

身體如表現：波特萊爾的步態式書寫

齊 嵩 齡*

摘 要

本研究延伸巴爾札克的《步態原理》，透過觀察與凝視波特萊爾詩中一連串的「步態」場景與展演，假設身體步態作為詩人移動書寫的一種參照，亦即走路行徑一如創作表現，而身體移動的特殊徵候（la physiologie）一如書寫的修辭技巧（la rhétorique）。在波特萊爾進行創作的年代，巴黎正經歷一場深刻的現代化幻滅，密謀反抗改革之勢不斷在暗處凝聚，而波特萊爾這位習慣從巴黎現代生活中挖掘書寫素材的詩人，他描繪的一些平凡的人物形象，以及各種溢於言表的細節，攪渾了近一個世紀以來現代性意識形態的水面；不過，似乎很少有人真正意識到他所勾勒的形象與細節——尤其是有關移動的身體步態——在其詩語言創作所扮演的顛覆意義。本文將循著詩人的詩作，拾掇一些有利於闡明本文主題的人物形象，包含過路女子、紈袴子、漫遊者等，最後以德勒茲「無器官身體」的概念進行總結，嘗試對身體移動的步態與波特萊爾詩作之間的曖昧關係，進行一番勾勒。

關鍵詞：步態書寫、過路女子、紈袴子、漫遊者、無器官身體

* 淡江大學英美語言文化學系助理教授 (yslc7@mail.tku.edu.tw)

投稿日期：2014.11.07；接受刊登日期：2015.02.13；最後修訂日期：2015.05.17

Body as Expressions: Baudelaire's Writings of Gait

Song-ling Chyi*

Abstract

As an extension of Balzac's *Theory of Gait*, this article observes and contemplates a series of gaits in Baudelaire's poems, relating body gaits to writing movements just like the walking gait can be used as expressions of creative works, and the physiology of corporal movements as the rhetoric skills of writing. When Baudelaire wrote his poems, Paris was undergoing a profound disillusionment with the modernization process. Conspiracies against the big reforms were engaged clandestinely. And Baudelaire, the poet who seemed more interested in images of the folks, in details that go beyond what is written, has been looking for his writing resources in the modern life of Paris city. But few people are really aware that these images and details, especially the detailed descriptions of body gait, not only transformed the modernist ideology but played a subversive role in the poetic language. This article follows the poet's traces and works, picking up alongside some figures or images which help clarify some points of our subject, including passer-by, dandy, flâneur, etc.... In the end, we use the term of "body without organs" by Deleuze to analyze or to draw outline of ambiguous relationships between corporal movements and Baudelaire's poems.

Keywords: writing of gait, passer-by, dandy, flâneur, body without organs

* Assistant Professor, Department of English Language and Culture, Tamkang University
Received November 7, 2014; accepted February 13, 2015; last revised May 17, 2015

您做什麼？您步行著，您向前走。您賦予藝術的天空某種無以名狀的死亡之光。您創造了一個新戰慄。我想我是第一個說過藝術絕不可能完美的，所以我知道沒有人能超越埃斯庫羅斯，沒有人能超越菲迪亞斯，但卻可以跟他們一樣，而為了跟他們一樣，必須轉換藝術的視野，爬得更高，走得更遠。¹

引言：還有人要談波特萊爾嗎？

對於波特萊爾(Charles-Pierre Baudelaire)這個現代吟遊詩人(le barde moderne)與惡德詩人，我們還能期望讀到什麼？尤其自本雅明(Walter Benjamin)之後，有無數的閱讀與理論陳述，皆將波特萊爾視為現代經驗的典範詩人，雖然在態度與方法上有所不同，但多半匯集於以下的論點上：「他的詩歌獨一無二、史無前例的持久感，在捕捉人類心理、歷史與道德狀況，超越先前任何的文獻參考框架。」²其實在本雅明激進地重新定位詩人的形象之前，一般皆以純美學的形而上觀點來審視波特萊爾，使他成為法國後期浪漫主義者或象徵主義的先驅，例如波特萊爾詩集的英、德文譯者艾略特(T. S. Eliot)與喬治(Stefan George)，即將波特萊爾視為現代性心靈層面上的關鍵聲音以及現代美學生產的領航燈

¹ 雨果給波特萊爾的信(Oct. 6, 1859)。轉引自 André Guyaux, *Baudelaire Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)* (Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007), pp. 297-8. (中文部分為筆者自譯)

² Debarati Sanyal, *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006), p. 19. (筆者自譯)

塔³。然而，對波特萊爾極為推崇的本雅明而言，詩人獨到之處在於他的再現性（*représentativité*），也就是他的詩將他所屬的與我們的時代徵候、結構與機制赤裸裸表現出來的方式，雖說與波特萊爾的詩作意圖時有悖離（Sanyal, 19）。本雅明可以說使波特萊爾成為一個複雜客體，甚至於重新創造了一個偉大的法國詩人，將波特萊爾整個塞進自己對 19 世紀的文化研究與理論，成為批判資本主義現代性的跨界英雄。

然而在上述開頭引言中，雨果（Victor Hugo）筆下那個勇往直前的步行者所創造「新戰慄」究竟為何？⁴在〈現代生活的畫家〉中，波特萊爾自己寫著：「他就這樣走啊，跑啊，尋找啊。他尋找什麼？」⁵若漫遊者詩人在走路的過程中所尋找的與找到的是至為關鍵的那個可以稱為「現代性」的東西，指的是現代性經驗中語言指稱能力的一個「再現危機」，那麼我們不禁要問，那個「新戰慄」究竟是什麼？可以斷定這不是雨果所聲稱的對現代化「進步」的禮讚！那麼究竟在往前走的過程中發生了什麼？若根據古老的哲學概念（Balzac, 7-12），思想只能孕育於行動之

³ Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006), pp. 1-2.

⁴ 波特萊爾的《惡之華》裡有三首詩獻給雨果，包含最有名的〈天鵝〉，以及〈七位老頭〉與〈小老太婆〉。為表謝意，當時流亡海外的雨果特致謝函，稱讚波特萊爾「創造新的戰慄」，說詩人的原創性，將某種「死亡之光」佈滿了藝術的天空，而對於「新」這一個形容詞，雨果卻在最後語帶矛盾的說，這是對「進步」的禮讚（«*gloire au Progrès*»）。但若說波特萊爾真的「向前走」，他的步伐（*la démarche*）絕非朝當時現代化「進步」的方向走去，相反的他跟隨的是〈小老太婆〉詩中幾個老嫗的腳步，透過那些風華不再的女人，強調現代城市加諸於人們的暴力，讓人喘不過氣，不僅失去自我，對未來更充滿不確定性。參考 Guyaux, p. 69。

⁵ 〈現代生活的畫家〉，收錄於波特萊爾著，郭宏安譯，《只要那裡有一種激情：波德萊爾論漫畫》（新北市：八旗文化，2012年），頁 142。以下引自此書，以及波特萊爾主要著作《惡之華》與《巴黎的憂鬱》二書，引文只在文內標注《波德萊爾論漫畫》、《惡之華》與《憂鬱》，再加上頁碼，不另作注，其中部分篇名、詩文依筆者自譯。

中，而將思想翻譯成文字，在某種程度上不就是人心的步態，或是靈魂最原始本能的觸動，那麼走路時的身體步態又與詩人創作時的密謀行動之間，關聯性為何？

換言之，如同任何文學作家本人會說的，在我們對波特萊爾從事任何現代性文化政治解讀之前，首要之處是否必須回歸於其詩本身之閱讀，也就是從文學形式而非內容（從文學用什麼方式來說而非探求文學說了什麼），著手破解這個始終走在他人之前的詩人，他的步態（*la démarche du poète*）與其語言創作手法之間（*la démarche du langage*）所醞釀之文字革命與潛力所在？為探索步態與語言創作之間如此微妙的曖昧關係，以及對詩語言可能具有的顛覆意義，本文將分成五部立論。首先以巴爾札克在《步態原理》所闡釋的幾個論點，觀察波特萊爾詩中一連串的「步態」場景，從中拾掇詩人筆下三個主要有關移動書寫的主體形象：過路女子、紈袴子與漫遊者，最後以德勒茲「無器官身體」的流變概念，延伸波特萊爾步態書寫的可能性。

壹、步態的本色（《Les couleurs de la démarche》）

在《步態原理》⁶一文中，巴爾札克曾嘗試建立一個步態生理學理論，其中包含許多步態觀察的實驗場景。首先，他質疑人自從開始走路，從沒問過自己為何走路、如何走路？走路時在做什麼？是不是能走得更好？是否有方法可以強迫、改變或者分析走路？但所謂的步態不就是單純的走路？一個小腿起撐的機能？或者一隻腳撐起另一隻腳的過渡與間

⁶ Balzac, *Théorie de la démarche* (1833) (Paris: Eugène Didier, 1851), http://www.diogene.ch/IMG/pdf/Balzac_Ho-Theorie_de-1318-2.pdf. 此處«théorie»一詞採希臘字根 *théorein* 「觀察」與「凝視」之古意，參考 Petit Robert 字典。

隔？還是說人們從來不是隨便亂走，步伐不僅只是技巧，可以是富有魔力的行為與動作？

對於巴爾札克而言，將步態定義成一種步行模式與走路方式，代表著某種社會刻板印象。在他的「步態原理」中，他建議單純的觀察人們身體外部透過行動所產生的效果，不管其本質為何，將其紀錄、分類與分析好之後，從行動中找出某些規則來規範美的步態典型，甚至可以據此編定一套符碼，對那些有志於研究特定文化與風俗習慣的人，提供一些參考價值。

巴爾札克進而發現步態不單是走路而已，它牽扯更廣：它是人們行動中所有可能的姿態，任何一個眼神、聲音、呼吸或動作都會說話，人們甚至可以根據吊衣桿上的衣物，還有家具、車、馬與手下人的樣貌，來評斷一個人。「步態」與哲學、心理學、人類學與政治社會系統等各種人文科學所探討的問題息息相關（Balzac, 7-12），甚至在哲學與知識論（l'épistémé）的歷史裡，思想只能孕育於行動之中：例如對於蒙田（Michel de Montaigne）與盧梭（Jean-Jacques Rousseau）而言，走路使得思想更加活躍，儼然有「我走路故我思考」⁷之勢。對於巴爾札克，「步態」正是思想燃起的前奏曲，其中引起注意的是他根據身體的步態生理學所發展出的幾個論點：

一、複性的獨特

某個步態之所以特殊，是因為它特殊地讓人產生聯想，猶如隱喻與轉喻（*métaphore ou métonymie*），帶有一種複性的獨特（*une singularité plurielle*）。問題出在除了援引另一個步態之外，一般很難描寫走路、步態

⁷ Pierre Loubier, *Le poète au labyrinthe: ville, errance, écriture* (Paris: Editions ENS, Ophrys, 1998), p. 231. (筆者自譯)

的特徵，例如巴爾札克援引一個古希臘女子走路的樣子 *à la diable*（化身惡魔？），又如他引述維吉爾：「她走路的樣子儼然是個女神」；但要描寫惡魔或一個女神特有的步態卻不容易，更何況還有其引申意涵。巴爾札克接著更舉例拉布亞（Jean de La Bruyère）的重疊步態，並從中看出女人的類型：「在某些女人身上有一種人為的高尚，它取決於眼睛的活動、神情及走路的姿態，但它行之不遠，僅此而已。」⁸如此以重複轉喻的獨特方式，突顯了整個移動中的身體步態，不僅句子呈現出一種律動感，且更為奇特。這同時說明了為何在許多文學作品裡，步態的描寫往往求助於服裝，更可由此診斷出文學書寫中對於時尚之戀物癖，以波特萊爾一首無題詩為例：

穿著波浪狀的珠色衣裳，
即使走路也被認定她在跳舞，
彷彿那些長蛇，在神聖雜耍者的
棒端，有節奏地舞弄著。（《惡之華》，111-2）

瞧妳蓮步輕移，
坦然隨便，
大家說是棒端上一條
舞動的蛇。

妳閒散的負荷下

⁸ *à la diable* 原為古希臘雄辯論者 Démosthènes 責備女作家 Nicobule 走路粗魯，暗諷她出言不遜。以上引文皆引自巴爾札克的《步態原理》，頁 7。巴爾札克與波特萊爾兩人不約而同的都引用拉布亞這段對女人的描寫，詳見下文（中文翻譯引自《波德萊爾論漫畫》，頁 214）。

