本雅明文选：论经验与贫乏

曾剑鸣 编

2024.10.25

本雅明　　经验与贫乏

摘自瓦尔特·本雅明《写作与救赎：本雅明文选》（增订本），李茂增/苏仲乐译，2017：东方出版中心。第 33-39 页。

本雅明　　讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品随感

摘自瓦尔特·本雅明《写作与救赎：本雅明文选》（增订本），李茂增/苏仲乐译，2017：东方出版中心。第 121-146 页。

本雅明　　论波德莱尔的几个主题

摘自瓦尔特·本雅明《巴黎， 19 世纪的首都》，刘北成译， 2013：商务印书馆。第 189-249 页。

本雅明　　论波德莱尔的几个主题

摘自瓦尔特·本雅明《波德莱尔：发达资本主义时代的抒情诗人》，王涌译，2012：译林出版社。第 105-161 页。

王晓升　　经验的贫乏与家园的失落——本雅明的经验概念分析

摘自微信账号“江海学刊”，原发表于《江海学刊》 2019 年第 4 期。

孙斌 张艳芬　　经验再讯息时代的贫乏及其出路——以本雅明思想为线索的一个考察

原刊于《文艺理论研究》 2020 年第 6 期。

诸葛沂 本雅明的现代艺术思想论要

摘自微信账号“ 西西弗斯艺术小组”， 原刊于《人文杂志》 2022 年第 8 期。

摘自瓦尔特·本雅明《写作与救赎：本雅明文选》（增订本），李茂增/苏仲乐译，2017：东方出版中心。第33-39页。

经验与贫乏①

很多童年读物都会收录这样一个寓言故事：一个老人在弥留之际欺骗他的儿子们，说葡萄园里埋有财宝。他们当然肯定会去挖取。他们挖呀挖，却没有挖到什么宝藏。不过，秋天到来时，他们的葡萄园硕果累累，无人可比。直到这时，他们才明白，父亲传给他们的是经验：金银不算福，勤劳是根本。无论是严厉警告还是好心建议，在成长过程中，人们总会给我们以类似的经验教导："小毛孩，你懂什么！""你还嫩了点！"而且，谁都清楚，所谓经验，就是一直以来年长者传给年轻人的那些东西。传给儿孙的方式各不相同。有时是借助于年长者之威望的格言；更多的时候是啰里啰唆的故事；也有的时候是围坐在炉火旁边讲述的异乡见闻。——现在所有这一切都到哪里去了？有谁见过真正知道如何讲故事的人？有谁从临终之人嘴里听到过可以像戒指那样代代相传的话？有谁还能在需要的时候求助于格言警句？有谁会试图以传授经验的方式与年轻人交往？

一切都一去不复返了。显而易见，在1914～1918年间经历了世界历史上最重大事件的这一代人身上，经验贬值了。也许它还没有引起应有的重视。难道人们没有注意到，有那么多的人是沉默着从战场归来的？难道人们没有注意到，他们可资交流的经验

① 本文最初发表于1933年12号的《词语的世界》(布拉格)上。

非但没有丰富，反倒变得贫乏了？十年之后，从泛滥成灾的战争书籍中倾泻出来的绝不是可以口口相传的经验。这没有什么好奇怪的。因为经验从来不曾被摧毁得如此彻底：战略经验被战术性的战斗摧毁，经济经验被通货膨胀摧毁，身体经验被饥饿摧毁，道德经验被当权者摧毁。当年乘坐马拉街车上学的一代人如今伫立在旷野的天穹之下，除了白云依旧，一切都已是沧海桑田；白云之下，天崩地摧的原野之上，是渺小、羸弱的人的身影。

随着技术的巨大进步，一种全新的贫乏降临到了人类头上。在这种贫乏的另外一面，则是令人窒息的思想财富。这些思想业已深入人心，或者说已经将人们吞噬。与这些思想相伴而来的，是星相学和瑜伽智慧、基督教科学派和手相术、素食主义和灵知主义、经院哲学和招魂术的再生。但并非真正的再生，而是电流刺激下的短暂清醒。因此，有必要回想一下恩索尔[①]那些卓越的画作：画面中，大都市的所有街道充塞着各种鬼魅；世侩们身着狂欢节服饰、戴着变形的面具、头顶面粉和纸板糊成的王冠，在街上不停地游荡。也许这些画作正是鬼魅幢幢、喧嚣混乱、被许多人寄予厚望的再生之写照。然而正是在这里，我们可以清晰地看到，我们的经验的贫乏乃是更大的贫乏的一部分。曾几何时，这种更大的贫乏已经获得了其新面目——其轮廓和清晰度一如中世纪的乞丐。因为，设若已经解除了与经验的婚约，那么我们的文化价值又从何谈起？当经验只能靠不正当的手段来刺激或获取，当我们已经清楚地看到，上个世纪，经验已沦为各种风格和观念混杂而成的可怕大杂烩的产物——我们看得太过清楚，以至于我们会认为将我们的败坏说穿乃是不当之举——时，我们的文化将会走向何方？诚然（我们应该承认这一点），经验的贫乏已不仅仅局限于个体，而是普遍意义上的人类的经验的贫乏。也就是说，是一种新的野蛮状态。

---

① 恩索尔（James Sdney Ensor，1860～1949）：比利时画家、版画家，擅长使用爆炸性的色彩，作品带有令人惊恐的奇幻色彩。代表作有《耶稣大举进入布鲁塞尔》等。

野蛮状态？没错，就是野蛮状态。我们这样说，是为了引入一个全新的、富于积极意义的野蛮概念。经验的贫乏对这种野蛮人有何助益？它迫使他从零开始；让他有一个全新的开始；让他事半功倍；让他事半功倍、聚精会神地进行建设。在所有伟大的创造者中，从来就不乏决绝地清除一切陈规陋习（tabula rasa）者。他们需要一张绘图桌；他们是建造者。笛卡儿就是这样一位建造者，他的全部哲学都基于一个确切的前提，“我思故我在”。这便是他的出发点。爱因斯坦也是这样一个建造者；在全部物理世界中，除了牛顿的方程式和其天文观测之间的细微差异，他对什么都了无兴趣。当艺术家们向数学家学习——比如像立体主义者那样通过几何形式来建造世界，或者像克利[①]那样向工程师学习时，坚持从头开始也就成了艺术家的标志。正如一部好车的各个部分，包括车身，都必须要服从于发动机的需要一样，克利笔下的人物形象也好像是在绘图板上设计出来的，即使是其最一般的表情，也都服务于人物的内心。是内心而不是内部；这便是他们的野蛮之所在。

在许多地方，最卓越的头脑早就已经在用这些概念思考问题了。对时代不抱任何幻想，与此同时却又毫无保留地献身于它——这便是他们的标志。无论是贝托·布莱希特所谓“共产主义不是平均分配财富，而是平均分配贫困”，还是现代建筑的先驱阿道夫·鲁斯[②]所宣称的“我只为富于现代感的人写作……而不为那些在对文艺复兴和洛可可的怀旧中消耗生命的人写作”，所表达的都是同样的意思。无论是玄奥如画家克利，还是提纲挈领如鲁斯的艺术家，全都抛弃了传统的、庄严的、高贵的、以祭献给过去

---

① 克利（Paul Klee，1879～1940）：瑞士画家，与以康定斯基为中心的“蓝色骑兵派”过从甚密。1921～1931年间在包豪斯任教。

② 阿道夫·鲁斯（Adolf Loos，1870～1933）：奥地利建筑师、国际化风格的先驱人物。鲁斯也是著名的散文作家和社会批评家。他对装饰的攻击在一战之前的欧洲产生过广泛影响。著有《装饰与罪恶》等书。

的所有祭品为装饰的人物形象。他们转向了赤裸着身体的现代人，他像新生儿一样，正躺在肮脏的当代尿布上尖声啼哭。没有谁比保尔·舍尔巴特[①]更欢欣鼓舞、更兴高采烈地欢迎这位现代人的到来。乍一看，舍尔巴特的几部长篇小说和儒勒·凡尔纳非常相像，但实际上两者完全不同。凡尔纳惯于描写一个普通的法国人或英国人乘坐奇异的飞行器进行环球旅行，而舍尔巴特醉心于探究的是，望远镜、飞机、火箭自诞生以来是如何将人类改造成了一种可爱有趣的全新生物的。还要补充一点，这些生物说的是一种全新的语言。与自然语言不同，这种语言的关键特征在于其武断性和建构性。这是舍尔巴特的人类语言——或者说是其“人物”语言——最鲜明的特色，因为类人性——此乃人本主义之原则——正是这些人物所要拒绝的。甚至从他们的名字上也可见一斑：Peka、Labu、Sofanti，以及以同名主人公命名的长篇小说 *Lesabéndio* 中的人物姓名。俄国人也喜欢给他们的孩子起一些“非人化”的名字：十月革命后给孩子起名叫“十月”；五年计划期间给孩子起名叫“五计”；或者因为某条航线而给孩子起名叫“航宇”。并没有对语言进行技术革新，只不过是调动它，让它为斗争和工作服务。在任何一种意义上说，这不是在描述现实，而是在改变现实。

回到舍尔巴特。舍尔巴特极为重视为其“人物”建造居所；同样，他也极为重视其城市同胞的居住问题。他将他们安排进与其境况相适应的、由鲁斯和勒·柯布西耶[②]开创的可调适、可移动的玻璃建筑中。玻璃是如此坚硬、光滑，以至于任何物品都无法附着

---

① 保尔·舍尔巴特(Paul Scheerbart，1863～1915)：德国作家，作品以奇幻著称。舍尔巴特和布鲁诺·陶特(Bruno Taut)合著的《玻璃建筑学》对当代设计有重要影响。本雅明曾为舍尔巴特的长篇小说 *Lesabéndio* 写过一篇评论，但未刊行。

② 勒·柯布西耶(Le Corbusier，1887～1963)：笔名查尔斯爱德华·热奈特(Charles Edouard Jeanneret)，瑞士建筑师、城市规划师，他的设计融现代功能主义与大胆、粗粝的外形于一体。代表作品有巴黎郊区的萨伏伊别墅(1928～1929)、德国斯图加特的马赛公寓大楼(1946～1957)、法国浮日山区的朗香教堂(1950～1953)等。

其上。此外，玻璃还冷静、严肃。玻璃制品“灵韵”尽失。一般说来，玻璃乃秘密之死敌。玻璃还是占有之死敌。伟大作家安德烈·纪德曾经说过：“凡我想拥有之物，均变得晦暗不明。”那么，像舍尔巴特这样的人之所以对玻璃寄予希望，是因为它们乃贫乏经验之代言人吗？不妨作一个比较，这或许会比理论更有说服力。如果你走进19世纪80年代的一个中产阶级的房间，它辐射出来的那种严谨的体会让你产生出强烈的感觉：“这不是你待的地方。”的确，你不可能待在这样的房间里，因为房间里无处不留下主人的痕迹——幕帘上缀着的饰物、扶手椅上的罩布、窗户上的透明画、壁炉前的隔热板。布莱希特的一句警句帮助我们远离此地：“抹除痕迹！”这是组诗《城市居民手册》第一首中的叠句。而在现今的中产阶级房间中，取而代之的是相反的行为标准。“室内布置”迫使居住者去适应无穷无尽的习惯。这些习惯与其说是服务主人的，倒不如说是服务于他所居住的这个内部空间的。熟悉奢华居室中某个物品被打碎时主人之荒诞反应者对此都能理解。甚至就连他们发火——这种他们能够熟练表演的情感反应正渐趋式微——的方式，也是深感其“尘世生涯的痕迹”已遭抹杀的人的反应。① 现在，舍尔巴特用玻璃、包豪斯学派用钢铁，已经成功地做到了。在他们所创造的房间中，人们很难留下痕迹。“综上所述，”整整二十年前，舍尔巴特写道，“我们的确可以谈论‘玻璃文化’了。由玻璃带来的新的生存环境将会彻底地改变人类。但愿这种新的玻璃文化不会遭遇到太多的敌人。”

这便是经验的贫乏。但这并不意味着人们正在吁求新经验。恰恰相反，他们希望从经验中解放出来；他们在吁求这样一个世界：在这个世界中，他们可以通过对其贫困——不仅是外在的贫

---

① 歌德《浮士德》第二部第11583～11584行：“我的尘世生涯的痕迹就能够/永世永劫不消逝。”参见钱春绮译《浮士德》，上海译文出版社1989年版，第706页。——中译者注

困，同时也包括内在的贫困——纯粹而坚决地利用，以便其中能够产生出体面之物。他们既不无知，也不是没有经验。在很多情况下，倒可以说情况正好相反。他们“吞噬”了一切——既吞噬了“文化”，也吞噬了“人”。由于饮食过度，他们已经精疲力竭。舍尔巴特的话最为深刻精辟：“你们如此疲倦，是因为你们从来不曾将思想集中于某个简单而宏大的计划。”与疲倦接踵而至的是睡眠。睡眠中不乏这样的情形：白天的悲哀与失意在梦中得以弥补——梦向我们展现了一种我们在现实中力所不及的简单而宏大的生存。米老鼠的生存正是现代人的梦。它的生活充满了奇迹——这些奇迹不仅超越了技术奇观，而且对之尽情嘲弄。因为这些奇迹中之最奇异者，完全是在没有机器的情况下，从米老鼠的身体，从其支持者和反对者，从最普遍的家具，从绿树、白云和大海中即兴产生出来的。自然与技术、原始与舒适，完全融为了一体。对越来越厌倦日常生活的无限繁杂性的人来说，对生存目标似乎已经消退至行将消逝的遥远地平线的人来说，米老鼠无疑提供了一个巨大的解脱。他们从中发现了生存之路，其中，一切事情都以最简单却也最舒适的方式得到解决；其中，一辆汽车并不比一顶草帽更重，树上的果实可以像热气球一样迅速变得圆熟。现在我们要做的便是退后一步，保持距离。

我们现在已经变得赤贫。我们已经将人类遗产一件接一件地丢掉了，我们以只有其真正价值百分之一的价格将它典押给了当铺，只是为了得到“当代”这枚小铜板。经济危机的一只脚已经踏进了门槛，紧随其后的是一触即发的战争阴影。执着与坚持，现在已经成了少数当权者的专利。这些当权者并不比多数人更人道，反倒更野蛮——不是褒义的野蛮。其他所有人必须调整自己，以极少的资源去适应全新的生存。他们仰仗着已经投身于全新事业并将其基础建立于洞察与否弃之上的人。如有必要，人类已经准备好了通过其建筑、绘画和故事来超越文化而永存。关键是人类

在这么做时，应该放声大笑。也许这些笑声有时会显得野蛮。那么好吧，但愿那个个体能够时不时地给予大众以些微人性，总有一天，他们将用加倍的利息来回报他。

（李茂增译）

摘自瓦尔特·本雅明《写作与救赎：本雅明文选》（增订本），李茂增/苏仲乐译，2017：东方出版中心。第121-146页。

讲故事的人[①]

——尼古拉·列斯科夫[②]作品随感

I

“讲故事的人”这个名字对我们来说还算熟悉，但实际上，讲故事的人今天已经不起什么作用了。讲故事的人对我们来说已经变得非常遥远，而且越来越远。将列斯科夫说成是讲故事的人，非但不能将他拉近，相反，倒是增加了他和我们之间的距离。如果距离恰当，讲故事的人所特有的非凡和质朴便会在他身上凸显出来，正如观察者距离和角度都恰当的话，某块岩石上便会现出一个人头或动物的躯体。这里所说的距离和角度，必须凭借日积月累的经验才能获得。正是经验告诉我们，讲故事的技艺正在消亡。能够精彩地讲述一个故事的人正变得越来越少。相反的情况倒是越来越多：有人想听故事，四座之人只能面面相觑。这就好比曾经是

---

① 本文最早发表于1936年10月的《东方与西方》杂志上。收入全集第二卷，第438～465页，英译者为Harry Zohn。

② 尼古拉·列斯科夫(Nicolai Leskov，1831～1895)：俄国作家。生于奥廖尔省，在奥廖尔和基辅的法庭当过小办事员，在一家英国人在俄国开办的公司中当过商业推销员，后来成了新闻记者。1861年迁居彼得堡，全力从事文学活动。作为托尔斯泰(1828～1910)和陀思妥耶夫斯基(1821～1881)这两位俄国最伟大的小说家的同时代人，列斯科夫以写作故事闻名。最有代表性的故事作品有：《走投无路》(1864)、《姆岑斯克县的麦克白夫人》(1865)、《势不两立》(1870～1871)、《着魔的流浪汉》(1873)、《左撇子》(1881)等。其中，《姆岑斯克县的麦克白夫人》得到陀思妥耶夫斯基的高度评价，并将它刊登在自己主编的《时代》杂志上。列斯科夫一生著作宏富，生前就准备出版36卷本的全集。第一次世界大战之后，列斯科夫的作品被译介到德国。

我们最不可或缺的能力、最保险的财产，现在被剥夺了：这就是分享经验的能力。

原因显而易见：经验已经贬值。而且看起来还将继续贬值，直至分文不值。只消瞥一眼报纸就知道，经验的贬值又创了新低——你会发现，不光是我们对外部世界的图景(image)，就连我们内在世界的图景，都在一夜之间发生了令人难以置信的变化。从第一次世界大战开始直至今日，一个持续不断的现象变得愈益明显。第一次世界大战结束后，从战场上归来的人变得沉默寡言了——可资交流的经验不是变得丰富，而是变得贫乏了，这一切难道不是显而易见的吗？十年之后，从泛滥成灾的战争书籍中倾泻出来的绝不是可以口口相传的经验。这没有什么好奇怪的。因为经验从来不曾被摧毁得如此彻底：战略经验被战术性的战斗摧毁，经济经验被通货膨胀摧毁，身体经验被机器竞争摧毁，道德经验被当权者摧毁。当年乘坐马拉街车上学的一代人如今伫立在旷野的天穹之下，除了白云依旧，一切都已是沧海桑田；白云之下，天崩地摧的原野之上，是渺小、羸弱的人的身影。

Ⅱ

口口相传的经验乃是讲故事的人的灵感之源。在所有将故事写下来的人中，只有伟大的作者才能最接近那众多无名的讲故事的人的声调。顺带说一句，无名的讲故事的人又可以分为两种，尽管两者有很多相似之处。只有对能够将两者都想象出来的人，讲故事的人的形象才是生动具体的。“远行归来者，定有故事要说”，正如德国的这句老话所说，人们想象中的讲故事的人一定是从远方归来的人。但人们同样兴致勃勃地聆听那些守家在地、安分守己、熟知当地掌故与传统的人所讲的故事。如果要为两种讲故事的人各找一个典型代表的话，那便是系恋土地的耕作者和泛海经商的水手。的确，正是两种不同的生活样式，形成了各自的讲故事

的部族。千百年后，这些部族仍保留了自己的特征。在19世纪德国的讲故事的人中，诸如黑贝尔和哥特赫尔夫这样的作家源自第一个部族，而西斯菲尔德和哥斯坦克[①]这样的作家则来自第二个部族。当然，如前所说，这只是两个最基本的类型。离开了两种类型的交融，故事王国的实际疆域——即其历史广度——根本无法想象。这种交融在中世纪尤为明显，这得益于其商业结构。守家在地的师傅和云游四方的工匠在同一个作坊里工作；而每一个师傅在安居乡里或到某地之前，也都曾经云游四方。如果说农人和水手是旧时讲故事的大师，那么工匠阶级便是他们的大学。在这里，经年漂泊的旅人从远方带回的见闻，与本乡人最耳熟能详的远古传说水乳交融。

Ⅲ

无论是遥远的异乡，还是古久的往昔，列斯科夫都安之如家。他是希腊东正教会员，由衷地信仰宗教。不过，他同样发自肺腑地反对教会的官僚体制。由于不谙世俗官僚机构中的处世之道，他的每一个官职都不长久。他从事过的时间最长的职业，是一家英国大公司驻俄罗斯的代表，这大概对他的写作不无裨益。作为公司的代表，他遍游俄罗斯，这一方面使他人情练达，另一方面又加深了他对俄国社会状况的了解。他因而有机会熟悉俄国各党各派的组织体制。这在他的小说中留有印记。在俄罗斯传说中，列斯科夫发现了他反对东正教官僚体制的同盟军。他有相当一部分取材于民间传说的故事都着重刻画一个正直的人——这个人很少是

① 黑贝尔(Johann Peter Hebel，1760～1826)：德国牧师、教师、散文作家，作品以写实见长，多表现乡村生活。哥特赫尔夫(Jeremia Gotthelf，笔名 Albert Bitzius，1797～1854)：瑞士小说家，作品以描写瑞士乡村生活闻名。西斯菲尔德(Charles Sealsfied，1793～1864)：出生于摩拉维亚，后加入美国籍，之后又移居瑞士，写过很多历险小说。哥斯坦克(Friedrich Gerstäker，1816～1872)：德国旅行家，写过多部长篇小说和历险故事，常住美国。

禁欲主义者，通常是质朴、活跃的——如何以世俗世界中最自然不过的方式变成了一个圣人。列斯科夫不擅长写带有神秘色彩的由凡入圣。尽管偶尔也会耽于描写奇迹，但在内心深处，他还是更乐于反复地叙写一种自强不息的品性。在人间世找到了道路却又不为世虑羁绊的人身上，列斯科夫找到了他所需要的原型。他在处理事物时表现出了同样的态度。唯其如此，他的写作生涯开始得很晚，那时他已经29岁了。其时他已经结束了他的商业旅行。他出版的第一本书名字叫《基辅的书为什么贵?》。在写作小说之前，列斯科夫还写过别的一些文字，内容关乎工人阶级、酗酒、法医、失业的推销员，等等。

Ⅳ

注重实用是天生的讲故事的人的特性。在这方面，许多人比列斯科夫表现得更为明显——比如，哥特赫尔夫给农民提过农业方面的建议；诺迪亚[①]担心煤气灯的种种危险；黑贝尔将点点滴滴的科学知识融进《小宝盒》，传播给读者。所有这一切说明，任何一个真正的故事，都有一个最本质的特性：无论显白还是隐微，它总要包含有用的东西。这种有用的东西有时可能寓于道德之中；有时可能寓于切实可行的建议之中；有时则寓于格言警句之中。无论何种情况，讲故事的人都会向读者提出忠告。然而，如果说“提出忠告”今天已经显得有些迂腐老套的话，那是因为人们交流经验的能力正在下降。总之，结果是，无论对我们自己还是对别人，我们都没有忠告。问题的关键在于，忠告与其说是某个问题的答案，不如说是对一个刚刚展开的故事如何展开并提出建议。因此要想提出忠告，首先必须要会讲故事。（更不必说，只有让其情境开口说话者，才肯聆听指教。）忠告被编织进现实生活的经纬之中，便形

① 诺迪亚(Charles Nodier，1780～1844)：法国浪漫派作家。

成智慧。讲故事的艺术正濒临绝境，因为真理的史诗一面——智慧——正在死去。当然，这个过程已经持续了很久。没有什么比将其视为“颓败的征候”更愚蠢的了，更不要说视其为“现代征候”了。毋宁说，它是历史的世俗生产力的伴生物——作为一种征候，它逐渐把叙述从鲜活的口语王国中剥离出来，与此同时，却又使得从消逝之物中发现一种新型的美成为可能。

V

现代社会初期，长篇小说开始兴起，这可以看作是讲故事的艺术渐趋式微的最早端倪。长篇小说与故事的区别（在狭义上与史诗的区别）在于它无法摆脱对书本的依赖。只有在印刷术发明之后，小说的广泛传播才变得可能。可以口耳相传的东西，即史诗的财富，判然有别于经营小说者所积聚的货物。长篇小说与其他所有散文文学——神话、传说甚至中篇小说——的不同，在于它既不来自口述传统，也不汇入其中。这尤其适用于它和讲故事的区别。讲故事的人从经验——自己的经验或从他人那里听来的经验——中获取他所要讲的故事。他转而又把这种经验转变为听故事的人的经验。小说家则封闭自己。小说的诞生之地是孤独的个人。这个孤独的个人已经不会用举例的方式来诉说自己的关切，他没有忠告，也提不出忠告。所谓写小说，就意味着在表征人类存在时，把其中不可通约的一面推向极致。处身于生活的繁复之中，且试图对这种丰富性进行表征，小说所揭示的却是生活的深刻的困惑。即使是这种类型的第一部伟大作品《堂吉诃德》，虽然表现了人中最高贵者堂吉诃德，是如何具有伟大的精神、如何无所畏惧、如何济危扶困，却全然没有任何忠告，全然不见一星半点的智慧。如果说，几个世纪以来，时不时地也曾经有过一些试图将教诲植入小说之中的尝试——最卓有成效的尝试当数《威廉·迈斯特的漫游时代》，那么，这些尝试最终总是导致了小说形式的改变。另一方面，

成长教育小说却从来不曾偏离小说的基本结构。通过将社会进程与个体成长相结合，成长教育小说为决定该进程的秩序所赋予的合法性变得极其脆弱。这种合法性证明与现实势不两立。显而易见，它无法实现——尤其是在成长教育小说中。

Ⅵ

我们必须把史诗形式在节奏方面发生的变化想象成如同地球表面在亘古以来发生的变化一样。没有另外一种人类交流形式比史诗的成形和蜕变更为缓慢。小说的源头可以追溯到古代，但它却要到几百年之后，在新兴的中产阶级那里，才遇到了适合自己开花结果的土壤。随着适合小说生成的土壤的出现，讲故事却缓缓隐退，渐成古风。的确，从很大程度上讲，它抓住了新材料，但讲故事之为讲故事并不是由材料决定的。另一方面，诚如我们所看到的那样，随着中产阶级的全面兴起——在发达资本主义时代，新闻业是其最重要的工具之一——一种新的交流形式出现了。不管其源头多么久远，它过去从来不曾真正影响过史诗的形式。但是现在它要施加自己的影响了。和小说一样，它也是讲故事的陌路人，但其威胁远非小说可比；更有甚者，它还导致了小说的危机。这种新的交流形式就是信息(information)。

《费加罗报》的创始人维尔梅桑(Willemessant)曾经给信息下过一个著名的定义。“对我的读者来说，”他说，“拉丁区阁楼上的一把火远比马德里的一场革命来得重要。”这再清楚不过地表明，人们最乐于听到的不是来自远方的报道(intelligence)，而是有助于了解近旁的消息。来自远方的报道——无论是空间上的远方(外国)还是时间上的远方(传统)——都具有赋予自身可信性的权威，尽管有时它并不能证实自己。然而，信息却声称它可以立即证实。对信息来说，最基本的要求是看上去“自圆其说”。信息并不比最初几个世纪的报道更准确。然而，报道倾向于借助奇迹，而信

息却务必听上去真实可信。因此，信息和讲故事的精神背道而驰。如果说讲故事的艺术日渐珍罕，那么信息的泛滥乃是造成此种局面的罪魁祸首。

每天早晨，来自全球各地的信息蜂拥而至，值得一听的故事却少得可怜。原因在于，时至今日，带给我们的任何一件事情都必须经过解释的锻造。换句话说，现在所发生的几乎所有事情都不能滋养讲故事的艺术，而几乎所有的事情都有助于信息的传播。实际上，讲故事艺术的一半秘诀就在于讲述时要避免解释。列斯科夫精于此道（可以比较一下《骗局》和《白鹰》等篇目）。无论是多么极端、多么离奇的事情，他都讲得极为精确，但事件之间心理上的因果联系却不是强加于读者的。一切都留待读者按照自己的理解去解释，叙述因此获得了信息所缺乏的丰盈。

Ⅶ

列斯科夫扎根于古典。古希腊第一个讲故事的人是希罗多德。《历史》第三卷第十四章的一个故事，对我们不无教益。故事讲的是萨米尼忒斯。[①] 埃及国王萨米尼忒斯被波斯国王冈比西斯击败并俘获。冈比西斯想要羞辱一下他的俘虏。他下令将萨米尼忒斯带到路旁，观看波斯军队凯旋。他接着安排俘虏去看他沦为使女的女儿提着水罐到井边打水。面对此情此景，所有的埃及人都悲叹欷歔，只有萨米尼忒斯兀然而立，不发一言，不动声色，眼睛紧盯着地面；须臾，又在被押去处决的队伍中看见了儿子，但他依然无动于衷。然而，当他在俘虏中发现了自己老迈枯槁的仆人时，却双拳击头，大放悲声。

这则故事揭示了故事的真谛。信息的时效超不过它之所以为“新”的那一刻。它只存活于那一刻；它必须完全地依附于那一刻，

① 萨米尼忒斯（Psammenitus）：即萨姆提克三世，古埃及国王，公元前526～前525年在位。

并且争分夺秒地向那一刻表白自己。故事则不同。它不消耗自己。它存储、集中自己的能量，即使在漫长的时间以后，还可以释放出来。因而，蒙田在提到埃及国王时自问，为什么他只在看见仆人时才放声恸哭？蒙田的答案是："国王已经悲痛至极，只需增加一分便会如江海决堤。"这是蒙田的解释。然而别人也可以解释为：国王之所以不为王室成员的命运所动，是因为那也是他自己的命运。或：舞台比现实生活更能打动我们；对国王来说，仆人只是一个演员。或：巨大的悲痛积蓄已久，一旦放松便会爆发；看见仆人正是一种放松。希罗多德没有提供解释。他的记录就那么干巴巴的。唯其如此，这个古埃及的故事历数千年之久还能够让人称奇，还能够催人深思。这就好比是一粒稻种，在金字塔与空气绝缘的墓室中存放了千百年，今天依然可以破芽而出。

Ⅷ

使故事传之久远的良方，莫过于不掺杂心理分析，尽可能简洁凝练。讲故事的人越是将故事讲述得自然而然，不借任何心理描绘，就越能够将故事嵌入到听众的记忆深处；故事越能够融入听众的经验之中，他就越想要在日后某一天将故事转述给他人。这是一种发生在心灵深处的交融，它需要一种放松状态，而这种状态正变得越来越不可奢求。如果说睡眠是身体放松的顶点，那么无所事事则是精神放松的极致。无所事事乃梦幻之鸟，它孵生经验之卵。枝叶的一阵婆娑便足以将其惊飞。它的巢穴——与无所事事紧密相关的活动——在城市已经绝迹，在乡村亦已越来越少。随之而来的是，听故事的禀赋丧失，听众群体不复存在。讲故事从来就是一门重复故事的技艺，故事不存，讲故事的技艺也就无以保留。它之所以消失，是因为一边听故事，一边纺线织布的情形已经不复存在了。越是忘我的听众，越是能够牢牢地将听到的内容印在记忆之中。当他一边沉浸于劳动的节奏、一边听故事时，重复故

事的才具便在不知不觉中转化成了他的禀赋。正是在这样一个网络之中，滋养出了讲故事的禀赋。唯其如此，这个在最古老的手工艺人的氛围中编织起来的网才会在千百年后的今天变得七零八碎。

Ⅸ

也许可以说，在劳作——乡村劳作、海上劳作、城镇劳作——的氛围中长盛不衰的讲故事，作为一种交流形式，本身也是手工的。它不像信息或新闻报道那样，意在传达纯粹的“事情本身”或者思维的精髓。它先把事情浸入到讲故事的人的生活之中，然后再从他那里取出来。因此，讲故事的人会在故事中打上自己的印记，正如陶工的手纹会留在陶器上一样。讲故事的人往往会先交代一下将要讲述的故事是自己在什么场合听来的，要么干脆就说是自己的亲身经历。在《骗局》的开篇，列斯科夫首先介绍说，他将要讲的故事是他在一次火车旅行中，从一位同行的旅客那里听到的。在《关于克罗泽奏鸣曲》中，他想起了陀思妥耶夫斯基的葬礼，正是在葬礼上，他认识了故事的女主人公；《有趣的人们》在描绘一个读书小组聚会的情形时，讲述了他为我们准备的故事。总之，他的行踪经常大张旗鼓地出没于他的叙事——要么是某人的亲身经历，要么是某人转述的他人的经历——之中。

讲故事作为手工艺人的艺术，列斯科夫本人也视其为一门手艺。“写作，”他在一封信中写道，“对我来说不是自由艺术(liberal art)，而是手艺。”因此毫不奇怪，他对工匠们感到亲切，却视工业技术为陌路。托尔斯泰对此非常明白，他对列斯科夫讲故事的天才的评价可谓切中肯綮。他称列斯科夫为“指出经济发展之弊端的第一人”，又说：“……陀思妥耶夫斯基的读者如此之多……而列斯科夫却不为人知，这真是咄咄怪事，我无法理解。他是个讲真话的作家。”在介于传奇和滑稽剧之间的《铁跳蚤》这篇匠心独具、令

人振奋的故事中，列斯科夫通过对图拉的银匠们的描写赞美了俄国的手工艺人。他们的杰作，铁跳蚤被呈送给彼得大帝，并使他确信俄国人用不着在英国人面前自惭形秽。

讲故事的人诞生于手工氛围。而关于手工氛围的精神图景，大概没有人比保罗·瓦莱里描绘得更为深刻了。“在谈到自然的完美之物——无瑕的珍珠，浓烈醇厚的美酒，以及发育完全的生物——时，他称之为‘一条由无数彼此相似的原因组成的长链的珍贵产物’。”除非已经臻于完美，这些原因的累积没有时限。“自然的这一不急不慢的过程，”瓦莱里继续写道，“人们曾经模仿过。精细到尽善尽美程度的微型画和牙雕、精工细刻的宝石、透明的清漆层层叠加的漆器或绘画作品——所有这些需要经年累月、虔敬劳作的产品正在消失，时间不足惜的时代已经过去。现代人再也不会去干这些无法约简(abbreviate)的工作了。”事实上，现代人已经成功地将讲故事约简了。我们已经见证了“短篇小说”的演变过程，它从口述传统中脱胎而来，却不再允许薄薄的、透明的页片不疾不徐地层层叠加。而正是这种层层叠加最为准确地描绘出了完美的叙事是如何通过形形色色的重述被揭示出来的。

X

瓦莱里的结语是：“几乎可以说，永恒观念的衰落与对持久徐缓的劳作的日益规避是相辅相成的。”永恒观念总是以死亡为其最强大的源泉。因此可以推断，倘若永恒观念衰落了，死亡的面容必定也发生了改变。结果是：这种变化和经验的越来越难以交流，导致了讲故事的技艺的衰落。

显而易见，几个世纪以来，在人们的普遍意识中，死亡的观念越来越不像过去那样无处不在、鲜活生动，而且在最后几个时期这个过程愈演愈烈。19 世纪，资产阶级社会——通过建立医疗和社会的、私人和公共的机构——实现了一个也许在其潜意识中倒可

能是主要目的的附带功能：想方设法使人们看不到死亡。曾几何时，死亡乃是个人生命中一段公共的过程，也是最具范导性的一段过程。不妨想一想中世纪绘画中的情形：临终者的床榻变成了国王的宝座，房屋门户敞开，人们纷纷拥入，趋前拜谒。现代社会中，死亡被越来越远地赶出了生者的感知世界。过去，几乎没有哪座房子，甚至没有哪个房间是不曾死过人的。（中世纪同时从空间的意义上去体味“众生末日”这句装饰在伊比扎的日晷上、意在诠解时间的铭文。）现如今，人们居住在从未被死亡——无情的永恒居住者——触摸过的房间里；大限临近时，他们便被子孙们送进疗养院或医院。然而，事实是，不仅是一个人的知识或智慧，最重要的是他的真实生活——此乃构造故事的原料，在死亡的那一刹那，才第一次获得了可资传达的形式。正如当生命走到尽头时，一连串的图景会在内心涌动——种种生平虽曾遭际却没有留意的场景一一展现——一样，在弥留之人的音容笑貌中，难以忘怀之事会突然涌现，赋予与他有关的一切以权威。即使是最可怜、最不幸者，在死亡的脚步声中，也拥有超乎簇拥在其身旁的生者之上的权威。这种权威便是故事的真正起源地。

XI

死亡赋予讲故事的人以无所不可以谈的特权。讲故事的人从死亡那里获得权威。换句话说，他的故事讲述的是自然历史。无与伦比的约翰·彼得·黑贝尔的故事堪称世间最美，其中的一篇可为典范。故事见于《莱茵家庭之友小宝盒》，题目是《未曾期待的重逢》。故事从在法伦工作的一个年轻矿工的订婚讲起。就在婚礼前夕，矿工死在了矿井深处。新娘在他死后忠贞不渝，直至变成了干瘪的老妇人。一天，一具尸体从废弃的矿井中被挖出；由于浸泡于硫酸铁之中，尸体没有腐烂，老妇人认出了她的未婚夫。重逢后不久，她也被死神召唤而去。在讲述这个故事时，黑贝尔必须要

把其间的漫长岁月变得生动可感，为此他写下了下面这些句子：

> 与此同时，里斯本毁于一场地震，七年战争爆发、结束，国王弗朗西斯一世(Francis Ⅰ)驾崩，耶稣教会被取缔，波兰被瓜分，女王玛丽亚·特雷莎(Maria Theresa)仙逝，斯图恩希(Struensee)被处死。美国独立，法国和西班牙的联军未能夺取直布罗陀。土耳其将斯坦因(Stein)将军关押在匈牙利的维特拉那山洞，约瑟夫皇帝去世。瑞典国王古斯塔夫(Gustavus)征服俄属芬兰，法国大革命和旷日持久的战争开始了，列奥波二世(Leopold Ⅱ)寿终正寝。拿破仑占领普鲁士，英国轰炸哥本哈根，农民春种秋收。磨坊主碾磨谷物，铁匠抡锤打造，矿工在地下工场寻找矿脉。然而，1809 年，法伦的矿工们……

从来没有哪位讲故事的人像黑贝尔在这段编年史中所做的那样，将自己的讲述深深地嵌入到自然历史之中。请仔细地阅读。死亡总是周期性地出现，正如行进在围绕教堂时钟的队列中，手执镰刀、身围尸布的死神总是定期出现一样。

Ⅻ

对既有的史诗形式的任何研究都会关涉到这种形式和历史编纂之间的关系。事实上，可以进一步提出这样一个问题：历史编纂是否构成所有史诗形式的共同基础？如果是，则书写的历史与所有史诗形式的关系，便相当于白光之于光谱中的众色。但无论如何，在史诗的全部形式中，其事件完全处于书写历史之纯净的白光之下的，莫过于编年史。在编年史宽广的谱系中，一个故事可以有不同的讲法，正如同一种颜色可以有深浅变化。编年史家实乃历史的讲述者。如果我们回想一下黑贝尔那个充满编年史意味的

段落，就不难发现，写历史的人（历史学家）和讲述历史的人（编年史家）之间的区别。历史学家的任务是解释他所要处理的事件；无论如何，他都不能只是简单地将事件作为历史进程的模式呈示出来。而这正是编年史家之所为，尤其是在其典范——中世纪的编年史家，今日历史学家之鼻祖身上，表现得更为明显。编年史家将历史故事放置于一个神圣的——也是不可诠解的——救赎计划的基础之上，因而从一开始就把论证、解释（explanation）的重负从肩头卸了下来。取而代之的是讲述（interpretation）。讲述不关心特定的事件之间确切的关联，它关心的是如何将事件嵌入到伟大而神秘的世界进程中去。

世界进程取决于救赎的历史还是自然历史并不重要。编年史家改头换面——不妨说，是世俗化——以后，在讲故事的人中间保存了下来。有些作家的作品清楚地表现了这一点，列斯科夫属于其中之一。无论是指向救赎的编年史家，还是以世俗面目出现的讲故事的人，在列斯科夫的作品中都有所体现，人们很难断言，他的故事所织就的作品之网，究竟是从宗教观点来看待万物演化的金色丝网，还是带有世俗眼光的七彩丝网。让我们看一下《变石》这篇故事，它把读者带入到一个古老的时代：

> 大地母腹中的宝石和九霄之外的星辰都关系到人的命运——不像今天，天上地下的万物众生都对人子的命运漠不关心，万籁俱寂，再也听不到任何与人交谈之声，更不用说听凭人的驱遣了。任何一颗尚未发现的星星都不再关系吉凶，大量的新宝石被开采出来，并被测了大小，称了重量，验了密度，但它们不再向我们昭示任何东西，也不给我们带来任何裨益。它们与人对话的时代过去了。

很显然，很难毫不含糊地说清楚列斯科夫的这个故事所呈示

出来的世界进程。这个进程到底取决于救赎的历史还是自然的历史？唯一可以确定的是，仅仅是就其作为世界进程而言，它外在于所有严格的历史范畴。列斯科夫告诉我们，人类自信可以和自然和谐相处的时代结束了。席勒将人类历史上的这一时期称为素朴诗的时代。讲故事的人依然虔信于这一时代，他目不转睛地盯着日晷。在日晷的前面，是不断回环往复的万物众生的队伍——在这支队伍中，视不同的情况，死亡有时是领头人，有时是不幸的落伍者。

XIII

很少有人认识到，听故事的人与讲故事的人之间那种纯真的关系，是由听故事的人想要记住故事的愿望控制的。其中的关键是，对于饶有兴趣的听众来说，他认为自己有朝一日会重述听到的故事。记忆乃史诗必备之禀赋。只有凭借博闻强记，史诗写作才可以一方面把握事件的进程，另一方面又与死亡的权力和平共处。无怪乎对于列斯科夫所塑造的一个粗人来说，沙皇，即故事发生地的首领，有着百科全书般的记忆力。“我们的国王，”他说，“以及他所有的家人，全都有着惊人的记忆力。”

希腊人认为，记忆女神摩涅莫绪涅（Mnemosyne）是司叙事艺术的缪斯神。这个名字将观察者带回到世界历史的一个岔路口。如果记忆所保留的记录——历史编纂——堪称种种各不相同的叙事形式的温床（正如宏大的散文是各种诗律形式的温床）的话，那么其最古老的形式——史诗，就其最为宽泛的意义而言，既包含了故事也包含了小说。在经历了几个世纪的过程之后，小说从史诗的母腹中呱呱坠地了，结果是，源自缪斯——即记忆——的史诗因素在小说中的展现方式却与故事迥然不同。

