

【外国艺术史】

艺术自主性与艺术政治化

——成熟时期本雅明艺术哲学的内在张力

王凤才

【摘要】关于艺术哲学的思考贯穿了本雅明一生的理论研究,但其关注的主题并非一成不变。早期本雅明艺术哲学的主题是象征与寓言的关系问题,成熟时期本雅明艺术哲学的主题则是艺术自主性与艺术政治化的关系问题。在艺术自主性与艺术政治化的关系问题上,本雅明既区别于唯美主义,又不同于先锋派:唯美主义强调艺术自主性,力图使艺术脱离生活实践,反对艺术介入政治现实;先锋派则强调艺术的社会功能,力图使艺术回归生活实践,倡导艺术介入政治现实。成熟时期本雅明艺术哲学尽管不否认甚至还留恋艺术自主性,但更加强调艺术的政治功能,推崇甚至拔高艺术政治化。因而在成熟时期的本雅明艺术哲学中,艺术自主性与艺术政治化之间始终存在着不可消解的内在张力,但本雅明最终还是倒向了艺术政治化,从而淡化、忽视甚至贬低了艺术自主性。

【关键词】本雅明;艺术哲学;艺术自主性;艺术政治化;唯美主义;先锋派

【作者简介】王凤才,复旦大学当代国外马克思主义研究中心暨哲学学院教授,教育部“长江学者”特聘教授。

【原文出处】《江海学刊》(南京),2024.6.49~59

【基金项目】本文系教育部重点研究基地重大项目“21世纪世界马克思主义语境中辩证法的新阐释”(项目号:22JJD710004)、复旦大学专项课题“中国当代哲学话语自主创新语境中《否定辩证法》的新阐释”(项目号:IDH3155074/015)的阶段性成果。

关于艺术哲学的思考贯穿了本雅明一生的理论研究,但其关注的主题并非一成不变。如果说,早期本雅明艺术哲学的主题是“象征”(Symbol)与“寓言”(Allegorie)的关系问题,那么,成熟时期本雅明艺术哲学的主题则是“艺术自主性”(künstliche Autonomie)与“艺术政治化”(Politisierung der Kunst)的关系问题。对于成熟时期的本雅明来说,艺术哲学不仅关乎艺术本身,而且关乎政治现实。^①因而我们可以从不同角度来研究成熟时期本雅明艺术哲学,例如艺术与生产(技术)、艺术与消费(接受)、艺术与社会(政治)、艺术与审美(救赎)等的关系问题。在此,我们不想也不能对本雅明的艺术哲学进行全方位探讨,而只是围绕艺术自主性与艺术政治化的关系这一主题,揭示成熟时期本雅明艺术哲学存在的内在张力,并对之进行批判性反思。

艺术作品的政治倾向保证了艺术自主性

(一)艺术作品正确的政治倾向既保证了文学质量,又保证了艺术自主性

为了论述艺术自主性与艺术政治化的关系,本雅明首先讨论了作品的倾向与质量的关系问题。在他看来,围绕艺术作品的倾向与质量的关系展开论争是毫无结果的,因为一方面艺术作品要有正确的政治倾向,另一方面又要求这些作品具有文学质量。然而,“一方面……另一方面……”这种表述方式并不能令人满意。当然,人们可以如此独断地判定二者的关系:一部展示了正确的政治倾向的艺术作品,无需展示其他方面的质量;或者说,一部展示了正确的政治倾向的艺术作品,必然会展示出其他方面的质量(主要是文学质量)。

第一种说法意味着,一部艺术作品只要有正确

的政治倾向,就必然是“好”的艺术作品——这里的“好”是指政治质量,至于其他方面的质量(如文学质量)以及是否具有艺术自主性则是无关紧要的。对于这种说法,本雅明是不认同的。因为这种说法粗暴地将正确的政治倾向等同于艺术作品的质量,从而忽视了艺术作品的文学质量,尤其抹杀了作品的艺术自主性。

第二种说法意味着,一部艺术作品只要有正确的政治倾向,就必然为该作品的文学质量提供了保证,同时也保证了艺术自主性。本雅明认为,这种说法是正确的,故可以代表他本人的观点;但他又强调,不能直接断言它是“正确的”,而需要加以证明。

柏拉图以后,诗人的存在权利问题不再被重视。今天,需要重新提出诗人的自主性问题,即诗人按照自己的意愿自由地写诗的问题。^②然而,人们不愿意承认诗人的自主性,反而认定诗人在面对“究竟为谁写作(即为谁服务)的问题”时,是在社会状况的迫使下作出选择的。在本雅明看来,资产阶级娱乐文学作家没有意识到这种选择,因而我们必须向他们证明,他们是某些阶级利益服务的,尽管他们不承认这一点。不过,一些进步作家承认这种选择,在阶级斗争中站到了无产阶级一边。一旦作出这种选择,他们作为作家的自主性也就不存在了。

本雅明说,只有当作品的文学倾向是正确的,其政治倾向才会是正确的;反过来说,正确的政治倾向包括了正确的文学倾向。“正是这种或隐或显地包含在政治倾向中的文学倾向(而不是其他什么东西)决定着作品的质量。”^③

由此可见,本雅明并未将作品的政治倾向等同于作品的文学倾向,尽管政治倾向包含着文学倾向;不过,他认为,作品的文学倾向决定作品的文学质量,或者说,作品的文学倾向就是作品的文学质量。显然,这是对上述“第一种说法”的反驳,也是对作品的政治倾向与文学倾向、文学质量的一致性的说明,但它并未由此证明艺术自主性。因此,本雅明的这个观点——艺术作品正确的政治倾向既保证了文学质量,又保证了艺术自主性是有问题的。