稚氣的腦袋
像小象般無精打彩，
搖搖幌幌，
而身體前傾復挺直
像美妙的船
連連左右擺動，並將
桅桁浸入水中。(〈舞動的蛇〉，《惡之華》113-5)

二、動見皆文章

從以上波特萊爾的詩中，一方面可看出衣服一如身體的轉喻（*métonymie du corps*），另一方面步態亦有化身動物（*métamorphose*）的傾向，隨著律動，身體慢慢變成蛇或大象，除了突顯步態的幻化多變，更說明步態既是身體的相貌，它至少應該跟相貌一樣有其說詞、說法或說服力（*éloquence*），就像是臉有表情特徵，步態也有，移動中的身體能從本身向外投射出一定力道，對週遭環境氛圍產生某種影響；而對於感受敏銳的觀察者詩人，寫詩幾乎是一種體力活動，從行動中的人發現罪惡、怨恨、病痛，到以千迴百轉的詩語言翻譯這些肢體的瞬間效果，意即身體的位移猶如文字的步態（作態）（Balzac, 12），或者說書寫的律動技巧（*cadence ou rythme*）摹仿著身體移動的特殊徵候（*physiologie*）。

這個文字的步態，法國著名譯者克羅索斯基⁹在翻譯羅馬詩人維吉爾的史詩《埃涅阿斯紀》（*Énéide*）時，亦有相同深刻的經驗與認知，尤其譯本前言中對拉丁原文句法模仿人的步態的一段精闢說明：

⁹ 轉引自 Benoît Goetz et Benoît Goetz, “Théorie de la démarche. Ébauche d’une philosophie du geste,” *Le Portique* (17/2006), <http://leportique.revues.org/791>. 克羅索斯基（Pierre

維吉爾的史詩是一齣文字摹擬人物動作與靈魂狀態的戲劇，同時藉由文字之間的鋪排，摹擬動作本身的旁枝末節。擺出一種態度的文字，而不是身體；編織出的是文字，不是衣服；閃亮的是文字，不是盔甲；轟隆隆的是文字，不是暴風雨；會威脅的是文字，不是朱農；會笑的是文字，不是塞瑟拉；會流血的是文字，不是傷口。¹⁰

如果用波特萊爾所謂「感官間契合」（la correspondance des sens）的概念來說，文字的鋪排與重疊必是審慎、刻意的，絕非偶然，猶如詩語言的步態與面部表徵，藉其擠壓、撞擊（甚至身體與言語顯現出不協調）產生不知名的聲音與幻魅的影像。這說明了書寫本身一如步態，是一個表現和隱喻的過程，與閱讀之間有一道不可跨界的鴻溝，本就不是讓人理解的。根據巴爾札克，作家在賦予其作品一個文學身體時，不停地受盤根錯節的形式、詩意與藝術手法所支配，但若只探索肉體細節，所求的也只是道德上的觀點，而企圖心靈層面的觀察卻亟需有如教士般的嗅覺與盲人的聽覺，也就是說沒有感官間完美的契合與超凡入聖的記憶，任何觀察皆不可能（Balzac, 42, 45）。

從另一層面來看，人的眼神、聲音、呼吸與步態雖然大同小異，但既然沒有人天生可以同時關照這四個思想的善變表徵，總有一個會說真話、洩露點什麼的：例如某段去皮的骸骨會洩露某個可怕的或優雅的步態習慣，就好像有比較肉體解剖學，就有比較道德解剖學；之於靈魂，

Klossowski, 1905-2001), 法國著名作家、譯者與藝術家，尤以維吉爾（Virgil）、維根斯坦（Ludwig Wittgenstein）、海德格（Martin Heidegger）、荷德林（Friedrich Hölderlin）、卡夫卡（Franz Kafka）、尼采（Friedrich Nietzsche）以及本雅明的法文譯作著稱。

¹⁰ Virgile, *L'Énéide*, l'avant-propos et la traduction de Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1964 (rééditée en 1989 à Marseille par André Dimanche)). (筆者自譯)

就好像之於身體，動見皆文章，邏輯上每個細節皆可導致整體（synecdoque 提喻法，Balzac, 39）。

三、步態經濟學（l'économie de la démarche）

我們甚至可以大膽假設：步態是一系列動作、舉止與步伐的剪接，每個步行元素可如痕跡般凍結起來（彷彿聽到「喀嚓」的一聲，顯像，像攝影）。就像巴爾扎克所言，每天社會新聞欄所觀察的各種奇聞軼事，意義一時難以識破，如幻覺般一個淹沒一個；但日常生活中每天自然形成的千百個小現象，突然在某一刻起，匯集在作家的身體週遭，如同成群飛起的蒼蠅，就著他的腳步聲，在他的記憶裡成群的響起，使勁的折磨他的智慧，終於先前做的幾個觀察啟發了自己，說明了那些風馳電掣的想法絕非偶然。對此，我們似乎看到波特萊爾當時就在某個拱廊之中，不同的動作與場景就在那上映著，而詩人不經意的看著。

不約而同，波特萊爾與巴爾扎克都提到「大病初癒的啟發」（les illuminations de la convalescence）這個主題。在〈現代生活的畫家〉一文中，當波特萊爾談到最欣賞的畫家康士坦丁·基（Constantin Guys）時，曾參考愛倫·坡（Edgar Allan Poe）短篇小說《在人群中的人》中的一個場景：「在一家咖啡館的窗戶後面，一個正在康復的病人愉快地觀望著人群，他在思想上混入在他周圍騷動不已的各種思想之中。」（《波德萊爾論漫畫》，133）他認為一個在人群中漫遊的藝術家，其特質在於精神上始終保有宛如大病初癒般的貪婪興致，猶如孩童一般，對於表面上最瑣碎的東西也有極大興致。波特萊爾更將這個從愛倫·坡那兒學來的「手法」轉用在他的「拾荒者」（《惡之華》，337-9）¹¹身上，在巴黎的舊城

¹¹ 參考班雅明著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（臺北：臉譜出版社，2002年），頁157：「此地有這麼個人，他在首都聚斂每日的垃圾，任何被這個大城市扔掉、丟失、被它鄙棄、被它踩在腳下碾碎的東西，他都分門別類

新區裡以一種拾荒者的特殊步態行動，找尋靈感，身體行動因而不僅僅與思想更與詩歌創作緊密的連結在一起。

對於這個「靈感」，我們特別注意到波特萊爾使用的是生理學上的辭彙：「兒童專心致力於形式和色彩時所感到的快樂比什麼都像人們所說的靈感。我敢再進一步，我敢斷言靈感與充血有某種聯繫，任何崇高的思想都伴隨有一種神經的或強或弱的震動，這種震動一直波及到小腦。」（《波德萊爾論漫畫》，134）這個靈感是生理的、無意識層的貪婪，猶如在群眾中渾然忘我的漫遊者，在現代資本主義逐漸商品化的世界中，對自身的特殊狀態渾然不覺，卻仍陶醉於其中。匿名的他狀似被動、閑散，但在表面懶散的背後，他其實是個精神上始終處於康復期的觀察家，有如「面相學家」般，眼睛不會放過任何一個陌生人、無賴漢，鉅細靡遺地觀察研究社會底層的人，然後以誇張、滑稽的方式將他們描繪出來。

步態與大病初癒這兩個主題之間的巧合，正與巴爾札克醞釀一個想法的三個時期，有異曲同工之妙：1.靈感；2.生產的焦慮；3.靈機一動（Balzac, 8-10）。他說當詩人或藝術家再見到某個女人的小腳，或者某些他們廢寢忘時、細心照料的某個東西，「突然發覺他們的想法正花團錦簇般的開枝散葉：狡黠的、嘲弄的、豐富的、豪華的想法，完美的像一個絕代佳人、像一匹無瑕良駒！」（Balzac, 9-10）這正是觸發任何想法的步態理論。我們很快的注意巴爾札克這個「步態理論」超越時空距離所產生的「啟發」（*révélation*），與波特萊爾所謂感官間的傳導和契合，以及德勒茲以普魯斯特（Marcel Proust）的書寫為例，所闡釋的「思想的影像」（*l'image de la pensée*）¹²一詞，有一種巧合，因為當一切盡可能的

地收集起來。……他把東西分類挑揀出來，加以精明的取捨；他聚斂著，像個守財奴看護他的財寶」。

¹² Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: P.U.F., 1964), p. 115.

接近與結合在一起，既有畫家的熟練、作家的敏銳，以及音樂家動人心弦的激情，更有某種對藝術的渴望讓人可以思考與表現另一種步態場景：瘋狂與夢境；某種隱形、不可觸知的精神力量，使靈魂如痴如夢，猶如喝了酒的拾荒者，採取的是一種逃避與遺忘的邏輯，預先看到人們的脫逃，逃離一個越來越難以忍受的消費型社會與日常生活。而想到這個「啟發」，或想到「步行者」，最先聯想的就是波特萊爾筆下那個現代主義念茲在茲的過路女子。

貳、過路女子的書寫

〈致一位過路女人〉(《惡之華》，297-8) 這首十四行詩以一個聽覺上的轉喻 (métonymie) 「震耳的街道在我周圍怒吼」作為開場，逐漸轉為視覺上的鋪陳，在眾聲喧嘩中更突顯出群眾的庸俗，以及突然湧現的過路女子她的超凡脫俗：詩人不知她從何處來，要往何處去，只見她身穿黑衣，面容哀戚，兩個形容詞「苗條修長」顯示她細長的翦影，「莊嚴」(«majestueuse») 與「擺闊」(«fastueuse») 的押韻，以及第四句詩的兩個現在分詞「撩起並搖幌」(«Soulevant, balançant») ，顯示出陌生女子步態的節奏；從她的姿態「靈巧與高貴」，到裙裾細節露出她如「雕像般的小腿」，可以看到詩人的眼神從整體觀察到特寫的移動，捕捉一個行動中的女人，儼然已有印象畫派的影子，這一切的身體表現醞釀一種「等待」的效果，直到那個快如閃電的隱喻，一見鍾情 (le coup de foudre 雷擊) 般的「一閃」(«Un éclair...») ，標誌著時間的霎那永恆。

首先，這個「可見」本身有一種無形的框架，這個纏繞著波特萊爾詩歌影像的過路女子，只是個閃電般一晃而逝的意象 (image)：修長身影、靈活步態與蒼白眼神；如此一個走路的女子，這是她的本質，無從讓人猜她從何處來，靈巧的腳步要帶她去哪裡，甚至連走路的時間都沒

有，惟有從其眼神、從步態的拆解才能看出她的美與她美麗步態的奧秘。巴爾札克說：「在同類面前，野蠻人的動作多半又慢又沉重，因為經驗告訴他，身體的外在徵候越接近休息的狀態，越能顯示思想的難以穿透洞悉。」（Balzac, 6）休息是身體的沉默，越不動聲色，就越難以洞澈，是一種使步態更神秘、耐人尋味的方式；過路女子的極致優雅、魅力與根本的美即顯露於此。

若說波特萊爾的作品中，女人多為慾望象徵，蠱惑詩人放棄靈魂、沉溺於徹底身體化的慾望中；但另一方面，渴望救贖的詩人又常將希望寄托於女性身體，如此形象往往過濾了情慾的精神符號，成為詩人理想的投射。因此他筆下的女性形象愛慾分離，一向具有兩極符號化的特徵，或為情慾化身，或代表某種精神性的理想，具有自然的又致命的暗示性與性暗示（«naturelle» et «fatelement suggestive»）¹³。就如這個過路女子的身體，同樣帶有情慾符號，卻仍招致豐富的感官、美的誘惑，絕非單純淪為情慾機械性的本能。她同時是物質與象徵（*matière et figure*），是個既物化又挑動創作的象徵，矛盾地同為美學生產的抗力與催化劑；她已從物化內容解放出來，以一種純粹的譬喻重新再定義，成為表現的修辭格。

一、「動作上的句法錯誤」

從另一方面來看，步態使某種隱藏的東西曝光，就好像遮蔽的機能發生故障，或如上述克羅索斯基援引古羅馬修辭學家昆提利安（Quintilien, 35-100）時所說的，當演說家的身體與言語顯現出不協調時，這是一種「動作上的句法錯誤」（«le solécisme dans le geste»）¹⁴。表面上展示一切的過路女子，卻又不讓看到什麼，她的眼神只是一個眼神，充其量傳達了瞬

¹³ 波特萊爾在兩篇文章中分別提到這個概念：*Les Paradis artificiels* (préface), “Mon cœur mis à nu,” *Journaux intimes; Œuvres complètes* (Paris: Robert Laffont, 1980), pp. 231, 406.

