

漫遊者與自我的起源

曹金羽

商務印書館

摘要 漫遊者 (Flaneur) 的形象湧現在十九世紀的歐洲，無論是現實主義作家的作品亦或是巴黎的大街上都能見到這樣的人物。在經過波德賴爾以及後來本雅明的研究後，這一人物形象負載了更為深厚的文化理論內涵。漫遊成為一種現代生存狀態的隱喻，並將現代自我的問題凸顯了出來。本文從政治和倫理兩個維度分析漫遊者對於現代自我的啟示，將其視為現代生活的英雄，漫遊者通過對自我獨一性的堅持、對記憶與遊戲能力的運用，在政治方面為自我提供了一種希望的政治學，而對他者性的開放以及對共同體的呼喚則建構了一種為他人負責的倫理，來自倫理與政治的啟示最終為現代個體處理自我與社會、自我與他人的問題提供了一份可能性的答案。

序言：從魯濱遜¹ 到愛倫·坡

(一) 孤獨者的世界

在魯濱遜的父親看來，自己兒子有點三心二意，只想著到處瞎跑，當他看出魯濱遜出行計劃的時候，便勸說他“那些到海外去冒險，去創業，去以非常的事業顯身揚名的人，一般都是窮無立錐之地的人，再不然就是富於野心和資財的人”，² 而這兩種情況對於他兒子不是過高，就是過低，他們所處的社會位置就是中間階層。他以自己多年的經驗告訴兒子，這是“世界上最好的階



層，最能給人以幸福，既不像那些體力勞動者，必須受盡千辛萬苦，也不像那些上層人物，被驕奢、野心，以及彼此傾軋的事情所煩惱……只有中等階層才有福氣享受一切的美德和安樂；安定和富裕可以說是中產之家的隨身侍女”，³ 儘管在這樣一種狀態，魯濱遜還是在事後不到一年，便私自逃走了。中間階層的“中庸寧靜”和家裏人“幹點正事”的提議逼走了魯濱遜，他以出走的方式逃避了原有的社會紐帶，從而以一個孤獨者的形象去世界歷險，但他的孤獨並不是一種“自然狀態”，相反只是複製並強化了他所離開的那個社會。魯濱遜在孤獨狀態下反而促成了社會秩序，一種非理性的逃離，“……終於理性的設計和秩序。魯濱遜令人驚奇地將一種非常理性化的算計與一種極端衝動的歷險精神結合在了一起，並賦予這種結合以一種精神救贖的意涵。正是這樣一種精神化地結合理性與歷險的生活方式，才使魯濱遜的世界成為了我們的世界”。⁴

但魯濱遜其實並沒有解決任何問題，而只是揭示了現代社會的矛盾之處，搖擺在離家與歸鄉之中，破碎與完整之間，一而再、再而三地不斷離開本質上也是對生活的另一種異化，魯濱遜在自我反思時也意識到正是這樣一種自我選擇造成了自己的不幸，他最終並沒有逃脫父親給他描繪的那種平庸狀態，與流落荒島不同的是他現在流落在社會之中。在荒島之上，道德行為的最大障礙，即他者突然消失了，留下來的是神性自身的他性，絕對的道德標準現在難以逃避，以至於其聲音可能被聽到，且內化在個人欲望之中。魯濱遜的長期孤獨使得他將自己的行為轉型為個人感召，在島上皈依取決於將個人情景靈性化，探知、闡釋上帝在其荒島生活存在標記的新得能力。這種存在的愉悅既彌補了人類社會的缺失，而且也改變了自己對個人欲望以及自己真正所求為何的理解。⁵ 魯濱遜所修得的一種孤獨狀態是脫離人群的孤獨，與社會分離的孤獨，“所有那些我們與他人進行的交流，不過是



為了協助追求我們的欲望；目的是在我們自己這裏；享受和沉思，全部都是脫離人群的孤獨；是我們自己，我們才享受快樂，也是為了我們自己，我們才承受痛苦”。⁶

魯濱遜的孤獨訓練背後所揭示的實質上是建構現代主體的過程，在《推敲“自我”》一書中，作者通過對笛福、理查遜和菲爾丁等人作品的分析指出，現代小說的主要問題意識和藝術特徵即是對現代“個人”的關注，並且同時代的思想家也多是從個人出發展開心理學、政治理論以及認識論的思考。伊恩·P·瓦特認為個人的凸顯一方面是由於現代工業資本主義的興起，另一方面則是新教，尤其是其中的加爾文教或清教的普及。資本主義在帶來經濟增長的同時也增加了個人選擇的自由，魯濱遜們的不安定不斷為資本主義注入活力，而新教倫理所宣導天職則將尋找救贖的希望放置到了個人的工作之中。但這樣一種早期現代人的形象是被某種自我設計、被無止境的“追求”心態驅使的困獸，張揚著不可名狀的佔有欲和成功欲，缺乏自我批評的意識，輕易就走向了自我異化。

只有在本世紀末哥特小說的出現之後，主體的形象意涵才更為豐富，18世紀末開放的哥特風格將歐洲社會的自相抵牾之處展露無疑，即便是文本自身也是極為矛盾，它們常常演變為對自身的否定：似乎是要確認往昔的優越最後卻表明那個往昔並不存在；似乎在強調整體與有機，但是呈現的卻是破裂和肢解。哥特風格中出現的憂鬱（melancholy）字眼更是將對主體的思考拖向了19世紀，魯濱遜再難以代表時代特徵，另一個新形象應勢而出——漫遊者⁷（Flaneur），這也是本文想重點討論的人物形象。

“概括起來，我們或許有理由說，英國18世紀的哥特式風格是對‘現代性’的一次左顧右盼、三心二意並且最終中途掉頭的狙擊。在某個意義上，它肇起於對現代個人



主義和理性主義的雙重不滿，但最終消融於拉德克利夫式的小心翼翼的理性和浪漫主義詩歌的個性張揚”。⁸

回過頭來總結一下魯濱遜，他成為了資本主義初始階段的創業者，他以自己的歷險塑造了自己現代英雄的形象。荒島上的孤獨修煉的個人主義並沒有讓他更好地解決與社會的關係，魯濱遜本質上是一個無家可歸之人，換句話中說他在哪里，家就哪里，他的家正是在這樣的無家可歸的狀態中，⁹ 即使他返回到了文明生活中，結了婚、有了孩子，這一切對他來說“既不算有利，也沒什麼不滿意”，感情、人際紐帶、社會關係在魯濱遜這裏都不重要，正是這樣一種無限度的自我中心，宣判了他無論在哪里都是孤立的，魯濱遜的個人主義背後是資本主義時代經濟個人主義的表現，這樣一種絕對的個人主義再一次將個人與社會的問題推到前臺。伊恩·P·瓦特在書中引用了當時哲學家大衛·休謨對《魯濱遜漂流記》的反駁：“我們不能形成與社會毫不相關的希望……讓自然的一切力量和因素都協力服務於屈從於一個人；讓太陽按他的支配升落；江河按他的意願奔流；大地也自發地提供他可能有用或喜愛的一切；但他仍然是痛苦的，直到你最少給他一個可以和他一塊分享幸福，提供他可能是樂於接受的尊重和友誼的人。”¹⁰ 顯然星期五的出現並不能解決休謨的反駁，他不過是魯濱遜的財產罷了，根本不可能提供分享的幸福與友誼。

（二）人群中的人

正是魯濱遜不能解決的問題將我們推向另一個人物形象的研究——愛倫·坡¹¹ 筆下那個“人群中的人”，在現代主體的建構過程中，“人群中的人”對於理解自由、他者、社會等問題給出



了不同于魯濱遜的答案，也在一定程度上回應了休謨對《魯濱遜漂流記》的反駁。

故事發生在倫敦，敘述者久病初愈，在秋日的傍晚坐在咖啡館窗邊恢復體力。窗外街道熙熙攘攘，擁擠的人群進進出出，隔著窗子觀察令敘述者產生了一種新奇的感覺，他隨後開始觀察每個人不同的身材、服飾、神態、步伐、面容和表情，推斷他們的職業，猜測他們的階層，紳士、職員、乞丐、小偷、流氓、妓女組成了人群，敘述者稱他對每一個面孔看上一眼，就能讀到此人多年的經歷。隨後一個老人的面孔吸引了他，“在轉瞬即逝的一瞥之間力圖從那種神情中分析出某種意義之時，我腦子裏閃過一大堆混亂而矛盾的概念：謹慎、吝嗇、貪婪、沉著、怨恨、兇殘、得意、快樂、緊張、過分的恐懼”，於是敘述者開始跟隨他。老人在繁華的街道和人群中行走，“眼睛在皺緊的眉頭下飛快地轉動，掃視圍在他身邊的人群”，¹² 隨後又從繁華街道走向城市的角落，悲慘、貧困、絕望、犯罪的淵藪，再往後他們再一次回到繁華的市中心，回到那條大街的騷動與喧嚷中。敘述者跟著老人整整一天，但老人依然沒有停止的意思。敘述者停下跟蹤陷入了沉思，最後終於明白，“那個老人是罪孽深重的象徵和本質。他拒絕孤獨。他是人群中的人。我再跟下去也將毫無結果，因為我既不會對他瞭解更多，也不會知道他的罪孽。這世上最壞的那顆心是一部比Hortulus Animae還下流的書，它拒絕被讀也許只是上帝的大慈大悲”。¹³

魯濱遜的荒島經歷正是盧梭所推崇的自然狀態，使一個人擺脫偏見，對事物之間真實關係作出判斷的最確當方式，就是把他置於孤立的地位，使其按照人們判斷事物實際用途的方式判斷一切。但對於愛倫·坡來講，孤獨狀態是不可能的，所以《人群中的人》重點圍繞著“敘述者——老人”這對關係展開，前者是受



到老人面孔的吸引心中受到刺激，產生一種神魂顛倒的感覺，亟想繼續觀察他、瞭解他。老人的角色之於敘述者就如同突然出現的腳印之于魯濱遜，同時都構成了震驚。敘述者隔著窗戶用城市相面術對人群所作的分類，正是利用了自身的觀察力、知識和智慧擺脫陌生混沌的環境，這與魯濱遜利用理性的手段和力量馴服自然的危險，減少自然恐懼，將荒島轉變為可以舒適生活的地方本質上並沒有差別，¹⁴ 倫敦在這個意義上就是魯濱遜的孤島，愛倫·坡的故事揭示了永遠不可能僅僅透過窗戶就能獲得一個秩序井然的世界，人群中的人是誰？既是那個老人，也是這個敘述者，二者構成了德勒茲意義上的機器，這之間進行著主體的生產。

傑弗瑞·溫斯托克（Jeffrey Weinstock）認為，應該將人群中的人視作一個症候（symptom），是敘述者自身的幻覺和投射。¹⁵ 這樣一個假設同時體現了敘述者對一個可理解世界的欲求與對世界並不順從理性的恐懼，孤獨之所以是不可能的是因為人群在主體的核心安置了根本性的他者性（otherness），後者激發了追求完整性的欲望，但這並不能實現，正如老人不可閱讀一樣。愛倫·坡認識到這位老人之所以不可閱讀並不是因為他刻意隱藏著自身的歷史，而是因為他作為‘人群中的人’必定缺乏獨特的個性，或者說，人群成為了一處詭異之地，身處其中的人們根本不存在可供闡釋的個人歷史。¹⁶ 人群提供了庇護所，隱藏了老人的獨特性，而短暫一瞥的闖入事件呈現了老人面孔的不可思議，對敘述者的相面術構成了挑戰，隨後的追隨是一種修補工作。離開窗邊安逸的座位，穿越人群隨之遊蕩，敘述者所尋找的正是他所缺乏的，在這裏一種作為鏡像的他者從咖啡館轉移到了被追隨者身上，人群中的人的出現可以被解讀為一種幻像，是敘述者的自我懷疑與分裂形成的空缺的症候。作為敘述者欲望的對象原因（object-cause）——被拉康稱為小客體——老人的形象代表了一種



幻像客體，他通過恢復表像與實在或能指與所指之間的差距來重建敘述者對於世界的信心。¹⁷

荒島所撐起的是笛卡爾式的主體，但通過“我思”去確立“我在”，進而獲得對於世界的確定性認知只是一種理想主義的烏托邦（魯濱遜的故事/荒島也是一種烏托邦的設想），“相比於最初開始的立場，它可能會把我們帶向更多的困難性與不確定性……我們將不得不承認這個世界上根本不存在任何東西：沒有天空、沒有大地、沒有心靈，也沒有身體”。¹⁸ 笛卡爾唯一所能確定得到的是上帝與我們自身的存在，這一結論恰恰讓我們確定了“我們並不存在”的事實，這一事實構成了現代不安定的體驗，它驅使老人遊蕩在擁擠的街道與喧嘩的人群中，也驅使敘述者在其背後尋找象徵與本質。《人群中的人》設置了一種拉康式的主體分析情景，敘述者成為主體首先意味著想像界的分裂與異化，老人的面孔作為一種斷裂實質是他者性的安置，人群成為一種始終無法被象徵化的剩餘，人群便是實在界的隱喻，與實在界的不可相遇解釋了故事開頭愛倫·坡提到的一部無法被人閱讀的德文書。這樣我們從愛倫·坡的故事中捕捉到了主體與人群之間的曖昧關係，一方面主體依賴人群建立自我存在感，另一方面人群卻又超出我們的能力之外，老人的面孔象徵著對界限的打破，敘述者在轉瞬即逝的一瞥之間腦子閃過的“謹慎、吝嗇、貪婪、沉著、怨恨、兇殘、得意、快樂、緊張、過分的恐懼——極度的絕望”，這些在拉康或弗洛伊德那裏聯繫著創傷經驗，至於創傷經驗所召回的是什麼並不得而知，但它揭示了主體生成過程中的衝突、矛盾、曖昧、糾結。魯濱遜的故事只是一個起點，它只揭示了現代主體生成中的一個方面，至於剩下的故事則有一個個類似“人群中的人”的人書寫。

從魯濱遜到愛倫·坡，我將孤獨者引向人群，不單單意味著從自然社會引向人類社會的努力，更是為了在這一過程中描述自



我形成過程中的豐富和張力。每一個生活在當下的人都不得不面對各種各樣的衝突和糾結，它與現代性相伴而生，並在十九世紀尤為凸顯，內心衝突式的主體將個人與群體/他人/社會的關係擺在面前，如今不再如魯濱遜可以退居荒島，我們發現自身處在一個“不斷崩潰與更新、鬥爭與衝突、模稜兩可與痛苦的大漩渦”¹⁹之中，在人群中去歷險、去發現、去創造，如偵探般尋找被隱藏的生活與自我的秘密，與此同時又不斷地對生活與自我發出挑戰，摧毀我們的所知所有。荒島上的魯濱遜是孤立的碎片，但因其環境所致他卻很容易地成就了自我的完整，他是荒島碎片之中隱喻的上帝，所以他並沒有疏離感，反而是享受這樣一種狀態。《人群中的人》一開頭便定了基調，敘述者大病初愈還在恢復，說白了他其實是個病人、有問題的人，盧卡奇在關於小說的理論中認為，不但小說產生於問題的時代，小說的主角也是一個問題的個人（problematic individual）。有問題的原因是他是一個與自然、社會、其他的人及自我都疏離的孤獨者，生活缺乏意義，而在追求意義與尋找自我的過程中，²⁰敘述者最初隔著窗子的觀察給混亂的街道帶來了秩序，這是一種由想像回歸理智的過程，串聯起了街道上的碎片經驗，敘述者在這一過程中是在為回歸的自我在城市中定位，同時又面臨著自我否定的可能，在此過程他並沒有獲得自身的完整性，而是不斷在城市、在街道追尋，走在一條無止境的道路之上。

所以，我們要在認識和實踐之間、在心靈和創物之間，在自我與世界之間設置無以逾越的深淵，所以我們將深淵那一端的每一個實體都在反射中散漫開去；所以，我們的本質必須變成我們自己的設定，並因此在我們和我們自身之間設置更深、更具威脅性的深淵。我們的世界因



此變得無限大，它的每一個角落都蘊藏著遠比希臘世界更豐富的禮物和危險，但是，這種富藏同時也消除了積極的意義，即他們賴以生活的基礎——總體性（Totalitar）。²¹

在總體性喪失的條件下，自我恰恰不會再成為一碎片銘刻孤立的荒島生存狀況，我們的人群在一定程度上是荒島，但又超越了荒島，人群中的人追求的並不是和解，而是通過自我疏離的方式去處理自我與社會的關係，它對於理解自由、生存的意義/無意義和與他人共處（being-with-others）有著極為重要的意義。關乎自由是因為這個人物始終圍繞著自我界定（self-definition）與由外部界定（definition from outside）之間的辯證；關乎生存的意義/無意義是因為他置身生活之流並要求為他的自我去創造意義；關乎與他人共處是因為他說出了“我們如何知道我們是誰、我們如何成為我們所是以及他者如何成為我們所設想的那樣”的重要問題。²²

那麼這樣一個在人群中的人究竟是從何而來，他又何以可能承擔起上述如此宏大的問題？在本雅明那裏人群中的人就是漫遊者（Flaneur），這樣的人物出現在狄更斯、巴爾扎克、波德賴爾、福樓拜、左拉等的作品中，活躍在十九世紀巴黎的街頭，拱廊有他的身影，百貨大廈、購物櫥窗有他的流連，總之他是一個豐富的人物形象，帶著一副多樣的面孔與不穩定的自我，言說著現代性的故事。

上文的引述已經說明漫遊（flânerie）並非新的行為，漫遊者（flâneur）也不是新形象，魯濱遜甚至更早古希臘神話中的奧德修斯都是其先驅，但只有在人群之中這樣一個人物形象才爆發出更為強烈的能量，正是這樣一種能量讓我們在“一切堅固的東西都煙消雲散了”的時代裏依然能夠賓至如歸，縱然世界廣闊無垠，自我依然是心靈的家園，星光普照。



一 漫遊者：他的出現與時代

（一）十九世紀的曖昧 / 矛盾

漫遊者的前身可以回溯很遠，但真正承擔起主體性的漫遊卻是與現代性伴生。史詩時代的漫遊缺乏將自我作為一個物件來反省的能力。“那些時代是幸福的，星空是所有可能道路的地圖——星空朗照之下，道路清晰可辨。那時一切令人新奇，卻又熟悉。雖然充滿奇遇，自己卻能夠把握。世界雖然廣闊無垠，卻是他們自己的家園，因為心靈深處燃燒的火焰和頭上璀璨之星辰擁有共同的本性。”盧卡奇這一段充滿懷舊情結的敘述留戀的是一個絕對的帶有總體性的過去，因此它就不是個人經歷所可企及的，也就不允許有個人的觀點和評價存在，這是一個封閉自足的世界，英雄的漫遊與探險不會以自我為目的，而是成為命運的說辭，一種宿命感勾連起自我與世界，從而將每一個萌生的主體意識推向沉默之中。

但當絕對過去不再如其所是，“世界已經掙開了圈子，自己的封閉的渾然一體的世界，被取代換成了既有自己人又有他人的巨大而開放的世界”，“整體……成了沒有完成的東西……它越是積極地自覺地向前邁進，向這個未來邁進，它的未完成的性質便越發明顯、越發重要。因此，當著現時成為人們把握時間和把握世界的中心時，時間和世界就是失去自己的完成性。世界的時間模式從根本上發生了變化，因為世界變成了這樣一個世界，這裏沒有開頭的話（理想的開頭），而最後的話還沒說出來……後來卻展現為一個過程，一個朝著實際的未來不斷前進的運動，一個統一的無所不包而又永無完結的過程。任何的事件、任何的現象、任何的東西，都要失去它們在絕對過去的敘述世界裏所具有的那種完結性、無濟於事的現成性、不變性……”。²³



這個世界便是昆德拉在《小說的藝術》中所說的堂吉訶德走出家門時所面對的世界，也是漫遊者所面對的世界，它突然顯現出一種“可怕的模糊”，“賽凡提斯使我們把世界理解為一種模糊，人面臨的不是一個絕對真理，而是一堆相對的互為對立的真理，因而唯一具備的把握便是無把握的智慧，這同樣是一種偉大的力量”。²⁴ 堂吉訶德遠遠要比魯濱遜更早處理個人與社會的曖昧關係，置身於這樣的世界之中，個體一方面面對分裂所帶來的陌生與恐懼，同時要面對的是自我的空虛與陌生，詩與反諷、崇高與怪誕、神性與偏執、欲望與理性、秩序與自由等等所型構的張力成為自我必須面臨的處境。

史詩英雄與共同體命運的連接使他不需直面自我的問題，而魯濱遜們在絕對理性的個人主義下同樣不能意識到這個問題，他們都缺乏一種本雅明所說的不協調，人的外表與內在的不協調，可能與現實的不協調，命運與處境的不協調。未來正是在這種不協調中產生，因為這種不協調，總有尚未發揮出來的人的精神，人也總會需要未來。同時，人自身之內的形象也開始分裂，並在分裂中醞釀人的一種新的複雜的整體性。²⁵ 這種新的複雜的整體性將會把現時、當代生活、“我本人”、“我的同代人”、“我的時代”等問題捕捉出來組成新的型構，從而使得我們在分裂與碎片的時代，在曖昧與混亂之中保持對自我與社會的清楚認知，並盡力賦予我們生活一種新的廣度與深度。

當現時成為人們把握的中心，蘭波“必須絕對現代”的宣告似乎成為最好的注釋，它將目光轉向當下，直面生存的直接體驗，這也是我所理解的現代性，它促使我們“發現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，去改變我們的世界，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”，²⁶ 現代性將自身鋪展為矛盾與張力的場域，這樣一種張力不僅僅說是存



在于工業現代性與美學現代性之間，更是存在於個體與時代之間的張力，而19世紀則將這樣的矛盾推到了一個高峰。

無法確言從什麼時候開始人們可以說存在著兩種截然不同卻又劇烈衝突的現代性。可以肯定的是，在十九世紀前半期的某個時刻，作為西方文明史一個階段的現代性，同作為美學概念的現代性之間發生了無法彌合的分裂。（作為文明史階段的現代性是科學技術進步、工業革命和資本主義帶來的全面經濟社會變化的產物。）從此以後，兩種現代性之間一直充滿不可化解的敵意，但在它們欲置對方于死地的狂熱中，未嘗不容許甚至是激發了種種相互影響。²⁷

19世紀的矛盾背後所凸顯的是啟蒙辯證法的邏輯，它所反對的正是建立在魯濱遜荒島狀態上的理性假定，後者以赤裸的自然狀態塑造了抽象的同一的個體，這樣的代價是自我認同的喪失，而非自主性的確立。“抽象的同一支配使得每一種自然事物變成可以再現的，並把這一切都用到工業的支配過程中，在這兩種支配下，正是獲得自由的人最終變成了‘群氓’，黑格爾稱他們是啟蒙的結果”。²⁸ 當然魯濱遜並沒有淪為群氓之一，不斷出走的衝動把他塑造成了反叛與流亡者，但這樣一種狀態使他既不能返鄉，也不能安於他鄉，他只會延續自己的流亡。流亡者用拒絕的方式描繪了自己對於社會的想像，社會在遠方的一個更美好的地方，²⁹ 而不在他所處的日常生活中，因而他需要以出走的方式去追求某種更真實的存在，而不是反觀自身把已經“潛伏在內部的東西（儘管只是被模糊地意識到）外化為自我的不可替代的獨特內核。洪堡評論說，‘我們一切道德努力的最終目標僅僅是發現、培植和再現真實地存在於我們自己和他人內部的東



西’”。³⁰ 本雅明正是通過漫遊者發現並培植了現代人“內部世界”(interior)的概念,他的“內部世界”並不是封閉的、單一的,而是一個救贖空間,被囚禁的自我與他者在這個空間通過漫遊者的“翻譯”被解救出來。

感應著19世紀時代的矛盾與曖昧,漫遊者將現代性從啟蒙理性的宏偉設計拉到主體自身,在個體危機的時代裏直面社會生活的複雜與曖昧,並不斷去追問如何在保持自我獨一性的前提下獲得自我的完整,既不沉淪於行色匆匆的人群之中,同樣也不湮滅于生存的原子與碎片狀態,直迎靈韻消逝的時代,追求經驗的統一。漫遊者所假設的自我起點正是時代的曖昧之處,而我們孜孜以求的現代性同樣以之為起始點,這讓漫遊者與現代性從一開始便保持著親和性。這種親和力不僅僅是鮑曼所說的愛與恨的混雜,它也是人自身軟弱與屈從於神話力量的表徵,同時又是以高昂精神與巧智直面命運的強力提醒,³¹當現代性所形塑的“先驗無家可歸”成為取代諸神退隱的世界,曖昧與矛盾成為現代主體結構性命運之時,漫遊者乃是用一種悲劇性的英雄主義去對抗理性的神話暴力,事實上也唯有“懷著悲劇感面對生命,人才可能擺脫掉結構化之命運的完全支配,讓自己譜寫結局的終曲,有著自我解放和創造自主空間的機會”。³²

在此做一個總結,我們提到了現代人的三種身份隱喻,荒島上的魯濱遜、人群中的人和漫遊者,從魯濱遜便開始了現代人漫遊的命運,在不斷的離鄉返鄉路程中魯濱遜完成了啟蒙理性對主體的想像,在荒島建立起的人與命運(上帝/神聖力量)的和解最終又回到了一個理性有限的世界,魯濱遜轉了一大圈最後成了一個優秀的企業家,在出走漫遊的那一刻魯濱遜就已經回避了問題,哪怕是他最窮困潦倒的時刻,仍然有巴西的種植園眷顧他。相比於後來的卡夫卡之類的人物形象,魯濱遜太幸運了,至少他根本不用擔心在變形後是否糾結去上班的問題。因此魯濱遜



的漫遊並沒有解決任何問題，這樣一種契約論式的個體與其強烈的佔有性個人主義並不有利於自我的完善，至於對社會的想像則更是有問題的。魯濱遜一開始也不是自願就去了荒島，因此從他身上所生髮的觀點看似符合了佔有性個人主義對個體免受他人控制和影響的自由，但它無法給予個體面對社會與自我曖昧之處的能力。自我應該如浪漫主義所言通過內在的自我授權走向創造之路，在這一過程中自我的孤獨與焦慮狀態隨之而產生。³³ 正是在意識到這些問題之後，我們才重新思考究竟是何種漫遊者的形象能夠去獲得對社會與自我的認識，合適的分享物件正是存在于人群中的人與波德賴爾/本雅明所描繪的漫遊者（Flaneur）身上，在《波德賴爾筆下第二帝國的巴黎》中本雅明從愛倫·坡《人群中的人》這一寓言故事中尋找漫遊者的蹤跡，人群中的人正是漫遊者形象的分身書寫。

至此本文試圖將十九世紀的時代特色賦予到漫遊者的形象之上，所給出的是有關漫遊者的理想型，並未在漫遊者與某一具體的階層形象之間建立關聯，因此在把握這一形象時會顯得難以捉摸。我們可以重新回到魯濱遜的故事去發掘這一形象的現實根源，在魯濱遜的父親勸說他不要到海外冒險的理由中提到了中間階層的穩定與幸福，而魯濱遜用自己的出走表達了一種對中間階層的不滿，魯濱遜與中間階層的關係到了漫遊者這裏被轉變為了與中產階級之間的曖昧關係，而十九世紀也正是中產階級文化的形成時期，當然這裏不是簡單說漫遊者就是中產階級的形象，他們之間的關係同樣可以用親和性去表達。以往對於中產階級的文化與價值觀的理解總是強調他們處於中間位置的穩定，並認為中產階級通過理性的控制與節約將自身視作一個更新、更好的社會的代表，從而拉開了自己與其上和其下的階級之間的距離，通過時間的規訓中產階級形成了對待生活理性、效率至上的態度，³⁴ 但這並不意味著中產階級就能夠安於現狀。



魯濱遜的行動證明了父親的說辭不過是一廂情願罷了，中產階級內部的衝突和緊張一直存在。在工業化的分工制度之下，人的潛能是被壓制的。中產階級同樣逃不脫這樣的命運，或者說他們更容易在變遷中產生這樣的緊張與焦慮，因為他們比下層階級閒暇，卻不能像上層階級那樣吃喝玩樂，理性與效率至上的生活損害的是心靈和精神，所以弗洛伊德認為他們最容易屈服於歇斯底里、疲倦、憂鬱和胡思亂想，³⁵ 這樣就改變了以往對中產階級的簡單看法，他們並不是一個可以簡單定義的單一實體，其內部的緊張與衝突也是將十九世紀的曖昧與矛盾具身化到自己的身份之上，與此同時中產階級布爾喬亞式的品味為其自身增加了驚人的分歧性與不可測的深度。布爾喬亞式品味集中體現在先鋒派的藝術實踐之上，彼得·蓋伊的研究發現在品味方面，中產階級對於新藝術的欣賞度和支持度足以讓人驚愕，贊助前衛藝術家、捐獻前衛藝術品給藝術館或創辦管弦樂隊在中產階級中亦占多數。我們完全可以這樣思考，中產階級的這樣一種行為恰恰是對現實社會狀況的一種補償，它所折射出的是新興中產階級世界觀中的重要因素：對個體自主性的想像，對烏托邦式的過去懷舊式的追求。³⁶ 在這樣的世界觀之下，漫遊者成為中產階級對自主性想像的投射，但是這樣一種想像性的投射仍然是在自我和世界之中製造了一種分離，中產階級的漫遊者始終是以旁觀者³⁷ (the Spectator) 的姿態審視著日常生活，他對漫遊的設想更多是去人跡罕至的荒野，去未遭受到工業破壞的自然王國尋找如畫美，³⁸ 藉由旁觀者的姿態所帶來的一點補償與自視先鋒品味的區隔劃分，中產階級得以緩解處於中間狀態的焦慮與緊張。

但對於漫遊者來說並沒有所謂的分離，他將中產階級想像的自主性原則與日常生活結合在一起，追求的乃是自我與生活的整體性，而不是如藝術家及其作品那樣獨立於社會與日常生活，與之構成抽象的對立。漫遊者是從具體而微的事物表現出發，去實



現一個看似不可完成的任務——彌合分離，恢復人類潛力的完整性，他作為一種理念將光反打到中產階級的日常生活之中，使得個人以一種反思的目光展開對自我和社會的理解。本文在漫遊者與中產階級之間建立親和性並不旨在為前者尋找一種現實性的來源，漫遊者是現代性的產物，同時也是歷經現代洗禮的中產階級的想像，但他並不能夠用階級去限制，漫遊本身就意味著在各種角色與不同階層之間的穿越與漂浮，他可以被視為一種理念，帶有極為豐富的文化與社會意涵，通過漫遊者我們可以尋找再造社會整體的可能。

上文從十九世紀的時代特色以及漫遊者與中產階級的親和性兩個角度分析，旨在給漫遊者的出現給出一些可能的解釋，在接下來的部分中本文將從城市與空間的角度去分析漫遊者的生成，認為迷之大都會為漫遊者提供了活動的空間，本雅明的《拱廊計畫》通過對巴黎獨特的城市空間——拱廊的研究，為漫遊者尋找了一次空間上的定位。

（二）大都會、現代性與漫遊者

無論是愛倫·坡筆下人群中的人，還是波德賴爾 / 本雅明的漫遊者，他們所經歷的衝擊和反思都是由城市帶來的。鄉村與城市的二元對立成了傳統與現代區分的別名，田園牧歌式的鄉村在日常生活中維持了統一體的想像，盧卡奇鄉愁式的回望勾連起的正是這樣的場景，而城市從一開始就促使人與人保持分離的狀態，沃思（1938）³⁹ 為城市所確立的特質便是異質性、規模與人口密度的集合，大都會從客觀上塑造了漫遊者所能行動的空間。這也是為什麼漫遊者不需如魯濱遜一樣必須出走才能歷險，城市已經提供了歷險的可能。這一時代的作家將城市塑造成了一個值



