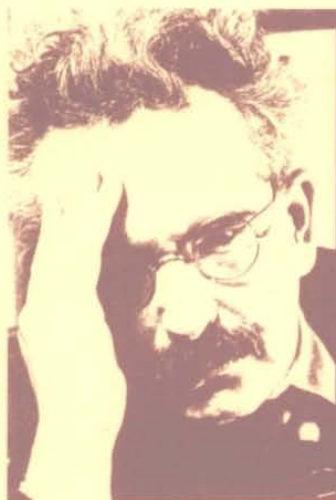


BEN JAMIN



艺术与救赎

本雅明艺术理论研究

朱宁嘉 著

上海人民出版社



因现实苦难的激励，本雅明穿行于基督教、犹太教和马克思主义等不同视域，开始了他的艺术救赎之旅。本书在“艺术与救赎”这个主题下，分别就“光韵”、“科技与艺术”、“艺术生产论”、“文化和批评”等思想展开讨论，不只发现从多重视域中生长起来的本雅明的艺术理论所具有的内在矛盾、紧张、模糊或不确定的内在一致性与合理性，以及艺术的现实救赎的可能性，而且打开了本雅明国内研究的新视角，即不单纯聚焦于本雅明与马克思主义的关联。从而，以更贴近本雅明的方式，细心绘制他思想的交叉小径，生动描绘他方法的多元开放，移到展现他理论的恣肆汪洋。

上架建议：文化艺术

ISBN 978-7-208-08487-2



9 787208 084872 >

定价：26.00元

易文网：www.ewen.cc

艺术与救赎

本雅明艺术理论研究

朱宁嘉 著



BEN JAMIN

上海人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术与救赎:本雅明艺术理论研究/朱宁嘉著. —上海:上海人民出版社,2009

ISBN 978 - 7 - 208 - 08487 - 2

I. 艺... II. 朱... III. 本雅明, W. (1892 ~ 1940) — 艺术理论—研究 IV. J0 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 037740 号

责任编辑 齐书深

封面设计 范昊如

艺术与救赎

——本雅明艺术理论研究

朱宁嘉 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 635 × 965 1/16 印张 14.75 插页 2 字数 207,000

2009年4月第1版 2009年4月第1次印刷

ISBN 978 - 7 - 208 - 08487 - 2/B · 721

定价 26.00 元

弗雷德里克·杰姆逊称本雅明是“20世纪最伟大、最渊博的文学评论家之一”^①。的确，本雅明思想宏博精深，理论独具特色，观念迥异他人，学说自成一体。而对本雅明的研究，也构成了20世纪末以来文学——文化——哲学研究的一道亮丽的风景。

一、本雅明研究的现状

(一) 国内本雅明研究的现状

国内本雅明的研究始于20世纪80年代中后期，以1989年3月，张旭东、魏文生对《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》一书的翻译出版为标识，本雅明进入了中国研究者的视野。

本雅明进入中国，既是与世界范围内知识经济的兴起有关，也是与中国正在涌动的文化改革大潮相呼应，更是和中国艺术理论研究领域的文化转向密切相关。

张旭东对本雅明作品的翻译及相应的介绍，具有筚路蓝缕之功。他为当时乃至后来的汉语学界的本雅明研究奠定了基本的基调，他将本雅明定位为马克思主义文艺批评与文化研究者。

经历十年的磨剑，到20世纪90年代末和新世纪初，本雅明的另外8本译作几乎在同一时段相继推出。它们分别是：《启迪》（张旭东、王斑译，牛津大学出版社（香港）1997年版）、《本雅明：作品与画像》（孙冰编，文汇出版社1999年版）、《本雅明文选》（陈永国译，中国社会科学出版社1999年版）、《经验与贫乏》（王炳钧等译，百花文艺出版社1999年版）、《德国悲剧的起源》（陈永国译，文化艺术出版社2001年版）、《莫斯科日记》（潘小松译，东方出版社2001年版）、《机械复制时代的艺术作

^① [美]弗雷德里克·杰姆逊：《德国批评的传说》，见《比较文学讲演录》，陕西师范大学出版社1987年版，第63页。

品》(王才勇译,中国城市出版社 2002 年版)、《1900 年的柏林童年》(又名《驼背小矮人》,徐小青译,上海文艺出版社 2003 年版)、《迎向灵光消逝的年代》(许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社 2004 年版)。还有 1999 年出版的译著《普鲁斯特论》收录了本雅明的《作为生产者的作家》单篇论文。另外,三本关于本雅明的传记也连续在国内问世,它们分别是刘北城的《本雅明思想肖像》(上海人民出版社 1998 年版),毛姆·布罗德森的《本雅明传》(国容、唐盈、宋泽宁译,敦煌文艺出版社 2000 年版),三岛宪一的《本雅明:破坏·收集·记忆》(贾惊译,河北教育出版社 2001 年版)。

与本雅明译著推出同步的是研究的真正开始。1990 年,中国人民大学出版社出版了王才勇著述的《现代审美哲学新探索》。在这本著述中,本雅明是作为法兰克福社会研究所早期代表出现的,作者主要探讨了本雅明对现代艺术的美学思考。1997 年,朱立元主编的《法兰克福学派美学思想论稿》由复旦大学出版社出版,其中,第四章《本雅明:寓言式批评和现代主义美学》把本雅明归于法兰克福社会研究所正式成员,论题集中于对本雅明现代主义美学思想的思考。1997 年,周宪的《20 世纪西方美学》出版,他以“光韵”的消失来言说本雅明对于传统和现代艺术的思考。其中的一个显著特点,是研究者们的身分与言说立场,都是归于艺术理论与美学领域,因而,本雅明在他们看来,是一个马克思主义文艺思想者。

2000 年 10 月,在党的十五届五中全会通过的《中共中央关于制定国民经济和社会发展第十个五年计划的建议》中,第一次在中央正式文件中使用了“文化产业”这一概念,以此为界,学界对本雅明关注的重心较之前产生了明显的变化。在延续之前的对他的现代艺术的理论和美学关注的同时,开始将他纳入到现代性发展的视域中进行考察。首先是对他的角色或者说身分定位发生了转变,由现代性发展过程中知识分子代表和马克思主义文艺思想者转而成为一位马克思主义艺术生产理论的开拓者;相应的是聚焦的兴奋点也发生了转换,由对作为文人雅士的知识分子本雅明的关注,转向对他艺术生产理论中的“机械复制”、“光韵”、“震惊”等一系列与艺术生产相关的概念与理论的关注,即研究

由艺术理论或美学关注向文化理论领域的转变。

以下列举的这些著述的标题就很可以说明问题。单世联 1998 年出版的《反抗现代性》在“现代性的美学批判”名义下,谈本雅明的艺术生产中的“复制”和“韵味”问题;陈嘉明等在 2001 年出版了《现代性和后现代性·本雅明的艺术现代性分析和现代性社会理论》一书。

随着文化产业化实践的推进,这一时期研究的焦点是本雅明后期的文化批评,主要是对他的《机械复制时代的艺术作品》和《发达资本主义时代的抒情诗人》进行解读。与本雅明相关的研究由 80 年代的零星对待,转自 1995 年以后的持续升温,专题性研究的论文数目也持续增加。仅从笔者在人大复印资料光盘资料库中的检索和不完全统计就可窥见一斑。笔者以“瓦尔特·本雅明”为关键词检索,相关的论文 1995 年计 11 篇,其中,本雅明专题研究 2 篇;1996 年计 13 篇,专题研究 11 篇;1997 年计 25 篇,专题研究 2 篇;1998 年计 13 篇,专题研究 5 篇;1999 年计 18 篇,专题研究 4 篇;2000 年计 17 篇,专题研究 8 篇;2001 年计 24 篇,专题研究 16 篇;2002 年计 23 篇,专题研究 9 篇;2003 年第一季度就 8 篇,专题研究 3 篇。就此打住,不再赘述。

这一时期最能体现学界的这种转变倾向的研究,是 2002 年王才勇翻译的《机械复制时代的艺术作品》的出版,译者在译文后的附录《本雅明其人及其思想》,可以说对这一时期本雅明研究作了小结:本雅明对建立马克思主义艺术理论所作的初步尝试,对现代艺术的分析,对艺术生产理论的推出,对机械复制艺术这一属于 20 世纪的新艺术门类进行的独特的社会学描述,对 20 世纪文艺学的新发展,尤其是文艺社会学的发展产生了深远的影响。这可以说是本雅明研究论题中的最强有力的交响主题。

经历之前的累积性研究,2006 年前后研究进入又一个相对的高峰期。典型的表征是国家图书馆关于本雅明的西文文献到 2004 年 3 月为 49 种,而到 2005 年 4 月骤增至 78 种,其中,本雅明最重要的作品《巴黎拱廊街》的英译本也赫然在架。此外,截至 2005 年 4 月,以本雅明为关键词的硕博论文共有 7 篇,至 2007 年也猛增到 42 篇,其中 35 篇优秀硕士学位论文中,2006 年至 2007 年两年占 20 篇;7 篇优秀博士

学位论文中,2007年3篇。此外,本雅明的《发达资本主义时代的抒情诗人》又出了两个版本的译著,一个是2005年2月由江苏人民出版社出版,王才勇翻译;另一个是2006年5月由上海人民出版社出版,刘北成翻译,中文名为《巴黎,19世纪的首都》。

近期对本雅明的关注开始逐渐转向他早期的艺术理论、文学批评理论、语言理论和历史理论。本雅明作为一个有着丰富驳杂思想的个体,人们对他的关注,逐渐由艺术理论与文化生产这些与中国当时发展现实关系密切的焦点转向对他思想全面的把握,这表现在研究者们开始把关注的视野放大到本雅明的“历史哲学,犹太神秘教思想,尤其是他最重要‘寓言’思想和碎片思想”^①等。本雅明研究的论题由单一到丰富,研究内容与范围都得到了极大的拓展。这种拓展不只体现在论题的拓展、领域的拓宽及挖掘的深入等方面,而且,与中国文化现代化发展的转型现实也结合得更加紧密。

论题的拓展体现在20世纪90年代末出版了不少国外本雅明研究的译著,对译著的选择表明人们对本雅明的关注,已不再把他当作一位单纯的西方马克思主义文艺思想的继承者与开拓者。1999年出版的特里·伊格尔顿《历史中的政治、哲学、爱欲》中,有《瓦尔特·本雅明,或走向革命批评》这一章,文章考察了本雅明对传统艺术理论中语言物质特性的研究,带给艺术理论的哥白尼革命,揭示了总体性的虚假,“总是对偶然性兴高采烈”^②。文章是从关注本雅明的语言理论着手,感受他艺术理论对传统的颠覆性。之后,广西师范大学出版社2001年出版了特里·伊格尔顿的《审美意识形态》,其中有《马克思主义的犹太博士:瓦尔特·本雅明》一章,文章关注的是本雅明是如何“奇妙地把一种唯物主义‘生产美学’的强健的偶像破坏精神与使人痴迷的神秘教义的色彩结合起来”^③的。2001年由田晓菲翻译的安吉拉·默克罗比的

① 汪民安:《理论之旅》,见《中华读书报》2000年10月25日,第4版。

② [英]特里·伊格尔顿:《历史中的政治、哲学、爱欲》,马海良译,中国社会科学出版社1999年版,第33页。

③ [英]特里·伊格尔顿:《历史中的政治、哲学、爱欲》,马海良译,中国社会科学出版社1999年版,第33页。

《后现代主义和大众文化》，则明确把本雅明当作“文化理论领域里的关键人物”来加以探讨。2002年出版的日本学者细见和之的《阿多诺：非同—性哲学》中的第二、三、四等章节都涉及对本雅明的论述，有探讨卢卡奇与本雅明理论的渊源关系的，有分析阿多诺与本雅明的“论争”和相互影响的。2003年则出版了法国女学者西尔维娅·阿加辛斯基著述的《时间的摆渡者》，其中《时间的摆渡者——沃尔特·本雅明》一章可以理解为是在现代性发展进程中对本雅明的时间哲学的研究。这个时期的代表性论文有浙江大学的沈语冰的《抛向大海的信瓶》对本雅明思想的总体梳理；孙冰的《整体观中的艺术及艺术生产》；杨玉成的《本雅明论艺术现代性及其现代性社会理论之建构》勾勒了本雅明现代性思想的源头；程惠哲和睢园竹对本雅明美学思想中的技术观的关注。而耿幼壮的《超越现实主义》和叶廷芳的巴洛克艺术研究，尽管不是对本雅明的研究，前者是对安迪·沃霍尔的研究，后者是对巴洛克艺术的研究，但他们二位的研究，或者是吸取了本雅明文化理论的精髓和方法，开启了大众文化的技术研究路径，或者对深入理解本雅明提供了方法论的启示。

领域拓宽体现在延续与开拓。延续之前已经开拓的对他的理论种种可能的视角的关注，如语言、寓言、历史、哲学等，代表性著述层见叠出。王一川的《语言乌托邦》，把本雅明的语言论看作是20世纪西方美学语言转向的重要构成；中央党校秦露的《悲剧与历史救赎》对德国悲剧的解读，郭军的《语言与回归》对本雅明救赎文化思想的研究，在已有论题中开拓了关心视角。之前，对他的艺术批评理论的关注，看重的是它所具有的审美政治作用，开拓实现了由诗学的批评到批评的诗学的转变，从中发现他对马克思主义文艺学方法的运用与发展。

挖掘深入首先体现在对以往所关注的话题——灵韵、机械复制、经验、震惊等的重新认识。在延续对他的文化生产与研究理论的关注同时，立足于对艺术生产的技术的深入探讨，不只是突出了机械复制时代艺术生产较之前艺术创造的差异，也有利于克服以往物质与意识、文学与政治的二元对立，还开辟了马克思主义文艺社会学（文化学）研究的新思路，进而将研究视野拓展到对文化生产的当代形态——都市文化、

视觉文化及文化的数字化的关注等。

挖掘深入也体现在对他理论的范式转换给予当下文化及文艺研究的方法启示的体认：这种体认既体现为对他之前被认为是矛盾思想的内在联系的分析，又体现为克服对他研究中存在的二元对立倾向，如给予本雅明的审美现代性的悖论以合乎历史与现实的分析，从而抛弃以是非对错的形而上的先在逻辑框架、克服现实与历史缺失带来的两难困境。而这一切又是建立在对本雅明文本的具体解读基础之上，从而超越抽象思维与逻辑推论的局限。

挖掘深入还体现在对理论的本土化上。在更宽广的全球化背景下，把本雅明放置在现代性与后现代性这样一个更为广泛的文化实践及其象征体系之中加以审视。代表性论文，如胡继华的《文化及其救赎——从〈发达资本主义时代的抒情诗人〉看中国文化研究的转型》，这一著述由本雅明的《发达资本主义时代的抒情诗人》这一名著不同时期的翻译，辨识期间中国文化研究由20世纪末到21世纪初从“现代性诗意批判”到“大众文化的兴起”和“全球化想象”的范型转化的历程，“构成了一种对中国二十多年学术现代性的分析和反思。”^①朱国华的《纯粹语言、经验、理念与弥赛亚时间——本雅明哲学的几个主题》，通过对纯粹语言、经验、理念和政治弥赛亚主义历史哲学的论述，表明本雅明哲学既是对现代性的批判，又是对救赎的诉求。《从“寓言”观看本雅明的“救赎”意识》，指出了本雅明对寓言这一表达方式的重视，是从这种文体中寻求到适合对现代生活表达的艺术样式，既是对马克思主义文艺随时代发展而变化思想的具体运用，又捕捉住了艺术表达对于社会转型的适应性努力。

当然，对于本雅明的阅读，交响其间的时代最强音是基于现实生产力的提升带给艺术创造和艺术生产的变革，及其由此产生的对于艺术的革命性影响。他的艺术生产理论始终依然是中国学者们聚焦的核心。本雅明著述中的很多关键词——文人、大众、媒介、返魅、灵韵……

① 胡继华：《文化及其救赎——从〈发达资本主义时代的抒情诗人〉看中国文化研究的转型》，《中国图书评论》2007年第2期，第60—69页。

是面临文化转向亟须建设文化研究范式的理论界不尽的思想资源。

此外,本雅明研究中还交响一种声音,即对他的思想的矛盾性充满迷惑。一方面,人们不得不为他思想的张力以及对现实强有力的穿透力与回应力所吸引;另一方面,人们往往又采用从一个角度,不说是断章取义的运用,至少也是回避了他思想中所谓的“矛盾性”后,再从中汲取其具有对现实解释力的思想。

2005年前后,人们开始了探寻他思想内在统一性的努力,也就是寻求矛盾性思想中的内在合理性,受本雅明的启发,感受他走出形而上的迷思所产生的理论张力的魅力。而对于社会发展转型的认识,让人突然意识到对于本雅明的误读,问题出在解读者身上。用以往的理论范式解读本雅明的思想,理论的错位结果是研究的削足适履,本雅明跨越思想边界的游牧理论,却成就了他思想的矛盾性和丰富性。

(二) 本雅明国外研究及中国传播现状概述

本雅明声名鹊起在20世纪五六十年代。国外对本雅明的研究,真正始于法兰克福社会研究所迁回到德国之后。

法兰克福社会研究所对本雅明的自杀痛惜不已。在他死后的岁月里,研究所为他赢得他生前不曾有的名声持续作了大量努力。最初,即本雅明自杀的当年(1942年),研究所油印了一本纪念本雅明的文集。文集收录了霍克海默、阿多诺及本雅明的文章。基于财政的困窘^①和语言的问题^②,这次在美国的本雅明纪念活动所产生的影响并不大,油印的文集只在小范围内流传。

社会研究所迁回德国后,阿多诺在本雅明的老友肖勒姆的帮助下,编辑、出版了本雅明的论文和书信。在此后十年中,法兰克福学派的非德国的后继者们向英语国家译介本雅明的著作,本雅明的思想得以在

^① 这个时候,可以说是研究所财政最困难的时候。正是在这年,研究所持续了十年的具有显著特征和成就的刊物:《哲学和社会科学研究》(它的前身即《社会研究杂志》),由于资金问题,在发行了1942年3月第九卷第3期后,它再也未能以原来的形式重新出版。

^② 研究所搬迁美国后,霍克海默源于一种保护德国人文传统的严肃考虑,依然坚持使用德语发行它的《杂志》,即使面临读者骤减的现实。这也自然缩减了它的思想的影响范围,包括对本雅明的纪念活动的影响。

欧美广泛传播。本雅明的影响从德语国家逐渐向英语和别的语言区域转移。

1992年,本雅明的祖国在本土的奥斯纳布吕克市举办了纪念本雅明诞辰100周年的活动。举办方召开了规模空前的国际学术大会,全球几乎每一大洲甚至每一文化地区都有学者参加这次盛会。本雅明这位游走于各种理论边缘的游牧民,他的哲学、美学、文艺理论和艺术的文化研究等种种思想,在这次大会上再一次得到了集中的展示。这是本雅明研究的又一次“复兴”。

国外的本雅明研究与中国国内研究的差异在于,一方面,本雅明开创的机械复制时代的艺术生产理论也是人们关注的重点,这从国外已经被译成中文的所有文化研究的“导论”性著作差不多都会谈到本雅明可见一斑;另一方面,国外研究所涉及的论题远比国内丰富。单就本雅明的神学与唯物主义思想的结合,他的朋友们的态度就迥然不同,致使研究呈现出多元的色彩。阿多诺认为本雅明偏离早期的否定神学妥协于现实;布莱希特则认为本雅明思想的神学色彩太浓郁;肖勒姆则认为本雅明对共产主义政治的热衷是自欺欺人。基于本雅明自身的雅努斯特性,直到20世纪60年代,不同的思想者都基于自身对本雅明的理解,偏重于从某一方面来建构本雅明。肖勒姆所建构的是一位形而上学的本雅明,阿多诺编辑的《选集》所塑造的是一位神学的本雅明,新左派所形塑的是一位马克思主义的本雅明。尽管存在这样那样的认识差异,一个不争的事实是本雅明思想的矛盾性和丰富性,致使他的艺术生产理论和美学思想一再被重新发现,他的文化研究已经成为“西方马克思主义”的一个热点。苏珊·桑塔格在评述马克思主义艺术理论的美国影响时曾说过:“最有利于马克思主义艺术观中所固有的那种活力和视野的或许是翻译……那些德国和法国的批评家的作品——尤其重要的是本雅明的作品。”^①即本雅明的理论著述在西方是被当作“西方马克思主义”文化的经典著作来对待的。国外研究对本雅明具有哥白尼

^① [美]苏珊·桑塔格:《苏珊·桑塔格文集:反对阐释》,程魏译,上海译文出版社2003年版,第103页。

意义的艺术理论的关注方式与进入路径也是多样丰富的。伊格尔顿从语言、从生产美学、从马克思主义文化批评进入,阿加辛斯基则从时间、从历史的流转着手。这一切又汇入到西方艺术理论对本质主义的集体突围的潮流中。

而本雅明国外研究的中国传播情况,可以概括为:一是本雅明传记作品及介绍传记文章的持续涌现,二是外国著名学者关于本雅明研究论文集的出版,三是散见于其他外国学者的论著中的本雅明研究,四是国外学者来中国讲学,中西学者共同交流本雅明研究心得。

本雅明传记作品出版及其散见于其他外国著名学者著述中对本雅明的研究,在之前本雅明译作的出版与论题拓展部分已有介绍。2006年第12期的《国外理论动态》中,吴勇立以《“星丛”的秘密》一文,介绍了德国艺术学院档案馆布莱希特档案所所长、本雅明档案所临时负责人艾德穆特·维茨斯拉于2004年在德国新出版的《本雅明与布莱希特》。《本雅明与布莱希特》一书中以大量翔实具体的史料(不少资料属于首次披露)客观公正地还原了本雅明与布莱希特的关系:这是一种真诚对话的平等关系,而不是本雅明自己的好友如克拉考尔等人臆想中的主奴关系。作者最后指出:“本雅明与布莱希特的相遇远远超出了他们的传记的事实意义。”^①

外国著名学者出版的本雅明研究论文集,有之前提及的伊格尔顿、细见和之、西尔维娅·阿加辛斯基等人的著述。此外,2000年北京大学出版社出版的林赛·沃斯特的《美学权威主义批判》,实际上也是就本雅明对现代艺术的美学思考给传统美学权威主义带来的批判而展开分析的;2002年彼得·比格勒的《先锋派理论》出版,其中有“有关本雅明的艺术理论的讨论”、“本雅明的讽喻概念”等章节。2007年江苏教育出版社出版了法国的居伊·帕蒂德芒热的《20世纪的哲学与哲学家》,也有涉及。其中,德勒兹被认为是思想与本雅明最为接近的理论家。他在批判资本主义文化的同时还提出了游牧学的建构方式,这种

^① 吴勇立:《“星丛”的秘密——〈本雅明与布莱希特〉简介》,见《国外理论动态》2006年第12期,第55—58页。

批判和建构与本雅明的理论思想又很相似,只是前者更加概念化、系统化、理论化,而后者则是感性化、碎片化、实践化。

特别值得一提的是,2003年由郭军和曹雷雨编译的、吉林人民出版社出版的《论瓦尔特·本雅明:现代性、寓言和语言的种子》一书,这是国内第一本辑录外国学者研究本雅明论文的文集。

其他外国学者的论著中的本雅明研究,除了之前提及的伊格尔顿等几位,还有雅克·德里达和保罗·德曼。

雅克·德里达及保罗·德曼重新阐释了沃尔特·本雅明的翻译思想。沃尔特·本雅明的翻译思想,主要体现在1923年发表的一篇题为《译者的任务》的论文中。这篇文章是本雅明翻译法国诗人波德莱尔《巴黎塑像》时写的序言。在文中他针对翻译的本质以及原文与译文的关系等问题提出的一些颇为独到和令人震撼的看法,不只提出了翻译是对纯语言的追求,原著与译著具有同等地位等观点,更颠覆了传统翻译理论对原著忠诚的原则。他的这些思想经由解构理论家们进一步的阐发,在经历了差不多半个世纪的沉寂以后,再次受到翻译界的重视。《译者的任务》因此被奉为解构主义翻译理论的经典。虽然从很多方面来说,本雅明都不属于解构主义者,但他因此还是成了解构主义翻译理论的奠基人。^①

德国汉堡社会研究所的教授克劳斯哈尔2004年1月来到中国,在北京师范大学、首都师范大学、山东大学等高校,作了题为《经验的破碎——瓦尔特·本雅明:作品、生活、时代和历史的交叠》讲演,后来讲演内容经由中央编译局研究人员李双志和北京大学外国语学院研究生高燕翻译,发表在2004年第4期的《哲学研究》上。

华文世界对于本雅明以及相关方面的了解和理解较20世纪80年代已经大大推进。我们能够接触到的各种相关外文资料也大大丰富,包括本雅明的拱廊研究笔记的德文、英文版都已经问世。另外,从互联

^① 乔颖:《“以后生存”还是“继续生存”——本雅明译论中译文与原文及其相关关系中的断裂性初探》,见《四川外语学院学报》2006年11月第22卷第6期。林绪肃:《追寻语言和谐的乌托邦——本雅明的“纯语言”见解》,见《咸宁学院学报》2007年2月第1期。

网上也可以迅捷获得许多有价值的信息。

本雅明一再成为被关注的焦点，根本在于我们时代的许多不同的关切，总能在他那充满异质性思索的复杂思想中找到相应的启发。换言之，他思想中的悖论、游移、矛盾等闪射出的驳杂光芒，恰好给后现代已成气候的当代语境中产生的众多问题提供了多种解释的可能。他在文化批判理论领域的独树一帜，为当代大众文化的研究提供了丰富的理论资源；他对现代工业社会的技术艺术的思考、对技术在艺术创造中日渐重要的作用的重视，从理论上启示人们去思考社会发展时代变革给艺术生产、传播与功能所带来的革命性影响；他思想中的后现代主义因素，包括开放的总体、在兼顾新旧的辩证思考中去芜存菁、在传统失落的时间潮汐里集精神守望者与时代弄潮儿于一身，以及与这一切思想努力与人生实践相适合的不合学科规范写作的探寻等，使得他的理论一再释放出重大的解释力。本雅明的重要性也因而在持续不断地增长。

本雅明理论思想的强大解释力与他思想多元开放的复合性是相一致的。思想来源的驳杂使本雅明的思想充满异质性，呈现出“棱镜”般的斑斓色彩。他往往会从不同的甚至相互矛盾的角度对同一问题展开思索，人们可以轻而易举地从中找到被神学化、犹太化的马克思主义，俯拾融合基督教救世思想的弥赛亚主义的艺术的革命理论；可以感受到一种乐观面对未来、直面技术的思索中所交织的对技术满怀恐惧的复杂心理，体验到一种弃绝传统、挑战权威的革命中所纠结的对时光不可挽回的怀旧悲悯的矛盾心态；同情大众的平民情怀与肯定精英的领袖/英雄思想浑然天成；纯粹审美主义的艺术观与极端的功能主义的革命理论彼此无间的联合。即使是矛盾对立的双重思索在他那里也显得自自然然，浑然一体。本雅明的思索是拆解与重组、损毁与救赎的双重运作。用诗性的话语表述，即将传统与现代捣碎搅和在一起，再从中抽取各自合理的因素重组，从而构造一个传统的现代与传统的传统，传统与现代二者是你中有我、我中有你。对于本雅明而言，他要超越二元对立的思维模式，传统与现代、好与坏、肯定与否定、精华与糟粕总是交集在一起的，重要的是如何从交集中汲取值得汲取的养料，越出线性思考

的轨道。

总揽本雅明的种种思想成果,我们可以发现一个非常突出的现象:即很难对本雅明这个试图从传统艺术阵营中突围的开疆辟土式人物的思想进行概括和归类。尽管我们试图把他归为西方马克思主义艺术理论的建构者,但是,正如美国学者所罗门指出的:“尽管他兼收并蓄了一大批有创见的思想家的思想和公式,但他却不是任何人的信徒,他简直不能‘归类’。”^①对本雅明的归类是困难的,要将本雅明归于单一流派是不可能的。即使从早期人们把本雅明定为法兰克福学派的核心成员的研究中,也常常掩盖不住其间交响的本雅明实际上在学派中居于边缘地位的不和谐的声音。

本雅明研究中呈现出的这样一种典型现状表明:我们用以往的任何一个理论框架都不能涵盖本雅明理论的复杂性。迄今为止,在一个文化生产与艺术理论范式急剧变化的时代,本雅明艺术理论本身所包含的多重视域,或者说由不可通约的论域所引发的他的理论的矛盾性,往往是我们用以往的研究范式对应,对本雅明所提供的可供选取的丰富菜单仅择其一,并对此做出立足自身舍取的现象描绘与理论阐述的结果。集合不同研究成果可以发现,由于理论的错位,本雅明思想的矛盾性被放大了,思想的非此即彼与二元对立显得更为突出。这也就是说,本雅明艺术理论的多重视域是研究的理论范式不及转换所造成的。至今,学界还没有建立起新的理论范式,给予本雅明思想以综合的开放式的整体把握。本书试图关联其多重视域来研究本雅明的艺术与救赎理论,以便更深入地揭示他的在人们看来充满矛盾和悖论思想的成因及内在深层的合理性,以及他的理论研究方法的原创性与启示性。

二、本雅明艺术理论研究的意义及内容

与20世纪许多伟大的思想家一样,本雅明关注艺术并从事艺术批评。值得注意的是,本雅明之关注艺术并不是出于什么文人雅好,

^① [美]所罗门编:《马克思主义与艺术》,文化艺术出版社1989年版,第580页。

也不是缘于什么纯粹的学术兴趣,而是他看到自身所处的时代正遭受启蒙理性与技术控制的威胁,整体的世界或者被撕裂、或者被遗忘、或者被隐匿,正是试图保存一个曾经受到威胁的过去,激励他于现世寻求救赎之道。对人类的“救赎”(redemption)贯穿他思想的始终。艺术与救赎——对本雅明而言——密切相关,本雅明的救赎是从他的语言哲学着手,让人感受原初完整神秘的理想世界中万物是如何由直接同一走向分离的,这就是他所谓的世界的堕落;面对堕落世界的光韵、艺术和技术、批评与真实等,救赎的艺术是去蔽与呈现,在去蔽与呈现的过程中实施艺术的救赎;因为,艺术的王国有通往救赎之道的秘密小径。因此,探究本雅明的艺术理论必须在“艺术与救赎”的关联之中进行,这是本书运思行文的基本依据。此外,站在马克思主义立场对诸多现实问题的观照,最后却总是将观点汇集到诸多信仰领域,在旁人看来,本雅明的救赎观始终是游移在犹太教、基督教以及马克思主义等多个相关视域之间。因此,他对艺术的具体考量便不自觉地呈现出多重透视的特点,这是本书解析本雅明艺术理论的基本路标。

(一) 本雅明艺术理论研究的意义

“艺术与救赎”在本雅明身上,既是艺术的救赎,又是社会的救赎,更是通过艺术实现社会的救赎。因而,艺术的救赎既是艺术自身的救赎,也是通过艺术实现社会救赎。由艺术突围,以艺术的方式实现救赎,并实现艺术的社会救赎,最终救赎社会。

基督教义的独特在于以“原罪与救赎”作为价值结构来确立上帝的至上地位。上帝借着耶稣基督的生、死和复活,来挽救世人脱离罪恶与死亡。无论人们对救赎^①作怎样的理解,它的根基都是《旧约》中的“使

^① 关于“救赎”,基督教的不同各派理解不一。东派教会和东正教较强调人的得救在于信徒身上人性和神性的神秘结合,基督的拯救之功在于他的道成肉身能使相信他的人通过一种神秘变化而使人性被神性所吸收。西派教会、天主教和新教则强调基督的救赎促使上帝和人的关系发生变化。其中有人主张,基督的被钉死于十字架、流血牺牲改变了上帝对世人的态度,称客观救赎论;有人主张基督的生和死起了榜样作用,感动世人,使世人改变了对上帝的态度,从而使自己的生活发生变化,达到神人和解,称主观救赎论。

得自由”(to free)、“使脱离奴役”(to release)、“使免于死亡”(to rescue)。《旧约》作者认为,人在罪中是罪的奴仆,罪的代价是死,因此需要借助外力脱离奴役,免于死亡,这就需要“救赎”。耶稣基督道成肉身,他的降临就是神迹的显现,而他走向十字架,即以牺牲自身以使人类脱离奴役,免于死亡,获得救赎。

在被基督教同化的犹太教家庭中成长起来的本雅明,上帝、耶稣、弥赛亚(Messiah)是捣碎了融于他的生命与血肉之中的,本雅明的救赎思想是别具一格的,是兼具基督教和犹太教的意味的。本雅明在评论卡夫卡的作品时,几次谈到一个富有启示意义的犹太故事:

有人问拉比,为什么犹太人星期五晚上大吃大喝?拉比就讲了一个传奇,一位公主的故事。公主被流放了,远离国民,与当地语言不通,生活过得苦不堪言。有一天,她收到一封信,信中说,她的未婚夫没有忘记她,已动身来她这儿了。拉比说,未婚夫是弥赛亚,公主是灵魂,而她被流放的村子是身体,由于当地人听不懂她的话,她为了表达自己的快乐,灵魂就只能为身体设宴。^①身体暗示着整个世俗世界,灵魂意味着受难,而弥赛亚则指救赎者,三者构成了犹太教的末世救赎。只不过弥赛亚这位救赎者的到来,是被无限期地推迟了的。

本雅明把救赎的希望寄予艺术,以“艺术与救赎”作为价值结构来确立艺术在现世的至上地位。艺术与“救赎”不只因为在“使自由”,而且在被无限期推迟等方面都具有同构性。本雅明所关注的不仅是艺术能否对世俗生活实施救赎,他更关注的是艺术如何实施它的救赎?背对着未来的历史天使,在“进步”之风的吹送下,以不可抗拒的方式前行。救赎必须中断这样一个连续统一的历史过程!如何中止这样的线性前行方式?他的批评实践显现的是这样一种信念:“它是这么一种希望,日日预期弥赛亚的到来,然而在指定的时间它没有到来,却不失望。”^②即犹太教弥赛亚的救赎往往是为时已晚的救赎,即在亟须救赎

① [德]瓦尔特·本雅明:《评弗兰茨·卡夫卡〈建造中国长城时〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第342、344页。

② E. 弗洛姆:《人类的破坏性剖析》,孟禅森译,中央民族大学出版社2000年版,第481页。

时刻迟到的救赎。对于期待救赎的人来说,救赎没有发生,但是,迟到则意味着救赎终将发生,只是还没有到。弥赛亚正在路上,但他终会到来。

两次大战的经验现实强化了犹太教的弥赛亚救赎思想:在本雅明所处的那个时代,惟一可能的救赎是在作任何拯救都已经为时太晚的救赎。弥赛亚作为一个为时已晚的迟到者,一方面,始终给人以希望;另一方面,又让人们在满怀恐惧中期待,在世俗生活中受难。人们只能在受难的尘世的延宕中,继续生活下去。而在人们依然坚持生活下去的“外观上”,继续燃烧救赎的火焰,让人们的救赎希望保持不灭,救赎就在生活的希望和文化的绝望的无限延宕之中展开。真正的弥赛亚是永远的“尚未”,也是永远的为时已晚。由于救赎之来临的无限拖延或者被推迟,人们就生存于希望和绝望所产生的应有张力之中,这种张力运动同时也保证了希望与绝望两者互为对象、彼此共存,从而构成人类的一种永久的生存状态。这种希望又是最急切的、最积极的在实际可能的范围内,寻找一切行动的可能性。

本雅明受耶稣基督生、死和复活事件的启发,将时间分成物理时间和救赎时间。物理时间是一个同质空洞的机械时间,由钟表的物理刻度和日历上的序数人为构成的“过去”和“现在”,是我们生活其间的时间,本雅明称之为由“时段”的“编年表”构成的时间;救赎时间是一个引导革命的弥赛亚,是被植入物理时间内,以“当下”的形态存在于社会的。救赎的时间种子是倒着跃向过去,从过往历史中捡拾起的饱含营养且淡然无味的透入了弥赛亚式的时间种子,是从同质连续的历史意识中爆破而出的“当下”,是本雅明用以对抗现实和历史的弥赛亚的救赎时刻,本雅明称之为“精神岁月”。

作为弥赛亚救赎时刻的时间种子,浸润岁月的雨露,根植于当代生活所提供的养料中,分蘖、开花和结果,在当下长成。由当下回溯过去,种子在萌发时携带的基因,在岁月长河中或被侵蚀消损、或得阳光充分伸展的历史一一昭然,我们在更好地理解作为“单子”的过去那一刻的同时,也为包含过去的未来摘取“思想碎片”,并“把它带进光明”,“带它

们到富有生气的世界”^①，在现代找到再生的土壤和生存的空间。救赎的时间种子就是“在危急时刻被历史单另挑选出来的过去的形象突然出现在人面前的时候把它留存下来”^②并汇成的一个精神岁月，它为救赎的来临累积思想的养料，并最终从同质连续的编年时间中爆破而出。

编年的时间史是一部同质连续的线性历史，弥赛亚的历史是一部异质间断的精神历史。在本雅明看来，历史的每一段的终结和开始，是由弥赛亚的神性救赎力量和世俗的现实解放力量这两股互为反向的力的运动的结果；现实的幸福与自由是被本雅明所摒弃的，因为历史开启的是人类与上帝的分离与异化的现代性进程。本雅明特别倚重反抗现实的“当代”艺术，作为历史的异质性存在的艺术，其间包藏着未来的弥赛亚的救赎的时间种子，如波德莱尔的诗就是“把回忆的日子汇集进一个精神的岁月”。微弱的弥赛亚救赎力量，部分地存在于世俗的机械空虚的历史中。

在这样的历史意识指导下，本雅明发现，在时间连续的发展背景下，当前艺术与以往艺术之间存在着根本性的差异：由对生活的认同转向对生活的反叛。也就是冠以同名的“艺术”，已经有了质的改变。它不仅与传统的艺术不同，也与自己已有的历史产生了差异。传统艺术强调以艺术的理想烛照现实，而当代艺术努力致力于揭示传统艺术所塑造的这种理想所具有的欺骗性和虚假性，它消除人对现实的反抗，麻痹人的意志和斗志等等。面对体制统一性日益强大、经济渗透力无处不在、媒介空前成功地操纵大众这样一种社会现实，当代艺术将反叛自身作为拒斥这样的社会的一种艺术策略。正是当代艺术的现实拯救性，成为作为一个充满救赎使命的艺术理论家本雅明如此特别倚重当代艺术的一个重要缘由。

世俗的现实压抑的力量越强大，现代性的异化经验直抵毁灭，因而，艺术救赎的解放力量所积聚的可能性也越巨大。救赎就是人们在

① [德]汉娜·阿伦特：《瓦尔特·本雅明：1892—1940》，见孙冰编译：《本雅明：作品与画像》，文汇出版社1999年版，第232页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第405—406页。

希望和绝望的无限延宕之中的现世救赎,是在确定无疑地不为反革命所利用前提下的艺术救赎。在《机械复制时代的艺术作品》的开篇,本雅明就提出:“随后要引入艺术理论当中的这些概念……是完全不能为法西斯主义服务的”,这表明他从事艺术理论研究的目的就是要实现社会的救赎。因而,“救赎”于本雅明,并不单纯意指犹太人的救世主义,也不专指以色列人所进行的千年审判(末日审判),更不是从事唯灵论的学术游戏。他所关注的是艺术如何对世俗生活实施救赎,他是试图通过艺术实现人类的现实救赎与社会救赎。

基于这样的现世的艺术救赎观,艺术批评的旨归是彰显诗性的救赎力量。艺术批评不应是以外在的标准对艺术作品作出价值判断,而应是着眼当代艺术自身,寻求内在于艺术的真理内涵。外在于艺术,把艺术作品当作自己的对象,容易为艺术的美的表达或它所显现的意象所迷惑。艺术是以自身为对象的,拥有它独特的和不可传达的拒世性与反叛性。置身艺术中,批评不是要撩开艺术的美的面纱,而是要尊重和了解这一层面纱,并渗透这一层面纱,让蕴含于艺术品的审美形式中的内在真理、固有的神秘真实和潜藏的反叛意义自然向我们呈现。批评千万不可用知识之网去捕捉真理,必须“与希望从普适性概念中拯救世界的哲学体系相对峙,也与抽象的博识论相抗衡”^①。我们要让拒世的艺术自我呈现。

因此,本雅明主张回到艺术本身去批评艺术,从事物本身去理解事物。在本雅明看来,对艺术的任何一个视域的理论思考,都可能造成对艺术的遮蔽。艺术思想的自我呈现,需要我们从不同角度不同层面切入,追随本雅明不停地变换思考问题的视域,从一个个新的视域切入,又不断地从一个个视域逃离。艺术作为一种存在,是动态地生存着,是多种时空交汇的产品,本雅明已然找到了一种不会有任何理论且没有倾向的语言,在多种时空交织的形态里与艺术展开对话。而我们则需要采取不断逃离、不断寻找的无限延宕的方式,既要避免为虚假理想所

^① [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第10页。

遮蔽的、与传统艺术相应的方式所左右,又要避免掉入对已有现实与社会认同的思想陷阱;寻求与反叛自身的当代艺术存在相适合的批评方式,打捞存在于当下艺术中微弱的弥赛亚的救赎力量。

不同的理论场域对于理解事物具有非常重要的意义。同一事物处在不同理论之中或者理论场域之间,在不同场力的作用下,会向人们显现多种多样的意义。事物保存各自意义的力场又处于相互作用中,并在接受对方或者与对方抗衡的关系中达成相互影响。通过不断地返回与重启,我们可以始终与任何理论或体系保持适度距离,艺术品的意义与艺术的理念关系得以在不同视域中一次次地展开并呈现,艺术品的意义在这一过程中得到完善和完成,艺术理念的总体性也在这一过程中得到不断的丰富与发展。

本雅明的艺术理论也缘此产生多重内涵,这种种内涵又始终处于矛盾、紧张、模糊或不确定的开放状态中。本雅明对艺术不断地返回与重启的理论思考,在不同的论域的不同理解及这种种理解的成果,在不同的论域都有自己恰当的位置。当我们从多重视域厘清本雅明每一种成果产生的论域,即将在抽象语境中看似矛盾的结论还原到各自所产生的适当的论域中,那么,它们彼此之间的矛盾性状会就此消失。本雅明的艺术理论缘此以棱镜折射出万花筒般千变万化的光芒。

历史的关联不再是历史主义所构想的连续时间与进步神话,而是救赎的种子的间断的延续和精神的关联,因而,历史发展必然进步的神话也因此破灭;而弥赛亚的神性救赎力量与当代艺术相类,总是以否定现存秩序和摧毁现实的解放力量的方式存在。当然,它的救赎又永远是一种迟到的救赎,因而,历史的未来是不可预测和不可设计的。

迁移到事物的理解,事物本身的意义是丰富多彩的,它的发展可能性更是无限多样的,从认识论的角度着眼,有限的我们又怎能把握这无限的可能呢?无力预测未来的有限的我们,唯一可以预测的是未来不可预测。适合这种观念的写作本身要求我们采用片断、格言及拼贴等方式,这既与弥赛亚救赎本身的玄奥唯灵色彩相和谐,又和本雅明尊奉的历史意识相一致;更是与因果关系松懈的不确定的当代生活声气相通。

本雅明的艺术思想,从发生学角度看,本身是从多重视域中生长起来的。但在由认识论熏陶成长起来的研究者看来,本雅明对艺术问题的思考,时而以评论家的眼光来看待,时而以神学家的方式来关注,时而以作家的身份来研究,时而又以文学史家的立场来审视……换言之,即他对艺术问题的思考是在多重视域的同时作用之下进行的。此外,本雅明对任何一个视域中关于事物的解释,都不是完全接受而是有所保留的。在他的理论研究中,犹太神秘主义和马克思主义是其思考艺术理论的两个基本视角,即便是对待这两大基本视域,本雅明也表现出鲜明的游移特色;还有渗透其间的浓郁的弥赛亚救赎思想。在这诸多生命底色中生长起来的本雅明思想,闪耀着多样、丰富与矛盾的光芒,也就不足为怪了。

综上所述,本书的具体任务为:第一,分析本雅明如何以回到事物本身的方式来打捞散落在堕落世界里的思想碎片,怎样在生长于世俗的当代历史中的艺术中寻求弥赛亚救赎的时间种子;第二,分析隐在本雅明理论之中的多重视域,揭示本雅明艺术救赎理论的矛盾性与丰富性;第三,将本雅明的艺术救赎理论与隐含的多重视域联系起来,将其对事物的理解还原到相关论域,从而更准确地理解本雅明艺术理论表面的矛盾性与内在的一致性。

(二) 本雅明艺术理论研究的内容

本书第一章讨论本雅明的唯灵神学的救世思想,以及由此形成的独特的历史意识和思维特征。植根并生长于基督教与犹太教的神学思想,催生了本雅明神秘而独具一格的不同于历史进步决定论的历史意识与救世思想。

世界历史不再是线性历史所设想和所描述的那样:不断进步、不断发展,而是呈现出神秘的间断与延续。不同历史阶段的艺术,其理论体系和理论范式是不同的,相应地,它的范畴和概念也是各有内涵;现代技术的发展给艺术带来的改变是革命性的。本雅明在对现代艺术的一片讨伐声中一眼看到艺术新时代的到来,指出救赎当从现代艺术出发,对从同质连续的历史意识中爆破而出的弥赛亚救赎时刻给予关注。既然历史的发展不再呈现线性的发展,历史的未来是不确定的和开放的,

因而不是作为有限存在的我们以理性所能预测或把握的；因而，对反叛和对抗的救赎艺术的思索，也应该以适合艺术的诗性的跳跃思维方式进行，因为历史不是一条直行线，思维也不是一条“单行道”。

本雅明对于原初泰一的理想世界的向往，确立了他全部撰述的出发点和归宿。本雅明并没有直接描述原初泰一的理想世界，他是借助他的语言哲学来言说的。第二章考察本雅明如何从他神秘的元语言出发来探讨世界的堕落。

从语言的角度审视，世界的堕落(fall)就是从语言的抽象与判断开始的。伊甸园世界里的万物是直接同一的，当这种直接同一产生分离，结果是语言与事物的分离，符号世界的能指与所指成了约定俗成的关系，语言的表达往往可能成为符号的游戏，抽象与判断因此可能带来诸多的问题。

本雅明理想的世界和真正的艺术是他心灵的一种祈向，这种祈向给矛盾的现实提供了一种参照。在它的烛照下，本雅明身处其中的那个堕落世界的矛盾与悖论，在只展示而不评论的本雅明的艺术理论中以它自身的面貌呈现出来，并展现在我们面前，世界和艺术为何需要救赎和救赎的可能也逐渐展露。对堕落世界中认同现实的艺术和运用符号化方式创作的艺术，我们应该如何去救赎，或者说拿什么去救赎？对此，本雅明是通过打捞沉潜在认同堕落世界的艺术里的另一个世界的真理碎片，激发否定现实世界的当代艺术中的解放潜能，也就是在打捞和批判中实现他对社会的救赎和对艺术的救赎。

基于对本雅明的现世救赎思想的体认与语言哲学的思考，我们从第三章开始，分别以本雅明对光韵、技术、艺术、经验、真实、星丛和批评等关键词所作的多重视域透视，以及由此呈现出的思考的矛盾态度：对光韵的怀恋和批判、对技术影响下艺术的双重面相的描述、经验真实与真理真实的扬弃，以及以非中心场域的星丛批评烛照整体观念下的独断批评。在厘清看似矛盾态度所由产生的场域后，展示本雅明艺术理论的独特性和文化思想的张力，以及现代社会的艺术救赎的可能性。

第三章主要是辨析“光韵”在世界的堕落和堕落的世界中的显隐关系。本雅明对光韵的考察是基于人与世界万物打交道时存在的两种关

系的,这两种关系分别是自然关系与人为关系。与自然关系相应的是源于自然的生命之光,与人为关系相应的是由膜拜而生的人设计制造的人化之光。生命之光产生于原初的理想世界,而人化之光产生于人类墮落后的现代世界。本雅明怀恋的是生命之光,而对人化之光是持批判态度的。即使是对持批判态度的人化之光,本雅明的批判也是剖析。他既剖析了自然生命之光在人类走出伊甸园后的历史变化,又剖析了人化之光在人墮落后的世界里的两种形态。本雅明让我们记取的是源自伊甸园的生命之光,落日后潜隐于世界背后、闪现于救赎时刻的自然的生命之光。文章特别指出,本雅明对“光韵”的探讨,并不像我们目前研究所表明的只是作为区分传统艺术和现代艺术的标界,他更深层的意义是对“现代艺术反射性感知方式的一种抗议”。并在世界的“去魅”过程中,藉可能残存于人化之光中的微弱的生命之光以寻求“建魅”的可能。

第四章则从马克思主义关于生产力与生产关系的角度着手,分析本雅明对艺术生产与技术的思考。在本雅明看来,不同时代的艺术生产有不同的条件,现代艺术生产有现代艺术生产的条件,由于艺术生产条件的变化,尤其是现代艺术生产的技术条件的变化,即现代艺术生产力的改变,致使艺术生产中的一系列生产关系也发生了根本改变,即现代艺术的性质发生了根本的变化,并最终影响到艺术的生存方式。我们只有立足于艺术生产条件的变化现实,才能真正理解艺术。马克思主义的历史分析方法和唯物主义思想正是本雅明建构艺术生产理论的方法指导,也是他思考艺术生产的技术问题的逻辑起点。通过对艺术生产的技术思考,本雅明将以往处于二元对立范畴的内容与形式、物质与意识、文学质量与政治倾向统一了起来,并开辟了马克思主义文艺社会学(文化学)研究的新思路。

第五章就批评与真实的关系探讨本雅明的批评理论与实践。一方面,本雅明尽可能从不同维度将艺术的丰富性展示出来,另一方面,在展现这些丰富性的同时,本雅明让我们感受到了现代性世界存在的诸种问题:真实遭到遮掩、经验正处在不可挽回的消逝之中。本雅明分别从祛除人为的尺度、撩开披在经验真实之上的“文明大众的标准化、非

自然化了的生活”面纱着眼来把握真理真实。作品中真正真实的保留，在本雅明看来，正是对人为尺度的抛弃；即摒弃教条主义和怀疑主义。作品构成的由内而外的展开，艺术的内在批评本身蕴含的建设性和创造性，确保了艺术的真理真实。本雅明反对康德的具有一定先验倾向的直接的经验和基于哲学和数学科学的教化经验，主张一种具体的经验总体。具体的经验总体是以回忆为媒介，在不断地返回到我们曾经经历的直接经验过程，重述我们经验到的经验，即世界怎样进入到我的世界中来并成为我的世界，以及我的世界又如何影响新的世界的建构。碎片的星聚是事物身处场域的内外因素的合力，这是有限的我们无力把握的。我们能做的救赎是消除对碎片的人为的关联，明晰碎片就是碎片，杜绝任何可能存有的自我怜悯，不求归宿地面对虚空。身处不完满世界的积极艺术救赎是打捞真理碎片，让碎片在力场的自我作用下云集，尽可能多地消除现代世俗秩序对碎片聚集的影响。在碎片间人为因果关联的隐退中，显现艺术本体的“无表达”的魅力。

本雅明对艺术的每一个角度的探讨，尽可能不加任何判断，而是多角度多侧面地让对象自我呈现。像“光韵”，他不仅分出生命之光和人化的膜拜之光，而且对生命之光在传统手工艺术中和在现代机械复制艺术中存在成分和形态差异作了区分，生命之光在古典手工艺术中和在现代艺术中，差异不只是它占有成分多寡，更由于生产条件在后者的变化，导致生命之光日趋黯淡。这也意味着人化之光中也蕴藏着生命之光。而且，本雅明对膜拜之光又加以仔细辨析。他认为传统的膜拜艺术与存在于现代艺术中的人化的膜拜之光，尽管都存在膜拜，但是，彼此各自膜拜的对象存在明显差异：传统膜拜艺术中，膜拜之光产生于对艺术创造的神秘的膜拜或者说对天才的膜拜；而存在于现代艺术中的人化的膜拜之光，是产生于对金钱、权力的膜拜。只要膜拜的因素不消失，“光韵”就将存在下去。

那么，是不是现代艺术中就不存在生命的光韵了呢？尽管本雅明对现代艺术的“光韵”思考，更多集中在它的政治功能，从而忽略了对现代艺术的膜拜之光中是否存在生命之光的思考，但是他那回到事物本身展开对事物的理解的研究方法，却仍使他在无意中触及到现代艺术

存有生命之光这一人文事实。

当时产生的、带有邪恶面容的失却生命之光的现代艺术的光环具有强大的政治功能。法西斯主义借助商品拜物教的力量，用世俗化的仪式在压迫性的反复中制造这种“光韵”，这实际是借“光韵”的巫术宗教力量实现政治的集权统治。因而，对于存在于现代艺术中的这种人性化的光韵，本雅明是希望消除的。法西斯主义将政治审美化，本雅明主张无产阶级将审美政治化。本雅明更为深刻的地方，是他意识到这仅仅是世俗社会救赎的权宜之计。

本雅明也没有因为对生命之光的怀恋，阻止他对传统艺术中潜在的美学霸权问题的忽略。须知，“光韵”概念，在古代艺术中，是艺术家创造努力追求的理想目标，而今天则被利用来制造效应，以提高作品的销售数量，成为一种谋取商业成功的营销策略和手段。当然销售数量的提高并不意味肯定产生负面影响。我们可以肯定的是，现代传媒具有惊人的传播力量，越有“光韵”的作品社会影响力就越大。

本雅明的回到事物本身的方法，真正质疑了传统理论的范式和抽象方法。不管本雅明这种努力成功与否，都体现了他对解放的追求。须知，世界的堕落就是从语言与事物的直接同一的分离开始的，也就是从语言的符号化或抽象化开始的。回到事物本身使本雅明艺术理论呈现多重视域，与此相关联的不仅仅是艺术的救赎，更是堕落世界的救赎，社会历史的救赎。

本雅明对艺术问题的不同角度的深入探测，在明晰艺术问题的种种复杂性的同时，不能说为艺术或社会问题的解决提供了答案，只能说为救赎提供了行进的路线与方法。本雅明对同一个问题的不同视域的关注描述，不只使他的理论呈现出斑斓的色彩，更为我们回到原初泰一的理想世界提供了可能。因而，本书对本雅明理论的考察，就看他对每一个关键词的探讨，是具体从哪些个视域切入的，这种诗性的向后跳跃，就是多重视域本雅明研究的意义：回到事物本身。由此，我们可以用他喜爱的名言来概括他的整个理论：“本原就是目标”。

本雅明以他一贯迟缓的步伐，漫步现实的交叉小径；驻足观看，细心描绘涌动于生活的思想，绘制出他思想的交叉小径，让别人驻足观

望；同时，又为他人思想的发展提供了多种向度与发展的可能。其思想的原创性，艺术理论的不确定性、开放性和多样性，尤其是方法的跨学科与反学科的恣肆姿态，不只为当前文艺学的方法论创新提供了有益启示，也为社会的救赎提供了救赎的艺术和艺术的救赎。本书的写作力图在以下几个方面有所创新：

第一，将本雅明的艺术理论置入“艺术与救赎”的关系中来探讨，强调基督社会生活的经历与犹太教信仰的确立，对本雅明艺术思考的重要性，从而矫正国内学界多从本雅明与马克思主义的关联来研究其艺术理论的偏向。

第二，在强调本雅明犹太信仰视域的同时，不偏废别的视域，包括基督教的、马克思主义等的视域，尝试在本雅明思想的多重视域中来阐释其艺术理论。

第三，将本雅明艺术理论表面的矛盾还原到他的多重视域来理解，由此揭示本雅明艺术理论的复杂性和内在一致性，以及这种内在一致性对于艺术救赎与社会救赎的意义。

第四，根据本雅明对“艺术与救赎”之关系的根本思考，并参照本雅明的多重视域来整理本雅明的理论星丛，勾勒其艺术理论的基本轮廓。但由于本雅明思想的复杂性与丰富性，也由于本人才疏学浅，在本书的写作过程中常有力不从心之感，很多理论问题还有待进一步探讨。

目 录

导 言 / 1

第一章 救赎、历史、思想 / 1

第一节 救赎与历史 / 2

第二节 历史与当下 / 5

第三节 返回与重启 / 12

第二章 世界的堕落与艺术的救赎 / 24

第一节 世界的堕落与堕落的世界 / 24

第二节 救赎的艺术：去蔽与呈现 / 32

第三节 艺术的救赎：打捞与批判 / 43

第三章 光韵：怀恋与批判 / 61

第一节 两种光韵 / 64

第二节 怀恋与批判 / 88

第四章 艺术与技术 / 107

第一节 艺术的技术性 / 107

第二节 机械复制时代的艺术 / 118

第三节 艺术存在方式的改变 / 120

第四节 现代技术影响下艺术的双重面相 / 132

第五章 批评与真实 / 147

第一节 批评与评论 / 148

第二节 对经验的回忆 / 159

第三节 星丛与星星 / 172

结语 棱镜折射的万花筒 / 187

参考书目 / 198

后 记 / 205

第一章

救赎、历史、思想

作为被同化了的德国犹太人，本雅明是以基督信仰经验和犹太信仰经验这两个视点看待世界的犹太人。不过，在法兰克福学派诸多成员中，“只有洛文塔尔和弗洛姆（还有本雅明，他后来曾为《杂志》写作）一直对犹太教的神学问题表现出真正的兴趣，而对于其他人来说，犹太教是一本合上的大书。”^①这意味着犹太人并不一定就具有犹太信仰经验，也不是犹太人就具有纯粹犹太经验视点。

经历了第一次世界大战并在与犹太复国主义者的接触中，本雅明开始注意到自己的犹太人身份与犹太文化。与肖勒姆的友谊以及第二次世界大战中犹太民族惨遭屠戮的毁灭性现实，使他越来越看重犹太教的弥赛亚思想。

犹太教的思想资源对本雅明的艺术理论和文化思想有着很深刻的影响。有相同文化宗教背景的本雅明的西方研究者，在阅读本雅明的艺术理论时往往会深切感受到这点。例如，犹太教的弥赛亚观念，塑造了本雅明对神秘的纯洁语言的追求，并催生了他不同于当时正兴起的结构主义的语言观念，“本雅明总是对言说的神学方面感到兴趣，其语言理论的根源是这个世界由‘上帝的字词’创造。”^②马

① [美]马丁·杰伊：《辩证的想象：法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》，单世联译，广东人民出版社 1996 年版，第 42 页。

② [美]马丁·杰伊：《辩证的想象：法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》，单世联译，广东人民出版社 1996 年版，第 297 页。

丁·杰伊指出：“本雅明追求纯洁语言的根源是他受到的犹太神秘主义的浸染”^①。其中，本雅明那滋养于浓郁的宗教神秘主义的历史意识对他的艺术理论和文化思想产生了重大的影响，并由此形成他思想的多重视域的特色。

第一节 救赎与历史

有关本雅明思想的神学之维的内容，可参见本雅明的《论语言本身和人的语言》、《未来哲学历史论纲》、《神学——政治学断片》^②。作为本雅明话语实践的哲学制高点，本雅明的原初泰一的唯灵神学思想，奠定了本雅明全部撰述的出发点和归宿。

在希伯来语中，弥赛亚一词既指“上帝的受膏者”，又指“救赎者”。“救赎”或者说“弥赛亚”，对于基督教和犹太教都意味着对人类的堕落状态的救赎。弥赛亚思想是指以“救赎”为教义核心的神学思想。

基督教和犹太教在弥赛亚是否已经来临这个问题上构成了一种相关的反论：基督教认为弥赛亚已经来临，而犹太教则认为弥赛亚还没有来，但它终会来的。十字架事件表明，基督教的弥赛亚早已降临。耶稣基督走向十字架即弥赛亚为人的原罪而受难，以求得人类的救赎；耶稣的降临就是神迹的显现，十字架事件正是上帝以自身对人类的罪的救赎；因而，基督教往往把耶稣视为弥赛亚(Messiah)，甚至是上帝的化身(incarnation)^③。而耶路撒冷事件^④则表明，犹太教的弥赛亚还没有降临。犹太教认为犹太殿堂被毁事件，“是上帝对犹太人的罪(sin)的惩

① [美]马丁·杰伊：《辩证的想象：法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》，单世联译，广东人民出版社 1996 年版，第 298 页。

② Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York 1973), pp. 253—264.

