

夢的辯證—解讀 Walter Benjamin,
〈超現實主義—歐洲知識份子的最新快照〉

蔡佩桂

在現實與夢境之間流動的腳步，

磨損醒和睡之間的門檻，人生才值得存在。

——Walter Benjamin

文本出處

Walter Benjamin, 〈超現實主義——歐洲知識份子的最新快照〉(*Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*), 1929, *One-way Street and Other Writing*, translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (New Left Books, 1979)。

要點詮釋

以下摘要地詮釋 Benjamin 〈超現實主義——歐洲知識份子的最新快照〉一文：

滋長於衰頹中的超現實主義

1919 年法國文學界出現一個小圈子，代表人物有 André Breton、Louis Aragon、Philippe Soupault、Robert Desnos、Paul Eluard，這正是超現實運動的源頭，為法國衰微時的最後細流與歐洲戰後的消沉氣息所滋養。

以德國式的冷靜旁觀，參與法國式的淌涉俗世

Benjamin，一個德國的觀察家，洞察知識份子當前的危機，更深明人文主義之自由概念的僵局。他並未處身超現實潮流前端，而是站在谷底評斷此運動。他了解超現實運動所喚起的狂暴力量，且曾直接經驗此運動位在「無政府主義的投石器」與「改革紀律」之間的處境。

「虛構作為現實」的矛盾

當超現實主義者曾宣稱對 Rimbaud 的《在地獄的一季》(*Saison en enfer*) 已透徹理解後，Rimbaud 在卻自己書本上段落——「在海之絲綢與北極花朵上」——邊緣寫上「並無此物」的批註。這正是超現實主義之問題核心：虛構作為現實，是一種自欺欺人，亦或是在世俗生活中覺醒的出口？Benjamin 認為，Breton 的 *Nadja* 是藝術小說與真人真事小說之真正的創造性綜合，這或是他認同的一個答案。

又路口：走向政治化，亦或式微？

超現實運動剛迸發時，似是最整合、最絕對、最具決定性的運動。然此時超現實運動若非實際而世俗地爭取權力與優勢而擴大，便是如群眾示威般漸漸衰弱。

影象與語言優先，不僅在意義之前，也在自我之前

激發靈感的夢之浪潮，唯充盈著自主性的精確與美妙，不給「意義」留一道孔縫。此時聲音與影像、影像與聲音相互滲透——語言是自身。

政治化的辯證發展拆開「藝術為藝術」之浪漫傀儡

超現實運動並不如表面看來，似是「藝術性的」、「詩意的」運動。Rimbaud 與 Lautréamont 作品中對惡魔的崇拜是一種政治手段，以消毒並自絕於附庸風雅者。故超現實主義所書寫的絕非文學，而更像是示威、標語、文件、虛張聲勢與偽造。它真切地與經驗相關，且其經驗來源，決不只限於夢、宗教性或嗑藥引起的狂迷。Aragon 的言辭「想到人類的活動，就使我發笑」，已清楚顯示出超現實主義必走向政治化的辯證發展。而布爾喬亞對激進知識自由的敵意，加劇了知識份子左傾，使其由深度沉思，轉變為革命性的對立姿態。當時的政治事件更加速此發展，正如超現實主義抨擊摩洛哥戰爭之國家主義情結，並爆發出「德國萬歲」的叫喊。

超現實主義誕生於對天主教激烈而痛苦的革命

讓 Rimbaud、Lautréamont、Apollinaire 將超現實主義帶至人世的，正是對天主教激烈而痛苦的革命。然而，Rimbaud 卻實是一天主教徒，並自認其最卑劣的部分，才是屬於天主教徒的，這迫使他承認自己不懂反叛，且在這些時刻背身不理自己的詩作——這是一個對自己貢獻不滿的社會主義份子之告白。同樣對宗教有著糾纏難解的情愫，Apollinaire 暗地裡亦是依戀天主教的，但在其中篇小說《異端的創始人》（*L'hérésiarque*）中，他卻不擇手段地將天主教炸成碎片。

唯「世俗的啟明」可超越「宗教的啟明」

任何對幻覺、超自然、超現實天賦與現象的認真探究，皆須預設一種辯證的交纏，因為狂熱地強調神秘事物的神秘面，並無法帶我們走到更遠處。只有用視「日常為不可解的，不可解即日常的」的辯證之眼，我們才能在日常生活中辨認出神秘，得到唯物主義、人類學所啓示的「世俗的啟明」（*profane illumination*）——唯它能真正地、創造性地克服「宗教的啟明」。Aragon 的《巴黎的農夫》（*Paysan de Paris*）與 Breton 的 *Nadja* 所大力贊揚的，正是「世俗的啟明」。閱讀者、思想者、漫遊者，以及寂寞時服食最可怕的毒藥——自己——的我們，都是世俗啟明的典型。然而，並非每個超現實主義者都貼近著「世俗的啟明」。

