

## 駱以軍與 pastiche

閱讀駱以軍如果不擒住 pastiche（擬仿）的所有可能與虛擬面向，那麼恐怕就很難理解他的書寫所為何事。

是的，pastiche 的**所·有·面·向**。可能與不可能的、正面與反面（以及再反面）的、古典與巴洛克的、生機勃勃與陰陽怪氣的、窮凶惡極與溫暖慈悲的、神乎其技與徹底玩壞的，他自己發明的、別人發明的與對 pastiche 的 pastiche，以及在形式之外不可避免的，人物與故事本身的 pastiche。

「駱以軍」意味著：小說是各種 pastiche 的盛大遊行與狂歡！

Pastiche 有擬仿、混合曲、集錦、拼貼混搭等許多新舊意思，這些意思之間也許並不完全相容，但每一意義的確立都僅僅在自身的無限繁衍上，意思是，pastiche 只服從自己的（無）規則，它任由它自身的多元狀態所表達，也只在自我表達的運動中誕生效果。如果 pastiche 擬仿某人或某物，那麼僅只在於它同時是它自己（而非被擬仿的某物）的條件下才成立，這便是 pastiche 的專斷：它擬仿或拼貼其他事物，但並不由它所擬仿的事物所說明，而永遠僅是它自己，pastiche 是擬仿，但它的意義卻不來自被擬仿之物，而是「自我奠立」（auto-position）於自身的獨特動態中，只是這個書寫運動總是必須繞經「他者」以便建構自身，核心總是在外部，本質來自陌異與混搭。對寫實主義的 pastiche 並不真的是寫實主義，對波赫士的 pastiche 並不是波赫士，同理，《紅樓夢》、《儒林外史》、量子力學、西夏、小兒子、黑狗阿默……都只是「似乎相似，但卻不真的相似」。擬仿、複寫（或覆寫）、拼貼、口技與默劇，簡言之，只是「擬像」（simulacre）。跟「真實」似乎無比貼近，幾乎就是真的，真的好好像但卻從不是為了再現真實！但這也不意味寫小說只是「撒謊」或「假的真實」，因為文學的重點從不在黑白分明的真假、像或不像，當代的書寫者不是為了再現真相而創作，不管這個真相是國族、性別、人性、歷史或其他任何東西，小說家從來不是哲學家，即使是哲學也早已不再關心真假的問題。一切對於書寫的真假考究都使創作與思想的問題顯得過氣與可笑。

或許尼采的「造假威力」與「永恆回歸」可以答覆所有活在廿一世紀仍誤提（因此不相信「造假威力」）真假問題的人：「尼采對於那些不『信仰』永恆回歸的人們只宣告了極輕微的懲罰：他們將感受且擁有一種短暫即逝的生命！他們感覺、他們意識他們所是之物 — 無足輕重的現象；這就是他們的絕對大寫知識<sup>1</sup>。」

Pastiche 的吊詭正在於，它不斷擬仿或拼貼，但永遠只是表面的，真正的賭注不在於由「模仿」所生的真假對錯與瑣碎對照上（被這些「無足輕重的現象」誘惑的人們將接受屬於他們「極輕微的懲罰」……），pastiche 的重點在於它所獨立創造的各種嶄新效果。它就像一只陀螺般飛旋，在無窮語句與故事之間「串流」，就像人們現在聽著雲端資料庫裡不間斷的音樂般，它並沒有固定的本質而且只屬於一種奇妙的動態（或反動）與旋律（或無旋律）。真假正反對錯黑白彩色，波赫士張愛玲《2666》《西遊記》臉書

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles(1968). *Différence et répétition*, Paris : PUF, 78.

都可以 **pastiche**。why not? 包括本來就內建在一切 **pastiche** 中的反諷（但永遠不只是反諷）與乖違（但永遠不只是乖違），**pastiche** 中的 **pastiche**，俄羅斯娃娃中必須再塞入的 1000 個俄羅斯娃娃，永遠有許多旁支與唐突冒出的捏扁、歪斜、腫大、閃亮與焉萎的同形異構物……，這一切，與一切之外，使得小說的本體如同被擲入極限環境中的超導金屬，不斷感應與通導連結，直到無窮與無窮碎裂。

故事串流，而且迅速，文字超導，而且華麗，這是駱以軍的 **pastiche**，在綿密的超導串流中，他迫出小說本身總是在外部的真正內核，與書寫所想要不斷挖深逼近的「逃逸之線」。

