

耶拿浪漫派的理論“重構”與“解碼” ——《文學的絕對》與德國浪漫派研究傳統

張巍卓

北京大學社會學系

摘要 在德國浪漫派的研究傳統裏，拉巴特與南茜合作完成的《文學的絕對》具有十分重要的意義。通過將這部作品置於19世紀以來“浪漫派”語境的變化之中加以考察，本文指出，針對長期以來將浪漫主義誤讀為純粹主觀心理學的傳統，本雅明從現象學還原的角度出發、“革命性地”在德國浪漫主義之根基的“耶拿浪漫派”那裏發現了一套純粹客觀的反思哲學。拉巴特和南茜的研究立足於本雅明的基礎並擴大了視域，在“重構”並“解構”耶拿浪漫派理論文本的前提下，他們試圖說明，“耶拿浪漫派”絕不僅是一種歷史現象和學說傳統，它事實上彰顯了現代共同生活的內在悖謬：自我無限地封閉生長，反抗壓制卻不斷地壓制他者。

一 文本概覽及其基本問題

《文學的絕對：德國浪漫派文學理論》¹是法國當代兩位著名的文學批評家、哲學家菲力浦·拉庫—拉巴特與讓—呂克·南茜合作完成的理論作品，出版於1978年。直到2012年底，中文版得以面世，收錄在一套以“文學理論”為題的譯叢之中²。

誠如作者拉巴特與南茜所言，他們要在本書裏“盡可能地重構（reconstitute）浪漫派的內在演變，追溯浪漫派的‘學習時代’。”³，不過值得注意的是，這並不意味著要去“處理一個歷



史論題，即浪漫派的歷史”，而是“僅僅直接進入文本和主題本身……通過解碼（Decipherment），從中揭示出‘浪漫派’這個術語本身所涵蓋的大量歧義。”。在這個意義上，拉巴特與南茜正試圖重新（re-）甄選、闡釋浪漫派文本，構造文本的整體關聯，即對它們進行重構（re-constitute）。然而，這種重構又同時意味著破解、乃至分化（de-）“如同密碼般的作品”（deciper），讓文本內部的種種歧義與差異顯現出來。故而，這本書實際上採用了一種獨特的呈現方式，類似於“讀本”（reader）體例，讓讀者交替閱讀浪漫派理論的主要文本以及相關研究的某些概述，以免淪為對這些文本的純粹記錄和簡單理論。⁴

作為深受德里達作品影響的兩位元作者，我們的確從他們的這本著作中看到了典型“解構主義”（Deconstruction）的色彩。然而，這並不意味著我們應當帶著某種類型化的思維去看待拉巴特與南茜的文本，正如本書英文版譯者巴納德（Philip Barnard）與萊斯特（Cheryl Lester）提請我們注意的那樣：“儘管他們（拉巴特與南茜）坦白地感謝德里達的啟發，但是如果將他們的作品貼上‘德里達式’的標籤，那就錯了。更不用說將他們的作品歸結為‘解構主義’的文學批判，或者將它的哲學本質等同於一種普遍意義上的文學理論的概念。”⁵ 也就是說：我們應當承認拉巴特與南茜作品的原創性。為了指出這一點，兩位英譯者點明了拉巴特與南茜的思想泉源，即一種海德格爾式的、對哲學本質的追問。當然，我們無需在此詳細地追溯拉巴特與南茜的“思想史”背景，只需要看到，他們的追問本身就摒棄了預設思維方式的做法，否則，我們一開始就會失去理解這本著作的契機。

在此基礎上，讓我們回到文本本身，對理解這部作品來說，最重要的莫過於把握兩位作者提出的基本問題。

按照拉巴特與南茜的看法，“浪漫派”或“浪漫主義”（更準確地說，是“耶拿浪漫派”）的本質並不是“一個時代、學



派、風格或觀念”⁶，而是所謂的“文學的絕對（Absolu）”。對耶拿浪漫派、尤其是弗里德里希·施萊格爾來說，一方面，“文學”實際上可以被視為一種書寫（writing）本身的方式和書寫之物（written thing）的類型學，具體說來，浪漫派在寫作上嘗試了各種體裁（如斷片、對話、書評、小說等），它們各自的形式與不斷彼此轉化的關係，正是浪漫派“文學”的所指；另一方面，正如浪漫派的努力皆在於通過各種“體裁”的嘗試，實現“個性的完善”（《斷片集》第206條）與“反思的無限”（《斷片集》第116條），“文學”本身就是“絕對”（ab-solu），這個概念指的既是“體裁”所表現的“主體”徹底的自我封閉與自我生產，“文學的絕對所關係到的與其說是詩，倒不如說是‘詩藝’（poesis）本身的意思，即生產。‘文學體裁’所涉及到的並不是文學之物的生產，而是自我生產的真相。”⁷，也是“主體”在這個過程裏不斷地特殊化，然而也歧義化、差異化，“自發生殖……本身具有兩種含義，它在任何情況下自我生成。鑒於這個事實，體裁中的每個體裁都以各自的方式同時肯定生殖的歧義。”⁸無疑，以上的兩個方面支配了整個“重構”與“解碼”的操作過程。

在這個意義上，拉巴特與南茜提出的是一個原初意義上的問題：如果發端於耶拿浪漫派的“文學”概念揭示了現代“書寫”乃至寬泛層面的“生產”機制，那麼其背後的基礎和實質又是什麼？這個問題正是拉巴特與南茜所視作的“現代性”（Modernity）的中心環節。

儘管如此，對任何一位希望理解這本書的讀者來說，他們可能首先產生的疑問是：拉巴特與南茜何以提出這個問題？當然，我們可以分別從兩個方向嘗試著回答它，一是在拉巴特與南茜兩位作者的著述史中定位《文學的絕對》，二是在德國浪漫派研究的脈絡裏把握拉巴特與南茜發問的客觀依據，即基於怎樣的研究傳統與契機，他們提出了這個問題？



本文僅試圖從第二個方向出發，對《文學的絕對》產生的“前史”做一個簡單的考察，我們關心的內容是：拉巴特與南茜在怎樣的理論背景下提出了這個問題？對他們來說，德國浪漫派的研究傳統包含著兩個層次的內容：整個19世紀的研究傳統與“本雅明的革命性研究”進一步的問題是：他們與傳統研究可能形成怎樣的對話？他們又如何推進了浪漫派研究的傳統？