③ [英]诺曼·所罗门：《当代学术入门犹太教》，赵晓燕译，辽宁教育出版社、牛津大学出版社 1998 年版，第 22 页。

④ 这是一件加剧犹太教和基督教分化的事件。发生在公元 1 世纪 70 年代，罗马帝国的统治者烧毁了耶路撒冷的犹太殿堂。

罚而不是对他们的放弃,就像严父惩罚他的孩子一样”^①;而并非像基督教所表明的,是上帝对犹太教徒的放弃。犹太民族在现世所遭受的苦难是“弥赛亚诞生的阵痛”(birth pangs of the Messiah),尽管犹太教的弥赛亚迟迟没有降临,但“弥赛亚终将降临,要每日期盼,永不懈怠”^②。因而,通过苦难获得救赎,救赎总是在毁灭之后,是一种迟到的救赎。这成了犹太神学的不间断的基本主题。

犹太人被教导,最终的希望从来不属于抱希望的人,而是只属于希望所寄予的人。这坚定了犹太教通过苦难获得救赎的思想。这是犹太人遭逢巨大苦难依然勇敢地面对的精神支柱。即使在纳粹屠犹期间,尽管上帝没有拯救那些牺牲者,但在上帝沉默和无为的表面下,犹太人却发现了他们最需要的精神力量,正如艾法莲·欧什瑞拉比在集中营里所写的:“尽管现在我们的肉体受到禁锢,我们却要比以往任何时候更虔诚地赞美上帝,并以此向我们的敌人显示:作为人我们的精神是自由的,是任何暴行都不能禁锢的。”^③正是基于上帝是因为爱才施以我们惩罚这样一种信念,使犹太人在苦难最沉重的时候也没有忘记表达他们对上帝的爱,并准备为“上帝的圣名”献身。

犹太教的弥赛亚救赎不是通过抛弃尘世以实现直接的超验救赎,而是在尘世的深渊中实现救赎。犹太教的弥赛亚救赎反对基督教末世论的救赎思想,拒绝一切直接或者间接的超验可能,不承认现实之外的天堂和此岸之外的彼岸的存在,坚持弥赛亚救赎就在现世。“世界上没有哪个民族如此强烈地渴望实现本民族的人间天国,但也恰恰是这个民族在其历史中丧失了别的民族所没有丧失的基本东西,犹太人丧失了拥有自己独立国家的可能性。”^④弥赛亚的救赎,在犹太教是时间上

① [英]诺曼·所罗门:《当代学术入门犹太教》,赵晓燕译,辽宁教育出版社、牛津大学出版社 1998 年版,第 28 页。

② 《犹太教的十三条信仰》,见[英]诺曼·所罗门:《当代学术入门犹太教》,赵晓燕译,辽宁教育出版社、牛津大学出版社 1998 年版,第 151 页。

③ [英]诺曼·所罗门:《当代学术入门犹太教》,赵晓燕译,辽宁教育出版社、牛津大学出版社 1998 年版,第 129 页。

④ [俄]别尔嘉耶夫:《历史的意义》,张雅平译,学林出版社出版 2002 年版,第 78 页。

迟到的未来,是不可预期的期待。但迟到的未来总是带着人们期许的希望,哪怕希望是那么的细微。对希望的期待始终不灭,这成了不绝的信念。对于犹太教来说,救赎就是历史进程的核心,人类历史就是一部“救赎史”。

基督教的拯救则主要指人摆脱物质欲望的枷锁,在来世精神性的天堂里获得永生。与历史进步论一致,它指向尘世外的未来的天堂,而且,坚信历史的进步,人类经历过去和今天,最终必将走向美好的明天。犹太教和基督教都对未来充满期待。但在基督教未来就是终点,而在犹太教未来既是终点又是起点。其中的差异在于,对于基督教而言,未来就是人类期待的实现、人类获得救赎的时刻,幸福美好的生活正等着我们;对于犹太教而言,世界毁灭后来临的世界(Destined for the World to Come)才获得与基督教“获救”(Saved)的相似意义。犹太教与基督教相似在未来仅仅是一个新的起点,对于犹太教而言,未来并不是过去和今天发展的必然。人类历史并不是一部不断进步的发展史。既然人类历史是一部“救赎史”,那么,救赎只有在历史危急时刻闪现的,对救赎提供机遇的——作为单子的、饱含“过去”、包藏救赎的——“当下”才对未来有意义。也因此,未来对于人类的期待来说是一个不可知的期待。对未来幸福的坚信和对未来不可预测的期待,这是二者的根本差异。

正是在基督教的拯救与犹太教的弥赛亚救赎的关联与差别中,形成了本雅明神秘而独具一格的历史意识和救世思想,这是一种不同于历史进步决定论的否定现世的救赎思想。如果用一句话概括:即只因没有希望,希望才给予我们。具体地说:本雅明的救赎历史意识可以概括如下:一、历史并不是一个与物理时间意识相一致的同质连续发展的过程,而是由一段段的历史构成的,是一部间断史;二、历史的每一段的终结和开始,是由弥赛亚的神性救赎力量和世俗的现实解放力量这两股互为反向的力运动的结果;三、历史的关联不是如时间那样呈线性的连续,而是一段段间断的文化延续,即一种跳越式的连续。因而,历史的未来不是逻辑所推测的一种必然发展,它往往是不可预测的。

第二节 历史与当下

一、历史不是一条“直行线”

基于历史的非同质连续发展的观念，本雅明认为现代世界和古代世界不是一个连续的同质世界，而是一部**间断的历史**。“自由的实现只能是历史统一性的断裂”^①。未来的历史也不是进步历史主义所主张的是一个连续不断、向前发展的进步史。

本雅明《单向街》里有一篇短文题目就叫《因改变而关闭》^②。这则短文实际以生命的终结隐喻了一段历史的终结。但是，在历史主义史学观的论域里，历史具有的惯性发挥着作用，使人们依然沉醉于梦中，并没有意识到一段历史已经终结。相反，已经腐烂的过去却无限延伸，仍然作用于现在，即本雅明说的：“在梦中，我用枪结束了自己的生命。枪响的时候，我没有醒过来，只是看到自己变成长时间躺着的尸体。只是在这时我才醒来。”^③其实，历史早已开启了一段新的历程，对于新的历程的意识是在看到自己已经死去的尸体并意识到腐烂的过去的存在。而过去与未来的联系，是由从历史中爆破出来的、饱含弥赛亚救赎的时间种子、作为单子的那一刻来担当的，即本雅明说的：“这一事实是在事后，跨越可能与它相距千百年的诸多事件之后才具有了历史意义”，“历史学家便不再把一系列的事件当做成串的念珠去讲述。相反，他把握的是他自己的时代和一个明确的、早先的时代所形成的结合体。”^④

基于对历史这样的认识，本雅明得以在时间连续的发展背景下，发现当前艺术与以往艺术之间的根本性差异。他认为现代社会正处于一

① Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York 1973), p. 263.

②③ [德]瓦尔特·本雅明：《单向街·因改变而关闭》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第389页。

④ [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第414—415页。

个重大的历史转折期,由手工劳动社会向机械复制社会转变,这个转变也使与手工劳动社会相对应的以叙事艺术为主的古典艺术走向终结。手工劳动社会中,人与人之间的主要传播方式是叙说,与之对应的是以叙事性为主的古典艺术。在现代工业社会,人与人之间的传播方式由叙述变成了新闻报道,与之对应的是以机械复制为特点的艺术,如摄影、电影等艺术。社会艺术生产方式及信息传播方式的改变,致使冠以同名的“艺术”,已经有了质的变化。本雅明因此提醒“人们必须估计到,伟大的革新会改变艺术的全部技巧,由此,最终或许还会导致以最迷人的方式改变艺术概念本身。”^①

历史的每一段的终结和开始,是由弥赛亚的神性救赎力量和世俗的现实解放力量这两股互为反向的力运动的结果。现实解放力量越强大,弥赛亚的神性救赎力量也越强大,在与现实的解放力量构成的反作用力场中,弥赛亚的神性救赎力量最终获得了摧毁现有秩序的力量。因而,在拥有否定现世的救赎思想的本雅明看来,历史现实中人们对幸福的任何追求都不能达成人的真正解放,所以,他对现时的任何主义和理想都保持适当的距离。但是,也因此,在他看来,历史的每个现时代都存在有一种较微弱的神性的救赎的力量,即弥赛亚的力量;本雅明的工作即关注现时的幸福幻象,捕捉存在其中的微弱的弥赛亚力量。

本雅明从一开始就对世俗的可能被同化的力量保持了高度警惕,无论是思想的、政治的或技术的拯救;只要是现世的救赎的思想,他都与之保持适当的距离,即便是与他感情深厚的肖勒姆或与他深刻理解的布莱希特,都概莫能外。

本雅明与肖勒姆感情深厚,但是,对肖勒姆所持的犹太教的弥赛亚救赎思想,本雅明在与肖勒姆保持认同的同时,又持有自己非常独特的看法。

犹太教复国主义实现救赎的方式,是犹太人在弥赛亚的率领下,战胜敌国,建立地上的千年王国。换言之,他们等待的弥赛亚是作为国王

^① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第78页。

出现的,能实现以色列人的人间王国的弥赛亚。犹太民族对弥赛亚的期待,是对一个世俗帝王的期待,这个世俗帝王将把以色列人的王国、以色列民族的王国在人间付诸实现。也就是在现世社会建立和平、正义的社会,使犹太人以及异族人在这样的社会中享有自由和幸福的生活。经历世界大战的现实,人们深切感受世俗命运的非公正性,世俗生活范围内不可最终克服的非理性黑暗,这种独特而敏感的宗教经验,促使本雅明转向一个带有唯灵色彩的世界去寻求人类命运的解决,即对弥赛亚的神性救赎力量的寻求;抑或可以理解为进入人类的灵性世界,给人的精神恢复自由。

犹太教的弥赛亚观带有很明显的政治色彩,它描述的是一个理想的尘世社会蓝图。本雅明拒绝把犹太复国主义作为他的“政治信念”,甚至觉得有必要以“激进政治”与之作斗争。他始终与具有实质意义的犹太复国主义活动保持一种有原则的距离,他始终没有完全接受犹太教。特别有意味的是在本雅明 40 岁的时候,他迫于经济的压力和政治形势的危急,一方面,对肖勒姆帮助他移居巴勒斯坦作出积极响应的姿态,另一方面又总是设法找出各种理由拖延。本雅明的不断拖延不由得使他的朋友产生了这样的一种疑问:即使办好了一切必要的手续,本雅明是否真的会去巴勒斯坦呢?最终,如他的朋友所预感的那样,本雅明最终还是作了放弃前往的决定。同样,“本雅明对布莱希特在充满敬意之中也有对此友谊的警惕,他拒绝永远离开巴黎和布莱希特流亡到丹麦。”^①

本雅明关注现时的幸福幻象,目的是捕捉存在其中的微弱的弥赛亚力量。本雅明关注的不是作为物理时间的过去、现在和未来,而是关注作为单子、其间包藏救赎的时间种子。或许,时间的种子淡然无味,却饱含发展无限的可能,也保存有关于未来的救赎的希望。

二、当下:救赎的时间种子

既然时间不是历史主义构想的那样,即不是空洞、匀质的,因此就

^① [美]马丁·杰伊:《辩证的想象:法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》,单世联译,广东人民出版社 1996 年版,第 232 页。

有了本雅明对“现在”和“当下”(Jetztzeit, 当下充实的时间)的区分。“现在”是物理论域的同质空洞的时间概念,是物理时间;而“当下”则是引导革命的弥赛亚的时间,是救赎的时间,这是一个作为单子的、包藏救赎的充实的时间种子。

宗教的“救赎”(Atonement)从字义上看是“使事物合一”。这个“合一”从时间性上来讲就是要使过去、现在、将来达到永恒的合一,从而回到那“昔在、今在、今后永在的全能者”,所以,要达到救赎的目的首先就是要使世俗时间归于上帝的永恒之中。当下,不是世俗的时刻,而是弥赛亚的救赎时刻。

关注“当下”,即关注弥赛亚的救赎时刻。这给本雅明思考问题提供了怎样的方法论意义呢?

1935年12月27日,本雅明在致克拉弗特(Werner Kraft)的信中说:“最后,我得告诉您我已经完成了一篇计划中的论艺术的文章,它被命名为《机械复制时代的艺术作品》。从内容上看,它与我所提到的那部正在计划的长篇著作(指《巴黎拱廊街》)没有任何关系,但是从方法论上看,两者又密切相关。因为所有的历史著作,假如它与历史唯物主义相关,就必须以对目前处境的精确判定为前提。就所涉及的东西而言,其历史的抒写应该考虑到19世纪艺术的命运。”^①

本雅明这里所谓的“从方法论上看,两者又密切相关”,指的就是他对艺术问题的思考往往都联系现实,即“必须以对目前处境的精确判定为前提”。研究不是为了研究而研究,而是为了解决现实给我们提出的问题。而现实问题的解决,又是以对目前的处境的精确判断为前提的。作为未来的过去,是过去的“思想的碎片”与现在发生联系,与现在提供的思想给养一道运行,每当这种运行在思维的一个充满张力的构型中突然停止,就会结晶为一个单子,沉积为文明发展的思想珍珠,成为过去的未来——现实——构成的原初动力,并为当下问题的解决提供可能的启

^① Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, ed. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940*, trans. Manfred R. Jacobson, Chicago and London: The University of Chicago Press 1994, p. 517.

示。现在，也就从这个意义上与过去联系起来，即“现在不是某种过渡，现在意味着时间的停顿和静止。”^①这也是“历史唯物主义者只有一个历史问题以单子的形式出现的时候才去研究它”的缘故。^②这也就是为什么“人类只有获得救赎，其过去的每一刻才是可喜可贺的。”^③

上述思想表明，本雅明肯定未来包含过去，但是，过去和未来又不是历史进步论所设想的那样，未来是过去的必然发展，过去是未来的必然经历。依据本雅明的深受弥赛亚救赎思想影响而形成的历史意识，我们可以说，过去和未来所发生的关联，正如汉娜·阿伦特在她编的英文版本雅明论文集《启迪》前言中，对本雅明这一思想所作的分析和描述：过去特定时代的思想在饱经了历史的风霜雨雪的浸润分解后，作为“思想的碎片”，以新的结晶形式和形状存活下来，本雅明作为“深水采珠员”，“把它带进光明”，“带它们到富有生气的世界”，^④即从过去摘取的“思想碎片”在现代找到了再生的土壤和生存的空间。用本雅明在《未来哲学历史论纲》中说的：“在危急时刻被历史单另挑选出来的过去的形象突然出现在人面前的时候把它留存下来。”^⑤即能及时抓住在危急时刻闪现的过去的某些思想碎片。

本雅明结合历史思考艺术问题，“因为所有的历史著作，假如它与历史唯物主义相关，就所涉及的东西而言，其历史的抒写应该考虑到19世纪艺术的命运。”^⑥但是，本雅明深入历史的思考，并不像历

① [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第413页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第414页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第404页。

④ [德]汉娜·阿伦特：《瓦尔特·本雅明：1892—1940》，见孙冰编译：《本雅明：作品与画像》，文汇出版社1999年版，第233页。

⑤ [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第405—406页。

⑥ Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, ed. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940*, trans. Manfred R. Jacobson, Chicago and London: The University of Chicago Press 1994, p. 517.

史主义那样，“不是为了复活它(历史)曾有的样子，以有助于灭绝时代的复活。”^①既然过去的历史以碎片的方式存活于现在的经验之中，通过理解我们现在遭遇的一切，我们就可以对存活于现在的经验之中的“过去”作出更准确的理解。本雅明之所以写作《机械复制时代的艺术作品》，就是想通过对 20 世纪机械复制艺术的研究与他那庞大的面向 19 世纪法国巴黎拱廊街的研究之间建立起一种意味深长的联系，从而形成一种从“现在”审视“过去”并更好地把握未来的特殊思路。

这种特殊研究思路，使本雅明对艺术的“去审美化”的理解更为充分。“去审美化”(de-aestheticization)的进程在 19 世纪的艺术中已初露端倪，但是只有立足于它的成熟形式即现阶段的机械复制活动，并回顾它的发展过程，才能对它作出更充分的理解。

从“现在”审视“过去”这一特殊思路的特别之处是什么呢？特殊在它“不是为了复活历史曾有的样子”，而是为未来开辟种种可能。本雅明明白：

返回的路已不存在。

日子伫立在门前，

你们已能感到夜里的风：

清晨却不会再来。

——B. 布莱希特《抵抗诱惑》

即便如此：

腐烂能捕住得救者？

生命最伟大：

远不止这些。

去干苦役让自己精疲力竭吧！

还有什么能使你们畏惧呢？

^① [德]汉娜·阿伦特：《瓦尔特·本雅明：1892—1940》，见孙冰编译：《本雅明：作品与画像》，文汇出版社 1999 年版，第 233 页。

你们不会和动物同死。

——汉斯·昆《拥有的远不止这些》

本雅明身处的现实正如布莱希特所描绘的，“返回的路已不存在，……清晨却不会再来。”本雅明直到停止呼吸的那一刻，依然没有捕捉到一丝堪以自慰的曙光。基于犹太神秘主义对世俗时间的否定，本雅明超前的思想更容易与他之后的神学家汉斯·昆的思想产生共鸣。尽管世俗时间否定了在世个体的残薄生命，但是，宗教的精神回归思想和弥赛亚的否定现世的救赎，让生活于暗无天日的人意识到，在世生命的尊严“不会和动物同死”，也不再感到夜里的风有腐烂的气息。因而，在世的腐烂就是一种救赎的过程，恰如“弥赛亚”来临之前的阵痛，它使我们所有的苦役有了价值，也使我们不再感到畏惧。本雅明说道：“只有对一切尘世存在的悲惨、无意义彻底确信，才有可能透视出一种从废墟中升起的通向拯救王国的远景。”

本雅明谈及的“微弱的弥赛亚力量”，与一般的弥赛亚主义是不同的。根本差异就在于本雅明的“微弱的弥赛亚力量”是与一种绝对不确定性结构有关，它是一种结构上的未来，一个总是会来、正在到来的未来。而弥赛亚主义总是给它们自己套上一个明确的“使命”，一个传教的身份，期望在可预见和可把握的未来建立他们那弥赛亚幻象般的统治。一旦时机出现，它们都有十足的勇气去抓住机会推进命运，即打着圣战的旗号，以上帝的名义杀死上帝的孩子。这时候就开始血流成河了。必然进步的历史目的论使法西斯主义的存在有了理论合理性。只有真正的弥赛亚，才不把历史看作是理性进步的必然展开。

与本雅明的历史唯物主义联系在一起的“微弱的弥赛亚力量”，在本雅明看来，它正存在于“此时此刻”，存在于现在的时间里。它是我们要为全部人类历史负责的弥赛亚时间，每一个现在，“每一秒的时间都是一道弥赛亚可能从中进来的狭窄的门”。对“被禁止探察未来的”犹太人而言，救赎“在记忆中体验过去”^①。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第415页。

本雅明和普鲁斯特的共同之处在于，他们都看到了时间的永恒的力量。普鲁斯特将“追忆”视为人之本性，客观的历时性的过去、现在、将来在人的追忆中融合为一。更为重要的是他没有将世俗时间引向永恒的上帝那里。他的创作意图只在于“解释”，他用一种追忆的方式“解释”作为未来的过去，以及那逝去的时光中生命曾拥有的丰富。每一天都是“神圣的日子”，每一天都充满了记忆，正是在追忆中获取些许弥赛亚的救赎力量。

犹太教的弥赛亚思想认为：弥赛亚的神性救赎力量永远是以否定现存秩序和摧毁现实解放力量的方式存在，它许诺的自由和统一不可能在尘世实现，永远是乌托邦的希望。用卡普托的话来说：“弥赛亚的未来，不是那种绝对的，以及可预见、可设计和可计划的未来——‘策略性计划’意义上的未来——而是指绝对的未来，对那个在原则上无法预期的他者致以的欢迎”。^①虽然它永远不可能完全实现，但依然要“满怀绝望地希望”，“对那个在原则上无法预期的他者致以欢迎”；只有坚持这种乌托邦的希望，才能避免历史回到神话。也就是说，一方面，永远不对弥赛亚的救赎绝望；另一方面，苦难之后的救赎是什么？是幸福？抑或依然是苦难？不得而知。未来的期待是不可期待的期待。人们唯一可以知道的是“只有弥赛亚自己能够完成全部历史，意思是只有他自己救赎、完成并创立历史与弥赛亚的关联。”弥赛亚之外的任何历史力量都不能够完成历史的救赎，仅仅是加快或者减缓它的终结。

第三节 返回与重启

一、思维：不是一条“单行道”

传统学者往往乐于从一种视角出发去看待事实，让模糊暧昧的事实在一种眼光下呈现，而“聚焦于某一个方面的对本雅明的研究，都将

^① [美]约翰·D.卡普托著：《弥赛亚性：等待未来》，黄汉平译，见中国人民大学基督教文化研究所主编：《对话的神学——基督教文化学刊》2004年秋第12辑，第71页。

是徒劳的、甚至是绝望的。说徒劳,是因为即使在认识论的层面,作为批评家的我们的针对性专业知识太有限;说绝望,是因为没有文章能够包容他超常广泛的兴趣。”^①本雅明的理论往往裹挟着事物的丰富性和复杂性。本雅明是怎样做到的?本雅明的主张是回到事物本身。他往往是将问题还原于它所由产生的生活的原生形态中,展开对事物的探讨,以便为每一事物建立属于它们各自的形而上学。

本雅明的艺术救赎是基于对我们身处其中的世界的不满。现代性世界是科学理性所建立起来的完整有序的世界。科学理性在建构属人的合理的世界同时,又产生出许多不尽如人意的现代性问题。这些问题的产生,往往是由于人对世界的所谓科学的把握,往往是对原初整一世界的局部把握。但是,这种把握方式往往是对事物的片面把握,以牺牲事物本身的丰富性和生命的复杂性为代价的。因而,在把握世界的过程中,往往会显现出它的捉襟见肘。在特定的论域,人或许发现了一些真理碎片,但以人为的因果方式关联这些真理碎片,建构的是虚假的整体。本雅明反复坚持回到事物本身,就是想寻求一种克服现代性本身产生的问题:以人的眼光把世界纳入到属人的视野的方式。而且,事物发展的可能性是无限的,有限的我们又如何把握这些可能性呢?因而,回到事物本身的研究方法,还有可能向我们展示历史进步论看不到的事物的另一副面相。事物的走向不是人类所能控制的,具有发展的多种可能性,所以,本雅明的努力是在寻求科学研究所不能解决的、现代性条件下人生存的真实根基和真实生命的意义。

现代人以现代科学世界观为理由,拒绝宗教信仰,把对世界整体的神话式理解斥之为迷信,否认超自然力对自然和历史的干预,迷信科学的世界观和方法论,看重因果关联和系统法则。本雅明虽然没有明确指出现代科学不能解答和解决《圣经》中触及的人的生存难处,但他反复主张科学对宇宙理解的片面性,一再反对以心理学和科学的方式面对我们的世界。本雅明坚持直接面对事物本身的思想背后,无疑有着

① [美]斯蒂芬·布罗纳:《碎片的修复:本雅明的弥赛亚唯物主义》,朱宁嘉译,见刘纲纪主编:《马克思主义美学研究》第七辑,广西师范大学出版社2004年版,第314页。

浓郁的宗教神秘主义色彩。本雅明没有谈宗教信仰在现时代如何可能,但他一直以他的方式向现代人的知识观和世界观提出挑战:现代人以科学世界观为个体生命的依据,抛弃福音神话中隐含着的启示,这是不能把握事物的真实存在的。

本雅明赞美的哲学和科学,在他看来,就是艺术,艺术区别于哲学和科学之处就在于它是以整体和全息的方式来呈现且把握世界的。现代哲学和科学的问题就在于工具理性使它们丧失了从整体去观照和把握世界的能力,只是从各自的角度出发片面地去理解世界,这种整体的丧失是人们所运用的方法本身具有的内在逻辑会必然导致的问题。语言的逻各斯中心主义,不只是使思想的展开只能以线性的方式,整体中的中心主宰线性的展开,更是使事物的丰富性和复杂性在这一过程中彻底地被根除了。因为线性的思维方式致使事物的丰富性只能在线性的叙述中一件件展开,叙述完一层意思之后再叙述另一层意思,不可能同时展开;花开两朵各表一枝,也是完善表述丰富性的方法之一;心理现实主义和意识流小说也都是对事物丰富性表现的努力。而这些努力也只是对心理的丰富性表述的形式探讨,仅仅是表层和外在的实验。而在线性思维展开过程中,中心主义整体又将思想可能具有的矛盾性和复杂性排斥在叙述的视线之外,不符合中心思想的思想都将被中心主宰的思想排斥在叙述的视线之外。事物本身具有的丰富性和复杂性在这一过程中,被双重过滤,或者说被彻底人化。本雅明提出回到事物本身,看似提出一个生活的常识,但自世界堕落以来,回到生活已经变得越来越困难了。人们已经越来越远离自己立足的现实生活和存在,现代技术的图像化更强化了这一现实,返回事物的可能性显得日益渺茫。艺术本身也因为世界的符号化和图像化,部分地远离我们的生存,从而成为远离生活和事物的制造,世界和艺术作为一种现实的存在都已经变得可疑。那么,怎样的艺术才可以救赎世界?本雅明说:让我们返回感性的生活。

事物本身的丰富性决定了以单一视域对待事物将会产生种种问题。本雅明在他的《天文馆》里讲到天文学是人对宇宙的视觉发展;而在孩子的成长教育中,他反对以心理学主张的直观教具教育孩子,在悲

剧起源中谈忧郁时，他主张采用巫术而反对用现代心理学来分析；他的这些主张其实表明了，现代科学对事物的把握，都只是对事物的有限和局部的把握。因而，他主张我们回到生活，以生活的基本常识对待我们的生活，而不要以一种单一的理论知识去对待生活或从事研究。

世界的堕落就是从语言的工具化和符号化开始的。语言和事物的精神分离，为语言从与事物的直接同一中被独立出来或解放出来奠定了现实可能；恰恰是这种精神解放，语言与事物被分离了，语言开始了它被物化和异化的历史。语言的解放和语言的堕落同步。

是“表达”将与事物同一的语言从事物中分离出来，语言与事物的直接性被破坏了，语言沦为“手段”和“纯粹的符号”，具体传达的直接性陷入脱离语境的普遍性，语言的抽象性随之产生。世界的救赎也就是对语言与世界直接同一性的找寻。回到事物本身就是对这样的同一性的找寻。

本雅明就是在不断地返回事物本身，展开对问题的探讨。

回到事物本身，意味一个形而上学的抽象彼岸世界终止了。但是，本雅明并没有宣告对上帝信仰的终止，他只是宣告一种方法论的终止。他的哲学体系中对存在真理的“去遮蔽”“揭露”的描述，多少肯定了真理必然存在；同时，又表现出对所谓体系真理的向往的日益远离，越来越仅只关注现世当下的事物，“放弃所有的他的体系，他的思想，以碎片的形态出现的，仍然保留了一定的体系倾向。”^①本雅明坚持认为，对每一事物的认识都需要有它自己的认识论，这样才能“把真实从虚假中分离出来”，在“意义的不断涌现”中构筑关于事物真正的真实。每一事物都有它自己的形而上学。

本雅明对犹太教法典和希伯来神秘哲学的兴趣，使他确信每个句子都存在着多重意义。“如果本雅明的文体不同于研究所的其他成员，那就是他追求最具体的表达方式的结果。”^②其实，不仅每个句子都存

① [美]格哈德·肖勒姆：《瓦尔特·本雅明：在剧变时的犹太人和犹太教》，第182页。转引自斯蒂芬·布洛纳：《碎片的修复：瓦尔特·本雅明的救赎唯物主义》（第二部分），朱宁嘉译。

② [美]马丁·杰伊：《辩证的想象：法兰克福学派和社会研究所的历史1923—1950》，单世联译，广东人民出版社1996年版，第203页。

在着多重意义,而且世界万物总是处在多重的割不断的联系之中。马克思从商品入手考察资本主义生产方式,并指出经济基础决定上层建筑,生产力决定生产关系的思想,那是他从商品生产的角度获得的对资本主义基本矛盾运动的认识,但这并不意味着资本主义社会的基本矛盾运动仅限于此。回到事物本身,意味本雅明置身事物复杂的关系网络中,测绘事物发展的无限可能。

“实际事物的具体性的多层次的、难以归纳的意义,连同它们自身固有的异质性和相互间的强烈对比以一种无可回避的姿态呈现在意识面前”^①,这意味事物的关系网络是以事物的差异为基础编织起来的,在这样的关系网络中探讨决定艺术生成和发展的因素,仅仅从经济着眼肯定是不完全的。但是,由哪些因素影响?这是法兰克福学派的所有成员们共同探求的,“法兰克福社会研究所早期拒绝盲目崇拜经济学和政治学,它也反对把文化视为与社会分离的王国……研究所确实与把思想史放在社会真空之中的传统德国文化科学相对立,其成员从不倦于攻击作为人类努力的高级领域的文化和作为人类状态低贱方面的物质存在之间的对立。”^②这意味着人们已经意识到应该把理论问题放置在社会发展的现实中,放置在文化与社会的相互作用中进行思考。

本雅明的开创意义在于:他的研究不为任何理论或者主义所迷惑。本雅明对问题的思考,是把问题放置在事实产生的各种现实关系中,作不同的审视和开放性的哲学思考。这种思考关联到种种理论,各种理论场域的相互关联,对于每一个问题的理解具有重要的作用;问题处在种种理论或者理论场域之间,在不同场力的作用下,产生不同的意义;各种意义又产生于种种相互作用的场力中,并在接受对方或者与对方抗衡的关系中达成相互影响。在本雅明理论认识中,尽管许多结论是截然不同的甚至是对立的,但是,这恰恰是他理论和思想所由产生的张力的源泉,矛盾对立的理论张力形成于诸种独特的理论场域的交汇作

① [美]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第16页。

② [美]马丁·杰伊:《辩证的想象:法兰克福学派和社会研究所的历史1923—1950》,单世联译,广东人民出版社1996年版,第203页。

用间。

不断回到事物本身，在返回中又不断地重启，多向度地开辟认识事物的航线，从而将事物的丰富多样性尽可能地展现出来。“所有事实已然是理论”就是这样成为可能的。他在开启一条条新的航线的航程中，展示了事物的多样性。每一条新航线的开辟，展现了事物的一个新的侧面，每一个新侧面就是一个新视域。本雅明的思维不是一条“单行道”。尽管返回与重启是一个无限延宕的过程，却是解决思想与现实分离的行之有效的办法。

回到事物本身，不只是回到作为未来的过去，更应该是回到当下的生活，生活在生活中。尊奉生活的规则，不是与现存生活同流合污，而是以理想生活观照生活，在可能的范围中建构或实施理想生活，勇敢地面对生活。勇敢地面对生活，这是一种需要付出沉重代价的生活，本雅明神魂不安地追寻了一生，即使带着深重的绝望。

作为一个浪漫主义者，本雅明从早期的远离政治、拒斥战争，到在《机械复制时代的艺术作品》中积极探寻艺术的政治突围的可能，这一转变表明本雅明一直没有放弃人间的救赎，一直努力聚集散落在人间的些许弥赛亚救赎力量。但人间的黑暗让他绝望，他曾经寄予极大希望的苏联的反法西斯主义政治家们，居然出卖自己的事业，与法西斯签订互不侵犯条约，他试图希望通过政治的审美化来实现艺术的政治救赎的努力彻底破灭。在他看来，任何世俗的解放力量都是一则关于现实的神话，需要从根本上加以否定。解放与拯救是不同的。解放是有限的政治行为，而拯救是涉及人类的整个生命意义的获救。“只有弥赛亚自己能够完成全部历史，……没有任何历史之物能够从其自身立场与弥赛亚建立任何关系。”^①

二、诗性：跳跃的思维张力

《未来哲学历史论纲》中，本雅明以犹太神学思想整合马克思主义（历史唯物主义）的意图一开始就体现得淋漓尽致。本雅明经常把马克

^① 《神学—政治残篇》，收入《本雅明选集》（第三卷），第305页。

思主义纳入到自己的神学框架中加以思考。基于对理性思考方式的不信任——理性思考方式的局限往往也就体现人的局限性，本雅明更多的是喜欢以文人（或诗人哲学家）的思维方式思考问题。马丁·杰伊在《法兰克福学派史》中就指出：“阿多诺和本雅明文章的独特结构和复杂文风都是难以翻译的，更谈不上删繁就简、提纲挈领了。他们的推论模式很少是归纳的或演绎的，每一个句子都须以文章总体为中介才能得到充分理解。”^①

本雅明反复强调现代社会中寓言的表达方式，这也是他对诗性思维方式的看重，并得益于卡巴拉解读神启的“49层”揭秘法的启示。用本雅明的话说：“也许，我可以这样说，我一直是以一种神学意义的方式——即按犹太教法典传授的每一段经文有49种意义的方式来从事研究和思考的。”^②他的意图是像圣经学者探索圣经经文那样，从不同的方向以不同的方式不断地逼近事物，努力从整体上揭示事物的更高的真实。这种方式看重的是不同解释中蕴含的福音启示的真实意义，并使这种超验的意义在现代世界更明晰地彰显。如果以科学的方式，从客观论的立场出发谈论上帝，并把神圣事件当作对象性的东西看待，这种科学的思维方式无疑将杜绝人对上帝的信仰之可能。

本雅明反复强调艺术的救赎，所有的艺术革命都是为了更好地触及心灵与事物本身，而不是远离它。只有那些软弱的人，才专注于“生活在别处”，而对身边蜂拥而来的真实措手不及。回到事物本身，并非不要“在别处”的理想和信念，而是说，任何的理想和信念，都必须能够有效地在他此时此地的生活中展开，否则，它就是虚假的。

在此时此地中展开的生活，不是历史主体引导的生活。在研究中如何消除主体的主导作用？在现实历史的研究中，本雅明尝试着将研究重心从阶级斗争转向人与自然的博弈，由此而使历史主体主导时代革命的可能性消失。本雅明《单向街》一书中的《火警》一文和《未来哲

^① [美]马丁·杰伊：《辩证的想象：法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》，单世联译，广东人民出版社 1996 年版，第 202 页。

^② [美]马丁·杰伊：《辩证的想象：法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》，单世联译，广东人民出版社 1996 年版，第 230 页。

学历史论纲》明晰地勾勒了这一思想,他说:“阶级斗争的观念可能是误导的。……以这种方式思考就是浪漫化和混淆事实。因为,无论资产阶级在这场战斗中是输是赢,它在发展过程中形成的致命的内在矛盾注定将使它灭亡。”^①标准的改变可以弱化研究的主体主导意识,而客观展示不作评判,同样是消除主体主导的有效方法。本雅明许多问题的思考,都采用这种延续现象学的关注存在本身的存在主义方式。本雅明对艺术和技术的认识,就是采用展示的方式,而不作判断。这样,他就发现了技术的双重作用,即既发现了技术在控制自然方面的进步作用,又看到了技术治国所导致的社会退化;他对文化发展中技术的肯定,关注的是技术对控制自然的进步和推进现实生产力的解放。本雅明在《巴黎拱廊街》中,“以一种纲领性的方式描述了艺术和技术的关系,具体地勾勒出了19世纪摄影对艺术的影响、工程学对建筑的影响和以大众为对象的新闻报章杂志对文学产品的影响,研究结果是对马克思主义理论的一种新颖原创的贡献——不仅仅显示了唯物主义美学和艺术社会学的基础(尽管二者都包含其中)。”^②但是,同时,本雅明没有忘记向我们揭示,所谓历史的现实解放力量恰恰掩盖了社会真正解放的可能,控制自然的进步意味着对自然掠夺的加深。技术进步“已经显示出日后人们在法西斯主义那里碰到的技术治国论的特性”^③。由此,我们可以发现,本雅明对技术的态度,充满着辩证的张力:对技术的肯定,正是他在世俗的解放力量中寻求些许弥赛亚的救赎力量的努力。直到临死之前,本雅明仍坚持:“我们的幸福幻象永远和赎罪的形象绑在一起……像我们以前的每一代一样,我们都禀有一种微弱的弥赛亚力量。”^④用怎样的笔墨消除主体的主导并表现转瞬流变的生活,以展

① [德]瓦尔特·本雅明:《单向街·火警》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第378页。

② Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and Arcades Project* (London, 1989), p. 124.

③ [德]瓦尔特·本雅明:《历史哲学论纲》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第409页。

④ *Walter Benjamin, Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York 1968), p. 256.

现充满弥赛亚性的时刻？

回到历史，回到蕴含未来的过去。在《合格的书籍鉴定者》一文中，本雅明探讨了印刷术在播放型传播模式^①占据主导地位、市场经济日益发达时期的命运：

印刷术正在痛苦地学习以新的样式存在。若干世纪以来，文字经历了从直立慢慢躺倒的过程：最初是直立在碑石上，之后半卧在倾斜的书桌上，最后终于在印刷书籍的床上躺下来。而今天，文字又开始慢慢站立起来。人们看报纸更多地是垂直地拿着从上向下读，而不是平摊在桌上读；而电影和广告则以一种独裁的强制方式把文字竖立了起来。生长在这样一个时代里的孩子，如果他在接触书本以前看惯了如此千变万化色彩斑斓的字母，我很怀疑他还有兴趣读懂书籍里古朴刻板的印刷文字。像蝗虫一样到处泛滥的印刷字遮蔽了城市的太阳——文人的光芒，而且随着时间的推移越来越密集。……^②

择取其中的片断，我们就可能看出本雅明思想的诗性。他以拟人手法描绘了印刷术为适应新的存在而遭遇的悲惨命运和痛苦历史的经历：从直立——躺倒——再直立，并且，在这样一个过程中，它丧失了它的自治存在，“如今正被广告无情地拖到大街上，残酷地置于经济的混乱无序的他治之下。”^③

在今天，图像与文字的优劣问题，不时地消耗着我们许多顶尖精英的口舌，引发莘莘学子的争论，而本雅明早已经将图像可能带来的问题，作了生动的展示和描述。他不作二元对立的、简单的、绝对的判断，

① [美]马克·波斯特在《第二媒介时代》中将第一媒介时代界定为播放型传播模式。它是通过对信息的电子化模拟征服时空，在电影、广播和电视中，为数不多的制作者将信息传送给为数众多的消费者的模式，它有严格的技术限制。

② [德]瓦尔特·本雅明：《合格的书籍鉴定者》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第26—27页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《合格的书籍鉴定者》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第26页。

他用拟人化的手法,描述了印刷技术由于生存生态的改变,它的存在形式也发生了变化,经历了由直立到躺下再由躺下到直立的逆向反复过程。这个过程,实际上是文字在文明发展史上的现实地位的历史变迁:与图像的优化组合,在兴盛的同时已经显露出衰败的征兆;在这个过程中,技术扮演的是独断推进的角色。衰败的征兆何以产生?本雅明则是从孩子接受心理出发,预测何以图像的接受优于文字在接受,以及这个过程中可能会产生的问题。我们以分析的方式分析本雅明的描述文字的核心和实质,但问题的核心和实质是不是就是如我们所分析的,恐怕也未必。文字的优化组合,初始也伴随强制性,但也恰恰是经历这种强制,致使文字再次以个体身份竖立起来。这种竖立的文字本身包蕴的倾向与特色,是它更适合于孩子看待世界的天性方式,因而更吸引孩子;但接受这种文字成长起来的孩子,面对躺着的文字是不是还会产生浓郁的兴趣,成了一个值得怀疑的问题。文字书写往往是思想的凝固,凝固的是思想的部分内容,是思想的残骸。真正流动的思想远不是文字所能再现的。本雅明运用描述的方式,也就是让流动的思想依然保持流动的态势,在不作判断的情况下保持思想的张力。

本雅明对电影的思考,同样是采取了一种客观冷静的描述,因而向我们展现了特别丰富的电影功能。并不像人们所说的“本雅明看到的完全是电影的正面功能”。或许,他更多的时候是看到了电影的积极意义和正面功能,但这也只能说是得益于他一贯采用的方法:只叙述不批评。是文字叙述显现电影的功能,并不代表他对对象作了价值判断,并认为他只看到电影的积极意义和正面功能。这只是从事研究的我们从中得出的推论,并非本雅明自身的归纳演绎。

更多时候,电影的功能在本雅明笔下是以它们在各自不同的场合可能具有的丰富多样性闪现多重色彩。电影技巧,既可以为先锋派所利用,成为反抗甚至颠覆社会的武器,也可以被统治者所利用,成为向观众灌输极权主义思想的工具。迪斯尼动画片中的米老鼠或卓别林的电影,一方面,给观众带来笑声,让观众在现实世界中积蓄起来的紧张情绪得到宣泄;另一方面,本雅明又指出,如果因此将电影欣赏的涣散消遣特征的产生,仅仅归结为是电影消除观众紧张功能的体现,这样的

理解是非常表面的，它更是电影艺术本身所催生的适合电影欣赏的方法与功能。

他这种对事实不作价值评判的叙述，让电影的功能更多地自然彰显。像电影打破精英对艺术的垄断，使艺术走向大众；电影改变和丰富了人们的感知方式，电影生产的特征之一，恰恰是得益于复制等，这些都仅仅是电影产生的现实功能。其中，本雅明对复制技术的肯定，也是不作抽象道德主义批评的成果。在一个讲究知识产权保护，并以产权保护激发创造力的时代，他的这种肯定正是他不同于一般理论家的地方。立足电影发展现实，他发现电影这种文化产品，成为产业，它的投入与产出的平衡，必须借助复制技术，即正是复制技术为电影的产业化提供了技术支撑。

当然，本雅明对某些电影功能特别推崇，这一倾向是存在的。如电影蒙太奇，在他看来既是一种先进的技巧，也是一种革命性的武器。而本雅明对波德莱尔的研究，则是他成功地将蒙太奇的方法运用于研究的一个范例。他把波德莱尔著作中的实用内容与他那个时代的社会历史特征直接联系起来并置一起。

作为马克思主义者的本雅明，他的独特之处，不在于他完全秉承了马克思的思想，而在于着迷于马克思的上层建筑的理论以及精神与其物质如此紧密联系的现象，并创造性地运用到对波德莱尔的研究中。立足精神与其物质的紧密联系，本雅明引发读者去关注波德莱尔诗作中处处存在的精神与物质的“感应”，并将这种“感应”提取出来，加以并列，从而指明：如果它们是恰到好处地相互关联的，那么，它们就能彼此相互澄清和揭示，这样它们最终就不需要任何解释性注释。

本雅明借用蒙太奇理论，用描述性的笔法，将画面性很强的片断并置在一起，不用因果或者其他什么逻辑关联，也就是想通过片断本身相互之间澄清和揭示。这样，多少也可以消除些人为的关联，消除些人的自以为是。因为人太有限。这也就是为什么人一思考上帝就会发笑！

本雅明对蒙太奇的创造性使用，既是适合回到事物本身所创造的一种表现方式，也是并置生活细节，诗性地展示思想张力的有力手段。对本雅明这一思维特点，马丁·杰伊的评述是：“本雅明的思考总是比

霍克海默与阿多诺的思考更富有比拟性,更关心特殊中蕴含的普遍意义。”^①詹明信则认为:“本雅明是一个与阿多诺不同的辩证批评家。阿多诺是从辩证关系的抽象结构开始,然后再在展开论述的每一个过程中赋予它以新的内容和不同的解释;本雅明与此相反,似乎是从大量孤立具体的人、事或内容开始(例如,某种创新、某类政治人物、某种法律、某种城市的空间形式、某种语言等),然后将这些具体现象并列起来,使它们互相吸收、互相参证,最后从这些生动、孤立的历史材料中获得辩证的抽象的理论。”^②

① [美]马丁·杰伊:《辩证的想象:法兰克福学派和社会研究所的历史 1923—1950》,单世联译,广东人民出版社 1996 年版,第 203 页。

② [美]弗雷德里克·詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东、陈清侨等译,三联书店 1997 年版,第 313—314 页。

第二章

世界的堕落与艺术的救赎

人与自然、上帝、真理同在，这就是原初的泰一或原始的完整。泰一的丧失，意味着人的堕落，人与自然、上帝、真理从泰一的完整中分离，人被逐出伊甸园而进入了堕落的世界。不过，在这个堕落的世界中，最初那丰满而简单的真理并没有泯灭，它总是以碎片的方式散落在历史的行程中并以特殊的方式显现。艺术就是那碎片式的真理得以显现的场所，也是人与原初泰一之间的记忆性关联，因此，艺术也是救赎发生的特殊方式。事实上，在本雅明那里，世界的堕落与艺术的救赎就是现代性进程中的双重变奏。

第一节 世界的堕落与堕落的世界

本雅明在他的著述中很少直接言说他的理想世界。不同于其他思想家，他对理想世界的言说是从语言着手的。在他《论语言本身和人的语言》一文中，我们可以找到他关于理想世界的间接性言说。

一、本雅明语言哲学的方法论启示

本雅明在《论语言本身和人的语言》这篇论文中，“从语言同犹太教的关系角度，根据《创世纪》前几章来探讨语言的性质”^①，从中，我们可

^① 刘北成：《本雅明思想肖像》，上海人民出版社 1998 年版，第 40 页。

以看到本雅明所说的没有堕落的世界就是伊甸园。但没有堕落的伊甸园是不是就是理想的世界呢？对此，他没有说。他只说了伊甸园里的语言是一种理想的语言，“人在伊甸园中的语言一定是一种完美的知识”^①。完美的伊甸园语言，它不知道什么是传达的手段，什么是传达的客体，什么是听者，正如本雅明引用哈曼所描述的：“人类最初听到的、亲眼看到的、亲手摸到的一切都是活生生的词语；因为上帝就是词语。语言以他口中和心中的词语为发端，就像孩子的游戏一样自然、真实、简单。”^②这表明，伊甸园语言的完美在于它是上帝的语词，一种物我直接同一的绝对的创造。当物从人那里获得自己的名字，上帝的创造才完成。也因此，人是语言的唯一说出者，在万物同一的世界里，人的语言乃唯一完满的语言。在当时的人的语言中，精神存在和语言存在是直接同一的。伊甸园语言作为一个完美的起点，既是最直接的又是最丰富的。说它直接，是说上帝的命名即语言，上帝的创造即完成，语言与事物是直接同一的；说它丰富，就是说它可以在语言的多样性中被无限地区分，用本雅明的话说，就是“以后所有知识再次在语言的多样性中被无限地区分开来，事实上作为在名称中的创造已经在一个较低的层次上被迫将自身区分出去。”^③至于伊甸园是不是本雅明的理想世界，我们不得而知。我们能说的或许是：伊甸园的状态是他心灵的一种祈向。

二、世界的堕落：直接同一的分离

什么是本雅明所说的堕落？世界是怎样开始堕落的？世界的堕落与语言又是什么关系？

本雅明所说的堕落，是从语言和它原先与之直接同一的事物相分离开始的。相对堕落前的原初的完整，相对于人与自然、上帝、语言和精神直接同一，原初泰一的破碎，意味着人开始从与自然、上帝、语

①③ [德]瓦尔特·本雅明：《论语言本身和人的语言》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第273页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《论语言本身和人的语言》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第275页。

言、真理的直接同一中独立与分离出来。这就是本雅明所说的世界的堕落。

依据本雅明的语言理论,从某种意义上讲,这种直接同一的分离,是语言内在矛盾运动展开的必然。在他看来,一方面,人的语言是唯一完善的语言,只有在这样的命名语言中,语言与事物是直接同一的;另一方面,完满语言本身包含有知识,“即伊甸园的语言已全然是认知性的”,“恰恰这种知识成为伊甸园状态所知的恶自身”。^①“这是因为不可命名的、无名的善与恶处于名称语言之外”,“善与恶的知识放弃名称;它是一种外在的知识,是创造性词语尚未创造的开端。名称在这种知识中自行走出来:堕落标志着人类知识的诞生,在人类词语中名称不再完好无损地存在着,人类词语走出名称—语言,知识的语言,从我们可以称之为它自身内在的魔力的一切中走出来,使之确实变为有魔力的,就像是外在地有魔力的一样。”^②本雅明这段话意味着,完满的名称在关于善恶的知识中变得不再完满了,部分地分离为一种符号,成为一种外在的表达,用本雅明的话说,即“词语是外在地传达一些事物,就像明显是对上帝直接的、创造性的词语的拙劣的模仿”,“词语必须传达一些事情(而不是它自己)”。^③也就是说,语言精神真正的堕落存在于必须表达一些事情这么一个事实中。“必须表达事情”意味着语言沦为一种表达工具。正是语言的内在矛盾运动破坏了语言与事物的直接同一性,“在堕落过程中,名称的永久纯粹性遭到破坏”。具体来说,本雅明认为,语言的堕落有三重意义:一是人把语言作为符号;二是语言这种多元性破坏了语言的直接性;三是符号使意义的抽象成为可能。^④用本雅明的话说,就是“在人的堕落过程中,他放弃了具体含义的直接性,并堕入所有交流中的间接性的深渊,作为手段的词语的深渊,空洞词语的深渊”。^⑤这就是说,世界的堕落,在于语言与存在直接同一的分离,这种分离致使语言成为表达的工具,也就是语言开始了它符号化的过程,

^{①②③④} [德]瓦尔特·本雅明:《论语言本身和人的语言》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第274页。

^⑤ [德]瓦尔特·本雅明:《论语言本身和人的语言》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第275页。

开始了语言的所指和能指的约定俗成；语言的符号化，意味着它所代表的知识有可能远离事物存在。由于“放弃了具体含义的直接性”，“世间有关善与恶的问题全都成了空谈”。^①即人类对善恶问题的探讨，往往可能是在一定的符号体系里的符号游戏，是脱离实存的逻辑推衍，最后成为远离现实的符号性存在。本雅明后来为什么从总体上否定人走出伊甸园后的艺术，与他的这一种语言观念有着密切的联系。

让我们先回到世界的堕落与语言的关系上来。人类“在语言的纯粹精神中，人的生活是无限快乐的”。在语言与事物直接同一的世界里，语言是完整的、完满的和纯粹的。而语言与存在的直接性的分离使人类已经无可逆转地从原始完整性中走出来了。其实，在本雅明看来，人类从这种完整性中走出来未必就是一种不幸。从某种意义上讲，是人类自身的有限性限制我们只能看到有限的世界，感受原始完整性；有限的我们走出原始的完整性，表明我们已经突破我们有限的视域，意识到了外在世界的广大。在“人的堕落使语言间接化的过程中，为语言的多重性奠定了基础”，^②本雅明在这里又认为，人的这种堕落未必就是坏事。堕落一词所具有的潜在价值判断让人误以为本雅明对语言堕落的否定。事实上，对本雅明而言，他思想中既包含有对语言所指和能指分离的否定这一层意义，但是，他同时又指出语言能指和所指的这种分离是语言发展的必然，而且这种分离还带来语言的多样可能性。这就是独特而矛盾的本雅明！

语言的堕落还意指语言的力量不只是依据它与自然万物的直接同一，语言的间接化还使它自身产生了一种力量：“人的堕落破坏了名称的直接性，在赎回破坏的直接性时产生了新的直接性；判断的魔力不再依靠自己”，^③“名称的直接性”是与事物相关的语言和存在的直接同一，而破坏了直接性而产生的“新的直接性”语言依靠的是间接化过程中产生的对事物进行判断的语言的抽象能力。具有认知性的语言，既是人认识世界又是人把自己的意识加于世界的过程。语言外在地具有

^{①②③} [德]瓦尔特·本雅明：《论语言本身和人的语言》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第275页。

的魔力作用于自然,致使自然外观发生深刻的变化。人类堕落的历史就是人类通过语言符号的现实力量来规划人类自己的历史。“堕落标志着人的词语的诞生”^①。

人虽然从那个原初泰一的世界走出,进入历史的分离阶段,但是最初那种完满简单的真理并没有泯灭,它存在于堕落后的人的历史中,或者说存在于此刻的实在中。

堕落的世界的历史是一个人通过自己来规划世界的历史,一个世俗化符号化的历史,人类必须不为自己所造的历史的表象所蒙蔽,必须在对历史表象进行的毁灭性批判中,感悟那种原初完整的神秘实在。

本雅明理想王国在现代世界中究竟是如何存在的呢?作为惟一“真实的实在”的理想世界,它的神秘在于一切都是真实的、惟一的、无穷的、无界的、不可伤害的和无时间性的,也因而是绝对的。它既在时间之中又在时间之外。如果说在时间之中,那是因为无力超越时间有限性的我们不得不如此,我们的思维方式是无法在时间之外进行的;只有在时间之中,我们也才可能对他那不可言说的理想付诸想象。事实上,如果说曾经有完满世界存在的话,和谐世界的分裂恰恰是世界走出死寂的开始,是世界走向现实完满的开始。如果说完满和谐的世界存在于时间之外,是挣脱时间束缚,不存在于时间之中的,那么,这种挣脱了时间束缚的状态应该发生在当前与过去恰好重合的时候,矢形向前的时间对它是不起作用的。其实,时间之外就意味着不再有什么当前和过去。生活于历史之维中的我们,只有借助当前和过去的同一,只有在这一瞬间,可以获取一种超凡的体验、一种神性的想象和一次可以触摸的顿悟。而这种体验、想象与体悟便是理想世界的一次现世的闪现,是混乱世界里一次生命的凝固,是本雅明所向往的艺术的诞生。理想世界、艺术与救赎因此联系在了一起。

在本雅明对世界堕落的描述中,世界的堕落和堕落的世界在时间维上,看似是有先后承续的;但在空间维上,两个世界则是共时并存的,

^① [德]瓦尔特·本雅明:《论语言本身和人的语言》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第274页。

在堕落异化的世界中同时展开。本雅明的理想世界，既不是人类开始之初的完整完满的原初世界，也不是进步论所昭示的人类必然走向的那个美好的世界。本雅明的理想世界的身影始终是堕落世界的参照，但又只是若隐若现地在历史的裂隙中闪过，在语言的碎片间张望，在艺术的感悟中体会。救赎的历史开始于弥赛亚降临的那一刻，历史的“每一秒的时间都是一道弥赛亚可能从中进来的狭窄的门”^①。个体在堕落的世界里只要心灵中感悟弥赛亚的降临，便在这一刻获得救赎；而世界的救赎则是“永远的尚未”，既是人类永远的期待，又是人类永远难以企及的咫尺天涯。

三、 堕落的世界：充满悖论的世界

本雅明的救赎思想既受到犹太教和基督教观察世界的视角的双重影响，又是成熟与没落并存的西方现代社会的时代产物，也因此不免兼具这种矛盾并存的多重色彩。

世界的堕落使原初整一的不曾分化的混沌世界不再存在。其间，人与人、人与自然、人与事物之间那种遥相回望的天然关系不复再现。和谐统一、主客一体、天地浑然成为遥远的记忆。人被逐出伊甸园，既是人进入历史流浪的开始，也是人成为自己的主人的发端。在这个人的世界里，人与人、人与自然、人与万物的和谐统一关系被破坏了。人把自己变成了世界的主人，人按自己的意志重新设立了人与人、人与自然和人与万物的关系。当人把自己的语言强加于世界，世界也就开始有了悲哀。世界在被人对象化的过程中，它原初完整的状态被人为地分裂了。人从原初泰一中走出，这是一个启智又是一个分裂的双重过程。

具体说来，本雅明身处的堕落的世界，正是西方现代社会文明成熟与没落同步的时代，是一个充分体现为矛盾的现代性世界。

这种现代性世界的矛盾，一方面，随着资本主义的发展，即科技进

^① [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第417页。

步、工业革命、经济与社会急速变化,产生了一种以数学几何学为原型的社会规划,被卡林内斯库称为“启蒙现代性”。它表现为对秩序的追求,强调理性主义、合理化和官僚化等工具理性,追求绝对的完美,追求普遍性、确定性和人为的统一规范,从而造成了日常生活的合理化和刻板性。另一方面,产生于这种现代性中的反这种现代性的现代文化和艺术全面拒绝资产阶级的现代性,显示出强烈的否定情绪,卡林内斯库称之为“审美现代性”^①。它与启蒙现代性强调的逻辑和规则发生了激烈的冲突,它更加关注感性欲望,主张一种审美理性,赞美在创新和变化中体现出的相对性和暂时性,关注差异与个别,张扬意义的不确定性与含混性,以片断和零散的方式反抗规范的暴力,关注内在的自然和灵性的抒发,以实现对千篇一律的日常生活的“救赎”和“解脱”。

当然,启蒙现代性与审美现代性也不像理论刻画那样绝对对立,特别是和它的典型形式——现代主义之间有着诸多相通之处。现代主义的浓郁的风格化特征与启蒙现代性的主体性核心原则是一致的。二者都具有求新求变的顽强的创造意识和与传统决裂的精神。人们对现代性的动荡不安、破碎飘忽的体验常常也是现代主义的表现主题。此外,一些现代主义者更是直接赞扬启蒙现代性的精神及成就。比如未来主义就大力鼓吹工业精神,极力赞美资本主义工业的物质成就:轮船、大炮、机枪、工厂和烟囱等等。这两种相反相成的现代性共同统一于现代性的整个发展历程中,并形成自反性现代性,以促使现代性自我检测、自我救弊并不断实现自我更新。

英国社会学家鲍曼也看到了现代性这种内在矛盾,即现代存在(社会生活形式)与现代文化(在相当程度上反映为现代主义)的对抗,“因此,在现代存在和(以自我意识的最高级形式出现的)现代文化之间有着一种爱一恨关系,一种充满内战的共生现象。”^②鲍曼认为,现代文化包括文化筹划与随资本主义工业社会发展完成的生活形式,它是理性

^① [美]马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆2002年版,第10—11页。

^② [英]齐格蒙特·鲍曼:《现代性与矛盾性》,邵迎生译,商务印书馆2003年版,第15页。译文据英文版有改动。

秩序的现代性规划的产物,但伴随着对确定性和统一性秩序追求的过程的恰是秩序的他者:混乱与矛盾,这些更多地以现代主义表现出来。现代性无法避免内在矛盾,现代性就是矛盾性。

马克思曾将他所体验到的这种充满矛盾的生活作了如下的描述:“一方面产生了人类历史上任何一个时代都无法想象的工业和科学的力量。而另一方面却显露出衰败的征兆,这种衰败远远超过了罗马帝国末期的各种可怕情景。在我们这个时代好像都包含有自己的反面。”^①人类从来没有像今天那样享有如此充分的自由以避免自然的力量和社会的约束,个人可以任意决定他个人的生活方式及其未来。但恰恰在现代人成功的地方生出了无穷的问题:物质生活的发展带来精神和文化生活的贫乏。人对其他生命拥有生杀大权之际,恰恰是自己生命遭逢了被操纵的命运——人为世界所主宰——的时刻。

