

當代西方藝術往何處去？

高引坤

1993年，法國《世界報》的二月專號〈辯論〉(Le Monde des Débats)以「當代藝術：畫家或是騙子？」為標題，概要地報導了當今法國文化界正在發生的一場大論戰。正如這篇文章所說，一種越來越強烈的意見認為，目前正在進行的畫廊展出，國際博覽會行銷，且由美術館加以頌揚的當代藝術，早已失去了藝術的性質，藝術發展到「當代藝術」，究竟是「革命」還是「招搖撞騙」？

批判的一方主要以《精神》一刊為據點，惋惜以往作為「好手藝」的藝術業已喪失，攻擊當代作品評論晦澀難解而無意義，進而認為：當今藝術批評的自由精神已經消失，藝術的審美判斷跟隨市場的時尚潮流後面，藝術家的聲音早已被媒體和廣告所淹沒，而跨國的藝術市場幾乎左右了新聞媒體，這樣下去無疑是藝術的死亡。辯護的一方仍是力圖將活的藝術從「現代主義的學院派」中區分開來，讚揚當代藝術的創新和標新立異，認為回歸過去的傳統並沒有希望。但顯而易見，辯護一方遠不如攻擊一方有力，且在節節敗退之中。可以說，近兩年來，法國文化界對當代藝術大論戰，涉及面之廣，觸及問題之深，是二次大戰後尚未有過。而且其範圍一開始就不限於法國，它震動了整個西方藝術界，對二十一世紀西方藝術的走向，有着巨大影響。今對這場論戰中的不同意見作一簡單綜述。

一 「胡來」：評價標準的崩潰

對當代藝術一種最廣泛的批評是：它已失去了評價標準。當藝術已無好壞高低之分時，它還能成為藝術嗎？瑞士洛桑大學教授莫理羅 (Jean Molino)在

〈當今藝術〉一文中指出「當今的藝術，甚麼都是，誰都能做，卻無人能評價。這裏堆些椅子，那裏放個灑幾點顏料的鴨絨被，再不到處塗滿有規則的色條，還總有人看、有人買、有人編印目錄、有人評論、有人讚揚，自然也有人聲稱甚麼也看不懂……恰如莫理哀的戲中的達爾丟夫說的：『現今真弄絕了！』」

噶亞爾(Francoise Gaillard)則乾脆把當代藝術稱之為「胡搞」，並將其根源追溯到杜象。她認為1917年杜象在一個現成的瓷小便池簽上個名“R. Mutt”，就算是對傳統藝術的「顛覆或嘲弄」，藝術史就此也已寫得過多了。「這小小的舉動，各式各樣的先鋒主義者和現代藝術史論家，都引以為據……一切先鋒運動都引為先驅……他既是始作俑者，現今也是終結者。正是他把藝術拖進了一個命定的旋渦……自達達以後，1920年以來，我們便在對重複之解構，及對解構之重複，循環往復的狂熱中擺動不已。」

她進而分析「這種胡來所以不僅被接受而且得到辯護」的原因，認為問題在於「藝術同美學分離。既然隨便甚麼東西或隨便甚麼實施，由於某一『藝術家』的獨斷可以進入藝術品的行列，那麼，這種分離便自然導致『藝術品』的終極目的的轉移，而自從現代性出現後，這終極目的不再以美為其目標。『胡來』的兩種極為巧妙的遁辭，倒讓我們看清了藝術目標怎樣轉移。其一是找尋藝術的本質，可那本質總也在逃遁，以至於只能在無窮後退的極限裏才希冀可以找到（諸如從單一的顏色到空無一物的展廳，這類的經驗便得以解釋）。其二是引起社會爭議（各種各樣的挑釁，諸如行動藝術，介入與裝置也由此得以解釋）」。

「『胡來』有兩個條件」，她引用德杜福(Thierry de Duve)的話，用以說明後杜象的現代性如何得以安身立命：「『胡來』必須在藝術史上或社會史上具有意義，『胡來』得作試驗或激起反感。」她進而認為，「試驗與顛覆兩者遠非衝突，倒是相輔相成……前者基於美學的土壤，後者基於意識形態的土壤」。但是，今天當代藝術的危機根源正在於以往的一切基礎已經解體，「在一個變得務實的世界，又如何真要求探索藝術的本質？在一個大家都接受的世界裏，怎樣還有抗議的意圖？藝術家（後現代的？）便只好玩玩伎倆，或是接受犬儒主義或機會主義，這也是我們這社會予以並認可的唯一的態度。於是，批評家只好哀嘆藝術完蛋了……」最後她不無嘲弄地評論道：「多虧杜象，現代性從這類死胡同裏也許還能出頭，但天知道時間會不會再次鍾情於這種等待呢？」

