

斯坦利·米奇尔 | 《理解布莱希特》 导言

2015-10-06 斯坦利·米奇尔 保马

《理解布莱希特》导言斯坦利·米奇尔田延译 **编者按** “保马”今天推送的是verso出版社的英译版本雅明著作《理解布莱希特》（Understanding Brecht, Verso, 1998）的译者导言，翻译者是华东师范大学中文系博士生田延同学，该译文为“保

马”首发，感谢田延同学惠赐此文。

《理解布

莱希特》书影 本雅明拥有卢卡奇所大量缺乏的东西，这恰恰是一种对于有意义的细节，对于边边角角的事物，对于有冲击力而不寻常的现象，也就是对非图式化的特性的独到眼光，这种特性应该获得十分特别而直接的关注。

——恩斯特·布洛赫 像马雅可夫斯基和俄国形式主义者一样，布莱希特和本雅明形成了一种社会主义革命运动中典型的文学伙伴关系。然而，他们的关系只是现在才显露出来，因为本雅明论述布莱希特的大部分文章直到1966年才被发表。瓦尔特·本雅明是一个古怪的“文人”，1892年出生于一个富裕的德国犹太家庭。他在生命的历程中经历了复杂的变革，把早期神秘的思想结构与习惯进行了转换，丰富了马克思主义的种类。本雅明的气质和艰涩的思想特性阻碍了他学术生涯的道路。学术权威们因为不理解而拒绝了他的博士论文（《德意志悲苦剧的起源》）。但不止于此：本雅明由于缺乏圆滑处世的性格，对一位德国学术界的官方美学家约翰内斯·福克尔特提出了异议。由于被禁止获得安稳的职业，他变成了一个流浪的文人，经历着他在《作为生产者的作家》中所描述的知识分子的无产阶级化（intellectual proletarianization）。如果他获得了大学的职位，很难说他的思想会如何发展。事后来，他的许多不同形式的马克思主义思想，可以追溯到其职业命运被决定之前的那些日子。然而，肯定的是，他那不稳定的经济地位加深了马克思主义对他的吸引力。他曾一度考虑加入共产党。这一时期是二十年代末和三十年代初。阿西娅·拉西斯[1]（一位信奉共产主义的戏剧制作人，本雅明1924年在卡普里遇到了她）把他介绍给了布莱希特，三十年代布莱希特流亡丹麦期间，他频繁地拜访布莱希特，并长时间地和他呆在一起。1930—1939这整整十年中，本雅明写下了现存的那些手稿

