，而是分散成各種可能的機構都有可能是全球化裡面的一個點。所以 global 又是另外一個概念，而且指的是一個比較具體的事實或現象。可是 universe 這東西比較抽象，除非你指的是我們一般來講 cosmos 這東西，這就是一個比較具體地指稱。Universe 通常我們是指比較抽象的指稱，例如我們會說這個人有他的宇宙，這個人活在他的世界。

師大學生：我覺得這蠻好的，因為這破除了我長期的一些觀念。因為在 90 年代的時候，台灣一些後現代的創作就已經滿多了。因為我年紀大一點，加上又是做設計，所以我就在當代看到一些後現代的創作了。可是後來隔了那麼多年回到了學校，發現怎麼還在談後現代。就怎麼覺得時空怎麼拉了回去，其實也發現在不同角度看後現代會有不同的感覺。當時是在那個創作潮流裡面看後現代，那現在是在教育體制裡面談後現代。那個時空的後現代放到現在來談，感覺有種時空倒置的感覺。然後和我這二十年的印象又不一樣，而我產生了一些錯亂，所以我覺得需要回到哲學來談，把那個線索重新理出來。而拖了半年多到了今日才發現原來不是我錯了，而是我的時空和對象的時空是有些交錯的。就像老師說的美國拿的是 70、80，那其實後端這部分並沒有在他的課程概念裡面。那我看到的部分可能是 80、90 甚至是 2000 這一段的概念，所以這兩個放在一起都叫後現代的時候，那認知上的差異就會跑出來。但我想這差異很多年輕人未必知道這些東西，所以我覺得老師今天真的把他很清楚地釐清，包括「現代」怎麼發生的、「後現代」怎麼出來的，那所謂法國哲學家的「後現代」是什麼？美國的「後現代」是什麼？到了當代很多年輕人也不管是什麼代了，反正可以用就拿來用，所以他們很多東西都是和再一起的，所以他們其實很容易迷離的。我覺得這是需要透過依些系譜的分析去把它分析出來的。

黃建宏：如果有所謂「後現代主義」的話。這說不定是最後一個「主義」，因為在這之後是不是

「主義」都不是我們所關懷的事情了。儘管有些人說「後現代主義」是接續「結構主義」，那都是時空單純錯亂的一個狀態了。因為其實「解構主義」最早其實是從德希達那邊出來的，可是其實德希達的「解構主義」是從「結構主義」發展出來的。可是實際上「解構主義」被當作一個流派是在 1988 年一個叫做「解構主義」的建築展裡，當時哲學也還沒有宣稱「解構主義」，那建築展當時也邀請了德希達，這也就宣稱了「解構主義」。其實在這裡很好玩的是「後現代」跟宣稱「解構主義」大概相差的二十年，可是事實上這個典範的發展在哲學裡面就內容來看大概集中在十年以內，可是哲學又沒有宣稱「解構主義」，反倒是建築先宣稱的「解構主義」之後，哲學才慢慢把那些東西歸納為「解構主義」。所以我們到了今天勢必會混亂。那後現代你們認知到的是什麼？或是說在這幾次的讀窟的閱讀裡面對「後現代」的認知是什麼？

楊雅苓：這學期討論好像比較多和影像的真實和虛幻的。

黃建宏：那這和後現代有關係嗎？

師大學生：我的解讀是「後現代」在那個時代裡面，美國從法國哲學家拿去的時空是在戰後。在戰後以藝術家來說的話，在現代主義的時候有太多藝術家把形式都發明用完了，那麼到了「後現代」，那些藝術家基本上是沒有太多的形式可以拿來使用了。在那樣一個很想要表現卻又不能表現的情況下，藝術家採用的方式就是不在創造了，而是拼貼挪用別人的形式，於是大量的拼貼複合便產生了，例如說蒙娜麗莎加了兩撇鬍子也是創作，只要有觀念，沒有新的形式也可以創作，破除了所謂的「形式主義」。那在創作內涵裡面，他們批判的是「個人主義」、「英雄主義」，因為希特勒害慘了世界，所以他們批判英雄。那藝術家在創作上他們的議題是要有意義的，是要具有批判的「社會意義」的，不強個人的情緒與表現，而是強調社會上的意義。所以後現代裡面其實有很多藝術家會去聲援比如說：少數民族。因為在當時後現代是少數人種，所以他必須要連結其他的少數人種，才會有份量才能在舞台上站得起來。可是經過那麼多年之後，「後現代」儼然變成世界的主流了。那我個人對傅柯的最後一批東西蠻有興趣的原因是因為，如果我們假設民進黨也是後現代的人的話，在舞台上站久的時候，他可能有些東西是會腐化掉的，就是當政治和權力介入的時候。所以他必須要面臨到他必須要蹲下來重新在謙卑一次並再站起來的那個洗禮。所以我覺得這個時候，看到晚期傅柯有一些新的個人主義再興起的時候，那可能是一個時代和台灣在整個世界潮流趨勢中不可違逆的。我所知道後現代反對

「個人主義」、反對「形式主義」，個人的的是要在族群裡面存在而不是一個人就存在。所以人是消失的，主體是空缺的。例如「空場」那個展覽就是找回個人主體是什麼。可是那個人主體可能要避免回到過去現代主義時過度的「個人主義」，把社會的利益完全丟掉，所以那可能要找一個新的定位。

黃建宏：在剛剛你所談的狀態底下，可能有些東西我們能再討論。比如說我們拿現成物好了，現成物有沒有形式？

師大學生：是有的，是既有的形式。

黃建宏：所以那現在變成說，現成物也是有形式的嘛。那在理論思考上我們必須釐清說，如果「後現代」批判形式的話，那他批判什麼？

師大學生：所以這就是非常弔詭的地方。我有一個課程非常痛苦是因為老師他不要形式，可是他「不要形式」本身就是一個形式了。你必須要 follow 那個形式，那個形式宣稱你不要有「形式主義」，但是它讓你走進來本身就是一個形式了。那我覺得它本身是一個很弔詭和矛盾的...一種狀態。

