

國立台灣大學文學院戲劇研究所

碩士論文

The Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Art

National Taiwan University

Master Thesis

流動的空間與消失的主體性：惹內戲劇中空間的後現代性

Fluid Space and Vanished Subjectivity:

The Postmodernity of Space in Jean Genet's Plays



林岳德

Yueh-Te Lin

指導教授：吳新發 博士、紀蔚然 博士

Advisor: Hsin-Fa Wu, Ph.D. Wei-Jan Chi, Ph.D.

中華民國一〇〇年一月

January, 2011

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

流動的空間與消失的主體：

惹內戲劇中空間的後現代性

Fluid Space and Vanished Subject：

The Postmodernity of Space in Jean Genet's Plays

本論文係林岳德（學 R96129015）在國立臺灣大學戲劇學研  
究所完成之碩士學位論文，於民國 100 年 1 月 12 日承下列  
考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

吳新崙

（指導教授）

紀蔚然

（指導教授）

蘇子中

何一梵

系主任、所長

林岳德

（簽名）

## 誌 謝

終於完成這篇論文，對我來說完成論文的這段時間裡，有太多回憶、太多過程在其中，我不知道這段過程自己改變或成長了多少，但我面對自己，面對生活確實有了不同的看法和感受。

謝謝爸爸和媽媽對我的寬容和支持，也請原諒我一直以來的任性；謝謝吳新發老師的指導，因為老師無比耐性，我才有辦法一步步的完成這篇論文，從老師身上，真實的看到學者應有的態度和風範；謝謝紀蔚然老師，老師總是能提出不同的看法讓這篇論文能有更廣一點的視角；謝謝何一梵老師，我永遠記得老師在口考過後還一頁頁的為我指出論文的問題，也教導我一些比完成論更重要的態度和思考，謝謝老師一直以來對我的關心，希望老師對我的教導能有一天在我的生命中萌芽；也要謝謝蘇子中老師願意擔任我的口試委員。另外還想謝謝兩位老師在論文以外對我的幫助。謝謝傅裕惠老師，老師在課堂的教導影響了我關於人生方向的選擇；謝謝姚坤君老師，老師的指導讓我更認識，也更能面對自己。

謝謝研究所同學的一路相挺、陪伴和鼓勵，你們總是在我茫然的時分，適時的敲醒我，特別是美娟、婉伶、挈儂、妍君和依屏，我很高興能夠認識你們；謝謝小矮人劇團的好友和老師，或許你們不知道，你們是我不斷想要更好的動力。

我沒想到短短的誌謝文會這難寫，因為在書寫的時分，又再次回顧了這個階段的點滴，充滿感謝與惶恐。

## 摘要

本文試圖從空間的角度出發，討論惹內劇作中空間所呈現出來的後現代性。在惹內早期的四個作品《死亡監視》、《燦爛》、《女僕》和《陽台》的空間設置上，已有後現代的流動性。在這些作品中，私密空間和公共空間的界限並不明顯，而且空間的設置看似有二元的權力關係，但這樣的權力關係其實是流動；依照李歐塔和布希亞的看法，權力只是空間安排下的演出，甚至可能只是一種娛樂，權力本身並不是真的存在。在這四個作品中，陽台都是一個如同烏托邦的地方。但烏托邦的英雄性在此其實是幻覺，英雄根本不存在。英雄式的悲劇性死亡也只是「擬象」，是遊戲的一部分。空間的內與外在惹內的劇作中形成如同巴舍拉所說的辨證關係，內外其實無異。惹內最後的兩個作品《黑人》和《屏風》，更把這樣的虛幻性擴大到劇場之中，甚至到了劇場之外。空間本身如同種族、膚色，都只是演出，真正的身份是不能確定的，主體性也隱藏在「擬象」之後，無從辨識。《屏風》更打破劇場內外空間的界線，使真實和虛幻在《屏風》裡更加難以辨別。

**關鍵字：**惹內、空間、後現代、權力、流動性、主體性

## Abstract

This thesis aims to discuss the postmodernity in the spatial structures of Jean Genet's theatrical works. The postmodern fluidity of space finds its expression even in Genet's early plays: *Deathwatch*, *Splendid's*, *The Maid*, and *The Balcony*. In these works, there is no clear-cut boundary between private space and public space. The spatial structures in these plays seem to present a duality of power relation; yet in fact the power relation in Genet's plays is quite fluid. Moreover, in the light of Lyotard's and Baudrillard's postmodern perspectives, the power relation in these plays can be well taken as a kind of *Mise-en-Scène* or entertainment. Power even does not really exist. For many of the dramatic characters, balcony appears like a Utopia for heroic performance. However, their heroic Utopia is nothing but an illusion. Hero never exists, either. Heroic death is a Simulacrum: it is only part of a game. In these plays, there seems a dialectic between internal space and external space as Bachelard comments -- internal space and external space may well reverse into each other. In Genet's later plays, *The Black* and *The Screens*, such an illusion expands into the whole space of the theater, even outside the theater. Genet's spatial structures, like the race and the color, are a kind of performance. In performance, no one is able to validate his/her authentic identity. One's subjectivity is hidden behind Simulacrum. *The Screen* even removes the boundary between internal space and external space of the theater. It is hard to tell the reality from the illusion in *The Screen*.

**Keywords:** Genet, space, postmodern, power, fluidity, subjectivity

# 目 錄

誌 謝 .....	i
中文摘要 .....	ii
英文摘要 .....	iii
第一章 緒論 .....	1
第二章 「現代性」、「現代主義」與「後現代主義」 .....	5
第一節 現代性.....	5
第二節 現代主義.....	12
第三節 後現代主義.....	15
第三章 房間——惹內劇作中空間的流動 .....	21
第一節 公共空間與私密空間的流動.....	21
第二節 權力並不在場.....	26
第三節 美感娛悅.....	37
第四章 陽台——從英雄到英雄的死亡 .....	40
第一節 英雄與烏托邦.....	40
第二節 死亡.....	49
第五章 世界一劇場——《黑人》與《屏風》 .....	57
第一節 《黑人》中的空間與觀看.....	57
第二節 《屏風》中的場景演出.....	68
第六章 結論 .....	76
引用書目 .....	81

# 第一章

## 緒論

惹內（Jean Genet）三十二歲在獄中提筆創作後，引起法國文壇注目。沙特（Jean-Paul Sartre）更以惹內的一生和他的作品做為他存在主義哲學思想的分析範本。在沙特的〈聖惹內：我的勝利是語言〉中，一開始就提到「他[惹內]第一個想要的，就是讓自己成為不可取代的存在。然而在給自己一個客體的特殊性，和在成為自己（be in himself）或成為自己的造金師傅和珠寶上，他並沒有成功。之後，他了解他是通過別人（through Others）或是為了別人（for Others）成為一個客體的。所以他決定要在別人的自由那裡銘刻上自己的特殊性」（243）。如同蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）所說，「惹內本身明顯且清楚涉入了自我變形的冒險。犯罪、性墮落和社會墮落，與最重要的謀殺都被惹內理解為榮耀的場所」（144）。在沙特對惹內的分析中，「沙特想要顯示的，是惹內如何藉行動和省思，花費一生時間來達到清明的自由行動。在出生被鑄造成——『他者』的角色，一個被拋棄的人，惹內選擇成為他自己」（145）。

惹內的作品確實呈現這樣的特色。菲利普·索迪（Philip Thody）在《尚·惹內——一份對他的小說與戲劇的研究》中，也常提到在惹內的劇作把犯罪浪漫化，裡面的人物和命運對抗著（155-219）。這樣的對抗使得惹內的劇本常呈現出如革命分子般的情感，裡面的人物即使是罪犯，也常像英雄一般，渴望有悲劇般的犧牲。有學者分析，這種英雄性也展現在惹內劇中的對政治、權力的反叛。馬丁·艾斯林（Martin Esslin）分析惹內的劇作時，就說「基本上，熱奈[惹內]的戲劇是一種社會抗議的戲劇」（156），而高德曼（Lucien Goldmann）也說：

惹內真正讓人感興趣的（以做為分析現代化工業社會和文學創作關係的例子來說），是他在他的作品中暗藏但卻激進的反社會，以及對今天

集體資本主義的敵意，這樣的問題仍活躍於的現代歐洲知識分子。下層社會已經從相互尊重的社會裡被驅逐了出去。惹內內化了這樣的驅逐並把它提升到了世界觀的層次。(52)

學者薩依德 (Edward W. Said) 也把惹內描寫成反帝國主義的英雄<sup>1</sup>。在這些學者的分析中，惹內的作品都是在對社會做出抵抗，這使得惹內似乎成了反社會的英雄<sup>2</sup>，但是在惹內的劇作中呈現出的真的是抵抗嗎？英雄在惹內的劇作中可能更爲虛幻，甚至可能是不存在的。

後來有學者指出了這樣的虛幻性。例如馬哈 (Mara de Gennaro) 在〈惹內留下什麼？〉一文中就說明，在惹內的劇作中沒有要模擬真實的情緒或歷史、也沒有神話的意義 (192)。也有學者以後現代的觀點切入惹內的戲劇。史考特·達勒姆 (Scott Durham) 就認爲，在惹內的劇作中，死亡沒有主體性；史考特用布希亞 (Baudrillard) 擬象的概念進一步說明死亡在惹內的劇作中只是擬象。而大衛·非尼 (David Fieni) 也從班雅明 (Walter Benjamin) 的理論出發，分析《屏風》一劇和布希亞媒體寓言的關係。這些後現代觀點提供了我們新的角度切入惹內的劇本。但這些學者以後現代學者的觀點分析惹內的劇作時，並沒有強調出「空間」的概念，而且大多著重在惹內最後的兩個劇本《黑人》和《屏風》。

空間一直是討論現代性、現代主義和後現代主義重要的切入點。在啓蒙運動以後，人們對「現代」有了不同的看法，「進步」成爲人們發展的重要觀念和方向。在這樣的氣氛和概念下，有些古典主義時期的觀點開始崩解，工商業發展與資本主義的生產概念使社會所有的東西都在高速汰舊換新，「變動」成爲這樣的情境下重要的氣氛。如何面對或批判這樣的變動，成了許多哲學家 and 藝術家重要的命題。

班雅明在〈論歷史哲學〉中詮釋了克利 (Paul Klee) 的畫作：

---

<sup>1</sup> 參艾德華·薩依德 (Edward W. Said)，《論晚期風格》(台北：麥田，2010) 170-193。

<sup>2</sup> 這或許也是爲什麼沙特要在惹內名前加一「聖」字，把惹內看成聖徒。



在克利的《新天使》這幅畫中，畫著一個觀看著的天使，好像打算從他凝神觀注的什麼東西上離開。他的眼睛瞪著，他的嘴色張著，他的翅膀伸著。這就是人們所畫的歷史的天使。他的臉對著過去。在一連串事件呈現在我們面前的地方，他看到的只是一場災難，殘骸碎片摞著殘骸碎片，拋在他的面前。天使想停下來，喚醒死去的人，把已經撞得粉碎的世界黏在一起。但是一陣狂風正從天堂吹來；這場風如此猛烈地吹開他的翅膀，以致天使沒再能合攏他的翅膀。這陣狂風不可抗拒地攬著他刮向他背對著的未来，而他前面的廢墟向上越堆越高。我們稱為進步的就是這場風暴。(1999：140)

歷史已從時間觀念轉成空間概念，如同索亞（Edward W. Soja）說明的，在關於後現代、後現代性的討論中，空間重新安置在思考和實踐中，並平衡了以前對歷史的偏重（1995：5）。「空間」在現代主義和後現代主義裡，都是重要的切入點。因此我們在重新以後現代觀點討論惹內的劇作時，空間是一個重要的主題。本篇論文就是企圖以後現代的觀點分析惹內劇作中的空間，希望這樣的討論能讓我們對惹內的劇作能有更完整的觀點。

在討論惹內劇作中空間的後現代性時，我們必需先說明與釐清「現代性」、「現代主義」和「後現代主義」的概念。因為「現代主義」和「後現代主義」在面對現代性的變動時有不同的觀點，在藝術作品的表達上也有不同的呈現。因此本文的第二章會先就「現代性」、「現代主義」和「後現代主義」的概念做分析，並更進一步從空間的角度說明「現代性」、「現代主義」和「後現代主義」的意涵，以此作為之後論述的重要基礎。

「流動」（Fluid）是現代性重要的特點，呈現與強調這樣的流動，則是後現代主義重要的觀點。如同之前提到過的，學者在以後現代觀點討論惹內的劇作時，多以惹內後期的劇本《黑人》或《屏風》為討論對象，但其實在惹內早期的

劇作中，場景的設置和安排就已經可以看見空間的流動性和不確定性，甚至在惹內最早的劇本《死亡監視》裡，就已經有非常明顯的不確性；《黑人》和《屏風》只是將這樣的意象更加擴張，並在形式上有了更明確的展現。因此，在討論惹內劇作中空間的後現代性時，早期的劇本也不能排除在外。所以我們將先討論惹內前期的劇本，再討論《黑人》與《屏風》，如此也能看出惹內在創作上的發展。

第三章就以「房間」為題，從權力、私密空間與公共空間的觀點討論惹內前期的作品《死亡監視》、《燦爛》、《女僕》<sup>3</sup>和《陽台》等四個劇本，並引用布希亞與李歐塔等學者的觀點說明這四個劇本中空間的流動性，也說明這樣的空間關係在惹內劇作中呈現出的權力結構，因為權力關係也是惹內劇作中重要的特點。本章最後也將點出房間裡的流動性同樣呈現在房間外，而第四章就進一步討論惹內劇作中外部的空間——「陽台」。

第四章以「陽台」為題，討論惹內前面四個劇作中內外空間的辯證。這樣的辯證又呼應了惹內劇中死亡和英雄的虛幻性。死亡和英雄是惹內劇作中重要的意象，這樣的意象在惹內的劇作中是和陽台這個地點連結在一起的。本章將引班雅明等學者對現代主義的看法說明現代主義中的英雄性，再以後現代學者的看法說明英雄是不存在的，而英雄式的死亡也只是幻覺。最後闡述在惹內前面的四個劇作中，我們可以發現劇中呈現出來的英雄性其實也只是個幻覺。

惹內前面四個劇本所呈現出來的概念，在他後期的劇本有更具體的呈現。因此我們將在第五章討論惹內後期的兩個劇作《黑人》和《屏風》。這兩個劇本的空間意象以及劇場空間的運用，把前面四個劇本所討論的概念，擴大到演員和觀眾之間，到了《屏風》，甚至擴大到了劇場之外。而且這樣的空間呈現所展示出的權力結構也呼應了種族間的權力結構。我們將用之前討論的概念來討論這兩個劇本，說明空間的後現代性在惹內後期的劇作中是如何在概念和形式上明顯的表現出來。

---

<sup>3</sup> 惹內的《女僕》有兩個版本，文中引用《女僕》的第一版以蔡欣欣中文譯本為主，引用《女僕》第二版則用 Bernard Frechtama 的英文譯本，筆者自譯為中文。

## 第二章

### 「現代性」、「現代主義」與「後現代主義」

在許多學者討論、批判或詮釋「現代性」、「現代主義」和「後現代主義」的論述中，「空間」(space) 都有重要的地位；但關於什麼是「現代性」、「現代主義」和「後現代主義」，在當代仍有不同的詮釋與批判，例如，索亞 (Edward W. Soja) 在《後現代地理學和歷史主義批判》開頭就指出的「有許多的現代性 (modernity)，許多不同的現代化 (modernization) 歷程，以及許多不同的現代主義 (modernism)；如果斷然地替這些字眼上加上「後」(post) 這個字首，我們也可以有同樣的說法」(3)。因此，在討論「後現代主義」空間理論的意義與其展現之前，我們必須先討論「現代性」、「現代主義」與「後現代主義」，以做為之後論述的基礎。

關於「現代性」、「現代主義」與「後現代主義」的概念，各家學者做過不同的討論。這裡並不試圖將各家學者提出的概念做清楚的劃分與討論，畢竟，這幾個概念也未必能有相對的本質或論述能做為我們劃分的基礎<sup>4</sup>。這裡試圖做的，只是想指出「現代主義」與「後現代主義」概念的差異性，因為這些差異性是我們之後討論「現代性」、「現代主義」與「後現代主義」的重要立基。

#### 第一節 現代性

德國學者哈伯瑪斯解釋說，「現代」這個概念早自第五世紀末開始，就一遍

---

<sup>4</sup> 在哈維《後現代的狀況》一書中，曾引哈桑將「現代主義」和「後現代主義」各種複雜關係做兩極化劃分的〈現代主義與後現代主義之間綱要的差異〉圖表，為比較的參考，但兩位學者（哈維和哈桑自己），都認為這種二分法本身是含糊而不可靠的。

又一遍地為社會所使用<sup>5</sup>。而這種以古典時期為模範的「現代」概念，到了啓蒙運動（Enlightenment）時期有了不同的看法。啓蒙運動這段時間，人的思考強調理性，將理性思考視為人認識真理的能力；他們開始摒棄宗教的觀點，他們打破傳統，追求「知識」<sup>6</sup>與理性。人們覺得，如此才能把人由宗教迷信之類的非理性思想中解放出來，而且覺得「對人類的正當研究是人」（哈維 21），他們接受了人類的創造性，贊揚科學，也接受甚至歡迎「巨大的破壞力量，把曇花一現、流變和分裂看成是一種必要條件」（哈維 21）。在這樣的思考下，社會不斷發展，人們往城市集中，工業開始起步<sup>7</sup>，資本主義也在加速發展，所有的一切開始往「前」<sup>8</sup>走，「現代性」的概念於是因應而生。「現代性的經驗就是日益加速的都市化、工業化和科技變革」（史特肯 274），就是在這種高度向「前」的時代所經歷的社會經驗。而這些都是因為工業發展、資本主義思想抬頭以及其背後的意識形態有著密切的關係。學者索亞也同意「現代性做為一個可以一般化的，可以劃分的時期，是從歐洲的啓蒙運動開始」（2004：5）。

而就哈維和其他學者的看法<sup>9</sup>，啓蒙時代的思想有個重要的概念，就是「進步」。啓蒙運動後，人們不再把自己和過去連結在一起，而是看向未來；人們也不再於特定的歷史時期和傳統中尋找典範或永恒的特質，動盪與變遷成為現代性重要的特色，但同時也包括樂觀主義，深信人類有更好、更進步的未來（史特肯 274）。而這樣的「進步」在十九、二十世紀伴隨著快速的都市化，而更加到達高峰<sup>10</sup>。

在這樣的情境下，不斷「進步」的社會，使傳統社會開始產生崩裂，人自

---

<sup>5</sup> 引自《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》；哈維在《後現代的狀況》同樣引哈伯瑪斯的眼光，說明「現代」來源已久，但「現代性」卻是啓蒙時代的思想。

<sup>6</sup> 這裡的「知識」指的是笛卡兒式理性思考脈絡下的知識。

<sup>7</sup> 工業的發展和後來班雅明所說的「複製的年代」有很大的關連，於後說明。

<sup>8</sup> 在此的「前」有啓蒙時代「進步」概念的方向指涉性。

<sup>9</sup> 如哈維、索雅、瑪莉亞·史特肯等。

<sup>10</sup> 參《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》

己產生一種集體的疏離（alienation）感，而且同時對於未來抱持了焦慮和烏托邦式的樂觀主義（史特肯 42），這是「現代化」情境中一個重要的特點。人們生活在不斷步的社會，對未來有一個美好的想像，覺得我們往更好的地方邁進。啓蒙運動給的這個美好的想像，是關於公眾幸福和個人自由的希望。但我們也同樣感到虛無，因為在「現代性」的工業資本社會中，所有的東西都快速發展，往前進步，我們身處在一個環境之中，這個環境迫使我们毀壞自己所製造出來的一切東西。

馬克思（Karl Marx）在《共產黨宣言》中，對資本主義的結構性矛盾有深刻的分析：

……各種行業組織之間的分工隨著各個工場內部的分工的出現而消失了。

但是，市場總是在擴大，需求總是在增加。甚至工廠手工業也不再能滿足需要了。於是，蒸汽和機器引起了工業生產的革命。現代工業代替了工廠手工業，工業中的百萬富翁，一支一支產業大軍的首領，現代資產者，代替了工業的中產等級。……現代資產階級本身是一個長期發展過程的產物，是生產方式和交換方式的一系列變革的產物。……資產階級除非對生產工具，從而對生產關係，從而對全部社會關係不斷地進行革命，否則就不能生存下去。……生產的不斷變革，一切社會狀況不停的動蕩，永遠的不安定和變動，這就是資產階級時代不同於過去一切時代的地方，一切固定的僵化的關係以及與之相適應的過去被尊崇的觀念和見解都被消除了，一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了。一切固定的東西都煙消雲散了，一切神聖的東西都被褻瀆了。（28-31）

馬克思的論述，被許多學者引述作為說明「現代性」概念的重要文本<sup>11</sup>，而伯曼（Marshall Berman）更把上面引用的《共產黨宣言》段落，做為發展他「現代性」體驗的論述基礎：「所謂現代性，就是發現我們自己身處一種環境之中，這種環境允許我們去歷險，去獲得權力、快樂和成長，去改變我們自己和世界，但與此同時它又威脅要摧毀我們擁有的一切，摧毀我們所知的一切，摧毀我們表現出來的一切」（15）。在這樣的情境下，不可能有固定不變的東西存在，「唯一」的觀念被打破，沒有「絕對」的論述，穩定性受到動搖，我們彷彿置身在某種洪流之中。而在這樣的「現代性」洪流中，我們對空間的看法也開始產生和以往不同的思考和論述。

啓蒙運動開始時，理性崛起，那時人們對空間的看法是數學性的。這種知識性的概念，是以笛卡兒的理性思維方式為基礎<sup>12</sup>。笛卡兒用一套方式，作為「空間」的表述方法：

