

# 顏色是美： 本雅明對歌德色彩學理論美學價值的闡發

姚雲帆

---

[提 要] 雖然並未取代牛頓的色彩學說,歌德的色彩學理論卻因為其獨有的哲學思辨色彩影響了後世的理論家。本雅明對歌德色彩學的解讀具有較強的獨創性,並將之轉化為自身獨有的美學論述。通過將色彩本身理解為原現象,將經驗上可感的各種色彩理解為“明”和“暗”兩種原現象的反復顯現,歌德的色彩學說轉化為溝通顏色本身這一先驗內容和可感顏色的顯現學說。類比歌德的顏色理論,本雅明建立起了一種獨特的審美理論。這一理論將藝術作品看作一種顯現形式,而將美本身看作一種超感性的先驗內容。與黑格爾在《精神現象學》中的“藝術宗教”學說相對比可以發現,本雅明這一學說逆轉了德國唯心主義美學中藝術與真理的關係,後者強調了藝術到真理的辯證進化過程,而前者則強調真理向藝術表象的墮落過程。

[關鍵詞] 色彩學 原現象 顯現形式 完型 解-完型

[中圖分類號] B83 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2021) 02 - 0168 - 11

---

## 一、原現象和顯現形式:歌德色彩學研究的哲學價值

如果說,《論荷爾德林的兩首詩》是以詩學作品為中心,重新整合本雅明對早期浪漫派藝術批評概念的研究和對歌德藝術理論的闡釋,從而形成了一種以呈現藝術作品之真理和這一真理的表象形式的關係為中心的藝術批評方法,<sup>①</sup>那麼,本雅明早期的另一研究則以理論研究的方式呈現了相似的論述,不僅澄清了表象形式與真理內容的關係,而且澄清了這一真理內容的“先驗性”和“普遍性”在何種意義上得以成立。這就是本雅明的“美學劄記”。

這一系列關於美學和藝術理論的片段論述寫於 1913~1921 年,基本收入了德文版《本雅明文集》第六卷。這些片段雖名為“美學劄記”,卻並非單純的美學思辨,而是對歌德自然科學思想的重要組成部分“色彩學(Farbenlehre)”的研究和分析。<sup>②</sup>歌德反對牛頓基於光學原理的色彩理論,而提出了自己的色彩學體系。在牛頓看來,不同的顏色來源於“純色”或“白色”的光在不同介質上的折射率,折射率的變化則和折射媒介的客觀物理屬性密切相關。而歌德則區分了生理顏色、物理顏色和化學顏色。這樣一種區分並非否定顏色區分的客觀性和普遍性;相反,歌德強調顏色的分別不再局限於物理領域,也不僅是人的主觀感受,而具有一種超越、普遍的存在方式。

歌德指出：“從現在起，我們可以斷定，依靠光、暗和顏色的共同作用，視覺對象之間，以及視覺對象各部分之間的界限也分明起來，眼睛本身不能看到任何形式。這個看法似乎有點不可思議。”<sup>③</sup>換句話說，在歌德看來，觀察者主觀的認識結構被某種普遍先驗的實在要素所決定，這些實在要素並不決定人們感知色彩的形式，而是決定了其感知色彩的根本內容。

在歌德看來，這種先天的認識內容並不是一種客觀的物理事實，而是一種“原現象 (Urphänomen)”。歌德認為，首先原現象並非顏色經驗意義上的可見形態，也與折射顏色的某種物質中介無關，而是作為一種顯現的顏色本身。其次，原現象也不僅是顏色觀看者的主觀感知，而是讓這些主觀感受得以產生的某種客觀而先天的條件。不僅如此，在歌德看來，原現象並非像康德哲學中的時間和空間那樣，是一種讓人們對事物的主觀感知得以表徵出來的先驗感性形式，而是一種先驗內容。值得注意的是，在歌德那裡，這種先驗內容並非物理學意義上的實體性存在。它包含了顏色認識者第一次把握顏色本質時的原初經驗：“我們越來越能夠將能夠普遍地陳述出來的(顏色)本身的顯現方式命名為一種基礎或原現象”；<sup>④</sup>另一方面，這種原現象並非色彩認識者的主觀感覺，而是色彩得以顯現和變化的基礎要素和法則：“我們從經驗中感知的東西，最多不過是各色各樣的殊例，依靠徹底完全的專注力，我們從各種不同的普遍經驗領域中發現了這些殊例。”這些人們經驗到的特殊例子“服從於更高的法則之下，並不僅僅通過詞語和公設為人們所理解，而是通過現象為人們所展開”。<sup>⑤</sup>因此，歌德色彩理論中的“原現象”既是主體經驗中的存在，又是超越特定物理實體，具有普遍超越性的存在；它既是色彩向感知者的顯現形式所依賴的法則，又是一種特定的內容，而不僅是一種康德或浪漫派意義上的認識形式。

歌德認為，色彩中的原現象只有兩種：一種是明 (Helle)，一種是暗 (Dunkle)。光明來源於物理學意義上的“光 (Licht)”。但是，它並非光這種物質實體本身，而是光在觀察者眼中的經驗效果；換句話說，光明作為一種原現象，是綜合了客觀物質實體光和人們對光最純粹、最原初的主觀感知的某種先驗內容。而黑暗並不依附於特定物理實體而存在，人們只能通過對光的褫奪或侵蝕來定義黑暗。儘管黑暗並非物理學和科學意義上的內容或質料，但對顏色理論來說，它卻是一種先驗內容。因為，它和光一樣，同樣是認識主體感知特定色彩的某種前提條件。在確立“光明”和“黑暗”兩種原現象之後，歌德進一步指出，所有的顏色都來源於光明和黑暗以不同比例和不同方式加以混合之後，在人眼中的顯現。例如，白色試圖再一次表徵純粹的光明，黑色試圖再現純粹的黑暗，兩者通過模仿和再現“原現象”，變成了最初的基本顏色，而以黑為主，混合白色，逐步變成青色；以白為主混合黑色，則成為了灰色，而青和灰再一次混和，進一步顯現為綠色、咖啡色等不同顏色……通過對原現象的不斷表象和對這一表象形式的雜糅和再表象，世界就逐步呈現為五顏六色的狀態。<sup>⑥</sup>