得去探索的迷宮，歐仁·蘇、巴爾扎克、左拉、波德賴爾筆下的城市時時散發著神秘的力量。

最最富麗的城市，
最最壯麗的美景，
從來沒有具備過這種神秘的魅力，
像那些白雲偶然變幻而成的美景，
欲望總是使我們感覺到憂心戚戚！

……

請你給我們倒出毒酒，給我們鼓舞！
趁我們頭腦發熱，我們要不顧一切，
跳進深淵的深處，
管他天堂和地獄，
跳進未知之國的深部去獵獲新奇！⁴⁰

作為“跳進未知之國的深部去獵獲新奇”的成果之一便是“生理學研究”的興盛，這是流行於19世紀20到30年代的一種文學體裁。他們被本雅明稱為“全景文學”，是作家在城市之中尋找自己方位的嘗試，他四處觀望，就如同置身於一個全景畫之中。他們研究可能會碰到的各種類型的人。“從林蔭大道上流動的街頭小販到歌劇院休息廳的丹蒂，巴黎生活的所有形象無一不被‘生理學家’所描述”，⁴¹ 本雅明認為這些生理學研究⁴² 其實並沒有什麼價值，所得也並不符合人們的經驗現實，但它們背後凸顯了一種“特別的焦慮”——如何去適應大都會的環境。最開始思考這些問題的便是在巴黎大街小巷穿行的漫遊者，為完成他的生理學研究，他與人群保持著密切的聯繫，漫遊者是置身於人群（of the crowd）而不是隱沒於人群（in the crowd），⁴³ 儘管對於大都市洪流來說他也只不過是一個組成部分，但是他卻處於自我



編織的世界的中心，正是這一點使他區別於其他形式的閒逛、看熱鬧。漫遊者時刻保留著全部的個性，而看熱鬧的人身上卻喪失了個性。他的個性被外部世界吸收掉了，因此他被呈現在其面前的景觀與世界所控制，喪失了自身的自主性，他以自我的喪失組成了人群中的一員。人群與孤獨的個體對於漫遊者來說是兩個相等而可以對調的字眼。他把自己的獨一性與人群合二為一，從而享受到了波德賴爾在《群眾》一文中所說的既把自己的孤獨跟群眾結合，又在忙碌的群眾之中保持自己的孤獨狀態。

他可以隨意保持自己的本色或化為他人。他可以隨心所欲，附在任何人身上，像那些尋求肉體的遊魂一樣。只有對於他，到處都是虛席以待；如果有什麼似乎是向他關閉著的去處，這是因為在他看來，那裏不值得費神光顧。孤獨的沉思的散步者從這種普遍的神魂交遊之中汲取獨自的陶醉。容易跟群眾結合的人才懂得狂熱的快樂，這對於那種把自己關在箱子裏的自我主義者和那種像軟體動物一樣把自己禁閉起來的懶漢是永遠不可得知的。他把不論什麼時機給他提供的一切職業、一切快樂和一切不幸都當作是他理所應當的而承受下來”。⁴⁴

在這裏漫遊者與人群之間存在著一個看似悖謬的關係，漫遊需要城市與人群，但漫遊者卻同時又超然於此二者，他與人群之間還存在著一定的距離。這種與人群的關係⁴⁵讓漫遊者帶上一點阿甘本的當代性，“當代性就是一個人與自身時代的一種獨特關係，它既依附於時代，同時又與時代保持距離。更確切地說，它是一種通過分離和時代錯誤來依附於時代的關係。那些與時代太過於一致的人，那些在每一個方面都完美地附著於時代的人，不是當代的人；這恰恰是因為他們無法目睹時代；他們無法堅守自



身對時代的凝視。”⁴⁶ 這一點距離的存在使得漫遊者可以在城市中自由移動而不失所，在不同身份之間往來穿梭而不失自我，獲得自己的當代性意味著在自我與時代之間建立一種張力，甚至是對抗，本雅明將漫遊者的悠閒與個性看作是他對勞動分工把人變成片面技工的抗議，也是對人們勤勞苦幹的抗議。勞動與工作給生活製造了一種強大的緊張感，並不斷將生活製造為物性，阿倫特發現了現代社會中勞動與工作之間被劃上了等號，個體被帶入了一種生產的永劫循環之中，其最終的目的是為了達成一種生命體的繁衍與再生產，這本質上是一種經濟 / 家政秩序，個體與個體被迫結成生產上的協作關係或是管理者與被管理者，支配者與被支配者的關係，⁴⁷ 這便是大都會中經濟邏輯的體現。

塗爾幹在討論社會分工時也看到了一種基於不同工作形式所產生的社會連帶，⁴⁸ 只不過他更強調後者所能為有機體提供的活力，而非這樣一種經濟 / 家政秩序對個體與社會所造成的傷害，阿倫特用無世界性 (worldlessness) 形容這一傷害所導致的結果，⁴⁹ 她揭示了一個比較悖謬的局面，旨在改造世界的勞動與工作卻造成了世界的消無，即恰恰是這些積極融入世界與分工秩序邏輯的個體被拋出了世界，而類似漫遊者的角色看似沉迷於自我，但卻與世界建立起了一種聯繫，漫遊者反倒像是真正融入了社會世界之中，這與上文提到的阿甘本的當代性概念所共用的是一種與世界矛盾與錯置的關係。

我們可以透過漫遊者去反思勞動與工作，並通過他去理解阿倫特的“行動”概念，為區分勞動與工作，阿倫特在《人的境況》一書中提出了行動的概念，在行動之中行動者從他的作為中收穫到快樂，“因為一切存在的東西都渴望自身的存在，又因為在行動中，行動者的存在得到了鞏固，所以歡樂必定隨之而來……從而，除非通過行動使潛在的自我得以彰顯，否則無所作為。”⁵⁰ 從中我們能夠得到行動忠於每個人的獨一性，但與此同



時又通過言說將自我作為故事講述出來，在阿倫特看來行動者是一個講故事的人，或者是一個技藝人，他並不像勞動或工作那樣極為關注目的以及結果，勞動和工作最終是指向一個明確的結果，而技藝人則更關注製作的過程，尤其是其中的細節，並在製作的過程中沉迷於一種理念，超脫了勞動與工作對世界的工具化態度。在技藝人的世界中，生命的完整與自主創造重新回到個體身上。大都會中漫遊者對時代凝視的堅守使他身上帶有技藝人的色彩，事實上他在城市中的漫遊也是從細節之處編織故事，他將每一次與人群相遇所獲得的體驗上升到故事之中，用自己的腳步和凝視完成一個技藝人的任務，重新發現自我與世界。

但是在現代社會勞動與工作的價值不斷得到吹捧，技藝人成為黃昏中難以傳承的行業，“勞動甚至變成了一個如此崇高、如此有抱負的字眼……要求它的成員成為一種純粹的自動化機能，似乎個人生命已經真正融入了物種整體的生命過程，此時唯一需要個人作出的積極決定就是隨波逐流，也即，放棄他的個性，忘記他個人仍然感覺著的生活的痛苦與艱辛，默認一種昏昏沉沉的、‘讓人麻醉的’功能化行為類型”。⁵¹ 行動的能力漸漸消逝，伴隨行動的沉思更是難以找尋，“那些以前在便道上和商店櫥窗前碰到的閒逛者，這些影子，這些探頭探腦的人，這些總是尋找廉價情感的無足輕重的傢伙，除了鵝卵石、計程車馬和汽燈，什麼也不知道……現在變成了農場主、葡萄酒商、亞麻製造商、制糖業主和鋼鐵大王”，⁵² 社會也不得不適應這樣一種節奏，鼓吹‘消滅懶散’的泰勒最終贏得了勝利，人群的性質在這一過程中也發生了改變，它變得更加同質化，缺少異質性的力量，而無論是波德賴爾亦或是本雅明，他們都意識到人群性質的改變，正在這樣的條件下，他們才更多地將目光轉向漫遊者身上，並一再強調漫遊者與人群相遇時保持距離、保持個性，本質上是因為人群已經喪失了昔日的革命力量，在波德賴爾時代我們還可以將之



歸於大革命的後遺症，本雅明那裏則同時面對資本主義的商品化侵蝕以及法西斯極權力量的高漲。完全沉醉於人群便意味著自主性的喪失，這樣一種人性的墮落恰好給予集權力量可乘之機，本雅明追問的是“這種以人群為基礎的被壓迫大眾觀念能否有一種與之相符的可靠的革命判斷？不管這種判斷出自何處，這種觀念難道不正是表明這種判斷的局限性的鮮明證據嗎？”⁵³ 本雅明並不是杞人憂天，因為之後的歷史發展驗證了他的擔心，而他自己也在這一過程中成了犧牲品。

在本雅明對大都市和漫遊者的思考中隱含著兩條線，一個是齊美爾對於大都市與精神生活的探討；另一個則是馬克思/恩格斯對城市的思考。⁵⁴ 在《大都市與精神生活》中一開始齊美爾就提到“現代生活最深層的問題，來源於個人試圖面對社會強勢力量，面對歷史傳統的重負、生活中的物質文化和技術，保持獨立和個性。”⁵⁵ 在外部刺激源源不斷的情況下，都市人形成了理性的方式對待外部情景的波動和混亂。經濟活動的增多與貨幣力量的滲入所形成的夷平力量導致了都市人厭倦（blasé）的心理態度，自我在這一過程中選擇隱退而獲得一點“消極自由”，自我的隱退就造成了客觀文化的膨脹，後者壓制主觀文化導致一種文化悲劇。個人在這樣的局面似乎只有追隨尼采足跡，以非常手段、過度誇大才能挽救最個人的因素。

在更早的時候，恩格斯在他的《英國工人階級狀況》裏，就描述了都市非人性力量增長下的冷漠局面，工業生產在創造城市文明的同時也犧牲掉了個體身上的優良品質，非人性力量的增長造成了個體在此狀態下的被壓制，對幸福的追求被個體之間的冷漠所取代。

費力地穿過人群，穿過沒有盡頭的絡繹不絕的車輛，
才會開始覺察到……在這種街頭的擁擠中已經包含著某種



醜惡的違反人性的東西……他們彼此從身旁匆匆地走過，好像他們之間沒有任何共同的地方，好像他們彼此毫不相干，只在一點上建立了一種默契，就是行人必須在人行道上靠右邊走，以免阻礙迎面走過來的人；同時，誰也沒有想到要看誰一眼。⁵⁶

在恩格斯所描繪的大都市里，個人只是聚集在小小的空間中，追逐個人的私利，陷入到一種可怕的冷漠、不近人情的狀態。他所給出的社會圖景乃是在資本主義商業體系催逼之下形成的陌生人社會狀態，社會與個體之間喪失了共同體意義上具有的情感和價值感的關聯，個體與個體如同砂礫，缺乏彼此的融合。恩格斯對人群帶有憤怒與同情的敘述多少有些‘哀其不幸，怒其不爭’的感覺，齊美爾對於這個陌生人社會態度則更為複雜，他同時看到了現代意義上個性得以成立的前提，和這種自由本身所面臨的空洞化的問題。齊美爾在陌生人社會所看到的自由是一種消極的自由，當這樣的個體“切斷了和外在社會的深層聯繫從而擺脫束縛的同時，卻也有可能使自由成為懸浮在空氣中的東西，因此同樣會對現代意義上的個性的形成造成危險”。⁵⁷ 本雅明在漫遊者身上看到的個體在現代社會所遭遇的困境同時吸收了恩格斯與齊美爾，因此他希望從漫遊者身上不僅僅看到陌生人所能求索的自由，更要從他身上召喚出歷史唯物主義者的革命力量。陌生人是變得像本地人的外人，而漫遊者則相反，他是變得像外人的本地人。⁵⁸ 陌生人不是今天來和明天走的流浪者，他停止了遊移而把自身放置在一個潛在的流浪狀態，這樣一種疏離感在陌生人和漫遊者身上是相似的，遠近混雜所導致的時空錯位賦予了二者客觀上的自由狀態，這種自由狀態又大多是貨幣或商業經濟所帶來的，是一種自由的形式結構而不是自由的實質，甚至無土無鄉的陌生人在這樣一種狀態下更危險。社會學家鮑曼在《現代性與



曖昧性》中提到在現代性的造園工程中陌生人總是犧牲品，他們如同雜草一般遭到剷除或連根拔掉，⁵⁹ 陌生人實際上並沒有多少退守的餘地，這樣的自由也沒有多大意義，因此陌生人所體現的現代社會和個體之間的聯繫始終顯得過於單薄了些，因此他對社會自身的挑戰和衝擊就弱於漫遊者。當漫遊者走在大街上的時候他比陌生人更加顯得不合時宜，而直接將社會暴露在“緊急狀態”⁶⁰ 之下，他的受關注從反面證明了現代社會所造成的個體危機。現代性與其說是帶了進步，倒不如說是造成了更大的災難，它給人的自然創造衝動造成的阻力是遠非個人能夠抗拒的，本雅明甚至認為如果誰感到倦怠而用死亡來逃避，那也是可以用理解的，現代性應該被置於自殺這個標記之下。自殺所體現的是現代生活的特殊激情，他以這種行為印證了不向敵對精神讓步的英雄意志。當然這只是最為極端的狀況，畢竟被賦予現代英雄色彩的漫遊者並沒有多少真正去選擇自殺作為救贖的手段，⁶¹ 而更多是轉向了一種具有複雜結構的深度自我，⁶² 這個深度自我不僅僅是塗爾幹、福柯意義上的，也是屬於普魯斯特、卡夫卡等的。

本雅明對比了雨果跟人群之間的關係，他發現對於這二者來說根本不可能存在波德賴爾這樣的人，儘管雨果與人群關係密切，但雨果不是漫遊者。“如果雨果把人群頌揚為一部現代史詩中的英雄，那麼波德賴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于人群之中；波德賴爾則把自己當作一個英雄從人群中離析出來”。⁶³ 本雅明引用《悲慘世界》中的一段話印證雨果時代對人群的看法，“自1789年以來，全體人民都以崇高化了的個體使自我得到發展。沒有一個窮人不因獲得了他的權利而興高采烈。餓得快死的人也心懷法蘭西的榮譽。公民的尊嚴就是精神的支柱。誰有自由，誰就有了良知。誰有選舉權，誰就是統治者。”雨果的故事當然已經成為過去，但



它的存在證明了當個體自我得到發展，那自由便不是空許的承諾，而人群也不是孤獨冷漠的聚集。

至此本雅明所要解決的問題成了自我如何應對現代個體危機的局面，當革命的街壘政治被消解，取而代之的是被資本主義的生產方式與消費方式所催生的大眾的時代，漫遊者何以能在其中立足。正是在這一問題域中，拱廊街進入了本雅明的視野。拱廊的興衰正好折射了漫遊者的命運，它是漫遊者空間形象的轉化。漫遊者與拱廊之間共用著一種超現實主義的夢幻體驗，正是在拱廊這裏本雅明提供了對辯證意象的解讀，辯證意象就是烏托邦，就是夢幻意象，就是商品。本雅明將巴黎拱廊街的研究視作應對現代性危機的國家大計，⁶⁴而他最終的目的並不是一味沉醉夢幻之中，而是要喚醒它，而這一覺醒又將漫遊者推到了前面，正是他的覺醒才開啟了打破商品夢幻與神話力量的前提。

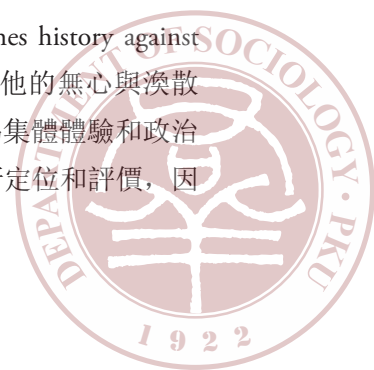
（三）拱廊與辯證意象

本雅明所處的時代拱廊已沒落，拱廊出現的高潮在19世紀20-30年代，豪斯曼的巴黎改造之後拱廊被百貨商店取代，市場成為漫遊者最後的去處。以往被視作‘室內’的拱廊走向敗落，“如果說最初他把街道變成了室內，那麼現在這個室內變成了街道。他在商品的迷宮中轉來轉去，就像他先前在城市的迷宮中轉來轉去”。⁶⁵拱廊的消逝對於漫遊者的獨立和自主造成了巨大的威脅，這背後的主導乃是商品的夢幻邏輯。本雅明在對拱廊這一過時之物的懷舊分析中揭示了當下資本主義的秘密，或說是對現代性進行史前分析，旨在發掘、識別並爆破現代性集體夢幻的多重表現，從而將它帶入到清醒狀態。19世紀的巴黎是商品拜物的集散地、中產階級意識形態神秘化的場所，同時也是進步與啟蒙幻覺之所，個人臣服于第二自然（商品、機器、建築等人造環



境)的控制和欺騙,陷入一種幻像與麻木狀態,這一切組成了現代性的神話,而拱廊計劃的目標卻是重構這一神話,為達到這一目標——面對並質疑現代性的神話,個人只有採納“辯證的神話遊戲”(dialectical fairy-play)的計謀與巧智才能超越計算理性。⁶⁶

辯證的神話遊戲凝聚在本雅明對於辯證意象⁶⁷(dialectical image)的思考之上,這一概念受到了戲劇理論家布萊希特“陌生化(離間法)”理論的影響,後者通過陌生化的效果處理戲劇移情、打破幻象的手法讓本雅明意識到可以用來對抗資產階級意識形態與商品的催眠,從而破除神化的影響。⁶⁸辯證意象的遊戲相當於文學手法上的蒙太奇,文學蒙太奇打破了文本的封閉,而拱廊的辯證意象則是通過商品的蒙太奇手法實現客體的並置與疏離,通過這種並置與疏離製造震驚體驗,從而將它從資本主義的連續體中抽出來組成新的星叢,並在對比中揭示不同。這個新的星叢是時間(過去與當下的遙相呼應)、空間(城市、近與遠的彌合)與主體(本地人、陌生人與漫遊者)的結合,對於這個星叢來說漫遊者的身份尤為重要。本雅明在1929年熱情地為弗朗茨·黑塞爾《柏林漫步》寫了一篇評論《漫遊者的歸來》(The Return of the Flaneur),認為只有作為本地人的漫遊者,他的回歸才能同時採取時間和空間的形式,黑塞爾在柏林渡過了童年,因此當他開始在柏林漫步,所能夠獲取的震驚體驗不僅僅是來自擁擠的人群,也來自於記憶的衝撞。在漫遊者身上集中了遠與近、親密與疏離、童年與成年、過去與當下等時間與空間的主題,因此他對於城市隱秘的反歷史非常敏感,它們都被隱藏在城市紀念碑性的幕牆和所有迷惑性的表面之下,漫遊者不僅要在空間中與人群摩肩擦踵,更要逆向梳理歷史(bushes history against the grain)。漫遊者在大街、在拱廊上的遊蕩,他的無心與渙散(distraction)卻釋放出了巨大的能量。渙散作為集體體驗和政治需要顯示了一種朝向被排除與被輕視諸事的重新定位和評價,因



此精神渙散的政治價值在於在靈韻消散的年代用分心或分神的方式去呼喚靈韻。忠誠於靈韻的漫遊者通過自己沉思維持了一種時空的距離感，而與之相反，大眾則在機械複製時代喪失了自我。不過本雅明並沒有對靈韻消失持太悲觀的看法，這造成了他與阿多諾之間最大的爭論。社會現實的狀況並沒有給予本雅明太多支持，靈韻的消散形成了兩個極端的後果，一方面是靈韻集中在個體身上，浪漫主義、唯美主義、超現實主義等透過個人的努力挽救靈韻，另一方面大眾缺失的靈韻則被商業社會與政治所挾持，商品的光環與法西斯主義的政治美學化構成了另一個極端，進一步加大了個體與社會之間的矛盾與張力。

既有的研究已經意識到拱廊與漫遊者之間的親密關係，路易士·華特（Louis Huart）1841年在他的《漫遊者生理學》（*Physiologie du flaneur*）中提到，“沒有拱廊街，漫遊者將會不開心。”同樣我們也可以反過來說，沒有漫遊者拱廊街甚至將會不存在，⁶⁹但與此同時大多數的研究只是把漫遊者的分析放置到從拱廊到百貨商場的線性演變中，書寫他在其中失位的過程，或者是在這一過程中漫遊者如何演變成了消費者，⁷⁰蘇珊·巴克-莫斯⁷¹則是從時間和空間起源兩個方面研究了本雅明的“拱廊計劃”，她認為拱廊計劃的時間起點應該是1924年的夏天，地點則應該是義大利，而不是巴黎。⁷²在空間起源上，那不勒斯這座城市最早詮釋了拱廊之於漫遊者的體驗，而本雅明1925年所寫的《那不勒斯》對於“拱廊計劃”來說同時又帶有方法論的意義。他對那不勒斯的觀察與碎片化的寫作風格和他將都市複雜視作經驗崩潰的淵藪保持了一致，那不勒斯的反思可以被視作本雅明救贖批判實踐的一個例證。在這篇文章中本雅明著重寫了附近的龐貝古城，對廢墟的迷戀自然體現了本雅明深受浪漫主義觀念的影響，但更是為了說明作為過去時間隱喻的廢墟在城市的日常生



活中仍然保有重要意義，龐貝始終為那不勒斯居民而活，⁷³ 現代的生活始終離不開古代的廢墟。

本雅明讓那不勒斯之旅所感到的多孔性成為拱廊寓言的空間表徵，而廢墟所帶來的時間性含混則是直接體現在商品之中，時尚邏輯所主導下的商品本質上就是在進行廢墟的生產。多孔性意味著現象之間缺乏邊界，其間事物互相滲透，融合新與舊、公共與私人、世俗與神聖。本雅明或波德賴爾的城市以空間上的無政府主義狀態、社會上的緊密結合，最重要的是以‘一切都是短暫的’為特徵去展現城市多孔性的關係，⁷⁴ 城市成為一種自我迷失和解組的地方、毀壞與稍縱即逝的廢墟所在與自發性與表演的劇場地點。在多孔城市遊走，其時空邊際流動和短暫感覺，會激勵這自主的活動與思想反映，是自由的解放。Gilloch在多孔性與城市空間之間做了更深的解讀，他在多孔性與都市風景、儀式和即興表演之間建立了聯繫，空間界限和分隔的缺席創造出了一個城市複雜體（city-complexity），都市成為風景，一個必須靠旅行者識別和解讀的風景，多孔性打破了時間和空間的既有維度，它們不再是區別和分配特殊活動的標準，而是可能性（possibilities）和潛能（potentialities）的框架。多孔性構成儀式則由於它不斷倒置神聖與凡俗，即興表演則是因為多孔性的存在把城市空間轉換成了劇場。⁷⁵

拱廊是一個多孔的建築，混淆了內部和外部。空間與時間的交叉使得拱廊成了異托邦的象徵，而它的作用就在於製造幻像，就像在拱廊的入口被施加了黑色魔法，穿過街道進入拱廊對他來說也是朝向一個過去走去。

他所走過的路，走過的瀝青，都是空的。他的步伐喚起了驚人的共鳴；灑落在石鋪路商的燃氣燈光將含混的光線灑在了這片雙重土地上。遊手好閒者⁷⁶ 在這雙重土地上



穿過了石頭鋪就的街道，仿佛隨時鐘的機制行走。而在裏面，這個機制被隱藏起來，一隻音樂盒好比很久以前的玩具一樣在觸摸著什麼。它奏了一個曲子：‘從年輕時起 / 從年輕時起 / 一首歌仍然伴隨著我。’通過這個曲子，他識別出周圍的一切；那不是來自他自己青年時代的一個過去，一個剛剛過去的青年時代，而是祖先或自己的童年。⁷⁷

拱廊的時空特徵使得‘在這些空間裏生存就像夢中的事件一樣，流動而沒有重點。漫遊者是這種昏睡的節奏。’漫遊者是拱廊中的夢遊人，收集著關於城市夢的元素，與此同時他還做著弗洛伊德式的釋夢工作，因為他始終掙開眼睛觀察著拱廊，將拱廊視作文本解讀並在此基礎上進行著文本生產。漫遊就是一種對城市、對拱廊文本的閱讀方式，漫遊者在大都市中進行著考古學的活動，發掘現代性的神話和集體夢想，尋找那些嵌入城市分層結構中的社會意義的蹤跡。^{78,79,80} 因此沉醉其中是漫遊者施展自己能力的前提，拱廊魅像的洪流掩蓋了某些舊時曾有的東西。它的欺騙性甚至擴展到了歷史洪流本身……從這個角度來看，現代城市可能是以對行進和運動、對外表和景觀、對進步和新穎、對夢幻和幽靈的體驗為特徵的。但在這個世界之中，比如商品之類的新事物的創造，和舊事物的丟棄或毀滅（比如廢棄的商品），並不必然指向進步，甚至也不意味著人們（更加）接近了他們所（真正）想要得到的東西，⁸¹ 相反卻催生了對商品的拜物教崇拜。說到底拱廊最重要的主角並不是漫遊者，而是商品，拱廊的幻像（phantasmagoria）不過是馬克思商品拜物教的別稱，當後來我們把拱廊衰落的原因歸之於豪斯曼的城市改造時，卻忽視了拱廊自身已經內藏危機。

在《資本論》中馬克思定義了商品拜物教，“商品形式在人

們面前把人們本身勞動的社會性質反映成勞動產品本身的物的性



質，反映成這些物的天然的社會屬性，從而把生產者同總勞動的社會關係反映成存在於生產者之外的物與物之間的社會關係。由於這種轉換，勞動產品成了商品，成了可感覺而又超感覺的物或社會的物”。⁸² 商品形式用物與物關係的虛幻形式取代了真實的社會關係，這一過程馬克思將它比喻為逃到宗教世界的幻境中，正是通過商品拜物的過程我們賦予了客觀事物神聖性的力量，對其頂禮膜拜，但實際上這一轉化過程造成了人與人社會關係的異化，這與齊美爾的文化悲劇理論或盧卡奇的物化理論有諸多相似之處。商品拜物教侵損了人的自主性，個體臣服於商品的幻像從而喪失了獲得自由與解放的可能。商品拜物教將會奪取屬於自由人頭上的光環，將獨立自主的個體變成人羣，從而將主奴辯證法從人與人之間的關係轉移到人與物上，這一過程主奴辯證法自身也被虛假的幻像所覆蓋。⁸³ 齊澤克在他的《意識形態的崇高客體》中，將馬克思的商品拜物教與弗洛伊德的釋夢理論放到了一塊，夢的凝縮與移置進而掩蓋真實的欲望和以物的關係掩蓋人的關係異曲同工，在這基礎之上齊澤克開啟了自己對資本主義社會的症候分析，所謂症候分析就是要揭示上述兩種掩蓋之下的不一致，打破神話力量的控制，獲得清醒的認知，是所謂“穿越幻像，認同症候”。⁸⁴ 不過悖謬的是齊澤克發現當下的意識形態發生作用的機制已經變化，遠遠不是幻像的邏輯。事實上幻像的邏輯已經不可能維持，因為每個人實際都知道它的虛假性，但他們仍然這樣做，在這樣的情況下個體都成了犬儒主義的主體。在我看來這樣一種對主體悲觀主義的假定必然會走向兩個極端，要麼完全臣服於象徵秩序，要麼則是極端暴力反抗，後者的典型便是經常被拉康、巴特勒、齊澤克等人提到的安提戈涅的故事，但是安提戈涅暴力反抗的結局是被處死，這一事件性的死亡只是瞬間在象徵秩序體系中撕開了個口子，而並沒有真正挑戰它。巴特勒將安提戈涅的故事轉換成了主體不斷地對身份的述行性改寫，通過



這樣一種不斷的重複或重新表達形成了一個進行顛覆主體化規範的“無地之地”，象徵秩序（大他者）在這一過程中不斷受到破壞。在巴特勒這裏象徵秩序與主體構成了科耶夫式的主奴辯證關係，主體需要在象徵秩序中認可自身，並通過一再重複的述行書寫使自己在象徵秩序的位置中就位，在這一過程象徵秩序也維持著自身的再生產，而經過對象徵秩序進行戲仿性的走樣了的述行性表達，就意味著在象徵秩序之中打開了可能性，主體在述行書寫的歷程中獲得更多的希望，^{85,86} 正是在這一過程中主體建構了自身的不一致性和不完整性，從而使它與德里達的延異或拉康的能指鏈產生了共鳴。商品拜物教是要用幻像捕獲主體，用物的邏輯代替人的邏輯，用商品的夢幻掩蓋衝突和矛盾，現實淪為在空虛、同質、幻像的時間中重複，喪失活力，與漫遊者相對的人群便是最好的隱喻。

在拱廊計劃中本雅明對商品的理解與以往理論家非常不同（包括馬克思、盧卡奇、阿多諾等），對於商品本雅明看到的不僅僅是拜物教中所擁有的夢的邏輯，更是存在一種有關欲望關係的辯證法。拜物教不單單是人際關係的物化，更是欲望在客體上的投射與迷戀。弗洛伊德在《性欲三論》中揭示出這種欲望物件的替代——戀物，“用來代替性對象的通常不適用於作為性目標的身體的一部分（比如腳或者頭髮），或者是某些與被代替的性物件、特別是其性欲有關的沒有生命的物體（如一個布片或者內衣）。”⁸⁷ 在戀物的邏輯下“不適用於”的、死去的、無生命的、異常的反而被召喚出來，被壓抑的欲望和衝動在戀物中繞過符號的象徵秩序重新回歸，戀物在欲望與物件之間累積势能從而賦予了主體烏托邦的衝動，如此商品便在本雅明這裏獲得了辯證性，它的負面在於資本主義的欺騙、剝削，而它的正面則是朝向烏托邦的喚醒。“商品的拜物教特徵不是一個意識的事實；相反，在其生產出意識這個醒目的意義上，它是辯證法的。”⁸⁸ 本雅明將商



品視作一種意願意象 (wish image)，它以寓言的姿態超越了物質生產過程中的痛苦，將自由與自覺從商品與生產中釋放出來，由此構成一個新的烏托邦式的星叢 (Konstellation)，恢復個體與神聖力量之間相互作用的可能，在寓言的姿態中衍生出一種力量，“這種力量使它們似乎不再與鄙俗的事物相稱，把他們提到較高的層面，事實上，也可以把它們變成神聖的東西”，⁸⁹ 當本雅明對商品展開寓言批判時，他的任務是從世俗中得到啟迪，寓言的辯證法以一種顛倒的辦法找到通向救贖領域的入口，所以任何衰敗、死亡、貧窮等意象便理所當然地進入寓言家的視域之內。“他負責給這個顛倒的世界賦予意義，在這個顛倒的世界中，任何個人、任何物體、任何關係都能夠絕對地借指任何其他東西。這個可能性是破壞性的，但是對這個世俗的世界做出了公正的判決：所有細節都無足輕重地標誌著這個世界的特徵。儘管世俗世界被徹底地貶低了——也就是說，所有客體都不再是自為的存在物，而僅僅是作為為他的存在物（對寓言作家而言）存在著——只要它依次被解讀為被救贖生活的一種諷喻的符碼，它的地位同時就上升了”。⁹⁰

本雅明發現拱廊中的漫遊者正是寓言家的代表，此外妓女、賭徒、拾荒者、同性戀等等都帶有寓言的色彩，正是在這些絕望的人身上才生髮出了更多希望的可能性。漫遊者的性情展示了商品自我矛盾形式的某些特徵，漫遊者本身就是商品的形式，他用自己漫無目的的閒逛證明了唯有以商品的邏輯才能對抗商品，唯有以拜物教的幻像才能打破拜物教的幻像，而唯有以賦魅的形式才能達到祛魅，同時處於好奇和懷疑之中的漫遊者以自身的矛盾在商品幻像下進行著破壞和收集。

他孤立的性情反應了商品作為碎片的存在（本雅明認為商品被遺棄在人群中）：正如商品在其生產中無跡可尋



一樣，他的漫遊也不可思議地不留痕跡。但同時他對自我人格的辛苦鍛造，對其從中匆匆穿行而過的產業勞動力的假裝斯文的嫌惡，表明了面對商品生產時對漸漸褪色的靈韻的嚴正抗議——就像商品本身一樣，那一迷人的、永遠泰然自若的主體把它自己作為其非常單調的勞動分工產物的補償。⁹¹

