

本雅明藝術社會學的三種打開方式*

馬 欣

[提 要] 從藝術與社會的關係問題入手,分別考察本雅明藝術社會學領域三篇論文的內在結構。《攝影小史》通過探究早期攝影中的靈韻及其背後的技术因素與社會條件,引出技術之於藝術新變的核心法則“舊技術中蘊含新成就的預告”,並進行了三重闡釋;《機械複製時代的藝術作品》將藝術與技術的辯證關係主要展開為“政治的美學化”與“藝術的政治化”,還強調藝術發展與認知變革之間的關聯;《愛德華·福克斯——收藏家和歷史學家》則把藝術與技術的關係上升到歷史哲學的高度,詮釋出藝術史書寫與歷史唯物主義相結合的宗旨與方法,且指明技術發展越界所釋放出的破壞性力量將會引發社會的倒退。

[關鍵詞] 本雅明 藝術社會學 技術 《攝影小史》

[中圖分類號] J90 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)01-0078-10

本雅明《藝術社會學三論》當屬馬克思主義藝術生產理論的經典範例。他系統考察了印刷、攝影、電影等機械複製技術之於藝術發展趨向的影響,提出了“舊技術蘊含著新成就的預告”、“生產力的發展促成各類造型式樣從藝術當中解放出來”等一系列觀點,並且不局限於藝術作品的社會影響研究和接受研究,關注題材邊緣卻能凸顯時代精神的藝術作品與現象。本雅明的藝術社會學思想雖然廣受關注,但是其代表性論著的內在結構問題還有待深入。本雅明藝術社會學領域的三篇文章雖均立足於唯物辯證法,卻有著各不相同的打開方式,本文意在探討本雅明在論述藝術與社會的關係時所採取的方案和策略,他從何種角度切入,又通過怎樣的內在邏輯和表述方式,將技術、藝術與社會之間的複雜關聯一一呈現出來。

本文所聚焦的三篇文章皆出自德國 Suhrkamp 出版社推出的小冊子《機械複製時代的藝術作品:藝術社會學三論》(*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 1963)。編者在扉頁中指出,《機械複製時代的藝術作品》(1935~1939,以下簡稱《機械複製》)闡述了歷史、社會以及美學發展與藝術作品的機械複製之間的關聯,而同屬於這個

* 本文係國家社會科學基金重大項目“20 世紀西方文論中的中國問題”(項目號:16ZDA194)的階段性成果,並受到中國博士後科學基金資助項目“本雅明的文學地圖”(項目號:2017M611525)、東華大學青年教師科研啟動基金、東華大學馬克思主義理論與當代實踐研究基地資助。

藝術社會學系列的還有本雅明的另外兩篇文章《攝影小史》(1931)與《愛德華·福克斯:收藏家與歷史學家》(1937,下文簡稱《愛德華·福克斯》)。^①王湧先生的中譯本直接取其副標題“藝術社會學三論”為書名,並在序言中強調三篇的共同之處是“將藝術新變的根源歸因於社會生活狀況的變化”。^②

事實上,本雅明藝術社會學領域的文章還有《作為生產者的作者》(1934)、《講故事的人——尼古拉·列斯科夫作品隨想錄》(1936)、《論古斯塔夫·約赫曼〈詩歌的倒退〉》(1940),等等,不一而足。在本雅明去世之後,編者特意將《機械複製》、《攝影小史》、《愛德華·福克斯》作為本雅明藝術社會學的代表作結集出版,或許有著更為深層的原因。《攝影小史》與《機械複製》,一則以攝影為主題,一則以繪畫和電影為主線,均聚焦視覺藝術,且都是從機械複製技術的變革的角度探討藝術的社會功能。《機械複製》與《愛德華·福克斯》均涉及技術推動下藝術同政治媾和引發歷史運動之反面的問題。三篇文章一致將技術與藝術的關係作為藝術社會學的核心問題,《攝影小史》重點闡釋了技術與藝術的辯證關係,《機械複製》由此問題過渡到藝術之於政治宣傳及認知模式的重要影響,《愛德華·福克斯》則將此問題上升至歷史哲學的高度,探討了歷史唯物主義藝術研究的要旨與方向。

