

法兰克福学派文化工业艺术 审美异化批判理论探析

李建群 邱根江

【摘要】法兰克福学派是西方马克思主义的重要流派。法兰克福学派继承了马克思主义文化批判的思想,通过文化的批判与反思对现代社会进行了全面的诊断。尤其是法兰克福学派的文化工业批判理论,深化和拓展了马克思主义的理论视野,在西方马克思主义的学术流派中独树一帜。本文深刻发掘了法兰克福学派文化工业艺术审美异化批判思想,认为法兰克福学派的理论家们对文化工业艺术审美异化批判主要体现为两个方面:其一,艺术的资本逻辑化批判;其二,艺术的机械复制化批判。通过对文化工业的艺术审美异化批判,揭露了当代资本主义社会发展中的病态性,而这种批判对我们今天正处于现代化进程中的社会主义建设而言具有重要的借鉴价值。

【关键词】法兰克福学派;文化工业;艺术审美异化批判

【中图分类号】 B83-0 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1001-2338(2010)02-0115-05

法兰克福学派是20世纪西方马克思主义的主要流派之一。反观其理论,我们不难发现,法兰克福学派以一种整体性的方式继承了马克思主义总体批判的思想,在整个西方马克思主义的学术流派中独树一帜。但是,与马克思的社会批判理论所不同的是,如果说马克思是借助于“经济学”理论开启了对资本主义社会“经济基础”的批判,那么法兰克福学派则借助于“文化”展开了对资本主义社会“上层建筑”的批判。在法兰克福学派关于“上层建筑”批判的众多理论中,其关于文化工业的艺术审美异化批判理论尤其让人为之倾心。

法兰克福学派的理论家们所界定的文化工业有着丰富的内涵,可以说凡是当前流行的文化现象都属于文化工业的范畴,在这众多的文化工业范畴中,艺术无疑是最能体现文化工业的异化与蜕变的概念。在当代这个资本逻辑飞扬跋扈的现代社会中,艺术由自律走向他律的自我异化之旅恰恰体现了文化工业异化、蜕变走向反动的过程。众所周知,在法兰克福学派的理论家当中,很多人都具有深厚的艺术造诣与审美素养,他们对艺术、对审美有着敏锐的觉察力。在对当代艺术的研究中,他们发现在当代艺术业已资本逻辑化,艺术的蜕变与文化工业的异化如出一辙。法兰克福学派的理论家们试图通过对艺术的批判与反思揭示出文化工业的反动本性,进而实现对现代性进行批判的目的。法兰克福学派的理论家们对文化工业的艺术审美异化的批判理论主要体现在两个面,即艺术的资本逻辑化批判与艺术的机械复制化批判。

一、艺术的资本逻辑化批判

所谓“资本逻辑”是当前学术界对资本主义社会或者说是现代社会进行理论分析的重要范畴,在当代全球化与现代化的进程中,主导社会发展的主要力量既不是中世纪万圣归一的“神”,也不是

本文为国家社会科学基金项目“我国现代化进程中风险控制理论与方法研究”(08BZX010)的阶段性成果。

封建社会中一言九鼎的“君主”，而是神通广大的“资本逻辑”。“资本逻辑”这个概念与马克思的“资本”概念密切相关。所谓“资本”，在现实的社会中它最基本的表现形式是货币，但是在本质上却体现为一种社会关系与价值追求，资本通过货币所体现的是一种物化的社会关系，在其流通中则表现为对剩余价值的追逐与占有。正如马克思所指出：“资本不是物，而是一定的、社会的、属于一定历史社会形态的生产关系，它体现在一个物上，并赋予这个物以特有的社会性质。”^[1]不管资本的身份多么抽象与神秘，但是究其本质而言，资本的存在就是要在与经济规律的契合中不断地获取利润与财富积累。“资本逻辑”是对“资本”概念在经济领域之外的社会领域中的运用，也就是说在进入到现代社会以后，整个社会的运行模式已经资本化了，整个社会变成了一个商品加工厂，生产商品获得利润成为社会不断持续发展的基本动力。