¹⁴ 轉引自 Goetz et Goetz, “Théorie de la démarche. Ébauche d’une philosophie du geste.”

息萬變的表象徵候，連不動聲色都談不上，更與靈魂之窗扯不上邊，卻在她不知情的狀況下，隨著身體移動的徵候符號，逐漸洩露出言外之意：

從她那醞釀風暴的蒼白眼眸中，
我狂飲嫵媚的痛楚和致命的快樂。

一閃……隨即入黑夜了！——瞬間美女的
秋波，驟然使我再生，
來世我無法再見到妳嗎？

這首詩的敘述者「我」，走在震耳欲聾的街頭人群中，轉瞬間突然偵測到一個「美女的秋波」，一個如閃電般突然湧現的意象，「我」的身體完全痙攣。然而縱使這個「我」全身每根纖維都已被這個意象所懾服，遍行周身的痙攣絕非單純肉體興奮使然，過去曾經發生的事在辨識出這個意象的當下（*le maintenant*）¹⁵，適時的被揭發出來，成為一個強大而疏離的「衝擊」，迫切地驅動了漫遊者詩人詩意的慾望，而詩人描寫這些動作的角度與輪廓，夾帶其意志的印記，具有某種驚人的意涵，這不僅僅是話語而已，而是思想在運動。

¹⁵ 我們知道〈致一位過路女人〉這首詩在本雅明「辯證意象」（*dialectical images*）的概念中所扮演的角色。對於本雅明而言，真理並非一個哲學建構，而是在一段核心時間中，在知者與所知（*the knower and the known*）都不知情的狀況下，所即時掌握的一個辯證意象。在這段核心時間中，過去與現在的權力場域互相角逐，逐漸生成一個充滿張力的星宿，進而產生「雷電交織」般的政治電力，變得高度政治化與辯證式地兩極化，所產生的這個「辯證意象」，是一個歷史性的感知經驗。藉由這個歷史性經驗，銜接過去和現在兩個時刻，意調著在傳統內涵與傳統繼承的危機時刻中，記憶閃爍著湧現時，對記憶的把握與挪用。參考以下二書：Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (New York: Verso, 1998), p. 31; *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge: Harvard University Press, 1999), pp. 462-3, 470.

二、動作乃思想的叛徒

過路女子小腿簡單靈活的彎曲一下、一個不經意撇過的眼神，都可以變成詩人不安好心的窺探與底層意念的曝光，也就如巴爾札克所言：「動作乃一叛徒：暴露出性格、生活習慣乃至最秘密的風俗習慣」(Balzac, 60)。然而這不是一個直接摧毀神秘的暴露手法，而是個外在客體偶發性地捕捉到內在主體自我放逐的過程，藉由這個過程，傾聽到的是穿透詩人自己眼神的聲音，聽出他與他的眼神所說的一切，一個生動的獨白，對著女子「她」、對著第二人稱「妳」說話，我們儘可以說這是波特萊爾思想的辯證關係，一種使得書寫更為緊湊的文字煉金術，使我們聽見一個聲音如何將思想的每個演變以「肉身」體現出來；這個眼神，或者說這個眼神的內在聲音正是組成波特萊爾情色世界的原料，不僅僅是神秘或心靈的，其意志的流體投射（內心獨白）與內在機制、實體週遭與思想邊際，其顯而易見的機動性，皆在此明顯地突顯出來。外在的喧嘩與過路女子身體的運動，所對照的不再是內在的沉默與心靈所需的靜止，被動亦不是活動的反面，更非單純肉體與心靈兩個層面涇渭分離的辯證。

而如此的內在聲音，卻必須竭盡所能地克制它「惡」的魔力與混亂，矛盾辯證地以一種筆直性的書寫，完成一個意義精確與非常人性化的語意表面，表現其深度。而詩人為了追蹤思想肉身的顯示行徑，為了確實領悟一個肉身與肉身短兵相接的關係，不僅要懂得移動中的身體溢於言表，更要懂得將其轉換成語意表面不斷變換的鏗鏘語調，探索自身或他人靈魂中那個不存在卻隱約可感、超乎人類語言的「東西」。

在面對新世紀文明的不適感時 (le malaise)，波特萊爾早已預知語言本身的局限性，他說安身立命在群眾之中，在人潮湧動的起伏與律動中，在稍縱即逝又永恆的景象之中，城市面貌變得比人心還快，語言只能笨拙的定義 (《波德萊爾論漫畫》，137)。他不再像浪漫主義詩人那般，癡

迷於自然的夢幻景觀，在〈馴良的狗〉（《憂鬱》，157）裡，他說：「且把學院派的繆斯擱置腦後吧！我無須那老邁的，緘默的繆斯。我要呼喚日常熟悉的，城市裡的，有生命的繆斯，為了要她幫助我歌頌好狗。」

這個呼喚城市日常生活中熟悉景物的「我」，無疑是典型的城市詩人，而所謂的風景，就是城市裡芸芸眾生在他眼前的表演，猶如前述過路女子的身體，物化成了城市風景，成了詩人暫時逃離單調日常生活（l'ennui）的所在。而知道如何步行，某種程度像是詩人般漫遊在城市裡。如今，過路女子的場景早已成為一種經典敘述，所觀察到的絕非某個偏執狂的想像徵狀，而是每個人早上出門會擦身而過的女子，就在那麼一眼瞬間的時間，她是誰？她瞬間消失，無從辨認！然後各人有各人的演繹，這個移動身體的藝術變成一種街頭藝術，一種敘事（diégèse）的行動處理，也就是說這個步態是城市的，語言也是，因為人的步態能傳授一種獨特的語言，因為步態被視為身體行動的表現。就像女人的行動會說話、騙不了人的，紈袴子也是。

參、紈袴¹⁶書寫

一、一種加過工的身體語言

談到「現代性」這個議題時，波特萊爾曾說過：「每個時代都有自己的儀態、眼神和微笑」（《波德萊爾論漫畫》，144）；他又轉述拉布亞¹⁷所

¹⁶ Dandy 一詞在中文裡沒有現成的辭彙可供翻譯，一般將它譯為花花公子或浪蕩子（與 libertain 混淆），均有些詞不達意或言過其實，本文將其譯成「紈袴子」，取其行徑與衣物表現的淵源頗深。

¹⁷ 強·德·拉布亞（Jean de La Bruyère），法國 17 世紀重要作家，因出版《品格論》（*Caractères*, 1688）一書而聲名大噪。這本書仔細地探討了「移風易俗」此一嚴肅主題，同時又是當時男女名人的素描集（或漫畫集），因此波特萊爾將其視為「生動的純道德家」。

說的「在某些女人身上有一種人為的高尚，它取決於眼睛的活動、神情及走路的姿態，但它行之不遠，僅此而已。」(《波德萊爾論漫畫》，214)；在〈我赤裸的心〉，他接著再說：「女人是自然也是可怕的。她總也是粗俗的，也就是紈袴子的反義詞。」¹⁸我們知道波特萊爾對女人的曖昧態度，但此處，詩人為何將紈袴子與女人進行類比，其中引起我們好奇的尤其是他們之間所醞釀與隱含的矛盾修辭。

首先，提到這群源自英國、盛行於法國社會的紈袴子（尤以英國著名美男子布魯梅爾〔George Brummell〕與波特萊爾為代表），在 19 世紀，具有相當微妙的社會意涵。一方面這一群人不事生產，致力於追求優雅、精緻的衣裝以及物質生活等人工雕琢的事物，厭惡浪漫主義的崇尚自然；另一方面，在他們時髦裝扮的表面，隱含著一種高高在上的傲慢，似乎世俗一切都不值得掛懷。在〈紈袴子〉一文中，波特萊爾即認為紈袴子對衣裝及物質生活極力的追求，是一種貴族式優越感的精神象徵，「代表著人類驕傲中所包含的最優秀成分，代表著今日之人所罕有的那種反對和清除平庸的需要」(《波德萊爾論漫畫》，190-1)。

其實作為巴黎紈袴子的波特萊爾，不再以高雅的服裝與姿態顯示自我優越感，反倒將發跡於倫敦的紈袴作風波希米亞化。詩人最引人側目之處，即從起居、穿著、裝飾到每句話、每個想法與每個步態，都要張揚其美學素養與形式，無一不奉行「為藝術而生活」的信條，其存在本質與理想，非攸關道德理智，而與品味有關，挾有強烈的行為美學傾向。因此當自詡為紈袴子的波特萊爾說「美總是奇異的」¹⁹，他所指的並非刻意、張揚的或冷酷的怪異，以奇裝異服引人側目，而是帶點天真地、非

¹⁸ «Mon cœur mis à nu», p. 406.

¹⁹ “Exposition universelle 1855,” *Critique d’art; Œuvres complètes*, p. 724

有意識地怪異，也基於這一點點劑量的算計，鑄成了美，更定義個人特色，在藝術裡扮演品味的角色。

二、一種目光的反轉

換言之，紈袴子的表面意圖看似驚人，卻以一種複雜的策略使人目瞪口呆、甚至令人不悅，在有所保留的同時也保持距離、獨立與自主性，以一種深不可測的姿態，培養自己的神秘與奇特。一個紈袴子可以對一切漠不關心，可以痛苦，就算是被狐狸咬了仍然要微笑以對（《波德萊爾論漫畫》，189）；或者說在鏡子前生活與睡覺的紈袴子²⁰，是公然自戀，是對於不可預期的崇拜，導向美學探索，他們不做別人期待的一切，立足於一般人審美價值的對立面，突顯了浪漫主義之後，對於原創性的崇拜，自命不凡與虛榮心更成為卓越與力量的理想化身，也就是說紈袴子的灑脫放肆（*la désinvolture*）中，渴望一種「崇高」，甚至是一種「自我崇拜」。

其實，紈袴作風（*le dandysme*）並非如許多人輕率地認為的，是一種生活異端，是對時尚與物質品味的過度講究，對於波特萊爾，紈袴子逃脫一般人的所作所為，不在衣裝與行為上進行妥協，去強求一個所謂假性的道德，卻在尋求創意與驚奇的同時，以奇裝異服讓人反思道德的正當性；在蔚為奇觀的場景中塑造他的角色，在他人眼光的視界中，尋求一種不透明、一種目光的反轉（*un détour*）。

其實在表面浮誇的「紈袴作風」底下，紈袴子言辭銳利、思想敏捷且深刻，在放肆的言行中，帶有某種精神上的矯揉做作，將內心的思想化為外在的展演，往往使他們游離於主流社會之外，就像故意在巴黎拱

²⁰ «Mon cœur mis à nu», p. 406.