和研究，同时对于纳粹主义的兴起和成功作出了回应。他没有布莱希特那么走运（幸运并不是他的星座之一），本雅明从盖世太保那里逃出后，于1940年自杀了，而那时他正打算跨过法国—西班牙的边境线。本雅明的写作是随笔式的、格言式的、断片式的。甚至连他的博士论文都更像一种哲学沉思，而不是系统的阐述与证明。布莱希特和本雅明，而不是和政治上更坚定的人，比如乔治·卢卡奇走到了一起，乍看之下，这似乎很奇怪。但布莱希特从未和卢卡奇谋面。况且卢卡奇是敌视二十世纪实验艺术的，因为它缺乏总体性（totality）和洞察力（perspective），而布莱希特和本雅明则共同享有一种拾荒者（scavenging）和杂碎收藏家（magpie）的气质，能够接纳现代艺术和文学的碎片化的本质。本雅明是一位奢侈的收藏家和古物研究者，一位热情的流浪者和城市观察家，他能够把文化历史从路边的稀奇物件和残余东西中提取出来。摘自日记的《与布莱希特的谈话》一文——它位于这本书的最后——似乎表明布莱希特是给予者，而本雅明是接受者；无疑，这在心理学上是可信的。本雅明的支持犹太复国运动的老朋友格肖姆·肖勒姆[2]写到：“布莱希特具有较强硬的本性，他在更为敏感的、完全缺乏运动员特质的本雅明身上产生了深厚的影响。”从知识上说，关系当然更为复杂、更具有两面性。例如，存在着这种鲜明的迹象，即在他们相遇之前，“史诗剧”（epic theatre）的思想与含义对于他们二人来说就已经是共有的了。这段日记的摘录（从未打算发表）价值巨大，因为它提供了这两个人谈话时的当下的氛围，他们的思想特性、言语方式，对于意象、寓言、讽喻、格言的钟爱，所有这些都能够在他们各自的写作中找到。然而本雅明是更具隐喻性的思想家，他从布莱希特那里学到了——这是他先前的朋友，从格肖姆·肖勒姆到阿多诺都强烈反对，并且认为是可怕的——“粗鲁的思考”（plumpes Denken），这需要让思想在实践之前对自己进行简化，使本质和盘托出。本雅明属于那一代的思想家，他们正好生活在一战前的岁月中，反对德国学术话语的语言贫瘠。这些思想家以不同的方式，希图通过重新恢复语言本身的语义学和隐喻属性来确认并发现意义。马克思主义从这一代思想家，即本雅明、布洛赫、阿多诺的著作中获得教益。与此同时，如果以一种“常识”（commonsense），即唯物主义的标准[3]来探讨他们，那么从这些马克思主义者那里就获得不了什么东西。在这里，人们必须要遵从歌德的关于诗歌的名言：Wer den Dichter will verstehen Muss in Dichters Lande gehen. 如果你要理解一位诗人，你必须深入诗人所在的土地。对于本雅明来说，正是这个诗人，布莱希特，能够让批判的唯物主义的力量坚强起来。[1] 阿西娅·拉西斯，拉脱维亚女导演，共产党员，是本雅明的女友。她与本雅明的交往情况，参见本雅明的《莫斯科日记》（潘小松译，商务印书馆2012年版）。——译者注[2] 格肖姆·肖勒姆（Gershom Scholem），以色列犹太神学家，本雅明的挚友。关于他与本雅明的交往，参见他写的《本雅明：一个友谊的故事》（朱刘华译，上海译文出版社2009年版）。——译者注[3] 这里应该指的是那种庸俗的、机械的唯物主义。——译者注

“现代哲人”

本

雅明与布莱希特 从根本上讲，是两个东西把布莱希特和本雅明联系在了一起：相似的历史想象力和相似的人道主义。正如葛兰西一样，他们因为一种深沉的历史悲观主义而和三十年代的官方共产主义运动相区别，按照罗曼·罗兰的准则，即“理智上的悲观主义，意志上的乐观主义”，他们把希望之苗种植在这种悲观主义当中，并把对过去和未来的辩证理解建立在这个基础之上。也正如葛兰西一样，他们的悲观主义是由于法西斯主义的得势造成的。德国似乎一心想成为千年帝国。另外，苏联社会主义的蜕变也使得对于现实抱有希望的看法幻灭了。 悲观主义是至关重要的，目的是为了产生希望：不是为了可预见的胜利或者时运的反转，就其本身而论，是为了这些物种的存活。那时还不是核时代，但布莱希特却预言说：“他们正在为未来三万年进行谋划……他们企图毁坏一切。每一个活体细胞都在他们的打击之下龟缩着……他们扼杀了母亲摇篮里的婴孩。”作为他的朋友，本雅明发现了“一种源自于历史的深层的力量”，这种力量之深厚并不亚于法西斯主义者。 按照地质学的说法，布莱希特和本雅明是在一个黑暗的冰河时代的新千年中思考的。他们在人类最古老的导师那里发现了乐观主义。“坚硬的必会屈服”，是《流放途中老子〈道德经〉起源的传说》（Legend of the Origin of the Book Tao Te Ching on Lao Tzu's Way into Exile）这首诗中，布莱希特笔下的守关人从中国哲人那里探出的格言。本雅明评注道：“这首诗是在这样一个时代写就的，在那个时代，这种陈述像一个完全等同于弥赛亚的承诺一样在每个人的耳中回响。然而，对今日的读者来说，它不仅包含某种承诺，还包含着某种教益：‘……柔弱之水，当它移动在时间中战胜顽石。’” [4]

