

别一种理论旅行的故事

——本雅明机械复制艺术理论的中国再生产

朱国华

萨义德的“理论旅行”之说,由于只考虑到理论旅行中的创造性变异这一现象,不足以构成对所有理论旅行的论述基础。本文认为,可以通过考察文化传统的惯性与政治情绪如何协同构成接受条件,来探讨本雅明机械复制艺术理论的中国接受。这一接受过程大致可分为两个阶段:第一个阶段的特点是文人化和去政治化,第二个阶段则为学院化。最后指出,如果从另一种政治含义上来理解本雅明理论的中国再生产,它依然具有值得肯定的积极意义。

本文为国家社科基金项目“跨语境的批判美学:以本雅明、阿多诺的中国接受为例”(06BZW001)成果

自从萨义德刊发了论文《理论旅行》之后,我们谈到某种理论的接受状况时,常常很难避开该文的逻辑力量的诱惑,很难对它的若干假设和推论置若罔闻。萨义德本人在几年后写就的《理论旅行再思》一文中,概要阐述了它的基本观点:“当某种人类经验首次得到记录,并继而得到某种理论化系统阐述时,它拥有的力量,其根源既在于它与一些真实的历史环境直接相关,也在于它是由这些环境有机地引发的。该理论的诸多后续文本无法复制其原初的强度,因为彼时的情境已经止息下来,并发生了变故。这样,这一理论会有所贬损和削弱,并转变成了比较温驯的学术替代品,置换了真实的事物,而其目的在我所分析的作品中原本是致力于政治上的改变。”^①对理论旅行的再思,作为一种自我批判,把对理论发生变故这一事实的评估,由负面的转变成了积极的。在第一个文本里,萨义德指出,卢卡奇充满激情的阶级理论,变成了戈德曼有关世界观、集体意识、同源性等等的一套精致的悲剧理论。而指向政治颠覆的《历史与阶级意识》之所以被降格地挪用为某种学究气的《隐蔽的上帝》,其主要原因是历史条件的变化:卢卡奇的著述动力来自革命现场,而戈德曼的学说则反映了客居巴黎大学的一位学者完成博士论文的学术压力。在第二个文本里,萨义德不再去询问什么导致了变化,而是认

为这其实也挺好：“它的发展实际上偏离了其原初的论述，它并没有驯化于卢卡奇出于喘息和最终解决的愿望而设定的那些条件，而是，通过移置到另一个区域，它点燃了，或者说，重启并再确认了其内在的诸多张力……”^②萨义德接着用阿多诺和法依对卢卡奇理论加以改造的例子，说明了理论的挪用会产生创造性的结果，这种颠覆卢氏正统教条的做法，原本是一桩值得额手称庆的好事情。

我这里考虑的是：萨义德在理论旅行中是否只是考察了理论的批判性变异这一种情况？换言之，无论起初他讨论的戈德曼对于卢卡奇去政治化的降格运用，还是后来谈及的阿多诺与法依对卢卡奇不乏新意的改写，萨义德所看到的都是某些才华横溢的著名理论家，也就是说，他总是在批判意识的引导下寻找着对卢卡奇进行批判性接受的那些思想家。然而，当我们讨论西方某些理论在中国旅行的时候，例如在讨论本雅明艺术理论的中国接受的时候，我们是否可以不假思索地挪用萨义德的这一理论预设呢？其困难在于，假如我们顺着萨义德的思路，去寻找中国的理论家们对本雅明艺术理论的创造性改造或改写，我们很可能会一无所获。如果是这样，那么，对于本雅明艺术理论的中国接受，是否因此就变得不值一提了？

就我个人印象而言，还没有哪位中国学者以戈德曼、阿多诺或法依的那种方式，对本雅明的看法进行了旧瓶换新酒式的改头换面的再阐发。但问题是，本雅明艺术理论引入中国其范围之大，时间之久，影响之深，又是一个显而易见的事实。当我们把这一事实放置在中国最近三十几年来译介西方文化典籍的进程之中考量，其独特的重要性就更显豁了。20世纪80年代以来，汉语学界开始重新将目光投向他们已经生疏了几乎有半个世纪之久的西方同行，并以极大的热情和极大的规模翻译、介绍西方学术著作。这种趋势迄今方兴未艾。尽管大多数著名的西方学者都以某种方式为中国学人所知晓，但是并没有完全得到与西方同等程度的重视。即使有一些学者力图以自己的主观努力来说明某一些学人的重要性，但是这些学人并未能超出单纯认知的范畴，未能作为一种有力的话语资源，融入到中国学术的问题域，从而构成塑造中国学术场域的某种影响力量。然而，本雅明却是中国学人经久不衰的宠儿。不仅他的文章被广泛翻译出版，特别是《机械复制时代的艺术作品》一文以各种版本出现在至少十数种出版物中，而且，他在各种主要是概论性或具有批判意味的介绍性研究中得到相当多的关注。此文中的诸多术语被许多青年学生所熟悉的活跃学人频繁征引，甚至他的文体——格言的、华丽的、沉思的、晦涩的、略带忧郁的文体——也引起了读者尤其是新潮批评家的美学兴趣。

