

疆界2—国际文学与文化.C

前 言

几经周折,本期《疆界 2》终于与读者见面了。

最近一个时期,许多人对文学研究和文化研究提出了不同看法。有人批评文化研究对文学研究的入侵,指责文学研究中出现了泛意识形态倾向,因此强调注重细读文学文本,回归传统的审美阅读;另外一些人则认为,面对当前国内外出现的大量社会问题,不论文化研究还是文学研究,都应该贴近现实,直接或间接地进行某种干预,而不应满足于对文本的审美欣赏,囿于象牙塔之内。

其实,两种看法都体现了某种主体意识。前者隐含着某种抵制心态,认为当前的文化研究侵犯了传统的文学疆域,使文学研究脱离了常规。近二十多年来,西学不断引进,尤其开始阶段的生搬硬套和盲目认同,使人们产生了逆反心理,因而对文化研究和文化理论后来的发展形成了片面理解,企图以传统的文学研究与之抗衡。他们强调审美和个人的人文素养,以为只要每个人独善其身,不断提高,整个社会就会和谐发展。这当然有其道理。但是,不论文学还是研究文学的人,都是社会文化的产物,受到多种因素的制约,不可能是孤立的存在。人文素养是一种观念,本身就隐含着某种意识形态。因此我们应该拓展文学的疆域,使文学研究和文化研究更好地结合起来。

强调干预社会现实的观点,无疑体现了知识分子的责任感和面对现实的焦虑。这当然应该肯定,但也不能因此而否认传统文学研究的价值。传统文学研究不仅提供了可资借鉴的方法,而且审美本身就包含着意识形态,因为归根到底,美学也是一种意识形态。关键是如何利用传统文学研究的资源,更好地为文学或文化干预社会现实服务。所谓文化干预,既包括对不良或丑恶现象的批判,更包括对问题的分析和认识,进而提出解决问题的办法。这种干预不一定是直接的,实际上许多是通过间接的方式实现的。但不论采取直接还是间接的方式,都需要不断提高理论思想水平,因而也就需要对理论更加重视。

本期《疆界 2》所选的文章兼顾了上述两个方面。全书分三部分:第一部分是论述本雅明的文章,重点是他的《拱廊计划》。本雅明是我们公认的思想家,他的一生及其著作本身就是文化研究和文学研究相结合的典范。他所涉及的领域非常广泛,包括文学批评(或比较文学)和理论、阐释学、历史、哲学、语言理论、社会文化理论、大众传媒和视觉艺术,大众文化以及城市研究。狭隘的文学研究或局限于细读文本的审美分析,或许可以造就某个方面的专家,但决不会造就像本雅明这样的大师。只有博采众家之长、广纳不同领域的精华,才能构建不朽的文化大厦。

《拱廊计划》涉及多种不同的主题,其中大部分是精心组织的策略性的引语。这些引语源自写于巴黎的作品或评论巴黎的作品,范围极广,有诗歌和小说、警察的报告、旅行指南和广告,也有批评著作、历史、哲学和社会理论。它们涉及到大量社会和文化实践以及历史人物,包括波德莱尔和普鲁斯特,尼采不朽的

著作,马克思的辩证法,布朗吉和傅立叶,巴黎的街道计划和街道名称,政治和革命,城市花园和百货商店,资产阶级住宅的内部和资产阶级的主体性,商品化和幻象,格兰德维尔的卡通画,照相和时尚,建筑中的钢铁和玻璃结构,赌博和收藏,殖民主义和妓女,等等。但所有这一切都围绕着一个核心主题:通过巴黎的文化、思想、政治和日常社会生活,说明 19 世纪欧洲资本主义的现代性问题。现代性是今天国内外广泛关注的一个话题。这里选收的文章通过对本雅明及其《拱廊计划》的评论,不仅有助于我们对现代性的讨论,而且也为我们当前文化研究和文学研究的结合提供了有益的借鉴。

第二部分是专门论述拉尔夫·艾里森的文章。众所周知,艾里森是美国著名黑人作家,他的小说《看不见的人》已经成为美国文学的经典,并在 2003 年被《图书》杂志评为“改变美国的二十本书”之一。但他在其他方面的成就却没有得到足够的重视。正是随着文化研究的发展,人们才重新审视艾里森,发掘他在其他方面的贡献,并丰富了对他的文学的认识。例如,人们认为他的文学作品不仅表达了历史境遇,而且表达了历史境遇的种种可能,但很少注意他认为文学表达是一种神话的观念:神话不应该理解为真实的对立面,实际上它们彼此并无联系,相反,神话是形象(艾里森指音乐和口头传说的英雄形象)和小说的联姻。实际上,艾里森不仅是美国最杰出的小说家,而且是 20 世纪中后期美国重要的思想家。他的大量的文章和偶尔写的一些论文表现出敏锐的、富有活力的思想,试图从理论上阐述美国与黑人和文学表达的关系,为人们理解当前“美国”与“全球性”的联系提供了非常有价值的洞察。