超現實主義的危險歷程多屬唯心論的「裝飾」

超現實主義者所樂於從事的危險，實是一種裝飾性的行爲，易使超現實主義進入唯心論之潮濕密室中。然而，Benjamin 也不願超現實主義者頓失革命的勇敢無畏，而戰戰兢兢地拍打窗櫺，詢問自己的未來。

道德暴露是我們迫切需要的革命情操

「關切自己的存在」曾經是貴族的美德，現在則是小資產階級新貴的關懷。而居於玻璃屋，正是一種出類拔萃的革命情操，也是我們迫切需要的一種迷醉與道德暴露，正如西藏喇嘛發誓決不住在緊閉的屋子裡，亦是 Breton 稱 *Nadja* 是「一本有砰砰作響的門之書」的理由。

對愛認真，始能在愛中認識「世俗的啟明」

愛神或贈與、或保留的禮物，是啟明而非感官愉悅。所謂「愛」是一種神秘的結合力，支配人的內外生命。

「過時」中具革命能量、「缺乏」轉為革命的虛無主義

Breton 首先認知到「過時」與「缺乏」中的革命能量，將藏在這些事物中的巨大力量帶至引爆點。

以「手法」支配世界，即採取政治觀點而非歷史觀點來面對過去

Apollinaire 創造這種手法 (trick)，他「握著一串通往所有時代的鑰匙」，「知道如何打開巧妙的鎖，邀請你步入今日世界之中，和承重任者，金錢尊貴了的機師，互相往來；使你在如騎士時代的甲冑一般美麗的汽車中，如同在家中一樣自在；帶你在國際性的臥車中就位；讓你融入至今仍以特權為榮的人們之中」，然而「文明讓他們短暫地懺悔」。

城市的真實面孔是最超現實的

巴黎是超現實主義者夢想最多的對象，它是大宇宙縮影的小世界：鬼魅般閃爍的交通信號，日子的秩序是事件中不可思議的類比與連結，生活的形式來自人口中的街頭小調。然只有「反叛」能完全暴露巴黎的超現實面孔，即使是 de Chirico 與 Max Ernst 也無法描繪。故在 Breton 的書中，以旋轉門般奇怪地安插著巴黎的照片，讓城市的街道、大門、廣場都變成小說的插圖，將古老建築的平凡陳腐之處撤走，在其中注入原始的強度。另外，巴黎是超現實主義抒情詩所報導的地方，此點正可證明超現實主義絕非「藝術為藝術」——「為藝術」總成爲一面旗子，在它之下，

啓航運送了因爲尙無名字而無法宣告之物。

超現實主義能透視隱密詩 (esoteric poetry) 之歷史的最後一頁

此非各領域的專家提出的貢獻，而是個人深處的作品，來自強烈的內在衝動；不描述歷史的發展，而是隱密詩最初的、日新的湧現——如此的寫作在各個國家都可被視爲是學術性的自白。

中世紀哲學的實在論是詩意經驗的基礎

從理念的邏輯領域，到話語的魔力領域，實在論（不論事物內、外，概念皆有真實而獨立的存在）快速地融合多種風格。不管是未來主義、達達主義或者超現實主義，過去五十年來，整個前衛文學所運轉皆激情語音和圖解轉換的遊戲。

超現實運動對機器之過度擁抱

Apollinaire 和 Breton 以「征服科學不在於邏輯思想，而在於超現實的思想」的宣言，完成與外在世界的聯結。然若如其所言的，不論神秘、詩中的頂點或科學和技術發展的基礎皆由他們所製造，則未免偏激。

政治與經濟上顛覆， 卻保存傳統文化的「善意的左翼布爾喬亞知識份子」

左翼布爾喬亞立場的特質，在於結合「理想主義道德」與「政治實踐」。故唯有與「無助妥協的感傷」對比，才能找到超現實主義的中心特質與傳統。雖然在政治上與經濟上，超現實主義是具破壞潛力的；但正如其俄羅斯同伴，法國知識份子的正面性功能來自對傳統文化的保存，而非對大革命的義務感。

