

引文格式: 王杨. 从“震惊”美学看本雅明技术观的两歧性 [J]. 常州大学学报(社会科学版), 2021, 22 (1): 87-94.

从“震惊”美学看本雅明技术观的两歧性

王杨

摘要: 本雅明常常被诟病为“技术决定论者”。的确, 作为一位技术进步论者, 本雅明认为机械复制技术使得艺术作品更加大众化与政治化, 而革命的艺术则通过运用先进的技巧或技术来制造“震惊”艺术, 从而改造旧的生产关系, 并最终实现革命的救赎。这在本雅明对小说、摄影以及电影的论述中表现得尤为明显。然而, 纵观本雅明不同时期的众多作品, 可以发现这种技术乐观主义明显存在于他前期的作品之中, 而其后期的作品则更多地反映了他对经验贬值的哀悼, 对技术现实应用的担忧, 以及由此生发出的对传统艺术灵晕的留恋之情。这种矛盾正是本雅明技术观的两歧性的体现。

关键词: 本雅明; 技术观; 技术; “震惊”; 两歧性

作者简介: 王杨, 文学博士, 武汉科技大学外国语学院副教授。

基金项目: 湖北省教育厅哲学社会科学研究青年项目“朱利安·巴恩斯小说中的哲学书写研究”(19Q025)。

中图分类号: B516; I0-05; J0 **文献标志码:** A **Doi:** 10.3969/j.issn.2095-042X.2021.01.010

一、引言

本雅明经常被认为是一位技术决定论者, 这也是一些学者对他加以诟病的重要原因。美国文化批评家及文学理论家詹明信(又译杰姆逊、詹姆逊等)就认为本雅明的思想中明显有“一种技术决定论的影响, 即机器和技术创新最终起决定作用的解释”^[1]。国内外一些学者也纷纷指出, 本雅明过分夸大技术因素, 犯了技术决定论的错误^[2-6]。的确, 在当时对技术的普遍批判声中, 本雅明的技术进步论显得格格不入, 这也导致他遭受到以阿多诺为代表的其他法兰克福学派成员的攻击。然而, 本雅明并非没有意识到技术的局限与弊端。从宏观上来把握本雅明的文艺思想, 可以发现本雅明其实并不是一个技术决定论者, 其技术观中包含着一种两歧性矛盾。本文将本雅明文艺思想中的“震惊”美学为例来阐述其技术观的两歧性。

二、“震惊”美学

“震惊”是本雅明文艺思想中的一个重要概念。它的提出很明显受到了波德莱尔与布莱希特的影响。首先, 在《论波德莱尔的几个主题》一文中, 本雅明认为波德莱尔艺术创作的根基是“惊颤”体验。波德莱尔的“惊颤”是与大众紧密关联的。他认为一个穿行于熙熙攘攘的大街上的人会遭遇“一系列惊恐与碰撞”^{[7]135}, 这一经历就如同个体扎进蓄电池中所受到的电击, 而这

种感觉就是“惊颤”。其次,在《什么是史诗剧?》一文中,本雅明提出了史诗性戏剧与戏剧性戏剧的区别。以亚里士多德式戏剧为代表的戏剧性戏剧强调引起观众对戏剧主人公命运的共鸣从而使其得到“陶冶”(即“卡塔西斯”),而布莱希特创立的史诗性戏剧则“更多的是要以人们的惊愕代替共鸣”^[8]。史诗剧不强调故事情节,诸如歌唱、字幕及表演等各种手法的使用打断了情节的传统连贯性,从而遏制了观众的共鸣愿望。相反,“第四堵墙”的被打破填平了将演员与观众分隔开来的沟壑,观众可以成为参与者,他们能够自主思考并做出自己的评判。因此,史诗剧更多的是运用陌生化手段来揭示状况以使观众获得“惊愕”。

要了解“震惊”,首先应该了解“灵晕”这个概念。“灵晕”一词的首次出现是在《摄影小史》中。本雅明指出,灵晕是伴随着第一台照相机的诞生而出现的。例如,在卡夫卡的幼年肖像中就有一种灵晕围绕着这个眼神忧伤的孩子。这种灵晕来自照相术,它让观者在凝视照片中人物眼神的过程中去回忆人物。那么,到底什么是灵晕呢?“那是一种非同寻常的时空层,是遥远的东西绝无仅有地做出的无法再贴近的显现。”^[9]本雅明用了一个非常优美的意象来说明这个时空——一个夏日的午后,凝望地平线上的山脉或树枝,笼罩在它们投下的阴影里并与其融为一体,这便是感受到了那远山或那树枝的灵晕。

