

De

当代潮流：
后现代主义经典丛书



本雅明传

〔德〕毛姆·布罗德森 著

国容 唐盈 宋泽宁 译

● 敦煌文艺出版社

● 敦煌文艺出版社



本雅明传

当代潮流：后现代主义经典丛书
〔德〕毛姆·布罗德森 著
国荣 唐盈 宋泽宁 译

书 名 本雅明传

作 者 [德]毛姆·布罗德森 著
国荣 唐盈 宋泽宁 译
责任编辑 刘兰生
装帧设计 刘惠星
责任校对 刘 钊
出 版 敦煌文艺出版社(730000 兰州市滨河东路 296 号)
发 行 甘肃人民出版社发行部发行 各地新华书店经销
印 刷 兰州新华印刷厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 10.375 插页 2
字 数 260 千字
版 次 2000 年 7 月第 1 版 2000 年 7 月第 1 次印刷
印 数 1—1,200
书 号 ISBN 7-80587-544-8/I·486
定 价 18.00 元

(敦煌文艺版图书若有破损、缺页可直接与印刷厂联系更换)

版权所有·翻印必究

后现代主义运动：从西方到东方（代序）

关于后现代主义的理论争鸣始于 20 世纪 50 年代末 60 年代初的美国文化界和文学界，70 年代后期，兴起于欧洲思想界的利奥塔德——哈伯马斯之争使得这场局限于北美文化艺术界的讨论带有了哲学思辨的色彩。大约在十几年前，也就是关于后现代主义的理论争鸣达到高潮之际，“后现代”这一术语也在西方逐渐“成为一个家喻户晓的用语。它为哲学家、社会学家、艺术批评家和文学史家所使用，而且最近已成了宣传广告和政治学语言中的一个陈词滥调了。”^①毫无疑问，这一术语和概念的普及加速了理论争鸣的白热化。到了 80 年代末，学者们虽未对后现代这一概念的定义、内涵和外延达成某种共识，但大都认为，这是战后西方后工业社会的一个泛文化现象，它的涉及面之广泛、穿透力之强大，根本无法用传统的现实主义或现代主义的概念来描述，于是便在论者之间达成了某种相对的共识：有诸种后现代主义；它们在文化、文学和艺术上有着不同的表现形式；因此对后现代主义的考察可从不同的角度来进行。

据我们理解，后现代主义不外乎下列六种形式：

一、作为晚期资本主义后工业社会的一种泛文化现象，也即一种后现代氛围。在这样一种氛围下，传统的东西、甚至现代主义时期盛行的一些价值观念均受到挑战，人为的等级制度被颠倒了，所谓“张扬主体”、“拯救人性”、“启蒙大众”、“寻找

自我”等现代主义的理想统统被现实击碎，主体成了某种破碎的、不完整的幻象。

二、作为一种观察和认识世界的观念，也即一种后现代世界观(Weltanschauung)。这种观念意在打破“一体化的世界”这一神话，以一个多元的世界取而代之，也就是消除当今社会的种种专制和集权，张扬更为无度甚至“狂欢”的个性自由。

三、作为一种产生于西方并波及全球的文化思潮和运动。这一运动伴随着现代主义的衰落而崛起，因而与现代主义有着某种程度的继承关系；但它一开始就以从内部向现代主义发难为其宗旨，因此在更大的程度上拒斥了现代主义的陈规旧俗和美学原则，它自崛起以来曾一度取代现代主义而成为当代西方文学艺术的主流。

四、作为一种叙述话语或风格。这种话语表现出对“伟大的叙述”或“元叙述”的不信任，其表现特征是无选择技法、无中心意义、无完整的乃至“精神分裂式”的结构，叙述的过程呈发散形，故事的发展呈“增值”状，意义的中心完全被消解，散发到文本的边缘地带，对历史的表现成为某种“再现(Representation)”甚至“戏拟”(Parody)。

五、作为一种不受文学史分期原则制约的阅读符号代码，也即所谓“后现代性”(Postmodernity)。它的使用并不局限于西方，也可用来解释过去的以及西方世界以外的文学艺术文本。

