

本雅明作品系列（套装共六册）

作者：瓦尔特·本雅明

总目录

[德意志悲苦剧的起源](#)

[德国浪漫派的艺术批评概念](#)

[德意志人](#)

[无法扼杀的愉悦：文学与美学漫笔](#)

[莫斯科日记](#)

[评歌德的《亲和力》](#)

目录

[引言](#)

[认识论批判 代序](#)

[悲苦剧与悲剧](#)

[二](#)

[二](#)

[二](#)

[寄喻与悲苦剧](#)

[二](#)

[二](#)

[二](#)

[附录](#)

[本雅明自传（1928年）](#)

[译名释义](#)

[译名对照表](#)

[译后记](#)

[返回总目录](#)

引言^[1]

李双志 编译

一、《起源》的起源

《德意志悲苦剧的起源》（以下简称《起源》）原本是瓦尔特·本雅明为了在法兰克福大学谋求教授职位而撰写的教授授职论文（Habilitationsschrift）。他在1919年11月，即获得博士论文不久，就已经有了撰写一部授职论文的计划，而且最初设想的是在哲学系求职。而之前在1916年，他先后写了三篇带有形而上学思考意味的论文《悲苦剧与悲剧》、《悲苦剧与悲剧中的语言的意义》和《论普遍语言和人类语言》，其中已经包含了《起源》中许多思想的萌芽。这部历时长久，苦心经营，于1925年4月写成，于5月12日正式递交至法兰克福大学哲学院的专著却没有让他如愿以偿，步入他其实对之早已心存疑虑的学术道路。当时负责审阅评核该论文的美学教授科尔内利乌斯（Hans Cornelius）在评审报告中坦言，这篇论文“完全难以读解”，他无法复现“该论文的意义”，认为论文作者“以其让人无从理解的表达方式”无法胜任该领域的学生导师之职。该大学原本支持他的哲学系系主任舒尔茨（Franz Schultz）也声称该论文无一字可懂。

另外，1926年1月，奥地利诗人、作家霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）在给朋友的信中盛赞这是一部“关于德意志17世纪的极其重要的著作”。克拉考尔（Siegfried Kracauer）在1928年7月发表于《法兰克福报》的书评中也认为：“他对寄喻的阐释是值得惊叹的。”“历史学家、文学史学者和艺术史学者——遑论哲学家——都将在这部关于悲苦剧的著作中各获所需。[……]在本雅明的专著之后，人们将以与之前不同的眼光来看待巴洛克，并且不仅仅是巴洛克。”本雅明在1923年结识的好友阿多诺在自己于1931年获得通过的授职论文中多次引用了这部著作，认为这是本雅明“理论上展述最充分的著作”，并且在1932年专门开了一学期的讨论课来讨论这部著作。

同道文人的赞赏和重视，专业领域里的不解和拒绝从正反两面凸显出了这部著作的独特性以及作者本人思想的独特性。用本雅明自己的话来说，他对德意志悲苦剧的研究是为了“在艺术品中辨识出对一个时代的宗教、形而上学、政治、经济趋势的一种有机的、不受任何领域限制所拘囿的表达”。因此，他并不愿拘囿于德语语言文学（deutsche Philologie）或者艺术学（Kunstwissenschaft）的学科门类限制，而试图让“一个已经失传并遭到误解的艺术形式即寄喻的哲学内涵”得到呈现。所以在这部作品中找不到人们对专业学者所期待的对流派、作家、作品的梳理和阐述，其讨论集中在语言形式和艺术形式，即寄喻上；而且如本雅明的大部分著作一样，在行文之中渗透着宗教哲学、语言哲学和历史哲学的奇特统一。毋宁说，本雅明希望发展出一套全新的讨论艺术品和艺术形式的方法，实现对艺术品的哲学内涵及意义的洞察，也即他在文中明确提出的“哲学式批评”：

哲学式批评的内容就是要证明，艺术形式有如下功能：让作为每一件重要作品之根基的历史实在内容（historische Sachgehalte）成为哲学真理内容（philosophische Wahrheitsgehalte）。^[2]

这两对概念实际上在他之前的论文《论歌德的〈亲和力〉》中已经得到了阐述。按照本雅明在此文中的划分，“批评（Kritik）寻找的是一件艺术品的真理内容，论注（Kommentar）则寻找其实在内容”^[3]。如果说之前的德语语言文学研究集中于对作品的实证性论注，那么本雅明则倾心于对作品的“哲学式批评”，企图把握在作品生成的世界化为轻灰之后“在作品中依然炽烈燃烧的真理之火”^[4]。这样的谋划背后隐藏着本雅明对艺术品（首推文学）本质及其与哲学和历史的关联的别样思考，它自然会在专业学科中招致非议，而在超离于学术门户之外者那里引发惊叹。