二 19世紀的德國浪漫派研究遺產

在拉巴特與南茜的研究之前，寬泛意義上的德國浪漫派研究文獻早已浩如煙海。早在1813年，與施萊格爾兄弟有過密切交往經歷的法國女作家德·斯塔爾夫人（Madame de Staël）就在她開創性的引介著作《論德國》中向法國同胞呼籲，關注德國浪漫文學的興起。對斯塔爾夫人來說，引入德國精神生活的廣泛成就有助於克服法國當時貧乏的實在論，在此之中，正在興起的浪漫文學尤其需要重視，其原因就在於：與“古典詩”相對的“浪漫詩”才是植根於基督教文明的整體精神形態，只有通過“浪漫”詩的培養，才能塑造真正身處之時代的風格。⁹而以施萊格爾兄弟為代表的耶拿浪漫派圈子正是為此提供了理論的基礎。在這個意義上，斯塔爾夫人一開始就認識到，耶拿浪漫派寫作的不是小說，不是文學，而是文學的理論。

與此同時，在德國唯心主義內部的運動中，逐漸佔據“學院”統治地位的黑格爾哲學對浪漫派的理論做了“審判”。當然，黑格爾像斯塔爾夫人承認的那樣，用“浪漫型藝術”來稱呼整個基督教時代的一切藝術的開始，不過，德國的浪漫文學達到了整個浪漫時代的終點，最終的結果必然是反過來完結整個浪漫藝術。¹⁰黑格爾真正透過精神的辯證法裁定了“浪漫派理論”，



並且在自己的現象學裏揚棄了它：浪漫派的實質不過是費希特所確定的“自我”哲學的表現，在費希特顛倒康德道德世界觀之後，自我意識達到了它絕對的確定性，與過去精神運動階段所不同是，自我意識本身意識到了這一點。然而，這種自我仍然不過是抽象的，它完全地沉浸自自身之中，缺乏外化的力量，無法與現實的事物達成和解。在黑格爾看來，浪漫派在這樣哲學背景下的藝術“反諷”（Ironie）也就只是對抽象形式的“玩笑”：“主體知道自身在自身內是絕對，……反諷善於掌握一切可能的內容；它並不嚴肅對待任何東西，而只是對一切形式開玩笑”¹¹

黑格爾的判斷實際上深刻地影響了人們對浪漫派學說的認識。從更廣闊的範圍來看，伴隨著19世紀中期的德國革命運動與復辟浪潮，“浪漫派”的意義已經超出了文學書寫、哲學思辨乃至生活風格的領域，更多地被冠以“政治的反動”和“宗教的保守”之名，當然，這無不與浪漫派作家本人的現行跡有關，詩人海涅就緊緊地抓住了這一點。在《浪漫派》這本書裏，他借著對斯塔爾夫人《論德國》的回應，用類似“人物志”的方式對早期浪漫派人物進行了辛辣的譏諷。在海涅的筆下，那些浪漫派理論家和詩人的行為誇張而矯飾。他們返回到天主教唯靈論的懷抱，在思想和行動上徹底地摒棄了自由，從而顯露出一副衰老而枯萎的思想樣貌，並且助長了精神與世俗的專制主義。¹²從後世的影響來看，海涅用通俗的方式給浪漫派添上了“汗名”，而未來關於浪漫派學說與政治實踐的考察，也必然始自海涅的判斷。¹³

可以說，19世紀以來，人們對“德國浪漫派”的認識無非就在黑格爾界定的“主觀性”與海涅揭露的實踐上的保守或無能之間來回徘徊。與此相關，同浪漫派或浪漫主義理論緊密聯繫的文學與藝術形態往往被看作一種審美的主觀想像，或者一種歷史範疇的意識，它們密不可分地同歷史主義、民族主義等思潮相互滲透，相互扭結在一起，顯現為一種混合甚至模糊不清的形態。



19世紀中後期，德國浪漫派的“汗名”在一定程度上得到了淡化，為此提供契機的是德國人文主義傳統的復蘇、以及在此基礎上新生的“精神科學”（Geisteswissenschaft）。人文主義者與精神科學家不僅試圖全面地收集、整理浪漫派的文獻，而且嘗試在整體文化、乃至“世界觀”（Weltanschauung）的意義上重估浪漫派的意義與價值，例如魯道夫·海姆（Rudolf Haym）的著作《浪漫派》（1870）就完整地呈現了浪漫派的樣貌，力圖將浪漫派納入到德意志整體的文學意識之中。更有代表性的是“精神科學”的宣導者狄爾泰，早年對施賴爾馬赫生平與學說的研究讓他充分掌握了浪漫派的歷史，在他試圖同時克服思辨形而上學與實證主義的羈絆，建構生存論的精神科學體系時，他從浪漫派那一代人找到了一位更加鮮活的典型，這個典型就是諾瓦利斯。在諾瓦利斯身上，狄爾泰發現了一種不同於康德和費希特的世界觀，即區別於“從心靈諸表象發生關係所參照的規律而形成的心靈現象”¹⁴，這樣的方式是純形式的、“精確的”，然而不能充分說明人的世界觀所表現出來的整體。相反，諾瓦利斯的世界觀建立在作為哲學基礎的“實在心理學”（Realpsychologie）之上，透過內在直觀，這種心理學將一切流動著的、鮮活的心理現象構造成一個“關聯體”、落到我們當下的生存之中，這樣的狀態不僅是自身此刻的內在經驗，而且通過內心的直觀道出了與此同源的外在世界。浪漫主義者所強調的“詩化”（Verdichtung）正是這樣一種完整而和諧的“心理關聯體”的表達。正是在“詩”與生存論的這種關係裏，狄爾泰找到了浪漫派所開啟的現代世界觀的雛形，當然，這也是生命哲學與未來精神科學的源泉。

青年尼采不是同樣地認識到了這種聯繫嗎？在世紀末的德國，可能再沒有人比他更深刻地體驗到浪漫派、或者說廣義的“浪漫”對“生命”的意義，卑俗的市民生活、“學術庸人”、知識或信仰上的歷史主義、唯物主義和實證主義在這個時代發揮



了多麼大的影響，象徵著神話與藝術的“浪漫主義”就有多重要，儘管尼采並不喜歡歧義重重的“浪漫主義”這個名稱¹⁵，但是他無疑還是重新走在早期浪漫主義者一開始就開闢的道路上：

“對尼采來說，正確的感覺是那種他視為神話之生命權利的感情，其名字我們認識——狄俄尼索斯。浪漫主義作家們已經將他帶入遊戲，比如弗里德里希·施萊格爾。”¹⁶ 我們看到，青年尼采在《悲劇的誕生》裏不僅重演了弗里德里希·施萊格爾希臘詩的研究成果，即希臘藝術中並存的阿波羅與狄奧尼修斯崇拜，而且將狄奧尼修斯的魔力推演到極致。“從弗里德里希·施萊格爾到尼采，藝術中起作用的，都是狄俄尼索斯的能量，它所針對的不是光芒閃爍的彼岸，而是那可怕的、有活力的生命進程的若明若暗。”¹⁷ 在接下來的寫作裏，尼采甚至採納了早期浪漫派“斷片”的方式，如果說，對早期浪漫主義者而言，斷片的真相就在於個性的完善（《斷片集》第206條）¹⁸ 與通過斷片達到無限（《斷片集》第116條），那麼尼采不也正是在“斷片”這樣一種思維的實驗裏試圖達到“超越”和“永恆輪回”的理想嗎？

