

文艺的媒介生产

——马克思主义文艺生产媒介理论研究

单小曦

内容提要 文艺生产以媒介为生产工具，媒介生产工具具有“工具本体”性和联接、聚集、接合等媒介性，可以发挥出特殊的媒介化生产效应。20世纪后以电子媒介工具为核心的文艺媒介生产力获得了快速发展，使文艺交往关系发生了从等级制、中心化向去等级化、去中心化模式的转变，也再生产出了“辩证意象”、震惊、分心等诸多审美新形态。从作为“整体社会生活方式”的文化视角看，文艺生产表现为中介化活动或媒介化实践。“接合表述”观念使人们能够更加清晰地透视出文艺媒介生产的物质实践性和社会性。在人类文化从书写—印刷范式向电子—数字范式转换这千年巨变的当今时代，继承和发展马克思主义文艺生产媒介理论有重大意义。

关键词 马克思主义；媒介生产；媒介生产工具；文艺交往关系；媒介化实践

文艺生产之所以不同于一般生产，首先体现在“媒介生产工具”的使用上。媒介生产工具的发展变革，产生了不同文艺生产力和生产关系，产生了不同文艺文本、文艺审美形态，从而使人类文艺生产进入了不同发展时代。从这个角度说，文艺生产实际上表现的不过是媒介生产。而从媒介生产层面探讨阐释文艺生产，就构成了文艺生产的媒介理论研究。事实上，文艺的媒介生产思想和文艺生产的媒介理论，是蕴含在马克思、恩格斯文艺思想和20世纪“新马克思主义”文论、美学中的现实存在。但这一理论在国内外理论界迄今还未得到整体观照和深入探讨。本文对这一理论思想作梳理分析，其中涉及到马克思、恩格斯的媒介生产工具思想，布莱希特、本雅明、阿多诺等人的文艺生产方式变革和文艺审美形态转换理论，威廉斯等人的文艺作为媒介化文化实践观点。这些理论思想尽管基本上是立足于前数字媒介时代文艺发展状况的，但在数字新媒介时代仍有现实意义。

一、媒介生产工具及其媒介化生产效应

文艺生产以媒介为生产工具，媒介生产工具具

有“工具本体”性和联接、聚集、接合等媒介性的双重属性，可以发挥出特殊的媒介化生产效应。

媒介生产工具及其“本体”^[1]地位的观点是包含在马克思主义生产工具论之中的。马克思认为，与其他生产资料形态相比，生产工具及其综合形态的机器“更能显示一个社会生产时代的具有决定意义的特征”^[2]。而生产工具范畴是包括各种媒介在内的。马克思说：“火药、指南针、印刷术——这是预告资产阶级社会到来的三大发明。火药把骑士阶层炸得粉碎，指南针打开了世界市场并建立了殖民地，而印刷术则变成新教的工具，总的来说变成科学复兴的手段，变成对精神发展创造必要前提的最强大的杠杆。”^[3]此处马克思特别强调了作为新兴媒介工具的印刷技术与火药、指南针等一同构成了当时重要生产力要素，它们预告资产阶级社会的到来，共同参与了新的生产关系的建构。马克思认为，人类所有生产工具都可以被理解为“人的器官”，都构成了“人的延伸”。在分析劳动过程时，马克思提到，人类早期，劳动者身上的器官——“臂和腿、头和手”是最初的劳动资料^[4]。随着劳动能力的增加和应对进一步复杂性劳动的需

要,人类终于发明制造出了语言符号媒介和木棒、石矛等其他一般性器具。这些包括媒介在内的生产工具“就成为他的活动的器官,他把这种器官加到他身体的器官上,不顾圣经的训诫,延长了他的自然的肢体”^[5]。进入资本主义时代,“机车、铁路、电报、走锭精纺机等等,它们是……人类的手创造出来的人类头脑的器官;是物化的知识力量”^[6]。在此,马克思再次把电报这一新的媒介工具看作人类延伸了的肢体和头脑。可见,马克思和麦克卢汉“媒介是人的延伸”思想是可以相互阐释的,以前者阐释后者,可以突出媒介工具的生产性;以后者阐释前者,可以突出媒介工具的媒介性。