记忆造就传统的链条，事件因此得以代代相传。这是广义的史诗艺术中源自缪斯的因素，它适用于史诗的各种变体。其中首

要的是讲故事的人的行当。如果说所有的故事最终共同编织的是一张网，那么第一个纽结正是由讲故事的人织就的。故事总是连着故事，这是伟大的讲故事的人，尤其是东方的讲故事的人已经展现过的。每一个故事里都有一个山德鲁佐，[①]每当一个故事结束时，她又会想起另外一个故事。这便是史诗式的记忆，是叙事中源自缪斯的要素。不过，这一要素应该同另外一条也是源自缪斯——只不过是狭义的缪斯——的原则对照着来看。在小说最早的形式即史诗中，这条原则还隐而不显，还未曾与故事中来源相似的因素区分开来。不过，在个别情况下，尤其是在荷马史诗中一些庄严的时刻，如开篇向缪斯乞灵的场景中，还是能够看得出来。这些段落所显现的是小说家的永久记忆，它和讲故事的人的短时记忆恰成对比。前者供奉的是一个英雄、一次历险、一场战役；而后者记述的则是许多散乱不经的事件。换句话说，小说中源自缪斯的因素——纪念（remembrance），连同故事中相应的因素——回忆（reminiscence），也即它们在记忆中的共同起源，已经随着史诗的式微而消失了。

XIV

帕斯卡（Pascal）曾经说过："一个人无论多么贫穷，在死的时候也总会留下点什么。"毋庸置疑，这句话同样适用于记忆——尽管记忆并不总是能够找到继承人。负责管理这笔财产的是小说家，他们总是忧郁满怀。阿诺德·贝内特曾经如此评价她小说中一个死去的妇人，说她从未有过真正的生活，这句话也可用作对小说家所经营的全部财产的评价。在这个问题上，格奥尔格·卢卡

① 山德鲁佐（Scheherazade）：故事集《一千零一夜》的叙述者。在处死了不忠的第一任妻子后，东印度的苏丹决定每夜迎娶一位新娘，然后在第二天早上将其处死。山德鲁佐是苏丹的新娘，为了不被处死，她给新郎讲起了系列故事，并且总是在高潮时停顿下来。想知道故事在第二天如何结束的丈夫一再推迟刑期。一千零一夜之后，苏丹幡然悔悟，收回了成命。

奇的解释最为重要——他在小说中看到了“先验的无家可归的形式”(the form of transcendental homelessness)。在卢卡奇看来,小说同时又是唯一将时间纳入其建构原则的艺术形式。

在《小说理论》中,卢卡奇写道:“只有与先验家园之间的联系失去之后,时间才变得具有建构性。只有在小说中,意义和生活,以及相应的本质与暂时,才是分离的;庶几可以说小说的内部行为乃是反抗时间暴政的一场斗争……由此……产生了真正的关于时间的史诗式体验:希望与回忆。……只有在小说中,才出现了创造性的记忆,它刺穿客体并使之变形。……‘只有’当主体透过被压缩在记忆之中的往昔的生活之流……看到其全部生活的整体时,内部世界和外部世界的二元性才被克服。……正因为捕捉到了生活的整体,这种洞见才能够神启式地、直觉式地把握那未曾获得因而也就不可表达的生活意义。”

“生活的意义”确是小说演进的中枢。然而,归根结底,对“生活意义”的追问不过是一种原初的困惑,正是这种困惑使读者看到自己正过着书中描述的生活。此处是“生活的意义”,彼处是“故事的道德”:小说与故事的标签可谓针锋相对,由此不难看出构成两种艺术形式的截然不同的历史坐标。如果说《堂吉诃德》堪称小说最初的样本的话,那么它最近的范本则是《情感教育》。

在上面提到的最后一部小说结尾的文字中,处于崩毁之始的资产阶级时代在其行为中发现的意义,已经沉淀为杯子中的渣滓。弗雷德里克和戴洛立叶,这对少年知己,回忆起了他们的青春友谊。一件荒唐往事开始浮现:有一天,他们偷偷地、羞怯地来到城里的妓院,什么也没有干,只是将他们从自家花园里采摘的一束鲜花献给了鸨母。“三年以后,这件轶事依然是谈论的对象。此时,他们互相讲述着种种细节,互相为对方补充着回忆。‘那也许是我们一生中最美好的事情。’谈话结束时,弗雷德里克说道。‘没错,你也许是对的,’戴洛立叶说,‘那大概的确是我们一生中最美好的

事情。’”

小说结束于这种洞悉。从严格意义上说，这种结束对于小说来说是合适的，但对于故事来说则不然。事实上，对任何一个故事来说，询问它将如何继续都不为非法。反之，小说家则不希望读者在应自己之邀于“剧终”之时获得对生活的超验认识之后，再越雷池一步。

XV

听故事的人总是和讲故事的人相依相伴，即使读故事的人也分享这种友情。然而，小说的读者却离群索居，远甚于其他任何一种读者。（即使诗歌的读者，也乐于浅吟低唱，以飨听者。）而孤独的小说读者却比其他任何一种读者都心怀嫉妒地将其材料紧抓不放。他一心想要将其全部占有，甚至想将其一口吞下。的的确确，正如火焰吞没木柴，小说读者毁坏并吞噬材料。贯穿小说始终的悬念有如炉中的气流，将炉火煽旺，并使之摇曳升腾。

只有干柴才能使读者的兴趣之火熊熊燃烧。“一个 35 岁死去的人，”莫里茨·海曼[①]曾经说过，“在其有生之年的每一刻，都像是一个 35 岁去世的人。”这句话极其含混，而原因只在于时态错了。这句话所要表达的真理是：一个在 35 岁死去的人出现在生者的回忆之中，其有生之年的任何一个时刻都将是一个 35 岁死去的人。换句话说，在其有生之年毫无意义的一句话，在对其生活的回忆中都将变得毋庸置疑。这句话再好不过地表达了小说人物的品性，它表明只有死亡才能揭示生活的“意义”。但小说读者的确是在寻找他能够从其身上抽取出“生活之意义”的人物。因此，无论如何，他事先就必须知道，他将分享他们的死亡经验：需要的话是他们象征意义上的死亡——小说的结束——但最好是他们实际

① 莫里茨·海曼（Moritz Heimann，1868～1925）：1895 年至 1925 年期间，任费舍尔出版社主审，曾在魏玛共和国的重要文学杂志上发表过散文和小说。

的死亡。小说人物是如何使他们明白死亡早已在恭候着他们——确定无疑的死亡在确定无疑的地点恭候着他们？正是这个问题宛如干柴，激起了读者阅读小说的兴趣之火。

因此，小说的意义不在于它为我们——而且有可能是说教式地——呈现了他人的命运，而在于这个陌生人的命运在燃烧时发出的火焰，为我们提供了从自身的命运中无法获取的温暖。将读者吸引到小说上来的正是这样一种希望：以他所读到的某人的死来温暖自己瑟瑟发抖的生命。

XVI

“列斯科夫作为一名作家，在人民中扎根最深，而且完全没有受到外来影响。”高尔基写道。任何一个伟大的讲故事的人都扎根于人民，而且首先是手工艺人的环境。但是这里所谓环境，包括了在其经济和技术发展的不同阶段中乡村、海洋、城市等各种因素。同样，在他们传给我们的经验之中，也有诸多层次。（更不消说商人在讲故事的技艺中所发挥的作用；他们的任务与其说是增加教益，不如说是完善吸引读者的技巧。他们在《天方夜谭》的连环故事中留下了深深的印迹。）简言之，尽管讲故事在人类家庭生活中发挥着重要作用，但人们借以收集整理故事的观念却多种多样。被列斯科夫毫不犹豫地赋予宗教意义的东西，到了黑贝尔那里，却自然而然地融入了启蒙运动的教育观念；在爱伦·坡那里显得古老而神秘的传统，在吉卜林笔下的大不列颠海员和殖民地士兵那里找到了最后的避难所。所有伟大的讲故事的人都可以像在梯子上那样，在经验的梯级上自由地上下往返。梯子向下深入地府，向上直插云霄，这便是集体经验的意象。对此，个人经验中最为深重的震惊——死亡，也构不成阻挠或障碍。

“从此以后，他们过上了幸福的生活，”童话说。童话在故事里隐秘地存活至今。它曾经是人类的第一位导师，因此直到今天依

然是儿童的第一位导师。第一个真正的讲故事的人，是而且仍将是讲童话故事的人。无论何时，童话总有锦囊妙计；但有需要，童话必能雪中送炭。此种需要是神话带来的。是童话告诉我们人类最为古老的摆脱神话压在其胸口的梦魇的方法。通过傻子的形象，我们看到人类在神话面前是如何“呆若木鸡”的；通过最年轻的小兄弟的形象，我们看到当远古的神话时代被抛在身后以后，人的机会是如何逐渐增多的；通过最早试图了解恐惧为何物的人的形象，我们看到我们所恐惧的事物实际上是可以识破的；通过自作聪明者的形象，我们看到就像斯芬克斯之谜一样，神话所提出的问题其实非常简单；通过帮助孩子的各种动物形象，我们看到自然并不仅仅是神话的臣属，它其实更愿意与人类结盟。童话在太古时代即已教导人类，至今仍在教导儿童的最睿智的箴言是：用机智和勇气去面对神话世界的暴力。[唯其如此，童话才将勇气(mut)一分为二——辩证性地分为机智(untermut)和乐观(ubermut)两种。]童话中固有的神魔作为一种解放的力量，并没有使自然以神话的方式运作，而是指向自然与被解放者的同盟关系。成年人只是偶尔——在幸福的时候——才感受到这种同盟关系；而孩子最初在童话中见到这种同盟关系，并因此感到快乐。

XVII

很少有讲故事者像列斯科夫这样展现出与童话精神如此深厚的亲缘关系。其中包含了源自希腊东正教教义的某些倾向。众所周知，厄留根[①]有关所有灵魂可以同入天堂的思想不能见容于罗马教廷，但在东正教的教义中占据着举足轻重的地位。列斯科夫深受厄留根的影响，曾经计划翻译其《论第一原理》。与俄罗斯民间信仰相一致，厄留根认为复活不是变形，而是祛魅

① 厄留根(Origen Adamantius，185？～254？)：基督教作家、教师，主要在亚历山大里亚和恺撒里亚(Caesarea)一带活动，系希腊教父之一。

(disenchantment)——这与童话庶几相近。厄留根的解释构成了《着魔的朝圣者》的基础。和列斯科夫其他许多作品一样,这篇作品提供的是童话和传说的混合物,这与恩斯特·布洛赫[①]在以自己的方式描述我们关于神话和童话的区别时所提到的混合物不无相似之处:

> 童话和传说之混合物以虚构的方式包含了神话元素——神话元素无疑是引人入胜的、经久不衰的,但它并不外在于人。传说中的道教人物,尤其是彭祖式的人物,便是"神话性的"。比如,费列蒙和包西斯夫妇[②]:在自然的睡眠之中居然神奇地实现了逃脱。同样,在哥特赫尔夫的道教氛围中,显然也存在着类似的童话与传说之间的联系——当然,是在一个低得多的层次上。在某些特定的时刻,这种联系使传说逃脱魔咒的掌控,从而拯救了生命之火,尤其是从内到外默默燃烧的人类生命之火。

"神奇地逃脱"者是列斯科夫人物系列的领头人:正义之人。巴甫林、费格拉、假发艺人、驯熊者、热心的卫兵——他们全都是智慧和善良的象征,是世界的慰藉——围坐在讲故事的人周围。毋庸置疑,他们身上融入了列斯科夫母亲的形象。

列斯科夫是这样描绘母亲的:"她善良至极,从不伤害任何人,甚至任何动物。她可怜一切活物,不吃肉,也不吃鱼。有时候父亲会因此而责怪她。她的回答是:'这些动物是我养大的,它们就像我的孩子一样。我不能吃我的孩子,是不是?'到了邻居家,她同样

---

① 恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch, 1885~1977):西方马克思主义代表人物之一,本雅明的朋友。著有《乌托邦精神》(1918)、《踪迹》(1930)、《希望的原理》(1952~1959)等。

② 费列蒙和包西斯(Philemon and Baucis):希腊传说中一对虔诚的老夫妇,曾庇护过宙斯和赫尔墨斯。在歌德《浮士德》的第二部分,为了开疆拓土,浮士德试图驱逐二人,梅菲斯特放火烧了他们的茅屋。

不进肉食。‘我曾经见过它们活蹦乱跳的样子，’她说，‘它们是我的熟人。我不能吃我的熟人，是不是？’”

正义之人是造物的代言人，同时也是其最高象征。在列斯科夫笔下，正义之人带有母性的意味，有时，这种母性意味会被强化至“神话”的地步。（显然，这损坏了童话的纯粹性。）最有代表性的是故事《供养者昆廷和普拉东尼达》（*Kotin the Provider and Platonida*）的主人公。他是一个农民，名叫彼松斯基，是一个两性人。在12岁之前，他的母亲一直把他当成女孩抚养。他的男性和女性器官同时发育成熟，其双性特征“乃是上帝显灵的象征”。

在列斯科夫看来，这是创造所能达到的极致，与此同时，他或许还将它视为现世和来世之间的一座桥梁。因为，作为讲故事者的列斯科夫所着力塑造的这些世俗世界的强者、这些带有母性特征的男性形象，在身强力壮的盛年便已经不受情欲的驱使。但无论如何，他们并非禁欲主义者的模范；恰恰相反，这些正义之人的自制全然不是由于匮乏，唯其如此，它才能够抗衡《姆岑斯克县的麦克白夫人》所描述的那种无度的情欲。如果说从巴甫林到商人妇，已足以涵盖造物世界之广博，那么通过人物的等级，列斯科夫同样探测到了造物世界的深度。

XVIII

造物世界的等级——其顶点乃是正义之人——层层向下，便会抵达无生命的深渊。在这个等级链中，有一个环节尤其值得注意：整个造物界并不是以人声而是以“自然之声”言说的。列斯科夫有一篇重要的小说便以“自然之声”为题。

故事讲的是，一个名叫菲利浦·菲得波维奇的小职员，想尽一切办法想要把途经小城的陆军元帅请到家中来做客。他最终得偿所愿。客人起先对小职员过分殷勤的邀请感到不解，后来，他慢慢地认定他是自己从前见过的某个人。但是他是谁呢？他记不起来

了。奇怪的是，主人一方不愿意自报家门。一天推一天，他总也不告诉这位大人物，只是说有朝一日“自然的声音”会向他讲个水落石出的。终于，在临行之前，客人必须要让主人兑现那众所周知的让“自然之声”发言的请求了。于是主妇退了下去。“她回来的时候，带着一把硕大的、明光锃亮的猎人号角。她将号角递给丈夫。他拿过号角，刚放到嘴边，就仿佛换了一个人。他鼓起腮帮，刚刚吹响一个劲若风雷的音符，元帅便喊道：‘停，现在我想起来了，兄弟。这下我可认出你来了！你是步枪团的号手，看你老实可靠，我还派你去盯梢那位偷奸耍滑的军需官呢。’‘没错，大人，’主人回答道。‘我自己不想向你提起这些，但乐于让自然之声来讲述这一切。’”

这则故事看似愚拙，实际大有深意藏焉，列斯科夫出色的幽默由此可见一斑。这种幽默在这篇故事中还以一种更为隐秘的方式得到了确证。我们已经知道，由于老实可靠，这位小职员曾被派去监视偷奸耍滑的军需官。这是故事的结尾两人相认的那一幕告诉我们的。而在故事的开头，我们了解到的主人的情况是：“小城的所有居民都认识这个人，知道他不是什么达官显贵，因为他既不是州府大员，也没有在军队中任职，不过是一个不起眼的军需站的小主管罢了。他和耗子们一起啃着公家的面包屑和靴子底，啃来啃去，居然为自己啃出了一座精巧的小房子。”很显然，这则故事反映了由来已久的对无赖和骗子的同情。所有的滑稽文学都见证了这一点。甚至高雅艺术也为它留有一席之地；在黑贝尔的人物系列中，布拉森海默的磨坊主、廷得尔·弗雷德（Tinder Frieder）、雷德·狄特尔（Red Dieter）都是其忠实的伙伴。尽管对黑贝尔来说，世界的主角同样是正义之人，但是由于没有人能够真正胜任这个角色，所以演员总是换来换去。一会儿是流浪汉，一会儿是锱铢必较的犹太小贩，一会儿又是一个智力有限的人临时救一下场。任何一种情况都属于客串表演，都属于道德上的即兴创作。黑贝尔

是一个决疑论者。[1] 他从不顽固地坚持某条原则，也不轻易地否定某条原则，因为任何一条原则在某个时候都有可能成为正义之人的工具。不妨和列斯科夫的态度作一个对比。“我认为，”他在故事《关于克罗泽奏鸣曲》中写道，“我的思想更多地是基于一种实际的生活观，而不是抽象的哲学或崇高的道德；但我还是习惯于我自己的方式思考。”列斯科夫世界中的道德灾难之于黑贝尔世界中的道德冲突，犹如静静的伏尔加湍流之于潺潺奔腾的小溪。在列斯科夫的历史故事中，有那么几篇，其中的激情之破坏性丝毫不亚于阿喀琉斯的愤怒或者哈根的仇恨。在作者笔下，世界陷入了令人惊恐的黑暗之中，恶魔高高地举起了权杖，这不能不让人震惊。在很少的情况下，列斯科夫的心态几近于唯信仰论[2]的伦理观——这可以说是他和陀思妥耶夫斯基的绝少相似之一。在其《远古故事》中，原初之自然汪洋恣肆，残暴至极，但神秘主义者却乐于将这一极限视为由彻底的堕落朝向至圣的转折点。

XIX

列斯科夫沿着造物的等级愈向下行，他看待事物的方法便愈是接近于神话。的确，正如我们即将看到的那样，这被证明是讲故事的人的内在品性。当然，敢冒险闯入毫无生机的底层的人寥寥无几，而在现代叙事文学中，作为一切文学之源头的匿名的讲故事的人的声音，当数在列斯科夫的《绿宝石》中的回响最为清晰。故事讲的是一种半宝石，一块金绿宝石。矿物乃造物世界之最低层。但对讲故事的人来说，它却与造物世界的最高层紧密相连。讲故事的人天赋异禀，能从金绿宝石之中洞察出一个万物石化、生命死寂的自然预言，而这个自然与他自己生息其中的历史世界血脉相通。这个世界便是亚历山大二世的世界。讲故事的人——或者说

---

① 决疑论者(casuist)：将理论规则运用于实例以解决道德问题的人。

② 唯信仰论(antinominian)：认为蒙上帝恩典的人可不遵守道德律。

是讲故事的人将自己的知识悉数相传的那个人——是一个宝石雕刻匠，名叫温泽尔，其技艺已臻于化境。我们可以将他和图拉的银匠相提并论，也可以——本着列斯科夫的意思——说，能工巧匠知晓如何深入造物世界的深宫密室。温泽尔是虔敬的化身。故事告诉我们：

> 他突然抓住我戴着绿宝石戒指的手——据说绿宝石在人工光照下会发出红光——喊道："快看，会预言的俄罗斯宝石！狡猾的西伯利亚人。它通常总是绿莹莹的，宛若希望，只是到了黄昏时分，它才血色浸润。自从开天辟地以来就是如此，但它长年秘不现身，深藏地底，直到沙皇亚历山大登基之年，一个伟大的巫师才在西伯利亚找到了这块宝石。这个魔法师……""胡说八道，"我打断他说，"发现宝石的根本不是什么魔法师，而是一个名叫诺登克耶德的学者！""是魔法师！听我说，是魔法师！"温泽尔尖声高叫。"看呀，奇妙的宝石！里面有碧绿清晨，也有血色黄昏……这就是命运，高贵的亚历山大沙皇的命运！"说完，温泽尔转过身去，面朝墙壁，将头埋入双臂之中，抽泣起来……

也许最能使人领悟这则意旨遥深的故事之真谛的，莫过于瓦莱里在一个毫不相干的语境中写下的一段话。

在论及一位专工丝绣人像的女艺术家时，他说道："艺术观察庶几可以达至神话的深度。被观察之物失去了它们的名字。光与影交织成诸多独特的体系，提出众多各不相同的问题，这些问题既不依赖于知识，也不出自于实践，其存在和价值完全是源自某人——此人天生便可以洞察这些问题，并在其内在生活中将它们呈现出来——心灵、眼睛和手的和谐。"

这段文字将心灵、眼睛和手连成一体。它们互依共存，形成一

种实践。我们对此种实践已不再熟悉。手在生产中的角色日益卑微，至于它在讲故事的技艺中所占据的位置，更是尚未开垦的处女地。（毕竟，就其最感性的意义而言，讲故事也绝不仅仅是一项只与声音有关的工作。相反，在地道的讲故事的技艺中，在劳作中练就的千姿百态的手势帮助着表情达意。）瓦莱里这段话中所说的古老的心灵、眼睛和手的和谐，在任何讲故事的技艺尚安然无恙的地方的工匠身上，都可以看到。事实上，我们不妨更进一步自问：讲故事的人与其素材即人类生活的关系，难道不正是手工艺人与其材料的关系？讲故事的人的任务，不正是要以一种牢固的、有用的、独一无二的方式来塑造经验的原材料，无论是自己的还是他人的？也许谚语最为充分地展现了这一过程——如果我们认可谚语乃是故事之表意符号的话。不妨说，谚语乃是残留于古老故事之旧址的废墟，其中，一则道德教训缠绕于一个事件，正如青藤攀附于墙壁。

就此而言，讲故事的人便加入了教师和智者的队伍。他拥有忠告——不像谚语，只适用于少数场合，而像智者，普遍适用。这是因为，讲故事的人被赋予了回溯其全部人生的能力。（顺便说一句，所谓全部人生，不仅包括他自己的经验，而且也包括许多他人的经验。讲故事的人将所见所闻全都据为己有。）他的天资在于能够讲述他的生活；他的不同凡响之处在于他能够讲述他的全部生活。讲故事的人乃是这样一种人：他让故事之爝火将其生活之灯芯燃烧殆尽。这便是环绕于讲故事的人之周围的那无可比拟的灵韵的底蕴，对列斯科夫和豪夫是如此，对爱伦·坡和史蒂文森同样如此。[①] 在讲故事的人身上，正义之人与自己邂逅。至于那个空

① 豪夫（Wilhelm Hauff，1802～1827）：德国诗人、小说家，具有出色的叙述和虚构能力，以仙幻故事闻名。虽然25岁便英年早逝，但仍然留下了多达36卷的作品集。史蒂文森（Robert Louis Stevenson，1850～1894）：苏格兰散文作家、小说家、诗人，代表作有《金银岛》（1883）、《化身博士》（1886）、《绑架》（1886）等。

洞麻木、昏昏欲睡、不修边幅，躲在幽深的、他人难以进入的房间里的波将金，则是卡夫卡作品里的当权者——阁楼上的法官，城堡里的书记官——的先祖。不管他们如何身居要津，他们终归是已经失势或正在失势者，正如那些最底层或最腐朽的人，诸如看门人和老迈的官吏，却会在突然之间大权在握。

（李茂增译）

论波德莱尔的几个主题

摘自瓦尔特·本雅明《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，2013：商务印书馆。第189-249页。

1

波德莱尔设想，有些读者在阅读抒情诗时会遇到一些困难。《恶之花》的导言诗就是写给这些读者的。意志力和注意力不是他们的强项；他们所喜欢的是感官愉悦；他们熟知“忧郁”会扼杀兴趣和消解接受意愿。这样一位抒情诗人十分看重这种最不愿给予回报的读者，这也算是一桩令人惊奇的事情。当然，这里有一种现成的解释：波德莱尔太渴望得到理解了；他是把自己的作品献给同命相怜的灵魂。这首致读者的诗就是用致意作为结束的：“伪善的读者，——我的同类，——我的兄弟！”[①]换另一种解释或许更有说服力：波德莱尔写这本书从一开始就没有指望能够立即广受欢迎。他在导言诗中描写了他所设想的读者，事实证明，他的判断是有远见的。他最终找到了他的作品所针对的读者。换言之，事实上，环境对于抒情诗是越来越不友好了，这种形势至少可以通过三个因素来证明。首先，抒情诗人不再代表一般的诗人。他不再像拉马丁那样能够依然充当“吟游诗人”；他成为某一种风格的代表（魏尔兰就是这种细分的具体例子；兰波早就应该被视为一个玄秘人物，一个让自己的作品与公众之间保持当然距离的诗人）。其次，自波德莱尔起，抒情诗就从来没有获得大众范围的成功（雨果的抒情诗

① 波德莱尔：《致读者》。见钱春绮译：《恶之花》，第5页。——译者

最初问世时还能产生强烈的反响。在德国,海涅的《诗歌集》成为一个分水岭。)结果,第三个因素是大众对作为文化遗产的一部分传下来的抒情诗日益冷淡。这个时期大体上是从上个世纪中叶开始的。从那时起,《恶之花》的名声就不断扩散。这部作品预期会遇到最不宽容的读者,最初也几乎没有遇到宽容的读者,但是经过几十年后,这部作品获得了经典的地位,还成为最广泛印行的书籍之一。

如果说正面接受抒情诗的环境已经变得越来越差了,那么可以推想,只有在个别例子中抒情诗还与其读者的经验保持着联系。这种情况或许可归因于读者经验结构的变化。即便我们承认这种发展,我们可能也很难准确地说出在什么方面发生了变化。因此我们会转向哲学去寻找答案,而这又会使我们面对一个陌生的处境。自上个世纪末以来,哲学进行了一系列的尝试,旨在把握"真正的"经验。所谓真正的经验是相对于那种体现在文明大众的标准化的、不自然的生活中的经验而言的。人们习惯于把这些尝试归到"生命哲学"的范畴里。完全可以理解,它们的出发点不是人在社会中的生活。它们诉诸诗歌,更愿意诉诸大自然,最近则诉诸神话时代。狄尔泰[①]的著作《体验与诗》就是最早的尝试之一。这些尝试结束于克拉格斯和荣格[②],他们与法西斯主义同流合污了。这批文献的领衔之作是柏格森[③]的早期杰作《物质与记忆》。与其

① 狄尔泰(Wilhelm Dilthey, 1833—1911),德国哲学家。——译者

② 克拉格斯(Ludwig Klages, 1872—1956),德国哲学家。荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961),瑞士心理学家。——译者

③ 亨利·柏格森(Henri Bergson),法国哲学家。——译者

他著作相比，它与经验研究的联系更为密切。它是以生物学为依归的。书名表明，该书把记忆结构视为对哲学的经验模式具有决定意义的因素。经验其实是一个关系传统的事物，无论在集体存在中还是在私人生活中都是如此。与其说它是牢牢扎根于记忆中的事实的产物，不如说它是在记忆中积累的往往无意识的材料某种汇聚的产物。但是，柏格森根本不想给记忆贴上任何特定的历史标签。相反，他否定任何关于记忆的历史决定论。因此他极力避免涉及他本人的哲学所据以由来的那种经验，或者说他的哲学所回应的那种经验。那是一个不友善的、使人眼花缭乱的大工业时代。在对这种经验视而不见的同时，人们的眼睛所接受的是自发的后像(after-image)所造成的弥补性经验。柏格森的哲学体现了一种努力，即详细考察这种后像，并且加以固定，使之成为一种永久的记录。因此他的哲学间接地提供了一个线索，使我们可以接近波德莱尔眼中的那种经验，即在他的读者形象身上以未经歪曲的形式呈现给他的那种经验。

2

《物质与记忆》对在(时间)"绵延"中的经验的性质所做的界定，必然会使读者得出结论说：只有诗人才能充分地成为这种经验的主体。确实有一位诗人对柏格森的经验理论做了检验。普鲁斯特的《追忆似水年华》可以说是正如柏格森设想的那样，试图在今天的条件下去合成经验，因为自然地形成经验是越来越没有希望了。顺带说，普鲁斯特在他的作品中没有回避这个问题。他甚至引进了一个包含着对柏格森的批判的新因素。柏格森强调"积极的生活"与记忆中产生的特定"沉思生活"之间的对抗。但是他引导我们相信，让生活之流在沉思中实现，是一个自由选择问题。从一开始，普鲁斯特就通过术语来表明自己的不同观点。对他来说，柏格森理论中的"纯记忆"变成了"不由自主的记忆"。普鲁斯特马上让这种不由自主的记忆与服务于理智的"有意的追忆"[①]形成对照。他的这部巨著

---

① 不由自主的记忆(mémoire involontaire)，这个概念见《追忆似水年华》第7部《重现的时光》。中译本译为"无意识的记忆"，见中译本第7卷《重现的时光》，徐和谨译，译林出版社，1991年版，第9页注。原译文为"我的记忆，即无意识记忆本身，已经忘记了对阿尔贝蒂娜的爱情。但是，看来还存在着一种四肢的记忆，这种记忆是对另一种记忆的大为逊色、毫无结果的模仿，但它的寿命更长，犹如某些无智慧的动物或植物的寿命比人更长一样。双腿和双臂充满了麻木的回忆"。有意的追忆(mémoire volontaire)，见《追忆似水年华》中译本第1部第1卷《贡布雷》，李恒基译，译林出版社，1989年版，第46页，原文为"那将是我有意追忆，动脑筋才得到的一鳞半爪"，"而有意追忆所得到的印象并不能保存历历在目的往事"。也有中文学者将这两个词译为"非意愿性记忆"和"意愿性记忆"。为了保留这两个概念取自小说的痕迹，本书采用了比较口语化的译名。——译者

一开始就把这种关系阐释得很清楚。在引入这个术语时，普鲁斯特告诉我们，在许多年里，他对自己度过一段童年时代的贡布雷镇的记忆是多么贫乏。一个下午，一种名为小玛德莱娜的点心（他后来经常提到它）的滋味就把他带回到过去，而此前他仅仅限于唤起需要集中精力来想的记忆。他将此称作“有意的追忆”。其特点在于，它提供的往事信息没有保留任何过去的痕迹。“我们的往事也一样。我们想方设法追忆，总是枉费心机，绞尽脑汁都无济于事。”因此，普鲁斯特总结说，往事“非智力所能及；它隐蔽在某件我们意想不到的物体之中（藏匿在那件物体所给予我们的感觉之中），而那件东西我们在死亡之前能否遇到，则全凭偶然，说不定我们到死都碰不到”。①

按照普鲁斯特的说法，一个人能否形成自我认识，能否把握自己的经验，全凭机遇。但这种事情绝不是只能碰运气。人的内心关注并非天然地具有毫无争议的私人性质。如果出现这种情况，也只是在他越来越无法通过经验来吸收周围世界的信息资料的时候。报纸就是表明这种无能为力状态的诸多证据之一。如果新闻业确实想让读者吸收它所提供的信息，使之成为读者自身经验的一部分，那么它实现不了这种目的。如果它的目的恰恰相反，那么这个目的就实现了：把发生的事情单独挑出来，使之脱离能够影响读者经验的那种语境。新闻信息的原则（新鲜、简短、易懂，尤其是各条新闻之间没有联系）对此所起的作用与版面编排和报纸风格一样大（卡尔·克劳斯②坚持不懈地证明报纸的语言极大地麻痹

① 《追忆似水年华》中译本上册第1部第1卷《贡布雷》，李恒基译，译林出版社1994年版，第28页。——译者

② 卡尔·克劳斯（Karl Kraus，1874—1936），德国作家。——译者

了读者的想象力)。使信息脱离经验的另一个原因是,信息不能纳入"传统"。报纸是大量发行的。没有什么读者能够自吹他拥有其他读者需要向他索取的信息。

历史上,不同的传播方式是相互竞争的。新闻报道取代了旧的叙事,耸人听闻的消息取代一般的报道。这种趋势反映了经验的萎缩。反过来,这些方式与讲故事有很大的不同。讲故事是最古老的传播方式之一。讲故事的目的不是传达故事本身,那是新闻报道的目的。讲故事是把故事融入讲故事人的生活之中,从而把故事当作经验传递给听故事人。因此,故事就带有讲故事人的印记,正如陶器上带有制陶人的手印一样。

普鲁斯特的 8 卷本巨著传递了一个意图,即让讲故事人的身影回到现代人中间。普鲁斯特以令人叹为观止的毅力从事着这项工作。从一开始,他让自己承担起第一项复活自己童年的任务。他说这个问题能否解决,取决于机遇。当他说这话的时候,他充分考虑到了它的难度。鉴于这些思考,他杜撰了"不由自主的记忆"这个说法。这个概念带有情境的印记。它是多年来那个孤独者所拥有的财富的组成部分。如果严格地说这里包含着什么经验的话,这种经验就是个人往事的某些内容与集体往事的素材的结合。各种膜拜活动通过其仪式和节庆(在普鲁斯特的作品可能根本没有回忆它们)一而再、再而三地产生这两种记忆成分的混合体。它们在某些时候触发了回忆,并且成为人一生的记忆开关。由此,有意的追忆和不由自主的记忆不再相互排斥。

3

为了对普鲁斯特的“理智的追忆”[①](这个概念是柏格森理论的副产品)中出现的东西做出更充实的界定,我们有必要追溯到弗洛伊德。1921 年,弗洛伊德发表了论文《超越快乐原则》,以假说的方式提出记忆(指的是不由自主的记忆)和意识之间的联系。下面的评述并不是要来认定这一假说;我们将仅限于探讨在远远不同于弗洛伊德所设想的环境下这一假说所产生的成果。弗洛伊德的弟子们更容易遇到这种环境。赖克[②]的一些阐发记忆理论的著作就呼应了普鲁斯特关于不由自主的回忆与有意的追忆的区分。赖克写道:“记忆(Gedächtnis)的功能是保护印象;回忆(Erinnerung)的目的是瓦解它们。记忆本质上是保守的,回忆则是破坏性的。”[③]这些论述所依据的弗洛伊德的基本思想被概括为这样一个假说:“在留有记忆痕迹的地方出现意识。”[④](这里,正如弗洛伊德在这部论著中的用法,记忆和回忆没有实质差别)因此,“与其他心

---

① 理智的追忆(mémoire de l'intelligence),这个概念见《追忆似水年华》第 1 部第 1 卷《贡布雷》。中译本译为“动脑筋才想到的”,李恒基译,译林出版社 1989 年版,第 46 页。——译者

② 赖克(Theodor Reik, 1888—1969),奥地利心理学家。——译者

③ 赖克:《惊异心理学》,莱顿,1935 年,第 132 页。

④ 弗洛伊德:《超越快乐原则》,维也纳,1923 年,第 31 页。参见林尘等译《弗洛伊德后期著作选》,上海译文出版社 1986 年版,第 25 页。——译者

理系统发生的情况不同，意识独有的特点在于，兴奋过程不会给意识要素留下持久的痕迹，而是在变得有意识的现象中消亡”。这个假说的基本公式是：“变得有意识和留下记忆痕迹是在同一系统里的两个不相容的过程。”更准确地说，“当留下记忆痕迹的过程是一个从未进入意识的过程时，（这些记忆痕迹）通常最强烈、最持久”。用普鲁斯特的术语说，这就意味着，只有从未被明确和有意识地体验到的东西，即没有成为主体者的经验的东西，才能变成不由自主的记忆的一个要素。按照弗洛伊德的观点，把造成“作为记忆基础的持久痕迹”归因于刺激过程，乃是属于“其他系统”的事情，它们应该被看作与意识不同的系统。① 按照弗洛伊德的看法，这种意识不是接收什么记忆痕迹，而是有另外的重要功能，即防御刺激。“对于有生命的机体来说，防御刺激较之接收刺激几乎是更重要的功能。这个保护层具有自己的能量，它最首要的任务是必须保护在自身中进行的那些特殊的能量转换形式，避免外部世界存在着的巨大能量威胁所带来的影响——这类影响试图抵消它们从而造

---

① 普鲁斯特一再地关注这些“其他系统”。他喜欢用肢体来代表它们。他经常说到储藏在肢体里的记忆印象——当大腿、手臂或肩胛在床上偶尔采取了一个姿势时，早先有过的印象会在没有意识指挥的情况下闯入记忆。“肢体的不由自主的记忆”是普鲁斯特最喜欢的一个主题（见普鲁斯特《追忆似水年华》第 1 部《在斯万家那边》，巴黎，1962 年，第 6 页）。——原注

见中译本第 1 部第 1 卷《贡布雷》，李恒基译，第 6 页：“躯壳的记忆，两肋、膝盖和肩膀的记忆，走马灯似的在我的眼前呈现出一连串我曾经居住过的房间……我的思想往往在时间和形式的门槛前犹豫，还没来得及根据各种情况核实某房的特征，我的身体却抢先回忆起每个房里的床是什么式样的，门是在哪个方向，窗户的采光情况如何。门外有没有楼道，以及我人睡时和醒来时都在想些什么”；“我的身躯，以及我赖以侧卧的半边身子，忠实地保存了我的思想所不应忘怀的一段往事”；“后来，新的姿势又产生新的回忆”。——译者

成破坏。”①来自这些外部能量的威胁也会造成一种休克②。意识越容易记录这些休克，它们就越不太可能造成创伤后果。精神分析理论努力想理解“基于它们（创伤性休克）突破防御刺激的保护层”的情况来理解这些创伤性休克的性质。按照这种理论，在“对焦虑缺乏任何准备”的情况下惊恐有“重要意义”。③

弗洛伊德的研究起因于创伤性神经症所特有的那种梦幻。这种病症会让病人梦见灾祸发生的情景。按照弗洛伊德的看法，这种梦“通过形成那些患者以前所缺乏的，因而导致创伤性神经症发生的焦虑，力图以回顾的形式来控制刺激”④。瓦莱里⑤似乎也有类似的想法。这种巧合是值得指出的，因为瓦莱里也属于在今天的条件下对心理机制的特殊功能怀有兴趣的人之列（此外，瓦莱里还能把这种兴趣与自己的诗歌创作结合起来，而他的诗几乎一直保持抒情风格。因此，他作为唯一直接承袭波德莱尔的作家脱颖而出）。瓦莱里写道：“人的印象和感官知觉实际上应归入惊异范畴；它们证明了人具有某种不足之处……回忆是……一种基本现象，旨在给我们时间来整理我们原本没有的应激感受。”⑥通过应

---

① 弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳，第 34 页。参见林尘等译《弗洛伊德后期著作选》，第 28 页。——译者

② shock 是这篇文章的关键词之一。根据语境，大多译为“震惊”，有时译为“休克”，但其含义应做一贯的理解。此外，也有学者主张将这个词译为“惊颤”。——译者

③ 弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳，第 41 页。参见林尘等译《弗洛伊德后期著作选》，第 32 页。——译者

④ 弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳，第 42 页。参见林尘等译《弗洛伊德后期著作选》，第 33 页。——译者

⑤ 瓦莱里（Paul Valéry，1871—1945），法国诗人。——译者

⑥ 瓦莱里：《文集》，第 2 卷，巴黎，1960 年，第 741 页。

付刺激方面的训练,有助于人们经受震惊;而且如果需要的话,做梦和回忆都可以用作训练。但是,通常——弗洛伊德就是这样设想——这种训练是基于清醒的意识展开的,位于大脑皮层的一部分。这部分"被刺激烘烤得那么彻底"①,结果给接受刺激提供了最有利的条件。震惊由此得到缓冲,被意识避开了。这就使引发震惊的事故具有了严格意义上的体验性质。如果它被直接纳入有意识的记忆库里,后者将会把这一事故变得无法进入诗意体验。

问题本身提示了抒情诗如何能让这样一种经验,即以震惊经验为常态的经验,当作自己的基础。人们可以期待这种诗作包含大量的自觉意识;它们会暗示我们,在创作中有一个明确的计划。这种说法确实符合波德莱尔诗作的情况。这一点把波德莱尔和他的前辈爱伦·坡等人以及他的后继者瓦莱里等人联系起来。普鲁斯特和瓦莱里关于波德莱尔的论述幸好能够相辅相成。普鲁斯特写过一篇论波德莱尔的文章,但是其意义甚至不如他小说中的某些议论。瓦莱里的《波德莱尔的处境》一文对《恶之花》做了一个经典的导论。他写道:"波德莱尔的问题必然是这样的:成为一个伟大的诗人,但不同于拉马丁,不同于雨果,也不同于缪塞。我不是说,波德莱尔有这样一种自觉的抱负;但是它一定存在于他心中,这是他的'国家大计'。"②谈论一个诗人的"国家大计"是有些奇怪的。但是,在这方面有一种很明显的表现:要从经验的桎梏下

① 弗洛伊德:《超越快乐原则》,维也纳,第 32 页。参见林尘等译《弗洛伊德后期著作选》,第 26 页。——译者

② 波德莱尔:《恶之花》,瓦莱里写的导言,巴黎,1928 年。

解放出来。波德莱尔的诗歌创作被赋予了一种使命。他预想了用他的诗作来填补的空白地带。他的作品不仅能像其他人的作品那样被归入历史性作品的范畴，而且他的作品也有志于此，并这样看待自己。

4

这种震惊因素在具体印象中占据的比重越大，意识也就必须更持久地像一个防御刺激的屏障那样保持警惕；它做得越有效，这些印象进入经验（Erfahrung）的可能性就越小。印象往往会成为体验（Erlebnis），留在人一生的某个时刻的范围内。震惊防御机制的特殊成就或许体现为，它能够在意识中以牺牲内容的完整性为代价，把某一时刻指派给一个事故。这可能是理智的最高成就之一；它将把事故变成曾经体验过的一个时刻。如果没有反思，那么就只有一个突然的开端，通常是惊恐的感觉，而按照弗洛伊德的看法，惊恐证明了震惊防御机制的失败。波德莱尔用一个刺眼的意象描绘了这种状态。他说到，在一种艺术家的决斗中，艺术家在被击败前惊恐地尖叫。[①] 这种决斗就是创作过程本身。因此，波德莱尔把震惊经验置于他的艺术创作的中心。这幅得到一些同时代人证实的自画像具有重大意义。因为他本人很容易遭到惊吓，所以他也不免常常引起别人的惊恐。瓦莱斯向我们讲述了波德莱尔的古怪相貌；[②]根据纳吉奥[③]画的波德莱

