

國立政治大學教育研究所博士學位論文

指導教授：馮朝霖博士

Walter Benjamin 救贖美學及其教育蘊意之研究
——後人文境遇的靈光追尋

研究生：涂真瑜

中華民國 105 年 01 月

國立政治大學教育學系

涂真瑜君所撰之博士學位論文

Walter Benjamin 救贖美學及其教育蘊意之研究—後人文境過的靈光追尋

業經本委員會審議通過

論文考試委員會主席

林逢祺

委員

蘇永明

蔡興儀

李文富

涂朝弘

指導教授

涂朝弘

系主任

郭昭右

中華民國 105 年 01 月 28 日

誌 謝

《詩·魯頌·泮水》：翩彼飛鴉，集于泮林，食我桑黹，懷我好音。

我何其有幸，能進入政大教育系博士班窄門，聆聽教育殿堂精妙。我猶如飛在孔廟門前的鴟鴞，在門外時何其駑鈍懵懂、冥頑不靈，幸有機會棲於泮水之木上，聆聽教授講學、啓蒙解惑，讓原本質樸粗野的個性、思考和價值觀有了翻轉性的轉變。感謝政大，惠我思想啓發的快樂與成就的幸福感！

在政大受到多位教授的啓蒙與提攜，最重要感謝的是恩師馮朝霖教授，馮老師帶領我們哲學思辨、價值澄清、思想述評，探究的不只是學理，而是人的學問，如 Goethe 說的：「知識是灰色的，生命之樹卻是常青的。」也是立足在這基點上，讓我不把求學當作求知識，而是從更多巨人的肩膀上了解知識的用途，嘗試看得見人的境遇與出路。另外，從鄭同僚教授指導的質性研究學習到不同層面的教育與人文關懷，湯志民局長帶領我們分析探究校園營造與友善空間的運用，詹志禹教授引導我們從科學沿革的角度認識客觀知識的有限性。在哲學系蒙受思想理論的照拂，從張鼎國教授和蔡美麗教授的課室中聆聽德國哲學家的思想發展與辯證，每每都是充實與感動。還有，口試委員林逢祺教授、蘇永明教授、蔣興儀教授和李文富教授對我論文的指導，細心批評又不忘精神鼓勵，支柱我努力完成克服學與思的難關。

感謝教育系闕金治助教的包容，細膩又耐心地協助銘感五內。感謝我在大龍、桃源、民族國小教育現場的好夥伴們支持，他們在教育線上的實務經驗總是我學習的典範。感謝家人在我漫長的求學歲月對我無止盡的呵護和忍耐，二個孩子都能照顧自己不讓長輩操心，婆婆年歲已大仍協助操持家務，還有衷心感謝夫婿俊斌的鼎力扶持，悉心照顧兒女和生活打理，提點我工作困境的處遇方式，因擔憂我忘情工作廢弛學業，所以經常叮囑我，今天論文能順利完成真的歸功於他。

涂真瑜 謹誌

2016年2月25日

Walter Benjamin 救贖美學及其教育蘊意之研究 ——後人文境遇的靈光追尋

摘 要

在高科技運用的年代，吾人已習慣與科技共處，新型態的智慧科技逐漸影響現代人的生活，科技愈是進步就愈加速人類摒棄傳統靈光的傳承，使人類養成依賴科技技術完成各項任務的態度，這種現象在當今的教育場域已蔚然成形，使教育現場的風景發生異化與質變，這樣的現象是有助於教育更趨近於理想？抑或是與教育本質越行越遠？本論文從 Walter Benjamin 面對機械複製時代提出的美學觀出發，因十九世紀複製技術造成市場的流通，導致資本主義的發達，文化工業量化的劣質品充斥，降低人們的生活品味與品質卻不自知。Benjamin 採取一種彌賽亞救贖的美學觀試圖消解資本主義與文化工業造成的危機，並企圖在傳統靈光消失的現代化社會中，嘗試尋找適合新時代的靈光。當今社會已邁向人類與科技相互交纏的後人文時代，針對「教育美學蘊義探析：數位科技與教育靈光的靜態辯證」而言，本研究建議面對科技與人界線混淆的後人文境遇，教育可以應用 Benjamin 強調「否定性」與「星叢思維」之「救贖美學觀」，透過多元觀點的自省與開展，應注重「去標準化作業模式」、「陶養美學人文內涵」、「數位科技作為輔助工具」、「鼓勵創意文化發展」與「合作分享共好共榮」等面向，據此導引教育本質的靈光持存，重塑新時代的靈光。

關鍵詞：教育美學、班雅明(Walter Benjamin)、救贖美學、靈光、後人文主義

A study of Walter Benjamin's aesthetics of redemption and its implications on education: Seeking the aura of post-human condition

Abstract

Living in the high-tech era, human and *technology have been closely intertwined*. Emerging Technologies not only gradually change people's way of life, but also unconsciously influence educational practice. Facing this condition of overdependence on science and technology, the author is curious to ask: will high-tech application make education better? Or worse? This dissertation takes Walter Benjamin's aesthetics in age of mechanical reproduction as starting point, the author analyses Benjamin's Messianic redemption aesthetics for replying the crisis which is caused by capitalism and the culture industry, and attempting to seek "Aura" which is disappeared with the death of tradition. Under post-human context of humanity and science entanglements, this study suggests education can apply Benjamin's aesthetics of "negativity" and "constellation of thinking" to unfold pluralistic educational horizons, and also can pay attention to "di-standardizing of educational practice ", " cultivating humanities ", " integrating digital technology as a instructional supplementary tool", " encouraging creativity and cultural development "and "cooperating for sharing common prosperity ", the author anticipates to lead and reshape new "Aura" for the age of digital reproduction.

Keywords: educational aesthetics, Walter Benjamin, aesthetics of redemption, Aura, post-humanism

Walter Benjamin 救贖美學及其教育蘊意之研究 ——後人文境遇的靈光追尋

目 錄

第一章 緒論.....	7
第一節 研究背景與動機.....	7
一、資訊時代的教學圖像：數位技術有助於實現理想？或僅是商品崇拜？.....	8
二、數位複製批評及其問題：是無限可能開展或文化工業再生產的延伸？.....	12
三、彌賽亞救贖美學觀：如何從啓蒙式拯救批評的區隔開展浪漫式醒悟？.....	14
四、後人文境遇的教育反思：Benjamin 救贖美學是否孕涵教育美學價值？.....	16
第二節 研究的重要性.....	18
第三節 研究目的與問題.....	21
第四節 研究方法與架構.....	21
一、文件與檔案分析.....	22
二、教育詮釋與哲學思考法.....	22
三、靜態辯證法.....	24
第五節 研究的重要概念.....	26
一、救贖美學.....	26
二、文化工業.....	26
三、靈光(Aura).....	27

四、機械複製與數位複製	27
五、後人文主義(post-humanism).....	28
六、教育美學、教學美學與課程美學	28
第六節 研究範圍.....	28
第二章 WALTER BEJAMIN 學術生涯與思想淵源.....	33
第一節 童年時期.....	36
第二節 青年時期.....	37
第三節 德國猶太人與猶太教—與 SCHOLEM 的友誼	41
第四節 德國浪漫主義.....	43
第五節 KANT 哲學的影響.....	48
第六節 救世主義的影響—與 BLOCH 的邂逅.....	50
本章小結.....	55
第三章 靈光的消逝：機械複製時代的人類狀況.....	57
第一節 機械複製的生產形式分析.....	57
第二節 傳統靈光消逝.....	59
第三節 發達資本主義的文化再生產與商品拜物教批評.....	62
一、新聞書寫的改變	63
二、廣告介入的影響	64
三、拜物風潮的興起	65
第四節 靈光再現的可能性.....	67
第五節 靈光重現的悖論.....	68
第六節 回到「廢墟」再出發.....	71

本章小結.....	74
第四章 WALTER BEJAMIN 美學觀分析--從文化工業到救贖美學.....	77
第一節 「否定」的兩種面貌：文化工業批判與拱廊街計畫	77
第二節 WALTER BEJAMIN 美學(1)：論語言.....	83
第三節 WALTER BENJAMIN 美學(2)：論經驗	90
一、關於「經驗」與「經歷」的分析	90
二、象徵與寓言	94
(一)象徵.....	98
(二)寓言.....	99
三、超現實主義.....	102
第四節 WALTER BENJAMIN 美學(3)：論生產與進步	106
一、左翼知識分子的無產階級革命	106
二、藝術政治化.....	107
三、閒逛者與廢墟	108
第五節 WALTER BENJAMIN 美學(4)：歷史唯物論與說故事的人	109
第六節 WALTER BENJAMIN 美學(5)：論救贖	113
本章小結.....	121
第五章 靈光的追尋：數位科技時代的後人文境遇	123
第一節 數位科技時代的教育現況	124
一、探尋原初的靈光本質與教育美學觀點的提出	124
二、數位科技複製時代的後人文境遇	124
三、數位科技複製技術下的現代教育問題	125

第二節 反線性的星叢思維：當代教育美學與課程美學的發展	128
一、線性課程模式與邏輯實證經驗論	128
二、傳統經驗與現代經驗之差異	130
三、國內教育美學與課程美學的發展	134
第三節 教育美學蘊義探析：數位科技與教育靈光的靜態辯證	136
一、去標準化作業模式	137
二、陶養美學人文內涵	137
三、數位科技作為輔助工具	138
四、鼓勵創意文化發展	138
五、合作分享共好共榮	138
本章小結	139
第六章 結論、反思與建議	141
第一節 研究結論	141
第二節 研究反思	142
第三節 研究建議	143
參考書目	145
附錄一：WALTER BENJAMIN (1892-1940)略傳與年表	155

圖次

圖 1：研究架構圖.....	25
----------------	----

表次

表 1：不同歷史時期的技術與生產形式比較.....	58
---------------------------	----





第一章 緒論

第一節 研究背景與動機

在一篇題為「生活好好幫手－電腦」的國民小學國語課本中，課文的重點在於說明電腦對生活影響，除了讓學生瞭解電腦的定義和構造外，也說明電腦具有「可快速運作、快速編排，所以能達到事半功倍的效果」、「電腦具有可靠的計算能力，可以用來記帳和計算成績」、「老師能夠用教學軟體來上課，透過精彩的動畫和影像，讓學生更喜歡學習」，以及「電腦的功能及設備也不斷推陳出新，只要能好好利用它，就能為我們的生活帶來更多的便利」(翰林文教，2009)。不可諱言，我們生活的每一天都離不開電腦，在現時代的每一個人幾乎都有能力自由傳遞訊息，以資訊管理知識也成爲一種常態。特別就教學而言，像 powerpoint 便是較早也是最廣泛被採用的教學融入形式，由於這樣的教學可以循序漸進、條理明晰地安排課程內容，透過圖文的指引，學生便能有效地掌握生成的概念。顯然，前述國語課本文字「讓學生更喜歡」便描述了這樣的事實。除此之外，由於數位化的特色，文書處理電子化也幾乎完全取代過去紙筆書寫年代，教師可以不用再動手做教具，簡報透過電腦繕打文字，打錯了只要按下消除鍵，重新再來，這當然會是「事半功倍」。不論是從提供給國小學生閱讀的文字，或者是從教師教學對於電腦的仰賴來看，透過提升個人的資訊素養來現實「效率」與「便利」生活的理想，這已成爲普遍的常識。

如同《九年一貫課程重大議題：資訊教育課程綱要》的課程理念之說明(教育部，2008)：在資訊化的社會中，培養每個國民具備運用資訊科技的基本知識與技能，已爲世界各國教育發展的共同趨勢。傳統的讀、寫、算基本素養已不足以因應資訊社會的需求，具備資訊科技的能力儼然成爲現代國民應具備的第四種基本素養。顯然，在推動資訊融入教學的政策影響下，教學現場中資訊設備和媒材的運用十分落實，單槍投影機、實物投影機、電子白板都被大量的運用，原因很簡單，昔日的教學者透過粉筆、黑板和實體教具指導學生認識學問，而資訊設備卻可以讓學生在教室中也能看到不同的視域，比方說，經由影片來介紹月亮的

變化，可以很清楚的說明月亮陰晴圓缺的規則。又教師或學生可以從網站找到許多大眾分享的相關資訊，資料的存取只要一個按鍵就可以成功存好，完全不佔實體空間，可說是使用方便、存取方便、搜尋方便，又能有效吸引學生注意，多功能的效益集於一身，漸漸地影響教學者和學習者依賴資訊設備的態度。不難想見，在資訊化的潮流推波助瀾下，現在幾乎很少人會提出「資訊素養或科技應用能力是否重要？」，而多是追問「如何讓資訊技術更有效地發揮作用？」這當然反映當前實際狀況，而這也是可能問題被掩藏的開端。

一、資訊時代的教學圖像：數位技術有助於實現理想？或僅是商品崇拜？

在資訊技術有效性的基礎上，資訊教育不只與未來生活需求相聯結，也被視為與個人工作能力和競爭力高低有關，這樣的想法便構成學校實施資訊教育的合理基礎。從學習的角度來，近年來運用手機或平板電腦發展「行動學習」(mobile learning)，或者是近最流行的「翻轉教室」(Flipped Classroom)，它們都以「創新」教學方法之姿成功取代講述式教學。若以「翻轉教室」為例，一般認為傳統講述教學往往壓縮課堂師生互動或個別指導時間的問題，而「翻轉教室」則被看成能藉由科技解決講述教學問題所產生的創新教學方式。傳統教與學模式之所以會被翻轉並被顛覆原因，這完全受益於新型態高互動科技所賜。在新型態教室中，師生在教室內、外可以無接縫使用自己的行動載具及電腦，不必像進了以前的智慧型教室，必須使用專屬的載具及電腦設備，學習將更為自由自在(科技部，2014)。而所謂翻轉，是指將課堂「知識講授」和學生回家自行練習「作業」的順序對調。實際作法是將課堂講授的部份錄製為影片，當作作業讓學生在課外先觀看，而將有限的課堂時間用於練習、問題解決或討論等教學互動，以提升學習的成效(田美雲，2014)。其教學邏輯就是讓老師能在與學生面對面的學習環境中(課堂時間)，可以真正進行雙向溝通的教學活動。然而，翻轉的核心精神在於將學習責任回歸學生，老師由主導角色轉為學習的引領或協助者。同時，「翻轉教室」的重點更不在於老師自製課堂講述影片來提供學生課前學習教學，而在於如何更有效益的運用課堂互動時間，藉此解決學生個別問題，並發展其高階的能力。(田美雲，2014)不難想見，期待學生能夠具備主動求知，溝合作以及問題解決等能

力，這當然是教學的理想。

相較於資訊科技所擘劃的美好願景，我們所處的資訊時代，使用電腦或手機等資訊設備已成為一種共同文化型態，差別在於人們原先只是為了工具性使用價值，現在則是生活所有一切都朝向數位化的方向發展，人們一旦成為慣性就會離不開這些工具，人就不在是使用工具的主體，而是受資訊科技控制的客體。換言之，人與科技(或機器物)的最大的不同即在於人心的力量，新興科技當然可以為人類帶來新希望，然而科技卻也同時會帶來限制與風險，且可能比以往更加嚴酷與壓抑。其原因在於科技是理性與效率實踐整體，講求準確與效率的科技邏輯自然無法允許自由、模糊、不和諧的滲入，而人的自主性與主動性也就會受限制(Ellul, 1983；轉引自楊洲松，2013：8)。

在希臘神話故事中曾提及科技起源的說明(楊深坑，1997: 112)：當天神宙斯(Zeus)創生萬物後，派遣普羅米修斯(Prometheus)分配各種才能給萬物。普羅米修斯的弟弟伊庇米修斯(Epimetheus)自告奮勇幫哥哥代勞。唯伊庇米修斯不愧後知後覺者之名，行事毫無計畫，先到者先給，於是獅子有了勇氣、鳥兒有了羽毛、老虎有了爪子.....萬物各獲適其性之才能。但人類姍姍來遲，最後到時已無才能可分配，人類遂暴露於萬物之中而有被滅種之虞。普羅米修斯有感己之責任，遂至雅典娜(Athena)及技術之神赫菲斯特(Hephaestus)那裡偷得火及製作器具之技術教予人類，協助其生存，並由此開展出人類文明。神話故事解釋了人因具有使用火與制作器具技術，使其不同於其它萬物，人類更因此成為「宇宙的精華，萬物靈長」¹。不過，這個神話卻也反映出以下意義(楊洲松，2013：13-14)：首先、人類由於其本能之不足的缺陷，遂需要科技工具來作為其思想與身體的延伸，在層層意義上，人類因科技帶來文明希望；其次、科技亦有其風險，毫無節制、缺乏恥感與正義之科技發展戡天役物亦會帶來無可挽救之毀滅；再者、科技不是自然的，而是本能的替代品；最後、科技並非人類本具之本能，而有賴於學習獲得，教育活動有其必要性。根據這樣的分析，科技一方面可以為人類帶來了希望；另一方面，卻也有可能反噬人類自身而導致毀滅。而這樣的科技本質反思，當然有其重要性。如同 Neil Postman 的觀察：

由於電腦「無所不在」，它迫使人尊敬它，甚至要人效忠它.....。有人

¹這一句話出自 Shakespeare 的劇作《哈姆雷特》(Hamlet)。

堅持認為，否認電腦在廣闊領域裡至高無上的地位是愚蠢之舉。(何道寬譯 2010：137)

與前述希臘神話的寓意相似，中國的莊子哲學也提及「機心」與「機巧」會有使人失卻本心之虞，在《莊子》的〈天地篇〉提及一個寓言：

子貢南遊於楚，反於晉，過漢陰，見一丈人方將為圃畦，鑿隧而入井，抱甕而出灌，搨搨然用力甚多而見功寡。子貢曰：「有械於此，一日浸百畦，用力甚寡而見功多，夫子不欲乎？」為圃者仰而視之曰：「奈何？」曰：「鑿木為機，後重前輕，挈水若抽，數如泆湯，其名為槲。」為圃者忿然作色而笑曰：「吾聞之吾師，有機械者必有機事，有機事者必有機心。機心存於胸中，則純白不備；純白不備，則神生不定；神生不定者，道之所不載也。吾非不知，羞而不為也。」子貢瞞然慚，俯而不對。

這個寓言是說子貢看到老人正在菜園裡澆菜，老人打了通到井邊的地道，抱著水甕吃力地來來往往用提水。子貢告訴老人可以用一種叫「桔槔」的木製機械來澆灌菜園，這反來引來老人的譏笑，老人認為有了機械之類的東西必定會出現機巧之类的事，有了機巧之类的事必定會出現機變之类的心思。有了機變的心思，原本未受純潔的心境就會受到影響。或許，老人的想法有些「反智」或「反技術」，縱使如此，「機心」與「機巧」不正是西方文明過度偏向「工具理性」或「計算理性」所造成的問題。

如果如同 Postman 所言人可能淪為「科技奴隸」，那麼正是因為遺忘科技的有限性，也是「機心」與「機巧」也遺忘了人本真之心。毫無疑問，當代數位技術的發展，特別是網路科技與虛擬社群軟體的發明，這加快人們遺忘的速度。也就是說，技術為中性，但卻被「機心」（即人的控制心態）所累：

當律則形成後就是一種技術，可用來控制適用的對象。例如人們研究出某一種花開所需要的條件，包括溫度、濕度、亮度、花株的成熟度等因素之後，就可以回頭來控制它在我們需要的時間開花。技術是這種控制心態的工具，它可以用來造福人群，但也可能破壞環境。(蘇永明，2015：14)

跟看電視、聽廣播或早上看報紙比起來，Nicholas Carr 認為網路更能抓住人

的注意力，當人們將收發網路信件成爲日常固定行爲，學生在 Facebook 在上閱讀訊息並回應他人貼文，甚至是在 google 搜索列輸入關鍵字並隨著連結一路點下去。這幅圖像讓我們看見「一顆被網路媒介全然掌控的腦袋」，特別是在上網的時候，人經常完全忽略周遭的其它事物，在處理網路世界中的各種訊息時，現實世界便漸漸退縮消失(王年愷譯，2012：133)。因此，當數位科技正在改變我們的大腦、思考和閱讀行爲之際，網路科技是有可能讓人變得膚淺(shallows)。因此，不論是 Postman 或 Carr 對於科技的批評，這裡看來出現了立場或論點的差異。

無庸贅言，普羅米修斯從天神處偷來火與製作器具技術給人類，這當然有助人的生存與文明發展，但科技仍有其合理使用界限，並非無限可能，若遺忘這樣的誠命必定會招致危機。科技融入教學當然也是如此，「行動學習」、「網路開放課程(Massive Open Online Course，簡稱 MOOC)」、「翻轉教室」²當然有其價值，技術的「有限性」使得創新方法都無法是完美的：

1. 數位技術的標準模式弱化教學創化的美學深度：由於資訊設備和資源的優勢，以及教學者的大量運用，不自覺影響了教學者要會使用資訊媒材才是好的教學者，以往教學觀摩中會將老師的板書列爲教學觀察項目之一，現在則改爲運用資訊教材，教師布題也是以電腦打字來呈現，學生的視覺所見幾乎都是電腦再製造出來的物件，電腦化呈現一種標準，一種新的美感。
2. 科技的便利性造成人的疏離狀況：電子資訊的大量流通，生活中時時刻刻都充斥著電子訊息，上班就打開電腦，閒暇時間滑手機，下班坐在沙發看電視，因爲透過電子視窗就可以無遠弗屆地取得所需，或溝通訊息，太方便的利用造成人們不需再靠勞力就可獲得，也因爲電子媒材容易吸引注意力，不知不覺讓自己掛在電視、電腦、手機的時間遠遠超乎預期。故而，原先受人支配的工具，人在科技依賴的關係中自我異化。
3. 超真實(super real)的虛擬經驗成人的社會疏離：資訊媒介作爲教學輔具固然好用，但畢竟只透過影音達到認知的理解，卻無法親臨實境，對受教者而言少了一層感受或感動的「溫度」，並未能達到全知的境界。影音教學雖然可以隨

2彭明輝(2014)在「釐清『把教室還給學生』的三大疑慮」一文指出所有強調「以學生爲學習主體」的教育方法，都嘗試「把教室還給學生」，讓學生成爲教學主體與主動學習者，讓他們有更多的發言和討論的時間，而老師則扮演輔助與引導者的角色。然而這樣的主張卻會招來三大疑慮：(1)如果上課要改爲讓學生討論爲主，如何確定學生有預習？(2)老師在課堂中要做些什麼？(3)上課時間由學生取代老師，教學效果真的會比老師從頭講到尾更好嗎？會不會最後只是一堆噓頭，滿足教改人士的理念狂想，成就了學習能力較強的學生，卻犧牲了後段(乃至於中段)的學生？

時切換或暫停，但不少教學者認為，教學現場還是以教學者的詮釋才是最重要的關鍵，影音資訊雖然可以達到吸引學生專注的效果，但是否真正對學習有所幫助？是否只徒留浮光掠影的印象而已？是否過度重視超真實的虛擬經驗，反而遠離實際的社會關係？

如果農業時代是手工勞動(manual labor)，那麼教學所需媒介或教材都是手工製作；如果工業時代是「機械複製」(mechanical reproduction)，那麼教學所需的媒或教材都變成是機械大量生產的複製品。兩者的差異，如同德國哲學家 Walter Benjamin(1892-1940)的分析，機械複製品缺少了一種「靈光」(aura)，也就是在「特定時空之中的『在場性』(presence)，即它在其所出現之處的獨特存在」(Benjamin, 1968: 220)。當前的數位複製時代(the age of digital reproduction)，教育活動更加強調新興技術帶來的「教學創新」，如同前述有關資訊科技利害之分析，科技可能讓教學更生動，也可以讓學生更主動。但教師同時卻要面對學生各種稀奇古怪的想法，在「追求效率」的文化促動下，學生許多想法也可能是未經深思的，數位複製的資訊泛濫便有可能造成學生知識深度的缺乏的惡果(方永泉，2002：90)。綜言之，如何以更適當立場檢視資訊時代與數位複製技術對於教學本質的影響或衝擊，此為本研究動機一。

二、數位複製批評及其問題：是無限可能開展或文化工業再生產的延伸？

面對當代文明發展的問題，Theodor Adorno 認為科技的發展將嚴重衝擊學童學習，他的《半教育理論》(Theorie der Halbbildung /Theory of Pseudo-culture)是為代表。半教育(Halbbildung)是由 Halb(半)與 Bildung(教養)所組成，也就是一知半解的意思。Adorno 覺得科技媒體愈是發達，就是更加遽半教育的形成，也就是半理解(half-understanding)與半經驗(half-experience)的現象，因為人們依賴由文化工業(cultural industry)系統化提供的認知，自己反而喪失與事物直接的關係，阻礙了人經驗的連續性，失去了自身的判斷力，使其主體獨特的感知能力也被文化工業所形塑的社會集體意識給同化了(楊洲松，2013：91-93)。教育的理想建立在資產階級從封建主義解放而得到的自由、平等的基礎，如果教育變成半教育，

將會喪失與主體的關係，也喪失教育的自主與自律的理想。在量化的資訊爆炸時代，智慧被知識所取代，知識又被資訊所取代，使經驗和概念都在半教育中被懸置了(黃聖哲，2013：53-54)。

Adorno 的憂心，當然也是 Benjamin 的憂心，他們都同時看到在科技衝擊下人們會愈來愈分心的情形，科技取代勞力掙來的時間變成人們更加無所事事，對娛樂更加嚮往，愈把自己的思考和雙手閒置起來，與真實性愈離愈遠。但是，Adorno 看法顯然悲觀許多，他認為文化工業的強勢影響將使得人類文明失去應有嚴肅性，甚至極度平庸化(Peim, 2007)。Benjamin 雖同意現代人已經習慣虛擬表象的呈現，對純真、真理、真品、真跡感到木然。然而，Benjamin 的憂心還不至於如同 Adorno 的喪氣一般，他雖然看見科技時代帶給人們的負面效果，他仍接受人可以從中發現科技技術可以做到人類力量所不及之處，透過技術可以傳達更遠，普及更多的人，實踐民主化的理想。縱使大規模生產的粗糙複製品會降低人的品味，俗化了的感受力，遠離藝術的精華，但我們卻不能忽視數位時代以非同小可的複製能力和傳輸能力讓民眾享有數位平等的意外收穫。依據 Benjamin 的想法，他不同意 Adorno 對文化工業的悲觀態度，更不認為數位資訊時代必定加速靈光的消失。相反的，若能藉由靜態辯證，靈光是有被重現的可能性。

根據 Benjamin 的主張，他當然不會同意科技的悲觀主義，當然也不會反科技，他認為科技的效果當然是正、反都有的，像是透過數位化學習，知識更透明化，取得更方便，利用遠距教學的支援拉近城鄉差距，利用各種應用程式來輔助教學讓學生更易理解學習內容，這些好處都是彌補傳統教育年代做不到的事，也是 Benjamin 一心朝向無產階級的民主化理想。雖然，傳統靈光的消逝難免令人感慨，但在新時代，靈光卻以另一種姿態大方展現。靈光的意義在於其唯一的真實性，仿冒、作假的贗品都被視為棄物，而在數位複製的年代，靈光的展現在於不怕被複製，也大方提供被複製，因為唯有不斷的創意泉源，人方能接近真正的靈光。因此，在數位時代，創意與創新當然是重要關鍵，教育也要一改傳統臨摹真跡的精神，鼓勵兒童培養自主的精神性，認識自己的主體性，創意地表現自己，也只有源源不絕的創意，人類才能不被資本市場收編。

然而，我們大可不必將教育科技美化與包裝成一套代表文明與進步的意識形態。數位時代的確帶給人類生活的大躍進，無疑地是生活的全新革命，但 Benjamin

也提醒我們：「沒有一件文明的文物不同時是野蠻的文物。」(引自馬國明，1998：81)科技產物端賴使用者的良心操控，因此，即使再精良的智慧科技終究是機器之一，如果發明者有圖謀不軌的意念，使機器無法受到控制，毀滅的還是自己地球人。多年來，人類經歷過不堪回首的戰爭，被機械奴役的歲月，生存在包裝假象的環境等，飽受過這麼多的苦果和教訓，鐵錚錚的誤例都是資訊課程適合用來援引的教材，讓學童明白數位資訊時代的是非善惡，不要僥倖盲從，最重要的是，我們需要適合人類居住的美好的未來。綜言之，如何以適當分析並比較文化工業再生產與追尋靈光的文化救贖之異同，此為本研究動機此二。

三、彌賽亞救贖美學觀：如何從啓蒙式拯救批評的區隔開展浪漫式醒悟？

過去的先人和我們之間有一個祕密的協議，正如我們前面的每一代人，我們也被賦予一種微弱的彌賽亞力量，一種屬於過去的力量。(Benjamin, 1968: 256；引自郭軍、曹雷雨譯，2011：360)

面對資本主義的強大擴張能力，其實 Adorno 所批評的文化工業現象早在第二次世界大戰之前就已經蓬勃發展，不僅追求自身利潤的極大化，同時也提供「全民共享」的內容(something for everyone)，作為回報國家機器所給予的各種的特權，以及承擔塑造文化認同的任務(陳志賢，2008，頁 224)。大量標準化生產有其經濟、政治與文化的背景因素，即使來自四面八方的閱聽眾是異質且多元的，文化工業還是偏愛在收視率、發行人、市場行銷上擁抱「大即是美」的虛榮感。(Curtin & Streeter, 2001: 230；陳志賢，2008，頁 225)。在當代，資訊事業既然涉及生產，就免不了屈服於資本主義的生產模式，對於產品要如何包裝、如何產出、如何輸送都得依照資本主義的遊戲模式來玩。「在商品生產絕對凌駕其他形式的生產方式底下，品味便形成。物品的製作以市場售賣的商品為依歸的結果是人們對它們的生產越來越無知，不只是其中的社會狀況，更包括技術狀況。」(引自馬國明 1998，頁 190)另外，昔前人類對休閒生活的安排是從事一些自主且有意

義的活動，現在則因為文化工業提供的大量制式影音商品，一成不變卻又炫目的量化生產，吸引了無數上癮的文化商品群眾，取代了主體的創造性經驗，形塑了看似獨特卻又虛假的文化工業現象。

就 Benjamin 而言，他採取一種「彌賽亞救贖的美學觀」來消解資本主義與文化工業造成的危機。顯而易見，猶太教的「彌賽亞主義」正是 Benjamin 世界觀的根源所在。所謂的「彌賽亞」(Messiahmoshiahch)一詞源來自於希伯來文，即指希臘語的基督(Christos)，意為「受膏者」或受上帝祝福的人。受膏是一種宗教儀式，經由先知，以聖膏油塗在候選者的頭上，確認此人是上帝所選中的人，將可以成為君主或是祭司，或者是被賦予重任的拯救者。換言之，「彌賽亞」與君王或救世主同義。由於 Benjamin 受到「彌賽亞主義」的影響，這一方面說明他何以長期關注末世論、災難、與毀滅等問題，另一方面更解釋他為何企圖尋求徹底救贖的希望的可行道路。深究其救贖觀的根源，我們若能洞悉猶太教「彌賽亞主義」與德國浪漫主義之具存在著緊密文化關聯，那麼我們便不難理解 Benjamin 何以會反資本主義，並且對前資本主義保有懷舊態度(郭軍、曹雷雨譯，2011：342)。簡言之，Benjamin 的浪漫情懷在於強調「藝術」的功能並企圖以此對抗資本主義。如同哈伯馬斯(Habermas)的分析，他認為 Benjamin 將藝術的功能轉化為「藝術的政治化」，而這種功能發生在「藝術作品不再『寄生於儀式之上』的那一刻開始，也就是「藝術作品不再建立在儀式上，而是開始於另一種實踐之上——政治」(Benjamin, 1968: 226；引自郭軍、曹雷雨譯，2011：342)。藝術作品「靈光消逝」的原因，Benjamin 將之歸責於複製技術的興起：

複製技術衝擊了藝術作品的內在結構，一方面，作品失去了時空個性；另一方面，它具有更多文獻的真實性。短暫性和重複性的時間結構代替了作為自主藝術時間結構特徵的獨特性和延續性，因此破壞了「靈光」，即那種「獨特的距離感」，同時強化了「在世界上的同一感」，失去「靈光」的事物只會愈來愈走向大眾，因為介於選擇的感官和對象之間的媒介技術更精確，更逼真地複製了對象。(Benjamin, 1968: 224；引自郭軍、曹雷雨譯，2011：342)

資本主義的商場文化和文化工業造成的文明假象，人們不自覺養成依賴文化工業的生產形式和消費的習慣。Benjamin 寄予彌賽亞救贖美學的批判，這不同

於法蘭克福學派的意識型態批判，自然也不同於 Adorno 啓蒙辯證的全面解放，而是希望人們能從其社會存在的角度進行考察，從現實殘破的廢墟中醒悟過來，認清現代社會中非人性的異化狀況，以期再出發尋找適合人性生存生活的方式。據此，分析 Benjamin 如何從啓蒙式拯救批評的區隔之中，逐步開展其浪漫美學的文化醒悟？此為本研究動機之三。

四、後人文境遇的教育反思：Benjamin 救贖美學是否孕涵教育美學價值？

我們就要進入後人類未來，假以時日，科技會逐漸賦予我們改變本質的能力。在人類自由的大旗之下，很多人欣然接受這種力量。
(杜默譯，2002：268)

B. Latour 指出，人類正處於一個高度科技發展的時代，科技產品衝擊著傳統的人類圖像，而進入後人類(post-human)的時代。在這樣的後人類社會中，科技產品不再只是人類的副產品而已，人類所做的決定和實踐方向除了依據人類主體意識之外，必須再透過與科技的互動才能形成。拉圖指出，人與物相互地共同居住在同一個後人類的社會網絡上，人與物之間的主客對立界線已經不存在了。(楊洲松，2013：156-157)。後人類一詞最早由 Ihab Hassan (1977：843)提出，他指出「後人類」可以展現無限可能，尤其「後人類觀」象徵各種越界的可能。依據羅宜柔(2012：23)的分析，當「人觀」還游移在人與靈之際，後人類主義(post-humanism)已如脫韁的野馬向域外奔馳而去，主要的衝擊為影像事實的越界，主體身體的越界，以及人性的越界。

90 年代末，N. Katherine Hayles 在《我們如何成爲後人類》(*How we become posthuman*)一書中，他認爲「後人類」(post-human)已成爲理解現代人類生命樣態的重要概念。該書也試圖強調在「離身性」(disembodiment)的時代氛圍中找回身體與「即身性」(embodiment)的位置和重要性。另外，若根據林建光分析(2009：17-18)，Hayles 將後人類主義分成兩類，第一類強調離身性，第二類強調即身性。在當今電腦、傳媒、基因工程等科技普及的現代社會，離身性的後人類論述較爲

強勢，認為身體只不過是生命次要的附加物，重要的不是物質的肉身，而是抽象的符碼或資訊模式(informational pattern)。Hayles 企圖扭轉這樣的局勢，她強調後人類主義不能離開身體與物質，應該將「人」視為生活在即身世界裡的即身後人類，才是具有批判性的後人類。然而在 1985 年，美國女性主義學者哈 D. Haraway 發表一篇「賽伯格宣言」(A Cyborg Manifesto)，她主張科技既是主體的一部分，無法將其割除，同時也應該是主體產生變化的物質基礎。此文一出，迅速在文學與文化研究領域建立影響力。所謂賽伯格(cyborg)一詞是由 cybernetics 及 organism 所構成，organism 指的是人、動物等生物有機體，而 cybernetics(模控學)研究的是生物與機器兩者之間的控制(control)與通訊(communication)的規則。”cybernetics”一詞源自希臘文”Kybernetes”，意為「掌舵術」，而其現代概念之應用最常見於 N. Wiener 於 1948 年出版之《模控學》(Cybernetics)，他將之界定為(馮朝霖，2003：178)：「自動調整／規制技術與訊息理論之全部領域——包括機器與生物種類」。賽伯格強調的是有機與無機、生物與機器、自然與人造，看似矛盾，實則共生、類同、互補的狀態(林建光，2013：1-3)。海爾斯和哈洛威都試圖在日益虛擬化、符號化、去政治化的後現代社會中建構一套批判論述，海爾斯的未來是由即身的後人類組成的社會，而哈洛威則是建立在「生物控制體」基礎上的社會真實。

英國社會學者 Scott Lash 認為當今的我們是透過科技系統來理解世界的意義，作為意義的製造者，運作的形式較像是人機介面，而非人機合體的賽伯格。有機系統是在生理模型上運作，科技系統則在模控的模型上運作，模控的自我管制系統是透過智慧、指令、控制以及傳播的功能來運作，但我們並不是和這些系統整合為一，而是透過科技系統的介面來面對我們生存的環境(許夢芸譯，2007：35)。就像人們已習慣當使用行動電話來聯繫任何事情，沒有電腦就沒辦法工作，如果是處在沒有網路的空間更是會令人坐立難安。但不管是人機介面或人機合體，我們今日在許多的面向幾乎都是賽伯格，例如醫學照護、互動學習、e 化的生活環境等比比皆是。哈洛威藉由賽伯格的觀念解構西方二元論的傳統，使原本對立的兩方界線被模糊、混淆，並重新認定不管是人類、動物、自然、文化或物質等都是被建構出來的產物，因此，後人類社會變成是個無起源也無終結的烏托邦社會(楊洲松，2013：158-160)。Francis Fukuyama 則認為，父母可以利用科技選擇子女的性別，企業家利用科技創造財富的自由，科學家進行研究的自由，這種自由

和原本人性追求的自由不同，但科技已發達至此，人類似乎已經無條件接受這種新型態的自由，也由衷期許後人類世界更通向《美麗新世界》，有更完善的醫療延長人類壽命，有更公平正義的政治，讓人類更和平共處。可是如果一旦不是如此，科技的自由造成無所限制的生產或生殖，不受道德正義控制的科學探索或開掘，科技的進展若不是服膺人類的需求，那人類到底是科技的主人，還是奴隸？這種自由到底是真自由，還是假自由？(杜默譯，2002：268-269)

是故，Neil Badmington 憂心地指出，當賽伯格生成，人文主義(humanism)便成為過去，Jacques Derrida 也認為在此種後人類境況下，人已非全然知識，更不具本體—神論—目的論(teleology)與人文主義 (羅宜柔，2012)。面對新興科技對教學活動的影響，或者是對教育本質造成的衝擊，Benjamin 救贖美學是否具有教育美學價值？面對後人類文化境遇，救贖美學是否也可以提出重新觀看文化的教育方法？此為本研究動機之四。

第二節 研究的重要性

在電腦還沒發明之前，computer 指的是做機械運算的人，其用法和打字機(typewriter)相似，直到 1940 年代 John von Neumann³發明了數位電腦後，計算從人手轉移給機器，電腦能夠在某種意義上執行所謂「智慧」的功能。J. David Bolter⁴在其所著《圖靈人：電腦時代的西方文化》(*Turing's Man: Western Culture in the Computer Age*)主張圖靈人是我們這個時代一種占支配地位的暗喻，也就是暗示著電腦把人界定為「資訊處理器」，把自然定義為資訊處理的物件，更簡化來說，圖靈人傳達一個訊息就是「人是會思考的機器」。而電腦是近乎完美的機器，電腦把我們有關自然、生物性、情感或精神性放在從屬的位置，並凌駕在人類的經驗之上，展現出它的思考功能勝過人類的思維能力。Marvin Minsky⁵發出豪語地說：「如果我們走運，人工智慧的大腦會把我們當作『寵物狗』」(何道寬，2010：

3 出生於匈牙利的美國籍猶太人數學家，現代電腦創始人之一。他在電腦科學、經濟、物理學中的量子力學及幾乎所有數學領域都有重大貢獻。

4 美國電腦科學及應用專家，研究超文本與軟體開發，著有《圖靈人》、《書寫空間》、《補救》等。

5 美國人工智慧專家，圖靈獎得主，著有《知識表徵框架》、《心靈社會》、《情感機器》等。

124-127)。在早期電腦 DOS 系統的年代，電影《神通情人夢》(Electric Dream) 劇情幻想電腦可以跟人對話，可以表達喜怒哀樂，還可以談情說愛，這種令人無法想像的智慧透過唯美浪漫的電影鏡頭感動了不少戲迷，大眾在觀賞之餘可能忘卻了這部電腦只是一部由零件組裝起來的機器，它不是生物，怎麼會有心靈。但如果沒有心靈的話，它就不能有主體精神去體驗或觀察某事某物後進行後設思考、沉澱心得、形成經驗，電腦若不是主體，沒有辦法經驗，又怎麼會凌駕人類經驗之上呢？這些匪夷所思的問題，電腦以另一種完美的姿態告訴大眾，至少它做到人類所不能的很多事，它可以無比快速地效率取代我們的腦和手，以此具體地成效讓人類不得不稱讚它是新型態的「智慧」。

曾幾何時，老祖宗流傳給後代的人類智慧已經無用武之地，人工智慧的強大功能性是否已趁勢興起並取代了人腦智慧？就此而言，Joseph Weizenbaum 則提醒大家注意，人的智慧是不能移植的。最基本的事實就是：人的智慧有一個生物性的根基和難以捉摸的精神生活。機器能夠類比人的精神生活，但卻無法複製人的精神生活，機器無法感知，也不可能理解(何道寬，2010：128)。這番說詞稍稍寬慰了人心，至少點出了這個強大的機器仍然有做不到的事情，科技可以取代人力，電腦可以快速又系統地資訊整合，電腦執行人力做不完的作業流程，但它就是少了人類獨特的心智，沒有道德感也沒有批判力，只因為它的強大功能而給了它智慧的封號，是否太欠缺全面性的考量，也是否暗示著智慧即功能。人工智慧不需要人類經驗的告知和傳遞，因為資訊處理器的運作是在經驗之上，透過資訊處理結果就可以理解經驗的樣貌。Benjamin 認為智慧是透過口說的方式，將自己的生活經驗和對人的忠告一起訴說出來，也是一種溝通人生體驗。但他悲觀地看到，傳統是基於群體的共同生活體驗，而現代人作為一個群體，卻沒有所謂的共同生活體驗。智慧是探求真理的能力，也是真理可以述說的一面(the epic side of truth)，透過複述前人的故事和經歷，必定也會滲入口述的人本身的經歷，使智慧的傳遞可以日久常新，可以在不同的世代被不同的聽眾接納，雖然口述者提供的是過去的事蹟，但卻是一個可以被現在所接受的過去。而現代社會生活分崩離析，人們難以掌握真確的生活體驗，無法將當下的觀感和零碎的經歷串聯起來，使人生的經驗愈來愈貧乏，智慧就會漸漸地失傳(馬國明，1998：43-46)。

其實，Benjamin 始終認為人類社會離開理想社會非常遙遠，科技發展和社會體制之間的鴻溝一直都是社會問題而不是科技問題。因為曾經歷過第一次世界

大戰的他，感受到科技不斷地發展和社會不停地倒退，人們只會感受到凌亂的震盪而已(馬國明，1998：78)。如此說來，智慧就不是傳統和現代之爭，也不是口述和科技的文明之戰，問題乃在於『用』。傳統的智慧冀望從善說的人將有用的經驗傳給下一代，期許下一代可以從前人的生活經驗累積的智慧而生存的更幸福美滿。開發人工智慧的發明家是透過科技取代勞力，讓人的生活更便捷和有效率，省下更多的時間可以從事更多的事。然而，我們都不希望科技機械反其道變成肆虐我們生活的大害蟲，比方以機械濫砍森林，將化學毒氣排放空氣和大海，製造假食品殘害人類等等，不計其數的負面案例都讓人驚呼科技產業為何變相扭曲殘忍至此。所以問題仍回歸人類如何運用的問題上。數位時代的當下，我們無法割捨人工智慧帶給人類的許多好處，但智慧畢竟和智力不同，智力是「形而下謂之器」，智慧則是「形而上謂之道」，人工智慧終究是人所發明之輔具、器物，乃為人的手之延伸，是為代勞的工具。人類在運用高科技產品時若心生歹念圖利，那禍害只會加乘加倍給自身，這樣的高科技也會令人說不出它是智慧產物。反之，如果高科技技術運用在為大眾謀取更多幸福，為環境帶來更多美好，那就會如同老祖宗流傳下來的經驗一樣可貴，成為我們在做決策時的參考之一。因此，當全球都在發展高科技文明的時代，我們千萬不要被潮流誤導以為人腦臣服於電腦、人的智慧屈服於人工智慧的迷思。要有信心人類自身擁有不可取代的智慧和情性，而人類也會運用人工智慧的輔助而更加增能添色。數位的科技運用已經徹底普及化，各行各業都需要運用它，教育也不例外。昔前的教室就是黑板和粉筆，學生的書包揹著課本、習作和鉛筆盒，現在的教室有電腦、電視、DVD 甚或電子白板，學生帶的是電子書包或平板電腦。3C 產品的運用無所不在，生活中有它、教室中有它、遊戲時有它，孩子們專心在學習上還是遊戲中，或者是兩者交纏嗎？

相較於教育哲學領域對於法蘭克學派(Frankfurt School)學者思想的熟悉程度，特別像 Adorno 或 Jürgen Habermas 的大量研究，而 Benjamin 著作有許多台灣繁體與中國簡體的中文譯本(請參見附錄一)，國內教育學者對於 Benjamin 美學思想的關注仍極有限，面對科技(數位)複製技術造成教育本質遺忘的困境，Benjamin 對於機械複製時代的批評，對於靈光消逝的反省與追尋，再加上國內教育美學的討論仍未能擴及 Benjamin 救贖美學，這些因素皆說明本論文具有重要研究價值。

第三節 研究目的與問題

根據前述研究背景與動機以及研究重要性之說明本研究之目的，期待通過 Walter Benjamin 思想之深入探究進而達成以下目的：

- (一)探究資訊時代的教與學圖像變化及其問題，藉此提出教育本質異化之分析
- (二)探究「文化工業」對機械複製之批評，進而掌握數位複製衍生技術宰制之可能問題，並且據此開展 Walter Benjamin 美學取向之研究基礎。
- (三)探究 Walter Benjamin 的浪漫式醒悟的辯證及其彌賽亞救贖美學觀
- (四)探究 Walter Benjamin 救贖美學的教育美學價值，進而提出後人文境遇的教育反思。

對應上述研究目的，本研究預定探討之問題如下：

- (一)資訊時代的教與學圖像變化及其問題為何？資訊時代的複製(或再生產)技術如何形構教育本質的異化？又造成何種教育本質異化現象？
- (二)「文化工業」觀點對機械複製之批評為何？其是否可仍適用於數位複製技術衍生之宰制問題？「文化工業」批判的問題為何？其與 Walter Benjamin 的美學取向又有何差異？
- (三) Walter Benjamin 的思想淵源為何？彌賽亞救贖美學觀之具體內涵又包括哪些層面？浪漫式醒悟的辯證的方法學價值為何？又如何論證機械與數位複製技術的「靈光」消逝問題？
- (四)教育美學、教學美學與課程美學之意涵、可能價值與差異分別為何？又如何藉由 Walter Benjamin 的彌賽亞救贖美學觀提出後人文境遇的教育美學反思？而具體開展的教育美學蘊意可能又會是什麼？