萨义德的“理论旅行”之说在这里遇到了阐释的盲区。之所以如此，很可能是因为，萨义德虽然作为后殖民理论的首席理论家，能够对西方文化采取一种客观化的立场，然而，毋庸讳言，这位在西方一流学府接受过精英教育的学者，充其量也就只能在西方文化内部将其自身逻辑客观化。从某种意义上来说，批判性构成了西方现代学术发展的内在动力，因此，具有批判性的理论回应应在萨义德看来才具有理论旅行的意义，这并不奇怪。但是，我们是否可以想象别一种理论旅行：在这里，理论的旅行并不呈现为从一个理论家到另一个理论家叠相传递的异形变奏，而是一个学术共同体在自己所从属的历史语境的压力之下，进行的某种具有高度选择性的工具式挪用过程？如果对于某种大规模挪用过程的关注是有价值的，那么，重要的便不是某种特定理论所经历的种种裂变和转换，而是在越过其原初西方语境的樊篱之后，在完全不同的文化空间里被接受或消费过程中，它所呈现出来的独特阐释潜力。就本文而言，我所关心的并不是本雅明的机械复制时代的艺术理论在中国被任何一位理论家所批判性地继承或发展，从而变成另一种新理论，而是观察这种理论以何种方式被接受，本文还将思考此接受方式背后所泄露的玄机，即分析某些暧昧难辨的中国文化传统惯性与政治情绪如何协同构成

了接受这一理论的主观条件。因此,我感兴趣的,是一种特定的异域理论在中国特定的历史语境下与某些中国人文学者的互动过程,对这样的过程的考察,旨在进行学术与文化政治双重含义的解读。我相信,通过本雅明艺术复制理论的中国化,也就是通过某种不可避免的误读,或者更确切地说,通过某种显扬和遮蔽,我们也可以得到一个独特的视角,从而得以探究中国文学艺术理论进程背后的某种学术/政治无意识。

二

本雅明的名字在公共出版物上为中国学界所知晓,最早在上世纪80年代初。毫不令人感到意外的是,他最初的文字印象,总是伴随着对西方马克思主义学术研究著作的翻译而登陆中国的。而且,绝非巧合,这些最早的文献都提到了本雅明的名篇《机械复制时代的艺术作品》。出版于1981年的佩里·安德森《西方马克思主义探讨》的中文版有如下的说法:“本杰明在马克思主义范围内最有意义的理论遗产,是一篇论《在机械复制艺术的时代的艺术》的文章。”^③但在此之前一年,即1980年,人民文学出版社所翻译出版的伊格尔顿的薄薄小册子《马克思主义与文学批评》,则为本雅明留了整整一节的篇幅,其中有一半内容在介绍这篇论文^④。对这篇文章的接受历史,尽管我们无法精准地确定,但不妨以90年代初期至中期为界,人为地区分为两个阶段。我们首先对每个阶段的具体情况加以概述,然后再尝试着对它们进行某种批判性理解。

在第一个阶段里,呈现在中国学人视野里的本雅明形象,是一个令人眼花缭乱、目不暇接的理论魔术师,更是一个充满着貌似潦倒实则不羁的浪漫气息的、介乎酸甜之间的文人。能够说明这一点的莫过于这一事实:对本雅明的介绍论说的文章颇有出现在一些文艺类尤其是具有清谈乃至清议性质的杂志上。1988、1989年的《读书》上,连续刊登了几篇讨论本雅明的文章。在1988年第11期的“编后絮语”中,编者如是说:“商品经济对文化发展带来巨大影响,产生不少新现象。有人忧心忡忡,担心中国的文化一脉由此断绝。不过,麻烦的是,对于商品经济,我们前不久不是还在讴歌的么?就是在今天,我们不也还是坚信它的必要性,并且鼓励它发展得快些么?这样,大家很容易想到西方的批判理论,例如将近半个世纪前才华卓越的德籍犹太人本雅明。《读书》的朋友、远在美国费城的唐小兵,于大都市生活的烦嚣中想起了此人之论波特莱尔,本刊的新作者、就北京工作的张旭东,也在这时为我们介绍了同一主题。这反映了关心中国现代化的知识层面的共同心态……”唐小兵之论及本雅明,对本雅明本身的理论观点只是虚晃一枪,点到为止,不过是“借他人之杯酒,浇胸中之块垒”,乃是拿他说事,并发表一番唏嘘感叹:第三世界追赶西方发达国家似乎是好事,可美国这个头号资本主义国家本身也是交换价值的牺牲品。张旭东倒是发表了几篇专论本雅明的文字,在这些长文里,本雅明时而被定义为“收藏家”,时而被称为“现代文人”,而在《文学评论》的一篇文章里,又被视为“寓言批评家”。何谓“文人”(homme de lettres)?张旭东写道:“‘文人’大概就是这样一种人,他们出没于稠人广众之中,游荡在社会的边缘;他们与任何秩序或分类格格不入,貌似无害,实则危险。他们确实生活在文字的世界里,被书籍包围着,但他们却从不会‘职业性地’读书撰文。他们并不把自己视为那种以其专长服务于国家社会的‘知识分子’,并在一切方面保持着‘自由然而孤独’的权利。在商品社会里他们卖文为生,然而写作并不是他们的‘工作’,反倒是他们的‘不工作’,他们物质生活的基础便正建立在这种‘不工作’带来的收入上。因而,无论多么忙碌,他们是‘闲暇人’。可以说,文人的本质不在于他们的思维方式,而在于他们的生活方式,在于他同现实世界和精神世界的关联方式。”^⑤

