

当代传媒技术条件下的艺术生产

——反思法兰克福学派两种不同理论取向

谭好哲

[摘要] 对于当代大众文化和大众文艺连同构成此种文化和文艺的物质基础和条件的大众传媒和传媒技术,法兰克福学派理论家中的霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞等人持有较为负面的评价,认为它们已被彻底同化进当代工业社会的商业逻辑和意识形态控制的网络之中。与此相反,本雅明却从当代传媒技术的发展中看到了建立新型艺术生产关系的美好前景,看到了其推动当代艺术走向民主化和革命化的可能性。这两种理论取向,显示出不同的现实认知和不同的价值取向,究其原因,在于思想理论基础的不同和理论生成语境的差异。因此,在当代传媒技术与艺术生产理论关系问题的研究中,对法兰克福学派的上述两种理论取向做此是彼非的片面择取,是有失偏颇的。

[关键词] 法兰克福学派;当代传媒技术;艺术生产;反思

[作者简介] 谭好哲:山东大学文艺美学研究中心教授,博士生导师(山东 济南 250100)

关于艺术生产与当代传媒技术之关系研究已经成为当代文艺美学研究的一个理论热点,这种现状得益于诸多学者对法兰克福学派社会批判美学的深入研究。但是,综观国内学者对法兰克福学派社会批判美学在此问题上的相关研究,往往都较为片面:或是像霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞那样仅仅看到了当代传媒技术发展对艺术生产的消极影响,从而对大众传媒连同大众文化和大众艺术大加挞伐;或是像本雅明那样乐观憧憬当代媒介技术的进步对艺术民主化和革命化的推动,从而对新的传媒技术顶礼膜拜。这两种倾向虽然都有自己的理论依据,但对法兰克福学派的整体理论面貌而言却都有失偏颇。实际上,只有同时从这两个方面了解和把握法兰克福学派理论家们富有张力的言说,才能窥见其所蕴含的丰富思想,并从学理上对艺术生产与当代传媒技术的

关系做出辩证透彻的认识和阐发。

在法兰克福学派的理论家中,霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞等人对于当代大众文化和大众文艺,连同构成此种文化和文艺的大众传媒和传媒技术持有较为负面的认识和评价。

上述理论家认为,在当代发达的资本主义工业社会,虽然科学技术和生产方式比之以往取得了巨大进步,但并不意味着人类的自由和解放,“进步的加速似乎与不自由的加剧联系在一起。在整个工业文明世界,人对人的统治,无论是在规模上还是在效率上,都日益加强”^[1](导言P18)]。之所以如此,是由于启蒙运动时期资产阶级以人的自由和解放为诉求的理性启蒙精神日益退化为与社

[基金项目] 山东省社会科学规划重点研究项目“马克思主义文艺美学观念对中国当代文艺学建设的影响研究”

会政治统治相协调的工具理性或技术理性。“技术进步扩展到了整个控制与调节系统，并创造出了这样一些生活（和权力）形式……同时把技术进步包容于其统治框架之中。技术理性已变成了政治理性。”^{[2](P7)} 马尔库塞指出，发达工业社会以技术进步作为一切合理活动的标准和模型，以新形式的极权主义形成了他称之为“单向度”性的一体化现象。这种“单向度”性或曰一体化表现于社会与个人两个方面：从社会角度讲，人与人之间的关系已经成为单纯的技术关系，技术在各个生活领域内居于统治地位，取得了政治统治的地位，使得统治者对广大人民的统治合法化了。就个人角度说，个人的主体意识，其对于不合理社会的反抗精神被现实所同化了，个人成为内心生活完全僵化、缺乏反抗精神和创造意识、只是按照技术合理性要求行事的单纯工具。因此，“单向度”性即意味着社会对个人、物质对精神和精神的控制和压抑，意味着人的本质的歪曲和异化。在此意义上，马尔库塞明确指出：“资本主义发展的规律就是这个等式：技术进步=增长的社会财富（上升的国民生产总值）=扩大的奴役。”^{[3](P4)}

由此可见，技术合理化所造成的结果与法西斯主义的政治专制和暴力恐怖所造成的结果在实际上并无二致，技术合理化的实质就是极权主义，当代工业社会在其由技术支撑的理性外表下掩盖着非理性的本质。借由技术合理性或曰工具理性所实现的社会一体化操纵和控制，表现于人类生活的方方面面，其中一个很重要的方面就是“文化工业”的产生。

