

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 虛構之政治

The Politics of Fiction

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0022

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author : Jacques Rancière;陳克倫(Ko-Lun Chen)

頁數/Page : 368-385

出版日期/Publication Date :2012/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_\(15\).0022](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0022)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



論壇

《文化研究》第十五期（2012年秋季）：368-385

虛構之政治

The Politics of Fiction

Jacques Rancière

陳克倫 翻譯

Ko-Lun Chen

顯然，我給這演講所訂的題目野心太大了點。我不是要談在虛構之政治當中包含了什麼，而是從一個有限的角度來處理這個議題：也就是從現代小說當中，針對寫實描繪之意義來討論此議題。1968年，羅蘭·巴特(Roland Barthes)發表了他的經典文章——〈現實效應〉(The Reality Effect)。從福婁拜(Gustave Flaubert)於1877年發表的短篇小說——〈一個單純的心〉(A Simple Heart)，巴特挑出此法國文學之經典範例，且針對著一個細節展開這篇文章。當描寫著小說角色居住之房舍的起居室時，作家告訴我們：「晴雨錶底下，有一架舊鋼琴，上面放著匣子、硬紙盒，堆得像金字塔似的。」問題馬上就被提出了：為何提到這晴雨錶？顯然，對情節來說，提起此物沒有什麼用途，晴雨錶對故事要角並沒有什麼意義。同樣地，我們也看不出成堆金字塔般的匣子、硬紙盒有任何決定性的意義。但是，顯然這些無用的細節並不能歸咎於這個作家缺乏識別力。重點不在於一段描寫當中多餘的元素，而是描寫本身(description itself)。多餘的晴雨錶指出一個更大的問題或是一個悖論。在歐洲文學當中，19世紀作為一個小說(novel)的偉大時代而嶄露頭角，這是其偉大的藝術成就，以及其作為一種詮釋社會與歷史經驗之形式所具之深層意義的時刻。但另一方面，此小說的偉大時代也正是敘事邏輯(narrative logic)愈發受阻於描寫之溢現(excess of description)的時刻，描寫之溢現阻擋了情節的展開。巴爾扎克(Honoré de Balzac)對鄉間地方起居室之家具的每篇描寫都是此般溢現最為人所悉的例子。然而，20世紀作家也以同樣的指控

聲明反對他們的前人。在〈超現實主義宣言〉(Surrealist Manifesto)當中，布列東(André Breton)以詩學想像的絕對權利反對寫實描摹的樸素性。「他在浪費時間，而我拒絕進入他這房間。」布列東以這種說法摒棄杜斯托也夫斯基(Fyodor Dostoyevsky)在《罪與罰》(*Crime and Punishment*)中對於高利貸者的房間壁紙以及家具的描述，並且進而闡釋他的批評。在給卡薩雷斯(Adolfo Bioy Casares)的小說《摩雷的創造》(*The Invention of Morel*)的序言當中，波赫士(Jorge Luis Borges)將作家之真切作品作為絕妙情節之創造，進以對立於偉大的法蘭西小說家們給予日常寫實的累贅託付。即使，在普魯斯特(Marcel Proust)不被視作為是自然主義小說家的文章中，波赫士都發現太多的篇幅以及章節，如他所說的：「作為創造，這是無法接受」，否則我們就必須接受我們「無趣且閒散的日常生活。」我將要提出以下的問題：對於小說之勝利以及乏味又閒散之日常生活的入侵，我們要如何詮釋這同時發生的兩者？我們要如何理解虛構的偉大時代同時發生著敘事邏輯的斷裂？

巴特的文章為此悖論提供了一個說法。同時以虛構的自由部署與情節的完善之名，「現實效應」(reality effect)的批判正是為了保留對寫實主義(realism)的指責。它的前提是藝術作品之現代主義(modernism)觀念作為其自身內在必需性的自主發展，解除了相似性以及指示性的舊邏輯。此藝術作品的現代主義觀念連接了結構分析的方法，並設想作品宛如機器，在每一個作品當中都有其確定的位置與功能。在這樣的觀點下，晴雨錶顯然是多餘的。但是，倘若結構主義的方法是一致的，它就必然有賴於此「多餘性」(superfluity)，它必須去證明此多餘性不是多餘的。文學作品並不遵守經濟論式的結構主義原則，即便它可以透過結構分析來說明。多餘性必須在結構當中被給定一個場所以及一個地位。在這裡，巴特所給予的地位正是現代主義之預設所能給予何謂溢現的典型地位：倖存者的地位。巴特為此寫實主義之溢現提供兩個理由。首先，它遵循了溯及古典時代的傳統，一種「詞藻華麗」話語("epidictic" discourse)的傳統，在此其中，華麗意象與比喻的部署要比描寫的對象來得重要，是作者為其美學快

感的炫技。其次，它有證據的功能，倘若一個元素在某處，即使沒有它存在(being-there)的理由；這正是意味著，它的存在是無條件的(unconditional)，它存在只是因為它在這兒。因此，無用之細節表明的是：我是真實(the real)，真實是無用的、無意義的，真實證明了其現實性(reality)外在於它是無用且無意義的同一個事實(fact)。

