

作为“装置-事件”的艺术:卡夫卡《饥饿艺术家》的一个本雅明式解读

陈 汉

摘 要: 卡夫卡生涯末年创作的短篇小说《饥饿艺术家》,描述了一个在铁笼中以身体的饥饿作为表演内容的艺术家形象。该人物以其蕴含的自我指涉的反身性这一现代性的典型特征,以及作品容纳“见证”与“预示”两重不同向度,引起了包括本雅明和阿甘本在内的理论家,从神学寓言、身体装置、历史意识、见证书写等角度作出的创造性回应,并共同指向了“作为‘装置-事件’的艺术”这一核心主题。对小说文本与相关阐释作对照阅读,有助于进一步理解在 20 世纪经由静物向装置、行动以至事件转变的现代艺术运动中,先锋艺术呈现的兼具破坏与创造作用的“辩证现象”。

关键词: 卡夫卡; 本雅明; “装置-事件”; 《饥饿艺术家》; 见证书写

作者简介: 陈汉,文学博士,西南大学文学院讲师,主要从事文艺学研究。通信地址:重庆市北碚区天生路 2 号文学院,400715。电子邮箱:18213707828@163.com。本文系西南大学中央高校基本科研业务费项目“当代欧陆事件美学的理论范式转换与方法论研究”[项目编号:SWU2409708]的阶段性成果。

Title: Art as “Installation-Event”: A Benjaminian Reading of Kafka’s “A Hunger Artist”

Abstract: Franz Kafka’s late short story “A Hunger Artist” depicts an artist who performs the act of hunger within the confines of an iron cage. The figure’s self-referential reflexivity, a hallmark of modernity, along with the story’s dual dimensions of “testimony” and “prophecy,” has inspired creative interpretations from theorists including Walter Benjamin and Giorgio Agamben. These interpretations encompass perspectives including theological allegory, corporeal apparatus, historical consciousness, and testimonial writing. Together, they illuminate the core theme of “art as installation-event.” By undertaking a comparative reading of the story and its critical interpretations, this study contributes to a deeper understanding of the “dialectical phenomenon” in avant-garde art during the 20th-century modern art movement, which combined destructive and creative forces. This movement saw art transition from still-life to installation, performance, and even event.

Keywords: Franz Kafka; Walter Benjamin; installation-event; “A Hunger Artist”; testimonial writing

Author: Chen Han, Ph. D., is a lecturer in the School of Chinese Language and Literature, Southwest University. His academic interest mainly lies in literary theory studies. Address: School of Chinese Language and Literature, Southwest University, 2 Tiansheng Road, Beibei District, Chongqing 400715, China. Email: 18213707828@163.com. This article is supported by the Fundamental Research Funds of Southwest University (SWU2409708).

20 世纪西方艺术的演进呈现出诸多历史走向,艺术的事件化即为其一。艺术从静态的展示愈发变为一种行动,以致突破时间、空间和媒介的限制,自身成为一个事件。近年来,艺术学界已日渐重视从事件角度解读艺术的认识论和方法论意义,体现为结合事件社会学的分析方法和事件哲

学的本体论探讨,这样两条在思路上有区别的研究进路,总体上表现出一种不同学科之间相互影响进而融合的发展态势。^①

在此背景下,艺术解读视角的转换也激活了一些被遮蔽的重要议题。事实上,艺术事件化趋势的出现早有预兆。20 世纪二三十年代,卡夫卡

(Franz Kafka) 和本雅明(Walter Benjamin) 就在各自作品中,分别以文学语言和理论批判的方式,对艺术向事件的过渡和转化作了不同层面的诊断与解读。时至今日,这种根植于现代艺术演进逻辑而保持的思维一贯性,为许多殊异的当代实践者的后续探讨,甚至辨识和发掘艺术秩序中潜在的解放性特征,提供了可兹进一步对话的思想资源,故值得艺术理论界予以回访和重新审视。

作为 20 世纪德语文学的重要作家,卡夫卡创作了一系列恢诡谲怪的寓言和扭曲变形的故事角色,在忠实再现人性的内在张力、社会生活的复杂和扞格等方面,流露出一种奇特的宗教救赎意识,以及一种受制于科层化官僚体制的无助感,深刻地烙上了新旧时代交接的印记。饥饿艺术家,或绝食艺人,正是卡夫卡编织的光怪陆离的文学世界里一个怪奇的异端人物形象。围绕这部 1922 年创作于卡夫卡逝世前期的短篇小说“A Hunger Artist”(中译名“饥饿艺术家”)展开的各种讨论,关系到现代艺术赖以奠立的合法性来源、创作逻辑以及意义限度等基本问题。

一、“饥饿艺术”的肉体装置化生成

在进入卡夫卡的文本迷宫之前,首先面对的是一个方法论疑难,即赋予文学以一种神学或哲学的历史注解的合理性,这凭借的是从历史事件和创作者思想资源和生平经历的关联中,推导出作品的终极意义。也就是说,这是一种以回溯方式展现文本解释的过程,其合理性在于“历史必然是由当下活着的每一代人去不断地重新回忆、思考和重新研究”(洛维特³¹)的过程,而理解卡夫卡那个时代的前提,是抛弃现代人那种与传统断裂的历史进步主义幻想,这恰恰是相信可以渐进式地消除苦难的思想酝酿出一波又一波的灾难。正如思想家卡尔·洛维特指出的,“对于犹太人和基督徒来说,历史首先意味着救赎历史”,而“历史哲学的事实及其对一种终极意义的追问,乃是起源于对一种救赎史的终极目的的末世论信仰”(34)。

概略地说,卡夫卡在《饥饿艺术家》一文中,描述了一位置身牢笼、以饥饿的身体作为展示内容的“艺术家”形象,在小说里,卡夫卡是这么描写饥饿艺术的表演过程的:

这位身穿黑色紧身衣、脸色异常苍白、全身瘦骨嶙峋的饥饿艺术家[……]只是席地坐在铺在笼子里的干草上,时而有礼貌地向大家点头致意,时而强作笑容回答大家的问题,他还把胳膊伸出栅栏,让人亲手摸一摸,而后却又完全陷入沉思。(123)

同样是展示身体,这个静态的人物形象与福柯(Michel Foucault)在《规训与惩罚》开篇转述的处决弑君者达米安的行刑场面,呈现出一种场景对照之下的巨大张力:

那里将搭起行刑台,用烧红的铁钳撕开他的胸膛和四肢上的肉,用硫磺烧焦他持着弑君凶器的右手,再将熔化的铅汁、沸腾的松香、蜡和硫磺浇入撕裂的伤口,然后四马分肢,最后焚尸扬灰。(3)

这两幅共同描绘了肉体公开展示的视觉景观,却表现了两种截然相反的身体处境。如福柯所言,这凸显出前后不同时代知识型,或者更具体地说,两种不同感知经验方式的改变,并提示今日的读者需要审慎地看待身体、艺术与视觉机制、意识形态之间复杂的权宜和共谋关系。

在公开展演的意义上,行刑过程与艺术展览虽异曲同工,但也有其区别。同作为对即将死亡的身体的围观展示,对达米安的处刑属于旧制度刑法对有罪者的惩罚,而饥饿艺术的死亡临界展示则更加隐匿,艺术家的身体在多数时候都隐在干草堆和黑暗之中,且处于一种被监视状态,由此表明二者的另一共同点,即都处在权力的凝视之下。与此同时,正如法国大革命期间原本残酷的处决方式,被代之以现代、科学的工具——断头台,“人们在经过适当的慎思后无情地运用理性的标准,借由一种现代而有效率的机器,以一种直接、近乎医学的方式处理死亡”(泰勒 207)。一种“现代化”和“理性化”思维渗透在饥饿艺术的表演过程中,展示本身以一种理性、洁净的方式施行,透过监视者视觉上的可见和对饥饿表演者身体状况的精细控制,在某种程度上,饥饿艺术家置身的正是一个马克斯·韦伯(Max Weber)所言的