應該說，歌德的色彩理論在物理學和生理學上並站不住腳，但他對“原現象”概念的引入，將色彩理論從一種科學理論轉化為哲學理論。歌德並不關心我們所感知到的色彩來源於何種物理作用，或產生於何種生理-心理機制，他的核心關切在於：讓各種我們可以感知的色彩得以在根本上成立的普遍先天條件是什麼。在他看來，作為原現象的光明和黑暗就是經驗意義上的色彩得以產生的先天條件。這個先天條件並不是主宰色彩產生和變化的某種先天原則，而是兩種產生經驗意義上的色彩的“先驗”內容。一方面，作為經驗內容的色彩是光與暗在具體時空中按照不同比例混合而顯現的效果；另一方面，這一顯現過程卻又受著光和暗這兩種“原現象”對立統一關係的支配。

歌德認為，在任何一種經驗色彩之中，原現象既是色彩的根本來源，又在色彩的顯現過程中轉化為限定色彩間關係、凸顯特定色彩的根本原則。這一點，在他對“陰影”和色彩關係的論述中得

到了鮮明的體現。在歌德看來,在色彩的顯現過程中,陰影往往趨向於顯現“暗”這樣一種原現象,而映入眼簾的色彩趨向於顯現“光”這一原現象。但是他發現,在具體的顯現過程中,陰影並非漆黑一片,而總是呈現為與所顯現顏色“相對”的其它顏色。例如,湖面泛起的波浪本來的顏色是綠色,但是,其陰影卻呈現為紫色;用一片綠色紙片覆蓋在印花布上,花紋的陰影卻呈現為紫色。陰影同樣呈現為“光明”與“黑暗”兩種原現象的混合。<sup>⑦</sup>但是,在陰影中,這兩種原現象的比例關係,恰好與所顯現顏色中這兩種原現象的關係形成了“對立統一”的關係:顯現出顏色中包含的明暗關係,正好和陰影顏色中的明暗關係形成了比例和數量上的互補,而顯現的效果則是陰影顏色和顯現顏色的截然不同。因此,通過對顏色現象的不斷顯現,各種顏色得以通過顏色和陰影的對立統一關係區分出來,進而造就了我們眼中多彩斑斕的世界。

因此,在歌德的色彩理論中,顯現(Erscheinung)成為原現象和具體色彩現象之間的重要中介。在其中,經驗意義上的顏色現象和原現象之間呈現了兩種相反相成的關係。一方面,只有通過這樣一種顯現過程,“光”和“暗”這兩種原現象才能轉化為人們的顏色經驗,被我們所觀察和感知,在這一意義上說,顯現過程和其結果——經驗意義上的色彩現象,就是作為內容的原現象得以顯現的形式。可從相反的方面看,任何顏色現象必須依賴“光”和“暗”的對立統一關係,並在明暗因素彼此消長、不斷顯現的過程中,才讓人顯現出來。歌德的“原現象”既包含導致具體色彩現象得以顯現的潛在質料和內容,又規定了色彩現象得以產生的先驗法則,這一法則並非一種具體規範或固定形式,而只能通過具體色彩現象的湧現和變化才能為人所感知和理解。

歌德對“原現象”和“顯現”關係的論述已經超越了構造一種顏色科學的目標,而成為了討論客體本質最本真、最原初的顯現形態和其經驗意義上的顯現方式之間的關聯。在《公理與反思》(Maximen und Reflexionen)中,歌德討論了原現象的哲學價值,對原現象進行了如下描述:

原現象:理想、真實、象徵性和同一性的存在。

經驗領域:未進行區分的增殖本身,對助力的渴望,面對完滿存在的絕望

原現象:

最終可被認識的理想

被認識的實在

在一切情形中可被理解

與一切情形具有同一性<sup>⑧</sup>

在這個片段中,歌德對原現象和“經驗領域”進行了界分。經驗領域就是指原現象的各種可感顯現。就歌德的顏色理論而言,人們的色彩經驗來源於“光”和“暗”這兩種原現象在視覺經驗領域的不斷顯現,而隨著兩種原現象比例的不斷變化,人們的色彩經驗趨於無窮。因此,在其他經驗領域也遵循同樣的規律:作為理想的原現象不斷顯現在人們的經驗領域之中,衍生出無窮的顯現形式。歌德也認為,色彩理論的相關原則也適用於人們認識一般意義上的原現象。由於原現象是一切經驗現象的先驗內容,人們對這些經驗現象的理解和把握,都能成為理解事物原現象的基礎。與此同時,經驗現象的顯現方式與原現象生成和展現的基本原則完全一致,正如明與暗的對立統一在一切現象的顯現中成為了先驗原則。因此,歌德認為,一切原現象和經驗領域中的一切現象分享了相同的顯現和構成原則,從而具有根本的同一性。歌德基於色彩學說而勾勒出的原現象及其顯現形式之間的關係,成為本雅明分析絕對形式和顯現形式關係的基礎。在歌德相關論述的啟發下,本雅明在“審美劄記”中對歌德顏色理論進行了進一步分析和研究。