然而，本雅明之所以选择了巴洛克时代的德意志悲苦剧为研究对象，来全面实践他的哲学式批评，则又以当时，即20世纪20年代德语区学术界中的巴洛克复兴为背景。在此之前的德语语言文学研究中，17世纪往往被看做以汉斯·萨克斯为代表的16世纪民间诗歌时代与古典-浪漫主义的歌德时代（约1770-1830）之

间的一个文学衰落时期。从歌德时代的美学标准出发来看，这一时期的文学作品特征是“浮夸”；而从16世纪的民间诗歌来看，它又显出了“学究气”，似乎并无多大美学价值。20世纪20年代的新一代语文学家却试图抛开以歌德为代表的体验美学标准，重新理解巴洛克时代特有的风格品质，探讨作品反映的战争-苦难经历和宗教、哲学历史背景。这无疑是与刚刚过去的第一次世界大战给人带来的冲击和创伤息息相关。而艺术史上对巴洛克风格的研究则已占得风气之先，沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）的《艺术史基本概念》（1915年）打破了古典主义与非古典主义的高下之分，从而也激发了文学研究重新认识巴洛克时代的兴趣。伯尔尼大学的施特里希（Fritz Strich）率先将沃尔夫林的基本概念转用到17世纪抒情诗的研究中。随后拿得勒（Josef Nadler）、许萨尔茨（Herbert Cysarz）、科恩（Egon Cohn）、穆勒（Günther Müller）等学者也相继将17世纪的文化史、文学史作为自己的研究课题，促成了巴洛克研究的热潮。在众研究中取得一致公认的是，在巴洛克时代，文学艺术的形式和构造往往不是从个人主观意愿出发，而是承袭着固定的成规和修辞法则，却又往往表现出累积、繁复、夸张到极致的特点。这并不是文学才华低下的反映，而是由其政治和宗教背景所决定：这个处于文艺复兴和启蒙运动之间的时期，占上风的是宫廷文化而不是市民文化，是复兴的天主教而不是新教，是造型艺术和戏剧而不是文学。

值得注意的是，在这新一代的研究中，传统的语文学考据式研究已经开始遭受扬弃，心理学、社会学、理念史、文化史的方法纷纷得到学者青睐。学科界限开始趋于松动。本雅明的巴洛克研究因而并不是绝对地横空出世，相反，它也是应学科方法论之变而生。然而，他对艺术品的哲学内涵的强调和对自己文艺批评中的单子式理念论的宣扬还是超出了许多语文学者的接受能力。他自己有时候也称自己的方法是对语文学方法的戏仿。直至今日，他这部著作在巴洛克研究中的地位也还是略显尴尬。虽然不乏极力推崇者，但是更多时候还是遭到冷遇。相反，在哲学研究、广义的文化研究和专门的本雅明研究中，这部著作却被视为他所完成作品中最重要的一部，是对他所有此前文本中的许多思想的一个集合体。

另一个与学界里巴洛克复兴契合的时代潮流则是在战前和战后的文艺界中都奔涌不息的表现主义。在表现形式上，巴洛克和表现主义都同样夸张和激烈；同时在作品的取材和行文的造词上都不无类似之处。本雅明自己也在序言中写道：“巴洛克文学与当前德语文学的状况有着惊人的类似之处，这让人有着常新的理由，对巴洛克进行一种虽然常常带着感伤，但是却有着积极态度的深入钻研。”^[5]所以，《起源》的另一个源头恰恰是本雅明对当下的关注。不仅如此，他对巴洛克戏剧的解读更渗透了他对现代性的思考。他在强调巴洛克文学的当下性（Aktualität），展示巴洛克文学中世俗与神学、摧毁与救赎之间的张力，讨论巴洛克文学的废墟和碎片特质时，都多少透露出了当时与日后对现代性问题研究的旨趣。他在寄喻形式的历史中解读出的“走向没落”的“世界的受难史”^[6]，以及他对路德教神学困境的阐述，构成了他与韦伯的现代性理论的一种对话。可以说，巴洛克的悲苦剧吸引本雅明之处，是因为在他眼中，巴洛克“作为古典主义的对立性前奏”，体现出了“整体性这种虚假表象”的消失^[7]，从而甚至比他在博士论文中研究过的浪漫主义更具有现代性。这种解读符合他在艺术作品中寻找“真理内容”的哲学式批评态度。说到底，他是将悲苦剧看做一个（“真理”意义上的）“理念”。

二、理念论、认识批判、艺术作品

《起源》在正文部分之前有一篇多达30页的序言。这篇序言在《起源》作为授职论文递交时并没有一同附交，直到1928年1月《起源》全文在柏林的罗沃尔特（Rowohlt）出版时才加上。它也许是本雅明所写过的最为晦涩难懂的文本，吓退了不少读者；但也是历来最受研究者重视的文本，本雅明关于认识的理论在其中得到了直接表述。用本雅明的好友朔勒姆（Gershom Scholem）的话来说，“它立于该书之前，如同手持概念之火剑的天使守在一个文字天堂的大门前”。