人遭逢了怎样的被操纵的命运呢?读者读卡夫卡的动物故事,“会大吃一惊,猛然发现自己早已远离了人之大陆”,人就像卡夫卡笔下的动物一样,全都生活在地底下,“在地板上爬,地缝中生活。在作者看来,只有这种爬行的状态贴切地表现出了生活在他这一代及其环境中的孤立而不知法的人们”。^②这不仅是作者卡夫卡的看法,这同样也是本雅明的看法。这段话是本雅明评论卡夫卡作品时几次提到的,应该既是他对人类堕落后卡夫卡时代的种种堕落迹象的理解,也是他对自己时代生活的感受。在评论卡夫卡的文章里,本雅明还对世界的堕落作了形象描述,他说:“这个世界的堕落触目皆是;上层权力也同样无耻地以其所作所为宣扬着这种堕落……上层权力和下层权力一样在同一等级上出现,所有秩序里的人物混杂在一起,毫无间隔,其实使他们如此不分彼此的是恐惧感。……即是对原初、对不可追溯的事物的恐惧,也是对近在眼前、对迫在眉睫的事物的恐惧,而且程度相同。一言以蔽之,这是对未知的罪过,对赎罪的恐惧,在赎罪

^① 转引自[美]马歇尔·伯曼:《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》,周宪、许钧主编,商务印书馆2003年版,第21页。

^② [德]瓦尔特·本雅明:《评弗兰茨·卡夫卡的〈建造中国长城时〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第343页。

中可能获得的唯一赐福就是挑明罪过。”^①这是一个“真理的坚实性业已消逝”^②的时代。

在这个失落了理想、统一于虚假的世界里,无论是宗教的乌托邦性还是世俗享乐的平庸性都昭示出问题。于是,真实的根基和心灵的依托问题,就成为那个时代的哲学的共同命题,也成了本雅明思考的聚焦中心。本雅明就是在现代性的矛盾困惑中展开他的思想的言说的,也因此,时代的悖论也充分地体现在他的理论思考中。

第二节 救赎的艺术：去蔽与呈现

在第一节中我们提到世界的堕落开始于语言与事物直接同一的分离。由于语言放弃了“具体含义的直接同一”^③，“世间有关善与恶的问题全都成了空谈。”^④因而,在本雅明看来,世界堕落后的在堕落世界中的艺术,从总体上是需要加以否定的,他的激进批判立场更强化了这一观念。本雅明从第一次世界大战前,就开始拒绝从事为了人类和平、福利的具体社会活动或政治活动。他还指出:“人们的社会活动都是抹杀人类内在真实的上进心的根源”,他讽刺致力于面向贫困阶层进行福利活动的资产阶级出身的学生,说“进行社会活动的学生都是敌人”^⑤。他这种蔑视历史现实社会所谓的进步态度,导致他对堕落后的世界中人类为追求幸福和自由的艺术活动的总体否定,反而对否定现代世界

① [德]瓦尔特·本雅明:《评弗兰茨·卡夫卡的〈建造中国长城时〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第343—344页。

② [英]齐格蒙特·鲍曼:《现代性与矛盾性》,邵迎生译,商务印书馆2003年版,第15页。译文据英文版有改动。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《致格尔斯霍姆·朔勒姆的信》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第385页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《论语言本身和人的语言》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第275页。

⑤ [日]三岛宪一:《本雅明:破坏、收集、记忆》,贾惊译,河北教育出版社2001年版,第9页。

的现代艺术投以青睐的目光。堕落世界的艺术是怎样的一种艺术呢？

一、 堕落世界的艺术

本雅明认为，人追求世俗的幸福的行为和动机与弥赛亚的救赎精神是背道而驰的。如果用形象来表示的话：一只箭头指向世俗社会所追逐的目标，另一只箭头标示趋向于救赎的方向，那么，这两支箭头所指的方向恰恰是相反的：自由人性对幸福的追求将会朝背离弥赛亚的方向奔去；也就是说，世俗的秩序与神圣的秩序是不相容的。然而，正如一种力量通过其运动会对另一种相反方向的力量产生反作用力，世俗的秩序也正通过其世俗性，从反方向催生弥赛亚王国的来临，二者是相反相成的。尽管世俗的秩序本身并不是神性王国的“臣民”，但本雅明却极其关注世俗秩序中的一切，尤其关注堕落世界的艺术。这是因为，堕落世界的艺术里包含一种在世俗幸福之中的毁灭，而这种毁灭将促成弥赛亚王国的来临。所有尘世的东西都在追逐中走向自身的毁灭，而只有特定的机遇、时运和参悟，这种毁灭才会找到幸福。本雅明的努力，就是帮助人们寻找堕落世界艺术中存在于幸福的毁灭，认识它、体认它，并因之而“震惊”，否则不被现在关注的毁灭就可能永久地、无可挽回地消失。

二、 认同现实的艺术

既然人类追求自由和幸福的活动是不断脱离救世主的行动，那么，与这种活动相一致的艺术活动同样是追逐恶行、脱离救世主的行动。本雅明的工作就是对这种艺术活动提出批评。他的批评并不是教我们如何去解说、欣赏过去的小说、诗等在艺术上是多么出色，他的目标是通过历史的距离，去销毁所谓的世俗幸福，从而揭示出世俗幸福后面的毁灭。这些毁灭中或许蕴含着作品的真理、过去行为的真理和未实现的可能性的真理。本雅明对这种认同历史现实的艺术的强烈批判表现在：一方面，表明他对与堕落后的人类世界（主要是指与他所处的现代性世界）艺术的一体化的总体倾向是否定的；另一方面，他的深刻在于他又不是简单地否定，更多时候他是让堕落后的这个现代性世界中的艺术变得清晰可见，他要从中打捞出可以将我们救赎的毁灭。

对于现代性世界一体化的艺术总倾向的否定,本雅明是借鉴了犹太教神秘主义的思想。既然人类的历史是堕落的历史,表现人们对世俗幸福追求的艺术也是值得怀疑的,而我们又往往积极地寻求这样的艺术来获取廉价的安慰,在延宕的现世生活中沉醉,在一个有罪的语境中生存,消失于一种普遍的对世界对人类对未来不负责任的时代表之中,“对时代完全不抱幻想,同时又毫无保留认同这一时代。”^①文化传统的层层淤积、日常生活的无限困扰,把现代人整治得极度绝望与疲惫,因而,现代人更愿意沉醉在一种十分简单又充满奇迹的梦幻中,寻求弥补现实的悲痛和胆怯:“米老鼠的生存便是当代人的这样一种梦。这种生存充满奇迹,这些奇迹不仅超越技术奇迹,而且视技术为笑料。”^②因为“在这里,一辆汽车并不比一顶草帽重要”,白日的梦想世界,“展现出了一种自我圆满的生存方式,仿佛一种拯救。从任何意义上说,它都是简单而伟大的”。^③在本雅明看来,这是我们时代的无教养的表现:完全抛弃传统,一切从零开始。这样的艺术家们,“摒弃了传统的人的形象,那种庄严、高贵、以过去的牺牲品为修饰的形象,而转向了赤裸裸的当代人,他们像新生婴儿哭啼着躺在时代的肮脏尿布上。”^④另外,他们“还使用一种全新的语言,关键特征在于与有机相对的任意建构性。”^⑤我们不再是生活在适合于人的生活中,而是生活在当下人们的习惯的既成的生活中,生活在人自己用符号建构的世界中;我们也因而生活于一个没有根基没有希望的生活之中。更为可怕的是我们既无奈又乐于生活在这样的生活之中。

这种认同现实的文学,它表现的是我们“清醒状态中无力可及、非常简单却十分伟大的生存现实”,它展现的是一种充满奇迹的生存,是

① [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第254页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第257页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第258页。

④⑤ [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第255页。

“一种自我圆满的生存方式，仿佛一种拯救”^①。这是本雅明所批判的文学，是指向日常生存和世俗历史的艺术，是苦难人生的抚慰，缺憾人生的弥补，是苦难生活的一种麻醉剂，它是虚幻的、漂浮的。因而，它的作用也仅仅止于是“仿佛一种拯救”。

创世纪后的世界里的艺术，如果从艺术总体的发展历史着眼，无论是韵味的艺术还是复制的艺术，最终都是与现代社会一体化的艺术，是和现有的意识形态保持一致的艺术，也是形式走向与“陌生化”相反的惯例化的艺术。因为每个时代的艺术——世俗的艺术、日常的艺术和为人类谋求幸福的艺术，往往既担负着维护现有意识形态的任务，又要给生活于苦难中的人们以心灵的慰藉。因而这种艺术往往既担负着将现有统治合法化的任务，又要给人们编织虚假的幸福、许诺美好的未来，让人满足于做稳奴隶的生活，因而不免具有极大的欺骗性。

本雅明在《发达的资本主义时代的抒情诗人》一文中，就向我们揭示了一个惊人的秘密：在大众这个现代温床孕育的，由大众和文人合力催生的艺术，是一朵“恶之花”。就像“城市的居民这个大众才使卖淫得以如此在城市的广泛地区流行开来”^②一样，是“成群的顾客才真正形成了市场，而市场又使物品变成了商品。”^③在资本主义商品生产中，当艺术沦落为商品时，一直被人们视为美的艺术，就不是作为生活的异质性存在，而是成为与既有统治合流的商品，变得虚假而富有欺骗性。文人，一如依赖华美的衣着装扮而可以更好出卖自己肉体的妓女，以美的幌子向人们出卖灵魂并兜售虚假的幸福。出卖灵魂的文人在向被诅咒的人群兜售自己的产品同时，又怕遭遇被遗弃的商品那样的境遇，他期待人们对他的需求，“置身人群的快感隐秘地表明了对数量变多的一种

① [德]瓦尔特·本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第257—258页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第55页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第54页。

享受”。^①

在艺术市场商品化的过程中,作为生产者的艺术家是很难抵御社会生活对他的同化的,他“处在一种反抗社会的低贱地位上,并或多或少地过着一种朝不保夕的生活”^②。这关联到作为生产者的作者的生存这一严峻现实。但是,如果生产者甘愿沦为“为钱而干的缪斯”^③,那样他会在市场中找到非常适合自己的位置。或许,资本主义的商品生产和社会机制催生虚假欺骗的艺术,然而,认同这样的现实的作者却能在这样的生活中如鱼得水,光彩鲜亮。

“对于这个光彩照人形象的颇成问题的一面,波德莱尔比谁看得都清楚”,即他“必须对……不道德的行为做好准备”^④,用诗人的自由换取冷酷的现金。可笑的是,出卖思想的文人缺乏反省,还认为自己比出卖肉体的妓女要高贵得多,并认为自己是人类的精神导师。本雅明的冷酷或者说清醒向我们描述了作为生产者的作家的真实处境:他出卖思想一如妓女出卖肉体。如果作者试图保留艺术对社会的批判立场,那么,他或多或少地将过着一种朝不保夕的生活。这便是被市场同化的“文人的真实的处境”^⑤。本雅明不只是向我们揭示了文人自己不敢正视的现存现实,更引发我们思考这一问题产生的社会根源:催生商品的大众温床和逼良为娼的商品化社会机制。

其实,在本雅明看来,要认清这点并不难。在现代性世界中,真正困难的是要认清那些在产生之初背负不好名声、遭遇否定或批判的艺术。真正的救赎,就应该是在剥去一切“仿佛一种拯救”的伪饰,回到事物本身,尤其是回到被掩藏得很深的现行世俗的深层秩序,以知性的勇气舍弃安逸,即敢于对被大多数人认为是自明的思想提出挑战,于批判

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第56页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第38页。

③④ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第50页。

⑤ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第51页。

与打捞中感受真实的原初。

本雅明敢于在法兰克福学派的批判理论交响中演奏出不和谐的声音,这需要极大的勇气。大众文化在法兰克福学派的批判理论审视下,名声狼藉,并且在资本主义生产条件下它自身也的确存在诸多问题,这更强化并恶化了它本来就备遭指责的声誉。本雅明敢于在批判理论得到知识界普遍认可的情况下表达另一种不同的声音,的确表现了极大的理论勇气。

在这个世界里,少数人为获取最大的世俗利益而操纵多数人的命运,并为自己利益的合法化建立了一整套意识形态。马克思的工作就是揭穿这套为少数统治者辩护的意识形态的虚假性和非法性。在激烈的阶级斗争中,这套为少数统治者辩护的意识形态的虚假性和非法性比较容易被识别,也容易让人警醒。因为这种牺牲绝大多数被压迫阶级利益的统治,在无产阶级连生存也难以继的事实面前,其剥削性质自然暴露无遗。同时,无产阶级作为被奴役被压迫阶级,其生存困境很容易与这种理论共鸣,并为改善自己的处境而奋起反抗。随着科学技术的发展,劳动条件的改善,物质产品的相对丰富,无产阶级的生活状况也有了相当程度的改善,用马克思的话讲是保有了生存的“外观”。这时,人们往往就容易被自身在支配自然方面的成就所迷惑,忽略或没有意识到自己被奴役和被控制的基本格局依然存在。法兰克福学派的文化批判理论对大众文化的批判,在于否定这种文化内含的意识形态内容:不只给工人阶级以虚假的安慰,还努力遮掩并维护现行的剥削。大众文化并没有揭示出少数人为稳固自身的利益与绝大多数人妥协的真相,并不想从根本上改变无产阶级被压迫被剥削的现实,相反,这实际上恰恰是大众文化确保世俗秩序的一个重要手段。批判理论对大众文化中潜藏的这些内容的批判,本雅明也是认同的,要不他就不会在《论未来哲学论纲》中说:“工人阶级把它的仇恨和牺牲精神全都忘记了。”^①尽管他是从掌握历史知识的角度着眼的,但这仍表明他已经意

^① [德]瓦尔特·本雅明:《历史哲学论纲》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第410页。

识到：无产阶级阶级地位的历史变化，非但没有激发起无产阶级的斗争热情，相反，生活条件的改善让他们忘记了自己的历史使命。在《发达资本主义时代的抒情诗人》中，本雅明也表达了与批判理论相同的对大众文化的批判内容。此外，在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明又揭露了资本主义社会电影资本维护少数人利益的真相：“隐秘地根据少数人的需要去利用无法回驳的对新的社会状态的追求。由此，没收电影资本已成为无产阶级的一项迫切要求。”^①他还看到了群众运动被法西斯主义所利用的残酷后果，不只是欺骗还有杀戮：“法西斯主义把大众获得表达视为其福祉”，“群众运动，在其顶峰就是战争。”^②这就深刻地揭示了特定条件下大众文化的部分本质。

本雅明不同于法兰克福学派的地方在于，他并没有彻底否定文化工业所由生产的大众文化存在的进步意义。本雅明批判大众文化，前提是在资本主义生产资料所有制关系没有得到改变的情况下。考虑到技术进步带给社会政治生活的客观变化，如果资本主义生产资料所有制关系得到改变的话，文化批判理论的批判就不再合理。他在《机械复制时代的艺术作品》中，反复强调大众获得表达，这在生产资料所有制关系得到改变的情况下也就意味着他们获得了权利。本雅明以俄罗斯电影为例，认为大众渴望得到复现的要求已经部分地得到实现。当然，“这些演员并不是我们意义上的演员，而是扮演自己——首先是他们的劳动过程”。^③即本雅明其实在此提出了文化工业所由生产的大众文化，它的进步政治意义的发挥所期待的社会所有制问题。作为具有浓郁艺术气质的思想者，本雅明敏锐而直觉地意识到了在社会生产资料所有制关系得到改变的社会生活中，文化工业的出现在社会进步过程中的文化意义，大众文化在推动社会进步方面的意识形态作用。文化

① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第46页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第66页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第45页。

复制这一法兰克福学派文化工业批判的价值论基础并没有遭遇颠覆，本雅明仅仅是做了方法论的调适，即对文化工业或者说大众文化的研究历史化，修正了普适主义的绝对化，把研究对象放置在具体的历史场景里。

法兰克福学派在资本主义生产关系条件下正确提出的大众文化批判理论，由于这种社会生产关系的改变，才显出它的不合理。本雅明正是从马克思的历史辩证唯物主义中获取方法论的思想资源，从而发现机械复制时代对于艺术生产成果的复制，不只是艺术生产运动本身的内在规律的商业要求，也是社会生产进步过程出现的民主政治要求。文化产品的机械复制，不仅扩大了文化的传播，而且实现了文化的民主。大众的文化消费权利的实现有了现实的可能，文化为多数人享受的历史也正在出现。当然，这一切的实现，前提是生产资料的社会所有制关系必须得到根本的改变。

三、魔法艺术或赋形艺术

堕落世界中还有两种艺术也是本雅明所批判的，一种是把艺术创作看作是听从魔法召唤，一种是把艺术看成是赋予一定内容以形式的活动。他说：“艺术创作并不从混乱中‘做’出什么，并不穿透混乱；同样，它也不像魔法召唤在真理中那样，将混乱的成分混合成表象。而公式就会这样做。形式却使表象奇迹般地突然出现构成世界。”他主张真正的艺术创作是“波澜壮阔的生命非得凝固不可，而且必须显得突然被凝固了”^①。本雅明在《评歌德的〈亲合力〉》中所写的这几段话有以下几层意思：第一，艺术创作不是变魔法，魔法召唤而生的艺术是一种丧失生活根基的艺术，也就是本雅明说的“艺术并非产生于虚无，而是产生于混乱”^②。第二，艺术产生于混乱，但并不是作者对混乱现实的主观赋形，即艺术创作并不是技巧和写作程式的运动；也就是说，真正的艺术创作不是传统所说的内容与形式二分理论中的形式给内容赋形。

^{①②} [德]瓦尔特·本雅明：《评歌德的〈亲合力〉》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第208页。

第三,无论是变魔法或给内容赋形的艺术创作,从某种意义上讲,正是与世界堕落的语言运动具有相类性的活动,即将创作变成一种符号化的运动,从而使艺术创作远离了事实的真实性和具体的直接性。第四,真正的艺术创作是包含内容的新形式的创造,这种形式“使表象奇迹般地突然出现构成世界”,这是生命唱出的歌。这里的形式不是内容和形式二分的形式,而是源于生命的表现,如同普鲁斯特的非意愿记忆,而不是修辞学意义上的技巧形式。这也就是说,诗不是一种工具,不是神的传声筒,也不是枯乏的理论加以技术分析的对象,诗应是人的本性。诗人才是人类的榜样,做人的楷模。他必须无畏地仁立在神的面前,孤独一身,不管他愿意与否,他的灵魂都必须时时承受沉重的愁绪,但他的纯真、他的挚爱、他的温情使他无需武器、无需巧智,却能向尘世中的他人发出充满神秘的召唤,要他们倾听诗的倾诉,使他们开天辟地第一次洞悉故乡的真谛。诗人唤醒人们去沉思,沉思那若即若离的接近中的奥秘。诗人激发人们去温爱,温爱那矜持温柔的人的心灵。这种源于生命的天籁,流自心灵的形式,是天才为诗人创造立法,也正是在这个意义上,本雅明认为艺术技术的进步即艺术的进步。这是艺术发展到一定阶段,由天才人物发现的生命的表达形式。这样的形式革命或者说技术发展才是推动艺术发展的根本力量。

遗憾的是艺术的形式终要走向与“陌生化”相反的方向。这意味着天才为艺术立法的形式,在不断地被模仿的过程中,将日渐丧失产生之初内蕴的生命,日益成为一种赋形的技巧。这在机械复制时代的艺术中体现得尤为明显。它的形式日益走向程式化、类型化和技巧化,致使艺术日益成为一种被赋形的文化实践与文化工业。与现行社会导引的幸福理想相一致,不断给我们编织虚假的幸福、许诺美好的未来。

四、真正的艺术：生命凝结的形式

真正的艺术是指充满救赎力量的隐身在种种富有历史形态的现实艺术之后的生命之歌。普鲁斯特说：“世界只有一位诗人，从开天辟地之始，他的生命……与人类生命一样长久，随着历史的发展，每一个时代的诗，经历不同时间过程表现在各个不相同的真正诗人身上，他们的

诗就是人的生命唱出的歌……”^①进行艺术创造的不是社会实践中的
人,而是人的“第二自我”或所谓深在的自我。本雅明对此深表肯定,他
也说:“真正意义上的文学作品……不是从上帝降临人世,而是由灵魂
的不可穷究之处升腾而出;它们是人的最深的自我的一部分。”^②艺术
作品只有在精神领域才可能被创造出来。

本雅明在《评歌德的〈亲合力〉》中,批评了两种非真正的艺术创作,
提出真正的艺术创作应该是“波澜壮阔的生命非得凝固不可,而且必须
显得突然被凝固”,突然被凝固的呈现方式就是本雅明说的“形式却使
表象奇迹般地突然出现构成世界”。对此,这里的理解是,现实的表象
世界甚至人们所熟知的任何事物,都可以或可能成为艺术家所采用的
物质材料,艺术家为实现其既定的艺术目的而将其纳入艺术形式,所以
现实世界并不是起决定作用的因素。真正的诗人作为主体凭借某种景
物制造一个梦,“这是一种自为的本质,潜存于这一类天才的构成体之
中……只有在某种梦幻的点化下才可能存在”,这自为的本质是什么
呢?据说“像记忆一样,混沌一团在心头萦绕不去……那是一种气氛”,
连语言文字也难以表达,或许可以说是现实与梦的混同融合。

“现实与梦的混同融合”,这一说法也是无奈的权宜之词。“现实与
梦”,表明二者之间有边界,而“混同融合”中又含有不可避免的机械性,
这是有限的我们必须假借边界划分而确立的语词的表达。因为表达的
无奈,人为划定的边界的消融,却只能借用潜藏边界意识的(现实与梦,
表明二者之间有边界)机械的(混同融合)的话语,这就是艺术形式表达
的困境。

为了消除这种困境,普鲁斯特直接以“梦”来隐喻生命之歌。在他
看来,梦即现实的构成之一,而且梦是较意识所意识到的现实更为真实
的现实。为消除逻各斯语言构造的边界,他运用了比喻性的语词,如
“气氛”、“自为的本质”等,以消除“梦与现实”的对举中已然存在于思维

① [德]瓦尔特·比梅尔:《当代艺术的哲学分析》,孙周兴、李媛译,商务印书馆1999年
版,第98页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花
文艺出版社1999年版,第183页。

的边界。本雅明的“灵魂的不可穷究之处升腾的……最深的自我”表明的是同样的意思。

本雅明最初试图以语言是一种命名和绝对的表现(即与上帝而不是与人类自身的交流)的观念为开端,来精心阐释他心中真正的艺术创造活动。这种思想与表达同一的原创艺术何以可能?本雅明一度希望运用以事物与语言直接同一的命名方式来创造这种艺术。

上帝命名的语言活动就是一种创造活动,而且这种命名与事物达成一种直接的一,创造即是完成。只有这样的语言活动,才能与上帝的创造媲美,才能成为真正的艺术创造。但是,我们知道,基于语言本身潜在的不可克服的知识表达——即包含知识的语言带给语言自身不可克服的内在的矛盾运动——致使世界走向堕落;在这一过程中语词不再完好无损地存在着,语言成了表达的工具,人类“词语必须传达一些事情”^①。这种“传达一些事情”的过程即语言的符号化过程,而语言的符号化历史又致使它承载了太多的历史意义,同时,也使语词本身“确实变为有魔力的”,也就是语词自身获得生命。因而,在这样的符号世界里,由这样的语言创造的“作品是其构思的死亡面具”^②。

作为心灵祈向的世界已然隐去。既然语言内在矛盾我们无力克服,符号化是语言历史发展的必然,本雅明清醒地意识到,作为语言的产品,语言呈现出的已经是物化的东西,是精神的残骸;因而,他为艺术批评确立的任务是,销毁作品的“实在内涵”,去打捞活在死亡媒介之中的“真理内涵”^③。从《说故事的人》开始,本雅明不再希冀以第一种方式实现艺术的救赎,也就是不再清算艺术品中的传统因素,而是“逆历史而动”去重新确立被传统所遮蔽或被遗忘的意义,也就是尝试着打捞在世俗幸福中已经被遗忘的毁灭,拯救一个被湮没的过去,并让那些被毁灭的历史的声音再度被听到。这就是他作为一个艺术批评家在《论

① [德]瓦尔特·本雅明:《论语言本身和人的语言》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第274页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《单向街·请勿张贴广告》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第364页。

③ 关于“实在内涵”和“真理内涵”,本书将在“批评”一章中具体展开。

未来历史哲学论纲》中采取的最后的策略。

从作为单子的完整艺术中,我们能再度听到被尘封的“原初”的声音,即从威胁现在的过去中,剔除语言承载在作品的构成中发挥着积极作用的传统和历史,因为它们也往往可能成为作品真理内涵的遮蔽物。在具体的作品评论中,批评的任务是不断阐释作品“实在内涵”后面的东西,寻求作品的“真理内涵”。但无论是哪一种情况,为了得到生存于实在内涵中的真理内涵,我们只能牺牲实在内涵,燃烧实在内涵,在实在内涵燃烧的火焰中感受真理内涵,从而导引人们亲近真理。

成就一种真正的艺术,是各种历史因素综合作用的结果,其中还有许多不为我们所知的神秘。“一部文学作品只有存在于传统之中才合法,正如一位基督教徒只有生活于上帝之中才能得救;一切诗都可以是文学,但是只有某些诗是真正的文学,取决于传统是否恰好流过它。这,就像神恩一样,是一件不可思议的事:传统有如全能的上帝或某个心血来潮的专制君主,有时会从一些‘重要的’文学名著那里收回它的恩宠,反将其赐予某些卑贱渺小的、没入历史蛮荒之中的作品。”^①当然,纯粹的真正艺术品往往是和特定历史阶段的具体艺术交织在一起的,真正的艺术作品始终是一个相对的概念。

散落在现代性世界的真正的艺术隐身于与现实的主流意识形态认同的艺术中,它们往往是交融一体的。对真正艺术的打捞,对艺术“真理内涵”的发掘,有待如同炼金术士的批评家们将世俗的日常艺术的多样性或者说将艺术的“实在内涵”销毁,在销毁的火焰中,燃烧起救赎的火焰;在“实在内涵”燃烧的时刻,闪耀真理的火焰,呈现真正的真理内涵。

第三节 艺术的救赎:打捞与批判

本雅明从事艺术理论研究就是要实现社会救赎。在《机械复制时代

^① [英]特雷·伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,伍晓明译,陕西师范大学出版社1987年版,第50页。

的艺术作品》的前言中，他表达了他的这种抱负：“当马克思着手分析资本主义生产方式时，这种生产方式尚处于初级阶段。马克思努力使他的研究获有预言价值。”^①“上层建筑的变革……用了半个多世纪才使生产条件方面的变化在所有文化领域中得到体现。”本雅明则试图预言“这一变革以怎样的形态实现”，并测绘“现行艺术条件下艺术发展倾向”。在他看来，这个论题在当时有着非常重要的现实意义，“有关无产阶级在夺取政权以后的艺术论题及不上有关现行生产条件下艺术发展倾向”这个论题。当时，传统的关于美的艺术的相关概念“如创造力和天才、永恒价值和风格、内容和形式等”^②普遍蔓延，结果被法西斯主义利用。为此，本雅明打算将有关概念重新引入现行艺术生产条件下的艺术理论中，使“它们根本不能为法西斯主义服务”^③。从这里我们可以看出本雅明理论的强烈的反法西斯主义的政治倾向，以及他对政治关心的独特的维度。

本雅明对艺术理论的研究并不是学术的游戏，也不是为了艺术而艺术，须知，他身处的是现代性世界和二次世界大战的黑暗现实，也是世界历史上迄今为止反犹声浪达到顶峰、灭犹行为令人发指、亡犹规模无以复加的时代，作为一个不仅没有民族家园甚至连立身根基也没有的犹太思想家，他不再为任何主义迷惑，包括他怀有深厚情感的苏联共产主义。他对艺术的思考和理解是和他对人的解放，和人类的救赎紧密相关的，是他对身处紧急状态而麻木不仁的现代人的一种急切呼唤；他要我们回到犹太信仰的那个美好世界，通过艺术的救赎来实现社会的救赎。

本雅明的工作就是在分裂的世界和堕落的世界里打捞散落在其间的归属另一个世界的思想碎片，从思想碎片中发现过去总体世界的痕迹，通过这些碎片唤起我们对总体世界的记忆。

一、遭遇艺术中的真理碎片

本雅明非常看重寓言的表达方式，在他看来“寓言是提供意义和转

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第3页。

^{②③} [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第4页。

换可能性的客体”^①。对寓言意义的把握,我们知道,不是寻章摘句的语文学的理解,而是在牺牲对寓言的字面理解的同时,把握其内在的寓意,体会其蕴含的智慧。象征的一一对应的完满,阻塞了意义完成的空间,作者已经把自己的意义强加给了文本。而寓言的意义需要读者自己去体会。寓言故事的意义,用本雅明在《评歌德的〈亲合力〉》中用的术语来说,是艺术的“文本内容”,而寓言的“真理内容”即故事毁弃后体现出来的人生智慧,是由同一个读者一次次不断进入作品或者从不同角度进入作品获取的,要不就是一代代的不同读者从作品中读出并完成的。对艺术的理解也一样,在本雅明看来,艺术叙述的是外在的,需要读者阅读时毁弃的,只有忘却字面的意义,或者说,只有不被叙述的故事拘泥,才有领会作品真理内容的可能。换言之,对艺术作品的理解,也应该采用寓言的方式。而且,他在自己的批评中也是如此实践的。我们不妨研究一下他在《评歌德的〈亲合力〉》中是如何实践他的这一批评理论的,如何在牺牲对寓言的“字面理解的同时,把握其内在的寓意、体会其蕴含的智慧”。

本雅明首先从小说的结构分析着眼。在他看来,插入长篇小说《亲合力》中的中篇寓言故事,在作品结构中有着主导性意义。这个中篇寓言的插入,在“长篇小说像漩涡激流一样将读者不由分说地拽入其内部”和“中篇小说则迫使读者保持距离,将每一个生者推出它的魔力圈”的张力中,催生了《亲合力》这个作品内在的矛盾运动。因为中篇的插入,使长篇更像长篇;因为中篇的插入,长篇与中篇之间形成鲜明的对照,“与长篇中的神话主题相对应的是中篇的拯救主题。”^②也因为中篇的插入,让人明白长篇的缺失和中篇的作用:在中长篇都描述的灾难中,何以长篇中的灾难更缺少灌注生命的力量?中篇中灌注于灾难的生命力量,“是判决日的的光芒照进了长篇昏暗朦胧的阴间”,^③在销毁长

① [美]斯蒂芬·布罗纳:《碎片的修复:本雅明的弥赛亚唯物主义》,朱宁嘉译,见刘纲纪主编:《马克思主义美学研究》第七辑,广西师范大学出版社2004年版,第314页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第197页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第195页。

篇神话的幽暗世界的同时,世界的真,人们摆脱幽暗的努力显现出来。

现代人和歌德一样,都生活在神话世界中。神话秩序所具有的统治力量是如此强大,以至于我们不敢正视这种秩序的力量,并自觉地维护这个世界的秩序,从而在对秩序的维护中获取在其中生活的安全感。但我们却没有意识到与这个神话世界的和解是以牺牲自我达成的。《亲合力》不仅证实了神话世界的本质,而且证实了歌德为了摆脱神话世界的束缚而进行的这场搏斗。关于这一真理内容,本雅明的研究告诉我们:从某种意义上讲,就是通过中篇与长篇的对比实现的。长篇表现的是恪守神话秩序力量的生活,正是在与中篇的对比中,长篇的神圣合法性所具有的压抑性本质得以彰显,歌德与之斗争而求真的努力也得到体现。

其次,本雅明从恋人之间之爱与父母之爱的关系差异中来分析什么是真爱。同样的表征,彼此的差异是极其细微的,正是在对这些细微差异的对比中,我们渐渐明白在爱的问题上存在的神话与真实的本质区别,以及混融于“实在内涵”中的“真理内涵”。

爱恋的人,需要重构彼此相爱的新磁场,需要重新调整与父母的关系,各自从自己父母呵护的磁场中部分地分离。新爱的磁场,既要有父母慈爱的光照,又要有自己的独立,中篇所建构的就是这种新爱磁场。真爱与新生命的蜕变,不在逃避而在面对。中篇中恋人所散发的光芒,使对方摆脱一切,甚至可以使对方对父母的在场也完全视而不见。当然这样叙述,不是要爱人不爱父母,恰恰相反。真爱不在形式而在心中。太在意别人对自己的看法,恰恰是缺乏自信。长篇中的奥蒂利由于恋人爱德华的一再催促,摘下了有父母肖像的纪念章,这种做法是出于胆怯。爱德华对此没有完全的把握,即自己是否有力量,将奥蒂利从她原有的父母之爱的磁场中吸引出来,并吸引到自己身边。因此,他试图通过消除对方父母的形迹,以消除恋人对父母和故乡的回忆。在勇于面对和试图逃避的对比中,我们明白什么是真爱。前者表征的视而不见,并不意味着真的不见;相反,恋人们却赢得了父母真正的祝福。后者表征的视而不见,则意味着真正的不见,因此,这对恋人既得不到来自亲人的祝福,而彼此的爱恋中又横亘着不在场的父母。

第三,中篇与长篇中,两对恋人同样都选择了死,这在本雅明看来仍然是有差异的:一个是勇于面对,一个是试图逃避;一个是神话的牺牲品,一个是生命的救赎;一个是与命运的妥协,一个才是与命运真正的抗争;一个是我拽着命运走,一个是被命运拽着走。在对这种种差异的分析中,本雅明让我们明白在爱情婚姻问题上什么才是真正的救赎。

两对恋人对死亡的选择,都与水发生关系,但水给予的作用是不同的。前者是赐予幸福,后者则带来死亡。中篇中的恋人“所作出的勇敢决定就足以粉碎即将降临在他们头上的命运,就足以看穿即将他们拽入选择的虚无之中的自由。在决定的一刹那,这就是他们行为的意义。……在这个情节中,河水的充满赐福的强大威力丝毫不亚于长篇中静止的湖水带来死亡的力量。”^①

本雅明的意思是人们越是想迎合现实的秩序,越是与神话世界妥协,以为可以因此与神话世界达成和解,并获得自由,这确实是对自由的曲解和空想式的追求,“除非持续不断地牺牲,否则不可能与之(神话世界)达成和解。”^②爱德华这对恋人对现实的屈从,结果就成了命运的牺牲品。这点“已经在整部作品的情节发展中表现得很充分了:即按照伦理法则,当激情试图与市民阶层的富裕安稳的生活订下契约时,就会失去其所有权利及一切幸福”^③。

与现实的妥协达成的和谐,本雅明认为这是人与人的和解,是美的和解,是表象的和解,是艺术依循魔法达成的和谐。长篇小说构造的故事,表现的就是这种和谐。人与上帝要达成真正的和解,则必须通过毁灭赢得挽救,中篇里就体现为相恋的人“为了真正的和解敢于抛却生命,这样就赢得了真正的和解”^④。

人与上帝之间的和解,只有在毁灭中才能真正达成,而且在毁灭中

①② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第196页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第213页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第212页。

才达成互相拥有,并获得永恒。本雅明说:“要与上帝之间达成真正的和解,除非在和解中——无论他自身的价值有多大——毁灭一切,以便在上帝和解了的面容前看到这一切复生,所以,视死如归的纵身一跳表明的是他们——每个人在上帝面前只代表自己——为了真正的和解而尽心尽力的那一刹那。当他们这样积极地愿意和解时,才在和解中互相拥有了。”^①

根据世俗的伦理,人应该以“节制”这个人所具有的高贵理性来克服人的爱恋激情。这种看似“通过自己的高贵本质超越于法律”的思想,在本雅明看来,“唯有法律牺牲品能够挽救他们”。也就是说,这实际是对法律屈从的表现,是对他们仍具有威力的法律条文的顺从和认同。真正的超越应该是面对:面对人性,面对自己的感情,面对现实的法律。

最后,本雅明又从歌德作品的景物描写和人物塑造中存在的非自然来揭示神话因素对真实世界的掩盖。“祖先从神话和宗教这双重意义上奠定了生者的立足之地”,但这种非自然的生活,即使经过美化,依然黯淡无光,“小说中没有一处风景是在阳光的普照之下。”^②同样,小说中的人物也是不自然的。“这些人物很有教养,却受制于教养里谎称已被征服了的力量。……这些力量让他们懂得礼貌,却粗疏于伦理。”^③所以,本雅明说:“在这部作品中,根本读不到婚姻的伦理威力。从一开始,这种威力就仿佛涨潮时隐没在水下的沙滩,在不断地消逝着。”^④歌德《亲和力》的写作是为了探寻婚姻中的自然力量和人性的力量,让人物能感觉就能听见,能看就要看到,也就是让屈从世俗婚姻中的人们惊醒,明白什么才是婚姻真正的伦理力量。

① [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第212页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第152页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第154—155页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第150—151页。

二、现代艺术的解放潜能

由于科学技术的发展,现实以一种惊人的速度在猝不及防的现代人面前不停地改变,使人们的传统感知方式陷于瘫痪。接踵不断的变化刺激我们,让我们从传统艺术塑造的神话中惊醒。因为无论是对理想的生活,还是对自发开放的总体、自在的伊甸园,还是先设的和作为目的的超验的任何复活,“都或多或少是一种使美学成为形而上学的意识假设”。而连绵不断的潮水般的现实“震惊”体验,持续不断地向我们涌来,在惊醒我们的同时,又不断增强现代人对“震惊”体验的抵御。本雅明就自身对“震惊”的体验中,积极把握以震惊之美为特征的现代艺术,感受其间潜隐的激活大众的解放力量,探寻它抵御震惊的途径和积极改变现实的政治契机。

艺术的救赎,是寻找另一个振衰起弊的出路。本雅明试图在波德莱尔的抒情诗、布莱希特的史诗剧和机械复制时代艺术最强大的代言者电影中找到这种潜在的解放力量。在本雅明看来,他们的艺术创作,以一种打破传统的知觉形式揭示出时代最惊心动魄的本质,昭示一个新时代的到来。

波德莱尔的诗歌创作非常集中地体现了生活带来的震惊和他对震惊的逃避。本雅明说:“这种震惊连同他用来躲避它的千百个意念都被他重新制作成他的诗体的虚张声势的攻击。”^①因而波德莱尔诗中的震惊“是一种人和现实的决斗中先于被打就在恐惧中发出的尖叫”^②,这样的诗能警醒世人,将人类从世界的废墟中拯救出来。而在电影艺术的接受方式上所引起的震惊,本雅明将之看成是“大众顿悟的瞬间”。

还有一种具有解放潜能的艺术表现——费解,它以不同的具体形态存在于波德莱尔的抒情诗、布莱希特的史诗剧和电影中。费解在波德莱尔抒情诗中是以“反思性”的方式表现的,在布莱希特的戏剧中则以间离技巧体现,而在电影创作中则是表现为蒙太奇手法,它们都使现

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第88页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第133页。

代艺术的理解变得费解。传统艺术是让接受者通过移情来接受,而现代艺术需要接受者通过反思来接受。

现代主义艺术是动摇资本主义社会的内在的政治力量,现代艺术的解放潜能的实现是对旧有意识形态的救赎。超现实主义从一开始,就坚决与那种独立于生活的自律艺术相决裂,也就是与“只给公众某种生活方式的文学沉淀物,却不给予那种生活本身”的艺术实践相决裂了。超现实主义“这个圈子写的不是文学,而是别的东西,也都知道他们写的那些东西——宣传、口号、文献、恐吓、伪造文件等等反正不是文学的东西——真的与体验密切相关”。^①现代主义作者将那些“反正不是文学的东西”拼贴起来,给予人们的却是文学的体验。这种因拒绝采纳文学因素而成就文学体验的悖论式辩证运动,模糊了生活与艺术的边界。这也就是说,超现实主义者将艺术和生活拆解和重组,在这一过程中,生活成了诗的构成,诗成了生活的部分。当人们把诗的体验扩大到生活,而在生活的体验中融入了艺术,结果不是取消了艺术,而是生活和艺术两相辉映,对生活的体验,部分地成了对真理的体验。也就是说,超现实主义把生活带入艺术,艺术和生活重叠交错,在艺术生活化或者说生活艺术化过程中,艺术在生活中成为一种世俗的宗教,“世俗启迪”因此有了建立的可能。而“世俗的启迪”又是一种对宗教的辩证否定,由此又引出另一个具有悖论意味的运动:否定宗教的世俗启迪却建立起与神学的关联。从这种意义上来说,作为世俗启迪的超现实主义,是被用来取代宗教启迪的;它是用诗的体验找到的启迪,在本质上就是本雅明意义上的对社会的政治体验,最终目标是对社会的救赎。

本雅明对隐含着社会解放力量的艺术都特别加以关注,即使在它产生之初备遭批判,他也要努力去探寻其中积极的革命意义,我们可以从他对大众文化的研究中得到印证。本雅明不会因为批判理论对它的否定,就采取人云亦云的研究态度,放弃对它内蕴的革命现实力量的发掘。

^① [德]瓦尔特·本雅明:《超现实主义——欧洲知识界之最后一景》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第191页。

为稳固少数人的利益而与绝大多数人妥协,这也是世俗秩序确立的一个重要方面。无论是世界博览会,还是之前的工业品展销,举办的目的是“取悦劳动阶级,使展销日变成他们的自由庆祝日……工人们作为消费者处于前列。娱乐工业的框架尚未形成。公共节日便补偿了这一缺欠。”^①文化批判理论的功绩是让工人们明白自己“在享受自身异化和他人的异化时,他们听凭娱乐业的摆布。”^②也就是说,这一过程的发生,阶级斗争的激烈程度从表面上是减弱了,因为人们被异化为商品,交换价值取代使用价值,工人阶级相对利益的满足是以绝对利益的遭受更大剥削为代价的,剥削的严重程度在流通领域被交换价值掩盖了,也因而更具欺骗性,又不为人们所意识。更成问题的是,在批判理论的理论家们看来,由于无产阶级利益获得了部分满足,生存状况较产生之初有了根本改变,这个曾被马克思认为是被弥赛亚选中的完成解放任务的复仇者、最后一个被奴役的阶级已经丧失了革命的动力,而沉溺在娱乐工业提供的虚假的满足中。对此,本雅明也是表示了他的赞同,他说“灌输这样的东西使得工人阶级把它的仇恨和牺牲精神全都忘记了”^③。本雅明与批判理论保持有相同的一面,即意识到大众文化中存在的虚假和欺骗性,但他并不因此把大众文化存在的意义彻底地否定了。本雅明的深刻是在大众文化兴起遭受批判理论批判的时候,挺身而出为它的恶名丑名加以辩护,并发现了大众文化具有的为今天的我们最为乐道的特征,即认为大众文化推进了艺术的民主化进程。

从某种意义上讲,间接地对大众文化批判理论提出质疑:这种站在精英立场上的彻底批判理论,仍然是享有特权的知识分子为维护自己附属的经济体制的努力,只是他们拒不承认这一点,或许是出于本能而没有意识到他们所批判的对象正是他们所维护的体制要否定的对象,

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第184页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第185页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《历史哲学论纲》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第410页。

在无意中他们也就成了现有不合理体制的维护者和同谋。也就是说，每一种艺术都有它的多面性，即都有它的与现实不合流的一面，又有和现实积极认同的一面。在每一特定历史阶段，伴随上升的阶级集团和政治权力的需要，艺术作为一个阶级反抗另一个阶级的意识形态武器，在它的产生之初，往往是以与当时社会对抗的形态出现，而相伴技术的不成熟，它或许还保持了一份相对的积极作用。技术的不成熟和遭到社会传统力量的围剿，使它保持了一份相对的解放和开创的前进的姿态。本雅明对产生之初的大众文化的肯定，就在于大众文化蕴含的对现行世俗秩序的挑战性，这种秩序是为维护少数人获取最大利益而建立的。批判理论的问题是不作具体分析，就轻易地否定了大众文化所蕴含的革命性。

当然，我们也无须回避，大众文化最终或许还是逃脱不了与社会主流意识形态合流的命运，同时也逃脱不了自身形式由不成熟到成熟并最终走向腐朽的宿命，为它所服务的阶级提供统治合法化的思想，粉饰阶级剥削和压迫的内容。但这一切是它曾经产生过的社会作用。历史而现实地考察，我们就会发现：随着技术的发展、社会的变革、历史的推进，当中产阶级成为社会的占绝大多数的成员时，大众文化的性质已经发生了改变。即追逐为流意识形态认同的大众文化，转身并开始建构属于自己的意识形态，它潜在的民主政治力量也日益彰显。只有在大众文化所由产生的历史场域，才能重新发现它的积极意义。这些是本雅明理论引发我们进行思考和给予我们的启示。

三、文学的文化批判与文化的文学批判

本雅明的艺术理论是与人的解放相联系的。人的创造来自光明的自由，而不是给定的世界的给定的理想形式。文学批评，对本雅明而言，不是传统意义上的纯粹的文本的批评，而是包含文学文本的文化批判和文化文本的文学批判。这种艺术的文化批判拓展了传统批评的空间，扩大了批评对象，其实现是在文学之中而不是通过文学的方法进行的。

本雅明认为艺术批评的对象不能仅仅局限于文学作品。某一现实

物品、某一都会城市、某一段社会历史，都可以成为他批评的文本。而且，他对某一艺术作品、某一现实物品、某一都会城市、某一段社会历史的研究，都“放在一个整体的背景下，以达到一个更适宜于人类生存与发展的社会的目的”。正是在对这些文化文本的阅读中本雅明实践了他的文学的社会批判。文学文本和文化文本的彼此同一，使文学的批评成为文学的文化批评，文学的社会批评；而文化批评则成为文化的文学批评和社会的文学批评。

本雅明的《发达的资本主义时代的抒情诗人》，我们既可以把它当作艺术理论的作品来读，又可以作为考察城市发展的社会学著作来对待。

我们之所以可以把它当作艺术理论著作来阅读，因为这是本雅明阅读雨果、雪莱、波德莱尔、爱伦·坡和 H. 冯·霍夫曼施塔尔等作品的批评文字。这些批评往往又是文学的社会批评和文化批评，我们不妨以巴黎城市生活的变化与艺术的关系为例。本雅明作为城市中生活的相面师，他超越阶级的对立，向我们展示城市化进程中，城市大众的生存现状，从而明晰了与抒情诗向侦探小说演递相一致的社会变化现实。

本雅明比较了巴尔扎克与波德莱尔对城市大众描写的异同，他更认同波德莱尔把这个话题归在神学的框架底下，对无产者的隐喻式描述。波德莱尔从资本主义商品生产的角度刻画无产阶级，波德莱尔借用《圣经》里被剥夺继承权的该隐，并把他比作无产阶级这个阶层的创立者。这个无产者在资本主义社会中除了拥有自己的劳动力之外，不拥有任何商品。他不同于被马克思寄予“完成解放任务”^①的无产阶级。即在城市化的进程中，这个阶层正一步步丧失它曾经具有的天然的淳朴与忠厚；但是，即使是对这个带有撒旦特性的阶层，无论波德莱尔还是本雅明，都“没有彻底地永远地放弃这个救世主”^②。

资本主义社会发展初期，城市无产者是由大批失去土地的农民构成的。他们携带着农村无产者的优点和缺点蜂拥而入。他们生活在城

① [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社 1999 年版，第 410 页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 41 页。

市生活的最底层,他们又是城市物质财富的真正创造者。不否认,农村无产者把在农村培养起的善良与纯朴部分带进他们生活的城市,并在城市中建立起人与人之间彼此友好的伙伴关系。但更多的时候,现代城市生活中的人与人之间的关系“不是让人感到亲切”。竞争的现实逼迫善良和藹的人成为吃人的狼。农村无产者“为了创造充满他们城市的一切文明奇迹,不得不牺牲他们的人类本性的优良特点……这种街道的拥挤中已经包含着某种丑恶的,违反人性的东西”^①。都市人群“一方面为万恶之源,另一方面却又是伟大的被压迫者,伟大的牺牲者”^②。人群这一双重性特征本身所具有的矛盾张力,更深刻地体现了城市无产者的存在现实与生态。

作为一个谋求幸福的个体,生活于城市这样一个狭小的空间,一方面,他在冷漠的人群中显得那么孤立无援,作为有限的存在往往被欺骗和愚弄;另一方面,作为熟知人类生活的人,在遭受欺骗和愚弄后,他又时刻准备着扑食自己的同类,“在大街上捕捉住他的猎物”。无产者身上具有的饥饿、嫉妒、残暴、野蛮被诱发出来。在人口稠密的地方,人无须为自己的不道德行为而在他人面前感到惭愧。人群给作为偷猎者或捕猎者的个人提供了避难所。人群聚集的城市,沦为滋生罪恶的温床。

田园牧歌式的生活为城市森林生活所取代后,何以产生抒情诗?本雅明通过阅读资本主义发展初期作者的作品,感受城市化过程中城市大众的变化特征,从社会学的角度追溯了抒情诗写作何以不可能的现实。与田园牧歌式的生活有着亲和力的抒情诗,在人口稠密滋生罪恶的城市中已经没有了生长的土壤。即便牧歌式的田园生活也不过是人们的想象,至少,田园给人们的想象插上了那样飞翔的翅膀。而城市游手好闲者的想象只能“驰骋在以室内面貌出现的街道上”^③,因为当

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第75页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第40页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第48页。

时被汽灯照亮的街道仅给人以室内的幻觉。

侦探小说的产生,与城市化进程中个体在人群和社会中的痕迹显现变化相关。城市,曾是个体隐藏自身的最佳场所,人群最初的作用是罪犯混迹并消失其中,“侦探小说最初的社会内涵是使个人的痕迹在大都市人群中变得模糊。”为了消除城市的罪恶,政府管理部门运用技术,由注册登记到门牌编号,由字迹辨认到证件摄像,技术和管理让每一个生活在城市中的人无处可以隐匿。也就是说,早期的人群是偷猎者的避难所,而今的人群构成一张监视网。作为个体,尽管依然是人群中的人,但在现代都市里,人群已经不是个体的藏身之处。“他睡的每张床都成了一张碰运气的床。”^①这意味着隐匿于“人群中的人”随时有被发现的可能。“人群中的人”在城市中的这种变化催生了现代侦探小说。这也就是本雅明说的,“摄影第一次使长期无误地保持人的痕迹成为可能。当这征服化名者的关键一步完成后,侦探小说应运而生了。”^②

我们之所以可以把本雅明的批评当作考察城市发展的社会学著作来对待,不只是因为本雅明是以文化来解读文学,更主要是因为跟随本雅明研读当时的艺术作品,我们可以感受现代诗人寄生的社会现实的发展,明晰城市大众的构成及特征和资本主义商品生产机制。

如果说马克思的《资本论》是从商品切入,考察资本主义社会生产的基本矛盾运动;那么,本雅明的《发达资本主义时代的抒情诗人》则是从大众入手,考察了资本主义社会中艺术的生产运动。

本雅明对城市大众的描述,是将生活与艺术结合起来的,他们时而是生活中的大众,时而是作品中的大众。人们往往分不清本雅明笔下的大众是生活中的大众还是艺术中的大众。但是,正是在混同生活与艺术边界的过程中,本雅明勾勒出相互依存彼此共生的现代都市的大众形象。现行城市建设中的理性要求与技术规定,已经渗透到人的日常生活行为中,但也恰恰在对这一人为建制建立起的机械反应中,彼此毫不相干的冷漠人群建立起了一种默契,“就是行人必须在人行道上靠

^{①②} [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第66页。

右边行走”^①的这类社会行为法则。

在这样的社会生活中，城市文人和大众建立起了以下的关系：一方面，大众是必须受到诅咒的一族；另一方面，城市的文人又离不开大众。向大众提供麻醉药，文人才得以生存；大众对麻醉药的需求，既刺激文人的生产，又反过来麻醉文人，让他忘却自己身为商品的屈辱。

本雅明对城市大众和资本主义社会艺术生产的上述批评，我们可以说，这是一种文化的文学批评和社会的文学批评。

本雅明对巴黎这座“19世纪的都城”的批评，就是对文化文本的文学批评。本雅明通过对“拱廊街”、“西洋景”、“世界博览会”、“个人居室”和“巴黎的街道”等几个典型现代文化场景的文学分析，目的是探寻资本主义商品世界的生产本质。人们被异化为商品，交换价值取代使用价值，工人阶级相对利益的满足是以绝对利益遭受更大剥削为代价的，剥削的严重程度在流通领域被交换价值掩盖了，也因而更具欺骗性，又不为人们所意识；相反，利益的部分满足，使这个曾被马克思寄希望的革命阶级已经丧失了革命的动力，而沉溺在娱乐工业提供的虚假的满足中。资本主义经济的高度发展产生了新的交易中心、新的生产方式和新的建筑材料，与这种由技术带来的“进步”相伴的，是诸多的社会问题的产生，包括人的情感也被机械地纳入到资本增值的严密的组织和控制中。这个社会在解放人的同时又给人带来压抑，让人在麻醉中失去抵抗力，让人真正离开人的世界。本雅明的批评为社会救赎测绘了进入之途。

因此，可以说，本雅明的文学批评，很大程度上既是对文学文本的社会批评，又是对社会文本的文学批评。旧世界总是在真正的创造的开端里结束。新世界不但是我创造的，而且我的生存本身也是创造的努力，是创造的综合行为。本雅明借用“文学批评”这一概念是参考传统的框架，在和传统衔接的同时，让人们容易接受他的批评。本雅明的“文学批评”是本雅明创造的，与传统的作价值评判的文学批评有很大

^① [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第75页。

的差异。那样的批评家,在本雅明看来,是自以为是的假道学。在《单向街》的《十三号》里,本雅明对这样的批评家有形象的类比:“书和妓女都有适合于自己类型的男人。这些男人同他们生活在一起并骚扰他们。对于书来说,这样的人就是批评家。”^①本雅明所指的批评家是社会的剖析者,正是批评的社会边界与艺术边界的模糊,成就了本雅明的救赎社会的批评,文学的批评不再纯粹。所以安吉拉·默克罗比在她的《后现代主义和大众文化》中将本雅明归为“文化理论领域里的关键人物”;而汉娜·阿伦特对作为批评家的本雅明的评价是,“无论我们怎么想象,当我们把一个作者归为一个文学批评家时,这个形象很难和我们头脑中通常出现的任何概念相对应。”^②本雅明所谓的批评家与我们通常所理解的批评家有了本质的区别,因为他的批评家探寻的是作品的真理内容,目的是通过艺术批评实现社会的文化救赎或文化的社会救赎。

本雅明对布莱希特史诗剧的关注,就在于布莱希特戏剧创作是运用在文学中而不是通过文学实现对社会的批判。布莱希特的这一方法给了本雅明极大的启示:在文学中而不是通过文学进行批评。

为什么在文学中而不是通过文学进行的批评,就可以和社会的救赎关联起来呢?

