

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis



世俗的啟迪：從辯證意象重探殘酷劇場的寓言性

Profane Illumination: Reinvestigating the Allegorical
Significance of the Theatre of Cruelty through
Dialectical Image

徐妙凡

Miao-Fan Hsu

指導教授：林于湘 博士

Advisor: Yu-Shian Lin, PhD.

中華民國 113 年 7 月

July 2024

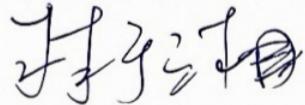
國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

世俗的啟迪：從辯證意象重探殘酷劇場的
寓言性

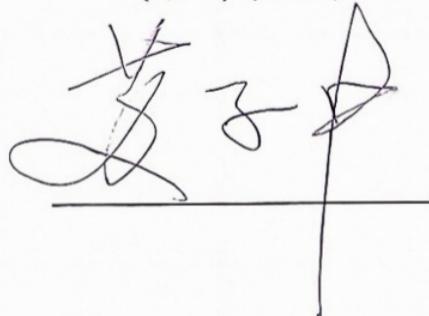
Profane Illumination: Reinvestigating the Allegorical
Significance of the Theatre of Cruelty through
Dialectical Image

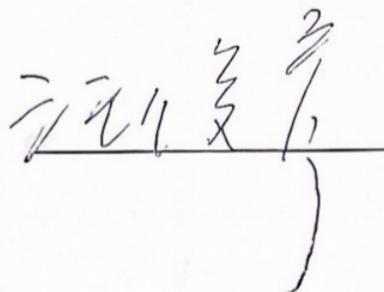
本論文係徐妙凡（學號 R09129003）在國立臺灣大學戲劇學
研究所完成之碩士學位論文，於民國 113 年 6 月 25 日承下
列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

口試委員：

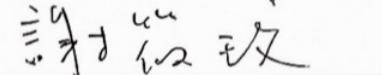


（指導教授）

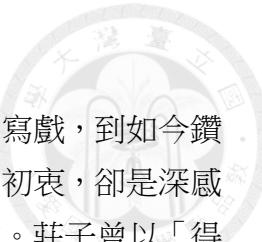




系主任/所長：



謝 辭



上了臺大戲研所，從觀戲不求甚解的看客，轉而認真讀戲、寫戲，到如今鑽研出一本戲劇論文。然而寫的越多、自忖越深，回首引動自己的初衷，卻是深感一切言說最「有戲」的部分，往往是在書不盡言、言不盡意之處。莊子曾以「得魚而忘荃，得意而忘言」之說彰其寓意，這道理說給班雅明與亞陶聽，想必心有戚戚，因為他們留下的連篇累牘，實際都是在各憑本事窮盡「言無言」的可能性。總之，寓言與說著寓言的人，都很有戲。

「有戲」才能讓人「有感」，然而論文規制卻是要把一切所感形諸於文，並且力求說清、道明，這是何其不易？而我又是何其有幸能遇見一群不吝於播種、不急於去蕪雜，因而滋我生長的師長們。

首先最是要感謝的是我的論文指導教授——沒有于湘老師的醍醐灌頂，沒有這本論文的萌芽與茁壯。甫入學院大門，學生總慣以向各方理論思想鼎天膜拜，于湘老師卻敢於讓各路思想大家玉體橫陳，並在課堂間偷渡著最私密的情話。我每每將之捧於掌心不敢收攝，深怕傷了肌理、誤了真情與實意。然而直到必須下筆出拳時，老師的每一堂課、每一句話、每一個寫作技巧的叮嚀，每一個。都成為我最堅實的後盾。老師授予的「辯證觀」讓我明白，若想攻入知識的城池營壘，樓台之下有一種「征服」不是靠刀光劍影，而是手捧一束玫瑰。

接著，尤為感謝我的口試委員子中老師、俊彥老師，有你們做我的「關主」，論文口試體現的含義不再是一道只為求通過的關卡。在口試過程中老師們的悉心提點、賜予的建言，不僅助我行過了關隘，更是勉我續探塞外之風光。

此外，我還要謝謝一路見證我學習養成的一梵老師。當我身墜入五里霧中，老師之言總如雷貫耳，為我驅逐知識滋漫的雲霧障蔽。可如今寫完了碩論，深覺霧氣更濃，很怕雷聲又要響了，就讓這本論文充當你我之間的窗裡窗外。回顧研究所階段，讓我最是想念的仍是與老師相約星巴克，聽你講康德、聊維根斯坦的時光，只不過隱隱約約覺得旁人都當你我是兩個「智（知）障」。

謝謝紀杯，雖然你謙稱自己不是一位好老師，而我最受用的一句話亦不在課堂，而是在酒桌上。酒酣之際，你用上課時從來沒有過的肅穆眼神對我說：妙凡，寫劇本的人不要研究亞陶。我捉摸著此話的深意，最後的決斷是放下手頭的劇本，起寫論文。而我想談的依然是「語言」。

謝謝鶴宜老師接住了撰寫論文期間若有所失的我。一日在廊上與老師巧遇，見老師蹦蹦跳的跑回研究室，遞給了我一劇本集，說是要贈給有才情的人。我靦顏受禮，回頭難為情的把在紀杯課堂上擱下的劇本補上了末尾，後來竟得到了台灣文學獎的入圍肯定。現在論文已寫畢，這齣戲也要上演了。戲劇理論的書寫與創作實踐，有您們這貌似倒錯的搓合，竟牽出了一條紅線。對我所問學的二師，

亦不算辜負。

謝謝榮禧老師，你是行走的圖書館藏。白白從老師那兒拿走了好些關於高行健和湯顯祖的珍貴書籍文獻，導致好長一段時間不敢跟老師說我其實論文改題目了。然而老師對我從不只是客套，續贈我書、又為我檢閱論文。雖然一堆還未來得及翻閱的書冊此刻正佔據著我的桌沿，但它們的物質性存有，在在彰顯著內蘊情義之深重。

我欲至深感謝的還有智莉老師，有關一切戲曲和晚明思潮的啟迪。若無老師停駐於湯顯祖、達觀情理之辨的詰問，難以想像我這一門外娘子，何以埋頭一往而情深？關於「綺語」的正當性、「戲道」之能與不能，這本論文雖另闢一徑卻仍是為了指月。如今這天機與走私來路，只有智莉老師你「知道」。

另外，我還要向我那獨抒性靈、不拘格套的老爸致上最深情的謝意。儒釋道與西哲到了你那兒「全體大用」、自成「一家之言」。此言貴不在博大，而是當我面朝五湖四海，能容我安身立命的歸宿，只此一家。近些日子來，我們有些智慧財產上的糾葛，我的論文你隻字未讀，因為你總說你是我肚子裡的蛔蟲。到底誰寄生了誰的思想、誰在吸收誰的營養？你我之間的思想譜系，沒有事實，只有詮釋。不過基於我對辯證意象的體認，就讓你當一蛔蟲吧！蛔蟲真懂人之「體性」。

我還得感謝媽媽。不僅為我仲裁了和老爸之間的智財糾紛，當我沈浸於析論書寫是否是一種暴力時，你再次提點我，在現實世界中寫下來的東西叫做版權。然而媽媽，你之偉大從不在於深諳世道，而是勞苦功高。謝謝你讓我躲避了過年大掃除的勞役，於是當我現在看著這本論文成品，再望著家裡亂成一團如廢墟，負罪意識極為強烈。好在媽媽你教的是法律，法律有追訴期。再過一陣子我就豁免無罪了，而班雅明卻說「廢墟」裡才有正義。

謝謝弟弟，諸位親朋裡只有你從不過問我的論文進度，卻在我論文寫得最膠著的時刻，打電動刻意壓低了音量。輸了好幾局吧？但在「人文」與「科技」的斷層裡，你可是個贏家。然而，當我望著筆電上的論文、再看著你打code的身影，又讓我不得不承認，這世上真有一種價值不得重估——有種幸福是人們能做著一件自己擅長與由衷喜愛的事。

感謝怡麟助教，雲陞與雅鈞。接受著我不定時的叨擾與諮詢，賜我關懷與勉勵。當某前總統候選人稱學藝術的人實屬不入流時，我心自忖，沉沉浮世，像你們這般不「上道」的瀕危人種，正是需要保育。

最後，我要謝謝我的大地主。我知道自己只要持續筆耕，不論天晴落雨，這一方領地總是物產豐饒，讓我餓有食糧，渴有佳釀。亞陶說飢餓才是力量，我相信，但我個人還是比較偏好班雅明說的：生命有夢才有意義，但餓著肚子可做不了夢。于是當我看見案頭上一堆亂花漸欲迷人眼的垃圾食物作為情意的表彰時，最終，是你讓我明白了唯物主義的真諦。

摘要

殘酷劇場對身體性與儀式性的注重影響現代劇場深遠。然而在現有的劇場史定位中，亞陶對殘酷精神的倡議無非起於對西方理性文明的基進反撥，迄于成就如今舞台意象紛呈的當代視野。本論文從班雅明核心哲思觀念辯證意象（dialectical image）出發，除了釐清亞陶排拒理性語言而追索的「意象」——演員之身體性、舞台元素的物質性以及劇場儀式性——並離不開對語言精神的核心關懷；此外，亞陶所訴諸的煉金術式辯證劇觀，其積極意義並不止於對觀眾審美經驗的挑釁和藝術創作技巧的創新。就亞陶與班雅明而言，他們對辯證意象／意象辯證進行探索的心之所嚮是為成全一種觀看生命與藝術、歷史與悲劇的辯證視野，以此反思現代性抵臨的歷史情境與存在意義。在這個意義下，二人眼中的「寓言」內涵同時指向了一種書寫構作模式和歷史生命觀。

為了提出以辯證意象串連班雅明與亞陶藝術與人文關懷的理據，對二人戲劇理念產生深刻影響的尼采是媒合二人學思的中介。本研究將從班雅明、尼采與亞陶的語言觀為切入視角，爬梳與排比三人領會「語言」、歷史命運和藝術觀念之異同，提出本研究對「寓言性」的界義。奠定在此基礎上，筆者將提出一套剖析殘酷劇場劇論的詮釋策略，探看亞陶特異的寓言式劇論書寫，如何勾勒現代主體應對歷史宿命的辯證視野、體現寓言性的內涵。

關鍵詞：班雅明、亞陶、殘酷劇場、辯證意象、寓言性、星叢

Abstract

The emphasis on the imagery in Artaud's Theatre of Cruelty has a far-reaching influence on modern theatre, given the fact that it seemingly rejects texts and language by embracing physicality, materiality and the ritualistic nature of theatre. This study, however, using Benjamin's core philosophical concept of the dialectical image as a lens, aims to elucidate Artaud's advocacy and employment of image in highlighting the spirit of language beyond merely provoking the audience's aesthetic experience and innovating artistic techniques. Both Artaud and Benjamin, in their writings, explore the exertion of "image" to fulfill particular dialectics of seeing, revisiting the intertwinement of "history" and "allegory" and thereby reflecting on existential meaning from which the advent of modernity has estranged individuals from the essence of life. In this light, the meaning of "allegory" implies a fragmented style of narrative composition and a philosophical inquiry of historical existence.

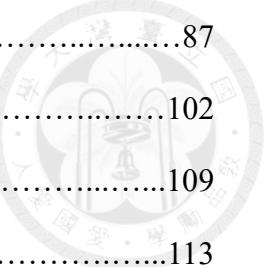
To propose the rationale for linking Benjamin's and Artaud's artistic and historical concerns through dialectical images, Nietzsche, who influenced their artistic perspectives and worldviews at certain levels, acts as the intermediary connecting their thoughts. This study utilizes the philosophies of language from Benjamin, Nietzsche, and Artaud as the theoretical framework. By investigating and comparing their reinterpretations of "language" alongside the associated historical and artistic viewpoints, the aim is to explore the allegorical significance and present an allegorical interpretive strategy to reinterpret the theory of the Theatre of Cruelty. The reinvestigation will focus on how Artaud's unique allegorical writing manifests a dialectical vision for individuals in response to the historical and existential conditions permeated by the all-encompassing impact of modernity.

Keywords: Walter Benjamin, Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, dialectical image, allegory, constellation



目 次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	6
第三節 研究範圍與架構.....	19
第二章 語言的戲法——班雅明、尼采與亞陶語言觀的匯通.....	22
第一節 班雅明與亞陶的學思生平軌跡.....	22
第二節 班雅明的語言觀.....	36
一、班雅明對「語言」的重新界義.....	37
二、語言之墮落與道德之糾纏.....	39
三、藝術語言的可譯性.....	41
四、意象和口語之對峙：觀看的辯證法.....	45
五、書寫與口語之對峙：單子與星叢.....	49
六、辯證意象的啟迪與寓言性.....	53
第三節 尼采的語言觀.....	60
一、尼采對「語言」的重新界義.....	60
二、語言作為隱喻與道德作為謊言.....	64
三、日神與酒神的對峙：希臘悲劇的辯證模式.....	68
第四節 亞陶的語言觀.....	73
一、亞陶對「語言」的重新界義.....	73
二、語言之毒害與道德之破壞.....	77
三、藝術語言的「戲劇性」.....	80
第三章 寓言的戲法——殘酷劇場的意象辯證.....	86
第一節 觀看的辯證法：辯證意象與殘酷劇場的交會.....	87



一、界義辯證意象的「寓言性」	87
二、殘酷劇場詮釋策略說明.....	102
第二節 殘酷劇場的問題意識：「文化」內蘊的危機與魔力.....	109
一、劇場 / 瘟疫：絕對自由與絕對危險的兩難.....	113
二、戲劇 / 影子：本質戲劇與複象的承先啟後.....	121
第三節 殘酷劇場的美學主張：意象與口語之對峙.....	126
一、劇場 / 煉金術：純淨精神與物質黃金的幻象.....	127
二、戲劇 / 舞蛇：理性與身體性的對峙.....	132
第四節 殘酷劇場的藝術呈現：觀看的辯證法.....	141
一、舞台調度 / 畫作：舞台意象彰顯的理念與本質	141
二、劇場演員 / 運動員：靈與肉的意象辯證.....	148
第五節 「殘酷」的寓言性.....	153
第四章 結論.....	162
參考文獻.....	168

圖表目錄



圖一 殘酷劇場詮釋策略圖 107

第一章 緒論



真正的美從不是直接打動我們。落日之所以美，
是因為它表達了所有它使我們失去的東西。

——亞陶《劇場及其複象》¹

第一節 研究動機與目的

本論文以班雅明的核心哲思辯證意象（dialectical image）作為重探亞陶殘酷劇觀的取徑，希望能在賦之新聲的同時，深化一項現代劇場史的舊題：西歐和美國晚近一切嚴肅的劇場都可以分成兩個階段——亞陶之前和亞陶之後。²桑塔格（Susan Sontag，1933-2004）對亞陶歷史性地位的肯認發酵至今，無論是以戲劇與劇場的階段性發展為視角，將亞陶定位為啟發一九六〇年代歐美前衛劇場的先行者；抑或從重新界義戲劇（Drama）與劇場（Theatre）藝術內涵的「後—戲劇」目光著眼，肯定亞陶反模擬論的戲劇觀念、為當代劇場注入舞台符號紛呈的流動性、身體姿態、造型之活力、刺激觀眾感官知能云云³……即便各人懷抱的劇場信仰各色，亞陶提出的「殘酷劇場」於今仍是閱讀戲劇史與劇場理論不可不繞經的景觀站。

饒富意味的是，亞陶之於現今劇場界的歷史意義泰半來自他是不好消化的異數，在批判理論界的歷史定位上，他卻是引人想入非非的異己（the other）。傅柯

¹ 翁托南·阿鐸著，劉俐譯：《劇場及其複象》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2003 年），頁 76。

² 桑塔格著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》（臺北：城邦文化事業股份有限公司，2007 年），頁 64。

³ 雷曼（Hans-Thies Lehmann，1944-2022）在《後戲劇劇場》一書表示：「後戲劇劇場在這個問題上和亞陶是一致的：他們都想把舞臺作為一個起始點，而不是作為一個摹寫的地方。」但他接繼引用亞陶對殘酷劇場理念的描述：「像被處火刑的人那樣在柴堆上畫十字」，並強調後戲劇劇場不必像亞陶懷抱如此悲觀的態度，但可以汲取亞陶劇論中強調演員身體姿勢、對觀眾的神經支配、舞台符號彼此連結的創造性觀念。可參考漢斯·雷曼著，李亦男譯：《後戲劇劇場》（台北市：黑眼睛事業文化有限公司，2021 年）頁 61、70-71、91-92、115、119、160。

(Michel Foucault, 1926-1984)、德希達 (Jacques Derrida, 1930-2004)、布朗肖 (Maurice Blanchot, 1907-2003)、索萊爾斯 (Philippe Sollers, 1936-2003)、克里斯蒂娃 (Julia Kristeva, 1941-)、德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925-1995) 與瓜達里 (Pierre Guattari, 1930-1992) 等歐陸理論「後學」家，都將「亞陶」視為傳統西方理性主義文化的對應物，為各自學思拉開批判當代文化與意識形態的正當性與立足點。自省也好，另闢天地也罷，當「亞陶」的身份成為仲裁理性意識疆界的懸頂之劍 (The Sword of Damocles)⁴時，反倒讓彼時在時代危機的高壓下面臨內爆 (implosion) 的一方思想與藝術文化，找到了天賜的靈感泉源。既能各自紓困，亦能以沫相濡。⁵於是當劇場藝術捎帶著嶄新的「觀看之道」歸來，少了文本的號令與形上實存對個體的施壓，劇場藝術的身段步履盡顯別樣丰采。彼一時此一時，現在的導演、展演者與觀眾在思考如何共啟「未來」的可能性時，更仰賴心心相印的默契——劇場時空是一個能夠超出現代性時間秩序的化外之地，經營著當下此刻的獨立現實。這是後亞陶時代造就的另一個歷史時空座標。

然而，若不從當代劇場文化現象已然的角度，追謐亞陶存於毛細之間的歷史性身份，而是以如今察照的現存現象求教於從前的引路人——到底扯下了戲劇語言掛帥的旌旗揉以劇場語彙、甚至憑藉時代優勢創造更具有現場性 (liveness) 的情感模態……如何能夠更好的應對眼下紛呈的當代情勢？

回到亞陶當年直面文化危機的心之所求，他從不諱言自己對物質性的強調（無論是身體、還是舞台元素乃至他乖離語法的書寫），為的是號召一種隱而不彰的詩學、原初的語言精神和更高的知性精神革命。⁶當他發布〈殘酷劇場：第一

⁴ 又譯為達摩克里斯之劍，典出希臘寓言傳說，比喻掌權者看似能號令天下，實際上卻因頂上始終有一把能夠制裁手中權柄的懸劍而如坐針氈。該劍又意味著隨時會爆發的潛在危機與末日之感。

⁵ 二次世界大戰的浩劫將現代性危機推至臨界點，戰後的歐陸思想界曾一度掀起存在主義浪潮，反思現代主體的生命處境與存在意義。然而，隨著一九六零年代的後現代思潮繼起，西方學界對啟蒙理性工程又進行了新一波的祛魅——從對主體性的關注，轉向質疑理性意識自身的合理合法性。普世價值、絕對真理、歷史的宏大敘事與權力之間的媾和關係成為當代思想的批判著力點；對他者、異質、差異、去中心、解疆域的關注則成為學界新的角力場。在後現代人文語境下，藝術創作的形式革新不僅隨之衍生，也進一步推動了當代思潮的發展，二者福禍相倚。

⁶ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, Ed. Susan Sontag (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), pp. 139-145.

宣言》("The Theater of Cruelty: First Manifesto" , 1932) 大聲倡議一種「空間的語言」⁷觀念之前，他就寫下了一則〈純淨語言宣言〉("Manifesto In Clear Language" , 1925)：「任何一種意象都無法使我滿意，除非他同時是一種知識(Knowledge)。」⁸這種對更高「知識」的追尋，其本來目的不在創造域外，而是直指本心。⁹

桑塔格稱：「亞陶使用的語言充滿了根深蒂固的矛盾。他的意象是唯物主義的（將心智當成一種東西或物體），但他對心智的要求卻是最純粹的哲學唯心主義。」¹⁰此語對本論文重探殘酷劇場的啟發極大——欲釐清亞陶書寫劇論時所使用的各種矛盾語句，而不抱以各花入各眼的意識思維合攏其劇觀，必須先探究他內在視野中的心物辯證法則。然而在亞陶留下的著述中，有他痛斥邏輯語言對自我心靈意識的箝制，也有他吐露自己需仰藉意象才能捕捉思想的自陳，但亞陶卻從來沒有研擬出一套關於意象辯證的閱讀心法，提點讀者如何從他的特異書寫中領悟他想表彰的心跡。對亞陶而言，似乎唯有真正的「劇場演出」才是觀看者體證他思想的正道，而後世研究者則注定只能從他劇論留下的意象式行文中按圖索驥。

正是在這個意義上，班雅明所提出的辯證意象成為本論文釐清亞陶心物辯證與意象式書寫的重要索引。雖然在可考的文獻中二人並不知悉彼此，但他們的一生行跡疊合於巴黎，二人提出以物質性意象及心物辯證的美學觀念，同樣受到超現實主義的啟示。並且，在超現實主義團體紛紛將目光轉向法國共產黨、意欲將美學實踐接軌政治行動共創榮景時，他倆則不約而同地將革命標的寄托於通過

⁷ 即殘酷劇場影響現代劇場發展甚巨的舞台調度 (mise en scène) 原則，他又將之稱為空間詩。翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 39。

⁸ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 108.

⁹ 域外 (au dehors de) 一詞最初由傅柯提出，後來由德勒茲發揚，二人學思開展之際皆從亞陶身上獲取靈感。然而域外作為由之衍生的哲學概念，旨在強調一種無主體、不受理性思維定向的思考運動所呈現的視域。可參考德勒茲著，楊凱麟譯：《德勒茲論傅柯》(台北：麥田出版社，1999年)，而亞陶自身追求的則是一種心靈意識的智悟，他稱「這個意義（即大寫知識）是心靈對自身的勝利，雖然它不能被理性所還原，但它存在，但只存在於心靈之中。」Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 108.

¹⁰ 桑塔格著：《土星座下》，頁 34。

一種「文字的魔法」¹¹帶來人類精神的解放。班雅明將此種企盼稱之為「世俗的啟迪」¹²，並著手在巴黎街道搜羅各種能刺激讀者身體神經的商品意象（即辯證意象），希冀能通過書寫揭示「歷史寓言」——他表示歷史舞台就是思想的劇場。

¹³在班雅明的治學關懷中，儘管人類已然身處「世界就是舞台」的世俗歷史情境，然而萬千世相卻仍然賦予了人洞察事物本質的能動性。饒富意味的是，亞陶正是看到了受俗世宰制之劇場仍具有能解放人類精神、啟迪人心之可能，因此提出殘酷劇場之戲劇美學主張——他企圖翻轉戲劇舞台上的「寫實」要素，激發能撼動人身體感官知能的意象，以此讓觀眾真正領悟「殘酷」的生命本質。「世俗的啟迪」之命題，由此將二人的學思牽合一線。

除此淵源，班雅明提出的辯證意象與歷史寓言觀念，確實和戲劇存在著親緣性。但該思想觀念的弔詭處在於，當班雅明意圖通過辯證意象揭示歷史寓言、啟迪俗眾時，他所垂青的戲劇美學是相對於殘酷劇場處於另一光譜極端的史詩劇場（班雅明與布萊希特曾有過一段非常密切的交往）；然而，倘若追索班雅明得以提出歷史寓言的思想根源，卻是來自與史詩劇場藝術風格判然有別的巴洛克悲悼劇(*Trauerspiel*)。在班雅明早年寫就的《德國悲悼劇的起源》(*Origin of the German Trauerspiel*, 1928)論文中，他不僅從悲悼劇的舞台意象呈現，剖析出一種能夠對應觀看者視野的寓言式心物辯證法則；他還提出了一種星叢書寫策略(*constellation*)，作為揭示自我思想（歷史寓言）的意象辯證構作法。

班雅明為了讓讀者能夠領會究竟何謂辯證意象與歷史寓言，他對心物辯證法則的說明與星叢書寫的立論，是本論文得以重新詮釋殘酷劇論意象式書寫的理據。需特別說明的是，尼采——作為隱身在班雅明與亞陶學思主張背後的重要人物——

¹¹ 可參考 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*. pp. 240-242; Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 1999), p. 212.

¹² 班雅明雖自承「世俗的啟迪」源於超現實主義美學對他的啟發，但他卻主張此觀念並不一定能為超現實主義者所見容。Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, p. 209.

¹³ 同前註，頁 837。

一是本論文牽起二人藝術觀念的關鍵引線。班雅明在《悲悼劇》中對悲劇性的考察正是得益於尼采《悲劇的誕生》(*The Birth of Tragedy* , 1872)一書所開展的問題意識；然而，班雅明在繼承尼采悲劇視野的同時，卻也對尼采的悲劇精神和歷史觀做出了嚴正批判。關於二人看待歷史與悲劇的觀點究竟是在何處走向了分歧，必須回溯至二人早年鑽探語言哲學的立場才能得到疏通，迄今卻鮮有研究對此進行立論。

由此著眼，再探一向被學界認為是尼采「悲劇精神」嫡傳的殘酷劇場。在亞陶研究中，《劇場及其複象》一書 (*The Theatre and its Double* , 1933) 總與《悲劇的誕生》並陳，學者多半將之視為尼采悲劇意識的現代精神具現。然而絕大多數研究皆以酒神精神為切入點，討論殘酷劇場的身體性與儀式性藝術呈現，少有文章關注尼采與亞陶意欲突破歷史表象的語言觀是否真的一致？在這個問題上，德希達 (Jacques Derrida , 1930- 2004) 是僅少數對此提出觀察的思想家。引人深思的是，他雖然指出尼采與亞陶的語言觀念存有的相似性值得進一步剖析，但他卻也敏銳指出，亞陶意欲從文本 (即邏輯語言) 釋出的不是尼采式的酒神歌舞，而是一種對抽象概念的解放。¹⁴ 德希達的觀察，為本論文匯合班雅明和亞陶的語言觀與心物辯證法則埋下重要的引線。

由於學界目前鮮有研究探討班雅明與亞陶藝術與人文關懷的親緣性，甚至在「班雅明青睞史詩劇場」的歷史線索影響下，難以將二人的戲劇觀念兜攏於同一文脈。因此，本論文將以尼采的語言觀與戲劇觀為中介，匯通班雅明與亞陶的語言觀點與藝術理念，引此提出閱讀殘酷劇場劇論的詮釋策略。此外，班雅明所揭示的心物辯證法則與寓言史觀 (即作為歷史寓言的辯證意象) ，將成為筆者深化現代主體¹⁵與歷史 (作為寓言) 互動關係的重要立論視野，以此考掘「殘酷劇場」

¹⁴ 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》(臺北：城邦文化事業股份有限公司，2004 年)，頁 379 。

¹⁵ 筆者於此使用「現代主體」一詞，意在強調由現代化歷史進程所形塑的人類主體概念。西方文明隨著上帝信仰的退場、啟蒙時代的登台，人類以其昂揚的理性精神逐步掌握了釋義世界與歷史的話語權。然而借用傅柯在《詞與物》(*The Order of Things* , 1966) 中時常被引用的名句：「人將被抹去，如同大海邊沙灘上的一張臉」，在傅柯的考察中「人」之主體概念只不過是一種新近的發明，而物質條件與生產技術之革新、知識建構與權力之配置無不宰制著人對自身係為何物的認

在今人的追謚悼念下隱而不彰的寓言性內涵。



第二節 文獻回顧

亞陶及殘酷劇場的二手相關文獻，主要可區分為三種，形成本論文論述的參照視野：其一，集中於批評理論界在後結構思潮的推波助瀾下，對亞陶劇藝與哲思的重詮；其二，則著眼於殘酷劇場在表演藝術領域的影響性，探討亞陶的藝術呈現手法、美學主張和劇觀內涵；其三，也是在相對晚近的研究中，著重以亞陶的多重身份為視角，重審亞陶跨域性背後所映示的當代文化現象。其中各方研究所依憑的研究取徑，依然不脫各路後現代思想所提供的理論根基。有鑑於此，通過對「亞陶」的評述演繹自身學思的「後學」家——傅柯、德希達、德勒茲與瓜達里以及克莉絲蒂娃等人對亞陶的詮釋，是開啟本論文重審亞陶與殘酷劇場劇觀的重要引線。

首先將「亞陶」其人拉向批評理論界視野的關鍵人物是傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)。在 1965 年出版的代表著作《瘋癲與文明：理性時代的瘋癲史》(Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason)¹⁶中，傅柯多次召喚亞陶的「瘋人」形象：一方面，以此反照西方文明如何「合理化」自身的進程；另一方面，傅柯也藉由亞陶的「瘋」，指出了藝術的審美價值在現代世界需予以重估的必要性所在。在此書最後章節，傅柯更是重提尼采、亞陶作為收尾，重詮了此類「瘋人」如何透過自身作品，揭示線性歷史作為悲劇的命運。此書點

識可能。在此種解構式視角的關照下，人類的世界觀、生命觀、歷史觀與真理觀皆是理性意識型態之展現，並無本質與應然的價值導向。在本論文的論述脈絡中，無論是班雅明、尼采乃至於亞陶對於生命本質與存在意義的思考，都奠基于對於「人」主體概念之反身性思考與「歷史」概念的批判上。在筆者接續開展的論述中對「人」與「歷史」的提問與探討，皆指向了「現代主體」所形構的問題意識。傅柯一語出處可參考：米歇爾・福柯著，莫偉民譯：《詞與物》(上海：上海三聯書店，2016 年)，頁 392。

¹⁶ 全書提及亞陶處幾乎必有尼采，共計十次之多，可參考 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York: Vintage Books, 1965), p. xi, p. 111, p. 278, pp. 286-287, p. 289.

出了尼采與亞陶美學哲思上體現的相似性，而本論文則會在此基礎上，疏通二人的語言觀，作為重讀亞陶殘酷劇場的理據。另外，此書所圍繞的瘋狂、命運、悲劇、歷史、表象等命題，則形構了本論文重探亞陶殘酷劇場的問題域。

德希達（Jacques Derrida，1930- 2004）1967 年出版《書寫與差異》（*Writing and Difference*）¹⁷一書，其中收錄的〈被劫持的語言〉（"La parole soufflée"）、〈殘酷劇場與表象的關閉〉（"The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation"）是談論亞陶的重要篇章。德希達在上述二文中，試圖鬆動人們領會在場（present）與再現（representation）的二元對立思維模式，重新析論亞陶意欲通過其美學實踐企及在場、卻必然落入表象的悖論關係，引此重思「殘酷劇場」作為「表象」的特殊關閉形式所映示的內涵。德希達對此命題的思考，以及他書寫亞陶時所運用的解構路數，在 1986 年發表的〈讓 subjectile 喪失理智〉（"To Unsense the Subjectile"）¹⁸一文中，更見極致。德希達窮追亞陶提出 subjectile 一詞的內涵，以此作為重新思考殘酷劇場的另一個著力點。在此認識基礎上，本論文援引班雅明理論探討殘酷劇場，即是希望能衍伸德希達的問題意識——不以在場／再現非此即彼的二元對立思維定義殘酷劇場——期望通過班雅明的寓言論述，對殘酷劇場落入表象時的特殊關閉形式，提出另一種詮釋可能。另外值得注意的一點是，德希達在〈被劫持的語言〉開篇，就以質疑傅柯探討「瘋狂」的書寫策略，展開論述。¹⁹究竟如亞陶這般的「瘋人」，能否被書寫？此書寫能否讓我們迫近非理性的本質？抑或終究是理性之聲？其合法性基礎何在？本論文在運用班雅明理論探討殘酷劇場時，亦會著重說明，圍繞寓言、辯證意象與星叢概念所建構的書寫策略，何以能夠成為「接近」亞陶的另類途徑。

德勒茲（Gilles Deleuze，1925-1995）學術生涯早期的文章〈精神分裂症患者與小女孩的第十三系列〉（"Thirteen Series of the Schizophrenic and the Little Girl"）

¹⁷ 德希達著，張寧譯：《書寫與差異》（臺北：城邦文化事業股份有限公司，2004 年）

¹⁸ Jacques Derrida, "To Unsense the Subjectile", in *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Ed. Edward Scheer (London: Routledge, 2003)

¹⁹ 德希達著：《書寫與差異》，頁 346-347。

²⁰，分析了路易斯卡羅爾（Lewis Carroll, 1832-1898）的詩作和亞陶對原作翻譯之區別。德勒茲認為，亞陶翻譯詩作（甚至進而改寫）追求的是一種對命題、話語與所指事物所形成之疆界的突破。相較於亞陶譯本，卡羅爾原詩作僅是一種表面的文字狂亂。²¹德勒茲進而藉亞陶案例，提出了精神分裂症（Schizophrenia）典範書寫模式之主張。在德勒茲和瓜達里合著的《反伊底帕斯》（*Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, 1972）²²和《千高原》（*A Thousand Plateaus*, 1980）二書²³，再度援引亞陶「無器官身體」（Body without organs）²⁴的觀念，將這種解疆域化的表達模式與內在衝動——情動（affect）²⁵進一步深化。亞陶面對再現機制的突破與窘迫，在德勒茲的改寫下，成了不斷流變、進行創造的肯定姿態。在本論文中，筆者將轉化德勒茲從文本分析亞陶書寫「並非表面文字狂亂」的觀察，分別從歷史脈絡和語言哲學角度，重新釐清在美學上受超現實主義影響下的亞陶與班雅明，他們雜揉意象、斷裂的章法的和碎片化的行文形式風格，如何拉開特殊思想內部的辯證張力，並指向帶有救贖意味的美學企圖。再者，筆者將透過對「殘酷」寓言性的追問，凸顯亞陶殘酷劇場內含的複雜隱喻，形成德勒茲肯定亞陶「創造面」的對照。

在克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）分析亞陶的〈在過程中的主體〉（”The Subject in process”）²⁶一文中，此文著力於象徵系統與語言主體的表意過程。亞

²⁰ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Trans. Mark Lester and Charles Stivale, (London: The Athlone Press, 1990)

²¹ 同前註，頁 86-87。

²² Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (New York: University of Minnesota Press Minneapolis, 1983)

²³ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1988)

²⁴ 在德勒茲的詮釋中，無器官身體指向的是一種先於主體和意義的感受能力，顛覆了「我存在，所以我有感知」的主體意識對感官知能的理解，反而以「我感受，所以我才存在」為號召，希望能企及一種前個體化場域，增拓思想、主體概念不被理性智識收編的流變空間。

²⁵ 情動（affect）一詞是德勒茲借用史賓諾莎（Baruch de Spinoza, 1632-1677）的思想所開展出的論述，其內涵超越世俗既成定義下的生命個體所具有的情緒（emotion），而指向切斷原有社會或任何知識建構的追捕，強調個體生命的殊異性（singularity）——如無器官身體——與外界互動的（非理性意識可劫掠的）驅力與能量變化，以此建構德勒茲對去中心化的新主體想像。

²⁶ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Trans. Margaret Waller (New York: Columbia UP, 1984)

陶在克莉絲蒂娃分析視野中，是一種在過程中受審判的主體（subject in the process/ on trial），他急欲掙脫表意語言的束縛，追尋一種語言之前（pre-verbal）的語言。其創作介於象徵系統與符號驅力之間，體現出作品的異質性與主體的流動性。然而，此種詩化的語言在克里斯蒂娃建構的前表意結構運作中，內在卻可能蘊含對線性史觀起源（origin）的迷思。²⁷

在從批評理論界轉向表演藝術本領域對亞陶的文獻探討時，蘇珊桑塔格（Susan Sontag，1933- 2004）對亞陶的評述，很大程度影響了筆者重探亞陶劇觀的視角與採取的批評策略。在〈接近亞陶〉（“approaching Artaud”）一文中²⁸，桑塔格花了極大篇幅著墨於亞陶自身思想的內在矛盾，以及進而導致探討亞陶的不可詮釋性與誤讀性。蘇珊桑塔格將他一生徘徊於身體與意識不可和解之兩端的處境，稱為一種受難的現象學（a phenomenology of suffering），成為啟發後繼者的思想泉源。然而，基於桑塔格對亞陶誤讀性的分析，眾人對亞陶思想的理解僅能是「只取一瓢飲」。筆者想透過此論文進一步追問的是，研究者又該如何反過來進一步探討與認識亞陶思想的「不可詮釋性」與「誤讀性」？班雅明的寓言、辯證意象所形成的認識論視野，在這個意義上成為本論文重新詮釋殘酷美學的立足點，也是幫助本論文藉以重新定位殘酷劇場內涵的理據。另外，桑塔格特別提到「書信是亞陶最拿手的戲劇形式」²⁹，卻沒有對此語再多做進一步的延伸解釋。在班雅明脈絡中，文字本身內蘊之劇場性視覺效果，恰是他建構辯證意象概念的語言學基礎，本論文將會在第二章對此進行詳述，作為分析亞陶深具「劇場性效果」的

²⁷ 克莉絲蒂娃本人並非完全忽略以「前語言」（pre-verbal）建構對意指過程的認識會容易陷入對追尋起源、原始主義式思維的錯誤期待之中。在《詩性語言的革命》（*Revolution in Poetic Language*, 1974）一書中，克莉絲蒂娃即有透露詩性語言作為象徵系統的「前語言」事實上同時具有後象徵（post-symbolic）的特點。後期的公開演講中，更提出以超語言（trans-verbal）取代前語言（pre-verbal），作為對詩性語言的認識。然而多數亞陶研究的學者在引用克莉絲蒂娃對亞陶的評述時，卻沒有甄別出其中的差異，而傾向於描繪亞陶對待語言的原始主義傾向。相關文獻可參考 Ros Murray, *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*, (London: Palgrave Macmillan, 2014) 以及 Geoffrey Baker, “Nietzsche, Artaud, and Tragic Politics.” *Comparative Literature* 55.1 (2003), pp. 1-23. 克莉絲蒂娃的演講文稿可參考以下網址：Julia Kristeva, “Thinking about Liberty in Dark Times.” in *Holberg Laureate*, 2 Dec. 2004, <https://holbergprize.org/nb/holbergprisen/julia-kristeva-thinking-about-liberty-dark-times>.

²⁸ 桑塔格著：《土星座下》，頁 26-104。

²⁹ 桑塔格著：《土星座下》，頁 32。

行文何以體現其劇觀內涵的理論根基。

亞陶在世的聲名，基本上仍侷限於法國文藝圈內部，殘酷劇場主張的提出之於創作實踐，只能說是雷聲大雨點小，不成氣候。然而，在亞陶過世後，劇場界曾表態受亞陶直接與間接「點化」的劇場導演紛紛冒出頭來。在 1960 年代掀起的第二次前衛運動（the neo-avant-garde）浪潮下，英國導演彼得布魯克（Peter Brook, 1925-2022）於 1964 年聯手查理斯馬洛維茨（Charles Marowitz, 1934-2014）籌劃殘酷劇場藝術季（Theatre of Cruelty Season）系列演出，其中包含搬演亞陶超現實主義時期的劇作《血如噴泉》（*Jet of Blood*, 1925）；在 1968 年出版的《空的空間》（*The Empty Space*, 1996）³⁰書中，彼得布魯克更挪用了亞陶的殘酷劇場觀念說明他所提出的神聖劇場（The Holy Theatre）內在意涵，彼此都指向了對自我意識的逾越和超越藝術再現機制的美學訴求。波蘭導演葛羅托斯基（Jerzy Grotowski, 1933-1999）則是在 1967 年出版的《走向貧窮劇場》（*Towards a Poor Theatre*）³¹中以〈他不全然是己身〉（"He Wasn't Entirely Himself"）一文，聚焦於從神話、魔法、神聖性面向來分析亞陶的藝術理念，並以此認識基礎開展葛羅托斯基的貧窮劇場劇觀。另外，美國生活劇場（The Living Theater）創辦人貝克（Julian Beck, 1925-1985）與瑪麗娜（Judith Malina, 1926-2015）則是在 1977 年出版的《劇場的一生》（*The Life of the Theatre*）³²書中，自言亞陶劇場理念及場面調度（“mise en scène”）手法對他們的藝術創作所帶來的極大影響。生活劇場意圖粉碎戲劇和社會的疆界，喚起觀眾的被動姿態，通過劇場為媒介，指向了激進的社會革命意圖。曾參與生活劇場製作的昔日夥伴柴金（Joseph Chaikin, 1935-2003），則因感受到劇團內部的藝術創作重心日漸從美學實驗轉移到對政治性行動的倡議，他於 1963 年出走，自組開放劇場（The Open Theatre）。在戲劇製作中，繼續深拓前者作品中的反語言、反戲劇幻覺的藝術主張，將目光聚焦於演員

³⁰ Peter Brooks, *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate* (New York: Simon & Schuster, 1996)

³¹ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002)

³² Julia Becks, *The Life of the Theatre* (New York: Limelight Editions, 2004)

身體性的開發以及調動多樣劇場元素的美學實驗。再者，環境劇場(Environmental Theatre) 的提出者理查謝喜納 (Richard Schechner , 1934-) 亦借鏡了殘酷劇場的藝術呈現手法與主張，打破了既定的觀演關係與戲劇詮釋策略，訴諸儀式性的肢體作為展演語彙。除此之外，時常被點名受亞陶影響的導演團體尚包括劇場導演安德烈塞爾班 (Andrei Serban , 1943-) 、理查福爾曼 (Richard Foreman , 1937-) 帶領下的本體論——歇斯底里劇場 (Ontological-Hysteric Theatre) 以及麵包與傀儡劇團 (Bread and Puppet) 等均在此列。

在戲劇學界，漢斯雷曼 (Hans-Thies Lehmann , 1944-2022) 於《後戲劇劇場》 (Postdramatic Theater , 1999)³³一書中，將上述提及的歐美劇團視為後戲劇的演出例證，亞陶和布萊希特則是影響當代劇場的「源頭」。引起筆者注意的是，雷曼在論述亞陶殘酷劇場理念對後世的啟發時，均聚焦於其劇場風格呈顯的身體性、意象性、儀式性乃至對宗教層面的探索。本論文欲透過對亞陶語言觀的重新檢視，由此釐清與理性語言相對立的殘酷劇場美學特徵——如身體、意象、儀式、咒語、魔法——與「語言」內蘊的牽絆關係。

雷曼對亞陶的側重視角，很大程度上亦是從事亞陶研究的學者剖析亞陶殘酷劇場面貌的切入點。在戲劇學界，如早年研究亞陶的重要學者馬丁艾斯林 (Martin Esslin , 1918-2002) 《安東尼・亞陶》 (Antonin Artaud , 1976)³⁴，便是著重於亞陶其人帶有的宗教神秘色彩，以及劇場風格的儀式性展開對殘酷劇場的論述。此外，在珍古德 (Jane Goodall) 寫的《亞陶和諾斯替戲劇》 (Artaud and the Gnostic Drama , 1994)³⁵一書中，則是從諾斯替教派對亞陶世界觀的影響切入，探討殘酷劇場美學主張如何與諾斯替教義互融相攝。在馬諾塞提 (Manohar Sethi) 所寫作的《殘酷劇場》 (the Theatre of Cruelty , 1993)³⁶一書中，則將亞陶的殘酷劇場定位在對原始主義的內在衝動、身體性的回歸之中。此外，2022 年出版的《安東

³³ 漢斯・雷曼著，李亦男譯：《後戲劇劇場》（台北市：黑眼睛事業文化有限公司，2021 年）

³⁴ Martin Esslin, *Antonin Artaud: The man and his work* (London: John Calder, 1976)

³⁵ Jane Goodall, *Artaud and the Gnostic Drama* (Oxford: Clarendon Press, 1994)

³⁶ Manohar Sethi, *the Theatre of Cruelty* (New Delhi: Commonwealth publisher, 1993)



尼亞陶》(Antonin Artaud)³⁷一書則再次回顧亞陶的創作歷程，將殘酷劇場對身體與物質性的強調，轉譯為舞台各項元素的調度，作為實踐殘酷劇場藝術主張的方法論探討。

另一類型研究亞陶的著作則是側重於分析亞陶的語言表達特性。例如《亞陶的終極詛咒》(Antonin Artaud Terminal Curses, 2008)³⁸、《安東尼亞陶和語言的治癒實踐》(Antonin Artaud and the Healing Practices of Language, 2021)³⁹兩本專書，以及博士論文《劇場和語言：語言在安東尼亞陶劇場的核心地位》(The Theatre and its Language: The centrality of language in the theatre of Antonin Artaud, 2014)⁴⁰。上述文獻聚焦於探討亞陶面對語言表意的極限處時，如何調動語言、畫布等物件的物質性基礎，作為亞陶無法用理性語言表出的表達性，進而以此詮釋他筆下文本、劇論呈現碎片化的斷裂特徵。然而在上述文獻的論述中，雖然凸顯了亞陶的美學立場如何企圖掙脫理性語言對思想表達之宰制，卻沒有探查亞陶所看重的一切物質、意象背後承載的語言觀和殘酷劇場美學主張的內在關聯。在這個意義上，班雅明提出的辯證意象是幫助本論文釐清亞陶以「碎片式行文」造就「物質意象」的核心關懷；由於對班雅明而言，辯證意象內涵同時指向了通過碎片式書寫營造語言的物質意象性，引此還原人類原初的「語言精神」。緣此，筆者會以辯證意象觀念作為探究亞陶語言觀的切入點，著墨說明亞陶劇論書寫所強調的身體性、物質性以及意象性，如何與他極力棄絕的理性語言產生特殊的辯證關係。

有別於上述文獻著重於亞陶美學主張與藝術風格之探討，第三種類型的亞陶研究書目則是將視野拓展至亞陶的多重面向。在《安東尼亞陶：尖叫的身體》(Artaud: The Screaming Body, 2005)⁴¹和《安東尼亞陶：賤穢的靈魂》(Antonin

³⁷ Blake Morris, *Antonin Artaud* (London and New York: Routledge, 2022)

³⁸ Stephen Barber, *Antonin Artaud: Terminal Curses* (Chicago: Solar Books, 2008)

³⁹ Joeri Visser, *Antonin Artaud and the Healing Practices of Language* (New York: Bloomsbury Academic, 2021)

⁴⁰ Themelis Glynatsis, “The centrality of language in the theatre of Antonin Artaud” (Ph.D. diss., Royal Holloway, University of London, 2004)

⁴¹ Stephen Barber, *Artaud: The Screaming Body: Films, Drawings and Recordings* (London: Creation

Artaud: The Scum of the Soul, 2014) ⁴²書中，均介紹與分析了亞陶的電影、繪畫、詩作和晚年撰寫的大量筆記與廣播劇製作。二書的內容對於筆者撰寫本論文時，一方面提供了對亞陶生涯更細緻的梳整；另一方面則讓筆者在探討亞陶殘酷劇場劇觀時，得以同時參照其他類型的藝術創作，梳理出共同織就亞陶筆下殘酷內涵的線頭。另外，由於本論文將有篇幅回顧亞陶和班雅明共處的時代脈絡及美學意識，亞陶帶有傳記性色彩的書籍如《剖析殘酷：亞陶作品及其一生》(*The Anatomy of Cruelty: life and work*, 2013) ⁴³、《安東尼·亞陶》(*Antonin Artaud*, 2016) ⁴⁴，以及紀錄前衛劇場運動軌跡的《前衛劇場 1892-1992》(*Avant Garde Theatre 1892-1992*, 1993) ⁴⁵留下了亞陶參與超現實主義活動的斑斑足跡，均有助於本論文重塑當時代的精神地貌。此外，《亞陶事件簿》(2018) ⁴⁶是近年國內唯一探討亞陶的專書，蘇子中從傅柯定義「事件」(event) 的哲學觀點出發，不將亞陶當作一個智性上可理解與掌握的對象，而是運用批評理論結合多方關照亞陶的面向，拉開「亞陶」詮釋空間的力場，以此突出亞陶研究本身存有的論述詮釋性、不可化約性與斷裂性。本論文則更注重上溯影響殘酷劇場誕生的知識系譜。從同受超現實主義美學影響的亞陶與班雅明身上，找尋他們各自與尼采「對話」的痕跡，並從「思想血緣」相通的問題意識著眼，重新考掘亞陶劇觀內涵。

在《安東尼·亞陶：批評文集》(*Antonin Artaud: a critical reader*, 2004) ⁴⁷一書中，則是彙整了不同思想家、藝術創作者看待亞陶多重面向的評論，是研究亞陶的重要書目。其中美國導演賀伯特布勞 (Herbert Blau, 1926-2013) 的〈集體認同的可疑景況〉(‘The dubious spectacle of collective identity’) 一文的觀點，對本論文啟發甚大。文中布勞指出了學界主流以儀式戲劇、表演研究探討殘酷劇場所面對到的僵局：亞陶透過殘酷劇場極力抵制的再現機制，如今被學人浪漫化

Books, 2005)

⁴² Ros Murray, *Antonin Artaud: The Scum of the Soul* (London: Palgrave, 2014)

⁴³ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: life and work* (Sun Vision Press, 2013)

⁴⁴ Martin Esslin, *Antonin Artaud*, (London: John Calder, 1976)

⁴⁵ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre: 1892-1992* (New York: Routledge, 1993)

⁴⁶ 蘇子中著，《亞陶事件簿》(台北：書林出版有限公司，2018 年)

⁴⁷ Edward Scheer, *Antonin Artaud: A Critical Reader* (London: Routledge, 2003)

的投射為一種儀式性展演、一種生命原始衝動的精神解放。在布勞看來，這種對「原始衝動」、「生命本質」的理解，並不脫世人以今之目光建構對「過去」的想像，因此仍是線性思維與線性史觀的延續，而非亞陶真正意義上希望突破歷史表象的企圖。此外，布勞在該文中還花了篇幅解釋夢的意象之於亞陶，絕非是一種對潛意識、非理性迷狂的依尋，殘酷劇場對夢之意象所提出的美學要求，值得另覓解釋途徑。在《以肉身書寫的亞陶》(*Antonin Artaud's Writing Bodies*, 2005)⁴⁸一書中，莫菲(Adrian Morfee)中進一步指出，受夢的潛意識、超現實主義美學浸染的亞陶，常以意象式的書寫形式演繹自身的思想體質。⁴⁹今人對於亞陶思想的內容解讀，不能僅限於字面直陳的「內容」，而需考量寫作「形式」之間構作的表演性。轉移以上詰問至本論文脈絡，筆者將會於內文中論證何以能透過班雅明的辯證意象，探討亞陶文本形式與內容的特殊辯證關係。對此種辯證關係的掌握，有助於筆者進一步詮釋殘酷劇場理論的「表演性」，及其之於亞陶劇觀的內涵何在。

關於專研亞陶劇論本身文本內蘊之「表演性」的相關論述，可見於林于湘〈再探殘酷劇場：「演繹表演」、「表演理論」之辯證〉⁵⁰一文。此文以佛學的空觀義理和德希達的解構徑路為理據，提出「演繹表演」、「表演理論」概念作為重審殘酷劇場劇論之切入點。從理論與展演彼此「越界」的基礎點，調整了（時人認為）亞陶「理論」與「實踐」存在斷層的「視差」，挑戰了人們視「書寫」與「表演」為分野的認識。此文更援引了班雅明看待現代藝術之政治性的觀點，作為說明亞陶語言之解構性的補充。⁵¹引起筆者注意的是，前文論述以殘酷劇場真諦「不在文本之外」之立論作結，強調了殘酷劇場仰賴表象踏足真實在場的辯證性、肯定亞陶書寫劇論的表演性與能動性。時隔六年，林于湘在〈說文解愛：亞陶、《安

⁴⁸ Adrian Morfee, *Antonin Artaud's Writing Bodies* (Oxford: Clarendon Press, 2005)

⁴⁹ 同前註，頁 75。

⁵⁰ 林于湘，〈再探殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，《戲劇研究》第 13 期（2014 年 1 月），頁 175-220。

⁵¹ 同前註，頁 210。

娜貝拉》、德希達》一文⁵²中卻以「緊咬著文字不放，是找不到答案的」收攝對殘酷劇場追索絕對實相的認識。全文轉而關注「真實」與書寫的共謀、「實相」與文本的曖昧、含混性。此話鋒的轉變點出了殘酷劇場在今人的目光凝視下，被定位為在場抑或再現的局限與有效性。

林于湘探看亞陶的觀點，是本論文延續追問殘酷劇場的思考向度。而筆者選擇以辯證意象作為研究取徑的立論點，可從以下有關班雅明藝術哲思的文獻中得到呼應。在《劍橋指南：華特班雅明》(The Cambridge Companion to Walter Benjamin, 2006)⁵³一書中，大衛費里斯 (David Ferris) 在回顧班雅明的認識論與戲劇觀時，提到了亞陶的美學理念和班雅明的相似性並不亞於史詩劇場，卻為人所忽略。此書特別指出，寓言文體中的劇場性特徵所內蘊的特殊辯證模式，是探勘其中相似性的關鍵。然而，此書作者只強調了這項觀察值得更多研究者的關注，並無對此做進一步的延伸探討。本論文希望從班雅明筆下形構辯證意象的「歷史寓言」構造，探看亞陶劇論書寫形式與劇場主張所輻射出的歷史寓言向度，在賦予殘酷劇場新解的同時，也為班雅明美學思想內蘊的劇場體質，開闢新的詮釋空間。

雷納奈加爾 (Rainer Nägele) 所著的《劇場、理論與沉思》(Theater, Theory, Speculation, 1991)⁵⁴一書亦指出了班雅明思想本身即具有的劇場美學向度，並循此脈絡標別了亞里斯多德與尼采所開啟的兩種戲劇觀、認識論的差異（班雅明屬於後者）。在本論文建構詮釋殘酷劇場的理論框架過程中，筆者即是以尼采重新看待劇場功能與身體經驗認識模式的關係，接軌亞陶和班雅明的美學關懷。奈加爾在此書所提出的論點，則再一次幫助本論文梳理班雅明與尼采劇觀的親緣關係。

《世俗的啟迪：華特班雅明和超現實主義革命下的巴黎》(Profane

⁵² 此篇論文發表於 2020 年《我們時代的戲劇：台大劇場國際學術研討會》，由國立台灣大學戲劇學系主辦。

⁵³ David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (New York: Cambridge University Press, 2006)

⁵⁴ Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991)

Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution, 1993)⁵⁵一書則從班雅明與超現實主義美學理念的淵源著眼，重探班雅明與超現實主義領袖布列東思想異同。文中不僅考察了班雅明受超現實主義影響的美學主張，如意象（image）、幻景（phantasmagoria）與夢境（dreamworld）也關照到了班雅明看待自身思想內涵的轉向所面對到的歷史情境與兩難。此書很大程度上幫助筆者在脈絡化班雅明與亞陶的美學理念時，理解與留心超現實主義美學對二人的影響性。在《觀看的辯證法》（*the Dialectics of Seeing*, 1989）⁵⁶書中，巴克莫斯（Susan Buck-Morss）透過對班雅明各面向哲思關懷的檢視，重新認識班雅明撰寫《拱廊街計畫》時所採用的構作形式，及其背後體現的哲思內涵。巴克莫斯將班雅明哲學觀的要核歸之為一種觀看的特殊辯證模式。⁵⁷筆者在本論文中則欲上溯尼采與此種辯證模式的淵源與釐清其內涵，並從尼采劇觀與亞陶殘酷劇場的承繼關係中探看此種辯證觀看模式的開展可能。