当然,本雅明并未停留于此,而是通过具体分析行动主义和新写实主义,进一步讨论了艺术作品的政治功能与艺术自主性的关系问题。行动主义源于鲁道夫·奥伊肯所说的“精神生活哲学”,它强调精神生活的独立性、能动性、统一性、永恒性。后来,“精神支配”或“精神人物支配”(Logokratie)被确立为行动主义的口号。本雅明指出,行动主义者用不能按阶级标准界定的常识取代唯物辩证法,故所说的“精神人物”不具完全的代表性,至多只能代表一个等级。也就是说,“精神人物”这个集体形成的原则本身是反革命的,因而该集体的影响从来也不是革命的。^④兴起于20世纪20年代的新写实主义,到20世纪50年代以后在西方的影响力逐渐消退。当然,英年早逝的本雅明不可能知道1940年之后的情况。不过,他凭借敏锐的嗅觉和鲜明的政治立场,对当时德国流行的新写实主义摄影进行了批评,但也谈到了摄影中的蒙太奇手法的革命潜能问题。本雅明说,适合于摄影的东西,也可以转用到文学上来。当然,摄影与文学的繁荣都得益于出版技术——广播与海报。然而,如果只给艺术生产机器提供原料而非尽可能地改变它,即使所提供的原料具有革命性,这种方法也是有争议的。事实上,本雅明对行动主义者的不满并不在于他们对艺术作品的政治功能的强调,而在于他们所说的政治功能具有的“非革命性”;他对新写实主义者的不满并不在于他们对新技术的依赖,而在于他们所说的政治功能具有的“非真实性”。因而本雅明推崇贝托尔特·布莱希特提出的“功能转变”(Umfunktionierung)——既承认生产机器的重要性,又强调按照社会主义标准改造生产机器的必要性。在本雅明看来,这很好地体现了马克思的生产力与生产关系理论在艺术领域的运用。然而,这固然保证了艺术作品的政治倾向,却悬置了艺术自主性。

(二)艺术作品的政治倾向依赖于文学生产关系,而文学技术服务于政治现实

在讨论了作品的倾向与质量的关系后,本雅明又讨论了作品的形式与内容的关系问题,这涉及作品的政治取向与文学生产的关系、文学技术与政治

现实的关系。本雅明指出,前人对作品的形式与内容的关系问题的处理可以被视为反面案例,即他们是在非辩证地处理“文学生产关系”。对这个问题的辩证处理则意味着,根本不能从僵化的、孤立的东西(作品、小说、书籍等)出发,而只能“回到事情本身”,即必须将作品、小说、书籍等置于活生生的社会关系中。

本雅明所说的“回到事情本身”,显然是借用了埃德蒙德·胡塞尔的说法,但它们只是形式上相似,实质上则是不同的:胡塞尔所说的“回到事情本身”,是回到经过现象学的本质还原和先验还原之后的“事情”本身,即纯粹的、先验的自我意识;而本雅明提及的“回到事情本身”,则是回到经过马克思界定的、由生产关系决定的社会关系本身。正如本雅明自己所说的,社会关系是由生产关系决定的。

在这里,本雅明抛出了一个严肃的问题:一部艺术作品,若它赞同现存生产关系就是反动的,若它力图变革现存生产关系就是革命的吗?不过,在提出这个问题之前,也许应该先提出另一个问题:艺术作品与它那个时代的社会生产关系处于什么样的关系之中?本雅明指出,这是一个“唯物主义批评”总会询问的、重要而又困难的问题。然而,对它的回答并不总是明白无误的。因为它直接指向艺术作品的文学生产关系的内部功能,或曰文学技术(Schriftstellerische Technik)。

本雅明指出:“对作为生产者的作家来说,技术进步是其政治进步的基础。”^⑤也就是说,“文学倾向存在于文学技术的进步或退步之中”。^⑥他举例说,从俄国文学中,尤其是从特列季亚科夫所代表的注重行动的作家的作品中可以看出,在任何情况下,正确的政治倾向与进步的文学技术总是处于功能性的相互依赖中。因此,这些注重行动的作家不同于只是报道信息的作家——作家的使命不是报道信息,而是斗争;不是充当社会现实的旁观者,而是要积极地介入社会现实。

本雅明之所以举这个例子,是为了说明我们必须从宽广的视野,立足于今天的技术条件,重新思考

文学形式或文学体裁问题。只有这样,我们才能描述那些具有活力的当代文学形式。事实上,我们正处于文学形式剧烈重铸的过程中,在其中,二元对立的思维方式失去了说服力。

本雅明强调,将“作家”描述为“生产者”的做法,必须追溯至新闻出版业。因为人们在那里可以看到,不同体裁之间、作家与诗人之间、研究者与通俗作家之间不再存在区分,甚至作家与读者之间的区分也发生了变化。当然,对新闻出版业的认知不能止步于此,因为在西欧,报纸还不能被描述为作家手中合适的生产工具,它仍然属于资本;而且,报纸还是“权力的工具,它只能从它所服务的权力结构中获得价值”。^⑦一句话,新闻是对文学生活、精神、精灵的背叛。

在这里,本雅明论述了艺术作品正确的政治倾向依赖于文学生产关系,甚至断言文学技术决定文学倾向进而决定政治倾向。这显然是马克思关于生产力与生产关系、经济基础与上层建筑的辩证法在文学艺术领域的运用,但却存在陷入“技术决定论”的嫌疑。当本雅明强调“艺术作品的政治倾向依赖于文学生产关系,而文学技术服务于政治现实”时,固然强调了艺术作品的政治功能,却“放逐”了艺术自主性。

