

“青春风格”的变奏

——论本雅明美学理论的一个关键主题

何珏菡

内容提要 本雅明多次在通信中自陈“青春风格运动”是其思想的核心主题之一，但这一议题几乎未引起关注。本雅明先后受里尔克及波德莱尔研究的影响，看待青春风格运动的理论视野经历了从现代主义到先锋艺术的转变，最终建立起了以“Aura”的二重性含义及“Aura 崩解”为核心价值尺度的美学理论坐标。追溯青春风格运动在本雅明前后期思想中所扮演的功能角色及思想内涵，不仅有助于理解本雅明拒绝传统的抽象美学理论，转而从具体的文学史及艺术史出发建立美学理论的独特方法，而且也有助于揭示本雅明对青春风格运动的参与和研究如何深刻地影响了他的随笔写作及历史哲学思考，对澄清本雅明美学理论的基本背景和主题具有不可替代的重要意义。

关键词 本雅明；青春风格运动；美学理论；历史哲学

本雅明美学理论的魅力源自其对文学史、艺术史的不懈耕耘，他关于早期浪漫派、德国巴洛克戏剧及法国超现实主义等主题的研究，已是学界关注的热点。即便如此，目前国内研究仍存在一个盲点，即本雅明关于“青春风格运动”（Jugendstil）的思考。这场席卷欧洲的艺术运动，本雅明自青年时代起便参与其中，一生受其影响。1929年，本雅明致信肖勒姆，首次声称自己正研究青春风格运动^[1]。到了1935年，他已在通信中向后来成为阿多诺妻子的格雷特（Gretel Adorno）诟病斯滕贝尔格（Dolf Sternberger）刚出版的青春风格运动研究。1938年，本雅明向格雷特吐露了更成熟的思考：“对我而言，之前仅在或多或少彼此孤立的思想领域中呈现过的几个主题，在这部作品（即波德莱尔论文）中第一次彼此关联起来：寓言、青春风格运动和 Aura。”^[2]稍晚，本雅明又对阿多诺重复强调波德莱尔研究已提出了“决定性的主题——新与守旧、时尚、永恒复归、群星、青春风格运动”^[3]。

通信表明，青春风格运动已跻身为本雅明念

兹在兹的思想主题之一。他预告的专文最终未能面世，仅留下不少工作痕迹，主要包括《关于青春风格运动的草案与注释》《拱廊计划》S 编号笔记以及《巴黎，19 世纪的首都》1935/1939 年提纲中的相关部分。除此之外，《摄影小史》《回忆斯特凡·格奥尔格》及《中央公园》格言集对该话题均有所讨论。直至生命尽头，本雅明还在书评中谈到青春风格运动对社会的影响^[4]。

关键在于，本雅明吉光片羽的散论之外，是否存在着某种整体性意图？青春风格运动是否是深入本雅明文艺思想的一个重要窗口？霍克海默当年对这项研究的反馈，颇具代表性：“有关青春风格运动的提纲以及这项工作其他所有部分将最终表明，抽象的美学理论并不存在，美学理论始终与某个特定时代的历史如影随形。”^[5]的确，青春风格运动是本雅明唯一以具体历史面貌，而不是抽象理论范畴呈现的核心主题。笔者认为，这恰好反映了本雅明思想的张力，理论的强度往往托付于对历史材料之细腻质地的敏锐，理论的深度则来自于从理论对象之特殊性向理论普遍性的提升。

一 看向“青春风格”的“现代主义”目光

青春风格运动是新艺术运动（Art Nouveau）的德国名称，通常指一种广泛应用于建筑、家具、平面设计以及文学的艺术风格。19世纪末，威廉·莫里斯有感于工业革命后工业品过于粗糙，与罗斯金等人主导了英国工艺美术运动，以期改善工艺设计，后来引发了全欧洲的新艺术运动。工业革命之前，手工业主要服务于贵族阶级，不考虑生产成本和市场需求；器物的形态、颜色和纹饰的繁复程度也由封建等级制度和符号象征体系决定。工业革命之后，蒸汽机制造的工艺品以低廉价格占据了绝大部分市场份额。蒸汽机可以冲压、切割任何一种材料，生产更规范、快速，成本更低；但由于当时机器走线的限制，器物的形制以直线、几何形状为主，缺乏弧线与曲线的造型，也缺少纹饰。1851年，万国博览会在伦敦的海德公园隆重登场，展厅用玻璃和钢骨架搭建，通体流光，被称为“水晶宫”，其中展出了蒸汽机、纺织机等设备以及机器制造的产品，当时的观众既惊叹于生产力的进步，但又对工业制品的粗糙感到不满。

新艺术运动因此在传统手工业迈向现代工业的过渡转折期应运而生，融合“为艺术而艺术”的审美主义风格与现代工业关于形式的功能性要求，旨在直面工业革命后的各种社会问题。这种社会关切最终激发了新艺术运动的形式特点：首先，极具装饰性的动感线条，减少了工业产品简单几何形态的生硬粗糙；其次，从自然中找寻治愈工业异化的有机能量，植物纹样成为平面设计的重要元素；最后，结合了神话、宗教、想象主题的象征形象随处可见，尤其以慕夏、克里姆特笔下梦幻、神秘的女性形象为代表。