在文学中,意味着文化文本和文学文本的差异被抹除了,对文化文本的文学批评和对文学文本的文化批评,自然就将文学批评和社会批评联系起来。

布莱希特的戏剧,采用间离和陌生化的技巧,在情节的片刻性中断中,引发了观众的参与反思,从而拆除原来舞台和观众之间的那堵高墙。这样的做法与传统的不同。传统戏剧中,剧作家或者是诱使观众在不知不觉中发生移情,完全为他所俘获;或者参与到剧情中,以旁白的形式发表自己对情节或形象的看法,迫使观众认同接受他的观念。

^① [德]瓦尔特·本雅明:《单向街·十三号》,见孙冰编译《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第33—34页。

^② [德]汉娜·阿伦特:《瓦尔特·本雅明:1892—1940》,见孙冰编译《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第162页。

而布莱希特是通过中断情节,抽掉一个过程或者一个人物形象的理所当然的、众所周知并明白无误的因素,使观众对它产生惊异和好奇心,引导观众对所表现的过程或人物采取一种探讨的、批判的态度,观众的这种探讨、反省正是剧作者所期待的批判。换言之,希莱希特通过突然停顿一个过程,让作品在“孤立的瞬间”呈现出所有的历史内容,将作者、演员和观众都带到一种批判的境遇中,致使他们对作品的意味进行一番探讨和思索,在不经意间成为戏剧的参与者和批评者。

布莱希特的史诗剧,运用间离将批评本身引向作品,自觉地在创作中实验对艺术有机论传统的破坏或者偏离。“真理内容”和“生命的热焰”,不是作者强加的;对艺术的批评,不只是通过剧作者的批评实现的;从形式技巧看,它恰恰是舍弃剧作者对剧情的批评而实现的,剧作者没有批评而只是中断情节。剧作者恰恰是通过否定批评而实现他调动演员、观众和自己一起反思,从而实现对戏剧作品的社会批判意图的。

传统的艺术创作,包括戏剧创作,作者往往把自己对社会的批判表达出来,通过议论或者通过形象,并以暗示的方式告诉读者:应该如何疗救我们的社会,或者告诉观众理想的社会应该是怎样的。一句话,作者是通过作品批判社会或为人们塑造一个社会理想。而布莱希特戏剧中没有这些内容,或者说他以他的“在文学中而不是通过文学”实现这些内容的。他是通过中断情节产生间离效果,引导观众进入创作,给观众腾出反思的空间和时间,就是在观众与形象、观众与作者,同一时期的观众或不同时候的观众一起反思的过程中,考虑社会疗救的种种可能。所以,我们说本雅明是在文学中而不是通过文学对社会进行批判的。

本雅明对此心领神会,在他的一些文章中反复强调“史诗戏剧是姿态的”。所谓姿态,也就是行动中止时在“孤立的瞬间”的静态片段。在这一瞬间,“观众不应该与主人公发生共鸣,而是学会对于主人公的活动的环境表示惊愕”^①。学会去关心故事发生的环境,并对自己所处的

^① [德]瓦尔特·本雅明:《什么是史诗剧?》,见孙冰编译《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第107—108页。

环境进行反思与批判。艺术的接受不只是对艺术本身,更是对观众身处的现实的反思与批判。批判是通过调动观众的能动积极性实现的。这也是这种艺术批评与以往批评的另一个根本不同:它不是通过文学,而是在文学中进行的。而且它不只是对艺术的批评,更是对艺术接受所处的社会现实的批评。

观众的这种批判,由于各自所处时代的现实有差异,所关注的社会问题有不同,因而批判的内容也有差异,感受的真实也各不相同。艺术不只为批判提供了无限可能,也因此敞开了自己通往社会历史的道路。艺术这种向社会的开放,致使剧情所展现的作为真理的表征,将随着现实情景的不断变化而呈现出多样的面貌。真实的充满活力的火焰,也将在那沉重的柴垛和曾经经历一切的那轻飘飘的灰烬上持续地燃烧。

批评的客观公允立场就这样在剧情的间离、断片的并置中,让真理的火焰在内容材料的燃烧中闪耀。“内容材料的燃烧”这个隐喻具体指艺术叙述中剧作者最大限度地隐去自己的好恶、让材料自行展现各自的内容;而观众则在不断中断和完成的阅读中建立起理解的星座。只有这样,才有表征理念的语境的不断产生,“真理则是由理念所构成的无意图的存在状态。”^①

本雅明从语言角度给我们叙述了世界是从语言与事物的直接同一性的丧失开始它的堕落的历史的。我们着重描述了本雅明身处其中的那个堕落的世界。这个世界的矛盾与悖论,在只展示而不评论的本雅明的艺术理论中得以将它自身的面貌呈现出来,并展现在我们面前。本雅明理想的世界和真正的艺术是他心灵的一种祈向,它给矛盾的现实提供一种参照,在它的烛照下,世界和艺术为何需要救赎和救赎的可能被逐渐展露出来。对堕落世界中认同现实的艺术和运用符号化方式创作的艺术,我们应该如何去救赎,或者说拿什么去救赎?对此,本雅明是通过打捞沉潜在认同堕落世界的艺术里的另一个世界的真理碎片,激发否定现实世界的现代艺术中的解放潜能,也就是在打捞和批判

^① [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第8页。

中实现他对社会的救赎和对艺术的救赎。

本雅明对艺术的打捞和批判,打破了现代性历史从来都是如此、永远都是如此的神话。他告诉人们世界历史还有另一个样子,另一个世界散落在我们今天的思想碎片,是中断虚假历史的力量,是我们重新开始的可能。因而,首要的任务是批判,通过批判,揭露与意识形态合流的艺术中存有的虚假性和欺骗性,显示出其间蕴含的真实。对现代艺术的肯定,也在于现代艺术中含有反叛社会的潜在革命力量。在批判中,重新开启世界的历史,也就是救赎的历史。

本雅明的艺术批评,不只是艺术的,更是政治的、社会的,其目的不只是指明什么是我们应该追求的真正艺术,更主要是通过艺术批评实现社会的救赎。

光韵：怀恋与批判

通常，人们将“光韵”看作是古典艺术区别于现代艺术的标志，认为古典艺术是光韵艺术，而现代艺术是复制艺术。周宪说：“他（本雅明）于1936年完成（后又修改过第二稿）的《机械复制时代的艺术作品》，是其美学思想的一个总结性的表述。他认为，西方文化发展到当代，已经导致了一种新的文化的出现，它取代了旧的文化成为历史的必然选择。这就是以韵味为标志的传统艺术，正在被以机械复制为特征的非韵味艺术所取代。”^①程孟辉也说：“本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一书中对现代艺术中不同方面两极运动的描述，旨在说明和阐述新旧艺术的演变更替。他对有韵味艺术和机械复制艺术、艺术膜拜价值和展示价值、美的艺术和后审美艺术、对艺术品的凝神专注式接受和消遣性接受的所有这些区分，最终目的都在于描述从旧的艺术向新的艺术的演变更替。因此，我们完全可以说，本雅明对艺术的美学思考是旧艺术的一曲挽歌，新艺术的一首赞美诗。”^②

把“光韵”作为传统艺术和现代艺术分界的标志，这个结论的产生，既是以艺术发展的历史现实为依据，也是本雅明相关艺术理论的合理推演。处在传统艺术向现代转型运动过程中，无论是从艺术生产着眼，还是从文化传播考察，的确，艺术的制作倾向日益显露。

① 周宪：《二十世纪西方美学》，南京大学出版社1997年版，第141页。

② 程孟辉主编：《现代西方美学》，人民美术出版社2001年版，第601页。

艺术的制作倾向日益明显,这一说法本身并不存在对艺术的丝毫贬抑之意,也不存在什么价值评判。以“制作”来描述现代艺术的生产运动,仅仅是表明现代社会内涵的深刻悖论也体现在现代的艺术生产中。制作,意味着艺术创作中的人们知其然不知其所以然的内容越来越多地为人们所把握,也就是艺术的生产力日益提高。这一方面表明,更多的人有能力介入曾经充满神秘色彩的艺术创造领域,也就是伴随人们对艺术的表现技术掌握越多,艺术创造开始分化出浑然化成和匠人制作的两极运动;而艺术的匠人制作方向的发展,恰恰适应了现代文化工业的生产。由此,却也产生了艺术创作中的另一个问题,即人与生俱来的灵性创造日益被纳入到大机器生产的体系中,并必须与机器生产的规律相适应,与数学运演的思维相一致。不只工业文化中的机器性与数理性日益渗透到人们日常生活和文化艺术的创造中,而且,艺术本身由自发到自觉转化过程中获取的创造规律也日益作用于人们的艺术创造中。从这个意义上讲,艺术创造日益成为对规律的适应与运用。所以,本雅明说:“坡(指爱伦·坡——笔者注)的作品使我们懂得了野性与纪律之间的真正联系。他的那些行人的举止就仿佛他们已经使自己适应了机器,并且本能地表现自己了。他们的行为是一种对震惊的反射。”^①也就是说,在工业机器化时代,人们的文化和艺术活动,在日益符合规律成为艺术自觉的过程中,也正日益成为一种适应性的反射行为。所谓适应性的反射行为,即有机体对刺激不假思索与不由自主的反应。文化艺术的适应性的反射行为,就是从事活动的人对创作规律的从心所欲的把握。从心所欲的把握就是将规律内化为创造自由的过程。但是,也恰恰是在这一自觉内化的过程中,艺术中的生命灵性及气息日渐隐去并丧失。本雅明因而说:“机器主义的每一点发展都排除掉某种行为和‘情感方式’。”^②

现代艺术的社会生存形态加剧了文化艺术创造中生命交往的式

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店出版1989年版,第148页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店出版1989年版,第146页。

微。与现代工业化发展进程相一致的是城市的出现，大批的人群涌向城市。本雅明通过对巴黎街头大众的关注，实际上是考察了资本主义时代文化工业的生存生态。大众势不可挡的力量造就了文化流行主义的兴起，与之并行的是报纸传媒也日渐在这个时期兴起和发展。现代文化的这一发展趋势，使得文化生产的同质化趋势日益严重，大众艺术中个体生命气息的保存、自我个性的张扬变得日益不可能，尤其是在现代艺术的传播过程中。艺术的批量复制才能最大程度地满足最广大的大众的文化精神需求，从而在推进艺术的民主化进程同时，最广泛地普及并提高大众的教育水准；但是，现代艺术也正因此日益成为一种可制作的快餐式艺术。

本雅明在《机械复制时代的艺术作品》和《发达资本主义时代的抒情诗人》等文章中，从不同角度不同层面反复描述了艺术现代转型运动中这样一种充满矛盾与悖论的趋势。

立足人与自然的艺术生产关系，无论是理论的推衍，还是历时地考察，艺术作品都呈现出星光日渐暗淡的景象，即现代作品蕴含的“光韵”不及古典作品的丰盈。说本雅明以“光韵”作为区别传统艺术和现代艺术的标界，的确是对本雅明相关理论论述的合理推演。但是，如果对本雅明“光韵”理论的研究仅仅着眼于此，这样的认识是非常表面的。本雅明有关“光韵”的理论研究，不只是为了揭示艺术由古典向现代的演进过程中呈现出的特征，更重要的是让我们记取，艺术作为一种真正的创造，它始终是与生命息息相关的，即使在机械复制时代。也就是说，艺术的光韵，在文化艺术转型时，以别样的形态萌生于它正身处的和将要生存的艺术社会生态中。别样形态的艺术光韵恰恰是生命运动催生的。本雅明对这种艺术光韵的关注，因为它是对现代艺术反射性感知方式的一种抗议。^①本雅明的艺术理论对传统艺术中“光韵”的日益黯淡充满感伤，但是，这并不妨碍他对传统艺术的无可挽回地消逝的必然的认同；也不妨碍他对复制的现代艺术与文化的到来所表现出的热情

^① [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人·译者前言》，王才勇译，江苏人民出版社2005年版，第16页。

和热烈的拥抱。

第一节 两种光韵

在本雅明的思路上,自然“光韵”(Aura)是发生在原初世界中的现象。在那个世界中,一切存在者本身所具有的生命自然而然地放射出光芒,由于人与自然的直接统一和亲密无间,人便能自然而然地感受到这种光芒。而当人与自然的直接统一破裂之后,自然的光韵便逐渐淡出了人的视野。在一个以人为中心的现代世界中,一切存在者都被人化了,任何事物的光韵都成了人化的“光韵”。从表面上看,人化光韵产生于对事物的“膜拜”。而事实上,这种光韵的产生,它的真正根源是人的“自恋”和对事物他在的遗忘。

一、光韵：产生于人与自然的回望

在自然、艺术、真理和语言直接同一的理想世界中,“光韵”是事物本身固有的神性生命的展示,在这样一个世界里生活的人,在他眼里不只是艺术品,万事万物均自内而外散发出自然的生命的“光韵”。自然本身就是造化的艺术品,因而人对自然充满了敬畏与膜拜。

“光韵”这是个充满隐喻的概念。这种源自自然的生命之光,是作为现实存在的心灵对理想的渴求和虚灵的向往,正如花朵总是朝向太阳一样。产生于人与自然回望的“光韵”,正如人类优雅的精神与粗俗的物质总是交织共存一样,它是不存在的存在,它是非现实的现实。它是催促有限的人类追求无限的完满的原初动力。本雅明所刻画的这种生命之光是永恒的。它正如生命的太阳,通过一种隐秘的趋日性,竭力朝向理想天空而冉冉升起。只是这轮太阳的光芒在人类走出伊甸园后日益为人造的光芒所遮蔽,才变得十分隐秘,成了我们的理想祈求。也正因为“光韵”中存在着生命交往的气息,因而我们说,以往那种认为本雅明将“光韵”看作是古典艺术与传统艺术分界的标志的看法是表面的。只要有生命的活动与自然的交往,就有“光韵”的存在。

这种自然散发于生命交往的指向永恒的生命之光，是在人与自然的自然交往关系^①中产生的。那么，人与自然交往会产生怎样的关系？什么又是人与自然相处的自然关系呢？

本雅明认为，人以两种方式与自然打交道：一种是自然方式，一种是人化方式。在《天文馆》一文中，本雅明形象地揭示了人与宇宙间存在的这两种关系。一种是“神交”的自然关系，一种是人化天体的“科学”关系，并由此产生了天文学。他说：“古人同宇宙的神交与今天的方式完全不同，他们在凝神静思中获得惊喜。”这种“神交”就是一种“自然交合”，或“天人合一”。在这种神交中产生的惊喜体验是古人的基本体验，它不带功利，它没有目的，它仅仅只是一种惊喜。“把这样的体验看作不重要和可以忽略，或看作仅仅是诗人们面对星空的狂喜，是现代人所犯的一个很危险的错误。”^②因而，本雅明指出，“单独强调同宇宙之间的视觉联系，是天文学迅速导致的结果，这就含有一种未来的不祥之兆。”^③也就是说，现代天文学的出现，预示着人与宇宙之间建立了一种全新的所谓科学的关系，即人不再处于天人合一的混沌的“神交”状态。人借助技术对人的视觉功能加以拓展，开始从自己的视角用天文望远镜去观察宇宙。人自己的观察点成了显现宇宙的中心点或决定点，宇宙成为人观察的对象；换句话说，人站在什么位置，以什么方式观看，决定着宇宙万物如何向人显现。这是一个自然人化的过程。在这样的关系中，人与自然的整体的感受方式丧失了，人与自然建立的是一种认知关系。

① 人与世界万物打交道时存在着两种关系，这两种关系分别是自然关系与人化关系。与自然关系相应产生的“光韵”，这是一种源于自然的生命之光，我们称之为“灵韵”；与人化关系相应产生的“光韵”，这是由人设计制造用来膜拜的光，我们称之为“光环”。“灵韵”产生于原初的理想世界，作为一种原初现象而存在；而“光环”产生于自然人化过程中。它和“灵韵”并存于人类堕落后的现代世界里，即灵韵和光环始终是交织为光韵而存在于传统艺术和现代艺术中。只是，现代艺术培养起来的接受者们对艺术多半采取反射性感知方式，因而日益难以感受“灵韵”的存在。

② [德]瓦尔特·本雅明：《天文馆》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第49页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第401页。

这儿潜在的一种危险是宇宙万物不再自然而然地向人呈现,它往往是按人的认知或需求来向人呈现。这是人们对世界的认识由整体走向局部的体现,即世界在人的意识中分裂的过程。在线性进步的历史观和科学思维的框架中,对宇宙进行的局部单向的考察的天文学,是人对天体认识的深入,是科学的发展,也是认知的一种时代的进步。这无疑是人类可以引以为骄傲的:人们对宇宙的认识和把握能力在局部上有了长足的发展,深入到了宇宙的腹地。然而潜在这种进步观背后的危险却被人们忽略了。人们没有意识到,对世界的整体的直观把握失落后可能带来片面性和局部性,以及由此导致的为自己所取得的成就而骄傲不已的人的自我感觉出现了无限的膨胀。

本雅明所持有的自然关系,最初指的是人类处于原初世界时,通过直观或者说摹仿,与自然所建立起的那种关系。它不经人力干预、不经外力作用,自然而然。原初世界中,人与万物之间建立起的是一种直接同一和亲密无间的关系。在那个世界中,人是自然万物中的一部分,而不是万物的中心,人与自然万物同进共退、平等相处。人从自然获得光照,从自然汲取力量,并以这种力量观照世界。人与自然交往而生的这种自然关系,在历史时空的伸展过程中,以三种不同的形态向我们呈现;而且,三种不同形态之间,相互又存在着深刻的差异。

在现代社会,人与自然万物打交道中存在的第一种形态的自然关系,出现在人与自然相遇的原初瞬间。本雅明在《失物招领处》一文中,以人与自然景观的相遇,表明自然关系出现在我们与村庄和城镇原初一瞥的时刻,这是人为的习惯还没有发挥作用的时刻。一旦对景物的欣赏进入某种人为的视角,“一旦发现了我们所处的位置时,风景就一下子消失了……那幅最早的图景就再也无法复原了。”^①习惯或者范式会在我们遭遇对象时,以它的方式影响我们与万物的关系,而且这种习惯和范式往往可能在普适化过程中,成为一种权威性力量支配我们的观察视野。这是一种以“人道”取代“神道”的方式。以这样的方式建立

① [德]瓦尔特·本雅明:《单向街·失物招领处》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第376页。

的关系，则是一种非自然的关系。

在现代社会生活中，在人与自然（包括与人自身）接触的生活中，自然关系与非自然关系是交织在一起的。其中，自然关系产生于人类对自己历经几千年建立起来的文明中的优雅精神的执守。本雅明在《穷人所需要的法律保护》一文中，以形象的叙述对存在于人与人之间的自然关系与非自然关系的细微差异作了具体生动的分辨。他认为“真理与忠诚”在建立人与人之间的自然关系中“比什么都重要”。^①

《穷人所需要的法律保护》是一篇由出版商和作者之间的对话构成的文章。文章先是由出版商向第 27 号作者申诉自己打算终止与他合作的理由，然后是 27 号作者给予出版商的回复。出版商终止合作的理由是“我也要养活老婆和孩子”，“不得不听从我的商业良知”，也就是说，他终止合作是有不得已的理由的。作者的回复指出出版商的虚伪，尽管出版商给自己脸上贴金说：“有为作者尽一切力量的人，我就是。”

作者与这样的出版商之间所构成的关系是非自然的，而作者与出版商之父之间的合作是自然的，其间的细微差异就在于，与作者对话的出版商缺乏他父辈的那种“忠诚”。他从事出版事业，不像他父辈那样把出版看作是一项事业，一项追求真理的事业，而只是作为一种投机生意、一种赌博，更不能让作者忍受的是出版商还“装作一名忠厚的商人”的样子，所以作者警告商人：“当你赌博输了一切的时候就不要再故作清白了”，即警告商人，在现代复杂的社会生活中，尽管人与人之间的自然与非自然关系是交织在一起的，但是，如何识别看似自然的关系中的非自然关系是有尺度的，不要以虚伪的方式来掩饰彼此的非自然的关系，在人与人的自然关系构成中，“真理与忠诚比什么都重要”。这是人与自然交往中，存在的第二种形态的自然关系。它与第一种的区别，是它生成于社会生活中。

人与所处世界的第三种形态的自然关系的建立，从一开始就应该将人自己置身于现实世界中，超越现实的任何功利与目的，只能在与世

^① [德]瓦尔特·本雅明：《单向街·穷人所需要的法律保护》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社 1999 年版，第 395 页。

界的直接交往中建立。本雅明在《建筑工地》一文中，以隐喻的方式表达了他的这一思想。文章的题目就一语双关地指出孩子头脑中知识大厦的建构途径。他认为，孩子知识获取的正确途径，应该是把孩子直接放置在隐喻世界的这个建筑工地上，而不是用什么“直观教具、玩具或书籍”来教育孩子。学究们“觉察不到世界充满了无可比拟的吸引孩子们注意力和供他们使用的物品……世界把面孔直接和单独地转向他们。”^①在这种情形中，孩子与自然之间还没有建立起一定的认识习惯或者范式，即孩子与世界处于一种自然关系中。在这样一种猝然相遇状态下，让孩子直接和世界的泥和沙打交道。这样的世界充满无可比拟的丰富性，在孩子与世界直接的接触中就得以充分呈现，孩子们缘此获取的关于自然的知识，将远比设定方向的引导教育要丰富得多。本雅明反对心理学所提倡的直观教具教育法。在他看来，直观教具看似以直观具体的形象教育孩子，但是，教具已然是人为的产物，已经远离了事物的原初形态，世界万物与人的直接同一已然遭到破坏。光韵在人与自然的这一非直接交往过程中逐步开始消失。

当人与万物之间处于直接同一和亲密无间的关系时，自然、社会、人都会有生命交流。“灵韵”就产生于特定文化时空中生命的自然交流。而生命的交流，既是人与人的交流，更是人与自然的相遇。也就是说，“灵韵”的产生，一是基于世间万物的自然关系，一是在自自然然的关系中萌生。

本雅明最为看重的就是人与自然处于神交阶段的自然关系。他对摄影、电影和大众文化刚萌生的前十年，即它们生长的黄金时代加以特别关注。此时，摄影、电影和大众文化正处于各自生长的最初阶段，与它们各自生长期间的社会生活正处于一种“自然关系”之中，正如萌生于大地的种子，植物未来生长的种种可能与发展基因都孕育其中。一旦经历岁月的风霜侵蚀或雨露的滋润浇灌，它们的生命将遭遇扭曲的发展，已经无法辨识它们未来可能具有的整体生命。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《单向街·建筑工地》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第352页。

二、生命的灵韵

人们对光韵(Aura)概念的称谓常常并不相同。有的称之为“光韵”,有的称之为“灵韵”,有的称之为“气息”,有的称之为“氛围”,有的称之为“光晕”,还有的称之为“韵味”等等。本书认为,鉴于犹太教《圣经》对“灵”的理解和格奥尔格派的斯凯尔的理论对本雅明“光韵”思想的影响,将“Aura”译作“光韵”^①似乎比较贴近本雅明的思想。

在《旧约》中,灵、灵性(Spirit)共出现400多次。希伯来文读作(Ruha),包含有“灵”、“气息”、“风”这三种基本内含。

“露哈(Ruha)”的第一含义是“灵”(Spirit),指“上帝的灵”、“耶和华的灵”,也指人的心志、心灵或灵性。“露哈”的第二含义是“气息”(Breath)。气息代表生命的存在,有气息才有生命。以西结向枯干的骸骨以耶和華的名义发预言说:“气息进入你们里面,你们就要活了,你们便知道我是耶和華”(结37:6);耶米利斥责人手所造的偶像时说:所铸的偶像本是虚假的,其中并无气息(耶10:14)。可见,“气息”(也就是“灵”)代表生命的存在,“气息”一断,“灵”便离去。故诗云:“你掩面,他们便惊惶,你收回他们的气息,他们就死亡,归于尘土”(诗104:29)。“露哈”的第三种含义是“风”(wind)。“露哈”并非单纯的多义词,作为“灵”解,上帝的灵也代表上帝的气息,“耶和華上帝用地上的尘土造人,将生气吹在他的鼻孔里,他就成了有灵气的活人”(创2:7);作为“风”解,上帝的灵如风,充满力量,能施行奇事异能,灭绝邪恶:……

^① “Aura”中译名主要有以下几种:“韵味”(王齐建节译《机械复制时代的艺术作品》,译文载《文艺理论译丛》(3),中国文联出版公司1985年版;陆梅林选编《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年版;胡经之、张首映主编《西方二十世纪文论选》第四卷,中国社会科学出版社1989年版)、“气息”(张旭东等译《发达资本主义时代的抒情诗人》,三联书店1989年版)、“氛围”(王炳钧、杨劲译《经验与贫乏》百花文艺出版社1999年版)、“光晕”(王才勇译《机械复制时代的艺术作品》,中国城市出版社2002年版)、“灵韵”(王一川著《语言乌托邦》,云南人民出版社1994年版,第273—282页;张法《本雅明的美学思想三题》,载蒲震元、杜寒风主编《美学前沿》,北京广播学院出版社2002年版),另外,还有“辉光”、“味道”、“气氛”等译法。本书采用“光韵”这一译名。因为在我看来,“光晕”侧重光环的外在赋予,“韵味”、“灵韵”侧重内在生命的气息,“气息”、“氛围”侧重人们的感受,而“光韵”更能体现生命的气息和外在赋予之光环的内外交织。为行文称谓的统一,本书一律称之为“光韵”;在引用他人的译作时,也将作相应的变换。

上帝的灵如风，来去无影无踪……^①

对生命气息进行艺术表现的方法之一是赋予“灵光圈”(Halo)。“灵光圈”“即在圣徒的头部周围画出一圈光芒，以烘托人物的神圣性，赋予表现对象一种神圣的灵光。”^②

本雅明艺术“光韵”理论的产生又深受格奥尔格派的斯凯尔的理论影响。斯凯尔的“光韵”理论认为，每一种物质形态都散发着光韵，光韵冲出物态的同时又包围着物态，是存在物生命的呼吸并氤氲于存在物所处时空的独特气息或氛围。它并不单纯是生命的气息，而是呈现于特定文化时空的生命的内外交织。这种氛围和气息带有神秘性和超验性，或者说，是我们永远追逐不到的自然万物生命的秘密。

考虑到犹太教把“Aura”理解为表示生命气息的“露哈”和“灵光圈”，而斯凯尔认为“光韵”在冲出物态的同时又包围着物态，本书将本雅明的“Aura”译成“光韵”。“光”意指了环绕存在的氛围，或者说是独特存在的生命的外在显现，或许正因为这样，在英译的《发达资本主义时代的抒情诗人》中，译者在多处将“光韵”(Aura)译成“灵光圈”(Halo)或者是“气息”(Breath)。“韵”散发的是源自存在的生命气息。这两者是交织并融会于存在，在艺术中，即内外交织并融会于作品。

本雅明对 Aura 作了这样的描述：“在艺术作品的可复制时代中，枯萎的就是艺术作品的氛围”和“在一定距离外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现”。^③这表明 Aura 关联艺术作品的氛围，而这氛围则是一定距离外的独一无二的气息的显现。

那么，本雅明所说的艺术作品的氛围、距离感和独一无二又分别指什么？

艺术作品的氛围，首先是一种内在的生命气息和特定的文化气息的交织，它“冲出物态的同时又包围着物态”，它的独一无二是由创造艺术的生命体的独特和艺术产生一定时空的文化的独特构成的，用本雅

① 梁工主编：《圣经百科辞典》，辽宁人民出版社 1991 年版，第 462—463 页。

② 梁工主编：《圣经百科辞典》，辽宁人民出版社 1991 年版，第 464 页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社 2002 年版，第 13 页。

明的话来讲,主要应该指“光韵”产生的“即时即地性”(Hier und Jetzt)。而“艺术品的即时即地性,即它问世地点的独一无二性”^①。本雅明的“即时即地性”主要地还不是指光韵产生的那一特定的物理时空,他更强调“光韵”显现时刻文化时空的独一无二性。这种文化时空的独一无二性,既是由流动于作品本身的作者生命所构成的,也是浸淫特定时期文化气息的并显现于作者生命的、还是生活于特定文化时空的人们与艺术品发生关系时形成的那种生命交流,由此种种“特定”关联而形成的“独一无二”(das einmalige Dasein)的气息和氛围。而这种气息和氛围,即便历经历史变迁和物理时空的跨越,是在“一定距离之外”的我们依然可以感受到的神秘的灵性。

灵韵,根本地是一种生命的交流。本雅明对舞台演员和电影演员的表演差异的分析、对现场演奏交响乐和播放录制的交响乐不同的描述,都表明了为什么独特的生命交流对形成艺术的独一无二的“光韵”意义重大,为什么“光韵”成为传统艺术与现代艺术分界标志,以及这一划分在什么域限内是恰当的。

“人们第一次——在电影作品中正是这样——能够展现他活生生的整个形象,但这必须以放弃他的光韵为条件。因为光韵来自于即时即地,对光韵无法进行摹仿。……电影摄影棚中……摄影机放在了观众的地位上。这样一来,必然消除依附在演员周围的光韵——而由此也必然消除所扮演的角色的光韵。”^②这段话表明,内在于现代电影艺术的对光韵的表现存在深刻的悖论:一方面,三维动态的电影对人的形象与生活的整体表现具有其他艺术所不及的明显优势;另一方面,恰恰由于摄影机的介入,阻断了演员、观众和生活交流的现实。我们知道,舞台演员是在与观众进行现场交流中展现自己的艺术的,舞台表演是演员与观众、人与人、生命与生命的即时的现场交流;而电影演员是与摄影机这一机械进行交流,电影观众是与银幕进行交流,也就是人和非

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第7页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第104—105页。

人、生命和冷冰冰的器械进行交流，生命间的即时交流由此中断，那种由生命交流而萌生的气息、氛围也就无由产生了。当然，一个真正的优秀的演员，面对机器也会依据剧情结合生活，与假想的观众展开交流，从而在想象中实现与假想的观众的交流，这也就是本雅明所说的：“在人被机械的再现中，人的自我异化经历了一种高级的创造性运用。”^①这种想象地展开的即时交流，本雅明称之为艺术的“本真性”，即“原作的即时即地性组成了它的原真性(echtheit)”^②。

现场演奏交响乐和播放唱片录制的交响乐，也同样涉及这样的差异。播放录制的交响乐，即播放唱片时，音乐家和观众的那种现场的交流就被割断了，那种独一无二的气氛便在唱片的录制播放过程中消失了。因为“氛围受其此时此地的制约。氛围不可能被模仿”。因而，本雅明说：“艺术作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的光韵”。^③

就时空变迁这个论域而言，说“光韵”是旧的艺术向新的艺术演变更替的标界是完全正确的。复制品的功能之一就是“能把原作的摹本带到原作本身无法达到的地方”，这本身就意味着保存“即时即地”性的不可能。

不过，就文化工业这个论域而言，说“光韵”是区分传统艺术与现代艺术的界标是不全面的。本雅明为了凸显现代艺术所具有的跨越并克服时空限制的特色，以及它潜在的产业化要求和政治民主功能，反复强调现代艺术的制作和复制特色，但这并不意味着他否认现代艺术中生命交流的缺失。

就原真性这个论域而言，现代艺术中的生命交流——尽管被制作和复制所湮没，似乎是以非直接的“生命的交流”形态出现，事实上，它却依然是以生命为基础、只是以新的结晶形式和形态——依稀地存在

① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第35页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第8页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第10页。

于真正的艺术中,更确切地讲,是内在于艺术的原真性当中。艺术的原真性是由艺术的即时即地性构成的,但并不就是“原作的即时即地性”。艺术的即时即地性与“原作的即时即地性”的区别在于,前者强调艺术交流过程中的即时即地性,后者强调艺术创造过程中的即时即地性。只要艺术作品到达“原作本身无法达到的地方”,只要与处于特定时空的读者发生互为欣赏与文化的交流关系,便历史地构成即时即地的生命和文化的交流,“一件东西的原真性包括它自问世那一刻起可继续的所有东西,包括它实际存在的时间的长短以及它曾经存在过的历史证据。”^①

不以保存“即时即地性”为目的的现代艺术,在跨越时空和克服限制的过程中,以艺术的原真性建立起艺术的历史连续性。因为正是具有原真性的艺术作品,也就是本雅明在批评中所谓的值得批评的作品,内含新形态的生命光韵,是作品得以与不同时代不同读者构成现实的生命交流。这就意味着,即使是现代复制技术所生产的艺术——复制在此不是指对业已产生的作品的拷贝,或许它的生命光韵的体现与传统艺术不同——只要是真正有创意的作品,就依然富有构成原真性的生命光韵。

传统赋予过去以秩序,而作品独一无二的原真性则拒绝任何系统的划分、拒绝任何秩序的收编,“它具有当下性。这个当下可能还很贫弱,被视为当然的,但不管它像什么,你必须紧紧抓住它的角以便能向过去讨教。”^②这个“当下”作为永不消逝的原型现象存在着,并与“由现在提供的给养”一道运行,即便经历岁月的风霜,它仍“以新的结晶形式和形状存活下来”^③,并等待着有一天再次出现于富有生气的现实世界,遭遇与它有缘的生命。从这个意义上讲,我们就不可说“光韵”是

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第9页。

② [德]汉娜·阿伦特:《瓦尔特·本雅明:1892—1940》,见孙冰编译:《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第223页。

③ [德]汉娜·阿伦特:《瓦尔特·本雅明:1892—1940》,见孙冰编译:《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第233页。

传统艺术有别于现代艺术之处。“光韵”中的“原真性”作为一种恒久的存在，和一代代由生活所提供的给养一起孕育，在时间长河的消蚀分解里结晶生成思想的珍珠与珊瑚。这些思想的珍珠与珊瑚，作为“思想的碎片”，将历史串连起来。文明的薪火因此得以接续。不论有多大差异的现代艺术和古代艺术，也因此依然可以称之为艺术。如果把“光韵”所具有的“原真性”和“即时即地性”等同起来，那么，对艺术“光韵”的理解自然会产生矛盾。

现代艺术中，生命的“灵韵”是怎样以“新的结晶形式和形状存活下来”？本雅明没有直接说。但是，汉娜·阿伦特在她所编的英文版本雅明论文集《启迪》中有生动描述。正如只要膜拜存在，“光韵”就不会消失一样，只要生命的原真性存在，生命的灵韵也不会消失。生命于我们将永远是一种神秘。

以往一直认为存在一种生命的本质，其实，这一生命本质只存在于永恒理念的天空。那是我们永远难以追逐的神秘。生命总是处在一个不断分化的演变过程中。当开始于19世纪，经过1880年左右发生的第二次工业革命将我们带入一个“永久变革的时期”后，要说清楚什么是生命，那就更不可能了。今天生命的演化过程“在生理上止于人，在人之外继续进行”^①。这个“人之外”，用法国的研究技术的大思想家之一的安德烈·勒鲁瓦-古朗的话说，人的身体的进化，“这次是通过技术”。同样，澳大利亚艺术家斯特拉克则说，今天正在进行的生命的分化演变“不再是男人与女人的分化，而是人与机器的分化”。因此，他主张艺术家“应置身于这一分化进程的核心位置。”^②技术带给生命变化的速度之快，使我们无暇或者说是来不及去探究生命本质。正是生命这种生生不息的演化带给生命生生不息的神秘，而这也正是艺术生命“光韵”始终存在的现实基础，只是它正渐渐地以和以往完全不同的形态生成并存在。

不仅生命于我们永远是一种神秘，而且，贯穿生命生死的精神于我

① [法]R. 舍普等：《技术帝国》，刘莉译，生活·读书·新知三联书店1999年版，第151页。

② [法]R. 舍普等：《技术帝国》，刘莉译，生活·读书·新知三联书店1999年版，第153页。

们也永远是一种神秘。物质的一切终将归于尘土,包括人的身体,而唯有人的灵魂、人的精神是人能永远拥有的,这是人与动物的本质区别。犹太教的十三条信仰原则中的第十三条所说的“死后复生”指的就是“灵魂”的不朽和永存。^①而基督教则通过耶稣走向十字架事件,向身处黑暗的历史深渊里的人类宣告:“我是世界的光。跟从我的,就不在黑暗里走,必要得著生命的光。”(《约翰福音》8:12)这生命的光,在现代性世界里,一次次隐匿于历史的黑暗。在见证了主义的坍塌后,在经历了理想的幻灭后,在目睹了“亚宗教”的骗局后……它不停地召唤我们该是回归这一生命的源头与永生归宿的时候了。这生命之光,它不是我们用逻辑可以言说的,也不是我们用科学的思维可以把握的,它是一种贯穿生命生死的神秘,需要我们信仰,需要我们敬畏。

本雅明对机械复制时代典型艺术样式电影的关注,是把捕捉变幻莫测的生命变化脚步的希望寄托于艺术家们,因为就某一特定时期的未来发展而言,艺术家们总是充当着先锋的角色。所以美国学者所罗门认为本雅明是“抓住艺术‘灵韵’的人”^②。本雅明在对电影的关注时,也的确抓住了现代艺术的“灵韵”。他认可 F. 威弗尔说的电影的真正能耐“用逼真的手段和无与伦比的可信性去表现迷人的东西、使人惊讶的东西,即超自然的东西”。这实际上即肯定了现代艺术中存在“灵韵”。尽管电影“是通过其最强烈的机械手段”^③来制作的,但是,由被分解的部分构成的电影形象和由完整对象构成的绘画形象,在艺术功能上都是一致的:不失艺术的韵味。只是现代艺术的“灵韵”更多地是产生于这样两种情况中:一是镜头与镜头的蒙太奇的组接间隙,即在镜头间的无表达中孕育着生命的光韵;二是摄影机对片断现实的长镜头再现中,即“对直接现实的观照中”,因为“片断现实”中具有的“生命意味”在再现中得到显现,因而,本雅明说,“现实的那些非机械方面就成

① 见改革派犹太教的《费城宣言》第六条,载 [英] 诺曼·所罗门:《犹太教》,辽宁教育出版社、牛津大学出版社 1998 年版,第 153 页。

② [美] 所罗门编:《马克思主义与艺术》,文化艺术出版社 1989 年版,第 580 页。

③ [德] 瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社 2002 年版,第 49 页。

了其最富有艺术意味的方面”^①。真正的艺术永远存在着独一无二的生命向度^②。

依然是“冲出物态的同时又包围着物态”的东西,较传统意义上的那种源自作品的由内而外的散发出来的生命气息,前者似乎丧失了后者的内在统一性,即后者的“灵韵”显得更完整也更富生命气息。

综观本雅明的艺术理论思想,他让我们记取的是艺术的生命气息,让生命向生命诉说,以情感去感受情感。遗憾的是在“光韵”日渐黯淡的时刻,人们对整体生命的感受力日渐衰变为一种对刺激的反射。因而,我们说,本雅明不只是以“光韵”区分传统艺术和现代艺术,更是以此抗议现代艺术行为中人的反射性感知方式的日炽,哀叹生命整体的丧失。

三、人造的光环

人类走出伊甸园后,在理想世界中事物、艺术、真理和语言曾经具有的同—性消失了,随之而来的是语言的抽象和判断,语言的抽象抽离了自然事物的具体生命,语言的判断将人为的思想强加给了自然;自然之物富有的生命之光日益黯淡,熠熠生辉的生命“光韵”被赋予了越来越浓郁的程式色彩。伴随人类堕落历史的展开,充满神秘完满性的生命的“灵韵”日益潜隐,到了现代艺术中更多地展现为由膜拜而生的外在的制造之光,“光韵”日益显现为一种外在的“光环”。在“光韵”为“光环”的转化历史中,我们既不能因为自己感受不到现代艺术的“灵韵”而否认古代艺术中存在光韵,也不能因为“光环”中缺失“灵韵”,而拒绝承认现代艺术中存在光韵。

伴随堕落世界史的展开,人们膜拜的对象几经改变,概括地说,不外两种,一是对造物的不可言说的神秘膜拜,在艺术中,具体体现为早先对神的膜拜,后来对富有创造力的天才的膜拜;二是对金钱和权力

^① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第49页。

^② 生命向度是指与生命成长相关的维度,不用“维度”而用“向度”是为了突出生命成长的过程性与趋向性以及艺术的为生命的维度。

的膜拜。由此，本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中指出：堕落后的世界里由膜拜而生的“光韵”显现为两种：古代手工艺术的光韵产生于对创造不可言说的神秘，而现代复制艺术的光韵更多产生于摄影棚外的制造。基于对创造不可言说的神秘的一点点破解，即艺术理论对创作技艺的不断发现，这种艺术中蕴含的光韵也就日渐黯淡。外在附着的由金钱和权力打造的光环熠熠闪耀。光韵日益隐去的同时，光环被制造出来了。这一切都和技术相关。一方面，现代技术创造了一种非宗教的态度，这种态度冲击着艺术，导致对艺术的宗教式敬畏的丧失，这也就意味着光韵的丧失；另一方面，现代技术又能够赋予艺术新的形式，尤其是在商品拜物教的世界里，“电影在摄影棚之外对‘名人’的人工制造来补偿光韵的消失。”^①这意味技术可以制造光韵。

古代“光韵”艺术的产生，不仅仅是因为我们置身于一个传统的仪式化社会，而且整个社会就是一座看不见围墙的庙宇；生活在庙宇中的人们，以带有类宗教的“光韵”眼光看世界，眼中所见的一切对象之上便不免都缭绕着一圈圈“光韵”。

如果以地道的现代人已经感受不到的传统艺术中的“光韵”来否认传统艺术中具有光韵，这无疑表明，对象的某种品性完全是由主体赋予的。须知，主张认识先验论的康德也明确对象性存在对认知具有修正作用。文艺复兴之后的世俗化进程即拆除膜拜庙宇的过程，伴随着艺术生产方式的改变，现代艺术有了新的艺术衡量标准。这种新的艺术衡量标准在给现代人创造欣赏艺术的另一种眼光的同时，又规范和遮蔽一些东西，也就导致现代人看不见传统艺术的“光韵”。但是，这并不意味传统艺术中的“光韵”消失了。

古代文学存在“光韵”，既与艺术产生于仪式化社会这一现实相关，又与艺术创作的自主性与独特性相连。那时的艺术所具有的独创性，天才灵感的迸发，表现传达的不可重复，这一切都致使艺术品中存在一种非技术分析或机械言说所能分析的生命流动；同时，当时的艺术生产

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第108页。

工具和生产方式也为“光韵”的生产提供了可能。非复制作品中流溢的生命,笔墨的气蕴这些非言语可以言说的内容本身即古代艺术“光韵”的构成。古代绘画艺术的“光韵”,部分是艺术生命的体现,部分是与作者运思、笔墨拿捏的轻重等技术因素有关,它们是互为作用的。

虽然,在现代机械复制艺术中生命之光日渐黯淡,但是,这与传统艺术中存有的生命之光也日渐黯淡是两回事。现代艺术的“灵韵”是为制作与复制所遮蔽,而传统艺术的生命之光是它所由生长的社会条件发生变异以至不复存在而黯淡的。不管现代艺术与传统艺术的生命之光的黯淡有多么的不同,我们都不能否认的是艺术中生命之光的存在,因为我们不能否认艺术中生命向度的存在。当然,每一个时代的“光韵”对于同时代的人们或许更容易引发彼此的认同,因而于交流的瞬间闪现。传统艺术的那种气息,那种氛围,氤氲润泽了同时代的人;创作者携时代的生命之气,借笔墨抒写;接受者借笔墨之迹感受体味。

时代更替,岁月流转,作品重新语境化、作品与接受者关系的变化,使更多的当代人随着生活感知方式的变更,对作品产生之际的气息氛围感到隔阂,或者对那种艺术表现感到陌生,彼此不容易产生共鸣与交流也是很自然的事。但是,只要是具有创造力的创作者,他留给作品的独特性与生命力将始终存有,并在相应的人群中寻觅自己的知音。

现代人看不见传统艺术中的光韵,并非那种艺术没有“光韵”,而是如上所述,只是我们看艺术的社会氛围改变了我们看艺术的眼光。技术改变了我们的生活方式,调谐了我们看世界的眼光,新的视域将古代艺术存有的生命“光韵”隔在我们的视域之外。现代艺术中生命“光韵”的式微,我们既不能因此否认古代艺术的“光韵”,也没能因此认为现代艺术再也唱不出生命之歌。

古代艺术中生命“光韵”的存在,是因为人们经验事物的生命直觉没有完全为理性的科学分析所取代,因而,与生命世界有着直接的对应。现代艺术中的生命之光的日渐式微,其主要原因是与现代艺术生产的制作与复制技术的发展相关。艺术创作技巧的可传授性和对可操作性的机械技巧的寻求,二者在艺术创造中的合力,致使艺术中内在的“光韵”式微,就像天文学。天文学的产生仅仅表明是人类从视觉把握

宇宙能力的提升,而这种提升是以人们丧失整体把握天体的能力为代价的。如今伴随创造工具的改变,如果说以笔墨传情的书法、绘画艺术还部分流溢生命的律动与“光韵”的话,复制技术的出现,尤其是当今数字化制作的兴起,以笔墨创作的字画艺术,因为不适应规模化的批量生产方式,自然日益式微。与生命现实直接相关联的艺术创作,正日益转化为抽象符号的自我再生产。这种自我再生产还包括复制。世界的堕落程度日深,流溢的生命之光自然渐行渐远。

现代艺术的生命之光尽管日显黯淡,但是,艺术生产自身的调节机制,艺术中生命向度的存在,会产生与之相应的对这种流逝的生命之光的弥补。对此,考察电影对人性的表现就可以看得更清楚。我们知道,电影的制作是通过最机械的手段,但它却实现了最人性的表现,生命之光闪耀其间。这一方面为艺术生产的目的所限定,作为剪辑的产物,电影制造中始终是以人性检测为目的而生产的;而现实不受摄影机影响的另一方面又成就了它最人性的方面。还有镜头和镜头之间的无表达也是产生不尽之意的可能空间。^①只是这种“光韵”是那么的微弱,一方面是创造者对生产技术掌握不够圆融,或者是创造力的缺位所造成,另一方面是欣赏者缺少相应的感受力而与之擦肩而过。

现代艺术在发展之初,有限的我们在适应技术之际,还无力将它与生命的表达圆融地结合在一起时,生发于文本内在的“光韵”,往往是一种基于无意识的巧合与机遇而产生的。艺术生命的圆融需要飞速发展的时代与社会给予艺术以足够的发展空间和时间,让现实不受机器影响方面的组接技术日益成熟,使保有生命神秘的功能能充分发挥。只有当生产技术条件日益成熟,生产成为不可言说的、非纯技术的产品时,或许会有新的内在于文本的“光韵”产生,只是我们现在尚无法看到,或许我们永远也无法看到。因为技术的发展是服务于社会的需要的。就像习惯不只是一习惯一样,技术也不只是技术,人的意愿在技术的创造运用以及技术对形象的形塑中的作用,所具有的神秘远没有为我

^① [德]瓦尔特·本雅明:《可技术复制时代的艺术作品》,见《经验与贫乏》,王炳灼、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第280页。

们所掌握。现代技术发展的速度实在太快了,电影百年、电视 60 年、网络又蜂拥而至,它对于我们称之为艺术的东西,会以怎样的方式作用,真非我们今天的人力可以言说,更不要说把握了。

传统艺术中的生命“光韵”,现代人已经看不见了。现代艺术培养起来的接受者,由于影像的连续刺激,更多时候对艺术的欣赏采用的是反射性感知,即本雅明概括的涣散消遣式,因而,往往感受不到存在于艺术中的“灵韵”,尤其是古代艺术中的“灵韵”。古代艺术中的“灵韵”作为一段历史已经成为过去,并且不再像古希腊神话成为不可企及的范本矗立在那里。从这个意义上讲,说机械复制时代的艺术作品中“光韵”已经消失了是正确的。因为产生“光韵”的那种社会条件、生产条件都已经发生了根本性的变化。避雷针、火药时代产生的科幻小说,我们姑且称之为现代神话,它已不复是希腊式的神话。现代艺术培养起来的感知方式,不只让人无法感受传统艺术中的光韵,往往也致使人们与现代艺术中潜藏的灵韵擦肩而过。从对艺术感知着眼,本雅明对“光韵”的探讨,还是一种对“现代艺术反射性感知的抗议”^①。

现代艺术产生了属己的“光韵”,这是“电影在摄影棚外制造出”^②的“光韵”。这种“光韵”称之为“光环”或者更为确切。它与传统艺术中的“光韵”在形态与功能方面有了根本的差异,更多地是一种外在于文本的“光环”。它闪耀在政治明星、体育明星和演艺明星头上,是由传播媒介、社会价值评价机制、商业代言的需求等合力而生成的。这是一种丧失了生命之气息的“光韵”,“是沐浴在一种亵渎神圣的光芒中,这种光芒和制造出它的‘神学的欢呼雀跃’的光芒毫无共同之处,但对社会却有一定的重要性”。这种重要性即它的政治功能得以突显出来:“当艺术创作的原真性标准失灵之时,艺术的整个社会功能就得到了改变。它不再建立在礼仪的根基上,而是建立在另一种实践上,即建立在政治

^① 本雅明对“涣散消遣式”欣赏方式的辩护是,就那样的艺术生产方式只能培养出那样的艺术感知方式,针对的是传统艺术理论分析这种欣赏方式的方法错误而言的。

^② [德]瓦尔特·本雅明:《可技术复制时代的艺术作品》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社 1999 年版,第 277 页。

的根基上。”^①本雅明在此已经十分明确地表明，即使是已经丧失了“光韵”的艺术，还是有它存在的价值的，即在于它所具有的政治功能。而现代艺术政治功能的实现，一方面得益于复制技术，使艺术的生产、传播和销售得以产生最广泛、最普遍的影响；另一方面，则是借助商品拜物教的制造“明星”的魔力。

只是被制造的“光环”艺术，它的政治活动功能是积极还是消极的，不是用简单的对错等价值判断就可以把握的。法西斯主义和无产阶级都可以对它的一切加以利用，因而有“光韵”的作品在政治上未必就一定进步，而没有“光韵”的艺术或许也会具有中断所谓进步历史的政治功能。本雅明推崇对现实加以否定的艺术，道理也就在这里。当然，本雅明所说的政治功能，不只是指说教功能，而是指超现实主义意义上的对生活的哲学化，也就是一种批判的视角和为革命所做的形象上的准备。

四、灵韵与光环的差异

传统艺术和现代艺术都有各自的“光韵”？它们共同拥有的相互覆盖的内容及存在的差异分别体现在什么地方？

先将 aura 所具有的词汇意义聚集，看看它们共有的内涵是什么。以下是英语词典中有关 aura 的几种释义：

(1) aura: an effect or feeling that seems to surround and come from a person or place[人或地方的]气氛，气息，光晕。^②

(2) auraole: a bright circle of light; 光环，光轮，光晕。^③

(3) 光韵：①声韵所体现的意味。②情趣，趣味。^④

(4) 光韵：①日光或月光通过云层中的冰晶时经过折射而形成的光圈。②光影、色彩四周模糊的部分。^⑤

① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社 2002 年版，第 17 页。

②③ 朱原等译：《朗文当代高级英语词典》，商务印书馆 1998 年版，第 78 页。

④ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（修订本），商务印书馆 1983 年版，第 1562 页。

⑤ 朱原等译：《朗文当代高级英语词典》，商务印书馆 1998 年版，第 688 页。

(5) haloes: a golden circle representing light around the heads of holy people(SAINTS) in religious paintings[神像头上的]光轮。^①

(6) halo: a bright circle of light, such as that seen around the sun or moon in misty weather[日、月等的]晕、晕圈。^②

从词源的角度看出, aura 既有“来源于……”的内涵, 第一和第三种解释更强调由内而外的散发, 其余几种解释更强调外在的环绕。本雅明对 aura 的使用, 是携带了这个词所具有的历史的意味来使用的。他将“由内而外的散发”和“外在的环绕”两者综合, 既看到流溢于作品中的生命气息, 又强调外在的附会制造。

在宗教艺术之中, 艺术是宗教仪式的一部分。上帝的神性和灵韵通过外在的“灵光圈”显现, 所以, 我们说艺术的“光韵”是人神共同创造的。艺术的祛魅是艺术的神性消除的过程, 即艺术从宗教中解放出来走向独立的过程。这一过程的结果是它本身取代了宗教, 也就是艺术开始了它的准宗教化过程。而且无论是艺术的唯美主义主张还是艺术商品化的历程, 都是艺术重新仪式化、再次宗教化的过程。“为艺术而艺术”的艺术自律观念培养、生产出的欣赏者与读者, 他们共同创造了艺术的“光韵”; 而现代艺术的“光韵”更多地是社会外在因素赋予的, 艺术商品化产生的艺术的商品拜物教使艺术再次经历光韵化历程。本雅明描述“复制技术所导致的展示方式的变化, 在政治中也可以见出”。“在机械前的选择, 由此出发, 冠军得主、明星和独裁者就以获胜者的姿态出现了。”^③只是他没有把这和艺术重新仪式化联系起来。新一轮的“光韵”产生于艺术与它所处时代的社会关系中, 正如传统戏剧中“光韵”产生于演员和观众的交流一样。“光韵”产生的场域由剧场小舞台转向社会这个大舞台。市场、传媒、权力、意识形态、经济效益、使用价值等社会因素共同作用于艺术的祛魅和赋魅。艺术的类膜拜的产生更

① 朱原等译:《朗文当代高级英语词典》,商务印书馆1998年版,第688页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第90页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第42页。

倚重社会的外在物质条件对人的作用，即艺术所处的社会生产的运作机制。

其实，“灵韵”与“光环”的差异，不只在内外的区分，更在于现代艺术的“光韵”缺失的是灵韵所具有的生命的内在统一性。现代艺术的生命气息往往是以零星方式散射，以碎片方式呈现。

从创作之维着眼，艺术创造除了器具的物理创造，更多是生命情感的表现，即使物理器具的运思中，也有生命意趣的投射与体现。这在中国的书法艺术中得到特别鲜明的体现。书法艺术运用毛笔，尤其是经过训练的艺术家，在进行书法艺术创作时，往往是将对书法的程式表现与生命的原创融汇为一体的，“力透纸背”、“气韵生动”、“形似神似”这些说法缘此而生。书法艺术中存在可言说的内容，还存在不可言说的内容，不可言说的内容是透过运思、从笔墨中流溢出的生命意味，这就是作者的生命之光。这在手绘作品中也有特别明显的体现。画家们常常以创造过程三阶段来描述再现作品中生命力产生的不可言说与我们的可以意会，即第一阶段，“山是山，水是水”；第二阶段，“山不是山，水不是水”；第三阶段，“山还是山，水还是水”。到第三阶段，山已经不是自然山水，而是我生命体味过的山；水不是自然的水而是我生命投射的水，是融会个人情趣的山和水。这就是传统艺术所谓的“光韵”，是作家生命情趣的体现。不仅如此，在传统艺术中，生命气息是有机整一地显现出来的。而机械复制艺术的光韵，失却的正是传统艺术这种有机整一的生命气息。诚如本雅明在提及画家和摄影师的差别时所提到的那样：“画家提供的形象是一个完整的形象，而电影摄影师提供的则是一个分解成许多部分的形象，它的诸多部分按照一个新的原则重新组接在一起。”^①现代艺术的“光韵”在时间中流动，瞬息万变地流转，“光韵”的体味被视觉的冲击所替代，凝视观照的可能被消遣式欣赏所取代，“光韵”的碎片在星座式的相互吸引与相互碰撞中流转，最终作用于我们的感觉整体。就拿电影来说，“光韵”产生于蒙太奇的拼接组合里，形

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第51页。

成于画面组接的完形心理中，一部好的作品的回味往往流转于视觉形象对我们的观感冲击结束之后。

在机械复制时代，同是“复制”艺术，对艺术品的复制不产生艺术品，而对生活的“复制”则是一种艺术创造活动，“它当然不是一件艺术品”。这就是本雅明说的：“对绘画进行拍摄与在电影摄影棚中对表演过程进行拍摄复制是不同的。在前者那里，被复制品就是一件艺术作品，而复制品并不是艺术品，只是艺术品的替代品。”而在电影拍摄中，情形相反，“被复制品并不是一件艺术品”^①，因为电影作为对现实的拍摄，它的“复制”是一种创造活动，是看似逼真再现生活的一种主体选择与技术运用的活动。电影拍摄——在传统的摹仿艺术理论的框架内进行思考——即一种复制的活动。对艺术品的复制是机械地复制，复制的成果是一件仿艺术品；电影复制是用摄影机对现实进行复制或者说再现。电影活动的创造就在将那些对准现实拍摄的镜头进行剪辑和拼贴，即进行重新组织与安排。基于这种创造活动的特殊性：由再现拍摄和集体组织的创造，因而，“灵韵”富有的生命更为内敛，因为创作集体中的每个个体的创造性或每幅图片的重组，都必须服从总体的创意，消除个体的棱角，互相协调。包围物态的气息，从形态学角度看，更显现为一种外在的制造；而无形的市场之手的操纵和商品拜物教的移情作用，人们更难以体会内敛于作品的微弱的生命气息。加上电影本身既定的观看方式：涣散消遣式，也难以有时间体会流溢其间的被碎片化的生命气息。因为电影镜头一个接一个地冲击人们的视觉，人们已经不可能也不需要以凝神观照的方式去体味生命的灵韵。这也就是说，人们对电影形象的反应，一方面是更少受成规与范式的影响，更直接地逼近核心，更直觉地抓住真谛；另一方面电影欣赏已变成为对不断迎面而来的电影镜头的反射性感知。^②现代艺术丧失传统艺术所具有的那种内在统一性，这种转变是和现代艺术的生产方式相一致的。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第30页。

^② [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第7页。

五、光韵:灵韵与光环的交织

在古典艺术和现代艺术中,由于各自膜拜的对象不同,都有各自人造的“光环”,而古典艺术和现代艺术中的“灵韵”则是接续艺术传承的薪火,因而,无论传统艺术或现代艺术的“光韵”,都是灵韵和光环的交织。

“光韵”在机械复制时代的电影中,一方面,由人与人即时即地的交流而产生的生命之光由于机器的介入而消失了;另一方面,生命之光并不那么乖顺地消失,正如在照相摄影中“膜拜价值并不是很乖顺地消失”^①一样,电影艺术中的生命之光是产生于镜头和镜头组合的裂隙中,产生于摄影机对自然生命的完整再现中。

现代艺术的代言:电影,是由机器生产的。电影是艺术的机器生产和集体创造的。电影,作为集体创造的机械复制艺术,同样是生命的抒写与作品的制造的统一,是生命的“灵韵”和制造的“光环”交织的产物。

在人类堕落后的历史中,生命之光(“灵韵”)和膜拜之光(“光环”)是历史地交织在一起的,只是“灵韵”的光芒在历史的进程中日益为“光环”的光芒所遮蔽,生命之光日渐隐去。而且“光韵”的衰退不仅仅体现在传统艺术和现代艺术的递演中,还存在于每个特定时代的某种艺术样式的盛衰中。像在摄影艺术中,它产生之初与日渐成熟后所含的“光韵”也是不同的。

自1930年致力于“灵韵”概念的理论地位的探讨开始,本雅明就在限定的摄影领域中宣告“灵韵”的逐渐衰退。

“在对遥远的或已消逝的爱进行缅怀的膜拜中,画像的膜拜价值找到了其最后的避难所。在早期照相摄影中,‘光韵’通过人像面部的瞬间表情还在作最后的道别,构成这最后道别的就是摄影那忧郁的无与伦比之美。”^②这是本雅明笔下典型的“光韵”,它具备了“光韵”的四种

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第96页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第22页。

内涵:既有源自生命本身的“光韵”,即“人像面部的瞬间表情”,在《摄影小史》中则表述为:“肖像照上的人面容散发着宁静祥和”^①;又有亲人们之间生命的交流,即“对遥远的或已消逝的爱进行缅怀”;还有“遥远的或已消逝的”距离感,这更增加了这种对爱的缅怀。当然,不排除这种对爱所进行的缅怀可能具有的准宗教的膜拜感。因而,在《摄影小史》中,本雅明说:“摄影这门精确的技术竟还赋予它的产品一种神奇的价值:在那地方、在那长久以来已成‘过去’的表象之下,如今仍栖荫着的‘未来’。”^②栖荫“未来”的“过去”,正是本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中所指出的,构成艺术品历史的独一无二性,组成原真性的即时即地性。其中,作品蕴含的独一无二的生命意味或者作者与读者的生命交流所形成的气息当然是技术的复制所达不到的。

本雅明对艺术中不可言说的生命意味在现代艺术中的流逝表示深深的叹息,“早期照相摄影以人像为中心,这一点绝对不是偶然的。”很快,伴随照相功能发生的变化,“……照相从阿盖特开始成为历史进程中的一些见证,这样就使摄影具有了潜在的政治意义。”^③由“情感表现”转化为定格时空、见证历史和传达信息,它的“光韵”就丧失了。现代人们对摄影的社会功能的强调,忽略了摄影艺术中可能蕴含的对生命灵韵的表达。摄影技术在它的产生之初,已经表现出表达人的内在生命感情的强大功能。当人们还没有学会怎样利用摄影技术来为自己的生活服务时,摄影作为绘画的辅助工具,无意间表现出它保留人像的灵韵的功能:“在早期照相摄影中,光韵通过人像面部的瞬间表情还在作最后的道别。”^④也就是说,当人们有意识地利用技术表达自己生活之需时,正是摄影艺术失去表现生命“灵韵”的可能性的开始。这情

① [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的时代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第17页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的时代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第12页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第23页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第97页。

形就像世界堕落之初，语言与事物分离的过程一样，摄影机在产生之初，还能通过人像面部的瞬间表情保有对光韵的展现，沦为工具后反而丧失了这种能力。就本雅明而言，他对摄影政治功能和物性的关注，妨碍了他将视线过多停留于艺术的灵韵之中。他更多地看到复制艺术的光韵是对光韵失落后的传统艺术的外在弥补。源自自然关系中产生的生命之光，是生命与生命的交流。在技术复制时代，是依靠作者与读者心灵交汇融合而创造的。因而，本雅明对“在一定距离之外”的强调，更着重于“艺术品可能所处的不同占有关系的变化”。原来作品的独一无二性与它的神秘性使作品与读者持有一定的距离，从而对读者产生“光韵”，现在作品的普及为更多的人所拥有，也就是作品与读者的距离的贴近，原本持有的神秘消失了，“光韵”也就随之消失了。现代艺术的灵韵更多地是产生于“在一定关系中外在的附会”。伴随一定关系的变化，外在的附会也将发生变化。变化不是消失，只是“光韵”的内涵发生了根本的变化，从这个角度而言，旧有意义上的“光韵”是消失了，取而代之的是具有新的内涵的“光韵”。环绕作者和作品的“光韵”，在机械时代，由于作品的物性取得了独立的地位，“光韵”产生于作品与读者的互动中：诸如对明星、塞尚的尿盆的膜拜。

本雅明意识到现代艺术“光环”产生于制造，这是一种外在地弥补“光韵”缺失的方式。这也是他关注摄影的政治功能与宣传魅力所得到的认识。而且，他还意识到“光韵”的制造并不单单是技术的力量，而是技术与资本的合力。现代技术在配合电影资本“艺术地重构”“光韵”中扮演了决定性的角色，电影资本在摄影棚外制造“名人”的能力巨大。现代艺术中“灵韵”的产生与传统艺术中“光韵”的产生，由于创造手段和工具的差异有很大不同，但这并不意味着现代艺术就没有了“光韵”。摄影作为对自然的再现，它含有摄影师的选择，自然本身具有的生气也会在再现中得到体现，人像摄影是最典型的例证。同样，电影的灵韵，既产生于镜头与镜头的不同序列的组合中，也产生于不受机器影响的现实片断再现中，即现实片断本身蕴含的生气得到再现，也就是本雅明所谓的“对直接现实的观照中”，“现实的那些非机械方面就成了其最富

有艺术意味的方面”。^①

而且,艺术作为生活的异质因素,它的生命向度是始终存在的。艺术的原真性,作为一种原初现象又和现代生活给予的给养一道运思。尽管它在现代艺术中的存在形态发生了变异,即以零星的和破残的碎片方式存在。但这恰恰是艺术救赎的原初的力量。

无论传统艺术还是现代艺术,它们之中的“光环”是由人设计的、因膜拜而生的,它和自然的生命之光交织存在于堕落后的世界的艺术中。只是在现代艺术中,生命的“灵韵”显现得更隐晦些,制造的成分更多些。膜拜而生的“光环”是一种亵渎神圣的光芒,充满了世俗化或非神秘化的气息,与源自生命的自然之光没有共同之处。由于它呈现出的形态却与“灵韵”很相近,所以,二者之间的区别变得非常不容易。

