

第3章 数字媒体艺术美学论

3.1 从柏拉图到海德格尔：走向生活的美学之路

21 世纪是一个数字化的世纪,生活由模拟跨入了数字。数字化是一股洪流、一股趋势。数字洪流席卷了人类的生活,改造了人的生活方式,同时也改变了艺术品的呈现,允许艺术有更多的形式、更多的层面,数字艺术的蓬勃发展,让美学研究对数字艺术有崭新的认识。在现代的艺术展览中,越来越多的艺术品超越了观众对艺术品的认知和定义,这些艺术品有着绚烂的声光效果、与观众独特的互动性与全新的视觉效果。就形式上而言,现代的数字艺术作品与传统艺术截然不同,这些结合了计算机、机械、音响装置、投影装置、网络等的艺术品,这些在数字电影、电子书籍、网络广告、数字插图、数字动画等文化产品中无处不在的艺术就是本书定义的“数字媒体艺术”。这些作品在形式上彻底重新定义了艺术品,但在内容上、美学理念上,数字媒体艺术是否也具有其全新的美学体系,或者是传统的延伸?观众在观赏这些艺术作品时,又该用什么角度来欣赏,或是用什么观点来批判这些作品?本章内容就是涉及这些美学上的问题。本章将由美学历史出发,试图由既有的美学理论框架中观察和探索 20 世纪西方美学的变迁,理解海德格尔、杜威、维特根斯坦的美学启示,梳理出数字媒体艺术美学之源——生活的美学的概念的理念和延伸。此外,本节结合博伊斯的时代艺术宣言和马克思的人的全面发展理论,从内容与形式中提出数字媒体艺术的美学观所具有的历史性和继承性,加深读者对数字媒体艺术的深入了解,也让观众在欣赏数字媒体艺术的作品时,更能体会作品所要传达的意念。

3.1.1 20 世纪西方美学的变迁

美学的历史可以上溯到古希腊时期。古希腊哲学家毕达哥拉斯(Pythagoras,公元前 582—前 507)发展了数学审美观,他将美归结为数学的法则和比例(如黄金分割比,金字塔结构的宇宙),从而建立了客观美学的思想体系。同样,柏拉图(公元前 427—前 347)在其著作《大希庇阿斯》里进一步提出了美的本质问题。有了柏拉图之问,西方才有了美学,理论家们通过对美的本质的追求,来理解各种具体的美。正是在这一意义上,柏拉图成为“哲学美学的创立者”。这一思路形成了西方以美的本质为核心来研究审美对象的美学。由此,西方古典美学指的是从古希腊到近代的美学,其开端的代表是柏拉图,其成

“学”的代表是鲍姆加登,鲍姆加登 1750 年出版了《美学》,他用 aesthetics(美学)这一名称作为自己著作的名字,从而开创了美学学科。鲍姆加登的美学基础之一就是主体的知情意结构,他对美学的定义之一是:美学是研究感性认识的完善的科学,并由此引申出以审美心理为核心的美学。近代以来许多美学家都是从主体立论来论述美学,康德就是典型代表,黑格尔是其顶峰的代表。

西方美学的第一阶段是客观美学或是美的哲学,这是它包含于哲学又源自科学所使然。但美学毕竟不是科学(自然科学),也不等于哲学(形而上学),它终究要回到较为具体的问题上来,这就是艺术,而把美和艺术联系起来的则是审美。因此几乎所有的美学都会包括美、审美和艺术这三个内容,比如柏拉图的理念说便是美的研究,迷狂说便是审美的研究,模仿说则是艺术的研究。事实上,整个西方古典美学便正是从美的研究到审美的研究再到艺术的研究的历程,它的三座高峰正好体现了这三个主题:希腊美学是美的研究,康德美学是审美的研究,黑格尔美学则是艺术的研究(见图 3-1)。西方的古典美学是从理性角度来理解美和艺术的。柏拉图认为“美是理念”,美是至高无上的东西,而那些靠技艺进行艺术模仿的艺术家(当时把任何强调专业知识的工作都叫做艺术,音乐、雕刻、绘画、文学之类是艺术,手工业、农业、医药、烹调、建筑之类也是艺术)由于和美隔着三层,他们就只能算是工匠。这样一来,生活中的绝大部分就成了非美的东西。这就是“博物馆艺术”的由来,也是美和生活实质性分离的结果。近代审美心理学鼻祖,德国美学家康德(1724—1804)提出了“审美非功利”的观念,这种贵族化的“精英趣味”忽视了艺术和生活的关联性,和建立在日常生活和消费活动基础上的“大众审美观”形成了尖锐的矛盾。同样,黑格尔美学强调“美是绝对理念的感性呈现”,他认为艺术的发展方向是从物质到精神,会最终解体并归宿于哲学。因此,整个西方古典美学,从柏拉图到黑格尔,都是将美和艺术与生活相脱离,其美学和艺术也成为带有贵族气息的“高雅艺术”或是“博物馆艺术”。