## 二、完型 ( Gestalten ) 和解-完型 ( Entstaltung ) 的圖式:本雅明對歌德色彩理論的解讀

本雅明對歌德色彩理論的解讀並非從色彩科學的角度出發,而是從美學和藝術理論出發,對藝術的本質和絕對形式與其顯現形式的關係進行重新勾勒,他依託對歌德顏色理論的閱讀,給顏色的本質下了一個定義:顏色是美。在“審美劄記”中他反復提及這個命題。例如,在劄記 77(fr77)、劄記 83(fr83)、劄記 84(fr84)中,他都提及了這句話:色彩是美,但它卻沒法給各種美麗的色彩以任何意義;因為色彩是作為本質屬性的美,而不是作為結果的顯現(Erscheinung im Gefolge)。<sup>⑨</sup>

從這段話看,本雅明對色彩和美的關係的表述來源於歌德的“原現象”學說,而且讓這一學說變得更加激進。在歌德的色彩學說中,光和暗兩種原現象是一切色彩的先驗內容,而具體的色彩是上述兩種原現象的顯現形式。但是,歌德並不把光和暗看作色彩本身,而是看作經驗意義上的色彩得以顯現的前提,而且作為原現象的光和暗本身也是一種顯現形式。本雅明卻強調了“色彩”和“顯現”之間的差別,將歌德心目中作為色彩起源的明暗兩種原現象替換為“色彩”本身,而將歌德心目中作為顯現的可感色彩替換為“作為結果的顯現”。

這種修正的結果是,本雅明把歌德的色彩科學命題轉化為了一個形而上學命題(儘管歌德的色彩理論本來具有很強的哲學性);並且通過將色彩本身定義為“美”,把這種色彩形而上學命題進而轉化為一個美學形而上學問題。不同於歌德的“原現象”概念,本雅明特別強調,色彩雖然是“美”的,但是美的色彩卻不能有任何“意義”。在德語中,“Sinn”這個詞既有意義的意思,也有感覺和感性的意思。在黑格爾那裡,“美”被定義為理念的感性顯現(das sinnliche Scheinen der Idee),<sup>⑩</sup>一切無法作為被顯現之物的東西,無法被看作美。因此,本雅明既改造了歌德以“顯現”為中心的色彩科學學說,也翻轉了黑格爾對“美”這一概念的界定。作為顏色的本質屬性,“美”並不需通過任何感性顯現表達出來,而是某種超感性的存在。

這時,本雅明激化了歌德色彩學說中所呈現出的固有張力。在歌德的學說中,作為原現象的光和暗雖然並不能在作為感性經驗的色彩中顯現出來,但仍然是顏色的一種顯現方式。只是,在具體色彩的先驗過程中,這種顯現方式作為這一色彩的先驗內容,隱含於這一顯現過程之中。但是,本雅明卻將這兩種原現象等同於色彩本身,又賦予了它們“美”這種本質屬性,這就轉化了問題的焦點。如果說,在色彩的顯現過程中,明和暗可以作為一種相互對立統一的基礎和先天質料,被具體的色彩展示出來;那麼,既然美沒有任何感性意義,顯現出來的具體可感的色彩就不應該具有任何美的屬性。可是,既然美是色彩本身的本質屬性,而具體色彩的顯現離不開等同於原現象的色彩本身,那具體可感的色彩必然包含美。這樣,色彩本身和可感色彩之間,美本身和具體色彩中的美的屬性之間,產生了矛盾。

為了解決這一矛盾,本雅明在劄記中又提出了這樣一個命題:“色彩在自身中得以保存,因為它獻出自身而給自身上色。”<sup>⑪</sup>這段話令人費解。從日常經驗的角度來說,顏色不可能為自己上色,而總是通過某種物理或者化學作用才得以產生。但本雅明所謂“顏色給自己上色”實際上是藉由德國康德之後的唯心主義哲學術語,勾勒出美的顏色本身和經驗意義上的可感顏色之間的關係。在他看來,具有美這一本質屬性的顏色本身,只有通過具體可感的顏色才能顯現自身。但是,這一顯現並不伴隨著顏色本身和其固有本質屬性的維持,反而導致了上述兩者的瓦解。本雅明用“獻上(Hingeben)”這個詞來描述這一瓦解過程。在德語中,“獻上”一詞既有“給出、賦予”的意思,也有“獻祭、犧牲”的意思。這就意味著,可被感知的具體顏色實際上是顏色本身的消失,也是顏色本

身固有的屬性“美”的消失。而一旦“獻上”擁有了“獻祭”和犧牲這層含義，可感色彩和色彩本身，以及這種可感色彩中的美的屬性與美本身之間的關係，則包含了另一層意思：儘管色彩本身和其所蘊含的美本身消失了，但是按照獻祭在西方神學和宗教學傳統的含義，失去的色彩本身和美，就會在可感的色彩和其所附帶的可感美之中，以某種“補償”的方式存留下來。本雅明認為，這種補償就是作為“幻象(Phantasie)”的藝術作品。

本雅明指出，我們能見到的一切視覺藝術作品都是幻象。他指出：“諸理念之光(Licht)和造物的黑暗(Dunkle)始基不斷戰鬥，在這一戰鬥中，激發幻象的顏色遊戲(Farbenspiel)得以產生。”<sup>⑫</sup>由此可見，幻象就是光和暗交互作用的結果。在歌德那裡，光與暗是造就一切色彩的原現象，而本雅明將這兩種原現象直接等同於色彩本身。這一色彩本身又被他賦予了神學和宗教學意義，光被看作萬物理念的化身，而暗則被看作創造萬物的基礎。按照猶太-基督教傳統，光和暗的分離是創世的前提；而在《新約》中，光是獻出自身、拯救世界的耶穌基督的化身。<sup>⑬</sup>因此，本雅明通過指出光和暗“鬥爭”而產生顏色這一過程的神學意義，進一步讓顏色理論從美學-形而上學學說，轉化為了一個神學、美學和形而上學三位一體的學說。