总之,本雅明怀恋的是生命之光,他让我们记取的是源自伊甸园的生命之光,落日后潜隐于世界背后、闪现于救赎时刻的自然的生命之光。而对膜拜之光是持批判态度的。本雅明的批判是剖析。他既剖析了自然生命之光在人类走出伊甸园后的历史变化,又剖析了膜拜之光在人堕落后的世界里的变化。

第二节 怀恋与批判

一、回望逝去的灵韵

在《摄影小史》里,本雅明第一次系统陈述了他对“灵韵”的界定。同年,在有关卡尔·克劳斯的论文中又对“灵韵”作了探讨。在这篇文章中,本雅明对“光韵”的讨论是与超现实主义具体地联系在一起的,也是和“灵韵”对摄影的贡献联系在一起的。4年后,在《机械复制时代的艺术作品》中,本雅明讨论了新科技(特别是摄影和电影)的发展给艺术带来的重要变革。探讨了在技术手段可以轻易复制的年代里,艺术如

^① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第49页。

何被改变或受到怎样的影响以及艺术的变革所具有的政治功能的。由于本雅明对艺术的思考更多集中在观念的变化以及艺术的政治功能上：即艺术的复制品在艺术民主化与满足大众对艺术的占有中的作用。在早先的历史阶段，艺术作品专属于特定时间、空间和传统，尽管这些传统也在变，但确实赋予艺术作品以特别的和原初的意义。当代复制技术将艺术从传统中解放出来，种种技术手段的运用，使艺术（包括摄影和电影）脱离了“一直被视为艺术于其中发展的”时空和传统，那么，艺术的“灵韵”还存在吗？如果还存在，它将以怎样的方式隐显？几年后，在关于波德莱尔的文章里，本雅明对此作了间接的回答。回顾本雅明对艺术“灵韵”的思考，可以说，他一方面坚持“灵韵”是贯穿艺术始终的命脉，是存在艺术发展中的原初力量；另一方面，他又承认艺术生命的整一性在现代化过程中，日益以零散星碎的方式呈现，灿烂星光正渐渐隐约起来。换言之，现代艺术星光黯淡，本雅明通过剖析，将黯淡星光聚集起来，以救赎现代艺术所面临的危机。

本雅明对摄影的关注，将目光聚焦在摄影发明后的第一个十年内，看重的就是摄影之初对“光韵”的保留这一点。因为这正是摄影迈向工业化之前的十年，^①那时，新闻时事与摄影尚未建立联系，摄影作为兼具技术与艺术的存在，它还没有彻底地被商业化，同时又吸取了传统艺术的“光韵”特征。也就是说摄影尚处在自然发展的过程中，它未来发展具有的种种可能与问题也都蕴含其中，它与其他事物正处于一种最为本雅明所看重的自然关系中。本雅明也因此把此时的摄影视为摄影发展的黄金时代。这个时候摄影所呈现的，也正是它最自然的本真面貌。

最初，并非为自己而是为作画所用而拍摄的相片，在隔了数代之后，不只成了画家技艺的见证，而且还在摄影中保存了传统艺术具有的“光韵”，所以本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中说：“在对遥远的或已消逝的爱进行缅怀的膜拜中，画像的膜拜价值找到了其最后的避

^① [德]瓦尔特·本雅明：《迎向灵光消逝的时代》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社2004年版，第4页。

难所。在早期照相摄影中,‘光韵’通过人像面部的瞬间表情还在作最后的道别,构成这最后道别的就是摄影那忧郁的无与伦比之美。”^①他在《摄影小史》中又说:“肖像照上的人面容散发着宁静祥和,眼神安歇在这宁静的氛围中。简言之,当时的肖像之所以具有这门艺术的一切可能性,是因时事与摄影尚未建立关联”^②,“摄影这门精确的技术竟还赋予它的产品一种神奇的价值:在那地方、在那长久以来已成‘过去’的表象之下,如今仍栖荫着的‘未来’。”^③摄影此刻正在游乐园中作为民间技艺时,还没有为理论所关注或为意识形态所收编。

艺术复制品尽管从数量上满足了大众的愿望,但它给予大众的满足,“则像饥饿之于食物或焦渴之于饮料。”^④作为艺术品的替代的复制品,它仅仅是对艺术品外观的复制,因而,对于大众它是没有生命之灵韵的。

本雅明认为,在艺术创作中,作者审美体验的完满充盈和独特个性特征内化于作品之中,形成一种独一无二的不可复制、不可模仿的“灵韵”(Aura),这是真正的艺术之为艺术的本性所在。它是生命的呼吸,是挥之不去的馨香。本雅明在《发达资本主义时代的抒情诗人》一文中对这种生命的呼吸给人的感受有过非常生动的描写。在他看来,它就像馨香怡人的花给人的感觉一样,“我们不可能使自己从这种馨香中摆脱出来,因为我们的感觉被它唤起,没有任何回忆,任何思想,任何行为模式能抹掉它的效果或把我们 from 它的掌握中解脱出来。”^⑤它流动回旋,使作品获得一种生命,像一个“主体”一样,同读者说话。

本雅明与希尔拍摄的早期人像相遇时,强烈地感受到这种“生命的呼吸”。希尔拍摄的纽黑文地方的一名渔妇的相片给了他这样的

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第22页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的时代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第17页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的时代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第12页。

④⑤ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第160页。

感受：“纽黑文地方的一名渔妇，垂眼望着地面，带着散漫放松而迷人的羞涩感，其中有某个东西留传了下来，不只是为了证明希尔的摄影技艺；这个东西不肯安静下来，傲慢地强问相中那曾活在当时者的姓名，甚且是在问相中那如此真实仍活在其中的人，那人不愿意完全被‘艺术’吞没，不肯在‘艺术’中死去。”^①本雅明这段分析中提及的不肯安静下来的东西即“光韵”。那是存在影像中极微小的火花，意外的，属于此时此地的；“有了这火光，‘真实’就像彻头彻尾灼透了相中人”^②，它有着一种不可抗拒的力量吸引着“观者渴望去寻觅那看不见的地方，那地方，在长久以来已成‘过去’分秒的表象下，如今仍栖荫着‘未来’”^③。内蕴于艺术作品中的“气韵”，它禀有一种神圣、权威、距离、永恒的性质，使人在与艺术作品的交流中感到一种震撼、眩惑，或者唤起一种深层无意识。

艺术作品蕴含的那可望而不可及的真理内容，或者说它的生命意味是牵引人们的永远。“我们所注视的一幅画反射回我们眼睛的东西永远不会是充分的”，“我们的眼睛对于一幅画永远也没有餍足”^④，因而，跟真正艺术作品的交流是个永久的过程。这个永久过程中经历的一切即构成了艺术的原真性，并不断牵引人们关注的视线。相反，机械复制的作品缺乏的正是艺术作品的这种效果，“对于相片，则像饥饿之于食物或焦渴之于饮料。”^⑤复制的作品是脱水的作品，生命之水在复

① [德]瓦尔特·本雅明：《迎向灵光消逝的时代》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社2004年版，第10页。

②③ [德]瓦尔特·本雅明：《迎向灵光消逝的时代》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社2004年版，第12页。

④ [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第160页。

⑤ [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第160页。本雅明上述对纽黑文地方妇女相片的分析，于无意中捕捉到生命的灵韵，在此，又指出机械复制艺术缺乏“灵韵”，这种上下叙述的不一致，甚至可以说是存在明显的悖论，应该如何解释？摄影对象本身生命力的顽强呈现——相片，作为摄影创作的成果和作为对摄影成果的机器拷贝制品是有区别的，本雅明在谈论摄影作为艺术时，关注的是摄影的创造。摄影创造在再现生活方面似乎与机器拷贝逼真再现对象有相似处，实质上，我们知道同样冠以“再现”的名谓，却是两种根本不同的活动。前者是带有创造性的再现，而后者则是纯粹的再现，确切地说就是“拷贝”或者说“显影”。

制中已被抽取了,复制品复制的是徒具生命的躯壳,作品的外在形式。其次,正因为是“生命的呼吸”,具有生命之光的真正的艺术品才得以和一代一代不同的读者交流,这种在实存时间中的交流才是艺术原真性构成的根基。而技术复制的产品之所以成为快餐式的消费品,就因为它不仅无法复制真正艺术品的独一无二性,而且恰恰是技术复制破坏了原真性的可能构成,因为复制中断了艺术原真性生长的连续性历史和传统,复制的仅仅是艺术品外在的形貌,并将它从历史生长的连续性中抽取出来。而且复制更多的时候不是复制“原件”而是复制“活动”,即使是对原件的复制也只是为了扩大它的影响,复制品取代被复制品,但无法取代被复制品的独特性,往往还抹杀了被复制品的独特性。这种抹杀是双重的,一是复制品本身不可能具有被复制品的独特性,二是复制品取代被复制品,人们在对被复制品的酷似物、摹本和复制品的占有中,渐渐忘却了被复制品的独特性。也因此,本雅明指出,光韵的消失是艺术再生产本身带给艺术的危机,再生产消除了艺术原真性产生的可能。

在人与世界打交道的种种关系中,本雅明一直让我们记取的是那种从宇宙而生的自然力量和人与自然相协的关系。真正自然的生命之“灵韵”就产生于人们与自然的相互回望之中,“那是夏日午后,远远起伏的山峦或投下绿荫的树枝向悠闲的休憩者散发的光辉”^①,而不是产生于人对自然的审视之后再造的历史中。这是一种永恒的生命之光。在现代性的世界里,语言的任意建构、理论范式的先验介入、人的自我的膨胀,一再改写着历史,自然关系日渐遭到磨损,本雅明所描述的生命的一整性,在当代世界的后现代境遇中已越来越不可能保全,艺术生命的气息以另一种方式呈现。本雅明频频回首“灵韵”,正是对现代“光韵”的救赎。

^① [英]拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国等译,北京大学出版社2000年版,第487页。人类走出伊甸园之初,在艺术中散发的更多的还是自然的生命之光,只是伴随人类堕落历史的展开,生命的“光韵”日益潜隐,到了现代艺术中更多地展现为由膜拜而生的外在的制造之光,“光韵”日益显现为一种外在的“光环”。以此分析为主,结合几种翻译的修正说法。

二、批判膜拜的光环

对于艺术作品“光韵”的思考，如果忽略了生命的这一向度，实际是抹杀了艺术的创造维度，那艺术真的就成了没有生命的机械的制作。而这恰恰是本雅明写作《机械复制时代的艺术作品》需要解决的问题。他所反对的正是忽略生命韵味的机械复制艺术。本雅明忧心的正是现代人在对机械复制的艺术品的欣赏中建立起来的“经验认知意识”（das erkennende empirische Bewusstsein）：人本来具有的创造性能力被异化成为一种受制于外在刺激的单纯反射。人的这种“经验认知意识”反过来还将渗透到人的创造活动中，渐渐消除创造活动中的创造性。本雅明在他早期的《未来哲学纲领》中就提出“大幅度地改造和修正”人的这种“经验认知意识”，因为这是一种“发疯了的意识”（das wahnsinnige Bewusstsein）。如果研究者们仅仅把“光韵”作为区分传统艺术和现代艺术的标志，即认为传统艺术是“光韵”艺术，现代艺术是复制艺术，那么，对于“光韵”中蕴含的生命气息往往可能被忽略，或者完全不认可它的存在。我们说，艺术的复制品丢失的是艺术的“灵韵”。但是，复制艺术或者说复制时代的艺术，只要是真正的艺术创造，同样会触及创造者不可言说的生命力的神秘。只是现代艺术中“灵韵”的星光日渐黯淡，或者说日益为“光环”的光芒所遮蔽，“光韵”逐渐衰退。

对于现代艺术中“光韵”的衰退，本雅明在《摄影小史》中，分别从社会学和艺术感知的角度给予剖析。另外我们从本雅明的相关论述中，还可以推知“光韵”衰退的其他缘由：从方法论角度着眼，生命的呼吸不是单靠理性可以把握的；从创作角度着眼，是集体生命的妥协；从欣赏的角度看，电影艺术镜头一个接一个向观众冲击，培养起刺激反射式感知方式，让观众无暇顾及或者说体味生命的“灵韵”。但是，从生命力本身着眼，生命于作为有限存在的我们，它永远保有它的神秘。

“光韵”的逐渐衰退，从社会学角度着眼，意指置身现代都市生活，人的安定感日益消失。在《摄影小史》中，“光韵”的概念是第一次出现——而且已经包含有“衰退”的内容——可以参考他对孩提时代卡夫卡相片的分析：“这张影像，带着无限的哀愁，与早期相片恰成对比；早期相片中的人物并未像这名小男孩一般显得如此孤单伶仃，弃绝于世。

早期的人像,有一道‘灵光’环绕着他们,如一种灵媒物,潜入他们眼神中,使他们有充实与安定感。”^①这儿所谓的“衰退”,并不是我们日常所理解的是作为膜拜对象的“光韵”的逐渐消亡,而是与现代都市生活相关的人的安全感受的逐步消失。在都市生活的人是如此的孤单,即使他是在熙熙攘攘的人群中依然形单影只,寂寞孤独。在人群中任何人都容易遭受突如其来的打击,而面对外在的任何一点细微的打击,人往往会措手不及。要不波德莱尔不会把都市描绘成比原始森林更恐怖的场所,他的描述是:“与文明世界每天出现的惊颤和冲突相比,森林和草原的危险还算得了什么?不管一个人是在大街上捉住了他的猎物,还是在陌生环境的树林里刺死了它——无论如何他不还是食肉动物中最完满的吗?”^②

“光韵”的消失过程从艺术感知角度来看,是指艺术中与生命相关的神圣性和神秘性的消失。在摄影中,影像和影像的复制品的差异,前者的产生是与特定的时空氛围及人与对象的精神面貌联系在一起的,这种气息是影像独特而不可复制的;而且,影像在时间的长河中与不同的欣赏者不断地交流,这种交流是感情向感情的倾诉,它逐步构成影像欣赏的接受史。影像复制品无力复制影像产生时的独特气息,也无法复制它的流传历史中的生命交流,也就是说,影像复制品缺乏的正是影像的独一无二性和它的艺术接受的时间历程里沉积的生命交流。而影像产生时的独特气息和时间历程中的生命交流正是艺术“灵韵”构成的根本。其间,独特的气息与生命的交流是神圣而神秘的。艺术民主化进程经由复制技术产生并实现,也正是在这过程中流失艺术的“光韵”。也就是说,艺术的政治民主化带来的是艺术感知的外在化与程式化,因此说“光韵”理论是对现代艺术反射性感知的抗议。

与生活的不安定感相连,人们只求拥有不求永久,艺术的复制品因

① [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的时代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第24页。

② [法]波德莱尔:《作品集》第二卷,第637页。转引自《发达资本主义时代的抒情诗人》,王才勇译,江苏人民出版社2005年版,第36页。

此有了市场。当然艺术的技术手段也为这种愿望的实现提供了现实的可能。

本雅明在缺乏中介关联的情况下，将变化的生活与变化的艺术感知形式并置在一起。从形式上看，这种并置与人们日常批判的庸俗唯物主义社会学相类，差别在庸俗的唯物主义社会学是通过逻辑将生活与艺术关联在一起，而本雅明仅仅只是将二者并置。这种缺乏逻辑关联的并置与电影蒙太奇有一种特别的亲和。逻辑关联的明晰，存在着将表现者的意志强加于人的危险，表现的可能是表现者认为的生活；而逻辑关联的缺乏，便为生活多样可能性的呈现提供了可能，即它向更高实在的表现敞开了大门；表现者的意念被削弱的同时，表现者的权威也旁落了。这种并置和本雅明对无表达的威力的信奉也是相一致的。这种并置使人们对艺术的探讨转向了除经济基础决定一切之外的更广阔的领域。

在《机械复制时代的艺术作品》中，一般认为，“艺术的危机”的出现似乎是由电影开始挑起的。然而，电影仅仅是震荡影响的序曲。无论更好还是更坏，艺术已经和正在经历加剧的危机。

另外，从方法论角度讲，“生命的呼吸”是我们可以感受的，但不是我们用单纯理性的方式可以把握的。因为生命只向生命诉说，生命是知情意的统一体，理性仅仅是生命的构成之一，对生命的理解需要理性的把握，但仅有理性的介入是远远不够的。理性方式本身有许多局限。

一是由于仅以理性的方式去把握生命的“光韵”，这种理性思维方式只能操持“算术运算”，而“算术运算”是无法体会生命的神秘的。把什么都纳入算计，这便是经济法则全面渗透带给我们生活的紧张状态之一。其实，不仅仅是生命对于我们将是永远的神秘，任何其他事物本身又何尝不是？当我们探寻某一事物的意义的时候，联系事物所处的具体实在，或许我们是把握事物的某一特征，但是，事物本身并不只有这一特征。而且，当我们关注的目光驻足在事物这一特征的时候，往往就有可能忽略了事物的其他特征，更不要说把握对象的完整生命了。

二是理性地把握运用的往往是推理的方式。在注重对艺术同一性的考察中,人们把艺术中相似的内容不断地加以夸大,运用类推的方式往往会得出一系列看似有理其实很成问题的结论。人们把当代文化工业的大规模复制与艺术的民主化结合起来,这个结论的产生是基于文化工业在运用标准化方式批量生产产品方面(如电影拷贝、录音带、录像带、唱片、照片、通俗文学)具有的强大能力,而这一能力最大限度地满足了各个阶层人们的需要,也就是实现了所谓的艺术民主化功能。文化产品不再为少数人所垄断。如果说这个结论还有它的合理性的话,那么,再进一步的推断就会产生问题。因为再进一步产生的推断,就会得出以下的结论:即艺术的复制(文本复制)是对艺术创造的屠戮。我们不否认艺术创作的现实中,尤其是机械复制时代,确实存在着这样的情况。艺术的原创能力日益削弱,许多的创作都成了对原创作品的仿造。众多仿制品蜂拥,取代了富有创造的艺术精品。事实是,所谓的电影的复制,与对艺术品的复制并不是一回事。电影的复制是包含有创造的生产,它不只是包含技术的创造性运用,还是众多个体的集体协同的创造。

电影的复制有两种情形,一是拷贝,一是对生活的再现/复制。电影拷贝无疑更体现了艺术民主的可能,而电影制作的情形就复杂了。电影以视觉图像对生活的逼真再现,与传统文学比较,更充分体现了艺术的摹仿说。但是,即使是电影创作对现实的复制,大量的也只是对艺术元素的摄录,真正电影作品的生产,更重要的环节在对所摄录的元素进行重新组合。这种重新组合,无论是秩序的重组还是镜头的拼贴都蕴含着创造性。当然,对重组是不是创造的理解,明显是存在分歧的。相同艺术元素的重组往往并不被看作是创造,而被认为是拼贴或者被说成是不同配方。对重组的这种认识,以逻辑的方式和理性的推导,那么,电影艺术往往就成了电影的技术,电影艺术的生命也就在电影艺术成为电影技术的过程中被忽略了。

以重组的方式所呈现的“灵韵”,它往往是以零星的形态闪现,也不易为接受者所把握。电影艺术构成更看重镜头的组合,即把每一个镜头放在它所适合的位置。或许从总体的效果着眼,电影与传统戏剧艺

术并没有什么根本的差异，依然是“依照艺术有机体的基本法则而建构的”。但传统戏剧是依据因果关系和逻辑规律构成的“徒有其表”的境界，而电影则是松散这种固定关系和逻辑的创造物，“演员无需了解他作出某种成就的内在关系”。^①世界最初的堕落的情形又在今天重演。词与物的同一的分离，在今天演变成演员与影像的分离。电影的创造是对演员影像的组合，电影“制造更突发的组合也是可能的”。在传统有机艺术中散发的生命“光韵”，在内在有机性遭到破坏的现代艺术中，它的存在形态发生了根本的变化。至少在形式上，它的有机和整体遭到彻底的摧毁。

从现代艺术生产着眼，现代艺术的创造以更内在的方式呈现，尤其是个体的创造性劳动。因为电影生产中，作为个体的艺术家的独创性已经很难充分展示，个体的构思必须和集体的创造协同才能得到显现，或者说电影是许多个体的创造的协同，是融汇个体创造的集体创造，这是一种集体智慧的体现。个体的独创性只有融入集体之中才能得到充分展现。但从表现形态看，个体的创造似乎被淹没在集体之中。这一现实更强化了人们把电影看作是技术的制作、灵韵就销蚀在制作的过程中这样的观念。其实，上述分析表明，电影的创作并不意味着生命智慧的销蚀，而是集体智慧的融会。

电影中生命的交流与艺术的创新，在这样技术化的讨论中渐渐被忽略和遗忘。理论研究因此认为，机械复制时代的艺术更多的是制造，但是，真正富有创造的电影，它的生产过程中绝不缺少生命的交流，无论是影片本身的制作，还是电影从生产（影片本身的制作）、流通到消费这样一个完整的生产过程都不存在。上述分析表明：本雅明从电影生产本身的镜头重组中感受到了电影生产中艺术的创造和生命的交流。基于对电影元素重组创造性的认识，本雅明还提出了试图以引文构成文本的构想，并在自己的写作中积极实践。

此外，从艺术欣赏角度考察，本雅明同样感受到生命的交流。对备

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第39页。

受非议的消遣涣散式欣赏，本雅明为之辩护的理由，其中一条，它与传统的凝神观注式欣赏的差异就在于生命交流形式的差异。凝神观注式生命交流是一种外在的交流，是作为主体的欣赏者对作为对象客体的交流；而消遣涣散式生命交流，是物我合一的多重交流，是欣赏者沉醉于影片的交流。这里既有欣赏者与创作者的交流，更有欣赏者与电影形象的交流，还有欣赏者集体共时欣赏时彼此的交流，尽管它体现为共时瞬间性，却是视觉与触觉合一的复杂生命交流，是生命的鲜活互动。也正因为这种生命互动体现为共时瞬间性，内在的生命交流因此被忽略了。因而，如果认为手工直接作用艺术对象，生命灌注其间，“灵韵”存在于手工艺术中，那么，在技术时代的艺术里，“灵韵”就产生于集体的生命协同和民族的时代文化里。

现代高科技高投入制作的影片，成功之处往往不单纯在于技术的创新和创奇，而在于技术中包含着的生命含量和特定的时代文化。在现代艺术中，“灵韵”的独一无二性，不仅意指个体的生命，更意指群体的文化，即艺术品产生时的特定社会文化。特定的社会文化是一种渗透到人的血液中的，只可意会不可言传的东西。它往往于不经意间，从人的举手投足中流露出来。生命含量的差异就产生于文化的差异中。生命的含量中有对理想生命状态的渴望，更多的是普通生命的心灵碰撞，感情交流和人性对话。而这一切又都是在特定文化中展开的。文化含量的差异就在于它所包含因子的质量，即因子具有的恒久性的差别决定了文化的差别。因为文化因子包含有的往往是一种经过反复调试的秩序，一种经过时间考验的生态，一种沉淀着法则的生存，一种蕴含着人性的习惯，这一切将构成特定文化的气氛和含量。孕育于特定社会文化中的“灵韵”，作为一种原初的现象，与现代生活提供的思想给养一道运思，为现代艺术的发展注入生命的活力。

三、怀恋与批判的交响

本雅明对光韵的态度是复杂的。在不同的文化语境中，表现出对光韵的不同的意义诉求。在传统艺术的语境中，对艺术创作中不可言说的神性内容的不舍，表现出对光韵的深切怀恋和对现代亵渎神圣光

韵的光环的不屑。本雅明的深刻在于，对流失生命韵味的现代光韵，不只是简单地否定。他发现不只光韵在艺术的历史流转中是必然的，还意识到这种必然中的革命意义。当光韵中的神性日渐黯淡之际，恰恰是权力、金钱与技术取代生命韵味之时。现代艺术中光韵的消散，正是由以权力、金钱和技术环绕生发的光环的破灭，光环构筑的蒙蔽与欺骗也随之消散。这正是现代艺术的政治进步所在。

（一）对不可言说的神性的敬畏

本雅明在《讲故事的人》中，考察物质生产方式的改变，导致故事、小说、新闻报道这三种交流方式的兴衰，这种立足艺术发展史，描绘光韵逐渐消失的过程，对传统的具有“光韵”的艺术风光今天不再充满了惋惜和怀恋。他对“讲故事的艺术正在走向终结”这个事实的描述，让人看到了“光韵之衰微”的过程。

本雅明认为，故事、小说和新闻报道是叙事的三种形式，它们的兴衰与它们彼此的差异密切相关。传统的讲故事是一种工匠式的交流方式，它与前工业社会状况密切相关。远游的商人（包括水手）和定居的农民都有可能向对方讲述故事，感受彼此的经验。远游的商人讲述的是远航的经验，而农民讲述的是远古的经验。工匠的作坊和农人的居室则成为远方的故事和本地远古故事的汇聚点。故事讲述的是“亲身经验或别人转述的经验，他又使之成为听他的故事的人的经验。”^①正是消除时空距离的经验交流，成就了故事的“光韵”特征。

“讲故事的人有赖于手工艺的氛围”，然而，在现代生活中讲故事这门艺术所赖以存在的生产条件遭到了破坏。在以速度为特征的现代生活中，人们日益为切近的需要和直接的利益所支配。由出版商组织生产，被雇佣的枪手蜷居“一间狭小、昏暗的小屋”，可以“发现里面坐着一个人，头发乱蓬蓬的，面目阴郁而又谄媚，手上拈着一支长长的鹅毛笔，即便在远处，人们也可以一眼看出他是一个天生的小说家”^②，借助连

① [德]瓦尔特·本雅明：《讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品随想录》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第295页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第47页。

载小说专栏的巨大市场,致使他的雇主获得成功。小说是寂寞的个人独自的言说与编撰,小说的即时即地是孤独的小说家在假想或设定的时空中面壁挑灯的工作成果。“小说的诞生地是孤独的个人”^①,即小说的交流是依赖于个人的想象与现代技术,可以说正是现代生活造成了讲故事的艺术的无可挽回的衰落。取代讲故事艺术的是小说,小说的流行是讲故事艺术之衰微的见证。小说和讲故事形成鲜明的对照。故事是口头的流传,而小说则依赖于书籍。因而,本雅明认为,尽管小说的起源可以追溯到古代,但只有在印刷术的发明之后,小说的流传才得以可能。因此,从实质上说,正是复制技术导致了讲故事及其传统特性的衰微,使它失去了“光韵”或独创的真实性,也正是在故事式微的母体中,孕育出叙事的艺术——小说。

使讲故事艺术走向终结的另一个现代交往方式是所谓的“新闻报道”,这种方式同时也造成小说的危机。新闻报道的特点在于它的瞬时性或新异性,在显示新闻故事的优点方面,在调制个人的私生活方面,它既攻击经验的公共状态,又攻击传统的权威性。

本雅明对叙事形式的历史替嬗的概括,表明他不再对后“光韵”艺术抱以积极的态度,尽管艺术现代性是我们必须接受的事实,但它的代价令人担忧和惋惜。相反,他明显流露出对“光韵”艺术的偏爱和对讲故事艺术衰落的惋惜。那种艺术的光韵不只是崇拜、神秘、仪式等外在因素的作用,也是自然假借具有赤子之心的天才为我们立法。在现代艺术中,不只是光韵借以产生的庙宇被拆除了、围墙被推倒了,而且传统艺术创造赖以存在的灵感与想象也式微了。

与现代震惊相应的是体验美学。笼罩在政治、艺术和体育明星身上的光环,是在一个扩大的新的庙宇过程中产生的,是现代意识形态的产物。

本雅明在《讲故事的人》这篇文章中,一开始就感慨讲故事的艺术正在走向终结,认为这种现象表明,交流经验的能力愈益远离我们,经

^① [德]瓦尔特·本雅明:《讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品随想录》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第295页。

验愈益贫乏；经验与叙事的分离，又一次惊现世界堕落、语言抽象化的过程。在文章结束时，本雅明总结性地表达了对讲故事人的敬意和怀念：“讲故事的人跻身于教师和哲人的行列。……他的天才在于叙述自己的生活的能力。……讲故事的人是能够把自己的故事的柔和火焰，把自己生命的灯捻彻底燃尽的人。这就是环绕着讲故事的人的无可比拟的光韵的基础。”^①

艺术生产在经验层面不可否定的两个向度：一是创造性向度，一是制造性向度。它的创造性，致使人们把创造看成了天启的和神秘的，高不可攀的，不是一般人可以从事的事业；另一方面，任何艺术创造都依赖于历史地形成的技巧规则等形式，都有自己特定的可操作性的内容。彼此是互为作用、互相促进的。当创作的神秘性一点点被我们破解的时候，并不意味我们可以取代上帝，它内中始终有着那种不可言说的神性内容存在，复制艺术不及原创艺术，它们的差异就在其中。我们更好地、娴熟地使用技艺，不只是能够将自己想要表达的东西更好地表达出来，而且这种技艺本身又转化成生命的一部分，并随着生命的涌动自然而然地涌现，这是一个学招忘招最后以无招胜有招的过程，是生命的技艺浑然无迹自然而然的流露。本雅明谈机械复制时代的产品，这是一种期望更好地学招使招的艺术，艺术的制作更多的是学招和使招，而忘了忘招。人自得地炫耀自己十八般武艺样样精通，这往往和人的自以为是是联系在一起的。艺术的光韵就在这一过程中消失了。

（二）对复制艺术的政治救赎的肯定

本雅明怀恋的是伊甸园世界中万物自身散发的生命之光，也就是落日之后潜隐于世界背后、闪现于救赎时刻的自然的“光韵”。既然历史不是我们所看到的那样是必然进步、有序统一的历史，文明的历史背后恰恰是野蛮的记录，那么死亡的历史面容中或许蕴藏着革命的力量。本雅明对当时产生的、带有邪恶面容的失却艺术“光韵”的现代艺术的肯定，就是对它具有中断所谓进步历史的政治功能的肯定。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品随想录》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版。第315页。

“光韵”在《摄影小史》中第一次出现时，已经包含有“衰退”的内容。可以参考他对孩提时代卡夫卡相片的分析：“这张影像，带着无限的哀愁，与早期相片恰成对比；早期相片中的人物并未像这名小男孩一般显得如此孤单伶仃，弃绝于世。早期的人像，有一道‘灵光’环绕着他们，如一种灵媒物，潜入他们眼神中，使他们有充实与安定感”。^①与光韵的毁灭同步的是摄影和电影的兴起，传统艺术的衰败。

这一陈述中含有将电影的兴起与“光韵”的消失二者的对立，这实际存有以对立的思维方式使复杂问题简单化的弊病。将“光韵”价值化，的确强化了人们这样的感受，即本雅明对“光韵”的怀恋。其实，本雅明对光韵的情感是复杂的，是怀恋和批判交织。在本雅明看来，光韵是时间的存在。时间的推移，历史的变化，现实的剧变，“光韵”的内涵及其现实功用已发生了质的变化，如果取消单向的价值移情，可以深切感受本雅明是以“光韵”对艺术生态的现实剧变作出一种描述。

在“光韵”的艺术流变中，本雅明敏锐地意识到艺术早期流溢生命的光韵与艺术发展到自觉阶段仿生命之光而创造的光韵之间的区别。本雅明对生命之光的渴慕和对人造之光韵的生命流失同持一种乐观的肯定，这两者于他是交织在一起的。本雅明对传统艺术光韵的眷恋，实际上是对传统艺术具有的那种率真自然的迷恋，看重的只是传统艺术中没有为生活同化，对现实仍保持有一种批判张力的内容。也因此，他在怀恋传统艺术的同时，也清醒地看到了传统艺术在现代生活中显现出的破败腐朽的面容，它不可避免地为现代艺术所取代的现实，以及机械复制时代艺术的积极意义在这里也显现出来了。

传统艺术和现代艺术都会走到这一步：由最初作为生活的批判力量发挥着审美形式的积极意义，渐渐地在被社会同化以及认同并建构社会文化的过程中，呈现出艺术自身的审美疲劳与衰败的面相。本雅明对艺术从膜拜和礼仪中解放出来的欢呼，是以光韵的理应消失为前提的。来自于艺术品原初的膜拜的光韵即机械复制的艺术光韵，由于

^① [德]瓦尔特·本雅明：《迎向灵光消逝的年代·摄影小史》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社2004年版，第24页。

可以任意复制,使艺术作品失去了原初生产和被欣赏的现时现地的独一无二性,并且在摹本与原作之间,没有任何有价值的差异,因而使艺术真正摆脱了艺术本身纯粹的价值和功能,而以一种直接展示的方式无限地呈现它的美。这样,在机械复制时代,光韵的膜拜价值被现代艺术的展示价值所取代,艺术才在历史上第一次获得了本真独立。“复制技术把所复制的东西从传统领域中解脱了出来,由于它制作了许许多多的复制品,因而,它就用众多的复制品取代了独一无二的存在;由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中去加以欣赏,因而它就赋予了所复制的对象以现实的活力。这两方面的进程导致了传统的大动荡。”^①

正是机械复制艺术,不仅威胁到传统和前卫艺术的原创性,同时还威胁到艺术的自主性传统。原创性来自作品的不可复制性,它赋予了作品有魅力的“光韵”,这也是对康德美学所倡言的艺术的无功利性与自主性传统的继承。它拉开了艺术与生活的距离感,确立了贵族文化怀旧的历史感以及浪漫主义的文学抒情性。正是在这种对前资本主义社会与文化的怀念中,我们可以感受到,本雅明艺术生产理论潜藏的对资本主义商品拜物教文化的批判和反抗。机械复制艺术中原创性的丧失,审美距离的消除(摄影机深入到事物内部)、历史的乡愁和浪漫的抒情不可挽回地渐行渐远,仅仅留下一个让人回味的背影。艺术中燃烧的生命性火焰和艺术之为艺术的不可言说的神秘,不是在言说中明晰,而是在“光韵”消逝中渐渐模糊并隐去。

技术既可以将艺术从顶礼膜拜中解放出来,让“光韵”消失,也可以再给艺术生产一个膜拜的世界。在技术时代,神的光韵消失了,相伴的是权力、金钱和技术等取代了神,重新成为人的崇拜对象。因而,现代社会的救赎之根本是消除膜拜,建立人与事物的自然的关系。

革命的辩证法表明,本雅明对后“光韵”艺术(机械复制艺术)持积极的肯定态度,因为后“光韵”在世界历史上首次把艺术作品从它对仪

^① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第11页。

式的寄生依附中解放出来。在本雅明看来,把一件东西从它的外壳中撬出来,摧毁它的光韵,内含有万物平等的意识。艺术只有摆脱了光韵的主宰,才能消除艺术的膜拜和创造的神秘化。而且,为了获取这种平等意识,让大众能真正享受参与到艺术活动中,甚至不惜采用复制的方式。艺术产品的技术复制使电影可以为更广泛的群体欣赏,即大众可以从艺术中获益,欣赏并参与到艺术的生产中。复制技术彰显了被膜拜的光韵的实质:权力、金钱和技术对艺术的主宰与控制,即揭示了光韵的非法性与不合理性。经过理论的澄清,作为欣赏者的大众,在汇聚艺术作品最多的、异彩纷呈的各类公共的艺术场馆里,真正得以恬然陶醉在视觉盛宴中。

人与事物自然关系的建立,对于电影而言,即是电影的特性能够得到自然的运用。“每个人都希望被复制”^①,既是电影艺术影响而催生的人的一种心理,也是电影艺术较别的艺术样式所具有的较有优势的一种功能。每个人都希望被电影复制,这种自然的要求只在当时的俄罗斯电影实践中部分地实现了:“在俄罗斯电影中的有些演员并不是我们意义上的演员,而是扮演自己——首先在他们的劳动过程中——的大众。”在生产资料私有制的资本主义西欧,电影的这一特性是不可能实现自然运用的。电影中的一切都是非自然的制造设计,并为法西斯所利用。因为财产的私有制,电影是“隐秘地根据少数人的需要去利用无法回驳的对新的社会状态的追求”^②。演员自己表现自己,而不是异化地为什么目的而使自己成为别人。这后一种表演,在本雅明看来,是异化的,非自然的。也因此,他赞赏布莱希特的戏剧中强调表现自己,而不是移情到对象的表演。

上述是从艺术着眼分析,何以电影表演的自然合理的要求,当时只在俄罗斯电影实践中部分地实现了,即电影艺术所长于的特性只在俄罗斯得到实践。从现实的社会政治着眼,那是因为十月革命后的俄罗

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第45页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第46页。

斯社会已经实现了生产资料的公有制并实施了政治民主，艺术的生产者与欣赏者，通过技术才真正得到了部分的同一。

基于救赎在历史中的弥赛亚观念，对艺术的非自然运用，本雅明也不是一概反对的。对本雅明来说，展示价值对于膜拜价值的取代以及韵味的丧失，尽管存在着令人怀旧的理由，但是总的来说，并不值得过于长吁短叹。实际上，“当艺术创作的原真性标准失灵之时，艺术的整体社会功能也就得到了改变。它不再建立在礼仪的根基上，而是建立在另一种实践上，即建立在政治的根基上。”^①也就是说，本雅明意识到在特殊时期艺术对政治的意义。法西斯主义利用艺术宣传它的政治，无产阶级在当时的历史条件下，也只能用其人之道还治其人之身。

他测绘电影生产的流程，其意图仍在于艺术的政治救赎。尽管这只是艺术的权宜之计，也不是本雅明所希望的真正的艺术。因而，他对电影所具有的政治功能有极其明晰的认识，“只要电影资本在拍板，那么当今的电影，除了对革命的批判传统艺术观念有所促进外，整体上讲，并没有什么革命的功绩。”^②即电影的革命意义所在是对传统艺术概念的批判，所以，本雅明进而说：“我们不否认，特殊情况下，当今的电影还能够促进对社会状况、甚至所有制秩序所进行的革命批判。”^③本雅明是基于革命的辩证法或者说是从政治的现时历史作用着眼，对机械复制艺术持以积极的肯定。传统艺术被有产阶级垄断的局面，由于机械复制技术而被打破，“复制技术把被复制的对象从传统的统治下解放出来，……使复制品得以在观众或听众自己的特殊的环境里被观赏，使被复制的对象恢复了活力”。^④以往为少数人专有的艺术品成为大众可以欣赏的对象，“莎士比亚、伦勃郎、贝多芬将被拍成电影……所有的

① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第17页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第36页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《论语言本身和人的语言》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第277页。

④ [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第10页。

传统、所有的神话、所有的志怪故事、所有创立宗教的人和各种宗教本身……都会被表现出来，得到复活，而主人公们在门前你推我挤。”^①当然，机械复制艺术这一概念的批判意义，即它对社会状况、政治秩序、所有制所进行的革命批判是政治的和间接的。本雅明所谓的“特殊情况下”是比较了不同所有制条件下的俄罗斯和西欧的电影生产情况，让人能够明显感受复制技术在当代艺术生产中的革命意义和批判作用。但是，复制艺术的革命意义也仅仅限于艺术的政治民主的进步，即更广大的劳动者可以参与生产与欣赏艺术。

政治关怀和现实指向既是《机械复制时代的艺术作品》一文写作的出发点，也是它的终点。文章题目的意思是，可以命名为“机械复制时代艺术”的新时代已经到来。而这个时代的到来，它内在具有的震惊经验、集体性接受等为解放创造了一种新的可能的历史机遇。文章的最后通过对以马里内蒂为代表的宣扬“为艺术而艺术”的艺术神学的批判，明确地表达了本雅明写作的救赎意识。正如本章一开始所说的，如果我们对本雅明“光韵”理论的关注，仅仅着眼于艺术史艺术样式的演进，或者着眼于艺术接受史的范式变换的诸种概念——韵味艺术/机械复制艺术、膜拜价值/展示价值、凝神专注式接受/消遣性接受，包括将本雅明的碎片、影像等概念与后现代主义关联在一起——这些研究都是表面的。这恰恰把本雅明的深层次拯救使命——利用机械复制时代的技术所提供的美学潜能，实现权宜和有限的政治救赎——给忽略了。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第11页。

艺术与技术

在古代,现代所谓的“艺术”乃是“技术”的一部分,艺术与技术的分离是现代性进程中发生的事件。然而,无论艺术与技术的分离发展到什么程度,艺术的技术性成分都是取消不了的,而且伴随技术对文化发展作用的日益增强,它对艺术生产的影响也日渐增强。对艺术的技术性本质的思考是本雅明艺术理论中最为精彩的部分之一。

第一节 艺术的技术性

一、从技艺到艺术

在古希腊时代,“艺术”与“技艺”是合二为一的。现代意义上的审美的“艺术”概念是伴随社会分工的日渐明晰以及文艺复兴后人们对艺术的自觉才慢慢生成的。当时及以后的相当长的一段时间里,“艺术”一词几乎是等同于“技艺”、“技能”、“技术”这样一些词。艺术是人类依据规律进行的一切制作活动及其成果。现代审美意义上的艺术在当时还不为人们所把握,它与当时所谓的艺术存在相当大的距离。因为它的生产让当时的人们觉得,不是依据规律而展开的,它的成果也不是像别的制作那样是预设“图式”或者“理念”的展示,而是思想的天马行空、雄辩的滔滔不绝以及未来生活的预言。因而被归于诗,一种由神授而非人的创造。当时的艺术与生活关系密切,造船制鞋是艺术,建筑演奏

也是艺术,它们都是依据“图式”或“理念”而展开,并最终在具体实存呈现出“图式”或“理念”。尽管这些制作在思想的自由展开与体力的投入大小方面也存在差异,但它们最终是依据规律而制作的,即使是自由的艺术。希腊人的“艺术”概念并不包括诗歌这样的语言艺术,因为诗不是凭借技艺而是凭借灵感而产生的,一般也不是凭借对某个现实摹本的摹仿而是凭借诗人无中生有的虚构或想象创造的。但恰恰因为艺术与诗都与自由思想关联,这为诗成为艺术,艺术成为美的艺术设定了前行的路径。

诗与艺术的携手,与人们对诗的技艺认识的深化,即对创作规律的把握能力的增强相始终。自柏拉图和亚里士多德以后,随着诗歌创作的技艺化,随着希腊艺术活动的日渐分化,诗和其他技艺性的艺术创作都被包括到“艺术”的范畴之内,并冠之以“摹仿性艺术”的称谓。从此,艺术与技术之间出现了一种分化:一方面,就艺术是一种技艺性的创作而言,艺术与技术仍保持着密切的联系;另一方面,艺术中的自由艺术的技艺与非自由艺术的技艺又存在明显的不同;而且,自由艺术的创造技艺与诗的技艺更贴近。文艺复兴时期,亚里士多德的《诗学》被重新发现,表明人们已经开始将诗归入艺术,或者说自由艺术与诗开始合流了。亚里士多德将他探讨作为生活摹仿的戏剧的创造技艺的书命名为《诗学》,已经透露出以下信息:可能在亚里士多德看来,诗与艺术一样,也是一种技艺性创造,而且,作为一种技艺性创作的戏剧与诗更贴近,与当时的非自由艺术的创作,技艺性的差异反而更大,距离更远。

艺术家社会地位的改变、艺术作为一种特殊的技艺创制活动被看作是“美的艺术”过程是与人们对艺术技艺的创制日渐自觉的过程相一致的。艺术活动是一种创制的活动,创制的过程就是艺术品“生成”的过程,是由创制者或凭借理智,或凭借技术制造的。戏剧的创制技艺主要就是考察艺术家如何将己头脑中的“形式”(并非我们今天所理解的“艺术形式”)通过技艺制作实现于一定的物质材料的过程,而且,这一过程充满了太多的不确定性。且不说优秀作品的创制,就是一般作品的创制也非同寻常,那么,能把握艺术技艺、技能或者说技术,在艺术创制过程中依据规律且自由挥洒的艺术家们是多么的了不起,戴着镣

拷舞蹈的他们,创制的符合规律的艺术作品又是多么的令人赏心悦目。艺术的技艺是一种特殊的技艺。

作为特殊技艺的艺术的技艺不好把握。人们有的从探寻艺术家的经历、思想和心理着眼,有的从接受者的反响与感受着眼,有的则试图透过作品透视……着眼作品本身的探寻,是人们还没有将艺术放置于生活之中进行动态把握前最迫近技艺的探寻。艺术理论的结构主义、形式主义、新批评的文本细读所做的都是这样的努力。

艺术家创作艺术产品的过程,就是通过命意、构思、布局,按艺术家的思想改变物质材料的原有秩序或形式,使之符合他心目中的“形式”的过程,因而,作为艺术生产中技术性的因素之一的物质材料,它的构成与组织方式对艺术作品的存在方式会有极大的影响并进而影响接受者的接受心态。也就是说,尽管艺术产生于艺术家的精神性创造活动中,而他的精神性劳动结束后,就文学作品而言,对作家的思想的理解必须依据他留存在纸上的文字,这是它的一种结构性物理存在。英加登的《对文学的艺术作品的认识》一书,就是着眼于作品的结构性物理存在展开的理论探险。他把文学作品的结构性物理存在分成四个层次:语词声音层次,或语音层次;意群层次或语义层次;由事态、句子的意向性关联物投射的客体层次;以及这些客体借于呈现于作品中的图式化外观层次。英加登所描述的由语言构成的作品的这些结构性物质层面的存在,就使得作品在作家意识活动结束后,人们仍然可以由作品的语言回溯探寻作品结构性物理存在。作为作品构成的这种由语言结构,是接受者理解的基础。这一可传达与分析的结构性物理存在,为接受者重构艺术家的意向形式奠定了物质基础。其实,在英加登这儿,艺术家的意向形式是艺术作品构成的物质性基础,它是由符号构成的。只是在不同的艺术中,作品构成的物质性材料是存在差异的,正如语言之于文学,线条、颜色之于绘画,音符之于音乐。不同材料艺术的技术性构成不同,对艺术的存在形态和存在方式产生很深的影响;而且,同一类型的艺术中,不同的材料或对材料的不同的组织方式同样影响作品的存在方式。因而,对艺术的物质性材料的关注,也是理论家们关注艺术的技术问题的重要的方面。

伴随机械复制时代的到来,人们对艺术创造中的技术性因素的关注,由艺术作品本身的创造转向将艺术生产置于整个社会生活中加以整体动态的把握,由艺术生产本身转向艺术生产、艺术传播与艺术销售传送方式,即实现由局部到整体,由静态转向动态的转变。本雅明在研究的转变方面的工作,或许他的见解是碎片式的,或许他的理解更多感性,但是,可以确定无疑的是他的工作是具有革命开创性的,启发并影响了他同时及以后的无数研究者们。

加拿大文化传播学者麦克卢汉就是从文化生产方式和传播方式考察艺术的技术性因素对当今文化生产的影响的。他把文化传播的漫长历史作了媒介分期,大约可以分为三个不同阶段:口传文化阶段、印刷文化阶段和电子文化阶段。在口传文化阶段,面对面的在场交流形式与语境,既使得交流是双向互动的,又使得传统的权威得以维持;印刷文化阶段,信息不再依赖于在场,它贮存在可移动的媒介(印刷物)中,使得不在场的交流成为可能。印刷文化的出现,在跨越时空限制的同时,也动摇了传统的权威。由于读者和作者不在同一时空里,阅读活动较之于面对面交流,更加带有批判、怀疑和“改写”原本的倾向。20世纪电子媒介的出现,是人类文化传播历史上的一次空前的革命,它极大地改变了文化传播的方式,遂改变了文化自身的形态,甚至改变了生存于其中的人类生活。本雅明身处的正是艺术生产的印刷文化的鼎盛时期,他是立足在艺术生产这个层面对艺术的技术性问题进行思考。换言之,他考虑的是印刷文化时代,典型的机械复制艺术——电影的生产方式。新的生产工具——摄影机——的出现和使用,将给整个现代艺术的生产、传播和欣赏带来怎样的变化,以及现代艺术将给艺术社会功能带来怎样的变革?

二、艺术的技术性生产内容

本雅明受到马克思的“艺术生产”概念的启示,并根据马克思关于生产力与生产关系以及艺术最终受着物质生产关系支配的理论,论述了艺术生产中的生产力、生产关系以及现代技术对于艺术生产和消费的影响等问题,从而开创了马克思历史唯物主义的艺术生产理论,即开

辟了从生产力发展角度研究文艺活动的新途径与新视域。

本雅明对艺术技术的独特思考,比较集中地体现在这样几篇文章中。《作为生产者的艺术家》(1934)这是一篇讲演稿,是本雅明为一个共产主义的前沿组织——“法西斯主义研究所”作一次讲演而撰写的。在这篇讲演稿中,本雅明采用了最直接地移用马克思主义的历史唯物主义理论,讨论艺术生产力和生产关系。在《爱德华·福克斯,收藏家和历史学家》中,本雅明也有很多篇幅从艺术生产力和生产关系着手,讨论技术在资本主义社会中是如何受体制限制,以及它自身存在的种种对这种限制的突破可能。在《机械复制时代的艺术作品》(1936)中,本雅明着眼于艺术生产力的构成要素:复制技术,考察它给艺术带来的有别于传统艺术的种种变革特征。而其《摄影小史》一文则是集中对摄影技术的描述分析,本雅明积极肯定了摄影技术改变艺术特质的意义和开拓艺术表达的社会功用。

我们先来看看本雅明是怎样改造马克思历史唯物主义的艺术生产力理论的?这一理论改造又是怎样与他的艺术生产技术关联起来的?他又是如何移用生产力和生产关系理论来建构他的艺术生产理论的?

本雅明受马克思的艺术生产理论的启发,在《作为生产者的艺术家》中,对以往建立在简单类比马克思主义的历史唯物主义的艺术理论进行重新思考。他首先是改变以往考察作品时的提问方式。“唯物主义的批评一旦对一部作品进行分析,就习惯于要问这部作品对该时代的社会生产关系抱何态度?”本雅明认为“这是一个重要的问题,也是一个难以回答的问题”,“我建议各位先提出另外一个问题,即在我问一部作品对于时代的生产关系抱何态度之前,我想问这部作品是如何处于这种生产关系中的?作家总是处在一个时代的生产关系之中。这个问题就是直接探究作品在其中有何作为。换言之,其目的直接指向作品中作家的技巧。”^①本雅明改变了对艺术作品的提问方式,实际上是从根本上改换对艺术的研究方式,即本雅明的艺术理论将批评重心对作

^① [德]瓦尔特·本雅明:《作为生产者的艺术家》,见塞·贝克特:《普鲁斯特论》,沈睿、黄伟等译,社会科学文献出版社1999年版,第150—151页。

者主体态度的关注,转向作品本身;而且他是把作品放置于它所由产生的生产关系中,并就艺术生产力的重要因素——技术加以考察。这与他坚持艺术的内在批评是相一贯的,又与他主张回到事物本身、历史地或现实地批评相一致的。

“这部作品是如何处于这种生产关系中的?”这种提问改变了艺术研究的指向,其“目的直接指向作品中作家的技巧”。艺术生产的技术问题就这样与生产力和生产关系理论联系起来,与生产关系和生产力的矛盾运动联系起来,并改变了以往简单类比研究始终逗留在生产力和生产关系的逻辑层面的局面。本雅明把艺术创作看作和物质生产是有共同规律的一种特殊的生产活动和过程,即它们同样由生产与消费、生产者、产品与消费者等要素构成,同样受到生产力和生产关系的矛盾运动的制约。本雅明所说的文学技术,是指文学生产力代表的技术要素,也就是艺术生产中运用于艺术的技术要素。在这里,本雅明强调指出,艺术理论中作为生产力的代表而出现的生产技术有着极其重要的地位。

本雅明为什么如此看重文学的生产力?首先,艺术生产也有和物质生产相同的一面,与物质生产一样受着生产力和生产关系的影响,因而,我们同样必须从物质生产活动中存在的矛盾出发,从生产力和生产关系的现存冲突出发去理解艺术生产中的问题。其次,不同的文学生产力是产生于不同的文学生产关系中的,而不同的文学生产关系,又在很大程度上制约了生产者(艺术生产者)和消费者(受众,包括读者和观众)之间的社会关系。这种艺术生产方式即由“文学技术”决定的艺术生产。因而,技术作为艺术生产力要素在艺术和社会的关系中起着决定性的作用。艺术技术的进步就意味着艺术生产的进步,也意味着艺术生产关系的改善。艺术家的伟大取决于他是否能运用最先进的技术来创作。而当社会关系成为一种物化的窒息统治时,艺术的先进形式便能够依靠它的生产力冲破这个关系。

三、 艺术的技术性生产研究的意义

本雅明艺术生产理论从艺术生产力的主要构成因素——技术——来着眼考察现代艺术,分析现代生产技术对于现代艺术生产关系的改

革与推进作用,以及对现代艺术生产和消费的影响等问题。因为在本雅明看来,现代技术是现代生产力的一个主要构成因素,它的快速进步对整个社会生产关系的发展和改变有着决定性的意义。当然,这并不意味着本雅明对现行艺术的生产关系对现代艺术生产力发展的制约作用以及对艺术生产和消费可能产生的负面影响缺乏必要的认识。事实恰恰相反。

对技术发展带来的艺术生产力的巨变,以及由此带来的艺术生产关系的改变的深入探讨,是本雅明艺术生产理论对马克思主义生产理论研究的拓展。本雅明并没有停留在对马克思主义生产理论的机械或者牵强的类比移用上,而是深入到艺术生产本身,从艺术生产本身的技术特性入手,从而开创了从生产论角度来研究文艺活动的新视域。他是第一个真正地从生产角度而不只是从创造角度思考艺术的近代西方理论家。

说本雅明是第一个真正地把生产概念系统地运用于艺术研究的学者,主要是因为他深入到了艺术生产的技术性要素中考察现代艺术。

技术,在本雅明这儿,是一个非常宽泛的概念,它包括生产、生产工具、传播的方式、传统的革新、形式手段的变革,此外还包括那些物质性的技术手段。本雅明对艺术的技术性条件的关注,是把艺术创作活动看作为一种生产活动。这不只是把艺术生产看作为一种精神劳动,同时,也把它看作如同物质生产那样是一种感性的物质活动,它总是要通过“改变自然物质来获得自身存在的形式”。

艺术生产的技术性既然具有与物质生产相同的内容,这表明作家的创作与手工业制作一样,都有一套生产的技艺和制作的本领,这是艺术创造中作为从事创作的人通过勤奋和学习,可以知其所以然并可以学会和掌握的规律,这也是现代机器生产可以通过复制并批量生产的基础,是艺术创作中具有的制作性的因素。当然,艺术生产的技术性因素又不同于一般的物质性生产的技术性因素,虽然艺术生产具有的与物质生产相同的性质意味着我们就不能像传统的文艺理论那样,仅仅凭天才、灵感等概念来说明艺术家的才能;但艺术生产毕竟还是精神性生产,它需要物质性生产的技术性手段,更需要精神性生产的技术性

手段。

因此,对兼具这双重性质的艺术生产的技术性手段的考察,本身即超越了艺术创造与生产的对立。传统的艺术创造理论仿佛说到艺术是生产制造就是对艺术的辱没,本雅明在《评歌德的〈亲和力〉》中,特别就创造与塑造作了剖析。在他看来,艺术既不是创造也不是制造,而是塑造,是兼具创造与制造的产物。把艺术视为创造,是诗学的神话,是将“诗人英雄化”,是没有觉察到“‘创造者(Schöpfer)’这个词里的隐喻色彩”,艺术作品“绝不是他的创造物(Geschöpf),而是他的塑造物(Gebilde)”^①。

以往,我们在把文艺纳入到社会生产的理论,作为一种社会生产的形态来进行研究时,由于没有辩证地处理物质生产与精神生产两者之间的关系,往往产生两种问题:一种是忽略了艺术生产的物质性内容;一种是忽略了艺术作为精神性生产有它自身的特殊内容。

首先,着眼于艺术的精神性产生的艺术创造理论往往忽略了艺术生产的物质性内容。如伊格尔顿所指出的那样:“艺术可以如恩格斯所说,是与经济基础关系最为‘间接’的社会生产,但是从另一意义上也是经济基础的一部分,它像别的东西一样,是一种经济方面的实践,一类商品的生产。批评家,即使是马克思主义的批评家,很容易记忆这个事实,因为文学是处理人类意识的,这就会诱使我们这些文学研究者局限于这个领域之内。”^②本雅明艺术生产理论的提出,就是意识到文学作为经济基础的一部分,艺术的生产也是一种物质生产,同样以一定的物质材料为基础,与一般的生产相同,遵循一般的生产规律。也就是,艺术生产力与生产关系是相互依存相互促进的:一方面,艺术家的生产活动总是处于一定的生产关系之中,要受时代社会生产力和生产关系的影响和制约;另一方面,作为生产者的艺术家对新的生产工具的改革和使用,不仅提高了艺术本身的生产力,发展和丰富了艺术表达的水平

① [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第184页。

② [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态·马克思主义的崇高》,王杰、傅德根、麦永雄译,广西师范大学出版社1997年版,第163页。

能力,而且新的生产机器的使用,还建构了艺术家与艺术消费者之间的新的社会关系。

须知,对处在一定时代的生产关系之中的作家的关注,“其目的直接指向作品中作家的技巧。”^①这也就是说,艺术技巧,作为特定时代艺术生产力的代表,随着社会生产力的发展而发展,并从某种程度上依赖于与时代相一致的技术。对艺术生产力的研究,即是对时代的艺术技术的发展水平的关注,也是对艺术自身与时代生产力相一致的艺术技巧的关注,更是对时代的艺术生产者与艺术消费者之间所形成的特定的艺术生产关系的关注。马克思在政治经济学中指出的一定的生产力决定和制约着一定社会的生产关系的论述,在艺术生产理论中得到切实的落实。时代艺术技术的发展往往成为艺术生产发展的阶段性标志。

20世纪30年代在卢卡奇和布莱希特之间发生了一场论战。在这场论战中,卢卡奇坚持把19世纪现实主义的艺术手法视为当代艺术创作所应当遵循的法规,并以此全盘否定现代主义的艺术观点。本雅明艺术生产理论的提出,从某种意义上讲是具有一定针对性的。在本雅明看来,既不当墨守成规,固守旧有的形式技巧,也不应当毫无批判地去接受艺术生产的现成力量,而应当顺应时代的发展,改革旧有的艺术形式并创建新的艺术形式。

本雅明把艺术生产的发展在当代的希望寄托在采用现代手法的革命艺术之上。为此,他对布莱希特的史诗剧给予了高度的评价。他认为布莱希特的史诗剧就是用新的观念对旧的艺术生产机器进行革命改造的范例。他说:“史诗剧作家用戏剧创作活动来对照戏剧的总体艺术作品。他用新的方式运用戏剧的伟大而古老的可能性来揭示人物。处在他的尝试中心的是人,是今天的人;也就是一个被还原的人,被冷冰冰地置于一个冷冰冰的环境中的人。……由此看来,史诗剧的手段比传统戏剧的更为简朴,其目的也一样。”^②

① [德]瓦尔特·本雅明:《作为生产者的艺术家》,见[爱尔兰]塞·贝克特等:《普鲁斯特论》,沈睿、黄伟等译,社会科学文献出版社1999年版,第151页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《作为生产者的艺术家》,见[爱尔兰]塞·贝克特等:《普鲁斯特论》,沈睿、黄伟等译,社会科学文献出版社1999年版,第164页。

真正的革命艺术家应该具有改造旧有的艺术生产机器的意识。他不能只注重艺术的目的,只关心艺术的倾向,也要重视艺术生产的工具。这是因为艺术家也是生产者。“作家如果仅仅是从思想上,而不是作为生产者同无产阶级站在一边,无论他的政治倾向看起来如何革命,也会起着反对革命的作用。”^①