事實上，無論是尼采，還是擴散到同時期的法國象徵主義詩學（如馬拉美）與英國浪漫主義傳統（從柯勒律治到喬伊絲），都在德國浪漫派那裏捕捉了一些精神要素，也都在以各自的方式將其表述出來。

三 可能的對話——什麼是“實質”？

問題在於：以上這些研究遺產真正觸及到浪漫派的“實質”了嗎？儘管在《文學的絕對》裏，拉巴特與南茜並沒有正面地著力回應它們，只是一筆帶過地提到：“在幾乎所有的情況下，（人們對浪漫派的認識）倘若沒有故意的掩飾或歪曲，人們都可以肯



定地說，實質並沒有被觸及，或即使實質顯示，也是在蔑視中、在對原因一無所知的情況下被重複。”¹⁹

然而，我們仍然嘗試從拉巴特與南茜的眼光去理解“沒有觸及實質”的傳統，恰恰只有在這樣的關注或者對話之中，我們才能發現，“實質”到底是什麼？它在怎樣的條件下才能被捕捉到？

事實上，以上所溯及的研究傳統已經充分地揭示了“浪漫派”理論的複雜性，多種多樣的線索和方向呈現出來。面對傳統，拉巴特與南茜似乎站在了一個相互交織的節點上，當然，我們僅僅需要考察的是：它們為《文學的絕對》提供了怎樣的可能？

(1) 首先，同樣作為“法國人”，斯塔爾夫人當初的敏感發問仍然具有關鍵意義：為什麼法國人要去正視德國文學呢？進一步地，如何才是真正地正視、甚至尊重德國文學呢？當然，在拉巴特與南茜看來，我們完全可以將這個問題追溯到現實狀況，例如浪漫派最重要文本的翻譯在法國的匱乏（第2頁）。但是，這顯然不足以成為全部的、甚至關鍵的理由。如果說，斯塔爾夫人非常敏銳地認識到，尊重德國文學的重要性在於：浪漫文化是基督教世界（德國與法國都在這個世界裏）的現代生活風格，而且耶拿浪漫派為現代生活風格提供了根本性的理論依據。那麼，拉巴特與南茜的思考何嘗不需要植根於這個普遍性的問題呢，即“德國浪漫派”對於我們來說，到底意味著什麼？

一方面，從理論反思的意義上看，毋庸置疑，對於生活在20世紀的現代人而言，普遍的、共同的現代生活風格“歸屬感”明顯要比民族國家形成時期的意識更強烈、更深刻，不斷深入地對“現代性”（Modernity）做出理論反思永遠是一個不可窮盡的任務。斯塔爾夫人已然看到，在耶拿浪漫派那裏，理論性地反思現代生活風格（即“文學理論”）的努力已經開始，²⁰那麼進一步



地來說，看清並揭示這一理論的實質，不也就展現了“現代性”最初的可能？問題在於：真像斯塔爾夫人認為的那樣，耶拿浪漫派的“理論”只是“浪漫文學”的延續嗎？更準確地說，只是對一種可感受之外在“風格”的思考嗎？與之相反，如果切入到耶拿浪漫派“理論”本身，從所謂“浪漫風格”的斷裂處來看，就像拉巴特與南茜所言：“浪漫派既不是文學，也不單單是一種文學理論，而是作為文學的那種理論本身，換句話來說，文學在自我生產的同時還生產了自己的理論，斯塔爾夫人根本不懂這一點。”（第15頁），我們是不是就會看到一個完全不同的“現代性”面貌呢？

另一方面，當我們將這個問題植入到我們的生活裏，真正地正視、尊重德國文學（哲學、藝術）何嘗不意味著這樣一種可能性，即提出這個問題就是對這個問題本身的超越。它首先把我們引向問題本身：在“現代性”的意義上，我們所認同的文字、藝術（即文化的）共同體乃至民族共同體（國家）是在什麼樣的機制下產生的呢？我們說，我們自己是法國人或者德國人，或者任何一個共同體中的個體，我們堅定地相信各自背後的“文化”價值與意涵，我們信仰這個共同體的力量。然而，“相信”背後的內在實質到底是什麼呢？難道，這種文化的信仰以及建立在此基礎上的共同體，就是所謂“現代性”的終點？事實上，我們對此發問，本身就已經是在質疑這一點，乃至於我們會進一步地問自己：到底有沒有更高的“價值”，更好的“共同體”呢？對拉巴特與南茜來說，“耶拿浪漫派”正是切入這個問題的最佳視點，它作為了現代“知識共同體”或“文化共同體”的原型和縮影，呈現出最豐富的內容，“（耶拿浪漫派）明白無誤地預見了即將開始的那個世紀直至我們今天的知識份子和藝術家的集體結構。”²¹，透過這個集體的日常生活、尤其是理論思考的實質，我們完全可以體會到現代“共同體”內在的種種張力：它努力“對



理性和國家帝國主義、我思故我在和系統的極權主義的反叛”²²；然而，其內在的精神機制（即“文學的絕對”）卻悖謬地“加深了總體性和主體的思想，對這種思想進行極端化、無限化”²³。我們可以看到，從“耶拿浪漫派”開始，拉巴特與南茜完全打開了一個思考與超越“現代性”的方向：“主體的消解”與“共同體/共通體”。

（2）接下來，回到浪漫派研究傳統本身，無論傳統判斷對浪漫派或褒或貶，“浪漫派”、“浪漫主義”（Romanticism）本身仍然處於晦暗不明之中。然而，我們可以在這些觀點之中發現兩個一致的看法：

其一、無論它被認作觀念、書寫或生活風格、一個學派或學說體系，乃至一個時代，它都不過是一個過去了的或者至少是可以過去的東西，按照黑格爾所說的，是註定要被揚棄的事物。無論被看作一個“美學範疇”還是“歷史範疇”，它都成了一個可以用“考古”的方式予以揀選、評判的東西；其二、浪漫派的理論不過是“浪漫小說”與“浪漫詩歌”自然的過渡，它們本質上都是純粹主觀的東西，甚至主觀過度，以至於呈現出向著“瘋狂”蛻化的心理狀態。

這些既定的觀念讓我們始終迷惑於：理解“浪漫派理論”是否是可能的？我們又應當進入哪些文本、應當以怎樣的方式去理解這些文本？即使如此，它們仍然為拉巴特與南茜的研究、乃至我們對《文學的絕對》這部文本的理解編織了一些基本線索：

一方面，借助早期浪漫派同時代人（特別是黑格爾）直接或間接的評價，我們能夠進入到浪漫派的時代語境之中，辨認話語之間的意義聯繫。毫無疑問，黑格爾與耶拿浪漫派之間的理論對話恰恰是重新理解後者的關鍵，它不僅提供了從“哲學”、唯心主義的理論背景中辨析浪漫派的契機，更重要地，“文學”（尤其作為客觀的“作品”或“體裁”）的重要性潛在地凸顯出來。