但是，將顏色理論進一步形而上學和神學化，並不能體現本雅明闡釋和改造歌德顏色學說的根本意圖。這一根本意圖體現為本雅明對作為藝術作品的幻象的本質的闡發上。本雅明首先指出，在德國思想語境中，幻象和顯現約略相近：“對幻象的完整形態而言，德語無法用一詞來表達這個概念。大概僅有‘顯現(Erscheinung)’這個詞約略可以表達這一意圖。”<sup>⑭</sup>值得注意的是，本雅明引入了“完整形態(Gestaltung)”這一概念，在德國哲學和科學的語境中，“Gestaltung”是一個特殊的概念，它既可以指對象向觀察者完整、和諧而一致的顯現形態，又可以指觀察者根據既定經驗和對客體先天完整性的某種主觀預期，對客體原初形態的某種構想。在使用“完整形態”概念時，哲學家和心理學家都預設了兩點：首先，完形展現了客體在形式上的和諧與完整；其次，完形不僅是體現為一種形式，而且體現了形式和內容在特定形態中的統一。

本雅明由此指出，作為一種幻象，藝術作品不過就是對色彩本身的顯現：“藝術作品只有在理念中才是美，就藝術標準而言，這種美並不僅僅符合典範，而是駐留於典範之中。(音樂，未來派繪畫，這種內在於理念的努力?)”<sup>⑮</sup>這意味著，除了少數並不“顯現”為可見形式這一機制的藝術作品(如音樂、立體派或者未來派繪畫)等作品，大多數訴諸形象和符號的藝術作品，都是美的理念的顯現。而在本雅明對歌德色彩理論的解讀中，美就是色彩自身的本質屬性。因此，色彩自身在這一系列割記的語境中，也就等同於無法顯現出來的先驗美本身。本雅明也對這此有著明確地呈現，他反問道：“能夠外在於顏色給出關於幻象的藝術典範嗎？一切藝術與自身的關係都是幻象性的。”<sup>⑯</sup>換句話說，藝術作品作為一種幻象，是一種對藝術典範的顯現，從而類比地等同於可感顏色對顏色本身的顯現過程。

這一顯現過程顯然和藝術典範或藝術理念的完整形態有著關係。本雅明認為，對藝術規範，或是符合藝術規範的藝術作品的完整顯現是不可能的。首先，他否認美具有任何感性意義，而藝術典範等同於顏色本身，都以美作為其本質屬性。因此，顯現為可見形式的藝術作品不可能接近美本身，從而也無法顯現藝術典範的完整形態。其次，他基本否認具體的藝術作品能達到對美本質的完全呈現，除非這些作品與藝術典範已經不可區分。只有少數高度象徵化或抽象化的藝術，例如用簡單色塊為藝術表達媒介的抽象畫或是音樂，才能達到與藝術典範基本同一的狀態，從而近乎呈現藝術典範的完整形態。除此以外的所有藝術作品，都是這一完整形態有所偏差和扭曲的顯現。

因此,本雅明認為,雖然幻象的全部試圖讓藝術作品的典範或理念完美地顯現出來,但真實可感的藝術作品不可能是全部的幻象,而只可能是一種幻象或者數種幻象的結合。因此,藝術作品的顯現過程恰恰不再是一種完整形態,而是一種對完整形態的消解。因此,本雅明最終通過色彩本身和可感色彩的關係為中介,類比地建立了藝術規範(或者說藝術理念)和藝術作品之間的關聯。藝術作品和藝術根本法則之間的關係,就好像色彩本身和可感色彩之間的關聯。色彩本身的獻身和消解,導致了多樣的、可感色彩的誕生;而藝術規範完整形態的消解,導致了各種藝術作品的顯現。

由此看來,藝術作品是作為完美標準的藝術準則和理念的消解。本雅明用“解-完形”來描述這種消解過程。他指出,解-完形是完整顯現藝術準則和理念的幻象在具體藝術作品中的再次顯現。這樣一種顯現本來是對藝術理念或者完善藝術準則的貫徹,但因為這種顯現的片面和扭曲,導致這一準則反而撕裂和扭曲了這一藝術標準。而隨後,更加多樣的作品會以早先的作品為典範和榜樣,從而進一步撕裂被模仿和借鑒的作品蘊含的相對完整的藝術規範和理念。最後,各種藝術實踐在不斷試圖肯定性地展現藝術理念和規範,卻最終消解了這種規範。本雅明將這種消解體定義為一種“複寫(umschreiben)”:一切藝術類型總是通過幻象不懈地顯現合乎自然、近乎完整的藝術規範,但是這些顯現的聚焦和疊加,就好像複寫紙通過不同側面複制世界本身,卻因為複像的疊加,反而模糊和肢解了世界的本來面目:“在自然之中,一切對解完形的顯現最終變得無法辨認,從而施加於幻象顯現出的世界之上,對之進行複制式的改寫(umschreiben)。”<sup>⑩</sup>