在《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》（2003）⁵⁸一書中，編輯郭軍、曹雷雨彙整了各方當代重要學者評述班雅明的文章，並重新將之主題化，內容涵蓋班雅明的語言論、認識論、歷史哲學與文化批判到神學和馬克思主義面向。縱覽此書，提供給筆者一個整合型的視野，在本論文衍用班雅明的辯證意象概念作為重探殘酷劇場的依憑時，得以關照到班雅明的整體哲思關懷。另外，此書收錄了德希達對班雅明的批評文章〈論巴別塔〉（"Des Tours de Babel", 1985）⁵⁹亦引起筆者注意。內文中，德希達擅用他一貫的解構路數重探班雅明的語言論，並聚焦探討班雅明的翻譯觀和真理性的相互關聯，其中又關涉到對真理、起源和表象的討論。相較德希達學術生涯早期看待殘酷劇場難逃被表象的悲觀論調，在

⁵⁵ Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1995)

⁵⁶ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1989)

⁵⁷ 同前註，頁 ix。

⁵⁸ 郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》（長春：吉林人民出版社，2003 年）

⁵⁹ 此文收錄於郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 43-82。

此文中，德希達藉由闡釋班雅明語言觀中的可譯性（translatability）論點，指出了班雅明的翻譯論述面對表象宰制的能動性。筆者將會在本論文梳理班雅明和亞陶的語言觀時，詳探從可譯性觀點用於重詮殘酷劇場的理據。

伊格頓（Terry Eagleton，1943-）在所著的《美感的意識形態》（*The Ideology of the Aesthetic*，1990）⁶⁰中，為班雅明專闢一章闡釋其美學主張的內涵，然而班雅明的蹤跡實際上亦遍佈在此書對康德、叔本華、尼采、馬克思、阿多諾和後現代篇章的討論裡。綜觀全書軸心，泰瑞伊格頓著重將美學範疇放置在資本主義勃興的近現代政經發展、歷史和歐陸思想交織的複雜定位之中。主要欲突出藝術的政治能動性，以及連帶衍生出商品社會下的藝術創作之於現代主體的倫理問題。此書對班雅明美學觀的重新脈絡化，幫助筆者通過班雅明視界重新挖掘亞陶劇觀的美學政治性面向。此外，在伊格頓專篇討論班雅明的哲思與美學主張時，他花了極大篇幅關注藝術作品的商品形式和寓言（allegory）形式間的相互依存性，亦點出了班雅明在喚起商品的辯證性（也即成為辯證意象）時勢必犧牲商品客體的生產機制脈絡所付出的代價，即，論述缺少對辯證的講究而易使詮釋的主觀性上位。伊格頓的觀察，亦是對許多後繼學者誤讀誤用辯證意象概念的一則醒示。⁶¹ 詹明信所撰寫的《班雅明的多重面向》（*The Benjamin Files*，2020）⁶²—書中即指出，班雅明所提出的星叢不應理解為一種孤立靜態的理論內容，真正意義上的星叢應被視為一種對抗系統性哲學的思維形式。⁶³ 詹明信撰寫此書的策略即是極大程度地運用了此種思維方式：他在盡可能釐清班雅明提出的個別重要概念時，同時連結看似分殊的單子，重新勾勒班雅明（非系統性哲學可收編）的哲思星叢。詹明信的班雅明研究，對於筆者運用班雅明理論重探殘酷劇場的啟發甚大。

上述指出的問題，可從目前對班雅明理論進行相關運用的研究中，觀察到此一現象。將班雅明理論套用於文本分析的文獻包含葛蘭第（Hugh Grady）所寫的

⁶⁰ 泰瑞伊格頓著，江先聲譯：《美感的意識形態》（台北：商周出版，2019年）

⁶¹ 同前註，頁443-450。

⁶² 詹明信著，莊仲黎譯：《班雅明的多重面向》（台北市：商周出版，2022年）

⁶³ 同前註，頁19-20。

《莎士比亞與被玷污的美學》(*Shakespeare and Impure Aesthetics* , 2009) ⁶⁴ 與《約翰·多恩和巴洛克寓言的斷裂美學》(*John Donne and Baroque Allegory the Aesthetics of Fragmentation* , 2017) ⁶⁵ 二書，以及將班雅明理論運用於電影分析的《檔案學：班雅明與電影實踐》(*Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* , 2018) ⁶⁶ ；另一類，將班雅明與其他藝術家的美學主張進行比較的研究則有《班雅明、布萊希特與電影美學》(*Walter Benjamin, Bertolt Brecht, and film as an aesthetic medium* , 2002) ⁶⁷ ，及國內研究〈文字——圖像的移動與靜止：萊辛與班雅明的比較研究〉⁶⁸ 。此外，在《亞陶與本雅明：魔法與經驗廢墟中的無意識》(*Antonin Artaud, Walter Benjamin: The Unconscious in the Remnants of Magic and Experience* , 2016) ⁶⁹ 這本博士論文中，聚焦於比較亞陶與班雅明美學理念的相似性。此文作者從兩人分別與超現實主義所有的共通淵源出發，透視二人美學論述看似迥異的皮肉之相，測探班雅明與亞陶美學理念互通聲息之處。此文的主張，為筆者指出一條研究班雅明與亞陶的可行路徑。然而，此文的不足處則在於研究方法上對班雅明星叢模式的運用侷限、缺少對亞陶劇觀的細讀評析等。筆者將在前文奠定的基礎上，尋求當前對亞陶劇觀的詮釋以及研究方法面向的突破。

第三節 研究範圍與架構

本論文重探殘酷劇場的母本出自〈劇場及其複象〉一書，它是亞陶在世時出版的殘酷劇場論述。此外，《亞陶全集》(*Antonin Artaud: Collected Works*) ⁷⁰ 所收

⁶⁴ Hugh Grady, *Shakespeare and Impure Aesthetics* (New York: Cambridge University Press, 2009)

⁶⁵ Hugh Grady, *John Donne and Baroque Allegory the Aesthetics of Fragmentation* (New York: Cambridge University Press, 2017)

⁶⁶ Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (North Carolina: Duke University Press, 2018)

⁶⁷ Shannon Maureen Brownlee, “Walter Benjamin, Bertolt Brecht, and Film as an Aesthetic Medium” (M.A. Thesis York University, 2002)

⁶⁸ 黃士元：〈文字——圖像的移動與靜止：萊辛與班雅明的比較研究〉，2013-2015 科技部研究計畫。

⁶⁹ Sara Hartmann, “Antonin Artaud, Walter Benjamin: The Unconscious in the Remnants of Magic and Experience” (Ph.D. diss., Tübingen University, 2016)

⁷⁰ Antonin Artaud, *Collected Works of Antonin Artaud* Vol. 1-4, Trans. Victor Corti (London: Carder &

錄的文章、詩文創作與各式信箋，內含亞陶對自身思想特性與語言運用技巧的詮釋，皆是筆者探究亞陶語言觀和意象式書寫策略的重要文獻。

由於班雅明的語言哲學與辯證意象所涵蓋的哲思觀念是本論文匯通亞陶語言觀和探究殘酷劇場寓言性的分析視野，班雅明早年鑽探語言哲學的代表文章〈論語言之究竟及論人的語言〉("On Language as Such and on the Language of Man" , 1916) ⁷¹、〈譯者的任務〉("The Task of the Translator" , 1921) ⁷²，以及孕育辯證意象概念的關鍵著述《德國悲悼劇的起源》(*Origin of the German Trauerspiel* , 1928) ⁷³、〈超現實主義知識份子快照〉("Surrealism: the Last Snapshot of the European Intelligentsia" , 1929) ⁷⁴，和《拱廊街計劃》(*Arcade Project*) ⁷⁵是筆者釐清與運用辯證意象的理論憑據。

此外，尼采作為本論文疏通亞陶與班雅明二人語言觀走向劇觀分析的樞紐。他的早年著作〈論語言的起源〉("On the Origin of Language" , 1869-1970) ⁷⁶、《悲劇的誕生》(*The Origin of Tragedy* , 1872) ⁷⁷、以及〈論非關道德意義下的真理與謊言〉("On Truth and Lies in an Nonmoral Sense" , 1873) ⁷⁸，是筆者探討尼采語言觀與戲劇觀的重要參考文獻。

本論文將在第二章開篇先行脈絡化亞陶與班雅明的學思生平，意在彰顯二人所共同面對的時代危機、人文關懷以及與尼采的淵源，引此分別開展班雅明、尼采與亞陶的語言觀論述。筆者將以三人對語言的重新界義、探討語言精神敗壞之

Boyard, 1971)

⁷¹ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol.1, Ed. Marcus Bullock and Michael W Jennings (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 1996), pp. 62-74.

⁷² 同前註，頁 253-263。

⁷³ Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, Trans. Howard Eiland (Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard university press, 2019)

⁷⁴ *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, pp. 207-221.

⁷⁵ Walter Benjamin, *Arcade Project*, Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 1999)

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, Trans. Sander L. Gilman, Carole Blair and David J. Parent (New York: Oxford University Press, 1989)

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Other Writings*, Ed. Raymond Guess and Roland Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)

⁷⁸ 同前註。

歷史肇因，以及如何通過藝術語言突破歷史表象的三項指標，作為匯通三人語言觀的比較基準。在探究班雅明語言觀的第二環節，班雅明所提出的歷史寓言視野與寓言式書寫方式，是本論文立論辯證意象的語言哲學基礎。在第三節討論尼采語言觀的篇幅中，筆者除了會比較班雅明的寓言式表達與尼采象徵語言的差異，還會延伸討論尼采倡議的藝術主體與殘酷觀點。在第四節進行亞陶語言觀的闡釋時，筆者將會從亞陶看待「語言」的矛盾性著眼，疏通尼采所言的殘酷、班雅明的寓言觀點，在亞陶語言觀念中所映示的意義。

在第三章第一部分，筆者將先回探班雅明構思辯證意象之歷程所形成的問題性，以此探討人在揭示歷史寓言時，面對思想本體與寓言式書寫的辯證視野，作為本論文對寓言性的界義。奠定在此基礎上，筆者將從班雅明與亞陶語言觀與歷史觀的匯通處著眼，研擬細讀殘酷劇場劇論的詮釋策略，並於本章第二節至第四節分別依據殘酷劇場的問題意識、美學主張與藝術呈現分題進行討論，最後提出亞陶看待「殘酷」所體現的寓言性內涵。

第二章 語言的戲法——班雅明、尼采與亞陶語言觀的匯通



本章旨在疏通班雅明、尼采與亞陶的語言觀，作為下一章以辯證意象重探殘酷劇場的理論依據。從思想「血緣」的傳承來看，尼采早年代表作《悲劇的誕生》(*The Birth Of Tragedy*, 1872) 是班雅明標誌性著作《德國悲悼劇的起源》(*Origin of the German Trauerspiel*, 1928) 的對話對象，也是後人上溯亞陶殘酷劇場劇藝譜系之源頭，這是本論文匯通三人語言觀的立基點。若從一個時代的橫切面著眼，班雅明作為僅年長亞陶四歲的同輩中人，在他的著述行文中雖從未以尼采為專題逕行立論，但對尼采哲思的引述與申衍卻橫跨了班雅明一生的思想歷程，亞陶則是以他此生顛撲的意識折磨與受難，證成己身位列尼采領頭的「瘋人」系譜。在現有的研究成果中，尼采與班雅明、尼采與亞陶的比較研究所在多有，唯有並置班雅明與亞陶的相關研究寥寥無幾。⁷⁹筆者在本章聚焦三人語言觀前，先行脈絡化班雅明與亞陶的生平與學思徑路，使得在學術研究上鮮少同框的二人，能擁有共同的景深。

第一節 班雅明與亞陶的學思生平軌跡

重新勘探班雅明與亞陶所處時代的精神地貌，二人的淵源絕不止於尼采。亞陶和班雅明曾一前一後與超現實主義聲氣相投，致使二人分別選擇與超現實主義團體劃下分界時，超現實主義的美學主張對他們藝術哲思之影響依然揮之不去。尤其在共產國際崛興之際，當超現實主義份子紛紛將對精神自由的解放寄託於政治革命行動時，班雅明與亞陶反而「不合時宜」地專注於汲取自身從超現實主義美學所繼承的「遺產」。對他們而言，文化自體作用於人的身體性（在他們看來

⁷⁹ 比較尼采與班雅明的學術著作可參考 James McFarland, *Constellation: Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-Time of History* (New York: Fordham university press, 2013) 比較尼采與亞陶的學術著作可參考 Max Stakiewicz, *Culture and Cruelty in Nietzsche, Dostoevsky, and Artaud* (London: Lexington Books, 2020)

也是美學內蘊的政治性)才是人類精神汰新的沃土。因此本節將以二人與超現實主義的離合為引線，串起他們學思關懷所投射的理想境地與跛行的足跡。

按現有的文獻記載，班雅明與亞陶互有因超現實主義活動而相識的友人，但是否有人透露過對方名諱不得而知，兩人之間並無任何可考的交集。⁸⁰若跟隨亞陶和班雅明這一生所流連駐足的行跡，二十世紀三十年代的巴黎作為超現實主義的根據地，是他倆最有可能擦肩而過的城市。

時間稍往前溯至 1924 年，這一年對亞陶與班雅明來說都意味深遠。二十七歲的亞陶背井離鄉來到巴黎尋夢已餘四年，他在十月份正式加入了超現實主義運動，迎向他在巴黎發展最為活躍的年頭。他發表文章、參演戲劇與電影製作、組建劇團，意圖在巴黎文化圈闢出一番天地。有意思的是，亞陶最初其實拒絕了超現實主義首領布列東的入社邀請，理由竟是，他認為自己是個比任何超現實主義者更深諳何謂超現實的實踐者，對亞陶而言「這就是我一直為自己創造的世界和思想體系」。⁸¹而對於班雅明來說，此時正是他學思體系正在發生關鍵性變化的轉捩點，⁸²在這一年，班雅明開始對此前的研究主題——德國浪漫主義批評概念——進行重新評價，並將新的研究標的轉向巴洛克時期的德國悲悼劇，致力於從中開展出具原創性的文學批評理論。與此同時，他還閱讀了盧卡奇撰寫的《歷史與階級意識》(*History and Class Consciousness*, 1923)，開始接觸馬克思主義。⁸³班雅明的好友蕭勒姆 (Gershom Scholem, 1932-1940) 特別在書信中提醒班雅明，萬萬不可(在思想與行動上)變成共產革命份子。⁸⁴此時正在撰寫教授求職論文《德國悲悼劇的起源》(以下簡稱《悲悼劇》)的班雅明回覆，他明白涉獵馬克思主義

⁸⁰ 根據筆者整理，雙方共同認識的友人至少包含巴塔耶 (Georges Bataille)、布列東 (André Breton)、讓鮑龍 (Jean Paulhan)、皮耶·納維爾 (Pierre Naville)。

⁸¹ 此話轉引於 Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work* (Peterborough: Sun Vision, 2013), p. 22.

⁸² David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, p. 18.

⁸³ 班雅明的情人阿絲婭拉希斯 (Asja Lacis) 引介班雅明認識馬克思主義，她是一名拉脫維亞籍的共產黨員，也是一名劇場工作者，時任布萊希特的排演助理。

⁸⁴ 蕭勒姆是一名德國出生的以色列哲學家和歷史學家。他被認為是現代卡巴拉學術研究 (猶太神學) 的創始人，後被任命為耶路撒冷希伯來大學第一位猶太神秘主義教授。他的胞弟正是因為對馬克思主義的熱愛而成為共產革命份子，蕭勒姆害怕班雅明會步上後塵。David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, p. 154.

(容易陷入政治化)的危險處，但他自己正是將共產主義在當代提出的問題，融會到他對《悲悼劇》一書之哲學、神學與美學面向的思考，班雅明透露，在他看來兩者問題休戚與共。

與此同時，一代覺醒青年所必然面對到的問題——關於解放人類獲得精神自由的藝術路線與政治判斷，尚未形成亞陶與超現實主義分裂的導火線。在布列東 1924 年所發布的〈超現實宣言〉(”Manifesto of Surrealism”) 中（亞陶是名列在冊的參與者），超現實主義吸收了佛洛伊德潛意識觀點，拔高夢境、創造意象，意圖打破人們將理性現實視之為真實的疆界，其中包含拼貼、自動書寫等皆是羅列在目的創作手法。⁸⁵亞陶當時全身心投入超現實主義活動，三個月後就被選為超現實主義研究中心主任。⁸⁶在此之前，這個中心對外開放民眾參與紀錄夢境等活動，但亞陶上任後旋即關閉對外窗口，他認為超現實主義者應當潛心研究如何「貶損一切價值」的律則，並在貶損中尋找心靈意識的揚升。⁸⁷這是亞陶在 1925 年為《超現實革命》(The Revolution of Surrealism) 第三期刊物撰稿時提出の方針，由於當時的超現實主義者普遍沈浸於無意識狀態下帶來的創作喜悅（反觀亞陶對自動書寫從來不敢苟同），與其說這是亞陶代表超現實主義群體的發言，更像是他「為自己創造的世界和思想體系」的宣言。亞陶以近乎嚴苛、禁慾式地態度要求同伴找尋心靈意識汰新的內在律則，此舉受到部分內部人士好評。例如超現實主義者納維爾 (Pierre Naville, 1904-1993)⁸⁸即稱道，亞陶舉措著實為超現

⁸⁵ 需補充說明的是，當時超現實主義者苗頭指向的是達達主義的「反藝術」，他們在一戰過後以強而有力地清醒姿態否定一切藝術成規與傳統價值。在亞陶甫到巴黎的時候，參與過許多達達主義的美學實驗，超現實理念亦發端於此，但後來在布列東的帶頭下卻分裂而出。相較於達達主義意圖搗毀藝術的破壞傾向，超現實主義轉而希望通過藝術突破理性意識的侷限追尋新現實，充滿理想主義情懷。

⁸⁶ 一向被認為是亞陶殘酷劇場代表劇作的《血如噴泉》(Jet of Blood, 1925)，事實上是亞陶參與超現實主義活動這段期間寫下的作品。

⁸⁷ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*, p. 23.

⁸⁸ 納維爾是一位法國超現實主義作家（後來退出）與社會學家。班雅明不只一次在行文間稱讚他有組織性的悲觀主義（organized pessimism）觀念。可參考 Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, pp. 216-217. 以及 Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 4, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2003) p. 404.

實理想帶來一股反動新氣象。⁸⁹ 然而，其他自滿於現狀的超現實主義者顯然無力跟進（或不以為然），三個月後亞陶主導的研究中心宣告終止運作。⁹⁰ 耐人尋味的是，納維爾在隔年所寫的《知識份子與革命》（*The Revolution and the Intellectuals*，1926）一書（此書 1975 年再版時，納維爾特別將超現實主義的革命力量追溯到亞陶），內文看待超現實主義的觀點受到班雅明的大力讚賞，並不只一次引用於書簡和與朋友的談話中。⁹¹ 亞陶與班雅明對超現實主義藝術理念的省思，如今看來有了納維爾的微妙牽線。

時間溯回 1926 年，此時的班雅明與亞陶雙雙在巴黎消化著各自所面臨的遭遇。班雅明離開德國前來此地的關鍵原因，是他的《悲悼劇》求職論文遭到法蘭克福大學拒絕（審查委員給出的理由是此論文知識量不足、不知所云，極有可能是一位心智不穩定之人所寫）⁹²，而他又在巴黎遭受喪父的打擊，真正陷入精神不穩的憂鬱與精神崩潰中（好友稱他有自殺傾向，要他返回柏林就醫）。⁹³ 亞陶則注意到布列東率領下的超現實主義群體與法國共產黨越走越近，因此正式與超現實主義分道揚鑣。亞陶與友人創辦賈亦劇場（Theatre Alfred-Jarry），並於 1927 年寫下痛斥超現實主義投奔政治革命的文章——〈完全黑暗，或超現實主義的虛張聲勢〉（"In Total Darkness, or The Surrealist Bluff"，1927）。他強調，只有作用於精神意識的革命，才能真正改變世界的面目。⁹⁴ 同年四月，班雅明處理完父親喪事後再度到訪巴黎，目標是重新評估法國的文學發展。⁹⁵ 班雅明此時閱讀了超現實主義作家阿拉貢（Louis Aragon，1897-1982）的小說《巴黎的鄉下人》（*Paris*

⁸⁹ 轉引於 Sara Hartmann, "Antonin Artaud, Walter Benjamin: The Unconscious in the Remnants of Magic and Experience", p. 140. 原書出處來自於 Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels* (Paris: Éditions Gallimard, 1975)

⁹⁰ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*, p. 23.

⁹¹ 可參考 Walter Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia" in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, pp. 207-221.

⁹² 轉引於 Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2014). pp. 231-232.

⁹³ Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, p. 263.

⁹⁴ Antonin Artaud, "In Total Darkness, or The Surrealist Bluff", in *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp.139-145.

⁹⁵ Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, p. 280.

peasant, 1926), 這是一本以 1925 年歌劇院拱廊街拆撤事件為創作引線的作品，觸動班雅明以拱廊為辯證意象的原型，開始著手《拱廊街計劃》(*Arcades Project*)的研究。十九世紀末資本主義勃興的現代巴黎，於是成了悲悼劇寓言形式的變形。對班雅明而言，拱廊街所呈現的微型世界創造了最豐富的城市空間語法，拱廊街內陳列之商品所顯的夢幻意象，成了班雅明乞靈於超現實美學的革命寓言，他亦自言，《拱廊街計劃》正是他内心「自我掙扎與思想創造的劇場」⁹⁶。

同時間，1927 年的六月，賈亦劇場迎來第一場的演出。亞陶為了新劇場在巴黎大學進行演講，他語落狂言：劇場唯有提供給人一種轉瞬即逝但有別於客觀現實的真正世界才有意義，否則這世界並不需要劇場（雖然亞陶絕口不提超現實主義，但此時他卻化用了諸多超現實美學觀念在其劇場實踐中）。⁹⁷隔年七月，亞陶自導自演史特林堡 (August Strindberg, 1849-1912) 的《夢幻劇》(*A Dream Play*, 1907)，此劇由於部分資金受到瑞典豪紳的資助，遭到超現實主義者鬧場，怒斥這是對資本的低頭。亞陶試圖溝通無效，叫了警察逮捕這群滋事份子（包含布列東）。⁹⁸ 然而真正的現實是，亞陶的理想劇場根本不見容於商業資本，1929 年賈亦劇場多項演出計畫接連告吹。而也正是在同年裏，布列東發表第二份〈超現實主義宣言〉，強化了第一宣言中的政治意識以及對商業的拒絕。這是《超現實主義革命》(*Surrealist Revolution*) 最後一份刊物，當此期刊改頭換面再度浮現於大眾視野時，期刊已更名為《為革命服務的超現實主義》(*Surrealism in the Service of the Revolution*)。

班雅明顯然也注意到了超現實主義行動方針的轉變，他於 1929 同年發表了〈超現實主義：歐洲知識份子的最後快照〉(”Surrealism: the Last Snapshot of the European Intelligentsia”) 一文。班雅明一方面哀嘆 1924 年的超現實主義英雄時期的逝者如斯（這正是亞陶參與超現實主義的活躍期），一方面批評超現實主義如今走向的政治化道路。然而，班雅明在文中並非一味悲觀，他特別強調意象、

⁹⁶ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, p. 837.

⁹⁷ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 155.

⁹⁸ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*, p. 31.

夢境與蒙太奇技術能帶來汰新人類精神意識的啟迪性。班雅明亦指出，這些美學主張是他在布列東與阿拉貢創作中得到的啟示，如今卻在他們放棄對意象內部辯證性張力的探索時，其內蘊的革命性力量反而才應得到最大的重視。同時間，班雅明再度肯認了盧卡奇《歷史與階級意識》對他的啟迪，他在《拱廊街計劃》中發展出對商品意象性的批評策略與世俗啟迪的企盼，有賴《歷史與階級意識》一書對他的啟示。⁹⁹然而歷史的反諷是，曾經啟發班雅明的盧卡奇，此刻人正在布達佩斯領導著匈牙利共產黨。¹⁰⁰也是在同年，班雅明第一次遇見布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956），他熱烈地向好友蕭勒姆分享自己與布萊希特的會面和推薦作品（哪怕他知道好友無論對布萊希特其人還是其作並不買帳）。¹⁰¹令班雅明激動處正在於，他察覺自己從早年持續鑽探之思想所內蘊的劇場維度，在布萊希特構思的史詩劇場概念中，有了不謀而合的交會點。

1931年的巴黎正在籌備一場為期半年的盛大殖民地博覽會，與此同時，「不要參觀殖民地博覽會」的抗議傳單，由布列東領頭的一眾超現實主義者發送。¹⁰²他們反對歐洲白人的種族優越心而排拒，然而前去博覽會的亞陶則認為自己在峇里島舞劇的展演中，找到了能夠直搗西方文明病灶的利器。亞陶在參觀博覽會後的隔幾天，激動地起筆分別寫信給不同友人直抒胸臆。¹⁰³在他眼中峇里島舞劇的戲劇語言，能夠破除人類對溝通語言的仰賴，傳遞更高本源的生命價值。雖然在前一年亞陶創立的賈亦劇場才黯然劃下句點，但此時峇里島舞劇帶給他的啟示，

⁹⁹ Michael W. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism* (New York: Cornell University Press, 1987), p. 72.

班雅明受盧卡奇思想的啟發與背反可參看 Bernd Witte, "Benjamin and Lukács. Historical Notes on the Relationship between Their Political and Aesthetic Theories", *New German Critique* 5 (Spring 1975): 3-26.

¹⁰⁰ 事實上兩人在美學風格上的歧異早已體現，當班雅明撰寫《德國悲悼劇的起源》論文時受到《歷史與階級意識》啟發而萬般欣喜時，此時的盧卡奇早已聲稱自己是前衛藝術的最大敵人。Walter Benjamin, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, p. 21.

¹⁰¹ Gershom Scholem, *Walter Benjamin: the Story of a Friendship*, Trans. Harry Zohn (New York: New York Review Books, 1981), p. 159.

¹⁰² 蘇子中：《亞陶事件簿》，頁 50。

¹⁰³ 可參考 Antonin Artaud, "To Jean Paulhan" in *Collected Works of Antonin Artaud*, Vol. 3, Ed. Michael W. Jennings and Howard Eiland (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University), p.174. Antonin Artaud, "To Louis Jouvet" in *Collected Works of Antonin Artaud*, Vol. 4, p. 186.

彷彿讓亞陶集其劇場理念於大成，直接促使了殘酷劇場的誕生。隔年亞陶即發表了〈殘酷劇場宣言〉("The theater of Cruelty")，內文寫道人們應當體認劇場所能創造的空間語言，因為此類語言的純粹物質性產生之對應關係，將喚醒人類新的知覺意識。亞陶表示，這種對劇場的革新企圖看似遠離了所謂的新聞時事、現實憂患，但實則其攸關程度卻是像烈火延燒一樣迫切。¹⁰⁴

與此同時，人們距離現實中的戰火已然不遠。

1933 年希特勒上台，納粹德國成立，班雅明再度來到巴黎，但此時已是流亡。他的胞弟因為與共產思想的親近，被納粹逮捕。¹⁰⁵人在巴黎的班雅明一方面嘗試著申請法國公民身份，希望能得到在異鄉安生的可能，另一方面他還在為自己的無以為繼發愁。他靠著在報章刊物中發表文章所賺取的那點兒零花錢，根本不足以應對身心每況愈下的病痛折磨，班雅明只能靠著朋友接濟度日而輾轉在各種廉價旅社之間尋找出路。布萊希特在此時到訪巴黎，成為他陰霾籠罩的前景中得見的一點光輝。甚至在布萊希特尚未抵達巴黎時，班雅明就因事先收到其未完成書稿而激動不已的寫下：「我同意布萊希特的作品是我整個（學思）立場中最重要也是最能站得住的一點。」¹⁰⁶。他對布萊希特的熱切，使得班雅明的朋友們十分憂心班雅明思想之精妙處，會因此被汨沒於正統馬克思主義的信條之中。

¹⁰⁷但班雅明卻回信表示自己深諳此「危險」，在他思想中確實一直存在著一種兩極性，但正是這種看似對立性的兩端才是撐開他的思想體質的關鍵，而布萊希特在這個意義上「佔據一個與我原初存有之端點相反的極點」¹⁰⁸。

布萊希特推估是在 1933 年的十月底抵達巴黎。時間地點往前推至四月份的巴黎索邦大學 (University of La Sorbonne)，此時一場標題為〈劇場與瘟疫〉的講

¹⁰⁴ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 242.

¹⁰⁵ Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, p. 620.

¹⁰⁶ 轉引於 Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, p. 430.

¹⁰⁷ 除了早年即對此表達關切的蕭勒姆，此時還加上了阿多諾與卡普拉斯 (Gretel Karplus) 都認為班雅明與布萊希特的交往是一種「危險關係」。同前註，頁 431。

¹⁰⁸ 同前註。

座，在亞陶宛若身歷其境的講演中人鳥獸散。¹⁰⁹亞陶試圖以其肉身演繹瘟疫如何「置人死地而後生」以此借代他理想中的戲劇力量，但觀眾的置之不理，讓他不禁哀嘆：「他們只想聽一個客觀的〈劇場與瘟疫〉的演講，而我要給他們的是瘟疫本身、瘟疫的經驗，讓他們驚恐，然後清醒。我要驚醒他們。他們不知道他們已經死了。」¹¹⁰。亞陶對殘酷劇場理念的闡發似乎總以一股決絕的姿態站在與社會秩序、道德邏輯的對立端點才能「到位」。同年十一月，他寫下另一篇著名篇章〈棄絕傑作〉("An End to Masterpiece")，內文以一種勢無可逆的危機意識疾聲呼籲，人們急需從中產階級意識形態所膜拜而僵化的經典中脫身，找到革新性的表達形式殺出（生之為人的）一條活路。¹¹¹另一篇隨筆中，他還紀錄下自己對鴉片的癮頭。他既承認鴉片是最令人厭惡的欺騙，它創造一種空虛充斥人類的感官。但亞陶亦自承，在他與「社會」背道而馳所走入的極端境地中，唯有借助一種「空虛」才能提供給他得以自存的表象，緩解他身心脫垂的陣痛。¹¹² 無巧不巧，班雅明也在這段期間寫下討論鴉片、大麻的文章〈瓦罐筆記〉("Crock notes")。瓦罐，是班雅明給毒品取的暱稱，他通過此文強調對藥物的依賴有時是來自於一種人對「生存鬥爭的適應」¹¹³，然而社會道德框架卻阻礙了人類對此需求狀態的洞察。

隔年四月，班雅明在巴黎法西斯主義研究所發表〈作為生產者的作者〉("The Author as Producer" , 1934) 演說，抨擊藝術作品內容的政治化（無論是共產思想

¹⁰⁹ 根據當時在場的亞陶友人描述，亞陶在演講中突然「面孔扭曲猙獰，汗水弄溼了頭髮，目光渙散、肌肉抽搐……讓人可以感受到他燃燒的咽嚨、他的痛苦、他胸中滿腔的火……他在演出他的死亡……起先觀眾幾乎喘不過氣，但緊接著開始哄笑，噓聲傳遍，最後大家一邊抗議，一邊大聲嚷嚷著離場……只剩下幾位朋友……」觀眾的嘲笑使亞陶深深受傷且失望：「他們只想聽一個客觀的〈劇場與瘟疫〉之演講，而我要給他們的是瘟疫本身、瘟疫的經驗，讓他們驚恐，然後清醒。我要驚醒他們。他們不知道他們已經死了。」可參考翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 11，以及 Ronald Hayman, *Artaud and After* (London: Oxford University Press, 1977), pp.89-90.

¹¹⁰ 同前註。

¹¹¹ 可參考 Antonin Artaud, "An End to Masterpiece", in *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp. 252-259.

¹¹² Stephen Barber, *Artaud: Blows and Bombs* (London: Creation Books, 2003), p. 89.

¹¹³ Walter Benjamin, "Crock Notes", in *On Hashish*, Trans. Howard Eiland and Others (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2014), p. 84.

還是法西斯主義）。¹¹⁴他在強調創作者如何經營藝術形式手法，喚醒美學政治性的革命啟迪力量，更以廣播劇、史詩劇場作為文中例證。¹¹⁵布萊希特針對此文與班雅明交流甚深、提供諸多見解；但同時間，班雅明也開始將心目中帶有辯證性的藝術構作形式深入到卡夫卡小說寓言體的研究，形成日後與布萊希特看待寓言內涵的分歧處。

1935 年，依照亞陶殘酷劇場理念打樣的《頌西公爵》(*The Cenci*) 上演。亞陶作為此齣戲的「生產者」，寄予了此齣戲掀起一番劇場革命的厚望。然而，最殘酷的現實莫過於此戲上演十七場後，即因為資金短缺與漫天負評戛然而止。亞陶在巴黎對劇場懷抱的堅實理想自此煙消雲散。此時的他將文化革命的願景轉而投射於大西洋的另一岸——1910 年掀起資產階級革命的墨西哥。於是他也然一身離開了巴黎。

逗留於巴黎的班雅明，則仍在以啟迪世俗為目標的創作道路上前行。其中一個振奮人心的喜訊，是他成為了霍克海默 (Max Horkheimer , 1895-1973) 領導的社會研究所 (Institute for Social Research) 其中一員。有單位願意出錢，他才可能繼續手中的《拱廊街計劃》。在此期間，班雅明持續保持與巴黎文化圈的互動，但他自稱那帶有「兩極性」思想體質，似乎也體現在他與各方文化界人士若即若離的交往中。¹¹⁶他曾幾次參與布列東與法國哲學家巴塔耶 (Georges Bataille , 1897-1962) 當時組成的聚會活動，但根據當時與會的作家克羅索夫斯基 (Pierre Klossowski , 1905-2001) 描述，班雅明並非熱烈投入其中，而更像是一個抱持著好奇與保持琢磨的旁觀者。¹¹⁷ 克羅索夫斯基更提到，當時他與巴塔耶的思考主

¹¹⁴ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part2, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University), pp. 768-782.

¹¹⁵ 班雅明年輕時為了謀生曾擔任電台廣播員，後來因為納粹上台不得不暫停他的廣播工作。他對廣播這一新媒介的學理思考，很長一段時間被學術界忽視，但近年逐漸受到矚目。相關著作可參考 Tyson E. Lewis, *Walter Benjamin's Antifascist Education: From Riddles to Radio* (New York: State University of New York Press, 2020)

¹¹⁶ 班雅明與朋友一種「保持安全」式的交往關係也是後人重探班雅明批評理論重要觀念的著眼點。可參考詹明信著，莊仲黎譯：《班雅明多重面向》(台北：商周出版，2022 年)，頁 18-19 。

¹¹⁷ Pierre Klossowski, "Lettre sur Walter Benjamin," Trans. Christian Hite, *Parrhesia* 19 (2014), pp. 14-21.

張「在各方面都與班雅明對立」¹¹⁸。然而時局詭譎動盪，當班雅明因納粹追捕而從法國出逃時，他將此時正在進行的書稿托予巴塔耶保管，戰後《拱廊街計劃》才得以重見天日。而這位一直以來遊走於超現實主義群體邊緣的法國異類哲人亦是亞陶舊識，他還曾現場聆聽亞陶〈劇場與瘟疫〉的講演，只不過當時亞陶在台上聲嘶力竭地盼望觀眾從欺人眼目的文化幻夢中醒覺，而他卻在台下睡眼惺忪。

119

回到班雅明 1935 年此時正在筆耕的《拱廊街計劃》。心懷雄心的班雅明將完成的提綱與部分書稿寄給了阿多諾（Theodor Adorno，1903-1969）品評，殊不知此書的關鍵概念——辯證意象，卻被阿多諾打槍為墮入幻夢之中的資產階級思維產物。¹²⁰ 班雅明對辯證意象能帶來世俗啟迪的樂觀懷想，將因此有了變化。

1936 年，亞陶回到了巴黎。他在墨西哥期間受到了在法國未曾受過的擁戴，但主要原因是當地的知識份子期待亞陶能為他們帶來最新的文藝思潮資訊，例如此時已與他分道揚鑣的超現實主義。¹²¹ 亞陶意圖在此地掀起的文化革命，則不了了之。他的出走與歸來，彷彿都無激起巴黎文化圈內的漣漪。此時的亞陶一貧如洗，身心交病；他曾一度吸食大量鴉片，直到隔年進了勒戒所才停止（戒毒成功一部分原因來自於他真的口袋空空了）。¹²² 這時的亞陶無能再藉由鴉片，填補他所欲求與所終得的裂隙。他在精神全面崩潰之前，集結殘酷劇場理念於一書的《劇場及其複象》（*Theatre and Its Double*，1938）歷時兩年終於付梓成冊。這本書以散文書簡集錦的形式再現了亞陶的壯志未酬，但彼時對此理想已經無所戀棧的亞陶，則轉而獻給了這世界一篇末日預言——〈對存有的新揭示〉（"The New Revelations Of Being"，1943）。文中亞陶的表態很明確，他深知這世界無不充斥

¹¹⁸ 事實上，這時的班雅明卻對克羅索夫斯基和巴塔耶正在鑽研的情色思想頗感興趣，甚至以其方式轉化並滲透在他的著作中。班雅明思想體質與情色理論的「親和力」是譯者克里斯海特（Christian Hite）在翻譯克羅索夫斯基書信時，特別強調的面向。同前註，頁 16。

¹¹⁹ Antonin Artaud, "Georges Bataille: from 'Surrealism from day to day'" in *Antonin Artaud: A Critical Reader*, pp.16-20.

¹²⁰ Walter Benjamin, "Exchange with Theodor W. Adorno", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 3, pp. 53-63.

¹²¹ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*, p. 81.

¹²² 前同註，頁 88。

空虛假象，但他卻不願意相忘於其中。他比在超現實主義時期更加決絕的尼采式姿態欲「重整一切價值」，而亞陶自認新的存有會在即將到來的末日喪葬中被真正的揭示。¹²³與此同時，引爆第二次世界大戰的導火已在中日戰爭的開砲聲中燃起。亞陶的「末日預言」敦促他動身離開巴黎、前去愛爾蘭迎接末日後的新生（愛爾蘭成為亞陶繼墨西哥後寄託「革命」理想的所在）。此去歸來，亞陶旋即入住精神病院展開了近九年的監禁生活，成為眾人口中的精神病患者，或是他自稱的「瘋子」。¹²⁴

入院的亞陶與一般精神病患迥異，根據書寫亞陶傳記的作者巴柏（Stephen Barber, 1961-）形容，他的舉止言行中吐露著一種修士氣質。¹²⁵但儘管亞陶的病徵難以捉摸，甚至時時與精神醫學的專業診斷相互矛盾，但大部分見過亞陶的醫師都認為他無有康復可能，其中包含一度擔任亞陶精神醫師的拉康（Jacques Lacan, 1901-1981）。1939年，亞陶住進了位於巴黎郊區的維爾埃弗拉（Ville-Evrard）療養院，他終結了自己的「亞陶」身份，請求所有人不再使用「亞陶」名諱稱呼眼前人。¹²⁶兩年前他離開巴黎欲「死而復生」揭示新存有的宿願，彷彿在此境地得到了償。

在亞陶住進精神病院的這段期間裡，班雅明在巴黎的企盼一個個都撲了空。事業上最大的打擊莫過於他收到阿多諾的來信表示：社會科學院將不會出版《波特萊爾筆下第二帝國的巴黎》（*The Paris of the Second Empire in Baudelaire*），這是班雅明從事《拱廊街計劃》寫就的重要篇章。阿多諾重提與班雅明在1935年往返的書信內容，他認為班雅明的辯證意象仍然缺少一種能除魅的辯證性結構（體現於班雅明以寓言視角看待波特萊爾所體驗到現代性氣息），班雅明站在「魔法和實證主義的十字路口」¹²⁷卻未能做出真正的清醒判斷。因此構作此書的方法

¹²³ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp. 413-414.

¹²⁴ 亞陶歸國主因是他參與了與警方的鬥毆，被視為「滋事份子」遣返。但按照亞陶說法，是英國警方意圖阻攔他守護愛爾蘭的「革命」行動。亞陶在回國的華盛頓號輪船上即被套上防止攻擊性行為的束衣（因為他在船上又與船務人員發生肢體衝突），輾轉安置於各種收容所。

¹²⁵ Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*, p. 97.

¹²⁶ 同前註，頁101。

¹²⁷ Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, p. 623.

論在阿多諾看來是全然的失敗，班雅明認為能啟迪人心的魔法對阿多諾來說宛如惡魔的詛咒。¹²⁸在 1939 年班雅明所修正的《拱廊街計劃》綱要中，他沮喪地抹去了自身對超現實主義美學抱以能啟迪人心的革命想像，改以幻景（phantasmagoria）的陰翳取代夢幻意象（dream image）的啟明。¹²⁹然而在他同年寫下的〈中央公園〉（"Central Park"）一文中，讀者卻可以從另一個角度一窺班雅明面對樂觀／悲觀的兩極性思考。內文裡，班雅明以尼采永恆回歸概念解釋波特萊爾在商品世界中的幻景。在班雅明看來「永恆回歸是試圖結合兩個矛盾之幸福原則的不懈追求」，其自相矛盾處在於，真正的「幸福」唯有在直面時間必然釀之成災的必然性中才能尋得。波特萊爾面對寓言時景的憂鬱情狀被班雅明稱為尼采英雄主義的對應物。¹³⁰

然而一切思想體質內蘊藏張力的兩極性，敵不過國際戰局中，極左與極右派政權受政治利益驅使的結合。1939 年，德蘇兩國簽訂《德蘇互不侵犯條約》，德國旋即進軍波蘭展開侵略行動。班雅明直到 1940 年六月上旬，德國軍隊進軍香榭麗舍大道的前一天才離開巴黎。此前他將《拱廊街計劃》等相關文稿託付給巴塔耶，受到囑託的巴塔耶將之藏於國家圖書館（National Library of France），班雅明則逃往馬賽（Marseille）。那是亞陶故鄉，也是如今的難民城市。班雅明對德蘇互不侵犯條約的省思，促使他寫下了代表性文章〈論歷史的概念〉（"The Concept of History"），內文中班雅明再度引用尼采對歷史與命運的思考。在該文的補遺之中，班雅明評論尼采的永恆回歸思想，唯有在十九世紀的現代情境中，才以神話的詛咒形式於焉臻至。¹³¹而人類難逃歷史宿命的論調也在班雅明的現實人生得到了證成。在馬賽尋求庇護的班雅明左盼右盼，盼不到出境法國的簽證。此時他做出了一個與自身命運博弈的決定——徒步穿越庇里牛斯山脈前往西班牙。這條行

¹²⁸ 同前註。

¹²⁹ 瓦爾特·班雅明著，劉北成譯：《巴黎·十九世紀的首都》（北京：商務印書館，2013 年），頁 50。

¹³⁰ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 4, p. 184.

¹³¹ 同前註，頁 389-401。

路步舉維艱，道阻且長。班雅明這個文弱書生一路上卻堅持帶著一只沉重的黑色手提箱——他稱裡面裝的是比自家性命更重要的手稿。

1940 年九月二十六日，班雅明成功抵達位於法國和西班牙邊界的波爾沃（PortBou），孰料，卻被歷史命運先將了一軍。就在一天以前，此關隘針對沒有法國出境簽證的人關閉了邊境，若被逮到即是遣返。得知此訊的班雅明選擇在當晚棄子投降。他吞下一把嗎啡藥片，在法國邊境的小旅館房間結束了生命。然而班雅明輸給命運的真正意涵並不在以命為償，而是在他自殺後隔天，西班牙當局重新開放邊境，與班雅明同行的其他流亡者成功逃離了此地。

德軍攻入巴黎後，在精神病院的亞陶病情迅速惡化。然而在他留下的書寫紀錄中呈顯的不是精神狂亂的囁語連連，而是因戰時物資缺乏致使挨餓難捱的哀嚎。

¹³² 直到 1943 年，重度營養不良的亞陶被轉診到羅得（Rodez）中立區，才得到了營養補給。然而，動用各種人脈資源接引亞陶的斐迪耶何醫師（Gaston Ferdière 1907-1990）此時卻因著迷於精神疾病的新型療法——電擊，迫使亞陶接受前後總數達五十多次的電擊療程。曾經面容朗俊的亞陶，此時成了沒有牙口的老朽。弔詭的是，亞陶竟然恢復了他一度停滯的創作產能。在這段期間，他曾說要提出一個更加宏觀的劇場理念——將比殘酷劇場將能引得大眾興趣。¹³³ 然而在人生最後階段，亞陶卻將其全情灌注於在筆記本上的各種塗寫，最終疊計超過兩萬頁，遠多於他一生其他時期的創作總量。亞陶在筆記本的揮毫是由各種隻字片語的塗鴉拼貼組成，他稱這是他在鑽探的語言表達形式。這些筆記的單詞隔行與空頁乃至紙張的毀損，都成了亞陶書寫不可分割的一部分，他欲求的是沒有止歇的創作，而非創作的成品。¹³⁴

1946 年二戰結束，亞陶的精神狀態回穩，開始與法國文化圈人士有多方往來。他的朋友阿達莫夫（Arthur Adamov，1908-1970）為他募得了法國文化界各

¹³² Stephen Barber, *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*, p. 98.

¹³³ 同前註，頁 111。

¹³⁴ 亞陶從未想過要出版這些內容，但曾表示可以摘選部分展示。同前註，頁 98。

方人士的圖畫與稿件（捐贈者有巴塔耶、西蒙波娃、沙特等人），籌措資金安頓亞陶出院的來生。¹³⁵五月二十四日，被監禁九年的亞陶終於獲得了行動自由。隔年年初，他寫下一篇著名文章〈梵谷：一個為社會所弑的自殺者〉("Van Gogh The Suicide Of Society")，他自比梵谷同是為社會所不見容而賜死的「瘋人」，其中尼采亦是座上賓。1947年六月，亞陶的友人布林（Roger Blin，1907-1984）為他在劇院舉辦了一場演出，邀請了許多相熟亞陶的文化界人士前來朗讀亞陶寫就的詩文，布列東亦從紐約趕赴回來共襄盛舉。然而這場活動唯獨亞陶本人沒有受邀出席，朋友們給出的解釋是擔心他看到自己的作品演出呈現會「太過震驚」。¹³⁶在群眾歌頌、再現「瘋人」之作時，並沒有「瘋人」在場的餘地。布列東倒是邀請亞陶參加在巴黎一家商業畫廊所舉行的國際超現實主義展覽，布列東計劃展覽內容將會圍繞在一些帶有神秘色彩的啟示性事物上，彷彿欲喚回他帶領超現實主義朝共產黨「左轉」以前的原初精神（而此時的布列東已經與共產黨分道揚鑣，他意識到藝術的自主無法與政治意識形態共榮）。而亞陶拒絕了。¹³⁷

在亞陶的拒絕信中，他痛斥如今的布列東如何將藝術浸染於這場時髦的資本遊戲之中，當年又是如何譴責那個著迷於神秘事物的亞陶、抗議他與商業資本的無法兩清。¹³⁸ 布列東在時移境往中顯露的自相矛盾另亞陶難以忍受，而此時的亞陶更是對自己曾經認為別有洞天的秘儀、神秘性事物避之唯恐不及。自亞陶離開精神病院後，即排拒對一切宗教、一切「主義」的信奉。他致力於鑽探語言，從筆記本上的塗寫到變造重組單詞、創造溢出詞聲語音之外的音響效果。這類「語言」多半帶有暴力、排泄物和性元素，褻瀆文明之企圖溢於言表，亞陶更不打算「自珍」。他出院後曾想讓殘酷劇場重生，幾經思量以後他決定屏棄一切舞台景觀肉搏上陣。這場名為《亞陶－莫莫的生平故事》(*The Story Lived By Artaud-Momo*) 的演出，有亞陶當年欲演示瘟疫傳染力的聲嘶力竭，也有死寂的沈默作為他對社

¹³⁵ 同前註，頁 12。

¹³⁶ 同前註，頁 148。

¹³⁷ 同前註，頁 154。

¹³⁸ 同前註，頁 155。

會始終詞不達意的控訴。據說現場有觀眾昏厥了，但是因為劇院室內太熱。¹³⁹除此之外，亞陶在臨命終時的最後時日裡，產生了對廣播、報紙等傳播媒介的關注，致力於將他鑽探的語言廣而周知、流播俗眾。¹⁴⁰然而亞陶徒有「瘋人」名聲，彼時文壇卻早已是卡繆 (Albert Camus, 1913-1960)、沙特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 的天下。他們是二次世界大戰參與保衛行動、投筆從戎的英雄人物，而超現實主義首領布列東當時人避難於美國紐約，亞陶則在法國的精神病院。離院後兩年的 1948 年三月四日，一生致力於超克 (overcome) 俗世的亞陶，終究與世長辭。

在亞陶過世隔年，阿多諾從法國國家圖書館取出巴塔耶受託班雅明藏匿於此的文稿，進行編整工作。1955 年《班雅明文集》(Schriften) 問世，在〈瓦特班雅明的肖像〉("A Portrait of Walter Benjamin") 一文中，阿多諾指出了班雅明畢生著作與尼采思想在方法論上的一致處。他們皆拒斥永恆的真理概念，轉向從具體世相中揭示其歷史性的疊影。¹⁴¹ 相隔六年，一本轉化尼采思想為方法學的重量級著作問世。傅柯在《瘋癲與文明》(Madness and Civilization, 1961) 一書中，考掘了「理性—瘋癲關係」如何形構成現代西方文化的緣起。亞陶這位一生不見容於世的「瘋人」搖身一變成了傅柯的「啟蒙」師，開啟 1960 年代發端的後結構主義與解構思潮對羅格斯中心主義 (logocentrism) 掀起的挑戰。

重新回顧班雅明與亞陶的學思生平，一代文人對各自理念的堅守與體行看似風格兩極，但從二人與尼采、超現實主義的歷史淵源著眼，班雅明與亞陶回應一個時代的思想試驗，卻未嘗不能在後見之明的目光中相遇。

¹³⁹ 同前註，頁 153。

¹⁴⁰ 同前註，頁 149。饒富意味的是，班雅明亦曾在電台工作擔任播報員。他將電台視為一種「教育的劇院」，是啟蒙幼兒的最佳媒介。班雅明的廣播內容題材包括他的童書收藏、報刊記錄、家鄉的童年回憶以及身在異鄉的城市速記，其中貫穿了他對現代性的反思。可參考瓦爾特·本雅明著，王凡軻編譯：《本雅明電台》(上海：上海人民出版社，2023 年)

¹⁴¹ Theodor W Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin" in *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge: MIT Press, 1997), p. 230.



由於本論文重探殘酷劇場的立足點，建立在對班雅明辯證意象的釐清與運用上。而班雅明的語言哲學，正是孕育辯證意象圓熟繼而發酵的母題，其中關涉到班雅明對「語言」內涵的重新定位、語言與道德問題的糾纏，並由此伸衍出對語言之藝術性與政治性的多重面向討論。本節將先藉以下兩點廓清班雅明語言觀的核心問題意識：一、班雅明對「語言」的重新界義；二、語言之墮落與道德之糾纏。筆者接著再探班雅明對語言藝術性質的諸觀點，如何形塑對辯證意象的整體認識：三、藝術語言的可譯性；四、意象與口語之對峙——觀看的辯證法；五、書寫與口語之對峙——單子與星叢；六、辯證意象的啟迪與寓言性。

一、班雅明對「語言」的重新界義

班雅明在第一篇探討語言哲學的文章〈論語言本體與人的語言〉(”On Language as Such and on the Language of Man”，1916) 中，即界定他所關注的語言，有別於人類以詞語表達進行溝通交流的語言，而是關心語言存在 (the existence of language) 之於人類生命本質的關聯。¹⁴² 兩者最大的區別點在於，一般提到指涉客體的語言讓人聯想到的是人類賦予的意義（例如「燈」可以指一盞檯燈，也可以用來象徵指引人心的明燈），但語言存在所標舉的是語言自身的音響性（「燈」在被人賦予意義以前的「ㄉㄥ」之原型）。¹⁴³ 在人類以語言指涉事物的表意過程中，語言的音響性作為一種聲音物質，和物產生了直接連結，此時聲音與物體的對應關係，尚未成形為被人賦予意義的認識客體，而是達成了聲音和物體作為「純粹物質的共性」，班雅明將之稱為直接性 (immediacy) 與魔力

¹⁴² Walter Benjamin, “On Language as Such and on the Language of Man”, in *Selected Writing*, Vol. 1, p. 62.

¹⁴³ 原文中，班雅明稱筆者所譯的音響性稱為聲音 (sound)，但為了區辨班雅明這裡所指的是不可被人收攝為意義內容的純粹聲音，因此筆者改譯為音響性，和容易讓人聯想到意義內容的語音做出區別。在班雅明歷經唯物主義轉向後，他又將之稱為擬聲 (onomatopoeia)，意即通過對純粹聲音的捏塑對應外在事物，但尚未被智性掌握的原初語言狀態。

(magic)。¹⁴⁴對班雅明來說，一切事物尚未被人類藉由聲音指涉以前，僅是一堆未能被指認的神經刺激（班雅明有時又將之稱為物質性意象）；然而當人以聲音的魔力連結外物時，人聲與物則以物質共性的方式而在場（present），成為人類建構表象世界（the world as representation）的始源點。¹⁴⁵正是從這個意義上來說，班雅明主張語言先於人而存在。¹⁴⁶因為當「人」被提出時，必定先以語言存在的方式現身，人的存有本質直接涵攝在音響性的語言之中（in language）；然而隨著人開始通過語言（through language）賦予並建構「人」的意義內涵，「人」成為認識客體再現（represent）於人的凝視下。¹⁴⁷換言之，表象世界的運作仰賴的是主客對立的觀看模式，當人類以萬物（包含人自身）之表象作為知識建構的基礎時，犧牲的即是萬物作為語言存在的始源——魔力——被迫退場。¹⁴⁸

班雅明看待語言的問題意識由此開展，貫串終生學思。他關注的從來不是人如何通過語言傳達彼此溝通的訊息內容，而是人「能夠操持語言」的可表達性（expressiveness）本身——那才是「人之所以為人」的關鍵。¹⁴⁹在班雅明早期的語言哲學中，他借用聖經典故，將人的可表達性歸之於上帝（唯獨）賦予人以聲音命名萬物的語言能力；在班雅明歷史唯物主義轉向後，他則提出人能夠進行擬聲

¹⁴⁴ 對班雅明來說，魔力意味的就是聲音的物質性與外在事物的直接對應關係，從這個意義上來理解魔力的「神祕性」，正來自於那是人在理性邏輯發達以後所遺忘而不察的語言形式。同前註，頁64-67。

¹⁴⁵ 同前註，頁64。在班雅明早期的語言哲學中，他借用的是聖經典故解釋事物的本質與表象之區別，當一切事物尚未被人類命名（即成為一種語言存在）前，事物以原初的本質狀態歸屬於上帝所創造的存有（being）之列；然而當人類命名事物並賦予意義內涵後，事物則從原先的物質性意象而再現為認識客體。儘管在班雅明中期歷經唯物主義轉向後，不再借助聖經作為語言起源的先驗式解釋模型，但是「語言使事物受再現機制束縛」的思考立場仍貫徹他終生學思。

¹⁴⁶ 同前註，頁67。

¹⁴⁷ 同前註，頁64。

¹⁴⁸ Walter Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part2, p. 722.

