

中外文论

CHINESE JOURNAL OF
LITERARY THEORIES.

2016年

第1期

名誉主编 ■ 钱中文

主 编 ■ 高建平 执行主编 ■ 丁国旗

主办
中国中外文艺理论学会

中国社会科学出版社

中外文论

CHINESE JOURNAL OF
LITERARY THEORIES.

2016年

第1期

名誉主编 ■ 钱中文

主 编 ■ 高建平 执行主编 ■ 丁国旗

主办
中国中外文艺理论学会

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中外文论, 2016 年, 第 1 期/高建平, 丁国旗主编. —北京: 中国社会科学出版社, 2016. 8

ISBN 978-7-5161-8635-0

I. ①中… II. ①高…②丁… III. ①文学理论—世界—文集
IV. ①I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 191835 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 王 斐
责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2016 年 8 月第 1 版
印 次 2016 年 8 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/16
印 张 19.25
插 页 2
字 数 415 千字
定 价 72.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话: 010-84083683

版权所有 侵权必究

编 委 会

(以姓名字母排序)

曹顺庆	陈 炎	党圣元	丁国旗	高建平
高 楠	胡亚敏	蒋述卓	金元浦	李春青
李西建	刘方喜	钱中文	陶东风	童庆炳
王 宁	王先霈	王岳川	徐 岱	许 明
姚文放	周启超	周 宪	朱立元	曾繁仁

目 录

马克思主义文论与中国文论研究

论本雅明的视觉思想	周计武(3)
本雅明“地貌学”由来	
——论本雅明“时间哲学”与“空间哲学”的转化关系	庄 新(17)
詹姆逊论现实主义、现代主义和后现代主义	韩振江(24)
重估考德威尔	
——论汤普森对考德威尔的辩护	胡小燕(34)
论文学批评评价机制的价值论意义	张利群(43)
跨文化视野下的中国经验与艺术理论建构	雷礼锡(55)
“劳动”话语的审美变迁与中国现代美学话语重构	郝二涛(64)
邓以蛰诗学中的境遇论	杜寒风(75)

西方文论研究

巴赫金学派话语诗学的地位和意义	张 冰(85)
巴赫金文艺理论思想对叙事理论的影响	张 丽(92)
非自然副文本叙事论略	刘晓燕(101)
“文学性”的法国历险:以罗兰·巴特为中心	江 飞(108)
沃尔特·佩特与艺术自律的神话	王熙恩(123)

西方文论中国化研究

福柯的中国面孔	孙士聪(137)
文学理论的技术考察	
——重读米勒事件	陈 海(147)
“文化诗学”的中国化	
——西方文论中国化的成功典范	高宏洲(156)

被遗忘的谢林

- 以朱光潜《西方美学史》为例 陈海燕(164)

新媒介文论研究

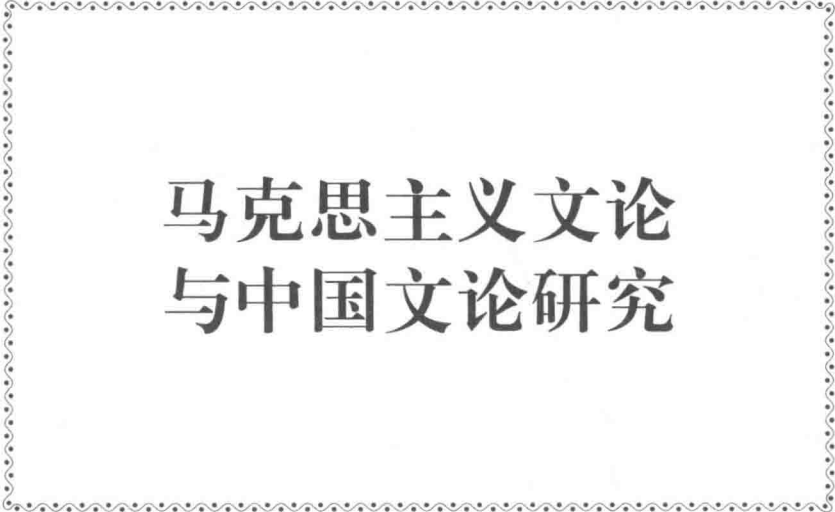
- 论网络超文本的技术性民主 龚小凡(173)
微媒介的图文景观及其生成 杨向荣(178)
论摄影的超现实本质
——兼论苏珊·桑塔格的影像理论 李 天(185)

