

人形·裝置·另類現代性

龔卓軍

The Human, Apparatus and Alternative Modernity / Gong, Jow-Jiun

摘要

「呷飽未？」做為對現狀（presentness）的提問，不同於西方現代性的三種形式：透過古代傳統指導當代的古典主義、強調當代科學優越性的啟蒙運動，以及波特萊爾浪漫主義式的時間概念——「當下中的永恆」。如果說西方現代性徘徊在社會現代化與文化現代性之間，而波特萊爾的現代性概念與具有相當程度的自我陶養與自我美學特質，是為了對抗歐洲中產階級的文化態度，追究某種另類的激情形式，那麼，亞洲現代美學經驗中關於「自我美學」的議題，便成為關於「我們的現狀」中最弔詭的議題。一方面，在社會現代化的全球化模式浪潮中，亞洲的現代性中「人形」與「裝置」之間的張力不僅有增無減，而且還愈趨複雜，從日本的動漫美學及亞洲當代藝術中的人類學內涵，本文將在這方面進行描述與討論；另一方面，在文化現代性的主體化模式中，由於晚期資本主義商品化的影響，亞洲現代性中的「人形」與「裝置」關聯，就形成了「發明另一種自我、體驗另一種激情」的重要表徵，本文認為這是一個值得深究的哲學人類學議題。從當代美學的角度來說，不論我們這其中涉及的是「自我技術學」、「生命美學」還是「自我美學」，就亞洲傳統所具有的豐厚脈絡而言，這種關於自我遺棄、自我隱遁、自我扮演、自我塑造、自我提昇或自我變形的工夫與現代性經驗的碰撞，都在我們的當下生活世界中，形成相當有趣的主體景觀。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

兩種現代性的提問手勢：從「答『何謂啟蒙？』」到「呷飽未？」

「呷飽未？」做為對現狀（presentness）的提問，不同於西方現代性的三種形式：透過古代傳統指導當代的古典主義、強調當代科學優越性的啟蒙運動，以及波特萊爾浪漫主義式的時間概念——「當下中的永恆」。如果說西方現代性徘徊在社會現代化與文化現代性之間，而波特萊爾的現代性概念與具有相當程度的自我陶養與自我美學特質，是為了對抗歐洲中產階級的文化態度，追究某種另類的激情形式，那麼，亞洲現代美學經驗中關於「自我美學」的議題，便成為關於「我們的現狀」中最弔詭的議題。

一方面，在社會現代化的全球化模式浪潮中，亞洲的現代性中「人形」與「裝置」之間的張力不僅有增無減，而且還愈趨複雜，從日本的動漫美學及亞洲當代藝術中的人類學內涵，本文將在這方面進行描述與討論；另一方面，在文化現代性的主體化模式中，由於晚期資本主義商品化的影響，亞洲現代性中的「人形」與「裝置」關聯，就形成了「發明另一種自我、體驗另一種激情」的重要表徵，本文認為這是一個值得深究的哲學人類學議題。從當代美學的角度來說，不論我們這其中涉及的是「自我技術學」、「生命美學」還是「自我美學」，就亞洲傳統所具有的豐厚脈絡而言，這種關於自我遺棄、自我隱遁、自我扮演、自我塑造、自我提昇或自我變形的工夫與現代性經驗的碰撞，都在我們的當下生活世界中，形成相當有趣的主體景觀。

讓我們從對於西方現代性的考察開始進行這種亞洲現代性主體的重構。哲學家傅柯（M. Foucault）不僅不認同古典主義或人文主義，也不認為現代性和啟蒙的理性理想是等同的。相反的，他認為現代性有一種面對世界的風骨（ethos）、批判態度，他稱為「持續批判我們的歷史階段」。（permanent critique of our historical era）¹ 在這種詮釋中，現代性的本質就是一種持續更新的態度，故現代性沒有任何確切的疆界或限制，它只是一種風氣，這種風氣的源頭，是由康德開始，他質問啟蒙的情況，拒絕把這種風氣等同於任何啟蒙所標舉的理性規範要求。

「我所謂『態度』，是人和當代拉上關係的一種模式；某些人所作的自願抉擇；一種思考和感受的方式，一種標示歸屬關係，同時又有任務性質的行為、行動方

¹ Michel Foucault, "What is Enlightenment?" in Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, p.42.

式。」² 於是，傅柯也同時把後現代拒絕現代性的啟蒙遺產視之為道德上的遺毒的做法，也一併置入問題。

我是在強調一種哲學探問——一種同時把人對現在的關係、人的歷史存在模式，以及把自我這個自主主體的構成都化為問題（problematize）的探問——根植於啟蒙的程度。另一方面，我試圖強調說，把我們與啟蒙連接起來的線，並不是對學說教條的忠實，而是一種態度的永遠不斷再度活躍——一種哲學精神的永遠再度活躍：這永遠不斷的再度活躍，可以稱為對我們所處的歷史時代持久不斷的批判。³

現代性是一種態度、風氣，在啟蒙中雖亦有其源頭，卻不必在啟蒙中找到證明，事實上，這種風氣超越了其啟蒙源頭，因為，它那種永遠批判的態度，到後來甚至能夠把啟蒙也置入問題，傅柯稱之為拒絕「啟蒙的勒索」（Enlightenment blackmail）⁴。同樣的，後現代企圖要建立啟蒙理性規範計畫的道德腐敗面貌時，跟哈伯瑪斯反過來要維護其道德面貌，都重複了啟蒙的勒索之計，對兩者來說，現代性的地位、啟蒙的命運和啟蒙對理性規範的辯護，都是聯結在一起的。傅柯則將現代性與啟蒙理性的關係鬆脫，在間隙中另闢蹊徑，致力呈現現代性做為某種「性情氣度」。

在此，傅柯所討論波特萊爾的審美現代性，代表了這種「問題化」的風骨和態度：

（1）從時間性和歷史性的角度來看，這種態度是人和當代建立關係的一種模式，它雖然重視「當下」、轉瞬即逝、周邊的偶發現象，卻針對此當下之內的永恆成份採取審美行動，這是一種將當下「英雄化」的態度。但傅柯像班雅明一樣提醒我們，波特萊爾筆下的「漫遊者」（flaneur）並不是詩人的自畫像，「絕不能把漫遊者和看熱鬧的人混淆起來，必須注意到箇中細微差別。……一個漫遊者身上還保留著充分的個性，而這在看熱鬧的人身上做蕩然無存了。後者完全沈浸

² Ibid., p.39.