¹⁴⁹ 可表達性（expressiveness）是班雅明語言觀的重要概念。如果將「語言」比喻為萬花筒，萬花筒所照出的花花世界好比是人借助語言所能傳遞與表達的意義內容（包含認識人為何物），而人卻也因此失去了看見「萬花筒」自身的能力——這裏所指的萬花筒正是人的可表達性（也即創造「語言存在」之能力），那才是決定「人之所以為人」（即人作為可認識的客體）的關鍵。從這個意義上來說，追問人的存在本質究竟是「什麼」，僅是在一切語言存在創生始源點上的知識建構，是一種相似性的重複，而非真正意義上觸及「人之所以為人」的本源。萬花筒為筆者用以說明班雅明語言觀的比喻，班雅明討論可表達性的出處可參看 Walter Benjamin, “On Language as Such and on the Language of Man”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, p. 63.

(*onomatopoeia*) 的特殊擬仿能力，作為人具有可表達性的探源。¹⁵⁰班雅明意義下的擬仿，強調的是人通過對聲音的捏塑貼合外在事物(成為語言存在)的能力，仰賴的是一種非感官性相似 (*nonsensuous similarity*)。¹⁵¹此說法則間接指出當今之人(作為語言存在)對感官知能的想像與建構，事實上都來自於人賦予語言存在意義後的次生理解。無論是班雅明對待語言的早期說法還是晚期觀點，殊途同歸處都指向了語言存在之「形式樣態」才是內蘊世間萬物本質、生產意義世界的唯一「無限性」(表象世界的始源點)；人類雖可以通過語言賦予萬物無限多種意義內涵，但在意義指涉系統的內部生產中，萬變不離其「宗」——語言存在的形式樣態——人類藉由語言建構意義的方式成了一種絕對的有限性。對班雅明而言，人類對此種有限性的覺察，不能僅停留在客觀的認識層面，而是應該去刺探它所招致的惡果。

二、語言之墮落與道德之糾纏

在班雅明看來，對語言無限性與有限性的認識之所以茲事體大，關鍵在於此分野是一切道德問題肇始的根源。¹⁵²人類在表象世界中，若將道德落實於對人事物善惡是非之分辨，則必然隱含了對人事物應「是」如何的評判標準。換言之，對萬物本質內涵究竟是¹⁵³什麼的本質探求，成了人類求真求善求至美的道德依循。然而對班雅明而言，一切道德問題需回歸人們對這「是」(*is*)字的理解上，否則

¹⁵⁰ Walter Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part2, p. 721.

¹⁵¹ 同前註。班雅明將扮家家酒式的行為模擬稱為個體發生式 (*ontogenetic*) 的模仿。班雅明欲提出的是一種以物種系統發生 (*phylogenetic*) 為起源的模仿行為。由於人之所以有別於動物的關鍵即在於人類能夠創生語言的可表達性，因此語言系統的形成對班雅明而言就是他所要強調的模仿概念。

¹⁵² Walter Benjamin, “On Language as Such and on the Language of Man”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 72.

¹⁵³ 筆者在這裡以粗體字標示的「是」，其顯示的內涵是真正意義上的存在本質，班雅明將之稱為是的無限性。相對於此的乃是的有限性，在人類語言語法規則中被用以指涉外在事物（並且，將人類還將人為建構的意義內容「視為」事物的本質）。在班雅明看來，從是的無限性到是的有限性是語言精神墮落的關鍵（也是本文解釋班雅明語言觀的重要切入點）。由於在論文行文中，無限性與有限性的「是」同音同字而難以區辨，因此在接下來的論述中，筆者將粗體字指稱是的無限性，以底線標示是的有限性。

皆是枉然。¹⁵⁴事實上，在班雅明對語言之無限性與有限性的討論中，已經揭露了真正能涵攝事物本質的載體，不是通過語言表述的一切意義內容，而是語言存在形式本身的無限性；但若再進一步細究事物看似分殊的語言存在，又能發現一切語言存在的共性便是「是」的無限性。以前文所舉的「燈」為例，當人類命名某物為「ㄉㄥ」的當下即意味著「某存有是ㄉㄥ」。是，成了創生無限意義的始源點，但它並沒有被人道出而是直接涵攝在一切語言存在上；然而在表象世界中，人類對「是」字的運用卻是把「ㄉㄥ」（作為語言存在）視為「燈」（或任何同音字詞）而賦予各種意義內容，進而形成對外在事物的本質判斷（例如：「某存有」是一盞燈）。對班雅明而言，當涵攝萬物本質的無聲之是（是的無限性）被取而代之，成為用來指涉意義內容的有聲之是（是的有限性）時，意味著語言精神的墮落。在班雅明早期的語言哲學中，更借用亞當與夏娃在伊甸園吃了知識之果的典故，說明「人之為人」的原罪肇始於把對事物的意義建構當作理解事物本質的追求。¹⁵⁵因此，當人指稱「某存有是某物」時，即形成一種對己身的道德判決；善僅能是人追求萬物本質的驅動力，而惡就藏在人對每一個認識客體是何本質的意義掌握之中。¹⁵⁶

由此可推知，被人賦予意義的認識客體所組建的表象世界，是「萬惡」之源。表象世界的運作邏輯，仰仗的是人類賦予萬物意義的巨大意義指涉系統¹⁵⁷，事物在其中均被迫脫離了原初物質性的本質存在，轉而變成人類（主體）凝視中的認識客體再現於世。班雅明強調，這就是事物的抽象化。¹⁵⁸人類對物體抽象化思考即能使一切未定物等價為已知的意義內容，卻忽略事物的物質性本質存在；人類

¹⁵⁴ Walter Benjamin, "On Language as Such and on the Language of Man", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 63.

¹⁵⁵ 同前註，70-72。

¹⁵⁶ 同前註，頁 72。

¹⁵⁷ 筆者此處以「意義指涉系統」代指表象世界，因為在班雅明眼中，現實自身就是一個文本。可參考 Walter Benjamin, "On the Concept of History", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 4, pp. 389-401.

¹⁵⁸ 班雅明又將邏輯語言的運作稱為一種新的直接性，以此對比於命名的直接性與魔力。Walter Benjamin, "On Language as Such and on the Language of Man", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p.72.

對道德問題的抽象化思考能得出善惡的概念討論，卻忽視其道德悖論在於觸探道德的意義指涉形式早就不是道德的根源；人類對人自身何去何的抽象化思考即得出人類為自身建構的歷史進程——既忽略了人（作為語言存在的物質本性）並非可賦予意義內容的抽象個體，又遺忘了人類所指向的歷史進程只是意義指涉系統中的一段敘事。人類將身處的歷史情境視之為「現實」而引以為真的關鍵在於，當歷史概念所涵攝的時間性被再現為認識客體時，即成為人對自身「過去——現在——未來」的意義建構。人類（作為抽象化的個體）被彌封在了線性時間中理解自身（人作為語言存在被賦予的意義內容），這種線性史觀使得人對歷史正義的追尋，注定無法刺探真正的道德本質。

然而班雅明對人類身處表象世界的「道德」墮落處境所抱持之態度，並非徹底的悲觀無望。世間萬物雖無法再以各自語言存在的直接性（immediacy）顯露「人之為人」的本質內涵，但萬物內蘊的物質本性，卻以另一種非直接性的傳達方式，召喚人認識「人之為人」的起源。筆者將之稱為非直接性的傳達，乃因這種傳達模式不再有具體的意義內容被生產（否則對「人之為人」的起源認識僅是陷入線性史觀建構下的溯源敘事），反倒是對人類生產意義之指涉模式——是的有限性的顯露。對是的有限性的揭露，可從兩視角解讀：從上帝視角觀之，當人得以在每個認識客體中醒覺到自身賴以認識事物之「是」字的有限性時，即意味著人對「人之為人」始源點的回返；而從人的主體視角觀之，當人發現自己不斷建構知識試圖掌握未知世界，實則只是越發顯露自己對人之有限性的無知時，這就是人對「人之為人」的悲劇性體會，也即命運。

三、藝術語言的可譯性¹⁵⁹

¹⁵⁹ 可譯性（translatability）是〈譯者的任務〉（"The Task of Translator"）一文中的重要觀念，乍看是提供了翻譯專業對翻譯概念的重新思考，但可譯性映射的意義絕不僅此。事實上，早在〈論語言本體與人的語言〉一文中，班雅明就透露墮落的語言需要有另一種更高的語言進行「翻譯」，重新觸及人對語言存在的領悟力。Walter Benjamin, "On Language as Such and on the Language of Man", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 74.

在班雅明看來，唯一能揭露人之命運的語言，是藝術。¹⁶⁰對班雅明而言，藝術語言之為藝術的關鍵，從不在於它強化了人類對認識客體（萬物之再現）的知識建構，而是它能夠帶人重返「人之為人」的存在本質（即重返人作為語言存在的始源點，發現己身的墮落）。班雅明詩意的將其形容為一種「原初的陣痛」¹⁶¹。然而，人既已身處表象世界、被意義指涉系統所網羅，便意味著一切藝術在為人類揭開命運之悲劇性的同時，藝術自身必然難逃又被歷史再現的命運。藝術原作在被創造的當下，它的作用是揭開（而非收攝）人對歷史現實（即表象世界）之有限性的醒覺。然而時移境往，後繼之人必然在新的知識語境中，將藝術原作視為認識客體賦予意義內容，人再度被彌封於線性的歷史時間中。乍看之下，藝術原作的「生命」已行到終時。但班雅明認為，一個曾經觸及人之存在本質的作品具有「可譯性」（translatability），譯者若能循此進行「翻譯」，則其譯本則能延續原作藝術生命的「來生」（afterlife）。¹⁶²班雅明這裡所言的「翻譯」有此能動性的關鍵在於，他接下來要挑戰的是傳統翻譯中的「忠實」與「自由」原則。在班雅明看來，無論是翻譯者需「忠實」於原作所指涉的意義內容，抑或因應當前時代及文化語境調整譯文，以便讓讀者能理解原作的「本意」，傳統翻譯觀念的標的都在於，要求譯作能讓讀者理解與掌握藝術原作所指涉的意義內容。然而，如前文所提出的論述，藝術原作之為藝術的關鍵應在於它能顯露表象世界的非真性（即顯露建構意義指涉系統的「是」的有限性）¹⁶³，因此，譯者應當思考的不是

¹⁶⁰ 有鑑於前文對班雅明語言觀的重新界義，班雅明意義下的「語言」指的就是可表達性。對班雅明來說，藝術之所以具有藝術性的關鍵不在於它能溝通、傳達人類的內在情感，而是藝術具有能帶領人重新觸及「人之為人」存在本質的表達可能性。Walter Benjamin, “The Task of Translator”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 254.

¹⁶¹ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 256.

¹⁶² 來生（afterlife）的德文原文是“Überleben”，Überleben 本有倖存、活下去之意，按照英文直翻應該是 survival。看似貼合文意，但卻遺漏了班雅明特別加註雙引號“Überleben”的意在言外。因此筆者採用的英文譯本以來生（afterlife）強調了譯作恢復原作能接觸生命本源的能動性。班雅明在展開各項論述時，時常刻意挪用為人熟識的概念語彙（例如前文提到的可表達性、可譯性等），希望能重新撼動讀者視為「理所當然」的概念內涵，這種特殊的寫作策略與班雅明提出的「星叢」觀念密切相關，筆者保留至後文做通盤說明。Walter Benjamin, “The Task of Translator”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 255.

¹⁶³ 「顯露」了是的「有限性」，意味著人以反向、非直接性的方式重新觸及了是的無限性，也即「人之為人」的生命本源與存在本質。

如何再現原作指涉的意義內容(如此一來僅是把原作當成認識客體而落入線性時間式的思維模式)；譯者反而該專注的是如何接續藝術原作，揀擇特定字詞內容使譯本能應對當前時空語境打開人類對表象世界的有限性的醒覺，以此觸及「人之為人」的始源點。

班雅明舉了一個具象的例子，嘗試說明自己對譯作得以接續原作藝術生命的翻譯想像，筆者將對此提出更細緻的說明。班雅明將一個藝術原作比擬為一塊器皿碎片，器皿碎片的本體可被想像為原作語言所形構的意義指涉系統。翻譯者若「忠實」翻譯原作，其產出的譯本則如原作的複製品——是兩個形狀相仿的器皿碎片。然而，這種「拷貝相仿碎片」以為「忠實」的翻譯觀念實則忽略了器皿碎片（藝術原作）之所以存在，其實所為的是器皿的空間形體（即原作是為了觸及人的存在本質）——這才是器皿之為器皿（人之為人）的關鍵。¹⁶⁴因此，當一個具有「可譯性」的作品它最初的創作「初衷」被人遺忘，後人只能通過原作語言內部的意義指涉系統理解「原意」時，翻譯者的任務應當是能造出一個可以與原作的器皿碎片對接咬合的碎片（即班雅明理想的譯作）。原作與譯作的「相似性」並不建立於形似，而是兩者共同指向「人之為人」的語言精神。班雅明將這種「神似」比擬為原作與譯作的親緣關係，通過翻譯行動（補碎片），後者能延續原作的藝術生命，使瓷器的空間形體得以被彰顯恢復。¹⁶⁵

譯作與原作的最大不同處在於，它不是憑空的創造。班雅明又舉了一個果核與果肉的例子進行說明。¹⁶⁶若將藝術原作比喻為一顆果實，則「果核」指的是藝術原作所欲觸及的精神內涵，果肉則是原作中用來指涉精神內涵的語言。原作作

¹⁶⁴ Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 260.

¹⁶⁵ 雖然譯作運用語言進行「翻譯」時，必然也會呈現語言作為表意內容的一面，但班雅明認為此時的譯作語言不再以翻譯再現的意義內容為目的，因此應該將其翻譯行動的行為意義放在「翻譯」重新觸及了語言存在的動態性中。在〈譯者的任務〉一文裡，班雅明將「翻譯」視為原作（受語言之墮落性質影響）的救贖行動，其目的是為了通過藝術語言恢復作為上帝語言的純語言(pure language)。由於筆者前文已經說明語言存在與上帝語言的關係，因此這裡皆以語言存在代指純語言，作為連貫班雅明兩篇相承語言哲學的論述統一性。Walter Benjamin, “The Task of Translator”, in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 260.

¹⁶⁶ 同前註，頁 258。

為一顆完整果實，果肉與果核兩者本應相連不可分割。然而，隨著境往時移，語言符號被載予新時代語境的意義內容，意即，原本能指涉精神內涵的果肉——語言腐蝕掉了。班雅明指出，此時應當讓譯作如一席袍子一樣，披在果核上作為「外衣」。袍子自然不比果肉服貼，披蓋在果核上的袍子充滿了皺摺（譯作不以「忠實」為原則複製原作），但唯獨透過這褶皺帶來的陌異感，才能提醒讀者譯作所指涉的內涵不停留於（當今口語賦予的）字義內容表面（袍子），而是試圖彰顯內在的精神內涵。

有鑑於班雅明重新定義藝術的「生命」觀念，德希達在〈巴別塔〉("Babel")一文評論班雅明的語言觀點時，則以對應的「死亡」比喻重新定義「再現」作為封閉意義指涉系統的「死循環」。¹⁶⁷德希達將班雅明所欲探掘的原初語言精神稱之為一種「契約」，因為它是讓一切語言能成為「遊戲規則」（即意義指涉系統）的「規則」。¹⁶⁸也即班雅明所重視的語言存在。德希達續說，如今一份有待翻譯的原作來到譯者面前，意味著原作的契約（語言存在）對譯者提出的是「負債」的警告。因為眼前的原作文字早已被今之視野收攝為純粹的意義內容。因此譯者需要贖罪、解除自己的債務。¹⁶⁹此時能夠償還債務的翻譯者基本要素「是詞，不是句子，不是句法表達」¹⁷⁰。因為句子是「擋在原作語言前面的那堵牆」，而詞才是「拱廊」，能讓光穿透讓原文（的精神內涵）顯現。¹⁷¹

拱廊既是室內又是室外的特徵，被德希達拿來比喻翻譯之詞既是再現，又接觸精神內涵而彰顯語言存在的狀態，這也開啟了他對班雅明提出的重要意象「拱廊」的詮釋。¹⁷²但筆者這裡要指出是，在我們進入班雅明重要著作拱廊街辯

¹⁶⁷ 郭軍、曹雷雨編：〈論巴別塔〉，《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 61。

¹⁶⁸ 德希達在內文中批評索敘爾的語言概念只是探討意義指涉系統的內部運作規則，而他要談的「契約」是使語言之所以成為意義指涉系統的律則。同前註，頁 58-61。

¹⁶⁹ 同前註，頁 61-63。德希達這裡也舉了班雅明著名的瓷器碎片比喻，進行釋義。他強調「翻譯者不是要恢復類似於原作的意義，而應該在愛的運動中充分細緻地把原作的意圖模式傳入自己的語言，因此，正如那些殘骸被認為是同一個瓷器的碎片一樣，原文和譯作作為更大語言的碎片也是可辨認的。」在後文中，更是繼續舉出袍子作為理想譯作的例子大肆發揮。

¹⁷⁰ 郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 65。

¹⁷¹ 同前註。

¹⁷² 德希達很敏銳的點出，班雅明運用的語彙產生新意的語彙如「果核」、「生命」、「傳達」等，

證意象之前，不能先繞過「一個詞含有兩種指涉」（再現與在場）的特殊對應關係。¹⁷³ 班雅明指出，這種特殊的意義指涉方式可應用的範圍不只翻譯，甚至包括批評與哲學思考。唯有以如是的思維運動，批評家才能從批評對象中萃得真理，哲學家追求的真理才具有「真意」，而非僅停留在詞語再現內容的名實之辨。¹⁷⁴

四、意象和口語之對峙：觀看的辯證法¹⁷⁵

班雅明闡釋其翻譯觀時所留心、卻賣關子未講明的特殊語言指涉形式，可稱為是一種「意象和口語之對峙」所形構出的觀看辯證法。筆者以此稱呼的緣由，必須溯回他的執教資格論文《德國悲悼劇的起源》對希臘悲劇與悲悼劇的劇場觀看模式所做的剖析。在前文中，筆者曾以譯者如何面對被歷史表象所掩飾的原作進行翻譯，以此重新觸及語言原初精神、恢復對「¹⁷⁶是的有限性」的體認。在此文中，班雅明主張巴洛克時期的悲悼劇（*Trauerspiel*）接濟了希臘悲劇重新打開人們對悲劇性的認識，而悲悼劇內部的劇場性意義指涉形式，又被班雅明稱為現

其實正是透過批評實踐恢復對語言存在的領悟力，換言之，也是某種變相的「翻譯」形式。同前註，頁 65。

¹⁷³ 這項關注同樣也是在〈論語言本體與人的語言〉中就已經提出的觀察：「語言並不總是表達可表達之物，與此同時他還是不可傳達之物的象徵，語言的象徵性的一面與它作為符號的關係有關，只不過延伸的更為寬廣——比如有些有關名稱和判斷的方面。它們不僅具有表達的功能，而且可以非常確定地說還有另一個緊密相關的象徵功能。在這裡我們至少沒有明確提到這一點。」Walter Benjamin, “On Language as Such and on the Language of Man”, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1, p. 74.

¹⁷⁴ 同前註，頁 259。

¹⁷⁵ 筆者以「觀看的辯證法」為標題命名的靈感源自巴克莫斯（Susan Buck-Morss）所著的《觀看的辯證法：班雅明和拱廊街計劃》（*The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*）一書，然而在此書中，巴克莫斯主要聚焦於辯證意象在拱廊街計劃中體現的內在意涵，卻沒有上溯觀看辯證法的源頭——《悲悼劇的起源》以及《悲劇的誕生》的呼應關係。因此筆者在標題特別強調「意象和口語之對峙」，意在強調形塑辯證法的觀看視野包含的劇場性要素，這是筆者釐清班雅明、尼采和亞陶語言觀的重要著力點。可參考 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1989), pp. 110-158.

¹⁷⁶ 悲悼劇是盛行於十七世紀巴洛克時期的德國特殊劇種，其所處的時代背景正值十七世紀君權神授君主制度式微，絕對王權興起之際。在三十年戰爭的影響下，宗教改革浪潮席捲歐洲，悲悼劇作家則多半反對宗教改革，卻以面向塵世的方式寄寓其信仰。班雅明所考察的悲悼劇劇作家中最為知名的是被譽為「德意志莎士比亞」的安德烈亞斯·格呂菲烏斯（Andreas Gryphius, 1616-1664）。需留意的是，對班雅明而言，「悲悼劇」所映示的寓言意義指涉形式不僅限於特定時期地域的劇種，例如《西班牙悲劇》（*The Spanish Tragedy*, 1592）和《哈姆雷特》（*Hamlet*, 1602）亦在其考察範圍。

代寓言（allegory）¹⁷⁷。在此需留意的是，班雅明的戲劇觀念（無論是悲悼劇或希臘悲劇）建立的前提，是對時人亞里斯多德式的戲劇觀（即劇場依附文本、仰賴理性主體觀看模式）之批判。而班雅明亦不諱言地指出，最早指出有別於亞氏戲劇觀念詮釋模式的哲人正是尼采。本節將聚焦於班雅明從尼采處所得的啟示處進行說明。¹⁷⁸

首先，班雅明承襲尼采不以「台下觀眾」與「台上演出」區分現實之「真實」和戲劇之「虛構」的觀點。兩人均關注希臘悲劇的劇場呈現如何能使觀眾不依附於戲劇文本傳遞的意義內容（即不依附於事物之再現），進而得到對命運整體內涵（即在場）的領略。在此基礎之上，班雅明從尼采分析希臘悲劇時留意到的「意象和口語之對峙」（confrontation of image and speech），延伸出他對希臘悲劇的剖析。尼采是這麼說的：

英雄的言語比他們的行動更膚淺；神話在話語中根本沒有獲得充分的客觀化。場景的佈局和視覺意象揭示的智慧比詩人用字詞和概念表達的要深刻得多。¹⁷⁹

班雅明由此處著眼，他認為悲劇性顯露的一刻，不在揭曉命運的台詞，而是悲劇英雄的沈默。在沈默中，悲劇英雄赴死承擔的行動與舞台場景成為「體驗語言表達昇華的寶庫」，這時的口語「作為一個新的禮物在另一個地方閃射出來」¹⁸⁰。對於班雅明而言，悲劇英雄殉命的姿態與舞台視覺場面是無法收攝為邏輯語

¹⁷⁷ 班雅明所指的寓言（allegory）有別於內蘊道德訓誡或人生智慧的短篇寓言故事（fable），而是一種與古典主義時興的「象徵」兩相對應的認識模式。象徵指向的敘事結構強調內在性（immanence）的完滿，在世俗化的歷史進程中映射的是一種進步史觀的總體視野；相反地，寓言所側重的則是宏大敘事的解構視角，通過非有機性的構作方式，讓觀者覺察人為建構之歷史的裂隙。

¹⁷⁸ 由於尼采在《悲劇的誕生》（*The Birth of Tragedy*, 1872）流露的語言觀與戲劇觀，是筆者下一節的著墨重點，筆者也將班雅明對尼采的批判保留至下一節說明。

¹⁷⁹ 中文為筆者自譯。Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, pp. 102-103.

¹⁸⁰ 同前註，頁 103。

言之內容的意象，它在命運被道出的時刻，成為彰顯命運之語言存在的所在。在分析希臘悲劇時，班雅明尤為重視悲劇英雄的死亡帶來的份量。從班雅明的語言觀來進行詮釋，死亡是終結生命的「形式樣態」，這意味著生命作為被人類汲汲營營賦予意義之「內容」，死亡是彰顯是的有限性的關鍵。¹⁸¹而是的有限性正是作為道德稟賦皆在常人之上的悲劇英雄，「生之為人」最致命的原罪。但是，當自視甚高的悲劇英雄願意「以死謝罪」時，他終結個體生命的獻祭卻換得了觀眾眼中克服命運的永恆與超越（也即彰顯了是的無限性），在此一時刻，人意識到自己比神擁有更高的能動性（這是悲劇之所以崇高的關鍵）¹⁸²，並在英雄赴死的姿態與場景意象中得到了最大的彰顯。

班雅明對悲悼劇的分析，同樣延續著對「意象和口語之對峙」的思考，然而悲悼劇之所以開展出與希臘悲劇截然不同之況味，箇中關鍵在於隨著希臘理性精神的昂揚，希臘悲劇逐漸導向由文本台詞指涉「悲劇」的內涵，英雄的沈默、歌隊等能彰顯語言存在的意象性元素便逐漸淡出戲劇舞台。人脫離了以神話領悟自身命運的觀看模式，轉而以抽象化之個體（人形成人是什麼的自我認識）站上歷史的舞台，此時的「悲劇性」已然涵攝於「人」的肌理而為人所不察。因此，若欲重新打開人對悲劇性的認識，則需創造某種足以顛覆口語意義指涉形式的意象，拉開詞句內部的辯證空間。

緣此，悲悼劇多以歷史為背景開展君主受難情節（royal martyr-drama）作為形構人之悲劇性的張力所在。¹⁸³在班雅明所援引的一段悲悼劇台詞中，可見君主的悲劇性命運「溢於言表」：「你，已失去了上帝的形象／瞧瞧，這般形象已誕生

¹⁸¹ 班雅明對悲劇英雄之死帶來的物質意象和口語意義之間產生的辯證關係，得益於盧卡奇的啟示，可參考 Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991), pp. 100-101.

¹⁸² 神本身就活在無限性中，無所謂超越，但人之所以能「超越」神的關鍵在於，人有能動性從有限性中彰顯出無限性。因此班雅明特別引述尼采的話，將一切落於形下的道德稱為「道德的幼稚性」，而人對道德的超越則體證了「道德的無言性」。Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, p. 74.

¹⁸³ 同前註，頁 58。

於汝身！」¹⁸⁴單從字句表面的意義內容來看，此語是對君主王權（即作為人的最大權力）的肯認，然而正是此種肯認構成了此語的另一種表達——即人類由是的有限性所開展的歷史時間將永遠取代是的無限性所顯示的世界本源，君王的悲劇性受難即源於此。這種同時輻射出兩種意涵且互為表裡的話語，則形成了現代寓言的表達形式。¹⁸⁵在悲悼劇中，寓言既是一種再現客體的意識指涉形式（古典主義者將之稱為假冒的文藝復興悲劇）¹⁸⁶，然而其中卻蘊含了對在場之悲劇性的認識條件。除了劇中作為主角的受難君王，其他角色之人物形象、場面安排、舞台道具與台詞自身，都扮演了能打開口語（理性語言）的意象性。

以悲悼劇情中對君王提出「建言」的廷臣為例，班雅明將之稱為密謀者（intriguere），他們「既是忠僕，又是邪惡的天才」¹⁸⁷。作為忠僕，他們看到了君王與上帝形象的疊合處，君王能「理所當然」地接濟上帝廣袤無邊的神聖權力，作為廷臣豈有不聽命之「理」？但作為邪惡的天才，密謀者的聽命行事讓君王對自身決斷的合理性來源深信不疑，進而使一國之君一步步踏入瘋狂的淵藪。此時的瘋狂，其意味已然超越了病理學式的診斷，君王在篤信自身權力來源「合理」的狂熱激情中，道出振振有詞的「說教諭令」。此時真正的道德內涵不在字義表面（說教內容），而是人類一切自以為是的合理性基礎，皆被瘋狂的悲劇性命運反照為一齣可笑的喜劇戲碼；而君王最終在狂亂瘋癲之中呈現出的人物形象將「比動物本身更像動物」¹⁸⁸，揭露了人與萬物成為知識建構之對象後被壓抑的物質共性（即意象性）。

此外，班雅明指出悲悼劇中的諸多殘暴場面所指的內涵也必須從超出語言表義的層面來把握——「（受難君主）他所遭受的折磨與其說是所謂的悲劇衝突所致，不如說是直承於一種暴烈情感的基質（a basis of intensified affect）」¹⁸⁹，它們

¹⁸⁴ 中文為筆者自譯，同前註，頁 73。

¹⁸⁵ 同前註，頁 22。

¹⁸⁶ 同前註，頁 30。

¹⁸⁷ 同前註，頁 89。

¹⁸⁸ 同前註，頁 74。

¹⁸⁹ 中文為筆者自譯。同前註，頁 236。

彰顯的是台詞之外的物質內容。¹⁹⁰台上人事物在劇中以某種臥底、看似屈就的姿態接受象徵秩序的部署，但隨著劇情的衝突張力加劇，場上事物無法被安攘的物質性基礎，將以無法被整合的碎片（即意象性）形式刺穿被再現機制所建構的有機體，由此曝光其象徵秩序實為虛妄的「合理性」基礎，而受難題材下的悲劇性理念也於此顯露。¹⁹¹

另外，悲悼劇中的插曲（interlude）橋段，也是班雅明探看悲悼劇寓言性的重點。¹⁹²插曲和希臘歌隊雖然在劇中都扮演與劇情交錯的歌舞吟詠形制，但實際發揮之功能卻完全相反。希臘悲劇中的歌隊往往會在悲劇中以觀眾立場發表觀點回應劇中情事，而悲悼劇中的插曲雖同樣錯落於劇中，卻不再扮演入戲當真的「理想觀眾」（希臘歌隊），而是置身事外的旁觀者。班雅明將音樂超然疏離的插曲比喻為畫框，面對人們過度熟悉且「一目瞭然」的表象世界，它的意象性是作為無法被收攏為內容的形式而存在；當觀眾目光從徜徉在一覽無遺的畫中世界挪移至畫框時，插曲意象作為框限畫作的形式，就是對一切象徵內容合理性（即戲劇文本）的審判。

除了插曲的表現手法，在悲悼劇中這種否定語言再現機制合理性的審判形式，還包括舞台上的佈景、道具。¹⁹³例如宮殿、權杖、王冠與錦袍等，原本意味的是神話時間中具有直接性與無限性的神聖權力。但在悲悼劇揭開的歷史帷幕時，宮殿與權杖易主，至上權力在君王手中招搖並招致反噬，宮殿與權杖反倒在物質意象與歷史認識所形成強烈的辯證性張力中，顯露君王手握「神聖性」的寓言本質。此外，創作悲悼劇的劇作家尤其鍾愛骷髏與屍體的舞台呈現。乍看之下僅是一種暗黑風格的死亡象徵，但隨著受難劇情的開展，「死亡」的物質性意象逐漸顯露，成為人類智識思考的結點。止步於前，僅能將骷髏、屍體理解為一種歷史再現的

¹⁹⁰ 需注意的是，班雅明並非將身體的物質性視為另一種可孤立理解的意義；純粹的「肉體暴露」只是另一種意義認識，而物體的物質性基礎只有在「意象與口語之對峙」形塑的辯證張力中才可被揭露。

¹⁹¹ Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, p. 235.

¹⁹² 同前註，頁 203-208。

¹⁹³ 同前註，頁 82-83。

象徵內容；若人們能逾越一般對人類死亡的認識，「死亡」的意象反倒成了唯一能直指出一切劇情受制於再現機制底下不斷相似性重複的死循環，也即人作為抽象化個體的悲劇性命運。¹⁹⁴

值得注意的是，班雅明並不認為悲悼劇本身的呈現具有超驗性，觀看者的意識是揭示悲悼劇寓言性的關鍵要素。班雅明又將之稱為一種帶有辯證性的憂鬱觀看模式。¹⁹⁵「憂鬱」在此的含義與班雅明講述的「瘋狂」一樣，並非醫學定義下的心理疾病，而是人覺察事物的本來面目被表象世界所掩蓋，而「憂鬱為了知識之故背叛了世界。但他把已死之物囊括到自己的沈思之中，目的是為了把他們拯救出來」¹⁹⁶。人唯有覺察理性邏輯的「不合理性」，才能看透悲悼劇台詞真正的意有所指、釋放「被囿於意象式書寫中的深邃意義」¹⁹⁷。無論前文所述的暴君與陰謀者、插曲橋段或舞台道具之意象，都是在觀看者的憂鬱視野中隨著劇情的開展，打開對文本的領會。

五、書寫與口語之對峙：單子與星叢

前文中，筆者以班雅明對悲悼劇的分析作為例證，說明「意象和口語之對峙」體現的悲劇性，以及打開認識客體的辯證條件。然而對班雅明而言，他從劇場探掘的辯證法並非分析悲悼劇的總結，而是日後學思主張發展的起點。在《悲悼劇》一書的〈認識論批判序言〉中，班雅明即將撰寫此書的問題意識聚焦於一種能彰顯真理的特殊書寫構作觀念——星叢 (constellation) 與單子 (monad)。真理本是哲學思考與著述營營所求的，但對班雅明而言，一切遵循理性語言的邏輯行文僅能倚照「是的有限性」的語法規則指涉意義內容，從來無法觸及事物真正存在本質（是的無限性）。因此，哲學家運用概念指涉真理內容，事實上只是凝結了事物本質（是的無限性）內蘊的時間性，改由是的有限性所開展出的線性時間（即

¹⁹⁴ 同前註，頁 242。

¹⁹⁵ 同前註，頁 154。

¹⁹⁶ 中文為筆者自譯。同前註，頁 162。

¹⁹⁷ 同前註，頁 217。

對「過去—現在—未來」的想像空間)進行意義內容的建構。班雅明認為這種哲學行文方式「屏棄了歷史的客觀性」¹⁹⁸。換言之，探求真理的哲學思考與書寫若希望能讓其「真意」躍然紙上，則必然需與「是的無限性」及「是的有限性」開展出的時間問題打交道。

因此班雅明提出了另一種有別於神話時間(即是的無限性產生的時間性)與線性歷史(即是的有限性開展的線性時間)的時間觀——自然史。¹⁹⁹所謂的自然史，指的是當人類與萬物的物質共性脫節後(即人的語言精神墮落)，意圖重新觸碰人(作為語言存在)之起源所形成的史觀，班雅明將此稱為對理念世界的還原。²⁰⁰對班雅明而言，哲學無法真正意義上的觸及真理肇因於理性語言。但在他所研討的「翻譯」行動與對悲悼劇之「悲劇性」的探索中，便是他希望突破語言與歷史再現機制觸及理念的時刻，如是的思索運動，才能使「自然史」得到延續。

對於這些觸及理念的特殊時間點，班雅明化用萊布尼茲的單子論對此做出解釋。

²⁰¹班雅明認為理念世界在現象世界中是以單子的方式呈現，從這個意義上來說，單子即是理念。但需留意的是，當人們以單子延續自然史(彰顯理念世界的存在)時，自然史不是由分殊的單子「串連」起來得到「過去—現在—未來」的整全，每一個單子是「以其縮型囊括理念世界的形貌」²⁰²。換言之，每一個單子之間沒有線性的因果關聯，他們的存在自身便是在彰顯著理念世界的存在；當單子以其量的形式在表象世界中匯聚，則意味著理念世界的彰顯得以延續。將此觀點與線性歷史時間兩相映照，單子與自然史的「歷史客觀性」於焉顯露。

然而單子內部又是由何組成？一篇文章一本書固然有其置之軸心的問題意識，例如在〈翻譯者的任務〉一文中，班雅明撼動了常人認知中的翻譯概念，重審支撐著翻譯觀念背後的語言哲學問題，使「翻譯」內蘊的理念漸行浮出。但再

¹⁹⁸ 同前註，頁 14。

¹⁹⁹ 同前註，頁 27。

²⁰⁰ 同前註，頁 24。

²⁰¹ 同前註，頁 27。

²⁰² 中文為筆者自譯。同前註。

放大看班雅明「證成」翻譯理念的用字遣詞，他則又一次地挑戰了常人對「生命」、「來生」等字眼習以為常的理解，只為使人們能以翻新之目光體察「翻譯」的內涵。班雅明在〈認識論批評〉一文中明白指出，理念（如班雅明想要重探的「翻譯」）不能直接以其真身在現象世界中被再現而出（這和理念內涵本就相互矛盾），但是卻能借助概念使現象參與理念的存在。班雅明特別澄清，現象的加入並非意味著它扮演著對理念的部分解釋，而應當想像「理念之於客體而言，應如星叢之於群星」。²⁰³ 在漫天星子的天空本無「星座」，唯有經過人的欽點「星座」才被「彰顯」而出。因此班雅明表示「理念並不由現象世界中的概念被給定」，星叢提出的是這些概念「如何被給定的問題」²⁰⁴。人們雖不能將概念（即認識客體）視之為「真實」，（誤把是的有限性當作無限性），但卻能利用容納了經驗現象的概念創造一種極端性（在不將概念視之為真的前提下，凸顯出概念如何被給定的特定因素）。當這些託身於「概念」的特定因素被聚攏為群星時，星叢（理念）的輪廓則在各種極端性相互拮抗的力場中被彰顯出來，班雅明稱「理念唯有當各種極端性都聚攏在周圍時才有生命」。²⁰⁵這是班雅明認為理念之所以不落入再現形式的關鍵，因為它不進入任何形塑認識客體（即概念）的意向性關係中。他繼續解釋道：「真理（即理念）並非通過經驗世界找到其確定性意圖而持存；真理是決定這個經驗世界的本質力量」。²⁰⁶ 班雅明指出，這個超越所有現象性的存在狀態其實便是一種「名稱」的存在狀態，但理念如今所面對的境況和以「命名」形成的原初世界不同，唯有「在哲學思辨中，作為詞語的理念從其內部現實中釋放出來，重申其命名的權利。」²⁰⁷因此本來用以表達概念之「詞語」成了理念能夠借力使力之處，其目的不是為了輸出對認識客體的認識，而是被引用而聚攏的詞語之間所形成的辯證性張力網，成為了理念作為可被命名之星叢的容身處。

²⁰³ 中文為筆者自譯。同前註，頁 11。

²⁰⁴ 中文為筆者自譯。同前註。

²⁰⁵ 中文為筆者自譯。同前註。

²⁰⁶ 中文為筆者自譯。同前註，頁 12。

²⁰⁷ 中文為筆者自譯。同前註，頁 13。

饒富意味的是，班雅明對此種書寫策略的發掘很大一部分來自於「象形文字」對他的啟示（班雅明表示他正是在象形文字上看到現代寓言的起源）。²⁰⁸在《悲悼劇》一書中，班雅明追溯十六世紀德國學界掀起的埃及象形文字研究風潮。相較於象形文字之語音已經指涉出人們對該詞語的歷史認識結果，作為被書寫的象形文字圖像卻包含了一個未知事物演變成認識對象的歷史性於其中。語言學家從象形文字的視覺圖像中能反追溯象形文字本來具有的（更全面的）意指內涵，但對班雅明而言，語言學家最終仍傾向收攝對象形文字的讀解為知識內容，真正的寓言性應體現在象形文字之視覺與語音並露時，無法被邏輯語言統攝的書寫圖像打開了象形文字語音所傳遞之字義，成為一種「書寫和口語之對峙」形式。

班雅明重探悲悼劇，正因為他在悲悼劇的演出中，發掘它承繼了「象形文字」的寓言表意功能。²⁰⁹班雅明將悲悼劇中的文本台詞傳遞的語意視為「口語」，而「書寫」則概括劇場呈現的各種意象。除了前一段落中介紹的人物形象、舞台道具佈景（它們皆在劇情的開展中逐漸顯露歷史時間帶來的悲劇性）它們都在劇場空間組成一種書寫形式。此外，班雅明還列舉文本中「浮誇的語言」²¹⁰的各種表現形式，例如推翻語法的怪異修辭形式（彗星正在賽勒姆城堡裡交媾）²¹¹、回文構詞法、創造台詞的各種擬聲效果等，這些被班雅明視為「書寫」的文字呈現技巧，其經營目的皆是為了在演出時打開觀眾對停留於口語字義表面的智性讀解，創造悲悼劇呈現的象形文字式／寓言式的表達。²¹²

回到彰顯理念的星叢。「書寫和口語之對峙」則體現在扮演不同概念值的詞語被併置於書寫文章時所形成的辯證性力場，閱讀者為了要領會作者如此書寫佈

²⁰⁸ 同前註，頁 175-177。

²⁰⁹ 同前註，頁 216。

²¹⁰ 同前註。

²¹¹ 同前註。

²¹² 班雅明更在文中現身說法，聲稱自身的語言理論即是確立了「巴洛克語言與視覺顯示之間的統一」。視覺性（也即對意象的重視），成了後世研究班雅明悲悼劇乃至辯證意象的側重點。悲悼劇的舞台上確實如廢墟，充斥著盈溢的物質性意象等待人的頓悟與救贖。然而一切物質性意象之所以能成為意象，關鍵在與口語概念的對峙，概念扮演的要素不可忽略，純粹的「意象」本身不具有辯證性。

局欲彰顯的理念，必須在閱讀過程中不斷推翻對既有概念（即口語）的認識。從作者視角，班雅明將之形容為一種思辨演繹架構（framework of speculative deductions）。²¹³每一個句子承載的概念如同畫粗筆素描的一道工筆，經營下一個句子時又要重新再畫下另外一筆，讀者則被迫不斷跳出本來進入的既定思維模式，進而停下沈思看似殊異的概念間被激起的內在關聯，這種思維運動持續進行直到所有線條被鋪就後，才得以掌握一筆一畫看似分殊之線條所欲彰顯的理念是為何物。如是一來，理念既不落著於個別詞句之上、亦不被因果邏輯構建的知識佔有，而是讓讀者在閱讀每個詞句（口語）的過程中（也即作者的書寫佈局中）滾動式的打開邏輯語言對詞語內涵的桎梏，進而捕捉作者欲彰顯的理念。

六、辯證意象的啟迪與寓言性

筆者於前文所著墨的寓言式辯證性，是理解辯證意象的樞紐。無論是「意象和口語之對峙」所對應的劇場脈絡，又或者是「憂鬱」的觀看視角，抑或星叢仰賴「口語與書寫之對峙」所形諸的文字語境，皆在不同層面形塑了辯證意象的內在意涵。班雅明正式提出「辯證意象」一詞，出自他在 1935 年為《拱廊街計畫》所寫的序言，他將目光從十七世紀的巴洛克寓言轉向了十九世紀巴黎的商品社會：

由於憂鬱，它（現代性）打碎了理想（《憂鬱與理想》）。但是，恰恰是現代性總在召喚悠遠的古代性。這種情況是通過這個時代的社會關係和產物所特有的曖昧性（ambiguity）而發生的。曖昧是辯證法的意象表現，是停頓時刻的辯證法（dialectics at a standstill）。這種停頓是烏托邦，是辯證的意象，因此是夢幻意象。商品本身提供了這種意象：物品成了膜拜對象。

214

對於此時深受唯物主義思想浸染的班雅明而言，商品的寓言形式成了他眼中的辯

²¹³ Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, p. 21.

²¹⁴ 瓦爾特·班雅明著，劉北成譯：《巴黎·十九世紀的首都》，頁 21。

證意象。而商品具有此種辯證性的關鍵，正來自於現代性帶給具有憂鬱觀看視野之人（也即懂得掌握觀看的辯證法之人）的能動性。在十九世紀資本主義勃興的巴黎，一切事物雖再度被抽象化為商品形式再現於世人面前，但其語言存在的物質本性並未消失，反而是以一種被壓抑為意象的曖昧狀態呈顯在意圖探索事物本性（即上述引文所說的召喚古代性）的觀看者視野之中。²¹⁵對觀看者而言，映入眼簾的不只是作為商品之認識客體，而是覺察到事物內部被拉鋸的辯證張力——作為既是商品又不是商品的辯證意象。²¹⁶換言之，在現代化社會裡，事物的商品形式扮演的是一種概念的極端值，讓憂鬱者覺察到事物是商品的有限性，並讓事物內蘊的是的無限性（即存在本質）以無需憑藉人類溝通語言的意義指涉方式在辯證張力中呈顯（是的有限性顯露的時刻同時就是被壓抑之是的無限性被呈顯的時刻），事物與人因而得以在閃瞬之間脫離再現機制的束縛而在場。

承上段引文，班雅明又將辯證意象稱為停頓時刻的辯證法（dialectics at a standstill），他在進一步討論此辯證法的文章中解釋道，此停頓的時刻意味著「在電光火石之一瞬與『過往』（What-has-been）視界的相遇」²¹⁷。這裡的「過往」視界指的自然不是在表象世界（即由是的有限性構成的再現機制）開展的線性時間中對原初事物的追憶；與「過往」的相遇指的是本來身處線性時間之人見到一切表象（也即由是的有限性建構的認識客體）作為表象的始源點（也即作為是的無限性的語言存在）被彰顯而出的時刻。²¹⁸班雅明稱人事物擺脫再現機制的時刻

²¹⁵ 這裡所欲召喚的古代性並非意味著線性時間觀念下想像的「原始性」，而是強調人對「人之所以為人」的始源點之遺忘。

²¹⁶ 也即，賦予事物商品意義的解讀是謂「口語」（邏輯語言創造的理性認識），事物再也無法以其本來面目現身，只能呈顯為被壓抑的物質性「意象」，當口語與意象的對峙張力收攏於憂鬱者眼中時，商品即成為辯證意象，因此這也是的無限性因壓抑而充滿張力，使得是的有限性顯露的時刻。

²¹⁷ Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 462.

²¹⁸ 由於人已無法再重回以語言存在對應外在事物的直接性魔力中，因此辯證意象所召喚出的僅能是一種被壓抑的是的無限性對是的有限性進行否定之力量（也即前文所言的辯證張力），此種否定性力量收攏於憂鬱者眼底時，意味著線性歷史進程的中止（人不再以是的有限性認識商品）。此外，班雅明對於「過去」的觀點，還可以從他著名的「漩渦」比喻來理解。以一條川流不息的河比喻線性歷史，班雅明所謂的「過去」不是指河水的上游（那是線性史觀理解的起源），而是藏在河面下改變河水流向、徹底洗盤的漩渦。漩渦才是指使一切（現在為人所認識的）表象成為表象的始源點，這也是班雅明定義的起源（origin; Ursprung）內涵，重新觸探起源，意味著歷史

為當下 (present)，而「人與事物的共同在場」這件事映射出的內涵是「現在」(now-time)才具有特殊可辨讀過往的性質 (the now of a particular recognizability)²¹⁹。

「現在」具有可辨讀過往的性質，又被班雅明稱為辯證意象內蘊的歷史性索引 (historical index)，它無法被與物共同在場的人的意識所捕捉（班雅明稱現在是意識之意向性的死亡），正因如此，「真理」（也即班雅明意義下不被理性意識概念化的理念）才會在這個「過往」與現在 (now-time) 相遇的時間點（也即辯證意象現身的時刻）在辯證張力中被呈顯而出，呈顯出使歷史成為歷史（用班雅明語言觀來理解，即是人作為語言存在的始源點）、如今卻被線性歷史時間壓抑的歷史性自身。²²⁰

在上段引文中，班雅明將辯證意象又稱為夢幻意象 (dream image) 與停頓的烏托邦，這些帶有超現實主義色彩的語彙，源自當時班雅明從超現實主義美學探掘出的精神革命潛能。²²¹班雅明在構思辯證意象時尤為特別強調，當人深入事物內部的辯證張力（即事物作為意象）之中，意味著同時觸及了人的身體領域。從前文對班雅明語言哲學的說明中，「觸及身體領域」意味著重新觸及人與萬物作為物質的共性。²²²在班雅明討論超現實主義的文章中，他將之形容為身體和意象

性呈顯的時刻。關於班雅明說明起源與漩渦的比喻可參考：Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, pp. 24-25.

²¹⁹ Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 464.

²²⁰ 班雅明又將真理的呈現時刻稱為對歷史的連續統一體的爆破，可參考 Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 463. 此外，詹明信認為「現在」(now-time) 是班雅明區分現實 (actuality) 和在場 (presence) 的方式，這是一種現在時間觀 (notion of the present) 的區分；而可辨讀過往的當下 (the now of a particular recognizability) 則是把現實 (即再現) 與在場，對人而言看似內蘊的因果面向翻轉成一種結構面向。因此歷史性索引的內涵不在人的意識範圍內，而是作用著人認識一切表象的始源點，可參考詹明信著：《班雅明多重面向》，頁 475-476。

²²¹ 超現實主義者受將佛洛伊德精神分析影響，將潛意識與夢境融入藝術創作風格中，打開了有別於寫實再現 (表象世界) 的另一種「真實」觀。部分超現實主義者因此而耽溺其中，但當時超現實主義的領頭者布列東與對其美學主張有所涉獵的班雅明，卻在藝術世界中追求對表象世界的突破時，看到了改變現實社會面目的革命力量。與班雅明不同的是，布列東認為的「革命」是將藝術創作對「新真實」烏托邦理想的追尋，融合於馬克思主義為圭臬的現實政治革命行動；而對班雅明來說，革命意味的從不是實踐一切政治化意識形態構劃的歷史願景（這仍然只是表象世界），而是人能對自我意識形態（即是的有限性）開展出的表象世界有所醒覺。這才是班雅明意義下，革新歷史面目的新「現實」。

²²² 如今只能藉由否定性力量，而非人與萬物作為語言存在的直接性與魔力。

(意象即人與物的物質性基礎)的相互滲透，並將辯證張力打開的意象領域，稱為具有革命力量的集體（即人類）身體神經網。²²³

由於班雅明正是在資本主義意識形態無孔不入的商品世界，看到了辯證意象能解放異化之萬物（即包含人的一切語言存在）、使工具理性繳械的能動性（而非訴諸政治革命手段顛覆資本主義社會），因此他將人藉商品世界改換對「世界」的體證方式（意即通過是的有限性與無限性的辯證張力，觸及表象之為表象、人之為人的始源點），稱為世俗的啟迪（*profane illumination*）。²²⁴

班雅明對如何能觸及歷史性的關切、進而延伸到他對啟迪大眾的社會關懷，敦促著他的歷史書寫實踐。對班雅明來說，十九世紀資本主義勃興的巴黎是一種能彰顯歷史性的特殊時刻。因此在《拱廊街計畫》中，班雅明致力挖掘這個摩登之都的各種歷史內容，包含人物（如波特萊爾與收藏家）、物件（如全景畫與玩偶）、建築（如拱廊街與居室）、技術（如照相術與複製技術）、場所（如股票交易所與博物館）、社會活動（如賭博與賣淫）等主題所呈顯出的辯證意象。他將這些素材分成三十六個卷宗，內文是由非因果序列連貫的引文、評論與筆記所拼貼組成，班雅明將此書的構作方式稱為文學蒙太奇（literary montage）²²⁵。其目的是讓班雅明意欲彰顯的歷史真理（也即是的無限性）不需受制於因果邏輯鋪排的陳述規則（是的有限性的語法）成為受智識掌握的意義內容；反而通過對各式辯證意象的「引用」（也即去掉形塑商品概念的生產脈絡與社會關係），在重新拼貼、聚攏辯證意象於一書時，於各種看似無相關的商品物件中，彰顯出其逾越理性邏輯的內在共性（也即不落於言詮的理念容身處），以此呈顯出得以彰顯歷史性的星叢。²²⁶

²²³ 班雅明又稱這是一種「迷醉（intoxication）中的革命力量」。Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, p. 217.

²²⁴ 可參考 Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 945.

²²⁵ 同前註，頁 460。

²²⁶ 這裡所指的內在共性，可從班雅明的「非感官性相似」來理解。在班雅明藉由討論「模仿」探討語言起源的篇章中，所謂「模仿」指的不是動作模擬，而是人的擬聲是以非感官的相似性對應外在事物，成為人類語言存在的始源點；筆者在前文討論原作與譯作時，說明兩者的相似並不建立於形似，而是共同指向「人之為人」的語言精神。在探討辯證意象的脈絡，雖然不同的辯證意

在 1935 年撰寫《拱廊街計劃》的綱要時，班雅明深信辯證意象組構的星叢能拯救墮落的歷史（從班雅明的語言哲學觀點，也即拯救人墮落的語言精神），然而當班雅明抱此企盼將《拱廊街計畫》草稿內容交給阿多諾時，得到的回覆卻是阿多諾的嚴正警示：「作為模式的辯證意象不是社會產品，而是社會情勢表徵自身的客觀性星叢。因此，不要期待辯證意象能得到意識形態的或者社會的實現。」

²²⁷此時的班雅明仍深陷於商品內部之夢幻元素（即意象的辯證性）能帶來的世俗啟迪，但對阿多諾來說，這隱含了一種非辯證性的歷史目的論（是資產階級心理的體現）。阿多諾在面對商品具有的曖昧性時，更傾向於以「除魅化」的態度看待辯證意象帶有神秘色彩的啟示性。因此，阿多諾除了強調一切令得商品成為辯證意象的生產關係不得被其「啟示性」隱匿外，他認為辯證意象應被保持為具有「客觀性」²²⁸的星叢，進而形成阿多諾與班雅明運用「星叢」內涵的分野。²²⁹

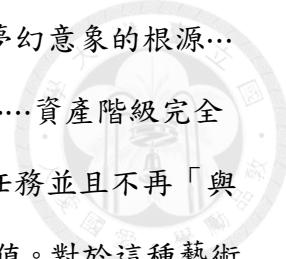
然而，班雅明在收到阿多諾的回信後並非無動於衷，他同樣調整了自己藉由星叢彰顯辯證意象的態度。若拿班雅明在 1939 年所寫的第二版序言和 1935 年序言比較，即可直接領會他看待辯證意象的轉變。例如在討論商品「新奇」中的語脈中，1935 年的班雅明是這麼說的：

象都是不同的商品形式，但他們也都指向了共通的歷史性內涵。可參考本論文第二章第二節對班雅明語言觀的分析。詹明信在解釋辯證意象時，也同樣強調了班雅明的「非感官性相似」概念，相關說明可參考：詹明信著：《班雅明多重面向》，頁 115-118、頁 480-482。另外，由此還可以察覺出班雅明在《悲悼劇》一書提出的思想主張對《拱廊街計劃》影響：悲悼劇中舞台意象體現的悲劇性與寓言表達形式，是辯證意象中內蘊的歷史性（人的悲劇性就深埋在歷史表象之中）；而由悲悼劇之現代寓言延伸的星叢主張，則成了班雅明撰寫《拱廊街》的書寫實踐。同前註，頁 462。

²²⁷ Walter Benjamin, "Exchange with Theodor W. Adorno", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 3, p. 55.

²²⁸ 阿多諾對理想中具有「客觀性」的星叢的定義是「異化物和不斷來來往往的意義之間的星座」。換言之，在阿多諾對辯證意象的思考中，辯證意象不帶有作用於讀者身體神經的揭示性。全文可參考：Walter Benjamin, "Exchange with Theodor W. Adorno", in *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 3, p. 63.