六、作为结构主义发展到极致并盛极而衰之后的一种批评风尚。其特征表现为崇尚语言文字游戏，强调读者的建构性参与，以拆除和分解结构为其宗旨，也即后结构主义批评。

那么后现代主义究竟与现代主义有何区别呢？

我们都承认，后现代主义出现于现代主义之后，但这二者在哲学基础上、美学倾向上和艺术形式的表达上以及各自所赖以产生的文化土壤和所处的社会条件都有着根本的差异，虽然在受影

响于非理性主义哲学这一点上，二者多有相通之处，但现代主义的哲学基础主要是叔本华、柏格森、尼采、弗洛伊德等人的思想和学说；而后现代主义则更多地受惠于存在主义者海德格尔、克尔凯郭尔、萨特以及(晚期的)尼采、(拉康所阐释的)弗洛伊德、富科等人的思想和学说。表现在一些具体问题上，即：

现代主义在破坏了现实主义的美学原则之后，还试图创造出另一个假想的中心；后现代主义则存心要消除这个“中心”，破坏乃至摧毁现代主义所精心建构的规律。

现代主义的美学仍是一种崇高的美学；后现代主义的美学则无不和当代社会的商品经济和消费者文化相合拍。在艺术形式上，现代主义者有着明确的精英意识，甚至达到“为艺术而艺术”的极致；而后现代主义文艺则注定要指向通俗，即要把那些“不可表现的事物”突现出来，^②即崇尚某种经验的直接性。

现代主义沉迷于种种人为的等级制度，乞灵于既定的宁静和秩序；后现代主义则像个永久的“不安分者”，不停地制造混乱和无政府状态。

现代主义者所信奉的是所谓“伟大的叙述”或“元叙述”；后现代主义者则致力于“稗史(Les Petites histories)”的创造。

现代主义的本体论是确定的；后现代主义的本体论则是不确定的。现代主义者致力于世界模型的建构；后现代主义者则致力于世界模型的分解。

现代主义者对世界和人生充满了形而上的沉思；后现代主义的文本则以颠覆和互文性为其特征，以拆除文本的深层结构为其目的。

现代主义者认为历史的发展是线性的；后现代主义者则出于反历史的目的，致力于某种历史事件的叙述，甚至创造出一个新的历史，在后现代主义那里，历史与虚构的界限是完全模糊的，整个世界都处于多元的、无序的状态。

如果再推演下去，我们还可以找出后现代主义与现代主义之间的更多差异，但这八个方面已足以表明，后现代主义与现代主义的差别大大超过相同。那么，后现代主义究竟只是一种西方社会的独特文化现象，还是已经成了一场国际性的文学艺术运动？这是我们需要正视的问题。

诚然，关于后现代主义的理论争鸣已经有了三十多年的历史，几乎西方学术界和文学艺术界的所有主要学者和批评家都或多或少地有所介入，纵使他们的学术观点分歧甚大，但在这一点上都是大同小异的，即后现代主义只能出现在(包括拉丁美洲在内的)西方社会。詹姆逊认为它是“晚期资本主义的文化逻辑”^③；王尔德指出它“在本质上是美国的一个事件”^④；林达·哈琴也始终认为“这是一种西方的模式”^⑤；佛克马则根据中国的文化传统、价值观念和语言代码而断言，“在中国赞同性地接受后现代主义是不可想像的。”^⑥如此等等。

我们首先应该承认，就文学本身来看，后现代主义之所以只能出现在西方，与其文化传统和文学史分期有着必然联系。在经历了文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等历史分期之后，西方文学几乎穷尽了所有的风格技巧和叙事模式，进入了其自身发展的极致，而后现代主义则使得“西方文化史上由来已久的”被置于主流之外的一股潜流的全面复兴成为可能，因此后现代主义的崛起，“意味着被现代主义‘废除’了的艺术风格的‘复活’”。^⑦而在东方和广大第三世界国家，则缺乏这样一种循序渐进的发展演变的文化传统和文学观念更新的背景，文化土壤的稀薄和接受环境的局限，更加剧了这些地区出现后现代主义的种种不可能性。

