

废墟的寓言

——瓦尔特·本亚明的美学思想

杨小滨

瓦尔特·本亚明永远是一个问题而不是结论。他没有留下任何完整的理论体系，甚至没有一部系统的著作（《德国悲剧的起源》一书似乎只能看作是许多段落的组合），他的思想纷杂而且矛盾，他的独特的语言风格既不象黑格尔那样思辨式，也不象尼采那样诗化，而是处于二者之间，保持着某种精妙而深奥的知性韵律。本亚明在世的时候鲜为人知，从50年代中期开始，阿多尔诺等人编纂出版了他的文集、书信集，在西方形成了所谓“本亚明复兴”。60年代，随着法兰克福学派的盛极一时，对于法兰克福学派最早的文化理论家之一的本亚明的研究也越来越多。今天，本亚明的艺术理论仍然受到西方美学界的热切关注。

纯粹语言·赎救·否定的神学

本亚明1892年生于一个犹太人的家庭。

犹太文化，特别是犹太教，在本亚明的一生中起着不可估量的作用。早在青年时代，本亚明就同著名的犹太教神学家哥舒姆·舒勒姆(Gershom Scholem)有着密切的交往。1916年他写的《论本体语言和人的语言》显示了他对神秘主义宗教理论的最初兴趣。本亚明1912年进入弗莱堡大学，他早期关于语言哲学方面的思想同新康德主义西南学派的主要代表人物里凯尔特(Heinrich Rickert)教授的哲学理论有一些联系。比如，新康德主义就认为，语言是能传递所谓客观性的最适宜的中介，是不顾物质世界消长的意识话语。

当然，在这方面给本亚明影响最大的，是本世纪初德国“盖奥尔格派”里的理论家路德维希·克拉格斯(Ludwig Klages)的象征主义理论。这种象征主义不同于本亚明所熟悉的另一种象征主义——法国象征主义(波德莱尔、马拉美等)，它可以定义为对符号(symbol)的一种信仰。从早期的神学概念上来看，克拉格斯认为这种符号同记号(sign)的区别在于，符号并不指示(refer)他物，它本身就是某物。这无疑是的《论本体语言和人的语言》一文的主题，不过本亚明是用另一个术语“纯粹语言”来阐述的。

纯粹语言也就是本亚明所谓的本体语言。在这个意义上的语言就不再是传达客体意义的某种外在工具，它本身就是被传达的客体。“比如，这盏灯的语言，并不传达了灯，而是：作为语言的灯，传达中的灯，表达中的灯。”^①后来本亚明曾更明确地认为，现实就是作为一种文本被我们阅读的。^②半个世纪以后，加达默尔在他的《真理与方法》中提出的著名论断似乎也就是表达了这个含义：“能被理解的就是语言。”实际上本亚明那时也已经暗含了从本体论解释学的角度来看这个问题了，他说：“灯把自己传达给谁呢？……给人。”^③

当然，本亚明的语言哲学是建立在“神

启”的观念基础上的。他认为，上帝在他的“道”(word)中创造了世界，这种“道”是一种神圣的语言。但在神圣的语言和世俗的语言之间存在着某种联系，这就是“命名”(naming)。神的命名是创造性的，上帝说要有光，于是就有了光。对于光来说，这种命名是一种创造，它并不基于任何传达的需求。人的命名则不同。人也作为一种精神实体寓于语言传达自身，而这种传达只有通过对事物的命名来达到。在一切造物中，只有人拥有作为施名者的特权地位，但这种命名在创造和传达之间有着根本的差别。本亚明用他的希伯来创世神话说，自从亚当偷吃了善恶之果并被逐出乐园后，判断善恶的语言，具体认识功能的语言便舍弃了“纯粹语言”，它外在于创造性的语言本身，变成了传达他物的媒介，这是语言灵魂的堕落。于是，“纯粹语言”既是起源又是目标，由于它同神圣的创造之“道”的关系，成为同赎教的启示最接近的形式。因此，语言不仅是可传达之物的传达，更是不可传达之物的符号。然而语言作为符号的方面如今已经被工业文明社会的实用的、认识的、功能的方面所淹没，因而哲学的任务就是复兴那种失落的、被隔绝的语言的符号性维度。在这里我们发现，本亚明早期的语言哲学已经同布洛赫(Ernst Bloch)哲学中关于符号性的乌托邦形象的理论十分相近，二者都建立于对语言中的乌托邦潜能的确信。

在随后的几篇重要文章中，本亚明从另外的角度继续阐发了他的“赎救批评”。他在《德国浪漫派的艺术批评的概念》(1920)中认为，每件艺术品都倚赖于一种理念，或者如诺瓦利斯所说，有一种先验的理想，一种在自身中的必需的存在。诺瓦利斯的话代表了德国浪漫派将艺术奉为至上的观点，而本亚明则把这种理论同柏拉图主义融合在一起。本亚明认为，精神力量应当赋予具体经验一种更高的内涵：这就是他后来在《德国悲剧的起源》中所说的“从物质内涵向真理

内涵的转换”^④，而“一切真理都以语言为寓所，为其祖先的殿堂”^⑤。因此，乌托邦与其说是一种对未来的幻想，不如说是对过去的回忆，而那种赎教的密码也正是存续在语言中的，于是破译这种密码便成为“赎救批评”永恒的任务。在这里我们不难看出本亚明的理论是如何继承了柏拉图的理念论和黑格尔哲学中“本质必须显相”的观念的。