²²⁹ 關於阿多諾與班雅明運用星叢觀念的差異，詹明信在《晚期資本主義：阿多諾或辯證法的韌性》中有相當細緻的分析，可參考 Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic* (New York: Verso, 1990), pp. 49-62.；另外，阿多諾受班雅明星叢的啟發，他的《美學理論》一書中同樣也是一本非系統性、無章題連貫的著作。從構作方式而論，可視為阿多諾版本星叢模式書寫範例，他更直接在此書提出了他理想中的藝術認識論，可參考 Theodore Adorno, *Aesthetic Theory*, Ed. & Trans. Robert Kentor (New York: Continuum, 2002)



新奇是一種獨立於商品使用價值之外的品質。它是一種夢幻意象的根源… …它是那種以不斷翻新的時尚為載體的虛假意識的精髓……資產階級完全陶醉於自己的虛假意識之中。藝術已經開始懷疑自己的任務並且不再「與功利難解難分」(波德萊爾 3)，不得不把新奇作為最高價值。對於這種藝術而言，「新奇的裁判者」是勢利小人。²³⁰

此時的班雅明將「新奇」當作能從商品內部透視辯證意象的關鍵要素，但是到 1939 年他卻一改口風：

這種新奇性幾乎不可能提供一種解放的出路，正如一種新時尚不可能讓社會煥然一新……只要幻境在人類中間佔據著一席之地，人類就將遭受一種神話式的痛苦。²³¹

如果說班雅明曾經側重的是辯證意象帶來啟示性的面向，在經過阿多諾的「點化」之後，他則轉而關注一切為人所察的革命曙光，實則在現代性情境中必然無法穿透揮之不散的歷史時間。這才是神話宿命移轉至現代個體的真正悲劇性。²³² 值得注意的是，阿多諾曾經批評班雅明看待世俗啟迪的樂觀，是受到布萊希特的「壞影響」。²³³但事實上，辯證意象作為從劇場觀看模式演變而成的觀念，在班雅明詮釋史詩劇場時，似乎得到了劇場向度的延續。²³⁴而若再細究班雅明與布萊希特在看待寓言之啟示性的觀點相迥處，似乎也預示了班雅明後期辯證意象觀點無法

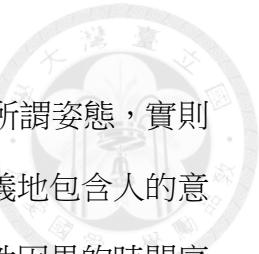
²³⁰ 瓦爾特・班雅明著，劉北成譯：《巴黎・十九世紀的首都》，頁 22。

²³¹ 同前註，頁 51。

²³² 關於班雅明辯證意象從啟明的樂觀到幻影的陰翳轉變，可參考 Margaret Cohen, *Profane Illumination* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993)

²³³ Erdmut Wizisla, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – the story of a friendship*, Trans. Christine Shuttleworth (New Haven: Yale University Press, 2009), p. 13.

²³⁴ 班雅明曾和布萊希特彼此交流構思史詩劇場的觸發點，班雅明表示這可追溯到自己一次的看戲經驗，他在日內瓦的劇院觀看《席德》，孰料他的注意力竟然被戲中國王頭上一頂歪歪斜斜的王冠給帶偏了。這項象徵王權的歪斜王冠引發的聯想，後來被他寫進了《悲悼劇》一書中。瓦爾特・班雅明著，曹暘、胡蔚譯：《試論布萊希特》(北京：北京師範大學出版社，2021 年)，頁 175。



與史詩劇場貼合處。

班雅明將史詩劇場稱為以姿態（gesture）為原料的戲劇。但所謂姿態，實則分為兩種理解方式：其一是一般人行動中的姿態，這裡的行動廣義地包含人的意識作用下的言行思考所呈現出的社會關係，意即，姿態蘊含了線性因果的時間序列中所呈顯的意義內容；另一種姿態則是對上述姿態的引用（班雅明將之稱為行動的模仿）。²³⁵被演員所引用而展示的各方姿態，是一個個封閉的時間框架，其內蘊的意義內容不服從線性因果時間序列的故事，而是為了在戲劇中創造出姿態的辯證性（如同星叢需要借用詞語概念內蘊的辯證張力彰顯理念）。班雅明再一次提出停頓時刻的辯證法，用以說明史詩劇場有意經營的姿態轉換。如果以辯證意象和星叢關係來說明史詩劇場，則每一次對姿態的引用就像是班雅明在《拱廊街計劃》中，企圖以蒙太奇手法搜羅作為辯證意象之商品，目的是為了呈現不被再現機制所收編的真理觀念。布萊希特在這個意義上與班雅明有相通的美學企圖，有鑑於此，史詩劇場又被稱為教育劇，它的「教育目的」不在於供給知識內容（是的有限性的產物），而是對充斥於人們周遭的表象（也即由資產階級思維邏輯所生產的意識形態產物）形成真正意義上的「判斷」（對是的有限性的否定力量）。

論述至此，筆者所圍繞的是班雅明與布萊希特對該辯證法的共識，但順此相會的「共識」再邁前一步，即是二人的分歧處。換個方式提問上文對「判斷」的詮釋，班雅明與布萊希特固然藉由此辯證法創造了觀者以否定性力量揭露表象（是的有限性）的可能，但他們對於該辯證法能啟迪人心的「判斷」，是否又會陷入一廂情願式的肯定（是的有限性）之中？布萊希特與班雅明在切磋此辯證法內在意涵時，同樣關注卡夫卡的寓言。²³⁶卡夫卡筆下的寓言世界對班雅明而言呈顯的是真理既在場又不在場的弔詭再現形式。然而，布萊希特卻批評班雅明在闡釋卡夫卡時加深與擴散了寓言的陰翳面，他卻認為不應聚焦於人面對表象世界欲脫身卻自覺仍身陷其中的兩難處境而將之視為沒有希望。布萊希特表示應該要

²³⁵ 同前註，頁41。

²³⁶ 可參考瓦爾特·班雅明著：《試論布萊希特》，頁164-167。

「照亮卡夫卡」、「從他的故事中提取並整理出實用的意義」。²³⁷因為深陷於這種思維之弔詭性中「僅僅只是一種深度，其中顯現不出任何東西」²³⁸。然而班雅明強調「鑽入深處，是我認識對立面的方式」。²³⁹借用他對卡夫卡的評論來說明此語，「他（指卡夫卡）為了死守住真理的可傳達性和它的寓言成分，為此不惜犧牲真理本身」²⁴⁰。對班雅明而言，唯有如是呈現出的希望才具有無限性（即是的無限性），而不落入人們對希望的想像中（即是的有限性）。

從這個意義上來說，班雅明與布萊希特對於藝術能帶來「啟迪」的分歧處，不在於對「啟迪」是否存在的質疑，而是當人在揭示一個大於己身的語言存在時，人究竟能否把每一次的照亮與揭示作為「啟迪」的意義建構，還是應把「啟迪」無有終時的無限性收攝為幽黯的底色，將其視作每一次能得到「啟迪」的根本源頭？回到班雅明對辯證意象前後期態度轉變，歷史不僅是寓言應得到揭示，揭示本身也體現了寓言性的肌理。

第三節 尼采的語言觀

在第二節中，筆者從班雅明對「語言」的重新界義、語言與道德的關係和語言之藝術性質三大方向分析班雅明的語言觀與辯證意象之內涵。接下來的章節筆者也將依此三點分別檢視尼采與亞陶的語言觀念，由此探看二人對語言概念提出的批判與藝術觀點和班雅明之異同。

一、尼采對「語言」的重新界義

尼采早期對語言概念的重新闡釋，是他開展畢生哲思的基石。儘管他在切入「語言之起源」的立論點上有所轉變，但他的語言觀念從未離開一個要核——語

²³⁷ 同前註，頁 166-167。

²³⁸ 同前註。

²³⁹ 同前註。

²⁴⁰ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 3, p. 326.

言先於人的一切意識思想而存在。²⁴¹並且，在此基礎之上，人類透過語言建構的一切意識思想將毀損語言本身內具的最深邃的（也即尼采認為真正意義上的）哲學內涵。²⁴²從這個角度來看，尼采與班雅明看待語言的學思路徑有相似的軌跡。在兩人的語言哲學中，語言不是指傳達意義內容的工具，而是內蘊了人意識所創生之表象世界的起源。²⁴³對此，尼采在思考語言問題之初，也同班雅明一樣提出了一個大哉問：究竟人類的語言能力是上帝賦予、抑或發源於人？²⁴⁴在尼采早期語言哲學之中，雖然也和班雅明一樣，曾嘗試借鏡上帝命名的聖經典故作為詮釋模型，解釋人的語言稟賦源頭，但尼采最終更傾向於認同語言是人作為原始自然之一份子所特有的衝動本能。他將人能操持語言的能力稱為一種否定力量。²⁴⁵對尼采而言，這種否定力量不僅關涉到語言源頭之奧秘，更是理解「人」如何誕生之關要，「儘管它們皆在人的意識不察處產生，但我們不能否認它們的形成具有一種深不可測的目的性。」²⁴⁶

延續對語言為何而生的關懷，尼采撰寫的《悲劇的誕生》一書，標誌著他對語言問題側重面向的重大轉變。²⁴⁷在此書中，他重新考掘希臘悲劇的劇場呈現，提出希臘人理解世界與自身命運的辯證觀看模式，此觀點進而影響他在該書後半部分對意義之起源與語言傳達方式的重新詮釋。尼采所言的語言傳達，注重的不是人們通過語言指涉所傳遞的概念思想，對尼采而言，那只臣屬於人類所能意識到的表象；他所在乎的傳達攸關創造整個表象世界的根源動能——意志（the

²⁴¹ 實際上，尼采僅在 1869 年至 1873 年的短短四年中，就奠定了影響他畢生學思的語言哲學觀念。語言學專業作為尼采老本行，他在最早期不到兩年的時間裡（1869-1970），就詳細探討與批判了當時代思想涉及人類語言的重要哲學體系，包含康德（Immanuel Kant）、謝林（Friedrich Schelling）、洪堡（Friedrich Humboldt）與叔本華（Arthur Schopenhauer）等思想家。關於尼采語言觀的發展歷程可參考 Christian J. Emden, *Friedrich Nietzsche, Nietzsche on language, consciousness, and the body* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005)

²⁴² Friedrich Nietzsche, *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, Ed. & Trans. Sander L. Gilman, Carole Blair and David J. Parent (New York: Oxford University Press, 1989), p. 210.

²⁴³ 從尼采與班雅明的學思發展著眼，兩人對線性史觀的批判與揭示歷史性的探索，皆奠基於兩人早年對語言哲學的重視。

²⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, p. 210.

²⁴⁵ 同前註。

²⁴⁶ 中文為筆者自譯。同前註。

²⁴⁷ 尼采在《悲劇的誕生》中不再試圖建構人類語言起源的學說，他揚棄了論析語言的傳統模式，轉而投向對語言藝術性質的探索，進而影響他日後的知識發展歷程。

Will）。這個從叔本華（Arthur Schopenhauer，1788- 1860）思想借來的語彙經尼采挪用後，成為《悲劇的誕生》中開展其語言觀的奠基概念。對尼采而言，意志藉由人體施展、創造表象世界，儘管意志之作用勢必在表象世界帶來相伴之表象（即未知神經刺激物被再現為認識客體），但若沈浸於表象的「客觀性」共識或自溺於表象看似多元的相似性中，並不能帶來意志的滿足。²⁴⁸此滿足指的不是人類心理活動的滿意程度，而是意志是否通過語言突破再現機制形成真正意義上的創造，尼采將之詮釋為「它們（指承載意志的語言）無意識卻又合目的地發生作用」²⁴⁹。從人的角度而論，理性意識僅能讓我們領會意志創造帶來的相隨表象，但偏偏正是表象所不能涵蓋的部分，才是意志必須通過語言才得以「傳達」出的「創造表象世界」之本身（而非表現世界再現之內容），尼采將此詮釋為「意志及其相隨的無意識表象」。²⁵⁰

續此，尼采將承載意志的語言區分為形體語言（the language of *gesture*）與聲音語言（the language of *musical tone*）兩種，此觀點得益於他對希臘悲劇形塑意義理解之辯證性的體察。首先，形體語言指的是人面對外在神經刺激物做出的反射動作，此姿勢在觀看者的凝視下被轉譯成一種一種簡略的符號。²⁵¹尼采在這裡強調的簡略，意味著觀看者並非賦予符號意義內容來理解姿勢的內涵，而是符號作為一種試圖捕捉姿勢內涵的象徵。此時姿勢無法被收攏為可供解讀之符號的物質性剩餘，在與符號形成的辯證性觀看視野中，由人所施展的意志獲得了滿足。與人的意識所開展的心理反應不同（那指的是人對符號的意義掌握，兩者並不互斥，但意志不屬於人所能同步以智性意識到的部分），意志的滿足意味的是一切語言以其否定力量（製造符號）「求真」而突破表象的意志展現（突破表象意味著本來不被理解的神經刺激物被轉譯為符號，有了被賦予意義內容的「可能性」）。

²⁴⁸ 這裡筆者用語稱意志「藉由」人體施展，是為了強調意志並非由人的理性意識主導與收攝的概念，後文筆者會揭示尼采眼中意志、語言與人之身體性的作用關係。

²⁴⁹ 施展意志之人，也只能以其理性知能收攝其相隨表象的部分。中文為筆者自譯。Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Other Writings*, p. 134.

²⁵⁰ 同前註。

²⁵¹ 同前註，頁 134-135。

當此種創造表象的始源點（形成意義解讀之可能）被呈顯出來時，尼采形容，這對人起到的是交感神經的支配作用。

然而，語言的溝通並不只仰賴形體，還有更精細化的聲音語言。對尼采而言，「聲音」正是意志衝動得以傳達的中介。聲音毋需與形體語言一樣仰賴待被轉譯為符號的外觀，因為聲音語言在傳達意志的同時，必然同時直接通過語言將指涉之事物符號化（直接成為表象，也即認識客體），成為意義內容的載體。此時的意志藏在和聲之中（不同於形體語言擁有「符號與不可被收攝之外觀」所形成的觀看模式）。尼采所言的和聲，意味的是聲音語言內蘊的雙重含義，其一是被賦予意義的語音，其二被賦予意義之語音之外的純粹音響性。以班雅明的語言觀來詮釋即是——人藉由擬聲創造能產生物質共性的語言存在，而尼采則是強調藏在聲音語言的意志與表象世界的不可分割性，他稱由和聲所構成的詞語（涵攝意志及其符號）是一種「純粹邏輯」、一種「世界的象徵語言」。另一種與此相對的語言形式，是以理性邏輯建構詞語意義內容的概念。尼采批判一切概念的產生是基於對詞語和聲形式的遺忘。亦即，人對詞語內涵的理解模式變成由「詞語」被賦予的既定意義內容所主導與建構，詞語之所以被創生的形式（即班雅明所言的語言存在，或尼采稱呼的語言之純粹聲音）不再扮演理解「詞語」整體的角色。此時「詞語」不再能夠成為創生表象世界的始源點（而只能持存於表象世界內的意義指涉系統中），由此失去了與世界的象徵對應關係。

這裡需留意的是，班雅明延伸尼采對希臘悲劇之考察所提出的寓言觀，批評的正是象徵與概念，然而此處尼采卻表示「象徵語言」比概念更具有優先性。如是差別，體現於二人批判現代性抵臨的歷史景況時，所採取的不同反省視角。²⁵²尼采將焦點放在探查概念形成之初「詞語」外部形式作用的象徵關係，而班雅明雖然曾以上帝命名、語言存在的物質共性、非感官相似的擬聲與魔力等例說明概念誕生之源。但隨著人類語言精神的墮落（魔力退場），班雅明不再相信口語，

²⁵² 此種象徵關係在現代情境則成為了班雅明所提出需要揭示的寓言。

轉而從悲悼劇中探看現代寓言的特殊意指形式以及歷史的寓言性。尼采同樣也關注語言精神墮落之流弊，但他注重的是創造能揭穿表象的「謊言」作為批判現代歷史情境的利器，以此發掘人作為藝術主體的能動性。



二、語言作為隱喻與道德作為謊言

在尼采所描述的「象徵語言」之運作中可得知，人類通過語言傳遞訊息與情感交流與意志的表達與滿足無關。在〈論非關道德意義下的真理與謊言〉("On Truth and Lying in a Non-Moral Sense")一文中，尼采用隱喻 (metaphor) 一詞代指象徵語言，強化了語言觸及不到事物本質的特性，他認為整個世界就是一個隱喻世界。²⁵³若把隱喻當作了限定事實含義的概念，則成了敗德的「謊言」。這就是尼采認識論上第一層次對「語言作為謊言」的批判。²⁵⁴然而，對尼采而言，若人得以甄辨概念的隱喻性質，並以創造性的隱喻活動作為表達，則人便作為藝術創造主體能以「謊言」破除既有表象的再現機制。²⁵⁵換言之，對尼采而言世上並沒有所謂的道德與真理，只有「被視為真理」的「謊言」。因此尼采說「真理」其實就是「被人遺忘是幻相的幻相，是因頻繁使用而失去感覺活力的隱喻」²⁵⁶，而一切隱喻被創生的始源點，仰賴的正是語言創造者的命名，這才是事物與人的關係。

由此可以發現尼采與班雅明看待語言的近似出發點，與對此伸延出的不同表態。班雅明重視命名，無論是藉由聖經典故，或是從形上學角度討論是的無限性，又或者強調非感官性相似的仿擬行為，在在強調的都是人遺忘原初語言精神的

²⁵³ Friedrich Nietzsche, “On Truth and Lying in a Non-Moral Sense”, in *The Birth of Tragedy: Other Writings*, pp. 141-153. 可參考劉滄龍，〈從「隱喻」到「權力意志」：尼采前後期思想中的語言、認識與真理〉，《國立政治大學哲學學報》第二十九期（2013年1月），頁1-32。

²⁵⁴ 尼采這裡並非指世俗道德倫理下的刻意說謊，而是指將並非指涉事物本質的概念視為真。他對「概念」的解釋是「將印象捕捉、限定之後，將其弄死、剝皮，然後用概念把它作成木乃伊保存起來。」Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869-1974* (Berlin: De Gruyter, 1978), p. 491.

²⁵⁵ 此時尼采將叔本華的意志改稱為構造隱喻的驅力。Friedrich Nietzsche, “On Truth and Lying in a Non-Moral Sense”, in *The Birth of Tragedy: Other Writings*, pp. 141-153.

²⁵⁶ 中文為筆者自譯。同前註，頁146。

「原罪」。尼采同樣重視命名，他將創造隱喻的命名活動分為兩道程序，首先是外在的神經刺激被轉變為視覺形象（不同生物感官受器接收到的成像不同，因此藉由人類神經感官接收到的成像已是第一重隱喻）；再來是聲音對視覺形象的摹寫，形構出第二重隱喻，尼采又將之稱為仿擬（班雅明則是以「非感官性相似」的特性說明人類以「擬聲的魔力」對應神經刺激物的仿擬行為）。但與班雅明不同的是，尼采並無流露人類遺忘此種命名精神的原罪中，他反而強調隱喻過程「每一次都是從一個世界毫無保留的跳躍到另一個全新的不同世界中」。²⁵⁷

對尼采而言，問題的癥結點出在當人類遺忘「隱喻」的創造性而視之為「概念」賦予其客觀真實性時，則形成了表象世界中對「孰是孰非」之善惡價值與道德評判。在《道德的譜系》(*On the Genealogy of Morality*, 1887) 中，尼采即表示所謂「善」的概念起源不過就是「用一種聲音規定任何東西和物件」的權力作用。²⁵⁸因此尼采批評道德家本質上是「非歷史性的」，因為道德評判形成之標準不過是一切概念成形演化的過程。²⁵⁹基於尼采對道德之批判源於概念（被視為客觀真實而不自知其實是隱喻）的謊言性質，接下來尼采則轉而倡議人應自覺地創造「謊言」揭穿一切概念：²⁶⁰

生命該當讓信任注入其中，然而這個任務卻是如此艱鉅。為了實現此一任務，人在本質上必須是個說謊家，是個真正意義上的藝術家。同時他也必須得是：形上學家、宗教家、道德家、科學家。這一切都源於他追求藝術、

²⁵⁷ 中文為筆者自譯。Friedrich Nietzsche, “On Truth and Lying in a Non-Moral Sense”, in *The Birth of Tragedy: Other Writings*, pp. 144.

²⁵⁸ 如是說法可以對應班雅明對是的無限性降維成是的有限性之觀點：是的命名力量本是創造表象世界之起源，而是的有限性則是從歷史性與時間性源頭開展而成的歷史化時間（即成為供給不同歷史敘事的表象世界）。但是班雅明與尼采看待如何呈顯歷史性的方法與態度迥異，留待後文詳細說明。尼采著，謝地坤、宋祖良和程志民譯：《論道德的譜系·善惡之彼岸》（桂林：灕江出版社，2000年），頁13。

²⁵⁹ 同前註，頁14。此外，在《善惡的彼岸》(*Beyond Good and Evil*) 中，尼采尤為呼籲人們重啟對語言的考掘「語言學，尤其是語源學的研究，為道德概念的發展史做出了什麼樣的提示。Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil / On the Genealogy of Morality*, Trans. Iry Caro (Stanford: Stanford University Press, 2014), p. 19.

²⁶⁰ 面對「謊言」一詞的相反詮釋，可視為尼采視角主義之運用。

謊言的意志，並從「真理」中逃脫，去否定「真理」。正是有賴於此一稟賦，意即通過謊言強姦了現實，人的藝術家稟賦才使得他與一切存有共在。人就是真實、真理與自然本質的一份子，他又怎可能不是謊言之一部分呢？

261

顯然對於尼采而言，人若想尋求生命的意義價值，並不能依附表象世界「引以為真」的客觀事實。唯有當人能以明知「說謊」的清明意識揭穿被視為「真理」之實在，人才脫身為真正的藝術主體（承上文「是個真正意義上的藝術家」）得以成為「真實、真理、自然本質」的一份子。這裡需澄清的是，尼采所謂對「謊言」的追求，絕非意味著恣意妄為或將「謊言」合理化為下一個真理。正是因為尼采察覺到唯一顛撲不破的真理便是對「真理」的揭露，他才提倡藉由創造「謊言」（其實就是能恢復感覺的隱喻）揭穿被道德綁架的「謊言」（即不再能引發感覺的隱喻）。對尼采而言，這是「藝術創造」的根本意涵與能動性來源，因為在表象世界中，唯有對藝術的創造是「把幻想當作幻想，所以它才無意於欺騙。它是真的」。²⁶²須特別指出的是，尼采並非將身處表象世界中的人看作創造藝術的生產者，而是認為人本身就是「藝術創造的主體」，這種銘刻著最強烈政治自覺的唯美主義宣言，是班雅明受尼采思想啟發的同時，對尼采進行的批判處，筆者將在分析尼采對希臘悲劇的解讀時，對此進行詳說。

接續上段引文中尼采所透露的藝術觀點，他表示唯有人發揮其藝術創造的稟賦（突破表象）時「才使得他與萬物共在」。若結合上下文意，將之與班雅明語言觀相較，兩人都同樣盼望能藉由藝術打開「人」作為抽象化現代個體的生存形式，尼采更是將對「人之所以為人」的探索帶入滾動式的生命意義創建之中。他主張，人必須要突破「以人為萬物尺度」的境況。因為人類總遺忘了對萬物的認識實則只是由人類知覺觸發的隱喻，如同天空中的星星只是為人服務，提供給占

²⁶¹ 中文為筆者自譯。Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1887-1889, p. 520.

²⁶² 尼采著，田立年譯：《哲學與真理：尼采 1872-1876》（上海：上海社會科學出版社，1993 年），頁 122。

星學家關於人幸與不幸的解讀。²⁶³尼采的「星星說」，依稀可見班雅明星叢主張的「前世」。他意識到依照理性邏輯運作之語言框限了人類看見眼前所見的「客觀」對象（如已經為人所熟識的既有星座），因而他主張人們需要找到語言本身帶有的非邏輯因素（例如隱喻的創造）。²⁶⁴然而，此時的尼采卻陷入另一個難題之中，即是塑造語言的語法結構。²⁶⁵

尼采觀察到，一句話中的主語和謂語實則早已限定了主語注定只能當作被賦予意義內容的對象（尼采舉的例子是「我（主語）思（謂語）某事」），意即，「我」已經成為一種意識之型態開展的產物，卻觸及不到意識（思）的存在形式本身。

²⁶⁶ 因此尼采認為，人類相信邏輯語法及其賦予主詞的意義內容，其實跟從前人相信宗教、相信靈魂是一樣的（本質上都是一種「非理性」）。²⁶⁷他甚至將語法斥為一種魔力，與班雅明用魔力指稱是的無限性與直接性不同，尼采這裡強調語法規則的魔力是生產知識客體（包含「人」自身）與表象世界的元兇（即對是的有限性的抨擊）。²⁶⁸尼采甚至將（他所批評的）哲學體系之出現追溯於人受到「語法的誘惑」²⁶⁹，然而與此同時，尼采對語法的態度是矛盾的。他仍然認為「我們只以語言的形式思考」、「理性思考根據的是我們無法拋棄的一種詮釋方式」²⁷⁰；但他同時又對語法感到不安：「語言中的理性，啊，好一個欺人的老嫗！恐怕我們還沒有推翻上帝，因為我們還相信語法」²⁷¹。

事實上，尼采並非沒有透露出對一種新語言或理解方式的期待，他注重話語

²⁶³ 同前註，頁 108。

²⁶⁴ 尼采著：《論道德的譜系·善惡之彼岸》，頁 119。

²⁶⁵ 同前註，頁 137。

²⁶⁶ 同前註，頁 165。用班雅明的語言觀來理解就是人只能讓語言成為賦予意義內容的載體，而無法觸及語言存在本身；只能觸及是的有限性開展的內容，不能覺察意識的存在本身。

²⁶⁷ 同前註，頁 119。

²⁶⁸ 同前註，頁 137。

²⁶⁹ 中文為筆者自譯。Friedrich Nietzsche, *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols*, Ed. Aaron Ridley and Judith Norman, Trans. Judith Norman (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 170.

²⁷⁰ 中文為筆者自譯。Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, pp. 193-194.

²⁷¹ 中文為筆者自譯。Friedrich Nietzsche, *Nietzsche: Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols and Other Writings*, p. 170. 關於尼采面對語法問題的質難可參考 Christian J. Emden, *Friedrich Nietzsche, Nietzsche on language, consciousness, and the body* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005), pp. 77-82.

中的修辭策略，「對主語，正像對謂語和客體，做出一點諷刺，難道這是不允許的嗎？哲學家不可以使自己超出對語法的信賴嗎？」²⁷²尼采選擇以格言體寫作很大程度上來自於他對修辭的重視，但他顯然認為人們對「語言」的理解尚未能跨出關鍵的一步，因此他感嘆自己意欲提倡一種有別於（線性）歷史的「自然史」觀念「始終還沒有找到自己合適的語言。」²⁷³耐人尋味的是，尼采提出此言的五十年過後，班雅明彷彿「知天命般地」承接了尼采對於詮釋「自然史」的企盼，提出了能夠爆破線性史觀的單子與星叢書寫模式。如今從後見之明回探二人思想的親緣關係，不禁要提出的疑問是，為何重格言的尼采沒能發展出星叢中對概念詞語的「引用」、「拼貼」之書寫手法？箇中原因可追溯到尼采對希臘悲劇觀看認識模式所做之判讀，與班雅明形成的微妙分野。

三、日神與酒神的對峙：希臘悲劇的辯證模式

尼采對語言的思考，與班雅明一樣都觸及了對道德概念的重新質疑。然而，尼采與班雅明不同之處在於，他專注於重新考掘古希臘人對命運的領悟方式，作為現代主體難以自拔於歷史表象的回應。在此基礎之上，希臘悲劇成了尼采重新探看古希臘人認識模式的關注點。回溯尼采將希臘悲劇視為能觸及命運的關鍵，正有賴於悲劇中的神話題材。在尼采看來，古希臘神話揭示了人類的宿命，而人類則在領悟命運的同時，克服了生命意義本為虛無之命運，昇華為對「生命」本質的「肯定」。尼采將此稱為阿波羅精神的展現，並挪用叔本華哲學所提出的個體化原理（principium individuationis）來解釋世界如何成為人得以認識而自存的表象，尼采又以「夢」的意象代指這個人所自造並借以安身的外觀（semblance）。

²⁷⁴ 與叔本華不同的是，尼采並不停留於將個體化原理視為人與意志本源的分離，

²⁷² 尼采著：《論道德的譜系·善惡之彼岸》，頁 151。

²⁷³ Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human II and Unpublished Fragments from the Period of Human, All Too Human II*, Trans. Gary Handwerk (Stanford: Stanford University Press, 2013), p. 81.

²⁷⁴ 從本源角度來看，表象世界如夢，從人身處其中的角度看，夢裡是花花世界如外觀。事實上阿波羅作為光明之神，其發光（Schein）之詞源在德語及有光明與外觀的內在意涵。Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Other Writings*, p. 16.

對尼采而言，夢之幻覺可以形成「肯定」的關鍵，來自於希臘文明中另一股與阿波羅精神相對的酒神精神，尼采將之稱為「醉」(intoxication)。²⁷⁵ 相較於希臘人通過雕塑等致力於營造美的外觀（即致力於造「夢」的阿波羅精神的展現），尼采在希臘人酒神慶典的狂歡中，看到了另一種打破外觀、擺脫個體化束縛的精神現象，尼采將這種「醉」的力量解釋為純粹的意志衝動。對尼采而言，酒神精神才是派生阿波羅精神、創造表象世界的本源，然而當人們已將表象之夢視為「真實」而不察時，「醉」的意志衝動就成了對個體化原理的消解。酒神精神和阿波羅精神的辯證關係可從尼采一句名言中體現：「這是一個夢！我要把它夢下去！」²⁷⁶若沒有阿波羅精神照亮世界之「夢」，人無以認識置身其中的世界；若驚覺這僅是幻夢假象而自甘墮入無有主客內外的「醉」中，亦不成對「生命」意義之「肯定」。因此，唯有在夢與醉兩股力量互為依託的意識境界中，才能真正觸及生命意義之源。²⁷⁷

夢（阿波羅精神）與醉（酒神精神）交織的兩股力量正是尼采重新探看希臘悲劇之所以能傳達「命運」的關鍵。需再次強調的是，對尼采而言（也是班雅明承襲處）一切真實與虛假之分野不在於對戲劇演出為虛、「現實世界」為真的區分，關鍵在於劇場演出如何「弄虛作實」，以明知「說謊」的戲夢揭穿現實世界中一向被視之為真的表象，以此在表象中承載更高的求真意志（酒神精神得以棲身之所）。緣此，尼采對亞氏戲劇觀中將「歌隊」視為「理想觀眾」的觀點提出了新解讀。他形容歌隊「如一堵牆，隔離了表象世界」²⁷⁸，在得以不被世俗劃定

²⁷⁵ 叔本華對個體化原理則是抱持負面態度，他認為表象僅是讓人身處自己所造之夢境而執迷的所在。

²⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Other Writings*, p. 16.

²⁷⁷ 尼采在撰寫《悲劇的誕生》的時期，主張悲劇在日神與酒神兩股力量的作用下，體現了「生命的真正形而上學活動」，並且提供了「形而上學的安慰」。日神發揚的是人的創造性，酒神則是創造表象的本源。然而在晚年自傳《瞧！這個人》(Look, this man) 中，尼采對自己年輕時所運用的二元對立解釋框架提出了反省與修正，他徹底否認世上仍有真理得以揭示的可能、不再承認日神精神對表象的創造能力，而是強調酒神精神對自己日後學思發展的重要性。在尼采後期思想中，權力意志(will of power)成了酒神精神的化身，它就是不斷尋求突破與創造的唯一表象，這世上不再有事實，只有詮釋。關於權力意志的解讀可參考 John Richardson, “Dionysus: New Gods and Eternal Return”, in *Nietzsche Values*, (New York: Oxford University Press, 2020), pp. 475-525.

²⁷⁸ 中文為筆者自譯。同前註，頁 41。

何謂「真實」的劇場演出中，他們是最能引以為真的入戲觀眾。至於進劇場看戲的觀眾，則因受歌隊感染而放下表象世界的「真實觀」，融入歌隊成為「入戲」的一份子。這裡引出了班雅明與尼采分析希臘悲劇的最大分歧。班雅明認為歌隊與觀眾之間「不存在統一」，歌隊扮演的是劇場觀眾「更高幻覺之承載者」²⁷⁹，以此形成「意象和口語之對峙」的希臘悲劇觀看模式。然而，尼采看重的卻是樂音能使一切個體化原理消融的能動性。當戲劇文本揭露英雄的命運時，歌隊與觀眾並非以智性掌握命運內涵為意義內容的個體，而是在沈浸於酒神樂音聲的「醉」中，領會「夢」中情致。由此一來，戴奧尼索斯與阿波羅兩股精神互為依託拔高了「命運」一詞之於生命意義的內涵。在場者共同作為希臘悲劇藝術呈現的一份子——不是藝術作品的創作者或觀眾——是藝術主體本身。

對此，班雅明提出了嚴厲的批評。他認為尼采過度強調阿波羅與酒神精神的辯證關係，進而使人陷入一種二分處境——如若不是成為藝術主體「肯定」生命意義，就是深陷表象之夢而無法自拔。班雅明認為，這種將表象世界全面審美化的立論點，乍看之下從歷史現實綁定之「道德」枷鎖（也即對孰是孰非的判斷）中脫身，實則轉而掉入了唯美主義的深淵。²⁸⁰班雅明進而表示，這是尼采拒絕對「神話」體裁進行歷史哲學思考（即欠缺前文所提的歷史客觀性）所勢必付出的高昂代價，因為當他認為人能成為藝術主體獲得對命運的超越時，「實則已是一種釀成悲劇（而不察）的行動」²⁸¹（亦即，不能再觸及「人之為人」的悲劇性始源點）。因此在班雅明對希臘悲劇的解讀中，觀眾並不在藝術主體行列，他強調的是悲劇性如何在辯證觀看視野中呈顯出來，觀眾對生命意義的體證始終與藝術作品保持著距離。

這層俯察視野，是「意象與口語之對峙」形塑之觀看辯證法得以成立的重要關鍵。若從此角度來審度尼采的藝術生命觀，則，當尼采肯定人作為藝術主體的

²⁷⁹ Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, p. 96.

²⁸⁰ 同前註，頁 95。

²⁸¹ 中文為筆者自譯。同前註。

能動性時，即意味著讓「藝術主體」徹底投身於和「口語」形成對峙（即突破表象）的意象行列之中，而勾消了以「觀看辯證法」體悟悲劇性的維度。此分野甚至還連帶影響了尼采立論的書寫形式與班雅明寓言式書寫的差異。

在前一節對班雅明寓言觀的介紹中，班雅明倡議通過非因果連貫的書寫形式營造意象張力和「口語」形成對峙。然而在尼采語言觀中，所謂的「口語」指向了以其「和聲」形式（和聲中內蘊意志，在悲劇中即是情節與歌隊樂音的辯證關係）交融於聽者之中。當口語之和聲形式被遺忘時（成為被智性收攝的概念），他傾向於改換說話的口氣與修辭策略，創造能恢復觸動人感官知覺的隱喻。然而對班雅明而言，他主張人是從「意象和口語之對峙」的觀看視野中，獲得對一切詞語內涵的整體領悟，因此當世界面對的歷史情境改換、理性語言凌駕人類對意義的理解時，班雅明不再信任直陳的詞義，轉而關注意象如何能發揮其辯證性，打開人們已經被詞語概念桎梏的讀解模式。由此伸延出班雅明對星叢與書寫形式的立論。²⁸²

需留意的是，尼采並非沒有注意到相對於口語的意象，實則也發揮著有別於邏輯語言意義指涉形式的表意性。²⁸³尼采便曾對悲悼劇中的意象表達過關注，他表示悲悼劇中的受難君王所握有的權力正是悲悼劇的看點所在。²⁸⁴在評價整體巴洛克藝術時，尼采形容這種風格的藝術特徵呈現一種「辯證法不足、語言和敘述方式匱乏的感覺」，但卻有著一種「無有止歇的形式衝動」²⁸⁵。尼采批評那些「受

²⁸² 尼采與班雅明在看待蘇格拉底之死的分歧上，更凸顯了兩人側重口語與書寫的差異。對於二人來說，蘇格拉底作為開展西方哲學傳統的大哲，是終結「希臘悲劇」觀看模式的罪魁禍首。因為蘇格拉底對真理的追求並非得益於「智識侷限」的揭示——「我唯一知道的事情是我不知道」——他以如斯態度慷慨赴義，成為後世追隨著眼中的悲劇英雄。但班雅明卻從中察覺到一種對於悲劇英雄的戲擬意味，當人成為一種抽象化的個體時，人的知事甚詳越被凸顯，(在觀看者眼中)反而越是流露出人之悲劇性本源(是的有限性的不察)的寓言性。然而對尼采來說，他在意的不是有距離的「觀看者」對於悲劇的體察，而是人作為藝術主體通過口語創造的「隱喻」對「道德」概念的顛覆。因此，蘇格拉底流露的理性精神之勝利使得酒神精神再無容身餘地。尼采與班雅明兩人對蘇格拉底的觀點分別可參看 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Other Writings*, p. 74 以及 Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, p. 108.

²⁸³ 事實上，班雅明本就是從尼采對希臘悲劇分析中歸納出「意象和口語之對峙」的觀察。

²⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, p. 69.

²⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human II and Unpublished Fragments from the Period of Human, All Too Human II*, p. 61.

過良好教育、為了觀念辯證和觀念分析而生之人」對此種藝術風格抱有的輕蔑態度，實則只體現出一種狂妄的不自量力。²⁸⁶巴洛克藝術的產生正出自於那些「願做思想家和作家之人」覺察到觀念分析與辯證之侷限並「不自覺地求助於修辭和戲劇的東西」。²⁸⁷

饒富意味的是，當尼采稱道巴洛克藝術價值正在於它所散發的頹廢徵候本身即偉大藝術凋謝的證明／反證時，他強調這會在人們帶著憂鬱的注視中被揭露。

²⁸⁸此種憂鬱觀，恰好是班雅明在分析悲悼劇的寓言性時所著墨的觀看視野。然而，尼采卻認為巴洛克藝術仍然「缺乏最超拔之高貴」²⁸⁹的藝術性。他否定了當時代目所能及的悲劇形式（即意指古典主義悲劇與悲悼劇）「不敢在道德上大膽的來回閒遛」²⁹⁰。尼采表示「人們應該重新學習殘酷，並睜大眼睛；人們最終應該學會急躁，以便能大量的放肆的錯誤。」²⁹¹在尼采悚然聽聞的修辭背後，他要推翻變成社會成規的「道德」假面，他認為「幾乎所有我們稱之為較高文化的東西都以殘酷的精神化和深化為基礎」。²⁹²由此一來，尼采對「殘酷」的疾聲索要，則銘刻著以「謊言」揭穿被視為道德真理之「謊言」的嚴苛企求。²⁹³尼采表示，這一切目的是為了讓人能在被「道德」粉飾的面目中找回「自然人」的面貌，他還特別強調這種「自然」觀點，絕非如今在科學觀念統治下對原始自然的想像，而恰是其對立。

從此角度而論，尼采眼中藉由殘酷「使人重返自然」與班雅明論述「自然史」追尋「歷史客觀性」之觀點頗為近似，皆非線性歷史時間中對原始自然的回返。

²⁸⁶ 同前註。

²⁸⁷ 同前註。

²⁸⁸ 同前註，頁 62。

²⁸⁹ 同前註。

²⁹⁰ 尼采著：《論道德的譜系・善惡之彼岸》，頁 248。

²⁹¹ 同前註，247。

²⁹² 同前註。

²⁹³ 尼采在行文間大量透露他對殘酷的追求，筆者僅陳列兩筆：「在這裡，人們當然必須拋棄陳舊而愚蠢的心理學，它只知道教關於殘酷的學說。面對這個追求外表，追求簡單化，追求假面具，追求外套，總之，追求表面的意志因為任何表面都是一個外套—起作用的認識者的那種崇高的傾向。」、「在我的精神裡存在著某種殘酷的東西」。其他可參考尼采著：《論道德的譜系・善惡之彼岸》，頁 61, 98-99, 247-249。

然而兩者最大差別在於，班雅明自然史的延續總伴隨著重新觸及人之悲劇性的負罪感；而尼采雖同樣將「重返自然」視為一種無有止歇的「任務」，但他卻將「殘酷」視為一種能夠突破表象、承載意志的面具，以此在揭露殘酷命運時獲得超越的愉悅。從班雅明與尼采的語言觀出發，二人看待藝術性之於生命意義的不同態度，將成為筆者下一節開展亞陶語言觀時，探其眉目、辨其哀樂的著眼點。

第四節 亞陶的語言觀

第一位以「語言」為關照視角切入亞陶，明確指出殘酷劇場理念和尼采語言觀具有相承關聯的研究者恐怕是德希達，然而他點到即止，並未更進一步對二人的語言與藝術觀念進行比較與探析。²⁹⁴事實上，亞陶此生並未留下針對語言（乃至美學）的系統性論述，讓後輩研究者得以為這位「尼采思想的繼承者」驗明正身（儘管研究亞陶必提尼采已然成為學術主流論述）。雖然上一節末尾筆者拈出尼采所倡議之「殘酷」內涵，彷彿已預示了亞陶「殘酷」美學的要義，但不容忽略的一點是，彼時的尼采早已拒絕為任何先驗意義上的真理背書，而在接下來開展的亞陶語言觀與美學主張中，更高的真理始終罩頂滋擾著他的所欲所得。至少從兩人對語言預設之標的來看，尼采與亞陶可謂是背道而馳。但若換個視角窺探從未對語言正面立論的亞陶，他對語言問題的強烈表態事實上遍佈在一生著述的字裡行間，他既批判又擁護的「語言」一詞，本身自成一個矛盾的存在。而正是這個「矛盾性」將為筆者拉開亞陶、尼采與班雅明語言觀的詮釋空間。

一、亞陶對「語言」的重新界義

在〈純粹語言的宣言〉("Manifesto in Clear Language")一文，亞陶難得對自己看待語言的「矛盾心結」(平時他對語言或正或反的表態散落於各種書信、文

²⁹⁴ 可參考德希達著：《書寫與差異》，頁 378-379。

章乃至詩作中）進行較有條理的分辨。亞陶明確表露了他眼中的兩種語言，其一是建構一切認識客體的理性語言，但他不認為此類語言所仰仗的邏輯能傳達事物本質；而他對邏輯語言的批判，則延伸出了上述標題所提出的純粹語言。²⁹⁵對亞陶而言，純粹語言意味著它能承載更高維度的智性認識，他以大寫的意義（Meaning）和邏輯語言賦予事物的意義內容做出區分。然而這兩種語言關係，並非截然二分。亞陶自稱，他正是在一切邏輯語言形成概念之時，看到了事物本質在電光火石之一瞬被顯露，而這正是每個概念攜帶的一種語音成形的音響性。²⁹⁶在觸及語言的其他文章中，亞陶表示，這種聲音正是人們運用邏輯語言思考時，對「思考之所以成為思考」之形式的遺忘，他也將之稱為一切（被邏輯語言）固化之概念不可消化的剩餘處。對亞陶來說，這不被收編為意義內容的思考形式（即被遺忘之音），才是優先於語言溝通內容的真正表達性，其中承載著最高的形上真理。²⁹⁷

從此處著眼，可以發現亞陶、尼采與班雅明看待語言的共通出發點。無論是班雅明對語言存在的重視，或尼采所提出的聲音語言，他們在強調一種不可收攝為意義內容之音響性，掩蔽了人類藉由理性語言表述真理的可能。然而亞陶不同於二人之處在於，他作為一名心思細密的藝術創作者，他對上述語言問題的察知並非來自於學理上的鑽探，更多地出於他在自我「求真」之道上面對語言的窘迫處境。在提出純粹語言的篇章中，亞陶稱自己的理性與心靈之間有一種永無消停的衝突，他只相信能刺激自體神經的話語，然而一但他想表述的思考經由理性意識輸出即全然走味。若翻閱亞陶全集，可發現此番「詞不達意」的症候幾乎貫穿了亞陶苦行的一生。從班雅明與尼采的語言哲學視角為其批註，亞陶此人有著

²⁹⁵ 雖然此篇文章是亞陶提出「純粹語言」的宣言，但亞陶在其他書寫中並不常用「純粹語言」一詞，反倒較常以「新語言」標別受理性邏輯宰制的語言觀念。筆者為契合論述脈絡，將以「純粹語言」作為對亞陶語言觀念的客觀陳述，並以「新語言」強調亞陶視角下對另一種語言觀念的引頸企盼。Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, pp. 108-109.

²⁹⁶ 中文為筆者自譯。亞陶的原話是”a concept which arrives upon me with a sound of creation”，原文較能凸顯亞陶思索聲音與概念的關係。同前註，頁 108。

²⁹⁷ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 290.

異於常人的敏感神經，他體察到「依理性行事」的邏輯語言，建構了網羅一切事物（成為知識客體）的表象世界；而在語言刻畫下的主客分野中，亞陶的心智則無有止歇地意欲掙脫再現機制的束縛。此時表象世界中主客對立的認識模式不再只是一種中性表達，而是真真切切作用於亞陶身心二元的相互攻殲之上。亞陶為了讓自我心智能突破理性的網羅，他不是處於以意識衝撞肉體的痙攣中，就是處於肉身被意識玷污、掠奪、侵佔的虧損體感裡。這是亞陶提出新語言之訴求時，現身所處的語脈。

先有了這層理解打底，再回看亞陶對純粹語言的界義，其內在意涵增添了不可化約的複雜性。當亞陶召喚著一種新語言觀作為對理性、邏輯語言進行批判時，他並非天真爛漫的認為「反邏輯」、「非理性」、「創造溢出語音外之音響性」、「重身體」的轉向就是新語言的歸宿。他在文中一再強調自己追求的大寫意義（Meaning）雖然不可被理性所收編，但絕非落入非理性的混亂之中。相反地，這是倚靠（對比於理性的）「混亂性」才能映照出的意義指涉可能、這是一種非邏輯的邏輯、一種更高律則。²⁹⁸ 從亞陶的說明中可以發現，他深深體察到「理性——非理性」的二元對立思維模式會使人陷入非此（什麼是理性）即彼（什麼不是理性）的判斷內容之中。因此身陷其中的理性主體所看不見的是，區分內容的形式本身，恰恰正是理性主體「合理化」自身（指稱什麼不是理性時，已經暗含了對什麼是理性內容的意識型態）時，烙下的一條自我持存的意識界限（limit）。亞陶稱他所追求的純粹語言是一種「非邏輯的邏輯」，乍看此語「邏輯」矛盾，但若放回他對理性意識（理性主體總遺忘思考形式）的批判上，純粹語言是藉由營造某種（被理性語言標別為）「混亂」、「非邏輯」的表現形式張力，企圖讓人洞察一切理性意識內容的界限（精準地說，理性意識開展的內容「界限」既然被「洞察」，則界限也翻轉成了「使理性成為理性」之形式界線（boundary）而非界限內的意識內容物）。亞陶將此稱為更高的律則與邏輯。

²⁹⁸ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 108.

由此可知，所謂的純粹語言指的不是現象世界一切可資挪用、形成「共識」的實體語言（或任何呈現手法），而是一切呈現手法如何能夠「作用於人察照當下的意識框架」。這才是純粹語言成立的關鍵（亞陶再三形容純粹語言具有理性語言欠缺的明晰性）。²⁹⁹對此，桑塔格精準地指出：「亞陶的問題不在於語言表象，而在於語言與他所謂的『對於肉體的智性領悟』之間的關係」³⁰⁰。此語澄清了亞陶追求純粹語言的目的與定位並非「反語言」和「非理性」，此話也延續了筆者在前文對亞陶受困於身心二元處境的說明。「我是誰」這個由我思之意識對「我」之肉身所提出的古老問題，亞陶探索到了一種拒斥一切形上學解答的領悟方式，他將之稱為肉體的理論、存在（Existence）的理論。³⁰¹對亞陶來說，肉體——這個根本意義上不被收攝為認識客體（例如生物學、科學、神學、哲學觀念論等解釋）的物質性存在，本身就危及著「生之為人」的意識界限。亞陶「以意識衝撞肉體」的內涵正是不讓理性意識安適於對「肉體」意義內容的收攏中，而不斷地讓肉體的物質性形式產生進逼意識內容界限的張力。這個肉體的理論也成了亞陶把對純粹語言的追求作用於自身時的關鍵說明。

對亞陶而言，這個肉體理論也是人如何重新觸及「人之為人」的關鍵，他將之稱為對生命源頭的復位。亞陶甚至出現了看似大言不慚的尼采式表述，稱自己是自我生命力的生產者（Generator）。³⁰²他接續指出，表象世界中的人與生命脫節的問題關鍵出在「人失去了對指涉萬物之詞語的真正理解」³⁰³。這裡鏈回了亞陶最初提出純粹語言所關注的母題——詞語成為概念時為人所遺忘的思維形式。在前文中筆者點出那是所有語言皆內蘊的音響性。然而前文尚未能點明的是，亞陶究竟傾向於尼采，注重以強烈修辭和語氣創造能重新觸及人感覺神經的「隱喻」？還是偏向班雅明，將詞語內蘊的音響性視為物質性意象、著重於探掘一切物質性

²⁹⁹ 可參考 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, pp. 69-70, p. 108.

³⁰⁰ 桑塔格著：《土星座下》，頁 37。

³⁰¹ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 110.

³⁰² 同前註。

³⁰³ 中文為筆者自譯。同前註。

意象呈顯語言存在（也即觸及「人之為人」的始源點）的表現形式？亞陶在這裡對如何真正理解「詞語」給出了明確的答案：「純淨的心智屬於物質」³⁰⁴，而唯有檢視「這個（指物質）肉體的意義」才能領會形上學的存有（Being）與何謂生命（Life）。³⁰⁵由此可證，亞陶提出純粹語言時，對內蘊音響性之詞語吐露的觀察，側重的正是其物質性的一面（並非尼采對音樂性的強調）；而當亞陶再一次強調物質的「肉體意義」時，他凸顯的關懷則是為了強調人對指涉外在事物之「詞語」的領略（即萬物的語言存在），必然是一種同時作用於自我身心二元的意識思維運動。換言之，亞陶提出的純粹語言觀念內蘊著立體的三向維度，最扁平的地基是待被領略的詞語（即邏輯語言表達的口語）、從詞語中直立起來的是通過不同表現形式被彰顯而出（不被消化為意義內容）的物質性意象，最後是自我觀照二者的視角。唯有在這三向維度具備時，人的意識才有可能在此空間中運動、碰撞自身的界限；當意識界限（limit）自身被察照的時刻，人的心智則觸及到了非邏輯語言的更高邏輯，那是「人之為人」的生命形式源頭，也是亞陶純粹語言發揮作用的現身之所。

然而，此時將申衍出另一個關照亞陶語言運作的複雜維度。那就是當亞陶陷其身心於企求純淨語言的思維模式時，旁觀的「局外人」又如何理解這個意識衝撞於身心二元之間的「亞陶」（包含他賴以運作其思維的「非理性」、「非邏輯」表現手法）？亞陶其人的矛盾性固然根源於他既是更高心智的覺知者同時又是意識之受害者的人物形象³⁰⁶，但當這雙重人物形象發出的異音尚且不得被大眾意識所消化，就又被因社會凝視而生的「瘋人」形象所覆蓋而滅音時，亞陶由其語言觀延伸出對社會道德價值的搗毀，則多出了應留心的辨析處。

³⁰⁴ 中文為筆者自譯。Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 110.

³⁰⁵ 同前註，頁 111。

³⁰⁶ 桑塔格著：《土星座下》，頁 33。

二、語言之毒害與道德之破壞

欲理解亞陶對表象世界道德秩序之否定與毀滅衝動，必須將亞陶對自我意識矛盾的體證，視為發話點。儘管他將自己的社會屬性——「瘋人」與尼采並陳，甚至接力尼采「重估一切價值」的呼喊，發出「搗毀一切價值」的怒吼。兩者形似神異處卻體現在，尼采對社會道德的批判從未奠基于自我意識的懷疑心理上。無論是對酒神精神的洞悉，抑或延伸到對權力意志肯定性的立論，皆直接形構了他對社會道德秩序的挑釁姿態。³⁰⁷尼采大言不慚烙下的話語，不需要再一次與發話者（尼采自己的）肉身產生意識碰撞，其人其言其語就是藝術主體，這是尼采對話世界、將世界整體審美化昇華為生命意義的關鍵。³⁰⁸反觀亞陶，他自稱自己是「受到概念毒害的人」³⁰⁹，此話一出即輻射出了三重涵義。首先是他自己面對語言「詞不達意」的苦楚，在此基礎之上，社會大眾對邏輯語言「詞不達意」的一無所知，形成亞陶對社會整體情況的批判。³¹⁰然而此批判不僅換來的是社會對自身一無所知的否認、還給亞陶貼上了撕不掉的毒蟲與瘋人標籤，形成社會對異見與異己的徹底誅殺。³¹¹面對此情此景，亞陶疾聲高呼要摧毀一切社會道德成規與價值，不僅僅是「反社會者」的對立式回擊，亞陶以其「反理性」、「反邏輯」的挑釁言語意欲喚醒社會的企圖，成為一股被壓抑的聲音，掩身在他富有矛盾性的人物形象背後，等待被聆聽的可能。³¹² 亞陶特別對他具有「摧毀傾向」的否定性做出說明，他對社會價值的否定並非是一種對善惡的價值判斷，他意圖體證的是對形成善惡是非二元框架原則規律的覺知。³¹³

³⁰⁷ 尼采語言觀發展到「隱喻」的論述時，已經徹底直接放棄了具有先驗性的真理觀。

³⁰⁸ 尼采的名言：「存在與世界只有作為一種審美現象才具有正當性。」Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Other Writings*, p. 113.

³⁰⁹ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 109.

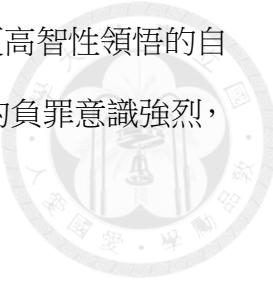
³¹⁰ 亞陶認為表象世界中的概念生活尚未企及一種語言，關鍵在於人錯誤地將思考內容與形式等同於字義表面，在此之上的語言僅能溝通作為表象的事物，世界如同死寂一片，而人則與生命本質脫節。同前註，頁 99。

³¹¹ 亞陶曾寫信給制定麻醉品法的立法委員，他抨擊政府對民眾從藥房取得鴉片所下的限制令。亞陶在信中表示，僅為了追求一己歡愉的毒品成癮者自有通路能取得藥物，但另一種因意識之洞悉性而遭到痛苦折磨之人，他的用藥需求卻不被社會承認。Antonin Artaud, "Letter to the legislator of the law on narcotics" in *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp. 68-72.