因此,藝術作品通過複寫藝術準則,從而消解了這一藝術準則;這就好像顏色本身試圖通過可感顏色顯現自身,可感顏色卻讓只有明和暗兩種因素的顏色本身消失了。從這樣一種類比關係中,本雅明得到了一個更為大膽的推論:如果呈現出色彩本身和可感色彩之間的互相關聯,我們就能類比地得出藝術準則的完整形態和具體藝術作品之間的關係。為了澄清這一看法,本雅明的一系列審美劄記提出了如下看法:首先,與可感的色彩不同,色彩本身並非一種感知,而是一種象徵符號(Symbol),他指出:“純粹的顏色——白色——只可能具有直接的象徵意謂(Symbolische Bedeutung)。”<sup>⑪</sup>從顏色科學的角度來看,這一看法來源於現代光學對純白光和彩虹顏色關係的分析,但是,本雅明賦予了這一問題以符號學和語言哲學的解釋。他指出,作為一切顏色的“綜合”,與光這種組成顏色的原現象最為接近的白色,只是一個符號標記,而不能轉化為可感經驗。這也就暗示,在光和暗對立統一之後,由純白色分化出來的其它顏色,並非僅僅顏色本身分解或顯現出來。它們與顏色本身之間的關係,呈現為一種象徵符號之間的意謂關係。

同理,這種象徵符號之間的意謂關係也可以用來理解藝術典範和藝術作品之間的關係。這種類比意味著,藝術作品作為對藝術規範的顯現,並非僅僅讓抽象的藝術規範和理念得以具體化和感性化的產物,而且體現了具體作品和藝術規範之間可以通過觀念圖示得以表達出來的符號關係。在新康德主義之後,德國哲學和美學界通常區分意義和意謂這兩個概念。正如上文所述,意義包含有“感知、感覺”的意思,當人們談及客體之間的意義關係時,說的往往是事物之間可被感知的關係;而意謂關係則意味著客體之間超乎感官的某種先驗關係,在本雅明美學的語境中,這種關係往往是一種符號之間超越感性經驗的某種原初差異。<sup>⑫</sup>這也就意味著,具體藝術作品和完善統一的藝術典範之間的關係,必須通過作為象徵的顏色之間的關係才能呈現出來。至此,本雅明重構了歌德的顏色學說,將之轉化為一種為類比地解釋藝術作品和包含美這一本質屬性的藝術理念,即藝術作品和藝術本質關係的藝術解釋學說。在名為“外觀(Schein)”的劄記86中,本雅明清晰地呈現了顏色學說和這一藝術解釋學之間的類比關係。這篇劄記的開端由相對應的兩幅圖表組成(圖1)。

表面上看,這一割記極為讓人費解,但有了上述色彩學和藝術解釋學之間類比關係的鋪墊,我們就能理解這兩幅圖表。在右側的顏色關係圖中,顏色並不是一種感性經驗,而是被本雅明理解為一種象徵關係的表達。第一行的“綠色”象徵著作為純粹幻象,即對藝術理念或典範這一完形的顯現,而這一次顯現就是對這一完形的消解。第二行的“藍色”和“黃色”象徵著對“解-完形”的第二次顯現。按照上文所述,這一顯現是對最初顯現的一種複寫,在複寫的過程中,藝術典範的解完形形態再次扭曲而分裂:正好像綠色可以在顯現過程中分解為藍色和黃色一樣,對“解-完形”的再次顯現分裂為純粹的藝術和表達與闡釋這一藝術的語言。前者的純粹性仿佛天堂的藍色,被本雅明稱為“樂園般的”存在。後者則是語言對純粹藝術形象的再表徵,又可以轉化為兩種“顏色”象徵之間的關係:黃色是表徵藝術形象的語言,而紅色則是對藝術語言再加以表徵、闡釋和分析的語言。最終,在無數次表徵之後,試圖完整顯現藝術理念之間的幻象,最終再無數次表象這一理念之後,反而消解和遠離了這一完滿和完整的藝術理念。

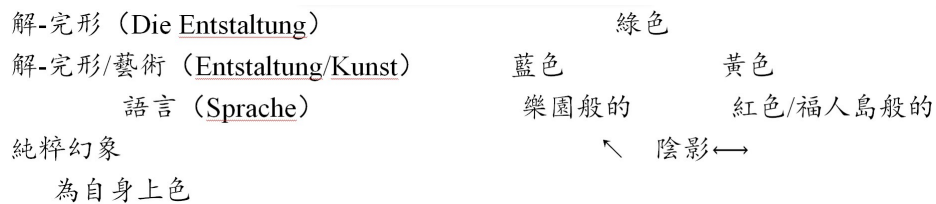


圖 1 本雅明割記 86 開端的圖表<sup>①</sup>

本雅明通過顏色合成和分解的基本法則,試圖構建一種藝術固有的本質屬性(美),即各種藝術類型和具體藝術作品之間貫通的某種的主導原則。這一主導原則不僅能夠描述藝術理念和藝術實踐之間的關係,而且能夠以某種符號化或者形式化的方式,呈現藝術理念、藝術類型和具體藝術實踐之間的動力學關係。

### 三、倒轉黑格爾唯心主義美學的邏輯:“審美割記”的藝術哲學意義

本雅明對歌德顏色學說的再闡釋,意在對黑格爾美學體系中對藝術理念和藝術作品之間的關係進行顛覆性的批判。在《精神現象學》的“藝術宗教”這一部分中,黑格爾將藝術作品的演化過程展示為三個階段:“抽象藝術作品 (abstrakte Kunstwerke)”階段、“生氣貫注的藝術作品 (Lebendige Kunstwerke)”、“精神藝術作品 (geistige Kunstwerke)”<sup>②</sup>。在這三個階段的遞進演化過程中,作為藝術作品產生的起點,抽象藝術作品以“自然直接的完整形態 (unmittelbaren naturgestalt)”為基礎,通過語言、生命和文化這三重中介,轉化為一種“屬神的完整形態 (goettliche Gestalten)”<sup>③</sup>。在《精神現象學》中,黑格爾並未強調表象 (Schein) 和顯現 (Erscheinung) 與藝術作品的密切關係。但是,他對於藝術作品三個階段的演繹,已經包含了他對顯現過程和事物完整形態之間關係的理解。在黑格爾看來,抽象藝術作品在某種程度上反而是具體而可感的自然形式,他特意舉古希臘神話的例子來呈現他的論證他的看法:“這些古老的神祇(指上文中的古希臘泰坦神,後者大多是奧林波斯神系尚未建立之前的自然神)都具有光的本質 (Lichtwesen),卻又和黑暗相輝映,各自替代自然的完整形態,形成了天、地、大洋、太陽和像罡風般的大地之火等神明。”<sup>④</sup>