这个理论是建立在对“理念”（Idee）的详细阐述基础上的。因为在本雅明看来，具有“劝谕文”特征的哲学文字所要处理的对象就是理念。而这个理念，在这里与真理（Wahrheit）相当，并不是“认识的对象”^[8]。本雅明用柏拉图关于“真理”和“美”的关系来说明，真理可以显现自身，但拒绝被认识。它无法被任何带有意图的“智识观照”所照亮，而是“由理念构成的一个无意图的存在”。与之相应，“适合于真理的行为不是认识中的一个意见（Meinen），而是进入并融汇于真理。真理是意图的死亡”^[9]。

正如阿多诺所言，“本雅明属于全力从唯心主义与体系中挣脱出来的那一代哲学家，他与进行如此努力的早前代表之间不乏联系”。他在大学就读期间集中研读的先后是柏拉图、康德与胡塞尔，颇能证明这一点。而他在此处提出的“理念”及“真理”也与19世纪以来哲学界的三条阐述理念的路径（柏拉图、康德、黑格尔）都拉开了距离。他的理念论或许更接近于文艺复兴时期艺术观中的“Idea”，在仍然抱有宗教敬畏感和宇宙论的那种观念中，主体是意义（Sinn）得以显现并客观化的媒介，人是上帝最具神性的镜子，自然的中心，世界的结扣与纽带。同样，在本雅明的理念论中也具有双重性质：客观化的存在关联（Seinsbeziehung）和可主观传达并确立的意义关联（Sinnbeziehung）。以主客二分为基础的单纯认识，在他看来，恰恰是不哲学的，必然会在真理前遭到毁灭。

这种双重性也就决定了，这种理念不是脱离于现象世界，不是如柏拉图笔下那样只存在于彼岸，在此岸只留下影子的。理念与现象世界，也即与物之间恰恰可以通过哲学来沟通，用以沟通的中介就是概念（Begriff）：“通过其中介角色，概念让现象得以参与理念的存在。”“通过理念来完成对现象的拯救，这也就完成了以经验为手段来表达理念。因为理念不是在自身表达自己，而是仅仅在概念对物的元素的组合中表达自己。”^[10]但是概念作为中介是绝不可以与理念相混同的。理念可以通过概念抵达现象，反之，现象也只有经过了概念的分解、整理和组合才能让理念显现；但理念先于现象，不是普遍物也不是平均物，它与物的关系不是概念的抽象化。“理念与物的关系就如同星座与群星之间的关系。这首先意味着：理念既不是物的概念也不是物的法则。它不是用来认识现象的，这也绝不会成为对理念是否存在的判断标准。毋宁说，现象对于理念的意义仅仅限于作为理念的概念元素。”^[11]

在理念经由概念来拯救现象时，它如此做的载体是词语。在这里，本雅明对柏拉图的理念论和回忆说进行了有意误读，将自己的宗教哲学和语言哲学融入了对词语本质的新闻阐释中。词语在他眼中可以通达理念世界，其原因在于词语在用以传达信息的世俗层面之外包含了一个象征层面，具有“亚当的词语”的命名能力，也就沟通着先于现象的理念。而被规定为“表达理念”的哲学也就必然要对这种词语本质有所作为：“哲学家所做之事就是，通过表达重新恢复词语的象征性质之优先权，词语的象征性让理念成为了自明之物，它是与所有外向型传达行为相对立的。”“如此则哲学在其常常遭人嘲讽的历史进程中恰当地成为一种斗争，该斗争的目的就是表达少数几个一再重复的词语——表达理念。”^[12]

毫无疑问，对于理念、概念、词语的这些形而上学思考，对于“拯救”的神学词汇的使用都源自于本雅明的犹太宗教根源和弥赛亚情结。犹太教中的上帝之词，如朔勒姆告诉我们的，正是在其原初意义上，以其不可穷尽性来拒绝理解，从而保证了其兼具启示和隐秘的功能。本雅明有意识地回溯了这一传统，首先以柏拉图之名指出，“真理不是摧毁隐秘的揭露，而是恰合隐秘的启示”^[13]，继而说明，“理念是语言性的，而且在词语的本质中是让词语成为象征的那一个层面”^[14]。

在铺陈了诸多理论思考之后，本雅明进入了对“悲苦剧起源”的解题工作。首先他对“悲苦剧”作出了明确规定：“悲苦剧在艺术哲学论文的语境中是一种理念。”^[15]基于前文中对于理念的诸多讨论，他可以同时摒弃文学史上的归纳法和演绎法，不是从现象的集合和平均化中推导出悲苦剧这一体裁概念，而是反之将悲苦剧这一给定的理念作为分析的起点，由此一下子超离了各家关于“共相”和“唯名”的争辩。在此他也对克罗齐的直觉美学做出了批判性的吸收，也即他承认克罗齐批判分类法的合理性，但是并不追随克罗齐放弃体裁的命名，后者经过他的理念论改造，指向了特定艺术形式的形而上本质，从而代表了多样性背后可信的统一性。按照这个思路，对于艺术形式的研究必须“寻求典范”或曰“极端情况”，“将这种典范特征赋予某个解析出的碎片”^[16]，而不是寻求大量材料中的共同点。

