

南華大學
哲學研究所
碩士論文

靈光、寓言詩與反諷的烏托邦－
論本雅明思想中對城市經驗的批判性

Aura、allegorical poetry and ironic utopia—Discuss for the
judgment of City experience in thought of Walter Benjamin



研究生：陳宗岳

指導教授：陳泓易

中華民國 95 年 5 月 19 日

南 華 大 學

哲學(系)所研究所
碩 士 學 位 論 文

靈光、寓言詩與反諷的烏托邦—論本雅明思想中對城市經驗
的批判性

研究生：陳宗岳

經考試合格特此證明

口試委員：吳俊宏
吳煒庭
陳泓易

指導教授：陳泓易

系主任(所長)：劉治勳

口試日期：中華民國 95 年 5 月 19 日

論文摘要

本文的研究動機是從「城市經驗」的問題性批判著眼，而它所涉及的關係層面則是為探討資本主義社會的商品文化特徵，與相對於人文經驗的減損情形之解讀模式。

將「城市」作為一個論述的「文本」(text)是本雅明晚期思想中的一個重要關懷議題，這其中所包含的社會文化理論涵義十分豐富。而本雅明對「城市」的具體研究則主要是藉由他生前未完成的著作－《拱廊街計畫》(Arcades Project)一書的論述主題為意象素材。

文中被描繪為十九世紀的首都巴黎便是作為「再現」(representation)本雅明所意味之現代都會神話的「幻景基地」。當時的巴黎乃象徵著資本主義發展階段時期的輝煌典範，它呈顯著表面對時尚拜物、奢侈浮華、商品化與欲望刺激的相互唱和。

自馬克思(K.Marx)的批判傳統以降，當代社會理論對資本主義的文化批判的重要核心之一，便是致力於對「商品化」(Commodification)的意識形態攻擊，而本文的論旨乃是企圖將商品的問題層次置於「展示價值」(exhibition value)的經驗結構分析，並深入擴展到有關情欲想像、生產機制、集體意識的社會性弔詭，探討本雅明所意味之資本主義魔術幻燈支配。

而從理論架構上的說明配置則主要是就「靈光」(aura)、「寓言」(Allegory)，與其專論於波特萊爾(C.Baudelaire)的詩學意涵所塑立之特定詮釋角度，結合上述的問題關係來分析個體置身此一城市經驗場域，如何通過本雅明的思想理解，提出某種相對之銘刻於體驗反思的諷諭啓示。

關鍵詞：本雅明、波特萊爾、靈光、寓言、現代性、資本主義、商品化、意識形態、拱廊街、展示價值、再現、自然、辨證印象

靈光、寓言詩與反諷的烏托邦—論本雅明思想中對城市經驗 的批判性

目 次

第一章 導論	1
第一節 城市經驗的批判主題內涵	1
第二節 研究背景與問題意識概述—批判的歧義	14
第三節 方法步驟	23
第二章 作為城市觀察者的隱喻形象	25
第一節 拱廊街空間性解析	25
第二節 商品化與遊手好閒者	31
第三節 拾荒者	39
第三章 靈光消逝的廢墟	46
第一節 靈光消逝之後	46
第二節 廢墟—寓言	53
第四章.....反諷的烏托邦	59
第一節...波特萊爾的交戰人群與本雅明的商品賣淫	60
第二節...夢與醒	71
第五章 結論	81
參考書目	86

第一章：導論

第一節：城市經驗的批判主題內涵

前言：

本文的寫作目的不是爲了對城市型態做一系列的歷史考證或者管理學方法研究，而是試圖借重文化批判的文本層面解析作爲詮釋角度，並將其中「商品化」的社會現象置於本文所欲探討的批判重心。而針對此一問題特徵的觀察反省取向乃是以華特·本雅明（Walter Benjamin, 1892 – 1940）的理論架構爲行文基礎。另外，在此導論部分則會預先就作者與其理論背景關係作一概述，以期逐步引導深入問題內涵。

「城市經驗」（City experience）的文本界定在此所指，乃是以本雅明的《拱廊街計畫》（Arcades Project）所描繪分析的巴黎意象命名。

這部著作是一部沒有完成的作品，它的內容編排方式則是按照英文字母的順序，將此一時期有關本雅明所蒐集整理的資料論題作爲計畫綱要來歸檔分類（如 A. 拱廊街、B 時尚 C 古老的巴黎 地下墓穴.....這其中也包含了本文所論及的複製技術等主要項目），而它的行文方式便是由每一個章節根據相同的標題命名，並在背後尾隨一個社會現象來賦予其寓意深刻的解析，因而整部拱廊街計畫所欲涵蓋的問題性，其實即企圖與當時的社會文化與政治經濟層面形成一關係展示網絡。

根據香港學者馬國明的考證，計畫其中的一個檔案編號 J 是蒐集和法國詩人波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821 – 1867）有關的資料，並且佔了全部研究的百分之二十，而本雅明在 1937 年當時則是希望以這篇波特萊爾的研究成果作爲拱廊街計畫的寫作模型¹。因此，在其後來於 1938 年送交法蘭克福社會研究所的文章〈波特萊爾筆下的第二帝國巴黎〉（“The Paris of the Second Empire in Baudelaire”）以及經要求部分改寫的〈論波特萊爾的幾個主題〉（“On Some Motifs in Baudelaire”）便可說是出自計畫此處。

¹參《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998 年，頁 143。

就以上而言，我們可以顯見作者在相當程度上是參與了波特萊爾的視角作為認識中介的「再現」(representation)²表意模式，並從中抽取理論層面的詮釋工作。因此，這裡的反映取向亦在相當程度上為主題素材的認識前提，而我們在本文試圖探討對此一城市經驗的文化批判層面，除了藉由本雅明論波特萊爾的詩學研究之外，從理論架構上的概念配置則主要是以「靈光」(aura)的「藝術與社會」意涵作為思考元素，進而回溯構連至本雅明早期的寓言(Allegory)式批評原理要義，而此一整套理論最終便是關係到其對城市經驗的商品化批判所稱之為一「反諷烏托邦」(ironic utopia)(本文後續再深入剖析)的意象省思，作為總結主題探討的綜合性解釋。

—

城市的軀殼是廣泛意義底下的物質性空間組成，它透過建築、街道、場所來塑造現代化的實質象徵，而個體、生活、事件、現象則構成「有機」存在的組織部分。關於空間文化的論述形成往往必然牽涉到許多不同的觀察媒介，空間可以區隔出感覺與意義，它對應於某些特定文本的實踐意涵。作為搜尋索引現代情境的地圖，面對各種符號集結的關係網路，它一再意味著城市的實體如何被閱讀。而在現代社會中，空間與時間的環節持續受到緊縮壓迫，城市的歷史軌跡也就隱然成為了集體記憶的消化儲存槽，而它所指涉的關係內涵便是「人與空間」的「發聲位置」；此一空間性表徵即為本文首要詮釋的基礎課題。

本雅明乃將當時的巴黎名為「十九世紀的首都」，而在其分析中極具代表性的空間意象便是「拱廊街」(Arcades)(也就是商場的象徵)，它的建築實體結合了當時的新興工業技術與古典裝飾風格，而建立起以展示價值換取消費訴求的現代商場風格。

在通過本雅明詮釋於波特萊爾的特定問題內涵時，這裡便緊密地帶出了「遊手好閒者」(flaneur)(或浪蕩子、遊蕩者、漫遊者)這組觀察途徑，而它實

²「再現」一詞的涵義指出，在當代文化論述中，所關注的「意義生產」媒介讓我們理解「文本—論述」與整個政治文化，經濟型態等社會結構關係密切。而此「生產與消費」的模式可以藉由影像、文字、各式傳播...等諸多例子提供觀察的介面，而整個社會便是其作為文本操作的廣泛場域，對於這些意象的詮釋則成為視角解讀的問題取向；它同時意味著對事實的重演，也極有可能賦予其他更多想像甚或改寫的模糊空間。

質上與「人群—商品—商場」所塑造的現代化情境密不可分。因此，本雅明說：「假如沒有拱廊街，遊蕩就不可能顯得那麼重要。」³

時代所對應的背景是十九世紀的巴黎，拱廊街的興起置於本雅明的目光環繞底下，乃是將其視之為現代消費地景的「原型」(archetype) 象徵，而通過觀察「形象」的隱喻，作為檢視「人與空間」的再現媒介，便成為本雅明意圖從波特萊爾的詩學中解析城市意象的關係指涉。

如果我們將本雅明所意謂之首都巴黎的拱廊街視為描寫城市經驗的「原初劇本」，那麼便可以進一步說道：賦予其效果呈顯的演出者—從「遊蕩」的行動中，與具體形象（就本文後續將一逐步分析的，如 *flaneur*、拾荒者等）的目光結合，便是企圖將此一城市經驗的論述脈絡帶入本雅明所關注的詮釋層面。

關於「巴黎」與「波特萊爾」的著作乃是屬於本雅明晚期的代表性作品。而作為法蘭克福學派 (Frankfurt School) 最早的文化理論家之一，這些被部分當代詮釋者半諷喻地稱之為「斷簡殘篇」，或者美化為「思想結晶」的文章當中，在本雅明愈趨精煉的語言風格所見，他本身的思想亦帶有紛雜且矛盾的特質。而對其文本結構之預設理解若提供較一般性說明，即誠如楊小濱的評述中所指：

本雅明永遠是一個問題而不是結論。他獨特的語言風格既不像黑格爾那樣思辨式，也不像尼采那樣詩化，而是處於兩者之間，保持著某種精妙而深奧的知性韻律。⁴

當我們勉強地指稱本雅明看似介於文學與哲學之間的書寫標準而言，實則有必要將觀察的前提返回作者較為前期的理論根源作為認識基礎，才能深入看待其簡約的文字焦點中所蘊含的複雜關係內涵。

《德國浪漫主義的藝術批評概念》(1920) 以及《德國悲劇的起源》(1928)

³ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁101。

⁴ 《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。楊小濱著，上海，上海三聯出版，1999年，頁63。

等兩篇論文是本雅明堪稱稍具「系統性」規模的著作。前者是為他在瑞士伯尼爾大學取得學位的博士論文，後者則是前後歷經了十年之久的構思寫作，並意欲以此作為爭取德國法蘭克福大學講師資格的後博士研究，但在當時仍未受接納而使得他原本計畫到大學當講師的期盼落空。於是本雅明日後便與正規學院教職的生活絕緣，成了所謂的約聘（或自由？）撰稿人。

而本文後續於第三章起，將對《德國悲劇的起源》中所闡述的中心概念—「寓言」以及「廢墟」的思想作一回溯說明，以期作為與觀照本雅明晚期論及巴黎和波特萊爾的核心問題理解，而通過這組概念性的聯繫，才能更為有效深入地整全認識其如何批判城市經驗的特定意涵。

二

本文首先是意圖通過對「靈光」的詮釋來反映出當時從藝術形式乃至整體社會的「經驗結構」的分野指標，而此一問題的環節則是緊密關係到本雅明論城市經驗時所側重描述的感知模式變化。他在〈機械複製時代的藝術作品〉中透過對「靈光」的概括性說明時指出：

在機械複製時代，藝術作品被觸及，就是它的「靈光」；這類轉變過程具有癡候性，意義則不限於藝術領域。⁵

而在這感受運作的環境裡，我們目前所面臨到的轉變若真的可以解釋為「靈光」的衰退的話。我們便能夠進一步地指出導致衰敗的社會成因何在。⁶

本文所意謂之「城市經驗」，就本雅明的論述基礎底下便是將呈現為「靈光消逝」的場域。「靈光」一詞在引文之中的解釋原來是用作具體分析藝術作品(如繪畫—攝影)的內涵特質，它一方面等同與傳統藝術作品中的「膜拜價值」、「距離感」...等各種條件因素所構成的整體面貌密不可分。然而，本雅明在此相對於藝術作品的問題觀察並不單只建立在如審美判斷之於主體性的意識分析上，而當他從當時新興的複製技術條件影響所導致成傳統藝術的靈光「衰退」

⁵傳統藝術品的「原作」可以通過機械複製而脫離其獨一無二以及佔據「此時此地」的在場性。因此，隨著此一「權威性」的普遍解消而產生整個膜拜價值與距離感的關係網路殞落即為「靈光消逝」的基本定義。它也使得藝術作品的「量」與「質」均逐漸形成與前工業時期的決定性差異（參《迎向靈光消逝的年代》。班雅明著，許綺玲譯，台北市，台灣攝影出版，1999年，頁63。）

⁶同前註，頁65。

現象來看，問題則將與整個社會背景所產生的感知模式的「氛圍」轉變而賦予了一關係結構式的理解。這其實也意味著「靈光與傳統」的某種同質性象徵，並且亦同時預期了大眾傳播文化的輝煌時代降臨。

因而，「靈光」一詞所涵蓋的問題指涉便應更進一步藉此觀點來視作為「藝術與社會」的關係延展，這種經由「新」的經驗媒介取代了「舊」的傳統鏈結即為本雅明對「靈光消逝」與「城市經驗」之間，企圖從藝術領域過渡聯繫到社會傾向的整體性詮釋。而置於此一可感層次的時代徵兆便是其分析波特萊爾詩學中之「震驚體驗」元素的創作前提；它與前述「靈光」的特質便正處於某種指向瀕臨斷裂或已然迫至切割的緊張關係。而社會個體受制於現代生活中的社會生產步調，必然得面對這種普遍接收「震驚體驗」的存在模式：

在這種來往的車輛行人中穿行，把個體捲進了一系列的驚恐和碰撞中。在危險的穿行裏，神經緊張的刺激急速地、接二連三地通過身體，就像電池裡的能量。波特萊爾說一個人鑽進大眾中就像鑽進蓄電池中。他稱這種人為「一個裝備著意識的萬花筒（kaleidoscope）。」⁷

本雅明在〈論波特萊爾的幾個主題〉中，則主要透過佛洛伊德（S.Freud）的精神分析學—關於「壓抑」（depressive）說法的論點，對此一常態性滯留於防衛「震驚體驗」的城市經驗，作一學理上的關係詮釋：

根據佛洛伊德，「作為記憶的基礎的內在痕跡」對於刺激過程的貢獻被「其他的系統」—必須被認為是與意識不同的系統—儲存了起來。在佛洛伊德看來，這樣的意識怎麼也得不到記憶的蹤跡，但卻另有一個重要功能：抑制興奮。「對於一個生命組織來說，抑制興奮幾乎是一個比接受刺激更為重要的功能，保護層備有它本身的能量儲備，它必然力求維護一個能量轉換的特殊形式，在保護層中，它的能量抵制著外部世界過度運作的能量的影響，而這種影響會導致潛在力的同等化，因而導致毀滅。」⁸

⁷《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁221。

⁸本雅明引用「抑制興奮」的意識防衛功能說，主要是關注於導因現代生活中，個體意識不斷地接受震驚體驗而產生的傷害轉化機制，它是處於清醒狀態下對於「非理性」的過濾，而只能提供收容為理智意識所註冊的事件，而自動排除了某些受到壓抑的心理狀態。他這裡最重要的是將緊縮於為理智服務的意識狀態對比於「記憶」的消失。（參同前註，頁202。）

這段話指出，意識似乎會自動對應於接收「訊息」的不同層次而發展成兩套差異的心理系統，而生命「記憶」明顯是被予以排除在「保護層」之外的另一關係領域。

本雅明的觀點自然是將整個普遍的社會感知結構登錄到「意識防衛」的現實功能上，而某些部分屬於被「壓抑的」或稱之為「遺忘」的記憶則隱匿於潛在心靈閘門之中。這個對比目的乃是基於闡明此一壓抑的代價便形成了記憶與理智的相對立，因前者顯然是無法從後者的防衛系統內獲得生命的真跡，而通過這個觀點來看待與整個社會型態的生存模式，取而代之的普遍情況便是圍繞在當下的「震驚體驗」。

我們從本雅明的文藝批評理論來看，「靈光」這個詞本身所涵蓋的多重語義當可藉由從藝術作品所涵蓋的審美理念過渡到社會觀察的分析角度。而所謂的「靈光消逝」便是作為一種否定的現代性；它從某方面來說則意味著無從延續的時代斷裂感，而現代城市的經驗結構便是相對於「記憶」的日益萎縮。成了為防衛震驚而不斷作出反應的意識接收器。

三

聚焦於靈光消逝的意義來檢視城市經驗的批判內涵，作為問題化的場域，實質上是建立在二元性（dualiste）的張力結構之中，而本雅明對於靈光的「再詮釋」便緊密關係到此一主題的內在矛盾。

這個環環相扣的論述背景便是本雅明思想中反覆從靈光、記憶層次所關注呈顯的重要「懷舊」（Nostalgia）元素（氛圍的象徵）。而其表現在對現代社會的分析當中，正是因為某種失落的精神烏托邦而與物化的複雜情結陷入了矛盾兩難的局面，也因對於懷舊的持續性關注，促使他在經改寫後的〈論波特萊爾的幾個主題〉⁹中，將普魯斯特（M.Proust）的八卷鉅著《追憶似水年華》結合伯格森（H.Bergson）的記憶理論分析，企圖樹立前者作為回溯記憶努力之典範。

⁹〈論波特萊爾的幾個主題〉前身便是〈波特萊爾筆下的第二帝國巴黎〉，而後者在當時當本上是一篇「退稿」，並未受到法蘭克福社會研究所的青睞，其中的主要原由是以阿多諾及霍克海默的批評為考量，由於學術意見上的分歧，本雅明的文章常常大段大段遭霍克海默修改，以不能接受他的哲學觀點與方法論而給斷然退回，以至於他不得不重寫。這常使他感到屈辱與無奈（本雅明在1934年正式成為該所的研究員，每月領五百法郎。）（參《當代雜誌》第81期〈本雅明專輯〉還學文著。台北，1993年，頁14。）

而從〈機械複製時代的藝術作品〉中，我們其實已經可以看到本雅明對於靈光消逝的現象一方面是抱著缺憾，另一方面也是帶著某一樂觀的角度來對待當代藝術形式轉變的問題。如：

揭開事物的面紗，破壞其中的「靈光」，這就是新時代感受性的特點，這種感受性具有如此「世物皆同的感覺」，甚至也能經由複製品來把握獨一存在的事物了。¹⁰

本雅明在當時對於複製藝術的看法主要可以分為以下幾點：

一、複製技術將藝術品「原作」從空間限制（即在場性）中移轉出來，而強化了可傳遞之優勢；因「一件事物的真實性是指一切所包含而原本可傳遞的成分，從物質方面的時間歷程到它的歷史見證力都屬之。而就是因這見證性本身奠基於其時間歷程，就複製品的狀況來看，第一點—時間—已非人所掌握，而第二點—事物的歷史見證—也必然受到動搖。不容置疑的，如此動搖的，就是事物的威信與權威性。」¹¹

二、過去藝術品建立在「此時此地」的膜拜價值所賦予之完整的「權威性」，通過複製技術後便脫離它的神秘門檻而轉由「展演價值」所大量取代。「各項複製技術強化了藝術品的展演價值，因而藝術品的兩極價值在數量上的易動竟變成了質的改變，甚至影響其本質特性。」¹²

三、藝術逐漸接近大眾（以電影為例）而不再為某一特定族群階層所能理解掌握。

四、藝術從某方面來說，不再只是為了滿足「神靈的注目」¹³、供作儀式祭典的功能。它經由複製技術的開展而奠基於另一項實踐（即本雅明所謂的政治性），然而此一問題卻牽涉到十分複雜的關係。

因在逐步大眾化之後，藝術一方面乃脫離了某種「獨裁壟斷」而進入所謂「民主」的層次¹⁴，但另一重要層面，便是當時的法西斯主義（Fascism）乃將「民

¹⁰《迎向靈光消逝的年代》。班雅明著，許綺玲譯，台北市，台灣攝影出版，1999年，頁66。

¹¹同前註，頁63。

¹²同前註，頁69。

¹³本雅明這裡所意指的是諸如古代的壁畫或是宗教神祇的塑像，它們當時的功能是建立在如儀式祭典之類的需要，其所投射的對象主要便是基於宗教性的訴求，人與大自然力量或信仰的具體溝通形式，為了滿足某種「神靈的注目」而存在的世俗媒介。

¹⁴就電影語言這方面的形式運用而言，從超現實主義對本雅明具相當程度的影響可見。

粹」與「藝術理念」作混合操控，並落實到形同號召整個國家神話的宣傳塑造，亦即本雅明所念念在茲的「政治美學化」；「這種意識形態的特殊處在於它既不建立在市民社會的自由個體上，也把浪漫主義崇尚的主體性抽空了，但同時卻分享了浪漫主義反理性文明的傾向，因此容易被強大的意識形態所動員。」¹⁵甚至把為藝術而藝術的命題肆無忌憚地移轉到戰爭¹⁶。

本雅明在這個時期對於複製技術的期待便是對反於法西斯主義藉由「政治美學化」的矇蔽操控，而宣告以「美學政治化」¹⁷來回應。換言之，我們如果從這個角度來審視其之所以對「靈光消逝」的某一特定層面抱持的樂觀取向，便是基於破除此一喬裝在「為藝術而藝術」的意識形態下所擬造的執迷與危險。

這組歷史背景便是成為日後影響法蘭克福學派對「文化工業」(Culture Industry) 強烈批判的問題軸心點及重要反省因素。

就此一問題而言，藝術與社會的關係始終涵蓋了十分複雜的實事論述。而僅就本雅明初期對於靈光的解釋來看，若對比於晚期從懷舊的精神上重新闡述的論點，其實可以清楚發現其關注層面已逐漸從技術面的樂觀傾向轉為對「自然經驗」的感性思考¹⁸。而這種失落的情懷當然並非無病呻吟的泛泛之音，我

¹⁵《哲學雜誌》第 35 期。台北，2001 年。(參〈技術、靈光、與政治擬造—海德格與班雅明〉蔡翔任著，頁 150。)(此處僅就簡要性地概略解釋「為藝術而藝術」的背景理解。首先，其普遍命題即是對應於當時浪漫主義風潮的某種極端反應，而它的基本訴求則是主要引發了兩個問題點。從以藝術價值的概念爭議來探討這便意味著：「它尖銳地表達出藝術精神本質的二元性：藝術是不是就是它的目的，抑或只是達到目的的方法之一？」(參《西洋社會藝術進化史—現代篇》。Arnold Hauser 著，邱彰譯，台北市，雄獅文庫出版，1980 年，頁 25。))而「為藝術而藝術」所採取的立場便是以前者作為肯定標竿，換言之，它所堅持的理想性亦即是全心致力於對「自我合法化」的「純藝術」願望作結，並且多數藉以前述浪漫主義鼓吹的自主精神作為其實踐意義的信仰根基。而法西斯主義一再透過藝術宣染包裝的各種手段，便是企圖將此一模型變換為對國家民族的集體亢奮情緒進而將其本質結構扭曲於利用動員戰爭的荒謬代價。)

¹⁶《哲學雜誌》第 35 期。台北，2001 年。(參〈技術、靈光、與政治擬造—海德格與班雅明〉蔡翔任著，頁 153。)

¹⁷本雅明乃將法西斯主義專擅於運用大眾文化宣傳媒介的動員口號稱之為「政治美學化」，而在當時他對於「靈光消逝」的革命期許則是以「美學政治化」為名。(參《迎向靈光消逝的年代》。班雅明著，許綺玲譯，台北市，台灣攝影出版，1999 年 1 月，頁 102。)

¹⁸在寫作「波特萊爾」時期，我們已然看不到其對「靈光消逝」的現象所抱持的任何期許與有關技術面的樂觀傾向，而取而代之的是如反諷於波特萊爾之「掉落光環的詩人」。從這個角度來觀察，本雅明乃意味著這種「詩人」或稱「文人」的類型在資本主義社會裡其實終究亦不可避免地將淪為如同一件商品的處境(他藉此來比喻說詩人頂上的光環，毫不意外地掉落到城市街道的臭水泥濘)。而這與〈機械複製時代的藝術作品〉中的主題，明顯差異之處也就是相對於論「波特萊爾」文中對「掉落光環」的深刻描繪乃是從批判「商品化」之社會觀點著眼，因而「靈光消逝」在此所承載的意義，則不再是意味著某種建立在對「傳統藝術」的「除魅」、「解咒」，而是象徵身處現代城市中，個體站在與商品化曖昧的交擊面，如何思考緬於對「自然經驗」、「記憶」、「氛

們必須理解本雅明在當時面臨到的是一個十分嚴苛的寫作環境。

30年代初期，由於希特勒迫害猶太人，本雅明不得不逃離德國開始流亡，這段時間除了短暫前往蘇聯訪問之外幾乎長居在巴黎，到了二戰開打前夕的1938年，當阿多諾（T.Adorno）等人均已將社會研究所遷移到美國時，他卻仍堅持留在巴黎繼續寫作工作，其中主要是以未完成的〈拱廊街計畫〉

（Arcades Project）亦即廣稱之「巴黎城市研究」一文，以及其生平最後的著述〈歷史哲學論題〉（“Theses in the Philosophy of History”）的撰寫研究為重心，而一再拖延遷移的時機（1940年，德軍攻陷巴黎，本雅明倉惶逃生，最後在法、西邊境被西班牙駐兵驅回法國邊境。當晚，本雅明選擇了自我了斷）。

戰亂的殘酷現實加上本身經濟上的窘困情況可以想見當時的艱難處境。另外法國當時伯格森的生命哲學（Life Philosophy）對整個理性主義及機械主義所進行的反思批判也在相當程度上與戰爭的影響有關。在這樣的背景底下，本雅明表現在文本之中的某些思考導向最為徹底的是1936年的〈說故事的人〉中，對「經驗貶值」¹⁹的闡述毫不含糊地確立在置於生命鏈結以及時代癥兆的重要論題上，這也是他重拾早前在〈經驗與貧乏〉（1933年）中的文旨，而以下這段話曾重複出現於前述兩篇文章之中，當足以表明此一關懷意向。他說道：

「終戰以後，由前線歸來的人，都變得啞口無言？在他們身上，可以溝通的經驗，不但沒有充盈增益，反而貧乏乾枯。但這又有什麼好驚訝的呢？經驗從來未曾被人如此徹底地揭穿：壕溝戰、通貨膨脹、執政者都使過去的戰略、物質、道德經驗成為謊言。」²⁰

四

現在，我們從這個關注層面來看問題主軸的歷史發展，在〈論波特萊爾的幾個主題〉中，本雅明亦企圖通過返回「懷舊」的本源對靈光的重新再詮釋作

圍」的人文「失落」層次。

¹⁹本雅明乃將德文的「經驗」（Erfahrung）與「體驗」（Erlebnis）兩個用詞作為社會型態分析的相應區分。他將經驗視之為手工藝時期的生活感受模式來理解，意味著某種整全性，聯結人際交流與社會關係的情感樞紐，而對應於體驗則是工業社會生產關係所造成的異化疏離，個人與社會的衝突，意識的扭曲等等。因此「經驗貶值」所意味的便是這種身處「體驗」模式的本質結構。（本文用於「城市經驗」一詞是屬於一般性的理解統稱，原意並未刻意涉及到本雅明此處所指向的特定詮釋區分，以茲說明）。

²⁰《經驗與貧乏》。本雅明著，王炳鈞譯，天津，百花文藝出版，1999年，頁253。

一論點導向，並且順諸〈說故事的人〉中對「經驗貶值」所涵蓋的問題性，將此一觀察場域置於城市經驗的批判分析。對此，他乃藉由波特萊爾的詩作〈通感〉中所蘊含的象徵意義作一詮釋說明：