笛卡兒認為空間可以用數學的方法加以劃定和測量。他以三軸的笛卡兒網格來組織空間，三軸兩兩之間以九十度相交而形成一個三度空間。笛卡兒空間是源自於笛卡兒理論中觀看世界的理性方法，而且是建立在有一個全知、全見的人類主體這個前提之上。（史特肯 139）

笛卡兒認為空間可以用數學的方法加以劃定和測量，這就是我們所說「笛卡兒空間（Cartesian space）」的概念（139）。史特肯更進而指出，笛卡兒式的理性思維，影響了理性主義和啓蒙運動「進步」的觀念，「隨著笛卡兒而來的理性主義和科技的提升，已在這個時期確立了穩固地位，並為後來的現代性（modernity）奠下良好的根基」（140）。

---

<sup>11</sup> 如列斐伏爾、哈維……，以及之後引用的伯曼。

<sup>12</sup> 笛卡兒的理性思維方式唯笛卡兒論述了一套思考方式，而這思考方式後來成為我們「科學方法」思考的依據，也是後來說理性思維模式的思考方式。

但這樣的空間被索亞視為是「死的、固定的、非辯證的、不流動的」(1995：19)，因為這樣的空間觀，基本上是把空間看成物質性的，如同一個容器般，是實體<sup>13</sup>。相對於空間，時間則是「豐富的、多產的、活生生的、辯證的」(同前19)。但隨著工商業發展、資本主義興起，科技也持續的發展，新的媒體陸續誕生，我們對空間慢慢有了不同的看法，其中城市的興起，更讓我們對空間有了不同的認知：

十九世紀和二十世紀私人領域的出現，以及地理移動的巨幅增長，意味了城市居民擁有以新穎且有時候很劇烈的方式，建構或重構他們認同的可能性。……城市是「現代性之鏡」，讓我們得以同時身為個別主體和不同群體與部落的成員而自我反思。(帕克 200-201)

伴隨著「進步」而來的各種改變，使我們對空間的想像已經和笛卡兒式的空間想像不同了。

馬克思的理論把空間視為資本主義商品化的一環，而在這樣的論述中，空間被置於歷史（時間性）的範疇之中。雖然在索亞的看法中，這樣的論述仍是把空間置於歷史之後，「這種持續已久的認識論<sup>14</sup>，在定義什麼是具批判力的洞見與詮釋時，替『歷史的想像』保留了優勢的地位」(2004a：19)，但我們不難發現，這樣的空間觀把空間和歷史置於同等變動的位置，而不再獨立於歷史之外。

班雅明在其批評中，更把空間觀念加入其論述。他說「“誘人銷魂的敘事麻醉”需要一種激進策略，包括“炸毀”埋的歷史對象使之脫離其時間距，而深入一具視覺的、意象主義的（imagistic），以及空間脈絡化」(帕克 27)。班雅明對於「現代性」的都市想像，「大力反駁了以『歷史之為進步』來說明都市發展的做法，同時強烈宣稱在都市生活的社會建構中，主觀想像和記憶有其一席之地」

<sup>13</sup>哈維在《後現代的狀況：對文化變遷之緣起的探究》一書中，有同樣的看法。

<sup>14</sup>指馬克思主義的歷史唯物論。

(帕克 28)。用學者列斐伏爾的看法，空間性在這裡被理論化為人文主義的心靈建構，是主觀的空間的再現，而不是對於物質性的“再現的空間”（space of representation）的客觀描述，「它的最顛峰狀態包括巴希拉[巴舍拉]（Bachelard）所用的“空間詩學”（poetics of space）<sup>15</sup>以及詹明信（Jameson）所用的更晚近的概念——認知繪圖（cognitive mapping）<sup>16</sup>」（哈維 20）。

後來的學者，像傅柯把空間看成權力的一種表現形式。在<地理學問題中>中，傅柯說明：

很多人經常指責我對空間的著迷，而空間也的確曾經令我入迷，但是我藉由這些觀念來思索，也確實找到了我基本上要尋找的東西：權力和知識之間可能存在的關係。一旦知識可以用區域、領域、移植、移位、轉換等觀念來分析時，我們就可以掌握知識做為一種權力形式與傳散權力作用的過程。……如果我們試圖騰寫這些關係 就會用到場域、區域和領域等觀念，指引我去思考支配的形式。（1993：391）

空間被帶入了社會運作的範疇，後來的學者索雅更試圖把歷史、空間、社會三者帶入「地理學」討論的內容之中<sup>17</sup>。

除了城市的興起，還有一個重要的改變，就是大眾媒體。「大眾媒體的崛起發生在現代性社會（modernity）時期，……而大眾社會（mass society）一詞則是用來描述開始於工業化初期並在二次大戰之後達到最高峰的歐美社會形構。

『大眾』一詞被包括馬克思在內的政經學學者所採用，用它來陳述工業資本

---

<sup>15</sup> 在巴舍拉的《空間詩學》中，他以現象學的分析方式分析了空間的意象，空間除了物質性的功用外，更包含了我們對空間的想像與認知。

<sup>16</sup> 詹明信說明，在全球性資本主義的體系中，人們迷失了自身主體的位置。因此我們每個人對空間要重塑新的認知，而如果每個個體能增強，並明確其所處的地位，也就增強了認知社會現實的可能性。

<sup>17</sup> 關於索雅的地理學討論，在後面關於後現代主義中，有介紹其思想。



主義（capitalism）崛起後的社會形構」（史特肯 184）。「大眾媒體」在媒體理論中是個負面用語，指的是「這群媒體觀眾只體驗不加批判且被動的接收媒體的操作和訊息（184）。大眾媒體有能觸及多許多全國性和全球性觀眾的本事，所以在社會中有極大的權力，因此在「現代性」的烏托邦樂觀的想像中，這代表一個擁抱全球連通的到來，反烏托邦主義者則擔心優勢文化會利用媒體來主宰世界（118）。

而哈伯瑪斯更從媒體的角度，說明在「現代性」情境下，我們對空間想像的改變，首先是公私領域的想像和以往的不同：

十九世紀起，國家學校教育、徵稅、建築和衛生檢查，全都開始侵蝕了它的領土——「家庭私密領域偷偷摸摸的掏空」，到了二十世紀，「在家屋和城市配置上得到了建築的表現」。這個過程的結果意味著，「私人領域的喪失，以及有所擔保的接近公共領途徑的喪失」，「是當今都市居住和生活模式的特徵」。（泰勒 203）

於是，我們進入一個新的想像領域，泰勒分析哈伯瑪斯的看法，說明「經濟或許是市民社會達成獨立於政體之身分的第一個面向。不過，公共領域緊追其後」，對哈伯瑪斯來說，「公共領域」是一個共同的空間（a common space），社會成員可以在這樣的空間裡透過各式各樣的媒體聚首」。哈伯瑪斯對「公共領域」更重要的看法是，「公共領域是現代社會的核心特質之一，就算是在公共領域受到壓抑或操縱的地方，它也同樣必須被假造出來<sup>18</sup>」（泰勒 136）。哈伯瑪斯說明了在「現代性」中，對於公/私領域、和現實空間/虛擬空間的想像不再如此明確的分離，它們甚至是沒有界線而相互流動的。

從啓蒙時代開始，我們慢慢進入一個不斷「進步」的「現代性」情境中，而

---

<sup>18</sup> 關於「假造」（或說虛擬）的領域，後現代主義對此有特別的看法，於後說明。

在這樣的情境下，工業化的生產、資本主義的發展、城市的發達和媒體重要性的擴張，使我們對空間的想像有了不同的看法。我們對空間的思維不再是笛卡兒式的，把空間看成是物質容器；空間更包含了我們對社會、歷史（時間）的想像。「現代主義」和「後現代主義」就是在「現代性」情境中產生的思想及表現形式。以下試就「現代主義」和「後現代主義」及其空間表現形式做討論。

## 第二節 現代主義

在「現代性」不斷的「進步」中，現代主義重新檢視這些活動，但他們接受進步，「他們想找出在裡面有什麼東西是在『阻礙』進步，並且將那些東西替換成新的也因此更好的東西，來達到那些舊有東西原本希望達成的同樣目標」（詹明信 198）。沒有限制且自我引導的進步感，便鑲嵌在現代主義之中（史特肯 310）。本質上，「現代主義是奠基於傳統的人類主體（subject）概念之上。在這個脈絡中的主體，是自知、統一且完整的。認為主體具有全然的意識和原真性，是行動與意義的獨立源頭，這樣的主體觀念有部分乃源自於十七世紀笛卡兒以降的西方哲學傳統」（帕克 274）。

關於上述的「原真性」概念，可用班雅明在《機械複製時代的藝術作品》中的看法來說明。在資本主義的時代，藝術品是可以複製的，而隨著印刷術的出現，藝術品能更快的被不斷的複製出來。「這種複製方法第一次不僅使新的產品一如既往地大批量銷入市場，而且以日新月異的形式構造投放到市場」（班雅明 6）。但班雅明認為「獨一無二的藝術作品具有一種特殊氛圍（aura）。它的價值來自獨特性和它在儀式中所扮演的角色，也就是說不管它和宗教有沒有關係，它似乎都帶有一種神聖的價值感」（史特肯 148），原真性（authenticity）概念是影像有沒有價值的關鍵所在。班雅明指出，人們認為複製品的原作比它的副本更具原真性；用班雅明的話來說，原真性是無法複製的（148），這個「原真性」的概念，是現代主義重要的思想，而如哈維所說「如何『表達』這一切混亂之中永恆不變？」

<sup>19</sup>，成了現代主義者的一個重要的課題：

他們理解自己流變的品質，卻從逝去的時刻中抽取出它所包含的一切永恆的暗示，成功的藝術家就是那種能夠從“我們時代之美短暫、流變的各種形式”中發現普遍與永恆，“萃取出生活之酒苦澀或醉人的風味”的人（波特萊爾，1981: 453）。（哈維 31）

如同哈維所說明，現代主義者們將承認短暫和瞬息是他們的藝術的中心，但他們在瞬息之中，希望找出不變的、共通的永恆。而在空間安排上，現代主義建築師和作家期望能找到表達它的某重特殊的形式。因此，「現代主義從一開始就專注於語言，專注於發現表達永恆真理的一種特殊方式」（31）。

但現代主義的主體觀念，慢慢受到許多學者的質疑或修正，覺得人本身不能決定自己。像「馬克思強調人類是受制於勞力與資本的集體性產物」（Richard 237），除非我們的社會能有根本的結構改變，否則我們就是資本社會下的一個「產品」。而傅柯則認為主體是透過論述（discourse）和啓蒙運動的機制性實踐所產生的一種實體，但傅柯的主體性是在權力結構中建立出來的，從來不是真正有獨立性的主體（Richard 237）；如同伯曼說的「傅柯說出了人沒有自由的可能」（伯曼 46），人類的主體性在此受到挑戰<sup>20</sup>。

在《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》中，史特肯也從主體在「觀看」中所扮演的角色，來討論現代主義者眼中的主體性。就現代主義來說，人是城市漫遊者（flâneur），如波特萊爾所說，「城市的漫遊者身在其中，但對四周的景色漫不在乎」；而「假使如同佛瑞伯格所主張的，現代主體是自由浮動在城市的消費空間和奇觀中的觀看者」（275），到了後現代主義，主體成爲了流

---

<sup>19</sup> 此處的「混亂」指的是現代性中的不確定性。

<sup>20</sup> 在《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》中史特肯同樣也認為弗洛伊德也對人的主體性提出質疑，因爲人的行動總是受到潛意識的影響。

連於市郊購物中心的購物者。

這樣的概念也呈現在現代主義對空間的想像。前面說明現代主義期望在混亂變動中尋找瞬間永恆的靈光，這使得現代主義在空間規化上，總帶有著烏托邦的想像。學者詹克斯（Charles Jencks）以山崎實（Minoru Yamasaki）的布魯特－依果住宅說明現代主義的建築：

這個優雅的十四樓高方正水泥建築有理性的「空中步道」（streets in the air）（原意是要避開車子，卻反而不能避開犯罪）符合柯布所說「都市主義三個基本的愉悅元素」：陽光、空間和綠地（他駁斥傳統的街道、庭園和半私人的空間）。它將步道和車道分開，有遊戲空間、公共設施如洗衣店、托兒所、交誼中心，都是傳統型態的理性設計。這個清教徒風格整潔、健康的醫院式隱喻，以優良典範來將美德注入居民之中。好的形式是為了要引進好的內容，至少是好的結果：這種抽象空間的智慧型設計是為了要提昇建康的行為。（詹克斯 28）

現代主義對空間的想像還是如同啓蒙運動所追求的，以理性為出發，做出實用的規劃。我們可以發現，這樣的設計，其實對空間有著烏托邦的想像。他們希望這個空間是穩固光明的，帶著一種典範的氣質，希望帶著人們追求一個「更好、更優良」的設計，也期待這樣的設計能帶給人們更好的未來。對此帕克（Parker）有更進一步的描述：

城市做為開展事件、演出敘事以及決定命運的悲劇空間，我認為這種城市意涵是現代主義都市的本質。對照於返祖現象的烏托邦，例如花園城市和傳統鄰里設計，我們便從舞台的動態形式進展到活人畫的靜態意象，所有自相矛盾都消除了，永恆的秩序盛行。（100）

現代主義在空間裡帶著對永恒瞬間的追求，成為對烏托邦的追尋與想像，這使得烏托邦也帶有英雄性，包涵了不會改變、不可複製，不能企及的存在。但這樣的英雄性在後現代主義的觀點中，是不存在的。

### 第三節 後現代主義

在《現代地理學思想》中，李查·皮特（Richard Peet）直接指出，理論上的後結構主義（poststructuralism）和後現代主義（postmodernism），幾乎就是法國事件的直接產物（310）。「1968年五月，巴黎學生聯盟的起事者和勞工階級鬥士，在自發的革命動亂中同時起義。有那麼一小段時間，基進現代主義的夢想似乎就要以基進的、社會無政府主義的形式（工人自治，參與式民主……）實現了」（310）。

不論這樣的看法是不是廣為人所接受<sup>21</sup>，但五月事件，確實使資本主義「現代性」所謂的「進步」受到某些質疑。另外，一些學者如詹明信就用「後現代」說明資本主義的轉變：

「晚期資本主義的文化邏輯」，這是文化評論家詹明信（Fredric Jameson）1991年那本後現代主義名著的副標題。這項定義強調了在後現代文化生產模式的浮現過程中，經濟和政治條件所扮演一形構角色，包括戰後的全球化（globalization）、新興資訊科技的竄起，以及傳統民族國家的瓦解。（帕克 272）

不過我們也可以藉由李歐塔（Jean-François Lyotard）的看法說明後現代主義的開

---

<sup>21</sup> 如《觀看的實踐》就說明「我們很難明確的指出後現代主義的起始點，不過大多數評論家把它和1968年後的時代聯想在一起。對於後現代主義究竟是一個時期、一組風格，或一套更廣泛的政治和意識形態，大家的看法也莫衷一是」（272）。

始。

「李歐塔 (Jean-François Lyotard) 指出，後現代理論的特色就是高度質疑這些後設敘事，質疑他的普世主義 (universalism)，以及它們能夠定義人類狀況的這個前提」(Richard 286)。李歐塔批判整體化和普遍化的理論與方法，偏好差異和多樣性。他拒絕普遍化和基礎理論，以及認為某種方法或一組概念具有較優越地位的宣稱：事實上，這些觀念被視為恐怖極權化的理論化 (Richard 333)。

李歐塔直接反對一個統一的觀念，哈維則直接點出後現代主義一個重要的核心：

「我們發現像傅柯和李歐塔那樣的作者直截了當地攻擊任何可以成為把一切事物聯繫起來和表達出來的元語言、元敘事或元理論的概念。……李歐塔實際把後現代簡單界定成了“對元敘事的懷疑”」(64)。

依前引班雅明「原真性」的概念，我們可以說後現代主義是對原真性的概念抱持懷疑態度，「批判當下 (presence) 這個觀念也是後現代主義的主要面向之一，而當下這個觀念正是現代主體概念的根本所在」(Richard 286)。以下我們用布希亞的概念更進一步說明。

《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》一書中提到：

法國哲學家布希亞曾經這麼描述過二十世紀末，說它是一個比真實更真實的紀元。在我們剛剛走過的那個年代裡，複製 (reproduction) 與再現 (representation) 是影像最主要的運作方式。……是因為它們乃意義與再現消失的地方，是我們無法判斷何為真實的所在。……擬象 (simulation) 取代了再現，成為當前的影像新範式。……擬仿物與再現不同，它不必參照現實，它無須仰賴真實物件或其他世界就能獨立存在。布希亞的詞彙中，超真實 (hyperreal) 壓過了真實，擬仿物則藉由新媒體興起，成為後現代 (postmodern) 存在的新形式。(169-270)

布希亞認為如今整個系統充滿了不確定性，「每一種現實都被包容到“符碼”

(code) 和“仿真”(simulation) 的超現實(hyperreality) 之中。而今主宰我們的是“仿真”原則。我們所賴以為生的這些形式不再有任何終極性可言。不再有意識形態，只有“擬象”(simulacra) (季 83)。布希亞更說明“擬象”就是真實，班雅明所稱的「原真性」就此消失。「對布希亞而言，傳播媒體，尤其是電視，創造了比真實還要真的超真實」(史特肯 341)，而在建築空間上，布希亞說「擬象吞沒了再現，模型凌駕於事物。不同於列斐伏爾，對布希亞來說，構築空間的不是再現，而是擬象」(342)。這就是後現代重要的景象，一切東西都被「擬象」化，所有的東西都是真實也都不是真實，沒有一個元敘述能做為我們依循的概念。

前面我們提到，現代主義的漫遊者到了後現代主義，主體成爲了流連於市郊購物中心的購物者。在現代主義的看法裡，我們是能捕捉城市靈光的主體，但到後現代主義的觀點，商品、媒體、廣告等等的外在客體早已凌駕於主體之上，我們漫步於購物中心，商品召喚著我們，甚至造就了我們的價值。《觀看的方式》說，「廣告之所以沒有信用破產，是因爲廣告的真實性不是建立在它的許諾能否成真，而是建立在它所製造出來的幻覺能不能打動『觀眾－購買者』。廣告的作用不是針對現實世界，而是瞄準白日夢」(173)。這裡的「白日夢」其實更接近布希亞所說的「超真實」，商品、廣告好像複製著某種資訊，但我們無法分辨真正的「原品」是什麼，一切都是「擬象」，主體已經被客體吞沒了。

這樣的特點展現在空間上，使後現代的空間具有高度的流動性與扮演性，空間的邊緣和中心的界線也變得模糊。詹明信的<後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯>描述了波文設計的鴻運大飯店：

鴻運大飯店的入口都在側邊，讓你找來找去找不到端正的飯店大門。從庭園後面你可以走進塔型大樓的第六層，到那裡後你還要徒步走上一層樓找到升降機後，才能來到大廳所在。在 Figuerola 大街那邊的入口，我們一般認為就是「鴻運」大門口了，可你連人帶行李地從那裡走進去，

驟然發現身處一個兩層高商場的上層，這時你必須乘搭電梯下一層樓才能找到為旅客登記入住的服務台。(1996：338)

詹明信更進一步論述：

波文的小型都市最理想是不設任何入口，因為一旦有了進出口就等於把飯店內部跟外面的大都市是間的接合處具體化了。可事實上，我以為波文根本不願意把鴻運飯店劃在大都市以內，使它成為城市的一部分。理想中的鴻運大樓寧願作為都市的同體，寧願是都市的替身。……不過，雖然波文的設計使鴻運大飯店跟四周的建築物截然二分，但其手法作風又不同於所謂「國計風格」，我們知道，在「國際風格」影響下的宏偉建築裡，建築物跟週遭環境之間的斷裂是粗暴的，分野是彰明的，而且往往蘊涵著極為真實的象徵意義。就以里·柯畢史耶[勒·柯比意]為例，經由他所設計的巍峨大廈往往以最決斷的姿態，堅立於現代空間嶄新的烏托邦式理想，使之與外面都市的現實肌理截然分開，而都市的墮落風貌，在里·柯畢史耶的現代空間裡，便受到徹底的排斥。……然而，假使我們打趣地借用海德格的話來解釋，鴻運大飯店卻也可以樂於「任由墮落的肌理繼續存在」；它使我們不再對烏托邦的允諾空存幻想，不再寄望於烏托邦世界所帶來的基要政治轉變。(1996：339)

由詹明信對鴻運大飯店的分析出發，現代主義的烏托邦已不再存在，如果有所謂的歷史性，其美感愉悅的扮演成分大大超越了歷史本身的意義或精神；其實地域性的特色也是如此，如果有什麼國際風格的紀念物，其商業性也超越了代表的國家或精神。而更進一步的看旅館內的設置，我們發現，我們以為的空間，可能又不是我們所在的空間（如從入口進去又發這裡其實不是真正的入口），我們要去的地點，也可能也不是我們看到的地點（如我們看到大廳，但可能要走過一大段



路才能到達)。在這裡沒有空間中心，所有的中心都可能只是邊緣。

在後現代的空間觀點中，中心/邊緣的界線變得模糊，在此我們可以藉索亞的觀點說明中心/邊緣有了其流動性，空間的中心一直在變動：

人們容易忽視城市構造的各種傾向性過程。這些過程源自各事物的中心，在後現代資本主義景觀中，情況尤其如此。的確，在當代社會中，城市中心的權威力量和分配權的模糊性是故意設置的，要不就是與具體的地點脫鉤，與語境相脫離，被賦予在表象上已得到延伸的民主普遍性。再者，如同我們已看到的，在以往的一個世紀中，城市化歷史發展的標誌，就是一種有選擇的疏散和去中心化，即將許多的活動和人口從中心排擠出去，而這些活動和人口又曾經密集地聚集於這一中心的周圍。在有些人看來，這已說明了結點性的一種否定，是中心地點的力量的一種淹沒，也許甚至是“中心”與“邊緣”兩者之間的一切差異的一種德里達式的解構。(蘇賈[索亞]，2004a：349)