“理性囚笼”，彻底取代了旧制度残酷的权力展演背后的那一套象征主义。而这种理性，在纳粹对犹太人的最终解决方案里展现到了极致，一种“理性的狡计”和“现代性工程”贯穿其间。

除此之外，先前的处决仪式混杂着庆典的欢乐和杀戮的嗜血，这种混合是传统大众文化必不可少的组成部分。饥饿艺术在卡夫卡的描述中，同样类属于一种世俗性的市民文化，是巴赫金（Mikhail Bakhtin）描绘的中世纪狂欢节庆活动的有机组成部分，但这种文化最后与饥饿艺术一道，在不断被剥离和淡化其融入的暴力与死亡、宗教和色情等元素后，在现代性的文明进程中逐渐转向式微。

那么，这个“铁笼中挨饿的人”何以成为“饥饿艺术家”呢？这似乎是一个与追问“何为艺术”类似的问题。为了说明饥饿艺术的“艺术性”何在，不妨将其与代表资产阶级自律艺术的典型形式——静物绘画，作一番比较。在艺术史家迈耶·夏皮罗（Meyer Shapiro）看来，“静物画所选择的对象——包括摆放着食物与饮料的桌子、器皿、乐器、烟斗和烟草、演出服、书籍、工具、纸牌、花朵、人的颅骨等等——隶属于一个独特的价值领域：私人的、家用的、味觉的、欢乐的、艺术的、专业的或业余的、装饰的与奢侈的 [……]（这些静物画的流行）依赖一种资产阶级的视角：他们对可移动财物拥有强烈的兴趣，以及对具体而实用之物的偏好，使得静物画成为一个有吸引力的艺术主题”（Shapiro 19-21）。静物画具有具象派风格，旨在为观者提供更富个人特征和情感包容性的审美经验，随着绘制技法的不断精进，在摹仿实物上虽能够达到更高的视觉像似度，但在艺术再现的形式与现实生活之间作出了明确区分，而不与任何意在社会变革的社会行动产生关联。

如上所述，不同于对架上绘画和雕塑等艺术形式的传统鉴赏活动，饥饿艺术并不旨在唤起观者的共感和同情，也不同于达米安的行刑场面——一场制造震惊和战栗的酷刑的盛宴——对肉体极度的暴力左右了观者对于对象的认知方式和情感取向。在这个意义上，“饥饿”及其展示才成为人们惯常认识中的“艺术”。也就是说，单纯的生理上的饥饿之所以具有一种“艺术性”，本身就是抽象与人为建构的结果，换言之，饥饿艺术作为一种对经验世界的抽象化和理想世界的现实化

实例，体现出一种寓言性质，在形态与实质上近似于我们今天所理解的先锋艺术的精神内核，特别是早期先锋派的观念艺术和行为艺术。

应该指出的是，如果把先锋艺术的核心价值概括为“新颖、原创和批判性”，继之会发现很难对饥饿艺术的性质进行归类。事实上，19世纪上半叶欧洲民间将身体展示视为一种娱乐活动，通过展示不人道的耐力壮举，以及畸形的怪胎、侏儒、蛇女等异端形象，来满足大众的好奇心。这些展出异国事物的博览会和穿梭在市镇乡间的马戏团巡游，共同构建了欧洲文明对男子气概和人体健康的“常态化”想象（Sicher 185）。与之构成呼应的是，今天借助于数字媒介技术的传播，一种建立在分享所食之物的短视频文化基础上的饱食或暴食艺术正广泛流行。这不啻一种历史的悖谬情境，虽是对当前时代的反讽，但也让人们在卡夫卡小说深刻的寓言/预言性和沟通不同时代的持久生命力，更添一分理解与同情。或许如同诺埃尔·卡罗尔（Noël Carroll）指出的那样，艺术源于一种人类的本性，所谓一种人的“艺术化生存”并不只是唯美主义者凌空蹈虚的设想，也有其生物学和认知科学上的理据（Carroll 99-102）。而饥饿与死亡这一人类原初的存在方式，牵连起达米安行刑、饥饿艺术表演、救赎天使等多重场景和形象，在给予一种感受生命本身的直接性上，饥饿艺术就此表现出一种普遍的、纯粹的经验。由于饥饿是人类的一种共通体验，但这种具身的、属己的内在感受，无法完美地再现或精确地还原，是故这一艺术的展示只能指向表演者肉体的静止，亦最终触及个体的共同命运，以及主体性即是身体性的主题。显然，如果这种被还原为身体-动物的“赤裸生命”（bare life）、这种物化的肉身展露可以算作艺术，它只能是一种纯粹主题的形式化表达，是阿多诺（Theodor Adorno）可能会赞赏的先锋艺术，但这种艺术不会是本雅明欣赏的那种生活与意义依然保持同一的总体性艺术。或者，如同阿甘本（Giorgio Agamben）所说，卡夫卡以一种特别的、思想实验的方式，拷问人类生存境况，并迫使我们直面自己的存在境遇。^②

进而言之，《饥饿艺术家》塑造出一个诡奇的场面，表达了卡夫卡作为一名20世纪前后的犹太知识分子对于人类生存境况的艺术化想象，而这一想象照见了先锋艺术背后有意遮蔽的“不可见

部分”。小说呈现了一种依托对饥饿的展示,继而显影死亡的幽暗意识,这既是对通行历史论述中受压抑力量的释放,亦透露出对既有艺术其他可能的辩证思考。基于这一视角,饥饿艺术模糊了生活与艺术的本体论分别,将人类生命自诩“诗意的-实践的”存在物本质,还原、降格为单纯肉体意义上的生物,正是因为饥饿与进食是每个生物例行的日常活动,生与死的界限在饥饿的持续进程中,一次次遭受到饥饿艺术家试探性的僭越。暴力和死亡互相交织,如影随形,贯穿整个文本。只是,对生命的扬弃是一种无形的暴力,围观者的在场起到了见证的作用,见证艺术家以肉体毁灭的方式拥抱死亡,体现出艺术家作为一个时代中特殊的个体,在意向性行动层面具有艺术与伦理合而为一的意义。人是否有权决定自己生命的终结以及终结的方式,而他人又是否可以采取不予干涉的态度对待一个人处置自己生命的方式,这是一个重要的伦理问题,也是卡夫卡的小说让读者正视的问题。

可以认为,身体向装置的过渡,正是韦伯所说“着眼于彼世而在现世内进行生活样式的理性化”(韦伯 146)逻辑趋于极致的整个过程,是主体与他们的生活世界相异化的自然结果。而且,从对神学世界观祛魅的角度看,把身体视为感官知觉的真实场所,并将其凸显呈现,本身就是对把身体与感知心理截然分开的哲学,特别是经院哲学教条的一种拒斥。这些学说往往从赞美以至拯救无形体灵魂的角度展开立论,从而起到放逐身体的作用。在卡夫卡构建的饥饿艺术装置中,身体成了一个政治性和制度性要素,而且是其中最根本的构成性要素。他以否定性方式构建了一个意义空间,诉诸身体(折磨,饥饿)和观看(目光,语言)的暴力集于一处,以揭示某种精神上的真实。然而,一旦意义的超越性脱离了观看的见证,不能服务于窥视欲的满足,对身体施加自虐的意义也就消失了。此类身体装置的极致形态,莫过于《在流放地》中描写的法律制裁工具——精制的“耙子”,通过把对罪犯进行审判的判词烙印到躯体之上,这一肉体装置在转化为刑罚机器中的杀戮组件的同时,也作为国家机器施加惩戒目的的正式部件,被赋予了法律的神圣性。^③