對於拱廊建設的初衷來說，漫遊者的存在就是破壞性人物的代表，與其說他是用自己的小計謀顛倒了拱廊的夢幻邏輯，不如說正是他的破壞才讓拱廊得以成立。無論是在1935年的提綱或是在1939年的提綱中，本雅明提到拱廊時總是和傅立葉聯繫到一起，尤其是傅立葉“法倫斯泰爾”⁹²的建造計畫，“拱廊原來的宗旨是服務於商業目的，在傅立葉那裏變成了居住場所”，對於漫遊者來說拱廊則成為了他的室內。聯繫早前他在1931年的文章《破壞性的人物》，“破壞性的人物只有一個口號：製造空間；⁹³只有一個行動，排除障礙。他對於新鮮空氣和開放空間的需求比任何仇恨都要強烈”，漫遊者正是通過自己破壞性的個性才得以在拱廊生存，這樣一種破壞正是從拱廊內部所展開的批評。拱廊之於漫遊者的有趣聯繫正如批評之於作品的聯繫，因此從《德意志悲苦劇的起源》到《拱廊計畫》本雅明的方法一以貫之，簡單說便是用浪漫主義的觀念去拓展經驗的疆界，在經驗崩潰、靈韻消散的時代做一次返鄉的嘗試。

這樣一種批評的方式被本雅明稱之為——“內在批判”（Immanent criticism），實際上透過漫遊者對拱廊及商品拜物教的批判與透過悲苦劇去解碼一段歷史有著共同的追求，正是通過內在批判才將一種潛能現實化，構成對現實的完善和補充，最終完成於絕對之中。⁹⁴內在批判不是訴諸於外在的、超歷史的某種末世論的主題，而是將社會生活的碎片編排進歷史的星叢，讓過去和當下廢墟以內在的方式完成復蘇。本雅明在“內在批判”過程



中將浪漫主義融進了他對康德經驗概念的擴展之中，康德為經驗所設定的時空界限被浪漫主義思想衝破，經驗疆界被拓展的同時也是將神秘性帶回康德思想的過程，將詩性（Poetic）帶回經驗本身。⁹⁵ 在他關於《荷爾德林的兩首詩》⁹⁶ 的解讀中強調了詩的內在形式（inner form），這樣一種形式內在於詩中並且超越了內容與形式二分，是詩的內在形式給出了詩性，而詩人在這樣的情況下詩人只有死亡的命運，因此詩人的生存就顯得是勇氣可嘉的事情，這也是第一首詩《詩人的勇氣》所描繪的內容。本雅明期待的是《怯懦》中所看到的，詩人要躋身于人群之中，而不是“將世界看作朝聖途中見證自己悲劇性的媒介”，⁹⁷ 詩人的任務是要發掘詩的內在形式與生命之間的隱秘聯繫，將絕對領域（the absolute）與經驗時空（spatio-temporal）結合，將詩性帶回生命本身。詩人的存在是要證明在絕對領域（上帝）與經驗生活之間都有不可獲得的東西，而一首詩詩性的由來正是在向著“不可獲得”的領域得到，詩的內在形式和生命賦予它價值，反過來這一首首單獨的詩也為詩的內在形式和生命賦形（give form）。

因此，內在批評的價值相當於內置的明燈，它將光帶入文本從而發現內在隱藏的秘密和可能性，⁹⁸ 同時進行著挑戰與創造的工作，所以內在批評並不是囿于文本的遊戲，而是帶有強烈政治與倫理色彩的實踐。它本質上仍然是一種社會批判的形式，借助於內在批判我們重新評估那些組成社會實踐的經驗行為，並且相信總會有一種改善是內在於我們的實踐中，它充滿希望和可能。

二 豪斯曼或漫遊者的革命

從拱廊中的遊蕩，到由此生髮的對漫遊者作為商品、作為寓言家、作為內在批評家的身份想像，從時代背景的曖昧複雜



到個體自我身份的多重疊合，漫遊者以孤獨狀態穿越夢幻魅影的城市與人群，用猶疑與破壞挑戰著世俗的秩序。他的不合時宜與自我疏離使自己背向歷史與世俗社會的邏輯，從而從商品拜物教返回自身的總體性，並由此獲得自主，他的此番行為讓自己成為現代性的英雄的同時也成了犧牲品，從犧牲的角度來講漫遊者與陌生人的命運是相似的，在世俗秩序的建構下他們的生存空間極端狹小。借用列維-斯特勞斯提到的兩種策略：吞噬策略（anthropophagic-吃人的）和禁絕策略（anthropoemic-吐人的），陌生人是被吐出的，被排除的，禁止其在秩序中存在；漫遊者則是被吞噬的，並通過社會的新陳代謝將他們轉化為自身無法辨別的組成部分，這是一種同化策略，“它使得不同的事物之間變得相似，抑制文化或語言差別，禁止所有其他的傳統和忠誠（除非它們有利於新秩序的服從），宣揚並強化唯一的服從標準”。⁹⁹事實上，這兩種策略都沒有絕對的成功，尤其是漫遊者的存在更是將世俗秩序帶入到了“緊急狀態”，他用自身的陌生性挑戰了社會性，用一種不穩定的、分裂的自我卻悖謬地維護了一份堅守，並對現存的世俗秩序構成了挑戰。

上文第一部分借由漫遊者在十九世紀的出現簡單分析了他的 人物形象和特徵，以及他自身所蘊涵的能量，實際上是對漫遊者 人物形象的一個整體書寫，而接下來我希望論證的是這一人物形 象所帶有的政治和倫理意涵，他對於理解個體與社會、自由與責 任、自我與他人等主題將會有更多啟示。

（一）豪斯曼與治理術

在第二帝國時期，豪斯曼的城市改造對於理解漫遊者的意義 變化尤為重要，漫遊者在此過程中經受著吞噬和轉化，並被迫以 個體的方式去應對來自權力與秩序的挑戰。拿破崙·波拿巴上臺



後所希望建立的國家並不是羅伯斯庇爾和聖茹斯特那樣空想的、共產主義的、平等和斯巴達式的法國，而是一個整齊均衡的、根據普遍和簡單原則的邏輯整體打造的法國，一個中央集權、從上到下管理有序的法國，¹⁰⁰ 在他的任命下豪斯曼直接貫徹了這一理念，開始了對巴黎改天換地式的大手術。

在改造開始之前，我們先要明白豪斯曼所面臨的諸多問題，十九世紀的巴黎可以稱得上是滿目瘡痍、混亂不堪，大革命之後巴黎出現了移民潮，大量人口湧入為巴黎補充了新的人口，在半個世紀裏巴黎的人口翻一翻，形成了移民特色的人口結構，青壯年為主，隨之而來的是城市問題的爆發，犯罪、暴力、疾病、衛生、住房、居高不下的死亡率、女性賣淫活動等等，為解決這些問題，豪斯曼直接採取了快刀斬亂麻的方式，在混亂中強力推行一種理想的秩序。他首先從住房和交通入手，大量拆除市中心舊的居民區，在郊區地價更為便宜的地區新建了大量的住宅大樓用以安置不斷湧入的移民。這樣的住宅大樓大多戶戶相同，整齊均一，所住大多也是工人階級與貧民百姓，對於他們來說，豪斯曼的政策無異於一種驅逐，而在原址騰出來的土地則被用來建設醫院或者是警察局，以巴黎的中心地帶為例，豪斯曼拆除了幾乎所有的私人住宅，並將人口外遷，把該地區改造成城市管理中心，通過這樣一種方式他建立起了城市中心輻輳的模型，中心與邊緣之間的溝通則通過建設巨大的交通網絡去實現。在整個城市改造過程中豪斯曼拓寬了聖日爾曼大街、裏沃利大街，打通了聖蜜雪兒大道和聖巴斯托波爾大街，使火車東站與火車北站溝通更為密切，鐵路建設也在這一過程中得到了長足的發展，鐵路網從1850年零星幾條路線擴展成1870年長達17400公里的複雜網路，¹⁰¹ 整個規劃將公路、鐵路融合到一起形成了一個巨大的網路從巴黎的城市中心向外輻射，這個網路不僅僅便於人口的移動與經濟的流通，更便於帝國權力的展布與對巴黎人生活的安排。



豪斯曼之後，巴黎的城市節奏開始為政治權力、商業和消費所主導，拓寬了的林蔭大道兩側開始鱗次櫛比地排列起商店、咖啡館、酒吧、飯店，越來越多的廣場營造了一種宏大的社會壓力，作為文化記憶的古老街道和建築在新巴黎逐漸消失匿跡。城市中的漫遊者在這一變化過程中顯得有些被動，拱廊時代自主的閒庭信步被“巴黎春天”¹⁰²的熱鬧喧囂所替代，新的漫步在私下體驗著來自商店、咖啡館、酒吧、餐廳的公共表演，這樣一種表演客觀上在漫遊者與城市空間之間拉開了一段距離，它改變了漫遊者對城市的想像和體驗，一種新的自由感（消極的自由）與個人主義在遭遇到新的城市空間改變時得以產生。

所以豪斯曼的城市改造構成了一個關鍵性事件，林蔭大道與百貨商店的隨之而起造成了拱廊的衰落，進而改變了漫遊者以往的狀態，拱廊其實只是個空間的過渡地帶，¹⁰³資產階級個體從居室經由拱廊最後走向林蔭大道，拱廊的衰落讓漫遊者喪失了中間地帶帶來的自由，最後的結果有兩個：退守室內與重建街壘。後者的代表便是巴黎公社，“在公社期間，街壘重新矗立在街頭。它變得比以前更堅固、更安全。它橫貫林蔭大道，常常有兩層樓高，掩護著後面的戰壕”。¹⁰⁴豪斯曼最初希望拓寬街道消除街壘政治的舉措第一次遭到挑戰，但巴黎公社的街壘最後的失敗從反面證明了豪斯曼戰略美化工程最終實現了他的目標。巴黎公社失敗後焚城留下的廢墟極具象徵意義，這是漫遊者在政治上的一次燃燒，¹⁰⁵在此之後內在自我開啟，退回室內似乎成了主流。漫遊者疏離了自己的城市，喪失了家園感，更為真切地意識到了大都市的非人性質，因此可以將巴黎公社視作空間在過渡儀式轉化過程中節慶力量的釋放，高漲的理想主義之後是權力更為方便的介入。“革命期間，巴黎人的疏離感開始在街上形成”，豪斯曼的城市改造創造了更多看似自由的空間，廣場、林蔭大道，更為便捷的交通設施，這樣一種自由卻走向了另一個極端，“革命顯示



的是市民群眾在廣大開放的空間中遭到鎮壓，革命以這塊空間為舞臺，上演著重要的公共事件。自由空間鎮壓了革命身體”，¹⁰⁶而群眾則在此過程中淪為了看熱鬧的人。自由的空間並未帶來空間的自由，相反空間反而成了透明的中介與舞臺，供符號、象徵、權力、資本等等自由穿行，用克拉克的話說，巴黎正在成為一個景觀。¹⁰⁷空間的景觀化所表現的是拿破崙三世重新樹立帝國權威的野心，大量永久性紀念建築、廣場有助於支撐新政權的合法性，帝國的權力與資本、商業的結合給巴黎披上帝制羅馬的大衣，成為歐洲文明的帶領者與核心。景觀的大量出現使得城市變得難以被個人所掌握，昔日城市空間中的主人和表演者在景觀的壓制下成為被動的旁觀者，豪斯曼也希望借著這一點去打消巴黎市民的革命傳統。

回過頭來我們看豪斯曼的城市改造究竟如何造成了漫遊者在城市中的失位，豪斯曼城市美化運動的本質是城市功能化，移民的增加、衛生、安全、交通便捷和公共道德等都是巴黎所面臨的困境，豪斯曼創造性地將城市資訊集中在一張圖上，城市被作為一個整體處理，而不是漫遊者所青睞的碎片和迷宮。城市被當作一個完整連續的空間，城市的功能組織通過網路和系統來實現，在這個統一空間中，局部區域的關係服從於整體的協調，^{108, 109}都市空間被連接成為一個整體，各個部分相互支援形成了可以運作的整體，湧向巴黎的資本和勞動力被吸收進這個改善的都市空間中。通過豪斯曼的努力一個界限明確的空間逐漸成型，現代建築、土地利用分區、工具理性主義以及道路霸權等像機械一樣的產物，開始出現在日常生活之中。¹¹⁰儘管豪斯曼的巴黎改造起點是為了應對城市問題，但他的結果卻是不折不扣的政治行為，本質上是為了迎合處於上升階段的資產階級，後者需要一個穩定的、理性化的空間更好地促進商業的發展。豪斯曼借著城市美化之名加強了社會控制和身體監控，塑造了資產階級所需要的穩定



理性的空間，權力的規訓與安全配置同時作用於古老的巴黎，它既要保證巴黎作為有機體能夠健康地迴圈運轉，同時又劃分出明確的界限以應對隨時可能出現的起義和街壘，為商業的發展提供了一個良好的環境。零售業的革命在這一階段得到迅速發展，拱廊被大型的百貨公司逐漸取而代之，後者作為單純的購物場所用琳琅滿目的商品誘惑著大眾進入空間消費，這種現代商業的技術對拱廊時代的漫遊者構成挑戰，欲望與誘惑破壞了漫遊者在城市中的自主性以及他自身對於空間的控制能力，商業消費空間構成了一種排他性的空間，“只有經過選取，為了商業與消費目的的公眾才能進入”，¹¹¹ 這樣便使得階級之間的區分顯得更加明顯，漫遊者的多元身份勢必要接受空間的分割，波德賴爾的散文詩《窮人的眼睛》描繪了一個類似愛倫·坡《人群中的人》的情景，同樣是咖啡館，這次是兩個戀人坐在一起，咖啡館光輝燦爛、富麗堂皇，戀人這次透過窗子看到的一家窮人，鬍鬚灰白的父親帶著一個小男孩和一個嬰兒，他們三人站在咖啡館外向裏面看——

父親的眼睛像在說：“多好看！多好看！仿佛把可憐的世界上一切黃金都裝在這些牆上了。”——小男孩的眼睛像在說：“多好看！多好看！可是這房子，只有跟我們不一樣的人才能進去。”¹¹² 對於咖啡店的這對戀人來說，窮人的眼睛的出現造成了戀人之間的爭執，男方被這一家人的眼睛所感動，進而對眼前太大的酒杯和酒瓶感到有些慚愧，而女方卻說這些人張著大眼睛像是通車輛的大門，令人難以忍受，並要求咖啡店裏的領班把他們支走。《人群中的人》所塑造的“敘述者——老人”結構在《窮人的眼睛》這裏變成了一種衝突，豪斯曼的空間安排是藉由隔離來追求安全，他的希望和這對戀人中的女方是一致的，即將窮人趕走，不過現實並沒有豪斯曼所設想的那麼簡單，戀人的爭吵實際上反映出了一種焦慮和不安，窮人的目光是對商品化與景



觀的社會控制的質疑，資產階級借由消費所塑造迷幻快樂被窮人的目光撕裂，這是一種階級分裂，它“在現代城市中的表露開闢了現代自我內部的新的分裂”，¹¹³ 此前在人群中跟隨老人尋找秘密的敘述者現在分裂成了戀人中的兩方，在伯曼看來男方代表了一種自由主義左派的策略，而女方則是傾向於右派秩序黨，豪斯曼的立場當然是後者，他所追尋的是秩序，他用街道取代了舊時小巷，用新開發的房地產取代了舊屋，交通線路呈筆直延伸，其基本的工作思路是：街道要寬以促進交通的順暢，空氣要流通，光線要充足，地勢要平整……¹¹⁴ 在這一過程中秩序被建構起來，同時也造成了一種階級之間的分裂。首先是下層階級與上層階級之間的分裂，其次則是資產階級內部的分裂。漫遊者形象的複雜性就在於我們可以從他的分形上看到這兩種分裂均有體現。

對於豪斯曼的治理來說，充斥著流浪漢、騙子、賭徒、拾荒者、遊手好閒之人的下層階級始終帶有危險色彩，混亂難以管理，這些人經常會被視為“不正常的人”，需要改造。他們的存在對理性秩序的建構構成威脅，因為處在無法確定的邊界而顯得含混不清，福柯在《不正常的人》中集中分析過19世紀在權力技術運作之下形成的“不正常的人”，在他那裏三個形象建構了不正常的領域：畸形人；需要改造的個人；手淫的兒童，其中第二個形象“需要改造的人”所具有的特徵便與上述提到的人物類似，他們都游離於權力紀律裝置發揮作用的地方，不服從紀律的規訓，他出現“在家庭和學校、車間、街道、神甫轄區、教堂、警察局等之間……需要改造的個人的參照範圍小得多：這是在其內部權力運作中或在其經濟進行管理的家庭自身；或者，最多這也是處於與臨近它或支持它的制度的關係之中的家庭”，¹¹⁵ 在福柯這裏需要改造的人所參照的一個是經濟，另一個是家庭，對漫遊者來說他既無固定的工作，又居無定所，他是“真正的流浪



者”，因此對於豪斯曼來說，大量類似的形象既是權力技術的建構，同時也是一個需要解決的經濟問題。

因此巴黎的城市改造同時也是對人的改造，它從政治與經濟兩個維度對個人進行改造，它意味著要在國家理性的治理術體系下將可能帶來問題的屬於個性的偶然因素予以剝除，具體的措施便是將個體納入到人口之中，用城市有機體的模型將人口進行區分，借助於公共管理的手段¹¹⁶去實施國家理性的力量，建構一套對職業的治理機制使得人口被納入到職業框架之中，這對於漫遊者而言無異於一次嚴重打擊，致使他們不再能夠遊手好閒地在城市閒逛，空間被進行功能性劃分，並在此基礎上設置一套的規則和界限進行秩序的維持。空間的功能區分優先於個人的主體訴求，象徵與符號的力量構成了個人與空間之間的阻滯，漫遊者家園感的喪失正是緣於此，拱廊對於漫遊者來說就是室內，就是家園，是地方性書寫的場所，它的含混提供了一個文化記憶和意義的資源庫，因而可以在時空中進行自我定位。漫遊者的自主性在空間轉型的過程中被剝奪。豪斯曼的改造剝除的是‘地方性’，使之讓位於都市空間，將‘空間’從‘地方’中釋放出來，從而產生有關城市統一體的激進概念。從地方到空間的轉換造成的結果是漫遊者在城市中的失所，作為一種步行修辭學，漫遊是在空間書寫地方感。地方必須與人保持聯繫，後者有能力在空間生產和消費意義，而地方感則意味著人的主體性和情感依附。¹¹⁷豪斯曼的措施打破了個性與地方的連接，試圖通過空間的改造達成對人的改造，但他的改造措施並不成功，或者說加劇了階級之間的矛盾，他自身的立場決定了在界定與安排邊緣性或非正式部門時，下層階級在一種固化的秩序中成為被剝奪者，經濟與政治角色的界定變成了一個權力之爭，它不可能保證一個單一整體的下層階級的形成，下層階級在豪斯曼的強力改造下勢必發生分化，加上大量人口與移民的湧入，衝突和張力在不斷加劇，底層的運



動則在此過程中積蓄力量。與此同時資產階級內部也發生著變化，一種波西米亞式的生活風格流行於部分資產階級身上，他們其實是那些異議的資產階級，並且通常是極端的個人主義者，他們以資產階級的失敗為名借題發揮，嘲弄資產階級生活與文化的呆板無趣。哈維認為這些人對傳統乃至資產階級文化抱著懷疑、輕視的態度，並且也對其懷有野心，他們協助巴黎成為“一座巨大的觀念實驗室”與烏托邦構想及意識形態的大廳。¹¹⁸

結合漫遊者最初的原型更好理解這一斷言，英國攝政王時期的丹蒂（dandy）之風是早期漫遊者的形象，他們生於富貴、慣於頤指氣使，在生活中無所事事，除了優雅沒有別的職業，他們有足夠的財力去異想天開、為所欲為而無職業束縛，所以丹蒂最初所表現出來的社會態度本質上是一種貴族遺風，例如第一個作為文化形象或神話形象的丹蒂是布魯梅爾，¹¹⁹ 他與威爾第親王關係密切，而他所追求的是一種優越的貴族精神，儘管他本身可能並不是出身貴族。丹蒂所奉行的是時尚的邏輯，而他自身則是時尚的代言人，時尚最重要的原則是區隔，所以當丹蒂與社會（societe）、與秩序的建構聯繫在一起的時候，他往往代表以時尚潮流等為核心的小圈子，這是個時髦的社會，而其他則人是社會之外的人，丹蒂的社會作用在於用時尚的邏輯維持一種社會的區隔。豪斯曼時代的社會情景則與之迥異，當時巴黎正處於資本主義的發展階段和城市化不斷擴張時期，許多來自外省的中產階級和下層階級，沒有財產的青年雲集這裏。由於第二帝國教育人數的增長，這些新來者接受了人文學科和修辭學教育，但卻缺乏經濟資源和富有社會資本的庇護人。他們無法實現社會價值卻湧向了文學道路，開始過上了一種波西米亞似的生活方式，以區別於傳統的生活世界，過著落拓不羈的生活，整日狂歌爛醉、談笑談天夾雜著五花八門的愛情，悖於資產階級的中規中矩的刻板



生活，他們盲目地崇拜自我，巴黎在這一群人的影響下變得混亂而充滿爭鬥。

豪斯曼的城市改造採取了以理性與秩序為特徵的新的治理術去迎接巴黎的現代化，卻悖謬地走向了另一個極端，快速的城市化、人口的迅速集中使得秩序建構過程中充滿了衝突和矛盾，這些轉變使得社會的緊張感急劇升高，在1868年到1871年清楚地表現在激烈的階級鬥爭上。作為為現代性賦形的代表，豪斯曼的城市改造計畫並未實現理性的秩序設計，相反，無論是處於下層的工人階級或是中上層的資產階級都在豪斯曼的大改造中發生了嚴重的分化，最終導致了革命的發生。上文提到巴黎公社的失敗從反面證明了豪斯曼的戰略美化工程最終是起到了效果的，但我們也可以從另一個方面去思考，正是豪斯曼的城市改造促成了革命的提前到來。

如何理解這次屬於漫遊者的革命，它的力量來源在哪里？本是兩個不同階級的屬性如何凝結在同一個身份形象之上，這就需要向共同體去尋找力量。無論是下層民眾亦或是資產階級中的異議者，他們所依靠的是一種共同體的力量超越了空間與階級利益的限制，在第二帝國時期共同體與階級的結合成為日常生活與政治中的顯著特徵，提到共同體總是會帶有對失去過去的鄉愁，豪斯曼的種種做法正是激化了這樣一種鄉愁情緒。在波德賴爾的《天鵝》一詩中這樣的情緒更是表露得非常明顯：

.....

當我穿過新建的崇武廣場之時，
突然之間喚起我的豐富的回想。
舊巴黎已面目全非（城市的樣子
比人心變得更快，真是令人悲傷）；

.....



巴黎在變！可是，在我憂鬱的心裏
卻毫無變動！腳手架、石塊、新的王宮。
古老的市郊，一切對我都成為寓意，
我的親切的回憶比岩石還要沉重。
……¹²⁰

在《天鵝》中我們看到詩人一再向舊巴黎與古老的街道尋找著力量，並如那只逃出樊籠的天鵝，一邊心念故鄉的湖水，一邊說著：“雨啊，你何時降落？雷啊，你何時鳴響？”這首詩寫於1859年，正是豪斯曼改造轟轟烈烈進行之時，住在巴黎的波德賴爾痛感自己也像詩中的天鵝一樣處於流亡狀態，而與此同時更多的人與波德賴爾共用著同樣的情感結構，他們通過建立一種共同體式的聯繫在巴黎的迷宮尋找出路。豪斯曼的改造用一種強制性的社會安排造成了傳統體制的崩潰，“工業、商業與金融業的發展與轉變；移民與郊區化；勞動市場與師徒制的失去控制；房地產市場的轉變；逐漸增多的空間區域與分區專業化（商業區、手工工作區、工人階級再生產區等）；住宅的重組、社會福利供應與教育”，¹²¹所有這些都在豪斯曼塑造的“緊急狀態”下結合，助長了共同體意識與經驗的變化，昔日街頭的流浪漢、拾荒者、手工工人、大學生等等在新塑造的城市空間之中普遍體驗到失落，促使他們向帶有鄉愁色彩的共同體回望，並在權力與空間的安排之中嘗試尋找一種轉變。巴黎公社是這種轉變的極端形式，它可以被視作對被豪斯曼驅逐的報復，並且提供了一個可以重新奪回自己所生活過的城市的機會，¹²²公社所追求的自治權作為政治自由的表達挑戰了帝國公共權力的行政體制，因此受到殘酷鎮壓也是可想而知，太多的巴黎市民受到影響，加之後續曠日持久的經濟蕭條使得混亂與背井離鄉之情在巴黎滋生。在這樣的背景



之下，昔日充滿鬥志與激情的漫遊者遭遇到了幻滅，福樓拜的小說《情感教育》給出了漫遊者形象的一次轉變。

透過福樓拜的小說《情感教育》¹²³ 我們可以看出當時個體生存狀況轉變，小說塑造了精神幻滅的人物形象——弗雷德里克，一個來自諾讓的巴黎學生，算不上有個性，也沒有什麼成功之事，還愛上了一位有夫之婦——瑪麗（畫商阿爾努的妻子），在做事情上他總是搖擺不定，想成為詩人，為了追求畫商夫人阿爾諾，他又想學畫畫，與畫家談話之後又想寫一部美學史，在報紙編輯的影響下又想把法國大革命寫成悲劇及喜劇，受到銀行家的慫恿，又想去當議員，結果是一事無成。這是一個小人物，卻趕上了法國最風雨飄搖的大時代，二月革命、六月革命、路易·波拿巴的復辟，革命一波未平一波又起，局勢動盪不安的時候弗雷德里克卻只是穿越人群趕赴與阿爾努夫人的約會，不過不幸的是瑪麗因為兒子生病未能赴約，之後弗雷德里克絕望地投入其他女人懷抱，流連于三個女人之間，終一無所獲。

他四處漫遊。

他領略過大型客輪上的悒鬱；帳篷裏一覺醒來時的寒冷，風景和廢墟引起的驚愕，好感消失後的辛酸。

他回來了。

他出入社交場，又有過幾次戀愛。但是，對初戀的綿綿回憶，使他覺得其他的愛情索然無味。接著，熾烈的欲望熄滅了，感覺的奢華失去了。思想上的抱負也變小了。歲月蹉跎，他忍受著精神的閒散和情感的遲鈍。¹²⁴

在1867年三月的某一天阿爾努夫人突然造訪弗雷德里克，在互訴衷腸後阿爾努夫人留下一縷長髮，與之告別，於是一切便都結束了。在這年入冬時，弗雷德里克與朋友戴洛裏耶圍著



火爐談天，他們對自己的一生做了總結，都明白兩人虛度了年華，而唯一記憶深刻的事情卻是兩人中學時代去妓院的經歷，弗雷德里克把花獻給土耳其女人，“好像一個戀人把花獻給未婚妻。但是炎熱的天氣，對未知的惶恐，一種內疚，甚至一眼掃過去看見那麼多女人供他使喚的快樂，都使他激動萬分，以致臉色變得煞白，他待著不動，講不出一句話。他以為她們在嘲笑他，拔腿就逃。”

在講完這件事以後，弗雷德里克說：“這就是我們最美好的經歷！”戴洛裏耶回答他，“對，也許吧？這是我們最美好的經歷！”

福樓拜的《情感教育》被盧卡奇稱為“幻滅的浪漫主義”，小說主角的心靈大於外界，所以當他抽象的理想主義將自己化作行動時，自我與外部世界的衝突反倒過來讓自我無處可逃。在這樣的現狀下主體只有通過自我滿足才能實現其對自我的保衛，自我滿足指向一個自我完成的世界，也是一個唯一可能的世界。

“作為內心，它拒絕以論戰的方式與它所歸屬的外部世界相面對，也從來不會為了忘記這些而躲藏進自身，相反，它會以征服者的姿態任意地從這個被毀滅的混亂中取出碎片並把它們——使所有的起源都被遺忘——融合進一個新誕生的純內心的抒情宇宙”。¹²⁵ 在《情感教育》結尾的小故事裏，對美好時光的浪漫回想成功將主體從現實的碎片與殘酷中拉回到烏托邦，個人意義提升的同時是對外部世界賦形努力的放棄。浪漫主義的抒情將內心世界塑造成了失去的總體，但生活卻會阻止其成為現實，幻滅的結局意味著個體對世界的失望和懷疑，其結果便是形成了個體在一切方向上都無節制地朝向浪漫主義，盧卡奇意識到對浪漫主義內心世界確鑿無疑的肯定必然會導致對自我輕佻膜拜的沉迷，從而加劇了外部世界與內心世界之間的敵對，造成兩個不可避免的結果，一是個人價值瓦解和無效，另一個則是情緒主宰世界，



“虛弱的哀傷主宰了一個本質上無本質的、只是在其潰爛的表面擁有無效而單調的光的世界。”

我們可以找到諸多理由解釋漫遊者從最初時髦歡快的丹蒂形象轉變成大都市里失敗、虛度的弗雷德里克，但豪斯曼的城市改造必然會是主導性因素，因為他的舉措直接讓漫遊者在城市中體會到移置錯位感。如果說古典時代漫遊是維持貴族精神的區分行為，拱廊時代漫遊是個體自主的活動，福樓拜這裏漫遊則成為一種被剝奪形式的象徵，以往在空間的自主性被權力收回，漫遊者在快速的城市改造過程中被迫成為一個流亡者，¹²⁶ 流亡首先意味著在城市中自我定位的失敗，個人並不能夠控制城市，相反被城市所掌控。城市生活的多樣性恰恰造成了弗雷德里克的行動困境，他夾在多個場域¹²⁷ 之間，時而勇敢，時而懦弱；時而誠實，時而說謊；既愛慕虛榮又注重友情；既悲觀又富有幻想，他沒能在各個場域之間縱橫捭闔，而是止步不前浪蕩浮華地終老一生。

漫遊者的流亡涉及到的另一個話題便是現代社會個體生存的異化，福樓拜完全可以列入19世紀社會學發展的議程，因為他所關心的問題與馬克思、塗爾幹本質上並沒有區別，福樓拜希望通過自己的小說去揭示社會世界的現實，尤其是當時社會的衰敗，這與馬克思、塗爾幹對時代做出的病理學分析是一樣的。漫遊者的流亡就是塗爾幹失範狀態的最佳表現，在塗爾幹那裏失範首先意味著社會在個體身上的不充分在場和社會的缺席，¹²⁸ 從而造成個體的單向度發展以及與社會的脫節，漫遊者與社會既融入又疏離的關係在福樓拜這裏發生了內在轉向，個體內心世界的發展造成了一種自我中心主義。塗爾幹對人的二重性的假設預設了自我與社會之間的平衡，當漫遊者偏向一方的時候就意味著處於病態而必須予以矯正。漫遊者的流亡與失範相似之處在於社會在這兩種狀態的力量都是微乎其微的，不同的地方在於失範的討論從一



開始就帶有強烈的價值判斷，並且出發點是集體而非個人，它最終想要達到的目標是重新恢復自我與社會之間的平衡。

漫遊者的流亡則是個體強烈自我中心主義下的逃逸，它是在現實分裂狀態下的自我防衛，但卻在客觀上將自主權交與社會性力量支配。塗爾幹在討論自殺問題時做了關於自殺的類型學分析，提出了四種自殺的類型：自我主義自殺（egoistic suicide）、利他主義的自殺（altruistic suicide）、失範型自殺（anomic suicide）和宿命性自殺（fatalistic suicide）。福樓拜筆下的弗雷德里克雖然沒有自殺，但他的一事無成似乎也算得上是社會性死亡，可以將其歸之於自我主義自殺，自我主義實際上是個體在面對社會時過於維護自己，服從於自身的欲望。小說中弗雷德里克的墮落就在於自身無休止的欲望，但吊詭的地方在於他的欲望投射集中到阿爾努夫人身上，他的自我主義卻是以極端的利她行為而表現，小說中的表現便是阿爾努夫人因為經濟問題向弗雷德里克借錢，儘管前者是以丈夫的名義來借，但弗雷德里克卻沒在乎這些，透過弗雷德里克可以看到他將自私自欲與理想的愛結合，從而將看似矛盾與悖謬的地方消除，此外還有小說和朋友兩人向妓女獻花的故事，在回憶中竟成了虛度一生中最美好的時光，弗雷德里克的幻滅卻悖謬性地生出了希望，他的漫遊反而將自己塑造成了單子式¹²⁹的個體，在註定遭遇失敗的命運中提供了一些肯定。

