

緒

論

幾乎同一種敘述模式，在臺灣戰後不同藝術領域的歷史書寫當中反覆出現：從一九四九年國民政府頒布戒嚴令開始，五〇年代藝術家在反共大旗和戰鬥文藝的夾縫中，求生存的沉潛時期；六〇年代臺灣經濟在美援之下復甦，文學藝術也在西方現代主義影響之下，嘗試各種新的創作語法的實驗階段；七〇年代由於外交受挫，國民黨的黨國神話破滅，驅使臺灣文藝創作者興起鄉土運動、清理現實問題，而達到的成熟期；八〇年代隨著經濟加速資本化，和政治急遽民主化，文化藝術也在政府的重視下被機構化，於是，臺北市立美術館、國家音樂廳和戲劇院相繼成立，讓我們最終迎來了解嚴至今文化藝術的多元景觀，是為各種議題眾聲喧譁的多元蓬勃期。

這樣的歷史敘事，將二戰後的臺灣藝術史描述成一道直線的進程，完全與日裔美籍政治學者法蘭西斯·福山 (Francis Fukuyama) 一九八九年所提出的「歷史的終結」相一致，也就是從冷戰底下資本主義和共產陣營的對峙，一直到一九八〇年代末期共產體制瓦解，證明資本主義是最能實現民主自由的終極體制。「臺灣解嚴等同於多元開放」這樣的斷代方式，只是把臺灣當作全球資本主義勝利底下，在東亞的一個區域性例證。在美國民主的天空下，資本主義所覆蓋的每一片土地與海洋，矛盾與鬥爭都將在前景消失。多元統合了矛盾，開放在事先就調解了鬥爭。

這樣的「歷史終結論」似乎意謂著人類歷史所積壓的一切問題都獲得了解答。然而，作

為一個外圍區域的臺灣人，剛好是福山的解答，層層壓抑了我們的問題：這個由美國代議式民主，和資本主義的自由經濟所提供的解答，如何能夠也是我們的答案呢？臺灣的左翼路線，今後只是多元景觀裡的一個景觀嗎？我們在這個多元開放裡的哪裡呢？歷史的終結所試圖終結者，是誰的歷史？

戒嚴結束了嗎？

解嚴前夕的第一時間，就對經濟高度增長、國家民主轉型提出批判者，王墨林和陳界仁並不是唯一。從鄉土文學論戰、臺灣新電影到小劇場運動，從《夏潮》到《人間》雜誌、《島嶼邊緣》，參與其中的諸多文藝工作者，都曾反映出資本主義所造成的資源壟斷、城鄉差距、第三世界邊緣化等問題。然而，王墨林和陳界仁的重要之處在於，他們是少數從八〇年代甚至更早，就透過創作和論述，對於臺灣「冷戰—戒嚴—反共」的戰後歷史構造進行深挖，並且持續至今的藝術家。臺灣戒嚴長達三十八年，王墨林和陳界仁以超過三十年、快要與戒嚴等長的時間，不斷追問「戒嚴結束了嗎？」使得戒嚴狀態在今天變成一種更綿長的當代性，以至於當今「解嚴＝民主＝自由」這道等式不再能那麼方便得出。

如何解除歷史終結的迷思，將冷戰戒嚴理解為我們自身的「長當代性」，使我們不再是知識上沒有歷史的人，這是我想仔細閱讀王陳二人作品的初衷。歷史終結之為一個迷思，如上述，它仍然是西方思想脈絡底下的一個詞語。我們終究必須回答：我們如何能不採用西方規定

好的現成方案，回到在地的脈絡擺脫歷史終結？

如果答案不來自自身的社會實踐，解答只會是矛盾的加劇，問題的偽裝。對於我而言，陳界仁和王墨林就是在層層撥開歷史終結論所裹挾的問題。

一、藝術史的終結與我

歷史的終結，自然也終結了藝術史。首當其衝的，當然是藝術史書寫變得不可能的問題。弔詭的是，西方藝術史的終結所引發的並不是哀悼，而是歡呼。宣揚「藝術終結」的亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto) 就認為，藝術史的關閉正好帶來藝術家的解放，因為從此以後，不會再有任何作品被摒除在歷史的藩籬之外 (outside the pale of history)，不再有任何作品比起其他作品才是真正的藝術，藝術家可以盡情隨意或無意地創作，而把意義和詮釋的問題交給哲學家 (亞瑟·丹托 2004: 35)。

諷刺的是，上述「戒嚴」高壓統治下的沉潛期、鄉土運動」回歸現實的成熟期、解嚴」多元開放時期」這套線性模式，雖然也將藝術史結束在開放的詮釋，但是它本身就是最約定俗

成、單一化的詮釋方式。它將藝術史的最終章結束在藝術史的自我否定，但是，受肯定的並非藝術，藝術只是用來肯定開放社會的一個代稱。於是，沿用這套模式，今天在學院藝術科系內成為教科書的幾部著作，都紛紛寫下了這種「藝術史終結了藝術史」的自殺式結局，以及藝術交出詮釋權的開放式沉默。

以鍾明德的《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》為例，這部著作的結論就直言，解嚴後的臺灣已經不存在任何政治禁忌，「馬克思主義和本土主義——國民黨政權心目中的兩大洪水猛獸——公然在臺灣的小劇場界和知識文化界橫行無阻」，而在這個毋需反抗、衝撞、新來臨的自由時代，「當務之急，莫如，首先將『小劇場運動』中的『運動』兩個字取消」；「『運動』或『革命』的美德，譬如『草莽起義』的前仆後繼精神、『反體制』的個人英雄主義作風，和『黨同伐異』的先知先覺心態，必須轉化成為建設性的吃苦耐勞，安分守己和多元包容的素養」（鍾明德 1999: 259）。

鍾明德此論甫出，王墨林立刻在〈寫在羊皮紙上的歷史——《台灣小劇場運動史》的歷史幻視〉一文中予以抨擊。王墨林指出，如果我們將一九八六年興起的臺灣小劇場稱為一種「運動」，那麼，有運動就必然有運動的異化。九〇年代隨著政治經濟開放，小劇場逐漸被知識文化界、官方體制、學院所認可，而流失反叛性格的危機，就是運動被異化的危機。鍾明德不但沒有察覺這個道理，反而認定最要緊的是「首先將『小劇場運動』中的『運動』兩個字取