本亚明在20年代中期完成了构思10年之久的他一生中唯一一部论著《德国悲剧的起源》(他的其它著作都是以文集形式出版的)。在这里，本亚明的宗教-哲学观和社会-历史观是结合在一起的，这预示着他在马克思主义阶段的思想发展。这里所说的“悲剧”(Trauerspiel)，原是指德国巴洛克时期的“悲哀戏剧”，是用来区别于一般的“悲剧”(Tragödie)，并且似乎是有意识同尼采的《悲剧的诞生》相对比的。本亚明认为，古典悲剧是以神话为基础的，它表现的是英雄牺牲的仪式。而巴罗克的悲哀戏剧则植根于历史之中，是人的悲惨处境的展示，它是世俗的、尘世的、肉体的。这里没有英雄，只有暴君和烈士，它用一种表情的、夸张的形式让观众参与其中，而不是观赏其外。

“寓言”(Allegorie)是《德国悲剧的起源》一书的概念，也是本亚明最基本的理论思想。本亚明曾经说，这本书就是“为了一个被遗忘和误解的艺术形式的哲学内容而写的，这个艺术形式就是寓言”^⑥。这里，本亚明所谓的寓言显然和我们通常所说的以道德教训为隐义的故事有根本区别。本亚明认为，在德国巴洛克悲哀戏剧中，寓言是体现了一种赎救功能的东西，它在舞台上呈现出来的是废墟、尸体、死亡的形象。这是17世纪反改革时期的德国社会里高度风格化的戏剧，在这样的戏剧中，只有对一切尘世存在的悲惨、世俗性和无意义的彻底确信才有可能透视出一种从废墟中升起的生命通向拯救的王国的远景。从这个意义上说，死亡的途径是攀上自然生命巅峰的必由之途。“死亡

不是惩罚而是清偿，是一种将有罪的生命归顺于自然生命法则的表现。”^⑦

本亚明在1924年写的论歌德的小说《亲和力》的长篇论文同样围绕着命运和拯救的主题展开论述。这个关于爱情扰乱了婚姻的不幸故事最后结束于奥蒂丽的自杀——一种献祭或清偿。对于本亚明来说，小说的“物质内涵”被抹去了，浮现出来的是“真理内涵”：情人们通过死亡的赎罪，获得了极乐的永恒生命。

美人奥蒂丽之死，还体现了另一种宗教观念。本亚明认为，一切世俗美都是幻象，是短暂的、易逝的、速朽的，而本质的美，正如柏拉图在《会饮篇》里所说，只存在于理念王国之中。因此，歌德《亲和力》中的奥蒂丽和爱德华是注定要失去建立在幻象上的短暂的美的诱惑的。只有打破这种美的幻象，才能显露出“真理内涵”。

本亚明理想中的被零散性占据的艺术作品是同以整一性为特征的古典艺术相对立的：17世纪悲哀戏剧、波德莱尔的《恶之花》、卡夫卡的寓言小说。《德国悲剧的起源》通过艺术批评体现了本亚明的理论思考，这种思考成为本亚明日后美学思想的基础。那种寓言式的观察世界的方法，正是“对作为世界之苦难的历史所作的世俗的解释，它的重要性仅仅存在于世界衰微的各个时期”^⑧。《德国悲剧的起源》动笔的年代是第一次世界大战期间的1916年，本亚明察觉了17世纪巴罗克戏剧同18世纪古典戏剧的对立，它作为对灾难、零散性、不连贯性的时代的表现同20世纪是类似的。

看来本亚明从来没有注意到F. S. 艾略特的文学创作（反过来可能也一样），但无论如何，艾略特的那些创作年代和本亚明《德国悲剧的起源》大致相若的震撼人心的诗作，如《普鲁弗洛克的情歌》、《荒原》、《空心人》，或许可以看作是本亚明的美学理论在文学实践上的样本。正是基于他们所处的时代，艾略特的诗作揭示了现代社会的堕落、

贫瘠、污浊和现代人的空虚、荒诞、无聊，在这些作品中，破碎的诗句和意象、拼合式的场景和呓语正体现了本亚明所谓的“再生的基础，在其中瞬间即逝的美被彻底剥去，作品形如一堆废墟”^⑨。于是，“荒原”和“废墟”的寓言特性达到了根本上的一致。这种一致性部分地根源于本亚明和艾略特相近的宗教观念：原罪和赎救的教义在犹太教和天主教是共同的。所以艾略特在他后期的《四个四重奏·东库克》中写道：“我对我的灵魂说，静下来，让黑暗降临到你身上，/那将是上帝的黑暗。”^⑩事实上，在当时的英美文学中，不仅《荒原》，甚至乔伊斯的《尤利西斯》，庞德的许多诗作，几乎都是本亚明“废墟”理论在现代艺术实践中的具体体现。因此，作为他的理论基点，《德国悲剧的起源》的意义显然超过了一般的艺术史批评或研究，现代艺术（无论是他后来论述到的还是没有论述到的）的发展也的确证实了这一点。

本亚明的理论把历史和现实统一起来，而不是孤立地抽象地把艺术作品形而上化。他的认识论和批评观在《德国悲剧的起源》序言中作了充分阐述。他说：“理念之于对象正如星座之于繁星。”^⑪把现象星座化，就是把历史共时化，使之统一到历史的解释主体上来。“星座”的比喻有两个涵义：首先，我们看到的所有星光都是当时的视觉感受，虽然实际上是千万光年远的星星在不同时间的远古发出的；其次，星座间的星星的联系不是它们本有的，只是观察者所赋予的，只对观察者有意义。我们不难看出其中较早蕴涵着的结构主义的思想，即那种系统化的、反历史主义的思想。这样，历史的星座实际上就是历史事实的元素已被结构化的理念的星座，它抹去了具体的时间，成为处于共时的语境中的可理解的形式。