索亞更分析洛杉磯來做更進一步的說明。在索亞的分析中，我們可以歸納出幾個後現代地理學的特點。第一點是地理的去中心化和重新中心化的力量，兩者同時存在。這點提高了洛杉磯對勞工的控制能力，而這種控制伴隨了洛杉磯區域的空間重構。像在洛杉磯勞動場所和居住地的地理零散化和勞動力的分離，調和而且鞏固了勞動市場更大規模的部門分割(321)。第二點是商業中心成為洛杉磯的中心<sup>22</sup>(352)。第三點，隨著國際性的延伸以及投資資本和資本利息的流入的推動，以及洛杉磯作為全球資本主義的一個主要金融中心的崛起，洛杉磯一直在提高其中心性，但在同時又處於邊緣化過程(322)。第四點，當代洛杉磯較以往任何時候都更類似一個迪斯尼世界的主題公園，生活組成空間集萬物於一體(369)。最

---

<sup>22</sup> 關於這點，索亞同樣引傅科圓形監獄的看法，在中心瞭望塔的是洛杉磯的商業中心，四週是住宅區。

後，洛杉磯已將城市性解構為一種令人困惑的符號拼貼。這些符號宣傳了常常充其量只不過是各種假想的社區以及對城市地區各種奇特的表徵（367）。在索亞對洛杉磯的拆解<sup>23</sup>和分析中，我們可以窺見許多後現代空間的觀點。

現代主義追求英雄性，也相信人有主體性；但到了後現代主義，一切精神與主體都隱藏在商品或資訊背後消失不見了。布希亞更認為任何的真實、形式、功能都已失去作用，我們對世界不再可能產生新的意義，能掌握的只有「擬象」，一切真實或主體都在「擬象」之後再也找不到了。另外，要說明的是現代主義和後現代主義之間並沒有明確的分期。現代主義和後現代主義的概念有相互牴觸的地方，卻也彼此重疊；現代主義和後現代主義以及它們的代表風格是同時並存的（史肯特 272、284），到現在可能還是如此。我們在此並不意圖明確劃分出什麼是現代主義，什麼是後現代主義，而是想要說明現代主義和後現代主義的不同，並以此作為後面討論惹內劇作中空間的後現代性時的立基點。



---

<sup>23</sup> 在書中，索亞用〈拆解洛杉磯〉為篇章命名。

### 第三章

## 房間——惹內劇作中空間的流動

### 第一節 公共空間與私密空間的流動

馬歇爾·伯曼（Marshall Berman）在分析波特萊爾的現代性體驗時描述了巴黎林蔭大道的空間想像。伯曼覺得在波特萊爾〈窮人的眼睛〉所描述的情人來說，林蔭大道創造了一個空間，在其中他們能夠在公共場合不被人打擾，不用將自己關在房間裡就能親密地在一起（194）；同時，他們（情人）也在此公共空間被觀看。對窮人來說，這是他們第一次出現在大街中：

這個原始的景象揭示了現代城市生活中一些最深的嘲弄和矛盾。使得所有的城市人成為一個擴展了的巨大的「眼睛的家族」的背景，也會產出那個家族被丟棄的繼兒。把窮人從視野中驅除出去的物理和社會變革，現下又把窮人直接帶回了每個人的視線之中。（196）

林蔭大道這個新的空間把窮人帶回視野中。從後現代的觀點來看現代性的空間想像，什麼東西都可能成為表演。在這個空間中，原本被隔開的二者（二個階層），開始互相觀看，原本屬於私領域的人事（如前面提到正在親密的情侶），也出現在大街，成為公共可觀看的對象<sup>24</sup>：

林蔭大道現下最貧困的街道中炸開了一個個大洞，使得窮人們能夠穿過這些大洞，走出他們的被毀壞的街區，第一次發現自己所住城市的其餘部分和別人的生活是什麼樣子。而當他們看到這些東西時，他們也進入

---

<sup>24</sup> 或者反過來說，公共領域隨時可以成為個人的私人空間。

了別人的視線：這種景像，這種顯現，交相映輝，在這個巨大的空間中，在這明亮的光線下，是無法把臉轉去看別人地方的。(196)

伯曼的現代性體驗點出了幾個特點，首先是公共空間和私密空間的界線變得模糊，原本看不見對方的兩端開始互目觀看，而且這樣的觀看帶著遇見奇觀的喜悅。

在查爾斯·泰勒《現代性中的社會想像》一書中討論了公共空間的改變。泰勒引述哈伯瑪斯( Jürgen Habermas )的觀點，覺得十八世紀西歐有嶄新的公共空間，印刷術……等發明，和人們溝通方式的改變，使得不同地區的人有了彼此的連繫，他們可能沒有見過面，卻能透過媒體……等各種方式，有了共同的空間。這樣的空間，可能產生新意義下的「公共意見」；泰勒把此空間稱作「公共領域」，而這樣的「公共領域」是社會想像的一種。這類的空間部分是由共同的理解、溝通所構成，對於現代社會的發展至關重要：

公共領域是現代社會的核心之一，就算是在公共領域受到壓抑或操縱的地方，它也同樣必須被假造出來。現代的專制社會常常覺得有必要採取如下的舉動：聲稱表達了作者的意見的黨報社論，是為了讓其他公民能進行思索而刊出的；集體示威的目的，是為了表達大多數民眾所感到的義憤。所有這一切的發生都彷彿是有個真正的公共領域在進行運作，透過交流而形成一種共同的態度，儘管這樣的結果從一開始就是仔細地受到控制。(136)

但現代的公共空間是獨立存在、具有自身獨特地位，且被認為構成某種後設論題空間的。它是一個自絕於外在權力的討論空間。權力應該傾聽公共領域，但公共領域並非權力的行使。於是權力在現代空間下有了不同的展現，對於社會空間的支配性與社會性模式或序秩，永遠都有機會遭受到挑戰，因而總是有改變的可能；或者如伯曼的觀點，在後現代的時空中，一切都在變動，不會停下來。如前

所述，這樣的權力空間在許多後現代的學者眼中<sup>25</sup>，或許只是擬象，是根本不存在的。由此觀點來看，私密空間與公共空間的分界也有了流動。

關於私密空間，泰勒同樣引述哈伯瑪斯的看法：

哈伯瑪斯指出，新興的公共領域已經開創出「私人」空間與「親密」領域的人聚合在一起；在「私人」空間裡，他們是經濟能動者與財產擁有者，而「親密」領域則是他們家庭生活的所在。因此，構成這個新興公共領域的能動者既是「資產者」(bourgeois)，也是「個人」(homme)。(162)

對泰勒來說，家庭（私人空間）是社會生產的推動者（或說小單位），所以這在現代社會中被推向了重要的位置；這種生產的私人世界因而獲得了新的尊嚴。私領域的提昇，使個體得到重視；但更重要的是「親密領域」的發展，親密領域指的是「家庭及其感情世界」(166)。自十八世紀以來，私人空間的重視使「親密領域」的情感獲得更多的珍視，這種情感借著文學、藝術作品來界定自身，也透過作品來傳播，「正是在這個世紀裡，音樂與公共及禮拜功能的距離益發疏遠，逐漸與其他的藝術一同成為美學愉悅的客體，從而使親密領域更加豐富」(167)。而更重要的是：

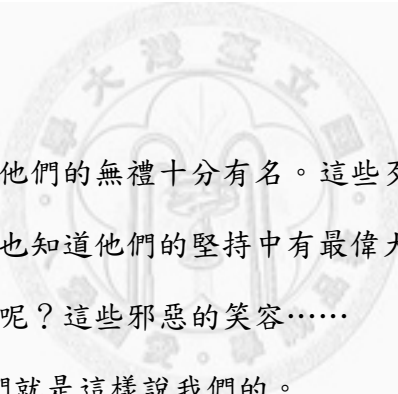
親密領域也是令公共領域得以出現的背景之一。這不僅是因為它構成（外於政治且世俗的）私人領域的一部分，同時也是因為親密領域必須透過（文學作品與評論的）公共交接來界定。這其實只是一種表面上的矛盾：無論對人類身分的嶄新定義是多麼私密，唯有透過公共空間的界定與確可，它才能逐漸為人所接受；而這種關鍵交換本身也會逐漸構成一種公共領域。(167)

---

<sup>25</sup> 如李歐塔、布希亞等。

這種屬於私人空間的觀看，同時也讓這「親密空間」的作品得以存在顯現，如同之前所提的林蔭大道的現代性體驗，窮人們開始在林蔭大道顯現。但這樣的顯現「麻煩不在於他們感到憤怒或提出要求。麻煩只是在於，他們不願走。他們也想有一個有燈的地方」（伯曼 196）。在惹內的劇作中，我們也可看見這樣的空間流動；以下，我們就從公共空間和私密空間開始討論惹內劇作中空間的流動性。

惹內的劇作《死亡監視》、《燦爛》、《女僕》與《陽台》裡，雖然都是以「房間」為主要的場景，但裡面的人物似乎都沒有私密空間。在《燦爛》劇中，旅館房間這個私密的空間，因為有了收音機而打破了這樣的私密性，在旅館中的事情因而有了進入公領域的可能，而裡面的歹徒對此也相當期待，因為他們能以不同的形像進入公共空間：



收音機的聲音：……他們的無禮十分有名。這些歹徒在這多方面都十分卑劣，不過大家也知道他們的堅持中有最偉大的勇氣。所以他們怎麼監禁這女孩的呢？這些邪惡的笑容……

史考特（打斷）：他們就是這樣說我們的。

鮑伯：報紙寫得更強烈，而且更好。哦，我們天生有這樣的衝擊力。但是被強迫活在別人的印象（image）裡，不是件好玩或容易的事。

（40-41）

在《女僕》中，窗子對面的人的觀看使得原本私密的房間成為了公共的空間，而且劇中的兩位女僕也不斷的有走向公共空間的欲望：

蘇朗芝：讓我走吧！我們去向世人說明，人們會走到窗前看我們。他們會聽我們說話的。（她打開房間的窗子，但克萊兒把窗子關起來。）

（克萊兒又恢復僕人的身份）

克萊兒：對面的人會看到我們。

蘇朗芝（已經在陽台上）：這正是我所希望的。天氣真好。這風真撩人！（90）

在《陽台》中，公共空間和私密空間有更有趣的流動。妓院本身是販賣私密行爲的地方。國內學者許雅斐在〈公共『性』的社會養成〉中提到，性產業將性納入商業交易中，個人『性』進入公開的交易/消費模式，於是私密的行爲也必須服膺公領域的原則（4-8），於是在妓院發生的事很難成爲「私密」。在《陽台》中，爾瑪在妓院設置了機關：「爾瑪的房間，非常高雅。鏡子反射出和第一景同樣的房間，同樣的吊燈。很大的蕾絲懸掛在舞台橫杆。有三張扶手椅。在左邊有一扇大窗，近窗子有一個機關讓爾瑪能看見房子裡發生的事情」（29）。這樣的機關，讓房間這個私密空間轉化成公共空間。如果說在只有自己一個人的私密空間裡，我們能完全擁有自我的主體性，那在惹內的劇作中，私密空間和公共空間交疊，個人的主體性也被推向消失的邊緣。

哈伯瑪斯就說明，隨著私人空間和公共空間的互相滲透，個人領域漸漸消失。「過去，內心領域是私領域的核心，如今，隨著私人領域自身失去了私人的特徵，內心便退到了私人領域的邊緣地帶」（哈貝馬斯[哈伯瑪斯] 179），哈伯瑪斯進一步說明，「當私人從作爲財產所有者的責任重大的角色減退至無甚責任的空閒時間內的純粹的“個人”角色時，他們便失去了家庭內部空間的保護，直接陷入半公共力量的作用之中」（187）。過去在家庭、內心建立起來主體性如今受到了質疑甚至破壞。

回到惹內的劇作，如果說惹內的劇作帶有對權力的反叛，那從後現代的觀點看，這樣的反叛可能不具主體性，可能更爲虛幻。下面我們就用權力的觀點，討論這樣的虛幻性。

## 第二節 權力並不在場

在傅科（Michel Foucault）著名的對圓形監獄的看法裡，牢房成了小形的舞台，其中每個演員都是孤獨的、完全個體化、並且持續可見的。這種空間安排的模式，在被囚禁者身上造成一種有意識的和持續的可見狀態，從而確保權力自動地發揮作用，監視成爲權力的一個持續效應（傅科，1992：201）；權力藉由觀看而鞏固<sup>26</sup>。

這樣的權力關係建立在看和被看的二元關係中<sup>27</sup>，但這樣的想像在後現代對現代性空間的批判裡被打破；在後現代對現代性的空間想像中，沒有這樣的權力二元界線，觀看者也同時被觀看。這點在布希亞《忘掉福科》[《遺忘傅科》]裡，有更多的發揮。布亞說明傅柯的權力理論在擬象社會裡已經瓦解，「權力不再位居制度或經濟中，而是存在於符碼、擬象及媒體裡。權力越來越抽象」（皮特342）。惹內的劇本《燦爛》是這樣開場的：

場景：一個富麗堂皇旅館的七樓走廊，左右是臥房的門，後面是是一扇窗連接著陽台，有枝形吊燈、鋪著地毯，奢華的。

當幕起時，收音機已經開始開場白（prologue）。

第一幕

收音機的聲音：……結果現在看起來好像非常不明朗，如果我拆開這事件的每一個部分來看，最後，又會和別的東西模糊。在他們成功完成他們最後的綁架案，「光榮火焰」（Blaze of Glory）男孩們讓他們罪大惡極的名聲被列入了所有犯罪目錄中，警察今晚又無處可去

---

<sup>26</sup> 此部分也可參考戈溫德林·萊特，保羅·雷比諾，〈權力的空間化——米歇·傅科作品的討論〉，陳志梧譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，夏鑄九、王志弘編譯，（台北：明文，1993）367-384。

<sup>27</sup> 傅科在其《規訓與懲罰——監獄的誕生》中是這樣描述的：「在環形邊緣，人徹底被觀看，但不能觀看；在中心瞭望塔，人能觀看一切，但不會被觀看到。」（202）



了，武裝車包圍著旅館，企圖消滅仍然堅持的他們，許多倒下的人  
被紅十字救護車給送走了……（4-5）

惹內一開始就塑造了這樣的一個場景，在這個場景中，角色如在監獄般被警察監視著；但在整齣劇中，角色似乎也在觀察著警察。「收音機」這個媒體（media）打破了公共/私密空間的界線<sup>28</sup>，於是這樣的對立有了流動。更進一步，在《燦爛》中有警察（The Policeman）這一角色，他被七位歹徒控制作為人質，但是這位警察卻願意幫助他們完成犯罪，他朝自己的同伴開槍。謝夫索娃（Shevtsova）提到惹內的劇作中，呈現的常是一個群體（如黑人（Black）<sup>29</sup>、革命軍（revolutionaries）<sup>30</sup>），或者社會的刻板人物（如王后（The Queen）、法官（The Judge）<sup>31</sup>、女僕（The Maid）<sup>32</sup>）以及社會單獨的存在者（如薩德（Said）、萊拉（Leila）<sup>33</sup>）（45）。在《燦爛》中，成為人質的警察和旅館外的警察形成呼應和對比，在空間中，看似二元的權力隨時被翻轉。當我們覺得屋外的警察在觀看時，其實屋內的歹徒也在看著警察；當屋外所有的警察用槍描準屋內時，被槍描準的可能是屋內的警察。而當我們覺得警察成為歹徒後，警察又再成為警察。《燦爛》中，警察有這樣的一段獨白：

警察：看吧！聽我說，老天。你們知道你們已經在你們結束的地方結束，  
但我沒有，我從警察成為歹徒，我把自己像手套一樣從裡面翻了  
出來，我在向你們展示一個警察相反的一面啊！歹徒。警察。警  
察！我已經被這牢牢貼了兩年，而我愛這個，年輕的人們，我現

---

<sup>28</sup> 見本章第三節。

<sup>29</sup> 見劇作《黑人》。

<sup>30</sup> 見劇作《陽台》。

<sup>31</sup> 同上。

<sup>32</sup> 見劇作《女僕》。

<sup>33</sup> 見劇作《屏風》。

在甚至更愛他了，真的愛，即使我向他們開槍。我逮捕人、我追捕人、我殺人，像你們一樣。我在這參加突襲，我自發的懺悔，我用盡我身上的所有東西來逮你們。現在，我了解到我不可能再往前了。記得我是第一個來幫你們的警察。我不再如此無情，我只要快樂。我到了邊緣，到了邊境，這個標示著我們世界相交的地方，只要跨過，你就在你該在的一方。

你們知道我在說什麼嗎？不？你們不可能知道，好吧，我不再多作解釋，我就和你們在這，但我要站在第一線。(36)

在惹內的劇作中，這條界線很容易就可以跨過，槍口一轉，警察越過邊緣；再一轉，他又可以拿回屬於他的權力。在惹內之後的劇作《女僕》裡，權力關係也是流動的。

《女僕》劇中空間的安排和人物的設定，看似處於二元的權力架構下。女僕們是被夫人看著；「場景在晚上，夫人的房間裡擺著路易十五時期的家具，家具上的花瓶裡還插了許多的鮮花。房間的盡頭開著一扇窗戶，可以看到對面房子」(35)；在惹內的安排下，場上的窗戶，彷彿是在觀看私人空間；兩女僕不斷的說「對面的人會看到我們」(30)。但一開始克萊兒扮演夫人，彷彿占有了這個空間，這樣的安排隱藏了女僕對空間的想像，但這個想像使得被觀看的對象成爲了夫人；而女僕對夫人的模仿，也透露了女僕對夫人的觀看。她們看著夫人的一舉一動：

蘇朗芝：當夫人在睡夢中翻過身來，我看著棉被隨她規律的呼吸而鼓起，這是我們的夫人哪！(56)

.....

蘇朗芝：看！你看她，看她因為美而遭受苦難。痛苦扭曲了她的面貌！不是嗎？她變得更美麗了，在她發現她的愛人是小偷時，她就

馬上衝到警察局了。(57)

夫人成了女僕們觀看的對象，這樣的觀看，打破了原有的權力關係。如前所說，在惹內之前的劇本《死亡監視》、《燦爛》裡，劇中人被置於一個被觀看的位置；《死亡監視》劇中雖然沒有一個人持續監視這群犯人，但有一個帥氣有禮貌的看守人（Warder）從另一位叫雪球（Boule de Neige）的犯人那裡，帶給綠眼睛問候和香菸，點出了監獄權力的存在<sup>1</sup>。《燦爛》中的空間是「在一個七樓的旅館房間，後面有一個連著陽台的窗子」（4），而外面就是一群包圍旅館的警察。在這兩個劇本中，都是罪犯被置於被監視的位子。而在《女僕》，這樣的觀看在劇本一開始就被翻轉，觀眾（或對面窗戶裡的人們）觀看的是夫人，而女僕們對夫人的觀看更是長久而持續的。

在惹內的劇本中，觀看的權力關係確實和傅科指出的有所不同。在惹內的劇本中，這樣的權力關係是流動的。季桂保對布希亞關於媒體與現代性的空間關係中，有這樣的詮釋：

大眾媒體把以往屬於私人空間的規則、習俗和隱私加以外在化和公眾化，不再有任何道統意義上的秘密可言，一切都要展示在螢幕上和公眾的視野中，在傳媒社會，內在性、主體性、意義、隱私和內在生活的時代已經消失。(105)

布希亞徹底否定了「現實和幻象」之間的區分。這是後現代對現代性的重要思維。在《忘掉福科》中，布希亞更進一步說明這樣的權力關係：

根據福柯[傅科]的說法，這就是權力到場時的情形，而不僅僅是一種話語陷阱。福柯沒有看到權力壓根就不在那，而且權力體制像文藝復興時代的與“真實”空間相對的空間透視體制一樣，僅僅是一種視角仿真，它

並不比經濟上所講的積累更真實，那實在是一個天大的陷阱。關於一種真實的或可能的積累的公理和神埋葬了。權力之中也有某種抵抗的東西，在我們看來，施權者與臣服者之間的區分並沒有什麼意義，這不是因為兩種角色是可以互換的，而是因為權力形式是可逆的，無論從這一面還是從另一面，都會出來某種東西，抵抗權力的單面操作和無限擴張，正如生產的無限擴張也受到抵抗一樣。然而這並非某種“欲望”的抵抗，權力的消解與權力的自然而不可逆轉的擴展恰成正比。(2001：527)

在此，我們借用布希亞的看法來說明權力從來就不是單面的。傅科所形容的權力結構，是一種不存在的幻覺。布希亞進一步說明一切事物都在往死亡邁進，權力也是。布希亞說「一切事物都想在循環中被交換、被倒轉或被消除（壓抑或無意識事實上都不存在，其原因在於逆轉性已然在此）」(528)。權力強大的外表對布希亞來說不過只是為了隱藏它的不在場。布希亞更進一步用他「擬象」的說法來說明這一切，權力不過成爲自身的「擬象」：

一切都在折回的仿真中走向終點，這是一個循環已經完成的標誌。當真實效果開始複製事物過程時，它已經毫無用處，就像事後的彌賽亞；它只是表明一個循環即將結束，在擬象之間相互作用的過程中，一切都要在死亡之前重新作用一次，一切都由此而遠遠落在真理的後面。

因此根本沒有必要無休止地緊緊跟在權力和關於權力的話語背後，因為從此以後，權力也是徒有其神聖的外表，它的存在僅僅是為了掩蓋它已經不再存在這一事實，或者說它的存在僅僅是為了表明政治的制高點已經跨過，循環的另一邊現在已經開始，權力開始倒轉為自身的擬象。  
(2001：531)