马克思、恩格斯较早看到了媒介工具不同形态之间相互交融、互动制约的媒介属性及其发挥出的媒介化生产效应。马克思认为:“‘精神’从一开始就很倒霉,注定要受物质的‘纠缠’,物质在这里表现为震动着的空气层、声音,简言之,即语言。”^[7]也就是说,人类意识必然被物质性的语言符号所“纠缠”,而与意识纠缠在一起的语言必须要依托空气、声音等物质性载体,媒介才能表现为现实性的言语。进入了印刷时代,印刷术——当时的新兴技术媒介也加入到了这一纠缠系列之中。恩格斯说:“你(印刷术)在数百年前给予思想和言语以躯体,你用印刷符号锁住了言语的生命,要不它会逃得无踪无影。”^[8]印刷术不仅为言语提供“躯体”,而且还锁住了它的“生命”,即在一种新的规范中发挥它的生产功能。可见,在马克思、恩格斯看来,任何意识表达、精神再现都不过是语言符号、载体、技术等相交织的物质性媒介化生产。随着技术媒介的发展,媒介生产工具“接合”生产各领域、各环节的媒介化生产效应也越来越突出。继印刷媒介之后,以电报为开端的电子媒介使信息传播速度空前快捷,社会生产各领域、各环节要素串联为规模空前的信息洪流,给资本主义自由市场带来了强烈冲击:“各种电报象雪片一般飞来”^[9],“电讯立刻闪电般的传遍了大不列颠……伦敦交易所成了骚乱景象的舞台”^[10]。同时,电报和新发明的交通工具一同掀起了新的交流革命,助推了资本主义贸易和市场的激增:“电报已经把整个欧洲变成了一个证券交易所;铁路和轮船已经把交通

和交换扩大了一百倍。”^[11]“远洋轮船、铁路、电报、苏伊士运河,——第一次真正地形成了世界市场。”^[12]电报的发明和现代交通体系的建立,为资本的快速流通开辟了道路,“资本同时也就越是力求在空间上更加扩大市场,力求用时间去更多地消灭空间”^[13]。“用时间消灭空间”直接地来自于资本扩大市场的本能驱使,而现代媒介工具和交通体系发挥出的强大联接、聚集、接合功能则是其物质前提。后来麦克卢汉所说的“地球村”也正是这种媒介化生产效应的逻辑延续。

“媒介即信息”是媒介化生产效应更深层次上的涵义和表现,其核心涵义是:一种新媒介(新技术)的出现会为人们生产出一种此前从未有过的新信息,这一新信息可以成为人们认知、理解和评判世界的新尺度。^[14]关键在于,这样的新媒介(新技术)指的是什么呢?无疑,首先当指前面谈到的语言符号(符号媒介)、印刷术(技术媒介)、报纸和电报(制品媒介)等人类为传递信息而发明创造出来的专门性媒介物。此外,还包括马克思、恩格斯常常与上述专门性媒介放到一起的那些新产品、新发明、新机器等。事实上,机车、铁路、电报、走锭精纺机、火药、指南针、远洋轮船、苏伊士运河等作为“物”被生产出来的同时,此前从未有过的即每一种“物”自身携带的信息也被生产出来了。生活在资本主义时代的人们就浸淫在这种媒介信息环境中,他们之所以形成了不同于前资本主义时代的思想观念、理解世界的思维模式、衡量事物的尺度,都与这种新信息、新尺度带来的媒介信息环境紧密关联。因此,我们有理由认为,当马克思、恩格斯把媒介和这些新发明之“物”放在一起讨论生产效应的同时,也展现了这些“物”的媒介属性。与专门性媒介不同在于,这些“物”属于功能性媒介工具,即它们不为传递信息而被专门创造出来的,但在“物”尽其用的同时,也在某一时刻、某种情境中发挥生产、传递其自身携带的信息的功能。后世的本雅明沿着这样的思路,着眼于他那个时代的推销大厅、钢铁建筑、梦幻城市与梦幻屋舍、展览馆、室内喷泉、巴黎街道等,批判性地分析那些建立在19世纪经济和技术基础上的新创造物如何发挥了媒介功能,生产出了新信息,建构

