本雅明艺术生产理论内部矛盾解读*

王洪志 ,张海燕
(沧州师专 中文系 ,河北 沧州 061000)

摘 要:鲜明的技术主义倾向与怀旧情结造成了本雅明艺术生产理论内部巨大的张力。经验理论使其艺术生产理论建立在深刻的工业文明批判的背景上 ,也显示出本雅明早期形而上 —神学理论的深刻影响。技术乐观主义的复制理论的出发点是政治 ,马克思主义与现代主义立场上的艺术生产理论的实质是具有激进的介入性的政治诗学。

关键词:本雅明;技术;复制;经验;政治
中图分类号:J0 **文献标识码**:A **文章编号**:1000-5587(2007)03-0093-06

本雅明独到深刻、广博融会的艺术生产理论具有巨大的理论生发性。本雅明对传统艺术现代转型的描述 ,对艺术生产性、技术性、政治性之间关系的揭示 ,以及“光韵”“机械复制”“震惊”等 20 世纪美学史上具有命名性意义的范畴的提出 ,都为后世开辟了广阔的理论空间 ,引来众多理论家展开与他持久的辩驳、对话。这种生发性一定程度上源于其理论强烈的内在张力。如詹姆逊所说 ,本雅明对复制艺术表达了坚执的乐观 ,“他坚持认为”,“进步的艺术作品是利用最先进的艺术技巧的作品”[1](P67) ,但同时对一种丧失了的经验能力的怀念 ,“一种根据记忆的丰富而对现在表现出清醒而残忍的不满”[1](P68) 又构成了本雅明思想的基调 ,于是激进的艺术生产理论悖论性地建立在“怀旧”的基础上。随着国内本雅明研究的深入 ,研究者日益关注本雅明的这种“立场之谜”,对工业文明的绝望和希望 ,对消逝的传统艺术的留恋与决绝 ,造就了本雅明理论奇特的含混。立足于马克思主义的本雅明艺术生产理论绝不是某种单向度的革命美学 ,复杂哲学背景上巨大的内在矛盾性是其显著特征 ,对这种矛盾的深入解读应该是一个有意义的命题 ,因为由此我们才能探寻其理论形成的深层机制 ,从而展现其完整面貌 ,彰显其独特价值。本文主要通过对构成本雅明艺术生产理论主体的三篇论文的阐析 ,梳理其思想脉络 ,揭示其矛盾根源 ,以求在更深的层面把握艺术生产理论的实质。

一、技术主义与“怀旧”

本雅明艺术生产理论主要集中在三篇论文《作为生产者的作家》(以下简称为《作家》)、《机械复制时代的艺术作品》(以下简称为《作品》)、《讲故事的人》中。通常研究者更多地把目光停留在前二篇。的确 ,《作家》可以视为其理论论纲 ,《作品》是对《作家》的深入、展开 ,构成了艺术生产理论的主体。

在《作家》中 ,本雅明首次提出艺术生产的概念 ,认为同物质生产一样 ,作为生产者的作家以一定的生产技术 ,生产产品满足消费者的需要 ,从而构建特定的艺术中的社会生产关系。作为生产的文学被直接纳入到社会经济关系中而具有了政治性 ,政治性决定于生产性 ,生产的核心因素是标志着生产力水准的“技术”,“技术”成为艺术生产理论中的核心范畴。“技术”在这里是一个与生产技术、创作技巧和艺术形式同一的概念 ,它尤其突出了艺术生产、传播中物质性的媒介、技术因素 ,从而“使文学作品接受一种直接的、社会的因而也是唯物主义的分析”。本雅明借“技术”弥合政治性与文学性之间的对立 ,“文