艾里森在他的作品里提出了许多发人深思的问题,其中之一是如何思考关于艺术的历史争论,尤其是关于象征的表达、圆极以及单一形式的表达和历史思维方式之间的关系。这里选载的几篇文章着重探讨艾里森对音乐的贡献(尤其是布鲁斯音乐),小说和民主思想的关系,现代主义和自由,自由社会的危机以及美学中的认识论问题。它们不仅拓展了我们对艾里森的认识,而且可以深化我们对小说的研究;艾里森的作品语言为什么充满节奏感,富于音乐性。在某种意义上,它们也提供了文化研究和文学研究相结合的范例。

第三部分是一组紧贴社会现实的文章。前两篇以 9·11 事件之后官方的反应为对象,从文化叙事和历史想象的角度进行深度分析;后两篇以文学作品为对象,从哲学的角度进行分析,并与当前的政治和社会文化问题相联系。这组文章典型地体现了文化研究的范式,表现了对现实问题的关注。在某种程度上,它们表明了知识分子以文化干预社会现实的一种方式:知识分子不一定能直接改变社会现实,但通过自己的文章,可以提高人们对问题的认识和辨析能力。只有对问题有了清醒的认识,才能提出解决问题的办法并付诸实践。

总之,这里的文章既包含理论阐述,也包含文本分析,既有文化研究的内容,也有文学作品的解析。应该说,内容相当丰富,不仅提供了研究方法上的参考,而且提供了当前学术研究方面的某种趋势。因此我们相信,它对文化学术界的朋友,尤其是大学师生,具有很高的价值。

当然,如同以前说过的那样,这类作品的翻译是非常困难的,难免有不足之处。我们恳切希望读者提出批评和建议。

借此机会,我还想说明,由于种种客观原因,《疆界 2》的中文选编将暂时停止。对此希望广大读者给予谅解。同时对人民文学出版社这几年的支持和合作,表示衷心的感谢。

王逢振

2007 年春于西南科技大学

“街道,广场,剧院”:一个移动中的城市

——瓦尔特·本雅明笔下的巴黎^①

塞缪尔·韦伯

瓦尔特·本雅明的作品以及近来发现的大量有关其巴黎《拱廊计划》的笔记和片段还能继续受到如此广泛的青睐,这是显而易见的。本雅明的批判显然不同于现今种种文化批判,因为它从未脱离过这样一个事实:无论批判的主题是什么,其批判的独特性总是产生某种特定的语言结构,由此也得到特定的阐释。一个没有包含指意结构的事物的“物质性”是绝不会引起本雅明的兴趣的。他的这一特征在他对一个城市的研究中表现最为明显、尤其是对于他穿梭于其中或——用我自造的词来说——陷(impatse)在其中的巴黎。巴黎这所城市在本雅明的作品中,比任何一所城市都更如一个文本。要了解构成了本雅明眼中作为一个文本存在的巴黎的这种文本性,我们首先必须将“文本”这个概念纳入到大约三十五年前由雅克·德里达赋予文本的更加广阔的意义中去。德里达在他纲领性的文章《论文字学》中提出了一个“广义文本”的概念,以此区别于我们通常更为熟悉的书本的概念,或者是以书写或印刷形式出现在纸上的严格意义上的文字现象。