本雅明声称，和所有那些像水一样不甚显眼、暗淡无光并且无穷无尽的事物联合起来，会使人们想起受损害者和被压迫者们的事业。他在《历史哲学论纲》的第六个论点（收于《启迪》（Illumination））中写道：“只有历史学家才有禀赋在过去之中燃起希望的火花，他坚信，如果敌人获胜了，那么即便死者也不会摆脱敌人，获取安全。而这个敌人不会停止争取胜利。” [5]对于他来说，历史是一个永远现实的竞

技场，从来不仅仅是（像卢卡奇所说的）“现实的先决条件”（precondition of the present）。过去的斗争不得不再地进行；否则它们就会再次失败。本雅明把这一观点运用在对布莱希特《老子》一诗的分析实践中。这里，“过去的希望火花”是指哲人与那个探寻出老子智慧的守关人之间短暂的“友谊”。这种友谊形成了布莱希特与本雅明“最微末的人类计划”；本雅明用哲人式的训谕结束他的评注：“任何想让坚硬之物屈服的人都不应错失任何友善的机会。”在《谈话》的结尾，本雅明引用了一条布莱希特式的格言：“不要从古老而美好的，而要从崭新而糟糕的事物开始。”同样的说法也出现在布莱希特论卢卡奇的一篇文章里，他批评卢卡奇对古代的大师和资产阶级文化那“美好而过时的时代”恋恋不舍。卢卡奇用贵族出身的托马斯·曼来反对卡夫卡这个不安而绝望的幻想家。在《谈话》中，本雅明和布莱希特为了卡夫卡争执起来。布莱希特指责本雅明延续了卡夫卡自身的个人神秘化。但在其他地方，布莱希特却打算把卡夫卡（的著作）归入那些“绝望的文献”之中，但由于它们具有新颖的文学技巧，所以社会主义作家仍可以从它们那里获得教益。卡夫卡的“糟糕”之处在于绝望；而“新颖的”不仅仅是技巧，还有贯穿于其中的观念与理解。布莱希特把卡夫卡的人生观描述为一个“在轮下被卡住的人”，一个终归要“受罚”的小资产阶级的人生观。但这并非那些投靠法西斯主义，投靠元首的小资产阶级。即便身在轮下，他也不断地在提出问题；“他是明智的。”正如本雅明对《人就是人》（A man's man）中，布莱希特笔下的加利·盖所评论的那样，这是那种人——他们“让存在的矛盾进入其归根结底能够被解决的唯一地域：即人们的生活”——所拥有的智慧。卡夫卡的主人公在轮下被压得粉碎。然而，与帅克[6]和利奥波德·布鲁姆[7]一道，他们被算作那“崭新而糟糕”的时代中潜在的“哲人”。布莱希特正是以这些人，这些大众社会的牺牲者和流浪者为起点而开始进行创作的。在卢卡奇因为二十世纪文学未能创作“圆形人物”（rounded character）而贬低它的地方，布莱希特反驳到，非人化（dehumanization）不是通过脱离群众，而是通过成为社会中的一部分，才能被消除。在他的手中，卡夫卡式的牺牲，无名的K，陷于轮下的小资产阶级变成了布莱希特式的K，精明的科尔纳先生。类似地，本雅明评论加利·盖说：“人就是人：这不是对人们自身任何一种单一本质的信守，而是一再准备承认一种新的本质。”“崭新而糟糕的”年代毁灭了个性，制造出无名者。布莱希特和本雅明从无名者入手，并鼓励他恢复活力，这样“硬的东西”就会屈服。但是，由于他们惧怕这个全新的黑暗时代，他们是通过一种超越了当时的阶级结构，而包含一切人类社会结构的视角去思考的，但在人类社会中，诡计和耐力却比英雄主义更为重要。布莱希特的戏剧和诗歌为这个黑暗时代形成了一部袖珍指南（vademeccus）。他的主人公是诡计多端而又幽默的小人物。[4] 此处参考的是王立秋先生的译文，只做了极小的改动。——译者注[5] 此处参考了张旭东先生的译文，有改动。张译见《启迪：本雅明文选》中译本第268页，三联书店，2008年版。——译者注[6] 捷克作家哈谢克的小说《好兵帅克》中的主人公。——译者注[7] 爱尔兰作家乔伊斯的小说《尤利西斯》中的人物。——译者注

“ 史诗剧 ”