古代文论研究

- 意境论的现代阐释 文 玲(197)
四时气象与天体:宋代象喻文学批评的有趣选择 潘殊闲(206)
“诗余”说述论 李飞跃(215)
论石涛“神遇”说的创作构成论意义 张 逸(229)
李渔的戏曲导演理论
——兼论其对当下影视艺术的启示 梁晓萍(239)
中国文学批评史的早期课程与讲义 王 波(248)

作家作品评论

- 解码《木兰诗》:以巴尔特语码进行的观察 严纪华(259)
弑父·青春·欲望:80年代文化众象的情态表征
——以张楚的摇滚乐代表作《姐姐》为切入点 刘 海(269)
如何“在场”?何以“真实”?
——对2010年以来“非虚构”叙事悖论的思考 汪贻茜(279)
色情面具·生命悲歌·身份困惑
——论纳博科夫的《洛丽塔》 周 丹(290)



马克思主义文论 与中国文论研究

论本雅明的视觉思想

周计武*

(南京大学艺术研究院 江苏 南京 210093)

摘要:视觉文化转向使视觉形象日益成为文化研究中的核心问题。形象之所以具有魔力,是因为它拥有光韵。光韵具有不可接近的神圣性、此时此地的本真性和凝神静观的视觉性。在本雅明的形象思考中,以波德莱尔、普鲁斯特、卡夫卡等为代表的先锋艺术是一种形象被“祛魅”了的艺术,即“后光韵”艺术。“形象的祛魅”具有两个层面的内涵:一是形象的去神圣化,即打破笼罩在形象周围的神圣光环,使其人性化、世俗化;二是形象的去审美化,即打破美的形式规范,使形象变形、扭曲、夸张,以碎片化的形式呈现“片段的、谜一样的视觉形象”。在“后光韵”的时代,本雅明试图通过讽喻式批评,把人类的解放与自然的复苏结合起来,把世俗的启迪与经验的拯救结合起来,重建人与自然、人与人兄弟姐妹般的关系,重建主体间平等交流的经验能力。

关键词:视觉文化转向;光韵;形象的祛魅;讽喻;拯救性批判

对视觉与视觉效果既迷恋又焦虑的双重心理,日益使我们卷入以形象为主因的视觉文化之中,也使形象问题成为知识分子热衷批判的重要领域之一。米歇尔称其为“图像转向”,他认识到“观看(看、凝视、扫视、观察实践、监督及视觉快感)可能是与各种阅读形式(破译、解码、阐释等)同样深刻的一个问题”^①。

当然,米歇尔并不是第一位,也不是最后一位领悟到这个问题的人。从本雅明对“辩证形象(dialectical image)”的讽喻式阐释到海德格尔对“世界图像时代”的存在主义解读,从丹尼尔·贝尔对视觉冲动(新奇、轰动、同步、冲击)的社会学分析到波德里亚对消费社会中“仿像”诱惑的哲学批判,从利奥塔对话语与形象二元范畴的

* 周计武(1977—),文学博士,南京大学艺术研究院副教授、硕士生导师,主要研究西方艺术理论与视觉文化。本文是教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“当代中国社会转型中的视觉文化研究”(12JZD019)和国家社科基金青年项目“艺术体制论研究——从现代到后现代”(13CZW007)的阶段性成果。

① [美]米歇尔:《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京大学出版社2006年版,第7页。

比较到斯科特·拉什对后现代主义“形象主因”的透视,再到弗雷德里克·詹姆逊对后现代形象变迁的解读,形象问题不仅成为视觉文化转向的标志,而且成为后现代主义文化的症候。

具体言之,视觉文化转向有两个层面的内涵:一是日常现实生活的视觉化与形象化;二是视觉文化研究的兴起。对前者而言,摄影、电影、电视、互联网、广告、数字视频技术等视觉媒介的发展和商品形象的景观化,为人们“看见和想看见(不是读到和听见)事物提供了大量优越的机会”^①,满足了人们视觉化的欲望与冲动。对后者而言,20世纪80年代率先在欧美兴起的视觉文化研究是一种跨学科的整合机制,涉及艺术史、电影理论、媒介研究、文化研究、文化社会学、文化符号学等不同学科。它有两个相辅相成的研究焦点:一是以视觉形象为中心,致力于研究各种形象是如何汇聚在一起的,隐含了什么文化意义;二是以视觉性为中心,旨在阐释形象表征及其意义的建构过程,进而揭示并批判表征模式隐含的视觉意识形态。