“文化工业”是20世纪40年代由霍克海默和阿多尔诺在对当代资本主义的批判中提出的一个概念。在由霍克海默创办的《社会研究杂志》终刊号上，霍克海默和阿多尔诺合作发表了《文化工业：欺骗群众的启蒙精神》一文，该文后来收在二人于1947年合作出版的《启蒙的辩证法》一书中。该文开了对当代资本主义的文化传播媒介进行批判性研究的先河。此后，霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞等人就此写下许多相关论著，从而使对文化工业的剖析和批判构成法兰克福学派社会批判理论的一个重要领域。所谓“文化工业”，从其基本性质上讲，是指文化生产和文化

产品的标准化和趋于一律，也指文化传播媒介的技术化和文化产品的商业化，它是借由当代科学技术的发展而形成的文化生产形式。技术在当代文化的生产中与在其他社会生产中一样，都发挥着社会操控的功能。霍克海默和阿多尔诺在他们合作的文章中写道：“今天，技术上的合理性，就是统治上的合理性本身。它具有自身异化的社会的强制性质。”^{[4](P113)} 尽管文化工业生产文化商品的直接目的在于获利的可消费性，因而受到商品生产中资本逻辑的制约，但是掌握资本权力的力量也是掌握政治权力的力量，文化工业的生产活动实质上经由表面上资本逻辑的力量而隐蔽地和预谋的政治操控结合起来，起到了意识形态控制的作用。在这里，经济、政治和文化是一体的，文化工业的生产包括艺术生产在内并不能独善其身，成为一个纯然孤立和独立的场域，实际上是从属于经济和政治的。“在垄断下的所有的群众文化都是一致的，它们的结构都是由工厂生产出来的框架结构……电影和广播不再需要作为艺术。事实上，它们根本不是企业，而转变成了连它有意制造出来的废品，也被认可的意识形态。”^{[5](P113)}

以康德为代表的传统美学，肯定人的主体性，把人的感性表达的多种多样性作为审美活动的基础，但是在当代工业社会，这种主体性被精心计算的文化工业所剥夺，模式化、格式化的文化工业消弭了艺术接受个体的审美差异性和多样性，抑制了它们本应具有的形象性和自发性，约束了个体思维的能动性，也破坏了艺术的反叛性。霍克海默指出，文化工业与艺术的自律性要求是背道而驰的。“对投资在每部影片上的可观资本的快速周转的经济要求，阻止着对每件艺术作品内在逻辑的追求——即艺术作品本身的自律需要。今天，叫做流行娱乐的东西，实质上是被文化工业所刺激和操纵以及悄悄腐蚀着的需要。因此，它不能同艺术相处，即使它装作与艺术相处得很好。”^{[6](P273-274)} 从这样的文化产品中，人们自然不能获得精神上的自由和解放，而只能在娱乐性消费中获得虚假的满足，在虚假的满足中把自己牢牢地捆绑在文化工业所编织起来的意识形态控制之网中。

此外，大众文化和大众艺术的大众性并不意

味着个人趣味的自由和民主化，而只是意味着社会对人的控制的加强和人的生活的“单向度”异化。在文化工业所构筑的艺术与大众的关系中，大众其实并没有个人选择和趣味表达的自由，只不过是文化工业所控制、收编、分类的一个文化消费者而已，如同物质生产领域里的消费者一样。这表现在：大众离不开文化工业的产品，摆脱不了文化工业产品所施加的影响。“文化工业的每一个产品，都是经济上巨大机器的一个标本，所有的人从一开始起，在工作时，在休息时，只要他还进行呼吸，他就离不开这些产品。没有一个人能不看有声电影，没有一个人能不收听无线电广播，社会上所有的人都接受文化工业品的影响。文化工业的每一个运动，都不可避免地把人们再现为整个社会所需要塑造出来那种样子。”^{[7](P118)}大众也决定不了文化工业产品的内容和质量，而只能被动地接受其作品，成为文化工业期望其成为的那种消费者。“大众性不再与艺术作品的具体内容或真实性有什么联系。在民主的国家，最终的决定不再取决于受过教育的人，而取决于消遣工业。大众性包含着无限制地把人们调节成娱乐工业所期望他们成为的那类人。”^{[8](P275)}即使是大众以为表达了自己的意见和需要，从而在个人消费的自我满足中显示出个性差异的自我感觉和意识，在根本上也只是一种幻想。在文化工业构筑的生产—消费关系中，“名义上和实际上有利于文化工业系统的公众的意见，是系统的一部分，是对系统有利的。”在其中，“每个人都似乎是自发地按照他事先通过象征确定的‘水平’来衡量作品的。按照为它们那种类型的人所生产的群众的作品范畴来掌握作品的。消费者被作为统计资料，在宣传上不在对他们加以区别的研究机关的图标上，成了用红笔、绿笔和蓝笔加以划分的不同收入的集团。”^{[9](P114)}因此，在机械上总是依照相同模式进行生产的文化工业，是不鼓励和培养特殊性、差异性的，而是致力于制造普遍的东西与特殊的东西之间的虚假的一致性，文化工业中的个体消费者其实是被同质化了的人群。