忽略艺术特殊性内容的理论则往往没有充分认识到艺术生产作为一种精神生产有其自身的特殊性,往往不同程度地把艺术生产与一般生产混同起来,存在着把马克思的关于一般生产的理论简单地移用到艺术生产中来的倾向。

把艺术生产与一般生产混同,这往往导致一些学者在以生产论的观点去研究文艺生产与消费时,放弃了着重于实现文艺自身目的这一内在机制的研究,而较多地把目光投注于外部联系的考察,这样在无意间为艺术生产商品化制造了合法化的理论依据。因为在资本主义社会,文艺的生产和消费是通过书报市场和商品流通的途径进行的。在艺术影响扩大的背后,存在一定程度上的娱乐、经济和政治的交换关系,即资产阶级以放宽娱乐自由为代价,限制政治自由,并实现文化资本的利润最大化。

马克思在把文艺纳入到他的生产理论中进行考察的时候,特别指出了“生产劳动”与“非生产劳动”的区别:前者生产资本(即创造利润),后者不生产资本。强调真正的艺术生产是不能以获取名利为目的的,明确指出“作家绝不把自己的作品看作手段,作品就是目的本身”。这就杜绝了文艺的商品属性可能带来的媚俗问题,艺术的生产属性与艺术的精神属性得到真正的融合与统一。如果说马克思是从政治经济学的角度来把握精神产品的特殊性,那么,本雅明则是从对艺术的技术性考察出发,抓住精神生产在技术层面的特殊性要害的。

从艺术的技术性着手使本雅明在艺术作为一般性生产和精神性生产间找到了一个很好的契合。一方面,艺术创作同样以一定的物质材

^① [德]瓦尔特·本雅明:《作为生产者的艺术家》,见[爱尔兰]塞·贝克特等:《普鲁斯特论》,沈睿、黄伟等译,社会科学文献出版社1999年版,第154页。

料为基础,与一般的生产相同,遵循一般的生产规律,也为物质材料所制约;而另一方面,它作为一种精神性的生产,有自身的特殊的技术要求,有自身特殊的材料、表现手段和工具,这就决定了艺术创作的特殊性。艺术生产商品化,这只是手段而不是目的。真正的艺术创作,应该具有正确的政治方向。在现有的历史阶段,应该将“把人看作生产底目的”作为自己的价值选择,从而克服“把生产看成人底目的,又把财富看成生产底目的”^①的价值选择,致使艺术创作成为一定社会形态下真正的自由精神生产,传递人类的精神性思想。读者必须通过阅读,在与作家的精神性交流中理解作品,在理解中渐渐形成自己的价值观、实践观,以新的姿态参与到各种实践活动中去。

本雅明从艺术的技术性着手的艺术生产理论,不仅弥合了一般性生产和精神性生产的鸿沟,打通了艺术研究内在的和外在的联系,还克服了微观研究和宏观研究的分裂,并找到理论由静态向动态转变的转折点。

对艺术生产的技术关注,不只涉及艺术产品自身创作技巧,还涉及艺术产品传播与时代技术水平的关系,这样,艺术生产理论就自然地将艺术生产与消费联系起来。这一联系是把艺术当作一个感性活动过程来考察,这从某种程度上将研究的视线从艺术自身拓展到艺术与社会的关系上,又从某种程度上克服了理论研究中至今还存在的主要从静止的观点、主要从创作成果(艺术作品)去看问题的缺点。也就是说,本雅明的艺术生产的理论,将对艺术创造自身内在机制的研究和艺术生产与社会生产的联系结合起来,将对艺术技术的静态关注和对艺术技术的动态考察结合起来,大大地扩展了理论的研究领域,艺术理论研究对象不再仅仅局限于艺术创作本身,而是拓展到艺术活动存在方式本身,包括艺术生产——艺术品——艺术消费的整个运动过程。

“艺术生产论”所做的工作,打开了人们的研究视野,把文艺活动放置在一种恢宏的人类活动的社会背景和社会结构之中,特别把它与人类存在的最基本的活动形式联系起来,在某种意义上,这正是马克思主

^① [德]卡尔·马克思:《政治经济学批判大纲(草稿)》第三分册,刘潇然译,人民出版社1963年版,第104页。

义历史唯物主义文艺学的特色所在。

现代艺术的生产条件决定了本雅明不是采用传统的艺术理论去分析现代艺术,而是从他所认为的催生现代艺术的决定因素技术入手,来分析由于技术手段的改变,给现行的艺术生产关系带来的变化。下面,让我们把目光锁定在本雅明的《机械复制时代的艺术作品》等几个重要的文本中,看看本雅明是怎样集中探讨“现行生产条件下艺术发展倾向”^①的,也就是现行艺术生产力的发展、艺术生产的技术性因素的改变,给现代艺术生产关系带来怎样的变化。

第二节 机械复制时代的艺术

艺术生产的物质基础和生产条件的改变是历史性的,在机械复制时代,体现为再现生活的适合性和精确性能力极大提高,物质性和技术性驱动日益明显。“机械复制”是本雅明艺术生产理论的一个重要概念,这是区别传统艺术与现代艺术的一个时代生产力的概念。“19世纪前后,技术复制达到了这样一个水准,它不仅能复制一切传世的艺术品,从而以其影响开始经受最深刻的变化,而且它还在艺术处理方式中为自己获得了一席之地。”^②机械复制这个时代生产力的产生,意味现代艺术生产条件发生了与以往根本不同的变化。本雅明选择了文化工业时代产生的摄影和电影为研究对象,把摄影和电影技术放在现行的艺术生产关系中,让我们感受现行生产关系由于技术因素的介入所产生的一系列的变化。

一、适应性与精确性的提高

机械复制时代的来临,艺术生产的适应性与精确性得到长足的发

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第4页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第53页。

展。艺术这一根本性改变是由艺术生产工具的革新开始的,摄影机出现了。摄影机的出现,使艺术对现实的复制再生产能力较以往出现了革命性的改变。艺术生产这一工具的产生,对传统的绘画及再现艺术影响重大,它促使绘画艺术由对现实的逼真描摹转向对主体印象的快速捕捉,这一转变突出了写实艺术中的主体作用,又为写实艺术的逼真表现提供了更为有效的技术支持,一定程度上是从根本上改变了艺术生产力。而艺术生产力的改变,意味着人们从事艺术生产的生产关系也将发生质的改变,也就是说人们对艺术的探讨已经不能局限在原有的美的艺术范围内了。“我们的手段与其所达到的适应能力和精确性中正经历的惊人的增长使我们看到,古代的美的艺术即将发生深刻的变化”,^①本雅明在《机械复制时代的艺术作品》第二稿前言中的这段话表明,古代美的艺术发生变化的根本原因是艺术生产条件的改变。也就是随着艺术生产力的变化,其中,生产的物质条件也已经相应地跟着发生了深刻的变化,“在所有的艺术中都将存在着一种已不再能像以前那样去观赏和对待的物质成分”。^②

二、物质性与技术性的驱动

本雅明所指的“物质成分”是什么?人们“以前又是怎样对待的”?本雅明所指的“物质成分”,是美的艺术中的构成性因素,在文学中是指语言,在绘画中主要指的是颜色和线条,在音乐中主要指的是音符等。这些物质性因素是以符号方式存在的,因而人们只需以观赏的方式对待它们即可。对这些物质性成分的研究,人们更多的是着眼于这些因素的结构和组织方式。今天,由艺术生产的工具——摄影机——的发明所引发的艺术生产的方式发生了变化,一方面,现代艺术在再现现实的时候,创作者在命意、构图和布局上,依然需要传统的关于美的艺术中已经形成的全部文学性技巧手段的支持;另一方面,它的物质性构成因素就不只是文学的语言或艺术的符号,有一些更重要的物质性材料

^{①②} [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第77页。

的介入,诸如相片、感光材料、曝光时间、取镜角度等等,它们是不能以观赏方式对待的。这些物质性成分,用本雅明的话讲,“是受制于现代科学和现代实践”^①的。它们催生并建构现代新的艺术形态,又将在形成新的艺术生产方式同时,制约并限定新艺术生长的空间与极限。艺术生产方式的这种变革,将“改变艺术的全部技巧”,也就是说现代艺术生产中的技术性因素已经成为一种根本性的生产力因素,一种改变艺术存在方式的决定性力量,所以本雅明说:“必将影响到艺术创作本身,最终或许还会导致以最迷人的方式改变艺术概念本身。”^②

第三节 艺术存在方式的改变

艺术生产的技术性条件的改变带来了艺术存在方式的改变,也引发了艺术生产关系的深刻变化。它引发了艺术与生活、人与人、人与机器以及生活与机器等诸多关系的改变。本雅明涉及了其中比较主要的几个方面,即艺术与生活的关系,人与人的关系,人与机器的关系。对艺术和生活关系的改变,本雅明认为,艺术已经成为我们生活的一种现实性构成力量,并在我们的生活中发挥着不只是艺术的功能,还有其他的社会功能。既然文学艺术家是生产者,艺术作品是产品或商品,读者观众是消费者,那么,在本雅明看来,人和人关系的改变,包括作家与受众,以及作为个体的创作者和作为集体的创作者关系的改变,读者作为生产者与消费者兼具的角色转换等;而对人与机器在现代艺术生产中的变化,本雅明主要关注了演员与机器、观众与机器关系的改变。

一、生活和艺术间的互文

艺术生产技术条件的根本改变,首先是使艺术和生活的关系得

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第77页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第78页。

到部分改变。艺术作品嵌入我们的日常生活情境,已经成为我们生活的一部分。现代技术制造的产品不仅仅作为艺术作品而存在,更作为具有其他广泛社会功能的产品,在我们日常生活中发挥着直接的影响。“电影这种机械在人们生活中所起的作用与日俱增。”^①也正因为这样,它成为我们现实生活的构成力量,充分发挥它的其他社会功能。

在《摄影小史》中,本雅明指出摄影的社会功能“从天体物理学到文献学(诸史学)都一网打尽”,并“盼望将来可以拍摄星象,也期待利用摄影来记录埃及象形碑文。”^②我们知道,本雅明当年的“盼望”今天都已经成为现实。在《机械复制时代的艺术作品》中,本雅明对阿盖特摄影的关注,主要是关注摄影作为历史的见证所发挥的社会作用,他说:“阿盖特的摄影是为了推定证据。照相摄制从阿盖特开始成为历史进程中的一些见证,这样就使摄影具有了潜在的政治意义。”^③技术生产的产品——电影具有缓解现代大众心理压力性的治疗功效,所以本雅明指出,一方面技术成为构成大众精神错乱的根源,另一方面它生产的电影又具有对大众进行精神治疗的积极意义:“电影能够遏止强行的施虐狂幻想或受虐狂妄想在大众中自然的并且是危险的发展。集体的放声大笑就是对这种大众精神错乱有益的提前宣泄。”^④在《发达资本主义时代的抒情诗人》中,摄影则作为一种组织力量在现代城市秩序建设中发挥着作用。它帮助确定现代城市人的身份,所以,本雅明说摄影“技术手段在行政控制过程中帮了大忙”^⑤。

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第22页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的年代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第8页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第97页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第57页。

⑤ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第66页。

艺术成为一种社会性的现实力量,艺术就不只是艺术了,艺术更是生活的构成。当艺术成为生活的构成时,生活与艺术的边界就消融并模糊了。技术促成了艺术与生活你中有我、我中有你。本雅明绕过摄影与电影是不是艺术的空洞抽象的辩论,着眼艺术的历史沿革与承续,以及摄影与电影的审美性,从假定的艺术角度着眼,观察这种随生产技术变革而产生的新产品所具有的审美特性与社会力量,让我们感受其间的变化,并且意识到这种变化在现代城市体制建立过程中发挥的积极有效的组织作用。

在艺术和生活的关系变化中,本雅明特别让我们感受到现代艺术在日常生活中的政治作用。由现代技术生产的艺术,在现代技术强大传播力量的神奇作用下,“把原作的摹本带到原作本身无法达到的境界”^①,从而极大地扩大了作品的影响。作品影响的扩大,带来了艺术意义作用的根本性扩张。首先是伴随作品影响的扩大,作品具有的思想意义也伴随着扩大,作品思想意义的广泛传播,也就意味大众文化具有了或加强了意识形态的建构作用。这也是本雅明日后遭到法兰克福学派强烈攻击的一个内容。这种意识形态意识得以建构的力量产生于广泛的群众性基础,得益于技术客观上对社会关系的改造。在本雅明看来,电影生产制作中,摄影机和摄影师、摄影机和观众、摄影机和男女演员,这些半主体、半客体的混血儿(我们通常称它们机器、电影、导演、明星、制片人和影迷)的不断繁殖已经改变了政治格局。它永远地摧毁了等级关系。在电影中我们仅仅作为赤裸裸的、双腿直立的动物出现。……这正是这一哥白尼式的革命之所以具有如此之大的民主化潜能的原因。本雅明进而指出:这种大众参与既是艺术推进民主化进程的体现,也是民主成为集权被利用的现实力量。

电影在生活和艺术关系方面发挥的作用和以往艺术之于社会的作用也是有差异的。基于技术制造白日梦的强大力量,它较以往的艺术更逼真更直观,影响更大。现代艺术一方面利用技术强大的复制功能,

^① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第9页。

满足了广大群众的精神文化需求,但在这一积极的社会作用背后,潜在地存在着一种满足的虚假性,即电影在为饱享文化盛宴而产生文化疲倦的现代人制造简单而伟大的生存方式中,让人沉沦于艺术的幻象和文化的奇观中。

人们的这种沉醉对生活的危害,我们可以参见本雅明在《经验和贫乏》中对米老鼠风靡世界现象所作的批判。米老鼠形象担负着抚慰被日常生活无限困扰而变得疲惫庸常的我们,所以,在本雅明看来,电影的成功并不是由于它对日常生活的反映,而主要得力于创造出了米老鼠这类体现了人们普遍梦想的形象。“与其说电影是对梦幻世界的表现,不如说它是对集体梦幻的创造,就像对跑遍地球的米老鼠的创造一样。”^①米老鼠这样的形象不仅风靡整个世界,而且又在为人类构造另一个世界,创造另一种生活。

充满奇迹的米老鼠的生存,缓解着我们的悲痛和胆怯。在它所创造的另一生活中,“最值得注意的,所有这些奇迹都是在没有机器的情况下即兴而成……在这里,一辆汽车并不比一顶草帽重要”^②,人机创造的混合产品中,机器隐去了。它所展现的自我圆满的生存方式,简单伟大并充满奇迹。这种被创造的生活“仿佛一种救赎”。请注意“仿佛”这一关键词,意味这样一种救赎是虚假的,只存在于我们的艺术想象中。所以本雅明告诫说:“现在我们想退后一步,保持距离。”^③对伴随米老鼠而生的那种虚假的神话生活,本雅明要我们保持清醒,保持距离。

现代艺术和现代社会生活在某种意义上已经融为一体了,艺术已经成为现实生活的构成之一。这种情形与原始艺术相类。原始时代是因为技术落后,技术必须依附现实的生活实践才能生存,而现代是技术发展力量的日益强大,已经部分地超越了人力的限制。本雅明在分析原始艺术和当代艺术的不同功能时,表达了他的这一思想。在他看来,

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第56页。

②③ [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第258页。

原始艺术是为巫术服务的,是和巫术这一社会实践紧密相联的,它“不仅是对巫术程序的执行,而且也是对巫术程序的指令,最终也就是人们赋予其神秘效力的沉思冥想的对象。”^①这就是说,原始艺术主要是作为一种社会实践活动而存在,作为艺术则是最终的事。原始艺术在社会生活中之所以处于这样一个附属性的地位,与生产它的原始技术条件是相关联的,“当时社会的技术只有完满地与礼仪融为一体才能存活下来。”^②当代社会技术的发展与原始社会的技术已不可同日而语,但它们“具有同样强烈的社会效果”^③。当代社会技术作用产生的现代艺术,正成为我们现实生活的一种构成性力量。以往艺术生产技术作为艺术生产力的构成,像工具,它是听从人的需要,作为人的某种机能的延伸,是为人所用的。它是帮助我们整理思想的。而现在艺术的技术不只是帮助整理我们对世界的理解,还协同我们重新安排这个外部的物质世界,它本身具有一种相对独立的现实构成性力量。关于艺术生产技术在建构现代艺术生产中人与机器的关系中的构成性作用,我们在下面还将具体展开。

二、 人的角色及其功能的转变

艺术生产技术的改变,也改变了艺术生产中人与人的关系。最明显的是作为生产者的作者和作为消费者的受众的关系;而且作家作为个体和集体的差异,实现了人神的转换;再者是形象与受众的关系,受众作为商品的生产者和消费者的关系等。

持续了几百年的少数作者与大多数读者对峙的情况,随着艺术生产的技术条件和传播方式的改变而改变。新闻出版业的发展,越来越多的读者成了作者,“区分作者与读者就开始失去了根本的意义。这种区分只成了一种功能性的、对具体情形的区分。读者随时都准备成为作者,他作为内行就具有的成为作者的可能,而在一个专门化的分工过

①② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第21页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第22页。

程中,他必然好歹成为内行。”^①这意味着在现代艺术生产及教育条件下,每个作为读者与作者的人原则上却有可能被训练成艺术行家或半个行家,这使得读者与作者关系发生了根本变化,原本的两种社会性角色现在开始重合在一个人身上,区分作者与读者开始失去了意义。作为生产者的作者既是一个现代艺术的消费者,同时也可能是现代艺术的生产者。

同时,创作者在生产中的角色和地位也发生了与以往相当不同的改变。古代艺术创作是作家个体的劳动,作家更多是要考虑自己文章的风格、主题和内容等;而现代艺术创作者,不仅要注意上述内容,还要考虑新技术的使用、视觉效果的追求、经济成本的核算等诸多非常现实的问题,因为这是一种集体合作的生产与劳动。原来的个体创造转变为集体劳动,尤其是在电影这样的现代文化工业新产品的生产中。也因此作为生产者的艺术家必须摆正自己的位置,生产中既必须协调好方方面面的关系,又必须认真对待机器的特性。这在无形中破除了艺术家创造的神话,体现了作为生产者的艺术家的有限性,艺术创造神话得以真正祛除。本雅明的与众不同,在于他认为现代艺术生产中对作为生产者的艺术家的解神圣化,恰恰是诗人作为创造者的神圣不可侵犯性得到维护。因为在本雅明看来,如果诗的创作是诗人获得神启,也就是诗人从上帝那儿获得使命,那是他所接受的委托具有神性,而他自己上帝面前却什么也不是,即“在上帝面前诗人的生命并没有特别价值”^②。相反,正是现代艺术生产者与创造者对于艺术的物质性条件的高度重视,凸显出艺术的物质性条件对于艺术创造的重要性,让我们能够渐渐强烈地意识到种种作用于‘沉默寡言的世界’的力量”^③。

技术作用造就的艺术生产中人与人关系的改变,还体现在受众或

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第44页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第183页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的年代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2004年版,第268页。

者说消费者的主体和客体位置的不停转换。受众或者说消费者身份的转换,意味着他/她不只是一个远离生活的艺术欣赏者,更是一个社会生活的参与者和建设者。这种人物身份角色转换,艺术接受者和社会建设者身份合一的情形,不只体现在影视欣赏领域。放在艺术消费这个社会场域,可能可以看得更加清楚。这种消费者既是主体又是客体。作为客体,消费者自觉不自觉地成为文化的重要建构和解构因素,即消费者既是传播和交流实践的主体,又是被传播实践建构的主体。作为主体,接受者既是消费经济指向的目标,产品消费的上帝;又是社会文化的建构者,是检验产品的法官。上述就是艺术生产力变化带来的人与人之间艺术生产关系的变化。

三、人与机器间的平衡

艺术生产关系的变化中,还有一个特别明显的改变,就是人与机器关系的根本性改变。“在电影的诸多社会功能中,最重要的功能是建立人与机器间的平衡。”^①艺术生产技术在建构现代艺术生产中建构起新的人与机器的关系。

从机器听凭人的驱遣到人必须部分地适应机器的特性,这一改变,最初是在工厂的机器大生产中出现的。过去的情形是人使用机器,而现代化生产部分地改变了这种人决定机器的既有关系,而变成了人需要部分地适应机器,马克思写道:“任何一种资本主义生产……在这一点上共同的,那就不是工人使用劳动工具,而是劳动工具使用工人。但是只有在工厂系统内这个转变才第一次获得了技术和可感的现实性。”^②在用机器工作的时候,工人们学会了调整他们自己的运动,“以便同一种自动化的统一性和不停歇的运动保持一致。”^③生产关系的这种变化本身要求我们对原来在生产力构成因素中处于附属地位的技术加以关注。正是对技术的关注,才有对变化了的生产关系的深入考察

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第54页。

②③ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第147页。

与探测,才能明晰人在自己创造之物面前的无奈与局限,技术作为沉默力量的巨大强制才得以显现。

在《机械复制时代的艺术作品》中,本雅明特别探讨了在复制时代的典型艺术电影生产中,人是如何适应机器、并在与机器不断的协调中进行艺术创作的。

我们先看看演员和机器在电影生产中的关系。摄影机在展现人的无意识时,又限制了人在机器面前的创造性,尤其是电影演员的创造性。本雅明通过与戏剧演员的表演的比较,来分析摄影机的介入,对演员和机器关系的改变。看起来电影演员与戏剧演员一样,表演成果最后都是面对观众的,效果也相同,但由于机器的介入,构成是明显不同的:电影演员的“成就不是整体性的,而是由许多单个成就组合而成的。……机器运转的本质必然性就在于,将演员的表演分解为一系列可剪辑的片断。”^①电影的表演由于机器的介入,演员是在为机器表演,“这一发展把演员当道具用,他们被精心挑选并……放在合适的位置上”^②,演员尽可能少的表演几乎总能取得最大效果。所以,本雅明说:“在人被机械的再现中,人的自我异化经历了一种高级的创造性运用。”^③

人机关系,原本是一种主体与客体的关系,而今人与机器的关系发生了变化,它们是相互依存和相互补充的关系。而且机器本身获得了相对的独立力量,机器为保存自身在生产中的独立的离心力量,让它获得了与生产者相抗衡的动力,并在现代艺术生产中发挥了积极作用。

我们再来看看观众与机器的关系。观众与机器关系的改变,最集中体现在对电影艺术的欣赏中。现代电影艺术的生产规定了必须以涣散消遣的方式接受,在这种接受中,电影观众和银幕形象合而为一了。

① [德]瓦尔特·本雅明:《可技术复制时代的艺术作品》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第276页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《可技术复制时代的艺术作品》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第275页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第35页。

在电影欣赏中，“对任何一个画面的理解都是由已消逝的所有先行展现的画面所规定好了的。”^①涣散消遣的接受方式的产生，并不是我们一般理论所分析的那样，是生活压力太大的观众需要放松而采取的欣赏方式，这是一个非常外在和表面的解释。本雅明说“指责电影在大众中唤起的参与方式”，认为这是“受压迫大众打发时间的活动”，这种老生常谈完全是“一番陈词滥调，我们要问的是这番话是否给出了对电影的一个研究角度”^②。从电影研究的角度着眼，道理非常简单，电影活动的画面赶走了我们停留思想的可能。镜头前后相续的冲击，让我们无法思考。

由于摄影机的作用，接受者和艺术品中的形象在一定程度上合一了。由于技术的作用，我们的视角在不知不觉中被摄影机的镜头所俘获。当我们看视屏时，由于镜头的作用，虽然我们是坐在观众席上，但我们并不只是从那里去看银幕中的形象，而是跟随镜头，镜头拍摄的角度和位置在移动。我们的眼睛甚至以银幕中的一个形象去看另一个形象，常常和影视作品中的的人物形象的视线合而为一。当我们用他们的眼睛去看世界时，那一刻我们便没有了自己的视角。我们沉没到影视为我们提供的梦幻般的感官世界中去了：在观赏影视中，我们被催眠了。这同时也意味着，视屏上的信息失去了“他性”，而具有了一种“你性”甚至“我性”的特质。在这种场域中，阅读纸质文本时曾经存在的主客观边界自然消除了，原有的边界自然不存在了。接受者的视线和镜头的视线，还有人物角色的视线合一了。换言之，接受者与摄影机、接受者与影视作品中的角色的边界模糊了。这就是说，在观众的接受视线与艺术品中的形象的视线重合那一刻，生活与艺术的边界消融了。

影视观赏中，接受者和形象之间这种距离的一定程度的丧失，使人在阅读观赏活动中难以建立一种对观赏对象的审美观照态度，用本雅

① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第24页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《可技术复制时代的艺术作品》，见《经验与贫乏》，王炳灼、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第288页。

明的话说是观众的批判和欣赏态度也被化解了。^①也就是说,随着观众与电影形象外在距离的消失,这两者之间的内在距离也消除了。而且,这种方式还影响到我们的生活,使我们生活在现实的一种“审美”幻想之中。这也就是为什么技术生产制造的白日梦特别具有欺骗性的道理。也因此,本雅明提醒我们要与认同现实的艺术保持距离。

本雅明对现行艺术生产技术的发展对现行艺术生产关系的改变的研究还涉及机器与生活(确切说,是我们对生活的认识)关系的改变。它具体包括机器对生活空间的放大缩小,机器对有意识和无意识的发现,归根结底,是人在适应机器的同时,机器改变了人对世界的感知。机器开拓了人们对于空间关系的认知,包括自己与身处的世界的多维关系。

摄影机革命性地拓展了我们生活的微观空间。这是一个在原有生产条件下我们的意识不曾也无力意识到的空间,是艺术创造的新的空间,但一直以来就是我们生活的空间。只是由于我们感官的有限性,没有意识到它的存在。摄影机极大地放大了这个空间,并深入到这个微观的世界,向我们展现了一个别样的天地。“特写镜头延伸了空间,而慢镜头动作则延伸了这空间中的运动。”^②同时,摄影机又革命性地缩小了我们生活的宏观世界,使我们直观地把握过去单凭人力难以总体把握的宏大景观。我们的生活空间在摄影技术的缩小中,成为一个艺术的空间。摄影机尚未出现的时代,“我们的小酒馆的都市街道,我们的办公室和配备家具的卧室,我们的铁路车站和工厂企业,看来完全囚禁了我们。”^③摄影机丰富了我们的视觉世界,展示了我们日常视觉未察觉到的东西。“电影摄影机借助一些辅助手段,例如通过下降和提升,通过分割和孤立处理,通过对过程的延长和收缩,通过放大和缩小,

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第51—52页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第55页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第54页。

便能达到那些肉眼察觉不到的运动。”^①同时,感知经验的改变,也改变了我们与生活的关系。当我们把世界当作对象的时候,没有意识到我们正置身世界中。摄影机让我们由超然生活外置身于生活中。艺术与生活的边界在摄影机的魔力作用下,实现了拓扑意义上的边界移动和转换。

作为现代技术最强大的代言者的电影,由于作为艺术生产力的构成因素技术的作用,在现代艺术生产的客观过程中,它改变了上述种种的艺术生产关系,也最终改变了它自己。尽管它的一些基本性因素与传统艺术有着千丝万缕的联系,但如果从技术带来的细微差异着手,我们可以知道现代艺术与以往已经有了根本不同。就像电影并不是其他旧有艺术的机械综合,正如它的剪辑技术蒙太奇一样,一加一并不等于二,无论是大于还是小于二,两个镜头的并置已经获得了自己独立的生命。一位与伯格曼、费里尼齐名的电影导演塔可夫斯基指出:“我首先要排除一个众所周知的看法,那就是电影基本上是一种综合艺术。这个看法我认为是错误的,因为那暗示了电影乃奠基于相关艺术形式的特质,而没有专属于自己的特性:那等于是否定了电影是一种艺术。电影影像最有力的决定要素便是节奏——呈现于画面之内的时间。”^②这位导演对以同质、连续和进步为背景建立起来的电影诗学极其反感,他说:“电影诗学系最低劣的、如我们日常生活中习于糟蹋的素材所组成的混合物。”^③塔可夫斯基的分析表明,把电影当作传统艺术看待的理论,恰恰否定了电影是一种艺术。本雅明基于对电影艺术生产力的变化带给电影生产变化和存在形态的变化的考察,让电影成为电影,让电影成为艺术,一门现时代真正的艺术。

本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中对电影的研究,还有一种

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第55页。

② [苏联]塔可夫斯基:《时间、节奏和剪接》,见何太宰选编:《现代艺术札记》,外国文学出版社,2001年版,第15页。

③ [苏联]塔可夫斯基:《时间、节奏和剪接》,见何太宰选编:《现代艺术札记》,外国文学出版社2001年版,第17页。

方法论的指导意义。他揭示了几千年传统艺术的超稳定性,关于美的艺术的理论对今天理论发展的阻碍。艺术发展的连续性理论掩盖了或者说遮蔽了人们对新事物的发现。而社会生产力的发展,正在并已经改变了各种艺术的所有生产关系,并因此影响艺术创造、艺术生存方式和艺术接受,艺术世界的历史已经发生了根本的变化,最终或许还会魔术般地改变艺术概念。电影早期理论中那种盲目牵强特征的概括,在本雅明看来正是由于人们机械搬用传统美学理论去理解照相摄影的结果,“把电影归结为‘艺术’的努力迫使理论家空前武断地硬把膜拜要素注解到电影中。”^①也就是说,机械复制时代的艺术,它的自主性与功能已经发生了根本性的变化。人们对摄影与电影是不是艺术的讨论,由于仍然沿用了以往对艺术的研究方式,仍然努力把摄影和电影归结为美的艺术,硬把膜拜要素注入电影中,从而阻碍了技术变化的质变力量进入人们的视野。技术在艺术表现中的适应力和精确度的惊人增长一直得不到认真对待,从而也无法意识到技术带给古代的美的艺术的根本性变化,显出了理论类比的牵强和研究的武断。本雅明说:“这个复制迄今为止妨碍了电影在艺术王国中的崛起。”^②电影并不是模仿理论观照下对外在世界的无创造性的复制,电影真正的能耐在于它用逼真的手段和无与伦比的可信性去表达迷人的、让人惊讶的、超自然的东西。其实,历史连续性的理论直至今今天仍然影响我们对电影研究真正的深入,因为电影甚至都不是至今我们所认为的那样,是一门综合艺术。^③电影就是电影。

对新艺术特质的把握,既应该把它和传统关联起来,又必须在彼此的细微差异中去发现。过去人们之所以关联新旧艺术来认识电影,是基于彼此的构成元素间的千丝万缕的联系。的确,电影之所以被称为

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第28页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第29页。

③ [苏联]塔可夫斯基:《时间、节奏和剪接》,见何太宰选编:《现代艺术札记》,外国文学出版社2001年版,第15页。

综合艺术,就在于电影的许多构成元素来自传统艺术,像电影的文学脚本,文学性的表现元素等是彼此共有的。理论的武断与牵强产生于对彼此同一性的关注,而忽略了对彼此差异性的关注。本雅明理论的魅力就在于既立足现实又关联传统,在对同一的关注中去发现差异。他对艺术生产技术的关注,也因此显现出复杂而深刻的面貌。

第四节 现代技术影响下艺术的双重面相

本雅明在对现代艺术表现充分理解和认可的同时,也常常会不由自主地奏响对现代主义艺术否定的另一种音符。无论是对现代艺术的赞同还是否定,现代艺术的双重面相都是在现代技术生产条件下产生的,这是现代技术影响下艺术双重面相的第一层内容;而本雅明在充分理解和赞同现代主义艺术的同时,还常常回眸顾盼古典艺术,在对现代主义艺术和古典艺术的相互对照中,流露出他对古典艺术的深深怀恋,这是现代技术影响下本雅明思想观念中关于艺术双重面相的第二层内容。

一、现代艺术的双重面相

本雅明意识到对技术作出简单的肯定或者否定的判断都是有问题的,是对技术肤浅而表面的认识,是片面而有失公允的,同样对技术在现代艺术生产中的作用的思考也不是简单的肯定或者否定所能表达的。他采取的是本雅明式的方式:展现。他把他对技术的思考放在现代艺术生产的过程中不作评判地展现,使事实自身成为理论。

如果把技术放在主体和对象这样的框架中作形而上学的思考,那么必然会导致对技术的简单否定或肯定。对技术危害作用的批判之深刻,莫过于法兰克福学派启蒙运动的反思,得出的技术—工具理性对主体性的压制和统治的结论。而对技术使用的乐观肯定,这在技术发展的过程中,尤其是它产生之初,更常为人们所乐道。而本雅明则另辟蹊径,着眼在技术的发展并不是导致主体—客体、精神—物质关系的颠

倒,而是使主客二分中遭受压抑的一方:即客体或者说物质,越来越显出自己的作用。也就是说,他关注的重心不在谁控制谁,而是聚焦技术发展对文化、对艺术、对政治等等可能带来的变化,以及面对这种变化我们应该采用的应对策略。也正是基于本雅明的“事实已然是理论”的方法,他对技术的讨论是多层面深入、多角度展示,从而展现了现代技术条件下艺术的双重面相,使他的艺术理论向我们呈现多侧面特征,像闪耀着光芒的多棱镜,简单与复杂辉映,肯定与否定兼具。

本雅明对技术问题的全面思考,是联系艺术发展的政治生活和经济事实而展开的。这是他接受马克思主义的历史唯物主义影响的结果,是他对马克思主义的生产力决定生产关系、经济基础决定上层建筑思想的吸取。

作为一位西方世界的思想家,本雅明有着与其他思想家们同样的观念,明晰技术作为一种毁灭性力量的危害性及所由产生的社会政治根源。既然,伊甸园后的整个世界进程是一部人类不断堕落的历史,那么历史主义所谓的进步和技术等都可能是一种危害性力量:“技术并非纯粹自然科学的要项。……实证主义只认为技术的发展是自然科学的进步,而不能看作是社会的退步。实证主义也完全忽视了,资本主义也关键性地决定了技术发展的条件。社会民主主义理论家中的实证主义者,……从不注视这一发展的破坏性侧面。……对于这个社会,技术只服务于商品的生产。”^①

把本雅明对艺术生产条件或者说艺术技术的探讨,放置在西方思想家们对技术批判这样一个历史背景下,我们又可以发现本雅明与他们的根本差异。本雅明对技术的关注是全方位的。他不只是看到技术的危害力量,还看到技术在现代艺术和现代政治民主化进程中所发挥的积极作用。也就是说,一方面,本雅明对技术在一个还不能自如运用它的社会中可能会导致的问题有清醒的认识,诸如,技术对人的尊严的玷污及对人性的戕害,他提请我们对之保持应有的警惕;另一方面,他

^① [德]瓦尔特·本雅明:《爱德华·福克斯,收藏家和历史学家》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第303页。译文略改动。

又积极肯定了技术的解放力量,肯定它为人类民主平等的建设、真正社会公平的建构和人类全面解放所作出的改善性贡献。

当然,技术解放力量的发挥,人类民主平等的推进,真正的社会公平的建立都是有条件的。在《机械复制时代的艺术作品》的“战争美学”一节中,本雅明就指出,在“社会并没有充分地成熟到使用技术仅成为它的手段,而技术也没有充分地把握社会方面的自然力”^①时,技术解放的能量只对实施战争技术的进步有利,而且,大众获得的表达,在生产资料所有制条件没有得到改变的情况下,技术只发挥了服务于宣传战争的舆论工作的媒体技术。^②只有那些先决条件得到改善,人们讲的技术的进步意义的实现,才有社会与机制的保障,大众的表达就可能是自己意愿的表达。他列举了俄罗斯电影生产中,“有些演员并不是我们意义上的演员,而是扮演自己——首先在他们的劳动过程中——的大众。……对电影的资本开发既制止了把广泛的大众从生产中清除出去的失业,又制止了对谁进行特殊的满足”。^③

本雅明生活在从传统到现代的脱胎之变中,受传统影响很深。也正由于受传统影响深刻,因而对现代的冲击感受也越强烈,对技术的理解也越丰富。在深刻感受现代技术运用的社会双重性作用中,本雅明表达了他对现代艺术的丰富思考。在分析本雅明对技术引发艺术生产关系的变化一节中,我们已经可以感受到其中的种种矛盾,即对由技术引发的种种关系的变化,我们很难作出肯定或者否定的简单的价值判断,因为本雅明的艺术理论对技术的研究是联系时代的政治、经济和文化等内容的,并全面深入到技术条件改变带给现代艺术生产方式的具体变化中。因而,一般情况下,本雅明只展示不评判的方法追求,致使他的理论显现出肯定和否定兼顾的特色。正如苏珊·布克—摩斯对本

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第70页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第66页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第45页。

雅明的评述：“而今，艺术的创新和技术的发展是交织在一起的，只要技术继续生存，艺术将继续生存，也不该有任何错误。本雅明的唯物主义赞歌并不是对技术的某些赞歌；他并不宣称每种艺术创新是积极的，因为他知道创新可以被任何政治的观点加以利用。”^①

本雅明联系经济事实对艺术与技术的思考，主要是吸纳了马克思的历史唯物主义方法论，从以下几个角度着手展开。

马克思在论述劳动的特点时曾经指出：“劳动与劳动对象结合在一起，劳动物化了，而对象被加工了，在劳动者方面曾以动的形式表现出来的东西，现在在产品方面作了静的属性，以存在的形式表现出来。”^②即使文学生产这类最富精神性的创造，也有一个物质的技术制作过程，而且最终以物化的形态表现出来。而我们历来是把文学艺术生产和文学艺术创造等同起来，在强调创造的精神性同时遮蔽了创造的物质性。

马克思主义的历史唯物主义生产观，肯定了精神生产的物质性的内容。如果把艺术创造放置在社会大生产这个环境中加以考察，那么，精神创造和物质生产的相互依存关系将得到更加明晰的表现。文学创造，除了要经过作者的物质性写作劳动，还要经过编辑、出版、印刷、发行等环节，才能以一定的形态存在下来。

首先，本雅明对艺术技术的考察，正是吸取了马克思主义的历史唯物主义生产力观念，着眼艺术生产过程，主要研究艺术生产的物质条件与技术的变化对艺术特质改写时所发挥的作用，正如他在探讨照相摄影是不是艺术时强调的：“人们以前对照相摄影是不是一门艺术作了许多无谓的探讨，却没有预先考察一下：艺术的整个特质是否由照相摄影的发明而得到改变。”^③这表明，本雅明对艺术的探讨，不是从观念的或者说是纯粹思辨的角度，不是从现代艺术的生产体制，也不是从现代艺术的接受去思考，而是联系艺术生产的物质条件从技术角度来谈的。

① Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and Arcades Project*, (London 1989), p. 142.

② 《马克思恩格斯全集》第23卷，人民出版社1972年版，第205页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第27页。

从而把文学作品嵌入它所产生的社会生存的现实情境中,关联它的时代的文学技术来谈论。换言之,本雅明避免抽象地谈论艺术,反对从思维范围和纯思想层面谈艺术。

其次,本雅明对艺术生产的物质条件和技术的探讨,与他一贯的把事物放在它“所在世界的适当地方加以寻找”相一致,也只有这样,才能联系思想产生的政治、经济和文化事实来展开研究,而不是孤立地对待艺术中的问题。

本雅明在《爱德华·福克斯,收藏家和历史学家》一文的开始就对从思维范围和纯思想层面研究问题的方法提出了批评,并对恩格斯提出的要联系改变了的经济事实进行研究的方法表示了极大的赞赏。因为在恩格斯看来,宪法、法权体系、意识形态观念这些看似独立的领域其实是不独立的,它们其中任何一点的历史变化,其实,都是经济事实在思想领域中的反映。艺术也一样,是“融合了它们之前和之后的历史——通过之后的历史,便可以把之前的历史也认识为处于持续转变中的。”^①马克思恩格斯这种历史唯物主义历史观对他的影响是极大的,我们或许可以这样说,从某种意义上讲,马克思恩格斯的历史唯物主义是本雅明把事物放在它“所在世界的适当地方加以找寻”的哲学依据,而且这成了他理论研究的根本出发点。

在《未来哲学历史论纲》中,本雅明就是联系经济事实展开对劳动的谈论,从而分析出技术力量何以成为进步的或反动的。其原因之一就是社会民主主义把技术进步与工厂劳动及政治成就自然等同起来,“回避了产品在不属于工人支配的情况下如何造福于工人的问题。它只看到人在支配自然方面取得的进步,而没有看到社会的退步;它已经显示出日后人们在法西斯主义那里碰到的技术治国论的特性。”^②那种依据逻辑抽象地把劳动的改进、技术的进步和物质丰富与工人阶级的解放混为一谈,结果掩盖了工人阶级被剥削被奴役的历史现实,也就是

① [德]瓦尔特·本雅明:《爱德华·福克斯,收藏家和历史学家》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第295页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《历史哲学论纲》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第409页。

他引用的马克思反驳这种观点时所说的那段话：“……一个除自己的劳动力外没有任何财产的人’必然‘不得不为占有劳动的物质条件的他人做奴隶’”。^①社会民主主义坚持的这一观念，“极大地腐蚀了德国工人阶级。这也正是法西斯主义的技术治国论立论根本”，也因此，技术成了促进“战争的技术以及为战争做舆论准备的技术”^②。本雅明联系经济事实对劳动的批评，不仅揭示了技术力量何以成为进步的反动，还表现出它另一方面的积极政治意义：打破资本主义生产永恒不变和绝对至上的资产阶级幻想。

同样，本雅明对机械复制的产物大众文化的思考，也是因为把它放在它“所在世界的适当地方加以寻找”，并不断调谐我们接受它的频道，转换观察它的视角，从而使他的大众文化理论显现出复杂面相，当然，这种复杂性也可以归结为肯定和否定两方面。

如果我们把大众文化放置在精英文化和高雅文化相对的这样一个单一视角加以考察，因而，否定评判就成了大众文化研究中最浓重的笔墨。“平面”和“削平深度”就成了描述大众文化最基本的词汇。这样两相对照地去论述大众文化的缺陷是有它的道理的。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中对此也有表述，在谈及大众对明星的崇拜问题时，他指出：“观众的崇拜同时也促使了大众的堕落心态。法西斯主义试图用这种大众的堕落代替大众的阶级意识。”^③本雅明的言说中还包含有对大众文化的深刻的忧郁，它不仅仅是有没有深度的问题，更重要的是，它可能被利用来为资产阶级统治和法西斯战争的合法化奠定社会基础。

如果我们置身其间，转换一个话语场域，立足社会文化转型时期艺术生产的现状，名声不好的大众文化的平面特征，恰恰适应了我们这个技术文化不成熟时代大众创造和欣赏艺术方式的需求与水平。“在资

① [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第409页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《爱德华·福克斯，收藏家和历史学家》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第304页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第37页。

产阶级的衰变中,专注行为变为一种不合社会的行为”^①。艺术的形象直观、转瞬即逝,这样的表现方式或许能更好地发挥艺术的政治宣传效果。它带来的欣赏方式也更合乎现代艺术本身的特征;无论是电影电视,还是网络创造的作品,它们都是在时间运动中展开,不给观众沉思默想的时间:“观赏者很难对电影画面进行思索,当他意欲进行这种思索时,银幕画面就已变掉了。”^②本雅明就是在这个意义上对涣散消遣欣赏进行辩护的。追求文化艺术的深刻有一个过程,需要历史给作者和受众留出一段培养的时间。

如果我们再次转换对文化工业的观察视域,又将发现它的另一些特征。在日常生活中包围我们的物品已经被极大地文化化了的时候,物品不再仅仅是一个物质的对象,而是富有象征意义和文化意味的系列符号。这种符号,除了部分地是以物品传统意义上的使用价值或者功能为基础之外,更根本的是通过将对象文化化,在想象力的引导和控制下实现商品的交换价值。而消费者在符号所激发的想象力的作用下,与商品的文化意义建立起联系,从而在实现对物品的物质消费的同时,部分地实现对物品的精神消费。在商业和消费领域,文化产业化更是一种商业的文学策划和市场的卖点预测,这是一种注重文化的经济绩效的思想。本雅明对文化拜物教的批判,以及技术对人的物化的分析,对当下勃兴的文化产业又不失为一贴清凉剂。这可以参见他在《房间出租》一文中的分析。本雅明指出:在一切都过于贴近实际的社会生活的今天,“‘明朗’、‘无邪’的眼睛已经变成一个谎言,也许全部朴素的表现方式都已过时。今天,最真实的可以看透事物本质的商业的眼睛,就是广告。”^③“广告则以一部拍得不错的电影的方式把商品砸向我们”^④;受金钱摆

① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第59页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第61页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《房间出租》,见《本雅明:作品与画像》,孙冰编译,文汇出版社1999年版,第41页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《房间出租》,见《本雅明:作品与画像》,孙冰编译,文汇出版社1999年版,第42页。

布的人们,包括评论家们,由于拿了薪水,他们对艺术的理解比艺术爱好者们更清楚什么对艺术更重要,“但不一定更好”^①。即便是着眼现代艺术的商业特征的分析,本雅明也从中看到了它存有的合理性:提高作品的销售数量,作为一种谋取商业成功的营销策略和手段,并不意味着肯定产生负面影响。借助现代传媒具有的惊人传播力量,作品在实现商业价值的同时,也实现了它的政治功效或审美价值。但是,这些功效或价值的实现,与价值评判没有必然联系。它可能是积极的,但也可能是消极的,正与大众获得表达和大众获得权利是两回事是一个道理。

在本雅明看来,大众的表达要成为大众的权利,它的前提条件是资本主义生产资料所有制关系的改变,如果“不去触及无产阶级要求消灭的生产制度和所有制关系,……大众获得表达绝不是获得他们的权利。”如果这个条件得不到满足的话,本雅明敏锐地意识到,在社会民主化进程中,机械复制技术的这种解放力量往往可能转化为压抑解放的集权化统治力量,而且,这种力量较以前有了更大的欺骗性。所谓更大的欺骗性也就是无产阶级遭遇的压迫并没有得到根本的改变,相反是无产阶级化程度加深,所以本雅明说:“现代人日益增长的无产阶级化和大众联合是同一个事件的两个方面”^②,它使得法西斯主义试图去组织的“新产生的无产阶级大众,而不去触及他们要求消灭的生产制度和所有制关系”^③成为可能。与此相关的一个内容是对群众运动的拍摄,一方面满足了大众渴望得到复制的愿望,它“在摄影机面前比在肉眼面前得到了更清晰的体现”;另一方面,“群众运动,在其顶峰就是战争,体现了一种尤其与机械相适应的人类行为方式”。^④在《机械复制时代的艺术作品》中,有很多部分的内容反复阐明的就是这样一些充满复杂性的思想。在不同层面的不同视域里,大众文化向我们呈现出它丰富而

① [德]瓦尔特·本雅明:《房间出租》,见《本雅明:作品与画像》,孙冰编译,文汇出版社1999年版,第42页。

②③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第66页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第67页。

全新的面孔。

技术的发展,以及由它带来艺术生存方式的改变,使我们“震惊”。面对这些改变,或许我们的意识一时还跟不上发展的现实。但是,随着我们对技术功能感受的深入和技术作用于我们的力量的增强,我们迟早会适应的。或许我们并不一定能认清,因为技术发展速度之快,让我们瞪目:时尚与淘汰并行,进步与落后同步,进步和成功的辉煌留存在事物的痕迹里,过时和衰败以崭新的方式成为样本。过去与未来、痕迹与现实交织着将现代性的偶然、短暂呈现于当下,展露出世界的断壁残垣。艺术的生存方式就这样处在不断地微调和根本性的改变之中。

二、穿梭于现代艺术与古典艺术之间

本雅明身处古典艺术向现代艺术转型的大变动时期,他对艺术的技术性因素的探讨,一方面,表现出他向现代艺术倾斜的倾向,他的艺术生产理论为他支持机械复制艺术提供了理论依据;另一方面,他也表现出了对古典艺术的深切怀恋,他的文学理论批评更多的是把批评视线投向文学作品。所以,杨小滨在他的《否定的美学》中指出:“技术(technik)这个词,本来兼有技巧的含义。因此,本雅明实际上是把生产的技术同创作的技巧本体化地同一起来了。”^①也就是说,本雅明对这两种“技”并没有特别明晰地区分,因而,他对现代艺术生产的生产技术作探讨,并不妨碍他同时对诗的艺术的(技艺性)的探讨,他还承继了亚里士多德开创的将技艺性的艺术与诗联系起来的传统。

本雅明对文学作品的创作技艺的探讨,集中在他对文学家们的创作的批评上。我们知道对文学作品创造技艺的研究,涉及对作品的题材和主题、形象和语言、形式和内容、情节和结构这类内容的探讨。对照这些因素,我们发现他的文学批评文章基本是承继传统的艺术理论的这些主题展开的。本雅明与其他理论家的区别在什么地方呢?以本雅明《评歌德的〈亲和力〉》对文章中两个故事的结构及其作用差异所作的独到分析为例,他对作品中的形象作了不同一般社会学意义的批评。

^① 杨小滨:《否定的美学》,上海三联书店1999年版,第76页。

他是从人性的角度展开剖析的,既不是从我们以往习惯的以社会的伦理规范作为评价标准进行批判,也不是采用审美的评判标准。对此,我们在前一章中已经作了分析,此处不再展开。另外,本雅明对以往评论中存在的把作家的生活和艺术作品中作家塑造的生活混同的问题作了批评。这种通过作者的生平来理解作品内涵的判断,在本雅明看来实际上已包含了方法上的错误前提。^①所谓“方法上的错误前提”,他认为首先是指研究者或者说批评家把生活和艺术混为一谈。当时人们对歌德《亲合力》的评价之所以有问题,在本雅明看来,就是当时的批评者采用了庸俗社会学的批评方法,将作者的生平与作者描绘的生活等同起来,混淆了作品的生活和现实生活的关系,混淆了作者日常的生活和作为创作者的生活的关系。当一个人不是作为诗人而存在时,“诗人的生命和所有人的生命一样”,“人的生命,包括创作者的,和创造者的生命永远不是一回事。”^②他的意思是作品中才有创造者的生命,创造者不是作为创造者而存在时,他的生命和一般的生命便没有什么两样。因而,如果我们以日常的没有处于创造状态的作者的生命去评价作品当然是有问题的。我们要把握创造者的生命,只有通过创造者创造的作品,而不是倒过来,“创作者与作品之间的唯一理性关联就在于,后者是前者的证词”。^③因此,本雅明主张“内在批评”。即批评家首先应该“沉浸”在艺术作品之中,渐渐为作者的见识浸透。批评家要努力去理解作品中的角色在他们个人所处的艺术环境里行动和反应的方式。这样,批评家可以洞悉作品人物复杂的社会背景因素,明晰作品产生的社会现实和历史生活。一旦捕捉住渗透弥赛亚时间的过去,无疑有助于“认识”自己的历史存在。这种以艺术作品为核心的“沉浸”方式,在主客交融中相互反思各自,从而扬弃认识的主客观关系,消除批评主客的认识

① [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第179页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第185页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第180页。

边界。其次,将生活和艺术混同的这种批评方法,还将诗人神话化了,也就是把诗人和创造者等同起来,研究者没有察觉“‘创造者’这个词里隐喻的色彩”,“艺术家与其说是初始基础或者创作者,不如说是起源或塑造者,他的作品绝不是他的创造物,而是他的塑造物。”^①将诗人与创造者等同,这样的结果恰恰是让诗人丧失自身。仿佛诗人是因为获得了神启,才被赋予一种至高无上的地位。诗人被要求完成上帝赋予的使命,“所以在上帝面前,诗人的生命并没有特别的价值。”^②本雅明这种既从传统要素着眼,又对传统要素的理解作出了区别庸俗社会学批评的现代分析,是传统与现代批评的兼容。

传统与现代批评的兼容是何以可能的?在《艺术的救赎》这一章中,我们提及本雅明主张“文学的文化批判和文化的文学批判”,正是这两种批评致使传统与现代批评的兼容成为可能。

须知,文学的文化批判是把文学文本放置在文化现实的环境中作历史的考察,即联系文化现实对文学进行社会批评;文化的文学批判是将社会文化事件作为阅读的文本,并对它作出富有文学特色的深入批评。这两种批评就把庸俗社会学批评将日常生活和艺术混同的批评区分开来了。

文学的文化批判是联系文化的对文学的历史批评,文化的文学批判则是结合理想的对文化的文学批评。对文学文本的文化阅读和对文化文本的文学阅读,把文本放置在社会历史的适当位置,相互澄清相互揭示,加深我们对文学和社会的理解。而将生活和艺术混同的庸俗社会学批评,往往不是把艺术放置在它们所产生的时代历史中考察,而是把作品描写的生活和作品所存在的现实生活等同起来,这样的批评恰恰是非历史的批评,容易成为语境错位的主体批评,成为主体的自说自话或自娱自乐。这样的批评是借文本以印证主体对生活和艺术的主观看法和评判,而不是相反,即不是主体接受生活启迪去感受生活和理解

① [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第184页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第183页。

文学。这种夸大主体的批评,又恰恰是消除主体在批评中作为批评者的真正作用的批评。

正是文学的文化批评,使本雅明对艺术的理解跃出我们惯常的局限于作家、作品和创造的思维定势,而能够着眼艺术创造的实践层面来思考艺术。这种批评将视野拓宽,尽管批评仍是从传统艺术所勾勒的几个要素出发,但具体的分析已经跃出以往的域限,不再局限创作过程本身,这才有本雅明对文学艺术的出人意外的研究。从而在被我们的理论所忽略的领域,发现研究文学的新方式,并对文学创作做出全新的理解。本雅明在《单向街》中对“作家写作技巧十三则”的叙述,就是区别我们以往对艺术创作所进行的技艺探讨的实例。他不是循着亚里士多德为我们开辟的研究道路继续前行。本雅明所采用的探讨方式,却给每个稍懂点艺术理论的阅读者都留下非常新奇的印象。

本雅明所谈的作家“写作技巧十三则”中的第三条和第十一条,着眼的是写作的环境,他指出要“尽量避免平庸的日常性。……由一种不和谐音乐相伴或身处寂静无声的夜晚,对你的写作都是很有助益的”^①，“不要在你熟悉的书房里写一部著作的结论”^②；第四条则是对写作器具的关注，写作用的纸和笔墨“不要奢侈，但是必须保证这些器具充足”^③；第七条和第十一条牵涉到写作时的精神状态，明确在思想枯竭时不要停止写作，可以用“工工整整地抄写你已写过的东西，以此填补灵感的空白”，“假如你还没有至少一次在书桌前从深夜坐到天明，不要认为你已写出完美的作品。”^④ 读读这些内容，我们就足以明白本雅明对文学思考与以往的艺术理论家们有多么大的距离。我们不得不承认：本雅明上述内容正是我们进行艺术创作时都切身体会到的情形，是艺术生活中的常识。包括他提出的不要把正在写作的内容拿去读给

① [德]瓦尔特·本雅明：《请勿在此处张贴》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第28页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《请勿在此处张贴》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第30页。

③④ [德]瓦尔特·本雅明：《请勿在此处张贴》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第29页。

别人听，“那种不断增长的想同别人交谈的欲望，最终会成为你尽快写完这篇文章的动力”^①这类的写作心得，其间没有任何主体故作艰深的呓语。

同样，本雅明对波德莱尔诗歌创作的批评，一方面，承继传统艺术理论展开对作品语言的批评；另一方面，基于本雅明独特的语言观：“在语言中表达思想”，对波德莱尔诗歌语言的分析又区别于传统文学批评。他反对艺术创作中将语言仅仅作为工具的观念，极力消除语词表现程式化对艺术创作产生的不良影响，而将崇高与抒情、口语词与演说词汇、日常生活词汇和城市词汇交织。本雅明对这种语词运用中模糊边界的做法表示极大的赞同，他认为这样可以使庸常的转化为诗性的，腐朽的转化为神奇的，日常的显现为抒情的，并指出转换可以使语词从惯性联系中摆脱出来，中断与原有语境的联系，从而产生新鲜的陌生化效果。

这种转化的实现，本雅明认为在波德莱尔那里主要得益于寓言方式的采用。如波德莱尔典型的语言姿态：“骇人的夜晚，模糊的恐惧压迫着/我的心，像揉皱的纸”，这种语言表述“只有在寓言家看来才是真正重要的”。因为惯常的语境会使语词无力摆脱客观存在的历史重负，它的出现总是背负它使用的历史，只有寓言才能为它的语义转换提供一个全新构想的语境。上述对程式语言的越位组合，只有在寓言中其组合的突兀才不会让人觉得怪异。本雅明认为，正是波德莱尔“大量地运用寓言，把它们置于某种语境之中，从而在根本上改变了它们的性质。”^②正是这种寓言的言说方式，波德莱尔写作的“奇袭”效果才得以产生。在波德莱尔的语汇里“没有一个词是预先为寓意而准备的。一个词是在一种特殊的情形里，视其包括的内容，视其将要侦察、围攻和占领的主题的顺序而被赋予这种委任的。”^③在《波德莱尔笔下的第二

① [德]瓦尔特·本雅明：《请勿在此处张贴》，见《本雅明：作品与画像》，孙冰编译，文汇出版社1999年版，第28页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第120页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东、魏文生译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第121页。

帝国的巴黎》的最后,本雅明用了一个布朗基通过换位的方式检阅了自己的队伍这样一个寓言来表明:布朗基的诗性行为成为波德莱尔梦想的实践者,“布朗基的行为是波德莱尔的梦想姐妹”^①。

本雅明对卡夫卡式的变形、超现实主义式的拼贴并置、普鲁斯特式的“回忆的政治”等这些艺术表现手法的批评,大致也都是在承继传统艺术理论的批评同时,又在方法和评价标准上与传统有所区别。传统艺术批评是教我们如何欣赏艺术,而他的批评则通过作品和批评者之间存在的历史的距离破坏或者销毁作品的“实在内涵”,揭示以往研究看似理所当然中的荒诞,用阿多诺对《单向街》的一句评论来概括,就是:“荒诞的被表现为如同理所当然的,目的是使理所当然的失去权威性。”让接受者从被诱惑的梦境中惊醒,以自己的方式去打捞或者参与艺术的“真理内涵”。

从总体上讲,本雅明的这些艺术批评实践,表明他是一个艺术批评的“依阿努斯”(依阿努斯是罗马神话中的双面神,前后各有一副面孔)。既有剧烈的批判突破,又有对传统艺术理论的认同与归属。所以他的朋友肖勒姆在阅读本雅明写于同一年的即1934年的两个文本《作为生产者的艺术家》和《弗朗茨·卡夫卡》时,把《作为生产者的作家》这个讲演稿看作是本雅明的“双面神依阿努斯”的两副面孔中的一面:“一方面他在撰写论卡夫卡的大作……,我们就此进行了热烈的书信讨论;另一方面,他又在写《作为生产者的作家》的讲演稿,……这个报告是他在唯物主义的探索中能力曲线的最高点。这篇出版在本雅明的书信小说集中的文字,过去我从未得以一读。1938年我在巴黎向他索要该文时,他说:‘我觉得最好还是别让你看。’自我读了这篇文章,才明白他这句话的含义。”^②本雅明对文学作品的文化批评,其思想的核心从某种意义上讲,是延续了传统艺术理论关于美的艺术技巧的探讨,只是他把这种探讨放置在现代艺术生成的现实中。艺术理论中的传统范畴,因

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第122页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《作为生产者的艺术家》,见塞·贝克特:《普鲁斯特论》,沈睿、黄伟等译,社会科学文献出版社1999年版,第167页。

此不只获得了全新的解释,也重新焕发生命,如寓言等。所以说,本雅明在充分支持现代主义艺术的同时,还常常回眸顾盼古典艺术。本雅明艺术生产理论不只兼顾肯定与否定,还兼顾古代与现代。这是现代技术影响下艺术双重面相的又一内涵。

批评与真实

18世纪以来，“批评”在德国面临着日益严重的危机。关于这场危机，R. 韦勒克在他的《文学批评的术语和概念》^①一文中具体的考察与分析。据韦勒克的考察，当术语“kritik”和“kritisch”在18世纪初从法国传入德国时，莱辛、赫尔德和施莱格尔兄弟都曾苦心孤诣地试图确定批评在文学理论和文学史之间所处的地位，强调它在文学研究中的特殊重要性。经历漫长的努力，“批评”在德国逐步摆脱了对文法和修辞的依附，尤其是“在90年代德国的自然主义运动中，为提高艺术批评的重要地位，许多批评家作了积极的努力。”“但是，一个新的星座的升起却阻止了这一术语夺回它已失去的阵地。在德国，‘文学科学’这个术语取代了西方其他国家所使用的‘批评’这个术语的地位”^②。换言之，在德国，文学批评再次被推到边缘，失去了复兴的可能。所以，R. 韦勒克说：“这一术语的意义在德国受到限制的原因似乎非常清楚：黑格尔主义压倒一切的权威，使美学成为学院派哲学家们所关注的东西，而文学史沿着民族的路线日趋专门化，接过了对历史问题的讨论。启蒙运动及作为启蒙运动的复活的‘青年德意志派’，不久不仅成为了保守党人所蔑视的对象，而且也受到崇尚理性主义的自由主义者的蔑视，从而文学批评就成为了这种普遍歧视的牺牲品。”^③

① 本文详见 R. 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徵译，四川文艺出版社 1987 年版。

②③ [德]R. 韦勒克：《批评的诸种概念》，丁泓、余徵译，四川文艺出版社 1987 年版，第 39 页。

在迈克尔·斯达姆勒的权威的《德国文学史实用词典》一书中,文学批评被称为“‘低于新闻学的学科’。这个词的意思是指‘每天报纸上对文学新作的题材评论和对文学和音乐表演的评判’,最后只包含有‘每日评论’或‘武断的文学观点’这样的意思了。‘在 19 世纪德国的智力舞台上,美学与文学研究的分离,成了它的一个主要特征。前者是一种哲学的学科,诗学就隶属于其下;后者主要是文学的历史。批评家只不过成了中间人,成了昙花一现的重要事件的报道者。’”^①

本雅明的批评理论与批评实践首先是对上述批评危机的积极反应,同时也是对自己的信念与思想的贯彻。在本雅明看来,批评绝不是无足轻重的时评,而是对艺术作品所表达的真实或真理的揭示与阐释,是向现代人展示本真真实并担当救赎使命的一种方式。

本雅明对批评理论的探讨集中在《德国浪漫主义的批评概念》和《德国悲剧的起源》的“认识论批判序言”中,部分散见于《歌德的〈亲合力〉》中;而《歌德的〈亲合力〉》、《卡尔·克劳斯》、《弗朗茨·卡夫卡》等则又是他的批评实践。他的理论有一个特别突出的特色,用本雅明的传记作者贝尔恩德·维特的话来概括,即是“与其他那些逐步找到自我的文人不同,本雅明在他的著述中是一步到位的”^②,他从扬弃认识论视域下的主客二分、撩开披在真实经验之上的“文明大众的标准化、非自然化了的生活”的面纱这两个角度着眼把握真实的,并主张在非中心场域中让作品的意义多样地呈现或生成,如花瓣般绽放。因此,在本雅明看来,只有不断地回到事物本身,使批评家成为点铁成金的炼金术士,才能让本真的真实如燃烧的生命力火焰向我们呈现。

第一节 批评与评论

本雅明是从扬弃认识论视域下的主客二分开始他的批评的。他认

^① [德]R. 韦勒克:《批评的诸种概念》,丁泓、余徵译,四川文艺出版社 1987 年版,第 38、39 页。

^② Bernd. Witte. *Walter Benjamin*. [M]. Wayne University Press 1991.