自然是一座神殿，那裡有栩栩如生的柱子
不時發出一些含糊不清的語音；
人穿行於象徵之林，那些熟悉的眼光注視著他。²¹

對於靈光的社會母題，這裡所轉向強調的是意味著在現實世界中失落的自然經驗；無可挽回的事物。也可以說就是有生命與無生命，人與客體，乃至人與人之間基於某種感性，自然的，未經意識防衛的「回望」本能——「人穿行於象徵之林，那些熟悉的眼光注視著他」

本雅明的解釋說道：

因而，氣息的經驗就建立在對一種客觀的或自然的對象與人之間的關係的反應的轉換上。這種反應在人類的種種關係中是常見的。我們正在看的某人，或感到被看的某人，會同樣地看我們。感覺我們所看的對象意味著賦予它回過來看我們的能力。²²

通感的交流這裡首先是建立在對「視覺」的分析上（聽覺或味覺的描寫，在波特萊爾這首詩中也同樣佔有重要的位置），而它的反應表現正是居住在大城市居民日常擔負著戒備功能的第三感覺器官。本雅明所意指的「回望」便是某種意識投射的感應現象。他說：「喜歡探究奧秘的人總自以為客觀對象中有種注視似的東西落在自己身上」（這似乎是回報以注視的能力）。²³

本雅明描述這首詩的企圖是建立在波特萊爾的目光凝視之下所蘊含的反差意象。在這裡，詩人的眼睛並沒有向戒備投降，也未完全丟給白日夢。

本雅明認為：波特萊爾的「通感」所意味的，或許可以描述為一種尋求在證

²¹ 《發達資本主義時代的抒情詩人——論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁230-231。

²² 同前註，頁239。

²³ 同前註，頁240。

明危機的形式中把自己建立起來的經驗。

「人的目光必須克服的遙距愈深，從凝視中放射出的魔咒就會愈強。」²⁴

對於「通感」的隱喻，從本雅明看來，它真正所要企及的並非只為單純地滿足於熟悉的眼光慰藉，而是必須進入到目光戒備過重的社會負擔中，從「最近的角度」投射到「凝視的深處」；「對一個距離的奇特表現。」²⁵

我們從這個觀點組成來看處於「經驗渙散」的「生活體驗」，其實也就是意味著常言：「無家可歸」的現代靈魂，漫遊在城市這座「象徵的森林」時，如何心心念念盼喚回那「氣息的氛圍」的熟悉想望。而它自然不僅僅產生於「藝術」專屬的「靈光」範疇當中，同時也可能包含了人與人，乃至人與物之間共同反應的「回望」關係上，就像「感覺我們所看的對象意味著賦予它回過來看我們的能力」一樣。（如普魯斯特在《追憶似水年華》裡的例子所提到，某天的下午，一種叫瑪德蘭（madeleine）的小點心的滋味不經意地把他帶回到童年時光的記憶中）。這裡的通感經驗便是屬於召回遠離的過去形象，它的內在組成即是屬於「回憶」的「思鄉病」：

那種使我們在美好之中的歡悅永遠得不到滿足的東西是過去的形象，即波特萊爾認為被懷舊的淚水遮住的東西。²⁶

因此，當整個社會型態已儼然形成由戒備森嚴的目光底下所壟罩的巨大機制時，人的目光穿行於「象徵之林」，原來「熟悉的眼光」也就不禁變得分外陌生，其賦予注視的回望能力也就隨之日益衰退。

本雅明對此一命題的社會性解釋曾引述齊美爾（G.Simmel）的話說道：

「看得到而聽不到的人比聽得到而看不到的人更不安，這裡包含著大城市社會學特有的東西；大城市的人際關係明顯表現在眼部的活動大大超越耳部的活動。」²⁷

而波特萊爾凝視的距離正是處在這種嚴苛的狀態底下，企圖尋求自我經驗的

²⁴同前註，頁 242。

²⁵同前註，頁 239。

²⁶同前註，頁 238。

²⁷《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁 243。

內在重構（正是迫於眼前的危機愈近，他所必須克服的遙距就愈深）。這裡不僅是意味著對過去的緬懷追思，而當必須進一步從波特萊爾談到「現代性」（Modernity）時所下的著名定義來作為問題觀照：

「現代性，這是短暫的，瞬息即逝的，偶然的，是藝術的另一半，另一半是永恆與不變」²⁸「它涉及從流行事物中，釋放出包含於歷史中的詩意，從短暫中汐取永恆。」²⁸

本文對「城市經驗」的批判分析主要是置二元性的架構中來進行討論。在本雅明的思考脈絡底下，這條詮釋線索便可以藉由波特萊爾論現代性的審美批判角度來反思這些事物的兩面性，而現實世界的物質層面就如波特萊爾所言，屬之「瞬息即逝，偶然的」的一面，但這並不是說有什麼東西就會馬上消失，或者彷彿如世事曇花一現般的浪漫用語，而是指出了對立於現代性的另一面—屬於「精神性的遺跡」；「隱匿的詩意」。

「他乃藉此深入到波特萊爾現代人的心境中，洞悉現代生活的本質。」²⁹

這組問題的「二律背反」，亦即是意味著身處現代化的「城市經驗」場域，必然是指向與「體驗」模式的本質衝突，而那屬於精神層次的「詩意」則是隱匿在短暫瞬息另一面的「永恆」之境。

因此，倘若我們將之藉由與本雅明的「靈光」概念相結合而形成的曖昧解析來看，也就彷彿是界乎於「超越」或者「轉化」此一現實條件的本質性象徵。但這並非是單純落於傳統形而上學的範疇問題，而是必須以「世俗的形而上」觀點來理解。通過由下而上的意義表詮，「它涉及從流行事物中，釋放出包含於歷史中的詩意」，而非「等待果陀」³⁰式的烏托邦訴求，並且最重要的是，波特萊爾對於「現代性」的描述，自然並非等同於啓蒙批判意義上的工具理性，也不是屬於形式美學的論證問題，而是從藝術與社會的角度觀察出發，即其所謂的「審美的現代性」。

²⁸ 《現代性 後現代性 全球化》。黃瑞棋主編，台北，左岸文化出版，2003年。（直接轉引自內文〈「現代性」作為一個「事件」〉萬胥亭著，頁17。）

²⁹ 《從現象學到後現代》。蔡錚雲著，台北市，五南出版，2001年，頁155。

³⁰ 《等待果陀》是一充滿「存在主義」色彩的荒誕劇，作者是愛爾蘭之貝克特，於1969年獲諾貝爾文學獎。「果陀」暗喻全人類或一切事物的救星，劇中之救星遲遲不來，落幕時最後只剩下「等待」。

我們在這裡試圖透過對此一問題結構分析而擴及到社會文本的詮釋脈絡。因而，作為本文對城市經驗的主題批判意識也就必須從這個關係位置上來探測波特萊爾之「通感」的真正底蘊。

本雅明指出，在波特萊爾所揭示的「震驚體驗下的光暈的解體」背後，有一種深層的烏托邦理想。波特萊爾的詩由此可概括出兩方面的內容。一方面是「憂鬱」(spleen)，這是一種對現代世界中的破碎感、震驚感、孤獨感的赤裸裸的展示，它是以現代工業社會的機械性時間為基礎；另一方面則是「通感」(correspondences)。³¹

本雅明對波特萊爾的詩學理解，包括他本身所闡述的「靈光」或者「經驗」的意涵均是建立在此二元性的詮釋背景底下。

物質世界雖是赤裸裸的既定現實，但卻又是精神烏托邦的現代寄養之所。換言之，這兩者之間的分立既為恆定之自然法則，但也同時存在著相互抵抗又相互依存的角力關係。而本文透過對此一理論層面的疏通與歸結，便是試圖說明本雅明如何將波特萊爾的詩學批評與己身的靈光、寓言、反諷等思想元素相結合，來塑立拱廊街計畫中對城市經驗的主題批判內涵及其之於社會文化的理論價值關懷。

³¹《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。楊小濱著，上海，上海三聯出版，1999年，頁99。

第二節：研究背景與問題意識概述－批判的歧義

一

本文的研究是定位在本雅明的文本作為詮釋對象。從這個理論背景的架構下來看，《拱廊街計畫》一文所引發的爭議性與複雜內涵，則密切關係到整個討論的批判基礎。

事實上，《拱廊街計畫》的具體範疇設想，如前述，幾乎可以說便是整個「巴黎城市研究」（劉北成在《本雅明思想評傳》中所列舉的目次可以提供某些參照檢閱，如街道、廣告、住宅、展覽館、聖西門、波特萊爾、旋轉全景、複製技術、鐵路、股票交易所....等等包羅萬象的資料蒐集）。而本文並無能力處理這經營了十三年之久，多達約一千百頁左右的零碎筆記考古。這裡的問題是，整部未完成的《拱廊街計畫》並非純粹只是一堆剪報式的「實事指涉」，而作為問題研究的基礎背景，它其中所概跨的哲學意涵究竟為何。

我們從本雅明晚期的著述中可以清楚看到其對「經驗」的日益重視，這不僅是意味著屬於〈說故事的人〉中所闡明的「經驗」內涵，並且也是側重於「實際經驗」的觀察提示。這裡所指稱的「經驗」更直接了當的說，便是首先被歸類於某種建立在「形而下」的論述前提。而這是從現代社會的物質文明中，造成的「經驗貶值」觀點下而界定的說法。

這裡並非要企圖將晚期的本雅明歸結於「大眾文化」的樂觀主義者，或者為傳統「經驗論」（Empiricism）的積極擁護者，我們探討的目的主要是希望在於預先提醒，本雅明從《拱廊街計畫》中展現了何種的思考向度，而藉由此一背景分析如何作為文本詮釋的批判特質。

本雅明當時在致一封給朔勒姆（G.Scholem）³²的信中曾提到，「商品拜物教」的問題是整個《拱廊街計畫》的寫作核心，如同《德國悲劇的起源》中的「寓言」或者《機械複製時代的藝術作品》中的「靈光」一般。

在馬克思主義的影響底下，將這個問題意識與城市研究的領域相結合實不難理解，而在 1935 年，本雅明將這份研究計畫的草擬綱要送交到法蘭克福社

³²猶太教神學家，本雅明的畢生摯友，並且也是在猶太神學領域上與他有相當程度的影響與交流互通。然而，朔勒姆個人對本雅明接受馬克思主義的思想卻是極為反對，他始終認為神學與歷史唯物論之於本雅明在根本上已是造成了難以調和的差異與矛盾。

會研究所時，則遭到當時阿多諾對此一文本的批判性回應。我們現在便是要試圖透過釐清這兩人之間的分歧點來觀照問題意識的思考脈絡。

本雅明的研究者蘇珊 巴克摩斯 (S.Buck-Morss) 指出，《拱廊街計畫》其實是一套「世俗的，把現代等同於夢境的社會心理學，同時亦設想從夢中醒來的集體醒覺就是革命階級的意識。」³³

而本雅明對此一夢境元素的設想則明確表述於以下這段話。

他說：

這一重要時期湧現的拱廊街、居室、展覽大廳和西洋景，這些都是夢幻世界的餘燼。清醒時對夢境元素的利用是辯證法典型的例子。因此，辯證的思想是歷史覺醒的關鍵。每個時代不僅夢想著下一個時代，並在夢想時促進它的覺醒。³⁴

阿多諾對整個研究最強烈的批判也就是在於這一部分。他認為本雅明對歷史覺醒的設想從「夢境到夢醒」根本並未涉及到其所謂「辯證」的過程，並且缺乏中介環節；僅看似為了呼應馬克思主義的「歷史唯物論」(Historical Materialism)³⁵色彩，而一廂情願地將精神文化與物質生活作粗糙的因果串連。這個問題就如哈伯瑪斯 (J.Habermas) 所言：

「阿多諾揭批那種將波特萊爾的作品直接與他時代中的社會歷史現象相關

³³直接轉引自《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁103。

³⁴《發達資本主義時代的抒情詩人——論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁284。

³⁵馬克思對十九世紀歐洲大量工業生產環境底下受到剝削、壓迫的工人處境感到十分不滿，他認為這一切不公義、罪惡的現實便是要歸諸於私有財產制的最大弊病，而他追隨黑格爾之後，稱這種歷史與社會的整體情況為「異化」，在此一條件底下，工人的物質生產、資本家、甚至整個國家都成為了與個人敵對的衝突力量。「馬克思因此希望證明，私人資本主義的經濟秩序依自然規律必然會走向共產主義。他並宣稱：『歷史就是依鐵一般規律的唯物演變過程。』」這由於資本主義所賴以存活的社會生產、交換與消費機制在馬克思的經濟結構理論中，通常被反映在如其所稱之為「上層建築」的意識形態操控，而馬克思便將工人的自我意識覺醒置於與上層建築的必然衝突關係，而依歷史唯物論的說法：「這一衝突即以階級鬥爭的形式出現，並透過革命而造成新的社會型態。」這即為「歷史唯物論」的基本定義與訴求。(參《西洋哲學辭典》。布魯格編著，項退結編譯，台北市，華香園出版，1999年，頁246-247。)而在當時以阿多諾、馬庫色等人為代表的法蘭克福學派主流雖均為左傾的社會主義，但其理論背景之複雜程度則又包含了如佛洛伊德的心理學與其他美學洞見的交互應用。而阿多諾在此，對於本雅明的批評重點便是認為其乃將所謂的上層建築與下層建築的關係賦予「夢醒」的提法，與馬克思的歷史唯物論之目的預設產生直接構連，而相對質疑其尚缺乏更為嚴謹細膩的理論分析根據。

聯，並儘可能地與經濟現象相關聯的膚淺的唯物主義傾向。」³⁶

本雅明的《拱廊街計畫》最為複雜晦澀的論點就是在於他對夢境的設想至少都涵蓋了兩重隱喻；既有個人又關係集體，既是主觀也涉及客觀，屬於真實又包括幻境，處在夢中亦必須覺醒...等等各種重疊的意象設計。

我們在這之中，可以清楚看到他所積極關注的文本乃是著重於正視實際物質性與現象解釋，即「社會－歷史」的成因，換言之，此哲學意涵自然不是憑空飛來的主觀冥想添加物，而是潛藏在事物內部的客觀實在。但這個觀點倘若就本雅明的著述之中，期盼從緊密論證次序上獲得完滿處理的話，則基本上將形成某種「誤導」。

本雅明並非反對「理念」或者「真理」領域的存在，而是並不傾向於認為它應當從純粹的嚴格邏輯中可概括取得。對此一觀察，可以從《德國悲劇的起源》（認識論－批判序言）中找出線索特徵：

通過沉思的作用，概念使得現象參與理念的存在。正是這同一種沉思的作用使現象適於哲學的另一項同樣基本的任務，即理念的表徵。當借助理念拯救現象的情況發生時，理念的表徵也通過經驗現實的媒介實現了。³⁷

這種對於理念表徵的實現所仰賴的不是科學性的精密話語，而是近似於某種可感經驗上所呈現的「形象」；「印象」（images）思考。這裡的說法，按照本雅明的意向解釋，即哲學的理念意涵其實反而更接近於藝術而不是科學。³⁸

也因此，當我們面對「拱廊街計畫」的問題性時，才能較為切合地理解為何會有如：「辯證法的意象因此也就是夢的意象」³⁹這樣的句子出現。

而現在阿多諾對拱廊街計畫的異議與不滿便是這種「唯物主義」與「浪漫主義」的「奇怪結合」，他所在意的焦點是這兩者之間明顯缺乏「意識形態」上

³⁶《論瓦爾特 本雅明－現代性、寓言和語言的種子》。郭軍，曹雷雨編，長春，吉林人民出版社，2003年。（參內文〈瓦爾特 本雅明：提高覺悟抑或拯救性批判〉哈伯瑪斯，頁427。）

³⁷《德國悲劇的起源》。本雅明著，陳永國譯，北京，文化藝術出版，2001年9月，頁7。

³⁸本雅明意指著：「科學家與哲學家皆熱衷於消除純粹經驗的領域，而藝術家則與哲學家分擔表徵的任務，但如過分地將科學與哲學問題緊密結合起來的話，彷彿就斷然廢除了表徵與哲學的關聯。」而此一「images」思考之於本雅明理論中的重要性則是有其被賦予稱之為「辯證印象」（dialectical images）的觀點詮釋（本文於第四章將會接續拱廊街計畫的問題性對此一概念進行初步說明）（參同前註，頁5-6。）

³⁹同註34，頁278。

的批判性考量。而此一層面正是阿多諾所建立在對「藝術與社會」的認識立場，他在《美學理論》中針對「意識形態與真理性」的問題說道：「意識形態是社會中必要的現象，就是說，如果它是必要的，那它必須具有真理性的外觀，不管受到什麼樣的歪曲。通過一種途徑，引起社會注意的美學使自個從無藝術造詣和低級庸俗的狀態中解脫出來，該途徑與其說是對社會批判的反應，不如說是對它的反思，這種批判的目標則是藝術作品的意識形態層面。」

40

阿多諾的美學批判層面主要是為反映抵制「藝術商品化」(或大眾化)的問題，而所謂「藝術的本質」，落在當代社會中則必須進入「辯證」型態的真理性的要求。換言之，如果說意識形態本是內存於整個藝術與社會的關係網路，那麼作為藝術品的「辯證」意涵，亦即是為反制於意識形態的集體壟斷而確立的自主性價值。這個批判觀點就如哈伯瑪斯所言：

「他（阿多諾）堅持認為，他的朋友（本雅明）應該彌補那個『漏掉的理論』和『缺失的解釋』，以便使文化特徵和整個社會過程中的辯證聯繫的中介環節清晰起來。」⁴¹換言之，阿多諾即是針對本雅明這種將「商品拜物教」的問題在尚未能夠打通意識形態的關節之際，就逕行轉換到「非理性」範疇（夢境設想）的思考路徑視為不切實際。他說：「如果你把辯證法形象作為一個夢而轉換到意識中，你同時也取消了它客觀的解放的力量，而這種力量才有可能從唯物主義的角度證實其合理性。」⁴²

二

就大眾文化的普遍性批判觀點而言，不可諱言、阿多諾乃將其視之為藝術的墮落與衰敗；而僅能供作「虛假意識」⁴³的傀儡性交換，這種用「量」的公式取消「質」的特性，便是整體性的神話。阿多諾與霍克海默乃將所謂的「文化工業」比喻為鞏固整個意識形態的「社會水泥」而掩蓋了主體性的意識獨立。⁴⁴

⁴⁰ 《美學理論》。阿多諾著，王柯平譯，四川，四川人民出版社，1998年，頁398。

⁴¹ 《論瓦爾特·本雅明－現代性、寓言和語言的種子》。郭軍，曹雷雨編，長春，吉林人民出版社，2003年。（參內文〈瓦爾特·本雅明：提高覺悟抑或拯救性批判〉哈伯瑪斯，頁427。）

⁴² 同前註。（參內文〈拱廊計畫中的經驗與唯物主義〉里查德·沃林著，頁175。）

⁴³ 這個詞的原義乃包含在「意識形態」的內涵當中，這裡有對立於社會，阻礙理解、矇蔽的涵義。

⁴⁴ 對文化工業的批判論述詳見於阿多諾與霍克海默合著的《啟蒙辯證法－哲學片斷》。他在內文論〈文化工業。欺騙群眾的啟蒙精神〉中提到：「工業社會的力量對人們發生的影響，是一勞永逸的。文化工業的產品到處都被使用，甚至在娛樂消遣的狀況下，也會被靈活地消費。但是文化

而另一方面，倘若從「靈光」的觀點來看，本雅明所闡述於電影中「靈光消逝」的現象，與阿多諾的詮釋方向亦有顯著差異之處，就後者而言，電影中所可能產生的偶像崇拜，情境塑造，美化浪漫...等等技術性條件，恰好反而使得靈光不減反增。

對此一問題的原始面向我們可以稍作回顧在當時以霍克海默為負責人的法蘭克福學派之批判理論精神所在。從早期的奠基之作《批判理論》中，霍克海默即提到：

「存在的觀念，它們的孤獨和絕望的生活的紀念碑，這種孤獨和絕望的生活找不到任何通往他人甚或自我意識的橋樑。它們是紀念碑，不是純粹的症狀。絕望還在純粹藝術的領域之外，“即所謂的娛樂和文化商品”世界被揭示出來。但是，這只能通過外部的辦法，即心理學或社會理論推斷出來。藝術作品是唯一能使個人被遺棄的情形和絕望充分的對象化的東西。」⁴⁵

將藝術作為社會批判的自律體，對物質文明與精神文化進行綜合性解釋，形同己身哲學本位的批判任務。它一方面乃反對於傳統哲學對自由本質的抽象性思考，也不會純粹贊同於粗淺化解釋的馬克思主義；將整個上層建築對比於經濟活動的直接反射，因而納進了結合如佛洛伊德心理分析學的理論補充架構，而強調文化中藝術與社會的相互關係。此一存在於自律性（Autonomie）與他律性（Heteronomie）之間細膩的內涵張力也就是阿多諾所意指的「辯證」要義。

社會事實和自律體是藝術的雙重性質。作為社會事實，藝術是站在社會的反面批判社會的，「藝術只有在抵抗社會的力量才能活下去。」這就決定了藝術不是社會的附庸，不在社會的他律的支配之下，相反，藝術是異化於社會的，它的社會性就包含在它對社會的否定性中。⁴⁶

工業的每一個產品，都是經濟上巨大機器的一個標本，所有的人從一開始起，在工作時，在休息時，只要他還進行呼吸，他就離不開這些產品。」因此，就此一論調底下，整個社會運作機制就如同被商品化的意識形態所覆蓋的堅固水泥，任何個性化差異的浪漫想像，抑或生活目標的追尋都無法跳脫這種「生產－消費」的經濟邏輯系統，從物質需求到精神意識皆被封鎖於此一等同於沒有出口的商品社會型態。（參《啟蒙辯證法》。阿多諾，霍克海默合著，重慶，重慶出版社，1990年，頁118。）

⁴⁵《批判理論》。麥克斯 霍克海默著，台北市，結構群文化出版，1989年，頁305-306。

⁴⁶《否定的美學－法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。楊小濱著，上海，上海三聯出版，1999年，頁27。

就此一批判觀點回到本雅明的問題，其實便已從根本上，「合理」的質疑了「夢境」是否有可能逃離於「意識形態」的收編之外，而成爲「辯證」的關鍵因素—採取一悲觀的態度。因爲在阿多諾的看法中，所謂夢境本身在社會的他律機制底下，不能只是將之等同於單純的意識現象，且認爲如果要談「商品拜物教」的問題就不能排除此一考量。

他指出：「商品令人沉迷的特質並不是意識裡的一項事實，但這是辯證法的最高意義，即意識是由商品所產生。換言之，不論是意識或潛意識都不可能把它複製成夢，而是既驚且喜作出回應。」⁴⁷

在這一點上，也就是本雅明與阿多諾最大的分歧。但就哈伯瑪斯的觀察來看（包括本雅明在 1938 年提交社會研究所後被要求改寫的〈波特萊爾筆下的第二帝國巴黎〉一文受到的批評），「事實上，本雅明所想的並不是心理學，但是他也不關涉對必然的虛假意識的批判。」⁴⁸

這裡的問題是，首先，本雅明如何論述「商品化」的批判面向？而阿多諾對此將「夢」的元素置諸於意識形態批判之下的涵義，是否完全與本雅明對「夢」的理解是同質並列的。而本雅明在拱廊街計畫中所設想的「夢醒辯證」，與馬克思的歷史唯物主義底下所指涉的無產階級革命有何必然的關聯性？

這些問題的牽涉其實十分複雜，我們目前則僅就此一關係作一簡要陳述說明，但不傾向於絕對性的定論。

本文探討此一爭議的目的也不是爲了在理論上作等式區別。而是試圖藉此關係對比，說明本雅明的問題意識之脈絡導向，希望作爲釐清整個批判意涵的背景理解。

三

現在，我們要回到本雅明的省思，來看待他如何描述環繞在商品拜物教之中的「夢境」：

這種奇特的夢的面貌是這樣的：

十九世紀：一種時空，置身其中的個別意識不斷自我省察，集體意識則相反，正深深陷入沉沉的睡眠裡。但正如一個沉睡的人（這裡有如一個瘋子）在自

⁴⁷直接轉引自《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁108。

⁴⁸《論瓦爾特·本雅明—現代性、寓言和語言的種子》。郭軍，曹雷雨編，長春，吉林人民出版社，2003年。（參內文〈瓦爾特·本雅明：提高覺悟抑或拯救性批判〉哈伯瑪斯，頁429。）

己的身體內作太空漫遊，同時正如他體內的聲響和感覺…因為他從來沒有過的敏銳觸角，產生了幻覺或夢境；作夢的集體也一樣，在商場的走廊裡，這個集體掉進自己的內臟裡。這是我們所要追蹤的，以期在時裝和廣告、建築和政治裡的十九世紀找到作夢的痕跡。⁴⁹

我們在前述部分曾提到，整部《拱廊街計畫》的架構其實是蘊含了一組組充滿曖昧的雙重隱喻。本雅明對此的描述說道：

「辯證法的意象因此也就是夢的意象。商品明確提供了這樣的意象：作為盲目崇拜的偶像。既是房屋又是星星的拱廊街也提供這樣的意象。這樣的意象由同時融售貨員和商品為一體的妓女所提供。」⁵⁰

對於本雅明這種模擬兩可的思維，我們可以反覆從波特萊爾的「現代性」概念中尋求會通解釋。拱廊街的意象表現出新舊交雜；在現代中包含古典，同時處於室內也是室外…等等的特質。而這裡整組問題意識的導向便必須以此作為理解的基礎。

如果說阿多諾所採取的是針對扮演「社會防腐劑」的意識形態批評，那麼本雅明便是屬於「寓言」(Allegory)式批評的代表(當然，他心目中的典範—「寓言詩人」，便是波特萊爾)，而在理論層面上的重要影響必須一提的便是「超現實主義」(Surrealism)。

這一部分積極反映出他如何去觀察城市經驗的方法取徑。

在這種目光再現的詮釋底下：

超現實主義者的巴黎是一個「小宇宙」。這就是說，大世界或者大宇宙的情況看上去並無不同。那裡也有人行橫道，交通指示燈著了魔似的閃爍著，各種事件之間不可思議的雷同和聯繫構成每天的秩序。⁵¹

⁴⁹同註 47，頁 107-108。

⁵⁰《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁 278。

⁵¹《本雅明文選》。本雅明著，陳永國、馬海良編譯，北京，中國社會科學出版，1999年，頁 194。
(本雅明運用超現實主義的意涵也就是為了將本已受到扭曲的「現實」，再度予以「扭曲化」—試圖表達某種「再現」的反映論。這個意思是說，如果資本主義社會所帶來的「夢」，即意味著某種意識形態的「神話」(Myth)，而人們的集體意識之趨向，也就彷彿是為了共同建造這一整座「現代神話」。那麼本雅明將巴黎名為「十九世紀的首都」，並從其中極具代表性的拱廊街商場的例子來觀察，它便象徵了同時是佔據於最現代也是最古老的「原型」夢；這兩者之間的相似性

巴爾札克是第一個談到資產階級廢墟的人，但使人能在這片廢墟上自由巡視的是超現實主義。⁵²

本雅明從超現實主義的觀點切入，意圖也就是要將「現實」置於彷彿如「夢境」的理解，而他的批判場域便是奠基於此一「現實的夢境」底下，並進一步更深入賦予其「寓言化」的印象（images）思考；結合「寓言」的隱喻張力予以拆解並重構。