在《机械复制时代的艺术作品》中,本雅明以是否有灵晕为标准,将艺术分为两类:有灵晕的艺术与机械复制的艺术。传统艺术作品由于其独一无二性而产生灵晕,它与持久性是紧密相连的。然而,进入20世纪,几乎所有艺术作品都可以复制,复制技术使得作品的独一无二性被可重复性所替代,它不再具有持久性,只是原作的短暂的再现。现代人的那种想要更贴近、更了解艺术作品的渴望通过复制技术成为现实。众多的摹本彻底击碎了原作的灵晕。

与上述两种艺术类型相对应的是艺术作品的两种价值——膜拜价值与展示价值。早期的艺术作品起源于巫术及宗教仪式,这种庄严的仪式感使其成为人膜拜的对象而非欣赏的对象。艺术作品的存在远比起其艺术价值重要,比如那些常年被遮盖起来的圣母像,它们根本无法向人展示自己的艺术价值,然而,它们的存在本身就具有使用价值,因为它们接受人的膜拜。事实上,将“灵晕”定义为对某个远方的最贴近的独一无二的显现,这本身就说明了灵晕的膜拜价值。相反,在机械复制时代,各种形形色色的复制技术将艺术作品从仪式中解放出来。被复制的艺术作品更适合展览,它们是被当作艺术来供人欣赏的,因而具有了展示价值。这两种价值的关系可以从照相术中得到清楚的说明。假如照片的图像中有人的肖像,那么观看者对此人可能的回忆便使照片产生了膜拜价值;然而,一旦照片中没有了人的肖像,它的膜拜价值也就消失了,取而代之的便是展示价值。

膜拜价值与展示价值分别反映了人类社会两种不同的存在方式——经验与体验。“经验”是一种传统的东西,不管对于集体存在还是私人生活而言都是如此,它是来自人们记忆深处、无法被直接意识到的部分。然而,在现代社会,经验遭遇到了前所未有的挑战。复制技术的发展使人们丧失了交流经验的能力。反映在文学领域,就是讲故事的艺术行将消亡。讲故事的艺术依靠的是口口相传的经验,讲故事的人根据自己的亲身经历或者道听途说的经验来创作一个故事,而听故事的人则从这个故事中吸取经验。然而,随着印刷术的出现,小说的繁荣使讲故事的艺术开始走向衰微。经验的另一个更大的威胁则来自“消息”。这种发达资本主义时代新兴的交流方式能够每天带给人们来自各地的新闻,它与讲故事的艺术传统完全失去了关联。于是,经验开始萎缩,并且有无限期延续的趋势。这时,一种与工业文明时代相适应的新的人类存在方式诞生了,这就是“体验”。它“典型地体现了有关传统智慧和公共叙事的那种意识在现代的丧失”^[10]。

“震惊”则是现代都市生活“体验”的重要表征。技术发展所带来的一系列新奇的事物会让人体验到震惊。比如轻轻按一下快门就能将一个事件永久固定下来的照相机；车水马龙的街道上那拥挤的人群会让穿行于其中的人体验到震惊，尤其是在危险的十字路口处；训练有素的工人们在机器旁的机械劳作也是一种对震惊的反映。“震惊”也是现代艺术的主导特征。布莱希特的史诗剧与波德莱尔的抒情诗都是“震惊”艺术的代表，而最能带给人震惊体验的莫过于电影艺术了。

电影是伴随着现代工业社会中的人们对新刺激的迫切需要而产生的。震惊感知是电影中有效的形式原则。观众在电影院里面对的银幕不是一张普通的画布，他无法像面对一幅画时那般凝神观赏并展开联想。蒙太奇手法的运用使银幕上的画面一个接一个地闪过，观众的联想过程被不停地打断，电影的震惊效果由此产生。在这一过程当中，电影观众的状态与传统灵晕艺术欣赏者的那种被动的全神贯注的状态截然不同，他们开始积极地参与其中并对电影进行评判。在这一点上，电影艺术与布莱希特的史诗剧如出一辙。