一、《攝影小史》:藝術與技術

攝影在現代生活中既稀鬆平常又仿佛不可或缺,從最新推出的手機廣告如何大費周章地強調它的拍照功能、不厭其煩地展示其拍攝效果,我們便可窺見攝影術之於廣大“用戶”的重要性。中國近30年來攝影技術的發展突飛猛進,人們對於拍攝工具的要求越來越高,普通人利用先進的技術設備,拍攝出堪比專業水平的照片已非難事,只是人們對相片逼真性的要求卻呈現出一種特殊的“倒退”。膠捲時代相片的模糊感是由於技術上的局限所致,而現如今的模糊則是加入濾鏡或者磨皮後的特效,是為呈現完美人像的刻意為之,這樣的攝影作品既具有人物原形的特點,又比原本的模樣更“美”(符合某種美的標準)。隨著科技的日新月異,我們拍攝出來的照片本來可以越來越清晰,但現實卻是清晰又逼真的原片須經過藝術化處理,呈現出一種令人迷醉的朦朧色調後方得示人,這種情形在婚紗攝影、藝術寫真中尤為常見,如何看待這種回歸或者說是有意為之的“倒退”呢?換言之,舊技術自然產生的美學效果何以成為新技術有意模仿的對象呢?

以上問題在本雅明《攝影小史》中以不同的方式呈現出來。他討論的是早期攝影的發展狀況,時間是從19世紀30年代開始持續至19世紀中葉。這時的攝影術剛剛運用於人像攝影,但並不像通常對靈韻的消逝過於片面的理解那樣,似乎進入機械複製時代後藝術作品的靈韻就整個的消逝了。在本雅明那裡,早期的人像攝影將靈韻穩穩地留在了照片之中,並且這種靈韻背後的技術因素不容忽視。

早期的人像攝影作品中卻籠罩著一種“靈韻”(Aura),一種給沁入其中的目光以滿足和踏實感的介質。這裡,導致這種效果的技術安排是顯而易見的。照片上從最亮光到最暗陰影是絕對地層層遞進的。此外這也體現了一條法則:舊技術蘊含著新成就的預告,比如當年肖像畫在衰亡之前曾造成“美柔汀法”(Schabkunst)的興盛一時。^③

可見,早期攝影中的靈韻與當時不發達的攝影技術(長時間曝光導致“光線疊加”)息息相關。值得注意的是,他在揭示了攝影靈韻背後的技術原因後,緊接著指出“這也體現了一條法則:舊技術蘊含著新成就的預告”,這是否說明舊技術不經意間產生的效果被新技術努力效法?正如他舉

例,美柔汀印刷的興盛是由肖像畫造就的,攝影術興起之時與美柔汀技術也是結合在一起的。美柔汀複製術與早期攝影術的美學效果堪比當時手工繪製的肖像畫,因此而流行起來,如同現如今通過相機或手機的濾鏡技術得到的“老照片”,令人們青睞有加。然而本雅明就靈韻產生的技術條件的探討便就此打住,他最為關心的還是早期攝影中引發靈韻的其他社會條件,例如攝影師所扮演的角色和被拍攝者的身份。在他看來早期的攝影師不是藝術家,而是最新潮流的技術師,而被拍攝者身上所散發的靈韻,源自他們作為新興上升階層的身份,他們的衣飾也表明了這種身份。總之,在早期的人像攝影中靈韻是標配,可看作攝影術對階層、身份的美學回應。本雅明發現,隨著攝影工具的進步,靈韻從照片中消失了,然而從 19 世紀 80 年代開始,攝影家們用一切修版技術,努力修復出已經消失的靈韻,只是這種修復出的“朦朧基調”與自然生成的靈韻相比,顯得僵硬而刻板,反而暴露出攝影家在技術進步面前的無能無力。

《攝影小史》中提出的“舊技術蘊含著新成就的預告”,除了指舊技術蘊含著新技術著力模仿的美學效果,還有另外兩種情況。第一種體現在人物肖像的複製方面,它必須與《機械複製》聯繫在一起方能領會其意。本雅明以攝影師道滕代與妻子攝於婚禮前後的相片為例指出,在這張合照中妻子的眼神緊盯著引起不祥之感的遠方,這恰好成了她在生下第六個孩子後割腕自殺的預兆,他由此指出“攝影這門最精確的技術竟能賦予它所創造的東西一種神奇的價值,一種在我們看來繪成的畫像永遠不會具有的價值”。^④這種神奇的價值可以理解為照片的預言價值,拍攝瞬間的“即時即地”(Hier und Jetzt)——來自過去,卻預兆著未來,攝影之眼讓肉眼無法捕捉到的姿態能夠客觀呈現。在本雅明看來,這是攝影藝術對於繪畫藝術的超越所在。他在這裡提到的“即時即地”的東西——影像中的細小意外,是《機械複製》當中使藝術品原作區別於複製品的獨一無二的東西,即藝術品自誕生之日起,隨歲月更迭所遺留下的痕跡,並且原作的“即時即地”還構成了它的“原真性”(Echtheit)。這兩處的“即時即地”均具有歷史感,卻是兩種截然不同的構成模式,繪畫作品的“即時即地”展現的是其在存在過程中所隸屬的歷史,它逐漸形成並固化於作品,攝影作品的“即時即地”是曾經發生過的某個不經意的姿勢,它在瞬間被定格並指向未來的某個結局。如此一來繪畫這門“舊”技藝中蘊含著的新成就的預告“即時即地”,在攝影藝術中獲得了新的內涵。