「本雅明這種用隱喻手法所透視出來的波特萊爾，比起阿多諾藝術性的唯物分析更加唯物，因為，他用超現實主義（Surrealism）的蒙太奇方式，不僅揭示出當時的社會現實情景，甚至把波特萊爾的想像也活生生地披露出來。」⁵³ 這種雖同處於「夢幻」中卻要求保持一定的清醒，而又不在「超驗」的唯心論中打轉所建立的批判距離，亦即是所謂的「反諷的烏托邦」（ironic utopia）理論。（本文將於第四章深入討論）

本雅明將十九世紀的巴黎城賦予彷彿如「烏托邦」意象的命名即深具此一反諷的意味。這亦是深刻對應他從波特萊爾的詩中所讀出的「靈魂的神聖賣淫」⁵⁴ 元素，而這些具體問題的描述分析落在城市人群之中，即是透過了如拾荒者、flaneur...的面具出現，成為反映社會內涵的處境批判。而在〈超現實主義〉一文中，他對這個意旨的設定則是以「世俗啓迪」（Profane illumination）來命名，也就是哈伯瑪斯的評論中所意謂之「拯救性批判」。然而這種「拯救性批判」的另一面，同時也是蘊含在本雅明思想內的「破壞性格」；其中以對歷史進步觀的不信任以及「暴力型態」作為徹底反省的論題視之。而落於現代城市中的物質文明實體則變成了以其在《德國悲劇的起源》中，稱之為「廢墟」（ruin）的意象來聯繫。因此，我們也就不難理解他如何把「超現實主義」的元素結合大眾文化的「再現」潛力來作為「拱廊街計畫」的視角解讀：

本質無論是古代或現代神話，就某種意義上來說，同樣是隸屬於 Myth 的典型表徵。在這裡，無論「大世界」或「小宇宙」其實都只是作為此一神話的實踐版本而存在。因此，本雅明這個對「現實」的二度扭曲便不是為了能否清楚還原現實，而是企圖從超現實主義中來展示現實、並解構現實。）

⁵²同註 50，頁 284。

⁵³《從現象學到後現代》。蔡錚雲著，台北市，五南出版，2001年，頁 155。

⁵⁴本雅明乃是藉由對波特萊爾的散文詩〈人群〉的詮釋將其與商品化的問題批判相結合。他以商品為「主體」比喻，並與所謂的「性」與「愛」的特質進行觀察對照，而對此稱之以深具反諷意味的「靈魂的神聖賣淫」（本文於第四章將接續就此一問題深入討論）。（參《發達資本主義時代的抒情詩人——論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁 124。）

超現實主義的偉大之處就在於，它能夠使患憂鬱症的人變得快樂。⁵⁵

在拱廊項目中，他以一種與超現實主義相同的方式，意欲將零零落落呈現在兒童遊戲中、一棟建築中或生活的隨意場景中的各種最具體的性質確定下來。這種具體的性質，一個時代的具體事物，將會被用哲學的方式來壓縮，直到它們產生一般—以歷史—哲學的本質形式呈現的時代特徵。對本雅明而言，正如超現實主義者們，『永恆將是衣服上的一個繻褶，而不是一個理念』。」

56

本文從拱廊街計畫的初步內涵與爭議性來作為研究背景與問題意識的基礎說明，主要是希望透過阿多諾與本雅明之間對此一關注層面上的歧義點，而分別就兩者的批判導向作一關係參照，來突顯本文的寫作意旨以及論述脈絡。

城市經驗之於物質文明的呈現就某方面來說即屬於集體意識的外化型態，拱廊街計畫所揭示的空間建築與商品拜物便反映出「作夢集體」型式的象徵，大城市的人群也如同掉進資本主義的黑洞。因此，阿多諾的文化批判當就此一現代精神性牢籠進行除魅工作，而本雅明則從城市經驗中賦予其「寓言化」之解讀，意圖在波特萊爾、靈光、商場研究、超現實主義者身上挖掘出反諷的烏托邦之批判意涵。

⁵⁵《單行道 柏林童年》。本雅明著，李士勛 徐小青譯，台北市，允晨文化出版，2002年，頁16。

⁵⁶《論瓦爾特 本雅明—現代性、寓言和語言的種子》。郭軍，曹雷雨編，長春，吉林人民出版社，2003年。（參內文〈拱廊計畫中的經驗與唯物主義〉里查德 沃林著，頁171。）

第三節：方法步驟

本文寫作的主題架構是以本雅明的專著為文本對象，並參考結合哲學，社會學，美學等有關論述，作為闡述問題意識的說明補充，而批判分析的角度則主要是從藝術與社會的關係特質作為解釋基礎。

本雅明的筆下所呈現的是超現實的城市－夢境般的街景空間，人群彷彿如投影似的舞台佈景。我們一開始即把拱廊街的空間意涵視為一需要被解碼的文本，並從商品展示，工業化，人群，以及處於某種邊緣姿態的「觀察者」這組集合因素作綜合解釋，並透過它們來描繪分析城市的「辯證印象」，反映到此一社會事實與心理層面的關係。

選擇城市實體作為問題化的經驗場域，必然會涉及到空間與時間的定位詮釋。從本文的主題出發，此一空間性的表徵便是代表著拱廊街所導向的特殊內涵，它從介於新舊交雜的空間意象所表現的感覺材料來探測人群的集體心事，而這些現象自然標示著一簡要命題說明，即無論：「滄海變成桑田，或者桑田變成滄海，都是空間在時間之中的變貌。」⁵⁷亦即是由空間紀錄了時間，人與空間則在經驗交會之際辨識生命流程。

當然，這組「論時空」的意義並不是為了放大到本文所無法處理的更多學術範疇，因我們必須理解當本雅明論及波特萊爾、靈光、商場時，其背後乃塑造了一個如對時間「追憶」－亦即是其稱之為「最初的過去」；「元」(Ur)的本源形式⁵⁸。而就本文的理論架構下來看待這組問題動機所蘊藏的認識契機，便是緊密關聯到本雅明在反諷的烏托邦之中所預設的「夢與醒」的期盼關鍵。

⁵⁷《城市人－城市空間的感覺、符號和解釋》。詹志宏著，台北市，經濟與生活出版，1989年，頁16。

⁵⁸本雅明在「拱廊街」一文中的主題說明指出，當時的社會乃是處於新舊交替變化的時代，從建築以及時尚的例子發展中可以得到充分見證，而在這些追求進步與新穎的趨勢中其實卻又包含著諸多過去古老的時間痕跡混雜，這也同時反映在對「機械與人性」，「新奇與懷舊」...所交織匯集的雙重意象。而作為城市經驗的問題結構，「元」便是指向如一「美好的過去」、「氣息的光暈」、「通感的經驗」...等等代表蘊含著烏托邦的本源形式，而在本雅明的思想當中，這個觀點同時是具有辯證性的，它象徵置身於此一嚴苛的現實中，試圖找尋抵抗資本主義在意識形態批判之外的轉化契機。(參《發達資本主義時代的抒情詩人－論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁263-264。)

而本文的章節安排亦即將透過如前述從城市「觀察者的形象」－「靈光」－「寓言」的解讀...等一脈相承的思想脈絡作為主題闡述的基礎架構，並試圖將問題的發展導向歸結於反諷的烏托邦的核心關係理解，以達到通貫本文的批判主題之論證結構要求。

第二章：作為城市觀察者的隱喻形象

第一節：拱廊街空間性解析

將城市作為一個論述的文本，首先涉及到的必然是「空間」(Space)的意義詮釋，而拱廊街作為討論本雅明觀察實體之象徵性場域則是一理論背景的重要關係支架。而這組問題的結構則又將連結到本雅明論波特萊爾詩學中有關 *flaneur* 的形象內涵，並且藉由商場展示的特性與「觀察者」之間的相互關係發展其對城市經驗的主題批判面向。

—

空間可以是意義生產之所，「人與空間」的關係對應與整個社會文化的特徵表現均有其密切聯繫。

當代有關這個議題的討論十分繁複，在正式進入拱廊街的內涵說明之前，我們可以暫時預先藉由 Mike.Crang 在《文化地理學》中提及的「地景」概念作一簡要引導說明：

地景首先暗含了自古至今對大地的集體塑造。地景並非個人資產；地景反映了某個社會—文化—的信仰、實踐和技術。地景就像文化一樣，反映出這些元素的匯集，因為文化也不是個體的資產，而且只能夠在社會中存在。⁵⁹

他對於地景的概念首先給出一個廣泛而基本的範疇定義，這個組成要素便是直接指向歷史與文化的傳承脈絡，目的乃是藉此形塑特定地方、空間的實質構成條件。而城市所銘刻的意象層面都可能涵蓋物質性與精神性的發展蹤跡，一種連續性的生產創造與替換過程。

Mike Crang 對此的解釋用「刮除重寫」一詞來比喻說道：

「刮除重寫」一詞衍生自中世紀的書寫材料。這指涉的是刮除原有的銘刻，再

⁵⁹ 《文化地理學》。Mike.Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，台北市，巨流出版，2003 年，頁 18。

寫上其他文字，如此不斷反覆。先前所銘寫的文字永遠無法徹底清除，隨著時間過去，所呈現的結果會是混合的，刮除重寫呈現了所有消除與覆寫的總合。因此，我們可以用這個概念來類比銘刻於特定區域的文化，指出地景是隨著時間而抹除、增添，變異與殘餘的集合體。」⁶⁰

「刮除重寫」一詞表示時間在空間中轉動所留下的歷史蹤跡，它涵蓋了文化被隱埋與呈顯的演變記錄，成爲一「有機時間」體，而另一方面它則是強調地景之間的差異性結構，特別是從機械化步調的城市，公共領域與重複生產關係中，針對這種被「空洞化的時間」⁶¹感受，積極尋求另類空間的表述位置。因此，引用這個立論的問題意識便在於說明「地景」的歷史關係圖示，如何隨著空間概念的「延伸思考」而反映出各種意象編碼的不同指涉版本。

空間特質的再現便是在於它所對應的特殊架構或意義內容如何經由觀察者的表意模式而賦予其象徵性詮釋。如傅科（M.Foucault）在《瘋癲與文明》中所揭示的「愚人船」⁶²（the Ship of Fools）就可作爲一個特殊例子。他的描述指出：

在文藝復興時期的想像圖景上出現了一種新東西；這種東西很快就佔據了一個特殊位置。這就是愚人船（the Ship of Fools）。這種奇異的「顛簸之舟」（drunken boat）沿著平靜的萊茵河（Rhineland）到佛蘭芒（Flemish）運河巡迴。⁶³

船隻的功能本就與旅行、貿易、冒險等實際用途聯繫在一起，而搭載瘋人的船便藉由流動的水域化作未知的航行轉渡。因此，它也象徵了某種神秘、徬

⁶⁰同前註，頁 27-28。

⁶¹Ben Highmore 對這個名詞的解釋主要提到，日常生活的時間內涵乃構成了一種標準化的計算單位。他舉例說明，如小學生「在每天結束他的功課時，會在書上註明今天是幾月幾號，並且他每一天都會在書的最後一頁，紀錄上過的課程、寫過的頁數、已完成的算數等。」他將日子切割成爲看管、分類，紀錄的組織型態。而如何從這些看似平淡重複的日常生活中，找出不同的觀察視角便是作者的理論考察要旨。（參《日常生活與文化理論》。Ben Highmore 著，周群英譯，台北縣，韋伯文化出版，2005 年，頁 8-18。）

⁶²出現於西方十五世紀時期搭載瘋人的船隊，它象徵當時某種對待瘋狂的方式，而愚人船所連結的流放行動則呈現「水域—船隻—瘋人」這組特殊意象的流動空間：「這種船載著那些神經錯亂的乘客從一個城鎮航行到另一個城鎮。瘋人因此便過著流浪生活。」「他將去的地方是未知的，正如他一旦下了船，人們不知道他來自何方。只有在兩個都不屬於他的世界當中的不毛之地裡，才有他的真理與故鄉。」（參《瘋癲與文明》。Michel Foucault 著，劉北成、楊遠嬰譯，台北市，桂冠出版，1992 年，頁 6-8。）

⁶³同前註，頁 5。

徨、漫遊的異質空間，瘋人與船於是成爲當時宗教與文學的幻想題材，它是傅科筆下一個典型的時代反影，愚人船所對應的空間性便是結合了文化意義再現的特殊存在⁶⁴。

二

本雅明關於「空間」的研究主要具體呈現在《拱廊街計畫》中，我們以下將從〈傅立葉或拱廊街〉一文的討論來觀察，勾勒出其空間特質的架構。

拱廊街興起於十九世紀的巴黎，它的設計是將兩條平行街道連結在一起，並且利用當時的玻璃和鋼鐵這種新的建材將屋頂交接部分封閉，本雅明稱之爲：「玻璃天頂穿廊」，因此行人在街道上行走不必擔心天候變化的問題，而透明的玻璃櫺窗設計配合新興工業的發明，提供亮麗誘人的商品展示場，形成完整的消費瀏覽空間：

這些拱廊街是工業奢侈的新發明。它們的頂端用玻璃鑲嵌，地面鋪著大理石，是連接一群群建築物的通道。它們是本區屋主們聯合經營的產物。這些通道的兩側排列著極高雅豪華的商店，燈光從上面照射下來。所以，這樣的拱廊街堪稱是一座城市，更確切的說，是一個世界的縮圖。⁶⁵

拱廊街的發明其實便是百貨公司的前身，它提供一個可以遮風避雨，閒逛瀏覽、消磨時間的最佳場所。雖然以現今的眼光來看，拱廊街的構造其實不足爲奇，然而對於當時十九世紀的巴黎而言，它的存在卻具有十分特殊的空間意義。本雅明將之與「工業－商品－人群」所共同塑造形成的新興展示場形容爲「魔術幻燈般的世界」。對此，他在《拱廊街計畫》的導論部分－「主題闡述」中明確說道：

「我們探查的目標在於展示，在這種文明的物件性呈現方式出現之後，以上個世紀的經濟和技術爲基礎的新生活方式及新創造，如何進入一個魔術幻燈（*fantas-magorie*）般的世界。這些創造所承受的「異樣照明」（*illumination*），

⁶⁴傅科舉出當時的文學創作對於「愚人船」的例子描述多半帶著浪漫和諷刺的意味，若是相較於病理學或其他科學性的角度而言，這其實也就成了某種觀察視角的解讀問題，換言之，即是意味著「瘋癲」作爲文本意義如何被再現。

⁶⁵《發達資本主義時代的抒情詩人－論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁262

不只是理論上意識形態的位移，即使在立即可感的層次上也是如此。」⁶⁶

拱廊街不僅為商業服務，它所打造的商品烏托邦也是「工業」與「藝術」的混合。

「這些宮殿中神奇的支柱，左右都是擺設商品的門廊，它們從各個側面向人們展示工業與藝術的競爭。」⁶⁷它同時兼具新的建築功能與古典藝術的裝飾風格，而呈現了某種新舊交雜的空間景象。

鋼鐵與玻璃建材打造了拱廊街繁華的「實用」背景，而舊的古典裝飾則補充了時尚的美感價值。於是，在某些心理層面上，它作為商場不僅展示商品，同時也銷售藝術風格以及情感欲望。本雅明將這組問題的關係如此比喻：

它們既出自商品社會的不道德，也出自為之服務的假道德。法倫斯泰爾（phalanstery）想把人帶回到那些虛浮的道德關係中去。它高度複雜的組織與機器相似。這種情感的重疊，亦即機械的感情（*passion mecanistes*）和神秘的感情（*passion cabaliste*）錯綜複雜的結合，乃是以心理學素材所形成的機器為基礎的原始比喻。這種由人構成的機制產生的安樂之鄉，即傅立葉以新生活所充塞的烏托邦的原始意願象徵。⁶⁸

這些新舊交雜的景象由建築具體呈現，工業與藝術的元素在拱廊街中混合運作著。一種結合機器與情感的雙重裝置在這裡被充分應用，而經由空間所呈現的便是代表時間性生產的交替痕跡，它所塑造的「異樣照明」便直接指向人們對這種烏托邦的意象渴望。「世界」因此就被壓縮在這個美好的小宇宙，構成宛如魔術幻燈般的集合體。

「本雅明非常反傳統地，以巴黎的物質變形（*physical transformation*），用視覺來紀錄這個宣稱。十九世紀歐洲的首都城市，以及最終的全世界，均戲劇化地轉為光彩奪目的玻璃陳列櫃（*glittering showcases*），展覽著新工業的承諾與技術。」⁶⁹

⁶⁶ 《說故事的人》。班雅明著，林志明譯，台北市，台灣攝影出版，1998年12月，頁91-92。

⁶⁷ 同註65，頁261。

⁶⁸ 同前註，頁264。

⁶⁹ 《藝術與社會－閱讀班雅明的美學啟迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁51。

拱廊街大量運用玻璃櫥窗的建材，它所強調的功能便是「透明化」，主要目的是為了配合商品展示設計而提供刺激消費買氣的溫床。

精巧擺設在櫥窗內的商品被賦予一種觀看的位置，並結合燈光營造來模擬高雅的氛圍，但這種視覺欲望的效果，實質上已被玻璃帷幕帶入一種距離感；商品近在眼前卻無法真正觸及：

玻璃窗格的妙用在於將凝視阻絕於外，同時又不使裡面的商品或人的展覽完全與外在分離、透明，於是產生了非常微妙的心理距離，一種很遠又很近的感覺。⁷⁰

商品的使用價值在此分析角度上逐漸退居其次，拱廊街所開放的商品展示空間便象徵這種心理層面的「價格」，也可以說它刻意設計出一種對商品「靈光」的技術模擬，物與空間的完美結合。

透過「玻璃」的實際阻絕效用與「可見性」乃將「觀看」的形式帶入了「展示」的積極訴求，商品成爲供奉「膜拜」與「凝視」的對象。它的興起聚集了人群如潮水般地湧入，其中大小商店林立儼然成爲了「商品物神」的展示聖堂。

此一空間特質，反映在「遊蕩」這個主題即與理論層面上和當時的實際生活產生了某種密切關聯，這並不是說在拱廊街興起之前，人們就未知或無從於感受「遊蕩」這件事情。而是因作爲一種空間導向的範例，本雅明的觀察一方面是從技術與經濟爲基礎層面的發展型態，透過「展示」意涵的顯著性來突顯商品與意識形態的問題。而另一重要變化便是關於遊蕩的意蘊所指，這個問題在城市經驗的論述中佔有一個重要的位置。

此一關係因素在於強調「遊蕩」與「觀看」之間所聯繫的特殊意涵，這種「遊蕩」在當代社會已成爲一種消費的方式或者生活儀式，它在人群街道上蒐羅「訊息」與尋覓「發現」的樂趣，而這個慣於漫遊在城市的「人群之人」便是本雅明意欲透過波特萊爾的詩學意象所詮釋指稱，並且更進一步將其予以論述建制化的 *flaneur*。

本雅明乃將拱廊街視爲巴黎的城市象徵，在當時從第二帝國起，巴黎便是許

⁷⁰石計生對於拱廊街的特質分析，乃將之焦點集中在「凝視」與 *flantur* 之間的關係，此議題本文亦於後續將嚐試深入討論。（參同前註，頁 40。）

多藝術家，作家，或者更廣泛地稱之為那些漫無目的，無所事事，抑或也許流離失所的遊民所聚集的波希米亞（Bohemia）天堂。「flaneur 就在這個世界裡得其所哉。街道成了 flaneur 的居所，他靠在房屋外的牆壁上，就像一般的市民在家中的四壁裡一樣安然自得。」⁷¹

本雅明乃傾向透過 flaneur 的「特殊步調」，對比於快速緊密的社會生產節奏，這使得「觀看」成爲一種轉換詮釋的可能，並且也能夠從不同的角度賦予其他的關注面向。「對他來說，漫無目的地穿過大城市擁擠的人群，蓄意與他們匆忙、目的明確的活動相對照，意味著事物正是以它們隱喻的意味揭示著自身：“過去的真實畫面一閃而過”而只有無所事事閒逛的 flaneur 接收到了它的訊息。」⁷²

這組關係並不僅是以純粹自娛的目光來賦予人與空間的浪漫化情境，它同時也隱涵了某種存在處境的觀察反省。而本章從拱廊街的空間性解析著手，目的便是要帶出城市「觀察者」的隱喻形象這一主題。

拱廊街是一個典型的空間性象徵，它與本雅明意欲透過波特萊爾所描繪的 flaneur 對城市經驗的批判意涵密切關聯，而藉由此一具體形象的關係詮釋，我們可以從「展示」的意義延伸來反映「商品拜物」的問題，而對此個體意識與物化的現實情境提出本文的初步見解。

⁷¹ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁101-102。

⁷² 《本雅明：作品與畫像》。本雅明著，孫冰編，上海，文匯出版，1999年。（參內文〈駝背人〉漢娜·鄂蘭，頁174。）

第二節：商品化與 flaneur

—

商品化的問題批判點回溯到根本，其實就是在於「自由」⁷³這個關鍵詞。馬克思（K.Marx）認為工廠勞動的機械性節奏否定了工人的自我意識，傳統手工藝被機器所取代、工作的感覺也就消失了，他與機器同化為生產過程的齒輪運轉模式，只要他必須透過勞動力換取社會生存空間，意識的疏離感也將迫於持續倍增。而統治階級又透過意識形態的作用賦予商品拜物的精神性象徵，人與物的關係便全數化約為生產導向的「合理化」原則。

這個觀點倘若以阿多諾對資本主義的文化批判來說也可以作此解釋：

「資本主義社會的一個重要特徵就是人的理性變成了純工具化的思維方式——工具理性，工具理性支配著社會生活的一切領域，整個資本主義文明的發展都是這種工具理性的體現和不斷膨脹。」⁷⁴因此，商品化透過意識型態所偽裝的精神性拜物，也是建立在資本主義編排出來的自由幻覺，而它的標準動機便是以工具理性作為最高指導基礎。

本雅明對於商品價值的思考主要置於「技術」和「心理」層面，以及客體背後所隱涵的個人情感與社會關係等因素，並且將這組問題的版本放在商品展示的空間性層面，但非絕對套入生產關係的等級性剝削概念。

在現代社會由於勞動形式的多元化，商品的交換價值也就愈難以純粹參照勞動力的計算角度作為衡量單位，特別是關於某些高投資報酬率之類的生產現象來說，它為精神性拜物的光環所庇護而往往超越自身的物質性限制。

如果說「宗教是人民的鴉片」，那麼在商品世界裡，宗教的膜拜儀式與空間性便是轉換到五光十色的消費地景。這個例子，在現代社會中最重要的生產媒介便是「廣告」，它乃藉由「商品拜物」的指導邏輯，建立起一種揉合了宗教

⁷³廣義而言，「自由」即意味著個體可以不受任何外在影響或侷限的狀態下所獨立行使的自決能力，這在各個領域（如新聞、言論、人身、政治、道德良知、甚或美感經驗...等皆有其特定論述角度）。而本文此處對這個詞的界定乃是就資本主義商品化的批判分析而言；即商品如何決定人的意識本身所處之問題焦點。（這裡所指之「商品」當然未必等同於一件「物」的經濟實體構成，它可能更多牽涉到某種社會行為、意識形態、思維模式的影響層面。）

⁷⁴參《文化工業》。陳學明著，台北市，揚智文化出版，1996年，頁74-75。

氛圍與消費欲望的流行「神話」⁷⁵ (Myth)，形成此一商業供需機制所信奉的消費心理學。

「對本雅明來說，商品變成有獨立生命和商品受到普羅大眾的膜拜之間在分析上仍欠缺具體的聯繫。商場與世界博覽會這些十九世紀新興的社會組織代表著這種聯繫，此外還有廣告跟時裝。廣告最能體現展示的精神—眼看手勿動。事實上，廣告形式的發展脈絡就是把商品昇華到不只是商品。」⁷⁶而它的語言模式現在通常都是採取一種「蒙太奇」⁷⁷ (montage) 式的拼貼技巧濫觴，從追逐體現「新奇」(驚奇)的經驗邏輯著手，用「創意」來合理化抬高意識形態的包裝，而此一建立在資本主義社會中，藉由工具理性的不斷膨脹所操作的各種商品拜物神話便是有關本雅明對於所謂展示價值的批判性層面。

二

本雅明對這種商品拜物的關鍵性問題分析，則首先是從「時尚」所訴求的新奇標語中指出其時間性層面的歷史弔詭。而對此，他乃藉由波特萊爾

《惡之華》的最後一首詩〈旅遊〉中的幾段文字來充分表現出這種諷諭意象：

苦澀的知識，是人們自旅途中吸取的！

這世界單調而渺小、今日，昨日，

明日，永遠讓我們瞧見自己的影子：

乏味沙漠中的可怕綠洲！

「死神」啊！老船長，時候到了！起碇吧！

此地令我們厭煩，死神呀！出航吧！

⁷⁵「Myth」這個詞在本雅明對於商品時尚的論述當中，就某一層面上的意義而言即與意識形態的用法相當。馬國明對這個問題的研究便指出：「商品膜拜的分析包括了三重意義。首先是意識上的問題，商品膜拜是現代版本的神話。其次是關乎由人創造的物品，居然以神祇的身份出現於人前。最後就是性慾的扭曲，物品成爲性慾追求的對象。」Myth 從商品的角度來說，即與「自由」的本質產生對立的理解，這裡有矇蔽、物化、阻礙自覺、喪失反思能力的涵義。(參《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁120-123。)

⁷⁶同前註，頁120。

⁷⁷「蒙太奇」這個詞可視之爲「拼貼」形式的廣義稱謂，它與現代藝術的實踐文本關係密切。而將此概念技巧應用於電影影片的剪輯手法，目的乃是在於強調影像鏡頭之間的邏輯不連續性，它可能嘗試破除觀影既定的時間順序或自然的連結感，使得感官意識產生某種疏離、震驚的心理效果。(一般仿間有關「電影史」的「教科書」中所學的經典範例可常見於二十世紀俄國導演艾森斯坦的名作《戰艦波坦金》中著名的剪輯片段。)

如果天和海都墨水般黑壓壓的，
你該了解我們的心充滿光明！
把你的巨毒傾注我們以提神振作！
這熊熊火焰燃燒腦袋，我們願意
投入深淵，不管是地獄或天堂，
只要在「未知」的深處尋覓「新奇」！⁷⁸

本雅明對這首詩的詮釋說道：

「flaneur 最後的旅行：死亡。他的目的：新奇。」「到前所未知的深度去發現新東西。」⁷⁹

新奇的幻覺被歷史之鏡反映在無窮無盡的重複意象之中，而藉由廣告所呈現的夢幻客體便是商品烏托邦本質重寫的形式。一旦時間在歷史之中被空洞化之後，如同宿命般的象徵性重複也必將溶入社會集體面相。此一「進步的展覽是對於現代的暫時性的拜物，永無止境的『新奇』（new）成爲總是一樣（always-the-same）的重複中。」⁸⁰因此，這種新奇的「反面」反倒諷刺性地構成了資本主義的「廢墟」：