从大众文化和大众艺术社会运作的表层机制来看，它们是服从于商业诉求或资本逻辑的，就其实质而言则是服务于统治关系，文化垄断总是

紧密维护真正的当权者的。阿多尔诺等人认为，特殊之向着一般过程的整合是垄断资本主义制度下日常生活的实际状况，也是文化领域的一般状况。比如，在电视节目其公开的信息、明显的主题几乎都是反极权主义的，在有的场合，节目还常描绘个人与社会规范之间的“虚假的”斗争，然而在这些公开的信息背后隐藏着的含蓄的信息却是：“社会永远是胜利者，而个人不过是通过社会统治而操作的玩偶。”^{[10](P225)}这种含蓄的信息最终要告诫观众应该采取一种与既定存在相调和的态度，它促进了对个性的压抑，并助长了人们对现实的妥协。所以，电视节目的多层结构使一般与特殊之间的关系摆脱了一切对抗的迹象，其隐含的寓意确立了特殊对一般的“自然”法则的顺从。再比如流行音乐，其社会效果如同电视，阿多尔诺在《广播音乐的社会批判》、《论流行音乐》等文中指出，流行音乐强力推行的是心理意识上的一律性，其简单重复的、范围有限的主题和单调刻板的、变化极少的节奏，解除了听众心理赋予欣赏音乐的任何精神负担和思考，从而使欣赏习惯标准化、自动化，剥夺了听者的主动性和社会批判意识。流行歌曲就像催眠曲一样，哄得听者漫不经心，告诉他们不要烦恼，让他们感到自己不会遗失什么东西，从而使听者对社会现实不加批评，起到社会催眠的效果。所以，制造虚假和谐、为大众提供欺骗性幸福的流行音乐与社会和艺术中的真正主体性目标是背道而驰的，流行音乐总体化的建构有效地增长了一种意识形态，使个人适应于习惯的统治，适应于当代资本主义日常生活的现实状况，尽管其意识形态的信息不是以纯然理智的范式呈现，“个性的泯灭是新音乐的特有标志”^{[11](P218)}。

二

与上述理论家的认识和评价不同，本雅明作为法兰克福学派最具影响力的理论家之一，则从当代传媒技术的发展中看到了建立新型艺术生产关系的美好前景，看到了其推动当代艺术走向民主化和革命化的现实可能性。

本雅明在当代传媒技术与艺术生产关系问题

上的理论观点主要表达于《作为生产者的作家》和《可机械复制时代的艺术作品》二文之中。与传统的马克思主义文艺理论和批评只是从认识论角度谈论文学艺术不同，本雅明认为文艺是一种与其他社会活动并存和有关的社会实践、经济生产的形式，艺术家是生产者，读者和观众是艺术消费者，生产者与消费者共同构成特定状态的艺术生产关系。艺术在无产阶级革命事业中的进步作用，首先不取决于艺术家的政治倾向正确与否，而是取决于艺术生产力的进步，取决于艺术家对于艺术生产力中最重要的因素——“技术”（或曰技巧）的革命性改造，在人类的艺术活动中，“技术”作为艺术生产力决定着艺术生产关系的状况。在本雅明那里，“技术”概念的所指较为宽泛，它包括作为器械和工具存在而可以加以使用的一般生产技术（如照相、摄影、机械印刷）、具体艺术活动中的创作技巧（如布莱希特史诗剧的间离效果）以及由技术进步而产生的新的艺术形式（如电影中的蒙太奇、报告文学对传统文学体裁和分类的超越和重新融合）。

《作为生产者的作家》是本雅明1934年4月27日在巴黎法西斯主义研究学院所作的一次讲演，在这篇讲演中，本雅明指出，传统的唯物主义批评常常问一部作品与时代的生产关系的情况是怎样的，他不想这样提问题，而想问：“作品在生产关系中处于什么地位？这个问题直接以作品在一个时代的作家生产关系中具有的地位为目标。换句话说，它直接以作品的写作技术为目的。”^{[12](P303)}