其次，在西方社会，“文学上对无选择性的偏好与丰裕的生活条件所提供的某种‘选择的困扰’是相符的，这使得不少人可以有条件选择”；^⑧而在中国、印度等经济相对落后的第三世界

国家，文学在相当程度上带有某种社会功利性和认识作用，因此在这样的条件下侈谈“无选择技法”无疑会使西方学者难以想像。

再者，既然后现代主义是伴随着现代主义的衰落而崛起的，而在广大东方国家，现代主义作为一场文学艺术运动只是(在日本和中国)匆匆掠过就因其种种政治的、经济的、社会的和文化的因素而平息了下去，因此很难想像在这样一块薄弱的文化土壤上产生后现代主义文艺。由此看来，西方学者的看法是不无其道理的。

但是我们在承认这一点的同时，切不可忘记，在当今这个“知识爆炸”的时代，后工业信息社会的天体力学、量子物理学、电子技术、计算机工艺、外层空间的开发等各种高科技的迅速发展，加之新闻媒介的日益更新，大大缩小了人为的时空界限，致使相对开放的东方国家(如日本等)和长期处于文化封闭状态的第三世界国家(中国和印度)不可避免地带上了某种“后现代”色彩，追求时尚的新一代知识分子不可能不自觉地产生某种超前意识：西方后现代主义文化的输入和文艺作品的释译介绍，更是给了渴望文学观念更新和致力于叙事技巧实验的先锋派作家以精神上的鼓舞。因此后现代主义对东方文学的影响往往更多地表现为一种强有力的精神“激素”，它对解放艺术家的想像力产生了巨大的作用。正是在东西方两种文化的相互撞击、相互交合的大背景之下，第三世界国家的先锋派文学应运而生，成了这种文化渗透和交合的产物。因此，后现代主义虽产生于西方社会，但它有可能在向一些物质文明相对落后的第三世界国家或文化土壤相对贫瘠的东方国家发散时与那里的本土文化发生交合作用，并在那里的先锋派文艺中产生后现代主义的变体。例如，在中国当代文化和文学艺术界，就至少有着四种后现代主义的变体：

(1)先锋文学的激进的叙述话语实验；(2)新写实小说的反驳和对

“经验的直接性”的吁请；(3)消费者文化和文学的充斥以及其代表“王朔现象”；(4)以德里达、富科等人的后结构主义理论为背景的具有解构倾向的先锋批评。这四种变体的出现既有着西方后现代主义思潮影响的因素，同时更带有本土建构的色彩，它使得对后现代主义的研究突破了“西方中心”的模式进而越来越国际化了。现在，后现代主义的理论争鸣虽已趋于终结，后现代主义文艺在西方虽已发展到了极致，但作为一场国际性的文学艺术运动，后现代主义仍然有着顽强的生命力。它虽不能成为东方文艺的主流，但它的存在本身就足以引起我们比较文学研究者的重视，因为正是在这同一层面上，我们开始了同西方学者的真正的对话。

丛书编委会

注释

①佛克马：《走向后现代主义》“中译本序”（王宁等译），北京大学出版社，1991年版。

②利奥塔德：《后现代状况：关于知识的报告》，英译本，明尼苏达大学出版社，1984年版，第79页。

③参见詹姆逊的论文：《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》（Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism），载《新左派评论》（New Left Review）（1984），第146卷，第53~92页。

④艾伦·王尔德：《一致的视野：现代主义，后现代主义与反讽想像》（Horizon of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination），巴尔的摩：约翰·霍普金斯大学出版社，1981年版，第12页。

⑤引自林达·哈琴1990年7月16日给笔者的信。

⑥佛克马：《文学史，现代主义和后现代主义》（Literary History, Modernism, and Postmodernism），约翰·本杰明公司，1984年版，第56页。但佛克马后来改变了原先的观点，开始重视第三世界国家的后现代主义变体了，并邀请部分第三世界国家的学

者参加《用欧洲语言撰写的比较文学史》的《后现代主义》分卷的编写工作。

⑦迈克尔·科勒:《“后现代主义”:一种历史观念的概括》(“Postmodernismus”:Ein begriffsgeschichtlicher überblick),载《美国研究》(Amerikastndien),第22期(1977),第13页。