---

① 转引自欧内斯特·雷诺：《夏尔·波德莱尔》，巴黎，1922年，第317页起。

② 于勒·瓦莱斯：《夏尔·波德莱尔》，载安德列·比利：《战斗的作家》，巴黎，1931年，第192页。

③ 纳吉奥（Clara Thénon Nargeot，1829—?），法国人，身份不详。——译者

尔肖像，蓬马尔丹[①]断定他容貌吓人；克洛岱尔强调波德莱尔说话尖刻；戈蒂耶说，波德莱尔在背诵诗篇时慷慨激昂不能自拔；[②]纳达尔描写了他时急时停的步态。[③]

波德莱尔自画像

精神病学里有各种恐伤症。波德莱尔用他自己的精神和肉体致力于躲避震惊的伤害，不管震惊来自何方。这种震惊防御被鲜明地刻画在一种战斗姿态中。波德莱尔描写了他的朋友康斯坦丁·居伊。在整个巴黎沉睡的时候，他去探望居伊："……他是如何站在那里，俯身在他的桌子上，聚精会神地审视着一张纸，就像他白天观察周围的对象；他是如何用他的细毛笔、鹅毛笔和粗毛笔左右劈杀，把杯子里的水溅到天花板上，在他的衬衣上试用鹅毛笔；他是如何急速而紧张地从事着他的工作，仿佛担心他描绘的影像会逃脱掉；因此即便在他独自一人的时候，他也是斗志昂扬，而且要避开他自己的打击。"[④]在《太阳》这首诗的第一段，波德莱尔把自

① 蓬马尔丹（Armand Augustin Joseph Marie Ferrard, Comte de Pontmartin 1811—1890），法国记者。——译者

② 见欧仁·马尔桑：《保罗·布尔热先生的手杖和菲林特的绝好选择》，巴黎，1923年，第239页。

③ 见费尔曼·梅拉尔：《知识分子的城市》，巴黎，1905年，第362页。

④ 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第334页。

已描绘成正陷入这种疯狂的战斗；这可能是《恶之花》中唯一一处展示诗人的工作状况。

沿着古老的市郊，那儿的破房
都拉下了暗藏春色的百叶窗，
当毒辣的太阳用一支支火箭
射向城市和郊野，屋顶和麦田，
我独自去练习我奇异的剑术，
向四面八方嗅寻偶然的韵律，
绊在字眼上，像绊在石子路上，
有时碰上了长久梦想的诗行。①

震惊属于对波德莱尔的个性有决定性影响的经验之列。纪德曾经探讨过意象与理念、词与物之间的空隙。而这些空隙正是波德莱尔诗兴大发的地方。② 里维埃指出，波德莱尔的诗歌被暗地的震惊所震撼；它们似乎引起词语的坍塌。里维埃指出了那些摇摇欲坠的词语。③

谁知道我梦中的新的花枝，
在被冲洗得像沙滩的土壤里，

① 波德莱尔：《太阳》，钱春绮译本，第209页。——译者
② 纪德：《波德莱尔与法盖》，《文选》，巴黎，1921年，第128页。
③ 见雅克·里维埃：《研究》，巴黎，1948年，第14页。

能否找到活命的神秘的营养?①

爱他们的地母,在增添她的绿茵。②

这句著名的起首句也是一个例子:

你嫉妒过的那个好心的女婢。③

在他的格律诗之外也给予这些隐蔽的法则以应有的地位,这是波德莱尔在他的那组散文诗《巴黎的忧郁》中的意图。这个散文诗集是献给《新闻报》主编阿尔塞纳·乌塞耶的。波德莱尔在献词中写道:"我们之中谁没有过那种雄心勃勃的时刻,没有梦想过创造一个奇迹——写一篇充满诗意的、没有节奏、没有韵律却如乐曲般的散文,那么轻快流畅,那么断续跳跃,完全适应心灵的抒情颤动、梦幻的起伏波动、意识的突然惊厥?这种挥之不去的理想主要是大城市经验的产物,是与大城市繁复关系交错碰撞的产物。"④

这段话暗含着两点认识。首先,它告诉我们,在波德莱尔的作品中,震惊意象是与遭遇大都市大众有着紧密联系。其次,它告诉我们,这些大众实际上指的是什么。他们并不表示阶级或诸如此

① 波德莱尔:《大敌》,钱春绮译本,第33页。——译者

② 波德莱尔:《旅行的波希米亚人》,参见钱春绮译本,第38页,译文略有不同。——译者

③ 波德莱尔:《你嫉妒过的那个好心的女婢》,钱春绮译本,第249页。——译者

④ 波德莱尔:《作品集》,第1卷,第405页起。

类的集体；他们只是过往行人的乌合之众，是大街上的人群。[①] 波德莱尔早就意识到这种人群的存在。他们并不是他的任何一部作品的模特，但是他们作为一种隐蔽的形象在他的创作上留下印记。他们组成了隐藏在前面引文中的形象。我们会从中看到剑客的意象。他的劈杀是为了给自己打开一条穿越人群的道路。诚然，《太阳》中诗人择路穿行的是被遗弃的“市郊”。但是，这种暗喻（它揭示了这段诗最深层的美妙）的含义可能在于，诗人正是在被遗弃的街道上，从词语、片断和句头组成的幽灵群中夺取诗的战利品。

① 赋予这种人群以灵魂，这是闲逛者的一个特殊意图。他与人群的遭遇乃是他不厌其烦地讲述的一个经验。对这种幻觉的反思，是波德莱尔作品的组成部分。这至今仍具有活力。于勒·罗曼提倡的一致主义就是这种传统最近的一次令人赞叹的高潮。——原注

于勒·罗曼（Jules Romains 1885—1972），法国作家。一致主义（Unanimisme）是他在 20 世纪初倡导的文学运动。——译者

5

人群——没有什么主题比这个主题更吸引19世纪作家的注意力了。他们正在准备形成一个包括广泛阶层的、具备了阅读技能的公众。他们变成了消费者。就像中世纪的恩主希望在绘画作品上留下自己的肖像，人群也希望在当代小说中留下自己的身影。19世纪最成功的作家满足了这种出自内心需要的要求。对于他来说，人群就意味着几乎是古老意义上的门客群体，(读者)大众。维克多·雨果第一个用书名向人群致意：《悲惨的人们》(中文译名《悲惨世界》)、《海上劳工》。在法国，雨果是唯一一个能够与连载小说较量的作家。众所周知，欧仁·苏是连载小说的大师。对于普通市民来说，连载小说开始成为一个启示来源。1850年，他以压倒优势当选为议会中的巴黎议员。年轻的马克思选择欧仁·苏的《巴黎的秘密》作为攻击对象，并非出于偶然。马克思早就认为，自己的任务是把受到唯美社会主义吹捧的乌合之众铸造成无产阶级钢铁。恩格斯早期著作对这些大众的描写可以看作是马克思的一个主题的朴素的序曲。恩格斯在《英国工人阶级的状况》中写道："像伦敦这样的城市，就是逛上几个钟头也看不到它的尽头，而且也遇不到表明接近开阔田野的些许征象——这样的城市是一个非常特别的东西。这种大规模的集中，250万人口这样聚集在一个地方，使这250万人的力量增加了100倍……但是，为这一切付

出了多大的代价,这只有在以后才看得清楚。只有在大街上挤上几天……才会开始察觉到,伦敦人为了创造充满他们城市的一切文明奇迹,不得不牺牲他们的人类本性的优良特点;才会察觉到,潜伏在他们每一个人身上的几百种力量都没有使用出来,而是被压制着……这种街道的拥挤中已经包含着某种丑恶的、违反人性的东西。难道这些群集在街头的代表着各阶级和各个等级的成千上万的人,不都具有同样的特质和能力,同样是渴求幸福的人吗?……可是他们彼此从身旁匆匆走过,好像他们之间没有任何共同的地方。好像他们彼此毫不相干,只在一点上建立了一种默契,就是行人必须在人行道上靠右边行走,以免阻碍迎面走来的人;谁对谁连看一眼也没想到,所有这些人越是聚集在一个小小的空间,每个人在追逐私人利益时的这种可怕的冷漠,这种不近人情的孤僻就愈使人难堪、愈是可怕。"①

这种描写明显不同于法国那些二流大师,如戈兹兰、德尔沃或吕兰②等人的描写。这里没有闲逛者在人群中穿行的那种技巧和轻松——这些也是新闻记者特别想从闲逛者那里学到的东西。恩格斯面对人群感到惊愕。他做出了道义上的反应,也做出了美学上的反应;人们彼此从身旁匆匆走过的速度使他感到不安。他这段描写的魅力在于里面交织着一种坚定的批判正气和一种老派态度。恩格斯来自当时仍很落后的德国;他可能从未面对过在人流

① 恩格斯:《英国工人阶级状况》,《马克思恩格斯全集》中文版(1957 年版),第 2 卷,第 303—304 页。——译者

② 戈兹兰(Léon Gozlan,1803—1866),法国新闻记者、小说家。吕兰(Louis Lurine, 1816—1860),法国作家。——译者

中迷失自我的诱惑。黑格尔在去世前不久第一次到巴黎。他写信给妻子说:“当我沿街散步时,人们看上去完全和他们在柏林的样子一样;他们穿着同样的服装,面孔大体相同——同样的外表,只不过这里是一大群人。”①走进人群,对于一个巴黎人来说,这是太自然不过的事情。无论他小心地与人群保持多大的距离,他还是会被人群所影响,因此,与恩格斯不同,他不能站在外面来看待人群。至于波德莱尔,大众对于他是一切,而不是外在于他的。实际上,在他的作品中很容易发现他对于人群的吸引和诱惑如何做出防御性的反应。

大众成为波德莱尔骨髓里的一部分,以至于在他的作品中几乎找不到对他们的描写。他的最重要的主题几乎都没有用直接描写的形式来表现。正如德雅尔丹准确地指出的,他“更关心把意象植入记忆,而不是装饰和加工它”②。如果在《恶之花》或《巴黎的忧郁》中寻找和雨果以大手笔描绘的城市画面相类似的篇章,肯定会徒劳无功。波德莱尔既没有描写巴黎人,也没有描写他们的城市。放弃这种描写反而使他能够左右逢源借题发挥。他笔下的人群永远是大城市的人群,他笔下的巴黎永远是人满为患。正是这一点使他远远高于奥古斯特·巴比埃。巴比埃的描写方法曾造成

① 黑格尔:《全集》,第19卷,莱比锡,1887年,第2册,第257页。

② 德雅尔丹:《夏尔·波德莱尔》,载《蓝色杂志》,巴黎,1887年,第23页。

大众与这座城市之间的分裂。① 在《巴黎风光》②中,人群的秘密在场几乎处处有迹可循。当波德莱尔把黎明作为题材时,被遗弃的街道散发出雨果在巴黎夜间所感受到的那种"麇集的沉寂"③。当波德莱尔观看塞纳河岸销售的解剖学著作的插图时,一大群逝者取代了这些插图上的单个骸骨。④ 在"骷髅舞"的形象中,他看到了一群拥挤的人在跃动。⑤ 组诗《小老太婆》依次描写了枯瘦的老太婆,她们的英雄主义体现为她们屹立在人群之外,不能跟上它的步伐,也不再让自己的思想参与当前的事情。大众是一层骚动不

① 巴比埃的方法典型地体现在他的诗《伦敦》中。这首诗有 24 行,描写了伦敦这座城市,最后很别扭地用这样的句子来结束:

最后,在巨大而阴沉的物质堆积中,
一个黝黑的人群,在沉默中生活和死亡,
成千上万的生命,跟随着不幸的本能,
用善的手段和恶的手段追逐黄金。

(奥古斯特·巴比埃:《讽刺诗和其他诗》,巴黎,1841 年)巴比埃的倾向鲜明的诗作,尤其是伦敦组诗《拉扎尔》(巴黎的传染病院)比人们愿意承认的程度更深地影响了波德莱尔。波德莱尔的《黄昏》是这样结束的:

他们气数尽了,走向公共深渊,
医院里充满了他们的呻吟。——今晚
有几个不能再回到爱人身旁,
到炉边去寻求香喷喷的羹汤。(钱春绮译《恶之花》,第 238 页)

不妨将此与巴比埃的《纽卡斯尔的矿工》第 8 段的结尾做一比较:

不止一人在内心深处梦见
回家,甜蜜的家,妻子蓝色的眼睛,
在深坑的凹处找到永久的坟墓。

② 《巴黎风光》是《恶之花》一部分的标题。——译者

③ 见《黎明》,钱春绮译本,第 257—258 页。——译者

④ 见《骸骨农民》,钱春绮译本,第 233—235 页。——译者

⑤ 见《骷髅舞》,钱春绮译本,第 241—245 页。——译者

安的面纱。波德莱尔透过它来看巴黎。① 大众的在场决定了《恶之花》中最著名的诗篇之一。

在十四行诗《给一位交臂而过的妇女》中，没有任何一个词或一个说法提到人群。但是，事情的整个过程都以它为依托，正如一艘帆船乘风才能破浪。

大街在我的周围震耳欲聋地喧嚷。
走过一位穿重孝、显出严峻的哀愁、
瘦长苗条的妇女，用一只美丽的手
摇摇地撩起她那饰着花边的裙裳；

轻捷而高贵，露出宛如雕像的小腿。
从她那像孕育着风暴的铅色天空
一样的眼中，我犹如癫狂者浑身颤动，
畅饮销魂的欢乐和那迷人的优美。

电光一闪……随后是黑夜！——用你的一瞥
突然使我如获重生的、消逝的丽人，
难道除了在来世，就不能再见到你？

去了！远了！太迟了！也许永远不可能！

① 那种让人们期待着去逍遥的幻象，由帝国送给巴黎人的、由拱廊组成的新威尼斯，作为一种梦幻，仅仅通过它的马赛克传送带传送给少数人。这就是为什么波德莱尔笔下没有描写拱廊。

因为,今后的我们,彼此都行踪不明,
尽管你已经知道我曾经对你钟情![1]

一个不认识的女人戴着寡妇的面纱,被人群神秘地和无声地带了过来,从而进入诗人的视野。简单地说,这首十四行诗传递的信息是:不是把人群当作一种对立的、敌对的因素来体验,正是人群给城市居民带来了迷人的形象。都市诗人的欢乐在于那种爱情——不是"一见钟情"(love at first sight),而是"最后一瞥之恋"(love at last sight)。在诗里,销魂的瞬间恰是永别的时刻。因此,这首十四行诗提供的是震惊的形象,实际上是悲剧的结局。但是,诗人情感的性质也受到了影响。使他的身体在颤抖中缩紧的——波德莱尔所说的"犹如癫狂者浑身颤动"——不是一个人因全部神经充满了"爱欲"而引起的狂喜,更像是一种能够袭扰孤独男子的色情震惊。蒂博代指出:"这些诗只能是在大城市里写的"[2],但这一事实并没有太大的意义。这些诗揭示了大都市生活使爱情遭受的耻辱。普鲁斯特就是从这个角度来读解这首十四行诗的。这也就是为什么他后来作为呼应,让这个服丧女人有一天以阿尔贝蒂娜的形象出现,并给她一个招魂的名称"巴黎女人"。"阿尔贝蒂娜回我屋里来时,穿着一条黑色缎子长裙,更显得面色潦白,就像个由于缺乏新鲜空气,由于到处都是人群的氛围,或许还由于不够检点的生活习惯而变得苍白、热情、孱弱的巴黎女人,那双眼睛因为

① 波德莱尔:《给一位交臂而过的妇女》,见钱春绮译本,第232页。译文稍有改动。——译者

② 蒂博代:《室内》,巴黎,1924年,第22页。

没有了脸颊上红晕的辉映，看上去更显得忧虑不安了。”①这就是只有城市居民才能体验的爱情对象的容貌，晚至普鲁斯特还看到了它。波德莱尔捕捉这种爱情来谱写诗篇。关于这种爱情，人们大概常常会说，它与其说是一种被拒斥的满足，不如说是一种被省略的满足。②

① 普鲁斯特：《追忆似水年华》，第5部《女囚》。见中译本下册第5部，周克希、张小鲁、张寅德译，译林出版社1994年版，第58页。——译者

② 斯特凡·格奥尔格早期的一首诗就是以对交臂而过的女人的爱慕为主题。诗人忽略了一件重要的事情：那个女人行进于其中的人群潮流。结果，这首诗成了一首浮夸的哀歌。诗人的目光——因此他必须向他爱慕的妇人承认——“转向别处，含着渴望的泪水/不敢与你的目光交融”（斯特凡·格奥尔格：《赞美诗，朝圣，抒情诗人》，第7版，柏林，1922年，第23页）。无疑，波德莱尔看到了交臂而过的女人的眼睛深处。

6

在各种关于人群主题的早期作品中，波德莱尔翻译的爱伦·坡的一篇小说可以被视为一个经典范例。它具有某些明显的特征。基于更细致的考察可以看出，这些特征揭示了这些威力很大且深不可测的社会力量的面貌。我们可以把这些力量算做本身就能够对艺术创作产生微妙而深刻影响的那些因素里。这篇小说的题目是《人群中的人》。故事的场景是伦敦。叙述者是一个男子。他在大病一场后，第一次冒险外出，再次卷入这座城市熙熙攘攘的生活。在一个秋日的傍晚时分，他坐在伦敦一家大咖啡馆的窗户后面。他逐一打量其他顾客，仔细阅读报纸上的广告，但是他的兴趣中心是窗外街上蜂拥而过的人群。“这条街是这座城市的主要大道之一，整天都是熙熙攘攘。但是，随着夜幕降临，拥挤的程度陡然增加；到汽灯点亮的时候，有两股源源不断的人潮在窗外蜂拥穿行。在晚上的这个特定时刻，我以前从未经历过同样的处境。人头攒动的喧嚣海洋因此使我心中充满了非常愉悦的新奇感。我最终放弃了对旅馆里事物的所有兴趣。陷入对外面景象的沉思。”这段叙述很重要，是后面故事的一个序幕，但还是让我们抛开故事，考察一下场景。

按照爱伦·坡的描写，伦敦人群的面貌就像头顶上的汽灯，既晦暗不清，又时隐时现。这不仅适合于夜幕降临时“从洞穴中爬出

来”的底层民众。对高级雇员，即那些“殷实商号的高层职员”，爱伦·坡做了这样的描写：“他们都稍微有点谢顶，因为右耳长期夹笔杆，普遍有向外支棱的怪样。我注意到，他们总是用双手脱帽子和放帽子，他们戴着怀表，金表链不太长、样式庄重老派。”他对人群移动的描写更引人注目。“行人中的很大一部分都有一种志得意满、公务在身的样子，似乎只想着如何冲出重围。他们皱着眉头，眼睛滴溜溜地转动。如果被其他行人碰撞了，他们绝不会表现出不耐烦，而是整理一下服装，继续匆匆赶路。也有为数不少的人在走路时显得不安，红着脸，对自己嘟嘟囔囔，做着手势，仿佛在摩肩擦背的人流中感到孤独。当他们行路受阻时，会突然停止说话，但是手势反而加强了。他们在等待阻挡他们的人走开时，嘴角上挂着漫不经心的夸张微笑。如果他们被人碰撞，他们会对碰撞者频频点头鞠躬，显得非常窘迫不安。”①有人会以为爱伦·坡说的是那些喝得半醉的倒霉蛋。其实，他说的是“上等人、生意人、律

① 《下雨天》这首诗有一段与这段文字相似。尽管这首诗署的是另外一个人的名字，但它应该是波德莱尔的作品。它的最后一句使得这首诗具有一种极其阴沉的性质。而这一节与《人群中的人》的一段文字完全呼应。爱伦·坡写道：“汽灯的光线最初很微弱，与奄奄待毙的白昼进行着较量，现在终于大获全胜，给万物罩上一种闪烁不定的、艳丽俗气的光亮。一切都是既昏暗又辉煌——就像被比作德尔图良风格的乌檀。”这种巧合更令人惊讶之处在于，下面这段诗最晚写于 1843 年，而那个时候波德莱尔还不知道爱伦·坡。

在光滑的便道上与我们摩肩接踵的每一个人，
自私而野蛮，擦肩而过，溅污我们，
或者因为要跑得快些，把我们推到一边。
污泥、雨水、天空昏暗：
这是阴沉的以西结会梦见到的阴森景象。

师、股票经纪人”①。

爱伦·坡的表现手法不能称作现实主义。它显示了一种故意曲扭的想象。这使他的作品与通常所宣传的社会现实主义模式相去甚远。巴比埃可能是我们能够想到的这种现实主义的最好样板之一。他在描写事物时就不那么乖僻。而且,他选择更明确的主题:被压迫大众。爱伦·坡不太关注这种主题。他处理的是“人们”,仅此而已。与恩格斯一样,在他看来,在他们展现的场面中存在着某种威胁。恰恰是这种大城市人群的意象对波德莱尔具有决定性意义。即便他可能屈从于他们的吸引力,而且作为一个闲逛者而成为他们的一员,但是他无法摆脱从根本上认为人群具有非人性的意识。即便他游离于他们,但他还是成为他们的同谋。他深深地卷入他们,但完全是为了用轻蔑的一瞥把他们送入忘川。他谨慎地承认的这种矛盾心理中有某种扣人心弦的东西。或许,他的《黄昏》的难以解释的魅力就与此相关。

① 爱伦·坡笔下的生意人有种恶魔气息。人们会想到马克思的看法。马克思把美国的“物质生产所具有的狂热而充满青春活力的步伐”归因于“(那里)没有给予人们时间或机会来结束旧的幽灵世界”。在波德莱尔的笔下,随着夜幕降临,“邪恶的魔鬼们在大气中像生意人一样张开惺忪睡眼”。(参见钱春绮译本,第 237 页)《黄昏》中的这句诗可能受到爱伦·坡作品的启发。

7

波德莱尔认为,“人群中的人”,即爱伦·坡笔下的叙述者在伦敦夜晚的茫茫人海中所追踪的人,与闲逛者很适合等量齐观。[①] 我们很难接受这种观点。人群中的人不是闲逛者。在他身上,泰然自若让位给躁动不安。因此,毋宁说他体现的是,一旦闲逛者被迫脱离了他自己所依附的环境他会变成什么样子。即使伦敦给他提供了这种环境,它也不是爱伦·坡描写的场景。相比之下,波德莱尔笔下的巴黎保存了可以追溯到欢乐昔日的某些特征。在后来建起拱桥的地方,当时还有渡船往来于塞纳河两岸。到波德莱尔去世那一年,一个企业家还能用在巴黎全城环行的500辆花轿马车,提供富人的舒适享受。闲逛者在拱廊里不会遇到不把行人放在眼里的轿车,因此拱廊一直被人们所称道。[②] 这里既有愿意被人群推来搡去的行人,也有要求保留一臂间隔的距离、不愿放弃悠闲绅士生活的闲逛者。让多数人去关心他们的日常事务吧!悠闲的人能沉溺于那种闲逛者的漫游,只要他本身已经无所归依。他

---

① 参见波德莱尔:《作品集》,第2卷,第328—335页。

② 行人懂得在某些场合如何挑衅式地展示他们的安之若素。在1840年前后,一度流行带着乌龟在拱廊里散步。闲逛者喜欢跟着乌龟的速度散步。如果他们能够随心所欲,社会进步就不得不来适应这种节奏了。但是这种态度没有流行开来。鼓吹“消灭懒散”的泰勒赢得了胜利。

在彻底悠闲的环境中如同在城市的喧嚣躁动中一样无所归依。伦敦有其特有的“人群中的人”。与之相对应的是街头小子菲迪南·南特，这是 1848 年三月革命前柏林的一个流行形象；[①]应该说，(巴黎的)闲逛者是介于他们二者之间的。

E. T. A. 霍夫曼的一个小说片断揭示了悠闲者是如何观看人群的。这是他写的最后一部小说，题目是《表弟的街角窗户》。它比爱伦·坡的那篇小说早问世 15 年。它可能是最早捕捉大城市街头景象的尝试之一。这两篇小说的差异值得一提。爱伦·坡笔下的叙述者是坐在一个公共咖啡馆的窗户后面观察外界的，而表弟是坐在家里。爱伦·坡笔下的观察者经受不住外界景象的诱惑，最终走出去陷入人群的漩涡。霍夫曼笔下的表弟是从街角窗户向外张望。他就像一个瘫痪病人一样一动不动。即便他身处人群之中，他也不会随波逐流。他对待人群是一种居高临下的态度，这也是他位于公寓楼窗户的观察位置所唤起的。他从这个制高点审视着麇集的人群。这是集市的日子。所有的人都觉得各得其所。他的剧场望远镜使他能够挑选各种不同样式的场面。使用这个工具完全符合这位使用者的内心状态。正如他自己所承认的，[②]他愿

---

① 在格拉斯布伦纳创造的这个角色中，这个悠闲者是作为一个微不足道的“公民”(18 世纪末法国革命时期的称呼——译者)的后裔出现的。南特这个柏林街头小子无所用心。他以街头为家，那里很自然地让他无处可去，而且他在那里像小市民待在自己的房间里一样自在。——原注

格拉斯布伦纳(Adolf Glassbrenner，1810—1876)，德国讽刺作家。他在一系列小册子中创造了一个打零工的街头小子南特的形象。1832 年，喜剧演员贝克曼编剧并主演喜剧《被审讯的南特》，大获成功。——译者

② E. T. A. 霍夫曼：《文集》，第 14 卷；尤利乌斯·爱德华·希特齐格撰写的《生平与遗产》，第 2 卷，斯图加特，1839 年，第 205 页。

意向他的客人传授“观看艺术的原则”。[①] 这是一种欣赏“活人画”的能力——这种画是比德迈时期人们的一种偏爱。[②] 小说用警句格言来提供解释。[③] 人们可以把这种叙述方式看作当时理所当然的尝试。但是，很显然，当时柏林的环境使这种尝试不能取得完全的成功。如果霍夫曼曾经驻足巴黎或伦敦，或者如果他有意描写这样的大众，那么他就不会把目光局限在市场上，也不会把这个场景描写成是由女人主宰的，而是会捕捉爱伦·坡从汽灯下的密集人群中提取的主题。事实上本来并不需要用这样的主题来揭示其他大城市面貌研究者已经感受到的那些怪异因素。海涅的一个非常深沉的见解用在这里倒很贴切。一位记者在 1838 年给法恩哈根[④]的一封信中写道：“海涅的视力使他在这个春天非常痛苦。我最后一次陪他沿着一条林荫大道散步。这条独特的大道的辉煌和勃勃生机引起我无限的赞叹，而这一次这些景象却促使海涅提出一个重要观点：他强调这个世界中心具有恐怖的气息。”[⑤]

---

① 值得注意的是，究竟是什么导致了这种自白。客人说，表弟观察下面熙熙攘攘的景象仅仅是因为他喜欢色彩变幻的游戏；他说，他最终会厌倦的。此后不久，果戈理也以类似的语气描写了乌克兰的一个集市：“这么多的人在涌向那里，让人看得眼花。”热闹人群的日常场景有可能会成为一种让人们的眼睛不得不去适应的景观。基于这种假定，可以推想，一旦眼睛完成了这一任务，就会希望有机会来检测自己新获得的本领。这将意味着，印象派绘画的技巧（通过一片点彩而完成一幅画）应该是反映了大城市居民的眼睛所熟悉的经验。诸如莫奈的《查尔特勒教堂》是对这种假说的一个图解。画上的教堂就像密密麻麻的石头堆砌。

② 活人画（tableau vivant），由活人扮演的静态场景。——译者

③ 在霍夫曼的这篇小说中，他让那个仰望天空的瞎子做警世思考。波德莱尔知道这篇小说。他用《盲人们》的最后一行修正了霍夫曼的观点，否定了盲人思考的警世性质：“盲人们向天空寻求什么？”（参见钱春绮译本，第 231 页。——译者）

④ 法恩哈根（Karl August Varnhagen von Ense，1785—1858），德国作家、外交家。——译者

⑤ 海涅：《谈话、书信、日记、同时代人的报道》，柏林，1926 年，第 163 页。

8

第一次看到大城市人群的人，会感到害怕、厌恶和恐怖。对于爱伦·坡来说，这种密集人群是一种原始野蛮现象；只有用纪律才能勉强驯服它。后来，詹姆斯·恩索尔[①]一而再、再而三地让人群的纪律与人群的狂野相对峙。他喜欢在乌合之众的狂欢画面里安置军队，而且双方极其融洽——就好像是警察与强盗合作的极权国家的原型。瓦莱里有一双慧眼，能够看出所谓“文明”的综合症状。他描述出一个非常要紧的现象。他写道：“大城市的居民退回到野蛮状态，即孤立状态。对他人的依赖感过去因生存需要而得以维系，现在则在社会机制的平滑运作中逐渐减弱。这种机制的每一改进都会消灭某些行为方式和情感方式。”[②]安逸使人相互隔绝，同时又使得享受安逸者进一步被机械化。19 世纪中期火柴的发明引发了一系列发明。它们的共同之处在于，手的一个突然动作就能够启动由许多步骤组成的进程。这种进步发生在许多领域。一个典型的例子是电话。拿起听筒的动作取代了以前需要摇动旧式电话摇柄的持续动作。在拨、插、按等等无数动作中，摄影师“按快门”的动作具有最重大的后果。手指一触就足以使一个事

---

① 恩索尔(James Ensor，1860—1949)，比利时画家、版画家。——译者

② 瓦莱里：《全集》，第 588 页。

件永久流传。照相机使一个瞬间具有事后的震惊效果。除了这种触觉经验，人们还有报纸的广告版或大城市的交通状况所提供的视觉经验。在这种车流人流中穿行，人会遭遇一系列震惊和冲撞。在危险的交叉路口，神经冲动会像电池的能量一样快速而连续地传遍他的身体。波德莱尔说过，一个人陷入人群就像掉进一个蓄电池。他把这个外接震惊经验的人称作“一个装备了意识的万花筒”①。如果说爱伦·坡笔下的过路人四处张望还显得漫无目的，那么今天的行人则是不得不四处张望，为的是跟上交通信号。因此，技术已经迫使人的感觉器官接受复杂的训练。终于有一天，电影满足了人们对刺激的新的急切需求。在电影里，震惊（震撼）作为感受方式被确立为一个正式的原则。那种决定传送带生产节奏的东西也是人们感受电影节奏的基础。

马克思非常有理由强调体力劳动各部门之间联系的巨大流动性。这种联系对于工厂流水线上的工人来说表现为一种独立的、物化的形式。被加工的产品完全与工人的意志无关。它强行进入工人的工作范围，又强行离开这个工人。马克思写道：“一切资本主义生产……都有一个共同点，即不是工人使用劳动工具，相反地，而是劳动工具使用工人。不过这种颠倒只是随着机器的采用才取得了在技术上很明显的现实性。”②在用机器工作时，工人要学会使自己的动作“和大自动机的始终如一的规则性协调一致”③。这些论述特别揭示了爱伦·坡想赋予人群的那种统一

① 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第333页。

② 马克思：《资本论》，第1卷，第13章。

③ 同上注。

性——不仅服装和行为统一,而且面部表情也统一——的荒诞。那些笑容提供了令人思考的东西。① 它们可能是人们司空见惯的那种样子,即人们常说的"保持微笑"所表现出来的样子;在那种语境里,它们起了一种表情减震器的作用。基于上面那段论述,马克思指出:"所有的机器劳动都需要先对工人进行训练。"②这种训练是从实习分化出来的。实习是手工业技能的唯一决定因素,在现代制造业中依然具有一定的作用。在此基础上,"每一个特殊的生产部门都通过经验找到适合于自己的技术形式,慢慢地使它完善。"诚然,"一旦达到了一定的成熟程度",情况很快就固定下来了。③ 另一方面,这种工场手工业"在它掌握的每种手工业中,造成了一类所谓的非熟练工人,这些工人是手工业生产极端排斥的。工场手工业靠牺牲整个劳动能力使非常片面的专长发展成技艺,同时它又使没有任何发展成为专长。在等级制度的阶梯的旁边,工人简单地分为熟练工人和非熟练工人"。④ 由于机器的训练,非熟练工人遭受最深的贬黜。他的工作不需要任何经验;实习在这里毫无价值。⑤ 游乐园里碰碰车之类娱乐设施所提供的东西,不过是非熟练工人在工厂里被训练的那种滋味——那是一种尝试,但有时对于他来说就是全部;因为小丑技艺——打工者在游乐园等场所获得训练可成为一个小丑——的兴盛是与失业现象严重相

① 这里所说的笑容是爱伦·坡在《人群中的人》中的描述。——译者

② 马克思:《资本论》,第 1 卷,第 13 章。

③ 同上注。

④ 同上书,第 12 章。

⑤ 产业工人的培训期越短,士兵的训练期就变得越长。训练从生产实习转向破坏实习,这是社会为总体战争做准备的一部分。

辅相成。爱伦·坡的作品让我们懂得了野性与纪律之间的真正联系。他笔下的行人举手投足就像已经适应了机器的节奏，而且只能机械地表达自己的思想情感。他们的行为是对震惊的反应。“如果他们被人碰撞，他们会对碰撞者频频点头鞠躬，显得非常窘迫不安。”

9

行人在人群中的震惊体验是与工人在机器旁的体验相一致的。但我们不能因此推断，说爱伦·坡深谙工业劳动过程，波德莱尔则对此全然无知。但是，他被一种过程所吸引，从而能够把闲逛者当作一面镜子，仔细研究机器在工人身上所启动的反思机制。如果我们说，这个过程是一种赌博游戏，那么这种说法可能显得有些荒谬。难道人们还能找到什么比工作和赌博的反差更明显的吗？阿兰[①]很有说服力地指出："赌博概念中就包含着这样的意思：任何一局都不取决于前一局的结果。赌博中根本没有任何有保证的地位……先前获得的成功根本不在考虑之列。正是在这一点上，它与工作不同。赌博不理会过去，而工作则是以过去为基础。"[②]阿兰心目中的工作是极其专业化的（可能与智力劳动相似，保留着手艺的某些特点）；这不是大多数工厂工人的工作，至少不是非熟练工人的工作。诚然，后者没有冒险色彩，没有能够引诱赌徒的海市蜃楼。但是，它也不乏工厂中的工资奴隶的活动中固有的那种无聊、空虚和无奈。赌博甚至还包含着自动化操作所造成的工人姿态，因为在任何赌局中，无论下赌注还是抓牌，都少不了

---

① 阿兰（Emile Chartier Alain，1868—1951），法国哲学家。——译者

② 阿兰：《观念与时代》，巴黎，1927年，第1卷，第183页起。

手的飞快动作。机器运转时的颠簸就好像赌博中所谓的“掷骰子”。工人操作机器时与前面的操作动作没有联系，理由很简单：这些动作完全是重复。因为对机器的每一次操作都与上一次操作无关，正如赌博中的每一次“掷骰子”都与前一次无关，所以工人的单调工作在某种意义上与赌徒的单调活动如出一辙。二者的工作同样缺少内涵。

塞尼费尔德创作了一幅表现赌场的平版画。画中人物都不是按照惯常的方式进行赌博。每个人都表现出一种不同的情绪：一个人表现出不可抑制的快乐，另一个人则表现出对搭档的不信任，第三个人是彻底绝望的表情，第四个人摩拳擦掌，还有一个人则要与这个世界诀别。所有这些人都有一个共同的隐蔽的特点：这些形象向我们展示了赌博参加者所信赖的机制是如何控制了他们的身体与灵魂，甚至控制了他们的私人领域，而且无论他们是如何兴奋，他们也只能做出一种反射动作。他们的行为如同爱伦·坡小说中的行人。他们就像机器人那样生活，就像柏格森所虚构的那种完全丧失记忆的人物。

波德莱尔看来不是一个赌徒，但是他对那些赌博成瘾的人表达了友善的理解乃至敬意。① 在他的夜景诗《赌博》②中，他所探讨的主题乃是他的现代观的一部分。他把写这首诗看作自己的一份使命。在波德莱尔这里，赌徒形象是现代特有的形象，是对传统剑客形象的补充。对于他来说，二者都是英雄形象。路德维希·伯

① 参见波德莱尔：《作品集》，第1卷，第456页和第2卷，第630页。

② 《赌博》一诗，见钱春绮译本，第239—240页。——译者

尔内[①]在写下面这段文字的时候，他是通过波德莱尔的眼睛看世界的："如果能够把每年耗费在欧洲赌桌上的……所有精力和热情……都积存起来，那将足以塑造一个罗马民族和一部罗马历史。但也仅仅是如果而已。因为每一个人天生就是一个罗马人，而资产阶级社会则竭力使他非罗马化，这就是为什么现在有如此之多的赌博游戏、家庭游戏、小说、意大利歌剧以及流行报纸等等的原因。"[②]只是在 19 世纪，赌博才变成了资产阶级的一种普通消遣。在 18 世纪，只有贵族才赌博。赌博是被拿破仑的大军传到各地的，现在已经成为"时髦生活以及大城市底层千百种不稳定生活"的一部分，成为波德莱尔从中发现英雄的那种景观的一部分——"因为它是我们时代特有的"[③]。

如果我们不仅从技术角度，而且想从心理角度来考察赌博，那么波德莱尔的有关看法就显得更有意义了。很显然，赌徒都是想赢的。但是，人是不愿意把他的这种想赢、想赚钱的欲望称作严格意义上的愿望。他内心可能受到贪婪或某种邪恶决定的驱使。总之，他的精神状态使得他不可能更多地利用经验。[④] 但是，一个愿望就是一种经验。歌德说："人们在年轻时所愿望的东西，到老年

① 伯尔内(Ludwig Börne，1786—1937)，德国新闻记者、政论作家。——译者

② 伯尔内：《文集》，汉堡和法兰克福，1862 年，第 38 页起。

③ 波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 135 页。

④ 赌博时，经验失去了作为依据的作用。这可能是因为人们对此有一种模糊意识，以为"对经验的庸俗诉求"(康德语)在赌徒中特别流行。赌徒说"我的数字"时很类似于交际人士说"我这一型"。到第二帝国末期，这种态度十分流行。"在林荫大道上，人们习惯于把一切都归因于机遇。"打赌助长了这种倾向。打赌这种方式给一切事情都赋予了一种震惊性质，使一切事情都脱离了经验的背景。对于资产阶级来说，即便是政治事件也可能具有赌桌上突发事件的形式。

时会拥有很多。”在人生中，提出愿望的时间越早，实现它的机会就越大。一个愿望经历的时间越长，实现它的希望就越大。但是，陪伴一个人经历时间的、填充和分隔时间的是经验。因此，一个愿望得到满足乃是经验修成了正果。在民俗的象征体系中，空间距离取代了时间距离；这就是为什么坠入无限空间的流星成为愿望实现的象征。滚进邻近格子的象牙球，放在取胜王牌上面的那张牌都是流星的反面。流星是为一个人而闪耀的。这一瞬间包含了儒贝尔以素有的自信所描述的那种时间：“甚至在永恒中可以发现时间。但这不是凡尘的、世间的时间……那种时间不会破坏什么，它只是完成什么。”①它是地狱时间的对立面：在地狱里人们无法完成他们已经启动的任何事情。赌博的声誉不好，其实是因为玩家本人在里面做手脚。（一个不可救药的彩票迷不会像更严格意义上的赌徒那样遭到唾弃。）

这种不断的重新开始是赌博的常规观念，也是工资劳动的常规观念。因此，在波德莱尔笔下，秒针成为赌徒的搭档，这是意味深长的：

> 别忘了，时间乃是贪婪的赌徒，
> 不用作弊而赢，这就是法则。②

在另一个地方，撒旦取代了这个秒针。③《赌博》一诗把那些

① 约瑟夫·儒贝尔：《感应引发的思考》，巴黎，1883年，第2卷，第162页。

② 波德莱尔：《时钟》，参见钱春绮译本，第204页，译文略有不同。——译者

③ 参见波德莱尔：《作品集》，第1卷，第455—459页。

不能自拔的赌徒打发到洞穴的沉寂角落。那里无疑也是撒旦王国的一部分。

这是我明察秋毫的眼睛在一次
夜梦之中曾经见到的阴暗的画面。
而我,也在这沉寂的魔窟的角落里,
看到自己撑着头、冷飕飕、沉默、羡慕,
羡慕这些人具有的顽强的嗜好。①

诗人并没有参与赌博。他站在自己的角落里,一点也不比赌博者更快乐。他也在经验之外被欺骗了——他也是一个现代人。唯一的差别在于,他拒绝服用麻醉剂,而赌徒则用麻醉剂来泯灭把自己托付给时间进程的那种清醒意识。②

我心里害怕,竟羡慕这许多狂热地

① 波德莱尔:《赌博》,钱春绮译本,第 240 页。——译者

② 这里所说的麻醉作用是专门针对时间而言的,就像它原来是用于缓解病痛一样。时间也成为由赌博幻象所编织成的物质。在《夜晚的死神》中,古尔东·德·热努伊雅写道:"我认为,赌瘾是最高贵的激情,因为它能够把其他所有的激情淹没掉。一系列幸运的中奖给予我的快乐远胜于不赌博的人多少年所拥有的快乐……如果你以为我看到的仅仅是落到我手里的金钱,那你就错了。我是在金钱里看到了它给予我的快乐,我充分地享受这些快乐。它们来得太快,让我来不及厌倦它们。它们也来得太多,同样让我来不及厌倦它们。我这一辈子过了一百辈子的生活。当我旅游的时候,犹如风驰电掣一般……如果说我很吝啬,把我的钞票都积存起来而用于赌博,这是因为我知道,时间的价值太宝贵了,我不能像其他人那样把它存放在纸币里等它升值。我让自己享受某些享乐,是因为它们值得我放弃其他千百种享乐……我有智力上的享乐,不想要其他享乐。"在《伊壁鸠鲁的花园》里,阿纳托利·法朗士也有相似的对赌博的精彩论述。