³¹² 同前註，頁 70。

³¹³ 同前註，頁 108。

需進一步細辨的是，亞陶從未一派天真的認為他意欲追求更高智性領悟的自白就能「洗白」他對道德秩序的否定與顛覆意圖。亞陶面對思考的負罪意識強烈，這是他與尼采追求超越道德二元性的不同處：



我屈從於夢境般的狂熱中，但僅是為了從中獲取新的法則。我追求一種增殖與精微區辨，在幻覺中尋找智慧之眼，而非輕率的預言。這裡有一把刀我是不會忘的。那是一把深入夢境的刀，我將其留存在自己內心，不讓它觸及我的明晰覺知。³¹⁴

與尼采展開雙臂接受酒神精神的附體不同，亞陶雖然知道如夢似幻的意象性，是超越邏輯理性獲得更高智悟必須仰賴的中介，但橫亘在亞陶幻夢中的那把刀，是他在洞悉自我意識界線時，始終隱隱作痛而不至忘乎所以的意象。亞陶拒斥人墮入無意識的狂喜之中（他稱忘乎所以的人都是豬），他認為幻夢意象能被真正視之為「真實」的前提，是人必須有著「在幻夢中哀悼著幻夢」³¹⁵的自覺，此種自覺隱含著一種「遺憾、失望、拋棄、分離、我們何時再相見」³¹⁶的情結。相較於尼采對突破表象的創造肯定，亞陶對啟明的態度蒙上了班雅明式的憂鬱底蘊。

然而話鋒一轉，亞陶卻有著令班雅明甚至尼采都難以望其項背的基進處。在一篇〈所有書寫都是垃圾〉("All Writing is Garbage") 的文章中，亞陶抨擊受邏輯語言宰制的書寫。但他不像尼采一樣只是埋怨語法規則，也不像班雅明一樣娓娓道來新的書寫形式如何爆破線性史觀，他破口而出的是要「棄絕作品、棄絕語言、棄絕字詞、棄絕思維、一切皆是虛無」(no works, no language, no words, no mind, nothing)³¹⁷，亞陶表示人們自以為通過書寫自陳心跡全是愚蠢且徒勞的。饒富意味的是，上述那些被亞陶否定的意識產物（作品、語言、字詞、思維），

³¹⁴ 中文為筆者自譯。同前註，頁 109。

³¹⁵ 同前註，頁 124。

³¹⁶ 同前註。

³¹⁷ 同前註，頁 86。

只有最後的虛無 (nothing) 一詞破壞了語法規則，以其雙關的呈現形式化否定為肯定（唯有真正領會到一切意識內容物的虛無，才是對「虛無」語言存在的真正肯定）。亞陶熱切盼望社會中的人們得以從錯誤的思維形式（遺忘思維形式本身）中覺醒，而能觸動這種思維運動的藝術呈現，成了他號召另一批藝術家與作家現身的前提。正是在這個意義上，超現實主義美學被亞陶視為一股能企及他新語言理念的社會革命能量。³¹⁸

值得留意的是，儘管亞陶與班雅明同樣都在超現實美學中發掘了啟明心智的革命潛能，但相較於班雅明（尤其是早期）總帶有一種知識份子啟迪民智的光明基調（哪怕他談的是憂鬱也是強調如何揭示的一面），亞陶對超現實革命的呼籲則添上了抹拭不去的殘酷血色。即便他再三強調超現實主義美學對邏輯的背反與揚棄是為了追尋一種比理性邏輯更深刻精微的律則（呼應前文提到的非邏輯的邏輯），但最惹眼的還是他號召「貶損一切社會價值與心智」³¹⁹的棄世姿態。亞陶版的世俗啟迪注定不是光源而是文明的黑幕，因為他深明自己的社會屬性：「讓所有的糞語者、失語者、語言能力被褫奪的群眾、思想的賤民都聽著。我只代表他們發聲。」³²⁰

三、藝術語言的「戲劇性」

對亞陶而言，純粹語言（或新語言）需仰賴藝術性的呈現形式才能讓人的意識維度跳脫二元對立的思維模式得到揚升。也正因為如此，亞陶對於何謂「藝術性的呈現」有著絕對嚴苛的內在要求。在戲劇上，亞陶揚棄西方戲劇傳統，他認為依附於文本（即邏輯性的口頭語言）的劇場呈現無助於使人跳脫既有的意識框架，而這也正是班雅明批評亞里斯多德式戲劇觀念、從悲悼劇展開現代寓言探究的觸發點。關於殘酷劇場戲劇美學的寓言性分析，是下一章的論述重點。但亞陶

³¹⁸ 同前註，頁 105-107。

³¹⁹ 同前註，頁 107。

³²⁰ 中文為筆者自譯。同前註。

看待語言藝術性的觀點，事實上一以貫之於他對不同藝術媒介的評述中。饒富意味的是，亞陶竟也對「意象和口語之對峙」所形塑的辯證觀看視野做出了表態。

在討論電影的篇章裡，亞陶重新檢討了電影蒙太奇手法對畫面意象的運用。

³²¹ 他抨擊一切依附文本情節營造劇情高潮的電影，沒有讓電影中的視覺語言發揮「揭露語言的本質」的意義指涉性，而僅僅只是一種服務於邏輯語言的「爛翻譯」。

³²² 在他理想的電影中，每一幀視覺語言並不為了指涉任何客觀事物或傳遞畫面情感而具有獨立意義內涵，它的意義指涉性來自於不同視覺語言的並置，達到一種比抽象概念更有穿透力與客觀性的合成物（an objective synthesis more penetrating than any abstraction）。亞陶認為這種拼貼組合表象的遊戲（這裡間接指出了「意象和口語之對峙」所形塑的表達），是一種能直接作用於大腦神經的非有機語言，而非刻畫人物個體的心理學式轉譯，而這才是真正戲劇性。³²³

在一封與友人討論電影與戲劇的書信中，亞陶直接將這種帶有戲劇性的藝術呈現形式稱為一種辯證法，他稱那是「對思想進行全方位思考的藝術，是一種部署思想的方法」。³²⁴ 只要具備了這個「戲劇性辯證」的前提，曾經大力抨擊書寫是垃圾、意圖擺脫一切文本依附的亞陶，事實上對於書寫與文本並不排斥。他尤其大力推崇西尼卡（Lucius Seneca）的劇本（亞陶稱沒有比西尼卡悲劇更合適的書寫範例），他稱西尼卡在情節敘事外，創造出了能撼動詞語既定意義的破壞力量。³²⁵ 受此啟發，亞陶表示自己也要蒐羅帶有此類「戲劇性」的文本規劃演出，他表明這與「不相信劇場文本」的主張並不相違，甚至還打算邀請殘酷劇場的忠實觀眾們一窺他如此行事的別有用心處。³²⁶ 在一封信箋中，亞陶果真和朋友分享起自己相中意欲搬演的劇本（紀德），他特別強調自己不會違背原作精神、甚至

³²¹ 可參考 Antonin Artaud, “Cinema and Reality”, in *Antonin Artaud: Selected Writing*, pp. 150-152.

³²² 同前註，頁 151。

³²³ 亞陶還更澄清這不是一種夢、不是一種形容藝術的感性託辭。此夢溢出邏輯之外的關鍵根植於一種必要性，會起到一種對自我邏輯的反諷效果，亞陶更以此批評排除了意象表意性來營造「戲劇性」的情節電影。同前註，頁 152。

³²⁴ 同前註，頁 283。

³²⁵ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 307.

³²⁶ 同前註。

不會更改台詞文本，但這絕非意味著亞陶將照本宣科。他稱自己「要在既有文本的啟發下增添形式的發明，發展到他認為不可或缺的最大程度」。³²⁷ 亞陶表示這種形式將讓全劇揮發出一種戲擬效果，目的是讓詞語內部的意象呈顯出來。³²⁸

值得注意的是，這種「意象和口語之對峙」形塑的辯證觀看模式對亞陶而言，絕不止於藝術創作。事實上，前文描述亞陶思維意識活動的肉體理論亦在此列。亞陶正是通過肉體意象，使自己的思維從抽象概念走向具體物質。在新意識生成的動態過程中，亞陶稱他腦中會有溢出邏輯語言外的意象浮出，但這些意象卻應被視作與語言字面一樣的意義指涉性，它以其意象再現而出的形式本身，促成了他對思考的努力（但意象一但撩撥了亞陶的心智便閃瞬消失，令他想攫取、滯留意象的腦子發狂）。³²⁹ 亞陶形容這種內蘊時間性、動態生成的思維模式不斷摧毀他本來持存的意識與思想連續性，使他只能以碎片化的形式進行思考，他把這種不斷折騰人之感官神經的意識活動稱為「智識戲劇」(*intellectual drama*)。³³⁰ 亞陶是自己意識的創造者、演出者與觀看者。

有意思的是，當亞陶把這戲劇性的思緒運動過程形諸於文時，同時顛覆了傳統文學批評看待作者、文本與讀者的三邊關係，這是桑塔格在〈接近亞陶〉一文下筆切入亞陶的刀口。在亞陶的創作著述中，一切文本不再體現作者的創作主體性、不再是一個陳述「我思」的意義指涉系統；然而，這並不意味著亞陶欠缺展開論述的「中心思想」³³¹，只不過一切觀念經過亞陶「戲劇性」思維的「演繹」³³²後，呈現出的是一種「獨一無二、具體明確且已然表演過的文學姿態；同時也是一種（經常是刺耳的，有時還帶著反諷的）後設文學宣言」³³³。換句話說，當

³²⁷ 中文為筆者自譯。同前註，頁306。

³²⁸ 同前註。

³²⁹ 同前註，頁289。

³³⁰ 亞陶在這裡稱自己的意識辯證運動是一種「智識戲劇」，其「智識」的內涵並非指人類的理性意識，而是指向他所欲追求的更高智悟。同前註。

³³¹ 桑塔格稱亞陶是「愛說教的」，他的行文中哪怕充滿著斷裂的「形式」（指意象）的變化，但總隱含著一種論述線。桑塔格著：《土星座下》，頁41-42。

³³² 筆者運用演繹一詞，源於林于湘對亞陶劇論之「表演性」的立論。可參考林于湘，〈再探殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，《戲劇研究》第13期（2014年1月），頁175-220。

³³³ 桑塔格著：《土星座下》，頁31。

亞陶將他智識的「戲劇」搬演於紙上時，其意識衝撞於抽象概念與具體意象之間的痙攣式「演出」，其內蘊的戲劇性辯證是肯定無疑的（從這個意義上來說此番「表演」是成功的）；然而從「結局」而論，亞陶留下的戲劇「文本」無不以他的思考受挫告終（他最後的思考運動總停機於一切思考努力仍無法突破表象的哀慟中）³³⁴。亞陶的智識戲劇是一齣悲劇，但其內蘊的悲劇性不止於他寫出的失敗結局，而是還後設地哀悼著此刻演出表演的「成功」。

桑塔格特別指出，亞陶的「書信」是他最拿手的「戲劇」形式，但未延伸更進一步的剖析。³³⁵若延續前文對意象和口語的辯證性所做的討論，書信尤為能凸顯戲劇性的關鍵在於，亞陶的一切書寫不再能只限於自我主張的闡釋與自我意識的辯證，而必然多出了一個對話對象——收信者方。當亞陶將收信者意識納入行文與自己的思想進行辯證時（也即他的思考表演），「意象和口語之對峙」形塑的辯證觀看視野，在信件的閱讀者眼中自然變得強烈。例如在〈致蘇利·德·莫朗先生〉（“To George Soulie de Morant”）信中，亞陶向友人繪聲繪影地描述自己意識斷裂的徵候，若單看亞陶極具意象式的表達，像極了一個精神病患者對其心理病況的自陳。³³⁶但若曝光亞陶有感而發寫信給友人的「謝詞」，似乎就撼動了讀者對亞陶「精神狀態失常」的評斷。在此信開頭，亞陶特別感謝友人「慧眼獨具」，尤其在旁人總自稱能理解他的處境時（其實只是將亞陶的遭遇視作他「主觀的心理問題」），這位友人竟能以極為精闢的語彙區辨亞陶面對的意識難題，而非將之理解為精神病患的囈語。亞陶正是在這層「共識」上，想在這封信中繼續補充更

³³⁴ Antonin Artaud, “Cinema and Reality”, in *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 289.

³³⁵ 有意思的是，在另外一本探討亞陶語言觀念《亞陶的書寫身體》一書中，墨菲同樣極為強調亞陶書寫的表演性，甚至她也是選擇亞陶的〈與雅克·里維埃的通信〉（Correspondence with Jacques Riviere）書信內容說明他的斷裂意識與寫作模式。然而，墨菲卻否定了亞陶藉此書寫能逾越意識界限、達到更高律則的企圖，因為他認為在亞陶意識斷裂的書寫過程中，自我意識會分割出另一個後設的意識觀察者，凝視正在書寫的當下。換言之，對於墨菲來說，哪怕斷裂式書寫呈顯的矛盾張力確實構成了表演性，但書寫者意識仍必然侷於二元對立式的觀看模式之中。桑塔格稱亞陶書信為戲劇的討論可見：桑塔格著：《土星座下》，頁 30-31。墨菲對亞陶書信的分析可參考 Adrian Morfee, *Antonin Artaud's Writing Bodies* (Oxford: Clarendon Press, 2005), pp. 57-62.

³³⁶ 節錄一段選文極具意象式的表達：「心理上的崩潰就像生理上胃或腸道不能再容納任何東西時發生的崩潰一樣。而身體上，我感到極度疲憊，陷入一種空虛感、完全缺乏神經能量的狀態，還有一種磁場壓迫的感覺，還有一種極致的燃燒重壓感。」可參考 Antonin Artaud, “To George Soulie de Morant”, in *Antonin Artaud: Selected Writing*, pp. 286-290.



詳細的說明：

所以我寫信給你只是出於我的焦慮，因為我忘記了一個典型的現象，它可以讓你更深刻、更清楚地看到我的可怕狀況。這是一種可怕而殘酷的狀態，我實在無法用語言來形容，因為我既看不見也透露不出我自己身上任何明確的東西……³³⁷

亞陶難以言喻的殘酷狀態、他點出的「焦慮」、「可怕」，本都是極易被常人歸為「主觀心理問題」的表達。但通過書信中亞陶透露的友人立場（儘管信中亞陶並沒有說出朋友對他的分析，但看得出該友人絕不視亞陶的精神困擾為現實意義中的神經病症），讀者在理解亞陶意象式的表達時獲得了一個對比參照，促使意識思維產生位移，嘗試跳出既有對「意識分裂」的醫學病理式想像。

在另一封寫給朋友的信中，亞陶則因得不到友人的理解，而在自我辯駁的過程中展示出他不斷置換發話觀點的辯證性思路。³³⁸這封信的產生肇因於亞陶友人對他要發表的文章字句進行了語法校正，引起亞陶的強烈不滿：「你真的覺得語法重要？」³³⁹，聳動言語宛如要棄文法語義不管不顧。但事實上，亞陶比誰都更看重「語法」，他在信中比對被改動的詞句，不厭其煩地解釋他想表達的「語意」如何被扭曲；他也不要尋找另外的替換語彙，正是要用（被朋友認為不合語意的）原本的詞語才能彰顯他想表達的思想。³⁴⁰當讀者幾乎要相信亞陶自己說的「絕不扼殺或閹割語言」時，他又指出了例外：

如果是一位顯然尊重句法的作家偶爾犯了極大的錯誤，我認為（稱這是扼殺或閹割語言）並無不可；如果我們覺得這些錯誤無法與運動形態、特別

³³⁷ 中文為筆者自譯。同前註，頁287。

³³⁸ 同前註，頁284-286。

³³⁹ 同前註，頁284。

³⁴⁰ 同前註，頁285。

的火焰、某個特定思想的奇異照耀面切割開來，正是這需要這種歪曲才能捕捉到這個秘密的火焰、這個神秘面的照明的話，這些錯誤就成了無法分割的一部分。³⁴¹



當亞陶稱語法不重要時，他卻絕不主張扼殺和閹割語言；當他稱扼殺和閹割語言也無不可時，前提是一個真正尊重語法的人懂得讓文法「錯誤」逾越形下範疇、承載更高的意義；然而當讀者又懷疑亞陶是否遁入神秘主義式的表達時，他在這封信的末尾嚴正地稱自己拒斥神秘，只是一個（操作智識的）技師。³⁴²

亞陶在書信中為了回應收信者，他不僅試著使用對方認知中的概念與自己的主張對話，還在不斷置換觀點視角的過程中拆解被常人引以為實的概念（形成一種意象和口語之對峙）。亞陶欲彰顯的「真意」永遠不在字義表面上，而是在讀者意識衝撞於不同矛盾觀念的辯證思考之間。這是亞陶之所以在篇幅不大的書信體裁中，讓戲劇性辯證得到最大發揮的關鍵。然而，當亞陶少了收信者作為對話對象，卻仍在行文中切換不同概念與自我意識進行辯證時，讀者如何能夠從中識別那浮出字面的意義表達？這成為了後繼者重新閱讀殘酷劇場劇論——《劇場及其複象》的最大挑戰。

³⁴¹ 中文為筆者自譯，括號內容為筆者為符合引文文脈而補充之內容。同前註。

³⁴² 同前註，頁286。



通過第二章對班雅明、尼采與亞陶語言觀的梳理，筆者探掘三人在批判邏輯語言與衍伸之道德問題的基礎上，分別提出的語言存在、象徵語言（即隱喻）和純淨語言觀念，皆內蘊一種戲劇性（嚴格來說應該是劇場性）的辯證關係。儘管對班雅明而言，尼采對語言之音樂性（酒神音樂）的過度注重侷限了他探看「口語與意象之對峙」所能形塑的辯證觀看視野（也即開拓寓言式書寫的可能性），然而三人都強調在語言的成形之際，內蘊著一種（如今為人所遺忘的）音響性，正是形構表象世界的始源點。

若孤立的討論語言起源問題，人類對純粹聲音的不察似乎在歷然在目的文明成就面前顯得「無傷大雅」；然而當語言問題衍伸到道德的錯位與歷史表象對「人之為人」（此存在形式即一切歷史表象創生的始源點）的遮蔽與遺忘時，「意象與口語之對峙」所能形塑的辯證觀看視野如何能打開邏輯語言施予人的桎梏、重新鏈回生命本源？這成為班雅明與亞陶終其一生在探掘（且未有終成）的書寫與創作實踐。也是本章欲通過意象之辯證所形塑的視野，刺探殘酷劇場劇論並論述「殘酷」之寓言性的切入點。

需說明的是，星叢作為觀看的辯證法（以「意象與口語之對峙」為書寫原則）所延伸出之書寫策略，也是班雅明將現實之人事物提煉為辯證意象（即現代寓言），轉化為歷史書寫的實際應用，在相當程度上提供了本論文重新閱讀與詮釋《劇場及其複象》的理據。然而筆者以為，亞陶立論「殘酷劇場」所映示的內涵並不止於班雅明早年提出的星叢之於理念的關聯性，恰恰正是班雅明通過星叢式歷史寓言書寫（搜羅辯證意象）彰顯歷史性、欲召喚精神革命的「當下」所面對到的書寫僵局與智識困境³⁴³，進而對歷史寓言式書寫提出的反思關照，才得以彰顯亞陶在其劇論中難以言表的「殘酷」內涵。造成這種「時差」與「視差」的關鍵在於，

³⁴³ 可參考本論文第二章第二節對辯證意象的啟迪與寓言性之討論。

二人儘管提出了近似的美學觀念——「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法——然而原初促使他們開展論述的立足點與演繹寓言觀念的發展動向並不相同。為了讓二人思想得以交會與輝映，本章在深入殘酷劇論的意象辯證、討論其映示的寓言內涵之前，筆者將於第一節先重新對焦二人提出寓言式觀看辯證法的核心關懷，並對歷史的「寓言性」進行界義，作為媒合二人寓言觀的介面；鑑此，提出本論文重探殘酷劇場劇論與「殘酷」之寓言性的詮釋策略。

第一節 觀看的辯證法：辯證意象與殘酷劇場的交會

一、界義辯證意象的「寓言性」

班雅明提出寓言式觀看辯證法之初衷，源於以「悲悼劇」為觀察對象提出他對「歷史」問題的關切。然而在前章對班雅明語言觀的梳理中，他所言的「歷史」內涵等義於「人之為人」的生命本源，因此他對歷史性和悲劇性的探究並離不開對人生命存在問題的探究，在這個意義上，班雅明的歷史哲學書寫與生命哲學不可二分，而他被正統馬克思主義者「詬病」之處也正在於他所倡議的「唯物思想」實則擺盪於唯心與唯物主義之兩極。相較之下，亞陶提出寓言式美學觀的關鍵觸媒，並非是對歷史哲學的探索，而是他迥異於常人精神意識的心物辯證視野，內蘊了一種「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法（因此桑塔格稱亞陶在美學上的終極追求是通過唯物的辯證達到心靈的智悟，由此而論，亞陶並不是學術定位上的「歷史唯物主義者」）³⁴⁴。

然而，這並不意味著亞陶與班雅明的寓言觀注定只能走向分歧。儘管二人對寓言式（即「意象與口語之對峙」）觀看辯證法之探索源自不同的出發點（亞陶目光向內關注「自我主體」，班雅明目光向外關注「歷史寓言」），他們卻在展開論述時分享了極為近似的語言觀；並且，亞陶亦對「歷史」與「意識型態」的

³⁴⁴ 桑塔格著：《土星座下》，頁 37。

糾葛關係提出了嚴正的批判(對亞陶而言，他所寄望的歷史革命不來自政治行動，而是通過美學實踐突破人類線性史觀形塑的意識型態構造)³⁴⁵，而當他將寓言式的意識思維化作啟迪大眾的美學觀時，他甚至對歷史唯物主義流露了極大的興趣（但他極力標別自己的唯物辯證思想與正統馬克思主義並不相同，亞陶與班雅明的學思親緣性由此而來，二人分別和超現實主義合而復離的淵源是一歷史例證），這是本論文主張能從辯證意象（即歷史寓言）探看殘酷劇場劇論的主因。³⁴⁶

然而，當研究者欲將辯證意象視為研究取徑時，不可忽略一個關鍵變項——雖然班雅明筆下的「歷史寓言」與「辯證意象」是橫跨他一生學思的核心觀念，但班雅明後期對「辯證意象」與「歷史寓言」的內涵卻有一基進意義上的調整（在前文提到班雅明曾寄望於辯證意象能企及世俗啟迪時，曾在史詩劇場上看到歷史寓言被揭示的希望，然而當他重審「歷史寓言」內蘊的悲劇性時，卻又與布萊希特走向分歧），也隨之衍生對「歷史寓言」內涵有了更深化的認識。這層深化的維度正是筆者在本節欲界義的「寓言性」，也因此將有別于前章所詮釋的「歷史寓言」定義：寓言性所關涉到的內涵，並不停留於「歷史寓言」如何通過寓言式的書寫（並且以帶有商品特徵的辯證意象作為書寫對象）讓悲劇性得到揭示，相反地，寓言性的內涵首先指向的是「歷史寓言」作為一種理論內容所內蘊的弔詭性：此弔詭源於「寓言」（「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法）的本質內涵並非可被收攝為智性認識的知識客體，相反地，它正是一種跳脫主客二元對立的觀看辯證模式；然而當它被思考主體提出並進行寓言式書寫立論時³⁴⁷，「寓言」仍然迴避不了被理性收攝為認識客體的命運。探索書寫「歷史寓言」所顯露的弔詭與矛盾，成為班雅明後期調整辯證意象內涵所直面的僵局。

詹明信對班雅明的評析，是本論文對「寓言性」進行界義的一大助力。他曾

³⁴⁵ 可參考 Antonin Artaud, “Men Against Destiny”, in *Antonin Artaud: Selected Writing*, pp. 357-359.

³⁴⁶ 話又說回來，「亞陶」如今在思想史與劇場史被賦予的「歷史身份」與「定位」都因他的寓言式藝術語言觀而存在一定程度的「誤讀」，這些敘事本身即增添了本論文以「亞陶」與「殘酷劇場」為研究對象，探掘其「歷史」寓言性的維度。

³⁴⁷ 班雅明曾寄望通過星叢、文學蒙太奇手法讓「真理」通過書寫構作的辯證張力彰顯。

評價班雅明晚期之所以重新調整辯證意象的內涵³⁴⁸，是為了對「歷史書寫」與「歷史」做出區分，唯有如此才能讓人意識到「我們能獲得什麼歷史知識」和「我們能從歷史本身描繪出、想像出什麼」存在之差別。³⁴⁹在文中，班雅明又將辯證意象稱之為歷史意象，以此探究人在「瞭然」歷史寓言與線性史觀互動作用關係之後，如何應對歷史寓言再度被收攝為歷史知識的存在處境（以班雅明立論歷史的語言觀來理解，此話意味著主體從歷史寓言乃「人之為人」本源的認識，拔升到思考人如何面對「人之為人」本源必然被智性收攝的生命態度），而辯證意象（作為歷史意象）內蘊的雙重寓言維度則形構了本論文欲申論的寓言性。值得注意的是，在〈論歷史的概念〉文中，無論班雅明是將歷史意象化為「人與駝背侏儒的對峙」³⁵⁰，抑或「被歷史風暴吹向進步天堂的新天使」³⁵¹，在他的筆下，眾生皆難逃「歷史」所圈禁的表象世界。即便人洞穿了「真理」就是歷史作為寓言所彰顯的悲劇性和歷史性，但這種體悟終究閃瞬即逝，而在被收攝為歷史知識內容時，又落入了人終究難以逃脫歷史再現機制的宿命輪迴。這裡所呈顯出的問題是，班雅明為了解決自身提出「歷史寓言」觀念接繼衍生的書寫正當性問題。他在提出歷史寓言觀的同時還提出一種使「真理」不落入言誣的星叢書寫方式，進而希望通過書寫實踐讓辯證意象內蘊的悲劇性與歷史性作用於人的辯證視野，以此企及對歷史宿命的體悟而非認識，而他在不斷進化論述內容的同時，則最終懸置了人類觸得「希望」的救贖時刻——後期的班雅明推翻了先前他盼望能通過辯證意象啟迪眾眾的願景，並將他的歷史認識收攝為人將永遠被神話詛咒籠罩的宿命³⁵²。

引人深思的是，班雅明對救贖時刻的懸置，是否就真的只是一種對歷史宿命輸誠的生命態度？如果歷史寓言難以通過書寫揭示，那持續書寫的目的究竟是什麼？又，班雅明在〈論歷史的概念〉一文中主張每個人皆分有些微的彌賽亞救贖

³⁴⁸ 可參考班雅明所寫下的代表性篇章〈論歷史的概念〉與兩則補遺。Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol.4, pp. 389-397, pp. 401-408.

³⁴⁹ 謂明信著：《班雅明多重面向》，頁 498。

³⁵⁰ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol.4, p. 389.

³⁵¹ 同前註，頁 392。

³⁵² 可參考本論文第二章第二節對辯證意象的啟迪與寓言性的說明。

力量，此論調是否直指班雅明將他世俗啟迪破滅的絕望心境轉而心繫於神秘主義的神學信仰？³⁵³筆者在此處欲先指出的觀點是，班雅明對「辯證意象」是「歷史意象」的立論並非是走回頭——將一切對歷史寓言的探掘（即會被收攝為認識內容之辯證意象）所體現的歷史性（即悲劇性）內涵歸之於上帝視野。³⁵⁴相反地，「歷史意象」（即辯證意象的寓言性）關涉到的究竟內涵，指向了班雅明對自我「書寫內容」與「書寫行為」之間究竟存在何種「辯證關係」的表態（也即對「歷史書寫」之正當性的重審）。筆者主張，班雅明反身回望自我書寫行為映示的「形式」與歷史寓言書寫「內容」的意義辯證（基於班雅明的核心關懷是歷史寓言思想，因此嚴格來說應稱之為「意象辯證」），將能幫助本論文析論亞陶受制於寓言式意識（即「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法）的劇論書寫形式，而在劇論書寫上呈現反邏輯、相互矛盾之內容（對亞陶而言是「言不由衷」，對觀看者而言是不斷地「誤讀」與「測不準」）所體現出的寓言性。

為了辨明此理，筆者接下來必須將班雅明針對「辯證意象作為歷史意象」（他在文中將辯證意象簡稱為意象）展開討論的一篇冗長晦澀內容，拆分為三段進行解釋：

將意象與現象學的「本質」區分開來的是意象內蘊的歷史索引（historical index）（海德格曾為了現象學，徒勞地以抽象的「歷史性」³⁵⁵試圖拯救歷史）這些意象應當完全脫離「人文科學」的範疇，脫離從所謂的慣習、風格等等面向來進行思考。因為意象的歷史索引不僅顯示，意象屬於某個特定的時間，而且最重要的是，意象只有在某個特定的時間才能達到辨讀性

³⁵³ 在學界的共識中，班雅明的學思徘徊於西方馬克思主義和猶太神秘主義之兩端。然而後世研究者該如何不化約班雅明所施用的神學元素僅作世俗意義上的宗教信仰之解，是一大哉問。詹明信曾對班雅明使用的「神學符碼」開展討論，並將其視為一種表述「和解」與「救贖」而不落入政治化線性邏輯的論述策略，並將之稱為世俗邏輯與意象化表述的折衷方案。可參考詹明信著：《班雅明的多重面向》，頁 36-42。

³⁵⁴ 可參考本論文第二章第二節對星叢與單子的說明。

³⁵⁵ 此處的「歷史性」英譯為 historicity，和班雅明欲從辯證意象探掘的歷史索引（historical index）形成對照。

(legibility) ……意象並不會以過去的事物闡明當下之事物，也不會以當下的事物揭示過去之事物……古老的意象並非真正的歷史意象，只有辯證意象才是。人們所識讀的意象——也就是說，處於可辨讀狀態的意象——在最大程度上帶有從前某個危急關鍵時刻的印記，而所有的閱讀都是建立在這個危急關鍵時刻之上。³⁵⁶

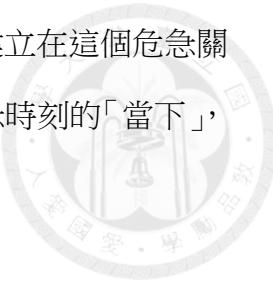
在解釋上段引文之前需再次簡要說明的是，對於班雅明而言，帶有商品特徵的辯證意象，其本質內涵指的不是「某物」，而是某物在特定情境下（如巴黎拱廊街）激發了觀看者的辯證視野（「意象與口語之對峙」營造的辯證張力），因此撼動了人對既成史觀的理解。因此在引文中班雅明強調「人們所查知的意象」屬於過去「某個特定的時間」，但這指的不是在線性時間中人們所以想像的史前遠古意象，因為「人們所查知的意象」能作為辯證意象的關鍵在於，它只有在當前「某個特定的時間才能達到辨讀性」。此語晦澀處在於它首先挑戰了人們對過去與現在的理解。文中所謂的遠古意象只是我們「現在」看出去的「過去」，而辯證意象（即歷史寓言）被揭示的前提是，在特定時刻我們看待「現在」的意識型態被撼動，因此才能彰顯被壓抑而不察的過去特定時刻。並且承上述引文說明，當歷史書寫者在當前的特定時刻，對他所察知的辯證意象進行書寫時，其書寫行動體現的真實意義，不在於重新賦予過去解釋成為當下的理解內容（「意象不會以過去的事物闡明當下之事物，也不會以當下的事物揭示過去之事物」），反倒是在此刻的書寫行動本身，彰顯了過去「某個特定的時間」被壓抑的歷史性³⁵⁷，也即這段引文開頭，班雅明稱辯證意象內蘊一種過去時刻的「歷史索引」。這是筆者區辨班雅明歷史書寫之「正當性」的第一個層次。

在釐清此一正當性的同時間，不能忽略班雅明還強調，處在當下時刻的人們面向過去的歷史書寫行動本身，同時也彰顯了「當下」這個危急關鍵時刻（「只

³⁵⁶ 中文為筆者自譯。Walter Benjamin, *Arcade Project*, pp. 462-463.

³⁵⁷ 同前註。

有在某個特定的時間才能達到辨讀性」並且「所有的閱讀都是建立在這個危急關鍵時刻之上」。理解這個因特定時間達到辨讀性而被彰顯為危急時刻的「當下」，是理解歷史書寫「正當性」之第二層次的關鍵：



事實上，這種對辨讀性（legibility）的認同構成了意象內部運動中的一個特定引人思索的臨界點。每一個當下時刻（present）都是由與之同步共時（synchronic）呈顯的意象所形塑的：每一個「現在」都是一個可辨讀過往的特殊現在（the now of particular recognizability）。在「現在」此時間性中，真理與時間被充塞至爆破點。（這個爆破點正是意圖的死亡，因此它與真實的歷史時間，真理的時間的誕生是一致的。）……人們所察知的意象——也就是說，處於可辨讀狀態的意象——在最大程度上帶有從前某個危急關鍵時刻的印記，而所有的閱讀都是建立在這個危急關鍵時刻之上。

358

為了辨明書寫的「正當性」包含標誌「當下」的危急時刻，上述引文中班雅明重新釐定了辯證意象可被書寫者辨讀的前提條件，以及在當下時刻「可被辨讀」本身所映射的意義。這裡班雅明要強調的是，當人們在某個特定時刻看待「當下」的意識形態被撼動，成為彰顯過去被壓抑的過去特定時刻時（即辯證意象因當下時刻達到辨讀性而得以呈顯時），這個當下時刻，還多出了一個新身份——「可辨讀過往的特殊現在」（the now of particular recognizability）。但更精準地說，正是因為有這個「可辨讀過往」的「現在」在先，才有以書寫行動辨讀「過往」開展而出歷史知識之可能。只不過當書寫者意識貫注到書寫對象（揭示辯證意象映示的過往）時，即忽視了「使當下的書寫行為成為可能」的辨讀性本身。因此班雅明在上文特別強調，當這個「辨讀性」被書寫者以反身性的方式「認同」時「會成為引人思索的臨界點」，使人發現從前某個危急時刻之所以被此刻的自己察覺，

³⁵⁸ 中文為筆者自譯。同前註。

是因為「當下」處在同樣的危急時刻（文末「人們所察知的意象——也就是說，處於可辨讀狀態的意象——在最大程度上帶有從前某個危急關鍵時刻的印記」）。

截至目前為止可確認的是，辯證意象內蘊了兩條歷史索引，這是班雅明重探「現在」的書寫行為本身體現的意義。需留意的是，對班雅明而言，一切由辨讀性開展出的過去或是當下歷史知識，都與（呈顯於當下時刻的）辯證意象所指向的真理無涉。釐探辯證意象體現的意涵，並不在於從歷時性視角將書寫揭示的史料，重新連貫回線性歷史因果序列（即前文所提到「意象並不會以過去的事物闡明當下的事物，也不會以當下的事物闡明過去的事物」）。辯證意象指向的內涵，應是班雅明這裡所點出的：辯證意象與當下時刻的共時（synchronic）關係。³⁵⁹

為了讓讀者對不被線性因果邏輯所收攝之共時性有更具象的認識，班雅明將共時性（可理解為使「當下危急時刻」誕生的時間性）³⁶⁰形容為對歷史連續統一體（即由時間性開展的線性時間）的「爆破」。引文中他稱這是「真理」被充塞至引爆，而使真實的歷史時間（即歷史性）與真理的時間（即真理性）得以誕生的爆破點（即前文所稱「這個爆破點正是意圖的死亡，因此它與真實的歷史時間，真理的時間的誕生是一致的」）。³⁶¹班雅明如是區分，為辯證意象因辨讀性而衍生的過去與當下歷史認識，以及辯證意象作為辨讀性自身所揭示的真理（真正的真理是「意圖的死亡」）畫出了分野，而這也正是勾勒書寫之「正當性」的第三重含義的關鍵。現在我們從釐清辯證意象如何被人覺察、進而成為書寫對象體現的「意義」（不論指的是被收攝為歷史內容，還是彰顯了歷史索引），最後要關注的是，歷史書寫者如何關照自我書寫內容（歷史寓言作為被收攝的認識客體）從而

³⁵⁹ 詹明信曾用「結構體」來形容有別於線性時間觀的共時性。可參考詹明信著：《班雅明多重面向》，頁459。

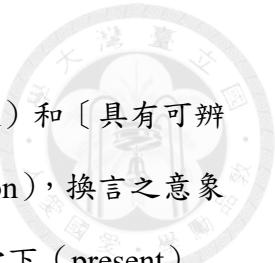
³⁶⁰ 線性時間觀念中所理解的當下，指的是賦予「過去—現在—未來」意義的當下，而有別於時間性自身。

³⁶¹ 對於班雅明而言，歷史性即是真理性。在他的學思發展早期（如撰寫《悲悼劇》一書時），是以「理念」指稱不被智性收攝的「真理」，並提出「自然史」作為具有「客觀性」的史觀，可參考本論文第二章第二節對班雅明星叢與單子的討論；而在接觸唯物主義思想後，班雅明盡量避稱帶有先驗意味的「理念」，即便欲討論「真理」也總與歷史性並論。就其根本哲思關懷，一切「真理」問題與如何通過書寫實踐突破歷史表象（即「歷史」概念）不可切割。

拔升出對「歷史」自身的想像（在班雅明的語言觀中已告訴了我們，「歷史」的本質內涵其實就是「人之為人」的本源，因此對「歷史」自身的想像也是一種對「主體」的重新領會，只不過這個「主體」根本意義上是被語言建構以及可被解構的，然而人的意識在此認識基礎之上依然有能動性重思歷史與主體的互涉關係）

在開展寓言性的討論之前，有必要先匯通前文對書寫之「正當性」所闡釋的兩層含義與「現在」的關聯，作為我們勾勒「歷史」本身究竟為何，以及為「書寫的正當性」與「寓言性」立論進行鋪墊。筆者在前文解釋到，書寫的兩重正當性來自於「書寫行為」援引與召喚了過去和當下兩個危急時刻，現在得到廓清的是，所謂的「書寫行為」本身即意味著人們將「現在」的可辨讀性付諸實踐，因此得以同時援引並召喚過去和當下具有的歷史索引（換言之，筆者按照順序區分說明的兩重正當性，實則二者內並無時間差，班雅明又將內蘊歷史性的兩個危急時稱為過去與當下作為危急時刻的歷史單子）；並且，書寫者將辯證意象視作書寫對象體現的意義，並不在於生產收攝為意義內容的「真理」；關鍵是這個書寫行為本身爆破了歷史的連續體、彰顯了過去與當下被壓抑的歷史性（即過去與當下成為了代表危急時刻的歷史單子），使辯證意象成為真理性的容身之所。

現在面臨的問題是，書寫者究竟如何看待這個必然會被生產的「真理」？這是人在當下時刻不能迴避的現實——儘管歷史書寫者能乍看理性的區分「書寫行動本身」（即現在的可辨讀性）映示的意義，但人的意識注定在書寫當下，投射到辯證意象所揭示的意義內容之中，形成人類面對歷史情境或樂觀或悲觀的基調（而班雅明強調，真正的真理是意向性的死亡）。筆者在前文提到，班雅明在思考書寫之正當性而不斷進化其論述的同時，最終懸置了人類觸及「希望」的救贖時刻。放置在具體世象中，人類所得的歷史知識（無論是過去還是當下危急時刻）只剩下在劫難逃的神話詛咒（也即人類宿命體現著歷史寓言的悲劇性，而非悲劇性被人揭示）。為了探看班雅明如何藉由歷史書寫所揭示的悲劇內容，引此拔升至對人與「歷史」互涉關係的想像，於此將延伸出的是班雅明對歷史書寫之正當性的究竟思考：



其實在意象裡〔在當下時刻呈顯的〕過往 (what has been) 和〔具有可辨讀性的〕現在 (the now) 會突然匯聚為星叢 (constellation)，換言之意象就是一種停頓的辯證法 (dialectics at a standstill)。因為當下 (present) 之於過去 (past) 只是一種純粹的時間關係，而過往 (whathas-been) 之於現在 (the now) 却是一種辯證關係，因此〔歷史意象〕不是一種時間性質，而是圖像性質。³⁶²

為了能讓人從歷史的悲劇性認識中，拔升出思辨「我們能從歷史本身描繪出、想像出什麼」的可能（對班雅明而言這才是真正的「希望」與「救贖」，但前提是必須先擱置下人們慣常看待「希望」的主觀心理情緒），班雅明在此引文中調整了他看待星叢與單子的視角，過去他所提出的星叢觀念是通過文學蒙太奇手法書寫辯證意象，並彰顯單一歷史單子的書寫構作方式；現在的星叢蘊含的維度則包括了通過「現在」的辨讀性（即辯證意象在當下時刻呈顯時與之保有的共時關係），召喚過去與當下危急時刻的歷史索引（即因「現在」辨讀「過往」而形成的兩個歷史單子）聚合而成的視像（作為歷史意象的辯證意象）。換言之，此時班雅明言下的「辯證意象」，其內涵不再只停留於作為書寫對象的身份（作為書寫對象所揭示的歷史內容會被智性收攝為真理），還同時拔升為不可被收編為知識內容之辨讀性的歷史圖像（即歷史意象，是真理性的容身之所）。

由此也可說明，為何班雅明在上段引文澄清辯證意象的究竟含義時，強調它「不是時間性質，而是圖像性質」。若從歷時性的時間角度理解辯證意象（作為書寫客體），僅能得出辯證意象是由「現在」辨讀性開展出的關於「過往」的歷史知識（得出過去與當下的危急時刻，但這兩個歷史單子在被彰顯的當下，卻也

³⁶² 引文中的〔指在當下時刻呈顯的〕、〔指具有可辨讀性的〕和〔歷史意象〕三語是筆者為了文順而補充的內容。此段引文參考了《班雅明的多重面向》一書的譯者莊仲黎的譯文，可參考頁 496；重要概念如「星叢」、「定格中的辯證」則經過筆者重譯。原文出處為 Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 463.

難以迴避被收攝為當下之於過去的時間關係、成為可被收編的知識內容)；而當班雅明強調的是辯證意象的圖像性質(即歷史意象)時，他要求歷史書寫者從共時性角度審視辯證意象「過往(what-has-been)之於現在(the now)」的辯證關係。這裡所稱的「辯證關係」，便是本論文界義寓言性的關鍵。

筆者在前文提到，歷史寓言與辯證意象的內涵即「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法。然而當辯證意象的內涵拔升為歷史意象時，「歷史」內蘊的寓言性並無法通過一次性的「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法得到揭示；其關鍵在於，第一層次的歷史寓言作為通過書寫揭示的思想，除了在撼動人們對歷史的既有想像時彰顯了歷史作為寓言的歷史性與悲劇性之外，卻同樣會被人類理性收攝為歷史是寓言的認識，而不得分梳歷史性與悲劇性作用於觀看者辯證視野的辯證張力與歷史知識內容的差異。因此在歷史寓言得到揭示後若安於「歷史是寓言」線性思維，則反向證成了「歷史」內蘊的寓言性。

然而，當班雅明再一次援引「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證辯視野，要求審視「過往(what-has-been)之於現在(the now)的辯證關係」時，人類體悟歷史「寓言性」之積極面向於焉顯露：在寓言式觀看辯證法中，「口語」的內涵在此處指向了由「現在」的可辨讀性所召喚的「過往」歷史內容，即過去與當下的危急時刻。由於這兩個危急時刻都體現了觀看者對歷史寓言的認識，因此可以將兩個歷史單子之分別稱為「歷史寓言的應驗」(過去被壓抑的歷史性被召喚，稱為應驗)以及「歷史寓言的未完成」(當下的危急時刻被指認，稱為歷史寓言的未完成)，無論是「應驗」還是「未完成」，都窮盡了人在線性時間未能從「歷史寓言」獲得希望的悲觀認識之中。³⁶³現在人所唯一能領會的「希望」，僅在於上述所指的悲劇性，只是對歷史是寓言的有限性所開展的意義內容。

換言之，上文推翻了由是的有限性能開展出「希望」本質內涵的可能性，而正是對是的「有限性」的體認，才使人們受制於理性意識(即由是的有限性開展

³⁶³ 「歷史寓言的應驗」包含了人類對「過去到現在」的悲劇性認識，「歷史寓言的未完成」則映示了人類對「現在到未來」的命運理解。

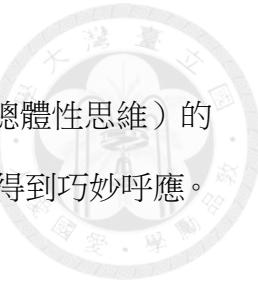
而出的意義內容)的領悟力有了翻轉的玄機。當班雅明稱歷史意象的本質內涵是「現在」的可辨讀性與「過往」形成的辯證關係時，即強調「現在」的可辨讀性作為與「口語」(歷史是寓言)對峙、產生辯證張力的能動性。本來「現在」的可辨讀性就是使歷史寓言內容得以被認識的始源點(但推動如此認識、使意識內容產生可能的推動形式本身卻被遺忘)，而再一次召喚「現在」的可辨讀性(重新反思從事寓言式書寫、揭露歷史寓言的行為本身所映示的意義)，其內涵後設地指向此刻反身回望的觀看者辯證視野，進而逼顯出「希望」的本質內涵——「希望」不在任何的歷史內容、歷史單子上(由是的有限性開展出的「希望」不是真正意義上的希望)，正是「現在」(the now)得以識讀「過往」內容的可辨讀性，創造了人對「歷史是寓言」之體悟的可能。這個帶有能動力量的「可能性」自身指的正是「是的無限性」，也即，「人之為人」的原初語言精神。³⁶⁴(簡化地界義寓言性的內涵即是：人通過兩次領悟「歷史」的觀看辯證法——第一次是撼動線性史觀認識歷史寓言，第二次是藉由歷史寓言被收攝為客觀認識的僵局，拔升到反思自我觀看的意識結構——領悟所謂的「歷史」自身即是「寓言」、即是形塑人之意識型態構造、即是人類語言存在的可表達性本身)。³⁶⁵

詹明信在《班雅明多重面向》文末最後一句話：「『希望』既不代表幸福的結局，也不代表『歷史的終結』……而是班雅明所留給我們的一切」³⁶⁶。這絕非僅是讓讀者安然闔上頁扉的抒情之語，所謂的「希望」正是讓歷史是寓言(即人之為人的悲劇性)之無限性被辯證張力(「現在」的可辨讀性)呈顯，最後作用於人的辯證視野；而對班雅明而言，這正是歷史唯物主義者進行書寫之「正當性」的究竟內涵——於一切眼中看見無所有(眼中的書寫文本中只能盡其一切窮盡揭示歷史寓言的應驗與未完成)，卻於無所希望中得救(指看待歷史作為無有終時

³⁶⁴ 班雅明在討論辯證意象時，更曾直接指出人們得以辨讀辯證意象映示的內涵即是「和語言的相遇」(where one encounters them is language)，這裡所稱的「語言」即是班雅明語言哲學中所強調的語言存在(the existence of language)。Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 462.

³⁶⁵ 然而當人對理性語言的施用注定遺忘語言的可表達性時，人對語言精神的領悟，只能通過否定性的辯證張力，反過來領悟人類對歷史寓言的可辨讀性。

³⁶⁶ 詹明信著：《班雅明多重面向》，頁 521。



的寓言被揭示的觀看辯證法）。³⁶⁷

透過闡釋班雅明如何從歷史悲劇中企及「希望」（而不落入總體性思維）的晦澀立論後，鍾回對他對歷史「彌賽亞時間」寫下的一則寓言，能得到巧妙呼應。

一位現代生物學家寫道：「比起地球上機生命的歷史，智人區區五萬年歷史不過像一天二十四小時中的最後兩秒。按這個比例，人類文明的歷史只佔最後一小時的最後一秒的最後五分之一。」現在（now-time）作為彌賽亞時間的典範，以一種高度的省略包容了整個人類歷史。它同人類在宇宙中佔比的身量（figure）恰好一致。³⁶⁸

這段寓言觸及的母題正是人看待「歷史」自身的視像（即辯證意象作為歷史意象），「最後兩秒」³⁶⁹的隱喻是判別關鍵。對於活在空洞同質的線性史觀之人而言，他們只有「明日何其多」的「兩秒」，而無所謂「最後」兩秒的意識；然而對於覺察到危急時刻的歷史唯物主義者而言，這「最後兩秒」指的正是過去與當下危急時刻的兩個歷史單子。從線性思維來看「歷史寓言的應驗」與「歷史寓言的未完成」囊括了人類對歷史思考的意識極限（「和人的身量與數字一致」）；但從辯證視野來看，這兩秒正是歷史寓言（為人所能意會的）「真理」充塞至爆

³⁶⁷ 筆者以魯迅《墓碣文》名句：「於一切眼中看見無所有，於無所希望中得救」一語詮釋班雅明和布萊希特對寓言體產生分歧時，布萊希特希望能照亮危機，但班雅明卻甘心自墮於危機之中並稱：「鑽入一個深度是我認識對立面的方式」。可參考筆者第二章第二節對「辯證意象的啟迪與寓言性」的說明。此外，筆者之所以援引魯迅一語，源於他自身也是一位具有幽黯意識的歷史唯物主義者，相關研究可參考：王德威，〈“有情”的歷史—抒情傳統與中國文學現代性〉《中國文哲研究集刊》第三十三期（2008年9月），頁117。「幽黯意識」一詞由王德威提出，他自承此語內涵受到班雅明歷史觀的啟發：「本雅明教導我們，在看待事物的現代性的時候，關注的不僅是此時此刻的當下、一剎那的變動，而且我們還需要具有歷史感來回溯歷史。歷史過去的某一個時刻，因緣際會，與此刻當下相遇，並產生了一種爆炸性——其實也就是我剛提到的「幽黯意識」，過去所蘊藏的力量，居然在某一刻的「今天」「現在」爆發出來，給予了我們新鮮的、震撼的、「革命」的感覺。」，對於王德威而言「幽黯意識」可作為理性主義者在思維論辯過程裏必需的技術、知識或方法。可參考王德威，〈「可畏的想像力」：思想・小說・世界——王德威專訪〉，明報，30 July 2023，<https://today.line.me/hk/v2/article/3N8O5mB>.

³⁶⁸ 阿倫特編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2008年），頁275-276。原文可以參照：Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 4, p. 396.

³⁶⁹ 精準來說是兩毫秒，但此歷史寓言的解碼關鍵在於「二」的時間單位。

裂的時刻，這停頓時刻的「停頓」內涵不是相對於時間前進與倒退的停頓中止。班雅明在上述引文稱，那是（具有辨讀性的）「現在」所處的彌賽亞時間（也作為歷史是寓言的希望），剛好對應筆者闡釋「現在」所構築之星叢不收攝為線性時間的共時性立體維度。現如今，那個本來要通過「上帝視角」才能關照到的視像，成了由歷史唯物主義者承擔的觀看辯證視野。換言之，當主體思考應對歷史的互動關係走到山窮水盡的末路時，再一次以辯證視野觀照「現在」之辨讀性（從「我」在思考「歷史是什麼」的內容，轉移到關照使「歷史之為歷史」、「人之為人」意識成立的始源點），歷史寓言揭示的「末路」才成為使人得以在此「盡頭」處體證「歷史寓言即是自身」的希望所在，凡走過的，只留下蹤跡。

詹明信在闡釋班雅明的歷史意象（即辯證意象的圖像性質而非書寫對象）時，曾小心翼翼的舉德勒茲的時間意象（time-image）與柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）對時間折疊的解釋，藉以讓讀者區辨班雅明要描繪的「歷史」觀點是一種對線性歷史時間的截然排斥，而非總體性的思維。³⁷⁰然而筆者在本論文討論歷史寓言時所側重的寓言性內涵，不僅是戲劇性的、劇場性的，更重要的是落著於觀看者辯證視野³⁷¹——從希臘悲劇得來對「人之為人」悲劇性命運的察照。詹明信曾提出一項觀察：「至今人們依然很少探索戲劇曾正式對班雅明的寫作和思想造成什麼影響」³⁷²，但卻沒有對此做回溯性的進一步延伸。筆者在本論文中從班雅明語言觀伸延到對悲悼劇的考察，提出「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法作為一種回應：在解釋辯證意象作為書寫對象時（呼應上文標示的「寫作」），該觀看辯證法成為揭示歷史寓言的可能性，然而當人類的意識停留於「希望」時，歷史寓言的悲劇性成為籠罩希望的陰翳，成為永恆的輪迴詛咒，構築了筆者所言的寓言性肌理；而當班雅明為了突破「永恆的輪迴」之結構，對辯證意象的討論

³⁷⁰ 詹明信著：《班雅明多重面向》，頁 494。

³⁷¹ 德勒茲則認為，哲學就是概念的創造，戲劇就是真實的運動，因此他以「劇場」賦予理論人格化的屬性，讓每位哲學家都成為思想類型的表演者。可參考李科林著，《德勒茲的哲學劇場》（北京：商務印書館，2022 年）

³⁷² 詹明信著：《班雅明多重面向》，頁 184。

從「書寫對象」拔升到「歷史意象」（呼應上文標示的「思想」）時，卻矛盾地再度召喚當初令他靈光乍現、而又與之失之交臂的「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法，成為最終自我審視歷史寓言寫作的星叢。

上述是本論文對寓言性做出能把握的定義說明，某種程度上強化的是「希望」落著的視野。然而，筆者還想再舉一個事例，強化讀者對寓言性另一重「既反諷且悲壯」的體會。這個關鍵樞紐同樣落著在辯證意象的構思軌跡，不過辯證的觀看視野需聚焦在班雅明對尼采思想進行批判、以及對尼采思想命題的重新深化上。在本論文第一章提到，當班雅明開展其歷史寓言、第一次對書寫之正當性（星叢構作手法）的思考付諸立論時，正是從批判尼采重視「口語」開始。然而弔詭的是，尼采思想不曾因為班雅明的批判而淡出他學思歷程的視野，當班雅明面對從辯證意象（作為書寫對象）拔升至歷史意象的思考時，竟還得召喚那個當初被自己批判的尼采，只不過對他的學思觀念進行了寓言式表達：「永恆輪迴的觀念之所以能恢復光彩的關鍵在於，它在任何情況下（指現代情境），已不再可能在短於永恆的時間間隔中得到期待中的回歸。」³⁷³

筆者之所以稱這句話是「永恆輪迴」的寓言式表達，必須先回溯尼采看待「歷史」運動模式的觀點。根據前文筆者對尼采語言觀的闡釋中，尼采發現了在歷史表象中，唯一能夠引以為實的真理觀就是「被視為真理」的「謊言」。而他提出的解決之道是將自己視為昂揚酒神精神的藝術主體，不斷通過能重新模塑人感官知覺的創造性活動突破歷史表象（以尼采語言觀來詮釋，即是以「隱喻」揭穿「被視為真理」的「謊言」）。然而在這種無限循環的創造活動中，一旦人類從創造面背過身來，則會被永恆再現的表象與虛無之感吞沒——「它將周而復始，不斷重複，且毫無新意」³⁷⁴——永恆輪迴的歷史運動模式應運而出。尼采的解決之道，是將酒神精神發揮到極致（即尼采後期思想中的權力意志），並以「肯定」無限循環的虛無厚度，掙得每個此刻當下的份量。尼采倡議的「藝術主體」不是觀看

³⁷³ 中文為筆者自譯，括號內容為筆者為求語順而自註。Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 340.

³⁷⁴ 尼采著，黃明嘉譯：《快樂的科學》（上海：華東師範大學出版社，2007年），頁317。

者，藝術主體即是對峙口語（永恆回歸的歷史運動模式）、創造辯證張力的意象自身（以此展現超拔於「歷史」概念之超人精神，或以尼采語言觀解釋，人在意志和聲中使自己成為世界象徵語言的一份子）³⁷⁵。

當班雅明最早提出「歷史是寓言」的觀點批判尼采時，即是要求人們從「藝術主體」的想像中拔身而出，以辯證視野重探歷史的悲劇性。弔詭的是，歷史寓言雖然可以作為被書寫的客體得到揭示，但寓言性的內部肌理卻同時牽動著身處歷史寓言的立論者。無論班雅明是沈醉於通過書寫揭示歷史寓言的啟迪性，或遁入神話詛咒的悲劇性之中，皆落入了永恆輪迴的命題。於是班雅明晚期再度深化永恆輪迴的辯證維度，才會對此做出寓言式表述。他領會到人們如果將不斷「突破表象」視為永恆「輪迴」的動態生發過程，在現代歷史情境之中也是一種線性思考（自以為突破表象獲得「正當性」時，其實已經墮入「永恆」的悲劇性中）因此對永恆回歸進行寓言式思考時，他提出從辯證的觀看視野審視「永恆」與「輪迴」——這兩個乍看一動一靜的矛盾概念形成的「口語與意象之對峙」的文本（「永恆輪迴的觀念之所以能恢復光彩的關鍵在於，它在任何情況下（指現代情境），已不再可能在短於永恆的時間間隔中得到期待中的回歸」）³⁷⁶。班雅明意欲彰顯，一旦人們的意識落著於人能夠突破表象、生成與流變並與「輪迴」的命運結伴而行時，作為「永恆」的悲劇性必然輪迴轉世為禮儀師，當人們認為自己凱旋而歸時，為其粉飾太平。

班雅明深明此理，再探他引述卡夫卡的寓言式思考：「世上有無窮的希望，只是不屬於我們」³⁷⁷，乍看堵死了人觸及「希望」的可能性，但反而提出了一種面對寓言式永恆回歸處境的態度：筆者所言的寓言性辯證視野，呼應的是班雅明對書寫「正當性」的究竟思考，並不源於自我學思歷程中對書寫「正當性」第一層次和第二層次的遞進積累（這是將自我書寫「正當化」的線性思維），相反地，

³⁷⁵ 可參考本論文第二章第三節對尼采語言觀的說明。

³⁷⁶ 對應班雅明的歷史意象即是「過去的危急時刻如今得到了應驗，並且當下危急時刻的歷史寓言的未完結」。

³⁷⁷ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol.2 Part 2, p. 798.