楊雅苓：可是我覺得後現代在談它應該不是在談要不要批判形式的問題。有些理解可能和你很相近，但是我思考的角度有一點不同。如果講到現代主義，我對視覺藝術比較熟，可能會討論到本質論的問題。包含：藝術是什麼、為藝術而藝術。後現代是一個相對，你可能才會開始去討論說藝術只能為藝術嗎？我覺得那才是後現在要討論的問題，而不是在單純在因為他們之前發明了很多形式、很多運動所以我現在要這樣。以前的那些事情很多是不停的，感覺是想要找答案，我要去找到、我要去提出一個宣言，我要做什麼事情、我要反什麼事情，可是後面這些事情的時候並不是要去提出說：我要反對這麼做、我不要這個形式因為我用這個形式是一個老套。那好像什麼東西都用，可是關注的其實是一個議題性的問題，我覺得不是在一個「形式」的討論上面。

師大學生：我覺得其實那是一個因素，那是在那個時空底下。雅苓說的那個很重要，因為在那個時空的底下有太多東西需要去批判，但是有些「意識形態」的東西本來就很難用原有的形式去表現的，那在另外一方面是原有的形式要再創新好像有所侷限了，我剛剛所提到的不會是唯一的。

黃建宏：其實「後現代」如果我們把它分成兩個軸線，比如說 **Charles Jencks** 他所提的後現代和他們為什麼會用後現來來指稱是因為李歐塔所談的後現代。那 **Charles Jencks** 的後現代

是什麼？你們有沒有辦法去...？後現代有幾個重要的建築師，裡面有一個是 **Robert Venturi**，**Robert Venturi** 他提出了向拉斯維加斯學習，那現在這個變成說，如果這是一個起點的話，那向拉斯維加斯學習到底學到什麼？什麼叫做後現代？我會覺得我們今天關切的是一個理論思考的話，他就必須去貼近到底什麼材料產生什麼意義。**Robert Venturi** 你們有沒有看過他的書啊？那 **Robert Venturi** 跟拉斯維加斯學到什麼？拉斯維加斯有什麼東西可以看的？

師大學生：本身就沒有那個政治批判的東西了，在它身上比較沒有那個部份。

黃建宏：那現代主義有嗎？現代主義事實上是對世界非常強烈的危機感和批判所構成的，所以比如說希特勒。其實希特勒不算個人主義，而他是英雄。那英雄和個人有什麼差異性？因為所謂的英雄是承擔一個時代和很大族群的意義。所以比如說希特勒他的黨叫做社會國家黨，然後表示說其實希特勒那時候是社會主義，所以其實希特勒的社會主義是一個什麼樣的社會主義？導致後來變成了集權主義。

師大學生：...你知道他在照顧很多的人，你知道他是師出有名的，你不敢違抗他。可是他想的可是他認為的，其實很多人未必想要那樣。他認為我是為你好，我幫你服務所以你要跟著我走，可是在那底下不是每個人都願意的、都喜歡的，可是很多人是無法抗拒的。

黃建宏：可是你想想看喔，那麼當時後的德國人有沒有也處在這樣的情況下面？就說我們現在看到這樣的人會有點敬而遠之，這表示我們是已經活在一個比較「個人主義」的狀態底下，我們才會提出一個這樣的質疑。可是在那個時候的德國人，只有少數人才有這種意識到然後他們就會離開。可是大部分的德國人他看到的是希特勒都在服務我們，而且他講的我們都贊同。因為其實屠殺猶太人，是戰後被蘇聯的軍隊發現第一個集中營之後才揭露了，要不然德國境內並沒有在說明在屠殺猶太人。所以那狀態很微妙，為什麼德勒茲到了 60 年代都還在談論「法西斯主義」，因為「法西斯主義」事實上變成一個好像說，「法西斯主義」並不是一個非常自私或專橫的，並不是這樣。「法西斯主義」其實它重點是在說：那是一整個社會的「共感」，我這個社會進入了一個情境，然後產了一個共感，然後就會把所有的權力交付給一個「國家機器」去做，然後這個國家機器就會去進行一種獨裁的作為出來。所以那到底後現代在反現代，那我剛剛舉了建築可能你們比較不是那麼熟悉。那如果是李歐塔在討論後現代的狀況，那後現代是什麼樣的狀況？其實他最重要的就是取消大敘事的狀況。所以其實剛剛有在講到說，後現代在反對形式，如果直

接只是這樣講的話是不準確的，因為它會碰觸到很多的問題，可是它確實會反對一種形式，也就是反對所謂「普世性的形式」；它會反對「成爲一個流派」的形式，這是「後現代」所反的，就是說他們不要一種好像代表一個時代或代表的一個精神而有的普遍性的形式，所以其實也就是說後現代會因爲歐洲整個歷史的發展而出現，是因爲希特勒和史達林他們所表達出來的是，他們爲什麼會獲得那麼大的權力？他們爲什麼可以從人民、從社會獲得那麼大的權力，就是因爲他同時賦予了人民一個歷史的責任跟敘事，就是歷史大敘事的責任。所以這些人民才會覺得他們身負重任，就是要剷除惡、清除掉壞的，這是大家都想要的事情。所以你們要注意，比如說你們今天看新聞對不對，覺得這個人好可惡喔，然後突然你們有許多人覺得說這個人好可惡，爲什麼他不死一死好了。你想想看，假設猶太人爲什麼會被處死或被屠殺，很簡單嘛，就大家覺得他們該死的時候，他們就可以被處死。所以他們後來爲什麼會去談一個所謂的「日常法西斯」，就是法西斯這種東西是存在一個社會的人跟人的關係。我們隨時都有可能在任何情境之下就變成很「法西斯」，那所以說他們在經過大戰之後在 60 年代的發展，因爲經過大戰了之後，大家再也不相信「大敘事」，因爲「大敘事」都被拿來操作，而且「大敘事」沒有任何的根據。「大敘事」的成立是要個體去取消他自己的敘事、他自己的故事。所以說爲什麼 **Robert Venturi** 他向拉斯維加斯學習，是因爲所謂現代主義的建築是什麼？知不知道哪幾個建築師？就是像柯比意這比較大頭的。你們做美學的應該要知道，因爲美學在改變或是說藝術在改變，並不是說大家約好說，像傳 email 說我們明天一起怎樣，像快閃族一樣，並不是這樣。所有事情的發生都是非常局部的，然後它發生有一些偶然性怎麼樣而發展出來的。所以你們一定要去專注到每一個細節確切的發展到底是從哪裡開始的。比如說現代主義柯比意的東西有什麼樣的特點？柯比意，大家多多少少都聽過，那柯比意到底幹了什麼事？

蔡佩珊：就比較「功能性」的建築。

黃建宏：其實你們知道嗎？你們有去看過教堂嘛，然後也有看過宮殿的照片或廟宇。其實你只要看這個房間，爲什麼它是正方形？

楊雅苓：可以塞下最多的人，不會浪費空間。

師大學生：規格化。

黃建宏：那它規格化的根據是什麼？

師大學生：量產。

黃建宏：那量產的根據是什麼？

楊雅苓：發揮最大的效益。

黃建宏：發揮最大的效...果。

楊雅苓：效益。

黃建宏：那接下來就是說建築需要什麼效果？

師大學生：規格化方便複製。

黃建宏：所以我一直在問後面的根據到底是什麼？

楊雅苓：一個家的形式。

師大學生：一個 form。

黃建宏：廟也可以當家的形式啊，如果只是用那個形式。

楊雅苓：就具備的條件啊，功能上的條件而已。

黃建宏：然後其他的條件都不要？其他的因素都去除？

師大學生：就戰後嬰兒潮。因為戰後嬰兒潮需要很多的居住空間，然後開始蓋比較緊貼...