真實的證據回溯了一個建構再現邏輯的對立。亞里斯多德(Aristotle)以降，詩學虛構被理所當然地認為是建構逼真的情節(plot of verisimilitude)，以便作為可能發生之行動(actions)的邏輯性連續。亞里斯多德將此虛構的邏輯對立於僅依序講述如其發生之事實的歷史(history)。以此觀點來看，現實效應擺脫了再現的因果邏輯。但是，它採取一種只做半套的策略：它糾纏著如實之真實(the real as real)而取用歷史性的「寫實」(realistic)原則，並且把它構造成逼真的新樣式，而對立於古典的模式。在此，巴特說，此逼真的新樣式成爲一種對於真實之拜物心態(a fetishism of the real)的核心，成爲媒體文化的特性，並且透過攝影術、新聞報導、鍾情於紀念性場所與歷史景點的觀光旅遊等等而得以闡明。巴特總結，這一切「告訴我們真實(the Real)應當是自足的(self-sufficient)，它足夠強大而得以去否認任何虛構的觀念，它的宣布(enunciation)無需整合到結構當中，事物的『已然存在』是它們得以被說出的充分條件。」這字裡行間中令人感到絕妙之處，正將其自身帶往其翻轉之面，而此翻轉就發生在十年之後。當巴特將事物的已然存在(having-been-here)作為刺點(punctum)，這是攝影術真理(truth of photography)否定知面(studium)之無意義的宣布式內容。在此之所以能夠這般翻轉，正是基於同一個構造當中的樸素對立：它將虛構之結構與僅僅「已然存在」之絕對特異性(absolute singularity)對立了起來。我認爲對舊鋼琴上的「匣子、硬紙盒的金字塔」(pyramid of boxes and cartons)做進一步考量，可能就已提供一個分析的第三項，它可能已然瓦解敘事結構之虛構合理性(fictional rationality)與絕對特異性的樸素對立。我將試著指出，寫實主義小說之「閒散的日常生活」(idle everyday)作為一個不同時刻的分歧(a bifurcation of times)，是要比波赫士珍愛的路徑與敘事線之分歧來得更爲基進的場所與時間(place and time)；專注於現實效應，

就忽略了在美學之虛構(aesthetic fiction)的核心中的真實分裂(the real disruption)。它之所以忽略，是因為結構性的「現代主義」觀念假裝挑戰卻依舊保留了再現的邏輯，所以它也忽略了牽涉在「寫實主義」(realistic)之溢現當中的政治性議題。

重點是「結構」(structure)與「真實」(the real)之「無所事事」(idle)又「沒有重點」(pointless)的紀錄，此兩者的對立事實上重演了一個更陳舊的對寫實主義之虛構／小說(realistic fiction)的批評。早已有多數評論者採取此立場，且多半是保守的評論者。在這點上，巴特專注分析福婁拜的描述是非常有意思的案例。在福婁拜寫作的時代，有些評論家已經針對性地枚舉在他小說當中那些滿溢的細節以及氾濫的描寫，且更為廣泛的當代文學定調。例如一位與福婁拜同時代的天主教作家暨文評家，巴爾貝·多爾維利(Jules Barbey d'Aureville)譴責福婁拜「那無限的、永恆的、原子論般的、盲目的描寫習作」(infinite, eternal, atomistic, blinding practice of description)。他是這麼說的：

這兒不存在一本書；不存在這樣的東西、這樣的創作、這樣的藝術作品該由一本具組織性發展的書來構成……他毫無計畫地展開、沒有一個已有定見的概觀就往前推進，在異想天開的多樣性與表面的無序之下，他沒有意識到生命有其邏輯性且具堅定的法則……這是在無意義、鄙俗以及卑賤當中，為了漫步的自爽來混日子的。

此批評的明確前提是在某種程度上對虛構的觀念。它的前提是虛構的亞里斯多德式或再現的觀念。根據那個觀念，一個藝術作品是一個明確的結構：它是一個有機地組織化的整體，掌握著一切僅為生命所需的組成部分，它得看起來像是個活體(a living body)，被賦予一切所需的肢幹，匯集在一個形式的統一體當中，依據首腦(head)的命令使肢幹運動。「寫實主義」的小說無法符合這個要求。對巴爾貝來說，重點不僅是有某些細節對虛構之結構的運作毫無貢獻，且僅扮演著真實的部分，並且強調著「我是真實」。重點是這些部分竟不臣服於整體；肢幹竟然不服從首腦。這個新的寫實主義小說是頭怪物。它屬於一個新的虛構的宇宙論，在其中，觀念以及行動、因與果之虛構的連續性都失效。在這新的小說家的匣子裡，所有東西都堆成一塊兒。藝術家已然成為勞動者。他把他的詞句往前搬，巴爾貝

如是說，就如同築路工人用手推車把石頭往前搬一樣。這個對照指出了，此新的虛構的宇宙論也是一個新的社會的宇宙論。在同時代另一個評論家提出的論點，是關於此書寫方式的政治意義：這是民主。他說，這是文學中的民主或是文學作為民主。諸多細節的「無意義性」(insignificance)相當於它們完美的平等性。它們同樣重要或同樣沒意義。它們之所以如此，因為它們涉及人民，而這些人民的生活是無足輕重的、是無意義的。這些人民凌亂地塞滿了空間，他們沒有餘地選擇有趣的角色以及均衡發展的情節。這正好與傳統小說相反。君王與貴族時代的小說享有著以明確分層之社會等級所創造的空間。在此空間當中，我如是引述：

這些性格(characters)體現著所有出身教養的良好，不容二流的心靈，更別說物質方面的對象。這個精緻的社會只透過馬車門看到一般人民，僅透過宮殿的窗戶看到鄉野。它留下了廣大且豐富的視野，以便分析這些美好的情操。這些情操總是比低下階級的人們更複雜、更難描寫。