图 3-1 西方古典美学的奠基人: 柏拉图(左)、康德(中)与黑格尔(右)

19 世纪末期和 20 世纪初期,自然科学领域一系列重大的发现从根本上改变了文艺复兴以来对宇宙结构的认识。特别是 1839 年摄影术的诞生和 1895 年电影放映术的诞生,代表了科学技术介入传统艺术领域产生的深刻的历史变革。由此,视觉艺术开始反思传统美学所代表的时空观和审美观,开始探索客观世界以外的艺术表现和心灵之旅。工业革命的机器轰鸣带来的新的美学观,而第一次世界大战的残酷现实更使得艺术家们开始思索人性的本质和艺术的价值。宗教式的视觉艺术大厦开始出现裂缝,而西方现代



艺术的观念如“印象”、“感觉”、“运动”、“立体”、“超现实”和“反理性”等则开始萌芽。此外,20世纪初的物理学成就,特别是爱因斯坦对光速下时空观的论述也给艺术家们注入了新的思想和观念。原子物理学和化学证明,一贯为人们所相信的对物体和宇宙的许多推测都是不可靠的。如结构主义画家康定斯基第一次读到了原子和粒子物理方面的论著时不禁大吃一惊,他感到他的现实感一下子溜走了。他说:“一切都变得虚无缥缈,力量或坚实感都不复存在了。”1905年爱因斯坦发表狭义相对论,1916年发表广义相对论。现代科学及由此产生的革命对艺术感受力产生了决定性的影响。康定斯基强调艺术对感情的反映应建立在直觉和富有表现力的动势上,结构主义则注重技术,与现代工程学有相似的审美结构,然而上述影响对两者几乎都是同样的。

在上述背景下,20世纪的西方哲学和美学开始经历了重大的转折。一是本世纪最杰出的心理学家西格蒙·弗洛伊德(Sigmund Freud)在对精神病人的治疗中,发现了隐藏在人们心底的无意识冲动对人类行为的重要意义(1900年《梦的解析》发表)。弗洛伊德认为,无意识冲动才是我们各种行为的动机,而科学、艺术、宗教等也是无意识冲动的产物。该学说意味着古典美学的基础——理性要出现裂痕。二是胡塞尔《逻辑研究》(第一卷)的出版,预示了存在主义和解释学的思想风暴的来临。三是摩尔的《伦理学原理》的发表,该书对善的本质的批判,无异于对美的本质提出异议。进入20世纪,以克罗齐的《美学原理》(1902年)为代表,已经酝酿了好些年的审美心理诸流派掀起了巨大声势,它以美即美感这一主题悬搁、转换、否定了古典美学以美的本质为基础的思考方式,开启了现代美学的新局面。随后,各种美学流派如逢春群花,争相竞开,斗艳争妍。特别是由丹麦哲学家克尔凯郭尔开创的、以“上帝死了”而闻名的德国哲学家尼采为代表的存在主义哲学,对20世纪西方哲学的变迁起了重要的影响。“上帝死了”意味着所有价值的没落和转变,尼采对“上帝死了”的深刻揭示已从根本上影响了20世纪哲学与文化的发展方向。人们从不同的视角体认与诠释“上帝死了”所具有的深邃意义,并积极地挖掘上帝不在场所开放的种种可能性,由此,人的世俗解放最终成为时代的主题。图3-2勾勒出西方古典美学的解体和20世纪的西方哲学和美学变迁的主要历史脉络,供读者参考。