了新的感觉经验。

马克思关于文艺生产的零散分析中,存在着“媒介即信息”这一深层媒介化生产效应思想。在谈到古希腊神话、史诗为何消失时,马克思有一段著名的论述:“成为希腊人的幻想的基础、从而成为希腊[神话]的基础的那种对自然的观点和对社会关系的观点,能够同自动纺机、铁道、机车和电报并存吗?……随着这些自然力实际上被支配,神话就消失了。在印刷所广场旁边,法玛还成什么?……阿基里斯能够同火药和弹丸并存吗?或者,《伊利亚特》能够同活字盘甚至印刷机并存吗?随着印刷机的出现,歌谣、传说和诗神缪斯岂不是必然要绝迹,因而史诗的必要条件岂不是要消失吗?”^[15]一般认为,马克思把神话和史诗消失的原因解释为物质生产条件的消失问题。这在总体上是不错的,“成为希腊人的幻想的基础、从而成为希腊[神话]的基础的那种对自然的观点和对社会关系的观点”,从根底上说来受制于当时的物质生产条件,但不能忽略在此基础上更为直接的媒介生产因素。应该看到,神话、史诗或歌谣、传说依托的是口传媒介工具。而近代技术、自动纺机、铁道、机车、火药、弹丸等功能性媒介工具和书写和印刷等专门性媒介工具,给人们带来了一种新信息、新尺度和对这个世界的新理解,即科学化信息和科学化解释,古代世界的神秘和魅惑遭遇“却魅”,形成神话、史诗的世界观也失去了现实存在的条件。而新技术、新媒介生产出的新信息、新尺度形成的新信息环境和新世界观,为新的艺术生产开辟了道路。这种新的艺术生产即书写、印刷时代的艺术生产。可以认为,马克思这里的分析既坚持了艺术生产的社会历史性,也包含着“媒介即信息”这一深层媒介化生产效应思想。

二、文艺的媒介生产方式变革

文艺的媒介生产方式变革是马克思主义文艺生产媒介理论的核心内容,这一内容是马克思、恩格斯思想的后继者把媒介生产观念落实到文艺领域而形成的理论新成果。

20世纪之后,科学技术作为第一生产力的属

性得以空前凸显,在推进物质生产发展的同时,进入了艺术生产领域,带来了文艺生产工具的革命,从而推动了文艺的快速发展。这既体现在达达主义、立体主义、超现实主义等各种先锋派文艺对新技术媒介生产潜能的实验性挖掘上,也体现在新技术媒介向大众文艺生产的不断渗透方面。布莱希特敏锐感受到了这一时代巨变,在理论上明确提出了文艺媒介生产力问题:在过去的一千年里几乎没有任何进展的工艺(crafts),通过方法改进现在已呈现出蔚为壮观的发展态势,“将来,艺术将会通过这种新生产力(new productivity)创造娱乐,而这种新的生产力可以显著地改善人们的物质生活”^[16]。这里所说的“工艺”即一种技术媒介,在一般科技生产力的推动下,已经展现为一种新的文艺生产力——媒介生产力。在本雅明这里,“艺术像其它形式的生产一样,依赖某些生产技术——某些绘画、出版、演出文艺方面的技术。这些技术是文学生产力的一部分”^[17]。除了此处提到的“文艺技术”外,本雅明论及的文艺媒介生产力还包括报纸、广播、摄影、电影、唱片、音乐自动播放机等载体媒介和印刷、照相、摄像、录音等机械复制技术等多种媒介类型。在阿多诺看来,“技术媒介”从来都是内在于艺术之中的“技术生产力”,且地位重要,“在每个时代所出现的审美生产力或才能似乎都相当直觉地对已知的技术作出反应”^[18]。当然,“技术生产力量自身并无价值。它们只有涉及到文学、音乐和绘画作品的真理性内容时才有意义”^[19]。此处,阿多诺把技术生产力与他非常看重的“文艺真理性”问题结合在了一起。

正是这些文艺媒介生产力的发展,带来了文艺生产关系的新变。布莱希特在论及工艺成为现代一种新文艺生产力时谈到,“因为竞争的需要,人们走向了联合,来自四面八方的工艺生产者聚集在一起,他们采取新的组织形式,开始了大规模生产”^[20]。在新生产力推动下,一些生产者(手艺人)由个体走向了联合,形成了区别于过去那种作坊式、个体化的文艺生产资料占有关系、文艺产品分配关系、文艺交往关系等资本主义时代规模化文艺生产关系。同样,本雅明深刻分析了电影、无线电、照相、音乐唱片等新媒介文艺生产力催生出

的新生产关系,“在艺术家与群众之间创建了新的社会关系……正在深刻地改变传统的感知形式,传统的技术和艺术生产的关系”^[21]。

与文艺生产资料占有关系、文艺产品分配关系等其他生产关系类型相比,20世纪新兴的媒介生产力带来的文艺交往关系变革更引人瞩目。总的来说,大众传媒兴起之前,作家、艺术家处于支配或权威地位,接受者处于被支配或受教地位的等级制,中心化文艺交往关系处于文艺活动的主流。面对20世纪二三十年代的无线电广播的流行,布莱希特曾激进地认为,无线电广播应该取代沙龙、音乐会、讲座、戏剧、歌剧、报纸等资产阶级公共领域的旧有形式,因为无线电不仅可以让听众收听节目,还能发表看法,听众就不再是一个被动孤立的对象,而是被置于一种对话的关系中了。无线电的“伟大”之处就在于它可以带来互动传播,可以使信息发布者和接受者可能进入一种平等对话关系之中。本雅明同意这一基本看法,并从这种认识出发,提出作为当时新媒介文艺形态的广播剧,必须与广播这种媒介的技术特性相呼应,这就需要不同于印刷媒介支持的小说叙事,而是吸收传统时代以对话为形式特色和触发日常生活经验为叙事内容的讲故事生产模式。如选择冒险、旅行、灾难、魔法、神话、童话等适应声音媒介的题材。再如在讲述过程中常常中断故事,引进长篇的文学文本,类似于布莱希特史诗剧追求的“间离效果”一样,促使听众做出自己的判断和思考,激发他们的想象力,从而增强参与性。此外,唱片、有声电影、音乐自动播放机等电子媒介可以把最佳的音乐成果跨时空地向大众销售和传播,^[22]现场听音乐时演奏家和听众之间的支配关系和矛盾就可能被消除,一种听众不受现场和演奏家制约,可以有选择地听取音乐的新音乐艺术交往关系就可能形成。

文艺交往关系由等级制向交流对话机制转变的一个重要表现是文艺主体地位与性质的转变。在上面的讨论中,布莱希特和本雅明已经反复提到了读者、听众等接受主体地位的提高问题。等级制生产关系的打破,对话机制的形成,具体表现之一就是接受主体不再是权力关系下游的被动接受者,他们已经成长为了能动的信息生产者。按照20世纪60

年代后期兴起的接受美学、读者反应批评理论,读者从来就是能动地参与作品创作的主体,“一部文学作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的”^[23]。不过,这些理论因缺乏关于不同媒介条件下具体情况的分析,一定程度上存在着普遍主义的嫌疑。本雅明和布莱希特早在30年代开始就已明确地将传统书写时代和以报纸为开端的现代大众媒介时代做了严格区分,认为接受者真正显现为互动参与主体,得益于报纸、广播、电视等新技术媒介语境的形成。报纸媒介语境使“读者随时准备成为作者”,而“广播听众与其他所有听众不同,他们欢迎人声像访客一样进入他的房子。而且,他通常会像对访客一样快速而敏锐地判断这个声音”^[24]。本雅明特别指出,新的技术媒介促使接受者地位提高,并不等于他们同时屈服于传播技术,而是说新的技术媒介为新的主体性形成提供了成长空间和技术条件,依托这样的空间和条件,他们可以真正参与文艺意义的再生产。

