



“惊颤美学”之源:基于都市生活的现代性体验

刘 海

(贵州师范大学 文学院,贵州 贵阳 550001)

摘 要:德国美学家本雅明的“惊颤效果”一经提出,就受到整个美学界的热切关注。时至今日,本雅明与他的“惊颤”学说依然是学术界的一个热点话题。然而,就学术界的研究趋向来看,他们更多的是对“光韵”保持恒久的依恋与膜拜,并借此批判“惊颤体验”及其当今时代新兴艺术的社会生态。但就其学理构成来看,本雅明从对波德莱尔的深入解读到创建自己的美学思想,现代性都市生活的“惊颤体验”与技术介入下现代艺术的变革,尤其是新的艺术类型的出现,为这种新感受力的产生提供了土壤。

关键词:波德莱尔;现代性体验;惊颤效果;新感受力

中图分类号:1106 **文献标识码:**A **文章编号:**1001-733X(2018)05-0106-11

The Source of “Shock” Aesthetics: Based on the Modernity Experience of Urban Life

LIU Hai

(School of Language Arts, Guizhou Normal University, Guiyang 550001, China)

Abstract: The term “shock”, put forward by Walter Benjamin who is a German esthetician, has received the great attention in the aesthetic circle. Up to now, Walter Benjamin and his “shock” theory is still a hot topic in the academic world. However, in terms of academic research trends, they are more likely to maintain permanent attachment and worship on the “aura”, and to criticize the “shock experience” and the social ecology of emerging art in the contemporary era. But in terms of its academic structure, Walter Benjamin took the in-depth interpretation of Baudelaire to create his aesthetic thoughts, the “shock experience” of the modern urban life and the changes of modern art under the intervention of technology, in particular, the emergence of new art types, all of this as the soil has been provided for the production of this new sensibility.

Key words: Baudelaire; modern experience; Shockwirkung; new sensibility

纵观本雅明美学思想的形成过程,波德莱尔的影子始终伴随他一生^①,他从波德莱尔的诗文里嗅出了现代性之于现代都市生活的气息。与此同时,在本雅明生活的时代,工业化的生产方式与机械复制成为一种普遍存在的状态。本雅明深知“在漫长的历史长河中,人类的感性认识方式是随着人类群体的整个生活方式的改变而改变的。人类感性认识的组织方式——这一认识赖以完成的

收稿日期:2017-10-20

基金项目:2013年教育部人文社会科学研究青年基金项目“现代艺术的自律性实践研究”(项目批准号:13YJC760057)的阶段性成果;贵州师范大学博士科研基金项目“艺术自律的知识谱系研究”(1200405031130022)。

作者简介:刘 海(1979—),男,汉族,陕西乾县人,文学博士,贵州师范大学文学院副教授。研究方向:20世纪西方文艺理论、艺术思潮与文化诗学。

①正如格雄·朔勒姆在《瓦尔特·本雅明和他的天使》一文中,就保尔·克利的一幅《新天使》绘画作品,对于本雅明所产生的启示作出的分析:“本雅明就克利这幅画的思考也掺入了堕落前的撒旦因素,这并非直接缘自犹太教传统,而缘自他多年来一直魂牵梦绕的波德莱尔。”见《论瓦尔特·本雅明——现代性、寓言和语言的种子》,鲁道夫·盖希等著,郭军、曹雷雨,编译,吉林人民出版社,2003年版,第241页。





手段——不仅受制于自然条件,而且也受制于历史条件。”^{[1]12}于是,随着摄影、电影等现代技术的发明及机械复制的批量化生产,它无疑影响并改变着人们对艺术“光韵”的迷恋及其权威性的膜拜^①,这是历史发展的必然过程。而作为认知主体的理论家们不仅应该展示这种新的感知方式的形式特征,也应该揭示由这些感知方式的变化所体现出来的社会变迁。本雅明在《发达资本主义时代的抒情诗人》与《机械复制时代的艺术作品》这两部著作中所做的就是这项研究:从波德莱尔的诗性体悟中所获知的现代性体验到机械复制时代新的艺术类型——电影,导致这一切发生变化的一个关键性的因素就是都市生活的现代性体验与技术介入下的艺术变革。为此,我们将从波德莱尔的诗性体悟与都市生活的现代性体验两个方面切入到本雅明的“惊颤”理论,并试图在现代艺术的变革中,逐渐呈现其美学思想的合理性。

一、波德莱尔:现代性的引路人

波德莱尔曾在1862年8月26日给《新闻报》主编阿尔塞纳·乌赛的信中说道:“我们当中,有谁在其雄心勃勃的日子里,不曾梦想一种奇迹——写出一种充满诗情、富有音乐美、没有节奏和韵律、文笔灵活而刚健、正适合于心灵的激荡、梦幻的曲折和良心的惊厥的散文呢?这种萦绕不散的念头,正是由于经常出没大城市和与其数不清的各种关系交会而产生的。”^{[2]4}其实,在此之前,波德莱尔已经在多篇诗稿中抒发他对自己所生活的巴黎及其变化的感慨,如其诗集《巴黎景象》就是对这种“雄心勃勃的梦想”的回报。在《巴黎景象·风景》第一节中,诗人为我们道出了这部诗集的写作状态:

为了编好我的牧歌,一生不染,
我愿像占星家一样,躺在天边,
而且,紧紧挨着钟楼,依稀如梦
聆听着随风回荡的庄严钟声。
双手托住下巴,从我的顶楼上,
我看得见爱唱又健谈的工场
烟筒、钟楼,似城市林立的桅杆,
还有令人梦想永恒的万重天^{[3]262}。

.....
.....
.....