³ Ibid., p.42.

⁴ Ibid., p.43.

在外部世界中，從而忘記了自己。面對面前的景象，看熱鬧的人成了一種非人化的生物，成為群眾和人群的一部分了。」⁵

傅柯強調，這兒說的「英雄化」，其實是個反諷（ironique），英雄化是採取審美態度，將當下「存而不論」——也就是沒有任何積極的反應或反抗——的一種決心，審美現代性因為與「當下」採取距離、不融入、另有打算的態度，才形成其審美要素，而波特萊爾是用擊劍來隱喻這種藝術上的搏鬥的。畫家康斯坦丁·吉斯（Constantin Guys）在人們都已昏然沈睡的時刻，「俯身於桌前，仔細審視一張白紙，就像白天裡處理身旁的事務一樣專心致志；他……用鉛筆、鋼筆和刷子向前突刺，把玻璃杯裡的水噴向天花板，在衫衣上試鋼筆；他……快速緊張地忙於工作，好像害怕他的那些形象會丟下他逃之夭夭；因此，即使在他獨自一人的時候，他也是好鬥的，他得閃開來自自己的攻擊。」⁶換言之，在跟現實的關係裡，審美現代性在乎的是去想像現在的另一種可能、另一種樣子，它不是當下環境的短暫樂趣，而是「從時尚裡抽取歷史裡的詩素。」⁷

（2）這種持續批判，傅柯稱之為「界限態度」（limit-attitude），是他的現代性概念與哈伯瑪斯強調啟蒙源頭不同之處。康德呈現了啟蒙的企圖，透過將限制加於其合法權威之上，要維護理性的普遍凝視，以成就接近哈伯瑪斯所強調的現代理性社會；然而，傅柯透過其「持續批判」的風氣，其立意乃超越所有這樣的限制，而保留它們，以成就一種「自我」的創意工夫。⁸

所謂批判，的確就是對界限加以分析並省思。但是，如果康德的問題是要知道知識必須放棄踰越什麼界限，那麼，我認為今天的批判問題必須掉頭回到積極的一面：在普遍、必然義務裡，獨特、偶發的東西以及任意的限

⁵ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1858, p.263. 轉引自 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Harry Zohn, tran., London: Verso, 1983, p.69.

⁶ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, tran., New York: Da Capo Press, 1986, p.12.

⁷ 這一段呼應了波特萊爾對現代性的有名定義：「所謂『現代性』，我指的是轉瞬即逝、即興偶然、意外多變的那一半藝術，另一半藝術則是永恆不變的。」ibid., p.13.

⁸ 參見黃瑞祺與何乏筆對晚期傅柯思想的詮釋。2001年4月20日，中央研究院歐美研究所舉辦了一場「歐洲社會理論：現代與後現代」圓桌討論會會議論文，頁28。

制的產物，有何地位。簡言之，要點是，把以『必然界限』為形式的批判，轉化為一種以『可能的踰越』為形式的實踐批判。這引起一個明顯的後果：批判，不再是用來尋找具有普遍價值的形式結構，而是對於引起我們建構我們自身的事件作歷史的研究……⁹

其目的指向某種倫理的內涵：看看我們有沒有可能是另外一種樣子。對傅柯來說，當下所強加在我們身上的限制，特別是對自我認同上的限制，乃是「持續批判」的當然焦點，換言之，批判應集焦於超越和取代這些限制的可能性上。目標或許不是發現我們是什麼，而是拒絕我們之所是。在此永恆批判的風氣下，審美現代性可理解為對當下限制的持續代換。然而，哈伯瑪斯所要求的社會整體計畫，是否也將永久被擱置於這種自我關照的過程中呢？

就此而言，別忘了〈論何謂啟蒙？〉中，傅柯認為康德啟蒙計畫的確切特色是「成熟性」(maturity)，是「在有能力運用我們自己的理性，而不依賴他人的權威在我們需要用理性的地方引導我們」，這是批判的首要前提。此外，傅柯強調成熟的成就不是發生在自為依據或一勞永逸的基礎上，而是一個「持續的過程」，是「一種任務和義務」，更有甚者，既然我們對我們的「不成熟狀態」有責任，「就必須認定我們只能夠在我們自己改變自己的狀況下，逃離這種狀態。」¹⁰當然，傅柯勸誡我們投身於成熟、自我教化並不止於此。傅柯超越康德，指向波特萊爾，特別推薦我們「敢於權變」，有勇氣「發明我們自身」，就是要鼓舞我們運用自己的理性，決定我們要如何生活，同時也為我們自己的價值標準合法化，這些價值標準是我們在成熟實踐自己的自主性時，必然會感受到的。

(3) 當審美現代性的焦點，像波特萊爾所說的花花公子 (dandy)，把自己視為一種複雜且辛苦經營的一個對象時，這種任務的整體對象，便不只是社會，而是一種品味上不厭精細的態度，一種自持的審美工夫——「把他的身體、他的行為、他的感受與激情、他的存在、做成藝術品。」¹¹ 對於傅柯來說，詮釋波特萊爾案例時，突顯了他將審美視為現代性的主導因素，所有的價值批判，不是來自某種脫離了置身處境、身體感受、情感等不純粹因素的「超越歷史偶然條件

⁹ Michel Foucault, "What is Enlightenment?" op. cit., pp.45-46.

¹⁰ Ibid., pp.34-35.

¹¹ Ibid., pp.41-42.