這一點讓漫遊者的流亡區別於失範，漫遊者的流亡並沒有完全喪失生活的總體性，單子式的自我將世界的複雜性和多樣性折疊或展開在內在性中，在面對異化與失範的現實可以提供希望和彌補。對比漫遊者的流亡與失範，可以看到失範理論建立在二元論的基礎之上，正常與病態，規範/秩序與失範，個體與社會，因此當用失範理論與分析漫遊者的流亡時我們也避不開二元論的魔咒，而二元論本質上是對一個絕對單一社會的反映。¹³⁰ 這個社會



在豪斯曼的時代則是第二帝國的絕對反映，昔日內在於拱廊充滿希望與可能性的漫遊者必然會不融於絕對秩序，上面分析的漫遊者的失位和失範是兩個可以預見的結局，它同時象徵了漫遊者在這一過程中向兩種身份轉換，在空間中的失位形成秩序的陌生人，在時間中的失位成為憂鬱的戀鄉人，至於剩下的則在景觀的形成中變成了順從者，如消費者。漫遊者的流亡避免了對單一社會秩序的共謀，他在自身內部的變化來重建世界。

“這就是萊布尼茨的單子或自我，這些自動裝置中的每一個都以它的深處牽拉著全世界，並把與外部的關係或與他人的關係視作自身彈力的伸展和事先規定好的自生性的展開”。¹³¹ 正是通過單子式的漫遊者讓我們從失範的世界中尋得一種解放的可能，並進一步促使我們去思考，當漫遊者流亡而成陌生人或戀鄉人，當他失去將城市與現代生活把握成整體的能力時，應如何以一種流亡的姿態回應昔日的情懷，承擔起應有的政治與倫理訴求。

（二）兩種時間性

盧卡奇在福樓拜的小說中發現獲得勝利的可能性存在於時間之中，理想和現實最大的差異是時間，“小說的特異之處，它在時間內部，提供了戰勝時間的可能，而這是通過希望和回憶來完成的”。¹³² 主體的失敗與無能源自於不能抵擋滯重持續的時間之流，它不可理喻且在無形中的運動奪走了主體所擁有的一切，小說作為表現先驗無家可歸的狀態的文學形式，將真實的時間——柏格森的綿延概念，歸入它決定性的原則之列。

為理解時間對於人類存在的意義，盧卡奇對比了史詩中的時間和小說中的時間。史詩時間缺乏現實和真實的延續，人們和命運均沒有被時間所觸動，《伊利亞特》與《奧德賽》的十年並沒有影響英雄的內心，英雄並不會體驗時間的變化，而年齡的變化



被吸收進他們的性格之中，“如同描寫涅斯托爾（Nestor）的年邁、海倫娜（Helena）的美麗絕倫、阿伽門農（Agamemnon）的強壯有力一樣……他們所經歷的事情和他們歷事的方式，都有諸神世界的極樂的無時間性特徵。”史詩時間是靜止的，一瞥之間就盡收眼底，生活的內在統一性消除了時間，“生活作為生活進入了永恆，有機體從時間中截留下了繁華，而枯萎和死亡都被遺忘，並被徹底拋棄”。¹³³

而在小說的時間性中則揭示了生活與意義的分割，本質性的東西與時間性之間的分割，個體必須學會在分割的狀態下去探尋本質，時間成為小說主體或整個現代個體必須直面的問題。時間的被喚醒對個體來說構成了威脅，因為沒有人能夠逆時間之流而上，也不能用先驗概念的堤壩來調節其難以預料的流向。因此當個體面對時間時，一種自暴自棄的情感是必然存在的，在小說《情感教育》中導致幻滅的正是時間，它將現實還原為脆弱、片段化的碎片問題，也將主體的內心化為碎片，然而救贖之道也內在於時間之中，小說中訴求的是回憶，後者為時間找回了綿延，發生的一切無意義的、破碎的、充滿哀傷的都在回憶中建立起了一種聯繫，“綿延倏忽而來，悄然而去，而這個時刻則擁有豐富的綿延並給予了後者的滯塞以一個有意識的凝視，於是，它使已經成為過去和已經結束的一切變得豐富起來，同時用體驗的價值美化了當時未曾被留意發生了的事情。因此，在奇特而憂傷的荒謬之中，失敗的時刻就是擁有價值的時刻；對生活所拒絕的事件的理解和體驗，就是富足的生活所由以流出的源泉。被賦形的正是完全缺乏實現的意義，但是，這個作品自身卻達到了一個真實的生活總體性的豐富和完全的實現”。¹³⁴《情感教育》的結尾弗雷德里克和戴洛裏耶借著回憶年少那個荒誕、非理性的故事，穿越漫長而虛度的一生，卻最後從一種情緒中發散出來了對生活的肯定。



盧卡奇對時間所寄予的希望在很大程度上來自柏格森的綿延，柏格森區分了兩種時間，一種是空間的時間，一種是作為綿延的時間，後者是性質變化的連續體，這些變化相互融合、滲透，界限模糊，自我在柏格森看來就是我們的綿延，等同於那些真正的流動的意識狀態，不可分割，是一種性質的多樣性。在綿延之中時間的三個維度（過去-現在-未來）直接與存在關聯，記憶是過去物像的存活又是潛在的實在，而未來又是當前行動中的潛在，所以在綿延之中時間被賦予了與存在同等的價值，而自我在綿延之中則意味著獲得自由。¹³⁵ 小說中弗雷德里克正是借著回憶重新回到了綿延之中，為生活賦予了“一個自發興盛的有機體的外表”。所以說是回憶修復了破碎的總體，總體又重新給予了我們行動的自由。“在柏格森那裏只要我們能夠最大限度地擺脫物質而回到我們的深層自我，就能夠獲得最大限度的自由……要自由地行動，就是要重新擁抱自我，重新置身於純粹的綿延之中”。¹³⁶

兩種時間性的概念對於理解漫遊者在現代社會中的命運和遭遇尤為重要，同時也可以用來幫助我們反思和評價豪斯曼改造所造成的影響，後者除了建構秩序、樹立帝國形象之外還推行了一種新的自由模式，從而影響著個體的心靈和感覺。

本雅明對時間的態度同樣受到柏格森的影響，只是他的切入點是經驗結構的變化。柏格森的綿延在他看來是相對於文化大眾標準化的、不自然的生活中的經驗而言，並可以將其歸入生命哲學的範疇之中，但是這種對經驗的考察並沒有從人在社會中的生活出發，而是更多訴諸於詩歌、大自然、神話等，¹³⁷ 並且只有詩人才能成為這種經驗的主體。本雅明以普魯斯特為例證明如何將綿延的時間之流與個體的沉思結合，普魯斯特“不由自主的記憶”與柏格森“純記憶”類同，而小瑪德萊娜點心則構成了綿延的接入口，輕鬆就將作者帶回過去，接入往事。普魯斯特的回憶



所希望的讓講故事的人回到現代人中間，拯救現代貧乏的經驗。本雅明在1933年的文章《經驗與貧乏》與1936年的文章《講故事的人》一再提到現代經驗結構的變化——經驗的貧乏。

戰爭結束後從戰場歸來的人們變得少言寡語了——可言說的經驗不是變得豐富了，而是變得貧乏了。這難道不是隨處可見的嗎？十年後戰爭書籍如潮湧水泄一般被拋了出來，但其中所講的絕不是人們口口相傳的那種經驗。這毫不奇怪。因為從來沒有任何經驗遇到過如此根本性的挑戰：戰略經驗遇到戰術性戰爭的挑戰；經濟經驗遇到通貨膨脹的挑戰；血肉之軀的經驗遇到機械化戰爭的挑戰；道德經驗遇到當權者的挑戰。幼時乘馬拉街車上學的一代人，此時站在鄉間遼闊的天空下；除了天空的雲，其餘一切都不是舊日的模樣了；在雲的下麵，在毀滅性的洪流橫衝直撞、毀滅性的爆炸彼伏此起的原野上，是渺小、脆弱的人的身影。¹³⁸

上面一段引文可以看到本雅明將經驗的貧乏歸之於戰爭、經濟、技術和政治，此外還有科學，¹³⁹ 貧乏意味著我們不再能夠講述個人與集體的故事，而僅僅沉浸在震驚之中。本雅明區別了一對概念：經驗（Erfahrung）和體驗（Erlebnis），經驗將個體連接到集體意識中，它是通過長期的積累所獲得智慧，講故事的人所擁有的便是經驗的智慧，他將鄉村生活的外部刺激轉化為口頭流傳的故事，因此經驗意味著權威和榮譽。體驗則是個人的、短暫的、及時的經歷，它在現代生活中人們為人們所普遍感受到。從經驗到體驗的過渡被本雅明看成是貶值的過程，同時也是變得野蠻（barbarism 或譯成“無教養”）的過程。在經驗的剝奪過程中，大都市持續不斷的刺激是主要原因，意識必須隨時像一個防禦刺激的螢幕那樣保持警惕，以控制這些刺激進入經驗的可能，



從而使得這些刺激只能以震驚的形式存在，成為體驗留在某個時刻的範圍內，而經驗則是長時段的、深層次的綿延，因此震驚體驗在實施防禦機制時也割裂了個體與集體的聯繫，使個人陷入一種孤立、碎片化的體驗之中。

沿著古老的市郊，那兒的破房
都拉下了暗藏春色的百葉窗，
當毒辣的太陽用一支支火箭
射向城市和郊野，屋頂和麥田，
我獨自去練習我奇異的劍術，
向四面八方嗅尋偶然的韻律，
絆在字眼上，像絆在石子路上，
有時碰上了長久夢想的詩行。

.....

當它像個詩人一樣降臨市內，
它使微賤者的命運頓時高貴，
它像個國王，悄悄地不帶隨從，
走進了一切病院和宮殿之中。¹⁴⁰

波德賴爾的《太陽》提供了一種被剝奪經驗的人面臨震驚的態度，這種態度異於齊美爾在《大都會與精神生活》中的描述，後者認為伴隨著震驚而來的是都市人的眩暈、膩煩、冷漠、神經衰弱，這首先是由神經急劇變化和高強度的刺激造成的，長時間將神經激發到最強的反應狀態最終造成神經反應的遲鈍，震驚體驗延續了商品的悖謬邏輯，一方面震驚需要不斷的尋求新的刺激，另一方面又將新奇刺激穩定在經驗的一定距離之外，剝奪其震驚的潛能。它的防禦機制又是通往經驗的道路。震驚體驗同時導致了膩煩與冒險的矛盾體驗，《太陽》中獨自練習劍術的詩人最終是要向四面八方嗅尋偶然的韻律，是要去冒險。



阿甘本在《幼年與歷史》中發現，在現代時期，冒險已經成為經驗的最後避難所。因為冒險預先假定存在著通往經驗的道路，而且是一條非凡和奇異之路（相對於熟悉和普通之路）。相反，在尋求的世界中，奇異和非凡只是每個經驗的困境的總和。因此，把熟悉的日常生活當作非凡生活而經歷的堂·吉訶德，正是尋求的主體。¹⁴¹ 我並不打算簡單附和阿甘本用堂·吉訶德的冒險去獲得經驗的避難所，堂·吉訶德提供了震驚經驗喚醒主體英雄主義的例子，阿甘本也意識到堂·吉訶德仍然只是知識的舊主體，¹⁴² 他仍舊被咒語所迷惑，只能經歷（體驗）但不能擁有經驗，堂·吉訶德代表了一種英雄主義的幼年，所以想到他大戰風車的故事我們只會將其看作無心的幼稚遊戲。對於經驗來說，堂·吉訶德的幼稚將起源的問題拋了出來，“經驗是每個個體通過擁有幼年的事實而直覺感到的神秘，這種神秘不是沉默的誓言或者神秘的避諱；相反它是促使個體獻身於言語和真理的誓言”。¹⁴³ 因此去冒險本質上就是向本真的幼年發出召喚，¹⁴⁴ 我們知道震驚對於經驗來說意味著經驗的分裂，但對於幼年來說卻意味著經驗的可能，對幼年的召喚經由個體的震驚又回到了總體經驗之中，而發出這一行為並不是堂·吉訶德，而是卡夫卡的桑丘·潘沙。

桑丘潘沙——捎帶一提，他可從未誇耀過自己的成就——幾年來的無數個黃昏或夜晚，講述了數不清的有關騎士和強盜的故事，成功地令他的魔鬼——他後來命名其為‘唐·吉訶德’——心猿意馬，以致於這個魔鬼從此無端地生出了各種無比荒誕的事端，但由於這些事端從來缺乏預定的目標——要論目標，也只該是桑丘潘沙——所幸並沒傷害過任何人。桑丘潘沙，這個自由的人，沉著地伴著他的唐·吉訶德——當然是出自責任感吧——四處遊蕩，並且自始至終從中攝取出巨大而有益的樂趣。¹⁴⁵



正是通過桑丘·潘沙無數個黃昏和夜晚的講述，他獲得了堂·吉訶德在冒險中不能得到的經驗，儘管在阿甘本看來桑丘·潘沙不過是經驗的舊主體的另一維度，他代表的是只能擁有卻不能經歷經驗，言下之意只有當堂·吉訶德與桑丘·潘沙的結合，才能恢復傳統的經驗，跟隨的愚蠢笨拙¹⁴⁶卻保障了騎士幼稚的冒險，衝鋒陷陣。

我們從兩種時間性出發經由兩種不同的經驗形式（經驗與體驗），最終在《堂·吉訶德》的故事中找到了一種綜合的可能。經驗和體驗同樣也代表了兩種時間性，而它們之間儘管存在著差別，但依然有相互轉化的可能，震驚構成了個體行動轉化的場所，一種純粹的幼時狀態提供了接續經驗的可能，釋放出的寓言與童話的力量將構成世俗秩序中的希望。正是在這一背景下，波德賴爾作為大都市的抒情詩人的價值才體現出來，他以震驚體驗為常態的經驗，但在詩作中卻包含大量的自覺意識，創作中也有一個明確的計畫。震驚是波德賴爾詩歌的創作核心，他用詩歌的形式將不可經驗之物納入經驗之內，在經驗與體驗之間波德賴爾的詩歌提供了一種感應（correspondence），感應是一種包含膜拜因素的經驗概念，波德賴爾通過它探測到“作為一個現代人所目睹的天崩地坼的全部意義”，感應作為一種儀式性接入將體驗上升到經驗之內。感應的材料不是歷史材料而是史前資料，是過去的呢喃低語。在感應中與先前生活的相遇使得體驗變得偉大而有意義。人類學的相關研究便於我們理解這一過程，儀式的集體歡騰將個體的體驗與總體性的社會相連，從而維持社會的集體意識，反過來也證明了儀式將個體接入到總體性之中。波德賴爾的感應相當於個體在儀式中的獻祭行為，而漫遊者正是整個儀式過程中的重要參與者，或者我們可以將他視為現代世俗秩序的犧牲，如同獻祭儀式中的牲人，¹⁴⁷在阿甘本那裏牲人通過獻祭獲得了自己的神聖性，獻祭就意味著是冒險，從世俗世界逃離進神



聖時間之中。獻祭否定了物在世俗秩序中的功利性功能而回到了原始的，而自我在獻祭的過程中同樣擺脫了資本主義理性化的牢籠回歸到了自由而神聖的生命之中。^{148, 149, 150} 對於現代世俗社會的秩序來說，漫遊者意味著一種異樣的生存形式，他的生活方式所忠於的是生命的自由狀態，所有的冒險與震驚體驗最終加深了他對自身形象的感知，並將自我放置到經驗的總體性之中，波德賴爾在他的詩《感應》中這樣描寫：

自然是一座神殿，那裏有活的柱子
不時發出一些含混不清的語音；
行人經過此處，穿過象徵的森林，
森林露出親切的眼光對人注視。

仿佛遠遠傳來一些悠長的回音，
互相混成幽昧而深邃的統一體，
像黑夜又像光明一樣茫無邊際，
芳香、色彩、音響全在互相感應。

有些芳香新鮮得像兒童肌膚一樣，
柔和得像雙簧管，綠油油像牧場，
——另外一些，腐朽、豐富、得意揚揚，

具有一種無限物的擴展力量，
仿佛琥珀、麝香、安息香和乳香，
在歌唱著精神和感官的熱狂。¹⁵¹

在詩中“統一體”與“無限物”透露出“感應”最終所要實現的目標是一種回歸以及和經驗總體的相遇，波德賴爾是通過追尋震驚體驗建立經驗之間的橋樑，因此波德賴爾自己就是他筆下的漫遊者，漫遊者在城市中的閒逛並不是在人群中看熱鬧，



而是要追尋震驚體驗，他的無所事事正好去應對都市源源不斷的震驚，並通過內在的自我意識將它成功轉化為一種審美實踐，他在都市中穿越象徵的森林最終從碎片的體驗之中抽出了經驗的永恆。兩種時間性通過漫遊者實現了相互融合，波德賴爾在評價畫家居伊的時候說，“他就這樣走啊，跑啊，尋找啊。他在尋找什麼？肯定，如我所描寫的這個人，這個富有活躍的想像力的孤獨者，穿越巨大的人性沙漠的孤獨者有一個比純粹的漫遊者¹⁵²的目的更高的目的，有一個與一時的短暫的愉快不同的更普遍的目的。他尋找我們可以稱為現代性的那種東西……對他來說，問題在於從流行的東西中提取它可能包含著的在歷史中富有詩意的東西，從過渡中抽出永恆。”¹⁵³ 畫家居伊對於波德賴爾來說，就是漫遊者的典型代表。

本雅明對經驗與體驗的思考融合進了他對於“靈韻”¹⁵⁴ 概念的分析中，講故事的人身上是帶有靈韻的，這是經驗所賦予的榮耀；小說是帶有靈韻的，因為它把人的生活中深廣不可量度的帶向極致，它表現了生活的豐富性並以此去證明人生的深刻困惑，但是當機械複製時代來臨，當資訊、新聞報導取代小說，摹本取代原本造成後者喪失儀式價值，本雅明主要圍繞藝術品展開討論，靈韻對於藝術品來說是包圍在其周圍的一種神秘感，它的存在使得我們在面對藝術品時總有一定的距離，同時又被它所吸引。本雅明認為靈韻喚起的是聚在感知物件周圍的不由自主的記憶，而這種經驗所保存的恰好就是記憶所捕捉不到的。靈韻的存在使得日常體驗的感知可以發現被認為是無形的，“對光量的體驗在根本上是把人際關係中常見的那種呼應轉用於無生命物體（或自然物體）與人之間的關係。我們在看一個人時，或者這個覺得自己被人觀看時，他會反過來看我們。要感知我們所觀看的某個物件的光量，也就意味著將回看我們的能力賦予這個物件”。¹⁵⁵ 靈韻的消散首先意味著距離的消失，現代大眾具有“使



物更易接近的強烈願望”，機械複製的過程便是克服靈韻獨一無二性的努力，其結果便是震驚體驗的生成，後者無論在時間還是空間中都呈現消除距離的傾向。機械複製造成靈韻消失的同時，塑造了日常生活的震驚體驗，而後者卻悖謬性地孕育了一種解放與救贖的可能。靈韻的消散使得社會和人都變成了分散的星座，但星座化卻保證了特殊性的維持。^{156, 157} 對於韻味消散帶來的影響本雅明是比較樂觀的，他在其中看到的是靈韻消散過程中所蘊含的政治意義，透過震驚體驗個體將自我的主體性注入到對藝術品的理解之上，正如在經驗貧乏的時代本雅明同樣也沒有放棄希望，而在震驚體驗中將自我重新構型到星叢之中，他用流星作比喻，“在民俗的象徵體系中，空間距離取代了時間距離：這就是為什麼墜入無限空間的流星會成為願望實現的象徵……流星是為一個人而閃耀的。這一瞬間包含了儒貝爾以素有的自信所描述的那種時間，‘甚至在永恆中可以發現時間。但這不是凡塵的、世間的時間……那種時間不會破壞什麼，它只是完成了什麼。’”¹⁵⁸

（三）現代生活的英雄

漫遊者夾在兩種時間性中，無論是波德賴爾還是本雅明都在他身上寄予了厚望，他是大都市環境中富有特權的相面術士，將現代生活轉化為審閱與回憶的軌跡，他用英雄主義的行動例示了現代生活互相矛盾的地方——經驗與體驗的衝突，廢墟與希望的融合，在此過程中他為現代生活解讀意義並收集過去的時光。本雅明將英雄看作是現代主義的真正主題，過一種現代生活需要一種英雄素質，他需要在分裂的世界之中維持自己的身份和整體，不屈從於尋常商品的誘惑，不為震驚的打擊而輕易墮入冷漠，他應是保有一份幼態的激情，往來穿梭於經驗與體驗之間，在為現代性賦形(give form to)的同時以自身的矛盾將現代性所包涵的衝突和曖昧彰顯出來。



波德賴爾將漫遊者視為英雄的化身，他們保留了現代生活中史詩性的一面，波德賴爾認為畫家居伊又是漫遊者的典型，他時時凝視著生活，“靜觀大城市的風光，由霧靄撫摸著的或被太陽打著耳光的石頭構成的風光”，當他進入人群時就如同進入一個巨大的電源，他與人群互為鏡子或者可以說漫遊者就是一台具有意識的萬花筒，“每一個動作都表現出豐富多彩的生活和生活的所有成分所具有的運動的魅力。這是非我的一個永不滿足的我，它每時每刻都用比永遠變動不居、瞬息萬變的生活本身更為生動的形象反映和表達著非我”，在這裏英雄的任務就是要用自我的震驚去控制生活本身的變動不居，因此面對現代生活英雄要處理來自兩個方面的衝擊，實踐著波德賴爾對現代性的經典定義——“現代性就是過渡、短暫、偶然，就是藝術的一半，另一半是永恆和不變”，現代英雄主義就存在於說出當下生活過渡、短暫、偶然的努力之中，要賦予變動不居的震驚體驗一種形式，或者說是為現代性賦形，用某種永恆的不變的形式抓住生活的變動無常，它並不意味著愚蠢地穿身上幾件古董就完事了，而是要從現代社會生活的碎片和易逝的方方面面去獲得救贖，尋找那古老的對於不朽的訴求。這是一種與現實性發生關聯的模式，“更是一種思考、感覺乃至行為舉止的方式，它處處體現出某種歸屬關係，並將自身表現為一項任務”，在福柯看來，這就是希臘人所說的精神氣質（ethos）。

在《何為啟蒙》¹⁵⁹中福柯將波德賴爾筆下的居伊把握成了一種現代性的態度，要成為現代的，並不在於認識並接受“過渡、短暫、偶然”這樣一種無休止的運動，而是在於針對這一運動採取的態度。在“過渡、短暫、偶然”之中抽出永恆意味著存在某種永恆的東西，它既不是在現在時刻之外，也不是在現在之後，而是在現在之中，“正是在對這永恆之物的重新捕捉之中，體現出審慎從容、不易屈服的態度。現代性不同於時尚，後者只限於



對時間的流逝念念不忘；現代性是這樣一種態度，它促成人們把握現時中‘英雄’的一面。現代性並不是對於短暫飛逝的現在的敏感，而是將現在‘英雄化’的意志。”

持有將現在英雄化的意志意味著必須將現在問題化，去發現蘊含在現代震驚體驗之下更為深層次更為豐富的內容，“把現在想像成與其自身不同的東西……通過把握現在自身的狀態，來改變現在。在波德賴爾的現代性修行中，對現實的極度關注在此對應于一種自由的實踐，後者既是對這一現實的尊重，又是對這一現實的沖犯。”作為現代英雄波德賴爾的修行就必須要求英雄將自身物件化，福柯在波德賴爾這裏看到了一種自我倫理學，即將自我當作某種物件，加以艱難複雜的精心塑造，但更為重要的是，英雄與現實的矛盾關係使得現代英雄主義必須堅持一種反諷的態度，後者與其說將自我推向審美藝術領域，不如說是將悲劇與憂鬱的色彩附著到自我之上，甚至在組成“現代-英雄”這個概念本身就是充滿矛盾的，因為對於現代來說是不需要英雄的，而對於日常生活來說英雄似乎也不是必須的，現代秩序是世俗的秩序，而日常生活的邏輯似乎更是排斥英雄。“日常世界是英雄需要遠離的世界，他留下屬於關心和維持生計的人群（女人、孩子和老人），只有徹底完成了自己的使命後，他才會在他們的歡呼中回歸而來”。¹⁶⁰

因此必須先要回答的一個問題是——何以現代生活是需要英雄的。韋伯在他著名的《新教倫理與資本主義精神》中發現資本主義的發展靠的是將日常生活理性化，天職（Beruf）取代了英雄的使命，禁欲主義、經濟秩序、科層化這些難以抗拒的力量降臨每一個人的生活之中，昔日聖徒肩上隨時可以甩掉的輕飄飄的斗篷成了現代生活鐵的牢籠。法蘭克福學派的理論家更是在韋伯之後看到了日常生活被商品化和工具化侵蝕的悲觀局面，系統殖民生活世界（哈貝馬斯），生活的異質性被同質化（赫勒），理



性化、殖民化、同質化將現代生活作為一個問題擺在個人面前。

“正當化身為普遍歷史的理性化本身作為一種不可逆轉的悲劇終結了所有的個性可能之時，在這裏，在理性化機器碾過的廢墟上，仿佛命運的逆轉一般，卻出現了真正英雄面對的困境。”¹⁶¹ 理性化進程在現代生活這裏反身性地遭遇到困境，使得在祛魅後的生活更加需要呼喚先知、呼喚英雄，韋伯在晚年尤為強調責任倫理與信念倫理之間的區分，信念倫理將行動者的價值追求放在個人的意向和信念之上，並拒絕對後果負責，責任推諉於上帝；責任倫理的價值追求來自行為的後果，行動者需義無反顧地對後果承擔責任，並以後果的善補償或抵消為達成此後果所使用的手段的不善或可能產生的副作用。因此信念倫理需要行動者對客觀世界及其規律性把握清楚，審時度勢的做出選擇，並對行為後果負責。因此在韋伯看來，堅持責任倫理就是一種英雄主義的表現，在諸神之戰的時代唯有責任倫理能夠提供一種倫理的整體性和人格的統一性。它要求個體以責任倫理對待日常生活，堅持一種與生活的鬥爭，並且在對抗中尋找自己的個性。正如羅曼·羅蘭那句有名的話，“世界上只有一種真正的英雄主義，就是認清了生活的真相後還依然熱愛它。”現代生活之所以需要英雄，是因為有關生活的理性化設計並沒有保障一種理性化的生活，相反走到了極端，我們所處的環境既非“愚人之國，也不是輕鬆富足的安樂之境”，而英雄倫理的存在可以讓我們更清楚地認清現代性的夢幻，好讓我們從中覺醒，找到一條擺脫理性化命運的途徑。

漫遊者並非現代生活的逃避者，他的冷漠與自我疏離卻包含了一種來自外界的召喚，那是對生活不可滿足的激情和對自由的無限嚮往，他與大都會生活的相遇完成了一次辯證意象的製造，如一道閃電製造了對理性化牢籠的爆破。因此漫遊者作為現代生活的英雄，他的價值表現在三個方面，對現代性碎片生活賦形的



努力；作為辯證意象對理性化生活與進步的爆破；作為悲劇與反諷者對整體生活的哀悼。

關於現代性碎片的闡述毋須多言，我們從盧卡奇的小說理論、大都會的精神生活、經驗體驗之間的變換、再到現代英雄的職責、波德賴爾的畫家等等，一直在訴說的故事就是碎片已經成為不可逃避的命運，漫遊者穿越所有的碎片和迷宮，以一個收藏家的態度面對著流變不居的社會生活。收藏家不僅夢想著進入遙遠的或往昔的世界，而且也夢想著進入一個更好的世界。因此漫遊者的賦形始終是西西弗式的任務，當他表現一個時代與社會的潮流時又否認和抵抗時代與社會，這樣一種悖論讓現代英雄帶上了“辯證意象”的色彩，他是一個矛盾的集合體，他註定要承受現代性的後果，又不得不在同一時刻去想法設法破壞現代性的結構。漫遊者的矛盾提供了一種靜止，他的遊移與閒逛是一種對於整個進步的話語來說就是靜止，而自我正是在這種靜止中被釋放出來。波德賴爾對於進步觀念持批評和反對意見，他在《論一八五五年世界博覽會美術部分》所寫的《批評方法，論應用於美術的現代進步觀，活力的轉移》一文中批評進步觀念——

還有一種很時髦的錯誤，我躲避它猶如躲避地獄。我說的是關於進步的觀念。這盞昏暗的信號燈是現代詭辯的發明，它獲得了專利證書，卻並未取得自然或神明的擔保，這盞現代的燈籠在一切認識物件上投下了黑影，自由消逝了，懲罰不見了。誰想看清楚歷史，誰就應該首先熄滅這盞陰險的燈籠。這種荒唐的觀念在現代狂妄的腐朽土地上開花，它使每個人推卸自己的義務，使每個靈魂擺脫自己的責任，使意志擺脫對美的愛所要求於它的一切聯繫。如果這種悲慘的瘋狂長久地繼續下去，人種就要退化，就會枕在宿命的枕頭上，陷入衰敗的顛三倒四的睡眠之中。這種自命不凡標誌著一種已經很明顯的頹廢。¹⁶²



漫遊者正是以這樣的頹廢逆勢而上體現了一種反叛，他非但不是進步敘事的參與者，而是不變者甚至是倒退者，因此當漫遊者的形象出現在短暫、瞬間、易逝的現代生活中，他實際上是在將震驚賦予後者，從而激發了辯證性的批判思考。

在波德賴爾的詩中漫遊者的形象體現在城市中的乞丐、老頭、老太太、拾荒者等形象上，在《七個老頭子》一詩中寫作者在大街上突然碰到了七個老頭，他們如幽靈般出現在熙熙攘攘的都市：

突然來了個老人，他那黃色的破衣，
顏色就像快要下雨的陰沉的天，
若不是眼中閃著惡相，他的樣子，
真要使人佈施多如雨點的金錢。

他的瞳人就像是浸在膽汁裏面；
他的敏銳的眼光宛如凜凜的寒霜，
他的長毛鬍子，硬得像一把短劍，
根根突出，就像猶大的鬍子一樣。

.....