这首诗发表于1857年11月15日的《现代》杂志,原标题即为《巴黎风景》。如果读者留意波德莱尔生活时期的巴黎城市景观,就会发现诗人笔下的巴黎正在时任塞纳省省长乔治·欧仁·奥斯曼的改造之中,这是欧洲近代城市史上的一件非常有名的案例。作为巴黎城市空间改造的总负责人,在拿破仑三世的任命下,他对老城市进行了大刀阔斧的拆除与重建,如拆除了大量中世纪和

①当然,对于本雅明“光韵”之说的膜拜与对其救赎思想的关切,也在一定意义上释放着中国学者面对现代性及其本国现实境况的焦虑。他们纷纷在本雅明的知识谱系中寻觅那条朦朦胧胧的救赎之路,进而释放着个体的一种说不清、道不明的还乡情怀。甚至可以说,国内学者对于本雅明“光韵”学说的研究,其本身已经远远超过了本雅明自身对于它的情感,从而使其增添了一种中国化的乡情浓意。





刘 海：“惊颤美学”之源：基于都市生活的现代性体验

文艺复兴时期的陈旧建筑,把巴黎城从狭窄、拥挤、肮脏的陈旧中解放出来,开辟出市中心的林荫大道,修建广场、公园、火车站、纪念碑等现代城市空间,一个崭新的现代性之都得以诞生。在那一段时间里,市民的生活方式与当时的经济、文化共同作用于城市的景观化改造与城市功能的变革。诗人波德莱尔一方面居高临下,观看现实生活中巴黎城市的诸多景致,另一方面又如躺在天边的占星家,陷入无边的梦想之中。此时的波德莱尔厌倦并告别了往日的革命激情,潜心观察现代性的大都市——巴黎——的生活场景。

随后,波德莱尔寄给阿尔塞纳·乌赛的一本书——《巴黎的忧郁》(1862)——以一篇篇抒情的散文来解释城市生活的真切体验。如其在该散文集的《跋诗》中所写:

满怀喜悦的心情我登上山冈,
从那里可以纵观全城的风貌,
医院、妓院、炼狱、地狱和劳改场,

那里,任何罪恶无不像花盛开。
你知道,撒旦——我的贫困的主宰,
我绝不去那里洒下无益的泪;
然而,就像老色鬼难离老情人,
我只想沉醉于这肥胖的娼妇,
她强烈的美貌使我重获青春。

不论你睡在清晨的紫纱之中,
昏昏沉沉,伤风感冒,或者还是
阔步走在镶金的夜晚帷幕中,

我都爱你,哦,污秽的都市!是你
常为妓女和盗徒们带来快乐,
而这,世俗的门外汉难以懂得^{[2][123]}。

这部散文集所记述的内容,正如《跋诗》所写,它是诗人在闲荡中对巴黎的碎片化经验的书写^①。或许,诗人还不尽兴,又于1863年11月26日-12月3日在《费加罗报》上,发表了《现代生活的画家》——这篇长文是以风俗画家康士坦丁·居伊为主人公,借此分享画家对巴黎景观及各

①正如美国学者马歇尔·伯曼在对“现代性体验”所作的系统性分析,尤其是对波德莱尔及《巴黎的忧郁》给予的深入解读。他说,“在《巴黎的忧郁》中,巴黎这个城市在他的精神戏剧中扮演了一个中心角色。波德莱尔的这部著作属于一个伟大的巴黎写作传统,这个传统可回溯到维永,中间经过孟德斯鸠和狄德罗、布勒通纳和梅尔西埃,直至19世纪的巴尔扎克、雨果和苏。但波德莱尔也表达了这个传统中的一种根本的断裂。他的最好的巴黎写作恰好属于一个历史时刻,当时在拿破仑三世的统治下并在奥斯曼的指导下,巴黎正在进行系统的拆建和重建。甚至当波德莱尔在巴黎工作的时候,巴黎的现代化建设正在他的周围、他的头顶和脚下展开。他不仅把自己视为这一现代化建设的一个旁观者,而且视为一个参与者和主人公;他自己的巴黎写作表达了这种建设的戏剧和痛苦。波德莱尔向我们显示了任何其他作家都没有看得如此之透的某种东西:巴黎的现代化怎样同时鼓舞并且强制了它的市民的灵魂的现代化。”见《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》,马歇尔·伯曼著,徐大建,张辑,译,商务印书馆,2003年版,第188-189页。





类人群的漫画式速写。据说,波德莱尔与康士坦丁·居伊曾在巴黎的咖啡馆、剧院、音乐厅、妓院等消磨过无数个夜晚,他们之间相互分享着彼此作为生活旁观者对于巴黎的感受与体悟。如其所言:“勾勒当代场景,描绘市民生活和华丽时尚,其最佳方法,显然应当是那种最迅速、最廉价的方法。画家放进这些速写里的美越多,其作品的价值就越高。不过,在日常生活里,在每天都在变形的外部面貌中,却存在着一种运动,它要求画家以同样的速度进行操作。”^[4]这正是诗人何以欣赏这位风俗画家的原因。也正是基于同样的原因,诗人对法国作家维克多·雨果、巴尔扎克及作品给予了热切的关注。如美国学者大卫·哈维所言:“巴尔扎克是怎么做的,这实在令人感兴趣,因为他的写作绝大部分都是以巴黎为中心——人们几乎可以说,巴黎是他的核心角色……巴尔扎克不管到了哪里都只是在追寻巴黎的踪迹……通读‘人间喜剧’的大部分内容是相当特别的经验。‘人间喜剧’透露各种与城市相关的事物,如果没有‘人间喜剧’,城市的历史地理可能因此就被埋没……我将说明,巴尔扎克最大的成就,在于他细致地解开并表述了随时随地充满于资产阶级社会子宫中的社会力量。巴尔扎克去除了巴黎的神秘面纱,同时也去除了覆盖在巴黎之上的现代性神话,因此而开启了新视野,这些新视野不只表现在巴黎是什么,也表明在巴黎能成为什么。”^[5]当然,除了从风俗画家康士坦丁·居伊的画作、法国大文豪维克多·雨果的文本、社会风俗大师巴尔扎克的小说作品等文本中获得与之交流的经验,诗人波德莱尔更加注重自己的切身体悟,从他所生活的时代的细微处,波德莱尔悉心地审视巴黎街巷的各个角落与各色人物,记录城市生活的细节,感受现代性气息,最终成就了《巴黎景象》这首短诗集。这些诗作就像一幅幅巴黎街景的速描,尽显现代生活的气息。