的啟蒙理性」，而是來自於「對美好生活的選擇」，就像波特萊爾的辛苦自我鍛造，成為十九世紀中葉巴黎都城中第一批現代性文人作家一樣，這已是一種存在美學，焦點已轉移至「自我的呵護」(The Care of Self)，這必然是一種反主流社會、自戀式地以自我世界為核心的生活方式的締造，而不單單是藝術作品或評論上的表現。

然而，就哈伯瑪斯所提出的「整體」性角度而言，單單以「自我」為審美焦點，不是顯然過於褊狹了嗎？不過，正好相反，正因為傅柯提出了存在美學（或生活美學），反而使他對作為一種藝術風格的「現代主義」(modernism) 態度，與哈伯瑪斯的批判遙相呼應。傅柯在《性史》中一再讚揚這種生活整體的審美價值抉擇，他在一次訪談中說得更明白：

最使我震驚的是這樣的事實，即在我們的社會中，藝術已經變成了僅僅與對象相關聯的東西，而不是與個人或生活發生關聯。藝術成了某種特殊的事物，或是由身為藝術家的專家所從事的工作。然而，難道任何人的生活就不可能成為藝術品了嗎？為什麼燈盞和房屋就應該是藝術的對象，而我們卻不是藝術的對象？¹²

就此而言，審美現代性是一種創意生活，藝術家的重點可以是自己創造自己的生活藝術，與其他一切社會範疇分開，而隨著一群這樣的人聚集在一起，就出現了一個社會中的社會，他們共同擁有完美的生活方式。

在巴爾札克看來，世界上有三類人，即「勞動者」、「思考者」和「無所事事的人」，「無所事事的人」過著「風雅的生活」，「藝術家另當別論，他的空間是一種勞動，他的工作是一種休閒；他可以舉止優雅，也可以不修邊幅；他隨心所欲，或披上耕作者的布衣，或穿上時髦人士的燕尾服；他沒有一個定則。規矩是他定的。」¹³

¹² Michel Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress," in Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, op. cit., p.350. 《性史》中的討論與說明，可參見 *The Care of Self, The History of Sexuality*, vol. 3, N.Y.: Vintage Books, pp.43-50. 在“Cultivation of self”的標題下，討論了“art of existence”, “art of living”等相關的歷史、原則、態度、操作過程。

¹³ Bourdieu, *Les regles de l'art: Genese et structure du champ litteraire*, op. cit., p.87.

然而，依傅柯的觀點來看，現代文化或文化現代性所存在的問題，就在於這種「對美好生活的選擇」的例子，只能算得上是插曲或邊緣性的，而波特萊爾的生活便屬於這樣的例子。

雖然傅柯對現代藝術褊狹的審美主義（aestheticism）有所不滿，與哈伯瑪斯遙相呼應，不過，就提問的方向而言，傅柯的持久批判的態度與哈伯瑪斯現代性未完成的計畫中體現的啟蒙解放計畫，產生了距離。啟蒙一直強調創造出表達人類自由之社會形式的終極可能，這種觀點最好的例子，便是盧梭的理想

聯結形式……每個個體在其中，將自己與所有的他人聯結在一起，卻只聽從自己，跟之前的自由毫無二致。¹⁴

追隨啟蒙想望，傅柯提醒我們，要追尋在當下限制之外的自由可能，只要逾越了那些限制便可達成，傅柯的「哲學風氣」只希冀一種逾越的倫理，以自身為其終極目標，換言之，不再預立「自由」，做為要達成的目標，自由變成了一種持續以對、日新月異的逾越那些界定當下的限制。只有在這個日新月異的脈絡下，界定為「對我們歷史階段的持續批判」的態度，才有意義，因為，我們缺乏一種目標，它的達成乃一勞永逸、無需再有任何批判；我們也缺乏足夠的方法，來思考正在發生的一切，因此之故，批判才需要「持久不變」。也正是在這個意義下，傅柯才強調康德將啟蒙視為一個「下場」、「出路」、「出口」。¹⁵

亞洲現代性的主體首先得吃下這一切。是的，包含歐洲的古典主義或人文主義、啟蒙的理性理想和傅柯的當代批判，這些都得吃下去。這是「食飽未？」這個提問的諷刺之處。亞洲現代性也有一種面對世界的風骨（ethos）、批判態度，這種風骨與批判不只是「持續批判我們的歷史階段」（permanent critique of our historical era），還包括擴大胃納，吞吃下歐洲的現代性的一切的歷史緊迫感，於是，亞洲現代性的本質就是一種持續吞吃與消化上的焦慮態度。就此而言，亞洲現代性也沒有任何確切的疆界或限制，它只是一種風氣，這種風氣的源頭，可以

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract*, tr. By Maurice Cranston, Harmondsworth: Penguin Books, 1970, book I, chapter vi, p.60.

¹⁵ Michel Foucault, "What is Enlightenment?" op. cit., p.34.

說從魯迅的阿 Q 開始，魯迅透過阿 Q 開始質問中國啟蒙的情況，但又認為中國的吃人的禮教滲入人心，他明白中國的知識份子，在禮教的傳統下不可能把這種風氣等同於任何歐洲啟蒙所標舉的理性規範要求，所以開始了關於「文化吞食主義」的描述。文化吞食主義也好，被吞食者的現代性也好，另類的現代性也好，它不同於傅柯的「置入問題」、「置入系譜」的做法，也就是說，它不贊成直接提問，也不認為「置入問題」是現代性核心的緊急事件，就存有學來說，它關心的首先是：「食飽未？」肉體的吞食動作、日常的吃食、勞動上的吃重承擔與文化上精神吞食足夠了沒？

魯迅的阿 Q 不同於傅柯的波特萊爾，問題不在於贊成中產階級或反對中產階級，問題在於：「他在世界市場上尋尋覓覓，生剝活吞，尋找著包攬西方現代性與現代化而不滿於自己被包攬於其胃納中的現狀。」