在尼采之后的各种美学流派中,对于20世纪美学“世俗化”建构起到重要影响的人物正是“20世纪最重要的三位哲学家——海德格尔、维特根斯坦和杜威”(美国哲学家罗蒂(Richard Rorty)语)。海德格尔的作为“存在真理”的艺术观(存在主义哲学传统,现象学,解释学)、维特根斯坦的作为“生活形式”的艺术观(分析哲学传统)和杜威的作为“完满经验”的艺术观(实用主义哲学传统)在解构西方古典美学、创建“日常生活美学”方面起到了重要作用。在维特根斯坦那里,“语言游戏”遍布于整个生活空间,这个空间的各个角落都有美的因子在活动,生活之美无处不在。海德格尔也持这种看法,他曾从历史的角度出发谈到:“艺术作为历史在根本意义上是奠定历史……民众历史性存在的本源是艺术。如此这般在于艺术的天性是一种起源:它是真理进入存在的独特的方式,此即成为历史性。”他的话有点抽象,但意思还是明显的:在社会生活的历史发展中,艺术和美是各种实践类型共同的基础。换言之,各种生活类型都呈现着美。对此,杜威说得最为直接明了:“把艺术和美感同经验联系起来,标志着贬低艺术和美感的意义与尊严,这是种无知的看法……既然经验是有机体在物质世界中的奋争与收获,那么在本质上它就是艺术。”由此观点来看,正是由于20世纪三大哲学家的维特根斯坦、海德格尔和杜威所建立的新的“世俗化”美学理论,才使得美与生活也就趋向了本体论的统一。

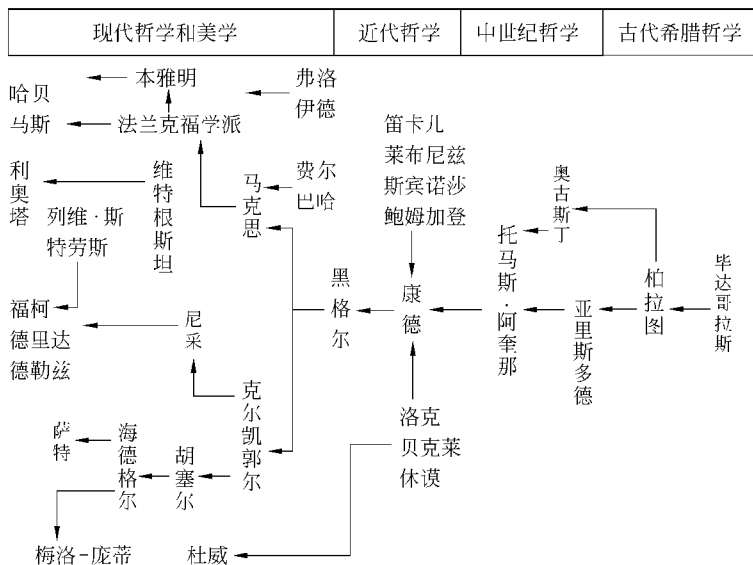


图 3-2 西方古典美学和 20 世纪的西方哲学和美学变迁的主要历史脉络

3.1.2 海德格尔、维特根斯坦、杜威的美学启示

海德格尔、维特根斯坦和杜威(见图 3-3)建立了新的美学理论根基并将生活和审美统一的命题上升到美学和哲学层次。而伴随着数字媒介、文化消费和娱乐产业应运而生的数字媒体艺术则恰恰与今天“数字化生活”有着不解之缘。20 世纪 90 年代以后,伴随着经济改革的历史化进程,中国的许多发达地区已经进入了消费社会。通过商品形式的逻辑,人们生产出了极为丰富的文化产品。正是在这个历史时期,以电脑和互联网为标志的数字媒体、以《泰坦尼克号》引进为标志的数字娱乐和以宣传小资生活品位的彩印报刊传媒(如《精品购物指南》、《申江服务导报》)为特征的“大众数字消费”逐步进入人们的日常生活。正是从数字传媒的商业广告、插图、流行图书、漫画、多媒体产品、平面设计、包装、建筑设计、动画、电视片头设计、电视栏目包装等产品中,数字媒体艺术运用

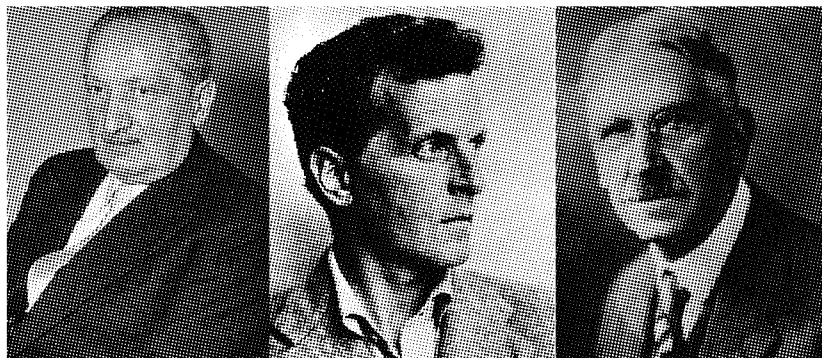


图 3-3 现代西方美学理论的奠基人: 海德格尔(左)、维特根斯坦(中)和杜威(右)