在这个意义上,“饥饿艺术”类似于一个整体性“装置”(dispositif),它由钢铁构筑的囚笼和饥

饿艺术表演者共同构成。“装置”一词源自福柯,指涉一种兼容了内在多样性和异质性而又产生巨大外部后果的整体,是主体生产的物质、社会、感受以及认知机制或体制。与此同时,饥饿艺术以身体展演的形式,以一个有机体的譬喻,暗示了艺术和生命进化论一样,在更深层次上均由介于生存和死亡力量之间的一种永恒张力构成。装置通过陈列物与观众的互动,体现了一种对作品的过程性体验,这种体验是“与一件未完成的事件的遭遇,并且自身就是这一事件的组成部分”(杨震 152)。因此,作为人—动物—机器的混合体,作为由铁笼与身体一道构筑的“总体装置”,“饥饿艺术”究其实质是未完成的,受困于构成物的不断聚合或杂交,其永远向一种理想的终极状态趋近。但是,在“一种不是死亡却无止境地走向死亡”(米勒 70)的阴影下,这一期望的实现在最后关头却不可避免地被一再推迟,好比逐渐接近地平线时,它却永远地远离一样。这种不停地向所期待的,却永不可能达到的目标运动的观念,被人类称为“乌托邦”,它导致现实的历史时间与想象中的救赎理念无法加以调和。如果假定饥饿艺术最终完成演出,它迎来的只有肉身的死亡,死亡是不同于我们所经历的完全陌异的经验形式,不属于共时的、现在性(presentness)的感知的一部分。就此而言,“饥饿艺术”只能是一种“此在”(Dasein)维度的艺术,但其指向一切矛盾的解决和时间连续性的终结,与人们惯常期待的事物相互背离,呈现出一种全新事物的不可预见性。

二、本雅明眼中的“饥饿艺术”:寓言式的意义建构

如前所述,艺术为卡夫卡提供了一种并非由因果关系支配的特殊历史模式,从而创造了一个自主的时间区域,进而生成属于自己的过去、现在和未来。不同于卡夫卡对救赎的无限延宕,本雅明在突然降临于时间停滞和受阻之际,却暗示生命有一种以全新形式重新开始的可能。用本雅明的话来说,一种新的“辩证意象”(dialectical images)的到来意味着一种时间历史性的重新开启,时间断裂抑或终结之处出现的是从属于救赎或后示范畴的东西:对过去、现在和未来之间不可化约的异质性的同时发现。对他而言,弥赛亚主

义(Messianism)总是诞生在历史遭受挫折之际,与共同体的失败经验密切相关,这种经验源自新旧时代之交弥漫的世纪末情结,以及由一战和愈趋严苛的政治情势带来的对人类与自我命运灰暗前景的预感。在这一点上,本雅明与卡夫卡分享了同样的经验图景,略有区别的是:卡夫卡感受到了这一趋势的发端和深化,而本雅明则亲身经历了政治对个人自由的全面僭夺,并见证了旨在缔造新世界的乌托邦希望怎样走向了自身的反面,催化出极权政治的一系列恶行。

更进一步,本雅明通过解读保罗·克利(Paul Klee)的水彩画《新天使》,建构了一个关于“历史天使”的救赎寓言,并将其作为摆脱晚期资本主义社会对历史进步主义和工具理性偏向的、认识论上的替代选择。“对本雅明来说,历史哲学是救世史、救度史,而批评家的使命——或者后来成为了历史唯物主义者的使命——就是把为历史的连续体、当下增添荣耀的先验形象,从始终威胁其存在的被遗忘的宿命中拯救出来。”(沃林 49)由此一来,历史的统一体被过往的创伤性力量所打破,在时空压缩之下,过去和未来视角建立起一种非时序性的关联,身体成了回忆的载体,其“易毁性是让万物和谐链接的纽带”(Benjamin, *Understanding Brecht* 57)。而世俗时间的连续性也得以短暂地悬停,并被人类虽死犹生或生不如死的有死性境遇推向未来。类似的是,在先锋艺术家马里内蒂(Marinetti)的未来主义宣言中,本雅明同样看到了历史被进步主义裹挟向前的潜在风险,这种风险可能借由政治审美化对人类作为一个物质性实在的掩盖进一步放大。本雅明将政治审美化批评视为最典型的法西斯主义,在谈及20世纪上半叶艺术与政治的关系时,这种批评仍然有着举足轻重的地位。为论述其观点,他引用了马里内蒂稍晚时候的一篇论埃塞俄比亚战争的文章,这篇文章将现代战争的运作机制和未来主义艺术家诗意的、艺术的手法相类比。马里内蒂在文中谈到的“人体的金属化”一说十分著名,而战争机器让肉体金属化只有一层含义:身体的死亡将身体转化为可以被当作艺术作品的尸体。本雅明将这篇文章解释为艺术对抗生命的战争宣言,他用以下文字总结法西斯政治纲领:让世界充满艺术——让世界毁灭(《艺术社会学三论》92-95)。本雅明继而写道,法西斯主义是“为艺术而

艺术”运动的实现。循此而论,肉体因装置化而成为艺术的饥饿艺术展演,正是艺术被彻底生命政治化的时代预言。

“每一个不能被现在关注而加以辨识的过去的形象都可能无可挽回地消失。”(本雅明,《启迪》255)这句话可以看作本雅明对《饥饿艺术家》题旨的最好注脚,在他看来,虽然历史是由日常生活之流中的一系列插曲和偶然编织而成的,但人们常常通过对本质、规律和因果关系的发现,赋予历史以一种普遍必然性——“在人们的生活中,暂时事件的联结并非只是以因果性的、必然的和本质的方式展开,倒不如说,如果没有这种发展、成熟、死亡等过程的牵连,人的生活从根本上就不可能存在,而在艺术作品中,事情全然不同于此。想把艺术作品锚定在历史发展中的尝试打不开通向其内在存在的视角”(Benjamin, *Gesammelte Schriften* I 321-322)。换言之,艺术与真理的联系并非如历史与规律之间那般直接,在艺术的历史过程中寻找真理的企图不但无法靠近真理,也不能加深对艺术内在特性的理解。这一论断虽不免失之绝对,却是本雅明历史哲学在艺术观念上的自然发展。

对卡夫卡关于现代生活的、悲剧式的寓言写作,本雅明有这样一番认识:

但是,我们拥有卡夫卡的寓言所要阐明的,以及K的姿势与他的动物举止所要澄清的哲理吗?这并不存在,我们只能说存在着对它的暗示[……]不管怎样,这都是一个关于人类社会如何组织其生活和工作的问題。(Benjamin, *Illuminations* 122)

要之,正是因为卡夫卡的作品内蕴着一种历史维度,实则体现出西方长久以来形成的一种形而上学同一性的分裂。这种统一建立在实然与应然、思维与存在处于彼此兼容之中,但是现实已无法被思维的规定性所纳入,而呈现出一种永恒的张力。不仅如此,对社会经验中由隐性逐渐铺展开的异化感的关注,对现代警察社会、匿名化的科层体制和资本主义技术治理的洞见,使得卡夫卡的作品与本雅明和韦伯的著作建立起有机的联结,并共同具有了一种现实批判的精神指向,这也