本亚明所谓“理念”，肯定是柏拉图哲学意义上的，是一种高于经验事实的真理世界。他说：“理念是一个单子——简单地说：每个理念包含着世界的形象。”^⑫理念既然是

世界的形象，它本身当然就显现在现象世界或艺术作品中，等待人们用结构化的、启示性的符咒向它招魂。

把历史共时化当然还有其根本上的宗教意义。因为对于上帝来说一切世俗的时间都是不分先后的。本亚明用隐喻的语言说，救世主弥赛亚的出现是“现时”对历史延续性的打断，是对过去历史的乌托邦式拯救。这种“现时”，在本亚明后来的理论中，既是启示的瞬间，也是革命的时刻，在这里，过去的历史元素汇聚成星座，成为辩证运动中的静止点。

在这个静止点上，世俗的价值是带有苦修意味的，死亡形象的寓言，如犹太教神秘主义经典中的文学主题所展示的，是弥赛亚时代到来前“出生的阵痛”。灾难和苦痛预示着世俗历史的时代向弥赛亚时代的转化。因此，那种历史生活的苦修便是否定地指向了被赎救的生命。这里，本亚明深深烙印着犹太神秘哲学的“否定的神学”的痕迹：“对事物的易逝性的欣赏，对把它们赎救到永恒的关注，是寓言的最强烈的动力。”^⑩在本亚明的理论中，寓言的结构是辩证的，他的否定的神学将世俗生活的碎片转化为拯救的徽帜。在寓言形式中，尸骨的形象将在顿悟的瞬间消褪，而复活的观念从废墟中飘扬而起。

政治化艺术：世俗的启示

1924年夏是本亚明思想的转折点。当时他和马克思主义哲学家恩斯特·布洛赫一起在西西里的卡普里度假，在那儿本亚明结识并爱上了正在巡回演出布莱希特戏剧的苏联女导演兼剧作家阿霞·拉齐丝。在布洛赫和拉齐丝的马克思主义思想熏陶下，他的思想急剧向左转。他阅读了马克思恩格斯的著作和卢卡契的《历史与阶级意识》等，并对布莱希特的戏剧产生了浓厚的兴趣，1929年，本亚明经拉齐丝介绍同布莱希特建立了友谊，布莱希特的“史诗戏剧”似乎使本亚明

日益浓厚的马克思主义思想找到了相应的艺术形式。这以后，本亚明在布莱希特影响下写下了一批带有强烈政治倾向的理论文章，对艺术的革命实践作了独特的阐述。

本亚明这一时期的马克思主义美学的基本观点包含在他的《作者作为生产者》(1934)一文中。他认为，马克思主义中基础与上层建筑的关系的理论在今天具体表现在技术与文学的关系上。技术是代表生产力的，那么既然“社会关系是由生产关系所决定”，按照唯物主义的观点来看，文学作品的评价也就决定于“它的时代的生产的社會关系”^⑪。因此，问题不在于作品是反动的还是革命的，即不在于它“对它时代的生产关系是什么态度”，而在于“它们之间的位置如何”。^⑫这样，文学作品就被嵌入生存的社会情境中去，它的功能直接关联着它的时代的生产的文学关系，或者说，关联着“作品的文学技术”。^⑬

“技术”(Technik)这个词，本来就兼有技巧的含义，因此本亚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。对于本亚明来说，政治倾向并不在于作品的教化内容，正确的政治倾向必然包含着它的文学内质。于是本亚明把二者衔合起来用另一个术语“文学倾向”来阐述，而“文学倾向包括在文学技术的进步与退化中”^⑭。这显然同卢卡契对左翼作家的倾向性要求有着根本的差异。这样，“形式和内容的无谓的对立便被超越了”^⑮，换言之，作品的革命内容不再表现于它的文本意义内，而是表现于合乎时代的表现技巧上。正是由此出发，本亚明对布莱希特的戏剧、卡夫卡的小说，达达主义与超现实主义的先锋派运动以及爱森斯坦的蒙太奇电影报以热烈的掌声。

在《什么是史诗戏剧》(1921)一文中，本亚明劈头就讲，今日戏剧的关键不在于剧本而在于舞台。^⑯他认为，布莱希特的史诗戏剧打破了传统的舞台结构，由此产生了新的演员和观众的关系。史诗戏剧就是要改变

戏剧功能，使舞台成为公众的演讲台，让观众打破“第四堵墙”的阻隔，参与到演出中去。本亚明理想中的新的艺术，正如他在《作者作为生产者》中指出的，将消费者转化为生产者，将读者或观众转化为合作者。^②这明显带有当代接受美学的倾向，他的《爱德华·福克斯：收藏家兼历史学家》（1937）一文直接影响了今天的接受美学，文中的论述被姚斯在后来一再引用。本亚明认为，对于一个以历史的辩证的心态理解艺术作品的人来说，这些作品同它们以前和以后的历史都是联结在一起的；并且正是它们以后的历史把它们以前的历史照亮成一个变易中的连续过程。正是变易的历史决定了艺术作品同它们的接受者的种种关系并且给予不同历史位置的接受者对于艺术作品的参与。因此，当代人对艺术作品的接受成为艺术作品在今天给予我们的效果，而“这种效果不仅依赖于同艺术作品的接触，并且依赖于同那个让作品流传到我们时代的历史的接触”。^③因此对艺术作品的理解。永远是历史的。这里的历史，如同本亚明在早年理论中所阐明的，被共时化了，成为被“现时”所横剖的“星座”，因此他说：“只有在孤立的瞬间才能抓住艺术作品的历史内容。”^④