這點在惹內的《陽台》中，更可以說明。在《陽台》中，主教在被迫離開房間時，

看著鏡中的自己自言自語：

主教（在做一個讓自己冷靜的動作後，走到鏡子前，拿著他的長袍）：現在，回答我，鏡子，回答我。我是不是來這發覺罪惡和純真呢？在你這個金框中的玻璃裡？我是什麼樣子呢？我從不——我在看著我的神前堅稱過——我從沒想要主教的王位。為了成為主教，美德和惡習會轉移了主教根本的尊嚴。我應該這樣解釋：（主教用一種像要進行邏輯推論般的極度精確語調）為了成為主教，我應該要用熱切的努力來做事，讓我成為一個主教，而不是只是做一個主教。我應該要不斷地意識到我是一個主教，即使是在扮演我的職責（function）的時候。（他抓著長袍的衣襟，並且親吻它）噢！花邊，花邊，被上千的小手裝飾著還有喘動的胸部、豐滿的胸部、臉、髮絲，你向我闡示了枝葉和花朵！讓我們繼續吧！。但——這裡有十字架！（他笑出來）所以我說拉丁文！——職責就是職責，它不是存在的樣式（a mode of being），但是主教——是存在的樣式。這是一種信任（trust），一種重擔。冠冕、花邊、黃金大衣和玻璃飾品、屈膝跪拜——這些該詛咒的職責。（11-12）

扮演主教的嫖客看著鏡中的自己，他知道權力是「擬象」。再引布希亞的話：「他們知道權力只不過是仿真的透視空間，那是文藝復興時期的繪畫空間；他們知道權力之所以誘人，只是因為權力是一種擬象，它變形為符號並且是在符號的基礎上發明出來的」（535）。權力並不存在，如同嫖客在鏡中看到的自己。什麼把他變成了主教呢？是冠冕、花邊、黃金大衣、玻璃飾品和屈膝跪拜，職責不是存在的樣式，「主教」<sup>34</sup>才是存在的樣式，而主教本身不過是個符號，主教在鏡中不

---

<sup>34</sup> 這裡可以把主教（The Bishop）也看成一種符號，一種指稱。

過是嫖客的虛像。

在惹內的劇作中，人物的權力常是借由符號來表示，如服裝。在《陽台》中，「主教穿戴著主教冠冕和鍍金的長袍坐在椅子上。他很明顯的看起來比一般人大。角色由穿著十二英吋高鞋子的演員扮演。他長袍裡的肩異常的寬，這使他在幕起時看起來非常大而僵硬，像個稻草人。他化著俗氣的裝」(7)。而在之後的法官、將軍也有類似的裝扮(14、21)；在劇末，爾瑪也是扮裝而成爲皇后。在《女僕》中，蘇朗芝穿「女僕的黑色小連裙」(3)，夫人是穿毛皮大衣(36)。這樣的符號在惹內劇作的場景空間中也很明顯可見。例如《陽台》第一幕主教的場景，「場景似乎再現一個血紅色的屏風做成的教堂的聖器收藏室，後面有一扇門，有一很大的西班牙耶穌聖像十字架以擬真畫法畫在上方」(7)。《死亡監視》的場景則是「一個監獄房間。房間的牆用裂開的石頭作成，並且要有個印象是監獄的複雜建築，後面，一個閃著的氣窗，上面有一個從外轉到內的鎖。床是花崗岩石塊，上面堆了一些毯子。後面有一扇閃著的門」(103)。《女僕》的場景房間裡擺著的路易十五時期的傢俱(3)，也同樣可以看成某種政治、權力的象徵符號。這些象徵如布希亞所說「戲仿或符號的倒置或符號的超級擴展比任何力量關係更能深刻地觸動權力」(2001：535)。

而希希亞更用「誘惑」(seduction)來說明權力的「生產」。布希亞說：

“生產”一詞的最初意思其實並不是指物質的製造，而是指呈現出來，顯示出來。性的生產就像一個文件的呈現，或者說像演員出現(se produire)在舞台上。所謂生產，就是讓本屬於另一個範圍(神秘的誘惑的範圍)的事物具體顯現出來。所謂誘惑，是無處不在但始終與生產相對立的範疇，誘惑是從可視範圍內抽去某種東西，因而它與生產是相反的，而生產則是讓某種事物清楚地顯現出來，顯現出來的可能是一個物體，可能是一個數字，也可能是一個概念。(2001：518)

在布希亞的論述中，「誘惑」取代了權力；傅科無所不在的權力觀，依馬克斯的看法，可以說權力的功能是進行簡單再生產的系統配置，現代權力定位在擴大再生產上（弗雷澤 131）。如同圓形監獄的「場景設置」，可看成是權力的展現技術，也是權力生產的系統。但這裡，我們可以更進一步藉用布希亞的看法來解釋這樣的「場景設置」。是「誘惑將權力的整個現實過程以及生產的整個現實秩序包裹其中，它的逆轉性和反積累性是永無休止的，這是權力和生產賴以存在的前提」（2001：529），而「場景設置」<sup>35</sup>就包含在這樣的欲望中，權力的幻覺也在此產生。布希亞說「白日夢和無意識的心靈、性以及由此產生的能量和“其他場景”。這種心靈的能量是壓抑之幻覺“場景”的直接表現，能量通過壓抑被幻想為一種性物質，然後根據各種主題和經濟等方面的例證，進行隱喻和轉喻」（2001：518），所有的場景是因誘惑、欲望所產生出來的幻覺，權力同樣也是，我前面所提的「場景設置」或空間乃至於人物，同樣也是誘惑的產物，權力在此也不過是不在場的擬象。

對此，李歐塔（Jean-François Lyotard）的〈潛意識的演出〉（*The Unconscious as Mise-en-Scène*）<sup>36</sup>說明，佛洛伊德的觀點在潛意識和論述之間中間有了縫隙，「真正重要的是並不是在一個封閉的再現中展現事實，而是回歸欲望所建構（*set up*）出來的觀點」（171）。李歐塔以米高·斯諾（Michael Snow）<sup>37</sup>的電影為例，說明潛意識的演出是一個無限地衍生甚至連續反射共存的場景<sup>38</sup>，而欲望在此扮演著重要的角色，引領我們走向表現或論述。

在惹內的劇作中，這樣的誘惑實際存在於許多場景之中。以《女僕》為例，

---

<sup>35</sup> 這裡的「場景設置」可用戲劇的「*mise-en-scène*」來說明，傅科描述的圓形監獄的形式也只一種 *mise-en-scène*，而這樣的 *mise-en-scène*，在與布希亞看法相同的學者看來，和「誘惑」、「欲望」脫離不了關係。這點在下文中，會以李歐塔的論述加以說明。

<sup>36</sup> *mise-en-scène* 在法文有「場面調度」、「導演」、「一個演出」、「拍攝製作」的意思，在此因為李歐塔的 *mise-en-scène* 不只有場面調度的意思，所以以演出作為翻譯，而上文中的「場景設置」，也可用「導演」、「一個演出」來理解。

<sup>37</sup> 美國電影導演。

<sup>38</sup> 這點李歐塔連接到了後現代觀點。

在《女僕》中，兩位女僕蘇朗芝和克萊兒對夫人的欲望表現在許多物質的象徵上：

克萊兒：你快把我要穿的，要載的都準備好：綴亮片的白色洋裝、扇子、  
還有祖母綠。

蘇朗芝：夫人的全部珠寶嗎？

克萊兒：離珠寶遠一點。我自己來選（很矯揉、做作的動作）當然還要  
那雙亮晶晶的鞋子，就是妳從以前就一直很想要的那一雙。

（蘇朗芝從櫃子裡拿出幾個珠寶盒並打開，然後放在床上）

克萊兒：在婚禮的場合，這雙鞋是最適合不過了。妳不得不承認這些珠  
寶很吸引妳吧！（4）

在空間上也是如此：

蘇朗芝：……以前我喜歡閣樓是因為它的破爛不堪適合我的卑下，但是  
閣樓的房間沒有什麼吊飾可以偷，沒有地毯可以踩，也沒有傢俱  
可以觸摸、可以觀賞、可以用抹布拭！沒有玻璃、沒有陽台；沒有  
任何東西配得上一個優雅的動作。（19）

女僕對夫人的欲望不只表現在服裝飾品的侵占，也包含了生活空間的嚮往與占領。我們也可以說夫人的空間誘惑著兩位女僕。《陽台》中呈現的則更加明顯，妓院這個空間本身就是一個販賣欲望的地方，而有趣的是，來此的客人還裝扮成了主教、法官、將軍……，因此除了女人外<sup>39</sup>，這些主教、法官、將軍本身的符號、權力也是嫖客欲望的對象。這種欲望使得妓院的場景有了不同的展現，使得嫖客穿上主教、法官、將軍的衣服，使得妓院牆上出現「西班牙耶穌聖像十字架」

---

<sup>39</sup> 在劇中主教、法官、將軍在房間進交易時，都有年輕女子在場，因此對女人的欲望似乎不能排除在外。



(7)。而且在《陽台》中，惹內甚至還把這樣的欲望擴大到妓院外：

### 第八景

場景就是陽台本身，後面投射出妓院的外觀。百葉窗門面向觀眾，關閉著。突然，所有的百葉窗自動打開。陽台的邊緣到達腳燈的邊緣。透過窗戶可以看見主教、將軍和法官，他們看起來已經準備好了。最後，落地窗猛然打開。三人從裡面走到陽台。先是主教，再來是將軍，然後是法官。他們後面跟著的是英雄，然後是皇后：爾瑪頭上載著皇冠和身上穿著貂皮斗篷。所有的角色走向前，膽怯的擺出他們的姿勢。他們沉默。只是展示他們自己。除了英雄以外，所有的人比例都很巨大，他們穿著慶典儀式的衣服，衣服髒且破裂。台上出現了乞丐（the beggar），但不是出現在陽台上來了，然後乞丐靠近他們，用溫柔的聲音。他哭了出來：乞丐：皇后萬歲！（他像出來的時候一樣，小心的離開）。(70)

爾瑪也扮成皇后向妓院外的人展示，而且僅僅是展示，權力就由陽台延伸出去。在劇中，反叛軍的戰爭也確實因為如此而暫時停止了。但就如前面說的，這樣的場景不過是擬象，是欲望產生的幻覺。用布希亞的話，「權力永遠進行內在仿真，（權力）永遠是它所是之物的一個符號」（2001：537）。惹內的劇本也展現了這一點。在《燦爛》中，站在邊緣的警察自己就說：「昨天我還站在另一邊，今天我就對著警察開槍」（42）。《女僕》中兩位女僕扮演夫人，同時帶有著對夫人的欲望<sup>40</sup>，但這樣的欲望隨時會被自己勒死。雖然死亡也許也是一種幻覺。在《陽台》一劇，這樣的幻覺更明顯，就如第八景最後的槍聲，打破了某種權力的像徵。在劇中，角色不斷打破欲望產生出來的幻覺：

---

<sup>40</sup> 這欲望可以是物質上、權力上甚至更私密的部分。

法官（再次用舞台腔唸著）：該她<sup>41</sup>說話，我喜歡她哀嚎的聲音，這是種沒有共鳴的聲音……看這裡：如果我是法官的典範，你就必需是小偷的典範。如果你是一個假的小偷，我就會變成假的法官。懂了嗎？

小偷：噢！是的，我的主人。

法官（續繼唸）：很好。到目前為止，所有的事情都進行得很好。我的劊子手也很努力的打……他也有他的職責啊！我們是被綁在一起的。你、他和我。舉例來說，如果他不打妳，我要如何制止他？他必需要打，這樣我才能從中調停並且展示我的權威。而你要否認你的罪，這樣他才可以打你。（15）

這裡，我們可以看到權力是如何被設置的。法官就如同導演般在調度他的場面，他告訴他的演員們，要如何演，他甚至在告訴自己該怎麼演。在妓院這個地方，他想打小偷，也讓人聯想到虐待狂或被虐待間的欲望流動。這樣的戲碼在此景不斷的被槍聲打斷，於是剛剛設立好的幻覺馬上消滅。不論是權力或是欲望都不是真實的，權力或是欲望從沒有真正的力量。在此景的最後，法官甚至在地上懇求扮演小偷的年輕女孩：「小姐！小姐，拜託，我求你了。我願意舔你的鞋，但告訴我你是個小偷……」（20）。這也呼應到劇末，革命的槍聲再度響起，陽台展示的權威從未真正有過效用。

傅科的權力觀念提供了我們一個關於空間與權力這一主題的切入點，但在惹內的劇作中，呈現出的權力觀似乎更為流動，不確定。李歐塔與布希亞將欲望、誘惑的觀念帶入，將權力看成擬象與不存在的幻覺，則又提供了我們不同的看法。在惹內早期劇本《死亡監視》、《燦爛》、《女僕》與《陽台》的「房間」<sup>42</sup>中，我們發現裡面充滿了權力的觀看或展示，但這些權力在惹內的劇作中，不過是幻覺；用李歐塔與布希亞的看法，只是誘惑或欲望的配置和散播，權力本身並不存

---

<sup>41</sup> 指年輕女孩（妓女）扮演的小偷。

<sup>42</sup> 這四齣劇作都以如同房間的室內封閉空間為場景。

在。如果說權力並不存在，是某種欲望帶領著這樣的演出，那這一切的扮演可能是只爲了「好玩」。

### 第三節 美感娛悅

在《燦爛》中，這個被包圍的旅館的七樓走廊，收音機這個媒體讓這裡成爲焦點，成爲一個公共領域；這個空間提供了一個舞台，在此上演的戲在媒體中成爲獵奇的焦點，邊緣的文化成爲奇觀。在此我們想到居伊·德波（Guy Debord）提出「綜合奇觀」（integrated spectacle）的概念，「它比奇觀具有更大的操控能力」（史特肯 191）。用後現代的觀點，「綜合奇觀如同擬仿物一樣，滲透並瀰漫了整個真實世界，讓每一種關係都無須求助於真實」（史特肯 191）。收音機在《燦爛》打破了公共/私密的空間，也是旅館中歹徒觀看外面的方式，但收音機更進一步把歹徒這邊緣人物放到了公共領域，成爲獵奇的焦點，而且成爲純愉悅的對象，與「真實」無關。在劇中，惹內也沒創造任何情境引導我們判斷收音機中的情境之真假。歹徒成爲奇觀，成爲購物商場裡展示櫃裡模特兒身上的華服。而在《陽台》中，爾瑪更清楚知道自己的「邊緣」：

爾瑪（試著平隱下來）：這些眼睛！不要如此不公平。現在，你有的時候會太易怒。我了解因為現在發生的事（革命），我們是在邊緣，但事情會平息的。太陽會再出來。喬治……

卡門：哈！他！（29）

此外，因爲戰爭的開打，使客人不上門（38），妓院成了更邊緣的地方。妓院在傅科的看法，是個「異質地方」<sup>43</sup>（other space），但這樣的地方，隨時可能成爲

---

<sup>43</sup> Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* Vol. 16, no. 1: 22-7. 1986. p.27。

中心。他們被革命軍包圍，在第八景時爾瑪站到陽台上，發現妓院頓時成爲中心，甚至是整個國家的中心。但這樣的中心也不過是「幻想之屋」(house of illusion)所製造出的幻境，妓院本來就是將愉悅賣給客人，現在更將這樣的愉悅給國家，給妓院外的人們。

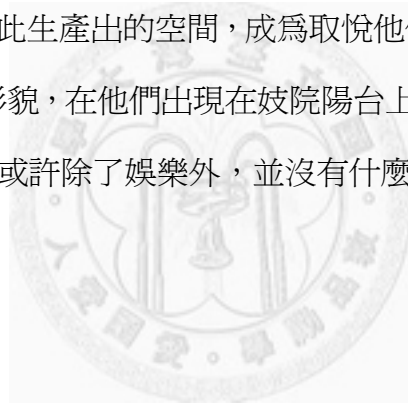
哈維的《後現代的狀況》裡面提到雷根用形象的塑造來作爲政治、經濟運作的方式，他以當時的一個廣告來說明宣傳中「把虛擬資本的形成和魔法經濟的世界當作日常生活的正常基礎來接受」(416)，哈維說：

後現代主義的爆發與塑造羅納德·里根[雷根]的形象之間存在著某種聯系……。證明無家可歸、失業、日益增加的窮困潦倒、無能為力和類似的東西爲正當，這種修辭學借助了想像上的自我依靠和企業精神的傳統價值，它將無拘無束地讚美從倫理學轉向美學，正如它讚美自己的主導價值系統一樣。窮困潦倒、無能為力、牆頭塗鴉和衰敗的街頭景象，對於文化的製造者來說都是有利可圖的東西，如多伊奇和瑞安(1984年)所指出的，它們並非以19世紀晚期小報記者的改良主義風格，而是作爲一種離奇古怪和混亂的背景(如在《滑刀》中一樣)，以之爲基礎不可能作出任何社會的評價。(419-120)

依馬克思的看法，在現代社會，一切東西都成爲商品；依後現代主義的看法，這是由倫理學轉向美學，一切的「生產」都是爲了美學，爲了令人愉悅服務。《觀看的實踐》也有提到後現代的風格，廣告裡的後設風格經常以反廣告的形式出現。但這樣的後設可能不具反思或批判的意義，甚至不展出產品；廣告的主要的旨在於傳達一種心照不宣或酷炫入時的感覺(史特肯 306)，廣告也成爲純娛樂的提供者。在哈維上述的例子中，當這些窮困潦倒、無能為力、牆頭塗鴉的景象，對於文化的製造者來說都是利可圖的時候，「窮人」就被審美化，成爲美學的一部分。哈維說，「一旦窮人被審美化，貧窮本身就離開了我們的社會視野，

只有成爲一種對於人類狀況中的他者、共化和偶然性的消極描繪。當“貧窮與無家可歸被利用來爲審美娛悅服務”之時，那麼倫理學就確實被美學所淹沒了」（420）。在惹內的劇作中，有權力的「非邊緣人」，也確實成爲「邊緣人」美感娛悅的對象與被爲獵奇的對象。

如前所說，在《燦爛》中，媒體讓旅館內的歹徒成爲外人獵奇的對象；而在《女僕》中，夫人成爲兩位女僕娛悅的對象，他們在夫人的房裡偷偷摸摸的碰夫人的衣服、珠寶房間裡的各種東西，每樣東西對她們來說，都會讓她們興奮。在鬧鐘響後，蘇朗芝說：「每次都一樣，都是妳的錯。慢吞吞的梳妝打扮，害我不能玩完」（15），點出她們不過是在「玩」，她們扮演夫人，嘲弄夫人，也不過是種娛樂。而在《陽台》中，嫖客們扮演主教、法官、將軍也是爲了娛樂，於是主教、法官、將軍以及由此生產出的空間，成爲取悅他們的對象。在《陽台》中，如此產生出來的空間和形貌，在他們出現在妓院陽台上時，似乎產生了什麼作用<sup>44</sup>；但很快我們就知道，或許除了娛樂外，並沒有什麼東西是真正存在的。



---

<sup>44</sup> 即《陽台》第八景。

## 第四章

### 陽台——從英雄到英雄的死亡

#### 第一節 英雄與烏托邦

在惹內的劇作中，陽台是個特別的地點，劇中的人物總是不斷的想由房間走向陽台展示自己。在《死亡監視》中，勒弗藍（Lefrance）希望綠眼（Green Eye）能承認自己和他一樣是真正的兇手，因而殺了莫里斯（Maurice），但綠眼還是拒絕承認勒弗藍是個「偉大的罪犯」：

綠眼：不要跟我說話。不要碰我。你知道不幸是什麼嗎？你不知道我一直抱著能避免不幸的願望嗎？你覺得你可以沒有上天的幫助靠你自己就變得和我一樣偉大嗎？也許還想超過我？你這白痴，難道你不知道你不可能超過我嗎？我什麼都不想要——你有聽到嗎？——我不希望在我身上發生的事再度發生。東西已經給我了，來自上帝或魔鬼的禮物，只不過是我不想要的東西。而現在，我們和一具我們手中的屍體在這裡。（160）

綠眼覺得勒弗藍雖然殺過一個人，但他永遠不可能成為像綠眼一樣的人。在這齣劇的結尾，勒弗藍說「我真的是完全孤獨的」（163），綠眼成了勒弗藍永遠達不到的目標<sup>45</sup>。其實在劇中，還有一個綠眼也無法企及的人，就是沒有在劇裡真正出現的人物——雪球（Snowball），他是一位真正的殺人犯；《死亡監視》中的每個人都有一個無法企及的對象，不論是勒弗藍和莫里斯嚮往的對象——綠眼，或綠眼嚮往的對象雪球。在惹內的《死亡監視》之後所寫的劇本，《燦爛》、《女僕》

---

<sup>45</sup> 「目標」（goal）這個詞本身也帶有空間中方向性的暗示。

和《陽台》中，這樣的嚮往有了空間的隱喻——這個空間，就是「陽台」。劇中人不不停的想由房間走向陽台。在此我們想到伯曼對波特萊爾的分析中說的：「波特萊爾筆下的那些衣衫襤褸的窮人想從瓦礫背後走出來，站在這影像的中心。麻煩不在於他們感到憤怒或提出要求。麻煩只在於，他們不願走開。他們也想有一個有燈光的地方」（195-196）。對劇中人來說，陽台就是他們「燈光」的所在。

陽台是由內走向外的地方，但這個地方卻高高架空，於此，俯瞰著外面，同時也接受眾人的仰望。但陽台的邊緣總有一條線，跨過此線，就是死亡。陽台也是回憶之處，波特萊爾的〈陽台〉就將陽台視為回憶的場所；回憶在此象徵不朽：