109

在这个“弥漫着污浊的黄雾”的城市空间里,无论是七个老人或一群小老太婆、还是盲人、过路的女子等,巴黎街头的景象都会进入到他的诗里。每一个人就像登台的“主角”,“绷紧了神经”“疲惫不堪的灵魂”,还有来自自身的各色欲望(如骄傲、吝啬、贪色、嫉妒、恼怒、贪吃、懒惰)像幽灵充斥于车水马龙的闹市,城市就像“到处都流淌着树汁般的神秘”“强大的巨人毛细血管任纵横”,而这一切是人的理智无法认识的,每一个漂泊的个体就像“无桅老驳船”,在“无边苦海飘摇!”诗人所能做的就是:“我怒不可遏像醉汉看人叠影,赶紧回家,关好房门,惊恐万状,一病不起,头脑发烧乱哄哄,神秘和荒诞把心灵深深刺伤!”(《巴黎景象·七个老人》)波德莱尔以先知者的敏感与诗化的个性体验紧紧地抓住了现代大都市带给人们的现代性体验。因此,在波德莱尔的笔下,“城市”是“黑色汪洋”,而他极其渴望“远离这非人的城市”,“漂泊”与“闲荡”就成为一种与城市保持距离的特定方式。他不断地在呼唤“带我走吧,车厢!把我抓走,快艇!远点!远点!……远离悔恨、罪恶、痛苦,带我走吧,车厢!把我抓走,快艇?您那么遥远,芬芳馥郁的天堂”。(《忧郁与理想·忧伤与漂泊》)从波德莱尔的《巴黎景象》中,我们不仅感知到巴黎街景的斑斑驳驳,也体会到一个将自己的孤独灵魂丢弃于人流之中,从而体验都市生活的休闲逛街者的深切感受。

巴黎,作为波德莱尔抒情文字的核心角色,他对“现代性之都”巴黎的“惊颤体验”离不开技术推动下城市化进程的发展,更离不开巴黎的旧城改造计划。因此,要追究这种都市化的“惊颤体验”,就要弄清当时的社会到底发生了怎样的变化。19世纪中后期欧洲各国逐渐开始了城市化运动,因为生产力发展的需要与技术革新的推动,加快了现代城市生活及城市空间的改造运动,并促使社会的发展进入到一种高速运转的历史时期,它直接造成了一切事物稍纵即逝和人们无法把握现实的幻灭感,似乎任何东西都在偶然性的瞬间流动过程中逝去。如诗人波德莱尔写道:





刘 海：“惊颤美学”之源：基于都市生活的现代性体验_____

水涨船高忽然唤醒万千回忆，
我正好穿越新卡鲁塞尔广场，
老巴黎风光不再市容分今昔，
变化之快速，唉，人心也追不上。

我只想起这原是一片棚户区，
只想起大堆粗放柱头和支架，
杂草丛生，大石头水浸苔衣绿，
旧货杂陈，玻璃窗里闪烁生花。

那边过去曾搭过临时动物园；
我发现，一天早上，劳工正觉醒^{[3]265}。

由此，波德莱尔感慨道：新宫殿、脚手架、大石块、旧郊古镇等，巴黎的城市不断在改变。如今，漫步于大都市的人流之中，每一个人都会产生自我迷失的感觉。昨天你曾到访过的地方今日已经变成别的模样，这就是我们生活于今天的城市。当一切都在急速的变动中趋于流逝的时候，让你无法获知自身此时的方位。迷失，就成为一种普遍的状态，这就是现代性大都市巴黎带给人们的深切感受。因此，久居城市的人们，往往在这种急速流逝的变动中很难确认自己的所处。而路标于你却那么的陌生，因为它也是不久才竖立的。此刻，我们每一位都成了这座城市的过客或“异乡人”，只能在那遥远的过去依靠曾经的记忆、历史或被展览的遗址获知自己曾经的存在。也正是在这种意义上，法国作家维克多·雨果曾将波德莱尔《巴黎景象》中的这种体验称作是“您在走路，您在向前走。您在艺术的天空上增添了一道无法形容的阴森的光线。您创造了一种新的战栗。”^[6]

110

二、惊颤体验：现代性之都的生活体验

无论是巴尔扎克的《人间喜剧》，还是波德莱尔的《巴黎景象》，直至本雅明未完成的《拱廊研究计划》以及其中的两篇研究提纲（《巴黎，19世纪的首都》1935年提纲、1939年提纲），他们都贯彻了“以现代性之都——巴黎——为核心的写作原则”，尤其是透过波德莱尔的文字，抑或巴尔扎克在历史之中对于巴黎的游历和描述或自己在实际的现实生活中关于城市诸多经验的感悟。他们作为身临其境的“休闲逛街者”，在感受自身所生活的城市空间与现代性体验的同时，又保持着一位知识分子应有的敏感与睿智。在融于城市人流之中又独出其内的同时，成为现代都市生活中的先知先觉者或者精神上的“异乡人”。因此，无论是在过去的历史之中游历了巴黎的巴尔扎克，还是在实际的现实生活中写下关于城市经验的波德莱尔，他们的身上都有城市里的“休闲逛街者”或“浪荡游民”（本雅明语）的影子，记录并反思巴黎城市空间带给人们的种种体验是他们共同的使命。