消」，是「安分守己和多元包容」，令王墨林不禁感嘆：「唉！對於『歷史事實』的評論竟然是可以這樣反歷史的。」言下之意，取消「運動」兩字，等於一併取消了小劇場和歷史本身，取消了前衛之必要，維護專業體制變得比反體制更必要，鞏固比衝撞更迫切。鍾明德放眼望去所見，大概就是這樣的地貌，該衝撞的似乎都撞倒了，政治和藝術的發展不會再遇到任何阻攔，只有歷史被攔截了，因為臺灣的劇場及藝術界已經處於一個不可能更好的現狀裡。

再如蕭瓊瑞的《戰後台灣美術史》。這部史書的出版時間，晚於上述鍾明德的著作將近十四年。同樣的是，蕭把解嚴劃定為歷史閉合與政治開放的分界線，認為解嚴後接連發生的一系列事件，諸如股市狂飆、開放兩岸探親、蔣家王朝退位和李登輝執政，都造就了臺灣多元化的創作環境。於是解嚴至今，我們看到從行為、錄像、裝置到數位藝術等各式各樣的媒材表現，以及從歷史反思到政治嘲諷、從金權社會到女性主義、從環保到動漫等百花齊放的議題出現。

值得注意的是，蕭瓊瑞和鍾明德都將政府建立的文化藝術機構，當作藝術史的里程碑。鍾明德說，一九八一年臺灣成立文建會，辦理扶植團隊計畫，「真是國家幸甚，人民幸甚」；解嚴同年開放的國家劇院，則是現代戲劇受官方認可為一項「專業」的最佳證明。蕭瓊瑞（2013：145）更進一步，以一種近乎「美術館地理學」的筆法，描寫一九八三年解嚴前夕落成的臺北市立美術館，說它是「矗立在臺北松山機場旁的飛機航道下，緊鄰著以往象徵威

權與國家門面的圓山大飯店一旁」。像這樣子把方位一拉，北美館就被定位在國境和國際的門檻上，直到解嚴後國門大開，北美館便和解嚴同年開放的臺灣省立美術館（今國美館）、一九九四年落成的高雄市立美術館，一起規劃出臺灣藝術與國際接軌的航線。我們必須留意，這裡的「國際」所指，指的是後冷戰時期資本主義全球擴張的世界，尤其是那些有財力舉辦超大型展覽活動、在全球資本主義發展中佔主導地位的強國。可以說，解嚴之後國家機構帶領臺灣藝術界進軍的所謂「國際」，就是在歷史的終端聳立的資本主義國際。如此，美術館時代所揭開的國際化序幕，同時也是世界歷史的落幕。

必須強調，這種對於文化機構的樂觀主義，不但並未過時，至今更有擴大的趨勢。鍾明德口中「國家幸甚，人民幸甚」的文建會，已在二〇一二年升格為文化部，管轄的範圍涵蓋文化藝術發展、社區總體營造、古蹟保護，並於二〇一九年成立文策院，著重在整合影視、流行音樂、出版、文創等「內容產業」。國家機構儼然成為一個統整各領域和跨領域的超級文化體制。另一方面，繼國家兩廳院之後，臺中國家歌劇院和高雄國家衛武營藝術文化中心分別在二〇一六年和二〇一八年開幕，《PAR 表演藝術》雜誌於是在二〇一七年宣告「大劇院時代來臨」。然而，「大劇院時代」並非新時代，舉凡該期雜誌所歸納的各個面向，例如節目更多元、北中南的文化權更平等、能開啟更多向的國際交流、又具有更在地化的經營特色等等，並沒有超出解嚴前後美術館所壁劃的「國際化、多元化、民主化」的未來藍圖。

兩千年後的美術館又是什麼光景呢？

美術館登上了地產訊息的版面。二〇一八年，臺北市都發局與文化局、北美館宣布啟動「臺北藝術園區——臺北市立美術館擴建計畫」，預計將現有的美術館和未來的新館，連同周邊的花博公園和基隆河岸，以及松山機場遷移後的森林公園，打造成一個結合社區再生、自然生態、景觀建築、市民參與的首都藝文綠帶。稍後，高雄市也宣布推動「大美術館園區計畫」，《蘋果日報》、《自由時報》等各大媒體紛紛在房地產版面大幅報導，估計鐵路地下化後規劃的綠園道、鄰近美術館新開的微型商店等設施，將帶動周邊景觀豪宅的房地產增值一到兩成。^{*}過去，美術館從臺灣戰後資本主義發展中誕生；現在，美術館與都市計畫官僚、景觀規劃師和地產商，合力生產出新的資本主義模式。

這裡想強調的是，鍾明德和蕭瓊瑞所寫的並不是歷史，而是歷史的終結，不是過去，而是歷史運動停止之後的當代。黃孫權曾將一九九〇年代以降陸續動工的大型都會公園計畫稱之為「綠色推土機」，因為這些美其名為「都市之肺」、「都市森林」的公園，其實是把阻礙經濟

* 「大美術館園區改造周圍景觀宅市場後市看俏」，2019年8月16日《自由時報》<https://estate.itn.com.tw/article/8055>。「房價漲1~2成 大美術館計畫綠地增1.5萬坪」，2019年12月24日《蘋果日報》<http://m.home.appledaily.com.tw/article/realtimenews/20191224/1676983/rtn/>。【鐵道變黃金2】。2020年2月1日瀏覽。

發展的「都市腫瘤」剷除掉，然後原地起造一個便利市民參與、有利房地產保值、加速資本流通的平滑世界。他說，從當時到現在並沒有出現新惡魔，「我們對抗的敵人都是新自由主義，市民——資本家的都市政權」：

馬克思說的沒錯，歷史上發生第一次的是悲劇，而第二次就是鬧劇了。歷史是如此重複，而人們總以為自己對付的是新敵人。（黃孫權 2012:1）

這段話可作為歷史終結的一個註腳：我們身處其間的是一場運動被取消、反歷史、只重複不推進情節的當代荒謬劇。「冷戰——戒嚴——反共」橋接到新自由主義，共同結構了臺灣的「長當代性」。