本

雅明手稿 史诗剧是一种历史想象力的产物。布莱希特的“抄袭”，他对莎士比亚和马洛[8]作品的改写也许是对历史事件，或者对历史事件的文学化处理所进行的实验，这一实验是与众不同的，如果历史进程被重估的话，它至少应被另加看待。布莱希特的戏剧有意地推翻了悲剧的霸权地位以及悲剧的必然性。他的“历史悲观主义”先发制人地驳倒了那些人——那些对历史必然性怀有信念的人——的纯然悲观主义的“乐观”。与他自己的《历史哲学论纲》相呼应，本雅明评论道：“‘它可以这样发生，但它也能以完全不同的方式发生’——这就是一个写作史诗剧的人的根本态度。”历史也许会不同，这种可能性将在当今观众的思想中激起“事情与你有关”（tua res agitur）这样的信念：现在，历史也许就会不同；（这一切）就在你的手中，尽管你所使用的手段微不足道，尽管要求于你的品质也许是平淡无奇、稀松平常的。因此，在重新发现过去的过程中，史诗剧作家“将不光倾向于强调顺着历史主线而存在的重大决断，还将强调那无法比较的独特事物。” 本雅明与布莱希特的相遇引导他在《什么是史诗剧？》（两个现存版本都被提供于此）中勾勒出一个全新的戏剧历史理论，这在他早期的前马克思主义作品，即《德意志悲苦剧的起源》（Ursprung des deutschen Trauerspiels）中已经有所暗示。他看到了德国巴洛克剧作家的寓言形象和二十世纪的艺术需要之间的密切关系；首先，他在卡夫卡那里重新发现了前者的忧郁精神，连同它那象征性的谜一样的符号；而后他在爱森斯坦和布莱希特的作品中找到了蒙太奇（Montage）的同类原则。对于他来说，蒙太奇成了现代的、积极的、活跃的、非忧郁的寓言形式，即一种把不同的事物通过某种方式连接起来的能力，而这种方式足以让人们“震惊”（shock），并产生全新的认识和理解。本雅明的大量批评写作都和“震惊”，这种对现代城市、大众、工业生活中的混乱的原始经验有关。例如，他认为波德莱尔和普鲁斯特是对现代生活中这种全新