我以为,在汉语传统的用法里,文人差不多是与儒者相对立的,就其所指涉的范围而言,也可以解读为是与今天的学者相对立的。换句话说,他既不提供思想的范式,因为他并非为统治阶级辩护的士大夫,也不提供确定性知识,因为他也并非那种追根刨底的冬烘学究。所以,我们很难设想以这样一些学院化方式去理解本雅明:本雅明的问题性是什么?他是如何解决这个问题的?他考虑了哪些层次或具体策略?他的方法论基础是什么?他跟新康德主义哲学、马克思主义或卡巴拉神学有什么样的渊源关系?他跟阿多诺等人究竟发生了什么样的理论冲突?他对于现代主义或先锋派是何种立场?他的讽喻理论、星座理论、语言理论、辩证形相理论、灵氛理论^⑥、机械复制理论、理念论以及历史哲学之间究竟存在着什么样的逻辑联系?是否存在着前期后期两个判然有别的本雅明?诸如此类。文人说到底,首先还是感性的存在物。如果文人碰巧是一个理论家,那么他的理论就不可避免地带着感性的魅力。所谓感性的魅力,不仅仅意指采用某种五彩斑斓的文学语言,重要的是那些理论具有某种类似文学的奇思妙想色彩。从另一个角度来说,从学术场的观点来把握本雅明,费尽心机去描述其理论体系的内部结构和运作逻辑,就显得太书呆子气了。所以,我们读到的张旭东的文章,其文字在华丽与晦涩之间保持着一种奇特的张力,它昭示了对本雅明加以文人化理解的一个可能的极点。诸如这样的一些语句并不鲜见:“在《论历史哲学》中,本雅明把一部真正为现在人所捕获的‘圆满的、可占有的历史’称为‘被提到议事日程上来的引证’,而这一引证也许正是收藏家的使命。把沉思的激情引入被囚禁的物的世界,把梦想的热情引入沉睡的历史,这样的收藏者也许是要在推动一件物品的同时推动它的觉醒,在占有它的时候赋予它生存的本真性和它自由的尊严。而把这种古老的热情引入一个‘机械复制时代’,则在表面上的‘怀旧’——这是包括弗·杰姆逊在内的一些批评家对本雅明的思想气质所作的描绘——下面埋藏了一颗批判的重磅炸弹,它要求思想的法则为回忆的正当性做出解释,要求空间为时间付出代价,要求现在接受以‘被压抑的过去’——而这又是不折不扣的‘被现在的存在所充满的时间’——的名义进行的‘末日审判’。”^⑦“可以说,本雅明对抽象的概念不满足,他的‘野心’是在世俗世界的‘堕落的具身性’中夺取思想的战利品,并由此把空洞的时间再造成充满意味的寓言空间。这迫使他在一种‘物的意义上’去联结四分五裂的历史,征服异质性的‘残片’。比诸黑格尔‘走轻灵’的辩证法,这倒像是真刀真枪。在纷攘的地面上寻觅精神的路途,在承当这一艰难的使命时,本雅明看清了那照耀着自己命运的星宿。”^⑧在这里,本雅明本人的意图究竟是什么并不是最重要的,给我们留下深刻印象的,与其说是某些具体观点,不如说那些恣意挥洒、自由组合的警句格言,它漂浮在令人沉醉的叙事表象上,而无意于理论结构的层次复杂性与论证纵深。显然,用本雅明本人的方式沉溺于本雅明玄妙的世界中而自得其乐,并邀请读者以移情的方式去领略其人其事,鼓励我们品味一位先知式神奇哲人的海外奇谈,这才是重要的。

在我看来,这样的叙事策略^⑨其高明之处在于,它既满足了国人其时对新奇的异域理论极为旺盛的认知渴求,同时,文学化的修辞手段所产生的观念万花筒有助于将本雅明支离破碎的那些说法聚合成一个想象的感性同一体:在这里,拒绝将本雅明的学说予以客观化把握,拒绝以清晰连贯性的条理化逻辑梳理本雅明的思想脉络,正好与中国重悟的文化传统发生了一种令人拍案叫绝然而却是错位的契合。以条分缕析的方式来解读本雅明,中国知识界还没有做好充分的学术准备,能够读懂高深的本雅明哲学并对之发生强烈兴趣的受众实在屈指可数,人们的学术训练还缺乏科班化特征,还停留在传统的学科尚未完全分化的状态之中,人们对宏观概括、观点梗概的兴趣大于某种理论的论证过程的兴趣。这就与中国传统文化中重视悟性的倾向相吻合了:从传统的中国人角度来看,我们并不喜欢那种繁琐考论的诂订之学,我

们喜欢的是明心见性,直指人心,喜欢不粘不滞,圆融无碍,心有灵犀一点通,喜欢不涉理路、不落言筌而尽得风流,超以象外而得其环中。有慧根的人决不会喋喋不休于某种论证线路的渐次推进,有灵气的人一眼就能窥知某段话语所蕴含的天机或神韵。再没有什么比文人化的叙事更能够见出本雅明的妙处了。本雅明的话尽管深奥莫测,以至于天花乱坠而不知所云,但其中必有谈言微中、得风人之旨处,那自然于读者就算是妙不可言而不可多得的耳食盛宴了。