形象为什么会成为文化批判与意义争夺的战场?形象的魔力在哪里?在以形象为主因的视觉文化时代,形象的魔力为什么会消失?形象的非神圣化、非审美化又会给我们的文化带来什么样的后果?我们该如何应对?本文将结合本雅明的视觉思想来分析上述问题。

一 形象的魔力:光韵

形象与形象的视觉化是当代文化关注的焦点。形象是由各种符号组合而成的、具有文化意义的视觉形态。^②按照视觉表征的方式,我们认为形象主要有三种:一是直观呈现在眼前的、具体可感的表象;二是通过语言间接呈现出来的、包含创造性想象的意象;三是内心想象出来的,但未言传的心像。我们要研究的是呈现在文化艺术中的表象与意象世界。按照空间存在的方式,形象又可以分为静止的、二维平面中的图像,动态的、视听化的影像和三维空间中的景象或景观。^③本雅明在对绘画、摄影、电影等视觉艺术,以及19世纪巴黎、柏林与伦敦等大都市生活风貌的“面相学”研究中,不仅经验地描述了视觉形象的不同层面,而且辩证地思考了视觉形象的文化意义。

里尔克的祈使句“认识形象(Wisse das Bild)”是刻在本雅明殿堂门匾上的铭文。从早期的“星座与讽喻”概念到晚期的“辩证形象”思想,形象思考在本雅明的视觉

① [美] 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,生活·读书·新知三联书店1989年版,第154页。

② [德] 瓦尔特·本雅明强调,形象是“各不相关的”碎片的组合(雷纳·纳格尔:《思考形象》,陈永国主编,《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第60页)。伯杰认为,形象是符号与象征的集合,如照片、电影画面、电视镜头、印刷广告等;形象还包括某种事物在我们心灵中的反映(阿瑟·阿萨·伯杰:《眼见为实——视觉传播导论》,张蕊等译,江苏美术出版社2008年版,第78页)。

③ 参见周宪《从形象看视觉文化》,《江海学刊》2014年第4期。

思想与救赎美学中具有举足轻重的作用。^① 本雅明之所以重视形象,是因为“形象拥有一种即时的具体性和唤起实践的能力”^②。它能够克服意识、自我与抽象思想的裂隙,在艺术的审美活动中实现世俗的启迪。更重要的是,在本原经验贫乏而伪经验泛滥的现代社会,形象能帮助我们非意愿记忆的深处打捞经验的碎片,把珍贵的经验以意象的方式还给我们。他称“经验的碎片”为“余像(afterimages)”,并在1929年《普鲁斯特的形象》一文中指出:“我们所搜寻的记忆大部分以视觉形象出现。就连非意愿记忆的漂浮流动的形式也主要是孤零零的、谜一样的视觉形象。”^③ 正是“孤零零的、谜一样的视觉形象”吸引了本雅明忧郁的目光。这种目光使他在19世纪的巴黎,敏锐地捕捉到了闲逛者、妓女、流浪汉与赌徒等“人群中的人”的形象,以及拱廊街内琳琅满目的商品形象。这些形象像妓女一样诱惑着路人的目光,使巴黎成为融合时尚、无止境的新奇和万花筒般景观的梦幻剧场。如果说讽喻是17世纪辩证形象的准则,那么新奇则是19世纪的形象范式。诗人假装陶醉于形象的诱惑,仅仅为了在荒漠的街道上,从词、片段和句头组成的幽灵般的大众中夺取诗的战利品。诗是非意愿记忆的庇护所,而形象来源于非意愿记忆的深处。我们不禁要问,视觉形象卓然不凡的特征是什么?本雅明回答说:光韵(aura)。