具体说来，本雅明与巴黎的关联很深。自1913年初到巴黎之后，他就对这个地方感觉比柏林更亲切、更有故园感。此后，也正是在翻译波德莱尔著作的过程中，使他“理解了波德莱尔文学与以这个名字为进步的大都市产生变化之间所具有的深刻复杂的关系”，以致于在1926年以后，“几乎每年本雅明都会在巴黎停留一阵儿”^[7]。所以，在汉娜·阿伦特纪念本雅明的文章——《瓦尔特·本雅明：1892-1940》——一文中，汉娜·阿伦特说道：“所有别的城市似乎很不情愿才允许社会





渣滓干的事:闲荡、游手好闲、漫游,巴黎的街道却邀请大家来做这些事。这样,自第二帝国以来这个城市成为无须谋生、不思就业、无所企求的人的乐园,即波西米亚的乐园。不仅是艺术家、作家,而且是那些团聚在他们周围的人们的天堂。这些人无家可归,无国可臣,无法在政治或社会上归化主流。这个城市成为青年本雅明决定性的经验,不考虑此背景,我们就难以理解为什么游荡者会成为他著作里的中心人物。”^[8]当然,更为重要的是,透过波德莱尔的文字,本雅明仿佛看见一个浪荡子穿行于巴黎的街头巷尾,包括拱廊街,在历史的废墟与现代生活的碎片化状态中观看都市空间所呈现出来的现代性景观,并纵情于那瞬间的一眸和“惊颤体验”所带来的快感。因此,本雅明在他的文章中反复强调:“波德莱尔对这一现象越富于直觉的洞见,韵味的散失就越清楚地在他的抒情诗里被人感受到。”^[9]从波德莱尔诗文里那些将自己丢弃于匆匆而过的人流中的闲逛者,又或像《给一位交臂而过的妇女》里那些匆匆一瞥的过客,现代化的大都市——巴黎——那稍纵即逝的人流及其种种景象,所有这些都会给观者产生一种眩晕的“惊颤体验”。所以,从一定程度上来看,本雅明“惊颤”一词的提出首先源于波德莱尔对现代性都市生活的细微体验。但是,“本雅明对波德莱尔的关注并没有满足于指出波德莱尔的抒情诗展现惊颤经验的特点。他还从唯物主义观点出发,揭示了这个社会根源,即把波德莱尔的抒情诗与当代人的经验方式相联,根据当代人的经验方式去说明波德莱尔抒情诗的特点。他认为,波德莱尔的抒情诗植根于当代人的经验方式中,即植根于当代人的惊颤体验中。他指出大都市的人流就表明了这种惊颤体验,在大都市的人流中‘行走对单个人来说,是以一系列惊颤和信息冲击为条件的’。”^{[1]164}之后,作为美学理论家的本雅明不仅将这种感受重新放回到他所生活的那个时代里,并进一步提升了对这种体验的理性认知:一种与传统告别的现代都市生活的具体情态(稍纵即逝)、感知方式(观看)和深切感受(惊颤体验)。

111

如果说,“惊颤体验”是波德莱尔关于城市生活的诗性体验,那么,波德莱尔创造的这种“新的战栗”就是基于他对巴黎城市空间改造的深切感知。在波德莱尔的诗作中,他的“大众”抑或“人流”是一种背景性的“隐在状态”,是作品的背景,也是基调,从而使大众与城市融为一体,化作一种无形的力量,影响甚至决定着诗作的意义,就像“一艘帆船航行由风而定一样”。但是,作为身临其境的“休闲逛街者”,在感受城市空间与融入人流之中的同时,又保持着相应的警惕。这正如本雅明所分析的,“如果他屈从于人群展现的那种力量而被拉进他们中去,并像一个休闲逛街者那样完全成为其中的一员,那么他就摆脱不了对人群那种非人性的感觉。他使自己成为他们的同类人,但几乎在同一瞬间又将自己同他们区分开来。他使自己与他人保持一定距离地走进人群中,只是为了用轻蔑的一眼把他们突然忘却。他谨慎地承认了这种矛盾心理,其中有某种强迫性的东西。”^{[10]129-130}为此,德国哲学家尤尔根·哈贝马斯在对法国思想家巴塔耶的“异质”学说进行解释时曾说:“巴塔耶从一开始就把异质概念应用于社会团体,应用于被放逐者和边缘人,应用于反面世界。这个世界由一切被驱逐的东西构成,这一点自波德莱尔以来已广为人知:包括贱民和不能接触者、妓女或平民无产者、疯子、起义者和革命者、诗人和放荡不羁的人等。”^{[11]249}又如第一个撰写了波德莱尔传记的作者欧仁·克雷派的调查,波德莱尔的一生贯穿了一座座活生生的城市:巴黎、里昂、翁弗勒尔、布鲁塞尔等,而其在1842-1858年之间,波德莱尔曾有14个住址,因为付不出酒店费用或躲避讨债人等原因,波德莱尔更多的时候是闲荡在大街的“流浪”。“正是这一生存处境,使得波德莱尔对大街上的‘人群’有特殊的敏感,并让瓦尔特·本雅明在他的《发达资本主义时代的抒情诗人》一书中,写出了有关游手好闲者(波德莱尔本人称之为‘人群中的人’)的精彩文字。