声光电等多种手段,对人们形成了巨大的影响。由此人们才开始惊异于数字媒体艺术的巨大表现力和独特的审美特征。因此,可以说数字媒体和相应形式的艺术是典型的“大众文化”的产物或是其当代普及的推波助澜者。数字媒体艺术的出现加速了美学介入“数字化生活”的过程,无论怎样,当代文化的经济化、商业化、数字化和市场化,已在当代中国成为既定的事实。正是由于数字媒体艺术和“日常生活美学”或“生活审美化”有着密不可分的联系,数字媒体艺术美学的基础和渊源应该和当代艺术一样,可以追溯到当代三大哲学家的维特根斯坦、海德格尔和杜威建立的新的美学理论根基上。因此,更深刻地理解海德格尔、维特根斯坦和杜威的美学体系可以帮助我们进一步从哲学和美学高度来把握和理解数字媒体艺术所具有的美学特征、表现主题和创作手法。

1. 海德格尔:人是诗意地栖居在世界上的

德国哲学家海德格尔(1889—1976)被西方思想家公认为是由现代跨向后现代的桥梁。早在1927年发表其存在主义哲学的奠基之作《存在与时间》时,海德格尔就有一种浓郁的危机意识,认为西方特别是欧洲的精神世界在没落,精神的力量在消散、衰竭。他认为,当时的欧洲(特别是德国)处在俄国和美国的夹击之中,这两个国家在形而上学上是相同的,都有着对“精神”的曲解或剥夺。“结果不再能保持那一精神世界的伟大、宽广和原始性”,“那个时代开始丧失其强大的生命力”。关于20世纪30年代早期的西方世界的危机,海德格尔写道:到处充斥着败坏、危机、灾难、悲伤、整日的痛苦焦虑、政治的混乱、科学的无能为力和宗教的一无所能。他认为,正是由于对存在问题的遗忘,才使西方文明陷入这种危机。对存在问题的错误解答,也就是把存在当作存在物,最终导致技术统治,而技术统治就是现代西方危机的直接根源。技术发展到极点,就把一切,包括人自身,都当作可以进行加工的材料,以便得到某种产品。他从他老师——现象学大师胡塞尔处借鉴了“现象学还原”的方法,对西方哲学史进行了通盘的批判,暴露出大量的问题,从而宣告了传统哲学的终结。

1935年,海德格尔做了题为《艺术作品的来源》的系列演讲,并从此开始了他后期的美学沉思。他的这种思考是建立在对传统美学的批判基础上的。他认为,传统美学从柏拉图一直到现代的尼采,把美学和艺术只归结为感性体验,以感性体验而取代对美和艺术的真正思考。所以他坚决否定了传统美学。他认为,在传统美学中,只有黑格尔美学是个例外,他是从真理和历史的角来把握艺术的本质。海德格尔还认为,“美是作为真理存在起来的一种方式”,“真理本身置入作品”。艺术存在的价值就在与揭示真理,这是他关于艺术本质的基本看法。“真理”的本义一般被理解为“自身显现”,“真理”可以定义为“揭示状态和揭示着存在”。海德格尔的艺术本质论是完全建立在他的存在主义哲学的基础上的,艺术也就是存在和真理的一种表现形式。他这种说法把传统美学提高到存在哲学和人类生存的高度上来认识,肯定了艺术对人生、历史和社会的价值。

海德格尔给所有生活在20世纪以后的人们,留下了一个令人神往的处世期待:人应该诗意地栖息在这个地球上……海德格尔在《艺术作品的本源》一文中指出,现代科学技术与理性使人把一切物都变成自己的工具和质料,这样就把自己也遮蔽了、物化了,导致了人与物的普遍丧失。所以人要认识到“人是诗意地栖居在世界上的”,即人作为一个诗

意地存在的人,一个有自然生命力的自由人,应该把一切存在恢复到它们原有的状态,使一切都敞开和澄明,即如中国古代哲学家老子、庄子所说的“顺其自然”,复归到大自然中去。而艺术的本性正在于唤醒人的存在,以恢复、保证物的存在,所以它应该具备一种功能,一种独立的特性,可以使人进行自身的调节,可以使人揭去物性对自己的遮蔽,使人性澄明、敞开,从而体会到自身的存在。因此,艺术的本源是“诗化”,即“不参照前例地特立独行地创造新的可居住的世界”。海德格尔的艺术观,对于人们理解艺术的本质无疑是一个非常有价值的参照系。海德格尔同样非常强调审美创造中的主体能动作用。他在《艺术作品的本源》一书中认为,艺术创作是一种主体认知的方式和过程;通过艺术这种行为过程不断地解释自己,不断地理解自己,使人和世界融为一体,“返璞归真”以恢复人真正的无遮蔽状态的存在。海德格尔认为,这才是艺术创造的本质。另一方面,他认为,艺术创造就是建立世界,“就是提供开启一个生存的空间和尺度”。也就是说,艺术创造,是通过非存在把新的存在表现出来,因此要观照这种新的存在,就不能靠逻辑推理和分析论证,只能靠领悟、靠感受,靠那种超功利的理性直观。

2. 维特根斯坦: 凡不可说的,应当沉默

英国哲学家维特根斯坦(1889—1951)是分析哲学的创始人之一。他有如鹰鹫般棕色而瘦削的面孔,目光深沉有神(见图 3-4),举止灵活有力,特立独行,天马行空,没有恋爱,没有婚姻,没有朋友……这就是维特根斯坦,20 世纪哲学革命中神话般的英雄。还有,同性恋者,抑郁症患者,多疑,狂躁,伴随一生的“自杀情结”,生前死后的荣辱毁誉……这也是维特根斯坦,一个 20 世纪哲学分析的天才。第一次世界大战爆发时,维特根斯坦应征入伍。未经作战即成为意大利人的战俘。而《逻辑哲学论》的手稿就是在战火纷飞中完成的。维特根斯坦后来对自己应征入伍动机的解释是:“是因为我有自杀倾向,而没有比战争更好的自杀方式了。”

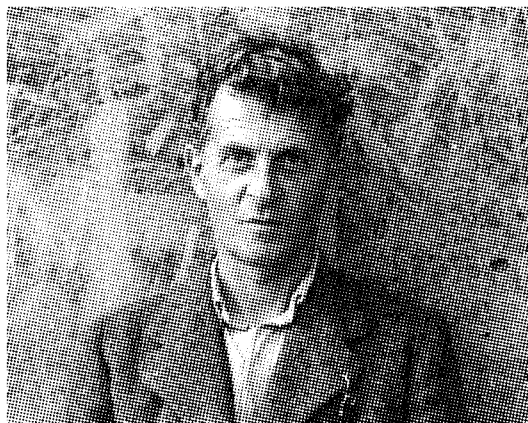


图 3-4 哲学大师维特根斯坦(1889—1951),该照片可看出其独特的人格魅力

(资料来源:哲学资源网)

20 世纪西方哲学语言学转向就是由维特根斯坦开辟的。维特根斯坦曾经说过:“艺术的目的是美,而美是使人幸福的东西。”维特根斯坦是分析哲学的重要代表,他认为世界可以分为两种,一种是可认识、可描述、可实证的,一种是不可认识、不可描述、不可实证的。美和艺术就属于后一种。维特根斯坦的名言:“凡可说的,都是可以说清楚的”,



“凡不可说的,应当沉默。”那么,什么是“可说的”?维特根斯坦认为所有自然科学的命题都是可说的,而生命、伦理、价值、情感、宗教、激情、形而上的本体……一切可以赋予人生以意义和价值的东西,都是不可说的。它们是如此神圣之物,以至不能被说,只能在沉默中显示。因此,把美学定义为“研究美是什么的科学”本身就是可笑的。因为美是使人幸福的东西,而幸福是不可说的,以美为目的的艺术当然也不可说。这里的“沉默”也可以理解成为“顿悟”、“体验”或“直觉”,即通过每个人的生活体验,而不是权威或哲人的言论,来体验和理解什么是“美”或者是“艺术”。