透過強勢的 **pastiche**，駱以軍成為文學的變種人（金鋼狼、鳳凰女、冰人、萬磁王、白皇后……），然而，整個文學史不正是要告訴我們，文學似乎永遠只是文學的變種，文學只是文學的流變與自我差異化。**copy, no ; pastiche, yes**。

文學以文學來變種，文學需要再文學變種，不斷地流變與自我異化，我是他者，直到一切的碎片化，與一切碎片都如同一小枚鏡像，從萬千位置與角度反映著「文學」的無限豐饒。這便是文學的當代性。

駱以軍年輕時有對文學名著的著名抄寫，一字字抄讀馬奎斯的《百年孤寂》或卡夫卡的《城堡》，然而手抄《金剛經》者不為練字，學徒時期的「擬仿者」亦不只是為了單純的靜心，或許正是將《百年孤寂》作為一種必須參透的禪門公案、文學的珍瓏棋局（以流行的說法其實就是文學的打怪、練功、衝裝備）。當年這些像千手觀音般抄讀得來的各種當代文學法門與多重變貌，如今像是諸多「公案」般成為深埋且飽漲在他作品每一字句中的「隱跡書寫」。然則，「凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。」這才是當代藝術（文學）的真正法門（與不傳心法），擬仿者駱以軍以他的每一篇作品所給予的虔誠答覆。

從另一角度來看，這亦總是一種平行書寫，同步於多變與繁花盛開的當代現實，不只 **pastiche** 文學史的重要作品，而且 **pastiche** 實際生活。先是早期作品中各種電視八卦節目或新聞消息的 **pastiche**，然後是臉書與網路，邊寫邊變化，看我七十二變。邊走邊拾奪語言武器，並隨手與就地組裝成文學機器，噁哩呱拉喀茲嗚嚕，構成龐大的駱以軍文學空間與布陣，小說的 **pastiche** 與 **pastiche** 的小說，這是為小說密制的當代配方。

或許可以借用《詭屋》（*The Cabin in the Woods*, 2012）來描述這種況味。這部被喻為「寫給恐怖片的情書與大感謝祭」的好萊塢電影極大化地聚合所有恐怖片元素與（中二）老梗，所有電影史中曾現身的怪物與妖魔最後如同實驗室的動物般被展示於一個個巨大玻璃盒中，成千上萬個玻璃盒如馬賽克或魔術方塊般在黑暗中交錯升降，狼人、異形、邪惡小丑、僵屍、佛萊迪、食人魔、木乃伊、巨蟒、鬼新娘、面具殺人狂、吸血鬼、水怪、貞子……，結局是電影史花了上百年才生產出來的怪物一起被釋放出來，乘以百倍的猛鬼吃人與生人回避，在後設層級中狂飆直到瘋狂的恐怖片 **pastiche** 大全集。這些海量怪物與厲鬼的背後是一群穿著實驗室白袍的操偶師或程式設計者，他們待在明亮的控制室中窺視、下注、歡呼與歎息 5 位角色的生死存亡，擲把骰子或彈個手指便構成了類型電影裡命運交織的城堡（多麼「駱以軍情節」哪！）。

《詭屋》畢竟是商業電影（而且比起科幻電影，駱以軍很少提及恐怖電影），但或許在這裡我們終於可以理解駱以軍多次提及的孫悟空與六耳獼猴的神學辨證，「該被消

磁的、殺光程式的、清空記憶體的，所謂孫悟空啊，武松啊，楊貴妃啊，趙子龍啊，都是如他喬過整理過換掉過他允許在這個界面、戲台、金光閃閃翻滾跑跳的。」（字母 M）這兩隻猴子所激起的形上學問題比較不是在真理考較的層面，而是周旋於存有論的生死存亡之辯。在兩種以上「似乎相似，但卻不真的相似」的人生中（字母 E），不管是孫悟空與六耳獼猴（字母 M），或是我與自殺的小說家 J（字母 S），與 K（字母 D），與 D（字母 O）……，在駱以軍的即興劇場中，小說的功能從不在於黑白分明地砌出不同人生，不是國族或意識型態的漢賊不兩立，相反的，透過總是悲傷、泫然欲泣且不可區分生命疊加態（字母 F），小說最終給予了文學的溫暖質地，撫慰了一整個傷痛世代的心靈，這就是特屬於駱以軍小說 DNA 的「抒情偏執」（字母 D）。