日日新生的善德與惡德

超現實主義在最卑微的行爲中看到靈感，正如 Dostoyevsky 的上帝所創造的不只是天、地、人、獸，也創造卑劣、復仇、殘忍——而魔鬼並不涉及祂的創造，這就是邪惡在 Dostoyevsky 的作品中，都有原始活力的理由。它們或許不是燦爛的，卻永遠就如初生的那天一般生鮮。故超現實主義否定「善良是上帝激發的，邪惡則由我們自發」之陳腔濫調的罪惡觀與布爾喬亞理想主義的美德觀。

叛亂的系譜

在 *Saison en enfer* 中 Rimbaud 寫道：「憎惡，我將我的寶藏託與你。」超現實主義者所擁有的，正是自 Bakunin 之後，歐洲缺乏的激進自由概念。他們深信最艱困的犧牲所換來的自由，必須屏除所有實用主義的計算，而被完滿、無限制地享受，故最簡單的革命形式即「全面的解放」。

迷醉的辯證

夢像一顆壞牙，鬆弛了整體的結構。迷醉對自我的鬆解，須同時是多產的、生動的經驗，讓人們得以步出迷醉的領地。然而，超現實主義者成功地將其自由經驗與其他的革命經驗——革命中建設性的、辯證的那一面——融合了嗎？他們是否將革命囿於反叛之中？生存豈能只以美新大道，或只以 Le Corbusier 與 Oud 所造的房間為取向？為革命贏得迷醉（intoxication）的能量是超現實主義的特殊任務，然對他們來說，只有迷醉是不夠的，「迷醉」等同「無政府」，獨重於此，會使為革命的方法與紀律變成次要，而僅擺盪於適當活動與慶典狂歡之間。

「詩意的政治」之迷思

社會學家在布爾喬亞派對中吟詠的一首描寫春日時光、塞滿暗喻的濫詩之中，看到我們子孫的美好未來：每個人像天使般活動、富裕地擁有、自由地生活——然而，這些只是社會—民主聯盟的詩人之古典詞典中慣用的意象，是不正直的、附庸風雅的樂觀主義。「為革命贏得迷醉的能量」絕非「詩意的政治」（poetic politics）¹。

全陣線的悲觀主義

決定政治與道德的主要問題：革命的情境在外在環境或態度的改變中？超現實主義曾接近共產主義的回答，即全陣線的悲觀主義：絕對地質疑文學的命運、自由的命運、歐洲人文主義的命運，並三倍地質疑階級、國家、個人之間的和解——只對 I. G. Farben 與空軍的和平完美，投以無限信任。

¹ 所謂「詩意的政治」，即相信「動員美感力量，便可改變世界」。然而，歷史已證明，將美感政治工具化，會使革命失去自知之明。見 Richard Wolin, *Walter Benjamin—An Aesthetic of Redemption* (Berkeley: University of California Press, 1994)。Benjamin 於此澄清超現實主義的迷醉力量與世俗啟明，絕非「詩意的政治」般自欺欺人，故高榮禧所以為——Benjamin 認出超現實主義「運用詩的政治來抗議這沉淪世界，係拒絕現代社會的偉大力量，讓夢跟幻覺能為革命贏得迷狂的能量」——是有誤解的，見高榮禧，〈既顛覆又反動的超現實大師達利〉，《當代雜誌》，第 162 期，2000.2.1，頁 86。

區別隱喻與影象：告別沉思，在影象領域中組織悲觀主義

知識份子有雙重任務：推翻布爾喬亞的知識宰制，以與無產階級接觸。後者並非要使來自布爾喬亞的藝術家，變成無產階級藝術的大師（Trosky 指出這樣的藝術家只在勝利的大革命中出現），而是不惜中斷他過往的藝術生涯，付出他的藝術活動之代價，將他部署在影象領域的要塞。此任務不能由沉思履行，因此幾乎完全失敗了——唯從隱喻與影象激烈碰撞的政治中，驅逐道德暗喻，始能在政治行動中，發現一方不再沉思的影象領域，讓悲觀主義得以組織。