第四節 研究方法與架構

依據前述研究動機、研究重要性與研究問題等不同層面分析，本研究將採取

文件檔案分析法、教育詮釋學(method of educational hermeneutics)與哲學思考(philosophizing)，以及 Benjamin 的「靜止辯證法」(dialectics at a standstill; die Dialektik im stillstand)作為研究方法，藉此探究 Benjamin 的救贖美學思想及其教育蘊義。首先，為能清楚掌握當前數位科技對教育造成影響，本研究將蒐集資訊教育課程綱要或科技融入教學應用等重要文件檔案，企圖以此說明數位複製對於教育本質的可能衝擊。其次，為能呈現 Benjamin「救贖美學」之思想，本研究將結合「教育詮釋學」與「哲學思考」等兩種方法，說明 Benjamin 的生平、思想淵源以及「救贖美學」的重要內涵。最後，依據 Benjamin「救贖美學」所開展的寓言式「靜止辯證法」，嘗試分析在科技數位複製技術宰制下重新找回人類「靈光」的教育美學啓示。不同方法內涵與採取原因說明如下：

一、文件與檔案分析

本研究蒐集並分析國內有關「資訊(數位)科技融入教學」與「美學素養(或教育美學相關)」問題相關文件、文獻及研究報告等。藉由蒐集資料之分析，進而清楚掌握研「數位複製」問題脈絡及對教育的影響。

二、教育詮釋與哲學思考法

本研究係為個別人物思想與理論之研究，也就是針對研究對象之思想進行掌握、詮釋、分析與歸納。由於「教育詮釋學方法」主張應通過客觀性文本閱讀，進而分析、詮釋並比較相關文獻，最後以釐清其研究對象之思想內涵與理論觀點蘊義，故本研究將以此方式來進行後續研究。「教育詮釋學方法」係德國學者達奈爾(Helmut Danner, 1941-)提出，該方法運用有下列幾個階段(引自梁福鎮，2006，78-81)：首先、教育文本歷史的確定：教育研究者在採用「教育詮釋學方法」進行研究時，必須注重教育文本的歷史問題。教育歷史的理解與解釋有助於教育與陶冶問題的澄清，因為教育問題的產生往往有其歷史因素，這些因素無法孤立於歷史之外，只有通過歷史的探討才能理解教育問題的來龍去脈；教育文本只有在具體教育情境中才能被理解，因此教育研究者必須先要確定教育文本的歷史，然後才能在其歷史脈絡中加以理解。第二、教育文本意義的解釋：採用「預先準備的詮釋」(Vorbereitende Interpretation)、「文本內在的詮釋」(Textimmanente Interpretation)、「交互合作的詮釋」(Koordinierende Interpretation)等三種方法以理解教育文本的內容。第三、教育文本假設的建構：教育文本中含有許多意義、規

範、價值、目的等觀念，這些觀念的理解和闡明無法採用實證研究的方法，將研究假設和研究結果用量化的方式加以解釋，而必須借助於詮釋學的方法，詮釋教育文本的意義。教育研究者在確定教育文本的歷史脈絡以後，運用各種詮釋方法解釋文本的內容，教育詮釋學可以建構許多假設，形成無數接近教育真相的詮釋。最後、教育文本真相的理解：通過教育文本歷史的確定、意義的解釋和假設的建構，可以使教育研究者獲得一種教育文本真相的理解。根據「教育詮釋學方法」之研究歷程分析，本研究將會從班雅生生平概述、論著和所發表之相關文獻中整理出其思想淵源，透過理解對其學說論述之可能影響，進而掌握其思想之學術背景與思想淵源進行結構性探討，並梳理出整體研究概念架構脈絡。

雖然「教育詮釋學」提出「文本歷史的確定－文本意義的解釋－文本假設的建構－文本真相的理解」等四個階段的詮釋學方法操作程序，不過對於「文本內涵」的掌握，或者是對於「可能解釋」的提出或確認，該方法的說明則較為「形式」。為解決「教育詮釋學方法」的可能局限，故再加上「哲學思考法」(philosophilizing)以為補充。所謂「哲學思考」是思維的方法，也是一種辯證的方法，並不是把哲學視為清楚知識體系去進行研究。「哲學思考」其實包括對於文字意義的應用、文字背後的概念，以及有關論證與推論的適切類型(Straughan & Wilson, 1983: 1-2；轉引王耀庭，2010)，從這樣的解釋來看，「哲學思考」運用的方式包括懷疑、批判、反省、演繹、思辨和辯證、直覺和實證、以及統整等七不同思考活動，而它強調研究者應具備清晰性、批判性、體系性和評價性等四種特質，這些特質應能研究主體在「文本意義的解釋－文本假設的建構」過程中所該負擔研究任務更為明確。有關「哲學思考」操作的四種特質意涵如下(李慧娟, 2013)：

1. 哲學思考的語詞必須得到清晰的理解：當我們表達一個課題時，要盡量使用清晰的語詞以得到清晰和深入的理解。
2. 哲學思考要有批判和開放的態度：哲學思考要質疑各種哲學主張，提出合理的批判。
3. 哲學思考要建立自己的知識體系：思考一個課題時，必須具有體系性，亦即一個合理的秩序下，作出連貫的說明，以建立它的知識體系，以便深入和詳盡地呈現課題的意義。
4. 學思考要對各種哲學主張提出評價：處理各種哲學主張時，哲學思考必須具有評價性，區分其在整個知識體系中的地位 and 價值，並決定其優劣

研究者期待能以整合「教育詮釋」與「哲學思考」等兩種方法，藉此開展 Benjamin 「救贖美學」思想內涵之系統性詮釋，並以此探究「救贖美學」所孕涵之教育美學價值以及在美學取向課程與教學之實踐方式。

三、靜態辯證法

辯證法(Dialectic)原來是指一種與討論或論辯有關的藝術，後來才被引申為「通過討論來探索真理」。一般提及「辯證」，也多會從黑格爾的「精神辯證法」談起，特別是所謂「正—反—合」的哲學思維方法，他運用這個方法來開展特色可以藉由不同階段間之推演關聯來表現(蘇永明，2006：81)：

主觀精神→客觀精神→絕對精神

主觀精神：靈魂→意識→精神。

客觀精神：家庭→市民社會→國家

絕對精神：藝術→宗教→哲學

除了黑格爾的「精神辯證法」，尚有馬克思的「唯物辯證法」或 Adorno 的「否定辯證法」等不同的辯證觀。相較於「正—反—合」的「動態」辯證，Benjamin 則是以提出一種「靜止辯證法」(dialectics at a standstill)。所謂「靜止辯證法」是 Benjamin 企圖從「時間」導出 歷史「救贖」之特殊方法。在 Benjamin 有關歷史哲學的著作，他將新與舊之間的交迭現象視為一片破碎的歷史廢墟，也是當我們站在「當下」，這樣的「當下」必定是與「過去」相連，這樣的歷史畫面「似乎被凝結，視覺呈現出一種思想震驚，感官乍然停頓，時間嘎然停止，思想結晶為單子(monad)，進入沉思，傳達出一種『靜止』關係，一種在時代劇烈震動後轉化的靜止」(王人英，2010)。Benjamin 的「靜止辯證法」可以視為透過「沉思」進而對當下歷史、社會、文化的劇變進行思考與辯證。Benjamin 的「靜止」即

指人立足於當下，轉頭回想過去種種，向前想像未來各種可能，而其「辯證」則指在各種不同觀點的連結中，找出一條可能的方法。為了達成「靜止辯證」的目的，不同於法蘭克福學派將一切寄託於「意識型態批判」的做法， Benjamin 則是強調寓言與星叢(constellations)的重要價值。

基於上述採取不同研究方法之理由與內涵，未來研究架構規劃如下：

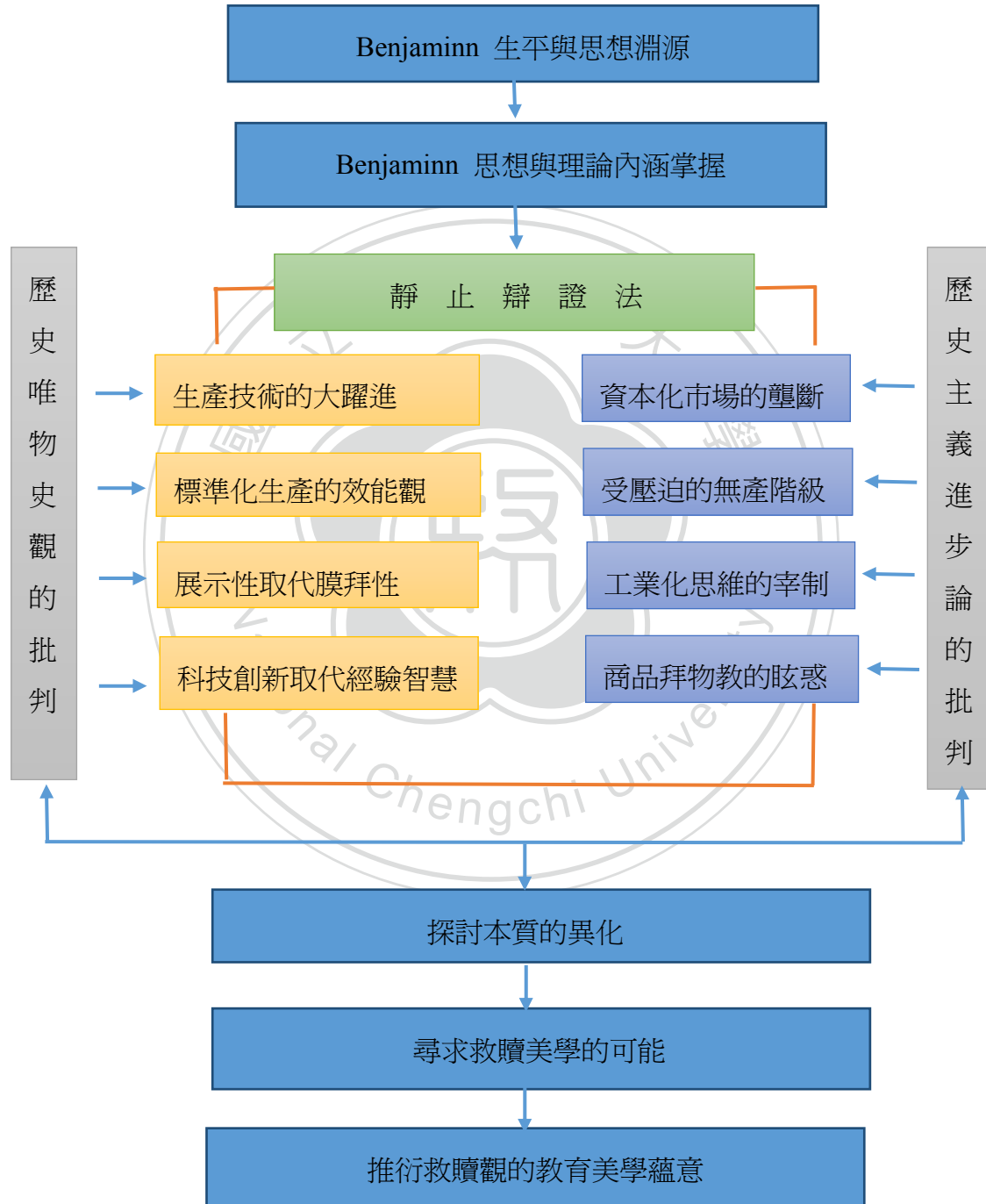


圖 1：研究架構圖

第五節 研究的重要概念

一、救贖美學

「彌賽亞」(moshiahch)一詞源來自於希伯來文，即指希臘語的基督(christos)，意為「受膏者」或受上帝祝福的人。受膏是一種宗教儀式，經由先知，以聖膏油塗在候選者的頭上，確認此人是上帝所選中的人，將可以成為君主或是祭司，或者是被賦予重任的拯救者。猶太教「彌賽亞主義」與德國浪漫主義之間存在著緊密文化關聯。本研究所指之「彌賽亞主義」係依據 Benjamin 觀點，即在於批評資本主義的商場文化和文化工業所造成的文明假象，企圖透過靜止辯證反映人們對於文化工業的生產形式和消費習慣的過度依賴問題。換言之， Benjamin 寄予彌賽亞救贖美學的批判，希望人們能從其社會存在的角度進行考察，從現實殘破的廢墟中醒悟過來，認清現代社會中非人性的異化境遇，以期再出發尋找適合人性生存生活的方式。本研究則是期待能通過 Benjamin 救贖美學之分析，進而探索其在教育美學、教學美學與課程美學等教育蘊義。

二、文化工業

從二十世紀初開始，文化受到工業化的大規模生產模式的影響，原本的「手工」文化日漸成為弱勢，甚至是落後的代名詞。在大模式製造與追求效率的價值帶動下，愈來愈多人過程類似的生活，像是閱讀的相同的報紙和雜誌，聆聽同樣的音樂，或是看同樣的電視節目或電影，社會大眾的生活與文式形式日趨同質化，德國法蘭克福學派學者 Max Horkheimer 與 Theodor W. Adorno，他們在《啓蒙的辯證》(Dialectic of Enlightenment)是最中早以「文化工業」一詞對文化的平庸化問題提出嚴肅分析與批評。Adorno 認為文化工業代表啓蒙理性盲目發展的典型，他刻意區分文化工業與大眾文化(mass culture)或「流行文化」(popular culture)的不同，使用文化工業是為了說明啓蒙辯證分析的對象「不是那種自發地從大眾那裡發生出來的文化，也不是當代流行的文化形式，而是或多或少按計畫而生產出來的文化產品，這種產品是為大眾消費而量身定做的，並且在很大程度上決定了消費的性質」(汪安民，2013：85)文化工業的最大問題在於造成標準化與統一化

現代的同時，它又造成各種的虛假的風格與個性，看起來每個人都好像都在依自身的品味進行自主的商品選擇，實際上文化工業是具有極大的壓迫與宰制性的。簡單的說，「在文化工業裡，文化成了娛樂，娛樂本身成爲人們的理想。娛樂再造了幸福感，卻壓制了人的反思」(汪安民，2013：85)。根據學者分析，Adorno 與 Benjamin 分別代表面對文化工業的兩種態度，如果將「文化」(Culture)理解爲一種「過程」(process) (劉建基，2003：87)，Adorno 顯然是從反文化工業，並追求真正解放的立場看待文化工業問題，而 Benjamin 則未全盤否定文化工業，而是期待從中找到可能價值。

三、靈光(Aura)

Benjamin 將技術生產的概念用來詮釋藝術作品，他在《攝影小史》中談到照相術的發明對當時的藝術的影響，認爲在機械複製的時代凋萎的東西正是藝術作品的靈光，靈光是一種時空的歧異糾纏，存乎宇宙時空的獨一顯現，他在《機械複製時代的藝術作品》談到藝術複製品所缺少的就是原作(the original)所擁有的在場性的「真實性」(authenticity)，而這真實性是技術無法複製的，所謂在場性包括它經年歷久所蒙受的物質狀態的變化，也包括它被占有形式(被複製的種類和數目)的種種變化。前者可由化學式或物理的檢驗揭示出來，而複製品卻無法進行這種檢驗。

四、機械複製與數位複製

Benjamin 曾提在十九世紀石版技術發明之前，人類的複製技術發展相當緩慢，每一階段的發展都間隔很長的時間，直到晚近機械技術發明之後，便以越來越快的節奏跳接地發展，嚴重縮短人們的適應期，人類順應新的發明產物而改變生活模式，這都源自機械技術生產的影響。複製技術藉著複製品使大量的現象取代了每一事件僅此一回的現象，使複製品打破了時間的局限；其次，機械複製技術能讓原作的摹本到達原作本身無法成的「無暇疵的完美」。因此，機械複製不僅取代原作品的真實性地位，更因其量化生產而加速資本化市場的流通，造成文化工業的興起，這種量變影響質變的情形，也讓人們的生活型態產生異化。而數

位複製的複製速度和數量更是以驚人方式呈現，數位複製不只是「無暇疵的完美」，它更會是「超真實」的再現形式。

五、後人文主義(post-humanism)

post-human 一詞最早由哈珊提出，依據楊洲松的譯法為後人類，然而 human 意旨人類，humanism 則譯為人文主義，故將 post-humanism 翻為後人文主義，指象徵各種越界的可能，主要對人類的衝擊為影像/事實的越界，主體/身體的越界，以及人性的越界。簡言之，當人類正處於一個高度科技發展的時代，科技產品衝擊著傳統的人類圖像，在這樣的後人文社會中，科技產品不再只是人類的副產品而已，人類所做的決定和實踐方向除了依據人類主體意識之外，必須再透過與科技的互動才能形成。本研究關注的問題即為：如果科技的自由造成無所限制的生產或複製，那人類到底是科技的主人，還是奴隸？這種自由到底是真自由，還是假自由？

六、教育美學、教學美學與課程美學

「教育美學」(educational aesthetics 可以視為是美感教育的理論基礎，引自崔光宙, n.d.)，也可以從教育本質的角度認為教育乃是一門作為「成人之美的藝術」(馮朝霖,2007)，更有將焦點放在教與學過程的美感經驗與藝術性的問題研究(林逢祺，1998a，1998b，2013，2015)。除此之外，更有從課程研究角度發展「課程美學」(陳伯璋，盧美貴，2014；周淑卿，2005，2012；歐用生，2006；楊宏琪，2012)。本研究雖以「教育美學」的蘊義探究為題，不過相關分析將包涵「教育本質的美學思考」、「課程美學」與「教與學的藝術性」等三個層，並以此嘗試探索 Walter Benjamin 救贖美學的教育價值。

第六節 研究範圍

Adorno 等學者在 1950 - 1970 年代著手編輯、出版 Walter Benjamin 遺稿，Walter Benjamin 思想才引起廣泛注意。像是漢娜·鄂蘭(Hannah Arendt)將 Walter

Benjamin 著作翻譯成英譯本《啓迪》(Illumination)並於 1968 年出版。隨著文集與譯本的問世，Walter Benjamin 研究蔚為一股風潮(王人英, 2010)：包括從初期 1921 年《翻譯者的任務》到最後一篇著作 1940 年《歷史哲學論綱》等，使得英語系國家得以一窺 Walter Benjamin 文采；英文版導言(Introduction)寫於 1969 年，鄂蘭在題為”Walter Benjamin: 1892 – 1940” 的英文版導言將 Walter Benjamin 譽為「最後文人」(one of the last homes de letters)。在《啓迪》一書之後，各種英文選譯本先後問世，諸如《省思》(Reflections)、《單行道及其他論文》(One-way street and other writings)、《波特萊爾：發達資本主義的抒情詩人》(Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism)、《理解布萊希特》(Understanding Brecht)、《選集》(Selected writings)、《德國悲苦劇的起源》(The origin of German tragic drama)、《莫斯科日記》(Moscow diary)、《Walter Benjamin 書信集》(The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940)、《拱廊街計畫》(The arcades project)、《論大麻》(On hashish)以及《1900 年前後柏林的童年》(Berlin Childhood Around 1900)等書。

相較於德文版《Walter Benjamin 全集》(Gesammelte Schriften)，本研究所引用英譯本係由哈佛大學出版社所出版的四冊 Walter Benjamin 著作集，這四本著作文集譯本雖只是其中一部分，卻已是英譯本中最完整的資料。第一冊為 Walter Benjamin 1913 - 1926 年的作品；第二冊則為 1927 - 1934 年的作品；第三冊為 1935-1938 年的作品；最後一冊則為 1938-1940 作品。此英譯四冊版本如下：

Bullock, Marcus and Jennings, Michael W.(eds.) (1996). *Walter Benjamin: Selected writings volume 1: 1913-1926*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Jennings, Michael W., Eiland, Howard and Smith, Gary (eds.) (1999). *Walter Benjamin: Selected writings volume 2: 1931-1934*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Eiland, Howard and Jennings, Michael W. (eds.) (2003). *Walter Benjamin: Selected writings volume 3: 1935-1938*. Cambridge, Massachusetts and London, England:

The Belknap Press of Harvard University Press.

Eiland, Howard and Jennings, Michael W. (eds.) (2003). *Walter Benjamin: Selected writings volume4: 1938-1940*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

雖然 Walter Benjamin 文字晦澀，在理解上有相當的難度，然所幸其著作也已出版許多中文譯本，更有許多研究 Walter Benjamin 思想的二手文獻，這些資料對於研究者恰當理解 Walter Benjamin 思想，自然也十分重要，初步掌握中文譯本如下：

上官燕(2014)。游蕩者，城市與現代性。中國，北京市：北京大學出版社。

方永泉著，蘇永明主編(2002)。機械複製與數位複製—從 Walter Benjamin 的〈機械複製時代的藝術作品〉看資訊媒體時代的教育。台北市：五南。

王涌譯，Walter Benjamin 著(2012)。柏林同年。台北市：麥田出版社。

田明譯，Matthias Fritsch(2009)。記憶的承諾：馬克思、本雅明、德里達的歷史與政治。中國，上海市：華東師範大學出版社。

石計生(2007)。閱讀魅影：尋找後雅班明精神。台北市：群學。

朱劉華譯，Gershom Scholem 著(2009)。本雅明：一個友誼的故事。中國，上海市：世紀出版股份有限公司。

吳勇立、張亮譯，Howard Caygill 著(2009)。視讀本雅明。中國，合肥市：安徽文藝出版社。

李士勛、徐小青譯，Walter Benjamin 著(2003)。Walter Benjamin 作品選：單行道、柏林童年。台北市：允晨文化。

林志明譯，Walter Benjamin 著(1998)。說故事的人。台北：臺灣攝影工作室。

孫冰編，Walter Benjamin 著(1999)。本雅明：作品與畫象。中國，上海市：文匯出版社。

- 馬國明(1998)。 **Walter Benjamin**。台北：東大。
- 國榮譯， Momme Brodersen 著(2013)。 **在不確定中游走：本雅明傳**。中國，北京市：金城出版社。
- 張旭東、王斑譯， Walter Benjamin 著(1998)， **啓迪—本雅明文選**。香港：牛津大學。
- 張旭東、魏文生譯， Walter Benjamin 著(2002)。 **發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾**。台北：臉譜。
- 許綺玲譯， Walter Benjamin 著(1998)。 **迎向靈光消逝的年代**。台北市：臺灣攝影工作室。
- 郭軍、曹雷雨主編(2011)。 **論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子(第二版)**。中國，長春市：吉林人民出版社。
- 陳永國譯， Esther Leslie 著(2013)。 **本雅明**。中國，北京市：北京大學出版社。
- 陳永國譯， Walter Benjamin 著(2001)。 **德國悲劇的起源**。中國，北京市：文化藝術出版社。
- 陳志賢 (2007)。數位複製時代的靈光重塑。 **中華傳播學刊**， 12， 頁 3-47。
- 陳學明(1998)。 **班傑明**。台北市：生智出版社。
- 賈偉譯， 三島憲一著 (2001)。 **本雅明、破壞、收集、記憶**。中國，石家莊市：河北教育出版社。
- 劉北城 (2013)。 **本雅明思想肖像**。中國，北京市：中國人民出版社。
- 劉北城譯， Walter Benjamin 著(2013)。 **巴黎，19世紀的首都**。中國，北京市：商務出版社。
- 魯路譯， Sven Kramer 著(2008)。 **本雅明**。中國，北京市：中國人民出版社。



第二章 Walter Benjamin 學術生涯與思想淵源

Walter Benjamin 是德國著名的哲學家 and 文學家，也被譽為是歐洲真正的知識分子，在一般人的心目中，Benjamin 的思想是複雜多變的，文風也不像一般理性主義者循規蹈矩，究其原因似乎和他的成長背景脫離不了干係。從青年時受到浪漫主義的影響，第一次世界大戰爆發後，他開始對救世主義和社會主義產生興趣，而後，受到 Brecht⁶ 的敘事戲劇和法蘭克福學派的新馬克思主義 (Neo-Marxism)⁷，以及 Scholem 的猶太教救世主義⁸ 的影響。Benjamin 受到這些面向的影響，自然也促成了他思想的複雜性和獨特性。

Benjamin 於 1892 年 7 月 15 日在柏林出生，當時的柏林正是剛崛起的德意志帝國的首都，成為經濟擴張的新興大都市，不僅規模宏大壯麗充滿浮華風采，而且已經完全沒有普魯士王國時期那個樸實無華的老柏林樣貌。原本路上跑的是馬車，後來出現了蒸汽火車，接著是電車、小汽車，人口也大量增加，公寓如蜂窩般地建立起來。仔細對照這些場景，顯然當然環境的改變都被 Benjamin 寫進《柏林紀事》(A Berlin Chronicle)，後來更被改寫成《1900 前後在柏林的童年時代》(Berlin Childhood around 1900)，他將童年的生活回憶和地點、各種事物相連結，因此書裡的單篇文章的名稱顯得特別，如《勝利紀念碑》、《一雙長統襪》、《動物樂園》等等，使文章不像一般記憶的文字，而是一種獨特的回憶，根據 Momme Brodersen 的分析：用德語 Erinnerung(回憶)一詞表示，本意是指(引自國榮譯，2013：2-5)：人對自己內心和周遭環境的自省和反思，關於這座城市、事件和空間。像

⁶ Bertolt Brecht(1898 年 2 月 10 日-1956 年 8 月 14 日)德國戲劇家、詩人。他的劇作在世界各地上演，並置換了敘事戲劇，或曰「辯證戲劇」的觀念。

⁷新馬克思主義的說法始於在廿世紀初期，第一次世界大戰與俄國十月革命都直接衝擊資本主義社會，一些知識份子開始探索社會危機的根源和出路。有些馬克思主義者開始把傳統的馬克思主義與西方哲學、社會科學和人文科學結合起來，作成理論研究，形成新馬克思主義。

⁸猶太教是西亞地區的游牧民族希伯來人中產生的宗教，後來在猶太教的基礎上衍生出基督教。猶太教和基督教有相同或相近之處，也有不同或相反之處。基督教借用了猶太教的聖經和猶太教的許多詞彙，但基督教和猶太教在經書上和基本觀念上存在根本分歧。猶太教的救世主義的時間觀，也就其關乎時間的概念被認為會在現實充分地呈現出來，但又同時地同呈現過或未呈現過的時間以不同程度的模糊性並存著。猶太教救世主義的這種時間觀，完全不同於近現代歷史主義所想像的時間；其主要就在於否定歷史連續性、虛空性和一線性，同時也反對「進步」過程所呈現的時間同質性。

這樣，通過對童年經歷過的那些有紀念意義的事情進行樸素而客觀的描述，這種取向不同於學校歷史書上對於所謂「事實」的呈現，而這種記述性描述也就與 Benjamin 個人的思考與寫作有著密不可分的關聯。

其實 Benjamin 出身於富貴之家，他的父親是古董藝術品拍賣師，家境富裕，但 Benjamin 卻和父母的關係卻顯得相當緊張，尤其他不能忍受他的父親凡事都依照商業和貿易的邏輯來思考，而他的母親也是如此。比方來說，Benjamin 從幼年起就被培養要成為上層社會之流，家裡舉辦晚宴就要擺出豪奢的金銀餐具，以顯示氣派，然而這些並非年幼的 Benjamin 喜歡的基調，甚至他還在回憶的紀錄(即《1900 年前後在柏林的童年時代》)中談到他的家族，懷著一種參雜了固執和自我滿足的心態，住在這些地區，使之變成猶太人居住區，而且視之為自己的封邑(fief)。我一直被關閉在這個富人區，對其他事情一概不知。

對於父母親總是習慣用唯一的標準來衡量實際生活需要，Benjamin 非但不喜歡，而且是極力想反抗，所以會刻意表現出一副心不在焉的態度，或者像個書呆子一樣，以表示不想融入這種價值觀的氣氛中，這和 Benjamin 日後在其著作中批評資本化現象有所關連，他從小就顯現出對浮華世界的質疑。

Benjamin 的少年時代正值 19 世紀末和 20 世紀初西歐和平發展的時期，也是西方哲學和社會思潮的轉折時期。美國歷史學家 Henry Stuart Hughes 在《意識與社會》一書中即指出(引自李豐斌譯，1981)：在當時敏感的思想家眼中，「19 世紀 90 年代是以世紀末的形態出現的——那是一個過度成熟的、邪惡的、矯飾的、衰敗的時代，是一個時代的結束」。他們採取了一種反啓蒙的態度，但是「他們的敵意不是針對 18 世紀的啓蒙形態，而是針對這種傳統在 19 世紀末的歪曲化身——實證主義崇拜」。他們倡導的是一種新浪漫主義或新神秘主義，目的是「使受到前一代人所嘲弄和忽視的『想像力的價值』恢復昔日的光采」(劉北成，2012：4)。在這樣的氛圍中，這便促使 Benjamin 日後加入了浪漫主義的青年運動。

Benjamin 在就學期間並不能適應學校的制式生活，直到他在中學時遇到教育改革人士 Gustav Wyneken⁹，這位老師主要教授德文和哲學，但他卻是 Benjamin 最重要的啓蒙老師，在他的指導下，Benjamin 了解到獨立工作和思考的重要性，並了解到文章不應該被誤解為賣弄學問或者如工業產品一樣千篇一律的東西，而

⁹ Gustav Wyneken(1875-1964)為德國教育改革者。

應該是用一定的方法構建出來(國榮譯, 2013: 30)。受到 Wyneken 老師的影響, Benjamin 會在學校邀集一些好友組成討論會, 鑽研現代文學作品, 取代腐敗人心的讀物。這風氣的形成, 為日後青年論壇(Sprechsaal; discussion forum)樹立了良好的典範。1912 年 Benjamin 進入佛萊堡大學(Freiburg im Breisgau)就讀, 和馬丁·海德格(Martin Heidegger)同一個學校, 但彼此並沒有交集。Benjamin 在大學這幾年當中, 活躍於各種組織和社團, 尤其是學校改革促進會(Detachments for School Reform), 這個組織每周都有培訓課程, 另外還有關於學校改革問題的大討論, 但他比較感興趣的仍然是獨立思考學術問題以及參與提倡學生自由發展的「自由學生運動」(Free Student), 也為學校改革運動的刊物《開端》(Der Anfang)撰寫文章。但後來他察覺到學校改革運動的政治化傾向後就逐漸地與之疏遠, 也適度和猶太復國主義運動保持距離。之後由於 Wyneken 發表了號召青年參戰的民族主義宣言《青年與戰爭》(Youth and War), Benjamin 與他的老師和學校改革運動就徹底決裂, 他讓自己再回到沉浸在閱讀環境中, 專注研究 Kant 和德國浪漫主義(Romanticism)¹⁰。

到了 1915 年認識了 Gershom Scholem¹¹, 讓 Benjamin 重新認識猶太教的神祕主義與救世主義的傳統, 這神學的意蘊表現在他對歷史的哲學思考, Scholem 也發現 Benjamin 有某種宗教氣質, 即「一種純粹和絕對的東西, 一種對精神之物的獻身, 猶如一位被驅逐到另一世界的經文抄寫者, 苦苦尋覓著他的『經文』」(上官燕, 2014: 20)。Benjamin 對於歷史的認知就從語言開始展開, 這和當時盛行語言結構主義或邏輯實證論不同, 如 Ferdinand de Saussure 和 Ludwig Wittgenstein 把語言當作對象, 或把語言理解為人際溝通的符號系統之研究方法不同, 他並未從分析性角度切入, 而是從思辨的角度來看待語言問題。

毫無疑問, 第一次世界大戰爆發及其帶來毀滅性災難, 促使各國的知識分子紛紛投入實現社會正義的戰爭, 大批年輕的詩人、藝術家、大學生和知識分子志願應徵入伍。但戰爭是殘酷的, 現代化的技術導致了空前恐怖的屠殺, 導致大家對西方文明感到失望, 於是他又從浪漫主義轉向尋求救世主義的社會主義, 尋找另一出路的可能性。Georg Lukács 說這在思想上形成了「左的倫理學和右的認識論的結合」(楊恒達譯, 1988: 13)。Benjamin 的思想深受其生命史和大環境變革的影響, 基於思想與個人生命經驗的必定存在著一種緊密聯聯之立場, 本章以下各

¹⁰德國浪漫主義與 18 世紀藝術、文學與文化運動之發展相關, 不同於以工具理性為基調的工業革命, 浪漫主義注重以強烈的情感作為美學經驗的來源, 也重新思考人自然之間關係。另外, 浪漫主義也可以視為貴族菁英階級的顛覆, 強調以藝術和文學來對抗人為的理性化。

¹¹ Gershom Scholem(1897-1982)為德籍猶太裔之哲學家與歷史學家。

節將探究其不同時期的生命脈絡及其思想淵源，嘗試爬梳其理路發展，據以奠定掌握 Benjamin 為何採用不同於其他的書寫形式與研究史觀之原因。

第一節 童年時期

Benjamin 的全名是 Walter Bendix Schonflies Benjamin，1892 年 7 月 15 日出生於柏林，是一個被同化的猶太裔人家庭。在德國，"Benjamin"是猶太人專有的名字（劉北成，2012：1）。大約在中世紀時期，義大利的某鑄造廠旁建立了一個著名的猶太人居住區，稱作 Ghetto，意思是隔離區，後來 Ghetto 就成了猶太人居住區的代名詞，建立 Ghetto 的目的就是要把猶太人與世界隔離起來的意思。從 18 世紀後期開始，一些先進的猶太人開始走出封閉的 Ghetto，到 19 世紀，許多德國的猶太人已經在很大程度上融入德國社會，中上層猶太人脫離猶太教，皈依基督教，他們把改變宗教信仰當成是進入歐洲文明和歐洲社會的一張入場券。Benjamin 的祖父母就是在這浪潮中皈依基督教（劉北成，2012：1）。

Benjamin 的父、母兩個家庭都是在 1871 年以後才移居柏林的，居住在柏林西部的一個富人區。此時的德國在普魯士首相俾斯麥(Otto Eduard Leopold von Bismarck)的領導下實現統一，德意志帝國迅速在歐洲崛起，經濟發展突飛猛進，這讓少年的 Benjamin 親眼見證了柏林轉型成大都市的改變，他在 1932 年寫下《柏林紀事》(*A Berlin Chronicle*)有別於傳統的自傳，而是以空間為線索回憶他童年到青少年時期所認識的柏林，這部作品記錄著居住區、廣場、公園、遊樂場所、學校、劇場，以及聚會的場所等，並敘述他在這些空間曾有的體驗。Benjamin 認為「回憶」並不會按照時間的流程回溯，因此，回憶不應該採用敘事的方式，更不能採用紀錄報導的方式，而是應該採用最嚴格的史詩的(epic)和狂詩(rhapsodic)方式(Benjamin, 1979: 293-346)。《柏林紀事》用片段的回憶造成了一種距離感，使之產生時間遙遠的距離感，同時也表現了作者對環境的疏離感。

Benjamin 覺得他從小對柏林並沒有家園的親切感，他把這歸因於他的父母都不是土生土長的柏林人。童年時期的他，享有富家子弟衣食無虞的歡樂生活，卻又表現想衝出猶太市民資產階級環境的慾望。他描述他的童年被封閉在他生活

的區域裡，他侷限在這個富人區，這個階級自鳴得意，態度傲慢，結果這個區變得類似於租住的 Ghetto，而不知道其他地方的狀況，對他們來說，窮人是生活在另一個世界裡。他談到童年時期的聖誕節，城市分成了兩個大陣營：一些孩子在廣場的貨攤前跑來跑去，另一些孩子則在家裡奉獻自己的玩偶和家禽，試圖賣給同齡的孩子。聖誕節同時也是帶來龐大的陌生的物品世界(劉北成，2012：3-7)。

德意志帝國時期的學校教育有著軍國主義的特點，Benjamin 對學校生活的回憶充滿了批判，他認為學校是以軍隊模式，把學生當成囚犯一樣的控制，這使他相當厭惡學校的紀律，在學期間產生的恐怖印象從未在他心中消失，讓他從不認同自己是屬於學校的團隊之一，對他而言，學校的氛圍是壓縮凝固的，以致他離開學校後，再也沒有想要回去的念頭 (劉北成，2012：6-7)。

Benjamin 的憂鬱和壓抑在童年就已展現出來，雖然生在富人家庭，卻注意到資產階級和窮人世界的不平等現象，以及作為一個被同化的猶太家庭，但本質上仍為猶太人的憂愁，還有對軍事化制式學校的反感等等，早期生命史(life history)的點點滴滴，這些都是 Benjamin 萌發成未來思想的重要因子。

第二節 青年時期

在 19 世紀末至 20 世紀初的歐洲大陸，興起了一種與實證主義對立的主觀主義的社會學思潮—浪漫主義，正當整個社會為物質生活的迅速提高而陶醉，理性主義和科學獲得無上權威之時，知識界卻興起了反抗實證主義的潮流。一些社會學家拋棄了以整體觀和進化觀的實證主義模式，試圖以個人主觀的根源來說明社會關係、結構和發展，反對實證主義從自然科學中尋找可以運用在人文科學和社會科學的方法。反實證主義社會學的哲學思想基本上是承襲 Immanuel Kant、Fichte、Arthur Schopenhauer 以及 Friedrich Wilhelm Nietzsche 的觀點。

也有人分析，知識界的反動思潮是因為對學校、教會、社會和國家長期以來威權化的反作用，諸如：長期的訓練和反覆的考試，公眾輿論和私人訓斥，還有長篇大論的愛國節日，以及用威脅和利誘手段才教會的正確思想，經歷了這一切，卻讓人感到枯燥乏味、無聊愚蠢的負面效果，讓人不由得拋棄那些所謂的正確的

見解和古老的真理，以及傳統的偉人和陳腐的聖物，最後把邏輯和道德也一併扔掉了(迪特爾·拉夫，1987)¹²。說到底，這是時代的不滿。這種不滿乃是對技術和工業世界所取得的巨大物質進步和無法克服由此而出現的社會和思想上的緊張關係之間的矛盾的反應，是對資產階級世界乃其所宣布的理想的反抗(劉北成，2012：8)。

這讓年輕的 Benjamin 看到了一種希望，一股洶湧澎湃的浪漫主義思潮在青年中興起，如象徵主義詩人 Stefan George (1868-1933)，神祕主義人智學首創者 Rudolf Steiner (1861-1925)，新浪漫主義 Alfred Schuler (1865-1923)等文化圈，對抗學校文化。正是在這種思潮的影響下，「德意志青年運動」¹³勃然興起。這一運動是對時代物質文明、科學技術、都市生活的反叛，倡導回歸自然和民族文化傳統。青年運動的參加者主要是都市中產階級家庭的男性青少年。徒步旅行，圍著篝火唱歌，睡在乾草堆裡，等等，都成爲一種體驗自然和男性社團的象徵。運動的各種組織結構是非民主的，奉行領袖崇拜。但是，當時的青年運動是非政治性和反政治性的。(劉北成，2012：10)

青年運動在某種程度上成爲後來的納粹主義的思想先導，但其日益發展的反猶太主義引起候鳥協會的猶太人不滿，反而激發了猶太復國主義¹⁴的情節。在青年運動中逐漸發展出一批激進分子，形成「青年文化運動」。這就是以 Gustav Wyneken 和宣傳的雜誌《開端》(Der Anfang/ The beginning) 爲核心的圈子。維

¹²引自中譯版《德意志史：從古老帝國到第二共和國》，譯者與出版地不詳。

¹³在德國，浪漫主義的後裔們，發起了一場回擊現代社會的青年群體運動——“候鳥運動”。自譬爲候鳥的青年，漫遊在德意志的廣袤大地，他們尋找著未經現代性侵染的民間文化，以行動追求對德意志民族生活方式的重構。面對撲面而來的現代世界，候鳥們正在尋求一種區別於“西方”社會模式的有機共同體。德國青年運動於 1900 年代以候鳥運動的形式在德國興起，並迅速發展爲一場全國性的青年運動。由於德意志民族在現代化道路上的後發性質，德意志青年運動有其特殊性：在形式上，繼承德意志知識人的漫遊傳統，德國青年運動以漫遊山川的“候鳥運動”而興起，從柏林旁邊的小城施特格利茨肇始，短短三五年時間就發展成全德意志青年有組織的普遍運動；在精神上，當其他國家的青年熱切地奔向現代性的地平線地，德國青年卻返身走向前現代的自然和農業社會。運動中的青年們希望通過漫遊，尋找尚未受到現代性侵染的民間文化中重構德意志民族的生活方式，以此建構出一種區別於“西方”社會模式的共同體。(引自《德國青年運動》曹衛東 世紀文景 上海人民出版社

<http://www.libnet.sh.cn:82/gate/big5/www.library.sh.cn/dzyd/spxc/list.asp?spid=6232>

¹⁴猶太復國主義是猶太人發起的一種民族主義政治運動和猶太文化模式，主要支持或認同以色列地帶重建猶太家園的行爲，也是建基於猶太人在宗教思想與傳統上對以色列土地之聯繫的一種意識形態。

內肯圈子的大多數參加者是被同化的猶太青年。Wyneken 提倡學校教育改革，認為學校教育的最高目標應該是學生的自由發展，教育目的的實現應該是自然而然的，端賴學生的「文化意志」(Kulturwille / will to culture)，反對學校教育服從於任何外來的權威，反對向學生灌輸對任何制度機構——無論國家、社會、種族還是宗教的忠誠。他強調個人體驗高於所以的傳統權威。他主張，權威應該是自發產生的，學校教育應貫徹自由原則，學生和教師應該是平等的，學生應實行自我教育。(劉北成，2012：10-11)

Benjamin 在中學求學時曾經短暫受教於 Wyneken，但他卻認為這是一段“決定性的精神經歷”，一種思想的解放的啓示。他在 1912 年中學畢業後選擇到弗賴堡大學(University of Freiburg)讀書，師從新康德主義哲學教授 Heinrich Rickert (1863-1936)。他在大學這段期間生活自由愉快，但是卻大部分時間都投注在「自由學生運動」中，並參加「學校改革協會」，Benjamin 在該協會中積極宣導 Wyneken 的思想。在 1912 年底，Benjamin 回到柏林，他租了一間房子，在裡頭創建了「青年論壇」，經常在這裡展開討論。而後，他又改組「學校改革協會」，成為「自由學生運動」的領導人。他接受 Wyneken 的左翼運動的想法，認為自由學生運動不僅是要求進行學校改革，而且要建立一種青年文化，即超越現存文化價值的精神世界，於是他鼓吹教育改革，主張教育必須清除食用或職業訓練因素，大學不應「把創造精神篡改成職業精神」，教育應該是精神價值的傳播。

Benjamin 所推崇的「青年文化」是一種菁英文化，他曾在《開端》雜誌發表新詩，描述一個詩人的形象，藉此表達對 Nietzsche 孤獨的超人的讚頌：

看哪，在那可怕深淵的邊緣，
你會看到一個孤獨的人漫不經心地
站在黑夜與絢麗人生之間。
他矗立著，帶著永恆的安詳
獨自一人，遠離生活之路。

(Witte, 1997: 20；轉引自劉北成，2012：13-14)

他讚頌的孤獨意味著對資產階級社會的物質主義的蔑視，而對精神和道德生活的追求。這是一種唯靈論的人格體現。他認為，真正的孤獨是思考者與所思考的思想之間的關係。這種孤獨不是在人群中的孤獨；只有具備了「思想的感覺能力」和「我的感覺能力」的人，只有完全追求精神生活的人才是真正孤獨的。這種孤獨不可能靠一個人獨處來達到(如神祕主義者，他們只是與上帝同在，但不是與思想同在)，而是要在少數精神追求者的共同體中來實現，在這少數人的精神交流中實現。但那只是形式上或表面上的孤獨，即依然是在人群中的孤獨。目標應該是從在人群中的孤獨解放出來，達到只與思想同在的孤獨，並把這種孤獨傳遞給許多還不熟悉的人(劉北成，2012：13-14)。

在此之後，Benjamin 發現他與 Wyneken 漸漸地分歧，青年運動原本是一個非政治的世界，但 Wyneken 圈子卻顯現出政治化的傾向，開始謀求政黨的支持，主張組織罷課等，但 Benjamin 堅持不介入的非政治立場，隨後，Benjamin 只好脫離青年運動。1914 年，Benjamin 當選柏林自由學生會的主席，推行菁英主義的青年文化綱領，並抨擊資產階級社會的倫理要求，即對家庭、職業和社會責任感等。他倡導要為青年的創造力開闢自由的空間，但是他反對捲入社會政治鬥爭。他宣稱實現學生和大學的歷史地位的唯一途徑是通過哲學體系的實踐。但 Benjamin 的這一思想並沒有被獲得認同。

當德國知識界和青年還沉溺於精神探索之中，第一次世界大戰爆發了。愛國主義狂熱席捲了全國，非政治的青年運動頃刻之間土崩瓦解。Benjamin 也報名參軍。但是據他事後的解釋，他這樣做「不是出於對戰爭的熱情，而是為了和思想相投的朋友在一起」。(Scholem, 1981:12)但是不幸的發生了一個令班雅明感到震驚的事件：他的朋友 Fritz Heinle 與其女友因厭惡戰爭而在「青年論壇」會堂一起自殺。這讓 Benjamin 非常震驚，於是當政府再次徵兵時，他便選擇裝病以迴避從軍。

Wyneken 再次發表《青年與戰爭》，並號召青年參戰，讓 Benjamin 失望透了，寫信指責他的老師 Wyneken：

你是用青年向國家獻祭。……但是，青年只屬於那些明智的、熱愛他們

的人，只屬於他們心中的思想。思想已經從你的罪過之手中溜走了，並將繼續飽受無言之苦。現在我從你手中接管的遺產是屬於有思想的生命。(Benjamin, 1994: 75-76；譯文參考劉北城，2012：17-18)

Benjamin 在《柏林紀事》中回憶，當時我們相信，只要改革了學校，只要消滅了父母對孩子的不人道，只要在城市創造出一個可以高聲誦讀 Friedrich Hölderlin 或 Lukács György 的詩句的地方，這個城市可以原封不動地保留下來。這是最後一次不改變環境而改變人的態度的英勇嘗試(Benjamin, 1979: 307-309)。青年時期的 Benjamin 堅持青年文化的純潔性和神祕主義的唯靈論，積極從事許多的學生運動，都是為了恢弘自由的教育理念，但對於戰事卻抱持冷卻的立場。另外，由於蔑視資產社會的物質化現象，他提出要保持孤獨的關係，才能保持真正的思想自由。總之，青年 Benjamin 思想雖未臻成熟，但卻已有明確的立場。

第三節 德國猶太人與猶太教—與 Scholem 的友誼

Benjamin 在 1915 年認識了 Gershom Scholem，他比 Benjamin 年輕五歲，但兩人有相似的家庭背景，都是猶太資產階級，Scholem 在中學時期就加入了猶太復國主義青年組織「青年猶太」，德國猶太知識青年幾乎一定會遇到猶太復國主義。由於猶太人在德國的合法地位是極其曖昧的，即使開明的德國知識分子對待猶太人的態度比起法國也要來的更曖昧。在法國，知識分子普遍接受啓蒙思想，根本不認為猶太人和基督徒有甚麼差別。而在德國，上流社會的傳統卻是充滿著反猶太主義(Anti-Semitism)¹⁵，即便是開明的知識份子也強調二者在宗教和種族