刘 海：“惊颤美学”之源：基于都市生活的现代性体验

也正是这一状况，使他对现代都市独特的美与恐怖有了高度的意识。”^{[6]8}波德莱尔，就像一个孤独地游荡于巴黎街头与各个角落的“幽灵”，栖身于妓女、贵妇、捡破烂者、上班族、杀人犯、盲人、过路女子、异教徒、反抗者、穷艺术家、赌徒、酒鬼等各色人等之间，从中感受这座城市的“现代性”气息，并借此审视这个代表现代文明的大都市给人类的生活带来了什么？

正如前面所言，在众多的法国画家之中，波德莱尔给予康士坦丁·居伊过多的关注^①，因为“他到处寻找现实生活的短暂的、瞬间的美，寻找读者允许我们称之为现代性的特点。”^{[6]466}而且这位法国画家多以巴黎的闹市、公园、平民、贵妇、妓女为题材创作的一系列风俗画深深地吸引了波德莱尔的关注，并启发了波德莱尔撰写《现代生活的画家》一文。而这篇文章在波德莱尔的整个美学论文中尤为重要，就是在此文中他为我们界定了“现代性”这一含义复杂却又非常重要的术语，即“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。”^[12]就波德莱尔对于“现代性”的审视与关注来看，他对“现代性”的关注更加注重它的另一面相，即“短暂的、瞬间的、暂时的美”。至此，西方艺术批评家与美学家对于艺术与审美问题的关注逐渐打破了古典主义传统与学院派固有的审美范式，这有利于人们迎接现代艺术的到来，印象派绘画及后印象主义就此孕育而生。就这一点而言，正如哈贝马斯对波德莱尔的评说：“作为艺术批评家的波德莱尔强调现代绘画中所反映出来的‘当代生活中的瞬间美，读者允许我们把这种美的特性称作‘现代性’。波德莱尔给‘现代性’一词加上引号，说明他是从一个全新的角度独立地使用这个词的，并把它当作一个独特的术语。依波德莱尔之见，独立的作品仍然受制于它发生的那一瞬间。”^{[11]11}与此同时，学者伊夫·瓦岱也曾作过如下解读：“波德莱尔的现代性不但从意识形态的角度而言是中性的，在主题的选择上亦然。它只求艺术家要立足于自己的时代，不要看不起反映当代生活的主题，相反，他应该重视时尚，重视转瞬即逝的现时和那些我们看到一次以后就再也看不到的事物。”^[13]而现代化的大都市所产生的“流动的”“易逝的”“瞬间的”“支离破碎的”生存体验，本身就是现代性的产物。它不只是体现在波德莱尔诗歌中对于现代性都市体验的诗性书写，还在现代小说、印象派绘画、达达主义、超现实主义、摄影、电影等等新的艺术类型中。

112

三、惊颤效果：现代艺术的审美感受力

如果说《发达资本主义时代的抒情诗人》一书，本雅明旨在通过波德莱尔——“第一个从大城市人群中寻求灵感”的作家——对于都市生活的现代性体验来捕捉现代生活场景中“悠闲逛街者”微妙的心理体验，从而寻找现代生活不同于传统的新的感受方式及心理，即现代人都市生活的“惊颤体验”。那么，《机械复制时代的艺术作品》则是本雅明从对现代性个体生存的都市空间转向到现代艺术领域，从印象派绘画、现代小说、摄像、电影等这类现代艺术的感受心理，进一步探寻都市人群对于“惊颤体验”的审美内化抑或审美提升，而这一点也是从波德莱尔开始的。

例如在波德莱尔众多艺术批评文章中，他向当时的艺术家们指出了一条通往“现代性”的道

①正因为如此，波德莱尔的艺术批评对于康士坦丁·居伊倾注了较多的感情，为其题诗《巴黎梦——致康士坦丁·吉斯》，并将其誉为“现代生活的画家”，因为“他到处寻找现实生活的短暂的、瞬间的美，寻找读者允许我们称之为现代性的特点。”[法]波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社2008年版，第466页。也正如学者汪民安在就本雅明思想遗产“游荡”与“现代性经验”之间进行论说时所指出的：那些行色匆匆地游走于巴黎街道的“游荡者”（flâneur），是本雅明关于现代性经验的具体感知源。而这种经典形象的最初雏形则是“波德莱尔笔下的居伊——他是现代生活的画家，在某种意义上，他也是现代生活的观察家”。参见《游荡与现代性经验》，汪民安著，《求是学刊》2009年第4期，第22页。