三

将本雅明文人化,不可避免地蕴含着将本雅明去政治化的可能性。这不仅仅因为,美学的快感能够提供当下的满足,它阻止我们进一步发问,从而预先瓦解我们质疑的能力,而且因为,当我们谈及一位文人在文化上的建树的时候,我们谈论的方式本身就多半预先排除了对其阶级属性的关注。这种去政治化,不仅仅意味着我们不再从比如资产阶级理论家或同路人这个角度去认识本雅明,还意味着将其言论予以非政治层面的解读。因此,看起来十分吊诡的是,对本雅明的著作,尤其是《机械复制时代的艺术作品》普遍忽视得最多的,偏偏是可以说构成了本雅明这篇论文灵魂的、或者至少构成其出发点的东西,即政治维度。但是,在中国学人那里,它要么只字不提,比如在王才勇1992年为此文翻译所作的具有开创之功的长篇序言中^⑩,比如在刘象愚为《本雅明文选》所作的丰赡翔实的前言中^⑪,要么就是注意到政治维度,但是否定性的判断多于肯定性的评价。冯宪光在《“西方马克思主义”美学研究》中用一节的篇幅谈论本雅明“艺术政治学的革命要求”,但是在结尾处却写到:“本雅明对机械复制时代传统艺术大崩溃的欢呼,意在体现普洛提诺消除人类之间以及人类与生活之间的距离的思想……由于他严重脱离具体的革命实践,它的理论具有乌托邦的气质,有一定的虚幻性和空想性。”^⑫王雄也强调,本雅明的艺术理论本质上是一种艺术政治学,但他却是这样评价的:“他没有充分注意到艺术的阶级属性,没有看到资产阶级不仅主宰物质生产过程,而且也掌握着艺术生产等精神生产的大权,因而有可能迫使艺术及艺术生产力的进步为其垄断统治服务。……本雅明企图以‘技术革命’、‘知觉革命’去发挥只有社会政治革命才能担负的改造功能,证明他的‘艺术政治学’只能是一种一厢情愿式的乌托邦美学。”^⑬

但更普遍的是虽然有所介绍,但是均语焉不详,三言两语一笔带过。最意味的是张旭东在1990年出版的一个译本,他几乎全部翻译完了这篇论文,但是却去掉了后记部分,这个部分在本雅明第一稿中的标题是“战争美学”,本雅明原本以结论的形式画龙点睛地指明了这篇文章的政治意义。事实上,这一段有力的结尾是常常被征引的:“‘崇尚艺术,摧毁世界(Fiatars-pereatmundus)’法西斯主义这样说,并期待着技术所改变的感知——如马里内蒂所言——从战争中获得艺术上的满足。这显然是‘为艺术而艺术’理论的登峰造极。在荷马笔下,人类只是奥林匹亚山上众神的观照对象,而现在,人类成了自己的观照对象。人类的自身异化已经如此严重,以至于人类将自己的毁灭作为最高级的审美享受来经历。这便是法西斯主义所鼓吹的政治审美化。共产主义对此所作的回答是艺术政治化。”^⑭但是,在早期的本雅明中国接受者中,如此强烈的政治关切却在很大程度上消失了。张旭东译文的“编者按”可以作为一个例证:“本雅明的著名论文《机械复制时代的艺术作品》(1935)并不是一般意义上的电影论著。本雅明的著述目的是试图阐明印刷复制技术的发展对现代人的艺术观念的巨大影响。由于电影是一种没有‘本真性’的、以机械复制为固有特征的艺术作品,它变成了本雅明借以阐明他的论点的最佳例子。本雅明实际上是在力图重新认识‘机械复制时代’艺术的社会学现象时完成了

他对电影的美学本质和接受特性的系统认识。”^⑤

我并不认为中国学人看不到本雅明的政治维度。我更愿意相信,我们只是认为这一点比起我们愿意谈论的方面而言,并不更加重要。而吸引我的正是这种解读选择背后的那种集体无意识:当我们接近一位西方马克思主义文艺理论家的时候,我们最留意的倒不是其论文中的马克思主义因素,而是将主要注意力集中在他的非马克思主义因素之中,也就是某种程度的美学维度,特别是他从技术上或者物性上、而不是经济基础与上层建筑关系或阶级属性上来解释文学艺术发展的决定性要素。具有反讽意味的是,这完全并非因为,本雅明的技术使得艺术的本质发生变化、从而可以为“艺术的政治化”的实现创造条件这样的观点,在中国没有任何实践意义。与阿多诺对于面向大众的复制艺术具有启蒙潜能的质疑相反,在中国,思想启蒙运动,无论是“五四”时期的新文化运动,还是80年代的“新启蒙”,知识精英们都极大程度地利用了复制技术。主张“为人生的文学”、强调文学是唤醒人们对于疗救的注意的手段的作家鲁迅,所选择的主要阵地之一就是拥有广大读者的报纸副刊,而他及其背后的“左联”,以及包括电影界在内的左翼文化界人士们,是当时合法美学趣味的主要生产者。另一方面,从70年代末到80年代中后期,大概有十年之久,批判和反思“文革”的“现实主义”文学艺术作品曾经有着极好的市场,一些文学杂志的订数一度达到几十万甚至上百万。

正如新文化运动对于帝制、礼教摧枯拉朽式的胜利所表明的那样,文化激进主义为这个没落帝国找到了具有全民族意义的集体焦虑和梦想的表达式。所以,作家和艺术家所从事的话语实践因其指涉的对立面是已经变成全社会公敌的宗法社会的各种制度及其想象的代理人,比如传统(封建)观念,于是他们倒可以在一定程度上与声称自己代表着革命立场的政府当局和代表着商业逻辑的大众媒介达成共识^⑥,而这两方面原本为西方的文化先锋们所坚决拒绝,并且正是通过这种拒绝,才被认为可以彰显出自己的先锋立场^⑦。也正因为如此,本雅明关于机械复制时代艺术品与政治的关系的观点,由于它类乎常识而可以达到自然理解的那种正确性,由于它的“事后诸葛亮”的特点,而没有凸显出对于中国语境的问题性,因而不可能构成具有生产性和先知预言色彩的理论资源。