这种所谓“孤立的瞬间”，当然不能不联系到本亚明早年理论中星座化历史的元素：理念或单子。而在他1928年写的被布洛赫称为将哲学超现实主义化的著作《单行道》（一部格言、片断的汇集）中，本亚明用另一个术语“辩证意象”来替代。本亚明解释说，辩证意象是将过去文化转化为当前的革命可能性的中介。对历史的批判被称为辩证的，必然基于当前对历史的断片的批判性星座化。“作为静止点的辩证法”，是生命之流在“现时”的突然停顿，观察者、批评家或观众被带到了一种批判的境遇中，这就是本亚明批评理论中“间离效果”或“震惊体验”的概念的本质。正是在这“现时”的、完满的对世俗历史存在的把握构成了救赎的可能

性基础。

作为“辩证意象”的“孤立的瞬间”，在布莱希特戏剧中，体现为“姿态”。所谓“姿态”，就是一种行动中的静态片断。本亚明认为，这种对行动的打断是史诗戏剧的主要特征之一。这个特点也就是一般所说的“间离效果”。在《技术复制时代的艺术品》（1936）一文中，本亚明继续阐发说，电影作为相应于当代技术发展的艺术形式，将公众放到批评家的地位。不过同时，这样的地位又不需要任何专注力。在电影面前，“公众是评判者，而不是走神的评判者”^⑤。

在这篇文章中，本亚明把“光晕”（aura）的概念同距离感、崇拜价值、本真性、自律等概念联系在一起。他认为，艺术品在“技术复制时代”失去的就是它的“光晕”，技术复制在大工业生产中的广泛应用，用众多的摹本代替了独一无二的艺术精品。于是，艺术品不再是收藏家手中独一无二的占有物了，同时它作为某种偶像的崇拜价值也随之衰弱。这里，“光晕”的概念同马克思主义的商品拜物教理论有意识地相呼应。本亚明认为，一旦技术复制使“真品”和“摹本”的区分不再有效（比如在同一幅摄影作品洗印出的一叠相片前，你无法说出哪张是原本哪张是复本），本真性的判别标准也就不再适用，“艺术的全部功能便颠倒过来了。它不再建立在礼仪的基础之上，而开始建立在另一种实践-政治的基础之上了。”^⑥

在布莱希特戏剧中，本亚明找到的是同电影一样相应于技术复制时代的“先进的”艺术形式。运用“姿态”的布莱希特戏剧，和电影一样，也是蒙太奇的，它们不再有亚里斯多德所要求的“净化”色彩，它们“唤起的不是移情而是惊异”^⑦。这里，戏剧情境的间离效果是通过“痉挛和惊动”打断整体过程来完成的，这和电影蒙太奇所引起的震惊感完全一致。这样，本亚明早年的反美学原则在片断化的、零散性的电影蒙太奇以及它所引起的瞬间顿悟中再度体现。而它的宗教内

涵则被世俗化的政治功能所取代了，光晕消失后的艺术品所具有的政治意味还消除了传统艺术欣赏中被动的娱乐性，它不再给接受者以满足，而给他们以揭示。在电影中，特写镜头拓展了空间，慢镜头拓展了时间。

本亚明的电影理论是最早出现的对大众文化和大众传播媒介的重要理论探讨之一。但是，我们也无法忽视在他对电影文化的过分的乐观态度中所包含的某些理论失误。正如阿多尔诺指出的：“光晕”在电影传播中（包括对演员、导演的崇拜）不是消失了，相反更集中化了。本亚明理想化了的电影及其观众，至少在当时还没有出现过，电影总是和商品及商品拜物教联系在一起。本亚明在这方面的教训在于他把电影艺术这门当时的新兴艺术理想化了。脱离实际地把电影看作某种虚无主义倾向的先锋派的政治工具。本亚明的思想，一直有残酷的一面，他把意识形态中的（似乎不是实践中的）革命、暴力看作是净化历史的必要手段。在文化观念上，他同马雅柯夫斯基等人的倾向极为相似，主张将古典主义清除掉，认为这是对资产阶级艺术的根本性反叛。在1931年的《破坏的性格》一文里，他激烈地写道：“破坏的性格只有一个口号：让出空间；只有一种行动：扫除障碍。”^②正如舒勒姆说的那样，在本亚明的思想里，破坏性是启示录式的因素，它的力量成为赎救的一方面。^③的确，这种破坏的激情尽管在本亚明看来是政治革命的一种表现，但它无疑更接近于无政府主义的热情而不是清醒的实践，更多地带有浪漫主义的色彩。当代希腊超现实主义诗人埃利蒂斯就指出，超现实主义从本质上说是一种浪漫主义。而本亚明对这类先锋派文学的迷恋，同他的浪漫主义精神是分不开的。浪漫主义是本亚明思想的一个决定性起点，也是他的基本感性之源。在他最早的作品中有一篇题为《浪漫主义》（1913）的短文，在那篇短文里，本亚明呼唤一种“新浪漫主

义”的诞生。他说，“浪漫主义对美的愿望，浪漫主义对真理的愿望、浪漫主义对行动的愿望”，是“现代文化的不可逾越的智慧”。^④此后，他致力于研究荷尔德林、施莱格尔和诺瓦利斯等浪漫主义诗人，把弥赛亚救世说看作是“浪漫主义的核心”^⑤。成熟期的本亚明则把浪漫主义的那种否定现实的热情同马克思主义的革命理论冶炼在一起，这就不免带有乌托邦和无政府主义的色彩。在本亚明看来，无政府主义和虚无主义的目标同弥赛亚的目标是那样相近，而历史唯物主义，则更是一种“世俗的启示”。