⑧参见《文学史,现代主义和后现代主义》,第55页。

目 录

1. 在柏林的童年和青年时代(1892 ~ 1901)	(1)
2. 弗里德里希大帝学校(1901 ~ 1912)	(24)
3. 弗莱堡和柏林的学生时代(1912 ~ 1915)	(42)
4. 慕尼黑和伯尔尼(1915 ~ 1919)	(97)
5. 德国通货膨胀巡礼(1919 ~ 1924)	(133)
6. 从莫斯科到巴黎(1925 ~ 1929)	(198)
7. 文学战场上的谋略家(1929 ~ 1933)	(221)
8. 伤心的经历：流亡中的本雅明(1933 ~ 1940)	(249)
本雅明年表	(314)
译后记	(318)

一、在柏林的童年和青年时代(1892~1901)

柏林的传统之一就是要忘却自己的过去^①

1892年7月15日，瓦尔特·本雅明在柏林出生，这时候，德国正处于从德意志帝国建立(1870年)到第一次世界大战发生(1914年)的中段。柏林，作为正在崛起的崭新的德意志帝国的首都，正在迅速地发展成为一个大都市，从它的身上几乎找不到一点儿昔日普鲁士王国高贵典雅的举止和朴实无华的影子。从19世纪即将结束的最后几年里，经济的扩张和技术的革新，正从物质和精神两个方面，实实在在地变革着欧洲每一个主要的大城市。在柏林，这些变化那么彻底，那么迅速，即使是柏林市民，也觉得自己像过客一样，几乎弄不明白这些变革是正在兴起还是已经成为过去。

柏林，处于时代巅峰的大都市

在1900年前后十几年的时间里，一个崭新的柏林从大地上崛起，它的规模那么宏大，风格又完全迥异于往昔，以致于它的过去和过去的历史，几乎被完全掩盖了起来。对昔日老柏林的明显改变，表现在一条条极为宽广而且差不多一模一样的街道上，这些林阴大道从城市^②建筑物之间穿过去，形成了清晰而又宽阔的街衢。以豪斯曼时代巴黎的大道和林阴路为样板，这些街衢为柏林营造出了一种全新的氛围，而把它的过去深深地埋在了脚

下。至于说这种“风格渗透”给柏林的城市面貌造成了什么样的后果,则可以从那些原本纯朴、奇异的建筑风格的杂陈与不和谐中看出来。沿着那些新建的壮观的街道看过去,新哥特式建筑和德国的巴洛克风格、佛罗伦萨文艺复兴时期的建筑与弗里德里克大帝时期的古典风格,甚至还有摩尔人的建筑特色,各种风格的建筑荟萃,交相辉映,装点着柏林的街面。整个城市宏伟壮丽,独具柏林特别的浮华风采,这也是当时的新时代精神的最有力的见证。

那时候,人们都认为柏林是当时最现代化的都市,从许多方面看,也确实如此。在那里,昨天街上跑的还是马拉的车子,今天就开始了最先进的技术革新。已经退出历史舞台的那种装有辐条的老式马车,由于沙子在钢条和石子之间摩擦,走起路来发出吱吱嘎嘎的无可模拟的刺耳的声音。每前进一步,乘车人都会感到颠簸得难以忍受。如今,生活的步伐已被新发明的、同样吵得令人心烦的各式交通工具加快了,首先是在林格和施塔德特车站出现的蒸汽机车,跑起路来,拖着长长的蒸汽尾巴,怪物似的吼叫着;然后是电车,它赖以运作的电线杆子和架在空中的导电轨在市区的上方,形成了一张纵横交错的电线和铁轨的网络;最后是小汽车,即使人们仍然一厢情愿地怀恋旧日里那些因汉斯·法拉达的小说《一个冷酷的古斯塔夫》而获得不朽声誉的骏马和忠实的车夫,也阻止不住它胜利前进的步伐。人们需要安静下来,铭记并思考这一系列的变化,然而在这样一个人人都关注未来,而没有人肯回顾过去^①的世界里,宁静和沉思便没有了存在的空间。在亚历山大广场中心曾经有一个长满灌木的绿色小土丘,上面放着长凳,过路的人可以在那儿小憩。但是,旧城改造工程甚至把市中心这个惟一的和平与宁静的绿洲也破坏了。这个小小的公园被新兴商品世界里的市场和贸易中心所包围,甚至“囚禁”起来。对成群的购物者来说,它已经成为他们的障碍,所以这个小土丘被夷为平地。(在 19 世纪末 20 世纪初,它的位置被一个