路,如“印象派”画家及其之后的现代主义艺术实践,就是对波德莱尔美学主张的一步步实践与超越。因此,如意大利艺术批评家 Angelo De Fiore 所言,“所谓的‘现代之路’,是由诗人兼尖锐的艺术批评家波德莱尔向艺术家们指出的——是当时唯一适合艺术家们努力的方向。”^[14]而在法国学者让-保尔·克雷斯佩勒的《印象派画家的日常生活》一书中,他明确地说道:“印象派正是在‘盖尔波瓦’和‘新雅典’(咖啡馆)里讨论之后决定使用明亮色调和分色法,使用三原色和三补色。他们议论最多的问题就是按照波德莱尔的建议表现现代生活。”^[15]其实,与其说是印象派与波德莱尔相遇,不如说是他们共同相遇在那个时代的巴黎。从 1852 年到 1879 年,正当奥斯曼男爵复杂改造巴黎城市空间的时期,它不但激发了波德莱尔抒写新的诗意,也激发了一批艺术家的绘画技法变革。作为印象派领袖人物的爱德华·马奈甚至声明:“人必须生活在自己的时代里,并画出这个时代提供的题材。”也正是在波德莱尔到爱德华·马奈的感召下,许多印象派画家开始从巴黎这座大城市中寻找绘画的灵感。例如,印象派画家们把当时的生活场景(巴黎的摩登街景、咖啡馆、火车站、音乐会、广场和桥梁、林荫大道、舞厅和歌剧院、城郊游乐)作为绘画的主题,巴黎城市的行人、浪荡子、妓女与游人也变成画面中的主角,“并且激发了他们以直接、自发及运动的方式加以表现的野心”^[16],使其画作传达出“19 世纪巴黎现代生活的勃勃生机”。因此,我们在印象派画家们的作品中,可以清楚地感受到他们的绘画作品对于物象瞬间体验的视觉光感与色彩的把握,使其具有明显的城市化生活的味道,故而匈牙利学者 A. 豪泽把印象派绘画的本质界定为城市艺术,即“描绘城市生活的易变性、令人厌烦的节奏及突变性,但这总是城市生活给人的短暂的印象。”^[17]与此同时,在《论波德莱尔的几个主题》一文的关于“看的艺术的原则”的注释里,本雅明说道:“在霍夫曼的小说里,来访者说那个表弟之所以注视楼下的纷嚷忙乱,只是由于他欣赏那变来变去的色彩,一直看这样的色彩变化总会使人看厌。此后不久,果戈理以同样的方式写到了乌克兰每年一次的集会:‘那么多人在路上走着,简直让人眼睛晕眩。’每天看这样的人群晃动也许会有朝一日出现一个眼睛必须先适应它的景观。如果人们认可这样的推想,那么紧接着出现的推想就是:一旦人的眼睛把握了这个任务,他们就会乐于找机会试验一下他们新获得的官能。这样的话,印象主义绘画那种用色块的叠加勾勒画面的技巧就可被视为大都市人的眼睛已熟悉的那些经验的自然结果。莫奈的《沙特乐大教堂》的画面宛如一对密密麻麻的石头,这幅画便可以作为这种假设的图解。”^[10]¹³³尤其请大家注意这段内容的最后两句话,它旨在将现代人的都市体验与印象主义绘画的技巧接通,为现代主义绘画艺术的技巧革新与新的审美原则的崛起寻找社会根源。

再如爱尔兰小说家詹姆斯·乔伊斯的代表作《尤利西斯》,这部小说的第十章更是对这种都市景观的生动描摹。在这一章中,作者以蒙太奇的剪辑手法、电影胶片的放映方式,展现都柏林街区的十九个片断,并以悠闲逛街者布卢姆作为电影胶片放映的光源,照射出城市的碎片化景致。故事中的景象犹如一张张胶片频繁变换,呈现出大都市街区随时走过的各色行人,构成了城市里流动的景观。如此颇具视觉感知的碎片化的现代性都市体验,又以极致化的艺术方式展现在摄像、电影等这种新兴的艺术类型之中。而在《论波德莱尔的几个主题》一文的第八章里,本雅明就为我们分析了电影之于现代性都市体验的内在关联:“技术迫使人的感觉中枢屈从于一种复杂的训练。不知从什么时候开始,一种对新刺激的急切需要使电影得以诞生。在电影里,惊颤式的感知成了一个有效的形式原则。那种在流水作业的传送带上决定生产节奏的东西正是电影得以立足的基础所





刘 海：“惊颤美学”之源：基于都市生活的现代性体验

在。”^{[10]135}在那一段文字里,本雅明着重论说了摄影、电影——这些技术时代的新型艺术类型——给人们的审美感受带来的冲击及其这类艺术对于“惊颤体验”的审美内化抑或审美提升。故此,本雅明在《机械复制时代的艺术作品》的第一稿中针对电影艺术作出这样的解释:“电影银幕的画面既不像一幅画那样,也不能像有些现实事物那样被固定住。观照这些画面的人所要进行的联想活动立即被这些画面的变动打乱了,基于此,就产生了电影的惊颤效果,这种效果像所有惊颤效果一样也都得由被升华的镇定来把握。电影就是与突出的生命危险相对应的艺术形式,当代人就生活在这种生命危险中。电影与统觉机制的那些深刻变化相一致——就像大都市人流中的每个行人在他个人生活准则中体验到的这种变化一样。”^{[10]61-62}有学者说,电影属于城市,这算是说对了一半。电影,作为城市文化的产物,是城市生活的视觉感知及其碎片化的观视方式孕育了电影及其蒙太奇式的镜头剪辑。如果没有城市生活的空间展演、没有城市空间的玻璃橱窗,电影是不会产生的。一个人的黑匣子“窥视”,变成了无数大众对于生活场景的视觉消费。因此,电影的意义,不仅在于截取了生活中的一个片段,在一种特殊的玻璃镜头内外上演着生活中反反复复出现的一幕幕场景,它是人工技术与审美消遣的结合物。它以镜头分解与剪辑手段缝合着城市生活的碎片化状态,且在日常经验的涣散之中,借助视觉无意识释放人们的潜在欲望。这种基于城市经验的审美窥探,促使我们重新审视那些通常处于感觉世界之外的虚幻性。因此,电影镜头往往探伸到精神麻木的层面之下,从幻觉、梦境或精神变态中寻找隐在的秘密。这也正是它作为集体无意识的播录器,成为城市文化的宠儿。所以,法国著名画商詹泊尔说道:“工业化的魔掌伸到哪里,就把哪里的建筑物打上自己的烙印,同时也意味着这整个国家将不再依赖于欧洲而径自独立。像昨天的纽约那样的大都市,像今天的英国那样的家家户户门前都可走七八步路的英国城市,即将星罗棋布,多如尘土。尘土,这当然是少不了的,但更重要的是美丽的环境将发生巨大的变化,宏伟的建筑,将令你头昏眼花。昨天,由人们建设的城镇带来了就业的机会,带来了一线希望,他们觉得这就是幸福;今天呢,幸福就是追求享受,就是汽车、电影、照片和照相机。”^[18]