艺术作品的可技术复制性消解了艺术自主性

(一)艺术作品的可技术复制性使灵韵消逝,从而使灵韵艺术让位于复制艺术

第一,艺术作品的可技术复制性使灵韵消逝。在本雅明看来,艺术作品原则上是可以被复制的,人们所制作的东西是可以被仿造的。事实上,有三种不同的复制:一是艺术生在艺术创作中复制包括艺术大师在内的他人的艺术作品;二是艺术大师为了传播而复制自己或他人的艺术作品;三是艺术商为了追逐利润而复制各种被市场看好的艺术作品。因此,从一定意义上说,艺术史就是复制技术发展史。

随着复制技术的发展,占主导地位的艺术形式也不断发生变化。到19世纪中期,复制技术不仅能够复制一切传世的艺术作品,而且还为自己的艺术

处理方式赢得了一席之地。诚然,对艺术作品的复制会产生一些新东西,但即使是最完美的艺术复制品也缺少一样东西——艺术作品的此时此地性,即独一无二性。这种独一无二性造就了艺术作品的原真性,唯有借助这种原真性,才构成艺术作品的历史。

本雅明说,与通常被当作赝品的手工复制品相比,原作保证了全部权威性;但与技术复制品相比,原作就失去这种权威性了。原因在于:一是技术复制比手工复制更不依赖于原作,如摄影;二是技术复制能够将原作的摹本带到原作自身达不到的境地,如照片、唱片等。然而,无论如何,“技术复制达不到原真性的全部领域”。^⑨所以说,尽管技术复制无损于艺术作品的结构,但却贬损了其独一无二性。因此,艺术作品的展示过程就触及一个最为敏感的核心问题,即自然对象不能呈现艺术作品的原真性。本雅明用灵韵(Aura)概念来概括这种原真性的特征。那么,灵韵究竟是什么呢?灵韵是“遥远之物的独一无二‘显现’(Erscheinung),虽远,犹如近在眼前”。^⑩也就是说,灵韵概念与此时此地性、独一无二性、原真性密切相关,具有距离感、历史感、模糊性、神秘性,泛指古典艺术的审美特征和膜拜价值。因此,本雅明所说的“艺术作品的可技术复制性使灵韵消逝”,实际上是指艺术自主性的消逝。

本雅明认为,艺术作品的灵韵与它在传统关联中的嵌入是同一的,但这个传统是活生生的、极具变化的。无论古希腊人和中世纪的牧师如何评价维纳斯雕像,他们都看到了她的灵韵。最古老的艺术作品源于某种礼仪,最初是巫术礼仪,后来是宗教礼仪。“艺术作品的灵韵的存在方式从未完全与其礼仪功能分开来,这具有决定性意义;换言之,‘真正的’艺术作品的唯一价值总是植根于其神学价值。”^⑪当然,即使在最湮神的美的膜拜中,这种神学的根基仍然被视为世俗化的礼仪。到了艺术作品可技术复制的时代,艺术作品的灵韵消逝了。这个过程具有象征意义,其含义远远超出了艺术领域;更加一般地说,复制技术使被复制的东西从传统领域中解脱出来。

众所周知,对美的膜拜始于文艺复兴时期,一直延续了300年。但随着第一个真正革命性的复制手段(摄影)的出现,艺术家感受到艺术危机的逼近。对此,唯美主义艺术家用“为艺术而艺术”作出了回应。针对这种将艺术自主性强调到极致的做法,本雅明毫不留情地批评道,由19世纪法国象征派诗人斯特凡·马拉美最先倡导的“为艺术而艺术”,不过是在纯粹的艺术观念形态中出现的完全否定性的“艺术神学”,它不仅拒绝艺术的任何社会功能,而且拒绝借助对象对艺术进行界定的做法。与“为艺术而艺术”相反,本雅明对艺术作品的灵韵的消逝虽感惋惜,但却持顺其自然甚至欣然接受的态度。他对复制艺术给予了高度评价,认为在世界历史上,艺术作品的可技术复制性第一次将艺术作品从对礼仪的依附中解放出来,被复制的艺术作品在越来越大的程度上是对艺术作品固有的可复制性的复制。

第二,艺术作品的可技术复制性使灵韵艺术让位于复制艺术。在本雅明看来,具有决定性意义的不是从宗教艺术到世俗艺术的转变,而是从灵韵艺术到复制艺术的转变。因为艺术作品的可技术复制性还改变了大众对艺术的感知方式,从而使艺术的性质从根本上发生了变化。

就对艺术的感知方式而言,大众与艺术爱好者显然不同:一是大众在消费艺术作品时“心神涣散”(Zerstreuung),艺术爱好者则以收藏者的心态走近艺术作品;二是对大众来说,艺术作品是娱乐消遣的诱因,对艺术爱好者来说,艺术作品则是凝神贯注的对象;三是大众超然于艺术作品之上,沉浸于自我之中,艺术爱好者则沉浸于艺术作品之中。^⑫

因此,我们可以将艺术史描述为艺术作品的两种价值之争的过程:一是艺术作品的膜拜价值,一是艺术作品的展览价值。本雅明说,随着艺术作品复制方法的多样化,其可展览性就有了可怕的增长,以至于其处于两极的两种价值之间的量变导致了质变:在古代,对艺术作品的膜拜价值的绝对推崇使之先是成为巫术工具,后来被称为艺术品;在现代,对艺术作品的展览价值的绝对推崇使之成为具有了全新功能的被造物,这种功能起初被当作“艺术的”,后