在1931年的《摄影小史》中,本雅明通过解读卡夫卡6岁时的照片第一次使用了“光韵”概念。卡夫卡并没有抛弃神的观念,照片中的小男孩依然用神性的眼睛观看世界。在神性的凝视中,“世界周围笼罩着一种光韵,一种在看向它的目光看清它时给人以满足和踏实感的介质。这里,导致这种效果的技术安排又是显而易见的。相片上从最亮光到最暗阴影是绝对的层层递进的”^④。这里的光韵具有三个层面的内涵。首先,具有神性的来源,是宗教信仰的产物。Aura由拉丁文演变而来,本意指神像头部或身体周围的光环。这里指世界在神性的朗照中分享了神的光辉。其次,伴随世界的世俗化,Aura逐渐失去了神性的根源,在本雅明的经验哲学中成为一个美学概念,即光韵。本雅明在1930年3月一篇记述毒品消费的文章中首次使用了这个概念,并剔除了它的神秘色彩。在审美活动中,它是一种浸润在造化自然之中的生命气息,一种人与自然、人与人进行平等的主体间视觉交流时产生的满足感与踏实感。再次,它与19世纪晚期摄影技术的特点和摄影的属性有关。由于低敏感度和长时间的曝光,照片产生了层层递进的明暗效果,使照片中的形象闪烁着朦胧而神秘的质感。

① 雷纳·纳格尔的《思考形象》和卡伦·雅各布的《暴力的景观,艺术的舞台:瓦尔特·本雅明与弗吉尼亚·沃尔夫的辩证法》都强调形象思考在本雅明批判理论中的重要性。(陈永国主编:《视觉文化研究读本》,北京大学出版社2009年版,第52、70、72—73页)

② Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, Trans. Jane Marie Todd, New York & London: The Guilford Press, 1996, p. 130.

③ [德]汉娜·阿伦特编:《启迪:本雅明文选》,张旭东、王斑译,生活·读书·新知三联书店2008年版,第230页。

④ [德]瓦尔特·本雅明:《摄影小史·机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,江苏人民出版社2006年版,第19页。

从观看者的视角来说,这种效果也与时空的距离有关,具有此时此地的独特性。它是“空间与时间交织的在场,一定距离之外的独一无二的现象或假象,不管距离对象多么近”^①。若即若离的时空是视觉感知的前提。在独一无二的视觉体验中,视觉形象永远是可望而不可即的。换言之,它只能观看,不能触摸。因为不可接近性是神性的象征,是对无法克服的距离的体验。在《论波德莱尔的几个主题》(1939)中,本雅明进一步强调了这种经验的视觉性:“光韵建立在人与人之间的关系以及人与客体或自然对象之间关系的反应的转换上。……感觉我们所看的对象意味着赋予它回视我们的能力。”^②与技术复制时代的碎片化经验不同,“光韵”是鲜活的、有机的、整体的、富有生命力的。通过把形象嵌入记忆,这种经验能够在它换来的气息中返回精神的岁月。在精神的岁月中,灵与肉、人与人、人与自然在此时此刻的视觉交流中实现了审美意义上的整合。当我们凝视自然时,自然宛若人的目光一样也在凝视我们。目既往还,心亦吐纳。这是主体之间的双向互动,是生命的气息在相互感应。可见,作为一种审美范畴,“光韵”是人与人、人与物之间在目光上相互吸引、在情感与经验上相互交流的视觉共鸣状态。它可能是冥思的眼神、凝视的目光,或者纯真的一瞥。能否获得这种独特的经验是一种视觉注意力或观看能力的问题,即在一定距离之外感知审美形象的神秘性与独特性的能力。

在《机械复制时代的艺术作品》(1935—1939)中,本雅明用“光韵”概念辩证地反思了艺术存在的命运。“光韵”是传统艺术最富有生命力的部分。传统艺术是建立在膜拜价值(cult value)之上的一种仪式化艺术。从史前洞穴岩画中的巫术仪式到中世纪教堂壁画中的宗教仪式,再到文艺复兴艺术中世俗化的美的仪式,莫不如此。这种仪式价值是艺术“光韵”的源泉,因为它赋予原作此时此地的本真性(authenticity)和不可接近的神圣性。本真性即原作的独一无二性。面对伪作(forgery)、变体(variation)和复制品(reproduction)^③等赝品,它能确保原作享有艺术原创性的尊严与权威。赝品虽然从艺术的内部破坏、质疑了原作的独一无二性,给艺术史家、专业鉴定师和收藏者制造了麻烦,但是,它也以迂回的方式向大师和杰作表达了敬意。神圣性是艺术品不同于世俗之物的特性,它内在于形象崇拜的仪式之中。仪式造就了距离,而不可接近性恰恰是圣像或偶像的一种主要品质。它是放在一定距离之外供人们瞻仰或膜拜的对象,而不是人们可以拥有或占有的对象。一旦艺术的生产告别仪式崇拜的

① Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley, London: Verso, 1992, p. 250.

② Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Fontana Press, 1992, p. 188.

③ 手工制造的伪作,旨在通过高超的技艺模仿原作,用逼真的仿制品(strict copies)达到以假乱真的效果;变体属于原作的重构(reconstruction),旨在通过形象的挪用或构图上的微变,达到既向大师致敬,又突破原作,实现创新的效果;可技术复制的复制品,旨在通过复制技术对原作进行批量生产,让更多的人能看到、接近或拥有它。

神圣基础,转向可技术复制的批量生产,现代艺术的“光韵”也就烟消云散了。如其所言:“艺术品的可技术复制性有史以来第一次把艺术品从对仪式的寄生性依存中解放出来。被复制的艺术品在很大程度上变成了为能进行复制而设计的艺术品。……一旦衡量艺术品的本真性标准失效时,艺术的整个社会功能也就发生了根本性的变化。”^①对本雅明来说,这意味着艺术从以仪式为基础转向以政治为基础,从艺术的膜拜价值转向展示价值,从凝神静观向精神涣散地观看模式的转变。

一件艺术品的“光韵”究竟在哪里呢?对于欣赏者来说,它存在于片段的、谜一样的视觉形象中,存在于过去与现在的时间交汇中,存在于凝神遐想的冥思中。它是传统艺术的魅力所在,具有不可接近的神圣性、此时此地的本真性和凝神观看的视觉性。在某种意义上,本雅明视野中的先锋艺术既见证了艺术的光韵也消解了艺术的光韵。

二 光韵的消失:祛魅

在韦伯和西美尔的著作中,现代合理化的进程引发了世界的“祛魅”,艺术尤其如此。韦伯在1919年写道:“我们时代的命运是以合理化和知识化,尤其是以‘世界的祛魅’为首要特征的。……准确地说,终极的和最崇高的价值已经退出公共生活。……我们最伟大的艺术不再是不朽的,而是私密性的,这一点并非偶然。”^②最高价值的自行贬低与世界的合理化是两个相辅相成的“祛魅”过程。前者见证了宗教信仰的衰落,“那些充满迷幻力的思想和实践从世上的消失”^③;后者表现为科学、道德和文化不断分化为各自独立的价值领域。价值观的分化使文化艺术从宗教、道德的束缚中解放出来,但也失去了终极意义的价值依托。它完全退守到私人的领域,在公共生活中毫无影响。这既意味着艺术的非神圣化——艺术表现领域的世俗化、艺术家“天才”光环的失落和艺术重要性的降低;也意味着艺术的对象化——它仅仅是人们保存、收藏和审美反思的对象。用黑格尔的话说,“我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段”,“思考和反省已经比美的艺术飞得更高了”^④。

本雅明对光韵的思考无疑受到黑格尔、韦伯和西美尔的理论影响。但是,本雅明“并不致力于以普遍的方式观察艺术的去神圣化,他仅仅根据艺术的技术观、与现实的关系,以及艺术感知的社会语境来客观地说明某些艺术所经历的变化”^⑤。本雅明通过

① Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Fontana Press, 1992, pp. 217-218.

② Max Weber, “Science as a Vocation”, *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. and Trans. H. H. Gerth and C. Wright Mills, New York: Oxford University Press, 1946, p. 155.

③ [英] 尼格尔·多德:《社会理论与现代性》,陶传进译,社会科学文献出版社2002年版,第43页。

④ [德] 黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第13页。

⑤ Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, Trans. Jane Marie Todd, New York & London: The Guilford Press, 1996, p. 150.

对绘画与摄影、绘画与电影的比较，客观地描述了艺术品在可技术复制时代所经历的变化——光韵的消失。

首先，在审美创造上，艺术此时此地的本真性与原创者的权威消失了。在可技术复制的时代，原作的唯一性、独特性被标准化的批量生产所取代。因为技术复制能把原作的摹本带到它本身无法达到的地方，“机械或电子复制的图像能同时存在于多个地方，并能与其他文本或图像合并、重组^①”。这就打破了原作此时此地的独特性。一旦作品脱离了原有的语境，那种独特的氛围或生命的气息就消散了；一旦复制品享有原作同等的审美价值，原创者的权威也就动摇了。