問題在於：“主體—作品”的關係到底是什麼？它們是否將要經歷複雜的運動？

另一方面，在後世研究者（如海姆、狄爾泰、尼采與法國象徵主義者）那裏，他們嘗試從各自的角度認識“浪漫派”對時代的價值。我們必然要承認，所謂的“世界觀”、“生命”、“新神話”等等，都是孕育現代世界的酵母。不過在拉巴特與南茜看來，這些提法顯然已經將耶拿浪漫派最原始的話語和問題遮蔽了。最關鍵的問題始終在於：重新認識耶拿浪漫派的文本。

總而言之，嘗試從拉巴特與南茜的視角出發、“還原”《文學的絕對》與19世紀德國浪漫派研究傳統的可能對話，我們發現兩條交纏在一起的線索，一條是耶拿浪漫派的文本本身以及它反映出的“主體”的具體樣貌；另一條是與之並行的現實文化、生活效應。但是首先的問題在於：從哪里能找到光源，以此讓晦暗的背景變得明亮？

四 本雅明：浪漫派理論的“現象學還原”：

對拉巴特與南茜的研究來說，直到本雅明的博士論文《德國浪漫派的批評概念》²⁴出現，真正的目標才清晰起來。本雅明是“清醒的”（Lucidity）²⁵。在談到他這部作品時，兩位元作者寫道：“1919年通過答辯、1920年發表的這篇論文在浪漫派的傳統研究中產生了一種‘革命性’的後效，第一次從根本上對耶拿浪漫派的藝術、文學和批評概念進行分析，本雅明的重點始終在於其中的哲學性。”²⁶

從評價上來看，拉巴特與南茜認為，本雅明的作品之所以能在浪漫派的傳統研究裏產生“革命性”作用，體現為兩個方面的原因：（1）本雅明第一次從根本上研究了耶拿浪漫派，且集中研



究的是“藝術”、“文學”和“批評”這三個概念；（2）本雅明的重點是這些概念背後的“哲學性”。這兩個方面不僅點透了本雅明的研究之“革命性”所在，更重要地，它們之間的關係揭示了拉巴特與南茜的研究起點，這一關係是如何搭建起來的呢？為了確定這一點，我們需要對上述方面做一個簡短考察。

首先，正如拉巴特與南茜所看到的，本雅明“革命性”的研究來自於他的“清醒”：一方面，透過浪漫派理論與現代藝術、乃至推及完整的理論思考之間的複雜關係，本雅明清楚地意識到，浪漫派理論最深刻的洞察力在於它的在於它的“批評”（Kritik）概念，更準確地說，在於“藝術批評”（Kunstkritik）概念。另一方面，通過這些概念背後的“哲學性”基礎的導引，集中於“藝術批評”概念的“問題史”（problemgeschichtlich）研究，耶拿浪漫派的理論實質被清晰地勾勒出來。

那麼，本雅明又是如何洞察到並緊緊抓住這一點的呢？在一封1918年3月30日寫給友人朔勒姆（Gerschom Scholem）的信中，本雅明直接、扼要地概括了《德國浪漫派的批評概念》這部論文的基本思想：

“自從浪漫派以來，下述觀點漸漸佔據了主導地位，即藝術作品僅僅其本身之中、通過其自身（in and of itself）的觀照（contemplation）就能得到理解，而無需參照理論與道德，除此之外，有人去觀照它就足夠了。藝術作品面對藝術的相對自主性，或者毋寧說藝術作品對藝術完全先驗的依賴性，成為了浪漫派藝術批評的先決條件（prerequisite）。我將要去證明，就這一點來說，康德的美學構成了浪漫派藝術批評的基本前提（premise）。”²⁷

在本雅明看來，“藝術批評”作為論題的核心，其依據首先不在於對它做出規定，而在於揭示它的條件或前提（prerequisite/premise）。無疑，這一前提可以經過“哲學—歷史性”的證明、



追溯浪漫派的“藝術批評”與康德的“批判”（Kritik）之間的本質性聯繫。但是，這顯然不是直接洞察問題核心的最恰當的做法，而更適合作為一個“將來”的證明。

本雅明認識到，在此之前，更需要對浪漫派的理論本身預演一個類似於“現象學的還原”的步驟，即揭示原初的“主體—藝術²⁸—藝術作品”經驗。只有借助這個“還原”，“藝術批評”本身才能得到直接理解。事實上，這就是本雅明“導論”部分所謂的“認識論前提的哲學性考察”²⁹。

本雅明認為：“藝術作品的自主性”（die Autonomie des Werkes）是浪漫派最原初的體驗、最基本的認識。他最具“革命性”的判斷無疑也正表現在此處。需要指出的是：在浪漫主義者那裏，對“藝術作品”的看法事實上無異於對任何“自然物”（Naturdinge）的觀點，它們都是在自身中向無限運動的“自我”³⁰：

“一切認識都是思維者的自我認識，這個思維者不一定要是‘我’（Ich）。對施萊格爾和諾瓦利斯來說，費希特的那個與‘非我’以及‘自然’相對的‘我’，無非是‘自我’（Selbt）無限多形式的一種低級形式。浪漫主義者認為，從‘絕對者’（Absoluten）的立場出發，沒有不成為‘自我’的‘非我’與‘自然’。³¹

“自我認識之外的認識，也就是客體認識，怎樣才是可能的呢？事實上，按照浪漫主義的思維原則，這一認識是不可能的。哪里沒有自我認識，哪里就沒有認識，哪里有自我認識，哪里的主體—客體關聯就被揚棄了……這種浪漫主義的表像方式所涉及的不僅僅是個體的人的反思中心。不是只有人能夠通過在反思中增強的自我認識來擴展他們的認識，而所謂的自然物也是如此。……由於自然物通過自身增強的反思，將其他事物收歸自我認識之中，從而它把原初的自我認識擴散於其他事物之中。”³²



然而，單純從“藝術作品”這一點來講，“藝術作品的自主性”體現出兩個階段的差異：第一個階段是藝術作品純粹的自我觀照，儘管這種藝術品的自我觀照必須在人去“觀”的前提下才能呈現，但是這種“觀”的意涵切斷了任何康德主義溯及“理論”與“道德”的目的論取向的判斷。³³ 因為藝術作品只是在自己的法則裏運轉。

與此同時，正如諾瓦利斯所言，“同時作為思想（Gedanken）與觀察（Beobachtung）的，是批評的萌芽”，在浪漫主義的認識裏，不能割裂批評與“觀”之間的聯繫，也不能不在“思”的條件來看待“觀”。這就是本雅明在那封信裏所表達的“藝術作品的自主性”的第二個方面，即“藝術作品—藝術”之間的關係。