来发现它是一种退化了的功能,即“商品的”功能。

事实上,古代艺术服务于巫术,那时的社会技术只有与礼仪相结合才能存活下来;现代艺术从膜拜中解放出来,当今的社会技术是解放性的。然而,这种获得解放的技术与作为第二自然的社会相对立,“就像在古代人完全受制于第一自然一样,现代人制造了但又完全受制于第二自然”。^⑩也就是说,随着艺术作品的可技术复制性的发展,人们从推崇灵韵艺术的膜拜价值转变为推崇复制艺术的展览价值。这样一来,人们似乎可以从艺术膜拜中解放出来,但又受制于艺术商品化,从而也失去了艺术自主性。英国学者戴维·弗里斯比认为,本雅明的重要创见之一就是艺术作品的商品形式的扩展性展开的分析。^⑪

(二)作为传播媒介的电影艺术承载着社会意义

本雅明说:“电影是复制技术最强大的代言人,电影的社会意义即使在最积极的形态中也是显而易见的,且不说它的解构性、宣泄性的一面,即对传统文化遗产的价值进行清算的一面。”^⑫为了说明作为传播媒介的电影艺术承载着社会意义,他讨论了电影表演与戏剧表演、电影与绘画、电影艺术与雕塑艺术、电影业与新闻出版业的不同。

第一,电影表演与戏剧表演不同。其一,戏剧演员直接面向观众表演,故可以根据观众的情绪反应有效地调节自己的表演;电影演员直接面向机器而非观众,故无法根据观众的情绪反应有效地调节自己的表演。其二,戏剧表演可以由演员本人操控;电影表演则是由一系列机器决定的,演员本人不可以进行操控。其三,戏剧演员的表演不是商品生产;电影演员的表演则完全变成了商品生产。其四,戏剧表演是连贯的整体,演员完全融入角色当中;电影表演不是连贯的整体,演员没有完全融入角色当中。^⑬

本雅明说,电影艺术已经脱离了审美表象领域,而这个领域长期以来被视为艺术能够生长的唯一领域。一部电影,特别是有声电影的拍摄提供了从前根本不可想象的场景。这样一来,电影表演与戏剧

表演的近似性就变得无关紧要了。在电影拍摄过程中,摄影机深深地侵入现实,以至于从摄影机中解放出来的“纯粹现实”是特定技术手法的结果。因而,“现实之不依赖于摄影机的方面就成为最具艺术性的方面,而直接的现实场景则成为技术王国的蓝色之花”。^⑭

第二,电影与绘画不同。首先,绘画表现对象的整体,即画家在绘画时隔着一段自然距离观察对象,因而画家提供的形象是完整的;摄影师则直接进入对象的组织中,因而摄影师提供的形象有待剪辑组合。其次,绘画从单一视角认识对象;电影从多重视角认识对象。再次,绘画非共时性地接受对象;电影共时性地接受对象。^⑮也就是说,对绘画的复制与对电影表演的复制完全不同——在绘画中,被复制的东西是艺术作品,但复制品不是艺术作品;在电影中,被复制的东西与复制品都不是艺术作品。“现代艺术越多地投身于可复制性,即越少地将原创性置于中心地位,它就越是期待更大的传播效应。”^⑯

本雅明指出,19世纪围绕着绘画和摄影作品之艺术价值所展开的论争,实际上体现了世界历史上的一次重大变革,即在技术复制时代,艺术作品失去了被膜拜的基础,其表面的自主性一去不复返了。不过,19世纪的人们却忽视了由此带来的艺术功能的变化,甚至连经历了电影发展的20世纪的人们也没有注意到这一点。然而,“看到这一点是很有教育意义的,将电影归为‘艺术’的目标追求促使理论家毫无顾忌地将膜拜要素注入电影中,甚至连一些特别反动的作家(不是在神圣方面就是在超自然方面)也去寻找电影的社会意义”。^⑰

第三,电影艺术与雕塑艺术不同。对于希腊人来说,艺术依赖于永恒性的生产。雕塑艺术作为最不可修正的艺术,处于艺术的顶端;但在艺术作品可以进行装配的时代,雕塑艺术的衰退则是显而易见的。本雅明惊呼,今天艺术作品的可技术复制的程度和范围是前所未有的,如电影艺术,“它的艺术特征第一次完完全全地是由其可复制性决定的”。^⑱电影是最具“可完善性”的艺术,这与它彻底放弃追求

艺术的永恒性密切相关。

第四,电影业与新闻出版业不同。19世纪末以来,新闻出版业极度扩张,不断地给读者提供有关政治、宗教、科学、职业、地方组织的越来越新的信息,从而使越来越多的读者成为作家。这样一来,作家与读者的区分就失去了意义。正因为如此,从事文学创作的权利就不再植根于专门训练中,而是植根于技术培训中,所以文学成为共同财富。不过,“在文学创作中几百年来经历的演变,在电影中几十年就完成了”。^⑩也就是说,在文学创作中,(读者成为作家的状况)经历了几百年才得以实现;但在电影中,尤其是在俄罗斯电影实践中,(观众成为演员的状况)仅用短短几十年就部分地实现了。然而,俄罗斯电影中的部分演员并不是通常意义上的演员,而是在劳动过程中自我表演的大众;相反,欧洲资本主义电影工业对大众的要求是不予理睬的,对大众失业现象是不加关注的。新闻片表明,每一个体都能进入被拍成电影的状态,但这种可能性并不能完全实现,尽管每个现代人都有被拍成电影的诉求。