这个“广义文本”的概念——一个容纳“城市”时毫不逊色于完全的言辞结构的文本——因为某种可以理解的原因而有着一段受阻的历史。因为对很多人而言,并不是在首次接触此概念时,就能够体会到这种将文本概念“广义化”的企图包含了某种帝国主义的色彩,它将书写文字以及书写文字的规则的领域延伸到人类生存的方方面面,也许侵入了普遍存在的所有领域。^②但是这种猜想是建立在误读基础之上的,这种误读如此明显,使得有一种强烈的愿望要将之驱除,以便保住“广义文本”这个概念原初所要挑战的对象:即某种自我在场的先验性、身份和与表达方式相关的意义。我这里所指的误读显然忽略了这样一个事实,那就是如德里达所指——抑或是如在他之前的本雅明所提出的那样,能够让这种文本性概念“广义化”的前提既非它的论述,也非它的内容实质,而是一种“能指模式”^③。作为一个建构在费迪南·德·索绪尔意指概念之上、不同于“再现”且在结构上优于“再现”的过程,它是由众多差异关系、而不是由与自我等同的指涉物构成的。德里达的广义的文本性概念认为任何表达的过程,无论是话语的,如使用词汇和语言,或是非话语的,如使用意象、声音或者其他的“意义印象”,都是以文本的形式进行操作,这样,通过它所在其中的种种有差异的关系决定了其自身的意义。将德里达的方法与其他更为正统的结构主义者如索绪尔以及那些使“后结构主义者”成为一个可用且获得承认的人们的方法区别开来的要点就在于德里达分析这些有差异关系的操作方式。与索绪尔不同,德里达的“延异”将自身也深陷其中,从而不可避免地处于了两难的境地。换言之,有差异的过程需要一种意义的延宕,由此才不会自我包涵或达到意义的终结。任何一个语义的限定不可避免地依赖于它所不能彻底吸收或无法将

其内化的东西,在这里我想举这样一个例子,当我们在字典中查找一个单词的时候,每一个新的所指又敞开了意义的另一个新的可能性,并将如此无穷尽地循环下去。习俗的存在有助于我们避免意义的无休止循环。但是唯有以此为代价,因为这些内涵意义总是超越了我们或是习俗所能规定的任何定义。

这样一个广义化的——或者,更精确的说,具有再生性的——文本性概念意味着你不是被迫诉诸于权威和不负责任的“教育学”,而是去主动承认一种必然牵涉到反应、阐释、阅读和定义的一个系统性行动,这一系列的牵涉行动是不能够用本身的术语来规范的。无疑,这一系列的牵涉行动带来的是一个不能够完全被预言或完全被了解的远景。

正是这种既是负担又是挑战的不可预言性标志着瓦尔特·本雅明的写作风格,也许没有任何一处会像他的《拱廊计划》里集聚了形成这种风格的众多要素。这些要素在不同程度上给我们展现出了外表为物质实在的讽喻特性。这种讽喻把为未知事物的解谜、解码、阐释和交流所做的一切努力视为己任。换言之,与其说是把对不可被控制之物进行控制视为己任,毋宁说是坚持不懈地去寻找一个回应。

这也许就是本雅明众多作品中无法言喻的魔力所在:在揭示各自主题的讽喻性中,它们都要求对一种超越了传统意义读解方式的阅读理念进行一种应答。本雅明从来没有忘记这样一点,阅读远远不止是对所熟悉之物的无原则的认同,相反,它包含了一种冒险和可能因此而陷入危险之中的可能。关于这一点,没有什么比他的《拱廊计划》更能体现这一关注,以下一段引文选自他的笔记 N,在这则笔记中本雅明写道:

将意象从现象的“本质”中区分开来的是它们各自的历

史标志……意象的历史标志指明的不仅仅是它们属于某个特定的时间,还表明只有在那个特定的时间里意象才是可让人理解的。这种可被理解时刻的到来彰现了意象内在运动的关键时刻。每一个现在由这些与其同时发生的意象所决定;每一个此在都是一个已确定了的可知性(knowability)^④的此在。在这其间,真理包含着一个指向爆破点的时间。(这个爆破只是一个意图的死亡,它与真正历史时间即真理的时间的诞生是同时发生的)并非是逝去之事阐明了现在,抑或是现在使逝去的一切更为清晰,相反,意象是在刹那间已经与“此在”汇聚一起时随之而现的星群。换言之,意象是一种静止辩证的意象。当现在与过去的关系纯粹处于非永恒状态的时候,那么对“此在”而言的一切便是辩证的:本质上不是世俗的而是意象中的。只有辩证的意象才是真正历史的,换言之,辩证的意象不是陈旧的意象。可被阅读的对象,即具有可知性的此在的意象,显示出了暗藏在所有阅读之中最高程度的批判性及危险性的时刻。^⑤