“藝術”在這裏是什麼意思呢？本雅明寫道：“藝術是一種對反思媒介（Reflexionsmediums）的確定，而且可能是反思媒介所得到的最有效的確定。”³⁴ 換句話說，藝術就是使藝術作品的自我“反思”得以可能的東西。的確，在前面，我們已經認識到，藝術作品具有其“自主性”。但是，在涉及“藝術作品—藝術”或者說“藝術作品—自我反思”的關係時，更準確的說法是：“藝術作品對藝術有完全的先驗的依賴性”，“先驗的依賴性”指的就是“藝術作品”必然要進行自我反思，必然要不斷超越自身、更新自身。在這個地方，本雅明恢復了浪漫主義理論最經典的定義，它出自於弗里德里希·施萊格爾的《斷片集》第116條：“只有它（浪漫詩/藝術）能夠在被表現者和表現者之間，不受任何現實和理想的興趣束縛，乘著詩意反思的翅膀，翱翔於兩者之間，並且持續不斷地使這個反思成倍增長，就像在一排無窮無盡的鏡子裏那樣對這個反思進行複製……永遠只在生成變化，永遠不會完結，這正是浪漫詩的真正本質。”³⁵ 在對這段文本的解讀中，本雅明為浪漫主義理論提供了一種近似“現象學”的闡



釋，不過卻止步於純粹“形式”的展現：在人（或者說主體）面對作品時，他已經消融在作品無限運動之中，作品按照它自己的規則自我呈現、自我觀照，作品將一切消解於自身之中，不斷走向無限完善的境地。這種向著無限運動的反思，就是施萊格爾與諾瓦利斯通常所指稱的“浪漫化”的實質。

由此出發，本雅明指出，“藝術批評”正是在作品的“自我反思”中對作品的認識與理論把握，“它應當作的只是揭示作品本身的潛在能力基礎、實現它的隱秘意圖，在作品本身的意義上，也就是說在它的反思中，批評超越批評，使它成為絕對。”³⁶

論及於此，我們先暫且擱置對“批評”概念更深入的考察。回到揭示本雅明寫作意圖的道路上，以期更完整、更明確地理解拉巴特與南茜所謂“革命性”評價的意涵。在1918年11月8日寫給友人恩斯特·朔恩（Ernst Schoen）的信裏，本雅明清楚地表明瞭自己的寫作意圖：

“我通過它（這篇論文）學到的是一窺真理與歷史的關係……我希望敏銳的讀者能夠識別這一點。論文研究的是浪漫派的批評（藝術批評）概念，現代的批評概念源於浪漫派的批評概念。儘管如此，對於浪漫派來說，‘批評’是一個極其幽秘（他們曾有許多像這樣幽秘的概念，但是可能沒有一個像這個概念那樣晦暗不清），它立足於有關認識的神秘主義前提上。”³⁷

誠如本雅明所言，由於“批評”概念的幽秘性，我們停留於類似“現象學”的揭示即可。更重要的問題是，如果浪漫派的“批評”在其認識論的依據上就是有效的，即其本身就作為“真理”，那麼它如何與“歷史”發生關聯的呢？如何在“歷史”中發揮它作為“真理”的效果的呢？

在“批評”概念所展現“主體—藝術—藝術作品”關聯裏，現代的藝術批評無疑繼承了浪漫派對“主體創造力的自主性”的強調³⁸，“批評”所蘊含的內在否定力與無限性反思克服了“理



性主義”傾向。不過，對“主體創造力”的強調顯然不能單單歸結於浪漫派本身，事實上，自從18世紀中後期的狂飆突進運動以來，其原則就已然彰顯。³⁹相反，在浪漫派這裏，本雅明同時發現了一種客觀的、僅僅對藝術品本身而言肯定性的“精神法則”，這樣的原則恰恰完全對立於“潛藏在狂飆突進運動理論中的分化因素”。在早期浪漫派以後的藝術批評領域裏，尤其是20世紀以來的藝術批評之中，“現代作者常常根據自己的思路，錯誤地將藝術作品理解為單純主體性的副產品。”這背後反映出的實質困境在於“現代批評不是由理論出發，而是由蛻化了的實踐主導”⁴⁰，換言之，如果沒有看到作品（文本）本身、不去面對作品（文本）內在的結構標準，理論不僅喪失掉自身，而且會退化成糟糕的、主觀任意的看法與行為。在這個意義上，借助浪漫派的“藝術批評”概念，本雅明意圖在已經“蛻化了的實踐”裏重塑“理論”的尊嚴，用他本人概念來說，“真理”（理論）是客觀的，它應該用來衡量、反思歷史。

在這個意義上，拉巴特與南茜敏銳地發現：（1）本雅明在耶拿浪漫派（準確的說，只是弗里德里希·施萊格爾和諾瓦利斯二人）那裏發現了完全不同於過去對“浪漫派”之主觀性的評價，相反，通過建基於“哲學”的批判性考察，他揭示了浪漫派理論中最深刻的內容，這一內容存在於一種客觀的、作品（文本）本身的反思之中。因此，他從往常晦暗不明、充滿歧義的“浪漫派”、“浪漫主義”中抽離出“早期浪漫派”（Frühromantikern），對之進行獨立的考察；（2）本雅明的作品恰恰暗示了，在耶拿浪漫派那裏，已經存在著一種客觀的“理論”（認識論前提/神秘主義），它不是抽象的觀念，也不是愉悅、傷感、憎恨與狂熱的心理狀態以及以此為基礎的“世界觀”，而是冷靜地融入作品的無限反思運動之中，理論是冷靜的，“冷靜（Nüchternheit）決定著藝術的本質。”⁴¹事實上，它先於任何“時代、學派、風格乃



至（主觀）觀念”⁴²，然而與此同時，它作為“真理”緊密地關係著“歷史”，始終指向我們的反思。

五 拉巴特與南茜：“重構”與“解碼”

拉巴特與南茜對“浪漫派”的考察立足於本雅明“革命性”研究的基礎：一方面，在耶拿浪漫派（主要是施萊格爾兄弟、諾瓦利斯、謝林、施賴爾馬赫等人）、也就是通常被稱作“早期浪漫派”的文本裏，存在著一種趨向客觀“理論”本身的努力；另一方面，對浪漫派的考察應當始終堅持“哲學性的”文本解讀。

不過，本雅明也明確地承認了他的研究限度：他僅將探討範圍局限於浪漫派的“批評”概念、甚至“藝術批評”概念，而且只專注於“形式”考究。在一定程度上，我們可以將他這樣做的理由歸於其寫作意圖，即為現代文學批評找到一個客觀的理論基礎。然而，一旦像拉巴特與南茜那樣，按照浪漫派“精神歷史”的內在流變重構文本，將多種多樣的體裁呈現出來，那麼，僅僅“認識論”的哲學考察真正足以解釋“理論”的全部嗎？進一步地，如果“理論”已經超出了“批評”的界限，或者說，“批評”只是一個過程中的階段，那麼“理論”的實質又是什麼呢？這些問題難道不是提醒我們，本雅明的“革命性”研究還有另一重未顯明的含義，它隱藏於本雅明的承認背後，而恰恰是這一點，成為了拉巴特與南茜立足的真正基礎。