艺术作品必须以艺术政治化抵抗政治审美化

(一)艺术作品不仅要有宣传教育功能,而且要有组织动员功能

第一,艺术作品首先要有宣传教育功能,即作家要有教育和引导的行为态度,这在今天比以往任何时候都必要。因为一个不能进行自我教育的作家,就教育不了任何人。所以说,艺术生产的典范性是很重要的。布莱希特的史诗剧就是这样的典范,其娱乐功能与教化功能是统一的。因而,史诗剧的任务不再是展开故事情节,而是借助从报刊、广播、摄影、电影中获得的“情节中断”原则来描述或揭示状态,从而成功地改变了演员与角色、舞台与观众之间的功能关联。所谓“情节中断”,即有意识地中断故事情节的连贯性,以防止观众被带入剧情当中,从而阻止观众与剧中人物发生共鸣,以增强戏剧的间离效果。这就意味着,与传统戏剧相比,史诗剧的手段和目的更加朴实,即更少地用“情感”感染观众,而是

喜欢让观众通过理性思考实现自己与自身生活状态的“间离”(Verfremdung),目的是恢复观众的理性判断力与自由批判精神。就其特征而言,史诗剧艺术更多是以震惊代替共鸣。^⑪因此,本雅明向作家提出了如下要求:再思自己在生产过程中的地位问题。结果是,那些在各自领域起着核心作用的作家,或早或晚将在最清醒的信念的基础上与无产阶级团结在一起。

当然,“为谁写作”是一个非常复杂的问题。作家到底为谁写作?这与他的阶级出身、阶级观念并不是一一对应的,甚至可能刚好相反。例如,出身于资产阶级、为资产阶级读者写作的知识分子勒内·莫布兰克坚信无产阶级革命的必然性,出身于资产阶级的苏俄作家,经过艰苦卓绝的斗争,也成了社会主义建设的先锋战士。这就要求,作者作为精神生产者,必须与无产阶级团结起来,同时还要接触其他生产者(即物质生产者)。只有精神生产力与物质生产力相结合,才能打破将这两者分离开来的界限,才能实现无产阶级革命的目的——“改变生产机器”,从而实现政治进步。

第二,艺术作品还要有组织动员功能。本雅明说,新写实主义将出现在阶级斗争中的革命反思转变为娱乐消遣的对象,从而耗尽了其政治含义。若这个判断成立的话,那么德国讽刺作家埃里希·克斯特纳的如下说法就是正确的:激进左翼知识分子与工人运动毫无关系。当然,这是本雅明不愿意看到的情况。在他看来,只有“社会生活关系的文化化”,即只有将社会生活关系转变为社会文化关系,才能正确地把握文学形式重铸过程的范围,正如只有阶级斗争的程度才能确定文学形式重铸过程的“温度”一样。

本雅明认为,作家的工作从来都不只是生产产品,同时它也是生产资料本身,即作家的产品必须在其作品特征之外具有一种组织功能,而且其作品的“可用性”(Verwertbarkeit)不只限于宣传功能,还要有组织功能。当然,只有正确的政治倾向是不够的,因为这“只是作品具有组织功能的必要条件,但

从来不是其充分条件”。^②因而,对艺术作品的评价,不仅要考虑政治倾向是否正确,还要考虑文学技术是否进步。

由此可见,本雅明不仅看重艺术作品的政治倾向是否正确,也重视艺术作品的文学技术是否进步,因为艺术作品正确的政治倾向是作品具有组织功能之必要而非充分的条件,而艺术作品在政治上是否进步是由文学技术决定的。

(二)必须以艺术政治化抵抗政治审美化

第一,艺术作品具有社会功能,潜在地具有政治意义。本雅明强调,要根据经济基础与上层建筑关系理论讨论当前生产条件下的艺术倾向问题。这不是指无产阶级夺取政权之后的艺术倾向问题,更不是指无阶级社会的艺术倾向问题。低估这个问题的斗争价值是错误的。在讨论这个问题时,要反对不加限制地运用传统概念(如创造力与天才、永恒价值与风格、形式与内容等),否则就是法西斯主义意义上的剪裁事实。

在摄影中,展览价值开始全面挤压膜拜价值。当然,膜拜价值并非毫无抵抗地就范,毋宁说,它的最后一道防线就是人的肖像。在人的肖像照片中,我们可以捕捉到人的面部表情最后一次散发出的灵韵,即那无与伦比的忧郁的美。但当人的肖像在摄影中消失时,展览价值便第一次超越了膜拜价值。例如,法国摄影家尤金·阿杰特拍摄的巴黎无人街景照片犹如一个无人的作案现场,从而潜在地具有了政治意义。本雅明接着说,更为重要的是,电影工业开动了—个庞大的宣传机器,通过幻想的观念与多方面的投机诱惑大众参与进来,采取一切手段扭曲大众通过电影认识自我和阶级的兴趣,这在广大妇女那里获得了巨大成功。因此,“电影资本,特殊地说是适用于法西斯主义的东西;一般地说是适用于根据少数占有财富的人的兴趣去开发新社会状况的需要。这样一来,征用电影资本就成为无产阶级的一个迫切要求”。^③本雅明断定电影资本从根本上说是为资本家阶级服务的,就当时情况来说是直接为法西斯主义服务的。

在此,本雅明显然是借用了马克思的经济基础与上层建筑关系理论来阐发艺术作品的政治倾向问题,由此凸显艺术作品的政治功能。他深刻地揭示了电影资本为法西斯主义或资本家阶级服务的必然性,并强调电影资本为无产阶级服务的必要性。

第二,艺术作品的社会功能的基础从礼仪转为政治。诚然,艺术作品的可技术复制性使艺术作品从对礼仪的依附中解放出来,这是很大的进步;但当衡量艺术作品的原真性标准失效时,艺术作品的社会功能的基础就发生了翻转,“不再奠基于礼仪之上,而是奠基于政治之上”。^④这为无产阶级利用艺术服务于革命目的提供了契机。