本雅明的成长，正经历了青春风格运动从兴起到式微的15年（1895—1910），对此精神氛围与时代心理感同身受。“青春风格运动”这一命名便彰显了新艺术运动结合德国语境而来的独特精神内涵，反映了德意志民族独特的青年崇拜文化。在本雅明看来，两种青年运动恰是一体两面。自1896年兴起以来，德意志青年运动便渴望克服现代性阵痛，反对城市的喧嚣、污染及异化，希冀到自然中

去寻找不存在机器、技术的前现代文化空间。本雅明1905年到1906年间寄宿的图林根豪宾达乡村学校，由古斯塔夫·维内肯领导，属于德国青年运动中的青少年教育改革实践。直至1914年二人彻底决裂之前，本雅明一直追随维内肯，在运动阵地《太初》（*Der Anfang*）杂志发表了不少文章，传达自己的青年哲学。青年哲学的影响毋庸置疑，但受关注不多却更值得注意的是本雅明此时文学上的“现代主义”立场。最具标志性的事件是，本雅明1916年与里尔克相逢，皆在慕尼黑选修民族志学者莱曼（Walter Lehmann）的墨西哥文化课程。两人私下虽然并无更多实质性交往，但艺术趣味上的亲和却显而易见^[6]。甚至可以说，里尔克彼时正是本雅明借以凝视青春风格运动最深刻的那道“现代主义”目光。

早在1898年7月，里尔克便以《柏林的新艺术》为题，报告了对亨利·范德费尔德室内装潢的观感，称之为“物的解放运动”：“门板、陈列柜、桌子都用明快的木材制成、轻盈、安详又健康。这一切都像宽广的波浪起伏，在重负与力量间达成有韵律的平衡，毫不仓促，毫无惧意，这起伏仿佛是一只坚固的秋千在盈荡。”^[7]以“波浪”描绘青春风格最具标志性的流动线条，是里尔克思考的重要隐喻。同一时期《有关物之韵律的笔记》中，里尔克更是用“波浪”意象来思考新艺术的任务：“人们必须从大海的喧闹中离析出波涛的节拍，并已从每日会话的乱麻中理出牵扯着其他线条的那根生动的主线。”^[8]1898年9月起，里尔克《论艺术》一文在分离派杂志《神圣之泉》上发表，视“从博斯地区的哥特式大教堂直到年轻的范德费尔德的一件家具”为新艺术代表，宣称“美的本质不在于生效，而在于存在”^[9]，试图为理解青春风格运动的新艺术观奠定基础。

直到1902年，与罗丹相遇才真正确立了里尔克的美学眼光。里尔克形容《塌鼻人》为人脸赋予了生动形式：“它充满了动态，充满了不安静和波动（Wellenschlag）”^[10]，脱离了偏爱纪念碑式静穆的古典趣味。里尔克从“在自然界中只有动态”推论，古希腊罗马艺术不可能将静穆作为理想，如胜利女神像，甚至“在孤僻的诸神坐像中也有流动

感，而在立像中也有一种姿态，像一道喷泉从石头中喷出来，又降落到石头中，使它充满波动。”^[11]这种现代主义的抒情目光融合了青春风格的运动性与古代艺术的优雅，以此证明新艺术的艺术史合法性。

除了波浪般起伏的线条和面孔之外，里尔克还从罗丹的艺术中看到了另一决定性要素即“空气”，他评价罗丹雕塑：“如果说在躯体上总有变化、波动和潮汐，而在面孔上的就是空气了。”^[12]罗丹处理群像时，更是让空气扮演着“导体”角色，犹如群山间的空气，起“一种轻微的色调层次变化的过渡”^[13]。里尔克认为，罗丹让空气参与雕塑，扮演统一性的角色：“他对作品的处理，跟大教堂的作品几世纪来暴露于大气之中听凭大气处理它们的情况是相似的。大气也进行汇总综合、加深，使尘埃沉淀，用雨和霜冻、太阳和风暴磨练这些物件。”^[14]直到创作巴尔扎克像这样的杰作时，罗丹“完全是把石头融解在空气中了：大理石似乎只不过是固体的能结实的核，而它的最后的最轻松的轮廓就像是振荡的空气”^[15]。有研究者指出，里尔克深受罗丹影响的《杜依诺哀歌》及《俄耳甫斯的十四行诗》，便将“波浪”所象征的线与面的动力学转化为了“呼吸”，从而在20世纪初便开启了关于“气氛”的讨论^[16]。

而在1916年的慕尼黑，本雅明与里尔克的生活交集，除了交友圈子多有重合外，两人也曾同时出现在舒勒（Alfred Schöler）的讲座上^[17]，但他们更重要的交集还是关于文学。本雅明这时期的文学生活显示出了他的关键立场，《评弗里德里希·荷尔德林的两首诗》这篇文章中包含了一条有关“诗人崇拜”的内在线索，从尼采的“查拉图斯特拉”经“青春风格运动”塑造的“骑士般的人物”，直到格奥尔格^[18]。同一年，本雅明也开始钻研波德莱尔。