這個未顯明的含義是什麼？拉巴特與南茜回答說，它實際上是“本雅明對施萊格爾兄弟的不準確性當中的圈套的懷疑”⁴³。那麼，這裏所指的“不確定性當中的圈套”又是什麼意思呢？

首先，本雅明承認“批評”概念作為一套觀念，冷靜地揭示了“藝術作品”的客觀的真理；然而，對整個耶拿浪漫派（尤



其是作為精神領袖的小施萊格爾)來說,現實的情形在於:“客觀的、完整的作品”始終處於缺席狀態,正如小施萊格爾所說,“現在,詩是如此之繁榮,然而最難得的卻莫過於一首詩!大量具有詩意的隨筆、習作、斷片、傾向、殘篇和素材之所以得以產生,正是這個原因造成的。”(《批評斷片集》第4條),這句斷言恰恰貫穿了耶拿浪漫派的始終。

在這個意義上,本雅明說出來的東西與心中隱藏的懷疑之間的張力,才是《文學的絕對》開始的地方。一方面,“批評”概念要求“創作主體”或“作者”創造出一個“客觀的作品”,然而“作品的缺席”則意味著“客觀作品”的未完成,意味著“主體”處於無限運作與生成(《斷片集》第116條)中,相反,“批評”概念本身被包進“主體”運作的過程裏。如此一來,討論的核心重新確定為“主體”,不過,我們需要注意到,經過本雅明的改造,這裏所謂的主體,並非在“浪漫風格”或“浪漫心理”意義上來說的,而是“理論”乃至作為“機制”的主體,它的運作實際上構成了《文學的絕對》的論述主線;另一方面,在上述的張力裏,本雅明希望窺見的“真理”與“歷史”的關係蛻化成“未完成的真理”與“歷史”的關係,在《文學的絕對》的語境裏,拉巴特與南茜更直接地將這對關係解釋成“無限地向真理運動、但永遠無法實現真理的主體”與“歷史”(自18世紀末以降的政治、社會、倫理危機)的關係。

以上兩個方面合起來,一同解釋了“不確定性中的圈套”的含義:“‘浪漫派’這個主題本質上是對理性和國家帝國主義、對我思故我在和系統的極權主義的反叛,那是一種極端自由主義和文學的反動浪漫派,極端自由主義是因,文學是果,是化身為反抗的浪漫派藝術。”⁴⁴ 因為在拉巴特與南茜看來,浪漫派的內核正是對建立在“我思”基礎上的“系統性”的自我、工具論與哲學的反叛,與此同時,亦是對由“我思”(即“表像的



唯心主義”）的自我結構必然導致的現代理性國家、極權主義的反叛。遭到浪漫派否定的“我思”的邏輯在於：“用系統的方式尋求絕對”⁴⁵。然而，充滿悖謬性地，當浪漫派試圖摧毀從“我思”（“表像的唯心主義”）推導“嚴絲合縫”的理性系統這一做法時，它卻預設了一個絕對地自我運作的主體，主體時刻以“遊戲”的姿態自我反諷、自我戲仿⁴⁶，因此，永無終結的歧義、混沌被製造出來，它們不規則地、彼此斷裂地拼接在一起，“用海德格爾的話來說，這個整體本身屹立在成為其‘systasis’的自我銜接的自主性之中。”⁴⁷ 浪漫派就用主體絕對的、無限的生產（systasis）替換了“我思”的理性系統（system），“文學”的本意不過揭示了“無限生產”（poeisis）的事實，其結果反倒是將“主體”推到了極端的境地：“文學的絕對加深了總體性和主體的思想，對這種思想進行極端化、無限化，正是文學絕對的歧義之所在。”⁴⁸

可以說，從19世紀德國浪漫派研究一開始就存在著的“主體”及其現實效應的問題，經過本雅明的“哲學”改造，最終由拉巴特與南茜呈現為此悖謬的事實，它也正是《文學的絕對》的中心議題。讓我們看看，拉巴特與南茜如何通過“重構”與“解碼”的方式、具體地處理這個問題。

I. 重構

以《雅典娜神殿》（*Athenaeum*）這部早期浪漫派的核心刊物為主線，我們可以發現大量匿名斷片、對話錄、詩歌、書評（批評）乃至難以用一種單一“體裁”名稱界定的“混合物”。拉巴特與南茜用兩條並行的線索，將它們串聯在一起：第一條是從單一體裁到混合體裁的邏輯線索；第二條是早期浪漫派團體從興起到分裂的經驗線索，在拉巴特與南茜看來，這些經驗太過重



要，“因為正是這種運作模式帶來了浪漫寫作的一切‘經驗’：運用所有體裁，借助於‘斷片’，對文學屬性與權威、甚至匿名文稿追根到底。”⁴⁹。伴隨著早期浪漫派團體（尤其聚焦於弗里德里希·施萊格爾身上）的現實經歷、《雅典娜神殿》的興起與衰落，體裁變得越來越複雜，不同體裁在不同的時期凸顯出來，它們重點呈現的內容也在發生著變化。最終，拉巴特與南茜選擇“從斷片作為體裁這個問題著手，這就是說，從這個文學問題出現的第一時間開始（第一部分：斷片），跨越這個問題本必然產生的思辨‘階段’（第二部分：斷想），為了這個問題本身、就這個問題本身探討這個問題（第三部分：論詩），由此進入純粹的浪漫反思或‘文學方陣’的時刻（第四部分：批評）。”⁵⁰。

II. 解碼

在拉巴特與南茜那裏，“解碼”與“重構”實際上是一個並行的過程。因此，“解碼”可以被視作對上述兩條“重構”線索的細緻解讀。《文學的絕對》的討論中心正是：耶拿浪漫派的“書寫”反映了這個團體怎樣的實質？進一步地來說，耶拿浪漫派何以與我們的生活發生關係？

在進入這個問題之前，我們有必要首先做一番澄清，為以下的討論劃定界限。正如上文指出的那樣，除了“緒論”部分關於“浪漫派”與“先驗唯心論”之關係的澄清，拉巴特與南茜在《文學的絕對》裏依此處理了四種文學體裁：斷片，斷想，詩，批評。“斷片”（Fragmente）是耶拿浪漫派一開始就使用的、最具獨創特色的體裁，可以說，人們常常將“斷片”視作浪漫派的化身；“斷想”（Ideen）是耶拿浪漫派的精神領袖小施萊格爾以斷片形式、討論宗教與道德的體裁；“詩”（Poesie），毋寧說小施萊格爾的“對話體”作品《談詩》，用斷片的反諷與戲仿方