在《技术复制时代的艺术品》中，本亚明把达达主义看作是用文字和图片的手段创造出那种公众在电影里寻找的效果。在这种不断引起震惊效果的艺术中，车票、汤匙、棉花和烟蒂被拼凑在一个画框内，成为激怒公众的工具。它似乎是在告诉观众：“看，你的画框撕裂了时间；日常生活中最小的真实碎片都比所谓绘画说着更多的东西。”^⑥本亚明认为，“达达主义的革命强度包含在它对艺术本真性的考验中”^⑦。由于它的目标在于通过随意的造物摧毁传统的艺术“光晕”，因此达达主义诗歌就成为“猥亵话和一切能够想象的语言废品的‘词语凉拌’”^⑧。

本亚明并不相信肯定性的、创造性的政治实践获得解放（他对先进技术的盲目崇拜也持续得很短暂），他的深层思想总是更倾向于否定性的无政府主义游击。本亚明把共产主义和无政府主义融合到一起的实验在他著名的《超现实主义：欧洲知识分子的最后快照》一文中成为主导动机。这当然不仅是因为超现实主义的倡导者们——布勒东、艾吕雅、阿拉贡——当时都是共产党人，更重要的是超现实主义的创作实践在很大程度上同本亚明日益浓厚的“激进共产主义”思想相契合。超现实主义所发展起来的，正是那种无节制的批判和否定的能量，即本亚明所谓“革命虚无主义”的力量。在未来主义、达达主义、超现实主义等先锋文学中“音象

和物象的变形游戏”^⑧正是以其词语的魔力转化为“文学之外的东西：抗议、标语、文献、恫吓、伪造物”。^⑨这是对现代社会的“伟大的拒绝力量”。

超现实主义的迷狂当然不是蒙昧的痴狂。本亚明说：“真正的、创造性的对宗教启示的超越并不在于麻醉品，它存在于‘世俗启示’之中，这是一种唯物主义的、人类学的灵感。”^⑩而同样受到过犹太神秘主义影响，尔后转向弗洛伊德和马克思主义的布勒东的作品，被本亚明看作是形象地体现了“世俗启示”基本特性的典范。布勒东不但呈现出破碎的语言形式，还显示出破碎的物象世界。这里的废墟，既是美学意义上的，也是社会学意义上的。本亚明后来这样说：“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感中。”^⑪

通过对神秘性的“戏剧性的或狂热的强调”^⑫，超现实主义将日常生活神秘化，同时也将神秘日常化。在这里，读者、思想家、游荡者都成为先觉者，从幻觉里达到梦或狂喜的境地。本亚明认为，超现实主义式的梦的力量正是将日常生活看作寓言，通过对现实的变形的表现获得“世俗的启示”。这种启示就是超越了经验现实的单调状态的诗意“启示”，集一切灾难的碎片于其“辩证意象”之中，而这种“辩证意象”，就是作为一种救赎的形式存在的。

在本亚明看来，“没有什么面貌象城市的真实面貌那样超现实主义了”^⑬。他在一篇没有完成全部写作计划的、后来题名为《巴黎，十九世纪的都会》的著作中，把巴黎的奢侈品贸易中心称为“拱廊”。在那里艺术是用来服务于商业的。这些拱廊成为现代人崇尚的对象。本亚明把巴黎看作现代都市的范本，意欲通过对它的描述来展示现代城市文化的总体形象。《巴黎，十九世纪的都会》在新奇的表面幻景中，在商品和花样翻新的多彩盛装下挖掘出史前的根基，诸如神话、命运的循环性和永恒性。

这里，本亚明在一定程度上论及了商品拜物教以及在商品拜物教下的城市文化。本亚明认为，应当超越“进步”和“衰微”的概念的分异，二者只是同一事物的两个方面。他说，“既爱又恨就是辩证法的图象”^⑭。在“辩证意象”的历史静止点上，这个意象便显示为作为偶像的纯粹商品，显示为拱廊，显示为集销售者和商品为一身的娼妓。同样，商品化的艺术也拜伏于交换关系下，被娱乐的光晕所笼罩，而娱乐工业又促使人们进入商品世界。商品拜物教体现为一种无生命物的性感，而这种资本主义文化的幻景在1867年的世界博览会得到了最辉煌的展示。巴黎就是奢侈品和时尚的都市。但就象奥芬巴赫的讽刺喜歌剧《愉快的巴黎人》中表现的，巴黎人生活在商品资本的持续统治下成为“讽刺的乌托邦”^⑮。

这一点在他对波德莱尔诗歌的论述中再明显不过了。本亚明先后写过两篇研究波德莱尔的文章：《波德莱尔诗中的第二帝国巴黎》（1938）和《论波德莱尔的某些母题》（1939），在《巴黎，十九世纪的都会》里，波德莱尔也是着重论述到的。对波德莱尔（以及卡夫卡、普鲁斯特等）的评论显示了本亚明将历史唯物主义和现代主义结合起来的倾向。

本亚明认为，“波德莱尔在巴黎的心脏察觉到了脆弱性，在巴黎人身上察觉到了这种脆弱性对他们的影响”^⑯。和巴洛克悲哀戏剧相比，波德莱尔展示的是现代城市的“光谱”，是充满城市“地狱的元素”的“死亡牧歌”。^⑰波德莱尔撕破了幻美的理想纱幕，在一种“灵魂的圣洁卖淫”^⑱中放弃了诗人自己，而通过他的诗面具化地出现，成为拾荒者、游荡者、流氓或花花公子。这是商品社会中人的个性的丧失，波德莱尔的诗正是这样体现了资本主义社会里的文化命运，但也正是这样的文化现实成为将一切死亡的要素聚集起来转化为解放力量的拯救的契机。

“游荡者”成为本亚明论述波德莱尔的

重要概念。“游荡者”从某种程度上说也是以不协和姿态来反叛一体化城市的典型，从本质上说，他与社会的格格不入，是自我中心论的，他的反叛当然不是理性的，也不是社会革命的，但他从无产阶级那里获得了情感上的反抗力量。