本雅明借助于弗洛伊德的《超越快乐原则》一文来说明“震惊”的心理学发生机制以及意识对震惊体验的防御机制。根据弗洛伊德的理论，进入意识与留下记忆的踪迹是两个互不兼容的系统。记忆的碎片永远无法被意识到，因为它被储存于另一个系统。因此，在意识之中就不可能有任何记忆的踪迹。但是，意识却有另外一个重要功能，那就是抵御刺激。这对于生命机体而言是较接受刺激更为重要的一面。机体本身储备了足够的能量，当外部世界的超大能量入侵之时，机体便会“极力保护内部能量转换的特有形式”^{[7]114}。这种能量对人的威胁就是一种震惊。弗洛伊德的精神分析理论认为，人只有在对恐惧毫无准备的情况下才会感受到震惊。随着大脑皮层在不断接受刺激的过程中得到锻炼，它能够逐渐练就出抵御刺激的本领，从而使人得以更容易地接受震惊。这样，震惊就在意识中被消解了，这就给引发震惊的事物赋予了“一种严格意义上的体验特征”^{[7]115}。

三、本雅明的技术进步论

那些认为本雅明是一位技术决定论者的观点并非没有任何道理，本雅明的确十分推崇现代社会的新技术。本雅明认为，传统艺术作品由于独一无二性及本真性而具有一种灵晕，它拥有的是膜拜价值。机械复制时代的艺术作品则是为了可复制性而创作出来的。面对利用一张底片印出的大量相片，人们不会想要知道哪张才是真品。由此，艺术的本真性标准就不再适用，艺术作品的价值也不再建立在仪式的基础上。机械复制技术在历史上“第一次把艺术品从它对礼仪的依附中解放了出来”^{[11]59}。失去了灵晕的艺术作品没有了独特的距离感，它获得了展示价值并开始走向大众。本雅明对技术进步性的肯定主要体现在他对小说、摄影以及电影的论述中。

1936年，本雅明发表了《讲故事的人——论尼古拉·列斯克夫》一文，主要论述了讲故事的艺术是如何在小说与“消息”的双重威胁下逐步走向消亡的。一些人视这种现象为一种现代病症。对此，本雅明并不认同。他指出，随着机械复制时代的来临，故事的衰微只不过是历史生产力发展进程中的自然现象，对于现代人而言，这不一定是件坏事，因为人们可能“于消逝之物中瞥见一缕新型美”^{[12]98}。小说的意义就在于呈现这样一种“新型美”。尽管小说不像故事那样能对读者有教诲意义，但它却演绎着生活的意义。对于任何一个故事，讲故事的人都可以将它继续合情合理地讲下去，而小说家则“止于写下‘剧终’，邀请读者洞察冥会生活意义这一极限”^{[12]110}。

故事的听众与小说的读者也是两种完全不同类型的人。听故事的人总是会和讲故事的人在一起,相比之下,小说的读者只能孤独地读下去,支撑他读下去的正是小说中的悬念,它让读者始终保持着读下去的兴致。读者在这一过程中“寻找他能从中获得生命意义的同类”^{[12]111}。小说人物的生命意义就显现于人物死亡的那一刻。由此可见,小说的意义不在于教诲或讲述人物的命运,而在于以某个人物的死亡来温暖读者寒颤的生命,因为“此人的命运借助烈焰而燃尽,给予我们从自身命运中无法获得的温暖”^{[12]111}。

关于摄影,本雅明曾在1931年的作品《摄影小史》中提到过某沙文主义刊物对这一新技术的诋毁。该刊物声称,摄影是来自法国的一种恶魔技艺,它想要固定人之影像的企图是对上帝的亵渎,因为人是依照上帝的模样被创造出来的。对此,本雅明提出了严厉的批评。他认为这完全是一种无视技术进步的愚昧说法,正是摄影家所采用的技术决定了摄影的品质。尽管摄影所带来的复制作品已经丧失了灵晕,但摄影以及之后的其他以器械为基础的技术却成了“一个实践走向衰落社会中令人欢欣的成就”^{[7]151}。