本雅明在这里所描述的“辩证的意象”并不是某种可以一目了然的可视之物,而是某种必须被阅读的东西。它的可读性,抑或是称为易读性来自于产生它的种种矛盾冲突的关系之中。这就是为什么本雅明努力强调一个意象的真实性不仅仅源自它所属的那个特定时代,更准确地说是源自于它所指明的那些与这一特定时代相联系的共时关系。这种共时性既是由各种游离的关系也是由各种聚合的关系构建而成的。准确地讲,这种包含了趋近性和游离性的共时存在恰是构成意象的一切可能知识的条件,即意象的“可知性”。这种“可知性”不是处于两个固定点间的空隙之中,例如有助于阐明现在的过去或有助于阐明过去

的现在之间,而是处于一个不同的空间之中:即一个不会导致简单认同的趋同点集合的空间之中。在本雅明的作品里,作品的意义往往通过两种截然不同但又能够相互补充的意象表现出来:闪电和星群。

在这里,人们可能企图把这两种对本雅明意义极为重大的意象作为相对物来描述,将“闪电”归属于“曾经发生过”的一类事物,它与同“星群”一般具有某种永恒性的“此在”共存。当然,这种理解并非全然是无稽之谈。但是,问题在于星群就其本质而言受人瞩目的原因恰在于它出现时的非连贯和瞬间性的过程。它是由打断的可能性所解释的,这种打断按本雅明的描述就是一种“真正的历史时间,一个真理的时间”。在本雅明以及黑格尔的眼中,真理需要的不是与预期中物品概念的一致,换言之,它不是通过朝向一个目标的短暂行动的完成而达到的对这一行动的证实,真理需要的是与另一种时间的“诞生”同时发生的“意图的死亡”,这另一种时间不是主体的时间,而是“历史”的时间,“真理”的时间。

仅仅在这个层面上,辩证的意象才是“可知的”和“易读的”,“可知的”是因为它的“易读性”。但是这里的“知识”与真理一样并不是稳定不变的,“阅读”就是对前两者的表达。思想的表达,无论在何处,所指的并非是简单的认同或合题,而是在聚合和分离中的选择,举例而言,最极致的运动如闪电的存在和最极端的停滞如星群的状态。

这也说明了为什么本雅明本来就应该对与时空相关的一些问题产生兴趣,尤其是对被称为“十九世纪都市”的巴黎中的时空选择性的共现感兴趣。由于这种“定域”阻碍并延缓了意识中“概念”的目的性的暂时存在,在这其中所有的运动都是从一个

终极静止,超然之外并且公认的固定点的角度来构建的,所以这一固定点或多或少以一种无意识和不加鉴别的方式反映了观察者的视角。正是这种“时间”概念由一个必须被阅读的文本的空间性所引爆,也正是这种“时间”概念才是可读的而绝非能够用限定或确定的意义来加以束缚的。这也是为什么本雅明会指出构成所有阅读基础的“决定性”时刻是一个“危险的”的时刻。因为通过承认自身已陷入了一种未来永远无法被预知也完全无法被控制的运动之中,它也不可避免地威胁到了自身的存在。这种潜伏于批判性阅读中的危险与处于人类生活中的危险是同类事物,而这也可以最终解释众多对阅读以及对阅读的相关事物,文本性和写作本身产生敌意的原因。然而,这里所提到的文本和阅读的“普遍性”并不局限于概念或“理论”的普遍性,而是与标志着普遍与特殊、理论与实践两者间分裂性的聚合所具有的独特性的关键时刻相关。

这就是为什么本雅明所提倡的或由德里达实践了的“文本中心阅读论”会以回应这种独特性的方式将其自身与传统理论话语和传统批判话语区别开来。这里所提到的文本总是具备一种独特的结构,甚至即便该文本是以非语言形式的面貌出现,它也具备这种独特性,如这里所涉及到的“可读的意象”,因此我们可以得出与文本相关的文本中心阅读论不会导致普遍性的结论,这样的普遍性结论通常能够从它们独特的显现中得到,然后被制作成一个知识普遍有效系统中的一个要素,或者被制作成一种方法的要素存留下来。和德里达一样,本雅明也没有方法论。然而我们可以用这样的方式去阅读理解他的作品,在其作品中去寻找一些可以导向某些方向的力量痕迹。在以下的内容中,我想探讨的正是上述提到的一些这样的方向。

首先,我将探讨的是录入了他巴黎《拱廊计划》中“笔记本P”中的一段,这一段被其德文版的编辑加上了标题:“巴黎的街道”。然而,我们会发现,本雅明在这里关注的并不仅仅是巴黎的“这些街道”,他所真正关注的对象是这些街道与其名字之间的关系。在这里,像通常一样,对本雅明而言,语言标志了某种聚合同步的运动,这种运动将一种可能被视为自我包含的关系转换成为了一种可以被阅读的动态含混的关系,换言之,转换成了一个文本。