可以毫不夸张地说，资本逻辑已经成为了现代社会发展的“精神教父”，即便是超凡脱俗、自在自为的艺术也不可幸免地成为了资本逻辑的阶下囚。对此，阿多诺评价道：“在过去，艺术只有存在于资产阶级社会之中，才有可能成为一个独立的领域，即使它作为社会目的性的否定因素在市场中蔓延开去，它的自由也必然与商品经济的前提联系在一起。”^[2]在这里，阿多诺已经看到了资本主义社会中艺术自由与商品经济的密切联系，他认为，随着资本主义的发展，艺术——即智力性与艺术性的文化——逐渐从其他社会方面分离出来。其原因主要是艺术品的商品化。在传统社会中，艺术与宗教体系和私人赞助联系在一起，尽管艺术家要依靠赞助人维持生计，艺术作品本身却不被直接当作商品。他们不在市场上买卖，而是借助于艺术家与赞助人的长期关系被委托制作。因此，艺术作品保持了其自身的美学原则。在阿多诺看来：“纯粹的艺术作品必须遵循自己的法则，并彻底粉碎商品社会。”^[3]由此不难看出，阿多诺对艺术本质的认同与美国著名的美学家苏珊以及海德格尔有着异曲同工之妙，他们都认为艺术是商品社会的反命题，是对人的生命的一种自然的表达形式，是对生命异化进行批判的有力力量。但是在资本主义社会中，艺术被资本主义工厂变成了商品，艺术自身当中所体现的自由原则被资本主义的市场原则所替换，艺术所具有的批判性的否定性功能也丧失了。

资本逻辑对艺术自由的侵蚀是当代文化工业反动本质的集中体现。在阿多诺对艺术的资本逻辑化的批判中，他十分强调艺术的“自由”性。阿多诺认为“艺术自由”是艺术的灵魂，艺术对社会的批判性与否定性正是艺术自由的内在特性。艺术的自由性所体现的正是人们对未来幸福的承诺。在对艺术的分析中，法兰克福学派的理论家们十分强调辩证和否定，他们刻意避免把艺术分析变成翻译社会关系的简单练习。在他们看来，艺术不只是对现有社会趋势的表达与反映，而且，真正的艺术也是人类对现实彼岸的“另一个”社会的渴望的最后保存者。“艺术”，霍克海默写道：“自它成为自律以来，就已保存着从宗教中脱胎而来的乌托邦。”真正的艺术是人类未来幸福中的合法利益的一种表现。这种艺术自由最主要的特点是体现了唯心主义美学的原则就是无目的的的目的性，即康德所说的艺术审美的无利害性。这种无目的的的目的性所体现的正是一种“自由精神”。但是现代社会的商品经济却要求艺术背离这一美学原则，要“遵循资产阶级的艺术图式：即市场所声明的目的的无目的性”^[4]。对“市场声明的目的的无目的性”的批判是法兰克福学派艺术资本逻辑化批判的主要内容。“市场声明的目的的无目的性”的言外之意是说艺术创作的无目的性必须以市场交换为前提，如果这种艺术创作的无目的性有利于市场交换的原则，那么这种艺术的无目的性就是被允许的；如果艺术创作的这种无目的性违背了市场交换的原则，那么这种艺术是无法在当代的资本主义社会中存在的。对此，阿多诺评价说：“为了满足娱乐和轻松的需要，目的也就接纳了无目的性。只要金钱是绝对的，那么艺术就应该是可以任意处置的。”^[5]

对于艺术作品在资本逻辑的唆使下一步步走向沉沦的事实，阿多诺一针见血地指出：“艺术作品已经完全把自己与需求等同起来，它以欺骗为手段，彻底剥夺了人们摆脱效用原则的可能性，使这一原则正式生效了。在文化商品中，所谓的使用价值已经为交换价值所替代，在人们欣赏艺术作品的地方，到处充满着走马观花和确凿可靠的知识，消费变成了快乐工业的意识形态。”^[6]对于文化工业视阈中的这种艺术的资本逻辑化现象，西方著名的社会理论家尼格尔·多德也感同身受地指出：“在文化产业的背景下，商品化过程削弱了艺术家和艺术作品的联系，也破坏了艺术作品和任何激励它的创造的美学价值之间的联系。基本上说，美学逻辑被经济逻辑取代，而经济逻辑是受市场决定的，是受

资本主义社会里金融与技术的拥有与控制结构决定的。但对艺术家与艺术作品之间的联系起破坏作用的不只是作品被买卖这一事实,真正的关键点是:艺术作品就是为了那一目的而被构思的。在文化产业的框架中,商品化逻辑从一开始就对艺术作品产生了影响,而不是在它之后。”^[7]

二、艺术的机械化复制批判

艺术是主体展现、反思或者批判人类文明的方式之一,在人类社会发展的不同阶段,都会产生不同的艺术形式对该阶段的文明进行一种感性的表达。一部艺术史就是一部人类文明的发展史。蒸汽机的发明,开启了人类社会工业化的时代,同时也表征着人类社会现代文明的开始。宗教、哲学、科学、艺术等也在这样一个开天辟地的新时代中纷纷进入了一个新的发展阶段。就艺术而言,伴随着工业文明的开启、科学技术的一路凯歌,艺术进入了机械化的复制阶段。机械化复制阶段的来临,与当时快速发展的科学技术密切相关。众所周知,法兰克福学派的哲学家们有别于其他的形而上学家,他们在忘情于思考玄奥的形而上学命题的同时仍然对洋溢着感性之美的艺术情有独钟,阿多诺、马尔库塞以及本雅明都有着深厚的艺术修养,对于艺术理论的探讨也都独辟蹊径、自成一家,他们对艺术的探究就是希望通过艺术的变化窥测社会的变化,这实际上是一种“把艺术批评和对现代社会一般分析结合起来的方法”。对于艺术的机械化复制阶段的出现,法兰克福学派的理论家们敏锐地觉察出了其所具有的重大意义并对此持一种忧心忡忡的批判态度,阿多诺与本雅明对此都鲜明地提出了自己的观点。

在阿多诺看来,科技理性的高扬以及对市场利润的追求是艺术作品被机械复制的主要因素。艺术作品被大量地机械复制只是单一地满足了市场的需求与商业利润的获取,但是却内在消弭了艺术的本真性。在阿多诺对艺术的机械化批判中,异化与商品拜物教是两个非常重要的范畴。“阿多诺在后来许多关于卢卡奇的文章中都认为他的批评基调具有普遍意义,即第一个研究异化这一重要问题,这是马克思主义或新马克思主义文化分析的关键。”^[8]可以说,“异化”概念是马克思或者是马克思主义者们解读以及批判资本主义社会的一把理论钥匙。资本主义的异化滥觞于“商品拜物教”的形成。“商品拜物教是马克思主义的一个基本范畴,它被马克思用来意指商品从其人类起源中分离,称为神秘的、不透明的、异己的对象而不是社会关系的透明的具体化。”^[9]马克思认为,拜物化更应被视为异化的资本主义文化的一个基本特征,在这里人把自己的产品当作异己的对象来盲目崇拜。阿多诺按照马克思的方式,认为拜物教不仅是心理学范畴,它也是经济学范畴,其根源在于由交换价值而不是由实用价值统治的社会的商品特性。

正是由于这种对商品敬若神明的拜物教心理,故在艺术领域掀起了机械复制的浪潮,对艺术的机械复制完全是为了满足市场的需求,至于艺术的本真性已经变成了商品待价而沽的一个筹码之一。正如阿多诺所批判的:“资本主义逻辑下的文化商品生产迅速改变着其内在的意义和价值,艺术品一旦被作为商品来买卖就失去了他们的珍奇性。大宗生产使得文化的各种目的一致起来,它损害了革新与首创性。”^[10]

在阿多诺看来,艺术的机械化复制不但是商品经济发展的客观效果,也是当代科学技术发展的必然结果,正是由于科学技术突飞猛进的发展,为艺术的机械化复制提供了可能。但是这种在机械化流水线上诞生的艺术却损害了艺术所能表达的意向性,使艺术沦为市场经济的同谋。正如马尔库塞所说的那样:“不断发展的技术现实不仅暗中破坏了艺术的异化形式,而且也破坏了它的基础,这就是说,不断发展的技术现实不仅使某些艺术‘风格’失去了其合法性,而且还使艺术的要旨失去其合法性。”^[11]

除了阿多诺之外,本雅明也对艺术的机械化复制展开了深刻的批判,如果说阿多诺是从产生机制上对艺术的机械化复制进行批判,那么,本雅明则是从艺术作品的自身属性上展开了其批判的理路。在其论文《论波德莱尔的一些主题》的结尾可清楚地看到,这里他接触到了“艺术复制的危机”问题,但更明显的是他早期发表在《杂志》上的论文《机械复制时代的艺术作品》。

首先,本雅明对艺术的机械化复制的批判是“从艺术作品的空间和时间的在场”这一视角出发的。本雅明认为:“艺术作品的即使是最完美的复制品也缺少一种因素,即它的时间和空间的在场,

它在它碰巧出现的地方的独一无二的存在。”^[12]正如美学家朗格·苏珊所言,艺术作品的美感并不仅仅来自于其外观的匠心独运,也不在于艺术作品的视觉冲击,而是在很多时候艺术作品的美感与价值来自于其所承载的历史凝重感。很多珍贵的艺术作品都在时间与空间的双向维度上反映了特定的历史时代,即本雅明所说的“艺术作品的时间和空间的在场”。对艺术作品的外观也许可以复制得栩栩如生,但是艺术作品内在的时间性与空间性却是机械复制所无法完成的。正如本雅明所言:“艺术作品存在的独特性决定了在它存在期间制约它的历史。这包括它经年历久所蒙受的物质状态的变化,也包括它的被占有形式的种种变化。前者的印记可由化学式物理的检验揭示出来,而在复制品上面就无法进行这种检验了,被占有形式的变化则取决于传统,这必须从原作的境况说起。”^[13]在他看来,原作的在场是本真性概念的先决条件。所谓“原作的在场”就是说艺术作品所经历的时间性和空间性。本雅明认为,“本真性是艺术作品的一个基础,它构成了所有从它问世之刻起流传下来的东西——从它实实在在的绵延到它对它所经历的历史的证明——的本质。”^[14]为此,他还举例说,一幅中世纪的圣母像在它出世之际还不能称为“本真的”,只是在后来的几个世纪中,或许最引人瞩目的是在上个世纪它方才变成了“真品”。在这里,本雅明所强调的“本真性”是一个时间概念,是艺术作品在经历了长久的时间洗礼后所具备的文物价值。因此,本雅明认为“本真性是无法复制的,本真性的整个领域都外在于技术的复制能力”^[15]。

其次,本雅明从艺术作品的“灵晕”(aura)的消逝出发展开了对艺术作品的机械化复制的批判。“灵晕”是本雅明为了说明艺术作品的本真性专门提出的一个新概念,即围绕在艺术作品原作周围的独特性,它是赋予作品本真性的独特的“此时此地感”。本雅明认为它也存在于自然中,“无论它会多近,但总有一种距离的独特现象”。对此,他还举了一个例子,“如果当一个夏日的午后,你歇息时眺望地平线上的山脉或注视那在你身上投下阴影的树枝,你便能体会到那山脉或树枝的灵晕”^[16]。在艺术中也是这样,不可接近性是艺术品“灵晕”的基本成分,是和礼仪、巫术等艺术所由而来的作品相联系的,把灵晕定义为“一种距离的独特现象,不管这距离是多么近”正是体现了在时空知觉范畴内的艺术作品的仪式价值的准则。“灵晕”在本雅明的思想逻辑体系中居于核心地位,但是伴随着本雅明思想的发展,在不同的时期,他总是赋予灵晕不同的内涵。但是有一点却是本雅明所坚信的:艺术品的真正灵晕不能在复制的艺术中一再保持,丧失灵晕的艺术作品无异于丧失意识的植物人。本雅明说:“在机械复制时代凋萎的东西正是艺术作品的灵晕,复制技术使复制品脱离了传统的领域,通过制造出许许多多的复制品它以一种摹本的众多性取代了一个独一无二的存在。”^[17]对于本雅明关于艺术作品的机械复制以及艺术作品灵晕的存留之间的矛盾,我国的一位学者一语中的地评价道:“他一方面赞颂当代艺术实践的种种激进革命摧毁了灵晕,但与此同时,他对灵晕的描写又明显充满着深情的回眸,而这种回眸绝不仅仅意味着一种浅薄的文化乡愁,而是明显蕴含着具有真理性内容的形而上冲动。”^[18]

再次,本雅明从艺术作品的崇拜价值与展览价值的维度上展开了对艺术机械化复制的批判。在他看来,“种种艺术作品在不同的层面上被人接受,被人估价,在此,矗立着两个极端的类型:一方的重点是崇拜价值,另一方则更强调作品的展览价值。”^[19]所谓艺术作品的崇拜价值与宗教仪式密切相关。我们知道最早的艺术作品起源于为仪式服务,首先是巫术仪式,其次是宗教仪式。换句话说,“本真的”艺术作品的独特价值根植于仪式之中,即根植于它的起源的使用价值之中。本雅明认为:“无论这个仪式性的价值基础多么遥远,仍可以在世俗化的仪式甚至在对美的崇拜的最褻渎的形式中辨认出来。”^[20]就本雅明的题中之义而言,艺术作品的崇拜价值与市场和政治无关,而是人们的精神信仰的一种物化形式。对此,他评述道:“艺术生产始自服务于崇拜的庆典之物,这里关键的是它们的存在,而不是它们被观赏。”为了更加明晰地说明这个问题,他还举例说,“石器时代的人们在他们的洞穴里描画的麋鹿是他们巫术的一种工具,画它的人并不会用它来向自己的同伴炫耀,然而它却指向了精神”^[21]。但是伴随着机械化复制时代的来临,艺术作品的崇拜价值逐渐消弥,而艺术作品的展览价值却日渐凸显。对此,本雅明说:“艺术作品的五花八门的艺术复制手段使它越来越适合展览。”^[22]在本雅明看来,艺术的展览价值既关乎经济又关乎政治,正是基于市场经济商品销售的需要,艺术作品变成了展览品;与此同时,正是基于政治意识形态统治的需要,艺术作品变成了一种艺术展

览的实践,只是最具讽刺意味的是在这一过程中艺术自身的价值被放逐了。对此,本雅明谈到:“在今天,由于绝对强调艺术作品的展览价值,它变成了一种功能全新的创造,在这些全新的功能里,我们知道的那种功能,即艺术的功能,不久也许就会表明不过是一个捎带的细枝末节。”^[23]

三、结语

法兰克福学派从兴起至今日已经过去了整整半个多世纪,这个学术群体中的第一代理论家也都已经相继离开了人世。但是,法兰克福学派理论家们的思想并没有因为他们个体生命的消逝而曲终人散,在今天这样一个全球性的现代化进程中,法兰克福学派的思想反而绽放出了更加绚烂的理论光芒。

就整个法兰克福学派的文化工业艺术审美异化批判理论而言,它最为让人叹为观止的理论价值就是尖锐地指出了在这样一个资本逻辑大行其道的时代里艺术由自律走向他律、由审美原则走向市场原则的实质性的蜕变,从而批判了在当代社会的现代化进程中“艺术的现代性之殇”。对于文化工业的这种理性的批判就今天正处于现代化进程中的中国而言具有重要的借鉴价值。

全球性的现代化进程已经席卷了世界的每一个角落,中国也不能置身其外,甚至可以毫不夸张地说,中国已经成为了全球性现代化运动的积极参与者和代言人。在当代中国,资本逻辑的广度已伸展到全国的每个地方,深度则已嵌入到日常生活的深层,把闲暇、信仰、家庭关系等各种私人范畴通过商品化的手段都纳入其日益庞大的监察操控之内。当人们的欲望、嗜好、价值观已经经不起资本主义制造的匮乏和不公的蚕食,在不知不觉间被收编入资本主义的逻辑中,社会主体迷失于对美国生活方式的追求,成为物质至上、物欲横流的社会生产者和玩物;当社会进步以量化的国民收入和金钱交易为首要指标;当社会生活各个层面被置于经济至上的权威之下,那么,非资本逻辑的社会和文化必然相形见绌。^[24]在这种情况下,法兰克福学派的文化工业艺术审美异化批判理论不啻为一针清醒剂,警告人们不要迷失于文化工业所营造的那种虚假的幸福与满足,要保持一种独立的个体批判与反思意识。

但是,不可否认的是法兰克福学派的这种文化工业的艺术审美异化批判理论也有其不足。由于法兰克福学派的理论家们大部分人都有着充实的家境,从小都受过良好的教育,因此,他们中的很多人都是“高雅文化”或“精英文化”的坚定拥护者,他们对于伴随着市场经济的兴起也随之兴起的“世俗文化”有着一种与生俱来的优越感和抵触感。这种戴着有色眼镜所进行的批判也导致了他们的一些理论在某些方面有失偏颇。

总而言之,法兰克福学派的文化工业批判理论在今天仍然有着重要的理论价值,其哲学所表达的正是现代人在传统价值崩溃时代的迷途痛苦和寻求的渴望,这正是法兰克福学派的生命力之所在。

【参考文献】

- [1] 马克思恩格斯全集:第25卷[M]. 北京:人民出版社,1972. 920.
- [2][3][4][5][6] 霍克海默,阿多诺. 启蒙辩证法[M]. 渠敬东译. 上海:上海人民出版社,2005. 142、142、143、143、143.
- [7][8][9][10] 尼格尔·多德. 社会理论与现代性[M]. 陶传进译. 北京:社会科学文献出版社,2003. 73、203、208、75.
- [11] 马尔库塞. 单向度的人[M]. 刘继译. 上海:上海译文出版社,2006. 58.
- [12][13][14][15][16][18][19][20][21][22][23] 汉娜·阿伦特编. 启迪——本雅明文选[M]. 张旭东译. 上海:生活·读书·新知三联书店,2008. 234、234、235、235、237、236、241、239、241、242、242.
- [17] 朱国华. 灵晕的讽喻结构[J]. 艺术百家,2006,(1).
- [24] 刘健芝. 抵抗的全球化:在实践中思考[J]. 读书,2009,(3).

【作者简介】 李建群,男,西安交通大学人文学院哲学教授、博士生导师。研究方向:马克思主义哲学与社会发展理论。
邱根江,男,西安交通大学人文学院马克思主义哲学专业博士研究生。研究方向:马克思主义哲学。