为,二元对立的思维模式,规定了人们只能以主体去认识、去描述、去思考对象,它是个体或者说主体的意识统摄对象,将事物对象化,并为主体的意志所统摄。隔着主体这层视网膜看到的世界因而是模糊而不真切的。当我们尊崇权威主体的评价标准,以这样的标准为批评的准绳时,既是将个别标准普遍化,也因此丧失了自我的判断。我们的出发点不再是人的社会生活,不再是作品,而是人们普遍所尊奉的教条,我们因而远离了真实,远离了事物的本然状态。现代人习以为常的真实,恰恰是为权威肢解和主体过滤过的真实,而我们却误以为是真正的真实。

一、批评与评论

对认识论视域下的主客二分的扬弃,本雅明是从区分早期浪漫主义论著中可能是最常见的批评与评论这对概念入手的。评论与批评的差别,简要而概括地说,即评论是一种价值评判,批评则侧重意义理解。

汉娜·阿伦特在为她的英文版本雅明论文集《启迪》一书的导言中说:“在论《亲合力》的导言中,本雅明解释了他所理解的文学批评家的任务。他是从区分评论和批判入手的。他使用了 *kritik* 一词,却并没有提及——也许是没有意识到,他是像康德在论及《纯粹理性批判》时一样运用了这个词,而这个词在一般的意义上是批评。”^①

Kritik 一词本来是与评论与评判或者否定联系在一起。康德的批评是什么意思呢?由于受“批评”(criticism)字面意义的干扰,人们往往会不自觉将为了与这种对“批评”日常世俗的理解相区别,康德本人在讲他的批判哲学时,从未将它称为是“批评”,并以此克服这种批评内在的主观任意性或者评判性。“通过康德的哲学著作,批判概念对年轻一代产生了魔幻般的意义;不管怎么说,与这一概念明确联系在一起的恰恰不单单是评判的、非建设性的精神状态。”^②本雅明的批评就是

① [德]汉娜·阿伦特:《瓦尔特·本雅明:1892—1940》,见孙冰编:《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第160页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳灼、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第66—67页。

承继康德的批判观念而展开的。

在本雅明思想中,批评和评论是有差别的。本雅明在《评歌德的〈亲合力〉》一文的开头,就对评论和批评作了区分。他指出评论是出于对艺术作品的语文学兴趣,寻求的是艺术作品的实在内涵(sachgehalt),“批评所探寻的是艺术作品的真理内涵(wahrheitsgehalt)”^①。文章随后又通过比喻再次指出:“评论家就如同化学家,批评者就如同炼丹士。化学家的分析仅以柴和灰为对象,而对炼丹士来说,只有火焰本身是待解决的谜:生命力之谜。与此相似,批评者追问的是真理,真理的充满活力的火焰在曾存在的事物那沉重的柴火上 and 曾经历的一切那轻飘飘的灰烬上继续燃烧。”^②评论依据一定的评判标准,对作品作科学的分析,通过条分缕析,将作品的物质性和技术性要素分析出来,关注的是作品的语义结构和构成要素,结果如同化学家对化学分子的分析一样,将分子分解为构成的原子;而批评捕捉的是作品的真理内涵,通过对作品的体验,感受氤氲于作品的生命气息和融入作品的整全真理,如同炼丹士关注炼丹炉的火焰,追问生命力之谜。

本雅明觉得,批评和评论是有区别的。依据一定的评判标准对作品作出价值评判的评价,非但捕捉不到作品的真理内涵,或许还遮掩作品的真理内涵。对依据一定的标准对作品作出价值评判的评论可能存在的问题,本雅明作了具体分析。在评论中,批评家扮演的是“艺术法官”的角色,他成了作品价值最高和最终的裁定者。他从事的是化学家的工作,即依据一定的标准,将作品加以条分缕析,从而将对象肢解。再看标准的确立,在本雅明看来也是成问题的。他对把独创性确立为一切艺术价值最高标准的做法提出质疑。因为以此为标准,缺乏独创性的作品就遭到否定性批评,“让最小的一点模仿嫌疑蒙受无限的耻辱”^③,且

① [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第143页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲合力〉》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第144页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《德国浪漫派的艺术批评概念》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第69页。

不说标准本身具有的人为任意性,而且,这种做法还具有一种对不合乎标准的就加以否定的霸道意味,这样的评论“严格地要求无条件地屈服于它的最任意的、显然也是愚蠢的法则”^①,具有一种把主体的认识强加于人的特征。因而,对作品的评论不可避免地具有一定的主观任意性或者说评判性。

而批评则可以避免评论的主观任意性。本雅明是通过浪漫主义批评概念的分析,在肯定浪漫主义批评概念的同时表达了自己对批评的理解。浪漫派的“批评概念指的不是对作品的评判”^②,他肯定浪漫主义的批评家“避免依据成文不成文的法规对艺术作品开庭作宣判”^③,批评者不对作品作价值评判(critique/criticize),即不是把批评者的意图强加给作品,而是尽可能避免出现主观性。在“整体上仍然不是评判地估价,而是理解和解释一切”^④。也就是说,批评是对作品意义的理解,是置身作品的体己理解。在这一过程中,批评者向真实的理解敞开自己的胸怀,也让作品的真实向理解者呈现。批评是与客观建设性与冷静创造性联系在一起的。

在真实的问题上,有两种人们习以为常的错误情况:一是将真实等同于客观,一是隔着意识的真实被当作了真实。关于客观真实,阿尔特金指出:“人们使用这个概念,往往表现两种倾向:1. 它意味着与事实相符、相一致,尤其是外部的现实,即外在于个人的主观的事物或世界;2. 从原则上讲是能够为有理性的人所确定的。”^⑤第一种所讲的是与主观真实相对的客观真实,在浪漫派看来这是不可能的,“哪里没有自身认识,哪里就根本没有认识。”第二种所讲的真实是有理性的人所确认的,是一种经历主体认识的真实,是隔着主体意识的真实,它往往可能是主体自己编织的真实。关于真实的这两种观念,都是在认识论二元

①③ [德]瓦尔特·本雅明:《德国浪漫派的艺术批评概念》,见《经验与贫乏》,王炳灼、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第69页。

②④ [德]瓦尔特·本雅明:《德国浪漫派的艺术批评概念》,见《经验与贫乏》,王炳灼、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第93页。

⑤ R. F. Atkinson; *Knowledge and Explanation in History*, The Macmillan Press LTO1978. p. 70.

对立思维模式中对真实的把握。

真正的真实是那燃烧的火焰，我们可以从不同的方向贴近它，从不同的层面去理解它。上面的分析表明，对真正真实的追寻，应该扬弃主客二分的模式，即扬弃“事物中的被自身和被另一物认识之间的界限”^①，只有扬弃认识论视域下主客二分的模式，才有对真实的真正理解。其次，主客二分模式下的客观真实与主观真实，都是片面的真实、零碎的真实，往往是被表象遮蔽了的看似真实的真实，是被主体的意识过滤过的符合一定范式的所谓的真实。也就是说，“在我们的解释中，我们已经领会到我们首要的、不断的和最终的任务始终是不让偶发奇想和流俗之见将先行具有、先行见到与先行掌握给予我们，而要从事情本身出发来构造这些前结构，以此方式来保障科学性课题的可靠性。”^②从事物本身出发，才有事物本身的丰富性与多样性的涌现，从而突破并扬弃认识论视域下的主客二分，实现批评对真正真实的把握。

二、主客二分的扬弃

对认识论主客二分的扬弃，事物与认识者相互交融，两者都只是反思的单位。没有一种不是通过主体对客体的认识，也没有独立于主体的客体存在。在扬弃主客二分而出现的认识关系中，所谓的主体和客体的术语便失去了意义。此刻，客体的认识如何可能？在浪漫主义者看来，“一事物被另一事物的认识与被认识者的自我认识、与认识者的自我认识以及与认识者的被认识，即被它所认识的事物认识，是叠合的。”^③自然物和人都可以通过这种方式来增强自我认识并扩展这种认识。在这种认识中，事物与认识者是互相交融的。这是一种参与到其他物当中的、我和物一同被认识的过程。批评则是作品和批评者的互

① [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第73页。

② [德]瓦尔特·比梅尔：《当代艺术的哲学分析》，孙周光、李媛译，商务印书馆1999年版，第196页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第73—74页。

相交融和彼此渗透,批评者的不断参与,是作品和批评者不断地一同被认识的过程。批评既是对艺术品的认识,也是艺术品的自我认识,更是批评者对人(包括作者和批评者)自身的认识。参与活动的不停止,作品就无限地自我展开。在这样一个无限反思的过程中,全部真实内容逐步展现于其中。

主客二分的扬弃,认识上是将两者作为反思的对象,批评实践中,则是由作品是否“可批评”来落实的。

“可批评”就是作品值得批评。值得批评是主客彼此选择交流的结果。它首先意味着批评与被批评者之间的对话是在具体的历史语境中展开的。因而,批评主体的认识是受到限制的,受到来自物本身的自我认识的限制的,从而扼制了主体自我膨胀的可能,主体的主观认识和独断权威在这一过程中被筛选和过滤了,同样,客体所具有的长短也在交流过程中得以展开、修正与传承,主客认识的偏颇在对话交流过程中被扬弃和克服了。这种建立在主客直接性之上的认识论也是浪漫主义批评扬弃主客二分,修正批评的主观任意性、确保批评真实性的哲学保证。其次,“可批评”也扩大到对可批评艺术的衡量尺度,此前艺术的独创性,一贯被认为是衡量艺术的至高的唯一标准,而今不仅获得了历史性的内涵,也不再成为衡量艺术的唯一标准。相对于作品之前或同时代的艺术作品,只要艺术品提供人们认为值得的东西,也就是在主客对话的动态过程中,为艺术——包括高雅的或者是大众的——提供了一定程度的创新性的内容或形式都将得到认可,因为艺术的创造性并不局限于高雅艺术中,大众文化中同样也充满了创造的活力与可能。“可批评”不仅克服了主客认识的二元对立,而且也超越了雅俗的非此即彼的选择。

浪漫主义批评因此主张从作品出发,“内在批评”由此得以建立。“自己进行思维”是思维展开的动力,也是克服思维主观任意性的基础。当然事物自己观看自身是认识的前提,但我们须记取的:“这种自己的思维是经填充的、实质性的”^①,主体客体的关联是被扬弃了的。“客体

^① [德]瓦尔特·本雅明:《德国浪漫派的艺术批评概念》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第70页。

这一术语所指的不是认识中的一种关系，而是一种无关系。”^①浪漫主义的认识论是一种扬弃了主客二元对立模式的认识论，它“让思维远远超出一切约束，直至对真理的认识魔幻般地从对约束之错误的认识中脱颖而出。”^②

在浪漫主义批评中，主客体的关系是被扬弃的，彼此都是自我认识的单位，在这种直接认识中建立起来的认识关系，作品自身的批评或者说矛盾运动的展开，已丢失了通过主体认识客体的内外关联，主体中心和权威由此也就自行消解而不存在了。在浪漫派那里，作品中真实的保留，在本雅明看来，正是它对主体中心和权威的抛弃。正是对教条主义和怀疑主义的摒弃，“可批评”的艺术作品才得以走向一个永远向未来开放的批评过程。艺术批评不再是客体向主体的呈现，而是主客对话中艺术的自我呈现。批评是不断接受作品的影响和影响作品的过程，在这一过程中，作品的真实不断地涌现，批评的主客二分得以消除，评论的主观性得以校正；而且，作品的真实也只有在被现在的持续关注中，才不断地重获新生。也就是说，艺术的内在批评本身蕴含的建设性和创造性，确保了艺术的真正真实。

艺术的内在批评，“一方面完成、补充和整理作品，另一方面是理解作品，使之融化进绝对之中。”^③作品是“以毁灭为代价”，逐步并不断地得以完成。所谓毁灭即清理掉作品中繁杂琐碎的偶然，并明晰它所具有的美感的虚幻。所谓完成不只是作品自身的展开和觉醒，更是它渐渐融化进绝对中。剔除偶然和虚幻展现的是艺术作品的纯粹形式结构。真实和真理在这一过程中渐渐浮出，它不是作为客体向主体的呈现，而是作为事物本身向人的呈现。这种浪漫主义的“内在批判”保存了艺术的真理内涵，并实现自我呈现批评的真实性。艺术作品的内在结构提供了

① [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第73页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第67页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第93页。

“对一切主观性的校正”，而艺术作品内在潜藏的倾向为完成性批判提供了自我展开的动力。也就是说，批评是作品内在生命力的伸展。“只要批评是对艺术作品的认识，它就是艺术作品的自我认识；只要批评评判作品，它就要以作品的自身评判来进行。”^①这是一个不断损毁作品字面内容的过程，也就是说，完成性批评是一个不断觉醒、不断展开无限完成的过程，是一个质变的深化过程；而不是量变的累积、单纯地进步的过程。作品自我认识的不断展开，约束了思想的主观随意性，体现了批评创造的客观建设性。正是在艺术真实的自我呈现中成就批评的真实。

三、从事物本身出发

本雅明追求批评真实性的根本原则是让事物就它本来存在的样子展开，用他的话说是“对现象如其本然、不加干涉地把握”。那么，运用怎样的批评，才能使人们把握事物本来的样子，或者说让作品的“真理内涵”如其本然那样向人们呈现呢？

对此，我们可以从本雅明对于如何让孩子获取关于世界的真正知识的论述中得到答案。本雅明主张让孩子直接面对世界，而不是面对成人已经建立起来的关于世界的知识，不是面对现代心理学建立起来的学习理论，面对什么直观教具、玩具和书籍等。这不仅仅因为世界充满了无可比拟的吸引孩子们注意力和供他们使用的独特的或者是被成人人们废弃的物品，更重要的是孩子们在使用这些物品时是按一种新的、具有直觉的关系组合不同种类材料的，他们是在更大的世界中而不是在成人给他们安排好的世界中制作他们自己的由物品构成的小世界。或许他们的知识，在实践中不仅不适用，而且有危险，但这些知识作为存在，对于孩子还是新的，它们是关于存在的知识。而成人所给定的思想会影响孩子们，使他们无力获取属于自己的关于世界的知识，也因此无力获取关于世界的真知。^②本雅明的这些论述，内中隐喻着这样一些

① [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第80页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《单向街·建筑工地》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良译，中国社会科学出版社1999年版，第352页。

思想：这个世界存在两种知识，一种是由主体的推断而产生的系统知识，一种是在辨识性当下建构的知识。所谓辨识性当下，由本雅明的语言观可以推知，它是指人类的童年时代，即在人类的知识与命名状态同一的时候，这时人的心智还没有被知识污染，人对世界的命名，即对上帝的语言的辨识，而上帝的命名就是创造，上帝的创造就是完成，人对事物、对命名的辨识毫无延宕。命名的那一刻即能毫无遗留地表征造物的旨意。因而，人直接触摸并拥抱世界，就能获取真知。也就是说，孩子拥有人类童年时代直观事物的能力，只要让孩子直接拥抱世界，就能做成人所不能做的事情：新事物走进孩子的世界并构成孩子自己的世界。

人类对真实的找寻和创造应该走出概念世界，挣脱主体建构的意识和思想网络。主体建构的意识和思想网络是关于现实的过去的知识，既是人们进入当下现实的路标，也是阻止人们认识当下的屏障。所以说“需要表达的现实并不存在于客体的外表，而在于某个深处，在其中，外表是没有什么意义的……”^①，真正的真实在某个深处。在某个深处的真正的真实，是待解的迹，是不可言说的真理，是充满活力的“生命力之谜”。用本雅明的话说，它是燃烧在曾存在的事物那沉重的柴火上 and 曾经历的一切那轻飘飘的灰烬之上的火焰。

在某个深处的真正的真实，它并不是对隐蔽事物的揭示，而是现象性存在。“真理并不进入关系之中，尤其是意图性关系。知识的客体实际上是由概念中固有的意图所决定的，所以不是真理。真理是无意图的存在状态，因此，接近真理的正确方式不是通过意图和知识，而是完全沉浸融会其中”^②，真理即“意图之死”，如凤凰涅槃，浴火再生。本雅明否定评论肯定批评，其实，就是要我们尽可能直面作品本身，去除意图去除关系，以切身的体验感悟生命，不断地靠近作品，让作品的真理内涵自行向我们涌现。

① [德]瓦尔特·比梅尔：《当代艺术的哲学分析》，孙周光、李媛译，商务印书馆1999年版，第196页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社2001年版，第8页。

只是我们先行具有、先行见到与先行掌握的关于事物的思想必将影响我们对作品意义的理解,而且这些将影响我们对作品理解的先在的思想,它不是一成不变的,由于身处不同时代,它的内涵也有极大的差异。因此,我们应该历史地把握这种“先在的思想”,更确切地说,应该是将作品置身所由产生的历史情境里。这样,当我们返回作品本身时,不会产生理论的错位,艺术产生的历史及其真实才能真正自行地涌现。

产生于不同历史时期的现实主义与现代主义,它们有各自关于真实的不同理解。如果我们依据现实主义的关于真实的标准去解读现代主义的真实,或者反之,以现代主义的真实标准去解读现实主义的真实,理论的错位导致的是一种僭越式评论,作品的真实往往被先在的抽象标准或范式所遮蔽。批评的任务则是通过阅读具体作品,让我们理解现代主义关于真实的内容与现实主义关于真实内容的差异,批评追寻的是现实主义或现代主义自身关于真实的内容,即历史地打捞存在于不同时期艺术作品中的真理内涵。

本雅明对普鲁斯特的关注,是因为普鲁斯特的创作告诉我们现实主义的真实与现代主义的真实真正差异所在。现实主义对事物像它本来的样子的展现,在我们看来是那么的逼真,而在普鲁斯特看来,现实主义这种对事物本来样子的再现,并不能真正再现事物的真实,而仅仅是类真实,是关于真实的神话。普鲁斯特把现实主义的细节描写称为“所有被模糊地表达出来的一系列的東西”。并且说,那是要把所谓“体验”再现出来的谎言。现实主义所描绘的仅仅是体验到的东西,而普鲁斯特自己所要表现的是真正经验到的东西。

体验与经验的差异,在体验中,理解者是事物的一个旁观者,他外在于所理解世界的存在,在经验中,理解者是所理解世界的一个构成,他内在于所理解的世界中。普鲁斯特说:“在我们对自然、社会、爱情、甚至艺术本身作最无动于衷的观察时,由于每一种印象都是双重的,一半潜藏在对象事物中,另外一半进入到我们身体中,只有我们自己能够了解,所以我们急急忙忙地恰恰把这后者忽略了,忽略了我们应该挖掘的唯一的東西,而只考虑前者,因为前者是浅显的,从而是不能深挖的,

用不着我们费吹灰之力。”^①普鲁斯特的意思是，体验到的仅仅是主体对事物外在的丰富印象，是以主客分离为预设的；而且这种所谓的丰富印象，不过是人们对习惯之物的不断重复；这种看似习以为常的真实，其实很可能不过是关于事物的一种假象，而且它还将阻碍人们对新事物的理解。经验要求人们回到事物本身，而且这事物部分地是由我们的理解活动构成的，并进而影响我们的理解。真实的表达，仅有对客体的说明是远远不够的，我们还必须返回我们自身。而且，这种返回不能在直接的经验中完成，而只能以回忆作媒介来完成。换言之，对我们经历中的所见所闻的描写或许很重要，但是，更重要的是我们经验到的，即我们是带着怎样的心情，怎样的期待去经历的，还有与这次经历相关的全部情感：希望、失望、痛苦、激动、喜悦等等。经历的意义不只在测绘对象的客观存在地图，更在于厘清世界是怎样进入到我们的世界中来，成为我们的世界的。

人们对真实的认识是发展的，而艺术对真实的把握描述也是在不断深入的，唯有回到作品本身才能够感受其间的变化，才能将这一发展过程加以呈现。如果以现实主义衡量真实的标准作为放之四海而皆准的尺度，是不可能感受现代主义的区别于现实主义的真实的。本雅明与波德莱尔的游手好闲者发生共响，就因为他在波德莱尔的游手好闲者身上找到了寻回现代真实的可能。

波德莱尔笔下的游手好闲者，是如何找回现代真实的？

与现实主义者笔下人物的差异是，波德莱尔笔下的游手好闲者不是以主体的眼光审视世界，而是使自身置身于世界。“那些心不在焉地穿过城市，迷失在思绪和忧虑中的人们”，“没有把这些地方印在他的心上，然而他把心印在了这些地方。”“在波德莱尔的心目中，他们是什么都可以，唯独不是一个观察者”，^②观察者的自命不凡因此丧失了寄予的场所，事物的本然状态因此就涌入人们的意义视域里。而意义视域

^① [德]瓦尔特·比梅尔：《当代艺术的哲学分析》，孙周光、李媛译，商务印书馆1999年版，第194—195页。

^② [德]瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，三联书店1989年版，第87页。

既是人无意识内心世界的构成,又是人与世界交道中触摸世界而生长起来的一个内外交集的开放空间。

本雅明的批评是在作品中呈现真实。批评者徜徉于文学中,漫步于历史所给定的理解世界的形形色色的概念世界里,批评家的自我认识和作品的自我认识对话,过去与现在交融,在这多重的对话交融展开的过程中,彼此的认识得到不断的修正、丰富和拓展。在这样一个不断展开的过程中,作品蕴含的真理不断地向我们呈现。因而,法国女学者西尔维亚·阿加辛斯基在《时间的摆渡者》中说:“本雅明思想魅力所在,与其说是理论上的建设,不如说是他面对事物时发挥的想象,是他唯物的幻想。他没有把我们引向概念,而是引向事物。漫步者让我们去思考事物的‘生命’。”^①

第二节 对经验的回忆

经验是人与事物生命关系构成的。在传统社会中,人们是以经验的方式感知事物,而在现代社会中,人们则是以体验的方式来认知的。经验在现代社会的消亡过程,恰恰正是真实碎片化于体验的过程,因而我们可以从传统社会和现代社会两种根本不同的感知着手,去打捞散落在体验中的真实碎片,从经验关系中去把握真实性,以成就批评对真实性的把握。

一、对“经验”思考的变化

本雅明对经验理论的思考,集中在两篇文章中,其一是早年的随笔《经验》,其二是后来的论文《未来哲学纲领》。期间,本雅明对经验理论的思考,经历了战争的淬火,发生了根本的变化。这从他两篇论文中我们可以明显地感受到。

^① [法]西尔维亚·阿加辛斯基:《时间的摆渡者》,吴云凤译,中信出版社2003年版,第52页。

他第一次使用“经验”这个词,是在战争开始前的一年,即1913年。他当时还是弗莱堡大学的年轻学生。本雅明将“经验”作为一个激烈攻击的对象,不惜调动所有的青春力量来反抗“经验”这个词。当时作为哲学系学生的本雅明,他对“经验”问题的思考,是针对那种与现实妥协的父辈们的日常狭隘的生活经验。因为那时的长辈和学校老师,总以他们的经验教导青年,反对他们对社会的反抗行为:“我们年轻时也曾经寻求变革,但经验告诉我们,不可能的终究是不可能的。”^①父辈们留传下来的源自历史流传的日常经验,在本雅明看来,“从不抬头去看那伟大与有意义的所在,经验因而成为生活惯常习俗的使者。父辈们决不会理解,还有一些经验之外的东西存在,还有一些价值——无法经验的——需要我们为之效力。”^②那种与对现实表示某种妥协与认同的日常经验,不只缺乏理想,而且,一旦脱离它产生的现实而普遍化,其实质就是过去对现在的支配。即使是人类共有的与现实相适应的经验,对整理我们当下的生活有指导作用,但它也不是绝对不变的。将这种经验绝对化与图式化是本雅明所批判的,称之为市民的福音书。

1918年,本雅明在《未来历史哲学论纲》中,又集中对康德的机械经验论进行批判。本雅明“基于语言与宗教”的经验概念,反对康德的“基于哲学与数学科学的经验概念”。康德追求的是基于牛顿物理学的“知识的确切性”,它取自科学,尤其是数学化的物理学,在某种意义上它可被叫做世界观。在本雅明看来,这是一种“最低经验”或者“最低级别世界的经验”,尽管被冠以科学的名称,但恰恰是对自然事物片面而局部的把握,这种客观经验只具有有限的科学性。它的普适化带来的可能是对客观经验的主观错觉。

本雅明认为,康德旨在建立一个不受时间限制的、具有永恒价值的知识体系的努力是值得肯定的。只是,康德是以个体的感官获得的感性经验作为产生具有普遍价值的知识的基础的,这是有问题的。由此

① [日]三岛宪一:《本雅明:破坏·收集·记忆》,贾惊译,河北教育出版社2001年版,第57—58页。

② [日]三岛宪一:《本雅明:破坏·收集·记忆》,贾惊译,河北教育出版社2001年版,第58页。

将产生这样两个问题，一是知识的建构是建立在个别经验的抽象普遍化基础之上，二是这样的经验建构的知识即主观建构的，不只大大缩小了人们关于世界知识的丰富性，还很可能带有极大的偏见。本雅明决定采取扬弃的方式，修正康德这种交织先验倾向与机械分析特征的经验观。本雅明反对的是康德的基于个体的直接经历、具有一定形上倾向的经验，反对基于哲学和数学科学的图式的教化经验。前者的经验缺乏普适性，后者的经验浸染学科的机械性，如何将世界的丰富性与理论的普适性结合起来构成现时的经验？

在《未来哲学论纲》之后，经验“这个词成为我的许多思考中的一个组成部分。尽管如此，我依然忠实于自己。因为我的批判是分解这个词而不是摧毁它。”^①本雅明对经验的研究不是采取简单的肯定与否定的方式，而是通过分解进行扬弃，其目的是捕捉其中“无法经历的客观价值”^②，这种价值是源自真善美自身的客观自我存在，是作品真正的精神性因素，也是个体经验获得普适价值的泉源。

在扬弃上述经验观的同时，本雅明十分强调一种“具体的经验总体”，也就是立足具体现实存在、涵盖所有学科包括科学、宗教、艺术乃至历史的经验，因而，他强调“真理经验”或参与真理的经验，贬低直接的个人经验。目的是“寻求一种比早期文章更有条理的方式与康德批评建立联系”^③。

具体的经验总体是什么？它为什么能够克服康德经验论中存在的问题？

具体的经验总体恰如波德莱尔的诗那样，是“把回忆的日子汇集进一个精神的岁月”那样，也是以回忆为媒介，并在不断地重返到我们曾经经历的原初经验过程中，重述我们经验到的——世界怎样进入到我的世界中来并成为我的世界的——经验。具体的经验总体区别于原初

① 转引刘北成：《本雅明思想肖像》，上海人民出版社1998年版，第50页。

② [日]三岛宪一：《本雅明：破坏·收集·记忆》，贾惊译，河北教育出版社2001年版，第58页。

③ [日]三岛宪一：《本雅明：破坏·收集·记忆》，贾惊译，河北教育出版社2001年版，第226页。

的生活经验,它是经过回忆整理的;区别于图式的教化经验,它是源自直接现实的。“具体”保存了生活感性的丰富性,“总体”剔除了个体与数理的片面性,使真理之相和感性形象融汇于记忆中,个人的生活和时代的进程在回忆中获得最密切的亲缘关系,真正的真实就存在于这样的经验总体中。

对主体意识的第一性的信仰,致使康德很少探讨真理问题。如果以此为出发点探讨真理,那是很成问题的,这也正是后来唯心哲学问题所在。如果把真理概念局限在康德所理解的主观建构上,这个概念因为失却生命的血肉而日渐干枯。

经历了对康德经验概念的反思,本雅明对经验概念的把握有了重大的转变。他的这种转变我们可以从阅读比较他的反思《经验与贫乏》、研究列斯科夫的《讲故事的人》以及基于他回应阿多诺的批判而著的《论波德莱尔的几个主题》等几篇文章,可以充分感受到。“经验”概念,在战争开始前一年还是本雅明讽刺和否决的靶子,被他称为是对永恒价值背叛的“市民的福音书”;但是,自1933年流亡开始,经验概念成了本雅明理论建设的母体,成了他思想中的一个关键概念,并担当起拯救形而上学和神学的任务。

二、两种经验

在《论波德莱尔的几个主题》一文中,本雅明提出两种经验:一种是教化经验,一种是真正的经验。教化的经验是一种“标准化、非自然化”的,包括现实的生活经验和启蒙理性所建构的经验,它们共同在于教化人们,一个以生存智慧教化青年,一个以科学知识教育青年。真正的经验是呼吁人们起来反对别人强加的经验,与教化经验抗衡,勇敢置身身处的这个陌生的环境。倡导人们从生活本身获取,而不要被别人经历、过滤过的经验所俘获。

(一) 教化的经验

生活的经验为什么不是“生活所表明的经验”呢?在本雅明对早期经验的思考中,我们已经触及到了这个话题。生活的经验往往是“市民的福音书”,是父辈们与生活妥协的结果,是将具体生活经验普适化的

结果。

生活的经验是人们谋求生存的世俗的经验,是人们适应环境更智慧地生存的经验,是父母辈从他们的父母辈们身上承袭而来的、与生活妥协的经验。它有利于人们在现世生活中谋求更多利益,获取更多幸福和更多满足。基于本雅明对世俗历史中所谓自由幸福的否定,这种长辈们用来教育青年谋求幸福的生活经验,是以过去的智慧指导现实生活,在本雅明看来,既是过去对现在的占有,也是一种教化的经验。

还有一种教化的经验即由数学科学启蒙的经验。在《未来哲学论纲》中,本雅明侧重分析了康德哲学中表现出的那种启蒙对经验的人为限制。在他看来,康德生活在被启蒙的星光所照耀的时代,那么启蒙运动不承认自然科学经验以外的任何权威。正如霍克海默所说,“对启蒙运动而言,任何不符合算计与实用规则的东西都是值得怀疑的”。这样的结果,“无论其自身如何,启蒙抹除了其自我意识的一切痕迹”。^①所以,康德的经验理论只不过是一种低级的、机械的经验,一种技术的、科学化的经验理论。在康德看来,这种经验获取的前提是,个人能够借助自己的感官获得感性经验并据此建立理念。而在本雅明看来,这种由感官获得的具体感性的经验,与我们经验相吻合的关于世界的知识,由于没有和能赋予经验以更高内容的知识力量结合起来,看似科学,其实并不足道。

总之,为利益驱动的所谓的世俗的幸福自由,消解了真正的弥赛亚救赎力量;作为有限存在的我们体验的经验,以适应具体的生活,是局部的真理,但不适宜普适化。普适化的结果会使曾经的真理成为非真理。而由科学理性建构的启蒙经验,特别需要警觉的是经验抽象过程可能存在的主观对客观的歪曲,一旦在具体抽象化或普遍化过程中,与生活流动发生脱节,与感性的生命发生脱水,理想的图式建构可能就成了个体发展的秩序束缚。艺术理论家们的出发点不应该是人在这个社会中被秩序化了的生活,因为这种生活中,无论是日常生活的经验还

^① Rainer Rochlitz: *The Disenchantment of Art—The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press 1996, p. 21.

是科学启智的经验,作为教化的经验,都让人们无法触及真实的生活和生活的真实。为此,本雅明主张一种“具体的经验总体”。

(二) 具体的经验总体

针对康德经验论中的先验倾向与机械经验两个方面,他主张创造一个客观中立的知识领域以突破这种先验倾向,提出“具体的经验总体”概念以抵制那种基于生活智慧与科学启蒙的教化经验。

本雅明的具体的经验总体何以可能?这是与他的语言宗教哲学相关联的。

在《翻译者的任务》中,本雅明提出他对语言终极精神完整性的神学肯定:“如果说存在一种真理语言的话,即全部人类思想所致力实现的最终真理的无矛盾的、甚至沉默的存放处,那么,这种真理的语言就是真正的语言。”^①问题是语言是“从言语中产生的……世界本质”^②,世界的多元因此“根深蒂固地包含在语言之中,永远会挫败一切试图摆脱它的努力”,要把充满矛盾的世界的多元的过去从它藏身的语言堡垒中驱逐出来几乎是不可能的,也就是说,一旦传统与历史的重荷加诸于语言,那么,“那种至高无上的真正的语言并不存在:思维是没有附加物的,不朽的词语仍然是沉默的”。^③本雅明真意是真正的语言潜隐了,不朽的词语保持沉默。

如何脱去加诸经验的图式与教条?如何感受隐藏潜沉世界的具体经验总体?本雅明积极倡导哲学语言学的转向,调整康德式绝对确定的知识观。

语言哲学所担负的是对世界的表征。哲学的实践是对自动地包容和吸纳经验世界的理念世界进行描述。^④那种建立在主体性之上的哲学,本雅明一概视之为神话。世界本身是先于理性主义认识的本体性

①③ [德]瓦尔特·本雅明:《翻译者的任务》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第286页。

② Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, ed. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910—1940*, trans. Manfred R. Jacobson, Chicago and London: The University of Chicago Press 1994, p. 197.

④ [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第4页。

存在,本雅明所说的真理,也因此只能被表征、思考和再现,不可以被占有。

本雅明倡导主体哲学向语言哲学转向,他特别倚重的是语言哲学对不确定性的开放,也因此主张,真正经验的获得,就必须调适康德式绝对确定的知识观。

康德的经验是建立在确定和真实的基础上的。这就需要对康德式绝对确定的知识加以调整,这是巨大的重构与校正,是“沿着精确的机械式流水线的调整”^①。因为,由于这种确定性,可以说,哲学正在成为数学的同伴,所有的哲学知识都有“用语言而不用公式和数字的独特表达”。为此他再次强调:“这个彻底转变了对其语言存在的反映的知识概念,必须包括宗教,知识是这一概念的公开宣言。”^②对在物理学里以理论的方式或者在战争技术中以实用的方式表述出来的可经验性的现实,本雅明表现出深切的忧虑。恰恰在其中,他感受到了众人经验能力的崩毁。“我想说,这种现实对于个人来说已经很难再是可以经验的了,而卡夫卡的那个要明朗几倍而且由天使运转的世界恰恰是对他的时代的补偿,他的那个准备着将这个星球的居民大批大批销毁的时代。这种适于卡夫卡个人的经验,大众可能首先在面临这种毁灭的时候才会体会到。”^③如何卸载传统的沉重与历史的负荷?本雅明主张知识应该被连接到诗的语言中去。因为,沉重的传统或者说历史的负荷,会妨碍我们谛听真理,我们唯一能做的补救是求助于诗。“诗从哲学意义上弥补了语言的欠缺,诗是语言的最高补充。”他主张到哲学、诗歌和自然中寻找“真实经验”,而这种经验有赖于无意识回忆的瞬间呈现。

通过上述批判,本雅明形成了他的具体的经验总体理论。具体的经验总体是以回忆为媒介,再不断地返回到我们曾经经历的直接经验过程,以寓言或者诗的方式重述我们经验到的经验。具体的经验总体是经验的统一体,而“经验的统一体绝不能理解成经验的总和。与经验

^{①②} Rainer Rochlitz: *The Disenchantment of Art—The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press 1996. p. 22.

^③ 转引自阿多诺的学生克劳斯哈尔教授 2004 年 10 月 7 日在首都师范大学的讲演稿:《经验的破碎》,李双志、高燕译,第 7 页。

统一体直接相联的是作为理论不断发展的知识概念”^①，是和赋予具体经验以更高内容的知识力量结合起来的经验。它本身就是由作为单子而存在的经验构成，是真正经验总体的表征。它创造的一个知识领域，“应该是完全中立和先于主体和客体概念的领域”^②，这种中立和先于主体与客体的知识领域首先存在于宗教领域，“其中，上帝或人都不是经验的客体或主体，而是宗教中的这种经验以纯粹的知识为基础，就像哲学的精华只能且必须想起上帝一样。”^③

三、经验的贫乏

现代社会中的教化经验，不只是让我们无法触及生活的真实和真实的生活，而且它本身因为遭遇战争和技术，也已经变得贫乏，并被分裂得七零八落了；而且，认识和感情、道德和技术能力的这种分裂程度是令人震惊的。

马克思早已揭示出工人在现代工业生产下发生的人与人、人与自我、人与自然、劳动者同机器与劳动产品之间的疏离异化关系。随着资本主义生产力的发展，尤其在19世纪出现了D.贝尔所指出的两种巨大的社会变化：剧烈的现代社会变迁及其带来的感觉与自我意识的强烈变化。城市的崛起，大众社会的产生，通讯与运输等科技革命所带来的声、光、电、运动、速度等给人们带来巨大的刺激，万物倏忽而过，影像摇移变幻，新事物不断涌现，传统的时空秩序与整体意识被打破，人们陷入对新时空的震惊、迷惘与错乱之中。

以往的经验方式已让人无力感受今天的生活了。本雅明在1933年写作的《经验与贫乏》中，测绘了经验贫乏的过程。

经验的贫乏，最初或者说表面的原因是战争，是1914—1918年的第一次世界大战，直接导致经验的贬值：战后十年，充斥于战争书籍中的经验与口头传播的经验完全不是一回事。这是怎样产生的？战争书

① 刘北成：《本雅明思想肖像》，上海人民出版社1998年版，第49页。

② 转引刘北成：《本雅明思想肖像》，上海人民出版社1998年版，第49页。

③ 刘北成：《本雅明思想肖像》，上海人民出版社1998年版，第48页。

籍中的经验是经过加工的各种信息(知识财富)。它充斥人们的头脑,遮掩了人们对感官经验的真正接触,也就是本雅明说的与“口头传播的经验完全不是一回事”。密集的信息,不仅不可交流,建立在不牢靠的记忆之上的书面经验,充斥着为集团的利益而抹杀事实的内容,而且这种新信息对旧信息的覆盖连绵不断,真实在这一过程中离我们越来越遥远。所以说:“各种信息(知识财富)充斥我们的头脑,这并非真正的复兴(许多人寄希望于这种复兴),而是一种遮掩”,“随着技术释放出这种(毁灭和炸毁一切)巨大威力,一种新的悲哀降临到了人类的头上。”^①降临到人类头上的新的悲哀就是:经验的贫乏。

“虚伪的或骗取来的经验将把我们引向何方?”本雅明指出,虚伪的或骗取来的经验正将人们引向两条歧路:一是安于生活在图式化的秩序中,一是彻底涤除传统。本雅明的独特在于:“我们不能再认为:承认自己的贫乏很丢脸。不,我们承认:这种经验贫乏不仅是个人的,而且是人类经验的贫乏,也就是说,是一种新的无教养。”^②

“无教养”这个词本身包含有的价值褒贬当然是很清楚的,本雅明则把“无教养”放置在一个矛盾张力场中来着手他的理解。

对安于在图式化的秩序中生活的、为虚伪的和骗取来的经验所诱惑的人而言,克服无教养,意味着必须面对快速更替的现代知识,不为层层的知识淤泥所累,以根除一切无用的信息,回到事物本身。“……从头开始,重新开始:以少而为,以少而建构,不瞻前顾后。在伟大的创造者之中,从来就不乏无情地清除一切的人。他们是设计者,所需要的是干净的绘图桌。”^③笛卡儿如此,爱因斯坦如此,牛顿如此,保尔·克利也如此。他们“首先听从内心的召唤”。我们以往经验事物的方式已不适合经验今天的现实。社会发展的加速度让我们瞠目,“人们一边听故事,一边纺线织布的情形已不复存在了。”^④蜂拥的信息汇集,不断地

① [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第253页。

②③ [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第254页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《讲故事的人》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良译,中国社会科学出版社1999年版,第299页。

刺激我们,这种感觉尤如我们置身车水马龙的城市大街,让我们时刻处于震惊之中。而过度的刺激容易让人麻木一样,“经验贫乏并不意味着当代人总是无知或无经验,恰恰相反:他们吞噬了这一切——‘文化’、‘人’,他们吃得过饱,疲倦了。因而他们渴望从经验中解放出来,用一生中能够纯洁明确表现他们的外在以及内在的贫乏环境,以便从中产生出真正的事物。”^①站在激进的解放立场,我们要勇于面对经验贫乏的现实,从被知识层层淤结的经验中解放出来,创造适合我们所处的贫乏环境的纯洁明确的表现,听从内心的召唤,捕捉真正的事物。他们的标志就是:“对时代完全不抱幻想,同时又毫无保留地认同这一时代。”^②

彻底涤除传统,也是一种时代的“无教养”的体现。恰恰是这种无教养,使原有的一切“生存在世的痕迹”被彻底抹去,现代人沦落为无家可归的一族,对传统的抛弃使我们的经验变得贫乏了。须知,文化的进步更多的是建立在我们如何对待传统的基础上。“任何历史事实都不仅仅因为构成原因就具有了历史意义。可以这样说,这一事实是在事后,跨越可能与它相距千百年的诸多事件之后才具有了历史意义的。”^③历史依然是我们割不断的过去,源自客观自身存在的无法经历的价值或者说真实的碎片,恰恰需要我们从带有过去统治者或者占有者的暴戾之气的现实中打捞。本雅明从“现在”审视“过去”的研究思路,也是基于历史事件之间的关联,但是,这是一种非因果的关联。所以,主张中断线性历史,并不是主张中断传统并根除一切,而是根除传统中给人虚假幸福允诺的世俗历史。换言之,扬弃传统,彰显真正的经验,抛弃教化的经验,从线性历史中爆破出救赎的时间种子。

将原有的一切“生存在世的痕迹”彻底抹去有一个过程,其中之一

① [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第257页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第254页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《历史哲学论纲》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良译,中国社会科学出版社1999年版,第299页。

是我们对传统文化资源的浪费,往往以无价的传统文化资源去交换有价的现实,在与现实的交换中,无价的资源转化为具有一定经济价值的现实存在,“我们变得贫乏了。人类的遗产被我们一件件交了出去,常常只以百分之一的价值押在当铺,只为了换取‘现实’这一小铜板。”^①

现代生活中,经验正处在不可挽回的消逝中,以往的经验模式已经无法面对我们这个时代的生活,在词与物的直接同一时代,人的经验是建立在对物的直接感受之上的。在技术复制的时代,摄影让照片取代物,照片成了物的替代物。人们直接经验的获取不是经由对物的感知,而是经由对物的替代品:照片、图像等符号的感知。环绕物和物所具有的那种我们可以感知却又与我们保持一定距离的灵韵,即物的此时此地性、本真性消失了。我们复制的仅仅是替代物本身,我们获得的是有关物的替代:符号和图像。我们交流交换的是符号。当信息取代叙述,我们获取的是信息交流、符号的交换时,经验在理解中只占极少成分,它被交换典当。我们通过符号交换信息而非交换经验,虽然经验在交换中也起作用,但经验贫乏了。

人们对现实不再首先是在感性上或理智上经验到,而是通过媒介的信息了解到,是信息整合了我们的经验,并生产出我们的现实性。

这种符号化的生存可能带来的危害,体现在现代战争中,即人们仍然需要打着正义、仇恨的旗号开战,而正义、仇恨又是可以制造的,这是一。其次,战争的杀戮已经不是面对面的血腥屠戮,杀人者通过监视器来瞄准目标,凶手是作为观众来体验其行为的,而牺牲者最终作为一些点在光盘游戏中消失。杀人成了启动电钮的操作。“在做和想象、行为和感觉、知识和良心之间存在着落差,最终而且尤其在派生的工具和人的肉身之间存在着反差。”^②而且这种落差与反差之间的距离是令人震惊的。别指望我有多少直接的感觉或思想。认识和感情、道德和技术能力的分裂是令人震惊的。震惊体验是现有经验方式发生危机的体

① [德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第258页。

② 转引[德]英格博格·布劳耶尔,彼德·洛伊施,迪特尔·默斯:《德国哲学家圆桌》,张荣译,华夏出版社2003年版,第29页。

现,是现代经验与现代生活断裂引发的感受,它在人们的体内造成一种巨大的焦虑。震惊,这是经验失效后现代人的普遍体验,也是现代人抵御外在刺激带来的焦虑而生成的防御能力。既有的经验无法同化或适应外在的“事变”时,就会产生具有突发性与疏异性的震惊体验;而现代艺术,本雅明认为它具有一种防范震惊的功能,它是以牺牲意识的完整为代价的。

如何来拯救这种现代经验危机或者说经验的贫乏?本雅明主张的具体经验的总体将以怎样的形态显现于我们这个时代,将如何拯救我们这个时代的经验危机?本雅明在一些艺术作品的分析中,具体而历史地显现它的种种可能形态。

本雅明在《普鲁斯特的形象》一文中,主要是探讨了普鲁斯特的《追忆逝水年华》中的特殊创造性与普鲁斯特自处的现实间的紧密的共生状态。

“普鲁斯特的形象则是文学与生活之间无可抗拒地扩大着的鸿沟的超一流面相。”^①这意味着艺术与现实的关系,越来越不像现实主义文学创作所主张的那样,艺术的细节与生活的真实往往具有明显的对应。现代艺术所表现的生活,不再是我们在现实主义名下所追寻的是依照生活的本来样子所描绘的。本雅明分析的普鲁斯特就“并非按照生活本来的样子去描绘生活,而是把它作为经历过它的人的回忆描绘出来”,普鲁斯特所谓的“无可抗拒地扩大着的鸿沟”是指文学与生活的表象越来越远离。从现实主义到普鲁斯特,在不经意间,艺术对现实的描写,已经经历了两次飞跃,第一次是心理现实主义的出现,艺术描写的是人们的心理现实;到普鲁斯特,描写经历了它第二次的飞跃,即他的作品描写更深入一层,描写的是作者的“非意愿记忆”,也就是作者的无意识和潜意识,“对于回忆着的作者说来,重要的不是他所经历过的事情,而是如何把回忆编织出来”。因为意愿记忆“所提供的过去的信息里不包含一点过去的痕迹。”^②本雅明心仪普鲁斯特,因为通过考察

① 以下有关本雅明对普鲁斯特意象的论述,均根据张旭东的译文。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东译,三联书店1989年版,第128页。

经验理论与非意愿记忆之间的关系,明晰了打捞散落在现代性世界中的真理碎片的可能,是普鲁斯特所借助的回忆。

本雅明在《论波德莱尔的几个主题》中,将“体验”和“经验”与普鲁斯特的“记忆”(“意愿记忆”)与“回忆”(“非意愿记忆”)相对应,并指出,记忆是意识的保护者和印象的消解者,是一种理性的活动;回忆是印象和外界信息的保护者,是一种非理性的工作。^①“我们日常生活中有目的的行为乃至有目的回忆却将遗忘的网络和装饰拆得七零八落。”写作就是试图重新编织回忆,更确切地讲,是尽可能完整地呈现回忆。“因为一件经历是有限的,无论怎么样,它都局限在某个经验的领域”,被遗忘压抑而潜入无意识领域,成为非意愿记忆。“然而回忆中的事件是无限的,因为它不过是开启发生于此前此后的一切的一把钥匙。记忆还在另一层面上颁布编织的法则。构成文本机体的既不是作者也不是情节,而是回忆的过程本身”。正是与体验相对应的回忆把我们引向生活的真实,因为受注意力提示的意愿记忆它“所提供的过去的信息里不包含一点过去的痕迹。……过去是在某个非理智所能及的地方,并且是丝毫不差地在一些物体中(或在这些物体引起的感觉中)显现出来的。”^②由此看来,在普鲁斯特创作的作品中,艺术与生活之间的鸿沟,并不像它们表面所显现的那么大。相反,普鲁斯特同生活和世事进程之间有着最亲密的同谋关系。

由于普鲁斯特的缺乏经验和他的疾病,成全了普鲁斯特作品的独特性。“缺乏经验是马赛尔·普鲁斯特的死因,也是使他能够写出东西来的条件。他死于天真无知,死于不晓得如何改变种种会把他压垮的环境,死于不会生火或把窗户打开。”当然,他也死于精神性哮喘。有经验的聪明人,正努力弄清自己身处的世界,并努力按照生活的规则行事。如果普鲁斯特的创作反映这些经验,那么普鲁斯特同生活和世事进程之间亲密的同谋关系,将会不可避免地将他引向平庸、懒惰、沾沾

① [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第130页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第128页。

自喜的生活。然而,他的疾病阻止了这一切发生的可能。病病歪歪的普鲁斯特不太快的生活方式,反倒见出——巴黎老朽、病弱贵族之处处悲凉,而他的无力以自身经验同化外在材料的处境,又恰恰暗合了时代的特征。社会的发展,已经使再聪明的人都无法弄清生活和世事进程的规则,合理地组织我们的生活变得日益困难。有时,遥远地区的一个意想不到的危机,会出人意外地危及我们正常的生活。这种缺乏支点、丧失现实感的不稳定生活,既是普鲁斯特的生活,也是时代的生活。

回忆过去又是一种政治行为:使我们回想起特定权力的形象,这些形象有可能束缚我们,要求我们与它们相认同,这需要我们使用“些微的救赎力量”,把这些形象从它们在历史中的固定位置上爆破出来,打破均匀同质的时间概念,勃然变成或重新构成了现在。因而,本雅明对体验的选择始终处于一种渴求与反思而来的警惕之间。

本雅明对歌德的亲和,为波德莱尔作的辩护,对普鲁斯特的迷恋,对卡夫卡的赞赏,根本在于他们创造了表达资本主义时代生活的艺术形式,或者说资本主义时代的生活得以在他们的艺术中自在地呈现。本雅明对他们的肯定,是对他们艺术创造力的肯定,并不是对他们笔下生活的赞同。恰恰是他们创造的形式唤醒我们,从对生活的沉醉中清醒,“把真实从虚假中分离出来”。而本雅明则力图通过他的批评不只是让真正的经验呈现,同样是渴望真正的真实浮出虚假历史的地表,把我们引向真正的真实。

第三节 星丛与星星

如果说本雅明所激赏的作者们是以他们的元表达呈现他们所生活的时代与社会,那么,本雅明则以非中心场域的元批评从世俗线性历史中爆破出救赎的时间种子,从“实在内涵”的燃烧中照亮“真理内涵”。

一、非中心场域的批评形态

非中心场域批评形态之可能,是与本雅明回到事物本身的批评观

念相伴生的。回到事物本身,沉浸在事物中,这个世界就不再为一种视野所限定,不再被视为理所当然的既定的宇宙。本雅明对文本、事物和宇宙的理解,用他的话讲:“我从来不可能用其他方式来研究和思考,而只能用这样一种方式,如果从神学意义上说,就是按照犹太教法典的教诲:圣经的每一段话都有49层意义。”^①也就是说,本雅明的批评有着多重视域,这不仅是不同角度更是不同层面的对文本的解读。本雅明的多重或多样理解被展示,我们又可以对它们作出各种各样但却有着内在关联的理解。我们依据本雅明的方式理解本雅明,根本无需什么教条。“圣经的每一段话都有49层意义”,对我们意味着一次次不断地返回批评的对象,每一次重启都将进入对文本理解的新场域,同时也就呈现出一种新意义。每一个新的场域就意味着一种新的意义,意义的场域在这一过程中不断生成。因而这个场域是开放的、没有中心的,从而就构成了批评的非中心场域。

“有系统或者没有系统,对精神来说都是同样致命的,所以它必须下决心使两者结合”,^②而场域则是两者结合的最好体现。也就是说每一个场域就是一个系统,它本身就是中心,它并不朝向某个中心。每一个场域是以保存各自的离心力与别的场域保持张力,在精神的关注下,不断构成新的场域,即构成场域的是“个体的纷呈叠现,是同一性与异质性的并存”^③。说场域不是系统,则是说不同的场域与场域个体在精神的注视下,构成一定的星丛,并向精神呈现为某种关系组合的图形。一旦精神关注的重心发生了变化,场域组合的星丛图形就发生变化。星丛是一种不稳固的存在,或者确切地说,是一种由精神所关注的想象性存在,伴随重心的转移、想象的变化,星丛时刻处在变化中,不像星星是一种理所当然的存在。

① Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, ed. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940*, trans. Manfred R. Jacobson, Chicago and London: The University of Chicago Press 1994, p. 368.