正如“理念是永恒的聚阵结构（Konstellation）”^[17]，作为艺术形式的理念，其起源也不会是既成者的一次性出现，而是一个在历史中展开的聚阵过程：“起源所指的并不是已生成者的变化，而是在变化和消逝中正待生成者。”“在每一个起源现象中，都会确立形态，在这个形态之下会有一个理念反复与历史世界发生对峙，直到理念在其历史的整体性中实现完满。”^[18]这并不是说，起源是一种历史性生成，毋宁说，理念在现象中的呈现和完满是包含在现象本身中的，而现象恰恰处于历史发展中。对于这个起源的观察，就意味着“让理念的组形态从冷僻的极端情况中，从发展得貌似过度的现象中浮现出来”^[19]。所以，重要的不是去追溯某个艺术形式的发展史，而是从单件艺术品（极端情况）中解读出其中蕴含的理

念，在此过程中也就解读出了其历史：

因为起源的理念所包含之物所拥有的历史只是一种内容，而不再是该物所涉及的一个事件。只有在该物内部才有可能了解历史，而且不再是漫无边际的意义上的了解，而是与本质性存在相连的意义上的了解，这样的意义可以将历史标记为该存在之前与之后的历史。^[20]

之所以能在一物中了解历史，而且是“该存在之前与之后的历史”，正是因为这一物中可以显现出理念。而“理念是单子，简而言之，这就意味着：每一个理念都包含了世界的图像”^[21]。这就如同在沉积层的标本中解读整个地质史一样，标本越是特殊，越能让人窥探让标本成型的历史。

在这里透露出的是本雅明特有的历史哲学，也是本雅明试图借此批判康德理念论之处。他因为“从康德的历史性著作中根本不可能通达历史哲学”而对之感到失望，试图以“聚阵结构”这一概念让理念可以纳入一种“历史视角”，同时又通过“单子”概念来保证理念不会陷入相对化和平均化。

以此为理论前提，他得以强调德意志的巴洛克悲苦剧的独特价值。首先，他毫不讳言，“反宗教改革运动中的德语戏剧作品从来没有达到那种足以让所有技艺精湛者得到施展的灵活形式，而卡尔德隆（Calderon）就为西班牙戏剧赋予了这样的形式”^[22]。但是恰如他之前所述，极端情况往往比完美作品更能突显出艺术形式之为理念的本质特点，德意志的巴洛克戏剧作为“没落”时代的“艺术意志”产物，也恰能让人观察悲苦剧这一形式的真理内容。他尤其反对的是以亚里士多德悲剧理论来框囿悲苦剧，反对将其视为“古典悲剧的歪曲仿作”^[23]。同时他也反对从诸如“三十年战争”等历史“必然性”出发来为德意志悲苦剧“平反”的所谓“评赏”。在他看来，后者对悲苦剧的极力抬高，只是体现了时代精神的“移情”病症：“拾取先前的或者遥远的精神世界里的种种物证，将它们拉扯至身边，毫不怜惜地置入自己那不能自拔而出的幻想中。”^[24]这两种观察方式都不是本雅明所追求的“表达理念”的“哲学式批评”。德意志悲苦剧作为理念，必须是从作品内部入手，而不是从既有悲剧理论或者批评家的自我投射出发，才能得到恰如其分的呈现。所以，本雅明宣称“只有一种从远处遥望，首先并不纵观整体的观察方式才能以多少有点禁欲色彩的训练引领精神走向稳固”^[25]。

三、悲剧的神话叙事与悲苦剧的历史拯救

《起源》正文分成两个部分，每一部分各有三章。这个划分与本雅明提出的“哲学式批评”相呼应。第一部分不妨看做对悲苦剧素材的“历史实在内容”的处理，而第二部分则集中于从美学上探讨其艺术形式即寄喻体现出的“哲学真理内容”。正是第一部分在宗教-政治和人类学上对悲苦剧特定内涵的界定开启了第二部分对寄喻及其意义的阐释。这也是对序言中提到过的对归纳法的反动：不是通过对巴洛克戏剧的材料及表达手法的归纳而推出悲苦剧的定义，而是反过来从悲苦剧的规定出发，呈现其表现形式即寄喻的特殊本质。理念的统一性先于现象的多样性，并决定了现象的本质性。唯有通过概念引入理念，才有可能来观察该概念所统摄的众多现象：“通过与之相应的概念，将看似散乱和分离之物作为一种综合体的各因素而让其互相联系。”^[26]