正是因為班雅明看穿了「希望」在辯證視野中可見而不可得（歷史寓言作為書寫對象，上頭找不到希望，因為希望只作用於對觀看主體的辯證視野）的寓言性肌理，這才促成了他最終不放下書寫之責的究竟「正當性」。³⁷⁸

二、殘酷劇場詮釋策略說明

經過前文對辯證意象內涵的釐清與界義，筆者意欲指出，辯證意象作為本論文重探殘酷劇場的重要藝術觀念，不僅立基於亞陶與班雅明近似的語言觀與藝術主張；更重要的是，當班雅明將辯證意象（作為書寫對象的歷史寓言）拔升為「歷史」自身的意象時，人關照自我書寫如何應對歷史命運本體的辯證觀看視野，才是亞陶劇藝與班雅明哲思的最大重合處。然而這裡衍生出的一個關鍵問題是，為何班雅明構思一生才從辯證意象體證出的寓言性，在亞陶的殘酷劇場劇論中，卻能夠通過一套詮釋策略得到彰顯？

箇中原因，須先溯回亞陶倡議意象辯證的「起源」與班雅明的最大差異處——班雅明之所以能夠對揭示「歷史寓言」的辯證視野提出立論，源自於他對悲悼劇觀賞的分析，並將之歸整出一套寓言式觀看法與書寫策略；而亞陶則反之，他開展一切立論書寫的意識出發點，受制他腦中不得停滯的寓言式辯證視野（他將自己內在視野的精神與肉體的辯證之形容為「智識戲劇」）³⁷⁹因此從表象上看他的書寫呈現出非邏輯、相互矛盾的碎片式行文。然而筆者要指出的是，如果僅以「寓言式辯證書寫」定位與收攝亞陶劇論內涵，則將誤讀亞陶對「意象與口語之對峙」形塑之辯證視野的描述，並非他所收攝的方法論，而是他在書寫此理的當下，同時實際遭遇的困境。因此，他所寫下的寓言式表述，實則內蘊了後設的雙

³⁷⁸ 班雅明稱歷史唯物主義者面對寫作的態度是：「他一生的著述在那一篇作品中既被保存下來又被勾除了，正如在一生命的著作中，整個時代既被保存下來又被勾除了，而在那個時代中，整個歷史流程既被保存下來又被勾除了。那些被人歷史地領悟了的瞬間是滋養思想的果實，它包含著時間，如同包含著一粒珍貴而無味的種子。」這段引文最後的「無味的種子」隱喻讓人玩味，這顆種子對於歷史唯物主義者來說的「希望」只在於它內蘊的時間性，種子本身無法作為歷史內容來品味（種子嚼起來是無味的）。阿倫特編：《啟迪：本雅明文選》，頁275。

³⁷⁹ 可參考本論文第二章第四節對亞陶語言觀的說明。



我們都知道，思想是無法直接把握的。為了思考，我們擁有意象，我們為這些意象配上文字，因此掌握再現的客體。我們將意識分割為不同的意識狀態。但這僅僅是一種說法。所有這些討論只有在它們使我們能夠思考的情況下才具有實際價值。為了考察我們的意識，我們被迫對其進行劃分，否則我們就無法使用那些使我們能夠觀察到我們思想的理性能力。³⁸⁰

在這段敘述中，亞陶似乎很明確的表達意象與口語之對峙形塑的意識辯證視野（「為了思考，我們擁有意象，我們為這些意象配上文字，因此掌握再現的客體。」），他強調自己調動理性語言的目的，不是將認識對象收攝為再現客體，反倒是為了運用一切客體內部「被配上文字」的意象，讓自己能真正觀照自我意識、彰顯思想。亞陶意識中的構作模式，直指悲悼劇的內核——「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法。但不可忽略的是，亞陶在這段引文中所剖析的對象是他的意識自身，而非他對自我思想書寫策略的立論闡釋。換言之，亞陶在尚未展開書寫立論之前，他的「自我意識辯證狀態」即是「歷史寓言」的本體³⁸¹，而在他開展歷史書寫時，為了促使自己達成一種真正的思考——即前章介紹亞陶語言觀時強調的「肉體的智悟」³⁸²——亞陶深諳邏輯語言中內蘊著一種被壓抑的意象力量（即語言存在的形式，而非語言被賦予的意義內容），因此他從未放棄自己的知能，只不過他所運用的「口語」概念在旁人看來多半「文不對題」，因為亞陶正是意圖以挑釁慣常概念意義的方式激起口語內部被壓抑之意象內蘊的辯證

³⁸⁰ 中文為筆者自譯。Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 357.

³⁸¹ 在班雅明與亞陶語言觀中，「歷史」即是「人之為人」的本源，班雅明意圖搜羅各種物件，從各種辯證意象上探掘歷史寓言，而亞陶自身意識糾結不休的意象辯證則使他自己的意識症候成為了歷史寓言自身，畢竟若「歷史」是「人之為人」的本源，「亞陶」之人何在歷史之外？

³⁸² 可參考本論文第二章第四節對亞陶語言觀的說明。

張力，成就他不斷追求、卻總是在停筆時遁入失落的智悟。在這種情況下，他又把語言意象對觀看者意識產生的作用稱為「物質的肉體意義」³⁸³，用意是強調意象釋放於觀看者視野中的意象張力。

正因如此，亞陶通過寓言式意識辯證不斷追逐「思考」所寫下的書寫文字，從讀者視野看來，僅是分散而無邏輯因果連貫的分殊概念。這種帶有解構性的文本所彰顯的「思想」（指的是能作用於亞陶意識的「純淨語言」與「真正思考」）或許能撼動讀者的思考，其思想卻無法在文本上得到邏輯連貫的證成。

然而，筆者認為亞陶在寓言式的意識症候（亞陶自言這是「智識戲劇」，但這齣戲儼然是一齣作為寓言的「悲悼劇」）中所書寫與演繹的文本，之所以能通過「星叢」覓得「理路」的關鍵，恰恰在於班雅明對「理性思考」的質疑從來不像亞陶極端到對自我意識的否定³⁸⁴，因此他能夠從悲悼劇中探掘出一套星叢論述，為揭示自我思想的認識論立言。然而班雅明此後陷入智識困境的癥結點也正源於此——一切通過有意經營的書寫構作所揭示的思想仍臣屬認識客體而不再是思想（即歷史寓言）本身；由此著眼，亞陶遭逢的問題則恰恰相反，他的「自我意識狀態」即是寓言本體，而當他直接憑藉這種戲劇性的動態意識演繹其人其思時，一切落於文本上的非邏輯拼貼行文，反倒成了一則真正意義上的歷史寓言——唯待有識者的辯證視野才得以讓悲悼劇碼重新搬演。

此處還需特別留心的是，當詮釋者意圖通過「星叢」演繹亞陶劇觀時，不能落入班雅明曾經自陷的困境——將亞陶的殘酷劇場當作一種可被收攝的劇場理念留存（班雅明討論悲悼劇時稱悲劇理念將落著於上帝視野；撰寫拱廊街計畫時則曾一度企盼世俗的啟迪）。亞陶腦中不得消停的戲劇性辯證並非一種總體性思維，而是形構歷史的、「意識形態」始源點的總體構造。³⁸⁵並且在他落實的書寫

³⁸³ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writing*, p. 110.

³⁸⁴ 雖然班雅明也和友人解釋，他的自我思想體質中帶有一種兩極性、甚至瘋狂的特質。可參考Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, p. 430.

³⁸⁵ 所謂的總體性思維，指的是人通過意識形態來建構歷史內容與認識自身，因此如此勾勒出的世界只是一種線性史觀；然而「歷史」作為寓言本體的內涵卻是指向「人之為人」的意識形態構造自身，亞陶的意識癥候即是指向了一切意識形態被形構的始源點與辯證運動。

中，雖有他對思考受挫的描述，卻從來沒有透露過對歷史命運的妥協；在他批判人們對他精神意識的誤解誤讀時，他要的不是二元對立的迎擊，他反而亟欲將自己的「瘋人意識」，具現為解構「歷史」概念的辯證視野。這是本論文之所以特別點出亞陶的殘酷劇觀不能僅以一則「歷史寓言」視之，而是欲探掘其中內蘊之「寓言性」的關鍵。

此處有一個最「戲劇性」的例證能夠作為說明：在前段筆者所摘引的文字中，乍看內文描述的是亞陶對自我意識狀態的自剖（即智識的悲悼劇），但還其原文「脈絡」，該段敘述下文所跳接的竟是亞陶對歐洲歷史文明之批判。亞陶在文中大聲疾呼，人們所身處的歷史，僅是由資產階級主導的意識形態構成物。然而當讀者以為他要表現自己思想與馬克思信仰的「親和力」時，他又把砲火轉向歷史唯物主義——這種歷史觀點也是根植於同樣一種錯誤（他將之形容為「是一種被分裂而不完整的意識」³⁸⁶）。他接著又稱，人必須要懂得操作思想中的辯證力量³⁸⁷，才能對「人之為人」³⁸⁸有真正領悟（他稱這是對古希臘命運的「重新發現」）³⁸⁹。亞陶在文中真正所要倡議的「意識形態」革命，不斷後設的導回他腦中運作不斷的歷史寓言本體（即他自言的智識戲劇，亦或從本文論點而論，是一齣智識的悲悼劇），而他稱自己所欲求的藝術觀念，就是奠基在這種辯證力學之上。因為唯有這種銘刻著最強烈美學政治性的藝術觀念，才是他要的「超現實主義」（他在文章篇頭才剛抨擊人們眼中的超現實主義是反革命的）。³⁹⁰反諷的是，當亞陶真正要把腦中搬演的「智識戲劇」革命理想具現在殘酷劇場的劇論時，他所欲闡發的真意，卻葬身在自己命中注定寫下的「歷史寓言」（作為書寫對象）之中：

³⁸⁶ Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p357.

³⁸⁷ 同前註，頁362。

³⁸⁸ 同前註，頁361。

³⁸⁹ 同前註，頁359。

³⁹⁰ 從外顯現象來看，亞陶和班雅明所體會的「超現實主義精神」觀點相近。有趣的是，這段時期班雅明所倡議的「歷史寓言」作為可被揭示的思想（即尚未領悟到歷史寓言本體），寄託著他對世俗啟迪的渴望，致使他反而在布萊希特詩劇場觀念中找到了媒合處。而亞陶的意識特徵，則注定使他書寫殘酷劇場理念所欲揭示的寓言體性，並不自帶班雅明彼時期待的啟蒙光輝。

至於這個宣言的撰寫，我承認過於艱澀，而且大部分未達效果。我提出嚴厲的、出人預期的原則，又艱澀又猛烈。當大家期待我提出說明時，我已跳到下一個原則了。總之，這個宣言的辯證性相當薄弱。我從一個概念，未經轉折，就跳到另一個概念。我採用的方式沒有內在的必要性。

391

亞陶稱別人期待能聽到他對殘酷劇場的「說明」，他卻不斷「未經轉折地跳換概念」，使得他的解釋「辯證性薄弱」。顯見地，這裡所指的「辯證」內涵對應的是邏輯辯證，而不斷跳換論述脈絡，才成全他為了彰顯思想內容所做的戲劇性辯證。但他不得不面對的現實是，如今他欲倡議的殘酷劇場真意，在讀者眼中只剩下不斷跳接的概念與無邏輯連貫的章法。³⁹²

然而若從「意象與口語之對峙」形塑的文本構作法著眼，亞陶那「嚴厲、出人預期的原則」，反而有了「理路」可尋。當讀者重新以辯證式的目光審視殘酷劇論的文體特色，可以發現亞陶確實十分擅長營造由「意象與口語之對峙」形塑的戲劇性辯證，只不過讀者若將他在文本上通過「概念」形塑的「辯證張力」收攝為譬喻與象徵（例如亞陶稱「戲劇是瘟疫」、「演員是運動員」），則是沒有讀出寓言式書寫「形式」如何扮演劇論「內容」的辯證，成為後人注定「測不準」與誤讀亞陶的箇中原因。亞陶在殘酷劇場劇論中營造辯證張力的用心良苦，最明顯可見於他命名各式文章標題的巧思上。他擅用兩個乍看無關概念的並置（例如：「劇場與殘酷」、「劇場與文化」、「舞台調度與形而上」等），其目的不是為了凸顯兩個詞語概念的二元對立，而是希望激起讀者領會兩個概念其實「不二」³⁹³的

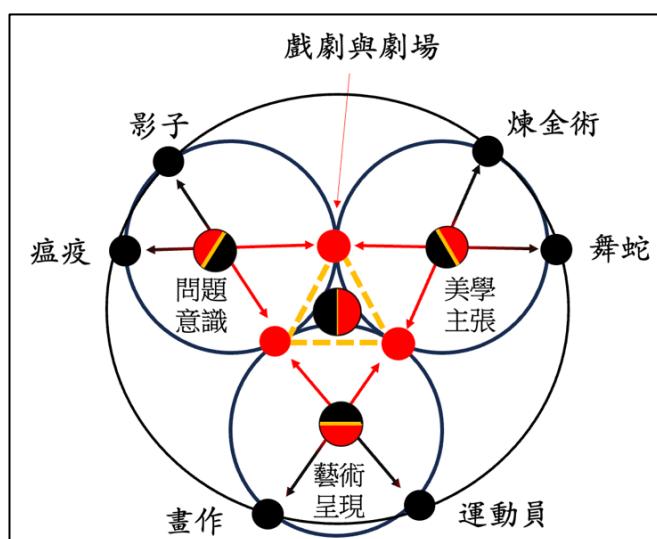
³⁹¹ 翁托南・阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 133。

³⁹² 亞陶曾在一篇畫論中強調，藝術品的價值「僅限於它所立基的概念，而這些概念的價值正是我們呼籲大家重新質疑的東西。」在此文脈中被亞陶強調的「概念」與邏輯概念不同，反而更貼近於通過戲劇性辯證手法，重新煥新藝術的「理念」。Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. XXV.

³⁹³ 《劇場及其複象》的中文譯者劉俐特別分析了亞陶的標題命名策略：「標題將「劇場」與「殘酷」二詞並列，是本書章節標題中相當常用的方式，雖二元卻非對立。對阿鐸來說，「劇場」與「殘酷」是二而為一的。」翁托南・阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 93。關於亞陶劇觀所善用的「不二」所內蘊的佛學辯證觀念「不一亦不異」，可參考林于湘，〈再探亞陶殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，頁 177。

辯證視野。有識者已指出，這種標題命名方式是為了營造一種戲劇張力：「從對立中發展，兩個詞相互依仗」³⁹⁴。

基於上述所點出的亞陶文本特徵，在本論文為殘酷劇場劃定詮釋策略時，筆者首先擬從殘酷劇場的劇論內容，揀選出亞陶為了創造有別於常人對「劇場」概念的領會時，所運用的辯證意象（即形塑與口語對峙的辯證張力）。並在這個基礎上，重新組織一套「意象與口語之對峙」形塑的辯證式觀看圖示（即屬於殘酷劇場的「星叢」），作為本論文以寓言式辯證手法重新勾勒殘酷劇場思想內涵的詮釋策略。詹明信曾在解讀班雅明「星叢」書寫時尤為強調，一切真正內蘊思想的碎片式行文（例如班雅明倡議的文學蒙太奇手法），每個碎片上都是一個完全陳述（complete statement）；若要彰顯碎片式行文內蘊之思想（即星叢之理念），需要仰賴一種相應的微觀範疇（micro-category）。³⁹⁵由於本論文所面對的「思想」類型屬於戲劇理論，筆者主張從「問題意識」、「美學主張」、「藝術呈現」三個結構面著眼，作為重探殘酷劇場的基礎，而支撐著這三個結構肌理的則是形構寓言式文本的辯證意象：



(圖一) 殘酷劇場詮釋策略圖

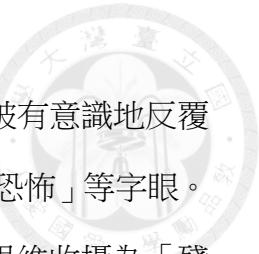
³⁹⁴ 轉引於翁托南・阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 93。原文出處可參考 Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud, Qui êtes vous* (Editions La Manufacture, 1996), pp.34-35.

³⁹⁵ 詹明信特別指出，人們時常誤以為「碎片式」的星叢，和「形式簡單」的尼采格言近似。但尼采格言從修辭學上來說，具有的是一種「閉合式」的美感，而碎片式行文體現的是另一種對現當代文化富有批判和啟示意義的構作筆法。詹明信著，李永紅譯：《晚期馬克思主義：阿多諾，或辯證法的韌性》（南京：南京大學出版社，2008 年），頁 54。

在圖一大圓內部的三個黑圈則分別指代殘酷劇場的「問題意識」、「美學主張」和「藝術呈現」。這三個結構雖然乍看能夠以線性排列的方式收攝為因果連貫的說明，但在本論文詮釋策略中，它們是經過寓言式的戲劇性辯證才成立的「單子」，這是筆者所立論的殘酷劇觀有別於一般亞陶研究的關鍵所在。並且，在每個單子的圓周上，有紅色與黑色各二的圓點，紅點代表《劇場及其複象》字面所提到的一切「劇場」與「戲劇」抽象概念，黑點則是亞陶在論述其劇觀時，最顯要的「引用」³⁹⁶概念：其中的「瘟疫」、「影子」和「運動員」出自亞陶的標題命名（如〈劇場與瘟疫〉、〈煉金術劇場〉以及〈情感運動員〉），筆者以「劇場／瘟疫」、「戲劇／影子」和「劇場（演員）／運動員」標示；另外的「影子」、「畫作」和「舞蛇」則對應著殘酷劇場不同篇章中的主題思想（如「影子」之於〈劇場與文化〉和〈煉金術劇場〉、「畫作」之於〈舞台調度與形而上〉和〈峇里島戲劇〉，以及「舞蛇」之於〈棄絕傑作〉），筆者以「劇場」。

從線性思維角度，黑點與紅點的概念內涵沒有因果邏輯關係，但是在亞陶的戲劇性辯證過程中，卻能創造一種意象張力作用於讀者的辯證視野之中。因此筆者分別在三個單子的內部圓心處，特別繪製了小型的辯證意象，其成立基礎就在於當黑點與紅點被亞陶並置於文脈一處形成二元對位時，能創造出「意象與口語之對峙」的辯證效果（筆者在內文中以「A／B」的形式標示辯證意象）。筆者將每一組經過戲劇性辯證的意象以黃線標示，它是呈顯於讀者眼中的辯證視野。需特別指出的是，班雅明看待辯證意象（作為書寫對象）時，曾因寄望辯證視野帶來的世俗啟迪而落入烏托邦的線性意識形態；在本論文的分析中，它則直指亞陶在自身寓言式意識的辯證作用下，為了觸及「思想」卻又覺察「思想」書寫於文本上始終隱而不彰的雙重視野，連帶的將辯證意象（作殘酷劇論為書寫對象）帶來「啟迪」的陰暗面和盤托出（如今成為讀者的辯證視野），因此圖中黃線應當理解為班雅明學思後期重新檢視辯證意象（作為歷史意象）時所強調的歷史索

³⁹⁶ 「引用」一詞呼應班雅明星叢式書寫的文學蒙太奇拼貼手法，可參考本論文第二章第二節對星叢和辯證意象的說明。



引。

事實上，這條歷史索引彰顯的陰翳面，在亞陶劇論書寫中總被有意識地反覆提及。每每當他提到「殘酷」時，必然伴隨「危險」、「可怕」與「恐怖」等字眼。然而讀者面對亞陶耳提面命的「危險」，如何才能不以線性邏輯思維收攝為「殘酷」內涵的象徵？又甚至將「危險」視為對命運悲劇性的揭示，而淡化了「殘酷」真正的危險性？筆者在殘酷劇場劇論（圖中的最大黑圓）的圓心，繪製了一個由三條歷史索引包圍的辯證意象。它是本論文重探殘酷劇論所欲勾勒的「殘酷」寓言性。也是亞陶重新領會「殘酷劇論」之於歷史命運（即「人之為人」的生命本源）的辯證視野。

筆者將於接下來第二節至第四節分別開展殘酷劇場的問題意識、美學主張和藝術呈現，並於第五節探討殘酷劇論所彰顯出的「殘酷」劇觀，如何映示出寓言性的肌理，成為亞陶重審自我劇論的觀看辯證法。

第二節 殘酷劇場的問題意識：「文化」內蘊的危機與魔力

在藉由「瘟疫」與「影子」形塑的辯證張力演繹殘酷劇場的問題意識時，必須先釐定與意象張力對峙的口語概念——殘酷劇場的「問題意識」究竟為何？事實上，亞陶在《劇場及其複象》的前言即開宗明義點出，他書寫殘酷劇場劇論的出發點根植於自身所處的生活正走向枯竭與崩潰。反諷的是，這種生活萎靡的症候並不源於文化的荒蕪，反倒是「大家空前熱衷於夸談文明與文化」³⁹⁷。換言之，對亞陶而言，正是人們身處文化危機之中卻不自知的現象，真正意義上形構了當下的真實危機。並且，他將自己在這個「當下」時刻意識到的危急情勢，歸結為人類對語言的錯誤掌握：「如果這個時代的特徵是混亂，我認為這混亂的根本原因，在事物與反映事物的語言、思想、符號之間完全脫節。」³⁹⁸

³⁹⁷ 翁托南・阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 1。

³⁹⁸ 同前註。

亞陶進而強調，人類語言與事物本質脫節的關鍵，來自人們總依循自身所建構的體系、形式、符號及其代表意義來進行思考、與世界互動。若從亞陶與班雅明語言觀的匯通處來理解此語，則一切由語言符號形塑的形式體系，可溯源於人類對事物本質——語言存在——的不察，進而成為人類對自身意識作用形式的遺忘（是的無限性移形換位為是的有限性）。亞陶在此處將之描述為人們「沈迷於思考行為的理想形式，而不是讓行為本身推動我們。」³⁹⁹因此他認為，當人類藉由語言符號指代事物進行意義建構時，不僅代表事物（作為認識客體）與其存在本質的脫節，更意味著人類與生命存在本質的脫軌（以班雅明語言觀來理解，則是原初語言精神的墮落）。

需注意的是，亞陶在此處雖然批評文化與文明的砲火猛烈，但他絕無意於揚棄，反倒大聲呼籲「文化要起作用」⁴⁰⁰、「成為（恢復人類與生命連結的）新器官」⁴⁰¹。並且，亞陶還主張人類意圖真正意義上恢復「文化」時，必須仰賴文明，因為「文明是文化的體現，它指引我們最細微的行為，是存在事物中的精神。」⁴⁰²換言之，對亞陶來說，「文明」雖然是致使人類與世界本源分離的元兇，但同時也醞釀著讓人得以覺察「事物中的精神」的能動性。正是在這個立論基礎之上，亞陶稱現代人最大問題在於缺少對「恆常存在之超自然魔力（magic）」⁴⁰³的理解與掌握，他甚至疾聲倡議人們應當「燒掉亞歷山大圖書館」⁴⁰⁴、「發掘圖騰具有生命力量」⁴⁰⁵。

閱讀至此，哪怕亞陶的劇論書寫尚未正式演繹此「魔力」與「事物中的精神」究竟有何干係（以及，此關聯究竟如何形成新的文化觀念與對世界的體察方式），讀者腦中有可能已先行冒出敏感的警覺意識，（無論是以帶有批判還是富同情

³⁹⁹ 同前註，頁3。

⁴⁰⁰ 同前註，頁2。

⁴⁰¹ 同前註。

⁴⁰² 同前註。

⁴⁰³ 同前註，頁3。

⁴⁰⁴ 同前註，頁4。

⁴⁰⁵ 同前註，頁5。

之目光)以此定位亞陶的原始主義情懷。然而這裡反倒需留心分辨的是，亞陶在此處對「魔力」做出的釋義：「這種能力，是人類獨有的，我甚至要說，這是人類之病，它敗壞了那些原應保持神聖的概念。」⁴⁰⁶此話提示的兩個重點是，亞陶如今欲召喚的「恆常存在之超自然魔力」並非需仰賴天啟的神秘力量，而是人本身獨具的能力；反諷處在於，這個魔力如今所醫治之病——人類對概念本應具有神聖性的破壞——其病根恰恰源於魔力自身。

若從班雅明和尼采的語言觀來定位亞陶所言的魔力內涵，可以發現亞陶的觀點恰好落在了班雅明與尼采看待「魔力」的交叉口。在班雅明的語言觀念中，魔力指的是人命名萬物時，兩者作為物質共性（即語言存在作為是的無限性）得以貼合的直接性；在尼采處，他則將魔力視為人類運用語法生產知識客體、創造表象世界並引以為真的約束力量。面對這樣的「危急時刻」，班雅明一度認為筆下的辯證意象所形塑的張力能讓人從理性束縛中獲得解放；而亞陶則在通過書寫提出立論殘酷劇場應對的文化危機時，已然強化了筆下「魔力」一詞的寓言性——它既是致始人類遺忘萬物（作為語言存在）創生之始源點（即概念之神聖性）的毒藥，又弔詭的成為如今能「以毒攻毒」的「解方」。

然而正是奠在理解魔力之弔詭性的基礎上，才能較不失真的詮釋亞陶接下來對「神聖性」提出的批判：「我絕不相信人類所創造的超自然和神明，正相反，我認為人類千年來的干預，終於腐化了我們的神明。」⁴⁰⁷亞陶意在表達，無論人們是在理性精神作用下，將「超自然力量和神明」歸為遠古信仰（亞陶以「將神祇安置於博物館沈睡」作為形容），抑或人們對理性意識的片面性提出反思，進而倡議在文明的進程中必須重拾對超自然力量與神明的膜拜（亞陶以「將神祇供奉在萬神廟」作為比喻），以上觀點皆是人類對原本具有神聖性之概念（即上述引文中的「神明」一詞）的褻瀆。

雖然亞陶對「魔力」一詞的運用，分明滋衍了自己欲杜絕的各種誤讀可能，

⁴⁰⁶ 同前註，頁3。

⁴⁰⁷ 同前註。

但這卻正是他開展劇論的重要書寫前提：「我們雖然大聲呼喚超自然魔力，內心卻又害怕將生命的發展完全置於真正的魔力之下。」⁴⁰⁸在前文闡別了眾人對神聖性的可能誤解之後，亞陶在此處則以同樣的標準檢視自身倡議超自然魔力的意識思維。亞陶表示，「真正的魔力」若能真實意義上恢復人與生命本源的連結（即對概念神聖性的領略力，而非對神明的膜拜），必須要讓「石頭經過適當的敲擊，得到生命」⁴⁰⁹。此語呼應了前文他稱「覺察存在於事物的精神」能恢復文化作用的論述，只不過在先前語脈，亞陶認為這是文明給予人之能動性，此處他在給出「覺察存在於事物的精神」的具體事例時（如「敲擊石頭」、「圖騰崇拜」、「燒掉圖書館」），卻表露了人以理性力量收攝魔力真正內涵的危險性（即「內心卻又害怕將生命的發展完全置於真正的魔力之下」）。⁴¹⁰

究竟真正的魔力為何讓人害怕？將自我生命置於魔力之下，到底與個體的自我持存存在什麼樣的悖逆關係？亞陶在通過「劇場／瘟疫」的辯證意象演繹人類鏈回生命本源的危險性之前，他為了不讓讀者以流於象徵思維的理解方式抹消該意象激起的辯證視野，他在殘酷劇場前言，便先以「健康」與「疾病」兩概念形塑的辯證視角破題，試圖讓讀者領會一切文明與文化觀念均是人為建構的產物（若將文明視為健康，這種自以為是才是病得不輕）。⁴¹¹因此當他號召一種能夠「起作用的文化」時，他所提出的殘酷劇觀實則帶有解構「文化」概念的動態屬性。這種書寫策略讓人聯想到同樣擅用「健康」與「疾病」視角進行歷史批判的尼采。⁴¹²然而，儘管二人都體現出這種置換視角的詮釋策略所擁有的批判能量，

⁴⁰⁸ 同前註，頁3-4。

⁴⁰⁹ 同前註，頁5。

⁴¹⁰ 同前註，頁4。

⁴¹¹ 亞陶稱：「根深柢固的文化空白，使我們對某些神奇的反常之事大惑不解。比如，在一個從未接觸現代文明的小島上，有一艘船雖只是路過，而且船上的人都很健康，卻可能在島上引發一些我們特有卻從未在島上出現的疾病，如帶狀泡疹、流行性感冒、感冒、風濕、鼻竇炎、多發性神經炎等等。同樣，我們認為黑人體臭，卻不知道，對所有歐洲以外地區的人而言，是我們白人體臭，我甚至可以說，我們有一種白人的氣味，可稱之為『白人病』。就像鐵燒熱呈白色，我們可以說，所有極端的都是白色的，對亞洲人來說，白色已成為極端腐化的標誌。說到這裡，我們可以開始建構文化的意涵。它首先是一種抗議。」，同前註。

⁴¹² 在尼采自傳《瞧，這個人》一書中，尼采大量通過「疾病」隱喻的抨擊「健康」心態（實則自以為健康才是病的不輕）。可參考弗里德里希·尼采著，王涌譯：《瞧，這個人》（上海：上海

但相較於尼采對「生命」的全然肯定姿態⁴¹³，亞陶卻將生命形容為「脆弱的、騷動的所在」⁴¹⁴，並以意象化的表述手法彰顯現身所處的當下危機：「我們這個時代最可怕、最該詛咒的事，就是一味沈溺於形式，而不能像那些被活活燒死的殉道者，在焱焱柴堆中發出求救的信號。」⁴¹⁵

此意象化表達所內蘊的悲劇性，形成了亞陶與尼采看待生命觀念的分野；饒富意味的是，亞陶面對文化問題的生命態度反倒與處之同一時代的班雅明有著微妙的呼應。1931 年班雅明在寫給好友蕭勒姆的信中，形容自己對當代文化提出的批判「就像一個人爬到沈船的頂端隨著船骸漂流，他在那裡有一個機會發出求救的信號。」⁴¹⁶只不過當時的班雅明仍浸淫於世俗啟明的企求中，他筆下的求救信號，似乎仍渴望著得到大眾的應和（讀者的理解）而得救上岸；反觀亞陶在文化危機的熊熊烈火中「發出求救信號」時，他清楚意識到自己正是柴堆裡的殉道者，他的書寫立論（所殉之道）並不自外於這場文化危機的漫漫火勢。

一、劇場／瘟疫：絕對自由與絕對危險的兩難

在〈劇場與瘟疫〉篇章，亞陶以「劇場／瘟疫」的辯證意象繼承他在劇論前言〈劇場與文化〉中，對既有「文化」概念所開展的解構潛能（有趣的是，亞陶同樣以概念並置的手法命名劇論前言〈劇場與文化〉，演繹「劇場」與「文化」的戲劇性辯證）。亞陶稱：「瘟疫不破壞器官，就能致命，而戲劇不會致命，卻

文化出版社，2020 年）

⁴¹³ 尼采稱：「把道德本身看作頽廢之徵兆，此乃一大創新，是認識史上頭等的獨一無二的事體。憑著上述兩者，我已經比那些只知道闡談樂觀主義反悲觀主義之類廢話的可憐的木瓜腦袋要高出多少。啊！我首先看到了真正的對立：(一方面是)以隱秘的復仇欲來反對生命的舉修本能(基督教、叔本華哲學、某種意義上甚至柏拉圖哲學、全部唯心主義，都是其典型的形式)，(另一方面則是)一個出於豐盈、充裕的最高肯定公式，一種毫無保留的肯定，對痛苦本身的肯定，對罪責本身的肯定，對人生此在本身當中一切可疑之物和疏異之物的肯定……後面這種最後的、最快樂的、最熱情洋溢的對於生命的肯定，不光是最高的見識，而且也是最深刻的見識，是為真理和科學最嚴格地證實和維護的見識。」，尼采著：《瞧，這個人》，頁 78。

⁴¹⁴ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 9。

⁴¹⁵ 同前註。

⁴¹⁶ 同前註。

能在個人、甚至整個民族的精神上，引發最神祕的改變。」⁴¹⁷需說明的是，亞陶強調他描述瘟疫所依據的「臨床紀錄」是 1720 年爆發於馬賽的大瘟疫；他認為這是唯一尚未被現代歷史學者與醫生專業知識染指的「瘟疫」記載，與《十日譚》、聖經與史書中欲彰顯的瘟疫內涵相當——它們不是著墨於瘟疫的病理描述，而是瘟疫帶來的「死亡威脅」對人心產生的意識作用。

由於人們日常總憑藉理性意識收攝對死亡的理解（從是的有限性角度將死亡視為認識客體），唯有當瘟疫肆虐人人自危時，死亡成了進逼主觀意識界限的節點（通過否定張力讓是的有限性自身呈顯）⁴¹⁸。因此在亞陶演繹的「瘟疫」論述中，他稱人的腦與肺（作為由意識控制，平時卻在非自主意識的狀態下持續運作）是瘟疫感染的標的，他舉了各種聳動案例⁴¹⁹，將人在死亡迫近下開始自主地對「理性意識」進行反動的現象稱為「瘋狂」，其目的指向了「瘟疫」內蘊的戲劇性辯證：

那些似乎因瘋狂貪欲而免疫的人渣，進入那些門戶大開的人家，洗劫有錢人，雖然他們知道這種財寶沒有用處。就是在這時，戲劇誕生了。戲劇是在沒有當下動機的情況下，促使人做出對現實無用的、也無利可圖的行為。⁴²⁰

在此話中，亞陶以對理性思維來說壓根「無利可圖」的意象——因財寶無用而進行洗劫的行動——顛覆了常人對搶匪破壞社會秩序的認識。需注意的是，亞陶並

⁴¹⁷ 同前註，頁 14。

⁴¹⁸ 是的有限性被呈現時，正是是的無限性在否定辯證張力（即現代歷史情境）中唯一能現身的方式。

⁴¹⁹ 亞陶稱：「沒有人能解釋為何瘟疫對聞病逃逸的懦夫毫不留情，卻放過猥亵屍體的淫棍；為何隔離、貞潔、孤獨不能防止疾病的傳染，而一群縱情逸樂的人躲到鄉下，像薄伽丘帶了兩潤富裕的伙伴和七位淫蕩的女信徒，卻能從容等待天暖瘟疫過境之時；為何附近一個全副武裝的城堡，由一排武裝士兵把關防止外人進入，其軍營及駐軍難逃浩劫，唯獨暴露在受染危險之下的武裝士兵卻能死裡逃生。」，同前註，頁 19-20。

⁴²⁰ 同前註，頁 21。

非以二元對立的思維意識讚揚這種「反社會」行動，他稱瘟疫留下的是「絕對的，幾乎是抽象的惡的傷痕」⁴²¹。然而，這抽象之惡有別於具象的劫財劫色，在亞陶看來它之所以具有解構「文明」與「文化」概念之能動性，正是因為一切以「揚善抑惡」自我持存的社會秩序，在遊戲規則開展的內容中已然標別出了具體的善惡事項（由是的有限性開展），而永遠的隱蔽了一切使意識作用形成判斷的合法合理性（是的有限性自身）。

而亞陶眼中的理想戲劇形式，正是為了讓觀眾從具體事物中，搖撼自我意識的「合理性」基礎：

如果說戲劇像瘟疫，不只是因為它對很大的群體發生作用，而且震撼方式相似，同時也因為劇場和瘟疫一樣，是一種征無不克，又具報復意味的東西。瘟疫所到之處，就必會點燃一把火，我們可以很清楚的感覺到，它是一種大規模的清洗。⁴²²

在這段引文中，亞陶第一次提及了他接下來會反覆引用的關鍵詞：報復。從維護社會秩序的觀點而論，「報復」延伸出的是「冤冤相報何時了」的和解企求，然而當社會秩序提出的價值評斷本身正是亞陶無法和解的癥結時，他所倡議的「報復」內涵成了一種讓人流傳銘記的索引（亞陶表示戲劇相較瘟疫的好處在於，它不會真正致命）⁴²³。值得留心的是，亞陶在立論「報復」之能動性同時，並未遺忘自我立論之「報復」帶來的後遺症，甚至早在立論「抽象之惡」的正當性之前，他就埋下了「惡」的伏筆。亞陶以一個史實記載的之夢作為開展他瘟疫觀的出發點：

⁴²¹ 同前註。

⁴²² 同前註，頁 24。

⁴²³ 同前註，頁 23。

這日薩丁尼亞的總督聖瑞米，做了一個極為不祥的夢（君權削弱或許使他對最危險的細菌特別易感）：他夢見他小小的國度瘟疫肆虐，他自己也被感染。在這樣的災難肆虐之下，社會架構癱瘓，秩序解體。他目睹道德觀淪喪，心理堤防全面崩解，又聽到自己體內體液翻攪，分裂，急速敗壞；體質以驚人的速度流失，變得遲鈍，甚至慢慢化為焦炭。是否大劫難擋，無可挽回？⁴²⁴

大夢初醒的總督於是根據夢中滋衍的胸中鬱結下達了一道瘋狂的命令（亞陶形容「他身邊的人和老百姓都認為是瘋狂、荒謬、愚蠢、專斷的命令」）⁴²⁵，他火速派遣手下將他認為帶有病毒的商船驅離港灣，否則就下令開砲。總督強調，這個夢對他產生了極大的影響，使他能「不顧眾人的訕笑和左右手下的不以為然，堅持以鐵腕執行命令，不惜侵犯國民權益，甚至漠視人命，罔顧國家和國際慣例。然而面對死亡威脅，這些都微不足道了。」⁴²⁶

這裡總督所言的「死亡威脅」，指的不是醫學病理上的病故身亡，而是前文對「死亡」內涵的詮釋——死亡是對形塑社會秩序合理性基礎的動搖。因此這個「死亡威脅」實質意義上正是直撲總督手中大權而來，而手握權柄的總督也無懼於被人們冠以瘋狂名號，反而以此為「正當性」的基礎選擇「向瘟疫宣戰」⁴²⁷。正是奠立在這層理解上，亞陶稱「總督與瘟疫之間，建立一種細微卻很實在的關係。要將這種疾病的傳染歸因於接觸，就將事情過於簡化。」⁴²⁸當亞陶提倡以如瘟疫般倒錯倫常的戲劇觀念進行一番大清洗（即注入抽象之惡）時，他深諳一種具體而無處不在的惡早已醞釀於其中。然而在現有的亞陶研究中，有識者多半徜徉於亞陶對「戲劇如瘟疫」的精彩演繹，鮮有文獻提及總督與瘟疫劇觀之間存有

⁴²⁴ 同前註，頁 12。

⁴²⁵ 同前註。

⁴²⁶ 同前註。

⁴²⁷ 同前註。

⁴²⁸ 同前註，頁 13。



的寓言性所映示的內涵。

除了這個理性／瘋狂混於一線的總督，亞陶還以另一名總督的決斷為例，強化他以「瘟疫」為報復所必然招致的惡果：

誰又能說明，十九世紀末埃及瘟疫猖獗時，總督梅美阿里下令士兵組成的衛生隊，很有效地保護了修道院、學校、監獄、皇宮，不受瘟疫感染……這些不合常理的現象、這些奧祕、矛盾和這些癥候，可以凸顯這個疾病的精神面貌。⁴²⁹

上述提及的場域都是權力中心所運作的再教育場所，亞陶在書寫瘟疫劇觀時並不察一切欲解構「文化」概念的倡議，都有被收攝為知識內容（無論是尊奉還是詆毀）、「一報還一報」的危險性，但他不退儒為犬儒，仍然疾聲倡議劇場應如瘟疫般對人們產生意識作用：

劇場重新連接存在的和不存在的，重新連接潛在的可能和實有的存在。重新找回比喻、象徵—典型，起到的作用就像突來的靜默、音樂中的停頓、血液的滯流、體液的呼喚，在我們突然甦醒的頭腦中出現發燒的意象。所有隱伏在我們身體中的衝突都以其強大的力量重現，且賦這些力量以名稱，就是我們稱的象徵。⁴³⁰

亞陶認為，瘟疫雖能撼動人的存有狀態(即「重新連接潛在的可能和實有的存在」)卻可能致命，劇場弄虛作實則得以規避此風險。值得留心的是，當亞陶稱戲劇激

⁴²⁹ 同前註，頁 20。

⁴³⁰ 「發燒的意象」為筆者參考英文原文 *image* 的翻譯。中文譯者劉俐翻譯為「發燒的影像」，但絕大多數時候又將《劇場及其複象》中出現 *image* 的字眼翻譯為意象。筆者統一以意象表達，呼應本文「意象與口語之對峙」論點。Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, Trans. Victor Corti (London: Alma Classics Ltd, 2010), p. 18.

起人們腦中「發燒的意象」時，他此處稱這種不為概念收攝的張力稱之為「象徵」。這裡透露了一個危險訊息，亞陶所指的象徵究竟是如尼采語言觀念中，鏈回概念生發初始狀態的象徵語言？還是如班雅明為了提出不被指智性收攝之自我立論（即理念）的命名？⁴³¹且看亞陶接下來如何演繹他指稱的「象徵」內涵：

於是我們眼前展開一個象徵之戰，彼此衝撞，互相瘋狂踐踏。只有在一切達到令人難以忍受的程度，只有當舞台上呈現的詩將具體化的象徵加溫至白熱化時，才有戲劇。這些象徵是成熟力量的表象，但在現實生活中一直被束縛，未發生作用。它突然爆發為驚人的意象，使那些在本質上與社會生活為敵的行為，得到承認和生存權。正如瘟疫，戲劇是一種驚人的生命能量呼喚，通過我們看到的例子，使心靈面對自己衝突的根源。⁴³²

在這段引文中，亞陶針對常人理解的「象徵」概念進行戲劇性的辯證。對他而言，能促成瘟疫劇觀的「象徵」不是新生符碼，而是一切符號在被加溫爛熟化後產生與概念（被引以為實的象徵）產生碰撞力量，成為人的心靈面對自身衝突的意象。亞陶通過「象徵」意欲傳達的儼然是一種「意象與口語之對峙」的劇觀，而當這層內在含義為人不察時，「象徵」成了加密的寓言。⁴³³

進一步地，亞陶還以福德（John Ford, 1586-1639）所寫的《安娜貝拉》（*It's Pity She is a Whore*）一劇作為說明，他稱這是「更大、更基本作用的象徵」。⁴³⁴

⁴³¹ 班雅明稱：「在哲學思辨中，理念從作為詞語的現實的核心釋放出來重申其命名的權利。」可參考本論文第二章第二節對星叢和理念的說明。

⁴³² 粗體字為筆者自註。翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 28。

⁴³³ 班雅明在《德國悲悼劇的起源》一書中，同樣並不將象徵和寓言看成二元對立的概念，而強調的是寓言乃一切象徵詞語的內在結構，只不過當人們將象徵詞語指代為某事物的本質時，詞語內部的寓言肌理隱而不彰。Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, pp. 165-175. 此外，林于湘曾形容亞陶之行文猶如「加密的語言」、「加密封印的符號系統」。可參考林于湘，〈再探殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，頁 194-195。

⁴³⁴ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 28。。

饒富意味的是，亞陶在演繹能創造寓言式意象的戲劇要素時，他既非強調身體姿態亦不是舞台物件，而是文本。劇中男女主角喬凡尼和安娜貝拉是一對兄妹也是戀侶，他倆冒天下之大不韙但安拉貝拉卻聲稱：「我哭，不是因為悔恨，而是怕我的熱情得不到滿足」⁴³⁵。若以象徵式思維來理解一般倫常概念下的亂倫與愛情，哭，多半來自熱情得到滿足後伴隨的悔恨，抑或觸碰文明底線的焦慮。然而，若世上真有一種至高愛情（如理念般的）不是人間條件的填充物，如今它在「文明人」的眼皮子底下，又只能是以什麼方式呈顯其無限性被破壞的命運？對亞陶而言，《安娜貝拉》一劇的內核彰顯的正是「人們如今還能如何觸及這個命運本源」的問題，安娜貝拉此語（即福德撰寫台詞的策略）即以冒犯文明（其中最踰矩的行為莫過於弑親亂倫）、忤逆因果邏輯的方式並置「我哭」與「是因為怕熱情得不到滿足」二語。如此構作所追求的效果在於通過戲劇性的辯證張力逾越觀眾（嚴格來說是亞陶劇論之讀者）理性意識開展下的「愛情」概念（亞陶稱，「只有將具體化的象徵加溫到白熱化地步才有戲劇」），這世上若有不落陳詞的真情實意，絕不在理性意識劃定的界限之內。

亞陶深諳此道，因而有了以下的尼采式宣告：「他們兩人為了滿足超人的熱情而隱瞞、偽裝、說謊。這種熱情為法律所不容，但他們將之置於一切律法之上。」⁴³⁶亞陶明白這種（寓言式）構作欲彰顯的真理從不在文本書寫之上。若從尼采看待「謊言」的觀點理解亞陶的寓言式劇論書寫，確實呼應了引文中為滿足超人熱情而「隱瞞、偽裝、說謊」的能動性，只不過當尼采能大言不慚的聲稱自己憑藉「謊言」揭穿表象、戰勝命運時，亞陶卻對懸於一切律法之上的命運觀，做了寓言式的表態：在《安娜貝拉》劇中，喬凡尼搶在眾人以亂倫罪名對他處以私刑前，手刃了作為自己戀人的親妹。亞陶雖然稱這是這對愛侶對命運的迎擊——「你們想將我們的愛情置之於死地？我卻要把這愛情對著你們的臉丟去，讓它的鮮血濺

⁴³⁵ 同前註。

⁴³⁶ 同前註，頁 27。

在你們身上。因為它的高度，你們永遠無法企及。」⁴³⁷亞陶卻在稱道這種「叛逆中的絕對自由」⁴³⁸時，表示這種「以報復回應報復，以罪行回應罪行」⁴³⁹的舉措「連結在一個的意象」⁴⁴⁰上。他一方面從絕對自由的能動性著眼，將之稱為「奇異的太陽」，而它點亮觀眾視野的，正是所有偉大神話意欲傳達的「生之為人」之幽暗宿命（如今卻被文明遮掩）；亞陶一方面又稱戲劇是瘟疫，是一種全面危機與絕對危險，其結果不是死亡，就是痊癒。⁴⁴¹然而這裡的「痊癒」似乎只留待來者而被無限推遲，在此劇論所揭示的《安娜貝拉》結局裡，喬凡尼終究難逃處刑，儘管他在死前痛宰了不斷阻撓自己的頭號情敵（即他的妹夫），亞陶卻形容「這最後一場搏鬥，就像是他（指喬凡尼）自己垂死的掙扎。」⁴⁴²此語敏銳點出當男主人翁不懈地追尋「以報復回應報復」的「正當性」時，並無能為自己對文明的叛變「正名」——喬凡尼最終成全的只是這齣復仇劇碼的濫俗結局。回到本論文提出以「意象與口語之對峙」形塑的戲劇性書寫策略，在「文本上」，從來沒有真正能逃逸而出的希望。

與此同時，這番陰鬱總結卻反倒讓閱讀殘酷劇場劇論的讀者得以從無望的悲劇，拉拔到另一個辯證視野。亞陶通過兩個矛盾概念的並置來描述他的瘟疫劇觀，他稱這既是「報復性災禍」又是一種「拯救性力量」。亞陶進而表示，在信仰堅定的時代，人們將會將這種「末日即救贖」理解為上帝意旨⁴⁴³；而對他自身而言，他稱這是「每一作用必有其反作用」⁴⁴⁴的自然法則。相較於班雅明從悲悼劇血腥暴力的題材萃取「寓言」觀念，並顛簸迂迴的走向神學符碼綜攝歷史救贖的論調，亞陶這裡所言的自然殘酷法則，似乎篤定了他提及殘酷劇場的態度：「我們不能

⁴³⁷ 同前註。

⁴³⁸ 同前註。

⁴³⁹ 同前註，頁26。

⁴⁴⁰ 同前註，頁27。

⁴⁴¹ 同前註，頁30。

⁴⁴² 同前註，頁28。

⁴⁴³ 同前註，頁30。

⁴⁴⁴ 同前註。

想像，在殺戮、酷刑、流血的氛圍之外，能有精彩的寓言（allegory）」。⁴⁴⁵

亞陶所強調的「寓言觀」，與班雅明同樣看重寓言揭示悲劇性的能動性，亞陶也坦露這種命運觀來自對神話母本的轉譯（如班雅明是從希臘悲劇中獲得觀看辯證法的靈感）。只不過，當班雅明把對悲劇性的領悟轉化為啟迪的動能時，亞陶留守於討論自我劇觀與瘟疫的「相似性」，他稱戲劇是「種下各種心靈墮落的可能」、「就像瘟疫是邪惡的時刻，是黑暗力量的勝利，這些力量是由另一個更深沈的力量所孕育，直到消亡」⁴⁴⁶。亞陶所言的「心靈墮落」既包含以奇異太陽（即絕對自由）提供黑暗力量動能的勝利，也包含了文明「揚善抑惡」的復辟（即黑暗力量「由更深沈的力量所孕育」一語代表的絕對危險）。喬凡尼的濫俗結局、總督對瘟疫的宣戰、作為毒藥的魔力……皆是亞陶在接繼開展殘酷劇場的劇論書寫之前，已經演繹的寓言內核。而面對當務之急的亞陶，並不怯場：

現在的問題是，在這向下墮落，走向自毀而不自知的世界，是否有一小撮的人能成為一個核心，讓大家接受這樣一種高超的戲劇觀念，讓我們重新找回自然的、具魔力的戲劇，以取代我們已經不再相信的教條。⁴⁴⁷

二、戲劇／影子：本質戲劇與複象的承先啟後

亞陶在藉由《安娜貝拉》一劇演示瘟疫劇觀的魔力效應時，他以「奇異的太陽」為喻，說明加熱至爛熟化的「象徵」（即該劇血腥的通俗復仇劇碼）帶來「絕對自由」的能動性。如果說這顆「太陽」是從不受倫常律法綑綁的「形而上」視野展開論述，連帶演繹如此立論的「絕對危險」幽暗面；亞陶還提出一個乍看對立的隱喻，讓人得以從「形而下」視角仰觀天地：「所有真正的人頭像都有一個

⁴⁴⁵ 同前註，頁 29。

⁴⁴⁶ 亞陶稱：「戲劇，一如瘟疫，反映了這種殺戮、這種最基本的區分。它化解衝突，釋放力量，引發潛在可能。如果這些可能和這些力量是黑暗的，則錯不在瘟疫或戲劇，而在生命本身。」，同前註，頁 29。

⁴⁴⁷ 同前註，頁 30。

影子，是它的複象。當雕塑家認為自他的塑造中，釋放出了一種影子，其存在使他不得安寧，藝術就此生發。」⁴⁴⁸為了鋪陳這個「影子」的亮相，亞陶特別強調這是魔力「潛藏在所有形體中的力量」⁴⁴⁹，並且，亞陶十分強調察照這個「影子」的特殊觀看法：「它不能從對形體本身的凝視中產生，而必須與這些形體神奇地融而為一，才能釋出。」⁴⁵⁰亞陶提醒著他腦中的默認讀者，欲真正意義上從具體世相中釋放「影子」（而非賦予影子定義），前提是主客對立式意識作用的坍方。以班雅明看待辯證意象的革命力量來說，這是主客互涉、心物合一（作為物質共性）形成的身體神經網（呼應亞陶上文稱，藝術誕生將使藝術家自此「不得安寧」）。換言之，接下來亞陶要演繹的「影子」內涵，不是可被理性收攝的認識客體，而是依附於某認識客體，卻又和口語概念、邏輯語言自身形成對峙的力學作用（即「潛藏在所有形體中的力量」）。

正是奠定這個理解基礎上，才能領會亞陶倡議「古老圖騰」能助人覺察「影子」（即潛藏在所有形體中的力量）時所下的筆墨功夫，為何才是領悟「影子」的重點：「古老的圖騰就是為加速其交會。雖然當我們以有意識的、眷戀的眼睛觀看，一切都促使我們昏睡。當我們的眼睛已經失去作用，眼光只能向內望，既要保持清醒，又能像在夢中一樣的觀看，這是很困難的。」⁴⁵¹在這段文字中，亞陶以很得體內斂的方式為亞陶式立論風格做出了示範。若讀者簡化並聽信了該段話所倡議的古老圖騰崇拜，即落入亞陶稱「以有意識的、眷戀的眼睛觀看，一切都促使我們昏睡」的線性思維鄉愁之中；而若讀者認為亞陶提出的觀看解方是向夢中的潛意識靠攏，亞陶又點出了這種觀看視野必須「保持清醒」的困難度與必要性。亞陶為了彰顯思想中相迥於二元對立線性思維，而是內蘊「兩面即一體」的思想體質，他以非因果邏輯的敘事手法（即上述拗口、「邏輯」不通的引文）將有違常人意識的矛盾概念並置於一處（也即本論文指出的戲劇性辯證），創造

⁴⁴⁸ 同前註，頁8。

⁴⁴⁹ 同前註，頁7。

⁴⁵⁰ 同前註。

⁴⁵¹ 同前註。



出兩個磁鐵相斥的效果，以此彰顯自己的核心立論雖分散在不同詞語概念上，卻屬同一個磁極。

這種欲激起讀者獨特辯證意識的實踐，正是亞陶通過「古老圖騰」一詞對「影子觀」的實際搬演。而接棒「古老圖騰」演出的詞語概念，更是證成了亞陶劇觀是一種由「意象與口語之對峙」形塑的藝術觀：

所有以適當的象形文字所流露的具魔力的文化，都有影子。真正的劇場
也有影子。在所有的語言、所有的藝術形式中，劇場是唯一還有影子，
並打破其限制的。而我們可以說，從一開始，這些影子就不能忍受限制。

452

在我們揮別了亞陶擁抱原始主義的陳套論調後，這裡提及的「象形文字」內涵儼然出現了與班雅明思想的匯流——「象形文字」正是賜予班雅明提出「意象與口語之對峙」形塑之觀看辯證法的起源。⁴⁵³需喚起讀者記憶的是，當亞陶討論「影子」時，它還有一個別名叫做「複象」，他的殘酷劇場劇論《劇場及其複象》一書由此得名。很顯見地，複象作為亞陶自鑄的新詞，更符合劇論存有專業術語的屬性，然而「影子」的意象似乎更能體現柏拉圖洞穴寓言面對現代情境的寓言體質：當太陽成為柏拉圖對形上真理的喻托時，亞陶偏要稱，為人所認識一切客體包括太陽，都有影子。「影子」一詞強化了人不再擁有上帝的俯察視角，只能從站於形而下發言的立場，更貼合現代性通體籠罩的歷史觀。

饒富意味的是，亞陶偏要稱劇場的影子／複象其實自古有之（就像「象形文字」一樣並非現代發明），只不過唯有當其精神內涵被人重新考掘後，才內蘊現代寓言的肌理：

有些關於原型的、原始的戲劇概念，就像文字，長久下來，已經失去製

⁴⁵² 同前註，頁8。

⁴⁵³ 同前註。



造意象的能力，已經不是一種擴張的手段，而成了一條死胡同，一個精神的墳墓。⁴⁵⁴

從此段引文可以發現，亞陶指稱的「原型的、原始的戲劇概念」，其所面臨之遭遇與本論文對語言存在（為人不察）的討論近乎如出一徹，亞陶與班雅明都覺察到人類語言在枯竭為邏輯文字的過程中，語言存在的物質性意象被人們的理性意識所掩蔽，進而形成人類對思考形式、生命本源的遺忘與脫節。是故，亞陶將重新找到意象（即與口語概念產生拉鋸的張力）的戲劇稱為本質戲劇。值得玩味的是，本質戲劇這個名稱不僅適用於殘酷劇場，也被亞陶用於指稱「原始的戲劇概念」之起源：

我們充分感覺到，這種本質戲劇是存在的。它是一種比宇宙創造（Creation）更細緻的創造；是一種單一意志的結果——沒有衝突。我們要相信，這種存在於所有偉大奧祕之源的本質戲劇，是隨宇宙創造的第二階段而來，也就是困難和複象的階段，是物質和意念具體化的階段。

455

亞陶以大寫字母標示初始的「宇宙創造」，是他為未被命名之萬物成為萬物以前的終極真空狀態所尋找的詮釋模型，其知識系譜可追溯至諾斯替教派(Gnosticism)的宇宙觀⁴⁵⁶，而與亞陶語言觀近似的班雅明，早年則將萬物的生生之謎歸於上帝（班雅明受唯物主義影響後則向尼采靠攏，則將語言擬聲之前的混沌世界稱為神經刺激物）。無論如何，必得先有個創造宇宙的起頭，才能上演宇宙創造第二階段的重頭戲。亞陶表示那是本質戲劇登場之所在。其特徵是「單一意志的結果—

⁴⁵⁴ 同前註，頁 51。

⁴⁵⁵ 《劇場及其複象》中文譯者劉俐在註解中對本質戲劇的說明有誤，他將「單一意志的結果——沒有衝突」理解為宇宙創造的第一階段，而誤稱那時「沒有戲劇」。但事實上「單一意志的結果——沒有衝突」一語意在表達本質戲劇是宇宙第二階段萬物生成的開端。同前註，頁 28。

⁴⁵⁶ 可參考 Susan Sontag, "Introduction", in Antonin Artaud: *Selected Writings*, pp. XLV-LIII.