向张开大口的深渊走去的可怜虫，
他们全喝饱自己的鲜血，归根到底，
苦痛胜于死亡，地狱胜于虚空！①

在这最后一节里，波德莱尔展示了赌博激情的基础，即急迫难耐。他在自己身上发现了它的最纯粹形式。他的暴躁脾气具有乔托②在帕多瓦创作的壁画《盛怒》的那种表情。

① 波德莱尔：《赌博》，参见钱春绮译本，第240页。译文略有不同。——译者

② 乔托（Giotto，1267—1337），意大利画家。——译者

10

按照柏格森的说法，正是“绵延”的现实化使人的灵魂摆脱了时间的纠缠。普鲁斯特也持有同样的信念。基于这种信念，他毕生致力于一项事业，即展现那些由回忆所支撑的往事，而那些回忆是在他沉浸于无意识状态时渗透进他的思想的。普鲁斯特作为《恶之花》的读者是无与伦比的，因为他意识到，其中包含着与他同气相求的因素。对波德莱尔的了解应该包括普鲁斯特对波德莱尔的体会：“在波德莱尔那里，时间被很特别地切碎；只有很少的几天是展开的，它们是有意义的日子。由此可以理解为什么在他的作品中常常出现诸如‘有一个晚上’这样的字眼。”①借用儒贝尔的说法，这些有意义的日子是使时间得以“完成”的日子。它们是回忆的日子，不带有任何经验的记号。它们与其他日子没有联系，却是从时间里生发出来的。至于它们的本质，波德莱尔用“感应”(correspondence)这个概念来加以定义。在波德莱尔那里，这个概念是与“现代美”概念并行不悖的。

普鲁斯特根本不理睬关于“感应”的学术文献(“感应”是神秘主义者所偏爱的东西；波德莱尔是在傅立叶的著作中见到它的)，

---

① 普鲁斯特：《谈谈波德莱尔》，载《新法兰西文学评论》，第16期，1921年6月1日，第652页。

因此也不再关注通感[①]所造成的心随境变的艺术表现多样性。重要的是,"感应"记录了一个包含着膜拜因素的经验概念。只是通过利用这些因素,波德莱尔才能够探测到他作为一个现代人所目睹的天崩地坼的全部意义。只是通过这种方式,他才能从中看到仅仅向他提出的挑战。他在《恶之花》里承受了这种挑战。如果说这部作品里真的有一个秘密的结构——有许多人都曾经力图译解它,那么作为开篇的组诗很可能是献给某种永远失去的东西。这组诗包括两首同一主题的十四行诗。第一首的题目是《感应》。它是这样开始的:

自然是一座神殿,那里有活的柱子
不时发出一些含糊不清的语音;
行人经过此处,穿过象征的森林,
森林露出亲切的眼光对人注视。

仿佛远远传来一些悠长的回音,
互相混成幽昧而深邃的统一体,
像黑夜又像光明一样茫无边际,
芳香、色彩、音响全在互相感应。[②]

波德莱尔的《感应》可以说是描述一种力求成为危机抵御方式

① 通感(synaesthesia),又译联觉,是心理学概念。例如,表示听到某种声音而产生看见某种颜色的感觉。——译者

② 波德莱尔:《感应》,钱春绮译本,第19页。——译者

的经验。这只有在膜拜的领域里才可能做到。如果超越了这个领域,它就表现为美的事物。艺术的膜拜价值在这种美的事物里显露出来。①

感应是回忆的资料——不是历史资料,而是前史资料。使节日变得伟大而有意义的,是与先前生活的相遇。波德莱尔在一首题为《前生》的十四行诗里就记录了这种遭遇。这第二首十四行诗一开始就使用洞穴、植物、云天和海浪的意象。这些意象是出自满目的热泪,思乡的热泪。波德莱尔在评马塞利娜·戴博

① 可以用两种方式来界定美。一是它与历史的关系,二是它与自然的关系。在这两种关系里,美的外表,即那种有争议的美的因素都很明显。(让我们简略地说明一下第一种关系。鉴于其历史的存在,美是一种呼唤,要人们加入其最早欣赏者的行列。被美打动,也就是"到多数人那里去",即罗马人用来表示死亡的说法。按照这个定义,美的外表意味着,我们无法在作品里找到被人们欣赏的同一个对象。这种欣赏包含着历代前人在其中所欣赏的东西。歌德的话表达了这种智慧的结晶:"一切产生过巨大影响的事物其实是无法估价的。")美与自然的关系可以定义为,"即便是被蒙上面纱时也忠实于其最本质的自然"。感应会告诉我们这种面纱是什么。我们斗胆地将其简称为艺术作品的"复制形象"。感应就成了法庭。在这个法庭上艺术对象被确认是一个忠实的复制品——这当然就使它整个成问题了。如果我们试图通过语言来复制这个先验之物,那么我们就会把美定义为相似状态下的经验对象。这个定义可能与瓦莱里的概括不谋而合:"美可能要求对客体中无法界定的东西亦步亦趋地模仿。"如果说普鲁斯特特别乐意回到这个主题(在他的作品中,这个主题体现为被追忆的时间),我们不能说他说出了什么秘密。不过,他围绕着美的概念——即艺术的玄秘方面——啰里啰唆地堆砌他的思考,这可能是他的技巧中令人不安的特征之一。他讲述了自己作品的起源和意图,其流畅和文雅非常适合一个优雅的外行的身份。无疑这里与柏格森的有关论述是相互呼应的。在下面这段话里,这位哲学家阐明了不间断的生成流动在视觉现实化过程中的所有可能结果。这段话让人想到普鲁斯特的作品。"我们可以让我们日复一日的存在被这样的直观化所渗透,并因此(由于哲学思考)而享受类似艺术方面的满足;但是这种满足会更经常、更有规律,也更容易让普通人获得。"柏格森把瓦莱里那种更好的歌德式理解所直观化的东西视为"此时此地"。正是在"此时此地",不完美变成了现实。

尔德—瓦尔莫尔[①]的诗作时写道:“散步者凝视着蒙上丧服的远方,不可抑制的泪水涌上他的眼眶。”[②]这里并没有出现共时性的感应,那种感应是需要后来的象征主义者加以培养的。在感应时,可以听到昔日的呢喃低语;而关于它们的惯常经验早已存在于前生中:

那些摇曳着碧空映像的海波,
用一种隆重而又神秘的方式,
把它丰美音乐的全能的调子
跟映入我眼中的落日余晖相混合。

我在那里游荡……[③]

普鲁斯特的追忆意愿始终局限于现世的生活,波德莱尔则超越了现世生活。这一事实可以被视为波德莱尔面对着无可比拟的更基本也更强大的对抗力量的表征。或许他在其他任何地方都不可能达到比他无奈地被这些力量所征服时更了不起的完美。《静思》追溯了深邃天空下古老岁月的寓言:

……瞧那些过去的年代,

① 马塞利娜·戴博尔德-瓦尔莫尔(Marceline Desbordes-Valmore,1785—1859),法国女诗人、女演员。——译者

② 波德莱尔:《作品集》,第2卷,第536页。

③ 波德莱尔:《前生》,参见钱春绮译本,第37页。译文略有不同。——译者

穿着古装，凭靠着天空的阳台。①

在这些诗句里，波德莱尔屈从地对久远的时代表示敬意，那些时代以过时为伪装而逃离他。当普鲁斯特在其作品的最后一卷回味玛德莱娜甜点的味道所引起他的全身感觉时，他想象着在阳台上的岁月，那些岁月是贡布雷岁月的亲密姐妹。“在波德莱尔的作品中，这种淡淡的回忆数量更多，它们显然不再那么偶发，因而，依我看来，也就具有决定性意义。只有他以这种悠闲的心境，带着更多的怠惰也更无所谓地——在一个女人的气息中，例如在她头发或乳房的气息中——觅寻着相互联通的感应，从而启迪他写出‘广袤而浑圆天空的蔚蓝’②和‘满眼旌旗和桅杆的海港’③”。④ 这段话乃是普鲁斯特作品的自白隽语。它表明了与波德莱尔作品的联系。正是在那种启发下，记忆中的日子组装成了一段精神岁月。

但是如果《恶之花》所包含的仅仅是这种成功，那它就不是它了。它之所以独特，是因为它能够从同一种安慰的无效、同一种热情的衰弱、同一种努力的失败中提取出诗意，而且这些诗作绝不逊于那些让感应大行其道的诗作。《忧郁与理想》是《恶之花》的第一组。《理想》提供了回忆的力量；《忧郁》则调集了无数的分分秒秒来与之对抗。它是它们的司令，正如魔鬼是苍蝇的主宰。忧郁组

① 波德莱尔：《静思》，钱春绮译本，第400页。——译者

② 波德莱尔：《头发》，参见钱春绮译本，第63页，译文略有不同。——译者

③ 波德莱尔：《异国的清香》，参见钱春绮译本，第60页，译文略有不同。——译者

④ 普鲁斯特：《追忆似水年华》第8卷《重现的时光》，巴黎，1927年，第82页起。见中译本下册第7部，徐和谨、周国强译，译林出版社1994年版，第531页。译文略有不同。——译者

诗之一《虚无的滋味》表示:“可爱的春天,它的香味已然丧失!”[①]在这句诗里,波德莱尔极其谨慎地表达了某种极端的东西;这使它绝对无误地成为他特有的东西。“丧失”(perdu)这个词承认了他曾经拥有的经验现已崩溃。香味是“不由自主的记忆”的隐身处。它不太可能与视觉意象发生联系。在所有的感性印象中,它仅仅与同样的香味建立联系。如果对一种香味的辨认比其他任何回忆更有可能给予人以安慰的话,这可能是由于它深度地麻醉了人的时间意识。一种气味可能把岁月淹没在它让人回想起的滋味里。这就使波德莱尔的诗句具有了一种无限感伤的意味。对于往事如烟的人,没有任何慰藉可言。但正是这种无法重温的无奈成为愤怒的根由。一个怒气冲天的人“不会倾听”;他的原型泰门[②]不分青红皂白地对一切人发火。他已经不能区分谁是可靠的朋友,谁是可憎的仇敌。道勒维十分敏锐地发现了波德莱尔身上存在着这种状况,把他称作“具有阿基罗库斯[③]式天才的泰门”[④]。愤怒按照分分秒秒的跳动阵阵发作。忧郁者是这种时间的奴隶。

时间在一分钟一分钟地吞噬我,
仿佛大雪无尽地覆盖一具冻僵的尸首。[⑤]

① 波德莱尔:《虚无的滋味》,钱译本,第 190 页。——译者
② 泰门是莎士比亚剧作《雅典的泰门》的主人公。——译者
③ 阿基罗库斯(Archilochus),公元前 7 世纪诗人,现存残句。——译者
④ 道勒维:《19 世纪。作品与人》,第 1 卷,第 3 部分《诗人》,巴黎,1862 年,第 381 页。
⑤ 波德莱尔:《虚无的滋味》,参见钱春绮译本,第 191 页。译文略有不同。——译者

这两句紧接着前面引的那一句(“可爱的春天……”)。在《忧郁》里,时间变得可以被触摸到了。分分秒秒就像雪花一样覆盖着人。这种时间是在历史之外的,正如它在“不由自主的记忆”之外。但是在《忧郁》里,对时间的感受具有超自然的敏锐;意识已经准备着接受分分秒秒给予的打击。①

尽管编年表把规律性置于永恒性之上,但是它不能不让异质的、醒目的碎片留在里面。日历的任务就是把质量鉴别与数量测定结合起来:用节日的形式给记忆留出空间。失去了经验能力的人就觉得他仿佛远离了日历。大城市居民在星期天就有这种感觉;在忧郁组诗中的一首诗里,波德莱尔就对此做了模糊的表达:

那些大钟突然暴跳如雷,
向长空发出一阵恐怖的咆哮,
像那些无家可归的游魂野鬼,
那样顽固执拗,开始放声哀号。②

大钟曾经是节日的一部分,现在也和人一样脱离了日历。它们就像可怜的游魂野鬼,漂流在历史之外。如果说波德莱尔在《忧郁》和《前生》中抓住了真正历史经验的碎片,那么柏格森在他的

① 可以说,在神秘小说《孟诺斯和尤娜的对白》中,爱伦·坡把空洞的时间系列塞进绵延的时间中,并且让情绪“忧郁”的人沉溺于这种时间系列,结果他似乎把这视为一种幸福,因为他现在摆脱了时间的恐怖。这是逝者才具有的“第六感”,体现为一种甚至在空洞的时间流逝过程中也能获取和谐的能力。

② 波德莱尔:《忧郁》,钱春绮译本,第 187 页。——译者

“绵延”概念中越来越远离历史。“柏格森这位形而上学家避谈死亡。”[①]柏格森的“绵延”概念将死亡从中消除——这个事实也就使之实际上脱离了历史(以及史前)秩序。柏格森的“行动”概念与之保持一致。“实践的人”所特有的“健全的常识”是它的教父。[②] 消除了死亡的“绵延”像一个卷轴一样可怕地没有尽头。传统被排除在它之外。[③] “绵延”所代表的是披着借来的经验外衣四处炫耀的“逝去的瞬间”(体验)。相反,《忧郁》则赤裸裸地展示“逝去的瞬间”。让忧郁者感到恐怖的是,他看到地球正回复到纯粹的自然状态。地球上连一点前史的气息都没有,也没有任何光晕(aura)。这就是《虚无的滋味》的诗句里出现的地球。在我们前面引述的那两句(“时间在……”)后面紧接着的诗句是:

我从上空观看这圆滚滚的地球,
我不再去寻找一个藏身的住所。[④]

① 麦克斯·霍克海默:《论形而上学家柏格森》,载《社会研究期刊》,第3期(1934年),第332页。

② 见柏格森:《物质与记忆》,巴黎,1933年,第166页起。

③ 在普鲁斯特那里,经验的退化变质体现为他的终极意图的彻底实现。他不动声色地、坚持不懈地努力告诉读者:救赎是我的个人表演。没有比他的方式更聪明或更忠实的了。

④ 波德莱尔:《虚无的滋味》,钱春绮译本,第191页。——译者

11

如果我们把在不由自主的记忆中会聚集在一个感知对象周围的联想命名为光晕，那么在实用对象中与之相似的就是让娴熟手指留下痕迹的经验。使用照相机以及后来类似机械装置的技术扩大了有意的追忆的范围；这些技术借助这些装置有可能在任何时候用音像把一个事件永久地记录下来。因此，这些技术代表了在一个实践衰落的社会中的重大成就。在波德莱尔看来，达盖尔银板照相法有些让人极度不安和恐惧的东西；他说它施展“吓人而残酷”的魔力。[①] 因此他应该意识到我们所说的这种联系，尽管他肯定没有看透它们。他总是愿意给予现代事物一席之地，尤其是愿意在艺术里赋予它特殊的功能，这也决定了他对摄影的态度。凡是在他觉得它是一种威胁的时候，他就力图把它贬低为“错误的发展结果”[②]；但是他承认，这些进展是由“广大群众的愚蠢”促成的。“这些群众要求有一种能够迎合他们的抱负和他们的性情的理想……他们恳求的东西来自一个复仇之神，而达盖尔就是它的先知。”[③]不过，波德莱尔力图采取一种更调和的观点。照相术应该完全能够要求占有转瞬即逝的事物——那些事物有权“在我们的记忆档案里占有一席之

---

① 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第197页。

② 同上书，第224页。

③ 同上书，第222页起。

地”——只要摄影不涉足“无形的、想象的领域”①：后者是艺术的领域，在那里只有“人在上面留下自己灵魂印记的东西”才获准有一席之地。这几乎是一个所罗门式的睿智判决。在机械复制技术的鼓励下，有意的、推理的记忆随时可以启动，这就压缩了想象力的活动范围。想象力或许可以定义为用“某种美的事物”来表达一种特殊欲望的能力，所谓“美的事物”被认为是这些欲望的满足。瓦莱里提出了实现这种满足的条件：“我们认定一个艺术作品的依据是，它激发我们产生的思想，它提示我们采取的行为方式都不能穷尽它或打发它。只要我们一息尚存，我们就会闻到花香而感到心旷神怡。我们不可能摆脱唤起我们的感觉的那种芬芳；任何回忆、任何思想、任何行为模式都不能抹杀它的效果或者使我们摆脱它对我们的控制。凡是以创造艺术作品为己任的人都追求这种效果。”②按照这种观点，我们所观看的绘画作品反射给我们的东西是我们的眼睛永远不能一览无余的。它所包含的、用于满足初始欲望的东西与以后继续用于满足欲望的东西是同一样东西。因此摄影与绘画的区别是很清楚的，这也就是为什么不可能有一个对二者都适用的普遍“创作”原则：对于永远不会将一幅画一览无余的眼睛而言，摄影更像是给饥饿者提供的食物，给干渴者提供的饮料。

以这种方式体现出来的艺术复制危机可被视为感知危机的一个组成部分。使我们在欣赏美的事物时永远不能满足的是关于过

① 同上书，第224页。

② 瓦莱里：序言，《法兰西百科全书》，第16卷：《当代社会的艺术与文学》，1，巴黎，1935年，16.04—5。

去的意象,波德莱尔认为它被思乡怀旧的热泪蒙上了面纱。“噢,你在前生前世就是我的姐妹或我的妻子”(歌德);这个爱情宣言是一份献词,如此美好的事物理应获得它。由于艺术的目标就是美的事物,而且不管依照多么小的比例也要把它“复制”出来,因此它把它从时间的母体中召唤出来(正如浮士德把海伦召唤出来)。[①] 这在技术复制的情况下是不会发生的(美的事物在那里没有位置)。普鲁斯特抱怨,“有意的追忆”向他呈现的威尼斯的意象乏味而肤浅。他指出,“威尼斯”这个词引出了许多意象,但在他看来却像摄影展览会一样索然无味。[②] 如果说从“不由自主的回忆”产生的意象,其特征体现为它们的光晕,那么摄影则明确无疑地体现了“光晕衰微”的现象。在达盖尔银板照相法中肯定让人觉得了无生气(甚至有人说是一副死相)之处,是(长久地)盯着照相机,因为照相机记录我们的相貌,却不对我们的凝视做出回应。但是,我们在注视某人的时候是带着不言而喻的期待的,希望我们的目光会得到我们注视对象的回应。当这种期待得到满足时(这同样适用于思考过程中心灵眼睛的目光以及单纯的一瞥),我们就会最大程度

① 这种成功时刻本身就带有独特标志。这就是普鲁斯特作品的结构设计的基础。在每一个情景中,这位编年史家都被已逝时光的气息所打动,因此,每一个情景都是无可比拟的,而且脱离了日子的序列。

② 见普鲁斯特:《追忆似水年华》第8卷《重现的时光》,巴黎,1927年,第236页起。中译本下册第7部,徐和谨、周国强译,译林出版社1994年版,第501页(其译文为:我现在试图从我的记忆中取出其他的“快镜照片”,特别是它在威尼斯摄取的快镜照片,但只是这个词把它变得像摄影展览会那样乏味)。——译者

地体验到那种光晕。正如诺瓦利斯[①]所说："感受力是一种注意力。"[②]他心目中的感受力不是别的，就是感知光晕的能力。因此，对光晕的体验在根本上是把人际关系中常见的那种呼应转用于无生命物体（或自然物体）与人之间的关系。我们在看一个人时，或者这个人觉得自己被人观看时，他会反过来看我们。要感知我们所观看的某个对象的光晕，也就意味着将回看我们的能力赋予这个对象。[③] 这种经验正好与"不由自主的回忆"的资料相匹配（附带说，这些资料是独特的；它们是力求保存它们的记忆所捕捉不到的。因此它们支持光晕概念，这个概念意味着"一定距离的独一无二的显现"[④]。这个名称有利于阐明这种现象的膜拜性质。具有基本距离的事物是那种无法接近的事物；不可接近性是膜拜意象的一个基本特性）。普鲁斯特对光晕问题极其熟悉，这是毋庸赘言的。但是，值得注意的是，他不时地带有理论色彩地间接提到它："某些喜爱神秘的人愿意相信在各种物品上保留着观望过它们的目光中的什么东西。"（这似乎就是对注视做出回应的能力）"呈现在我们面前的纪念碑和图画无不戴着微妙的面纱，这是几个世纪

① 诺瓦利斯（Friedrich von Hardenberg Novalis，1772—1802），德国浪漫派诗人。——译者

② 诺瓦利斯：《文集》，柏林，1901 年，第 2 部分，第 293 页。

③ 这种赋予就是一个诗歌源泉。只要一个人、一个动物或一个无生命物体得到诗人的这种赠与而睁大了自己的眼睛，就会把诗人扔到远方。被如此唤醒的大自然会用凝视做梦，会拉着诗人追寻它的梦幻。词语也有它们的光晕。正如卡尔·克劳斯所描写的："人们越是仔细地观看一个词，它就像是从越远的距离回看人们"（卡尔·克劳斯：《为了制服和净化》，慕尼黑，1912 年，第 164 页）。

④ 瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，载《社会研究杂志》，第 5 期（1936 年），第 43 页。

中无数崇拜者用爱和瞻仰的目光织成的。”普鲁斯特闪烁其词地推断：“如果他们把这个奇谈怪想搬移到各人唯一现实的范畴，即自身的情感世界中去的话，那它就会变成真实的了。”①瓦莱里把梦幻感知视为光晕感知的论述与此颇为接近，而且因其客观倾向而延伸得更远。“当人们说‘我在这里看到一个如此如此的物体’时并没有在我和物体之间建立一种等同关系……但是，在梦幻中就有这种等同关系。我所观看的事物就像我看它们那样看着我。”②庙宇在性质上与梦幻感知处于同一层次。波德莱尔这样描写庙宇：

> 行人经过该处，穿过象征的森林。
> 森林以亲切的目光对他注视。③

波德莱尔对这种现象的认识越深入，他的抒情诗就越明确无误地让人感到光晕的消散。这表现为一种象征形式。在《恶之花》中，凡是有人的目光出场的地方，我们几乎总能见到这种象征（毋庸赘言，波德莱尔的创作并没有遵循某种预先设想的模式）。这里

---

① 见普鲁斯特：《追忆似水年华》第8卷《重现的时光》，巴黎，1927年，第33页起。中译本下册第7部，徐和谨、周国强译，译林出版社1994年版，第511—512页（其译文为：某些喜爱神秘的人愿意相信在各种物品上保留着观望过它们的目光中的什么东西，呈现在我们面前的纪念碑和图画无不戴着情感的帷幕，这是几个世纪中无数崇拜者用爱和瞻仰的目光织成的。如果他们把这个奇谈怪想搬移到各人唯一现实的范畴、自身感觉的范畴中去的话，那它就会变成真实的了）。——译者

② 瓦莱里：《文选》，巴黎，1935年，第193页起。

③ 波德莱尔：《感应》，钱春绮译本，第19页。——译者

涉及的问题是，人的目光所唤起的期待没有得到满足。对于波德莱尔所描写的眼睛，人们会不由得说，它们失去了观看的能力。但是这反而使它们具有一种魅力，这种魅力在很大程度上，甚至基本上被用来补偿他本能的欲望。正是在这些眼睛的魔力下，波德莱尔作品中的性脱离了色情。在（歌德的）《幸福的渴望》中有这样的句子：

任何距离不能让你踌躇，
你翩翩飞来，听任魔力的摆布。

如果说这个诗句应该被视为对那种饱含光晕体验的爱情的古典描写，那么在抒情诗里对这个诗句提出的重大挑战，大概没有超过波德莱尔的了：

我爱慕你，就像喜爱黑夜的穹苍，
哦，哀愁之壶，高大的沉默的女郎，
丽人啊，你，我的黑夜的装饰，
你越是逃避我，越是冷笑地、
好像要扩大我伸出的手臂
跟无限碧空的距离，我越是爱你。①

目光所需要克服的距离越深远，从凝视中散发出来的魔力就

① 波德莱尔：《我爱慕你》，钱春绮译本，第65页。——译者

越强大。在以镜子般漠然的眼睛里,疏远始终是彻底的。也正是出于这个原因,这种眼睛根本不知道距离。波德莱尔在在一个精巧的诗句里表现了它们单调的呆视:

让你的眼睛死死地盯住
半人半羊的林妖或水妖。①

林妖和水妖不再是人类家族的成员。她们属于另一个世界。重要的是,波德莱尔把受到距离拖累的眼睛的注视当作"亲切的目光"②投射进他的诗歌里。这位没有找到一个家的诗人赋予"亲切的"这个词以充满承诺和舍弃的泛音。他自己迷恋于对他的目光不做回应的那双眼睛的魔力,不抱幻想地听任它们的支配。

你的眼睛炯炯发光,就像商店橱窗
又像节日里被灯火装饰的紫杉
凭着借用的权力而蛮横嚣张。③

波德莱尔在早期的一篇文章中写道:"沉闷往往是一种美的装饰。如果眼睛像黑黢黢的沼泽一样忧伤而有些浑浊,如果它们的

① 波德莱尔:《警告者》,参见钱春绮译本,第373页。译文略有不同。——译者
② 波德莱尔:《感应》,钱春绮译本,第19页。——译者
③ 波德莱尔:《你要把整个世界……》,参见钱春绮译本,第66页。译文略有不同。——译者

凝视犹如热带海洋般油腻滞碍，我们就把这归因于沉闷。”①当这样的眼睛开始转动时，它带有野兽猎捕食物的那种自我保护的警觉（例如妓女的眼睛一边打量着过路人，一边提防着警察。在康斯坦丁·居伊的许多妓女画中，波德莱尔发现了由这种生活所造就的相貌类型：“她的眼睛就像野兽的眼睛，盯着远处的地平线；它们带有野兽的那种躁动不安……但有时也表现出野兽突然紧张的警觉。”②）。很显然，城市居民的眼睛承担着过重的保护职能。乔治·齐美尔提到眼睛所承担的一些不为人所注意的任务。“有视觉而无听觉的人比有听觉而无视觉的人要焦虑得多。这里包含着大城市所特有的……某种东西。大城市的人际关系明显地偏重于眼睛的活动，而不是耳朵的活动。主要原因在于公共交通手段。在19世纪的公交车、铁路和有轨电车发展起来之前，人们不可能面对面地看着，几十分钟乃至几个钟头都彼此不说一句话。”③

在戒备的眼神里没有对遥远事物的梦幻迷惘。它甚至会让人以侮辱遥远的事物为乐。下面的奇异句子大概就应该从这种意义上来理解。在《1859年的沙龙》中，波德莱尔对风景画做了一番评述，最后承认：“我盼望全景画能够复兴。它那宏大而原始的魔法驱使我听命于一种有益的幻觉。我喜欢观看台子上的背景画幅，在那上面我发现我最喜爱的梦幻被高超的技法和可悲的简洁制作出来。这些东西完全是假的，但正因为如此反而更接近真实。相

① 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第622页。

② 同上书，第359页。

③ 齐美尔：《相对主义哲学散论》，巴黎，1912年，第26页起。

反,我们的大多数风景画家恰恰是因为不能说谎而成为骗子。"[①] 人们往往认为"有益的幻觉"不如"可悲的简洁"更重要。波德莱尔则强调距离的魔力;他甚至用市场货摊上的绘画作品作为标准来判断风景画。他的意思是距离的魔力将被打破,因为观众走近风景画布景时必然会出现这种需求吗?这一点体现在《恶之花》的一个著名诗句里:

> 轻烟似的快乐将在天边消隐,
> 就像一个空气精灵退入后台。[②]

① 波德莱尔:《作品集》,第 2 卷,第 273 页。

② 波德莱尔:《时钟》,见钱春绮译本,第 203 页。——译者

12

《恶之花》是最后一部具有欧洲范围影响的抒情作品；后来的作品都没有完全超越某种语言区域的界限。此外，还有一个重要的事实是，波德莱尔在这部作品里几乎倾注了自己的全部创造力。最后还有一点，不能否认，他的某些主题——我们这项研究的对象——使抒情诗的可能性变得可疑了。这三个事实界定了波德莱尔的历史意义。它们表明，他坚定不移地恪守他的事业，一心一意地致力于他的使命。他甚至宣称，他的目标是“创造一套俗语”。[①] 他把这个视为一切未来诗人的条件。他对于没有达到这一条件的诗人评价很低。“你喝的不是用玉液做的牛肉汤吗？你吃的不是来自帕罗斯岛的肉片吗？到了当铺，一把七弦琴能值多少钱？”[②] 对于波德莱尔来说，带着光环的抒情诗人已成明日黄花。在后来披露的波德莱尔的一篇文章《失去的光环》中，这种诗人是作为一个多余者出现的。在第一次整理波德莱尔的遗稿时，这篇文章被认为“不宜发表”而置之一旁。时至今日，研究波德莱尔的学者还一直忽视它。

“‘我看到什么，我亲爱的朋友？你——在这儿？我在一个名

---

① 参见于勒·勒梅特尔：《当代人：文学研究与文学肖像》，巴黎，1895 年，第 29 页与巴黎，1886 年，第 133 页。

② 波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 422 页。

声很坏的地方发现了你——你这个不食人间烟火的家伙?真的!没有什么比这更让我惊讶的了。'

"'你知道,我亲爱的朋友,我是多么地害怕高头大马和四轮马车。我刚刚跑过一条马路。在这场行进的混乱中,死神从四面八方扑向你,我只能手忙脚乱地移动,因为光环从我头上滑落到泥泞的柏油便道上。我不敢去拾它,我想失去一个人的标记比起伤筋断骨来算不上什么。而且,我还对自己说,乌云背后总有一线光芒。现在我可以像普通人一样,不引人注意地到处走走,做点坏事,做些庸俗的举动。所以我就和你一样到了这儿!'

"'但是你应该为丢失光环而去挂失或者到失物招领处询问。'

"'我不会为它着急。我喜欢这里。你是唯一认出我的人。还有,端着架子早就让我烦了。我还想,要是有哪个坏诗人捡了光环,二话不说就戴在自己头上,那才好玩呢。我最喜欢让人高兴,如果这个高兴的人是我能够嘲笑的人,那就更好了。想象一下一个戴着它的某甲或某乙!那不好玩吗?'"①

在他的日记里也可以看到同样的主题;只是结尾不同。诗人很快拾起光环,但立刻感觉不安,觉得这个事情可能是一个恶兆。②

写下这些文字的人不是一个闲逛者。这些文字以一种反讽的方式体现了下面这句话所表达的同一种经验。这句话是由波德莱尔信笔而一气呵成的:"沉沦在这个不光彩的世界里,被人群推来

① 波德莱尔:《作品集》,第1卷,第483页起。

② 见波德莱尔:《作品集》,第2卷,第634页。记载这个想法很可能起因于一次情感波动。把它与波德莱尔的作品联系起来,更有揭示意义。

搡去，我就像一个饱经风霜的人：他的眼睛向后看，一眼看到岁月的底蕴，只看到幻灭和艰辛；在他前面也只有一如既往的狂风暴雨，既不能给出新的教训，也不会引起新的痛苦。”①在影响了他的一生的各种经验中，波德莱尔单单挑出被人群推搡这种经验作为决定性的、独一无二的经验。流动的、具有自己灵魂的人群闪烁着令闲逛者感到眩惑的光芒，但这种光芒对于波德莱尔来说则显得越来越黯然。为了牢记人群的粗俗印象，他甚至预想到，有朝一日就连堕落女人、流氓浪子也都愿意鼓吹过一种井然有序的生活，谴责自由放浪，只认金钱不认其他。由于这些最后的盟友都背叛了他，因此波德莱尔向人群宣战——以与狂风暴雨作战的那种声嘶力竭方式。这就是某种被波德莱尔赋予了经验(Erfahrung)分量的体验(Erlebnis)。他显示了现代感觉可能付出的代价：光晕在震惊经验中消散。波德莱尔因为认同这种消散而付出昂贵的代价——但这正是他的诗歌的法则。他的诗歌就像“一颗没有大气圈的星星”②闪耀在第二帝国的天空。

① 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第641页。

② 尼采：《不合时宜的考察》，莱比锡，1893年，第164页。

二　论波德莱尔的几个主题

摘自瓦尔特·本雅明《波德莱尔：发达资本主义时代的抒情诗人》，王涌译，2012：译林出版社。第105-161页。

1

波德莱尔设想，他的读者对于读抒情诗是有一定困难的。《恶之花》导言诗就是写给这些人读的。意志力和专注的本领并不是他们的特长，他们偏向的是感性享受，而且根深蒂固地拥有着那种将趣味和理解力扫除干净的怪癖。令人诧异的是，一位抒情诗人竟看重这些对抒情诗最没有感觉的大众。当然，这样做自有其道理。波德莱尔渴望被人理解，他把自己的书献给了同类。致读者的那首诗便是以这样的致意结尾的：

> 装糊涂的读者——我的同类，我的兄弟！[①]

更能昭示当时实际状况的另一种表述是：波德莱尔写了一本从一开始就不会成功流行的书。他所设想的读者已在导言诗里得到了描绘，这就表明，他具有着一种相当富于远见的构想。他所构想的那种读者在他身后的时代终于出现了。这种境况，换句话说，这种事实上正变得越来越不适于抒情诗生存的气候有诸多体现，其中有三种显然的情形：第一，抒情诗人已不再表现诗人自己。他已不再像拉马提尼（Lamartine）曾依旧是的那样成为一个“游吟诗人”，他进入到了某种类型中。[魏尔仑（Verlaine）就是这种专门化的一个具体体现；兰波（Rimbaud）则变成一个深奥玄秘的形象，他使自己的作品与公众之间有段不怎么亲密的距离。]

---

① 波德莱尔：《作品集》，Yves-Gerard Le Dantec 注释版，2 卷本，巴黎 1931/1932 年版，第 1 卷，第 18 页。（此后只注卷数和页码）——原注

第二，自波德莱尔以来，抒情诗就没有获得过广泛大众的倾心。（维克多·雨果的抒情诗在其刚出现的时候还能激起有力的反响。在德国，海涅的《歌谣集》便标志着这种转折点的所在。）作为结果，第三种因素便是公众对作为文化传统之一部分而流传下来的抒情诗更加冷淡。在此涉及的时期大致可以回溯到上个世纪中叶，那段时间里，《恶之花》的声名正在不断传开。这本书预期就是要被那些最苛刻的读者来读的，一开始确实也没有多少人喜欢它，但数十年后，它便成了一部经典，成了印数最大的书籍中的一种。

如果说接受抒情诗的条件已经变得不如从前有利的话，那么由此就有理由认为，抒情诗只是在例外的情况下还能与读者的经验发生沟通。这或许是由于他们的经验结构发生了改变。如果承认这种变化，那就要不畏艰难地去指出在哪些方面发生了变化。由此，就要转向哲学寻求答案。这里，我们所面对的是一个从未有过的变化。自上世纪末以来，哲学进行了一系列的尝试，以图把握一种“真正的”经验，这种经验与文明大众在其标准化、非自然化了的生活中所获得的经验是不同的。人们通常把哲学上的这种努力归在“生命哲学”的标题之下。显而易见，这种生命哲学并没有从社会生活中的人出发。他们乞灵于诗，甚至乞灵于自然，而最终又尤其乞灵于神话时代。狄尔泰的《体验与诗》是这种努力的最早表现之一，到了克拉格斯[①]和荣格那里，这种努力走向了终结。他们还有所过失地与法西斯主义结成了盟友。在这方面的有关文献中，柏格森的早期作品《物质与记忆》是一部丰碑性的著作，它比其他著作更推举基于经验研究的关联，这部著作以生物学为楷模。书名就表明，它将记忆结构视为有关经验之哲学构造的决定性因素。经验的确是一种传统的东西，在集体和

① 克拉格斯（Ludwig Klages，1872—1956），德国心理学家，哲学家。——译注

私人生活中都是这样。与其说它来自于回想过程中被明确捕捉到的东西，不如说来自于积淀在记忆中的那些往往未被意识到的材料。当然，柏格森的意图绝不是要给记忆做专门的历史分辨。相反，他反对任何有关经验的历史决定论，由此他主要想根本避免对自己哲学植根其中的那种经验做详尽披露，或者说，他由此主要是为了反对将这种经验说得清清楚楚。这是大规模工业时代所具有的那种不令人流连而使人眼花缭乱的经验。人的眼睛在把这种经验拒于视线之外的同时，感受到了一种以它的自发后形象（Nachbild）面貌出现的替补性经验。柏格森的哲学就是一种去细说和捕捉这种后形象的尝试，因此，他的哲学就为波德莱尔用他读者那未被扭曲的形态展现出的经验直接提供了线索。

2

《物质与记忆》把经验的本质界定为时间绵延（durée）。如此必须坦言：唯有诗人才是胜任这种经验的主体。事实上也已经有过一位诗人对柏格森的经验理论进行了尝试。人们可以将普鲁斯特的作品《追忆似水年华》视为企图在当今社会条件下用叠加方式去重现柏格森所述经验的一种尝试，因为，期待这种经验以自然方式出现的希望变得越来越渺茫了。顺便说一下，普鲁斯特并没有在他著作中回避对这个问题的有关讨论，他甚至在这样的讨论中引入了一个新的因素，这个因素包含着对柏格森的某种内在批评。柏格森并没有忘记去强调在一般的生命活动（vita activa）与来自记忆的特殊的生命沉思（vita contemplativa）之间存在的对抗性，但他是这样去论说这一点的，似乎对生命之流的直观显现是一种自由选择。普鲁斯特从一开始就在术语的运用上表示了他的不同意见。在他那里，柏格森理论中的纯粹记忆（mémoire pure）变成了一种非意愿记忆（mémoire involontaire）。普鲁斯特随即将这个非意愿记忆与处于理智层面的意愿记忆进行比照，他那本巨著的最初几页就用来澄清这个关系。在这个慢慢推出他所用术语的阐述中，普鲁斯特提到，由于已过去许多年的缘故，贡布雷（Combray）镇这个他曾在那里度过一段童年时光的地方并没有使他想起多少过去。一天下午，一种叫玛德兰的小点心（之后他经常提到它）的滋味却把他带到了过去，而在此之前，他一直囿于听从由注意力所支配的记忆的提示。他称此为意愿记忆，它的特点是：它所提供的有关过去的信息里不包含任何一点过去

的东西。“我们所说的我们自己的过去就是如此。我们要凭意愿力图去捕获它，结果都会无济于事。不管我们的理智如何使尽一切努力都无法通达到它。”[①]由此，普鲁斯特紧接着总结道：过去驻足于“理智及其作用范围之外的某个随意物体中。…… 至于在哪个物体中我们不得而知。我们是否能在生前碰到它，或者是否永远碰不到它，这完全是一种偶然。”[②]

在普鲁斯特看来，单个人能否就自我获得某种观念，他是否能捕获自己的经验，这全要看机缘。在这个问题上，个人丝毫没有可以自主行事的空间。这个没有任何第二条路可走的私密性并不是人生来就有的内在品性，它是在人用经验方式同化周围世界材料的可能变得越来越少时方才如此。报纸就是使人这种可能变少的诸多情形之一。如果报纸想要使读者把它提供的信息吸收为自己的经验，它是做不到这一点的。但它想要做的恰恰相反，即把发生的事情从能够激活读者经验的区域分离出来并孤立起来。它做到了这一点。新闻报道的基本原则（新鲜，简洁，易懂，尤其还有各新闻条目之间的无关联性）与版面设计和不断的新用语言都同等程度地促成了这一点。（卡尔·克劳斯[③]曾不厌其烦地向人们表明报纸的语言使用在何种程度上使读者的想象力处于瘫痪。）新闻报道同经验相脱离的另一个原因是，它没有进入到“传统”中去。报纸大量发行，没什么人还能如此轻易地拥有别人想“听他述说”的东西——在各种各样的传播方式之间历史性地出现了竞争。老式的叙事艺术由一般新闻报道代替，一般新闻报道又由轰动事件报道代替，这反映了经验的日益萎缩。所有这些传

---

①② 马塞尔·普鲁斯特：《追忆似水年华》第 1 卷：《斯旺家那边》，巴黎，第 1 卷，第 69 页，第 69 页。——原注

③ 卡尔·克劳斯（Karl Kraus，1874—1936），奥地利作家，新闻出版家。——译注

播方式都有别于叙说（Erzählung），叙说是传播的最古老方式之一。它并不看重去传达纯粹的所发生事件本身（新闻报道就是这么去做的）；相反，它让叙说者将自己的生活嵌入到事件中，以便把它作为经验一同传达给听者。因而，它带着叙述人的印记，宛如陶罐带着制陶者的手工印记。

普鲁斯特的八卷本著作表明：要在现在一代人面前重塑叙述者的形象应怎样去做，他本人无比坚韧地从事着这项工作。一开始他就面临着这样一件基本工作：去叙说他自己的童年。由于他将这样的事归咎于偶然，因而他能否做到这一点就全然成了一件很难说清的事。在这样的情形下，他就祈望非意愿记忆。非意愿记忆这个概念本身表明：它离不开自身由以产生的情境，它来自多种多样封闭着的个体储存。在严格意义上的经验出现时，个体过去的特定内容与团体之过去的特定内容在记忆中结合在了一起。众多膜拜活动在其举行的仪式、节庆（很可能普鲁斯特的著作里并没有提到这些）中不断制造出这两种记忆成分的结合。它们在某一时刻打开了记忆的闸门，并在一生的时间里保持住了这种记忆。这样，意愿回忆和非意愿回忆就不再是互相排斥的了。