与接受主体地位提高的讨论相比,本雅明关于作家、艺术家传统权威地位失落的阐述更为著名。资本主义时代的文艺市场和大众传媒语境使传统的文艺“资助”制度走向了解体,也使被天才创造观念遮蔽的技术媒介力量凸显出来。同时,技术媒介越发达对创作主体形成卷入效应越显著,其传统美学意义上的审美主体性(依靠天才创造支撑)越被削弱。本雅明认为,在这种新的交往关系中,文艺家不应站在守旧立场顾影自怜,而应适应这种被卷入;不应拒绝新兴的媒介技术,而应主动应用它,使之“再功能化”;不应在传递信息工具的意义上去理解媒介,而应将之看作再生产性的生产工具。这样,传统美学意义上即排斥技术而靠天才创造、伟大心灵表现观念支撑起来的文艺家,就可能转变成了向新媒介技术靠拢并积极使用它的“生产者”或文艺、美学“工程师”。^[25]与此同时,本雅明还看到了该时期“闲逛者”——供职于报社、杂志社的新闻记者、记录都市生活的摄影师和通俗文学作者中的一部分人也加入了文艺生产行列,他们越来越成为了这一时代文艺文本的重要生产者。而无论是“作为生产者的作者”、美学“工程师”,还是从事文艺生产的“闲逛者”,都不再是高高在上的

权威性作家、诗人、艺术家，他们不过是文艺生产流程中提供符号信息的供应者、文字工。

三、审美形态的媒介再生产

面对 20 世纪文艺的媒介生产实践，在文艺媒介生产方式变革的大框架内，布莱希特、本雅明等人还阐述了文艺意象、文艺性、审美经验等审美形态的媒介再生产问题。

关于文艺意象的媒介再生产。这里涉及到了对传统模仿、再现理论的反思。中世纪之后的西方文艺利用符号媒介特有的指涉性和引入主体观看视角，突出了文艺意象与现实世界的区别。而进入电子媒介时代，摄影、广播、电视、电影使文艺意象和现实的区分性关系发生了明显改变。如果说，书写印刷技术支持语言符号对意象的指涉性建构，那么，电子技术则抑制了这种建构，并以逼真的影像复制和快速传播淹没了意象的指涉性，真实也沦为了一种功能。布莱希特肯定性地认为，电子技术造就了一种新的意象生产方式，它不再以意象是现实的再创造为目标，“意象是可机械复制的，随之而来的是，本原与意象之间的差异变得越来越小……对真实的再现变成对真实的拷贝过程”^[26]。在此，一种不同于模仿和再现的可以称之为“复制美学”观念已经诞生。这一“复制美学”强调技术媒介在生产过程中削平了意象与现实之间的差异，“真正的现实已经滑向功能”，而意象反而越来越获得了类似于真实的一种价值。在此问题上，本雅明也试图通过突出现实向功能的滑动来挑战再现的客观性。按照鲍德里亚三级“仿象”（仿造、生产、仿真）理论，“本雅明和麦克卢汉的分析处在再生产（复制）和仿真的边界上，处在参照理由消失、生产出现眩晕的那个点上”^[27]。实际上，本雅明似乎走得更远。他承认技术复制的存在，但关注的不是复制的去差异化和是否已经接近了仿真，而是其中存在对现实世界的隐蔽发现和对“辩证意象”的建构上。比如，“摄影技术让任何对现实和幻觉表现形式的传统质疑都毫无意义。现实成为了人为重新配置的对象”^[28]。这种看法和后世的媒介生态学基本观念如出一辙，即我们是凭借媒介提供的环

境来感知和建构世界的，我们感知到的现实不过是一种媒介现实。^[29]不仅如此，本雅明还进一步分析了新技术对现实深层的隐蔽揭示和发现。立足于当时出现的一些高倍放大的微观世界摄影作品，本雅明提出，摄影的放大效果可以揭示事物表面下微观秘密，从而让人们形成对现实的新发现或新感知。而对于电影，“空间随着特写扩展，动作也随着慢动作延伸”^[30]。电影摄像机所挖掘的生活中那些细节、碎片、残渣是现实中人们无法意识到的，即电影技术在让人们重新发现现实的同时也在唤醒人们的潜意识，从而促进了人的深层自我发现。