以电影为例,演员在表演时无法见到观众。正是这种不可见性使电影演员无法根据观众的情绪调节演出,即电影演员本人不能操控自己的表演,相反,电影导演对电影演员的操控能力大幅度提高,有时电影导演甚至会迎合观众的口味——这意味着观众对电影演员的间接操控能力的提高。但我们不能忘记,这种操控的政治性运用还是有可能的,只要电影从资本主义剥削的枷锁中解放出来。事实上,在由电影资本推动的明星崇拜中所展现出的电影明星的“人格魅力”,不过是源于商业利润的考虑,究其实质不过是电影明星的商品拜物教化。因而,电影观众在膜拜电影明星的同时,也滋生了堕落的心态。法西斯主义就企图利用这种堕落的心态来取代大众的阶级意识。如此一来,电影资本就将这种操控的革命可能性变成了反革命的可能性,尽管电影作为第一个能够表现人机互动的媒介,同样能够有效地服务于唯物主义思想。

事实上,复制技术所导致的展览方式的变化,在政治中也是引人注目的。换言之,广播和电影不仅改变了专业演员的功能,也改变了“社会演员”(如从政人员)的功能。在本雅明看来,尽管任务不同,但电影明星、政治独裁者、体育运动冠军都是以胜利者姿态出现的;不同的是,前两者在社会条件下展示自身,后者在自然条件下展示自身。但从技术上说,不论是电影演员还是体育运动员,都是在作为专业人

员展示自己的技术成就(电影艺术表演或运动竞技比赛),但政治独裁者是在作为“非专业人员”展示自己的政治手腕(政治统治或社会治理)。所以政治独裁者与电影演员或体育运动员还是有着根本的不同。

第三,必须以艺术政治化抵抗政治审美化。在资产阶级退化时代,即资产阶级从进步阶级变成倒退阶级的时代,凝神贯注已经成为与娱乐消遣行为相对立的社会反叛行为。本雅明说,尽管达达主义使艺术作品具有了触觉特征,从而有利于满足人们对电影的需求;然而,电影艺术更加强调与触觉特征密切相关的视觉特征,所以,“电影就使心理上的‘震惊效果’(Schockwirkung)解放出来,而达达主义原来将这种震惊效果捆绑在道德领域中。在进步电影(主要是卓别林电影)中,这种震惊效果在一个新的阶段融合在一起”。^③

今天,人们日益加剧的无产阶级化与大众的日渐形成是同一过程的两个方面。法西斯主义者试图将新出现的无产阶级大众组织起来,却不触碰压迫他们的生产秩序和所有制秩序。本雅明强调,大众拥有改变所有制秩序的权利;但法西斯主义者认为,大众的福祉在于获得表达机会而非获得权利,其目的是为了维护现存所有制关系。因此,法西斯主义者最终必然走向政治生活审美化。然而,政治审美化的所有努力集中到一点就是战争。“战争且只有战争才能在维护传统所有制关系的条件下,最大限度地给予大众运动以目标……即动员当代的全部技术手段。”^④意大利作家、未来主义奠基人菲利波·马里内蒂叫嚣,从各个方面看,战争都是美的。因此,请记住这些战争美学原则吧!法西斯主义者狂喊,“实现艺术,哪怕毁灭世界”。本雅明批评道,这显然是“为艺术而艺术”的最终完成:“为艺术而艺术”是艺术自主性的极致表达。然而,若一味地强调艺术自主性,不重视艺术政治化,就会导向法西斯主义的政治审美化,即把自我毁灭当作极佳的审美体验。因此,面对法西斯主义的政治审美化,共产主义者的回答应该是“艺术政治化”。^⑤

辩证法家认为,战争具有积极的一面,即它是生产力之自然运用的手段,而所有制秩序遏制生产力的自然运用并强化生产力之不自然运用,战争能够打破所有制秩序的这一企图。但战争更具有消极的一面,即它也可以摧毁一切。

由此可见,本雅明尽管强调文学技术对于艺术作品政治倾向的重要性,但更加推崇艺术作品的政治功能,力图以共产主义的艺术政治化抵抗法西斯主义的政治审美化。这样一来,本雅明就有意无意地淡化、忽视甚至贬低了艺术自主性。

结论

第一,在艺术作品的政治倾向与艺术自主性的关系问题上,本雅明的核心观点——艺术作品的政治倾向保证了艺术自主性——基于两个基本结论:一是艺术作品正确的政治倾向既保证了文学质量,又保证了艺术自主性;二是艺术作品正确的政治倾向依赖于文学生产关系,而文学技术服务于政治现实。

第一个结论表明,尽管本雅明并未将艺术作品的政治倾向等同于文学倾向,但却认为艺术作品的政治倾向包含着文学倾向,文学倾向又决定着文学质量,或曰文学倾向就是文学质量。显然,这是在强调艺术作品的政治倾向与文学倾向、文学质量的一致性。诚然,本雅明并不是否认艺术自主性,而是认为艺术作品的政治倾向保证了艺术作品的全部质量,从而保证了艺术自主性,但这实际上是取消了、至少是矮化了艺术自主性。当然,本雅明强调艺术作品对文学生产关系、文学技术的依赖性,在相当程度上是合理的;至于他强调进步知识分子不仅要解放生产资料感兴趣,而且要直接服务于阶级斗争,则是为了进一步强化艺术作品正确的政治倾向之重要性。本雅明在《作者作为生产者》中对待阶级斗争的态度,完全不同于在《单向街》中的态度。他在《单向街》中认为:“阶级斗争观念可能是引人误入歧途的。”^⑥