回憶之母，情婦中的情婦，

妳，是我所有的快樂！妳，是我一切的敬意！

妳會想起撫愛時的麗姿，

爐邊的溫存和黃昏的魅力，回憶之母，情婦中的情婦！

熊熊炭火燃亮的黃昏，

籠罩粉紅色霧靄的陽台黃昏。

讓妳的胸脯溫柔對我！妳的心善良待我！

我們經常提到不朽的事，在那

熊熊炭火燃亮的黃昏。

……。（波特萊爾 132）

陽台在此詩中是充滿誘惑與光亮的地方；在此，回憶成為永恆。班雅明在〈普魯斯特的形象〉中，由普魯斯特的作品，點出回憶有屬於永恆的特質：

他（普魯斯特）真正的興趣在於時間流逝的最真實的形式，即空間化形式。這種時間流逝內在地表現為回憶，外在地表現為生命的衰老。……

普魯斯特不可思議地使得整個世界隨著一個人的生命過程一同衰老，同時又把這個生命過程表現為一個瞬間。那些本來會消退、停滯的事物在這種濃縮狀態中化為一道耀眼的閃光，這個瞬間使人又變得年輕。

(1998：125)

我們可以看出，在詩人和作家的眼中，陽台本身具有對永恆的指向性，這樣的性質帶領著惹內的劇中人往陽台的方向走去。而對惹內來說，陽台的意象又和刑場連在一起。

傅科在《規訓與懲罰》中說明，在公開的刑罰中，犯人隨時可能成為英雄：

犯人發現，由於對他的罪行的廣泛宣傳，有時由於事後悔罪對這種宣傳的證實，他變成了一個英雄。在反法律、反對富人、權勢者、官吏、警察和巡邏隊方面，在抗交捐稅、反對收稅方面，他似乎是在從事著人們很容易認同的鬥爭。公佈罪行的做法將日常生活中不引人注目的微小抗爭變成了英雄史詩。如果犯人公開悔罪，承認指控和判決，要求上帝和世人原諒他的罪過，那麼他就好像是經歷了一種滌罪程序，以獨特的方式像聖徒一樣死去……他就證明了自己具有任何權力都無法征服的力量……一個罪犯死後能夠成為聖人，他的事蹟成為美談，他的墳墓受到敬仰。(64)

「刑場」就是犯人承認指控悔罪的地方，在此犯人的酷刑公開展現，民眾可以隨時圍觀。從傅科的觀點，在此公開處決的儀式，主要角色是民眾，權力在此彰顯，民眾不僅應該耳聞，而且因該目睹，因為他們必需有所畏懼，而且有必要使他們成為懲罰的見證人；但對民眾來說，他們觀看的犯人既是一個警戒的榜樣又是一個攻擊的目標，民眾被召來刑場觀看恫嚇他們的場面，可是他們也隨時可能表現出對懲罰權力的拒斥。



陽台是個鮮明的意象，這是居高臨下的地方，是連接私人空間和公共空間的地方。站在此處，彷彿居高臨下的俯視眾人，同時被眾人仰望，而這樣的空間安排也藏著權力論述，使人們在看陽台上的人時必需仰望，而且確保大多數的人都能看到陽台上的人。對惹內來說，陽台就是展示罪行的刑場；在惹內的想像中，這個空間像是傅科所描述的十八世紀的刑場，在此，罪行受到展示，向世人宣告犯人的罪行，但這個地方，也可能把犯人變成爲聖人（或英雄）；更進一步的說，惹內把刑場判決架高到了陽台，站在陽台上的人是罪人，但同時也可以是國王，而陽台下的民眾，被迫仰望著犯人。

在《陽台》一劇，也有這樣的意象。在妓院裡面的客人和老鴿，扮演皇后、主教、將軍，站在陽台上向外面的人民展示，此時罪人和權貴形象溶爲一體；在《女僕》中，女僕扮演夫人，也同樣有類似的重疊意象。這讓我們聯想到傅科引述坎托羅茨（Kantorowitz）的看法：

國王的人身有雙重性質……許多關於將國王個人與王位既區分開又聯繫起來的法律機制……而相反的一端，人們會想到犯人的身體，後者也有其法律地位，但其目的不是為了證實君主個人所擁有的「過剩權力」，而是為了把用以表示受懲者的「缺乏權力」變成符碼。……犯人是國王對稱而顛倒的形象。（1992：27）

在惹內的劇本中，犯人也同樣具有雙重性。在《死亡監視》中，勒弗藍和莫里斯對綠眼的崇拜；綠眼對他們訴說殺人的種種以及將要面對的死刑，綠眼彷彿即將獲得一個永恆的形象（生命），就如傅科所說國王的雙重性，「一方面有著死亡的暫時因素，一方面又含著永恆不變的因素」（27），這樣的性質，在惹內後來的劇本《燦爛》、《女僕》和《陽台》中，和陽台這個地方結合在一起。走向陽台，似乎是惹內劇中人的目標和夢想。在《燦爛》中，犯人們隔著陽台和警方對峙，誰能走到陽台，就是勇者。陽台甚至還是讓死者重生的地方：

普拉伯 (Bravo) (對雷朋 (Riton)) 你怕他真的成為一個女人？還是怕成為一個死掉的女人？你為你自己難過，因為他<sup>46</sup>是那個能展示他有多可愛的人。群眾會為他喝采，而我也會。我唯一一次把自己打扮好，是我穿著長袍去偷聖器的時候。

鮑伯 (Bob) 沒有人會誤會。那是她沒錯。雷朋，你認出她了嗎？她<sup>47</sup>有那迷人的藍眼睛。

普拉伯 拜託，有禮貌一點，不要推。她還沒弄出裙子下的跛腳。

雷朋 (對普拉伯) 現在，去冒險吧！(對尚 (Jean)) 到陽台上去。

普拉伯 現在我要休息一下。(對尚) 走，移動過去。婊子。

雷朋 你在折磨她，就像你在殺她之前做的一樣。你總是賺女人的錢，你和她們上床，像她 (美國女孩) 在走到陽台得到救贖之前做的一樣。而在這之後，就是這之後，你勒死了她。

.....

(鮑伯和皮耶候 (Pierrot) 幫助尚，開始往陽台走去。)

普拉伯 (對雷朋) 她復活了。就像你讓她躺在床上的時候一樣。今晚有點悲傷，像有什麼東西被勒死了。

雷朋 你們像狗一樣沒有心肝。

史考特 (Scott) 我建議來個暗示性的微笑，雷朋。在此之後試著殘忍。看！來，看看他們！你們之前看過這樣的景象——在新聞影片中。當年老瑪麗皇后走出來向她的人們致意的時候。今晚就是這樣的夜晚。今晚是個紀念日 (Jubilee)。願上帝賜福皇后。

.....

普拉伯 聽！他們在為她歡呼！(31-32)

---

<sup>46</sup> 指劇中男扮女裝的尚 (Jean)。

<sup>47</sup> 同上。

外面圍捕的警方就像是民眾；在刑場上，民眾是「追捕者」，但隨時有可能成爲「追隨者」；反之亦然，就如劇中的警察一角（The Police）。而房裡的犯人走向陽台，就像走入刑場一般；這是死亡的邊緣，在此伴隨著危險（後來，犯人確實在陽台上中了槍）（Genet 1995：33）。「罪與罰通過殘暴結合起來……這種權力不僅受到直接加於肉體之上，而且還因自身的有形顯現而得到讚頌和加強」（傅科，1992：55）。這種「刑場上的犯人」在惹內之後的劇作《陽台》中，則是和皇后的意象結合在一起。而在《女僕》中，角色也是如犯人般，想在陽台宣示自己：

蘇朗芝：讓我走吧！我們去向世人說明，人們會走到窗前看我們。他們會聽我們說話的。（她打開房間的窗子，但克萊兒把窗子關起來。）

（克萊兒又恢復僕人的身份）

克萊兒：對面的人會看到我們。

蘇朗芝（已經在陽台上）：這正是我所希望的。天氣真好。這風真撩人！

（90）

蘇朗芝和克萊兒兩位女僕一直覺得對面的人會看到自己的罪行，但蘇朗芝還是希望走出去，向世人宣告自己的罪行。在最後蘇朗芝的獨白時，蘇朗芝再度打開窗戶，走到陽台，並且在最後宣告自己的名字：「現在我是梅樂西·蘇朗芝小姐、樂梅西夫人；那個樂梅西是厲害的犯人」（95）。在此蘇朗芝不再只是「女僕」，而是有名字的樂梅西夫人（Mademoiselle Solange Lemercier）。

其實對傅科來說，刑場在歷史的變化中，公開展示的酷刑消失了（7），懲罪成爲最隱蔽的一部分，行刑場面不再成爲展示、彰顯權力的地方，取而代之的是「法律」本身的象徵性；但惹內劇中的人似乎仍對這樣的公開展示有著嚮往（或懷念）。如果公開展示的刑罰消失，所有的戲劇因素也會因此減弱。在惹內的劇

作中，進入陽台，自己私密空間中的表演才得以確立<sup>48</sup>。「國王的永恆肉身」藉由被觀看而得以顯現。

這個永恆的肉身讓人想到之前引述班雅明所說的瞬間的閃光。在班雅明分析波特萊爾作品的現代性時，有關於現代主義的描述；他說：「英雄是現代主義的真正主題。換言之，過一種現代生活，需要有一種英雄素質，這也是巴爾扎克的觀點。巴爾扎克和波特萊爾都因懷著這種信念而反對浪漫主義。他們張揚激情和剛毅，而浪漫主義美化克制和屈服」（2006：140）。如同卡林內斯庫分析的：

現代主義都顯得是真正的英雄，它的英雄主義或是表現在反對資產階級壞趣味的美學鬥爭中，或是表現在它對資本主義文化秩序的審美顛覆中。奇怪的是，在兩種情況下都有著對現代主義審美主義的否定價值觀念的推崇，前者是禁慾式地對抗藝術市場的腐蝕，後者是不屈地“抵抗”資本主義意識形態用心險惡的欺騙。（316）

班雅明認為，「波特萊爾這裡，賭徒形象是現代特有的形象，是對傳統劍客形象的補充，對他來說，二者都是英雄形象」（2006：212）。對立的兩種形象在此相遇結合，對班雅明來說，這是波特萊爾詩作美學的重要部分。而這樣的部分使波特萊爾的作品同時包含了對自身的抵抗和省思，如同林志明所分析，「波特萊爾所構想的現代性，因此遠遠不是一種對於現代客觀情境的單純適應（adaptation），遠不是一種和現代生活之間的溝通串連（collusion）；這現代性之中已經包含了它自身的反抗」（66）。班雅明更進一步說，「如果說雨果把人群頌揚為一部現代史詩中的英雄，那麼波特萊爾則是為大城市烏合之眾中的英雄尋找一個避難所。雨果把自己當作公民置身於人群之中；波特萊爾則把自己當作一個英雄而從人群中離析出來」（2006：131）。傅科在〈何謂啟蒙？〉這篇文章說，「現

---

<sup>48</sup> 在此讓人想到泰勒親密空間和藝術作品的關係。

代性是一種態度，使人能夠掌握當下的『英雄式』層面」(23)，現代性在快速前進、淘汰的情境中，要能掌握某種永恆的特質，這一艱難的意志挑戰便是所謂的英雄化的態度，所以傅科說「波特萊爾的現代性，是極端注意現實，而又運用一種自由，這自由既尊重這現實，同時又侵擾這現實」(1998：24)。

而這樣的英雄在班雅明的論述中，成了城市中的漫遊者：

當他一點點拋棄他的資產階級生存狀態時，街頭也逐漸成為他的庇護所。但是，他遊蕩時，從一開始就意識到這種生存狀態的脆弱性。於是這種意識把困苦掙扎變成一種美德，以此展現了一種從任何方面看都是波德萊爾的英雄概念所特有的結構。(2006：136)

班雅明這裡的英雄意象也把巴黎街道上的流氓包含在內。班雅明說「這體現了菲舍爾<sup>49</sup>在波特萊爾的孤獨處境中發現的特徵——“一種不要碰我”，一種對個人差異的封存」(2006：146)。班雅明眼中的漫遊者在城市之中閒逛，追尋著稍縱即逝的時光<sup>50</sup>，不安的徘徊於城市之中，但漫遊者的處境也是孤獨的，他是「人群中的人」(帕克 26)，但又把人群推開，異於人群。城市的漫遊者在此被推向邊緣：

與其說這位寓言詩人的目光凝視著巴黎，不如說他是凝視著異化之人。這是漫遊者的目光，他的生活方式依然為大城市的人們與日俱增的貧窮灑上一抹撫慰的色彩。漫遊者依然站在大城市的邊緣，猶如站在資產階級隊伍的邊緣一樣，但兩者都沒壓迫他。他在兩者中間都感到不自在。

---

<sup>49</sup> 菲舍爾 (Friedrich Theoder Vischer, 1807-1887)，德國藝術家。

<sup>50</sup> 如此的瞬間，也讓人連想到前面引述的波特萊爾〈陽台〉詩中的：

「我們經常提到不朽的事，在那  
熊熊炭火燃亮的黃昏。」

(2006: 20)

這也帶入了一個烏托邦的辯證。班雅明說，「曖昧是辯證法的比喻形象，辯證法的法則於此時處於停滯狀態。這種停滯狀態便是烏托邦。辯證法的意象因此也就是夢的意象。商品明確地提供了這樣的意象：作為盲目崇拜的偶像」(2006: 20)。許多學者常以馬克斯所期待的烏托邦概念作為說明現代以及後現代狀況的工具<sup>51</sup>；而由現代主義來看，烏托邦成為現代主義觀點下瞬間而永恆的靈光。「現代主義以理性和烏托邦式的思想來抵抗媚俗」(卡林內斯庫 302)。對班雅明來說，這個烏托邦是現代性下的夢<sup>52</sup>。

在惹內的劇作中，我們也可以看到這樣的雙面，惹內劇本裡面的人物站在班雅明說的漫遊者所處的邊緣。劇中的人物在陽台上成為英雄，陽台在惹內的劇作中，就是一個如同烏托邦的地方。然而，在惹內的劇作中呈現出來的似乎不止是永恆的空間，不止是一個烏托邦的夢。

《死亡監視》的場景說明提到「要呈現的如夢一般」(103)，但這個夢感覺上沒有夢醒的時候，於是整齣戲呈現出來的情境就有在現實和想像之間的暗示。在《燦爛》中，加害者和被害者之間呈現了有趣的對應，在陽台上的歹徒同時也是美麗的美國女孩；如同劇中雷朋說的，「你在折磨她（指 Jean），就像你在殺她之前做的一樣。你總是賺女人的錢，你和她們上床像她（美國女孩）在走到陽台得到救贖之前做的一樣」(31)。在此，加害者成了被害者；或者更明確的說，加害者就是被害者。《燦爛》中的場景空間安排也有特殊之處：在鮑伯和皮耶候幫助尚往陽台走去時，其他人是在房間看著陽台，於是屋裡的人彷彿成了屋外的人，而且此時史考特還特別要普拉伯不要開收音機(32)，他們要如屋外的人一般看著陽台發生的事。這樣的場面，在惹內之後的劇本《女僕》中也有類似的安

---

<sup>51</sup> 如班雅明、巴特 (Barthes) 和布希亞……等。

<sup>52</sup> 在此必需說明的是，並沒有把班雅明的想法歸入「現代主義」或「後現代主義」的意思，而是試圖在班雅明的現代性分析中，找出一些後現代概念，作為分析惹內劇作的參考與呼應。

排。在《女僕》裡，當蘇朗芝在陽台上時，「克萊兒就倚在房門聽她姊姊講話，只有觀眾可以看得到她」(95)<sup>53</sup>，而劇中的兩位女僕同樣呈現是英雄也是犯人的形象；如同克萊兒說的，「我們兩個是天生的一對，犯人與聖徒」(33)，但她們既沒有成為英雄也沒變成犯人。

回到前面提到傅科刑場的譬喻：在刑場的犯人隨時可能變成國王，而在惹內戲劇中呈現的，恐怕更接近犯人就是國王。引卡林內斯庫的說法作為說明，現代主義裡「要麼/要麼」(ether ... or ...) 的邏輯讓位給後現代主義「既/也」(Both ... and ...) 的邏輯，我們在班雅明論述中看到的關於烏托邦的辯證，在惹內的劇作中或許較為「放鬆」；因為，我們似乎不能說惹內劇作中的空間沒有如班雅明說明的具有辯證性，但和班雅明比起來，邊緣這條界線似乎真的不那麼明顯。如果說班雅明的辯證是「從夢中醒來就是為了完成夢想」(馬 112)，那到惹內或許更直接點出，沒有「夢醒」這回事。

## 第二節 死亡

在惹內的劇作中，人物走向陽台之後，要面對的就是死亡。就如同我們前面分析陽台意象本身所說，陽台在一個邊界，但再走過去，面對的可能就是死亡。

死亡在惹內的《死亡監視》、《燦爛》、《女僕》或《陽台》中，都是重要的安排。在《死亡監視》中，綠眼本來面對的就是死亡的刑罰，而劇末勒弗藍勒死莫里斯，讓自己陷於和綠眼同樣的境地。在《燦爛》中，最後警察拿槍對著歹徒們，大叫：「你們這些惡徒，——把手舉起來！別耍花樣，不然我就動粗了。(向窗戶)進來吧！伙伴，所有的人都在這了」(1995：45)。在《女僕》裡，當蘇朗芝由陽台回到房間後，克萊兒要蘇朗芝端上下了安眠藥的茶，讓她以夫人的樣子死去。在《陽台》裡，一群人從陽台回到房裡，所面對就是警長的死亡場景。

在現代性中，死亡也是一個鮮明的意象。如之前所引，馬克斯在《共產黨宣言》說資產階級不同於過去社會，生產不斷在變革，社會不斷在變動，使得我們

---

<sup>53</sup> 在此，我們可以聯想到巴舍拉《空間詩學》中，關於內與外的辯證。

無法停下來，「一切固定的古老的關係，以及與之相適應的觀念和見解都被消除了，一切新形成的關係等不到固定下來就陳舊了，一切固定的東西都煙消雲散了」（31）。在此展現出的意象是不停生產的社會，而當我們生產出新東西的同時，也註定了這樣東西的消亡。

波特萊爾在一首名為<旅遊>的詩中寫到：

「死神」啊！老船長，時候到了！起碇吧！

此地令我們厭煩，死神呀！出航吧！

如果天和海都墨水般黑壓壓的，你該瞭解我們的心充滿光明！

把你的巨毒傾注我們以提神振作！

這熊熊火焰燃燒腦袋，我們願意

投入深淵，不管是地獄或天國，

只要在「未知」的深處覓尋「新奇」！（413）

班雅明用這樣的意象進行他的現代性分析。他詮釋說，「閒逛者的最後一次旅行：死亡。目標：新奇，新奇是一種獨立於商品使用價值之外的品質。它是那種以不斷翻新的時尚為載體的虛假意識的泉源」（2006：51），對班雅明來說，這是前面所說現代主義的英雄性最後的下場：

現代主義給人的自然創造衝動造成的阻力，遠非個人所能抗拒。因此，如果誰感到倦怠而用死亡來逃避，那也是可以理解的。現代主義應該置於自殺標記之下。自殺這種行為是那種絕不向敵對精神讓步的英雄意志的印證，自殺不是屈從，而是一種英雄的激情，這正是現代主義在激情領域裡的成就。（2006：142）

而伯曼也把這樣的觀念帶入他對現代性的分析中；伯曼此時的隱喻是歌德的《浮士德》。當浮士德博士說：「停下來，這真美啊！」他的靈魂就要交給魔鬼靡非斯



托。伯曼分析，這樣的結構呼應了歷史的結構；他說，「具有諷刺意味的是，一旦這個發展者摧毀了前代的世界，他也就摧毀了自己在這個世界上存在的全部理由。在一個完全現代的社會中，現代性的悲劇——包括他的悲劇英雄——也就自然結束了」（90）；之後，伯曼更用浮士德譬喻進一步詮釋馬克斯的觀點：

歌德所限定的悲劇性兩難依然咄咄逼人。事實表明——歌德本來能預見到這一點，在現代世界經濟的壓力下，發展的過程自身就必需經歷不斷發展。……在這樣的發展中，某個歷史時刻是創新的和先驅性的人、物、機構和環境，到了下個歷史時刻就會成為落後的和過時的東西。即便在世界上最發達的地區，所有的個人，群體和社會也處於不斷重構自己的持續壓力之下；假如他們停下來休息，不改變自己，他們就將被歷史淘汰。浮士德與魔鬼的契約中的最高條款——只要浮士德一停下來，說出“你真美啊，停留下來吧”，他就將毀滅……。（100-101）

如前面所說，現代主義總是和「英雄」連接在一起，而英雄唯一的去處就是死亡。

而在惹內的劇作中，死亡也慢慢的被帶到「擬象」之中。在《死亡監視》、《女僕》中，死亡似乎仍是角色最後的結果。這樣的結果，在劇中已帶有「擬象」的暗示；到了《陽台》，死亡真正成為「擬像」，成為妓院中商品的一部分，也成為能娛悅警長的景象。

前面提到過《死亡監視》監獄的場景設在夢中，於是劇中的死亡也成為夢中場景的一部分，甚至在結尾勒弗藍殺了莫里斯，而綠眼拒絕承認他是如自己一般偉大以後，勒弗藍說「我成了真正孤獨的人」（163），彷彿也暗示，進入一個更深的夢。而在這齣戲沒有夢醒，似乎暗示死亡也是夢的一部分，或像我們前面所說，《死亡監視》可以看成是介於在夢與夢醒之間的界線上；更準確的說，死亡也成了後現代概念中擬象之一而已。

《女僕》的劇情安排，更明顯的呼應了班雅明認為自殺是英雄意志的展現，

是一種英雄主義的激情，而這種激情與意志，正是現代主義所要追求的成就。但在《女僕》劇中，死亡也可以是扮演的一部分：

蘇朗芝：親愛的，我會繼續，自己一個人，一個人。不要動。假如您有個很棒的法子，夫人是不可能逃走的。(走向克萊兒)這次我想要和我一樣低賤的女孩同歸於盡。

克萊兒：蘇朗芝！蘇朗芝！救命啊！

蘇朗芝：您愛怎樣就怎樣吧！發出您最後的叫聲吧！夫人！（她去推蹲在角落的克萊兒）終於！夫人死了！直躺在亞麻地毯上……被洗碗的手套給扼死。(62)