是他们能被称作我们“永远的同时代人”的根源所在。

受此影响,过往研究多从世纪之交艺术家的精神困境出发,旨在揭示该文本与时代危机间的隐喻关联,但对饥饿艺术表演本身却未予以过多着墨,也未联系 20 世纪现代艺术的演进历程来透视其艺术理论上的意涵。回顾历史,《饥饿艺术家》所面临的直接背景,是 20 世纪先锋艺术家融合艺术与生活的渴望与尝试,但是,与资产阶级社会同步兴起的是,审美判断的传统对象——完整自足、非功利的自律艺术——无可挽回地进入了分解状态。同样,本雅明在 20 年代后期和 30 年代初期对前卫艺术否定性内核的挖掘,以及对政治直接介入艺术的谨慎探索,包括在布莱希特的史诗剧中寻获的认同,在艺术观念上与卡夫卡的寓言式(allegorical)书写前后呼应,都试图对传统的、完美的、象征的自律型艺术进行一种扬弃,转而赞同一种碎片化的、世俗的、与追求审美静观的庄严肃穆的伟大作品毫无关联的美学表达形式。因而,卡夫卡小说中略显晦涩的主旨,在本雅明对支撑其研究的方法论前提进行直白的主题化表述时,可以在互为对照的解释学比较的基础上,予以一定程度的澄清。在此意义上,卡夫卡的小说与 17 世纪巴洛克悲悼剧一道,起到了沟通本雅明理论的中介范畴的作用。

据此,通过本雅明的著作去追踪犹太历史哲学的精神谱系,就为考察卡夫卡精神世界的构成提供了别具启发意义的视角。《论卡夫卡》(“Some Reflections On Kafka”,1938 年)一文可被看作本雅明在其代表作《历史哲学论纲》中完整表达过的历史哲学和认识论的初步铺陈,而后者则是他在离世前的绝笔之作。这显示出在本雅明从弥赛亚主义向历史唯物主义过渡的整个阶段,其著作中存在着思想上的连续性,这种连续性表现为一种始终留有位置的形而上学定向。当资本主义社会以自身的经济逻辑把使用价值与交换价值剥离,对社会全体,包括置身其中的每一个人加以改造而呈现出一种貌似自然的规律时,历史就表现为一种类似古希腊悲剧中描述的、个体不可抗拒和逃避的、神话般的、严酷而连续的命运过程。

不唯如此,本雅明所作的《讲故事的人》(“The Storyteller”,1936 年)一文开篇,同样描述

了刚经历过惨烈“一战”的那代人最切身的体验——“坐着有轨马车上学的这一代人,现在正站在乡间的宽广天空下,除了天上的云以外,什么都已不复从前,而在那云之下,在毁灭性的激流和爆炸交织成的力量之场中,是渺小的、脆弱的、人的身体”(Illuminations 84)。在本雅明笔下,世纪末的一代人遭受到个人感受经验的贬值与匮乏,身体的经验被机械性的冲突和暴力代替,而个体最后唯一拥有的,只剩下置身在宽广天地之间的孤独、脆弱的肉体。在他看来,卡夫卡同样“只会通过某种形体姿势(gestus)的形式来理解事物”(129),可以说依托身体这一实在的物质基础,本雅明和卡夫卡“在不断变化的语境和试验性组合中为它们引申出某种意义”(120),共同表现出一种历史意识的“行动化复现”(act out)。

与之相伴随的,是一种由线性的、均质的、目的论的现代性时间带来的“时间危机”,在历史学家阿赫托戈(François Hartog)的著作中,他将其称为“历史性的体制”,指的是历史上某种在一定时期内人们理解和支配时间的方法,而理解时间方法的兴替往往使得之前处于准自然地位的时间观念消亡瓦解。“不过,随着启示宗教的出现,当下即被贬低(因为世上发生的事情都毫无真正的重要性),也被延展(某种意义上只有当下)和增值为弥赛亚,因为它期待着末世的降临(eschaton):弥赛亚每时每刻都可能到来。”(阿赫托戈 105)20 世纪末前后,生活在传统习俗与信仰受到科技和理性化进程拷问下的人们发现,历史的神性基础已经发生了动摇。而除了这种前所未有的对生活确定性的威胁,人们的精神世界还平添了对现代性时间意识的感知和适应,而这催生了另一种不堪忍受的意识:对未来的期望,弥赛亚降临的救赎可能已经关闭(曹金羽 41-42)。诗人保罗·瓦莱里(Paul Valéry)在 1919 年提到,“欧洲的哈姆雷特”正站在“艾尔西诺的广阔的阶地上”,凝望着“几千个鬼魂”,“一阵不寻常的战栗掠过欧洲的骨髓”,“并非一切都已逝去,然而一切都已感到正在消亡”(瓦莱里 221-238)。如果说尼采还只是约略窥视到这种时间意识的话,那么卡夫卡和本雅明则开始有意识追寻一种新的历史观:拒斥连续性和进步,转而强调非连续性和断裂。

作为一种经验性的、多维度的文化实在,“空间的细致化分割,时间的线性安排,职能发挥的分

工,指导和监视”(Mitchel 95),都是现代审美体制对艺术向一种制度化存在过渡的内在规范。因此,如同对时间秩序的规划和设计一般,空间属性同样是饥饿艺术不容忽视的具体构成要素。饥饿艺术占据的并非一个开放的公共空间,而是一个由钢铁特制的、禁闭的囚笼,况且,表演者时刻处于有形或无形的视觉交错中,与福柯描述的、由政治权力主导建构的全景敞式圆形监狱,可谓如出一辙。诚如德塞托(Michel De Certeau)所述“在作为社会场所的‘书写—机器—身体’的变形延宕中,被呈现的机器并未刻意发生作用。可是,对于不过仅仅阅读了它的人,它却具有重新组织其实践的奇异力量;它改变了我们通过阅读它们来转换文本的方式,修正了它移动于其间的文化场域,成为我们的分析工具。它通向对其他单身机器(the bachelor machines)、单身机器其他机能的发现。”(De Certeau 156-167)^④可以说,空间的历史与饥饿艺术表演者的生命周期密不可分。由机器-肉身组合而成的整体装置,在占据特定展演空间的同时,还以肉身时空中的广延,将观者具身化的感官体验,锚定在“当下”这一历史瞬间。与此同时,又以肉体的自然衰朽,将这一时刻无限地延续下去。

实际上,与《饥饿艺术家》构成互文关系的是卡夫卡的另一短篇小说《下一个村庄》(“The Next Village”)。在这部作品中,一个与《审判》中K无从踏入的法庭和《城堡》中K难以接近的城堡类似的意象——一个始终无法抵达的村庄——推动着叙事在时间与空间中前进。可以把这些文本置于《圣经》文学的延长线上,特别是与《出埃及记》作一个对比。在《出埃及记》中,强有力的线性特征、明确无误的未来指向,赋予了犹太时间观念以具体形态。在犹太教对时间关系的擘画中,正是道成肉身与基督再临这两个决定性的事件将时间分割。在末日审判来临的时刻,世界处于两种不可能之间:过去的不可能、未来的不可能。借由共时性的相互参照与时序错置,“卡夫卡写作机器的革命功能”就正好作用在过去与未来之间的时空间隙,其目的不在于“抗议压迫性制度或提出乌托邦的替代方案”,而恰恰体现在“通过使难以忍受的现状转化为不可预见的未来而不断前进”(博格 106)。由此,我们得以切入文学书写作为历史见证的可能与局限。

三、见证书写与艺术救赎的事件性

以一种信仰的立场作为写作的基础,在书写中往往会有一个不可逾越的界限,而卡夫卡常常能够突破价值信仰系统的限定,以回到事实起点的、不受拘束的眼光来观照创作者与所处时代及其信仰与历史的关系。职是之故,在描述与时代历史背景看似无涉的小问题时,昭示的其实是心中包蕴着的、重新清理相关历史事实在内的自我意识。就此来说,文学的书写、札记断章式的表达经常能以演绎和象征的方式,在细节、支脉和游离的叙述中,抽绎出一些与传统说法不同或未及关注的面向,使得近乎琐细与悖谬的描写和分析具有了追索历史真相、拷辨世道人心的意义。^⑤犹如奥尔巴赫(Eric Auerbach)所言“想要对自己的实际生活及在人类社会中的位置予以辩解的人,就必须不断认识到,他生存的社会基础没有一刻是稳固的,反倒由于各种各样的动荡而发生变化。”(奥尔巴赫 542-543)而本文所特意突出的,对构成卡夫卡思想中基底性要素的考察,包括观照其宗教理念与历史哲学的纠缠,意在联系时代的历史脉络,从思想的社会史角度,更好地整合与把握宗教精神在其艺术观形塑中起到的枢纽性作用。