* 收稿日期:2006-06-06
作者简介:王洪志(1972-) ,女 ,河北衡水人 ,文艺学硕士 ,副教授 ,主要从事马克思主义文论研究。

学的倾向性就存在于文学技术的进步或者倒退之中”,“只有当诗在文学倾向上是正确的,它才可能在政治倾向上是正确的”[2](P307)。也就是说,作品的革命性不再表现于它的文本内容,而是表现于它是否能利用合乎时代的先进的文学“技术”。《作家》鲜明地表明了本雅明的政治诉求:进步作家要以布莱希特为榜样,利用先进的生产机器,而且用社会主义原则去改进它,引导其他作家生产,把消费者变为共同行动者,以适应无产阶级的需要。《作品》延续了《作家》的思路,但它采取了“一种从内部赋予的、避开任何与政治无中介关联的形式”[3](P191),以“复制技术”为例进行精微深入的审美分析,探讨“技术”在艺术发展中的决定作用和它与政治倾向的微妙关系。

在本雅明看来,艺术的发展史就是复制技术的演变史。复制技术的每一次飞跃都推动着艺术的发展,而真正引发了一场艺术革命的是以摄影为标志的机械复制技术。“19 世纪前后,技术复制达到了这样一个水准,它不仅能复制一切传世的艺术品,从而以其影响开始经受最深刻的变化,而且它还在艺术方式中为自己获得了一席之地。”[4](P53) 艺术的全面机械复制和复制艺术的典型电影的诞生让艺术进入了机械复制时代。

机械复制导致了传统艺术“光韵”的丧失。“光韵”首先是指“原作诞生的即时即地性”即“本真性”,以及由此而来的历史感、权威性、神秘性等。本雅明从时空的角度把它定义为“在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现”[4](P57)。“感觉上如此贴近”是对光韵艺术主客体契合的审美特征的描述。这里本雅明没有停留于“光韵”亲切的怡人的“美”,而是进一步指出这种传统艺术的特征植根于礼仪,从最初的巫术礼仪到宗教礼仪到世俗社会的美的崇拜,直至 19 世纪“为艺术而艺术”的艺术神学,“艺术作品光韵浓郁的生存方式从来就不能脱离礼仪功能,”而机械复制因消解了原本摹本的概念而彻底摧毁了“本真性”,“第一次把艺术从对礼仪的寄生中解放了出来”[4](P12)。

机械复制深刻地改变了传统艺术的生产、接受方式及其审美特征和功能。以电影为例,本雅明分析了复制艺术与传统艺术的对立性特征。在生产方式上,传统艺术的个体性创造改变为复制艺术的集体性创造,传统艺术具有某种神秘色彩的精神观照方式代之以复制艺术深入事物内部的解析式制作方式,本雅明喻以巫医和外科手术医生的区别。在艺术的审美特征上,传统艺术拥有“美的外观”,是一种永恒的、不可更改的生气灌注的完整体,而电影则是支离破碎的蒙太奇剪辑物,于是前者“迷人的视觉现象”带来的陶醉代之以一种“震惊”感受。在接受方式上,传统艺术呈现一种膜拜价值,以对物质的隐匿制造着神秘,要求接受者定心凝神,“沉入作品”,是一种私秘性的无批判式的接受,而复制艺术呈现出一种展示价值,复制艺术通过对自己的机械构成性、物质性的展示破除了神秘性,接受者成了消遣式的鉴赏者,“进行消遣的大众则超然于艺术品而沉浸在自我中”[4](P78),是一种更容易唤起主体感觉的集体性接受。技术改变了精神生产方式,于是艺术的社会功能也发生了巨大的变化,它“不再建立在礼仪的根基上,而是建立在另一种实践,即建立在政治的根基上”[4](P59)。不同于传统艺术对艺术社会功能的否定,“技术”进步的复制艺术具有一种巨大的政治潜能。本雅明肯定电影的认识功能,认为它以特殊的技术手段释放了人们的“视觉无意识”,促进人们对习以为常的环境重新审视。“电影……一方面增加了对主宰我们生活的必然发展的洞察,另一方面给我们保证了一个巨大的,料想不到的活动余地。……并用 1/10 的甘油炸药炸毁了这个牢笼般的世界”[4](P35)。本雅明尤其肯定电影在机械与人之间的平衡作用。电影的制作是在生活中受机器控制的人类对机器的人性化把握,是“通过其最强烈的机械手段,实现了现实中非机械的方面”[4](P32),是大众对机器的“复仇”。它创造集体梦幻宣泄大众的精神压抑,它“致力于培养人们那种以熟悉机械为条件的新的统觉和反应”,让他们在日益技术化的现实中保持主体性。此外,电影的以“直接的密集化反应为条件的”接受方式强化了大众的群体意识,艺术与观众“最落后的关系,比如毕加索,激变成为最进步的关系,比如卓别林”[4](P33)。电影成为现代人无与伦比的富有意义的表现形式。