對 *pastiche* 的貫徹實踐激進化了駱以軍的獨特小說景觀，在他的中後期作品中我們總是置身於 *pastiche* 的碎片化、奈米化與微分化運動中，碎裂甚至（精神）分裂成為常態。但千萬別以為這只是極短篇的集合或總成，也別以為這些層層堆疊飽滿無比的 *pastiche* 可以輕易卸除引信成為獨立的短篇而不損害其威力。串流的音樂或影像雖然可以截斷成一首首獨立歌曲或畫面來慢慢聽或慢慢看，但卻不會再屬於雲端資料庫所構建的「世界視域」（*vision du monde*），不再能給予串流的虛擬潛能（「那個故事之海」[字母 F]），因為世界已經被「降維」與再度固化了。面對這種複式動態構成的小說所提出的挑戰，必須嘗試將「螺旋結構再次進行螺旋纏繞」（字母 D），換言之，再次 *pastiche*！因為 *pastiche* 僅奠立在自身的無限繁衍與創造性變化之中。

駱以軍的小說是一整座「非如此不可」與直到無限的波赫士「巴貝爾圖書館」，文學元素飽滿且每一原子皆飽合（灌飽氣）的 *pastiche* 宇宙。這是某種文學狂躁或熱病，「景觀壯麗的而非舒服的……<sup>2</sup>」，但正是在此，在 *zoom-in* 直到無限小與 *zoom-out* 直到無限大的重重陣列與布置中，也在無限大與無限小的無限纏繞糾結中，有駱以軍生死與共的「文學作為一種志業」！

《字母會》的 26 個字母鋪展於我們熟悉的「駱氏文學空間」：彩券行、酒館、密室、宮闈、臉書、量子力學、按摩院、小旅館、老公寓、山中小屋、太空艙、電視、葬禮、招妓、末日與核爆、KTV、7-11、永和巷弄、女人陰部、聯考、書房、部隊、偷情……，「駱氏概念性人物」如同拈鬮決定般輪番在這些空間中粉墨登場：掌權的老頭、滄桑的老婦、妻、母、父、哥、姐、子、菲傭、老同學、自殺的作家、班導師、流浪漢、養過的狗……，當然，各種「我」與「我」的感情承托著這些空間與人物，成為小說「串流」的基底。

我們將看到，對於駱以軍與對於陳雪、顏忠賢、童偉格、胡淑雯或黃崇凱等字母會作者，每個字母所夾帶的當代概念都迫使他們必須凝神斂氣地專注於最激進的小說問題，而且必須根本意識到提問本身的「當代性」。這意味著，他們或許都必須使出「本家功夫」以便迎擊當代最天才刁鑽的想法，因為任何取巧或作弊（*tricher*）最後都只是展現自身對當代思想的無知。字母，而且是重複出現 26 次的字母實驗最終迫出了每個小說家所究極想像的「絕對領域」，小說職人一生懸命之所在。字母會的 6 個「文學變種人」所展示的正是各自差異且如寶石晶瑩的文學一命。

---

<sup>2</sup> Genette, Gérard(1982). *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 134。

繞經每個字母所重重設下的限制與逃脫，賦予了字母會每篇小說所獨具的辯證詩意與美感，我們因此可看出每個小說家窮其一生所欲建構與逼近的「原始場景」或「書寫零度」，由小說技藝所創造出的當代台灣文學大腦掃描。

在字母的「駱以軍化」程序中，也在因碎裂成字母而獲致的小說重複實踐中，如同先前我們所提醒的，絕不該切斷小說運動好不容易形構的串流，不管是感情的、故事的、人物的或詩學的，而且也不該自以為聰明地將其化約於某種既成結構或形式，相反的，應該覺悟到波特萊爾在〈現代生活的畫家〉中所強調的，「處身於細節暴動的攻擊之中[.....]藝術家愈傾注於對細節的公平對待，安那其就愈被擴增<sup>3</sup>。」<sup>26</sup>字母的反覆實踐最終並不是為了成就某一小說建制，不是為了服務於任何既成的精神性預設，不是為了限縮與固著，相反的，是為了創造出特屬於藝術作品的「擴增的安那其」。