對我的不安心情進行嘲笑的人，
對我的戰戰兢兢未有同感知識，
試想一想，這七個面目可憎的怪人，
儘管那樣衰老，卻有不滅的風姿！

我的理想掌握了舵，只是徒然；
戲弄的狂風使它的努力勞而無功，
我的靈魂，像沒有桅杆的舊駁船，
在無邊無際的苦海上顛簸擺動。¹⁶³



對於“熙熙攘攘的都市，充滿夢影的都市”來說，七個老人蒼老、兇惡、嚴厲、飽經風霜，儘管衰老卻有著不滅的風姿，他們如幽靈拉住作者，讓作者疲憊的靈魂突然變得神經緊張，在與七個老人相遇後作者承認自己被他們的神秘和荒誕不經完全擊傷，像生病、凍僵，精神發燒而混亂，從而動搖了作者理性的桅杆，開始了與心靈的新的對話。在這裏我們看到漫遊者不僅僅是現代生活中震驚體驗的追尋者，他自己就是震驚體驗的化身，並且能夠將其散佈，傳染到更多人身上。在這個意義上，漫遊者其實是人群中的煽動者，他的形象與密謀者有幾分相似，聯繫到波德賴爾¹⁶⁴曾經歷過巴黎的幾次革命（二月革命、六月革命），他把一種革命的熱情投到漫遊者身上就可想而知了。波德賴爾曾試圖從密謀者身上發現現代英雄的形象，布朗基正是這一形象的代表，波德賴爾曾用“在這個世界裏行動不是夢想的姐妹”向這個世界作別，但布朗基的行動讓他沒有輕易遺棄行動的夢想，布朗基的行動就是波德賴爾夢想的姐妹。作為波德賴爾的英雄，布朗基主張革命應該通過密謀活動進行暴力革命，進而推翻資產階級統治，實現向共產主義的過渡。這樣一種革命實踐被馬克思恩格斯批評為冒險主義，將革命寄希望於“煉金術士”般的密謀行徑仍然不過是一種烏托邦式的空想。不過像布朗基這樣將革命視作生活，不斷地鬥爭並不適合一個現代英雄的日常，尤其是拿破崙三世的上臺最終埋葬了六月戰士的希望，漫遊者身上的革命熱情也終究被《憂鬱》或《天鵝》中的懷舊取而代之。

饒是如此，我們仍然能夠在某些特定的人物形象身上看到布朗基主義的身影，比如賭徒、妓女、拾荒者等等。賭徒密謀破壞著資本主義的生產紀律，妓女密謀破壞著商品的夢幻寓言，而拾荒者則在現代性的廢墟之中密謀著救贖的實踐，他們都是現代生活英雄主義的形象，儘管他們冥頑不化、煩躁不安、充滿仇恨，甚至帶有那種天生就有的虛弱無力，但是他們就是憑藉著微弱的



力量實現著自我拯救，這正是現代生活的英雄異于往常的地方。我們在“兩種時間性”部分已經分析到古典的英雄沒有內在性，也沒有變化，他們的所有舉動都聯繫著共同體的命運，現代英雄所面對的是共同體走向社會的命運，在毀掉他與神聖共同體的關聯之後，他將自我與社會的關係凸顯出來，面對社會——這個現代英雄——所擁有的只是自我微弱的力量，也正是靠著一點現代英雄才能把握到時代的癥結。

這樣的人，總在如此時刻出現：

時代行期終結，其價值

將重新評估，於是

這樣的人，負起整個時代的重荷，

把它擁入自己深邃的心懷。

在他之前，人們沉浮於苦痛和歡樂；

只有他感悟著人生的沉重，

並把一切彙集為一個東西，——

唯有上帝，他的意志才無法企及，

由於這種不可觸及的存在，

他以自己的深摯的憎恨去熱愛上帝。¹⁶⁵

里爾克這首詩最後一句“以自己的深摯的憎恨去熱愛上帝”點出了波德賴爾的英雄的矛盾，英雄的救世不再以上帝的形象出現，而是以撒旦的面目示人，這是一種在絕望中升起的對抗性力量，他用撒旦表達了一種激進神學來對抗當權者，“這位耶穌會的敬慕者也不想完全放棄這個救世主……由於撒旦的緣故，這些詩句具有某種微妙的力量，讓人哪怕在絕望地呼喊時也不會完全放棄對撒旦的追隨，即便這與人的理智和人性發生衝突。出自波德賴爾筆下的虔誠自白幾乎總是像戰鬥的吶喊。他不會放棄他的



撒旦。波德賴爾不得不與自己的無信仰進行鬥爭，而他自己才是真正的賭注”。¹⁶⁶ 撒旦對於波德賴爾來說不再是邪惡的力量，而是一種革命的衝動與反抗，背後的形象依然是布朗基。我們前面已經提到恩格斯批評布朗基主義是一種幼稚的行動主義，他所依靠的是極少數革命家的密謀活動實現鬥爭，而非依靠真正的無產階級革命，“天生的虛弱無力”很大程度正是由此而來。六月革命失敗後，波德賴爾與布朗基的希望破滅，“他們二人也只能成為六月戰士希望的標誌與見證，而要令這希望復活並得以實現的重任則要留待別人。而這些人就是本雅明在‘論歷史的概念’¹⁶⁷ 中反復提及的歷史唯物主義者，真正的無產階級戰士”。¹⁶⁸

本雅明在《歷史哲學論綱》中為現代英雄們提出了新的任務——逆向梳理歷史，賦予現代性英雄的色彩，¹⁶⁹ 他的出現將目的論化的歷史恢復到自然的秩序，對目的論的打破使得那些不再受到歷史哲學統一束縛的現象分裂為碎片，現代英雄便是利用這些碎片展開自己的寓言批判，這樣我們就可以理解為什麼漫遊者會再次成為英雄的一種形象了。漫遊者對於一個目的論的普遍歷史觀念（universal history）來說構成了挑戰，因為後者害怕無序與未知，目的論帶來的安全感被漫遊者的到來所破壞，這便是為什麼本雅明會在《歷史哲學論綱》第12節提到社會民主黨人在長達三十年的時間裏一直想方設法要抹掉布朗基的名字。社會民主黨所持的歷史觀是本雅明在《論綱》中著力批評的，前者被視為一種同質而空洞的進步觀念，社會民主主義鼓吹技術決定論和經濟決定論，隨時代潮流與技術發展建立線性的歷史連續統，社會的發展沿著達爾文主義的脈絡和平演進到社會主義階段，因此革命的力量在這一過程被消解，工人階級擔當的角色被定位為未來後代的贖救從而將其安置在歷史的連續統之中，本雅明認為這將會割斷工人階級強大力量的肌腱，“灌輸這樣的東西使得工人階級把它的仇恨和犧牲精神全忘了，因為滋養二者的是被奴役的先



人的形象，而不是獲得解放的後代子孫的形象（12節）。”在社會民主主義的觀念之中本雅明發現了日後法西斯崛起中的技術治國論的特徵，因此當面對法西斯的問題時社會民主黨並沒有意識到情況的緊急，卻還把它視作“歷史的常態”，最終導致了不可挽回的災難。

面對這一緊急狀況，本雅明意識到要想打破進步性的歷史觀，必須明白歷史性進步與人類穿越均質的、空洞的時間的進程是兩個密不可分的概念。他改變了歷史書寫的方式，將它的立足點放在了“當下”（now time, Jetztzeit），“當下”並不等於現在，現在從屬於線性發展的歷史連續統，而“當下”則是帶有神秘色彩的靜止的現在，歷史的變遷被神秘地型構到當下的世界，被意識形態所封閉的過去在“當下”得到了“一次革命的機會”。¹⁷⁰

對羅伯斯庇爾來說，古羅馬是一個他從連續統一的歷史過程中爆破出來的一個填注著當下時間的過去。法國大革命的領袖們把法國大革命看作古羅馬再世，它讓人想起古羅馬，就如同時裝讓人想起過去的服裝一樣。無論時裝是在哪一片久遠歲月的叢林中飄動，它所體現的還是時下的風尚：它是倒著躍向過去的。然而，這樣的跳躍是發生在由統治階級發號施令的舞臺上，發生在歷史的曠野中的同樣的跳躍是一種辯證的跳躍，馬克思就是這樣來看待革命的。（《論綱》14節）

“當下”的時間意識構成了對歷史進程的爆破，本雅明提到大革命的例子，大革命帶來了一種新的曆法，它不像鐘錶只單純衡量時間，他們是某種歷史意識的紀念碑，這一天又年復一年以節日的形式出現讓人緬懷，對“當下”的關注是以一種靜止的辯證呼喚革命的力量，這正是本雅明對社會民主黨的批判，革命並不會自然而然地過渡，而是需要每個人學會援引過去的資源並用



自身的力量去促成，由此本雅明走向了一種政治彌賽亞主義，¹⁷¹ 只有借助彌賽亞的力量才能打破均質、空洞的時間，在線性歷史之外製造斷裂，脫離的異質歷史。那些統治者以文化財富的名義掩蓋的歷史征戰過程中的殘暴，那些被掩蓋的同時代的無名者的辛勞，文明發展過程中的野蠻記錄，被壓迫的工人階級、被奴役的無名者，在彌賽亞開啟的未來新紀元中被恢復到原初的、完整的生存狀態，這是一種對“伊甸園”美好生活的懷舊，在被資本主義的線性進步歷史主導狀態下，彌賽亞意味著一種時間的政治對抗，他以“歷史天使”¹⁷² 的形象出現退著飛向未來。

本雅明在《論綱》（9節）中借著分析保羅·克利的《新天使》給出了“歷史天使”的形象。“克利一幅名為《新天使》的畫表現一個仿佛要從某種他正凝神審視的東西轉身離去的天使。他展開翅膀，張著嘴，目光凝視。歷史天使就可以描繪成這個樣子。他回頭看著過去，在我們看著是一連串事件的地方，他看到的只是一整場災難。這場災難不斷把新的廢墟堆到舊的廢墟上，然後把這一切拋在他的腳下。天使本想留下來，喚醒死者，把碎片彌合起來。但一陣大風從天堂吹來；大風猛烈地吹到他的翅膀上，他再也無法把它們合攏回來。大風勢不可擋，推送他飛向他背朝著的未來，而他所面對著的那堵斷壁殘垣則拔地而起，挺立參天。這大風是我們稱之為進步的力量。”

歷史天使是抵抗的英雄，他夾在過去與未來之間，災難與廢墟之間，而他的任務是要喚醒死者，把碎片彌合起來，在過去的廢墟中煽起希望之火，歷史主義的建構過程中以進步的名義不斷製造著更多的廢墟，就如同文明的另一面是隱而不昭的殘暴。之所以寄予碎片希望，我們必須充分理解碎片的意義，意識到碎片本身是一個充滿張力的特殊總體，它本身可能是從虛幻歷史連續體的背景裏捕獲，因而每一個碎片對於歷史連續體都會有一個毀滅性的意圖，將過去從一致主義的桎梏中解救出來。



本雅明看來只有借助神學的力量，歷史唯物主義者才能實現逆向梳理歷史的目的。在《論綱》第3小節中寫道，“一個不分主次記述事件的史學家，所遵循的是這樣一條真理：對於史學家來說，過去發生過的任何事情都沒有消失。確實如此。不過，人類只有獲得救贖才能全盤接受他的溝渠——也就是說，人類只有獲得救贖，其過去的每一刻才是可喜可賀的。到那時，它所經歷的每一個都將受到嘉獎——而那時便是最後審判日。”彌賽亞的到來把當下帶入到了“緊急狀態”，在猶太教中彌賽亞的到來意味著這是最後的審判，善與惡將會得到應有的懲罰，現存的秩序將會被打破，被揀選的那部分人會在另一片“應許之地”上重新建立王國，而當下的秩序——勝利者的每一次勝利——都被質疑，不過本雅明並不期望這樣一個全能的“彌賽亞”真的降臨，他希望的是我們每一個人學會運用身上“微弱的彌賽亞”的力量。這也是為什麼本雅明會在波德賴爾與布朗基身上發現共同的虛弱無力。

“哈悉德姆派(The Hassidim)講過這樣一個關於要來的世界的故事，這個故事說，那裏的一切，會是現在之所是。就像我們的房間現在的存在/是那樣，要來的世界裏，它也是那個樣；在我們的孩子沉睡的地方，在另一個世界中，它也會在那裏熟睡。而我們在這個世界裏穿的衣服，也是那些我們會在那裏穿著的衣服。一切都會是其現在之所是，只有一點不同。”¹⁷³ 這一點的不同使得本雅明不同於拉比的寓言，對他來說彌賽亞並不是另外一個世界，而是做了些許調整的世俗世界，但正是這些微不足道的差異使其把握到了自身與流俗時間的斷裂脫節，因而是一種徹頭徹尾的決定性的差異。在阿甘本看來這細小的變動，指的不是事物的狀態，而是其本質及限制。它（變動）並不在事物中發生，而是在它們的邊緣發生，在一切事物與自身之間的安逸的空間中發生。這意味著，即便完滿並無某種真實的變異（mutation）之



意，它也沒有涉及事物的某種外部狀態，某種無法治癒的“（它）就這樣（so be it）”。相反，這則寓言故事在那一切完滿的地方引進的是一種可能性，在一切都已永久地完成的地方引進一種“否則／別樣（otherwise）”。¹⁷⁴

彌賽亞的時間並不與編年史時間一致，也不是直接將自己加諸後者，而是抓住每一個瞬間並將它實現，彌賽亞以靈光（Halos）的形式填補了本雅明所說的靈韻（aura）的消失，靈光在阿甘本那裏是指懸停在事物與存在周圍的光輝，它將存在標識為一種範例性的存在（paradigmatic existence），並喚起事物與存在的潛能與榮耀，它是解開存在與缺席關係的密碼，也暗示了總體性的破碎和異化，在其中靈光的閃現提供了進入事物內在不完整性的入口，¹⁷⁵ 這樣阿甘本對靈光的闡釋便與本雅明對藝術靈韻的討論聯繫到了一起，並且他把本雅明將“藝術品視作藝術概念的死亡面具”這一觀念重新概念化，阿甘本認為藝術品的起源或他所說的實現（ergon）是通過它的消亡被召集，在我們面前藝術品同時是意象的證言和界限存在的提醒，它像回聲一樣呼喊，像靈光一樣像四周發散。我們可以在羅蘭·巴特的《明室：攝影劄記》基礎上做一個想像性的關聯以更好地理解本雅明與阿甘本的靈韻與靈光的價值，事實上本雅明在《論綱》中也試圖將彌賽亞時間的作用視作為歷史存照的慢鏡頭攝像機。每一張照片都帶有它的指涉物，它如靈光附著在照片周圍，而與此同時每一張照片也意味著真實性的消亡，照片的挽歌色彩一再被理論家提及，知面（Studium）與刺點（punctum）是照片的兩個構成要素，前者意味著被文化編碼的一致感，塑造了照片整體平滑一致的效果，而後者則是偶然的、意外的，擾亂知面異質性的元素，它具有延展與回溯的能力，不斷將我們的聯想導向下一個聯想，¹⁷⁶ 巴特看到了正是刺點的存在才讓失去的過程得以在回溯與哀悼的過程中不斷重複，從而將一張照片塑造成了反抗的文本，它將保護過去不被同化成空洞的時間。



同樣作為彌賽亞形象的歷史天使如照片記錄了廢墟的生成，他通過切下這一刻將其變成永恆，對於歷史主義所建構的歷史來說，歷史天使就是不斷出現的刺點，它對前者構成侵擾和刺痛，這種有限的細微（感覺不到）的顫動，使其（那有限之物）局限未定並允許它混合，使自己成為無論什麼（的存在）；這種顫動，就是在彌賽亞的世界中一切事物都必須完成的那種細微的變動。它的至福，是一種潛能的至福——而這種潛能，只在行動之後到來——是一種不再處於形式之下，而是用某種靈光來圍繞形式的物質（matter）的至福，而在我們的心目中，幸福和救贖是緊密聯繫在一起的。彌賽亞帶來的啟示是告訴我們過去總會帶著時間的索引，並指向救贖。在過去的每一代人和現在的這一代人之間，都有一個秘密協定。我們來到世上都是如期而至。如同先於我們的每一代人一樣，我們被賦予些微的彌賽亞式的力量。當然我們不可能是先知，但要成為現代英雄就不應該遺忘這些微的彌賽亞的力量，保持對勝利者的質疑，不共謀於技術專家與線性時間的空洞邏輯。在這樣的背景之下我們重新思考本雅明所描繪的拾荒者的形象、閒逛者的形象才越發凸顯出力量，他們是那些被官方歷史和文化拒絕吸納從而面臨湮沒的殘篇遺跡的搜集者，他們是自然確定平滑一致歷史背景下的褶皺與斷層，他們的存在在歷史的連續體上爆破出一條條逃逸線，從而使更多的物件被納入，開啟新的型構。

（四）記憶或遊戲的政治

卜卦人從時間中找出它所蘊藏的東西。在他們的經驗中，時間肯定不是均質的、空洞的東西。任何人如果記著這一點，或許就能領會是如何在記憶中體驗過去的——也就是說是以與卜卦人完全相同的方式體驗的。我們知道，猶太人是被禁止探察未來的。然而，摩西五經和禱告卻教



他們記憶。這就剝去了未來的魔力——所有到卜卦人那裏去尋求啟示的人全都是屈從於這樣的魔力。然而這，並不意味著對猶太人來說，未來就成了均質的、空洞的時間。因為每一秒的時間都是一道彌賽亞可能從中進來的狹窄的門。¹⁷⁷

在本雅明彌賽亞的時間中所表達的是一種記憶的政治學，是當下時刻對時間秩序¹⁷⁸的毀壞，而記憶則在此過程中表現出反抗的力量，並在其中強調了人的實現和在那一刻的決定。在當下之中充滿潛能，時間變得可以操控，¹⁷⁹而記憶則是操控克羅諾斯建構自我的時間意象。本雅明對時間的運作是將過去、現在和未來當作層疊起來的不同時代來考慮，每個時代都夢想著下一個時代，這樣做的同時又對以前的那個時代進行著修改，使得現時從過去的夢幻中驚醒但卻依然充滿夢幻，借此扭轉了時間的不可逆性，他用記憶之扇表演然後發現扇子展開折疊的夾縫中才蘊含著真實，因此記憶之扇將會煽出過去的希望之火，再一次從忘卻的空寂延續中挖掘某種歷史之傳統，將時間聚合在當下，讓過去在現時之中再現，而聚合的結果便是革命的衝撞或褻瀆的照明，¹⁸⁰最終所帶來的是幸福與救贖的可能。記憶之所以重要乃在於它溝通了過去與現在，從而傳達了不朽與永恆之維，對於尋常生命來講，這便意味著至高生命的傳喚，¹⁸¹在這一過程中個體能夠將當下的變遷理解為過去的持存與完成，過去與當下的關係不是基於相似或類比，而是通過一種類似親屬的親密關係聯繫到了一起，就像“在過去的每一代人和現在的這一代人之間的秘密協定——我們來到世上都是如期而至。如同先於我們的每一代人一樣，我們被賦予些微的彌賽亞式的力量。這種力量是過去賦予我們的。”¹⁸²在這樣一種關係中幸福的意象被期待如期而至地轉化進入當下的空間，在當下之中尋找過去的回聲並不單單是讓後者去組成幸福的意象，更是以不同的形式將過去的梦想實現，



本雅明認為有兩種觀念構成了幸福的辯證法，一個是讚歌，一個是挽歌，正是幸福的挽歌觀念將生活轉化為了記憶的寶藏，我們心中的幸福正是來自於記憶的寶庫之中，它能激發我們的嚮往之情，並證明幸福的力量是過去賦予的，而不是一種抽象的概念或對生命的理性規劃、效用計算，或者是享受最大化痛苦最小化的優化選擇，它甚至不是一種清晰的想像可以指導我們去努力，它難以捉摸令人依賴，它存在於我們呼吸過的空氣裏，存在於可能和我們交談過的人當中，存在於或許曾經委身於我們的女人身上，存在於前一代人與後一代人之間的秘密協定上，而記憶與幸福之間關係如本雅明所說的那樣，我們不要將記憶視作探尋過去的一種工具，而應該將其看作過去借助它的力量在當下上演的一場戲劇。

在這樣的背景下我們就很容易理解為什麼本雅明如此偏愛普魯斯特，並在1925年到1926年間將《追憶似水年華》翻譯為德文，《追憶似水年華》整部書就是作者的回憶，各種細碎繁瑣的日常往事，童年、家庭、戀情、歷史、藝術等等在作者的想像與智慧之間交叉重疊。

普魯斯特躺在他那張床上被這種懷舊病折磨著，那是對一個在類似性的國度裏被扭曲了的世界的鄉愁。也就在這個世界裏，存在的超現實主義面目凸顯出來。普魯斯特的一切，包括那些精心策劃、挑挑別剔的表現方式都屬於這個世界。無論在辭藻上還是在視覺上，這個世界都永遠不會孤立的；它總是被小心翼翼地引導出來，萬無一失地予以呵護。它承受的是一種脆弱、珍貴的現實：意象。它自己從普魯斯特的句子結構中脫穎而出，它像那個巴貝爾的夏天——陳舊、乾癟、無從追憶——從弗朗索瓦絲手中的花邊窗簾上浮現出來。¹⁸³



本雅明從普魯斯特的狀態中讀出了對世界超現實主義的態度，因此類似性的國度中所謂的類似性並不是那種清醒時被把握住的事物間的類似性，而是映射夢的世界的更深一層的想像，“一切發生的事情看上去不是彼此同一，而是在類似性的偽裝下曖昧地彼此相像”，¹⁸⁴為清楚說明這個問題本雅明用一個兒童的遊戲做例子——洗衣筐裏卷好的長筒襪，它既是一個包裹又是一個禮物，它具有這個夢幻世界的結構，卷著堆在一起的長筒襪像個兜子，本雅明小時候喜歡不厭其煩地將那個兜子兜著的東西拉出來，然後發現原來裝著它的那個兜子不見了，在反復玩著這個遊戲的時候他發現了其實形式與內容、包裹與被包裹住的東西其實是一體的，而對於普魯斯特來說回憶就像他的長筒襪，他一遍遍地伸進這個兜子之中，如同孩子一樣並不是為了取暖，吸引他的是兜子深處的那個被抓在手中的被“兜著的”東西，¹⁸⁵普魯斯特伸進兜子深處狂熱追求的是什麼？本雅明引用讓·谷克多文章說，普魯斯特委身於這樣的法則是為了使他征服一直伴隨著他的無望的遺憾，這遺憾是存在于現實存在物本質上不可救藥的不完美，借助於對記憶的編制，普魯斯特實踐著一種理想主義，對於回憶的作者來說，重要的不是他所經歷過的事情，而是如何把回憶編制出來，因為一件經歷是有限的，它局限於某個經驗的領域，但若放置在回憶中則變成了無限，它成為開啟此前此後的一切的一把鑰匙。普魯斯特創造了一種波德賴爾感應式的時間體驗，他也是唯一一個能在我們體驗過的生活中將它揭示出來的人。

普魯斯特區分兩種不同的記憶方式，一個是自主的記憶，一個是非自主的記憶，前者顯示了記憶的編制能力，而後者則突出了記憶的混亂與無邏輯，回憶在普魯斯特這裏表現了兩種邏輯，既是再現又是重建，而這兩種記憶的機制更是回應了上文提出的兩種時間性的問題，從而再次勾連起經驗與體驗之間的衝突與融



合。事實上本雅明一直期待的從現代性的夢幻中覺醒正是依靠記憶來實現，因為記憶的存在使得我們可以將習慣的世界陌生化，同時它又可以將圍繞著我們周身的各種感覺與過去時刻的同類感覺相連，重構或再造自我。自主的記憶賦予一種清醒，而非自主的記憶則溝通了完整，在記憶之中時間和空間達成了統一，它所給出的不僅僅是我身在何處，而且也涉及我曾生活於何處，以及我可能要生存於何處。記憶包含有一種強大的力量，它如同“天堂垂落的繩索，牽引我們脫離非存在的深淵，脫離靠我自己永遠無法逃離之地”，¹⁸⁶ 普魯斯特用他的小瑪德萊娜點心反寫了本雅明《論綱》中第2節的一句話，不僅僅是說“人類只有在獲得救贖才能全盤接受它的過去”，而是要說人類只有在全盤接受它的過去才能獲得救贖，審判日不是自天國而來，不是自外部而來，彌賽亞的蹤跡在每個人身上。當每一個人都意識到記憶所包含的力量時候，在線性進步觀所形成的災難之上便同時會生出希望的力量，審視過往並不是一種尼采式的永劫回歸，在一次次地向回憶尋求力量的過程中我們累積了抵制進步主義快速逼近的力量，並從同質性的歷史中爆裂出一個特別的時代，¹⁸⁷ 普魯斯特代表一種希望的昭示，他表達了一種最低限度的希望，他孤獨地沉溺在自我的回憶中，但這種孤獨卻用風暴般的力量把整個世界拖進了它的漩渦，“那些過於喧囂但又空洞得不可思議的閒聊在普魯斯特的小說裏向外咆哮著，它們是這個社會落入那孤獨的深淵時發出的聲音……它像是在火山口的底部感受寂靜，這最安靜的地方同時也是最能夠捕捉各種各樣的聲音”。¹⁸⁸ 普魯斯特最大價值在於提供了一種希望，儘管是最低限度的希望，儘管一無所有但記憶尚能維持自我的自足性和統一性的幻覺，¹⁸⁹ 這裏所透露出來的是面對現代生活的悖謬邏輯，它既來自於記憶的兩重邏輯，也內在於兩種時間性之中，最終刻寫在每一個現代人身上。



作為一種希望的政治，本雅明對記憶寄予了多於普魯斯特的期待，他在1930年前後寫的《柏林童年》以普魯斯特式的筆法描繪了自己在柏林度過的童年時光，勝利紀念碑、動物花園、捉迷藏、捉蝴蝶等等都成為了作者回憶舊時光的對象，但本雅明與普魯斯特之間還是有很大差別，本雅明的回憶帶有更多從過去獲得希望的意味，而普魯斯特逃入過去似乎更多是為了逃避未來。在《追憶似水年華》中我們看到很多類似小瑪德萊娜的偶然，¹⁹⁰ 由偶然帶來的相似性經歷的回溯使普魯斯特擺脫了時間的統治，普魯斯特聚精會神地傾聽過去的回聲，本雅明所要傾聽的是一個未來的通知，而這個未來同時也是過去，同樣是置身於過去本雅明是開放的、未完成的，並且保留了對未來的希望，¹⁹¹ 所以本雅明的回憶帶有強烈的烏托邦的色彩，¹⁹² 正如同他經常所引用的米什萊的那句詩“每個時代都夢想著下一個時代”，而這樣一種夢想又會被帶回到最初的過去。因此，《柏林童年》不僅僅是個人獨一體驗的合集，更是一種將其轉化為集體經驗的努力。不像普魯斯特的作品，在本雅明這裏其實是有一個精確的政治計畫，在迷失的現代性之中重建經驗與記憶之間的關係，這既是經驗的考古學也可以被視為拯救，過去與現在的交織、童年與成年、記憶與場景將波德賴爾的通感和有關的政治計畫加之于普魯斯特式的回憶之上。¹⁹³

在上文我們提到過阿甘本幼年的觀念，實際上這一觀念同樣是受到本雅明對童年關注的影響，在1940年寫給阿多諾的信（5月7日）中本雅明寫道，“童年的優美的確存在，它的存在是對社會的一種矯正，同時也是那未被馴化的幸福所許諾我們的暗示。”童年是對經驗總體的一種敞開，同時也是一種保存，它對於現代資產階級成年空洞的經驗來說就意味著救贖與革命，正像阿甘本所說，人對幼年之軀的這種本真的召喚就叫思想——也就是，政治。本雅明對童年的重視簡直到了癡迷的程度，他有一



個愛好便是收集童話書，自己也曾在電臺做過講童話故事的節目。在他早期的文章中，童年包括青年經常出現，他們領先于資產階級成年的墮落，仍舊是理性主義與英雄的化身。在《學生時代的生活》一文中本雅明認為使學生生活區別于其他的是對原則服從的意願，對理念的完全認同，只有在他們身上才能重新建立一種經驗，既異於康得的體驗，也異于狄爾泰的體驗。它建立在一種絕對的知識的自主性上，超越了傳統的主客之分，是一種帶有神秘色彩的經驗，¹⁹⁴ 在本雅明後期的作品中兒童、經驗與語言問題聯繫在了一起，經驗的神秘色彩來自于語言王國，而童年則意味著是一種原初語言存在，“人類最初聽到的、親眼看到的、親手摸到的一切都是活生生的詞語；因為上帝就是詞語。語言以他口中和心中的詞語為發端，就像孩子的遊戲一樣自然、真實、簡單。”作為語言存在就意味著通過語言傳達自身，這是語言的魔力，而人類的語言則以名稱向上帝傳達自身，簡單的說來人類通過命名實際上是在完成上帝的創造，而人類的語言溝通的是上帝。但當人類的語言墮落後，語言便不能在自身中傳達自身，而必須傳達一些其他的事情，在伊甸園中語言的完美形式在語言的多樣性中被無限地區分開來，作為在名稱中的創造已經降至一個較低的層次被迫將自身區分出去。“當人把自己的語言加於世界時，世界也就開始有了悲哀。語言的純粹性受到損害。尤其是當語言變成手段、符號後，語言被無聲音意義奴役，由此也使物被愚蠢奴役。對物的奴役則歪曲了人與世界的關係”。¹⁹⁵ 在這樣的條件下本雅明希望重新找到一種高階語言，通過種種事物的傳達將世界重新理解為一個未被分割的整體，他在《論語言本身和人的語言》一文的最後將希望放在了翻譯上面，“所有比較高級的語言都是對低階語言的翻譯，上帝的詞語極其清晰地展示最終的意義，正是這一運動的統一性組成了語言。”但日後本雅明在寫作中將這個翻譯的任務交給了兒童，他將得到自然語言的密碼，



被給予進入人類墮落前狀態的入口。¹⁹⁶ 本雅明對兒童的關注一方面是在兒童文學上，另一方面就是在城市研究上，我在後文將會論述這兩方面的特色與漫遊者及其文化意涵保持了一致，本雅明在漫遊者與兒童身上所傾注的理論內涵驚人地相似，換句話說兒童其實也是漫遊者的一種分身書寫。

在1924年和1926年本雅明分別寫了兩篇有關兒童文學的文章——《被遺忘的舊童書》和《童書的世界一瞥》¹⁹⁷ 討論了兒童的閱讀，當然我們不能簡單地將其理解為對兒童閱讀習慣及體驗的考察，本雅明是想透過兒童的閱讀體驗展開對社會的內部批評。對兒童來說，閱讀是一種在大世界中的小棲居（inhabit），他們從童話世界的不同主題中建造自己的世界，並以此消除了自我和物件之間的差別，他們將自己的詩意填充到童書之中並借此完成，他們將自己的想法刻寫在圖畫之上，本雅明甚至用中國道家的思想去描述兒童閱讀時物我合一的狀態，因此童話書籍並不是指導它的讀者直接進入所謂的生活，只是發現生活在多大程度上符合了他們內在所擁有的，並據此利用它將世界組成自己想要的樣子。在這裏本雅明認為兒童的形象不同于資產階級的成年，倒是與拾荒者產生了共鳴。

孩子們尤其喜歡出沒於可明顯看出正在生產某樣東西的地方。他們被建築、園藝、家務勞動、裁剪或木匠活動產生的廢料深深地吸引。從廢棄的垃圾堆中，他們看到了物的世界直接向他們，而且唯獨向他們展開的面貌。在擺弄這些物品時，他們很少效仿大人們的做法，而是按照自己遊戲時的情形將完全不同的材料置入到一種往往使人愕然的全新組合裏。由此，孩子們就創建了他們自己的物的世界，一個大世界中的小世界。¹⁹⁸



本雅明的童年回憶總是連接著城市，無論是柏林還是巴黎，他所希望的是如孩子般在城市中迷路。兒童閱讀城市的體驗如同閱讀童話書籍，他們是帶著幼稚的熟識樸素地融入城市，本雅明認為這代表了更高的知識與經驗，因此要想瞭解一個城市一個人必須在那裏曾是個孩子，而這裏的秘密隱藏在兒童遊戲（play）的能力之上。正是通過遊戲兒童改變了周圍的環境，並且在主體與客體之間建立了一種神話性的連接，¹⁹⁹ 同時遊戲成為資產階級都市生存體驗的對應物，後者在單調乏味的工具性勞動下被賦予了荒涼與異化的色調，本雅明認為兒童身上遊戲的“破壞性”構成了對資產階級拜物的反神話批判。兒童的遊戲與工具性的勞動沿著同一條原則走向了兩條相反的道路，這條原則便是——重複（the law of repetition）。對於兒童來說，重複是遊戲的靈魂，沒有什麼能比“再來一次”（do it again）給予他更多的快樂，本雅明試圖用弗洛伊德去尋找答案，遊戲中重複是一種超越快樂的原則，它不斷地要求個體重複以前的行為，重複並不僅僅是通過採取麻木自己的反應、任意聯想經驗或模仿的方式去征服令人恐懼的根本性的經驗，更是全身心地投入去享受一次次的勝利的喜悅。“對萬物重複出現的信奉早已成為孩子們的智慧所在，而生命頁早已成為一種原始的統治狂熱，隆隆作響的配器處於這種狂熱的中心位置”。²⁰⁰ 在遊戲過程中重複將破碎的體驗轉化為習慣（habit），這是遊戲的本質。