廊中躡烏龜²¹的紈袴子，不僅放慢腳步與人群抽離，自樹一格，更是與社會集體無意識慣習（*habitus*）的剝奪與疏離，其步態儼然變成一種工具，使他們與自己的身體產生疏離。一種加工過的步態，一種加重與按捺不住的行徑，是出於骨子裡的誇張（*hyperbole*），執意挖苦與反諷，令人想到某種「身體設計」，就好像他們可以選擇，出於惡意或故意的採取某種行為與步態，連放肆也經過算計的一種風格化的風格，猶如藝術史裡的矯飾主義。這樣的「紈袴作風」其實很男性化，反女性特質，就好像在紈袴子的發源地——英國——是男人主導時尚，而在巴黎，奇怪的卻是女人引領風騷；同時也解釋了「紈袴作風」為何發源於英國，以及波特萊爾對女人的曖昧態度。

對於紈袴子波特萊爾而言，時尚與物質這些東西不過是貴族精神殘餘的優越表徵，他所追求的是有所區分，「衣著的完美在於絕對的簡單，而實際上，絕對的簡單正是與眾不同的最好方式。」（《波德萊爾論漫畫》，188）整個說來，這是對原創性的一種急切的需要，遊走於妥切性的邊緣，帶有越界與體驗極限的內涵：衣物扮演了某種符號上的區隔功能，某種辨識度的探索，而這個辨識度，既是紈袴子超脫與獨立的象徵符號，在某種程度也讓時尚不再是無關緊要的瑣務，沾染了形而上的象徵色彩。

三、不動聲色與隨機的修辭符號

從符號學上來看，紈袴子的身分不僅透過有所區隔的對立，更透過不動聲色（*la discrétion*）與隨機（*l'arbitraire*）的修辭符號，也就是說這些符號的陳述者——紈袴子——在陳述之後，便與之脫離，代表紈袴子無窮無盡的內在自由，將一種矛盾修辭裹在自己那不動聲色的保護殼

²¹ 班雅明，〈遊手好閒者〉，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，頁 120：「一八四〇年前後，帶著烏龜散步是頗時髦的。遊手好閒者樂於讓烏龜為自己定邁步的速度。」

中，上述波特萊爾的話提供一個恰當的例證：「女人是自然也是可怕的。她總也是粗俗的，也就是紈袴子的反義詞。」真正的紈袴子在捍衛其內在自由時，知道如何利用這個矛盾修辭，重要的不是服裝，而是身體如何居住在衣服裡面的方式：某種存在於步態、不知為何、令他人無法捉摸的盲點。這個令人不解或令人不悅的藝術之所以吸引人，正是一種漠不關心的藝術，也就是說對一切的無償動機，真正的為藝術而藝術。

寫過《紈袴派與布魯梅爾》一書的巴貝·多勒維利曾說，所謂的「紈袴作風」是在穿衣之前，藉助一片磨利的玻璃將衣服撕成碎片的任意想像（«*fantaisie de l'habit râpé*»），棘手的是整個隨機運作的過程，服裝本身根本沒什麼。針對此「任意性」，羅蘭·巴特說的更好：「衣裝上的細節再怎麼小，都不再是一個具體的物件；那是一種方式，某種經常拐彎抹角、巧妙地破壞衣物、使衣物變形的方式，使它擺脫任何一時的價值觀，儘管它是某種共同的價值觀。」在這拐彎抹角的（*le détour*）破壞方式中，「細節」尤其扮演一個舉足輕重的角色：「正是細節的功能允許紈袴子逃離群眾，從不與群眾結合；他的獨特性在本質上是絕對的，但在其物質性上卻有所抑制，絕不能落於驚世駭俗，因為驚世駭俗本身即是某種可以不斷完美複製的形式。」²²

就像身為藝評家的波特萊爾所鍾情的是一種二流詩意或者次要美學（*poetae minores*），他並不忽略拉辛（Jean Racine）與拉斐爾（Raphael）這些古典詩人畫家所表現的普世之美，但在羅浮宮裡，引起他興趣的卻是那些乏人問津的次要畫作，它們所呈現的特殊情境與風俗特點的美，一種從日常生活裡的瑣碎細節中、從普羅大眾的時尚所萃取的二流詩

²² Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*, Roland Barthes, *Dandies and dandyism*, 皆引自 Alain Montandon, *L'Honnête homme et le dandy* (Tübingen: Günter Narr Verlag, 1993), pp. 248-9. (筆者自譯)

意，這些藝術作品長期被忽略或許是因為美學上明顯的缺陷，但事實上，其本身所承載著的是當時代特別之歷史印記。而正是如此印記讓波特萊爾一直預感到他站在現代性歷史的門檻上，紈袴作風是一個純然現代的東西，源於全新的事物與概念。

在此可以看出對於波特萊爾本人，所謂「紈袴作風」的特殊之處，不是一般人所認為的由外表善變的時尚所定義，其實涉及的是一種現代性的態度：當下流行的走路、衣著與舉止的態度，就算成為眾人笑柄，穿著漆亮皮鞋的紈袴子之所以偉大，只是因為知道怎麼穿，為的是一種新生的美學（l'esthétisme naissant），從過渡裡萃取出永恆，從時尚中釋放出可能的詩意。此舉假設紈袴子由時尚與藝術相對之下所定義，超越自然美，而臻至藝術品的狀態。「瑣碎」（la frivolité）於是被構思成一種藝術，先看下面一段對女人身體衣物的描寫：

如同活人，自負於高貴身材，
帶手套拿手帕，抱一大束花，
她的慵懶閑散和落拓灑脫，
像怪異神態的苗條妖冶女郎。

舞會中，誰見過更纖細的腰？
她那豪華寬闊的過大外袍
全然地罩住伸入綺麗似花
繫著絨球之鞋的乾枯腳板。

在鎖骨邊玩玩的蜂窩狀綳領，
如同調皮的溪水碰撞峭壁，
藉奚落的打諢，靦腆地防範

她刻意掩飾的如喪禮般陰鬱的魅力。

她深邃的雙眼烏黑而茫然，

花朵巧妙加冕過的頭顱，

在脆弱脊椎骨上輕輕搖幌。

喔！瘋狂地以虛無打扮的媚力！（〈死亡之舞〉，《惡之華》，309-13）

如此深入瑣碎的步態描寫，如此讓人覺得不對勁的不得體（l'impertinence），似乎揭示著那個詩人不斷吶喊著無聊的 19 世紀。這個「不得體」，不僅讓人無法言語，更挑戰語言的極限，它存在於語調、眼光、動作等各種身體步態透明與不透明的意圖裡，動靜皆文章，甚至是沉默，也就是透過一切看到、接觸到的、繁瑣與無趣的事物。詩人「我」以一種傾斜的眼光，也就是從眼角去看這個女人「她」，在這個不得體中有一種諷刺力量，某種紈袴子式的漫不經心、灑脫放肆的優雅，一種自由與沉著的跡象，是詩人為求更多逾越與傲慢的細節差異，所突顯的符號與徵象。

在波特萊爾的詩中，這位女子的畫像由一些生活上的瑣碎細節所繪出：某種相貌（苗條的身影）與物質屬性（手帕、手套、大禮服或漂亮的鞋），逐漸化約成陳腔濫調的道德判斷（驕傲、誇張等），如果不是第一句詩就寫著她的外表像人，所有一切都讓人相信這是個真女人。在這首名為〈死亡之舞〉的詩中，女人「她」正是死亡本身，死亡在此以一種世間女子的形式表現出來，又苗條又愛打扮，猶如舞會裡人們臣服於其裙下的女人一般，一切裝扮不過就是嘗試融入活人中的策略，為了不被人識破偽裝。但這個外表卻在不經意中被揭穿，第三節的最後一句詩影射了兩次：「她刻意掩飾的如喪禮般陰鬱的魅力」，很明顯地，透過動詞「掩飾」，以及一個以部分代替整體的提喻（la synecdoque），說明了隱

含在喪禮般的這個魅力，是組成整體「她」的一部分，明明白白說出她已死。

詩人對死神以「她」稱之，斜著眼看著這個充滿「喪禮般的魅力」、帶著骷髏怪相的女子，舞動著身體，歡樂的跳著死亡之舞，像描繪華麗商品般呈現了一個觀看與被觀看的結構。此處，將女人描繪成死亡的化身，女性、妓女與死神的連結，可說發揮到極致，不僅帶有情色的意味，同時意味著掌握了性別優勢與權力的男性，終將無法逃避死亡的威脅，厭惡女人（la misogynie）的情結，昭然若揭。此時，始終不動聲色的詩人「我」於是開始與女人「妳」進行對話：

某些人稱妳是滑稽畫，
他們，迷戀肉體，並不了解
人類骨架無以為名的優雅。
偉大的骸骨，你投合我最高貴的品味！

帶著妳強有力的怪相，妳來
攪亂生之慶典嗎？或者用某些舊念
仍刺激妳活生生的骨頭，
催促輕信的妳，趕赴「歡樂」盛宴呢？

死亡向來是描述「空虛」與「虛無」的物質：此處，波特萊爾利用「死神之舞」這個傳統主題（topos），顯現這個眼神無底深淵的影像，這早已是死亡寓意畫中的陳腔濫調。然而這一次，「虛無」（le néant）這個象徵死亡的形象，卻戴著炫麗的花冠，滑稽可笑地裝扮著，刻意呈現死神與眾生共舞的諷刺之像，死神因此具有一個迷人的外表，矛盾地不再是深淵的同義詞。活人與死人世界的邊界因而變得多孔隙（poreux），跨

界的意味濃厚，更昭顯死亡駭人與反常之處。而這幅諷刺畫之所以符合詩人品味，主要這是死神寓意畫的另類「擬像」(la simulation)，是書寫新型態的繆斯，是詩意可能再現的契機，詩人說：「偉大的骸骨，你投合我最高貴的品味！」這首詩一直到後半段，死神才開始發言：這個「濃妝艷抹的妝術」，影射詩開頭為了掩飾真相而盛裝打扮的死神，自負、矯揉做作一如傲慢的紈袴子：

那麼，就告訴那些不快的舞客：

「驕傲的寵兒，儘管濃妝艷抹的妝術，

喔！你們洒過麝香的骸骨，仍散發死氣！

憔悴的安提努斯，無鬚的紈袴子，

釉光的死屍，白髮浪蕩子，

死亡之舞的普世動盪，

將你們吸引至未知之地！

至此，雖然死神裝扮成一個活人的外表，但紈袴子們，卻活生生地變成上了釉彩的死屍。我們好像回到詩開頭，同樣的場景再演一次，同樣矯揉做作的姿態，這首詩完全逆向操作，就好像在死神與紈袴子間有一面鏡子，而波特萊爾的詩，生動地反射著自己的倒影，隨著這個「死神之舞」重新舞動的形式，讓紈袴子再現一場瘋狂的普世之舞。最後，這首詩結束如下：

太陽底下的任何地區，『死亡』

仰慕你的矯揉做作，可笑的人類，

而且跟我一樣，死亡常用沒藥噴香，

把它的諷刺混入你的癡狂！」

波特萊爾想方設法地以某種共通寓言，將死亡與紈袴子的特質融入在一起。事實上，當死亡嘲笑著紈袴子的矯揉做作與瘋狂時，「死神之舞」的圖像表徵也正展現出扭曲的骨骸影像。我們真的不知道誰在笑：當真是死神，但在傳統中，嘲笑「人性荒謬」的人，卻是紈袴子。在最後一句詩中所發出的「諷刺」一詞，與死神的笑聲產生共鳴，儼然有紈袴子的姿態。

對於諷刺漫畫（la caricature），波特萊爾一直有股無以名之的興味，尤其是杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879）的諷刺畫，表現性地模仿現實生活中種種政治與社會事件，成為某種歷史參照，其針對人物面相、體態與行為舉止的鮮明特質，加以扭曲、誇大與抽象化，有如現代漫畫，在人物個性化的變形與預期心理的差距中，產生某種嘲諷（la satire），觀者需遲疑片刻而笑開，又因牽涉道德層面的忖度，屬於波特萊爾所謂「表意滑稽」（«le comique significatif»）的範疇。然而此處詩人將女人比做死神、骸骨，嘗試在表現人的精神與肉體之醜的作品中引入美感（《波德萊爾論漫畫》，6），在玩笑中又持幾分反對精神，成分、比例很難拿捏。如此一幅誇張的諷刺畫，從模仿自然中超越自然，帶有怪誕（le grotesque）的特質，屬於波特萊爾對於藝術創作所持的理想境界：「絕對滑稽」（«le comique absolu», 《波德萊爾論漫畫》，24）。尤其對詩人而言，「笑」是病態、雙重矛盾的，代表撒旦的聲音，流露出人的原罪與墮落；「笑」一方面虛構地降低世俗的權威，使觀者了解自身的愚昧與虛偽，另一方面「笑」來自觀者的優越感與自戀，因為觀者自覺與畫中所創造的超越世俗、超越自然之物，有一種優越的距離，才會發笑。這種基於道德意識、自命過人或獨善其身的歡笑，內建於諷刺畫的敘事機制，猶如詩中人類或紈袴子的行徑，展現人世「惡」與「美」的雙重矛盾性，而表現此種