② [德]瓦尔特·本雅明:《德国浪漫派的艺术批评概念》,见《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社1999年版,第64页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东译,三联书店1986年版,第18页。

本雅明反对有中心的系统,这种系统是反对人为建构的知识系统或者说是脱离具体现实将知识普遍化的系统,它“无论在认识中还是在反映中,都不能把整体的事物整合起来,因为在前者中缺少内在的,在后者中缺少外在的。”^①因为在主客二分的思维模式中,人们获取的关于事物的知识都将有一定的局限性。但本雅明也反对知识的散乱,主张在事物“所在世界的适当地方加以寻找”^②,也就是必须在事物所在的世界中对事物加以理解。本雅明关注的是19世纪之后被学科分类分割逐渐失落的事物整体,如何凝聚科学认识的一切,重新成为一个整体,用他的话说:“如果我们还想由科学获得某种全面性的话。我们也不应从普遍的,或过渡的东西中去寻找这种全面”,“必须把科学视作艺术”^③,因为艺术不纯粹是个体,更是单子。本雅明的总体是由单子与单子的斥力与反斥力的张力运动构成的场域。单子之间的关系是对抗与平等的,每个单子都是一个核心。单子和总体的关系,一方面,是单子表征总体而不是总体投射单子,正如“艺术总是在每一件艺术品中得到完整地再现”^④;另一方面,单子归属的场域不同,与单子关联的总体也不尽相同,总体是开放的和不确定的。因而,非中心场域的艺术批评,一方面,“对每一个单个本质必须尽一切努力在其所在世界的适当地方加以寻找,直到把它找到”^⑤;另一方面,碎片个体本身是一个完整体,个体的意义必须在场域中与其他个体的关系中得到理解,真正的意义必须从碎片云集的星丛中撷取。碎片出现的地方,有中心的总体性的虚假表象便被粉碎。

把每一个单个本质放置在其所在世界的适当地方,这意味着对事物的理解,须将事物放置在它所处的现实关系中,而且在本雅明看来,“每颗星”的个别“现象”并非问题,作为中间层次的这种星之间的关系才是重点。”^⑥

①③④ [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第1页。

②⑤ [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第10页。

⑥ [日]三岛宪一:《本雅明:破坏·收集·记忆》,贾惊译,河北教育出版社2001年版,第59页。

这就改变了以往把研究目光聚焦在单个对象的方法。这意味着我们对个别事物的理解,首先应该明确个体归属哪个场域,只有明确了它在哪个场域,也就是把它放在一个它所属的世界,然后将它与所属世界的别的事物关联起来,在那一刻,建立起它与它所属的场域的其他个别个体的关联;一旦这种关联建立起来,它在那个场域中的意义也便明晰了。个体归属的场域不同,与它关联的事物不同,个体呈现的意义也就不同,也因此有多个视角的进入和多个层面的探测。

我们不妨以本雅明对复制技术这一艺术生产条件的研究为例。首先,本雅明是把它放在马克思关于生产力和生产关系的理论框架中,把复制技术作为生产力构成性因素加以考察。因为艺术生产作为一种创造性实践活动,同样也要受到时代生产力和生产关系的制约。因而,这个关系场域应该说也是它所归属的适当场域,然后,我们把它与其他因素关联起来,就可以明确复制技术是什么了。艺术生产本身也有生产力(即艺术技巧)和生产关系(即艺术生产者和接受者通过艺术形成的社会关系),复制技术是归属于一定的生产力的,是艺术生产力发展到一定历史阶段的产物,它与一定的生产关系相适应。与之相适应的生产关系,既是由复制技术催生的又是限定复制技术发展的制度性框架。当特定的技术所体现的艺术生产力与原有的艺术生产关系发生矛盾时,就会引发艺术生产关系的变革。因而,复制技术不仅仅是艺术生产力的、也是艺术生产关系的革命力量。

本雅明把它和传统的手工复制技术放在一起,则又构成另一个场域,建立起另一种关系,这时显现的是机械复制的另一些特征。本雅明分别选取了照片和绘画这两种由不同复制技术造就的产品,照相是机械复制的产品,绘画中存在手工复制的可能,两相对照,它们之间存在的细微而根本的差异就得以体现。如果我们注意到,照片中有个非常物理的东西——光,是光的到来,并在相纸上留下痕迹,才产生照片。由此,我们可以知道,照片看似对自然物的再现,其实不然,照片既不是复制,也不是再现,而是光影作用给相片留下了一样全新的东西:光的印记。这才是摄影图像的独特之处。摄影所显现的复制是通过其他的方法、用其他的材料制成的,它与手工复制有着根本的区别。手工复制

是用同样的方法、同样的材料重做相同的工作。尽管摄影与绘画用的是同一词“复制”或者“再现”，但表达的是主客彼此外在的相似，掩盖的是彼此根本的不同。

须知，机械复制在摄影中表现为摄取光而成像，它还有一个拷贝的用法。如果着眼拷贝意义上的机械复制，它与手工复制比较，尽管还是手工复制和机械复制构成的场域，但这儿的机械复制已经不是上述的机械复制，两者再次构成的是一个新的场域；机械复制和手工复制间的关系也发生了改变，即将呈现的又将是另一些根本性的差异。它们的差异在哪儿呢？同样是复制，手工复制是真品与赝品的差异，拷贝则是底片和相片、相片和相片的差异，而底片和相片、相片和相片较真品和赝品，彼此缺乏类比性。也就是说，真品和赝品问题，在摄影中就变得没有意义了。

如果把机械复制放置在电影艺术生产过程中加以考虑，就是又一次转换对机械复制意义思考的场域，本雅明向我们呈现出的是它的又一些特征。从事电影创作的艺术家的必须把握一定的复制技术，与此相关还得考虑使用什么媒体，如何使用新技术，提高视觉效果、降低生产的经济成本、雇用多少工人等。电影创作是集体合作的成果，因此能否收回成本也应当被纳入到思考场域中，因为这已成了实实在在的问题。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》第一稿的第十一节《电影演员》中描述了演员的表演也得考虑这些因素：因为演员“成就的现时现地性由完全偶然要考虑的如摄影棚的租金、合伙人的调配、美工等因素所决定。”^①

总之，把机械复制技术放在不同的场域中，在不同场力的作用下，与它构成关系的其他要素会产生微妙变化，由它所构成的总体就会适时微调。变化带来不同的关系，在不同关系中机械复制也就呈现出不同的特征，从而才有它多样的特征，出人意外地向人们呈现，也才有人们对复制技术力量的全面感受，以及它的多种功能的社会实践的尝试。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2002年版，第38页。

同样,本雅明对有声电影产生的分析,也是把有声电影的产生放置在现实的审美、技术、经济和政治合一的关系中加以描述的。“一件孤立的艺术品……完全没有什么用处。它必须被放在活生生的社会关系当中”。具体地说,本雅明是结合法西斯政治强调民族审美的旨趣和当时的经济危机的现实来探讨的。有声电影生产的高成本要求规模接受,才能产生赢利效应,虽然民族语言的局限,有声电影发行最初遭受市场挫折,但声画同步技术很快缓解了这一危机;更重要的是电影生产了消费需求,并由此拉动市场消费,缓和了当时的经济危机;而电影“机器对日常价值生产的深度入侵”特征,可以被法西斯利用来强调审美的民族趣味,生产符合独裁需要的统治意识,致使法西斯政治合法化,因而有声电影的试行得到政府政策与资本的支持,技术的推进才得以顺利实行。在有声电影产生过程中,政治、经济、资本、技术甚至是语言,它们相互依存并共同发挥作用。通过在政治、经济和技术互为关系中考察有声电影的生产,本雅明还让人看到了:“有声电影从外表来看助长了民族趣味,而从内在来看却使电影制作比以前更国际化了。”^①也就是几种因素的互为作用,结果潜存着的是统治与解放的悖论:法西斯调用资本以利用艺术巩固统治,而艺术制造中资本和技术的全球化又具有了破坏国家民族主义统治的潜能。通过对电影产生时代的社会政治、经济和技术等因素的考察,综合审视它们之间的相互作用,我们很难说几个因素中,哪一个因素是占主导地位的。本雅明将电影置身于不同关系场域,致使跟随他的我们,也站在了理解事物的十字路口,同时从各种不同的角度观察现实,并且保留着各种相互冲突的选择,从而获取较二元对立方式提供给我们丰富得多的深刻意味。

二、星丛和星星

“星丛”是本雅明在《德国悲剧的起源》一书的《认识论—批判序言》里提出来的。在德语的日常用法中,“星丛”的意思一般为“配置”、“布

^① [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第18—19页。

局”。本雅明以这个词的原义为基础,在于说明理念与事物的关系,即“理念之于事物正如星丛之于群星”,艺术之于艺术作品正如理念之于事物。每一部艺术作品作为一个单子表征艺术,“艺术总是在每一件艺术品中得到完整地再现”。也就是说,艺术不是由个别作品总和构成的,犹如单子与总体的关系一样。“理念是永恒的星丛,构成星之间关系的组合向我们呈现为一定的图形,它本身就是现象的客观解释,只是等待人们去发现”。^①这意味着星丛由星星与星星之间的不同组合构成一定的图形,星星的每一次不同的组合,都将构成一个新的星丛。每一个新的星丛都将重新调谐它的内在关系。星丛在没有被关注的时候,是一个混沌的存在。星丛存在于被看的那一瞬间。

星丛和星星的隐喻是本雅明非中心场域批评思想最形象和最富特征的体现。

首先因为星丛是一个非中心场域,即不是一个有中心的整体,构成星丛本身的星星们就是一个个不确定的单子。理念与星丛一样,不属于现实世界,但是,理念也不是远离现实而存在的。理念作为事物关系的布局,是由作为单子的一个个具体经验总体构成的。这些具体经验总体往往存在于比自己所确定的更早的时候,在各个时代的转折中,期待着被正确地读解。

关系布局的不断变化,其间不断变化着的是构成物——作为单子的一个个具体经验总体或者是我们临时的栖身处——的位置,只不过在被读解的那一瞬间被暂时凝固,也必须是凝固的。

从本雅明的星丛隐喻,我们可以看出本雅明和一般思想家的区别。星丛,一方面是由作为单子而存在的一颗颗星星构成,且每颗星星各自是独立的,虽然彼此互相依存但又以各自为中心;另一方面,我们栖身观看的位置也是构成不同星丛存在的现实力量。星丛的凝固和星散都是和现实的各种星星的运动,还有我们的观看相关。我们栖身的位置可以不断地变换,星星的相互作用与运动走向又是无限的,面向未来而

^① [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2002年版,第10页。

又无限开放,因而它的未来不可确定,正是这种不确定展示了事物的丰富多彩。星星在星丛中与其他星星的作用下显现意义,星丛因为星星的相互作用和我们关注重心的转移而作为不同的总体凝固,显现为不同的意义场域。

对象的历史性质、对象所包蕴的时间性,即对象的运动变化,决定了科学任何时候都不能够把获得精确性作为自己唯一的使命,而是应着力于揭示对象的各种不确定的关系。在这里,时间起到了一种关键的作用,它表现为媒介,允许对往事或回忆做修改,时间创造了距离。在一个重新组织起来的相对稳固和封闭的时间里,意象的星星能够不止一次地、在不止一个方向上,多次地向各个方向穿透。当我们从不同角度对星星的联系加以观察时,可以看到变幻不同的星丛。

其次,它们怎样汇聚?这也是偶然的和不确定性的。你说这种不确定是自然力也好,是命运也好。须知,具体经验总体完成于一次次的回忆。而这一次次的回忆,不是以逻辑的力量和因果的关系集聚起来,而是以促使对往事一次次重温的共同的力量的吸引,构成了记忆的星丛,犹如独具个性的孩子们以人性的力量聚集在母亲身边。这种共同引力到底是什么呢?我们不得而知,只知它与布置关联的多样可能性相一致,从而展示事物的丰富性。

星星间的联系是人们对各自曾经熟悉的那种东西的重温建立起来的,不同星星间的联系之所以能重新建立起来,是之前的和之后的事件之间存有某种共性,这种共性使得到重温的事件在回忆中融合为一个整体,从而使得非线性时间过程中所发生的事件变得清晰可见起来,在我们没有介入就已经发生。

由于这种凝固的非主观性,它避免了一种太大的稳定性,使一切都在流动中,并内在于时间的历史流程中,它是属于历史的。我们由此获取的真实,也因此不是主观抽象的,而是历史的真实。

本雅明还有两个非常有名的隐喻也表明了他的这一观念。一个是有关书架的隐喻,星丛是由星星的关系构成的,星丛不像书架是先做就的,然后把书按照需要分门别类插入其中;他希望思想像散乱一地的书那样,不要被分类这种学科建制的产物框住,漂浮在浩瀚无垠且无起因

的意义场域里的思想碎片互相碰撞,不断地寻觅自己恰当的位置。另一个是关于花蕾展开的隐喻。人们对卡夫卡作品的理解,更是形象地表明了对于值得批评的作品,反思可以以故事为出发点无休止地展开。“展开”一词具有双重意义。“一个花蕾可以绽(展)开为花朵,但是,教孩子们用纸折叠的小船却展开为一页平展的纸张。”^①卡夫卡的寓言之所以可以被引向无休止的反思,因为他的寓言是在第一个意义上展开的,即花蕾绽开成花朵的方式。对同一对象的无休止的反思意味着,思维不断地中断重启,在反复地回到原点的过程中,在对象一次次自我展开的同时,也展开了关于对象场域的丰富性,从而让我们一次又一次地不断触摸到真实的脉搏。

回到事物,只展示不评价,展现事物的不同侧面不同层次不同特征,这些内容汇聚构成理解的非中心场域,这场域区别于以往的总体,它不是由意图性关系所构成的确定而封闭的场域,而是自然而然呈现的。它的力量产生于构成因素的携手并肩,像“母亲只有当孩子们紧紧围在身旁而产生亲近感之时,才开始生活在真正充实的权利中一样”^②。

作为单子的聚集,场域的构成性因素之间是平等独立的,不构成意图性关系。真理不进入关系之中,尤其是意图性关系之中。^③以意图性统一的是封闭性总体,是以因果、逻辑关联的,是人为的、虚假的,真理不存在于其中。真理即意图之死。^④个别事物的综合,无论是因果的还是逻辑的方式,都不能融合为一个有机的整体。通过一定的方法强行将处在同一事物内部的事物关联起来,推断前因后果,就是对整体的意图性建构,是对真理的扼杀。主体试图为对象的未来立法,这是过去对现在的占有;记忆试图重返原初的真实,则是现在对过去的僭越。本雅

① [德]瓦尔特·本雅明:《弗兰茨·卡夫卡》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第243页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第1页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第10页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第8页。

明一直反对用知识之网去捕捉真理,实际反对的是在意图体系中寻求真理。

第三,作为单子,汇聚的星丛由于不是意图性关系组合起来的,所以星星并不因此归属于哪个星丛,而是在保存自己的努力中,以离散的力量汇聚成场。

构成非中心场域的碎片有组合,本雅明列举有独立的、极端的和对等的。这些碎片因素的聚集,如孩子环绕母亲,星星构成星丛,“这个统一的实质却在于其离心力、在于其通过让位于多元而自我保存的努力”^①,而不是强势统一弱势。因此,接近真理的正确方式不是通过意图和知识,而是完全沉浸融汇其中。正如他在《认识论—批判序言》中所说的,“如果我们想要从科学中衍生某种整体性,那就必须把科学视作艺术。”^②“理念遵循这样的法则:一切本质都是完整纯洁的独立存在,不仅独立于现象,而且特别相互独立。正如天体的和谐取决于并不相互接触的行星轨道,所以,理念世界的存在取决于纯粹本质之间不可沟通的距离。每一个理念都是一颗行星,都像相互关联的行星一样与其他理念相关联。”^③这种彼此的关联,并不相互接触的。

三、平面的多样并置

采用片断、格言及拼贴等写作方式,是适合星丛批评内在要求的写作。电影蒙太奇和镜头拼接则是对应写作的、适合影视的表达,都是对空隙与中断所产生的无表达的倚重,它也是本雅明中断重启思维的妥帖展开。这些方式妥帖并適切地体现了他的星星和星丛理论,以及他的非中心场域理论。电影蒙太奇和镜头拼接,可以将它们概括为平面的多样并置,它由构成性因素,诸如景物的素描、单子式废墟、片断的

① 郭军、曹雷雨编:《论瓦尔特·本雅明:现代性、寓言和语言的种子》,吉林人民出版社2003年版,第117页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第1页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第10页。

裂隙等组合叠加。画面与画面、镜头与镜头的并置，因此，往往获取自身相对独立的意味；主体的意图则是隐于画面的选择、秩序的编排中，是向读者敞开的。它的不确定性带给读者以不尽的丰富意味。

平面的多样并置，在本雅明那里，主要指他的蒙太奇写作，是细节与细节的拼贴、片断与片断的直觉组合。他把不同时空中发生的事物放在当下的同一时空中，真正实现了不同时空中事物的联系。他将事物从原本的事物链中解放出来，在碎片松散的拼接中，再生性地重新创造意义。

本雅明看重的是碎片重组后的出人意料，和种种解放的可能，即蒙太奇的先锋积极意义。对画面重新组织中，选择什么画面和怎样编排画面，这于他是不受任何限定的，没有先设，这样或那样的选择都是允许的，组合可以是任意的，重要的是寻求各种变化和出新的可能，以适应表达生活和情感的多样性和丰富性。因此，这是一种看似选择的非选择，不存在主客二分的困窘。如果我们执著于把问题引向主客关系这个向度，那么，事物的出人意外和多样可能就不可能产生，如果执著于想象任意选择可能带来的相对主义的后果，这又是一种道德主义的评价，而这些恰恰都是本雅明所反对的。

本雅明对普鲁斯特的认同，就是意识到连续性再现的虚假。普鲁斯特的真实是从细节或片断的接合裂隙处萌生与迸发。正如一开始我们所分析的，对连续性再现虚假的明晰是产生在思维不停地中断的过程中。不断地从原初的客体重启，创造新的开端，这样的往返过程，单子不同层面的意义逐渐展现，“思维过程不知疲倦地创造新的开端，以迂回的方式重返其原初的客体。这种连续的停顿是为了呼吸新鲜空气”，^①也是重新开始的动力。

本雅明在《超现实主义——欧洲知识界之最后一景》中，对 20 世纪 30 年代“先锋派”艺术的探讨，也可以见出他不为传统理论或观念的限制，面对艺术现实的唯物考察和他所信奉方法的实践。先锋艺术家

^① [德]瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社 2001 年版，第 2 页。

们对适合现实的艺术手法的创造,虽然按已有的标准衡量,肯定不是艺术的,但却是最富艺术成效的。达达主义将一些传统艺术中认为不能入画的东西放置在画框中,通过随意的创造物摧毁传统的艺术“灵韵”,因此达达主义诗歌就成了“猥亵话和一切能够想象的语言废品的‘词语凉拌’”,虽然“巴尔扎克是第一个说到资产阶级的废墟的。但只有超现实主义把它们展示在视觉中。”^①这还表明,本雅明所采用的方式与当时方兴未艾的现代主义的种种实践是声气相通的。

达达主义诗歌这种“词语凉拌”,类似于碎片的剪辑。剪辑将不同时空中反复出现的生命细节从生活流中提取出来,并置于当下同一的时空中,它既是中断联系同时又是将中断的联系联结起来的手法。“这项工作的方法,文学剪辑。我对此没有什么可说。只是在展示。我不会偷走任何不菲的价值,不会将任何充满才智的表达据为己有。”^②剪辑的接合处有裂隙,这是一种“无言”,它具有一种沉默的力量。它将催生各种可能的真实。展示也是一种无表达,无表达或沉默也“是批判的暴力,它虽然不能把艺术中的假象与本质分开,但可以阻止它们混合。”“它击碎了仍然存在所有美丽的假象中的混乱遗产:虚假,谬误的总体性,即那种绝对的总体性。只有不言才能成全作品,把它击成一堆碎片,击成一个零散的真实世界,击成一个象征躯干。”^③一如本雅明的引文,宣布旧的真理体系和文化的统一性的解体。引文的摧毁性力量中留存着“使这个时代的事物得以幸存的唯一希望”。这种幸存的方式,在本雅明看来,就像珊瑚形成的方式,是远古生命的遗骸;又像珍珠存在的方式,是生命内在的孕育。是中断的历史中绽出的原初。

这种多方展示的方法,只是陈述事实,它不需要作为标尺的外在权威,无言就是力量。它强调的是事物互相展现,深层意义的开放生成。而多种生成意义的相互牵制,又最大程度地克服了剪辑可能产生的主

① [德]瓦尔特·本雅明:《超现实主义——欧洲知识界之最后一景》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良译,中国社会科学出版社1999年版,第191页。

② 汪民安主编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第312页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《评歌德的〈亲和力〉》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第96页。

观随意性。这种方法既表达了对思想史上曾经出现过的充满才智的表达的尊重；同时，又在重新时空化的过程中激活它们的再生创造力。

文本意义是向无数的“他者”无限开放的，有多少解读者、多少种阅读方式和编码方式，就有多少种意义。“我们正在通过网络的多元性进入文本无数的入口”，“思想碎片与其基础观点的关系越不直接，其价值就越大。”^①

产生于主体缺席的“无表达”，这一思想是本雅明在《评歌德的〈亲和力〉》中提出的。在本雅明看来，艺术创作既不是像科学依据规律那样，依据审美的理想，让混乱世界秩序化；也不像魔法召唤真理那样，将混乱的成分混合成表象。“形式却使表象奇迹般地突然出现构成世界。”换言之，对艺术创作的化学分析，让我们看到了创作中存在的两种可见的表面情形；但作为炼丹术士，我们必须清醒的是，奇迹般地突然出现的世界，潜沉在表象背后的生命的秘密和存放于沉默语词处的艺术真理，对它们的打捞必须采取适合表达它们的“无表达”。无表达是浪漫主义消除主体评价思想的重述，具有“西方的朱诺式的冷静”。“无表达击垮了一切美的表象中作为混乱的遗产仍存在着的：假的、容易造成迷雾的整体性——即绝对整体性。无表达才会使作品完结，它将作品击打得残缺不全，击打成了真的世界的断片、一个象征的未完成。”^②也因此，“完整”的艺术作品也被浪漫主义者假设为不完整的。这种不完整可以从两种意义上理解，一是对于可批评的作品，反思活动的不可能停息，作品就此获得自我展开的无限可能；二是一个作品不论获得多高的评价，都不可能是一件完整的作品，“只有不完整的才能被理解，才能让我们前进。完整的只能被欣赏。如果我们要理解自然，那么我们必须把它假定为不完整的。”^③

① [德]瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社2001年版，第2页。

② [德]瓦尔特·本雅明：《可技术复制时代的艺术作品》，见《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社1999年版，第209页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《德国浪漫主义的批评概念》，见《本雅明文选》，陈永国、马海良编译，中国社会科学出版社1999年版，第9页。

非中心关系域场所赖以建立的方式,无论是碎片的蒙太奇拼贴,还是“无表达”,从某种意义上讲,它内含有深刻的宗教意识。多维度的不同切入,对事物不加评判的拼接,表明人意识到自己的有限和无知,不敢在万能的上帝面前妄自发表自以为是的解释。本雅明作为最伟大的批评家的意愿就在于让对象自己说话,他寻求的是与作者的种种对话的可能,追求批评的多样性和不确定性,从多个方面、多个角度走近作家,理解作品,也就是获取对作家作品的相对稳定的理解与认识。在尊重他人他物的基础上,从而为平等对话的实现提供可能。

主体缺席的无表达的拼接,在选择的非选择中建立非中心的整体,为在意识中寻求平等交往提供了现实。对话是多方的,对话的关系是复杂的,对话的可能是多样的,对话的内容与结果是不确定的,这种种未定性,恰恰为平等的实现、意义的交流、向未来的开放提供了一个交往的切实平台。最终,也就是达成更好的真正的理解。

非中心关系域场内存在的紧张,我们也不必回避。主体缺席的无表达的拼接,一方面,的确可以将传统的资源从传统中解放出来,使之重新语境化后生发生命活力,引发新的思索;另一方面,爆破的底线又在哪儿?尽管少了许多因果的关联,激活了对话交流,但是,由于政治热情的介入,传统资源走向的为我所用,又都可能导致批评的失范。

神秘生命的聚合,不只是会被贴上不合法的理解标签,还潜存着真的产生不合法的理解的可能。它的潜在危害是:湮没主体的方法导致主体的膨胀。主体最终却成了衡量真理的标准,成了万物的唯一尺度;一如我们对理性的反叛,转向对野性的肯定,付出的是高昂代价,即面临着屈从于非人行为的合法性的危险。本雅明在战时德国的媒体,主要是广播电台系统从事过一段时间的工作,对媒体的宣传魔力有深刻的感受。

本雅明反对体系,坚持在场域中理解对象。“马赛克在破碎成无常的颗粒时仍然保有其尊严”^①,因为他的方法本身不是对对象的孤立研

^① [德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第2页。

究,而是整体的呈现;而这种整体呈现又是历史的、开放的,其联系是非因果、非逻辑的。蒙太奇和多孔性展示的个体,是世界本然的呈现。世界本然的呈现是非传统体系的,也是非因果逻辑的。根本在于整体构成的张力是事物内在构成的矛盾运动的结果,而非机械或外在地把事物整合起来。

批评真实性的保证,在浪漫主义就是依赖艺术的内在批评,其目的是克服相对主义和主观任意性;从变动的整体性中寻求个别作品的意义,这又是作品内在真理的展开从外部限制意义的相对性和主观任意性。而且,个别的星星与整体的星丛隐喻,又是适合真实性特性的方法追求,它包含有一定模糊性,更贴近生命和存在的本真。

结语 棱镜折射的万花筒

人们往往习惯于以难以归类、“依阿努斯”^①的面孔等称谓本雅明。本雅明理论何以呈现出这样的理论特色？对他反复的中断与续起的阅读中——甚至直到现在，不少人对他的文本依然是一知半解，或许根本不理解。但恰恰在仿效他的停顿和重新阅读的思索中，可以意识到他理论的闪烁不定正是他所追求的“我不评述，只是展示”^②的成果。

在一个急剧变化的时代，旧有的文化传统已经发生了根本性的变化。技术对传统文化的冲击，从根本上动摇了传统的根基。旧有的理论标准已经不适用于衡量新的时代和新的艺术。如何对待新出现的一切，我们必须摆脱原有的理论性框架，直接面对我们所遭遇的新世界。评述意味着必须依据或运用一定的评判标准，不作评述则意味着直接面对新事物。

新事物并不一定意味进步，这是本雅明一贯反对的。不作价值评判，表现他的审慎；同样，旧理论或旧标准不适合评价新事物，但这并不意味着旧观念必须抛弃。在事物构成的各种关系中，自然产生的一切关系都是值得肯定的，并值得我们记取。因为在本雅明看来，自然关系中藏有过去与未来的秘密协定，存有一种隐秘的趋日性。这种隐秘的趋日性，有如燃烧的火焰，闪烁着些微的弥赛亚力量。

他只展望不评价的研究，更重视事实的描述、意象的并置，不论正确与否，都为理论提供了不确定性和多样可能性。他的理论也因此折射出棱镜的多样光芒。

一、确定而游移

本雅明在《〈拱廊计划〉之 N：知识论，进步论》N1.2 中叙述道：“将

① 罗马神话中的双面神，前后各有一副面孔。

② 汪民安编：《生产》第一辑，广西师范大学出版社 2004 年版，第 312 页。

他人的努力比作意欲起航的船只,在这航行中,船被北极磁场拖离航向,去发现那个北极。对于他人来说的那种偏离,对于我来说却是确定我航程的资料,我把我的思考建立在时间差异上(而这对于他人来说却是打乱了探索的主线)。”^①这段话表明他人的努力是意欲起航的船只,但航程的航向由于人为种种的设定,有了不同的方向,这也是文本得以续后长久轰鸣的原因之一。人所设定的终极的北极,是虚幻的北极,也是为那种研究范式所限定的人,共同努力的方向和奋斗的目标;而且他们依据这个目标,将别人偏离他们所设定的目标的努力,视作是偏离航向的努力,“打乱探索的主线”的行为。如何发现与接近地球本身所有的“那个北极”(这也是比喻,在本雅明不是一个唯一,也不是唯一一个;它漂浮,或沉陷或浮现,是终极真理的珍珠碎片),不为设定的目标的磁场所吸引,实施被视为偏离的非偏离航程?本雅明主张把自己的“思考建立在时间差异上”,捕捉住在不同时间段中浮现的相同意向,也就是说,本雅明的研究是立足时间流程和时间航程,但并不依循线性向前发展的主题展开,他是基于差异,启动看似偏离航程的航行。

驶向设定目标的努力,在本雅明看来,这是一种典型的历史主义的产物,它的信念是进步。这是人与自然极不自然的关系的体现,这已经构成了一种学术的陈规,或许省事,像“如今的史学家只需搭建起一个狭窄而结实的手脚架——一个哲学结构——以便把过去最重要的方方面面收进他的网络即可。”^②但这只是一种基于进步观的盲目研究,而不是对现实的现实化努力。本雅明的努力是思想的去范畴化,走出西方几千年二元等级化的哲学形而上所形构的普遍概念的历史,从被视为天经地义的自明力场中寻求一条重返感官经验的道路。

本雅明认为那些朝向设定航向航程的努力,是看似理性的疯狂。这是以人力代替神力建构世界的努力,是自我膨胀的人对世界人为地设定与占有;他努力将人为设定的航标、浮标之下潜藏的冰山展现出来。为此,必须“描绘和保存那些思考的间歇时刻”,极其仔细地展现不

① 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第308—309页。

② 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第309页。

同浮标间的距离。语言的逻各斯制造的是幻象和神话,是看似理性的非理性。浮标下汹涌的才是看似非理性的现实,他的工作是使现实现实化,这才是理性的探寻搜索。但这项工作极为艰巨,因为生活之树“那上千万树叶受到勤奋之风吹烤、受到研究者燥热气息的熏染、受到年轻人风暴般热情的灼烤、受到好奇之闲风的轻扰——它们已经被几个世纪的尘土所封盖。”^①

本雅明的方法,从根本上讲,是以一种宽容和对差异的敏感取代简单的肯定与否定。这也是他与法兰克福学派主流人物的根本差别。这一差别使他得以从原有的哲学脚手架上跃出。“从内里训练我们制造形象的手段,使之成为一种立体镜和多维的观察,直看到历史阴影的深处去。”^②所谓内里,就是不依据外在人为的设定,让事物自身运动的复杂性得以多侧面多角度地展开。也许前往北极的航程路途日益艰险,本雅明相信,一路的捡拾,或许在不经意的刹那,我们不时地与终极真理的珍珠碎片(北极)遭遇。

基于对未来的不确定性的理解,本雅明无论是在思想还是艺术问题上所给予的始终都是一种理解而非答案。对任何问题他都反对以简单的对立方式去探讨或作出顾此失彼的解答;而是主张在一个相对独立的非中心场域中给予完整的理解。对于本雅明来说,“绝对没有伟大,而只有辩证的对比,这种对比常常混同于细微的差别,但是正是从这些细微差别中生活不断更新。”^③电影《浮士德》和诗作《浮士德》有天壤之别,但电影《浮士德》的劣品与精品之间同样有天壤之别。对于艺术的研究,本雅明也并没有将艺术问题简单地放置在某个领域或者某种立场之中,而是放置在艺术思想史中,承续思想史中有关的要素或者形式,不断地调谐收听频道,收听处在不同频道中对同一问题的不同答复的声音,从而形成对同一问题的不同理解。对此,本雅明采用了三种不同的方式,将他的思想方法转化为理论现实。

① 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第311页。

② 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第309—310页。

③ 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第312页。

首先,本雅明是以非整体的方式努力逼近事物的整体。重启没有航向,但每一次的重启又不断地回到事物本身获得燃料和动力,这构成了以事物本身为圆心的星丛运动,不同的星丛运动构成的星际运动正是在更大范围内从不同层面去理解事物。这便是在后来启发了阿多诺的星座理论,不过它比阿多诺的星座方法更加强调不确定性。在本雅明那里,星丛之间的运动是一组矛盾运动而不是对立运动。星丛之间存在着细微的差异,星丛运动的力量始终来自于星丛之间的张力。这样,本雅明既保留了总体对各个环节在方法论上所具有的优越性,在同一个层面的星丛运动中,各个部分只有从总体上被理解才不至沦入抽象。另一方面,本雅明视野里的星际总体是由不同的星丛场域构成,其间没有哪个星丛更具中心性,这又是一个开放的没有中心的思想运动场域。星丛的隐喻又较学术性的表示多了一份形象性,为多义方向的发展保留了可能。

其次,本雅明努力唤醒对已经发生的事情的尚不自觉的意识。他打破原有的历史进步主义,认为文明的历史同时也是一部野蛮史,积极的因素是在与消极因素的对比中得以表现的。基于这种非连续性的历史观,本雅明特别关注被文明历史所压抑的推动历史的原初动力。觉醒的星座所表征的正是被所谓文明历史掩盖了的不自觉的意识。作为反抗时代的文学同样残留有时代的印痕,即使阿拉贡的作品中仍带有印象的痕迹与神话要素。如何从神话的梦的世界中觉醒?除了从原有的哲学脚手架上跃出,就是“从那个时代的生活及其似乎次要和失落的形式中辨认今天的生活。”^①即便是看起来消极的因素,也有它的存在价值。虽然,本雅明不会将它们存盘,但是“允许它们,以唯一可能的方式,合理地取得属于自己的地位,途径是对之加以利用。”^②此中的关键是“将一种新的区分方式应用于这个被排除在外的、否定成分……以便借助视角(而不是标准!)的转换,使一种积极的成分……也从中重新显

① 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第310页。

② 汪民安编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社2004年版,第312页。

现。”^①本雅明乐于在一个事件的各种矛盾对立的描述之间来回游走，擅长于站在同一问题的两边说话，而实际上依照前后不同的答案，不断转换观点，从而改变问题本身。不断地重新语境化，不断地产生种种不同的理解，不断地松动曾经一致的回答或者颠覆传统的声音。

再次，本雅明重视每个续起历史的童年，因为在他看来这其中都蕴含着一种原初而自然的力量。每个童年期都为人类取得了伟大而不可替代的成就，存在着原初历史的动量。而这种原初历史的动量，“在今天已不像原来那样，被宗教和家庭的传统所掩饰——这既是技术的结果，也是技术的条件。”^②他对 19 世纪巴黎拱廊街的关注，对摄影最初十年黄金时代的分析，都是基于这样一种认识。《德国悲剧的起源》之所以具有挑战性，也基于这样一种研究实践。

本雅明的思想总是处于重新开始，不厌其烦地回到事物本身的动态之中。他申请大学讲师资格的这篇论文，即《德国悲剧的起源》，其最独特之处就在于他的这种不断重启的思维方式。这种在意义的不同层级上对事物的重新思考，给始终处于更新中的思想以动力，而运动力量的源泉中心就在于不断返回事物的重启中。“体系除非在其初具轮廓时从理念世界汲取灵感，否则就毫无用处。”^③所以他在《认识论批判序言》中反复强调：“偏题——这篇论文的方法论本质就是如此。它最主要的特点就是缺少一个连贯的、目的明确的结构体系。思维过程不断地开始，间接地又回到原来的目标上来。不时地稍作停顿，是人们进行思考活动时最合适的方式。因为对单个对象的研究，分不同的意义层次进行，既获得了再次进行的动力，它的不规律的思维节奏又有了存在的理由。”^④

本雅明骨子里有一种诗人的直觉，感受到追寻“精确性”的科学方

① 汪民安编：《生产》第一辑，广西师范大学出版社 2004 年版，第 311 页。

② 汪民安编：《生产》第一辑，广西师范大学出版社 2004 年版，第 314 页。

③ [德]瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社 2001 年版，第 6 页。

④ [德]瓦尔特·本雅明：《德国悲剧的起源》，陈永国译，文化艺术出版社 2001 年版，第 28 页。

法的不科学。这也是他被卢卡奇思想,或者说,被卢卡奇的《历史与阶级意识》吸引的缘由。对象的历史性,对象所包蕴的时间性,即对象的运动变化,决定了科学任何时候都不能够把获得“精确性”作为自己唯一的使命,而应着力于揭示对象的各种不定性关系。对精确性的追求,在卢卡奇看来,只是科学家的谵妄,因为科学一旦获得“精确性”就会成为不科学的了,而“精确性”实际上也恰恰是不精确性。为了追求“精确性”,“在研究当前的事件时,往往不得不把这个最重要的因素看作是固定的,把所研究的时期开始时存在的经济状况看作是在整个时期内不变的,或者只考虑这个状况中那些从现有的明显事件本身生产出来因而同样是十分明显的变化”^①,从而忽略了作为其依据的事实的历史的性质,将对象从运动中抽离出来,设定科学研究对象是没有时间特性的、固定的、一成不变的,因而就产生了“一个人完全可能描述出一个历史事件的基本情况而不懂得该事件的真正性质以及它在历史总体中的作用,就是说不懂得它是统一的历史过程的一部分。”^②

自然科学的方法,“给我们留下了一种习惯:把自然界中的各种事物和各种过程孤立起来,撇开宏大的总的联系去进行考察,因此就不是从运动的状态,而是从静止的状态去考察;不是把它们看作本质上变化着的东西,而是看作永恒不变的东西;不是从活的状态,而是从死的状态去考察。”^③这是一种孤立事实的方法。

本雅明方法本质上是反对任何精确阐释的可能性的。就如海德格尔所说,“数学的处处研究之所以精确,并不是因为它准确地计算,原因在于它对它的对象区域的维系具有精确性的特性。与之相反,一切精神科学,甚至一切关于生命的科学,恰恰为了保持严格性才必然成为非精确的科学。虽然我们也能把生命理解为一种空间—时间上的运动量,但是这样一来,我们就不再是在把握生命了。历史学精神科学的非

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第506—507页。

② [匈]卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜智章等译,商务印书馆1992年版,第61页。

③ 恩格斯:《社会主义从空想到科学的发展》,见《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1995年版,第733—736页。

精确性并不是缺憾，而纯粹是对这种研究方式来说本质性的要求的实行。”^①

本雅明可以确定的是不断地重启，他似乎在有意回避任何明确性，始终处在模棱、模糊之中，不谋求判断和寻求任何的落脚点，也就是说，思维被从任何所期望的逻辑推理移开了。正是在人们通常的思维只能看到空虚的地方，对本雅明来说，才是真正的是与非的可寻之处。

二、封闭而开放

本雅明的研究是立足于时间流程和空间航程的全线出击。因而，他并不依循线性向前发展的主题展开，而是基于差异，启动看似偏离航程的航行。这是不断地中断之后的续起，是不断地偏离航程的航行，这样的思想探险致使他的思想呈现出一种开放的特征。

整体中只有完成和确定。思想的去范畴化，致使他的思想的启动没有先在形而上的框架受到约束。在逻辑链条的间歇停顿处涌现的是一个断片，他并置断片，宣称“我不评述，只是展示”。在断片中，曾经与“当下”在一闪现中聚合成了一个星丛表征，线性的言语构成的是片断的蒙太奇。

施莱格尔的断片思想既影响了本雅明的浪漫主义批评文论，又影响了他对历史的看法和观念。“断片”本来是一种写作的形式，在古希腊罗马时代已经出现。施莱格尔把这种短小精悍的形式改造之后引入德国文学，带来了重要的影响。尼采就承袭了这种形式，用它写作了《查拉图斯特拉如是说》等名著。断片的根扎进了德国的土壤。

德国哲人一向喜爱博大精深的逻辑体系。而施莱格尔却一反传统，他并不相信他的哲学反思的内容可以用一个完整封闭的体系来描述。哲学思维之于他，是一件非常灵活的事。思维的结果尽管产生了“概念”，但思想时刻都在经验着那即将说出口的内容，同时又在不断发展变化。所以每一个概念刚一形成，还未及出口便失去了真理内涵。写在纸上的语言与活动着的思想之间存在着不相适应的状况，于是他

^① [德]马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社1997年版，第76页。

提出“断念”说来解决这个二律背反。

“断念”没有“概念”那种严格的术语式的意义，它拒斥任何定义，在它的内涵里孕育着无限的“期待”，只有假借于想象力而非逻辑的力量才能体会到，他说：“批评的散文……必须是流动的、飘游的，反对任何一种固定的术语；因为如果成为固定的术语，就显得不自由。”“断片就是这个理论的实践，……为了消除语言和真之间的不协调状态，必须让读者的思想在阅读时保持动态。而短小的断片形式没有封闭性，不成体系。它既是开始，又是结束，实则既无开始又无结束，真理的火花在其中闪烁跳跃，等待读者的想象力去捕捉。于是便可挣脱体系的桎梏，与永远处于变化中的思维汇合。”^①

“不确定性”使概念的内涵保持一定幅度的波动性，其本质是有意识地回避封闭式的思维，它可以说是一种没有体系的体系。本雅明在他的《巴黎拱廊街》中，试图全部采用拼贴马赛克碎片，就是为多样性的可能出现作探索，用阿多诺的话来说，这不过是一部超现实主义的拼贴碎片的集锦。哲学不仅仅求助于超现实主义，而且其本身亦将成为超现实主义的。为了完成他的超主观主义，主要的研究仅仅由一些引述搭成，这些支离破碎的哲学存留下一个碎片，或者说是一个方法的遇难者，至于它是否可能被收编进任何思想媒介乃悬而未决。^②阿多诺对这种方法表现出极大的质疑，而现代绘画的探索，却给出了可能多样的实验。

“各种可能性增殖起来，就仿佛是有着它们自己的逻辑似的，让艺术家不是控制它们而是力图要跟上它们。现代绘画的全部历史就提出了种种可能性的一幅排列图像，就像化学家在进行各种穷究及底的实验系列那样。”“这种无穷无尽的实验在毕加索的身上是最显而易见的，他那无数的绘画所提示的并不是在探索通向一个既定的目标的道路，倒毋宁说是用各种方法在进行无情的实验，为的是要发现它们究竟引

^① [德]施莱格爾：《雅典娜神殿断片集》，李伯杰译，生活·读书·新知三联书店1996年版，第4—5页。

^② 阿多诺：《本雅明的性格》，第26页。转引[英]戴维·弗里斯比：《现代性的碎片》，周宪、许钧主编，商务印书馆2003年版，第254页。

向何方。”^①

无论是创作还是欣赏,这种不抱任何成见的期待未来的方法,与弥赛亚的迟到的“尚未”有惊人的相似。尚未意味着有所期待,不抱任何成见的“尚未”则对永远开放,永远的“尚未”给人无限的期待,因而这是一个无止境的过程;迟到意味着对未来的不可把握,等到知道已经为时已晚,无论是祸还是福已经不重要,都是我们必须承受的,重要的是在延宕中期待,在期待中完成,即使是迟到的完成。迟到的完成构成了一个历史的单子,中断为重新续建提供了动力和可能。具有积极意味的是这个无止境的过程,充满了不可预测的毁灭与创造,也就是说,直觉呈现的意义,不只是向未来有多样性开放的可能,片断与片断并置本身也有多样性的可能,这种多样性又是生活丰富性的体现。生活既然是多样可能的,作为体验现实的艺术便有了多向度的展开。这种多向度展开、联系中考察、彼此影响渗透的方式,的确在某种意义上部分地克服了众多的二分。

本雅明为现代艺术欣赏方式“涣散消遣”作辩护。如果立足于脱离陈规来观察事物,让自己追随那无拘无束转动的画面,在时间之流中静静地奔跑,这种欣赏也就是一个“自我毁灭、自我创造”的过程,也是一个无法被综合的、无止境的过程。

三、单纯而丰富

本雅明对理论的只展望不评价的方法,致使他的笔触更多的是对事实作描述。在他看来,“最糟糕的真理莫过于根据思考的方式所表达的真理。在这样一种情况下忠实于写作,它甚至连一幅很差劲的照片都不是。”^②也因此,我们可以从他的技术复制时代的艺术作品中读出他对技术的矛盾复杂态度。

最明显的莫过于他一方面赞美技术复制时代技术对传统膜拜艺术

^① [德]阿诺德·盖伦:《技术时代的人类心灵》,何兆武、何冰译,上海科技教育出版社2003年版,第30页。

^② [德]瓦尔特·本雅明:《单向街·技术辅助》,见《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社1999年版,第393页。

中的神圣性的颠覆作用；另一方面，他又为传统的艺术灵韵的丧失而悲叹不已。而在对技术积极肯定的同时，他又清醒地意识到技术的异化作用和毁灭力量。他极力为之辩护的大众文化，对它的研究动因之一：“不以好的旧事物为起点，而以差的新事物为起点。”这是本雅明在他1938年8月25日最后的日记中引用的，这是布莱希特的一句座右铭。它表达了本雅明一种与说教决裂的态度。隐在于旧事物中不甚完善的对抗旧事物的新事物，正是需要被现在关注的力量之一，隐在的新对抗事物是破除专制整一的力量，是未来的过去，但不加关注也会稍纵即逝，成为永远的过去。名声好不好并不重要，重要的是需要考察这种力量能否成为一种救赎的原初力量。

本雅明是通过把他的研究对象置于适合各自的位置来解决这些内在矛盾的。不同的历史时段，不同的艺术单子作为某一事实总体的构成性存在，有各自适合的环境。灵韵在传统艺术中，技术在现代艺术中，它们作为构成各自总体事实的决定性因素，在各自的构成中发挥各自的作用，互不相扰。

本雅明对灵韵艺术的怀恋，对复制艺术的赞赏，也不是全面而普遍化的，而是同样充满矛盾。灵韵作为构成传统艺术的决定性功能因素，本雅明对它的怀恋与对它所具有的危害的恐惧都有明确的叙述；同样，他在赞颂技术时，也看到了它具有的对人的异化作用和毁灭性力量。当古典的精神在机器的轰鸣声中逐渐消散，人日益被商品排斥，自然不断被技术吞噬，资本主义世界在本雅明眼中就成为马克思所透析的异化理论的现实展现，他的《巴黎拱廊街》便从商品这一焦点出发刻画了一幅异化世界的图景。

对作为一种现代性体验的震惊，本雅明对它给人造成的刺激和不安是持否定态度的；但对震惊有利于唤醒身处紧急状态的我们从沉醉中醒来，他又是积极肯定的。同一问题，由于处于不同的场域、不同的层面，或者从不同视角着眼，折射出不同的理论光芒。我们切忌将他的理论普遍化。

本雅明对生活于现代社会并对它说“不”的流浪者、拾垃圾者的肯定，是着眼于他们的生存是对现有社会秩序的否定，他们对于被异化的

现实的清醒,而不是把现有社会确立的法律和道德规范作为标准去评判人。他把他们视为英雄仅仅着眼于他们对现存体制的反抗。

如果为了表达我们对研究对象的膜拜与崇敬,以现有的社会规范和道德立场肯定本雅明的肯定,把流浪者和拾垃圾者全都当作英雄,那将是对本雅明的双重误读。一是将他肯定对象的理论普遍化。他着眼的是这股本力量的反不道德社会与反文明虚伪这方面的内容。如果我们不加分析,无视这股力量中存在的真正破坏性因素,结果是将它们作为肯定性力量在对对象的肯定中一起被肯定下来。二是对他理论的误读,是对他学术的盲目崇拜,反过来损害我们对他的事业是如何促进或者阻碍批判事业的真正理解。这不是真正的理解他或爱他。

本雅明艺术理论本身不是某一体系或者某种权威的产物,同时他也不希望自己的理解本身成为权威,理解在他本身是一种过渡,因而理解要理解的是理解本身,这也因此形成了本雅明思想本身的难以归类的特色。交响于本雅明各种理论思想的主旋律之一是“完成”。

作为一种特征性的东西,他区别于法兰克福的地方不是全盘的否定;他似乎更多显现出批评的后现代特征,所以从 20 世纪西方美学的历史线索来说,本雅明无疑是一个对后现代有着更大影响的天才预言家。事实上,他既是一个深谙传统艺术,具有相当鉴赏力的美学家,又是现代都市社会的面相师,更是后现代理论思想的资源库。他在一个批评式微的时代,开创了一种独特的批评方法,即呈现为开放性、多样性和不确定性特征的理论,这是一种对传统的根本性变革。也因此,使得他的思想折射出多棱的光芒,致使被传统研究思想束缚的人们难以界定与述说他,因为无论哪一种既成的方法都是对他的思想削足适履。

参 考 书 目

[德]瓦尔特·本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社 2001 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《莫斯科日记》、《柏林记事》,潘小松译,东方出版社 2001 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《1900 年前后柏林的童年》(又名《驼背小人》),徐小青译,上海文艺出版社 2003 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社 2002 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店 1989 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《经验与贫乏》,王炳钧、杨劲译,百花文艺出版社 1999 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《本雅明:作品与画像》,孙冰编译,文汇出版社 1999 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《本雅明文选》,陈永国、马海良编译,中国社会科学出版社 1999 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《摄影小史》,载罗钢、顾铮主编《视觉文化读本》,广西师范大学出版社 2003 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的时代》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社 2004 年版。

[德]瓦尔特·本雅明:《作为生产者的艺术家》,见[爱尔兰]塞·贝克特等著《普鲁斯特论》,沈睿、黄伟译,社会科学文献出版社 1999 年版。

《作为生产者的作家》,李伯杰译,载《“世界文论”(1)》,北京社科文献出版社 1993 年版。

《作为生产者的作家》,何珊译,《马克思主义文艺理论研究》第十

卷,文化艺术出版社 1989 年版。

刘北城:《本雅明思想肖像》,上海人民出版社 1998 年版。

[德]毛姆·布罗德森著:《本雅明传》,国容、唐盈、宋泽宁译,敦煌文艺出版社 2000 年版。

[日]三岛宪一:《本雅明:破坏·收集·记忆》,贾惊译,河北教育出版社 2001 年版。

余虹:《中国文论与西方诗学》,生活·读书·新知三联书店 1999 年版。

余虹:《革命、审美、解构》,广西师范大学出版社 2001 年版。

王才勇:《现代审美哲学新探索·本雅明对现代艺术的美学思考》,中国人民大学出版社 1990 年版。

陈嘉明:《现代性和后现代性·本雅明的艺术现代性分析和现代性社会理论》,人民文学出版社 2001 年版。

[法]西尔维娅·阿加辛斯基:《时间的摆渡者——沃尔特·本雅明》,吴云凤译,中信出版社 2003 年版。

[法]艾玛纽埃尔·勒维纳斯:《上帝、死亡和时间》,余中先译,生活·读书·新知三联书店 1997 年版。

[日]细见和之:《阿多诺:非同一性哲学》,谢海静、李浩原译,河北教育出版社 2002 年版。

[英]安吉拉·默克罗比:《后现代主义和大众文化·文化理论领域里的关键人物》,田晓菲译,中央编译出版社 2001 年版。

[英]特里·伊格尔顿:《审美意识形态·马克思主义的犹太博士:瓦尔特·本雅明》,王杰译,广西师范大学出版社 2000 年版。

[英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态·马克思主义的崇高》,王杰、傅德根、麦永雄译,广西师范大学出版社 1997 年版。

[英]特里·伊格尔顿:《历史中的政治、哲学、爱欲:瓦尔特·本雅明,或走向革命批评》,马海良译,中国社会科学出版社 1999 年版。

张旭东著:《批评的踪迹——文化理论与文化批评(1985—2002)》,生活·读书·新知三联书店 2003 年版。

[德]阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社 1998 年版。

[美]林赛·沃斯特:《美学权威主义批判》,昂智慧译,北京大学出版社 2000 年版。

[德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,周宪、许钧主编,商务印书馆 2003 年版。

朱立元主编:《法兰克福学派美学思想论稿》,复旦大学出版社 1997 年版。

[英]莱斯泽克·柯拉柯夫斯基:《形而上学的恐怖》,唐少杰等译,生活·读书·新知三联书店 2003 年版。

[美]马泰·林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆 2002 年版。

[美]弗雷德里克·詹姆逊:《马克思主义与形式》,李自修译,百花洲文艺出版社 1995 年版。

单世联:《反抗现代性》,广东教育出版社 1998 年版。

郭军、曹雷雨编译:《论瓦尔·特本雅明现代性、寓言和语言的种子》,吉林人民出版社 2003 年版。

[英]诺曼·所罗门:《犹太教》,赵晓燕译,辽宁教育出版社,牛津大学出版社 1998 年版。

顾晓鸣:《犹太——充满“悖论”的文化》,浙江人民出版社 1990 年版。

[德]马丁·布伯:《我与你》,生活·读书·新知三联书店 2002 年版。

[德]G. G. 索伦:《犹太教神秘主义主流》,何光沪主编,四川人民出版社 2000 年版。

傅有德:《现代犹太哲学》,人民出版社 1999 年版。

[德]马丁·布伯:《论犹太教》,傅有德主编,山东大学出版社 2002 年版。

[德]卡尔·洛维特:《世界历史与救赎历史》,李秋零、田薇译,生活·读书·新知三联书店 2002 年版。

梁工主编:《圣经百科辞典》,辽宁人民出版社 1991 年版。

赛尼亚编译:《塔木德》,内蒙古人民出版社 2004 年版。

[俄]列夫·舍斯托夫:《以头撞墙——舍斯托夫无根基生活集》,方珊等译,陕西师范大学出版社 2003 年版。

[俄]列夫·舍斯托夫著:《列夫·舍斯托夫集:悲剧哲学家的旷野呼告》,方珊编选,上海远东出版社 2004 年版。

[德]马克思·霍克海默与西奥多·阿道尔诺:《启蒙辩证法 哲学断片》,渠敬东、曹卫东译,上海人民出版社 2003 年版。

[德]孙志文:《现代人的焦虑和希望》,陈永禹译,生活·读书·新知三联书店 1994 年版。

杨慧林:《移动的边界》,中国大百科全书出版社 2002 年版。

[法]梅洛-庞蒂:《眼与心》,刘韵涵、张智庭译,中国社会科学出版社 1992 年版。

[英]尼克·史蒂文森:《认识媒介文化——社会理论与大众传播》,周宪、许钧主编,商务印书馆 2001 年版。

[美]马克·波斯特:《信息方式——后结构主义和社会语境》,周宪、许钧主编,商务印书馆 2001 年版。

[德]威廉·冯·洪堡特:《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》,姚小平译,商务印书馆 1997 年版。

[德]沃纳·霍夫曼:《现代艺术的激变》,薛华译,广西师范大学出版社 2002 年版。

[美]M. 李普曼编:《当代美学》,邓鹏译,光明日报出版社 1986 年版。

[英]戴维·弗里斯比:《现代性的碎片》,周宪、许钧主编,商务印书馆 2003 年版。

[美]马歇尔·伯曼:《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》,徐大建、张辑译,商务印书馆 2003 年版。

[法]乔治·索列尔:《进步的幻象》,吕文江译,上海人民出版社 2003 年版。

福柯、哈贝马斯、布尔迪厄等:《激进的美学锋芒》,周宪译,中国人民大学出版社 2003 年版。

金元浦、陶东风:《阐释中国的焦虑》,中国国际广播出版社 1999

年版。

吴琼：《西方美学史》，上海人民出版社 2000 年版。

[英]阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特等：《文化研究导论》，陶东风等译，高等教育出版社 2004 年版。

[美]马丁·杰伊：《法兰克福学派史》，单世联译，广东人民出版社 1996 年版。

[俄]巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚铃译，生活·读书·新知三联书店 1988 年版。

[德]海涅：《论浪漫派》，张玉书译，人民文学出版社 1988 年版。

赵桂莲：《漂泊的灵魂——陀思妥耶夫斯基与俄罗斯传统文化》，北京大学出版社 2002 年版。

吴晓东：《从卡夫卡到昆德拉——20 世纪的小说和小说家》，生活·读书·新知三联书店 2002 年版。

[美]保罗·德曼：《解构之图》，中国社会科学出版社 1998 年版。

[英]齐格蒙·鲍曼：《生活在碎片之中——论后现代道德》，郁建兴、周俊、周莹译，学林出版社 2000 年版。

[美]弗雷德里克·詹姆逊：《布莱希特与方法》，陈永国译，中国社会科学出版社 1998 年版。

[法]让·博德里亚尔：《完美的罪行》，周宪、许钧主编，商务印书馆 2000 年版。

[俄]别尔嘉耶夫：《末世论形而上学》，张百春译，中国城市出版社 2003 年版。

[法]让·克洛德·加里埃等：《末世谈》，燕汉生等译，中国文学出版社 1999 年版。

[法]克洛德·列维斯特劳斯：《看、听、读》，顾嘉琛译，生活·读书·新知三联书店 1996 年版。

[法]莫里斯·梅洛-庞蒂：《知觉的首要地位及其哲学结论》，王东亮译，生活·读书·新知三联书店 2002 年版。

[法]R. 舍普等：《技术帝国》，刘莉译，生活·读书·新知三联书店 1999 年版。

[德]阿诺德·盖伦:《技术时代的人类心灵》,何兆武、何冰译,上海科技教育出版社 2003 年版。

[英]阿兰·斯威伍德:《大众文化的神话》,冯建三译,生活·读书·新知三联书店 2003 年版。

[匈]卢卡奇:《历史与阶级意识》,杜章智、任立、燕宏远译,商务印书馆 1992 年版。

[匈]卢卡奇:《卢卡奇早期文选》,张亮、吴立勇译,南京大学出版社 2004 年版。

[法]马赛尔·普鲁斯特:《驳圣伯夫》,王道乾译,百花洲文艺出版社 1992 年版。

[法]保罗·瓦莱里:《文艺杂谈》,段映红译,百花洲文艺出版社 2002 年版。

张康之:《总体性与乌托邦》,中国人民大学出版社 1998 年版。

[英]拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国等译,北京大学出版社 2000 年版。

[德]马尔库塞:《审美之维》,杨小兵译,生活·读书·新知三联书店 1989 年版。

[德]R. 韦勒克:《批评的诸种概念》,丁泓、余徵译,四川文艺出版社 1987 年版。

[德]瓦尔特·比梅尔:《当代艺术的哲学分析》,孙周兴、李媛译,商务印书馆 1999 年版。

汪民安主编:《生产》第一辑,广西师范大学出版社 2004 年版。

何太宰选编:《现代艺术札记》,外国文学出版社 2001 年版。

杨小滨:《否定的美学》,上海三联书店 1999 年版。

[英]迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,刘精明译,译林出版社 2000 年版。

[英]西莉亚·卢瑞:《消费文化》,张萍译,南京大学出版社 2003 年版。

[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《后现代状况——关于知识的报告》,岛子译,湖南美术出版社 1996 年版。

[法]让-弗朗索瓦·利奥塔:《非人:时间漫谈》,罗国祥译,商务印书馆 2000 年版。

[美]丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,三联书店 1989 年版。

陈永国编译:《游牧思想:吉尔·德勒兹 费利克斯·瓜塔里读本》,吉林人民出版社 2003 年版。

[德]康德:《判断力批判》(上卷《审美判断力的批判》,宗白华译/下卷《目的论判断力的批判》,韦卓民译),商务印书馆 1996 年版。

Walter Benjamin, Illuminations, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn(New York, 1973).

Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, ed. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910—1940*, trans. Manfred R. Jacobson, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and Arcades project*, (London, 1989).

Bernd. Witte. *Walter Benjamin*. Wayne University Press, 1991.

R. F. AtRinson: *Knowledge and Explanation in History*, The Macmillan Press LTO, 1978.

Rainer Rochlitz: *The Disenchantment of Art—The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, 1996.

后 记

以本雅明为选题做博士论文，完全是出于对老师的信赖。不假思索地投入一个对自己来说缺乏最基本了解的对象写作，完全是冲着老师的一句“这个人值得做”。最初是迷恋于他的游移的、不确定的方法，朦胧地直觉到他的方法或许可以消解二元对立的思维方式，这也是自己一直渴望做的事。为什么这种不确定的游移方法有可能弥合二元的对立？消解二元对立的意义何在？它又是怎样实现一定的弥合的？这种弥合体现出怎样的特征？……我带着这一系列的问题，走向本雅明。

很快发现，至少在这两年内自己无力克服的语言障碍，将极大影响自己走近本雅明，怎么办？是本雅明的翻译理论启发并鼓励自己坚持，成功的翻译不是语言的转换而是文化的交流，于是大量阅读了他同时代及前后的一些德国思想家、艺术家的传记作品，阅读介绍当时德国的政治文化社会历史宗教的书籍，还有和他思想及研究相关的书籍，诸如浪漫主义的、现代艺术的作品和理论，有关阿多诺、卢卡奇、普鲁斯特、卡夫卡、陀思妥耶夫斯基的研究论文及专著，并恶补德国古典哲学。就康德哲学思想的学习，听了4位哲学教授的课，他们分别是黄克剑、吴琼、张志伟和杨慧林。为了解弥赛亚并熟悉犹太教，看了《犹太——充满“悖论”的文化》、索伦的《犹太教神秘主义主流》、马丁·布伯的《论犹太教》等相关的十几本书。与本雅明文化研究思想的相遇相逢，要特别感谢钱中文、金元浦和陶东风等教授。对本雅明借鉴蒙太奇思想的深入理解与顿悟，与曹卫东的辛劳是分不开的。金元浦、吴琼和耿幼壮则在具体章节的写作中给予切实的指导与帮助。限于学习时间的短促，遗憾的是与章国锋有缘无分。能在短短3年学习时间里，得到那么多名师的亲自教诲，又与导师的穿针引线是分不开的。在研究本雅明的整个过程中，自己能接触到的与本雅明研究可能相关的材料就尽力阅读。在浏览和反复交错的阅读中，渐渐走近本雅明。然而，越是靠近他

就越是对他没有把握,对他的许多思想至今仍是雾里看花,并且对自己试图用一条较清晰的线索概括他的方式也心存疑虑,因为这与本雅明追求不确定性的努力是背道而驰的。

本雅明的思想有极大的跳跃性,他的理论对一些基本的、关键性的概念从不界定,而且常常由于语境的不同,针对的问题有差异,同一个名称的概念所指称的语义往往含混而模糊。如“复制”这一概念,不只至少涉及三个层次的含义,而且有时被不加区分地混在一起使用。

论文写作开始时,真的是应了那句话:无知者无畏。越往后越觉得自己掉进了无边的海洋,在水中几番挣扎,几次想放弃,可发现回头却连岸也见不到了,当时的情形正如贝克特所描述的:“我不能继续下去了,我必须继续下去。”继续下去会是什么?不知道,真的不知道。还是本雅明“因为绝望才给予希望”的思想鼓励着自己,勇敢面对一无所获,重要的是要有所期待,不要考虑迟到的弥赛亚会是什么,这也不是有限的我们所能考虑到的。还要感谢的就是导师余虹,他反复地教导,不要期望完美,尽自己所能去做,理解多少做多少,重要的是把自己的想法说清楚。对于说清楚,我的理解是,理解是可以无限延宕的,而理解的无限延宕,意味理解存在不完善,和不可能完善,这才需要我们去不断地去交流:和本雅明、和我们今天所处的生活。一直以来,面对现实、面对文本的焦虑而悬着的心,因此不时得以歇息,要不自己真的将在有关本雅明的论文写作途中,被种种汹涌的力量所窒息和吞没。余虹除了促成此书的写作和及时完成,还在全书的谋篇布局、材料取舍、论题集中及至语言表述等方方面面都给出了具体而翔实的指导,付出极大心血。特别要提及的是他在香港出差期间,由于电子邮箱出了问题,还专程从香港赶到深圳给我传电子邮件,对论文提出修改意见。

另外,我还要特别感谢我的室友陈洪杏、大姐许莉萍、师妹杨洁和师弟黄茂文等,她/他们为我论文答辩顺利进行付出了大量辛勤的劳动。

最后,谨向所有爱我的人和我爱的人表示我最衷心的感谢!