保守的評論家直率地告訴我們再現詩學的社會基礎：部分與整體的結構關係構築在菁英之心靈與低下階級之心靈的劃分(partition)上。當此劃分消失了，虛構便以那些一般人民之無意義的事件與情感滿溢於這個社會。這些一般人民要不是不被算入再現邏輯當中，就是被算在他們（低下）的場所，並被再現於適合他們條件的（低下）文類。逼真之邏輯的斷裂的意義就是如此。巴特確實指出了詩與歷史的亞里斯多德式對立，但他忘了這般形式詩學的區分(distinction)也是一個政治性的區分。詩被定義為行動的連結，而對立於事實的歷史繼承。但是，「行動」(action)不僅是做出某些事的事實。行動是一個存在的領域(a sphere of existence)。行動的連結僅與那些生活在行動領域當中的個人有關，這些人有能力進行偉大的計畫，甘於冒運勢之險(strokes of Fortune)，以自己作為賭注，而與其他的計畫對抗。行動的連結卻與那些僅僅存在於赤裸生命狀態(the condition of bare life)的人無關，這些人只能夠投身於無止境的再生產這個唯一的工作。然而，故事的逼真性不該只關係於從什麼「因」來期待什麼「果」，也應該是對於無論在什麼情境生活的個人的某一些期待，以及他們會有什麼樣的看法、感覺以及行為。

airiti

換言之，虛構的問題包括著兩個彼此衝撞的問題。在某個程度上，虛構意味著諸多事件的布置。但是，虛構也意味著一個被指涉的世界與另外諸多世界的關係。這並不是真實(the real)與想像(the imaginary)之關係的問題。這是一個感覺經驗之能力的分享 / 分配(distribution)的問題，關於諸多個人如何生活，他們如何經驗，以及他們的感受、姿勢與行為是如何深刻而值得告訴其他人。這也正是巴特所指福婁拜的短篇小說〈單純的心〉的問題。在此，晴雨錶並不是作證真實為真。問題不在於真實，而在於生命，在於「赤裸生命」每天所關注的陰晴風雨，以及一連串感覺事件的短暫性。無所事事的晴雨錶表達未曾聽聞的生命詩學，顯示出任何人，如福婁拜的老僕，都有能力將日常生活的慣例轉變為深刻的熱情。更甚者，在福婁拜的故事當中，同樣的熱情感受可以無差別地體現於戀人、主人、孩子，甚至是一隻鸚鵡。此現實效應是一種平等的效應。然而，平等並非樸素地意味著小說家描寫的一切物件與感受都是相等的。它不是指出一切感覺都是相同的。而是指出，即便對任何屬於低下階級的女子來說，任何感覺都可以產生令人眩暈的速度，而使她得以體驗熱情的深淵。

多餘的晴雨錶所指便是如此。然而，那些保守的福婁拜同時代人士心裡對此所想的，卻是將描寫之溢現等同於「民主」之入侵。重點不是存在著太多的事物。重點是存在著太多的可能性，且賦予任何人使用任何事物作為熱情的對象。這是文學之民主的可怕意義，任何人都可以感受到任何事物。此熱情的對象並不重要。菲麗絲黛——〈單純的心〉當中的老僕——是一個完美的僕人，但是，她的服侍超出了詩學的逼真邏輯以及好僕人的責任。她熱愛服侍；她以感受與熱情的強烈而服侍，而遠遠高於她的女主人之感受強度。這番強烈並不僅是無用的，那是危險的。在〈單純的心〉發表的前幾年，福婁拜的同行友人鞏古爾兄弟(Concourt Brothers)發表了另一個僕人的故事，《翟米尼·拉賽特》(*Germinie Lacerteux*)。翟米尼也是熱切地奉獻給她的女主人。但是，在小說的發展當中，這般熱情使她成為一位完美的僕人，也使她成為一位足以讓任何事物為其自身之熱情與性慾服務的女人，終於導致她的墮落。

因此，天使般的菲麗絲黛與醜惡的翟米尼正是一對姐妹。他們都是農民之女，來自這般危險的家庭，也表達了他們有能力感受一切強烈的欲望或是一切理想的渴望。這是任何人都具有的得以活在不同生活的新能力，而阻斷了所謂部分對整體應有的從屬。巴爾貝(Thomas Barbey)說，每一本書都只是圖像的連結。行動之貴族式部署受到了民主式凌亂影像的阻礙。然而，從再現邏輯的角度來看，此處發生的是一種雙重的喪失。當行動喪失了先前的因果連續之結構時，影像亦喪失了舊有的傳達行動之情緒質感，或在行動暫停時展現愉悅視野的功能。行動與感知、敘事與影像，都成為感覺之微小事件(sensory micro-events)的同一個編織物。評論家指控他們是阻礙情節流暢路線的「影像」。但是，「影像」是個模稜兩可的詞。事實上，所謂的影像並沒讓我們看到太多。[埃德蒙·伯克(Edmund Burke)早已為此給出理由：強烈的情緒與熱情最好以文字傳遞，而非以視覺再現，因為文字詞藻並不真的使它們所描述的成為可見。這種說法確實是指向那尚未聽過的強烈形式，這些形式正是由任何人都有能力去經驗的感受所構成，不管那是崇高的(sublime)或是卑賤的(abject)。] 影像並不是可見性的描述。影像的運作生產著強度的差異。在此，強度的差異顯示出感覺能力的再次分配(re-distribution)，亦或，以柏拉圖(Plato)的話來說，這是黃金心靈(golden souls)與鐵之心靈(iron souls)的等級的再分配。寫實主義小說的民主是任何人得以經驗任何生活之平等能力的樂曲。「影像」不被附加到敘事當中，它已然成為平等的樂曲，在其中，行動與影像的對立消失了。