諷刺畫性質的創作手法，往往能從世俗的集體瘋狂與受到壓抑的慾望中衍生出顛覆力量，讓慾望不受不當的傳統、道德與社會規範所約束。

四、自戀：獨特的普世性

對於詩人波特萊爾來說，這必然也是語言上的有所區分。為了讓自己的思想能讓那些超脫世俗成見的少數人可以聽見，詩人必須以另一種方式說話，以一種更接近紈袴作風的動作符號學：誇張、扭曲、冷漠與自戀，所呈現出的是與詩語言或者幽默大師共通的自戀傾向，可以自給自足卻又高不可攀的特殊魅力。而「我」這個句法修辭上的主詞，處於一種絕對的統治地位，一種對自己的肯定，使得紈袴子談到自己時，使用最尊重與溢美之詞，而說到別人時，用的卻是普通與粗俗的詞語，無視於為人處事最起碼的遊戲規則。這種同時混合粗俗與矯揉做作的語言，這個有意願的粗俗，與紈袴子一般精準的語言表達形成對比，尤其對口語、對話形式的癖好，幾乎有一種本體論上的意義：對於語言正確性的憂心，卻表現在最糟糕的行為舉止與言語不當，因為語言同時是有所區分也是挑釁的工具。

自戀於是成為紈袴子詩人的一種內在抗爭，在戲謔的模仿（*la parodie*）某些自我突顯的遊戲規則時，破壞了社會集體價值觀。對於所謂的規則，只是一種似是而非的挪用，以個人意願對集體意識進行僭越，在表面的邊緣化以及自立遊戲規則的同時，他的行動帶有去規則的功能，一種使人不規則的規則，將舉止不當視為一種合宜。這種獨特的普世性（*l'universel singulier*²³，對照前述巴爾札克的「複性的獨特」），這種激進的自戀手法，詩人轉用於文字創作上，使自戀成為一種藝術的同時，更與 19 世紀隨著浪漫主義的式微而逐漸削弱的「自我」背道而馳。

²³ Montandon, *L'Honnête homme et le dandy*, p. 245.

由此可以看出紈袴子詩人如何成為勢利與趕時髦（le snobisme）的反面，決不只為尋求融入而進行狂熱的模仿（mimesis），以及某種貼標籤式的強制妥協，他要的是引人側目，一種支配他人目光的方式，猶如某個單獨個體鶴立雞群於群體之中。如此的自戀帶有一種精神地位的崇高，自命不凡，創造一種距離與差異，在玩弄極端異他性的同時，紈袴子在身體與精神上遠離他的同類，其步態具有一種儀式的力量。譬如在服裝符碼中，手套代表了這個隔離，波特萊爾說：「經常與人握手會貶低性格」，因此他跟布魯梅爾一樣，「很多朋友，很多手套。」針對不同朋友的所需的手套，進行鉅細靡遺的描述（la signalétique minutieuse）²⁴。

傲慢、諷刺與不得體都是一種挑釁式的抗爭，不斷地遊走於醜聞邊緣，如此的挑釁藝術既複雜且微妙，必須非常精準地出乎別人意料之外。但此一抗爭始終有所局限，因詩人從不是革命份子²⁵：他所做的是在一個受支配的社會中，以獨特有創意的方式展現個人權力，維持一個內在自由的保留區，令人難以接近或駭人聽聞，在猶如藝術品般進行自我塑型的同時，他的存在越發顯得神秘，傲慢儼然是一種遊戲藝術，在自戀的孤立中，有意願地對約定俗成進行反動，使舊機制出現瑕疵，同時見證了在社會規範下，個人能夠享有的遊戲空間及其極致邊緣。

在任意與隨機的表面符號底下，「膚淺」的紈袴子不僅僅是託寓而已。在某種意義層面上來說，紈袴子代表著一種時代象徵，象徵著波特萊爾時代的藝術與文化，或以心理分析的術語重現此意義，會比「象徵」一詞更為妥切：事實上，紈袴子的裝模作樣是一種時代「徵候」，或者佛洛伊德所謂語言上的「語誤」（lapsus freudien），在紈袴子以衣物表象自

²⁴ Alain Montandon, «Modèles de comportement social», *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe* (Clermont-Ferrand: Presses Univ Blaise Pascal, 1994), p. 447.

²⁵ Montandon, *L'Honnête homme et le dandy*, p. 255.

我投資的形象背後是物化的人與物化的社會關係，代表某種人格的物化（réification），被其妝扮所異化，是紈袴子尚無法認知的自我商品化的無意識表現。

波特萊爾曾說：「浪蕩作風特別出現在過渡的時代，其時民主尚未成為萬能，貴族只是部分地衰弱和墮落。在這種時代的混亂之中，有些人失去了社會地位，感到厭倦，無所事事。」²⁶紈袴子出現在新舊交替的時代轉型期，在貴族階級的沒落與中產階級的崛起之間，產生對兩種體制的碰撞。一方面，1848年革命被鎮壓之後，法國步入第二帝國中心的政治高壓，對外進行殖民擴張、對內大肆拆遷重建的社會氛圍，在如此一個尚未真正民主、由金錢宰治一切的貴族社會裡，無所事事的紈袴子，深感自己的無為，而這無為感終將轉變成「厭煩」。藉此可以理解非貴族出身的紈袴子波特萊爾何以寄情於創作之中，其「現代性」的美學觀點，猶如一股潛流，始終帶著某種貴族遺風，卻睥睨權貴階級；走在流行的尖端，卻不被時尚牽著鼻子走。他以反對者自居，反對中產階級價值、粗俗的品味，將整個變動中的社會裡所存在的假象，呈現出來。另一方面，在民主與消費主義逐漸蔓延的城市裡，面對日益衰亡的藝術精神與理想主義，紈袴子波特萊爾企圖創造出一種「新型貴族」，透過反諷、日常審美與敘事手法的表現（藝術的現代性），挑戰中產階級由新興物質生活所代表之理性與意識形態（中產階級的現代性），雖是一種注定要失敗的反抗²⁷。

²⁶ 此處「浪蕩作風」保留譯者原譯，即本文中之「紈袴作風」（《波德萊爾論漫畫》，190）。

²⁷ 誠如波特萊爾所言：「浪蕩作風是英雄主義在頹廢之中的最後一道閃光……浪蕩作風是一輪落日，有如沉落的星辰，壯麗輝煌，沒有熱力，充滿了憂鬱。然而，唉！民主的洶湧潮水漫及一切，蕩平一切，日漸淹沒著這些人類驕傲的最後代表者，讓遺忘的浪濤打在這些神奇的侏儒的足跡上。浪蕩子在我們中間是越來越少了」（《波德萊爾論漫畫》，191）。

而從「現代性」的觀點來看，波特萊爾絕非萃取其時代精華，更非超越其時代的天才，他只是個性情中人，對「時代性格」（對本雅明而言，這個「時代性格」在於徹底的商品化），對現代生活醜惡的衍生物，有切身之痛，更能感同身受。對於現代生活的衝擊，詩人手無寸鐵、毫無招架之力，因此，他的「現代生活的英雄主義」，即在於他持續不斷有意願地將其時代性格在他的英雄身體上進行刻痕，以自我欺騙（漫遊者、賭徒）、自我否定（妓女、工人與拾荒者）與自我膨脹（紈袴子）的形式出現，被視為一種無能的忿怒，他的傲慢、自戀，他的碎衣、細節……，不僅至高地體現了現代資本主義，更以肉身參與瞬間即逝、斷成碎片的現代經驗，以其破碎性的美學形式，儼然與一篇災難史的歷史關係更為契合，注定不可避免地捲入了反資本主義的抗爭，致力於以「矛盾」發聲。

這是社會歷史演進的結果，舊時區分與突顯的方式，在 19 世紀中產階級的民主世界已難以運作。在金錢可以買賣外表、外表決定身分地位、亦即一切以商品價值為表象的現代社會裡，紈袴子反而蓬勃發展，更饒富意涵，外表徵候反倒是紈袴子從群體中突顯自我的方式，一種社會刺激，紈袴子儼然變成區分與差異的再現人物，志在成為他者，玩弄相異性以及生動的異國風情。就像在巴黎拱廊裡遛烏龜的紈袴子，一副矯情、蠻不在乎的態度，其實反過來是對走路這項緩慢步態的一種禮讚，與工業革命後講求速度的時代氛圍背道而馳，企圖反抗資本主義生產力與實用的邏輯，並抵制市場經濟的商品形式與價值。

五、身體作為自我技術實踐的一種模型

當波特萊爾發現現代城市儼然是一場生活的盛宴，在興高采烈的巴黎街頭，到處是流動的人潮與光影，到處充滿了「生命力的瘋狂的爆炸」，卻在不遠處，他發現一個〈賣藝的老人〉（《憂鬱》，60-2）晚景淒涼的

慘狀。驟然間，詩人彷彿看到自己年老文人的形象，終將被世人所遺忘，卻又好奇賣藝老者在那樣「惡臭的深淵之中」，似乎仍想展現什麼奇蹟呢！一如紈袴子，或者說那位街頭賣藝老者，詩人當時所做的或許會被世人所遺忘，但他將自己的身體當做藝術品來苦心經營，所展演的其實就是身體的形象：以一種不厭其煩追求品味的審美與批判性態度，以及一種禁慾主義般的自持工夫，不斷從各種身體形象與步態位移中進行自我的塑造；這與傅柯在〈何謂啟蒙〉²⁸一文中，將紈袴子視為自我技術實踐的一種模型，有相當大的重疊。

對於傅柯，紈袴子的案例是他將「現代性」看作是一種「態度」（l'attitude）的主導因素，所謂「態度」，不能脫離時代特定的認知模式（l'épistémé），意即當時所置身的處境、思想、身體感受與行為舉止等這些歷史偶然因素，而所謂「啟蒙精神」，是將某個歷史時期的產物進行普遍化宣稱，從腳下踩的風土人文創造出有別以往的知識型態。因此所有的道德價值批判（ethos），來自於對當下生活方式的自願選擇，就像紈袴子自我修練的功夫，這是一種存在態度，將焦點轉移至身體的塑造與「自我的呵護」（le souci de soi），締造一種反主流社會、自戀地以自我為中心的生活方式。尤其從紈袴子波特萊爾的例子來看，「作為現代人的人不是去發掘自己，發掘自身的秘密和隱藏著的真實，而是要去努力創造自己」，成為區分時代的一個「概念性人物」²⁹，具有決斷性的改變力量。

²⁸ Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières?" *Dits et écrits*, vol. IV (Paris: Gallimard, 1994), pp. 562-78. 中文版見李康譯，王倪校，〈什麼是“啟蒙”〉，<https://www.ptt.cc/bbs/Sociology/M.1275057247.A.5F3.html>。

²⁹ 從這個紈袴子的「態度」中，現代意義上所謂的「知識份子」已顯現雛形，而詩人由一個原先對革命環抱熱情的人對歷史所具有的敏感意識，早已預感他站在歷史的門檻上。

而將這個對「自我的呵護」的概念延伸至書寫，亦即語言表現的形式，可以理解為何詩人的對話內容常常立基於無物、徒勞，他溝通的是身體上微不足道的服裝、穿戴與動作，這些語言的細微徵象與符號，在自然的狀況下無法產生意義與力量，但詩人透過修辭的裝腔作勢來支配，以狀似無物製造一種不確定的優越感，或神秘屬性，將書寫提升至一種難以言喻的本質，讓人難以定義。這個針對空無一物的「精神化」，正因為他知道一切細節之所以有價值，來自於如何使用他們的方式，猶如紈袴子利用服裝一般，詩人對語言進行顛覆，這樣的紈袴子語言，進入象徵意涵，與他人強加於他的普世價值背道而馳。

更具體地來看紈袴子語言的特徵：瑣碎、如警句格言般的簡短、主題薄弱，雖是微不足道的小事，卻不淪於乏味與無意義之流，反倒有一種蠻不在乎與矯揉做作。受一種不斷美學化的意願所驅使，他們知道如何能從世俗環境中散發某種詩意，從中攙和了膚淺的優雅、詼諧或諷刺。在波特萊爾的散文詩〈計劃〉中（《憂鬱》，71-2），詩人這個步行者從身體這個密閉空間開始，透過所謂類比、相仿與感官間的契合等直覺上的文字遊戲，隨著各種異國風情、不知名的茅屋、船槳、木麻黃、氣味等，進行身體不移動的旅行（*voyage immobile*）。在不斷的空間轉換中，步行者驟然發現他何需強迫肉體不斷的遷徙，既然他的靈魂在每日的城市漫遊中，已帶他領會一切。

波特萊爾其實是個典型的都市詩人，連同他的旅行，也是一種拾荒者式的城市漫遊，他的「計劃」是蒐集隨時落於腳邊的「詩韻戰利品」（*«butins rimés»*）³⁰，成為他創作經驗的題材。而詩人或拾荒者，就像考古學家一般，在當下繁華的城市裡捕捉往昔的遺跡，將記憶工程以夢境

³⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire.*, trad. par J. Lacoste (Paris: Payot, 1979), pp. 115-6.