3

要充分说明普鲁斯特《智性的记忆》中作为柏格森理论副产品出现的东西，应该还是回到弗洛伊德。1921 年弗洛伊德出版了他的论文《超越快乐原则》，该篇论文以假设方式演示了记忆（指非意愿记忆）与意识之间的关联。下面基于此所做的思考并不是为了证实它，而只是为了检测这个假设对另一些东西是否具有启迪意义，这另一些东西是与弗洛伊德写作该文时意欲说明的东西完全不同的，弗洛伊德的学生们也许更乐于这样做。雷克（Theodor Reik）阐述他自己有关记忆理论的一些文章在某些方面同普鲁斯特对于意愿记忆和非意愿记忆的区分是完全一致的。他这样写道："记忆（Gedächtnis）的功能是保存印象；回忆（Erinnerung）则使它瓦解。记忆本质上是保守的，而回忆则是解构性的。"[①]雷克那些文章引以为据的弗洛伊德的基本思想是由这个假设得到阐明的："意识只在有记忆痕迹的地方出现。"[②*]因而，"意识的兴奋过程与所有发生在其他心理系统中的兴奋活动不同，它并不留下其要素的某种持续变化，而是在所出现的意识现象中消失了。这是意识的特殊性质。"[③]这个假设的基本阐述是："进入意识和留下一

① 雷克：《震惊心理学——论对无意识现象的揣摩与理解》，莱顿 1935 年版，第 132 页。——原注

* 弗洛伊德文章中使用的记忆和回忆这两个概念在本质上并没有这里所说的那种含义区别。——原注

②③ 西格蒙德·弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳 1923 年第 3 版，第 31 页，第 31—32 页。——原注

个记忆的踪迹在同一个系统中是不能兼容的。”[①]回忆的残片“在回忆过程永远无法被意识到时，往往是最有力、最持久的”。[②]用普鲁斯特的方式说：只有那尚未有意识地、清晰地“经历”过的东西，只有那尚未作为“体验”被主体感受到的东西才能成为非意愿记忆的组成部分。按照弗洛伊德的看法，意识兴奋活动中其“作为记忆之基石的展开过程的踪迹”是被“另一个系统”储存起来的，该系统必须被看成是与意识不同的系统。*在弗洛伊德看来，这样的意识或许根本得不到任何记忆踪迹，但却会另有一个重要的功能：抵御刺激。“对于一个生命组织来说，这种对刺激的抵御几乎是一个比接受刺激更为重要的功能，它是由机体自身的能量储存装备起来的，它首先要做的是：必须在外部世界的超大能量同化性，即摧毁性的侵入面前极力保护内部能量转换的特有形式。”[③]这种能量对人的威胁就是一种由惊颤而来的恐惧。

意识越是顺利地将这种能量登记注册，它引发的惊颤所带来的破坏性后果就越小。精神分析理论试图“用抵御刺激的防线被突破……去解说”那破坏性惊颤的实质。根据这种理论，惊吓在“对恐惧缺乏任何准备”时才具有意义。[④]

弗洛伊德的研究是由一个典型的突发精神病患者的梦引起

---

①②③ 西格蒙德·弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳 1923 年第 3 版，第 31 页，第 30 页，第 34—35 页。——原注

* 对于这“另一个系统”普鲁斯特曾有过不同的表述，但他最爱用人的四肢去表述它，并且非常热衷于去谈人四肢中所储存的记忆图像，也就是说他非常有兴致去谈：当大腿、手臂或后背在人睡觉时无意进入到一个它们从前曾进入过的位置时，四肢中所储存的记忆图像便会不顾意识的阻拦而直接闯入到意识中。“肢体的非意愿记忆”（mémoire involontaire membres）是普鲁斯特尤为关注的东西之一。（普鲁斯特：《追忆似水年华》第 1 卷：《斯旺家那边》，巴黎，第 1 卷，第 15 页）——原注

④ 西格蒙德·弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳 1923 年第 3 版，第 41 页。——原注

的，这个梦再现了患者所遭遇的灾祸。在弗洛伊德看来，这类梦“试图再回溯性地在恐惧出现时去消化那种刺激，而恐惧在其出现时的未被消化正是引发伤害性精神病的原因所在”。[①]瓦莱里似乎也有类似的看法。这个巧合值得我们去指出，那是由于瓦莱里属于对当前生活状态下心理机制的特殊作用方式感兴趣的那一类人。（他甚至还想将这种兴趣同他完全是抒情风味的诗歌创作结合在一起。由此，他也就成了一个唯一能直接与波德莱尔相比的诗人。）在瓦莱里看来，“人所获得的印象以及感觉接受，就其自身而言属于……震惊的范畴，它们证明了人的某种不足。……回忆是……一种不可或缺的基本现象，它旨在给我们时间来组织原本缺乏的”对刺激的消化。[②]在消化刺激方面进行训练就能使人对惊颤的接受变得容易些，这种训练在迫不得已时也可以借用做梦和回忆这样的手段。然而，在一般情况下，在弗洛伊德看来，这种训练是在清醒意识下进行的，它发生于大脑皮层。“那些皮层……由于不断受到刺激而如此的被打乱了，以致它们练就出了一种接受这些刺激的最佳方式。”[③]惊颤如此的被消解了，如此的被意识避开了，这就会给引发惊颤的东西赋予一种严格意义上的体验特征。这样，这些东西（在被有意识回忆的登记入座直接吞并的情况下）就会给诗的经验提供新的抵御能力。

由此出现的问题是：抒情诗何以能把以惊颤体验为标准的经验当做它的根基。这样的诗必定具有大量的意识内涵，它会使人觉得有一个计划在写作中被注入了其中。波德莱尔的诗的确如此，这使他在他的前辈中与爱伦·坡具有了一致，在他的后继者中又

---

①③ 西格蒙德·弗洛伊德：《超越快乐原则》，维也纳 1923 年第 3 版，第 42 页，第 32 页。——原注

② 瓦莱里：《阿纳雷克塔》（*Analecta*），巴黎 1935 年版，第 264—265 页。——原注

与瓦莱里相近。普鲁斯特与瓦莱里各自对波德莱尔的阐释如同天意安排好似的互相补足。普鲁斯特曾写了一篇有关波德莱尔的文章，这篇文章的影响甚至超过了他小说中的某些反思。瓦莱里在《波德莱尔的境地》一文中提供了《恶之花》的经典性引言。在这篇文章中他写道："波德莱尔的问题应该在于：做一个伟大的诗人，但既不是雨果，又不是拉马提尼，也不是缪塞。我并不是说波德莱尔自己曾意识到了这一点，但它一定萦绕着他。——是的，波德莱尔其实就是这样，他的国事就是要做到这一点。"[①]把国事（Staatsraison）一词用在一个诗人身上有些奇怪，它蕴含着一些值得关注的东西：从体验中解放出来。波德莱尔的诗歌创作担负着一个使命。他发现了一个空白地带并用自己的诗去填补它。他的作品不仅仅能像任何其他人的作品一样被视为历史性的东西，而且他的作品也有志于此，也把自己看成是这样的东西。

① 波德莱尔：《恶之花·导言》（瓦莱里作），巴黎1928年版，第10页。——原注

4

在单个印象中惊颤的成分越大，意识也就必须越持久地成为抵御的挡板，这种抵御越富有成效，进入经验中的印象也就越少，也就是说，那印象更多地成了体验。也许人们可以将这种抵御惊颤的真正成效看成是：指出惊颤在意识中出现的确切时间，而不顾它本身的完整性。这将是反思的最高成就，它将使事件成为一种体验。如果不出现这种反思，那么，原则上就会出现欢欣或（大多是）表示反感的惊异。在弗洛伊德看来，这种惊异便认可了抵御惊颤的不发生。波德莱尔在一个令人注目的意象中描绘了这种境况。他讲了一场决斗，其中那个艺人在被战胜之前惊恐地尖叫了起来。[①]这个决斗本身就是一种创造性的过程。这样，波德莱尔就把惊颤经验放在了他艺术创造的中心。这个自我说明具有着重大意义，许多他同时代人的言论也印证了他的这个自我说明。由于自己受到了惊吓，对波德莱尔来说，他自己也就免不了引起惊异。瓦莱里给我们讲了他那乖僻的脸部表情；[②]蓬马尔丹（Pontmartin）根据纳吉奥（Nargeot）做的一幅肖像画阐述了波德莱尔吓人的外表；克劳代尔（Cladel）注意到了他言谈中尖尖的声调；戈蒂叶谈到了波德莱尔朗诵诗时喜欢用手跟着诗行移动的习

① 参见欧内斯特·雷诺：《波德莱尔——试论他的生活及其特征》，巴黎 1922 年版，第 318 页。——原注。

② 参见瓦雷斯（Jules Valles）：《夏尔·波德莱尔》，见贝耶（Andre Billy）：《十九世纪战斗的作家》，巴黎 1931 年版，第 192 页。——原注

惯；[1]纳达尔则描绘了他走路时的痉挛步态。[2]

精神病学了解导致精神伤害的种种类型。波德莱尔要做的事是：用精神自我和肉体自我去躲开惊颤，不管它来自何方。对惊颤的抵御就像一场搏斗。当波德莱尔要去描绘他朋友康斯坦丁·吉斯（Constantin Guys）时，他在巴黎正沉睡的时候造访了他。他看见："他是怎样俯向他的桌子，仔细地读着那张纸，专心致志得就像白天处理身边的事情；他是怎样用钢笔、铅笔和毛笔刺过去；怎样试着将杯子里的水洒向天花板，并在衬衣上试钢笔；他是怎样快速而毫不迟疑地投入到他的工作中，似乎生怕那些意象会弃他而去；因而，他总是好斗，即便一个人时，他也总要避开来自自己的攻击。"[3]波德莱尔在其诗篇《太阳》的第一段里就借用这种幻想的格斗，给自己做了一幅自画像，这或许是《恶之花》中唯一表现诗人在进行诗歌创作的地方。

沿着古老的市郊，那儿的破房
都拉下了暗藏春色的百叶窗，
当毒辣的太阳用一支支火箭
射向城市和郊野，屋顶和麦田，
我独自去练习我奇异的剑术，
向四面八方嗅寻偶然的韵律，
绊在字眼上，像绊在石子路上，

① 参见马桑（Eugene Marsan）：《保罗·布尔杰的手杖和菲特林的正确选择·优雅的小生产者》，巴黎 1923 年版，第 239 页。——原注

② 参见梅拉尔（Firmin Maillard）：《智慧之城》，巴黎 1905 年版，第 362 页。——原注

③ 波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 334 页。——原注

有时碰上了长久梦想的诗行。[①]

对惊颤的经验属于那些对波德莱尔的人格有决定意义的东西。吉德曾研究过作为波德莱尔诗篇引人之所在的意象和观念，词与物之间的错位。[②]里维埃曾指出过冲击了波德莱尔诗篇的那种隐秘的惊颤，这种冲击似乎击倒了其间的某个词语，里维埃还列举出了这些被冲击掉的词语：[③]

有谁知道，我梦中的鲜花是否会在
像被海水冲空的海滩那样的泥土中，
找到那给予它力量的神秘养料？[④]

或者：

西贝尔，谁爱她们，增加了她们的翠绿。[⑤]

还有一个例子是那著名的一句开场诗：

那个你们妒忌地等待的宽宏大量的仆人。[⑥]

波德莱尔在其散文诗《巴黎的忧郁》中追寻的意图就是要使这些隐藏着的法则在诗行之外也能具有效用。波德莱尔在诗集里

---

①④⑤ 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第96页，第29页，第31页。——原注

② 转引自吉德：《波德莱尔和法格》，载：《吉德文选》，巴黎1921年版，第128页。——原注

③ 参阅里维埃：《研究》，巴黎1948年第18版，第14页。——原注

⑥ 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第113页。——原注

给《快报》主编阿尔塞纳·乌萨耶的题词中写道："我们中有谁不曾在某个雄心勃勃的时刻有过要去创作一部伟大散文诗的梦想？这样的作品必须离开节奏和韵律去显出它的律动；它必须充分地轻快流畅，充分地灵活多样，以适应灵魂那奔放不羁的骚动，适应梦境那此起彼伏的波浪和思想那突如其来的紧张。这种能够激发灵感的理想主要来自于大城市的体验：无数关系相交叉结集在一起。"[①]

这段话给了我们一个双重启示：一方面它告诉我们，惊颤的意象在波德莱尔那里是与置身于大都市的人群紧密联系在一起的；另一方面它也进一步告诉我们，置身于这些大众会是什么样的感觉。这里所说的大众并不是某个阶级，也不会是哪个具有结构特征的团体，而仅仅是马路上无定形的过往人群，是马路上的公众。* 波德莱尔从未忘记过这种人群的存在特征，他们虽然并未成为他哪一部作品的模特儿，但他们作为一种隐蔽的形象在他的创作中留下了印记，正如他们也是前面所引那些诗句的一个隐蔽形象一样。我们可以从中破译出击剑者的意象：他所实施的那些出击是要为自己在人群中打开一条通道。《太阳》的作者为自己打开的出路指向了郊区，那里是没有什么人的。但隐秘的情形（它显示出了那节诗根底深处的美）应该是这样的：那其实是由词语、断片和诗的开头组成的幽灵般的族群，诗人要在无人的街道上用这样的族群去捕获一切富有诗意的东西。

---

① 波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 405—406 页。——原注

* 闲逛者最热衷于做的就是给这样的人群注入灵性，与这种灵性的交遇是他们最依依不舍的体验。波德莱尔的作品在某种程度上也离不开这种体验，只是他没有竭尽这种体验的效能。执著于这种方式的后人中令人赞赏的例子之一就是罗曼（Jules Romains）。——原注

5

大众——再也没有什么对象比它更吸引19世纪作家的关注了。它很好地成了一个涵盖广泛读者阶层的公众群。它变成了一个顾客，它希望自己在当代小说中被描绘出来，就像圣徒在中世纪绘画中被画出来一样。这个世纪最成功的作家们出自内在需要地迎合了这种要求。对他们来说，大众意味着——几乎在古典意义上——一群当事人，一群公众。维克多·雨果是第一个在书名中提及大众的人：《悲惨的人们》（通译《悲惨世界》——译注）、《在海上工作的人们》（通译《海上劳工》——译注）。在法国，雨果是唯一一位可以与报刊连载小说抗衡的作家。这种连载小说给社会一般人士提供了饭后茶余的话题。众所周知，欧仁·苏（Eugene Sue）是最早进行这种写作的大师。他在1850年以压倒多数的得票率当选为议会中的巴黎议员。青年马克思选择苏的《巴黎的秘密》作为攻击对象并不是偶然的。他很早就认识到，他的任务是将那些当时就倾向于美好社会主义的无定型族群铸造成坚定不移的无产阶级大众。因此，恩格斯青年时期对这些大众的描述，无论他怎样谦虚，应该是马克思主题的一个前奏曲。他在其《英国工人阶级的现状》一书中写道："像伦敦这样的城市，就是逛上几个钟头也看不到它的尽头，而且也遇不到表明接近开阔田野的任何迹象，这真是一个奇特的城市。这种大规模的集中，350万人口这样聚集在一个地方，使这350万人的力量增加了100倍……但是，为此付出的代价只有在以后才看得清楚。只有在这座城市的大街上挤上几天……才会觉察到，伦敦人为了创造充满他

们城市的一切文明奇迹，不得不牺牲他们人类本性中的最优良部分；有多少徙居于这座城市的人由之成了无用的人并被挤到了下层。……就在那街市的拥挤中已包含着某种丑恶的、违反人性的东西。这些交臂而过的，来自各阶级和各阶层的成千上万的人，不都具有同样的特质和能力，不同样是渴求幸福的人吗？……可是他们彼此匆匆擦肩而过，好像他们之间没有任何共同的地方，彼此毫不相干一样。他们之间建起的默契仅仅是：行人必须在人行道上靠右行走，以免互相妨碍各自的前行，谁也没有想到要去看一眼他人。这些人越是聚集在一个小小的空间里，每个人在追逐个人利益时的那种可怕的冷漠，那种不关心他人的独往独来就愈让人难受，愈使人受到伤害。”①

可以看到，这个描述与那些次级法国大师诸如戈朗（Gozlan）、德尔伏（Delvau）或吕兰（Lurine）的描述明显不同。它没有闲逛者漫步于人群所展现的那种自如和轻松，副刊记者也极力想从逛街者那里学得这些东西。而对恩格斯来说，这些人群则使人有些惊愕，他以一种道德思考来做反应，附带还穿插进一些美学思考。路人彼此匆匆而过的速度使他觉得不自在。他描述的魅力在于将一种过时的观点与坚定不移的批判精神结合在了一起。作者来自当时仍处于乡村状态的德国，他大概从没有想过，在人流里失落自己会是怎样的感觉。黑格尔去世前不久第一次来到巴黎时曾给他妻子写信道：“我在街上步行时看到，这里的人看上去同柏林的人没什么两样——他们穿同样的衣服，面孔也差不多相

① 恩格斯：《英国工人阶级的现状：根据亲身观察和一手材料》，莱比锡 1848 年第 2 版，第 36—37 页。——原注

中译参见《马克思恩格斯全集》，第 2 卷，人民出版社 1957 年版，第 303 页。略有改动。——译注

同——外表全然相同，但却是数不尽地成群成群的。”[①]漫步于这样的人群中对巴黎人来说是很自然的事。不管他与人群保持多大的距离，不管他想在人群中获得多大自己的空间，他总是会被它侵染，因此他们无法像恩格斯那样站在它之外来看它。就波德莱尔而言，人群很少是外在于他的东西，因此人们在他的作品中看不到，他是如何被人群所吸引、所迷住以及如何去维护它们的。

人群如此的成了内在于波德莱尔的东西，以致在他的作品里很少能找到对于它的描述。这样，人们在他直接描述的东西中几乎就看不到他最重要的对象。对他来说，正像德雅尔丹（Paul Desjardin）意味深长地所说的，“更应做的事不是去修饰和勾画形象，而是将形象沉入记忆之中。”[②]所以，无论是在《恶之花》还是在《巴黎的忧郁》中，人们找不到任何雨果拿手的那种对城市的描绘。波德莱尔既不写巴黎人也不写城市。这种放弃使他能够在所述说的形象中借此说彼。他的大众总是这座大都市里的大众，他的巴黎也总是那人口太多的巴黎。这一点使他优于巴贝尔（Auguste Barbier），因为后者采用的是描述方法，这就导致了大众与城市的分离。*

---

① 《黑格尔全集》(生前友人联谊会编)第19卷:《来往书信》(卡尔·黑格尔编)，莱比锡1887年版，第二部分，第257页。——原注

② 德雅尔丹:《当代诗人：波德莱尔》，见政治与文学杂志:《蓝色瞭望》，巴黎，1887年7月2日，第2期，第2号，第23页。——原注

* 巴尔贝的方式典型地体现在他的诗《伦敦》里，这首诗用24行句子描述了伦敦，并用下面的诗句做了一个笨拙的结尾：

最终，在一片阴沉而深不可测的物堆中，
一个悲哀的民族，在默默地生死。
千万个生命，循着命定的本能
以或善或恶的手段追逐金子。

（奥古斯特·巴尔贝:《抑扬格与诗》，巴黎1841年版，第193—194页）——原注

巴尔贝的富于倾向性的诗，尤其是伦敦组诗《传染病院》，对波德莱尔的影响要比一般人愿意承认的程度深远得多。波德莱尔的《黄昏的微光》是这样结尾的：

……他们气数已尽，
走向共同的深渊。
医院里充满着他们的呻吟，
再也没有人能在晚上回到爱人身边，
在家里的炉火旁喝那香喷喷的汤。[①]

我们可以将这个结尾同巴尔贝的《纽卡斯尔的未成年人》的第八段做一比较：

不少人在心底深处眷恋着家中的温馨，
梦见了妻子那湛蓝的眼睛，
在深渊的怀抱找到了永恒的坟墓。[②]

波德莱尔在他的《矿工命运》中用不太杰出的改装描绘了大都市人那庸庸的死亡。

在《巴黎景象》（*Tableaux Parisiens*）中几乎到处都可以演示出大众的隐秘存在。当波德莱尔把黎明当做主题时，无人的街道就具有一点雨果在夜巴黎觉察到的“无声的人群”的味道。当

① 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第109页。——原注

② 奥古斯特·巴尔贝：《抑扬格与诗》，巴黎1841年版，第240—241页。——原注

波德莱尔观看满布尘埃的塞纳河岸上待售的解剖学图册里的插图时，死去的大众便隐秘地出现在那些演示单个骨架的页面上。拥挤的大众就在这“死神之舞”的形象里向前走动。组诗《小老太婆》所描写的干瘪老女人的英雄主义就体现在她们游离出成群的大众，不再能保持她们的步态，不再让思想参与当前的事情。大众是一幅移动的面纱，波德莱尔透过它认识了巴黎。* 大众的存在决定了《恶之花》中最为著名的一部分作品的意义。

在十四行诗《致一位交臂而过的妇女》中没有任何一句话或一个词标志出人群，然而它却在整体上决定了这首诗，就像一艘帆船航行由风而定一样。

大街在我们的周围震耳欲聋地喧嚷，
走过一位穿重孝，显出严峻的哀愁，
瘦长而苗条的妇女，用一只美丽的手
摇摇地撩起她那饰着花边的裙裳，
轻捷而高贵，露出宛如雕像的小腿。

从她那像孕育着风暴的铅色天空
一样的眼中，我像狂妄者浑身颤动，
畅饮销魂的欢乐和那迷人的优美。

电光一闪……随后是黑夜！——用你的一瞥
突然使我如获重生的，消逝的丽人，
难道除了在来世，就不能再见到你？

---

*. 在他那里，等人者用以打发时间的遐想，步行过街上用现实作为梦想去迷惑巴黎人的威尼斯图像只会单一地交接在一起，因此波德莱尔不去直接描写步行过街。——原注

去了，远了，太迟了！也许永远不可能！
因为，今后的我们，彼此都行踪不明，
尽管你已经知道我曾经对你钟情！[①]

进入诗人眼帘的是一位裹在寡妇面纱里的陌生女人默默地被熙攘的人群推搡着。这首十四行诗要告诉人们的用一句话来说就是：使大都市人着迷的形象恰恰来自于大众，他们在大众那里感受到的绝非只是那些不自在的、令人反感的东西。使大都市人着迷的东西并不是那来自第一瞥的爱，而是那在最后一瞥中产生的爱。这是一种再也不会重逢的别离，这种别离就发生在这首诗中出现着迷的一瞬间。因而这首十四行诗提供了一种惊颤形象，一种具有灾难性的形象。这样的形象映现了诗人感受的实质。使身体在惊颤中缩紧的——像一个精神病人一样缩紧——并不是那种每一根神经都触到了爱欲的精神快乐，而更是那种性冲动，就像在独居者那里会出现的性冲动那样。像蒂博代所说的这些诗“只能在大城市里写出来”[②]并不是要说明更多的东西。这些诗揭示了大都市生活使爱蒙受的耻辱。普鲁斯特就是这样读这首十四行诗的。因此，他就将此后某天遇到阿尔贝蒂娜视为波德莱尔诗中那位穿重孝女人的化身，并富有意味地称其为“巴黎女人”。“当阿尔贝蒂娜再次进入我房里时，她穿了件黑缎子衣服。这使她显得苍白，类似于那种看上去热烈但实际却无血色的巴黎女人，这些女人总得不到新鲜空气，因为她们总生活在人群中或许还生活在某种堕落的氛围中。她们脸上如果没有脂粉的话只消这么一瞥就

① 波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 106 页。——原注
② 阿尔贝·蒂博代：《内心生活》，巴黎 1924 年版，第 22 页。——原注

能被认出来。”[①]这就是普鲁斯特眼中爱的对象的样子，这是只有大都市人才能经验到的。波德莱尔使这样的爱占据了他的诗歌，而人们会不断地说，对这种爱的满足并不是失败了，而是被省去了。*

① 普鲁斯特：《追忆似水年华》第 6 卷：《囚犯》，巴黎 1923 年版，第 1 卷，第 138 页。——原注

* 有关对街上一个交臂而过女人的爱的母题也出现在斯特凡·格奥尔格（Stefan George）早年的一首诗里。但诗人漏掉了最重要的东西：将那女人从身边簇拥而过的人流。由此不免是一首自我意识的挽歌。诗人的眼神，正如他必须向他的女人坦诚的那样，“在还没有将你吞没的时候已被期待的泪水沾湿，而转向他处”。（斯特凡·格奥尔格：《赞歌，朝圣，阿尔加巴》，柏林 1922 年第 7 版，第 23 页）波德莱尔则无疑看到了街上交臂而过之女人的眼里深处。——原注

6

波德莱尔翻译的一篇坡的小说可被视为以大众为题材的早期作品中的经典例子。这部小说中有着一些奇特的东西，只有跟着它们才能进一步看到这部作品的社会性内涵，这些内涵是如此的深沉和隐秘，以致完全可被视为那些早就被认定的，能独自对该作品的创作产生微妙而又深刻影响的东西所在。小说题为《人群中的人》。故事发生在伦敦，叙述者是一个久病之后首次走进城市那拥挤人群中去的男人。在一个秋日的傍晚时分，他安坐在伦敦一家大店铺的窗子后面。他时而扫视店铺里四周的其他客人，时而看看报上的广告，但他的眼睛却主要看向窗外街道上熙熙攘攘走过的人群。“这是城里最热闹的街道之一，整天人山人海。但当此时夜幕降临时，人群却在分分秒秒地增多，而当路上汽灯被点亮时，街上两排密集的人流拥挤着从咖啡店旁走过。此时，我感受到了从来没有感受过的东西，我沉浸在观望这些如海人流时掠过脑海的新奇冲动中。慢慢地我忘却了我身边周围的人，全身心地沉浸在这幅街景之中。”[①]这段属于序幕的描述很重要，但我们必须抛开它来看一下故事的背景。

在坡那里，伦敦的人群就像它漫步于其中的汽灯灯光一样幽暗而飘忽不定，这不仅适用于那些夜深时从“他们的窝里”[②]钻出来的下层市民。对那些上等阶层的职员们，坡做了如下的描写：“他们的头大多都有些秃，那只长期习惯用来架笔的右耳朵显得有些向

---

①② 爱伦·坡：《非同寻常的故事》，波德莱尔译，巴黎 1887 年版，第 88 页，第 94 页，——原注

外倾斜。他们都习惯性地会移一下头上戴的帽子，他们都有一根样式古朴的短短的金表链。”[①]他对人群行走方式的描述更是惊人。“那些从身边走过的绝大多数人都带有着很满足的表情，而且都是脚踏实地过着日子的。他们想的好像也就只有一件事：如何穿过人群走自己的路。他们皱着眉头，眼睛飞快地看向四方，在被其他行人碰撞时，他们从不表现任何不耐烦，而是整理一下衣服，继续匆匆向前。还有另一类为数也不少的人，他们走起路来零乱无序，脸色发红，常常自言自语，还不时做各种手势，好像恰恰由于周围簇拥的人群而做出旁若无人的样子。当他们途中受阻不能前进时，便会突然停止自言自语，而手势却会越来越激动，用莫名其妙、不合时宜的微笑等待着阻碍他们向前走的人走完。如果遭推挤，他们便向推挤的人拼命鞠躬致意，给人一种慌乱得不知所措的印象。”[②]* 人们

---

①② 爱伦·坡：《非同寻常的故事》，波德莱尔译，巴黎 1887 年版，第 90—91 页，第 89 页。——原注

* 在此，《一个两天》一诗中有一段与之相应。虽然该诗署另一个名字，但被公认是波德莱尔的作品。（参见波德莱尔：《重新发现的诗篇》，尤勒斯·穆凯编，巴黎 1929 年版）最后那段给这部作品染上相当阴郁色彩的诗句与《人群中的人》有着完全吻合的对应。坡写道：“最初，汽灯的光线在同晚霞的搏斗之中显得苍白柔弱，但最终还是战胜了它，把周围的一切都投上了恰到好处、光彩耀人的光芒。整个一片看上去尽管是昏暗的，但璀璨之光却闪烁其中，宛如被用来比喻泰图里昂（Tertullian）风格的乌檀木。”（爱伦·坡：《非同寻常的故事》，波德莱尔译，巴黎 1887 年版，第 94 页）这里，更令人惊异的不是下面的诗句最晚写于 1843 年，而是波德莱尔与坡的不期而遇——写这些诗句时，波德莱尔还不知道坡。

每个用两臂向外撑开的肘部
在滑溜溜的人行道上撞击着我们向前行走的人，
都是自私无比，残酷至极的人，
他们玷污着我们。
或而，他们会停下来推开我们，以使自己能快速向前，
到处都是肮脏，都是泛滥的洪水，
整个天空充满着一片黑暗，
那是唤醒黑天使的黑暗。
（波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 211 页）——原注

会认为坡是在说半醉半醒的江湖哥们，可实际上，他们是“上层人士：商人、律师和证券经纪商。”*①

坡所塑造的形象不能称之为现实主义的，他在作品中展现了一种刻意安排的发生着变形的想象，这使他的作品同人们通常所提倡的社会主义现实主义模式相去甚远。比如，巴贝尔或许是这类现实主义的最杰出代表之一，他描写事物的方式并不那么使人觉得殊异，他选取的对象也是清晰明朗的，即那些被压迫的大众。坡则从来不这样，他直接触及的是“众人”。他与恩格斯一样在这些“众人”展现的景观中感受到了某种带有威胁性的东西。而恰恰是这个大都市人群的景观对波德莱尔来说具有着决定意义。如果他屈从于人群展现的那种力量而被它拉进他们中去，并像一个闲逛者那样完全成为其中的一员，那么他就摆脱不了对人群那种非人性的感觉。他使自己成为他们的同人，但几乎在同一瞬间又将自己同他们区分开来。他使自己与他人保持一定距离地走进人群中，只是为了用轻蔑的一眼把他们突然忘却。他谨慎地承认了这种矛盾心理，其中有某种强迫性的东西。他那首《黄昏的微光》中难以理喻的魅力也许与这种心理相关。

---

* 在坡那里，商人是带有着一些恶魔特点的。在此我们就会想到马克思的话，他把那种“物质生产的狂热和充满青春活力的节奏”视为导致了在那里“既没有时间也没有机会去废除旧的精神世界”的原因所在。（马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》，版本已注，第30页）波德莱尔则认为：黑暗降临的时候“那邪恶的魔鬼如同在一个商人那里一样”会在大气中生成。（波德莱尔：《作品集》，第1卷，第108页）也许，“黑暗降临的时候”（Crepuscule du Soir）这句话受到了坡影响。——原注

① 爱伦·坡：《非同寻常的故事》，波德莱尔译，巴黎1887年版，第90页。——原注

7

坡笔下的叙述者漫游整个夜伦敦时追踪的是“人群中的人”的足迹，将“人群中的人”与闲逛者相提并论是非常符合波德莱尔心意的。[①]但人们很难苟同这一点。人群中的人并不是闲逛者。在人群中的人身上，娴静让位给了躁动。因而，一旦他脱离了他所属的环境，在他身上所消失的更会是一个闲逛者必然具有的东西。如果他所属的环境是伦敦赋予的，那这个伦敦肯定不是坡所描述的伦敦。相比之下，波德莱尔的巴黎倒保留了一些旧时美好的特征。在以后建起大桥的地方，当时仍有渡船在塞纳河上行驶。波德莱尔去世那年，一位经营者为了迎合有钱市民追求舒适的心理还想出点子投入500辆花轿马车在全城绕行。那时，拱廊街还很受欢迎，它使闲逛者不致暴露在那些全然不把行人放在眼里的四轮马车的视野里。* 当时，有些行人挤入到人群中，也有些则与他们保持了一定的距离，这样的逛街者不想失去他们私人的空间。而大多数人必须忙于他们的日常事务，这就是说，一个人只有在不必去应付那些日常事务的情况下才能去闲逛。对逛街者来说，所谓的不失去私人空间在伦敦街上的密集人流中是很难做到的。伦敦的人是人群中的人，在某种程度上与这种人相应的是1848年三月革命前柏林街角上常见的南特

---

① 参见波德莱尔：《作品集》，第2卷，第328—335页。——原注

* 步行者知道，怎样在特定情况下挑衅性地展现他们对周围情形的漠不关心。1840年前后，有一小段时间带着乌龟在步行过街里散步成了一种好时尚。休闲逛街者心甘情愿让乌龟给自己定走路的速度。若是按照他们的心愿，进步也必须调整到这个速度。不过决定风气的并不是他们，而是泰勒，他使“清除逛街者”成了一时走红的口号。——原注

(Nante)，而巴黎的闲逛者可谓居于两者之间。*

那些私人是如何看待大众的，这在霍夫曼[①]最后所写的一篇短小散文里有所提及，这篇散文题为《表弟的街角窗户》。它比坡的那篇小说早 15 年，或许是描绘大都市街景的最早一篇尝试。两者间的不同值得注意。坡的观察者透过公共店铺的窗子去观察，而那个表弟却待在家里。坡的观察者被所看见的景象迷住，最终自己也走进了人流。霍夫曼的表弟透过家中街角窗户去看，宛如一个瘫痪者，即便他身在大众中也不会跟随他们。他对大众的态度是非常居高临下的，就像他所处的那公寓大楼的窗户高高在上一样。从这个制高点上，他仔细观望着人群，那是个每周一次的集市，人人都适得其所。他手中看歌剧用的望远镜能让他挑选出一些具有个人风格的场面。对这个器械的使用完全取决于使用者的内心状态。他坦言，喜欢教客人如何掌握这门“看的艺术的原则。”[②] ** 这是一种欣赏热闹的能力，一种毕德麦雅（Biedermeier）

---

* 在格拉斯布莱纳（Glasbrenner）的人物群像里私人则是市民（citoyen）那可怜的后裔。南特，这个柏林街角上的孩子没有任何理由要去四周逛逛，他就那样站在马路的街角。不言自明，马路对他没有任何意义，他在街头就像市民在家里一样悠然自在。——原注

① 霍夫曼（E.T.A.Hoffmann,1776—1822），德国作家，音乐家。——译注

② 《霍夫曼选集》第 14 卷：《生活与遗产》[希齐希（J. E. Hitzig）编]，第 2 卷，斯图加特 1839 年，第 3 版，第 205 页。——原注

** 这里值得关注的是，什么导致了这种自白。在霍夫曼的小说里，来访者说那个表弟之所以注视楼下的纷攘忙乱只是由于他欣赏那变来变去的色彩，一直看这样的色彩变化总会使人看厌。此后不久，果戈理以同样的方式写到了乌克兰每年一次的集会：“那么多人在路上走着，简直让人眼睛晕眩。”每天看这样的人群晃动也许会有朝一日出现一个眼睛必须先去适应它的景观。如果人们认可这样的推想，那么紧接着出现的推断就是：一旦人的眼睛把握了这个任务，他们就会乐于找机会试验一下他们新获得的官能。这样的话，印象主义绘画那种用色块的叠加勾勒画面的技巧就可被视为大都市人的眼睛已熟悉的那些经验的自然结果。莫奈的《沙特尔的大教堂》的画面宛如一堆密密麻麻的石头，这幅画便可以作为这种假设的图解。——原注

时期追随的东西。霍夫曼散文中一些富于启迪性的短语给了我们解释。* 我们不妨将这篇散文看成是这种叙述方式的最早尝试。显然，这个尝试是在柏林这个不利于它获得完全成功的环境中进行的。如果霍夫曼去过巴黎或伦敦，他将不会去描述这样的大众，不会只盯住一个市场，不会将女人描绘成具有自制力的，他或许会抓住坡从煤气灯下蜂拥而过的人群那里得来的主题。不管怎样，他无须再用这样的主题去描述那种感受到大都市另一副面容时出现的不适。海涅的一段引人深思的话用在这里很贴切。1838 年一位记者在给瓦尔恩哈根（Varnhagen）的信中写道："海涅在春天感到眼睛很不舒服。我最后一次同他一起沿林荫道散步时，那条奇特大道的宏伟和生机使我无比仰慕，但海涅这次面对这幅景象却强调了一种隐居于这世界中心的一种充满恐怖性的东西。"①

---

* 霍夫曼在该文里有许多启发人的提示，比如对抬头望着天空的瞎子的提及。波德莱尔知道这篇散文，而且还在他的诗《盲人》的最后一行效仿了霍夫曼的方式，这行诗是："盲人们在天空里寻找什么？"（波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 106 页）这表明了霍夫曼对波德莱尔的启发。——原注

① 《海涅谈话录，书信，日记以及他同人的回忆》（胡戈·比贝尔编），柏林 1926 年版，第 163 页。——原注

8

害怕、恐怖和厌恶是大都市人流在那些最早观察它的人心中引起的感觉。在坡看来，它有些粗野，规则只能勉强使它驯服。此后，詹姆士·恩瑟尔（James Ensor）没完没了地考察了其中规则与野性的一面。他喜欢把军队放进他狂欢的人群中去，并且让二者富有典范意义地融洽相处，即作为极权国家的典范。在极权国家里，警察和强盗是携手合作的。对“文明”的症状具有敏锐眼光的瓦莱里标志出了其中一桩具有说服力的事实。他写道：“住在大城市中心的居民又退化到野蛮状态中去了，也就是说，又退化到了各自为营之中。那种由实际需求不断激活的，生活离不开他人的感觉逐渐被社会机制的有效运行磨平了。这种机制的每一步完善都使特定的行为方式和特定的情感活动……走向消失。”[①] 安逸使人们封闭了起来。而在另一方面，它又使享用这种安逸的人进一步依赖于某种机制。19 世纪中叶火柴的发明引发了一系列进行革新的方案，所有这些方案的一个共同点是：用手突然一动去引发紧随着的一系列运动。这种发展在许多领域出现，其中之一是电话，抓起听筒就能通话代替了老式的、要去摇动曲柄的笨拙动作。在不计其数的拨、插、按以及诸如此类的动作中，摄影师按快门的发明尤其富有成效。用手指触一下快门就能将一个事件永久地固定下来。照相机赋予了瞬间一种追忆性的震惊。这种触觉经验同视觉经验联合在一起，就像报纸广告或大城市交通给

① 瓦莱里：《1910 年方案 B》，巴黎，第 88—89 页。——原注

人的感觉一样。在其中穿行便会给个体带来一系列惊恐与碰撞。在危险的十字路口，一系列神经紧张会像电流冲击一样急速通过体内。波德莱尔说一个人扎进大众人流中就像扎进蓄电池中。不久，为了描述惊颤经验，他称这种人为“一个装备着意识的万花筒（Kaleidoskop）”。[①]当坡笔下的“过往行人”还显得漫无目标地东张西望时，当今的行人不得不也这样做则是为了寻找交通指示信号。因而，技术迫使人的感觉中枢屈从于一种复杂的训练。不知从什么时候开始，一种对新刺激的迫切需要使电影得以诞生。在电影里，惊颤式的感知成了一个有效的形式原则。那种在流水作业的传送带上决定生产节奏的东西正是电影使人接受所立足的基础。

马克思有道理地强调了手工劳动各要素之间的联系在很大程度上具有流动性。这种联系在工厂流水作业中独立于工人而成了一种物化的联系。要加工的物体不顾工人的意愿而专横地进入又跑出他的工作区域，从而完全独立于他的意志。马克思写道：“一切资本主义生产，……都有一个共同点，即不是工人使用劳动工具，相反地，而是劳动工具使用工人。不过，这种颠倒只是随着机器的采用才第一次成了可技术性地感知的现实。”[②]在用机器工作的时候，工人们学会了调整自己的“动作以便同那自动化系统的统一和不停歇的运动保持一致”。[③]这番话出色地揭示了坡想赋予大众的那种荒谬的统一性，那种在行为和打扮以及面部表情上的统一性。对那种笑容我们必须加以思考。在此，它们或许是训练出的通用的“保持微笑”，而在另一种情况下则是表情上的震惊吸收器。基于上面那段论述，马克思指出：“所有机器劳动都要

---

① 瓦莱里：《1910 年方案 B》，巴黎，第 333 页。——原注

②③ 马克思：《资本论——政治经济学批判》，柏林 1932 年（该书 1872 年第 2 版全印本），第 1 卷，第 404 页，第 402 页。——原注

求先对工人进行训练。”[①]这种训练是从练习中分化出来的，练习是单一地由手工活动决定的，它在手工作坊里还有施展余地。在此基础上，“每一个特殊的生产环节都能通过经验找到适合于自己的技术形式，慢慢地使它完善。”可以肯定，“一旦达到了一定的成熟程度，”[②]一切就都会迅速明朗起来。但在另一方面，这样的工场手工业“在它所从事的每一种手艺活中都制造出所谓的非熟练工人这一阶层，这是那些被严格排斥在工场外的人。如果这样的工场手工业靠牺牲整个劳动能力使非常片面的专长发展成技艺，那么它也就开始把没有任何发展变成了专长。这样，除了等级秩序之外，还有了把劳动者分为熟练的和非熟练的简单划分”。[③]非熟练工人是由机器来训练的，他们是受凌辱最厉害的一部分人。他的工作被经验拒之门外，练习在那里是一钱不值的。* 游乐场用碰碰车之类的逗人玩意儿为人提供的不过是一种品尝接受训练的滋味而已，非熟练工人在工厂里必须接受这样的训练。（那是一种尝试，但有时对他们来说则是事情的全部，因为游乐场里小人物们接受训练的那种小丑技能是与失业现象相辅相成的。）坡的作品使人们看清了野性与守规则之间的真正关联。他笔下行人的举止就仿佛他们已经适应了自动化机器那样只能机械地去进行表达。他们的行为是一种对惊颤的反应。“如果被人撞了，他们就谦恭地向撞他的人鞠躬。”

---

①②③ 马克思：《资本论——政治经济学批判》，柏林 1932 年（该书 1872 年第 2 版全印本），第 1 卷，第 402 页，第 323 页，第 336 页。——原注