顯然,黑格爾在這裡用光和暗的對立來描述抽象藝術作品。這就意味著,在黑格爾那裡,歌德意義上的“光”和“暗”不再作為原現象,而是作為抽象藝術作品的組成要素而存在。某種程度上,

黑格爾所謂的“抽象藝術作品”並不抽象，而是直接化身為可感的自然現象。在黑格爾看來，這種抽象的藝術作品僅僅克服了自然現象“偶然定在的形式(die form des zufälligen Daseins)”，<sup>24</sup>試圖將精神束縛於“自然的完整形態”這一抽象形式之中。恰恰是因為抽象而豐富的精神被自然的具體形式所束縛，自然的完整形態並非精神的真正完整形態。只有在文化(Kultus)的引導下，在“面包和酒(Brot und Wein)”所象徵的酒神-基督教精神中，才能找到真正與這一抽象形式相統一的精神內容。<sup>25</sup>而最終，這一超越感性的自我意識運動，通過再一次自我否定，才在民族國家共同體中達到精神內容和完整形式的統一，回歸為可感的精神藝術作品。

這三階段實際上就是《美學》中“象徵型藝術”、“古典型藝術”和“浪漫藝術”的先聲，並成為本雅明“美學劄記”試圖顛倒的潛在藝術哲學構架。黑格爾將由“光”與“暗”組成的“自然完整形態”看作一種抽象形式和貧乏內容的統一。但在本雅明那裡，作為歌德意義上“原現象”的“光”與“暗”既是色彩本質上的完整形態，也類比地象徵了藝術典範中形式和內容的統一。這就意味著，黑格爾心目中的“抽象藝術作品”恰恰是本雅明所謂藝術規範或藝術理念。可是，在黑格爾那裡，自然的完整形態是藝術演化的初級階段，藝術作品經歷了抽象的“自然狀態”，轉化為具體可感的有機生命形態，最終為其抽象的自然形式找到了絕對的精神內容。但在本雅明那裡，並不存在自然的完整形態。類比於顏色本身的藝術規範和藝術理念，並非在自然狀態中顯現出來的藝術作品，而是一切藝術作品“自然的”先驗內容和先驗形式的統一體。

黑格爾認為藝術作品能進一步深入和具體化地呈現精神的完整形態之處，本雅明卻發現了藝術作品對藝術完整形態的扭曲和消解。例如，在劄記 86 中，本雅明寫下如下提綱：

#### 幻象

##### I. 解完形

1. 解完形和理念 怪誕(Groteske)
2. 解完形和語言 (讓·保羅 莎士比亞)

##### II. 自身上色(sich Farben)

1. 解完形和顏色，羞愧、無恥和顏色
2. 純粹光芒

外觀 a. 福人鳥式的 預感 晦暗(Grau)對顏色而言的意謂(die Bedeutung)

閃耀 b. 樂園般的 回憶(超越幻象,必要的)

光線 c. 六翼天使 /相對應的顏色 22……<sup>26</sup>

在這一提綱中，本雅明進一步闡釋了藝術作品作為一種幻象所具有的解完形特質。藝術作品首先將作為藝術理念與標準的完整形態消解為兩部分。第一部分對應藝術作品的理念，但是，藝術作品的理念轉化為一種怪誕狀態。在藝術史和風格學領域中，怪誕特指意象的撕裂狀態。在這種狀態中，形象的線條和色塊出現了移置和扭曲，但整個意象的輪廓仍然依稀可見。這種完整輪廓和不斷撕裂的悖謬統一，體現了解完形試圖維持破壞藝術規範完整形態的一面。在劄記 82 中，本雅明指出：解完形並非真正的幻象，而是一種幻象和它所試圖顯現的完整形態之間的中介，它試圖調和已經不協調的藝術形式和藝術理念，讓這種完整形態即便在扭曲的狀態下也能維持。與第一部分不同，第二部分是語言，與劄記 86 開篇中將藝術和語言並置的圖式相呼應。在同一篇劄記中，本雅明也強調解完形將藝術理解的完整形態部分顯現為語言。在“審美劄記”的語境中，這種語言是指以晚期浪漫派作家讓·保爾(Jean Paul)的作品和莎士比亞的喜劇為代表的戲謔語言和反諷語



言。在劄記 82 中,本雅明認為,這兩種語言讓藝術作品解完形的動力在戲謔的暴力中維持下來 (behalten),從而讓藝術典範和理念愈加趨於扭曲和怪誕:“置於幻象之上的強力由此得以安頓;與此同時,這一強力同浪漫派反諷所造就的各種區隔在更為本真的幻象中呈現出來。”<sup>28</sup>由此可見,在本雅明“審美劄記”的語境中,語言作為一種解-完形的強大力量,扮演著消解藝術規範內容確定性的角色,與試圖維持藝術規範形式確定性的怪誕形態形成了巨大的對立和張力。