我認為，這就是所謂現實效應中最關鍵的論題。在我看來，巴特沒有考量此政治性論題的原因，是支撐他探討文學中「真實」(the real)之地位的結構觀念，仍舊與再現邏輯中所伴隨的結構觀念是一致的：結構是因果關係之功能性安排，從而使部分隸屬於整體。對他來說，結構式的分析必須解釋「敘事構織的整體面」，並且指派每一個敘事單位在結構中的位置。這位「結構主義」分析者批評了再現詩學鬥士的問題：描述性之紀錄無法完成其功能，因此「必須付出處理更多敘事資料的代價。」他的問題是將真實等同於真實的同義反覆。但

是，我倒認為那些古老的強調逼真性的保守鬥士們的批評反而正確地感受到什麼才是問題的關鍵：這是「民主」的入侵。他們指出，這是一種新的、頑固的社會現實摧毀了所有情節的良善結構以及一切正確的行動之連續。重點是，巴特從「現代主義」的觀點對「現實效應」進行分析，將文學的現代性及其政治性意含等同於情節—結構之純粹化，而漠視了寄生於「真實」的影像。然而，文學作為書寫藝術的現代形態正好是相反的：它抗拒對純粹空間之輪廓與疆界的描繪。關鍵在於「溢現」(excess)並不是特異性與結構的對立；此處對立的，是兩種感性分配(two distribution of the sensible)的模式。

19世紀的評論家將從民主畫了一道筆直線條，連接了托克維爾式(Tocquevillian)「條件之平等」(equality of conditions)與多餘細節的寫實性滋生。然而，政治性民主與文學性民主的連結是更為複雜的。它反射出了虛構之張力的複雜性。「行動」(action)與「描寫」(description)之間的張力不僅是讓現代文學與古老詩學之規則對立起來，此張力也存在於現代文學之虛構的核心。「描寫性溢現」(descriptive excess)的論題指出了此內在的張力。我將透過前面提到的批評之一來闡明這個論點。此批評是，布列東批評杜斯托也夫斯基的高利貸者之房間的描寫。我將他的批評與他所批評的描寫一併引述如下，首先是布列東對杜斯托也夫斯基的引用，緊接其後的，是布列東對於此段文字的批評：

年輕人進去的那間房間並不大，牆上糊著黃色的牆紙，屋裡擺著天竺葵，窗上掛著細紗窗簾，這時落日的餘暉把屋裡照得亮堂堂的……傢具都很舊了，都是黃木做的：一張有老大的彎木靠背的沙發，沙發前擺一張橢圓形的圓桌，窗和門之間的牆上有個帶鏡子的梳妝台，沿牆放著幾把椅子，還有兩三幅毫無價值的圖畫，都裝在黃色的畫框裡，上面畫著幾個手裡拿著小鳥的德國小姐，……這就是全部傢具。〔譯者註：杜斯托也夫斯基引用結束〕

〔布列東批評開始〕讓心中被這般事物占據，即便是片刻，我也一點不感興趣。或許可以認為這學童作文般的描寫有其地位，且在書中的這般當口，作者有其理由如此地煩擾我。但是，他在浪費時間，而我拒絕進入他的房間。

但是，這所謂拒絕進入房間，卻忽略了關鍵的問題：「他的

房間」意味著什麼？亦或，這是「誰的房間」？然而，這正是杜斯托也夫斯基之描寫所道出的。事實上，他是在一個房間當中描繪著兩個房間。布列東意味深長地略過了造就這般雙重性的兩個句子。那麼，讓我把原本完整的段落讀下去：

年輕人進去的那間房間並不大，牆上糊著黃色的牆紙，屋裡擺著天竺葵，窗上掛著細紗窗簾，這時落日的餘暉把屋裡照得亮堂堂的。「這麼說，到時候，太陽也會像這樣照著！」這想法彷彿無意中掠過拉斯科利尼科夫的腦海，於是他用目光匆匆打量了一下屋裡的一切，想盡可能瞭解並記住屋裡的布局。不過屋裡並沒有任何特殊的東西。傢具都很舊了，都是黃木做的：一張有老大的彎木靠背的沙發，沙發前擺一張橢圓形的圓桌，窗和門之間的牆上有個帶鏡子的梳妝台，沿牆放著幾把椅子，還有兩三幅毫無價值的圖畫，都裝在黃色的畫框裡，上面畫著幾個手裡拿著小鳥的德國小姐，——這就是全部傢具。¹

是杜斯托也夫斯基本人告訴我們，這描寫是沒意義的。但是，他也告訴我們為何是沒意義的，因為家具的清單並不是拉斯科利尼科夫的重點。他匆匆打量這房間，是爲了描繪出他正計畫著的謀殺場景。那麼，被擱在一旁的，倒成了另一個房間，那個他首先感受的房間，那個有著黃色牆紙、細紗窗簾以及落日餘暉的色彩斑斕的「印象派」房間，使他心裡靈光一閃：「這麼說，到時候，太陽也會像這樣照著！」這後來注意到的部分倒是有點怪，他怎麼能知道進行謀殺的當天會不會是晴天呢？嚴格來說，這確實不是知不知道的問題。進行謀殺的房間並不是他正觀看著的且明知就是其犯罪策劃之行動的房間。進行謀殺的房間是一間妄想而來的房間。事實上，謀殺將採取一種發狂狀態所激發之妄想形式進行。