(1) 從時間性和歷史性的角度來看，這種態度是亞洲人和當代世界建立關係的一種模式，它雖然重視「當下」、轉瞬即逝、周邊的偶發現象，卻針對此當下之內的永恆成份採取吞食的行動，這是一種「在想像在將當下吞食化」的態度。阿 Q 不是「漫遊者」(flaneur)，而是「被吞食者與被侮辱者的想像性反吞食者」，我們可以模仿波特萊爾的口吻說，「絕不能把想像性反吞食者和看熱鬧的人混淆起來，必須注意到箇中細微差別。……一個想像性反吞食者身上必須刻意的完全去除個性，而這在看熱鬧的人身上並不明顯。後者完全沉浸在外部世界中，從而忘記了自己。面對面前的景象，看熱鬧的人成了一種非人化的生物，成為群眾和人群的一部分了。」但阿 Q 式的「想像性反吞食者」卻無時無刻不銘記著永遠無法達成的「反吞食」，以此區分完全容受吞食狀態與西方的批判態度，雖然，這可能形成無意識的「欽羨西方現代性」的反射性吞食動作。

(2) 這種持續的受吞食狀態中的反吞食，我們可以稱之為「拿來吞食主義」的自我存在實驗態度，這是亞洲現代性的主體概念與哈伯瑪斯強調啟蒙源頭、傅柯強調「界限態度」的不同之處，我們可以稱之為「吞食的極限態度」。康德呈現了啟蒙的企圖，透過將限制加於其合法權威之上，要維護理性的普遍凝視，以成就接近哈伯瑪斯所強調的現代理性社會；然而，傅柯透過其「持續批判」的風氣，其立意乃超越所有這樣的限制，而非保留它們，以成就一種「自我」的創意工夫。所謂「吞食的極限態度」，的確就是對界限加以試驗並以自我身體與思考

的承載可能限度做賭注。重點並不是對於引起我們建構我們自身的事件作歷史的研究，而是面對亞洲歷史處境的被吞食危機進行自我的轉化，其目的也指向某種倫理的內涵：看看我們在吞食後、食飽後有沒有可能生產出另外一種自我的樣子。對傅柯來說，當下所強加在我們身上的限制，特別是對自我認同上的限制，乃是「持續批判」的當然焦點，換言之，批判應集焦於超越和取代這些限制的可能性上。但亞洲主體性的目標或許不是持續批判自我認同上的限制，而發現我們是什麼，也不是拒絕我們之所是，重點在於有了飽足感之後，如何面對自己尚未掙脫的被侵吞狀態。在此永恆的被吞食與反吞食的風氣下，吞食的現代性可理解為對當下歷史限制的持續消化與容納。

(3) 當審美現代性的焦點，像波特萊爾所說的花花公子 (dandy)，把自己視為一種複雜且辛苦經營的一個對象時，這種任務的整體對象，變成是一種品味上不厭精細的態度，一種自持的審美工夫——「把他的身體、他的行為、他的感受與激情、他的存在、做成藝術品。」但對於魯迅來說，詮釋阿 Q 的案例時，突顯了他將吞食與消納自己的被吞食狀態視為亞洲現代性的主導因素，所有的價值批判，不是來自某種脫離了西方現代性鯨吞蠶食的置身處境、身體感受、情感，而是來自於被吞食狀態下，仍能在想像中進行「對美好生活的選擇」。

就像阿 Q 在自我分裂與受吞食狀態中保持其自我的滑動感與想像上吞食著世界版塊的努力一樣，以二十世紀初期亞洲城市中第一批現代性文人作家，試驗著這樣一種特殊的生命美學，焦點轉移至「自我的容受與爆裂」的辯證，這必然是一種反主流社會、自爆式地以自我為西方現代世界雜多接納處所的生活方式，而不單單是藝術作品或評論上的表現。

也正是在這裡，「食飽未？」的提問指向了一迥異於西方現代性的認識論、權力系譜與主體嵌合狀態。我們接下來將「食飽未？」的問題進一步限縮到視覺場域。特別是將藉由閱讀強納森·柯拉瑞 (Jonathan Crary) 的《觀察者的技術：論 19 世紀的視覺與現代性》(Techniques of the Observer: On the Vision and Modernity in the Nineteenth Century) 一書，來對比「食飽未？」與亞洲現代視覺體制中的特殊自我部署。

現代性與視覺虛無主義

「現代性是由擬像(simulacrum)的力量所界定的。」¹⁶ 德勒茲(G. Deleuze)在1967年曾如此宣示。這顯示了歐洲現代性投注在視覺介面上的世界吞食能量。四十年後的今日，當代生活已浸潤在脫離肉眼觀察的平面(或超平面)上。拋開日常性的電視、手機、數位相機、DVD、網路視訊和電影不談，強納森·柯拉瑞(Jonathan Crary)在《觀察者的技術：論19世紀的視覺與現代性》(Techniques of the Observer: On the Vision and Modernity in the Nineteenth Century)卷首一出手就提醒我們的當下——如此繁多異變之視覺重置技術的當下：

電腦動畫、機器影像辨識、光跡定影、材質貼圖、動作控制、虛擬實境頭盔、核磁共振造影以及多光譜感測器。」¹⁷

這些視覺技術的環繞伺候，代表我們不僅已然生活在人造物(artificial)或波特萊爾所謂的「人造天堂」環境中，更必須面對生活在擬像力量中的、擬像伺候下的生命政治問題。德勒茲在《意義的邏輯》附錄〈擬像與古代哲學〉一文中說：

人造物與擬像並不是同一件事。它們甚至彼此對立。人造物永遠是拷貝的拷貝，直到被推到一個點，人造物在這個點上改變了它的性質，被翻轉為擬像(普普藝術的時刻)。人造物與擬像在現代性的核心處於對立狀態，現代性在這個點上安頓它所有的價值，成為兩種毀壞的模式：兩種虛無主義。兩者之間的差異堪稱巨大：一種毀壞是為了保留、持續既有的再現、模型、拷貝的秩序；另一種是毀壞模型與拷貝，以便創設混沌，創造擬像、使擬像可以運作，高舉幻象，所有毀壞當中最天真無辜，就是毀壞柏拉圖主義。¹⁸

¹⁶ G. Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester & Charles Stivale, N. Y.: Columbia University Press, p.265.