值得注意的是,在黑格爾那裡,對語言和藝術形式的重視,同樣成為自然的完整形態轉化為藝術作品的關鍵環節。黑格爾認為,語言,尤其是宗教祭祀中所使用的,並不被普通人所理解的神諭語言 (Orakel),<sup>29</sup>成為絕對精神在藝術作品中的實質內容;而這一語言對自然完整形式的排斥和消解,反而促進了生氣貫注的藝術作品獲得某種超感性的精神形式,從而將自然的完整形態轉化為藝術作品更為高級的存在階段——精神的完整形態。黑格爾把抽象的藝術作品所顯現的自然完整形態完全看作缺乏內容的抽象形式,而本雅明則將之看作藝術作品最高的規範和理念,其直接完整的顯現呈現為內容和形式的絕對同一,從而成為絕對的完整形態。因此,語言和藝術作品形式在辯證運動中對自然完整形態的表達和重塑,被黑格爾看作是自然完整形態向絕對完整形態的進化史;而本雅明認為,這種表達和重塑,恰恰是對絕對完整形態的消解和扭曲。從而,本雅明翻轉了黑格爾藝術哲學從自然向精神進發的“上升史”邏輯,試圖重構一種從藝術規範到作為藝術作品的幻象的“墮落史”。

這一“墮落”進程仍然依靠本雅明對歌德顏色理論的借用和闡釋來實現。本雅明在劄記 86 的提綱中,同樣使用了色彩“給自己上色”的過程,來類比藝術作品通過顯現藝術規範和理念,消解這一藝術規範和理念的過程。在上文中,我們已經指出,本雅明用了一個具有宗教色彩的詞“獻出 (Hingeben)”,來暗示這一上色過程的神學-倫理學色彩。同樣,黑格爾在涉及抽象藝術作品轉化為生氣貫注的藝術作品時,同樣使用了“獻祭 (Hingaben)”一詞,<sup>30</sup>通過這一獻祭,藝術作品成為絕對精神棲居於文化形式中的顯現。但在本雅明那裡,顏色自身的獻祭雖然產生了可感的顏色,這些顯現形式卻不足以補償顏色本身消失所帶來的損失。因此,類比於怪誕形式對於藝術完整形態的扭曲保留,可感顏色對於顏色本身的態度也是曖昧而矛盾的。本雅明用“羞愧”和“無恥”這兩個完全對立的詞語來描述這種態度。一方面,可感顏色不可能直接呈現光和暗這兩種造就它們的先驗內容,因此,它們面對自身源頭的態度是“羞愧”的;另一方面,本雅明認為,一旦這種顯現變得常見,各種顏色混合在一起,不同比例的明暗關係交織融會,這種“羞愧”又會再次消失。<sup>31</sup>

顯然,藝術作品形式在解-完形狀態中對藝術規範和理念的顯現,偶合了可感色彩犧牲色彩本身、卻試圖顯現後者的悖論關係;在消解的過程中,扭曲地肯定藝術規範所具有的完整形式。而對表徵藝術作品內容的語言,本雅明則用“純粹光芒”來類比之。按照歌德的色彩理論,光是明亮這一色彩的原現象的源頭。本雅明用純粹光芒與顏色本身的關係類比語言與藝術規範完整形態的關係,並非認為作為藝術作品先驗內容的明亮現象,仍然完整的保留在可感色彩之中,而是來源於他對語言在解-完形過程中作用的理解。按照歌德的色彩學說,明暗對比造就了事物與其陰影的關係,是客體在色彩中得以界限分明地顯現出來的前提條件。而純粹光芒意味著對陰影設置的界限之打破,象徵了語言對內容的表徵有著消解一切形式界限的力量。

應該說,在劄記 86 中,本雅明對純粹光芒子類型的界分著墨很多。第一種純粹光芒的子類型是“外觀”,這是作為幻象的藝術作品顯現藝術規範最為典型的內容中介。外觀並不由完全的光芒組成,而是藝術作品的成形內容借由光芒得以顯示出來的表象。本雅明以“福人島式的”來形容

“外觀”。這一修飾本來就帶有宗教色彩。福人島是古希臘神話中冥府中的樂土，一般為傳說中的異教英雄死後享福之所。將外觀看作“福人島式的”存在，隱喻了外觀雖然分有了藝術規範的內容，但卻只能在有限的時間中璀璨光榮，最終難免消逝，且不能進入基督教意義上的永生境界。而大多數藝術作品都是一種顯現過程，都依賴外觀而組成。這就意味著，雖然分有了部分純粹光芒，藝術作品最終不可持久，只能作為一種“反面典型”，反襯內容與形式相統一的藝術規範的恆久偉大。不僅如此，本雅明強調，在時間維度上，外觀只能通過與人的預感(Ahnung)相關的未來產生關聯，這更加暗示了外觀的可朽性和有限性。<sup>③</sup>

與“外觀”不同，借助“閃耀”而呈現的純粹光芒，則是藝術典範絕對內容瞬間的純粹閃現。本雅明將之稱為“樂園式”的，並認為，這種“閃耀”只和對過去的回憶相關。“樂園”就是指基督教的伊甸園，一旦人類墮落，將永不能復歸。這一隱喻暗示，純粹光芒在回憶中的閃現只是藝術作品暗示其先驗和絕對的內容的方式，而在作品中，我們沒法把握這一內容。

溝通外觀和閃耀的中介，被本雅明稱為“光線”，本雅明將之稱為“六翼天使一般的”。在天主教和猶太教傳統中，這類天使往往是飛速的傳信者，將上帝的啟示經由光芒交給人們。但是，承擔這一傳達功能的光線並不能成為人們通過藝術作品把握絕對內容的一種手段，而只是更加肯定了藝術作品無法直接把握絕對內容，只能通過中介理解其起源的事實。