而莫理羅則更多地把評價標準的喪失，歸因於當代藝術已失去內涵，日益變成毫無意義的形式，藝術家以玩這些空洞的形式為目的，這跟現代藝術的精神正好相背。他舉出，即使是「抽象畫的鼻祖康定斯基」，也反對「甚麼都不表達的藝術，只成為一種簡單的幾何圖形的裝飾，類似地毯或領帶」。恰如康定斯基所說，藝術家「得有東西可傳達，因為對形式的把握並非目的，形式不過是內在表現的一種改寫」，「而純藝術本來是沒有的」。然而，「現代性的史學家們」卻把藝術寫成「向純化的勝利進軍」，「殊不知，永遠也到不了頂峰，卻到了山峰背面。無主題、無對象、無深度、無這無那，所有這些定義、解說都是否定式的，將別的全擱置一邊，如此不已，導致甚麼『按某一順序組合的顏色』，

當今的藝術，甚麼都是，誰都能做，卻無人能評價。這種「胡來」有兩個條件，就是作試驗或激起反感。

一些形式、一些形迹、一些舉動、一些動作、一些效果、一些主意，如此等等」。與此同時，又「出現種種挪用的策略，諸如拼貼、現成品、組合、裝置，越益擴散，越用越濫」，「都引為時髦」。

他認為這一切都來自藝術家追求的「自給自足」，自給自足「成了當代藝術的一條基本原則，即所謂『屬於總體藝術行為的任何成分都可分離，從而成為藝術生產的一種可變通的策略』……或是材料，或是面積，或是框子，或是作品陳放的場地，或是主意如觀念藝術，或是舉動留下的說不準的痕迹，自然歸根結柢，也就無價值可言……某些人便把這類實施視為藝術極至的真諦，藝術內部解構，便只留下個空殼……我們這時代只不過把這過程推到極限」。「我們也總算知道，如今隨便甚麼都是藝術」。

二 「新癖」：對藝術自身的否定

對當代藝術爭論的另一焦點是所謂「創新的原則」，批評的一方認為當代藝術立足在這一原則上，不斷批判前人。這種永遠「求新的衝動」，唯新是好，最終不可避免導致對藝術自身的否定，藝術日益被「非藝術」取代。《精神》雜誌的主將多麥克(Jean-Philippe Domecq)將其概括為〈新癖〉，他指出「當今的藝術，以當代反對現代」，而當代對現代的批判，只以「創新」作為唯一的標準，安迪·沃荷(Andy Warhol)便是個例子。

1991年，《精神》便發過文章批評安迪·沃荷，多麥克尖刻地稱他為「由畫商卡斯特里拾起來的藝術新癖的大明星」。眾所周知「這位畫商從美國人的抽象表現主義後期到波普藝術，都出過大力。沃荷的國際巡迴大展從紐約到巴黎、倫敦、法蘭克福、尼斯轉了一圈，出盡風頭。」但沃荷的才能何在？他既非畫家，也非藝術家，卻是60年代的大社會學家和當代性冷淡的花花公子兩相結合，甚至無性別。他的作品不過把廣告與媒體圖象做成系列，毫無藝術內涵可言，要想看成是對消費社會的批評，或是對這社會的頌揚，或是我們周圍比比皆是無用的物品和圖象營造的一文不值的形象，怎麼都成。」如今他的行情果真慘跌。

多麥克對藝術界奉為金科玉律的「創新原則」提出了懷疑。因為，「依照這種必然不斷進步的見解，某一先鋒派若將前者悉盡剷除自然就被視為更好的。現代藝術也就有規有矩從先鋒走向先鋒，把富有成果的遺產剷除。這幾十年來，甚至於每每將之前的先鋒也一併隔斷。這種歷史主義進而說是，就每一先鋒而言，當時不能批評，因為其時是必要的。現在看來，這種思路大可討論。」

費蘭克布蘭(Catherine Francblin)則認為這種創新的原則，也使藝術家喪失了「自我」。她在〈對實物的迷戀〉一文中指出：「從本世紀初，藝術家們就不斷把真物納入到作品中去，弄不好便時常喪失了自己，『作者』也就消失了。」杜象並非是鼻祖，本世紀頭十年就有過「貼紙革命」，布拉克和畢加索是始作俑者，索弗爾(Michel Seuphor)讚為「一舉抓住了險些逃逸的現實」。「到60年代，