前述从宗教末世论维度对卡夫卡作品进行的寓言式解读,已在不同文本中有所申论。^⑥“在这里基督教不再是作为生活的宗教指导与准则,而是作为获得和激化萦回不散的危机意识的一种手段。”(卡林内斯库 55)由此阐发的适用性,建立在对卡夫卡与其生活的、犹太教价值遭遇普遍危机的时代之间,那种无从消弭的紧张关系的分析上。简言之,犹太教长久的、内在的悖论以其最为激烈的形式,触及了现代主体在虚无主义压迫下突显出的一系列矛盾,并相继展现在现代性危机的一连串形而上学表征之中——在一个全能上帝缺席、绝对真理和道德难以通达的世界里,人的存在向解释的无限性开放,但无法以任何方式创造稳定和价值,只能陷入一种被抽空了意义的、交流受到阻滞的否定状态。不过,就世俗化的另一面,即其作为一种社会批判的政治潜台词而言,对不同信念持开放态度恰恰是宽容和多元的体现。但这也与时代的主流呈现悖反的对照,毕竟价值和意义的含混(ambiguity)与极权主义建构中对语言

的规范性立场互相冲突。在一统体制下,意指的限定表现为政党、国家和领袖三位一体般的能指链的转喻,以及意识形态方面对异见言论的思想审查。此外,神话和讽喻思维也与“语言学转向”的思潮相对而行,从布拉格语言小组到维也纳学派和日常语言哲学,20世纪上半叶的整个西方思想界都在寻找一种绝对理性和完全透明的语言,意图通过符号的自我指涉清除所有信息传输中的冗余和耗散。与这种理性主义的抽象化幻想相抗衡的是文学话语的陌生化、互文、复调和转义,语词不是信仰的单纯载体或媒介,它无法割裂自身的生命来源,它让经验的表达从语言哲学的光滑表面转向日常生活和物质联系的断层地带。这些理念虽然并非显白地在卡夫卡的文本中有所表明,毋宁说作为作品的底色,构成了永久地支撑卡夫卡小说的主题常项。

准此,身为有着宗教救赎情结的犹太人族群中的一员,没有比复兴灵知传统中的弥赛亚冲动——这一《罗马书》中“承诺的救赎”更能填补文学想象和获得历史的具体化的事件。^⑦事实上,卡夫卡通常采用彻底颠覆的手段改写《圣经》中的寓言,在某种程度上,饥饿艺术家的故事折射出一种自我毁灭的内在逻辑。诚然,它根源于一种深植人类内心中的死亡本能,并借由饥饿打开了一条通向为艺术而牺牲的仪式性通道。这即是说,当寄托了一切希望的乌托邦幻梦濒于破灭后,一种替代补偿的、迂回的终末论形式亦自发地产生,在逡巡不前的“临界状态”中,唯剩下对世界即将被灾难摧毁之际,予以所有人以公平对待的终极审判的期许。故在终极价值沦落的时代,神学色彩仍在,只是,通过对末世论与目的论的区分,一方面否定历史进步论的主张,另一方面也抨击对过往的美化,最终在死亡将临的废墟里,并不会有新的生命涌现。也因此,在卡夫卡构想的寓言与本雅明早期的文学批评中,个体精神的解放与极端年代的噩梦,这两种叙事紧密交织在一起,虽然二者在价值的终极指向上具有一种同源性和同构性,但世俗主义的框架和准神学的叙事之间却不乏矛盾性的张力。^⑧生存和死亡、神圣与亵渎并未被强制分离,而是以“艺术”之名开辟出一片调停区域,以此维系对立面间的、隐秘的共谋关系。

这种暧昧的亲性和性渗透在本雅明关于卡夫卡

小说批评的字里行间,在这方面,本雅明极力避免一种非此即彼(either/or)的二元态度。他郑重地强调,不应该采取要么“自然”要么“超自然”、要么“神学”要么“精神分析”的方式来理解卡夫卡。(Illuminations 127)正如理查德·沃林(Richard Wolin)指出的那样,“本雅明早期美学中之所以会出现悖论、魔法、西西弗斯式的无效劳动,就在于他努力从一个邪恶的、似乎绝对不可能被救度的历史时代召唤出‘弥赛亚时代’的意象”(沃林 110)。说到底,作为一个身处时代危机边缘的小人物,本雅明对危机的反应最终形塑出一种贯穿其著作的神学倾向,形成了一种可称之为“救赎批评”的独特方法。这一方法与卡夫卡的寓言式写作共享同一种历史哲学:认为历史是全然不能实现的范畴,而栖身于一个世俗的、无神的历史连续体中,恶的庸常性让时代的希望只能寄托在弥赛亚的降临上。但技术理性的统治剥夺了人类死亡的个体性,而“例外”状态的常态化,以及拯救的无限延宕,使得“重要的不是那最后的审判,而是对生者于其中受到审判的那一时间中的每一时刻的审判”(列维纳斯 3)。基于此,对最高裁断权威的拒绝,在否定了权力的正当性之外,亦将会释放出超越历史目的论(包括神义论),同时也意味着终结历史的净化力量。并且,与卡夫卡在其遗作中依然持有的救赎论思想类似,本雅明虽面临来自阿多诺和其他法兰克福学派成员对其历史唯物主义立场的质疑,但他在创造与启示的双重语境和关系模式之外,“从来没有打算放弃神学传统,因为他始终坚持自己的模仿论说语言论、弥赛亚性质的历史论以及对批评的保守—革命的理解”(哈贝马斯 442)。

巧合的是,本雅明笔下也出现过与饥饿艺术家类似的人物形象。在《历史哲学论纲》一文中,描绘了18与19世纪之交,流行于欧美各地巡回表演的、由藏在暗箱里的侏儒操纵的下棋人偶——“土耳其棋士”:

据说有一种这样制造的自动装置:它能和人下国际象棋,你每走一步,它便回应一手。一个身着土耳其服装、口叼水烟袋的木偶坐在棋盘前面,而这棋盘则安放在一张大桌子上面。通过一组镜子幻觉被创造出来,仿佛桌子的每一面

都是透明的。其实，一个驼背侏儒藏在里面。他棋艺高超，用线牵着木偶的手。人们能够想象这种装置在哲学上的对应物，人们称这个将永远取胜的木偶为“历史唯物主义”：它能够对付任何人，如果它将神学收为己用；而神学，如今我们知道，已经小且萎缩，不能露面了。（Benjamin，*Selected Writings* 1938-1940 398）

在本雅明描述的“土耳其棋士”这一自动装置中，被操纵的木偶也悖论性地被认为是一个有生命的能动主体，木偶与侏儒棋士的关系也如主奴辩证法一般发生了颠倒，二者互为利用和控制，共同构成这一由镜子隔开、包含了“可见”与“不可见”元素的精巧装置，等待着观众与之对弈。^⑨本雅明强调艺术借助于技术的扩张，拥有了社会的政治性功能，同时，他也对一种与国家主义合谋的大众文化发出了警告，这种文化试图把与肉体相关的象征符号转化为一种凝结集体认同的文化资源，它带有工业生产的效率性和商业性，并被政治所赋值，以语言的象征暴力和具体的规训形式，将原本不可通约的生命个体之间的差异，压缩为同质和匿名化的、无主体的诸众。这种展示身体奇观、以事件和行为作为展演方式的艺术形式，似乎预示着“一切等级的和固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了”（马克思、恩格斯 403）的时代，即历史唯物主义取代神学统治地位时代的到来。^⑩