而对悲苦剧之为理念的确立，首要是将其与古典悲剧相区分。这也是《起源》在巴洛克研究中最具创见处。在本雅明看来，德意志悲苦剧固然自限于诗学手册设定的形式法则，但并不是对古典悲剧的拙劣模仿。那些手册也绝不是对亚里士多德悲剧诗学的阐发。悲苦剧与古典悲剧在内容上就已经泾渭分明：

历史生活就像其在每个时代显现出的那样，是悲苦剧的内容，是它真正的对象。在这一点上，它与悲剧区别开来。后者的对象不是历史，而是神话。^[27]

与之相应，悲苦剧的核心人物是君主，君主是“历史的化身”^[28]。而这个君主不同于悲剧中的那种王族英雄，不是史前时代那种天然的邦国首领，而是17世纪的政治、宗教、神学结构所决定的从国家紧急情况

中取得其专制权力之合法性的统治者。本雅明所阐明的这一君主概念无疑是来自卡尔·施密特的《政治神学》（1922年）的影响，后者对君主的定义正是：“君主即对紧急状况作出决定的人”。反宗教改革运动和三十年战争是这一新的君主概念形成的重要背景。巴洛克时代对世俗的夸张刻画背后透露出的恰恰是宗教纷争带来的精神不安。“巴洛克时代的宗教化的人之所以如此紧抱世俗世界，是因为他们感到世俗可以让他们对抗急流直下。”^[329]君主在此时获得的专制权力在某种程度上便是这种补偿心理的寄托；君主也由此被神化，以代替统一的基督教，以乌托邦化了的极权来主导精神世界的秩序。这导致的一个结果却是君主要格外承受“世俗与超验之间的张力”^[330]。在这一点上，本雅明与施密特的论述发生了分歧。在本雅明的描述中，作为这种君主论的必然及合理发展结果的暴君，以希律王为典范，其特征恰恰是无法作出决断的优柔寡断：“负责就紧急状态进行决策的君主，在随即发生的状况下却证明自己几乎不可能作出决策。”^[331]他的暴虐与情感上的任意性相呼应。而暴君的这种矛盾又被本雅明指认为“他作为凡人的无能和堕落，与他感到时代让他这个角色所担当的神圣不可侵犯权力之间的矛盾”^[332]。说到底，这还是一种世俗与超验之间的冲突，而冲突的结果就是毁灭，这种毁灭却由此也沟通了暴君与受难者。因为“如果暴君不仅仅以他作为个体的名义，而且作为统治者以人类和历史的名义遭到挫败，那么，他的毁灭就具有某种审判的性质”^[333]。所以本雅明才有了如此大胆的论断：“在巴洛克戏剧中，暴君和受难者不过是戴王冠者的双面，是君主本质的必然极端化的化身。”^[334]

从这一点出发，本雅明回溯了巴洛克戏剧与中世纪宗教剧之间的关系，这也是在实践他探索某物在其内部所包含的其“存在之前和之后的历史”的批评思路。然而，他对中世纪宗教剧的回顾恰恰是要说明，巴洛克戏剧是“神秘剧的世俗化”^[335]的后果。世俗化并没有让宗教诉求完全消解，而是发生了转移。所以神秘剧中的救赎史体裁被悲苦剧中的现实历史，尤其是君主宫廷的故事所取代。对于两者之间的差异来说，更为深刻的神学背景是“一切末世论的消散”^[336]。于是：

最初具有时间性的日期被转化成了空间中的非本真状态和同时性。这种转化深深地进入了戏剧形式的结构中。中世纪将俗世事件的无效和造物（Kreatur）的易逝展现为救赎之路上的站点，德意志悲苦剧却完全深陷于世俗状态的无望中。如果说后者知道一种救赎，那么该救赎也在这厄运本身的深渊中，而非有待于上帝的救赎计划的完成。^[337]

本雅明将悲苦剧所表现的“历史”称之为“自然历史”，正是突出其与中世纪具有神学意味的“救赎历史”的分离。而他所强调的“内向性”也是与展望彼岸的“超验性”相对。但是如前所述，宗教诉求不会因为世俗化而消失，反而转移到了世俗生活中。所以巴洛克戏剧必然要实现这样一种“世俗化了的救赎强力”^[338]。本雅明指出，这一点确实是在巴洛克戏剧的顶峰，以卡尔德隆为代表的西班牙戏剧中得到了完美转化。世俗王室确实成为了宗教的替代物，以其高贵和荣耀来体现崇高秩序：“西班牙戏剧在荣誉的本质中发现了与造物性肉体相配的造物性灵魂，由此发现了一个世俗的宇宙。”^[339]而德意志的悲苦剧则更多的是一种“戏演”（Spiel）。在这里，本雅明从悲苦剧（Trauerspiel）的构词法入手，将这种戏剧阐释为表现悲苦-悲伤（Trauer）的戏剧兼游戏（Spiel）。而且是造物自己在封闭结构中的戏演。悲苦剧之为游戏，也就是不可以用悲剧的英雄理想或者道德主义来衡量的：“造物（Kreatur）是镜子，只有在这个镜子的框架里道德世界才会出现在巴洛克眼前。这是一副凹面镜；[……]因为在这个时代看来所有的历史生命都是缺乏美德的，所以美德对于戏剧人物自身的内心来说也是毫无意义的。”^[340]这尤其体现在德意志悲苦剧中极有特色的策划阴谋的廷臣形象上。他“与暴君和受难者并列”为该悲苦剧的主角。他的恶魔品质和臣下身份恰好与暴君兼受难者的双重性对应：“廷臣的两张面孔：或者作为阴谋策划者代表其专制君主邪恶精神，或者作为忠诚的奴仆分担无辜君王的痛苦。”^[341]