从这个角度来说，无法低估《罗丹论》的主题对本雅明的影响，其详细阐释的“气氛”主题，以及视波德莱尔为罗丹新艺术先驱的断言^[19]，构成了本雅明后来相关论述的基础。更不用说，里尔克比本雅明更早研究巴黎，他1910年的随笔集《马尔特手记》宛如波德莱尔《巴黎的忧郁》的后嗣。

本雅明1913年抵达巴黎之际，同样立刻有了故园之感：“它是一个慷慨大度地设计和建筑的露天内廷，天穹如堂皇的天花板笼盖其上。”^[20]两人都将巴黎视为观照对象，立志要从中解释资本主义社会的重重谜团^[21]。后来，本雅明在《拱廊计划》中写下了同样的主题：“青春风格运动——是深入研究露天的初次尝试。例如，其典型表现之一是讽刺周刊《天真汉》的插画。这些素描明确地显示出人们为了获得空气，不得不变得讽刺。从另一个角度看，青春风格运动也兼具艺术的敏锐和独立性，以广告的形式来表达其对象。这种从室内精神中诞生的外光主义（plein air）是对青春风格运动之历史哲学的感性表达：青春风格运动是人们将从中苏醒的美梦。梦即广告。”^{[K2, 6]”}^[22]

本雅明在这里强调青春风格艺术的“敏锐”（Helle），在德语中也有“明亮”之意。另一则笔记中，本雅明则直言：“青春风格运动强化了 Aura 之物（das Auratische）。[S.8, 8]”^[23]在他看来，青春风格运动就是一种 Aura 艺术。最重要的是，“Aura”不仅仅是指视觉外观，同样也指空间的气氛。无论是在《摄影小史》，还是在《技术复制时代的艺术作品》中，本雅明关于“Aura”的著名定义实际上均体现了这种二重性：“某个夏日正午，站在远处一座山峦或一片树枝折射成的阴影里，休憩着端详那山或那树，这就在呼吸着这座山或这片树的灵韵了。”^[24]也就是说，“Aura”既有有距离的“看”，又是可感的“气息”^[25]。本雅明赋予“Aura”的双重含义，恰恰得自青春风格运动的影响，因为在这个语境之下，正如从里尔克抒情目光所观照的罗丹雕塑，空气参与了视觉的创造。可见本雅明在私人通信中将“Aura”和“青春风格运动”并置为思想主题，其言非虚。

《技术复制时代的艺术作品》正是将里尔克的诗歌视为 Aura 艺术的代表。本雅明此时已经与现代表艺术趣味渐行渐远，更欣赏达达主义等先锋派艺术：“对于德兰（Draïn）的画或里尔克的诗，人们可以花时间去专注，去形成自己的看法，而对于阿尔普（Arp）的画或斯特拉姆（August Stramm）的诗，这是不可能的。”^[26]这样，本雅明将包括里尔克诗歌在内的整个先锋派之前的现代主义艺术，

与“静观”的传统艺术感知方式关联起来。在这种聚焦于技术发展的艺术社会学视野看来，Aura 必然崩解，传统的艺术感知方式必然退出历史舞台。本雅明也曾不失时机地声称在里尔克身上发现了“青春风格运动的所有缺点”^[27]。通过这种方式，本雅明否定了自己最初看向“青春风格”运动的现代主义目光。随着对先锋派的日益亲和，他当然又以迥然不同的反思方式来看待青春风格运动。

二 波德莱尔与“青春风格”考古学

里尔克投向青春风格运动的抒情目光仍限于“为艺术而艺术”的美学观念，本雅明则力图将对“Aura 艺术”的分析拓展到更广阔的文化领域，包括他常令人津津乐道的分析对象，无论报纸、摄影、广告，还是建筑、室内装潢、街道乃至大都市。变化的原因，一在于本雅明开始强调技术的重要性，认为 Aura 崩解与技术演变密切相关；二在于他逐步运用马克思主义的基本立场来进行社会历史分析和批判。转向极大地拓展了本雅明理解青春风格的视角，尤其体现在他靠近先锋派的立场，而最初研习波德莱尔已经为此埋下了伏笔^[28]。这一为人熟知的波德莱尔研究，属于《拱廊计划》的一部分。“拱廊街”作为综合了形形色色文化要素的城市景观，同样汇集了青春风格运动最核心的关注点：居室和室内装饰。本雅明设想波德莱尔研究的思想位置，前史是 17 世纪的德国巴洛克戏剧研究，后史是 20 世纪的青春风格运动^[29]。这种打乱了文学史的编年顺序的自陈，以回溯性方式重新建立了关于青春风格运动的考古学：一方面建构了一种明确超出传统艺术史的文化史考察，从“Aura 崩解”视角重新把握青春风格运动的意义；另一方面旨在通过形式分析，将“青春风格运动”回溯性地重新植入波德莱尔研究乃至巴洛克戏剧研究之中。

先看第一个方面。对本雅明来说，Aura 艺术和后 Aura 艺术最显著的区分，在于理论对象从艺术史拓展至文化史。《巴黎，19 世纪的首都》1935 年纲要，不仅反映了本雅明艺术哲学的成熟思路，而且也浓缩了《拱廊计划》中大部分有关青春风格运动的议题。如果将这份提纲看作本雅明文化史对