所以，問題不是描寫使得行動的路線混亂，毋寧說，它將之分裂了。描寫之表面上的平庸，顯示出了這房間的一種雙重性，相對也顯示出在行動最核心處的一種分裂。正如小說所揭示的，拉斯科利尼

1 譯註：底線部分爲布列東省略未引之處。此外，粗體字的「到時候」爲洪席耶引用之原文英譯中：“So the sun will shine like this then too”的“then”。粗體爲洪席耶本人的強調。

科夫對於要進行之謀殺的計畫，來自於一種有關社會的理性論點：如同拉斯科利尼科夫一般，貧窮但具有天賦的人民可以使用極端的手段來脫離他們的苦難，並使他們的能力得以服務於社會。拉斯科利尼科夫有一個榜樣，那就是拿破崙，一位來自無名的庶民家庭的孩子成為法蘭西皇帝以及歐洲的統治者。因此，拉斯科利尼科夫根據目的與手段之策略的合理性，來合理化他所進行的謀殺。但是，行為的合理化並不導致做出合理的決斷以及冷血地執行的能力。相反地，拉斯科利尼科夫只有在發狂的狀態下，才能做得到。所謂描寫的「多餘性」(superfluity)正是展現出這樣的內在分裂。這般新的文學情節，這種民主之諸多時刻的情節將行動從其自身分離開來。策略模式的失敗，正標示出寫實主義小說與其角色行為之結構的特色。貴族式 / 再現式之範式的崩壞，也蘊含著某一虛構之觀念的崩壞，此觀念所指的是某一思想、感受與活動的連結模式。

我想透過討論斯丹達爾(Stendhal)小說中所展現出于連·索海爾(Julien Sorel)宛若杜斯托也夫斯基的拉斯科利尼科夫之兄的一個奇特片段，進一步闡明以上的論點。于連·索海爾是《紅與黑》(*Red and Black*)的主角，他是法國大革命之子，拿破崙的崇拜者，他無所不用其極地擺脫自身的低下條件。在此發展下，跟隨著其個人生命事件的讀者，也一起被引入後革命社會權力關係的糾纏當中。這就是為何奧爾巴赫(Erich Auerbach)在其《模擬》(*Mimesis*)一書當中，將這本小說視為西方文學中現實之再現的發展上的重大進展。它啟動了現代的寫實主義，這意味著在長久的演進裡，人介入了一個政治的、經濟的以及社會的現實當中。但是，為了強調這個「寫實主義」的觀念，奧爾巴赫必須忽略在情節上的諸多怪異之處。在小說的結局當中，于連在監獄裡，因於忿恨他的前任情人向其第二任情人之父指控他，而將她槍殺，同時于連等待著死刑宣判。第二任情人與一個朋友竭盡所能地要拯救于連。但是，于連卻告訴他們別再拿「這些真實生活的細節」來糾纏他了。他只想活在想像的生命當中。因此，他在監獄的露台散步、抽雪茄，無所事事地度過他最後的日子。我引敘此段落的摘要：

事實上，他對他自己說，看來我的命運就是做著夢死去。
像我這般肯定不出半個月就會被遺忘的默默無聞的人，應

該承認以為自己可以粉墨登場實在是太傻了。

不過奇怪的是，直到我看見了生命的終點如此靠近我時，
我才知道享受生命的藝術。

在此不再有任何「描寫」阻礙行動的發展。于連決定只要活在他想像的生命當中，但是卻沒有影像去表達此想像的生命。阻斷行動的，是在「生命」最核心處的分裂。在監獄當中，于連發現了「享受生命的藝術」。這個最後的「發現」不僅違背這野心勃勃的青年的角色性格，也違背了小說家將此小說建構為貫穿社會關係與社會複雜結構之網絡的科學。沿著所有的敘事，于連已經算計好他一切的姿態，而小說家也為這些算計附加了來自於他自己對於社會關係與個人心理的科學解釋。情節的發展與這些複雜關係的發展同時發生。但在最後關頭，情節脫離了複雜結構。槍殺是主角第一次出乎算計之決定的一幕，毋寧說，這一幕便告別了一切的算計，並且令主角處於不再與野心和冀望之時空相關的時空當中，這是一個投入到無所事事但「享受生命」的時空。

以這種幸福而「無所事事」的方式結束了此野心勃勃的小老百姓的生涯，為了理解此處問題的關鍵所在，我提議將它與另一個由截然不同的文本所構成的「無所事事」連結起來，這是一個德國哲學的文本。斯丹達爾的小說出版前兩年，黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)在《美學演講錄》(*Lessons on Aesthetics*)中，評論了兩幅姆利優(Bartolomé Esteban Murillo)再現塞維亞街頭乞丐男孩的畫作。其中一幅呈現一位男孩安靜地咀嚼著麵包的同時，一位母親正在幫他抓去頭上的蝨子。另一幅呈現兩個衣衫襤褸的男孩正吃著葡萄與甜瓜。哲學家對這些再現低賤人民之日常生活的「風俗畫」的關注，便闡明了再現體制(the representative regime)之等級邏輯(hierarchical logic)的劇變。但是，黑格爾並不滿足於僅僅肯定所有的主題都是相等的，毋寧說，他將姆利優的畫作與小乞丐的行為作出了一個強有力的連結。黑格爾說，小乞丐的行為在於其無所事事與無所擔憂，他們展現出一種對外在現實之擔憂的徹底缺乏，一種在此外在現實之中的內在自由，正是藝術中的理型概念(the concept of the Ideal)所要求的。當小乞丐們