這裡可以看成蘇朗芝假裝扼死克萊兒，於是之後蘇朗芝的獨白彷彿在扮演，說明克萊兒死亡之後的事，蘇朗芝還扮演克萊兒死後，夫人對克萊兒的死可能會表現的樣子：

蘇朗芝：(她模仿夫人的聲音)在墓地的出口，所有的僕人川流不息地來到我的面前，她們好像是我的親人一樣。就是這些人幫我承擔對女僕的哀傷。我常常說她是家中的一份子。死亡讓這件事成為定局，讓嘲諷達到最高點。(62)

蘇朗芝也述說了克萊兒喪禮的樣子：

蘇朗芝：人們佩戴著花冠、花朵；拿著方形旗或是長長的小旗子，人們敲著喪鐘。盛大的葬禮展開了，很棒，不是嗎？首先到的是穿著沒有絲質翻領燕尾服的飯店老板，他們戴著花冠；然後來的是旅館的男服務生；接下來是跟我們穿著一樣顏色的女服務生，再來是警

衛人員，最後是上帝代表團。我帶著他們。(62)

於是克萊兒的死，彷彿成了女僕扮演的一部分，死亡不見得是戲的結束或消逝<sup>54</sup>。在《女僕》中，死亡成了扮演的一部分。

用之前慾望的觀點，弗洛伊德說明「死亡」是人的生命驅力之一，但死亡在此不過成了扮演的誘惑，並不是引導生命走向的終點。在惹內第一版的《女僕》裡，劇情停在克萊兒喝下放了安眠藥的椴花茶；而到了第二版，惹內加了蘇朗芝最後的獨白：

蘇朗芝：夫人正在下樓，她的手套輕撫過綠意盎然的植物。夫人到車裡頭。先生在他耳邊說著甜言蜜語。她想笑，但她已經死了。她搖鈴。馬車夫在打哈欠，她打開門，夫人上來了，進到了她的公寓，但夫人死了。她的兩個女僕還活著，她們才剛從夫人冰冷的外殼中起來。所有的女僕都出現在她身旁——但不是她們自己，而是她們受苦難的名字。讓遊蕩在夫人虛無的屍體旁的她們存在的是聖女精緻的香水，這是她們的秘密。我們是美麗的、迷醉的自由的。(99-100)

戲還在繼續，死亡不過也是扮演的一部分；女僕還活著，還是有可能從夫人冰冷的外殼再站起來。

在《死亡監視》和《女僕》裡，都似乎暗示死亡只是幻境，當成擬象的一部分，而到了《陽台》，死亡則明顯的成為幻境的一部分，甚至也是美感愉悅的一部分。在一群人從陽台回到房間後，革命軍總長羅杰（Roger）來到妓院，扮成警長的樣子，而真正的警長，則在爾瑪設置的裝置中看著這一切。羅杰在房裡完

---

<sup>54</sup> 在此有個有趣的呼應，就是死亡在《女僕》中就一直是扮演的一部分，開始兩位女僕在扮演夫人和克萊兒的戲中，結束的地方，也是夫人的死亡，而在第一版的《女僕》劇末結束的地方是克萊兒的死。

成自己想要行使權力的欲望後，閹割了自己，而真正的警長則開心看著這一切，還高興的說「演的好（Well played），他還以為他就是我呢」（93），然後彷彿要接下去演，或彷彿要進入另一個妓院房間一般，一步步走向墳墓：

皇后：我呢？喬治，我還活著！

警長：（沒聽見她說話）所以呢……我是……在哪？這裡嗎？或是在……一千倍之外的那裡？（他指向墳塚）現在我終於可以變得仁慈，虔誠而且公正了。……你看到了嗎？你看到我了嗎？在那裡，就在前面，我變得愈來愈大，愈來愈強壯，而且愈來愈死寂？所以我與你們再也沒有任何關係了。

皇后：喬治！但是我依舊是愛你的。

警長：（往墳塚移動）我已經獲得權力，可以到那裡坐下等待兩千年。（向攝影師們）你們！看我活過來！再看我死去！為了我的後裔子孫們！照吧！（三次幾乎同時出現的閃光）我贏了！（他走向墳墓，非常慢，同時三位攝影師由左翼離開，他們的相機吊在背上，在他們消失前不停搖晃著）（94）

死亡在此完全成為妓院幻覺的一部分，成為滿足自己慾望的一個行動。在劇情中，警長看似好像在走過刑場後，成為相片，獲得永恆的肉身，但這樣的權力不過只是擬象，它有可能在妓院中都起不了什麼作用。前面所提的現代性英雄主義意象，以及英雄式的消亡，在《陽台》不過是妓院的一部分；滿足了欲望，演完了戲，卸下裝扮<sup>55</sup>，改一改，再演下一個劇目。

寫到這裡，我們發覺英雄的死亡和我們之前討論的權力<sup>56</sup>，有了聯結。布希亞在〈忘掉福柯〉裡的想法可以作為我們的結尾：

---

<sup>55</sup> 在惹內的劇作中，這樣的「裝扮」也包含了實體空間的裝扮。

<sup>56</sup> 見第三章。

因此法西斯權力是能夠重新展示死亡之威儀的唯一方式，最重要的是，它是一種蓋棺論定的虛假的方式，是一種尊顯勝利者的表演方式，是一種審美的而非真正犧牲的方式，本雅明[班雅明]對這一點早就看得很清楚。法西斯主義政治是一種死亡美學，它有一副懷舊迷的嘴臉，此後有誰露出這副嘴臉，那一定是受到了法西斯主義的啟發，這是一種已經存在過的懷舊的猥褻和暴力，是已經存在過的權力和死亡的反動表演，它在出現於歷史之時就已經是廢舊之物<sup>57</sup>。(537)

在惹內的劇作中，陽台像是英雄或烏托邦的所在：它讓角色處在一個向外的邊緣，一個英雄的刑場，一個死亡的邊界，再跨過一步，就是死亡。在惹內的劇作中，站在這個地方，看到的或許不是對立面；班雅明或傅科所呈現的辯證，不論是權力的，或夢與夢醒之間的辯證、對立，也許是以另一種方式進行的，死亡在此也不過是個劇目，是個擬象。

惹內最後還把這樣的流動性擴大到劇場舞台和觀眾之間。在《陽台》劇末，爾瑪突然轉過來對觀眾說話：

爾瑪：（獨自一人，並且持續關掉舞台上的燈）要那麼多的電，一天要兩鎊的電！三十八間客房……（她持續關掉電燈）卡門？卡門？把門關上，我親愛的，幫我把家具罩上套子……（她持續關掉電燈）再過不久，我就要再重新開張了……再把燈點亮……著裝完畢……（公雞叫）著裝完畢……啊，還有那些偽裝！再度分配角色……然後扮演好我自己的……（她在舞台中央停下，面對著觀眾）……準備好你們的……法官們，將軍們，主教們，大臣們，還有讓革命成形的

---

<sup>57</sup> 在此連想到的是班雅明「新天使」的譬喻，天使被風往前吹，回頭看到一團廢墟，這團廢墟就是歷史。

叛徒們。我必需去準備明天的服裝和場地了……你們現在該回家去了，在你們的日常生活中，我很確定的，一切又要比這裡發生的更加虛假……你們該回家去了。請從右邊的通道離席……（她把最後的燈也關了）已經是白天了。（又是一陣機關槍聲）。（96）

於是觀眾和演員之間的關係被倒轉過來了，權力關係也是如此。觀看者成了被看的對象，觀眾完全成了妓院的嫖客，花錢來買快感，在我們覺得戲就快完了，消失了，等待我們的卻是新的劇碼。夢永遠沒有醒來的一刻。這也呼應了《陽台》這個劇名，*Belcon* 是個在演員和觀眾之間，現實和夢境之間的交界之處<sup>58</sup>。

我們前面討論了空間流動、打破死亡與英雄的幻境、演員和觀眾之間的關係的概念，在惹內之後的劇本《黑人》和《屏風》則表現的更加明顯。



---

<sup>58</sup> *Belcon* 在法文中，除了陽台，也有劇場樓座包廂的意思。在十七世紀，劇場樓廳是給貴族坐的，在《莫里哀時代演員的生活》中提到「這些穿著綢緞衣服、衣帶飄飄在台上就座的小貴族，跟其餘的由不同人群混雜而成的觀眾形成鮮明的對比。當然了，跟現在一樣，打扮入時的漂亮女子則是坐在包廂內熠熠生輝」（100），包廂不是劇場最好的位置，這些貴族來劇院看戲的同時，也是來展示自己，如同演員一般是被人觀看的。

## 第五章

### 世界一劇場——《黑人》與《屏風》

#### 第一節 《黑人》中的空間與觀看

前面幾章討論到空間流動、打破死亡與英雄的幻境、打破演員和觀眾之間權力關係的這些概念，在惹內最後兩個劇本《黑人》與《屏風》中，表現得更為明顯。惹內更進一步把這樣的流動性擴大到舞台和觀眾之間，甚至更擴大到劇場外的空間之中。

前面提到，在《陽台》劇末，爾瑪突然轉過來對觀眾說話，劇場中的第四面牆被打破，觀眾和演員的權力關係也在此被反轉；就如同法文 *belcon* 本身所暗示的，在陽台看戲的人，其實也是被人觀看的。這一點在《黑人》一開始的安排就非常明顯。《黑人》一開始，演員和觀眾之間的第四面牆就不存在，所有的演員出場時都要對法庭（Court）敬禮，也要對觀眾敬禮<sup>59</sup>，於是觀眾一開始就被包含在戲中；而阿奇博爾（Archibald）一開始的獨白，也是直接對觀眾說話：

阿奇博爾：各位先生、各位女士……（法庭爆出非常尖銳但安排過的笑聲，這不是自由輕鬆的笑。阿奇博爾四周的黑人回以更尖銳的笑聲，使笑聲產生迴音似的效果。法庭不知所措。變得安靜下來）……我的名字是阿奇博爾·阿布索爾·威靈頓，（他鞠躬，然後移向其它人，一一介紹名字）……這是迪歐載士·鄉村<sup>60</sup>先生（他鞠躬）……阿德蕾蒂·波波小姐（她鞠躬）……艾德·阿拉斯·新港新聞先生（他

---

<sup>59</sup> 這裡也可看成在《黑人》中，觀眾和法庭是同等位置的，而且法庭人員是戴著白人面具的黑人。

<sup>60</sup> 在《黑人》中，有的名字似乎帶有暗示，所以在此譯名，有的採用意譯，沒有特別暗示的，則用音譯。

鞠躬)……奧古斯塔·雪球女士(她不動)……喂……喂……女士  
(生氣的大喊)敬禮!(她仍不動)……我要妳敬禮,女士!(極  
度溫和,近乎悲傷的)……我要妳敬禮,女士——這是一場表演。(雪  
球敬禮)……。(9-10)

觀眾的地位在《黑人》中一開始就被安排進去。而這樣的地位所產生出的權力關係,在《黑人》中,更和種族連在一起。

《黑人》的開始,惹內寫到:

我重覆說明,這齣戲是一個白人寫的,為了是要給白人看,但是也有可能

在黑人觀眾面前演出。如果這樣,每晚都要邀請白人男女來。領導者要正式歡迎他們,並且讓他們穿上儀式性的服裝,引領他們到位置上,最好是在管弦樂團前的那一排。演員會為他們表演。聚光燈在整個演出中要聚光在這個象徵性的白人身上。

但如果沒有白人願意接受呢?那就在黑人觀眾進入劇院時發給他們白色面具。如果黑人們拒絕,那就讓假人戴上。(2)

這樣的安排,使之前說明的觀看與被觀看的權力關係完全擴大到整個劇場之中。惹內把白人置於一個觀看者的位置,黑人成爲了被觀看的對象,成爲提供白人娛樂的人,如同《陽台》中妓院裡的嫖客。黑人處於被觀看的位置對惹內來說是非常重要的,因爲就算白人只是假人,只是個象徵,也希望看到至少有一個白人在「看著」這群黑人的演出。但這個演出中又有一組黑人,演的是類似觀眾的角色,他們看著另一些黑人戴著白人面具演出白人。這樣的安排在劇場中形成了有趣的映照,因爲白人彷彿又成爲黑人觀看的對象。

在第三章我們說明觀看有助於權力關係的建立和鞏固,依照傅科圓形監獄的



看法，觀看者的權力比被觀看者強大。這樣的權力關係，也有學者<sup>61</sup>帶入了我們對異國情調的觀看上。在《觀看的實踐》中，史肯特舉了高更一系列關於大溪地與其他法屬殖民地的畫作做為例子：

高更畫裡的女人呈現了「他者」的符碼，尤其是代表尚未被現代文明污染的世界、代表了某種天堂的異國他者。在這些畫作中，女人的種族被標示了出來。事實上，當高更抵達大溪地時，法國殖民主義的影響力早已嚴重改變了這座島嶼，所以高更對該地的描繪是高度理想化的。然而我們可以把它擺進一個更大的傳統裡，那就是白種男人旅行到某個「遙遠」的地方（在這個例子中就是遠離歐洲），期望著他們會因為邂逅女性土著而「找到」自己。(125)

在史肯特的觀點裡，這些畫作中的人，和他們本身身處的地景文化的意義無關，他們被視為另一個民族別類，被視為「他者」。在這個脈絡中，他們的聲音被消除了，他們被放在相對於西方、白人、文明、歐州的另外一邊，如同《黑人》的安排，他們是被觀看者，他們在權力的另一頭。

法農在《黑皮膚，白面具》中提到有色男人對白種女人的慾望。法農引述勒內·馬朗的《一個與其他人相同的人》做為說明：

在法國的黑人大學生相當熟悉這個過程。人們拒絕認為他們是真正的黑人。黑人是野蠻的，而大學生卻是文明的，庫朗熱<sup>62</sup>對他說，你是「我們」，如果有人認為你是黑人，那是錯的，你只有外貌像黑人。但韋納澤<sup>63</sup>不願意。他不能接受，因為他知道。

---

<sup>61</sup> 如史肯特等。

<sup>62</sup> 《一個與其他人相同的人》書中的人物。

<sup>63</sup> 《一個與其他人相同的人》書中的人物。

他知道「由於被這一種令人感到恥辱的排斥所激怒，一般的混血兒和黑人來到歐洲時，心裡只有一個想法：滿足自己對白種女人的胃口」。

……

「我自問在自己身上是否也存在這種情形，如同所有人一樣。如果我和妳這樣一位歐洲女子結婚，難道不是在表明自己不只鄙視與我同族的女子，還被那對於白色胴體的慾望所牽引，被那自從白人統治世界後就對我們黑人禁止的白色胴體所牽引，在隱約模糊中致力於向一位歐洲女人報復所有她祖先在過去幾個世紀中讓我祖先所遭受的事。」

(148-149)

在此，法農指出在有色男人面對白種女人時，自己成爲了他者，必需靠著白種女人才能找到自己的存在，「她的愛爲我打開通道，通向全然的完整……」(141)。需要白人的愛，在此是一種比喻，黑人只有在得到白人的愛時，他才感覺自己有主體性。對黑人來說，自己是站在高貴白人的對立面，如同學者陶東風所說「法農認爲，主/奴關係培養出一種新的、使人喪失創造能力的、不滿與怨恨，奴隸對於主人既充滿了嫉恨又充滿了羨慕，他要變得與主人一樣，因而比黑格爾的奴隸更少獨力性」(22-23)。而且黑人是趨向白人的，甚至想要成爲白人。在惹內的作品中，這一點也被明白的表現出來：

雪球(非常尖刻的):如果我相信的沒錯，鄉村謀殺女人是為了增強一個事實，就是他是一個受傷的、發臭的、厚脣、短鼻的黑鬼，一個對白人或其它任何膚色的人來說都是吃人、流口水、流汗、打嗝、吐口水、咳嗽、放屁的幹羊人，舔白人靴子的人，毫無價值，令人想吐，滲出油和汗，癩腿而服從。如果我相信的沒錯，他殺了她是為了與黑夜融合……但我知道他愛她。(27)

相對於白人，黑人是受傷的、發臭的，而白人的存在更加深了黑人這樣的特質，這也使得鄉村愛另一個黑人女性這件事，都成爲自己也難以接受的事實：

鄉村：當我注視著妳，突然——也許只有一秒鐘的時間——我有了拒絕世上除了妳之外所有事物的力量，我能嘲笑幻覺。但我的肩膀是非常脆弱的。我無法承擔世界對我的非難。當所有關於妳的事點燃我的愛，我開始恨妳。當愛讓人們的輕視變得難以忍受，他們的輕視也讓我的愛變得難以忍受。事實是，我恨妳。(36)

這樣的情感，如同前面所說的，黑人之於白人，如同奴隸之於主人，這樣的權力關係充滿了嫉恨又充滿了羨慕。就是這樣的驅力，使黑人進入白人房間將其強暴且勒死(64)。這樣的動作，就好像黑人在進行某種報復，而這樣的報復也好像是爲了所有黑人報復似的。如同法農說的，「在隱約模糊中致力於向一位歐洲女人報復所有她祖先在過去幾個世紀中讓我祖先所遭受的事」(149)：

鄉村：我要了另一杯朗姆酒。酒精燃起了我的天賦，就像他們說的，我情緒高漲，在我的眼裡，我炫耀我們族的戰士、疾病、鱷魚、茅舍、瀑布、獵人、棉花、甚至癲瘋病，還有百萬個死在灰燼裡的青年。(65)

在鄉村強暴白人女性時，彷彿是爲了所有黑人在玷汙白人女性。而這樣的報復，在劇末更加劇烈，黑人們把皇后抓起來，還把主教閹割了。

在法農的《黑皮膚·白面具》中，我們看到的是，黑人拚命的想成爲白人，「黑人想要變得像白人一樣。對黑人而言，只有一種命運，那就是白。很久以前，黑人承認了白人無可爭議的優越性，他所有的努力都試著實現一種白色的存在」(12)。白人和黑人彷彿在世界的兩極，只有兩個地方可去，不是黑就是白；更重要的是，他們要從白人的眼中，才能看到自己。自我要經由他者才能再現，但

就在這樣認知的同時，黑人也把自己放在白人的對立面了。黑/白、醜/美、奴隸/主人、野蠻/文明，處在二元的兩邊，而選擇二元的某一邊，也成為黑人認識（建構）自己的方式。如果說黑與白如同一面鏡子映照的兩邊，那黑必需靠白的映照，才能確定自己的主體性。

在許多學者的分析中，都認為鏡子是惹內劇作中重要的意象。早在 1961 年，艾斯林（Esslin）就用鏡子大廳來形容惹內的劇作：

這一個人陷入了鏡子組成的迷宮裡的形象，他被自己那些扭曲的鏡像所困，他想找到出路，來和他能看見就在他身邊、但是卻又被鏡子組成的障礙物粗暴地阻隔開的他人接觸，這個形象表達了熱奈[惹內]戲劇的本質。（他自己在他的芭蕾舞劇《亞當之鏡》的腳本中使用了鏡子）。他的戲劇關注於表達他自己的這樣一種感覺，即深陷入人類處境的鏡子大廳裡的人那種絕望和孤獨之感，他被連續不斷的鏡像所困，其實他們不過是他自己扭曲的影像——謊言掩蓋著謊言，幻象滋生出幻象，惡夢在惡夢中得到惡夢的養育。（133）

在《黑人》中，我們也可以看見許多如鏡子般相互對應與映照的安排：例如觀眾席的白人與台上的黑人所扮演的白人、觀眾席的白人與台上的黑人觀眾、戲裡的黑人與戲外的黑人<sup>64</sup>、扮演白人的黑人與沒扮演白人的黑人。前面提到的白人映照出黑人的存在，在《黑人》裡又像是黑人映照出白人的存在；如果說黑人/白人、主人/奴隸、殖民者/被殖民者互為鏡像，黑人從白人的映照，確定自己的主體，在惹內的《黑人》中呈現出來的，更像主體在充滿鏡子的萬鏡之廳，經過反射、反射再反射，在中間的到底是什麼？我們已經看不見，甚至連它到底存不存在我們也無法辨認。

---

<sup>64</sup> 在《黑人》中，惹內在安排了一個黑人被處決的事件是在戲外發生的。

布希亞在分析 911 事件時，說明「他者」不過是個幻覺，也不過是鏡中虛擬的「擬象」：

所有的一切都起因於他者（Other）是難以想像的事實，就像是邪惡<sup>65</sup>。所有的一切都來自於對他者——不管朋友或敵人——在徹底的異己性（othernes），在其不可調解的外來性（foreignness）上想像的不可能。一種拒絕，深植於跟環繞著自身的道德價值和技術力量全然認同的拒絕。……就是這種帝國主義的傲慢——如同波赫士小說中的寓言（鏡子的民族），在這裡戰敗的人民被放逐進鏡子裡。他們被迫在鏡子裡去反映征服者的影像（然而有一天，他們開始越看越不像他們的征服者，最後，他們擊破鏡子並再次攻擊這帝國）。（76-77）

對我們來說，「真實」（The Real）就是這樣——也就是說，一種指涉的幻象（referential illusion）——恐怖分子只能說是從古老過去挖取新的籌碼和新的價值來獲取他的真實。（82）

布希亞說明，他者如同權力，是一種擬象；種族也是一種符號或者是在同樣的基礎上的展演，或者如同前面引述的李歐塔看法，也是種一「無意識展演」<sup>66</sup>。

在《黑人》中，種族如同性別，都只是一種扮演。法農的黑皮膚白面具，在《黑人》裡成為黑人自己扮演出來的黑皮膚白面具；而同樣的，白人在此也不過是黑人扮演出來的對象。《黑人》的一開始就點出了這一點：

---

<sup>65</sup> 布希亞解釋由善惡的元元對立形式從而衍生的公理，根本就是幻覺，善沒有擊垮惡，反之惡也不可能擊敗善，因為善惡不可能互為關聯同時又要征服對方。善要挫敗惡只有自身不再為善。（40）