其次，在审美接受方式上，审美距离感消失了。技术复制能让大众接近艺术品，享受平等欣赏艺术品的权利。比如，达·芬奇的《蒙娜丽莎》是印刷在图文并茂的书本上，还是复制在明信片上，抑或是印制在形式各异的文化衫上，对于普通大众来说，宛若同一底片冲洗出来的照片或电影拷贝，在审美价值上没有什么不同。这改变了大众对艺术的审美心理，从对先锋艺术的膜拜转向了对大众影像的消费。这是两种不同的审美活动。前者允许观众站在一定距离之外聚精会神（concentration）地欣赏，而后者在连续影像的冲击之下只能产生“震惊”体验。震惊打断了自然的感知联想，像一枚子弹射向欣赏者，让观影者在心不在焉（distracton）的状态中接受瞬间而至的影像。艺术与观者之间的距离消失了，而距离是产生“光韵”的视觉前提。

最后，在社会功能上，艺术的膜拜价值全面让位于它的展示价值（exhibition value）。这暗示了艺术神性的消失和圣像破坏的修辞。因为艺术品不再是供人崇拜、冥想与沉思的对象，而是让人去观看、欣赏与收藏的对象。正是艺术品的视觉展示功能，才使一般的大众在博物馆、美术馆、画廊、大众传媒报道及数码制作的虚拟艺术馆中，获得了更多欣赏艺术的机会。艺术的公开展示与传播也反过来提升了艺术的知名度和艺术家的声望，有利于艺术家把文化资本转化为经济资本。但是，大众在心不在焉的视觉观看中已经失去了往日对艺术的虔诚和敬仰。人们不再可能拥有普鲁斯特、波德莱尔和卡夫卡那种片段的、谜一样的个性化世界了，因为当代审美体验“以更接近个人表现、寻找极度愉悦或忘我体验的形式出现，而非专注于精致的感知”^②。

在本雅明的视野中，艺术光韵的消失主要有两个原因。一是技术复制时代的来临。与口传文化时代“讲故事的艺术”和印刷文化时代的现代主义艺术不同，以摄影、电影为代表的可技术复制艺术的诞生，宣告了新技术对艺术生产与接受环节的全面渗透，它彻底改变了艺术的存在方式、审美功能与价值。当一件艺术品被批量生产时，它的独创性、个性就成了无关紧要的东西，因为每件作品都是可以相互替换的。没有人会花费心思鉴别哪一张照片是“底片”的真品，也没有人会费力不讨好地辨认电影拷贝

① Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, 2009, p. 199.

② [法]伊夫·米肖：《当代艺术的危机：乌托邦的终结》，王名南译，北京大学出版社2013年版，第61页。

的“原作”，因为复制品甚至比模拟的原作更“真实”。这就使真伪的鉴别毫无意义。环绕在原作周围的光韵也就消失了，因为它仅仅近距离地展示给我们看。

二是大众的反叛 (rebellion of the masses)。本雅明并不同意奥尔特加把大众界定为放任自流、缺乏个性、平庸乏味的乌合之众。^①相反，他高度肯定大众对少数精英活动的僭越行为——大众希望分享过去只有贵族精英才能欣赏的艺术—审美活动，并欲望直接占有它或在空间上更接近它。如其所言，“现代大众具有要使物在空间上和人性上更为‘贴近’的强烈愿望，就像他们具有接受每件实物的复制品以克服其独一无二性的强烈倾向一样。这种通过占有一个对象的酷似物、摹本或占有它的复制品来占有这个对象的欲望与日俱增”^②。这种行为打破了传统仪式艺术“必要的距离”和圣像不可接近的禁忌，使神圣的艺术欣赏行为降格为世俗化的文化狂欢。在大众的目光中，卓别林的电影比毕加索的绘画更具有革命的潜能，因为它满足了大众民主化的诉求和介入艺术的欲望。