¹⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On the Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London: MIT Press, 1992, p.1.中譯本強納森·柯拉瑞，《觀察者的技術：論19世紀的視覺與現代性》，蔡佩君譯，台北：行人，2007，頁4。

¹⁸ G. Deleuze, *The Logic of Sense*, 265-266.

歐洲現代性帶領著亞洲被吞食者的現代性，躍入這兩種矛盾衝突的歐洲「視覺虛無主義」(visual nihilism)¹⁹ 深淵中，質問著「視覺當下」的歷史限制及其出路。這個強烈的質問，在方法論上導向傅柯式的系譜學 (genealogy) 追溯，其論述截然不同於現象學對主體的關注，而將問題導向「一種能夠解釋主體如何在特定的歷史框架中成形的分析。」²⁰

在柯拉瑞勾勒出來的兩種視覺虛無主義圖譜中，前者是一種「連續性」(continuity) 的論述策略，認為在歐洲視覺文化史中，一直延續著文藝復興模式的寫實主義傳統，從暗箱 (camera obscura)、攝影到電影，都在支持這種傳統的寫實主義的再現式視覺文化；後者則是現代主義視覺藝術與一般現代性的「斷裂」(rupture) 論述，這種說法認為從馬內、印象主義與後期印象主義，一種新的視覺再現與知覺模式浮現，包括前衛藝術的視知覺革命，都以實驗之姿與文藝復興的寫實傳統決裂，呈現另一種再現模式，或者根本「毀壞模型與拷貝」，進入非再現的視覺擬像場域。²¹ 這裡面並沒有亞洲「被吞食者的現代性」之當下視覺處境的特定討論，或許，日本動漫文化是一個值得注意的例子。

基本上，日本的動漫文化可以說是一種「被吞食者的現代性」的表徵，它在想像中進行反吞食與消化容納其世界圖像的努力，一種現代性的擬像式的反吞食的努力。

我們同意，一旦現代性具有引領我們進入非再現的擬像遍流特質，一切堅實的東西就註定將融化在擬像中。時間與歷史的穩定性、人性與事物的同一身分，所有特異之存在，不僅如單子般獲得去地域化 (de-territorialized) 的流變能量，同時也透過資本主義的消費與符號化流通，輕如雲煙地被納入再地域化 (re-territorialized) 的交換系統中。「現代化」讓現代性變成一種自我強迫的創作生產模式，指向尼采 (Nietzsche) 所謂的「我期望，迎接一個即將來臨的時代。」一種永無止境的自我延續的創造產生驅力。於是，除了商品、財富、勞動之外，身體、符號、圖像、語言、親屬關係、宗教實踐、國族認同與歷史敘說都為了滿足新的市場需求、新的消費取向與新的生產模式而不斷更新²²，這就是黑格爾 (Hegel) 意義下的歷史終結、藝術終結，德勒茲指涉的資本主義與精神分裂，

¹⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 14; 《觀察者的技術》，頁 26。

²⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 6, fn.2; 《觀察者的技術》，頁 13，註腳 2。

²¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 3-5; 《觀察者的技術》，頁 7-10。

²² Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 10; 《觀察者的技術》，頁 19。

布希亞 (J. Baudrillard) 的消費社會：現代視覺的後歷史 (post-historical) 狀態之濫觴。

但從亞洲的現代性經驗來說，我們必須要把亞洲現代性的濫觴經驗與柯拉瑞把歐洲現代視覺體制幾個異質的濫觴點區分開來，柯拉瑞把歐洲現代性視覺體制標定在 1820 年代與 30 年代的一些事件與動力上，他認為，「這些事件與動力製造出新型觀察者，也造成上述所言今日視覺抽象化過程的先決關鍵何在。」²³ 簡單的說，柯拉瑞認為歐洲現代性的首要事件就是脫離以暗箱為代表的十七、十八世紀再現視覺體制 (regime of visual representation)，脫離當時的笛卡兒 (Descartes)、洛克 (Locke)、巴克萊 (Berkeley) 哲學的圖表式論述，與這些體制與思想所設定的無身體、被鎖定在暗箱裝置內部之客觀視覺主體。但日本動漫文化卻在日本戰敗後的 60 年代才建立起來，成為視覺文化體制的遍流要素。有趣的是，這個時間點卻是歐洲開始進入「後現代」論爭的起始時期。

當柯拉瑞討論歐洲觀察者身體介面在十九世紀初開始介入視覺體制中時，他的論述焦點是歌德 (Goethe)、叔本華 (Schopenhauer) 對生理意義觀察者的主觀視覺經驗的強調 (如視網膜後像、注意力持續時間)，浪漫主義觀察者主動而自主地製造自己的視覺經驗的能力——天才純粹眼、世界清明之眼。這時候，觀察者身體經驗的介入與相關的生物學心理學量化研究 (感官經驗構造的特效與專殊化作用、特化的神經能量感知模式)，以及色彩本身的時間性與無位性 (atopic) 都開始被納入考量。譬如，視網膜後像會歷經時間而細微變化，這種變化的來源與視覺的客觀對象無關，而具有無空間方位、變異的自主性。

在觀察者變成中立的感官特效化連通器之後，柯拉瑞討論了自主或自動視覺的時間性 (temporality)²⁴ 過程，換言之，視網膜後像、視覺暫留、雙眼視差現象引導出來的知覺自主動態開展過程，讓大眾娛樂 (魔術畫片、幻透鏡、迴轉畫筒、透景畫、萬花筒、立體視鏡) 與科學研究 (歌德、赫爾巴特 (Herbart)、普爾金