黃建宏：集合住宅？

師大學生：對。

黃建宏：其實這是柯比意的都市規劃，它的都市規畫是在戰後開始時現，理由就是你講的，就是戰後嬰兒潮、都市發展、工業發展還有他們要重建，然後有很多的重工業需要重新開始，所以他們需要大量的勞力，所以他們需要很快的蓋出大量的居住空間，這些房子可以符合最基本的生活需求，又最有效率，他們的活動要非常有效率，為什麼？都是要確保都市的生產力。那為什麼柯比意的思想和現代主義的運動其實在 30 年代就出現，只是在戰後他的理論和想法才和現實產生供需的狀態。那之前呢？

師大學生：包浩斯時代他們初期的時候也是。就剛開始現代的東西和手工的對峙，要起來也是蠻辛苦的。

黃建宏：包浩斯和柯比意當然是很有關係的嘛，還有和俄國的「構成主義」這樣連成一線，蘇聯、德國這樣連下來。那這樣需求是什麼？我為什麼會一直問這，他們到底需求什麼？他們到底想到什麼？因為其實我在想，假設有一個東西很重要。你在台灣看到台灣的理論者或創作者做出什麼東西，你都必須去問他為什麼會做出這樣的一個東西。其實這是一個

人文科學建構的很重要的東西。他絕對不會是說某某人是傅柯的專家，然後講說他對傅柯有什麼的看法，這是假的，你知道，因為這是一個成果。那重點是在台灣這個地方，到底是什麼讓他出現了這個需求，然後去發現了什麼問題出來。那現在的重點就在於柯比意為什麼會出現「現代主義運動」這樣的一個想法。我就直接講了，柯比意那時候為什麼會發現那個事情，是因為在 20 世紀初那整個歐洲的狀況，那時候歐洲知識份子有一個要求就是說，他們會希望社會透過一個「科學性的認知」，那他為什麼會出現需要透過一個「科學性的認知」去介入產生一個更好的社會，為什麼？是因為 19 世紀末到 20 世紀初的時候，那時候是工業生產達到新的高峰，因為技術大量的開發。特別是鋼架和玻璃，這些新的建築材料都已經出來，那就是因為整個工業的力量讓他們覺得應該把這種技術的理性用來改造他們的社會，那他們的社會為什麼需要改造，要不然那時候他們的社會都是文人官僚。大家在台灣都很熟悉那些東西，就是貪污啊、腐敗、官商勾結那些東西。就是在 19 世紀他們歐洲人也是這種狀況。所以他們歐洲人會期待這種工業合理的理性東西可以來改造這個社會。柯比意為什麼會有這種想法是因為他去了雅典，他發現就是說如果把希臘看做為西方文明的一個搖籃的話，他在那邊看到他們的建築非常的樸實，可是同時又具有精神性。可是他們那個空間的精神性來自哪裡？納空間的精神性不是來自繁複的雕飾，而是來自真正地給出空間。由空間的單純、由空間的純粹性去給出那崇高感。所以柯比意是在那樣的狀態下，他後來在雅典組成了一個叫做 CIAM 的會議，確立了現代主義運動。然後這個東西他們才會去確定各種功能性的建築的要點是什麼，所以柯比意那時候才會定出：陽光、綠地、空氣...總共四點把它定義為建築最基本的因素，也是構成空間最基本的元素。也是這樣的方式才會出現所謂的機能主義，也就是建築只要符合那個機能，然後建築師就透過滿足機能的狀態底下，以最直接、最節省材料的方式去表達出空間的精神。現代主義的高峰如果說最後一個人，可能是我們今天在談的 **Louis Kahn**、早期的安藤忠雄也算是。那我們回到 **Robert Venturi**，那他在拉斯維加斯學到了什麼？

師大學生：反對理性。

黃建宏：嗯...那拉斯維加斯是幹嘛？就是說其實 **Robert Venturi** 到拉斯維加斯的時候，那時候其實還沒有巴黎鐵塔那些，那時候比較像台中的大型理容院的門面，那時候拉斯維加斯柱子都很粗，而且還不是真的柱子，是假的用油漆畫的柱子，那時候拉斯維加斯很多這種

東西。那時候 **Robert Venturi** 就提出一個具實驗性的議題就是說：為什麼這種低俗的形式一樣滿足了功能，而且同時展現了姿態，但為什麼被判定為低俗？當他這樣一質疑的時候表示那當我們在用那些崇高的建築的時候我們追求的是什麼？那慢慢有越來越多的建築的立面為什麼做得那麼粗俗、那麼簡單，是因為它只要滿足最低限的展示功能就好了，人們其實會被挑起某種快感，雖然它不崇高但它會引起某種快感。所以 **Robert Venturi** 他的理論向拉斯維加斯學習其實代表了某種精神，就是取消 **high art**、**low art** 或者是聖俗之間的區分。另外就是說現代主義的建築精神完全是透過概念虛構，那就是說像柯比意的國際樣式，因為它適用於所有人類，到世界各地都通用，例如說到日本和美國都一樣是這樣的方塊。那 **Robert Venturi** 所提出來的向拉斯維加斯學習還有另外一個層次的精神，就是要向地緣的特殊性學習，就變成說好的建築或建築空間不一定是建築師的偉大追求所創造出來的，而是「地方性功能」所需求的而出來的。例如在曼哈頓後現代建築就會出現：明明是玻璃帷幕的大樓，但蓋到上面的時候會出現羅馬式的立柱。就是說他開始拼湊一些在建築的追求精神裡面不會把他們混在一塊的東西，這些東西變得它不一定有功能性，它可能純粹是裝飾性，所以裝飾性、去除大時代的共通性，這些東西就變成是後現代的特質。所以後現代簡單一點講，它是在現代之後，它反對現代，它其實反對就是一個普遍性和單一大敘述，這是後現代重要的特徵。所以後現代的淵源像你剛剛會提到蒙娜麗莎會畫鬍子，並不是杜象是後現代，而是整個後現代的特質、那個姿態和東西，如果把它們往前回溯的話，那通常也會回到杜象。因為在當時藝術家便反對以國族主義為藉口，去創造出一個大敘述。那我們如果回到 **Rancière** 這篇文章，他這篇文章大塊分為兩個部份，第一個部份為就最近雙年展的模式去討論雙年展本身到底構成了什麼問題？那你們對雙年展有什麼看法？因為這會涉及到 **Rancière** 這篇發言的那個問題的核心會和到底我們今天怎麼看雙年展有關係。那你們對雙年展有什麼想法？