「隨著市場經濟的繁榮，我們開始意識到，資產階級的紀念碑在坍塌之前就已是一片廢墟了。」⁸¹

本雅明透過波特萊爾的詩學意象所觸及的思考批判層面，一方面是對仰賴「商品化」邏輯的工具理性所建置於消費社會的意識形態面具，與法蘭克福學派的文化批判觀同調，但他對此問題的看法卻不單是朝著「去商品化」的角度來抵抗異化的無期宣判。因爲〈旅遊〉這首詩的內容其實是包含了十分複雜的雙重意象，此一內涵，關鍵則在於「新奇」這個詞的解釋：

「“新奇”的另外一層涵意當然是和“新生”聯繫在一起的。不過在這裡，新奇本身作爲“辯證印象”並不僅僅具有肯定的方面。正如本雅明所言，它

⁷⁸ 《惡之華選析（下）》。波特萊爾著，莫渝譯，台北市，桂冠出版，2001年，頁229-231。

⁷⁹ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁278。

⁸⁰ 《藝術與社會—閱讀班雅明的美學啓迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁51。

⁸¹ 同註79，頁284。

是同集體無意識製造的意象不可分割的幻象的起源。它是虛假意識的精華，這種虛假意識的不倦動力就是時尚。」⁸²本雅明在這裡即是將「新奇」的商品化意涵視之為「辯證」的準則。⁸³

我們從商品批判的角度來看待「新奇」的重複性所表現的歷史弔詭是無庸疑的，但本雅明對新奇的定義不是落於單面思考，它必須被理解為「同一事物的兩面性」作為辯證的理解基礎。

因「對於新奇事物的敏感是波特萊爾的迷戀，註冊商標是將新奇視為最高價值。但這並不代表他喜歡進步，也不知鄉愁。激進的新奇即是死亡。在一個活著的身體中經驗了靈魂的死亡，本雅明說，許多成為化石的動盪。」⁸⁴

新奇一詞的負面意象便是如同上述的「反諷」批判（幻象的起源，虛假意識的精華），但對於波特萊爾而言，新奇又是作為其探索詩學中所蘊含的創造性元素；象徵某種在「總是一樣」的重複中尋求「差異」的可能性—「以主體的力量對抗加諸於他的零碎化，而從總是一樣之中呈現新奇。」⁸⁵

因此，我們可以就此一複雜而曖昧的關係設想為在扭曲的社會現實之中對於「自由」的衝擊表現⁸⁶。而問題落於商品化的批判性層面，這裡便是將藉由 *flaneur* 的隱喻形象來反映其特殊的詮釋取徑。

本雅明對此，則從以下這段話來作為整個問題說明的分析導向：

flaneur 便是一些被波特萊爾遺棄在人群裏的人，在這一方面，他與商品的處境有相同之處，他沒有意識到他的特殊處境，但這並不能減輕這種處境在他身上的作用。這種處境如同能補償很多侮辱的麻醉藥，幸福地滲透了他的

⁸²《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。楊小濱著，上海，上海三聯出版，1999年，頁96。

⁸³本雅明指出：「誠如在十七世紀，寓言是辯證法的意象準則，在十九世紀，新奇成了辯證法的意象準則」這種情形是以「曖昧」為比喻，反映出時代特有的矛盾意象。（參《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁278-279）

⁸⁴同註80，頁59。

⁸⁵同前註，頁60。

⁸⁶當商品決定了人的意識本身，所謂「自由」又如何能夠跳脫切割資本主義對「新奇」的願景所置入的「創造性」邏輯包裝（它究竟是許了我們一個怎樣無限美好的進步未來，抑或建立在符應經濟標準至上的自由的「可能性」）。然若，至此便喪失了對「新奇」的本質尋求，則個體將如何從同一性的牢籠之中挖掘出創作的差異性裂縫，或者即便努力轉而置身俗世之外，企盼「無機」的超然保護傘。

全身。遊手好閒者所屈服的這種陶醉，也就是如顧客潮水般湧向商品的陶醉。

87

flaneur 走入人群之中，在這裡是企圖尋求一種「陶醉的本質」。他十分迷戀於由「新奇」所構成的時尚商場，而自行墮入「商品追逐」的角色，享受如「顧客般湧向商品的陶醉」。

而就整體意象來說，人群是麻木而沒有臉孔的，如果說 flaneur 既置身於人群之中而又能夠有所感覺，並且是處於「陶醉」的狀態，在本質上他就不能只是屬於人群的一部分。因他們的「無所事事」相當不符於緊密生產節奏的社會性步調，而自覺與眾不同、顯得十分另類或疏離；就像是某些「被遺棄在人群裡的人」似的，因而這種「閒暇」的處境彷彿就成了 flaneur 的註冊商標。在這裡本雅明所意指的「與商品的處境有相同之處」便是基於這種「閒暇」的理由；因「既是置身於人群中而又不屬於人群的就只有 flaneur 和商品，事實上，flaneur 的閒暇本身就是商品。」⁸⁸換言之，這種與商品的處境同化當然是物化的普遍社會現象，但以 flaneur 作為人群與商品的觀察者所屈服的這種陶醉，亦即是對此一扭曲現象的自我表達。

從 flaneur 的特質結合商品經濟的概念來看，便是「商品內容決定於展示價值」的觀點。

「商品經濟最明顯的效果就是櫥窗裡擺滿了林林總總的貨品，物質享受垂手可得。這種現象產生了前所未有的消費—時間的消費；這也是商場這種發明最深遠的意義。」⁸⁹這是商場的空間性作用；它的消費意義成為了現代人換取閒暇的麻醉藥，某種對比於緊密生產步調的補償性奢侈享受。商品不用多說什麼、只須展示；廣告的象徵性邏輯也是如此。

而當 flaneur 走入人群之中，漫遊在商場消費此一物化情境的同時，他也正是在消費自身的「閒暇」。

flaneur 刻意在人群裡締造自己的空間，表現上是表達了作為主體的自主，但由始至終，從他們的主觀意識到客觀處境，他們都只能墮入商品的角色裡。

⁸⁷同註 83，頁 123。

⁸⁸《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998 年，頁 164。

⁸⁹同前註，頁 166。

在主觀上，他們必須與商品感同身受才能享受屬於這個社會、屬於人群的事物。客觀上，他們卻不可能投入人群、溶入人群，否則就不存在 flaneur。⁹⁰

因此，當 flaneur 處在人群之中置於商品的處境便如同自我沉溺於「閒暇的慰藉」之於人群消費閒暇、瀏覽商品的物化情境；換言之，在某種程度上來說，兩者亦即都是處於這種雙重的展示意義下爲了提供打發時間的商場而存在。只不過，flaneur 所屈服的這種陶醉，是某種失去社會標準認同後的「補償價值」，而把他遺棄的上帝正是實踐資本主義精神的生產典律。於是，他有時便以人群中的法外份子自居，也唯有處於此一與商品的「感同身受」，他才能確立這種特殊的自我存在方式。

就此而言：「flaneur 便是一個辯證形象，他堅持在大庭廣眾裡不隨波逐流，要有自己的空間但卻完全墮入商品的角色裡，然而亦只有這樣才能道出商品的意識、商品的真諦。」⁹¹因此本雅明這個詮釋便是試圖將 flaneur 與商品的問題關係對應到波特萊爾的「新奇」辯證觀點，而涉及到從此一矛盾對立的社會現實中，將突顯己身的關注態度構成對物化現象的批判表達。

三

本雅明所詮釋的 flaneur 的「原型」(Archetypes) 是源自於波特萊爾在散文詩〈人群〉中提及的「孤獨且沉思的散步者」；這同時也是詩人賦予自我設想的形象之一⁹²，而在這裡，本雅明則是透過上述所探討的商品角度再進一步切入其問題層面。因此他便接著說道：

假如馬克思偶然在玩笑中提到的商品的靈魂存在的話。那它就成了靈魂世界中所能碰到的最大的移情例證，因為它在每個人身上都必須看到它想依偎在其手中和室內的買主。移情就是遊手好閒者擠身人群之中所尋求的陶醉的本質。「詩人享受著既保持個性又充當他認為最適合的另外一個人的特權。他像借屍還魂般隨時進入另一個角色。對他個人來說，一切都是開放的；如果某

⁹⁰同前註，頁 169。

⁹¹同前註，頁 164。

⁹²波特萊爾描述：「那孤獨且沉思的散步者從那種普遍的靈魂契合中汲取一種奇異的陶醉。那個很容易與人群匹配的人也享有一種熱烈的歡樂。」(參《巴黎的憂鬱》。波特萊爾著，胡品清譯，台北市，志文出版，1984年，頁 53。)

些地方對他關閉，那是因為在他看來那些地方是不值得審視的。」在這裡商品本身就是說話的人。⁹³

本雅明乃藉由「移情」的觀點來比喻 *flaneur* 與商品的遭遇過程。

而如果商品本身就像是會說話的人...，這在另一方面其實也暗示著：「商品對一個經過陳列著精美昂貴物品的櫥窗的窮漢低語了些什麼。」⁹⁴。因此，相對來說，這個諷刺性的意涵，彷彿又通過詩人的形象而賦予了 *flaneur* 某種處於邊緣性的批判反省姿態，因為「如果某些地方對他關閉，那是因為在他看來那些地方是不值得審視的」。這種結合移情作用與詩人形象的描述分析必須參照下面的引文來看會更加清楚：

當波特萊爾談到「大城市中宗教般的陶醉狀態」時，商品可能就是這種狀態中莫可名狀的主體。「靈魂的神聖賣淫」與那種人們稱之為愛的「渺小、狹窄、軟弱的愛」相比，的確只能是商品靈魂的賣淫—如果與愛對照下還有意義可言的話。波特萊爾指的是「徹底奉獻的靈魂賣淫，向不期而遇的人、素不相識的行人完全付出詩意與慈悲。」而妓女為自己爭取到的愛正是這種詩意與慈悲。⁹⁵

在城市街道上，商品乃是結合空間與展示功能創造屬於消費社會的現代神話（如宗教般的陶醉狀態），移情作用—如波特萊爾所言是某種「靈魂的神聖賣淫」，它可以大方的向任何不期而遇，素不相識的行人付出詩意與慈悲—如同妓女；這個比喻即成爲了表徵商品化的極致，它同時將物質性與精神欲望的對象與實際付出融爲一體。而市場的魅力也就是在於能夠完全開放給普羅大眾，它充分表現了這種移情的整體案例，並且反映出擬真存在的物質靈魂如何換取現代人尋求時間消費的欲望意識。

⁹³ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁123-124。

⁹⁴ 同前註，頁124。（在「看」與「被看」的問題之間，一件擺放在展示櫥窗的昂貴商品即代表了「物神」的象徵，而相對於社會底層的大眾而言，當他們「看」著這些很顯然不是以他們作爲消費展示對象的「精品」時，「觀看者」此時便反而倒過來成了「被看者」。「物神」等同於「時尚」的代言人，它赤裸裸的展示了資本主義的社會語言，並從物質生產與意識認同上對此處的「觀看者」予以雙重否定。在這個層次上，*flaneur* 則必須從某種程度區別於普羅大眾，否則便只能陷入任由商品決定個體意識本身的巢臼。）

⁹⁵ 同前註。

本雅明所詮釋的 *flaneur* 既陶醉於商品的賣淫，開放這種移情作用所帶來的「快感」，但又如同對「空位」⁹⁶的迷戀亦使他沉溺於人群之中探訪「靈感」。似乎只有 *flaneur* 才想用借來的、虛構的、陌生的人的孤獨來填滿那種「每個人在自己的私利中無動於衷的孤獨」給他造成的空虛⁹⁷。

於是，人群對 *flaneur* 來說便成為既開放又封閉的意象。因為詩人可以保有隨時進入另一個「身體」⁹⁸的自由，這種孤獨的補償便是 *flaneur* 在街道上探訪擷取的「戰利品」，而當他在人群中尋求撫慰的庇護時，也必須學習如何在人群之中作一個孤獨的人。

如波特萊爾所言：

人羣，孤獨：相等且能被活躍而多產的詩人改變的名詞。那個不知道如何填滿他的孤獨的人也不知道如何在忙亂的人羣中作一個孤獨者。⁹⁹

本雅明從展示價值的觀點結合商品化與 *flaneur* 的觀察形象反映在城市經驗的批判意涵當中。描繪在處於對資本主義既愛又恨的現代人之矛盾複雜的雙重心理、並從中發掘出陷於此一曖昧型態的真實與詩意，如同波特萊爾詩學中所蘊含的辯證關係。

因此，置身於商品社會中的 *flaneur* 的目光既凝視於異化之人便同時也是代表著異化之人自身的反省凝視。

與其說這位寓言詩人的目光凝視著巴黎城，不如說他凝視著異化之人。這是 *flaneur* 的凝視，他的生活方式依然為大城市的人們與日俱增的貧窮灑上一抹撫慰的色彩。*flaneur* 仍站在大城市的邊緣，猶如站在資產階級隊伍的邊緣一樣，但是兩者都還沒有壓倒他。他在兩者中間都感到不自在。¹⁰⁰

⁹⁶這個詞的語義是反映於詩人的凝視對象，如波特萊爾所言：「詩人享受著這份無可比擬的特權：他能隨意做自己或做別人。一如那些尋覓一個身體的遊魂，當詩人願意的時候，他能進入每個人的人格中。唯有對他而言，一切都是空位。」*flaneur* 的形象在這裡與詩人的角色便產生了雙重隱喻的替換，成為某種本體位移的潛質條件。（參《巴黎的憂鬱》。波特萊爾著，胡品清譯，台北市，志文出版，1985年，頁53。）

⁹⁷《發達資本主義時代的抒情詩人——論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁126。

⁹⁸「身體」在這裡的用法可以就問題的取向而視之為某種人格存在或是商品意象、空間物件等較為多義性的指稱關係。

⁹⁹同註96。

¹⁰⁰同註97，頁276。

第三節：拾荒者

—

我們在前述部分針對拱廊街與商品化的例子，嘗試性地說明了 *flaneur* 這個形象與整個主題的關聯性，並藉此反映出在此一城市經驗中，作為觀察者的主體如何與客體社會產生某種批判的省思。而本節所要試圖詮釋的「拾荒者」（*ragpicker*）這個形象內涵，則首先必須從「工業化」與「進步」之間的矛盾關係來作為問題探討的分析層面。

在《拱廊街計畫》中，本雅明所欲闡明的實際境況乃是再現於十九世紀資本主義輝煌時期的魔幻地景，而其中最具有代表性的展示空間便是「世界博覽會」與「拱廊街」：

世界博覽會是人們膜拜商品的聖地，「整個歐洲都去看商品了」。在世界博覽會出現之前，歐洲各國都有自己的工商品展覽會，1789 年首次舉行於戰神練兵場（*champs de Mars*）。它是「取悅勞動階級，使展覽日成為他們的解放假日」這一願望的結果。¹⁰¹

時值工業革命的新興拓展，世界博覽會成為整個歐洲展示技術與進步的理想場域。它在當時便象徵了商品拜物教的朝聖之地，這與現今的各種商業展覽機制也十分類似。透過人群的來往聚集，結合空間性的總體營造，充分美化商品的交換價值，造就整個工業全球化的烏托邦願景。

我們從工業化與進步的主題來反映當時資本主義的盛況，目的是要藉由生產與拜物的邏輯性這組關係來連結拾荒者的形象，因為本雅明所關注的研究取徑對象並非資本主義的「貴族」，而是隱匿在繁榮進步背後的「剩餘」¹⁰²。

要了解「拾荒」的意義，便必須從其關係緊密的物質性層面談起。

首先，拾荒並不是十九世紀才有的事情，廣義來說，其實自古以來也就存在

¹⁰¹同前註，頁 269—270。

¹⁰²意指相對於一般經濟主流價值中，類屬傾向邊緣性的社會職業象徵，他們通常是被排除在生產機制的標準認同之外。這裏所提到的便是伴隨著工業化進程所產生的失業遊民、拾荒者等。

著「拾荒」。然而當「拾荒」這件事情能夠真正成爲一種職業，是在工業化的堅實背景底下；它必須仰賴大量生產而剩餘的垃圾供應來支持。

這便是「因爲現代化而變得過時的拾荒者，他們靠著在失去價值、陳舊的東西中找尋價值而掙扎過活。人們在現代性的碎片中搜索著其使用價值。」¹⁰³對此，本雅明乃是從日常生活的粗糙素材中，將拾荒者置於「現代性」的物質層面；屬於偶然的、瞬息不定的事物，以社會架構下的實質現象作爲詮釋基礎。

他說：「當新的工業進程拒絕了某種既定的價值，拾荒者便在城裡大量出現。他們爲中產階級服務，並在街頭構成了一種家庭工業。拾荒者對自己的時代十分著迷。對窮人的最早關注落在他們身上，隨之而來的問題便是：人生何處是苦岸。」¹⁰⁴

拾荒代表著被資本主義工業社會所遺棄的剩餘，一種卑賤的職業，成了受排除在生產機制之外的無產階級不得已而爲的生存方式，這些人也許是失業遊民，他們的生活與貧窮跟酒精總是形同一色。就更廣義的解釋來說，拾荒者所代表的即是社會弱勢的一群，屬於受壓迫的階層。

從本雅明透過波特萊爾的詩作，討論十九世紀法國政府的「酒稅政策」¹⁰⁵對當時的影響，可見拾荒者的形象及其關注立場。波特萊爾在〈拾荒者的酒〉中寫道：

一個拾荒者，搖晃著頭出現，
撞上牆壁踉踉蹌蹌像個詩人；
對警探如對隨從，毫不在乎，
以堂皇的意圖將整個心傾吐。
他立誓言，口授崇高的法律，

¹⁰³ 《日常生活與文化理論》。Ben Highmore 著，周群英譯，台北縣，韋伯文化出版，2005年，頁96。

¹⁰⁴ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁76-77。

¹⁰⁵ 根據本雅明的考證描述，當時法國政府對此乃是採取在每個超過四千居民的城市出入口設立稅收所，「把每個城市都變成了以保護關稅抵制法國酒的異邦。」日常消費的酒和最上好的酒同樣被課以重稅。而雖然政府曾在1830年允諾將酒稅政策予以廢除但卻並未真正履行，馬克思亦說：「透過酒稅，農民們領教了政府的花言巧語。」迫使他們跑到城市限制之外的酒店去找便宜的酒。那兒有種被稱之爲柵欄酒的逃稅酒。（參同前註，頁75。）

扶助犧牲者將惡人制倒於地，
而在懸展如華蓋的夜空之下，
沉醉於他自己的德行的光華。
是的，這些人為家累而煩惱，
受工作的折磨，痛苦於年老，
疲憊不堪，被壓服於破爛堆，
巨大的巴黎所嘔吐的大雜碎¹⁰⁶

這首詩的社會背景主要是起因於當時的法國政府對酒類課以重稅，並在每個城市出入口設立稅收所，形同由國家直接壟斷酒類買賣的單位並嚴格控制價差。在這樣的嚴苛環境底下，便產生有所謂在「城門外」的逃稅酒。為此，人們也就不惜想盡辦法跑到城外郊野去買醉。

這些人在波特萊爾眼中，無非成了社會處境的生存寓言；現代化過程底下混亂不堪的一群大眾，他們日夜辛勞只求養家糊口，然而在大城市中討生活卻像是遭受命運詛咒般的始終與貧窮不安為伍。

波特萊爾在詩中賦予拾荒者一種反抗的姿態，就像「一個工人是充滿了驕傲與挑釁來炫耀這種酒給他的享受的，彷彿這是他唯一能得到的自由。」¹⁰⁷為了買醉他只能側身到「城門外」的法外之地，對反於統制的集體禁令，並且自顧地宣讀一「懲惡」的崇高法律，象徵某種「無偽的意志」立足於邊緣的角色發聲，企圖從被壓迫的抑鬱生命中投射出諷喻的社會內涵，進而撕裂現實所披上的「苦難的畫布」。

二

本雅明在此乃是將這個問題批判與現代工業化進步的矛盾衝突所產生的「破碎的主體性」¹⁰⁸一同並置。拾荒者是本雅明藉由波特萊爾筆下所導引出的觀察形象，他也如同 *flaneur* 般，介於問題兩極的中線位置，而具備某種轉喻的雙重意象：

¹⁰⁶ 《惡之華》。波特萊爾著，杜國清譯，台北市，純文學出版，1977年，頁298-299。

¹⁰⁷ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁75。

¹⁰⁸ 這裡的「主體性」之基本界定乃是意味著個人被置於社會秩序或生產關係的壓迫驅力底下，所產生的矛盾與衝突對立造成自身異化的疏離特徵，而據此質疑有關個別主體的完整人性與自決條件。

當然，一個拾荒者不會是波希米亞人的一部分，但屬於波希米亞人的每一個人，從文學家到職業密謀家，都可以在拾荒者身上到自己的影子。他們都或多或少處在一種反抗社會的低賤地位，或多或少過著一種朝不保夕的生活。在特別的時刻，拾荒者會同情動搖這些社會根基的人們。他在他夢中不是孤獨的，他有許多同志相伴，他們同樣渾身散發出難聞的氣味，同樣屍冷戰場。

109

從本雅明的看法中指出，拾荒者這個形象既隱含了波希米亞的精神特質，但卻不能因此就把他純粹歸類為波希米亞，因為文學家在拾荒者身上也看到了自己的工作痕跡，他的書寫敘事所搜集引用的部分素材無非也是從現實生活中索取的回收物利用，而「正職」的拾荒者也同樣為了短暫糊口而試圖變賣這些文明過剩的垃圾。因此，從某種意義上來說，這兩者其實都在作著拾荒的工作，只不過，關鍵性的問題就在於如何透過拾荒，將物質性的垃圾決定轉賣成哪一種「價格」？

本雅明在這裡的詮釋意旨是同「現代性」的概念主軸下相一致的，如同沃林（R. Wolin）所認為一本雅明的架構是為了從現象範疇中，提煉出本體性：「通過在哲學研究領域把最重要的地位給予此前被嘲諷和蔑視的對象——也就是現象世界中短瞬和過渡的事物——而顛倒西方形而上學的術語。」¹¹⁰「上述的說明與波特萊爾的見解彼此強烈的呼應：就是『現代性』，短暫而有限的物質現象層面。」¹¹¹他既將「垃圾」置於工業生產面的物質殘餘，而這些屬於現代

¹⁰⁹同註 107，頁 77。

¹¹⁰沃林認為對於現代哲學把認識論凌駕到本體論之上的作法，本雅明始終是一個堅定的反對者。對他來說，真理是潛藏在客觀實在的事物內部，它將會從物質因素的直接「並置」中顯現出來，而不是通過嚴格的話語手段來取得。這也強烈表現在他之於「形象」上的思考癖性，他對於抽象性的智力思辯其實並不怎麼感到興趣，這一點我們可以從其文本研究的特質中所表現取材均是有某一特定的探討對象便亦可知。然而本雅明的用意也不是為了要取消客觀「真理」或者認識層面上的理念性，而是傾向於透過實際環節，將物質從其粗糙直接的狀態中提升到「形象」的層次審視，這便是其在《德國悲劇的起源》中所意圖闡明的「滿天星座」方法論，這個目標是將其所觀察的每一事物現象從其既定的僵化位置中拉出來，放在「並置」的過程中來賦予其重新審視的意義，此一論述取徑更具體的說，便是意圖將現象世界中的零散碎片整合到哲學構型的星座中而實踐現象經驗的救贖，他在《德國悲劇的起源》中對此解釋：「現象並非融滙在理念之中。現象並不包含在理念之中。相反，理念是現象的目標，是其虛擬的安排，是其客觀的闡釋。理念之於客體正如星座之於群星。」（引自原文，頁 7），因此，這種透過並置所呈顯的意義便是企圖把現象星座化使其成為結構化的歷史觀察，構成高於單一經驗事實抑或純粹概念性的表現，而觀察者之於群星便是賦予將此一星座之間的星星聯繫成「形象」（如星座命名）的特殊意涵與詮釋。《論瓦爾特·本雅明——現代性、寓言和語言的種子》。郭軍，曹雷雨編，長春，吉林人民出版社，2003 年。（參內文〈拱廊計畫中的經驗與唯物主義〉里查德·沃林著，頁 164。）

¹¹¹Ben Highmore 在內文便是援引前註有關沃林對本雅明的論據來連結波特萊爾的現代性概念作

化的碎片又可以被不同的中介使用來「回收」(recycle)，並從這種客體素材中發掘其潛藏內部的精神理念，而這些思維層次又極可能被化回物質實體(如文字，影像...)來表現，形同於整個物質現象與精神理念的循環系統。因此，他這個方式便成爲一種二元性的雙重操作；試圖表明此一「進步」與「過時」(或稱退步)其實是同一事物的兩面。而依此反映出存在於客體的兩種時間性的辯證關係，並試圖克服歷史進步觀的邏輯框架。而我們對於拾荒者與波希米亞的內涵也就不能單純的視之爲現實與浪漫的相對性或價值交換來作爲選擇性的歸類問題。

本雅明對此一立場的具體描述則必須透過波特萊爾的話來作一關鍵說明：

此地有這麼個人，他在首都聚斂每日的垃圾，任何被這個大都市扔掉、丟失、被它鄙棄、被她踩在腳下輾碎的東西，他都分門別類的收集起來。他仔細地審查縱欲的紀錄，堆積如山的廢料。他把東西分類挑揀出來，加以精明的取捨；他聚斂著，像個守財奴看護他的財寶，這些垃圾在工業女神的上下顎間成形為有用之物或令人欣喜的東西。¹¹²

工業化進程提供了街道作爲拾荒者工作的場所，社會大眾不斷地生產與消費而製造大量囤積的垃圾，拾荒的工作便是爲了處理這些廢棄物與空間再生的問題。拾荒者依靠回收它們來變賣換取一席生存。

此處若是由感受性層面的意義來看，這種狀況其實也使得他的處境如同自己所賴以維生的廢棄物一般，「他與垃圾同在」；親身見證現實環境所必然要面對的內在矛盾—「疲憊不堪，被壓服於破爛堆，巨大的巴黎所嘔吐的大雜碎」。而這個問題的變形在前段引文中又成爲波特萊爾所言：「他聚斂著，像個守財奴看護他的財寶，這些垃圾在工業女神的上下顎間成形為有用之物或令人欣喜的東西。」

本雅明探討拾荒者的形象是建立工業化的生產冗餘所觀察分析的社會現象以

爲描述本雅明的文化方法論取徑。(參《日常生活與文化理論》。Ben Highmore 著，周群英譯，台北縣，韋伯文化出版，2005年，頁96。)

¹¹²《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁157-158。

及其內部蘊含的問題意識。而藉由此一邊緣性的角色意涵來反省資本主義的剝削本質，這同時也是對應於馬克思的商品理論所區別於「使用價值（use value）與交換價值（exchange value）」¹¹³的批判性層面，就後者而言，大量的工業生產亦即意味著底層的勞動者終將物化於商品的扭曲型態，而此一交換價值的經濟模式又是加劇意識形態擴張的滋養根源。而當我們從本雅明對於商品化的問題分析中來進行說明比較，它一方面亦是處於被技術美化的虛假層面所矇蔽、阻礙自覺，成就所謂「新奇」的負面性指標，當然這裡所指涉的問題性便在相當程度上，如同馬克思對商品意識形態的責難。

然而本雅明在對拾荒者的詮釋當中則是採取如前述所闡明的雙重操作方式，他乃試圖將此一觀點置於物質「回收」的論證取徑，進而結合併入「現代性」的一體兩面關係來賦予其自內部轉化的潛質條件，透過對這些重疊意象的揭示，則拾荒的批判意義便是被反映在如「新奇」、「進步」、「物質」的實存之中。如同在「工業女神」的眷顧下聚斂著被這個城市所遺棄的東西，拾荒者操著自己所收藏的行當，在經歷進步的衝擊之後，這些垃圾就像現代性的碎片，它們反復淪於「商品—過時—垃圾」¹¹⁴的生產循環系統。