摄影在现代社会中发挥着重要的作用。它能够将微小的事物放大,从而使人们能够了解平常视觉所看不到的东西。它还具有发现新景观的功能,例如在巴黎的下水道中进行拍摄。此外,与绘画及素描相比较,摄影不存在明显的主体性印迹,而这种主体性在现代新的技术条件与社会现实之下被认为是成问题的。因此,在这种条件下“摄影的意义就更显重大”^[13]。摄影对于行政管理及犯罪学同样具有重大意义,因为它能用于身份的辨别,而在这之前,人们多是通过笔迹来识别身份。在艺术领域,摄影还改变了人们对于伟大艺术作品的看法。通过摄影复制,摄影师将原本具有独特灵晕的伟大作品缩小至一个合适的尺寸,并且用一张底片就能复制出更多的照片。这时,艺术作品就不再仅仅属于创作它们的艺术家,作品中所蕴含的艺术家独特的思想与创造性消失无踪了,而大众则从未像现在这般如此地贴近作品。

本雅明最为欣赏的机械复制艺术是电影。在电影中,各式各样的机械装备无处不在地参与其中,而电影却向观众展现了现实中非机械的方面。蒙太奇等技术手段的应用让观众所熟悉的事物被碎片化,经过剪辑再整合,电影便展示出一个异样的世界。由此,它丰富了观众的感知领域,将观众带入无意识的视觉体验,制造出一种“震惊”效果,从而让观众更加了解事物的本质。电影就这样通过众多的机械手段来观照现实,从而展现出无与伦比的现实意义。此外,面对传统艺术作品,凝神欣赏的观众会被它吸引进去;而电影这类机械复制的艺术作品却反过来被消遣娱乐的观众吸收进去。这种消遣娱乐让人们得以检验统觉能在多大程度上完成新任务。由于个体总是企图逃避这些任务,艺术就要动员大众来应对这些艰巨而又重要的任务。这反映了艺术激励大众、实现救赎的革命潜能。

本雅明的技术进步论与他独特的艺术生产理论密不可分。1934年,本雅明在巴黎的法西斯主义研究所做了题为“作为生产者的作家”的演讲并提出这一理论。艺术生产理论以马克思关于生产力与生产关系的理论为基础。在艺术生产中,艺术家是生产者,技巧或技术的进步是艺术生产力,艺术品是产品,艺术家的工作不仅仅在于产品的生产,“同时也在于生产的手段”^[14]。以作家的生产活动为例,凡是对文学作品生产有效的技术手段,诸如报纸、摄影、无线电台以及画报等,都可以应用到文学创作上来。可见,本雅明特别重视艺术技巧或技术,真正的革命的艺术家会不断革新艺术技巧,因为它是艺术家政治进步的基础。同时,艺术家与艺术品消费者则构成艺术生产关系。艺术生产力决定艺术生产关系,而艺术生产关系又对艺术生产力有反作用。当艺术生产关系与艺术生产力的发展相适应时,它会促进艺术生产力的发展;反之,当艺术生产关系

已经无法适应甚至阻碍艺术生产力的发展时，就会发生艺术上的革命。

随着传统艺术灵晕的消亡，“凡是想恢复整合的叙事统一体的美学尝试，都会导致一种保守的、或许甚至是反动的立场”^{[15]234}。发达资本主义时代的历史条件将再也不会允许一种具有灵晕的经验存在。因此，新的能够适应革命目的的艺术形式的出现就成为一种必然。这就能够解释为什么本雅明尤其欣赏布莱希特的史诗剧，欣赏摄影及电影等现代艺术。因为在这些艺术形式中，新的技巧或技术不断涌现，从而改造旧的艺术生产关系，进而推动艺术的不断发展。

四、本雅明的技术怀疑论

然而，本雅明绝不是天真的技术决定论者，他清楚地意识到人类尚无法完全控制现代技术在现实中的应用，对于艺术而言，大规模工业时代的技术是一把“双刃剑”。在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明就明确提出：“社会并没有充分地成熟到使技术仅成为它的手段，而技术也没有充分地制服社会方面的自然力。”^{[11]101}这一点在当时德国政府所宣扬的“崇尚艺术——摧毁世界”的口号中得到了最好的印证。政治审美化将美学引入政治领域，摄影与录制等机械复制技术被应用于照片、新闻短片以及电影的拍摄，以此来呈现诸如大阅兵及运动会等大规模群众运动，这种大众复制在让群众更清晰地看见自己的同时，又有效地宣传了战争美学，而这类群众运动发展到极致就是战争，这是一种“与机械尤其适应的人类行为方式”^{[11]98}。由此，本雅明开始意识到，“技术进步在艺术领域的应用，并不自在自为地导致艺术能够沿着进步和解放的路线被改造”^{[15]231}。