或壓抑（*rêve ou refoulement*）的節奏串聯起來，從世界剩餘的殘渣中，進行自我的創建。

肆、走路的詩人，漫遊者的書寫

如此從紈袴子的外在神秘到詩人的內在詩意，從波特萊爾的時代開始，有一個美學的轉折過程：象徵與類比的遊戲不一定要在心靈昇華的層面中取得力道，反倒必須在外在通俗世界的厚度中進行運作與搜尋，甚至走向絕對的異化經驗。這個轉折當然與當時巴黎城市空間的轉變息息相關，尤其在 1848-1870 年的「第二帝國」期間，在巴黎所進行的空間大改造之後。

備受爭議的巴黎首長奧斯曼男爵（*Baron Haussmann*），對於巴黎的重建大計，不僅使巴黎的街道空間由席卷歐洲的革命現場，轉變成方便軍隊與資本快速移動的馬路城市，更在高度商業主義的管控下，巴黎市民經歷著各種社會實質層面與精神上的流離、斷裂經驗。第二帝國大肆拓建的世紀文化之都，不斷呼喚歷史、承先啟後，可在此光榮歷史的背後，猶如幻燈術表演（*phantasmagorie*）的過眼繁華，不過是權力支配者所搭建的舞台布景，隨時可以拆除，可以重建，像是杜米埃一幅幅的諷刺漫畫，直逼現實。換言之，厭煩、沉悶並不是波特萊爾個人偶發的心理狀態，而是歷史全面性的。但受壓迫的人身自由與政經權利，除了出現在波特萊爾所鍾情的諷刺漫畫中，又以何種徵候呈現於他自己的詩作？

一、詩的託寓與奇襲

當城市資本主義加劇，各種文化維度的解碼潛質，在人與歷史的闡釋中，呈現不斷拆解與重構的狀態，與老巴黎相關的記憶陳述，盡是碎

片式紛亂的合成（建築、拱廊、咖啡店或街道看板），所衍生出的是不合時宜的詩人與筆下更為零碎的文本，對城市不斷進行著他人眼裡近乎瘋狂的闡述。而波特萊爾本人更像個原地放逐的詩人，無論身處城市哪個角落，不斷受記憶裡一種恍若隔世的錯置感所折磨；正因為記憶無所託付，光鮮亮麗的新巴黎城與廢墟無異。空間的不確定感激發了想像的再現，某種「潛在空間」的所有投射，而眼睛必須習慣這個強勢的城市語言（logos），一邊充斥著理性、進步與功能性的符號，另一邊是閱讀困難症，彼此之間互相對峙。

每一座新建築、每一件新軼事，都刺激著詩人，在這個危機中，「失落」與「厭煩」變成所有失去一切的託寓（*allégorie*），此時詩人必須對神秘書寫的各種符號重新進行挹注，就像紈袴子對自我身體的呵護，因城市的身體正是由這些符號所標誌出來的。別忘了詩人的詩曾因不道德而被罰鍰、被禁，他因而訴諸於本雅明筆下職業密謀者的相同策略，託寓於是變成詩意運作的所在，將詩視為一種「奇襲」（«*coup de main*»）（〈暮靄〉，《惡之華》302-4），透過蘊意深遠的寓言中不可預期的意義，文學技巧最終成為一種反抗行為：新建的皇宮、儼如刑台的建築棚架、四處擱置的建材、殘餘未毀的舊區；「字面義」（*le littéral*）的取態於是變成一種保存自我的防衛機制，意在諷刺，讓回憶帶著石塊的重量變得更沉重。當詩人說「愚蠢、謬誤、罪孽、吝嗇」這些擬人化的罪惡佔據與折磨著我們的身體時（«*occupent et travaillent nos corps*»）³¹，受限於物質條件的詩人，似乎在詩的隱喻和轉喻裡的詭譎與晦暗之中，找到了某種象徵性的替代過程，或者救贖。

³¹ 此處 *travailler* 這個動詞源自拉丁文 *trepalium*，原指一種酷刑工具。《惡之華》的開卷詩〈給讀者〉，頁 36-9。

詩人一如其筆下的紈袴子，將細節變體為超凡的符號，如此「戲謔的模仿」(la parodie)，或許是為了掩飾或者否認自身的微不足道，藉由如此一個防禦機制，逐漸將這個排斥他的城市進行美學化，就像他美化自己的怪異與邊緣化；他想像城市猶如一座宗廟，或者一座充滿象徵的森林，甚至是寓言，賦予歷史一些超然的目標，或以本雅明的觀點，他將自身等同於商品，賦予無生命體一個靈魂，希望能遺忘人已普遍物化成商品，整個城市因此變成詩人內化的空間，他的夢境。

波特萊爾在獻給雨果的〈天鵝〉詩中說著：「老巴黎消失了（一座城市的形體，唉，有著比人心還要更快的變化）」（《惡之華》，277-81）。走在巴黎街頭的詩人有如被電擊般地突然意識到，他所居住的城市地景已經徹底失去恆常性，不再可靠，以讓人無從防備的速度，持續「惡」化。所謂的城市百年基石，不過轉瞬芳華。不合時宜的詩人，猶如那隻逃出牢籠、失了水塘的天鵝，自覺被放逐，以近乎宿命地在心中喚起關於「老巴黎」的記憶；又如被放逐於塵土的〈信天翁〉（《惡之華》，49-50），無法展翅，空有巨人般的羽翼，卻步態笨拙虛弱，笑罵由人。權力階級重新整治的城市樣貌，商場、騎樓廣告中的「臉孔」與「姿態」亦然，回憶變得多麼困難，現實的景象變得比女人變心還快，無從憑藉，在一瞬間一切摧枯拉朽。忘記變得非常容易，要記起前述那位過路女子的臉又是多麼困難，忘記了的事情，無法召喚、無法重拾，因憑藉之物不斷被取代，抵抗亦無可奈何。

二、迷宮中的書寫：隱跡紙本（le palimpseste）

此時，詩人的文字有如隱跡紙本，使用多次後仍負載著過往痕跡，清除不掉也刮不乾淨，符號意義被反覆重寫，猶如城市不斷從廢墟中重建，無法將文字符號鎖在一個「固定意義」或本意，唯有重新利用廢墟殘餘，從隱喻中穿透當下令人難以理解的意義。換言之，詩人以個人身

體遷徙的複雜軌跡為本，所呈現的移動式書寫中，試圖建立自身與「當下」的連結關係，在文字符號不斷流失的指涉意義中，撫拾剩餘痕跡，以書寫對抗遺忘，才能坦然面對、甚或抵抗世事變遷與生命無常。

我們看到的波特萊爾，面容始終是冷冽不安的，見證社會衝突的外化與「惡」的表現。在第二帝國的「新巴黎」，各式各樣的城市建築空間形態創造新的身體感知，被剝奪的詩人發現自己從整個文化記憶中被切斷，他說：「我突然進入了迷宮般的街道，進入死胡同的莫測高深之中，一些沒有出路的問題。」³²迷宮般的城市，廣闊、複雜、糾結，有如一組組待解決的空間字謎，在字裡行間踉踉蹌蹌的詩人，有時還會迎面撞上他「夢寐以求的詩句」，在不斷的與文字進行他「神乎其技的劍術」（《惡之華》，270-1）的同時，亦顯示他的詩與舞動的身體頗為相關。

猶如一座迷宮機器般運作的城市，在對詩人智力與想像力進行挑戰的同時，同時刻畫了某種斷裂（*faille*），反過來激發走路主體的機動力，以及各種可能的感知途徑。透過身體在城市的「變革」（*«révolutions du corps»*, Loubier, 195），在空間與步行者之間的肉搏戰中進駐了某種遊戲，以一種詩語言的昇華形式，進而轉至書寫的真實肉身或文字的變革（*révolutions des mots*）。也就是說，當漫遊中的詩人嘗試捕捉城市粗糙現實的肉身之軀，這個肉身之軀，以它的肌體、扭曲張力與步態的物質性，與詩人這個文字練劍士的創造性行為難解難分，透過如此身體動作語言的實踐（*«la pratique gestuelle-langagière»*, Loubier, 230）與表現，造就了步行者在城市中的漫遊書寫。

³² “Un mangeur d’opium,” *Les Paradis artificiels; Œuvres complètes*, p. 275.

三、散文詩 (le poème en prose)：斷裂與不連續的概念

在思索城市斷裂經驗與文學再現之間的關聯，我們可以反問如此一個斷裂經驗，與既有的類型文體，尤其是抒情論述，如何進行調適。在《巴黎的憂鬱》的獻詞中，詩人在描寫現代生活時，即已引出這個斷裂經驗的問題，他那碎成一小塊一小塊、可以獨立存在的隨筆，直接地與「大城市的接觸之中，產生於它們的無數關係的交叉之中」（《憂鬱》，30）進行連結。整本《巴黎的憂鬱》散文詩集立基於日常生活裡的尋常事物與不連續經驗上，亦即革命後第二帝國的歷史想像以及尚不平穩的文化生產場域，但波特萊爾為何獨獨鍾情於散文詩？

當迷宮的形象構成了巴黎城市的新美學象徵，書寫猶如城市漫遊，或多或少都表現出某種與身體動作息息相關的創作，街道變得像某種工作坊，尤其當詩人進入日常生活的公共場域之後，開始暗暗的模仿他必須重現的城市空間結構。書寫的動力不再只是純粹的隱喻，而是源自日常經驗的一種更深沉的動機，結合了身體的移動與創造性動力。城市的機動空間，變成創作主體感知與認知的途徑，雙腳或多或少取代了眼睛，而將步行經驗建構成城市的知識，同時是一種創造性的手法，更適合捕捉靈魂的騷動、夢境的起伏與意識的躍動（Loubier, 231）。於是獨自在人群「密謀」的詩人，期待搜集當下可能會出現的某一句話、某個字詞，捕捉任何一個風馳電掣般的偶遇，如此一個文字拾荒者或練劍士，漫遊中所找尋的某種書寫³³，亦即詩人身體的步態猶如文字的步態，而正如詩人所言，散文詩是最適合如此遊蕩書寫的形式。

³³ Philippe Simay, *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville* (Paris: Editions de l'éclat, 2005), p. 64.

散文詩作為一種文體類型，摒棄節律與韻腳，蒐集了日常生活中不入流或不入詩歌大雅之堂的瑣碎細節（*la minutie prosaïque*）³⁴，猶如拾荒這個動作，紀錄城市所見所聞，尤其在城市重建的過程中，終將被遺忘的一切細節。透過尋常事物的涉入，散文詩提供城市場域某種系譜，同時借用世俗用語中的散文因子來開拓詩語言的感染力（*contamination of poetic discourse*）³⁵，這些散文詩的段落，採用敘述與再現的混合模式，描述城市某個空間的故事，由參差不齊的各種地方、時代與主體進行組合，機動且多元，本身是一種極端多樣化論述實踐的整體，以不連續的概念聚集起來產生虛構，變成另外一種持續，在快速演進的歷史與城市漫遊書寫實踐之間建立了某種辯證關係，直接挑戰歷史的涉入³⁶，將藝術本質上的某種暴力與第二帝國社會場域中所隱藏的象徵暴力之間的交叉關係，擠壓的更明顯。在《巴黎的憂鬱》的獻詞中，波特萊爾說：

我們哪一個不曾夢想創造一個奇蹟——寫一篇充滿詩意的、樂曲般的、沒有節律沒有韻腳的散文：幾分柔和，幾分堅硬，正諧和於心靈的激情，夢幻的波濤和良心的驚厥？這種逡巡不去的理想特別產生於和大城市的接觸之中，產生於它們的無數關係的交叉之中。（《憂鬱》，30）

如同波特萊爾所設想的，散文詩這種類型特別善於交叉關係的探索，不僅在抒情的延伸與城市的悸動之間、在詩歌的抑揚頓挫與散文的斷斷續續之間（拾荒者與詩人斷斷續續的步伐：*pas saccadé*）、更在詩意

³⁴ *prosaïque* 一詞原意為散文的、散文體的，轉意為平凡乏味、毫無詩意的。

³⁵ Sanyal, *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*, p. 64.