如果说本亚明对波德莱尔的“游荡者”的解释多有社会批判的倾向的话，那么他对卡夫卡的评论就同早期的“否定的神学”有密切关联。这一时期的本亚明确被两种文化传统——马克思主义和犹太教神学——撕扭在一起：大致上看，在他的论著中，马克思主义占优势的有《作者作为生产者》、《技术复制时代的艺术品》、《什么是史诗戏剧》、《爱德华·福克斯》等，而在《讲故事者》、《论波德莱尔的某些母题》以及我们现在论述到的《弗朗茨·卡夫卡》（1934）和《马克斯·布罗德的卡夫卡传记》（1938）等篇什里，作为他理论深层的犹太神秘主义和弥赛亚救世说就较为显著地凸现出来了。

在本亚明看来，卡夫卡的作品是由两个方面所决定的，其一是“神秘主义的体验”，其二是现代城市居民的体验。^④从后一个角度来看，卡夫卡同波德莱尔既有共同点，也有一定的差异：如果波德莱尔感到他成为巴黎充满时尚的拱廊里的游荡者，那么卡夫卡则在奥匈帝国巨大的官僚机器的压制下体验到受专制制度统治的人的无能 and 异化。

不过本亚明更愿意把卡夫卡看作犹太神秘主义传统的继承人，把他的小说看作某种赎救的密码。他认为，在卡夫卡的小说里，那些动物的形象是同已被遗忘、但依旧存留在无意识中的原始祖先的图腾形象有联系的。这些来自史前的形象作为“辩证意象”既包含了过去的经验，又是未来社会的预示。在这里，本亚明把卡夫卡小说里的一系列形象（鼯鼠、甲虫、蜷伏的饥饿艺术家）同“扭曲的原型”^⑤——驼背联系在一起。同样的象征出现在一首名叫《小罗锅》的民歌里：一个“小罗锅”在家过着扭曲的生活，他将

随着弥赛亚的到来而消失。本亚明在这里说，卡夫卡表现的正是“德意志和犹太民族的传统核心”。

乌托邦作为原始梦想

波德莱尔在诗集《恶之花》的最后一首诗《旅行》的结尾处写道：“啊，死亡，啊，老船长，时间到了！快起锚！/……跳进深渊的深处，管他天堂和地狱，/跳进未知之国的深部去猎获新奇！”^⑥在《巴黎，十九世纪的都会》中，本亚明引用了这几句诗，并且说：

“‘游荡者’的最后旅行：死亡。它的目标：新奇。”^⑦“新奇”（nouveau）的另外一层涵义当然是和“新生”联系在一起的，这里末世学的意义也是现代西方文学的普遍主题之一。不过在这里，新奇本身作为“辩证意象”并不仅仅具有肯定的方面，正如本亚明所说：“新奇是独立于商品的内在价值的特质。它是同集体无意识制造的意象不可分割的幻象的起源。它是虚假意识的精华，这种虚假意识的不倦的动力就是时尚。”^⑧因此，如果说在17世纪，“辩证意象”的法则是寓言的话，那么在20世纪，它就成为新奇性了。而波德莱尔的诗歌就是把这种现代寓言呈现出来的典范，也可以说在他那里现代社会的面貌最现实主义地展示出来了：“波德莱尔之于艺术就等于花花公子之于时尚。”^⑨

在新奇性和时尚所具有的变易性、碎片化的含义上，本亚明发展了他的“震惊体验”（shock experience）的理论。在《论波德莱尔诗中的某些母题》中，本亚明指出，震惊感是现代城市生活的不可排遣的特征，这种大城市行人的震惊体验同马克思描绘的现代大机器生产下的工人的心理体验是相应的。波德莱尔的诗就是以呈示震惊效果的手法来与震惊体验相抗衡。本亚明援引弗洛伊德在《超越快乐原则》中的理论说，意识对心理刺激更多的是抵制而不是接受它，“震惊因素的特点给人的印象越强烈，意识

也就更有意识地成为反抗刺激的敏感屏障。”^⑤于是波德莱尔通过先占并且显示出这种震惊感——如同巴尔扎克显示出贪婪，卡夫卡显示出无望，贝克特显示出荒诞——来祛除它。在本亚明看来，艺术只有使日益发展的异化在其中显明化，发展到极点，才能让它走向反面，进入人和事物、人和自然的调和。

本亚明说，在波德莱尔的诗里表现了一种传统“经验”(Erfahrung)的失落，这种“经验”现在被纯粹的“经历”(Erlebnis)所取代。简言之，现实仅仅被“活过”而不是被体验过。

“经历”对“经验”的取代是现代艺术样式变化的社会心理基础。这样，在文学作品中随之被摧毁的是作为传统经验概念的“记忆”。这种代代相传的积淀的“记忆”在现代社会里变形为“回忆”：一种把事件的碎片或踪迹在意识中拼合起来的能力。这种经验“内容的整一”的丧失不仅是波德莱尔抒情诗歌中的主题，也在普鲁斯特的作品中起着重要的作用。本亚明认为普鲁斯特的《追忆逝水年华》表现的是现代生活的意识片断同“非自觉记忆”中纯粹的、未破碎的经验之流的对立。普鲁斯特用“记忆”的持久性功能来对抗它在现代社会处于“回忆”控制下的普遍破碎化。普鲁斯特“被一种怀旧感所折磨”^⑥，他用艺术在破碎的现实生活中怀念那个已逝去的和谐的、感应的真实存在。这种把过去的记忆叙述给我们的方式，显示了普鲁斯特要在当代保持一个讲故事者的形象的努力。