相对于布莱希特的意象，本雅明使用的是“辩证意象”概念。所谓“辩证意象”即一种“惊鸿一现的意象”^[31]，其特点即波德莱尔所说的关于现代性中特有的那种稍纵即逝性。本雅明反对那种把历史视为过去事件序列进行整体重构的宏大叙事。“过去只能作为一个意象来把握，在他的可以识别性的时刻转瞬即逝，不再复现。”^[32]现实也不过是由微小对象和碎片化小构件构成的某种“星丛”，而非抽象整体主义思维方式所能把握的空洞整体和宏大体系。那么，新的技术媒介如何参与了现代社会中的这种辩证意象的生产的呢？又如何打捞这样的历史真相呢？对此本雅明特别提到了作为一种媒介实践的蒙太奇。他推崇卡尔·克劳斯、布莱希特、哈特菲尔德、超现实主义、爱森斯坦等人在报刊写作、戏剧、摄影、电影创作中对蒙太奇技术的使用，认为他们为现实辩证意象的生产和历史辩证意象的打捞提供了范例。他自己更是在《拱廊街计划》积极使用蒙太奇：“这个计划的方法是文学蒙太奇。我不需要说什么而只需要展示。”^[33]而本雅明之所以看重电影，也是因为电影可以最完美地使用蒙太奇技术，也可以最典型地生产出和捕捉到辩证意象。

关于文艺性及相关问题的媒介再生产。此处主要涉及传统艺术形态、艺术性及其生产条件的消解，艺术价值的重构或再生产等情况。本雅明强调新媒介技术导致了文艺形式、体裁的变迁。比如以传授个人经验为重要功能的故事是口语传播的产物，机械印刷术的发明则使故事走向了终结，而

小说却因此而兴起了：“小说区别于故事（在狭义上区别于史诗）的是它对书本的严重依赖。只有随着印刷的发明，小说的传播才成为可能。”^[34]在此，本雅明最著名的观点之一是技术复制对传统艺术性——“光韵”及其生产条件的消解，对以光韵为存在基础的艺术“膜拜价值”的破坏。传统艺术中之所以会显现出光韵，与艺术发端时注入其中的巫术、宗教礼仪氛围有关；与传统艺术追求的独一无二的“原真性”分不开；源于艺术品和欣赏者之间存在着较大的审美距离。而这几个方面又都与传统时代媒介不发达、艺术品难以复制等条件紧密关联。现代媒介特别是电子媒介带来的新语境和影响深远的机械复制功能，对遗留在传统文艺中的神秘氛围、原真性和审美距离造成了“却魅”和破坏，光韵也就失去了它的生产条件，“艺术作品机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的光韵”^[35]。与此同时，随着上述几个条件的失去，代表着艺术品神奇性和仪式感的“膜拜价值”也遭遇了解构，而与技术性和快速传播相关联的“展示价值”得以形成和凸显。如果说膜拜价值维持的是艺术某种审美自治性，那么，展示价值则使艺术走出了这种自治性，使艺术的整个社会功能彻底革命化了^[36]；这意味着艺术向新的审美性的开放，这种新的审美性也可能是一种新的光韵，但它们可能不出于某种神秘的原真性和高高在上的创作性权威，可能在于艺术品的公共性、可见度以及审美主体之间的互惠性和平等交流等方面。对此，本雅明没有做具体说明，但在今天的数字新媒介时代的网络文学、数字艺术生产中已经可以看到这种现实。

关于审美经验的媒介再生产。在此，本雅明提出了传统“静观”的瓦解和“震惊”“分心”两种现代审美经验形态形成问题。如上，本雅明已经提到摄影、电影等新的技术和艺术形式在对生活瞬息之流动状态进行捕捉时，需要人的潜意识与之对应。而当这些技术化的信息不断呈现，新的刺激不断叠加，视听感官应接不暇，意识难以消化吸收不断涌入潜意识，审美震惊的心理前提就形成了。摄影应该是最早催生震惊的一种艺术。但相对而言，电影则更为典型，“电影银幕的画面既不能像一幅画那样，也不能像有些现实事物那样被固定住。观