²³ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 3; 《觀察者的技術》，頁 6。

²⁴ 「時間性」在本書是一個重大的論題，翻譯者在本書中有時將 temporality 譯為「時間性」(頁 159)，有時譯為「短暫性」、「暫時性」(如頁 38)，我認為值得在譯註中加以討論。原則上，我同意這個概念同時兼具這兩種意義，但是，從中譯本頁 158、159、172 幾處的文脈來看 (如「主觀視覺的暫時性」、「暫時性的實驗」)，「時間性」在函意上較不限制於物理時間的設定，而包涵心理時間與先驗的時間性，這是歐洲現象學的一個基本議題，若譯為「暫時性」就容易限於物理時間的層面，亦限縮了原本文脈的可能意涵。當然，這個純屬概念翻譯的問題，並不能掩蓋譯文本本身整體上的精準與清雅。

耶 ((Purkinje)、法拉第 (Faraday)、費希納 (Fechner)、馬克思 (Marx)、惠斯東成為十九世紀視覺文化中攜手並進的異質部署,其中,柯拉瑞對於「立體視鏡」視覺模型的大篇幅討論,我認為居於本書的關鍵,也是「暗箱」視覺體制瓦解的最重要表徵,成為本書所謂的現代視覺體制、觀察者部署網路扭轉過程中的特異事件。換句話說,當視覺消費的觀察者玩著明知為幻象的「立體視鏡」時,他已經在將新的觀察技術裝置所涉及的社會部署自行「內在化」(interiorize)到主體身體與認知狀態裡去,同時完成了視覺觀察、生產消費和自我規訓三個向度。然而,這個時間點卻正是亞洲開始被歐洲現代吞食,開始經驗其視覺上的錯亂而無法因應的起始點。日本是亞洲第一個開始反抗被吞食者身分,努力將自身轉化為吞食者的國家。

有趣的是,柯拉瑞以所謂「目視的抽象化」說明西方現代性衍生而來的視覺機械化與形式化,透過畫家泰納 (Turner) 與科學家費希納對視覺之身體性的認識,觀察者同時成為視覺經驗的奇觀 (spectacle) 場域、也成為視覺形式之規訓者與生產製造者,德勒茲意義下的內外不分的去疆域化、精神分裂狀態至此獲得視覺上的體現,它一方面粉碎了暗箱式古典視覺的司法審判型體制與部署,似乎得到某種擬像式的視覺解放,但另一方面,資本主義現代化的各種技術發展,卻也生產出更強大的機器,「以強制視覺的專注力,將感覺理性化,並且將知覺納入管理。……同時,也不允許現實世界變得固定或經久不變。」²⁵ 在這裡,由於感官經驗的自主性要求不斷變換出同質且可相互交換的等號與影像(透過各種新穎的觀察者技術),使得它與被交換價值所支配的經濟及文化領域產生鄰接關係,猶如德勒茲所說的相互鄰接的機器,彼此共同發生、共同呈現,因此,一種更有適應力、自主,夠配合全新的時間感、速度發揮產能,也會產生轉瞬即逝與荒廢的感受主體,除了是個自我強迫的創造者與生產者外,也是一個投身在接踵不斷如商品般幻惑影像之間,被各種視覺裝置環伺孤立的消費者、遊蕩者 (flâneur)——此即中方現代性視覺體制中同時扮演觀看、生產消費與自我規訓三重角色的新型觀察者。這種新型的觀察者,不啻是被吞食者的肖像、亞洲現代視覺處境的肖像。透過二次世界大戰的參戰,日本企圖發明其抽象過後的世界圖像:「東亞共榮圈」,卻失敗了。日本也企圖在現代美術上在被吞食之後的吞食想像基礎上,發明其嶄新的現代自我,卻出現了所謂的前衛藝術上的「惡性場所」。本文認為,

²⁵ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 24; 《觀察者的技術》,頁 44。

動漫文化卻是戰後日本成功的將目視抽象化，形成了將現代世界反吞食化想像上的重大視覺事件。

然而，筆者注意到一個有趣的現象，就是日本動漫文化中的一個重要視覺題材：人形 / 裝置，亦即嵌合到一個巨大現代機械體系中的人形。不論是大友克洋、宮崎駿、押井守、今敏、富野由悠季或庵野秀明，都一一透過機械人形裝置（《鋼彈》、《使徒》、《新世紀福音戰士》、《老人 Z》、《攻殼機動隊》、《Innocence》、《工事中 止命令》、《無敵鐵金鋼》）、飛行裝置（《風之谷》、《天空之城》、《紅豬》、《科學小飛俠》）、能量轉換裝置（《蘋果核戰》、《阿基拉》、《蒸氣男孩》、《鋼之鍊金術師》、《霍爾的移動城堡》）、戰爭裝置（《宇宙戰艦大和號》、《大砲之街》、《超時空要塞》），內容無法在此詳盡分析。本文關注的焦點是這些「人形 / 裝置」的另類現代性意涵。

人形 / 裝置：視覺技術、裝置或部署？

本文認為，這等於是向「亞洲雙年展」的諸多創作者，如漢斯·凱普（Hans Kemp）的《超負載的機車》、李容德（Lee Yong Deok）的《汽車之前（的失語）》、黃聲遠+田中央的夥伴們的《食飽未？》、李小鏡的《叢林》、松蔭浩之的《明星》、阮初芝淳（Jun Nguyen-Hatsishiba）的《呼吸是自由的》、清滕·屋帕玳依（Chintan Upadhyay）的《複製維塔拉》、那達夫·魏斯曼（Nadav Weissman）的《騎乘課》、李桓權（Hwan-Kwon Yi）的《風大的一天》、《我今天不想唸書》、《變成書》、《我們同在這裡，但是……》、許唐瑋的《穿越空間的裝置系列》提出一個問題：如何觀看這些作品中的人形與裝置？