总之，卡夫卡营造的饥饿艺术景观，以及本雅明描绘的暗箱中的人偶装置，二者的共同点在于：观者在其中经历的是一场事件，而不是一个事实（fait；fact）。事实与事件的差别在于，相对于事件，事实是一个从拉丁字源上理解的“ob-jet”，ob意为逆着，jet意为抛掷，它因此是一个被抛置在主体面前的对象。主体因而跟事实保持着一种平静的“面对面”关系，安全而不受影响地置身于外。相反，事件与人的关系从来就不是如此，在事件关系中，抽离而从容地打量对象（在这里是饥饿艺术家和土耳其棋士）是完全不可能的行为。人和艺术在情境的遭逢中，在事件的潜在性中，结合在一起。但必须强调的是，这种对于装置和技术极度敏感的状态，却不同于震惊，即便事件本

身必然属于一种出其不意的意外袭击。关于震惊体验，19世纪在奥斯曼主持改造之下、拱廊街矗立的、熠熠闪烁着资本主义光辉的都市巴黎，以及在这世界之都里，游荡消闲的、为生计匆忙往来的陌生人群，都曾为本雅明带来过身心的震颤。在《论波德莱尔的几个主题》一文中，本雅明曾对经验（Erfahrung）和体验（Erlebnis）这两个与个体感受有关的德文字作过区分。他以弗洛伊德的学说为例，说明震惊如何作为主体的自我保护机制，以缓冲过度的刺激对当事人所造成的冲击。由于这些刺激将被震惊所拦截，它们被转化为一种使精神免于内爆的焦虑感，这种焦虑感——作为现代性的标志——由极易适应快速处理应激反应的意识构成，相关的刺激倾向催生出一个能够被指出确切发生时间，却丧失了意识完整性的“曾经体验过的极短瞬间”。^⑪但相反地，在事件的遭遇过程中，即便观者的既有认知和记忆一再遭到拆解，事件制造的休克体验在当事人经验中的刻写，往往总是烙印着深刻的痕迹（在德语中，Erfahrung还包括被体验改变的能力）。这种痕迹出于对记忆需求的自发性反馈，通常在肉体的切身感受下沉潜，积淀为个体内心的创伤经验。

按照弗洛伊德（Sigmund Freud）的解释，对任何事件，特别是创伤性事件的确认，只能通过一个后续事件对原有事件进行回溯性解码和意义的重塑。这种经由意识与无意识的往复作用，兼具对抗和压抑的“升华”（sublimation）过程，制造了一种情绪上的延迟效应（deferred action）。而通过语言，以文字记录的方式，占有、整合、回忆、见证、消解创伤性记忆，便是一种在过去与当下之间，重新建构哀悼与忧郁的客体，从而将主体和客体结合成新的经验整体，继之确证事件意义和凝聚剩余的主体性本身的有效办法。这也是带有纪实和回忆录性质的作品被一些研究者称为“见证文学”的原因，在这类作品中，主客相符的真实观让位于心理真实和情感真实的衡量标准，而在阿甘本看来，卡夫卡和本雅明的作品即带有见证书写的真实属性。这也应和本雅明在艺术史研究中秉持的基本观念，即“艺术作品是哲学问题所探索的理念借以彰显的途径”（Ferris 11）。

正是卡夫卡作品中“见证”与“预示”两种要素并存的雅努斯双面，让读者遭遇到时间秩序的几个变体，并被邀请衡量艺术在当下被赋予的地

位。诉诸“事件”或“见证”概念不只是反映了一种自我反身意识的获得和对断裂的回应,也成为一种指明和应对潜在危险的方式,它运用了一种有别于以往的艺术逻辑,这种逻辑日益关注艺术即时即地的在场,并赋予艺术家和装置越来越重要的位置。究其实,我们显然已经在时间的另外一边,而艺术也处在未来危机中了。

只是,虽然本雅明和阿甘本都从时代境况与历史意识的关系出发,将目光聚焦于卡夫卡作品中与死亡和救赎意象相关的存在论方面的意涵,但二者的视野除交汇之外仍构成一种视差(parallax)。这是因为在二人对艺术惯例形成的历史条件进行溯源式考察的同时,本雅明侧重关注艺术生产物质性条件的变化,而阿甘本则强调艺术作为人的本体论存在方式,其与“实践、制作”的原始含义是如何逐渐分离的。^⑫在阿甘本看来,正是这套建基在“纳入-排除”逻辑上的“人类学装置”,“产生了人与动物,人与非人,言说的存在与有生命的存在之间的关联”(阿甘本,《敞开:人与动物》46)。尽管在二人对卡夫卡作品的分析中,弥赛亚神学框架提供了个体与共同体接触的支点,但在理论连接的过程中,身体作为神学救赎与世俗见证的纯粹中介,却不可避免地造成了认识论的断裂,饥饿艺术家形象的指称也悄然发生了位移。

一言以蔽之,无论是以艺术真迹散发出的灵晕,激起观者心生膜拜以致改变当下的行动力量,还是将艺术视为一种个体本真性的生存方式,二者基本持一种唯物论立场,但又未完全脱离其乌托邦的观念论内核。也就是说,艺术蕴藏着一种解放潜能,这种依托于艺术的回眸和行为并非一种人与对象之间的主客关系,而是一种主体之间的主体际关系,是“建立在以那种对人类关系而言的共同反应来替换无生命的、抑或自然的客体与人的关系”(Wolin 237)。这种在艺术活动中瞬间迸发的潜能,在阿甘本看来,是一种事件性的创生力量,与之最为相似也是其终极旨归的便是宗教创世、降临和救赎的神之事件。最终,通过艺术活动提供艺术-政治的联结,使得目的和手段、潜能和现实发生悖谬的颠倒,让生命潜力永不枯竭地涌动,直到生成“从一切合目的性中解放出来”(阿甘本,《业:简论行动、过错与姿势》xxix)、免于主权装置对身体的征用以至摆脱了生命政治处

境的整全生命主体。

结 语

综合上述,卡夫卡构筑的、装置式的艺术实验,指向了艺术“可能是”或“不该是”以及“应该是”什么问题。在他看来,艺术的终极形态是一种“装置-事件”的复合体。“装置-事件”作为人类存在境况的隐喻,让铁笼中的饿殍与变形的甲虫,协同遥不可及的城堡一道,凝缩为本雅明口中的一组“辩证意象”,成为新旧世纪之交人文艺术精神危机的表征。这种艺术是一种现场性艺术,也是具身的(embodiment),它内在的美学机理必须通过身体在场才能传达,身体既是载体(agent),也是事件塑造的对象。

由此,这个具有事件性(eventness)特征的装置揭示了事件创制的具体过程,透过肉身化的缺席-在场关系,把艺术在可见与不可见之间摆荡的边界具象化地呈现出来——“事实上,通过某种方式让在传统意义上处于边缘的或者说在框架上的内容出现乃至变得非常显眼的艺术策略,往往都有其伦理和政治的考虑(也就是说,让在某种传统中被霸权性因素所压制而不可见或者说被忽略的事物可见)”(石可 17)。换句话说,前一语言的(pre-linguistic)感官经验是非描述性的,是高度肉身化的,带有维特根斯坦所说的似乎不可能存在的“私人性质”,需要艺术家表现甚至与观众一起经历并共享这种经验,必然是现场性和事件性在主体之间扩散的结果。这种艺术参与、观演的亲身在场与转瞬即逝特征,让“主体间性通过肉体间性(inter-corporeality)切实化”(19),而“主体与他者的遭遇”这个艺术的恒久主题,在“装置-事件”的叠合衍生中,表现为一种“肉身化-可见”和“非肉身化-不可见的”跨界模式,镜子和铁笼的使用在视觉上隔断了肉身的退场和再现,从而解构了传统视觉机制静态的、真理性的本体论预设:观看者与可感知的事物之间彼此互为对立。