³⁶ 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（臺北：麥田，2003），頁 16：「在班雅明（Walter Benjamin）的作品中，『託寓』（*allegory*）則是指在種種暴力的摧殘之下，歷史的片段如何重新發展形構其歷史意涵，如何透過辯證的方式，將歷史中具體遭受壓迫與被隱抑不言的部分加以呈現出來」。

與政治場域之間（諷刺與形式的政治），強調散文詩與靈魂行動的關係密切。如此的散文因子，不僅顯示行動與思想息息相關（一個在行動中醞釀的思想），更與詩歌創作與運作的關係密切。感知不再只是靜態的沉思與凝視的目光，而是步行中的身體，在其動態與姿態中，有某種想法被點燃或活化；如此有感的行動最終成為散文詩的形式，不再只是身體的行動而已，在感知中，更與外在環境產生合諧或者衝突的力量。早在巴黎寫景的〈天鵝〉一詩中，當詩人說「巴黎變了，我的憂鬱沒變」，即已突顯兩個關切點：它不只是個形而上的寓言，標誌出詩人無可抗拒地被推向罪惡之城，憂心整個城市正轉變成一個被放逐之地，不再是熟悉的家鄉；它更像是一種現代性的譬喻，一隻逃走的天鵝緬懷過去某個居處的詩，耐人尋味地，卻開啟了一條流浪與漫遊之路。散文詩一體兩面的矛盾，兼具身體的與寓言式的移動、視覺的與抒情的動態起伏、崇高的詩意與瑣碎的細節，早已是意圖顛覆的現代性美學舉措。

對舊巴黎有近鄉情怯的波特萊爾，其實對固定居處懷有相當的恐懼，甚至為了能夠自由移動，跟旅館要求一個寬大的房間：「一開始，他們還以為我瘋了，因為為了可以走路，我要求一個寫作的大桌子以及一個大房間。」為了這個非走不可的需求，他強調步行的身體在他創作實踐中所扮演的重要角色，甚至建議新一代的年輕作家：「為了寫快一點，必須要思考良多，將主題拖著走，不管去散步、餐廳、甚至到情婦家時。」³⁷從這個漫遊城市的經驗，波特萊爾落實了「我走路故我在」的老哲學，走路的詩人（*un poète en marche*），一如雨果所言，身體裡住了一位哲學家³⁸，而詩人的工作室不再是房間，而是街道，在步行中，他的書寫方式，與身體的動作息息相關。

³⁷ Baudelaire, "Conseils aux jeunes littérateurs," *Œuvres complètes*, p. 317. (筆者自譯)

³⁸ 本文開頭引言註1，雨果寫給波特萊爾的同一封信裡，他說：«car, comme tout poète, vous contenez un philosophe»。

四、舞譜術的書寫

如果抒情詩在過去被認定是一種「內在聲音」的旋律，那麼在進入城市街道之後，散文詩詩人捨棄了一些音樂性，不在內心深處進行吶喊，而是在步行的動作中有所體會，感覺身體與詩進行結合，身體的肌肉隨著某種節奏擺動，喚醒了思想中更為深沉與被遺忘的律動：步行本就是在空間中各種姿態的旋律、動作與結構，本就具有詩歌的性質，尤其當詩人激情的寫詩時，他的肌肉與神經反過來充滿了律動的旋律，猶如他跟著他的詩舞動，從頭到腳，他是用整個身體在寫詩。於是書寫的隱喻一方面與舞蹈產生默契，另一方面又與視覺藝術的關係密切。

詩人的身體因此在創作行為中扮演一個關鍵角色，猶如用文字工作的詩人變成舞者，同時模仿其動作行徑，以舞蹈切身的表達方式，進行動作修辭學的路徑與風格遴選。也就是說，詩人身體以舞蹈的一種戲劇模式，在城市舞台上刻畫痕跡，詩人的文字猶如舞者的腳步、態度與動作，模仿這個舞動模式下的片段描述，藉以打造另一個意義會跳舞的系統。於是觀看舞蹈或閱讀散文詩不再只是一種視覺的再現方案，卻指向一個更受內在回憶所干擾的身體，猶如在語言初始的沃土中，思想這個人類最純粹的步態與行動，透過語言多少激情的演出，早已佈滿了古老舞蹈的種子，它會一個個爆破，一如「遠古時代意指的爆裂狂潮」(Loubier, 243)。從根本上來說，當我們對意義組成過程的原始火花進行永恆的追尋時，在回溯意義的原型與古體時，始終帶有詩人的腳步與身體舞動的痕跡。

如此步行城市的修辭路徑，透過身體來來往往的行動或轉折，透過某種舞蹈的模仿，以一種舞譜術的方式建構，明顯地與迷宮息息相關，是一種必須滲透進入隨後尋路出去的一個核心區域。詩人在城市的步行以一種建構的修辭遊戲方式運作著，由各種地方的組裝，開啟了一個私

密空間（猶如在夢境中結合不同形象成為單一形象），使主體、他的身體及表達方式陷入一個地下空間，意義卻終將崛起、爆破，扮演一個真正城市力量覺醒的角色（Loubier, 243）。投入於如此漂泊城市的行動，意謂著在街道川流不息的律動之間，透過位移與凝聚的效果，轉化成一個難以定位的內在記憶與夢境。

五、書寫的肉身：「無器官身體」

波特萊爾在〈人間以外的地方〉說：「人生是一家醫院，那兒的每個病人都被想換床的慾望所佔有。這個病人願意在火爐對面受苦，那個卻認為他在窗戶旁邊病就會好。我覺得在我不在場的地方老是會感到好些，這個遷居問題就是我不斷地和我的心靈討論的問題。」（《憂鬱》，152-3）透過醫院這個隱喻，生病的詩人宛如大病初癒般的啟發，以不斷遷居的行動慾望來實踐漫遊，甚至在同一地點（旅館或醫院）也不停地移動。為了自救，漫遊是一種必然的行動慾望，里斯本、荷蘭或巴達維亞，「無論什麼地方！只要不在這個世界上！」突顯這個漫遊身體不受任何地方羈絆，被想移動的強烈慾望支撐著，而不是單純想旅行的慾望而已。

波特萊爾漫遊式書寫的初始姿態是脫逃性質的，為了逃離依功能劃分的資本主義，而以一種紈袴子或藝術家從容閒適的外表，來反抗制度，所呈現的是一個特立獨行的身體，不斷沉浸於環境所給予的現實感中，促使詩人正視自身的限制，所產生的是必然的反身性、必然地逃跑，因大量的流動性驅動了逃跑的路線與向外連結的慾望，詩人也不斷在變向、不斷變形、位移（déplacement），強調脫逃的過程與路線，作為書寫創造運動之所本。

在巨大城市如迷宮般的裝置中不斷移動，詩人的城市漫遊與書寫已變成相同的動作。而這個漫遊姿態剔除了本質主義色彩，並沒有任何實

體作為基礎的堅實存在（猶如身體進行不移動的旅行）。在某一方面，這種姿態與德勒茲與瓜達里所謂的「無器官身體」³⁹十分接近。它是一個非形式、非組織性的不穩固身體，不受任何生物性事實所主宰，在不斷與現代社會發生關係的過程中，這個散亂、零碎、靈活、可變的姿態，與漫遊主體一般，不斷處於流動與變向（*devenir*）的姿態。事實上，這個姿態不是封閉的有機體，沒有定義與從屬關係，不受權力箝制，它是主動的，為一種慾望之流所灌注，但這個慾望跳離傳統精神分析，不是因匱乏而生的缺陷，這個慾望是一個生產的機器，它不是形式的統一，而是不斷流動的，永遠在生產、在逃逸、在衝破、在連結。猶如波特萊爾筆下詩與慾望的迷宮中，詩歌已然太接近慾望，折回到純粹詩意的驅動，通過修辭的文藻，嘗試捕捉（關住）那個受到慾望唆使慫恿的心靈訴說，猶如那個來自於詩歌、同時又表現某種超越詩歌的自由意象，將語言置於解域化的方向中。

在〈高翔〉（«*Élévation*»，《惡之華》，51-2）一詩中，詩人與他的心靈逕行分裂，在分裂的過程中，他對他的心靈以「你」相稱並用祈使句的口吻。詩人自己「我」與任何影射身體的字詞幾乎不存在。此處，祈使句所指的既是一種自律也是一種自我觀察（「去吧」、「飛吧」），將身體視為一種負擔、一種羈絆。其實在希臘哲學（柏拉圖）與基督教傳統中，

³⁹ 德勒茲與瓜達里借用這個「無器官身體」來進行他們的解域化實踐（*déterritorialisation*）。「無器官身體」不是一個身體形象，不同於沒有器官的身體，它是一個成型和變型、分解和重組身體的過程，這種身體，因為沒有羈絆，沒有組織，因而可以四處流走，亦可反覆地重組。用德勒茲的話語來說，它是游牧與流動的存在，它是「根莖式」的，四處蔓延與滲透。從此來看，無器官身體有正面及負面涵義，可以泛指任何宗教、道德、意識形態、資本或人物，本身不事生產，卻可控制人的行為。《千山台》一書第六章〈如何成為無器官身體〉，甚至呼籲人們去創造屬於自己的無器官身體。參考 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 1. Introduction: rhizome; 6. Comment se faire un corps sans organes? (Paris: Éditions de Minuit, 1980), pp. 9-37, 185-204.

身體早被視為一種牢籠，死亡之後靈魂遂與留於塵世中的身體進行分離。波特萊爾重拾此一傳統，藉由詩中「泳者」與「鳥」的譬喻，將脫去身體的心靈，與速度、流動性以及自由產生關聯。但在這個去身體的解放中，心靈所沉迷的卻又是某種「無法形容的男性快感」，一種非常真實的肉慾。這個對比矛盾修辭（*paradoxe*）同時表現出一種抽象與具體的愉悅，代表著詩人所追尋的「理想」是身體與心靈進行最原始與最快樂的結合？抑或這個身體為慾望之流，不斷變形、變向？在此詩中，肉慾所開啟的狂喜，幾乎與某種神秘經驗貼近，甚至超越詩人對「理想」的想望，尤其詩中最後一個反轉，出現了那個最反詩意的字：「東西」，在語言與啞口無言之間存在著某種吊詭，將我們帶回到那個破解世界之謎的詩人身邊，他象徵性的視野，只能透過從不替自己說話的「東西」（*«des choses muettes»*）來發聲。心靈的激情與所謂的「真實」如何互相指涉？其間關係糾纏，唯有詩人得以進行比擬。是詩的語言讓我們如此理解真實，抑或真實如斯不可理喻而我們只有用詩的機制才能靠近它，穿透它的表層？

前述〈給讀者〉一詩中，擬人化的各種罪惡「愚蠢、謬誤、罪孽、吝嗇」，佔據著人們的精神、折磨著人們的身體，這些無所不在的「惡」，拜撒旦⁴⁰之賜，反倒讓人「可悲命運的平凡畫布」變得有吸引力、有趣一些，暗喻存在的虛偽。詩人更利用希臘文「三倍偉大」（*«trismégiste»*）、法文古語「婊子」（*«catin»*）、「蠕蟲」（*«helminthe»*）以及一個令人側目的日常字彙「老橘子」（*«vieille orange»*），混合了各類型的語言，不管是岸偉的、理想的或憂鬱的，意圖以一種矛盾修辭法（*oxymore* 逆喻）強調