如果说光韵是形象的魔力，那么光韵的消失则是形象的祛魅。在本雅明的形象思考中，以波德莱尔、普鲁斯特、卡夫卡等为代表的先锋艺术是一种形象被“祛魅”了的艺术，即后光韵艺术。“形象的祛魅”至少具有两个层面的内涵。首先是形象的去神圣化，即打碎笼罩在形象周围的神圣光环，使其人性化、世俗化。由于形象的光韵具有拜物 (fetish) 的特性，是建立在偶像崇拜的基础之上的，因此“去神圣化”也就是去偶像化，即通过形象的置换变形来破坏偶像的价值及其产生的社会心理效应。形象不再是令人膜拜的偶像，而是审美实践的载体。这暗示了形象的贬值。难怪贡布里希感叹：“从来没有一个时代像我们今天这样，视觉形象从各种意义上说都变得一文不值。各种海报、广告，各种连环漫画和杂志插图包围和困扰着我们。我们所看到的现实情形是通过电视屏幕、电影、邮票以及食品包装等再现而来的。”^③其次，是形象的去审美化，即打破美的形式规范，使形象变形、扭曲、夸张，以碎片化的形式呈现“片段的、谜一样的视觉形象”。为了强调艺术的展示价值，这些形象往往具有很强的视觉冲击力和令人惊叹的“震惊”效果。在接受者那里，震惊源于艺术对意义的拒绝。它是打破审美内在性、引起接受者生活实践变化的手段，因为拒绝阐释与意义的退出会促使接受者反思——人们日常生活实践中的行为是有问题的，需要改变。但是，震惊效果很难持久，它的不断强化只能产生一种审美心理上的期待，即预期的震惊。“这种近乎体制化的震惊至少在接受者的生活实践中起着反作用。这种震惊被‘消费’了。所剩下的只是高深莫测的形式的性质，它们抵制从中挤出意义的努力。”^④

① [西班牙] 奥尔特加·加塞特：《大众的反叛》，刘训练、佟德志译，吉林人民出版社 2011 年版，第 3—9 页。

② [德] 瓦尔特·本雅明：《摄影小史·机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，江苏人民出版社 2006 年版，第 118 页。

③ [英] 贡布里希：《艺术与幻觉》，卢晓华等译，工人出版社 1988 年版，第 7 页。

④ [德] 彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆 2002 年版，第 159 页。

显然,本雅明以敏锐的洞察力客观地描述了光韵不仅在自然中,而且在艺术中解体的实际过程。不过,面对光韵的消散,他的文化态度一直是模棱两可的。

一方面,他似乎乐观其成。正是对美的仪式化崇拜,使文艺复兴时期以来的近现代艺术蒙上了一层神秘的面纱,以其距离上的不可接近性和艺术品的独一无二性确立了资产阶级艺术自主性的幻象。之所以说它是幻象,是因为它遮蔽了自主性艺术体制的资产阶级根源,维护了布尔乔亚阶层的审美趣味的合法性。在本雅明看来,艺术的自主性与艺术的可技术复制性在发达资本主义时代不过是一枚硬币的两面,都肯定了资产阶级意识形态的合法性。光韵的消散,不仅暴露了自主性艺术的体制化根源,揭露了它的意识形态性,而且对自主性艺术的克服,有利于大众“贴近”艺术,有利于艺术“介入”生活,从而发挥艺术在审美与政治上的激进潜能。如果说大众的反叛与机械复制技术在“贴近”艺术的强烈渴望与批量复制中,悖论式地消解了艺术的光韵,那么波德莱尔、普鲁斯特、卡夫卡、布莱希特等人创造的先锋艺术与17世纪的德国悲悼剧一样,旨在通过辩证形象——一种包含过去的未来、瞬间的永恒,自觉地克服自主性艺术的幻象。如张旭东所言:“不了解他对达达主义、超现实主义、未来主义、先锋派电影等现代主义流派特别是布莱希特的戏剧实验及其理论的贴切领悟和相当程度上的参与,就会低估本雅明艺术、美学理论上强烈的现代主义倾向,即在形式和政治两方面的激进性。”^①

另一方面,他又忧心忡忡。在整个学术生涯中,他感叹“讲故事的艺术”和抒情诗的衰落,忧虑经验的贫乏与想象力的萎缩,渴望超越空洞的同一性,获得弥赛亚的救赎。

“光韵”是非意愿记忆的庇护所,它用经验填充并划分了时间。经验是鲜活的、连续的、有机的、整体的。一种被经验填满了的时间是瞬间的永恒,是满足了的希望,它在人与人、人与自然、人与艺术的视觉交流中,把回忆的日子凝聚成了精神的岁月。因此,“在艺术作品的光韵中隐含着对需要激活的过去的永恒时间的历史体验;对光韵的非辩证的破坏将是这种经验的丧失”^②,即那种包孕在自然与艺术中的生命气息和主体间视觉交流的经验无可挽回地消散了。