第二个结论表明,本雅明显然是借用了马克思的生产力与生产关系理论来讨论艺术生产力(文学

技术)与艺术生产关系(文学生产关系)问题,从而阐发了艺术生产理论,由此成为“马克思主义文艺理论的开创者”,^③甚至可以说,开启了“当代西方‘接受美学’的先河”。^④

本雅明批评了僵化地处理文学生产关系与文学技术之间关系的做法,主张辩证地处理两者的关系,但他太过强调艺术作品的政治倾向对进步的文学技术之功能性的依赖,甚至断言艺术作品的文学倾向直接存在于文学技术的进步或退步之中。强调文学技术决定文学艺术的性质与特征,这是典型的“技术决定论”。本雅明的这种做法是对马克思的生产力与生产关系理论在艺术领域的简单套用,也是对艺术作品的政治倾向、文学倾向与文学生产关系、文学技术之间错综复杂的关系之简单化处理,这就不可避免地戕害了艺术作品的相对独立性,即艺术自主性。如此一来,本雅明的艺术生产理论就缺乏马克思理论中艺术与生产(技术)、艺术与消费(接受)、艺术与社会(政治)之间的那种辩证性,从而有陷入机械唯物论的可能。结果必然是,艺术自主性被大大地忽视了,甚至被直接消除了。鉴于此,我们在基本赞同本雅明艺术生产理论的同时,对其中隐含着的“非辩证性”和“形式主义”也应引以为戒。

本雅明这种比布莱希特的观点还要乐观的艺术生产理论尽管被激进左翼理论家视为“革命的唯物主义艺术理论”,但遭到了德国美学家、文学评论家彼得·比格勒的质疑:“从本质上说,本雅明试图做的是,从作为整体的社会转移到其中的一个部分,即艺术,按照马克思主义的原理,生产力的发展‘摧毁’生产关系。问题在于,这一转移是否最终不过是一个比喻而已。”^⑤

第二,在艺术作品的可复制性与艺术自主性关系问题上,本雅明的核心观点——艺术作品的可技术复制性消解了艺术自主性——基于两个基本结论:一是艺术作品的可技术复制性使灵韵消逝,从而使灵韵艺术让位于复制艺术;二是作为传播媒介的电影艺术承载着社会意义。

第一个结论表明,本雅明看到了艺术作品的可技术复制性不仅使灵韵消逝,而且还改变了大众对

艺术的感知方式,从而使艺术的性质从根本上发生了变化,即使人们从推崇灵韵艺术的膜拜价值转变为推崇复制艺术的展览价值。

本雅明对于艺术灵韵的消逝感到惋惜甚至痛心。因为尽管技术复制无损于艺术作品的结构,但却贬损了艺术作品的灵韵,由此人们推崇的是艺术作品的展览价值而非膜拜价值。这意味着,艺术作品日益商品化,从而失去了艺术自主性。这足以表明,本雅明并不否认甚至有些留恋艺术自主性。然而,从本雅明对复制技术的乐观态度中可以看出,对于灵韵艺术的膜拜价值让位于复制艺术的展览价值,他抱着顺其自然甚至欣然接受的态度。本雅明肯定复制技术具有合理性,但其观点存在使问题简单化的嫌疑,因为在他看来,生产力发展、科学技术进步必然导致艺术进步。弗里斯比正确地指出:“对本雅明来说,技术从来不可能被化约成‘自然的统治’。新的技术改变了感知物本身及人类与物之间的关系。”^⑥

第二个结论表明,本雅明给予电影艺术以积极乐观的评价:电影艺术借助特有的技术手段丰富了人们的视觉世界;电影艺术借助蒙太奇技巧,通过对现实对象的分割、再组合,展现了现实世界中的非机械方面;电影艺术的出现是人类艺术史上的一次革命。因此可以说,本雅明的电影理论是对现代艺术革命的一首赞美诗。^⑦这是最早的关于大众传媒艺术化的理论探讨之一,但他对电影传媒过分乐观的态度包含着某些理论失误。^⑧这种对电影传媒的积极乐观态度也成为阿多诺批评本雅明的原因之一。

当然,本雅明对电影艺术总体上的积极乐观态度并不意味着,他毫无批判地对待电影传媒。在他看来,电影工业通过宣传机器起到了意识形态的作用,而且异化了人与人之间的关系——在电影出现的时代,人与人之间的相互异化达到了最严重的程度,人与人之间的相互介入关系成了他们唯一的联系。^⑨因此,不能放任电影资本仅仅为资产阶级(尤其是法西斯主义者)所独占,而要站在无产阶级立场对电影资本进行征用。这强烈地显示出,艺术作品

是具有政治功能的。总之,在本雅明看来,电影不仅是一种基于电影技术的传播媒介,还是一种承载社会意义的电影艺术。

第三,在艺术与政治的关系问题上,本雅明的基本结论是:其一,艺术作品不仅要有宣传教育功能,而且要有组织动员功能;其二,必须以艺术政治化抵抗政治审美化。

第一个结论表明,艺术作品不仅要有正确的政治倾向以实现宣传教育的功能,还要有组织动员功能以实现改造人的目的。艺术家应当承担教育和引导无产阶级大众的使命。这不仅显示出本雅明重视艺术作品的政治功能,而且表明他要求艺术家承担起政治使命。事实上,在《超现实主义——欧洲知识界的最后快照》一文中,本雅明就试图揭示超现实主义蕴含的激进自由思想和政治革命力量。他说,超现实主义坚信,在这个世界上,只有通过成千上万人的牺牲,才能获得自由;只要自由持续存在,就应该没有限制地享用它。因此,以最简单的革命形式进行的人类解放斗争迄今为止仍然是最有价值的事业。超现实主义的目标就是“从陶醉中赢得革命力量”。^⑤