象的幻灯片展映，结构就较为清晰易懂。提纲以超出“艺术”的建筑“拱廊”开篇，继而谈到超出艺术的绘画“全景画”及摄影。世界博览会使“全景画”转变为现实，打造出整个资本主义“幻境”。居室则进一步标志资本主义幻境彻底入侵私人生活领域。青春风格运动最终表现为资产阶级的一场无望反抗。反抗的必然失败早已蕴含在波德莱尔的《恶之花》之中。波德莱尔作为本雅明心目中的英雄人物，引导了资产阶级从幻梦中苏醒。

提纲仍以“Aura”作为尺度来理解超出“艺术”的文化史对象。上文已经论述过，Aura 包含着本雅明关于青春风格运动的早期思考，不仅是可见的视觉外观，也是可感的空间气氛。因此，提纲也呈现出研究焦点从可见的“艺术形式”到可感的空间形式的迁移。只不过，迁移不是断裂，而是两者之间的深度融合。《拱廊计划》关于青春风格运动的考察，便囊括形形色色的对象，既有居室、室内装潢、家具，又有广告海报、插画，还有小说、戏剧及哲学文本。这种混杂性固然有手稿形式的原因，但也表明了青春风格运动在艺术向度上有所突破的“半艺术”性质。其中一句突出的箴言“现代主义如何成为青春风格运动 [S11, 2]”^[30]，更是挑明了本雅明建构回溯性考古学的关键意图。

最能体现这种考古学特性的，莫过于提纲从格兰维尔（Grandville）漫画开始的谱系性思考^[31]。漫画本是本雅明偏爱的题材，他力图揭示格兰维尔漫画背后关于商品拜物教的思考。实际上，波德莱尔的观感已经预示了后来青春风格室内装饰的氛围：“我阅读格兰维尔作品之际，相当不适，仿佛我 [置身于] 一间公寓里，一切都乱套了，可笑的飞檐立在地板上，绘画因受到光学上操控而扭曲，物体在尖角上自损，家具把脚伸在半空中，抽屉会向内拉进而不是向外拉出。”^[32]

这类带给波德莱尔不安氛围的怪诞家具，据泰索特（Georges Teyssot）研究，乃是 19 世纪文学中常见的隐喻，譬如巴尔扎克小说《政府职员》中的“奇形怪状的家具”^[33]。本雅明指出，格兰维尔对商品的表现也呼应了马克思所说商品的“神学的怪诞”^[34]。《资本论》著名的“商品的拜物教性质及其秘密”一节开篇也有描述商品变形的精彩

文字^[35]。对本雅明而言,这层内在关联相当于在艺术风格分析之上叠加了社会批判的马克思主义目镜,二者合力正好适用于对波德莱尔的回溯性考察。

本雅明尤其提及出自《巴黎的忧郁》的篇章《双重屋子》^[36],格兰维尔的直接影响历历在目:“在对青春风格运动的预见中,波德莱尔创造了‘一间梦一样的屋子,一间真正的精神之屋[……]。家具的形状都拉长、弯曲、疲惫了。家具一副做梦的样子;好像植物和矿物一样,被赋予一种梦游的生命。’”^[37]在这首散文诗的后半部分,居室的梦幻又被前来催账的执法员、无耻的姘妇以及报馆主笔的跑腿人无情地打破。因此,《双重屋子》的诗篇结构,已显示了 Aura 崩解的内在逻辑。在本雅明看来,波德莱尔引导了资产阶级从 Aura 艺术的幻境中醒来,面对日常生活的窘迫:“波德莱尔的《光环丢了》与青春风格运动的主题形成鲜明的对比。[S8, 8]”^[38]《光环丢了》这首诗本身便是一出寓言:诗人丢失“光环”,踉跄狼狈,象征了青春风格运动所代表的 Aura 艺术的衰落。显然,本雅明已经以波德莱尔为坐标,重新设计了理解青春风格运动的框架:一方面,颠倒的家具或者说怪诞的家具正是范德费尔德的代表设计,表明艺术中资产阶级已驾轻就熟的技术进步;另一方面,室内装饰的自然化(以花叶线条图案为代表)所造就的梦幻天地,又不过是资产阶级向内逃避现实的一个缩影,是用艺术面对技术的失败。

再来看第二个方面。本雅明在“青春风格运动”与波德莱尔之间建立起回溯性联系,其途径主要是形式分析。青春风格运动毕竟是一场艺术运动,其代表性的线条图案成就了一种卓越的造型风格,表达了独特的生命感觉。正如前文所述,从里尔克的经典理解开始,充满动感的线条就是青春风格最突出的标志^[39]。本雅明也推崇线条,有“曲线高于平面,空洞高于充满[S4, 5]”^[40]的价值取向。他看到,曲线形态在建筑方面的引入更是与当时的技术进步有关:钢铁建筑中钢架结构能够更好地表现曲线;同时,混凝土浇灌也为创新各种新造型的建筑提供了可能性^[41]。但从美学上说,直线与曲线的差异正如工具理性与生命感性的差异。如