而透過此一觀察主體的形象隱喻—「仔細地審查縱欲的紀錄，堆積如山的廢料」；他便成了靠檢拾社會生產的「剩餘」或是「過去的遺跡」討生活的人。因此「從文學家到職業密謀家，都可以在拾荒者身上看到自己的影子。」並且從批判反省的位置上來說：「他們都或多或少處在一種反抗社會的低賤地位，或多或少過著一種朝不保夕的生活。」

馬國明在討論這個主題時，對本雅明的看法便如此闡述說道：

「他不是局外人，他的《商場研究計畫》其實也是拾荒的工作。當然他拾得的垃圾不會有交換價值，但卻富於象徵意義，因為是人們昨日的夢。同樣，

¹¹³在資本主義經濟體系裡，物品的交換價值通常是以貨幣來衡量，而它的價格則必須高於勞動成本，或者更準確的說，比付給生產該物品的勞動報酬還要更多，價格與工資之間的差異才有產生利潤可言。因此，為了對應市場的絕對優先性考量，這個指標性原則可能就會積極取代或壓抑了另一種比較符合人性的價值，而成了資本主義最根本的問題。（參《文化理論詞彙》。Peter Brooker 著，王志弘、李根芳譯，台北市，巨流出版，2003年，頁401。）

¹¹⁴將波特萊爾的拾荒者比喻為詩人自身的工作，石計生認為：「詩人將一件商品從無數相同，或是可以被替代的商品中拯救出來並且加以收藏（collection）成為紀念品，中斷其為商品時期所承載的價值與價格的偏離，與蘊含的剝削價值流轉。」這是一種「革命」的事業，代表拾荒的收藏意義。（參《藝術與社會—閱讀班雅明的美學啟迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁42-45。）

對於拾荒者，他想展示的不是現實生活裡受人欺壓的拾荒者，而是他們的夢。因此班雅明也不是完全忽略歷史進程，他其實展示了歷史進程的另一面，即是受資本主義壓著而不見天日，恍如作夢的一面。」¹¹⁵

社會底層的大眾依存在裝載著「剩餘價值」的巨大垃圾桶中，現實對他們來說彷彿變成了一場夢，環繞著被欺壓的混沌夢境。

本雅明鼓勵他們在「夢中作夢」，包括他自己本身。夢的意義不完全只是逃避現實或無視於意識形態矇蔽的出世隱遁—因「每個波希米亞人、文學家都可以在拾荒者身上看到自己的影子。」拾荒的夢是這些人共同撿拾拼湊的經驗碎片，它從過時的物品，廢棄的垃圾，新舊交雜的城市街道，收集在資本主義中死去、丟棄、被遺忘的事物，從而轉化變賣它們的「回收價值」。

Ben Highmore 在描述本雅明的〈垃圾美學〉一文中說道：

拾荒者面對的是二手物品，是一種期盼過去能夠在未來實現的夢想，但這個夢想卻從未實現。而今日的拾荒者，則踩在一條介於下述兩者之間的細繩上：一邊是對過去抱持著情懷；另一邊則是對未來持有革命的懷舊觀感。當後者主導前者時，拾荒者的根本性任務，即變成了一種記載承諾落空的行為，而這種落空的承諾，被棄置在歷史的日常垃圾中。¹¹⁶

物質可以保存精神性的內涵，而精神也可以從物質中被拾荒所回收再生。垃圾在工業社會被搜集起來，也是紀錄了現代性稍縱即逝的一面；在短暫中保存記憶的播放功能。當工業生產的步調持續加快並迅速累積垃圾的存量時，我們的日常生活便逐漸掉進這種彷彿社會性的工廠配線作業，由資本主義帶領下的大眾負責看管商品時效的運作機器，時尚即成為照亮它的魔術幻燈。生活在當代的消費主體都十分著迷於這種魅惑，墮入到物質性與精神性同時混亂到不可收拾的情境之中。而拾荒者之所以能夠與現代工業結合起來，更進一步說—便是基於對這種「幻景」的紀錄與揭露能力，「那是受資本主義壓著而不見天日，恍如作夢的一面」。而記載「承諾落空」的意義便是關於夢的缺陷，某種現代性的失落。

¹¹⁵ 《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁152。

¹¹⁶ 《日常生活與文化理論》。Ben Highmore 著，周群英譯，台北縣，韋伯文化出版，2005年，頁96。

第三章：靈光消逝的廢墟

第一節：靈光消逝之後

本雅明透過波特萊爾的詩學所展示的城市意象是迷漫著「地獄的元素」的「死亡牧歌」¹¹⁷。他揭露了「美」的理想面紗，取而代之的是以某種「靈魂的神聖賣淫」作為反映現代城市的光譜，並且透過如 *flaneur*，拾荒者的觀察化身來檢視人與空間及社會型態之間的問題關係。

在前一章我們主要是從商品與工業生產的批判層面作為論述要旨，而在本章一開始，則首先要就「靈光」這一重要概念起點為主題分析，並藉由藝術層面的討論；以攝影與超現實主義（*Surrealism*）這一理論脈絡下來試圖說明這組問題存在與本雅明論城市經驗的批判關聯性。

—

本雅明在其〈攝影小史〉一文中，針對阿特傑（*E. Atgat*）的攝影作品作了一些相當有趣的分析。

阿特傑的照片大多數都是從巴黎城市取景，他的拍攝主題以街道、房屋、市場乃至鞋子、煤氣燈、小推車....等空間性的大小物件為主，人物所占的比例極少。而在討論阿特傑之前，我想先就當時攝影主題的不同所產生的差異性作簡要說明。

從本雅明的觀點來說，拍攝人物與空間的主題區隔其實乃隱涵著意象屬性上的實質差異，而他所關注於這兩者之間的判別乃是建立在「靈光」（*aura*）的存在與否。就他在〈攝影小史〉所舉的例子裡，特別是從早期的攝影作品來看。「靈光」仍是未消失的，並且這個觀察在人相照之中也較為常見，其對於卡夫卡的童年肖像照有一段描述可以提供說明：

¹¹⁷ 《班傑明》。陳學明著，台北市，生智出版，1999年，頁166。（在這種所謂「靈魂的神聖賣淫」意涵中即影射著詩人放棄了自身的光環，而透過他詩的「面具化」出現，成為了 *flaneur*、拾荒者、或紈袴子弟。這是處於商品社會中主體性的喪失，波特萊爾的詩學便意圖將這樣的文化現實轉化為寓意深刻的諷諭批判。）

這張影像，帶著無限的哀愁，與早期相片恰成對比；早期相片中的人物並未像這名小男孩一般顯得如此孤單伶仃，棄絕於世。早期的人相，有一道「靈光」(aura)環繞著他們，如一種靈媒物，潛入他們的眼神中，使他們有充實與安定感。這裡，也可輕易地在技術方面找到對等的情況，因技術的基礎就在於光與影的絕對連續性，從最明亮的光持續不斷漸進至最幽暗的黑影。¹¹⁸

靈光作為攝影內容參考的分析要件，顯然產生於拍攝的對象以及技術這組因素。¹¹⁹早期的人相照之所以圍繞著這種「氣韻之環」，簡單而具體的說，也就是因為曝光時間較長。人物臉上的表情，肢體的動作，為了適應長時間的曝光過程而必須調整凝聚至最專注的狀態，從這一剎那的捕捉，靈光便溶入畫面中定格了。

這些相片雖然樸實單純，卻像素描或彩繪肖像佳作，與晚近的相片比起來能產生更深刻更持久的影響力，主要原因是因被拍者曝光時間很長，久久靜止不動而凝聚出綜合的表情」。曝光過程使得被拍者並非活「出」了留影的瞬間之外，而是活「入」了其中：在長時的曝光過程裡，他們彷彿進到影像裡頭定居了。¹²⁰

而我們現在繼續返回阿特傑的作品來看，他所拍攝的主體取材大多是著重於空間及物件，倘若即便是佔有「人物」的存在，也並非是屬於那種完整而專門的人相照。因此這些影像構成若是就上述的角度進行觀察，顯然早期相片中所特有的「靈光」屬性是不存在於其中了。

「阿特傑尋找那些被遺忘、被忽略、被淹沒的景物，因此他的影像正與那些

¹¹⁸本雅明對卡夫卡這種帶著濃厚憂鬱的性格描述，似乎從其小時候的照片中便能夠窺見而有感而發。不過，這其實也只是要對比於他在早期人相照中，所看到的安定幸福感而慣用的反應語氣。另一方面，他則是指出當時為了「滿足藝術性的渴望」，拍攝人相時通常都會使用其他佈景來作陪襯。因此，小卡夫卡看起來就好像快被佈景所淹沒了。(參《迎向靈光消逝的年代》。班雅明著，許綺玲譯，台北市，台灣攝影出版，1999年1月，頁28-32)

¹¹⁹本雅明對「靈光」一詞較為廣泛的概念性定義則解釋說道：「靈光為遙遠之物的獨一顯現，時空的奇異糾纏，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到『此時此刻』成為顯像的一部分——這就是呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」換言之，靈光亦標示著透過某種感知方式來體會之於己身獨一存在的相對事物，而就此一觀點而言，攝影作品中的靈光意涵便可以指向某一感性的、完滿的光影色調結合至拍攝對象所呈顯而聚煉形成的「氣韻之環」象徵，如本雅明對此所強調的：「當時被拍對象與技術彼此配合無間，契合程度至為精確。」所達到的本質效果。(參同前註，頁34。)

¹²⁰同前註，頁24。

城市之名所挑起的異國浪漫虛浮連想完全背道而馳；這些影像把現實中的「靈光」吸乾，好像把積水吸出半沉的船一樣。」¹²¹

本雅明關注於這樣的攝影風格所援引的主旨，是應用在當時新興的一種前衛藝術觀念－「超現實主義」的意涵來作為思考面向。因此，他對阿特傑的評語便接著說道：

「事實上，阿特傑的巴黎影像預示了超現實主義攝影的來臨，為超現實主義有效佈陣的唯一重要部隊開了先路。他下手的頭一個對象就是『靈光』－也就是近年來藝術攝影致力追求的價值－，把實物對象從『靈光』解放出來。」

122

我們以下暫就超現實主義的歷史發展與理論訴求稍作一簡要描述：

巴黎自 1920 年代起便藝術薈萃，多種藝術流派盛行。而第一次世界大戰後，前衛有了新的氣息－犬儒主義、幻滅、虛無主義等。達達即是在這種社會與藝術環境出現。由畫家、作家、知識份子組成向「文明」猛烈攻擊的運動，多少與大戰有關。他們運用幽默、無理性和古怪的作法，試圖拆穿傳統的價值觀。達達主義者讚頌混亂、犬儒和無政府狀態，反智、反道德也反美學。所有對性、藝術和個人的禁制都嗤之以鼻，努力追求的是無管制，如小孩般的自然。¹²³

在 1920 年代末，許多達達主義者亦步入超現實運動中，拒絕傳統文明價值，喜歡無理性，輕蔑「品味」，都傳至超現實運動中。其代言人是心理學家/詩人安德列 布勒東 (A Breton)，1924 年他公開「超現實主義宣言」。超現實主義和達達在內容和技巧都不同。超現實自許為「藝術」，強調神秘、焦慮、恐慌等情緒。其幽默感也與達達的放任、縱樂不同，較重古怪、醜陋和死亡的層面，而且其病態和殘酷的笑話接近「黑色喜劇」。¹²⁴

超現實主義的前身即為達達主義，它的存在背景與虛無主義的思想亦關係密切，兩者對於任何反威權的行動均保持高度興趣，他們所致力攻擊的是中產階級的文化品味，抗拒一切制式化的社會規範，並經常透過對傳統藝術的「複

¹²¹同前註，頁 34。

¹²²同前註。

¹²³《認識電影》。Louis D Giannetti 著，焦雄屏譯，台北市，遠流出版，1991 年，頁 339。

¹²⁴同前註，頁 343。

製」與「拼貼」，作為其破壞性，嘲諷的媒介。

對此，用本雅明的話直接解釋便是：

「他們最常用的手法之一就是一貫地將作品材質貶值。他們作的詩是一種文字的沙拉，裡頭放了髒話淫語和各種可以想見的文字穢物。同樣的，他們在畫作裡黏上鈕扣、車票等小東西。他們為生產烙下複製品的印痕，激烈地除去其靈光。」¹²⁵透過將「精神物質化」的貶值處理，擾亂既定的美學價值與品味。

而達達主義與超現實主義，其中最基本的差異性就在於前者乃是打著反傳統美學的觀點，將一般嚴肅的議題透過荒謬滑稽的表現手法來處理，而後者的型態顯然就較為跳脫了喜劇情境的特質，並且刻意強調非理性、病態、夢魘的各種神秘陰暗面，其背後的運作邏輯則可能常見於心理分析的無意識、性象徵等理論影響。¹²⁶

阿特傑的照片中所捕捉的影像紀錄可以視之為城市的「圖示」，它揭開了顯像距離的神秘面紗；因為靈光不再，才能使觀察的距離有如偵探一般的顯微式探索，而作為超現實主義攝影的先鋒，本雅明便是將之比喻為偵探小說的範本場景。

他說：「阿特傑的相片會與犯罪現場相片相提並論並非徒然。我們城市的每個角落豈不都可能是犯罪現場？每個路人豈不都會是犯人？攝影家－占卦者的後代－豈不有責任在他們的相片中揭發罪行，檢舉犯人？」¹²⁷

二

攝影以及超現實主義的親緣性就在於，這兩者所共同著眼的目光交集便是促使靈光消逝，來確實地捕捉日常生活中易被忽略的蛛絲馬跡。

本雅明在這個意義層面上的補充解釋以電影為例，並試圖連結到心理學的「無

¹²⁵（參《迎向靈光消逝的年代》。班雅明著，許綺玲譯，台北市，台灣攝影出版，1999年1月，頁91。）

¹²⁶布勒東（A.Breton）在〈第一次超現實主義宣言〉（1924）中，即強調佛洛伊德關於「無意識」與「解夢」的詮釋與超現實主義的思想淵源關係密切，他說：「根據佛洛伊德的發現，人類的探索者便得以作更進一步的發掘，而不必再拘泥於眼前的現實...並正確地將批判的鋒芒指向夢境。」（參《未來主義·超現實主義·魔幻現實主義》。柳鳴九主編，台北市，淑馨出版，1990年，頁242。）

¹²⁷同註125，頁54。

意識」¹²⁸ (unconscious) 論述，將現實世界的放大或縮小，集中在影響感官知覺的技術焦點：

現實中有許多小事過去一直是稍縱即逝，引不起任何青睞，而佛洛伊德的著作將它們孤立起來進行分析。電影在視覺與聽覺雙方面幫助我們擴大了對世間事物的注意範圍，因而加深我們的統覺能力。比起繪畫及戲劇所能提供的，電影的表演可以作更精確的分析，展現更多的視角層面。¹²⁹

我們在此藉由說明從複製技術所帶來的對藝術層面的關係影響，並不是爲了單純的頌揚科技之於藝術的主導性條件。這裡必須理解本雅明試圖將此一觀點連結到超現實主義的底蘊除了強調所謂觀看的視角、突顯感官知覺對現實事物的統覺與表現手法之外，他進一步對「靈光消逝」的意義所延伸的問題觀察更是將整個感知模式的質變反映在社會現狀的經驗處境分析當中。

它預示著，個體不能再以過去經驗面對現狀，同時也將面臨信息儲存、喧嘩影像與聲音之衝擊而不知所措。此一隨之而來的異化與慌亂，象徵著那個歷史時刻的文化風暴，也開啟了一個俗化與醒悟的衝突世紀。¹³⁰

本雅明一方面指出，正是因此一「靈光消逝」的衝擊之後才得以使當代藝術（如電影、超現實主義）可以有更自由而細膩廣泛的創作空間，但另一方面，當我們的感知模式不斷地經歷與前傳統時期的完滿安定感相互割裂的情形之下，亦喪失了彷彿宗教氛圍般的靈媒物環繞，而必然要面對無可避免之「藝術世俗化」的問題。而本雅明對此所賦予的轉型契機便是落於超現實主義的理論思考與表現手法。

超現實主義者乃在某種程度上，找到了一種世俗化的藝術經驗，而對比於傳

¹²⁸佛洛伊德用它來指涉人類心靈意識中某些被壓抑或稱之爲被遺忘的記憶，它們通常是相對於理智功能的另一面，往往透過「夢境」或日常生活中一種種脫離常軌的「錯誤」而顯露出來。這些失常的情況在佛洛伊德的觀察分析底下，不全然是如表面所見的事實。如果要仔細追溯這種心理層面的因果關係，可能會發現它們牽連到其他偶發事件或經驗因素的錯綜影響，而這些現象便揭露意識生活的縫隙，使得歸諸於某些原因所隱匿的「潛意識」（無意識）表現出來。（參《日常生活的精神病理學》。佛洛伊德著，高秋陽譯，台北市，華成出版，2003年8月，頁68-75。）

¹²⁹同註127，頁88。

¹³⁰《藝術觀點》。1999年7月，第3期。（參內文〈靈光消逝與前衛藝術—班雅明對於技術世紀的悲觀預言〉。陳瑞文著，頁91。）

統靈光的「距離感」，攝影與超現實主義兩者皆更擅於透過「近看事物」的目光來檢視「靈光消逝」的意象，並積極藉由物質性的客體素材來反映精神層面的隱喻，透過運用此一「物化」的媒介來作為「現實」指涉的再現。這個觀點我們可以從蘇珊 桑塔格(S Sontag)的詮釋再作一補充。

她說：

它使得歷史在已經被人了解了它的悲歡，它的無助之後，即刻變得親近，它賦予過去的特性以無限的嘲諷，它將現實轉化為過去，將過去轉化為現實。¹³¹

本雅明將超現實主義與攝影，從技術與藝術的關係切面來看，通過物質性與空間性的觀察取材，專注於捕捉城市街道的各類事物，把對物質性的凝視拉到當代藝術的基點，精神性的意涵在失去傳統的靈光圍繞之後逐漸轉為隱匿。

而這個批判性的社會觀點在「拱廊街計畫」中，他便是以超現實主義作為城市觀察的意象揭示來反映現實狀況的經驗處境分析¹³²。一如本雅明的摯友布萊希特(B. Brecht)所言：「真實改變了；為了能夠將它再現出來，再現的方法也必然得改弦易轍。」¹³³「如果我們可以將現代生活的經驗，以技術與工業形式的滲透作為其特徵，那麼它便『既是毒藥也是解藥』(poison and cure)的運作方式—換言之，正是它將經驗拋入遺忘之境，但同時它也提供了一種『嶄新』的經驗來源。」¹³⁴而本雅明便是寄予超現實主義的視角，在這片資本主義的廢墟上巡視著支離破碎的社會情境，以一種蒙太奇式的隱喻手法將「現實」置於彷彿如「超現實」的理解。

這個藉由前衛藝術的詮釋觀點於是則清楚地對應指出，城市與之作為觀察文

¹³¹ 《論攝影》。蘇珊 桑塔格著，艾紅華，毛健雄譯，湖南，湖南美術出版社，1999年，頁93。

¹³² 本雅明在拱廊街計畫的導言中耐人深思的說道：「我們探查的目標在於展示」。這種展示的意義當然不是如新聞報導般的實事複述，他這裡意圖將超現實主義作為觀察的視角取徑與靈光消逝的觀點相結合，目的便是要藉由此一「去除靈光」的層次來展示「現實」，而其展示的企圖則明顯又帶有「再現」的意味，但此再現之餘的條件性亦並非只是要求進行扭曲改寫、甚或拆解破壞原貌。我們對此則必須從整個論述脈絡下來理解。如果說超現實主義是作為其哲學的「拆解」手法，那麼波特萊爾的「寓言詩」便帶有某種被賦予「縫合」的兩面性，這包括從靈光一詞的意涵解釋來說也是如此。本雅明的這些論點可說是十分曖昧而滑移，但至少都必須從其正反兩面性的辯證關係來思考當不至於過度導引至片面誤解或失其焦點。

¹³³ 《日常生活與文化理論》。Ben Highmore 著，周群英譯，台北縣，韋伯文化出版，2005年，頁92。

¹³⁴ 同前註，頁102。

本的論述導向即以象徵其為揭示某種人造的「第二自然」，而「超現實主義者」在其中游走，一如原始人活動於真正的自然當中；追尋那他們相信可以在既存事物中找到的意義。超現實主義者不沉迷於人創造第二自然的秘密，他們相信能夠從現象本身擷取意義。」¹³⁵因此，所謂「靈光消逝」的問題意涵亦應當從此一藝術與社會之間的辯證關係來作為本文的批判思考要旨。

本雅明從複製技術影響所產生的「靈光消逝」現象來看待整個藝術層面到社會現狀的經驗結構。這種感受模式的變化處在現代城市普遍性的「震驚體驗」經歷底下，同時亦代表了對傳統衰退的深沉感嘆與反思於「美學政治化」的可能性，這些關係層面反映在城市經驗的批判性當中，則是強烈意味著此一「幻美的靈光」終將一破碎於現實的「俗世之美」。而靈光消逝之於現代社會的整體意義便是標示著此一經驗結構面臨信息張力的衝擊環繞，如何從「氣息的光暈消散」的破碎氛圍中，開啓其歷史性的拯救與轉化契機。

¹³⁵ 《前衛藝術理論》。Peter Burger 著，蔡珮君、徐明松譯，台北市，時報文化出版，1998年，頁86。

第二節：廢墟－寓言

「靈光」的概念是本雅明思想中對藝術與社會的重要分析論據，但卻也是十分含糊而多義性的複雜象徵。它與「距離感」、「儀式」、「膜拜價值」、「人文經驗」、「懷舊」、「感知模式」....等等各種關係聯繫在一起，而作為文本批判主題的城市經驗所處的問題場域便是屬於「靈光消逝」的現代廢墟，這樣的特定意象也持續反映在如拱廊街計畫，波特萊爾，超現實主義的詮釋層面。本雅明乃將波特萊爾喻為十九世紀的寓言詩人。¹³⁶而落於此一目光底下的「巴黎寫景」則化成了「寓言化」的城市，透過這種觀察角度所建立的批評方式即是所謂的「反諷的烏托邦」。而在這裡，關於「寓言」(Allegory)的理論基礎則是本雅明早期在《德國悲劇的起源》(Origin of German Tragic Drama)中所提出的重要批評概念。

—

在《悲劇》(簡稱)一文中，本雅明首先區別了「古典悲劇」與「巴洛克悲劇」(即悲悼劇)¹³⁷(Tragic Drama)的內容表現¹³⁸。

「他認為，古典悲劇的對象『不是歷史，而是神話』，『是跟神與命運的鬥爭，是遠古的直接現實化』。古典悲劇表現英雄人物通過死亡戰勝命運。而悲悼劇，並不表現為破解神話，儘管也是通過一種極端的存在處境，即死亡來表現生命。在悲悼劇中生命始終充滿罪惡，並且最終不可避免地沉淪於死亡。通過顯現歷史事件的自然力，悲悼劇將對個人命運的判決映射到歷史的整體。悲悼劇的對象是歷史。」¹³⁹

本雅明對「悲悼劇」的詮釋特別著墨於歷史的衰敗意象，這種對存在處境的

¹³⁶本雅明指出：「波特萊爾的天才是寓言性的。由於波特萊爾的緣故，巴黎第一次成為抒情詩的題材。」(參《發達資本主義時代的抒情詩人－論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁276。)

¹³⁷本雅明所指的「德國悲劇」即是德國十七世紀巴洛克時期的「悲悼劇」。

¹³⁸參照原文的論據：「古典悲劇與英雄詩歌同樣是莊嚴的，只是它很少描寫出身低下的人物和不光彩的事情：因為它僅只描寫國王的命令、殺戮、衝突、亂倫....。而悲悼劇的內容則是歷史生活。在這一點上，悲悼劇不同於古典悲劇。後者的客體不是歷史，而是神話。」(參《德國悲劇的起源》。本雅明著，陳永國譯，北京，文化藝術出版，2001年，頁35-36。)

¹³⁹《當代雜誌》。第81期，台北市，1993年。(參內文〈本雅明專輯〉，還學文著，頁29。)

揭示必須置於歷史的嚴苛形式，而它的主角自然不是「神話的英雄」而是被表現為「寓言的主體。」

寓言的表現乃是藉助隱喻（*Mataphor*），而這也是悲悼劇就其內容指涉與古典悲劇所慣用的「象徵」（*Sympol*）概念不同之處。¹⁴⁰

悲悼劇的寓言內涵透過隱喻的形式所呈顯的並不同於類似警世故事般的教條思想，而是存在於「廢墟的寓言」，某種對於現實災難的深刻反省。而本雅明所賦予它的批判精神則是建立在「憂鬱的凝視」¹⁴¹，它試圖從已喪失生命力的陳腐意義中，潛入寓言的對象內部，進而揭露於歷史進程的僵死意象。

悲悼劇便是這種德國十七世紀時期高度風格化的戲劇，而此一對應於本文的探討重點便是其稱之為「廢墟」（*ruin*）的寓言舞台。

悲悼劇搬上舞台的對自然—歷史的寓言式面相在現實之中是以廢墟的形式出現的。在廢墟中，歷史物質地融入了背景之中。在這種偽裝之下，歷史呈現的與其說是永久生命進程的形式，毋寧說是不可抗拒的衰落的形式。¹⁴²

悲悼劇在舞台上所表現的場景經常是反映出塵世的暴力，人類命運的無助，歷史的進程變成了毀滅的逆境，而以衰竭、死亡，廢墟的形象所一一呈現。在這種境況底下，「寓言」的表達便是屬於廢墟的寓言。

「這樣的戲劇中，只有對一切塵世存在的悲慘、世俗化和無意義的確信才有可能透視出一種從廢墟中升起的生命通向拯救王國的遠景。從這個意義上來說，死亡不是懲罰而是清償。」¹⁴³而希望也就只有能夠在絕望之中才升起一絲拯救的契機。

¹⁴⁰本雅明指出，古典主義的象徵手法作為對觀念的啟示是與隱喻相對立的。隱喻的對象是被忘卻者，因此具有歷史的特徵，區別於「平庸」的解釋。而象徵的型態乃表示詞與物—物與形象之間存在著明確可辯識的對應關係，它通常是產生於某個社會群體之間共同的認知經驗。而作為哲學的技巧把握，本雅明對題材的解釋自始自終都體現他關於隱喻的思想，巴洛克悲劇作為「隱喻」，則展現了藝術的本質，指點了歷史的迷津，預示了未來。（參同前註，頁 29-30。）

¹⁴¹本雅明對「憂鬱」的詮釋說道：「如果客體在憂鬱的凝視之下變成了寓言，如果憂鬱使生命中流淌出來，給它留下死的軀殼，但卻永遠地得到保障，那麼，它就暴露給寓言家了，它就無條件在他的掌握之中了。這就是說，它現在已經沒有任何能力發放自身的意味或意義；它所具有的意義，現在則要從寓言家那裡獲得。」（參《德國悲劇的起源》。本雅明著，陳永國譯，北京，文化藝術出版，2001年，頁 151。）

¹⁴²同前註，頁 146。

¹⁴³《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》。楊小濱著，上海，上海三聯出版，1999年，頁 70。