本亚明曾在《讲故事者》(1936)一文中同样历史地对故事和小说二者区分开来。他认为，在现代社会里，“讲故事的艺术已走入穷途”^⑦。故事的式微当然是“经验”在现代生活中贬值的某种后果，因为从本质上说，故事是一个团体范围内的经验的交往。由于“经验”的失落，意义和生活的纽带便断裂了，所谓意义只能从破碎的“经历”背后去

找，而小说形式反映的正是这种状况（从故事方面来说，故事是没有外在于它自身的意义的）。小说发展了以个人阅读为基础的理解途径，在故事所依赖的团体交往解体之后，小说与现代都市生活中体验方式的孤独性是相应的。本亚明承认，他的观点和卢卡契早年的《小说理论》是一脉相承的：小说描写的是人在现代社会中“形而上的无家可归性”^⑧。

弗雷德里克·詹姆逊把本亚明的思想归结为“怀旧感”，^⑨一种在寓言形式下隐含的乌托邦理念。但实际上，本亚明对现代文明的估价陷入了一种两难境地（当然在不同年代也有所偏向）：一方面是对现代技术的革命力量的激情的赞美，另一方面是对现代工业社会下人性的异化的深刻忧郁。本亚明在他后期的文章中越来越倾向于后者。这突出地表现在他对“光晕”概念的重新解释上。在《技术复制时代的艺术品》中表露的对“光晕”消失的积极、乐观的态度到了《论波德莱尔的某些母题》中已不复存在。本亚明认为：“光晕的经验基于从人类关系中的普遍反应向无生命或自然的客体与人之间的关系的转换。被我们注视或感到被注视的人，反过来注视我们。觉察客体的光晕便是赋予它反过来注视我们的能力”。^⑩这样，艺术作品中的光晕便显示了人和客体的自然的、非异化的关系，它不应当被摧毁，而应当被保留。

正是在这样的意义上，本亚明指出，在波德莱尔所揭示的“震惊体验下的光晕的解体”^⑪背后，有着一种深层的乌托邦理想。波德莱尔的诗由此可以概括出两方面内容。一方面是“忧郁”，这是一种对现代世界中的破碎感、震惊感、孤立感的赤裸裸的展示，它是以现代工业社会的机械性时间为基础的；另一方面是“感应”，这是一种对过去经验的、自然时间的记忆，它是原始礼仪的永恒时间在艺术中的保存。这里我们不难看出柏格森生命哲学对两种不同时间的区分在

本亚明理论中的影响。“感应”无疑体现了柏格森时间“绵延”的永恒经验，它是同被切割成碎片的物化时间的机械性律动相对立的。

本亚明在他的“天鹅之歌”《历史哲学论片》(1940)中引用了现代奥地利犹太作家卡尔·克劳斯(Karl Kraus)的一句格言：“起源就是目标。”^⑩这句话似乎不仅可以看作本亚明思想的基础内涵，也可以看作他一生思想的发展形式。本亚明的晚期思想同他早年的理论有着密切的联系，或者说，他更有意识地力图把犹太教神学和马克思主义综合在一起。

简单地说，《历史哲学论片》的历史观是反历史主义的。本亚明把历史发展的线性过程看作是“同质的、空洞的时间”，而与之相对的是“弥赛亚时间”，它是从作为“历史时间消失的照相机”的革命记忆力量产生出来的“充溢现时的时间”。^⑪不难发现本亚明的其它许多概念，如“星座”、“单子”、“辩证意象”、“姿态”、“震惊体验”等，都蕴涵了某种共时性的要素。正是他这种对共时性的偏爱，使他把过去看作是一种在现时的一闪中被把握的形象，这种在今天“危险的瞬间”所唤起的回忆不是历史主义所谓的“过去的‘永恒’形象”，而是“历史唯物主义所提供的对过去的唯一体验”。^⑫本亚明认为，这种对历史延续的爆破正是革命的阶级在他们的行动瞬间中意识到的。于是，这既是“与被压制的过去作斗争的革命契机”，同时也是“弥赛亚对历史事件的终止的符号”。^⑬因此，只有这种革命的姿态，这种弥赛亚对历史时间的打破，才是被拯救的人类获得完满的过去的唯一途径。

我们在上文中比较了本亚明的“寓言”理论和T. S. 艾略特的创作实践，这里值得一提的是两人在时间观上的相当的契合。在《四个四重奏·东库克》的结尾，艾略特安排了一个同首句相类似的句子：“在我终点的是我的起点。”这和本亚明所引的格言“起源

就是目标”无疑具有相同的涵义。二者都把历史看作是上帝收回的世俗时间，在这种时间里，唯一可做的就是将世界推向被拯救的瞬间。而本亚明的“作为静止点的辩证法”，也就是艾略特在他诗中吟诵的“在那旋转世界的静止点上”^⑭的“静止，就象一只静止的中国花瓶/永远在静止中运动”，以及对时间的“共存”、“一切始终都是现在”的确信^⑮，这种确信建立在共时性的基础之上，即把历史的废墟聚拢于现时：“时间过去和时间将来/那本来会发生的和已经发生的/指向一个终点，终结永远是现在。”^⑯

同他对历史的看法一样，《历史哲学论片》中的反和谐主义也包含在他的文化理论中。他认为，对于历史唯物主义者来说，“他所考察的文化宝藏毫无例外地具有一种他不能不带恐惧地思索的本原”^⑰。正是在这样的思想下，本亚明领悟到了文明史的辩证法：

“一项文明的文献无不同时也是一项野蛮的文献。”^⑱现代主义艺术也是用一种野蛮的方式，用打破历史延续的语言暴力来对抗异化现实的。这种不谐和的形式，在本亚明看来，就是政治化，正如他在《技术复制时代的艺术品》一文结尾提出的：“人类的自我异化到了这样一种程度，它把自己的毁灭体验为第一级的审美愉悦。这就是法西斯主义带给美学的政治形势。共产主义则以将艺术政治化相对抗。”^⑲