的“震惊”反应敏感的人，他们同时运用其艺术作为自我保护的手段。他声称，这种自保再也不被那些革命的艺术家的——他们以批判性的距离和“高度的思维在场”迎接这种“震惊”——所需要了。因而，本雅明开始把蒙太奇——例如捕捉无限性事物的能力、对不同的事物进行迅速的或者隐秘的拼接——作为技术时代艺术想象主要的构成性原则。为了成功获得学历，他回顾了德国巴洛克时期以外的那些戏剧形式，蒙太奇原则在那里首次显现。他发现，批判的理智无论在何处都介入了对表现（representation）的评论——换句话说，那些表现从来不在其自身中完成，而是公开地、持续地与它所表现的生活（life represented）进行对照；正是在此处，演员们能够在任何时候出乎自身之外（stand outside themselves）并把自己展示为演员（show themselves to be actors）。中国文化又一次在这两个人的思想中发挥了作用。本雅明指出，中国戏曲的习惯是“让舞台上展示的东西失去耸人听闻的性质”并且强调布莱希特受惠于这一技巧。然后，他极具独创性地概述了一条欧洲戏剧的蹊径，他表明，这条蹊径一直在寻求摆脱希腊悲剧的“封闭式”戏剧，一直在寻求一种非悲剧的戏剧。这种非悲剧的戏剧和蒙太奇原则紧密地结合在本雅明的思想中。这条蹊径经过中世纪的神秘剧（mystery play）、德国巴洛克戏剧、莎士比亚戏剧中的某些场景、歌德的《浮士德》（Faust）第二部，通向斯特林堡，最终通向布莱希特和“史诗剧”：“也就是说，人们与其说这是一条康庄大道，不如说是一条杂草丛生的幽暗小径（stalking-track），中世纪的传奇故事和巴洛克戏剧越过古典主义那庄严而又荒芜的山丘，沿着它向我们缓缓走来。”本雅明援引早期的卢卡奇建立了一种理论，但它采取了和卢卡奇自己随后的戏剧艺术法完全对立的方向。后期的卢卡奇关心“历史的主线”（main line of history），他认为这条“幽暗小径”要么不存在，要么不值一提。由于他自己以黑格尔的悲剧观念为依据，所以他把戏剧主人公归为意志的代表者，归为两种互相排斥的伦理要求之间冲突的主人公。实现他的意志，对抗一切障碍是主人公唯一的目标，是他的光荣以及他的失败之所在。然而，本雅明强调：“卢卡奇二十年前写道，柏拉图已经认识到人类的最高境界，即圣人那平淡无奇的本质。而在他的对话中，他把圣人带到了戏剧舞台的门槛。”也就是说，本雅明那不寻常的欧洲戏剧史是同柏拉图一道开始的，在这部历史中，明智而平和的人成为了主人公。的确，苏格拉底赞赏欧里庇得斯全新的“理性主义”戏剧，这种戏剧结束了伟大的希腊悲剧时代。本雅明把布莱希特视为一个“苏格拉底式的”戏剧家：“人们与其把史诗剧当做对话（它并不是经常性的），不如把它当成更具戏剧性的作品：然而，鉴于此，史诗剧并非任何一种鲜有哲学性的东西。”在布莱希特的改革中，从《人就是人》中的加利·盖到《高加索灰阑记》中的阿兹达克和《潘迪拉先生和他的仆人马蒂》中的马蒂，哲人是有许多遭遇和经历的人，他为了适应所处的环境而改变着自己的角色。用本雅明的话说，他是“一个虚空的舞台，我们的社会矛盾在上面被表现出来”。正是通过这种“空虚的”、“顺从的”、易于服软的、能屈能伸的“英雄”，蒙太奇的某些原则——使角色与本体互换（exchanging roles and identities）的间离（Verfremdung）——得到了最好的演绎。这种手段也被艾略特用于《荒原》（Waste Land）中那个雌雄同体的盲人预言家形象，这个预言家已经看过了一切前尘往事，并重新目击和经历了这一切。但他是一个怀旧的形象，一个

传统的斯多葛派哲人，讲着自命不凡的反讽之语，对于后世子孙，他除了那些印欧语言的原始音节外什么也流传不下来。相反，布莱希特笔下的哲人或“思想者”是有意、有活力的人物。加利·盖得到教训，为他的处境做主，他的一切适应性——的确是因为这一点——证明他是剧中唯一——一个有人性的人；他能够对那个人示以“友善”，而这个人就是他让自己去抢劫的人。而阿兹达克这个捣蛋鬼，能在法官任期内求得短暂的全身之日。在戏剧的第二版中（本雅明没能活着读到它），伽利略——尽管他不是个平民出身的人，但他属于那种“能屈能伸”的英雄——对科学家进行了自我批判，这一批判涵盖了从文艺复兴到当下所有专家学者的历史。在他那形而上的深邃思想中，本雅明把布莱希特的史诗剧不仅视为“苏格拉底式的”戏剧形式，还视为是真正的柏拉图的戏剧形式。《作为生产者的作家》这篇演讲的目的就是要为艺术寻找一种政治性的答案，一种政治性的角色，来平息柏拉图在《理想国》中的苛责。本雅明的历史想象力揭示出一条从对话通向史诗剧的道路。在他的布莱希特专论中，本雅明要力图拯救柏拉图那里的艺术家，而这正是柏拉图所惧怕的人。

[8] 克里斯托弗·马洛 (Christopher Marlowe , 1564—1593) ，英国诗人、剧作

家，代表作有《爱德华二世》《帖木儿》等。——译者注

“ 艺术与政治

“

本雅明的著名藏品，保罗·克利的《新天使》(Angelus Novus)