遊戲提供兒童三種在城市的活動策略——越界、模仿與收集，²⁰¹ 城市格網式的功能分區對於兒童來說就會有禁區與安全區的劃分，但兒童分心（distraction）的個性只會讓自己受幻想的引導而在空間中迷失，因此我們可以直接將兒童視作漫遊者的一種分身，而他們在城市中共同特點便是對界限的逾越，並不斷追尋逾越所帶來的快樂。“跨越界限的感覺包含一種無與倫比的好奇，就像公開在大街上與妓女搭訕。開始的時候，這種



跨越界限不僅是社會上的，而且也是地理上的；就像是在嫖娼之舉的推動下整個街道網路都打開了”。²⁰² 模仿是遊戲的另一個基本的維度，在遊戲中的模仿將使得兒童可以保有豐富的通感的能力，本雅明曾描寫過童年捉迷藏的經歷，“躲在門簾後面，這個孩子自己也變成了某種吹動著的白騰騰的東西，變成了一個鬼魂；蹲著躲在餐桌下麵，那張餐桌便使他成了神廟裏的一尊木制偶像，餐桌那有雕刻的桌腿便是支撐起神廟的四根樑柱；躲在一扇門後面，他自己便是門，並將門當作沉重的面具，以一個超凡巫師的姿態使所有不知內情入門檻的人迷惑。”²⁰³ 通過模仿不同的角色，兒童在一種隱蔽的層面實現了一種在物質與感覺之間的互惠，他所建立的人與物之間的關係驅除了在成人世界中通行的工具主義的佔有模式，從而在解放自身的同時也解放了物。因此遊戲並不是一種佔有，而是一種恢復（renewal），他將過時的、被拋棄的、零零碎碎的組裝到自己的世界裏，所做的工作就如同城市中的漫遊者或更恰切地說是拾荒者。

因此，本雅明並不是簡單關注兒童的閱讀或是城市體驗，他是借著一種幼年狀態對資本主義時代經驗的崩潰進行批評，同樣他也不是說把希望寄託在兒童身上，而是將童年視作一種反思的視角，或者是一種童年的政治學（politics of childhood），進而展開自己的救贖實踐。事實上，兒童與遊戲的重複很容易走向另一個極端——同一性地獄般地永恆回歸（hellish eternal return of the same），我們在商品的夢幻邏輯²⁰⁴ 中已經見到這一場景，從而使得在兒童的分析中缺乏一種連貫的神話理論，削弱了兒童自身作為文化批評的象徵性力量，理解這一問題的關鍵在於“距離”的概念，²⁰⁵ 本雅明借著童年的回憶製造了一種距離感，被製作出的似曾相識的感覺便於當下書寫城市，在熟悉的空間之中選擇去時間中漫遊與在時間之中將時間把握成空間是處理距離問題的兩種策略，本雅明並沒有將這兩種策略的行動主體放在兒童身上，而



是放在了漫遊者身上。他期待漫遊者應該保持一種兒童的態度穿越記憶與城市的迷宮，只有在迷宮之中漫遊者才能勝任本雅明對兒童的期待。作為兒童狀態的漫遊者是一個雙面雅努斯的形象，通過兒童的視角使他在對環境陌生化處理的同時也對自我進行陌生化處理，這是製造距離的過程，與此同時他又以兒童處理物與自我關係的方式重新捕獲了周圍的事物與匆匆已逝的時間。對於漫遊者來說，兒童成了一個觀察的透鏡，通過距離的調試可以讓他縮小或放大、拉近或推遠以觀察生活的細節。對距離的掌控使得漫遊者成為迎接靈韻歸來的合適人選，靈韻在一定距離之外但感覺上又如此貼近的時空中獨一無二地顯現恰好是漫遊者身上所體現的一種特色，距離的調試與對靈韻的追尋構成了對漫遊者的一種訓練，本雅明在《柏林童年》中有一個說法，“對一座城市不熟，說明不了什麼。但在一座城市中迷失方向，就像在森林中迷失那樣，則需要訓練。”因此一個合格的漫遊者需要向兒童學習，向童年獲得可資利用的資源和能量。在最後一瞥之愛的時代裏，重拾初見一刻的震驚，這當然是對世界的錯覺，卻不妨礙提供一個關於現實更為深刻的意象，當作為成年人的漫遊者意識到這一點，他的行為會再次將習慣推入到問題化的領域。

到這裏做一個總結，我們從現代生活的英雄那裏認識到現代個體所面對的張力，兩種時間性的擠壓與碰撞將個體的命運推向碎片與悲劇性的結局，而個體的英雄意志或是存在於對碎片的賦形中，或是存在於對理性與進步的爆破中，或者是存在於在回憶之中反思與救贖，世俗的暴力並沒有為個體置流更多的空間，但在一次次看似退守內心的回憶之中，一種微弱的力量從每個個體身上發出，正是回憶賦予了我們強大的力量，提供了一種政治鬥爭的工具，對童年與遊戲的重視將一種可能性注入到了現代生活之中，它不單單是一種政治行為，更將影響到個體對幸福的覺



知，在接下來一章我將試圖從政治轉向倫理問題，討論一種由漫遊者及其行為所導致的倫理實踐。

三 漫遊者與他人

在這部分，我希望說明的是漫遊者不僅僅維持了一種獨一性的自我形象，更是將自我與他人之間的倫理關係凸顯出來，“通過倫理關係來意指他者，尤其是更廣泛意義上對他者性的非暴力關係的渴求，他者性設定了保護他者的責任，反對那種否定性與獨特性的僭用”。²⁰⁶ 這樣一種倫理關係的建立與漫遊者的主體性所帶有的憂鬱色彩有關，憂鬱是一種游走於主體與客體邊界的情感體驗，它通過哀悼工作賦予了他人在自我身上的優先性地位，漫遊者對城市與人群的閱讀尋找的是他者性的痕跡，因此在與他人的一次次相遇中便形成了一種最低限度的共同體，²⁰⁷ 在漫遊者對碎片的凝視和收集中他人的形象被納入自我的內在性，但這並不意味著自我對他人的同化，而是一種基於認同與責任的呼喚，所實踐的是模仿的執著與靈韻的凝視。因此下文主要圍繞漫遊者主體性的憂鬱色彩展開，將漫遊者與他人的相遇放在他的漫遊活動下思考，進而書寫漫遊者形象所帶有的倫理意涵。

（一）憂鬱與主體

憂鬱²⁰⁸ (Melancholy) 在古希臘被視作由黑色膽汁影響的情緒或性格，在中世紀它則被看作受土星影響造成的神聖的瘋狂與精神上的英雄主義，間或與智慧與沉思相連，一直到19世紀在精神分析的解讀下憂鬱才變成了一種症狀——憂鬱症 (Melancholia)，其臨床表現為痛苦的沮喪、無由來的悲傷、喪失的愛的能力並



時常伴有自我批評或自我譴責。^{209, 210} 弗洛伊德的《哀悼與憂鬱症》²¹¹ 確立了一種病理學的研究視角，哀悼與憂鬱症在此文中構成了兩種對待喪失（loss）截然不同的態度，哀悼是一種對待喪失的自然的、正常的態度，它承認物件的失去並在哀悼的過程中逐漸將力比多從物件身上轉移，進而擺脫對失去之物的情感依賴，所以儘管哀悼涉及主體與正常生活的分離但並不是一個無法解釋的事情，因而這種態度就稱不上是病態，當哀悼工作完成自我將會再次變得自由無拘。相反，憂鬱症由於拒絕承認物件的喪失而導致了自我的喪失，換句話說是共同沉浸在喪失之中，力比多沒有正常回撤反倒是掉頭回到了主體的自我身上，由此產生了一個“矛盾的內在世界”，²¹² 憂鬱症中自我取代了物件，但這一過程並不完全從而導致物件向自我的轉化過程永遠無法徹底完成，所以憂鬱症帶有重複性的未完成特色，如同本雅明所說的悲苦劇²¹³ 中的人物形象，悲苦劇致力於將悲悼的自然感情翻譯成人類語言的挽歌，表現為對墮落的自然（fallen nature）無盡哀挽。

巴特勒指出憂鬱症指的是如下過程：自我失去了最初的外部物件或理想，它拒絕切斷自身同這一對象或理想的情感依賴，於是將物件撤回，使之進入自我，並用自我取代物件，由此開創了“內心世界”。在此過程中自我發生了分裂，弗洛伊德認為自我首先分離出了批判結構，這是憂鬱症自我批評與自我譴責的來源，“自我的一部分使自身同另一部分對立，對其進行批評評價，並將其當作物件。”因此憂鬱的主體始終保持著對物件的忠誠，後者被以某種蹤跡的形式納入到憂鬱主體，也可以說憂鬱主體選擇了與物件同樣的命運成為失去本身，自我在這一過程中的弱化遏制了對於他者的敵意，而且同時開啟了對他者的無盡的哀悼。因此憂鬱症與哀悼並不是兩種截然可分的態度，在本雅明那裏我們將會看到每一個憂鬱的主體都是通過哀悼的運作去向四處散落的他者表達敬意，憂鬱症揭示了一個道理便是唯有吸納他者



才能成為自我，執著于自我的自主就等於忘卻他者的蹤跡，而承認他者的蹤跡就意味著開啟哀悼的進程：哀悼永遠不會終結，除非自我毀滅，否則我們永遠無法擺脫他者的影響。²¹⁴

對於本雅明來說憂鬱與哀悼從一開始就不是對立的，與弗洛伊德不同的地方在於本雅明將憂鬱視作一種理念，進而賦予它一種形而上學的意義。理念對於本雅明來說是表達世界的一種方式，是對現象客觀化了的虛擬整飭，它以對現象進行再現的形式達致現象。本雅明用星叢比喻理念之於現象之間的關係，星叢是群星的集合體，但每一顆星並沒有在星叢中喪失自己的整體性。如同現象之於理念，“當現象沒有表明對它的遵循與圍繞它時，它就始終是晦暗不明的。對現象的收集是概念的事兒，而對現象的分解是依靠不同的理智在概念中完成的，它因為這同一過程中一舉兩得而尤其顯得意義重大：這過程既拯救了現象，也表明了理念”。²¹⁵ 在本雅明這裏概念只是為了收集物件，而理念則通過分解物件讓物件完成，獲得與它不同之物——整體性，現象通過理念最終得到了整體性的救贖。因此理念包涵了一種悖論的邏輯，“它在對事物的重構中暗含解構的邏輯，即它首先消解了事物在特定意識形態中物化的、第二自然的自在性和既定性，使其成分重新定位在一個新的構型中，成為一個總體中的分佈點，並由此獲得超越其自身的意義”。²¹⁶ 因此理念的分析必須要從經驗的現象出發，用辯證的凝思把握現象的內在本質，並將之推向更高的經驗總體之上，這一過程被本雅明成為“世俗的啟迪”（profane illumination）。在本雅明的悲苦劇研究中，便將這一方法貫徹實施，而他的研究物件——巴羅克戲劇——也在研究過程中從晦暗不明的遺忘之中被組合進新的星叢之中。

憂鬱作為理念的重要價值在於它在展現悲苦劇中主人公的個性的同時揭示了他在時間與命運中浮沉的不同遭遇，進而揭示了悲劇與悲苦劇之間的差別。悲劇所遵循的是亞里斯多德的



三一律，時間、地點與情節的整一保證了審美性，而悲劇中的主人公——大多是英雄——卻為了情節而大多相同，總是同一個固執地陷入自身的自我，並以同樣的方式擴展死亡。“悲劇英雄可以說是無靈魂的。他內心在巨大的虛空中回蕩著遙遠的、新的諸神命令，而後世的人從這回聲中學會了自己的語言。——生命在日常的造物中發揮著不斷擴展的作用，而在英雄身上以同樣方式擴展的是死亡，悲劇性的諷刺每次都出現在這樣的時刻：英雄——由於英雄對深邃的正義一無所知——開始將其死亡的境遇作為生命的境遇來言說”。²¹⁷ 死亡構成了英雄的命運，英雄的犧牲則成了悲劇作品的核心理念，²¹⁸ 本雅明提到了悲劇英雄的兩次犧牲，作為最後一次犧牲，他是為了向捍衛古老正義的眾神贖罪而做的犧牲，而第一次犧牲則是一種具有代表性的行動，預示了民族生活中的嶄新內容，“這些嶄新內容不同於舊有的死罪拘捕，它們不是來自最高的指令，而是源自英雄自身的生命。這些新內容毀滅了英雄，因為它們與個體一直相悖，僅僅賜福於那尚未出生的民族共同體的命運。悲劇之死有著雙重的意義，它既讓奧林匹斯山的舊有正義失去了效力，也將英雄作為新人類成果的初生子獻給了未知的神”。²¹⁹ 這個未知的神不是別的，就是人類的共同體，悲劇英雄最終以犧牲的形式進入到了共同體，而悲劇的觀眾則在這一過程中獲得了對共同體的信心。悲劇理論的重點並不是揭示悲劇的悲傷情緒，而是分析悲劇中所蘊涵的倫理因素，悲劇本質上是一種倫理生活與另一種倫理生活的對抗，²²⁰ 在這一過程中未言明的是英雄本身的失落，因此在悲苦劇中恰好將失落的情緒成功轉化為憂鬱，進而喚起哀悼的情緒。

在悲苦劇中核心人物一般都是國王，本雅明引用克萊（Klai）的說法：“不難證明，悲苦劇寫作只是皇帝、王侯、大英雄和聖人的事情，而非卑劣者所為。”但是悲苦劇中君王卻只是憂鬱的範例，他往往是暴君與受害者的統一體，是一個分裂的角



色。他朝著毀滅的方向走去，這一矛盾的根源在於——他作為凡人的無能和墮落與他感到時代讓他這個角色所擔當的神聖不可侵犯權力之間的矛盾，這一矛盾集中的表現便是暴君的優柔寡斷，負責就緊急狀態進行決策的君主，在隨即發生的狀況下卻證明自己幾乎不可能作出決策。“正如矯飾主義（Manierist）繪畫完全不知道如何在寧靜光照下設置畫面佈局一樣，在這個時代的戲劇人物也總是置身於變幻無常的刺眼燈光之下。在他們心中湧起的與其說是在斯多葛者的套話中顯現出的獨立君權，勿寧說是無時無刻不在轉化的情感驟雨的純粹任意性，²²¹ 悲苦劇中的人物所面對的是嚴重的生活不確定性，理解悲苦劇必須考慮17世紀的政治與社會現實，1682年限制教皇權力條款的發表標誌著神權政治的最終垮臺，君主權力的不容侵犯獲得了羅馬教廷的認可，這意味著政治去神聖化的開始，也意味著社會進入“緊急狀態”，而巴羅克的君主的概念則產生於對緊急狀態的討論，並把扭轉這種局勢作為君王最重要的指責，緊急狀態下末世論的消失使得個體緊抱世俗世界，從而形成一種將一切時間之物聚集起來的機制，並讓它們在將自己交付終結之前肆意張揚，這樣的局面對君主的世俗權力形成了挑戰，這也是巴羅克所具有的挑釁性的、強調此世的聲調之基礎，所以在緊急狀態下一種強大的張力被帶入到個體與君王代表的世俗權力之間，從而造成巴羅克君主集暴君與受難者於一身的局面，悲劇中英雄犧牲所帶有的倫理意涵被巴羅克受難的肉體所取代，情感（affect）在肉身之中升起，又在生命之潮的沉降中被遏制，這種遏制讓人與周圍的環境的疏遠轉化為人自己身體的異化。“人們將去人格化視為嚴重陷入悲傷時的症候，由此讓一種病理學的概念狀態的概念進入了一種可帶來無比豐富成果的語境中”。²²²

由此本雅明將弗洛伊德對憂鬱的病理學分析轉向了一種更為宏大的社會與文化分析，在弗洛伊德那裏起重要作用的“喪失”



(loss)被一種巨大的症候結構取代，一種隱含的喪失並不是附著在戲劇中的個人身上，也不全是主觀性的體驗，而是被轉化為世界本身的喪失，²²³ 這也正是本雅明所說的巴羅克美學中墮落的自然 (fallen nature) 在歷史進程中的表現，²²⁴ 而悲苦劇中的憂鬱則以一種情緒的形式彌補了此在在遭遇世界時的矛盾，君主作為上帝之城在世俗秩序中的代表他的遭遇則將造物的脆弱表現得最為強烈，從而成為憂鬱的範例。

本雅明認為路德的宗教改革應該為此負責，他戲稱路德教（信義宗）教徒才是真正偉大的巴羅克戲劇家。“在反宗教改革運動復辟的幾十年中，天主教及其戒律的所有權力滲透進了世俗生活，而路德教與日常生活的關係卻一直是自相矛盾的。路德教教導市民在生活中嚴守道德，這種嚴厲的道德感是與其對‘優秀作品’的拒絕相對應的。路德教反對作品中出現特異的宗教聖跡，向靈魂指明信仰的恩惠，讓世俗政治領域成為一種間接宗教化的、以市民美德為見證的生活的檢驗場所，雖然它由此在民眾中確立了嚴格的服從於責任的態度，但是卻讓民眾中的偉大者變得鬱鬱寡歡”。²²⁵ 路德主義將世俗生存圖景呈現為一種毫無意義的連續體，人類行為喪失了一切價值，伴隨而生的卻是一個新事物的誕生——空虛世界 (empty world)，意義的空虛將會導致的一個簡單卻相對來說痛苦的結果，個體放棄通過個體行動獲得自決 (self-determination)，而是被動地接受路德教傳統的虔行觀念，如正直、勤勞，平靜地接受與世俗依戀的分離並服從權威，²²⁶ 這只是本雅明對路德禁欲主義的一個簡單概括，實際上他很可能也發現了在韋伯那裏一個略有差異的理解，韋伯同樣從路德那裏出發但是卻避開了空虛世界的幽靈，或者說是至少可以平衡世俗與信仰之間矛盾，他所求助的便是天職 (Beruf) 觀念，通過天職觀念韋伯避開了空虛世界的生成，有條理的、理性的日常行動通過天職觀念被轉化為救贖的暗示，空虛世界被救贖的暗示重新賦予



意義，本雅明採取了與韋伯截然不同的分析，他並未直接將路德教義作為分析物件，而是將它作為一種分析媒介，用以傳達更為古老而深遠的經驗，那是巴羅克時代為偉人所預留的經驗，他的行動力量不再來源於天職觀念，而是來自於恐懼。深入追究路德或加爾文的結局，在本雅明看來只能是意識到自己被置入存在時如同被置入了殘缺、虛假的人類行為組成的一個垃圾場，而生命本身卻脫離出去了。意識到生存狀況與生命本身的脫離讓他感到恐懼，這是一種強大的情感的力量，支撐起了新的信仰概念。這便是為什麼本雅明會將一個宗教的問題與悲苦劇的起源問題結合到一起討論，最終是悲傷（Trauer）的情感力量提供了對生命本身強有力的回答：

“悲傷（Trauer）是一種思考（Gesinnung），在這思考中情感會讓已然空虛的世界仿佛戴上面具一般重獲生機，以便在看到這世界時獲得一種神秘的快感。每一種感情都是與一種先驗物件相連的，而對該物件的表達就是感情的現象學”。²²⁷ 悲傷作為一種力量在憂鬱者的眼神中將世界展開，它作為一種情感驅動力回應了物件化的世界構造，世界在憂鬱者的眼中不是虛空，而是一出宏大編排的戲劇，人性在造物狀態下所經歷的苦難都可以在這出戲劇中看的如此清楚。本雅明認為在憂鬱者的沉迷中隱藏了兩種力量，一種是土星式的懈怠，君王的猶疑不決便是其表現；另一種則是救贖的力量，²²⁸ 是一種智慧與沉思的力量，憂鬱者持久的沉思是對物件世界物體的拯救，也是對實物世界忠誠的體現，他的沉思乃是物件的起源之思，是屬於造物層面的思考，在討論悲苦劇的起源時本雅明對起源（Ursprung）問題做了不一樣的區別——

起源所指的不是已生成者的變化，而是在變化和消逝中正待生成者。在變化之流中，起源如同漩渦，將那用以



形成的材質拉入自己的節奏中。在事實的赤裸而顯明的存在中，源初之物是不讓別人識別的，唯有雙重的洞察才會見識它的出現節奏。這出現一方面應被認識為復辟或者重建；另一方面又應被認做這個過程中的未完成者、未終結者。在每一個起源現象中，都會確立形態，在這個形態之下會有一個理念反復與歷史世界發生對峙，直到理念在其歷史的整體性中實現完滿。²²⁹

憂鬱者的雙重洞察一方面來自於對造物世界的沉思，而另一方面則來自於對自身造物狀態的清醒認識，²³⁰ 因此他既帶有世俗的一面，又帶有彌賽亞的色彩，憂鬱的主體和他的物件就如同處於懷孕狀態²³¹ (pregnant state)，在這樣一個身體與靈魂毀滅的歷史狀態下卻孕育了新的希望，借此可以接近人類歷史真實的狀態。本雅明認為悲苦劇、波德賴爾的寓言、普魯斯特的回憶等等算是幾個為數不多的這樣的時刻，彌賽亞的力量如同燈塔從中輻射，他們將自我揭示為一個批判工作可以展開的場所，在那裏我們可以去尋找到救贖的意象，歷史時間、事件史前或史後圍繞著憂鬱所形成的漩渦旋轉形成一個力場²³² (force fields)，從而克服了對歷史目的論的敘述衝動，在這一點我們便可以更好地理解本雅明的“歷史天使”為何必須保持一種憂鬱的狀態。

事實上，憂鬱的凝視必然意味著一種倫理的實踐，他不是簡單地為他人負責，而是從造物的層面將他人推向一種經驗的總體之中，在其中他人與自我之間陌生性的抵抗被一種超驗的情感消解，這不是簡單地用無限性去消解他者，而是用哀悼去表達對他者性的忠誠。波德賴爾著名的詩作《給一位交臂而過的婦女》所表達的正是這樣一種狀態：

大街在我的周圍震耳欲聾地喧嚷。
走過一位穿重孝、顯出嚴峻的哀愁、



瘦長苗條的婦女，用一隻美麗的手
搖搖地撩起她那飾著花邊的裙裳；

輕捷而高貴，露出宛如雕像的小腿。
從她那像孕育著風暴的鉛色天空
一樣的眼中，我像狂妄者渾身顫動，
暢飲銷魂的歡樂和那迷人的優美。

電光一閃……隨後是黑夜！——用你的一瞥
突然使我如獲重生的、消逝的麗人，
難道除了在來世，就不能再見到你？

去了！遠了！太遲了！也許永遠不可能！
因為，今後的我們，彼此都行蹤不明，
儘管你已經知道我曾經對你鍾情！

在詩中最後一瞥之戀開啟了對他人的哀悼，更重要的是這最後一瞥對“我”的救贖——如獲新生，在哀悼之中他人意味著更偉大的力量，需要我們不斷地去言說，因而每一次的相遇都是一次契機，將自我與他人從此在的沉淪之中拯救並迎接一種新的社會性的到來，在這裏我們重新回到開頭提出的孤獨者與社會的問題，在憂鬱與哀悼之下自我與他人相遇構成了社會的本質，更重要的並不是與他人的共同性讓我們構成了社會，而是與他人的相異性才構成了社會，²³³這是一種認同於（identifies with）而不是認同為（identifies as）。²³⁴詩中的“我”與“婦人”彼此鍾情，但卻彼此分離，這樣一種與他人之間的愛欲關係正是每一個都市漫遊人所追尋的與他人、與物體與時代的一種關係，親近而又疏遠，相異而又同在，在對他人保持開放的同時並沒有喪失掉自我，如同丟勒《憂鬱》畫作中托腮沉思的天使，被諸多物件所包圍卻又在冥思之中擺脫了束縛，自我與他人在憂鬱的凝思之下獲得重



生，獲得了一種向無限性敞開的能力。在列維納斯看來這種無限性正是來自於面對面的關係，他人的面容喚起的是一種“存在於我之內的無限理念的具體表現”，²³⁵自我也正是通過他人身上的他者性體會到了“有”²³⁶的難以置換，“有”拒絕同一性的簡化使得主體難以去佔有、奪取或吞噬一切物件，他人通過“有”所傳達出的是一種沉重的戒律與絕對的責任，這就造成了自我必須對他人負責，喚起一種指向無限的動姿，他人與我在“有”的黑夜之中構成了一種原始的倫理關係，²³⁷並將共同體的思考帶了進來。

傳統社會學所理解的共同體受益于滕尼斯的著作《共同體與社會》，共同體與社會對立代表的是兩種不同的生活方式，共同體從母子、夫妻和兄弟姐妹等基本關係中自然生髮出來的，代表著自然有機；社會是由原子式的個人以契約的形式締結，是非自然的狀態。共同體基於人類的本質意志，²³⁸靠著默會一致的原則形成團結，而社會則基於人類的選擇意志，²³⁹在其中行動者處於代理狀態從而造成了分離與異化。儘管滕尼斯在建構共同體與社會的時候將起點放在了人的意志上，但他沒有解決的一個問題是何以基於本質意志、身心一致的自由狀態可以實現一種團結，或者換句話說既然共同體的目的是幸福與自由的狀態，為什麼這一狀態的達成不是由理性的選擇意志去努力實現的呢？這裏面其實隱含的問題其實是塗爾幹機械團結與有機團結這一對概念和滕尼斯共同體與社會這一對概念的差異。同時滕尼斯共同體的假定缺少了他者性的維度，從而將共同體應有的更為複雜的倫理內涵消解在懷舊的情緒之中，個體性與共同體的遭遇在這裏恰恰抹殺了主體性，這是早期社會學在分析共同體問題時始終存在的黑格爾式的幽靈。阿多諾認為黑格爾精神中具體主體的從屬性式是一種個體與共同體的強制統一的名義得以展現的，共同體的同一性邏輯破壞了差異性，他者在這一過程中被毀壞。



正是秉持著對他人負責的倫理信念，列維納斯堅持將面對面作為一種無法被以往共同體精神所包含的關係去建構共同體的理想，在面對面的共同體中自我本質上是他者的他者，而他者則是一種能夠將其自身向我完全開放的他者，但在德里達看來這樣一種共同體很輕易地便走向了自我封閉，列維納斯這裏隱含了一種非對稱性，與他者性的無限際會最終導致了一個絕對的、神秘的構想，其最終便是與上帝的際會，這樣一種不對稱性並不能實現一種交往自由的理想共同體，為此德里達所採取了“延異”的措施去阻截“一切通往神學的道路”，²⁴⁰從而保證了共同體下差異的持續書寫。他人始終在自我身上留下了蹤跡，對他人的負責本質上就是對自我的負責，德里達在晚年提倡友愛政治學背後便是一種對他人的承諾與敬重，而共同體的倫理最重要的不應該是將它作為實體去想像，而是應該著力討論共同體狀態下自我與他人之間的關係。在對共同體去實體化的操作中，讓-呂克·南茜提出了“非功效的共同體”。非功效意味著它“不同生產或完成打交道，而是遭到中斷、破碎和懸擱的東西，共同體是由於獨一性的打斷，或是由於獨一存在所是的那種懸擱而產生的……共同體就是它們的存在——是它們在界限上被懸擱的存在”。²⁴¹在其中溝通是社會的、經濟的、技術的、制度的勞作的非功效，而獨一性的存在者們則是在溝通中被給予，這種溝通是界定著獨一性向外展露所具有的構成性事實，在其存在中，如其存在本身那樣，獨一性被外展到外面，這就意味著個體在共同體中是被分開的、被區別開的，但同時卻又是共同的，即共同體同時呈現了分離，而個體在共同體中體驗到界限的同時也意味著他向外綻出的可能，個體的存在就變成了一種出離的存在，始終自我設置於外在之中、由外在構成並指向外部。個體在非功效的共同體之中才能真正將封閉的個體展開，將“共同”的維度敞開。非功效的共同體否定了列維納斯以及巴塔耶基於愛欲所設想的共同體，在列



維納斯這裏愛欲中隱含了一種不對稱性，我在與你的相異性中能保持自我，而不是喪失在你之中，這就意味著一種“父性”的存在，²⁴² 而巴塔耶基於色情所設想的共同體仍然避免不了同一性的問題，他言下的戀人們要麼陷入一種薩德式的主體中，要麼就會獨自陷入自己的綻出之中。非功效的共同體則意味著“共同的面孔與親密性的失效”，它將清除共同體可能包含的不對稱與親密性，提供一個個體在其中只會不斷地向外展露自身的環境，每一個個體在此環境下都能在表現自己個性的同時保持共同體觀念的存在，而不是在同一性的邏輯下喪失自由。

（二）寓言、模仿與反諷

從悲苦劇中主體憂鬱性格的形成，到非功效共同體的建構，自我以一種迂回的方式重新與他人、與社會建立起了聯繫。憂鬱者呼喚哀悼是在造物層面的沉思，同時也是對生存失去根基的彌補，“喪失”以他者的面貌在哀悼工作中以蹤跡的形式重新回到與自我面對面的場景，在憂鬱凝視之下再次回歸的他者變成了寓言，自我與他人在非功效共同體中同樣呈現出寓言的結構，總體性的虛假表像被打破，寓言與非功效共同體面臨的均是如何在碎片化的時代裏去思考生存的意義，在一種二律背反的結構中尋找新的型構，進而完成救贖的任務。

憂鬱者將世界呈現為寓言，寓言是憂鬱者給予自己力量的嬉鬧插曲，“儘管讓平庸的物件得以從寄喻的深處凸顯的高傲炫示很快就會讓位於該對象乏善可陳的日常面目，儘管身陷沉痾者在零散微小之物上沉浸了一會兒之後就會滿懷失望地讓已然空洞的寓意畫滑落手中，那寓意畫的節奏是一個天生喜好思辯的觀察者在猴子的模仿中也可以一再找到的。但是那些無定形的細節會一次次重新出現”。²⁴³ 寓言是一個一再重複從失望中尋找



希望的過程，從乏善可陳中尋找可以言說的內容，它呈現為一系列瞬間的漸進，從而進入一種辯證的運動之中。在《德意志悲苦劇的起源》的第三部分本雅明著重分析了寓言與悲苦劇之間的關係，巴羅克戲劇往往都是借用寓言的形式在混亂之中獲得一種意義指向。本雅明區分了象徵與寓言兩種不同的表現手法，象徵往往與古典藝術或神話相關，在其中無限性與有限性的對抗消解，形式的美與本質以一種奇妙的方式獲得了統一，在象徵之中具有瞬間的整體性，它自身被包含在言談中，獲得了一種本質的整體性與凝聚性。

象徵可以被視為是理念的一個封閉的、充實的、始終固守自身的符號，而寓言則是理念的一個持續漸進的、隨時間本身流動的、劇烈運動著、湧動的摹像，因此相比於象徵，寓言所缺乏的是確定性和整體性，它無法以象徵的同一邏輯去表達意義，“每一個人、每一個物、每一種關係都可能表示任意一個其他的意義。這種可能性對世俗世界來說是一個具有毀滅性但卻公正的判決……對於那些熟悉寄喻文字詮釋的人來說，明確無誤的是，所有具有意指作用的道具恰恰因為指向另外之物而獲得了一種力量”。²⁴⁴ 在寓言力量推動下，世俗世界得到了提升，但同時也是一種貶低，它通過一種任意性的指代揭示了世俗世界潰敗的一面、碎片的一面、僵死的一面，在任意性的遊戲之中寓言撕下了象徵所賦予世界的那種虛假的表像，因此在寓言的視角下歷史呈現的是一種敗落，本雅明用骷髏頭比喻歷史呈現出的圖景，因為寓言的表達方式本身將自然與歷史交織在一起，在墮落自然的映照之下歷史必然也是如碎片般呈現在寓言家的面前。