巴黎曾被称为时刻处于变化中的城市。但是正是这个城市布局的生机赋予了它自身意义,这种意义在于以街道、广场或剧院的名义所体现出的一种不可被征服的力量,即便是所有的地貌都发生了变化,这种力量也会一直存在。我们会发现那些在路易·菲利普年代还位于寺庙大道的一个个小舞台已被拆毁,只能看见它们在一些别的街区重新露面(这里我不想使用“城区”这个词),但是像这样的情况又有多少呢?又有多少街名即使在今天还可以保留着几个世纪以前拥有这些街道的土地所有权的地产所有者的名字呢?“水塔”这个名字指的是早已消失的喷泉,这个名字现在仍然出现在很多街区中。甚至包括那些著名的饭店,更别提众多流行的文艺沙龙,它们和罗谢尔饭店、维富饭店、外省三兄弟饭店一道以自己独特的方式保护着自身在小范围内共有的永恒性。几乎没有一个名字会强行进入到美学的领域,单个的瓦塔饭店或罗谢尔饭店也绝不会比巴黎所有的场所以及拥有众多小瓦塔饭店和小罗谢尔饭店的市郊更为有名:这就是街道的运动,名字的运动,这些运动常

常是在矛盾中向彼此靠拢。(PW,P1,1)⑥

我选择了“街道,广场,剧院”这三个词作为这篇文章的标题,这个标题省略了第四个要素,虽然这个要素与前三个隔离开来,但是却与它们密不可分:这第四个要素就是被赋予每一个都市场所的“名字”。当然,每一个场所都与一个不同的名字相关联。在我们开始探讨这些不同点之前,首先应该引起我们注意的是本雅明所谈论的并非总体意义上的城市,也不是一个特定时期里的某个欧洲城市,而是一个极其独特的城市和一个具体的时间:19世纪的巴黎。对本雅明而言,这个时期的巴黎在他的描述下通过使用一个极难用英语表达的空间范畴而有别于其他城市的特征。在德文中,本雅明把这个空间范畴叫做“Schwelle”(界限),该词在英文中常被翻译成“threshold”(界限),但这种翻译并没有准确表达本雅明使用这一术语时想要阐述的真正含义。通过把该词从“界限”的通常意义中区分开来,本雅明解释了该词的含义,接着他又诉诸于与英文单词 swell(加强)同源的德语动词 Schwellen(增强)对该词进行了进一步的阐释:“Schwelle(界限)必须与临界或边界根本区分开来。Schwelle是一个区域。变化,通道这些意义均存在于其动词形式中[schwellen]”(PW,618)。⑦

本雅明将“threshold”(界限)与临界或边界区分开来的坚持是极有意义的,因为正是以这样的方式他可以从更广阔的意义层面上重新考虑地点这个概念。地点的定义不再像自亚里士多德以来形成的传统那样主要通过定界或限定的功能来操作,在那个意义层面上,基本是一种线性定义的方式,而是像定义 Schwelle 那样有必要对内外明显的对立进行分析说明。膨胀意味着遏制功能出现了危机。容器的功能被过分地扩展开来,它

不再是一个用以将运动定义为“位置变化”的固定场所,相反,容器自身已经成为处于运动和张力之中的物品。因此这种“膨胀”总是会比它所呈现出来的那一面要多或者少一些东西。就这个层面而言,它在很大程度上与“寓言”的概念联系在了一起,“寓言”最初是由本雅明在论述德国 17 世纪剧院时提出的一个概念,但是在谈及德国 17 世纪剧院时本雅明又回到了对 19 世纪的分析,这种分析是以一种不同以往的更加内化的形式进行的。正是这种扩张膨胀的地方使 19 世纪巴黎的地志成为了一个易读的文本,尽管只是作为一个寓言文本。