维氏曾经被誉为“反哲学”的哲学家。他曾说过:“哲学在于语言的误用”,是哲学家“神志昏迷”与“理智痉挛”的结果。维特根斯坦的意思是:本不该有哲学问题,哲学问题的出现是哲学家误用了我们的日常语言,说了不该说的话,是典型的庸人自扰,甚至是一种病态,是哲学家“神志昏迷”与“理智痉挛”。我们的任务就在于:当一个人搞哲学的时候,让他停下来,对他进行“治疗”,让他从语言的误用回到语言的日常用法上来。这样,哲学问题就消除了,哲学家的病也就治好了。“不要想,而要看!”维特根斯坦号召我们从形而上学的迷雾中迷途知返,回到清楚明白、单纯简洁的日常生活的世界里来。这是对人类哲学与人类文化的彻底“解构”,维特根斯坦是一位真正的“后现代主义”大师。

就在维特根斯坦逝世后不到20年,法国哲学家让·弗朗索瓦·利奥塔发表了他的《后现代知识状况》(1979年),运用维特根斯坦后期哲学中“语言游戏”的概念解构了自西方启蒙运动以来的“宏大叙事”,他由此成为“后现代主义之父”。从此,维特根斯坦的“语言游戏”概念,几乎成为所有“后现代”哲学家用以“解构”现代哲学思维方式的“万能武器”。在20世纪风起云涌的“后现代”思潮中,无论是利奥塔、福柯还是德里达,其“解构”的锋芒几乎指向每一个被“现代性”浸染的领域,却唯独对尼采和维特根斯坦情有独钟,尊他们为“后现代”思想的先驱和鼻祖……

3. 杜威:美感即经验

约翰·杜威(John Dewey, 1859—1952)是美国著名哲学家、教育家,实用主义哲学的创始人之一。1934年,杜威出版了他的美学专著《艺术即经验》,该书系统阐述了作为艺术的经验与普通经验的来源——“日常生活”之间的连续性。此美学思想即使在今日也有深刻的影响。杜威指出:“艺术的材料应该从不管什么样的所有的源泉中汲取营养,艺术的产品应为所有的人所接受。”他满怀信心地相信艺术会繁盛,认为“艺术的繁盛是文化性质的后尺度”,“艺术将与道德结合,而家与想象力在其中起着重要的作用”。布洛的心理距离说盛极一时,但接着就遭到实用主义(以杜威为代表)的强烈对抗。杜威认为,根本就不存在什么超功利性和超生物性的审美,美感来自人的生理与环境的不断冲突和平衡,所以艺术即经验。审美经验与其他经验并无根本区别,它是各种经验在冲突中达到平衡而引起的满足,是经验最完满的表现,且与人的生存具有直接关系。

杜威非常明确地把主体和客体相互作用的“生活经验”当作实在,把它与美统一起来,更为重要的是,他根据自己多年的社会活动实践和精细的分析,看到了美和善(幸福)的统一,所以才说:“任何一种可贵的幸福都是以美的感觉和享乐为主要成分。”“人类中的道德先知总是诗人。”由于善代表着人群深层共同的愿望与理想,是把人群凝聚在一起的基本力量,因此承认美与善的统一也就等于承认了美和艺术在社会交流中的核心地位。正如杜威所讲,“正是由于艺术表现的是深层调节与基本思想的态度,表现一般人类

态度的理想,具有某种文明特征的艺术就变成了一种工具,通过它,能在共鸣中进入到遥远与异己文明经验中深层的要素之内。”杜威的这种说明是十分重要的,因为它使美与生活的统一具有社会现实性,并由此使 20 世纪西方美学的主体走向显得丰满而生动。

把美说成是生活自然会引起误解,人们不免要问:难道骑马射箭、烹调缝纫、街头漫步等也都是美的吗?对此,杜威是这样回答的,他说,只要我们保证经验(生活)的完整性,就必然如此。所谓完整的经验意味着,在一次生活经历中,一个人从动荡的开端(问题情境)出发,预见出解决问题的办法并予以实践,在实践过程中随着偶然情况的出现随时调整自己的行为,如果最后成功了,这个经验过程就是完整的,它也就是美的。比如炒菜,主妇想奉献给客人一份佳肴,她用自己认为最好的一套程序来操作了,并不时要调整一下火力、调料分量等,有时还要亲口品尝一下,如果味道果真不错,那么她就成功了,那种享受决不仅仅属于客人,也属于她自己,整个炒菜过程就是美的。那么,生活中为什么又有许多东西不美呢?杜威认为是由于完整的经验被人为地割裂了。比如那个炒菜的主妇,如果她像仆役一样只负责操作过程,而过程的结果被迫“割”给主人,那么她的经验就不是完整的,当然也就不是美的了。当然,吃菜的主人也不能品尝到炒菜的美感,因为他只是占有了结果,而没有占有那个过程。从杜威的这种看法中我们可以清晰地感受到,美在生活中呈现这个论断实质上也是对社会分层、对 20 世纪技术力量单极发展负面作用的理论透视与批判,是使“单面人”恢复为全面的人的一次理论探索。它告诉我们,生活本来是美的,只是人为的原因造成了美的破碎与孤立,只要我们在思想上驱开古典形而上学的幽灵,在实践中付出努力,劳心与劳力的划分就不再是一种二元隔离,生活就会在整体上呈现出美的光辉。