不仅如此。对本雅明理论加以脱离其原初语境的运用,还造成了一种违背本雅明内在思想逻辑的错误挪用。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,“当衡量艺术产品的本真标准失效时,艺术的整个社会功能也就发生了根本性的变化。艺术的根基不再是礼仪,而是另一种实践,即政治”^⑧。所以,本雅明的意思是,可以命名为“机械复制时代艺术”的新时代的到来,诸如震惊经验、集体性接受等方面,为解放规划创造了一种新的可能的历史机遇。对作为学者的本雅明来说,对付人类最黑暗时代的到来,舍此别无它术。因而,濒于绝境的悲壮的政治关怀和现实指向,既是这篇文章的出发点也是它的终点。这一点在此文中通过对以马里内蒂为代表的宣扬“为艺术而艺术”的艺术神学的批判而暴露无遗。因此,当我们中国学人不再关心此篇论文的叙事框架和条件,无论只是关心作为艺术史和艺术接受史的范式变换的诸种概念——灵氛艺术/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——还是只是关心本雅明的碎片、影像等概念与后现代主义的勾连的时候,他们已经脱离了本雅明的拯救使命。

类似的情况发生在对诸多西方马克思主义理论家针锋相对的争鸣的冷淡反应中。无论是阿多诺绝望于文化工业,认为仍然必须乞灵于现代主义来进行审美救赎,还是本雅明寄意于机械复制时代的技术所提供的美学潜能,例如电影蒙太奇手段,希望它们可以为实现马克思

主义的革命期待提供某种现实的可能选择,以及本雅明与例如布莱希特、布洛赫等人的理论关联,中国学人对这些凸显了政治策略的论证表现出了某种看上去令人惊愕的冷漠。这些在西方可能有研究者或马克思主义者怀着极大的热情投入其中的话题,在中国充其量只是作为某种具有认知价值的学术史知识,在相关著作中匆匆地一笔带过,只有非常少的例外对此加以简单介绍^⑨。显然,对中国学人而言,这些争论并没有切入到中国当代语境中,从而也绝无可能为中国文学艺术空间的相关思考提供可资利用的话语资源。

正如中国菜到了西方失去了原汁原味一样,本雅明在中国的接受也使得他的原初面貌变得含混不清了,他的政治热忱被系统地过滤了。站在西方和原初性的立场上指责中国学人的误读既不得要领,也毫无意义。我们应该询问的是,这样的误读,导致其发生的语境条件是什么?对它的抽取政治维度的阐释,其可能意义是什么?我认为,这里的关键在于,中国的文学艺术实际上从来没有获得过相对的自主性,没有形成过比较成熟的布迪厄称之为文学/艺术场的那种社会小世界。这种情况与西方是完全不同的。假如布迪厄的分析是对的,那么,19世纪下半叶,随着社会分化的展开,从波德莱尔、福楼拜到左拉,一个只遵循自身法则、拒绝服从任何政治、经济权威的文化生产场域在被本雅明称之为“19世纪欧洲首都”的巴黎已经形成,在这个场域之中,“为艺术而艺术”的观念被构建为惟一合法的定义,所有的符号斗争都是在对于这个具有自主性的艺术幻象(illusio)的共识的基础之上而展开的。这同时也是本雅明与阿多诺发生那种争论所赖以出发的历史条件。他们争论时所面临的语境是艺术自主性已经高度完善,以至于发展成为可以变成一种“战争美学”的艺术神学,而本雅明反对的这种形式的艺术神学,乃是艺术自主性大获全胜之后常常相伴出现的邪恶,正如法国或其他欧洲民主国家必然会出现像勒庞那样的极右派。因此,他们争论的内容本身,不必说上世纪30年代,即使在今天,在中国也没有太多值得留意的价值;同样,本雅明对于艺术政治性的强调,乃是对于在西方“为艺术而艺术”的艺术神学已经堕落到为法西斯主义辩护这一倾向的矫枉过正,而在中国,政治与文学自古以来就一直缠绕在一起,我们所理解的文学艺术,其政治性不是强调得太少,而是太多。无论本雅明的实际政治指向是什么,它总有可能把我们带回到“文化大革命”赤裸裸的政治实用主义的痛苦历史记忆中去,因此在此层面必然会遭到拒绝。从这种意义上说,正是对本雅明思想如此去政治化的非法挪用,在中国的当下语境中才可能是具有政治意义的合法挪用。这是因为,在80年代,诸多社会力量还没有完全结构化或定型化,知识分子在政治、经济上的窘迫处境,正好构成了将其所谓“自由漂移”的反抗性情予以合法化的社会条件。因而,不妨认为,拒绝政治的文艺理论乃是一种从文学艺术屈从于政治权力的审美政治学突围而出的政治姿态,一种秘而不宣的迂回战术,或者用德塞都的话来说,一种符号游击战。这一战术是中国知识精英在双重边缘化——即相对于发达资本主义国家知识精英的被支配地位与相对于权力精英与经济精英的被统治地位——之后的被迫选择,尽管这样的选择策略呈现为一种毋庸置疑的误读形式,并且,正像德塞都说的那样,他们利用了原先的脚本,以貌似复制的方式悄悄地创造了一个新的符号现实。就个案而论,它当然是一个弱的文化实践,然而,成千上万的类似实践在中国当代文化史的上演,却汇成了一股不可逆转的跃向新秩序的洪流。