同時，我自己就是一個歷史終結的註腳。

黃孫權筆下威權統治結束、政黨輪替的二十世紀末，政府越來越擅長以總統府或市府前的大型舞會、都會公園、歷史建物外包經營等方式，創造出一種全民參與的制度化地景。同一時間，我上大學，大量閱讀西方文藝思潮，當時身邊風行法式理論，後來我真去了法國。

為何法國的後結構主義思潮吸引我？從大環境來看，歡呼資本主義勝利的「歷史終結論」，無論是在當時或是今日，都沒有成為臺灣藝術界的知識話語。儘管一九九三年《歷

史之終結與最後一人》(*The End of History and the Last Man*) 的中文版問世以來，從《政治秩序的起源》(*The Origins of Political Order*) 到《跨越斷層》(*The Great Disruption*)、《身分政治》(*Identity*)，中文世界從未間斷翻譯福山，二〇一七年並應邀來臺演講，但是臺灣人感興趣的並非他的歷史終結論，而是他如何像他師承的杭亭頓 (Samuel Huntington) 那樣，從美國主導的世界秩序對付「中國模式」帶來的文明衝突。相反地，臺灣知識界具代表性的雜誌如《文星》、《當代》、《島嶼邊緣》，頻繁出現阿圖塞 (Louis Althusser)、李維史陀 (Claude Lévi-Strauss)、羅蘭·巴特 (Roland Barthes)、布希亞 (Jean Baudrillard)、傅柯 (Michel Foucault)、德希達 (Jacques Derrida)、德勒茲 (Gilles Deleuze) 和瓜塔里 (Félix Guattari) 等，對於資本主義、現代國家、消費社會這些現象帶有批判色彩，被英美學界通稱為「法國學派」(*French Theory*) 的這些名字；從創作到策展理念，從評論到理論書寫的關鍵詞，是「解構」、「作者已死」、「消費社會」、「生命政治」、「意識形態國家機器」、「戰爭機器」。可以說，後冷戰時期的資本主義批判，是以法文發音的，法國知識界彷彿一處批判精神的原鄉。

然而，已有越來越多的文獻資料顯示，「法國學派」根本不是反資本主義的，而是站在資本主義陣營這一邊。一九八五年，一份題名為〈法國：左翼知識份子的倒戈〉(*France: Defection of the Leftist Intellectuals*) 的 CIA 機密文件裡，詳細說明由於 1968 年學運的失

敗、蘇聯古拉格勞改營被揭露、戈巴契夫 (Mikhail Gorbachev) 訪問法國時激起的反對聲浪、密特朗 (François Mitterand) 的國有化政策引發民怨等接二連三的事件，使得當時的法國知識份子逐漸與共產黨和社會主義者劃清界線，不但在左派媒體關於公共議題的辯論上保持「刺耳的沉默」，更集中火力抨擊馬克思主義造就了極權主義。影響所及，不但令同情共產主義的作家如紀德 (André Gide) 和沙特 (Jean-Paul Sartre) 者，突然顯得過時又愚蠢，歐洲傳統的左／右之辨，更被操作成極權／自由的對立。

撰寫這份報告的匿名特工因此建議，美國應該趁著這個大好機會，利用這些新左派和新右翼的反蘇聯勢力，「弱化左翼知識份子的反美國傳統，使得美國文化——甚至是美國的政治和經濟政策——能夠再創新高」，並點名李維史陀和傅柯這些曾經運用馬克思主義做研究，如今卻帶頭質疑馬克思有任何科學價值的人文學者，最是CIA要拉攏的對象 (CIA 1985: v)。這份文件於二〇一一年解密。二十年後的我們傷心地發現這個「法國學派，美國製造」的事實，原來解構從一開始就是為了鞏固，資本主義歡迎任何批判，因為這樣你只會更反共。完全就像《1984》裡的劇情，那本反抗手冊就是老大哥寫的，法式理論憂鬱而深沉的調性裡，迴響著資本主義抵達歷史終結點的歡呼聲。*

* 法裔美籍哲學家卡布里葉。洛克希爾 (Gabriel Rockhill) 對於法國知識界受到CIA滲透的解讀是，傅柯等人或許

即使不知道這些內幕，我有很長一段時間都是懷著加深的困惑，接受這些理論啟蒙的。別的不說，福山認為資本主義是歐美國家送給全世界的現成答案，弄了半天，怎麼連反資本主義也是呢？如果我們連反抗都是移植西方現成的，我們到底創造了什麼，如果反對終究是要創造的話？誰又是「我們」？相對於中國的臺灣人？相對於歐美的亞洲人？相對於西方的東方人？這一連串的糾結令我中斷法國的學業，二〇〇九年底回到臺灣。如果把我的知識焦慮問題化，可以這樣說：臺灣的歷史和社會脈絡，如何對於當代世界的思考產生意義？返臺後，我自己對於這些問題的整理和思考，主要是受到陳界仁和王墨林的啟迪。

不會自甘於擔任美國文化冷戰的打手，卻也不夠堅決地反對CIA的陽謀，至少不像他們反對社會主義陣營那樣堅決。洛克希爾寫道：

雖然把任何人的政治主張或政治上的影響力，收束為單一的立場或結果會有失偏頗，但傅柯反革命左翼的立場，以及他對古拉格勞改營的無限上綱——亦即聲稱那些為求深層的社會和文化變革的激進運動一旦擴大，只會讓最危險的傳統復甦——這恰好就是在間諜工作所佈置的、整個心理作戰策略的最前線挺進。（Rockhill 2017）

此外，在近期的另一篇文章中，洛克希爾（Rockhill 2023）也舉證歷歷，指出紀傑克（Slavoj Žižek）的論述當中，有多處照搬雷根（Ronald Reagan）的國家安全決策指令，而德希達曾參與創辦的「楊·胡斯教育基金會」（Jan Hus Educational Foundation）法國分會，背後的資金來源包括柴契爾夫人（Margaret Thatcher）、索羅斯（George Soros）、福特企業和CIA。