師大學生：大拜拜。

黃建宏：那大拜拜指的狀況指得是什麼？大拜拜的狀況是我們對這次展覽的主題並不會去深究，然後通常我們講大拜拜的時候也代表：作品獨自的獨特性也不是這次展覽的重點。它的重要性在於它整個活動所展現出來的。大拜拜它展現了什麼精神？

師大學生：還是有種共同宣示的感覺，還是有共同大時代語言宣示的感覺。

黃建宏：那宣示了什麼？

楊雅苓：我們家的比較好啊！我們家辦桌辦得比較多啊。

黃建宏：其實這裡我們就碰觸到一個時代的矛盾性，Rancière 在他的發言裡要去強調的就是，就是一方面我們要吸收「多樣性」，我們要廣納各式各樣的差異性都弄進來的聚會，可是我們又不相信「大敘事」對不對！所以你不能太強悍有一個去統一這些東西的策展論述，那在這種狀況底下，我們到底認同了什麼？或是認知到了什麼？以這種「大拜拜」的形式。所以我們到最後會發現重點不在於它提出來的什麼樣的主題，因為以現在世界前十大雙年展來看，那作品的數量其實大到你沒有辦法好好去看作品，或是作品量大到沒有法好好去反芻那些訊息。在這種狀態底下，到底認同到了什麼？就像雅苓剛剛講的認同就是「我家」，比如說威尼斯雙年展，一個藝術家去參加威尼斯雙年展，那重點不是主題啊，重點是：「我去過威尼斯雙年展」。所以變成雙年展它，就說我們在整個人類思維的轉變裡面，我們去除了理念的認同。理念的認同不能太堅持嘛，因為太堅持就會取消掉藝術家各自的特質，我們去除了這些東西，可是又要讓大家聚在一塊。因為聚在一塊，才能讓大家相信世界大同嘛。因為如果西藏人永遠待在西藏、臺灣人永遠待在台灣，那你如何去彰顯出我們是多元的？所以你要表達出多元，你就要把世界各地集中在一塊，可是你集中在一塊又不能有一個集中的理由，所以到最後剩下什麼？威尼斯啊？它到底怎麼去確立那價值？若以威尼斯雙年展為例的話，那它怎麼確立它的價值？因為又不是策展的理念，然後它確實很多元，可是聚集在一塊它又不是很準確的，它又不能太準確，因為太準確它又變成獨裁。那到最後唯一產生的認同那東西就是「威尼斯雙年展」。所以我才會講它之所以成爲一個地方而有價值，是因為我們給了他一個價值，那這個價值是怎麼建立的？

楊雅苓：包容建立價值，包容多元。

黃建宏：那如果是包容本身建立價值，那是不是我們只要辦一個展，去找更多的藝術家，然後我們就可以比威尼斯更...。現在還有沒有這個可能？

蔡佩珊：我一直想到各個雙年展關於品牌建立的策略。

黃建宏：嗯嗯，所以我才會問價值。

楊雅苓：所以這樣也很難去打破以後威尼斯沒有人去參加，大家都來參加台北雙年展。

黃建宏：對啊，就算台北花很多錢、廣發邀請函、製作費給很高就可以是不是就 ok？是不是台

北就變得更多元？其實我們現在有一個困境就是說：其實我們現在沒有辦法比「更多元」你知道嗎？因為現在幾乎重要的雙年展在跑的也是那幾個人，所以所謂「多元」也已經達到飽和，就是你可能罵他你為什麼沒找我布農族，你可能要細到這樣才能講說你不夠多元，你不知道這世界上還有布農族，或者不知道這世界上還有什麼。所以我們在這裡為什麼 **Rancière** 會去談到「普世性」，到底什麼東西決定了「普世性」？「普世性」到底是一個什麼樣的想像？所以我們說的第一個部份就是說現在所有雙年展都擴張到這種狀況，這事實上就是一種普世性的追求。好像萬國博覽會要把所有的東西都包含在裡面，所以我們進入了一個萬國博覽會的時候。那我們現在的雙年展唯一和過去萬國博覽會不一樣的地方是過去的萬國博覽會它是要競爭，他裡面彼此在競爭，看誰最進步。所以我們現在在追求一種「普世性」，可是這種「普世性」又要避免落入一種「極權的普世性」。**Rancière** 所質疑的是目前的這種普世性，其實是「資本主義」和所謂的「自由主義」所開展出來的景象。好像是幾乎每個國家都有啊，都很平等啊，還要去計算女性藝術家有多少？第三世界國家有多少？這些比例一定要算好，如果太少都會被批評。可是在這樣的一個操作和算計當中，其實他也在朝向一個「普世性」，其實每個雙年展都在追求「普世性」。只是說那差別是在於說這是一個「資本主義的普世性」，就像你們為什麼會覺得它像在製造品牌，就是因為他是一個資本主義操作底下的普世性。那這個普世性和過去法國政治的普世性之間的差異性到底是什麼？

王婷婷：就是可以討論啊，它可以被討論啊，被大家注意到它的存在。

黃建宏：就說以前討論空間不大，為什麼？因為以前的普世性有一個統一的東西，如果你只要不是這個東西就不能進來，可是現在是所有的東西都能夠進來，所有的東西都有價值，簡單一點說就是所有的藝術家都是平等的。那雙年展為什麼是那些人去為什麼不是我去？為什麼？