因此，本雅明通過對歌德色彩理論的解釋，呈現了藝術作品與藝術規範和理念之間的悖謬關係。藝術作品通過對理念絕對內容和完整形式的顯現，拆解了兩者的同一性，而這一拆解卻暗示同一狀態確實存在。他的看法與黑格爾創造的德國唯心主義藝術哲學共享了內容與形式的辯證法，但其次序和結論完全相反。黑格爾試圖通過演繹抽象藝術形式尋找具體藝術內容的整個過程，將絕對內容和完整形式的整合放置於辯證法的目標位置。而本雅明反其道而行之，絕對內容和完整形式的同一關係在一開始就確定了，在藝術作品對這一同一形態的呈現中，絕對內容展示為孤立而有局限的可感外觀，完整形式不斷自我分解，轉化為一種局限而破碎的解-完形狀態。更有意思的地方在於，黑格爾的每一次辯證運動，都在肯定歷史對精神完形的豐富，而本雅明的每一次消解運動，都強化藝術作品對其本源意義上的完整形態的肯定和眷戀，儘管這一肯定只會讓絕對內容和可感藝術作品的距離越來越遠。

#### 四、結論：走向一種否定先行的圖像辯證法

通過對歌德顏色理論的再闡釋，本雅明試圖利用德國唯心主義美學傳統的一系列觀念和邏輯框架，達到翻轉和重寫這一理論的目標。但是，這一重寫也呈現了本雅明和它所批判的傳統之間不可磨滅的關聯。儘管和黑格爾的藝術理論尤其是其早期的藝術作品學說針鋒相對，本雅明卻同樣將“顯現”和“外觀”看作藝術作品最根本的存在方式。不同在於，黑格爾將藝術作品對精神或真理的顯現看作一種經由否定過程，獲得理念在特定歷史階段的感性化形式的肯定過程；而本雅明則將一切顯現過程和其結果——藝術作品，看作這一否定本身，藝術作品對其先驗完整形態的顯現不斷撕裂了這一完整形態，卻由此肯定了這一完整形態相對於經驗世界和歷史流變的進程具有絕對的超越性和永恒的規範意義。某種程度上，本雅明對歌德色彩學說的闡釋昭示了他在《歷史哲學論綱》對卡爾·克勞斯(Karl Kraus)經典名句的徵引：“本源即是目標(Die Ursprung ist die Ziel)。”<sup>④</sup>

這也在理論上奠定了本雅明在《論歌德〈親和力〉》中對藝術批評概念的重新界定。在他對早期浪漫派藝術批評概念的解釋中，本雅明傾向於將批評概念等同於反思能力主導下的知性行動，這

一知性行動具有創造性和否定性共存的特質,強調在界限消解的過程中,重構藝術本體和具體藝術作品之間的關係,進而擴大藝術經驗、藝術理論和藝術實踐的場域。而在對歌德色彩理論的重釋中,本雅明將藝術作品和藝術本質與絕對規範的關係,轉化為一種表象和真理,顯現和本質之間的關係。在這種關係中,具體藝術作品和藝術經驗不再能延展藝術本質的可能性,而只能否定地肯定藝術本質的超越性和絕對性。本雅明尤其強調,與早期浪漫派不同,通過歌德顏色學說的中介和類比,具體藝術作品並不具有創制自身本質屬性的能力,卻又具有不斷顯現藝術本質的衝動。這一判斷完全不同於他對早期浪漫派藝術理論的看法,他直接認為,浪漫派的反思能力就是一種無中生有的創制能力。這就意味著,經由闡發歌德的藝術理論和色彩學說,本雅明對藝術批評的理解產生的深入改變:批評行動不再是創制行動,而是和藝術作品中的真理和典範性存在密切相關的行動。

①參見姚雲帆:《在早期浪漫派和歌德之間:論本雅明的〈荷爾德林的兩首詩〉中的文學思想》,上海:《國際比較文學》,2020年第3期,第276~288頁。

②⑨⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, pp.109-130; pp.109, 117, 119; pp.109, 119; p.114; p.109; p.109; p.116; p.117; p.117; p.119; p.120; p.126; p.120; p.120.

③④⑤⑥⑦Johann Wolfgang von Goethe, *Werke XIII*, Muechen: Verlag G. H. Beck,1981, p.323; p.376; p.368; pp.335-337; p.451.

⑧Johann Wolfgang von Goethe, *Werke XII*, Muechen: Verlag G. H. Beck, 1981, p.366.

⑩G. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p.151.

⑬參見塔塔科維奇:《中世紀美學》,北京:中國社會科學出版社,1991年,第271頁。按該書對13世紀“美的四因”的論述,“光”成為美的原因之一。

⑲國內對意義和意謂的討論主要集中在分析哲學和現象學領域。分析哲學的相關討論來源於對弗雷格《意義與意謂》的討論,強調意義與摹狀詞相關,而意謂則和所指相關。這一點1990年代王路就有相關論

述,參見王路:《弗雷格關於“意義與意謂”的理論區分》,北京:《哲學研究》,1993年第8期。胡塞爾對兩個概念的區分,參見倪梁康:《胡塞爾現象學概念通釋》,北京:三聯書店,2007年,第77~78、438~39頁。按倪氏所述,胡塞爾將意義看作一種意識行為,而意謂(他譯為“含義”)看作一種符號運作為中心的意識行為或是“意義充實”行為,它指向某種“類”而不是感知對象。本雅明對胡塞爾的學說有所了解,但受到新康德主義學派思想家里爾(Alois Riehl)的影響,將意謂看作符號運作下的概念綜合的結果,而意義則是感知的結果。Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, pp.11-12.

⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ Gc. F. Hegel, *Phaenomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp.515-544, p.521, pp.516-517, p.519, p.516, p.519.

作者簡介:姚雲帆,華東師範大學中文系副教授,博士。上海 200241

[責任編輯 桑海]