3.2 艺术和媒介:本雅明与麦克卢汉的洞见之明

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin,1892—1940),犹太人。他是 20 世纪罕见的天才。本雅明(见图 3-5)的身份丰富而多样。“他既是诗人神学家,又是历史唯物主义者,既是形而上学的语言学家,又是献身政治的游荡者……在纳粹德国,他是一个犹太人;在莫斯科,他是一个神秘主义者;在欢乐的巴黎,他是一个冷静的德国人。他永远没有家园,没有祖国,甚至没有职业——作为一个文人,学术界不承认他是他们中的一员。他所写的一切最终成为一种独特的东西!”

时至今日,本雅明仍是一个难以定论的复杂人物。在法兰克福学派中,他是一个特立独行者;在对技术与文艺关系的认识上,他是改变了传统观念的人物;在有生之年,他声名不达;而死后,他又是一个难以归类的人物,因为诸多学派都认为他的思想对自己具有开先河的意义。本雅明就像他的充满了神秘气息的作品一样神秘。他曾被冠以哲学家、美学家、语言学家、神学家等诸多头衔,本雅明曾被称为 20 世纪最富原创性的思想家之一,因为他对巴洛克风格的研究,对悲剧的研究,在内容上和方法上都别出机杼,洞开新境。更重要的是,面对技术发展造成的古典艺术走向终结、现代艺术走向支离,人们的审美观念发生巨变这一重大历史性变化,本雅明努力从理论上予以把握、阐释,并形成了相应的理论,可谓是现代思想的历险者。



图 3-5 瓦尔特·本雅明（左）和其重要著作《单向灵光消逝的年代》（右）

（资料来源：中国图书网）

本雅明的美学思想是丰富博大的,其中含有神学、科学、哲学、诗学的因素。其中,本雅明关于技术和文艺关系的美学思想,对新的美学观念的形成具有重大影响。本雅明美学思想中的技术观集中体现在他的《机械复制时代的艺术作品》、《讲故事的人》、《作为生产者的作者》、《发达资本主义时代的抒情诗人:论波德莱尔》等论著中。在这一系列论著中,通过分析、总结 20 世纪上半叶的艺术实践,本雅明认为 20 世纪是一个重大的历史转折时期。在这一时期,人类的艺术活动、审美观念都发生了巨大变化,如作品价值由膜拜转为展示,对作品的接受由专注式变为休闲式等。总之,由于生产力飞速发展,科技愈益居于人类生活的中心,以叙事艺术为主、以静态美为特征、与手工劳动社会相适应的古典艺术走向终结,以动态美为特征、让人普遍困惑的现代艺术继之而起。由此,本雅明提出了描述古典艺术与现代艺术更替的艺术生产理论。以上述理论认识为基础,本雅明又特别对 20 世纪新崛起的电影艺术进行了深入探讨,称电影为机械复制时代的艺术,认为这种艺术是随着机械复制技术的出现而兴起的,它与戏剧和绘画不同,有独特的意义。它借助特有的技术手段,通过对现实的分割和再组合,展现了日常视觉所未察觉的东西,从而丰富了我们的视觉世界。本雅明对技术基本上持欢迎态度,认为技术对文艺的发展在根本上是起正面、积极作用的,同时又对技术发展带来的古典艺术作品“韵味”的消失感到由衷的惋惜。从本雅明对现代机械复制手段及照相摄影和电影艺术的肯定性的分析看,他对大众艺术同样持有肯定的态度,而且把以现代机械复制技术为前提的现代大众艺术的出现与发展视为社会进步的表现。他明确提到,“艺术品的机械复制性改变了大众与艺术的关系。最保守的关系(如毕加索)变成了最进步的关系(如卓别林)”。可见,本雅明把机械复制技术看作一种艺术革命的力量,认为它给美解魅、祛魅,最终使美由殿堂走向民众,带来了艺术的解放。本雅明的美学思想对于我们理解数字媒体艺术所具有的技术性、可复制性、可编辑性、大众性、时间性和观念性等媒介艺术特征等无疑是一把钥匙。同时也帮助人们思索在技术时代如何珍视和保存传统艺术的价值,特别是如何将传统艺术和现代数字技术有机完美地结合,使之能够在保存艺术品“韵味”的同时,又能够弘扬和创新,在更大程度上将其和大众文化、数字传媒相结合以保持艺术的时代感。