二、殖民史與空間性

王墨林，一九四七年生於臺南，一九七一年政治作戰學校戲劇系畢業，在軍中服役十年。退伍後，他在日本受到前衛劇場、舞蹈、批判思想和抗爭運動的影響，於一九八六年返臺，一邊擔任《人間》雜誌的記者，一邊參與小劇場運動，包括日本舞蹈團體「白虎社」來臺演出時大力推介，策劃小劇場的聯演活動「拾月」，以及臺灣第一場反核運動、也是第一齣行動劇《驅逐蘭嶼的惡靈》。二〇〇〇年以後，王墨林除了以劇場導演的身份，發表了從九二一大地震發想的「黑洞」系列，以及《軍史館殺人事件》（2004）、《雙姝怨》（2007、2019）、《荒原——致台灣八〇》（2011）、《天倫夢覺：無言劇2012》（2012）、《長夜漫漫路迢迢》（2013）、《哈姆雷特機器詮釋學》（2015）、《脫北者》（2017）、「莎士比亞戲劇單人表演系列」（2021）、《母親》（2023）等作品之外，也策劃和發表過許多行為藝術計畫。同時，王墨林也是筆耕不輟的書寫者，發表過大量的藝評和劇評，出版過《導演與作品》（1978）、《中國的電影與戲劇》（1981）、《都市劇場與身體》（1990）、《台灣身體論》（2009）等著作。

陳界仁，一九六〇年生於桃園，復興商工美工科畢業後，他進入動畫公司工作，同時發表

第一批繪畫和裝置作品，以及行為表演《轉換過程》（1982）和「機能喪失」系列（1982～1983），並於一九八四年在臺北美國文化中心舉行個展「告白二十五」，這也是第一個未開展就遭到美國文化中心封殺的展覽。解嚴之際，陳界仁反而感到陷入更深的「時代迷霧」當中，中斷創作八年。之後，他以電腦螢光筆修改南京大屠殺、霧社事件等歷史檔案照的「魂魄暴亂」系列（1996）復出，接著以連結失業勞工、派遣工、社運參與者、青年學生協力拍片的方式，陸續創作了《凌遲考：一張歷史照片的迴音》（2002）、《加工廠》（2003）、《路徑圖》（2006）、《軍法局》（2007～2008）、「帝國邊界」系列（2008～2010）、《幸福大廈Ⅰ》（2012）、「殘響世界」系列（2014～2017）等，探尋從資本主義、帝國主義到新自由主義的新舊殖民統治底下，受壓迫者的真實處境，以及可能的解放之道。二〇二〇年，陳界仁並受邀在「EXIT 10—第十屆臺灣國際實驗媒體藝術展」裡，發表演講表演作品《再現空白》，在哀悼母親的敘事中，摸索從解嚴至今的「時代迷霧」走出的路徑。

我約莫在大學時期開始接觸兩位藝術家的作品：由於猛烈批判藝術學院的保守體制，「王墨林」這個名字在我當時就讀的戲劇系裡有如禁忌一般，覺得學院派不大對勁的學生，都會去找《都市劇場與身體》來讀；陳界仁的「魂魄暴亂」，我是在南條史生策展的「一九九八台北雙年展：慾望場域」中看到的。印象中，一個外省老伯伯在巨幅的屠殺照片前，張大嘴巴、啞口無言良久，然後拄著拐杖跛地，大罵一聲「王八蛋！」走了。不過，要等到二〇一四年七月

十八日，兩人的作品才從當代藝術景觀裡逐漸變得清晰，讓我產生做比較研究的念頭。那晚，在臺北當代藝術館有一場「身體解嚴」的講座，由吳瑪悧主持、王墨林和陳界仁對談，兩人不約而同批判了主流的藝術史觀。

陳界仁說起年輕時候，是從《今日世界》、《美術手帖》這些雜誌，接觸到現當代藝術的片斷知識。他當時就一直覺得納悶：為什麼這些以西方歷史與社會脈絡作為書寫座標的藝術史，令我們讀起來感到脫離現實？比如，「當Andy Warhol反覆複製消費符號時，臺灣農村的大量年輕人口，卻被剝奪掉生產自身感性的權利與時間，開始被納編入國際分工體系下的加工出口區」；而當Warhol把自己的工作室叫做「工廠」(The Factory)，當他說「我想成為一台機器」時，正有大批臺灣青年面臨農村破產，被迫進入工廠，成為機械化生產線上的低階勞動力，這一切令當時的陳界仁「隱隱覺得這種藝術史觀是不公平的」。王墨林則回應道，臺灣小劇場之所以是一場運動的「運動性」，在於它是一種「公共性的介入」，是「創造異議」，它首先是一種運動群眾身體的「聚眾性」，而不只是一種容易被書寫進藝術史的前衛或後現代美學（王墨林、吳瑪悧、陳界仁 2014: 4）。

兩人的發言都直指一個問題：相對於西方藝術史，或西方歷史終結式的書寫模式，「我們」是誰？如果把農民、勞工、社會運動者這些身影，放在資本主義擴張的框架底下檢視，不難發現彼此重疊的部分，就是「被殖民者」。王墨林和陳界仁回答了糾纏我多年的問題：「我

們」不是相對於中國的臺灣人，相對於歐美的亞洲人，相對於西方的東方人，而是穿越這一切對立項的被殖民者。這裡所說的殖民，不只是帝國對於殖民地的領土侵佔與資源掠奪，更包括已開發國家對於國家內部和廣大的第三世界，透過強勢的科技輸出和文化宣傳，所進行的感性支配和記憶改造。改造到我們甚至忘了去問「我們是誰」。由此令人好奇，二人各自透過什麼樣的手法，辨識與連結殖民史中新舊的殖民形式，以及新舊的殖民者和被殖民者？