唯世俗的啟明所啟始的影象領域，始能在技術中，經由其政治與實際的現實，產生為集合而組織的物質（*physis*）。

在笑話、惡言謾罵、誤解中，在行動吸收、消耗、展示自己的影象而存在的情況中，長久追尋的影象領域是敞開的。影象領域，普遍的、整合的現實性世界，已失去最好的空間，因為政治的唯物主義與物質自然，已以辯證的公平分享整個人。然而，正是在如此辯證的滅絕之後，這仍是影象和身體的領域。因雖超現實主義者、Hebel 的早期、Georg Büchner、Nietzsche、Rimbaud 已證明，形而上的唯物主義若欲領路，必與人類學的唯物主義斷裂，然，此處仍有殘留之物存在：集合也是一種身體。只有身體與影象在技術中如此相互滲透，以致所有的革命張力，變成身體的集合神經支配（*innervation*）；所有集合的身體神經支配，變為革命的執行時，現實才超越自身，達到共產主義宣言所要的程度。到那時只有超現實主義者了解其當下的要求。他們拿鬧鐘的鐘面，換掉人的臉孔，而這鬧鐘每分鐘都響六十秒——這正是超現實主義對技術的擁抱，技術激發世俗的啟明，卻不免喪失人性之虞。

Benjamin 與超現實主義

夢的辯證——Benjamin 的轉捩點

私人沉思起不了政治效用。〈超現實主義——歐洲知識份子的最新快照〉一文是 Benjamin 不再沉思，另覓方法論以閱讀客體的嘗試。

對 Benjamin 來說，夢與耽溺沉思之不同處在於，夢是一種辯證的意象：「在夢的脈絡裡我們要找出目的論要素，此就是等待，夢秘密地等候喚醒」²——夢是烏托邦願景的儲存處；夢，是爲了覺醒。在夢中，主體經由記憶，將客體轉爲密碼，剝除掉熟悉，讓人感覺陌生、迷惘，從而由被動轉爲主動的批判姿態。故「過時」之物自有最大的革命潛力，因爲過時而成爲過去，才能由記憶浮現於夢中。

這正是超現實主義深刻撼動 Benjamin 之處³，本文於是在 Benjamin 的論述中居於轉折的位置，代表他的研究從德國場域，轉向法國視野；從考古，轉向對當下的關懷與接受導向的批判；從早年的神秘主義氣質，轉向世俗啓明的入世革命精神。⁴

「集合」成就若即若離的書寫態度：時而涉入自我，時而疏離旁觀

〈超現實主義——歐洲知識份子的最新快照〉一文隱約透出 Benjamin 的自傳色彩⁵。若即若離地行文中，他烘托出：知識份子的責任與義務與藝術的自主性，不只是超現實主義所面對的兩難，也是縈繞自己的疑慮。終於，在文末，他給出輪廓朦朧，卻意味明確的答案：「集合 (the collective) 也是一種身體。只有身體與影象在技術中如此相互滲透，以致所有的革命張力，變成身體的集合神經支配 (innervation)；所有集合的身體神經支配，變爲革命的執行時，現實才超越自身，達到共產主義宣言所要的程度。」

即是說，影象的集合有具體的物質存在，革命精神經此激發身體的神經脈衝，而轉爲革命的行動，爲無階級社會而奮鬥。「集合」有二層意義：與「個體」相對立，及與「私有」相對立。超現實主義慣用的手法——「拼貼」，即包含這二層意義，它異於渾然一體的個體，是一種「集合而形成的整體」；它同於「引文」⁶的並置，某種意

² Walter Benjamin 語，轉引自蔡翔任，〈從啟蒙到世俗的啟明——班雅明的破迷辯證〉，《哲學雜誌》，第 32 期，2000.5，頁 161。

³ 尤以 Aragon 的《巴黎的農夫》給 Benjamin 最深刻的影響，它直接啟發 Benjamin 的代表性研究《拱廊計劃》。

⁴ 見 Richard Wolin, *Walter Benjamin—An Aesthetic of Redemption*, 前引書, p. 119。

⁵ Wolin 即如此認爲，見 Richard Wolin, *Walter Benjamin—An Aesthetic of Redemption*, 前引書, p. 128。

⁶ Susan Sontag 曾提到「偏好引文 (以及不一致的引文並置)，是一種超現實主義的品味」，而超現實敏感力在現有紀錄中最深遠的 Benjamin 正是引文的熱情收集者。見 Susan Sontag, *On*

義上，可說是不再標榜個人創作神話的集體創作，是去英雄性的 de-creation，試圖將自由延伸至集體——使人人皆可操作與理解藝術。

故，對 Benjamin 而言，拼貼／集合是影象與身體相互滲透的辯證場域，也正是他書寫此文的方式。Benjamin 時而涉入自我，時而疏離旁觀，或近或遠地積疊出容許多層次詮釋的觀點，而不呈現清晰、唯一的定論，理由正如他對 Apollinaire 的最後宣言〈新精神與詩人〉(L'esprit nouveau et les poètes, 1918) 的引用：「為了速度和簡單，我們慣於用單一個字指涉複雜的實體，如群眾、國家、世界，然其在文學中沒有現代的等價物。但今日的作家填補了這個鴻溝；他們的綜合作品創造了新的現實，其造形的宣言就像主張集合的話語所指涉的一樣複雜。」