第二種體現在巴黎景觀攝影與超現實主義攝影的內在聯繫方面。本雅明敏銳捕捉到法國攝影家阿傑(Jean Eugene Auguste Atget, 1857~1927)技藝高超的巴黎景觀照特有的表現形式與內在價值,並且說明這種完全擺脫了靈韻的攝影作品對超現實主義攝影的啟示。首先阿傑的攝影題材來自那些被遺忘和被忽略的東西,這些取材於日常生活的照片與表現城市神秘光彩的照片是背道而馳的,它將對象之於觀賞者不可抵達的特質整個的取消掉了。其次這種反映社會現實的拍攝是一種對於人的歷史的複製,這便註定著“作為藝術的攝影”最終蛻變為“作為攝影的藝術”,也就是說,攝影不再是藝術麾下的一個小嘍囉,而成了藝術最新進展的代言人,它不但讓藝術作品具有了新的表現形式,還重塑了藝術作品的產生機制,攝影圖片不再是某個藝術家的作品,而是一種集體的造物,因為滲透其中的技術是集體的創造,攝影之眼的精準與宏觀,遠遠超過了人們肉眼的極限。本雅明覺察到,阿傑的巴黎景觀照預示了超現實主義攝影的來臨,為超現實主義的興起開闢了道路,當時的超現實主義攝影從題材到風格都遵循了阿傑景觀照中的法則,一掃肖像攝影中的陳腐之氣,真真正正地將對象從靈韻的環繞中解放出來。

當時的先鋒雜誌如《分叉》或《萬象》刊登了一些標題為“西敏斯特”、“里熱”、“安特衛普”及“佈雷斯勞”的照片,這些照片只提供一些細節,比如一節欄杆,一根光禿禿的樹

梢,它的枝杈交疊在一盞煤氣燈前;再如一堵石牆或一盞帶有救生圈的枝形路燈,救生圈上標注著城市的名字,所有這些無非是阿傑已經發掘過、強調過的文學主題。阿傑追尋的是那些遺失掉的和被遺忘的東西,因此這些照片與該城市神秘而又光彩奪目的浪漫聲名形成鮮明對比。這些照片將靈韻從現實中吸出,就如同從一艘正在下沉的船上抽出水來。^⑤

這是一個絕妙的比喻,從一艘正在下沉的船上抽出水,意味著將船從沉溺的未知中拉回現實,而阿傑攝影的特點是將事物與大眾拉得更近,以致於讓產生靈韻的條件之一——空間上的距離感被徹底粉碎。這種攝影方式為藝術上新的可能指明了方向。無獨有偶,本雅明在《巴黎,19世紀的首都》(1935)的末尾對於藝術與社會生產之間的關係問題的把握,與《攝影小史》提出的法則“舊技術中蘊含的新成就的預告”具有相似的邏輯,只是以更宏觀視角展開為:“每一個時代不僅夢想著下一個時代,而且也在夢幻中催促著它的覺醒。每個時代自身就包含著自己的終結。……隨著市場經濟的大動盪,甚至在資產階級的紀念碑倒塌之前,我們就開始把這些紀念碑看作廢墟了。”^⑥因此,藝術既是時代的紀念碑也是廢墟,它對於所依託的舊技術是紀念碑,而對於不斷向前的新技術便是廢墟,可正是在這廢墟之中蘊含著新的可能。

本雅明將馬克思分析資本主義生產方式的邏輯——在資本主義的蓬勃發展中創造出了資本主義滅亡的條件,創造性地用在了分析藝術的發展趨勢上面。在他看來,技術在不斷地革新中催發著藝術上新的可能性,用一種法則來概括:“舊技術中蘊含著新成就的預告”,它可以分為三種情況:第一種是技術發展初期,不經意間出現的某些特徵,成了技術成熟時期藝術家所模仿的對象,比如19世紀80年代的攝影師努力將早期攝影中的靈韻修復出來;第二種是舊技術中的某種特質在新技術中發生了變異,比如繪畫中的即時即地性,在歷史的沉澱中構成了作品的原真性,而它在攝影中賦予照片以預言價值;第三種是在舊技術媒介中已表露的前衛特質,不僅對新的藝術形式提供啟示,而且在新的藝術形式中得到發揚,如阿傑巴黎景觀照的拍攝題材,在超現實主義攝影中頻繁地復現。

二、《機械複製》:藝術與政治

前面我們討論了本雅明在《攝影小史》中的一個核心思想“舊技術蘊含著新成就的預告”,並概括出其三種不同的表現。這個思想在《機械複製》中被本雅明進一步完善為“歷來藝術最重要的任務之一就是創造一時還未完全滿足的需求”。^⑦簡言之,藝術的天職是表達人類未曾實現的夢想。緊接著他又指出,每當某一藝術式樣面臨危機,它便會去追求一種新的效果,而這種效果隨著技術條件的完備,會自然而然地出現在新的藝術形式當中。本雅明舉出的例子是:達達主義者用繪畫或文學創造了後來電影中的蒙太奇效果。這就涉及到一個問題,藝術創造出一時還未完全滿足的需求,被本雅明理解為一種“有意為之”,這顯然區別於《攝影小史》中“舊技術蘊含新成就的預告”之於藝術創新的隨意性和偶發性,因為所謂的“新成就”是技術發展過程中不經意間產生的某種效果,而為後來的藝術吸收、變異或是發揚光大。但是“藝術創造”則體現出藝術家的某種蘊含未來思維的內驅力,這一動力直接指向未來的某種樣貌,本雅明還專門為“藝術創作一時還未滿足的需求”寫了一段注釋,指出藝術的這種“有意為之”,須得依靠三種發展中的合力共同作用方能完成。

其一,技術催發了特定的藝術形式。這與他在《攝影小史》中所表達的觀點“舊技術中蘊含著新成就的預告”基本一致,例如在電影發明之前存在輕輕一按就可快速翻動的“相片書”,“相片書”

便成了電影出現的先導。其二,舊的藝術在特定的發展階段努力謀求的效果,被後來出現的新的藝術形式輕易地呈現出來。如達達主義者故意謀求的驚顫效果,被卓別林以非常自然的方式搬上了銀幕,而且達達主義經常將視覺上的驚顫裹入道德上的驚顫,電影則能將感官上的驚顫從道德中解放出來。藝術創造的“有意為之”在這條線索中體現得最為明顯。其三,社會接受層面的變化激發出新的藝術形式,而接受層面的變化往往是由社會演變引發的,社會演變當中不僅包含技術的要素,還應囊括經濟、政治和文化等多個方面的要素。如早於電影出現的“全景幻燈片”(Kaiserpanorama)^⑧不經意間培養了後來的電影觀眾,讓他們從觀看間隔較長的會動的圖片到欣賞連續運動的圖片實現無縫對接。綜合上述三點,藝術的“有意為之”並不是天馬行空般的“任意而為”,它的社會歷史性不容忽視,藝術的創新形式既催生於技術領域的變革,也同社會風尚的演進密切關聯。

本雅明認為,馬克思通過回溯資本主義生產初期的基本狀況,使人們看到資本主義發展的軌跡。他同馬克思一樣,都始終堅持新的東西總是為舊的所滲透,新的東西中多少保留舊的印記,因此他通過回溯藝術作品在機械複製時代的基本狀況,試圖導出其未來的變化趨勢,並附帶呈現藝術與技術之間的辯證關係,即一方面新技術催發了新的藝術形式,另一方面藝術所追求的效果,通過技術的成熟以及社會接受度的提高而得以實現。如果要把本雅明關於藝術與社會關係的全部看法,還得看他在《巴黎,19世紀的首都》(1935)中的著名段落:

生產力的發展使上個世紀的願望象徵變得支離破碎,這甚至發生在代表它們的紀念碑倒塌之前。19世紀生產力的發展促成各類造型式樣(Gestaltungsformen)從藝術當中解放出來,正如16世紀科學從哲學中解放出來。首先是作為工程結構(Ingenieurkonstruktion)的建築術,緊接著是複製自然的攝影術。夢幻般的創造將隨時變成實用的廣告招貼。^⑨

這段話指出,生產力的發展讓之前歸於藝術統轄的“造型式樣”逐個地獨立出來,並且與商業結成聯盟,簡言之,生產力的發展導致藝術轉型。此一觀點可視為本雅明關於藝術與技術辯證關係的重要延伸,技術與藝術之間不僅僅是藝術創造人類技術尚未滿足的需求與技術催發特定藝術形式的關係,還可以在社會層面進一步展開為:技術變革可以讓某種藝術式樣從傳統藝術中獨立出來,甚至可能與以夢幻創造為遵旨的藝術完全割裂,踏入商品市場的運作軌道。值得注意的是,本文所引的這段文字在《巴黎,19世紀的首都》1938年的提綱中被整個刪除了,要破解這樁懸案,或許可以從1935年8月2日阿多諾給本雅明的回信中找出些許蛛絲馬跡。這封信是阿多諾就本雅明1935年提綱所作的回復,當中就若干問題質疑了本雅明的準確性和辯證性,信中他以商榷的口吻,提出要在本雅明在最後一段總結性的話“辯證思維是歷史性覺醒的關鍵所在,每一個時代不僅夢到了它的下一代,而且也在夢幻中催促著它覺醒”後面,加上“每一個時代都夢到自己被各種災禍所毀滅”。^⑩這應該是阿多諾心目中“辯證思維”的正確打開方式,而本雅明的“刪除”回應,是對阿多諾批判的全面認同,還是一種為顧全大局採取的策略性妥協呢?

顯而易見的是,生產力發展、技術變革促發藝術轉型,這一觀點在本雅明的名篇《機械複製》中得到了發揮。他把從傳統藝術中獨立出來的電影作為機械複製藝術的典型,以此揭示藝術與技術關係的在社會層面的第二重展開:“政治的美學化”(Ästhetisierung der Politik)和“藝術的政治化”(Politisierung der Kunst)。前面我們談到技術與藝術關係在社會層面的第一重展開——生產力發展、技術變革引發藝術轉型,各類“造型式樣”從傳統藝術中獨立出來。此一轉型使得大眾參與藝

術成為可能,大眾對待藝術的態度隨之由凝視變為消遣。本雅明關於藝術與技術關係的第二重展開以第一重展開為鋪墊,他將觀眾看電影時的反應和人們觀賞繪畫時的反應加以對照:在電影院裡個人的反應以他置身其中的集體化反應為前提,個人的反應的總和就組成了觀眾的反應,而個人在觀賞繪畫時,一邊凝神觀照,一邊任憑思緒飄散,觀者對繪畫作品的不滿或者享受都是較為個體性的,但是電影院中觀眾的批判態度和欣賞態度經常是混雜的、相互影響的。這一對照凸顯出作為機械複製藝術的電影之於變革大眾觀看方式的社會意義,當中已經包含利用藝術進行某種政治運作的可能,本雅明將其具體化為:法西斯主義的政治的美學化和共產主義的藝術的政治化。法西斯主義的運行邏輯是用領袖崇拜的方式讓政治生活審美化,他們對機器加以利用使其成為生產膜拜價值的設備,而政治審美化的頂峰便是戰爭,因為惟有通過戰爭,法西斯主義才有可能在維繫現有的所有制關係的基礎上,為規模巨大的大眾運動確立一個目標。^①可見,在本雅明那裡,“政治的審美化”抑或“戰爭美學”(Ästhetik des Krieges)是由法西斯主義統治邏輯衍生出的語彙,與此相對的是“藝術的政治化”,當中不難看出布萊希特的印跡。^②無獨有偶,《機械複製》(1935、1936年初創)幾乎寫於同一時期的《第二巴黎書簡——繪畫與攝影》(1936),也強調藝術作品在藝術與美學領域之外的社會功能:表達政治意識。^③他認為,不論是畫家還是攝影家,都應當將其所觀察到的社會真相融入作品,將他們觀看世界的方式忠實地複製出來,從而對社會的生產和文化產生影響。

此外,還應注意到本雅明對藝術社會功能的直接強調。他認為,電影藝術有助於構建人與機器之間的平衡,因為電影不僅展現了拍攝對象,還通過機器之眼揭示出我們的視覺無意識,即肉眼經常忽略的細節,從而改變我們觀看的方式。目前收錄在蒂德曼(Rolf Tiedemann)與H.施威蓬豪伊塞爾(Herrmann Schweppenhäuser)編輯出版的7卷本《本雅明文集》中的《機械複製》德文稿統共3個版本,分別是第1卷第2冊中的第1稿(1935)和第3稿(1939),以及第7卷中的第2稿(1936),從結構看,第1稿和第2稿的篇幅結構大體一致,均分為19個小節,並且這兩個稿本的第16節開頭均為:“電影最為重要的社會功能是去構建人與機器之間的平衡”,^④這句話雖在第3稿中被刪去,但其要義在第3稿的第8節進行了更為清晰的表述:電影通過器械豐富了我們的感知世界,更新了對於日常生活的洞察,還為想像力留有餘地,讓我們相信有一個無限廣闊、意料不到的活動空間,而且添加了新的內容:“電影的革命功能之一就在於,將此前大多數時候處於分離狀態的攝影的藝術價值和科學價值,被作為統一的整體來認知。”^⑤這句話既概括出電影之於攝影與繪畫的優勢——對於細節的精準呈現,還將電影的藝術價值與科學價值作為其具有革命性的真實依據。在這段話後的注釋裡,本雅明用文藝復興時期的繪畫為例,說明藝術的之所以能夠蓬勃發展並具有重要價值,很大程度在於將新的科學成果融入其中,對此他還引用了保羅·瓦萊利(Paul Valéry)對達芬奇的一段評語,大致說繪畫追求的是全知,它本身就是對於人類認識的最高級的展示。可見,本雅明試圖從藝術的歷史發展中尋找某種規律性的東西,這種規律性的東西就是:藝術從來不是孤立發展的,他不斷汲取社會其他科學發展的營養,並試圖創造出全新的認知模式。

總之,《機械複製》當中藝術與技術的辯證關係:藝術創造人類技術尚未滿足的需求與技術催發特定的藝術形式,在更為廣闊的社會層面展開為:技術變革引發藝術轉型,許多造型式樣取得了獨立地位,以電影為代表的藝術形式同政治結盟成為表達政治意識的重要中介,同時改變了時代的觀看方式與認知模式。本雅明《論詩歌的倒退》把握到約赫曼(Carl Gustav Jochmann, 1789~1830)關於詩歌的退化與人類進步之間的辯證關係:詩歌日漸式微,被更適於進行理性思考的散文所替代,意味著人類社會的進步,亦可作為本雅明在《機械複製》中探討藝術與社會關係時所指出的,藝

術在它的機械複製時代靈韻消逝了、但是藝術的社會功能日益強大的一則互文。

三、《愛德華·福克斯——收藏家和歷史學家》：藝術與歷史哲學

《愛德華·福克斯》將藝術與技術的辯證關係上升到歷史哲學的高度，通過考察福克斯的藝術研究，詮釋出藝術史書寫同歷史唯物主義相結合的宗旨與方法，並且指明技術推動下歷史運動的反面——技術釋放出的破壞性力量以及可能引發社會的倒退。

本雅明將愛德華·福克斯(Eduard Fuchs, 1870~1940)視為收藏家、歷史學家與馬克思主義藝術研究的開創者，是因為福克斯創建了漫畫史、性愛藝術史和風俗畫史最早的檔案館，更是因為他的藝術研究具有顯著的歷史唯物主義特徵：用辯證思維去把握藝術作品的歷史內涵，展現關於過去的每一次經驗(Erfahrung)，用建構因素剔除敘事因素，從而打破歷史的連續性。^⑩本雅明高度評價福克斯擔任政治諷刺報《南德意志郵車夫》編輯時的創舉，即他早在彩印配圖剛剛起步的19世紀末就編輯發行了附有彩印圖片的報紙，大獲市場青睞。與此同時，福克斯還在自己的漫畫著作中用資料圖片、彩色原版作品作為插圖，這也是此類著作第一次由資料圖片替代在世畫家完成插圖，頗具開創意義。

福克斯在其名作《歐洲漫畫史》第一版前言坦陳，他所奉獻的漫畫史既非使用哲學話語來對“滑稽”概念加以論述，又非從藝術技巧層面分析漫畫，而是一部文化史，讀者在這部文化史中可以拾起常年蒙塵的珍寶。^⑪可見福克斯將漫畫這門藝術作為文化現象來考察，力圖呈現滲透進漫畫中的人類歷史。本雅明對福克斯的藝術研究極為讚賞，其原因之一大概是他自己在構思文章時經常使用的拋開根本性主題、排除分析技巧的構思方法，與福克斯構建藝術作品歷史內涵的方法具有內在的一致性。正如阿多諾在本雅明《文集》導言對本雅明哲學方法的精闢見解：“本雅明的哲學也是‘無主題’哲學，它也是一種凝固的辯證法，因為它不留展開時段(Entwicklungszeit)，而是從其具體的說明所構成的星叢中獲得形式，因此它如同格言。”^⑫本雅明關於福克斯藝術研究與歷史唯物主義之間深刻關聯的論述，主要從福克斯藝術研究的宗旨和實踐兩個方面鋪陳：

一方面，本雅明將福克斯的作品視為針對無產階級的歷史性教育素材，可以為無產階級提供有關其階級狀況的信息，由於福克斯將其系列展開的文化史工作定位成“為大眾而寫作”，他的作品直接面對並在一定程度上化解了文化史中的難題——各學科的研究已經失去其獨立性。本雅明發現，這一難題最早由恩格斯提出，在恩格斯致梅林的一封信中表達了他對人文學科各個領域及其產物具有獨立自主性的強烈質疑：

恩格斯攻擊的有兩點：其一，在精神發展史中有這樣一種慣例，將新教條看成是對先前教條的“發展”(Entwicklung)，將新文學流派(Dichterschule)看成是對先前流派的“反動”(Reaktion)，將新風格看成是對舊風格的“克服”(Überwindung)；其二，他顯然也潛在地攻擊這樣的成規：看待上述新事物時，將其與它們對人類以及人類精神和經濟活動過程的影響分離開來。如此一來，人文科學(Geisteswissenschaft)便被分割成了憲法史或自然科學史，宗教史或藝術史。^⑬

在本雅明看來，這一質疑同時意味著藝術本身與藝術作品的獨立自主性也是被人為虛構的，因此對真正的辯證歷史學家而言，藝術作品應當融合它們之前和之後的歷史，藝術史乃至一切文化史都不是在空無的時間中建構出來的，而是在特定的時代、特定的生活和特定的作品中去建構的，如此建構的成果是：作家的代表作在其全部作品中，時代在他的代表作中，歷史進程在時代中被保存

和拋棄。²⁰其實這一思想可追溯至本雅明《德意志悲苦劇的起源》，在這部著作的序言、統攝全書的綱領性文章“認識論批判”中區分了“起源”(Ursprung)與“形成”(Entstehung)這對概念，本雅明指出“起源”並非已生成者的變化，而是在變化和消逝中的正待生成者，如同漩渦一般，將那些用以形成的材料拉入自己的節奏中，因此“起源”一方面應被認識為某種復辟或重建，另一方面應被看成這個過程中的未完成者、未終結者。“在每一個起源現象中，都會確立其形態，在此形態之下總會有一個理念一再與歷史世界發生對峙，直到理念在其歷史的整體性中實現完滿。所以起源並不會從事實鑒定中凸顯出來，它關涉的是事實鑒定之前和之後的歷史。”²¹因此，當藝術研究與歷史唯物主義相結合，藝術史所展現的就不再是關於過去的永恆畫面，而是對於過去的每一次經驗，這樣的經驗可以打破歷史的連續性、剔除敘事因素，引發人們對歷史真實生命的現在意識、現在感受，即藝術作品的接受與成效問題。這種揭示藝術作品真實歷史內涵的方式，恰可呼應本雅明哲學特有的、被阿多諾概括為“凝固的辯證法”的哲學方法。

另一方面，福克斯的藝術史研究實踐的辯證性主要體現在：(一)步入邊緣領域，關注離經叛道的事物。例如諷刺畫與色情畫領域，本雅明認為，藝術史中的陳規陋習正是在這些領域才更容易湮滅，也就是說，釋放這些來自邊緣領域的辯證經驗，可以摧毀藝術史中的陳詞濫調、打破所謂的歷史連續性。(二)同古典主義藝術觀做了徹底的決裂。本雅明認為，古典主義藝術觀通過美、和諧、多樣化的統一體等概念來構築，即便在馬克思那裡也可見著蹤跡，可是在福克斯那裡曾經對溫克爾曼、歌德藝術觀產生深遠影響的古典主義藝術觀已然失去了作用。(三)大膽預言一種新的美。本雅明認為福克斯最重要的精神來源是他同時代的藝術作品，並且往往用藝術家的方式而非歷史學家的方式來討論藝術。福克斯關於藝術新美的預言主要基於法國雕塑藝術家羅丹與德國印象主義畫派的代表人物斯勒福格特(Max Slevogt, 1868~1932)的作品，他認為這類藝術作品所創造出的美將超過古希臘羅馬時期由動物形狀提煉出的美，因為這種新的美充滿著壯麗的、精神-靈魂內涵。²²(四)開闢出藝術史研究的全新路徑。在本雅明看來福克斯的研究對象不是由一堆零散的事實拼湊而成，而是由一組縷好的線索構成，這些線索將過去交織於今日的結構中來展示，並且這種交織完全是辯證的。這種辯證性體現在，用今日歷史進程重新啟動過去線索並借此開啟今夕對話，揭示出藝術史進程的必然性，不再用“天才”、“靈感”這類概念來解釋傑作，而是將藝術創造及其風格視為歷史的邏輯的生成，即藝術是一定社會關係、經濟狀況、意識形態及時代精神的產物。因此在本雅明看來，福克斯基於以上路徑的聖像闡釋、大眾藝術考察、複製技術研究和唐代雕塑評價不僅具有開創性，而且是唯物主義藝術研究的必要組成部分。

從歷史上看，福克斯的最大功績或許在於，他嘗試將藝術史從對大師名字的崇拜之路中解放出來。因此福克斯就唐代雕塑說道：“那些陪葬品是完全無名的，事實上人們根本就不知道某件作品的創造者是誰，這一重要例證表明：那些陪葬品展示的從來不是藝術家的個人成就，而是當時人們從總體上觀照世界和事物的方式方法。”福克斯作為開拓者之一，披露了大眾藝術的固有特點，推進了他從歷史唯物主義中獲得的啟發。²³