114

美国艺术批评家苏珊·桑塔格曾就西方现代艺术的变革与创新提出“新感受力”一说。在他看来,包括电影在内的现代艺术作为“一种用来改造意识、形成新的感受力的模式的工具”,它旨在不断地拓展自身的实践手段,实现对民众新感受力的唤起。而这一切形成的社会语境,就是技术革新及其随着工业革命的来临而带来的人类整个生活方式的改变。他说“这种新感受力必然根植于我们的体验,在人类历史上新出现的那些体验——对极端的社会流动性和身体流动性的体验,对人类所处环境的拥挤不堪(人口和物品都以令人目眩的速度激增)的体验,对所能获得的诸如速度(身体的速度、如乘飞机旅行的情形;画面的速度,如电影中的情形)一类的新感觉的体验。”^[19]可以说,这段对于现代人生活体验的认识,完全就是本雅明关于都市生活的现代性体验的另一种表述,虽然他并没有直接提及本雅明本人或引用他的话语。因此,我们不如将这种源于现代性都市生活体验和技术革新所带来的“惊颤体验”,视为是一种新感受力美学的产生,而印象派绘画、现代小说、电影等新的艺术类型,无疑是对这种“惊颤体验”的审美内化或审美提升。

至此,本雅明从波德莱尔的诗文、印象派绘画、现代小说文本、电影等新兴艺术类型中,更从自己置身其内的现代性都市生活中,逐渐发现了现代人与都市生活的“惊颤体验”。这种发现与启悟,对于作为美学家、艺术批评家的本雅明来说,其意义非常重大。这个微妙的转折点就记录在《论波德莱尔的几个主题》一文的注释里,即关于“看的艺术的原则”的具体解说。紧接着在《论波





德莱尔的几个主题》的第八章,本雅明关于大都市人流的感知方式及“看的艺术的原则”的叙述,渐渐地由谈论“惊颤体验”转向机械复制时代艺术作品的“惊颤效果”。且从他一生的著述来看,本雅明从1935年至1939年之间在相继完成《巴黎,19世纪的都城》《波德莱尔笔下的第二帝国巴黎》《论波德莱尔的几个主题》三个部分撰写的同时,也在不断撰写、修订、完善《机械复制时代的艺术作品》的稿件。因此,这种因果式的勾连,证明本雅明关于波德莱尔的“惊颤体验”研究与关于机械复制时代的“惊颤”美学思想的提出,是其整个思想中完整的组成部分,它们相互呼应,并逐渐清晰起来。与此同时,它也接通了本雅明两部著作的内在理路。

结语

当生活的感受方式及心理体验随着都市生活的改变与技术介入而改变之时,当艺术遭遇工业化的机械复制时,当传统艺术的“光韵”权威性在逐渐脱离仪式性的膜拜与迷恋中“去魅”之时,本雅明开始思考艺术在20世纪所遭遇到的具体现实问题后,毅然选择了探索现代艺术的审美变革及其新的艺术类型的产生,并试图“重新引入”一套不同于传统艺术理念的新范式,用于“表述艺术政策中的革命要求”。这一选择,是特定历史语境下的必然选择,而新的艺术实践又为他提供了可以借助的典范。就此来看,本雅明由对传统艺术“光韵”消失的分析转向对新的艺术类型“惊颤效果”的剖析,应该是历史发展的必然结果。可以说,在历史巨变的转型时期,本雅明对待他所关注的对象或一切事物,始终保持着“我不评述,只是展示”的方法或态度,这本身就是一种自体验而来的真切感悟。它避除了因为时代与个人之间过于亲密的关联而导致的误判,又能使事物的辩证性一目了然。当然,在他那些独具个性的语汇中,必不可免地会带有一些个人的情绪,但意象化的隐喻与碎片式的体验并没有遮蔽其理论本身的智慧之光!正如德国汉堡社会研究所教授克劳斯哈尔曾对被一般学者所认为的本雅明及其理论本身的“矛盾性”给出的积极解释:“在宗教宣传小册子的沉思方法与本雅明对浪荡子的描写和里希纳及阿伦特对本雅明步态的观察的对照中,运动中的停顿毫无疑问地显示为一种共性。所以就像在呼气时胸腔有一个完全平静下来的点一样,在悠闲的行走中有一个微小的停顿,停顿时身体可以得到放松,为下一步的迈出蓄积待发。这种向前的运动会被干扰但不会中断。他们的脚为了再次迈出新的步子而放下来。如果向前的流动没有这种短暂的停顿,这种微小得几乎不能辨认的间歇,那么对思考者来说就没有机会沉浸于他所感兴趣的对象中,而对行人来说,就不能沉浸于他四周的空间中。”^[20]因此,本雅明对待两套艺术概念的态度是理性且冷静的,他并没有偏向任何一方^①。

且仅就本雅明对于现代各种新出现的艺术类型的热切关注来说,本雅明其实并不一味的怀旧,也并不迷恋过去的“光韵”时代,他是一位面对当下的观察家或游荡于现实之外的书写者,甚至是一位具有未来主义视野的坚毅开垦者。面对现实,记录一种源于现代性都市体验的“惊颤”感受及其由此孕育的新的审美力,使他的视野和学术境界出众于他者,尤其是当他临于两种不同艺术的交替时期,却又如此理性且冷静地向人们诉说着它的到来。因此,相比德国知识精英整体上所表现出

