

## 论本雅明之卡夫卡评论中的中国思想

蔡翔任\*

【摘要】本雅明在《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》中援引了三处罗森茨维格《救赎之星》中对中国文化形态的界定，分别是非神话性的神、非塑造性的世界、非英雄式的人物。在罗森茨维格的思想脉络中，此三个要素是消极的、低阶的，但是在本雅明的援引之下却转化成了有机的主题环节，有助于解开卡夫卡那谜样的文字世界，那是生存本身的寓言性格，即恒世生命的记号。

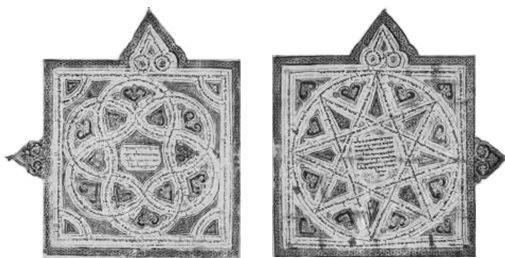
【关键词】本雅明；卡夫卡；罗森茨维格；中国犹太寓言教训

### 一、前言

本雅明(Walter Benjamin)在《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》(“Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death”)中提到中国的地方主要有三处，依次出现在该文的三个小节“一顿儿时照片”“驼背小矮人”“桑丘·潘沙”。前两处都是直接援引罗森茨维格(Franz Rosenzweig, 以下或简称为罗氏)那部深刻的奇书《救赎之星》(*L’Etoile de la rédemption*)，而最后那个是本雅明用道家哲学来说明卡夫卡，他并没有指明是参考了什么东西，但只要对照一下罗氏的书，便可以发现这里也是直接参照了罗森茨维格。其实，他在该文第一小节“波将金”中已经提到了中国，一带而过，且不无突兀。他是在谈论奥德赛的时候突然插进：“在这些卡夫卡的古代祖先之中——犹太人的、中国人的祖先，我们还会谈到他们——别忘了还有这一位希腊人。”<sup>①</sup>接着，本雅明就继续谈论

\* 蔡翔任，静宜大学通识教育中心兼任助理教授。

① Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II. 2, hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1977), 415.



奥德赛。在此,他没有交代为什么把中国跟犹太并列在一起,但其上下文已有充分的暗示,而且提供给我们重要的讨论线索,我们将把他并入三处主要的援引一同处理。值得注意的是,该文也不过由上述四个小节构成,而罗森茨维格的引文平均分配在后面三个小节。

话说回来,讨论的对象明明是卡夫卡,却用一些中国观念来诠释,而且还是西方哲人所理解的中国观念,本雅明此举是否合理?在此我们有必要先简单扼要地交代一下罗森茨维格的思想脉络,并指出本雅明的引文在《救赎之星》之中的位置与分量。

## 二、本雅明引文在《救赎之星》当中原本的位置

罗森茨维格的《救赎之星》开宗明义要对哲学开战。他认为,哲学之所以可能,在于其回避了每一个具体的诞生而又要死去者之独一无二的死亡。正是以这种回避为前提,哲学才得以遁入或投入“全”,即用理智跟思维去把握存在的整体。哲学的形态始终是思维的统一性与存在的整体这两者的一致,自巴门尼德(Parmenides)至黑格尔(G. W. F. Hegel)都是如此(罗氏认为直到叔本华、克尔凯郭尔、尼采以及晚期的谢林,哲学才开始有导正、回归到真理起点的可能,不过那同时也意味着哲学将不再是哲学)。全又有三种,每一个全都有各自的普遍、完整与封闭性。罗氏把这三种全命名为“元素”(die Elemente),分别是神、世界、人。西方思想对此三种全展开了三套学问体系:神对应了元物理学(Metaphysik,一般翻译成形而上学,但在此重返构词原意),世界对应了元逻辑(Metalogik),人对应了元伦理(Metaethik)。这三种全彼此可以作有机的联系,以往的哲学体系也都试图这么做,不过罗氏认为那些做法都已经在某种预设的一致性之中内在地进行,未能从真正的关系(或非关系)——既陌生、超离,又内在、亲密——开始。

不同于三个元素,罗森茨维格以犹太的信仰经验为基础——活生生的生命与直面死亡的忧惧——提出了三乘(die Bahn,或译作搭乘、途径):神是创造、世界是启示、人是救赎。严格来说,这并非神学。罗氏是以犹太人的身份——蒙拣选、接受启示、有先知与经卷传统的人民——来对哲学提出抗辩,所以他一开始就不在哲学、形上学、神学的语境内。让我们回到罗氏对哲学传统的讨论。罗氏其中一个独特之处在于对哲学做了一种形态学的把握,而这不只对思想(家)的内容,也对思想之文化背景作出义理构造的分析。我们认为,这种文化背景之思想构造的重要性并不亚于哲学或哲学史,前者是让后者得以发生的条件。该文化背景用罗氏的术语来表达,就是三种元素的具体形象:神话的奥林匹斯(der

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

mythische Olymp)、可塑的宇宙(der plastische Kosmos)、悲剧英雄(der tragische Heros)。此三者提供并约束了西方思想的路径。正是在这个思路下,罗森茨维格必须用亚洲这个别样的文化构造来作为对照跟比较,它从西方的尺度来看基本上就是西方模式的否定性表述:非神话的神(der unmythische Gott)、非可塑的世界(die unplastische Welt)、非悲剧式的人(die untragische Mensche)。这三者既可以说是处在发展较低的阶段,也可以说是有意地或直觉地抗拒往更高阶段的发展而把自身维持在低维的水平,呈现一种横向的、扁平的发展。或借用一个耳熟能详的讲法,中国的思想是早熟而停滞的。