进一步看,肉身化和非肉身化在事件展演过程中同步进行,无法分开,这也使得现场性和事件性艺术在本体论上具有一种无定形的特点。这种由“装置-事件”的二重性形塑的复合艺术样态,折射出现代艺术实践与社会政治关系中始终存在的张力空间,从而构成了与卡夫卡文本的对话关

系。在创造出富有视差性间距的同时，既赋予小说穿透时空的当下性，也给今日的艺术实践和理论的演进锚定了历史坐标。这也是重访卡夫卡此文的意义所在。而本雅明对如何摆脱身体装置化和事件化境地的回答是：去见证不可见证者（the unwitnessed），去救赎不可救赎者（the unredeemable），直至迎向死亡。

注释 [Notes]

① 相关研究参见卢文超《艺术事件观下的物性与事性——重读本雅明〈机械复制时代的艺术作品〉》，《文学评论》4（2019）：64—70；刘阳《物质文化转向中的事件进路》，《华东师范大学学报》（哲学社会科学版）3（2021）：103—112；刘旭光《独异性美学：一种正在产生的审美新形态》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）1（2023）：107—119。

② 这篇小说写于1922年，这意味着卡夫卡已经知道自己患有肺结核，并且非常接近死亡。实际上，为准备出版而对手稿进行的大部分更正都是他在临终前所做的，而卡夫卡1924年的死因正是饥饿——由于肺结核，他的喉咙完全关闭，无法摄入任何食物。

③ 参见弗朗茨·卡夫卡《卡夫卡全集》（第一卷），洪天富、叶廷芳译，石家庄：河北教育出版社，1996年，88。相关研究参见Agamben, Giorgio. “K,” *The Work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*. Eds. Justin Clemens, Nicholas Heron, and Alex Murray. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 13—27。

④ 在《反俄狄浦斯》中，德勒兹（Gilles Deleuze）和瓜塔里（Pierre-Félix Guattari）使用的“单身机器”（machine célibataire）一词，援借自米歇尔·卡鲁热（Michel Carrouges）的论著《Les Machines Célibataires》，该书集中研究了19—20世纪早期若干文学艺术作品中描述的怪异机器和类机器装置。法语Célibataire既可指一位未婚男士，也可指一位贞洁的（chaste）或禁欲的（celibate）男人，包含了英语bachelor和德语Junggeselle的双重意指，具备一种基本的复义性。德勒兹和瓜塔里把“单身机器”的意涵进一步扩充，形成了“欲望机器”（Machines désirantes）概念，强调的是欲望的反婚姻和反家庭的本质，这一欲望无视合法/非法、乱伦/同性的性关系区分，兼具色情/贞洁的悖谬性。欲望机器是连接和调解两种极端对立的精神分裂行为——吸引和排斥（attraction and repulsion）——的模型/装置，构成装置的基本组件（部分对象）、无器官的身体和离散的主体，在自然运转和社会生产进行交互与作用，继而拓展出的非人格回路和机器链条之中，不断地联结、扩散、分解和重组。杜尚的《大玻璃》、卡夫卡描绘的流放地的处刑机器以及饥饿艺术家形象，正是“单身机

器”装置化和文本化的实例。

⑤ 就卡夫卡小说对大屠杀文学的预示性，J.希利斯·米勒指出，这源于卡夫卡“以黑色幽默般的反讽笔调描写最恐怖的事情”，叠加作品中大量无关紧要的细节描写，以及小说典型的未完成性，使得作品抵制明晰的主题阐释，从而为持续的引申解读打开空间。（米勒56—69）

⑥ 参见Küng, Hans, and Walter, Jens. *Literature and Religion*. Trans. Peter Heinegg. New York: Paragon House, 1991, 261—296。布鲁姆（Harold Bloom）则强调从否定神学（negative theology）的角度，通过思考“上帝不是什么”来理解卡夫卡。参见哈罗德·布鲁姆《西方正典》，江宁康译，南京：译林出版社，2015年，396—409。

⑦ 在恩斯特·布洛赫、赫尔曼·柯恩、列奥·施特劳斯和埃里克·沃格林等犹太思想家看来，所谓犹太民族的“犹太性”（the Jewishness）源自一种起源的神话（myth），无论这种神话被当作“真实的信仰”（True Belief）还是“高贵的谎言”（Noble Lie），它都不只是一种立场和取向，而已变成一种“对穷人的关爱”的生存方式，深刻形塑了犹太人的集体心智和文化传统，成为理解犹太人处境的经验性的和理论性的基本前提。具体可参见列奥·施特劳斯：《犹太哲人与启蒙》，刘小枫编，张缨等译，北京：华夏出版社，2019年；埃里克·沃格林《以色列与启示》，霍伟岸、叶颖译，南京：译林出版社，2010年。

⑧ 在德语文学史中，“宗教殉难者、宗教异端和魔鬼附体者正是艺术家这一世俗角色的宗教原型”。参见海因茨·史腊斐《德意志文学简史》，胡蔚译，成都：四川人民出版社，2023年，62。

⑨ 参见杨俊杰《木偶与侏儒：本雅明〈历史哲学论纲〉第一论纲简释》，《批判理论的旅行：在审美与社会之间》，赵勇、塞缪尔·韦伯编，北京：北京大学出版社，2022年，46—60。

⑩ 对《历史哲学论纲》第一节的详细研究，参见孙善春：《读解本雅明的〈历史哲学论纲〉》，杭州：中国美术学院出版社，2021年，15—53。

⑪ 参见：瓦尔特·本雅明《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006年；瓦尔特·本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：生活·读书·新知三联书店，2012年。

⑫ 参见：吉奥乔·阿甘本《语言与死亡：否定之地》，张羽佳译，南京：南京大学出版社，2019年；吉奥乔·阿甘本《什么是装置》，《论友爱》，刘耀辉译，北京：北京大学出版社，2017年，1—28。

引用作品 [Works Cited]