¹⁵隨著德國在普法戰爭(1871)中的勝利，德國在俾斯麥鐵血政策下完成統一，德國國家主義往前邁進一步，遠離自由和民主的理想。1878 年，社會民主黨被查禁，民主的努力失敗。1890 年 政治上的民主要求被德國工業家和帝國主義擴張所阻礙。這期間同時發生反猶太事件，批評猶太人操控農夫和小商人，破壞傳統的社會和經濟秩序，造成 1873 年經濟衰退。同年，一個新聞記者 Wilhelm Marr 創造了「反猶太」(Anti-Semitism)這個名詞。第一次世界大戰期間，德國戰局惡化，猶太人成了代罪羔羊，被指為牟取暴利、沒有參加戰鬥、造成食物短缺，反猶太著作激增。1918 年，德國戰敗，輿論怪罪猶太人和社會黨，批評猶太人迷信耶和華。一次戰後的右翼份子、組織演變成猶太人的主動迫害者。1930 年 Alfred Rosenberg 把 The Elder of Zion 協定帶回德國，他寫了一本書《二十世紀的謎思》強調北歐民族的優越性和以血統為基礎的德國教派，引起希特勒的注意。1933 年納粹德國的獨裁者希特勒將反猶太主義列為官方政策。德國政府剝

上的差異(引自李豐斌譯，1981：54-55)。

每當經濟危機或經濟衰退發生時，就會出現反猶太主義的浪潮。也因為德國猶太人經常面臨這樣的動盪不安，因此反而更興起猶太復國主義的意識。但德國猶太人仍有分歧，有些猶太知識分子強烈地尋求猶太人特性，他們接受了猶太復國主義。而許多人已經通過語言媒介接受了德國現代文化，比起猶太教經典，他們更願意接近基督教信仰。Scholem 屬於前者，而 Benjamin 則屬於後者。Benjamin 被德國文化影響至深，雖然他沒有完全接受猶太教，但是猶太教的彌賽亞觀念對他產生深刻的影響，塑造了他的救世主義歷史意識。1914 年，他在柏林自由學生聯盟的就職演講有明確地闡述自己的歷史觀念：

有一種在無盡的時間長河中已失去了信心的歷史觀，它只能辨識人們和時代的節奏是快是慢，只能辨識人們和時代在進步的路上是前進還是原地踏步……以下思考反其道而行之，能夠達到這樣一種確定的狀態，在其中，歷史的殘留物如同在以前思想家的烏托邦想像中那樣，被收集進了一個聚焦點。最終狀態的因素並沒有呈現為無限進步的趨勢，而是作為瀕臨險境的、受到譴責和稀落的作品和觀念，體現在每一個當下中。歷史的任務就是以一種真正的方法為踐行的內在條件賦予絕對的形式，使之在當下能夠清晰可見，並發揮重大影響……然而，就像彌賽亞領域或法國大革命的觀念一樣，它只有在其形而上學的結構裡才是可以理解的。(Wolin, 1994: 49；轉引自吳勇立、張亮譯，2008)

在 Benjamin 看來，歷史不是在同質的時間中的無限進步過程，而是兩種時間，即「現在」與「終結」的辯證關係，是歷史時間和彌賽亞時間的辯證關係。歷史會有終結，這種終結不是「進步」的完成，而是對「進步」的否定，對在「現在」時間中被排斥的異質因素的肯定。這種救世主義的歷史觀在 Benjamin 的思想中時隱時現(劉北成，2012：21)。

Benjamin 和 Scholem 之間友誼堅定，Scholem 分析他們倆擁有的共同特點：
一、兩人都堅定不移地追求自己的思想目標；二、兩人都反抗相似的階級環境——同化的德國猶太資產階級家庭背景；三、兩人都對形而上學持積極態度；四、兩

奪猶太人的公民權，掠奪他們的財產，並將大量的猶太人送往集中營。1945 年二次世界大戰結束時，納粹屠殺了約 6 百萬猶太人，此即著名的 Holocaust(大屠殺)。

人都厭惡學校教育，蔑視大學教授，堅持獨立思考和自我教育(Scholem, 1981: 21)。他們倆經常就猶太教和猶太復國主義展開長時間的討論，猶太復國主義主張，猶太人應該掙脫異己的「西方」理性，返回到根源於「東方」本質的猶太共同體的原始源泉，猶太民族的使命不是猶太民族主義，而是人道主義，一種真正超民族的任務。而 Benjamin 對此論述則持保留態度，雖然 Scholem 極力想說服 Benjamin 接受猶太復國主義，但 Benjamin 較為推崇的是猶太教的正當性，他認為正當性就是「使世界成為最大的善的意志(Scholem, 1981: 29)」。Benjamin 對精神生活的追求使他漸漸地向猶太教靠攏，對 Scholem 而言，至少影響了他決定背離基督教，並傾向猶太教世界(Scholem, 1981: 55-56)。Benjamin 對猶太教的接受並非全面地擁抱，雖然他身為被同化的德國猶太人，但似乎未曾發生明顯被排擠的效應，以至於不若一般的猶太青年燃起的復國情節那麼激進。他採取有距離地漸進了解猶太教，並適度地引進自己的系統，就像他對精神生活的追求和對市儈潮流的鄙視，尤其具有獨到的見解，也因此受到 Scholem 的誇讚。

第四節 德國浪漫主義

Benjamin 在慕尼黑大學求學時期，對於古代墨西哥文化和語言的研討感到興趣，他以自學的方式探索歷史哲學、文學批評和語言哲學等領域，這幾個面向在他的思想發展中一直扮演重要角色，以此為據，發展出反抗並能超越資本化市場的物質主義，以及抵制實證主義哲學，轉而尋求精神層面的解脫與救贖。Benjamin 為什麼會關注語言研究？其實是有脈絡可循，在此同時，語言問題開始成為西方思想界關注的焦點。1916 年瑞士語言學家 Saussure¹⁶發表《通用語言

¹⁶ Ferdinand de Saussure, 1857 年 11 月 26 日—1913 年 2 月 22 日，生於日內瓦，瑞士語言學家。Saussure 是現代語言學之父，他把語言學塑造成為一門影響巨大的獨立學科。他將語言學的概念帶入符號學中，提出一種符號系統，認為每個符號都可以分為「符徵」(signifier)與「符旨」(signified)兩種層面。前者指的是可察覺的、聽得到或看得到的信號；後者則是抽象的心靈意象。另外，他也注重語言的共時性而有別於 19 世紀對語言歷時性的分析。共時性觀點認為—某一時間點上的一種語言是自足的功能系統—此觀點也廣為後世一般學者所接受。他對現代語言學的另一個巨大貢獻是認為語言學的主要研究對象應該是口語，而不是書面語。這一觀點也被後世語言學家所秉持。他認為「語言是人類話語能力的社會產物，而且它是被社會使用和容許人用這個能力的必要習慣的總和」，而語言結構是受規律支配的、「意義其實是被語言創造出來的」。

學》(Cours de Linguistique Générale, 又譯成《普通語言學教程》), 以語言為對象的分析哲學開始萌芽。另外, 還有 Wittgenstein¹⁷在 1921 年發表的《邏輯哲學論》(Tractatus Logico - Philosophicus), 主要探究語言是怎麼發生的? 這些都是以分析哲學, 也就是以邏輯實證主義(logical positivism)¹⁸哲學的方式進行研究。面對邏輯實證主義的研究方法, Benjamin 顯然不表支持, 尤其是前者拒絕形上學的探究, 只認經驗才是知識的來源, 這些都讓 Benjamin 不以為然, 甚至反而以企圖恢弘神秘主義的觀點提出對語言的看法, 他在《論一般語言和人的語言》(On Language as Such and on the Language of Man, 簡稱《論語言》)(Benjamin, 1979: 107-123), 就是以猶太教的角度, 根據《創世紀》的前幾章來探討語言的特質。

雖然的語言研究有著濃厚的猶太教神秘哲學, 但並非指他單純受到 Scholem 的友誼影響, 或以為他是直接受到猶太教神秘哲學的影響, 其實他更重要是承襲了德國的語言學傳統。自文藝復興時期起, 從猶太教神秘哲學角度根據《聖經》來探討語言的起源, 逐漸形成一種「亞當理論」傳統。英國哲學家 John Locke¹⁹對之進行了批判, 認為語言是人特有的, 是約定俗成的, 而不是神授的和天然的。但是, 19 世紀以 Humboldt²⁰為代表的德國比較歷史語言學(historical comparative linguistics)²¹則從新的角度恢復了「亞當理論」, 認為各種語言和意指方式都有某

¹⁷ Ludwig Josef Johann Wittgenstein, 1889 年 4 月 26 日—1951 年 4 月 29 日, 出生於奧地利, 後入英國籍。哲學家、數理邏輯學家, 語言哲學的奠基人, 20 世紀最有影響的哲學家之一, 其研究領域主要在數學哲學、精神哲學和語言哲學等方面

¹⁸ 邏輯實證主義, 也被稱為邏輯經驗主義, 或者科學經驗主義。它的觀點和態度和維也納學派相類似, 是 1920 年代發展的自然科學和哲學的學派, 重點在於對科學的整合和統一, 以及對科學方法的正確描繪, 他們的認為這些工作將成為諸多形上學爭論的最終解決方案, 這樣一來, 哲學的建設性作用就在於對科學理論和語言的分析。他們也主張拒絕形上學, 認為經驗是知識唯一可靠的來源, 其次是認為只有通過運用邏輯分析的方法, 才可以解決傳統哲學問題。

¹⁹ John Locke, 1632 年 8 月 29 日—1704 年 10 月 28 日, 是英國「光榮革命」時期著名的思想家和唯物主義哲學家及經濟學家、經驗主義的開創人, 也是第一個闡述憲政民主思想的人, 在哲學以及政治領域都有重要影響。

²⁰ Karl Wilhelm Freiherr von Humboldt, 1767-1835, 德國語言學家、教育改革家、政治家和柏林洪堡大學的創始者。他被看作是德國文化史上最深刻和最偉大的人物之一, 他認為語言是人類最重要的特徵, 語言是人類情緒的搖籃、家鄉和住地, 因此在語言裡包含和隱藏著人類的情緒, 而人與人之間交換複雜的思想也必須通過共同的語言。

²¹ 語言隨着時間的推移而不斷地發展變化。一種語言會演變為數種語言。就是同一種語言, 也有不同的發展階段。研究這類語言發展變化規律的學科稱作為歷史語言學。歷史語言學中采用的主要方法是對不同語言或者同一種語言的不同發展階段作比較分析。運用這種比較方法研究語言歷史演變的學科稱為歷史比較語言學。

種共同的起源。這種語言學傳統在德國大學裡根深蒂固。與之相對立的是英國效益主義(utilitarianism)²²語言理論，在意的是語言的發展與人類幸福的關係。法國語言學家 Bréal²³編著語義學探索，批判了德國的比較歷史語言學，並影響了 Saussure，讓後者企圖將符號理論來恢復 Locke 傳統。而 Benjamin 曾在一份簡歷中表明，自己對語言哲學的興趣是從閱讀 Humboldt 的有關著作開始的（劉北成，2012：33）。

浪漫主義（Romanticism）發生於 1790 年工業革命開始的前後，出現了一股強大的思潮——浪漫主義。一百多年來，浪漫精神不但在許多民族中紮下根來，而且肆意風靡蔓延。浪漫主義注重以強烈的情感作為美學經驗的來源，強調如不安及驚恐等情緒，以及人在遭遇到大自然的壯麗時所表現出的敬畏。德國浪漫主義的發展，有學者認為浪漫主義簡單來說可以要區分為兩種：一種認為要遏限人類的墮落，防止非人化的加深，人必須返璞歸真，回到原始樸素、雞犬相聞的田園社會，這種期待回返過的想法即帶有一種保守主義的味道，另外一種則認為要改變現況，將現實不合理、違反人性的典章制度，進行徹底改革、揚棄，另建一套符合人性的社會秩序，其眼光是放在未來，期待重建理想社會。（洪鏞德，1997：212）浪漫主義是對於啓蒙時代以來的貴族和專制政治文化的顛覆，以藝術和文學反抗對於自然的人為理性化。浪漫主義致力於宣揚那些在他們看來被忽略了的英雄個人所達成的成就，它正當化了個人的藝術想像力，並將其作為最重要的美學權威之一，突破了對於藝術的傳統定義。

為什麼會有浪漫主義思潮的興起呢？簡單說來，就是歐洲近代以來，資本主義工業化的產物。西方世界自文藝復興以後，就進入了以工業文明為主要標誌的資本主義歷史階段。自然科學也隨著資本主義的擴展願望而不斷增強，並努力掙破中古封建勢力的痛苦中誕生的，同時也促使人產生征服自然、支配自然的強烈

²²效益主義是在 18 世紀末與 19 世紀初期成立，它最主要的論述就是在思考任何事情的時候，本能地首先第一念頭反應就是「這件事如何能使最終的結果效益最大化，幸福最大化？」其基本原則就是：一種行為如有助於增進幸福，則為正確的；若導致產生和幸福相反的東西，則為錯誤的。幸福不僅涉及行為的當事人，也涉及受該行為影響的每一個人。

²³ Michel Jules Alfred Bréal (1832 年 3 月 26 日—1915 年 11 月 25 日)。他在 1897 年編著《語義學探索》(Semantics: Studies in the Science of Meaning)，這本書是第一部語言語義學著作，其研究的重點在詞義的歷史發展方面，兼顧詞彙意義和語法意義。語義學在 19 世紀末、20 世紀初開始成為一門獨立的學科，50 年代才開始顯露，至 70 年代獲得了充分的發展。

的內在衝動，於是鼓舞了發現自然界的規律的物理學得到長足的發展，Galileo²⁴、Newton²⁵成爲新時代的先驅，因此自然實用主義、經濟科學主義開始影響人們的思維方式。十七世紀可以說是西方歷史上的一個新階段，因爲，以數學爲基礎的物理學建立起來了，進而，機器的發展又爲科學提供了更堅實的基礎，數學與實驗結合起來，人們慢慢習慣以機械式看待自然問題甚至社會問題的思維方式。數學式、定量式的思維，成了解釋現實的首要工具，科學知識對人類文化的技術改造，不斷擴大的工業化，逐漸改變了人們的生活方式及生活內容。

自然科學征服自然、獲取自然的旨趣，既然成爲資本主義的歷史要求，它就必然力爭得到哲學上的支持。經驗主義(Empiricism)、理性主義(Rationalism)都拚命尋找知識的根據，力求精確地把握認識對象。古代本體論的優先地位，在此被認識論的優先地位所取代。這種認識論，竭力要想獲得關於自然知識的可靠性，不得不把數學的思維模式引進來。理性主義一再強調要獲取普遍有效的知識，並肯定知識的標準是理性，知識必然具有數學式的明晰性，各種命題必須在邏輯上相互有聯繫，只有合乎數學模式的知識，才是真正的知識。儘管經驗主義強調，沒有經驗就不能認識，只靠純粹思想或絕對脫離感官知覺的思想，是不可能的，但它仍然否認在數學以外，有獲得知識的可能性。十分明顯，這些以數學爲基礎的哲學旨趣，是經驗的「絕對有效性」，這是認知主體在認識上的可靠前提和出發點。而人生問題、價值論，卻被排除在其論述之外了。

正是在理性主義和經驗主義以爲大功告成的十七、十八世紀之時，浪漫思潮卻應運而生了。它與以數學和智性爲基礎的近代科學思潮拚命抗爭，竭力想挽救被工業文明所淹沒了的人類內在靈性，拯救被數學性思維浸漬了的、屬於人類心靈的思維方式。德國詩人與思想家 Schiller²⁶看到：工業文明把人們束縛在整體之

²⁴ Galileo Galilei, 1564年2月15日—1642年1月8日，義大利物理學家、數學家、天文學家及哲學家，科學革命中的重要人物。其成就包括改進望遠鏡和其所帶來的天文觀測，以及支持哥白尼的日心說。被譽爲「現代觀測天文學之父」、「現代物理學之父」、「科學之父」及「現代科學之父」。

²⁵ Isaac Newton, 1653年1月4日—1727年3月31日，1687年他發表《自然哲學的數學原理》，闡述了萬有引力和三大運動定律，奠定了此後三個世紀裡力學和天文學的基礎，並成爲了現代工程學的基礎。他通過論證克卜勒行星運動定律與他的重力理論間的一致性，展示了地面物體與天體的運動都遵循著相同的自然定律；爲太陽中心學說提供了強有力的理論支持，並推動了科學革命。

²⁶ Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805

中「孤零零的斷片上」。作為 Schiller 摯友的 Goethe²⁷後期的不朽作品《浮士德》，在探索人生意義與社會理想的生活，同時卻也表達了對於封建政體的腐敗、古典美追求的幻滅以及理性精神的虛妄。

文學史與哲學史一般都把 Rousseau²⁸視為浪漫主義的先驅，Rousseau 明確提出了近代文明的危害，主張離開社會，返回自然渾樸的原始生活；他認為，儘管原始的人是陋居的，但是他們生活健康、愉快、善良與自由，而與此相對地，人們的罪惡與墮落乃是起源於組成各種社會的時候。Rousseau 最大的貢獻在於，他發出了挽救人類自然情感的呼喊，其著作《愛彌兒》曾經使 Kant²⁹激動不已，書中強調人們的同情心、友善的情感與崇敬的心情、倫理精神與天賦價值方面的事，而這些並非是推理思維所能涵蓋的。Rousseau 強調，人的價值不在於他有知識，而更在於他有道德本性，這種本性在本質上就是情感；真正使人完善的是情操，而不是理性。其實浪漫思潮的先導，可以追溯到十七世紀的 Pascal³⁰，他認為：人不能從理智方面找到安身立命之所，要找到安身立命之所，就要靠情感、靠愛。Pascal 的理念與後來的浪漫哲學相同的是，愛與情感，或者說是自然的生命力，這成爲了浪漫哲學一個極爲重要的理論出發點。很顯然地，這與理性主義過分抬高理性是針鋒相對的。我們也可以把浪漫主義概括爲現代性（modernity）的第一次自我批判，即浪漫哲學堅持反對以認識論排除人生論和價值論的立場（劉小楓，1990）。

Benjamin 選擇從浪漫主義出發，很清楚的是爲了抵制資本主義文化，他在資產階級的大環境中看到語言已經成爲被剝削的工具，資本市場擷取其所要的語言或文字，作爲獲利的廣告或宣傳，語言從其原本的意義脫離了出來，落入了效益論（Utilitarianism）的語言和符號理論，卻完全無招架餘地。Benjamin 藉由語言的異化現象當成隱喻，並試著從浪漫主義來恢復人應有的完整性。然而，除了浪漫主義的影響之外，馬克思主義的思想也正悄悄地萌芽。

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832

²⁸ Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778

²⁹ Immanuel Kant, 1724-1804

³⁰ Blaise Pascal, 1623-1662

第五節 Kant 哲學的影響

大約在 1913 年左右，Benjamin 就開始接觸 Kant 的著作，包括《純粹理性批判》、《判斷力批判》和《道德形而上學的緒論》。他曾在 1917 年寫信給 Scholem 說到：

就哲學的精神以及他所屬的教義而言，Kant 體系絕不會搖搖欲墜。相反，這一體系會建立在更堅固的基礎上和更全面地展開。……儘管 Kant 思想中的許多細節會黯然失色，但是他的體系的類型學將長存。就我的認知而言，在哲學領域裡只有 Plato 的類型學(Typology)³¹可與之相比。我相信，只有根據 Kant 和 Plato 的精神，通過修正和發展 Kant，哲學才能成為教義，或被整合進教義。」(Benjamin, 1994: 97-98；劉北城，2013：34-35)

Benjamin 在 1918 年寫出了《未來哲學綱領》，以修正的角度批判 Kant 哲學，並提出他的經驗(experience)理論。在此同時，新康德主義正值流行，「經驗」概念作為其核心概念，強調要求用自然科學來深化經驗概念，並主張把數學和邏輯當作知識有效性的尺度。從 Benjamin 的角度看來，Kant 是想借助現實的知識和經驗，把知識建立在確定和真實的基礎上，但是 Kant 的經驗概念卻容易掉入技術理性和工具理性的思維裡。也是因為如此，讓 Benjamin 覺得 Kant 只承認低級經驗，也就是從科學中、數學化的物理學中，所獲得的機械經驗，這經驗也稱作世界觀。Benjamin 覺得這是受到啓蒙時代(Age of Enlightenment)的影響，啓蒙運動相信理性發展，認為知識可以解決人類實存(human existence)的基本問題。啓蒙時代不同於中世紀以神學權威做作為知識權威和教條，並相信自然科學和藝術的知識的理性發展可以改進人類生活，如 Newton 物理學就是被認可的經驗。因為啓蒙運動不服從任何權威，也不認為可以賦予經驗有更高更豐富的內涵。Benjamin 認為這是把經驗概念空洞化、膚淺化了。

³¹一種分組歸納方法的體系，通常稱為類型。類型的各個成分是用假設的各個特別屬性來識別的，這些屬性彼此之間互相排斥而集合起來卻又包羅無遺——這種分組歸納方法因在各種現象之間建立有限的關係而有助於論證與探索。一個類型學可以代表一種或是幾種屬性。

Kant 在他的鉅著《純粹理性批判》中認為「現象」與「本體」(或稱本質)是對立的,我們所身處的世界是由現象組成,且獨立於我們的經驗世界(物自身)。Kant 認為,人類無法了解物自身,僅能了解那些由我們提供的經驗組成的世界。因此康德的時代所稱的哲學接近於我們現代所稱的科學,應涉及如何理解現象。他在《純粹理性批判》中表達,吾人不能從經驗得到普遍的真理,「普遍的真理有其內在的必然性,與經驗無關」,因此建立了「超越經驗哲學」(Transzendental-Philosophie),這不是認知(cognizing)對象,而是指在感覺經驗(empirical)以外的認知形式,就是「先驗知識」。這不同於以往的形上學解釋,也就是他把一切認知都限制在表象世界裡。而在《實踐理性批判》一書中,他也提到道德觀念並非從經驗而來,是屬於天賦的義務觀念。

另外, Benjamin 又提出另一批判,他認為 Kant 保留了認知意識的主體性質是錯誤的,對 Kant 來說,人可以透過自己的感官獲得感性經驗,並以此建立理念。但是 Benjamin 卻認為,把知識當作是主觀建構的東西將會窄化了我們的知識的豐富和多樣性。知識領域應該是完全中立於和先於主體和客體概念的領域(劉北成, 2012: 35-36)。除此,他又批判新康德主義。他認為新康德主義更擴展了相對空洞的、機械的經驗概念。對 Benjamin 來說,康德和新康德主義並沒有看到經驗總體,尤其是宗教和藝術偏枯,就是一個缺陷。經驗的統一體並非經驗的總和,與經驗統一體直接相連的是不斷發展的知識概念,這經驗的統一體,具體的經驗總體,就是宗教,也就是說,哲學應該認真思考宗教的問題。因此,必須建立更高的知識領域,必須承認純粹認識論的先驗意識,把經驗概念與先驗意識聯繫起來。他的結論是:

未來哲學的任務可以理解為,發現和創造這樣一種知識概念,即它通過把經驗概念完全與先驗意識聯繫起來,不僅使機械經驗而且使宗教經驗在邏輯上成為可能。絕不是意味著知識使上帝成為可能,而是意味著知識使關於上帝的經驗和教義成為可能。(Benjamin, 1989a: 1-12; 轉引自劉北成, 2012: 36-37)

從 Kant 的理論架構中, Benjamin 揉入了浪漫主義的思想,在他的《未來哲學綱領》提出了新的經驗概念——「經驗總體」。一方面,是否認片面的機械經驗,而主張「經驗」概念應涵蓋人與世界的思想與心理聯繫(Scholem, 1981: 59)。另

一方面，他也貶低直接的個人經驗，而強調“真理經驗”或參與真理的經驗。總之，他要求哲學應該承擔起總體化的功能，從更高更廣的角度來理解人的存在。但是，在批判技術理性和工具理性的同時，他的經驗理論偏向了唯靈主義 (Spiritualism)³²和信仰主義³³ (劉北成，2012：36-37)。在 Benjamin 的思想論述中，經驗理論是一個重要的核心議題，也是藉此來批判當時資產階級產生的異化現象，告訴大家除了人可以主觀或客觀地認知這個世界之外，事實上，還有更高層次的宗教和藝術部份，這樣才是完整的經驗總體，也才能擁有真理經驗。後來，他把歷史加入了總體形式之一，試圖讓經驗總體更趨近完整。

第六節 救世主義的影響—與 Bloch 的邂逅

1919 年，Benjamin 認識了達達主義(Dadaism)³⁴的創立者之一 Hugo Ball³⁵，他也是和平主義者(Pacifist)³⁶與共和主義(republicanism)³⁷者。經由 Ball 的介紹，Benjamin 認識了 Ernst Bloch³⁸，他也是來自被同化的猶太人家庭，他在年輕的時候也曾投入反對實證主義和反對進化論的浪漫主義思潮，他的思想廣博，帶有新康德主義和生命哲學傾向。經過第一次世界大戰，Bloch 接受了社會主義的思想，

³²在哲學範疇中有時被作為理想主義的同義詞。唯靈論主張靈魂和精神是世界的本源，是宗教和唯心主義哲學學說。由唯靈論思想凝聚並抽象而成的一種立場較作唯靈主義。

³³信仰主義是一種認為信仰不是建立於理性與經驗上，且信仰的價值是高於理性、科學的學說。

³⁴是一場興起於一戰時期的蘇黎世，涉及視覺藝術、文學（主要是詩歌）、戲劇和美術設計等領域的文藝運動。達達主義是 20 世紀西方文藝發展歷程中的一個重要流派，是第一次世界大戰顛覆、摧毀舊有歐洲社會和文化秩序的產物。達達主義作為一場文藝運動持續的時間並不長，波及範圍卻很廣，對 20 世紀的一切現代主義文藝流派都產生了影響。

³⁵Hugo Ball, 1886-1927.

³⁶所謂的「和平主義」是主張反對戰爭或暴力的一切形式，追求和平和非暴力方式，解決人與人之間的衝突和對抗，信仰和支持和平主義的人稱為和平主義者

³⁷共和主義意旨認定政治權威最終來自人民同意的原則，拒絕接受君主汗王朝統治原則。共和主義是西方一種古老的政治傳統。

³⁸ Ernst Bloch, 1885-1977. 是戰後西方一名重要的馬克思主義哲學家，是馬克思主義的烏托邦哲學大師。他出版許多經典著書，包括：《希望原理》、《烏托邦的精神》、《主體與客體》、《唯物主義問題》、《異化》等，成了西方新左派的經典。在納粹時期與法蘭克福學派學者阿多諾、霍克海默等流亡美國，直到二次大戰後才返回東德。Bloch 擁有開明馬克思主義哲學家的形象，作為精神領袖和道德典範。

1918年發表了《烏托邦的精神》(*The Spirit of Utopia*)，書中表達了他的美學思想和社會哲學思想，鼓吹一種混合社會主義(socialism)³⁹和無政府主義(Anarchism)⁴⁰的救世主義。

Bloch 的思想由三大要素構成(以下引用資料參考宋國誠，2007)：猶太彌賽亞主義(Jewish Messianism)⁴¹、馬克思主義(Marxism)⁴²、希望哲學(philosophy of hope)⁴³。他最大的貢獻在於充滿悲觀與絕望的年代建立希望的本體論，讓形上學恢復了生命力。「烏托邦」(Utopia)容易聯想不切實際、空想、白日夢、無法實現的理想或國度等，Bloch 的理論超越二元界線，建立普遍意義的烏托邦理論，並把他放在形上學、本體論的高度，在他的觀念中，烏托邦是世界普遍的精神現象，是人類意識的基本特徵，是人類趨向更美好生活的意向與行動，而且只要透過實踐就能成為客觀實在。因為烏托邦是存在的基本構成，存在本身並不是建立在已發生的當下和現實中，而是還懸在尚未實現的未來的希望之中，烏托邦存在於一切可能之物的視野(horizon)之內。Bloch 肯定的是，人是一種從未停止滿足現狀並充滿期待的存在者，在所有的物種中，只有人有希望，所以人的意識是一種關於希望之形成、追求、實踐的意識，人的本質不是過去式也不是完成式，而是希望進行式，人的存在不是一種擁有自我的存在，而是一種還未真正擁有自我、總是不能滿足自我，因而時常處在追求希望之中——一種可能的、等待實現的——完成自我。對 Bloch 而言，人現階段的存在是建立在不完整與尚未完成的規定中，而

³⁹社會主義係為一種經濟社會學思想，主張或提倡整個社會作為整體，由社會擁有和控制產品、資本、土地、資產等，其管理和分配基於公眾利益。基本上，社會主義是資本主義和共產主義之間的過渡。

⁴⁰無政府主義包含了眾多哲學體系和社會運動實踐。它的基本立場是反對包括政府在內的一切統治和權威，提倡個體之間的自助關係，關注個體的自由和平等；其政治訴求是消除政府以及社會上或經濟上的任何獨裁統治關係。對大多數無政府主義者而言，「無政府」一詞並不代表混亂無政府狀態、虛無、或道德淪喪的狀態，而是一種由自由的個體自願結合，以建立互助、自治、反獨裁主義的和諧社會。

⁴¹彌賽亞猶太教和正統猶太教主要的不同是：他們承認耶穌是彌賽亞。但他們之中，又有兩派的分歧：相信耶穌是神、不相信耶穌是神，但都強調摩西五經和堅守律法。

⁴²馬克思主義包括科學世界觀、社會歷史發展學說、無產階級革命理論以及社會主義和共產主義建設理論在內的科學理論體系，工人階級政黨的理論基礎和指導思想。

⁴³希望哲學又稱烏托邦哲學，主張希望不僅是人的一種意識特徵，而且也是一種本理論現象。人的本質同希望有著不可分割的內在聯繫，希望是植根於人性之中的人類需要，是人的本質的結構。人的未來包含著多種可能性，究竟哪一種可能性被實現，不取決於客觀事物，而是取決於主觀意志和克服前進中障礙的能力。人要實現自身的本質，達到理想的狀態，成為可以擺脫各種異化的完整的人，因此首先必須對未來抱有希望和信心，充分發揮主觀想像力和創造性，努力去爭取。

「希望」就是使這種規定成為「開放之可能性」的本體論依據。

Bloch 認為哲學的任務不在於建立龐大的知識體系，而是思考人類的核心精神力量的問題？對於 Heidegger⁴⁴提出人是「被拋入」(thrown-in)到這個世界的說法，Bloch 認為希望和恐懼是對立的，但人們通常是以「執著此在」和「封閉未來」來對待恐懼，而希望則是以「尚未」(not-yet)和「籲求(推定)」(anticipation)來消除恐懼。一種更美好生活的夢想來因應，也就是期許一個沒有貧困、剝削和壓迫的社會。早年的 Bloch 深受猶太彌賽亞主義影響，並從這裡展開對「這個世界」的思考。猶太人相信上帝會在末日來臨時派遣「受膏者」(Anointment, or Christos)降臨世間，懲罰罪惡拯救生靈。在彌賽亞的國度裡(有就是猶太經典中的烏托邦)，猶太人將享受千年之福，也就是「千禧年」的由來。Bloch 在《烏托邦精神》書中提到，「猶太性」(judaism)的最大特徵是「末日救贖主義」，一種鼓勵「反世界」的信仰與行為，但同時又鼓舞一種純潔的、統一的精神衝動，它指向一個尚未得到實現的彌賽亞國度。所謂的「反世界」的思想，就是認為世界的本原是罪惡的，人只有藉著精神，才能拯救這個「異鄉」的邪惡世界。Bloch 認為人的解放之道就在於以未來希望作為對抗另一個異化勞動所宰制的物化世界。然而，在戰爭破壞下的歐洲和新興資本主義非人化的壓迫下，人們感受到無比的沮喪與絕望。也促使 Bloch 轉向 Marx，並發展出啓示錄哲學，啓示錄(apocalypse) 從歷史學和語言學的角度來批判聖經，研究構成新舊約的各種著作的年代、起源和歷史意義等問題，強調人類必須徹底承受災難之後才能獲得救贖的思想(宋國誠，2007)。Bloch 強調烏托邦的完美境界是潛在的，必須借助人們的創造活動才能實現。烏托邦存在於我們的實際經驗中，它不應是等待的末世哲學，而是奮鬥爭取的哲學。它不是沉思，而是行動，不是理性的表現，而是意志的表現。他並認為，作為一種超越資本主義的政治意識形態，馬克思主義是與烏托邦精神相符合的(參考劉北成，2012：43)。

Bloch 對 Benjamin 的思想有很大的影響，並在 Bloch 的邀請下為《烏托邦精

⁴⁴ Heidegger, 1889-1976。畢生致力於西方哲學史的批判，1927 年出版《存在與時間》，這本書奠定了基礎存在論的哲學方向。他把藝術看成是技術的對立面，並根據 Hölderlin 的詩領會到了對於單純的技術性的世界關聯方式的替代方式。他在 1950 年後的後期文章中更強烈地關注語言問題，認為語言從歷史中生長出的豐富關聯可以避免形上學的單向度。另外，他也試圖不把人當成世界的中心，而提出人是處在世界的整體聯繫(四維體)中。人只是世界中暫時居留的過客，應該要好好珍惜地球，而不是操控它。

神》寫書評，但最終還是沒有發表。Benjamin 的救世主義思想發表在《神學—政治片斷》(Theological—political Fragment) (Benjamin, 1979: 155-156; 轉引自劉北城譯, 2013: 44-45), 他清楚指出只有彌賽亞(救世主)才能完成(總結)全部歷史, 也就是說, 只有彌賽亞才能修復、完成和創造歷史。換句話說, 任何歷史因素僅憑本身是不能與彌賽亞聯繫起來的。因此, 上帝之國不是歷史發展的目的, 它不是目標, 而是終點。世俗秩序不可能建立在神聖王國的理念上, 因此神權統治沒有任何政治意義, 而僅有一種宗教意義。除此之外, Benjamin 也認為世俗秩序應該建立在幸福觀念上。這種秩序同彌賽亞(秩序)的關係是歷史哲學的基本教義之一, 這是一種神祕主義歷史觀的前提, 如果一個箭頭指示著世俗運動趨向的目標, 另一個箭頭表示彌賽亞張力的方向, 那麼自由人類對幸福的追求肯定是與彌賽亞方向背道而馳的。但是正如一種力的作用會加強另一種相反方向的力, 世俗秩序會因為其世俗反而有助於彌賽亞王國的來臨。因此, 儘管世俗秩序本身不是這一王國的因素, 但它是促成後者悄無聲響地逼近的一個決定性因素。儘管, Benjamin 的這段話顯得有些費解, 為何人對於「世俗幸福」的追求會與彌賽亞方向背道而馳? 若能從「靜態」辯證的角度, 他的看法是可以被理解的。

Benjamin 在文中批判樂觀主義的歷史進步論, 並以一種救世主義概括歷史運動, 把世俗歷史運動和人類精神拯救描述成相反相成的關係。對他來說, 人類歷史運動是永恆的沉淪, 同時促成了彌賽亞王國的來臨。從現實角度講, 我們只能在痛苦的停頓中獲得希望。與 Bloch 接觸之後, Benjamin 開始研究政治, 參考許多無政府主義者的論著, 包括法國社會主義和革命工團主義者 Georges Sorel⁴⁵ 主張擺脫自由主義傳統, 極力推崇自發性的無產階級鬥爭, 他在 1908 年出版《論暴力》(*Reflections on violence*)一書, 他認為工人階級必須使用暴力摧毀現存的社會秩序, 所謂的暴力是指拒絕妥協的態度和堅決的行動, 具體的行動方式就是總罷工。他主張用“社會神話”來取代理性, 也就是說, 工人需要有一種堅決行動的信念, 問題不在於結局如何, 不妥協的行動本身就能鼓舞工人(參考劉北成, 2013: 46)。

Benjamin 在 1920-1921 年間發表了《暴力批判》(*Critique of violence*)(Benjamin, 1979: 132-154)一文, 文章表達了對救世主義的無政府主義的見解。他首先否定

⁴⁵ Georges Sorel, 1847-1922.

暴力與正義之間的關係，在世俗觀念中，正當的手段應服務於正義的目的，但對 Benjamin 來說這是一種循環論證，他認為在歷史上暴力手段通常與法律聯繫一起。實證法區分了兩種暴力，即合法暴力與非法暴力。依照法律體系確定通過合法手段實現的就是合法目的；反之，如果用非法暴力來追求個人的自然目的，就是非法暴力。但是 Benjamin 察覺到這不過是一種表面說法，歷史的事實告訴我們，法律是可以壟斷暴力，不是為了維護其合法的目的，而是為了維護法律本身。非法暴力不盡然只追求個人的自然目的，或許是為了打破不合理的現行法律。他更指出，歷史上暴力的第一個功能就是立法功能，任何法律秩序都起源於暴力，而非法暴力只不過是在確定新的法律罷了。他批判自由主義對現代資本主義法制的辯護，在這個立法的領域哩，確定邊界是立法暴力的現象，也讓人清楚地看到，權力才是立法暴力所要保障的東西。在確定邊界的地方，勝利者得到「權力」優勢後，反而給予對手「權利」，但這些權利有著表面上看似平等的權利，這就是締約雙方都不得跨越的界線，也成就了不可侵犯的法律的曖昧神話。

Benjamin 提出，與歷史暴力相對立的是「非暴力的純粹手段」，這是一種純粹手段，不服務於某一目的，主要功能在於廢除或反對任何確立的行動。「非暴力的純粹手段」原則上排除暴力，他所舉的例子是無產階級總罷工。Benjamin 解釋說，政治總罷工是暴力的，因為它只引起勞動條件的外部修正。無產階級總罷工是非暴力的純粹手段，因為它只是工作的中斷，因此是非暴力的。嚴格的總罷工能最大限度地減少革命中的偶發暴力，它是一種手段，但不是為了外部讓步時恢復工作，而是決心只重新承擔完全改造後的、不再受國家強制的工作。它反對任何綱領、任何烏托邦，也就是說，它是反對立法的。它本身不是立法暴力，而且恰恰要廢除體現了立法暴力的國家。總而言之，Benjamin 的暴力批判是其救世主義的具體化和現實化，歷史被描述成連續的暴力，而這種歷史暴力被描述成對合法性、真理和法律的壟斷，對人的壓迫。現實的任務在於打破這種暴力的歷史連續性。但是，他並非從社會經濟的角度來理解歷史，而想用彌賽亞王國來終止和取代歷史現實的發展。無產階級罷工只不過是其救世主義的一個工具，而非馬克思主義意義上的無產階級鬥爭的產物(劉北成，2012：48-50)。

本章小結

在本章節主要探究 Benjamin 的生命史對他日後的思想發展的影響。Benjamin 即便從小是生長在德化的基督教的富裕之家，但他的敏銳覺察能力讓他感受到富人和窮人之間明顯的差異，發現為何人生而不平等？或許是公平正義感使然，也或許是悲天憫然情懷因素，使他在日後遇到的友人，包括 Scholem 和 Bloch 所弘揚的猶太教思想，他能認同其正當性，尤其是善的意志，並借用猶太教的彌賽亞來救贖現代的頹敗現象，試著從修復人類世俗歷史中揚昇，抱持對希望的熱情。另外，他深受德國浪漫主義影響，希望以此彌補理性主義和實證主義為主流的現象，也就是他看到一個人除了理性思維之外，還有很重要的情性美感存在，他認為唯有這兩大面向同時成長，這樣才能算是完整的人。

在下一個章節，將討論機械複製時代人類生產形式改變，無形中影響了人的生活，不知不覺改變了生活習慣，生產形式影響了經濟發展面向，新興的產業應運而生，以機械力取代了勞力、苦力，當人類歡欣自己從勞力中獲得解放，卻沒想到落入了另一個深淵，尤其是傳統智慧—靈光消失的危機。在當時，機械運用能力發達，各種行業都即將面臨轉型，各行各業的價值也重新被看待，尤其當資本主義與理性主義和實證主義結合起來壟斷市場，更加速瓦解傳統時期的審美標準。Benjamin 從這號稱進步的時代裡，看到了許多悲嘆與殘缺，特別是傳統智慧的靈光因此被湮滅在歷史的洪流中，對 Benjamin 來說，這是一種失衡的現象，而他也試著為大家找尋如何可以再度恢復人的完整性。



第三章 靈光的消逝：機械複製時代的人類狀況

第一節 機械複製的生產形式分析

Benjamin 曾經以《機械複製時代的藝術作品》(The work of art in the age of mechanical reproduction)探討複製技術帶來的新衝擊，他以「靈光」(Aura)消失來定義複製的量變造成了質變的情形。從 Benjamin 的三篇論文《說故事的人》(le narrateur, the storyteller, 1936)、《機械複製時期的藝術作品》(The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media, 1936)、《論波特萊爾的幾個主題》(On Some Motifs in Baudelaire, 1939)統合來看，技術決定論深深影響他對藝術生產與發展的看法。他把藝術生產的重大變遷做了清楚的描繪，從還沒有技術發展的手工勞動時期，藝術只能靠口耳相傳來傳播，到了工業社會以印刷為媒介，這時期流行的風潮是小說、廣告和報紙，後來到了高科技發達的現代社會，傳播的方式變成機械複製，這時期流行的文化是攝影和電影。攝影和電影的發明帶來一種瞬間追憶的震驚，就像蒙太奇的幻影一般，使人類的經驗智慧變成經歷的過程，不僅造成智慧無法傳遞，也影響了整體文化生產的價值觀。

Benjamin 認為，人造的器物總是可以由人來仿製。就像學生製造複製品以練習技藝，大師製造複製品以傳播自己的作品，最後其他人製造複製品以圖收益(張旭東譯，2008：233)。複製技術在今日普遍被運用，但在人類的歷史上，複製技術曾經是製造民生用品，也被運用在資訊傳播上。Benjamin 描述複製技術的發展是一長遠的歷史流變，也不是這麼快就普及在人類的生活中，但是照相技術的發明之後，世界完全翻轉過來，複製技術變得輕而易舉，也見證了工業革命的成就正飛速地往前奔馳：

表 1：不同歷史時期的技術與生產形式比較

時期	技術	運用情形	生產情形
古希臘	鑄造 印模	銅器、陶器、製造錢幣	不普及
十三世紀	木刻版畫	以利器雕刻製成的印刷品，多用於推廣宗教	不普及
中世紀	銅刻版 蝕銅版畫	以雕刻腐蝕的方法製成的印刷品，生產藝術作品	較為普及
十九世紀	石版技術	可在石塊上素描，達到快速複製作品的效果	普及
十九世紀	照相技術	使用攝影鏡頭可以進行影像紀錄	大量普及

資料來源：研究者自行歸納

從石版技術發明之後，複製技術因為不需耗費太多的力氣和時間，因此得以日日翻新，並流通於市場。到了照相機發明之後，照相術是人類第一次把「手」從最重要的工藝功能上解脫出來，人類的手就不再參與圖像複製的主要「藝術性」任務了，而是讓位給盯在鏡頭前的眼睛來完成。又因為眼睛能比手的動作更迅速地捕捉對象，使圖像複製的技術急劇加快，以至於能夠同說話步調一致，使攝影師能夠像演員說話一樣快地拍下各種形象(許綺玲譯，1998:60-61;方永泉，2002:46-48;張旭東譯，2008:233)。從歷史的演進過程中，它是斷斷續續地發展，每一階段的發展都間隔很長的時間，直到晚近以越來越快的節奏跳接地發展，嚴重縮短人們的適應期，人類幾乎已經麻木在推陳出新的發明之中，順應新的發明產物而改變生活模式，這一切都拜機械技術之賜所產生的影響(許綺玲譯，1998:60;方永泉，2002:48;張旭東譯，2008:233)。當今人們一定很難想像古希臘人靠著多少的手工完成一枚錢幣，成為市場交易的貨幣；也一定很難想像，以前的人讀書或傳遞訊息必須要花很大力氣在木板上像刻印章地一樣刻字、刻畫，這麼費時費力的工藝，勢必是不能大量流通的。而照相、印刷術等以機械力取代人力，人類的手不但可以閒置，量化的生產更加促進市場流動。

第二節 傳統靈光消逝

Benjamin 以攝影史的發展說明技術的遞移會衝擊人類的生活型態，生產技術的大躍進也勢必掀起某種程度的革命，尤其是新的發展即將取代舊制的生活智慧。然而，眾所周知，生產方式在馬克思主義哲學中是一個相當重要的概念，生產關係是在社會生產過程中形成人和人的微妙關係，同時也包含了複雜的經濟結構。有別於馬克思主義，Benjamin 將技術生產的概念用來詮釋藝術作品，使他成爲第一個把生產方式運用在藝術領域的學者，他在「攝影小史」中談到照相術的發明對當時的藝術的影響，認爲在機械複製的時代凋萎的東西正是藝術作品的靈光(張旭東譯，2008：236)，攝影原本是向繪畫接過傳承的火炬，他們同時都是將視覺所看到的景物再現出來，但畫家本身並不需要暗箱，乃是直接面對實體的真誠感覺，也因爲這樣畫家和技匠分道揚鑣。在肖像攝影裡，被拍者需要有個支撐點，以便在長時間曝光的過程中保持固定不動。後來，爲了滿足「藝術性」的渴望，再添加了其他道具，相館裡準備了布簾、棕櫚樹、壁氈或畫架(許綺玲譯，1998：27-28)。這些虛假的佈景，提供了攝影師可以將人物盡情地合成，把被拍者營造成正處在各種不同的情境中，比方有異國情調風、古典書香風、熱帶海洋風等等。另外，他在《機械複製時期的藝術作品》中也談到了藝術複製品所缺少的在場性和真實性的問題：

原作(the original)的「在場性」是其「真實性」(authenticity)的先決條件……「真實性」的整個領域都是外在於技術的一當然，不僅是技術的一可複製性。(Benjamin, 1968：220；方永泉，2002：48)

所以當藝術作品失去了獨一無二的高貴光環，靈光消逝後的藝術品自然也被貶值了，然而卻也因爲作品已經失去真實性，沒有所謂的真品和僞品的差別，複製技術藉著複製品使大量的現象取代了每一事件僅此一回的現象，使複製品擁有了今時性(許綺玲譯，1998：63-64)，取代了原作的真實性地位。複製技術使複製品脫離了傳統的領域，複製品能在持有者或聽眾的特殊環境中供人欣賞，也因此它復活了被複製出來的對象(張旭東譯，2008：236)。其次，機械複製技術能讓原作的摹本到達原作本身無法到達的地方，例如大教堂可以離開它真正的所在地來到藝術愛好者的攝影工作室；樂迷坐在家中就可以聆聽音樂廳或露天的合唱表

演 (許綺玲譯, 1998: 63), 生產技術反倒使作品與觀者或聽者更為親近, 雖不是僅此一次的展現, 但卻可以反覆看到或聽到接近原作的逼真感, 使的大眾的接受度也提高了不少, 對於傳統手作的產業自然就愈形疏遠, 雖然複製的產品已失去固有的靈韻光環, 然大眾卻從複製品當中享受那份仿真的樂趣, 並且可以毫不費事地輕鬆擁有類靈光的假象, 這自得其樂的態度也改變人們對生產的看法, 尤其是科技技術能「代勞」的許多好處是原本傳統產業所不能做到的, 這些都會迫使人們轉而迎向科技的契機, 當多數人接受新科技的比例愈高, 則保留傳統產業的人口就愈少, 傳統產業打造的王國一夕崩塌, 無後人承接技術的後果就是讓傳統的智慧漸漸褪色消失, 科技技術在短暫的時間中佔據了人們的生活, 改變民眾的品味, 傳統對大眾而言僅徒留往事只能回味的哀傷。