本雅明既肯定了福克斯藝術研究遵循歷史唯物主義路線的大眾面向，又指出其缺陷，即福克斯沒有注意到技術發展有可能會引發社會倒退的反面。本雅明在批判伊始提及19世紀末20世紀初具有一定影響的兩篇文章，倍倍爾(August Bebel, 1840~1913)的《婦女與社會》與科恩(Carl Korn)的《無產階級與古典主義》，認為這兩篇文章在無產階級教育方面共同存在的問題，是將自然科學直接等同於科學，並且過於看重自然科學的實際運用性與計算準確性，與人文科學實證地、非辯證

地割裂開來，這會導致對技術發展所帶來的社會的倒退、以及資本主義在這一過程中所起到的具有決定性的助推作用視而不見。他還將技術引發的 20 世紀社會運動的反面，直接指向“用於戰爭的技術以及為戰爭做輿論準備的技術”，^①在他看來，技術發展一旦超越人們日常需求的邊界，便會釋放出破壞性的能量。值得注意的是，本雅明認為若沒有意識到技術的破壞性力量，就會陷入對未來的幻想當中。他指出，歷史進程不是按照許多人認為的是按照“生理學”和“病理學”進程劃分的，自然科學性質的唯物主義也不會自行上升為歷史唯物主義，人類社會的進步也不是福克斯所認為的無法遏止和不可阻擋的。他還用恩格斯在《英國工人階級狀況》和馬克思在對資本主義發展的預測中所披露的野蠻狀況，來批判福克斯對未來藝術過於樂觀的展望——未來的藝術必定更高級。

從肖勒姆的回憶文章裡，我們可以看到本雅明對於寫《愛德華·福克斯》頗有些牢騷，因為這是一項研究所分派給他的不得不去完成的任務。^②所以在這篇文章中出現對霍克海默論著的直接引用也不足為奇，但是更令人印象深刻的是本雅明一以貫之的辯證思考：他既肯定歷史唯物主義藝術研究的之於唯心主義藝術研究的突破和超越之處，看到福克斯藝術研究的大眾面向以及技術發展對文化史構建的影響，又不加掩飾地質疑唯物主義歷史觀中未加取捨的達爾文主義，提醒人們注意對科學、技術的盲目樂觀將引發一系列的災難。

概言之，本雅明《藝術社會學三論》中的三篇文章，對藝術與社會關係的把握具有不同的內在結構。從總體上看，《攝影小史》側重於討論技術變革之於藝術創新的重要影響，並且概括了技術催發藝術新成就的三種情況；《機械複製》將藝術與技術的辯證關係進一步完善，在藝術創造人類尚未滿足的需求和技術催發特定的藝術形式之外，還強調了藝術對於人們的觀看方式、認知模式，尤其是政治宣傳的重要影響；《愛德華·福克斯》則另闢蹊徑，從福克斯的藝術史研究入手，著力探討如何才是真正意義上的歷史唯物主義的藝術研究，以及從事此項研究應該避免的誤區，並且將技術推動下歷史運動的反面這一事實引入到藝術史書寫的反思當中，生動詮釋了“凝固的辯證法”的要旨。

如果將現有的藝術社會學研究分為兩種範式，一種以盧卡奇、戈德曼（Lucien Goldmann, 1913~1970）為代表，以探究藝術與社會的關係為主旨，另一種以貝克爾（Howard S. Becker, 1928~）為代表，致力於用社會學研究藝術。^③那麼本雅明的藝術社會學顯然更偏向前一種，即“藝術—社會”學而非“藝術—社會學”。但是我們也須注意到本雅明在《愛德華·福克斯》中討論藝術傑作究竟是天才在靈感乍現時的創作，還是集體性的共同創作時所持有的觀點，他認為福克斯正是從一定的社會關係、經濟狀況、意識形態及時代精神出發，開闢了藝術史研究的全新路徑。因而，本雅明的藝術社會學雖然接近但不能完全等同於盧卡奇、戈德曼“哲學氣息濃厚，致力於探討美學經典問題，專注於評判藝術價值”^④的“藝術—社會”學，他將藝術看作為社會中的藝術，把福克斯的藝術史書寫看成是歷史唯物主義的藝術研究，已然拓寬了傳統藝術社會學的研究視域。

① Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner* 學出版社, 2017 年, 第 3 頁。

technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S.2.

② 本雅明:《藝術社會學三論》, 王湧譯, 南京: 南京大

③④⑤ Walter Benjamin: “kleine Geschichte der Photographie”, *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II. 1*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann

Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag,