艺术的机械复制使艺术摆脱了少数人的垄断,增加了现实的活力,而复制艺术更以对作者与读者、观众与演员界限的弥合极大地释放了文化的民主性,使“文学成了公众财富”[4](P29)。复制艺术“把人的创造力从传统艺术的垄断中解放出来,意义不下于 16 世纪科学把自己从哲学的束缚下解放出来”[5](P299)。面对艺术史的巨变,艺术生产理论显示出鲜明的乐观的“技术”主义立场,它也因此遭到“技术决定论”、“工艺主义”的诟病。几乎与此同时,本雅明发表了被他称为《作品》“姊妹篇”的《讲故事

的人 ——列斯科夫作品随想录》,以对“光韵”消失的主题作一些补充。《讲故事的人》是艺术生产理论在传统维度上的展开。

故事是前工业社会中生长于手工劳动氛围的“经验交流”的艺术,是一门光韵流溢的“手艺”。大工业生产和印刷术造成了小说的兴盛,小说显示了孤寂的新兴中产阶级深刻的人生困惑。科技化(发达)资本主义时期对应的叙事形式是新闻报道,新闻加速了故事和小说的死亡,这种“技术”推动下的文体演变论与《作品》中的观点一以贯之。虽然本雅明认为故事在现代社会的衰亡无可挽回,这是生产力发展的必然结果,而且“在渐渐消亡的东西中看到一种新的美”[6](P295),但《讲故事的人》通篇用诗意的语言表达了对传统艺术的深深眷恋和对“用故事的柔和火焰把自己生命的灯捻彻底燃尽”的讲故事者的怀念。至此,怀旧与技术主义的主题并行于艺术生产理论之中。

二、经验与贫乏

本雅明为《讲故事的人》写过倾向于《作品》的注释,以“拒绝任何关于讲故事的艺术的遗失而致的怀旧的悲伤”,在发表时却谨慎地删除了,仿佛在有意地保持某种立场上的暧昧[7]。《讲故事的人》在本雅明艺术生产理论中的地位举足轻重,不仅因为它天才的文体论阐释,还因为它为艺术生产理论注入了一种内在张力,提供了艺术生产理论诞生的复杂深广的哲学背景。实际上,只有从《讲故事的人》入手,我们才能深入理解机械复制理论的内在机制。

《讲故事的人》的真正主题是“经验”的贬值。本雅明说,讲故事的艺术已是日薄西山,这意味着“我们的某种最可放心的财产被夺走了:这财产就是交流经验的能力”[6](P291)。经验是故事的源泉与灵魂,也是传统艺术“光韵”的基础,在现代社会经验已经无以为继。

这里,经验是一种通过长期无意识记忆沉潜于心灵形成的人生智慧,不同于现代社会中的“体验”(Erlebnis)感受,它是前工业社会“在把乡村生活的外界刺激转化为口传故事的方式中起作用的”[8](P317)独特的“经验”(Erfahrung)方式。经验是贯穿了本雅明一生思考的一个重要范畴。1918 年在《未来哲学纲领》中,本雅明就提出了自己的经验理论以对抗康德基于科学的经验原则。本雅明认为启蒙运动只承认自然科学的经验的有效性,而不承认本来可能赋予经验以更高内容的知识力量的权威。所以康德的经验只是一种低级经验、“机械经验”,它严重扼杀了精神的丰富性而使人类片面陷入了技术理性、工具理性,这是一种标准化的,非自然化的虚假经验,而真正的经验只能存在于宗教、历史、艺术等启蒙的盲区。他提出了“具体经验总体”的概念,试图确立对立于康德“依赖认知意识的主体性质”的而“应该是完全中立和先于主体和客体概念领域”的知识概念,其中的“经验以纯粹的知识为基础,就像哲学中的精华只能且必须想起上帝一样”[3](P49)。这种唯灵主义信仰主义观点直接源于本雅明对一战后堕落的德国的现实的反抗,体现了本雅明对异化的资本主义社会的批判和对现代性的反思。基于这种经验观和同样具有浓厚神秘主义色彩的元语言哲学,本雅明对文学经验高度关注,从他对德国浪漫主义批评、巴洛克悲苦剧及波德莱尔、卡夫卡等人的评析中,我们看到了他从艺术、从语言中寻求真理救赎的独特思路。《讲故事的人》通过对故事的解析来展现真正经验的存在。在这里,我们看到,虽然此时的本雅明已经对自己的思想作了巨大的唯物主义的修正,但其早期的形而上—神学基础仍保持着根深蒂固的影响。