首先，讓我們回到柯拉瑞的《觀察者的技術》一書中有兩個大量出現的字——「裝置」（apparatus）與「技術」（technique），在閱讀上不免形成相互混淆的效果。我想像中的讀者，或這會提出如下的疑問：「既然這本書提到了那麼多樣的光學裝置與觀察技術：暗箱、幻透鏡、魔術畫片、西洋鏡、克勞德鏡、觀畫盒、立體視鏡、法拉第輪、頻閃觀測儀、迴轉畫筒、透景畫、萬花筒、惠斯東立體視鏡、相機，為什麼我們要說這本書的主題是視覺『部署』，而不說它是本視覺『裝置』或『技術』之書呢？」回應這個假設的問題，將引領我們跨入本書的傅柯（Foucault）與德勒茲背景。柯拉瑞說：

這裡所說的光學設計發明，正好位於哲學、科學、美學等各種論述，與機械技術、體制需求，以及社會經濟動力彼此重疊的交叉點上。每一種儀器都可以理解為不只是一個物件，或是某種技術史的片斷，同時，更可以從它是如何嵌入那些更加巨大的事件與權力的匯聚中，來加以理解。²⁶

柯拉瑞不滿許多攝影史與電影史的書寫，常常帶有科技決定論的預設，好像某種裝置或技術的發明、修正與完備，有其獨立自主的動力，由個別發明者而遍及社會、由社會邊緣外部而直接轉化為（主體）內部的運動主流。而位居其認識論核心的「部署」（dispositive）恰巧是要說明在實踐層面上，整個社會領域的各個異質層面，是如何聚合、混搭成一種不同的力量支配模型，使得觀察者遵守（observe）著某些成規、法典、規定、慣俗進行其觀察（observe）。於是，觀察者使用下的特定技術裝置，就成了權力與知識的輻輳交叉點，成了知識型與權力分配型態轉變的匯聚點。

我認為這是日本動漫文化中「人形 / 裝置」與亞洲另類現代性的重點關聯點，這指出了亞洲現代性的原發狀態就是一種主體被挾持、被吞食狀態的處境，但是，動漫視覺文化卻把這種經驗化為一種想像上的反吞食行動，以面對西方現代性的全球權力部署與知識論、視覺圖像上的發言位置。

傅柯在 1977 年的一次訪談中提及，《詞與物》（*Les mots et les choses*）的工作重點是「知識型」（épistémè）的歷史，但單單談論「知識型」，似乎無法交待其歷史批判的知識根據何在，傅柯在訪談中亦自承陷入了僵局。因此，《性特質史》（*Histoire de la sexualité*）的焦點轉向了「性特質的部署」（dispositive de sexualité）史。²⁷ 據此，我認為我們不妨採用晚期傅柯的系譜學角度，將「食飽未？」的視覺策略視為一種亞洲式的自我視覺部署。

在西方現代性的脈絡中，裝置通常被理解為某種機具、光學設計、設備，甚至是建築。但是，如同全景敞視監獄（Panopticon）這樣的裝置一般，現代性的光學裝置所涉及到的觀察技術，都要求觀察者的身體在空間中有特定的擺置、活動控管與個人身體注意力的調度。²⁸ 這些觀察技術一方面導向科學與藝術，形

²⁶ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 8；《觀察者的技術》，頁 15。

²⁷ Michel Foucault, 《Le jeu de Michel Foucault》, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quatro), 2001, 300.

²⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 18；《觀察者的技術》，頁 33。

成視覺主權和自主性的多重肯定，從浪漫主義、現代科學到現代主義的視覺探索與發展可資證明；另一方面則由於對目視之身體的認識，反而加強了對觀察者的標準化與技術控管，形成視覺抽象化和形式化、注意力特化的權力形式。²⁹ 就此而言，西方現代的「觀察者的技術」不僅在指涉某種實體性的視覺技術裝置，更重要的是，這裏所謂的觀察者已經「是在整套預先設定的可能性當中觀看，它是嵌合在成規與限制的系統當中的。」³⁰ 換句話說，19 世紀觀察者的主體性是一種在歷史條件限制下的主體性，19 世紀的藝術創作、消費與效力不僅取決於觀察者，同時也取決於可見事物的組態，取決於不斷變換的知覺元件設定下所形成的世界組態。由於觀察者同時可能是旁觀者、發明觀看方式的主體與被觀看的主體，因此，裝置的問題指向裝置與觀察者共同作用時的組態條件，因而不得不擴展為部署的問題。

亞洲雙年展中，許多作品都將觀察者的目光導向一種「懸擱狀態」，一方面對被吞食者的身體與視覺所處的權力位置保持自覺，一方面又不願意完全複製西方現代性視覺部署的成套邏輯，我們注意到，不少作品中「人形 / 裝置」的要素，都不同於早已消費了的日本動漫文化，而處於一種黑色的存有狀態中，它們遠離大論述，迴返到阿多諾（Adorno）所謂的「微物邏輯」（micrologies）與微型感性中，讓不合時宜的歷史影像、無可感知的空間影像、隱晦欲望中的微型崇高、無聊和日常生活中的人造小快感，得以在感性碎片中獲得其無可名狀的呈現機遇。

當柯拉瑞談論「立體視鏡」與現代視覺體制的網絡關係時，他操作的正是西方視覺虛無主義環境下的歷史「組態思維」（configurative thinking），對於構成社會聚合體（assemblage）的各種異質要素，他談論的焦點不單是權力機制，也不單是知識論述，而是在視覺體制實踐狀態中成為具體組態的居中動態連通路徑，簡單的說，就是觀察者的身體感知與語言實踐。視覺、身體感知介面與語言介面把各種品類不同的技術、裝置、知識、成規、體制構成運作的組合狀態，而歷史組態指涉的即是它們暫時性的實踐組合狀態。用一個單純的字眼來命名這種批判性的歷史認識論對象，就是「部署」。

這裏所謂的部署（dispositif），是傅柯的用法。依據阿岡本（G. Agamben）在 2007 年出版的小書《何謂部署？》（*Qu'est-ce qu'un dispositif*）但對於傅柯思

²⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 150；《觀察者的技術》，頁 235。

³⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 6；《觀察者的技術》，頁 11。

想的闡釋，在傅柯的思考策略中，「部署」這個字眼具有相當的決定性。雖然傅柯在 1970 年代關注治理性的問題時才開始使用這個字眼，然而在 60 年代末期的《知識考古學》一書中，「實立性」(positivite) 這個關鍵詞的詞源卻與「部署」相當接近。除去傅柯受到伊波力特(Hyppolite)的黑格爾歷史哲學影響的討論外，阿岡本認為「部署」對於傅柯來說有三層意義：(1) 部署是某種異質性的組裝整體，它包含了話語論述、制度、建築、法律、檢查尺度與哲學命題。部署是在這些要素之間建立起來的網絡；(2) 部署總是有具體的戰略功能，並且將自身銘刻在某種權力關係中；(3) 就此而言，它是由權力與知識的交錯關係所形成的。於是，所謂的視覺部署，或所謂的觀察者的技術部署，就不僅僅是視覺再現的實踐演變史，它超越了一般技術史與藝術史的視野，而將觀察者視為視覺歷史「可以被實質化、讓自己具體可見的地方」，這裏所謂的觀察主體，「既是歷史的產物，也是特定的實踐、技術、體制，以及主體化過程的場域。」³¹ 換句話說，是「主體化過程的場域」使得觀察者得以在某種可能性當中觀看。於是我們可以發現，視覺的部署或觀察者的技術部署是一個不可能簡化的異質組態，是一個異質力量交叉所生的場域，它是由各種關於視覺的論述、社會經濟條件、視覺科技、視覺體制以及嵌合在這當中的視覺主體所共同造成的結果。

最後的問題是：承上所述，「人形 / 裝置」觀察裝置的設置者，本身的表述位置與這作品中所指涉的亞洲現代歷史又有什麼樣的關係呢？

當然，「部署式的歷史認識論」本來就包含了政治上的選擇。問題是：其論述到底選擇了什麼樣的政治？我認為，答案或許可以從柯拉瑞關於「立體視鏡」的部署式分析中進行推想。柯拉瑞用了幾十頁來討論立體視鏡的視覺部署過程後，似乎可以感覺到：猶如電影中的電影，小說中的小說，他將自己的論述位置暗中嵌合到立體視鏡所打開的獨特歷史組態裡去了。這何嘗不是亞洲視覺體制中的「人形 / 裝置」觀察裝置者的政治潛意識呢？

首先，立體視鏡在 1850 年以後曾有幾十年是大眾的視覺娛樂；其次，立體視鏡的技術和理論早在 20 和 30 年代即已打下基礎，惠斯東研究的重點是——「觀看相對而言較貼近眼睛之物件時的視覺經驗」，結果是導出 1833 年的雙眼視差度量；第三，從時間性的觀點來說，立體視鏡中的圖像融合，需要一段時間才會發生，而這個圖像的聚合，實際上也不甚穩定；第四，立體視鏡強調客體和觀察者接近，影像的生動效果就越提升，尤其當兩眼的視覺軸線趨異，三度空間實體感

³¹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 5；《觀察者的技術》，頁 11。

覺的印象就越強，就此而言，立體視鏡追求的是透過視差（parallax），形成純粹視覺上的可視觸感（tangibility）；第五，立體視鏡的影像內容必須在中景或近景有足夠突出的特異點，換句話說，如果搭配堆滿物體的空間時，效果最強，這種琳琅滿目的物質性，「道出了十九世紀布爾喬亞階級對空無的恐懼；」第六，立體視像的構成乃是看起來在「同一平面上」，但其間距不是漸進或可預期的縮進，而是突然跳接成的奇異平面，「分隔各物形的間距，有一種令人暈眩的不確定性。」第七，因此，立體視鏡的凸現或縱深並沒有統一的邏輯或次序，它是「由分立元素湊合起來的場域，它在根本上是分裂的。」³² 簡單的說，立體視像是多重視覺軸線相互輻輳出來、程度各異的差異累積，產生出一種知覺效果：

彷彿那是單一影像中不同程度之立體凸現的拼湊。我們的眼睛循著支離破碎、變化游移的路徑，進入縱深：那是局部三度空間區塊的匯集，那些區塊充滿錯覺的明晰性，但是整個來看卻從來不會併合成一個同質的區域。

33

這種內在無序的散亂集合空間——德勒茲式的「黎曼空間（Riemann space）」³⁴，循著統一性早已瓦解的處處裂縫，在並置共陳、彼此不相依附的殘瓦斷片之間，得到閃電式的闡明。對像我這樣的一個讀者來說，它已悖謬式地（paralogical）、套套邏輯式地（tautological）勾勒出論述本身與論述者（另一種觀察者）的置身處境，但它也藉此標誌出部署式認識論的鮮明特質——一種分裂性的影像思維邏輯。在此不確定的空間中，柯拉瑞在視覺部署史的敘述中稍稍部署其論述本身的「歷史由來」，我們若企圖直視不無虛構之「歷史由來」，或將如同張眼直視太陽，只能暈眩，或目盲。

閱讀亞洲雙年展，猶如閱讀柯拉瑞的論述，就好像透過亞洲視覺主體自己打造的一個立體視鏡裝置，觀看亞洲當代視覺事件的幾個切片，這些異質的切片原本散亂分裂於既有的歷史論述中，如今，策展者將它們並置共陳在一個指出其力量部署組態的集合空間中。她佈置了幾個切片，突顯了幾個特異點，使觀看者的視覺場域在碎片的游移之間，聚合出一片難以系統化約卻歷歷在目的亞洲現代視

³² Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 118-136；《觀察者的技術》，頁 185-214。

³³ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 125-126；《觀察者的技術》，頁 199。

³⁴ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 126；《觀察者的技術》，頁 199。

覺體制場景。觀察者難以用客觀或主觀去描述這種觀看的感受，難以三言兩語說明這場景與我們的當下究竟有什麼關係，也難以抹除那種「假假的」拼裝感和歷史像差，但是，卻不由自主的產生出某種自身歷史脈動的視覺幻影，猶如我們正在努力反向吞食著已被西方現代性、西方視覺體制吞食過一遍的世界。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts