深度解读

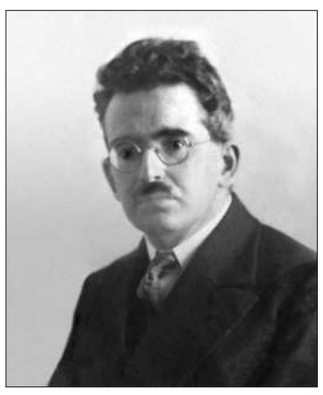
“机械复制”与艺术的“光晕”

——对本雅明电影理论的再认识

□ 马立新

1940年9月26日,为躲避纳粹的追捕和迫害,犹太裔德国哲学家、思想家和艺术理论家,法兰克福学派的重要代表人物瓦尔特·本雅明,在西班牙小城波尔图服用过量吗啡自杀,时年48岁。他的过早离世是欧洲文化的重大损失。特别是随着他更多的著述在死后被发现和出版,他精神遗产的思想价值和文化价值日益受到国际文化界的重视和推崇。尽管如此,本雅明一些著述中的思想迄今尚没有获得充分的发掘和辩证的理解,《机械复制时代的艺术作品》就是这样一部著作。

“光晕”已然逝去



本雅明

《机械复制时代的艺术作品》共有三个版本。第一版是德文版,于1935年在德国出版。第二版是法文版,是本雅明1936年受纳粹迫害被迫流亡法国时出版的。第三版于1939年在柏林出版,该版从文字上对前两版作了一些修改。毫无疑问,这部著作是本雅明思想成熟时期的重要代表作,因此也受到学术界更多的重视和研究。

通观这些研究,大多数学者的注意力都集中在本雅明原创的三个具有内在逻辑关系的基本概念上:一是关于艺术的“光晕”。所谓“光晕”,按照本雅明的表述,就是指艺术原作的“独一无二性”,或“即时即地性”。为了说明这个概念,他以自然对象为例如此描述道:“一个夏日的午后,一边休憩着一边凝视着地平线上的一座连绵不断的山脉,或一根在休憩者身上投下绿荫的树枝,那就是这座山脉或这根树枝的光晕在散发”,因此,“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”就是该物的“光晕”。据此,我们很容易理解,唯有某些特殊的传统艺术才有可能具备这种“光晕”,这些传统艺术之所以特殊,乃是因为它们作为艺术是不可复制的,是唯一存在的原作。反之,艺术作品一旦能够被技术复制,其复制品即可被移动或携带到任何其他可能的地方,如此一来,就失去了时空的“独一无二性”或“即时即地性”,因此,艺术的光晕将随之衰减,甚至不复存在。由此出发,本雅明认为,电影作为一种纯粹机械复制的现代艺术,天然失去了传统艺术具有的那种“光晕”。

第二个基本概念是艺术的“原真性”。所谓“原真性”,并非是指一个艺术文本美学意义上的“艺术真实性”,而是指“原作的即时即地性”。他举例说:“对一件铜器上的绿锈作化学分析,可能有助于确定这种原真性,就像证明了某个中世纪的手抄本源出于一个15世纪的档案馆,也许就有助于确定其原真性一样。”他进一步指出:“完全的原真性是技术——当然不仅仅是技术——复制所达不到的。”不难看出,本雅明视域中艺术的“原真性”跟人类艺术实践中的“赝品”恰好是相对立的一个概念。根据这一逻辑,本雅明敏锐地洞察到,电影作为一种机械复制艺术,在对其追问“原真性”问题时就遭遇到一个绝大的挑战,也失去了传统的意义。

与“原真性”紧密相关的另一个重要概念是关于艺术作品的“权威性”。本雅明写道:“原作在碰到通常被称为赝品的手工复制品时,就获得了它全部的权威性,而碰到技术复制品时就不是这样了。”由此可推断,所谓艺术作品的“权威性”相当于且根源于艺术作品的“原真性”。至于在“原真性”问题上,机械复制艺术不同于赝品,他认为原因有二,“一是技术复制较之手工复制更独立于原作”,“二是技术复制能把原作的摹本带到原作无法达到的境界”,例如,无论是照片,还是唱片都可以随时随地供人们欣赏。尽管如此,本雅明认为,“这种状况无论如何都使艺术作品的‘即时即地性’丧失了”,也就是机械复制艺术作品的“原真性”不复存在了,“如此一来难以成立的也就是其权威性了”。

拉斐尔名作《雅典学院》中的柏拉图和亚里士多德

蒂施拜因作品《歌德在罗马平原上》

技术的“惊颤”

借助于“光晕”“原真性”和“权威性”三个概念,本雅明实际上为人类艺术构建了一个三位一体的价值坐标体系。在这个坐标中轴线左侧是传统艺术,它们普遍具有独一无二的“光晕”“原真性”和“权威性”;而横亘在中轴线右侧的则是以电影为代表的丧失“光晕”“原真性”和“权威性”特征的现代机械复制艺术。的确,以上观点正是大多数中外学者考察《机械复制时代的艺术作品》及本雅明其他相关著述所形成的共识,而令人遗憾的也恰恰在于此,因为构建上述艺术价值坐标体系不过是本雅明写作此书的逻辑起点,他更深层的用意,或者说对我们更具启发性之处,在于他系统地揭示了作为一种新兴的机械复制艺术,电影对人类所作出的三个革命性的贡献,并借此与法兰克福学派在此问题上的批判传统拉开了距离。

本雅明认为,电影最重要的贡献之一,就是对传统艺术观念的革命性批判。这或许是他构建“光晕”这一概念的主要意图。一些研究者在思考“光晕”时,可能更多地专注于这一概念的本体内涵,另一些学者则迷恋于“光晕”之于传统艺术的独特价值,甚至误以为这同样也是本雅明本人的写作用意。但反复研读三个不同的著作版本,并结合其英译版本,很容易发现这样一条基本的旨归——与其说本雅明使用“光晕”在于表达其对传统艺术的留恋,不如说他更看重电影艺术对传统艺术“礼仪的寄生”的“解放”功能。

在他看来,传统艺术独一无二的“光晕”,说到底滥觞于原始巫术和宗教礼仪,这也是传统艺术“权威性”和“原真性”的源头,本雅明将这种“权威性”定义为传统艺术特有的“膜拜价值”。但电影的诞生改变了这一切。首先,电影艺术特有的机械复制方式和机械传播机制让传统艺术的“即时即地性”丧失殆尽,从而消解了艺术的“光晕”;其次,人们在电影院中随心所欲的集体性和消遣性观影方式,一方面消解了艺术的“仪式感”和膜拜价值,另一方面建构出一种现代艺术普遍具有的纯粹“可展示性”和“鉴赏者的态度”。在银幕前面,人们再也不必像中世纪那样在教堂中庄严肃穆地对着一幅宗教画顶礼膜拜了,如此一来,无论是作为社会主体的人类,抑或作为艺术主体的电影,都同时从刻板森严的“仪式这个母腹中”被解放出来,成为真正的现代性主体。概括为一句话,电影赋予了人类主体和艺术自身真正的现代主体性。这一观点与法兰克福学派恰恰相反,像霍克海默、阿多诺、马尔库塞、尼尔·波茨曼等学者对以电影为代表的文化工业普遍持批判立场。

其次,电影消解了传统艺术的凝神专注性质,创造了布莱希特式的惊颤效果,大大提升了观众对艺术文本的批判意识,这是本雅明强调的电影的第二个革命性贡献。本雅明认为,凝神专注是一切传统艺术的审美特征。所谓凝神专注本质上指的就是传统艺术对观赏者的移情效应或共鸣效应。在《诗学》中,亚里士多德曾将悲剧的这种审美效应称为“净化”作用或陶冶功能。从观众或欣赏者的角度来理解,艺术的凝神专注效应就是使自己不由自主地融入艺术作品之中。

在现代戏剧大师布莱希特看来,传统戏剧的这种凝神专注效应,在很大程度上剥夺了演员和观众的主体意识和理性意识,让演员和观众“陷入出神入迷的状态”,成为艺术情感的奴隶,这正是当年柏拉图将诗人和艺术家从其《理想国》中放逐出去的理由,因此,布莱希特对传统西方戏剧程式进行了重要的现代改革。他要求演员从深入角色性格的桎梏中彻底解放出来,“演员一刻都不允许使自己完全变成剧中的人物”,他应是一个意识和意志清醒的表演者。在此方面,布莱希特从中国传统戏曲表演程式,特别是从京剧大师梅兰芳的现身说法中获得了重要的灵感和启示,他高度评价中国传统戏曲的独特表演程式,认为这种艺术形式恰恰具备他所推崇和强调的“间离效应”或“陌生化效应”。

众所周知,本雅明是一个西方马克思主义信仰者,这与布莱希特对他的深刻影响有直接关系。布莱希特是一个更早的马克思主义戏剧家,他不仅影响了本雅明对马克思主义的接受,而且影响了本雅明迥然不同于传统法兰克福学派的电影艺术见解的形成。具体说来,本雅明高度认同布莱希特戏剧美学倡导的“间离效应”,他从这一立场出发来观察和审视新兴的电影艺术,获得了两个极为重要的洞见:其一,他认为电影演员的表演由于直接面对摄影机而不是观众,而且是分镜头进行,“对电影来说,关键之处更在于演员是在机械面前自我表演,而不是在观众面前为人表演”,这就使得电影表演不必像传统西方戏剧表演那样追求与角色的统一性和融入性,从而让电影演员获得了布莱希特式的“间离效应”;其二,电影通过镜头剪辑技术独具的蒙太奇美学,使得观众无法将注意力集中在某一个固定镜头或画面上,而只能随着电影连续画面的交替出现产生布莱希特式的“惊颤效应”。电影是一种分散注意力的艺术,其技术基础是观众的观照位置和投射物前后相接的投射方式。正如杜哈梅所说,“面对银幕,我什么都不能思考,我能思考什么?活动的画面已全部充满了我的思想。”这样一来,观众就从对艺术作品的凝神专注状态中解放出来,并建构出对电影文本的批判意识或主体意识。电影艺术之所以具有上述两种独特的审美效应,本雅明认为根本原因在于电影的机械复制性,“电影的机械复制性改变了大众与艺术的关系。最落后的关系激变成了最进步的关系。习俗的东西往往是被人习惯性地欣赏的,而创新的东西则容易被人们批判和质疑。”这些洞见与霍克海默等人反复批判的以电影为代表的大众传媒的“反启蒙作用”或“欺骗作用”形成鲜明对照。

电影的第三个革命性贡献,就是“让照相的艺术价值与科学价值融为一体”。首先,本雅明认为,电影丰富了我们的观照世界。电影所展示的成就较之绘画和剧场要精确得多,而且它能放在更多的视点中去分析。电影通过特写、细节和摄影机运动,一方面增加了人们对世界的洞悉,另一方面也展现出人类生活更加丰富多彩的一面。特写镜头延伸了空间,而慢镜头则延伸了运动。“我们只有通过摄影机才能了解到人类的视觉无意识,就像我们通过精神分析才能了解到本能无意识一样。”

其次,本雅明从马克思主义唯物历史观出发,认为电影作为机械复制艺术改变了人类感知认识世界的方式。在他看来,电影“最无与伦比的富有诗意的表现”,就是“利用机械的手段来实现对现实中非机械部分的表现”。绘画提供的是一个完整的形象,而电影提供的则是按照同一原则重新组合起来的形象体系,其生产过程和机械手段是截然不同的。

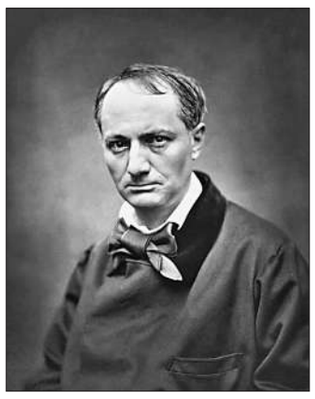
此外,电影艺术还可能对社会状况及财产秩序进行革命的批判。本雅明明确反对法兰克福学派关于“电影就是一种供大众消遣的艺术”的观点。他认为,大众对电影只是一种“消遣性接受方式”,恰恰是这种方式与电影的“惊颤效果”是一致的,因为这种方式抑制了大众对艺术的膜拜价值,这不仅是由于电影为大众提供了一种“鉴赏者的态度”,而且还在于在电影院中观众的鉴赏态度中不包含凝神专注。他形象地说:“电影成了一位主考官,但这是一位心不在焉的主考官。”他甚至认为,电影只用了十年的时间就重复了文学几百年所经历的演变。如同越来越多的人成为文学内行,进入文学圈内,电影会轻而易举地让每一个人进入到自己的世界中,成为一个没有台词的演员。社会大众通过观察和欣赏这个自己所熟悉的世界,就有可能重新认识现存社会状态和财产秩序,电影的这种功能本质上就是对大众的一种阶级意识、社会意识和历史意识的启蒙,而不是相反。

超越电影的思考

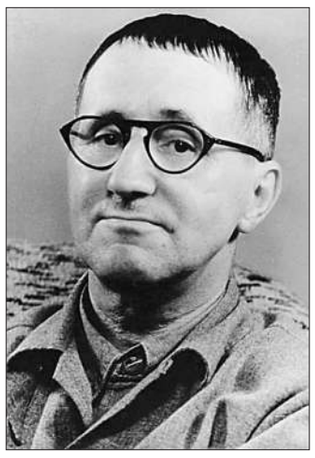
无论从哪个角度看,本雅明借助于“光晕”这个概念对电影的三大革命性贡献的洞见都是创造性的。同样值得注意的还有,他从电影艺术中所获得的这些洞见与他关于其他现代艺术的一系列研究成果也保持着高度的一致性,甚至有意或无意地形成了一种互文互证关系。

他对古希腊悲剧、德国巴洛克悲剧和布莱希特式戏剧的一系列深入系统的比较研究就是关于艺术“光晕”的一部兴衰史。《德国悲剧的起源》被公认为本雅明最重要的著作之一。他曾经希望借此获得德国大学的教职,可惜的是,这部作品的巨大价值直到他逝世十年之后才被人们认识到。尽管从总体上看,该书的主旨在于阐明作为文类的德国悲剧的美学和哲学,但相关的论述,尤其是与古希腊悲剧的比较考察都潜藏着关于“光晕”的洞见。比如他认为,亚里士多德意义上的古希腊悲剧是基于神性的,这种悲剧天然对观众就具有强大的膜拜价值,而德国传统悲剧描写的则是历史事件和历史人物,带有强烈的巴洛克风格,它要求观众与剧情和其中的人物共鸣共振,因此其美学机理是一种移情作用。尽管两者在起源上迥然不同,但它们在诉诸“原真性”和“权威性”方面又是异曲同工的。这不正是本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中所主张的传统艺术所具有的独一无二的“光晕”吗?与古希腊悲剧和德国巴洛克悲剧相比,布莱希特式的现代叙事剧以其对“间离效应”和“陌生化”的刻意追求,将观众从对艺术的敬畏和礼仪情感中解放出来,也让我们看到了“光晕”在欧洲戏剧艺术上由盛及衰的演变过程。

另一方面,作为一个兴趣广泛的文化学者,他对一些重要的现代欧洲文学、艺术家及其作品都作出过创造性的批评,这些批评或多或少地暗示出“光晕”在所有现代艺术中的同步衰减。他在解读歌德的长篇小说《亲和力》时,通篇都在高度评价这位德国文学巨擘对于资产阶级腐朽没落生活方式的生动展现和深刻揭露,而这一切恰恰是对德国社会现实生活的真实再现。读者阅读这样的艺术文本,再也没有了对某种教义的膜拜和敬畏感,取而代之的是强烈的反思和批判意识。在本雅明看来,这部小说从一定程度上不啻为对“传统故事”“光晕”的挽歌。同样,本雅明对卡夫卡、普鲁斯特、波德莱尔等人的作品也倾注了大量的心血。他高度评价卡夫卡小说独具的“现代寓言”风格,他告诫读者,像《城堡》《变形记》《审判》这样的作品,不可能产生任何“教义”,认为这些现代寓言的丰富意蕴是永远都不可能诠释完结的。他称赞普鲁斯特小说“意识流结构”的创造性,认为这种结构中隐含着作家最原始的人生体验,“这些体验既不是柏拉图式的,也不是乌托邦式的,而是心醉神迷的,是对原处的、初恋的幸福的永恒的修复。”他对波德莱尔的现代抒情诗格外青睐,原因同样是后者使读者具有“反思性”,展现了现代人的“惊颤经验”。所谓“反思性”,抑或“惊颤经验”无非是指波德莱尔作品中的大量意象都是生活在现代大都市中的边缘人或局外人,他们居无定所,精神萎靡,这与欧洲传统抒情诗中的审美意象迥然不同,是波德莱尔奉献给现代人的“恶之花”。当这样一些新奇而又似曾相识的意象扑面而来的时候,现代读者除了“反思”“惊颤”或“批判”意识之外,还能有什么审美体验呢?“光晕”已然逝去,“惊颤”接踵而至!



波德莱尔



布莱希特

图片均为资料图片

1936年,继《机械复制时代的艺术作品》面世不久,本雅明又完成了另一部相关的著作《讲故事的人》,堪称前者的姊妹篇,因为两者的主题是相辅相成的。如果说前者凸显了以电影为代表的现代机械复制艺术对于“光晕”的革命性贡献,那么,后者则以俄国作家尼古拉·列斯科夫的故事创作为例,进一步论证了以“故事”为代表的传统艺术“光晕”的陨落过程。本雅明指出,讲故事是一种口耳相传的艺术技巧,它诞生于农耕文明时代,这种艺术形式不重视个人的风格特色,而是以集体接力的方式传承,集体经验的汇集所最终指向的是“道德训教”,由此造就了故事的“光晕”。小说虽然溯源于“古代史诗”,但唯有到了现代社会才获得了最大的发展,这主要是指现代印刷技术的普及和中产阶级的壮大。这是因为无论是从创作还是从接受的角度,小说都是一种相对封闭的艺术形式,它只有仰仗印刷术的支持才能获得快速广泛的传播,只有依靠中产阶级社会的自由氛围才能获得茁壮成长。与此相对应,小说的功能不在于道德教化,而在于展示个人的情感体验,因此发展出异常复杂的情节结构、震撼人心的人物性格和栩栩如生的生活场景。在这样逼真生动的生活图景面前,读者获得了更多的惊颤体验,与此同时小说的“光晕”却渐行渐远。及至现代新闻传媒诞生之后,更具时效性的信息、更具现场感的事件、更具异质性的素材成为现代传媒的常态,在它面前,一切“光晕”不复存在,“惊颤”成为现代人的日常体验。

这就是本雅明。他的所有艺术思考、所有艺术写作似乎都在说明一点:艺术“光晕”的兴衰折射的是人类复制技术的兴衰,也是人类社会的兴衰、人类历史的兴衰。

(作者系山东师范大学教授、博士生导师)

扫描二维码,提前阅读国际文化微信公众号《国际范儿》。了解人类文明,体验全球文化,汲取精神养分。这里有更丰富更立体的国际文化报道。