在此,罗森茨维格把印度跟中国并列,放置在非神话的神、非可塑的世界、非悲剧式的人来考量。而这三者正分别对应了本雅明的三个引文。下面我们用引文 A、B、C 来标出本雅明在讨论卡夫卡时出现的先后顺序,而引文的顺序则是照着《救赎之星》展开跟布局。

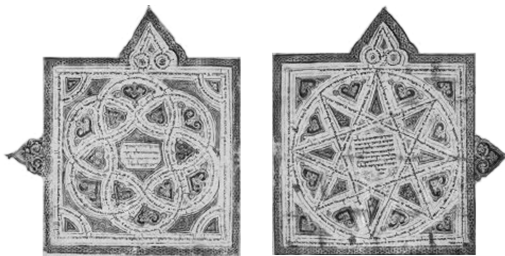
首先在第一元素——神即元物理——这个部分,依罗森茨维格的观点,奥林匹斯众神的本质是活的神,甚至是活得太过头——永生不死——而把死亡隔绝到不想看到的远处。这样的神,自己虽然等同于生命,但不是使人活着的神,他们在高高的远处藐视终有一死的生命,然而自己却不能免于激情、无常与命运的拍打。而在亚洲采取了另一条发展路径,就是让神超越人格特征,趋向于更富哲理的、抽象的天、天道或自然。天道普遍而无偏私,无为而无不为。罗氏如此说:

[引文 C(非神话的神)]这种关系自身是一种无为(Nichtstun)。道,就是无为的作用者(tatlos Wirkende),这个神,寂然若伏鼠,宇宙拱而运旋(dieser Gott, der sich mäuschen stillhält, damit die Welt sich um ihn bewegen kann)。<sup>①</sup>它是全然非本质的存在,内在空无一物,不若梵天那样所有的自我都在其中。……不如说它就像(不过是一种暗示性的比喻)轮毂在轮辐当中,或窗子在墙上,或空的空间(Hohlraum)在容器之中。它是使某物成为“可用”的“无”(es ist das, was dadurch, daßes ‘nichts’ ist, das Etwas ‘brauchbar’ macht),它自身不动而能使动者动。它是作为行动之根基的无为(Es ist die Nichttats der Urgrund der Tat)。<sup>②</sup>

很显然,罗氏是在讲《老子》第 11 章“三十辐共一毂,当其无,有车之用。埏

<sup>①</sup> 这里,罗森茨维格应该是挪用而稍微更改了小说家 Gottfried Keller 的话“上帝寂然若伏鼠,宇宙拱而运旋(Gotthältsichmäuschenstill, darumbewegt sich die Welt um ihn)”,此中文翻译借自钱锺书《管锥编·秦始皇本纪》。

<sup>②</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, hrsg. Albert Raffelt, Freiburg im Breisgau: Universitätsbibliothek, 2002, 40.



埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用”。

接着,在第二元素——世界——的部分,也就是对应着元逻辑的部分,世界不完全是物质世界或是自然世界,更是精神实体的世界,渗透着理性秩序的世界,所以罗氏在此以古典的城邦世界作为西方世界的起点。相对于此,中国的世界是人文化成的伦理世界,是宗法跟祭祖组织起来的世界:

[引文 B(非可塑的世界)]在印度,只有精神力量被承认为世界的本质,甚至对精神的扬弃本身也必须在精神中发生,而中国也是果决地否定了概念的力量。对中国而言,世界的充实才是唯一的实在。一切的精神,为了获得位置跟存在的理由,就必须是物的(dinglich)、各殊的(besondert)。精神威力在尘世意趣的面前退却了。儒家是所有的国家伦理体系中最免于形而上的,它直到今日仍为人民生活提供形式跟色彩。精神性的东西,只要还扮演着角色的话,就要成为灵。这些灵必须是完全单独的个体(ganz individuellen Individuen),有着自己的名字,且和崇拜者的名字以最特殊的方式联系起来:这些就是祖先的灵。祭祀是为了它们,它们是在场的、活生生的、看得见的而且彼此无法区别。世界的充满就用祖先灵的充满来填满了,这无需太伤脑筋(Unbedenklich wird mit ihrer Fülle die Fülle der Welt noch überfüllt)。<sup>①</sup>

在这里,罗氏指出,中国人的祖先与其说是人格的、个体的存在,不如说是更接近物性的、集体的存在。祖先虽然在祭祀系统与名分秩序上占有重要的位置,但属于功能性的存在,其面目模糊难辨,这不是因为没有留下清楚的传记或事迹,而是因为没有一个他者——上帝——来保障其个体性。就犹太教而言,特别是在《摩西五经》中,似乎没有很清楚的灵魂不朽的教义。但正如《诗篇》第56篇的祷词所说:“我几次流离,你都记数。求你把我眼泪装在你的皮袋里。这不都记在你册子上吗?”神对每一个个体的忧伤细节都不会错过,每个祖先都曾经是神所挂念的独一无二、不可取代的个体,而且似乎将永远如此。没有这样的他者,中国人的祖先似乎就显得比较消极。

最后是人——元伦理——的要素。元伦理的自我是悲剧英雄,其发端于巴比伦史诗《吉尔伽美什》(*Gilgamesh*),于雅典悲剧达到高峰。这种自我是对命运的抗辩,是与对立的冲突而最终在无言之中达到其最高的抗辩形态。相对之下,印度与中国都提出更寂静的人格理想来对这种激情主体进行控制:

[引文 A(非悲剧的人)]如果印度可以过多地归结为个性和独特性的

<sup>①</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, 64.

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

话,那么中国归因于它的地方就太少了。这里,在个性上,世界是丰富的,太过丰富了。但内在的人,也就是说,从外在的角度看来无法认作是世界的一部分的人,真的没有性格。圣人的概念,就像它再一次被孔子典型地人格化那样,轻松地越过了性格的任何可能的独特性。它真的是没有性格的人,普通的人。在中国的观念里,理想的圣人是缺乏性格的(charakterlose),跟一般人(Durchschnittsmensch)没两样。孔子就是其典型人物,一个单调、不起眼的人。让人首出庶物(auszeichnet)的不是性格,而是一种情感上全然的本然纯净(eine ganz elementare Reinheit des Gefühls)。<sup>①</sup>

关于孔子或圣人之性格扁平的观点,是有几分根据的,例如:

孔子于乡党,恂恂如也,似不能言者。其在宗庙、朝廷,便便言,唯谨尔。  
(《论语·乡党》)

在《人物志》的人伦品鉴系统中,亦表明平淡跟中和是人物的基准:“凡人之质量,中和最贵矣。中和之资,必平淡无味。故能调成五材,变化应节。”所以,中国的人物观念也内化了极高明而道中庸的哲理,圣人返璞归真而与素人无异,罗森茨维格对此有清楚的认识。

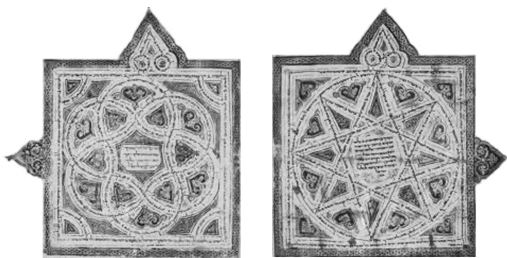
综观上述三段有关中国的引文,是对比着西方神—世界—人的三元结构而展开的,虽着墨不多,但确实给出了中国思想形态一个系统性的特征。下面,我们就来考察本雅明是如何在自己的脉络中重组这三段文字的。

### 三、本雅明的引文之作用

我们先来看一下本雅明跟中国文化与思想接触的相关线索。这恐怕需要一番考证才能做出有把握的结论,此处不宜歧出太多,只需指出与本文相关的部分。首先,本雅明是读过一些中国经典译著的,其时甚早。1915年,修勒姆(Gershom Scholem)初识本雅明。有次两人聊到马丁·布伯(Martin Buber),修勒姆听到本雅明对此人颇不以为然,遂借他一本布伯所编的《庄子的言论与寓言》(Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse),要他读读那篇《跋》。本雅明答应他要在接下来的假日读这本《庄子》,但详情我们不得而知。<sup>②</sup>另外,在《爱德华·福克斯,收藏家和历史学家》(“Eduard Fuchs, Collector and Historian”,

<sup>①</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, 81.

<sup>②</sup> 参见 Gershom Scholem, *Walter Benjamin—die Geschichte einer Freundschaft* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1975), 22, 26.



1937)一文中,本雅明有论及爱德华·福克斯(Eduard Fuchs)所写的《唐代雕塑:屋脊饰物及其他 15~18 世纪中国实用陶瓷》(1924),主旨是艺术史,跟哲学思想较无直接关系。而在《法国国家图书馆中国画展》(“Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale”, 1938)中,本雅明讨论了杜博秋(Jean-Pierre Dubosc)所收藏的中国字画。这篇也许是本雅明讨论中国艺术精神与哲人理想最密集的文章,文中除了引用了林语堂关于书法的谈论外,参考的都是西方的学者,如瓦雷里(Paul Valéry)、汉学家亚瑟·威利(Arthur Waley)以及博物馆研究员乔治·萨勒(Georges Salles)等。该文不失为本雅明之中国认识的难得线索,只是成文时间晚于卡夫卡文论几年。看来,罗森茨维格的《救赎之星》还是该文最直接的参照。

我们并不认为本雅明对此书的援引是随意、粗率的。我们将看到,本雅明对该书思想非常熟稔,乃至于它甚至对《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》的谋篇起了很大的作用。首先我们看到,本雅明早在 20 世纪 20 年代就对此书甚详。众所皆知,本雅明的授课资格论文《德意志悲苦剧的起源》(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*)中关于希腊悲剧英雄沉默无语的观点的最主要依据就是《救赎之星》。修勒姆透露,他本人于 1921 年研读《救赎之星》,并把此书引介给本雅明,对他讲解其中的内容。<sup>①</sup>而在 1929 年所写下的名为《存活下来之书》的书评中,本雅明一共点名了 4 本书,其中一本就是罗森茨维格的《救赎之星》(其他 3 本为李格尔的《罗马晚期的工艺美术》、卢卡奇的《历史与阶级意识》、阿尔弗雷德·戈特霍尔德·梅耶的《钢铁建筑》)<sup>②</sup>,此书在他心中的分量可见一斑。

然而,更重要的是本雅明在写卡夫卡评论时陷入诠释策略上的紧张状态,而罗森茨维格在此成了可靠的中介。据斯蒂芬·摩西(Stéphane Moses)的考证,本雅明于 1928—1931 年着手于卡夫卡《审判》的评论,并准备于 1931 年 7 月的广播节目上谈论卡夫卡,为此他留下的笔记中引用了《救赎之星》的两个段落——中国人的世界是全然个别、具体的,以及中国人缺乏个性——也就是我们所说的引文 A 和引文 C。<sup>③</sup>这个细节值得留意,我们合理推测本雅明三年后那篇文章的思路很有可能至少于此时已经环绕着罗森茨维格的段落而酝酿、展开。同一位学者更进一步指出,本雅明的卡夫卡研究正夹在修勒姆跟布莱希特之间,也就是形上学、神学诠释与唯物论、批判诠释两者的紧张之间。请出罗森茨维格

① 参见 Gershom Scholem, *Walter Benjamin—die Geschichte einer Freundschaft*, 129。

② *Walter Benjamin*, GS III, 169-172。

③ 参见 Stéphane Moses, “Walter Benjamin and Franz Rosenzweig,” in *Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics*, ed. Gary Smith (Chicago: The University of Chicago Press), 235。

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

这位犹太神学家,一方面有神学诠释的背书,另一方面可以顺着罗氏对中国的规定而过渡到布莱希特的剧场美学。<sup>①</sup> 确实,根据修勒姆的说法,本雅明记录了1931年6月6日跟布莱希特的一席谈话,后者表明卡夫卡是“唯一真正的布尔什维克作家”<sup>②</sup>,这多少透露了布莱希特对卡夫卡的意见以及他本人文艺思想的锋芒对本雅明的吸引力与压迫感。修勒姆说在此期间,本雅明有两张脸孔,一张应付布莱希特,一张应付修勒姆。<sup>③</sup> 这固然让他倍感压力与冲突,但这种看似缺乏中介的两极辩证或许也合了本雅明的胃口。

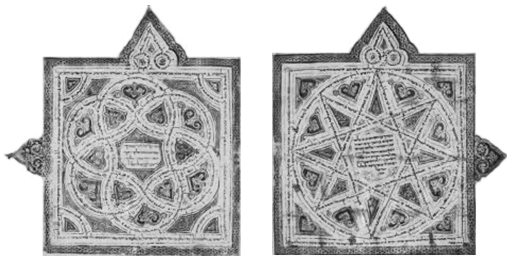
中介与转圜是有的,那就是罗森茨维格,还有中国。布莱希特在1920年就经友人弗兰克·沃沙尔(Frank Warschauer)的引介而读到了《老子》并深深为之吸引。他有一首题为《关于老子在流亡途中著〈道德经〉》的诗,本雅明还为此写过评论。而布莱希特受到中国戏曲的启发更是众所周知。笔者在此无力考证本雅明与布莱希特关于中国的讨论的细节,但可以确定的是本雅明很清楚布莱希特把自己对辩证法、政治革命与剧场革命的理解投射到中国的哲理与美学中,而我们不排除他自己(至少在想着卡夫卡的时候)也把布莱希特读进了《救赎之星》当中的中国诠释。这解释了《救赎之星》对中国的消极规定被本雅明转化成理解卡夫卡的积极要素。卡夫卡,在某个意义上,简直就是个中国人,这让本雅明在文章的第一节就把话说在前头:卡夫卡的祖先当中有中国人。不仅如此,据我们推敲,本雅明对罗森茨维格的中国人描述进行了有机的重组,并成为文章的布局与环节。在罗氏的系统中,非神话的神、非可塑性的世界、非悲剧式的人三者的展开次第是:(1)神;(2)世界;(3)人。它们被重组为进入卡夫卡文字世界的次第:(1)人——一如剧场的世界、人的动作、寓意与文体、教训;(2)世界——尚未进入历史的洪荒、人或动物恍惚般的存在;(3)道——看似徒劳却努力聆听传统的傻劲以及对为学之道的执着。下面我们就来看它们是如何运作的。

首先,在“一帧儿时照片”所援用的《救赎之星》关于中国人的性格观念,也就是引文A中,本雅明从卡夫卡的儿时照片延伸出后者对美国的梦游般的向往与想象,由此联结到小说《美国》。在解释《美国》的主人翁卡尔·罗斯曼(Karl Roßmann)那种不鲜明的个性时,本雅明引述了罗森茨维格的看法:“在中国的观念里,理想的圣人是缺乏性格的(charakterlose),跟一般人(Durchschnittsmensch)没两样。孔子就是其典型人物,一个单调、不起眼的

① 参见 Stéphane Moses, “Walter Benjamin and Franz Rosenzweig,” 265。

② Gershom Scholem, *Walter Benjamin-die Geschichte einer Freundschaft*, 218。

③ 同上, 220。



人。让人首出庶物(auszeichnet)的不是性格,而是一种情感上全然的本然纯净(eine ganz elementare Reinheit des Gefühls)。”<sup>①</sup>

重点在于,在这种人物观念的背景中会有怎样的文艺表现?这并非本雅明自己延伸的问题,而是罗森茨维格本人紧接下去的讨论,他在原来的脉络中进一步用中国式的纯净性去解释为什么中国的诗歌是非人称的(unpersönlich):

中国人的感受跟性格没有丝毫关系,就像跟他自己的载体也没有任何关系一样,它是纯粹客观的感受。它存在于它被感觉到的瞬间,并且,因为它被感受到,故它存在。没有任何其他民族的抒情诗是如此像一面这个可见世界的纯粹镜子,一面被解除了诗人的我之非个人感情的、不是真正取自他本人的镜子。伟大的诗人李白,其诗篇若不用“我”这个词,任哪个译者都莫敢移译,但是在原文中,如中文的特性所允许的那样,它无需任何一种人称暗示,它似乎可以纯粹用它形(der Es-Form)来支撑。<sup>②</sup>

依罗氏,中国抒情诗美学的感性基础在于感受的物性特征,这里头有个中西比较诗学的重大课题,我们在此无须深究个中的细节与争论,只需略陈其要。按照一般的理解,西方诗歌有三分论的传统——史诗(叙事诗)、悲剧诗(或戏剧诗)、抒情诗,而在古典时代,相较于史诗与悲剧,抒情诗算属次等地位,这与中国的抒情传统刚好形成了对比。什么是西方抒情诗的本质?借用诗学论者施泰格(Emil Staiger)的说法,史诗式(epischer Stil)的本质是呈现(Vorstellung),戏剧式(dramatischer Stil)的本质是紧张(Spannung),抒情式(lyrischer Stil)的本质是回忆(Erinnerung)。<sup>③</sup>所以对西方传统而言,抒情体恰恰是最富主观性的,但是中国的抒情诗概念却显示出对主观的压抑与距离。在此,本雅明对罗森茨维格作了创造性的理解与诠释,他把罗氏所说的中国式的圣人理念与抒情诗意趣转化成布莱希特所推崇的京剧表现方式的理据:情感的纯净是姿态、动作的天平,卡夫卡笔下的俄克拉荷马露天剧场就是源自中国式的剧场概念,即把情节化解到姿势(das Gestische)之中。因此人们可以很笃定地说,卡夫卡全部的作品展现了一部动作法典(Kodex von Gesten)。<sup>④</sup>

这里我们看到本雅明对诗(特别是抒情诗)的双重界定。首先是一般的规定,即相较于其他文类,诗是最抗拒解释的。我们与其去问诗说了什么,不如去问诗是怎么说的。相较于其他文体,诗的形式与内容更不可分离。因此我们不

① GS II. 2, 418.

② Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, 81.

③ Emil Staiger, *Grundbegriff der Poetik*, Zürich: Atlantis Verlag, 1946.

④ GS II. 2, 418.

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

妨这么说,诗有某种表面性或物性。再者,本雅明经由罗森茨维格与布莱希特的中国诗学诠释而得到独特界定:诗的物性是基于去个性化、去内在化、去深度化的表现,动作与场景占优先地位。<sup>①</sup>卡夫卡究竟写了什么东西,恐怕一时难以界定清楚,但至少我们可以作出负面表述,卡夫卡写的肯定不是诗,而是某种散文或散体(Prosa)<sup>②</sup>作品。本雅明用一种受到中国启发的物性诗学来解释卡夫卡的散体作品,这显然不是从文体<sup>③</sup>层面来说的,而是深入到文体背后更原初的意义发生模式。

寓言就是一种意义发生的模式。我们知道,卡夫卡写了不少小型的寓言故事,此外,我们也不妨把他的小说看作是寓言故事的展开。本雅明从卡夫卡的寓言书写切入去讨论卡夫卡的散体创作的本质问题:

“展开的”(entfaltet)这个词有双重含义,可以说,蓓蕾绽放成花朵,也可以说,人们教小孩折的纸船摊开成一张铺平的纸。用在寓言(Parabeln)身上,后一种含意的展开更为真切,将寓言展平,把意义放在手掌心,这是读者的乐趣。然而,卡夫卡的寓言却是前一种含意的展开,就像蓓蕾展开成为花朵。因此,这种铺平的产物近乎诗(Dichtung)。这并不是说它的章法与西方散体形式(Prosaformen)完全相乖违,这些章法之于教训(Lehre,或译为教义),犹如哈加达(Haggadah)之于哈拉卡(Halacha)。他的作品并非比喻(Gleichnisse),但也不是仅仅为自己(für sich)存在。这样的处理方式让人们能够引用(zitieren)他的作品来说故事讲道理(zur Erläuterung zählen)。不过,我们有卡夫卡的比喻所伴随的教训吗?我们有K的姿势以及卡夫卡笔下的动物行为所要传达的教训吗?没有。我们顶多只能说这里提示一下那里提示一下。卡夫卡也许会说,这些作品乃作为教训的遗迹来传承教训的(als ihr Relikt sie über liefert);但我们偏偏要这么说:他的作品是作为教训的先行者而作准备的(sie als ihr Vorläufer vorbereitet)。<sup>④</sup>

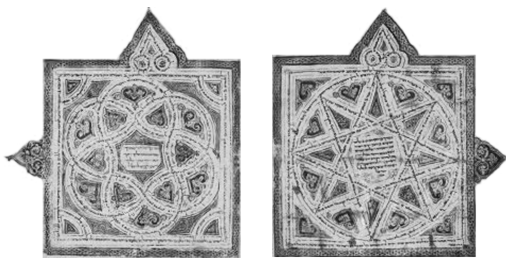
首先,本雅明对比了展开(Entfaltung)的两种模式:一种是花蕾的绽放,一种是折纸的展平。前者是把原本简单的东西变得更复杂、更立体、更美、更神秘、

① 在此我们或许可以对照一下尼采在《悲剧的诞生》中的评判:剧场表现优先于演说故事(drama),后者是悲剧的异化与堕落,表现在古代为新喜剧,表现在现代则为歌剧。

② 一般中文把 prose 或 Prosa 翻成“散文”,不过由于中文脉络的散文跟西方的散文的意思差异甚大,相较而言,中文散文的意义很窄,特别是现代纯文学观念中的散文实在跟西方的散文观差距甚远,故有时候我们会建议将该词翻成“散体”。

③ 对本雅明这样的批评家来说,文体或文类的观念不仅流于表面,且相当可疑。

④ GS II. 2, 420.



更不可解,后者是把原本复杂、奇妙的东西打开还原到单调的、清楚明白的低维平面。前者是诗的模式,后者是寓言或比喻(这里主要是指故事性的比喻,而非修辞格的明喻与暗喻)。诗如花,是不可逆的,我们不能把已经开放的花再拆开,还原成蓓蕾;但寓言如折纸,是可逆的,任何成品都可以还原为一张纸,一如谜语一经破解之后谜底的意义就被赤裸地摊在手掌心。顺着本雅明的讲法,我们可以说寓言的皱褶里头都有一张平整的纸,而诗却没有内在的蓓蕾。诗没有原意或谜底这样的东西。如果有,那就不是诗。我们可以问:这个故事在讲什么?但我们不能去问:这首诗在讲什么?所以,卡夫卡的文体长得像散文,其本体却是诗。

然而,本雅明对卡夫卡的阅读走得更远、更深。我们都知道,寓言——不论是伊索寓言还是耶稣所说的比喻——是古老的智慧传统,其风格是朴素、口语、庶民而带有趣味性。寓言体裁是为寓意——道理跟教训——服务的,所以其形式有很强的用途性,往往能在活生生的说者与听者的关系中被引述,针对实际的问题与烦恼来作出建议与提醒。<sup>①</sup> 话说回来,即便是最简单的寓言(谜语亦然),其形式也不可能在取得寓意后而被完全抛弃,如得鱼忘筌、过河拆桥那般。不过,寓言形式为表、寓意为里,寓言形式为手段、寓意是目的,这层从属关系始终还是在的,内在的寓意支配了表面的寓意文体。本雅明把这层关系类比到犹太经卷传统的文体类别,寓言体是哈加达,寓意是哈拉卡,前者是为后者服务的。但本雅明认为,卡夫卡的寓言体一来并不是比喻,并不是托此说彼;二来也不单是为己而存在,而似乎总是有着言外之意的教训而可以供人引用、解惑;三来它又没有包藏在里头的明确的讯息。这就是卡夫卡文本的悖论:既是寓言的遗迹残骸,又是寓言的准备条件;在还没有发生什么之前就已经错过了什么;在还没有接受任何讯息之前就已经显示了遗忘的预兆。错过与遗忘就是讯息本身,或更精确地说,就是讯息自身的动作、意义本身的表演、寓意本身的记号,所以它们无内在寓意可言,而这些都被编码成一系列的动作事典,如中国的物性诗学中的姿势剧场,或是如布莱希特史诗剧场那些可摘引的动作(*der zitierbare Gestus*)<sup>②</sup>。以上是引文 A 的主题。

不过,至此我们有理由要问:就算是在本体而非在文体层面,寓言也只是意义发生的其中一种模式,对后者而言,寓言并非必要,也非首要。若这是肯定的,

<sup>①</sup> 本雅明在《说故事的人》中对这主题有更深刻的挖掘。

<sup>②</sup> 参见 Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater?" in *GS II*. 2, 535. 关于本雅明的引文、引述(Zitat)观念,还涉及对 Karl Kraus 的引文讨论(*GS II*. 1, 363),还有关于历史以及拱廊街计划的内容,这样的全面考察超出了本文设定的范围。

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

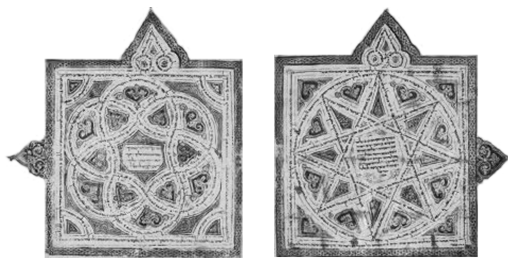
那么对卡夫卡而言,寓言是否也可以是偶然的、附加的、局部的?本雅明的回答是否定的。在这里,引文 A 非得跟《弗兰茨·卡夫卡——中国长城建造时》这一短文一同阅读不可。该文的第五段,其思想密度之高以至于形成一块切割不开的整体,值得我们整段引述,它与引文 A 互为重要的参照与补充:

卡夫卡的作品是先知式的。作品中所描写的生活充满了精确的怪事,读者认为它们不过是推托(Verschiebungen)的小迹象、预兆和症状,诗人(Dichter,或译为文学家、作家)感受到在生活的所有关系中都是这种推托,而他自己却无法适应这个新秩序。因此,面对这些泄漏了新律法(Gesetze)且几乎不可思议的存在之变形,他唯一的回应就是惊呆,其中还夹杂着手足无措的恐惧。卡夫卡的眼中满是变形,因而,凡他所描写(Beschreibung)——在此不外乎就是格物(Untersuchung,或译为研究)——的事物莫不变形。换句话说,他所描写的一切都不是在表述对象自身,而是另有所指。卡夫卡将笔触汇聚于他这唯一的描写对象:存在的变形(die Einstellung des Daseins),读者会感到他很偏执。其实,这种印象与作者目光中的伤心、严肃、绝望一样,只是一个迹象,它表明卡夫卡已然放弃了纯文学散文(rein dichterischen Prosa)。<sup>①</sup>他的散文或许并没有印证(beweist)什么。不论如何,他把散文弄得随时可以置入证道关系当中(auf jeden Fall ist sie so beschaffen, daß sie in beweisende Zusammenhänge jeder Zeit eingestellt werden könnte)。这让人想起了哈加达的形式,这是犹太人给拉比传记跟轶闻趣事所起的称呼,它们是用来阐释跟确认道理(Lehre)也就是哈拉卡的。正如犹太教法经典《塔木德》中的哈加达部分,这些书也是叙事(Erzählungen),是哈加达,它不断停顿、逗留在极其精细的描写中,总是既盼望又生怕在描写的过程中一头撞上的哈拉卡式的命令与条规,也就是教训。是的,延宕(Verzögerung)就是那些引人注目且往往如此刁钻的细节之真实意义。<sup>②</sup>

首先,这段引文解释了为什么卡夫卡的文字世界之寓言性格并非偶然的,而是普遍的、本质性的,或至少就犹太性而言是本质性的,那是因为人的实存状态本身:人是堕落的、罪咎的存在,而审判迟迟未到。一切都不对劲,一切都变了样,只要我们有心稍加留意,就会发现凡物莫不变形,凡意义莫不偏离,所以格物

<sup>①</sup> 也可翻译成“纯诗性散文”,但这不就和上述所说的卡夫卡的作品像诗自相矛盾了吗?其实并没有,因为本雅明所谓的卡夫卡的作品像诗是从中国诗学的角度来看的,而在此是指文学的、文学性的。

<sup>②</sup> GS II. 2, 678-679.