果生活在一个只依靠工具理性构筑的合理化世界,那么直线与几何图形定是最常见的线条与图形,因为制作这样的形制耗损最小、效率最高。但也正因为这种计算性理智,器物上的曲线和花纹都消失了,引起大众对机器制造工艺品的反感。因此,推崇曲线风格可以视为对直线的时代反动。斯滕贝尔格便将青春风格中无处不在、连接一切的灵动线条,理解为 19 世纪 60 年代神经崇拜的产物。^[42]

事实上,《拱廊计划》虽也大量依赖斯滕贝尔格的观点,但更侧重从哲学层面解释审美形式的涵义。本雅明尤其认为《查拉图斯特如是说》与青春风格运动的美学特征有某种共通性[S8, 5]^[43]。实际上,如果能够将德国哲学家的世界精神模型看成一种图形美学,分析其形式特征的话,会发现德国哲学想象的世界精神大多是由曲线构成的,呈现出一种螺旋或圆圈的结构。无论是黑格尔螺旋式上升的世界历史进程,叔本华使生命之流不断浮沉的意志本体,还是尼采永恒复返的时间模型。

除了简洁的曲线,植物藤蔓一样蜿蜒伸展的线条更是青春风格运动的典型代表,其成因一方面出自 19 世纪末艺术史家对古代装饰艺术中植物纹样的历史还原研究,如李格尔《风格问题》第三章《植物装饰的引入与装饰性卷须的发展》、古德伊尔(W.G.Goodyear)《莲花的文理》等经典著作。另一方面,摄影技术的进步使得人们可以透过镜头看到放大数倍的微观自然界,拓展的感官体验为审美经验积累了许多全新的美学素材,为将之运用到装饰艺术上提供了条件。本雅明在 1928 年的《关于花朵的新知》及稍晚的《摄影小史》中两次提及摄影师布洛斯菲尔德(Karl Blossfeldt),后者正以植物的特写照片闻名于世^[44]。

当然,在本雅明看来,青春风格运动开创的艺术造型中,最重要的是花卉图案。尽管青春风格运动对历史的影响只是昙花一现,但其代表性的花叶线条图案却在装饰艺术上产生了长远的影响。经过进一步思考,本雅明发现了花卉图案与《恶之花》的紧密关联:“后来出现在青春风格运动中的花卉因‘恶之花’这个标题才取得了意义。这部作品包含了从罗马人的厌世感到青春风格运动的整个跨

度。[J7, 6]”^[45]1938年撰写的《从若干反思“恶之花”影响开始的研究》一文则认为:“波德莱尔作品中所体现的现代性可以从历史角度进行定位。波德莱尔是青春风格运动的先驱,而《恶之花》则是这个运动的第一件装饰品。”^[46]这一断言反复在《拱廊计划》中得到确证:“在《恶之花》中,青春风格运动首次以其特有的花卉图案出现了。”^[47]而《巴黎,19世纪的首都》1939年提纲则进一步从艺术史角度追溯了这层精神关联:“青春艺术派的曲线是与《恶之花》这个标题同时出现的。花环标志了从‘恶之花’向奥迪伦·雷东的‘花之魂’乃至斯万的‘摆弄卡特来兰花’的转变。”^[48]

也许本雅明关于花卉图案与《恶之花》之间的类比初听起来有点让人难以理解,毕竟花卉图案是一种纹饰,是纯视觉的;《恶之花》中的花朵意象则是纯文字的,且更多用来比喻离经叛道的冶艳女子,直接描写花的文字寥寥。但如果从精神共通性角度出发,便可以较好地理解两者的关系。首先,两者共同体现了现代性对传统价值观的颠覆。《恶之花》对都市人人性的丑陋幽微之处描写得形神毕肖,第一次在文学中留下纵情声色、耽于逸乐的现代人心理速写。早在读大学期间,本雅明便撰写过一篇题为《歌唱的花朵或青少年的秘密》的文章,目前仅存保留在1930年笔记中的片段,但仍能窥见其探讨青春风格运动中花朵寓意的意旨:“在这朵花中,变态的概念与青春的概念相联系。只有在那时,我们才理解青春风格运动的核心……解放与变态相联系。”^[49]“变态”也就是对常态的拒绝,并突出地表现为不育的女性这一艺术形象,后者以看似柔弱的姿态顽强地拒绝着传统社会风俗,仿佛获得了永恒的意味:“技术之世界配置的终局在于清算生育能力。青春风格的理想之美是性冷淡的女性。(青春风格在每个女人身上看到的不是海伦娜而是奥林匹亚。)[S9a, 2]”^[50]当然,这也是《恶之花》的重要主题:“以无意结果的心灵这一意象,波德莱尔早在青春风格运动兴起之前就已经宣布了对它的判决。[S9, 1]”^[51]

其次,两者还共同体现了“为艺术而艺术”的审美主义与工具理性的对抗。在工业社会引发的全面社会危机面前,易凋又娇嫩的花朵作为一种意

象的力量是纯审美的。因此,波德莱尔与青春风格运动都试图通过对美的膜拜来抵御技术异化的危机:“它实际上是在象牙塔中被技术包围的艺术所做的最后一次突围尝试。这种尝试调动了全部的内心力量。它们最终体现为神秘的线条语言,用作为原始自然世界象征的花朵来与用技术武装的世界对峙。”^[52]这种在室内装饰上的离经叛道,或者说,在艺术领域试图以技术进步来抵消技术负作用的艺术尝试,体现了资产阶级在变革时代最后的孤注一掷:“资产阶级感到自己寿命不长;越是这样,就越渴望青春。因此,资产阶级想象着更长的生命,或者至少是在美丽中死亡。[S9a, 4]”^[53]