第二个结论表明,本雅明几乎毫无保留地赞同艺术作品的政治功能。针对法西斯主义的政治审美化,他力主以艺术政治化来加以抵抗。应该说,在当时的社会历史背景下,本雅明的做法是值得肯定的。作为艺术生产理论的延展和深化,艺术政治化具有革命性的目标指向。换言之,艺术作品不仅要有正确的政治倾向,而且要发挥政治功能。即使在今天,本雅明对艺术作品和艺术家的要求仍然具有现实意义。然而,若一味地强调、推崇甚至拔高艺术政治化,而淡化、忽视甚至贬低艺术自主性,也是不可取的。本雅明对“为艺术而艺术”的批评,固然是为了避免艺术自主性的极端化,防止艺术走向唯美主义之路,但若将“为艺术而艺术”视为否定性的艺术神学,则显得非常过分,甚至有“妖魔化”唯美主义的嫌疑。首先,从本雅明对达达主义的态度可以看出这一点。他指出,达达主义者很少看重艺术作品的市场价值,即商业上的有用性,更多地看重艺术作品作

为凝神贯注的对象的无用性。这反而毁灭了灵韵。^⑥其次,本雅明对“为艺术而艺术”的讨伐更加清楚地说明了这一点。在巴黎这个“小世界”中,超现实主义陶醉于自己的抒情诗。本雅明说,只有认识到这一点,我们才能迎头痛击“为艺术而艺术”宣扬的唯美主义。^⑦

综上所述,在艺术自主性与艺术政治化的关系问题上,本雅明既区别于唯美主义,又不同于先锋派。唯美主义强调艺术自主性,力图使艺术脱离生活实践,反对艺术介入政治现实;先锋派则强调艺术的社会功能,力图使艺术回归生活实践,倡导艺术介入政治现实。成熟时期的本雅明艺术哲学尽管不否认甚至还留恋艺术自主性,但更加强调、推崇甚至拔高艺术政治化。因而,在成熟时期的本雅明艺术哲学中,艺术自主性与艺术政治化之间始终存在着不可消解的内在张力,但他最终还是倒向了艺术政治化,从而淡化、忽视甚至贬低了艺术自主性。

注释:

①参见[俄]阿尔斯拉诺夫:《艺术灭亡的神话——法兰克福学派从本雅明到“新左派”的美学思想》,陈世雄译,文汇出版社2017年版,第40页。

②Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", in *Gesammelte Schriften*, Band II 2, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2014, S. 683.

③Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", in *Gesammelte Schriften*, Band II 2, S. 685.

④Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", in *Gesammelte Schriften*, Band II 2, S. 690.

⑤Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", in *Gesammelte Schriften*, Band II 2, S. 693.

⑥Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent", in *Gesammelte Schriften*, Band II 2, S. 685.

⑦Walter Benjamin, "Karl Kraus", in *Gesammelte Schriften*, Band II 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991, S. 344.

⑧Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, Berlin: Suhrkamp taschenbuch Wissenschaft, 2013, S. 437.

⑨[德]本雅明:《迎向灵光消逝的年代:本雅明论艺术》,许绮玲、林志明译,广西师范大学出版社2008年,第104页。

⑩Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 441.

⑪Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 465.

⑫Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 444.

⑬[英]戴维·弗里斯比:《现代性的碎片——齐美尔、克拉考尔和本雅明作品中的现代性理论》,卢晖临、周怡、李林艳译,商务印书馆2003年,第343页。

⑭Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 440.

⑮参见王才勇:《本雅明其人及其思想》,[德]本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2001年,第175-176页。

⑯Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 458.

⑰参见王才勇:《本雅明其人及其思想》,[德]本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,第176-177页。

⑱Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 452.

⑲Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 448.

⑳Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 446.

㉑Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 456.

㉒参见[德]本雅明:《什么是史诗剧?》,君余译,孙冰编:《本雅明:作品与画像》,文汇出版社1999年版,第107页。

㉓Walter Benjamin,"Der Autor als Produzent", in *Gesammelte Schriften*, Band II 2, S. 696.

㉔Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 456.

㉕Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 482.

㉖Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 464.

㉗Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 467-468.

㉘Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 469.

㉙Walter Benjamin,"Einbahnstraße", in *Gesammelte Schriften*, Band IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1991, S. 122.

㉚马驰:《“新马克思主义”文论》,山东教育出版社1998年版,第172-173页。

㉛姜哲军、刘峰等:《西方马克思主义艺术与美学理论批评》,社会科学文献出版社2002年版,第141页。

㉜[德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2005年版,第97页。

㉝[英]戴维·弗里斯比:《现代性的碎片——齐美尔、克拉考尔和本雅明作品中的现代性理论》,第318页。

㉞参见王才勇:《本雅明其人及其思想》,[德]本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,第191页。

㉟杨小滨:《否定的美学——法兰克福学派的文艺理论和文化批评》,上海三联书店1999年版,第81-82页。

㊱[德]本雅明:《弗兰茨·卡夫卡》,陈永国译,陈永国、马海良编:《本雅明文选》,中国社会科学出版社1999年版,第257页。

㊲Walter Benjamin,"Der Surrealismus—Die letzte Momentaufnahme europäischer Intelligenz", in *Gesammelte Schriften*, Band II 1, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2014, S. 307.

㊳Walter Benjamin,"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Band I 2-*Abhandlungen*, 6. Auflage, S. 463.

㊴Walter Benjamin,"Der Surrealismus—Die letzte Momentaufnahme europäischer Intelligenz", in *Gesammelte Schriften*, Band II 1, S. 301.