唯物精神的流露——超現實化的哲學／哲學的超現實主義

透過納入日常生活的成分，超現實主義縮短藝術與生活之間的距離。共鳴於此，Benjamin 亦試圖融合哲學思維與日常生活之分殊⁷。

故與其說 Benjamin 使用難解的隱喻書寫此文，不如說他操作的是摻入影象、實物的拼貼／集合書寫，試圖抹滅主體性的痕跡，使客體本身顯現，以多側面並呈超現實運動的實況，諸如提及 Breton 的革命經驗與革命行動來源時，Benjamin 細數出鐵路上的悲痛之旅、大城市中上帝遺棄之週日午後的無產階級區、從被雨淋淋的新公寓窗戶瞥見的景物…；談到超現實主義易誤入唯心論之暗濕密室的裝飾行為時，他列舉其處身屋頂、避雷針、街溝、走廊、風向雞、灰泥工作的危險歷程，凡此皆歷歷在目的影象與實物，交織通篇文字中。

然對 Breton 將夢與現實融合而產生絕對現實／超現實，Benjamin 畢竟仍存有疑慮，因為藝術與政治不能融合——知識份子的角色是文學上的謀士，並不能直接對無產階級群眾產生影響；藝術與生活之間的距離也不能完全解消——否則超現實運動將使藝術退入私人的、夢幻的世界，墮回自滿的美感慰藉。

事實上，超現實主義終未完全背離美感自治的布爾喬亞倫理，即使是超現實主義的領導鬥士 Breton 都無法擺脫藝術作為絕對價值的現代理想，無法撇清所蔑視的布爾喬亞美感領域的不可侵犯性。在此意義上，超現實主義與十九世紀晚期的象徵主義之關係，比與達達之關係還親近。⁸

Photography (New York: Anchor Books, 1990), p.75。

⁷ 參見 Richard Wolin, *One-way Street and Dialectical*, in *Walter Benjamin—An Aesthetic of Redemption*, 前引書, p. 124。

⁸ 見 Richard Wolin, *Walter Benjamin—An Aesthetic of Redemption*, 前引書。

爲何論述超現實主義文學，而非繪畫？

對於超現實主義，Benjamin 談論的對象是文學，而非繪畫。其原因或可從 Susan Sontag 在〈憂鬱物〉中提出的論點尋出：繪畫身爲一種精緻的藝術，成品皆爲獨一無二的手繪原作，有一種製作精良而不帶辯證的自滿，實異於超現實主義模糊藝術與生活、專業與業餘的理念。故繪畫的超現實主義所累積的，只是「存貨貧瘠的夢的世界：幾個富於機智的奇想，多半是濕淋淋的夢境，以及令人產生曠野恐懼的夢魘」⁹。 ■

參考書目

1. Richard Wolin, *Walter Benjamin—An Aesthetic of Redemption* (Berkeley: University of California Press, 1994).
2. Max Pensky, "Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the Passagenwerk", *Walter Benjamin and the demands of history*, edited by Michael p. Steinberg (Ithaca: Cornell University Press, 1996).
3. Susan Sontag, *On Photography*, (New York: Anchor Books, 1990) (originally published in 1977).
4. 蘇珊·宋姐，黃翰荻譯，〈論攝影〉（台北市：唐山，1997）。
5. Liam Kennedy, *Susan Sontag • Mind as Passion*, (Manchester, UK: Manchester University Press, 1995).
6. 蔡翔任，〈從啟蒙到世俗的啟明——班雅明的破迷辯證〉，《哲學雜誌》，第 32 期，2000 年 5 月。
7. 高榮禧，〈既顛覆又反動的超現實大師達利〉，《當代雜誌》，第 162 期，2000 年 2 月。
8. 蕭瑞莆，〈書寫軀體：試論超現實主義與（後）現代主義之主體性〉，《中外文學》，第 27 卷，第 2 期，1998 年 7 月。
9. 本雅明，賈順厚譯，〈超現實主義——歐洲知識界之最後一景〉，收錄於知識份子圖書館（16）《本雅明文選》，中國社會科學出版社，1999。

⁹ 參見蘇珊·宋姐，黃翰荻譯，〈論攝影〉（台北市：唐山，1997），頁 61。