在这一点上，通过把艺术政治化和艺术“生产方式” (means of production) 或生产机器 (apparatus) 的用途融合起来，本雅明和布莱希特不时地压缩了政治与艺术之间的关系。布莱希特在他后期的理论与实践才得以澄清这种混淆。而本雅明则在他可能通过一种唯物主义美学进行彻底思考之前，就去世了。布莱希特早期的立场是通过皮斯卡托[9]和特列季亚科夫这样的俄国前未来主义者形成的，对于他说，捣毁那种虚幻的戏剧就意味着给资产阶级本身以正面的攻击。斯坦尼斯拉夫斯基[10]式的再现 (reproduction) 就被认为是这种资产阶级的东西。成为反资产阶级的或者无产阶级的一员，就是要在事物被展现的同时，展示出事物是如何运作的；用俄国形式主义者的话说，也就是要“揭示出手法技巧” (lay bare the device) 。艺术应该是一种生产形式，而不是神秘之物；舞台应该像一座其机械装置完全暴露在外的工厂那样显现出来。那装饰资产阶级银行的多利斯式或者科林斯式圆柱，当然是为反动目标而服务的。但那装饰着现代玻璃板的银行除了展示资本主义的经营之外，也再没有展示出什么。和布莱希特式的理论相似，这么说也许是粗疏而不规矩的，因为正如我们已经看到的，这恰恰就是建立起政治关联——这种关联并非立刻就能显现——的蒙太奇的作用。然而，在整个二十和三十年代的左翼先锋艺术家中，攻击、驳斥“幻觉论” (illusionism) 和“再现” (reproduction) 的统治观念，本身就构成了一场进步的政治行动，形成了一条使政治能够直接进入艺术的道路。这一信念持续影响着今天所有激进的左翼美学思想家。本雅明发展到这一步是独特的。他

开始是一个为逝去的传统——现代技术和大众社会取代了它们的位置——唱挽歌的美学哲学家，对于那个时代来说，这很是典型。但他唯独不是一个革命的先锋思想家。他经常是前卫的，但却浸染着一种艾略特的精神（他确实和艾略特有很多地方是共有的：艾略特对玄学诗的恢复和本雅明对德国巴洛克戏剧的兴趣同根同源），而且，作为批评家，他和艾略特诗歌中联想的、寓言的力量是同声相应的。本雅明对报纸的态度表明了他进一步的演变。他在《启迪》中论列斯科夫的文章，即《讲故事的人》中，本雅明对比了故事那自我持存（self-preserving）、自我包容（self-containing）的力量（这是最古老的信使的智慧）和单纯发布信息这一报纸的典型功能。在《作为生产者的作家》中（吊诡的是，这篇文章的创作很可能比《讲故事的人》要早），其思想的巨变是很明显的。报纸，或者至少是现代的苏维埃报纸，本雅明在这里把它描述为一个“巨大的融合过程”（vast melting-down process），他不仅打破了体裁之间、作家与诗人、学者与通俗作家之间的传统分离，“甚至对作家和读者之间的分离提出质疑”。这是一个“语言最为低贱的地方——也就是说，报纸变成了一场进行拯救工作的地方。” [11] 中国文化大革命的壁报，1968年巴黎（以及其他）学生的海报、献词和用罗尼欧蜡纸复印的印刷品，都证实本雅明是对的，并使这个曾经忧郁的、形而上学的文人成为1960至1970年代一流的、激进的、革命的批评家。街头戏剧的传播、政治宣传、“互动”同样证实了本雅明和布莱希特的戏剧观念。同时，他们的热情和激进主义也掩盖了潜在的有害的一面。通过复制（reproduction）的媒介（media），艺术的民主化被用来剥夺和拒斥所有传统的艺术形式，而这些形式是和表演者与观众，所有者与旁观者之间的分离联系在一起。本雅明仅仅把“灵韵”（aura）这种围绕在艺术作品周围的美学灵光等同于一种属性（property），把机械复制等同于无产阶级化。当然，机械复制可能而且正在被滥用并为资本主义所同化，而本雅明正是这一危险的早期的、敏锐的诊断家。作为预防（或者，如果有必要的话，作为治愈），他主张对媒介进行社会控制。这没有什么新鲜。令人感兴趣的是，他宣称这种社会控制将产生一种新的艺术形式；还有，媒介的政治化将等同于艺术的政治化。换句话说，媒介和艺术是同一的。形式和内容之间古老的区分被废除了；形式本身成为政治的。这样，通过把内容瓦解于形式之中，形式的范围就被限制住了。因为本雅明是技术新纪元第一阶段——那时像摄影—蒙太奇这种技术具有直接的政治效果——的产物，他有时倾向于把技术作为一种政治上有效用的东西孤立起来，而且倾向于忽视这一点，即技术的政治化牵涉到生产关系以及生产方式。与此同时，由于他捍卫那“糟糕而崭新的事物”，正如我们已经看到的那样，本雅明的历史哲学需要进行一场代表过去，代表过去牺牲者的持久斗争。他力图用“当下”（Jetztzeit）这个概念，即“永恒的现在”（nunc stans）来解决这个矛盾，在这个概念中，时间驻留不动，过去和未来在现时的此刻并非和谐地，而是爆发式地汇聚在一起。这个当下的概念连同疲劳战术（Ermattung staktik）是本雅明后期思想中两个主导的理念或者说倾向。当下需要干预事件的能力（无论是作为政治家还是知识分子），需要“摧毁历史的连续统一体”的能力（《历史哲学论纲》第十六条）这个思想很重要，这一方面是鉴于社会民主党的进步主义的（progressivist）、进化论的（evolutionist）、决定论的（determinist）传统——