四

本雅明艺术理论之中国接受的第二个阶段的明显特征是学院化程度的加深。80年代关于

本雅明的研究论文其实寥若晨星。90年代中后期以来,尤其是21世纪以来,对本雅明美学理论的介绍与研究开始兴盛起来。以“本雅明”为关键词,对中国学术期刊网全文数据库进行搜索,1996—1998年每年在10篇上下,此后则基本上呈现逐渐上升的势头,2001年有35篇,2004年有72篇,2007年达到了116篇。在学术著作方面,如果说王才勇于1990年出版的《现代审美哲学新探索:法兰克福学派美学述评》开启了本雅明美学研究的先声,隔了七年即1997年,才不约而同地出现了几部综述之作:冯宪光的《“西方马克思主义”美学研究》、周宪的《20世纪西方美学》以及朱立元主编的《法兰克福学派美学思想论稿》均列有专章或专节论及本雅明,而其中朱立元执笔撰写的该书第四章《本雅明:寓言式批评和现代主义美学》则以大量篇幅颇为系统而深入地论述了本雅明的艺术理论。两年之后,杨小滨的《否定的美学:法兰克福学派的文艺理论和文化批评》,在论述本雅明的专章里,更是将本雅明的艺术理论结合其哲学观、神学观加以考察,达到了新的深度。1998年,刘北成的《本雅明思想肖像》,以显豁清晰的逻辑、切中肯綮的分析以及晓畅通达的文笔,首度对本雅明进行了全面而扼要的介绍和研究,使得中国的本雅明研究迈出了极为坚实的一步,这也可以视为中国学人在上个世纪的本雅明研究方面取得的标志性进展。进入本世纪以来,对本雅明的研究呈现出一派繁荣昌盛的图景。不少学术专著专章论述本雅明,例如对本雅明的大众文化理论有深刻阐述的赵勇《整合与颠覆:大众文化的辩证法》,而且,还陆续出现了几部更为专门的研究本雅明的著作,例如秦露《文学形式与历史救赎:论本雅明〈德国哀悼剧起源〉》(2006)、于闽梅《灵韵与救赎:本雅明思想研究》(2008)、邢崇《后现代视域下本雅明消费文化理论研究》以及朱宁嘉《艺术与救赎:本雅明艺术理论研究》(2009)。

21世纪以来中国学界对本雅明的研究,尽管在对德文以及英文资料的占有上、在研究的广度和专业化程度上与西方学界还存在着不小的差距,但是,无论是选择的叙事角度、论证的技术线路还是所关注的本雅明理论的具体内容,与西方同行的差别已经越来越小。我们不再孤立地看待本雅明的机械复制时代的艺术理论,我们还会结合他的神学观点、他的救赎激情、他与阿多诺的分歧以及在全球化时代其理论话语跨语境效用等等方面展开讨论。当然,本雅明的政治关怀也必然成为中国学者关心的事情。然而,这样的关心本身已经高度学术化了。这里不妨引用赵勇对本雅明的评论:“在本雅明与革命、政治共度蜜月的那段时间里,他必须寻找到某种革命的武器、爆破的手段,如此才能把自己武装起来而不至于使自己显得志大才疏。而间离效果与中断正是这样一种革命的武器,加上他早已成形的引文术,再加上他后来在《机械复制时代的艺术作品》中青睐的机械复制与电影蒙太奇以及他亲自实践的文学蒙太奇,本雅明不断地扩大着自己的爆破队伍。而与此同时,他对技术/技巧迷恋的动机也就变得越来越清晰了:与其说他是迷恋技术,不如说他是迷恋技术释放出来的革命能量。因此,隐藏在本雅明技术决定论背后的东西毫无疑问应该是政治。”^⑤引起赵勇分析兴趣的是,如何在本雅明的艺术观中安置政治或革命在其理论结构的论证逻辑上的适当位置。再如这一段对于“阿本之争”的论述:“在这样一种美学分野中来思考阿本之争,阿多诺那种‘为艺术而艺术同样需要为其辩护’的主张和艺术自律的诉求以及由此形成的静观冥想的审美方式就全部在现代主义美学中找到了它的位置,而本雅明的艺术政治化、身体政治学和由此诞生的心神涣散也全部在先锋派那里获得了一种美学合法性。从现代主义的美学观念出发,并在艺术体制的内部来思考大众文化问题,大众文化必然会遭到批判,因为以他律形式出现的大众文化必然是对艺术自律的亵渎和破坏;从先锋派的美学立场出发,也就是在艺术体制的外部来面对大众文化,大众文化应该是先锋派的盟友,因为和先锋派艺术一样,大众文化在特定的历史语境中也可以

聚集起革命的能量。于是,尽管阿多诺、本雅明的大众文化之争中无疑存在着政治的维度,但是阿多诺对大众文化的批判和本雅明对大众文化的肯定显然还可以在现代主义美学和先锋派美学那里找到他们价值立场和价值判断的支点。”^④同样,这里赵勇把政治立场与阿多诺、本雅明各自的艺术倾向建立起了一种逻辑勾连,其目的在于对他们的政治立场予以学理化的理解。这样的一种论述路径,实际上与西方同行的做法已经没有太大差异了。