* 一个产业工人接受的培训时间越短，一个军人接受训练的时间就会越长。生产实践中的练习被转移到了对破坏性实践的训练中，这或许是一个社会对全面战争所做准备的一部分。——原注

9

街上行人在人群中具有的惊颤体验与工人在机器旁的“体验”是一致的。但由此还不能去推断说：坡对工业生产过程已经有所了解。不管怎样，波德莱尔对此是一无所知的，但他却被这样一个过程迷住了，在此过程中人们可以像在一面镜子里那样清楚地观察到机器在工人身上所注入的反射机制。如果以为这过程是赌博游戏，那必定显得自相矛盾。哪儿还能找到比劳动和赌博之间更有说服力的矛盾情形呢？ 阿兰（Alain）富有启迪性地写道：“赌博概念本身……就含有这个意思：没有哪一方会根据前一轮的情形行事。……赌博中没有任何保障的成分。……它对前面赢到的东西是不加考虑的，在这点上，它与劳动不同。它漠视……重要的过去，而这正是劳动所依靠的东西。”[①]阿兰在这里所说的劳动是一种高度专门化的东西（诸如精神劳动，或许带着一些手工劳动的特点），它并不是大多数工厂工人所做的那种劳动，但多少有些像非熟练工人所做的那种劳动。他们的劳动虽然缺乏冒险色彩，缺乏那种让赌徒着迷的海市蜃楼般的缥缈幻影，但它肯定不乏工厂雇工劳动所特有的那些东西，如白干一场、空虚以及做不完的活。工人那被自动化工作程序造就出来的神态也应和了赌博由快速投下骰子或抓起一张牌的动作而来的表情。机器在运转中的突然一击很像赌博中将骰子快速一掷的动作。工人在机器旁的动作与前面的动作是没有关联的，因为后者是前者的不折不扣的

① 阿兰（又名 Emile Auguste Chartier）：《理想与时代》，巴黎 1927 年版，第 1 卷，第 183 页（《赌博》）。——原注

重复。机器旁的每一个动作与前一个动作是没有任何关联的，就像赌博里掷骰子的动作与先前的一掷没有任何关联一样，因而雇工劳动的单调足以和赌博的单调相提并论，两者都同样缺乏内容。

塞纳费尔德有幅版画描绘了一个赌博俱乐部。画面上没有一个人像通常那样专注于游戏，每个人都被自己的某种情绪支配着：一个人流露出压抑不住的欣喜，另一个人对他的庄家疑心重重，第三个人则带着低沉的绝望，第四个显得好斗，还有一个已准备好离开人世。所有这些神态各异的举止中有个隐秘的共同点：画中的形象展示出赌场里的赌徒们信奉的机制是怎样捕获了他们的身心，以至在私下里不管具有多大的激情，他们的行为都是反射性的。他们的举动就像坡小说里行人的举动。他们像机器人似的活着，像柏格森假设的那种人一样，他们彻底丧失了记忆。

波德莱尔虽然对热衷于赌博的人表示过理解甚至敬意，[①]但他自己未曾迷恋过这种游戏。他在写夜的小品《赌博》里触及的主题是他对现时代看法的一部分，而且他认为写这首诗是自己使命的一部分。在波德莱尔那里，赌徒的形象已成为古代角斗士在现代的一个替身。对于他来说两者都是英雄。路德维希·伯恩那（Ludwig Boerne）用如下这段话表明他已具有波德莱尔的目光："如果欧洲……年复一年地虚掷在赌桌上的能量和热情……能被保存下来，岂不从中足以产生整个罗马民族和一部罗马史？当然，这仅仅是如果而已。由于每个人生来都是罗马人，而资产阶级社会却要使之非罗马化，这就出现了那么多冒险游戏、小说、意大

① 参阅波德莱尔：《作品集》，第1卷，第456页；第2卷，第630页。——原注

利歌剧和流行报刊。”[①]在市民社会，赌博只是到了19世纪才流行起来，在18世纪，只有贵族才玩赌博的游戏。是拿破仑的军队将赌博游戏带到了四面八方，而现在，它们已经成了“时髦生活以及在大城市底层无处安身之千百人生活的一种映现”。——波德莱尔要在这个映现里找出具有英雄特质，即“那种属于我们时代特征的东西”。[②]

如果人们不想从技术角度，而是想从心理学层面来考察赌博，那么，波德莱尔的观点就会更加显得富有意味。显然，赌徒一心想赢，可是，人们不愿将他要赢、要赚钱的欲求在严格字面意义上称为愿望。他可能内在地被贪心或一种更罪恶的决心所驱使。不管怎样，他的精神状态已使他不怎么能运用经验了。* 而愿望则不同，就其自身而言它隶属于经验。歌德曾说过：“年轻时祈望的东西，年老时会有很多。”人一生祈望得越早，得到满足的机会就越大。愿望在时间中走得越远，得到满足的可能也越大。引领人在时间中远行的是经验，是经验填充并划分了时间。因而，一个满足了的愿望是戴在经验头上的冠冕。在民间象征符号中，空间的距离可以替代时间的距离，因此，那些坠入无限遥远空间的流星会成为满足了的愿望的象征。而滚入下一个格子的象牙球，落在最上面的下一张牌，都恰好是流星的对立面。人们在流星发

---

① 《伯恩那全集》，汉堡 / 法兰克福1862年全文新版，第3卷，第38—39页。——原注

② 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第135页。——原注

* 赌博使经验无效。这或许来自对恰恰驱使赌徒热衷于“滥用经验”之原因的昏暗感觉。赌徒们说“我的号码”就像花花公子们说“我的美人”那样。第二帝国晚期这种方式流行了起来。“在林荫大道上盛行起了打赌游戏。”[拉古（Gustave Rageot）：《什么事发生了？》，载《时代》1939年4月16日]打赌助长了这种趋向。打赌是让事件脱离通常经验而带上一种震惊色彩的游戏。对于资产阶级来说，甚至政治事件也会以赌桌上突发事件的形式表现出来。——原注

出闪光的瞬间感受到的那段时间是类似于儒贝尔（Joseph Joubert）用少有的自信描述出的那种东西。他说："时间即便在永恒中也能找到，但这已不是地球上的、世界上的时间了……这种时间不会毁灭，它只是在完成着。"[①]这是地狱时间的对立面，在地狱时间里，不允许人们去完成任何他们已经开始做的事情。赌博游戏之所以声名狼藉是基于这样的事实：有人在游戏中做手脚（而一个不可救药的抽彩老主顾却不会像一个在此意义上的赌徒那样被人赶出赌场）。

不断地从头开始是赌博（也是雇工劳动）的通行观念。因此，波德莱尔的"中间人"如果像秒针那样作为赌徒搭档出现的话，那是意味深长的：

记住，时间是一个狂热的赌徒，
不做手脚就能赢。这是规律！[②]

在另一诗篇中，撒旦本人取代了这里假设的秒针。[③]诗人的天地无疑包括那寂静的山洞，《赌博》一诗便把那些迷恋赌博的人放逐到了这样的山洞里。

这里是一片漆黑的景象，
那是夜晚在我超凡的双目前展开的梦景。
在那寂静的山洞角落，
我看见我自己，用肘子撑着身体，
寒冷，阴沉，充满着妒忌。

① 儒贝尔：《思索》，巴黎1882年版，第2卷，第162页。——原注
② 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第94页。——原注
③ 参阅波德莱尔：《作品集》，第1卷，第455—459页。——原注

我妒忌那些人的坚韧的热情。[①]

诗人并没有加入这场赌博游戏，他站在他的角落里，一点也不比那些玩着的人高兴。他同样被骗掉了他的经验，他也是一个现代人。他只是抵制了那种赌徒们刻意寻求的麻醉，在这种麻醉中，赌徒们将秒针的走动抛到了九霄云外。*

然而我的心在战栗，
因为我在妒忌那些可怜的人们
正急切地奔向陡峭的深渊。
那些活厌了的人们，
都宁要不幸但不要死亡，
宁要地狱但不要虚无！[②]

---

① 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第110页。——原注

* 这里所说的赌博具有麻醉效果是有时间性的，就像麻醉能够减缓人的痛苦是有时间性的一样。时间是赌徒的幻想在其中翻腾的一种材料。戈登（Edouard Gourdon）在《夜晚的死神》中写道："我觉得，在所有热情之中，赌博的狂热是最神圣的，因为它囊括了所有其他的热情。一次成功的撞掷骰子的动作带给我的快乐比一个非赌徒在整整一年里能有的快乐还多。……你们以为我只关心落进我腰包的金钱吗？你们搞错了。我于其中看到了它带来的快乐并尽情地享受它。这种快乐来得太快了，似乎让我承受不了，它们如此的各式各样，似乎让我感到烦了。我在一个生命里过着几百种生活。当我旅行时就像一道电流那样出行……如果我很吝啬并将那些钱再用来赌，那是因为我太了解时间的价值，我不能像其他人那样用它来进行投资。我准许自己享有的一个特定的快乐会让我以千百种其他享受为代价。……我有智慧的快乐，其他我什么也不要。"（戈登：《夜晚的死神》，巴黎1860年版，第14—15页）阿纳托尔·法朗士（Anatole France）在他《爱比库的花园》里对赌博也做了类似的精彩描述。——原注

② 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第110页。——原注

波德莱尔在这最后一段里将焦躁不安作为赌徒热情的基质描绘了出来。他在自己身上看到了它最纯粹的形态。他的暴躁脾气具有着帕多瓦时期的乔托[1]所画的《伊拉坎迪亚》（Iracundia）的表现力。

① 乔托（Giotto di Bondone，约 1266—1337），意大利画家，建筑师。——译注

10

按照柏格森的说法，正是时间绵延的现实化使人的灵魂摆脱了时间的纠缠。普鲁斯特也持有这样的信念，而且他还由此出发毕生致力于去再现所有那种流逝的回忆，这种回忆是在人不经意时沁入思绪的。普鲁斯特作为《恶之花》的读者是无与伦比的，因为他从中感受到了某种同气相求的东西。不了解普鲁斯特对波德莱尔的感受，也就无法理会波德莱尔。普鲁斯特写道："在波德莱尔那里，时间总是奇特地消失了，只有很少几次，时间在他那里展露了出来，那是一些重要的日子。因而我们就可以理解为什么像"有一个晚上"这样的表述会在他著作中反复出现。"[①]按儒贝尔的意思，这些重要的日子便是时间正在完成的日子，它们是想起什么的日子，而不带有任何体验的标记。它们与其他的日子没有联系，而纯然是从时间里独立出来的。就其含义而言，波德莱尔用"感应"（correspondances）概念对之进行了表述，它直接与"现代美"的概念并列。

普鲁斯特对有关"感应"问题的学究性探讨不感兴趣（那通常是神秘主义关心的东西，波德莱尔是在傅立叶的文章中见过它们），因此，他不再去关注联觉条件下艺术表现的多变性问题。关键是，"感应"展示了一个包含膜拜成分在内的经验概念，波德莱尔只有领会了这个膜拜成分，才能作为一个现代人真正看出所亲历之崩溃的全部意义。只有这样，他才能从中看到只对他提

① 普鲁斯特：《波德莱尔的话题》，见：《法兰西小说通讯》，1921年6月1日，第16期。——原注

出的挑战，他已将这个挑战收入到了《恶之花》中。如果这本书里真有一个让人做出各种猜测的隐秘结构，那么第一卷里的组诗就会是献给某种永远失落了的东西。这组诗包含两首主题相同的十四行诗。第一首题为《感应》，开头是这样的：

自然是一座庙宇，那里有活的柱子，
有时发出一些模糊不清的语音；
漫步森林的行人经过那里，
察觉到有东西在用亲切的目光注视着他。

宛如远处传来的回声，
融化在一个隐秘而混成的统一体中，
像黑夜又像光明一样茫无边际，
芳香，色彩，音响在互相应答。[①]

波德莱尔笔下的“感应”所指的或许是一种经验，这种经验力求成为一种可抵御任何危机的机制。这只有在膜拜中才是可能的。超越此范围，这种经验就将自身展现为“美的事物”。在美的事物中，膜拜价值就成了艺术价值的所在。*

感应是回忆的材料，它不是历史的，而是前历史的回忆材料。

---

① 波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 23 页。——原注

* 美在其与历史和自然的关系方面可以双重地来定义。在这两种关系中似乎存在着有关美的问题的困境。[第一种关系我们刚才只是简略地做了一下提示。美就其作为一种历史性存在来说是一种聚集着以往所倾心之物的感召力（Appell）。被美所感召是一种罗马人用来称呼死的“走向众人”（ad plures ire）。根据这个定义，美的显现表明，人们所倾心的那种统一的美在单个事物中是找不到的。这种倾心收获了先辈们在它里面注入的欣赏。在此道出了智慧之最终结论的是歌德的一句话：“任何具有巨大效果的事物其实已不再能对之做出判断。”] 美就其与自然关系而

同以往生活的相逢使节日变得伟大而重要。波德莱尔在一首题为《过去的生活》的十四行诗中描述了这一点。这第二首十四行诗的开头提到的山洞、植物、云朵和波涛这些意象是从思乡病的泪水里，从泪水的热雾中涌现出来的。波德莱尔在对马尔塞兰·戴斯博代-瓦尔莫尔（Marceline Desbordes-Valmore）的诗所作的评论中写道："游子凝望那哀婉绵绵的远方，抑制不住的泪水充满了眼眶。"[①]这里并没有出现感应，那是后来象征主义者所崇尚的。在感应中人能一同听到往事的喃喃低语，但对它们的真正经验则发生在先前的生活里：

（接上页）言可以被界定为那种"只有在它被蒙上一层面纱时才获得其自身本质"的东西。[转引自胡戈·冯·霍夫曼施塔尔（Hugo von Hofmannsthal）编：《新德意志文集》，慕尼黑1925年版，第2期，第2卷，第161页（参见本雅明：《歌德的亲和力》）]感应会告诉我们这层面纱背后的东西是什么。我们不妨斗胆地称之为艺术作品"摹写的东西"（das Abbildende）。在由感应组成的判决法庭上，艺术对象被证明是一个忠实地复现出的东西，这种界定不管怎样整个地成了问题。如果谁想用语言来复制这个给定的东西，那么，他就会把美界定为在相像状态下的经验对象。这个定义会与瓦莱里的表述一致："美或许就是那种对事物中不可界定之物的严格模仿。"（瓦莱里：《另一种朗姆酒》，巴黎1934年版，第167页）如果普鲁斯特这样急不可耐地回到这个主题上（在他那里表现为复得的时间），那么，我们就不能说他在披露有关自己的什么秘密，宁可说，这是他技巧中的那些非和谐的方面。他反复不断地将艺术那严谨的一面放在他有关思考的中心，简单说来，这个严谨的一面就是把艺术品、把美界定为摹写（Abbild）。他写出了他作品的缘起和意图，其流畅和文雅会使一个精益求精的业余写作者受益匪浅。这种说法当然在柏格森那里也有。这位哲学家在下面那段话里暗示：从不可阻挡之生成流的视觉显现中不是什么东西都会呈现出来的。这个暗示所强调的东西使人想到了普鲁斯特。柏格森的那段话是："我们可以让我们的此在（Dasein）日复一日被一种直观所渗透，并如此地借助哲学去享受一种类似艺术的满足，只是这种满足会更频繁、更持续不断地出现，而且会更容易为平常生活中的凡人所接受。"（柏格森：《不定的思想》，巴黎1934年版，第198页）广义地来看，柏格森在此所述的正是瓦莱里更好的歌德式洞察视之为"这里"的东西，在这个"这里"中不可通达的事物成了事实。——原注

① 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第536页。——原注

当云朵在落日的映照下飘向远方时，
他们欢欣而又神秘，
深深地沉浸在他们那华美音乐的有力和弦中，
伴随着映入我眼中的夜色。
我在那里游荡。[①]

普鲁斯特的追忆一直停留在尘世生活的界限内，而波德莱尔则超越了它。由此可以看到，波德莱尔所面对的阻力在怎样的程度上显得更原始，更强横。或许在此他获得了比他向它们妥协投降时更了不起的完美。他的诗篇《静思》就勾勒出了深邃苍穹下的古老岁月：

……看那离去的岁月，穿着
过时的衣服，偎倚在天空的露台上。[②]

这段诗句里，波德莱尔对过时衣着下离他而去的过去表示了敬意。当普鲁斯特在他著作的最后一卷里回到了那由一块玛德兰点心的滋味唤起的旧时经验时，他把出现在阳台上的时光想象为贡布雷（Combray）岁月的姐妹。“在波德莱尔那里……这种怀旧还有很多。人们也可以看到：他由这种怀旧引发的东西并不是偶然的。在我看来，恰恰由于这一点，那些怀旧才具有绝对的重要性。再也没有什么人能像他这样蓄谋已久地以一种挑剔而又若无其事的态度去捕捉充满关联的感应，诸如在一个女人的气息中，在她头发或胸脯的芬芳中嗅出某种关联。这种捕捉到的感应使他

①② 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第30页，第192页。——原注

写出了像‘广阔天空那蔚蓝的苍穹’或是‘充满桅杆和火焰的港口’这样的句子。”[①]这些话是普鲁斯特对自己作品的自白。它们也适用于波德莱尔，而波德莱尔则将回想的日子汇集进了一段精神岁月中。

可是，《恶之花》如果只是走向精神岁月的汇集，那它就不是它了。它的独特主要在于：能从安慰的直接无效、热情的直接毁灭和努力的直接失败中获取诗意。这样的诗绝不比那些感应在其中大获成功的诗低级。《忧郁与理想》是《恶之花》组诗的第一首。“理想”给想象提供了力量，而“忧郁”则与之相反地召回了大批时光。它是它们的指挥官，宛如邪恶是苍蝇的主子那样。在“忧郁”系列中有一首诗题为《虚无的滋味》，其中写道：

美妙的春天失落了它迷人的芳香。[②]

在这行诗句里，波德莱尔极其谨慎地表达了某种极致，这无疑是他特有的。“失落”（perdu）一词表明了他曾享有的经验正处于崩溃之中。香味是不可通达的非意愿记忆的庇护所，人们很难将之同某个视觉形象联系在一起，它在所有的感觉印象中，只与同样的香味建立联系。如果对一种香味的辨别比任何回忆更能给人以慰藉，那或许是因为它深深地麻醉了人的时间意识。一种气味使岁月消失在它令人想起的芳香中。这就使波德莱尔的那行诗具有了一种无限感伤的意味。对于不再对此有体验的人来说，其中没有任何安慰可言。然而，恰恰是经验的这种无能成了发怒的真正实质所在。一个发怒的人“什么也不想听”。他的原型泰门

① 普鲁斯特：《追忆似水年华》，第8卷，《复得的时间》，巴黎，第2卷，第82—83页。——原注

② 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第89页。——原注

(Timon) 不分青红皂白地对一切人发怒，他已不再能区分谁是可信赖的朋友，谁是可憎的死敌。多尔维利用深邃的目光看到了波德莱尔身上存在的这种情况，因此称他为“一个具有阿尔基洛科斯[①]天赋的泰门”。[②]愤怒的暴发是用分分秒秒来记录的，而忧郁的人也是这样计时的。

> 时间一分钟一分钟地将我吞噬，
> 像无边的大雪紧紧地盖住了一个躯体。[③]

这两行紧接着前面所引的那句诗。在“忧郁”中，时间变得可以触摸了，分分秒秒像雪片似的将人覆盖。这种时间像非意愿记忆里的时间一样是处于历史之外的。但在“忧郁”中，对时间的感受却超自然地得到了突出，每一秒都清晰地触发了对它的惊颤。*

---

① 阿尔基洛科斯（Archilochos，约公元前 7 世纪在世），古希腊抒情诗人。用充满激情的诗歌刻画了对自己游荡生活的感受。——译注

② 多尔维利：《十九世纪：作品与人》，第三部分，《诗人》，巴黎 1862 年版，第 381 页。——原注

③ 波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 89 页。——原注

* 在具有神秘色彩的《莫诺（Monos）与厄那（Una）谈话录》中，坡将人在忧郁时进入的时间空白直接搬进了时间绵延之中，并感受到了一种奇迹：他的恐惧离他而去。这是从离去事物中获得的一种“第六感”，它表现为一种从时间的空白中抽绎出意义的能力。当然，这种意义非常容易被秒针的节奏毁掉。“我有种感觉，似乎有一种无法用人的智力方式去说清的东西进入了我的脑中，即便以模糊的方式也无法言说它。我想说的是对人正常反应机制的一种震荡，那是与人抽象时间观念的一种灵性般的相近。整个大脑的运转绝对地与这种——或者说相应的——震荡同步。这样，我去测试壁炉上那架座钟和在场人士怀表的准确度。我听见了钟表走动的嘀嗒声。我清清楚楚地看到，钟表几乎没有走错，但人们对抽象真实的不屑一顾使我同样有受辱的感觉。”（爱伦·坡：《非同寻常的故事》，波德莱尔译，巴黎 1887 年版，第 336—337 页）——原注

对时间的计算将规律注入到了永恒性中，但它却不能将不合规律的、杰出的断片从中剔除出去。把对质的认可同对量的测量结合起来是日历的工作。日历用节日的形式给回忆留出了空间，将经验丢失的人便感到被从日历中剔除了出去。大城市居民在星期日就有这种感觉，波德莱尔在“忧郁”组诗中的一首里将之述诸文字：

> 突然间那些钟发出了急切的鸣响，
> 冲着天空吼出了可怕的号叫。
> 多么像游荡着的无家可归的灵魂，
> 喊出了固执的哀号。[①]

钟曾是节假日的一部分，像人一样被从日历里抛了出来。它们像那些可怜的灵魂，尽管做了不少事，但还是进入不了历史。如果说波德莱尔在《忧郁》和《过去的生活》中把握住了真正是历史经验的那些消散的碎片，那么柏格森在他的“绵延”概念里就越来越远离历史了。“柏格森这个形而上学家对死的问题避而不谈。”[②]死从柏格森的绵延里被排除了出去，这个事实使它独立于历史的（同时也是前历史的）秩序之外。与此对应，柏格森的“行动”概念同样被排除了出去，“实践的人”用以炫耀的“健全的理智”是它的教父。[③]将死亡剔除出去的绵延像卷轴一样可怕地没有尽

① 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第88页。——原注

② 马克斯·霍克海默尔（Max Horkheimer）：《论柏格森有关时间的形而上学》，载：《社会研究杂志》，第3期（1934年号），第332页。——原注

③ 柏格森：《物质与记忆》，巴黎1933年版，第166—167页。——原注

头。传统被排除在外。* 这个绵延代表的只是一种披着借来的经验外衣到处炫耀的体验。而忧郁则相反，它把体验赤裸裸地表现了出来。忧郁的人惊恐地看到地球回复到了单纯的自然状态。没有史前气息包围着它，没有任何光韵(Aura)。这就是《虚无的滋味》这首诗中出现的地球。紧接着前面援引的那几句诗的后面出现的诗句是：

从冥冥高处我望着圆形的地球，
我不再去寻找破旧茅棚的蔽护。①

---

* 经验的枯萎在普鲁斯特那里是在终极意图的完全实现中表现出来的。他以一种无与伦比的巧创和坚定不移的方式漫不经心却又持续不断地告诉当今读者：救赎是我个人的事。——原注

① 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第89页。——原注

11

如果我们将非意愿回忆中会聚在感知对象周围的联想称为该对象的光韵（Aura），那么，感知对象的这种光韵就与尝试性地使用对象时获得的经验相一致。照相机以及此后类似器械奠定的技术拓宽了意愿记忆的领域，这种技术在任何时候都能用音像将一个事件记录下来，因而它们成了一个实践走向衰落社会中令人欢欣的成就。达盖尔[①]的摄影对波德莱尔来说就具有着一种令人不安和恐惧的特质。他称这些摄影的魔力“令人震惊和使人生畏”。[②]因而，他对我们所说的那种联系虽然已有所感受，但肯定还没有看透。他不断努力要给现代主义以地位，尤其是在艺术中，这也就决定了他对照相摄影的态度。照相摄影之所以如此频繁地被感受为令人生畏的，他试图将之归咎于“对其进步意义的错误领会”。[③]但是他承认，这些是“大众的愚蠢”导致的。“这些大众要求有一个值得崇敬和符合他们秉性的理想……他们要求的东西来自一个复仇之神，达盖尔就是它的先知。”[④]波德莱尔试图采取一种与此不相悖的调和些的观点。照相摄影应该能将那些短暂易逝的东西作为对象，而这些东西理应“在我们的记忆档案中占有一席之地”，只要摄影能弥补记忆在“捉摸不定和想象领域”的无能为力。那是艺术的领域，唯有艺术这个领域才给人一

① 达盖尔（Louis Jacques Mande Daguerre，1787—1851），法国画家，摄影发明者之一。——译注

②③④ 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第197页，第224页，第222—223页。——原注

块地方来“安放他灵魂的印记”。[①]这几乎是一个仲裁式的英明断言。复制技术导致了推断性意愿回忆能不断启动，这就缩减了想象力的活动空间。这种想象力或许就是一种以特殊方式满足意愿的能力，这种满足就能被视为某种“美的东西”的实现。至于这种实现会与什么相连，瓦莱里则对之做了进一步的界定：“我们据以识别一件艺术作品的东西是：它在我们身上引发的思想和行为根本不能穷尽它或处置它。人们会尽兴地去闻一朵馨香怡人的花儿，这种馨香吸引住了人们，使人无法无视它。没有任何回忆和思想，没有任何行为方式引发或能抹掉这样的效果。谁要想去创作一件艺术作品，就必须去追寻这样的效果。”[②]根据这样的观点，一幅画展现给人们看的东西不会使眼睛觉得看够了。愿望就其缘起来说是被滋养出的，因而使愿望得以满足的东西只会是不断接近该愿望。因此，区别开照相与绘画的东西以及为什么不会有任何涵盖两者的“造型”原则就很清楚了：眼睛对于一幅画永远不会觉得看够，相反，对于摄影照片，就更像饥饿面对食物或焦渴面对饮料一样。

可以说，以此方式表现出的艺术再现危机是感觉本身所面临危机的一个内在组成部分。那种使人对美的兴致永远不会止息的东西是前世界（Vorwelt）的意象，即那个波德莱尔称为被思乡的泪水遮住了的前世界。“噢，你就是我前生前世的姐妹或妻子。”这种自白就是美可以祈求的赞词。只要艺术还以美为目标，并且无论以怎样虚弱的方式还是把它“再现”了出来，那么艺术就将

① 波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 224 页。——原注

② 瓦莱里：《前言》，见《法兰西百科全书》第 16 卷：《当代社会的文学艺术》，第 1 篇，巴黎 1935 年，第 16.04—5/6 号。——原注

美从时间的深处召唤了出来（像浮士德唤出海伦）。* 在机械复制中已没有这种情形了（美在那里没有立足之地）。正是基于此，普鲁斯特抱怨意愿记忆呈现给他的有关威尼斯的图像贫乏而且缺乏深度，他写道：单单“威尼斯”这个词就引出了许多意象，而这就像参观照片陈列时的感觉一样，让人觉得索然无味。[①]如果说从非意愿记忆中产生的意象，其独特之处在于它具有光韵，那么照相摄影就是导致“光韵消失”的决定性因素。达盖尔摄影中必然会使人感到的那种非人性的东西，可以说是致命的东西正是那种对着照相机看，因为照相机记录了人的相貌，却没有把他的眼神反馈给他，而人的眼神内在地总是期待着从它看向的地方得到某种回应。在这种期待得到满足的地方（这可以是思维过程中全神贯注的意向性眼神，也可以是一个单纯、简单的一瞥），有关光韵的经验也就得到了实现。诺瓦里斯[②]指出：“可否感知问题是一个注意力的问题。”[③]他如此所说的可否感知问题恰恰是就对光韵的感知而言的。因而，光韵的经验就建立在人间社会常见的呼应向无生命物（或自然）与人关系的转换上。我们在看或是觉得自己在被看会激发出某种眼神，去感知某一现象的光韵就意味

---

* 那成功地做到这一点的瞬间本身又是一个绝无仅有的瞬间。它是普鲁斯特作品结构设计的根基：编年史家在其中被失去之时间的气息打动的每一个情景，因而都成了无可比拟的，并被从日子的序列中移了出来。——原注

① 参阅普鲁斯特：《追忆似水年华》，第 8 卷，《复得的时间》，巴黎，第 1 卷，第 236 页。——原注

② 诺瓦里斯（Friedrich von Hardenberg Novalis，1772—1801），德国浪漫派诗人。——译注

③ 诺瓦里斯：《诗集》（根据恩斯特·海尔博恩手写遗稿的新修订版），柏林 1901 年，第 2 部，第 1 册，第 293 页。——原注

着赋予对象激发眼神的能力。* 非意愿记忆想起的东西是与此对应的。(顺便说，非意愿记忆想起的东西是独一无二的：它们是试图保存它们的记忆所捕捉不到的。因而，它们为这样一个光韵概念提供了支持，该概念将光韵视为“对某个远方的独一无二的显现”。[①]这一界定本身就表明光韵这种现象的膜拜特质。根本遥远的远方是接近不了的：事实上，不可接近正是膜拜意象的首要特性。) 普鲁斯特对光韵问题是多么熟悉已无须强调。可是依然值得关注的是，他不时带有理论色彩地间接提到它：“喜欢神秘性的人总以为，注视某物的眼神中总有一些留在了该物上。”(这或许就是那回应该眼神的能力)“他们认为，纪念碑和画像只在薄薄的面纱下才会展现出自己，而这层薄纱是由众多仰慕者们几个世纪的爱与怀念织成的。”普鲁斯特有点闪烁其词地断言：“只要人们将这种合成与个体拥有的唯一实在，即与他自身的感情世界挂上钩，它就会变成真的。”[②]瓦莱里将梦中的感知界定为一种光韵性感知的论述，与此颇为相似，而且因其客观性倾向而延伸得更远。他写道：“如果我说我在这儿看见了一个物体，这并不是说我和物体间没有区别了……而在梦中则相反地没有了这种区别。我

---

* 这种赋予是诗的源泉。当一个人、一匹动物或一个无生命的对象被诗人如此赋予时激发出了他的眼神，这个眼神就会被带向远方。如此被唤醒之自然的眼神梦想着，并把诗人拖在它的梦想后面。同样，词语也可以有它们自己的光韵。卡尔·克劳斯(Karl Kraus)这样描绘道：“人看一个词时靠得越近，词回头注视的距离就越远。”[卡尔·克劳斯：《居家与世界》，慕尼黑 1912 年版(《卡尔·克劳斯文选》第 4 卷)，第 164 页] ——原注

① 参阅本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，载：《社会研究杂志》，第 5 期(1936 年号)，第 43 页。——原注

② 普鲁斯特：《追忆似水年华》，第 8 卷，《复得的时间》，巴黎，第 2 卷，第 33 页。——原注

所看见的东西像我看它们一样看着我。”[①]与梦中的感知特性相同的是庙宇里的情形，那就是：

人在那里穿行于象征符号之林，
它们用亲切的眼光注视着他。

波德莱尔对这种现象了解得越透彻，他的抒情诗也就越清楚地体现出光韵的消失，这以一种象征形式出现。《恶之花》中，凡是有人目光出现的地方，几乎都有这样的象征。（当然，波德莱尔并不是预先去置入这象征的。）这就是说，人目光唤起的期待并没有得到满足。波德莱尔所描绘的那些眼睛使人禁不住要说，它们已丧失了看的能力。然而，这正赋予它们一种魅力，这种魅力在很大，或许是决定性程度上使它们的使命付诸了实现。正是在这种眼睛的魅力之下，性欲在波德莱尔那里从爱欲中分离了出来。《逝去的渴望》中有这样的诗句：

没有任何遥远让你踌躇，
你翩翩飞来，听命于魔力的摆布。

如果这诗句应该被视为对那种饱含光韵经验之爱的古典描绘，那么，抒情诗里对此提出的挑战就很难再有超过波德莱尔的了。

我是那么的敬仰你就像敬仰夜的苍穹。
噢，盛满忧伤和无尽痛楚的宁静，

① 瓦莱里：《阿纳雷克塔》（*Analecta*），巴黎 1935 年版，第 193—194 页。——原注

可我更爱你，我的美人，
你在我身上引发了多少东西，
你的出现给我的夜添增了光彩。
那隔开我双臂同蓝色天宇的距离，
你讥讽似的使它变得更长。[①]

目光所克服的距离越深远，由此而来的魅力也就越强。在镜子般的眼神里，距离一点都没有减少。正是由于这个原因，这样的眼睛对远方一无所知。波德莱尔在一首精巧的两行诗里表现出了这种眼神的单调平凡。

让你的眼睛跟着那僵直的眼神，
盯住森林女神和山泽女仙。[②]

森林女神和山泽女仙已不再是人类家族的成员，她们被从中剔除了出去。值得关注的是，波德莱尔将被遥远难倒了的目光作为家常的目光引入到了诗中。[③]这位并未组建家庭的诗人使“家”一词同时充满了憧憬和放弃的意味。他自己失落在没有反馈的眼神里，而且没有幻想地任凭它们摆布。

你的眼睛像商店里的灯火一样光芒四射，
节日里那被照得晶莹闪光的杉树
由借用的权势任意摆布。[④]

波德莱尔在他早期的一篇文章中写道：“沉闷往往是美的一

①②③④ 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第40页，第190页，第23页，第40页。——原注

种装饰，因此，如果眼睛是哀伤的，像幽黑的沼泽那样混浊，或是像热带的海洋那样沉重滞呆，那么，我们应将之归功于这种沉闷。”[①]要是这样的眼睛活了起来，那就会像是肉食动物那样在搜寻捕食对象的同时仍保持着自我保护的警惕。（妓女就是这样的，眼睛在仔细打量过往行人的同时，也在防备着警察的出现。波德莱尔在康斯坦丁·吉斯的许多妓女画像中发现了这种妓女生活所造就的外貌特征。“她的眼睛像一只肉食动物的眼睛注视着远方，它们有肉食动物的那种躁动不安……但有时也有动物眼神那突然绷紧的警惕。”[②]）大都市居民的眼睛过重地负担着戒备的功能，这已是明显不过的事情。格奥尔格·西美尔还指出了一个它所承担的稍稍不那么明显的任务。他说：“只看而不去听的人要……远比只听而不去看得人来得不安。这里道出了对大都市来说……具有典型意义的东西。大都市的人际关系鲜明地表现在眼看的活动绝对地超过耳听，导致这一点的主要原因是公共交通工具。在公共汽车、火车、有轨电车还没有出现的19世纪，生活中还没有出现过这样的场景：人之间不进行交谈而又必须几分钟，甚至几小时彼此相望。”[③]

戒备的眼神与梦幻般的眼神不同，它放弃了对远方的关注，它甚至会将对远处的关注嘲笑成鸡毛蒜皮之事。正是在这样的意义上，下面那段奇特的话才值得一读。在《一八五九年的沙龙》里，波德莱尔对一些风景画做了追忆，然后承认：“我渴望西洋景再回来，它那巨大而粗壮的魔力使我听命于一种有益的幻觉。我更喜欢看台上的背景画，在那儿我看到我酷爱的梦被用可悲的简洁做了完美无缺的处理。那些东西完完全全是假的，却正由于这个原

---

①② 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第622页，第359页。——原注

③ 格奥尔格·西美尔：《相对主义哲学散论——文化哲学文集》（吉兰译本），巴黎1912年版，第26—27页。——原注

因而更接近于真实。与此相反，我们看见的大多数风景画家们却是骗子，这恰是因为他们没能够说谎。”[①]有人或许会认为“可悲的简洁”比“有益的幻觉”更重要，而波德莱尔坚持远方的魔力，他甚至以集市小摊上的绘画为标准来衡量风景画，他这样做不是想知道冲破距离魔力对那些看画时走得太近的人必然会出现的情景么？这一点在《恶之花》的两行了不起的诗句中体现了出来：

天边那迷蒙的快乐将会消逝，
宛如苍穹深处的空中精灵。[②]

① 波德莱尔：《作品集》，第2卷，第273页。——原注
② 波德莱尔：《作品集》，第1卷，第94页。——原注

12

《恶之花》是最后一部在全欧洲引起反响的抒情诗，以后在此领域再也没有哪一部作品能超越或多或少地由语言而来的区域局限；再说，波德莱尔在这部作品里几乎倾注了他全部的创造力；最后不能否认的是，这里所述的他的那些主题使抒情诗的可能性变得成问题了。这三个事实界定了波德莱尔的历史地位，它们表明，波德莱尔坚定不移地执著于他要做的事，坚定不移地意识到了自己的使命。他走得如此之远，甚至宣称自己的任务是“创造一套俗语”。[①]他将这一点看成是每个未来抒情诗人应具备的能耐，他对那些不具备这种能耐的诗人评价便不怎么高。“你们喝的不是神仙享用的美味肉汁么？ 你们吃的不是帕罗斯的炸肉排么？到了当铺，一把里拉琴能值多少钱？ ”[②]对波德莱尔来说，头戴光环的抒情诗人已成了老古董。在《光环的失落》这篇散文中，波德莱尔给这样的诗人一个配角的位子。这篇散文是日后被发现的，在最初审阅出版波德莱尔的遗稿时，这篇东西被认为“不宜出版”而未被收入，至今这篇东西还没有被研究波德莱尔的学者们重视。

“‘我看见什么了，亲爱的！ 您！ 在这儿！ 在这声名狼藉的地方我找到了您——这个饮着仙浆，吃着山珍海味的人！ 真的！简直让我大吃一惊！’——‘您知道么，亲爱的，我是多么怕马

① 参见于勒·热美泰尔：《现代人》，见《文学研究与肖像》，第 4 期（巴黎 1897 年），第 31—32 页。——原注

② 波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 422 页。——原注

和马车，我刚匆忙穿过林荫大道，在这片骚动的混乱中，死亡从四面八方向我们疾驰而来，我做反了一个动作，光环便从我头上滑落下来，掉在了泥泞的沥青路面上，我不敢将它捡起来，我对自己说，失去象征物给人的难受比折断骨头还是好些。最终，我又对自己说，不幸总会有它好的一面。现在我可以隐名埋姓地四处走走了，做点不好的事，使自己成为一个常人，就像普普通通的俗人一样。这样我就像您看见的那样，在这儿，完全像您！’——‘可你应该去为你的光环报失呀，或者去失物招领处打听一下。’——‘我不想那样！我喜欢这儿！你是唯一认出我的人。另外，尊严让我腻烦了。我倒乐意想象某个蹩脚诗人拾起它来，毫无顾忌地用来打扮自己。我就想让别人高兴，其他什么也不想！尤其是让一个我嘲笑的人高兴。想象一下，那是 X 或 Z。不，这有点滑稽了！’”[①] ——在日记里有着同样的题材，只不过结尾不同。那诗人很快把光环拾了起来，但随即他却不安地感到这是一个不祥之兆。[②*]

写下这些文字的人并不是一个闲逛者。这些文字以反讽方式写出了与下面这些句子体现的经验完全相同的东西，波德莱尔不加任何修饰地随意写的：“迷失在这个糟糕的世界里，被人群推攘着往前走。我像个筋疲力尽的人，眼睛一点不往回看，不去回首那意味深沉的岁月。这多么的令人失望，多么的令人痛惜，在他面前，只有一场骚动，没有任何新东西，既无新的启示，也无新的痛苦。”[③]波德莱尔生活里就人群有过许多经验，他从中唯独挑出被人群推攘作为决定性的、绝无仅有的经验。逛街者喜爱的那

---

① 波德莱尔：《作品集》，第 1 卷，第 483—484 页。——原注

② 参见波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 634 页。——原注

* 做这个记载的原因有可能来自于某个病原性惊颤。将它与波德莱尔的作品联系起来看，就更具有启发意义。——原注

③ 波德莱尔：《作品集》，第 2 卷，第 641 页。——原注

个自行移动并具有灵性的人群对他来说不复存在了。为了牢记人群的这种粗俗，他想象有一天，被人群推攘得迷了路的妇女们，那些被挤出来的人，有朝一日甚至会推举一种井井有条的生活，谴责自由派，不相信除金钱以外的任何东西。在被他的这些最后盟友出卖后，波德莱尔开始攻击大众了，他的攻击带着一个同狂风暴雨搏斗的人那种徒然的狂怒。这样便出现体验（Erlebnis），波德莱尔赋予它以经验（Erfahrung）的分量。他指出了迷恋现代主义所付出的代价：光韵在惊颤体验中的消失。他由于认可这个消散而付出了昂贵的代价，但这是他的诗的法则。他的诗在第二帝国的天空上宛如“一颗没有大气环绕的星星”。[①]

① 尼采：《不合时宜的观察》，莱比锡 1893 年，第 2 版，第 1 卷，第 164 页。——原注

Scan to Follow

王晓升 || 经验的贫乏与家园的失落——本雅明的经验概念分析

王晓升 江海学刊 2019年09月25日 10:05

本文发表于《江海学刊》2019年第4期

作者简介：王晓升，华中科技大学哲学系教授、博士生导师。

内容提要

本雅明区分了两种感性形式的东西，一种是无意识留下的经验（体验），一种是有意识地保留在记忆中的经验。前者需要某种偶然的机会才能被人们回忆起来。真正的历史就是保留着体验的历史，是讲故事人的历史。按照弗洛伊德的分析，人在意识中会对强烈的外部刺激形成一种反抗机制，通过这种反抗机制人会在意识层面留下经验，而那些潜移默化地接受到的体验则在无意识的层面保留下来。在现代大都市中，人们所接受的大多是这种强烈的外部刺激。他们习惯性地形成了一种抵抗外部刺激的机制，并产生一定的经验，而无法在潜意识层面上形成体验。波德莱尔的艺术作品就是力图保留和恢复人的潜意识层面上的体验，这种体验就如绘画作品中的灵韵一样，期待着人们的理解。然而失去了体验能力的现代人麻木不仁，只能在强烈的刺激中寻求快感。