式，探討了浪漫派語境內作為“詩”的體裁本身；批評（Kritik）是浪漫派為“體裁形式”塑造的最終形式，是小施萊格爾講的“詩中之詩”與“超驗詩”，或者按照拉巴特與南茜的說法，“批評”是浪漫的反思與“文學的方陣”（即文學的“二次方”）：一方面，它既是耶拿浪漫派作品缺失的替代者，另一方面，它的本質就是在缺失作品的前提下塑造典型，就此而言，“批評存在於‘寥寥數筆勾勒出’的哲學家身影之中……批評的勢在必行把對斷片的需要推向極致，真正的批評就是從整體上把握作品，簡單的、直接的、本質的典型化。”⁵¹ 這樣看來，“斷片”始終對浪漫派寫作發揮著絕對的影響。“對話是斷片組成的一條鏈，或者說一個斷片的花環。通信是放大了比例的對話，回憶錄對話組成的體系。”（《斷片集》第77條）。可以說，其他的體裁不過是“斷片”的混合，同樣，“斷片”的實質與內在歧義也以“冪”的形式在混合體裁裏擴大。因此，“斷片”作為耶拿浪漫派書寫的基本要素，我們展示對它的“解碼”過程，就足以揭示浪漫派的精神實質及其一切悖謬。下面的簡要討論正是立足於“浪漫派團體”與“斷片”書寫之間的關係。

拉巴特與南茜提請我們注意，（1）如果不將浪漫派的寫作經驗置入浪漫派團體的生存背景之中，我們就無法為“斷片”提供清楚的定位；⁵²（2）反過來，通過解碼“斷片”，我們才能真正地理解耶拿浪漫派：⁵³

（1）耶拿浪漫派、或者說圍繞著《雅典娜神殿》形成的浪漫派圈子，產生自十八世紀末深刻的時代危機。尤其是法國大革命顛覆現實的力量，以及康德批判哲學所帶來的“主體危機”，使早期浪漫派理論構成了對歷史和觀念總體領域的回應。值得注意的是，組成耶拿圈子的核心成員，皆可以用廣泛意義上的“（文學）作家”來定義，比如施萊格爾兄弟是古典語文學傳統出身，卡洛琳娜和多羅苔婭是當時聞名的先鋒知識女性、社交名媛，諸



瓦利斯、蒂克是詩人與小說家，施賴爾馬赫是新教神學家，即使與耶拿浪漫派保持若即若離關係的謝林，也是呼喚詩化的哲學家。在拉巴特與南茜看來，耶拿浪漫派在“文學上的野心，無論採用怎樣的形式，始終來自作家對一種從未言說的社會功能的野心……因此那是來自另一個社會的野心。”用多羅苔婭的話來說，這個“社會”完全違背資產階級秩序，它“把生活放進浪漫詩，對此，任何員警和教育機構都無法阻擋。”⁵⁴

乍看起來，這個團體似乎是當時風行的法國“沙龍”模式在德國的複製。“這個相對自我封閉的狹窄圈子是建立在志同道合和友情的基礎之上的，渴望一種集體活動、某種社團生活……它像游離於邊緣的某種‘細胞’，正如一種註定要發展成為‘網路’的組織核心和一種奉行新生活的模式。”⁵⁵然而，拉巴特與南茜強調說，儘管形式上類似於法國文人的“沙龍”，然而德國“唯心主義”的精神才是耶拿浪漫派興起的原生土壤，它構成了耶拿浪漫派的哲學基礎。

康德批判哲學對“現象”與“物自體”的二分，使“主體”面臨前所未有的危機，即康德將“主體”與能夠理性直觀的“自我”或“實體”區分開來，僅僅賦予“主體”以空洞的“我思”形式與“綜合現象”的功能。而康德之後的唯心主義，正是要突破康德的“主體”危機，恢復“主體”理性直觀的能力。在拉巴特與南茜選擇的《德意志唯心主義最早的系統綱領》⁵⁶這篇宣言性文獻裏，一方面，“主體”不僅被承認為理念性的、絕對性的，而且“美的理念”被視作統攝一切理念的最高理念，因此，詩（Poiesie）的創造比哲學具有更高的尊嚴；另一方面，當“美的理念”落實到現實的政治與社會生活中時，它就變成了一種可觀可感的“理性的神話”（Mythologie der Vernunft），讓現實的生活接受“感性宗教”的支配，也就是說，遵從“美的理念”的生活必定是一種“審美”（詩意）的宗教共同體生活。



(2) “斷片”書寫是耶拿共同體生活的最直接、最具獨創性的表現，儘管“斷片”的書寫方式並不是浪漫派的原創，但是，通過浪漫派的具有廣泛影響力的書寫，“斷片”已然被視作浪漫派的化身。我們可以從中發現耶拿共同體的本質：首先，斷片是匿名的，每一條斷片都從屬於整個“斷片集”（共同體）；其次，斷片等同於“未完成”，而且，它處理的內容多種多樣，缺乏展開；再次，因為斷片之間並不是自然協和的，而是呈現差異狀況，故而，斷片的“整體”或“系統”並不在於一切斷片的總和，而應當追溯到那個集中運作的“主體”（共同體）那裏，與此同時，它又是無限運作、無限生成的（《斷片集》第116條）。在拉巴特與南茜看來，“斷片”書寫的悖謬所在正是：每一條斷片的個性、封閉自足性與整個差異性整體之間呈現出巨大的張力。那麼其機制與結果又是什麼呢？

拉巴特與南茜指出，“斷片”書寫實際上預設了一個關於“共同體”的形而上學前提，即“共同尋找全知（Omniscience）”（《斷片集》第344條），也就是小施萊格爾呼籲創造“協作哲學”或“協作詩”。作為認識客體的“全知”的“有機性”是由主體決定的，因此，問題被拉回到作為一個有機的絕對主體（“共同體”）那裏。由於它無法創造出一個完整的作品，自己僅僅是不斷產生差異、歧義的“大寫的系統”（systasis），故而，它時刻在運作與生產，永遠處於未完成的狀態。

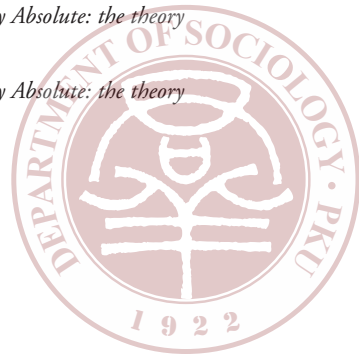
更重要的是，“浪漫派正是將這個大寫系統強加給自己，……用絕對的方式去把握系統。”⁵⁷ 這裏所指的“絕對”，到底是什麼意思呢？在浪漫派的故事裏，我們既能在他們的內在協同中看見“沒完沒了的討論、策劃和安排工作會議、集體閱讀、‘文化旅行’等等”，⁵⁸ 還可以在彼此的斷裂與矛盾中想見“盛氣凌人……蠻橫放肆……一手遮天，轟動一時的決裂，排斥異己或掃地出門，聳人聽聞的內訌與和解……不可否認的‘暴發戶’