對於傳統智慧的殞落現象, Benjamin 另外還援引說故事人的例子來說明。在科技技術不發達的年代, 溝通訊息或傳遞經驗僅能以敘述的方式口耳相傳, 有能力敘述者是因為見多識廣, 並且能整理事實, 提供語調, 讀者在說的時候也會帶著友誼般的情感, 使聽者更能融入情境中。說故事人因取材自生活, 他會從實際生活體驗中加入一些格言、行為法則、實用建議或是道德教訓(轉引自林志明, 1998: 23), 這些編織出來的勸告便成為智慧:

說故事的目的不傳遞事物的本質, 也就是不同於傳送訊息或提出報告, 它是將事物沉浸於在說故事人的生命深處, 好讓說故人能有再次將它們說出來的機會。因此, 故事必會與說故事人息息相關, 這個關係就好比陶罐必定會留下陶匠工的手紋一般。除非人們將其經驗完全拋除, 否則說故事者必定會從已有經驗做為面對當下情境的故事起點。(Benjamin, 1968: 91-92)

因此, 雖然說故事者只是重複說出聽聞得來的故事, 但那只是故事的材料, 說故事者會重新整理故事內容, 讓它更明白易講, 同時也在這個改說的過程中加入個人的經歷或體會, 所以, 說故事就不再只是單純的重複而已(Benjamin, 1968: 98), 也因為這樣, 故事可以歷久彌新, 聽眾會從讀者的語氣、聲調、溫度感受到故事活現出來的感覺, 並從中接受了說故事者的想法, 這就是傳統智慧的流轉方式, 以淺白的述說、情感豐富的聯繫、貼近生活的觀察和建議, 達到潛移默化的效果。如果說故事者沒有充足的人生經驗或反省心得, 則不可能將故事轉化為

富有啓示意涵的智慧。Benjamin 指出說故事似乎越來越困難，原因是人們已不再重視經驗，所謂的經驗有別於個人的經歷，現代社會的個人經歷是分崩離析的，與別人溝通困難的，因為別人無法感同身受。其次是，傳統時代的人們多以自己的勞力完成許多事物，累積豐富經驗，當科技技術不斷開發，代勞的機器愈來愈多，使人和事物之間所經歷時間愈來愈少，人們很難從短暫的接觸累積成經驗，人生體驗貧乏，敘事的能力便消失，智慧就會失傳，然而智慧正是真理可述說的一面。再者，科技技術不斷進展，求新求快成了時代的印記，都市的人群和工廠的工人一樣，不可能將湧現的事務組織起來，越多新鮮事物湧現，人們便越快忘記，原因不是貪新忘舊，因為根本不會有舊的。因此，「震驚」成爲觀感活動的形式，因爲人所經歷的都只是分崩離析的生活碎片，失落的感覺成了唯一的生活體驗 (Benjamin, 1989b: 128)。Benjamin 指出在這樣的環境下，綜使仍不斷經歷各種事物，由於人們已不再重視經驗，這將使得說故事似乎越來越困難 (Benjamin, 1968: 168)。從人們接觸事件的時間始末來看，生活中已被填塞了過多的事物，人們負責地看待這些事務，但每件事物僅能分配到片刻的時段，以致每一件事都像過眼雲煙般不著痕跡，但經歷並非經驗，因此難以沉澱成精華，人的經驗貧乏便無法產出生活的智慧，與真理的距離也漸行漸遠了。

Benjamin 從攝影技術的發明觀察到手的功能讓位給機械，連藝術性也靠機械來完成，而原本傳遞生活智慧的說故事者也因爲忙碌的生活使得聽眾銳減，甚或沒有人願意聆聽，人類的傳統智慧因科技的發達嘎然停止。綜觀而言，人的速度遠遠跟不上科技生產的腳步是變革的主因，科技帶給人類快捷方便的舒適感，以代勞讓人們可以換取更多的休憩時間，以複製技術讓人們享有普遍民主的機會。當社會迷醉在科技文明的總總好處之中時，Benjamin 看到傳統智慧也隨之消殞，對於傳統時代，真理是藉由智慧給敘說出來的靈光，但在科技時代，短暫且片段的經歷印象是無法累積成智慧菁華，人們在忙碌的浮光掠影中要反省沉潛恐非易事，因此，發達的科技技術被稱呼爲進步的時代，人們也習慣摒棄傳統的舊思維，在傳統時代大家珍視的智慧靈光受到嚴重的衝擊與打擊，因爲對於科技進步的年代，這些根本不重要。

第三節 發達資本主義的文化再生產與商品拜物教批評

Benjamin 從科技技術發現機械力已經成功取代了人工力，機械的量化生產也遠遠超越其他的勞工生產，使量產的成品得以成為在市場流通的商品，也促成了自由市場經濟的資本化現象。對於資本主義的批評不計其數，馬克思站在資本主義的對立面，憧憬著在無產階級的社會主義裡，人們只要能掌控生產的工具和生產的過程，就能當真正的主人。而法蘭克福學派認為資本主義不只使個人臣服於機械化與標準化的勞動過程，同時也榨乾了形成個人獨特性所需要的心理能源，並且認為資本主義所帶來的後遺症，出現在人們工作之餘的典型行為是不專心、不注意、不思考的情形。在 Benjamin 看來，沒有什麼面貌像城市的真實面貌那樣超現實主義，他在 1935 年開始研究「拱廊規劃」(*Passagenarbeit/ The arcades project*)，探討 19 世紀巴黎的表象文化，透過新奇的表面幻景，商品的多樣翻新和多彩盛裝，認為在這樣的環境下醞釀出商品拜物教的城市文化，是人類對烏托邦的接近，也是對遠古時代無階級社會的暗示。但另一方面，商品拜物教又是用交換價值讓物品的內在價值暴跌，被商品的形式束縛，因為那裏的藝術是用來服務於商業的，也就是商品化的藝術被娛樂的靈光所籠罩，而娛樂工業又使人進入商品世界，這種資本主義文化的幻景在商品資本的統治下成為「反諷的烏托邦」(楊小濱，1995：102-104)。Benjamin 以隱喻的方式指出，當科技越進步大自然的神祕力量就越被解咒，但是資本主義以自然的現象出現，沒有透過政治特權來攫取剩餘價值，一切都是自然而然地發生，使資本主義成了一個自我啟動的系統，加上科技運用已如風行草偃般超越人力所能駕馭的範圍，科技不但能駕馭大自然，也能駕馭勞動力，讓人們不自覺中依賴資本化生產的物資和商品，這些現象使資本主義成了另一種自然的神話，弔詭的是，當科技為大自然解咒之時，卻又帶領人們掉入資本主義魔咒。

在科技發達之前，人類的發展是緩慢且一成不變的，早期的人們一定無法想像科技時代帶來了史無前例的改變，科技利用複製技術來大量生產，量化生產可以製造市場物品流通，量化生產可以製造宣傳效果，量化生產還可以讓市集變成商場，因為有足夠的商品可以展示，加上透過大量的印刷文字宣導，商品成功地打開市場，刺激人們購買的慾望，文字作為說明的功能，產品作為展示的物品，

脫離了原本的使用意義， Benjamin 對此現象做了一番研究，本文分別針對新聞報導改變純文學的書寫現象，廣告的強力行銷改變人們的閱讀習慣，以及人們對商品的膜拜態度等三個面向闡述 Benjamin 對商場文化的觀察：

一、新聞書寫的改變

Benjamin 在《發達資本主義時代的抒情詩人》(A lyric poet in the era of high capitalism)提到，以往市民百姓閱讀日常性的文學是以期刊為中心，直到 1930 年代左右，報紙開闢了純文學專欄，提供了另一個閱讀市場。訂不起報紙的人們聚首在咖啡館讀一份報紙，後來報紙為了達到更好的市場效益，做了三件創舉：調降訂報費、引入廣告及連載小說。因應這調整，報紙也同步更新閱讀內容，原本報紙刊載詳盡的報導以示負責，讓民眾閱讀到完整的事件脈絡；但現在因為新聞商業化的關係，而變得簡短且直接了當(張旭東、魏文生譯，2002：84)。而他在《論波德萊爾的幾個主題》中也談到，報紙的意圖應是使讀者把它提供的信息吸收為自身經驗的一部分，但新聞報的原則卻是新鮮、簡潔、易懂、易傳達，每個早上我們都被告知地球各地的新聞。然而我們手上掌握的有趣故事卻變得貧乏起來。這是因為所有的事件在達到我們之時，都早已被人塞滿了解釋(林志明，1998：26)。報紙的語言習慣正嚴重癱瘓讀者的想像力，因為傳播模式得互相競爭，敘事藝術改由訴諸感官的新聞報導來代替，這反映了經驗的日益萎縮(張旭東譯，2002，頁 171)。「資訊的價值只限於它是新聞的一刻，它只能在那一刻裡生存。」(轉引自馬國明，1998：43)新聞變舊聞便一文不值，但故事卻可以傳誦千古，敘事被記下來的意義就在於聆聽者把故事和自己的生活體驗連結起來，而資訊傳播只是提供資料或報告。

在複製技術這麼發達的年代，大眾傳播成為宣傳最佳的工具，各式各樣的印刷品或媒體充斥閱聽人的眼、耳、身、心，讓閱聽人的大腦沒有寧靜沉澱的時間，不僅癱瘓想像力也嚴重影響思考能力。自從以簡化的方式來傳遞新聞訊息，加上畫報文章的影響，文字改以不同的方式存在，不若以往承擔傳達真確消息的任務了，聽從市場化的需求，人們喜愛從報紙閱讀斗大的標題，按照標題猜測新聞事

件內容，文字工作者用字必須愈來愈精簡，以及了解大眾喜愛的報導方式，資訊已不能客觀的呈顯自己，而是在層層剝除自己後，瘦骨嶙峋地展示在那供人閱覽。從文藝復興至啓蒙運動期間，文人得到史無前例的獨立自主地位，產生了一種以評論爲主的精緻文學，隨著人們只關心身邊的瑣事，不再重視遠景，精緻文學漸漸沒落，文人的光環也漸漸黯淡了。又，文字工作者必須與他所生活的社會同步更新，隨時準備好下一個突發事件或另一則傳聞，他扮演著群眾的聯繫網，必須依賴群眾發生事件，好讓他有新聞的料得以撰寫播報，因此他必須常駐街頭，波德萊爾認爲，當一個人被剝奪了他所屬的環境，就不得不成爲一個遊蕩者(張旭東譯，2002：187)。遊蕩者晃蕩在資本主義的社會街頭，尋求可撰寫的題材，他以悠閒的態度觀察喧囂的城市的種種人生百態，以居高臨下的制高點角度觀察人群，此時此刻，新聞文字已結合了商品價值，接著新聞業者也確立了社會地位，高報酬的專業形象就此定位。

二、廣告介入的影響

因爲新聞條目化，使新聞愈加地商業化，醒目且獨立編排的廣告更贏得閱讀人的視線，打開報紙情不自禁就會先看斗大的條目或是獨立的佈告，以致深深影響民眾的閱讀方式。Benjamin 引用 1839 年 Saint-Beuve 的說法，指責廣告將使人道德敗壞的論述：「...廣告的字體愈來愈大，它的吸引力占了上風；它構成了一座磁山，使羅盤的指針偏離了方向。」(轉引自馬國明，1998：184；張旭東、魏文生譯，2002：85)廣告的內容最早是作爲公告訊息，但因爲它具有吸睛效果所以吸引有意願付錢的人的興趣，也使得廣告類型豐富多彩且複雜多元，因爲所占版面精巧，所以更能被充分的運用。(張旭東、魏文生譯，2002：86)。而廣告是商品的靈魂，因文人的生活情境的改變，使他賴以維生的文字也商品化了。文字商品化並非指文字變得庸俗，而是指文字成爲服務於資本主義的工具：

印刷的文字本已在書本裡找到一個可以獨立生存的庇護所，現在則殘酷地被廣告拖出街上並飽受經濟動盪做成的各種摧殘。.....。在我們這個時代的兒童找到一條坦途去打開書本之前，他的眼睛已經暴露在那一連

串不斷更替、閃耀、混亂的字母跟前，以致他能夠領會書本那種古樸的靜寂的機會是微乎其微了。各式各樣的印刷品就像蝗蟲一樣遮蔽著城市人比作思想的太陽，而且年復一年的繁殖下去。(引自馬國明 1998：185)

在資本主義環境中，幾乎每一個商品都有它獨特的廣告方式，新推出的汽車主打省油、安全、性能好；藥品要強調迅速去除疼痛，又沒有副作用；兒童零嘴不只要表現好吃可口，還要有溫馨可愛的畫面吸引小朋友的購買欲望...。「真正的廣告以一部好電影的節拍像我們拋擲物件，『事實的真相』有就最終傳達了。」(引自馬國明 1998：186)。利用廣告作為招徠，人們不會再多花心思去研究古典、經典的文學，因為廣告以最省時的方式成功表達訴求，並以最五花八門的電影手法完全控制閱聽人的視線，尤其是滿足心理的欲求。在廣告台詞的強力放送下，群眾的注意力漸漸養成只注意短暫的臺詞，使原本就不容易集中的注意力和意志力，現在則被廣告的影像聲光牽制住而更分心了。

三、拜物風潮的興起

Benjamin 蒐集了十九世紀巴黎的商場、博覽會、時裝和廣告等等相關的資料，他指出 1855 年巴黎首次舉辦世界博覽會時，廣告這個字眼開始被應用。廣告形式的發展脈絡就是把商品昇華到不只是商品，換言之，商品成為膜拜對象不完全是生產過程決定的，更是仰賴生產以外的社會機制，也就是廣告的神奇魅力，透過廣告的包裝行銷塑造物品的傳奇神話，宛若製造出物品的生命來，讓玩物者愛不釋手，為之瘋狂。Benjamin 認為商品膜拜是現代版本的神話，但弔詭的是這新的神祇是由人所創造出來的物品，儘管商品是透過複製技術製造出一模一樣的產品，並不是所謂獨一無二的藝術真品，更何況這物品是有價的商品，但現代人崇拜流行商品的媚俗文化卻正當道。

在資本主義底下，人們要面對不斷變化的商品多過變幻無常的大自然(馬國明，1998：122)。當崇拜商品的心態到了高點，商品已然獨立於人，並讓人臣服在它的魅力之下，這些無機的產品以變幻無常的特質吸引人群，求新求變的展示讓櫥窗總是吸引人群多看兩眼，展示的商品也提供了流行的美感訊息，成為當下

的審美標準之一，時裝因此成了表現個人品味的方法，人們會檢視自己的穿著打扮是否與眾不同，是否符合新奇潮流。這些的自我省察無形中越趨近大眾流行文化的魔咒，深怕自己跟不上潮流，就越深入了解當下潮流的樣態，自我省察應是一種意識覺醒能力，但這裡出現的省察卻是一種假意識(馬國明，1998：123)，因為人在流行的潮流中束縛了自己而不自知，反倒是出現了競爭比較的心態，人越在意自己的衣裝和家居生活，就越注重自己的個人隱私，在意自己的衣裝是否體面，注重家居生活是否享受，人的考量都以私有為出發，金錢變成為人最重要掠奪的目標。從政治經濟學的角度來看，都市發展和資本市場牢不可分，商場、展覽為都市生活增添神祕色彩，卻也把商品膜拜的枷鎖緊套在人們的身上。

受控於資本主義，商品的生產只是依照機器規律的運作來進行生產，在生產商品的鍊帶中，人充其量只能重複著同一個動作，僅是執行商品的某一部分或某一零件，並沒有整體性的經驗，所以也無法累積成熟的經驗。再則，當人們消費商品時，雖然用心省察流行的審美標準，一味追求新款商品，但是消費並不能累積經驗，Benjamin 指出這只是幻覺的來源，也是一種屬於集體潛意識所衍生的映象。在資本主義這個看似自然的體系裡，貧富的問題變成個人努力、個人際遇的問題，不涉及權力，沒有巧取豪奪，貧富懸殊的社會問題轉變成為集體的病態(馬國明，1998：123~124)。

科技技術結合資本主義的結果，使手工藝的生產方式被淘汰，人們對物品的生產過程和生產條件全不知曉，即使是直接的生產者也不再是生產整件物品，物品因而變成獨立於人。但是，商場櫥窗和家居裝潢卻是充斥著物品，也就是說，當人和物品越來越疏離時，人卻越被物品包圍。然而，在量產的生活中，象徵著物資充足、沒有剝削的無產階級烏托邦理想正近在眼前，但卻偏偏每一個物品都有它的代價，又因為和使用價值脫鉤，使得人無法控制這個代價。都市就在這種矛盾的生活中展現自己，看似資本主義成功締造了神秘的富裕景象，但人們所付出的代價似乎比現實更高(馬國明，1998：129)。

第四節 靈光再現的可能性

看到資本市場遺留給人們的物質廢墟，使 Benjamin 質疑工業技術的量化生產力並不如想像中的進步，雖然科技技術不斷的生產，提供方便大眾的各種物品，卻同時也製造了數以萬噸的社會垃圾，這些不能消化的垃圾與文明併存在同一時間，但卻為人所忽略。尤其當權者擅長把進步論作為操縱社會大眾的工具理性 (Instrumental Rationality)，把經濟的成長指標當作歷史進步的假象，因此當技術生產帶來無限的經濟產值，資本市場的交易更加被合理化，民眾以金錢購得民生所需不容質疑，在買與賣之間，當權者和資產階級無形中操控了整個社會。

Benjamin 曾援引 Paul Klee⁴⁶的《新天使》畫作對歷史進步論提出批判：

Klee 有一幅畫作叫《新天使》。畫面表明一個天使正要離開他所凝神審視的東西。他目光凝住，張開著嘴巴，展開翅膀，這是歷史天使的樣子，他的面孔轉向過去。在我們看到一連串事件的地方，他看到的卻是災難，不斷的把被破壞的廢墟堆積起來，拋在他腳下。……。一場風暴從天堂襲來，卡住了他的翅膀使之無法合攏起來。這場暴風雨把他推向未來，而他面前的那堆廢墟則連根拔起。這場暴風雨就是我們所說的進步。(轉引自郭軍、曹雷雨，2011：225)

當具有神學救贖意象的歷史天使想要復活這個破碎的世界，天堂刮來的風卻將他吹向未來，歷史天使就站在過去與未來的當中，也就是此時此刻的當下，過去是一連串巨大的災難，這些災難殘留下來的就形成了當下堆疊的廢墟。新天使的隱喻對照於當下的社會，廢墟的來源就是資本經濟市場所帶來的遺棄物質，工業文化所製造出來的文明垃圾，Benjamin 藉此隱喻告訴我們，歷史主義總是把進步當作是歷史進程所取得的成就，而時間是呈線性的方式發展，在這單一軸線發展的連續性之下，明天一定會比今天更好，最終必定可以達到永恆的生命價值。但事實真的如此嗎？歷史真的如其所是，真實地描寫過去嗎？Benjamin 提出的懷疑在於歷史學家往往淪為當權者的工具，在其筆下描述的歷史事實都是當權者所主導的歷史，而非真實的歷史全貌，因此所謂的歷史進步論其實也是時代中所

⁴⁶ Paul Klee(1879-1940),是為瑞士畫家，也是藍色騎士派成員之一。

發生的各種衝突、威脅或鬥爭，最後由勝利者所主導的詮釋。充滿積極樂觀的歷史進步論顯現的歷史成就其實只有假象的一面，而歷史的真實面早已被遮蔽了。

在科技技術不斷進展的時代，任何的技術都可能成為當權者的政治武器。文字從文人的書籍變成每日閱覽的新聞，每天在市街看到的斗大的廣告，或一張張的政治文宣，科技的技術運用在服務政治，更是可以達到洗腦大眾的效果。再則，科技技術被資本主義高度運用的結果，則是加速物品的生產和流動，透過機械的印製複製何其簡單，物品包裝上光鮮亮眼的裝飾，物價霎那間加倍成長，刺激大眾從口袋中挖出更多的錢來滿足購買的慾念，然而，在機械加工生產的背後，物品的來源其實只是一個小小材料，而不法的黑心資本家也有可能在加工的過程中選擇廉價又含毒的材料，在層層的加工製造當中，以色彩、以香料包裹其上，讓材料搖身一變成為眾人歡迎的商品。這是 Benjamin 提醒我們要注意的地方，不要過度附和勝利者所製造出來的假象，或資本市場中展示的美麗高貴的商品，在大眾看不到的地方，尤其是大眾不可參與的生產過程，我們能否這麼輕易就為之迷醉，或輕易為之崇拜？Benjamin 認為大家應該要以疏離的批判角度重新審視歷史和進步，讓大眾能在歷史中覺醒過來，不要盲從於勝利者的歡呼或留戀於市場的喧鬧，而是能處在時代的廢墟當下醒悟出救贖的新契機。

第五節 靈光重現的悖論

雖然 Benjamin 對於進步論和歷史主義持著批判的態度，這種態度和法蘭克福學派的美學家是一樣的，但是對於科技技術的發展卻又抱持著樂觀的肯定態度，使他和法蘭克福學派的理念大不相同。他認為技術的發展會影響人類的生活方式，也會改變藝術的生產方式，因此改變人類的審美觀點。他將技術的發展作為分水嶺，對比古代藝術和現代藝術的差異性，區分出古代藝術具有受到眾人膜拜的靈光特質，而現代藝術則因為量產的技術，使藝術品普及的機會增高，因此藝術品變成以展示的方式呈現。

Benjamin 認為早期的藝術作品是源於為某個儀式(cult)服務，起先是巫術的儀式，後來是用於宗教的儀式。一旦藝術作品不再具有任何儀式的功能，便會失

去它的靈光，也就是傳統的藝術作品是不能與儀典(ritual)的功能分開。石器時代的洞穴壁畫(cave painting)題材有野牛、馬、鹿，以及人像，這些壁畫代表一種巫術儀式的功能，意謂著動物的靈魂在儀式中已經由牠們的圖像被捕獲，這樣將有助於狩獵的成功。後來，因為祭儀的價值而將藝術品藏匿於密室，例如，有些神像是藏在教士才得以進入的祈禱室裡；有些聖母塑像幾乎都覆蓋著布不露面；有些哥德式大主教教堂蓋得非常崇高雄偉，以至於地面上的人們根本望不到刻於其上的雕像。Benjamin 認為此時期的藝術品是作為一種膜拜價值(cult value)，這些圖像的「在場」比它們被看見與否更為重要，也就是關鍵是它們的存在，而不是被人觀賞。製造這些藝術品的人並不會用它來炫耀，而是轉向精神的呈顯，製造或瞻仰的信眾都懷著虔誠的心對藝術品膜拜，藝術品猶如散發著神祇的靈光，人們不敢褻瀆(Benjamin, 1968: 224-225；許綺玲譯，1998：67-68；方永泉，2002：51-53；張旭東譯，2008：240-242)。

隨著種種藝術實踐自儀式中解放出來，它們的產品也獲得了日益增多的展覽機會， Benjamin 認為這讓藝術作品呈現出一種「展示價值」(exhibition value)出來。一座人物胸像可搬來搬去，因此便於展出，而神的雕像卻是固定在寺院裡指定的位置，要展出就沒那麼容易了。油畫比起早先的馬賽克或壁畫更便於四處展覽。宗教彌撒曲大多和婚喪喜慶的儀典有關，大多利用教堂舉行，後來因為戰爭和疾病的原因，世俗音樂開始流傳於民間，使交響樂的編制開始逐步成型，交響樂是一種富戲劇性的大型管弦樂套曲，樂曲的形式多元發展，因此對大眾來說，雖然創作彌撒曲是偉大的挑戰和成就，但對交響樂的接受度卻超過彌撒曲，因為它更容易展演(許綺玲譯，1998：68~69；張旭東譯，2008：242)。

藝術作品不同的技術複製方法，使它越來越適合展示，也就是藝術作品已從兩種極端的價值類型進行量的程度的轉變，轉移成一種質的轉變。史前時代的藝術品價值完全植基在膜拜價值，經過歷史的遞嬗，今日的藝術品價值已完全在於它的展示價值了，攝影技術和電影便是這個新功能的最佳例證(Benjamin, 1968：224-225；方永泉，2002：53；張旭東譯，2008：242)。因為攝影技術可以大量的複製，而且變幻無常稍縱即逝，讓忙碌的眼睛盯著某個畫面場景，下一秒鐘就已經變換另一個畫面場景，這麼多的場景怎樣才能真正捕捉到那唯一的藝術作品？就像杜荷美(G. Duhamel)對電影下的評論：「我已經不能思考自己想要思考什麼，我的思想已被移動不停的影像所取代了」(Benjamin, 1968: 238；轉引自方永泉，

2002：55)。藝術作品從獨一無二的真品、從儀式的膜拜價值中，慢慢地解體，複製技術的量化製造已讓人忘卻什麼是獨一無二的真品，加上複製品提供了人們娛樂分心(distracton)的效果，愈加令人忘掉在神祇面前專心(concentration)膜拜的精神性。靈光消失後的藝術作品迎向大眾的品味，電影以特效技術做為包裝手段帶來「震撼」(shock)的效果，已是現今人們的生活型態了。

雖然，現代化的技術改變了社會生活，但是利用照相的複製技術卻能夠展現出肉眼無法捕獲，又能由鏡頭一覽無遺的面向，因為鏡頭可以自由的調節並選擇角度，如果不是靠著攝影鏡頭，是無法呈顯出這種景緻效果；除此之外，攝影技術還能有特寫放大局部或放慢速度的功能，才能捕捉到自然視觀所忽略的真實層面(許綺玲譯，1998：62-63；張旭東譯，2008：235)。例如電影 KANO 要拍攝出棒球選手奮力投球、接球、揮棒的情景，以及跑壘、盜壘等刺激的場面，就是用放大和放慢的特效把氣氛表達的入木三分，反之如果不是用這種特效的方式呈現，就會像一場實況轉播的球賽，觀眾只能從得分和失分了解比賽進程，而不是融入選手的情緒裡了。其次，透過科技技術能讓原作的摹本到達原作本身無法到達的地方，例如：攝影與唱片尤其能使作品與觀者或聽者更為親近。大教堂可以離開它真正的所在地來到藝術愛好者的攝影工作室；樂迷坐在家中就可以聆聽音樂廳或露天的合唱表演(許綺玲譯，1998：63)。我們在家中欣賞杜蘭朵公主歌劇，雖然無法親臨歌劇院聆聽原聲，但透過高畫質的影像和杜比音效，傳輸出來的效果也很迷人，加上早已寫好的攝影腳本，什麼時候該給男主角或女主角特寫鏡頭，什麼時候又該是全景的鏡頭，攝影導演配合指揮家的節奏做到最完美的結合，讓戲劇和音樂呈現出古典歌劇的電影效果，勾魂動魄的視聽效果讓閱聽人欣賞完之後回味無窮。

真品的權威性消失，就形同原作的靈光消失，原作真品所能代表的獨一無二性和永恆性，已經被暫時性和可複製性的複製品所取代。這關係到群眾在現今的生活中日漸提高的重要性，今日的大眾藉由迎接事物的複製品來掌握事物的獨一性，尤其當事物以影像的複製品形式呈現時，比起平面的報章雜誌更具有說服力和影響力，因為影像包含獨一性與時間歷程，而複製品則與短暫性及可重複性緊密相關。Benjamin 認為，影像複製品不僅揭開事物獨一性的神秘面紗，也破壞其中的「靈光」，這就是新時代感受的特點，因為複製技術增強了「事物的普遍平等感」(sense of the universal equality of things)(Benjamin, 1968: 223；方永泉，

2002：50；許綺玲譯，1998：65-66；張旭東譯，2008：237-238)。技術複製時代的藝術品有著和傳統藝術完全不同的功能，他們以展覽價值取代了膜拜價值，還有作者和公眾之間的差異徹底地消除了。Benjamin 認為，一個注意力集中的接受者會被藝術品所吸收，相反地，一個渙散的接受者則將藝術品吸收進來(楊小濱，1995：95)。「電影使得膜拜價值退入幕後的原因，不只是因為它將大眾放到批評家的位置，也是因為下列的事實：在電影裡，批評家的位置並不需要專心。大眾固然是一個檢視者(examiner)，但卻是一個心不在焉的檢視者。」(Benjamin, 1968: 240；轉引自方永泉，2002：61)對電影的欣賞並不像欣賞藝術一般的全神貫注，電影是無數片段的零散的組合，以蒙太奇的手法打破了日常生活的真實面貌，透過震驚效果切斷了觀者的常態視覺，這種有違傳統對唯一藝術品的膜拜和凝視，因為沒有了唯一的視點，觀者反而以「消遣」(distraction)的方式從膜拜追隨的角色脫離出來，改以評論人的眼睛來觀察。Benjamin 覺得這就是電影「激勵公眾」的政治功能，它不僅讓民眾可以一起參與，也讓民眾一起來公評(楊小濱，1995：95)。

藝術的膜拜價值和技術複製的展示價值究竟何者為佳？對於藝術品而言，靈光的展現就如受到謬思女神的眷顧，讓作品有了生命的靈性，展現其光輝，但對現代而言，技術的發展已經讓我們無法重塑過去的靈光，使作品仍保留神秘的、在世的唯一個體，因為這和公眾參與的普及性背道而馳，也因為有科技技術才能達到事物皆平等的境地，打破資產階級的藩籬，落實民有民享的無產階級的理想。Benjamin 對此展現出擁抱工業文明的樂觀態度，畢竟如果沒有拜技術之賜，許多的訊息就無法公開透明，也就難以達到公平正義。擁抱靈光和祛除靈光無疑是悖論，對 Benjamin 而言，他在兩者身上各看到優勢，就像在批評的灰燼中看到燃起希望，靈光需要再重塑嗎？或者對 Benjamin 來說，我們不需要重塑過去的靈光，而是要再造靈光的契機。

第六節 回到「廢墟」再出發

透過《新天使》的隱喻，Benjamin 把過去和現在的年代視為一片片歷史的

廢墟，歷史天使就站在這歷史的風暴中間，感官和時間都停止下來，讓震驚的思想進入沉靜的關係，也就是在時代劇烈的震動後轉化為靜止，Benjamin 稱之為「靜止中的辯證」(dialectics at a standstill)。這是他借用萊布尼茲的「單子」概念，將沉思和靜止中的辯證比喻成單子，對於歷史或社會的變革進行內在性的沉思和辯證。Benjamin 的方法放棄了「揚棄」(*Aufhebungen*)這個創造運動的辯證環節，而以隱喻的方式在「當下」、「現在」讓對立的力量對峙形成兩面性，而展現其分析向度的反歷史意涵。Benjamin 的「表達的思路」指涉的並非下層與上層建築的因果式理解，而是去看兩者的「相互的關連」(interrelation)。對 Benjamin 而言，他以馬克思的「商品拜物」出發點，穿透商品炫麗的表象，藉由回到歷史，回到未被滿足的慾望的神話的現在，挖掘商品的根本形式的如夢幻泡影的真實。

Benjamin 認為歷史哲學的使命在於通過時間，把我們從當下存在的時間召喚過去的時間，尋求歷史的幸福救贖，他以「辯證印象」(dialectical image)形容現在和過去的配置關係，以辯證的印象解讀「原型現象」(*Ur-phenomenon*)⁴⁷，對於視演化進步(evolutional progress)作為一種社會歷史的自然進程，這是一種神話(myth)，當它充滿幻覺、錯誤和意識型態的負面意義時(Buck-Morss, 1991: 62)。因此，他覺得所謂進步的文化，就必須將技術與想像從神話之夢解放出來，技術與藝術的融合過程，並非歷史的實際進程，而只是一種結構傾向(structural tendency)而已。

對於辯證法而言，Benjamin 認為當新舊時代的衝擊產生文化的歧義性，這就是一種辯證的展現，即靜止辯證法的規律，就像他說的，「歷史如同 Janus，古羅馬神，有兩面，不管祂往過去或往現在看，祂都看到同樣的東西。」(Benjamin, 1999: 543)。這樣的辯證方法看似幾乎沒有作為，因為停駐在原點，只徒留沉靜的思考，讓思想在分析完歷史資料後自行判讀，重點是有沒有從沉思當中醒覺過來，看清歷史的真相，並思考如何再修正、再出發。Benjamin 的靜止辯證含有一方面指向消費的意識型態的壓迫；另一方面，「辯證印象」也朝向多重構成的烏托邦的解放可能(Buck-Morss, 1991；Rollason, 2002)。也是如此，Benjamin 面對新時代的轉型期仍然能保持樂觀的積極態度，也答應了所謂的危機就是轉機的新契機。

⁴⁷ 「原型現象」(urphaenomenen)是 Benjamin 應用 Goethe 《色彩學》(*Zur Farbenlehre; Theory of colours*)討論，詳細討論見請參見論本論文第四章第六節。

隱喻是 Benjamin 書寫的重要特徵，他認為在資本主義建構下的城市，人就像遊蕩者(flânerie/dawdler) 驚豔於都市中的貨品、身體、眼神交換，注視著瞬間流動的視覺，現代人的經驗是一幕幕變動的畫面，像蒙太奇所帶來的震驚效果，但這並不能幫助人們形成經驗，只能算是一種經歷過的體驗罷了。Benjamin 的「震驚體驗」(shock experience)就是在新奇和時尚的城市生活中發展出來的，他說一個人走在大街上會遇見充滿變異的、碎片式的震驚，看到人的個性在商品社會中喪失了，文人在川流不息的人群和充滿視聽震撼的環境中只能隱匿自己，甚至出賣靈魂給文化市場(楊小濱，1995：106-112)。資本主義城市的表徵是人潮擁擠、商場林立、車潮川流不息、貨物供過於求之繁華印象，但是城市底下堆積如山的垃圾、貧苦交病的乞丐、工時過長的勞力、為錢窮忙的不正常現象，在資本的自然體系裡充滿了無機的循環，有別大自然的有機系統，人類和萬物會有生老病死等有機的消長現象，但資本主義並不是如此，資本主義就是一堆人造物，人類需求的和不需求的都被生產製造出來，製造品堆積如山，城市消化不完的就排泄成爲垃圾，還沒處理的垃圾也堆積如山；商品需要金錢才能購買，在資本社會中討生活才能賺的到金錢。於是，人們被五花八門的資本都市吸引，但人必須消費才能買到生活滿足或快樂，無力消費的族群就成爲邊緣人，換言之，資本主義就是金錢萬能的中心思想。

資本主義架構下的社會現象有著表象和真實之間的落差，Benjamin 察覺到 17 世紀巴洛克戲劇同 18 世紀古典戲劇的對立，它作爲對災難、零散性、不連貫性的時代的表現與 20 世紀是類似的(陳學明，1998：88)，他在《德國悲劇的起源》(*The origin of German tragic drama*)中談到古典的象徵藝術是指形象背後有所指涉、隱喻、明喻，形象符號承載著文化記憶，所有的象徵性意義都是依附在對現實的認同之上；象徵性結構由個別符號構成一個整體，符號有指涉的意涵，指涉的意義和感知是主客合一的二元關係。而他在 1924 年發表的「論歌德選擇性親和力」(*Goethe's elective affinities*)卻提及，在商品社會異化後，藝術作品的真理，在於寓言(*Allegorie*)結構而非象徵結構。

美作爲一種象徵構造被認爲與神性融合而成爲一個完整的整體。……而古典主義中又把完美的個人生存加以神話。……他們把這個完美的個人置於事件的連續之中，這種連續誠然是無限的，但畢竟是救贖的，甚至是神聖的。……隨著象徵概念的世俗化，古典主義發展了與象徵相對應

的一個思辨概念，即寓言的概念。(Benjamin, 1998: 160-161；陳永國譯 2001：131)

寓言結構乃是指形象符號喪失對現實的認同感，個別符號失去和整體意義的關聯，傳統美學中顯現精神在場的象徵性結構已無法描繪這個世界，因而轉向寓言結構的表達，「寓言的表達」(the allegorical mode of expression)拋棄在形象背後指涉、隱喻或明喻的象徵性本質，指涉的意義和感知不構成一個整體，從主客合一的整體性中斷裂開來，意義瓦解成廢墟(ruin)。廢墟展現具有高度意指功能的碎片，所有的符號表象都被瓦解，語言得以傳達自身，廢墟就是語言依照自身的意義展現的寓言，被瓦解的碎片以蒙太奇(Montage)的手法，讓事件文本的內在邏輯進行拼貼並置，並同時進行否定和辯證，重新在廢墟狀態中找到創新，而這便是 Benjamin「救贖美學」的開展方法。

本章小結

本章節主要探究在機械複製時代的現象。在傳統的時代，人們珍惜那唯一存在的靈光真理，因為有唯一的在場性，所以特別顯得珍貴。而在機械複製的時代裡，沒有什麼是唯一，每個也都是唯一，因為機械科技可以大量的複製，使普遍的人們取得容易，也讓每個人的權力愈來愈均等，靈光的神秘感隨之消失。人們受到生產模式的改變，經濟發展也失去平衡，人不再珍惜那世間僅有的存在，而是追逐在資方和勞方之間的獲利問題，此刻，在資本主義和理性實證主義的形塑下，靈光已化身為專事生產的科技機械，科技技術能帶給人類普遍擁有的平權關係，這是前所未見的大翻轉，因為量產所以有物流，人們可以更充權的獲利，再將獲利所得來改善自身生活，也製造愈來愈多的布爾喬亞階級，他們也擁抱這發達資本主義的進步現象。然而，當有一方獲利，必有一方失去，在發達的資本主義下，富貴和貧賤之間的階級愈拉愈大，有錢的雇主壓榨勞工超時的工作，紅利卻是雇主拿走，勞工依舊只能按工時領薪。另外，在機械複製生產下，製造一模一樣的產品，在生產線上，勞工只負責最簡單的技术面，他們無法管理每一件產品的完成，雖然是大量的輸出作業，卻是粗劣品質的再生，迫使人們適應生產品

的不完美，人們自然也不會想要保留珍惜這樣的產品，沒有了令人敬畏、讚嘆和珍惜的感覺，怎會有靈光的感覺？

當 Prometheus 把火偷來給人間，讓人世間有了光明與熱，造就普世人類的幸福，人類可以用之來取暖、照明、烹食等能力。而在機械科技發達的時期，只見機械能力的運作，人只是生產作業線上的一個小螺絲釘，只要做一個重複又簡單的小動作，人變成一種機械又簡單的勞動力，重複的技術不停地操作，久之，思維也變得簡單乏味了。Benjamin 在這樣的時代看不到所謂的進步，這裡追求的並不是人類智慧的提升，而是終日計較金錢的獲取，他在資本化的社會裡看到了第二自然現象，是一種偽自然的結果，人與人之間貧乏的沒有什麼經驗可以交流，只有每天不斷地、不斷地生產的機器，生產價值低廉的產品，橫斥在資本化的市場上，人們確實可以用低廉的價錢買到基本的用品，但卻也失去追求最高價值性的藝術精神。Benjamin 認為人們在這個年代失去的太多，尤其是經驗的智慧，缺少一種追求有成就感的智慧，人們像是困獸被關在生產作業線裡，也像是被關在柏拉圖的洞穴一般不見天日，人失去了理想，沒有了熱情，因為被隆隆的機械聲淹沒了，還有被堆積如山的產品和垃圾遮住了。

接下來的章節，將透過 Benjamin 的美學觀來試著消解資本主義異化的現象。Benjamin 以批判的角度看待機械科技和資本主義的發展，他質疑粗製濫造的生產關係鏈結，讓人的審美能力嚴重崩壞，但對於普世平權的想法卻是支持的，因此在第四章將深入探究他提出的解困的觀點，試圖為人類世界找到另一種出路。



第四章 Walter Benjamin 美學觀分析

--從文化工業到救贖美學

第一節 「否定」的兩種面貌：文化工業批判與拱廊街計畫

對於社會學的研究而言，「資本主義」及其問題總是不同學說的共同焦點，對照功能論及對人性的想法顯得太過一廂情願，更低估的人心的複雜性。相較於此，馬克思主義(marxism)想法也就有更大的吸引。舉例來說，隨著產業革命成功和資本主義生活形式的擴大，社會分工愈來愈精細，機械應用也愈來愈普遍，從而迫使多餘的人力被當作相互競售的廉價商品在賤賣：

當一個活跳跳、生機勃發的人淪為商品之際，人不但從別人那邊異化出來，也從大自然異化，更從人自己本身異化。換言之，工業化、商業化出賣勞力的群眾帶來了分裂、疏遠、異化和剝削。(洪鑣德，1997：211)

有關馬克思主義研究的流派非常多，像是結構主義馬克思、精神分析取向的馬克思或女性主義的馬克思……，而統稱這許多流派的說法則多被稱之為「新馬克思主義」(neo-marxism)或「西方馬克思主義」(western marxism)，在許多不同陣營之中，「法蘭克福學派」(Frankfurt School)當然是最重要，也是最具影響力的觀點。有關「法蘭克福學派」是一個複雜的現象，而且隨之而起的批判理論之社會思想，它更以多重面貌被開展出來(廖仁義譯，1991：1)，學派於1923年創立之初，研究領域集中在經濟學與史學，在1931年由Max Horkheimer接任社科學研究所主任後，「社會哲學」(social philosophy)才開始成為研究主題，也就是將焦點共同集中在「批判理論」研究之中。

相較於此，Adorno在批判理論研究的學派形成過程中的意義卻是模糊不清的，直到1938年為止，他與法蘭克福學派的關係仍是非正式的，而且他的主要興趣是在於音樂文化、心理分析與美學等理論的研究，這個方向明顯是受到Benjamin的影響，他在這個時期的架構，並不是辯證性社會理論，而是一種「否定辯證」

(negative dialectics)的學說。(廖仁義譯，1991：14)根據 Martin Jay 的看法，他也認為 Adorno 是採取一種「否定」的思考態度：

[Adorno 認為]這些沈思從未與一種短暫的完全肯定的發展意象吻合過，像 Benjamin 一樣，他顯然對一切單線的、進化的時間順序式框架懷有敵意，不管它是屬於資產階級的進步思想，還是辯證唯物者對於社會主義者對於未來的確信。相反的，他強調過去對現在仍有強力的影響，反過來，他又強調歷史的統一連續體在不管多麼遙遠的未來分裂的可能性。前一種強調是以具有相反價值的兩種不同方式來表達。第一，過去時代將以記憶的形式重新出現於現代社會，這些記憶形式使前一代人的烏托邦希望和批判的能力保持著活力。但是第二，它們也可能假借新的面目反覆表現出「永遠的同一」，即甚至恢復到明顯的啟蒙時代的表面上受壓抑的東西上去。後一種解釋—他對未來更微弱的希望—顯示在那些令人絕望的烏托邦宣言中……。Adorno 從來沒有忘記過：「這一切在於否定辯證法的定義，它無法使自己歸於靜止，似乎它是一個總體，這就是他的希望形式。(李健鴻譯，1994：106)

綜合 Tom Bottomore 與 Martin Jay 的分析，他們共同指出 Adorno 的音樂哲學或美學思想顯然受到 Benjamin 的影響，而且他們也一致採取「否定」思維態度：

「否定辯證」是對一切哲學立場與社會理論的批評，它表現出來是一種形式的相對主義或懷疑主義，否定任何人類思想的絕對起點(即同一律)或基礎的可能性。(廖仁義譯，1991：14)

縱使如此，表面上，他們同樣反對線性思維的資產階級進步思想，但 Adorno 在《啟蒙的辯證》提出文化工業(cultural industry)的批評，他仍企圖想要找出那一絲絲的「希望」(hope)。然而，Benjamin 卻是想藉由「否定」的思維過程，將人帶回過去，讓過去得以記憶形式重新出現，透過這些記憶形式使前一代人烏托邦希望和批判的能力得以被現代人看見。因此，同樣的「否定」卻開展出兩種不同面貌，一種想要得到真正的啟蒙，而另一個卻是想讓我們先把事情的各種可能角度先看清。

就 Adorno 的「否定辯證」與文化工業批判而言，最早出現在他與 Horkheimer 一起合著的《啟蒙的辯證》(*Dialectics of enlightenment*)的第二篇文章，此一文章的主題在於討論「文化工業：啟蒙做為大眾欺騙」(*The cultural industry: Enlightenment as mass deception*)，一篇文章並不是採取 Marx 的論證，認為每一

個時代的宰制意識(dominant ideology)總是統治階級的觀念，而是關注當時科技的效率，一方面使得這些觀念流通的為更廣，另一方面卻認為科技與科技意識本身已經在制式化與低格調的大眾文化(mass culture)的形成過程中，製造了一種可以扼殺與堵塞批判評的新現象：

文化工業總想借助自身完美的形象，不斷對那些半路出家的文化愛好者進行控制和馴化，把那麼原來沒有用的東西全都仍掉，文化工業允許他們犯一無法挽回的錯誤，如果沒有這些錯誤，人們就不會認識到所謂高雅風格究竟有什麼樣的標準。不過，這些卻出現了新的服從於同一套虛假的程序：即所謂文化工業的總體性。所有文化工業都包含著重要的因素。文化工業具獨特的創新，不過是不斷改進大規模的生產方式而已，這並不是制度以外的事。這充分的說明所有消費者的興趣都是以技術而不是以內容為導向的，這些內容始終都在無休止的重複著，不斷腐爛掉，讓人半信半疑。(渠敬東、曹衛東譯，2006：122-123)

Adorno 關注的核心在「大眾文化」的現象及其潛在的反啓蒙吊詭，正是在此一關鍵點之上，他與 Benjamin 的立場便分道揚鑣了(廖仁義譯，1991：15-16)。簡單來說，文化工業是用來批判資本主義社會下大眾文化的「商品化」以及「標準化」的狀況，Adorno 看到的是資本主義文化的生產和功能的轉變。Adorno 稱文化工業是從上向下有意識地結合其消費者，進而讓消費者「自動地」被控制：

文化工業不斷向消費者許諾，又不斷在欺騙消費者。它許諾說，要用情節和表演使人們快樂，這個許諾卻從沒有兌現，實際上，所有的諾言都不過是一種幻覺：它能夠確定的就是，它永遠不會達到這一點。(渠敬東、曹衛東譯，2006：126)

這一篇原先被收錄於《啓蒙的辯證》中的文章，在 1963 年被 Adorno 改寫為《文化工業述要》(Résumé über Kulturindustrie)，也被 Anson G. Rabinbach 以《文化工業再思考》(Culture Industry Reconsidered)為題翻譯成英文，而中國學者高丙中則是於 2000 年時依據 Rabinbach 的英譯翻譯成中文，顯見這文章的重要性。在這一篇文章中，Adorno 指出：

文化工業的偽個性主義，不僅是由於生產方式的標準化，更是由其意識

形態本質所決定的。它按照社會所喜歡所需要的樣子塑造所謂的個性，
“個性被歸結為普遍的能力，偶然性，只有當它完全具有普遍的特性時
才能存在下去。”1967年阿多諾說得更直截了當：“文化工業的絕對規
則不再與自由有任何共同之點。它宣示於眾的是：你應該循規蹈矩，即
使是在未被告之任何規矩的情況下；應該與任何已經存在的東西保持一
致。像其他任何人那樣思考。(轉引自高丙中譯，2000)