本雅明认为,故事的经典形态产生于口口相传的口头文化时代,那是经验的时代。从故事的特征中,我们也可以看出本雅明对经验性质的揭示。(1)交流性　经验产生于人与自然和谐统一的时代,席勒称之为朴素的诗的时代。经验“建立在客观对象与人之间关系的转换上”,是一种“在非意愿回忆之中自然地围绕起感知对象的联想”[9](P159),这种物我合一的观照方式赋予了对象“回头看”的能力,正是这种情感交流性成为传统艺术生生不息的美的源泉。故事的叙述就是经验的转述、叠加和浸润。听故事的人把故事中的经验融入自己的生命,又把自己的人生经验叠加到故事中成为讲故事的人。所以故事总是有关实用关怀的,体现为一种人生智慧,“智慧是真理的一个壮丽侧面”[6](P294)。当人们用技术去驾驭自然,大地腹中的宝石和九霄中天的星星“就不再向我们昭示任何东西……它们与人对话的时候过去了”[6](P304)。19 世纪是一个“人们能相视数十小时而不攀谈”的时代,是一个“依赖他人的感觉逐渐被社会机器主义磨平了”的时代[9](P146),故事衰落了,失去了精神整体性的孤寂的现代人用小说寻求生活的意义,本雅明引用卢卡奇的话说小说是“超验意义上无家可归的形式”,小说的读者也成为与世隔绝者。(2)传承性　本雅明认为经验是一

种可以像戒指一样代代相传的东西。“经验的确是一种传统的东西,在集体存在和私人生活中都是这样……它是记忆中积累的经常是潜意识的材料的汇聚。”[9](P126)也就是说经验沉潜于潜意识领域积淀为一种文化传统不断传承。本雅明引用柏格森的话指出经验的“本质是时间的绵延”[9](P127)。所以交流经验的故事可以赢得时间,是“耗不尽”的,它韵味无穷,“千百年后仍能震撼人心,发人思索”,而表达对事件即时体验的新闻的价值“无法超越新闻之所以为新闻的那一刻”,“它完全屈服于那一刻”[6](P298)。(3)神圣性　本雅明早年的神学传统使他认为,真理以一种具有权威性的神秘的启示方式进入人间,经验是一种抵达真理的方式,真理通过传统的传承而获得永恒。本雅明反复强调故事的神秘性。他说死亡赋予故事以神圣的特性,故事总以一种神秘主义的方法去抵达宇宙万物的最高境界。与被各种解释穿透的新闻不同,故事不提供任何解释,它被置于一个不可验证的灵魂救赎的神秘层面上。