楊雅苓：老師你想談「消費」嗎？就「資本主義」還是「消費」，所以是因為那些藝術家他們賣得好。

王婷婷：這和策展人有很大的關係。

黃建宏：像你剛剛說可能他們賣得好，或是和策展人有很大的關係，或是說和策展人的喜惡有關係。這裡面你會發現有一個東西不見了對不對！誰參加了雙年展與藝術無關，跟市場和人有關，也就是和「權力」有關。就是說你知道一個策展人他選作品當然是和他的喜惡

有關，可是只有一有喜惡就會造成權力不一樣。比如說在家裡媽媽比較疼老么，老么儘管他很小可是他權力比較大。所以說策展人在今天他可不可以談喜惡？喜惡的問題在藝術裡面的問題是什麼？其實我們在觀看藝術的經驗裡面，其實一直到 17 世紀甚至是 18 世紀，就是我們觀看藝術和喜惡很有關係，可是那時候的喜惡和好壞很有關係，也就是說我喜歡的是好的，我不喜歡的是不好的。也就是當時只有權的階級的人他才可以去談喜惡，可是他談喜惡不是講我喜歡或我不喜歡喔，他那時是講說：這東西是好的、是高尙的，這東西是不堪入目的。也就是說所謂我喜歡我不喜歡事實上是品味問題，這件事情一直到 18 世紀。後來到了 19、20 世紀的時候也就是「現代主義」的時候開始出現了「普世性」，過去的品味變成：我有修養、我受教育、我是貴族，所以我知道什麼是好。後來的「普世性」是在追求一種絕對，和品味和階級無關，可是它就是好。那這個東西也行之有年，整個抽象表現主義一直到 **Andy Warhol** 才被挑戰。在這之後就像剛剛有人講到了策展人的品味或喜好，可是在某個程度上又回歸到一個東西，只是說策展人並不是貴族、一個特殊的階層，只是說他是獨立策展人。獨立策展人他本身就是在一個地方打轉和獲得資源和權力所突顯出來的人。今天其實沒有一個策展人我們會說因為他主張的觀念具有開發性或啓發性，其實不會，因為所謂其實策展人他本身就是打拼出來的，他打拼出來再去拉他喜歡的藝術家，這些藝術家因為他拉起來所以他也打拼出來了。所以「資本主義的普世性」它使得藝術雙年展與藝術無關。

蔡佩珊：就回到剛剛所說的，現在的雙年展現象和「法西斯主義」有什麼不一樣，其實我覺得還蠻像的，就像之前的「法西斯主義」製造出一種整體的共感，就是我們要這樣去做。可是現在的雙年展可以說是「資本主義」的「法西斯主義」，它是製造一種恐慌感與分裂感，就是你沒有這樣做你就跟不上，就這樣啪一聲，所有的雙年展都變成這樣。

黃建宏：可是他確實有「集體的暴力」的因素存在，可是「資本主義」和「法西斯」之間有一個不同就是，「資本主義」它沒有一個絕對精神，可是「法西斯」有一個絕對的精神來只到。可是「資本主義」透過的是市場，可是「資本主義」有一個很怪異的狀況就是，要大家都買這個所以我就給這個，可是另外一個是，如果你抓對時機、佈置很好的話，你應該是反而給出和現有市場很不一樣的東西，來一下子扭轉在市場上的權力。

蔡佩珊：所以現在雙年展就像老師說的，那時候給了一個市場上一個不一樣的東西，所以後來這一波剩下再起來的就是跟著市場路線走。

黃建宏：而且現在很複雜的就是說大部份策展人都是打拼出來的，所以真的很乾淨色彩的人真的很少，因為他多多少少都有附屬的關係。

師大學生：「打拼」的意思是什麼？

黃建宏：「打拼」就是說，這不是一個藝術追求的問題，而是一個他必須在現實裡面經過什麼樣的努力和策略才出來。所以 **Rancière** 他這篇文章在「莫斯科雙年展」，是因為莫斯科剛辦而已，所以他現在就和他們說，你們之所以辦是因為看到很多雙年展都成功嘛，特別是城市需要雙年展來行銷。那可是 **Rancière** 在這篇文章的第二部份提出來一件事情，可是「共產主義」本身就是一種「普世性」的理想。**Rancière** 的理論特質就是會去觀察理論或美學的現象，他內部的邏輯是屬於政治性的。譬如說第一部份 **Rancière** 所提出的事實上可以對所有雙年展提出質疑，可是後半段那一件事情對俄羅斯是非常殘酷的一件事情。因為俄羅斯大部分人只要提到戈巴契夫都非常的唾棄，可是戈巴契夫在國際上被塑造成英雄，因為他終結了冷戰時期。可是為什麼俄羅斯人會唾棄戈巴契夫是因為他為了成為時代的偉人，太過於快速而草率的去瓦解掉蘇聯的經濟體制。其實 **Rancière** 這篇發言是非常策略性的，這一批人活在「共產主義的普世性」價值底下的人不一定快樂，可是碰到一個總書記帶進來「資本主義的普世性」讓他們生活痛苦和貧富差距拉大，在某種現實生活裡面他們是討厭資本主義那套模式，那麼強悍的進來他們原本的生命狀態。可是今天辦雙年展是他們用一種很歡愉的方式去迎接一個「資本主義」的實現，所以在這裡面 **Rancière** 把這兩塊很不一樣的東西，其實它內部好像都有同樣的邏輯存在，他把這兩個問題拉起來去思考。所以這個當然會涉及到哲學或美學思考，它有一個很根本的位置，就是說它總是期待著人的生命並不是那麼機械式的，例如說雙年展就是這樣玩、生活就是那樣玩，好像什麼東西應該怎麼樣就怎麼樣。所以說 **Rancière** 以一個哲學家介入這個問題的時候，他還是期待著...要不然我們還是可以這樣認為雙年展就是這樣，我們當初會放棄共產主義是當初的事情，台灣大部分的人都這樣想。可是他把這兩件事情拉起來有一個重要性就是自己如何去尋找自己的認同，而不是不斷地分裂。這便是 **Rancière** 在政治美學裡面很重要的一個歷程。

蔡佩珊：像剛剛老師講的，從現代會過度到後現代，從一種會推崇極限型的、有絕對中心的、歷時性的東西推到什麼都可以的後現代的共時性的，共時性其實又變成一種普世性，那我們又在之中不同尋找中心或是絕對值這件事情、不停的流變和跟隨。