藝術內部解構，便只留下個空殼，如今隨便甚麼都是藝術。藝術家們不斷把真物納入到作品中，弄不好便時常喪失了自己。

近二十年來，另一種「現代性的專制」弄得唯新是好，誰要對這種「官方藝術」稍有異議，便被輿論的操縱者指控為「反動派」。

當代西方藝術猶如折翅的天使，欲振乏力。

後繼者眾多……到了施維特斯(Schwitters)和畢加比亞(Picabia)的孫子輩，真東西則成了藝術的神聖價值的替代物，儼然成為反美學的口號，呼喚生活的號召。波普和新現實主義者又用直接、粗俗、日常的真實來滋養這迷戀，以致他們的後繼者進而利用物品和環境，把博物館和畫廊的空間仿造成第三度的商品廣告和玩樂的世界……對實物迷戀的結果……不可避免把藝術家也弄沒了……最實在的作品也只能變得類似自然一部分，一塊岩石、一棵樹、一片雲。事實，事實，如此這般，近幾十年來似乎就是這樣引導藝術家們挖空心思，耗費時間。」

莫里羅則將創新原則稱為破壞藝術的另一種專制。他認為現在已不是馬奈受到保守的資產階級攻擊的上個世紀末，近二十年來，另一種「現代性的專制」弄得唯新是好，誰要對這種「官方藝術」稍有異議，便被輿論的操縱者指控為「反動派」，「恰如政治上的左派與右派之分，要不是多多少少開放的馬克思主義，要不就是淺薄不堪的反共。正是在這種意識形態專制下，藝術追求越來越力。



純粹、越來越真、越來越新、越來越自給自足。現在，我們如進行反思，這種線性演變的公理豈不也該丟棄？」

總之，「現代性這種鍍金的神話所造成的歷史獨斷主義，弄得唯前進、唯進步，才好、才美。甚至於凡不屬進步的最後一浪，便成為反動派。」

三 軟弱無力的辯護

為當代藝術辯護的一方，有的把問題歸結為政治鬥爭，認為是右派回潮，也有認為是革新與保守的矛盾，對藝術上的批評卻反駁無力。

藝術評論家達讓(Philippe Dagen)在〈新中之真〉承認，由《精神》挑起的爭論在藝術界弄得人心動盪，造成一場大亂。他也承認許多官方藝術機構、博物館和有關的一些負責人在「維護一種統稱為『當代藝術』的官方藝術」，並認可對布倫(Daniel Buren)的批評，也認為他製作的那類「政治上、社會上全然無害的中性的『作品』，是些裝飾性的毫無感覺無關痛癢的物品」。他認為「法國的官方裁判與藝術市場固然遇到危機，但並不能由此得出當今的藝術全都是騙人的把戲或平庸之作的結論」。「把沃荷的成功作為現代蠢事的極至，而不等時間來判斷，往他頭上安個『插圖匠』的字眼，無濟於事，更別奢談藝術哲學。」他進而反駁「這種譜系學」，特別指出在多麥克的〈當代反對現代〉一文對未來展望中和歷史肯定中的虛無，難道「唯有賈克梅第，或者說那位法蘭西學院詩人保訥夫瓦筆下的賈克梅第，才是二十世紀的樣板……」他那聖地，只有藝術，唯有藝術方能觸及，而這虛空與無限，也只有在那神秘的精神恍惚之中才真正達到」。藝術乃近乎神秘主義？那麼甚麼是非神秘主義的藝術？「形式主義的先鋒派」？畢加索算不算？拿賈克梅第反對畢加索？拿呈現來反對再現，拿存在來反對不斷顯現，是藝術今後的出路嗎？難道恢復聖體存在的神學使命才是這場公案的癥結？這種神學顯然不能容忍一切懷疑論者、醒世論者、自負不遜的畫家以及對激情的分析，譬如畢加索或沃荷」。

事實上不少的批評者仍屬法國知識分子中的左派，並非主張復舊或回歸宗教。拿上世紀末現代主義興起時過境遷的理由來反駁，而迴避當今藝術中的問題，顯然缺乏說服力。就藝術本身而言，倒是奧廷若(Didier Ottinger)在《美術》雜誌(*Boaux Arts*, no. 110, 1993)上的一文多少觸及到問題的實質，對當代藝術「胡來」的鼻祖杜象予以肯定。