本雅明所關注分析的悲悼劇有其歷史背景，當時十七世紀的德國正經歷三十年戰爭¹⁴⁴。「中世紀把世俗事件的徒勞無益和造物的無常變化表現為救贖路上的驛站，而德國的悲悼劇則完全致力於世俗狀況的絕望無助。」¹⁴⁵戰亂的現實加上政治上反改革的情況，使得社會普遍瀰漫著衰敗與絕望的氣息，這些因素則直接或間接地形成了哀悼劇的憂鬱氛圍¹⁴⁶。這與古典悲劇的風格在內涵上有著鮮明的反差，它深刻反應出塵世命運的悲哀處境，精神層面的萎靡消極，而寓言正是對照於這個有如廢墟般的荒涼場景。

於是客體在這種憂鬱目光的凝視之下就只能藉由寓言來表現。

「將物質作為其對應物而與其綁縛在一起，只有具體地通過邪惡才能體驗之。它的主導情緒是悲悼，這既是寓言之源，又是寓言的內容。」¹⁴⁷它是屬於悲悼劇所表現在歷史、塵世之昏暗景象的罪與惡，因此「寓言的沉思必須清除對客觀世界的最後幻覺，完全用自己的手法，不是在世俗物質世界上嬉戲地、而是在天堂的注視之下嚴肅地重新發現自身。這就是憂鬱沉思的本質：它的終極客體，即它認為完全能夠使自身確保的那種邪惡，變成了寓言。」¹⁴⁸通過這個中介它才能從僵死的意象中解開禁錮的手銬、開始表述不同的語言，而歷史軌跡的破敗與荒謬則被融入於由物質碎片所掩埋替代的理型象徵，成為一有如廢墟般的景況所呈現；如同悲悼劇的現實舞台。而作為廢墟的寓言也唯有從客體的物質碎片中才產生轉化的批判性理解。對此本雅明說道：

意義越是重要，就越是屈從於死亡，因為死亡挖出了最深邃的物質自然與意義之間參差不齊的分界線。¹⁴⁹

¹⁴⁴西元 1517 年馬丁·路德(M.Luther)發表論文向天主教會挑戰，是宗教改革(Reformation)的先驅，也間接引發了三十年戰爭。宗教改革的影響不只限於信仰活動，也引發社會整體環境的變化。日後的 30 年戰爭(Thirty Years War, 1618-48)，是日耳曼民族發展史上的一大災難，導致人口銳減 1/3 以上。

¹⁴⁵同註 141，頁 49。

¹⁴⁶哀悼劇所呈現的特定歷史觀，它的題材幾乎都涉及到與君主的覆亡事件，當時的作者深受路德(M.Luther)的神學觀影響，認為人根本不能作任何事情以賺取神的恩寵(如中古時的贖罪卷)，人的地位和其他受造物其實沒有兩樣。人的歷史也就一如整個受造物(即大自然)的歷史一樣，服庸腐朽的規則。在當時戰事頻頻的年代，動盪不安的經驗也導致信仰的破產，哀悼劇所呈現的意象便是這種歷史的衰敗。(參《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998 年，頁 73-76。)

¹⁴⁷《德國悲劇的起源》。本雅明著，陳永國譯，北京，文化藝術出版，2001 年，頁 191。

¹⁴⁸同前註，頁 194。

¹⁴⁹同前註，頁 137。

「意義越是重要就越是屈從於死亡，因為意義是定型化事物的罪魁禍首。因此，寓言具有極為深刻的破壞性，它能指向任何人、任何物體、任何關係的力量轉而指向別的東西。」¹⁵⁰而這種寓言式的思考模式便成為本雅明日後的理論基礎、而我們接續從波特萊爾的詩學與反諷的烏托邦理論中便可以進一步理解這整個批評精神所在。

二

本雅明寫作《悲劇》到完成的時間是在 1916 年－1928 年，也就是第一次世界大戰發生的年代，從十七世紀的歷史主題來看二十世紀的戰亂、破碎，所觀察體驗到的意象同樣可以對應到當時的社會現狀，它們同樣面臨到的是一個殘缺不堪的情景¹⁵¹。而選擇寓言便是一種存在方式的表達，在寓言中，客體早已僵死於無動於衷的現實世界。事物與意義，個體與本真，處在「氣息的光暈消散」的現代廢墟，這些流離失所的崩潰經驗，它們現在已經沒有任何能力發放自身的意味或意義；它們所具有的意義，現在只有從寓言家那裡獲得了。

我們從歷史的主題試圖影射到社會現狀的廢墟意象，目的也是要從中來深入寓言的現代性意涵，並藉此反映出城市經驗的批判性層面。

本雅明指出，透過悲悼劇的憂鬱來對比於現代社會的憂鬱之區別乃是在於，前者就某種意義上來說，相當程度是受到當時的神學觀所影響，認為人的歷史就如同自然的造物歷史一般，唯有服庸生滅的腐朽定律而已。在這種情況之下，悲悼劇的憂鬱便是被動性的憂鬱，屬於神學的憂鬱，連期待救贖的機會都趨於渺茫。而藉此反映到現代社會的憂鬱則是成為，「內在的，商品的憂鬱，是在沒有任何人之上的庇護的殘酷現實中，面對日常生活的煩惱，非常個人的，內心世界的，又深受資本主義的邏輯，商品的支配而想要超拔出來的憂鬱，這是內在的、主動性的憂鬱。」¹⁵²將悲悼劇所反映在歷史、塵世命

¹⁵⁰《藝術與社會－閱讀班雅明的美學啟迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003 年 10 月，頁 54。

¹⁵¹本雅明在內文曾就歐洲歷史的問題對比當中如此闡述道：「如果我們考慮到那無數的屍體，部分由於蔓延的疾病，部分由於戰爭的武器填滿了不僅我們德國、還有幾乎整個歐洲的那些屍體，那麼，我們就必須承認，我們的玫瑰已經變成了荊棘，我們的百合花已經變成了蕁麻，我們的天堂已經變成了墓園，事實上，我們的整個存在都變成了死亡的意象。」（參《德國悲劇的起源》。本雅明著，陳永國譯，北京，文化藝術出版，2001 年，頁 192-193。）

¹⁵²同註 150。

運的罪與惡，同構為受資本主義宰制底下，對人性置於商品化剝削型態的某種「現代悲劇」。

因此，我們便可以進一步解釋，此一埋沒在物質性的歷史廢墟底下的社會主體，如果無法從資本主義的魔術幻燈罩之中辯識「異化的自然」，而中斷歷史宿命的迴轉同心圓，結果就像一面鏡子反映在另一面鏡子般的空洞與重複；那麼落於此一殘酷現實中的「死亡」，也就不會是象徵對生命意義的懲罰或清償，或者是重返於靈光經驗的感應救贖，而是朝向自我封閉的物化情境之中私顧安息了。

而本雅明對於「廢墟－寓言」的闡述便接著說道：

「寓言據此宣稱它自身超越了美。寓言在思想領域裡就如同物質領域裡的廢墟。」¹⁵³

寓言在這裡之所以能夠宣稱其超越了「象徵之美」，便是據以「廢墟的寓言」來啓迪物化的現實世界，而不是從美的「理想面紗」來創造其「自律性」的粉飾太平。¹⁵⁴

當歷史被寓言化之後，從本文的批判主題來構連詮釋，它便是以現代廢墟的面貌成為了反諷對象的城市烏托邦。這些是資本主義打著前進未來樂園的偉大旗幟，並訴諸工具理性的「自由」藍圖允諾創造生產神話的光榮願景，而踐踏在一堆歷史殘骸底下所背負的廢墟世界，它的組成背景即象徵了整個物化的人造自然。

從這一片坍塌的現代廢墟裡，在十九世紀的首都巴黎，詩人波特萊爾筆下的「巴黎寫景」〈天鵝〉便是呈現了此一寓言化的廢墟之城：

當我橫過新克魯塞爾廣場的時候。

往昔的巴黎已不復存在（都市的型態阿！其變化比人心更快得多）

¹⁵³同註 151，頁 146。

¹⁵⁴這個觀點也是涉及到阿多諾對「為藝術而藝術」的問題批判，它意味著「如果依此來追求美學的自律性，試圖跳出藝術與現實社會的關係，藝術則便要面臨『中性化』的問題」；亦即喪失了抵抗他律性的自為存在價值。（何乏筆在內文所舉的例子提到，如廿世紀的著名抽象化作品，後來卻普遍成為地毯、壁紙的裝飾圖案，而變作商品化的次級附庸）。《南華大學第一屆當代哲學研討會論文集》。南華大學哲學系，2004年。（參〈如何批判文化工業－阿多諾論藝術品的真理內涵〉。何乏筆著，頁6。）

巴黎在變！而不變的是我的憂鬱！
建築的鷹架，石材，新築的王宮，
舊郊區，這一切對我都成為寓意，
而我珍惜的那些回憶比岩石還重。¹⁵⁵

「波特萊爾的『詩的才氣』來自於對『寓言』的掌握，『美學的熱情』來自『憂鬱』(melancholy)的入世辯證。」¹⁵⁶他在本雅明的筆下以一種寓言詩人的憂鬱目光凝視著巴黎城，他站在異化的邊緣所施展的文字意象便是屬於寓言的心腹，「這憂鬱的寓言就是本雅明的大都會的生與死的救贖力量，我們可以稱之為『寓言的詩學』(allegorical poetry)。」¹⁵⁷

因而如果說，十七世紀的德國悲劇所呈現的是巴洛克時期的歷史「廢墟」，那麼本雅明從波特萊爾詩學中所寓言化的巴黎，便是象徵了發達資本主義時代的「反諷烏托邦」。

本章從「靈光消逝」的經驗結構分析與超現實主義的視角「再現」之結合，到說明「廢墟－寓言」所建立的批評原理，藉由此一概念上的疏通與構連便是企圖將批判的元素凝聚至「反諷的烏托邦」的論述內涵，而進一步接續本文對城市經驗的批判主題作一歸結導向的核心詮釋。

¹⁵⁵《惡之華》。波特萊爾著，杜國清譯，台北市，純文學出版，1977年，頁236-238。(本雅明對這首詩的詮釋觀點指出，新舊交雜的城市變貌無疑就是一個寓言的表現，並且也同時紀錄了歷史形象的興衰軌跡。他表示：「在〈天鵝〉中，騷動不安的城市變得像玻璃一樣易碎而透明，彷彿『變的比人心還快』。而這種在現代中帶著古老的印記，也同時與波特萊爾對美學思考的『現代性』概念在實際層面兩相呼應。」此一面對『人心與空間』的變化之寓意描寫便是這首詩所賦予聯繫構成的寓言主題。(參《發達資本主義時代的抒情詩人－論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁161-162。)

¹⁵⁶《藝術與社會－閱讀班雅明的美學啓迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁54。

¹⁵⁷同前註。

第四章：反諷的烏托邦

前言：

本章的行文構思將延續前文所提出的理論要點，試圖再進一步詳細剖析本雅明最後關於波特萊爾以及商場研究的詮釋面向。而我們在第二章所預先論及的拱廊街以及觀察者的形象解析等等，除了將成爲上述問題的理解基礎之外，本章亦可以說是將對此一論述意旨的探討深化。

關於「反諷的烏托邦」(ironic utopia)的批評基礎即是寓言的理論延伸，而在這裡，本雅明首先乃將此一詮釋向度結合對波特萊爾的作品分析上，從現代城市的場域展開對於人群意象、商品拜物、乃至個體意識與集體意識之間的辨證關係設想。

因本雅明所意指的「反諷的烏托邦」並非是屬於單一解釋名詞的知識性概念界定，而是涵蓋了整個晚期對波特萊爾以及商場研究的資本主義文化批判，他在〈格蘭維爾或萬國博覽會〉一文中對此的描述說道：

世界博覽會建立了商品的天下。格蘭維爾的奇想將商品的特性傳播到全世界，這些奇想使全世界現代化。土星的光環變成了鐵鑄的陽台，土星上的居民就在上面呼吸傍晚的空氣。¹⁵⁸

資本主義文化的夢幻在 1876 年的世界博覽會上顯示了其最燦爛的光彩。法蘭西第二帝國正處於權力的鼎盛時期。巴黎被舉世公認爲奢侈與時尚之都。奧芬巴赫 (Offenbach) 確定了巴黎的生活節奏。小歌劇是資本主義持續統治的反諷的烏托邦。¹⁵⁹

¹⁵⁸ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002 年，頁 271。

¹⁵⁹ 同前註，頁 272。「奧芬巴赫」(Offenbach, 1819-1880) 是法國名歌劇作曲家，他所代表的創作型態即爲當時流行於第二帝國的「獨幕歌劇」(Operetta)；「小歌劇」，其內容則是意圖將歌劇中的生命表現和現實一樣的荒誕不經，藉此暗諷第二的帝國輕浮腐敗的社會影子；它同時也是一種自我嘲諷。如以當時工廠裡的工人、田中耕作的農夫、堅守崗位的辦公廳小職員角色，來對比於某些統治階級，如作宴取樂的銀行家、淫佚的貴族、爆發戶似的新聞記者以及拜金又無知的美女貴婦等形象，透過這種情境的強烈反差來塑造不真實與荒謬而短暫的虛幻感覺，但它的整個演出節奏傾向卻是十分輕快活潑且具有娛樂效果的，因此也更突顯了某種半諷刺社會的嘻笑怒罵的模擬兩可姿態，這就是獨幕歌劇所要表現的舞台特性。)(參《西洋社會藝術進化史—現代篇》。Arnold Hauser 著，邱彰譯，台北市，雄獅文庫出版，1980 年，頁 73。)

對此一問題的論述脈絡，本章第一節則首先將藉由本雅明從波特萊爾的詩學中所詮釋的「人群」主題來勾勒出其對於城市經驗的批判寓意，說明在物質性與機械化的商品社會中，人群的意象與個體意識之間的「交戰關係」如何延伸體現於本雅明對某種「商品賣淫」的省思與反諷的內涵。而進入第二節部分所試圖深入探討的主題便是要從拱廊街計畫著手，接著回溯到本雅明關於「資本主義夢境」的描繪，從「集體作夢」的分析反映至商品拜物的批判觀點，而就個體意識與集體意識的相互關係中，說明有關其自「夢境到夢醒」的辯證設想。

第一節：波特萊爾的交戰人群與本雅明的商品賣淫

對本雅明而言，波特萊爾的交戰人群 (battling crowd) 『是某種被經歷過的 (即體驗的本質)，而波特萊爾則讓這種本質經驗有其份量。』¹⁶⁰

本節所試圖討論的「人群」所蘊含的關係指涉乃與所謂的現代情境以及商品拜物等論述層面關係密切。而波特萊爾對此一物化型態的社會批判自然不是建立在道德理想或者正義訴求的直接表達。

在資本主義的輝煌統治之下，他的詩是體現了彼時的社會現實底下的異化命運，並積極從大城市的「震驚體驗」中發掘出既「誘惑又殘忍」¹⁶¹的美學元素，而這種特定的審美意識同時也是包含於他的社會批判性當中。

¹⁶⁰ 《日常生活與文化理論》。Ben Highmore 著，周群英譯，台北縣，韋伯文化出版，2005 年。頁 101。「交戰」一詞的語意是源自於〈論波特萊爾的幾個主題〉中，本雅明描述波特萊爾對盲從於金錢至上的貪婪社會所強烈表現的厭惡態度而如此形容之：「他爲了在自己身上蓋上人群鄙陋的記號而過著那樣一種日子，但在那些日子裏，甚至被遺棄的女人和流浪漢都在鼓吹一種井井有條的生活，譴責自由派，並反對金錢以外的任何東西。在被這些同盟者出賣後，波特萊爾便向大眾開火了一帶有人與風雨搏鬥時徒然的狂怒。這便是體驗的本質；爲此，波特萊爾付出了他全部的經驗。他標明了現代情感的價格：氣息的光暈在震驚經驗中四散。」而本節試圖藉由十四行詩所詮釋的「震驚體驗」型態則亦必須與此一「交戰」的曖昧關係同處於「經驗」與「體驗」的二元性辯證，並且透過對這種張力結構的感知模式分析才能進一步理解本雅明對「商品賣淫」的問題指涉。(引自原文，頁 247。)

¹⁶¹ 此一相對意涵的表示，即如國內學者陳泓易所言：「波特萊爾經常使用兩種意象反襯卻又意義緊密結合的元素，而元素之間彼此的特質甚至是相互矛盾的。例如被崇愛又被詛咒的女人，例如死亡被懼怕卻又被期待。」《後學新論》。黃瑞祺主編，台北市，左岸文化出版，2003 年。(參內文〈用德勒茲重新閱讀波特萊爾〉陳泓易著，頁 118。)

「詩集《惡之華》的命名本身即充滿此一煽動挑唆的美學特質。波特萊爾將惡與醜陋之類的傳統負面概念視為蘊含著社會上既定預設中正面理想元素的真與美。波特萊爾美學的獨到之處即他並非以惡與醜陋意欲襯托出真與美。而是在他的美學中，惡與醜陋本身就蘊含著真實與美。」¹⁶²

而本雅明認為其對巴黎的描繪與當時的社會型態亦是處於這種極度曖昧的關係情境；因「他的詩的泉源已經不在本雅明所謂嘆的氛圍(aura)而在市場（market）了，而是來自工業生產的大眾文本。烏煙瘴氣的都市空間，氛圍的回望呈現反諷。」¹⁶³從新舊交雜的空間實體到意識形態的影響層面都充分表現在此一意義框架中的問題指涉。

因此他說：「在這座城市『酷愛死亡的田園詩』中，無疑存在著一個社會、現代和基礎。現代是他的詩主要的重點。但推想出史前史的卻恰恰總是現代人。這種情形是由於社會關係和這個時代的事件特有的曖昧意義才會在此時發生。」¹⁶⁴

本雅明試圖歸結波特萊爾詩學中的「震驚體驗」的創作元素來聯繫對「商品賣淫」的觀點詮釋，並且深入此一社會層面的批判性亦即是其置於「反諷的烏托邦」之問題主軸，而作為「反諷」的寓言主體則是將延續藉由本文第二章所提出的 flaneur 的形象內涵，並再進一步對之擴展於此一論證的分析導向。

—

「人群」是《惡之華》組詩「巴黎寫景」(Tableaux Parisiens)中的一個重要主題。而本節試圖透過波特萊爾的詩學所分析的人群意象，首先則是被置於城市生活中的「震驚體驗」場域：

在這種來往的車輛行人中穿行，把個體捲進了一系列的驚恐和碰撞中。在危險的穿行裏，神經緊張的刺激急速地、接二連三地通過身體，就像電池裡的能量。波特萊爾說一個人鑽進大眾中就像鑽進蓄電池中」。他稱這種人為「一

¹⁶²同前註，頁 119。

¹⁶³《藝術與社會－閱讀班雅明的美學啟迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003 年 10 月，頁 59。

¹⁶⁴《發達資本主義時代的抒情詩人－論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002 年，頁 278。

個裝備著意識的萬花筒 (kaleidoscope)。」¹⁶⁵

這是屬於氣息的光暈消散的現代廢墟寓言，而這種處於「經驗潰堤」的日常生活本質，便成爲了波特萊爾重要的創作元素與動機。

本雅明在此描述於個體的震驚體驗與城市人群之間的關係時曾引用恩格斯 (F.Engles) 的一段話來作爲對比詮釋。

他說：

遠在波特萊爾寫出散文詩〈人群〉之前恩格斯就已著手描寫倫敦大街人群的擁擠情形：「像倫敦這樣的城市，就是逛上幾個街頭也看不到它的盡頭，而且也遇不到伸手可及的廣闊田野的些許徵象—這樣的城市是非常特別的。這種大規模的集中，二百五十萬人口如此聚集在一個地方，使這二百五十萬人的力量增加了一百倍……但是，為這一切付出了多大的代價，這只有在以後才看得清楚。只有在大街上擠上幾天，費力的穿過人群，穿過沒有盡頭、絡繹不絕的車輛，只有到過這個世界的貧民窟，才會開始察覺到，倫敦人為了創造充滿他們城市的一切文明奇蹟，不得不犧牲他們人類本性的優良特點……這種街頭的擁擠中已經包含著某種醜惡的、違反人性東西。」¹⁶⁶

恩格斯筆下的城市人群處在混亂不堪的街道上，工業化的進步並未替生命帶來更多的幸福，而這個經由物質生產的經濟節奏所共謀塑造而成的卻是異化的人群與城市。

在作者厭惡地稱之爲宛如集中營般的現代貧民窟所充斥如數字般存在的人群，即象徵著冷漠疏離的社會淵藪，而集體性的文明意象彷彿只爲自私地掩蓋掉人性的本真共鳴；生活在大城市的街井居民則僅就機械性地沉溺於個人的私利追逐當中。

而這個問題倘若我們從本雅明所詮釋於波特萊爾的詩作〈致一位交臂而過的婦女〉爲例分析，便是企及將此一對人群的關注前提轉入了某種變化的關係情境。他對這首詩的主題內涵首先是如此界定：

「在十四行詩〈致一位交臂而過的婦女〉中，大眾根本沒有名字，不管是一

¹⁶⁵同前註，頁 221。

¹⁶⁶同前註 125-126。

個名字還是一句話。然而這首詩繞著它轉動，就像一隻行駛中的小船的航線由風而定。」¹⁶⁷

大街在我們的周圍震耳欲聾地喧嚷
一位瘦長、苗條、哀慟、高貴的
婦人走過、用她泰然自若的手
莊嚴地撩起她那飾著花邊的群裳；

溫文而高尚，以一種雕像的姿態。
從她那孕育著風暴的灰色天空
一般，我像瘋狂者渾身顫動，
暢飲銷魂的溫柔和那迷人的歡樂。

電光一閃……隨後是黑夜！—你迅速的一
突然使我如獲重生：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！¹⁶⁸

與恩格斯心灰意喪的描述相比，本雅明從波特萊爾眼中所見的城市人群，與其說是代表某種扭曲、違反人性的矛盾象徵，倒不如將之形容為「一種孤獨群眾的變奏曲」。因這首詩的對立前提與恩格斯的經歷相較，基本上仍是建立在同於「震驚體驗」的感受模式；即—「**大街在我們的周圍震耳欲聾地喧嚷**」¹⁶⁹，這句話作為一開場白即清楚而有力地表明了詩人與人群的交戰情景，但差別則在於它又是對比於恩格斯所耿耿於懷的冷漠與制式化的城市疏離印象。

在十四行詩中，個體意識是處在震驚體驗的眼神交會刺激中所挑起的某一情

¹⁶⁷同前註，頁 212。

¹⁶⁸同前註，頁 111。

¹⁶⁹粗體字為筆者強調加重語氣。

欲作用，而儘管週遭世界仍舊喧鬧不已，充斥著吵雜的變調，詩人卻將視覺的律動投射到短暫而迷人的驚鴻一別—「從她那孕育著風暴的灰色天空一般，我像瘋狂者渾身顫動，暢飲銷魂的溫柔和那迷人的歡樂。」

這便是某種城市孤獨結合情欲本質所體驗的—「殘缺的愛。」它朝向現代性—短暫無常，轉瞬即逝，偶然交錯的特質。

「電光一閃...隨後是黑夜！—你迅速的一突然使我如獲重生：消逝的麗人，難道除了在來世，就不能再見到你？」

城市詩人所經歷的與其說是一見鍾情，倒不如說是一見永別。他從此一剎那間的情緒交集洞悉現代生活的體驗本質。

這首詩所反映的意象與恩格斯對人群的描述同樣是處於喧鬧不堪的城市大街，但兩者所導向的特定觀感從某種意義上來說卻是處於截然反向的經驗操作。它強烈地表現了一個也許渴求、甚或說不經意（無論是主動或被動均無關緊要）在大街上置身體驗欲望刺激之人的「類型」。而這裡對大眾的體驗遠不是一種對立的，敵對的因素，正是這個大眾給城市居民帶來了具有強烈吸引力形象。因而它提供了一種真正悲劇性的震驚的形象。¹⁷⁰

使人癡癡地抽動的東西並不是人的激動，其中一個意象是占有他的每一根神經；不如說它帶有一種震驚的性質，在承受這種震驚的時候，一種急切的欲望便突然間征服了一個孤獨的人。¹⁷¹

而相對於此，這裡切入人群意象的批判性介面即是賦予詩人這個角色內涵。我們在第二章的「商品化與 flaneur」一節中曾提到，當 flaneur 走入人群之中是企圖尋求一種「陶醉的本質」，但這個觀點當然不僅是就字面上的單一語義解釋，而是意欲突顯詩人漫遊在人群之中所蘊含的觀察張力。

這裡直指之「陶醉」或者所謂即時隨機的欲望刺激，則是影射著寓於某種程度上的「入世」辯證型態，因波特萊爾對「人群」的詮釋亦不是傾向於設定在拒斥「他性」的封閉系統，而他所試圖保留的「空位」（「一如那些尋覓一個身體的遊魂。唯有對他而言，一切都是空位」¹⁷²）便是將藉由如 flaneur 的隱喻形象面具化來替換為其本體位移的潛質條件，並試圖通過此一個體承載之「體驗」的本質社會特徵來標明「經驗」的價格。因而處在人群中的詩

¹⁷⁰ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁213-214。

¹⁷¹ 同前註，頁112。

¹⁷² 《巴黎的憂鬱》。波特萊爾著，胡品清譯，台北市，志文出版，1985年，頁53。

人便是有如鑽進蓄電池裡，交戰在這種「經驗」與「體驗」的角力鬥爭中來深入人群的內在型態。

「對於波特萊爾而言，大眾絕不是外在的。」¹⁷³

二

在現代城市中，人群的聚集與移動就經濟層面的考量而言不外乎是主要基於商業結構的驅使，而關於恩格斯前述的問題批判點便是對於這種為懷著各自利益而集中起來的發展代價，視為資本主義將金錢覓食的經濟現實完全予以高度合理化的意識形態表現。於是人群的意象在這個意義上來說，便只是一種彷彿如數字般的存在，而相對地壓迫扭曲了人性的基本價值。

這裡首先必須一提的是，本雅明其實並無任何批判或抽離恩格斯論述的曲解意圖，而僅是藉此採取一對比的關係模式將這個問題的延展與詮釋面向，嘗試透過波特萊爾詩學中的 *flaneur* 與人群觀察，再進一步結合其對商品化的問題批判來作為整組說明線索。

我們在第二章部分曾提到，本雅明所引述之 *flaneur* 的原型乃是從波特萊爾的散文詩〈人群〉中所出現的「散步者」為名。而在十四行詩中那位被人群所吸引住的孤獨個體亦即是影射於詩人自身的形象反影。

本雅明在描述於恩格斯上述的批判觀點時亦就此一關係的對比接續說道：「似乎只有 *flaneur* 才想用借來的、虛構的、陌生的人的孤獨來填滿那種『每個人在自己的私利中無動於衷的孤獨』給他造成的空虛。」¹⁷⁴

而這裡乃是藉由詩人的體驗來反映個體身處在人群街道上所經歷的欲望刺激投射，與相較於一般聚集在私利追逐當中的冰冷經濟表現之間的異常關係。換言之，這個問題形成則意味著倘若從 *flaneur* 的「漫遊」精神，與成堆被歸於受人群推擠著前進的大眾，兩者將如何進行何種的「交戰」關係層面？而這便本雅明此處所欲探討的關鍵核心之所在。