所格出来的道理必然是奇怪的,描写必然是奇怪的。这不是故弄玄虚、故作怪诞扭曲,或是在创作这一事上刻意要打破写实主义的成规,而是在格物上、功夫论上忠实于存在。从这角度看来,见怪不怪的写实主义文学,反而才奇怪。更重要的是,如果说漫画自然而然会制造出讽刺的效果,那么变形就自然而然会制造出寓言的效果。因此我们看到,卡夫卡写出来的小说,无一不带有寓言性格,这是因为世界本身就带有寓言性格,卡夫卡的小说就是要说这一回事。因此,如果说《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》一文指出卡夫卡故事人物的动作是可引用的,那么《弗兰茨·卡夫卡——中国长城建造时》一文就更进一步指出他的作品本身就有可被引用的特质,即“随时可以置入证道关系当中”,那就是哈加达之说故事、讲道理的功能。但吊诡的是,卡夫卡的寓言却又难以捉摸,似乎无道可证,它透过不断的拖延来缓阻或逃避要印证的教训,但同时又是透过这样的方式来建立它与证道的关系,因为它有着罪性,而罪性的根本在于遗忘,甚至忘了自己有着罪性,但身体仍残留着不得救赎的动作,也就是遗忘的记号。那是一种活在没有时间与历史的史前状态(或借用马克思的讲法,真正的历史其实尚未开始),介于恍惚与清醒之间,介于人与动物之间。卡夫卡笔下有非常多这种既可以是人又可以是动物的活物,而本雅明给这种生命状态一个原型,那就是“驼背侏儒”。

这样本雅明的行文就有机地推进到第三小节“驼背侏儒”以及当中对《救赎之星》的引文 B 之部分。我们提过,在该文第一小节“波将金”里,本雅明已提到卡夫卡的祖先里头有犹太人跟中国人。其实,祖先这个概念本身就是犹太人跟中国人的共通点,两者都非常重视族谱。在此本雅明肯定了文学评论家威利·哈斯(Willy Haas)对《判决》的洞见:这部费解的作品的真正主角是遗忘,个中奥秘源于犹太教,在那里,记忆(Gedächtnis)作为虔诚,扮演着神秘的角色,而记住世世代代的人就是耶和華本身最深奥的特点。<sup>①</sup> 如果没有神的记忆作为一极,那么由人的遗忘所构成的另一极就没有太大的意义,这是非常犹太性的设定。

本雅明认为卡夫卡把这种失忆状态跟洪荒世界(Vorwelt)联系起来,而我们可以借用中国人的祖先形象来说明后者,他用跳着的方式引用了 B:

对中国而言,世界的充实被当作唯一的实在。一切的精神,为了获得位置跟存在的理由,就必须是物的、各殊的。……精神性的东西,只要还扮演着角色的话,就要成为灵。这些灵必须是完全单独的个体,有着自己的名字,且和崇拜者的名字以最特殊的方式联系起来。……世界的充满就这样

<sup>①</sup> GS II. 2, 429.

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

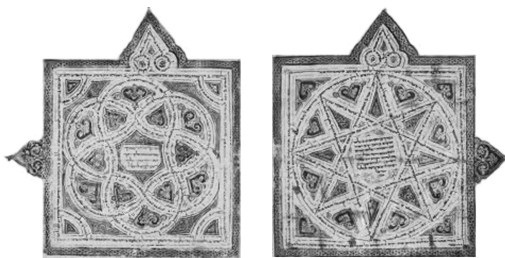
用祖先灵的充满来填满了,这无需太伤脑筋。<sup>①</sup>

卡夫卡的故事中充满了遗忘,而每个遗忘都跟洪荒世界混杂在一起,形成无数变幻不定的复合体,这构成了故事中取之不竭的中间世界。那个世界被一望无际的祖先所填满,他们如太古的图腾物,是那些装载着被遗忘的事物的动物们。他们虽活在恍惚、梦游的状态,已记不得智慧与故事的源头,但身体的姿势和动作仍残留着痕迹,透露了破碎的讯息。卡夫卡乐此不疲地想从动物身上聆听那被忘却的事物。全神贯注地留意真理的残存片段,这种态度就带我们进入到《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》的第四节“桑丘·潘沙”。

第四小节“桑丘·潘沙”先从一则富有哈西汀教派色彩的故事谈起,把我们带到卡夫卡的一个主题:该如何应对生命的短促?卡夫卡笔下有一族类,像是傻瓜、学生、饥饿艺人,他们以奇特的方式应对生命的短暂。特别是随时保持着警醒的学生,一股傻劲坚持着旁人看来可能是徒劳的学习(Studium, 研修)。这里有个相当重要的文本线索,即本雅明片段地引用了卡夫卡本人的一则笔记,当中很清楚地提到道家的观念,让我们先把它完整地还原出来。卡夫卡在《他》第10则写道:

事情如下:许多年前,有一天我十足悲伤地坐在劳伦茨山脊上。我回顾着那些曾经有过的愿望。我发现其中最重要或者最吸引人的愿望,莫过于获得一种观看生命的角度,从它看来,人生固然保有其原本的起起落落,但同时却又能相当清楚被看作是一种无(ein Nichts),一场梦,一阵晃动。如果我已然正确地这么愿望着,那它兴许就是一个美好的愿望。某种如这般的愿望:用一种磨难的正规手工来钉好一张桌子,而同时又一事无成,却又不会让人这么说:“钉桌子对于他来说什么都不是。”而是说:“钉桌子对他来说是真实的钉桌子,但同时又什么都不是。”如此,钉桌子就会钉得更加猛烈、更加坚决、更加真实,如果你愿意,也可以说更加痴狂。(… Etwaals Wunsch, einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerks mäßigkeit zu sammeln zu hämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so, daß man sagen könnte: “Ihm ist das Hämmern ein Nichts”, sondern “Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts”, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre.)