這一篇文章主要是 Adorno 對於自己以往觀點的概括與總結，也就是說明他在《啟蒙辯證法》寫作之前，便已寫了《論爵士樂》(1936)、《論音樂中的拜物特性與聽覺的退化》(1938)、《論流行音樂》(1941)等論文，文化工業批判理論已初具雛形。他企圖透過「文化工業」的批判指出：

啟蒙如何退化為意識形態，而電影和無限電廣播則是這種退化的典型表現。在電影和電台之中，啟蒙最終只在於對效果、對生產與發行技術的精心算計；意識形態殫精竭慮地對現存事物和操控技術的權力頂禮膜拜，而這與其內容是相一致的。(朱元鴻，2000)

如果所謂意識型態批判的「否定」性層面，即對布爾喬亞階級意識型態的批判(廖仁義譯，1991：14)，那麼這樣的批判就是針對「文化工業」的統一化的大規模文化傳播物生產機制提出不同意見。

雖然「文化工業」的本質是複雜而且並非是靜態的概念，它當然無法被清晰定義。不過，當馬克思說「宗教是人民的精神鴉片」⁴⁸，那麼 Adorno 便會是延伸馬克思主的說法、他看出藉由大眾文化的工業化生產機制以消費的平等化，它讓社會大眾誤以為大家都一樣而自動被「團結」在一起。社會大眾不再反抗文化工業，使得文化工業成為資本主義社會中的「社會接著劑」(social glue)，文化工業因而成為和統治結合的工具。正是因為看到這一點，Adorno 才會說文化工業所生產的文化產品，喪失了文化本該具有的批判和否定精神：

文化工業具有「偽個性主義」特徵，它藉由「個性化」來販售其文化商品，大眾常常被款待得像主人一樣，讓社會大眾誤以為它的產品只為個

⁴⁸「精神鴉片」一詞出自 Marx 於 1842 出版的《黑格爾法哲學批判綱要》(The critique of Hegel's philosophy of right)。

人生產。而且它總是給文化商品打上天才的獨創性和獨特個性的迷人光輝，以掩飾其情感與形式的標準化、格式化以及風格的千篇一律性。(渠敬東、曹衛東譯，2006)

顯而易見，Aorno 接受的是歐洲的高雅文化或精英文化傳統，然而自從他 1938 年流亡到美國之後，由於身處於一個大眾文化高度發達的美國社會，其文化工業運作的產品總是能更清楚表現出一種齊一化、同質化、標準化之特徵。

只要仔細注意一下流行音樂的基本特徵——標準化 (standardization)，就可以對嚴肅音樂與流行音樂的關係做出清晰的判斷。流行音樂的全部結構都是標準化的，甚至連防止標準化的嘗試本身也標準化了。從最普遍的特徵到最特殊的品性，標準化無處不在。……流行音樂之所以要標準化，就是因為它已納入到文化工業的生產體制中，唯其標準化才能大量生產；之所以要偽個性化，是因為它必須不斷地許諾給聽眾一些不相同的東西，因此來激發他們的興趣並使自身與平庸之物拉開距離，但是它又不能離開那條踏平的道路，它必須是常新的同時又必須是常常相同的。如此看來，文化工業的個性化不過是一種營銷策略，是誘使消費者上當受騙的把戲。(朱元鴻，2000)

透過文化工業批判，Adorno 一心仍存在著某種菁英論的基調，仍堅信某種「真正的啓蒙」。相較於此，Benjamin 所採取的「否定性」以及「星叢」(constellation) 的多角度思維方法雖影響並為 Adorno 所借用，但 Benjamin 所採取的「救贖」並不是仰賴「啓蒙的辯證」，而是借用猶太教的彌賽亞主義(messianism)的宗教式寓言，期待以「靜態辯證」來掌握同一事件的不同面向。舉例來說，同時是對資本主義社會的觀察，Adorno 的態度當然是有些憤世嫉俗，而 Benjamin 則是企圖用一種持平的態度，同時觀看事情的兩面。在《拱廊街計畫》(The arcades project) 中，Benjamin(2002)指出巴黎拱廊街都是在 1822 年後的 15 年中出現的，也是百貨公司的前身。拱廊街是豪華物品的交換中心，它的建築構造適合於為商人服務的「藝術」。在《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》之中，Benjamin 引述了一份巴黎的導覽圖說明：

這些拱廊街是工業奢侈的新發明。它們的頂端用玻璃鑲嵌，地面鋪著大理石，是連接一群群建築物的通道。它們是本區屋主們聯合經營的產物。

這些通道的兩側排列著極高雅豪華的商店，燈光從上面照射下來。所以，這樣的拱廊街堪稱是一座城市，更確切的說，是一個世界的縮圖。(張旭東，魏文生，2010：259)

而世界博覽會是人們膜拜商品的聖地，在世界博覽會出現之前，歐洲各國都有自己的工業品展覽會。Saint-Simon⁴⁹主義者計畫使地球工業化，也接受世界博覽會的想法，他們預料了世界經濟的發展，但沒有料想到階級鬥爭的發展：

世界博覽會美化了商品的交換價值，創造了一種使商品的使用價值退居幕後的局面，他們打開一個幽幻的世界，人們進入這個世界是為了放鬆消遣。娛樂業把他們提高到商品的水平，使他們較容易獲得這種滿足。在享受自身異化和他人異化時，他們聽憑娛樂業的擺布。(張旭東，魏文生譯，2010：267-268)

時尚規定了拜物商品所希望的崇拜儀式，然而，時尚卻和有生命力的東西相對立，它把有生命的軀體出賣給無機世界。與有生命的軀體相比，它代表著屍體的權力。屈服於無機世界的誘惑的戀物癖是時尚的核心之所在。戀物癖對商品的崇拜起了推波助瀾的作用(張旭東，魏文生譯，2010：269)。巴黎呈現出資本階級永恆統治的烏托邦基調，令人不禁咋舌。在資本主義叱吒風雲的年代，居室變成藝術收藏所，人們以美的事物為要務，資本主義者剝奪物質的商品特性，然後賦予物質只有愛好者眼中的價值，而非其使用價值，物質因此擺脫了實用的枷鎖(張旭東，魏文生譯，2010：272)。不依靠商品的使用價值的特質就是新奇，這種意象產生於集體無意識，它是錯誤意識的精髓，時尚就是一種錯誤意識。這種新奇的幻覺被反映在相同的幻覺中，資產階級正是喜愛這種錯誤意識，這也讓藝術懷疑其功能，它被迫把新奇當成是它的最高價值，在十九世紀，新奇成了辯證法的意象準則。另外，有一群反抗這種向市場投降的異議分子，他們主打「為藝術而藝術」，目的是為了使藝術和技術的發展分開。這二者都是從人的社會存在中抽取出來的。

Benjamin 分析了 Baudelaire 的詩的內容，主要描述 19 世紀大都市的人群中

⁴⁹ Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon(1760-1825)是法國哲學家，經濟學家與社會主義者。他出身於一個封建貴族家庭，後因生活貧困使他接觸了底層社會，進而開始注重研究社會問題，並主張資本與土地公有之主張。

的驚顫體驗，後者既揭示了現代人在大都市中的生存狀態，又反映了小資產階級個人主義的自我意識。驚顫經驗不僅是城市人群在個人心中引起的害怕、厭惡和恐怖，而且也是現代工業的機械化生產中的勞動經驗，在機械化生產的作業中，工廠林立、車水馬龍、人如潮水擁擠不堪，行人在人群中宛若工人在機器旁的驚顫經驗是一致的。因此，Baudelaire 的成就在於他對資本主義下商品拜物教的尖銳反應，對他來說，所謂新奇的東西，就是打破永恆體驗的東西，詩人會在這種新體驗的魔法中先陷入憂鬱思考，認清這新產物不過是披著商品的光環而已。

Benjamin 除了引用 Baudelaire 的觀點之外，另外，他也提到 Balzac 是第一個說到資產階級廢墟(ruins)的人。生產技術的變革更新，生產力的發展已經把前一個世紀的象徵變成了碎石，隨著市場經濟的蓬勃發展，驚人的生產力使得資產階級已呈現一片廢墟的景象。Benjamin 說，從歷史唯物主義的立場看，歷史是辯證的實現結果；每一段歷史時刻都是對立鬥爭的角鬥場。他批判資產階級自由主義的線性進步觀，因為大眾對歷史進步的盲目信念使得人們看不到在變遷和進步現象下的歷史退步。不過，他對於資本社會的大眾文化卻不若 Adorno 的完全否定，而是接受它們是一個既存事實，而在這樣的態度下，Benjamin 開展出一種不同方式的「救贖」。

第二節 Walter Benjamin 美學(1)：論語言

或許我能看到有一天天使降臨地上⁵⁰

--W. Benjamin

在 Gershom Scholem 於 1916 年寫給 Benjamin 討論數學和語言之間關係的信件中，Benjamin 為了更完整回應這個問題，於是後來便寫了一篇標題為「論一般語言和人的語言」(On Language as Such and on the Language of Man)的文章 (Benjamin, 1979: 107-123)。他嘗試在這篇文章裡從語言同猶太教的關係角度，根據《聖經·創世紀》(Genesis)的前幾章，來探討語言的性質(Benjamin, 1994: 80)。

⁵⁰這一句話引自《The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940》，p.203.

在這篇文章中，Benjamin 首先提出，語言是萬物的精神傳遞(Mitteilung /communication/ imparting)⁵¹，一切精神意義的傳遞都是語言，用詞語進行的傳遞只不過是人類語言的一種特殊情況。他又接著說(Benjamin, 1994)語言不僅與人類表達的所有領域並存，而且與萬物並存。無論是在生物界還是在無生物界，沒有一個事或物不以某種方式參與語言，因為傳遞其精神意義乃根源於萬物本能：

Benjamin 給萬物賦予了「精神」性質，而語言也被理解為一種廣泛的表達現象。他指出，區分精神實體(mental entity)和它藉以傳達的語言實體(linguistic entity)，是研究語言學的第一階段。一般總會覺得精神存在(mental being)和語言存在(linguistic being)是同一的，但是 Benjamin 認為，語言傳達最重要的是，這種精神存在是在語言中而不是通過語言傳達自身。(劉北成，2013：30)⁵²

語言的傳達是直接的，一切語言都是在自身中傳達自身，Benjamin 想否定的是，語言並不是由更高真理派生出來的低級中介，真理不可能沒有語言經驗的傳達就直接獲得。

根據劉北城(2012：31-33)針對 Benjamin 有關語言與經驗的分析，他認為人類語言的特點是「詞語語言」，有別於一般語言和其他的非人語言。理由是，只有人的語言是擁有「命名」的能力，「人是命名者」，在命名中，人的精神存在是把自身傳達給上帝。如此一來，Benjamin 就從語言的一般性和直接性出發，把人的語言和神學連繫在一起了。他又接著解釋說，命名是語言的最根本性質，任何東西不借助它就無法傳達，語言只有在命名中才能純粹表達出來。也是這樣，人的語言就與其他萬物的語言區分開來了。Benjamin 根據《聖經·創世紀》中的故事來闡明人的語言與上帝的創造關係，他認為上帝的啓示具有明確的表達性，上帝的創世行動是以上帝說“要有” (Let there be)為開始，以“他稱” (He named)為結束。而上帝創造人的情況很特殊，祂根據自己的形象來創造人類，又把創造

⁵¹ 根據學者分，這裡所指的「傳達」一詞在 Benjamin 使用的德文原文中是'Mitteilung'，其英譯文通常被譯為'communication'。然而，Werner Hamacher 則主張應譯為'imparting'。相關的看法可以參見 Werner Hamacher (1994). Affirmative, Strike: Benjamin's 'Critique of Violence'. In Andrew Benjamin & Peter Osborne (trans.) Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and experience. London: Routledge。前述解釋參考之自劉北城譯本(2013：30)。

⁵² 在這段引文中，劉北城將'mental'譯為「精神」，這顯然有待商榷。

權力留給人，上帝沒有給人語言，但祂使人成為認識者：當上帝把他創造的飛禽走獸帶到 Adam 面前，Adam 怎樣叫它們，那就是它們的名字。換言之，上帝使物因而有名稱而能被認識，而人則根據認識而命名它們。據此，Benjamin 認為詞語(word)就是物的本質，物本身有「語言」，但沒有「詞語」，只能通過人的詞語即名稱才能被認識。人的詞語與物的語言之間的關係是翻譯。把物的語言翻譯成人的語言，不僅是把無聲翻譯成有聲，而且是把無名翻譯成有名，把不完善語言翻譯成較完善語言，這些就需要知識。而這種翻譯的客觀性是由上帝保障的。Benjamin 建立了一種語言等級體系，即上帝的創世詞語，以及人的命名語言和物的無言語言。他認為人的語言是從在天堂的純粹語言的墮落中誕生的。當 Adam 的墮落(fall)，也就是語言的墮落。當人把自己的語言加於世界時，世界也就開始有了悲哀。語言的純粹性受到損害。尤其是當語言變成手段、符號後，語言被無意義聲音奴役，由此也使物被愚蠢奴役，對物的奴役則歪曲了人與世界的關係。另外，Benjamin 也批判了資產階級語言現象，也就是詞語和其對象只是一種偶然關係，詞語是物的約定俗成的符號。在 Benjamin 看來，這就使語言變成了手段，變成純粹的符號、空洞的詞語，拋棄了直接性，而墮入中介性的深淵。這已失去原本語言原有的命名光環了。

Benjamin 從在戰爭宣傳和資產市場中看到語言被貶值、褻瀆、墮落，深感「純粹語言」的重要性。他在這篇「論一般語言和人的語言」中強調了語言與精神的關係，反對把語言看作人為的工具或剝削的工具，這些對他而言都是語言的異化現象。而這些批評已是馬克思主義思想的萌芽了。後來，本文被收錄在 Benjamin 《單行道》(One Way Street) 作品選當中，這是他一部「非學術性」的著作，他把自己的政治和社會體驗轉變為文學形式，以文字表達出獨特而深刻的哲學思考。這部書的各節先後在德國報紙上發表，由 60 篇隨想、格言等組成，大多是從社會生活的各種細節所引發的思考。在《單行道》裡，這些隨感收在一起，造成了一種蒙太奇的效果。因此，Richard Wolin 引述 Ernst Bloch 的看法，此書被比喻為「新店開幕，在櫥窗中展示著最新春季樣式的形而上學(store opening, with the newest spring fashions in metaphysics into the display window)」(Wolin, 1994: 290)，他認為 Benjamin 力圖創造一種意象與思想的拼湊，或者散亂的思緒，進一步藉由對這一些日常生活瑣事的檢視做為出發點，讓我有可能對僵化的社會生活提出批判，而這正是他的超現實主義形式的哲學(Wolin, 1994: 120)。

顯而易見，《單行道》是 Benjamin 把自己的政治和社會體驗轉變為文學形式的一個嘗試。舉例來說，在「投注站」(Betting office)中毫不留情地批評資產階級社會(即布爾喬亞社會)的虛偽和墮落：

布爾喬亞(Bourgeois)的存在就是一個私人事務的場域。一種行為方式的本質和意義越重要，它就會越難被人們看見。政治信念、財務狀況、宗教，這些都很怕被人看見。而家庭則變成一座腐朽陰森的處所，裡面每一個壁櫥和角落都牢牢沾附著人類各種可恥的本性(ignominious instincts)，日常生活完全倒向私欲的滿足。(Benjamin, 1979: 100-101)

在「空間出租」(The space for rent)之中，他則是批評資本主義的商品拜物教現象：

批評的時代早已過去，批評意味著一種正確的距離。在一個人們的看法和展望得到尊重和一種觀點能夠表述的世界裡，批評才得以施展。但是，現在物質太逼近人類社會了。也許全部純真的表達方式已完全疲軟無力。今天，最現實的，是能夠深入物質本質的商業眼睛，是廣告。它取代了思索需要的空間，盡其所能地讓物質撞入我們眼簾，比如，一輛汽車變成龐然大物，從電影銀幕上傾斜地衝向我們。而且，正如電影從不把家具和房屋背面呈現給挑剔的觀眾，而是以持續迅疾的圖像逼近和震撼觀眾，真正的廣告也是用電影的迅疾方式把物質砸向我們。...。對於大街上的人，金錢正是以這種方式擺佈者他，使他與物質發生想像的聯繫。另外，批評家即便是受雇於人，在畫商的展廳裡對藝術品頭論足，他們也比隔著櫥窗觀看的藝術愛好者更懂得這些藝術品中最重要東西。因為藝術品散發的溫情直接傳遞給他，撥動著他的情感之弦。說到底，是什麼使廣告壓倒了批評呢？不是旋轉的霓虹燈商標的宣傳內容，而是把它們映射在柏油馬路上的油田烈火。(Benjamin, 1979: 89-90)

除此之外，在「天文館」(To the planetarium)之中，他更對「現代性」提出深刻的批判，也就從人與自然的關係來思考人類歷史的進程：

如果必須用最簡潔的語言闡述古人的信條，那麼只能是用這樣一句話來說：「靠宇宙力量而生存的人們才能擁有地球。」古人完全沉浸在一種宇宙體驗中，而後來的人則對此幾乎毫無體會。...。這種專注能力的消

逝是由現代的天文學興盛所造成的。...。現代人最危險的錯誤在於，把這種體驗當作不重要的和可以避開的，或者認為這種體驗只是個人面對星空的詩興。事實並非如此，它一次又一次地撞擊著人類。任何民族、任何一代人都逃脫不開。這一點通過上一次戰爭(第一次世界大戰)表現得再清楚不過了。這場戰爭是一次與宇宙力量前所未有地混合在一起的新嘗試。大批的人群、化學毒氣、電力都被執向曠野，山川與河流頻頻地被砲火撕裂，天空與海洋被發動機的聲音所震盪，殺戮的長矛到處刺進母親大地。這種第一次以技術精神展開。然而，因為統治階級對利益的渴求要通過它來滿足，所以技術背叛了人。帝國主義者們宣揚，駕馭自然是一切技術的目的。但是.....技術不是用於駕馭自然的，而是駕馭自然與人的關係。人作為一個物種早在千萬年前已經完成自身的進化，而人類作為一個物種剛剛開始自身的進化。.....在上一次戰爭的毀滅之夜，人類的骨架被一種情感所撼動，就如同癲癩病人陷入狂喜的興奮。隨之而起的造反是人類讓自己的新軀體受到控制的首次嘗試。無產階級的權力是使其恢復健康的手段，如果不是用這種權力的紀律來滲透和強化骨髓，任何和平主義的爭論都無濟於事。只有在生產創造的癡迷中，生機盎然的物質才能克服瘋狂的破壞。(Benjamin, 1979: 103-104)

Benjamin 對歷史的理解不同於啓蒙以來的自由主義進步觀。一方面是接受了馬克思主義的思想，把人類拯救和無產階級革命連結在一起了；另一方面，他是從救世主義的歷史目的論出發，對他來說，幾千年的文明已經到了危急存亡的時刻，無產階級會是最後的救世主嗎？他在「火災警報」(Fire alarm)指出：

階級戰爭的概念可能會造成誤導，這不是誰勝誰敗問題的較量。...。因為不論資產階級勝利還是失敗，它都必須陷入未來發展歷程的內在矛盾。真正的問題是，它的垮台是通過自己還是通過無產階級實現的。三千年的文化發展究竟會延續還是終結，都取決於這一答案。.....如果資產階級的消滅不是由經濟和技術發展的一個幾乎可估算的時刻所實現的(這個時刻是以通貨膨脹和毒氣戰為標誌)，那麼一切都完了。在火花接近炸藥之前，必須掐斷導火線。(Benjamin, 1979: 80)

而 Benjamin 也意識到文學形式將隨著技術的演進而發生變化，他連結到印

刷術發明時，正好是 Luther⁵³翻譯聖經之際，使民眾可以容易獲得而順利推動宗教改革。但另一方面，技術的發展也預示了傳統書籍已走向盡頭，讓文人或詩人不得不向新技術低頭，拋棄原有的理念，讓自己融入新技術領域的形式：

印刷術正被廣告無情地拉到大街上，受到經濟混亂狀態的蠻橫統治。……書寫的發展不會被這種混亂的學術和商業行為所限制；相反，當書寫不斷地深入到這種新的古怪形象的印刷領域中，突然間獲得了一種充足的內涵時，數量的增長就會產生一個質量的飛躍。在這種圖像式書寫活動中，詩人將會像早先那作為最卓越的書寫專家，只要掌握了統計和技術圖表領域，就能參與進來。憑藉這種國際性的活字版印刷技術，他們將會在人們生活中重建自己的權威，找到自己應有的角色。與這種新角色相比，一切修辭的創造性抱負都將顯得是過時的白日夢。(劉北城譯，2013)

關於語言的註解，Benjamin 曾經與朋友出刊一本新雜誌，取名叫《新天使》(*Angelus Novus*)，他在這本雜誌宣言中表示：「對於本雜誌來說，有關精神生活的言論是否普遍有效，必然涉及這樣一個問題，即這些言論是否能正當地要求在未來世界的宗教秩序中獲得一個思想地位。我們無法預知這種秩序的究竟會是什麼樣子。但是我們能夠遇見，為在這種秩序中、在新時代的最初日子中生存而鬥爭的東西，沒有這種秩序是不能誕生的。」(Witte, 1997: 50)這本雜誌顯然是以救世主義為基調，裡面也刊載一篇 Benjamin 的論文「翻譯者的任務」(*The task of translator*)。Benjamin 非常期待這本雜誌能夠出版，但不幸的是，由於通貨膨脹的因素，這本雜誌最後還是無法順遂發行。「翻譯者的任務」原本是 Benjamin 為翻譯 Baudelaire⁵⁴的《巴黎風光》(*Tableaux parisiens*)所寫的前言，他在此把原作和翻譯一起併入「純粹語言」的關係思考，是為「論一般語言和人的語言」的延伸，裡頭談到文學作品的意義、翻譯的意義等問題。他在文章中明確表達，藝術作品具有其獨立的特性，「任何一首詩都不是有意為讀者而寫的，任何一幅畫都

⁵³ Martin Luther(1483-1546)，德國宗教改革運動的主要發起人，曾是羅馬大公教會奧斯定會的修士。提倡因信稱義，反對教廷權威，更將新約聖經譯為德文，讓聖經的閱讀與解釋權還給一般民眾，對於宗教改革的影響深遠。

⁵⁴ Charles Pierre Baudelaire(1821-1867)，法國象徵派詩歌與散文詩的先驅，代表作包括詩集《惡之花》(*Les Fleurs du mal*)及散文詩集《巴黎的憂鬱》(*Le Spleen de paris*)。

不是有意為觀者畫的，任何一首交響樂都不是有意為聽眾而作的。」總而言之，藝術作品不是個人經驗的表達，也不應該被工具化。

基此，Benjamin 認為翻譯不是為了看不懂原作的讀者而寫，它的本質屬性不是傳遞或交流(communication)或傳授(imparting)什麼信息。他甚至認為如果只在執行傳達的功能(a transmitting function)，就只能是傳達訊息而已--因此是非本質的，如果翻譯只做到傳達訊息的話，就僅是低劣的翻譯。Benjamin 認為，翻譯的存在是因為有些作品具有可翻譯性(translatability)，「可譯性」是一件作品的本質特徵，這種特徵使作品提出被翻譯的要求，那些作品具有的生命力，透過翻譯而將生命力延續下去，翻譯是作為一種「生命的後續」(afterlife)，而不是指翻譯達到和原作的相似性。例如有一個具翻譯性的詩篇，那麼最偉大的翻譯也終將其精隨變成自己母語發展的一部分，而不單單只是兩種僵死的語言的轉換而已。它將原作的生命帶到另一個領域或階段，亦即「歷史的生命」(life of history)。這樣，在譯文中，原作的生命獲得了最新的、繼續更新的和最完整的展開。

Benjamin 認為不同語言的詞語之間是不能互譯的，因為這些詞語可能都代表著某一事物，而且都有各自的文化背景和含義。但是所有的語言都是不完美的，需要相互補充，翻譯因此承載了原作母語和譯作母語的歷史變遷和它們的相互補充，最終會產生一種「純語言」(pure language)，使所指目標獲得完全的展露，而能充分表達兩個語言之間的核心相互關係就是翻譯的任務了。Benjamin 因此認為(引自劉北城，2012：58)：翻譯之所以是接近「純語言」的重要途徑，主要緣於其減輕語言所背負的意義負荷這種功能，這種功能使「只與語言因素及其變化」相關的「純語言」得以在卸去意義重擔的語言中重新顯露。因為語言的質量和區別度越高，其作為信息傳遞的功能便越小。而「真正的翻譯」(a real translation)是透明的，它並不掩蓋原文，不會阻擋它的光線，而是讓純語言猶如經過自身媒介強化般充分地照耀到原作。「直譯」的原則是「句法的直接轉譯」，因此，譯文幾乎完全按照原文的字句排列展露人前。這樣的翻譯就像透明體般覆蓋在原作之上，它沒有阻擋原作的光線，反而讓來自「純語言」的光輝穿透己身而直接接觸原作。所以 Benjamin 認為翻譯的重要性在於人類對真理的追求：

如果有一種真理語言，即全部人類思想所致力實現的最終真理的無矛盾的、甚至沉默的存放處，那麼這種真理的語言就是真正的語言。這種語

言的預言和描述是哲學家所能期望的唯一完美的東西。而這種語言以濃縮的方式隱藏在翻譯中。(劉北城，2012：58)

Benjamin 後來把《聖經》當作一切翻譯的原型或理想，也顯示了「翻譯者的任務」與「論一般語言和人的語言」之間的邏輯關係，更傳達出 Benjamin 對語言的終極精神完整性的神學肯定，那種目的就是實現統一的真理語言，即無須翻譯的最高語言，也就是「上帝的記憶」(God's remembrance)，當人們在世俗庸碌的生活中忘卻了真理的本質，當世上的所有人已完全遺忘，或即便是在黑暗的日子裡，某種等待開展的「真理內容」或「彌賽亞力量」還是在那裡，因為上帝在那。

第三節 Walter Benjamin 美學(2)：論經驗

一、關於「經驗」與「經歷」的分析

Benjamin 在「論波特萊爾的幾個主題」(*On Some Motifs in Baudelaire*)文中提到，Baudelaire 預見到『抒情詩』⁵⁵變得愈來愈難以理解，因此寫出了《惡之華》(*Les Fleurs du Mal/ The evil flowers*)。Benjamin 確實感受到抒情詩人已不再表現詩人自己，他已不再作為一個「吟遊詩人」(bard)⁵⁶，就像 Jean Nicolas Arthur Rimbaud⁵⁷被認為是一個深奧玄秘的形象，因他的作品和公眾之間有一道深深的鴻溝，他認為如果接受抒情詩的條件已大不如前，那麼是否代表抒情詩與讀者經驗交集的部分也變少了，以致引不起共鳴，又這原因是經驗結構的改變嗎？

⁵⁵抒情詩是一種以藝術形象來反映生活，抒發詩人在生活中激發起來的思想感情的詩歌，旨在借景抒情，反映精神生活，並企圖對現實進行美學改造，以此達到心靈的自由。

⁵⁶吟遊詩人原是凱爾特人(the Celtic)寫作頌詞的人，在西元 1 世紀時是指高盧或不列顛的民族詩人或歌手，這種習俗在高盧逐漸消失，但是在愛爾蘭或威爾斯仍被保存。

⁵⁷ Jean Nicolas Arthur Rimbaud(1854-1891)，19 世紀法國著名詩人，無法被歸類的天才詩人，創作時期僅在 14-19 歲，之後便停筆不作。受法國象徵主義詩歌影響，超現實主義詩歌的鼻祖。

Henri Bergson⁵⁸在其早期的不朽著作《物質與記憶》(Matter and Memory)書中說明精神和物質的關係，他說記憶有兩種方式：第一種是以運動機制的形式，例如以重複背誦的方式記住一首詩；第二種是獨立回憶的形式。前者滾瓜爛熟地背出詩歌內文，並不是因為某種時機而重複這首詩，也就是不包含當時所發生的事件的意識。而後者，則是因為他對讀那首詩的各種時機的回憶，而每一次的時機都是獨特的，這不是例行的安排，也不是機械式重複，因為每個事件只發生過一次，所以直接留下了印象。他強調，凡被我們經歷的事情應該都會被記住，但是通常只有有用(意義)的東西才會進入意識。他以腦生理學和記憶喪失症來證明，「過去」必須藉由物質行動，並透過精神加以想像。所以，記憶不是物質的發散，反而物質是記憶的發散比較接近真實。而記憶結構是經驗的決定性因素，經驗就是記憶中累積的潛意識的材料匯聚。Bergson 認為這個時代是一個大規模工業化、令人眼花撩亂、不適合人居的時代，在把這種經驗拒絕於視線之外的同時，人們的眼睛感受到一種「餘像」(afterimage)出現的、補足性的自然。Bergson 表現出把這種形象固定為一種永恆紀錄的企圖心，而這也為經驗提供了研究的線索。

Marcel Proust⁵⁹認為 Bergson 在《物質與記憶》中雖然說明了經驗的本質，但卻令一般常人覺得其間的距離遙遠，甚至可能只有詩人才有辦法勝任這種經驗。因此 Proust 寫了《追憶似水年華》(In search of lost time)，包含著對 Bergson 的一些內在批評。雖然，Bergson 主張使生命之流的思考現實化是一種自由選擇，但是對 Proust 來說，那還是屬於一種非意願記憶(involuntary memory)，而 Benjamin 則是接受了 Proust 將記憶可以區分為「意願性記憶」(voluntary memory)與「非意願性記憶」等兩種類型的主張：

「意願性記憶」聽從人的注意力，徒勞無功地對捕捉過去的訊息，是對於既往的拼湊；「非意願性記憶」則正是 Freud 所謂的被壓抑的潛意識(sub-consciousness)，是當意識在承受的極限，為了自我保護，人的意識有防範震驚的功能，但是其代價是喪失意識的完整性。兩者各有其功能，

⁵⁸Henri Bergson(1859-1941)法國哲學家，1927年諾貝爾文學獎得獎者。

⁵⁹Marcel Proust(1871-1922)，法國意識流作家，他的特色在於精細的描寫每一個感知，每一個人物，每一個寓言，而且在他的書中能感覺到那流動的真實感。

「意願性記憶」是人有意地從意識的萬花筒中拼貼過去的種種，「非意願性記憶」則是人與過去無意地相互遭遇，如浪花的拍擊海岸，捕捉到的是被壓抑很深的喜怒哀樂，非連續時間中的空曠空間，躲藏的生活震驚。(石計生，2005)

Proust 以自己經歷的事情為例，他說曾經因品嚐一種特別小點心的滋味，而將自己帶回過去，這是從過往經驗可思而及的記憶，即所謂為「意願記憶」。Proust 在童年時曾經吃過這種小點心，多年後的偶然機會再次品嚐它，結果勾起了一幕幕回憶，並非是這特別小點心提供的訊息，而是意願記憶源源不絕地湧出過往的回憶。這和聽從注意力召喚的記憶不一樣，Proust 也認為極力透過理智想找過去的痕跡，這其實是枉費心機。因此，對 Proust 來說，個體是否能把握住自己的經驗就要看機遇了。舉例來說，報紙的意圖並非是強迫讀者把它提供的信息吸收為自身經驗的一部分，它的意圖在於：把發生的事情從能夠影響讀者經驗的範圍裡分離並孤立起來。新聞報導的原則就是新鮮、簡潔、易懂，另外還有報紙的大量印製之後，再也沒有人敢誇口說他要透漏甚麼新聞給讀者了。然而，當老式的故事被新聞報導代替，被訴諸感官的報導代替，反映了經驗的故事就會日益萎縮。這和說故事的人完全相反，說故事者把自己融入故事生活中，以便把它像經驗一樣傳達給聽眾。Proust 認為人們會從慶典、儀式和各種特殊節日中不斷地製造這兩種—意願記憶和非意願記憶—成分的混合體，並成功地把握住回憶。

Sigmund Freud 在《超越快樂原則》(*Beyond the pleasure principle*)一書，他以一種假設的形式出現記憶與意識之間的關聯：

[意識並不是知覺—意識系統運作過程的唯一特性]..... 在其它系統中所有的悅愉與興奮過程都留下永久性的痕跡，構成了記憶的基礎，這與成為意識的問題毫無關聯。當一個過程把它們留在永遠不會進入意識的地方，它們往往是最強、最持久的。但是我們難以相信在知覺—意識系統之中也形成了這種興奮的痕跡。如果它們永遠保留在意識之中，那麼它們很快就會限制該系統的適應性，以便記錄新的悅愉與興奮。另一方面，如果它們成為無意識，我們就有任務去解釋在該系統中存在著無意識的過程。.....我們必須承認「無意識產生於痕跡」的看法，至少承認這種說法在一定範圍內重要的。(王嘉陵等編譯，1997：215)

雖然 Freud 對記憶和回憶並沒有多大的區別，但他認為，意識只在有記憶痕跡的地方出現。但是，進入意識和留下一個記憶的蹤跡在同一個系統中是不能兼容的兩個過程。弔詭的是，記憶的片段卻經常是最有力、最持久的。在 Freud 看來，這樣的意識是沒有辦法得到記憶的痕跡的，但是卻有另外一個重要的功能——抑制興奮。抑制興奮主要抵制著外部世界過度運作的能量的影響，這些能量對人的威脅也是一種震驚，依據精神分析理論，震驚的出現在於對焦慮缺乏任何準備。

震驚的因素在印象中所佔的比例愈多，意識就愈加防備刺激，導致印象進入經驗的機會就愈少，並傾向僅滯留在人生體驗或經歷(Erlebnis/ lived experience)的某一時刻的範圍裡。這是理智的一個最高成就，它能把事件轉化成為一個曾經體驗過的瞬間。如果只有突然的開始，它往往是驚嚇的感覺，也證明了防禦震驚的失敗，然後便什麼也沒有了。Baudelaire 正是把震驚經驗放在他的作品中心，對他而言，藝術的最終目的是創造美，然而美不應該受到束縛，善並不等於美，Baudelaire 認為美同樣存在於惡與醜之中。當他將自己所創造的美展現給世人的時候，一開始讀者也不予以認同，甚至評論界驚恐的稱呼他為「惡魔詩人」。又因為當時正處於浪漫主義末期，一些公認的主題在創作上已顯疲乏，大多數詩人仍堅持舊的創作模式，鮮有大膽創新者出現，Baudelaire 不啻是那個時代的革命者。然而數十年後，此書就獲得了經典的地位，並且被大文豪 Victor Hugo⁶⁰大力的讚揚。

Benjamin 認為 Baudelaire 的著作帶給了我們一些啓示：一是告訴我們大城市的群眾在互動之中受驚形象的情形，其次是群眾代表著什麼意義？這些人並不為階級或任何集團而生存，他們僅僅是街道上的人，無定形的過往人群。Baudelaire 認為 Allan Poe 恰當地把夜間倫敦的「人群中的人」與「遊手好閒者」相提並論，當人一旦喪失了他所屬的環境，就不得不成為一個遊手好閒者。而住在大城市的大眾對這個居住環境的感覺是害怕、厭惡和恐怖，住在這裡的人反而有了所謂的「文明症候群」，也就是居民已退化至野蠻狀態，他們是孤單寂寞的，而依賴他人的感覺逐漸被社會結構給取代了，這種結構的每一點進展都排除掉某種行為和

⁶⁰ Victor Hugo(1802 -1885)，法國浪漫主義作家，19世紀前期積極浪漫主義文學代表作家，代表作有長篇小說《巴黎聖母院》(Notre Dame)與《悲慘世界》(Les Miserables)等。

情感，一方面安逸的把人們隔離開來，另一方面又醉心於這種讓人們安逸的機械化。十九世紀中葉鐘錶的發明帶來的許多革新只有一個共同點：手突然一動就能引起許多一系列的程序。這種發展在許多領域裡出現，其中之一是電話，抓起聽筒的動作取代了老式手搖曲柄的規律動作。在不計其數的撥、插、按以及諸如此類的動作中，按快門的結果最了不得。如今，用手指觸一下快門就能使人能夠不受時間限制地把一個事件固定下來。照相機賦予瞬間一種追憶的震驚。這類觸覺經驗和視覺經驗結合在一起，就像報紙的廣告板或大城市交通給人的感覺一樣。在這種來往的車輛行人中穿行，把個體捲進了一系列的驚恐與碰撞中(張旭東，魏文生，2010：222-223)。當 Allan Poe 的行人東張西望顯得漫無目標時，當今的行人卻是為了遵守交通指示，而讓感覺中樞屈從於技術的複雜訓練。因此，行人在大眾中的震驚經驗與工人在機械旁的經驗是一致的(張旭東，魏文生，2010：226)。Baudelaire 反映出現代性的城市居民過著一樣鄙陋的生活，就連流浪漢都鼓吹井井有條的生活，並譴責自由派，還有反對除了金錢以外的任何東西。這便是現代性的「經歷」的本質，也標明了現時代感情的價格，以及在震驚的經驗中早已四散的靈光氣息。

二、象徵與寓言

有關「經驗理論」是 Benjamin 另一個重要的思想理念，他在「未來哲學綱領」(*On the program of the coming philosophy*)提出了新的經驗概念，在原有強化自然科學的邏輯實證的理論中，他認為應該擴大經驗的概念，將宗教和藝術一起含括進來。Benjamin 在藝術作品中看到經驗總體或真理經驗。他在 1913 年就發表過相關的短文，為的就是要表達他反對狹窄的經驗概念。這和他的博士論文《德國浪漫主義中的藝術批評概念》(*The concept of criticism in German romanticism*)有很大的關係，他的論文主要研究 18 世紀末德國早期浪漫派作家的文學思想，包括 Friedrich Schlegel⁶¹和 Novalis⁶²等人。

⁶¹ Friedrich Schlegel(1772-1829)，德國文學理論家、作家、語言學家，是德國早期浪漫主義文學運動的創始人。浪漫主義形而上學思想的實質是對知識論形而上學的批判，強調以詩的方式追求

Benjamin 認為，早期浪漫派在方法論上的革新是「內在批判」，而所謂內在，一來是指審美對象自身的特質，二來是指潛藏的傾向。前者提供了一種對主觀性批評的校正，後者則是把作品看作未完成，且其具有獨特的自我展開的能力。所以，批評是對作品的潛在性質的開發，甚至超越作品本身，使作品不斷產生創意。Benjamin 借用浪漫派的「覺醒」一詞，也就是通過批評，作品的反思覺醒了。浪漫派發現當我們的日常生活越是脫離自然，就會益發迷戀自然，從 Rousseau 開始把自然給理想化了，例如 19 世紀是風景描繪的時代，先有 Haydn 的《四季》和 Beethoven 的《田園交響曲》，後有 Mendelssohn 的序曲、Schumann 的《春天》和《萊因交響曲》、Berlioz 和 Liszt 的交響詩、韋伯和 Wagner 的歌劇。但是，對浪漫派作曲家來說，大自然不僅是一個描繪的對象；藝術家的內心生活和大自然的生活之間有一種親緣關係。因此，大自然不僅是藝術家的避難所，也是力量、靈感和覺醒的源泉。大自然的這種神奇的親切感同城市生活的人工化相抗衡，在 19 世紀的音樂中和現代文學藝術中一樣普遍⁶³。Benjamin 發現當意識覺醒後，就能引起更加深入的認識，所以他認為，批評的內在性保證了批評的客觀性，也就是早期浪漫主義的客觀意圖的力量，特別是藝術批評概念中藝術的客觀法則。內在批判同時具有雙重功能，既破壞作品，又完成作品。也就是批評一方面完成、補充和整理作品，另一方面卻是在消解作品，使它進入絕對之中。只是「以毀滅為代價」，作品才能完成。作品是在毀滅的過程中逐漸釋放出其意義的。而『完成性批判』也有兩層涵義，一是作品的完成是作品自身的展開和覺醒，其次是作品的完成也涉及個別作品與藝術的絕對理念之間建立的關係。所有的表現形式不斷地組合，相互溝通，從而統一構成了藝術的絕對形式。每個作品的理念都在於其形式，在藝術的理念不是外在於個別作品的，而是這些形式的連續總和。因此，藝術理念的揭示是從個別作品展開的，而個別作品也應納入藝術形式的系列中：

作品的誕生必然會負載著偶然性因素，而批評工作就是要清洗作品，剔除這些偶然性。其次，浪漫主義批評破壞了作品造成的錯覺，即表面的

人的完整性。

⁶² Novalis(1772-1801)是德國浪漫主義詩人和思想家，被 Goethe and Schiller 視為百年難遇的奇才。他更是思想家和基督教的先知，守著一種現在和未來的基督教的到來。他在 1788 年至 1790 年之間創作了 300 多首詩歌，還寫出大量的敘事詩、寓言、戲劇等等，集中在於對人的思想、信仰和知識領域的探索。

⁶³ 參考自 <http://www2.ouk.edu.tw/yen/chinese/Grout/Grout16.html>

美感。在早期浪漫派的概念中，批評是一種認識方式，而不是藝術欣賞的輔助手段。相反地，藝術是認識的媒介，美感僅僅是娛樂的對象，是作品產生的一種暫時效果，它完全是非本質的，而浪漫派要清除的恰恰是這些浪漫性。(劉北成譯，2013：40)

歸結來說，形式不應是美的表達，而美的概念應該是讓位給浪漫派的藝術哲學。在浪漫派的藝術觀念背後，Benjamin(1994, 139)發現潛在的歷史哲學，浪漫主義的核心是救世主義。他認為從時間意識來看，現代進步觀與浪漫派歷史觀截然不同：

現代進步觀建立在連續性、進步和無限性的理念上。在這種空洞的空間裡，進步只是數量的累積，而且永無終點。在浪漫派的歷史觀中，時間不是同質的、空洞的空間，而是形式連續體的逐漸瀰漫和排列。進步不是量變和積累，而是質變和深化。進步不是單純的成長，而是無限的完全過程。『完成』乃是浪漫派救世主義的核心。從節奏意識看，『完成』絕不是同質的連續，而是不連續、間斷。『完成』的表現形式之一是『覺醒』。甦醒是一種變奏。更重要的表現形式是打斷進步過程的『停頓』(劉北成，2013 譯：39-40)。

Benjamin 在 1925 年完成《德國悲劇的起源》(*The origin of German tragic drama*)，該書在 1933 年納粹統治時期被列為查禁銷毀對象，直到 1955 年才被編入德文版《Benjamin 選集》。在 Benjamin 的著作中大都以論文、翻譯、隨筆或札記等文體呈現，《德國悲劇的起源》算是難得的一部完整的專著。Benjamin 自己談到這書的宗旨，他認為「這部著作旨在提供一種關於 17 世紀德國戲劇的新觀點。它為自己確定的任務是將當時的德國戲劇—悲劇—同悲劇加以對比。試圖表明悲劇文學形式和諷喻藝術形式之間的親和關係」，另外其目的「旨在闡釋一種被遺忘和被誤解的藝術形式的哲學內容，即寓言(allegory)」(Wolin, 1994: 63；譯文參考吳勇立、張亮譯，2008)。以 Benjamin 的內在批判方法論，悲劇和寓言才是作品的「物質內容」和「真理內容」的關係，所以必須先說明悲劇的形式，才能揭示寓言的意義。其實，德國巴洛克藝術並不被看好，甚至將巴洛克悲劇視為一種墮落的形式，因為它是仿作希臘悲劇的拙作。偏偏 Benjamin 將德國巴洛克悲劇作為取材的對象。他從根本上推翻傳統觀念，他認為所謂的悲劇和喜劇的理

念並不是某些規則的總和體現，也無權以此為基準來規範或涵蓋所有的文學或藝術的作品。在這種意義上，他甚至認為，根本不存在「藝術史」這類東西(Benjamin, 1994: 223)。對 Benjamin 來說，希臘悲劇和巴洛克悲劇是兩個不同時期的樣式，人們不應該誇大地把 Aristotle 悲劇理論對照在巴洛克戲劇上，他覺得巴洛克是反應自己時代的特徵，它的對象不是歷史，而是神話，劇中人物的悲劇狀況不是出自於身分——絕對君主制度，而是出自於他們生存的前歷史時代——過去的英雄時代(Benjamin, 1998: 62)。他覺得，悲劇的主角是君主，這與當時的政治相關。君主被視為歷史的代表，而 17 世紀產生了一種新的君主論，也就是主權論：

當時，國家的神學理論崩潰，在反宗教改革運動中產生了極端的君主權力理論。這種主權論是在關於國家緊急狀態的論爭中產生的，因此著重君主克服緊急狀態、恢復秩序的功能(劉北成譯，2013：72)。

Benjamin 在分析德國巴洛克戲劇時發現，宮廷是主要的場景，但是同時令人壓抑的陰謀籠罩著宮廷。所以 Benjamin 強調巴洛克戲劇不同於希臘悲劇，因為它的重心不在於描寫戲劇衝突，而在於喚起觀眾的傷感悲痛的情緒。希臘悲劇是基於犧牲獻祭的觀念，悲劇人物之死是向神的獻祭，死亡變成拯救。相反地，巴洛克悲劇的特點是，不惜犧牲情節而強調情緒，在巴洛克戲劇中，沉思憂鬱是傷感悲痛的最重要特徵。而透過哲學批評的目的是證明，藝術形式的功能在於把歷史內容變成哲學真理(Benjamin, 1998: 182)。Benjamin 正是透過寓言的藝術批評，具體地表現出抽象的概念，他也曾明確地表達：寓言——這一實體乃是最關心的(Benjamin, 1994: 256)。他認為巴洛克悲劇所要探究的真理無非就是專制強權，而且勢必要顛覆「在浪漫主義之後的混亂中上台的篡位者的專制」(Benjamin, 1998: 159)，這個篡位者就是支配藝術哲學的古典主義「象徵美學」(Symbol of aesthetics)⁶⁴，也就是藝術創作必須同時是意念的、象徵的、綜合的、主觀的及裝飾的。藝術應該以形式表現觀念，藉著一種普遍認同的模式與符號來表達這些形式，以傳達主觀而複雜的認知，而為達此目的，只有裝飾性的作品能夠完整呈現

⁶⁴象徵主義起源於十九世紀末的文學運動，並於隨後擴展到繪畫與音樂的領域。象徵主義畫家不同於印象派記錄自然物像與光影的瞬間變化，或寫實主義者所追求的事物真實面貌，而是強調藝術應該傳達主觀的意念、情感和詩境般的想像。由於他們反對工業社會對物質及理性的過度強調，主張創作應該要表現內在的抽象情感。一八八六年法國詩人 Jean Moréas 在 La Figaro 報紙上發表象徵主義宣言，首次提及「象徵主義」(Symbolism)一詞。而藝術中的象徵主義理論則是由藝評家 Albert Aurier 於一八九〇年針對高更的作品所撰寫的評論〈繪畫中的象徵主義〉一文奠下基礎。象徵主義的藝術主要受 Schopenhauer 美學的啟發，並兼採 Baudelaire 的「萬物感應」理論和 Mallarmé 所主張的「暗示」手法，作品經常以文學性的主題詮釋出想像般的夢境和詩意感情。前述資料參考自 <http://www.cmcart.com/ramble/artinfo.asp?ID=8>