关键词

经验 灵韵 无意识 艺术

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中指出，忧心忡忡的穷人是感受不到自然美的，贩卖矿物的商人是感受不到矿物的美的。这实际上也指出了人在一定条件下会出现经验贫乏的现象。那么这种经验贫乏的现象与现代文明究竟有什么关系呢？在现代社会，我们是不是都会在不同程度上成为这样的"穷人"和"商人"呢？本雅明通过对经验的贫乏的分析回答了这样的问题。

"真实的"经验与理智的经验

本雅明认为，人的经验有两种，一种是"真实的"经验，另一种是可以被理智地思考的经验。后一种经验是"文明大众的标准化、非自然化了的生活所表明的经验"。如果仔细观察生活，我们实际上也可以体会到这两种经验之间的差别。能够被理智地思考的经验类似于这样的经验，在上班的路上，我们要记得具体路线以及各种标记。在生活中，在工作中，我们常常要凭借记忆来记得这些经验。在生活中，我们还有另一种经验，这种经验不是我们主动地依靠记忆留下的，它是无意识地被保存下来的，而且只能在某种偶然的机会中才能被回忆起来。比如，我们从小习惯了妈妈做的饭菜的味道，这种饭菜的味道会积累在我们的潜意识之中，在长期离开妈妈之后，我们如果偶然有机会接触到类似的饭菜，会突然觉得味道特别美。这就是本雅明所说的那种真实的经验（体验）。为此，他强调指出："与其说是牢固地扎根于记忆（Erinnerung）的事实的产物，不如说它是回忆（Gedächtnis）中积累的、经常是潜意识材料的汇聚。"

这两种经验都与人对于过去东西的记忆有关。但是一种经验是有意识地记忆下来的，而另一种经验是无意识地潜藏下来的。在本雅明看来，普鲁斯特的《追忆似水年华》就是要用一种综合的方式写出这种"真实的"经验，并且区分了这两种不同的记忆。对于普鲁斯特来说，与真实经验有关的记忆是"非意愿记忆"（memoire involontaire），即回忆。而与此相反的那种记忆就是"意愿记忆"。普鲁斯特用一个例子来说明这两种记忆的差别。一个是他主动记忆中在贡布雷镇度过的童年时光。而这个记忆相当贫乏。另一个是，某一天下午，一种叫马德兰的小点心滋味把他带到了自己的童年。前一种记忆就是"意愿记忆"，这种记忆"听从注意力的记忆的提示"。这种记忆的特点是，"它所提供的过去的信息里不包含一点过去的痕迹"。对于本雅明来说，这种通过主动的"记忆"而得到的过去的不是真正的过去，是缺乏真正经验内容的过去。只有在非意愿的记忆中，人们才能真正地触及过去。因此，普鲁斯特说："过去是在某个理智所不能企及的地方，并且丝毫不差地在一些物体中（或在这些物体所引起的感觉中）显现出来的，虽然我们并不知道是哪一些物体。而我们能否在有生之年遇上它们全仗一种机会。"因此，对于普鲁斯特来说，真正的历史不是我们通常所说的那种历史，即通过记忆记载在历史书上的那种历史，而是与非意愿记忆联系在一起的历史。他所理解的历史就是那种由儿童时代吃过的小点心勾起的历史。这种历史是包含了丰富经验的历史。对于普鲁斯特来说，这种历史只能在偶然的机会中才能被触及。虽然我们不能通过"记忆"触及真正的历史，但我们还可以通过"回忆"触及这段历史。

如果历史只能通过偶然机会才能被触及，那么人类文明史所记录的历史岂不都是干巴巴的历史？本雅明对于普鲁斯特的这个说法进行了一点修正。对于本雅明来说，如果历史只能是个人体会的历史，那么这种历史就变成了纯粹私人性质的历史，变成了纯粹个人体验。这种私人体验就如同维特根斯坦所说的私人语言，无法被表达出来。本雅明认为，这种历史仍然是可以表达的。他用讲故事和新闻报道来说明这两者之间的区别。通过意愿记忆而记载的历史相当于新闻报道，而融入了叙述者的情感和体验的历史故事则与此不同。新闻报道要通过简洁易懂的文字让人们知道某个事件，而不允许报道者掺杂任何个人的情感或者体验因素，这就是新闻报道的中立原则。因此，本雅明说："如果报纸的意图是使读者把它提供的信息吸收为自身经验的一部分，那么它是达不到它的目的的。"并强调报纸要"把发生的事情从能够影响读者经验的范围里分离出来并孤立起来"。而讲故事就不同了。讲故事的人"把自己嵌入讲故事人的生活中去以便把它像经验一样传达给听故事的人"。这就是说，讲故事不是简单地传播信息，而且是要表达体验，像自己亲身经历那样传达体验。

关于讲故事与生活体验的关系，本雅明在他的《讲故事的人》一文中进行了深入的说明。他说："讲故事的人所讲述的取自经验——亲身的经验或别人转述的经验。"而这种讲故事是与传统的劳动方式联系在一起的，在传统的劳动过程中，人们一边讲故事，一边劳动。这两者之间有一个共同的特征，就是把体验纳入到劳动产品中。本雅明说："在劳动……中长期兴盛的讲故事，其自身也是一种手工形式的交流活动。它不像新闻报道，不以传达事情的纯粹的精神实质为目的，而是先把事情浸润到讲故事的人的生活中，然后再从他那里取出来。这样，就如同陶瓷艺人的手绘图案印在陶坯上一样，讲故事的人的种种生活痕迹也会印在故事中。"

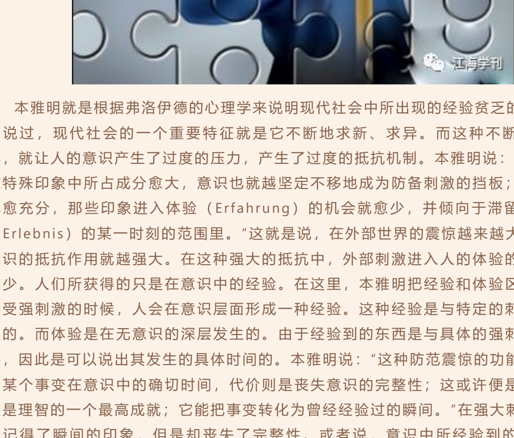
如果历史只能通过讲故事的形式出现，那么这种历史就完全是个人主观意义上的历史。而历史的记载就是要把握客观的事实，就应该如新闻报道那样。如果从讲故事的角度来理解历史，那么历史上流传下来的、被记载下来的东西都是带有一定的个人痕迹。对于我们来说，越是不带个人痕迹的历史就越是真正的历史；而对于本雅明来说，只有带有个人体验的历史才是真正的历史。只有把个人置身于历史事件的氛围中，把自己当作亲身经历者来体验的历史才是真正的历史。事实上，客观地记载下来的历史从一定的角度来说，也是讲历史故事。我们后人重复这些历史故事的时候，应该把自己放在故事的亲历者的位置上，传达与历史故事联系在一起的体验。从这个角度来说，本雅明所说的这种真正历史是有意义的。

现代社会中的经验碎片

为了更好地说明非意愿记忆与意愿记忆的差别，本雅明从弗洛伊德心理学中寻求理论上的支持。他借助于弗洛伊德主义者雷克的有关思想，把非意愿记忆与意愿记忆区分开来，并分别理解为回忆和记忆。回忆是带有过去经验的，而记忆却不带有过去体验。雷克说："回忆功能是印象的保护者；记忆却会使它瓦解。回忆本质上是保存性的，而记忆是消解性的。"按照本雅明的分析，虽然弗洛伊德本人没有把回忆和记忆区分开来，但是，在弗洛伊德关于意识和无意识的区分中已经关注到了这两者之间的差别。

我们前面说过，真正的经验（体验）是在无意识中发生的，它需要回忆才能被触及，而现代文明中标准化的经验是意识中出现的。按照弗洛伊德的思想，人的意识系统分为两个部分：意识和无意识，这是与大脑皮质和大脑的深层区分联系在一起的。人的大脑皮质会接受一定的外部刺激，并把这种刺激转换到大脑的深层。这就在大脑的深层留下永久记忆。从生理学上来说，人的感受系统中存在一种能量转换的机制。这就是把接受刺激的外部能量转换成为深层的心理能量，并在无意识系统中留下永久的痕迹。弗洛伊德指出："意识并不是我们归之为这个系统中的诸过程的唯一特性。以我们从精神分析的经验中获得的印象为基础，我们假设，在其他系统中出现的所有兴奋过程，都在它们身上留下了永久的痕迹，这些痕迹形成了记忆的基础。因此，这些记忆痕迹和成为意识的这个事实并没有任何关系。"这就是说，外部的刺激会在无意识系统中留下永久的痕迹。

外部刺激难道不会在意识系统中留下印象吗？在弗洛伊德看来，外部刺激当然会在意识系统中留下印象，但是这种印象与它们在无意识系统中所留下的印象是不同的。意识系统有一个重要的功能即防御功能。意识系统要抵御外部世界的过度刺激，并把这个刺激转换到无意识系统中来，因此外部刺激对于意识系统和无意识系统产生的印象是不同的。意识系统会预测外部世界的刺激，并接受最强大的短暂刺激，这些刺激不会对意识系统产生持久的影响。弗洛伊德指出，意识系统的"成分不受来自兴奋过程的任何更持久变化的影响，因为在那一方面它们已经发生了可能是最大程度的变化"。按照弗洛伊德的分析，意识系统对于外部刺激的这种过滤作用是非常重要的。这就是要通过对于外部世界的过分强大的刺激产生一种抵抗，从而保护无意识的心理机制。这种抵抗机制对于每一个生命有机体来说都具有至关重要的意义。弗洛伊德指出："对活的有机体来说，防备刺激几乎是一项比接受刺激还重要的任务；保护屏障有其自己的能量仓库，必须首先努力保护这些特殊的能量转换形式。这种能量转换是在抵御那些在外界活动的、具有强大能量的影响中——在试图抵消它们，因而也具有破坏性的影响中，在自身之内发挥作用。"这表明，对于生物有机体来说，最重要的首先是抵抗外部刺激，从而保护刺激的能量转换机制。为了抵抗外部刺激的作用，意识会形成一种预期，从而有效地防止外部刺激破坏无意识中的能量转化机制。显然，外部刺激越强大，那么这种抵抗机制就越强大。如果这种抵抗机制失去了作用，那么人的深层心理就会受到过度的刺激，就会导致精神疾病。从这个意义上来说，人要经常接受一种训练，使自己的意识经常接受外部刺激的打击，从而建立更加强大的抵抗机制。可是当这种心理抵抗机制过于强大的时候，人就无法在无意识层面上形成体验。



本雅明就是根据弗洛伊德的心理学来说明现代社会中所出现的经验贫乏的现象的。我们已说过，现代社会的一个重要特征就是它不断地求新、求异。而这种不断求新、求异，就让人的意识产生了过度的抵抗机制。本雅明说："震惊的因素在特殊印象中所占成分愈大，意识也就越坚定不移地成为防备刺激的挡板；它的这种变化愈充分，那些印象进入经验（Erfahrung）的机会就愈少，并倾向于滞留在人生经验（Erlebnis）的某一时刻的范围里。"这就是说，在外部世界的震惊越来越大的情况下，意识的抵抗机制就越强大。在这种强大的抵抗机制下，外部刺激进入人的体验的机会就越来越少，人们所获得的只是在意识中的经验。在这里，本雅明把经验和体验区分开来。在接受强刺激的时候，人会在意识层面形成一种经验。这种经验与特定的刺激联系在一起的。而体验是在无意识的深层发生的。由于经验到的东西是与具体的强刺激联系在一起，因此是可以说出其发生的具体时间的。本雅明说："这种防范震惊的功能在于它能指出某个事变在意识中的确切时间，代价则是丧失内容的完整性；这或许便是它的成就。这是理智的一个最高成就；它能把事变转化为曾经经验过的瞬间。"在强大的刺激面前，意识记得了瞬间的印象，但却丧失了完整性。或者说，意识中所经验到的印象是零碎的，是一种破碎的分裂的"经验"。这种经验就是具有现代性特征的经验。它与我们前面所说的"妈妈的味道"这样一种具有总体性特征的体验是完全不同的。把这两种不同的经验区分开来，是本雅明思想中最有价值的成果之一。

本雅明不是停留在这两种经验的区分上，而是进一步说明了现代社会中碎片化的经验得以产生的社会根源。在本雅明看来，震惊已经成为现代人感知世界的一种基本方式。我们可以从现代人生活的方方面面来说明这种震惊经验。在现代大都市中，车在人流中穿行，人在车流中穿行，人们时刻会面临危险和惊恐。本雅明说："在这种来往的车辆行人中穿行把个体卷进了一系列惊恐与碰撞中。在危险的穿越中，神经紧张的刺激急速地接二连三地通过体内，就像电池里的能量。"这些极度紧张的人像个犯罪的小偷在城市的中心东张西望。这种东张西望的做法实际上就是在防备危险，它所产生的东西就是一种震惊的经验。当然大都市的人已经习惯了东张西望。他们对于这些危险和惊恐早有预期，对于这些惊恐和危险的东西早已麻木不仁。这是因为按照习惯的预期，街上的行人和车辆都是按照规则行驶的。在这种情况下，即使我们看到车辆急速向我们驶来，我们仍然并不太感到惊讶，我们会按照规则去行动。这就是说，现代管理技术让人们在惊恐和危险面前若无其事，或者更一般地说："技术使人的感觉中枢屈从于一种复杂的训练。"通过这种复杂的训练，我们会对各种危险、惊恐的刺激习以为常。我们神经中枢产生了一种习惯性的抵抗机制。这种机制使我们对于各种刺激都能进行冷淡的处理。所以当电影中一个个镜头快速闪烁的时候，我们对于这些不断产生的新刺激都能够有效地进行防御，都能够泰然处之。本雅明说："不知从什么时候开始，一种对新的急迫的需要发现了电影。在一部电影里，震惊作为感知的形式已被确立为一种正式的原则。"在现代社会中，由于受到了技术上的训练，人们开始接受这种危险的刺激，并寻求各种刺激。在这个世界中，人们都是用震惊的方式来感知世界的，而不是像曾经品味"妈妈的味道"那样来感知世界。

在这里，我们特别应该注意训练对于人们接受震惊的刺激所产生的作用。在本雅明看来，人们接受电影的刺激是与工业时代的生产方式联系在一起的。电影刺激人的节奏与流水线转动的节奏是一致的。本雅明说："那种在传送带上决定生产节奏的东西也正是人们感受到的电影节奏的基础。"正如生产线决定了工人的工作速度一样，电影胶片转动的速度决定了人们反应的速度。生产线上的工人是通过训练而逐步适应这种速度。本雅明把生产线上的工人所接受的训练与手工业劳动者学徒期间所接受的训练加以比较。手工业作坊中的实习训练，是接受一种技能，是完善自己对于各种工作的精确处理。现代流水线中的训练是让人注重规则，对于他们要做的事情就是学会有规则地对刺激做出反应，在此训练出来的人，对于刺激的反应几乎是一致的。这就如同我们在某些服务业中经常看到的那样，服务员"总是微笑"。这种微笑就是一种被训练出来的微笑。为此，本雅明挖苦说，这种微笑"起到了类似震惊吸收器的作用"。这就让人能够理解，为什么某些服务员即使在被骂的时候仍然会微笑。这是因为他们的"震惊吸收器"的力量足够强大了。在这种情况下，人们对于震惊已经产生了一种习惯性的反应。本雅明用爱伦·坡的小说中所描述的一种情况对此进行了说明。在大城市的街道上，"如果被人撞了，他们就谦恭地向撞他的人鞠躬"。我们常常认为，这表明，这个人非常文明，有风度。而在本雅明和爱伦·坡看来，这恰恰是"野蛮"，而且这是一种被训练出来的野蛮。人们被训练出来了，因而对于让人震惊的刺激都只有一种机械的反应。

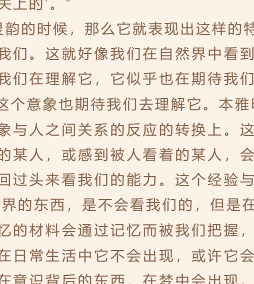
于是，我们就可以理解，为什么本雅明认为，现代大城市的人都变得野蛮。本雅明指出："害怕、厌恶和恐怖是大城市的大众在那些最早观察它的人心中引起的感觉。"这些最早观察大城市中的那些人（本雅明在这里所说的主要是文学家）发现大城市中的大众变得非常"野蛮"。在这里，本雅明转引了瓦雷里的一句话："住在大城市中的居民已经退化到野蛮状态中去了——就是说，他们都是孤零零的。"在这里，人们必然会感到费解，难道人孤零零的状态就是野蛮状态吗？对于本雅明来说，这种孤零零的状态表明现代人的一种冷漠、缺乏感情。

由此可见，对于本雅明来说，大街上的行人（人群）与流水线上的工人都是一样的，他们都是机器人，都是麻木不仁的人，他们对于一切强烈的刺激都做出机械的反应，本雅明甚至认为，这些人的反应如同赌徒一样。当然，赌博和工人的劳动有许多不同，但是，本雅明却从这里发现了一种类似性。他说："工人在机器旁的震颤动作很像赌博中掷骰子的动作。工人在机器旁的每一个动作与前面的动作都是毫不相关的，因为后者是前者的不折不扣的重复。机器旁的每一个动作都像是从前一个动作照搬下来的，就像赌博里掷骰子的动作与先前的总是一模一样，因而劳动的单调足以和赌博的单调相提并论。"在这里，本雅明特别注意到了赌徒在赌博中的各种表情特点，并对于这些表情特点进行了区分。这些赌徒的表情常常是变化不定的，似乎无论如何，赌徒对于刺激的反应出于肌体的反应。但是，所有这些不同都不能掩盖一个根本上相同的特点，"他们只能有反射行为"。本雅明说："他们的举动也就是爱伦·坡的小说里行人的举动，他们像机器人似的活着，像柏格森所想象的那种人一样，他们彻底消灭了自己的记忆。"

经验的贫乏与文明的危机

那么如何才能走出这种困境呢？在这里，本雅明借用了波德莱尔所说的通感（correspondence）来加以说明。本雅明和波德莱尔所说的通感就是"记录了一个包含宗教仪式成分在内的经验"。这种通感的功能是要预防危机："波德莱尔的'通感'所意味的，或许可以描述为一种寻求在预防危机的形式中把自己建立起来的经验。"这里包含了两层意思：一个意思是，这种通感是要预防危机的，就是要预防现代社会中失去真正经验的危机；第二层意思是，确立真正的自己，而不是让自己成为迷失了的大众。本雅明认为，这只有在宗教仪式的范围内才有可能。这就把通感与灵韵联系起来了。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中明确地把灵韵与传统的社会中的宗教仪式联系起来。按照他的分析，"最早的艺术品起源于某种礼仪——起初是巫术礼仪，后来是宗教礼仪"。这就是说，艺术品最初是具有一定的社会功能的，它是被作为崇拜对象而出现的。后来被作为神像的雕塑都具有类似的社会功能。而被当作神来膜拜的对象都有"灵韵"。本雅明说："在此，具有决定意义的是艺术作品那种具有灵韵的存在方式从未完全与它的礼仪功能分开。换言之，'原真的'艺术作品所具有的独一无二的价值根源于神学，艺术作品在礼仪中获得了其原始的、最初的使用价值。"按照本雅明对于艺术作品中的灵韵的理解，一件艺术作品之所以是美的，就是因为它有灵韵。因此，美的事物会显示出宗教仪式的价值。本雅明就是从灵韵的角度来理解波德莱尔的通感。按照本雅明的分析："'通感'是回忆的材料——不是历史的材料，而是前历史的材料。"通感发生在无意识的深层，是可以被回忆的，而回忆与灵韵有什么关系呢？灵韵是艺术作品的灵魂，这是艺术作品的作者赋予作品的。艺术作品被作者所赋予的这种灵魂不是记忆中印象的表达，而是回忆中的意象的表达。

通过照片与绘画作品之间的区分，我们就可以更好地理解这一点。照相机把我们的意愿记忆的范围扩大了，今天，这个范围更加广大。计算机代替了人们的记忆。事实上本雅明和波德莱尔并不否认这些东西的价值。本雅明指出："这些事物理应在我们的记忆的档案中占有一席之地，只要它能弥补'无形、虚幻的领域'的不足。"这个"无形、虚幻的领域"就是非意愿记忆的领域。人类文明早就开始用各种物理的方式来进行意愿的记忆，从符号到文字，莫不如此。然而所有这些都不能被用来取代非意愿记忆。非意愿的记忆只有在艺术中才是可能的：从追忆似水年华到本雅明所怀念的灵韵，这是传统艺术的精华。玫瑰的香味是不能在意愿记忆中保留的，但绘画作品能够让我们产生联想，激发我们的非意愿记忆，绘画作品中的玫瑰花似乎也在散发出芬芳的气味。它本身好像不是一个死的东西，而是看着你，和你说话，引起你无限欲望。它让你百看不厌。为此，本雅明说："我们所注视的一幅画反射回我们眼睛的东西永远不会是充分的。它所包含的对一个原始欲望的满足正是不断滋养着这个欲望的东西。"本雅明强调，这就是一幅画与一种照片之间的区别。一幅画之中包含了灵韵，而照片就是现实的拷贝。

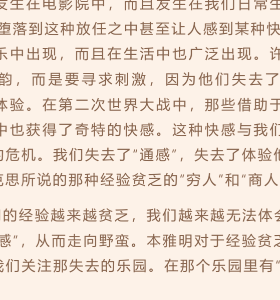


实际上，对于本雅明来说，绘画作品与照片之间的区别就表现在非意愿记忆和意愿记忆上的区别。照片是意愿记忆的结果，绘画作品类似于一种非意愿的记忆，它包含了"妈妈的味道"。它会勾起你意识深层次的东西。但是，这种深层次的东西被意愿的记忆掩盖了，人很难触及它。艺术作品提供了一个契机让人触及它，但是人要在一次次反抗意愿记忆中才能不断地接近它。因此，本雅明说："那种使我们在美之中的欢悦永远得不到满足的东西是过去的形象，即波德莱尔认为被怀旧的泪水遮住了的东西。"从这个角度来说，绘画作品仿佛是通过非意愿的记忆在作品中产生的意象，它来自人的灵魂，来自于人对于意愿记忆的反抗。照片就是意愿记忆的产物。绘画要触发人的非意愿记忆，而照片只会让人记得（记忆）已经发生的事情。因此，照片之中不包含灵韵，绘画作品则包含了灵韵。本雅明说："如果从非意愿记忆中出现的意象的卓然不凡的特征是在于它的灵韵，那么照片就是用在'使灵韵消失上的'。"

当一幅绘画作品具有灵韵的时候，那么它就表现出这样的特征：不仅我们在看绘画作品，绘画作品仿佛也在看我们。这就好像我们在自然界中看到某个有灵性的动物，我们在看它，它也在看我们。我们在理解它，它似乎也在期待我们的理解。既然绘画作品是非意愿记忆的意象，那么这个意象也期待我们去理解它。本雅明说："灵韵的经验就建立在一种客观的或自然的对象与人之间关系的反应的转换上。这种反应在人类的种种关系中是常见的。我们正在看的某人，或感到被人看着的某人，会同样地看我们。感觉我们所看的对象意味着赋予它回过头来看我们的能力。这个经验与非意愿记忆的材料是一致的。"在日常生活中，自然界的东西，是不会看我们的，但是在梦幻中，这些东西会反过来看我们。如果说意愿记忆的材料会通过记忆而被我们把握，那么非意愿回忆的材料则无法借此为我们所把握。在日常生活中它不会出现，或许它会在梦中出现，就如同弗洛伊德所说的那样，被压抑在意识背后的东西，在梦中会出现。就此而言，非意愿记忆的材料会在梦中出现。在梦中这些记忆的材料会对我们说话，绘画可以被理解为这种梦的再现。

按照本雅明的分析，波德莱尔深深地感受到，他曾经拥有的体验正在崩溃。他希望在自己的艺术作品中能够把它保留下来。这种正在崩溃的东西就储存在无意识的记忆中。艺术作品中的气息能够把仍然遗留在无意识中的东西保留下来。本雅明说："气息（Scent）无疑是非意愿记忆的庇护所。"本雅明所说的气息与灵韵、通感是一致的，或者说，气息是灵韵、通感等概念的另一种表达方式。本雅明分析说："或许辨出一种气息比任何其他的回忆都更具有提供安慰的优越性。"既然体验是在艺术的深层次上出现，因此，它的出现往往是偶然的。对于正在崩溃的经验来说，回忆已经变得越来越困难了。而艺术作品本身提供了一种契机，促使人们回忆过去。这是因为艺术作品中包含了一种气息，它能够给人们提供安慰。如果没有这种安慰，那么人们容易陷入狂暴之中。本雅明指出，强烈的情感的核心就是没有能力进行回忆。当人们无能力进行回忆的时候，就容易暴怒，就容易表现出强烈的情感。显然，相互之间默契的人们更能相互理解，而暴躁的情绪就无法形成"通感"。通感就是一种心灵深处所出现的共同体验。这就好像具有艺术鉴赏力的人们对于同一件艺术作品形成的某种共识一样。这种共识不是知识论意义上的，不能用客观的事实来证明的，而是通过艺术鉴赏家的共同感悟而形成的。现在我们缺少这种通感，而只能通过相互交流，通过理论上的争辩来达成一致理解。其实人和人之间的相互理解不仅需要理由，而且需要心灵上的相互感应，或许这就是古人所说的那种"心有灵犀"。如果说我们现在不再能够"心有灵犀"，那是因为我们失去了体验的能力。

波德莱尔的诗歌正表现了这种梦中意象的特征。波德莱尔说："人穿行于象征之林，那些熟悉的眼光注视着他。"这就是自然中的气息或灵韵。然而，让波德莱尔痛苦不堪的是，当他深情地看着他周围的世界的时候，周围的世界却没有看着他。他说："你们的眼睛，像商店的橱窗一样被点亮装饰得灯火辉煌，树木为众人的欢庆用借来的权力耀武扬威。"这是因为，他所看到的这个世界是物化的世界，是拜物教的世界。当波德莱尔用回忆的目光或者审美的目光看待这个世界的时候，这个世界是用一种抵抗、防御的目光看着他。对于本雅明来说，这样的人的眼睛就像妓女的眼睛，她"在仔细打量着过往者的同时，也是在防备着警察"。这个妓女想出售自己，而且对人采取一种防备、警戒的态度。这个特征似乎成为现代人的基本特征。现代城市中的人既要和其他人打交道又要用防备的目光来看人。本雅明说："城市居民的眼睛过重地负担着戒备的功能，这已是明显不过的事情。"对于本雅明来说，不仅机械复制时代的艺术作品的灵韵在消失，而且城市居民的体验也在消失。这是完全物化的世界。这种物化世界不仅表现在人们相互之间的冷淡、无情，而且还表现在相互防备。



在解读波德莱尔的诗歌时，本雅明发现现代人的一种更加可怕的现象：在戒备的目光中生活的人们感到很快乐。我们或许不需要借助于波德莱尔的诗句就可以看到这一点。在现代社会中，人们在观看电影的时候，就是通过这种震惊经验获得一种快感。这种震惊经验的一个最基本的特征就是戒备，就是对于刺激性的东西的预先防备。对于本雅明来说，这种情况不仅发生在电影院中，而且发生在我们日常生活之中，成为生活中的惯常现象。本雅明说："堕落到这种放任之中甚至让人感到某种快感。"在强烈的危险性刺激中寻求快感不仅在娱乐中出现，而且在生活中也广泛出现。许多年轻人到大山中探险不是为了寻找自然的灵韵，而是要寻求刺激，因为他们失去了把握灵韵的眼睛。在这里，人们用经验代替了体验。在第二次世界大战中，那些借助于屠杀中国人而寻求刺激的日本兵，他们在杀人中也获得了奇特的快感。这种快感与我们在电影院中获得的快感类似。这才是人类文明的危机。我们失去了"通感"，失去了体验他人痛苦的能力。从一定意义上说，我们成为马克思所说的那种经验贫乏的"穷人"和"商人"。

在现代文明中，我们的经验越来越贫乏，我们越来越无法体会"妈妈的味道"，而只是在刺激的狂喜中获得"快感"，从而走向野蛮。本雅明对于经验贫乏的分析不是要让我们回到原始状态中，而是要我们关注那失去的乐园。在那个乐园里有"妈妈的味道"，那才是我们的家园。

图片来源于网络

因篇幅有限，
同时也为了优化微信阅读，
参考文献及注释从略。

责任编辑：冯 潇

扫码关注我们

江海学刊唯一官方微信平台

官方网址：www.jhxk.cn

长按二维码关注

经验在信息时代的贫乏及其出路

——以本雅明思想为线索的一个考察

孙　斌　张艳芬

摘　要：经验产生于记忆，可是，如果记忆的作用是精确再现过去以便为形成知识作出准备，那么能迅速提供信息的现代技术就使这样的记忆失去了存在的意义。于是，记忆同精确再现的功能拆离出来，并以故事的形式使经验的交流和相传得以成为可能。可是，讲故事的艺术在信息这种新的传播形式的挑战下正在走向它的尽头。信息运作的实质在于即时性。这甚至导致了印象和观念之间区分的取消，因为即时信息使一切知觉都成为了强烈而生动的印象。然而，恰恰是印象的过于强烈和生动使得它突破了意识的防护机制，从而作为震惊作用于无意识的层面。震惊印象成为有力而持久的非意愿记忆的组成部分，它打破了信息的即时性以及建基于其上的对事物的透彻说明。不过，试图将私密而迷人的经验加以概念化的非意愿记忆是一种本领，它归属于讲故事的艺术。在讲故事的艺术走向尽头之后，必须考虑震惊印象的另外的形式。这就是电影。电影无法中止经验的贬值或贫乏，但它使这种贫乏变得复杂了。

关键词：信息；　记忆；　故事；　经验；　贫乏

作者简介：孙斌，哲学博士，复旦大学哲学学院教授，主要从事批判理论及当代美学研究。通讯地址：上海市邯郸路220号复旦大学哲学学院，200433。电子邮箱：bsun@fudan.edu.cn。张艳芬，哲学博士，上海大学哲学系副教授，主要从事文化理论及价值哲学研究。通讯地址：上海市上大路99号上海大学哲学系，200444。电子邮箱：yanfen_sh@sina.com。本文为教育部人文社会科学研究规划基金项目“普罗米修斯诗性形象的艺术哲学研究”[项目编号：18YJA720011]的阶段性成果。

Title: The Poverty of Experience and Its Wayout in the Information Age: An Exammination from the Perspective of Walter Benjamin

Abstract: Experience generates from memory. However, if memory only serves as an accurate recollection of the past, it is destined to be replaced by modern technology, which can provide information instantly. Therefore, memory is presented in the form of story, which makes it possible to pass on experience across generations. But the art of storytelling is reaching its end due to the challenge of information, a new form of communication. The essence of information is instant verifiability. This even cancels the distinction between impression and idea since instant information renders all perceptions forceful and lively impressions. Yet, it is its force and liveliness that enable impression to break through the protection mechanism of consciousness and act on the unconscious level as a shock effect. As a result, the shock impression becomes integral to the powerful and enduring *mémoire involontaire*. Nevertheless, *mémoire involontaire*, as an attempt to conceptualize an intimate and intriguing experience, belongs to the art of storytelling. As this art is drawing to its end, we should consider another form of the shock impression——film. Although films cannot prevent the experience from falling into poverty, they complicate the process.

Keywords: information; memory; story; experience; poverty

Authors: **Sun Bin**, Ph. D., is a professor at the School of Philosophy, Fudan University. His research interest includes contemporary aesthetics, especially critical theory. Address: School of Philosophy, Fudan University, 220 Handan Road, Shanghai 200433, China. Email: bsun@fudan.edu.cn **Zhang Yanfen**, Ph. D., is an associate professor at the Department of Philosophy, Shanghai University. Her research interests include cultural theory and value philosophy. Address: Department of

Philosophy, Shanghai University, 99 Shangda Road, Shanghai 200444, China. Email: yanfen_sh@ sina. com This article is supported by the Humanity and Social Sciences Foundation of Ministry of Education (18YJA720011).

本雅明在 20 世纪 30 年代,或者说,在他生命的最后几年里,面对这个时代所兴起的一种新的传播形式即信息,流露出了对经验的忧虑。[①]就经验是一个到处得到使用并因此而为我们所熟知的概念而言,我们似乎很能明白本雅明的忧虑意味着什么。然而,事情毋宁是反过来,即,正是我们对这个概念的熟知使我们不能明白本雅明的忧虑,因为,就像黑格尔说的那样,"一般说来,熟知的东西所以不是真正知道了的东西,正因为它是熟知的"(黑格尔 20)。至少就其作为一个哲学词汇而言,经验有着太多的不确定与不明晰之处,以至于奥克肖特慨叹道:"在所有哲学词汇当中,'经验'是最难以驾驭的一个词语。每个鲁莽的作者如果试图使用这一词语来避免它所含有的模糊之意,那么他的这种作法是一种野心。"(奥克肖特 9)词汇是一个作者由以存在于世与返回自身的方式,因此,我们谨慎地把经验这个词的源始意义同本雅明及其时代的问题结合起来。我们这么做,不是因为我们知道这样就能避免奥克肖特所说的鲁莽与野心,而是因为我们不知道还有什么别的办法可以分担本雅明的忧虑——我们的时代依然弥漫着本雅明的忧虑,如果说这种忧虑没有加重的话。

一、记忆被废除了吗?

经验所指认的东西是极其广泛的,认识、情感、欲求等诸如此类在康德看来属于内心不同能力的东西现在恐怕都可以在一般的意义上被视为各种经验模式。事实上,康德本人也正是从经验开始他的批判哲学的研究的。我们知道,他的《纯粹理性批判》"导言"的开头就是:"我们的一切知识都从经验开始,这是没有任何怀疑的;因为,如果不是通过对象激动我们的感官,一则由它们自己引起表象,一则使我们的知性活动运作起来[……]那么知识能力又该由什么来唤起活动呢?所以按照时间,我们没有任何知识是先行于经验的,一切知识都是从经验开始的。"(康德 1)尽管康德接下来指出经验乃是复合物以便对其中的"我们固有的知识能力"(康德 1)方面作出阐述,但是他在这里把经验的首要方面指认为感官的激动对于我们来说却同样重要,因为把经验归结到感觉正是我们可以追溯到的一个古老传统。至少,亚里士多德就表示,"求知是人类的本性。我们乐于使用我们的感觉就是一个说明[……]动物在本性上赋有感觉的官能,有些动物从感觉产生记忆,有些则不能产生记忆[……]现在,人从记忆积累经验;同一事物的屡次记忆最后产生这一经验的潜能[……]经验为个别知识,技术为普遍知识,而业务与生产都是有关个别事物的;因为医师并不为'人'治病,他只为'加里亚'或'苏格拉底'或其他各有姓名的治病,而这些碰巧都是'人'。倘有理论而无经验,认识普遍事理而不知其中所涵个别事物,这样的医师常是治不好病的;因为他所要诊治的恰真是些'个别的人'"(亚里士多德 1—2)。也就是说,一方面,尽管经验可以被归结到感觉,但是必须以记忆为中介,另一方面,经验所指向的东西是个别的,而不是普遍的。由以对经验作出基本刻画的这两个方面也构成了我们接近本雅明的经验概念的重要进路。

不过,这种接近只有在另一个问题得到处理之后才会成为可能,这个问题就是知识。我们发现,从亚里士多德到康德,经验都是在知识的标题下来加以讨论的。相应于这样的讨论,作为感觉与经验之间中介的记忆就被要求精确地再现前者所指向的可感物的性质。那么,知识是讨论记忆的唯一标题吗?要回答这个问题,恐怕首先要考察一下知识与记忆的关系,也就是说,知识是否需要或者说基于这种精确再现意义上的记忆。而考察的结果是,知识所需要或者说基于的乃是精确再现,而不是记忆,确切地说,不是与人的经验密切联系在一起的记忆。如果说精确再现与记忆的这种拆离在很长时间里似乎并不存在或者至少并不明显的话,那么作为这个时代的新的传播形式的信息改变了这一点。之所以这么说乃是因为,得到现代技术支持的信息,较之古老的记忆来说,能够完美地执行精确再现的任务以至于毋庸置疑地取代了曾经担负这项任务的记忆。事实上,我

们看到,今天,就像庞德斯通说的那样,“智能手机把互联网的答案放到了你的手指下;在这种随时都能便利地获取答案的条件下成长起来的人,似乎有必要重新评估一下记忆事实的重要性了”(庞德斯通 17)。如果考虑到,一方面,互联网使得无论多么庞大的信息都能以数据的形式存储在云端,另一方面,像智能手机这样的移动终端可以随时随地便捷地获取这些信息,那么,在这种重新评估中,记忆似乎就成为了一件完全没有必要的事情。

而实验也证明,这的确是一件没有必要的事情。比如,我们看到,“2011 年,哈佛大学的丹尼尔·韦格纳(Daniel Wegner)发起了一项实验,给志愿者看一份含有 40 桩琐事的清单——就是一些短句,如‘鸵鸟的眼睛比脑子大’。按照指示,每人要把所有这 40 句话输入计算机。一半的志愿者被要求记住这些事实,而另一半没有被这样要求。此外,有一半的人了解自己的工作将被存储在计算机上,而另一半则被告知任务完成后输入内容会被即刻清除。随后,志愿者接受了跟所输入事实相关的测验。按指示被要求记住信息的人得分并不比另一半人更好,但那些认为自己的工作很快就会被清除的人得分就比另一半人高得多。因此,分数高低与是否试图记住事实无关”(庞德斯通 20—21)。这个实验表明,能否记住这些琐事的决定性因素不是志愿者是否想要记住它们,而是他们是否知道它们得到外部存储。一旦他们或者说他们的大脑得知要记住的这些事实可以在计算机上得到存储,那么大脑会自动地把这项工作交给计算机;反过来,如果大脑知道,除非自己记住,否则所记的内容将会被清除,那么大脑就会积极地把这项工作承担起来。所以,实验的结论是:“能在网上找到的信息,大脑会自动遗忘。”(庞德斯通 21)简单来说,精确再现是知识曾经需要记忆的理由,同时也是它现在不再需要记忆的理由。这意味着,如果记忆在知识的标题下来讨论,那么记忆将会不可避免地被取消和废除。

记忆的这种困境或者毋宁说绝境逼迫我们从前面所提及的那种拆离来作出考虑。杜威没有看到,可能也没有想到,记忆会在云端信息的时代陷入如此不堪的境遇,不过这并不妨碍他注意到这种拆离并进而指出一个事实,即,知识不仅不是讨论记忆的唯一标题,而且甚至也不是主要标题。他一方面接过了从亚里士多德以来的那个传统,即把经验同记忆联系在一起,他说:“人之所以不同于较低的动物,乃是因为他保存了他过去的经验。过去发生的事情在记忆中又活了起来。”(Dewey 80)另一方面,他又明确摒弃了这个传统将记忆置于知识的标题下来讨论的做法,他说:“然而,记忆的复活很少是照实的。我们自然记得那使我们感兴趣的东西,因为它使我们感兴趣。过去之所以被回想起来,不是因为它本身,而是因为它加到现在上去的东西。因此,首要的记忆生活与其说是知识的和行动的,不如说是情感的。”(Dewey 80)唯其如此,记忆的生活或者说过去的经验就不是精确的再现,而只是出于兴趣和情感编织出来的故事和戏剧,即杜威说的:“既然人之所以复活他过去的经验乃是因为兴趣,即那种被加到现在否则就空虚的闲暇之上的兴趣,那么原初的记忆生活乃是一种幻想和想象,而不是精确的回想。毕竟,它只算作是故事、戏剧。”(Dewey 81)这样的故事和戏剧,就其是幻想和想象而言,显然不像知识的标题下所讨论的东西那样现实,但它们却是一个集体由以成为一个集体的情感纽带和社会规范。杜威进一步说道:“[……]故事变成了社会的遗产和财产;哑剧发展为规定的仪式。[……]诗歌固定下来并系统化。故事变成社会规范。再扮演情感上重要经验的原始戏剧被制度化为祭仪。”(Dewey 84)简单来说,像故事这样在记忆中得到保存的经验,给出了一个集体得以被刻画为这个集体的某样东西,而这样东西是知识所无法给出的——知识给出的是普遍的而非个别的东西。

这样东西被本雅明考虑为传统,他说:“记忆创造了传统的链条,它使发生的事情代代相传。[……]一个故事系着下一个故事,正如伟大的特别是东方的讲故事的人向来表明的那样。每一个故事中都有一个谢荷拉查德,每当她的叙述停下之际她就记起新鲜的故事。”(Benjamin 98)既然发生的事情是在记忆中代代相传的,那么它们就只是故事,并且正因为是故事,它们得以在代代相传中不断生成新鲜的故事——或者毋宁说,不是“生成”,而是“记起”,因为这一切从头到尾都是在记忆之中发生的。杜威意义上的回想所指向的东西是可能,甚至可以说是一定会被我遗忘的,因