一本雅明在《历史哲学论纲》中明确地攻击过这一传统——另一方面是鉴于“乌托邦式的”实证主义（positivism）和斯大林治下的苏联实用主义（pragmatism）。在把当下的思想和社会主义革命运动联系起来的过程中，本雅明加入了葛兰西和写作《历史与阶级意识》（这是对他影响最大的马克思主义文本之一）的卢卡奇的行列。

另一个思想或者说态度，即疲乏的战术，布莱希特在本雅明死后满怀悲观地写作的一首诗中描述道：Ermattungstaktik war' s, was dir behagte Am Schachtisch sitzend in des Birnbaums Schatten. Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte Lässt sich von unsereinem nicht ermatten 梨树树荫下，沉浸于棋局，疲劳战术是你的惯技。敌人驱赶你远离书籍，却不为你的惯技所疲。 疲劳的哲学，即“坚硬的最终必屈服”这样的信念，主导着本雅明论述布莱希特的著作。本雅明思想的辩证本质存在于“当下”和“疲乏”的对立；存在于对历史（无论其比例有多小，持续时间有多短）的弥赛亚式干预以及控制，存在于《历史哲学论纲》最后一条所表达的那种期盼，即“时间的分分秒秒都可能是弥赛亚侧身步入的门洞”，存在于对坚硬之物冷静的、像圣人般耐心的损耗。正是这种期盼的意义，与本雅明同龄的他的朋友布洛赫把它转换成了一种“具体的乌托邦”（concrete Utopia）或者说希望的本体论原则（ontological principle）。 布洛赫在写到本雅明的自杀时说：“如果人们想想他的一个说法——我记得是：‘人们尤其不能拥有超越死亡的权力’，那么，这就是一场对他来说并不那么反常的与生命的诀别。” 布莱希特在关于他朋友之死的第二首诗中，以相似的语气写道：Zuletzt an eine unüberschreitbare Grenze getrieben Hast du, heisst es, eine überschreitbare überschritten 最终，你被驱赶到不可逾越的边界，我们听到，你越过了可以跨过的那一条。 本雅明在听说他很可能在翌日被交给盖世太保的情况下，于1940年9月在法国—西班牙边境的布港自杀。当接到他的死讯时，布莱希特评论说，这是由希特勒造成的德国文学首要的、真正的损失。

斯坦利·米奇尔1972年，伦敦[9] 厄文·皮斯卡托（Erwin Piscator, 1893—1966），德国导演、剧院领导人，曾和布莱希特有密切合作。皮斯卡托大量使用圆形舞台、传动带、幻灯、电影、字幕等新的技术手段，扩充舞台的表现力。布莱希特的戏剧思想深受皮斯卡托的影响，他曾在自己的戏剧论文中多次论及皮斯卡托的戏剧实验。——译者注[10] 康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski, Konstantin, 1863—1938），俄国演员、戏剧家。主张在戏剧表演中通过形体动作丰富演员的内心体验。著有《我的艺术生活》《演员的自我修养》等著作。——译者注[11] 此处参考了李伯杰先生的《作为生产者的作家》的译文——译者注