① GS II.2, 430。



这里,请容我们稍事停留,来看一下卡夫卡本人对中国思想的接受状况。根据詹努赫(Gustav Janouch)讲,有一天卡夫卡跟他分享了几段《庄子》,后来詹努赫还跑去买了一本,发现价格不菲。买来之后,他还把卡夫卡朗读过的段落画了线,并随时放在包包里,期待下次一有机会就跟对方讨论。结果,卡夫卡从此再也没有提到《庄子》了。另外,詹努赫也提到,卡夫卡说当时道家经典的译本,他能找的都找了,还对詹努赫秀出5本精美的花体字译本《论语》《老子》《列子》《庄子》《中庸》,并朗读了一两段《庄子》的《知北游》。<sup>①</sup> 由此看来,卡夫卡本人无疑对中国思想有一定的涉猎跟了解,乃至在在上述的引文中直接用道家的“无为”与“无不为”的概念。当然,卡夫卡把它转化到自己独特的存在境况,一方面是工作的徒劳无功或无谓,另一方面是工作在剥落了任何实用或功效目的之后始显露的纯粹性。

在此,本雅明用这条笔记来解卡夫卡笔下那一群带着一股傻劲地坚持某个工作或行为的族类,其中心概念是就是学习的无为本质:

这些学习或许到头来是一场空。但是它们相当接近那个无,那个让某物首先变得有用的无,也就是说,接近道。(Vielleicht sind diese Studien ein Nichts gewesen. Sie stehen aber jenem Nichts sehr nahe, das Etwas erst brauchbar macht-dem Tao naemlich.)<sup>②</sup>

本雅明虽没有直接引述,但很显然是参考了引文 C:“它是使某物成为‘可用’的‘无’(esist das, was dadurch,daßes ‘nichts’ ist, das Etwas ‘brauchbar’ macht).”我们可以补充卡夫卡的《格言》第 90:

两种可能:把自己弄得无限小或本来就是那么小。第二种是完成,即无为。第一种是开始,即作为。(Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das zweite ist Vollendung, also Untätigkeit, das erste Beginn, also Tat.)

这段话听起来像玄学或禅宗,或许可视为卡夫卡的功夫论。把自己无限缩小,就是让自己无限停留在开始,或者说,停留在开始的表面处,而这也意味着工作的无限延缓。卡夫卡《日记》1911年8月20日的内容或许可以让我们瞥见其功夫论的特色。当天,他读了有关狄更斯的评论(作者待查),内容有可能是人们可以从一开始由远及近地去经历一段故事并且转成可以跑在前头带领这个故

<sup>①</sup> 参见古斯塔夫·亚努赫 Gustav Janouch,《卡夫卡的故事》[Conversations with Kafka],张伯权 Zhang Boquan 译(台北[Taipei]:久大文化[Jiu Da Culture],1988),216-217。

<sup>②</sup> GS II. 2, 435.

# JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

事。卡夫卡对此感到不解,甚至无法相信。他说:

我只不过时而生活在一个小小的语词当中,在该词的音变当中[比方说上述的“撞击”(stößt)那个元音音变],光这样就使我在瞬间丈二和尚摸不着头脑了,虽然说我的脑袋也没啥用处。第一个和最后一个字母,是我鱼类感觉的开端跟结束(Anfang und Ende mein es fischartigen Gefühls)。

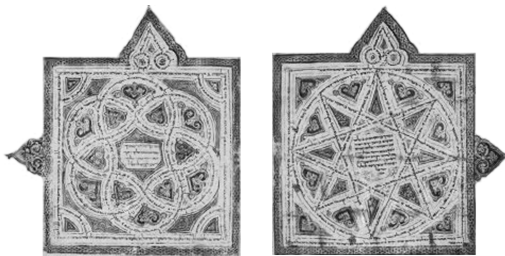
光一个词,甚至是一个语音,就足以让卡夫卡逗留其中而忘我。卡夫卡在此沉迷的不是词意,而是词状,或者说,词的物性——字形与发音,表面的形象与声音。他着迷且迷失在词的物体性、外观、姿势、动作,而在那迷失的瞬间,仿佛忘了词有意义这回事,或是说,词意就只能是词状——对一个词的身体的意想。在这个被词的表演所掳获的瞬间,我们跟词太过靠近、亲近甚至“住在里面”而产生了那个词前所未有的陌生感,因此对意义的接收也变得迟迟无法开始或永远在开始当中。

相信不少人都有过那种看一个汉字越看越怪的经验,尤其是对于自己刚刚写下的汉字。在那一瞬间,我们也丈二和尚摸不着头脑,变成卡夫卡所说的鱼类的感觉,被那个越看越陌生的汉字搞得恍神、晕眩。是写错了哪个偏旁吗?还是第一次发现这个字怎么长得那么奇怪?可是这样说反而奇怪,因为有什么标准可以断定一个字的怪与不怪?……若要离开这种使我们脑袋当机的鱼类感觉,就是不要再去注视那个字,否则意义的发生会无法开始。但我们可以反问:这不也是意义的发生吗?其实,那就是卡夫卡式的意义的发生。

于是我们发现,无限延宕、物性特征、姿态、变形、寓言,这些上述讨论的主题在此都可以串联起来了。无独有偶,卡尔·克劳斯(Karl Kraus)似乎跟卡夫卡心有灵犀:“一个人越是靠近地盯着一个词,它就会离得越远地回望(Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück)。”这就让我们又多了一个例子,它跟我们在镜中注视自己而茫然若失的经验是如此类似。不论对文字,还是对镜中的自己,其实那种片刻的抽离与陌生会发生在日常生活的种种经验,顿时之间没了深意,一切只有哑剧般的姿势跟动作。镜中的影像既是自己的原型,也是自己的变形。那或许是一个契机,因为它让我们在不断延长、膨胀的变形中去经验某种诞生,正如我们在寓言的不断变形中去经验世界的诞生。

## 结论

就以上的讨论,我们看到罗森茨维格的《救赎之星》对中国思想提出了一个义理系统,即非神话性的神——道、非塑造性的世界——祖先、非悲剧性的人——圣



人,这三者在原本的脉络里是消极的、低阶的发展状态,然而在《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》一文中,本雅明把它们转化成积极的主题,其物性跟外在的特征提供了一个不同于深度模式的深刻,它们让我们在动作、变形、寓言、延宕、遗忘、傻劲当中看到恒世生命的记号,而那就是犹太性本身。