這樣的美學觀。因此，象徵主義的畫家們放棄了文藝復興以來所發展出的自然主義式的描繪技法，廣為參考文藝復興之前或東方及原始的非西方的藝術創作傳統。平面型態、色彩單純、具有符號意義的構圖方式，成為象徵主義畫家靈感的重要來源。所謂象徵美學所表達的是藝術作品裡的「理念」(idea)的表現，像這樣把物質和超驗對象統一起來就有神學的意味，作為象徵概念的藝術作品被認為接近整體事物的神性，也是作為一種絕對之物。這和巴洛克⁶⁵的辯證法截然相反，以下主要參考自陶濤(2010)⁶⁶對於象徵與寓言的述評分析，據此將兩者做一比較：

(一)象徵

象徵是一種文體學或風格學的概念，它除了自身有具體的形象之外又有形象以外的象徵意義，但其具體形象本身是實在的，並非只是意義所寄託的外殼而已。象徵主要是作為一種藝術表現手法被運用。Hegel 依其理念區分三種藝術型態，分別是：象徵型藝術、古典型藝術和浪漫型藝術。他認為所謂的象徵藝術的表現能力在於圖解的嘗試，因為從抽象的理念必須外顯於自然型態上，也就是形象化的過程，所以 Hegel 歸納了兩個方面的特徵，即：形象與意義的統一，以及內在精神與外在形式的統一。所以，象徵是直接呈現於感性觀照的一種現成的外在之物，對這種外在之物並不直接就其本身來看，而是就它所暗示的普遍意義來看，也就是，象徵要使人意識到不是它本身那樣的一個具體事物，重點是在它所暗示的普遍意義。也因此，它是具有主觀性、表現性和虛幻性的特質：

1. 象徵是指一個整體，這觀念於自古希臘 *Aristotle* 時期，到 Hegel 時期達到最高峰，以為萬事萬物都可以統一到絕對觀念之上，並與之融合成為一個完整的統一體。在文學上，這思想所要求的就是內容與形式的統一，形式必須以內容為前提。這也讓 Benjamin 認為，象徵是一種神學的概念，內容與形式的融合必須依靠某種神聖性，此一因素讓文學最終歸於神學。
2. 對客觀世界的象徵性追求，即對個體完美存在的信仰，而信仰係因外在的神聖客體—神，也像 Hegel 的絕對精神，是一種主體精神的外化。

⁶⁵巴洛克藝術(Baroque)，是歐洲 17 世紀時的一種藝術風格，運用誇張的運動性來營造戲劇、緊張、繁瑣、恢宏的效果，認為藝術應當直接地充滿情感地表達。

⁶⁶參考自陶濤(2010)。從「象徵」到「寓言」—本雅明的藝術現代性理論。引自 <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?ID=52682>

3. 象徵的生成來自神聖主體與神聖客體的結合，並產生一種「瞬間性」的東西。
4. 象徵作為一個古典主義的範疇。在象徵文學中，涵義完全包含在藝術作品之中，意即象徵的藝術包含著一個完整的、自足的世界，即世界是物質與精神的契合，這種契合以直接、間接、世俗或神秘的方式體現了一種經驗的圓滿性，因此在象徵中，世界呈現為一種理想狀態。

Benjamin 所要顛覆的正是這種象徵的古典主義傾向，他以寓言理論來摧毀它。雖然，Kant 在《判斷力批判》(*Critique of judgement*)中肯定象徵，並論述美是道德的象徵，但是後來經過 Goethe、Schiller、Schelling 的探究，象徵和寓言逐漸成為 19 世紀美學和藝術理論中重要的議題，但彼此卻是兩極化發展，象徵成為文學或藝術的本質特徵，而寓言卻被貶低為只是一種寓言教義的簡單宣傳。

(二) 寓言

寓言(Allegory)是一個文體學或風格學概念，它是一種諷諭的形式，是指在其表面意義之外還有另一層寓意的意思。從古代希臘到現代，諷諭都是常見的文藝作品的形式，因為涉及語言結構和多層意義的問題，這諷諭的語言結構和當時主流的 Saussure 結構主義語言學不同，Ferdinand de Saussure 認為語言的能指和所指具有對應關係，而諷諭卻是能指和所指之間有明顯差異的作品。《荷馬史詩：伊利亞特》(*The Iliad of Homer*)⁶⁷被認為是最早的諷諭作品，讀者從 Homer 的神話故事的字面意義之外發現其中隱藏著關於宇宙和人生的重要意義，諷諭因此而產生。在古希臘時期，人們以神話藝術為榮，寓言偏枯，Plato 在《理想國》中對寓言進行嚴厲的批判，因為他覺得寓言不直接反映現實的本質，往往使用一種迂迴的手法，而不是直白的表現自己對現實的態度。顯見地，古希臘人已發現寓言中的『言』與『意』的漂移與分裂。到了公元一世紀，諷諭也被引入對《聖經》的解讀。然而，諷諭的解讀通常帶有對宗教、哲學、倫理或政治等因素的意識形態色彩，所以一旦諷諭失去它所依賴的意識形態主導地位時，諷諭也就失去了它的權威和說服力，而被人們批判和拋棄。到了 18 世紀末，由於象徵的崛起，諷

⁶⁷希臘盲詩人 Homer 的《荷馬史詩》是兩部長篇史詩《伊利亞特》和《奧德賽》的統稱，這兩部史詩最初可能隻是基于古代傳說的口頭文學，靠着樂師的背誦流傳。它作為史料，不僅反映了公元前 11 世紀到公元前 9 世紀的社會情況，而且反映了邁錫尼文明。它再現了古代希臘社會的圖景，是研究早期社會的重要史料。

論相形沒落，它成了本身沒有意義的外殼，只能充當指向自身之外的某種意義。Goethe 在《關於藝術的格言和感想》中曾經針對寓言和象徵有一段論述：

詩人究竟是為一般而找特殊，還是在特殊中顯出一般，這中間有很大的分別。由第一種程序產生出的寓意詩即寓言，其中特殊只作為一個例證或典範才有價值。但是，第二種程序才特別適於詩的本質，它表現出一種特殊，誰若是把握住這個特殊，誰就會同時獲得一般而當時卻意識不到，或只是到事後才意識到。(轉引自朱光潛，1979)

可見得在浪漫主義時期，寓言並不被看好，學者們通常會認為寓言只不過是對各種感受中的客體進行抽象，或者是將一種抽象概念轉化成一種構圖語言。直到 Benjamin 從 17 世紀巴洛克悲劇中重新發現了諷諭的價值，認為在當時的現代主義藝術的語境下，諷諭或寓言是藝術的必要表達方式。如同 Adorno 的否定美學的主張，他認為在現代社會唯一可能的藝術就是反叛現實、否定現實的現代主義藝術。Benjamin 則是發現現代主義藝術的表達方式是寓言。他在其《德國悲劇的起源》中，把寓言與象徵進行了比較研究，寓言有如下的特點：

1. 真實性：寓言比象徵更真實地描述時代，古典主義的象徵往往將毀滅與死亡理想化，自然消殞的形象在神秘的瞬間被救贖之光照亮。而寓言則是冷漠無奈地表現世界的黑暗、自然的失敗和人性的墮落，這就是巴洛克所要表現的真理內涵，也是現代藝術中寓言風格的意義所在。誠如 Thomas Stearns Eliot⁶⁸和 Franz Kafka⁶⁹的作品所描寫的西方社會荒蕪破碎的現實情景。
2. 碎片性：Benjamin 認為碎片化就是寓言的內在規定，也是對外在世界的描述，是主體的直觀體驗。Benjamin 認為寓言使總體性的虛假表象消失了，這裡的總體性有兩個，一是指藝術品所展示的一種完美型態，另一是指 Lukacs 的總體性⁷⁰。Benjamin 認為 Lukacs 的總體性是為一種虛幻，同

⁶⁸ Thomas Stearns Eliot(1888-1965)為詩人、評論家與劇作家，其作品對 20 世紀乃至今日的文學史上影響極為深遠，獲得 1948 年諾貝爾文學獎。

⁶⁹ Franz Kafka(1883-1924)為使用德語的小說和短篇故事家，代表作品《變形記》、《審判》和《城堡》，作者主題多與現實生活中人的異化、心性的殘忍、親子衝突或官僚主義等議題有關。

⁷⁰ 總體性是 Georg Lukacs 社會學思想中一個重要的範疇，他認為歷史辯證法的實質就是總體性，而這樣的特質根源於馬克思利用歷史的本體論來解決資產階級哲學問題。總體性的重要性在於它

時也宣告了古典象徵藝術的衰落。

3. 廢墟崇拜：Benjamin 認為寓言廢墟的生成緣由是來自歷史的衰敗，因為歷史的連續性與神聖性被取消了。戰爭留給世界荒涼與破敗，經歷過一次大戰的 Benjamin 看到的就是廢墟化的世界，而他在寓言裡恰好看到了這種廢墟性，所以寓言在思想領域就如同物質領域的廢墟一般。
4. 憂鬱性：Benjamin 認為憂鬱意味著一種思辨的能力，就像 Shakespeare 的劇作《哈姆雷特》(Hamlet)。這些天才的巴洛克寓言家以沉思的方式痛苦地面對現實的碎片而陷入憂鬱沉思的深淵之中。所謂憂鬱的本質是為了清除對客體世界的最後幻覺，完全用自己的手法，不是在世俗世界上嬉戲地而是在天堂的注視之下嚴肅地重新發現自身。Benjamin 認為，透過憂鬱者看到世界的沉淪，並清除對客觀世界最後的幻覺，並賦予世界新的意義。

Benjamin 感嘆在藝術領域裡，因為人們濫用象徵，最終導致現代藝術批評的荒蕪。然而寓言美學卻被當時學者忽略了其重要性，而他獨具慧眼從巴洛克悲劇中發現寓言的獨特魅力，因為他看到寓言藝術作品自身具有一定程度的批判性的瓦解力量。根據劉北成(2012：80-81)的分析，Benjamin 認為在滿是繁華廢墟的世界裡，只有先摧毀和瓦解表面上看似繁華的廢墟，才有重建這個世界的可能。綜合來看，象徵所表現的是一個生機勃勃的世界，而巴洛克時代的藝術家卻是面對一個混亂不堪、殘缺不全的社會，是一個廢墟的世界，巴洛克藝術家不可能用認同象徵的表現手法去表現這個廢墟的世界，而是選擇寓言作為表達方式較為恰當。符合了 Benjamin 所說的，在事實領域裡是廢墟的地方，在思維領域就是寓言。象徵指向的是和諧、理想的社會，而寓言則是社會沒落的藝術表現—現代主義藝術獨特的表達方式。也只有通過寓言，才能認清黑暗的社會現實，發揮批判社會的功能。Benjamin 對巴洛克悲劇的研究恰好成為表達他當時對魏瑪時期德國衰落乃至西方文明沒落的感受，透過他所描繪的巴洛克時期破敗、衰亡、廢墟的景象，是他給當下提供一面鏡子。而他在《德國悲劇的起源》堆砌了大量的引

不僅決定歷史的主體，也決定歷史的客體。要認識這種總體，就必須運用總體性的角度與方法，只有把社會生活中的孤立事實視為歷史過程的各種環節，並把它們歸納為一個總體，對事實的認識才能成為對實在的認識。透過這樣的方法所掌握的整體雖然不能完全等於真實的整體，但辯證法可以使我們逐漸向較完整的真理邁進。

文，這些出自不同作品的引文被重新排列和解釋，構成了馬賽克式的新文本。這些引文因脫離了原來的脈絡而改變了意義，而成爲新文本的有機構成元素。而這樣的文體也成爲 Benjamin 後來所鍾愛的文體。

三、超現實主義

1927 年，Benjamin 長居在巴黎簡陋小旅館，他也對 Scholem 表達想定居於此的想法。此時的 Benjamin 疏離了德國文化，轉而親近法國文化，尤其是超現實主義(surrealism)⁷¹深深地吸引著他。Scholem 注意到 Benjamin 此時對超現實主義的迷戀，他發現漫無節制的超現實主義比做作的文學表現主義更深地吸引著 Benjamin。從 Benjamin 給他讀一些雜誌中，像是 Aragon⁷²和 Breton⁷³宣揚的想法，根據就與 Benjamin 本人的體驗吻合 (Scholem, 1981:134-135)。有關超現實主義的根源，可以回溯至 André Breton 於 1924 年發表第一篇《超現實主義宣言》(Manifeste Du Surréalisme)聲稱，超現實主義是把意識與無意識中的經驗王國完美地結合起來的手段：

化解向來存在於夢境與現實之間的衝突，而達於一種絕對的真實 (absolute reality)，一種超越的真實(super-reality)。(王秀雄等編譯，1982：826)

簡言之，「超現實主義」即企圖多方嘗試，藉以找出打破理性與樊籬，進而追求原始衝動與意象解放：

直至使夢幻世界與日常的理性世界共同進入『一個絕對的現實，即超現

⁷¹超現實主義是受「達達主義」影響而產生的藝術流派，法國作家 André Breton 於 1924 年發表《超現實主義宣言》，這是「超現實」最早的起源。「超現實」從文學領域開始，後來擴展至繪畫、雕刻、戲劇、電影等方面。超現實主義也受到 Sigmund Freud「精神分析學說」的影響：主張透過作品將夢的世界和潛意識的世界呈現出來，因此在他們的作品中充滿了奇幻、詭異、夢境般的情景，常將不相干的事物加以並列在一起，構成了一個超越現實的幻象。

⁷² Louis Aragon(1897-1982) 爲法國詩人與小說家，他早年參加達達主義和超現實主義文學運動，後加入法國共產黨，並曾主編共產黨週刊《法蘭西文藝報》，並且發表《夜行者》。

⁷³ André Breton(1896 -1966)，法國詩人和評論家，超現實主義創始人之一，他和其他超現實主義者追求自由想像，擺脫傳統美學的束縛，將夢幻和衝動引入日常生活，期以創造「新現實」。

實』。超現實主義作品往往採用主觀隨意性最強的意象，把生活體驗的感受直接表現出來，有些形象是模糊不定的，有些是自由聯想。有些畫面是確鑿無礙、惟妙惟肖的，但沒有絲毫實際意義。也有些是各種意象的拼貼，異常怪誕(劉北成，2013：102-103)。

Benjamin 在 1925 年寫給友人的信中就說道：「超現實主義尤其打動我的是，語言以一種富有魅力的斷然方式進入夢幻世界。」(Wolin, 1994: 126)他對超現實主義的興趣也是他一生中最重要的文化研究《巴黎拱廊計畫》(The Arcades Project)的動力之一。受到超現實主義作家 Aragon 的影響，獲得了一種啓示，認為現代大都市正是資本主義最集中的物化體現，在大都市中的生存狀態顯示了資本主義現代性的異化特徵。他尤其注意到大都市曾有的一度繁華，卻已衰敗或榮景不在的市貌。時興的現代性觀念強調基於一種直線進步的觀念，而把現代與前現代截然對立起來，現代被視為一種推陳出新的、足以完全取代前現代的，因此現代變成具有永遠翻新的一種狀態。但是 Benjamin 卻不這麼認為，他覺得現代性的神話不過是古老神話的一種重複，而這種神話也會不斷地破滅。超現實主義作家正是揭開了資本主義現代性的「非永恆性」和「非神聖性」：

在這個物的世界的中心，矗立著各種物體的夢幻城市—巴黎。對超現實主義者而言，只有造反才能徹底曝露其超現實主義面孔，在他們的眼中，現代化城市的建築、廣場、劇院、街區...等，這些炫耀著都市繁榮進步的景物，吸引著人們擠入這個浮華迷醉的消費世界，資本主義大量地生產與製造，以滿足消費者的慾望，而光鮮的城市榮景背地裡卻是充滿垃圾、骯髒、擁擠與自私，都市人在最擁擠的城市裡過著最寂寞的生活。超現實主義筆下的巴黎也是一個「小宇宙」。也就是說，在大宇宙中，一切看上去都沒有甚麼區別。在那裏也有十字路口，鬼魂般的信號在車水馬龍的人流中閃爍著，事件之間不可思議的相像和聯繫成為白日的秩序。超現實主義的抒情詩正是從這個區域向人們報導情況。(Benjamin, 1979: 230-231; 轉引自劉北成譯，2013：105)

Benjamin 借用超現實主義對現代性的批判，但是他又不同於正統馬克思主義，也不同於 Lukacs 的西方馬克思主義，他並不把超現實主義看做資產階級頹廢主義的一個變種，而是看做知識分子向左轉的一種傾向，充分肯定超現實主義

的積極的社會意義。他看到超現實主義者雖然表達出與社會安樂祥逸格格不入的情境，這是因為他們看到在資本社會階級的不公平，過度地物化、不斷地生產、消費與遺棄、中上層階級製造大量垃圾，下層階級卻苦無物資救濟，種種人性異化的現象，刺激著超現實主義者的關懷，因此，Benjamin 認為超現實主義者是歐洲的知識分子的危機意識，也是人道主義觀念的危機的政治意識的覺醒。

超現實主義的表達方式看似藝術或文學的運動，試圖縮短藝術和生活的距離，也是改造藝術觀念，因為「這個小圈子的作品不是文學而是別的甚麼東西——示威、口號、公文、虛張聲勢、以假亂真，反正不是文學」(Benjamin, 1979: 227; 轉引自劉北城, 2012)。超現實主義實行了一種全新的藝術實踐，它是一種純粹的精神的自動性，主張通過以口頭地、書面地或以其他任何形式表達思想的活動。然而思想的照實紀錄不得由理智進行任何監督審核，也就是無任何美學或倫理學的介入。這些藝術家們全力追求一種夢境的效果，他們的美學信條是 Breton 在《超現實主義宣言》中提出的，「不可思議的東西總是美的，一切不可思議的東西都是美的，只有不可思議的東西才是美的。」「美可能使人震驚，也可能不使人震驚。」就像 Salvador Dali⁷⁴他的作品將怪異的夢境般的形象與卓越的繪圖技術和文藝復興的繪畫技巧令人驚奇地混合在一起。另外，他的繪畫又同時與電影、雕塑和攝影藝術複合，有著塑造極具個性又能得到認同的作品風格的獨特才能。他最知名的作品之一是 1931 年創作完成的《記憶的永恆》(*The Persistence of Memory*，也被稱之為 *Melting Watches*)，除此之外還有被肢解的軀體和可怕背景的骷髏骨架。他特別狂熱於製作出格的事物並以此引起別人注意。藉由那種通過可以識別的變形形象來營造夢境般的場景，看起來既精細逼真，卻又是遙遠陌生。也有人稱呼這種風格為自然主義的超現實主義(Naturalistic Surrealism)，除了 Dali 之外，還有 Magritte⁷⁵。而另外一種風格被稱為有機的超現實主義(organic surrealism)，代表人物是 Miró⁷⁶，主要以追求幻想的，並與生命力相關的抽象畫面。綜合而論，超現實主義蘊含著摧毀一切其他的精神學結構，並取而代之以解

⁷⁴ Salvador Dali(1904 -1989)為西班牙畫家，因超現實主義作品而聞名。

⁷⁵ René François Ghislain Magritte (1898-1967)為比利時超現實主義畫家，並且因為其超現實主義作品中帶有些許詼諧以及許多引人審思的符號語言而聞名。

⁷⁶ Joan Miró i Ferrà(1893 -1983)為 加泰羅尼亞畫家、雕塑家、陶藝家、版畫家，超現實主義的代表人物。因熱愛大自然的風景，故而畫畫也就成為他習以為常的工作。另外，基於對天文學的興趣，他的畫作也經常出現鳥、太陽、星星等元素。

決人生的主要問題為目標。

Benjamin 指出超現實主義作品關注的是體驗(經驗)，尤其是陶醉體驗，另外是從克服『宗教啓迪』，轉而獲得『世俗啓迪』，屬於唯物主義的、人本主義的啓迪。這些情形展現在這個方面：(引自劉北成，2012： 107)

1. 超現實主義打破了貴族和資產階級所追求的隱私權。
2. 超現實主義把愛情看做獲得世俗啓迪的一種體驗。而愛情也是導向革命的神祕紐帶。
3. 超現實主義在對過時物體的體驗中感受到革命的能量。他們從過時的東西中感受到革命的能量。例如 Breton 描寫在火車的旅途，看到鐵路在衰老、大城市的工人貧民區的淒涼禮拜日、以及新住宅的革命體驗，透過懷舊、對比，把這些改變所掩蓋的巨大氛圍能量放大到爆炸的臨界點。為獲得這種沉醉於革命的能量，可以說就是超現實主義者的任務了。

Benjamin 接受並應用超現實主義理念的另一個原因，他發現資產階級社會把知識分子逼到左翼，但左翼資產階級知識分子卻很容易落入唯心主義，把道德和政治實踐一起探討。所以透過超現實主義的思考方式將帶給歐洲知識分子新的突破，因為超現實思潮對於社會和政治就是一種革命的虛無主義。雖然 Benjamin 肯定這樣的批評和破壞作用，但他也意識到超現實主義浪漫狂熱的危機，他點出，超現實思潮會傾向無政府主義，他認為這是革命的狂熱因素所致，如果放任這種態度的話，革命就不能有所前進了。再來是，強調夢境的超現實主義有可能在「樂觀」的影響下，不自覺退到個人的夢幻世界裡，這就有違宣言的理想了。基於這樣疑慮，Benjamin 肯定超現實主義的「悲觀主義」傾向，也就是對資本主義社會的懷疑和否定：

強烈質疑聲稱進步的資本主義社會對於文學、自由和人性等面向的改變，究竟是進步，還是倒退？另外還發生在階級之間、民族之間和個人之間的生存矛盾問題等等。也因為這樣，讓他認為超現實主義已經越來越接近於共產主義的回答。而這意味著悲觀主義是完全正確的。超現實主義的現實任務就是在意識形態裡「推翻資產階級的精神統治」，摧毀虛假的意象(劉北成，2012： 109)

至此，Benjamin 的馬克思主義愈來愈濃厚，此時的他已和早期的神祕主義宗教觀有些不同，而是從超現實中找到世俗的革命體驗的出路。

第四節 Walter Benjamin 美學(3)：論生產與進步

在 Adolf Hitler 於 1933 年 1 月上台後，德國的學術思想環境開始惡化，尤其左翼知識分子和猶太知識分子首當其衝。Benjamin 在 Gretel Karplus 的催促下離開德國，展開了流亡生活。他也意識到自己可能已無法再重回德國(Benjamin, 1994: 402)。流亡迫使 Benjamin 更加埋首在研究和寫作，而此時期也是他最勤奮和其思想也最光彩的時候。他意識到在時局的動盪下，知識分子的地位發生了變化，藝術和藝術家的功能也發生了變化。他在《作為生產者的作者》(The author as producer)、《機械複製時代的藝術作品》和《說故事的人》等系列論文中，提出了一種獨特的藝術生產理論(劉北成，2012：124-129)：

一、左翼知識分子的無產階級革命

《作為生產者的作者》是他在 1934 年發表的演講，不同於馬克思主義者多將焦點集中於藝術作品在社會生產關係中的地位，而 Benjamin 則是反問：藝術作品在生產關係中的地位是什麼？這樣的提問，等於是把藝術創作看成一種生產過程，也就使得藝術作品具有技術層面的意義。換言之，只有從技術的角度才能對藝文作品進行直接的唯物主義的社會分析，也就是說只有當知識分子意識到自己在生產過程中的地位，才能創作出政治傾向正確的作品。他舉例當時的蘇聯情況，知識分子變成了專家，產生了操作型的作家，被賦予報導的任務。Benjamin 認為報導並不是文學創作，文學形式也是時代產物，如史詩、悲劇、小說等，而蘇聯把報導變成文學之一，使各行各業都有可能成為作者，報導自己的工作情況，也就是把生存狀況文學化。因此，作者變成生產者，文化消費者變成文化生產者。

顯而易見，報紙媒介為資本家所佔有，並不是掌握在記者或作家手中，也因為生產手段是由資產階級掌握和提供，逼迫知識分子不得不為資產階級服務。雖然在資本主義社會中，技術進步就是政治進步的基礎，但知識分子顯然不是專事生產，為了脫離資方的控制，他必須尋求另一種方式才能達成無產階級革命的目

的。然而，Benjamin 認為超現實主義雖然以叛逆之姿呈現批判的效果，但左翼知識分子終究還是不能變成無產階級。因此他強調，左翼知識分子應該要自覺地轉型，必須從生產機制的供應者轉變為一個工程師，視自己的任務即在於使這種機制適應無產階級革命的目的。因此，要真正落實作品是在無產階級的狀況下，作者才能是不受於資本宰制的一方，思想才能自由地說出、表現出、傳達出。所以，知識分子面臨最大的挑戰就是資本主義與無產階級之間的鬥爭。而當思想脫離金權的控制後，身為知識分子的作者才能恢復應有的地位，不再只是附庸在市場潮流中隨波逐浪。

二、藝術政治化

Benjamin 的另一論文《機械複製時代的藝術作品》中也明確表達，生產技術的變革會對藝術品的生產和接受發生重大的影響，複製技術就是影響最大的主因，而電影就是機械複製藝術的代表作。因為複製技術的關係，讓作品得以大量生產，打破了作品唯一的存在，Benjamin 把這稱為「靈光」的消失，藝術作品雖然可以複製，但是複製太多次也會喪失原作的靈光的。機械複製時代的來臨，使藝術傳統大崩潰，也使得藝術愈益擺脫其崇拜基礎。這種變化不僅是技術變革的結果，也是由於藝術欣賞者的性質和數量的變化造成的。他分析生產技術改變而影響了藝術的社會基礎和社會地位：群眾在當代社會中的影響增大，由於日益強烈的「萬物平等意識」，當代群眾渴望物體在人性上和空間上更貼近自己，因此熱烈地接受複製品以克服其獨一無二性。這就促進了用複製技術從獨一無二的對象中來榨取這種「平等感」。在這樣年代的大眾對藝術的態度，有可能是對 Picasso⁷⁷的繪畫持反對態度，卻對 Chaplin⁷⁸的電影大讚進步。電影工業除了是改變傳統藝術生產方式之外，它呈現一種連續不斷、突然變化的畫面，讓人在來不及思考當中被震攝住了。雖然 Benjamin 闡述了許多生產技術的變革影響社會型態的事實，但重要的是他並不以線性的方式來評論進步或退步，或其中的優劣良窳，他對於機械複製藝術同樣抱持積極的態度，這也是他的革命辯證法的期待，由於機械複製，世界歷史第一次把藝術作品從它對儀式的寄生性依附中解放出來。一旦，真確性這一標準在藝術生產領域中被廢止不用，藝術的全部功能就顛倒過

⁷⁷ Pablo Ruiz Picasso(1881-1973)為西班牙著名畫家、雕塑家，為立體主義的創始者，更是 20 世紀現代藝術的主要代表人物之一。

⁷⁸ Charles Spencer Chaplin(1889-1977)為英國喜劇演員，是無聲電影時期最極具影響力的人物。

來了。它就不再建立在儀式的基礎之上，而開始建立在另一種實踐—政治—的基礎上了。因為生產技術的改變必然引起藝術功能的變化，Benjamin 也期許新的技術可以成為社會改造的特殊工具。然而，當電影遇到資本主義和政治似乎就發生了異化：資本主義市場製造電影虛幻的場景以招徠觀眾；而法西斯主義 (fascisms)⁷⁹則利用這種藝術把政治美學化。Benjamin 指責這是把毀滅當作最大的美學享受。因此，他主張應該落實藝術政治化，也就是用現代藝術手段消解資本主義文化和法西斯主義。

三、閒逛者與廢墟

Benjamin 在 1927 年提出《巴黎拱廊研究》(The arcades project)，這論文對他來說很重要，他曾說這是他全部的鬥爭和全部的思想舞台。而在 1935 年 Benjamin 將標題改為《巴黎，19 世紀的首都》(Paris, the capital of the nineteenth century)，並把這個研究和《德國悲劇的起源》做了比較。他發現巴洛克時期著作是從德國的角度考察 17 世紀，而他自己則是想從法國的角度考察 19 世紀；而且一個是悲劇概念，而另一個則探討商品的拜物教性質。對此，他曾經寫信給 Adorno 解釋，19 世紀的拜物教是因為被集體意識所籠罩，意識的內在性本身的異化就是辯證意象所要探討的內容，也就是分析 19 世紀資本主義社會經濟基礎所造成的扭曲的社會文化型態。Benjamin 認為每個時代的文化符號體系稱為辯證意象，這種符號體系既是經濟體系的文化表達，又呈現一種夢幻般的幻象，但又不是單純的虛無，它包含著被壓抑的失衡現象，卻又充滿對烏托邦的期待。而在 19 世紀，資本主義商品經濟決定了其文化符號體系，從而構造了一個夢幻世界，Benjamin 認為資本主義是一種自然現象，歐洲由此再次陷入沉睡和開始作夢，而這樣的狀況則將導致神話力量的復甦。但他覺得這種文化夢幻會被辯證思想打破，亦即辯證思想就是歷史覺醒的工具，在這種辯證結構中，無產階級的覺醒將會打破這種夢幻—神話力量的統治。他以辯證法來分析歷史，因為他認為唯物主義的歷史展示應該比傳統歷史編纂學具有更高的形象直觀性。另一個原因是，同一時代的文化意象的「符應」(correspondence)和「特定的可辯證性」，也就是這些意象總體上構成了這個時代的辯證意象，這是一個總體意象，Benjamin 大

⁷⁹法西斯主義是一種極致國家民族主義的政治運動，強調一套關於創新民族性格及新國民的意識形態及政治宗教，這股思潮在二次世界大戰前由法西斯義大利和德意志第三帝國(納粹德國)建立法西斯政府開始蔓延整個歐洲至世界。

量地展示意象，並運用蒙太奇手法，把 19 世紀的社會文化的各種意象如萬花筒般地展示出來，所以他在《巴黎，19 世紀的首都》著作中旨在展示 19 世紀資本主義製造出來的夢幻場景：拱廊(Arcades)，全景畫，世界博覽會和中產階級的居室。尤其拱廊是 19 世紀最豪華的工業新發明，有著鋼架玻璃頂棚，大理石地面，吊在頂棚的汽燈，兩側林立著高雅豪華的商店，是奢侈品的交易中心。拱廊不僅象徵一種永恆的商品世界，也呈現出集體沉睡的空間。

在這種情境下，Benjamin 借用 Baudelaire 將一般的知識分子類比為波希米亞人(Bohemian)的看法，他認為當時的知識份子在商品化的城市中找不到家園，因為資本主義市場化的關係，整體經濟大翻轉，改變原本既有的經濟地位，導致這些人的不穩定的政治地位，知識份子於是乎變成「閒逛者」。在 19 世紀的法國社會產生了一批隨著時勢浮沉流蕩而被法國人稱為波希米亞人(流蕩遊民)的人群，他們和以小酒館為家的混混和淪落為無產階級的工人都屬於社會的邊緣人，三者有著相似的不穩定社會地位和相仿的行為方式。不過，Benjamin 卻特別強調 Baudelaire 並非「閒逛者」，而是以古代的英雄精神挑戰現代世界。但是在資本主義現代性下，都市英雄要對抗的卻是社會的殘渣，英雄就是撿拾這些材料製成作品的詩人，所以詩人在此時代身分特別混雜，既是閒逛者又是拾荒者，今日英雄已非昔日的鬥劍士所擁有的聖光，昔日的英雄是以劍制暴，今日的城市英雄把諷喻當作批判的劍，在懊喪或邪惡等黑色邊緣地帶，就是詩人守備的戰略中心，試著找到走出資本化廢墟的道路。

第五節 Walter Benjamin 美學(4)：歷史唯物論與說故事的人

Benjamin 在 1936 年發表「說故事的人：有關 Nikolai Leskov 作品的思考」(The storyteller: Observations on the works of Nilolai Leskov)，在這文章中，他開始展現極濃厚猶太教救世主降臨的彌賽亞主義(messianisme)，不同於藝術品靈光消逝的思考方向，他關注為何說故事的傳統陷入傾頹，「說故事」是遙遠訊息的顯現，這便與「靈光」具有同等地位。通過「說故事的人」，一直到他死前的「歷

史的概念」，清楚呈現他對於「進步史觀」的批判以及「對抗記憶」的主張(林志明譯，1998：14)。顯然，現代科技文明即充分展現「線性」的進步歷史觀，而 Benjamin 的救贖美學則是奠基在歷史唯物論的基礎，透過說故事的概念，他提出一種對於「時間」的不同看法：

即使我們對於「說故事的人」這個名詞頗為熟悉，但它在我們心中的形象，卻不是完全展現在一個活生生的行動中。對我們來說，說故的人已經離我們很遠，而且只會越來越遠。把 Nilolai Leskov 稱之為說故事的人，這並不會讓我們更接近他，反而是加大我們與他之間的距離。帶著距離看，說故事的人大體樣態便明白浮現出來。這就好像，有時候，當我們把目光固定在岩石上的某一點，一個人頭或是一隻動物的身體便會浮現出來。在這裡，這個定點來自某個日常經驗。這個經驗告訴我們說事的人已經接近淪亡的地步。……一個在小時候還是坐馬車上學的時代，後來，在其所身處的風景之中，除了雲朵以外，什麼都變了。同樣地，在充滿致命氣氣體和毒性爆炸的戰場上，唯一不變的，也只是人脆弱的微軀。……說故事的人可以是一個遠遊歸來的人，也可以是一個安居樂業，熟識家鄉掌故的人。(Benjamin, 2002: 143-145; 參考林志明譯，1998：19-20)

在「說故事的人」這篇文章中，他評論 19 世紀俄國作家 Nikolai Leskov⁸⁰ 的作品。文中提及隨著社會的生產方式的不同，而有三種不同的史詩(epic)形式，分別是：故事、小說和信息。這三種不同形式之發展係隨著不同的勞動生產方式而推進(Benjamin, 2002: 149-152)：

首先、說故事是一種工匠式的交流方式，這種交流模式發生在前工業時期，藉由一代代地口傳下去，也是一種取材於經驗，並通過口傳心授，使之成為聽故事的人的經驗。前工業社會的農民、商人和工匠都會透過這種方式作為生活互相聯繫，也因此說故事具有手工業藝術的特質。故事不是個人的創造，而是融匯了集體的經驗，所以帶有很強的實用目的。講故事的人總是要給聽眾提供實際的建議，尤其是道德教訓。

⁸⁰ Nikolai Leskov(1831-1895)為俄國記者兼小說家。

其次、有了印刷術的發明之後，生產技術的改變影響說故事的式微，取而代之的是小說形式。這兩種模式完全不同，故事是以口頭流傳，而小說則依賴於書籍傳遞。小說的作者把自己孤立起來，小說的讀者也是孤獨的個人。說故事的人是以自身經驗和歷史智慧的交流，而小說家則只有獨自一人的創作。說故事的人說給現場的聽眾聆聽，而小說的讀者是在自己的時間空間中進入小說世界。

最後、小說的興起是因為複製技術的改變，印刷術可以製造大量的讀本提供給讀者，資本主義社會將印製的小說拿到市場上販售，成為有價的產品之一。另外，印刷術也讓報刊成了另一種表達的工具，甚或成了發達資本主義最重要的工具之一，也同時威脅著小說的發展。因為小說的內容完整，讀者必須耐心閱讀才能獲得完整的精要，然而，報紙卻能在簡單的頁面提供最簡潔的信息，而且都是讀者最想知道的消息，這信息與讀者的生活最近、也最新，而不是古代那種來自遠方的情報。

如果以價值來看，說故事的人提供給後世的人無窮的智慧話題，而廣受歡迎的報紙，其價值卻不超過它作為新聞的時刻，它只能在被報導的當下被大家討論，等話題過後就什麼也不是了。很顯然的，Benjamin 對工匠時期的人們的說故事模式有緬懷的意味，他感嘆著因為生產技術的改變而使說故事的藝術走向了終結，人與人之間的已無經驗交流的存在。因此，他在「說故事的人」一文的結尾提到：

故事的敘說者和大師與智者及同列。他是一個很好的諮詢者，他能給我們的和一般從俗諺中可得到的告誡不同，俗諺能適用的狀況仍是有限的，而是能智者相同，能為我們提供許多狀況都可適用的建議。因為他有能力可以透過整個生命經驗來思考，而且這個經驗不只來自於他個人，更來自於他人。說故事人將聽聞的事情與個人最直接的經驗加以統合在一起。他具有將自己與個人生命相聯結在一起的秉賦，說故事的人因而是一個能以柔和火焰將自己的生命燈芯燃燒殆盡的人。(Benjamin, 2002: 162)

長期以來，受到實證主義和歷史主義的影響，左右著大家對歷史連續進步論有著樂觀的想法，然而，歷史的事實並不然，尤其是大戰摧毀世界的慘痛教訓仍歷歷在目，我們怎麼可以輕易相信明日會更好的承諾？因此，Benjamin 提出以

歷史唯物主義來面對並且看清這混亂的時局，他批判歷史主義是把歷史放在線性的時間軸上，並且強調其連續性，使之有一種永恆的歷史象徵形象。如果社會的發展可以如此單純化的朝向理想境地，那必是美好的自然史的發展。但社會的發展總不如預期，人的複雜性也遠大於歷史主義者的預料之外，有關歷史的發展始終不是呈直線的發展，一旦影響人類進步的發展和發明，不小心受到政治和資本的強力干預或主導，便扭曲了原有的意圖，而使之成爲另一種誘發爲惡的工具。

Benjamin 從歷史唯物論的角度來論述，帶著我們閱覽文化史的發展其實是以虛假和抽象方式在建立一種整體進步的幻覺，也看出了「沒有一項文明記錄不同時也是野蠻紀錄」，提醒大眾不得不醒悟察覺生存的時空的種種變化。他在 1940 年寫了「論歷史哲學論綱」(*Theses on the Philosophy of History*)，在這篇著作中，他瀰漫著一種悲憤情緒，這種情緒也使他內心原有的烏托邦救世主義思想因此膨脹起來。整篇文章重點也在於批判歷史進步觀，所謂歷史主義是指所謂歷史事件的因果必然性和歷史的線性進步的觀念，這是建立在「同質以及被掏空的時間觀」(homogeneous, empty time)的基礎上，即在所有時間內的人事時地物全部被掏空，已沒有所謂個殊事件而標記的時間，只剩下由時鐘一分一秒，逐年累月地量化、一致性的機械時間。在這種歷史觀裡，人類的文明看成「過去、現在、未來」連成一直線的進程，並認定現在比過去好，未來會比現在好，歷史總是往好的方向前進，所以篤定明天一定會更好的口號，這種歷史進程觀也被視爲一種不證自明的信念。而歷史唯物主義的任務是打破這種歷史時間觀，建立新的歷史時間觀。這種新的歷史時間觀認爲：歷史是一種結構的主體，並非「同質以及被掏空的時間觀」，而是由發生的地點和人事物等存在的時間所填充的，因此每一段時間都有無法預期的故事發生，也不是能如鐘錶一般機械化地前進，人們生活在歷史當中，有許多的偶發和不確定因素等著發生，會在哪一時間點異化或引爆並不得而知，因此歷史進程究竟是不停地進步，抑或是倒退？若轉向強調歷史的時間性是複雜的，也是非線性的，那麼自然提供我們重新思考「數位科技」之進步性時間觀的可能謬誤。

就 Benjamin 而言，他用烏托邦救世主義的概念來解釋「當下時間」，他把每一個「當下」都看做具有超現實的「彌賽亞時間」因素。歷史唯物主義者只把一個歷史對象當作一個單子來研究它，他在這結構裡認出彌賽亞主義的幸福停頓的跡象，也就是停下來檢視在結構中是否有被壓迫的任何元素。他認爲，歷史唯物

主義暨關心傳統的內涵，也關心傳統的繼承者，這都有可能淪為統治階級的工具，歷史唯物主義就是站在被壓迫的一方來審視歷史，當看見災難發生時，就應該要當下消除危急狀況。歷史唯物主義的「當下」概念，並不是一種過度，而是指時間的停頓和靜止，讓歷史唯物主義者好好書寫自己的歷史。因此，當歷史主義對於過去保留了「永恆的」形象，對歷史唯物主義來說，過去就是一種提供「獨特經驗」，讓我們從歷史廢墟中辨識清楚，覺醒過來，賦予我們自己充權(empower)的革命力量。

第六節 Walter Benjamin 美學(5)：論救贖

Plato 在《理想國》(*The Republic*)提及「洞穴隱喻」(the allegory of the cave)，這個寓言是說明有一群囚犯從一出生開始，他們便生長在一個洞穴之中，他們的手腳都牢牢地捆綁，身體也無法轉動，只能背對洞口，而且視線也只能朝正前方觀看。他們面前有一堵山壁，他們身後燃燒著一堆火。在那面山壁上，他們看到自己以及身後火堆之間物體的影子。由於他們看不到任何其它東西，這群囚犯想當然耳地把影子當成唯一真實的東西。在一次意外中，有一個人掙脫了枷鎖，誤打誤撞地找到通往洞口的路線，而且第一次看到了「真實」(real)的世界——那一個陽光普照，地面上人們自由自在的天地(楊深坑，1996：79)。我們若把走出洞穴迎向陽光的囚徒視為某種意義的「救贖」，然而，這個追求救贖的結果卻是不幸的終局：他想重新返回洞穴並且試著向同伴解釋所看到的一切時，指出大家所看到的「影子」，其實只是虛幻的事物，希望帶著大家一同離開。因為其他囚犯早已習慣洞穴生活而將之視為瘋子並殺死他(楊深坑，1996：79)。

讓如何能真正走出困頓與危厄，並得到真正救贖？就 Benjamin 而言，他在的「論歷史哲學論綱」關注時間當下的重建意義，也就是救贖當下。簡言之，只有被救贖，人類才能擁有一個完滿的過去，只有被救贖，過去每一時刻所發生的一切才有可能成為真正重新被看見，而不是被挑選剩下或者被遮蔽或遺棄的部分，救贖是為了解受壓迫的狀況重新被解放。Adorno 曾把《德國悲劇的起源》的序言所解釋的認識論描述為「對唯名論的形上學拯救」。Benjamin 力圖重建形而上

學原則和進入本體世界的可靠道路。他認為「真理內容只有通過最精確地沉入實在內容的細節裡才能獲取」(吳勇立,張亮譯,2008:93)。他對救贖的關切表現在序言的前言中最為明顯,在他的作品裡,多半不是呈現積極的救贖意象,而是把世界墮落的狀況更加明顯的烘托出來。彷彿表達一種不妥協的精神,拒絕向任何使內容停留在此世立場的理論觀點讓步。

就 Benjamin 的態度而言,他認為唯一面臨絕望時真正可靠的哲學即於認真思考一切事物,讓它們從救贖的立場上呈現自己:

除非救贖照耀世界,否則知識就不會發出光亮:其餘的一切都是重建,僅僅是技術。觀點必須被重新塑造,它們將置換和離間世界,利用世界的縫隙和缺口揭示世界的本來面目,就像有朝一日世界處於彌賽亞的光芒朗照下所顯現出來的一樣。不是憑著空想或暴力,而是完全憑著與客體的感性接觸獲得這樣的觀點——這就是思想的唯一任務。這是最簡單的事情,因為形勢迫切地需要這樣的認識,實際上也因為只要直接面對,圓滿的否定就能描繪其對立面的鏡像。但它也是最不可能的事物,因為他預先設定了一個離開存在範圍——那怕只有毫髮之距——的立場,而我們都很清楚,任何可能的認識不僅首先要從存在中奪取,如果它還是有效的話,而且也正因為這個原因,它會被它所力圖逃避的扭曲和貧乏打上印記。(吳勇立,張亮譯,2008:92)

Benjamin 的認識論所研究的焦點就是救贖現象,他把為了達到這個目的所使用的方法稱為「星叢」(constellation)思考,通過在這種哲學意義上的星叢中重新布列現象的物質要素,理念就出現了,而現象也隨之獲得救贖:

星叢是 Adorno 從 Benjamin 那裡借用來的一個天文學術語,它指的是彼此並立整合的諸種變動因素的集合體,這些因素不能被歸結為一個公分母、基本核心或根本的第一原理。在考察文化和社會現象時.....[使用]排比,以及拒絕用漸進陳述方式來限制論爭,[也是出自於不讓某個因素凌駕另一個因素之上]。其結果並非是無關因素的相對主義的混合,而是一個辯證的模式,這個模式既構成又打破了變動不居的現實結構。(李健鴻校閱,1994:4-5)

看來，星叢理論是由 Benjamin 首創，星叢是用來揭示本質矛盾的，這種矛盾可以顯示淹沒在歷史碎片中的真理，它是對社會歷史現象的拯救與對歷史理念的表達。Adorno 繼 Benjamin 之後確立了星叢的雙重功能，包括認識功能和呈現價值的功能，也就是星叢對客體的客觀性解釋與真理在星叢中的呈現。以此方法，Benjamin 把救贖批評方法從批評領域轉移到了認識論領域。若將星叢體本身視為實實在在的，試圖從各種可能角度來觀看星叢體本身，根據在這個星叢中各個切面的掌握，我們可以對現象進行各種可能的觀察，最後逐漸掌握星叢體本身的實在，也就是某種意義上的被救贖。

縱使 Adorno 與 Benjamin 共同採取「星叢」的概念，但 Adorno 則是開展出「否定辯證」，也就透過不斷跳至反面的運動過程，據此以多切面的角度來掌握「實在」，這仍是一種動態的辯證。至於 Benjamin 的認識論，他則是「靜態辯證」，它基本在於對抗性二元對立狀態之中矛盾性，迫使現象領域自身去獲取本體真理。一方面，理念被稱作「存在之前的」，屬於一個從根本上不同於它所理解的東西的世界。另一方面，理念又被「否定是一個獨立於現象現實的存在」，理念本身不能表徵，而只有通過對概念中具體要素的安排被表徵：即作為這些要素的構型。對 Benjamin 而言，理念是服務於「現象的表徵」目的，它們是現象的客觀解釋，因此，「理念之於客體猶如星叢之於群星」。他認為理念雖然作為現象的表徵或客觀解釋，但理念並不因此獲得現象的認識，相反地，它們完成了它們的救贖。因為，理念無助於現象的認識，它通常在意義上較少涉及對現象的理解，涉及更多的是表徵或闡釋現象這種任務，彷彿它們是從被救贖的生活的觀點來被看待一般。

另一方面，Benjamin 把「認識」等同於方法。他認為哲學的當務之急是認清錯位的理解，就 Descartes 而言，「我思」的目的即在尋求思維的穩固基礎，也就是一個不能再被懷疑的點，這樣認識論的目的當然是企圖去「占有」，而不是企圖「解放客體」。自 Descartes 的我思故我在以降，Kant 批判理性主義或 Husserl 的先驗自我，他們共同的手段就是宣稱認識主體比認識客體重要。這些對 Benjamin 來說是一種邏輯悖論的犧牲品，也就從被認識的客體，完全倒向能夠認識的主體，這種二元抉擇方式並非他採取的辯證認識論。他希望擺脫這種錯誤，堅持「反主觀」主義哲學立場。他把理念的存在轉化為直觀的各種努力的嚴厲批判中，對他來說，真理絕不是能夠由認識主體的意向性(intentionality)所把握的東

西，相反「它是由理念所構成的無意向性的存在狀態。因此，接近真理的正確方式不是通過意向性的指涉，而是完全沉浸融匯其中。也就是說，應該由認識概念去實現星叢中各種可能現象要素的重新排列，籍由某種方式參與其中使得理念變得較清晰。