本雅明认为，将技术置于唯物主义分析的核心地位，有三个方面的理论意义：其一，技术这个概念，“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”^{[13](P304)}。唯物主义的基本观点是生产力决定生产关系。像其他的社会生产一样，艺术总是依赖于某些生产技术。没有生产技术的革新和社会生产力的发展就没有生产关系的变革和社会的进步，而没有艺术生产技术的革新和艺术生产力的发展也同样不会有艺术生产关系的变革和艺术的进步。因此，不问一部作品和时代的生产关系的情况怎样，对其是否定还是肯定，与其一致还是不一致，而问作品在生产关系中处于什么地位，写作的技术是否先进，

的确是回到了马克思主义文艺批评的理论原点上。其二，“技术这个概念也是辩证分析的出发点，从它出发，内容和形式的毫无结果的对立就可以克服”^{[14](P304)}。俄国十月革命前后的形式主义文艺理论与批评贬抑内容（材料）而专注于文学形式（手法），激进的革命作家与之相对则把内容放在优先地位。在马克思主义文艺理论内部，经典的和传统的马克思主义文艺理论，如梅林、卢卡奇等，将内容置于形式之先，对现代派艺术的形式主义大加挞伐，而法兰克福学派的马尔库塞和阿多尔诺则又力主艺术自律筑基于审美形式之上，对现代派艺术的形式创新深为认同。本雅明则认为，借助于技术或技巧的概念，能够消除材料和手法、内容与形式的二元分离和对立，对艺术的存在特性进行新的分析与综合。其三，“技术这个概念还包括了正确确定倾向性和质量之间的关系的指导思想”^{[15](P304)}。十月革命胜利后俄国和欧洲的许多激进的革命作家张扬文学的倾向性，以政治倾向代替或冲淡了文学质量。对此，本雅明认为是不正确的，他明确地指出：“一部具有正确倾向性的作品还必须具备所有其他的质量。”^{[16](P302)}这是因为，只有当作品在文学倾向上是正确的，它才可能在政治倾向上是正确的。一部作品的正确的政治倾向性包括了它的文学质量，因为它包括了文学的倾向性，创造作品质量的是这种文学倾向而不是别的东西，而文学质量与技术（技巧）的使用直接相关。这样，本雅明就在涉及文学问题的各要素之间建立起了如下层层相依的关系：政治倾向—文学倾向—文学质量—技术（文学技巧）。结论即是：“文学的倾向性就存在于文学技术的进步或者倒退之中”，“正确的政治倾向和进步的文学技术在任何情况下都存在着这种依赖性”^{[17](P304)}。

正是基于如上认识，本雅明特别强调比之思想上的革新，技术上的更新更应受到重视，认为“对于作为生产者的作家来说，技术的进步也是他政治进步的基础”^{[18](P310-311)}。他还特别强调了“仅仅提供生产器械和改变生产器械之间的区别”^{[19](P309)}，号召左派文艺家不要做墨守成规的人，不加改进地、展览式地使用现成的生产器械即技术，而要为了社会主义的利益去改进生产器械，发展艺术生产力，使之脱离统治阶级。“一

个作家如果没有教给别的作家什么东西，就没有教育任何人。首先是引导别的生产者进行生产，其次是给他们提供一个改变了的器械，生产的这种模范性才是具有权威性的。而且这个器械使参加生产的消费者越多，越能迅速地把读者和观众变为共同行为者，那么这个器械就越好。”^{[20](P313)}

本雅明认为，十月革命后苏联某些报纸中把纪实性报告与文学结合起来而形成的报告文学，或者如他所建议的为流行的摄影配上能给照片以说明能力的文字从而破除文字和图片之间的障碍的做法，都属于改变器械、革新技术、创造新的艺术形式之举，有利于突破不同艺术类型之间的界限，打通艺术生产者与消费者之间的分野，变革艺术与人民群众的关系，使艺术成为人人可以参与、可以享受的东西。他还特别分析了他视为典范的布莱希特的史诗剧，认为其史诗剧广泛吸取了电影、广播、新闻和照相中熟悉的方法，以类似于电影中蒙太奇的陌生化手法即“间离效果”中断情节，制造惊奇，颠覆了亚里士多德式以人物行动、故事情节取胜、以净化观众心灵为目的的传统体验性戏剧，打破了自负的资产阶级戏剧所制造的种种关于现实的幻象，成功地改变了舞台和观众之间、剧本和表演之间、导演和演员之间的作用关系，使观众对人生和社会的真实状况有新的发现和思考，进而引发对现实的一种批判性态度。总之，在本雅明看来，艺术中技术进步的获得最终会改变艺术形式的功能，因此这种进步的获得是衡量艺术作品革命功能的标准，作家应该从一个生产器械的提供者成为一个改变器械的工程师，“他把使生产器械适应于无产阶级革命的目的视为自己的任务……他的写作活动越能对准这一任务，他的作品的倾向性就越正确，而且其写作技巧也必定水平越高”^{[21](P317)}。