黃建宏：那怎麼辦？那你們再回過頭來想說，如果什麼都可以時我們會不會焦慮？其實我們很難比較我們現在是否比過去焦慮，但至少當我們很自由、很自由，但為什麼還是會焦慮？當什麼都可以時是否是什麼都可以？比如說不去賺錢可不可以？假設今天什麼藝術形式都可以，那有沒有可能和老師說那我不做創作可不可以？或是去上班之後，和老闆說不工作可不可以？你會發現喔，過去自由不自由或權利的關係，你會發現，過去的人連和老闆說可不可以請假都會有很深的罪惡感，可是今天的一個年輕人直接和老闆講可不可不做這工作並不是這麼難，可是今天講這話並不是因為對工作的責任感，而是利益的問題。所以 **Rancière** 才會去談當一切都可以的時候，一定會回歸到基本狀態就是生存問題。所以我們的思想在朝向一個方向就是超越一切讓自己更自由，但有可能超越到最後就是讓一切就是回歸到基本問題，就是求生問題。因為我們好像不斷在往上超越，比如說我們的父母活在某種框架裡面，那我們現在解開框架了比較自由，我們還是會活在某個框架裡面，可是至少比以前...好。我們不斷在思想上前進或上升，可是我們現實的狀態卻不斷回到最基本的狀態。

師大學生：所以人類兩個根本的問題一直都沒有解決，就是生存的問題和滿足慾望的問題，它一直伴隨人類出現，所以是無止境的。

黃建宏：後現代發展到 90 年代的時候，在美國便出現第一批批判後現代的人，甚至裡面有很多後現代的大將，比如說詹明信、**David Harve** 等人。他們為什麼批判後現代，因為後現代他反對現代，反對很多事情，因為過去很多事情都沒有被反對，可是問題是反對解決不了事情。我反對好像或得了某種正義，在倫理學上獲得某種正義，但可能會使得你的處境更為麻煩。所以他們在重新批判後現代的時候，整個思維便進入兩個面向，一個是美學上的問題和倫理學的問題。那美學的問題是一個再現的問題。在後現代裡，我們拒絕代言，我們拒絕有一個更大的東西代表我們，但問題就是當最後我們拒絕所有幫我們代言的形式時候，那最後有一個問題就是如何呈現？所以那就涉及到再現的問題，那有沒有可能一個個體最純粹的再現？

師大學生：在 90 年代，布希亞講的新個人主義也是這個潮流之一，新的敘述的思想。

黃建宏：恩，個人主義...

黃建宏：...你爸覺得不對，覺得你怎麼可以去改名字？你是否有可能非常單純的把你爸爸所堅持的就是家族的「大敘事」，是否你有可能拿這理由對爸爸說，因為要反對家族的「大敘

事」所以要改名字。我有聽過有一個導演他媽媽是原住民，他爸爸是外省老兵。其實他媽媽很早就跑掉，是他爸爸扶養他長大對他也很好。然後他到台北念書念了幾年，有一天對他爸說他要改回原住民的名字，他爸當然很難理解，而他們感情、關係也有好，他給他爸的理由是：外省人是入侵者。你會發現說這裡面是個倫理問題，可能一般人不會到這麼激進、這麼誇張。可是事實上倫理的問題絕對不是一次就能解決所有，他很麻煩，就是說確實他接受某一種歷史的訴說，有某種歷史的正義，他想在這歷史的正義上有所彰顯，這也沒錯，可是這就很自然的產生了他和他爸的衝突。因為他並不是說當初的名字難聽，而是如果他覺得外省人不是台灣人，他不要接受一個入侵者的名字，所以說會發現如果把國族思想的東西放進一個家庭裡面，會造成家庭的撕裂。所以你會發現後現代對立的形式可以成爲一個思想的啓發，但是無法滿足現實的。他是一種斷裂的形式。

師大學生：其實教育上也是碰到這問題，我是覺得新的一代應該很有商榷空間，不應該用斷裂的方式。

黃建宏：所以後來很多東西都回歸到經濟的問題，因爲其實到後來會發現解決很多問題時不能透過思想、理念的對應或差異性去解決這問題，理念上當然可以保有自己的，可是在解決問題的時候都是在處理經濟的問題，你如何讓這個資源的分配，在雙方表達差異的時候減少不必要的消耗，這是爲什麼經濟問題在今日變得這麼重要。

師大學生：在車上聽到陳文茜的節目談到香港與台灣的差異，香港在時代上一直不被授權談政治，也習慣不談政治，所以都談經濟，所以在香港大家對於經濟問題的熟悉度是比台灣高很多的，所以比較有能力去面對全球化的環境。不過在台灣就是每個人都在談政治，反而不太懂經濟，對於經濟問題反而沒有能力去談，所以在面對這波全球化比較讓人擔心。

黃建宏：我在想在台灣應該會有第二波。台灣第一次非常強調經濟時是在 90 年代，當時出版了大量的書，我想第二波應該是在最近。不然在這之間都是行銷管理類的。

婷婷：Rancière 到底幹了什麼事？

黃建宏：他就是哲學家、教書啊。他很早在 1976 年就背叛了他的老師：阿圖塞。

師大學生：哲學家是不是和這些主義都無關？剛開始我讀傅柯還誤以爲他是後現代的人，後來讀到最後回頭想說發現他並無要下評論，只是他反映出那些並寫出來了，只是後來那些後現代主義者挪用並加上政治力介入便形成了後現代，傅柯其實本無意這樣，只是用歷史

加上哲學去寫出。所以其實哲學家是否就只是個旁觀者？是否也樂於當一個旁觀者？

黃建宏：其實宣稱出主義的也是哲學家。

師大學生：是一開始或是事後宣稱？

黃建宏：其實大部分會形成主義都是在後面，因為要形成主義他的體系需要很完整，或是當時的社會現象可以支持。當然也有人用比較誇張的方式，比如說今天他發明了一種說法便說這是什麼主義，可是往往你會發現這是無效的。

師大學生：你是說他們把它寫進來了，就把它拿去搖旗吶喊，或是把它寫進來了告訴後人有這麼一件事情，並繼續看未來的可能性，那他是在旁邊看還是去搖旗吶喊？

黃建宏：其實各種學者都有，這些都很難斷定。比如說你剛剛說哲學家是否都是旁觀者，如果是旁觀者的話，我們可能會質疑說你講這麼多是否有用，或你為什麼有這權力在旁邊看。而搖旗吶喊的人或許學術涵養沒這麼好，但是否有會產生比較大的社會影響力？這兩種人我們身邊都有嘛，其實都看得出來。