他回顧了杜象對本世紀藝術造成的巨大影響，重新肯定他的功績。他指出：1913年當杜象把一個自行車車叉安在一張白圓凳上，正是「對數千年來致力於牆上和畫布上堆集圖形和色彩的功用的蔑視……這聞所未聞的舉動，創造了這現成品，如此徹底，以致許久都無法再創造甚麼學派」。他認為，正因為杜象的創新具有巨大的震撼性，才導致藝術家們對他無止境的摹仿。「本世紀的藝術家們從50年代末開始迷戀杜象的發明」。1959年，第一本關於他作品的

拿呈現來反對再現，拿存在來反對不斷顯現，是藝術今後的出路嗎？拿上世紀末現代主義興起時過境遷的理由來反駁，而迴避當今藝術中的問題，顯然缺乏說服力。



杜象在當代藝術所造成的震撼，幾乎無人可比。

英文專著在紐約出版，一批美國「藝術家紛紛把物品引進到他們的繪製中」。隨後，「波普藝術家們又將物的應用和『揀來』的圖象推而廣之。而法國，來自現成品的最初『風格』便隨同新寫實主義一起出現。克里斯托(Christo)用現成品來包裝，阿耳曼(Arman)用作反覆重複，斯波里(Spoerri)用以黏貼，丁格里(Tingnely)和塞查(Cesar)用來組合。與此同時，聖瓊(Sanejouand)也用他的裝置轉向形而上領域。年復一年，用物件製作的藝術流派繁殖，克拉格(Cragg)的巴羅克風格，佛拉文(Flavin)的形式主義和幾何形體的古典風格，而卡爾·安德爾(Carl Andre)則裝配霓虹燈或磚頭。這物的藝術既有克因豪茨(Kienholz)敘述式的，當然也包括了那位沃荷，或里赤登斯坦(Lichtenstein)圖解式的。白南準(Paik)將電視顯象管組合起來有都市味，理查·朗(Richard Long)把石頭和朽木加以排列，因而有生態的意味。貫穿歷史的這後現代，顯然便靠杜象留下的衣架支撐。」他一再強調在「60、70年代，所有最徹底的先鋒派，那怕不搞現成品的，看來也出自杜象。50年代那第一批行動藝術得力於音樂家瓊·凱吉(John Cage)、舞蹈家庫寧罕(Merce Cunningham)、畫家饒申伯格(Rauschenberg)同杜象的交流，才得以在黑山學院誕生」。無論是莫理斯(Robert Morris)1963年的觀念藝術的先驅作也好，還是60年代的人體藝術，無疑都受了杜象啟發。因而，「本世紀藝術上的大膽和違章……都來自杜象。先

鋒派即等於杜象」。「現成品人人有份！其中包括眾多的評論家、哲學家、史學家、作態的模仿者、獻媚者及許多正宗學院的教授。」

其實，杜象在1962年評論他同時代的藝術時，就已經感到這種趨勢發展下去的危險性，藝術也許會墮落成「胡搞」。他曾說過：「這新達達，現今叫新現實主義、波普、組合等等，不過是借達達的成就做的輕而易舉的遊戲。而我當時發明那現成品，意圖是給烏煙瘴氣的唯美主義潑盆涼水。可新達達卻用來發現他們的所謂美學價值。」但奧廷若認為，杜象不是後現代主義的潛藏的反對派。在他看來，重讀杜象的作品，得丟開他的偶像崇拜者和氣急敗壞的反對者雙方的善惡二元論。論者進而分析杜象作品中的視覺效果和色情成分，又回顧他那些現成品之作的演變，認為第三度空間才是杜象的色情主義的核心之一，說是他企圖超越歷史上已經過時的透視和平面性，尋找通往深度的路。「因此，他的這些作品才不斷刺激清教徒和善惡二元論者的視網膜，令頑固不化用遮羞布擋住隆起部分的那種現代主義的偽君子們揣揣不安。」

但是，無論怎樣辯護，肯定杜象的歷史地位也好，讚揚他對這後現代主義藝術影響巨大也好，當代藝術的支持者卻對當今藝術拿不出藝術的評價。回顧歷史着眼的也只是藝術對社會的挑釁，而這源起於現代主義的藝術不斷革命論，或唯新論，在現今的消費社會倒相反成為時髦，卻不再具有社會批判的意義。

現時代的藝術是否就這樣繼續走下去？藝術走向藝術的否定是否還是藝術的出路？對當代藝術的質疑是否就一定走回頭路？甚至回到十九世紀？就一定回到宗教？這才是值得討論和研究的。