吉奥乔·阿甘本《敞开：人与动物》，蓝江译。南京：南京大学出版社，2019年。

- [Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Trans. Lan Jiang. Nanjing: Nanjing University Press, 2019.]
- :《业:简论行动、过错和姿势》,潘震译。上海:上海社会科学院出版社,2021 年。
- [- - -]. *Deeds: A Brief Introduction to Action, Fault, and Gesture*. Trans. Pan Zhen. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2021.]
- 埃里希·奥尔巴赫《摹仿论:西方文学中现实的再现》,吴麟绶、周新建、高艳婷译。北京:商务印书馆,2014 年。
- [Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Wu Linshou, et al. Beijing: The Commercial Press, 2014.]
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften I*. Eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972.
- . *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969.
- . *Selected Writings, 1938-1940*. Vol. 4. Eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Trans. Edmund Jephcott et al. Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- . *Understanding Brecht*. Trans. Anna Bostock. London: Verso, 1998.
- 瓦尔特·本雅明《启迪:本雅明文选》,汉娜·阿伦特编,张旭东、王斑译。北京:生活·读书·新知三联书店,2008 年。
- [Benjamin, Walter. *Enlightenment: Selected Writings of Walter Benjamin*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Zhang Xudong and Wang Ban. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- :《艺术社会学三论》,王涌译。南京:南京大学出版社,2017 年。
- [- - -]. *Three Treatises on the Sociology of Art*. Trans. Wang Yong. Nanjing: Nanjing University Press, 2017.]
- 罗纳德·博格《德勒兹论文学》,石绘译。南京:南京大学出版社,2022 年。
- [Bogue, Ronald. *Deleuze on Literature*. Trans. Shi Hui. Nanjing: Nanjing University Press, 2022.]
- 曹金羽《上帝形象的当代转型:以事件理论为中心》,《世界宗教研究》6(2021):33—46。
- [Cao, Jinyu. "The Contemporary Transformation of the Image of God: Centered on the Event Theory." *Studies in World Religions* 6 (2021): 33-46.]
- 马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译。南京:译林出版社,2015 年。
- [Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Trans. Gu Aibin and Li Ruihua. Nanjing: Yilin Press, 2015.]
- Carroll, Noël. "Art and Human Nature." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.2 (2004): 95-108.
- De Certeau, Michel. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Ferris, David S. "Introduction: Reading Benjamin." *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Ed. David S. Ferris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 1-17.
- 米歇尔·福柯《规训与惩罚》,刘北成、杨远婴译。北京:生活·读书·新知三联书店,2012 年。
- [Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Trans. Liu Beicheng and Yang Yuanying. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2012.]
- 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》,郭军、曹雷雨编,郭军译。长春:吉林人民出版社,2003 年。401—442。
- [Habermas, Jürgen. "Walter Benjamin: Raising Consciousness or Saving Critical Theory." *On Walter Benjamin*. Eds. Guo Jun and Cao Leiyu. Trans. Guo Jun. Changchun: Jilin People's Publishing House, 2003.] 401—442.
- 弗朗索瓦·阿赫托戈《历史性的体制:当下主义与时间经验》,黄艳红译。北京:中信出版社,2020 年。
- [Hartog, François. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Trans. Huang Yanhong. Beijing: CITIC Press, 2020.]
- 弗朗茨·卡夫卡《卡夫卡中短篇小说选》,叶廷芳译。北京:人民文学出版社,2003 年。
- [Kafka, Franz. *Selected Short Stories of Kafka*. Trans. Ye Tingfang. Beijing: People's Literature Publishing House, 2003.]
- 伊曼纽尔·列维纳斯《总体与无限:论外在性》,朱刚译。北京:北京大学出版社,2016 年。
- [Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: On Exteriority*. Trans. Zhu Gang. Beijing: Peking University Press, 2016.]
- 卡尔·洛维特《世界历史与救赎历史:历史哲学的神学前提》,李秋零、田薇译。上海:上海人民出版社,2006 年。
- [Löwith, Karl. *World History and Redemptive History: The Theological Premises of Historical Philosophy*. Trans. Li Qiuling and Tian Wei. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2006.]
- 卡尔·马克思 弗里德里希·恩格斯《马克思恩格斯选集》(第一卷)。北京:人民出版社,2012 年。

(下接第 204 页)

- Jiang, Chengyong, and Yang Xi. *A Study of 19th-Century Literary Trends: Decadentism*. Beijing: Peking University Press, 2022.]
- Kahn, Gustave. *Symbolistes et Decadents*. Genève: Slatkine, 1993.
- Lemaître, Jules. “M. Paul Verlaine et les poètes ‘symbolistes’ & ‘décadents’.” *Revue bleue* 25(1888): 2-14.
- Moréas, Jean. “Les Décadents.” *Le XIX^e Siècle* 4965 (1885): 3.
- . “Une lettre.” *Le Figaro* 257(1891): 1.
- . “Le Symbolisme.” *Le Figaro* 38(1886): 150-151.
- Pietikainen, Petteri. *Neurosis and Modernity: The Age of Nervousness in Sweden*. Leiden: Brill, 2007.
- Trézenik, Léo. “Chronique lutécienne.” *Lutèce* 122(1884): 1.
- Verlaine, Paul. “Avertissement.” *Lutèce* 113(1884): 2.
- . *Correspondance de Paul Verlaine*, tome 3. Paris: Albert Messein, 1929.
- . *Jadis et Naguère*. Paris: Léon Vanier, 1884.
- . “Lettre au décadent.” *Le Décadent* 2(1888): 1-2.
- . *Œuvres posthumes de Paul Verlaine*, tome 2. Paris: Albert Messein, 1927.
- . “Les Poètes maudits: Arthur Rimbaud.” *Lutèce* 93 (1883): 1-2.
- Wyzewa, Téodor de. “Les Livres.” *La Revue indépendante* 4.9(1887): 1-29.
- . “M. Mallarmé.” *La Vogue* 11(1886): 361-375.
- 周雪滢《洁净与规训: 颓废派的污垢观与维多利亚时期的医学话语》,《外国文学》6(2023): 50-61。
- [Zhou, Xueying, “Purity and Discipline: Decadents’ Perception of Dirt and Victorian Medical Discourse.” *Foreign Literature* 6(2023): 50-61.]

(责任编辑: 王嘉军)

(上接第 90 页)

- [Marx, Karl, and Friedrich Engels. *Selected Works of Marx and Engels*. Vol. 1. Beijing: People’s Publishing House, 2012.]
- J. 希利斯·米勒《共同体的焚毁: 奥斯维辛前后的小说》, 陈旭译。南京: 南京大学出版社, 2019 年。
- [Miller, J. Hillis. *The Conflagration of the Community: Fiction Before and After Auschwitz*. Trans. Chen Xu. Nanjing: Nanjing University Press, 2019.]
- Mitchel, Timothy. “The Limits of the State: Beyond Statist Approaches and Their Critics.” *The American Political Science Review* 85.1 (1991): 77-96.
- Schapiro, Meyer. *Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers*. New York: G. Braziller, 1979.
- 石可《从格罗托夫斯基到全息影像: 现场艺术中的肉身化和非肉身化》。重庆: 重庆大学出版社, 2017 年。
- [Shi, Ke. *From Grotowski to Holographic Imaging: Embodiment and Non-embodiment in Live Art*. Chongqing: Chongqing University Press, 2017.]
- Sicher, Efraim. “The Semiotics of Hunger from ‘Le Cygne’ to ‘Ein Hungerkünstler’.” *Semiotics* 3.8 (1999): 183-200.
- 查尔斯·泰勒《现代性中的社会想象》, 李尚远译。台北: 商周出版社股份有限公司, 2008 年。
- [Taylor, Charles. *The Social Imagination in Modernity*. Trans. Li Shangyuan. Taipei: Business Weekly Publications, inc., 2008.]
- 保尔·瓦莱里《瓦莱里散文选》, 唐祖论、钱春绮译。天津: 百花文艺出版社, 2006 年。
- [Valéry, Paul. *Selected Prose of Valéry*. Trans. Tang Zulun and Qian Chunqi, Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2006.]
- 马克思·韦伯《新教伦理与资本主义精神》, 康乐、简惠美译。桂林: 广西师范大学出版社, 2007 年。
- [Weber, Max. *Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*. Trans. Kang Le and Jian Huimei. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2007.]
- Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1994.
- 理查德·沃林《瓦尔特·本雅明: 救赎美学》, 吴勇立、张亮译。南京: 江苏人民出版社, 2008 年。
- [---. *Walter Benjamin: Aesthetics of Redemption*. Trans. Wu Yongli and Zhang Liang. Nanjing: Jiangsu People’s Publishing House, 2008.]
- 杨震《艺术是否是一种装置? ——尤莉娅娜·雷本蒂施〈装置美学〉的启发》,《文艺研究》12(2022): 150-160。
- [Yang, Zhen. “Is Art an Installation? Inspired by Yulia N. Leibentisch’s ‘Installation Aesthetics’.” *Literature and Art Studies* 12(2022): 150-160.]

(责任编辑: 黄金城)