Benjamin 認為概念的功能就是要把現象聚合在一起，運用理智的區別能力使現象內部產生分化，將之融入其組成要素中，現象才能適合在星叢的救贖中進行哲學重整，因為星叢就是這些要素本身簡單的重新組合。理念就會從星叢—這個純粹的、直接的表現力量—浮現出來，剝奪了一切主觀的意向性和中介。對 Benjamin 來說，哲學的真正任務就是對理念世界的假定描寫。《德國悲劇的起源》中具有新柏拉圖主義色彩的認識論存在著風險，即預示了存在與本質、現象與真理之間草率而虛幻的和解。只有通過一種完美的理論平衡運動，他才能夠避免對神學的偶像崇拜禁忌的直接冒犯，並且防止他的認識論屈從於唯心主義同樣錯誤的和解。Benjamin 的認識論是一種否定性的而不是肯定性的認識論。他的認識論是一個綱要，這個認識論要在真理中實現首先要取決於復甦的人類，因此，它始終保持一種實質性的未完成狀態。他一方面對理性主義的同一性有偏見，另一方面，他卻又將自己的認識論再次回歸到從 Plato 的回憶說到 Leibniz 的單子論的西方形而上學傳統。

Benjamin 認為「起源」是一個歷史範疇，是指一種不同類型的歷史，不是經驗的歷史(在這種歷史中，現象的非本質存在堅持其簡單的真實，因此未獲得救贖)，而是本質歷史(在這種歷史中，現象揭示自身終有一日將處於彌賽亞完成的光芒映照之下)。起源的概念是兩重性的：一個是源自喀巴拉(Kabbalah)⁸¹教派學說，「另一個則是來自於 Goethe 在《色彩學》(Zur Farbenlehre; Theory of colours)對「原型現象」(urphaenomene)的討論。就前者而言，這當然是反映其猶太教傳統的彌賽亞的救贖概念的基礎。至於後者，這顯然有必要提出更多說明。就色彩形成的理論性解釋，Aristotle 在《天象學》(Meteorologika)中認為顏色的產生是日光與雲影的混合；中世紀的光學儘管在對虹霓現象的理解上與亞里士多德有所不同，但是對他的顏色學說並沒有提出任何挑戰。顏色理論的轉變開始於 Rene

⁸¹喀巴拉(Kabbalah)教派是一個猶太教神秘主義派系，是與猶太哲學觀點有關的思想，用來解釋永恆的造物主與有限的宇宙之間的關係。雖然它被許多教派所引用，但它本身並未形成宗派，而僅僅是傳統猶太教典之內的類別的經典。

Descartes，他宣稱顏色只不過是外部世界的局部運動在我們的視覺神經中引起的感覺而已。因此，在他的《氣象學》(*Meteorologica*)中，Descartes 將正弦折射定律運用於對虹霓現象的研究，像是認為光在原始自然狀態下是純白色的，白光通過介質傳播並為介質所調整，由此而產生顏色。到了 Sir Isaac Newton，他提出了一套全新的理論，長期以來，人們一直認為白光才是單一的、原始的光，而今 Newton 卻把它顛倒過來：即有兩類顏色，一類是原始的、單一的，另一類是由這些原始顏色復合而成的，而白光就是由各種原始顏色按適當比率復合而成的(引自鄔波濤，2013)。然而，Goethe 在《色彩學》中則是對牛頓顏色理論進行批判，兩者的爭論與差異即在於隱身背後的自然觀差異。在 Goethe 自然哲學中的核心概念「原型」(urbild)顯然是差異的關鍵所在。

對歌德而言，問題不是「為何是現在這樣的形式」，而是「現在這種形式是如何通過原型與外部環境的交互作用演變而來的」。他對純粹的植物分類學(相對靜態的)不太感興趣，而更關注發展變化的過程，並試圖盡可能清晰地理解和描繪這個過程。由此，他在科學研究中保持了某種張力：一方面，在尋求原型的過程中，有一種固化實在和追求特定性質的傾向，可能使對象從自然領域落入抽象的規定；另一方面，力求把握生命與變化的形態學方法也會導向無形式，從而「摧毀知識，使之消失」，這就是歌德自己所說的「向心力」與「離心力」。(鄔波濤，2013)

有關色彩學中的「原型現象」觀點，這是他對自然界形態變化的探索的延伸。在 Goethe 看來，從不同的穩定性程將顏色現象區分為三類，即生理顏色稍縱即逝(例如人的太陽穴受到打擊時，感受到各種顏色)；物理顏色(如虹霓現象、光譜色等)；化學顏色則比較兩者穩定(如顏料、油漆等)。他對於色彩的形成的提出如下解釋：

當光亮與黑暗通過半透明介質並相互混合時，就產生了顏色。一方面，我們看到光明或光亮的物體，另一方面，也看到了黑暗或黑色的物體。在兩者之間我們以半透明物使之混合，這樣，顏色就從對立的兩極產生了，而這些顏色也是兩兩對立，儘管通過互動關係，它們最終又回到了共同的一致。(Goethe, 1840；轉引自鄔波濤，2013)

Goethe 認為，光亮、黑暗，以及半透明介質共同構成了顏色的「原型現象」，而顏色正是原型現象的顯現形式⁸²。這樣的色彩學概念，特別是「從對立的兩極，通過互動關係，最終又回到了共同的一致」，這一點正是 Benjamin 所採取的辯證觀的基礎根源。質言之，這是一個從自然的(非宗教)領域移到歷史的(猶太神學)領域的概念，所以他主張：

一切原初的事物只是作為雙重意義上的被決定的存在而出現。……。如
果不能在啟示中重新發現自身，那它的原初特徵的跡象就不能顯露出來。
(Wolin, 1994；轉引自吳勇立、張亮譯，2008：98)

除此之外，他將「本真性」(Authenticity)稱作「起源理念的中心特徵」或「現象中的起源特徵」，目的是希望每個原初的現象都有能夠把我們從歷史中所遭遇的的大多數經驗現象區分開來的獨特性。歷史生成的要素代表：

起源的一種不可剝奪的特性，在每一個原初的現象中都會有一種形式的
決定，理念是面對歷史的世界，直到它在自己的歷史總體性中被完全揭
示出來。(Wolin, 1994；轉引自吳勇立、張亮譯，2008：99)

Benjamin 並無意直接建立某種「普遍」性真、善、美，而是放眼在破碎性的極端事例。他認為如果「本真性」存在，它必須能將藝術形式全部過去和隨後的歷史完全包含在自身中，就像微縮在一個總體、一個焦點。更進一步，我們也就可以支持所謂的「普遍」必須從「特殊」或「個別」的邊界內推導出來。而這個「個別之中即隱含或分享部分的『本真性』」之立場，在這裡便看見了 Gottfried Wilhelm Leibniz⁸³「單子論」(Monadology)對 Benjamin 的影響：

單子論以單子(monad)為基礎，單子指單純的、各自分開的、不能化約的「單位」(unit)，……。單子是組成所有經驗事物的實體，是自然界的真實「原子」，也是事物的元素。依此解釋存有者存在現象的理論，成為「單子論」。「單子」一字來自希臘文中的 monas，意為「單位」。……

⁸² 根據鄔波濤(2013)的進一步解釋，他認為有關 Goethe 的色彩學的實例解釋，我們可說，一方面，通過介質的作用，光亮原初的呈現方式是黃色，而黑暗的原初呈現方式則是藍色；另一方面，光亮與黑暗仍保留了它們作為邊界色的顯現方式：白色和黑色。這樣，光亮、黑暗及半透明介質蘊含於所有的顏色現象中，並以特定方式呈現於其中。這裡的「原型現象」並非在時間上先於各種顏色而存在，而是邏輯意義上的形式化的條件，因此，原型現象和經驗現象在這此和諧共存。

⁸³ Gottfried Wilhelm Leibniz(1646-1716)，德意志哲學家、數學家，歷史上少見的通才，被譽為十七世紀的亞里士多德。

Goethe 接受了萊布尼茲的單子論並以之作為動態自然的有機論觀點基礎……在萊布尼茲的單子論中，首先肯定實體是多種多樣的，單子在本質上是單純的、自為完整的實體。單子雖然是精神性的，但物質卻藉著它而獲得解釋。一方面單子是單純而不可以分的，所以其活動是完全自發的；另一方面各單子間也沒有彼此的相互影響，每個單子都是一個「無窗戶的單子」。為了解決不同單子間的溝通問題，萊布尼茲提出了「預定和諧說」，認為有限的被造的單子均由無限的非被造單子—「神」所創造並作用。萊布尼茲強調，單子實際上是具有動力和目的性的力量中心點，由於神自始就把一切都預先調和好了，所以單子的發展步驟是相互調和的。……物質的單子是無意識的，而具有感覺的單子則具有模糊的意識，只有精神的單子才有完全清醒的意識，透過精神的單子可以理解存有的最高原理。(朱啟華、方永泉，2000)

因此，「單子」的範疇被 Benjamin 應用來作為對理念的存在和特殊性的額外說明，它和起源一樣，「單子」不是通過它的外在經驗存在，而是通過某種完整的和實質性的因素來認識歷史：

這個歷史在性質上是內向的，不是漫無邊際的，是與本質存在相關的東西，可以把它描述為這個存在的過去和後續的歷史。(Wolin, 1994；轉引自吳勇立、張亮譯，2008：99)

這種本質的過去和後續的歷史並不是純粹的歷史，而是自然歷史。當理念中存在的這種被救贖狀態確立之後，過去和後續的歷史的在場就是虛擬的(自然歷史)，不再是實用的真實，而是必須從完成和休息的狀態、從本質中推導出來。對哲學來說，單子的概念有了重新界定，也就是從每「單子」都是個別存在(即「無窗戶的單子」)，然所有「單子」又因神而有「預定和諧說」的互動關係，這使得我們可以「確定現象在其存在中的變化」，而這便構成 Benjamin 唯物主義的辯證意象理論，也就是靜止的辯證法。在這種意象中，真實的歷史過程(自然歷史)會凝結成一種意象。起源和單子都是通過在觀念的星叢中對其要素進行再結晶，它被提升到了普遍事物的水平。這個過程的最後結果是個別歷史現象的救贖，「個體受概念的庇護，保持自己的原樣：是一種個性；個體在理念之中，成為別的東西：是一種總體性。這就是 Plato 式的救贖」。對單子的理解也可從 Leibniz

的基本原理所提供的「單子攜帶著模糊的被微縮的理念世界」，Benjamin 認為理念是一個單子，而每一個理念都包含世界的形象。這樣的理念表徵目的便是以簡略形式來概括世界：

理念遵循這樣的法則：一切本質都是完整純潔的獨立存在，不僅獨立於現象，而且特別的彼此相互獨立。正如天體的和諧取決於並不接觸的恆星軌道，所以，理念世界的存在取決於純粹本質之間不可溝通的距離。每個理念都是一顆太陽，它與其他理念的關係正如太陽與其他恆星的關係一樣。(吳勇立，張亮譯，2008：100)

在靜態辯證的觀點下，社會生活本身形成了觀念星叢的實在內容，這些現象的救贖再也無法提前通過 Plato 的回憶或 Leibniz 的先定和諧來保證。相反地，救贖的可能性被移換到了歷史實踐的領域。就 Benjamin 的立場，他當然不認為回歸 Plato 的觀點論是條出路，但是，做為一個馬克思主義者，他當然也不同意將一切交付給經驗世界的來決定，他認為這等於是向「偶然性」投降。就是因為如此，他從來都不能與他早期的彌賽亞歷史哲學斷絕聯繫，彌賽亞歷史哲學也一直成為他反對絕望的庇護所。

就救贖的可能性問題，Benjamin 的認識論企圖避開如下指控，到底救贖觀念是可實現的想法或僅是一種象徵？Benjamin 主張其採取的種認識論是想要為經驗世界提供某種虛幻的和解(也就是只是概念性的和解)。換言之，他並不是談實際是否被救贖的問題，而是「將救贖視為一種象徵」，而這種「將救贖視為一種象徵」理念，其具有極其重要的意識形態批判功能：

1. 揭露並批判世界(純粹、未被救贖、不完善狀態)
2. 有預見的功能(通過現象非強制的、無意向性的關係)
3. 這把(可能性與現實性、存在與本質、實際存在與合乎理性)的東西第一次整合起來(這也是在神學信念的基礎上)

因此 Benjamin 認為和解並非得由哲學家來實現，哲學家透過概念邏輯的技術從外部研究現象。畢竟，語詞和概念都是接受性而非生產性的，對於名稱意義

和事物之間的距離，語詞和概念是無法去言說它的。於是，Benjamin 的認識論可以被認為是「否定性的認識論」，因為它在涉及單純的認識，況且是在經驗世界的割裂狀態之不足時，還保持著敏銳的自由的想像力。也是如此，它不會像對偶像崇拜那樣立刻提供實現的具體形象，而是持續不懈地尋求揭示和展現現實被扭曲本質，進而逐步看見「本質」。

本章小結

本章節綜理幾個面向來探究 Benjamin 的美學觀，分別是語言、經驗、生產、進步論、救贖等。他在求學時期對語言的發展感到興趣，並探究其起源，他認為亞當因偷吃禁果而被逐出伊甸園之後，就是人類世俗化的開始，也是墮落之始，人類遺忘了伊甸園純粹而美好的烏托邦境地，反而讓流於世俗的語言一再貶值和沉淪。Benjamin 在此明白地告訴大家上帝的存在，普世之上有一個人類欲返回去優勝美地，但人必須先揚昇自己，透過翻譯者的任務努力找到純粹的語言，一種精確的語言本質，也就是真理。

Benjamin 看到在世俗的人間裡，人們庸碌地製造生產複製品，擁擠的空間和吵雜的機械聲，愈加迷失方向，茫然不知所措地勞動，自己卻渾然不察，Benjamin 認為唯有透過寓言的諷諭和超現實主義的批判才會將人們從渾渾噩噩的夢境中搖醒，「覺醒」是 Benjamin 認為現代人最重要的任務，他認為整體的人類全都籠罩在資本主義的現代化進步論氛圍中，然而卻沒有覺察到人的主體性正漸漸在失去。進步論所吹捧的正是生產的效率，然而到最後生產力卻作為政治的附庸，文字失去其應有的價值和意義，變成服務商業廣告或新聞報導的符號和訊息，在資本主義下秤斤論兩的社會，逼迫有骨氣有熱忱的知識分子走向無產階級，處在不被資本主義吸納的位置，才能保持清明的眼睛看的清楚，對 Benjamin 來說，這些貧窮的無產階級知識分子才是真正拯救社會的英雄，才能帶領昏睡的人群走出夢境。

人類正處在失樂園的墮落世界中，只有醒覺過來才能獲得救贖，人才能恢復完整的人，而非資本主義社會所呈現的另一種自然的虛偽假象。在機械科技年代

的技術正加速催化這現象，而當數位化時代的來臨，知識生產和資訊流通的速度已是爆炸式地呈現，世界會變成甚麼樣的景致，人在資訊化的洪流中又會如何因應，要怎麼救贖呢？都是下個章節繼續探究的議題。



第五章 靈光的追尋：數位科技時代的後人文境遇

20 世紀的 90 年代，人類藉由數位媒體超乎想像的成長速度，見證了一場所謂的「數位革命」(digital revolution)。而各種數位科技的發展與應用，不僅全面地滲透至人們的日常生活之中，更深刻地影響了人類的感官刺激、思維與經驗(邱誌勇主編, 2006)。隨著數位媒體的爆炸式發展，網路和終端的普及，社交網路、論壇、微博到手機應用應運而生。在數位化時代之前，企業只能依靠傳統行銷手段和大眾媒體來驅動消費者的購買行為，並在與消費者的關係中居主動的主導位置。而社交網路的迅猛發展，改變了企業和顧客之間原有的平衡關係，也就是，原本企業扮演的強勢角色逐漸變弱，兩者的關係從被動聆聽轉變為對話關係(Interbrand, 2014)。現代人就是生活在多重 App 交織的生活中，例如運用預先設定系統發布最新的訊息，比每天早上印刷的報紙更早傳遞到手；或是網路購買禮物或民生用品，透過 Line Pay 即可支付費用，就算是在忙碌的工作中一樣可以完成購物需求；如果要跟朋友聚餐，只要以 App 搜尋美食團購，就可輕鬆掌握餐廳資訊，如果用特定支付系統腹脹還可以拿到優惠券；智慧手機有照相功能，三五好友可隨拍隨傳到 Facebook 或 Instagram (SmartM, 2015)，滿足自己的虛榮感。現代人走著也滑手機，坐著也滑手機，手機可以讓人享有天涯若比鄰的感覺，透過社群的溝通、聯絡、聊天、分享、療癒...，數位化時代的即時性和方便性的親民特色，已經成功地佔據現代人的生活。

除此之外，電子遊戲的發展也是一股不可小覷的力量，大家耳熟能詳的遊戲機例如任天堂的 wii、SONY 的 PlayStation4 與微軟的 Xbox360，不僅可結合運動的功能，電玩的畫面細膩仿真效果驚人，讓玩家在與機器的互動中如親臨現場，以此鞏固玩家的心。而受到智慧型手機、平板電腦和智慧電視的衝擊，遊戲機的地位岌岌可危，會演變成什麼樣態，真的令人非常好奇。而數位化遊戲的內容也非常出奇制勝，例如像 RPG(Role-Playing Game)，就是一種角色扮演遊戲，玩家化身主角，一路斬妖除魔，遊戲中可能會有同伴來幫助，增加冒險的刺激度；而像 AVG(Adventure Game)就是冒險遊戲，玩家通常藉由各種探索來進行遊戲；SLG(Simulation Game)是模擬遊戲，這種遊戲屬於由玩家來扮演決策者，對遊戲以指令來進行；RCG(Race Game)是賽車遊戲；STG(Shooting Game)是射擊遊戲。

數位化在娛樂方面的應用既多元又成熟，吸引玩家自不在話下，於是人們的生活、工作和娛樂...完全離不開數位化，人們也甘願花更多的鈔票，來換取虛擬世界的精神慰藉。當然，科技的影響不只限於日常生活，教育活動當然也有相應的改變。本章將依據 Benjamin 救贖美學觀點，進一步闡述其回應科技問題之教育蘊義。

第一節 數位科技時代的教育現況

一、探尋原初的靈光本質與教育美學觀點的提出

美學在西方學術中有源遠流長的發展史，早在古希臘哲學著作中，就有豐富的美學思想，西元前 350 年，Aristotle 曾著述討論詩歌和悲劇的專書，名為《詩學》(Poetics)，當時尚未有「美學」之名。西元 1750 年德國理性主義哲學家 A.G. Baumgarten，引希臘文「感覺」(aisthesis)一詞，發表西方第一本以「美學」(Aesthetics)為名的著作，而被尊為西方美學之父。(崔光宙，2000；梁福鎮，2001)。在西方歷史上第一部以「美育」為名稱的著作，首推德國詩人 Johann Christoph Friedrich von Schiller 在 1793 年開始所陸續發表問世的《美育書簡》(*On the aesthetics education of man in a series of letters*)。至於「教育美學」(educational aesthetics)，就是「教育學」(Pedagogy)和「美學」之間的科際學科 (interdisciplinary)，就原本的美學來說，教育美學延伸了它的應用領域到教育學之中；而就教育學術而言，教育美學是美感教育的理論基礎。除了學科定位或屬性的區分觀點外，有從教育本質的角度認為教育乃是一門作為「成人之美的藝術」，更有從課程研究角度發展「課程美學」觀點。本研究雖以「教育美學」的蘊義探究為題，不過相關分析將依「教育本質的美學思考」、「課程美學」與「教與學的藝術性」等三個角度嘗試探索 Walter Benjamin 救贖美學的教育價值

二、數位科技複製時代的後人文境遇

就數位複製資訊的運用情形來看，而現今的數位科技不僅讓個人複製更方便，由於數位科技的虛擬化，內容創意不再固著於特定具體的媒介上表達，一旦

內容只以數位資訊儲存，這些資訊就勢必會以某種形式複製，卻不必然違反著作權的規範。因此，數位時代的文化工業就以鎖碼來防盜，限制公眾可以使用的權利來保障財物損失。然有鑒於此，網路使用者卻反逆其道，他們大方地讓公眾開心分享著作權的原始碼，以人人皆有的普及化來抵制資訊文化工業現象，他們非但不擔心自己的智慧財產被盜、被複製，反而更加激發他們開創有創意的設計，使數位複製化更能達成民主共享的理想。這樣一來，也就阻止了資本工業企圖吸納任何有價的利益，資本文化工業塑造的靈光假象也反而成爲粉絲次文化或網路鄉民拿來再複製、拼貼或嘲諷的對象。這是一般民眾從既有文化產品間自發模擬的創意(mimetic creativity)，與文化工業的資本邏輯所重塑的靈光(artificial aura)迥然不同。(陳志賢，2007：230-231)。這股自由的創意風潮刺激民眾創意的爆發力，像個孩子一樣發揮無邊無際的想像力，有著自由狂妄的破壞力和無拘無束的童趣。數位時代的文化生產、流通、消費、訊息回饋都愈來愈倚賴民眾參與，一直都是許許多多你、我、他互動的事件，因此不能讓文化工業假借靈光之名，將商品崇拜強加給民眾，壟斷所有權、利潤分配、意義表達與經驗感受，坐享眾人的成果。

在數位時代，讓民眾透過四通八達的網路系統看得更仔細，理解得更精確，釐清文明包裝下的假象世界，當強勢的工業不斷地防堵公眾利益普及化，反而更鼓動網路民眾的民主化運動，因此我們也可以說，數位時代鼓勵民眾團結起來，奪回應有的自主權，彼此互助共享。人機一體的後人文社會，是否能透過網路的連結和資訊的民主共享，與資本主義來一場小蝦米與大鯨魚的肉搏戰，還是有可能因爲更加倚賴科技的發明，相信科技萬能，而使自己淪爲科技奴隸，都是有待觀察的問題。

三、數位科技複製技術下的現代教育問題

傳統文化工業以機械複製，帶來量變影響質變的現象，也因爲取消了距離，靈光也因之消殞。時至今天，已邁入數位複製的年代，複製的速度和數量以加倍的方式成長，尤其在網化的世界裡，資訊大量流通，個人的私密空間蕩然無存，在這樣的條件下，我們還能重拾靈光再現嗎？或者，根本免談了？

數位複製時代，作品的來源可能是集體創作，或是援引他作，或是智慧傳承等等，都受到法律經濟架構的保護，賦予作者擁有作品所有權。雖然，這也有可能導致為了保護私有產權，反而壓制言論自由，然而在法律的保護下，數位複製化的生產或許還能保有靈光再現的可能。數位科技時代，社群開放分享原始碼也成爲一股風潮，他們反對資訊商品化，因而願意把著作權的原始碼提供民眾使用，使數位複製化更能達成民主共享的理想。這運動一來阻止了資本文化工業企圖塑造靈光的可能，其次，他們也不擔心被簡單平凡的複製，因爲開創出更有創意的設計反而是一種樂趣。

粉絲次文化將消費轉爲生產的能動力，網路使用者也一再展現既複製又創新的諧擬拼貼，挪用文化工業內容影音，表達另類意義與愉悅，甚至嘲諷裝模作樣、假造靈光的商業體制。當前風行的 Youtube 網站上，此類作品屢見不鮮，當然，也引來了文化工業的攻訐圍剿，抱怨其著作權遭受侵犯，要求授權並分享網站收益(陳志賢 2007：230)。而現今的數位科技不僅讓個人複製更方便，由於數位科技的虛擬化，內容創意不再固著於特定具體的媒介上表達，一旦內容只以數位資訊儲存，這些資訊就勢必會以某種形式複製，卻不必然違反著作權的規範。因此，數位著作權的戰場不在內容創意的靈光，而是在數位資訊鎖碼解碼的正當性。數位時代的文化工業靠限制鎖碼重塑靈光，侵犯閱聽人合理使用權利，強橫延滯 Walter Benjamin 期待複製科技可能帶來民有民享解放(陳志賢，2007：231)。

只不過文化工業表面上賦予閱聽人「不論多近都仍能維持距離」的獨一無二靈光，實際上卻殫精竭智拉近距離，深入閱聽人的身體、理智、意志、情慾，以最綿密的方式切割細分閱聽人的影像，放大、放慢地呈現過去文化工業所不能掌握瞭解的個人私密花園。透過數位科技，文化工業宣稱它吸引的不再是想像的閱聽大眾，而是一個個獨特具體的「真正」使用者，每個人都有各自偏好選擇模式；此一對於閱聽人「正本」的膜拜，自然增強了量身訂作個人化傳播的追求。資本主義的生產模式雖然與資訊的發展模式不同，卻不相互抵觸(Bromley, 1999: 14)。文化工業正是利用數位科技的互動性與使用者的主動性，將數位媒體上每次獨特的求知、娛樂、社交活動，轉化爲剩餘價值的來源。每當我們參與網路聊天室或討論區，建立自己的部落格或上傳影音檔到 Youtube，都等於是免費提供文化工業多元的數位內容，幫助它吸引更多點閱流量，換取更多廣告收益。

當虛擬效果發展到極端，文化工業複製的形象充斥整個社會時，複製品成了專門提供複製的作品，而當文化產品只剩下符號指涉，無法與外在實存世界一對一的符應關係時，文化工業的複製產品就變成所謂的「擬像」(simulation)，已分不清楚誰是正本？誰是複本？本尊分身模糊難辨。一般民眾從既有文化產品間自發模擬的創意(mimetic creativity)，與文化工業的資本邏輯所重塑的靈光(artificial aura)迥然不同。這種創意就像孩童具有十足的發想能力，不按牌理出牌的想像，和社會化的成人迥然不同，成人習慣既有的規範體制，無法發揮像孩童一樣無拘無束的童趣，任意轉化創意的符號遊戲。

數位複製時代卻可能鼓勵民眾效仿童稚的自由天真。喚醒一般人自發擬摹的創意，甚至將進一步被迫提供更多元、更有想像力的空間。文化工業越興盛，數位複製傳散越快速方便，重新拼湊連結的素材就愈豐富。該憂慮的反而是到處擴張的資本主義，數位複製時代的文化工業愈靠民眾參與以重塑靈光，等於愈支持民眾重拾自發擬摹的創意，如此只會愈顯現文化工業的相對低能，終究將導致民眾質問：資本主義之外，是否有更具生產力與想像力的文化運作方式？

數位時代的文化生產、流通、消費、訊息回饋都愈來愈倚賴民眾參與，一直都是許許多多你、我、他互動的事件，因此不能讓文化工業假借靈光之名，將商品崇拜強加給民眾，壟斷所有權、利潤分配、意義表達與經驗感受，坐享眾人的成果。倘若機械複製科技需要的是既分心又理性審視的專家(expert)，數位複製科技所啟發的則是既專心又童心十足的玩家(player)，不僅在放大放慢的影像中看到結構矛盾，也在互動的虛擬實境中，改變被規訓的無意識慣性，在無數擬像間，操練預演更美好更民主的生活。

綜上描述，數位科技的時期和機械複製時期有著相當大的差異，而在環境鉅變的當下，對教師專業的衝擊又如何呢？教師又需要有什麼應變態度呢？資訊化普及的今天，行動電話已是人手一機，辦公桌前必定有配置一台電腦，教師和學生從網路存取資料也是如此平常，資訊產品何其多，資訊輔助教學工具也推陳出新，教師必得學會操作這些資訊產品才不致跟社會脫鉤，必須要運用當紅的資訊科技融入教學，學生的學習效能才會提升嗎？其實，以數位科技的發展，教師倒不必迷醉新科技的追尋。如果機械複製時代是以機械奴役人們，那數位科技則令人感受到科技為人所用，因為透過網路的聯繫，反而讓民主更普遍落實，每個人

都可以透過各種數位路徑發聲，表達己見。教學何嘗不是如此，如果教師可以透過任何工具讓學生發言，表達想法，那又何必在乎是什麼工具，教師應該在意的是，使用的設備工具是否有受到市場利益限制，成為表面開放實則箝制的假象。

數位複製時代是每位使用者的世界，不是資本家控制的世界。如果學校資訊教育或教師專業權威變相以採購先進精良設備，這倒行逆施的做法對提升教學並沒有特別的助益。教師以其專業自主規劃教學內容、教學進度和評量方式，資訊融入只為其中一種管道，而不是唯一路徑。而科技的發明帶給人類歷史最大的貢獻，則是人人可以更接近真理的靈光，而不是只有少數人壟斷的靈光。數位複製科技可能幫助文化工業重塑靈光、克服危機，但也可能協助普羅大眾從少數人手裡奪回文化自主權，並且分文不取、互助共享地改變未來的世界。

第二節 反線性的星叢思維：當代教育美學與課程美學的發展

一、線性課程模式與邏輯實證經驗論

主流的課程發展觀點主要依據 Ralph W. Tyler(1949)提出課程設計與發展應依目標、選擇、組織、評鑑等層面加以規劃。而這套課程模式卻也充分呈現理性思維問題與「確定性」造成的局限(蔡清田，2005：46-51；轉引自宋明娟，2007：86)：(1)其技術取向的課程思想，避談目標的合法性與意識型態，僅重視效率的、預測的、控制的「工學模式」，而流於冷酷無情的教育形式；(2)其價值中立的課程思想，迴避價值的判斷，將課程設計的選擇難題丟給學校教師，而缺乏教育的倫理；(3)其工具理性的課程思想，缺乏反省與批判，往往不擇手段為了某項目的而行事，忽略人類解放與自主層面。

面對這種線性邏輯思維觀點，使我們很容易聯想到邏輯實證主義立論。邏輯實證主義或邏輯經驗主義的基本觀點是經驗主義和反形而上學，它認為科學知識的基礎並非依賴個人的經驗感覺，而是依賴公認的實驗證實。邏輯經驗主義把數理邏輯作為哲學分析和論證的主要工具，並指出：真正的哲學論題是不談自然或社會，而只談語言或與應用，也就是哲學是以研究語言的有意義和無意義為基礎，哲學不再是提出命題或建立理論學說，那是屬於科學的任務。如同 Ludwig Josef

Johann Wittgenstein 說的：「哲學應把那些沒有哲學便似乎模糊不清的思想弄清楚，並給以明確的界線」、「凡可說者都可以清楚地說」。邏輯經驗主義的科學方法論以追求科學知識的確定性為目標，他們用經驗事實對科學理論的支持，或者說觀察陳述對理論陳述的支持來說明科學理論的確實性程度。他們認為，評價和說明一個理論唯一的正確方法，即歸納確証法，所以，邏輯經驗主義的科學方法論是一種歸納方法論，以歸納法為基本的邏輯方法。但邏輯經驗主義提出可証實的意義標準後，引起國際分析哲學界的許多嚴厲批評，事實證明，科學的普遍假說和理論也只能有部分的証實依據，無法完全証實，因此邏輯經驗主義拋棄了運用歸納法可以使理論得到完全的証實的幻想，改用「確証」來代替「証實」，用概率的真來代替完全的真，也就是將可証實性用可確認性(confirmability)或可檢證性(testeability)來代替。

教育如此紛亂與困境的許多原因，顯然不是「知識」問題，也不完全是理性的科學方法所能解釋。恰恰相反的，我們所遭逢的問題，我們所陷入的苦思一直都是「人」的問題。我們總把「人」的問題想得太簡單，以為人就只是理性的動物，人的事物也應該是客觀與想當然爾。然而，事實卻不是如此，我們要不太高估「人」，忽略人的限度；就是我們原本就不了解「人」，人其實還有非理性的一面。(李文富，2003：2)簡言之，長期以來的教育理論深受實證論的影響，普遍只關心「效率」(efficiency)的達成，而忽略了人的問題(楊智穎，2014：38-43)：例如 Edward Thorndike 開創心理測驗概念和團體智力量表，據此提供社會效率的心理學取向證據；Frederick Taylor 在 1911 發表《科學管理原則》(*The principle of scientific management*)，該書主張管理者必須提供所有需完成任務的每個細節與詳細指導，據此實現「生產」和「效率」至上的理想；John F. Bobbitt 在 1918 年出版《課程》(*The curriculum*)和 1924《如何編製課程》(*How to make the curriculum*)，他可以說是將「效率」的精神在教育領域中發揮到極致的學者，主張學校育在於為成人社會做準備，重視課程中的工作分析(task analysis)概念。

以此模式作為教育發展的架構之下，教師的教學任務十分明晰，有共同的標準化參考依據，發展共同的教學目標與教學活動，以及有共同的教學評量。在科學化領導的框架下，教育沒有所謂的模糊地帶。教育總是期待著使人向上與向善，並且在實踐上也朝著此一積極方向前進，若是違背此一方向，便是違背了「使人成為人」(making one become oneself)的教育宗旨。乍看之下，此論點並沒有太大

的不妥，但是深究起來，其中卻存在著過度簡化的邏輯。如果教育過程是由某種成功之可能作為預設，則「成為人」之目的(end)在已在終點(end)那邊等著我們，不論我們行動與否，最終都注定會朝它前進，那也就沒有任何教育的空間。只要我們承認教育是必要的，我們就必須主張此一過程會發生某種變化，無法被確定與被掌握。(蔣興儀，2010：128)

二、傳統經驗與現代經驗之差異

面對過度發的實證論或線性化的課程與教學主張，教育美學或課程美學的轉向這是自然而然的趨勢。而在許多教育或課程的美學研究中，John Dewey 更是被廣為討論的思想。Dewey 受到美學家 George Santayana (1862-1952)自然主義(naturalism)的影響，接受以自然科學的概念成爲一種世界觀的理念。自然一詞指的是人類生存之物理環境，亦可解釋爲本質，依照自然主義者的觀點，自然是經驗的母體，人是自然的一部分，人處於自然之中與環境交互作用產生各式各樣的經驗(鄒恩潤譯，1988，274)；因此，人與環境互動所產生的經驗含有自然的成份，也可以說各種經驗離不開人及自然的因素。Dewey 所引用的「自然」並非是與「人爲」相隔離的概念，而是自然含有人的成份。所以，從自然主義經驗論角度出發，所見到人類各式的文明，無非是經驗與觀念的融合，客觀與主觀的互動，這種相容而不互斥的概念就是 Dewey 在「確定性之追求」(The quest for certainty)之著作中所聲稱的，哲學界需要展開一場「哥白尼式的革命」(The Copernican Revolution)，將知與行、理論與實作融合在日常經驗之中(Dewey, 1929: 290)。

Dewey 哲學很容易被視爲是英國經驗主義的一支；其實 Dewey 不僅講究人類的具體客觀經驗，二來也處理「形上概念」與「下層經驗」的溝通關係，這套哲學就稱之爲自然主義經驗論。自然主義者相信哲學是可以引申自然科學中的概念成爲一種世界觀(杜若洲譯，1974：13)。Dewey 在「現代哲學的客觀主觀論」(The objectivism-subjectivism of modern philosophy)一文中，藉由 Alfred North Whitehead (1861-1947)的話道出前人探討「所經驗者爲何」(what has been experienced)，而時人則問「能經驗者爲何」(what can be experienced)，前者局限於五官肢體所接受的直接刺激，後者則加上心理的成份，多出了主動的想像空間，至此，「經驗」在 Dewey 的詮釋之下意義較從前更加充實。傳統經驗論並不承認

直接感受之外的事物，而現代經驗論最大的差別在於指出人類所能經驗的可能性，包括計畫、期望、構想都可稱之為經驗。這有別於傳統經驗論唯獨承認一己的切身感受，看待經歷的範圍過於狹隘，因此疏忽了人與人之間經驗分享的可能性。

依據 Dewey 的概述，傳統的經驗論被視為知識的事情(knowledge-affair)，卻忽視了它包含人類有機體與它的環境的相互作用的所有方式。傳統的經驗論，只一味關心經驗的現在和過去，但事實上經驗卻能藉由心象(projection)描述出未來；原本經驗是被認為是由分立的不連結的個別部分所組成，但其實它在本身之內已包含真正的連結。經驗已經從理性分開，而且與理性相對照，經驗本身就充滿了推論，而且能夠變得充滿智慧。他將經驗的正統敘述，與適合於現在環境的經驗敘述之間的差異說明分述如下：

- (一) 從正統的觀點，經驗被視為構成知識的事件(knowledge-affair)，但知識顯然是一個生物與它的自然和社會環境的相互作用的事情。因此，經驗的意義是生活，並且生活在環繞的環境中，因為環繞的環境而繼續不斷，而不是在真空中繼續，有經驗的地方便有生活的存在，有生活的地方便有與環境的繼續二重的關係。環境的能力部分地構成有機體的官能，它們構成有機體官能的一部分，如果沒有環境這樣直接的支持，生命是不可能的。諸如，發展與退化，健康與疾病，同樣地與自然環境的活動相連綿。有機體會因「發生的事情」對「未來的生命活動的意義」而產生差異，也就是說，環境的偶然事件可能對生命有利，卻也可能是敵對，因為自然環境就是經驗的整個母體，經驗不只是知識(事件)的來源。
- (二) 正統經驗主義的一個奇妙之處是——一個「客觀世界」的存在。因為它假設任何事物的基礎看起來都是穩固的，它抗拒經驗對象的特殊功能，並破壞我們的希望和意志，促使無知是最不幸的，強調失望是最不幸的，使方法與目的完全適合於既定的進程，充分地表現經驗狀況的特徵之事實，讓這些事實使一個外在的客觀世界之存在成為不容置疑。但是，根據傳統，經驗至少是「一種靈魂的事」，徹頭徹尾為「主觀性」(subjectivity)所影響。經驗本身所指示的事情是一個真正地客觀的世界，這個世界成為人們的行為與痛苦的一部分，而且因為他們的主觀反應而經歷變更。人有對他的四周所發生事情反應的問題，也就是面臨生活變化將會選擇一個時機，有機

體進一步的工作所需要的時機。有機體爲了環境而奮鬥，生命藉控制環境而繼續，因此，它必須主動且主觀地改變在他周圍所發生的變化，經驗也隨之產生特殊功能。

- (三) 已經發生的事情記錄被想像是經驗的本質，經驗被認爲與已經，或者現在「既定的」事物牢結。但是，主要的經驗是實驗的，是改變既定的一種努力，藉由心象(projection)、藉伸展成爲未知的特徵，因此經驗的特性是一種與將來互相聯繫的關係。另外，正統經驗論的自衛觀念之辯證發展往往忽視實際的過程所有的重要的事實，這種爭論，看似自制，自我發展，直接地行動，成爲一種由內部展開的能力。但是，生命只有藉環境的支持才能持久。雖然，環境並不完全地有助於我們的利益，而是必須讓改變爲助力。經驗主要是一個經歷的過程。有機體必須承擔，忍受它自己的行爲的結果。經驗不是沿著內在的意識所決定之道路移動。因爲「個人的意識」是一種客觀經驗的偶然結果，所以個人意識不是經驗的泉源。
- (四) 傳統的經驗屬於排他主義，「關係」及「繼續性」被認爲與經驗無關，並且只是一種副產品。然而事實卻不然，經歷某一環境而且力求新方向的經驗是充滿了關係的。雖然，並非在 David Hume 以及 Kant 以前，整個經驗論都是感覺論，只分解經驗爲孤立的感覺性質或簡單的觀念。它不全然追隨洛克的引導，將一般法則(generalization)的整個內容當做穎悟的技巧(work-manship)。在 Kant 之前的歐陸哲學家關心的是事實經驗的一般法則(generalization)與適用於真理的一般概念(universal)之間的劃分。但是，其實在 Hume 的感覺論中，暗含的排他主義就已經相當明顯了：感覺與觀念的理論不是由觀察，也不是由實驗得來，它是由經驗的性質的一個較先且未受考察的觀念的一個邏輯的演繹。隨後，康德主義 (Kantianism)呼籲對象與連結(connection)之間是普遍的結合(bonds)，以達到客觀性。但是這樣的作法，是接受經驗的排他主義，而且從非經驗的泉源著手補充它。一個感覺的各式各樣的實有(being)真正地只憑經驗的，超越經驗的理性必須提供綜合，使純粹的結果提示經驗的正確報告。但是我們不要忘記，在以各種工具獲得的純粹結果之前，一般的普通人的經驗就以所有的各種方法(靜態或動態)連結的種種不停的變化。有機體的本能以及有機體的記憶力、或習慣的形成，是實際的經驗不可否認的因素，它們是產生組織以及獲得

連續性的因素。它們是在特殊的事實之中，認知的有機體與其他自然實體的活動的相互關係。

(五) 在傳統觀念中，經驗與思想是相對立的名詞。「推論」，是與過去既存的事情不同而論，它超越經驗。藉此，推論使用經驗為跳板，跳至穩定的事物以及其他的自我的世界。但是，當經驗脫離較舊的觀念所限制時，就是充滿推論的。因此，很明顯的，沒有推論，便沒有意識的經驗。反射是一種天賦的本能。自然環境的變化有時是有利的，有時卻是威脅的，因此，成功的秘訣是一有機體與有利的環境變化共患難，加強它們，並規避威脅的外在環境。因此，在事態的演進中，有機體對現在行為和對未來結果的了解，選擇該有的反應，它對這種或那種情況的偏愛，就會變成有機體的智慧，使他的偏見變成合理的。有機體會謹慎小心地，並有計畫地參與事態演進的方向，容許它智慧地參與而不是盲目地以及命中註定地接受它所引起的結果而已。有機體必須參與，而且為了自己的幸福或苦惱而參與，推論(發生的事情之利用，預測將要或至少可能發生的事情)有目的的參與與無目的的參與之間的差異。這種推論的能力的確是爲了結果，而決定利用自然的事件，這是新的動力關係的形成，它因此而構成了知識。

綜上所述，在 Dewey 的自然主義經驗論中，人與人的交流、人與環境的交互作用都是形成經驗的重要步驟，然而依照現代科學的角度而言，人所經驗到的認知層面，可能經驗到的是感受層面，認知和感受都活生生存在於真實世界裡，二者互為表裡。所以說，去除客觀主義和主觀主義的分野，使二者產生交互作用的關係，才能夠更爲完整充分地解釋現實世界。Dewey 的經驗論有基本的律動(rhythm)型態，這樣才能將組織良好的經驗與日常瑣碎的俗事有所分野。經驗分成三種形態：第一種是做與受(doing and undergoing)的立即經驗(immediate experience)，亦可稱之爲初級經驗；第二種型態是反省經驗(reflective experience)，亦可稱之爲次級經驗；第三種經驗是最後成型階段，它綜合立即經驗與反省經驗，達到入乎其內且能出乎其外的境界，這也是 Dewey 所聲稱的「一個經驗」(an experience)。

一個經驗的最大特色就在於完整性，日常生活中其實交織著蘊含律動和雜亂無章的各型經驗，前者可稱之爲完整經驗，後者是零散經驗。人們就在經歷這些

事件之後必然留下深刻的印象，進而回顧省思達到教育功效，顯現出完整經驗的真正價值，因此我們可以說：完整經驗乃是「一個經驗」的主要內容。完整經驗最值得重視的就是呈現理智和感情的融合，知與行並用。另外，一個經驗不能被理解為個別的一次經驗，或是瑣細的一則遭遇；它和一般經驗相連續，卻又不致於偏頗情感或是理智，具有合乎意義、重要性、價值等特質，可稱之為完整經驗，也是人類高峰經驗之所在(Tiles, 1992: 367-373)。Dewey 在《藝術即經驗》(*Art as an experience*)中即認為藝術經驗其實就是人類完整經驗在美育活動上的發揮，這也是他不斷強調藝術和科學並非截然二分，完整的藝術經驗其實已經蘊藏了豐富的科學經驗、道德經驗、政治經驗，到最後，人們不再區分經驗究竟該屬於藝術還是科學，是道德抑或政治，只在乎它對於未來是否具有啟發性。

三、國內教育美學與課程美學的發展

美學是教育上最容易被疏忽與遺忘的範疇，但是只要人們同意「教育即是成人之美的藝術」，就會繼而發現對人類個別主體而言，人的「自我完成」需求本質上既是存有學範疇，更是美學範疇，因為生命存在意義的尋找與實現乃是人類生命最為深刻的驅力與創造性動源，存在美學也即是人類主體自我創化(*self-creation*)歷程的整體展現。(馮朝霖, 2013: 31)巴西成人教育學者 Paulo Freire 曾提出對於「囤積式教育」(*banking education*)的批評，也就是直指將教學活動看成像是罐頭工廠的生產作業，學生被當成「容器」(*container*)，而教師也就是將材料填塞到罐子的作業員(Freire, 2000: 71-72)。我國教育長年以來都以標準化教學為依歸，乃至九年一貫教育推行之後，仍有不少教育人員仍將標準化評量作為教學成效的唯一參考，而不是關注在教學歷程的互動關係上。不管是學校課程計畫或教師教學以及家長的期待等等，成績的展現總是優位思考，得不到好成績就會造成大人和小孩之間最大的焦慮。這種化約生命的態度，凡事僅講究競爭或效率，學生當然不再對外在世界興趣 (林逢祺, 2011)，外在世界的意義是被抽空的(Greene, 1995)，而學校教的東西像是被「風乾」沒有滋味的概念(林逢祺, 2013, 2015)。有鑑於此，近年來國內學者致力於「課程美學」(*curriculum aesthetics*)的發展，根據周淑卿(2012: 31-32)就國內課程美學之發展，她認為在 Pinar, Reynolds, Slattery & Taubman 等人於 1995 年編著的《理解課程》(*Understanding curriculum*)

一書提出「將課程視為美學文本」(curriculum as aesthetic text)之後，台灣學者也開始關心此一議題，隨後也才有「課程美學」的相關論述與研究。例如李雅婷於 2002 年發表以「課程美學」為主題的博士論文，2003 年《課程與教學季刊》則將「課程美學」列為期刊專題，2005 年科技部(原國科會)也補助課程美學的研究計畫，而「課程美學研究」也成為台北教育大學課程與教學研究所博士班課程。在此之後，博碩士學位論文與期刊文章數量也逐漸增加。2009 年起，歐用生等學者在國家教育研究院支持下，進行「美學取向課程與教學之理論建構與應用」的三年研究，持續進行相關經典的研讀討論及美學理論專題演講。在 2012 年時，中華民國課程與教學學會出版《課程美學》一書，美學取向的課程研究的發展趨向已然成形⁸⁴。

有關課程與美學的聯結，它存在著說法的歧異，例如「課程美學」(curriculum aesthetics)，「課程的美學形式」(aesthetic form of curriculum)，「課程的美學探究」(curriculum aesthetic inquiry)，或者是「課程的美學取向」(aesthetic approach of curriculum)。有學者指出：

縱使語詞使用或英文翻譯或有不同，美學就如同形上學、知識論、倫理學，都是哲學研究範疇，因此並不是只有研究美或藝術理論才是美學，我們應該將美學視為一門具有人文屬性的學科。依據這樣的界定，課程美學可視為課程的美學研究，它並非建構另一種美學體系，而是從課程的問題意識出發，從不同的學理出發，研究共同的美學問題，並提出不同理念。基於這樣的看法，採取「課程美學」(curriculum aesthetics)是有其一定道理的。(陳伯璋、盧美貴，2014：41)