新设计的且受到公众大肆嘲弄的柏林女神像贝罗丽娜代替，这个美人雕像由埃米尔·洪德利泽设计，具有一定的纪念意义）。

从另一方面来看，摩登时代对柏林这个城市来说根本不算什么新鲜事。从 1871 到 1892 这 20 多年的时间里，它的人口增加了一倍还多，即将突破 200 万大关（1905 年达到了 200 万）。在市区，大量的条件极为简陋的公寓区已经如蜂窝似的建立了起来，大部分人口挤住在里面，其中主要是办公室职员和工厂的工人，那时候，他们代表着半数以上的城市居民。在这里，在这些被开阔的庭院所环绕的住宅楼里隐藏着人们的悲惨处境，它暴露出了柏林即使同属于现代化、却不那么光彩的一面。在这里，整个属于那个时代的“以自我为中心、目光短浅以及傲慢自大”^④等特点被暴露无遗。

作为柏林几乎像火山爆发似的急速发展和旧城改造的见证人，本雅明注定要诠释他与他的母亲城之间的这种渊源关系，他没有逃避这个责任。这个城市对他来说到底意味着什么，他在那里的经历，以及这些经历在多大程度上影响了他的生活和思想方式，都将大量地、以不同的角度出现在他今后的写作中：比如他在早期和晚年的散文、完成的著述和未完成的作品片断（如《“拱廊”作业》）、格言集（《单行道》）^⑤、报道（《巴黎日记》）^⑥、评论文章和述评（《浪子的回归》）^⑦以及他的小镇风情^⑧（本雅明在他的《莫斯科写真》开头写道，“人们通过莫斯科了解柏林，比了解莫斯科自己快多了”，这决不是巧合）^⑨，但最主要的，还是他写的有关他 1900 年前后在柏林度过的童年和青年时期的回忆录。本雅明在将近 40 岁的时候才开始这些写作，还给我们留下了不止一个版本：《柏林大事记》和《1900 年在柏林的童年时代》^⑩。他一生的作品，基本上都是他对自己所生活的城市的渊源的反映，这样说可能会使人们误以为，这是一种没有中断的连续反映。也可以说，这是一种思索，在印象迅速地不断变化着的迷宫里，对个人变换的要求和可能性的思索，

对自己能否在一定的情境里仍然可以注意到，而且抓住所处的社会、历史环境，或者更进一步地说，对它做出一定的描述的思索。简而言之，就是怎样应付，怎样找到自己的出路。

在柏林政治历史上特别的日期，虽然不是完全没出现在他写的关于他在柏林的日子的回忆录(或者他自己的自传)中，但关系并不是很大。对一个生活在威廉统治时代的小孩子来说，如果那一年“没有‘撒旦日’的大游行”^①——为了庆祝在1870~1871年法德战争中取得胜利，每年都要举行的大阅兵式，简直是不可想像的。自然，第一次世界大战的爆发，无疑也在本雅明的一生中留下了不可磨灭的印记。但是除此之外，贯穿本雅明的回顾和观察的思想之线，不是世界政治事件大事记，也不是他个人的经历。只是在一开始，这些事件便被写进了《柏林大事记》的初稿，后来又经过改写成为《1900年在柏林的童年时代》。在这本书里，年月日的存在显得有点模糊，但是，有一点确凿无疑，那就是这些观察和思索所反映的经历，都与柏林这座城市紧密地联系在一起。就如他在后来写的《“拱廊”作业》中所说的那样，它们的现代性，它们“永远的现在时”，只是在逃避“历史”的追随。^②这样，本雅明前20年的生活回忆，就不只是数字和类似的抽象物，而是与地点和具体的，如街道、火车站、广场、公寓和平房等各种各样的事物相连，这就使他的描述生动多了。因此，收入《1900年在柏林的童年时代》一书的单篇文章就有了以下各种名字，如《动物乐园》、《胜利纪念碑》、《施泰格利茨和根厅大街拐角处》、《布卢迈斯庄园12号》、《电话》、《一双长筒袜》、《针线盒》等等。这些肯定不是一般的记忆文字，它是一种独特的回忆，可用德语Erinnerung(留念)一词表示，本意是指：人对自己内心和周围环境的自省和反思，关于这座城市、事件和空间。这些描述可以被称作是社会生活纪实，或者说得更合适点儿，是对生活和经历过的这座城市的志铭，即使