<sup>66</sup> 參第三章。

阿奇博爾：安靜（對觀眾）：這個夜晚，我們應該要為你們表演，但為了確定你們在已經開始的演出中，能一直舒服的坐在椅子上；為了確定這齣戲進行時，對你們珍貴的生活是沒有危險的，我們要維持一種「得體」——一種從你們那裡學來的得體——來讓溝通成為不可能，我們要用我們的炫麗、我們的態度、我們的無禮來增加我們之間的距離——距離是基本的——因為我們也是演員。當我的演說結束，這裡的所有東西——（他以暴怒的方式跺腳）這裡！——將會成為被遺棄的脆弱世界。如果我們切斷連結，也許大陸就飄走了，也許非洲就下沉或飛走了……（12）

這裡阿奇博爾點出的是：你們今天看到的不過是表演，你們以為的黑皮膚白面具，也不過是演出來的，我們是黑人，也是演員。而你們以為的地景奇觀，也只是幻覺，當戲結束時，「大陸就飄走了，也許非洲就下沉或飛走了」。同時這裡也暗示了「白人」不過是演出來的。

拉倫（Joage Larrain）在〈文化身份、全球化與歷史〉一文中，也從大衛·休謨（David Hume）對身份的質疑，說明身份也只是自身的想像：

由於多數事物和人隨時間改變，我們只好在一種並不恰當的意義上，通過想像把身份強加給他們，身份往往是想像的結果，是想像假裝“我們的感覺是連貫的，以此迴避間斷性；並舉出靈魂、自我和物質這些概念來掩蓋變化”，身份因此完全是虛構的，無法通過內省來把握。（306）

拉倫也認為，從後現代的觀點來看，在現代性中主體、身分都受到強烈的質疑，而「後現代主義正是對主體進行清洗的最後階段」（308）。從傅科提出的觀點來看，主體是被建構出來的，我們以為的個體也不是固定的實體，而是權力運作下的產物，個體的身份、特點甚至身體，都是權力關係運作下的結果，是權力對身

體的馴化。布希亞更進一步指出主體不再如過去那樣能夠控制客體世界，主體的位置變得難以維持，客體逾越了界線，掙脫了主體的控制<sup>67</sup>。

索亞在《第三空間》中引了胡克斯（Hooks）在《渴望》（*Yearning*）中的觀點，這個觀點或許可以作為更進一步的說明：

當黑人主體表現我們（來自不同位置的）認同的多元面貌時，經常會被白人他者視為「奇觀」。例如，當我發表學術演講時不宣讀論文，而採用一種通俗、表演性的黑人說故事方式來呈現時，我就得冒著被主流白人他者視為準備不周，當成只是一種娛樂的危險。然而，他們的觀看方式，不能成為決定某人作品再現風格或內容的要素。將壓迫者去中心化，以及宣稱我們擁有主體性的權力，這個過程的根本乃是要堅持，必需由我們自己決定，而非仰賴殖民化的回應來決定我們的正當性。（2004：135）

在《黑人》中，黑白種族不但是一種展演，這種展演還是隨時可以變化流動的。黑人在扮演黑人，白人也在扮演白人；黑人載上面具就成為白人，白人也不過是載上面具的黑人。劇中惹內更把這樣的意象擴大，所有的種族、膚色對惹內來說，都是不可確定的。在白人發現場上的靈柩是空的，裡面什麼都沒有時，迪符跑到靈柩，開始演起靈柩裡面的人：

波波：迪符先生，你現在生活在奇妙的死亡之中。那是什麼感覺？

迪符：（慢慢的脫掉面具）這兒的光線非常奇怪。

波波：告訴我們，維卡斯將軍，你在那兒看到了什麼？回答，迪符先生。

---

<sup>67</sup> 見史帝文·貝斯特，道格拉斯·凱爾納（Steve Best and Douglas Kellner），《後現代理論：批判的質疑》，朱元鴻等譯。（台北：巨流，1994）164；與喬治·拉倫（Joage Larrain），〈文化身份、全球化與歷史〉，載從容譯；《後大都市與文化研究》，包亞明編。（上海：上海教育，2005）306。

從他們的眼睛看，他們的國王是什麼樣子？從你藍眼睛的高度看，  
從觀景樓的高度看，你看到了什麼？

波波（猶豫）：我看到你——抱歉——我看到我們，我不在高處，也不在  
地面。我可能正在體驗上帝的視野。

波波：你是白人女性嗎？

迪符：我第一件要告訴你的就是，他不是說謊就是搞錯了。他不是白色  
的，而是粉紅色或鵝黃色的。（88-89）

棺木裡的人可能也不是白人（或者扮演白人的黑人），我們甚至不能確定他的膚色，這也呼應了惹內在劇本前面寫的筆記，「一天晚上，有一位演員要我寫一齣全部都是黑人演員的戲，但什麼是真的黑人呢？第一，他們是什麼顏色？」<sup>(3)</sup>。如同我們之前討論的，一切都是展演，真正的主體，真正的身份可能跟本不存在；或者主體藏在萬鏡之廳中，早就分不出最早的影像藏在哪裡了。這個觀點和劇中的安排也有個有趣的呼應：這是一個為舞台中央靈柩裡的人所作的審判，但靈柩裡卻沒有人，連靈柩本身可能都不存在<sup>68</sup>。

回到前面說明的觀看關係，在《黑人》演出時，惹內要求白人來看這群黑人的演出，不論這個白人是真的或只是象徵，都一定要至少有一位白人在場。這樣的安排，看似把黑人放在相對於白人的另一邊，是相對於白人、文明、歐洲的另一面，黑人相對於白人是失去主體，被觀看的「他者」。但在《黑人》的安排裡，白人觀看的是白人審判黑人的戲碼，於是我們不禁要問：台上演出的，究竟是黑人的奇觀？還是白人的奇觀呢？惹內舞台的說明中說整個演出中還要有一盞聚光燈聚光在這個象徵性的白人身上。聚光燈一打開，白人就像到了陽台（Belcon）<sup>69</sup>上，來看戲同時也是來被看的，觀眾成了演員，觀眾席才是真正的舞台。劇中

---

<sup>68</sup> 劇中的靈柩不過是兩張椅子，這裡也可看出第四章說明的，死亡不過也是「擬像」也是種扮演，在《黑人》中更加明顯。

<sup>69</sup> 指劇院樓座。



阿奇博爾說：「上演高尚事物的戲劇的時間還未到來，但是他們也許會懷疑，在這些空洞的建築和話語後面究竟有什麼。我們是他們想要我們成爲的那種人。因此我們將十分荒誕的永遠是這種人」（64）。《黑人》這場戲的演出，完全只是爲了愉悅白人，所以黑人演出白人耍的樣子，但空洞的建築和話語後面究竟有什麼？或許什麼也沒有。台下的白人觀眾也只是在扮演白人觀眾的樣子，這或許也是爲什麼惹內劇本只要有白人觀眾就好，不在乎是真人還是假人，是白人還是戴上白人面具的黑人。

惹內也將這樣的鏡像帶到劇場之外。在《黑人》劇末，艾德·阿拉斯·新港新聞回來報告說一位黑人叛徒被處決了，所有的黑人演員都拿下白面具，露出黑人的面目，表示震驚（111）。這樣的安排使劇場內與劇場外也有了呼應<sup>70</sup>；在劇場中演出的是黑人受白人判決（雖然是一群戴白色面具的黑人），在劇場外同樣發生，雖然這個事件也不過是戲中的一個插曲。於是我們前面討論空間中的權力與認同在《黑人》中更流動到了劇場之外。前面提到在《黑人》一開始就不存在第四面牆，在《燦爛》、《死亡監視》、《女僕》與《陽台》所呈現出的權力流動，到《黑人》更流動到了觀眾席，而且在《黑人》的劇末還流動到了劇場外，與劇場外的真實世界有了連結。之前提到過，在《陽台》最後，爾瑪對著觀眾說：「你們現在該回家去了，在你們的日常生活中，我很確定的，一切又要比這裡發生的更加虛假」（96）。在《黑人》中，惹內把劇場外的事件直接帶入劇場內，彷彿暗示著內外無異，我們之前討論的扮演與鏡像，同時也發生在劇場外。如果說劇場是想像空間，那現實空間與想像空間其實是相同的。

在《黑人》裡，黑人白人被放在相互扮演觀看的位子裡，觀看同時包含了權力與認同，而這樣的觀看關係在《黑人》裡，就像面對鏡子大廳裡重重的反射鏡，看到鏡中所有的東西都是虛象，而真實的東西藏在哪裡，可能再也找不到了。如同劇中爲一樁謀殺案進行審判，但舞台中央樞樞中的屍體根本不存在，甚至連檯

---

<sup>70</sup> 呼應了第四章說明的，空間的內外惹內的劇作中呈現的辯證關係。

柩都是假的，是一個誰都可以躺在裡面的地方。惹內更進一步打破第四面牆，使得由互相觀看產生的權力與認同關係，在《黑人》裡更加擴大到了整個劇場之中（甚至到了劇場之外）——真實與想像在《黑人》中更加難以分辨。

## 第二節 《屏風》中的場景演出

《屏風》在某種程度上和現實有更強的連結。《屏風》一劇在形式上不但打破了劇場內外的空間關係，扮演的意象也從角色的演出擴大到空間的演出：《屏風》中的舞台佈景彷彿也是角色，也是演出的演員。這樣的扮演性和種族或帝國主義的地景演出也有強烈的連結，更與當時的治政背景有明顯的呼應。

《屏風》是以當時法國殖民地阿爾及利亞為背景，創作當時北非反殖民運動正在進行，所以《屏風》一直沒有上演，直到 1961 年才在德國進行首演。法國本地則要到 1966 年才由布藍執導，搬上法蘭西戲院演出；但還是招來許多右派人士的不滿，在演出時，天天都有遊行抗議，也常遇到刻意的破壞搗亂（宮 316）。但《屏風》似乎並非為阿爾及利亞發聲或批判殖民主義，也並非同情阿拉伯人或發想動起義。在《屏風》，如同在《黑人》裡，種族的權力與身份的認同都只是一種展演的擬象，而這種扮演的意象，在《屏風》中還擴大到整齣戲的空間表現上。前面提到過空間權力也是一種演出的概念，在《屏風》則表現的更加明顯。

薩依德（W. Said）最後的作品《論晚期風格》中特別提到惹內。他說在惹內的《屏風》中，可看到不同於「東方主義」<sup>71</sup>的描繪。惹內愛「他者」，這是「見棄於社會之人、異鄉人，他對巴勒斯坦革命心懷至深的同情，視之為見棄者與異鄉人的『形上』抵抗」（184）；但於此同時，「他自覺是冒牌貨，一種永遠衝

---

<sup>71</sup> 薩依德在《東方主義》中說明，「若以十八世紀為討論的起點，東方主義可被分析討論成一個為了處置東方——透過陳述對東方的權威觀點、描述東方、教授東方、安頓東方並統治東方等方式，而存在的集團制度（corporate institution）。簡而言之，東方主義便是為了支配、再結構並施加權威於東方之上的一種西方形式」（4）。在此觀點下，「東方」相對於「西方」而被建構為異質的、分裂的「他者」，被看成是不同於西方的另一邊。

撞界限的人格」(184)。薩依德認為惹內不以支配者自居，不當自己是異國風味的研究者。薩依德更進一步說明，惹內如同法農站在帝國主義的另一邊，對帝國主義進反抗（或批判）：

他（惹內）穿渡都會中心到殖民地的空間；與之同心同德的，正是法農（Frantz Fanon）指認並加以無比熱烈分析的同一批受壓迫者。所以，他的角色是強權——帝國的強權，以及起事人士的強權——硬加給他們的一段歷史裡的演員。(2010：188)

身份在薩依德的描述中，是帝國主義強加給「他者」的標籤，因此成為必需卸除的外衣。薩依德說明惹內是反身份的：

文化邏輯與家庭的邏輯加倍身份的力量，惹內由於他犯法、孤立，以及善於逾矩犯矩犯忌的才華，而被加上那種身份、而受害於身份，因此，身份是他絕對要反對的東西。最重要的是，惹內選擇阿爾及利亞和巴勒斯坦，就此選擇而論，身分是強勢文化與比較開發的社會將自己強加於被宣判為次等民族的過程。帝國主義是身份的輸出。(2010：185)

薩依德的帝國主義論述，其實包含空間的想像。索亞在發展他「第三空間」的概念時，就指出這樣的空間想像。索亞引述哈洛的話，「薩依德的作品堅持歷史敘事，同時在理論和自傳上充滿了空間的重要性」(2004：184)。索亞更進一步說明：

薩依德將他對於東方主義各種二元對立的解構，奠基於「想像地理」(imaginative geographies)的強行施加上，這支配了物質性的空間實踐，也主宰了傳統的空間再現。這些在真實與想像兼具的東方主義地理中，

核心被建構為強大、整合、監視、主體創造的歷史；邊緣則是挫敗、噤聲、臣屬，屈服的，沒有自身的歷史。(2004：184)

從薩依德的看法出發，如果說被壓迫者（或「他者」）的角色是強權（或帝國主義）硬加給他們的，那惹內的劇作「不僅拆毀法國身份——法國是帝國、強權、歷史——更拆毀『身份』概念本身」（2010：181）。這也是為什麼薩依德說惹內在《屏風》中歌頌了薩依德<sup>72</sup>的反叛。然而如同前面說明的，身份對惹內來說，也是一種扮演；這樣的扮演或許不如薩依德所說，來自帝國主義的權力，反而更接近李歐塔的「無意識展演」。帝國主義的權力本身是一種擬象，真正的身份主體隱藏在萬鏡之廳的深處，在不斷의反射中再也找不到了。

前面所說的關於種族的扮演，在《屏風》中也呈現出來。如同《黑人》，惹內希望《屏風》的演員也戴上面具：

角色：

如果可以，他們都要帶上面具。如果不行，就用非常濃的化妝，（即使是士兵也是這樣）。極端的化妝，和真實的服裝有些對比。最好提供各種不同的大型假鼻子——我應該要標記出有些角色應該有造形。有時也可以用假下巴。所有的這些妝扮都要和服裝的顏色形成巧妙的融合。臉孔不應該保留任何傳統舞台展現的美麗的特徵。除了導演的想像力之外，時下還有成千上萬種塑材可以用來呈現演出。(10)

這樣載上面具（或如戴上面具的妝扮）的角色化妝造形，就已經明顯的指出《屏風》人物的扮演。並且惹內還希望全劇一百多個角色中，一個演員至少要扮演五

---

<sup>72</sup> 《屏風》中的主要角色。

到六個或男或女的角色（8）<sup>73</sup>，這使得角色更增加了扮演性。除此之外，在劇中，惹內也作了些安排，更強調前面所說的扮演性。例如在第十六場，死者在屏風前徘徊，汪達說自己可以選擇死亡，然後汪達便出現在死者中。已經死了的汪達，「伸長身子橫臥在廣場中，但在上面，亡靈還是顯現出來，儘管光線模糊，還是可被看到的。而在這之後，汪達這個角色，要由另一個女演員來演出」(164)，於是角色是誰演出的，在此也變得無法確定，而且，汪達只說明自己可以選擇死亡就成為死者，然後還是繼續演出，彷彿自己隨時可以改變自己的演出者。

這樣的扮演性，也展現在《屏風》的空間中，從一開始的場景安排上就很明顯表現出來：

要在一個室外的劇場。……舞台上總是要一個或更多的真實物品，來對照每一個屏風上仿真畫上去的物品。……

場景設置：

由一系列的屏風組成，每個屏風高十呎，物品或景色就畫在上面。它們要以完全安靜的方式移動，因此，要裝上有橡膠襯裡的小輪子，在舞台地毯上滾動。在屏風後面要有舞台工作人員，他的工作就是移動屏風。

場景和場景之間應該要有短暫的暗場來換景。(9-10)

每一個場景的屏風都是由工作人員快速移動變換，屏風彷彿也在扮演某種角色，而畫在屏風上的畫，像腳踏車、樹……等，又被當成真實的東西，使得什麼是真實的東西，在《屏風》中更加難以辨認。這也讓我們聯想到前面幾章說明的概念：擬象取代了再現，擬象與真實的標準越來越難分辨，甚至，模仿的擬象也可能成為真實。

大衛·菲耶尼（David Fieni）在〈惹內的屏風作為媒體的寓言〉一文中，也說

---

<sup>73</sup> 說明男演員有可能演女性，女演員也有可能演的是男性角色。

明這樣的場景安排有扮演的性質。大衛引述《屏風》法文版開始時，惹內對導演的特別指示，指出惹內的場景說明已經表明他希望場景也像在演戲，移動屏風的舞台工作人員也是演員：

左右移動的屏風，應該非常輕，非常柔軟有彈性，這樣舞台工作人員才可以像個風琴手玩弄扮演它。換句話說，他（舞台工作人員）必需用他的想像力來推開屏風、猛力的拉屏風，或用不同的方式移動它。事實上，如果他希望賦與場景生命，他必需覺得他是真正的演員。（25）

這些工作人員就和戴上面具的演員無異，他們都被屏風（面具）遮住，於是誰是後面的演出者，變得無法確定。這也呼應了我們前面所說明的，主體早已消失或隱藏在深處，完全脫離對客體的掌控，變得難以辨認。大衛藉用布希亞的看法更進一步闡釋這樣的觀點：

在惹內的劇作中，在生動而顯著移動的屏風之後的人變得是舞台道具的附屬，或被舞台道具給抹除了。布希亞說現代客體優先占領了他（主體），使原先的秩序變成「精神憂鬱症<sup>74</sup>——被完全的訊息循環給迷惑住」。……惹內注入溫和的悲憫到移動的舞台佈景這個表面上的任務，舞台工作人員和屏風之間的表演就像在跳法國舞（*pas de deux*）。舞台工作人員和讓他不被看見的屏風之間不但在跳舞，也畫出一種安靜的音樂。（59）

---

<sup>74</sup> 貝斯特在《後現代理論：批判的質疑》說明布希亞形容的後現代場景是「同一批意義已死的符號與凍結的形式，下斷地變換出新的排列組合。在符號和形式的這種加速增殖之中內爆與惰性日益加劇，表現出的徵兆就是過度地成長，乃至席捲了自身，終至崩潰而陷於隋性。……他說『憂鬱症（*melancholy*）是勤能系統的根本基調。也是當前擬象的、程式設定的、資訊的系統的基調。憂鬱症是內存於意義之消逝模式的特質，也是運作系統中意義之揮發（*volatilisation*）模式的固有特質』（1984b：39）（162）」。

這樣的扮演，在第十七場達到高潮：所有的景觀全部在三層高的舞台上展示出來，上層是死亡的空間，中間是監獄和雜貨店，底層是妓院、鄉村和房間以及最下層的大地(172)，展現了阿拉伯人的生活。這讓人聯想到哈維說明的軟城市「該城更像是一座劇院，每個人都可以在一系列舞台上擺弄自己與眾不同的魔術扮演多重多樣的角色」(9)，一切等級與價值在這裡都感受不到，法國人與阿拉伯人同樣站在死亡的平台上看著下層發生的事。

另外，前面我們提到，在《黑人》中，惹內把劇場外的事件直接帶入劇場內，彷彿暗示著內外無異，劇場內外的空間也是流動的。而到了《屏風》惹內更將場景移至室外，在形式上連「劇場外」都消失了。許仁豪的論文中，引用惹內給導演布藍<如何搬演《屏風》的說明>：

「或許像是希臘劇場形制的，公眾不必依照他們的社會階級或財富入座，而是隨意地，不必小心翼翼地隨人喜好入座」(OC4 233)<sup>75</sup>。他甚至認為只要觀眾的打扮不會影響演出的進行，他們可以盡其所好地誇張來打扮自己，而且，「這齣戲愈是嚴肅，觀眾愈是該更花俏地裝扮，甚至戴上面具來刻意嘲弄 (affont) 這齣戲」(OC4 233)。除此之外，他也認為觀眾可以在演出時隨意進出，甚至在席間起立，像欣賞一幅畫一般地前進後退。而且，「舞台上必須保留一塊空地讓一些觀眾可以走上台去，並且穿戴設計師所設計的戲服」(OC4 234)。(73)

我們說在《黑人》中，在觀眾席打上聚光燈，觀眾席成了舞台，觀眾成為被看觀看的對象；到了《屏風》，觀眾直接就是站在舞台了，而且如同台上的演員一樣戴著面具在扮演。我們也提到，在《黑人》中，只要象徵性的白人觀眾，使觀眾好像也成為了演員。在<如何搬演《屏風》的說明>中，惹內明白指出，觀眾就

---

<sup>75</sup> OC4 為 *Oeuvres Complètes de Jean Genet* 4 縮寫。書目為 Genet, Jean. *Oeuvres Complètes de Jean Genet IV*. Paris: NRF, Gallimard, 1989.