而对于“悲苦-悲伤”的分析则回到了本雅明一开始就提出的悲剧和悲苦剧的对立命题上。他为此更新了对悲剧的认识，认为早前的悲剧理论，包括尼采具有审美主义倾向的《悲剧的诞生》都忽略了历史哲学的层面。他重新审视了悲剧与传说的关联，悲剧中的英雄之死及其沉默，悲剧英雄的渎神，并最终讨论了悲剧的核心即悲剧性（Tragisch）。悲剧性是植根于强调民族共同体的英雄时代的，而这个时代连带古典悲剧的解体，在这一点上他与尼采的观点一致，始于苏格拉底的理性主义。而以悲伤情绪为核心的

悲苦剧，即使在表现该感情时也与悲剧表现悲剧性不同：“与其说它们是带来悲伤的戏剧，不如说它们是让悲伤得到满足的戏剧：在悲伤者面前的戏演。悲伤者所固有的特点是某种炫示。”^[42]所以决定戏剧发展的并不是古典悲剧的那种情节，而是炫示悲伤情感的需要。与之相应的是，一部古典悲剧总是在象征宇宙的舞台上完成，而一部悲苦剧的展演场地是“与宇宙毫无联系的内部情感空间”^[43]。而且，悲苦剧还通过阴谋策划者引入滑稽剧的成分，反映出其游戏特征。

在结束这一部分的最后一章，本雅明引入了另一个在西方文化史中承载了厚重意义的概念“忧郁”（Melancholic），并逐渐将其与悲苦剧着力炫示的“悲伤”相等同。这可以视之为对弗洛伊德写于1917年的《悲伤与忧郁》的一种逆转性接受。在弗洛伊德笔下，忧郁是一种病症，是对悲伤的一种替代性处理，忧郁者试图沉入某外物来摆脱悲伤引起的世界虚空感，却将虚空感转移进了自身，并疏远了外界。本雅明一方面将两者联系起来，认为关于忧郁气质的“思想与信念是那演绎历史的悲苦剧的基础所在。君王是忧郁的范例”^[44]。他从丢勒的名画《忧郁》入手，先后从帕斯卡的《沉思录》、源自古典时期而兴盛于中世纪的体液气质说和星相学中寻找了对忧郁的描绘，并不断与悲苦剧中的君王形象进行类比或附会（君王的深思与沉思、土星性质、懈怠特征等）。另一方面，他这种旁征博引的忧郁理论去除了弗洛伊德所谓“忧郁的伤口”的病理性，为这种“无根由的忧郁-悲伤”赋予了艺术哲学的意味，忧郁者沉浸于他所凝视的外物，让他在背离大千世界的同时获得了一种带有解读符号性质的静观方式：忧郁成为对符号与意义之间的关联和裂缝的沉思。这也是迈向第二部分的寄喻的桥梁。因为在本雅明的理解中，“忧郁眼中的对象成为了寄喻”，而寄喻“在陷落进形象化本质与意指之间的深渊中具有一种思辨的宁静”。

四、寄喻形式与废墟之美

寄喻（Allegoric）作为一种古老的诗学-修辞学概念，最初的词义是“以另一种方式来言说”，也即用一物来指代另一物，所以常被看做“隐喻的延伸”[依照昆体良（Quintilian）的经典定义]。与之相邻的概念还有拟人化（Personifikation）和用典（Topos）等。在古典经中世纪至现代的发展中，对寄喻的定义、定位和使用繁杂不一，大致来说，在古典时代的史诗论注和中世纪的释经过程中，寄喻手法及寄喻阐释学达到一个高峰，趋于类型化；而自启蒙时代起，这种手法却常常遭人诟病，尤其被以歌德为代表的古典主义美学所贬低；本雅明对巴洛克时代所谓“新寄喻”的解读则是在反对古典主义美学的基础上展开的，他对寄喻的美学意义的重新发掘和高度评价为寄喻在20世纪的复兴拉开了序幕，对此，保罗·德·曼在其1979年的《阅读之寄喻》（*Allegories of Reading*）中作了历史性的总结。