是最偏僻的角落也都一一予以说明。而且，像这样，通过对童年经历过的那些有纪念意义的事情进行朴素而客观的描述，就超越了学校历史书上对事实的歪曲。但是，谁要想全面地了解那个城市的生活和面貌，那么这本书就不合适了。如果要在当年的柏林市区图上找他童年到过的一些地方，那么你的手指几乎就不会移动到柏林市区的东、南、北部，而在那些地方坐落着一些大工厂，从它们的烟囱里冒出来的黑烟，笼罩着周围的地区，而且与那些灰色建筑物还那么般配。有时候，这些烟雾不是很快就飘走，而是先在柏林旧城区上空盘旋，然后才移向新开发的西部。

柏林西进

本雅明的出生地马格德堡区第四广场，在柏林的“老”西部地区，在这一地区居住的都是社会名流和富贵人家。跟他们家房子相对的是新落成的市场大厅，没过多久，小瓦尔特就从这里获得了他对所出生的时代的第一手活生生的印象。“在我们家房子后面有一片开闢地，入口处安着危险而又笨重的双开式弹簧门。由于地上有许多卖鱼人排放的污水和其他各种垃圾，走在这里的石板路上，人们很容易滑倒在那些诸如胡萝卜和莴苣之类的烂菜叶子上。”^⑬如本雅明根据童年时代对这个地方寓言式的记忆所描述的，这些似乎正在向新世界迈进的假象，看起来悄无声息，又隐隐透出一种疏远：市场大厅里的一个个摊位都用铁丝网隔着，每个摊位还标着号码（这在当时还是很少见的），观光和购物的人群形成了一股缓慢涌动着的“无声的溪流”。^⑭

19世纪末，柏林开始“西进”。拥挤的市中心再也适应不了这个急速扩展的商业世界。越来越多的公司和商号搬走，位于菲德烈斯大街和莱比锡大街周围的娱乐和购物区延展到了波茨坦大街，这些流光溢彩的商店、咖啡屋、酒吧，又在那里延伸到了



足以造成事故的速度迫使城市改造，以使
居民和游人得以喘息。（柏林亚历山大波拉茨）

比娄和克莱斯特街，接着又到了陶恩奇恩大街，最后与新建的金光闪闪的库尔菲斯滕大坝相接。原本属于中上流人士“保留地”的老柏林西部地区的居住情况，也渐渐地发生了变化，而在这变化的过程中，丢失了它原有的似乎永远不会被破坏的浪漫氛围。居民住宅楼让位于办公楼，而且，从那时候起，生活的节拍也开始由购物者、办公室职员和官员的步子来决定。

那些花得起钱的人家纷纷逃离了这个寒冷而又纷乱的商业世界，这个城市“已经再没有什么地方适合居住、值得人们留恋”，“店面之间折射出一种冷漠的色彩，而且在十字路口甚至还很危险”^⑤。本雅明一家也是隔不了多长时间就要搬一次家，而这不仅仅是因为他们对舒适家居提出了越来越高的要求。19世纪90年代中期，他们已经开始在靠近马德格堡广场的库尔菲斯滕大街住，几年之后又搬到内特尔贝克大街，后来又往西搬到卡默尔大街，在夏洛滕堡区这个地方已经是处在市区的边缘。从当时的情况来看，经过这次搬家以后，他们已经跨过了柏林过去