这里就出现了一个悖论:对本雅明的艺术复制理论的中国接受而言,当我们进行去政治化解读的时候,却可能蕴含着强烈的政治诉求,将其文人化解读、闭口不谈政治本身就是一种策略,不说就是一种说,而当我们关注其作品的政治内容的时候,政治激情已经被学术的温柔乡所软化,言说政治本身却已经是一种去政治的话语实践。

诚然,以高度学术化的方式关注本雅明艺术复制理论的政治内涵,并不能以一句“学术化即非政治化”这一简单逻辑做出草率的判决。因为无论如何,政治因素得到重新发现和阐释,实际上是以知识分子的方式客观上保留了本雅明的政治乌托邦想象。无疑,本雅明本身的政治激情是抵抗任何非政治化解读的一个内在要素,而任何解经式的阅读,不能不无视其客观存在。但问题的复杂性又恰恰在于,学院化的接受方式却决定了这样的政治意义其功效只能得到最低限度的发挥。这首先是因为,学院化的解读方式作为一种纯粹的知识生产方式,它的动力来自于求真意志,它的目标是认识真理,而就本雅明艺术复制理论而言,许多中国学者关心的是梳理本雅明的逻辑理路,期待达到的是对其文本某种程度的客观理解。换言之,学院化的方式就是认识、静思的方式,而非实践、活动的方式。马克思主义不仅仅打算给这个世界提供一种崭新的解释世界的方式,而且其根本目标在于改变世界。本雅明也许是位三心二意的马克思主义者,但是毫无疑问,其文本“立意在反抗,旨归在动作”的特性是昭然若揭的,而学院化的解读方式必然会使本雅明的政治实践意义趋于消解。问题还不仅仅在于学院化的接受方式。因为就第一阶段而言,对他的文人化之所以具有政治效果,并不在于文人化接受方式本身。学术化的接受方式侧重的是追求知识的确定性,而文人化的接受方式侧重的是审美解放效果,这两种方式既可以均具有政治动员的潜能,因为知识可以转化为力量,知可以转化为行,而审美解放会瓦解旧的意识形态,并为政治行动提供情绪、趣味、幻想等感性基础;二者同时也均具有压抑政治实践的内在品格,因为沉湎于学理的愉悦与沉溺于审美的快感,同样会使得政治利比多比学术利比多或艺术利比多的方式释放殆尽。

正如我们上文所指出的那样,在本雅明接受的第一个阶段,对其艺术复制理论的去政治化解读与当时的社会政治条件有一种语境相关性,这对于当时知识界的人士而言,是心照不宣的“默会知识”。相反,当我们后来开始不断复原本雅明的时候,对他的客观理解距离本雅明本来面目越近,对其理论特定的历史事件性了解越多,也就距离我们当下的本土社会世界越远。在将本雅明的艺术复制理论定格为令人敬仰的经典,需要不断在大学讲坛宣讲时,它已经变成了脱离江海的鱼标本,变成了缺乏雨露滋润的干花。所以,第二个阶段之所以是非政治化的,不是因为它是学院化的,而是因为它是去历史化、去语境化的,它不再能够在中国的社会实践中找到有利的切入点,并激活其政治能量。在这里,本雅明本人所提倡的政治斗争策略是否华而不实、缺乏可操作性其实是次要的,关键的是,由于他的艺术复制理论本身不再与当代中国日常的政治实践相关,对读者而言,它所陈述的乃是发生在别的年代别的国家里与我们毫无干系的别人的故事。这样它也就变成了与日常世界隔离开来的学术象牙塔的一部分。

这里留下来的语境相关性的空白显然不再是由本雅明这一类西方马克思主义者的政治激情所能够填补的,它甚至不是由真正意义上的知识生产所赋值的,虽然从表面上看似似乎如

此。那么,什么使得本雅明这一类文本的接受具有了政治或准政治价值呢?

要讨论这一点,我们不得不花费些笔墨,回过头来看看知识创造的主体即知识分子。应该说,从第一阶段的政治性的去政治到第二阶段的去政治性的政治,之所以出现这样巨大的变化,其实从侧面反映了中国迈进“小康社会”的历史进程。作为某种文化隐喻,我们完全可以由此观察中国全面接纳现代性所达到的限度。尤其是,上世纪90年代以来,随着中国现代化过程越来越深入,随着社会分层的加剧,知识分子场域经历了一个结构性转型。中国经济走上了令人眩目的快车道,而作为权力体制的一部分,知识分子群体开始与权力精英结盟,并分享这一成就的果实。知识分子不仅早就不再是政治上可疑的、需要改造的小资产阶级,在经济上他们也开始厕身于中产阶级的行列。尽管他们所获得的经济资本与真正的权力精英相比不足挂齿,但所分享的一杯羹已足以让其偏安于学术场域内部沾沾自喜,傲视天下而无暇他顾。种种利益诱惑以及越来越周密的科层化管理,既消灭了怨望不平之气,因为经济利益的唾手可得与文化资本在政治空间中位置的提升构成了诱人的前景^②,又磨损了学者们未酬壮志,因为堆积如山且永不间断的鸡零狗碎的事务性工作让知识分子们疲于奔命,从而耗尽了他们的生命能量。