同样，技术的进步并不意味着社会的进步。《历史哲学论纲》一文提到了德国社会民主派用以腐蚀工人阶级的一种观念，即技术发展乃大势所趋，而工厂劳动理应以技术进步为目的。本雅明指出：“这种观念只认识到人类在掌握自然方面的进步，却没有认识到社会的倒退。”^[16]《论卡夫卡》和《论波德莱尔的几个主题》则提到了现代大都市居民的生活状态。技术的发展促进了大规模的工业现代化，大量的人口涌入城市，他们试图创造城市文明的奇迹，却发现自己正被一架看不清的“巨大的官僚机器摆布”^[17]，牺牲了人性中最优良的部分，只剩下可怕的冷漠与不近人情的孤僻。

这种技术怀疑论使本雅明的后期作品明显地带有一种留恋与忧伤的气息。以《讲故事的人——论居古拉·列斯克夫》为例，在这篇文章中，尽管本雅明认为讲故事的艺术的消亡是历史生产力发展的必然，他本人在接受这一事实时却十分痛苦。整篇文章中更多弥漫着的不再是他在《机械复制时代的艺术作品》中所表现出的对“震惊”艺术的热情，而是对传统艺术形式走向衰微的深切哀悼。因为他明白这种消亡意味着经验的贬值以及现代社会人们交流经验之能力的丧失。

经验是讲故事的艺术的根基，所以在过去，农夫、水手、工匠甚至流浪汉都可以是讲故事的高手。故事大师们通常天赋异禀，他们能够自由来往于自己以及他人的经验之中，“能从金绿宝石中洞察出历史世界中地老天荒、生态绝迹的启示”^{[12]117}。讲故事的人就这样叙述他的一生，这就是环绕在他周围的“无可比拟的气息的底蕴”^{[12]118}。另外，一个真正的故事在本质上具有实用性，它给人以实际的教诲或智慧。因此，讲故事的人是导师和智者，是“一个对读者有所指教的人”^{[12]98}。这种实用的“指教”主要体现在三个方面——道德教训、实用性咨询以及放之四海而皆准的谚语或格言。

然而,进入现代社会,讲故事的艺术遭遇到了前所未有的危机。首先,现代人把讲故事的艺术裁剪成了短篇小说,然而,这种新的文学体裁不再容许层层叠加的缓慢叙事,人们再也无法体验到讲故事的艺术的完美叙述。其次,长篇小说的兴起是故事开始走向消亡的标志。小说家不像讲故事的人那样扎根于民众,他是一个孤独得无法向他人讲述自己经验的人,更谈不上对人有所指教了。因此,小说在本质上不同于故事,它没有实用性,缺乏教诲或智慧的光芒。

事实上,经验的不可交流性不仅仅出现在小说家那里,它已然成为现代人的一个通病,只不过在小说家的创作中这种不可交流性体现得最为明显。经验贬值了——“身体经验沦为机械性的冲突,道德经验被当权者操纵。乘坐马拉车上学的一代人现在伫立于荒郊野地,头顶上苍茫的天穹早已物换星移,唯独白云依旧。孑立于白云之下,身陷天摧地塌暴力场中的,是那渺小、孱弱的人的躯体”^{[12]96}。任何读到这段文字的人都应该能感受到本雅明对现代工业社会的失望。

“消息”的出现成为压垮故事的最后一根稻草。不同于故事中有叙述者本人的印记,消息只传递纯粹的事件。技术的进步带来了铺天盖地的新闻报道,然而这些消息中却很少有值得人们注意的内容,因为它们缺乏故事所具有的“丰满与充实”^{[12]101}。消息在传递给人们的时候就已经被解释得清清楚楚了,它们的价值只存在于一瞬间;而讲故事的人绝不会诠释自己的故事,他会让听者自己去思考、评判,这使故事拥有了更为持久的价值。