六、目標達成情況與自評

「讀窟」(E-Book Club) 從 96 學年度上學期 9 月份開始建置資料及籌畫，於 2007 年 11 月 23 日到 2008 年 6 月 20 日總共舉辦了十場讀書會。

從第一篇到第十篇的閱讀過程中，「讀窟」依序建構出一種具備主軸思考的閱讀脈絡，先於第一篇章的文本中，潛移默化的傳達種種閱讀文本的可能性，之後以其他篇章的閱讀引導學生展開閱讀的視野，文章篇篇獨立又彼此聯繫，從遊走城市到認知主體及權利的關係，進而思考異托邦的真實或虛擬。師生間彼此的提問答辨，有助於釐清文章的指涉及隱喻。在整個讀書會的討論過程中，不同環境、背景、學養的閱讀者會各自提出不同的參照，讓文章的文脈、意含從曖昧混濁到清晰透明。通過讀書會的溝通、辯論，處於學院體制下的藝術創作者或理論研究者，不論學生或老師都因此而獲得精進的機會，得以將這些藝術理論分析、解讀或再詮釋，並且轉化為個人的觀點或理念，架構出屬於自己的知識系統，並且運用在藝術表達上。這樣的知識積累，需要的就是不斷的累積閱讀經驗，並且通過和他人的交流才得以實現，而「讀窟」提供了最好的環境，成為知識傳遞的適當媒介。這樣的方式正如同「讀窟」的目標，所希望達到的是，將知識學習的力量凝聚成一個具有實質動力的「知識議程」。

七、執行過程遭遇之困難

97 學年度的「讀窟」在 2008 年 6 月 20 日的晚上暫告一個段落，在短短兩個月的時間裡，舉辦了十場讀書會，參加的學員以美術系各研究所的學生為主，包括零星其他學校的學生，而老師的參與至少也有兩位，其多元性具備一定基礎。

也許是延伸閱讀的範圍廣泛，部分學生當下無法立即轉換思考邏輯，因此在同學之間的對話及溝通上略顯疲乏，也許是同學們礙於理解力或語文的障礙無法完全明白文本的內容，或是羞於開口參與討論，所以在過程中，常常出現固定的同學和老師們對談，尤其大部分參與對談者皆為作理論研究的學生，反之，在會談的當中比較沒有機會聽到創作型的學生談到關於藝術創作上對文本的回應，這部分是比較欠缺的面向。

在執行的過程中，資訊媒體的運用需要加強宣導推廣，雖然「讀窟」已經建置出網際網路的交流平臺，也許是宣傳作的不够，或是學生尚未培養出在虛擬空間的對話習慣，大部分的參與者仍處於被動接收資訊的角色，等待被告知文本或相關訊息，所以對話的力度及頻率稍顯不足，所幸資訊的傳遞或是文本的交流獲得解決，驗證架設出虛擬空間中的「藝壇」指日可待。

在時間的安排上，因為不易在白天找到參與者共通的時間舉行讀書會，因此舉辦的時間多為晚上。本學期的主要時間是訂定在星期二或星期五晚上七點到九點的時間，有時候是學生及老師在上完一整天課之後，已經處於較為疲憊的狀態下來參與讀書會，在精神上、生理上有時形成一種負擔，譬如有些同學會在來不及用晚餐的情形下來與會，相同的老師們也有類似的情形出現。這些都是目前有待克服的困難。

在讀書會的過程中，氣氛常常是陷入嚴肅的對話當中，但是讀書會既然是 Reading Party，如果偶而以 Party 或茶會的方式進行也許可以軟化過程。雖然做學問的時候應該持有拘謹的態度，但是大部分的學生仍顯得保守與安靜，致使讀

書會的狀態嚴謹，不小心就會淪入「上課」的氛圍，反而降低彼此互動的頻率。

九、改進建議

就「讀窟」讀書會進行的缺失提供改進建議時，有幾個主要的重點，以下就逐點來探討：

第一點，需要考量老師及學生的基本需求，慎重考量適合舉辦的時段。譬如盡量避免造成學生或老師在沒有獲得適當的休息或用餐的狀況下，下課後必須立即的參與讀書會所造成的疲憊。

第二點，需要再延長每次讀書會舉辦所間隔的時間以及舉辦的次數。例如由原來的一到兩週舉辦一次，延長成三到四周舉辦一次讀書會。目的要讓學生有充足的時間閱讀並了解文本的內容，亦不會造成課業之外的閱讀壓力，提高參與的熱情，如此才能在討論的過程中產生有深度的議題及文本延伸。

第三點，在每次兩個小時的讀書會之前，安排三十分鐘的「會前會」。由於文本的選擇以外文為主，對於學生們來說產生些微的難度及挑戰。而「會前會」的用意是希望老師以導讀的方式，先幫助學生們釐清閱讀上因為語文的差異而造成的閱讀困難或偏差，希望學生於會議開始之後的提問或探討，能對議題有精準的切入或發想。

第四點，鼓勵學生的互動性。將文本的閱讀以更貼近學生的語言及方式表達，引導學生將經典的理論置放到自己的創作或研究當中觀看。加強文本當中「即時性」及「在地性」的特質。

第五點，網站建置的時效性及完整度提高。將資訊交流的平台架設完善，同時研究互動上的機制，培養老師或學生以網際網路的方式做知識性的交流傳遞。

十、附錄

(附件一) 讀窟海報

教育部中綱計畫：當代文學理論經典導讀

主辦單位) 教育部
協辦單位) 國立台北藝術大學美術學院

國立臺北藝術大學 高正仁教授
國立臺北藝術大學 簡經傳教授
國立臺北藝術大學 林松燦教授
國立臺北藝術大學 郭西鈺教授
中山大學哲學研究所 簡嘉嘉教授
中山大學哲學研究所 楊朝欣教授
國立臺北教育大學 林亦明教授
國立臺北教育大學 許月丹教授
國立高雄師範大學 黃麗妃教授
國立高雄大學 蔡坤成 張文雄
國立高雄大學 蔡坤成 鄭麗華
蔡坤成 鄭麗華

【49】
1071 (S) 9710710000 Printed Bodies - From Book to Text
1070 (S) 9710700000 Printed in Carroussel - Soldiers in the City
134 (S) 9710700000 Printed Assembly - The Subject and Power
1371 (S) 9710710000 Printed Assembly - Of Other Times
136 (S) 9710700000 For Great Good - The Society Of Survivors