蹲在地上時，他們享受著一種忘憂的喜樂形式，使他們幾乎如同奧林帕斯諸神(Olympic Gods)一般。

因此，在黑格爾的散文當中，這些畫作的乞丐男孩們在再現的時代獲得了王子的寶座。作為低賤人民之存在方式的圖像闡釋，表達了新的美學平等性，這是「無所事事」與無所擔憂的能力，而這**無所事事**(idleness)的能力正屬於奧林帕斯的諸神。黑格爾對他們的描寫很可能參考了席勒(Johann Christoph Friedrich von Schiller)的《審美教育書簡》(*Letters on the Aesthetic Education of Man*)。在此書中，席勒評論了奧林帕斯諸神「永遠滿足」(ever-contented)的神性，並指出希臘的雕塑家已經再現了「從一切目的、責任、擔憂之束縛的解放」(freed from the bonds inseparable from every purpose, every duty, every care)。席勒描寫了一件古典雕像，那是路多維希的朱諾像(the Juno Ludovisi)，並指出「她泰然自若，一件全然自足的創作，宛若超然地存在，不卑不亢，在此沒有任何與之抗衡的力量，沒有被時間侵入的脆弱。」乞丐男孩被黑格爾賦予這般不卑不亢之神性的「無所事事」。然而，這也是斯丹達爾的角色所發現的同樣的「無所事事」：當他一切的事業，那一切庶民冀望在社會出人頭地的事業都成為力量彼此抗衡的問題時，「無所事事」則是這般「沒有任何與之抗衡的力量」的狀態。

然而，倘若沒有擔憂的乞丐男孩與野心勃勃的老百姓都可以享受「神仙般」(Olympian)無所事事的閒散，那正是因為席勒與黑格爾賦予奧林帕斯諸神的無所事事本身，就是庶民的創造物，標記了美學高點之庶民形式。這種不卑不亢、沒有任何與之抗衡的力量的狀態有一個名字，在法文，它被稱做*reverie*——「遐想」。一位工匠之子——盧騷(Jean-Jacques Rousseau)，這位對席勒、康德(Immanuel Kant)以及斯丹達爾有著重大啟發的作家，在晚年寫下《漫步遐想錄》(*Reveries of the Solitary Walker*)。其中一篇遐想錄正是描寫著無所事事之日的過程，在被法國議會譴責且被瑞士暴民威脅之下，盧騷在瑞士的一座小島消磨時光。他說，這小島就像一座監獄，他願意在此消磨所剩的人生。他在那邊度過的歲月，部份是收集植物，部分也就無所事事，成天躺在飄盪於湖上的小船中，只是享受著僅僅存在著的感受，沒有任

何的擔憂，換言之，就是閒散(*farniente*)。遐想之閒散不是怠惰。怠惰是不良勞動者的惡性(*vice*)，無所事事的閒散則是那些無須擔憂勞動／工作之人的德性(*virtue*)。我提醒您關於波赫士對於「無所事事的日常生活」侵入巴爾扎克、福婁拜或普魯斯特之文學的批評。但是，這般「無所事事」的多餘性對於文學的致命侵犯；毋寧說，它是社會中各種不同時間性之分配的提昇，從而使文學成爲可能。在舊的感性分配當中，並不存在屬於庶民的「無所事事之日常生活」；日常生活不是意味著勞動，就是怠惰。我們可以換句話說：傳統的感性分配使貴族行動的領域對立於庶民生產(*plebeian fabrication*)的領域。庶民的「無所事事」(*doing nothing*)是行爲(*acting*)與製造(*making*)之對立的提昇。任何人都可以享有遐想之無所事事的狀態。這種新的平等塑造出一個美學經驗的新領域。(且不論布迪厄〔*Pierre Bourdieu*〕的說法，康德所說的「沒有任何利害關心的超然」〔*disinterestedness*〕更應該歸於庶民的遐想，而非貴族式的抽離〔*detachment*〕。這也塑造一種新的藝術同一化的體制〔*a new regime of identification of art*〕。)此體制最主要的觀點之一，是敘事表現之舊有結構的斷裂。所謂的「現實效應」對「沒有重點」或是「無所事事」之日常生活的關注，首先便意味著敘事表現之核心的分裂。詞語是溢現的，這正是因爲這般溢現是由工匠與農民之子進入到一個新的感性世界所建構的，這意味著一個野性熱情又無所事事的領域。

美學的斷裂正處在文學以及文學之政治的核心。它也將美學的民主以及特別是文學的民主從政治的民主當中分離出來。斯丹達爾小說的奇特之處正在於其見證了此斷裂。對庶民來說、對所謂道出庶民之大起大落的情節來說，平等的出現從最根本處分離開來。一方面，平等對於連之能力進行適當的調整，讓他能占有一個原本庶民所無法享有的位置。這個位置是一個于連想要以力量之對立並窮盡手段來征服的目的。但另一方面，平等是一個新的感性經驗的模式，于連只有在告別了對立力量之博弈、或是目的與手段之博弈的局勢下，才能享有此經驗。最終，于連·索海爾讓自已從他所籌劃的爭取社會地位的計畫中退出。于連將他的監牢轉化爲盧騷那隱喻式監牢的小