這「由無可計數的路人所形成的人群，乃是一張移動的帷幕，而巴黎的 *flaneur* 便透過它來觀看這個城市。群眾作為具主宰性的靈感，孤獨路人的陶醉之源。」¹⁷⁵

¹⁷³同註 170，頁 211。

¹⁷⁴同前註，頁 126。

¹⁷⁵《說故事的人》。班雅明著，林志明譯，台北市，台灣攝影出版，1998年12月，頁 63。

在十四行詩中 *flaneur* 所經歷到的「現代戀曲」即是象徵某種「殘缺的愛」；一段悲劇性的震驚形象。他被不期而遇的目光刺激所吸引，但隨後「電光一閃」－那位偶然交錯之「消逝的麗人」，便彼此行蹤不明。而這正是處在城市人群之中，所深刻反映出來的孤獨本質才成爲了 *flaneur* 置於內在性的精神補償；在震耳欲聾的喧囂大街上所借來的短暫「陶醉」；一種反諷式的自瀆滿足所突顯於當 *flaneur* 混入人群之中所交戰的感知張力。

他所選擇的「家園」、乃在於數量、波動、運動、閃逝和無限當中。群眾現在所載負的是動態的特徵。由相反之物構成的兩極，彷彿在他身上找到了平衡。

176

因此，他總是用陌生的人的孤獨來填滿那種「每個人在自己的私利中無動於衷的孤獨」給他造成的空虛，而這種轉瞬即逝，偶然交錯的生存現實便是屬於城市人群的體驗本質。但這遠不是爲單純的反映到所謂現代化的客觀情境載體，而是在此一凝聚於極度反差的目光張力之中，實則已蘊含對自身的反抗性與省思。

flaneur 便是那個如波特萊爾所言，處在忙亂的人群之中的孤獨者；「他必須同時存在於群眾之中和群眾之外。這是一個『界線上』的位置。」¹⁷⁷而本雅明在此，則是試圖進一步將交戰人群的體驗型態與 *flaneur* 的形象內涵連結到商品化的層次分析，以具體切入其對城市經驗的反諷式批判。

他對此一問題的延伸設想是如此表述：

與恩格斯清楚的描寫相比，波特萊爾所寫的聽起來就朦朧含糊了：「在人群中的快感是數量倍增的奇妙表現。」但如果我們想像，這句話不僅是從一個人的角度，而且還是從商品的角度說出來，它就變得清清楚楚了。¹⁷⁸

本雅明對於商品拜物的分析在相當程度上是將商品視爲「性對象」的轉嫁，

¹⁷⁶ 《中外文學》。第 30 卷，第 11 期，2002 年 4 月。〈注意的觀看：波特萊爾的《現代生活的畫家》〉林志明著，頁 69。

¹⁷⁷ 同前註。

¹⁷⁸ 《發達資本主義時代的抒情詩人－論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002 年，頁 126。

他在〈格蘭維爾或世界博覽會〉一文中說道：

「時尚是與有生命力的東西相對立。它將有生命的軀體出賣給無機世界。與有生命的軀體相比，它代表著屍體的權利。屈服於無機世界的性誘惑的戀物癖是時尚的核心之所在。」¹⁷⁹

我們以時裝的例子來看時尚的拜物現象，事實上，沉溺於商品膜拜的消費主體便是如列隊致敬般、交由自己的身體來印證時尚不僅僅是與其使用價值毫不相關，連交換價值也仿如脫鉤。人的身體成了時裝的模特兒、活的類標本，它展示著「屍體的權利」而顛倒此一主客體的關係，將追求「無機世界」的儀式光環塑造為資本主義底下的物神創作典範。這種拜物的中樞神經最後則成為了性慾本能擴張結合經濟效益利用的社會化，無論是從人的身體或是商品意識的角度都不加掩飾的參與其中。

而本雅明這裡試圖將此一問題脈絡與波特萊爾的人群體驗相互連結的目的與依據何在？

這個觀點從他引述波特萊爾所言：「在人群中的快感是數量倍增的奇妙表現。」這一段話，我們可以和十四行詩中 *flaneur* 所遭遇的情景作一意象聯繫，而那種短暫交集的情欲意識在作為置身人群中的體驗本質，便必須從本雅明對波特萊爾的散文詩〈人群〉所提出的詮釋意涵來切入其對「商品賣淫」的批判性面向。

首先，我們來看波特萊爾這段原文的描述

「孤獨且沉思的散步者從那種普遍的靈魂契合中汐取一種奇異的陶醉。那種很容易和人群匹配的人也享有一種熱烈的歡熱。那孤獨且沉思的散步者接納情況提供給他的一切職業，一切歡樂，一切痛苦，一如是他自己的。」¹⁸⁰ 接著又提到：

「人們所謂的愛，比起那種無可描述的狂歡，靈魂成為詩與慈善，對於意外地出現不可預期的東西，經過未知相形之下，比起奉獻出賣著自身的貞潔，實在是狹小而微弱的。」¹⁸¹

¹⁷⁹同前註，頁 271。

¹⁸⁰《巴黎的憂鬱》。波特萊爾著，胡品清譯，台北市，志文出版，1985 年，頁 53。

¹⁸¹同前註，頁 54。

本雅明認為當波特萊爾這裡談到那「無可描述的狂歡」時便是意味著詩人身處人群之中的陶醉狀態，而「靈魂成爲詩與慈善」則被比喻爲有如妓女所販賣的「愛」（意指徹底對大眾奉獻的賣淫，向素不相識的行人付出「詩意與慈悲」）。而那屬於意外的，不可預期的未知主體也可能就是指向商品的存在（「商品」的意義這裡是指某種象徵性的欲求對象，它可以是「物」、「人」，或其他相似性存在），而所謂「奉獻出賣著自身的貞潔」倘若與人們稱之爲「狹小而微弱」的「愛」相比，對照之下還有任何「愛」的意義可言的話，意即只能是商品靈魂的賣淫（將己身比喻與商品的本質類同）。

而這種商品化的極致表現最具反諷意味的形象便是妓女（本身既是推銷員又是商品），甚至這個形象本身也是關係詩人意識到將其投射至「空位」的隱喻¹⁸²。（如同時荒者，親身見證於工業社會的內在矛盾）

因此，這組問題最終便將與「交戰人群」的體驗本質相結合，而成爲本雅明意圖將商品與性對象作綜合解釋的引申意涵。他說：

只有大眾才允許賣淫在城市中大部分區域裡散布，而且只有大眾才可能使性對象由於自己製造的種種刺激而令人陶醉。¹⁸³

因此：「親近都市幻景的鑰匙並不是這麼依靠『市場中的商品』，而是『展覽的商品』，那裡，使用價值比交換價值喪失更多實際意義，而且，純粹代表性的價值（representational value）登場。每件事都是慾望可及，從性欲到社會的，都可以被轉換爲展覽用的拜物的商品（commodities as fetishes-on-display），即使個人的經濟能力無法購買，大眾仍爲之目眩神移，在觀看中著迷。」¹⁸⁴

¹⁸²根據本雅明的描述，他認爲波特萊爾其實早已十分明白作爲一個「文人」的真實處境。他可以把一篇稿子同時投給好幾家報紙，並且不加說明就允許重印。從一開始，他就對文學市場不抱任何幻想。而在當時，波特萊爾的全部作品的總收入是爲他掙得一萬五千法郎。本雅明在內文以一首未收入於《惡之華》的早期作品來點明波特萊爾將己身比喻爲一名妓女的心態處境。這其中寫道：「爲了一雙鞋她賣掉了靈魂；老天會恥笑，在卑鄙者身旁，我扮出偽善的小丑般的高傲。爲了成爲作家我販賣我的思想。」（參《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁91-93。）

¹⁸³同前註，頁125。

¹⁸⁴《藝術與社會—閱讀班雅明的美學啓迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁52。

三

人群的出現象徵著《惡之華》的一個重要主題，而「除了終日渾渾噩噩的大眾之外，不管是波西米亞人，*flaneur* 或詩人，均是在都市佔據了某種抵抗的位置的『消費者』，只是程度上有所差別而已。」¹⁸⁵這便是本雅明試圖藉由波特萊爾的詩學詮釋而擴展到對城市經驗的商品批判之問題關注軸心。

我們在此企圖發展這組問題的論據詮釋，便是要對比於此一城市經驗的感知模式與整個社會普遍存在的商品型態的物化結構。

因商品作為大眾移情的主要對象就像是「現代戀曲」所帶來的短暫陶醉與孤獨的補償，它們幾乎是異曲同工的效果；如同 *flaneur* 擠身人群與商場之中所欲尋求的窺探滿足，而人群之於城市經驗的現代性意涵便是落於 *flaneur* 的目光與行動。

從「漫遊」的時間性消費著眼，他乃將自身完全墮入了商品的角色裡，展示人與物的關係之存在型態是如何被決定。進而揭示出這種「活的生命情感與無機的商品裝置」，在受資本主義統合之下所呈現的反諷烏托邦與個體意識的面貌。

這也是「*flaneur*」與「人群」最大的分別，他既置身人群之中而又享有快感，但卻不完全是屬於麻木的，無以明狀的人群面孔，而從墮入商品意識的角色意義上來說，事實上，*flaneur* 本身所展示的「閒暇」便也是時間的商品化消費。

本雅明對此則有過一段說法：

任何出去消磨時光的人都尋求快樂。然而事實卻證明，這個階級在社會裡對享樂的要求愈高，這種享樂就愈有限。如果它想獲得這種享樂的高超技藝，它就不能摒棄對商品的移情。它必須享受這種帶有一切快樂與不自在的確認。¹⁸⁶

他就像是一個 *flaneur* 漫遊在街道商場，而當他在尋求消磨時光的閒暇享受同時亦即是將自我與商品的角色處境相提並論，因此，這種體現於物化命運的

¹⁸⁵同前註，頁 42-43。

¹⁸⁶本雅明對於「這個階級」的界定即是意指當時波特萊爾所屬的小資產階級而言。（參同註 183，頁 127。）

現實情況所換取的移情代價也就只能是對「商品靈魂的神聖賣淫」：

「它源自於一個階級對自己命運的預感。最後，它必須以即便是在破損與腐爛的物質中也能感到魅力的敏感走進這個命運。」¹⁸⁷，「他以享有這種樂趣的人的態度使得人群的景象在他身上發揮作用，這種景象最深刻的魅力在於，他陶醉其中的同時並沒有對可怕的社會現象視而不見。」¹⁸⁸

本雅明透過波特萊爾的詩集來檢視人群的意象是作為揭示個體生存狀況的深刻反省，它體現了資本主義的文化現實，而處在這種既愛又恨的矛盾心理便是波特萊爾之於交戰人群的「經驗與體驗」的張力結構，並同時也是落於商品賣淫之於物化象徵的存在寓言。

flaneur 的出現成爲了此一社會型態特有的產物，而它亦是依附於人群的主題而生，並且對於波特萊爾而言，如 flaneur、拾荒者等都是他的抗議代表；寓言的主體。本雅明對其賦予寓言詩的詮釋向度便是試圖藉由這種反諷的意象，表達至如寓言化的社會批判層次。

¹⁸⁷ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁127。

¹⁸⁸ 同前註，頁127-128。

第二節：夢與醒

本節的論旨是基於本雅明在拱廊街計畫中，將夢境元素的設想置於「辯證印象」(dialectical image)的層次所詮釋之商品拜物教的都市經驗批判議題而定。本雅明所謂的「辯證印象」的「辯證」，指的不是馬克思「揚棄」¹⁸⁹式的時間運動辯證，而是不斷站在「現在」看待過去與未來的方法，這必須透過視覺經驗來完成。「辯證印象」的「印象」就是都市空間中足下的行走所創造的視覺經驗，這在不同的社會型態下會有不同的展現。¹⁹⁰

而我們在導論部分曾強調，此一問題的結構性論述又是綜合了超現實主義，馬克思主義以及寓言式批評的思考脈絡作為表述模式，構成這一整座象徵發達資本主義時代的「反諷的烏托邦。」

而本雅明對此則是企圖超越置身在現代社會中，所必須面臨到的區別於「進步」與「退步」的獨斷概念¹⁹¹。這裡所指涉的「進步」，原意即與理性、文明、啓蒙、自由、創意等一般意義底下的概念相關聯，而「退步」則意味著固步自封、過時、被遺棄的、受到淘汰或已缺乏生產價值的事物。然而處在資本主義的社會型態裡，這個問題便必須從一種普遍被確認的「工具理性化」的角度來反思它的矛盾癥結點。而關於這個論題的導向從本文對拱廊街計畫的

¹⁸⁹對於馬克思所應用於黑格爾的「揚棄」(Aufheben)概念必須從其歷史唯物論的論述層面來理解。他從政治經濟學的角度企圖證明人類歷史走向共產主義乃是屬於物質的演變與自然的趨勢，而揚棄的過程便是此一歷史唯物論邁向「辯證」階段的必然因素。然而本雅明在此處所意圖闡明的「辯證印象」卻是建立在藝術社會學的審美性批判觀點，而非置於政治經濟學的預設立場。因此這便不外乎是兩者基本上顯而易見的差異性詮釋。

¹⁹⁰《藝術與社會－閱讀班雅明的美學啓迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁48。

¹⁹¹在高學所謂的理性自由或稱創意進步的幸福旗幟底下，實際上其具體價值是建立於交換法則的進行，換言之，倘若以資本主義的邏輯來規定，任何與進步有關的「可見性」思維或成果皆必須有其可轉換的「商機」存在，否則便毫無「產值」可言。而當這種理性成為「工具」，將經濟發展與理性自由的概念予以緊密結合，無限擴張其正當性，這種意識形態的問題便一方面是建立在有關理性、啓蒙、自由的進步觀，但卻同時套用以經濟邏輯把原來其所強調的正面價值轉化成為生產關係服務的口號、合法性光環，而變成一種「排他性」的獨斷，甚至分享了以所謂普世價值的宣稱。因此，就此一關係層面的意義而言，這裡的理性、啓蒙，即倒退成為了某種「反理性、啓蒙」；這亦即是將理性啓蒙最初意欲將人們從某種矇蔽狀態中解放出來的身心，反倒是被資本主義塑造成另一種神話，並且更加嚴苛的囚禁於社會主體。(本雅明對於我們是否可以揚棄舊有的一切，而一味投入接受新事物的價值結論始終持保留態度。他認為所謂的現在或稱當下並不是對過去的總集成，而未來也不是對現在的完滿實現，並且倘若只往前看而忽視過去，無異是將整個社會帶進某種集體失憶的「夢」。而我們在後續就拱廊街計畫的討論中可以清楚看到，本雅明對過去的理解便是關注於所謂「元」的本質性；它象徵某種未完成的願望。這從靈光、經驗、記憶的層面中被強調出來。)

觀點分析，則同樣是介於二元性的論證型態底下所試圖闡明的批判意涵。

我們從拱廊街計畫中可以清楚看到這其中乃包含了「新與舊」、「個體與集體」、「過去與未來」等等重疊設計的雙重意象。

而它最終的哲學意涵則是試圖透過這其中的具體事物來提煉出「歷史—社會」的本質特徵所呈現，而在這種特定的思考脈絡底下，波特萊爾的審美「現代性」即可作為此一問題軸心的概念性操作。並且本雅明在這個論述層次上亦相當程度探討了與意識形態的關係，而本文對於「夢與醒」的問題詮釋便是試圖從拱廊街計畫中導引出有關「個體意識與集體意識」的辯證設想，進而深入批判此一物化於城市經驗的商品神話。

—

本雅明對資本主義的市場經濟導向所建立的批判觀點可以在文本之中回溯到「廢墟」的諷諭內涵。他所揭示的廢墟意象同時瀰漫著破敗與繁華的雙重特質，廢墟正是因為它本身曾經擁有過的「榮光」、如今才更顯得白髮蒼蒼。而我們在前述部分曾明確提到，本雅明早期所建立的寓言式批評便是他日後用以分析城市經驗的理解基礎，他對此乃是透過研究波特萊爾的詩學意涵，認為作者所展現的正是寫於城市經驗的現代寓言。

詩人在街頭巷尾找到了這種類型與實踐的主角。他關注於邊緣而受輕視的發聲位置，異常的城市特徵；一如拾荒者，*flaneur* 或是妓女、偵探等等形象，並進而將其與商品展示，工業化等實際問題相結合來反映出對現代社會的批判性層面。

本雅明在〈現代主義〉一文中，對波特萊爾的詮釋即說道：

「他站在瞭望塔上尋找陳腐平庸的瑣碎枝節以便使它們接近詩的場合。《惡之華》是第一本不但在詩裏使用日常生活詞彙而且還使用城市詞彙的書。波特萊爾從不迴避慣用語，它們不受詩的氛圍的約束，以其獨創的眼光震攝了人們。他常常使用油燈、馬車、或是公共車，遇見借債單、反光鏡和道路網這類詞也不退縮。讓某種寓意在沒有預先準備的情況下突然出現是抒情詩詞彙的特性。」¹⁹²

¹⁹² 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉

而進入此一主題的構連便是成爲了波特萊爾所描繪的「現代性」概念的批判觀點：

他在《現代生活的畫家》一文中寫道：

「他可以在任何地方發現我們時代稍縱即逝的美，那種讀者允許我們稱之爲『現代主義』的特徵。」¹⁹³而本雅明的補充則接著說：「他的信條可以歸結爲一種持續不變的因素和一種相對的、有限的因素共同創造了美……後一種因素是由時代、時尚、道德和熱情提供的。沒有後一種因素……前者也難以被吸收。」¹⁹⁴

本雅明認爲這種「經驗」與「體驗」或者形容稱爲「偉大與消極」的相遇便是波特萊爾的美學核心價值。甚至這被表現在他詩中的「漫遊」或是「頹廢表象」的搖擺特質時也具有某種相同的「尊嚴」。因此，他說：

「波特萊爾渴望像船一樣享有在兩個極端之間搖擺的特權。船隻出現在被他幽深、隱祕而自相矛盾的夢的意象所籠罩的地方。」¹⁹⁵

而從此一對立結合的兩個極端所強烈影射的批判意識亦即是反映在所謂異化邊緣的寓意凝視：

「他詛咒進步，厭惡這個世紀的工業，但他欣賞這種工業給當代生活帶來的特殊的風味。」¹⁹⁶在這種集結了所有負面元素中所蘊含的張力省思，便是深刻體現於資本主義社會的文化命運。

故「波特萊爾所構想的現代性，因此遠遠不是一種對於現代客觀情境的單純適應（adaptation），遠不是一種和現代生活之間的溝通串連（collusion）；這現代性之中已經包含了它自身的反抗。」¹⁹⁷

而本雅明首先乃是藉由《悲劇》（簡稱）一文的用詞將此一問題場域比喻形容爲資本主義的「廢墟」，它是象徵在市場經濟的進步指導原則底下，坍塌於現代性的「物之殘片」，而交互反映了此一商品物化與精神迷思的蒙太奇時代。這同時也是代表著「靈光消逝」觀點的某一社會意義，而在這種層層因

譜出版，2002年，頁182-183。

¹⁹³直接轉引自同前註，頁161。

¹⁹⁴同前註。

¹⁹⁵同前註，頁177。

¹⁹⁶同前註，頁176。

¹⁹⁷《中外文學》。第30卷，第11期，2002年4月（參內文〈注意的觀看：波特萊爾的《現代生活的畫家》〉。林志明著，頁66-67。）

素的關係指涉底下，本雅明試圖透過波特萊爾的詩學研究所賦予的寓意導向之文化批判即是其所謂的「反諷的烏托邦」。而建立在此一問題結構的詮釋意涵便是拱廊街計畫所企圖呈顯的「夢與醒」之理解省思。

二

本雅明對個體意識與集體意識的存在處境分析首先是影射在「商品拜物」的根本問題層次¹⁹⁸。而他對這種資本主義的社會批判，便是嘗試運用了「集體作夢」的隱喻觀點來追蹤「意識形態」(ideology)的實踐蹤跡。

我們對此則必須重複回溯至導論部分的引文作為說明本雅明對此一問題關係的關鍵設想：

十九世紀：一種時空，置身其中的個別意識不斷自我省察，集體意識則相反，正深深陷入沉沉的睡眠裡。但正如一個沉睡的人（這裡有如一個瘋子）在自己的身體內作太空漫遊，同時正如他體內的聲響和感覺…因為他從來沒有過的敏銳觸角，產生了幻覺或夢境；作夢的集體也一樣，在商場的走廊裡，這個集體掉進自己的內臟裡。這是我們所要追蹤的，以期在時裝和廣告、建築和政治裡的十九世紀找到作夢的痕跡。¹⁹⁹

本雅明所分析的商品拜物問題主要乃是建立在展示價值的觀察層面，從他所描繪於十九世紀時尚消費地景的拱廊街便是結合了技術與藝術、現代與古典的形式匯集，以物質條件為基礎，精心塑造富於展示意象的消費空間，而商品的光環便是巧妙地結合富於展示功能設計的「透明幻燈」（玻璃櫥窗的觀看效果）來賦予商品成為「凝視」的對象。

本雅明對於商品化的洞見便是將這組關係反映到城市經驗的震驚感受，它一方面是穿行於神經緊張與驚恐的刺激當中，另一方面則是處在對「驚奇」（新奇）的尋求與交戰情境。因此，人群生活在商品社會所賴以填補的精神空虛與快慰其實是物化情況的一體兩面，這種對商品的移情意識若從此一角度來

¹⁹⁸根據馬克思的基本定義解釋，他認為商品彷彿與金錢一樣，可以有其自主性，能讓人產生一種幻想擁有的快感（phantasmagoria）及外觀，但它又將其自身的本質加以掩藏，成為替代式的符號，讓事物客觀化，而抽空其真實本質的價值，當人們消費這種商品價值背後的文化符號，即是商品拜物（commodity fetishism）。（參《關鍵詞 200 文學與批評研究的通用詞彙編》。廖炳惠編著，台北市，麥田出版，2003年，頁47。）

¹⁹⁹直接轉引自《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁107-108。

說，便如同「在人群中的快感是數量倍增的奇妙表現」一般。

它們迫使對商品的追逐由原本是人所創造的東西，最後卻以性慾的扭曲對象出現，而成爲了人們的欲望凝視與意識投射的社會化現象。

商品成爲欲求的關係對象在本文當中，除了用以妓女作爲「商品靈魂的賣淫」的反諷隱喻之外，在當代最能夠充分體現拜物狂潮的典型亦即是關於「時尚」的例子，而我們在這裡所指稱的「時尚」則是將再次採取以「時裝」作爲具體文本分析。

從本雅明的引文中，「十九世紀：一種時空，置身其中的個別意識不斷自我省察，集體意識則相反，正深深陷入沉沉的睡眠裡。」這一段話，首先就必須以時裝的特性來理解。

時裝的設計與搭配往往被認爲是展示個人形象的品味象徵，就這種普遍情況下來說，置身商品拜物的個體意識確實是不斷地在自我省察，它期盼在現存社會的某種位置上，盡量表現出個體化的獨立性，藉由對外在穿著品味的塑造來突顯某種與眾不同的個性差異，然而就此一問題層面而言，這種個體省察的功夫愈是努力講究，它的意識形態也就愈是受到時裝品味的影響與束縛，因爲在這裡被賦予所謂的差異性建構、亦即是建立在對時尚品味的交互模仿與挑選拼貼當中，而針對這類流行現象的追本溯源、無疑就是基於資本主義的商業機制所全然美化的展示價值層面。

齊美爾（G.Simmel）在〈時尚心理的社會學研究〉中，對此一問題亦指道：

通過某些生活方式，人們試圖在社會平等化傾向與個性差異魅力傾向之間達成妥協，而時尚便是其中的一種特殊的生活方式。²⁰⁰

時裝的品味價值不僅是對於外在塑型的實質宣染，並且也深入內化到意識的層次當中。而供奉商品膜拜的消費主體、如通過朝聖儀式般地展示著「屍體的權利」、物化於主客體之際的關係倒置。「這種新奇的幻覺被反映在無窮無盡的相同幻覺中，就像一面鏡子反照在另一面鏡子裡一樣。」因此，當這種個體意識持續不斷地自我省察的同時，集體意識也就愈是朝向虛假的差異性，而陷入意識形態的封閉系統。

²⁰⁰ 《金錢 性別 現代生活風格》。齊美爾著，顧仁明譯，台北市，聯經出版，2001年，頁103。

本雅明在此首要是描繪出處於資本主義社會的「作夢集體型態」，然而，他對於此一夢境的設想卻不完全是從意識形態的否定性層面進行攻擊。

他並藉由歷史的觀點指出：「在資本主義作為一種自然現象的情況下，整個歐洲便隨之走進一個新的夢裡。隨著這個夢，神話的力量又再次恢復過來。」²⁰¹這裡所指稱的神話力量再次復辟於資本主義的時代便是意味著形同「符碼化（coding）—再符碼化（recoding）」²⁰²之歷史循環的概念圖示。

而我們試圖藉由波特萊爾的現代性概念連結到本雅明對拱廊街，時裝的觀察分析當中其實已經可以清楚發現，這些實體例子本身乃都蘊含著如拱廊街—「現代與古典」的空間形式；時裝在追求新款的同時也經常性的宣示復古的「流行」，將商品的新奇度與結合復古元素的設計等等對比型態所表現出來的雙重意象，而這些詮釋文本之於論現代性意涵所欲闡明的問題意識即如本雅明所言：

它乃「歸結為一種持續不變的因素和一種相對的、有限的因素共同創造了美...。」

而如果說歷史現實本身的「符碼化」循環終究是落於集體作夢的現代神話版本，資本主義作為一種「自然現象」幾乎是完全等同於自我啟動的經濟裝置，

²⁰¹直接轉引自《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁106。（馬國明更具體的描述則說道：「這裡的歐洲是十九世紀的歐洲，整個歐洲進入夢鄉是因為中了資本主義的咒，但這個咒是無跡可尋的，資本主義根本沒有耍出什麼惡毒的招式，它只是以自然的現象出現。從政治經濟學的角度來說，資本主義無須透過政治特權來擷取剩餘價值。由於勞動力也成了商品，擷取剩餘價值的問題已在生產的過程裡一併解決了。這是它能夠以自然現象的姿態出現的原因。」）。

²⁰²這裡所採用的解釋文本是透過詹明信從德勒茲（G.Deleuze）的理論詮釋於人類歷史的分期階段說。符碼可以視之為「語言」的意義使用，它象徵歷史某一時期人類用以感知世界的語言流傳呈現，因此，原始社會的特徵是採用一套簡易符碼分類，它主要提供處理當時的生存需求，而處於這種渾沌狀態下的符碼則有時從圖騰、儀式中被保存下來，它們不屬於嚴格的文字說明，而是透過象徵性的意義將初始化的人類社會表現出來，稱之為「符碼化」。直到中古世紀—宗教、詩歌語言將這些符碼統合化作文字後而塑成典律，產生社會信仰中心的神聖性，這個時期便稱之為「超符碼化」，它的語言使用通常是帶有「隱喻」的形式特質（如聖經的教義解釋）。接著，到了啟蒙時期又將宗教的神聖性視為理性科學首要的批判對象，因而產生了所謂「除魅」意義的解碼語言，這種以進步為導向的整體性思維便進入「解符碼化」的時代。而至現代化過程，由於科學理性的進步背反面一一浮現，對社會的失望與不信任感使得當時的藝術表現，便創造出一種面臨絕望破敗的現代性語言，用詹明信的話來說便是：「在一片乾涸的荒原上創造新的神聖的東西，創造新的神秘感。」這套邏輯結構可以將現代荒原比喻為原始社會，神話代表當時人與自然渾沌未分的象徵傳達，而工業社會其實就是一種人造的自然，現代神話在這個意義底下也就成了「再符碼化」的歷史循環。這一現象，從符碼化到再符碼化，形成了歷史，而要擺脫這一切是很困難的。（參《後現代主義與文化理論》。詹明信著，唐小兵譯，台北市，合志文化出版，2001年，頁26-31。）