总之,植物纹样这种形式语言在青春风格运动中的广泛应用,是资产阶级试图用艺术对抗技术的精神胜利法。资产阶级对技术革新带来的不良后果感到不安,却利用摹仿有机体的生命线条追求心理安慰。青春风格运动对于技术的应用,比如流动的钢架架构、更易塑形的混凝土浇灌等技术,都是为了在装饰上摹仿有机体的线条对技术进行“消毒”。工业革命之后,资产阶级确认了自己对自然的统治,但却利用自然纹饰伪造自己历史上的“不在场证明”,假装并不负有破坏自然的罪责。然而,资产阶级这种自欺欺人的尝试永远无法带来实践意义上的解放。本雅明认为,即便居住在一个哪怕设计得类似植物有机体的房子里,人们也无法在其中躲避破坏性的工业力量,原因在于:“青春风格运动代表着一种进步,因为资产阶级获得了控制自然的技术基础;青春风格运动也代表着一种倒退,因为它失去了直面日常的力量,仍然只能在自欺欺人的安全范围内进行。[S9a, 4]”^[54]从这个意义上来说,青春风格运动诉诸“自然”,只不过代表了世纪末资产阶级的一场幻梦。

三 文体革命中的历史哲学

至此,笔者认为,纵观本雅明关于青春风格运动的整体思考,可以看出他最终尽力将自身前后期态度变化,纳入一个统一的框架,尝试以“Aura”的二重性涵义为共通尺度,对17世纪至20世纪的文学史及艺术史作整体性阐释。也许应该说,唯有

回溯性地把握住了青春风格运动在数个世纪的文学史及艺术史中的思想踪迹，本雅明以“Aura”及其崩解作为核心价值尺度的美学理论才能真正建立起来。这样，“Aura”一方面有了特殊的历史规定性，另一方面又在以“Aura”为价值尺度的回溯性考古学中获得了理论的普遍性。因此，本雅明美学理论的建构正如霍克海默当年所言，不再是“抽象”的，而是具有了一种真正的历史性，与文学趣味及文学理论的发展密不可分：本雅明也从一个受现代主义艺术趣味影响的德意志文化圈子，转向了先锋派的巴黎。“青春风格运动”这一范畴若无此含义，断然承载不了本雅明前后期美学理论的演变，成为他最终自诩的重大思想议题。

上文虽然已从美学趣味的源流和造型分析两方面对本雅明青春风格运动研究做了考察，但仍有必要进一步探讨青春风格运动研究对于本雅明整体思想的重要意义。要理解这层意义，就不得不把握两个最突出的特点：其一，青春风格运动本身便是不断突破艺术类型的尝试；本雅明依据这种突破发展而来的美学理论，已经摆脱了传统的理论言说方式，体现为文体上的创新。其二，“Aura崩解”作为美学理论的核心尺度，反映了本雅明思想的核心是一种独特的历史哲学。归根结底，这两个特点是一枚硬币的两面：本雅明关于青春风格运动的写作，可以视为其历史哲学的感性显现。

第一，“青春风格”作为一场艺术运动，本身便在突破艺术分类上具有进步性，它的真正关切实际上远远超出了传统意义上的“艺术”，而进入了今天广义的“设计”领域。无论里尔克还是本雅明，其艺术随笔皆热衷于文学作品之外的艺术对象。实际上，本雅明能够将青春风格的踪迹回溯至波德莱尔，恰恰因为后者19世纪便是始作俑者：“敌视艺术类型正是一种源出于青春风格运动的冲动，从波德莱尔的‘沙龙’系列随笔中可以清楚地认识到这一点。[J85, 4]”^[55]自狄德罗以来，“沙龙”作为一种公开的艺术批评便具有了论战性^[56]。波德莱尔也不例外，他在《一八四六年的沙龙》对“雕塑”以及“工匠”的批评，在《一八五九年的沙龙》对“摄影”及“雕塑”的攻击，均洋溢着反讽的调子^[57]。波德莱尔要在新兴的艺术类型前

捍卫绘画的纯洁性，很好地解释了他必将对未来的青春风格运动大动肝火。本雅明恰恰在考古学的意义上深刻地领悟到这一点：他发现直到同时代的历史语境之中，才发育出了波德莱尔早在19世纪便预见并诅咒的文化对象。换言之，波德莱尔捍卫绘画纯洁性的理论前提，直到本雅明的时代才在理论上被把握为“Aura”，因为捍卫绘画的纯洁性说到底就是捍卫作为“静观”的艺术感知方式的正统地位。本雅明后来也将这种对“Aura艺术”的捍卫称之为“艺术神学”，因为“为艺术而艺术”的论说兴起于绘画对摄影威胁自身地位的反应^[58]。因此，波德莱尔在其时代对雕塑和摄影的无情攻击，简直是对“后Aura艺术”精准的反向预言。本雅明最终在《论波德莱尔的几个母题》的结尾，称波德莱尔的“反抒情诗”是第二帝国天空上闪耀的“一颗没有大气圈（Aura）的星星”^[59]，正是这一含义的精确表达。