与他对古典悲剧和悲苦剧的区分类似，本雅明在第二部分甫一开篇就将“象征”（Symbol）和“寄喻”作为对立命题加以阐述，尤其分析了象征在18世纪古典主义和复古主义诗学背景下得到的意义提升。具有典型意义的无疑是歌德所作的区分：

诗人是为了普遍而寻找特殊，还是在特殊中看到普遍，这之间有着很大的差别。前者会产生寄喻，在寄喻中特殊者只被用作普遍的范例；后者才真正是诗歌的本性：它说出的是一个特殊物，却没有想着普遍或者指涉普遍。而谁如果活生生地理解这特殊物，他就同时获得了普遍，却对此毫无察觉，或者要迟一点才察觉到。^[45]

在这种诗学-美学观中，象征在瞬间中取消了“无限性和有限性之间的那种对抗”，“统一了形式上的美与本质的极度充实”^[46]。而本雅明心目中的寄喻与其针锋相对，“将历史的巴洛克式、世俗式呈现看做世界的受难史”^[47]，这与象征所代表的“整体性那种虚假的表象”相比，更“表现出了人类存在的性质，也表现出了个人生理上的历史性，它最能体现个人的自然败落”^[48]。所以本雅明抬升寄喻的意义是以其特有的具有神学色彩的历史哲学为基础的，他从寄喻的特征中解读出了人的受难和堕落，也读出了远离了神的世俗世界的破碎化。在这个意义上，巴洛克比之浪漫主义更“现代”之处就在于，浪漫主义尚且（从另一个路径上）追求无限，而巴洛克式寄喻在本雅明眼中是纯粹的碎片：“在寄喻直觉领域里，图像就是碎片，是鲁内文（Rune）。这图像的象征之美消散了。”^[49]

这种碎片化，依照本雅明的解读，来源于寄喻中意指（Bedeutung）与符号图像之间的关系。寄喻的图像通常被视为具有固定的、僵死的意义指向，也即在古典至中世纪的阐释学历史中得以确立并成为预设的意义指向。本雅明就是在这个意义上指明“意指与死亡在历史展开中生成，就如同它们在造物不受怜悯的原罪状态中作为萌芽紧密交结在一起一样”^[50]。然而，正如这后半句话所透露的，这种解读旨在赋予寄喻某种神学内涵，即人作为负载原罪的造物的存在困境。在展述这个内涵之前，本雅明主要以卡尔·基诺（Carl Giehlow）的《文艺复兴时代的寄喻中的人文主义象形符号学，尤以马克西米安一世的凯旋门为例》（1915年）为依凭，指出了巴洛克寄喻相对于中世纪寄喻的新意所在：“中世纪的寄喻是基督教的、说教的，而巴洛克的寄喻是神秘的、自然史的，是追随古典时代的寄喻的。”^[51]对后者来说，具有典型意义的是17世纪兴盛的寓意画（Enblem），在画中“埃及的、希腊的和基督教的图像语言彼此渗透”^[52]。这与他在第一部分论述的观点，即巴洛克戏剧是世俗化了的宗教剧如出一辙。而且正如“世俗与超验的张力”始终存在，寄喻也带有一种“二律背反”：

所有具有意指作用的道具恰恰因为指向另外之物而获得了一种力量，凭借这种力量，这些道具显得与世俗之物无法归于一类，而且升到了更高的一个层面，也即神圣的层面。因此，在寄喻式观察下，世俗的世界既在地位上得到了提升又遭到了贬低。^[53]

这种寄喻因此既以世俗，即“自然历史”为题材，又随时会指向超验；既身处历史形成的意指框架中，又试图在这个框架内部极度挖掘文字符号形式上的意蕴可能性，从而成其为“对陈规的表达”。但是不论如何，它都是古典主义诗学的整体性追求的背反：“寄喻性文字图像表现出的这种尚无定形的碎片与艺术象征、可塑性象征、有机整体的图像之间的对立之强烈是无可出其右的。”^[54]

从这种对立出发，本雅明引入了“废墟”的概念，在寄喻形式中植入了他的历史哲学和宗教哲学思考：“自然历史的寄喻式面目通过悲苦剧被放置在舞台上，这面目作为废墟而真实在场。历史以这种废墟让自己发生变形而进入展演场地。如此形态的历史展示出的并非一种永恒生命的历程，而是不可挽回的败落过程。寄喻由此表明自己是在美的彼岸的。”^[55]废墟一方面固然是与古典时期相对而言，即“古典时代遗留给巴洛克作家的一切都逐个成为了元素，最终被混合为新的整体，不，是被构筑为新的整体。因为这一新的整体的完整版本正是：废墟”^[56]；另一方面，废墟也是艺术品在哲学批评前呈现的本真面目，它远离了古典主义的美之理想：“在这新生中，所有转瞬即逝的美都完全消散了，作品宣称自己是废墟。”^[57]