杜象在1962年就已經感到這種趨勢發展下去的危險性，藝術也許會墮落成「胡搞」。這場唇槍舌戰涉及到法國現今的文化政策，反映了當今西方文化普遍存在的危機。

四 爭論背後的問題

這場唇槍舌戰自然並非只是一場純學術的爭論，既涉及到法國現今的文化政策，也帶有法國政局右派與左派鬥爭的痕迹，而更為深刻的是，這場爭論反映了當今西方文化普遍存在的危機。它在90年代冷戰結束後爆發，絕非偶然。如《世界報》的綜述所說，對現當代的藝術類似的爭論由來已久。早在1987年，《精神》就刊載過莫金(Olivier Mongin)的〈如何判斷當代藝術〉一文。1988年，多麥克也在該刊呼喚：「一場關於當代藝術的辯論在等待我們。」而《世界報》更早在1981年就發表過人類學家列維·史陀對當代藝術的批評，題為〈喪失了的手藝〉。1986年2月號《現時代》也發表過〈造形藝術：一種政策的形象〉，而《評論》則於1990年連續四期以〈法國文化政策〉為題，進行批評。然而直到《精神》1991年7、8月號的〈當今藝術〉、1992年2月號〈當代藝術的危機〉和10月號的〈當代藝術反對現代藝術？〉接連三期排砲，才引起許多報刊與藝術刊物的強烈反響。以至於同年10月巴黎舉行的當代藝術博覽會剛開幕，法國電視二台的直播新聞節目裏藝術界的要員們都擋不住批評的聲音。有人竟驚呼：「右派還沒上台，

就已叫起當代藝術已死！」

對現已發表的近百篇文章與著述稍加研究就不難發現，問題已遠遠超越新與舊、革新與保守之爭的老格局，也超越了法國左派與右派的傳統政治分野。其中一個隱含的中心問題就是如何看待「現代性」。

當代藝術的擁護者無疑在捍衛由現代藝術和後現代藝術所集中體現出來的現代性。那種宣稱藝術專業和精英地位的喪失，那種融入大眾傳媒和商業流通的藝術形式革命，無疑正是當代西方社會某一種重要性質，而當代藝術的批判者卻懷疑並反思這種現代性是否合理。

正如莫理羅所說：「從波特萊爾到本雅明，對成批系列生產的時代的抗議所孕育的美學思考，在這個訊息社會的時代，已無意義……我們已進入另一種新的現代性……這時代最大的好處在於擺脫了線性和辯證發展的障礙……到處甚麼都有，甚麼都是藝術已成定局。人人都有權利和義務進行價值判斷……畢加索未必是本世紀最偉大的畫家。那無法歸類的保羅·克利，不屬任何流派，不屬任何時髦的主義，卻更接近我們的這另一種現代性。」

一向支持當代藝術的理論刊物《藝術新聞》出版了〈歷史在繼續〉專號(*Art Press*, "l'histoire continue", 1992年底)，對當代藝術作了一番回顧和檢討，它也意識到了論戰的實質是如何看待「現代性」。該刊主編米耶(Catherine Millet)認為：當代藝術的問題在於如何「重新看待現代性」，「人們對現代性的這些典範遠遠未曾理解，即使是那些充當現代性的辯護者。藝術機構、院校、市場和傳播媒體，凡是新東西，一概敞開大門，以致次品氾濫成災，弄得價值無存。」

她承認「曾經太天真，按照印象主義的命運的模式來理解藝術與公眾的關係：資產階級先是反感，繼而有感，最後則一概傾倒。60、70年代，我們真誠相信我們捍衛的先鋒派也會是同樣的命運。他們當時也是想批評社會……彼此都相信熱忱傳播新教會有收效」。然而，沒想到時過境遷，「現當代藝術博物館極端的自由放任主義一反往昔排斥的態度，如今竟讓數不勝數的平庸之作把藝術的品質喪盡。全球中產階級的藝術愛好者，為了避免像他們祖先在馬奈面前鬧過的笑話，競相消費由藝術界中大部分人竭力製造的種種代用品，老的市場機制把一些別的行业也帶動起來，公立和私營機構的主管同越來越多的藝術評論家相互競爭，每天發現新的藝術家成了他們經濟上和道義上為生的理由」。她也列舉新近對布倫和康斯(Koons)的吹捧作為例子。「藝術界人口膨脹導致的後果」，其一是「後來者登上藝術史的舞臺已為時太晚，只好自己來挑起大爭端，美國的這一批帶異端性，或假裝引起爭議的最後浪潮(諸如Holzer, Kruger, Gober, Hammons, Barmey)，完全適應這全球中產階級的期待」。其二是參加過第一批先鋒派的知識分子、作家和批評家「已同這藝術界分道揚鑣，其中最傑出的一些人物，因為這地盤已無需多少認真的思考」，便撒手轉向其他領域。因而，這藝術界無論是文章還是作品「都缺少判斷能力」，大部分「思想平庸，觀念混雜，東拼西湊，似是而非」，「藝術領域從此不再是出新思想的地方，只仿效傳播媒體，思想退化，語彙貧乏」。