他們之間有一個共通處，就是對於「空間」的關注。換句話說，歷史的重要性，雖然在他們長時間的創作中被反覆強調，但是他們很少、幾乎是不去談論「歷史」本身，那些影響深遠的事件——南京大屠殺、二二八事件、韓戰、白色恐怖、九二一大地震——都不被直接觸及。相對地，他們經常從空間著手，無論是西門町電影街、飛碟屋、蘭嶼核廢料貯存場、加工廠、軍法局或軍史館，地點和場所很少是「背景」，有時候是作品的主題和拍攝對象，有時候則成為結構和形式。基於這一點，我想從空間的角度，延伸出王墨林和陳界仁對於歷史終結的批判。換句話說，這不是一份歷史研究，而更靠近一種空間研究，一種定位在空間的歷史性和歷史的空間性之間的關係考察。歷史若是當代的縱深，我想做的就是當代空間的考現和考掘，這個空間既存在於外部現實，影響著藝術家的創作，也內在於藝術家力圖通過創作去改寫、重組、重新塑造現實空間秩序的動力之中。為此，在進出創作的空間之前，有必要爬梳一下歷史終結和空間在思想脈絡裡的辯證關係。

回顧歷史，「歷史終結論」並非福山所創發，而是他仿效自科耶夫（Alexandre Kojève）對於黑格爾的詮釋，黑格爾才是最早的歷史終結者。黑格爾主張，人類歷史的進展，是自由意識獲得實現的歷程，一八〇六年拿破崙在耶拿戰役中打敗普魯士，以法國為代表的自由民主制宣告勝利，剩下的工作，只是從周邊地區逐漸擴大，將落後文明提升到先進國家的水平。前提是，由歐洲先進國家所奠定的、自由平等的現代立憲國家基礎，不再有改變。歷史進程因此來到了終點。科耶夫將二次大戰後的歐洲作為黑格爾歷史哲學的補充，認為冷戰底下、屬於資本主義陣營的西歐國家，是法國大革命原理的完美體現，這些國家擁有高度的物質滿足和政治穩定，社會上已經沒有根本的矛盾需要解決；而福山只是拿後冷戰的情況，作為科耶夫的再補充，讚賞科耶夫在冷戰之初就預言了冷戰結束的獨具慧眼。

然而，以上所述只是右翼觀點。在歷史終結論者看來，馬克思主義同樣預設了歷史終結。福山說：「如果馬克思是十九世紀最偉大的黑格爾詮釋者，那麼科耶夫無疑是黑格爾在二十世紀最偉大的詮釋者」，馬克思和恩格斯否定的不是黑格爾的歷史終結論本身，而是否定歷史終結於資本利益所支配的現代國家和市民社會。「現代國家的行政部門只不過是管理整個資產階級共同事物的一個委員會罷了」，《共產黨宣言》寫道，無產階級工人就是被管理的「資本」，只有當突破國界的「全世界無產者，聯合起來！」階級對立才會結束。而階級鬥爭的結束就是歷史的終結，因為「至今一切社會的歷史都是階級鬥爭的歷史」（Engels & Marx

1970: 32, 35, 76)。因此，歷史哲學的左右之分，並不是歷史延續和歷史終結的分別，而是兩種歷史終結論的分別。資本主義和共產主義的百年賽局，同時也是兩種歷史終結論的競爭。

值得注意的是，也許就是為了不落入終結論者的陷阱，陳界仁和王墨林都發明了自己的史觀語言。對於前者來說，援用歷史，就是要以「冷戰／反共／戒嚴」的地緣政治和歷史處境，去反制「解嚴＝民主＝自由」的新自由主義神話，使得這種歷史用途同時也是一種解殖策略，讓被殖民者有機會識破帝國殖民的詭計。陳界仁將這種歷史用途稱為「動態史觀」或「異議史觀」，因為它是通過多重辯證性的運動，帶人脫離「穩定性史觀」所加諸於我們的被異化的處境*（陳界仁 2015a: 143）。王墨林為韓國版畫家洪成潭關於光州事件的版畫展所寫的專文〈憂鬱的東亞戒嚴史〉，則提到他和來自韓國、中國、臺灣的演員們一起排練的過程中，發現東亞民眾的身體迥異於歐美的身體美學系統，兩岸與韓半島、乃至於琉球，都經歷過以國家暴力強行實施資本主義的戒嚴時期，使得「歷史的記憶已然在身體內部翻攪成為濃濃的憂鬱」，「他們都被淤積在資本主義的污泥中」（徐勝編 2013: 4）。長期戒嚴，令東亞民眾的體內共存著一種「很穩定的虛空性」，它是「來自於不管個人或集體的身體能動性，它的方向、路線

* 陳界仁（2015a: 159）特別為「穩定性史觀」加上一條註釋：「近二十幾年，最具新保守主義的『穩定性史觀』，『它』是《歷史終結與最後一人》、作者：Francis Fukuyama、時報出版社出版，1993」。

和方位感是全然喪失的」，而恰恰是對於這種憂鬱和虛空的考掘，可以讓我們深入到歐美元文化所難以體會的幽暗處，培養出一種更幽微的感性能力，王墨林因此又稱之為「幽微史觀」（鄭慧華編 2009: 41, 49）。

當然，作為藝術家，重點是他們創造了什麼樣的空間，讓內在於這些史觀的時間性能夠流動。換句話說，歷史的終結或開啟，都必須通過某種空間的實踐。本來，無論是黑格爾或馬克思、科耶夫或福山，歷史終結都與空間息息相關。黑格爾描繪了一個體系化的辯證史觀，而這個體系的集大成，這場歷史運動的終點，就是以理性統整廣袤空間的現代國家。「時間因此凍結和固定於空間所涵蓋的理性」，列斐伏爾（Henri Lefebvre）在《空間的生產》（*La Production de l'Espace*）中寫道，現代國家就是以司法、機構、行會、城市所佈署的結構緊密的理性空間，施行國土的統治（Lefebvre 2000: 29）。空間是時間的目的，國家是理性的目的，歷史的終結就是國家的誕生。

問題是，當歷史停滯，時間凝固，空間也終結了。紀·德波（Guy Debord）不從現代國家，而從發達資本主義底下的景觀社會（*la société du spectacle*）來看，資本主義生產模式以巨量的商品影像和影像商品，征服了一切外在的社會邊界；它所造就的市場化空間，既是空間的制式化，也是制式空間的平庸化。「這種均質化的力量是足以令萬里長城轟然倒塌的一門巨砲」（Debord 1992a: 163）。同樣地，詹明信（Fredric Jameson）認為，從科耶夫到