島，成爲一個享受存在之純粹感受的場所。于連企圖謀殺的女人不久後便來探監，而他們再次陷入愛河。于連將與她一起重新恢復過去生活中唯一有過的快樂時光：屬於存在本身的平等享受的時光，或者可以說是，分享感受上的平等(sharing sensuous equality)。同樣地，這不僅是一個虛構之角色的問題，這是一個虛構之結構的問題。角色完全無憂無慮的時刻，正是情節之邏輯失效的時刻，情節之邏輯將敘事行動之因果連續與社會複雜結構之互動進行同一化，然而在此時刻這個邏輯卻失去了效應。當手段與目的或是因果關係之關聯試圖與社會力量之鬥爭同一時，故事的結構卻被一種惰性之力(force of inertia)所穿刺。在《紅與黑》當中，此惰性之力便是感性平等的庶民遐想或庶民式享受，這意味著從對抗社會等級之庶民式鬥爭的一切形式中分離開來。然而，行動之邏輯的分裂並不是專屬於特定的一本小說。（同樣的情形也發生在斯丹達爾另一本偉大的小說《帕爾馬修道院》〔*The Charterhouse of Parma*〕中，此書中的主角不再是一位工匠之子，而是一位年輕貴族。）在行動之核心的分裂大體上關係著美學情節，是在美學邏輯中構造的故事情節。席勒的《華倫斯坦三部曲》(*Wallenstein*)中的將軍，一個行動與決斷之男性的原型，卻有著奇怪的性格，除非參考占星學對於行動的最佳時刻或是不利情況的判斷，不然他就完全無法採取行動。席勒同時是關於這種美學狀態的思考者，也是第一個將策略之失效搬上舞台的第一個作家。我不認爲這是巧合。在席勒之後，無力而全知全能的策略家(powerless omnipotent strategist)的情節呈現了多樣的形態。在1830年代，巴爾扎克構想了一個由十三位密謀者組成的組織，深諳一切秘密，且暗中控制著社會機器。最後，這些密謀者的所有努力都失敗了。對於他們的失敗，巴爾扎克給讀者一個怪異的理由：「既然他們可以在社會上做任何事，他們就不會在意作爲這社會的某一部分。」巴爾扎克之後的三十年，托爾斯泰(Leo Tolstói)在更廣大的歷史舞台上，塑造了行動之策略性或是拿破崙模式的失敗。將軍們根據戰略，在戰場上排列他們的軍隊，而認爲他們正在完成偉大的計畫。但是成功或失敗取決於臨場千變萬化的戰機，它取決於諸多微小促因的彼此交織，而沒有任何戰略家可以掌控它。這也是爲何那位最高明的庫圖佐夫將軍在幕僚討論著戰

略時，他卻打著盹。十年後，左拉(Émile Zola)的二十大本系列巨作²中所宣稱的，便是以科學的說法來解釋庶民家庭之興起與現代民主社會與現代神經官能症之興起的一致性。然而，在此系列的最後一本書中，整個科學體系崩塌了：科學家想要證明遺傳定律如何決定演化的紀錄被燒掉了，而被書架上的嬰兒衣服所取代；科學家那亂倫的孩子卻象徵著生命的勝利，不再追求任何目標。

因此，寫實之溢現無關於某些作者所要指出的，那些在布爾喬亞統治下所展示的布爾喬亞階級財富與信心。在寫實之溢現的核心，更是低下階級的心靈所挪用的過多熱情以及空泛遐想所引入的問題。這也是為何它沒有提供太多的依據給相信寫實主義之溢現作為歷史運動的進步場景的這個相反的詮釋。根據奧爾巴赫的說法，寫實主義小說使個人的命運相符於認識到現代社會的與政治的力量的再現。我倒認為是完全相反的：寫實主義小說顯示出一致性的不可能，這是認識(knowing)與行動(acting)之間的分裂，也是實作(doing)與存在(being)之間的分裂。文學式的平等因此便脫離於政治式的平等。

然而，另一方面，文學的破碎情節使我們感受到歷史演進與革命政治之總體性圖式(global schemas)的分裂。當青年馬克思以「人的革命」(human revolution)對立於「僅僅政治的」(merely political)革命時，他保留了一種「感覺的」(sensuous)平等之民主，且超越治理性機構的轉型。但是，當他以全然奪去其人性之人之階級性存在作為革命行動的前提時，他就遠離了勞動者的解放形式，因為那些勞動者實際上能夠肯定自身隨時隨地享受感性平等世界的的能力。政治決斷便被美學之平等以及「無所事事」之庶民能力所穿刺。這就是為何馬克思決定透過對於根本無產化的肯定，或是「根本的無」(radical nothingness)，造就除了其鎖鏈之外一無所有的階級，來摧毀這種「無所事事」。他將脫離此「無」(nothingness)的力量交給了科學。但是，社會結構對革命行動之要求的科學答案，證明了是如同《華倫斯

2 譯註：洪席耶所指的是，左拉從1871年到1880年之間，以20部長篇小說組成的《盧貢·馬卡爾家族》(*Les Rougon-Macquart*)。

坦三部曲》的占星師的科學一般，都是有問題的。革命照理來說是要處理社會矛盾，知識預測了結構剝削與宰制的因果關係所造成的社會矛盾，但是處理此問題而決定行動的知識過程卻無限延後。在科學社會主義將共產主義的未來與生產力的內在發展連結起來的時刻，同時也逸離了賦予生命目的、托付科學認識此目的之任務並決定達成目的之方式的理論。歐洲19世紀末那些樂觀的科學主義敘事的內部腐蝕著「生命無所需求」(life wants nothing)的虛無主義秘密。馬克思主義科學的確懂得如何妥善處理此秘密。它把這個秘密翻譯作所謂目的與手段的策略，以及正確時刻之期待的策略。它解釋，朝向社會主義的步伐無法預期經濟與社會進程的發展，不能夠在事物進程中強加其欲望。但是，在對於生命運動的科學適應之觀念下，更深的感覺是這個運動沒有出路，改變生命的意志並不依賴任何客觀的過程。這也就是為何科學的嚴謹精確必須推翻其自身，必須去強調其自身只是暴力之斷裂的必需性，並且在生產性生命無盡運動中強加一個方向。革命就必須不是無限期地延遲，就是宛如上演一場魔術，就像于連·索海爾的槍擊事件一樣。行動的直線作為一種認識之意志的後果，這般想法將被打破。