“自然歷史的寄喻式面目通過悲苦劇被放置在舞臺上，這面目作為廢墟而真實在場。歷史以這種廢墟讓自己發生變形而進入展演場地。如此形態的歷史展示出的並非是一種永恆生命的歷程，而是不可挽回的衰敗過程。給予由此表明自己是在美的彼岸的。在



思想王國中的寄喻就如同實物王國中的廢墟一樣”。²⁴⁵ 巴羅克的寓言熱衷於表現廢墟，後者是墮落靜默的呈現，借助於極力渲染、反復表現廢墟、衰敗、雜亂，寓言在消失與墮落的碎片中發生了逆轉，雖然打破了象徵時代整體性的虛假幻像，但寓言並沒有完全放棄對象徵固守自身特性的模仿，如果說象徵是通過從特殊之中尋得普遍進而建立了一個封閉整全的世界，那寓言則是在對碎片的憂鬱沉思中實現了對後者的翻譯，正如本雅明所說，憂鬱沉思相信墮落的最後物件中能夠確切地保有自身，在對虛空進行寓言式的言說時，消失性轉化成了寓言的自我指涉從而實現了復活，正如意圖最終在看到屍骨時沒有忠誠地固守之，而是不忠地躍入了復活。

寓言通過用一物指代另一物的形式在碎片之間建立了一種如星群之間的隱秘的聯繫，它是在廢墟之中的拾荒工作，在揭露廢墟形成的現實的同時提供了一種超越廢墟的可能，本雅明將寓言視為執行一種翻譯的功能，在自然與歷史之間、在碎片與整體之間、在世俗與神聖之間指出一條路徑。本雅明的翻譯或寓言隱含了一種對模仿的執著，在他看來自然是相似性的生產者，而人則只需要思考模仿的事情。模仿的能力是人類最初的能力，兒童的遊戲所表現出來的便是模仿的力量，相似性原則主導了整個宏觀與微觀世界，而模仿的能力則是對整個自然的感應（correspondences），其目的不在於要控制自然，而是要尋求模仿自然中的類同性的模式，並將其作為一種奉獻給自然的形式，這是本雅明異於其他人的地方，模仿不是為了佔有而是為了奉獻，不是用認同或者分類去理解、控制，而是為了將自我放置到一種更大範圍的類同性模式之中，用本雅明或阿多諾的意思來講，是一種置於星叢之中的狀態。善用模仿能力意味著主體放棄了自我中心而向他者性開放，我們可以在漫遊者身上看到這樣模仿能力的大爆發，在漫遊者身上集中了多重身份想像，²⁴⁶ 也是



個體真正將模仿能力實踐到更高程度的一種表現。模仿能力要求個體不能以認同為的形式行動，這會造成對個體本身潛在性的遮蔽，而必須採取一種認同於的行動方式，只有這樣才能保證在模仿中既對他者性開放，又不遮蔽自我的潛在性，這一點構成了模仿中的反思性。

正是利用模仿中的反思性，我們可以將模仿推向了反諷（irony），它以模仿的形式出現，但會在模仿的過程中引入某種改變，進而打破最初的模仿的內容和形式設定，取消了模仿中可能存在的二元對立，它將打亂了模仿能力中主體對於自然的承諾，塑造一種巴赫金所說的對話性的平等。被類比物件獲得了與主體同樣的地位，它在對話中獲得了直接言說自身的能力。反諷塑造了一種含混性，恰恰是這種含混使得不同的方式去表達各種目的，將更多的可能性涵蓋在了模仿之中。

反諷本質上也是一種寓言式的表達，它們都有言在此而意在彼的味道，所不同的是寓言是通過對廢墟中的碎片進行拾荒式的收集去組建新的型構，寓言是一種收集工作，而反諷則是一種破壞工作，或者說是一邊創造一邊破壞，它的人物形象多少類似于收藏家，收藏家對商品來說正是意味著破壞，他通過佔有商品去剝除物品的商品性質，反諷的邏輯與之類似，反諷的破壞最終也是為了更好地收集，並讓物品在破壞之中本真地呈現出來，因此在反諷之中內涵了一種烏托邦的希望，它對現實的破壞已經表明了反諷者的態度，他需要利用一種他者性或者說是“生活在別處”的力量擺脫現實的束縛與規定，在反諷者重新爭取自由的過程中，我們也看到了反諷對他者性的開放性態度。

反諷的價值在於它促使個體離開了一種固定的框架意識，而接受了一種可能意識，可能意識意味著個體不斷地轉換自己的主觀視角，從不同的角度去觀察和體驗現實，“在現實人的意識中，可能性是作為現實的背景而出現的，而在可能人的意識中，



現實與可能之間並沒有一條清晰而確定的界限，很難分清兩者誰是背景誰是前臺。這就是說，當一個人看待事物時，他的意識彷彿可以自由地落腳在任何一個（現實的和可能的）視點上。對他來說，生活的意義不再是自我本位和固定視角的，他可以隨時離開自身所處的位置，站到另一個可能的視點上去看待事物”。²⁴⁷但這並不意味著說反諷提倡一種極端的相對主義，應該將反諷和語境結合到一起，反諷的破壞所塑造的可能世界應該放置到理性化的進程來思考，它是對後者所造成的異化狀態的反思和恢復。反諷者以“反諷的方式避免了客觀性的約束，盡力不讓自己有所信持。反諷需要保留一切無限的可能。因此他保留自己內在的、愜意的自由，即不放棄任何可能性”。²⁴⁸

本雅明發現了多個反諷式的人物形象，而尤以漫遊者為反諷者的代表，他的一重反諷在於作為給現代性賦形的人物代表，漫遊者在為現代性賦形的同時又否定了現代性所形成的形式，他不斷地從形式的束縛中逃走，又不斷在現代性的碎片之中去尋找形式的救贖，在這一過程漫遊者將自身設置成了一種無定形的狀態，他一邊破壞又一邊建設，“把一個特別的時代從同質的歷史進程中剝離出來，把一種特別的生活從那個時代中剝離出來，把一篇特別的作品從一生的著述中剝離出來。這種方法的結果是，他一生的著述在那一篇作品中既被保存下來又被勾畫掉了，而在那個時代中，整個歷史流程被保存下來又被勾除掉了。”²⁴⁹個體的身份與歷史的流程在漫遊者反諷式的書寫之下獲得了更多的可能。他的另一重反諷則是在他的現代英雄身份之上，現代生活並不需要英雄，因此漫遊者只是英雄的模仿者，並不是真正的英雄，但是在一個不需要英雄的時代裏去模仿英雄本身構成了一種反諷，恰恰是這種反諷又讓他獲得了一點英雄主義的色彩，漫遊者的現代英雄身份的建構將身份在反諷狀態下的動態變化這一過程給凸顯了出來。透過漫遊者我們可以看到反諷將一種理



想的生存狀態和自由賦予了個人身上，寄希望於個人不陷入日常生活的例行化與意識形態的捕獲，更不在反諷可能帶來的虛無與憂鬱中沉淪消失，以一種故鄉的漫遊人的姿態承擔起反諷所賦予的倫理責任。

結語：烏爾里希的故事

行文至此，本該做一個總結，但回顧上文並不能得到關於漫遊者一個清晰的圖景，他內涵豐富、個性十足，卻又因為過於多樣化而顯得難以把握，多重身份的敘事所給出的恰恰是一個沒有個性的狀態，只不過這裏的沒有個性並不是真的沒有個性，而是當用任何一種個性去把握漫遊者的形象時，都會漏掉更多的內容。這樣一種狀態使得我們可以在漫遊者與穆齊爾的小說《沒有個性的人》之間建立一種聯繫，特斯特（Tester）在自己所編的《漫遊者》一書的序言中將穆齊爾小說所表現出來的無個性視作大都會生存的一種普遍狀態，漫遊者不再僅僅是活躍在巴黎拱廊的人物形象，《沒有個性的人》的城市背景是維也納，事實上城市的名字並不重要，對於漫遊者或是無個性之人來說，所有的大城市都有共同的特色，它由“不規則、更替、預先滑動、跟不上步伐、事物和事件的碰撞、穿插於其間的深不可測的寂靜點，由道路和沒有被開出的道路，由一種大的有節奏的搏動和全部節奏的永遠的不和諧和相互位移組成，並且總得來說像是一個存放在容器裏的沸騰的水泡，那容器由房屋、法律、規定和歷史沉積的經久的材料組成”，²⁵⁰ 置身於這樣的城市中，相遇在五十步之外便是遺忘，而所有的事情也只能是可能、也許、一定會發生，就如同小說開頭所描述的車禍，一瞬間的騷動、人群聚集、自行車與卡車相撞，圍觀、沉默、同情然後是共同面對命運的生死未



卜，是現實又是虛擬，在城市中總是需要一種能力去平衡存在的事物與不存在的事物，它需要一種特殊的能力，能夠料想到一切可能會發生的事物。

小說正是在這樣的精神指導下塑造了烏爾里希這樣一個人物，與大多數人只擁有現實感不同的是，烏爾里希好像是一個虛擬的人物，生活在一片輕柔的織物，一片霧氣、想像、幻想和虛擬的織物之中，對於他來說，“一樁虛擬的經歷或一樁虛擬的實情不等於現實的經歷和現實的真實，更不等於現實存在的價值，而是……包含著某種很有神性的東西，一團火，一次飛翔，一個建築意願和一種有意識的不害怕現實、但卻把現實當作任務和虛擬對待的空想主義”，²⁵¹ 在烏爾里希這裏現實具有了虛擬感，而虛擬又具有了現實感，穆齊爾用了兩個形象的比喻去形容烏爾里希與大多數人的差別，前者追求的是森林，而後者所要的是樹木，森林表達了一種難以言表的東西，而樹木則是有數量、有品質的木材。而另一個比喻則是用釣魚來說，大多數人像是一條魚，它咬到了釣鉤卻忽視了那根線，烏爾里希式的人則只是將那根線拉上來而渾然不知線上是否有釣餌，對待現實的這種態度使得烏爾里希顯得難以捉摸，在他選擇第一個女朋友萊奧娜的時候，可能只是因為後者不合時宜的個性，以及她所體現的一種過時的美，在對現實感情的選擇之上，萊奧娜意味著一次遠景的移動，他用一種不一樣的視角取代了慣常的視角，實現了對現實的逆轉，不美成了美，不可愛成了可愛。²⁵²

這樣一種對現實的逆轉反過來將一種可能的意識注入到自我之中，通過不斷地轉換視角去建立一種生活的完整敘事。穆齊爾虛構了一個叫做卡卡尼的國家，整個國家呈現一種表裏不一的生活，國家的規章制度也不意味著一種真實嚴肅的生活態度，憲法保障了自由正義但卻受到教會的統治，但人民卻又是思想自由的生活，法律面前人人平等但並不是所有的人正好都是公民，有一



個議會卻只是殘暴地使用自己的自由，惹得人人希望將其關閉，至於國家的居民他們至少有九種性格，職業的性格、民族的性格、國家的、階級的、地理上的、性的、意識到的、沒意識到的以及或許還有一種私人的性格，卡卡尼的特徵讓它成為了一個難以描繪的空間，“這是個還在以某種方式忍受自己的國家，人們在其中是消極自由的，經常感受到自己沒有充分的存在理由，像受到孕育出人類的海洋的氣息那樣，受到對未曾發生的事或者並非不容改變地已發生的事的豐富想像的沖刷”，²⁵³ 烏爾里希正是在這樣的想像力的沖刷下做了幾次人生的嘗試，他曾因為對拿破崙的崇拜嘗試過當騎兵軍官，後來又去做了工程師，之後又去做了數學家，但這幾次嘗試都不太令他滿意，於是他決定從這來回變換的列車上跳下去，然後休假一年去思考，以便尋一種使用自己能力的適宜途徑。這使得他與福樓拜筆下的弗雷德里克稍有不同，弗雷德里克的一事無成源自於時代將一種幻滅感壓到他的身上，而烏爾里希則是在一事無成中明白了自己是個沒有個性的人，並由此開始一種反諷式的生活態度，他最終明白了做一個無個性的人並不意味著喪失生活的信心，他依然是需要精力充沛而熱情洋溢，在他看來自己沒有個性恰恰只是為了否定個性對自我的限制，事實上他自己並不認可個性，他將自己一分為二，一部分依然前行，另一部分卻以旁觀者的姿態審視自我，他總是“懷著一個特別適合自己所做的事兒的人的那種傲慢、冷酷和馬虎過著另一個人的生活”，作者認為烏爾里希是一個受到什麼東西的強迫而過著跟自己過不去的生活的人，儘管他表面上看起來無拘無束、自由散漫，但內心深處卻在執行著一種“柔韌的情感辯證法”，²⁵⁴ 後者賦予了他在某種普遍受歡迎的東西中挑毛病卻去護衛被禁止的東西。穆齊爾揭示了漫遊者個性的分裂特徵，通過自我的分裂他者性被引導至自我的內心，但這還沒有結束，被引導至內心的他者同樣經受著烏爾里希的質疑，上文在討論漫遊



者與他者的倫理學時，自我向他者開放，建立了一種為他者的倫理學，到烏爾里希這裏自我的弱化使得在遭遇他者時反而成了較弱的一方，時刻擔心被他人的貶損和壓制，烏爾里希式的漫遊者陷入到一種更為複雜的狀況之中，他不再思考自我與他者的問題，而是直接以追求無個性的姿態實現去主體化，從而在自我與他者之間實現真正的平等。主體的消失使得漫遊者最終成為了故鄉的漫遊人，烏爾里希最後陷入一種憂鬱的狀態之中，他常常想我身上還會剩下了什麼呢？

也許是一個勇敢的、不出賣自己的人，一個幻想著可以為了內心自由的緣故而不尊崇外部法則的人。但是這種內心自由卻存在於，人們什麼都可以設想，在人的每一種境況中，他都知道自己為什麼不必受其約束，但卻永遠不知道自己想要受到什麼東西的約束！²⁵⁵

在這樣的狀況下成為一個漫遊者意味著永遠處於一種缺乏狀態，卻同時也意味著永遠處於不斷生成的狀態之中，它所追問的不再是存在如大地般的沉重與痛苦，而是在一種無根基的漂浮狀態，應該如何維持自我的獨一與完整。從最初魯濱遜漂浮的孤島，到現代都市瞬息萬變的生活，個體所面對的是總體性崩潰的局面，每個人都是先驗的無家可歸者，不獨是魯濱遜或是巴黎大街上那個閒逛的人，因此漫遊是一種生存狀態的書寫，同時也通過他，我們自身有關倫理與政治的想像圖景得以展現。漫遊者是永遠的不合時宜之人，甚至是毫無希望之人，卻將我們的希望蘊含於其自身，他是新天使扭轉自身永遠保持一個離去者的風度，並如里爾克那樣呼喊：



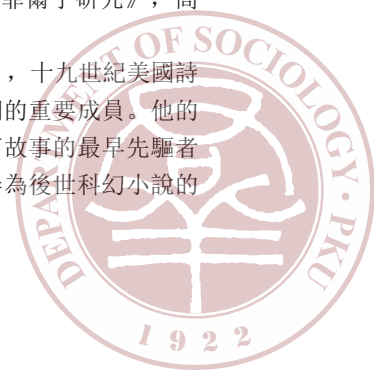
誰曾這樣旋轉過我們，以致我們
 不論做什麼，都保留
 一個離去者的風度？正如他在
 再一次讓他看見他的整個山谷的
 最後山丘上轉過身來，停頓著，流連著

——
 我們就這樣生活著並不斷告別

.....

注釋

- 1 笛福，《魯濱孫飄流記》，徐霞村譯（北京：人民文學出版社，1997）。
- 2 同上注，6。
- 3 同上注，7。
- 4 李猛，《自然社會：自然法與現代道德世界的形成》，（北京：三聯書店，2015），35。
- 5 邁克爾·麥基恩，《英國小說的起源：1600-1740》，胡振明譯（上海：華東師範大學出版社，2015），475。
- 6 參看注4，§6。
- 7 需要聲明一點，漫遊者最初的形象是中產階級男性，女性漫遊者的形象最初是妓女或被觀看者，隨著女性地位的提高以及消費主義的興起，女性才逐漸漫遊在公共空間。漫遊者與性別也是經常討論的問題，如Susan Buck-Morss, Virginia Woolf, Anna Friedberg, Janet Wolff, Elizabeth Wilson, Deborah Parsons等，本文試圖從更為普遍的角度對漫遊者進行解讀，所以對於性別並未給予更多關注。
- 8 黃梅，《推敲“自我”：小說在18世紀的英國》（北京：三聯書店，2015），394。
- 9 Michael Seidel, “Crusoe in exile,” *Pmla* 96 (1981), 363-374.
- 10 伊恩·P·瓦特，《小說的興起：笛福、理查遜、菲爾丁研究》，高原、董紅鈞譯（北京：三聯書店，1992），89-96。
- 11 埃德加·愛倫·坡（Edgar Allan Poe）（1809-1849），十九世紀美國詩人、小說家和文學評論家，美國浪漫主義思潮時期的重要成員。他的作品以神秘故事和恐怖小說聞名於世，是美國短篇故事的最早先驅者之一，又被尊為推理小說的開山鼻祖，進而被譽為後世科幻小說的



- 始祖。本文〈人群中的人〉是愛倫·坡非常有名的一個短篇故事，選自《愛倫·坡集：詩歌與故事1809-1849》曹明倫譯，北京：三聯書店，1995。
- 12 埃德加·愛倫·坡，《愛倫·坡集：詩歌與故事1809-1849》，曹明倫譯（北京：三聯書店，1995），446-447。
 - 13 同上注，450。
 - 14 上官燕，《遊蕩者，城市與現代性：理解本雅明》（北京：北京大學出版社，2014），79。
 - 15 Jeffrey Andrew Weinstock, "The crowd within: Poe's impossible aloneness," *The Edgar Allan Poe Review* 7 (2006), 50-64.
 - 16 參看注14，§ 85。
 - 17 參看注15，§ 59。
 - 18 肖恩·霍默，《導讀拉康》，李新雨譯（重慶：重慶大學出版社，2014），89。
 - 19 馬歇爾·伯曼，《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：商務印書館，2013），15。
 - 20 劉昌元，《盧卡奇及其文哲思想》（臺北：聯經出版事業公司，1991），70。
 - 21 格奧爾格·盧卡奇，《盧卡奇早期文選》，張亮、吳勇立譯（南京：南京大學出版社，2004），9。
 - 22 Tester Keith, *The Flaneur* (London: Routledge, 1994), 8.
 - 23 巴赫金，《小說理論》，白春仁、曉河譯（石家莊：河北教育出版社，1998），519-534。
 - 24 米蘭·昆德拉，《小說的藝術》，孟湄譯（北京：三聯書店，1992），4-5。
 - 25 秦露，《文學形式與歷史救贖：論本雅明〈德國哀悼劇起源〉》（北京：華夏出版社，2005），109。
 - 26 參看注19，§ 15。
 - 27 馬泰·卡林內斯庫，《現代性的五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》，顧愛彬譯（北京：商務印書館，2002），47-48。
 - 28 馬克斯·霍克海默、西奧多·阿道爾諾，《啟蒙辯證法：哲學斷片》，渠敬東、曹衛東譯（上海：上海人民出版社，2006），9。
 - 29 雷蒙·威廉斯，《漫長的革命》，倪偉譯（上海：上海人民出版社，2012），102。
 - 30 劉易斯·亨齊曼，〈自主性、個性和自我決定〉，盧華萍譯，選自《啟蒙運動與現代性》，徐向東主編（上海：上海人民出版社），501。
 - 31 Graeme Gilloch, *Walter Benjamin: Critical Constellations* (Cambridge: Polity Press, 2002), 53.



- 32 葉啟政，《象征交換和正負情愫交融：一項後現代現象的透析》（臺北：遠流出版事業公司，2013），217。
- 33 丹尼爾·沙拉漢，《個人主義的譜系》，儲智勇譯（長春：吉林出版集團有限責任公司，2009），123-131。
- 34 奧維·洛夫格倫，《美好生活：中產階級的生活史》，趙丙祥、羅楊等譯（北京：北京大學出版社，2011），30-33。
- 35 彼得·蓋伊，《施尼茲勒的世紀：中產階級文化的形成，1815-1914》，梁永安譯（北京：北京大學出版社，2006），160-162。
- 36 彼得·比格爾，《先鋒派理論》，高建平譯（北京：商務印書館，2002）。
- 37 《旁觀者》（*the Spectator*）是十八世紀英國一份非常有名的文學期刊，在維多利亞時代幾乎是中產階級家庭書架上的必備，它立足於描繪中產階級的日常生活，進而促進日常生活的改良和進步，與之類似的還有《閑談者》（*The Tatler*）、《考察者》（*The Examiner*）、《漫步者》（*The Rambler*）等期刊，這些期刊雜誌對於形塑中產階級的文化起到了重要的作用，這些期刊的一個特色就在於會塑造一個神秘的旁觀者的形象來觀察時代與生活，這個形象一直延續到現實主義小說家的作品中，如左拉、巴爾紮克等，這些旁觀者的形象也會常常被視作漫遊者的先驅。有關報刊與中產階級生活和文化的建構並非本文主要討論的問題，感興趣可以參考劉莉，《文化報刊與英國中產階級身份認同（1689-1729）：以〈旁觀者〉為中心》，中國社會科學院研究生院博士學位論文，2013；梁雪梅，《18世紀初期的英國中產階級理想——以文學期刊〈旁觀者〉為例》，福建師範大學碩士學位論文，2012；龔龔，《塞繆爾·約翰遜的道德關懷》，中國社會科學出版社，2015，塞繆爾·約翰遜是《漫步者》的創辦者，這本書第一章中介紹了《漫步者》所體現的當時的社會關係，此外John Rignall的書*Realist Fiction and the Strolling Spectator*討論了旁觀者這一角色在現實主義小說中的作用和意義。
- 38 馬爾科姆·安德魯斯，《尋找如畫美：英國的風景美學與旅遊，1760-1800》，張箭飛、韋照周譯（南京：譯林出版社，2014）。
- 39 Louis Wirth, "Urbanism as a way of life," *The American Journal of Sociology* 44(1938), 1-24.
- 40 波德萊爾，〈旅行〉，選自《惡之花》，錢春綺譯（北京：人民文學出版社1991），311-320。
- 41 本雅明，《巴黎，十九世紀的首都》，劉北成譯（北京：商務印書館，2013），97。
- 42 所有的生理研究本質上體現的是對意義的追尋，對界限的追尋。
- 43 參看注22，§3。



- 44 夏爾·波德萊爾，《惡之花》，錢春綺譯（北京：人民文學出版社，1991），401-402。
- 45 人群是城市的轉喻，城市是現代性的轉喻，漫遊者透過與人群的關係所體現出的是個體與時代的關係。
- 46 Giorgio Agamben, “What Is the Contemporary”（阿甘本，《什麼是當代人》，lightwhite 譯，地址：<https://www.douban.com/note/153131392/>）。
- 47 姚雲帆，《阿甘本“牲人”概念研究》（北京外國語大學2013年博士學位論文）。
- 48 埃米爾·塗爾幹，《社會分工論》，渠東譯（北京：三聯書店，2013）。
- 49 漢娜·阿倫特，《人的境況》，王寅麗譯（上海：上海人民出版社，2009）。
- 50 此話為但丁所說，轉引自阿倫特《人的境況》第137頁。
- 51 參看注49，§ 254。
- 52 參看注41，§ 121。
- 53 參看注41，§ 134。
- 54 於閩梅，《靈韻與救贖：本雅明思想研究》（北京：文化藝術出版社，2008），17。
- 55 格奧爾格·齊美爾，〈大都會與精神生活〉，選自《城市文化讀本》，汪民安等主編（北京：北京大學出版社，2008）。
- 56 弗裏德里希·恩格斯，《英國工人階級狀況》（北京：人民出版社，1956），58-59。
- 57 王利平，〈齊美爾筆下的陌生人〉，選自《施米特：政治的剩餘價值》，舒煒編（上海：上海人民出版社，2002），403。
- 58 Rob Shields, “Fancy footwork: Walter Benjamin’s notes on flanerier,” in *The Flaneur*, ed. Keith Tester (London: Routledge, 1994), 68.
- 59 齊格蒙特·鮑曼，《現代性與矛盾性》邵迎生譯（北京：商務印書館，2013）。
- 60 “緊急狀態”（或例外狀態）在阿甘本那裏代表一個既不在內亦不在外的空間的吸納與捕捉（而這個空間正對應於規範的取消與懸置）……在外仍屬之：這就是例外狀態的拓撲結構……藉由出神——歸屬（ecstasy-belonging）的矛盾修辭而定義。漫遊者以自身的矛盾修辭將社會拉入矛盾狀態，他將社會空間塑造成一個開放的空間，在其中適用與規範露出了它們的分離，透過這個例外狀態的緊急方式，漫遊者重新焊接了一種規範與現實，以及藉此建立正常／規範（normale; normal）領域的不可能任務。關於例外狀態可見阿甘本，《例外狀態》，薛熙平譯（臺北：麥田出版社，2010），第118頁。



- 61 正是由於這個原因，本雅明其實並不十分滿意漫遊者的形象，認為他只是英雄的模仿者，不是真正的英雄，真正的英雄是要承擔起對現代性的爆破工作，逆向梳理歷史，而本雅明似乎是覺得漫遊者並沒有足夠的能量，甚至比不上拾荒者。
- 62 塗爾幹的深度自我與現代社會分工有所關聯，是個體為適應社會從機械團結走向有機團結而展開的對自我的反思，分工所帶來的社會多面向發展為個體建構深度自我提供了機會，而在福柯那裏深度自我則動用了從希臘時代就逐漸發展起來的自我技術，福柯對懺悔技術的研究揭示了現代主體形成過程中在自我身上所展開的細致考察，正是這種自我檢查過程中深度自我才被生產出來。與之相比，普魯斯特與卡夫卡的深度自我則更多地帶有浪漫主義的色彩，他們突出了深度自我建構過程中更為豐富的情感力量，在後文中將會分析到如憂郁、悲傷、懷舊等情感在建構個體自我的過程中起到的重要作用。
- 63 參看注41，§ 136。
- 64 參看注54，§ 161。
- 65 參看注41，§ 122。
- 66 參看注31，§ 123-125。
- 67 有關辯證意象的內容，本雅明在《〈拱廊計劃〉之N：知識論，進步論》中N2a.3“這並不是過去闡明了現在或者現在闡明了過去，而是，意象是這樣一種東西：在意象中，曾經（das Gewesene）與當下（das Jetzt）在一閃現中聚合成了一個星叢表征。”換言之，意象即定格的辯證法，因為雖然現在與過去的關係是一種純粹時間和延續的關係，但曾經與當下的關係卻是辯證的：不是時間性質而是形象比喻性質的，是突然顯現的意象——只有辯證意象才是真正歷史的（即不是陳舊的）意象；能夠得到這種意象的地方在語言中。選自《生產》（第一輯），汪民安主編（桂林：廣西師範大學出版社，2004），315。
- 68 郭軍，〈星座表征〉，載於《外國文學》第5期（2004），304。
- 69 Priscilla Parkhurst Ferguson, “The flaneur on and off the streets of Paris,” in *The Flaneur*, ed. Keith Tester (London: Routledge, 1994), 23.
- 70 書寫漫遊者如何演變成了消費者的學者有 Priscilla Parkhurst Ferguson, Zygmunt Bauman, Anne Friedberg 等。
- 71 Susan Buck Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Massachusetts: The MIT Press, 1989).
- 72 1924年夏天，本雅明為了完成他的教授資格論文獨立去了意大利，並在那裏遇到了拉西斯（Lacis），在這之後又去了那不勒斯。這一時期的成果便是三年後隨著他教授資格論文（《德意志悲苦劇的起源》）而寫成



- 的《單行道》，阿多諾在1966年和肖勒姆編輯出版《本雅明書信集》時披露《單行道》與此後的“巴黎拱廊街研究”關聯密切，但讀書界一直到1982年才開始明確將本雅明的這些短文和散片視作‘巴黎拱廊研究’的最早雛形。參考本雅明，《單行道》，王才勇譯（南京：江蘇人民出版社，2005），12。
- 73 Benjamin, “Naples (1925),” in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*. (Harvard University Press, 2004), 415.
- 74 參看注71，§26。Graeme Gilloch, 1996: 25.
- 75 Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis* (Cambridge: Polity Press, 1996), 25–36.
- 76 在這裏遊手好閑者就是 flaneur 即漫遊者，這個概念術語的翻譯一直不統一，本文希望用漫遊者翻譯 flaneur，另選其他的詞匯去翻譯家族相似的詞匯，如用閑逛或遊手好閑去翻譯 stroll、idle。
- 77 這段文字選自本雅明〈拱廊計劃〉，選自《城市文化讀本》，汪民安、陳永國、馬海良編（北京：北京大學出版社，2008），128。文章本身的背景可見譯文注釋1：這篇短文寫於1927年夏或秋，是《拱廊計劃》早期著作中唯一一篇成文，當時本雅明正計劃與弗朗茨·黑塞爾合寫一篇論巴黎拱廊街的報紙文章，引文所出的這篇文章可能就是本雅明與黑塞爾合寫的。
- 78 David Frisby, “The flaneur in social theory,” in *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*, ed. David Frisby (Cambridge: Polity Press, 2001).
- 79 Mike Featherstone, “The Flaneur, the City and Virtual Public Life,” *Urban Studies* 35(1998), 909–925.
- 80 德波拉·史蒂文森，《城市與城市文化》（北京：北京大學出版社，2015）。
- 81 斯蒂夫·派爾，《真實城市：現代性、空間與城市生活的魅像》，孫民樂譯（江蘇鳳凰教育出版社，2013），31–32；78–79。
- 82 卡爾馬克思，《資本論（第一卷）》（北京：人民出版社，2004），89–90。
- 83 馬元龍，《精神分析：從文學到政治》（北京：人民出版社，2011），169。
- 84 斯拉沃熱·齊澤克，《意識形態的崇高客體（修訂版）》，季廣茂譯（北京：中央編譯出版社，2014）。
- 85 朱迪思·巴特勒，《性別麻煩：女性主義與身份的顛覆》，朱素鳳譯（上海：上海三聯書店，2009）。
- 86 孫婷婷，《朱迪斯·巴特勒的述行理論與文化實踐》，（北京：中國社會科學出版社，2015）。



- 87 西格蒙德·弗洛伊德，《性欲三論》，（北京：國際文化出版公司，2000），18。
- 88 此話是阿多諾在《美學與政治》（*Aesthetics and Politics*）一書第111頁所說，不過需要指出的是阿多諾是想批評本雅明，他認為將商品拜物教調換成夢幻意象的分析並不能澄清其在物質生產關係中的真實起源，而辯證意向本身在唯物主義的條件下客觀的解放力量也將會被剝奪，關於這一點可以參考理查德·沃林，《瓦爾特·本雅明：救贖美學》（南京：江蘇人民出版社，2008）。
- 89 瓦爾特·本雅明，《德國悲劇的起源》，陳永國譯（北京：文化藝術出版社，2001），146。
- 90 理查德·沃林，《瓦爾特·本雅明：救贖美學》，吳勇立、張亮譯（南京：江蘇人民出版社，2008），69。
- 91 特裏·伊格爾頓，《瓦爾特·本雅明或走向革命批評》，郭國良、陸漢臻譯（北京：商務印書館，2015），33。
- 92 法國空想社會主義者夏爾·傅立葉（Charles Fourier, 1772–1837）為自己的理想社會設計了一種叫做“法朗吉”的“和諧制度”，是一種工農結合的社會基層組織。他為“法朗吉”繪制了一套建築藍圖。建築物叫“法倫斯泰爾”，中心區是食堂、商場、俱樂部、圖書館等。建築中心的一側是工廠區，另一側是生活住宅區。
- 93 “The destructive character knows only one watchword: make room. And only one activity: clearing away. His need for fresh air and open space is stronger than any hatred.” 其中 make room 的強調與後來德塞托《日常生活實踐》中所強調對空間的策略性改造從而達成戰術對戰略的侵擾有相通之處，德塞托正是接著漫遊者的閒逛開啟了關於城市、空間的步行修辭學，城市在漫遊者的步行中變成文本，他以碎片化的狀態進入，不占有空間卻也不遠離空間，“步行者通過空間語言能指中進行選擇，或是通過在使用中取代這些能指而創造了一種不連續性。他有些地方常去，有些地方不去，並用其他少見的、偶然的或不合理的空間口吻來創作，但這就已經導致了一種步行修辭。”在這樣的漫步過程中，他用一件東西創造出了其他東西，並且他還超越了該物件的性質原先所定下來的使用疆界。漫步者在漫步過程中用提喻的方式將空間的能指轉變成了其他的東西，實現著空間的再造。
- 94 這個“絕對”透露出本雅明理論所帶有的鄉愁色彩和對黃金時代失落的總體性的執著。
- 95 Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience* (London: Routledge, 1998), 34–36.