當代藝術的問題在於如何重新看待現代性，人們對現代性的這些典範遠遠未曾理解，即使是那些充當現代性的辯護者。藝術領域從此不再是出新思想的地方，只仿效傳播媒體，思想退化，語彙貧乏。

她抨擊的只是後現代主義，認為「後現代主義則正是全球中產階級的意識形態。其歷史主義求助以往的一切價值，用來肯定現今的產物，且不管是甚麼。它同折衷主義並駕齊驅，取消一切價值判斷。誠如某些人（諸如Danto, Belting）聲稱歷史已終結，一切全都可以寫入歷史，不用作審美選擇，因為靠定義選擇，排斥前者，便得出後來者肯定居上。這不只是種犬儒主義的立場，而且也表明一種雙重人格，因為選擇總帶有道德取向」。

「近年來，許多藝術家都接受了後現代主義精神提出的極限，當中不僅是那些摘錄主義的畫家，也時常是一批現成品主義者。在製造歷史已終結這寓言之前，那些把杜象的舉動弄成神話的人，就已經用那麼個藝術與非藝術的命題，把藝術可能的天地限死。揀來件東西，弄成一張『畫』或是『圖象』，大談甚麼視角、取景，如拉維耶(Lavier)的《繪製的物》、《立體照片》……畢爾(Biji)房子一般大的現成品……麥茨(Merz)的劈柴和霓虹燈……科勒(Kelley)的破布娃娃……果波(Gober)在蠟上插蠟燭……杜象剽竊的舉動現今已成為這些公認的作品美妙的根據……當年生活在一小圈愛好者之中的杜象宣稱：『是看的人在創作』，他又那能預料到有一天，看的人竟然是大眾。」後現代主義意識形態並非沒有誘惑力，因為終結歷史的伎倆讓人飄飄然……它是一盞神燈。」「是不是僅僅為了逃避黑暗，『銀幕一亮』，人才『如同盲目的昆蟲』撲過去？或者出於『潛意識』？『或者，這些電子的、媒體的，現今又加上美學的影屏，只不過是戀物與自戀兩個巨大無比影屏的多面體？』

綜上所述不難看出，這場論戰已遠遠超出當代藝術的範圍，也對本世紀以來的現代藝術的觀念和歷史都有所觸動。而且，看來還僅僅是個開端。對當代文學和美學的檢討也已露端倪，諸如對法國當代小說的危機的批評已牽扯到巴爾特的後結構主義，對解構主義的批評也見諸文字，《精神》和《藝術新聞》等刊已就此發表不少文章。而更為深刻的背景，則是我們面臨的這個意識形態崩潰，沒有主義的時代。

《新觀察家》周刊(*Le Nouvel observateur*, no. 1508, 1993)驚嘆「法國知識界的政治路標已斷然消失，原先肯定的已蕩然無存，原有的觀念則營壘倒置」，不少著名的知識分子甚至表示「左派右派這些詞已無意義」，「第三種知識分子已出現？」「一個聞所未聞的世界正在冒頭，這二十年的變化勝過兩個世紀，終歸絕不會慘悽悽一團混亂，要騷動也妙不可言。」而德里達(Jacques Derrida)在新近出版的哲學著作《馬克斯的幽靈》(Galilée出版社)中，則呼喚「馬克思精神」，並號召建立「一個新的國際」。回到馬克思主義，難道就是出路？

後現代主義正是全球中產階級的意識形態。其歷史主義求助以往的一切價值，用來肯定現今的產物，且不管是甚麼。它同折衷主義並駕齊驅，取消一切價值判斷。

德里達在新近出版的哲學著作《馬克斯的幽靈》中，則呼喚「馬克思精神」，並號召建立「一個新的國際」。回到馬克思主義，難道就是出路？

1994年2月於巴黎

高行健 作家、畫家，現居巴黎。