从这种对立姿态进行的探讨在第二部分第二章就转入了更加具体的文本分析。对悲苦剧合唱和幕间剧的分析进一步确认了寄喻是悲苦剧的表达形式：“悲苦剧是要让寄喻式范型转为直观图像。”^[58]这也体现于图像、文字、声音话语之间的关系在悲苦剧中的极端表现形式。巴洛克特有的造词法和各种离奇的诗学理论都可以从中得到解释：

语言理论原则与这些剧作家的习惯在一个格外惊人之处造成了一个寄喻式直观的基本主题。在回文词、拟声词和其他形式的许多语言艺术手法中词语、音节和语音是骄傲的，它们摆脱了任何既成的意义联系，成为了可以通过寄喻方式尽情使用的实物。^[59]

这种形式上的逐巧，本雅明也用巴洛克时代印刷术中对文字图像的高度重视作为佐证；它由于脱离了古典主义和谐论而走向极端，比如说，走向音乐，走向歌剧。这时候的悲苦剧就会逼近自己的终结。但是，如本雅明之前所指出的，这种趋向是悲苦剧本身就包含了的跨界运动（与后世提出的整体艺术品颇有相似之处）的一个必然方向。

全文最后一章实际上汇合了之前已经多次浮出论述之地表的哲学-神学潜流。汇合点依然是在寄喻上，因为寄喻结构让悲苦剧得以“将受制于当时历史状况的素材吸纳为自己的内容的。这一被吸纳的内容是

完全无法脱离神学概念而得到发展的，光是内容的呈现就不能缺少这些概念”。所以，也“只有从更高的领域，即神学领域出发才能以批判的方式解析悲苦剧的寄喻式临界形式”^[60]。

这种神学解析以悲苦剧及寓意画中常见的尸体主题为契机来凸显寄喻形式对中世纪基督教思想的承延。对悲苦剧与中世纪的复杂关系，本雅明在前文中已经有过多次阐述。在这里，一方面，两者之间的亲和性被强调：“寄喻性想象的巴洛克产物中还没有什么在中世纪世界里找不到对应物。”^[61]肉体被表现为死尸就是中世纪论证现世虚无思想的一个变体。另一方面，巴洛克寄喻与中世纪神学既相通又相异之处，恰恰是两者对于古典诸神，也即异教神的悖论式吸收。在中世纪被邪魔化的诸神形象与名字，在巴洛克时代借助寄喻而得以被“拯救”。而巴洛克寄喻就成了两种文化的交叉点：“当异教随着文艺复兴而复兴，基督教随着反宗教改革运动而复兴，作为这两者争论形式的寄喻也就获得了更新。”^[62]寄喻形式的悲苦剧往往是在悲伤的观者眼前展示造物的世界，这也是一个破碎混乱的世界，却因为寄喻而获得了意义指向，从而被拯救。诸神和撒旦正是以寄喻的名义才进入了这个造物世界，它们的邪恶成为一种主观凝视下的图像，反证着自己及世界的虚空。本雅明在这里又拾回了第一部分中着力阐述的忧郁-悲伤理论，配之以寄喻的神学阐释：

这些寄喻并不是现实的，它们只是在忧郁者的主观视角前才拥有它们所指向之物；它们就是这一视角，这视角又会被这些衍生物毁灭，因为这些衍生物仅仅意味着该视角的盲目性。它们指明了完全主观化的深思，而它们的存在也仅仅有赖于这种深思。全然的邪恶通过其寄喻形态将自己揭示为主观现象。^[63]

最终，忧郁和寄喻互为表里，都是让悲苦剧成之为理念的核心概念。这种理念呈现给批评者的却是碎片和废墟。这种描述彰显的正是本雅明自己的独特批评观。他所力图实现的，正是让艺术品在历史中死亡之后，在批评中重生，作为“巨大建筑的废墟”“最后一日的美之图像”^[64]。

所以，这部结束了本雅明的日耳曼语文学学术时期的著作，也就预示了他之后碎片化的艺术-文化批评工作的开端。

参考文献

Theodor W. Adorno. *Über Walter Benjamin*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

Gershom Scholem. *Walter Benjamin und sein Engel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.

Hugo von Hofmannsthal/Willy Haas. *Ein Briefwechsel*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1968.

Siegfried Kracauer. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

Uwe Steiner. *Walter Benjamin*. Stuttgart: Metzler, 2004.

Michael Opitz u. Erdmut Wizisla. *Benjamins Begriffe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

Burkhardt Lindner. *Benjamin Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006.

Richard Alewyn. *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1965.

注释

欢迎访问：电子书学习和下载网站 (<https://www.shgis.com>)

文档名称：《本雅明作品系列（套装共六册）》瓦尔特·本雅明 著.epub

请登录 <https://shgis.com/post/3912.html> 下载完整文档。

手机端请扫码查看：