福山的歷史終結說，「並非真的關乎時間，而是關於空間」，「他們表達的是在新的世界體系中，空間壓縮的感受；他們預言的是在全球化和跨國企業的新世界市場裡，邊界一道接著一道的撤銷」。 (Jameson 1998: 90) 順帶一提，這個空間終結最近的升級版，我們知道，就是佛里曼 (Thomas Friedman) 歌頌新自由主義將各種資本流通的障礙予以抹平的「世界是平的」。

必須留意的是，出現在王墨林和陳界仁創作中的許多空間——軍法局、軍史館、加工廠、機場海關、九二一的災區重建、馬場町、天安門、北緯三十八度線——都是被現代國家和跨國企業整編抹平的空間。借用列斐伏爾的說法，就是資本主義與世界市場將暴力工具化，使得暴力具有累積資本的經濟功能，而打造出來的空間，一種歷史讓位於經濟、人際關係讓位於人口統計、地方感讓位於表格數據的「抽象空間」 (*l'espace abstrait*) (ibid.: 317)。從這個角度來說，王墨林和陳界仁的創作，是對於抽象空間的改寫和挪用。問題是：挪為何用呢？若是順著王陳二人對於現代國家與資本主義的暴力批判，就將之視為一種左翼的空間用途，會發現困難重重。

困難在於，左翼嚮往的國家的終結、資本主義的終結，乃至於意識形態、家父長制等一切壓迫形式的終結，也就是說：上層結構的終結，事實上並沒有帶來新的空間生產，而是舊的空間終結。列斐伏爾就曾問道：「國家社會主義是否生產了一種空間？」答案是沒有 (ibid.:

66)。因為馬克思將巨型工業錯估為終結人類歷史的創舉，工業史終結了人類史，以至於戰後的蘇聯和東歐的共產主義國家，都出現以低城市化促進工業化的空間佈署，也就是將城市的變貌定型在工業城市階段的空間規格化。《馬克思主義與城市》(Marxism and the City)的作者艾拉·卡茨納爾遜(Ira Katznelson)如此評價道：馬克思對於社會主義的未來保持的些許沉默，令人難以想像，無產階級專政的烏托邦除了是工業城市，還能是什麼？可以說，左翼和右翼在空間的實踐上，是異質同構的，兩者都運用抽象暴力去製造各自的、同質性的空間，無論那是工業城市還是企業城市，世界工廠還是世界市場。

改寫列斐伏爾的問題，就會是王墨林、陳界仁和我們的問題：左翼除了是空間的終結，能否也是一種空間的生產？「這個問題有其重要性」，列斐伏爾說：

一場革命若是沒有生產一種新的空間，就不是一場徹底的革命；它失敗了；它不能改變生命；它只能修改意識形態的上層結構、政府機關、政治機制。(ibid.: 66)

革命，最終是革空間的命。當王墨林和陳界仁挪用國家與資本暴力所夷平的抽象空間，還有，當他們讓歷史和今天的被殖民者群像——失業勞工、臨時工、都市原住民、癲癲病患、盲人、脫北者、被處決的革命者、被戰機轟炸的越南村民——在這些空間當中紛紛現身，他們同

樣在處理這個「空間革命」或是「革命空間」的問題。也就是說：我們如何以被殖民者之名，開啟一種新的空間想像，從而也是對於鬥爭的重新想像？

二〇一八年，陳界仁赴北京領取由「AAC 藝術中國」頒發的年度藝術家獎項，臺灣輿論界立刻質疑此舉是被中國「收編」。在和秦雅君的訪談〈一個相信「佛法左派」的藝術家：陳界仁在現實裡的持續創作之路〉裡，陳界仁回應道，臺灣在藍綠政黨的暴力輪迴之下，已被打造成一個排除異己的「我族」國度，它同時也是一個「滿街都是出賣者的國度」，一個我們可以稱之為「絕對主義共同體」的空間。然而，從龍樹菩薩所提出的八不「中論」——「不生不滅、不常不斷、不一不異、不來不去」——得到啟發，陳界仁認為，正是這個絕對主義拒斥為「非正常」的國家，和充斥異己的「不完整」狀態，讓臺灣在這個——

以國族國家為主導的世界中，提供了人類社會實驗如何打開各種異質空間的實驗場，「不完整」也意謂這是一個「不一不異」之域，一個讓人類社會可以練習如何超越各種絕對主義的所在，一個讓各種「異議者」可以相互學習如何「共生」之地，更可以成為人類社會實驗各種另類經濟民主的基地，甚至可能發展出不同於國族國家的新政治模型。（陳

界仁 2018）

可以繼續追問的是，王墨林與陳界仁自己，又是如何在這個受到長期殖民的非典型國家內部，撐開一個激活各種異議、多重辯證運動的異質空間。那同時也是一種解殖的空間。

三、列斐伏爾 vs. 福山

說到列斐伏爾這位法國思想家，許多人熟知他的空間論，卻很少人提到他關於歷史的考察。比福山早十九年，列斐伏爾在一九七〇年的著作《歷史的終結》(*La Fin de l'Histoire*)裡，已經宣告了歷史終結論的無效，歷史終結的終結。意思是說，歷史終結論所依循的、直線進步的時間型態，只是一種西方基督教文化的產物，不足以拿來解釋世界史。不過，列斐伏爾之否定線性史觀，並不是為了回到歷史，而是轉向空間。如果一個事件是歷史性的，列斐伏爾說，「它就會留下痕跡」，歷史性就是事件在空間裡留下痕跡的空間性。將這個觀點和他在一九七四年的《空間的生產》裡所說的，「革命就是生產新的空間」相對照，不難察覺列斐伏爾在空間與時間、都市與歷史之間，有一道思想連繫。我將以列斐伏爾從歷史終結到空間生產的思路，作為我進入王墨林和陳界仁創作的路徑。