—沒有衝突」。若以班雅明的語言觀來詮釋，那是萬物被命名（即萬物成為語言存在）、人與物作為物質性基礎而貼合的直接性；乍看矛盾的是，亞陶除了稱那是沒有衝突的、單一意志的結果，他還稱這是宇宙創造「形成困難和複象，物質和意念具體化的階段」。換個角度著眼，亞陶深知「萬物作為語言存在」不僅內蘊著萬物被複製為萬千表象的能動性，也已經包含了萬物作為表象之始源卻為意識不察的危險性。如果將此時衍生曖昧性的「語言存在」代換為尼采對「聲音語言」的詮釋，則一切亞陶所擔憂的困難與危險，均潛藏在了意志創造的「和聲」之中。

由上段論述可得之推論是，亞陶所言的本質戲劇正是表象世界創生的始源點，表象世界得以誕生（形成複象）的推動力即是萬物作為語言存在之本質內蘊的戲劇性。從其創造面觀之，「複象」也曾經熠熠生輝。只不過當萬物被人援引為真實的認識客體時，這齣原始的本質戲劇失去了它內蘊能動性的戲劇體質：

似乎在單純和秩序井然之處，就不會有戲劇和悲劇，真正的戲劇，就像詩（只是出之以不同的方式），是在哲學的爭戰之後（而這是這種原始組合精彩的一面），一種無秩序狀態自行整合後產生的。⁴⁵⁷

面對歷史演化之必然，此處亞陶倡議的「真正的戲劇」，同樣打著「本質戲劇」這個既危險卻又語帶反諷玄機之名號，意圖以「以毒攻毒」之姿撼動理性意識所收編的社會秩序。然而當讀者以為亞陶劇觀揚著反理性的大旗，直擣理性號令的形上哲學大本營時，他竟不忘誠懇地讚揚「哲學的爭戰」曾經也是戲劇性創造的體現。因此亞陶特別強調，當自己身處如今的文化危機時（他將語言與本質脫軌的覺察稱為「沸騰的宇宙」）⁴⁵⁸，殘酷劇場是「再度，戲劇性地」⁴⁵⁹鏈回生命本

⁴⁵⁷ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 52。

⁴⁵⁸ 同前註，頁 53。

⁴⁵⁹ 粗體字遵循亞陶原文標記。同前註。

質（所以他稱殘酷劇場為「本質戲劇」），而曾經創造文明表象的複象此時多出了一個幽黯名諱叫作影子，成為亞陶恆對瀰之不散的「文化」概念進行戲劇性辯證的「真實觀」：



這個真實不是人文的，而是非人文的；人和人的習俗、人的天性，在其中不發生什麼作用，最多也只能留個腦袋，而且必然是光禿禿的、可隨意捏揉的，生物性的腦袋，其中只剩足夠的物質，好讓其原則得以明顯而徹底地施展效力。⁴⁶⁰

亞陶在這段引文中，以自己追尋的「真實」是「非人文的」作為破題。此訴求乍看與「文明」二元對立，但細讀他在內文中對物質性的強調，亞陶實則是以破除二元分野認識的姿態，反證了前文對文明能動性的肯定——文明能讓我們覺察「存在於事物之精神」；此語連帶地，也指示出亞陶為了創造「意象與口語之對峙」需仰賴物質性的美學訴求。然而在下一節開展殘酷劇場美學主張的演繹之前不可忽略，當亞陶通過書寫施展瘟疫劇觀之魔力時，他聲稱的「絕對自由」與「絕對危險」泯於一線，再奇異的太陽也會照出影翳。

第三節 殘酷劇場的美學主張：意象與口語之對峙

「煉金術」和「舞蛇」作為亞陶演繹其戲劇美學主張備受注目的知名意象，兩者皆圍繞在上節末尾所觸及的「物質性」命題進行開展。在現有的多數亞陶研究中，已然充分指出亞陶如何以「煉金術」為喻托，倡議人需調動想像虛構的能動性，衝破規範物質與精神的綱常法網，讓劇場幻化出精神與生命的本質⁴⁶¹；而

⁴⁶⁰ 同前註，頁 50。

⁴⁶¹ 煉金術劇場幾乎是多數亞陶研究都會討論的焦點，筆者僅列舉兩筆資料作為參考：Adrian Morfee, *Antonin Artaud's Writing Bodies*, pp. 69-85; Jane Goodall, *Artaud and the Gnostic Drama*, pp. 97-206.

「舞蛇」之喻更是亞陶棄絕以文本為導向的劇場、投入對身體性、物質性進行探索的重要徵引指標。

然而對應這個基本「共識」，筆者欲通過亞陶對「煉金術」的演繹（換言之亞陶的書寫即是煉金術思維的具現），指出他在通過破銅爛鐵（也即被亞陶厭惡的邏輯語言）召喚如黃金般稀缺閃耀的精神時（即亞陶追求的更高律則、純粹語言），如何「仰賴」甚至「肯定」被具體化的世俗黃金所提供的價值；而當有識者從「舞蛇」意象的指稱亞陶因為看不慣千年以來劇本台詞的霸權，因此轉而投身於開發身體與物質意象，試圖震顫劇場觀眾的感官覺知時，本文意圖從亞陶的劇論書寫中反證亞陶事實上無意於、也從未離開文本。

一、劇場／煉金術：純淨精神與物質黃金的幻象

亞陶之所以通過「煉金術」演繹其劇觀，源於他認為戲劇與煉金術之間存在的一種神秘相似性：

當我們從最根本精神來考量，戲劇就跟煉金術一樣，都是從某些基礎上發展出來的，而這些基礎，是所有藝術所共有；都是針對精神和想像的領域，想達到一種效果，就有如在物質世界中，真正能製造出黃金一樣。

462

亞陶在〈煉金術劇場〉一文的首段話中先賣了個關子，他稱戲劇是通過（所有藝術所共有的）「某些基礎」意圖在精神與想像領域，創造出有別於現實而真正有價值的東西——就像煉金術藉由物質煉出黃金一樣。

當讀者敏銳地跳出「煉金術煉出真金」並「不科學」的批判意識時，先別忽略了這個比喻並非在闡揚殘酷劇場理念，而是指人們一般對戲劇藝術的想像（意指人們總是希望在現實世界中創造出真正具有藝術價值的作品）。亞陶的煉金術

⁴⁶² 粗體字遵循亞陶原文表示。翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 49。

劇觀在緊接的下文：



但在戲劇和煉金術之間，還有更深一層的相似點，可達更高的形上層次，就是煉金術和戲劇都可以稱為是虛擬藝術，它的真實、它的目的都不在其本身。⁴⁶³

需悉心分辨的是，當亞陶以「虛擬藝術」稱呼自己的煉金術劇觀時，這個虛擬已經脫離了慣常對於憑藉戲劇的「虛構」情境闡揚「真實」人類精神內涵的云云論調。進而，亞陶通過這種筆法，正是想要形成對這種泛泛劇觀的批判。接下來亞陶要回應的問題是：他所倡議的「虛擬藝術」，其「真實」、「目的」若不在劇場本身，究竟指向何方？而到底是要透過什麼辦法才能從第一段引文所說的「某些基礎」上揚起？

煉金術原只具有物質層面的實效，但通過其象徵，就成為這種運作的精神的複象，而戲劇也應被視為一種複象，不是它逐漸變成的那種直接的、日常現實的、了無生氣的翻版——既空洞又裹了糖衣，而應是另一種危險的、原型的真實的複象。⁴⁶⁴

這裡亞陶首先給出的答案是，通過「象徵」，能讓一切臣屬於物質層面的實物揚升為讓「煉金術」精神運作的複象。猶記前一節說明亞陶提及「象徵」時實則欲彰顯的寓言內涵，細讀這段引文，亞陶所言的象徵，其內涵也並非以某詞某物代指自己欲落實於劇場的某種美學觀念（他不避諱稱這種戲劇也是複象，但是是變得空洞又裹滿糖衣的日常現實版），相反地，當亞陶稱「象徵」是一種讓戲劇得以運作的（真實又危險的）「複象」時，扣回了前文筆者對複象／影子的說明，

⁴⁶³ 同前註。

⁴⁶⁴ 粗體字遵循亞陶原文表示。翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 49-50。

那恰恰是一種口語概念形成對峙的張力（即前文提到的「意象」、「潛藏在所有形體中的力量」、「存在於事物中的精神」）。亞陶在此處又將「象徵」稱為「物質的哲學狀態」⁴⁶⁵並解釋，激盪出這物質性意象的方法是藉由各種現有物質（即利用口語概念）的各種物質性基礎進行重組、讓人的精神通過這「炙熱的邊緣地帶」⁴⁶⁶，直到「重新完成這項工作之後，才能飛升」⁴⁶⁷。唯有經由意象從物質基礎揚起再到精神飛升的過程，亞陶才引出了煉金術劇觀的「真實」與「目的」：

大家還不夠了解，這種神祕工作的物質象徵符號，正對應精神上的一種類似的象徵。運用意念和表相（appearance），通過這些，使劇場中一切戲劇性的東西有了稱謂，並在哲學上得以辨認。⁴⁶⁸

亞陶這時提出兩種需釐清的「象徵」內涵，如果用寓言式構作手法來分析，亞陶通過物質象徵創造了「意象與口語之對峙」文本（他特別強調這裡需借用物質的「表相」為殼，其中內蘊意志的力量），而他所強調的「精神上的象徵」，注重的則是「肉體」與自我意識的辯證作用，也就是本論文所指稱的觀看辯證法。饒富意味的是，此時亞陶雖未點名自己看待劇場的「殘酷」理念，但他稱這種經過戲劇性作用的東西「有了稱謂，並在哲學上得以辨認」。這個經過戲劇性辯證而被命名的「哲學」，其內涵已經不僅止於前文指出的「物質上的哲學狀態」（這是煉金過程），而恰恰成為亞陶召喚本質戲劇批判古典形上學（即宇宙創造第二階段面臨的「哲學的征戰」）時，自身劇論轉化為不被一切理論概念所吸收消化的對峙立場。⁴⁶⁹班雅明期望通過星叢式書寫所彰顯的真理觀——理念，在亞陶倚靠「煉

⁴⁶⁵ 同前註，頁 51。

⁴⁶⁶ 此語可呼應前文提到的「只有當舞台上呈現的詩將具體化的象徵加溫至白熱化時，才有戲劇。」同前註，頁 53。

⁴⁶⁷ 同前註。

⁴⁶⁸ 同前註，頁 51。

⁴⁶⁹ 該語也可以呼應班雅明討論星叢時，特別指出「在哲學思辨中，理念從作為詞語的現實的核心釋放出來重申其命名的權利。」，可參考本論文第二章第二節對班雅明星叢和單子的說明。

金術思維」書寫的劇論中得到了實際的演繹：



它們一方面可以滿足我們對純淨美的懷念（柏拉圖一生中至少應該看到過一次這種美的完全的、響亮的、生意盎然的、樸素的體現）；另一方面，解決或消弭（通過人類頭腦無法想像的奇特結合）所有因物質與精神、理念與形式、具體與抽象對立而產生的衝突，將一切表象都融於一爐，成為一種獨一無二的表達方式，就像精神化的黃金一樣。⁴⁷⁰

若將殘酷劇場目的孤立地理解為亞陶意欲滿足「對柏拉圖式理念（即「純淨美」）的懷念」，這種在現代歷史情境中產生的鄉愁與追索無疑是線性史觀的延續；有意思的閱讀方式是發覺亞陶此處的書寫策略——將兩個矛盾語句並置——對語句內容所形塑的戲劇性辯證。對亞陶而言，這個柏拉圖式「理念」時至今日還能成立的條件，是奠基在通過兩兩矛盾概念的衝突（即上文列舉的「物質與精神」、「理念與形式」、「具體與抽象」）才能被彰顯。換言之，這裡的終極「理念」是由不同的「意象與口語之對峙」所形塑的觀看辯證法所支撐而彰顯得來，亞陶特別強調這個過程中會激盪出的強大力學效應（即物質的象徵符號，或稱複象、意象的作用結果），最後才能讓融於一爐的表象通過「精神性的重組，終而使精神達到一種絕對的、抽象的純淨」⁴⁷¹，也即上述引文說的「精神化的黃金」。這是亞陶的劇觀，也是他通過獨特書寫形式在劇論文本實際演繹（煉金）的成果。書寫或意象與口語形成的對峙，並不分家。

然而，正是看到了理念得以被彰顯（而不落入哲學概念收攝）的「成果」後，才出現了真正引人遐思之處。亞陶信誓旦旦稱，當人們通過煉金的戲劇性辯證過程而達到抽象純淨的意識境界時，「在這之後，別無他物」⁴⁷²。真的是什麼都沒

⁴⁷⁰ 翁托南・阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 53。

⁴⁷¹ 同前註。

⁴⁷² 同前註。

有了嗎？

先回到與亞陶「理念觀」互通聲氣的班雅明身上。在拱廊街計畫中，他通過星叢書寫的實踐開展出對辯證意象的討論，班雅明不僅稱拱廊街就是「自我掙扎與思想創造的劇場」⁴⁷³，而他還將街道上策動精神革命的密謀者（如波特萊爾之流擁有憂鬱視野之人），稱為「革命的煉金術師」⁴⁷⁴。誠然，這種「煉金術」的美學觀念並非二人專屬，而可追溯至與二人皆有淵源的超現實主義美學觀⁴⁷⁵；然而，正是當超現實主義的藝術路線與共產主義的政治道路接軌時，與超現實主義團體不相為謀的班雅明與亞陶，不約而同的在各自著作中指向仰賴「文字的魔法」⁴⁷⁶脫離邏輯語言束縛的煉金術式精神革命。只不過，當班雅明以「烏托邦」稱呼商品帶給人的「夢幻意象」時（後來察覺這是籠罩不散的神話詛咒），亞陶卻沒有透露出對這個夢幻意象（即他所言「別無他物的純淨精神」）的著迷。

他清楚申明：「煉金術的象徵（即本論文主張的寓言意象）是一個幻象，就像戲劇是一個幻象。」，這個幻象經過將固體物質「重新思考、重組，最後再變回黃金。」⁴⁷⁷這裡的黃金不再是「幻象」，而是指本段開頭，亞陶批評人們以為戲劇作品能有的「真正」藝術價值。於是這個為亞陶所自煉的黃金，如今成為他精神上不得不超克的對象：「精神之能贏得它、獲得它，只因它能委曲求全，將物質黃金當成是墜落的次要象徵。」⁴⁷⁸亞陶這裡表達的「委曲求全」確實稱的上是婉轉，若翻看亞陶自傳與其他著述，他通常是自願踐踏這坨黃金或至少是丟到垃圾熔爐的破壞狂。然而在殘酷劇場劇論中，他保有黃金的價值（稱它是次要象徵），是因為他想強化這個「心靈對物質的熱烈而決定性的挹注」⁴⁷⁹。此博奕的代價不是怕別人說他的「煉金術」之喻「不科學」，而是當他揮別那些空洞裏了

⁴⁷³ Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, p. 837.

⁴⁷⁴ Walter Benjamin, *Arcade Project*, p. 606.

⁴⁷⁵ 可參考 Sara Hartmann, “Antonin Artaud, Walter Benjamin: The Unconscious in the Remnants of Magic and Experience”, p. 126.

⁴⁷⁶ 可參考 Antonin Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*, pp. 240-242; Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, p. 212.

⁴⁷⁷ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 51。

⁴⁷⁸ 同前註，頁 53。

⁴⁷⁹ 同前註，頁 54

糖衣的複象（戲劇）並展開他的煉金旅程時，他已料到自己凱旋回歸的劇場，若析論起它的物質成分，終究含金、含糖。

現在引發的另一個疑問是，究竟開頭所要追尋的那「絕對危險卻又絕對真實」的複象上哪兒去了呢？事實上，亞陶在開展其煉金術思維之先，就先為複象彩排了一齣告別式：「另一種危險的、原型的真實的複象，其原則（Principle）是藏而不顯的，就像海豚，頭一冒出水面，就急於潛回深水隱蔽之處。」⁴⁸⁰，而〈煉金術劇場〉全文則成為亞陶對該語的成功演繹，以及，哀悼讀者已與複象失之交臂的「不在場證明」。

二、戲劇／舞蛇：理性與身體性的對峙

相當喜愛以精神（mental）、意念（idea）為關鍵詞傳達殘酷劇觀、批判現代文化的亞陶，在「舞蛇」一例中，竟一反常態的從堪稱「相當科學」的視角試圖揭發「精神意念」對人的欺騙：

音樂之所以能舞動蛇，並不是透過音樂所含的精神意念，而是因為蛇身很長，牠們在地面上慢慢地扭動蟠曲，蛇身與土地幾乎是全面接觸。音樂的振顫傳達到土地，再隨之觸及蛇身，像一種極細緻的、漫長的按摩。我主張戲劇對觀眾，也要像音樂舞弄蛇一樣，透過身體官能直達最細微的意念。⁴⁸¹

觀眾總直觀認為蛇是聽了演奏的音樂旋律才聞之起舞，科學上證明是因為音樂傳遞之波振動了地面，刺激了蛇的體感。在讀者快速得出殘酷劇場旨在「刺激身體感官」而非「仰賴語言意義理解」的結論時，不妨在這個看似憑借科學根據，實則不合常理的論述並置（舞蛇與劇場觀眾）所形塑之意象張力中，細究蛛絲馬跡。

⁴⁸⁰ 粗體字遵照亞陶原文標示。同前註，頁 50。

⁴⁸¹ 同前註，頁 90。

首先，從上述例子可以直接得到區辨的是，蛇分辨不出音樂好壞，因此音樂裡的「精神意志」與它無關。無論弄蛇人的藝術造詣多高（或多差），蛇都會因此而舞動；更精確的說，蛇的舞動取決的是音樂演奏的「行為形式本身」所傳導的振顫，這是對蛇而言唯一真正有用的「意念」（即「透過身體官能直達最細微的意念」）。換言之，這場表演中裡若有任何「騙局」，弄蛇人的角色是曖昧的，他確實是通過音樂演奏的「魔力」讓蛇舞動，而觀眾則是「上了自己想像的當」（將音樂魔力理解為音樂內容的演繹）。亞陶通過舞蛇一例彰顯出音樂內容與形式的辯證關係，以及因觀看者的在場所衍生的曖昧性。在這場表演中唯一能與蛇溝通的「音樂」，其「寓意」指向了劇場中承擔與觀眾溝通的劇場「語言」。亞陶與班雅明雖然都強調人類語言具有形塑表象起源的魔力（即語言存在），然而當該魔力移形換位為日漸壯大的理性意識時（遺忘聲音純粹的物質性），卻成為誤導人們將語言有限性開展之意義內容視作本質的邏輯語言（例如把音樂演奏的內容當作蛇舞動的原因）。由此則延伸出亞陶對劇場、劇作家（被他比喻為蛇人）⁴⁸²的批判，話中有怒吼也有語帶揶揄：

我們可以繼續認定一種以劇本為主的劇場、一種愈來愈多話、愈來愈囉唆、惹人厭的劇場，讓舞台美學完全受制其下。……戲劇變成一種主要是心理的東西，是感情的知性煉金術。⁴⁸³

單看這段話，似乎是亞陶貶義以文本為導向之劇場的鐵證。然而值得玩味的是，他這裡稱邏輯語言所捏塑出的七情六慾（即人作為抽象個體的心理內容）是「知性煉金術」(intellectual alchemy)。在前文對亞陶「煉金術思維」的剖析中，煉金術內蘊的雙向含義既包含從幻象中提煉的純淨精神，也包含被製成而墜落的真金成品。因此當亞陶以「知性煉金術」稱呼劇場中的文本語言時，實則隱含了一層

⁴⁸² 同前註，頁46。

⁴⁸³ 同前註，頁123。

它也曾經見證過純淨精神的肯定，此分析才呼應了這段引文真正身處的語脈——他其實為邏輯語言的運作空間留下了一席之地：「這種觀念也許未完全否定了劇場（因為不一定非要肢體動作才成其為劇場）」⁴⁸⁴，亞陶接著闡釋他的訴求是不要把文本當作煉金的「目的」（賦予煉出的黃金真實價值），文本應是「手段」（唯有倚靠黃金的價值才能製造幻象，激發觀看者的純淨精神）。⁴⁸⁵ 亞陶非常清楚知道自己戲劇理念針對的是「上了自己想像的當」的觀眾，他也深諳殘酷劇場該釐清的「目的」與「手段」、「形式」與「內容」的辯證性：

以前的傑作對以前有用，對我們沒有用。我們有權以我們的方式，說出我們所說的，甚至還沒有說的，用即時、直接、且符合當代人感覺和所有人都能懂的方式。⁴⁸⁶

乍看這是一段非常直抒胸臆（如今看起來也沒什麼區辨力）的劇場觀念，但如果釐清這段引文中提到的「以前的傑作」、「符合當代人感覺」、「讓所有人都能懂」，這三項指標通過辯證性思路所指向的內涵，這段話語時至今日仍富有啟發性。

上述引文摘錄於〈棄絕傑作〉一文開篇，受標題引導，這似乎是亞陶揚棄經典文本，意圖為劇場史開出新篇的宣告。但事實上這篇文章倡議要放棄的「傑作」，指的是人們眼中認為貨真價值的「真金」；對亞陶來說真金確實有價，但其「價值」在於它是曾經能激發觀看者純粹精神（以亞陶語言觀來說則是純淨語言）的索引。因此當他在原文中痛責經典作品《伊底帕斯》時⁴⁸⁷，他竟然接續開展的內容是大肆讚揚該劇內蘊的瘟疫力量，以及劇中有他一切要的主題：亂倫、大自然對人類道德觀的諷嘲，最重要的是，有命運。⁴⁸⁸然而，亞陶也明白表示，如今這

⁴⁸⁴ 括號內容為亞陶自加。同前註，頁123。

⁴⁸⁵ 同前註。

⁴⁸⁶ 同前註，頁81。

⁴⁸⁷ 亞陶稱：「如果一個當代觀眾看不懂《伊底帕斯王》，我敢大膽的說，是《伊底帕斯王》的錯，而不是觀眾的錯。」同前註，頁82。

⁴⁸⁸ 粗體字遵循亞陶原文註記。同前註。

些命題已然失去了能被彰顯的效力，而他將矛頭指向了「歷史時間」：

但所有承載這些主題的形式和語言，已經和我們這個癲狂、粗俗的時代完全脫節。索福克里斯儘管講得高明，但他講的方式與時代格格不入。對我們這個時代，他講得太過精緻，所以我們會覺得它搔不到癢處。⁴⁸⁹

在這段引文中，亞陶以「癲狂」、「粗俗」形容他身處的時代，在這強烈的措辭背後，可以發現這個時代問題，正是亞陶劇論前言中指出的語言錯位、「名不符實」的文化危機。而當「文明人」把「錯位」當作光滑平整、把邏輯語言的「名不符實」引以為實時（而都沒有意識到危機），這種「癲狂」與「粗俗」以更真正當性的措辭方式直指「理性」與「文明」內蘊的本質。並且，亞陶對這個文明的「粗魯評價」，也辯證式的勾消了讀者對上述引文容易導向的如斯詮釋：人類在歷史演進的過程勢必與過去經典「脫節」，而需找到新方式才能再度彰顯「時代精神」。亞陶果真會希望繼續浸淫在這「癲狂」、「粗俗」的「時代精神」中嗎？還是他要強調的是，當人們以為歷史在演進前行時，其實只是在邏輯語言所開展的歷史觀念中，讓「命運」的內涵移形換位而與其本質失之交臂——卻還當作可被佔有的黃金沾沾自喜？

他之所以稱索福克里斯高明，是因為他懂得這個道理：「文字詩之下，才是真正的詩，既沒有形式也沒有文字」⁴⁹⁰觸及這真正的詩才是能助人領略「命運」內涵的幻象，文字只是黃金。當這些文字因為被現代人的理性意識收攝而不再是有用的物質時（不再能夠彰顯真正的詩的能動性），亞陶主張「就像某些部落在巫術中使用的面具，它的效果一旦耗損，就只合送入博物館了」⁴⁹¹，並且「我們的感應力已嚴重磨損，顯然我們特別需要一種劇場，能把我們的神經和心靈一併

⁴⁸⁹ 同前註，頁 82。

⁴⁹⁰ 同前註，頁 87。

⁴⁹¹ 同前註。

喚醒」⁴⁹²。這段話乍一看能讓人直觀識別出亞陶和尼采的相似性：試圖召喚「殘酷精神」以此創造一種「能恢復感覺的隱喻」⁴⁹³。但若從語言觀與亞陶更貼合的班雅明視角出發，他所提出的「翻譯」觀念似乎才得以更加呼應亞陶看待「傑作」的立場——過去傑出作品之所以傑出的關鍵在於，它觸及了「人之為人」的生命本源（命運），而傑作／原作該揚棄的部分則是已被當代人視為理所當然、不再能觸動人領會理性之有限性的表達形式。班雅明在推演其翻譯觀時，曾以果核與果肉的意象彰顯語言存在和邏輯語言的關係，最終他提議理想譯作要如一席帶有褶皺的袍子，鋪在果肉已腐敗的果核上，才好在邏輯語言的裂隙中彰顯語言精神本源⁴⁹⁴；在亞陶處，他則極欲開發劇場中「新的表達形式」，以此才能「搔到癢處」、符合他認為該有當代人的感覺與懂命運的理解力。

亞陶比班雅明通過「翻譯」批評同時代之美學家與哲學家的立場更基進，他認為這些群體（批評家、美學家甚至包含以文字創作的廣義詩人）「沒有危險意識」⁴⁹⁵。他們只知道通過文字創造一種無關痛癢的詩情（把黃金當成精神黃金），而他正是在這個意義上抨擊人們對劇本的迷信：「我們一定要擺脫這種對劇本、對文字詩的迷信。文字詩讀一次之後，就該毀棄。死去的詩人應該讓位於他人。」

⁴⁹⁶ 對於亞陶而言，這個「他人」最合適身處的場域是劇場，因為戲劇通過每次的演出詮釋，都能煥發同一原初精神，遠離文字被歷史留存而被理性收攝的弊病。

497

如果說班雅明通過〈譯者的任務〉時的企圖心還停留於開拓、翻新一種哲學思考的範式，亞陶在論述殘酷劇場時，已經急迫地要承擔起這個天下大任：「然

⁴⁹² 同前註，頁 94。

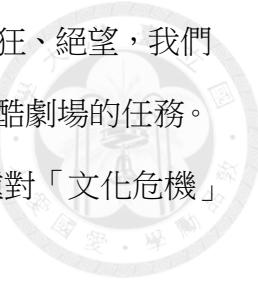
⁴⁹³ 可參考本論文第二章第三節對尼采語言觀的說明。

⁴⁹⁴ 可參考本論文第二章第二節對班雅明翻譯觀的說明。

⁴⁹⁵ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 86。

⁴⁹⁶ 同前註。

⁴⁹⁷ 亞陶稱：「我們得承認，已經說過的就無需再說，一種表現方式不能用兩次，也不能有兩次生命。所有話語，一旦出口，就失去生命，它只有在說的時候發生作用；已使用過的形式就失效了，必須另闢蹊徑。我們得承認，劇場是世上唯一的一個動作不能做第二次的地方。」，同前註，頁 83。



而已有太多徵候顯示，所有我們賴以生存者都撐不住了。我們抓狂、絕望，我們病了。我呼籲我們有所行動。」⁴⁹⁸翻譯者的任務，成了亞陶倡議殘酷劇場的任務。此時他在〈棄絕傑作〉再度號召的煉金術思維⁴⁹⁹，已不僅是一種對「文化危機」的紙上談兵，而是希望其美學主張能具體化的呈現。

回到開頭的舞蛇意象。蛇感受到振動的關鍵源於音樂被演奏的形式而非內容，然而人現在面對到的處境反之，我們總把理性精神賦予語言內容當成推動自己的形式力量。為了讓語言內部的精神意念重新刺穿概念彰顯出來，必須仰賴「意象與口語之對峙」形塑的辯證張力。亞陶稱「我主張，通過劇場回到對意象的一種具體的認知」⁵⁰⁰，與此同時，他又擔心理性的「詩情」收攝他對意象的立論，他還強調這不是那種無意識中隨意製造、隨意丟給觀眾，告訴他們那是被稱為詩而高深莫測的「隨性的意象」。⁵⁰¹亞陶在下文的表述乍看直白，其實表達技巧至關重要：

在口頭語言之外，我添加了另一種語言，我努力使口頭語言重拾其古老的魔力、它讓人入迷的力量。這是口頭語言不可少的部分，而大家都忘了它神祕的可能性了。我說我不演文字寫的戲劇，意思是，不演以文字和話語為主的戲劇。在我導的演出中，具體的部分佔極大比重，而這部分是無法以平常習用的言辭加以固定、加以書寫的。⁵⁰²

亞陶在揚著「反文字詩」的大旗時，他並沒有說自己要揚棄口頭語言（他甚至表示自己導的作品中，口頭語言這種具體的部分佔有極大比重），並且，他強調自

⁴⁹⁸ 同前註，頁 85。

⁴⁹⁹ 亞陶稱：「我並不像有些人，認為要改變戲劇必須先改變文化。但我相信，如果能將戲劇放在最高的層次、最困難的層次，它的力量足以影響事物的狀態和形成過程。舞台上兩種激情的表露、兩種生命光源、兩種精神引力的碰撞，其飽滿、其真實、其具決定性，就跟真實生活中兩個皮囊在末日前的淫蕩中遇合，是一樣的。」，同前註，頁 88。

⁵⁰⁰ 同前註，頁 89。

⁵⁰¹ 同前註。

⁵⁰² 同前註，頁 127。

己訴諸具體意象的目的是要「努力使口頭語言重拾其古老的魔力」⁵⁰³。關於「魔力」的雙面刃，如前文所演示過的多項例子（例如：一切作為幻象的形式又會被收攝成作為真金的內容），亞陶從來絲毫不敢輕視其威力，因此在這段話末尾，他又看似畫蛇添足再度「混淆」讀者視聽：雖然他稱自己劇本仍保留大量口頭語言，但讀者千萬別以為他要表達的「口頭語言」（重拾魔力的那一種），可以等同於平常使用的口頭語言而固定其義（煉金術思維中，創作「黃金」的目的是在激盪「純粹精神」）。

亞陶提出了許多創造「具體意象」的策略，目的都在於形塑和口頭語言碰撞、對峙的張力（他稱那是「重新賦之以撕裂的力量和真正呈現某種東西的力量；是以它反擊語言和它原先卑下的實用性〔或說食用性〕，反擊它原先的困獸之鬥。」）⁵⁰⁴，其中包含創造不被邏輯語言之語音收攝的音響性物質（例如「叫喊、擬聲、符號、姿態，以及緩慢、豐富、熱情的音調抑揚」）⁵⁰⁵，如是語言觀與尼采倡議的「象徵語言」、「聲音語言」觀似有貼合，但亞陶要煥發的詩情，和尼采最大的迥異處在於，這些特殊聲音塑造的震撼效果並非為邏輯字詞助陣、形成修辭學式的渲染力，而是如悲悼劇中的浮誇台詞，以推翻邏輯語法為目的的怪異修辭形式。這也解釋了為什麼亞陶能將「具體意象」之內涵延伸擴大到舞台上的各種物件（而尼采終究困擾於邏輯語法對人的宰制），形成和口頭語言的戲劇性辯證：

我將物體空間中的東西當成意象、當成字詞，將它們組合，以象徵和生動的類比法則，使它們彼此呼應。這是永恆的法則，是所有詩歌和所有可靠語言的法則，特別是中國的表意文字和埃及的象形文字。⁵⁰⁶

對亞陶而言，一切物質都能幫助他「煉金」，而且正是必須把它們當成「字詞」

⁵⁰³ 同前註，頁128。

⁵⁰⁴ 食用性一詞為亞陶原文自註，筆者以方括號代替括號區隔。同前註，頁47。

⁵⁰⁵ 同前註，頁128。

⁵⁰⁶ 同前註。

的價值找出來，才能成為意象（意象內涵就是和口語對峙的張力）。亞陶在這裡再度援引象形文字、表意文字，正是因為文字之意象（圖像演化過程內蘊著歷史性、時間性）扮演了和口頭語言（即，現在的歷史線性時間觀中所理解的意義內容）辯證的寓言內涵（彰顯出塑造一切歷史表象的本源）。

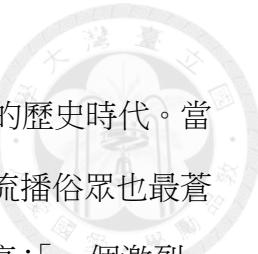
無論是具有書寫形式力量的文字意象、具體物件或溢出口頭語言的音響性聲音，它們創造意象與口語形成對峙的「目的」都不在作為意象本身，重點是它們皆是「手段」，能激起觀看者的辯證視野。這種對觀看者激起的「情感與體感」，它們不落於文本、不是任何可被理性收攝的客體。深諳煉金術思維的亞陶深明此理：

所有真實情感都不能落於言詮。說出來，就是背叛。傳譯，就是掩飾。

真正的表達，是把要彰顯的隱藏起來。真正的表達能創造思想的豐盈，來對應大自然真正的空無，或換一種方式來說，相對於大自然的顯象—幻象，它在思想中創造了空無。所有強烈情感都引起我們一種空無感，而太明晰的言語會阻礙這空無，也阻礙詩意在思想中出現。因此，使用一個意象、一個寓言、一個把意圖遮掩起來的比喻，這對精神的意義要比語語的分析明確得多。⁵⁰⁷

亞陶上文所稱的「寓言」，可被明確區分為「口語與意象對峙」的實際表達形式（該寓言是落於文本的書寫對象、抑或是被具體呈現於舞台表現手法），而他這段話真正內蘊的寓言性在於，這一切只是手段，他的真正目的是勾勒那作用於精神的「空無」本身。在讀者的腦子被亞陶各種激進的、悖論式的措辭立論攬得一團亂之後，亞陶願意才細語喃喃地透露出，他心中揚升於一切殘酷劇場美學手段的理念之「美」：「真正的美從不是直接打動我們。落日之所以美，是因為它表達

⁵⁰⁷ 粗體字為筆者自標。同前註，頁 78。



了所有它使我們失去的東西。」⁵⁰⁸

可無奈的是，亞陶所身處的，是一個以「落日」象徵「美」的歷史時代。當落日的本質被「美」的概念收攝時，落日景象換發的寓意成了最流播眾也最蒼白無力的意象，因此在美學風格上，落日的餘暉被亞陶描出了血痕：「一個激烈、緊湊的戲劇情節，就接近詩情。它喚起超自然的意象，意象如血，血流如注般的意象湧現在詩人的腦中，也湧現在觀眾的腦中。」⁵⁰⁹亞陶刻意暴露一款美學，讓其劇場理念成為不被社會所消化吸收的硬核，與觀眾的感官知能產生碰撞。⁵¹⁰如此行事堪稱壯烈，讓人不禁懷疑它是否「合乎時宜」？是否「有效」？但亞陶似乎從來不是如此思考「手段」與「目的」之間的關係：

這個劇場確實有風險，但我認為在目前情況下，冒這個險是值得的。我不認為我們能使目前的局面重新活絡起來，我甚至不認為值得著力於此。與其一味嗟歎氣氛之低迷、局勢的沈悶、暮氣和愚蠢，我提出這番建議，好讓我們走出困境。⁵¹¹

他自知殘酷劇場的美學主張有其「風險」，然而他認為值得「冒險一試」的關鍵，竟然是他「並不認為自己的主張能使目前的局面重新活絡起來」？當人們陷入這「還有什麼值得嘗試」的線性思考時，亞陶「不想為此效力」的內在意涵才彰顯了真正能危及「殘酷劇場」生存的最大「風險」——不是不被認同，而是被身處此局面之人，收攝為有其歷史價值的黃金。倘若殘酷劇場至今仍有歷史「價值」，是否意味著他所道出的寓言仍彰顯著當下的「困境」？

⁵⁰⁸ 同前註，頁 78。

⁵⁰⁹ 同前註，頁 91。

⁵¹⁰ 亞陶稱：「劇場是我們僅有的可以直接觸及身體官能的場所，也是我們最後一個可以直接觸及身體官能的整體手段。在我們這個陷於精神病態和聲色沈溺的時代，劇場也是唯一能以身體的手段，來對付這種聲色沈溺，使它不能抗拒的所在。」，同前註，頁 90。

⁵¹¹ 同前註，頁 92。.



經過亞陶煉金術思維的洗禮，他意欲用棄的「傑作」與「詩」，是那個被人們視為貨真價值的「黃金」。然而也正因亞陶深諳煉金術運作的觀看辯證法，反倒唯有他才能從已然價值連成的黃金中，識別出這墜落成品也曾煥發的精神含量。此外亞陶更看透，要召喚精神重新揚升，他所可資挪用、重新融煉的物質裡面，澄澄黃金，並不自外。

延續此辯證思維，當亞陶稱文字詩如古老面具一樣耗損失效，需要送進博物館封存時，這並不妨礙他再訪博物館，並從陳列井然的畫作中找到靈感，開展他對殘酷劇場藝術呈現手法的演繹。

一、舞台調度／畫作：舞台意象彰顯的理念與本質

由殘酷劇場美學主張所延伸而出的舞台調度（"mise en scène"），是影響現代劇場發展深遠的藝術呈現技法，凸出了劇場性（theatricality）的地位、瓦解了戲劇（Drama）與劇場（theater）的主從分野。饒富意味的是，亞陶提出舞台調度的觸媒，竟是來自一幅陳設於羅浮宮的畫作——《羅德和他的女兒》（es Filles de Loth）。此畫題材源於聖經典故，內容講述的是一樁與命運環扣的亂倫事件，顯然該畫主題正對了亞陶的脾胃。然而這幅畫作真正吸引亞陶的關鍵在於，他察覺到畫中的創作筆法竟能營造出一種戲劇性張力⁵¹²，亞陶稱這種效果「就像理念自柏拉圖洞穴中一一湧現」⁵¹³。

現在衍生的問題是，亞陶所倡議的「戲劇性」究竟何方神聖，能夠召喚柏拉圖的「太陽」在「洞穴」中現跡？他認為這幅畫以亂倫映示命運的理念，確實是

⁵¹² 亞陶在 1931 年 9 月參觀羅浮宮時，看到〈羅德和他的女兒〉這幅畫，認為它「與峇里島戲劇不無相似之處」。三個月後，1931 年 12 月 10 日亞陶在巴黎大學的演講，談主題是就是萊登繪畫中的戲劇性。轉引於翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 31。

⁵¹³ 同前註，頁 35。.

讓該作題旨宏大的關鍵⁵¹⁴，但此畫之所以有別於那些「只懂描繪（亂倫）、不知其他的繪畫作品」⁵¹⁵，是因為畫家萊登（Lucas Leyden, 1489/1494-1533）懂得調度筆觸，創造出能「直接作用於觀眾大腦」、「完全像是音樂作用」的物質性意象（而非僅用線條勾勒亂倫主旨內容）。⁵¹⁶換言之，這些線條對亞陶而言塑造了與口語（即「亂倫」概念）對峙的張力，才是「亂倫」理念得以被彰顯的主因。由此看來，亞陶強調的真理觀與班雅明倒錯柏拉圖理念的作法顯然十分合拍⁵¹⁷；或許會令二人更覺相逢恨晚的是，班雅明撿拾辯證意象（能與商品概念形塑張力）的空間是以巴黎的拱廊街為出發，而處於同時同地的亞陶則正從這幅位於羅浮宮的畫作中，提煉出以「空間詩」取代文字詩（即戲劇文本）的觀點，作為殘酷劇場的美學主張：

這種空間詩，大家一定希望我舉幾個例子，以便於了解。這種詩創造一種物質的意象，就相當於文字的意象。後面會有例子。這種很困難而且很複雜的詩，可出之以各種形式：首先，它呈現在所有舞台上能使用的表達方式中如音樂、舞蹈、造型藝術、默劇、摹擬、手勢、聲調、建築、燈光和布景。⁵¹⁸

在這段引文中，亞陶特別強調舞台各種元素所創造的物質意象，就相當於文字的意象（即，都能和口語概念形成辯證張力），然而他又特別強調這種空間的詩並不等於各式物質元素的排列組合：

除了線條、形狀、色彩、物體的原始組合所產生的詩（如同各種藝術中

⁵¹⁴ 同前註，頁34。

⁵¹⁵ 同前註。

⁵¹⁶ 同前註，頁36。

⁵¹⁷ 可參考本論文第二章第二節對班雅明星叢與理念的說明。

⁵¹⁸ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁39。

都常見的），還有一種空間詩的形式是屬於符號的語言。請容我談談這純粹戲劇語言的另一面向。它超乎話語之上。這個符號的語言，通過手勢和姿態，就像在某些未被敗壞的默劇那樣，具有一種像表意文字的價值。

519

亞陶認為各種藝術中本就都能見到相異元素的拼合，然而有別於此種詩（亞陶並沒有徹底揚棄這些藝術的價值，對他而言文字詩的原始目的也是彰顯真正的詩）⁵²⁰，他所主張的物質元素是如表意文字（即象形文字）一般，能創造戲劇性辯證的意象。在上段引文中，他為了讓讀者闡別對舞台元素的慣常想像（他稱「如果一種戲劇將舞台調度和演出屈從於劇本之下……是反詩的，是實證主義的，也就是西方的戲劇」）⁵²¹，他將表意文字式的舞台語言稱為「符號的語言」。這個命名提示讀者以煉金術式思維——將表象（即認識客體）視作「幻象」，來面對我們以為僅是拼貼組合的舞台調度元素（若沒有將事物視為「幻象」的能力，一切排列組合最終熔於一爐所構成的只是勾引人佔有的墜落黃金）。並且，將劇場元素視為「幻象」的要求，也提示了創作者是否清楚自己要對應什麼樣的口語概念（被大眾視為有真實價值的「黃金」）展開戲劇性辯證？

亞陶耳提面命，他由「空間詩」觀點所延伸出的舞台調度原則——作為真正可「表意」的劇場語言——關鍵是要創造能和口頭語言一樣達到表意目的、達到「知性」上的可能性。⁵²²當然這種「知性」的追求，絕非對邏輯語言、口語概念的服膺，而是「它是否能不去界定思想，而是促使人思想，它是否能引導人從他自己的觀點，以深刻而有效的態度來從事思考。」⁵²³這種「讓思考形式推動人類自身，而非人類通過思考形式浸淫於思考內容」的企求，與殘酷劇場指出的文化危機、前文所演繹的舞蛇意象（音樂演奏的行為本身推動蛇）交相呼應。甚至，

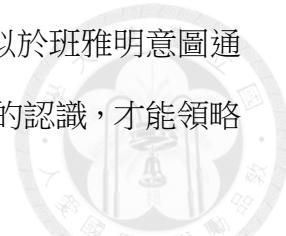
⁵¹⁹ 同前註，頁39。

⁵²⁰ 同前註，頁87。

⁵²¹ 同前註，頁39。

⁵²² 同前註，頁76。。

⁵²³ 同前註。



從觀看者辯證視野的角度著眼（無論是觀眾還是讀者），也近似於班雅明意圖通過星叢式書寫，讓讀者必須在閱讀過程中不斷推翻對既有概念的認識，才能領略通過「意象與口語之對峙」所彰顯的理念。⁵²⁴

亞陶在此處特別強調舞台調度所創造的呈現效果，絕非一派和諧的唯美拼組意象，而隱含著概念之間的張力衝突與破壞性。⁵²⁵ 值得玩味的是，亞陶將這種從劇場空間中彰顯的詩意，稱為一種反諷的詩。他表示向來「反詩」（指通過「意象與口語之對峙」技法所形塑的空間詩）的西方劇場，不僅不能領會這種反諷創造的「幽默破壞力量」，還因此無法領會真正「嚴肅」之事——背離了危險。⁵²⁶

事實上，這種「幽默」所衍生的藝術呈現與危險性，煥發的正是亞陶理想中的超現實主義精神。以他分析的電影《偷渡客》(*Monkey Business*, 1952)⁵²⁷為例，劇中一位男子被獵捕，在奮力逃跑時不小心撲向了一位女士。殊不知，男人沒有因此加速逃跑的步伐，反倒含情脈脈的牽起女子之手與她詩意共舞，而此時作陪觀眾耳畔的是「一種懷舊的、逃避式的音樂，一種超脫的音樂」⁵²⁸。亞陶稱這種笑話具有的詩意，彰顯了雙重的精神訴求，內蘊著他認為是革命性也是危險性的東西。⁵²⁹亞陶稱，如果人們只看到這個場景滑稽的一面而視之為這部電影「幽默」的內涵，那是觀眾的損失。

若按觀眾的慣性思路來理解這部電影所帶出的「象徵符號」，則，「與女子共舞」本是一種在羅曼蒂克氛圍中（以「懷舊的、逃避式的超脫音樂」為幫襯）烘托浮世愛情的表徵，然而一個正被追捕之人理應無暇顧及眼前的花前月下，得先

⁵²⁴ 可參考本論文第二章第二節對班雅明星叢與理念的說明。

⁵²⁵ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁39。

⁵²⁶ 亞陶原文稱：「當代劇場墮落了，因為它一方面失去了嚴肅，另一方面失去了笑的能力。因為它悖離了深沈，也悖離了立即的、有殺傷力的效力，總之，離棄了危險。另一方面，它失去了真正的幽默感，以及笑所產生的身體的、反秩序的分解力量。因為它棄絕了深刻的反秩序精神，而這正是所有詩的基礎。」，同前註，頁42。

⁵²⁷ 〈偷渡客〉主演是馬克斯兄弟（Marx Brothers），五名成員互為親生兄弟，是美國知名喜劇演員，在美國電影學會中被評選為百年最偉大男演員第二十名。亞陶在《劇場及其複象》中多次提及他們主演與出品的電影所展現的幽默精神與破壞力量。同前註，頁43、頁159-162。

⁵²⁸ 同前註，頁161。

⁵²⁹ 同前註。

逃跑活命才有談情說愛的資本。但在這段情節所經營的「戲劇性」畫面中，竟有亡命之徒在性命攸關的當下，還能遁入最虛浮意義上的溫柔鄉？豈不是「不合常理」、滑稽搞笑？然而，這個場面卻激發了另一種「象徵」與「符號語言」（即煉金術思維中的「幻象」），正是需要靠一個亡命之徒墜入愛河而「頓然忘卻生死、置之度外」所形塑的意象張力，以此對峙人們慣常對「愛情」概念的想像。最終，才得以真正彰顯一種被花前月下之愛所隱蔽的愛情生死學。亞陶稱，這種具有「幽默破壞力量」的藝術呈現，皆是在馬克斯兄弟（Marx Brothers）（即〈偷渡客〉的電影導演）巧妙玩笑的癲狂狀態——也是知性狀態——中進行的。⁵³⁰但他也不避諱地指出，當形塑這種對峙「愛情」概念的意象張力不得被覺察，人們只看到「懷舊的、逃避式的超脫音樂」帶來的戲劇性反差時，反倒彰顯出另一種智識上的「危險」精神狀態——大抵帶有懷舊、逃避、自以為超越的語音成分。

對亞陶來說，這世界上比西方人更懂「知性」維度的人在東方。⁵³¹事實上，另亞陶對〈羅德與他的女兒〉大為讚賞的原因，正是他認為此畫「與峇里島戲劇不無相似之處」⁵³²。這箇中原委可溯回一個月以前（1931年八月）他與法國殖民地博覽會結下的不解之緣，博覽會上展演的峇里島舞劇，是令亞陶提出殘酷劇場劇論的關鍵助燃物。當他十二月到巴黎大學演講時，亞陶先是以萊登畫作中的「戲劇性」為題發表演說，隔年緊接著就寫下了他的〈殘酷劇場宣言〉。在亞陶的煉金術辯證視野中，這齣峇里島舞劇搬演的是一則如象形文字般的現代寓言：

這個表演呈現給我們一個精彩的純淨舞台意象的組合。為了讓人了解，他們創造了一套全新的語言：演員的服裝構成真正的象形文字；它有生命、會活動。這種三度空間的象形文字還用一些手勢和一些神祕的符號，加以烘托。這些符號通向某種無以名之的、傳奇的、玄幽的世界。而我

⁵³⁰ 同前註，頁162。

⁵³¹ 同前註，頁59。

⁵³² 同前註，頁31。

們西方人對此卻早就棄置不顧了。在這種符號的強力釋放中，有種類似魔法運作的特質。符號先被抑制，然後突然被拋向空中。一片混亂的翻騰，其中處處是可認的標誌，有時出奇地有秩序，在這五彩繽紛的韻律騷動中爆響。休止符不斷出現，像插入一段精確設定的靜默。⁵³³

亞陶將峇里島舞劇各種舞台元素所構成的「象形文字」，稱作是一種「精彩的純淨舞台意象的組合」，甚至還大讚這是他心目中的「純粹劇場」⁵³⁴。困窘的是，此話一出哪還再留有真正「純粹」的餘地？「純粹」概念之成立，必然來自發話者自覺「混濁」的立足點，在此脈絡，亞陶所言的「純粹」僅有在西方世界回望東方文化的熱烈凝視中才被蒸餾而昇華。然而，在我們迅速咎責亞陶的東方主義情懷之前，不可忘記煉金術劇場的最後一步——把「黃金」（舞劇）視為「幻象」才得以揚升到真正抽象的「純粹精神」（即亞陶理想中的「純淨劇場」）。由此視野回探西方帝國以耀武揚威之姿舉辦的殖民展覽會：峇里島舞劇不僅僅只是由殖民者大手大腳擺布的「戰利品」，甚至連被殖民者都為了有意迎合而刻意強化了自身的「原始」與「純粹」元素⁵³⁵；然而時移境往，當年熔此文纏慾望於一爐所煉成的「黃金」，在今之目光中則變為動輒得咎的後殖民遺毒，至於亞陶意欲以其辯證視野召喚的「純粹精神」，仍夾在歷史的縫隙中端不上檯面。

對亞陶而言，峇里島舞劇所帶來的深刻啟示，仍需回歸它形塑「意象與口語之對峙」的物質性力量。⁵³⁶無論是舞台元素「在這種象徵符號的強力釋放中，有

⁵³³ 同前註，頁 66。

⁵³⁴ 同前註，頁 39-41。

⁵³⁵ 林于湘指出：「亞陶當年看的峇里劇場的演出節目單上，記錄有九個表演單元。其中的“Kebyar”——由男性或女性舞者的獨舞表演——即是一九二〇年代才發明出來的新項目。而由男女歌隊合唱、吟誦、群舞的“D janger”，也是 1920 年才首創出來。有意思的是，在峇里當地表演“D janger”多為節慶的場合，舞者一律穿著現代歐式的服裝，以強調其現代感。但搬到巴黎那次的演出，“D janger”舞者卻一反常態，改穿回峇里傳統服裝。」轉引於林于湘，〈再探殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，頁 201。原資料出處可參考：Stanley Sheng-Chuan Lai, "Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre." (Diss. Berkeley: University of California, 1983), pp. 102-112.