⁴⁰ *Trismégiste*（三倍偉大）一詞原本是給希臘守護神赫梅斯（*Hermès*）的稱號，在此詩人用來形容撒旦，有強烈諷刺意味。

策反式的暴力，代表被憂鬱與理想（*spleen et idéal*）撕裂的詩人，拒絕直覺精神式的表現，同時亦透過矛盾修辭法為撕裂的關係進行和解。

然後緊接在惡德動物園的七個怪物（豺狼、虎豹、獵犬……）之後，一頭「更醜、更兇、更卑劣」（«*plus laid, plus méchant, plus immonde*»）的怪獸「厭煩」（«*l'Ennui*»），極具戲劇性的出場：一連串形容詞由短至長的鋪陳，在形式與意義上產生某種瀑布效應，再加上比較級的運用，像是某種頭語重複（*anaphore*），產生層次感。以如此戲劇方式表現出來，將「厭煩」轉化成一隻沉默的怪獸，它「既無大動作亦無尖聲驚叫」，突然在一個慵懶的哈欠之際，將世界吞蝕，有意使「地球變成一片廢墟」。

而這個棘手又怪異的「獸」，在抽著水煙筒、夢見斷頭台之際，有著謀殺與嗜血的慾望。這是波特萊爾《惡之華》開場的現代性暴力：激烈的言詞、充滿著罪惡、腐敗物的字彙場域，有如無器官身體生吞活剝的影像，被各種罪惡所折磨，終究被湧動的蟲（«*vices*», «*vermine*», «*helminthes*»）所啃蝕（*vers qui rongent*），異化成詩⁴¹。於此暴露出波特萊爾多重嘲諷的修辭方式：除了「厭煩」這頭棘手怪獸，生命沒有什麼吸引力，人們終將「愉悅地」（«*gaiement*»）回到生命那充滿罪惡的泥濘道路上。有如詩人窮極一生受到最深沉的厭倦所困擾——憂鬱（*spleen*），終將被「詩」所吞蝕，唯有詩能產生某種救贖。

在〈每個人有他的怪獸〉一詩中（《憂鬱》，15-6），詩人遇見一個神秘的遊行隊伍，每個人身上背了個巨大的怪獸 *chimère*（代表某種遠古獅頭、羊身的奇幻怪物）；所採取的傳奇與歷史背景，具有寓言的史詩調性：詩歌中最原始與自然的形式之一，其具體層面是散文，具有敘述性，但其象徵價值卻是詩，病態且悲劇，點出人的行進，猶如出自神話與史

⁴¹ 在法文裡，*vers* 一詞是詩也是蠕動的蟲。

詩般的影像，代表人類神秘的起源與轉化，以及在文字之前，chimère、spleen、ennui 這些無器官身體，長久以來，如何隱身於奇幻的景象中，讓詩人「力圖解開那神秘」，始終有種令人不安的思緒。

雖說波特萊爾的創作很多受益於古典文學，但其詩早已不是傳統的表現方式，他跳脫過去詩的框架，以諷刺、誇張、矛盾、甚至醜惡的形象顛覆古典藝術是美和愉悅的功用，不再只是呈現，而是反抗當時資本主義異化的社會，猶如自虐似地否定詩身體的形式組織，喚醒人們對生命本質和存在的意識。他的詩裡經常吶喊著悔恨、內疚與自責(remords)，蠕動如蟲(vers)一般的無器官身體，不斷啃蝕他猶如行屍走肉的身體，化為骸骨。

在〈骸骨耕農〉(《惡之華》，299-301)一詩中，在塞納河岸的舊書攤上，詩人被一幅骨骸解剖圖所吸引，這幅版畫，主題雖然悲傷，卻傳達一種神秘與恐怖的美，「這些神秘的恐怖，像農夫一樣翻耕著骸骨與去皮」。詩人將去了皮肉的骨骸，與農夫之間進行了類比，有如耕種的農夫一樣，拿著鋤頭，自掘墳墓。整首詩的視覺圖像是個隱喻，因外在感官的刺激(版畫)而改變方向、進而進行某種神秘的聯想，一種移置的經驗，反映了身體的象徵；或者說詩的語言一如骸骨，是思想的步態，就是象徵性的能指(signifiant)，唯有透過隱喻，那些骨骸圖像在那裡揭發所指(signifié)：「虛無」是叛徒，「死亡」是騙子，甚至在墓穴中，死後永恆的安息並不存在，更無法擺脫生之苦痛。

詩人在這首詩中表明了等待死亡的慾望、焦慮或恐懼，因為死後亦不得安寧，仍被迫不死不活的活著。尤其透過農夫這個平庸乏味、毫無詩意的主體(sujet prosaïque)，不僅與詩的城市背景有很大的隔閡，更強調波特萊爾與新巴黎的格格不入。整個圖像作為一個隱喻，傳達一個訊息：在資本主義文明裡，人的價值只剩一具軀殼，詩人不僅描繪身體

的惡化，更憂心靈魂，在死亡的岸邊苟延殘喘。他被這個剝光的骸骨所誘惑，對身體的象徵意涵進行質疑，被肉體死亡的景象糾纏不清，尤其無聲無息地，人屍體的血肉被蟲慢慢啃蝕與分解的圖像，一再出現，揭示了《惡之華》繁華與衰敗共存的隱喻所在，正是因為詩人無力改變巴黎城市現實，失去了情感寄託、行為與話語能力，只能任由身體逐漸腐敗。這其間託寓著一種執拗且屈從的現代性體驗，唯有透過修辭的詞藻，透過任何言詞與這些言詞所表達之間的背離，透過無器官身體，提供感官從未提供過的官能愉悅，即肉體轉而被詩所啃蝕。

也就是說，無器官身體是一個足以摧毀自身的我，藉由捕捉、重複、差異等方法，在重複中產生差異，自身叛逆自身的變異，而無器官身體乃為結果。德勒茲以藝術作品為例說明此無器官身體：藝術作品無法排除行動，即不斷在變向、不斷變形、位移，本身所具的爆發性超越界線，或者本身內部叛逆了自身，而變成為無器官身體，他尤其從前衛作品中看出由無器官身體所產出的創造性內涵。

在波特萊爾所談到的現代藝術家中，杜米埃無疑是最重要的人物之一。在他的諷刺漫畫中，常常表現「活著的、飢餓的行屍，肥胖的、吃飽的走肉」（《波德萊爾論漫畫》，65），不會讓人感受到這是依據正常的肉體，而是攙有警世、驚恐意味等的一種「譬喻作用」。不同於寫實的形象，許多現代畫家藉由這種反常的形象，訴諸一種隱喻的目的，在某種程度上可說是超越了機體的界線，探測語言的邊界或語言的解域化。反常的身體形象因超出了他自身原本的屬性，而達到一種「轉化」的效果，這類「轉化」作用，對於近代以降的藝術創作者，是在表面寫實形象之外，為尋求更多重意涵的託寓與表現時的絕佳利器。

無器官身體因此不是一個特定形式或事實的存在，而是表現某種轉化意涵，以謀求續存的一種「意象」。相較於外在形象的寫實與否，這

般膨脹、扭曲或變形的再現肉體，以它夢囈般、神秘意義等的隱蔽與改變視域的手法，反倒更能呈現內在精神的「真實」。正因如此，這個無器官身體本身是一個流變體，它不是什麼永恆的東西，它是萃取出永恆的那個過渡，充滿了變動生成的活力；正如同所有反動，這個無器官身體必須是一個不停流變的存在體，而無疑地，藝術替這份反動找到一個和解的出路。

結語

步態已然變成漫遊詩人默許的媒介，重點在於反過來看書寫如何模仿這個動作修辭學的路徑。事實上，為逃離新城市文明功能性、單調的日常生活，逃離內心厭煩又憂鬱的體驗，詩人引進多樣化的觀察位置，在空間層面與形式上變得「同質多像」與「一語多義」(«polymorphe» et «polysémique»)：透過隱喻、轉喻、提喻、逆喻、誇張、重複等語言修辭法的強化運用，將城市日常生活的瑣碎細節，與所有象徵和意指性的語言用法對立起來，混合真實與虛構之間的各種模仿(mimesis)，在影像與物體間產生不協調。再透過與其他藝術之間的內在關係與相互作用，如同繪畫、戲劇、舞蹈以及漫畫，見證了一種對於物質轉換的真切關注。意即文字位移猶如人在城市地圖上的步態，這與詩語言的相關特性，以及在空間與位移策略的部署，再再表現出被視為人類行動整體的步態，其驚人的說服力(éloquence)，以及波特萊爾文字革命的潛力所在，被視為前衛美學的舉措。

如果借用德勒茲「無器官身體」的概念，可以看出波特萊爾的步態式書寫，如同影像、時間、力量等有形的物質，其實處於一個不斷流動與變向的姿態、分解與重組身體的過程。這種身體，因沒有羈絆，因此可以四處遊走。而作為無本質存在的這種身體，若要象徵本身以外的什

麼，就必須模仿與自己相似的什麼「東西」，依靠形象自身（符號體自身）與自主性（*autonomie*），而不去妄想文字可以重建物體本質，因為本質仍只是語言的產物，由發明的名詞所定義，背後沒有相對應的客觀真實存在。相對的，要全力關注的是書寫本身的符號體徵候與形式，以及可能的轉化（為藝術而藝術），竭盡所能地扭曲句子，使語言諱若莫深的身體重新浮出表面，而不是只是如何對應當下社會現實中固有的涵義（不再需要符合任何預設的形而上學）。於是過路女子、紈袴子、漫遊者、甚至拾荒者，皆以物質表象來投射自我，但當那些外在的物質假象逐一消失時，自我也落得只剩下詩語言中，那不斷位移、流動的、如沙漏般破碎的文字符號吧？彷彿解釋了些什麼，卻又隨時會灰飛煙滅。

徵引文獻

波特萊爾 (Charles Baudelaire) 作品

Œuvres complètes. Paris: Robert Laffont, 1980.

莫渝譯，《惡之華》，臺北：志文出版社，1985年。

胡品清譯，《巴黎的憂鬱》，臺北：志文出版社，1973年，2010年再版。

郭宏安譯，〈現代生活的畫家〉，收錄於《只要那裡有一種激情：波德萊爾論漫畫》，新北市：八旗文化，2012年。

本雅明 (Walter Benjamin) 作品

Charles Baudelaire, trad. par J. Lacoste. Paris: Payot, 1979.

The Origin of German Tragic Drama, trans. John Osborne. New York: Verso, 1998.

The Arcades Project, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire, ed. Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.

張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，臺北：臉譜出版社，2002年。

其他

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: P.U.F., 1964

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

- Foucault, Michel. “Qu’est-ce que les Lumières?” *Dits et écrits*, vol. IV. Paris: Gallimard, 1994, pp. 562-78.
- Guyaux, André. *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007.
- Loubier, Pierre. *Le poète au labyrinthe: ville, errance, écriture*. Paris: Editions ENS, Ophrys, 1998.
- Montandon, Alain. *L’Honnête homme et le dandy*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 1993.
- . “Modèles de comportement social.” *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Presses Univ Blaise Pascal, 1994.
- Sanyal, Debarati. *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Simay, Philippe. *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Paris: Editions de l’éclat, 2005.
- Virgile. *L’Énéide*, l’avant-propos et la traduction de Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1964 (rééditée en 1989 à Marseille par André Dimanche).
- 廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，臺北：麥田，2003 年。

網頁資料

- Balzac. *Théorie de la démarche* (1833). Paris: Eugène Didier, 1851,
http://www.diogene.ch/IMG/pdf/Balzac__Ho-Theorie_de-1318-2.pdf.
(2012 年 7 月 15 日瀏覽)

Goetz, Benoît et Benoît Goetz. “Théorie de la démarche. Ébauche d’une philosophie du geste,” *Le Portique* (17/2006),
<http://leportique.revues.org/791>. (consulté le 15 juillet 2012)
傅柯著，李康譯，王倪校，〈什麼是“啟蒙”〉，
<https://www.ptt.cc/bbs/Sociology/M.1275057247.A.5F3.html>。