【49】
ISBN#4408 24511287

[http://203-64-7-100/linearts/p/inn/2007E-Books20C1ub.htm](http://203.64.7.100/linearts/p/inn/2007E-Books20C1ub.htm)
<http://blog.yan.com/ebookclub>

(附件二) 報名表

教育部中網計畫
當代文學理論經典導讀

《讀窟》E-Book Club 報名表

姓 名	
服務單位/ 就讀學校	
系級組別	
E - m a i l	
電話/傳真	

承辦人員：廖芸菁 專案助理 e-mail: liao6944@finearts.tnua.edu.tw

TEL:02-2893-8254 FAX:02-2893-8789

文化快遞

(國家圖書館) 9160001.ctwnews.com

Culture Express 文化快遞
 臺北中華文化漢語推廣
 2008 9.11-9.24

1 月號
NO.92

地下天堂影展
12.28-2008.01.11

國立編譯館

Autumn, 秋意正濃, 希望您能別計瑣俗的瑣計, 去過月25號前, 選擇您想觀劇的戲院, 訂位早來人工更便宜, 來觀劇的請認明該戲院票價。

● 約克區華人英語講座
 邁向英語管理精英
 09月06日 12:00-12:30 戲院: 01909-2130
 講者: 盧鳳屏 01-07507-0301
 第二場: 04/09-04/12
 第三場: 03/02-03/12
 第四場: 02/06-12/12
 01地點: 聯合英文推廣協會 臺北亞答街102號 501 或 511-0700
 01講者: 謝月紅 老師 臺灣海峽文化研究會理事 兼 華僑社工專建設基金會 臺灣 3034 主席 王美仁 吳政忠 吳林福 謝明淵
 01查詢電話: 2746-3995-2746-0463
 01查詢網址: www.csbk.org.tw
 01學費: 台北地區 15000, 臺南 1000
 01備註: 參加英文班課程, 參加研習班或研習班, 可獲90折優惠。

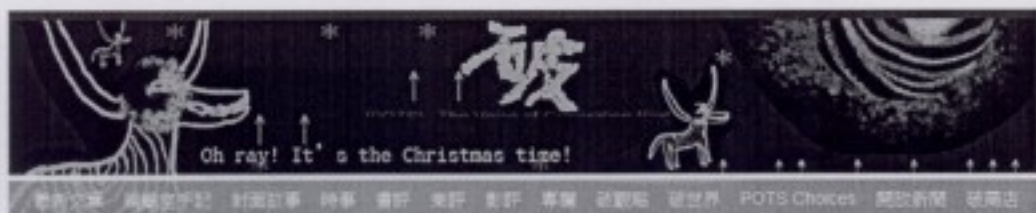
● 台北藝術大學美術學院 當代文學研習班 研習班一【酒樓】Book Club
 01時間
 01/08-11/10-21:30
 Day: Friday, October 10, The Society Of Spacemen
 01/16-11/10-21:30
 Space 2004 - Welcome to the Ocean of the
 01地點: 臺北藝術大學美術學院 641 研習室
 (臺北亞答街102號第一區)
 01查詢電話: 中山大學研習班文研 蕭淑華 02-2511-1111

● 華語班加入FB
 [Play Based Intervention]
 01時間: 01/12/12-01/13/12-01/19/12-01/26/12 共4天
 01地點: 臺北亞答街102號501-513研習室 臺灣美術大學美術學院 641 研習室
 01備註: 研習班, 專為新移民及外籍、僑民、1979/7/22-1981, 研習班人 研習室 501-513-2099 研習室 02-2511-1111 研習室 研習室 1999/9/94 研習室 研習室 研習室
 01費用: 本堂為3000元(24小時研習室)
 01人數: 30-100人(人數超過35人下收班費)
 01查詢電話
 1. 研習室之查詢
 2. 研習室之研習室 研習室 研習室 研習室
 3. 研習室之研習室 研習室
 4. 研習室之研習室 研習室 研習室 研習室
 5. 研習室之研習室 研習室 研習室 研習室
 01上課: 臺北亞答街102號研習室

● 英語班加入FB
 01時間: 01/12/11-11/10-19:00
 01地點: 研習室 研習室 研習室 研習室 研習室
 01備註: 研習室 研習室 研習室 研習室 研習室
 01上課: 臺北亞答街102號研習室

● 生命教育英語研習班
 01時間: 01/12/11-01/17/11
 01地點: 臺北亞答街102號研習室 研習室 研習室
 01費用: 研習室 研習室 研習室 研習室

開放城市



首頁

臺北藝術大學美術學院舉辦當代文學理論經典導讀－《讀書》E-Book Club

Start: 2007-11-23 19:10

End: 2008-01-15 21:10

讀書E-Book Club

【時間】

- 11/23 (五) pm7:10-pm9:10 Roland Barthes - From Work to Text
- 11/30 (五) pm7:10-pm9:10 Michel de Certeau - Walking in the City
- 12/4 (二) pm7:10-pm9:10 Michel Foucault - The Subject and Power
- 12/11 (二) pm7:10-pm9:10 Michel Foucault - Of Other Space
- 12/21 (五) pm7:10-pm9:10 Ranciere- Misadventure of University
- 12/28 (五) pm7:10-pm9:10 Rodowick-Paradoxes of the Visual, or Philosophy after the New Media
- 1/8 (二) pm7:10-pm9:10 Guy-Ernest Debord - The Society Of Spectacle
- 1/15 (二) pm7:10-pm9:10 Slavoi Zizek - Welcome to the Desert of the Real

【地點】

美術系F104教室

【指導教授】

專題

- 文章分類檢索
- 新聞報導

使用者登入

使用者名稱: *

密碼: *

登入

- 註冊
- 忘記密碼

廣告

SHOPPING CART

View your cart

搜尋

搜尋

熱門內容

今日:

- 誰「有話說的男孩」不屬於「男孩的陰影」？《黑豹》、潘世偉與社會的想像批評：《名模神探》
- 正確Hip-Hop，排外對台灣史上最重要的一張Hip-Hop專輯
- 關於singer-songwriter的一些神祕符號——訪談Joanna（王若琳）
- 從《春手記》：另類的「新書

總體:

- 誰「有話說的男孩」不屬於「男孩的陰影」？《黑豹》、潘世偉與社會的想像批評：《名模神探》
- 正確Hip-Hop，排外對台灣史上最重要的一張Hip-Hop專輯
- 關於singer-songwriter的一些神祕符號——訪談Joanna（王若琳）
- 從《春手記》：另類的「新書