《讲故事的人》是一阕故事的哀曲,也是一曲经验的挽歌。本雅明认为经验的贫乏是现代人的宿命。技术改变了人的感知方式。现代社会是一个大规模工业化的不适于人居住的令人眼花缭乱的时代,“手突然一动就能引起一系列运动”的种种“技术使人的感觉中枢不得不屈从于一种复杂的训练”[9](P146);来往的车辆与行人把个体卷入一系列的惊恐;机器迫使工人调整行动以便“同一种自动化的统一性”保持一致,生命被“震惊”包围。在《论波德莱尔的几个主题》中,本雅明采用弗洛依德的理论说明理性和意识为适应外部的震惊刺激如何瓦解了经验,瓦解了完整的心理结构,于是“经历”取代了“经验”,“有意记忆”取代了“无意记忆”(普鲁斯特),“记忆”取代了“回忆”(雷克)。经验的消逝更源于人类对技术的失控。“因为统治阶级对利益的渴求要通过它来满足,所以技术背叛了人”[3](P120)。技术成了帝国主义者争夺世界市场、维持统治的手段,畸形的社会使“经济经验遇到通货膨胀的挑战,血肉之躯的经验遇到机械化战争的挑战,道德经验遇到当权者的挑战。……在毁灭性的洪流横冲直撞,毁灭性的爆炸彼伏此起的原野上,是渺小、脆弱的人的身影”[6](P292)。由此,《讲故事的人》把艺术生产理论置于对现代工业社会异化本质批判的背景之上。以古典文化作为人类的精神故乡对抗异化现实是德国批判美学的传统,从齐美尔对现代性“碎片化”本质的揭示,到斯宾格勒对“文化的冬天”的悲叹,到卢卡奇对荷马时代有机性整体性的缅怀,站在反抗现代性与怀旧立场上的本雅明与他们一脉相承。而本雅明的独特性在于,他突破了对传统文化的留恋,转而对复制艺术高唱赞歌。站在工业文明批判立场上的本雅明何以对技术倾情礼赞?深谙光韵艺术之美的本雅明何以对大众艺术情有独钟?理解这种激进与怀旧的奇特纠结的关键在于本雅明的马克思主义转向,一个形而上的救世主义者向激进的革命者的转向。

三、救赎与政治

到一战前后,德国加速完成了它的工业化进程,本雅明亲身经历着“第二自然”的铁蹄对人类精神、价值、真理的践踏,在丧失了光韵的“形象后”(After-image)世界中,本雅明“找不到任何有利的东西”[7]。虽然他高度赞赏普鲁斯特意识流小说和波德莱尔“通感诗”在现代社会挽回“经验”的努力,但回归经验世界无异于天方夜谭。当人类已无法在衰微的时代中找到规范、整体与和谐,当古希腊悲剧意义上体现了精神完满经验和谐的“象征”失去了对残败的现实的言说功能,只有巴洛克寓言中拒绝了虚幻的整体性的“碎片”才能在时间的断裂处显现真理的救赎之光。本雅明早期元语言论基础上的“寓言”理论对人类精神处境与语言方式的关系的探讨在最唯心主义的地方显露出某种唯物主义的契机,这使本雅明与马克思主义者布洛赫、卢卡奇产生了“奇异”的共鸣。20年代中期,德国法西斯主义势力迅速膨胀,不断恶化的政治形势的压力以及与布洛赫、拉齐斯和布莱希特的交往使本雅明迅速左倾,政治代替了救赎成了这时期本雅明思想的关键词。本雅明开始从褒义上理解人类经验的贫乏:它会把人类引向“从头开始,以少而为”,无情地清除一切,损坏一切,现代人并不“渴望新经验,他们试图从经验中解放出来”[10](P257),从而建构新世界。

当什么东西衰落时,应该给它最后一击。被技术理性控制的人类已经病入膏肓,只有“无产阶级的权力是使其恢复健康的手段”[3](P120)。使人“从神话中解放出来只能是唯物主义的解放,而不能是唯心主义的解放”[3](P164),马克思主义赋予了本雅明一种全新的视野,当本雅明把拯救世界的希望寄托于无产阶级革命时,建立在“视万物皆同”的民主意识之上的以大众为母体的复制艺术引起了他的关注,当本雅明以马克思经济基础—上层建筑理论去