正因为如此,本雅明特别欣赏普鲁斯特与波德莱尔为恢复人类经验的完整性所做的努力,认为这两位是承担着历史使命的有责任感的作家。在《论波德莱尔的几个主题》中,他就曾提到普鲁斯特立志在现代社会中重塑讲故事的人这一形象。本雅明在这篇文章中重点评论了波德莱尔的作品。波德莱尔的抒情诗最为关注的是都市、人流,以及生活、穿行于其中的现代人的体验。在他的诗歌中,都市、人流给人的第一印象是厌恶和恐慌,在都市里,即使是美妙的春天也失去了迷人的芳香。波德莱尔的作品表达了一种对现代社会人性异化的忧虑,“展示的是现代城市的死亡牧歌”^[18]。

本雅明对此深有同感,这清楚地反映在他对灵晕的追思与怀念中。他意识到传统的有灵晕的艺术“并不就是反动的,也可以充当存放过去年月的希望和热望的宝库,也同样可以发挥推动改变当下的重要功能——没有它,只能带来最严重的后果”^{[15]231}。仅仅从本雅明对“灵晕”这个概念的描述中就可以明显地感受到他对传统艺术的怀念。夏日午后的休憩、远山、树荫——这是一个舒心而又浪漫的场景。特定的时间与空间的在场赋予非机械复制的艺术作品一种本真的灵晕,这是一种人性化的特质,是任何最完美的复制艺术品都无法具备的。本雅明曾在《弗兰茨·卡夫卡》与《摄影小史》中论及卡夫卡幼年时期的一张肖像。他认为,艺术作品的灵晕能够给欣赏者以满足感与踏实感。在本雅明看来,含有人物肖像的照片有幸仍保留着一丝灵晕,它散发出一种“忧郁的无与伦比的美”^{[11]66},“珍贵而动人”^[19]。

五、结语

从“震惊”美学来看,本雅明的技术理论似乎存在一个矛盾。一方面,他热情歌颂技术的进步以及机械复制时代的艺术作品。本雅明对布莱希特的史诗剧、机械复制技术,以及电影蒙太奇的青睐,与其说是对技术的迷恋,不如说是对技术所释放出来的革命能量的迷恋^{[20]147}。在本雅明看来,这些崭新的技术类的艺术形式的出现是历史发展的一种必然,它们能够适应革命的目的,并且具备实现救赎的革命潜能。因此,“隐藏在本雅明技术决定论背后的东西毫无疑问应该是政

治”^[20]¹⁴⁷。另一方面，本雅明又质疑人类应用现代技术的有效性，从而更加怀念传统艺术作品的灵晕。他发现，技术的进步并不意味着人的解放，也有可能造成社会的退步与人性的堕落，被自己寄予厚望的机械复制艺术也同样可以应用于强化极权政府的统治。所以，“可技术复制的艺术生产所带来的革命性力量，其实并没有彻底让本雅明失去对传统的留恋之情”^[21]。因此，有学者认为，本雅明并没有落入技术决定论的陷阱，其“对技术与文化的关系的处理总的说来是成功的”^[22]。综观本雅明的诸多作品可以发现，《摄影小史》与《机械复制时代的艺术作品》等前期作品更倾向于第一方面，表现出的是一种技术乐观主义，而《讲故事的人——论尼古拉·列斯克夫》与《论波德莱尔的几个主题》等后期作品则更倾向于第二方面，明显表达了作者对现代技术的疑虑以及对传统艺术的缅怀。如此，展现在读者面前的便是两个截然不同的本雅明——一个激进的革命者或是一个敏感细腻的文人^[23]。这种矛盾恰恰反映了本雅明在特殊的社会历史转型时期所陷入的迷思——在波德莱尔与布莱希特之间，在审美与革命之间，在历史主义与弥赛亚主义之间，等等。尽管本雅明已经意识到现代艺术不可避免地会走上技术化的道路，这是历史发展的必然，而艺术家唯一能做的就是打破规则、寻找“震惊”，但是他也明白目前的人类尚不足以驾驭现代技术的现实应用，而“灵晕”才是艺术最好的守护者。无论如何，本雅明技术观的两歧性正是本雅明的思想富有巨大内在张力和包容性之所在，也正是其深刻性和魅力之所在。进入 21 世纪，科学技术取得了突飞猛进的发展，人类应当以何种态度来看待技术的利弊，又应当如何趋利避害地应用技术，本雅明的技术观或许能对今天人类的困惑带来一些启示。