⁵³⁶ 亞陶稱：「除了這個表演驚人的數學性，最讓我們吃驚和震撼的是物質的啟示性。物質像是突然分化成符號，讓我們知道具體與抽象事物的形上特質是一致的，而且是通過可以世代流傳的動

種類似魔力運作的特質。符號先被抑制，然後突然被拋向空中」⁵³⁷、抑或是演員「探索人聲的極致，使用人聲的顫動和音質。它狂野的踐踏節奏、槌打聲音」⁵³⁸，在亞陶的辯證觀念中早已命定了他唯有倚靠將物質作為「幻象」的「視差」，才能激發真正的「形而上」精神。然而這股魔力亦是詛咒，將在來者的凝視之中發作。因此哪怕是亞陶極力澄清「（峇里島舞劇）所有這些吸引力、詩意，這些直接迷惑的手段（指舞台調度）都無意義，除非它能將精神具體地引入某個方向」，他意圖「找到一種新的、更深刻的知性」⁵³⁹的劇場理想，只能無限推遲。⁵⁴⁰

然而「希望」不彰是否就等同於「絕望」？亞陶真正的通透處似乎在於，他從來都深諳魔力的毒性與藥性，下面這番表述，像是他對著讀者的質疑眼光所做的寓言式回覆：

這些層面能否真正被精神或知性征服，並不重要，因為這只能將它削弱，這既無好處，也無意義。重要的是，以能掌握的手段，使我們的感應力有更深刻、更細緻的知覺狀態。這正是巫術和儀式的目的，而劇場只是它們的倒影而已。⁵⁴¹

當人們認為亞陶以其殖民者視角寄情於東方、投向純淨原始的懷抱時，亞陶反倒提醒了人們，古代巫術與儀式，從來就不以抹除知性為目的（削弱知性本身「既無好處，也無意義」），相反的，人的知性是靠此持存（「使我們的感應力有更深刻、更細緻的知覺狀態」）。

回到開頭的〈羅德與他的女兒〉，亞陶從中體察出的「戲劇性」讓它召喚了得以使「理念」現蹤的張力。然而這幅畫實際上繪成於 1509 年，由於尚未沾染

作告訴我們。」，翁托南・阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 64。

⁵³⁷ 同前註，頁 39。

⁵³⁸ 同前註，頁 101。

⁵³⁹ 同前註。

⁵⁴⁰ 同前註。

⁵⁴¹ 同前註。

透視法和解剖學的作畫技巧，而被人們稱為 Primitif，意思是「原始繪畫」。⁵⁴²如果此畫創生之際（成為複象），就是一齣應對著當時觀眾心靈知覺的本質戲劇，那麼亞陶通過舞台調度所欲彰顯的「戲劇性」與理念本質，至今也仍是現代人背脊上的一根芒刺——要拔，還是不拔？何者才能強健文明的體魄？

二、劇場演員／運動員：靈與肉的意象辯證

亞陶在演繹峇里島舞劇對自身劇觀的啟發性時，除了著墨於闡釋舞台調度的呈現效果與目的，也觸及了對演員角色扮演的討論。然而當時亞陶更著重從導演視角，探討演員的手勢動作、聲音如何能形成和口語概念對峙的張力（即創造寓言式的劇場語言），直到在〈情感運動員〉一文中，亞陶才召喚了自己的演員身份，觸探一種屬於演員的辯證視野，讓演員能從扮演的角色上，體察自我心靈的複象：

我們得承認，演員有一種感情的肌肉組織，就是感情落在身體上的部位。

演員就像一個真正的體力運動員，差別僅在於，相應於運動員的體能機制，演員有一種感情的機制。這種感情的機制與體能機制是對等的，就像是它的複本，雖然它作用的層面不同。演員是一個心靈的運動員。⁵⁴³

在這段引文中，可首先辨別亞陶眼中的理想演員，絕非聽命於導演舞台調度的被動個體，雖然他在劇論中確實大聲倡議導演在劇場的地位，但亞陶本人從事了大半輩子的表演工作（而且顯然比他的導演身份更受肯定），他的表演觀與其劇場語言觀有著更加微妙的呼應關係。首先，他在文中揮別了演員揣摩角色心理動機的方法演技，他認為演員應將自己理解為一種「運動員」：差別在於日常意義下的運動員挑戰的是身體極限，由此成全新的自我認識與存在價值，而亞陶則認為

⁵⁴² 參考自《劇場及其複象》中文譯者劉俐在〈舞台調度與形而上〉寫下的註解。同前註，頁 31。

⁵⁴³ 同前註，頁 149。

演員需要喚起一種情感上的體能機制，破除演員揣摩角色心理的既有意識界限。

需特別澄清的是，亞陶在引文中絕非倡議演員要倚靠身體取代口頭語言，才能表露更為玄秘的心靈情感。亞陶的主張反倒對應的是他的劇場語言觀——「意象與口語之對峙」。只不過從演員的辯證視野而論，此處要通過意象（情感的體能機制）對峙的「口語」不是戲劇文本或舞台元素——而是被歷史意識形態捏塑為抽象個體的自己（用班雅明語言觀來解釋，就是人作為語言存在，本來具有可表達能力的無限性，在邏輯語言上位後，人卻只能從語言的有限性來認識自身）。亞陶主張演員身處在現代的歷史時空情境中，不應該再以「自我意識所主宰的身體」來服務角色，更不應該把自己塑造的角色本體，當作成全戲劇演出的「目的」（如果運動員是通過突破自己的極限創造新的自我認識與精神價值，那麼「心靈運動員」也應要突破角色／自我的心理意識）。

然而，這並不意味亞陶認為演員要在潛意識中悠遊（他極力反對即興、沒有經過精密設計、沒有嚴苛精神雕琢出的演出），亞陶的主張反倒傾向於將「演員揣摩角色心理的自身意識形態」，視為文化建構與規訓的文明產物，其內蘊的能動性恰恰在於演員應從自我內在挖掘出一種辯證視野，將一切產物當作可資利用的「幻象」進行演繹（亞陶的煉金術思維中，從來沒有批評文化內蘊的能動性，有助於人們藉由「幻象」覺察存在於事物中的精神）。對亞陶而言，以顯化這種辯證視野為「目的」的演員，能夠激發出逾越個人心理意識的情感作用（他稱作「角色的複象」、「感情的肌肉組織」）成為擠壓「角色」的意象張力。而這種表演觀恰恰呼應了亞陶「智識戲劇」中的肉體理論——通過肉體達到心靈的智悟。

544

由此可知，亞陶所提出的表演觀念，不能簡化理解為開拓演員揣摩角色的想像力；對亞陶而言最要緊的是，演員唯有明白究竟是什麼樣的抽象概念（被歷史意識形態所形塑而成）綑綁著演員和觀眾的心靈意識，才有可能準確激發自身與

⁵⁴⁴ 可參考本論文第二章第四節對亞陶語言觀的分析。



以表演的魔力鎖住觀眾，這還不夠。如果不知道如何掌握觀眾，這種魔力就不能將他鎖住。不能再靠純屬偶然的魔力和沒有知識為後盾的詩意。從今而後，在劇場中，詩意必須與知識融而為一。⁵⁴⁵

亞陶在這段引文中從演員視角出發，將劇場內蘊的戲劇性辯證力量稱作表演的「魔力」（實際上「魔力」一詞遍佈整本劇論，從問題意識、美學主張到藝術呈現都有它的蹤跡），不僅再一次地呼應了亞陶欲通過劇場（以「意象與口語之對峙」美學觀為原則）召喚原初「語言精神」的企圖⁵⁴⁶，也詮釋了亞陶對魔力的期待（「在劇場中，詩意必須與知識融而為一」）並非讓演員訴諸神秘主義式的原始崇拜，而是思考如何通過與「角色」召喚與一切意識形態產物形成對峙的意象張力，作用於觀看者的辯證視野。

這種追尋「詩意必須與知識融而為一」的觀看辯證法，顯然和十七世紀以降因主客對立認識模式而走向理性化道路的西方文明世界觀⁵⁴⁷，形成了鮮明的對比。亞陶在其劇論中，大聲抨擊西方「文明人」妄想從認識客體（再現之物）覓得真理的行為是「拉丁的、實證主義的」，對亞陶而言，這種二元對立式的思維模式只能開展出概念化、體系化的知識系統，而背離了真正的真理與藝術理念。事實上，無論是亞陶、班雅明甚至上溯至尼采，他們都試圖重新演繹劇場中的觀演關係，提出另一種專屬於「戲劇性」的辯證觀看視野與真理觀。然而亞陶特殊之處在於，他並不如尼采或班雅明受過堅實的學術養成訓練，他對「劇場」的敏銳探掘更多地來自那被世俗斷定為「精神失常」的自我意識，以及他作為一名頗受文

⁵⁴⁵ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 157。

⁵⁴⁶ 亞陶稱：「在口頭語言之外，我添加了另一種語言，我努力使口頭語言重拾其古老的魔力、它讓人入迷的力量」。同前註，頁 128。

⁵⁴⁷ 以笛卡兒提出的「我思故我在」、心物二元認識模式為代表，奠定了近代哲學與近代科學的發展軌道。

化圈好評、「並不失格」的演員所體悟出的表演心法：



當我表演時，我的叫聲不再在喊叫自身迴盪，而是自地底牆的源頭中，喚醒它的複象。這個複象不只是一個回聲，它是對一種語言的記憶，劇場已經遺忘了這種語言的奧祕。這個奧祕，大如海螺殼，可以放在掌心裡。傳統就是這樣說話。當時間全數封閉時，所有生存的魔法都將進入一個胸膛。

548

亞陶如此看重複象（不僅限於表演，而是整個煉金術式的劇場觀），最終目的是為了讓人回憶起發端於劇場、卻為人遺忘的語言精神。在邏輯語言的魔力儼然成為現代個體心靈意識的索命咒時，亞陶深諳語言的奧秘只能在物質意象上體現——他以海螺為喻，稱其內裏才蘊含著人類「語言的記憶」與「傳統」之內涵。饒富意味的是，班雅明所體認的歷史唯物主義精神與亞陶手持的「微物」在此文脈中竟有了交會——海螺是亞陶看待自身劇場理念之於「歷史」的辯證意象（身處線性歷史此端，欲縱身躍入不在彼端的「傳統」），而對於意欲啟迪眾眾的班雅明而言，亞陶所倡議的劇場理念儼然是一則歷史寓言（能激發人的辯證視野，重新領會「人之為人」的語言精神與歷史命運的悲劇性）。

亞陶作為一名演員與藝術創作者，同時也是自身劇論的演繹者，他並不置身這則歷史寓言之外。在上段引文末尾他稱「當時間全數封閉時，所有生存的魔法都將進入一個胸膛。」⁵⁴⁹亞陶儼然敞開了心胸，但問題是，彼時的歷史舞台有願意投懷送抱的理想觀眾嗎？

鍾回最早演繹的瘟疫意象。亞陶稱一個探索「感情」的演員，就像一個瘟疫患者邊跑邊吼叫著追逐幻象，⁵⁵⁰但是演員／人究竟能否領會一種將「角色」視為

⁵⁴⁸ 粗體字遵循亞陶原文標記。翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 172。

⁵⁴⁹ 同前註。

⁵⁵⁰ 同前註，頁 22。

「幻象」的辯證視野，似乎永世不得歷史意識的證成；反倒亞陶如一個瘟疫患者對著社會咆哮怒吼的模樣，儼然成為一個時代贈與來者的鏡像。弔詭的是，亞陶寄情於演繹自身劇觀的「瘟疫」，確實在歷史上引動了和總督之間的神奇聯繫⁵⁵¹——這一切還需溯回筆者在前文指出的那場怪夢。

薩丁尼亞總督聖瑞米除了夢見自己身染瘟疫外，他還在夢中見證到人心世道的崩離、整個國家陷入全面解體的危機，但總督並未因此亂了陣腳：

他知道，即使器官被毀、被消滅、被完全粉碎，病入膏肓，人也不會在
夢中死去。人的意志力可以發揮不可思議的作用，甚至可以使可能變不
可能，可以使謊言轉變，使真實重生。⁵⁵²

此處的「謊言」指的正是瘟疫以「死亡」進逼人的意識界限、激發「幻象」與辯證視野的能動性。然而總督深諳世道，他明白一切幻象所形塑的辯證張力終究都能被理性的魔力所收攝——使可能變不可能、使真實永遠得以重生。於是他無懼被視為「瘋人」的指控，敢以夢中瘟疫為「理據」下詔緊急命令、驅趕所有船隻。其中，真的有艘輪船——「大聖翁端號」——挾帶著「絕對危險」的瘟疫，在準備向卡尼雅里靠岸時，被驅離了港灣：

無論如何，卡尼雅里的市民，不久就得知，被他們得獲天機的總督趕走
的貨輪，是馬賽大瘟疫的起源，並將此事載於史冊，現在每個人都可以
查閱。⁵⁵³

這艘輪船捎帶的病毒最終爆發於馬賽，兩個世紀後，出身船業世家的亞陶在此地

⁵⁵¹ 同前註，頁 13。

⁵⁵² 同前註，頁 12。

⁵⁵³ 同前註，頁 14。

出生。他可能自幼就聽聞這段史料，但促使他選擇在劇論中援引這段歷史進行演繹之因，大抵和他五歲時感染腦膜炎病毒而落下的病根有關——「瘟疫」帶來的精神隱疾與劇場啟示，真實意義上的箝絆了他的一生；至於兩百年前那位「使謠言轉變，使真實重生」的總督，一生功績赫赫，當地居民還建了一座以他為名的城堡（Bastion of Saint Remy），成為義大利卡尼雅里的著名歷史地標——總督聖瑞米的大名，至今仍在傳唱。⁵⁵⁴

第五節 「殘酷」的寓言性

「殘酷」一詞作為亞陶的劇場理念，雖然在前三節開展的寓言式辯證中並未正式亮相，但筆者通過「瘟疫與影子」、「煉金術與舞蛇」、「畫作與運動員」三組辯證意象分別對應殘酷劇場的問題意識、美學主張和藝術呈現進行演繹，試圖以其內蘊的辯證張力，形塑亞陶看待「殘酷」的力場。在亞陶的劇論書寫中，他亟欲激發讀者體認一種「危機」，由此領會殘酷劇場所欲「救治」的標的。然而無論讀者是否最終從亞陶倡議的危機中嗅到了轉變的先機，還是傾向於判斷劇場的拯救力量實屬力有未殆（甚或，從頭至尾都是亞陶的異想天開），上述通過辯證意象所描繪的劇論視野，並不等義於「殘酷」的寓言性。

在本論文對寓言性內涵的界義中，辯證意象作為一種寓言式表達（即「意象與口語之對峙」形塑的觀看辯證法」），指的是書寫者闡發思想理念的構作形式與彰顯而出的思想內容；而辯證意象的寓言性強調的則是書寫者最終看待自我書寫立論之「正當性」的辯證視野。在本論文提出的殘酷劇場詮釋策略圖示中⁵⁵⁵，筆者從《劇場及其複象》揀選出三組辯證意象視作亞陶立論的「書寫對象」，它們共構了寓言性的肌理，但並非寓言的體性。然而當我們再一次從讀者角度，以辯

⁵⁵⁴ 聖瑞米總督本名是菲利浦·帕拉維奇尼（Filippo-Guglielmo Pallavicini,1662-1732），是義大利重要政治家和軍事家。關於聖瑞米堡的歷史資料可參考旅遊網站：

<https://www.expedia.com.tw/en/Bastion-Of-Saint-Remy-Cagliari.d6076192.Vacation-Attraction>

⁵⁵⁵ 可參考圖一，頁107。

證視野審視殘酷劇場的「星叢」時（再一次審視觀看者「現在」的「可辨讀性」），亞陶以殘酷「命名」自身劇場理論時的考量與取捨，是本論文鑄定「殘酷」寓言性的關鍵。筆者選擇以一條引人深思的歷史線索，作為開展本節論述的引線。

1932年，亞陶將他寫就的《殘酷劇場宣言》呈給雜誌社後，作為雜誌主編同時是亞陶好友的鮑龍（Jean Paulhan, 1884-1968）⁵⁵⁶，第一個跳出來反對「殘酷劇場」的命名。他表示「殘酷」一詞意義並不明確，建議改為「形而上劇場」。⁵⁵⁷但鮑龍的提議遭到了亞陶的嚴正拒絕。弔詭的是，如今翻開《劇場及其複象》目錄，〈舞台調度與形而上〉的標題旋即映入眼底，亞陶對於劇場如何企及「形而上」的討論更是遍佈全書。究竟鮑龍與亞陶領會殘酷劇場理念的差異何在？

在寫給鮑龍的回信中，亞陶先是稱自己沒辦法為〈殘酷劇場宣言〉內容做更細部的說明，否則會使其走味。但他緊接著表示自己還是能為「殘酷」名稱暫做解釋。在亞陶用詞反覆的詮釋什麼是「殘酷」時，更值得先留意的反倒是他選擇以「殘酷」命名的「目的」：

我並不刻意營造恐怖，「殘酷」這個字應作廣義解，而非慣常賦予它的血腥模糊的物質意義。我這樣做，是要求有權捨棄文字常用的意義，打破框架、掙脫枷鎖，回歸文字的起源。文字一向是透過抽象的意念，來傳達具體觀念的。⁵⁵⁸

先將目光聚焦於較難理解的文段末尾。亞陶自陳他看待文字起源的觀點是「文字一向是透過抽象的意念，來傳達具體的觀念」，文脈所言的抽象意念，顯然並非

⁵⁵⁶ 鮑龍是法國作家，也是文學、藝術批評家。曾主編法國文壇最具影響力的《新法蘭西雜誌》長達15年之久。是亞陶好友兼《劇場及其複象》的催生者和編輯。活躍於巴黎的班雅明同樣認識鮑龍，甚至在與霍可海默的通信中，因自己的文章受到鮑龍的關注而興奮不已，期待能在《新法蘭西雜誌》被刊登。可參考 Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*, Ed. Gershom Scholem, Theodor Adorno (London: The University of Chicago, 1994), p. 529.

⁵⁵⁷ 翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁115-116。

⁵⁵⁸ 粗體字為筆者所標示強調。同前註，頁116。

對應亞陶痛恨的理性邏輯，而恰恰是理性邏輯收攝文字起源的前身。以亞陶和班雅明語言觀匯通處來解釋，這裡所指的意念正是人通過擬聲與萬物貼合（也即語言魔力具有的直接性）創造了原初之「觀念」，那是萬物作為表象的始源點，也是「人之為人」（具有可表達性、語言精神）的展現。然而在理性大行其道的歷史情境之中，亞陶深知，一切的文字「起源」已不純粹，唯有能創造一種和口語概念形成對峙的張力，才有辦法真正觸及本源。正是在這個意義上，當鮑龍理解亞陶劇觀是為追求「形而上」時，亞陶偏要用「殘酷」一詞彰顯「形而上」在理性意識收攝下總隱而不彰的肌理。相較於班雅明自稱《悲悼劇》一論文彰顯的理念是「悲劇」，亞陶更是將形塑意象張力的基進態度放到他對自我立論的命名之上，顯然地，殘酷一詞比悲劇更登不了大雅之堂。

然而如斯意圖若無面向大眾的詮釋也只是敝帚自珍。亞陶在和鮑龍解釋完自己命名「殘酷」的目的後，逐步引導出殘酷劇場的問題意識，作為他對「殘酷」為何的詮釋：

我之所以提出「殘酷劇場」，原因在此——不幸當今所有人都喜歡貶抑一切，我只要一說「殘酷」這個字眼，所有人就立刻想到「血」，但「殘酷劇場」的困難和殘酷，首先是對我自己的。在演出方式上，它並不是要我們彼此廝殺，互相把肢體鋸成碎片，或者像那些亞述皇帝一樣，寄給我們一袋袋切得齊整的人耳朵、鼻子、鼻翼。殘酷指的是，事物有可能對我們施加更恐怖、更必然的殘酷。我們並不自由，天有可能塌下來，戲劇的作用，首先就是要讓我們了解這一點。⁵⁵⁹

單純看殘酷劇場是為讓人理解「我們並不自由，天有可能塌下來」一語，入於人們耳裡像是危言聳聽，又或僅是一陣搔過耳際的耳邊風。然而在亞陶對「文化」

⁵⁵⁹ 同前註，頁 88。

概念進行拆解、展現批判力道的演繹中，讀者無法迴避無論是「瘟疫」之於戲劇、「影子」之於劇場，乃至亞陶從形塑文化的「魔力」中意欲探掘文化能動性的論調，當他每每想要點亮人們失之不察的危險性時，他每每遭逢的報復是「危險性」諱莫如深的反撲。但亞陶無懼，更擺出了自己洞若觀火的架勢：「殘酷是一種更高的宿命，即使是劊子手、施刑者自己也得屈從，必要時，他必須決心承受。」⁵⁶⁰於他而言，這種無條件的承受力才能使一種純淨精神長存：「殘酷、它可以等同一種嚴苛的精神純淨，可以為人生不惜付出任何代價。」⁵⁶¹亞陶多次以殘酷是一種「不可改變的、絕對的果斷」、「不可動搖的意志和決心」、一種真正明晰的意識作為形容，而這一切意識所欲辯證的正是「不知死，焉之生」⁵⁶²的寓言。

亞陶接繼提出的美學主張，正是以這「無計一切代價」作為底蘊：「創立『殘酷劇場』，是為了在劇場中注入一種熾烈的、痙攣的人生觀。『殘酷劇場』所揭露的「殘酷」應理解為一種極端的嚴苛和舞台元素的極度凝鍊。」⁵⁶³這種極端的嚴苛與凝鍊，其內涵不僅止於思度如何創造「意象與口語之對峙」形塑的微妙辯證（無論是針對觀眾的身體還是舞台調度），而是就算一切程序都演繹煉製得當，煉金術劇場所激發的精神黃金就其「成品」而論，都有被認知成純屬創作者故弄玄虛、一堆破銅爛鐵的風險；或更糟，被強佔為具有「藝術價值」的傑作經典。

然而正是這種甘於自我打臉、自我勾銷的殘酷立論，對亞陶而言創造的是一種寓言性的延續：

在這種痙攣中，生命每分鐘都被切割，大自然中的一切都在反擊我們的生存狀態；其目的在以具體而現代的方式，來延續某些寓言的形上概念，這些寓言的殘酷和活力，就足以顯示其基本原則的根源和內涵。⁵⁶⁴

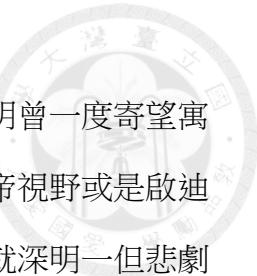
⁵⁶⁰ 同前註，頁 117。

⁵⁶¹ 同前註，頁 141。

⁵⁶² 亞陶的原話是：「生命永遠意味某個人的死亡」。同前註，頁 117。

⁵⁶³ 同前註，頁 141。

⁵⁶⁴ 粗體字遵照亞陶的原文標記。同前註，頁 103。



亞陶在此段話中透露的寓言觀與班雅明最大不同之處在於，班雅明曾一度寄望寓言式的星叢書寫能彰顯悲劇性的理念（無論書寫內容是收攝為上帝視野或是啟迪民智），而亞陶自立論之初（本文引自殘酷劇場第一次的宣言），就深明一旦悲劇性被揭示（即自我立論的書寫內容）就將自我反噬為寓言性的殘酷肌理以此持存（即「反擊我們的生存狀態」、「延續寓言的形上概念」一語）。

弔詭的是，如是自我勾消的立論，才是亞陶將其劇場美學觀念落實於藝術呈現的前提：「一切運作，皆為殘酷。要使劇場重生，就必須從此認識出發，將舞臺上進行的一切行動發展至頂點，推到極限」⁵⁶⁵。無論是舞台調度、演員表演，還是劇本台詞的處理，對於亞陶而言其目的都不在自身，而是彰顯殘酷（亞陶稱殘酷是一種「盲目的生的慾望」，要「顯現在每一個手勢、每一個行為以及劇情的超越性之上」⁵⁶⁶）。

究竟這一切手勢、行為乃至劇情能否有效地激發戲劇性的辯證視野？還是在觀眾凝視中，終究僅是仿效原始部落的手舞足蹈，以及成全通俗劇碼的戲謔打鬧？亞陶從來做不得自己的主。因為他所提出的殘酷劇場觀念，其藝術呈現成立的前提（「意象與口語之對峙」），本就只能端賴劇場觀眾的自由心證（觀看的辯證法）。

需留意的是，亞陶的「殘酷」劇觀雖然作為一種個人提出的形上觀念，但他特別注重「殘酷」具體落實於劇場呈現時，能不能與觀眾身處的時代意識對接咬合、順利地「翻譯」出來：「殘酷劇場的第一次演出將以群眾關心的問題為主題，這比任何個人的問題更為急迫，更令人憂心」⁵⁶⁷。亞陶作為「殘酷」的立論書寫者，他甚至在其劇論中召喚出他的演員身份現身說法——「當時間全數封閉時，所有生存的魔法都將進入一個胸膛」⁵⁶⁸——試圖激發觀眾辯證一種能獲得「拯救」的時間觀念，然而亞陶在書寫其劇論的當下，他真正的血肉之軀所面對到的實際

⁵⁶⁵ 同前註，頁 95。

⁵⁶⁶ 同前註，頁 118。

⁵⁶⁷ 同前註，頁 98。

⁵⁶⁸ 同前註，頁 172。



生存困境卻是：

現在的問題是要知道，在巴黎，在大難臨頭之前，我們能否找到製作的條件，包括經濟和其他方面的條件，使這樣的劇場能夠生存。不論如何，這個劇場都會挺下去，因為它是「未來」。⁵⁶⁹

亞陶做劇場籌錢都成問題，他卻還在為著一種無人能感同身受的「大難臨頭」發愁？然而正是亞陶形上之思慮與形下之肉身兩相逼仄的危急時刻，仍稱殘酷劇場必是「未來」的迷之篤定，引發了我們從殘酷劇場劇論作為歷史寓言（即亞陶的劇論內容作為書寫對象），躍升到對「殘酷」寓言性（亞陶關照自我書寫之「正當性」）的思考。

在前三節對殘酷劇場內容的討論中，儘管亞陶以力拔山兮之氣蓋意圖演繹著一種「希望」，但他筆下所描繪收攝的歷史世界實際上並沒有任何希望的出口（他稱「努力是一種殘酷；努力的生存也是一種殘酷」⁵⁷⁰），他甚至以印度梵天神為喻，表示一切神聖觀念的化身只要落入形下世界，必然只能承受著一種超出自重的永劫摧折（「這種痛苦可能發出歡樂的樂音，但在弧線的另一端只能是可怕的折磨」）。⁵⁷¹亞陶在詮釋何謂殘酷時，帶入的是一種尼采永恆輪迴式的世界觀，而面對此情此景的亞陶甚至比班雅明更有自知之明，一切迎擊歷史宿命的思想，只要成為形下世界的客體（作為書寫對象與立論內容），無有立於不敗的「正當性」：

在生的火焰、生的慾望和生命非理性的衝動中，有一種原始之惡：情慾是一種殘酷，因為它寄託於偶然之上。死亡是殘酷、復活是殘酷、變形是殘酷，因為在一個循環的、封閉的宇宙中，沒有真正的死亡。昇天事

⁵⁶⁹ 同前註，頁 98。

⁵⁷⁰ 同前註，頁 119。

⁵⁷¹ 同前註。

實上是撕裂，封閉的空間中充塞著生命。每一個強悍的生命都是踩著別人、吞食別人前進的。這種屠殺是一種變形，是一種善。從形上觀點來說，在表象世界裡，惡是不變的法則，善是一種努力，是重重殘酷的結果。如果不了解這些，就是不了解形上意念。**希望以後不要再說我的名稱太狹隘。**是殘酷使事物緊密結合，是殘酷塑造世界的面貌。善永遠是在外層，而內層卻是惡。⁵⁷²

在亞陶為「劇場」命名做取捨時，「殘酷」是亞陶為了立論「劇場」之正當性而有意經營的意象張力，然而在收攝這個「命名」的內涵時，「殘酷」卻儼然成為與自身立論內容對峙的意象。頗具諷喻性的是，亞陶正是基於這層體認，成為歷史危機中唯一的衛「道」士：

我們這個時代可能在歷史上是空前的。在這經過篩濾的世界裡，過去的價值觀紛紛崩解，已燒焦的生命從根處敗壞了。從道德和社會層面表現出來的，是一種可怕的肉慾橫流，最低劣的本能發洩，生命劈劈啪啪地，過早在火焰中燒焦。⁵⁷³

當世俗大眾只認為「死亡」只是一種生理壽命上的終結，對亞陶而言這種活法是讓「生命」的觀念死於現實的火光。亞陶通過殘酷劇觀欲點燃的灼心烈焰，正是為了激發人看待「人之為人」的另一種生命「觀」：

所以我說「殘酷」，就等於說「生命」，就等於說「必要性」。……戲劇應與生命匹敵，不是個別的生命、以人物為主的個人生命，而是一種解放

⁵⁷² 粗體字為筆者標註，為的是強調亞陶如何看待自我思想（殘酷）命名之正當性問題。同前註，頁 135。

⁵⁷³ 同前註，頁 134。

的生命，掃除人的個別性（個人只是其影子而已）。創造神話，這才是戲劇真正的目的。表現普遍的、廣闊的生命面向，並從中提煉意象，讓我們樂於在其中找到我們自己。⁵⁷⁴



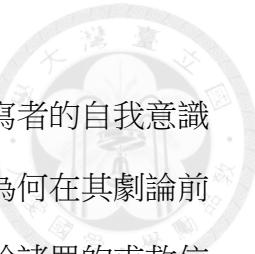
亞陶文中以「個別的生命」稱呼作為抽象個體（在歷史表象中以是的有限性認識自身），然而作為抽象個體的人若能通過劇場提煉意象，以其張力辯證「個別的生命」（將個人視為影子），則能彰顯一種解放的生命視野。需留心的是，在這個過程中人雖能觸及「人之為人」的生命本源（「在其中找到我們自己」），但人的形下肉身仍不脫悲劇性的歷史命運（呼應前文「延續寓言形而上概念」、「形下肉身只能承受永劫摧折」）。此處，亞陶卻稱他提出殘酷劇場（作為書寫對象）的真正目的就是要「創造神話」（亞陶以大寫標示此神話，以此標別和遠古神話之不同內涵，在本論文的立論中，現代神話的悲劇是班雅明所指的廢墟）。這個自我評斷不再停留於對自身劇論內容的演繹，而是亞陶看待自我書寫立論之「正當性」的態度（即演繹殘酷的「必要性」）。

從這個分梳點著眼，甘於「創造神話」讓人們自以為已攻克之命運再度罩體的亞陶，迥異於尼采憑藉對自我立論的肯定超克永恆回歸的宿命；亞陶也不像班雅明勾勒「歷史」自身的意象時，需召喚彌賽亞的力量才能對歷史廢墟現身說法。由於亞陶自始就以自己「戲劇性」的辯證意識思考為發話點，讀者也必須以寓言式的辯證視野，領會亞陶這個劇場人「創造神話」的目的：

這樣做（指創造神話、通過書寫衍生複象），達到一種全面的類似（指被神話詛咒、陷於意識內容而引以為真的宿命），其力量強大，可當下發生效力。讓它將我們解放，在神話中解放：當我們捨下了小我，就像從歷史中走出的人物，在過往中找到力量。⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ 粗體字遵照亞陶原文註記。同前註，頁135。

⁵⁷⁵ 粗體字遵照亞陶原文註記，括號內容為筆者為求文順而增補。同前註，頁134-135。



亞陶稱自我書寫立論是要「創造神話」，但關鍵是他作為劇論書寫者的自我意識是要「走出歷史，在神話（詛咒）中解放」。這儼然回應了亞陶為何在其劇論前言中，稱自己甘願作自我立論的殉道者，其關鍵就在於他所發送給諸眾的求救信號上，提出的是一種超出歷史時間的辯證意象（「殘酷劇場」創造神話作為真正的「未來」）。並且他還向求救信號的接收者耳提面命，拯救／自救的辦法不是從小我的個體視角做一個在歷史時間中瞻前顧後的觀眾，而應當激起一種煉金術式的辯證目光，俯察殘酷劇場所揭示的過往（the Past）力量。⁵⁷⁶

在這個意義上，亞陶的劇論內容作為一則經過本論文演繹卻已然落幕的歷史寓言（殘酷劇場作為書寫對象），反倒才是彰顯「殘酷」寓言性的關鍵——亞陶看待自身立論書寫的「目的」與「正當性」從不在於閉門造車完善一方有機的論述，他在進逼一種「歷史危機意識」的寓言式表達中所篤定存在的「未來」與跳脫歷史的「希望」，自始至終只作用於觀看者的辯證視野。在《劇場及其複象》尚未付梓成冊、甚至連殘酷劇場推出第一齣戲的製作經費壓根沒有著落之前，亞陶就已演繹了這則「殘酷劇場作為歷史意象」的寓言：上段引文摘自現實中被亞陶寄出的一封書信，而收信的讀者——鮑龍——正是那第一個跳出來反對以「殘酷」命名「劇場」的人。⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ 亞陶特別以大寫標誌的「過往」，其內涵有別於線性歷史時間的「過去」，而是貼近於班雅明提出倚靠辯證意象才能揭示的「過往」(What-has-been)。當辯證意象呈顯於觀看者視野時，過去與當下被拔出了線性時間，成為映示危急時刻的歷史單子。

⁵⁷⁷ 這封信在《劇場及其複象》一書出版時，被收錄於其中。可參考〈論殘酷的書簡〉一文。翁托南·阿鐸著：《劇場及其複象》，頁 115-119。



回探桑塔格對亞陶的歷史定位——現代歐美劇場發展可被切分為「亞陶前」與「亞陶後」——此語內蘊之「歷史性」內涵儼然不僅止於描述發酵至今的劇場現象。從寓言式辯證視野領會亞陶劇論中對意象、身體乃至創造神話的強調，他所揀擇的用詞與藝術手段，在在指向一種對峙「口語」的辯證張力。在亞陶的「智識戲劇」中，意象所形塑的張力是心物辯證的語言觀，然而當他將此觀念由個體推及人類群體時，亞陶通過寓言式劇論書寫所提出的「殘酷」與「生命」視野，不僅只是一種對亞里士多德式「戲劇」範式的顛覆，他的究竟目的是直搗歷史的「起源」（即「原初的語言精神」以及「人之為人」、「歷史形成表象」的始源點），揭橥一種看待「戲劇」之於歷史生命的觀看辯證法。於今而論，殘酷劇場所召喚的「在場」與「未來」，正是他通過意象辯證演繹之劇論書寫，作用於讀者視野的戲劇性與表演性。

然而筆者在內文中也強調，寓言式的辯證書寫在彰顯歷史命運的同時，並不脫身於歷史作為寓言本體的悲劇性；以「意象與口語之對峙」所形塑的觀看法為例，形諸於文本上的從來只有經過歷史表象的客體。因此從形下視角著眼，儘管殘酷劇場經過亞陶戲劇性的演繹意欲向「未來」開綻，它也必然臣服於歷史的再現準則。本論文所特別提出的關照點是，殘酷劇場召喚「在場」的企望與服膺「再現」的必然，並非一種可歸攝為非此即彼、抑或二元並陳的觀念總結。重新召喚德希達對亞陶施以的批判策略，能夠彰顯本文論點。

在〈殘酷劇場與表象的關閉〉一文中，德希達曾以解構筆法調戲了亞陶意欲突破表象而「在場」的殘酷觀，他主張「歷史表象總是已經開始，因此沒有終結」。⁵⁷⁸此語似乎意在唱衰亞陶的劇場理念。但需留心的是，德希達實際上標別了殘酷劇場與一般表象的差異所在——他表示「殘酷」（即亞陶意欲創造的在場）雖然

⁵⁷⁸ 德希達著：《書寫與差異》，頁 490。

逃離不了再現的命運，但是探討「殘酷」的關閉（意即，探討亞陶欲通過其劇場理念企及「在場」的特殊再現形式），卻能夠引人思考「作為表象的命運的悲劇」。

⁵⁷⁹以班雅明的寓言與翻譯觀理解此語，寓言式書寫在彰顯悲劇性命運（即在場）的同時也必然只是一種文本再現形式，而德希達正是通過解構「殘酷精神能企及在場」此觀念的「翻譯行動」，再一次演繹了歷史作為寓言的悲劇性；本論文的批評策略與此不同，筆者並不攫住亞陶書寫殘酷而落於言詮的立論「內容」作為批評出發點，而是從亞陶書寫所經營的意象張力與表達內容之間所共構的寓言性為關照點，重新組織一套寓言式辯證的細讀策略，以此延續亞陶意欲觸及的原初語言精神。⁵⁸⁰

換言之，筆者主張殘酷劇論之於班雅明的辯證視野，具有絕對的「可譯性」。其理據奠基在本論文對班雅明與亞陶語言觀的疏通基礎上。二人均認為人的可表達性是形塑「人之為人」與歷史表象的始源點，然而當語言存在（作為一種不被語音收攝的音響性）演化為承載理性知識內容的空殼載體時，人對萬物的認識（包含自己）皆迷失在歷史表象開展的概念內容之中而遺忘了存在的本質。班雅明與亞陶看待歷史悲劇性的肇因基本一致，也都希望能通過各自開展的歷史書寫與藝術辯證策略恢復原初的語言精神。但不可忽略的一點是，當二人將矛頭對準資產階級形塑的歷史與文化觀念、意圖啟迪世俗大眾時，他們在藝術風格的呈現偏好上確實存在著不可彌合的差距（最顯見的例子莫過於殘酷劇場之於班雅明偏好的史詩劇場）。

在這個意義上，尼采是本論文得以對焦亞陶與班雅明語言觀與美學觀的參照譜系。尼采對古希臘悲劇精神的重探，以及倡議以「謊言」重估一切價值的宣告，在在影響了班雅明與亞陶的藝術與歷史觀。從尼采的美學訴求著眼，他提出以「殘酷」對峙社會道德價值的悲劇精神，似乎與殘酷劇場「創造神話」的目的相符；

⁵⁷⁹ 同前註。

⁵⁸⁰ 德希達在 1978 年完成〈殘酷劇場與表象的關閉〉一文後，事隔七年，才撰寫〈巴別塔〉("babel"，1985) 一文探討班雅明的翻譯觀。可參考郭軍、曹雷雨編：《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 43-82。

但回溯至尼采看待語言的觀念，其用字遣詞得以突破歷史表象的能動性並不源於人類遺忘語言存在的負罪意識，他反倒倡議再次昂揚象徵語言（即和聲中的意志展現）作為揭發歷史現實的「謊言」，拉抬主體彰顯悲劇精神的崇高性。然而從班雅明的寓言視角觀之，尼采對（酒神式）音樂性與邏輯語法的注重與依賴，使得他在傾其身心與歷史對峙的同時，欠缺了俯瞰自己作為意象（即藝術主體）的辯證視野（從班雅明觀點而論，也即喪失了對歷史悲劇性的真正體會）。⁵⁸¹

相較之下，亞陶雖然在今之目光中同樣位列尼采領頭的瘋人譜系⁵⁸²、同樣意欲衝撞歷史表象所形構的道德價值，但在本論文的梳整中，他看待「意象」的方式卻是親和於班雅明提出的寓言觀點。亞陶不如尼采能以藝術主體的身份認同自持，他的身心受到邏輯語言永劫摧折的關鍵，正是源於一切促使他進行思考的「意象」只激起了與抽象概念對峙的張力，而在他的辯證視野中留不住任何能把握的思想。換言之，相較於尼采振振有詞的揭穿歷史表象，亞陶受縛心物辯證而無能為其提出理據的意識狀態，反倒才使他自身（作為寓言式藝術主體）成為不被「歷史」所能真正消化的意象。

由此視角回探班雅明，他的學思出發點並不如尼采和亞陶，企圖以自身能耐顛覆歷史道德價值。相反地，他探究的是能夠洞穿歷史悲劇性的辯證視野，並在這個基礎上開展出他對寓言式構作法的立論。儘管他在書寫歷史寓言的過程中漸覺，無論探掘何種寓言式批評策略與書寫對象，歷史作為寓言本體的悲劇性始終彌之不散。但相對於亞陶一生所開展的書寫皆被壓抑為寓言文體，班雅明通過一生時間所勾勒出的辯證意象（作為書寫對象與歷史意象）內涵，反倒提供立論基礎讓研究者區辨亞陶碎片式行文與尼采格言之間存在的曖昧含混性(ambiguity)。

為了釐清亞陶受迫於自我意識所衍生出的語言形式與內容的辯證關係，筆者

⁵⁸¹ 班雅明評價尼采：「這是他為了從道德原型中解放出來而付出的高昂代價，這種道德原型往往就是釀成悲劇（而不察）的行動。」Walter Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel*, p. 95.

⁵⁸² 可參考 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Trans. Richard Howard (New York: Vintage Books, 1965)

通過對辯證意象寓言性的界義，提供了承載雙重寓言內涵的微觀範疇，引此說明支撑寓言式表述的心物辯證法則，以及主體重審書寫與歷史本體的辯證視野。若引本論文對寓言性的界義對應尼采、班雅明與亞陶看待歷史的態度，則，尼采確實看穿歷史表象之中不存在任何可坐實之「真理」，而他將己身視為藝術主體的投射，是他認為能夠突破越歷史表象的立足點；班雅明針對此點展開批判，因此他側重於探討人如何以寓言式觀看法與書寫構作手法揭示歷史的悲劇性，以及與之保持互動關係的視像；這個歷史意象在筆者對殘酷劇觀的重探中，即是亞陶眼中能夠辯證「歷史」概念的「殘酷劇場」。

由於亞陶的劇場美學乃至他面向文字書寫的態度，其目的均不在再現的內容自身，而是創造一種俯察表象的辯證視野（即作用亞陶本人／劇場觀眾／劇論讀者的心物辯證）。若研究者將他的用字遣詞當作孤立的意義內容來解讀，而沒有覺察語言表達形式形塑的辯證張力與內容之間共構的寓言式辯證關係，即是反面證成了亞陶與殘酷劇場的誤讀性。桑塔格在討論亞陶文字難以通過邏輯行文進行詮釋的特性時，除了指出「書信」是亞陶最拿手的「戲劇」形式之外，她還形容亞陶的論述與意象式書寫之間，像是穿插著一封「略去收件人姓名的真實信件」。

⁵⁸³ 在筆者繪製的殘酷劇場寓言式辯證詮釋策略圖中⁵⁸⁴，所謂的「收件人」扮演的角色就是亞陶意欲辯證的「概念」（在常人眼中被賦予既定的意義內容），因此若按照「意象與口語之對峙」構作規則重新勾勒殘酷劇論，可以發現亞陶所謂的非邏輯、意象化的碎片式行文，其實「理路」清晰。只不過如果抹消了解構二元對立意識思維的觀看視像，則一切落於文本上的書寫文字，只剩下前言不搭後語的矛盾語法與意義內容（抑或，被讀者的象徵式思維收攝，而只取其片面內容）。

⁵⁸³ 原文：「亞陶努力想體現活生生的思想，結果卻是在狂熱的突發性『短路』中停步；寫作戛然而止，接著又重新開始。任何單一『作品』都有一種混合的形式，譬如，在說明性文本和夢境般的描寫之間，他常常插入一封信札，一封收信人是想像出來的信札，要不就是一封略去收信人姓名的真實信件。他在變換形式中換氣。寫作是用來宣泄一股不知何時爆發的劇烈能量洪流，知識必須在讀者的神經裡爆炸。亞陶的文風細節直接沿襲自他將意識視之為困難和受苦之泥淖的觀念。他決心敲碎文學硬梆梆的外殼——至少，他決心打破讀者與文本之間那種自我保護的距離。」桑塔格著：《土星座下》，頁 40。

⁵⁸⁴ 可參考圖一，頁 107。

在這個意義上，筆者提出的殘酷劇論詮釋策略確實得益於班雅明提出的星叢構作手法。然而，在本論文對辯證意象「寓言性」的討論中，班雅明是依照線性時間的構思歷程才區辨了辯證意象作為「書寫對象」與「歷史意象」所形諸的智識矛盾點；而在筆者對殘酷劇觀的寓言性分析中，亞陶已然預示了自己無論通過何種手法（即以「意象與口語之對峙」為原則的書寫手法與美學主張）召喚在場，「在場」之體驗必然在「文本上」覓不得證言的殘酷處境。然而亞陶最終選擇以「殘酷」命名他的劇場理念，成為了他面對歷史（作為寓言本體）時甘於作繭自縛的辯證視野。

重審本論文以辯證意象考察殘酷劇場的立論，無論是辯證意象亦或殘酷劇場的具體內涵，皆不僅只是一種形諸於文、可被單向度定義的概念構造。筆者通過班雅明、尼采與亞陶語言與藝術觀的疏通，重新考掘三人面對「歷史」之於「人之為人」的生命視野，無論是他們所揭示的歷史悲劇性內涵，亦或受限於表達形式而隨之隱蔽的悲劇性肌理，皆形塑了支撐本論文演繹歷史「寓言性」的辯證力場。引人深思的是，當三位以各自形式體演著不同「歷史唯物觀」的批評家／藝術家／思想家被重新匯聚於一處時，反倒彰顯了歷史寓言本體顯諸於表象時難辨其形貌的共性：班雅明（作為批評家）著墨了一生提出「歷史意象」的真知灼見，需要靠亞陶（作為藝術家）耗費一生的失敗行動來證成，而尼采（作為哲學家）所揭示的歷史運動模式——永恆回歸——成為班雅明反身回探自身學思主張的著力點，也因此和亞陶的寓言式思考形成了微妙的呼應關係；然而，尼采卻在將自身視之為藝術主體的同時，一舉勾消了俯察歷史作為寓言的觀看辯證法。在今之視野中，似乎唯有對三人思想的重新布列，才能使三顆星子輝映彼此隱而不彰的陰翳面。

筆者選擇以「語言」作為勾連尼采、班雅明與亞陶劇觀的引線，希望能在劇場藝術創作手段不斷推陳翻新的當口，提供另一種對「戲劇性」與「劇場性」並非二元對立的思考形式——辯證意象的內涵（即「意象與口語之對峙」所形塑的寓言式表達）本身不脫文本也不脫劇場性的觀看模式，關鍵是創作者所經營的意

象（無論是倚靠文本或劇場元素）如何能不止於以象徵思維經營的表達——這仍是為主體建構的「概念」——而是明白如何有效形塑與既成概念對峙的辯證張力作用於觀看者的視野，讓觀眾體證「悲劇性」的內涵（即「人之為人」的存在本質）。援引班雅明在〈譯者的任務〉所說的話：「作家在文學風格上引人注目之偏好終會因境往時移而枯萎，並在其文學創作中顯露更具內在本質的傾向」⁵⁸⁵，如是看來，眼下未必不是重探亞陶劇論如何形塑意象辯證的契機。此外，當亞陶欲突破歷史表象的「殘酷」理念被披上了一層寓言外衣時，並不意味著殘酷劇場內蘊的歷史性內涵得到了顯象，相反地，若將亞陶的殘酷劇場視為寓言本體，它所能揭示的「希望」與「未來」注定只能在來者不斷深化的辯證視野中延宕。易言之，本論文通過對「殘酷」寓言性的鑽探，盼望能在物換星移之際重新勾勒隱隱綽綽的星叢，然而，真正糾纏著亞陶、班雅明乃至尼采一生學思的歷史問題卻是：物換星移，幾度秋？⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ 中文為筆者自譯。Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 1, p. 256.

⁵⁸⁶ 筆者以「物換星移」、「幾度秋」二詞，區辨歷史作為書寫客體（仍可被收攝為認識對象），以及歷史作為寓言本體所實際映示的時間性。前者意味著本論文對班雅明、亞陶乃至尼采面對歷史問題所提出之思考的疏整，後者則指陳他們實際在變化莫測之世相中領會「歷史」、探尋「人之為人」存在意義的永恆質難。其原典出處為唐代王勃〈滕王閣詩〉：「滕王高閣臨江渚，佩玉鳴鸞罷歌舞。畫棟朝飛南浦雲，珠簾暮捲西山雨。閒雲潭影日悠悠，物換星移幾度秋。閣中帝子今何在，檻外長江空自流。」

參考文獻



一、中文部分

王德威：〈“有情”的歷史－抒情傳統與中國文學現代性〉《中國文哲研究集刊》第 33 期（2008 年 9 月），頁 77-137。

尼采（Friedrich Nietzsche）著，田立年譯：《哲學與真理：尼采 1872-1876》，上海：上海社會科學出版社，1993 年。

_____著，黃明嘉譯：《快樂的科學》，上海：華東師範大學出版社，2007 年。

_____著，王涌譯：《瞧，這個人》，上海：上海文化出版社，2020 年。

_____著，謝地坤、宋祖良和程志民譯：《論道德的譜系・善惡之彼岸》，桂林：灕江出版社，2000 年。

本雅明（Walter Benjamin）著，王凡軻編譯：《本雅明電台》，上海：上海人民出版社，2023 年。

伊格頓（Terence Eagleton）著，江先聲譯：《美感的意識形態》，台北：商周出版，2019 年。

李科林著：《德勒茲的哲學劇場》，北京：商務印書館，2022 年。

林于湘：〈再探殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉一文對亞陶劇論之「表演性」的立論。可參考林于湘，〈再探殘酷劇場：「演繹理論」與「理論表演」之辯證〉，《戲劇研究》第 13 期（2014 年 1 月），頁 175-220。

_____：〈說文解愛：亞陶、《安娜貝拉》、德希達〉，發表於《我們時代的戲劇：台大劇場國際學術研討會》，國立台灣大學戲劇學系主辦，2020 年 10 月 24-25 日。

阿倫特編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2008 年。

阿鐸（Antonin Artaud）著，劉俐譯：《劇場及其複象》，臺北：聯經出版事業股份



有限公司，2003 年。

班雅明（Walter Benjamin）著，劉北成譯：《巴黎・十九世紀的首都》，北京：商務印書館，2013 年。

_____著，曹暘、胡蔚譯：《試論布萊希特》，北京：北京師範大學出版社，2021 年。

桑塔格（Susan Sontag）著，廖思逸、陳耀成、姚君偉譯：《土星座下》，臺北：城邦文化事業股份有限公司，2007 年。

黃士元：〈文字——圖像的移動與靜止：萊辛與班雅明的比較研究〉，2013-2015 科技部研究計畫。

福柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯：《詞與物》，上海：上海三聯書店，2016 年。

詹明信（Fredric Jameson）著，李永紅譯：《晚期馬克思主義：阿多諾，或辯證法的韌性》，南京：南京大學出版社，2008 年。

_____著，莊仲黎譯：《班雅明多重面向》，台北：商周出版，2022 年。

雷曼（Hans-Thies Lehmann）著，李亦男譯：《後戲劇劇場》，台北市：黑眼睛事業文化有限公司，2021 年。

德希達（Jacques Derrida）著，張寧譯：《書寫與差異》，臺北：城邦文化事業股份有限公司，2004 年。

德勒茲著，楊凱麟譯：《德勒茲論傅柯》（台北：麥田出版社，1999 年）

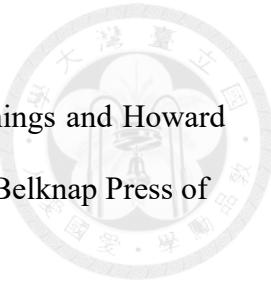
劉滄龍：〈從「隱喻」到「權力意志」：尼采前後期思想中的語言、認識與真理〉，《國立政治大學哲學學報》第 29 期（2013 年 1 月），頁 1-32。

二、英文部分

Adorno, Theodore. *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

---. *Aesthetic Theory*. Ed. & Trans. Robert Kentor. New York: Continuum, 2002.

- Artaud, Antonin. *Antonin Artaud: Selected Writings*. Ed. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- . *The Theatre and its Double*. Trans. Victor Corti. London: Alma Classics Ltd, 2010.
- . *Collected Works of Antonin Artaud* Vol. 1-4, Trans. Victor Corti. London: Carder & Boyard, 1971.
- Barber, Stephen. *Artaud: Blows and Bombs*. London: Creation Books, 2003.
- . *Artaud: The Screaming Body: Films, Drawings and Recordings*. London: Creation Books, 2005.
- . *Antonin Artaud: Terminal Curses*. Chicago: Solar Books, 2008.
- . *The Anatomy of Cruelty: Antonin Artaud: Life and Work*. Peterborough: Sun. Vision, 2013.
- Baker, Geoffrey. "Nietzsche, Artaud, and Tragic Politics." *Comparative Literature* 55.1, 2003. 1-23.
- Beck, Julian. *The Life of the Theatre: The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. New York: Limelight Editions, 2004.
- Benjamin, Walter. *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol.1, Ed. Marcus Bullock and Michael W Jennings. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 1996.
- . *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part1, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 1999.
- . *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 2 part2, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 1999.
- . *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 3, Ed. Michael W. Jennings and Howard Eiland. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of



- Harvard University, 2002.
- . *Walter Benjamin: Selected Writing*, Vol. 4, Ed. Michael W. Jennings and Howard Eiland. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2003.
- . *On Hashish* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2014), p. 84.
- . *Arcade Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, and London, England : The Belknap Press of Harvard University, 1999: The Belknap Press of Harvard University, 1999.
- . *Origin of the German Trauerspiel*. Trans. Howard Eiland. Cambridge: Harvard university press, 2019.
- Brooks, Peter. *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Brownlee, Shannon Maureen. “Walter Benjamin, Bertolt Brecht, and Film as an Aesthetic Medium” M.A. Thesis York University, 2002.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1989.
- Cohen, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*, Trans. Mark Lester and Charles Stivale. London: The Athlone Press, 1990.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1983.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1988.
- Eiland, Howard and Jennings, Michael W. *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge,

Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2014.

Emden, Christian. *Friedrich Nietzsche, Nietzsche on language, consciousness, and the body*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Esslin, Martin. *Antonin Artaud: The man and his work*. London: John Calder, 1976.

Ferris, David S. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. New York: Cambridge University Press, 2006.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1965.

Glynatsis, Themelis. "The centrality of language in the theatre of Antonin Artaud" Ph.D. diss., Royal Holloway, University of London, 2004.

Goodall, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Hartmann, Sara. "Antonin Artaud, Walter Benjamin: The Unconscious in the Remnants of Magic and Experience". Ph.D. diss., Tübingen University, 2016.

Hayman, Ronald. *Artaud and After*. London: Oxford University Press, 1977.

Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. New York: Routledge, 1993.

Jameson, Fredric. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. New York: Verso, 1990.

Jennings, Michael. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. New York: Cornell University Press, 1987.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.

Klossowski, Pierre. "Lettre sur Walter Benjamin," Trans. Christian Hite, *Parrhesia* 19, 2014. pp. 14-21.

Lai, Stanley Sheng-Chuan. "Oriental Crosscurrents in Modern Western Theatre." Diss.

- Berkeley: University of California, 1983.
- Lewis, Tyson E. *Walter Benjamin's Antifascist Education: From Riddles to Radio*. New York: State University of New York Press, 2020.
- Max Stakiewicz, *Culture and Cruelty in Nietzsche, Dostoevsky, and Artaud*. London: Lexington Books, 2020.
- McFarland, James. *Constellation: Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-Time of History*. New York: Fordham university press, 2013.
- Morfee, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Murray, Ros. *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Morris, Blake. *Antonin Artaud*. London and New York: Routledge, 2022.
- Nägele, Rainer. *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Naville, Pierre. *La Révolution et les Intellectuels*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Berlin: De Gruyter, 1978.
- . *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, Ed.& Trans. Sander L. Gilman, Carole Blair and David J. Parent. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.
- . *The Birth of Tragedy: Other Writings*, Ed. Raymond Guess and Roland Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- . *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols*, Ed. Aaron Ridley and. Judith Norman, Trans. Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- . *Beyond Good and Evil / On the Genealogy of Morality*, Trans. Iry Caro. Stanford: Stanford University Press, 2014.
- . Human *All Too Human II and Unpublished Fragments from the Period of Human, All Too Human II*, Trans. Gary Handwerk. Stanford: Stanford University Press,



2013.

- Richardson, John. *Nietzsche Values*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Russell, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. North Carolina: Duke University Press, 2018.
- Scheer, Edward. *Antonin Artaud: A Critical Reader*. London: Routledge, 2003.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: the Story of a Friendship*. Trans. Harry Zohn. New York: New York Review Books, 1981.
- Sethi, Manohar. *the Theatre of Cruelty*. New Delhi: Commonwealth publisher, 1993.
- Statkiewicz, Max. *Culture and Cruelty in Nietzsche, Dostoevsky, and Artaud*. London: Lexington Books, 2020.
- Visser, Joeri. *Antonin Artaud and the Healing Practices of Language*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Witte, Bernd. “Benjamin and Lukács. Historical Notes on the Relationship between Their Political and Aesthetic Theories”. *New German Critique*, 1975. 3-26.
- Wizisla, Erdmut. *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – the story of a friendship*. Trans. Christine Shuttleworth. New Haven: Yale University Press, 2009.

三、網路資料：

- 王德威，〈「可畏的想像力」：思想・小說・世界——王德威專訪〉，明報，30 July 2023，<https://today.line.me/hk/v2/article/3N8O5mB>.
- “Bastion of Saint Remy Tours” *Expedia, no date*, <<https://www.expedia.com.tw/en/Bastion-Of-Saint-Remy-Cagliari.d6076192.Vacation-Attraction>>
- Kristeva, Julia. “Thinking about Liberty in Dark Times.” *Holberg Laureate*, 2 Dec. 2004, <<https://holbergprize.org/nb/holbergprisen/julia-kristeva-thinking-about-liberty-dark-times>>