- 96 這兩首詩分別是《詩人的勇氣》(The Poet's Courage)和《怯懦》(Timidity)。

《詩人的勇氣》“難道芸芸眾生皆非你的親戚， / 命運女神也不曾親自哺育你？ / 放心地去浪跡吧， / 你的人生，無所憂慮！ / 你經歷之一切，皆為賜福於你， / 皆為你之歡娛！如有什麼讓你 / 受辱，心靈！無論有 / 何遭際，你何去何從？ / 自從歌聲平和地掙脫僵死的 / 雙唇，在苦難和幸運中皆虔誠， / 人類之哲人心靈 / 愉悅，我們也曾如此， / 我們，大眾的歌手，願置身生者， / 那裏眾生雲集，歡娛，人皆可愛， / 皆坦誠；我們祖先 / 那太陽神，亦是如此， / 他賜予窮人和夫人快樂時日， / 在飛逝之光陰，把我們，瞬息的 / 生靈，如牽引孩童， / 扶正於金色的護帶。 / 那朱紫的潮水，在等待他，抓持 / 他，那裏時光到來；看！高貴之光， / 諳熟自然之變遷， / 沈著鎮定走下小徑。 / 就這樣吧，因時間一向如此， / 精神從不缺少其權利，歡樂曾 / 在生命的嚴肅中 / 死去，卻是美麗的死！”

《怯懦》（又譯《苦悶》）“天下芸芸眾生難道你不認識？ / 你未曾涉足真理，如踏上地毯？ / 我的天才！勇敢第 / 走進生活，不要憂愁！ / 曾有過的一切，對你至關重要！ / 都讓你心生愉悅，或也會讓你 / 深受其害，你在此 / 所遭際，將如何應對？ / 因上蒼同人，一個孤獨的生物， / 而上蒼本身卻讓人苦思反省， / 民歌於諸侯們的 / 合唱，門類卻是一樣 / 我們，人民的喉舌，願結伴眾生， / 那裏眾人相聚，快樂人人相像， / 心地開朗，我們的 / 父亦如此，上天之神， / 他賜予貧者和富人思考之日， / 為時光轉換，把我們垂死的人 / 扶正於那金色的 / 護帶上，如孩童一般。 / 我們亦善良並遣一至於某個， / 我們攜藝術而來，從天神之中 / 帶來一。我們自己 / 卻也帶著遣送之手。”

- 選自《荷爾德林詩集》，王佐良譯（北京：人民文學出版社，2016）。
- 97 王利平，《從悲劇觀看禁欲主義——本雅明悲劇觀與韋伯科學學說的對比研究》，北京大學社會學系碩士論文2004，16。
- 98 參看注31，§ 34。
- 99 齊格蒙特·鮑曼，《生活在碎片之中：論後現代的道德》，郁建興譯（上海：學林出版社，2002），17-18。
- 100 伊波利特·泰納，《現代法國的起源：新秩序》，劉毅譯（長春：吉林出版集團有限責任公司，2014），122。
- 101 大衛·哈維，《巴黎城記：現代性之都的誕生》，黃煜文譯（桂林：廣西師範大學出版社，2010），109。
- 102 巴黎春天是創立於1865年的百貨商店，並且也是巴黎第一家率先採用電力照明的百貨公司，它同樣是用拱廊時代的玻璃建造自己的空間，卻是塑造了一個封閉的購物場所。



- 103 參看注14, § 121。
- 104 參看注41, § 28。
- 105 在政治對立的話語中, 漫遊者背負的幾乎全是負面形象, 流氓、浪蕩子、無所事事的人、暴徒、無產階級等等。
- 106 理查德·桑內特, 《肉體與石頭: 西方文明中的身體與城市》, 黃煜文譯(上海: 上海譯文出版社, 2006), 293-297。
- 107 T.J 克拉克, 《現代生活的畫像: 馬奈及其追隨者藝術中的巴黎》, 沈語冰、諸葛沂譯(南京: 江蘇美術出版社, 2013), 101。
- 108 弗朗索瓦茲·邵艾, 〈奧斯曼與巴黎大改造(1)〉, 《城市與區域規劃研究》第三期(2010)。
- 109 斯科特·麥奎爾, 《媒體城市: 媒體、建築與都市空間》, 邵文實譯(南京: 江蘇教育出版社, 2013), 48。
- 110 參看注80, § 98。
- 111 參看注101, § 232。
- 112 波德萊爾, 〈窮人的眼睛〉, 選自《惡之花·巴黎的憂郁》, 錢春綺譯(北京: 人民文學出版社, 1991), 441。
- 113 參看注19, § 196。
- 114 科林·瓊斯, 《巴黎城市史》, 董小川譯(長春: 東北師範大學出版社, 2008), 231。
- 115 米歇爾·福柯, 《安全、領土與人口: 法蘭西學院演講系列: 1977-1978》, 錢翰、陳曉徑譯(上海: 上海人民出版社, 2010), 45。
- 116 公共管理的手段是從國家理性的角度進行思考, 人口而不是單個的人成為新治理術下權力的對象, 在這一過程單個人將會被忽略不計, 或者說是被當作人口的一個片段, 至於個體的個性則被視作可能帶來問題的偶然因素被予以剝除, 公共管理對於人口承擔了四項責任: 即公民的數量、生活必需品、健康問題、職業的治理和流通。
- 117 Tim Cresswell, *Place: A Short Introduction* (Wiley-Blackwell, 2004), 7.
- 118 參看注101, § 241-245。
- 119 Beau Brummel, 1778年出生, 18世紀90年代英國優雅風度的領軍人物, 許多英國上流社會的人追隨他領導的服裝、舉止和風度的潮流, 他成了許多高級貴族、攝政王的親密夥伴, 但他的實際出身可能並沒有那麼高貴, 可能是一個成功官員的兒子, 也可能是一個仆人的孫子。參看喬納森·德瓦爾德, 《歐洲貴族: 1400-1800》, 姜德福譯(北京: 商務印書館, 2008), 62-63。
- 120 波德萊爾, 〈天鵝〉, 選自《惡之花·巴黎的憂郁》, 錢春綺譯(北京: 人民文學出版社, 1991), 199-202。



- 121 參看注101, § 251。
- 122 貝納德·馬爾尚,《巴黎城市史》,謝潔瑩譯(北京:社科文獻出版社,2013),100。
- 123 《情感教育》國內主要譯本有李健吾、馮漢津、王文融等幾種,本文主要參照的是王文融譯本(北京:人民文學出版社,2004)。
- 124 福樓拜,《情感教育》,王文融譯(北京:人民文學出版社,2004),396。
- 125 參看注21, § 82。
- 126 參看注69, § 81。
- 127 有關《情感教育》的場域分析可以見布迪厄《藝術的法則》,具體到小說中布迪厄認為弗雷德里克的生活處在兩個場域的交叉點上,一個是藝術與政治,代表是阿爾努家,另一個是政治和商業,代表是唐布羅斯家。阿爾努和唐布羅斯是場域合法性的壟斷者,起到了規定和表現社會空間的確切位置的作用,然後圍繞著他們所形成的招待會、晚會和朋友聚會之類自行遴選的社會交往限定了不同的網絡,布迪厄通過福樓拜提供的這些大量跡象,構建了《情感教育》的社會空間。弗雷德里克在這樣的空間中“無法適得其所,適得其所意即成為一個資產者,他在互相排斥的策略之間搖擺不定。由於拒絕了為他提供的可能性——特別通過與路易斯聯姻,他最終使自己的所有再生產機會受到了影響。彼此矛盾的野心連接不斷地將他推向社會空間的兩級,推向藝術或商業,同時推向與這些位置相關的兩個女人,而野心是一個無重心的人所固有的,他無法對場的力量進行絲毫反抗。”參看布迪厄,《藝術的法則:文學場的生成與結構》,劉暉譯(北京:中央編譯出版社,2011)。
- 128 渠敬東,《缺席與斷裂:有關失範的社會學研究》(上海:上海人民出版社,1998),28。
- 129 單子論由德國近代哲學家G.W.萊布尼茲提出,他從新柏拉圖學派那裏受到影響,用單子命名作為形而上學的點的靈魂或主體,單子表示一的狀態,卻是包含著多的統一體,這個多將一以級數的形式展開。德勒茲在單子的基礎上提出了褶子的概念,認為一具有包裹和展開的可能,而多則既與它在被包裹時所制作的褶子不可分,又與它在被展開時的褶子的展開不可分。漫遊者作為單子式的個體將世界的複雜性和多樣性折疊或展開在內在自我中,在這一過程中自我被塑造成為帶有巴洛克風格的迷宮,表現著潛在可能的世界。有關單子論與褶子的內容可以參看吉爾·德勒茲,《福柯·褶子》,於奇智譯(長沙:湖南文藝出版社,2001)。



- 130 19世紀科學家恩斯特·哈克爾（Ernst Haeckel）領導過著名的“一元論”社會運動，它是一個最早的（即使不說是唯一最早的）、體現德國國家社會主義原則的綜合計劃，產生於一場以科學的意識形態和現代世界觀為自豪的語境之中。參看齊格蒙特·鮑曼，《現代性與矛盾性》，邵迎生譯（北京：商務印書館，2013）。
- 131 吉爾·德勒茲，《福柯·褶子》，於奇智譯（長沙：湖南文藝出版社，2001），254。
- 132 李茂增，《現代性與小說形式：以盧卡奇、本雅明和巴赫金為中心》（上海：東方出版中心，2008），81。
- 133 參看注21，§ 90。
- 134 同上注，93-94。
- 135 莫偉民、姜宇輝、王禮平，《二十世紀法國哲學》（北京：人民出版社，2008），36-93。
- 136 王理平（王禮平），《差異與綿延：柏格森哲學及其當代命運》（北京：人民出版社，2007），404-405。
- 137 代表有狄爾泰（Wilhelm Dilthey）、克拉格斯（Ludwig Klages）、榮格（Carl Gustav Jung）等。
- 138 同樣一段話在兩篇文章中重復引用，中譯分別在《經驗與貧乏》、《本雅明文選》中。
- 139 本雅明在《經驗與貧乏》一文後面提到了笛卡爾、愛因斯坦、牛頓、保爾·克勒等，這些是數學、物理、工程等的代表，他們絕對經驗的貧乏負有一定的責任。“這種經驗貧乏不僅是個人的，而且是人類經驗的貧乏，也就是說，是一種新的無教養……笛卡爾就是這樣的設計者，對他的哲學，他首先只需要一個信念：‘我思，故我在’，這便是他的出發點。愛因斯坦也是這樣的設計者，他對廣闊的物理世界突然失去了興趣，只熱衷於牛頓的方程與天文學經驗之間的細微差別。這種從頭開始也是藝術家的目標，他們向數學家學習，像立體主義者那樣以立體幾何形式建構世界，或者像保爾·克勒那樣從工程師那裏獲得借鑒。克勒筆下的人物就像是在繪圖板上設計的，就像一輛好車的車身首先順從發動機的需要那樣，他們的表情首先聽從內心的召喚，更多是內心而不是內向；這便是他們的無教養所在。”參看本雅明，《經驗與貧乏》，王炳鈞譯（天津：百花文藝出版社，1999），253-254。
- 140 波德萊爾，〈太陽〉，選自《惡之花·巴黎的憂郁》，錢春綺譯（北京：人民文學出版社，1991），193-194。
- 141 吉奧喬·阿甘本，《幼年與歷史：經驗的毀滅》，尹星譯（開封：河南大學出版社，2011），19-20。



- 142 舊主體指未曾分裂的主體，堂·吉訶德的內心世界單純統一，並未分裂，在盧卡奇那裏他代表了心靈比外界狹隘條件下的自我形成，他缺乏內心生活，因而需要去漫遊、去冒險，去實踐自己的理想主義，但這樣一種理想只是抽象的理想主義，因為世界已經變了，而堂吉訶德卻很簡單，也正因為這種簡單，他沒有一般人生活中的疑懼和曖昧，他判斷任何事的標準是唯一的騎士道精神，沒有懷疑和模糊的余地，如果出了岔子，有可能是我自己的錯，有可能是魔鬼在作怪，但絕不可能是這個精神出了偏差。
- 143 參看注142，§ 46。
- 144 在我們體內的某個地方，無心的幼態持續的孩童繼續著他高貴的遊戲。而正是他的遊戲賦予了我們時間，並向我們透露了世上的民族和語言以其各自的方式守護著的那永不沈落的敞開，守護敞開，既是為了保存也是為了抑制——而對它們的保存只是到了讓它們推延的地步。眾多的民族和無數的歷史語言，是人用來試著回應其是聲音的不可容忍之缺席的虛假的召喚；或者，如果一個人願意的話，它們是讓可以把握者變得不可以把握，把這個永恒的孩童變成一個成人的最終無果的嘗試。只有在本源的幼年的敞開被人真正地、目眩地、如其所是地采取的那一天，只有在時間已變得完滿，而永恒之子從他的遊戲中醒來並察覺其遊戲的那一天，人終才能夠建造一種普遍的，不再推延的歷史和語言，並停止了他們在傳統中的遊蕩。人對幼年之軀的這種本真的召喚就叫思想——也就是，政治。參看阿甘本，《幼年的觀念》，lightwhite譯，譯文<https://site.douban.com/264305/widget/notes/190613345/note/547321059/>
- 145 卡夫卡，《桑丘·潘沙真傳》，洪天富譯，選自《卡夫卡全集·第一卷：短篇小說》，葉廷芳主編（石家莊：河北教育出版社，1996）。
- 146 這樣兩種態度正好是震驚體驗內涵的兩重矛盾性。
- 147 牲人（Homo Sacer）的概念來自於意大利哲學家阿甘本，其內涵比較豐富，既有犧牲之人的意思，也有神聖之人的意思，是福柯生命政治與權力技術作用下的一種人物形象的寫照。
- 148 喬治·巴塔耶，《色情、耗費與普遍經濟：喬治·巴塔耶文選》，汪民安譯（長春：吉林人民出版社，2011）。
- 149 張旭，《禮物：當代法國思想史的一段譜系》（北京：北京大學出版社，2013）。
- 150 汪民安，《什麼是當代》（北京：新星出版社，2014）。
- 151 波德萊爾，〈感應〉，選自《惡之花·巴黎的憂郁》，錢春綺譯（北京：人民文學出版社，1991），21-22。



- 152 純粹的漫遊者在這裏只喪失了自身個性，陶醉於外部世界的人，他是人群的一部分，是看熱鬧的人。
- 153 波德萊爾，《波德萊爾美學論文選》，郭宏安譯（北京：人民文學出版社，1987），484。
- 154 Aura有不同的譯法，如靈韻、光暈、靈氣、韻味等。
- 155 參看注41，§ 241。
- 156 伊格爾頓，《美學意識形態》，王傑、付德根、麥永雄譯（北京：中央編譯出版社，2014）。
- 157 祁林，〈復制/仿擬〉，選自《文化現代性與美學問題》，周憲主編（北京：中國人民大學出版社，2005）。
- 158 瓦爾特·本雅明，〈論波德萊爾的幾個主題〉，選自《巴黎，19世紀的首都》，劉北成譯（北京：商務印書館，2013），227。
- 159 福柯，《什麼是啟蒙？》，李康譯，英譯本“What is Enlightenment?”收於 Paul Rabinow編的 *M. Foucault, Ethics: Subjectivity and Truth*, (The New Press, 1997), 303–319。
- 160 邁克·費瑟斯通，《消解文化》，楊渝東譯（北京：北京大學出版社，2009），82。
- 161 李猛，〈理性化及其傳統：對韋伯的中國觀察〉，《社會學研究》第五期（2010），28。
- 162 參看注153，§ 363。
- 163 波德萊爾，〈七個老頭子〉，選自《惡之花·巴黎的憂郁》，錢春綺譯（北京：人民文學出版社，1991），203–206。
- 164 波德萊爾在1848年革命期間親自參與革命，他曾於2月24日晚上和彼埃爾·杜邦一起在街壘上戰鬥，甚至有人看到他背著槍，手上散發著火藥味，高喊“槍斃歐比克將軍”。
- 165 裏爾克組詩《祈禱書》第一部分，原詩是頌揚文藝復興時期著名意大利雕刻家米開朗基羅，韋伯夫人撰寫的《韋伯傳》英譯本用此形容韋伯，本文轉引自蘇國勛先生《理性化及其限制》一書。
- 166 參看注41，§ 79。
- 167 又譯“歷史哲學論綱”。
- 168 孫善春，《神學還是馬克思主義——讀解本雅明的〈歷史哲學論綱〉》（浙江大學博士學位論文，2007）。
- 169 海因茨迪特爾·基茨泰納在對17世紀以來的時期進行分段時提出用“穩定的現代性”、“動態演化的現代性”、“英雄的現代性”三個時段，穩定的現代性（stable modernity）指17世紀中後期，演化的現代性（evolutionary modernity）指1750年到1850年被賴因哈特·科澤勒克

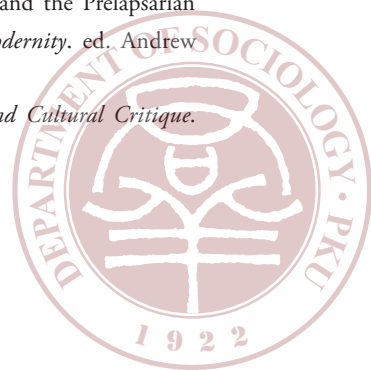


稱作“馬鞍時期”的階段，用英雄的現代性（heroic modernity）來指19世紀後半期至20世紀早期，英雄的現代性時期所展開的是對歷史進程的寓言批判，一度如此自信可臻完美的世界再次需要救贖，歷史哲學在英雄現代性時期回復到了歷史神學，不再受歷史哲學統一束縛的現象分裂為碎片，而英雄的寓言批判就是用碎片來工作，在進步的廢墟之中重新將碎片拼合在一起。見海因茨迪特爾·基茨泰納，《19世紀歷史哲學的寓言》，曹雷雨譯，選自《論瓦爾特·本雅明——現代性、寓言和語言的種子》（長春：吉林人民出版社，2010）。

- 170 David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin* (Cambridge University Press, 2008), 132.
- 171 羅爾夫·蒂德曼，〈歷史唯物主義還是政治彌賽亞主義？〉，選自《論瓦爾特·本雅明——現代性、寓言和語言的種子》（長春：吉林人民出版社，2010）。
- 172 “歷史天使”的形象來自保羅·克利一幅叫做《新天使》的畫，本雅明1921年在柏林的一個小型畫展上見到這幅畫，兩個月後他花了1000馬克在慕尼黑買到了這幅畫，並一直珍藏在身邊。即使在流亡巴黎的時候，他也不忘托人把這幅畫帶回來。1940年6月巴黎淪陷，本雅明再次流亡，臨行前他將《新天使》和自己的手稿交給了喬治·巴塔耶，三個月後的25日在翻閱西班牙邊境時本雅明被拘留，晚上他服用了大量的嗎啡不治身亡。
- 173 吉奧喬·阿甘本，《來臨中的共通體》，邁克爾·哈特英譯，王立秋中文試譯，“靈光”部分。
- 174 同上注。
- 175 Alex Murray & Jessica Whyte, *The Agamben Dictionary* (Edinburgh University Press, 2011).
- 176 羅蘭·巴爾特，《明室：攝影劄記》，趙克非譯（北京：中國人民大學出版社，2011）。
- 177 瓦爾特·本雅明，《歷史哲學論綱》，張耀平譯，選自《本雅明文選》，陳永國、馬海良編（北京：中國社會科學出版社，1999），415。
- 178 在阿甘本那裏意味著是凱洛斯（Kairos時刻、契機）對克羅諾斯（Chronos時間）的破壞。
- 179 阿甘本在此基礎上提出了Operational Time可操作/運作時間，可操作性表現的是處在兩刻之間的時間狀態，彌賽亞即將來臨但尚未到臨，時間邁向終結又沒有終結，在這兩刻之間才得以促成個體行動的潛能，並建構自我的時間意象。



- 180 斯維特蘭娜·博伊姆，《懷舊的未來》，楊德友譯（南京：譯林出版社，2010），31。
- 181 Eli Friedlander, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait* (Harvard University Press, 2012), 196.
- 182 瓦爾特·本雅明《歷史哲學論綱》第2節。
- 183 瓦爾特·本雅明，〈普魯斯特的形象〉，張旭東譯，選自《啟迪：本雅明文選》（北京：三聯書店，2008。）
- 184 同上注，219。
- 185 本雅明在他的《柏林童年》中有一篇短文“長筒襪”，中譯見《柏林童年》，王湧譯（南京：南京大學出版社，2008）。
- 186 此段內容受益於馬爾科姆·布雷德伯裏的文章〈論普魯斯特〉，選自《普魯斯特論》，沈睿、黃偉等譯（北京：社會科學文獻出版社，1999），120–132。
- 187 周郁齡，〈彌塞亞逆轉：如何以一個政治性的時間抵抗線性歷史的末〉，載於 No Man's Land, ISSUE Nov. <http://etat-heath.blogspot.com/2012/11/issue-nov-2012-5-scenes-countdown-to-end.html>.
- 188 參看注183，§ 227。
- 189 吳曉東，《從卡夫卡到昆德拉》（北京：三聯書店，2003），69。
- 190 貝克特在《論普魯斯特》一文中總結了類似的偶然 1.經茶水浸過的瑪德萊娜小甜餅。2.從貝斯比埃大夫的雙輪便馬車上看到的馬丹維爾鐘樓的尖頂。3.彌漫在香榭麗舍大街上公共廁所的黴味。4.在巴爾貝爾附近，從德·維爾巴裏西斯夫人的馬車上看見的三棵樹。5.巴爾貝爾附近的山楂樹。6.他第二次在巴爾貝爾的海濱大旅社彎腰解靴扣。7.在蓋爾芒特府內庭院中的凹凸不平的鵝卵石。8.湯匙碰撞盤子的聲音。9.用餐巾擦嘴。10.水管中的流水聲。11.喬治·桑的小說《棄兒弗朗索瓦》。
- 191 Peter Szondi, "Hope In the Past: On Walter Benjamin," *Critical Inquiry* 4 (1978), 491–506.
- 192 阿多諾在1935年與本雅明的通信中批評了他烏托邦幻想的弊端是導致辯證概念的去辯證化，從而使得辯證意象被視為烏托邦的未來之線性關係，最終削弱了這一概念的原初的、神學性質的力量。
- 193 Carlo Salzani, "Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian Child," in *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. ed. Andrew Benjamin and Charles Rice (re.press, 2009), 194.
- 194 Martin Jay, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. (Routledge, 1993).



- 195 劉北成，《本雅明思想肖像》（北京：中國人民大學出版社，2012），32-33。
- 196 參看注193，§ 178。
- 197 兩篇文章載於 *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 1 • 1913-1926* (Harvard University Press, 1999), 406-413 和 435-443。
- 198 瓦爾特·本雅明，《單行道》，王才勇譯（南京：江蘇人民出版社，2006），21。
- 199 參看注75，§ 84。
- 200 本雅明，《柏林童年》，王湧譯（南京：南京大學出版社，2008），40。
- 201 參看注75，§ 85-92。
- 202 瓦爾特·本雅明，《莫斯科日記 柏林紀事》，潘小松譯（北京：商務印書館，2012），204-205。
- 203 參看注200，§ 64。
- 204 兒童遊戲的重復與商品生產過程中的重復在本雅明這裏有共同之處，因此同一性的生產邏輯最後也會導致兒童遊戲走向同一性，阿多諾在與本雅明的通信中寫道，“異化與商品自從資產階級自身一開始就存在，也就是，從制造產品的年代，同時也是巴洛克藝術的時代一開始就存在，而現代的統一性此後恰恰存在於商品的特性之中。”參看《阿多諾·本雅明通信選》，蔣洪生譯，選自《作為生產者的作者》（開封：河南大學出版社，2014）。
- 205 下文關於距離的討論主要受益於 Peter Szondi 與 Graeme Gilloch 之間的爭論展開，Peter Szondi 的觀點主要在文章“Walter Benjamin’s ‘City Portraits’”，載於 *On Walter Benjamin: critical essays and recollections*, Gary Smith 主編；Graeme Gilloch 的觀點在他的著作 *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City* 中。
- 206 德魯西拉·康奈爾，《界限哲學》，麥永雄譯（開封：河南大學出版社，2010），99。
- 207 “最低限度的共同體”受阿多諾“最低限度的道德”啟發，列維納斯與德里達用它來指一種對他人負責的倫理共同體，此外胡繼華在《重建巴別塔：解構詩學新論》一書中用“最低限度的共同體”去設想文學倫理性的理想境界。
- 208 憂郁與憂郁癥的概念分析較為複雜，本文目的並不在於梳理憂郁的文化史，所以並未就這一問題展開論述，感興趣可以參考 Radden Jennifer 主編的 *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*。



- 209 Ilit Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, (Stanford University Press, 2013).
- 210 讓·斯塔羅賓斯基,《鏡中的憂郁:關於波德萊爾的三篇闡釋》,郭宏安譯(上海:華東師範大學出版社,2012)。
- 211 弗洛伊德,〈哀悼與憂郁癥〉,馬元龍譯,載於《生產(第8輯):哀悼與憂郁》,汪民安、郭曉彥主編(南京:江蘇人民出版社,2013)。
- 212 朱迪絲·巴特勒,〈心靈的誕生:憂郁、矛盾、憤怒〉,何磊譯,載於《生產(第8輯):哀悼與憂郁》,汪民安、郭曉彥主編(南京:江蘇人民出版社,2013),62。
- 213 Trauerspiel 翻譯成“悲苦劇”、“悲悼劇”或“哀悼劇”,Tragedy 則是指悲劇,二者之間的差別較為複雜,簡單說來,悲劇中的人物形象多以英雄為主,英雄在命運的驅使下實現其自身的偉大和不朽,悲苦劇則多渲染主角在起落浮沈中所體現的包含了歷史哲學意味的心靈痛苦,本雅明稱其為憂郁,並且在結構上悲苦劇具有重復性的混合形式。參看本雅明於1916年所寫的 *Trauerspiel and Tragedy*, 以及中譯《德意志悲苦劇的起源》(譯名釋義)、秦露的《文學形式與歷史救贖:論本雅明〈德國哀悼劇起源〉》。
- 214 同上注,78。
- 215 本雅明,《德意志悲苦劇的起源》,李雙志、蘇偉譯(北京師範大學出版社,2013),12。
- 216 參看注68,§65。
- 217 參看注215,§124。
- 218 本雅明在這裏將自己與舍勒的觀點區別開來,舍勒在《論悲劇現象》中認為讓悲劇具有獨特意義的是英雄與環境之間的沖突和鬥爭。
- 219 參看注215,§113。
- 220 同97。
- 221 參看注215,§61-62。
- 222 參看注215,§162。
- 223 參看注209,§25。
- 224 在這一問題上本雅明與海德格爾的理論之間產生了些聯系,尤其是後者分析此在(Dasein)遭遇世界時的情緒這一問題上。
- 225 參看注215,§159。
- 226 Max Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning* (University of Massachusetts Press, 1993), 88.
- 227 參看注215,§161。



- 228 本雅明認為丟勒的銅版畫《憂郁》很好地闡釋了巴洛克的精神，畫中勞作生活的工具被擺放在憂郁之神的附近，沒有被使用，而是成了冥思的對象。
- 229 參看注215，§ 26。
- 230 劉琳，《頹廢時代的藝術意誌：論本雅明文學批評中的俗世英雄主義》（浙江大學博士學位論文，2013），123。
- 231 這一說法見Max Pensky，他在*Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*一書中分析了悲苦劇與憂郁的主體性之間的關係。
- 232 力場(force fields)的比喻來自本雅明與阿多諾，表示一種基於並置而非整合沖動的集置，它將構成元素以一種引力的狀態組合進一個關係網絡之中，可以參考Martin Jay的著作*Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*。
- 233 孫向晨，《面對他者：萊維納斯哲學思想研究》（上海：上海三聯書店，2008），100。
- 234 參看注206，§ 131。
- 235 西恩·漢德，《導讀列維納斯》（重慶：重慶大學出版社，2014），52。
- 236 列維納斯在《生存及生存者》提出了“有”(il y a)的概念，有是對無法簡化的外在性存在的命名，它被描述為“一般存在”，其並不是可經由存在而得出的某個概念，因為在它面前，內部性和外部性的差異已經消失了，它是在主客體、內在與外在劃分之前的概念。列維納斯經常用黑夜比喻這個概念，它是一個夜晚的空間，但並不是虛空而是充溢著所有事物的虛無。它不能被智性地理解：無論是柏格森式的虛無，還是海德格爾式的焦慮，都不能概念化地把捉這種“存在之無法逃避的宿命”。參考西恩·漢德《導讀列維納斯》、孫向晨《面對他者：萊維納斯哲學思想研究》。
- 237 胡繼華，《後現代語境中倫理文化轉向：論列維納斯、德裏達和南希》（北京：京華出版社，2005），57-58。
- 238 Wesenwille (natural or essential will) 本質意誌意味著身體在心理上的對應物，本質意誌體現的是一種身心一致，同時它立根於過去，將未來包含在其胚胎裏並從中得以被解釋。
- 239 Kürwille (rational or arbitrary will) 選擇意誌通過行動者的代理才能獲得，因此選擇意誌中意味著分離，它需在未來發展的參照下得以被理解，並使之成為現實，與本質意誌不同的地方在於選擇意誌則蘊未來以抽象形象或假想理念之中。
- 240 尼古拉斯·羅伊爾，《導讀德裏達》，嚴子傑譯（重慶：重慶大學出版社，2015）。



- 241 讓-呂克·南希，《解構的共通體》，夏可君編校、郭建玲、張建華等譯（上海：上海人民出版社，2007），56。
- 242 參看注233，§ 104。
- 243 參看注215，§ 124。
- 244 參看注215，§ 209。
- 245 參看注215，§ 213。
- 246 在Tester所編的*The Flaneur*一書中，我們可以看到不同的理論家（Tester、Ferguson、Frisby、Wolff、Bauman、Smart、Morawski等）從多個角度分析了漫遊者的復雜形象，記者、社會調查人員、偵探、浪蕩子、遊客、消費者等等多重身份表明漫遊者其實是模仿能力的實踐者。
- 247 徐暢，《現代性視域中的“沒有個性的人”》（北京：中國社會科學出版社，2014），33-34。
- 248 卡爾·施米特，《政治的浪漫派》，馮克利、劉鋒譯（上海人民出版社，2004）。
- 249 本雅明，《歷史哲學論綱》，這一段用的是張旭東譯本，見《啟迪：本雅明文選》，張旭東、王斑譯（北京：三聯書店，2008）。
- 250 羅伯特·穆齊爾，《沒有個性的人》，張榮昌譯（上海：上海譯文出版社，2015），6。
- 251 同上注，12。
- 252 參看注247，§ 28。
- 253 參看注250，§ 29。
- 254 參看注250，§ 140。
- 255 參看注250，§ 177。