思考文艺的变迁时,以“技术”为核心的艺术生产理论诞生了。从政治出发,本雅明检视光韵艺术的意识形态性。“这种静观玄想的神学原型是与上帝同在的意识。在资本主义的兴盛期,这一意识增强了摆脱教会监护的自由。而在资产阶级衰落期,这一意识却必须考虑到,个人与上帝交往时投入的力量可能会使他逃避公共事物。”[4](P91)这意味着自由资本主义阶段追求自由的韵味艺术在垄断资本主义阶段只能以自我满足的方式麻醉斗志,瓦解革命激情。而法西斯主义的暴力美学更是“为艺术而艺术”之膜拜性的恶性膨胀。“诸如创造力和天才、永恒价值和风格、形式和内容等一些传统概念——对这些不加控制的使用,就会导致用法西斯主义意识处理事实材料。”[4](P4)在《作品》前言中,本雅明明确提出,面对法西斯主义的政治审美化,共产主义应用艺术的政治化来回应,即进步知识分子要充分利用复制艺术的革命潜能,推动无产阶级革命。

本雅明的复制艺术观无疑受到了布莱希特的巨大影响。上世纪初以来,布莱希特以其“史诗剧”创作实践着他独特的政治诗学,他认为亚里士多德戏剧的“卡塔西斯”作用在当代只能成为维护资产阶级统治,消解人们反抗意识的工具,传统戏剧以连贯的情节制造世界原本如此一成不变的幻觉,目的就是让观众接受其现实处境。而其“史诗剧”以“中断”“间离”等技术手段打破了传统戏剧的均衡形式,激发了观众的主体性,“震惊”感摧毁了剧场中发生的平静—激动—再平静的移情过程,促使观众在社会生活中发生革命行动。布莱希特认为无线电是最伟大的交流工具,因为它的听众不是被动的接受者,而是处于与别的听众、发言者的主动的交流中。正是这种交流彰显了大众艺术的价值,它使艺术的功能从传统的彼岸抚慰转移到现实的生存关怀,从而有效激发人的主体性与行动力。这可以帮助我们理解本雅明,实际上他对复制艺术的礼赞一直着眼于布莱希特的创作以及达达主义、未来主义、超现实主义的颠覆性文学实验,他视以震惊为原则的电影“蒙太奇”手法为一种“大众顿悟的瞬间”的革命性技术手段,是以激进的政治目的为理论前提的;他认为新闻语言使人的想象力瘫痪到可怕的程度,同时他又热情赞美报纸弥合了读者与作者的鸿沟,促进了读者的参与热情;他指出绘画可以让人百看不厌,而照片对于人们却像饥渴时的食物饮料,但同时他意识到无标题照片蕴含了强烈的政治含义,催人警醒,促人行动。本雅明对技术艺术的乐观的着眼点是政治,艺术生产理论的实质是一种政治诗学。

这种技术—政治艺术观很容易导致一种批评,如法兰克福主流派代表阿多诺切中肯綮的诘问:难道自律艺术在资本主义社会只可能成为某种禁忌或拜物教而失去了对自由的追求?难道“精通卓别林的电影就可以把一名反动分子变成一名先锋派成员”不是一种不折不扣的浪漫化?难道有韵艺术和复制艺术在资本主义意识形态的渗透下不是处于一种远为复杂的互渗局面?本雅明一定程度上失去了辩证的原因就在于他强烈的介入现实的目的,他认为辩证法的实质是“使理论联系实践”[3](P233),本雅明在实践马克思《关于费尔巴哈的提纲》中的原则:“哲学家们只是用不同的方式解释世界,而问题在于改变世界。”而复制艺术会成为他改变世界的有力工具。本雅明理论的主体介入性也有利于我们认识来自詹姆逊的另一种有代表性的批评。詹姆逊认为本雅明“取消了对于人的阶级因素和社会生产组织关系的任何考虑”[1](P62)而将技术本质化孤立化,视之为历史发展的唯一动力,从而如伊格尔顿所说,陷入了“工艺主义”决定历史的危险。而对本雅明技术理性批判基础上的政治诗学仔细审视,我们很容易发现詹氏批评的偏颇。本雅明固然在宏观上强调了生产力与“技术”发展的合理性,但他的“技术”并不是一个能自明地导致进步的概念。他肯定苏联新闻业艺术生产关系的革命,但强烈批判资产阶级报业的堕落,指出(报纸)“这阵地又在敌方手中,这就要求作家认识它受一定社会限制的本质”。他赞赏苏联纪录片对大众民主要求的满足,同时指出西欧电影市场因为资本在拍板,“并没有什么革命功绩”,它制造明星崇拜以消解民众的正当要求,更可怕的是它正成为法西斯独裁者利用大众集体情绪的工具。在《作品》貌似客观的审美分析背后,是《作家》中强烈的主体诉求:进步作家要有效完成艺术机器的功能置换,以利于无产阶级的斗争,而斗争的胜利才是全面实现艺术民主化的前提。这种政治诉求并没有使本雅明陷入工具主义实用主义的泥淖,他的艺术生产理论通过精微的审美分析探讨艺术生产方式对艺术性质、功能的影响,在美学与政治之间进行了有创见的沟通。