正如李泽厚评论上世纪90年代中国知识界“思想家淡出,学问家凸现”所隐含的逻辑那样^③,知识分子的政治激情已经被求真意志所替代,而大众媒介对大众的邀宠则更多地采取了娱乐化策略,在电视上现身的知识分子不是提供某种专家咨询的专业人员,就是类似于易中天、于丹这样的现代说书人,具有独立性和批判性的文化生产者并无容身之地。在这样的语境下,学术自主性变成了博弈游戏的参与双方各自得其所哉的利益平衡点,它体现了知识分子与政府的共谋关系。政府通过让渡学术权力的方式收编了学术人,而学术人则可以声称学术自主性乃是最后的根据地,既然结构性条件过于强大,不如借助于冬眠策略而保留一线生机或火种。由此,政治利比多也就成功地转换成了学术利比多。更不消说,研究生教育的突飞猛进的发展推助了学术场域内在引擎的自我驱动。学术体制的日益完善与学术自主性的诉求构成了可以相互取暖、相互确证的自我循环系统。

概而言之,这里语境相关性的空白是由以学术自主性面目出现的别一种政治承诺所填充的,这种政治承诺不再是本雅明所设想的颠覆、反叛,恰恰相反,它基于知识精英与政治精英的通力合作。

陈寅恪曾经指出,王国维的治学方法特点之一是“取外来之观念,与固有之材料互相参证”^④。这实际上也是20世纪以来中国学人治学的一种路径。对本雅明机械复制艺术理论的去政治的解读,在根本上也遵循这一方向,抽取了其特殊的政治价值,关注的也就是其更具普遍意义的学理价值。我们中国学者其实要做的事情是把本雅明高深复杂的理论予以消化和理解,变成我们人文社会科学机体中的有机组成部分,正如我们以同样的方式去理解西方最新的科学成就一样。重要的是,引进异域观念其功用不仅仅是论证中国的已然现实,而且,作为一种塑造历史的力量,这些观念还会以强有力的态势来召唤、建构乃至发明一种新的现实。惟有积学以储宝,方可酌理以富才,进而可以指望一个伟大的古老民族的复兴。从这样的角度思考,我们仍然是政治的思考,它不同于我们前文论述的那个层次上的政治,但我相信,它依然是有价值的。

①② Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essay*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001, p. 436, pp. 438-439.

- ③ 佩里·安德森《西方马克思主义探讨》,高钰等译,人民出版社1981年版,第97—98页。
- ④ 参见特里·伊格尔顿《马克思主义与文学批评》,文宝译,人民文学出版社1980年版,第66—69页。
- ⑤⑧ 张旭东《现代“文人”本雅明和他笔下的波特莱尔》,载《读书》1988年第11期。
- ⑥ “aura”的译法众多,光晕、韵味、辉光、灵光、气息、灵韵……不一而足。本文译为“灵氛”,主要基于如下两点:第一,“灵”侧重于其神秘意味,侧重于其距离感;第二,“氛”侧重于“aura”所指的“此时此地性”,侧重于一种如临其境的氛围。对此概念的阐释,请参见拙文《灵氛理论的讽喻结构》,载《艺术百家》2006年第1期。
- ⑦ 张旭东《书房与革命:作为“历史学家”的“收藏家”本雅明》,载《读书》1988年第12期。
- ⑨ 对这样将本雅明文人化解读的倾向,张旭东本人十年后又在《读书》上著文进行了反思(见《从“资产阶级世纪”中苏醒》,载《读书》1998年第11期)。
- ⑩ 本雅明《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,浙江摄影出版社1993年版。
- ⑪ 陈永国等编《本雅明文选》,中国社会科学出版社1999年版。
- ⑫ 冯宪光《“西方马克思主义”美学研究》,重庆出版社1997年版,第315页。
- ⑬ 赵宪章主编《马克思主义文艺美学基础》,南京大学出版社1992年版,第443—444页。
- ⑭⑮ 本雅明《经验与贫乏》,王炳钧等译,百花文艺出版社1999年版,第292页,第268页。
- ⑮ 本雅明《机械复制时代的艺术作品》,张旭东译,载《世界电影》1990年第1期。
- ⑯ 大众也渴望自己符合物竞天择的法则,渴望接受新式教育从而不被时代抛弃,因此这样的启蒙作品也迎合了他们的阅读期待。
- ⑰ 像阿多诺这样的人所信奉的美学立足于现代主义艺术经验,而诸多现代主义作品作为审美现代性的主要表现,试图颠覆的正是启蒙现代性,但是启蒙现代性恰恰是中国完成自己特定的审美现代性转换所必须承载的内容。这也可以理解,像未来主义这样讴歌现代科学技术的现代主义流派与中国的现代文学具有更强的亲和性。
- ⑱ 例如王齐建的文章《马克思主义美学史上的一次重要论战》(载《文艺研究》1985年第1期),对此颇有讨论。
- ⑳㉑ 赵勇《整合与颠覆:大众文化的辩证法》,北京大学出版社2005年版,第147页,第180页。
- ㉒ 例如,政府官员的学历得到普遍重视,斯为仕而优则学,而八成两院院士为官员,斯为学而优则仕。
- ㉓ 李泽厚《李泽厚学术文化随笔》,中国青年出版社1998年版,第270页。
- ㉔ 陈寅恪《王静安先生遗书序》,载《金明馆丛稿二编》,三联书店2001年版,第247页。

(作者单位 华东师范大学中文系)

责任编辑 张颖