我們生活在一個什麼樣的當代世界？當代屬於哪一個歷史斷代？令人訝異的是，列斐伏爾和福山用了同一個詞描述當代：後歷史（la post-histoire）。只不過，同一個詞語在兩者手上，呈現出兩種完全不同的基調和定義。福山所說的「後歷史世界」（the post-historical world）是樂觀主義的，指的是完成歷史目的、站在進步終端的自由民主國家；列斐伏爾的「後歷史」則是一個灰色的詞，指的是歷史及其終結都失去意義，眼下的一切危機都看不到解決盡頭的過渡時期（la transition）。

對於福山來說，後冷戰的世界仍是一分為二的：一邊是民族國家之間，仍舊陷入意識形態對立和文明衝突，彼此發動血腥戰爭的歷史世界；一邊是國與國之間為了經濟上的互利，放棄軍事侵略的後歷史世界。從當時的中國改革開放、拉丁美洲國家紛紛向世界打開門戶來看，福山預言，歷史向後歷史世界的過渡勢不可擋。「後歷史世界是這樣的一種世界」，福山寫道，「在這樣的世界裡，舒適的自我保存慾望，被抬高到超越了冒著個人生命危險、純粹為名譽而戰的慾望，普遍合理的認知取代了追求支配的鬥爭」（Fukuyama 1992: 283）。然而，也是在這樣一個無戰事的世界裡，人不再願意為了崇高價值賭上性命，僅止於追求私慾的滿足，而成為尼采所謂「沒有胸膛的人」。人降格為追逐私利的動物，成為歷史終結的最後之人。

針對後歷史世界的此一弱點，福山提出的解方是，當代野心人士的主舞台，不在軍事或政壇，而在企業界，資本家追求的與其說是私產，不如說是社會地位和他人的敬意。作為冒險家

的資本家，就這樣站立在追求偉大和追逐私利的辯證運動的終點，他們避開了國家之間發動恐怖戰爭的可能，將毀滅性的暴力轉移到增進整體經濟利益的事業上。

毋須等到跨國企業跨越鐵幕的二十世紀末，列斐伏爾在冷戰期間就指出了寄望於資本家之荒謬。從自然地理來看，企業家在商場上，和國家在戰場上的競爭，對於大自然來說並無不同，兩者都帶來巨大的能源消耗，終將導致生態浩劫。「在今天，殊死決鬥會賠上大地之母的命」，列斐伏爾說（LeFebvre 2001: 192）。資本家及資本主義並沒有化解戰爭的矛盾，特別是因為二十世紀以降，經濟和軍事競賽同樣仰賴核能發展。換句話說，無論是兩次世界大戰，還是冷戰，根本沒有所謂的「戰後」。「核能危機大幅縮減了戰爭與和平的區隔，而代之以一種更為強烈的差異：存在與非存在之間的差異」（ibid.: 190）世界並沒有全面開戰，也從未抵達和平的這個時期，就是列斐伏爾所謂後歷史的過渡期。

列斐伏爾的意思是，如果人類歷史是以開創性的事件寫成的——科學發明、帝國擴張、革命運動、藝術創作等等——那麼，當代世界所經歷的恰好相反，是歷史停止以創造性的方式演進，走向了歷史的自我毀滅和世界末日。福山說得沒錯，現代國家紛紛為了高度增長而形成世界性的經濟聯盟，但正因如此，世界及其毀滅也被均質化了，地方史被統一在世界史的毀滅之中。他寫道：

這個時期和相應的（工業化）實踐，摧毀了自然和各種自然的特殊性，到處都是如此。自然被毀滅殆盡，到了必須複製自然的地步（包括空氣、水、陽光）。這種自然的毀滅，以及均質化和多樣性之間的矛盾，在脫離歷史的過渡時期達到了頂點。（*ibid.*: 175）

福山預言了歷史向後歷史的過渡，可是福山的後歷史本身就是歷史的一部分，因為他將歷史終結設定為歷史自我完成的唯一目的。過渡，其實也只是直線地通往。而列斐伏爾的過渡，則近似看不到終點的長途跋涉，看不到過去和未來的時間座標，歷史和歷史終結都失去了參照意義。這場過渡是一道「恐怖的地平線：核能的恐怖、國家的恐怖、暴力普遍化的恐怖」。（*ibid.*: 171）

若要超克這種恐怖的均質化和均質化的恐怖，就必須創造新的空間。這也是我為何併讀王墨林、陳界仁和列斐伏爾的理由，他們都從歷史的終結轉向空間的生產。

列斐伏爾曾在《空間的生產》裡提出著名的三元論，也就是：一、空間實踐（*la pratique spatiale*）；二、空間再現（*les représentations de l'espace*）；三、再現空間（*les espaces de représentation*）。論者經常將這組空間三元論當作一個模型，套用在都市規劃和抗爭運動的空間戰術上，但很少注意到它和歷史終結結論之間的關聯。以下只對這三個概念做扼要地勾

勒，因為我的重點並不在於這三個空間概念之間，而是在於空間與歷史之間的辯證關係。

一、空間實踐指的是一個社會透過特定的生產模式，將日常生活的現實（每日時程表）和都市的現實（連接工作、私生活、休閒娛樂等各種場所的移動路徑和空間網絡），嵌合成一個緊密的整體。這裡說「嵌合」，因為作者寫道：「這種連結令人訝異，因為在它所連接的這些場所之中，包含了被推到極致的隔離」。例如快速道路、高速鐵路、機場，這些交通系統裡的車站和航站，既連結又分割了我們的生活領域，都市化的世界是一個可以重複拆卸、組裝的集合體。這個由生產模式分解與嵌合的都市空間，深刻影響了我們所感知的物質現實，所以又稱為「感知空間」（l'espace perçu）。

二、空間再現又稱為「構想空間」（l'espace conçu），是指學者專家、都市規劃者、建築師、技術官僚這些專業人士所擘畫出來的空間。他們透過一套編碼和符號系統、意識形態或知識體系，將空間納入一種可供辨識的視覺秩序，把空間變成一個可被術語操作的對象，以便取得空間形塑的主控權。

三、然而，空間不只是一個抽象化、視覺化的符號帝國，它同時是一個具體、包含各種身體感性的感官世界。這個一再被專業人士的視覺再現系統所支配，又一再被居住、休閒、反抗、創造等各種身體感性所占奪，一再被各種想像力所打開的空間，列斐伏爾命名為再現空間，又叫做「生活空間」（l'espace vécu）。（Lefebvre 2000: 42-57）