寓言与名字以及命名之间有着一种特殊的关系,如果寓言总是需要某种超出了第一眼望去就能看得见的表面意义,那么我们就很清楚无论它拥有什么名字,这些名字都是一种相同的不稳定的产物。然而,这并不是上述所引用的段落想要表明的观点。的确,这一段不仅仅看上去而且事实上也的确是在讲述变化和运动的变迁过程与巴黎的关系,这种变迁过程是如此广泛的与巴黎联系在了一起以至于这座城市时刻处于不断运动之中,法语中称之为“运动中的城市”,它看上去就像被“一种以街道,广场或剧院的名字存在的不可抗拒的力量”所控制,这些名字,即使它们经历了所有地形上的位移,看上去却仍然被保留了下来且将被“持续”保留下去。但是我们可以发现,这些名字是以一种独特的方式在持续着。在本雅明的笔下,这三个都市场所都是作为一个“运动中”城市的“地形位移”的例子,但是它们各自又都具有独特的风格。街道和广场是都市里的建筑名称,那么“剧院”又是什么呢? 这些名字与巴黎这所城市的关系看上去也是截然不同的。首先,就剧院而言,它是一种大型的建筑物,属于某种建筑,而不是“街道和场所”这类意义上的都市场

所的结构。但是本雅明显然把这三个列入了同一个系列,他向我们暗示在这三者之中存在着某种隐含其间的同一标准。当然他不会对这个同一标准做出直截了当的解释,在接下来的句子里,本雅明通过谈论位于圣殿大道的“那些小剧场”继续论述着城市的剧院,尽管“那些小剧场”在路易·菲利普时期屡次遭到摧毁,它们却仍然以同一名字或不同名字(在这里本雅明没有给出细节的描述)出现在城市其他的地方。

本雅明给出的这些例子没有明确论及与城市相关的剧院或戏剧性的概念,但它们形象地阐明了这样一个观点:巴黎这个城市用以抵制时空变迁的力量不仅与语言相关,与戏剧性也有关系。这种力量反过来又与小剧院所具有的那种可以从死亡的废墟中重生的特殊能力联系在了一起。的确,小剧院是一个能够被摧毁和取代,甚至被移位的场所,但是它却能够借助着一种显而易见不可被压制的力量在别的地方重新出现。既然如此,在城市不断的变迁中,所谓“永恒之物”则既非各个场所的物质存在也非它们名字的理念存在,而是指剧场在另一个地方的重现。这里的剧场不是传统的亚里士多德意义上的场所,而是可运动的一个地方,当它再次出现时,呈现在我们面前的是一种异样而又似曾相识的面孔。因此,这些“剧院”的生存能力与这些地点的既彼此对应又相互背离。如果我们对此稍加仔细观察,换言之,如果我们重新读解本雅明描述这些名字功能的方法,我们将会发现本雅明的描述并没有我们原本期望的那样完整和连贯:“又有多少街名,即使在今天,还可以保留着几个世纪以前拥有这些街道的土地所有权的地产所有者的名字呢?‘水塔’这个名字指的是早已消失的喷泉,这个名字现在仍然出现在很多街区中。”这里的第一个例子已经足以清楚地阐释了我们的期望:某

地产所在的街道以该地产的所有权拥有者的名字命名,生命有限的人类在名的不朽之中找到了某种延续自身生命的方式。但是上面紧跟着的第二个例子却与这个已为人所熟悉的思路背道而驰。当然在这里,名字不再是地权拥有者的人名,它成为了一个建筑物的名称:“水塔”原先指一个独一无二的在“很久以前就消失了的喷泉”,后来这个名字又以地名的形式再次出现,作为地名它就像幽灵一样,不仅仅“出没于”它原址地,而且也游荡在以前没有建筑过“水塔”的地方。在这种情况下,名字的存留于世不是为了让我们记住名字所有者,而是为了强调了一种神秘扩散的现世可能性,本雅明在论及巴黎各地名的活力时,分别于第三个以及结尾的例子中对这种可能性进行了进一步的阐述。

甚至包括那些著名的饭店,更别提众多流行的文艺沙龙,它们和罗谢尔饭店、维富饭店、外省三兄弟饭店一道以自己独特的方式保护着自身在小范围内共有的永恒性。几乎没有一个名字会强行进入到美食学的领域,单个的瓦塔饭店或罗谢尔饭店也绝不会比巴黎所有的场所以及拥有众多小瓦塔饭店和小罗谢尔饭店的市郊更为有名:这就是街道的运动,名字的运动,这些运动常常是在矛盾中向彼此靠拢。(PW,P1,1)

应该指出的是在德语中,指代酒吧,小酒馆和餐馆的词是酒吧 Lokal。准确地说,本雅明在这一段所描绘的其实应该是有关本地酒吧的命运,是标志着作为运动中城市的巴黎的一种“地形移位”上的地方化的命运。这里所提的运动是指我们已经讨论过的“膨胀”意义层面上的运动。本地酒吧如何从这种土地扩张中幸免于难?它们通过重复那些以昵称形式再次出现的伟大