國內課程美學研究趨勢可以說仍延續 William. F. Pinar 提出「理解」(understanding)之課程典範，強調個人經驗的涉入，主張教育應是一種學習創造自我的行動，而課程則是一種不斷自我發現和自我反省的動態歷程。更進一步來看，為了能夠讓創造自我有其可能性，想像力與敏感性被賦予取代知識學習優先性，在這樣的轉向下，課程與教學便會是一種帶有「存有論」性質的詩性智慧的想像行動 (mythopoetic imagination)(歐用生，2012)。

⁸⁴有關前述台灣課程美學研究發展過程分析引自王俊斌(2015)。

因此，課程美學可以說是將教學過程視為一種藝術創作過程，課程的目標自然為是未定的、浮動的(*flexible*)，或者是萌發的(*emerged*)，即在開放的過程中迎接各種可能性 (周淑卿，2005，2011，2012)。換言之，「課程」應被視為藝術創作歷程與作品，強調美感經驗，並應用如文學與藝術批評方法於課程鑑賞之中，美學探究重視理解與詮釋課程現象的獨特意義，運用詩歌、戲劇、音樂、視覺藝術等藝術形式創作與探究課程，也就是特別強調表現、美感、多元表徵、偶發、創意所能陳顯的課程意涵(陳伯璋、盧美貴，2014：41)。顯而易見，國內學者的種種努力都在於避免「工廠模式」的教育現象，把教師當成是作業員，把學生視為原料，教學活動本身就是作業員依據標準程序的作業過程，而學習的結果就如同生產的成品，最後以考試接受統一的品管的檢驗。這樣的程序只著重在普遍性效率的展現，卻完全忽略個殊性的發展，以致學校教育人員為了配合標準化的發展而不斷地趕課，為了怕學生達不到效標，而不斷地反覆練習，為了怕學生輸在起跑點，所以割捨師生互動對話的機會。當今國內的美學教育發展無非都是企圖找回更豐富人性與更深刻的人味，已有許多嘗試以 Dewey、Greene、Freire 學哲學思想為主題之研究，期待試圖恢復人的完整圖像。根據本論文前述各章的分析，看來 Benjamin 的救贖美學及其教育美學意義，其觀點與教育美學或課程美學之理念是有其相似之處的。

第三節 教育美學蘊義探析：數位科技與教育靈光的靜態辯證

我們所處的時代已經邁入數位科技時代，如以上章節敘述，在數位科技時代裡，大眾已變成分眾和社群，也不必擔心被簡單平凡的複製，數位複製傳散越快速方便，重新拼湊連結的素材就愈豐富，民眾就愈有機會發揮模擬的創意，加以改編，無拘無束地任意轉化創意的符號遊戲。數位化的文化生產、流通、消費、訊息回饋都愈來愈倚賴民眾參與，一直都是許許多多你、我、他互動的事件。所以更能達成民主共享的理想，也喚醒一般人自發擬摹的創意，甚至將進一步被迫提供更多元、更有想像力的空間。這時代已經不是憂心文化工業興盛的問題，因為文化工業畏懼的是擴張的資本主義市場，而數位複製時代的文化工業卻是反對資訊商品化，反而廣邀數位網路民眾參與，等於愈支持民眾重拾自發擬摹的創意，

如此只會愈顯現文化工業的相對低能，終究將導致民眾質問：資本主義之外，是否有更具生產力與想像力的文化運作方式？同時也破除了資本主義壟斷市場的魔咒。

這不禁提醒我們反省，在這樣的年代我們的教育該如何因應？現階段的教育架構和課程發展仍然保有 Tylor 的模式，標準化和科學化仍是重要的參考依據，雖然在教育改革之後，實施九年一貫課綱取代了課程標準，但是教學者仍然仰賴教學手冊和指引的安排，難以跳脫教科書編序的節奏來教學，教學人員除了照表操課和照本宣科會感到安心之外，同時也認為這樣的模式才能教導出好學生，才能合乎學生發展的基本要求，因此，反覆練習的精熟式教學還是普遍地存在教師和家長的觀念裡。以致生活在數位化時代的學生和其長輩之間出現鴻溝裂隙。試著以 Benjamin 的靜態辯證來看待時代問題，綜合出一些解決問題的想像：

一、去標準化作業模式

當教育工作人員把教科書當作課程計畫或教學方法唯一的依據時，標準化的框架儼然就是束縛的力量。在預設好的學生能力指標之下，規劃課程目標和課程進度，以及以制式方式評估學生的學習成果，完全屏除學習者個體的複雜性問題，以工廠的觀念來經營，也就是教學材料輸入，進入教學方法的傳授，就會形成學生的認知。然而，在數位化時代，學生獲得新知的來源管道既多元又複雜，而且許多的應用程式更符應學生的個體化需求。不同的路徑卻達到一樣的概念理解，那何需遵守教師手冊的指引才能教學呢？教學者應該把握的是學生所學的概念澄清，而不是以趕課本頁數的方式來壓迫自己和學生。

二、陶養美學人文內涵

在過度追求效率的教育發展下，國內教育學者發現教育和教學不應該和人的圖像漸行漸遠，而發展出教育美學和課程美學得取徑，試圖作為彌補。以 Benjamin 的靜態辯證觀點來思考，教育的本質乃是一門作為「成人之美的藝術」，透過教育與教學，讓未臻成熟的個體可以擁有成熟的能力與社會互動。而這個能力的養成，絕對不是像工廠罐頭式的生產，而是要恢復每一個學習個體本身應有的自覺

與意願，他在教師的引導下理解自身與社會環境的關係，了解自我生涯發展的規劃，他能自發地協助自己認識更多，充滿更多的故事及可能性，並朝向後人文理想前進。

三、數位科技作為輔助工具

當機械複製時代提供大眾方便的生活，以及取代人的各種智慧與能力，又加上資本主義的壟斷問題，造成人類另一種勞力壓榨的局面。然而，在數位科技時代裡，人卻能充權地享用各種知識，似乎也沒有什麼資訊是取不到手的，在這樣的環境下，反而破除資產階級的綁架，數位科技宛若普羅米修斯又偷了另一把火來到人間，讓資訊的流通更透明化，而且是真正落實普遍民主。然而，我們也必須謹慎地運用這科技產品的發明，畢竟它僅是作為一種輔具，讓人類更自由更全知，而不是讓數位科技技術取代我們所有的一切，乃至不法的用途，如是這樣，不啻是為人類自我毀滅的途徑了。

四、鼓勵創意文化發展

數位科技的普及，大眾的創意就像孩童具有十足的發想能力，不按牌理出牌的想像，數位網路無拘無束的童趣，任意轉化創意的符號遊戲，才能滿足數位時代出生的孩子們的需求，對社會化的成人或許認為數位科技的成果多呈現娛樂性和無邏輯性的謬誤，但對於熟悉數位化應用的學習者而言，學習的方式不只一種，況且，數位科技所展現的是既專心又充滿童趣的玩家，因此更能吸引學習者的興趣並引發他們探究的動機。學習者在互動虛擬的情境中，改變原本無意識地聽從指令行事，變成具有自主意識地從事自己意欲的作為，不管是大眾或分眾，人們更具有批判反省的能力，也懂得運用各種門道尋求解決困擾，不也是一種朝向更美好更自由更民主的生活。

五、合作分享共好共榮

在十二年國民基本教育的課綱圖像核心要素的分析之中即已提出「自發、互動、共好」之核心要素(馮朝霖、范信賢、白亦方，2013)：此一系統圖像係以複

合思維(complex thought)為基底，針對世界、人類及學校等圖像進行反思與描繪。

「自發」(spontaneity) 是指教育的效用在彰顯人的主體性生成和創發，這需要學習者的關係網絡連結者(孩子、教師、家長、學校、社區、環境等)都是具有能動性的主體，不只是被動的等待、承受，亦能主動的參與、創生。「互動」(interaction)在於闡明主體是在某種給定的生存狀態下，去從事主體建構的可能性探索，教育即在協助個人得以抗拒或逾越被給定的主體框架，而開創一種可能性的世界。因此，課程的教育效能得以彰顯，除了個別主體的能動自發外，還需要各關係主體間的良好「互動」才得以致之。至於「共好」(common good)則是指群體儲存了人類長期以來的文化成果，自然及社會環境亦提供個體發展所需的資糧，人類既在社會及自然中取得成就，亦對其發展負有責任。因此，人與人、人與天地萬物乃是本質上的一體關聯，即和諧而共生關係。以 Benjamin 靜態辯證來看當前時代的改變，數位科技確實給了人間許多的美好，然而，科技的運用如果一旦成優位思考，極有可能不小心將人間的智慧掃入歷史的廢墟中，若以經濟面向考量，將大量資產挹注在科技產業發展，是否又將壓縮其他產業發展的空間，以及造成科技產業的壟斷的可能性。我們期待的普羅米修斯的火炬是爲了讓人間的生活更加美好，讓人可以生活在無宰制，無壓迫，無恐懼的狀態中，我們所期許的仍然是一個完整的人的美好圖像，數位科技的運用是協助我們朝向這樣的烏托邦邁進，而不是吹捧唯有科技的進步才能促使人類幸福。人生存在世界上是爲了自我完成，以及與他人和環境互動，當我們從歷史進步主義中醒覺過來，發現人是不可能摒除自身的複雜性，並且盲目空洞地往前走的時候，才知道我們必須與人合作，與他人一起分享，一起體驗人與人之間的溫度，讓彼此的智慧毫不藏私的交流，人的存在不是爲了毀滅他人，而是可以彼此互信關懷，並且共好共榮，這也不需獨裁者大聲疾呼明天會更好的口號，在這透明的數位化年代，公平與正義會自然地透過平台浮現，刺激大眾或分眾無限暢談與討論，似乎回到隱形的希臘城邦的公民討論，那般地自由，那般地充滿智慧。

本章小結

機械複製科技和數位化科技有著極大的差異性，前者強調複製技術的私有性，

也是這樣才讓資本主義得以壟斷市場，而後者卻完全顛覆機械複製的生產線，強調數位科技得以讓人複製得更方便，透過四通八達的網路而更普及，在網路世界裡彼此看不到對方的臉，卻是共同在出聲，每個人都可以表達自我意見，甚至將資本主義文化工業所塑造的假象靈光拿來再複製、拼貼或嘲諷。數位化的時代讓資本主義顯得無力，因為透過數位網路世界，一切都是明明白白地呈現眼前，無法再以粗糙的包裝來矯飾蒙騙。數位化時代裡，人們可善用自己的社群網聊天、討論公事、做研究、招攬顧客、批判時政...，因為可以暢所欲言的自由，反而更加落實民主的理想，例如，2010-2011 年在北非突尼西亞發生的茉莉花革命（Jasmine Revolution），也部分是因網際網路的關係，而成功地推翻政權的一場革命。

數位化時代裡，人有充權的自由，陌生人也可以隨機加入共同的討論話題，由下而上的正義慢慢在形塑中，例如當社會中有發生不義之舉時，就會引起網路譁然討論，在虛擬的世界裡感受到強大的支持或批評，甚至起底被掩蓋的事實，讓事證攤在陽光下接受公評。普羅米修斯的火炬似乎已成功地傳達給每一個人，讓每個人變得有能力製造自己的靈光，只要他善用創意、發揮熱情，製造幸福給人群。在這當下，教育勢必轉型為開放多元的對話關係，因為教師已不再是知識傳遞的唯一人選，透過行動載具的連結，學生可以自主掌握更多脈絡，教師應轉型為引導學生正確討論的協助者，涵養學生生活美學觀，培養學生有理據地批判，讓師生的互動可以趨近教育本質，讓教育的靈光顯現而持存。

第六章 結論、反思與建議

第一節 研究結論

在高科技運用的年代，使人類養成依賴科技技術完成各項任務的態度，這種現象在當今的教育場域已蔚然成形，本論文從 Walter Benjamin 面對機械複製時代提出的美學觀出發，試圖在人類與科技相互交纏的後人文時代，尋找彌賽亞救贖的美學觀以消解資本主義與數位文化工業所造成的危機，進而重塑新時代的靈光。

本研究的第二章節主要從 Benjamin 的生命史探究其思想的發展。發現 Benjamin 從童年開始，批判意識即已開始萌芽，而後猶太人身份的認同和當時複雜的環境等都影響他日後與 Scholem 的友誼，求學時期參加的激進社群，後來受到浪漫主義思想和 Kant 哲學的影響，以及旅居莫斯科和法國，並受到 Bloch 的影響，這些經驗都是形成他思想體系最重要的依據。

第三章主要探索機械複製時代的人類生活狀況的改變。機械複製年代改變了生產形式，量化的生產徹底影響人類的生活習慣，並加重了金錢運用的能力，以致造成資本主義的橫行與壟斷，Benjamin 觀察到在資本主義之下，大眾方便取得物資，卻同時失去品味與自由，他以靈光消失來悲嘆這情況，爲了拯救當下的困境，他提出寓言‘廢墟’救贖’等隱喻概念作爲消解危機的取徑。

第四章是爲本研究的重心，探討 Benjamin 的美學觀。Benjamin 以神學的角度來闡釋語言和上帝的關係，是因爲人墮入了失樂園之後，一切才發生異化，以此宣揚人是可以要回到上帝所欲傳達的真理的把握。另外，Benjamin 觀察到巴黎拱廊街的發展，是資本主義高度發達的展現，這華麗的建築和商品金錢交易的處所改變了都市人的生命風景，在高度快速和擁擠的情境中，人不自覺墮入這迷霧，並遺失了許多的重要珍貴的經驗智慧。歷史進步論依象徵式的宏偉建築來誇讚時代的進步，但 Benjamin 卻看到都市背後人們生活艱辛的淒楚，試圖以歷史唯物的方式來救贖被時代所淹滅的各種現象，讓所有的人事物都可以依其原貌恢

復自身的自由，而不是受到任何政治力或金權宰控的壓制。

第五章主要回到當下數位科技時代來探討教育現況的問題。我國的課程設計受到 Tylor 的影響由來已久，因標準化的課程架構而藐視了人在教育中所互動的諸種問題，國內學者提出以課程美學、教育美學和教學美學來彌補的美學偏枯的情形。除此，研究者試著提出 Benjamin 的靜態辯證法來思考數位科技時代中，要因應教育困境的問題，就是得去除標準化、陶養美學內涵，並把數位科技的發展是為輔助人類進步的工具之一，而非全面性取代，以及透過數位化廣邀民眾踴躍參與，並和平地合作分享，以達共好共榮的理想境地。

第二節 研究反思

根據本研究過程與結果，茲提出以下研究反思：

- 一、數位科技時代的教與學圖像的改變已是事實，不管教學者和學習者都需要倚賴資訊科技的運用，然而，除了工具的運用之外，心態的調整也是勢在必行，如果教學者不能理解數位化透明的訊息已是四通八達地竄流，而謹守著一成不變的教學法，那勢必無法吸引學習者的注意力，但這並不是意味要求教學現場必須提供資訊設備才能達到教學成效。相反地，這是提醒教學者千萬不要墨守成規，重要的是能以多元進路的方式讓學生能理解概念，而不是落入標準化的統一要求。教學者應該更能廣面搜尋和概念相關的資訊，讓學生能看見的是世界的真相，而不是片面的局部。
- 二、數位科技時代裡，真正得以落實知識的普及，也因此造成人們倚賴數位科技的工具，所謂的滑世代的小孩，低頭族的人類，網路虛擬和實境就在交互之間，讓人迷失方向。以及數位醫療或數位勞力的運用，有學者預測到人類和科技交纏的狀態可能會是無法掌控的未來。但另一方面，因為數位化社群的透明討論，邀請了許多認識的與不認識的族群，針對同一個有興趣的議題共同討論，無形中，價值澄清和公平正義的道德意識會不自覺浮現出來，形成一種公眾審視的局面，也不會是兩造互鬥的困窘，反而是大眾一起公評，在這樣的狀況下，因為有事證也有評論，竟也無形中產生一種教化的功能，無形中也築起一道防火牆，讓不良於社會人類的思想或作為悄然引退。
- 三、從 Walter Benjamin 的浪漫式醒悟的辯證及其彌賽亞救贖美學觀點來看待現

今時代的教育現象，提醒我們應該安靜地看待教育發展，教育應該回歸其本質，而不是以效率作為判讀標準。所謂教育應該在於協助未成熟的個體認識世界的各種途徑，而不是以罐頭工廠的作業模式強迫其發展，個體有其自主權，有其特殊性，有其選擇權，教育單位或人員都只是一個協助者的角色，應該是幫助其啟發‘領悟’，覺醒自身作為一個完整的個體，要如何和世界互動，並培養其洞悉覺察能力，不致輕易被現象遮蔽或誤導。

- 四、我國教育美學和課程美學都是為了彌補標準化課程設計的缺漏而發展的，以救贖美學來恢復課程應賦予的任務。自從機械複製時代，資本主義大張旗鼓，新聞廣告以及拜物現象的橫流，至今仍充斥市面，商業俗爛的量化製品削弱人的審美判斷力，在資本壟斷的稱霸局面，金錢唯一掛帥，因而喪失了人文風氣，也喪失了人應有的格調。邁入數位科技時代，資訊的流通以及免費複製，瓦解了資本階級獨佔鰲頭的姿態，而且當每一個大眾都有機會向兒童般的發揮童趣，無止盡地在虛擬空間中自由自在地揮灑，此時此刻，他就是一個完整的個體，他就是擁有創意靈光照拂的神聖的個體，這是個不怕被複製的靈光，因為靈光可以隨著創意的發想再變化‘再拼貼’再重組，或者突發奇想。所以後人文的教育不再是一個複寫的狀況，後人文教育提醒我們需要一個公平‘正義與充滿創意的時代。

第三節 研究建議

- 一、有關 Benjamin 思想觸及的「否定」、「語言」、「經驗」、「生產」、「進步」或「歷史觀(說故事的人)」等觀點後續可再進行更深入的比較研究(如導向未來真正的啟蒙或者向過去尋求靈光的遺跡)
- 二、有別於溝通行動理論與否定辯證靜在教育研究上的廣泛影響，靜態辯證之教育研究應用及其可能限制，建議教育研究方法論之討論可將靜態辯證法涵括在內，而不同教育研究社群則可應用此一方法，嘗試開展出觀察教育的不同角度。
- 三、國外與中國對於 Benjamin 的救贖美學觀已有相關研究文獻，更有大量簡體中文版譯本或專書研究，國內對其思想研究及具教育蘊義闡述卻尚為有限，建議國內教育美學、課程美學或科技批評等不同研究取向未來可將此一議題納入。
- 四、數位複製之教育現象觀察與問題反省後續可再進行議題廣度與深度的擴展

(如數位教材研發、電子儀器融入科學實驗、繪圖軟體的藝術課程應用、線上自主學習、校務資訊系統應用.....)



參考書目

- Adorno, T. W. & Benjamin, W. (2000). *Complete correspondence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1968). *Illuminations*. New York: Schocken Books Press.
- Benjamin, Walter (1979). *One way street and other writings*. London: NLB.
- Benjamin, Walre (1989a). On the program of the coming philosophy. in Gary Smith (ed.) *Philosophy, aesthetics, history*. Chiago and London: The University of Chiago Press.
- Benjamin, Andrew(1989b). Tradition and experience. In Andrew Benjamin (ed.) *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London: Routledge.
- Benjamin, Walter / Scholem, Gershom and Adorno, Theodor T. (eds.)(1994). *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (1998). *The origin of German tragic drama*. London and New York: Verso.
- Benjamin, Walter (2006). *The writer of modern life: Essays on Charles Boudelaire*. London and New York: Verso.
- Benjamin, Walter (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter/Bullock, Marcus and Jennings, Michael W.(eds.) (1996). *Walter Benjamin: Selected writings volume 1: 1913-1926*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter/Jennings, Michael W., Eiland, Howard and Smith, Gary (eds.) (1999). *Walter Benjamin: Selected writings volume 2: 1931-1934*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (2002). *The arcades project*. Cambridge, MA and London, England: THE Belknap Press of Harvard University Press.

- Benjamin, Walter/Eiland, Howard and Jennings, Michael W. (eds.) (2003). *Walter Benjamin: Selected writings volume3: 1935-1938*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter/Eiland, Howard and Jennings, Michael W. (eds.) (2003). *Walter Benjamin: Selected writings volume4: 1938-1940*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bromley, S. (1999).The space of flows and timeless time: Mannel Castell's *The Information Age, Radical Philosophy*, 97, 6-17.
- Buck-Morss, Susan (1991). *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and arcades project*. Cambridge: The MIT Press.
- Bürger, Peter(1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Curtin, M., & Streeter, T. (2001). Media. In R. Maxwell (Ed.), *Cultural works: The political economy of culture* (pp.225-250). MN; University of Minnesota Press.
- Dewey, John (1929). *Experience and nature*. New York : Norton.
- Ellul(1983), The technological order. In C. Mitcham, & R.Mackey(eds.) (1983). *Philosophy and technology, readings in the philosophical problems of technology*. The Free Press.
- Gilloch, Graeme (2002). *Walter Benjamin: Critical constellations*. Cambridge, UK: Polity.
- Hamacher, Werner (1994). Afformative, Strike: Benjamin's 'Critique of Violence'. In Andrew Benjamin & Peter Osborne (trans.) *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and experience*. London: Routledge.
- Horkheimer, Max_ and Adorno, T_W (2007). *Dialectic of enlightenment*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Osborne, Peter (1995). *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde (Radical Thinkers)*, pp.114-115.London: Verso.
- Peim, Nick (2007). Walter Benjamin in the age of digital reproduction: Aura in education: A rereading of "The work of art in the age of mechanical reproduction' . *Journal of Philosophy of Education*, 41(3): 3636-380.

- Rabinbach, Anson G.(trans.) (1975). Culture Industry Reconsidered. *New German Critique*, 6: 12-19.
- Rorillason, S. (2002). The passageways of Paris: Walter Benjamin's arcades project and contemporary cultural debate in west. In Christopher Rollason & Rajeshwar Mittapalli (eds.) *Modern criticism*, pp. 262-296. New Delhi: Atlantic philosophers and distributions.
- Scholem, Gershom (1981). *Walter Benjamin: The story of a friendship*. New York: New York Review Book.
- Von Goethe, Johann Wolfgang (1840). *Theory of colours*. London: William Clowes and Sons.
- Wang, S. (2003). Re-contextualizing copyright: Privacy, Hollywood, the state, and globalization. *Cinema Journal*, 43(1), pp. 25-43.
- Witte, Bernd, James Rolleston (trans.) (1997). *Walter Benjamin: An intellectual biography*. Detroit: Wayne State University Press.
- Wolin, Richard (1994). *Walter Benjamin: An aesthetic of redemption*. Los Angeles and London: University OF California Press.
- Interbrand(2014)。數位化時代，你該明白的品牌之道。《經理人月刊》，引自 <http://www.managertoday.com.tw/articles/view/39967>
- SmartM (2015)。多重 App 交織的日常生活：台灣用戶的一天。引自 <http://www.bnnext.com.tw/article/view/id/38315>
- 上官燕(2014)。游蕩者，城市與現代性。中國，北京市：北京大學出版社。
- 今道友信等著(1999)。存在主義美學—藝術的實存哲學。台北市：結構群。
- 方永泉著，蘇永明主編(2002)。機械複製與數位複製—從 **Walter Benjamin** 的〈機械複製時代的藝術作品〉看資訊媒體時代的教育。台北市：五南。
- 王人英(2010)。Walter Benjamin 筆下的《新天使》密碼。2015.1.10,檢索自 <http://www.sanctf.org.tw/SANCF/db/arts/王人英-Walter Benjamin 筆下的新天使密碼.pdf>
- 王才勇(2000)。現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述。台北市：書林出版社。
- 王年愷譯，Nicholas Carr 著(2012)。網路讓我們變笨？：數位科技正在改變我們的大腦、思考與閱讀行爲。台北市：貓頭鷹。

- 王秀雄等編譯(1982)。西洋美術史辭典。台北市：雄獅圖書公司。
- 王杰等譯，Terry Eagleton 著(1997)。美學意識形態。桂林市：廣西師範大學。
- 王俊斌 (2015)。想像力的哲學基礎與課程美學方法建構。收錄於中國教育學會主編**教育的想像：演化與創新**，頁 3-31。台北市：學富文化。
- 王涌譯，Walter Benjamin 著(2012)。柏林同年。台北市：麥田出版社。
- 王嘉陵等編譯 (1997)。弗洛伊德文集。中國，北京市：東方出版社。
- 王耀庭(2010)。Charles Taylor 現代性倫理學之研究:現代德育危機之對策。國立中正大學教育學研究所博士論文。(未出版)
- 田明譯，Matthias Fritsch(2009)。記憶的承諾：馬克思、本雅明、德里達的歷史與政治。中國，上海市：華東師範大學出版社。
- 田美雲(2014)。「翻轉教室」(Flipped Classroom)介紹。國立臺灣大學教學發展中心電子報，77 期。2015 年 1 月 1 日，資料檢索自
- 石計生(2005)。機械捕捉的美感：從班雅明談愛森斯坦電影蒙太奇。引自 <http://cstone.idv.tw/?p=110>
- 石計生(2007)。閱讀魅影：尋找後雅班明精神。台北市：群學。
- 朱元鴻(2000)。文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念收錄於張荳雲主編**文化產業：文化生產的結構分析**，頁 11-45。台北市：遠流。
- 朱光潛 (1979)。西方美學史。中國，北京市：人民文學出版社。
- 朱啟華、方永泉(2000)。單子論。收錄於**教育大辭書**。檢索自 <http://terms.naer.edu.tw/detail/1311078/?index=1>
- 朱劉華譯，Gershom Scholem 著(2009)。本雅明：一個友誼的故事。中國，上海市：世紀出版股份有限公司。
- 何政廣著(1968)。歐美現代美術。台北市：藝術家。
- 何道寬譯，Neil Postman 著(2010)。科技奴隸。台北市：博雅書屋。
- 吳勇立、張亮譯，Howard Caygill 著 (2009)。視讀本雅明。中國，合肥市：安徽文藝出版社。
- 吳勇立、張亮譯，Richard Wolin 著 (2008)。瓦爾特·本雅明：救贖美學。中國，上海市：江蘇人民出版社。

- 宋明娟(2007)。重看 Ralph Tyler 的課程思想。《教育研究與發展期刊》，3(2)：83-112。
- 宋國誠 (2007)。《閱讀左派》解放、救贖、烏托邦—恩斯特·布洛赫的「希望本體」。資料檢索自 <http://mypaper.pchome.com.tw/jamesya/post/1281154265>
- 李士勛、徐小青譯，Walter Benjamin 著(2003)。Walter Benjamin 作品選：單行道、柏林童年。台北市：允晨文化。
- 李文富 (2003)。海德格的詮釋現象學及其在教育學方法論的意涵。《花蓮師院學報》，16:89-108。
- 李健鴻譯，Martin Jay 著(1994)。阿多諾。台北市：桂冠圖書公司。
- 李雅婷(2010)。美感教育之實踐策略探究：以敘事課程為例。《教育學刊》，35，65-98。
- 李慧娟(2013)。Foucault 的修身倫理學及其對品德教育之蘊義。國立中正大學教育學研究所博士論文。(未出版)
- 李醒塵(1996)。西方美學史教程。台北市：淑馨出版社。
- 杜若洲譯，George Santayana 著(1974)。美感。臺北：晨鐘。
- 杜默譯，Francis Fukuyama 著(2002)。後人類未來：基因工程的人性浩劫。台北市：時報。
- 汪民安(2013)。文化研究關鍵詞。台北市：麥田。
- 邱誌勇主編(2006)。數位媒體與科技文化：多元解析數位媒體產業發展多元解析數位媒體產業發展以及新科技文化對人類的影響。台北市：遠流出版社。
- 周淑卿(2005)。課程的美學探究範疇之建構—當前的問題與未來的方向。《課程與教學季刊》，8(2)：1-14。
- 周淑卿(2009)。借鏡於藝術的教學——與「藝術創作者／教師」的對話。《當代教育研究》，17(2)：1-29。
- 周淑卿(2011)。學習歷程中美感經驗的性質—藝術與科學課堂的探究。《課程與教育》，14(1)：19-40。
- 周淑卿(2012)。課程美學研究在台灣：議題與問題。《教育學報(香港中文大學)》，40(1-2)：31-44。
- 林志明譯，Walter Benjamin 著(1998)。說故事的人。台北：臺灣攝影工作室。
- 林建光(2009)。身體、科技、政治：後人類主義的幾個問題。《人文與社會科學簡訊》，10(3)：14-21。

- 林建光、李育霖主編(2013)。賽伯格與後人類主義。台中：中興大學出版社。
- 林逢祺(1998a)。美感創造與教育藝術。教育研究集刊，40，51-72。
- 林逢祺(1998b)。美感經驗與教育。教育研究集刊，41，155-170。
- 林逢祺(2013)。知覺優先論：教學歷程中的「覺得」和「懂得」。課程與教學季刊，16(3): 201-218。
- 林逢祺(2015)。教育哲學：一個美學提案。台北市：五南出版社。
- 洪鑣德(1997)。馬克思。台北市：東大圖書。
- 科技部(2014)。翻轉吧，教室！顛覆傳統課堂的教與學，未來的教室誕生！2015年1月1日，資料檢索自 <http://www.most.gov.tw/ct.aspx?xItem=20464&ctNode=1637&mp=1>
- 孫冰編，Walter Benjamin 著(1999)。本雅明：作品與畫象。中國，上海市：文匯出版社。
- 馬國明(1998)。Walter Benjamin。台北：東大。
- 高丙中譯，著(2000)。文化工業再思考。(原發表於《文化研究》第1輯)。資料檢索自 <http://www.leftlibrary.com/adorno8.htm>
- 國榮譯，Momme Brodersen 著(2013)。在不確定中游走：本雅明傳。中國，北京市：金城出版社。
- 崔光宙(2000)。美學。收錄於教育大辭書，2015.01.07，檢索自 <http://terms.naer.edu.tw/detail/1307762/?index=19>
- 崔光宙(n.d)。教育美學的意涵。2015.01.07，檢索自 ed.arte.gov.tw/uploadfile/periodical/1579_1-2_崔光宙.pdf
- 崔光宙、林逢祺主編(2000)。教育美學。台北市：五南出版社。
- 張旭東、王斑譯，Walter Benjamin 著(1998)，啓迪—本雅明文選。香港：牛津大學。
- 張旭東、魏文生譯，Walter Benjamin 著(2010)。發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾。台北：臉譜。
- 張淑君、劉藍玉、吳霏恩等譯，Thomas E. Wartenberg 著(2004)。論藝術的本質：名家精選集。新北市：五觀藝術管理有限公司。

- 教育部(2008a)。 **教育部中小學資訊教育白皮書(2008-2011)**。台北市：教育部。
- 教育部(2008b)。《國民中小學九年一貫課程重大議題：資訊教育課程綱要》。台北市：教育部。
- 梁福鎮(2000)。審美教育功能的分析。 **教育研究月刊**，75，17-28。
- 梁福鎮(2001)。 **審美教育學：審美教育起源、演變與內涵的探究**。台北市：五南出版社。
- 許夢芸譯，Scott Lash 著(2007)。 **資訊的批判**。台北市：國立編譯館。
- 許綺玲譯，Walter Benjamin 著(1998)。 **迎向靈光消逝的年代**。台北市：臺灣攝影工作室。
- 郭軍、曹雷雨主編(2011)。 **論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子(第二版)**。中國，長春市：吉林人民出版社。
- 郭耀煌(2003)。數位生活科技。 **科學發展**，361期，頁4-5。
- 陳永國譯，Esther Leslie 著(2013)。 **本雅明**。中國，北京市：北京大學出版社。
- 陳永國譯，Walter Benjamin 著(2001)。 **德國悲劇的起源**。中國，北京市：文化藝術出版社。
- 陳伯璋、盧美貴(2014)。另類學校課程美學實踐的反思：以道禾實驗學校為例。 **教育研究月刊**，241：34-52。
- 陳志賢 (2007)。數位複製時代的靈光重塑。 **中華傳播學刊**，12，頁3-47。
- 陳學明(1998)。 **班傑明**。台北市：生智出版社。
- 陶濤(2010)。從「象徵」到「寓言」—本雅明的藝術現代性理論。引自 <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?ID=52682>
- 傅雷譯，Hippolyte-Adolphe Taine 著(2004)。 **藝術哲學**。台中市：好讀。
- 彭明輝(2014)。釐清「把教室還給學生」的三大疑慮。2015年1月1日，資料檢
索自 http://mhperng.blogspot.tw/2014/06/blog-post_7.html#more
- 渠敬東、曹衛東譯 (2006)。 **啟蒙辯證法：哲學片斷**。中國，上海市：上海人民出版社
- 馮朝霖(2003)。 **教育哲學專論：主體、情性與創化**。台北市：高等教育出版社。
- 馮朝霖(2006)。謙卑、敢行與參化—教育美學在全人另類學校的開顯。載於李崇

- 建**移動的學校**(推薦文)。臺北：寶瓶文化。
- 馮朝霖(2008a)。空間領導、氣氛營造與美學領域。**教育研究月刊**，174，49-60。
- 馮朝霖(2008b)。「藝術·技術·冷陌的神」評述。收錄於楊忠斌主編**教育美學：美學與教育問題評述**，289-300。台北市：師大書苑。
- 馮朝霖(2013)。和光同塵與天地遊：論當代美感素養。**教育研究月刊**，236：29-43
- 馮朝霖、范信賢、白亦方 (2013)。國民中小學課程綱要系統圖像之研究。收錄於范信賢主編**國民中小學課程綱要之研擬原則與方向**，頁21-48。台新北市：國家教育研究院。
- 黃聖哲(2013)。 **美學經驗的社會構成**。台北市：唐山。
- 楊小濱(1995)。 **否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評**。台北市：麥田。
- 楊宏琪(2012)。台灣課程美學研究之現況與未來趨勢。**教育學報(香港中文大學)**，40(1-2)：45-66。
- 楊忠斌主編(2008)。 **教育美學：美學與教育問題述評**。台北市：師大書苑。
- 楊洲松著(2013)。 **Epimetheus 的過失與 Prometheus 的救贖：科技的哲學思考與教育**。台北市：學富。
- 楊深坑(1996)。 **柏拉圖美育思想研究**。台北：水牛出版社。
- 楊凱麟譯，Paul Virilio 著(2001)。 **消失的美學**。台北市：揚智文化。
- 楊智穎(2014)。重新理解美國課程史中的社會效率。**教育研究月刊**，238，.35-48。
- 賈偉譯，三島憲一著(2001)。 **本雅明、破壞、收集、記憶**。中國，石家莊市：河北教育出版社。
- 賈馥茗(2009)。 **教育美學**。台北市：五南出版。
- 鄒恩潤譯，John Dewey 著(1988)。 **民本主義與教育**。臺北：臺灣商務。
- 鄔波濤(2013)。顏色理論之爭的背后 ——從“原型”視角看歌德的自然哲學。檢索自 <http://www.rocidea.com/roc-17747.aspx>
- 廖仁義譯，Tom Bottomore 著(1991)。 **法蘭克福學派**。台北市：桂冠圖書公司。
- 劉小楓(1990)。 **浪漫·哲學·詩**。台北市：風雲時代出版公司。
- 劉北城 (2012)。 **本雅明思想肖像**。中國，北京市：中國人民出版社。

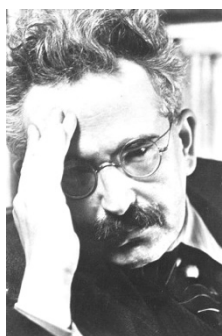
- 劉北城譯，Walter Benjamin 著(2013)。巴黎，19 世紀的首都。中國，北京市：商務出版社。
- 劉昌元(1994)。西方美學導論。台北市：聯經出版社。
- 劉建基譯，Raymond Williams 著(2003)。關鍵詞：文化與社會的詞彙。台北市：巨流。
- 歐用生 (2006)。課程美學－教師是藝術家。載於歐用生課程理論與實踐，頁 58-80。台北市：學富文化。
- 歐用生 (2012)。教師的課程理論化：從詩性智慧到 A/r/t。教育學報(香港)，40(1-2)：15-30。
- 滕守堯、張金言編(1996)。當代西方著名哲學家評傳：卷八一藝術哲學。中國濟南市：山東人民出版社。
- 蔣興儀(2010)。被驅逐的他人與非存在的它者：心理分析的安蒂岡妮及其對教育之啟發。收錄劉育忠主編當代教育論述的踰越，193-133。台北市：巨流圖書。
- 蔡清田(2005)。泰勒的課程思想。載於黃政傑主編課程思想，頁 25-53。台北：冠學。
- 魯路譯，Sven Kramer 著(2008)。本雅明。中國，北京市：中國人民出版社。
- 翰林文教(2009)。國語四上第七課「生活的好幫手－電腦」。台南市：翰林出版事業股份有限公司。
- 羅宜柔(2012)。後人類：越界的新人類觀。修平人文社會學報，19：21-38。
- 迪特爾·拉夫(1987)。德意志史：從古老帝國到第二共和國。(出版地不詳)
- 蘇永明(2006)。主體爭議與教育：以現代與後現代為範圍。台北：心理出版社。
- 蘇永明(2015)。當代教育思潮。台北市：學富文化。
- 蘇永明主編(2002)。科技對教育的衝擊。台北市：五南出版社。



附錄一：Walter Benjamin (1892-1940)略傳與年表

資料出處 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4983129b010008ej.html

一、Walter Benjamin 略傳



瓦爾特·班雅明(Walter Benjamin,1892-1940)，猶太人。他是 20 世紀罕見的天才，真正的天才，是「歐洲最後一名知識分子」，20 世紀最具影響力的文學評論家和哲學家之一。他罕見地將才華和淵博結合起來，不是依據學科分類來安置主題，而是根據好奇心和自我根源來提煉學術興趣。

Benjamin 的一生是一部顛沛流離的戲劇，他的卡夫卡式的細膩、敏感、脆弱不是讓他安靜地躲在一個固定的夜晚，而是驅使他流落整個歐洲去體驗震驚。Benjamin 的孤獨是喧嘩和運動背景下的孤獨，這種孤獨既令人絕望，又催發希望，Benjamin 的寫作就永遠徘徊在絕望和希望之間，大眾和神學之間，這種寫作在此就獲得了某種曖昧的倫理態度。曖昧正是 Benjamin 的特性之一，他的身份，他的職業，他的主題，他的著述，他的信仰，他的空間，他的隻言片語，都不是確定的，都是難以分類的。真正確定的，只有一點，那就是他的博學、才華和敏銳的辯證融會，正是這種融會，留給了 20 世紀一個巨大背景和思考空間。

Benjamin，1892 年 7 月 15 日生於德國柏林，父親是德裔猶太人，一個成功的古董商。Benjamin 曾在弗萊堡、慕尼黑、柏林和波恩研究哲學。1919 年以「德國浪漫主義的藝術批評觀」一文獲得波恩大學博士學位，但未能順利取得大學教授資格。他的教授就職論文《德國悲劇的起源》曾被法蘭克福大學否決，其評介是「如一片泥淖，令人不知所云」，但具有諷刺意味的是，如今該書卻成為 20 世紀文學批評的經典。

Benjamin 在柏林以一個自由作家和翻譯家的身份維生，兼及精神病理學的研究。1933 年，他被粹驅逐出境，移居法國，並成為“社會研究所”成員。為了躲避蓋世太保，1940 年又移居至西班牙邊境小鎮——Port Bou,在此寫下了許多重要的作品，如《論歌德的(親和力)》、《德國悲劇的起源》、《單行道》、《機械複

製時代的藝術作品》、《1900 年左右的柏林童年》、以及傳世名作《巴黎拱廊街》。Benjamin 的婚戀觀呈現了兩面性：一方面他愛慕和欣賞有才華、有主見的女子，如朵拉(猶太復國運動的積極分子)和拉西斯(拉脫維亞的女布爾什的女人)，如尤拉(中學同學柯亨妹妹，雕塑家)。1940 年 9 月 27 日，於西班牙邊境小鎮被迫自殺。

Benjamin 的身份豐富而多樣。正如理查德·卡尼所描繪的：「他既是詩人、神學家，又是歷史唯物主義者，既是形而上學的語言學家，又是獻身政治的遊蕩者，.....在納粹德國，他是一個猶太人；在莫斯科，他是一個神秘主義者；在歡樂的巴黎，他是一個冷靜的德國人。他永遠沒有家園，沒有祖國，甚至沒有職業——作為一個文人，學術界不承認他是他們中的一員。他所寫的一切最終成為一種獨特的東西。！」

當《德國悲劇的起源》被法蘭克福大學否定後，Benjamin 轉而撰寫有關巴黎拱廊街和十九世紀文化的論文，這項研究的目的是診斷和分解。在這一原始衝動的驅使下，不朽的「拱廊街」工程脫穎而出，Benjamin 足足花了十三年才使其接近成型。在這一工程的中心聳立著鬱鬱沉思的波德萊爾，但 Benjamin 力圖揭示的是詩人不完整的一面。這項不朽的事業是作為某種內在不完整的東西而成型的，而不像那些人為毀壞的浪漫主義建築規則。



圖：Walter Benjamin 作品部分中譯本書影

Benjamin 個性獨特而又怪異。他喜愛舊玩具、郵票、明信片和仿真縮微景觀。他可以在一頁紙上密密麻麻地寫上一百行字。他敏於思，卻拙於行。蘇珊·桑塔格這樣評說道：「對於一個土星性格的人來說，時間只是履行這壓抑、單調、重複使命的介質，在時間中，一個人只能是他所是的這一個人：他一開始是什麼，就永遠是什麼。……土星氣質的人生性遲緩、優柔寡斷，以致於有時不得不用刀子為自己開關通路，有時就把刀尖最終對準了自己。」

Benjamin 對空間具有一種特殊的敏感性。他一生中在不少城市中生活過，如柏林、法蘭克福、巴黎、馬賽、弗羅倫薩、那不勒斯、莫斯科，他善於從空間透視人的生存狀態，特別是人在城市中的生存狀態。波德萊爾使 Benjamin 懂得在一個城市中溜達閒逛就是在發現空間位置的意義，而不是時間進程的意義。Benjamin 讚揚超現實主義，認為它把時間轉變成了空間，把不可避免的歷史變

遷變為神秘的當下構成的世界。在時間中，人是被動的存在物，但在空間中，想像力能夠移動他的肘，向各個方向伸展，把單個自我化成眾多自我。

Benjamin 是個獨特的「收藏家」，他喜歡藏書，不只是為了閱讀，而是為了在其中游盪。書，對他來說，是歷史的沉積，或者說物質化，書使得歷史變得可以觸摸、可以把玩。他是這樣看待人與書的關係的「不重功能與實用，不講究有用，而是把書作為命運的場景、舞台來研究和欣賞。」對於一個收藏者，最大的誘惑就寓於最終的快感，即擁有者的快感之中，在於將一件件藏品鎖入一個魔圈，永久珍藏。每個回憶，每個念頭，每種感覺都成為他的財富的基座，支架和鎖鑰。

究極而言，Benjamin 給我們留下的不只是一生的作品，而是一個由作品構成的人生，一個致力於寫作、批評和實驗的人生。他的未完成的作品和獨特的洞見對 Adorno、恩斯特·布洛赫和多爾夫·施特恩別爾格，乃至當今的文化研究產生了深遠而富於啓示性的影響。Benjamin 在世時顛沛流離，在事業上也不算成功，但當那些生前聲名赫赫的名人達貴淹沒在歷史的塵埃中，Benjamin 卻聲名鵲起，這也算是一種歷史的公正吧！

二、Walter Benjamin 年表

1892 年

7 月 15 日生于柏林。

1902—1912

在柏林念 Friedrich—Wilhelm—Gymnasium(高中)。這期間(1905—1907)去圖林根州 Haubinda 教育基地接受培訓，思想上深受德國教育革新家 Gustav·Wuncken(1875—1964)的影響。

1912 年

高中畢業，在南德弗賴堡進大學研習哲學，同年回到柏林繼續哲學專業的學業。

1913 年

於聖靈降臨節(約 5 月下旬)生平第一次前往巴黎遊玩。

1914 年

成爲“自由大學生聯盟”的主席，同年結識他後來的妻子 Dora Sophie Pollak。

1914—15 年

寫成第一篇文章《談荷爾德林德兩首詩》(1955 年發表)。

1915 年

結識猶太裔學者 Gerhard Scholem(1897—1982)。

1915—17 年

轉去慕尼黑繼續念大學。

1917 年

與 Dora Sophie Pollak 結婚，並遷往瑞士伯爾尼居住。

1918 年

得子 Stefan，同年結識布洛赫(Ernst Bloch)。

1919 年

在導師 Richard Herbertz 指導下於瑞士伯爾尼以論文《德國浪漫派中的藝術批評概念》獲博士學位。

1920 年

返回柏林。

1921 年

結交 Florians Christian Rang。

1921—22 年

撰寫《歌德的親和力》。

1923 年

結識 Adorno；最親密的朋友 Gerhard Scholem 遷居巴勒斯坦；翻譯作品波德萊爾的《巴黎風光》出版；開始寫作《德意志悲劇的誕生》。

1924 年

從 5 月到 10 月在意大利 Capri 島上編寫一部悲劇劇本；結識 Asja Lacis 並開始研讀馬克思主義理論。

1925 年

嘗試以撰寫的一部悲劇劇本在法蘭克福大學獲得教授資格，結果失敗。

1926—27 年

12 月和 1 月造訪莫斯科。

1927 年

開始寫作《巴黎拱廊街》。

1928 年

《德意志悲劇的誕生》和《單行道》由 Rowohlt 出版社出版。

1930 年

離婚。

1932 年

從 4 月到 7 月首次前往西班牙的 Ibiza 島。

1933 年

3 月開始流亡巴黎；4 月到 9 月間再次居住在西班牙的 Ibiza 島。

1934 年

7 月到 10 月間在丹麥 Svendborg 的 Skovbos 沙灘造訪布萊希特。

1934—35 年



10 月至次年 2 月在意大利的 San Remo 市居住；成為法蘭克福社會研究所正式成員；法譯《機械複製時代的藝術作品》在《社會研究雜誌》發表。

1936 年

第二次前往丹麥造訪布萊希特；書信集《德國人》由瑞士 Vita Nova 出版社以化名 Detlef Holz 出版。

1938 年

最後一次前往丹麥造訪布萊希特。

1938—39 年

年末及元旦前後在意大利的 San Remo 與 Adorno 最後一次會晤。

1939 年

9 月至 11 月被拘禁在法國 Nievre 的自由工人營地；《論波德萊爾幾個主題》在《社會研究雜誌》發表。

1940 年

構思《論歷史概念》一文的提綱；在霍克海默的周旋下獲得擔保以及赴美國的簽證。6 月離開巴黎前往 Lourdes，在試圖越過比利牛斯山出逃的計劃失敗後，9 月 27 日在 Port Bou 自殺。

1942 年

霍克海默和 Adorno 編輯出版了膠版眷寫文集《憶 Walter Benjamin》，Walter Benjamin 臨死前構思的《論歷史概念》一文的提綱一併收入其中。

1955 年

Adorno 夫婦在德國 Suhrkamp 出版社編輯出版了 2 卷本《Walter Benjamin 文集》。

1972 年

Suhrkamp 出版社開始編輯出版六卷本的《Walter Benjamin 全集》。