为那些东西就其仅仅联系于公共的或者说外在的知识和行动而言，与我这个个人无关。记忆则不同，它是我由以成为这个个人的东西，因此，它无法被我遗忘，正如我无法不是作为这个个人的我。换句话说，我以知识和行动的方式所占有的东西都可能或者说一定会失去，但只要我还是我，那么有一样东西是我至死都不会失去的，这就是记忆。唯其如此，本雅明借着援引帕斯卡给出了他的断言："'没有人，'帕斯卡说，'死的时候是如此之贫穷以至于他身后什么也没有留下。'记忆无疑也同样如此——尽管它们并不总是能找到后嗣。"（Benjamin　98）之所以不贫穷，乃是因为，任何一个个人都是携着记忆中满满的一生经验死去的。而且，这样的个人，亦即那在口口相传的故事中度过一生的个人所拥有的经验并不是孤独的，而这完全是由于讲故事的人的缘故——"因为他当然追溯整个的一生（附带提及，这个一生不仅包含他自己的经验，而且包含不少他人的经验；讲故事的人把他从传闻中得知的东西归为他自己的）。他的天赋便是叙述他的一生的能力；他的特性便是能够说出他的全部的一生。讲故事的人：他是能够让他生命的灯芯被他故事的柔软火焰完全燃尽的人"（Benjamin　108 - 109）。恐怕正是本雅明这里所说的讲故事的人，使我们明白了前面援引的杜威的那个判断，即"故事变成社会规范"。

故事之所以变成社会规范，不是因为它们成为了得到颁布的条文，而仅仅是因为有人还一直在讲述它们；讲故事的人的记忆中所保存的他自己的经验其实就是那个集体的经验，他以他的一生来做这件事情——这恐怕也是本雅明借着他描述的讲故事的人的天赋所道明的东西。事实上，本雅明直接就说："经验确实是一桩传统的事情，既在私人的生活中也在集体的生存中。"（Benjamin　157）而经验之所以可以在讲故事的人那里编织自身，并进而在故事的口口相传中成为规范和传统，乃是因为故事能够以本雅明所说的"有所指教"的方式使人受益并得到规范。本雅明这样写道："故事或公开或秘密地包含有用的东西。在某一情形中，这种有用性可能是道德上的；在另一情形中，是实用的建议；还有的情形中，则是谚语或格言。在每种情形中，讲故事的人都是一个对于他的读者来说有所指教的人。但是，如果今天'有所指教'开始变得过时，那么这是因为经验的可传性正在降低。结果，我们对于自己和他人都无所指教。毕竟指教更多地不是对于问题的回答，而是关于一个正在展开的故事如何延续的建议。[……]讲故事的艺术正在走向它的尽头[……]。"（Benjamin　86 - 87）这是令人遗憾和极其悖谬的，亦即，就在我们借着本雅明的分析弄清楚杜威所考虑的故事如何变成社会规范的时候，却发现这样形成的社会规范在今天已经由于讲故事的艺术的失去而变得无效了。事实上，我们很容易看到，庞德斯通所说的"能在网上找到的信息"正是包含各种各样的指教，这些指教比本雅明所列举的还要多、还要广，它们形成了处理各种相应事务的规范。然而，不同的是，这些东西既不来自任何一个追溯其自身经验的个人，也不去向任何一个发展其自身经验的个人——人们无需也不必如此追溯和发展，因为那些东西没有也不会进入记忆。作为结果，本雅明所说的问题在今天会得到无比迅速而有效的回答，但是恐怕不会再有任何故事可以得到展开乃至延续了。

换句话说，尽管，如前所述，精确再现与记忆可以拆离开来，并且这种拆离在杜威那里得到了辩护，但是现在，这种诉诸情感的记忆似乎随着它所复活的经验和编织的故事的走向尽头而走向尽头了。记忆的这次走向尽头无论如何比它在知识的标题下所遭到的那次取消和废除要更为严重，也更令人忧虑——这种忧虑对于本雅明来说同时就是对经验的忧虑。

二、信息是如何运作的？

记忆的两次致命危机特别是第二次所引发的经验和传统的困境，逼迫我们不得不对造成这些令人忧虑的情况的原因作出追问和思考。就其直接性和现实性而言，这个原因恐怕就是我们前面讨论的信息。信息旨在揭示事情的本质，而讲故事的人及其故事无疑会由于粘附于其中的个人经验而遮蔽事情的本质，或者至少使事情无法得到透彻的说明。这就是本雅明所比较的："讲故事不像信息或者报道那样旨在传达事情的纯粹本质。它使事情沉浸于讲故事的人的生命中，以便为了把事情从他身上再次拿出来。因此，讲故事的人的印迹粘附于故事上，其方式就如同陶工的手印粘附于陶土器皿上。"（Benjamin　91 - 92）既

然如此,那么为了获得事情的纯粹本质和透彻说明,信息必须终结故事。事实上,本雅明正是在这个线索上对信息运作的实质作出了考察。尽管他当然不知道信息后来会随着网络技术而发展成比如庞德斯通所描述的那种状态,但是他的这些考察却使我们看到了这种状态的真实根源。他这样说道:"[……]我们承认,随着以印刷出版为其在高度发达资本主义中最重要工具之一的中产阶级的完全控制,一种传播形式出现了[……]这种新的传播形式就是信息。[……]然而,信息要求即时的可验证性。首要条件是它显得'就其本身而言是可以理解的'。[……]听似合理对于信息来说是不可或缺的。由于这一点,信息证明与讲故事的精神不相容。如果讲故事的艺术变得稀有,那么信息的散播在这种情况中起着决定性的作用。每天早晨我们都能看到全球的新闻,但却缺乏值得注意的故事。这是因为没有哪件事来到我们身边不是已经得到了透彻的说明。换句话说,到现在,任何事情几乎都不益于讲故事;几乎一切东西都有益于信息。"(Benjamin 88 - 89)在这里,使记忆和经验遭受致命打击的原因得到了揭示,这就是信息的即时可验证性,或者简单地说,即时性。事情的本质和透彻的说明现在都归诸即时性之下,因而不仅没有任何东西会被遮蔽,而且也没有任何东西会被延迟。

本雅明在比较信息的即时与故事的延迟时这样说道:"信息的价值无法活过它为新的那个瞬间。它只活在那个瞬间;它必须把自己彻底交付给那个瞬间,并且抓紧时间向那个瞬间说明自己。故事则不同。故事并不耗尽自身。故事保存和集中它的力量,并能够甚至在很长时间之后释放。"(Benjamin 90)如果结合前面所说的"全球的新闻",那么可以说,在这里,信息之所以无须也无法延迟,乃是因为它在它存活于其中的那个瞬间完成了对全球的透彻说明,或者说反映。信息的这种运作,仿佛使人的中枢神经系统在瞬间延伸到全球,并就在这个瞬间获得了对于全球的整体印象。在这一点上,热衷于讨论人的延伸的麦克卢汉为我们提供了更为生动的描述,他说:"电子时代一个主要的侧面是,它确立的全球网络颇具中枢神经系统的性质。我们的中枢神经系统不仅是一种电子网络,它还构成了一个统一的经验场。正如生物学家所指出的,大脑是各种印象和经验相互作用的地方,印象和经验在此相互交换、相互转换,使我们能作为整体对世界作出反映。"(麦克卢汉 428)尽管这里所说的和印象彼此交换及转换的经验与讲故事的人的意义上的经验并不相同,甚或正好相反,但是,显然,这种经验模式成为讲故事的艺术走向尽头之后的基本经验模式——或者,毋宁反过来,正是对这种经验模式的追求以及与之相应的技术发展把讲故事的艺术带到了尽头。作为结果,这种诉诸中枢神经系统的延伸的经验被等同于信息,相应地,经验的获得被等同于信息的贮存,确切地说,即时而整体的贮存,因为只有这样,故事的延迟才能被完美地剔除——反讽的是,这种剔除恐怕也正是对本雅明所考虑的经验的剔除。对此,麦克卢汉的表述是:"既然我们的新兴电力技术并不是肢体的延伸,而是中枢神经系统的延伸,所以我们把一切技术——包括语言——看成是加工经验的手段,看成是贮存和加快信息运动的手段。"(麦克卢汉 423)在这个意义上,前面提及的本雅明的那个判断"几乎一切东西都有益于信息"可以被进一步解读为"几乎一切东西都有益于信息的贮存和加快"。接下来,如果考虑到麦克卢汉所说的"和经验相互作用"的"印象"在哲学以及心理学上得到的界定和比较,那么可以说,这个进一步解读甚至并不仅仅是技术层面上的。

之所以这么说,是因为信息的贮存及其运动的加快现在已经达到了这样一种程度,即,曾经被作出并被坚持的那种关于印象和观念的区分变得不再必要了——因为即时性使得一切东西都可以直接呈现于心灵。比如,我们知道,休谟非常明确地表示:"人类心灵中的一切知觉(perceptions)可以分为显然不同的两种,这两种我将称之为印象和观念。两者的差别在于:当它们刺激心灵,进入我们的思想或意识中时,它们的强烈程度和生动程度各不相同。进入心灵时最强最猛的那些知觉,我们可以称之为印象(impressions);在印象这个名词中间,我包括了所有初次出现于灵魂中的我们的一切感觉、情感和情绪。至于观念(idea)这个名词,我用来指我们的感觉、情感和情绪在思维和推理中的微弱的意象[……]"(休谟 13)然而,随着中枢神经系统的延伸,我们对于一切的遭遇从未像现在这样强烈和生动,以至于休谟这里所区分的作为"微弱的意象"的观念几乎没有存

在的必要了——因为一切都已成为了印象。作为“最强最猛的那些知觉”的印象是当下直接的东西,它不需要以思维和推理为中介,并且特别不需要以记忆为中介——不管这个记忆是杜威区分的知识和行动意义上的还是情感意义上的。事实上,我们不难发现,庞德斯通说的“能在网上找到的信息”所给予我们的正是这样的印象。而本雅明,尽管对网络技术一无所知,却早已在他所关注的印刷出版中发现了这一点,即,信息给予我们印象,而印象在它即时地、直接地、强烈地、透彻地向心灵呈现自身的同时,把经验和传统隔离出去了。本雅明这样说道:“如果印刷出版的意图乃是使读者把它所提供的信息同化为他自己经验的一部分,那么它是不会实现它的目的的。但它的意图正好相反,并且已经得到了实现:把所发生的事情同它能于其中对读者经验产生影响的领域隔离开来。新闻信息的原则(新闻的新鲜感、简洁度、可理解性,以及尤其是,单个新闻条目之间没有联系)为此做出的贡献同页面排版以及文章风格所做的贡献一样大。[……]信息同经验隔离开来的另一个原因是,前者进入不了‘传统’。”(Benjamin 158 - 59)简而言之,本雅明对印刷出版所作的这些分析透露了一个事实,即,信息的运作乃是以即时提供直接印象的方式隔离经验和传统。

到这里,可以说,无论从哪个层面上来讲,本雅明所说的经验似乎都被信息不可避免地终结了。然而,事情恰恰也正是在这里出现了转机。休谟大概不会想到,印象有可能会如此之强烈和生动,以至于对它以最强最猛的方式进入其中的意识,形成挑战和威胁。而本雅明正是在这一点上作出了考察。他说:“在弗洛伊德看来,意识[……]却有另外一种重要的功能:防止刺激。‘对于一个活的有机体来说,防止刺激是一个几乎比接受刺激更为重要的功能;防护屏配有其自身的能量储备并且必须首先努力保护能量转换的特殊形式,这些在防护屏中起作用的形式抵御着外部世界中运作的过多能量的影响,这些影响倾向于潜能的均衡并因而倾向于破坏。’来自这些能量的威胁乃是震惊的一种。”(Benjamin 161)这意味着,信息给予我们的印象,就其如本雅明所描述的那样是新鲜、简洁、可理解的而言,乃是建立在这样一个前提之上的,即,意识凭借其防护机制而没有遭到外部世界的过多能量的破坏,或者简单来说,没有遭到震惊的破坏——一旦遭到破坏,那么意识尺度上的新鲜、简洁以及可理解性就荡然无存了。然而,对于印象来说,这样的前提恰恰是不存在的,亦即,这样的防护恰恰是遭破坏的。对此,本雅明随后对比性地援引瓦莱里的分析作出了阐述:“‘人的印象和感觉’,瓦莱里写道,‘实际上应归入惊奇的范畴;它们是人身上的一种不足的证明[……]回想乃是[……]一种基本的现象,它旨在给我们以时间来组织我们原先所缺乏的对于刺激的接受’。对于震惊的接纳由于应付刺激的训练而获益,而且,如果需要的话,梦和回想也可以被征募。”(Benjamin 161 - 62)言下之意,印象突破了意识的尺度,并因此而必须归于震惊。弗洛伊德与瓦莱里的这种关联某种意义上源于本雅明自己在大城市的生活经验,这就如同基洛赫所说的:“[……]本雅明毕生对大城市的强烈迷恋导致其大量著作是用于阐明现代都市生活的独特经验和集中趋势:‘震惊’、加速度和过度刺激,碎片感、迷失方向……”(Gilloch 7)无论如何,如果印象是在震惊而不是在意识的标题下得到讨论的话,那么那种与信息联系在一起的事情的本质或透彻的说明就消失不见了,因为震惊意义上的印象恰恰不是即时的和直接的,而是必须,就像瓦莱里说的那样,通过回想来组织对它的接受。就此而言,经历了致命危机的记忆似乎获得了某种得救的契机。

这个契机存在于与意识不同的另一个系统中。本雅明援引并分析道:“[……]‘意识和留下记忆印迹乃是同一个系统中彼此不相容的两个过程。’毋宁说,记忆碎片‘在留下它们的事件永远进入不了意识的时候常常是最有力和最持久的’。用普鲁斯特的术语来说,这意味着,只有那些尚未被明确地和有意识地经验到的东西,那些尚未作为经验发生在主体身上的事情,才能成为非意愿记忆(*mémoire involontaire*)的一个组成部分。根据弗洛伊德,‘作为记忆基础的永恒印迹’对刺激过程的贡献,乃是为那必须被认作不同于意识的‘另外系统’所保留的。”(Benjamin 160 - 61)那些没有进入意识或者说意识无法接受的东西,以记忆碎片的方式在有别于意识的另外系统中持久地活跃着,这个另外系统就是普鲁斯特这里说的非意愿记忆。并且,正是这种使记忆碎片或者印迹持久活跃的非意愿记忆,为非即时的震

惊印象提供了对之加以组织接受的时间,这个时间很大程度上也就是经验在主体身上生成的时间——因为经验缺乏由以即时生成的即时印象。那么,非意愿记忆究竟是怎样的,以至于可以担当如此重任?本雅明写道:"对于普鲁斯特来说,柏格森理论的纯粹记忆变成了非意愿记忆。普鲁斯特使这种非意愿记忆直接面对一种意愿记忆,后者服务于理智。其巨著的头几页就被用来澄清这种关系。在提出这个术语的反思中,普鲁斯特告诉我们,多年来,他对毕竟在那儿度过一段童年时光的贡布雷镇的回忆是多么贫乏。一天下午,(他后来常常提及的)一种叫作玛德琳的蛋糕的味道把他带回过去,然而,在那之前,他一直受限于一种服从注意力要求的记忆的提示。他把这叫作意愿记忆,而它的特点正是在于,它所给出的关于过去的信息并不保有过去的印迹。"(Benjamin 158)意愿记忆之所以服务于理智,乃是因为,它的功能仅仅在于为注意力指向某样东西给出提示,而这种提示跟被指向的东西是否属于过去并无关系。简单地说,意愿记忆使过去的东西离开过去,从而作为一种不带有过去印迹的东西置身于注意力的面前——此时这样东西无非是关于过去的信息。作为结果,我们没有也无法以这样的记忆回到过去,而这样的记忆也因此而对我们显得贫乏。改变这种状况的是非意愿记忆,它并不使我们的注意力获得关于过去的信息,而是把我们带回过去,就像关于玛德琳蛋糕的记忆把普鲁斯特带回过去那样。

也就是说,震惊印象因为有着过多的能量,所以打破了意识的防护机制,并进而打破了信息的即时运作。这样一来,由即时信息和直接印象所形成的对于经验和传统的隔离就发生了松动,人们从而被非意愿记忆带回过去。一个人的非意愿记忆就如杜威所说"保存了他过去的经验",而不是保存了他的注意力指向的提示。当然,在这一点上,本雅明给出了比杜威更多的考察与阐明。

三、经验变得贫乏了吗?

然而,这似乎并不能缓解本雅明对经验的忧虑。之所以这么说,是因为非意愿记忆并不是一件容易的事情。基洛赫在解读本雅明对普鲁斯特的评论时这样说道:"非意愿记忆乃是一种将私密的、迷人的经验概念化的企图:最为琐碎和短暂的感觉的力量——普鲁斯特的例子包括玛德琳蛋糕浸在茶里的气息与味道以及各种灌木和花朵的气味——出乎意料和难以言明地唤醒对童年经验的长期休眠的记忆。"(Gilloch 218)将私密而迷人的经验概念化,或者说,将琐碎而短暂的感觉把握住,这是一种本领。我们在玛德琳蛋糕上看到了普鲁斯特对这种本领的谙熟和运用,但是这并不意味着任何一个人都可以毫不费劲地拥有这种本领。事实上,在本雅明看来,这种本领很大程度上归属于讲故事的艺术,可是我们知道,本雅明认为"讲故事的艺术正在走向它的尽头"。他写道:"信息对更为古老的叙事的取代[……]反映了经验的日益萎缩……故事使自己嵌入讲故事的人的生活中,以便把自己作为经验传给那些听故事的人。故事因而承载着讲故事的人的标记,就如同陶土器皿承载着陶工之手的标记。普鲁斯特的八卷本著作表达了一个想法,即它要把讲故事的人的形象努力地恢复给现在的一代人。普鲁斯特以宏伟的一致性来承担这项任务。这从一开始就使他潜心于以复活他自己的童年为首要工作。在说问题能否得到根本解决乃是运气之事时,他充分展示了它的困难。他结合这些反思铸造了非意愿记忆这个措辞。"(Benjamin 159)在这里,这个曾在《讲故事的人》中出现的陶器之喻同普鲁斯特的工作联系在了一起。尽管普鲁斯特在他的工作中提出了非意愿记忆,但是若要以这种本领来恢复讲故事的人的形象,恐怕希望渺茫,因而只能像普鲁斯特说的那样交付给运气。惟其如此,直到1939年,我们还是可以从以上这些出自《论波德莱尔的几个主题》的文字中读到本雅明至少从1933年的《经验与贫乏》就开始表达出来的对经验的忧虑。他在那里写道:"谁都很清楚,什么叫经验:总是年长者把它们传给年轻人。[……]而现在这些都哪儿去了?哪儿还有正经能讲故事的人?[……]又有谁愿意试图以他的经验来和年轻人沟通?没有了。很清楚,在经历过1914—1918年的这一代人身上,经验贬值了,这是世界史上一次最重大的经历。"(本雅明 252—53)这段描述经验随着第一次世界大战而发生显著贬值的文字,几乎一字不差地再次出现在1936年的《讲故事的人》中。

因此,必须考虑其他的可能,也就是说,考虑

除非意愿记忆或者讲故事艺术之外的其他可能。那么，这个考虑从何处入手？就前面关于信息和故事的讨论而言，这个考虑可以继续从震惊这一对信息的即时运作的破坏入手。只不过，现在，随着讲故事的艺术的衰落，事情不在于比如“抒情诗如何能够把一种以震惊经验为其标准的经验当作它的基础”（Benjamin　162），而在于一种新的震惊形式。本雅明以照相机和电影来考虑这种新的震惊形式，他说：“现在手指的轻按就足以把一个事件固定为无限的时段。可以说，照相机给出了死后震惊的瞬间［……］因此技术使人的感觉中枢服从于一种复杂的训练。这一天到了，即，电影满足了对于刺激的既新且急的需要。在电影中，以震惊为其形式的知觉被确立为一种正式原则。”（Benjamin　175）在这里，曾经同为信息的反面的非意愿记忆和震惊被剥离开来了，而这两者之前在故事中某种意义上可以说处于平衡状态。本雅明也明确承认，像照相机和电影这样新的震惊形式扩大了意愿记忆的范围，“如果我们把灵韵指定为一种精于非意愿记忆并倾向于紧紧环绕知觉对象的联想，那么它在实用对象情形中的类似物就是留下熟练双手印迹的经验。建基于照相机使用以及后来类似机械装置使用之上的技术扩大了意愿记忆的范围；借助这些装置，它们使得这样一件事情成为了可能，即一个事件随时都能在视听方面得到永久记录”（Benjamin　186）。不难发现，由照相机等装置所引发的意愿记忆的这种扩大从另一个方面来说就是非意愿记忆的衰退，这种衰退同时也是灵韵的衰落。我们知道，就在本雅明写作《讲故事的人》的 1936 年，他还写作了《机械复制时代的艺术作品》，他在后者中专门讨论了灵韵的衰落以及之后的情形。两者形成了一种对照，即本雅明在为经验忧虑的同时也在思考和寻求出路，而这种出路正是建立在他自己对灵韵的拆除之上的，换句话说，他无非是要以他对灵韵的衰落的分析来告别讲故事的艺术以及非意愿记忆。所以，难怪伊格尔顿要说：“然而，具有讽刺意味的是，在《讲故事的人》中，本雅明却大力赞扬了他用另一只手拆除的灵韵。故事或民间传说就是这一灵韵的光源，因为它散发着睿智的回忆之光，闪耀着连绵不断的传统所积累的成熟‘经验’之辉。”（伊格尔顿　78）如果说本雅明在 1936 年指出“讲故事的艺术正在走向它的尽头”，并在同一年开始探索灵韵衰落之后的状况，那么 1939 年借着非意愿记忆对普鲁斯特的任务——即努力恢复讲故事的人的形象——所作的分析则告诉我们，讲故事的艺术已经抵达了它的尽头，并且已经有一段时间了。

这些工作足以使本雅明摆脱普鲁斯特对意愿记忆的抱怨或者说对灵韵衰落的不满而继续前行。“普鲁斯特抱怨他的意愿记忆所呈现给他的威尼斯意象贫瘠而缺乏深度，他注意到‘威尼斯’这个词使得丰富的意象对他来说像照片展览那样索然乏味。如果说从非意愿记忆所升起的意象的区别性特征是在意象的灵韵中被看到的，那么摄影术就定然密切关联于‘灵韵衰落’的现象。”（Benjamin　187）不过，要摆脱普鲁斯特的抱怨或不满恐怕首先要弄清楚它们究竟意味着什么。对于这个问题，伊格尔顿的分析或许提供了线索，他说：“在感知过程中，只有那些不能被意识警觉记录的刺激才会进入大脑的无意识层面，并留下记忆的印迹；而这些记忆印迹一旦被激活，则成为灵韵的根源。因而，充分清醒地‘亲历’某一事件，避开刺激的震撼，而非让刺激渗入大脑深处，其实对‘灵韵’伤害极大，正如凶残者之于浪荡子，机械复制品之于‘真品’。”（伊格尔顿　45）在这里，伊格尔顿似乎并没有比前面关于意识防护机制的讨论说出更多的东西，亦即，非意愿记忆未被意识警觉记录从而进入无意识的层面，这不同于避开震惊的意愿记忆在意识层面上的清醒亲历。然而，如果我们考虑到前面提及的两点，即照相机和电影既属于震惊形式又属于意愿记忆，那么就必然得出结论说，照相机和电影尽管是意愿记忆，但是就其为震惊形式而言却又和非意愿记忆一样，如伊格尔顿所描述的，“让刺激渗入大脑深处”。这样一来，机械复制品就其作为复制作品缺乏真品“在它碰巧所在的那个地方的独一无二的存在”（Benjamin　220）而言，的确异于真品并伤害了灵韵，但是，就其可以作为震惊作品“进入大脑的无意识层面”而言，却又像真品那样“留下记忆的印迹”从而“成为灵韵的根源”。因此，本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中的工作与其说是对灵韵衰落之后的状况的考察，不如说他现在无需灵韵概念也可直接考察比如电影这门震惊艺术在无意识层面的运作了——尽管这门震惊艺术就是一门机械复制的艺术。

事实上,本雅明正是继续援引弗洛伊德的无意识理论来对电影展开分析。他说:“电影丰富了我们的知觉领域,其方法可以用弗洛伊德的那些理论来阐明。50 年前,一个口误或多或少未加注意地被放过了。只有在例外的情况下,这样的口误才会揭示一次表面上看似按照正常程序进行的对话的深度之维。自《日常生活的精神病理学》以来,事情发生了改变。这本书使得此前一直在知觉的宽阔河流中不被注意地漂浮的东西分离出来并成为可分析的。对于视觉以及现在还有听觉的全部范围来说,电影带来了一种相似的统觉深化。”(Benjamin 235)如果是这样的话,那么电影更多地乃是在无意识层面上改变和深化我们对事物的知觉方式,而不是仅仅为我们提供普鲁斯特意义上的服务于理智的意愿记忆的材料。比如,就视觉方面而言,即便说电影是一种对于实在的再现,这种再现也是对实在的渗透与重组——在这个意义上,电影就像杜威所描述的记忆一样,并不提供知识所要求的精确再现。对此,本雅明通过比较绘画和电影对实在的再现作出了阐释:“画家在他的作品中与实在保持一段自然的距离,而摄影师则深深地渗透到了实在的织体之中。他们获得的画面极其不同。画家的画面是一个总体的画面,而摄影师的画面则由按照新的法则装配起来的多重断片所组成。因而,对当代人来说,电影对实在的再现有着画家的再现所无法匹敌的重要性[……]”(Benjamin 233 - 34)。也就是说,如果说画家让我们看到了我们由于种种原因而没有看清或看到的东西,那么摄影师让我们看到了我们从未也无法看到的东西——当然,这一切都是就肉眼而言的。简而言之,电影再现的实在并不是已然存在于某处的现成的东西,而是需要“按照新的法则装配起来”的不现成的东西。那么,这个新的法则是什么?不管是什么,它服务于无意识层面上的知觉,亦即,根据它所装配起来的东西构成了一个为无意识所渗透的空间——一个永远无法为有意识的探索所触及的空间。本雅明这样陈述道:“借助特写镜头,空间扩大了;借助慢镜头,运动延长了。快照的放大照片并不是简单地使尽管不清晰但无论如何看得见的东西变得更加确切:它揭示了题材的完全新的结构形成。因此,慢镜头也不仅呈现了为人熟悉的运动性质,而且揭示了其中完全不为人所知的性质,‘它们远不像受阻的快速运动,而是产生了异常滑行、漂浮、超自然移动的效果。’显然,一种不同的自然对着摄影机而不是肉眼打开了自身——只是因为人有意识地探索的空间被无意识地渗透的空间所取代了[……]摄影机以其下降和上升、中断和隔离、延伸和加速、放大和缩小的办法来进行介入。摄影机把我们引入无意识的光学,就像精神分析把我们引入无意识的冲动。”(Benjamin 236 - 37)本雅明这里的陈述也许会遭到质疑,即,摄影机的这些操作方式及其拍摄手法都可以在技术上得到透彻的说明,因此根本不需要再借助比如弗洛伊德的精神分析理论从无意识来解释。本雅明当然明白这一点,不过他的重点并不是在这里,亦即,他的那些无意识层面上的分析并不是指向摄影机的操作方式及其拍摄手法,而是指向它们所提供的影像借助深化人的统觉而在人们心理上产生的效果——“异常滑行、漂浮、超自然移动的效果”就是这样的心理效果。

如果是这样的话,那么“对着摄影机而不是肉眼打开了自身”的东西,从根本上来说恐怕就不是造成某种视觉效果的景象——不管这样的景象看似平常还是非同寻常——而是产生某种心理效果的“无意识的冲动”。我们无从知晓,对于本雅明来说,电影是否可以借此而成为这个时代复活或者说策动经验的新的力量。在这一点上,对电影抱有可疑乐观态度的本雅明并没有直率地表达自己的态度。不过,斯蒂格勒的态度倒是直率的,在他看来,从心理效果上作用于人的情绪的电影使我们对生活重新有了期待。他这样说道:“电影的职责针对的是我们的烦恼,它将我们的烦恼转化为新的精力,转移了该烦恼的实体。针对我们周日午后‘什么也不想做’的那种可怕的、近乎致命的情绪,它做了一些事。电影使我们重新拥有了对某些事物的期待,这些事物总会到来,将要到来,将要来到我们身边,它们源自于现实生活:也就是以非虚构性为特征的生活,是当我们走出电影放映厅的黑暗、陷入白昼的光明之后所处的那种生活。”(斯蒂格勒 11—12)可是,就在我们试图以这个态度来为本雅明的忧虑考虑出路时,我们突然发现电影在某种意义上已经死了,确切地说,在这个随时可以在移动终端上看电影的时代,斯蒂格勒描述的那种我们由以在走出黑暗与陷入光明之际重新期待生活的电影已经死了。

这是因为,我们现在总在黑暗之中,或者说,总在光明之中——按照黑格尔的想法,这两者是一样的,其结果都是,什么也看不见。②

到这里,亦即到电影这里,由本雅明的忧虑所引发的这个关于记忆、信息以及经验的思考和追问不得不暂时中止了。这当然不是因为电影中止了本雅明所忧虑的经验的贫乏,尽管电影无疑在很大程度上使这种贫乏变得更为复杂了;而仅仅是因为,本雅明所熟悉或者说所理解的电影已经死了。③不过,这个电影已死无非意味着,随着无意识的光学而来的无意识的冲动已经渗透并作用于移动终端的每一个人的每时每刻。这迫使我们不得不就在中止的同时再次返回那些问题,亦即重新思考和追问记忆、信息以及经验对于生活在移动终端的人来说意味着什么,或者毋宁说,对于作为移动终端而生活的人来说意味着什么。这些问题本文或许已略有触及,但它们显然更适合在另一篇文章中得到充分的展开。

注释[Notes]

① 这种忧虑出现在《经验与贫乏》(1933 年)、《讲故事的人》(1936 年)、《论波德莱尔的几个主题》(1939 年)等文献中。

② 黑格尔的原话是:"这个有视觉的人在纯粹光明中与在绝对黑暗中,皆同样什么也看不见[……]"(黑格尔 98)。

③ 对于电影之死的问题,学术界今天已经获得了一些值得注意的思考,比如保罗·谢奇·乌塞:《电影之死:历史、文化记忆与数码黑暗时代》,李宏宇译。桂林:广西师范大学出版社,2011 年;André Gaudreault, and Philippe Marion, *The End of Cinema?: A Medium in Crisis in the Digital Age*. Trans. Timothy Barnard. New York: Columbia University Press, 2015 等。

引用作品[Works Cited]

亚里士多德:《形而上学》,吴寿彭译。北京:商务印书馆,1995 年。

[Aristotle. *Metaphysics*. Trans. Wu Shoupeng. Beijing: The Commercial Press, 1995.]

本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译。天津:百花文艺出版社,2000 年。

[Benjamin, Walter. *Experience and Poverty*. Trans. Wang Bingjun and Yang Jing. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2000.]

---. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 2007.

Dewey, John. *The Middle Works 1899 - 1924. Volume* 12: 1920. Ed. Jo Ann Boydston. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982.

伊格尔顿:《沃尔特·本雅明:或走向革命批评》,郭国良、陆汉臻译。南京:译林出版社,2005 年。

[Eagleton, Terry. *Walter Benjamin: Or, Towards a Revolutionary Criticism*. Trans. Guo Guoliang and Lu Hanzhen. Nanjing: Yilin Press, 2005.]

Gilloch, Graeme. *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Polity Press, 2002.

黑格尔:《精神现象学》上卷,贺麟、王玖兴译。北京:商务印书馆,1981 年。

[Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Phenomenology of Mind*. Vol. 1. Trans. He Lin and Wang Jiuxing. Beijing: The Commercial Press, 1981.]

休谟:《人性论》(上册),关文运译。北京:商务印书馆,1996 年。

[Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Vol. 1. Trans. Guan Wenyun. Beijing: The Commercial Press, 1996.]

康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社,2004 年。

[Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Publishing House, 2004.]

麦克卢汉:《理解媒介——论人的延伸》,何道宽译。北京:商务印书馆,2000 年。

[McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Trans. He Daokuan. Beijing: The Commercial Press, 2000.]

奥克肖特:《经验及其模式》,吴玉军译。北京:文津出版社,2004 年。

[Oakeshott, Michael. *Experience and Its Modes*. Trans. Wu Yujun. Beijing: Wenjin Press, 2004.]

庞德斯通:《知识大迁移:移动时代知识的真正价值》,闾佳译。杭州:浙江人民出版社,2018 年。

[Poundstone, William. *Head in the Cloud: Why Knowing Things Still Matters When Facts Are So Easy to Look Up*. Trans. Lü Jia. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House, 2018.]

斯蒂格勒:《技术与时间:3. 电影的时间与存在之痛的问题》,方尔平译。南京:译林出版社,2012 年。

[Stiegler, Bernard. *Technics and Time: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Vol. 3. Trans. Fang Erping. Nanjing: Yilin Press, 2012.]

(责任编辑:王嘉军)

文 / 王雕 · 艺术总监 · 资深评论家

© Jo Hay, 1968

本期导读|现代艺术雕塑的物质探索

前言 |

在雕塑史上，物质从来都不是单纯的载体，每一种材料都承载着特定的时代记忆与文化密码。从古典时期的大理石到现代主义的钢铁，从后现代的综合材料到当代的新媒介，艺术家对物质的选择与运用，始终是观察艺术观念变迁的重要窗口。

20世纪以来，随着工业革命的深入发展和科技的飞速进步，雕塑艺术迎来了前所未有的物质革命。艺术家们不再满足于传统材料的表现力，开始大胆探索金属、塑料、玻璃、混凝土、木材、纸张甚至光与声音等非传统媒介，试图通过物质的特性来表达对现代生活的思考。这种转变不仅拓宽了雕塑的边界，也深刻改变了观众与作品之间的关系。

本期我们将聚焦现代艺术雕塑中的物质探索，从工业材料的运用、自然物质的回归、到新媒介的实验，带领读者走进艺术家们的创作现场，感受物质在他们手中如何被赋予生命与灵魂。

一、钢铁的重塑：工业美学的雕塑表达

钢铁，这一诞生于工业革命时代的材料，以其坚硬、冰冷、光滑的特性，成为现代雕塑中最具代表性的物质之一。艺术家们或将钢铁切割、焊接、打磨，或让其在自然环境中锈蚀、风化，赋予它超越工业属性的艺术生命。

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是这一探索的典型案例。这件作品由多根弯曲的钢管组成，表面经过抛光处理，呈现出镜面般的反射效果。钢管的弯曲并非随意为之，而是遵循着某种有机的节奏，仿佛植物的茎秆在风中摇曳。艺术家通过这种方式，将冰冷的工业材料与温暖的自然形态结合在一起，形成了一种张力十足的视觉对话。

钢铁的锈蚀也是许多艺术家喜爱的表现手法。锈蚀是时间的痕迹，是物质与环境相互作用的结果，它赋予钢铁一种沧桑感和历史感，使其从现代的象征变为对过去的追忆。这种对物质时间性的关注，反映了艺术家对现代社会快节奏生活的反思，提醒我们放慢脚步，去感受时间的流逝。

二、木材的温度：自然物质的回归

在金属与塑料主导的现代雕塑语境中，木材这一古老的材料却以其独特的温度与质感，重新回到艺术家的视野。木材的纹理、气味、触感，都与人类有着天然的亲近感，它让雕塑从冰冷的工业世界回归到温暖的自然怀抱。

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以木材为主要材料的作品。这件作品由多块不规则的木块堆叠而成，木块之间留有缝隙，仿佛一座正在生长的有机体。艺术家没有对木材进行过多的加工，而是保留了其原始的纹理和形态，让观众能够感受到木材本身的生命力。

木材的运用也反映了艺术家对可持续发展的关注。在环保意识日益增强的今天，越来越多的艺术家开始选择可再生的自然材料，减少对环境的破坏。这种对物质的选择，不仅是艺术问题，也是伦理问题，体现了艺术家对人与自然关系的思考。

三、纸张的轻盈：脆弱的美学

纸张，这一最为日常的材料，在雕塑中却常常被赋予脆弱、短暂的象征意义。艺术家们利用纸张的可塑性，创造出轻盈、透明、甚至易碎的作品，挑战观众对雕塑坚固、永恒的传统认知。

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以纸张为主要材料的作品。这件作品由多层折叠的纸张组成，形成了一种类似于云朵或波浪的形态。纸张的折叠并非随意为之，而是遵循着某种数学的规律，体现了艺术家对秩序与混沌之间关系的探索。

纸张的脆弱性也使其成为表达短暂性的理想材料。艺术家们利用纸张容易撕裂、燃烧、腐烂的特性，创造出一种转瞬即逝的视觉效果，提醒观众珍惜当下，不要执着于永恒。这种对物质的选择，反映了艺术家对生命与死亡的思考，具有深刻的哲学意味。

四、玻璃的透明：光与空间

玻璃，这一既坚硬又易碎的材料，在雕塑中常常被用来探索光与空间的关系。艺术家们利用玻璃的透明性，创造出虚实相生的视觉效果，让观众在观看作品的同时，也成为作品的一部分。

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以玻璃为主要材料的作品。这件作品由多块不规则的玻璃板组成，形成了一种类似于冰川或晶体的形态。玻璃的透明性使得光线能够穿透作品，在墙面上投射出复杂的阴影，这些阴影随着观众的移动而变化，形成了一种动态的视觉效果。

玻璃的反射性也是艺术家们喜爱的表现手法。玻璃表面能够反射周围的环境，使得作品与环境融为一体，模糊了艺术与现实的界限。这种对物质的选择，反映了艺术家对现代社会中人与环境关系的思考，具有深刻的现实意义。

五、新媒介的实验：超越传统

在当代雕塑中，艺术家们不再局限于传统的材料，而是积极探索新媒介的可能性。这些新媒介包括光、声音、数字技术、生物材料等，它们为雕塑带来了全新的维度和体验。

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以光为主要媒介的作品。这件作品由多盏灯组成，灯光在墙面上投射出复杂的图案，这些图案随着观众的移动而变化，形成了一种互动的视觉效果。艺术家通过这种方式，将光从照明工具变为艺术媒介，赋予它新的意义。

新媒介的运用也反映了艺术家对技术与艺术关系的思考。在科技日新月异的今天，艺术家们开始利用最新的技术来创作，这不仅拓宽了艺术的边界，也引发了关于技术伦理的讨论。这种对物质的选择，具有深刻的时代意义。

六、物质的对话：艺术的未来

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以多种材料组合而成的作品。这件作品由钢铁、木材、玻璃等多种材料组成，形成了一种复杂的视觉效果。艺术家通过这种方式，将不同材料的特性并置在一起，让它们之间产生对话，这种对话既是物质的对话，也是观念的对话。

多种材料的组合也反映了艺术家对跨学科创作的探索。在当代艺术中，艺术家们越来越倾向于打破学科的界限，将不同领域的知识和技术融入创作中，这不仅丰富了艺术的表现力，也为艺术的发展带来了新的可能性。这种对物质的选择，具有深刻的创新意义。

七、物质的精神：艺术的灵魂

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以金属为主要材料的作品。这件作品由多根金属条组成，形成了一种类似于火焰或闪电的形态。金属条的排列并非随意为之，而是遵循着某种神秘的规律，体现了艺术家对宇宙秩序的探索。

金属的运用也反映了艺术家对精神性的追求。金属的冰冷与坚硬，使其成为表达永恒与超越的理想材料。艺术家们利用金属的这些特性，创造出一种超越物质的精神空间，让观众在观看作品的同时，也能够感受到精神的力量。这种对物质的选择，具有深刻的哲学意味。

八、物质的循环：艺术的永恒

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以有机物为主要材料的作品。这件作品由多种有机物组成，形成了一种类似于生命体的形态。艺术家通过这种方式，将物质的循环过程展现在观众面前，让观众能够感受到生命的脆弱与顽强。

有机物的运用也反映了艺术家对生态问题的关注。在环境问题日益严重的今天，越来越多的艺术家开始选择有机物作为创作材料，减少对环境的破坏。这种对物质的选择，不仅是艺术问题，也是伦理问题，体现了艺术家对人与自然关系的思考。

九、物质的记忆：艺术的时间

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以旧物为主要材料的作品。这件作品由多件旧物组成，形成了一种类似于记忆碎片的形态。艺术家通过这种方式，将物质的记忆过程展现在观众面前，让观众能够感受到时间的流逝与记忆的模糊。

旧物的运用也反映了艺术家对消费社会的反思。在消费主义盛行的今天，越来越多的艺术家开始选择旧物作为创作材料，减少对资源的浪费。这种对物质的选择，不仅是艺术问题，也是伦理问题，体现了艺术家对人与物关系的思考。

十、物质的未来：艺术的展望

© Jo Hay, 1968

Jo Hay（乔·海）的《Untitled》（1968）是一件以未来科技为主要材料的作品。这件作品由多种未来科技材料组成，形成了一种类似于外星生物的形态。艺术家通过这种方式，将物质的未来过程展现在观众面前，让观众能够感受到科技的力量与未来的不确定性。

未来科技的运用也反映了艺术家对科技发展的关注。在科技日新月异的今天，越来越多的艺术家开始选择未来科技作为创作材料，探索科技与艺术的结合点。这种对物质的选择，具有深刻的创新意义。

结语 |

从钢铁的重塑到木材的温度，从纸张的轻盈到玻璃的透明，从新媒介的实验到物质的对话，现代艺术雕塑的物质探索，不仅拓宽了雕塑的边界，也深刻改变了观众与作品之间的关系。艺术家们通过对物质的选择与运用，表达对现代生活的思考，对人与自然关系的反思，对精神性的追求，对时间的感悟，对未来的展望。

物质，从来都不是单纯的载体，它承载着特定的时代记忆与文化密码，也承载着艺术家的情感与思想。在这个物质丰富的时代，我们更应该关注物质背后的精神，去感受艺术家们如何赋予物质生命与灵魂。

版权声明： 本文为《雕塑的物质与精神》原创内容，版权所有，未经授权不得转载。如需引用，请注明出处。
免责声明： 本文仅代表作者观点，不构成任何投资建议。艺术品市场有风险，入市需谨慎。

西西弗斯艺术小组
西西弗斯艺术小组，致力于现代艺术的研究与推广，汇聚全球优秀艺术家，为观众带来前沿的艺术体验。
关注我们，获取更多艺术资讯