参考文献：

- [1] 詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑 [M]. 张旭东, 编. 陈清侨, 严锋, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1997: 315.
- [2] 诺埃尔·卡洛尔. 大众艺术哲学论纲 [M]. 严忠志, 译. 北京: 商务印书馆, 2010.
- [3] 张德厚. 西方文论精解 [M]. 长春: 吉林大学出版社, 2001.
- [4] 胡健. 技术决定的艺术生产论: 论本雅明的美学思想 [J]. 西北师大学报 (社会科学版), 2007, 44 (6): 18-22.
- [5] 朱立元. 西方美学思想史: 下 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2009.
- [6] 毛一茗. 在技术决定论与艺术政治化之间: 本雅明艺术生产理论的马克思主义批判 [J]. 当代文坛, 2020 (1): 180-187.
- [7] 瓦尔特·本雅明. 论波德莱尔的几个主题 [M] // 瓦尔特·本雅明. 波德莱尔: 发达资本主义时代的抒情诗人. 王涌, 译. 南京: 译林出版社, 2014.
- [8] 本雅明. 什么是史诗剧? [M] // 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选. 张旭东, 王斑, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008: 161.
- [9] 本雅明. 摄影小史 [M] // 本雅明. 摄影小史; 机械复制时代的艺术作品. 王才勇, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2006: 29.
- [10] 理查德·卡尼. 论瓦尔特·本雅明 [M] // 刘北成. 本雅明思想肖像. 北京: 中国人民大学出版社, 2012: 233.
- [11] 本雅明. 机械复制时代的艺术作品 [M] // 本雅明. 摄影小史; 机械复制时代的艺术作品. 王才勇, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2006.
- [12] 本雅明. 讲故事的人: 论尼古拉·列斯克夫 [M] // 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选. 张旭东, 王斑, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008.
- [13] 瓦尔特·本雅明. 巴黎, 19 世纪的都城 [M] // 瓦尔特·本雅明. 波德莱尔: 发达资本主义时代的抒情诗人. 王涌, 译. 南京: 译林出版社, 2014: 170.
- [14] 本雅明. 作为生产者的作家 [M]. 李伯杰, 译 // 中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑委员会. 文艺学和新历史主义. 北京: 社会科学文献出版社, 1993: 57.
- [15] 理查德·沃林. 瓦尔特·本雅明: 救赎美学 [M]. 吴勇立, 张亮, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2008.
- [16] 本雅明. 历史哲学论纲 [M] // 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选. 张旭东, 王斑, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008: 271.

- [17] 本雅明. 论卡夫卡 [M] // 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选. 张旭东, 王斑, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008: 151.
- [18] 马新国. 西方文论史 [M]. 修订版. 北京: 高等教育出版社, 2002: 519.
- [19] 本雅明. 弗兰茨·卡夫卡 [M] // 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选. 张旭东, 王斑, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008: 127.
- [20] 赵勇. 整合与颠覆: 大众文化的辩证法 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [21] 李健. 跨学科视域中的当代艺术理论 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2018: 114-115.
- [22] 马克·波斯特. 第二媒介时代 [M]. 范静哗, 译. 南京: 南京大学出版社, 2005: 12.
- [23] 周颖. 《机械复制时代的艺术作品》导读 [M]. 天津: 天津人民出版社, 2010: 29.

Ambiguity in Benjamin's Theory of Technology as Reflected in Aesthetics of "Shock"

Wang Yang

Abstract: Benjamin has often been criticized as "a technological determinist". He is indeed a techno-progressivist in that he argues that art makes itself more accessible and more political through mechanical reproduction and artists can produce "shock" art by the use of advanced skills or technology in order to remould the old productive relations and finally realize the redemption of revolution, which can be easily found in his expositions on novel, photography and film. However, considering Benjamin's works in different periods, it can be found that technological optimism mainly appears in his earlier works while the lament for the devaluation of experience, the worry about the application of technology and the nostalgia for the aura of traditional art mainly appear in his later works. This contradiction exactly reflects the ambiguity in Benjamin's theory of technology.

Keywords: Benjamin; theory of technology; technology; "shock"; ambiguity

(收稿日期: 2020-09-29; 责任编辑: 陈鸿)