在駱以軍的小說中，即使是長篇《西夏旅館》（特別是長篇《西夏旅館》！），核心的創作引擎都來自藉由無窮細節所促成的「擴增的安那其」，也因此任何對小說的刪減、化約與摘取都將立即損害這個等同於文學威力而且因此被加冕的安那其動員（「那種一瞬暴脹，迅即消失的『魔性』」[字母 D]），因為創造性的運動僅由「細節暴動」的緊密串流所迫出，也僅持存在對「細節暴動」的超導感受中。或許這就是作家所謂的「我是胡人」，而作品因此總是由某種陌異、流變、游牧、邊界、反叛、逃亡與離散所說明。小說定義了位居當代台北的「胡人性」，或者反之，「胡人性」定義了這一世代的小說，小說家總是必須有屬於他的「胡人化」以便將自己建構成小說家。以駱以軍自己的話來說，「它開啟了我『這樣寫小寫』的第一個窟窿。」（字母 J）

碎裂、纏繞、壯麗、超導、串流，總是再次倍增的雙重性與疊加態，不管是裂解於字母群之中，或布陣於一部又一部的長篇，駱以軍捻著訣叫聲：變！撮口氣呼出他的萬千小說毫毛，都是跟他長的一樣的機靈小猴，個個能變，隨心所欲。在近年裡他著迷的《西遊記》裡這麼寫道：「變有百十個行者，都是一樣打扮，各執一根鐵棒，把那怪圍在空中。」小說，不就是這麼一回事嗎？

---

<sup>3</sup> Baudelaire, Charles(1992). *Ecrits sur l'art*, Paris : Le Livre de Poche. 「對形式擁有完美感受的畫家卻慣於運用他的記憶和想像，這就處身於細節暴動的攻擊之中，它們以熱愛絕對平等的群眾狂暴全然地要求公正。所有公正都被強力冒犯；所有和諧都被摧毀、犧牲；無數瑣碎變為巨量，無數微小變為篡位。藝術家愈傾注於對細節的公平對待，安那其就愈被擴增。[.....]對他而言一切都炸開了，但什麼也沒被看見，什麼也沒有被記憶保留。由是在 M.G.的製作中展示了二件事：其中之一，對復活、召魂的記憶的專注，對所有事物說「拉撒路，活起來！」的記憶；另一，鉛筆或畫筆幾乎如同狂熱般的火焰、迷醉。這是恐懼進行的不夠快，讓鬼魂在綜合還未被攫取與掌握之前便逃走；正是這個可怕的恐懼攫住所有偉大藝術家，且使他們強烈地渴望佔有所有表達方法，以便精神秩序不因手的遲疑而變質。」

黃色小牆與小樂句 (*proust*, 139)，碎片作為傑作的唯一線索與見證。

波特萊爾，現代生活的畫家。Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente; 安那其書寫。

這種書寫的政治性：極權 與 安那其。

雙重性：我與 J；孫悟空與六耳

#### 一、襲仿

詹明信(Fredric Jameson)在所撰〈後現代主義與消費社會〉(Postmodernism and Consumer Society) 文章中，探索後現代主義如何表達晚期資本主義那個新冒出來的社會秩序的內在真相，他舉出兩個重要特徵讓我們察覺後現代主義的空間與時間經驗的特殊性，其中的「襲仿」(pastiche)詹氏認為是後現代主義當今意義最重大的特色或實踐。什麼是襲仿?詹明信說是「模仿某種只此一家別無分號的風格、磨損了的風格面具、從口頭冒出來的僵死的語言。」而且是「擬態的中立實踐，無關乎褒貶。沒有隱而不宣的動機，沒有諷刺的衝動，沒有笑聲，不覺得有什麼東西是正規的而相較之下被模仿的對象則是可笑的。」襲仿植基於個人主義本身已走到窮途末路，種種如指紋般不會被認錯的排他的個人、私有風格的創新已成絕響的趨向之上，亦即「主體已死」(death of subject)，「個體為獨一無二的概念以及個人主義的理論基礎甚至可能被形容為一種意識形態」。因此詹明信進一步說：

明顯不過的是，舊式的楷模——畢加索、普魯斯特、艾略特——已經失效了(或者說，確實有弊端)，因為不再有人具備那種獨一無二的私有世界與風格可以表達。這或許不只是一個「心理學的」問題，我仍還得考慮古典的現代主義本身長達七、八十年難以估計的份量。關於當前的作家與藝術家不再有能力創造新的風格與世界，還有另一層意義——一種