本雅明敏感地领悟到“后光韵”时代的危险。对于孤独的欣赏者来说,艺术形象的祛魅是一种无法言说的痛苦。于是,电影梦工厂通过打造“名人”效应来补偿“光韵的消失”。本雅明认为:“由电影资本支撑的明星崇拜保存了那种‘名流魅力’,而这种魅力早已存在于其商品特质的骗人把戏中。”^③这种明星体制或艺术的偶像化不仅存

^① 张旭东:《从“资产阶级世纪”中苏醒》,《启迪:本雅明文选》,汉娜·阿伦特编,张旭东、王斑译,生活·读书·新知三联书店2008年版,第4页。

^② [德]尤金·哈贝马斯:《瓦尔特·本雅明:提高觉悟抑或拯救性批判》,《论瓦尔特·本雅明:现代性、寓言和语言的种子》,郭军、曹雷雨编,吉林人民出版社2003年版,第418页。

^③ [德]瓦尔特·本雅明:《摄影小史·机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,江苏人民出版社2006年版,第131页。

在于以商业电影为代表的大众艺术中，也同样存在于波普艺术以来的后现代主义之中。在消费文化主导的时代，人们需要一种更快速的消费艺术，这便有了安迪·沃霍尔与文化市场的绝妙结合。贡巴尼翁不无嘲讽地说：“奇观的是，去除艺术的神圣化，竟然导致了艺术家的偶像化。”^①这种对光韵的挪用使艺术沦落为一种商品。艺术趣味的雅与俗、精英与大众的界限消除了。悲伤何在？艺术的超验性与神秘性价值彻底消失了。

更让本雅明警惕的是，法西斯借尸还魂，盗用“光韵”来美化极权主义政治，让知识分子为极权政治服务。本雅明在对法西斯大众文化的政治断言中认识到了危险性。哈贝马斯对此进行了辩证的解读：“纳粹宣传性质的艺术实现了对从属于一个自主领域的艺术的解体，但是在政治化的背后，它实际上被用来将赤裸裸的政治暴力美学化。它用一种在操纵下产生的价值替换了资产阶级艺术衰落的膜拜价值。膜拜性魅力被打破，结果却被人为地复活：大众接受变成了大众建议。”^②

因此，在本雅明的视觉思想中，“形象的祛魅”产生了正反两方面的后果。从正面来说，艺术品的可技术复制性有利于大众接近艺术，激发大众民主的政治潜能；从负面来说，“祛魅”不仅意味着形象的贬值、光韵的消散，而且意味着经验的贫乏、想象力的萎缩。如果说前者是尚未兑现的允诺，那么后者则是一种可见的后果。

三 拯救性批判：讽喻

如果说现代是一种进步论的时间意识，一种“新即好”的价值观，现代化是一种合理化的社会组织模式，一种启蒙时代以来的新的世界体系，那么现代性则是一种批判的态度、一种反思的立场，一种“一切坚固的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被褻渎了”的体验。因此，批判内在于现代性的视野之中。差异在于，本雅明的思想融合了弥赛亚主义与马克思主义，是哈贝马斯所言的“拯救性批判”，一种把世俗的启迪与对过去经验的拯救结合起来的批判。

弥赛亚（Messiah）在希伯来语中既是上帝的受膏者，又是尘世深渊的救赎者。作为姗姗来迟的救赎者，弥赛亚既是尚未到来，也是为时已晚。一方面，他给予那些被侮辱、被损害的人们以希望；另一方面，又让他们在尚未到来的救赎与尘世的艰辛中饱尝绝望。在绝望与希望的张力中，弥赛亚为包含过去的未来撷取思想的碎片，把它带入富有生命气息的世界。救赎源于本原世界的堕落，人与上帝的分离与异化。早在1916年《论语言本身和人的语言》一文中，本雅明就论述了天、地、神、人合一的完整世界。那时，“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、

① [法] 贡巴尼翁：《现代性的五个悖论》，许钧译，商务印书馆2005年版，第116页。

② [德] 尤金·哈贝马斯：《瓦尔特·本雅明：提高觉悟抑或拯救性批判》，《论瓦尔特·本雅明：现代性、寓言和语言的种子》，郭军、曹雷雨编，吉林人民出版社2003年版，第407页。