那麼本雅明在面對這種情況底下所進行的論述實踐，便也就無法肯定將意識形態的批判視為辯證途徑的唯一策略，因為奠基於上述各組二元對立又相互指涉的概念架構中，對於這種集體作夢的物化批判便十分弔詭地反而難以訴諸於破除意識形態牢籠的理性啓蒙。

本雅明在這裡並非要將夢與理性相對立（較為客觀的解釋應說為並沒有把理性置於夢之上），而是企圖藉此指出，在資本主義成爲了某種社會自然中，這種理性的啓蒙倘若如自我省察針對反抗同一性品味的差異性建構，亦將同樣難以避免地總爲資本主義的商品機制所收編而持續陷於集體意識的精神黑洞。彷彿「在自己的身體內作太空漫遊」，「作夢的集體也一樣，在商場的走廊裡，這個集體掉進自己的內臟裡」。

三

我們在導論部分曾提及關於阿多諾對本雅明的觀點批評，而就以上的說法，阿多諾應當是不至於反對的，然而，這裡的問題癥結則又進一步點出了這兩者之間分歧的理解。

就「夢」的涵義而言，這個詞在此的解釋當然直接牽涉到意識形態的迷思，因此，如果說此一矇蔽的影響是意味著對「神話」的再現、某種尚未解咒的場域，而阿多諾所關注的便是相對於此理性的限制，藝術或人性異化於工具理性的資本主義暴力型態，他能夠予以摧毀的解咒手段也就是必須仰賴從理性的省察著手，找出其自身純粹的自律性、無可妥協的嚴厲性格。而相對於本雅明所預設的夢醒契機，則是意圖在辯識這種咒語的力量之際，一方面嘗試拆解掉神話的原型，另一方面則保留了咒語的本源，換言之，它亦即同時是象徵著某一尚未解咒如同土地是母親的世界。

本雅明把資本主義形容爲一個「夢」，但在此一「夢境」中又蘊含著「夢醒」的期盼，並且這個由夢中醒來的條件不是抽離自夢境之外的，因他在拱廊街計畫中便是要具體找出辯明這些作夢的痕跡：

這一重要時期湧現出拱廊街、居室、展覽大廳和西洋景，這些都是夢幻世界的餘燼，清醒時對夢境元素的利用是辯證法典型的例子。因此，辯證的思想是歷史覺醒的關鍵。每個時代不僅夢想著下一個時代，並在夢想時促進了它的覺醒。它在自身孕育它的結果，並以謀略揭示了它。隨著市場經濟的繁榮，

我們開始意識到，資產階級的紀念碑在坍塌之前就已是一片廢墟。²⁰³

本雅明的這個問題動機並非全然如馬克思的歷史唯物主義所假定的進步觀。他當然關注歷史，但其理論特徵所導引出的救贖意象則非對置於無產階級革命的大解放結局，而是意圖藉助咒語和咒語之間的拆解與縫合（同時具有正反兩面的二元性），這才是其解「夢」的真正寓意，即所謂的「清醒時對夢境元素的利用」。而在拱廊街的例子當中，它便是包含了主體與客體，新與舊，過去與未來等等雙重意象：

這些趨勢將把那些從新意識中獲得最初刺激的幻想帶回到**最初的過去**。這種社會經驗在集體無意識中有它們的儲存所，它們與新的意識相作用，產生在生活各方面留下痕跡的各種烏托邦，從堅固耐久的建築到曇花一現的時尚。²⁰⁴

針對這個說法，我們最後則將返回「靈光消逝」的重要意義層面作一論述聯繫，而這也是他之所以能夠企圖預設夢醒的希盼契機之所在。

對此，我們不能說靈光消逝的現象到底是全然屬於技術面的解咒進步觀與某種膜拜迷思的抹消，抑或是一味地傾向搗毀傳統經驗的絕對二分法，而這種對立層面的關係延展便是理性與神話（夢）的立論模式。

靈光消逝一方面是反映出現代社會赤裸裸的震驚體驗下的光暈解體，而另一方面卻也如表現在波特萊爾所意味之「通感」的回望氛圍，其背後仍蘊含著一種深層的烏托邦理想，而波特萊爾的美學核心價值便是置於這種二律背反的意義框架底下，涉及從此一嚴苛的社會現實中，尋求在「交戰人群」的「危機場域」裡把自己建立起來的經驗，這同時也是象徵著本雅明對於反諷烏托邦的批判理解。

而資本主義的「夢」一方面是落於神話的「咒語」所重複纏繞而陷入集體催眠的渾沌狀態，但本雅明在引文中以「最初的過去」作為一「元過去」(Ur -past)²⁰⁵的關鍵性解釋，它也被賦予了如咒語某種希盼的拯救層面。

²⁰³ 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁284。

²⁰⁴ 粗體字為筆者強調加重語氣。同前註，頁264。

²⁰⁵ 參照石計生的解釋：「(元)指的根本、最初，與美好的烏托邦的意思，是追溯至源頭以作為未來的嚮往的摹本，像馬克思的原始共產主義社會作為資本主義之後的共產社會的(元)力量，是一種革命的鄉愁與推進的動力；班雅明的(元)觀念，也是企圖在巴黎拱廊街所象徵的資本主

這是代表著過去的形象，「那種使我們在美好之中的歡悅永遠得不到滿足的東西」，而這也是顯著對應於本雅明所明確指向「靈光」的社會性解釋；以及波特萊爾認為被懷舊的淚水所遮住的「通感」。

因此，本雅明的用意其實並不是要告訴人們必得重返過去逃避當下、倒退回神話咒語的符碼世界，而是要進而將過去帶到現在、運用咒語的力量來抗衡其自身所孕育的「自然」。

當班雅明把十九世紀巴黎出現的資本主義消費模式說成集體作夢時，他的用意不是要批評人們醉生夢死，而是指出作夢往往是睡醒的先聲。更重要的是對班雅明來說，從夢中醒來的意義不在於清醒渡日，而在於將手中仍抓著夢裡遺下的絲線，織成真正美好的人生。從夢中醒來就是為了完成夢想，這是班雅明的辯證法。²⁰⁶

四

本雅明所指出具代表性的拱廊街、萬國博覽會、西洋景等等都是屬於夢幻世界的餘燼，在城市的走廊裡，建築、廣告、時裝有如裝配著夢境的小宇宙，人群像是上了發條的玩偶隨著各種烏托邦的痕跡前進。

這些作夢的痕跡在每一樣新的現代事物中也同樣可以看得到古代神話的影子。對本雅明而言，都市就是用以中斷（disrupt）新與舊的概念，結果會使得「現代性中帶有古老性，古老性中帶有現代性。」²⁰⁷這便是意識形態和本雅明對夢與醒的預設之間如此介於兩極反差又相互指涉的張力結構。而象徵十九世紀的首都巴黎便是融合了如物質機械與情感裝置的時尚溫床，它們是新與舊、原初的過去與幻想的未來，所共同交織在個體意識身上而再現的集體作夢的曖昧結晶—「曖昧是辯證法的比喻形象，辯證法的法則此時處於停滯狀態，這種停滯狀態就是烏托邦，辯證法的意象因此也就是夢的意象。」²⁰⁸現代城市既為夢土也是廢墟，於是「存在」（Existence）也就彷彿成了夢境般的辯證印象。

義最後消費地景，找尋同樣形式但內容不同的鄉愁與動力」（《藝術與社會—閱讀班雅明的美學啓迪》。石計生著，台北縣，左岸文化出版，2003年10月，頁44-45。）

²⁰⁶《班雅明》。馬國明著，台北市，東大出版，1998年，頁112。

²⁰⁷同註205，頁37。

²⁰⁸《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》。班雅明著，張旭東、魏文生譯，台北市，臉譜出版，2002年，頁278。

本雅明所看到的現代性的社會狀態與產物都具有兩面性 (two faces)，兩面性是辯證法的印象化，是靜止狀態中辯證法的法則。這一靜止狀態是烏托邦，辯證法印象是夢的印象。商品本身，作為物神的商品就是這種印象。²⁰⁹

本雅明自「靈光消逝」的重要概念論斷之後，所積極檢視的是便是這種以物質性為基礎的反思場域，這落於波特萊爾的現代性審美概念中，即試圖藉由此一有限的、形而下的媒介來提煉出富於「寓意」的本質特徵。因此，我們從這一整個論述中便可以清楚看到，本雅明如何經由「廢墟」昇起「寓言」、「垃圾」產生「拾荒」、「flaneur」深刻反諷於商品化的展示機制與人群的交戰關係，而「集體作夢」中又蘊含了「元」的希盼契機...等等拯救式批判的文本特質。

而我們最後從這個角度來省思商品拜物教的問題時，便應當能夠理解他為何不是傾向如阿多諾所全面致力於對意識形態的攻擊與理性限制的自律極限態度，或者導向某種否定社會的定言解放號令之間入手判處，而是朝向置身此一辯證張力結構，相對於自我的關係採取一種界乎於「夢與醒」的意義關注，將資本主義的烏托邦意象作為擷取與轉化當下之存在處境的城市經驗反諷之。

²⁰⁹同註 207。

第五章：結論

現代城市中的建築空間、街道景象、人群與物化的資本主義特徵是本雅明晚期作品中不斷往返的主題。而對此一城市經驗的批判與分析尤其是側重於透過波特萊爾詩學的「寓意再現」之研究。

對本雅明而言，所謂「寓言詩」不僅是承載著「抒情」的感性作用，它也深刻地反映了城市經驗的內在疏離與去人性化的傾向，並且同時亦是其針對資本主義之「絕望與希望」情境的探討根源。

從「城市觀察者」的詮釋展開，他反覆透過如 *flaneur*、拾荒者的形象，將其與「展示價值」、「商品生產」等社會層面聯繫在一起。而此一觀察的要素所結合的問題探討亦即是對資本主義工具理性的「反諷」式批判，而波特萊爾的詩學便是體現了有如「異化之人」般的寓意凝視，這是屬於波特萊爾式的「英雄化」²¹⁰表現，他乃佇立在大城市的邊緣，將這個世界的一切荒謬與不自在的證明加諸己身，換為「震驚體驗的光暈解體」的氛圍代價來賦予批判的決定性因素。

無論是從 *flantur* 的「漫遊」或是拾荒者的「回收」，均是意味著個體置身此一商品化的社會機制底下所僅能「享有的一席被拋棄的自由」。

flaneur 和拾荒者便是透過這有如與商品同化的命運處境，將現代城市作為寓言的根據地來試圖扭轉個體對這種「進步」、「時尚」、「工具理性」、「金錢至上」的盲從朝聖。而它們的觀察位置也象徵著本雅明將商場（拱廊街）形容為一個「世界的縮圖」；彷彿「單子化」的實體框架所影射的意識形態場域。此一商場的整體性包裹著既「漂亮又欺騙」的人造自然，成為新舊交雜的巨大慾望裝置、投射出某種冷硬機械與人性情感錯縱複雜的結合，而「朝聖的人群」便像是進入了一個如承受「異樣照明」般的「魔術幻燈」中。它一方

²¹⁰「英雄化」這個詞的語義乃是出自傅科（M.Foucault）在〈何謂啟蒙〉這篇文章中對波特萊爾的「現代性」意涵所作的評論。他說：「現代性是一種態度，使人能夠掌握當下的『英雄式』層面。」而這裡所謂的「英雄化」當然是反面的用法，它並不是要將當下的偶然視為神聖，因對波特萊爾來說，要作到「現代」不是去單向承認並接受這種轉瞬偶然、變動不居的一面，而是對這變動採取某種態度，要點是要重新掌握某個不在當下之外、之後，而是在當下之內的永恆。現代性因此有別於「時尚」快速汰換的時間性，但卻又必須能夠在面對稍縱即逝的當下掌握某種永恆的特質。此一艱難的意志挑戰便是所謂的「英雄化」態度。因此，傅科才說：「波特萊爾的現代性，是極端注意現實，而又運用一種自由，這自由既尊重這現實，同時又侵擾這現實。」《聯經思想集刊 1》。台北市，聯經出版，1988 年。（參內文，薛興國譯，傅科：〈論何謂啟蒙〉，頁 23-25。）

面瀾漫著燦爛奪目的眩麗光彩，但卻又同時也是將此個體意識緊縮封閉於有如單子化的「無窗空間」。而落於觀察者的角色內涵便是本雅明試圖從波特萊爾的詩學中導引出的「寓言主體」，並且亦十分吊詭地使之先行墮入商品追逐的物化情境，將身處人群與商場同時變成其所比喻為「數量倍增的愉悅的奇妙表現」一般，透過這些形象而歷歷見證在受資本主義壓著不見天日、矛盾異化的大眾反光鏡，而「寓言詩」即是本雅明企圖從中揭示於城市經驗的「意識形態」與「寓言」之間的批判張力，並且置於波特萊爾的「現代性」意涵就己身與當下的關注環節，進而形構成此一「寓言主體」如何點化於現實對象普遍存在為物化的「商品符號」之抵抗姿態。

本雅明的「拱廊街計畫」乃描繪著象徵資本主義時代所致力服務於「夢的消費」的原始基地。拱廊街作為現代商場的「原型」，在當時第一批煤氣燈出現時便是首先安裝於此。而藉由鋼鐵與玻璃這些新建材所共同打造的「玻璃天頂穿廊」為「展示價值」提供了具集體規模的夢幻客體，這不僅是表現為技術與工業的進步，同時在心理層面上亦即是反映了純粹代表性價值的登場；從性慾到社會文化，資本主義所創造的「夢」是某種綜合假性對「自然」的補償、「靈光」的模擬、慾望的「移情」，成為意識形態神話的複雜結晶，而本雅明則是以其所謂的「反諷的烏托邦」的批判觀點置入此一問題場域，並將「夢與醒」的關係張力並置來看，進而帶出其饒富意義的「辯證印象」概念。這便是拱廊街計畫試圖通過視覺經驗的觀察，將空間所涵蓋的物質性從其直接粗糙的狀態中賦予重新深入審視的認識層次。

這組問題首先乃是將拱廊街的複雜意象對應到觀察者從城市空間中的足下行走、漫遊凝視所創造的視覺經驗作為「辯證」的交織痕跡。它藉由環繞時間與印象的拉扯糾結、而相互介入觀察者所投射於對當下的看法，而本雅明所意指的「辯證」即是通過將此印象凝聚，理解為結構式的時間歷史，而將彷彿如滿天繁星般的客體現象融滙於「星座化」的意義詮釋。因此，本雅明藉由辯證印象闡述的觀點所反映的正是如其所言之：

「曖昧是辯證法的比喻形象，辯證法的法則此時處於停滯狀態。這種停滯狀態便是烏托邦。辯證法的意象因此也就是夢的意象。」

這即是從拱廊街計畫所揭示與社會關係特有的曖昧意義時所導引出的辯證印象，而此一臨界於到達飽和的「停滯點」也就是意味著觀察者能否介入省察

此一「反諷的烏托邦」的全貌之際，因此烏托邦的多重意涵亦即是有如蘊含著意識形態的壓迫矇蔽與結合辯證印象的促進「甦醒」之可能，而作為城市觀察者的「寓言主體」便是本雅明賦予「寓言詩」作為批判取徑的關鍵性要角。

上述的關係作用置於本雅明思想中的「元」(Ur)的概念要素，於是便能夠強調與「靈光」、「經驗」、「通感」等本源意義予以聯繫，而此一論證條件則又是指向同一事物的兩面性；如商品的展示價值就某種意義上來說便是建立在「假造的靈光」(dissimulating aura)氛圍，而所謂「體驗」的震驚本質既與「經驗」的整全完滿性相對立，卻也是波特萊爾書寫寓言詩的張力根源，最後由拱廊街計畫所導引出的「神話」(咒語)也同時背負了意識形態的象徵性符號，與如何希盼於此「夢境元素」對自身進行拆解與縫合之雙重意象。這樣的批判特質一如阿多諾所言：

「在本雅明的著作中希望的確只出現在與危險並存的地方。」²¹¹

本文從城市經驗的批判主題著手對本雅明的晚期思想進行了一個初步相關的研究詮釋，在藉由「靈光」、「寓言詩」與「反諷的烏托邦」等幾個問題層面分析，探討了 *flaneur* 是如何將其己身的「體驗」視為商品，而使之「氛圍的回望」呈現如同賣淫式的反諷與反省。而拾荒者在面對大量快速生產的工業社會如何透過「物」來紀錄時間性的歷史殘跡，大眾的集體記憶與個人的情感價值又如何被寄託與回收在這些資本主義的剩餘當中。而置身「靈光消逝」的現代廢墟，本雅明的寓言與超現實主義的思考模式如何帶出某種觀察的視角轉化。

我們若將此一問題結構作為理解當代社會的參照，則誠如本雅明所批判的「反諷的烏托邦」一般，在資本主義所仰賴的生產消費機制當中，對商品化的慾望客體塑造全然是處於永不止息的無垠建構。而本雅明試圖將十九世紀的巴黎都會設定為「夢與醒」的辯證位置，其一方面與阿多諾和霍克海默對「文化工業」的批判同樣是將此一商品生產的標準模式視為某種永遠重複的幻象，而終究必埋沒在同一性的被動框架之中。他對此曾甚為徹底的表示說道：

²¹¹《論瓦爾特 本雅明—現代性、寓言和語言的種子》。郭軍，曹雷雨編，長春，吉林人民出版社，2003年。(參內文〈本雅明《文集》導言〉阿多諾著，頁124。)

這是一個受天罰的人類。所有他所能期望的新事物，都被揭露為永久早已存在的事實；正如一個新的流行無法更新社會。只要魔術幻燈有其地位，人類便永遠是一個神秘焦慮的獵物。²¹²

在象徵資本主義的魔術幻燈統治之下，一個受天罰的人類就像是「西西弗斯」²¹³(Sisyphos)的現代悲劇，永遠重複著相同的荒謬情節。然而另一方面，本雅明對於商品拜物的問題性所可能涵蓋的特徵，又是放在個體意識與集體意識的曖昧處境來深入探討。而此一關係層面的意識本身的交互省察亦可能如同由「夢」與「醒」的兩個終端所界定。

因此，對本雅明而言，朝向意識形態的攻擊與揭露當然是絕對必要的社會反省。然而，倘若只將此一問題層面停留在對商品如何決定意識本身，則無論是從主觀或客觀存在皆亦只能被呈現為一種絕望，無法改變的死寂現狀；如同韋伯(M. Weber)對資本主義的經濟秩序所形容為「鐵籠」的理性控制型態。

214

本雅明對城市經驗的批判，當然深知如波特萊爾明白己身勢必要淪為一件商品的處境，波特萊爾的寓言詩便是標榜一種「現代性」的「英雄化」(如同掉落光環的詩人)。而本雅明的寓言則是試圖作為探索與轉化社會客體的隱喻力量，他的目光乃是結合與波特萊爾深刻的「反諷」向度注入挑戰魔術幻燈的精神意志。他的理論也因此具有某種強調主體性的辯證色彩，但這並不是如黑格爾的辯證法所意圖達到的精神統合要求的普世真理。

對本雅明而言，「寓言主體」的作用是取決於客體能否在他手上變成不同的東西、尋求差異實踐的表述關係。換言之，其就如同觀星者對滿天繁星所釐定

²¹²《說故事的人》。班雅明著，林志明譯，台北市，台灣攝影出版，1998年，頁92。

²¹³古希臘神話中的人物，因觸犯天神而遭受懲罰必須永無止盡地重複推動巨石往返山頂，以此類推；進行著毫無意義的勞動循環。

²¹⁴韋伯從新教發展的歷史觀點來解釋西方資本主義的興起成因之一。他乃將新教徒為了堅定己身對宗教信仰的虔誠(如喀爾文教派)，而將侍奉上帝的心意與行動從冥想的祈禱之類的抽象儀式，轉為盡心於創造世俗的成就來具體獲得被肯定的信仰實踐。而將這種仿如戒律般的自我要求，帶入日常生活之中便意味著其對財富的累積與妥善運用也同樣必須換取宗教信仰的精神性支持。通過嚴格的宗教禁欲主義，為的是「努力賺更多的錢！」，並且能夠有計畫而理性的控制這種物質與生存的平衡基礎。韋伯說道：「在構成近代資本主義精神，乃至整個近代文化精神的諸基本要素之中，以「職業」概念為基礎的理性行為這一要素，正是從基督教禁欲主義中產生出來的。清教徒曾渴望成為『職業人』；而我們卻被迫作為『職業人』。因為當禁欲主義從修道院的斗室裡被帶入日常生活，並開始統治世俗道德時，它在形成龐大的近代經濟秩序的宇宙的過程中，就會發揮應有的作用。而這種經濟秩序現在卻深受機器生產的技術與經濟條件的制約。」而韋伯便是將此一理性主導的控制型態引申為形同資本主義的「鐵籠」。(參《新教倫理與資本主義精神》。韋伯著，于曉譯，台北市，左岸文化出版，2001年，頁175-179。)

的星座意象一般，他是基於對客觀條件的認識，但卻不會是一個可以反過來被牢牢固定住的「符號」。因為如 *flaneur* 或拾荒者縱使身負一個觀察者的固定形象，但卻必須被置於主觀與客觀的相互關係才能道出商品的秘密或回收的價值。而他們並不能因此隨波逐流甚或超脫塵世，否則也就不存在 *flaneur* 或拾荒者。

形象本身所突顯的正是呈現一個辯證面貌，他並不屬於任何佔有性的平面個體，形象是與其所對應的客觀環境保持著某種程度的聯繫，而這種關係又是介於「接受」與「抵制」之雙向交擊的張力結構，他必須極度貼近此一現實但卻不與其締結為「神話」(Myth) 的負面共謀；一如同時存在於「人群之中」與「人群之外」的詭譎位置。因此，這便強烈意味著—他不能夠被資本主義所收編。而「夢與醒」的「夢」，便是象徵當代資本主義的幻景已經成爲了一個沒有「夢」的「夢」。在現代社會，「夢」就如同「經驗」一樣已經徹底貶值了。

本雅明所謂的在「夢中作夢」亦即是企圖闡明於「清醒時對夢境元素的利用」，而此一「夢境」環節的解釋便是處在意識形態包裹的夢與希盼喚回靈光（通感）的夢之際，我們必須同時醒覺於揭示資本主義擬造的夢，但卻不能至此就斷然放棄從中「織夢」的經驗—「從夢中醒來亦是爲了完成夢想，這便是本雅明的辯證法。」

參考書目：

- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》，台北市：臉譜出版，2002
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，林志明譯，《說故事的人》，台北市：台灣攝影出版，1998
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北市，台灣攝影出版，1999
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，陳永國譯，《德國悲劇的起源》，北京，文化藝術出版，2001
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，李士勛 徐小青譯，《單行道 柏林童年》，台北市，允晨文化出版，2002
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，王炳鈞譯，《經驗與貧乏》，天津，百花文藝出版，1999
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，陳永國、馬海良編譯，《本雅明文選》，北京，中國社會科學出版，1999
- 本雅明 (Walter Benjanin) 著，孫冰編，《本雅明：作品與畫像》，上海，文匯出版，1999
- 德希達 (Jacques Derrida) 等著，郭軍、曹雷雨編，《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，2003
- 石計生著，《藝術與社會—閱讀班雅明的美學啓迪》，台北縣，左岸文化出版，2003
- 楊小濱著，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，上海，上海三聯出版，1999
- 馬國明著，《班雅明》，台北市，東大出版，1998
- 陳學明著，《班傑明》，台北市，生智出版，1999
- 阿多諾 (Theodor W Adorno) 著，王柯平譯，《美學理論》，四川，四川人民出版社，1998
- 霍克海默 (Max Horkheimer) 著，謝石、沈力譯，《批判理論》，台北市，結構群文化出版，1989

阿多諾 (Theodor W Adorno)、霍克海默 (Max Horkheimer) 合著，洪佩郁、蘭月峰譯，《啓蒙辯證法－哲學片斷》，重慶，重慶出版社，1990

Arnold Hauser 著，邱彰譯，《西洋社會藝術進化史－現代篇》。台北市，雄獅文庫出版，1980

陳學明著，《文化工業》，台北市，揚智文化出版，1996

蘇珊 桑塔格 (Susan Sontag) 著，艾紅華，毛健雄譯，《論攝影》，湖南，湖南美術出版社，1999

波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，杜國清譯，《惡之華》，台北市，純文學出版，1977

波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，莫渝譯，《惡之華選析 (下)》，台北市，桂冠出版，2001

波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，胡品清譯，《巴黎的憂鬱》，台北市，志文出版，1985

布魯格 (Walter Brugger) 編著，項退結編譯，《西洋哲學辭典》，台北市，華香園出版，1999

彼得·布魯克 (Peter Brooker) 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北市，巨流出版，2003

廖炳惠編著，《關鍵詞 200 文學與批評研究的通用詞彙編》，台北市，麥田出版，2003

Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，台北市，巨流出版，2003

Ben Highmore 著，周群英譯《日常生活與文化理論》，台北縣，韋伯文化出版，2005

黃瑞祺主編，《現代性 後現代性 全球化》，台北市，左岸文化出版，2003

黃瑞祺主編，《後學新論》，台北市，左岸文化出版，2003

蔡錚雲著，《從現象學到後現代》，台北市，五南出版，2001

詹明信 (Fredric Jameson) 著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北市，合志文化出版，2001

齊美爾著 (Georg Simmel)，顧仁明譯，《金錢 性別 現代生活風格》，台北市，聯經出版，2001

韋伯 (Max Weber) 著，于曉譯《新教倫理與資本主義精神》，台北市，左

岸文化出版，2001

佛洛伊德（Sigmund Freud）著，高秋陽譯，《日常生活的精神病理學》，台北市，華成出版，2003

傅科（Michel Foucault）著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》，台北市，桂冠出版，1992

柳鳴九主編，《未來主義·超現實主義 魔幻現實主義》，台北市，淑馨出版，1990

Peter Burger 著，蔡珮君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，台北市，時報文化出版，1998

Louis D Giannetti 著，焦雄屏譯，《認識電影》，台北市，遠流出版，1991

詹志宏著，《城市人—城市空間的感覺、符號和解釋》，台北市，經濟與文化出版，1996

期刊論文：

還學文，〈本雅明專輯〉，《當代雜誌》，第 81 期，1993

蔡翔任，〈技術、靈光、與政治擬造—海德格與班雅明〉，《哲學雜誌》，第 35 期，2001

陳瑞文，〈靈光消逝與前衛藝術—班雅明對於技術世紀的悲觀預言〉，《藝術觀點》，第 3 期，1999

何乏筆，〈如何批判文化工業—阿多諾論藝術品的真理內涵〉，《第一屆當代歐陸哲學研討會論文集》，南華大學哲學系，2004

林志明，〈注意的觀看：波特萊爾的《現代生活的畫家》〉，《中外文學》，第 30 卷，第 11 期，2002

薛興國譯，傅科：〈論何謂啓蒙〉，《聯經思想集刊 1》，台北市，聯經出版，1988