《可机械复制时代的艺术作品》发表于1936年，该文从机械复制的角度重点探讨了在当时的生产条件下艺术发展倾向的问题，进一步发展了《作为生产者的作家》一文中的基本思想。本雅明指出，艺术作品原则上都是可以复制的，比如学生在艺术练习中的临摹，匠人为了艺术传播进行的仿制，以及牟取暴利者对真品的复制等，但他不是在这个意义上谈复制，他所研究的是技术复制，主要是当代大规模的机械复制。由于古希

腊人只掌握了可以制作青铜器、陶器和硬币的浇铸和与制模技术，所有其他艺术还都是无法复制的。复制技术在历史上以很大间隔断断续续但却以不断增强的力度获得成功，在文字印刷术和版画石印术之后，照相术和电影的发明，使技术复制进入到机械复制的时代。“1900年前后，技术复制所达到的水准，不仅使它把流传下来的所有艺术作品都成了复制对象，使艺术作品的影响经受最深刻的变革，而且它还在艺术的创作方式中占据了一席之地。”^{[22](P262)}机械复制时代的艺术生产有两种不同的表现形式，即所有艺术作品的复制和电影艺术的生产。基于这两种不同形式，本雅明着重思考了两个方面的问题：一是古今艺术的不同性质和特点，二是当代艺术的革命性发展和新的艺术生产关系的孕育的条件和可能。就前一方面来说，古代的艺术作品在历史传统中具有其此时此刻存在的“本真性”，这使之具有一种特有的“灵韵”（或译为韵味、氛围等），所谓灵韵即“一定距离外的独一无二显现——无论它有多么近”^{[23](P265)}。但是，“由于复制技术可重复生产复制品，这样，被复制品的独一无二的诞生便被大量出现所取代”^{[24](P264)}。灵韵艺术需要的是欣赏者的凝神专注，而机械复制培养了大众“视万物皆同”的意识，大众强烈希望事物在空间上和人性上更为“贴近”，距离感消失，这就打破了任何现存事物的独一无二性，从而造成了艺术灵韵的枯萎和消失。古代艺术的灵韵与其植根于传统的“礼仪”——起初是巫术礼仪，后来是宗教礼仪，甚至包括追求美的世俗化形式——有着直接的关联，因而它所体现的是一种“膜拜价值”，而照相术和电影艺术这些机械复制时代的艺术所具有的则是对于物、对于经验的“展示价值”，成为具有全新功能的塑造物。就第二个方面来看，本雅明认为，机械复制有史以来第一次将艺术作品从依附于礼仪的生存中解放出来，这就使得艺术的整个社会功能发生了根本性的变化，“艺术的根基不再是礼仪，而是另一种实践：政治”^{[25](P268)}。

那么，当代艺术如何能够发挥革命性的政治作用呢？首先，电影塑造了人们新的感知方式，构造出新的视觉世界。电影通过摄影机在摄影棚里的拍摄以及不同拍摄镜头的组接，实现了对直

接现实的观察，甚至猛烈地进入现实，从而使艺术脱离了资产阶级艺术所制造的“美的幻象”的王国，借助于对客观世界的精确表现，在视觉感知、听觉感知甚至触觉等领域里深化了人们对于世界的统觉，将照相术之前往往分离开来的艺术与科学功用统合为一体，这是电影的革命功能之一。“通过摄影机，我们才知晓了视觉无意识，就如同通过心理分析学，我们才了解了本能无意识。”^{[26](P285)}其次，电影展示出人们的生存处境，加深人们对世界真实状况的认识。电影可以说是与当代人所面临的剧烈的生命困境和危险相对应的艺术，电影通过特写、慢镜头等技术手段，突出我们已熟视无睹的道具中隐藏的细节，挖掘平凡的背景，使事物的全新构造显示出来，在熟悉的主题中发现完全陌生的主题，展示出当今的公民都在经历着的困境和危险，从而给予观影人一次次的“震惊”，通过“震惊效果”，打破了传统艺术基于膜拜价值的审美静观，使我们在惊醒中发现现代资本主义社会人类异化的真实状况，更深刻地认识到主宰着我们生存的强制性机制。最后，更重要的是，以电影为代表的机械复制艺术改变了艺术与大众的关系，使艺术进入大众的政治实践成为可能。机械复制艺术使艺术的制作和接受具有了广泛的公众基础，将艺术从少数人的垄断中解放出来，成为公众日常生活的一部分，推动了艺术民主化的历史进程。与当时流行的法西斯主义艺术试图在不改变现存社会关系的前提下将法西斯主义的政治现实审美化的“政治审美化”鼓噪相反，本雅明则强烈主张进步艺术的“艺术政治化”，期待在变革现存技术的基础上实现艺术生产关系和社会生产关系的革命变革，从而使其艺术生产理论与其“艺术政治学”的革命诉求有机地统一起来。

三

早在《1844年经济学哲学手稿》中，马克思就基于文艺研究应该成为“人类科学”的一部分的思想，明确提出了“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些特殊的方式，并且受生产的普遍规律的支配”^{[27](P186)}的论断，开辟了将艺术放在整个社会

生产系统中加以考察的科学研究思路。稍后，在马克思和恩格斯合作写于1845年的《德意志意识形态》里，又提出了“精神生产”和“艺术劳动”的概念，并在论分工问题时谈到文艺复兴时期天才画家拉斐尔的创作除个人才能外“也受到他以前的艺术所达到的技术成就、社会组织、当地的分工以及与当地有交往的世界各国的分工等条件的制约”^{[28](P459)}。1857年，马克思在其《〈政治经济学批判〉导言》中，首次明确提出了“艺术生产”概念，并提出和阐发了许多艺术生产理论问题。这篇导言连同马克思后来写作的大量论述资本主义时代艺术生产状况的《剩余价值理论》，成为马克思主义艺术生产理论的两部最为重要的文献。此后，马克思在1874年年底至1875年年初作的《巴枯宁〈国家制度和无政府状态〉一书摘要》中，与物质方面的生产力相对应，提出了“精神方面的生产力”这一概念。

概观马克思的艺术生产理论，主要包括了三个方面的理论和思想内容：一是从一般社会生产的角度，就生产与消费二者既相互区别、相互对立又相互依存、相互作用的矛盾统一关系，做出了精辟辩证的阐发，为此后的艺术生产研究奠定了基本理论基础；二是在艺术生产的历史发展规律方面作了探讨，不仅在《〈政治经济学批判〉导言》中提出了“物质生产的发展例如同艺术生产的不平衡关系”^{[29](P27)}的理论，而且在《剩余价值理论》中提出了艺术生产研究的方法论原则，强调只有“从一定的历史的形式来考察”，从“特殊的历史的形式来看”，才能理解与一定时代的物质生产“相适应的精神生产的特征以及这两种生产的相互作用”^{[30](P296)}；三是研究了资本主义时代商品生产条件下艺术生产者的状况以及艺术生产的特点和规律，主要是指出作家也是“生产劳动者”，分析了艺术生产中“生产劳动”与“非生产劳动”的关系，尤其是做出了“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相对”^{[31](P296)}的论断。马克思主义创始人有关艺术生产问题的论说，内容丰富，思想深刻，是当代艺术生产研究的思想源头，法兰克福学派亦不例外。对照这些论说来看法兰克福学派的相关研究，可以较为清晰地揭示出其理论渊源和创新特色，同时也有助于对上述两种不同言说的理论异

同作出较为细致的分析和评价。

大致而言，霍克海默和阿多尔诺等人对大众文化工业和流行艺术的批判基本上是对马克思的资本主义时代的异化劳动以及商品化的“非精神生产”文化形式社会批判的承续，而本雅明的艺术生产理论研究自我明言是基于历史唯物主义的。从理论渊源上看，他们在许多问题上的观点和看法都可以从马克思那里找到先声。不过，相比较来看，马克思关于艺术生产的有关论述只是其资本主义经济活动规律研究的副产品，其对“非精神生产”文化形式的批判只是其整体社会批判的例证，并没有形成为一个独立的、专门的研究领域。而法兰克福学派则不然，他们是把当代资本主义社会的文化工业和艺术生产问题作为一个独立的、专门的领域展开研究工作的，阿多尔诺、本雅明以及专门研究大众文化的波洛克，可以说都是这个领域的专家和行家，这就使他们的研究论题更集中、问题更突出、分析更全面，从而在诸多方面取得一些时代性的理论创新。

这些创新主要表现在如下三个方面：一是提出了“文化工业”这样一个对当代文化艺术生产具有整合性质的社会分析概念，并对文化工业时代艺术生产的商品属性与意识形态属性及流行艺术的生产机制和艺术特点等问题作了较为深入的分析 and 阐发，对西方后来文化研究和文化批评的兴起以及当代传媒经济学的建立有筚路蓝缕之功；二是提出了技术在艺术生产关系的建立和艺术发展中的地位问题，并据此对艺术与革命、古今艺术的特点以及电影、电视等新兴艺术形式等做了令人耳目一新的研究，这是马克思较少涉及、更没有作为主要问题进行研究的问题。当代传媒理论和文艺美学研究对阿多尔诺、本雅明等人关于技术问题的相关研讨不仅难以忽视，而且能够从中获得重要借鉴；三是从当代文化和艺术的生产和发展角度集中考察了当代社会人的异化、物化问题，是对马克思主义创始人和西方马克思主义的早期理论家卢卡奇等人侧重于分析、批判资本主义经济活动中的拜物教亦即人的异化、物化现象的丰富和发展，从而在新的社会、文化语境下将人类的自由和解放问题提到一个新的历史和理论高度，令人警醒，发人深省。由此

可见，法兰克福学派的社会批判美学与经典马克思主义构成的是一种既有相同又有差异、既有继承又有创新的关系，是我们对其进行评价时首先应予注意的。当然，法兰克福学派的上述创新之处也隐含着对经典马克思主义的某种“偏离”，比如他们全力进行文化的研究和批判，相对较少经济和政治领域的研究，甚至有以文化分析和批判代替经济与政治分析和批判的倾向，因而其理论活动与无产阶级的现实运动相脱节，这也是无需回避的。

进一步讲，法兰克福学派在文化和艺术生产领域的研究不仅与经典马克思主义的相关研究有同有异，而且学派内部两种研究取向之间也是如此。就前面的具体分析可以看出，无论是本雅明还是阿多尔诺等人的研究，除去都或隐或明地显示出与经典马克思主义的某种联系之外，还都将艺术生产纳入到整个社会生产系统中来考量，而且都是在文化棱镜所折射出的人类生存的现实与理想的关系向度中评判艺术生产的社会性质，其共同性的一面是不难显现的。不过，其两种研究取向也的确存在着差异性，这主要表现在对于当代艺术生产现实的不同认知上。阿多尔诺等人认为，依存于当代媒介技术中的艺术生产已被完全同化进既存统治秩序和一体化的操纵性意识形态网络之中，这样的艺术毫无希望可言，人类自由和解放的梦想也不能寄希望于这样的艺术，艺术的真正希望连同人类的梦想只存在于由本能、性爱、想象、幻想构筑的审美自主性之中，存在于与现实机制相疏离、相对抗的艺术之中，“反抗的要素内在地存在于最超然的艺术中”^{[32](P259)}，能够展示艺术希望、寄托人类未来理想的是被正统马克思主义美学指斥的现代派艺术而不是大众艺术。而本雅明则认为，当代艺术能够从现存技术的革新中获新生，与当代传媒技术相结合的当代大众艺术如电影能够展示出新的进步潜力，诚如马丁·杰所指出的，阿多尔诺等人担心的是“机械复制时代的艺术致力于调和广大观众和现存秩序”，而本雅明则追随布莱希特“坚持相信政治化的、集体性艺术的进步潜力”^{[33](P242)}。

像马丁·杰一样，西方许多学者都指出过本雅明与阿多尔诺理论倾向上的差别，比如英国学者戴维·麦克莱伦也指出：“本雅明喜欢在语言

中寓以深刻的意义，他的多数作品都被赋予救世之道这样的主题。对艺术批量复制所产生的社会效应，他比阿多尔诺要乐观。”^{[34](P293)}与现实认知相关，二者在现实与理想的关系向度上的价值取向也明显不同。阿多尔诺等人偏于对艺术现实与社会现实的批判，而本雅明则偏于对艺术理想与人类理想的憧憬。前者对人类文化与社会生存现实的态度是悲观主义的，因为悲观而采取批判的立场，后者的态度则是乐观主义的，因为乐观而从中看到希望和理想。二者之所以会在现实认知和价值取向上有如此不同，首先是因为二者的思想理论基础不同。阿多尔诺等人的当代文化和艺术批判是其“批判理论”的一个组成部分，“批判理论”的哲学基础是将否定视为唯一任务的“否定辩证法”，从否定一切中显然是看不到希望所在的。而本雅明则将历史唯物主义作为自己的理论支柱，信奉生产力与生产关系的辩证运动是历史进步的基础，这就使他既能清醒地面向现实状况，又能敏感地捕捉到希望的光亮。同时，二者理论上的差异和分野也与其不同的理论生成语境有关。阿多尔诺等人面临的文化语境及其分析对象主要是美国的文化工业和流行艺术，本雅明的艺术生产理论则主要是受到苏联在十月革命后的艺术发展状况和布莱希特创作的影响和启示，前者的分析对象是垄断资本主义的文化表征，后者的思想生发源泉关联着社会主义革命的现实与未来，这是其或悲观或乐观之不同的理论