是演員，是來演戲的，而且沒有走出去的時候（沒有下戲的時候），因為根本沒「劇場外」。巴舍拉的《空間詩學》中提到，空間的內與外因為有門而有了辯證的關係；在《屏風》，連門都消失了<sup>76</sup>。在《黑人》中，惹內特意安排了一個事件發生在劇場外，使劇場內外的現實有了呼應。到了《屏風》，真實的殖民與反殖民事件就在上演；當然，在《屏風》中我們沒有劇場外能作為對照，所以也很難說《屏風》與殖民事件究竟哪個比較真實。

最後，我們要回到一開始提到薩依德的看法：薩依德把惹內的《屏風》看成抵抗帝國主義，抵抗身份的作品，因此惹內還是被看成英雄。薩依德說「東方主義以支配者自視，指揮、編纂、表述西方一切關於阿拉伯/伊斯蘭世界的知識與經驗，在這樣的東方主義環境裡，惹內與阿拉伯人的關係有一種寧靜卻英雄式的顛覆意義」（2010：179）。其實，帝國主義如同英雄都是現代主義的幻覺。

薩依德在《文化與帝國主義》中就將帝國主義與現代主義作了連結。帝國主義永遠保有主權的永恆性和不可改變的呈現，而「我們一直以為純粹來自於西方社會和文化的內在動態性，實際上要包括對來自『帝國領域』的文化之外在壓力的一個回應」（2000：335）。由此觀點來看，不論是帝國主義或是對帝國主義的反抗都是英雄性的，這也是為什麼薩依德認為《屏風》中的薩依德是反身分的英雄，「惹內歌頌薩依德的背叛」（2010：180）。當然，英雄唯一的去處就是死亡<sup>77</sup>。於是在薩依德的詮釋下，主角薩依德<sup>78</sup>走向了死亡，成為拆毀帝國主義、拆毀文化身分的英雄（犧牲者）。但如同之前說明的，從後現代的觀點來看，沒有英雄，死亡境地不會是烏托邦的所在，因為跟本不會有烏托邦的存在。這也呼應了在《屏風》裡，惹內第一次把死亡空間呈現出來，人進入死亡，不過像進入另外的展演空間繼續表演，而主體（演員）是誰同樣也是無法確定<sup>79</sup>。從劇情脈絡來看，在

---

<sup>76</sup> 這也呼應了第四章所提到的，在惹內的劇作中，內與外呈現的辯證的關係。

<sup>77</sup> 參見第四章。

<sup>78</sup> 指《屏風》中的角色。

<sup>79</sup> 我們前面有提到，有的角色在走入死亡後惹內特別註明要換人演，但並非每個角色都如此註



《屏風》中，學者薩依德所說的英雄，並非走向死亡，而是消失了，他並沒有來到死亡空間之中：

母親（生氣的）：那薩依德呢？他會來嗎？

軍官：我的美麗和我的殘忍一同生長，一個增強另一個。當我脫下褲子，

他們愛的光芒會為我的後庭鍍金！（他笑）

母親：薩依德！……我只要在這裡等他……

卡迪加（笑）：別麻煩了，他和萊拉一樣不會回來了。

母親：那他會在這裡？在歌裡嗎？

（卡迪加攤開手掌，作出一個懷疑的姿勢）（201）

《屏風》的結尾事實上並不如學者薩依德說的以肯定的回憶收尾，母親和兒子即將團圓，主角薩依德和母親即將在一起（2000：190-191）。主角薩依德就是消失了，如同《黑人》裡不見或根本不存在的屍體。

從《黑人》到《屏風》，我們可以看到惹內在展演形式上將前面四個劇本的意象不斷擴張，不僅權力因此更加虛幻，連種族的主體性也消失了。到了《屏風》，整個世界都成了劇場的一部分，世界被推到了真實與幻想的邊界。

## 第六章

### 結論

在關於現代性的討論中，「空間」是個重要的切入點。現代主義和後現代主義對於現代性在思想概念上有不同的詮釋；本文即試著從空間的角度出發，討論惹內劇作中空間所呈現出來的後現代觀點。

進步是啓蒙時代思想的重要概念。在啓蒙運動的思想中，人們不再由過去或傳統中尋找典範，而是相信往前發展可以帶給人們更好的未來。人們不再把自己和過去連結在一起，而是深信人類會有更美好的未來。這樣的「進步」在十九、二十世紀伴隨著快速的都市化達到高峰。在這樣往前進步的情境下，不可能有固定不變的東西存在，因為一切東西都成為商品，不停的汰舊換新。在現代性「進步」的情境下，生產工業化並往資本主義的方向發展，地區城市的發達和媒體的擴張，與新媒體的出現，使我們對空間具有不同的體驗與思維。我們不再用笛卡兒式的思維把空間看成是如容器般單純的三度空間，而是認為空間包含了我們對社會、歷史（時間）的想像。對於這樣的現代性情境，「現代主義」和「後現代主義」產生了不同的思考觀點。

現代主義試圖在進步所造成的不確定性中，尋找一個永恆不變的瞬間——藉用班雅明的觀點——亦即在微小的碎片中看見總體存在（弗里斯比 256），現代主義的重要的課題就是發現如何表達這樣的存在。如何呈現這個永恆不變的瞬間。也因為有這樣的企圖，現代主義者認為，好的藝術作品帶有班雅明在《機械複製時代的藝術作品》中所說的不可複製的「原真性」；然而從後現代主義的觀點看，這樣的原真性可能並不存在。學者大衛·哈維引用後現代學者李歐塔的觀念，說明後現代主義可以看成對元敘述的懷疑；班雅明所稱的「原真性」消失，或者再也找不到了。以布希亞「擬象」的概念作更進一步的說明。對布希亞說來「擬象」就是真實，新的媒體和新的表現形式，創造了一個比真實還要真實的空

間，我們能看到的就只有「擬象」，沒有一個真實的東西可以做為對照，而且這個真實的東西可能並不在存在。對布希亞來說，人們構築出來的空間不是再現，而是擬象。這就是後現代重要的景象，一切東西都被「擬象」化，所有的東西都是真實也都不是真實，沒有一個元敘述能做為我們依尋的概念。

用這樣的觀念來分析惹內的劇作中的空間，我們可以發現在惹內的劇作中，空間的安排看似有二元的權力關係，但這樣的關係其實是流動；更進一步的看，這樣的空間安排可能只是一種演出，甚至可能只是一種娛樂，權力在此並不存在。先從私密空間和公共空間的流動性來看，在惹內的劇作《死亡監視》、《燦爛》、《女僕》與《陽台》裡，都是以「房間」做為主要的場景，房間是個私密空間，但這個房間在惹內的劇作中，其實也是公共空間，都在別人的觀看下；裡面的人物也有衝動想讓房間裡的表演成為被大家觀看的地方，讓房間這個私密空間轉化成公共空間。

由空間中觀看的關係來看，在惹內的劇作中，劇中人似乎總是在被監視的情境，在《死亡監視》中是監獄，在《燦爛》和《陽台》中則是被包圍的場景，在《女僕》中兩位女僕也是在被觀看的情境中。由傅科著名的圓形監獄觀點來看，這樣的空間設置隱藏了權力關係；然而，我們更進一步的發現，在惹內的劇作中，觀看者其實是被觀看的，於是權力在此有了鬆動，原有的權力關係在此是流動的。如同《燦爛》裡的警察，槍口對著歹徒，但槍口一轉，其實警察就是歹徒；但在我們認為警察就是歹徒時，槍口再一轉，警察又是警察了。這樣的權力關係和傅科指出的有所不同。布希亞的觀點更進一步說明這樣的流動，權力不過是自己的擬象，它跟本不存在。惹內劇中的空間不過是「場景設置」，權力在此也只是空間的展演。將李歐塔誘惑的觀念帶入，權力在此是個不存在的幻覺，是欲望的展現，但到底是什麼控制著這樣的展現？答案可能隱藏在我們找不到的地方；而這樣的欲望展現可能也是為了「好玩」和愉悅呈現出來的景觀。傅科的權力觀念提供了我們一個關於空間與權力的切入點；但在惹內的劇作中，呈現出的權力觀似乎更為流動，不確定。這樣的流動在惹內的劇作中，也流動到「外」，而這

個「外」在惹內的劇作中就是「陽台」。

「陽台」在惹內的劇作中是個特別的地點。陽台是由內走向外的地方，但這個地方卻高高架空，於此，俯瞰著外面，同時也接受眾人仰望。但陽台的邊緣總有一條線，跨過此線，就是死亡。在詩人和作家的眼中，陽台本身具有對永恆的指向性，這樣的性質帶領著惹內作品的劇中人往陽台的方向走去。而對惹內來說，陽台的意象又和刑場連在一起。從傅科的觀點切入，在公開的刑罰中，犯人隨時可能成為英雄；而英雄是現代主義重要的特點，傅科就認為英雄主義是現代主義真正的主題。在班雅明分析波特萊爾作品的現代性時，也說明現代主義試圖在快速淘汰的情境中，尋找著瞬間永恆的靈光；以理性烏托邦式的想像來抵抗媚俗或商品化的現代性的情境。陽台在惹內的劇作中，就是一個如同烏托邦的地方。在《燦爛》、《女僕》和《陽台》中，人物都想走向陽台，在此成為英雄，或做英雄式的犧牲。然而，真正到了陽台，卻發現內外其實無異，內與外形成如同巴舍拉說的辯證關係。英雄在此也成為幻覺，根本不存在。烏托邦也是現代主義下的幻覺，也是不存在的地方。如果說班雅明認為現代主義之夢是建立在「夢醒」，而夢醒是為了作一個「更好」<sup>80</sup>的夢，那在惹內的劇作中，根本沒有「夢醒」這回事，所以我們根本無法分辨什麼是夢，什麼不是夢。這也呼應了布希亞的看法，一切真實藏都在擬象之後。

死亡是英雄唯一的去處，對班雅明來說，這也是現代主義英雄最後的下場；惹內的劇中人走向陽台之後，要面對的也是死亡。但在惹內的劇作中，死亡是「擬象」，是遊戲的一部分，也是劇目之一。在《陽台》最後，死亡對警長來說，完全是為了娛樂，死亡所伴隨著的英雄性到了《陽台》已經幾乎不存在了。在《陽台》最後，惹內打破第四面牆，於是觀眾和演員之間的權力關係也被改變了。惹內把空間的流動性擴大到劇場舞台和觀眾之間。這點在他最後的兩個劇本表現得更加明顯。到了《屏風》，更流動到劇場之外。不但如此，空間流動性所隱藏的

---

<sup>80</sup> 在一切進步的情境中，預設了人們有個更好的未來。

權力關係，在《黑人》和《屏風》裡更和種族間的權力關係連結在一起。

在《黑人》的開場，演員和觀眾之間的第四面牆就不存在。惹內把白人置於一個觀看者的位置，黑人成為被觀看的對象，成為提供白人娛樂的人，如同《陽台》中妓院裡的嫖客。在這樣的架構下，黑人彷彿被視為「他者」。藉用法農的描敘，黑人的主體來自於白人，黑人要靠著白人來認定自己的主體性。但在《黑人》中，種族的主體性似乎藏在更深的地方。首先是在《黑人》中鏡像的安排，這樣的安排使我們不知道我們觀看的究竟是黑人還是白人；於是，被視為他者，被視為奇觀般展示的是黑人或是白人也難以辨別。對惹內來說，種族也是一種扮演，但至於是什麼引導著這樣的扮演，則是不可知的。布希亞也說明「他者」不過是幻覺。從後現代的觀點來看，在現代性中主體、身分都受到強烈的質疑，而後現代主義對主體性更是做了強而有力的消解，客體凌駕於主體之上。在惹內的劇作中，所有種族、膚色對惹內來說都是演出，真正的身份是不能確定的，它更可能跟本不存在。用鏡子的比喻來說明，主體藏在萬鏡之廳中，早就分不出最早的影像藏在哪兒。惹內更讓劇場內外有了呼應。在《黑人》，惹內安排了一個劇場外的事件。劇場內的事件，在劇場外也會發生，彷彿暗示著內外無異。如果說劇場是想像空間，那現實空間與想像空間其實是相同的，這點在《屏風》裡發揮得更加明確；《屏風》直接在戶外演出，連「劇場外」這個空間都消失了。

《屏風》的劇情和當時的政治背景有明顯的呼應。薩依德認為惹內的《屏風》展現了和東方主義不同的觀點。從薩依德的看法出發，身份是帝國主義下的產物，而惹內是反身份的，這也是為什麼薩依德說惹內在《屏風》中歌頌了主角薩依德，但帝國主義和反帝國主義都是英雄性的。在《屏風》展現的，如同《黑人》，身份本身只是一種扮演，主體早就消失，因此反身份（或反帝國主義）所展現的英雄也消失了，與英雄相關的死亡在《屏風》中也不過是走到另一個空間的扮演。這樣的虛幻性也展現在《屏風》的場景設置上。在《屏風》中移動屏風的舞台工作人員，如同載上面具的演員，也是一種演出。而且如同載面具的演員，主體也被藏在屏風之後，我們無法分辨究竟是誰在扮演。而《屏風》場景移至室外，在

形式上連「劇場外」都消失了。從惹內給導演的指示中，我們知道，在惹內的想像中，觀眾席也是舞台，觀眾也是演員，而且沒有劇場外的空間能作為對照，所以真實和虛幻的界線也就消失了。

在惹內的劇作中，空間一直是流動的。從後現代的觀點來看，空間在惹內的劇作中，如同李歐塔所說的，是一種無意識的展演。主體並不存在，權力因而也是虛幻的，這樣的意象在惹內後期的劇作，更擴大到了整個劇場，而到最後的劇作《屏風》，更擴張到了劇場之外。

本篇論文討論了惹內劇作中空間的後現代性。其實在惹內早期的劇本就可以看出許多後現代的觀念，而這樣的觀念在惹內後期的劇本有了更多的發揮。主體在惹內的劇本一隱藏在看不見的地方，權力其實也是虛幻的，所有的事都是扮演，也許只是為了好玩，但更可能是我們也無法知道這樣的扮演從何而來。這樣的分析並沒有試圖說明惹內是後現代主義者，但我認為在惹內的劇本中展現的後現代思想，是我們在解讀惹內的劇作時不能忽略的面向。如同在第五章最後說明的，世界被惹內推到了真實與幻想的邊界；但如果我們沒有走到那個邊界，我們就不會知道再過去會是什麼樣子。

## 引用書目

### 一、英文書目

Abel, Lionel. *Metatheatre*. New York: Hill and Wang, 1963.

Durham, Scott. "The Death of Jean Genet." *Yale French Studies* 91 (1997) : 159-184.

Fieni, David. "Genet's The Screens as Media." *Jean Genet: Performance and Politics*.

Ed. Clare Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtsova. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 57-67.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* Vol. 16, no. 1(1986): 22-7.

Genet, Jean. *Splendid's*. Tran. Neil Bartlett. Landon: Faber and Faber, 1995.

---. *The Maid and Deathwatch*. Tran. Bernard Frechtama. New York:

Grove Weidenfeld, 1982.

---. *The Screens*. Tran. Bernard Frechtaman. New York: Grove Press, 1961.

---. *The Black: a Clown Show*. Tran. Bernard Frechtaman. New York:

Grove Weidenfeld, 1960.

---. *The Balcony*. Tran. Bernard Frechtman. New York: Grove Press, 1960

Goldman, Lucien. "The Theatre of Genet: A Sociological Study." *TDR* 12.2 (1986):

51-61.

Liotard, Jean-François. "The Unconscious as Mise-en-Scène." *Mimesis, Masochism,*

*& Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ed. Timothy Murray. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

Mara de Gennaro. "What Remains of Jean Genet?" *The Yale Journal of Criticism* 16

(2003): 190-209.

Satre, Jean-Paul. "Saint Genet: "My Victory Is Verbal"." Tran. Bernard Frechtman.

*European Literary Theory and Practice: From Existential Phenomenology to Structuralism*. Ed. Vernon W. Gras. New York: Dell Publishing Co., 1973.

243-262.

Shevtsova, Maria. "The Theatre of Genet in Sociological Perspective." *Jean Genet: Performance and Politics*. Ed. Clare Finburgh, Carl Lavery and Maria Shevtsova. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 44-53.

Thody, Philip. *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*. London: Hamish Hamilton, 1968.

## 二、翻譯書目

巴舍拉，加斯東 (Bachelard, Gaston)。《空間詩學》。龔卓軍譯。台北：張老師文化，2003。

波特萊爾 (Baudelaire, Charles)。《惡之華》。莫渝譯。台北：志文，1985。

布希亞，尚[鮑德里亞，讓] (Baudrillard, Jean)。《恐怖主義的精靈》。邱德亮、黃宏昭譯。台北：麥田，2006。

——〈忘掉福柯〉。馬海良譯。《福柯的面孔》。汪民安、陳永國、馬海良編。北京：文化藝術，2001。

班雅明[本雅明] (Benjamin, Walter)。《巴黎，19世紀的首都》。劉北成譯。上海：上海人民，2006。

——《機械複製時代的藝術作品》。王才勇譯。北京：中國城市，2001。

——《本雅明：作品與畫像》。孫冰編。上海：文匯，1999。

——《啓迪：本雅明文選》。漢娜·阿倫特 (Arendt, Hannah) 編。張旭東、王斑譯。香港：牛津大學，1998。

伯格，約翰 (Berger, John)。《觀看的方式》。吳莉君譯。台北：麥田，2005。

伯曼，馬歇爾 (Berman, Marshall)。《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》。徐大建、張輯譯。北京：商務，2003。

貝斯特，史蒂文、道格拉斯·凱爾納 (Best, Steve and Douglas Kellner)。《後現代理論：批判的質疑》。朱元鴻等譯。台北：巨流，1994。

卡林內斯庫，馬泰 (Calinescu, Matei)。《現代性的五副面孔》。顧愛彬、李瑞華



- 譯。北京：商務，2003
- 康納，史蒂文（Connor, Steven）。《後現代主義文化：當代理論導引》。嚴忠志譯。北京：商務，2002。
- 艾斯林，馬丁（Esslin, Martin）。《荒誕派戲劇》。華明譯。石家庄：河北教育，2003。
- 法農，弗朗茲（Fanon, Frantz）。《黑皮膚，白面具》。陳瑞樺譯。台北：心靈工坊文化，2005。
- 傅科，米歇爾（Foucault, Michel）。〈論何謂啓蒙〉。薛興國譯。《聯經思想集利 1》。台北：聯經，1988，頁 13-35。
- 〈地理學問題〉。王志弘譯。《空間的文化形式與社會理論讀本》。夏鑄九、王志弘編。台北：明文，1993，頁 385-397。
- 《規訓與懲罰——監獄的誕生》。劉北成、楊遠嬰譯。苗栗：桂冠，1992。
- 弗雷澤，南希（Fraser, Nancy）。〈福柯論現代權力〉。李靜韜譯。《福柯的面孔》。汪民安、陳永國、馬海良編。北京：文化藝術，2001，頁 122-144。
- 弗里斯比，戴維（Frisby, David）。《現代性的碎片：齊美爾、克拉考爾和本雅明作品中的現代性理論》。盧暉臨、周怡、李林豔譯，北京：商務，2003。
- 惹內，尚（Genet, Jean）。《女僕》。蔡怡怡譯。台北：桂冠，1998。
- 蒙格雷迪安，喬治。《莫里哀時代演員的生活》。譚常軻譯。濟南：山東畫報，2005。
- 哈貝馬斯，尤爾根（Habermas, Jurgen）。《公共領域的結構與轉型》。曹衛東等譯。上海：學林，1999。
- 哈維，戴維（Harvey, David）。《後現代的狀況：對文化變遷之緣起的探究》。閻嘉譯。北京：商務，2003。
- 詹明信，弗列德瑞克（Jameson, Fredric）。《後現代主義與文化理論》。唐小兵譯。台北：合志，2001。
- 《晚期資本主義的文化邏輯——詹明信批評理論文選》。張旭東編，陳清僑等譯。香港：牛津，1996。

- 詹克斯，查理斯 (Jencks, Charles)。《後現代建築語言》。吳介禎譯。台北：田園，1998。
- 拉倫，喬治 (Larrain, Joage)。〈文化身份、全球化與歷史〉。載從容譯。《後大都市與文化研究》。包亞明 編。上海：上海教育，2005。頁 297-330。
- 馬克思 (Marx, Karl)。《共產黨宣言》。中共中央馬克思·恩格斯著作編譯局譯。北京：人人，1997。
- 皮特，李查 (Peet, Richard)。《現代地理學思想》。國立編譯館 主譯。台北：學群，2005。
- 薩依德，艾德華 (Said, Edward W.)。《論晚期風格》。彭淮棟譯。台北：麥田，2010。
- 《文化與帝國主義》。蔡源林譯。台北：立緒文化，2000。
- 《東方主義》。王淑燕等譯。台北：立緒文化，1999。
- 帕克，賽門 (Parker, Simon)。《遇見都市：理論與經驗》。王志弘、徐苔玲譯。台北：學群，2007。
- 索亞，愛德華·W.[蘇賈，愛德華·W.] (Soja, Edward W.)。《後現代地理學——重申批判社會理論中的空間》。王文斌譯。北京：商務。2004a。
- 《第三空間》。王志弘、張華蓀、王玥民譯。台北：桂冠，2004b。
- 〈後現代主義和歷史主義批判〉。王志弘等譯。《台灣社會研究季刊》。第十九期 (1995)。頁 1-29。
- 桑塔格，蘇珊 (Sontag, Susan)。《反詮釋：桑塔格論文集》。黃茗芬譯。台北：麥田，2008。
- 史特肯，瑪莉亞與莉莎·卡萊特 (Sturken, Marita and Lisa Cartwright)。《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》。陳品秀譯。台北：城邦。2009。
- 泰勒，查爾斯 (Taylor, Charles)。《現代性中的社會想像》。李尚遠譯。台北：商周，2003。
- 萊特，戈溫德林與保羅·雷比諾 (Wright, Gwendolyn and Paul Rabinow)。〈權力

的空間化——米歇·傅科作品的討論>。陳志梧譯。《空間的文化形式與社會理論讀本》。夏鑄九、王志弘編譯。台北：明文，1993。頁 367-384。

### 三、中文書目

林志明。〈注意的觀看：波特萊爾的《現代生活的畫家》〉。《中外文學》。第 30 卷，第 11 期。頁 60-67，2002。

季桂保。〈後現代境域中的鮑德里亞〉。《後現代性與地理學的政治》。包亞明 編。上海：上海教育，2001。頁 40-117。

馬國明。《班雅明》。台北：東大，1998。

宮寶榮。《法國戲劇百年：1880~1980》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001。

許仁豪。〈劇場性、革命與空無：惹內劇作與亞陶理論之研究〉。國立台灣大學戲劇研究所，2002。

許雅斐。〈公共『性』的社會養成：性交易的產業化〉。文化研究學會 2002 年會會議論文，2002。

陶東風。《後殖民主義》。台北：揚智文化，2000。