^①本雅明对“惊颤效果”的分析,尤其是在结合现代艺术的实验创新时,更是注重论说现代艺术对电影艺术的积极影响。在这种论述中,它表现出本雅明那种无所偏向的理性且冷静的态度。如在论说达达主义艺术时,本雅明就明确地说到“电影则凭借它的技巧结构获得了这种似乎仍被达达主义者包装于道德之中的官能上的惊颤效果,也就从那种束缚中解放出来。”见《机械复制时代的艺术作品》(第二稿),中国城市出版社,第121-124页。





刘 海：“惊颤美学”之源：基于都市生活的现代性体验

的一种“思慕古希腊”的怀旧情结及其以“重回原点”为己任的知识情趣而言，本雅明身上聚集的更多的是他对现代性的认识与个性化体验。而这些独具个性的体验，均来自他对波德莱尔的诗歌、卡夫卡的小说、普鲁斯特的意识流写作、布莱希特的表现主义戏剧以及达达主义、超现实主义绘画等现代主义艺术的肯定与赞赏，还有就是他生活的时代与境遇。

此前，法国象征主义诗人兼理论家保罗·瓦莱利就曾说过这样的一段话：“在一个与现在根本不同的时代里，那些对物和环境施加的影响比我们现在小得多的人创立了美的艺术，确定了美的艺术的不同种类。然而，我们的手段于其所达到的适应能力和精确性中，正经历的惊人的增长使我们看到，古代的美的艺术即将发生深刻的变化。在所有艺术中都存在着一种已不再能像以前那样去欣赏和对待的物质成分，因为这种物质成分也不能不受制于现代科学和现代实践。近20年来，无论是物质还是时间和空间，都不再是自古以来的那个样子了。人们必须估计到，伟大的革新会改变艺术的全部技巧，由此必将影响到艺术创作本身，最终或许还会导致以最迷人的方式改变艺术概念本身。”^[21]现在回过头来看本雅明的《机械复制时代的艺术作品》，尤其是他的这部著作的第二稿以此段话语为“题记”，或许其意义本身已经有所暗示或指向。此刻，又一次让人想到“本雅明”这个名字：他的伟大的智慧，也许就在于他已经预感到一个“光韵”时代的结束却没有太多个人的忧伤，也没有因为一个“惊颤”时代的诞生而欣喜若狂。坚守精英的立场却又不偏执于固见，这也许就是大师的风范吧。

116

参考文献：

- [1] 瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品[M]. 王才勇, 译. 北京: 中国城市出版社, 2002.
- [2] 波德莱尔. 波德莱尔散文选[M]. 怀宇, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2012.
- [3] 波德莱尔. 恶之花[M]. 杨松河, 译. 南京: 译林出版社, 2003.
- [4] 波德莱尔. 我心赤裸——波德莱尔散文随笔集[M]. 肖聿, 译. 北京: 中国广播电视出版社, 2000: 6.
- [5] 大卫·哈维. 巴黎城记[M]. 黄煜文, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010: 29-30.
- [6] 克洛德·皮舒瓦·让·齐格勒. 波德莱尔传[M]. 董强, 译. 上海: 上海人民出版社, 2007.
- [7] 三岛宪一. 本雅明: 破坏·收集·记忆[M]. 贾惊, 译. 石家庄: 河北教育出版社, 2001: 331.
- [8] 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选[M]. 张旭东, 王斑, 译. 北京: 三联书店, 2012: 40-41.
- [9] 瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔[M]. 张旭东, 魏文生, 译. 北京: 三联书店, 1989: 162.
- [10] 瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人[M]. 王才勇, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2005.
- [11] 于尔根·哈贝马斯. 现代性的哲学话语[M]. 曹卫东, 等译. 南京: 译林出版社, 2011.
- [12] 波德莱尔. 波德莱尔美学论文选[M]. 郭宏安, 译. 北京: 人民文学出版社, 2008: 439-440.
- [13] 伊夫·瓦岱. 文学与现代性[M]. 田庆生, 译. 北京: 北京大学出版社, 2001: 39.
- [14] Angelo De Fiore 等. 西洋巨匠美术丛书·劳特累克[M]. 田荣, 译. 北京: 文物出版社, 1998: 2.
- [15] 让-保尔·克雷佩勒. 印象派画家的日常生活[M]. 杨洁, 等译. 上海: 华东师范大学出版社, 2007: 85-86.
- [16] 哈乔·迪希廷. 在城市与乡村生活的印象派[M]. 程昱, 译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2011: 85.
- [17] 彼得·沃森. 20世纪思想史[M]. 朱进东, 等译. 上海: 上海译文出版社, 2005: 30.
- [18] 雷奈·詹泊尔. 画商詹泊尔日记[M]. 李嘉熙, 文佩琳, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2003: 381.
- [19] 苏珊·桑塔格. 反对阐释[M]. 程巍, 译. 上海: 上海译文出版社, 2003: 343.
- [20] 克劳斯哈尔. 经验的破碎——瓦尔特·本雅明: 作品、生活、时代和历史的交叠[J]. 李双志, 高燕, 译, 现代哲学, 2004(4): 29.
- [21] 保罗·瓦莱利. 艺术片论集[M]//转引自本雅明. 机械复制时代的艺术作品[M]. 王才勇, 译. 北京: 中国城市出版社, 2002: 77-78.

责任编辑 周莹洁 英文审校 孟俊一