这的确是数字媒体设计师们所无法回避的问题。

这里之所以要把麦克卢汉和本雅明并列,主要是由于20世纪的这两位著名学者都“天才而智慧地”预见到了技术革命对人类社会文化所造成的重大而深远的影响。本雅明的美学主要涉及艺术方面。本雅明认为,有什么样的技术水平、技术手段,有什么样的可资表达的特定的内容,就有什么样的文学艺术的物质载体、传播方式,就有什么样的与之相应的文学艺术的体裁、样式。除了提供更为先进、快捷、高效的传播载体、方式,有利于文学艺术的传播、发展以外,技术发展还为受教育机会增多、公众素质普遍提高创造了条件。这样,一方面增加了对精神产品的需求,另一方面使更多的受过良好教育的人有能力从事文学创作。因而,技术的发展从根本上影响了文学的变化,以历史的眼光看,技术进步促进了文学的发展。本雅明在这里阐述的思想和麦克卢汉的最有名的警句之一“媒介即是讯息”有异曲同工之处。麦克卢汉认为:使用一种媒介时,它对社会产生的深刻影响,比个人用这个媒介具体做什么更加重要。也就是我们使用任何传播媒介所产生的冲击力,远远超过它传播的特定内容。换句话说,媒介所能够传输的东西——比如我们看电视的过程,对我们生活的影响,远远超过了我们看到的具体节目或内容。又比如,打电话、上网本身在人类事务中的革命意义,远远超过了电话上具体所说的和网上我们所能看到的内容。历史证明,麦克卢汉是信息社会的“先驱”和“先知”,电子时代的代言人。对于“地球村”、“电子世界”、“网络世界”的论述,他的同时代人都不能望其项背。在全球化愈演愈烈、网络盛行的今天,他的预言已变为现实,他的洞见更加富有启迪意义。他对几十种媒介的论述使专家们认识到自己的局限,使千千万万人超越自身背景的局限,从全新的角度去研究媒介对人类命运和进程的影响。同时,麦克卢汉的媒介理论也使得我们能够从历史的角度更深刻地感受到数字媒体艺术的存在价值及其重要意义。

3.3 博伊斯的时代宣言:没有人不是艺术家

约瑟夫·博伊斯(1921—1986)是在20世纪70年代享受着政治预言者完美名誉的一位艺术家。他作为雕塑家、美术家、艺术先知和幻想家,变成了后现代主义的欧洲美术世界中的最有影响的人物(见图3-6)。在博伊斯看来,艺术具有革命潜力,艺术创新是促进社会复兴的无害的乌托邦。博伊斯正是这样试图用艺术去重建一种信仰,重建人与人,人与物以及人与自然的亲和关系。博伊斯在20世纪60年代率先发出了大众文化时代的艺术宣言“人人都是艺术家”,正是在大众文化与精英文化的边界消解过程里面。当然,当博伊斯率先提出这个口号的时候,似乎并没有大多数艺术家们所理解的那么简单。人人都是艺术家,更多的是指一种潜能,人人都有成为艺术家的潜能。可以说,自苏黎世达达们开始对传统的视觉艺术观念开始讨伐以来,西方自古典时期以来赖以存在的宏大精美的美学秩序便不由自主地轰然坍塌,随后,杜尚——当代艺术真正意义上的教父,则将绘画从“视网膜”的笼罩中彻底解放出来,并不失时机将其放生到精神活动的浩瀚汪洋之中。第二次世界大战之后,博伊斯更是以“人人都是艺术家”将杜尚对艺术观念的解放扩展到对艺术家本人的解放。随着大众文化和文化产业相关事业的发展,随