-59-種風格與世界都有人翻新過;只剩下為數有限的組合還行得通;最獨特的已經有人想過了。因此，再說一次，襲仿出頭了:在一個不可能再創新風格的世界，還能做的就是模仿已死的風格，求助於想像的博物館裏頭的風格，透過其面具並利用其聲音來說話。

詹明信並且認為「這個特殊的襲仿實踐，不屬於高級文化，而是落在大眾文化的一邊。」(反美學 165-171)就創作而言，不管通俗與高雅，都可以是筆者襲仿的對象，以隨意的、無禁忌的態度去取樣，將之拼貼在同一畫面上。但必須聲明，這種襲仿絕不等同於依樣畫葫蘆，既有樣貌雖然被置入畫中，由於筆者宣稱這些元素沒有特定意指，因而它們都為著成就作品而銷融在形式的內在關係中。

## 文化理論與流行文化導論 John Storey

對詹明信來說，在建立後現代主義就是西方資本主義社會的文化主導地位後，他的下一個步驟，就是摘要說明後現代主義的建構特色。首先，他認為，後現代主義多半被認為是一種模仿(pastiche)的文化；也就是說，這種文化的特色之一，就是相當「自鳴得意地玩弄一些歷史典故」。[73]模仿作品經常模仿滑稽作品(parody)混為一談；兩者都涉及模仿和模擬。然而，模仿滑稽作品，其動機可能「別有用心」，嘲笑和奚落與傳統習慣或某種行為準則背道而馳的動作，相反地，模仿作品是一種「空白的模仿滑稽作品」或「空洞的複製品」，根本不知道存在一種可以跟其背道而馳的傳統習慣或行為準則的可能性。他解釋說：

在這種情況下，模仿滑稽作品發現自己無用武之地；而這種情況一直存在。

逐漸地，那個陌生的新事物模仿是對一種特殊的面具、一種失去生命力的語言的模仿：但是，它是一種中立的模仿實踐，沒有模仿滑稽作品所帶有的那種別有用心的動機。它沒有諷刺挖苦的慾望，缺乏笑料，堅決否認除了暫時借用的畸形語言之外，某種健康的語言標準依然存在。因此，模仿作品是空白的模仿滑稽作品(blank parody)。[74]

詹明信清楚認識到，現代主義本身常常「援引」自其他文化和其他歷史時期，但是他堅持認為，其中仍舊存在著某種差異：現代主義文化作品不光只是「引用」其他文化、其他歷史時期，而實際上，現代主義文化作品將其他文化和歷史時期都融合到某個程度，也就是說，任何以發焦慮的背離疏遠意識，都有崩潰的危險。高級文化和流行文化之間的關係尤其如此。一般認為，後現代主義文化的製造者已經消除高級文化和流行文化之間的區別。然而，這又和後現代主義者所標誌的「主體的滅亡」、「個人至上主義的結束」等觀點連成一氣。詹明信認為，「個人主體的消失，伴隨著某種形式層面的後果，也就是個人風格日漸消失，產生當前幾乎普遍存在的實踐，也就是模仿作品」。[75]從某個意義上來說，這表示個人和獨特想像力已經結束。人們認為，這種個人和獨特的想像力曾經充實高度現代主義的美學思想和文化實踐。如同詹明信所言，我們可以從兩個角度來思考這個問題。一方面，我們可以同意個人風格的時代已不復見，另一方面，我們可以從後結構主義的觀點來說，這樣的個人至上主義是一種神話、一種杜撰。我們贊成哪種觀點，其實並不重要。依照詹明信的觀點，這兩種看法都能引導我們走向模仿作品的世界：「在這個世界裡，已經不再可能出現風格層面的創新，剩下的只有一些模仿失去生命力的風格，透過面具，以那種想像中博物館風格的聲音來發言」。[76]

與其說後現代文化是一種純粹創造性的文化，不如說後現代文化是一種充滿「引述」的文化。也就是說，這種文化生產脫胎於之前的文化生產。因此，它是一種「平乏無趣、或毫無深度的文化，純粹就字義上來說，就是一種新的膚淺表面文化」。[77]這種文化多半充滿影像和表面事物，必須從其他影像、其他表面事物、以及互文指涉的作用中，衍生某些詮釋力量。結果，在後現代文化文本和實踐中，便浮現詹明信所謂的「情感衰退」(waning of affect)。[78]葛羅斯伯格指出，實際情況恐怕還要更為錯綜複雜，與其說是情感的衰退，不如說情感和意義已經分離。[79]