随着理论视野的变迁，本雅明思想和文体也逐步转型。本雅明离开学院内部，投身新闻业，也意味着从论文撰写转向为报刊供稿“随笔”（Essay），由此开拓出一种新的文体风格，即首次通过《单行道》展示的随笔尝试。至此，随笔样式一直延续到了本雅明生命晚期的《拱廊计划》。若稍加留意便会发现，《单行道》和《拱廊计划》都选取了典型的建筑术语，且不能简单视为文学隐喻。有研究者指出，1926年本雅明就《单行道》的出版事宜和肖勒姆通信时，还坚持认为“书名并不能作隐喻性的解读，它实际上是指‘一条引导人们望向空间深处的街道……也许就像帕拉第奥（Palladio）著名的维琴察剧场设计。’本雅明这里说的是帕拉第奥的奥林匹克剧场……这组设计应用了当时最先进的视觉技术，通过倾斜的地板和压缩的屋顶坡度带来了特殊的观察体验，在浅薄的空间中塑造了纵深的空间效果。”^[60]

因此，本雅明的随笔实际上也可视为改造自己早期理论文本的产物，后者如彼时德国学院写作风格一样，存在“极严重的概念堆砌，有一种抽象且自我封闭的格调”^[61]。《单行道》带来了全新的风格，一种对传统理论文本内部空间效果的改造，即要求文本同城市日常生活经验发生鲜活的联系。青春风格运动所首次尝试研究的“露天”，即是这种

鲜活联系的一个典范。《拱廊计划》阶段的文本改造意图愈发清晰，因为“拱廊”既是露天，又是居室，既是外部，又同时是内部，故而“本雅明是在构造一种语言文字和叙述模式上的‘视错觉’（trompe），使他的读者得到更直观、更有冲击力的体验”^[62]。总之，本雅明从形式上充分吸收了青春风格运动的进步性，而对其内容上退步性的批判，则是他历史哲学的任务。

第二，本雅明关于青春风格运动的研究虽以散论形式存在，但经笔者初步勾勒，已经可见出这项研究工作的具体性和系统性。这项跨度极大的历史研究，可以说是本雅明历史哲学思想及方法的集中演练场。笔者在此试图阐明，本雅明何以能够在17世纪德国巴洛克戏剧，尤其是19世纪超现实主义的巴黎追索“青春风格”的思想踪迹？事实上，本雅明这项工作依托的正是他的历史哲学，尤其是所谓“辩证图像”：“往昔与现时闪电般聚合为一个星丛。换言之，图像即停顿的辩证法。因为过去与当下只是一种纯粹的时间关系，而过去与现时则是一种辩证关系：并非时间性的自然，而是图像化的自然。惟有辩证图像是真正的历史图像，并非远古时期的图像。[N3, 1]”^[63]

本雅明所强调的“辩证图像”，即往昔与现时凝聚而成的“星丛”，不同于自然意义上的线性时间或编年，实际上是一个从历史之流中独立出来的“文本”，具有“可读性”（Lesbarkeit）和“可辨识性”（Erkennbarkeit）。这种关于时间的思考，最早可追溯至他1929年的《普鲁斯特形象》一文。文中提及，拉丁文“文本”的原意是“编织”，关于青春风格运动的文本，也正是编织起来的、为了反映真正历史面貌的一幅辩证图像，表明了本雅明何以能够混杂地处理17世纪、19世纪以及20世纪的文学史及艺术史。

更进一步说，这种关于时间的看法，实际上也具有浓厚的青春风格色彩。撰写《追忆似水年华》的普鲁斯特，不就始终待在一间梦幻化了的资产阶级居室之中吗？本雅明尤其强调普鲁斯特“呈现给我们的不是无边的时间，而是繁复交错的时间。他真正的兴趣在于时间流逝的最真实的形式，即空间化形式”^[64]。这里所言时间的空间化形式，其实

也就是时间的图像化，或者说，在文学语言所把握到的时间形式中，不仅散发光晕，也充满了气息，是本雅明所谓“通感”（correspondances）的领域。不仅如此，本雅明还把握到：“普鲁斯特不可思议地使得整个世界随着一个人的生命过程一同衰老，同时又把这个生命过程表现为一个瞬间。那些本来会消退、停滞的事物在这种浓缩状态中化为一道耀眼的闪光，这个瞬间使人重又变得年轻。”^[65]这难道不能称之为普鲁斯特的“停顿辩证法”么？历史的进步与退步、时尚与泥古，都进入了一个又一个特意建构起来的独立瞬间。