生成土壤和语境，这一点是当下的许多研究者常常忽略而未给予特别注意的。

基于上述的分析，对于法兰克福学派关于当代媒介技术与艺术生产之关系的研究，我们可以进一步得出这样几点结论性的认识：其一，技术与艺术的关系是辩证而复杂的，不能做单向度的片面而简单的理解，阿多尔诺等人与本雅明在此问题上的两种不同研究取向，可以说都抓住了问题的某个方面，有其理论合理性，今人的研究不应从主观的价值预设和理论偏向出发对之作此是彼非、厚此薄彼的判断；其二，从根本上讲，媒介技术是中性的，本身并无倾向性可言，当代媒介倾向性的形成受制于经济、政治、文化的多种因素，不应将作为物质技术条件的工具性媒介与进入到具体社会文化关系网络之中有倾向性的媒介等同，混为一谈；其三，与前面两点相联系，对媒介技术的“进步”与否以及由之建构起的当代大众文化与大众艺术社会性质的评判，也要作具体的历史分析，不能从生产力一个角度来认识，还应考虑艺术生产关系以及其中所蕴含或折射出的社会生产关系的具体性质，从艺术生产力与艺术生产关系的具体情状加以历史分析，笼统的否定或肯定都是不得要领的，不能逼近问题的实质。艺术生产技术亦即艺术生产力的进步与新型的艺术生产关系的革命性建构交相辉映，才是马克思主义美学所期待的艺术和审美理想。

参考文献

- [1] 赫伯特·马尔库塞：《爱欲与文明》，上海，上海译文出版社，1987。
- [2] 赫伯特·马尔库塞：《单面人》，长沙，湖南人民出版社，1988。
- [3] 赫伯特·马尔库塞：《反革命与造反》，载上海社会科学院哲学研究所外国哲学研究室编：《法兰克福学派论著选辑》，上卷，北京，商务印书馆，1998。
- [4] [5] [7] [9] 马克斯·霍克海默、特奥多·威·阿多尔诺：《文化工业：欺骗群众的启蒙精神》，载《启蒙辩证法》，重庆，重庆出版社，1990。
- [6] [8] [32] 马克斯·霍克海默：《艺术和大众文化》，载《批判理论》，重庆，重庆出版社，1990。
- [10] 特奥多·威·阿多尔诺：《电视与大众文化形式》，转引自王鲁湘等编译：《西方学者眼中的西方现代美学》，北京，北京大学出版社，1987。
- [11] 特奥多·威·阿多尔诺：《论音乐中拜物教特性和听觉的倒退》，载马丁·杰：《法兰克福学派史》，广州，广东人民出版社，1996。
- [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] 本雅明：《作为生产者的作家》，载《马克思主义文艺理论研究》，第十卷，北京，文化艺术出版社，1989。
- [22] [23] [24] [25] [26] 本雅明：《可技术复制时代的艺术作品》，载本雅明：《经验与贫乏》，天津，百花文

艺出版社, 2002。

- [27] 《马克思恩格斯文集》，第1卷，北京，人民出版社，2009。
- [28] 《马克思恩格斯全集》，第3卷，北京，人民出版社，1960。
- [29] 《马克思恩格斯选集》，第2卷，北京，人民出版社，1995。
- [30] [31] 《马克思恩格斯全集》，第26卷，第1册，北京，人民出版社，1972。
- [33] 马丁·杰：《法兰克福学派史》，广州，广东人民出版社，1996。
- [34] 戴维·麦克莱伦：《马克思以后的马克思主义》，北京，中国人民大学出版社，2004。

Artistic Production under Contemporary Media Technical Condition: A Reflection on Two Theoretical Orientations of the Frankfurt School

TAN Hao-zhe

(Research Center for Literary Theory & Aesthetics, Shandong University, Jinan, Shandong 250100)

Abstract: As for contemporary mass culture, literature and art together with the forming mass media and its technique as its material foundation and condition, negative views are held by some Frankfurt theorists like Horkheimer, Adorno and Marcuse who regard mass culture, art and literature as integrated into commercial logic and ideological supervision in contemporary industrial society. In contrast, from contemporary development of mediumistic technique, Benjamin perceives a bright future of new relations of artistic production and recognizes the possibility to propel art and literature towards democratization and revolutionization. The two theoretical orientations, representing different understanding of the reality and value judgment, are explicable in their differences in theoretical foundations and originating context. It is partial to favor either of the Frankfurt orientations or discriminate one against the other.

Key words: the Frankfurt school; contemporary mediumistic technique; artistic production; reflection

(责任编辑 张 静)