詹明信以所謂的「懷舊電影」為主要例證，說明這種後現代嘲諷實踐的主要具體案例。所謂的「懷舊電影」這個範疇可以包括許多一九八〇年代和一九九〇年代的電影作品，包括《回到未來》(第一集和第二集)、《》(Peggy Sue Got Married)、《鬥魚》(Rumble Fish)、《天使心》(Heart of Angel)、《藍絲絨》(Blue Velvet)等影片。詹明信指出，「懷舊電影」的目的，是讓世人重溫五〇年代美國獨特的氛圍和風格。他認為，「至少對美國人而言，五〇年代仍舊是他們強烈追求、絕無僅有、卻已失去的目標。這不僅是追尋一種美國式的和平、穩定和繁榮，也是追求早期搖滾樂和青年幫派反對文化衝擊下，所形成一種最初的天真無邪」[80]。詹明信堅持認為，「懷舊電影」不只是歷史電影的代名詞。以他自己列出的「懷舊電影」片單來說，其中包括《星際大戰》這部電影，便可以清楚說明這點。詹明信強烈指出，即便是描述未來場景的電影，也可能是

對過去的懷舊表現。這個觀點雖然頓時可能讓人感到莫名其妙，但是詹明信解釋說：「從一個比喻的角度來說，《星際大戰》可以被看作一部懷舊電影。...它並不是在經歷過的全部世界經驗中，重新創造一個關於過去的畫面，相反地，藉由重新創造舊時經典藝術品的感覺和形狀」**[81]**。

《月宮寶盒》(*Raiders of the Lost Ark*)**[82]**和《羅賓王子》(*Robin Hood, Prince of Thieves*)這兩部電影，便具有異曲同工之妙，藉由相同的轉喻方式，喚起人們對歷史上陳年舊事眷戀之情。因此，根據詹明信的觀點，懷舊電影可能在一或二個面向發揮作用：第一，它重溫並描繪過去的氛圍和風格特色；第二，它重溫並描繪過去的某些觀賞風格。對詹明信具有絕對意義的是，這種電影不會企圖重溫或描繪「真實」的過去，而總是以某些關於過去的文化神話和既有框架，進行拼湊展演。如此一來，正好提供他所謂的「虛假的寫實主義」、關於其他電影的電影、關於其他描寫的描寫(也就是布希亞所謂的「模仿」)。歷史遭到「歷史循環論...過去的各種風格被雜亂無章地東拼西湊，胡亂玩弄風格的典故...」**[83]**也悉數遭到掩蓋。在這裡，我們可以引證《真實的浪漫》(*True Romance*)和《黑色追緝令》(*Pulp Fiction*)這類電影。

不僅如此，詹明信還堅持認為，我們對胡亂玩弄風格典故的意識，「目前」是我們體驗後現代電影「不可或缺的重要部分」。此外，這種後現代電影也是某種文化的例證，「在這種文化中，藝術風格的歷史取代了『真實』的歷史」。如此一來，詹明信所謂的第二個風格特色，也就是精神分裂症狀有關。詹明信援用拉剛所提出的意義，來表述某種語言秩序的混亂失序，各個意符之間的時間關係已經蕩然無存。對精神分裂症患者來說，並不將時間視為一種連續、統一的體系(過去/現在/未來)，而是將時間視為一種永恆的現在，只會偶爾留下過去和未來可能性侵入的痕跡。對傳統個體性(個體性的感覺是存在於時間的連續統一體系中)的失落，加以補償，反而強化了現在感。這也就是何柏第藉由「尖刻的透視洞悉論」嘗試揭露的內涵。**[84]**詹明信進一步加以解釋：

注意，當時間的連續性被打破時，那種現在感的體驗，變得相當生動的影像，而且「栩栩如生」：世界強烈地乍然出現於精神分裂患者之前，夾帶著一股神秘莫測、而且難以抗拒的感召力量，散發著令人產生幻覺的能量。但是對我們來說，那也許只是一種令人渴望的體驗----我們感性認識的增強，在我們通常感到乏味和熟悉的環境中性慾和幻覺的加劇----在這裡，卻讓人覺得迷惘、「不真實」。**[85]**

將後現代文化視為一種精神分裂，也就等於斷言後現代文化失去歷史感(以及和現在有所區別的未來感)。在這種情況之下，這種文化便罹患「歷史失憶症」，被牢牢固定於永恆現在の間歇流動當中。現代主義的時間文化已經讓位於後現代主義的空間文化。