心態和出爾反爾”⁵⁹。拉巴特與南茜是不是想告訴我們，這裏的“絕對”不過是施萊格爾兄弟乃至所有成員心態的投射，即他們都是絕對的主體，永遠在生產觀念，而這些觀念，不過都是自我複製與自我證成？在這個意義上，拉巴特與南茜敏銳地認識到，耶拿浪漫派的“理論”極其激進地揭示了“現代性”困境所在，它存在於每個人的心靈世界的深處：“我們都堅信必須（時時刻刻）‘干預’，並對最微不足道的文本直接‘運作’，我們都認為政治會身不由己地經歷文學（或理論）的階段：浪漫派就是我們的天真。”⁶⁰

注釋

- 1 原書為：Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Seuil, 1978).
- 2 菲力浦·拉庫—拉巴特 讓—呂克·南茜，《文學的絕對：德國浪漫派文學理論》，張小魯 李伯傑 李雙志譯（南京：譯林出版社，2012）。
- 3 關於本書原文的引述，在翻譯上有改動，參照英文版。Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Cheryl Lester (New York: State University of New York Press, 1988), 18.
- 4 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 3.
- 5 Philip Barnard and Cheryl Lester, “Translators’ Introduction: The Presentation of Romantic Literature”, in *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Cheryl Lester (New York: State University of New York Press, 1988), vii.
- 6 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 2.
- 7 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 14.
- 8 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 362.



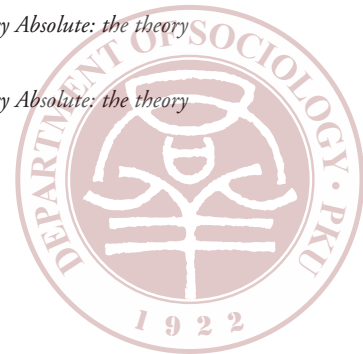
- 9 “有些法國批評家硬說德國文學還處在它的童年階段，這種觀點是完全錯誤的……浪漫主義文學是唯一還有可能充實完美的文學，因為它植根於我們自己的土地，是唯一可能生長而且不斷更新的文學：它表現了我們自己的宗教，它引起我們對歷史的回憶；它的根源是古老的，卻不是古典性的。”引自Madame de Staël, *Germany, with notes and appendices* by O. W. Wight (New York, 1861).
- 10 黑格爾，《美學》第二卷，朱光潛譯（北京：商務印書館，1996），380。
- 11 黑格爾，《哲學史講演錄》第四卷，賀麟 王太慶譯（北京：商務印書館，1983），336。
- 12 亨利希·海涅，《浪漫派》，薛華譯（上海：上海人民出版社，2003），34。
- 13 卡爾·施米特的《政治的浪漫派》（*Politische Romantik*, 1919）。
- 14 威廉·狄爾泰，《體驗與詩》，胡其鼎譯（北京：三聯書店，2003），253。
- 15 尼采，〈一個自我批評的嘗試〉，載於《悲劇的誕生》，孫周興譯（北京：商務印書館，2010），5。
- 16 呂迪格爾·薩弗蘭斯基，《榮耀與醜聞：反思德國浪漫主義》，衛茂平譯（上海：世紀出版集團，2014），311。
- 17 呂迪格爾·薩弗蘭斯基，《榮耀與醜聞：反思德國浪漫主義》，衛茂平譯（上海：世紀出版集團，2014），314。
- 18 在後文裏，如果所引《斷片集》裏的“斷片”出自弗里德里希·施萊格爾，則不特殊標出。
- 19 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 19.
- 20 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 14.
- 21 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 9.
- 22 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 18–19.
- 23 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 19.
- 24 本文所使用的版本是Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008)。
- 25 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 18.



- 26 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 21.
- 27 Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*, ed. Gerschom and Theodor W. Adorno, trans. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 119.
- 28 在本書的“導論”部分，本雅明認為，在浪漫派那裏，“藝術”、“詩”、“文學”這幾個概念是同義的，常常交換使用。因此，在本雅明的文本裏，僅僅解釋“藝術”概念已足夠理解“詩”、“文學”這些浪漫主義常常使用的概念。Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 14.
- 29 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 11.
- 30 需要指出的是，本雅明討論浪漫主義的“自然認識的理論”方面，主要使用的是諾瓦利斯的斷片，而非弗里德里希·施萊格爾的作品，因為後者沒有過多涉及這個內容。
- 31 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 59.
- 32 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 61.
- 33 “康德的情感能力的自由遊戲理論認為，在這個遊戲之中，物件將化為虛無而隱退，這只是為了給精神自行活動的內在情調創造機會。”引自Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 69.
- 34 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 67.
- 35 Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1956), 93–94.
- 36 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 74.
- 37 Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*, ed. Gerschom and Theodor W. Adorno, trans. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 136.
- 38 在本雅明之前，對浪漫派“批評”原則的判斷基本上都持這一觀點。在提及這一點時，本雅明引用了卡爾·恩德思的表述，出自Carl Enders, Friedrich Schlegel, die Quellen seines Wesens und Werdens (Leipzig, 1913).



- 39 狄爾泰在論及歌德的“世界觀”時，就強調了他的“詩學想像力”對哥特舍德那一代人的“美學教條主義”的克服。參見 Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience*, ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi (New Jersey: Princeton University Press, 1996).
- 40 以上參見 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 76–77.
- 41 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), 116.
- 42 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 2.
- 43 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 18.
- 44 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 18–19.
- 45 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 30.
- 46 《斷片集》第121條說出了浪漫派的“反諷”真相：“一個理念（Idee）就是一個完善到反諷境界的概念（Begriff），就是絕對反題的絕對綜合，就是兩個爭論不休的思想之間的不停地自我創造著的轉換。”
- 47 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 30.
- 48 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 19.
- 49 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 11.
- 50 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 18.
- 51 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 334.
- 52 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 前言部分，6–14.
- 53 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 21–43.
- 54 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 7.



- 55 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 9.
- 56 《德意志唯心主義最早的系統綱領》是羅森茨威格1917年在黑格爾遺存的稿紙中發現的，到底這份手稿的作者是誰？這一點一直處於爭議之中。拉巴特與南茜傾向於認為，它出自謝林之手。無論怎樣，它至少可以被視作耶拿浪漫派的哲學宣言。關於這篇手稿地問題，參見：菲力浦·拉庫—拉巴特讓—呂克·南茜，《文學的絕對：德國浪漫派文學理論》，張小魯 李伯傑 李雙志譯（譯林出版社，2012），3-4。
- 57 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 30.
- 58 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 11.
- 59 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 10, 11.
- 60 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: the theory of Literature in German Romanticism*, 20.