本雅明以一句简洁的箴言总结了普鲁斯特对时间的沉思，听起来也像自陈：“普鲁斯特的方法是展现，而不是反思。”^[66]反思意味着组织逝去的要素，编织起线性的时间经验，从过去到现在，从现在到未来。相反，“展现”（Vergegenwärtigung）一词在德语里有“想象”“回忆”等涵义，其词根“gegenwart”更是有当下在场的涵义，因此，这个词又有使事物当下化、在场化的含义。可以说，这个独特用词之中包含着本雅明历史哲学的机锋，时间的当下化也就是时间的空间化，也就是往昔与现时聚合而成的星丛。据此，本雅明在《拱廊计划》中才能宣称：“正是当下把已发生的事件分化为前-史和后-史[N7a, 7]”^[67]，并且“按目前研究的推断，波德莱尔的前-史存在于寓言之中；他的后-史则存在于青春风格运动（Jugendstil）之中。[N10, 3]”^[68]唯有如此，才能理解本雅明何以最终自陈青春风格是自己的核心主题之一。青春风格运动不仅是本雅明历史哲学的具像化，也是他“史学唯物主义”方法论在具体历史中的演练场^[69]。这场资产阶级的青年运动描述了资产阶级内心世界外化而成的感性历史，并且毫不留情地表明资产阶级的内心越自我沉湎，外化的感性历史就愈发是废墟。分析和批判这一废墟，正是本雅明为自己的美学理论规定的历史使命。

[本文系中国博士后科学基金第70批面上资助项目“西美尔与本雅明现代性艺术理论的关联研究”（2021M700487）的阶段性研究成果]

[1] Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol.2, part 1, 1927—

1930, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.837.

[2] Gretel Adorno and Walter Benjamin, *Correspondence 1930-1940*, trans. by Wieland Hoban, Cambridge: Polity Press, 2008, p.228.

[3] Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol.4, 1938-1940, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p.107.

[4] 本雅明:《无法扼杀的愉悦》,陈敏译,第256页,北京师范大学出版社2016年版。

[5] 霍克海默 1935 年 9 月 18 日致本雅明的通信。参见 *Walter Benjamin Gesammelte Schriften, II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.1324.

[6][17][18][28] 霍华德·艾兰、迈克尔·詹宁斯:《本雅明传》,王璞译,第99页,第100页,第90页,第95页,上海文艺出版社2022年版。

[7][8] 里尔克:《柏林的新艺术》,见《永不枯竭的话题》,史行果译,第102—103页,第78页,东方出版社2002年版。

[9][10][11][12][13][14][15][19]《里尔克散文选》,绿原、张黎、钱春绮译,第116页,第18页,第18页,第36页,第48页,第49页,第53页,第13—14页,百花文艺出版社2005年版。

[16][21][31][32][33] Georges Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations*, Cambridge: The MIT Press, 2013, p.122, p.123, pp.129-130, p.127, p.127.

[20][64][65][66] 本雅明:《启迪》,张旭东译,第40页,第226页,第226—227页,第227页,生活·读书·新知三联书店2014年版。

[22][23][30][37][38][40][42][43][45][47][49][50][51][53][54][55][63][67][68] 见 *Walter Benjamin Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S.496, S.692, S.697, S.692, S.692, S.684, S.694, S.692, S.313, S.686, S.151, S.694, S.693, S.695, S.694, S.475, S.578, S.588, S.594.

[24][26][58] 本雅明:《艺术社会学三论》,王涌译,第53页,第86页,第56页,南京大学出版社2017年版。

[25] 国内学界关于“Aura”的译法多有分歧,常见译法有

“光晕”“灵韵”“气息”等。本文强调“Aura”兼具“光晕”(偏重视觉)与“气息”(偏重触觉)之意,所以保留原文,避免语义的固化。关于“Aura”译法的讨论,参见方维规《本雅明“光晕”概念考释》,《社会科学论坛》2009年第1期;赵千帆《本雅明气息(Aura)理论新论》,《同济大学学报》(社会科学版)2012年第5期。

[27] Jean-Michel Palmier, Walter Benjamin, *Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein/Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019, S.224.

[29] 本雅明:《作为生产者的作者》,王炳钧译,第159页,河南大学出版社2014年版。

[34][41][48][52][59] 本雅明:《巴黎,19世纪的首都》,刘北成译,第14页,第18页,第47页,第18页,第249页,商务印书馆2018年版。

[35] 马克思:《资本论》,中央编译局编译,第88页,人民出版社2009年版。

[36] 波德莱尔:《巴黎的忧郁》,郭宏安译,第11页,商务印书馆2018年版。

[39] Henry van de Velde, The Line, In *Henry van de Velde Selected Essays, 1889-1914*, New York: Getty Publications, 2022, p.281.

[44] 本雅明:《摄影小史》,王才勇译,第12页,江苏人民出版社2006年版。

[46] Walter Benjamin, *Walter Benjamin Selected Writings*, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p.96.

[56] 方维规:《欧洲“沙龙”小史》,《中国图书评论》2016年第3期。

[57] 波德莱尔:《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,第293—299页、第397—403页,人民文学出版社2008年版。

[60][61][62] 埃利奥特:《建筑师解读本雅明》,金秋野译,第26页,第24页,第25页,中国建筑工业出版社2017年版。

[69] 关于“史学唯物主义”的分析,参见杨俊杰《本雅明历史哲学论纲考辨》,中国社会科学出版社2018年版。

[作者单位:北京师范大学哲学学院]

责任编辑:吴子林