当然我们可以看到，本亚明美学理论中这种解放意义上的“顿悟”，象特里·伊格尔顿指出的，同时也是一种“革命的怀旧感”，它是“作为对被压制的与现存政治产生猛烈震动的传统的礼仪式召唤和乞灵”^⑳。这样我们就可以比较清楚地理解本亚明是如何将犹太教神学同马克思主义政治哲学联系在一起的了。不管怎样，本亚明的美学是根植于现代社会之中的，在这里，现代艺术用一种激进的废墟形式体现了赎救的能量。正如他在评论保尔·克利的绘画《新的天使》时的一

(下转第64页)

真是绝妙的自我讽刺。

赫达亚特把整个外部世界看成是罪恶的渊薮，斥之为“贱民蠢贼的世界”，并表示深恶痛绝。他认为世上“唯有死亡才不会说谎！”所以“如今我什么也不相信——甚至对物体的重量和存在，对显而易见的真理，我也表示怀疑。”这样，他就从怀疑和否定不合理的社会制度，走向怀疑和否定一切的极端；从正确走向它的反面——谬误。赫达亚特怀疑一切，否定一切，最终对自己也不相信，连自身的存在价值也给否定了，于是只剩下死路一条：“唯有死亡才能把我们从生活的骗局中解救出来，正是死亡在生活的深处向我们发出召唤！”如果说《瞎猫头鹰》是“有毒的”话，那么它的毒性就在于太悲观失望，以至丧失了生活的勇气。1951年4月，万念俱灰的赫达亚特在毁掉自己身边的许多手稿之后，在巴黎一家公寓打开煤气开关，结束了他的一生。赫达亚特的自杀，无疑是对当时伊朗黑暗社会的反抗和控

诉，同时也是他小资产阶级世界观恶性膨胀所造成的可悲结局。

- ①⑨ 见《萨迪克·赫达亚特逝世六周年纪念文集》，哈桑·加埃米扬编，德黑兰，阿米尔·卡比尔出版社，1957年版第406页。
- ② 贾马尔·米尔·萨迪吉《伊朗现代小说创作一瞥》，转引自《外国文学动态》1982年第12期。
- ③ 朱维之、雷石榆、梁立基主编《外国文学简编（亚非部分）》，中国人民大学出版社，1983年版第425页。
- ④ 萨迪克·赫达亚特《瞎猫头鹰》，德黑兰，帕拉斯图书局，1965年第11版第9—10页。原著引文皆译自此书，下同。
- ⑤ 见叶廷芳《现代艺术的探险者》，花城出版社，1987年第4版第96页。
- ⑥ 见H·黑德《现代美术简史》，上海人民美术出版社，1981年版第20页。
- ⑦ 雅诺赫《卡夫卡谈话录》，同⑤第100页。
- ⑧ 萨迪克·赫达亚特《哈亚姆的诗歌》，德黑兰，阿米尔·卡比尔出版社，1964年版第37页。
- ⑩ 卢卡契《批判现实主义的现实意义》，同⑤第101页。
- ⑪ 萨迪克·赫达亚特《来自卡夫卡的信息》，德黑兰，阿米尔·卡比尔出版社，1958年版第75页。

责任编辑：金小虎

（上接第24页）

段话所说：“他（天使）的脸转向过去。在我们察觉到一连串事态的地方，他看见某种灾难把废墟堆在废墟上扔在自己脚下。天使会止步，唤醒死者，并且把已破碎的东西重新组合成整体。”⑧

- ①③④⑬⑯⑰⑱⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 本亚明《映象》，纽约1978年版，第316、317、222、222、222、223、222、233、301、229、229、161、157、153、157、157、158、158页。
- ⑳ 本亚明《N》，见《哲学论坛》1983—1984年秋冬季号，第10页。
- ①⑦⑧⑨⑩⑪⑫ 本亚明《德国悲剧的起源》，伦敦1977年版，第182、131、166、182、34、48页。
- ⑬⑭ 本亚明《书信集》，第1卷，第329、208页。
- ⑮ 本亚明《三种生活进程》，见《向着瓦尔特·本亚明的现实性》，第46页。
- ⑯⑰⑱⑲ 艾略特《四个四重奏》，第198、185、190、184页。
- ㉑ 引自沃林《瓦尔特·本亚明，一种救赎美学》，纽约1982年版，第71页。

- ①②③④ 本亚明《理解布莱希特》，伦敦1973年版第1、18、61页。
- ⑤⑥ 阿拉托和哥布哈特编《法兰克福学派基础读本》，纽约1978年版，第227、228页。
- ⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 本亚明《启示》，纽约1969年版，第243、226、239、144—145、133、165、207、99、99、190、196、267、267、267、265、258、258、244、259页。
- ㉔ 舒勒姆《瓦尔特·本亚明》，见《论犹太人和危机中的犹太教》，第194页。
- ㉕ 本亚明《全集》，2(1)，第46页。
- ⑳⑳㉑㉒㉓ 本亚明《超现实主义》，见《新左派评论》，第108期第52、48、49、55、51页。
- ㉔ 引自卢恩《马克思主义与现代主义》，第164页。
- ㉕ 波德莱尔《恶之花》，第345—346页。
- ㉖ 詹姆逊《瓦尔特·本亚明，或怀旧感》，见《马克思主义与形式》，普林斯顿1971年版，第60页。
- ㉗ 伊格尔顿《资本主义、现代主义和后现代主义》，见《上海文论》1987年第4期，第81页。

（作者单位：上海社科院文学所）

责任编辑：于慈江