当然,即使在本雅明进行最有价值的马克思主义思考时,他也没有彻底放弃他的神学救赎立场。本雅明的一生,一直在现代主义者、马克思主义者与犹太救世主义者之间游移徘徊,如哈贝马斯所说,他“把各种相互追求的动机结合在一起,却没有使他们

最终统一起来”[10](P1086)。这造成了艺术生产理论内部的矛盾,也构成了其多维的理论可阐释性与独特的魅力。

综上所述,本雅明艺术生产理论内部存在着两种价值维度。对技术的乐观出于马克思主义立场,它使艺术生产理论显示出鲜明的唯物主义、历史主义特征和强烈的主体介入性,而这种乐观又同时伴随着对技术文明的反思与批判,从早期神学立场上的救赎与现代主义立场上的批判到后期的革命,貌似矛盾的思想纠结冲撞而又内在统一。而恰恰是这种哲学背景的广博杂糅造成的矛盾使本雅明的艺术生产理论具备了某种洞见。如今,“复制”已经成为后现代的第一主题,大众文化的发展也成为现代化进程中当代中国的触目景观,面对当下文化现实,本雅明的艺术生产理论仍具有重要的启示性,也许更有启示性的应该是本雅明的文化立场:“对时代完全不抱幻想,同时又毫无保留地认同这一时代”[11](P254),着眼于政治批判,着手于美学实践,作时代冷静、坚执而热忱的观察者,批判者和建设者。

参考文献:

[1] 詹姆逊. 马克思主义与形式[M]. 李自修译. 南昌:百花洲文艺出版社,1997.

[2] 本雅明. 作为生产者的作家[A]. 马克思主义文艺理论研究(第十卷)[C]. 北京:文化艺术出版社,1989.

[3] 刘北城. 本雅明思想肖像[M]. 上海:上海人民出版社,1998.

[4] 本雅明著,王才勇译. 机械复制时代的艺术作品[M]. 杭州:浙江摄影出版社,1993.

[5] 徐贲. 走向后现代与后殖民[M]. 北京:中国社会科学出版社,1996.

[6] 陈永国,马海良. 本雅明文选[M]. 北京:中国社会科学出版社,1999.

[7] 万书辉. 本雅明:经验与故事[J]. 渝西学院学报,2003,(3).

[8] 詹明信著,张旭东编,陈清侨等译. 晚期资本主义的文化逻辑[M]. 北京:三联书店,1997.

[9] 本雅明著,张旭东,魏文生译. 发达资本主义时代的抒情诗人[M]. 北京:三联书店,1992.

[10] 哈贝马斯. 启发的批评还是救赎的批评?[A]. 刘小枫编. 现代性的审美精神[C]. 上海:学林出版社,1997.

[11] 本雅明著,王炳均,杨劲译. 经验与贫乏[M]. 天津:百花文艺出版社,1999.

A reinterpretation of the internal contradiction of Benjamin's literary theory

WANG Hong-zhi, ZHANG Hai-yan

(Department of Chinese, Cangzhou Normal College, Cangzhou, Hebei 061000, China)

Abstract: Both the distinctive tendency of industrialism and the nostalgia contribute to the high internal tension of Benjamin's literary theory. The empiricalism makes the literary theory base on the discrimination of industrial civilization, which shows Benjamin's early metaphysical theology theory. Politics is the start point of the duplication theory. On the basis of Marxism and modernism, the essence of the literary theory is its radically literary politics with intervention.

Key words: technology; duplication; experience; politics

[责任编辑　周祖谦]