我不願意在此論點上多作闡述。我僅從我的分析當中帶出一些關於藝術現代性之觀念的結論。倘若有兩種何謂現代性的觀念的話，我試圖設置出對立。巴特所概括的「現實效應」的結構主義分析蘊含著一種作為減法策略(strategy of subtraction)的藝術現代性觀念，隨著相似性的限制而取消事物之寫實主義的溢現。抽象畫成為這個觀念的標誌。我認為這個分析偏離問題焦點了。寫實主義的核心問題並不是事物之溢現，而是在行動之邏輯的斷裂，亦即因果邏輯的自我矛盾。在減法的策略當中，無法發現對此自我矛盾的藝術的或是政治的回應；毋寧說，這回應是另一個現代性的觀念所給予的，它作為一種加法策略(strategy of addition)。這樣的策略目的在於超出寫實主義的溢現，這意味著將因果邏輯之自我取消帶向完成(completion)。此完成所蘊含的，是一種同時汲取庶民式熱情之溢現與庶民式遐想之溢現的感覺經驗的共存形式，亦即，一種經驗之普遍性連結的形式得以從因

果關係的情節中釋放出來。我認為這可以透過一部電影來闡明，在一般的革命藝術且特別是蘇維埃藝術的歷史中，這部電影是劃時代的里程碑：它是吉加·維爾托夫(Dziga Vertov)的《持攝影機的人》(*Man with a movie camera*)。在大量簡短片斷的高速蒙太奇當中，使我們感到震撼的，是所有的運動都是相等的。在工廠當中的組裝生產線、在街上擦鞋匠進行揩擦的動作、礦工的勞動，以及在美容院裡修指甲，這些運動都被再現為彼此相等之能量的表現。影片將它們彼此連接起來，如同電話接線生一般不斷地接入接出，持續連接起新的對話者。我們都知道，這個作品遵循一個表面上樸素的格言：沒有情節，只有現實。然而，我們不該誤解此對立。它並不意味著藝術必須去再現現實，且僅僅是現實，而是：沒有藝術，就沒有現實的再現。電影不是一種為觀者再現現實的藝術。它是一種行動的形式，且聯接了所有行動的形式：洗頭的行動、開採煤礦的行動、拍攝剪輯與拼貼影片的行動、觀看的行動等等。這般普遍性的各種運動的連結塑造出一種新的感覺能力(sensorium)，在其中，藝術與生命的區分以及現實與再現的區分已然一同消失。一切事物都是行動：並沒有「無所事事」(doing nothing)，然而，行動也同時擺脫了它對目的、意志以及策略的依賴。《持攝影機的人》是一首運動的交響曲，曲中一切都是平等的，運動所追求的生產、消費、博弈或是擬仿都不再重要。諸多運動的連結不僅使他們擺脫了自身的孤獨，也使他們擺脫了他們對特定意志的依賴。社會主義工業的機器以及那些魔術師的戲法都同樣表達了這般生命的和諧律動。因此，電影塑造一種共產主義的形式，它逃離了共產主義策略企圖克服生命之無目標性以及虛無主義秘密的困境。它提供一個世界的烏托邦，那是透過建構一種共同的感覺能力而自發地成為共產主義的烏托邦。在其中，社會主義建設的指導性運動被調和成為所有運動的部署，而生命表達的只是同樣的強度而已。

可以說這就是運動之藝術(the art of movement)的特權。然而，電影成就了一個並非它所創造的夢想：它想要寫出一本不是書的書，依據惠特曼式(Whitmanian)的企圖，那是聲音汲取了不可數之多樣性的聲音以及經驗的諸多形式；抑或根據著立體派、未來主義或「立體一

未來主義」(cubo-futurists)的想法，是要打破畫布的表面，進入到足夠多的面體當中去表達現代生活的一切強度，不管那是機器的強度或是流行舞蹈的強度。我認為，歷史地來說，這就是現代主義的意義：建構起基進平等的感覺能力，使藝術與生命成為同一件事。在這個層面的意義上，它使一切的經驗都彼此相等，並且將它們彼此連接起來。我們知道這個歷史性的夢想怎麼了：這個夢想被解散過兩次，第一次，它被「社會寫實主義」(socialist realism)的要求所壓抑，這不僅意味著藝術必須服務於蘇維埃政權的事業要求，也是寫實主義遺忘了其自身那更為令人不安的矛盾。它第二次被解散之時，正是西方馬克思主義者決定制定首次解散後的資產負債表，並選擇一個較簡單的方法來達成這個夢想，那就是遺忘現代主義曾有的意義，並重新創造現代性，並將之作為對藝術自主性的征服。結構主義以及對「現實效應」的概念化，正是此次再創造的衍生物。我認為，在今日或許十分值得重新討論這整段故事 / 歷史。