併讀《歷史的終結》和《空間的生產》，會發現空間在生產的正是另一種時間體驗。列斐伏爾在前一本書裡寫道，新資本主義（néocapitalisme）不只是一股挾帶了工業化、全球化、技術和政治革命的力量，更是一種朝向均質化推進的加速度，令我們誤以為人類歷史已經走到線性時間的末端。但時間從來不是一直線，而是多重多向的，包含了物理時間和心理時間、生物時間和社會時間，也就是說，時間和空間一樣充滿了差異的可能：「時間與空間被構想、被感知為某種差異化的能力：多重的時間與時刻／互不相同又互相對比的地方」（Lefebvre 2001: 164）。到了《空間的生產》，作者又寫道，時間只能在空間裡被體驗：「時間被銘刻在空間裡，而自然空間不過是自然時間抒情和悲劇性的書寫」，特別是當自然的感受性——日升月落、四季輪迴、狂風暴雨——「都在現代性的空間裡消失了」，「生活時間失去了形式和社會利益，只有工作時間除外」（Lefebvre 2000: 114）。換句話說，透過異質性的空間生產，才能產生異質性的時間體驗，從而逃脫均質化作用之下，無時空邊際的恐怖感。這裡似乎也依稀可辨，列斐伏爾對於「空間革命」或「革命空間」的回應：革命性的空間生產，就是在均質化的世界中創造一種差異空間（espace différentiel），一個對於各種異質的時間性和身體感抱持開放，讓各種異議彼此對話和辯證的空間。

四、朝向歷史終結的地誌學

然而必須強調，列斐伏爾的歷史和空間論，不只是我借用來進入藝術家創作過程的研究方法，王墨林和陳界仁更是我的一個折返點，讓我可以回過頭來補充或反省列斐伏爾。

王墨林、陳界仁、列斐伏爾三者的最大交集，我以為也是兩位藝術家比後者更激進的地方，是他們都在測繪、發展著一種歷史終結的地誌學，也就是將都市及其邊緣，作為對抗均質化恐怖的鬥爭場域。《空間的生產》裡反覆辯證著一組雙重的概念，然而這一雙概念在一九六七年的《城市權》(*Le Droit à la Ville*) 表達得更為清晰：城市是作品 (*œuvres*) 還是產品 (*produits*) ？

一方面，民眾的日常所形成的生活習性，和在街頭發起的運動事件，這些我們在空間中留下的痕跡，也在重劃和重塑著空間。在這個意義上，城市是一個超長時間的集體創作，一種比藝術更能擺脫專業化的權力關係和交換價值的大規模參與式作品。另一方面，工業化發展令全球城市成為一個規格化的巨型生產網絡，大同小異的快速道路、商業中心、文創園區、消費空間和空間消費，主宰了全球城市的地景，經濟利益的交換價值無限大於居民和移民、居留者和移動者所創造的使用價值。這個意義上的城市，直如全球資本主義所生產的、一個又一個的複

製品。

城市既是作品，又是產品。到了《空間的生產》，列斐伏爾補充道，城市還是生產工具，特別是帝國殖民的工具。作者所談到的是歐洲文藝復興時期在拉丁美洲興建的城市：

西班牙——美洲的殖民城市是一個十分有趣的案例。這些殖民帝國的城市興建，伴隨著一種巨大的空間生產，也就是整個拉丁美洲。殖民城市的都市空間是工具性的，而這種空間的生產是在帝國主義、獨立運動、工業化的曲折過程中發生。這種空間值得探究，尤其是因為這些拉丁美洲的殖民城市興建於歐洲文藝復興的時刻，也就是說，對於古代、歷史、憲法、古代城市建築和都市計畫的研究，重獲新生的時刻。（Lefebvre 2000: 176）

附帶一提，傅柯在一九八四年出版的講稿〈論其他空間〉（Des espaces autres）裡，也將殖民地視為一種異質地方，而且對於帝國來說，一樣是工具性的，或者說是補償性的，其功能在於用更完美的真實去補充帝國製造的幻覺，使得殖民地的真實景觀比幻覺更接近幻覺：一樣是在拉丁美洲，有整齊的街道，鮮明的基督象徵，全城以教堂鐘聲為準的規律作息等等（Foucault 2001: 1580-1581）。

臺灣讀者很容易從字裡行間的「拉丁美洲」瞥見自己的鏡像，因為臺灣的都市空間，正是日本帝國殖民時代以其土地重劃、警察制度、公共衛生和交通系統、博覽會、百貨櫥窗等現代化設施，展示帝國權力的殖民工具。如果說，拉美的殖民城市令我們察覺到璀璨的文藝復興背後的陰影，那麼，對於日本明治維新以來所吸收的西方現代性、啟蒙理性，臺灣的殖民城市同樣暗示著理性計畫背後的闇黑。究竟，現代化的城市建設，作為帝國主義的一套空間再現系統，如何以可見遮蔽了不可見，以新的感性生產形成壓抑，以明亮敞開的空間規劃造成排除？反過來說，殖民城市裡的市民、居民、使用者、外來者，以及城市邊緣的移動者，又是如何在這面巨大的空間再現當中突圍，占奪一處可供身體舒展、慾望流動、社會交往、差異共存的再現空間？用傅柯的話說，如何反轉殖民地，從規訓式的異質地方，變成反抗的異質地方，從幻覺的補償變成想像的實踐？

可惜的是，列斐伏爾更傾向於關心空間實踐、空間再現、再現空間這組空間三元論，在空間生產中交織而成的系譜，書中穿插的實例也大多是歐陸城市。殖民城市作為帝國生產和再生的一個工具，顯然並非這位法國思想家的旨趣。傅柯亦然，他的興趣似乎在於草擬一份異質地方的空間系譜，而非殖民地之於帝國的異質性，和反抗的策略性。

不過，列斐伏爾點到為止之處，剛好是如同王墨林和陳界仁這般，與我們同樣處於被殖民者歷史裡的藝術家，可以和我們一起想像的起點。