照这些画面的人所要进行的联想活动立刻被这些画面的变动打乱了。基于此，就产生了电影的惊颤（震惊）效果”^[37]。如果说，静观最终可能走向的是沉思，那么，震惊的结果可以称之为“分心”。分心主要指的是审美注意力被分散后以分割为不同片段的方式进行审美接受的一种经验形态。一幅静态的绘画作品，很容易使人进入静观状态，并走向沉思；而电影是多幅胶片画面的组接，观赏者静观和沉思的前提就被打破了，“面对电影银幕，观赏者却不会沉浸在他的联想中。观赏者很难对电影画面进行思索，当他意欲进行这种思索时，银幕画面就已变掉了”^[38]。这就需要观众以分心的方式与之对应。分心的接受方式破坏了审美注意力的集中，消解了审美沉思，但观众不等于失去了接受主体性，而意味着某种新的接受主体性的出现。“分心中的接受在所有艺术领域越来越明显，并且是感知发生深刻变化的一种征兆，分心接受在电影中找到了真正的训练场。”^[39]

四、作为媒介化社会物质实践的文艺生产

从一种“整体生活方式”的文化涵义出发，文艺可以被概括为“中介”性活动或媒介化社会实践，因此，文艺生产也自然就成为了文艺媒介生产，物质实践性、社会性构成了文艺媒介生产的根本属性。

按照雷蒙德·威廉斯的“文化唯物主义”，文艺属于作为“整体性生活方式”的文化。而从生产角度，可以将之视为“中介”活动和媒介化实践。阿多诺已经把作品形式看成各种材料要素的中介化而成的“中介体”，同时也强调文艺特性不在于直接地反映现实，而是间接地“中介”了现实，其中伴随着符号化过程：“中介（mediation）在这里是指部分与整体中的相互关联……这些作品在事实上无论怎么说也不是直接的。它们的存在应归于间接或中介作用，单凭这一点便可把诸要素转化为符号或标记（signs）。”^[40]威廉斯更加明确地主张以“中介”代替“反映”来解释文艺。他认为，反映论“由于把这种物质过程外化和异化为‘反映’，

艺术活动（对于艺术品而言，它即是‘物质性’的，又是‘想象性’的）的社会特性和物质特性就被遮蔽起来了”^[41]。而“中介”（mediation）一词的基本涵义是不同事物和不同活动之间联系环节，可以用它来描绘社会和文艺之间、基础和上层建筑之间的一种关系过程。“我们不应该期待（或者并不总能）在艺术中发现直接‘反映’出来的社会现实，因而这些现实（时常或总是）经过了一种‘中介’过程，在这种过程中它们的内容已经发生了变化。”^[42]以“中介”代替“反映”，既可以表明生产前后材料和作品之间的变化，还可以很好地展示出文艺作为一种基本实践过程始终没有脱离社会整体生活而存在的状况。

更为重要的是，以“中介”代替“反映”，突出了文艺的媒介生产意涵。首先“中介”属于活动过程，不同于实体性的“中介体”或媒介物；其次任何“中介”活动都依托于“中介体”或媒介物才可以现实地进行。它们或者是语言符号、载体等专门性媒介工具，或者就是上面所说的功能性媒介工具。这正是英文中“中介”（mediation）、“中介体”（mediator）以“媒介”（media）为词根的要义所在。如此，“中介”和“媒介”就统一在一起了，二者都是通过媒介物、中介体展开的实践活动。在这个意义上，文艺生产实质上也就是作为人类整体生活方式具体表现之一的媒介化实践。换言之，文艺生产必然表现为文艺媒介生产。按照威廉斯的说法，总体上文艺生产是某种情境中以媒介化或中介化方式进行的“构形”（formation）性的活动，即使那种单纯地“把‘媒介’定位为工作的某种程序（步骤）的做法，也比那些几乎完全脱离了原初的一般技艺性劳动的意义的‘艺术’概念（例如，‘诗歌’已偏离了那种把侧重点放在‘制作’和‘制作者’上的意义）显得更为可取”^[43]。

从中介化、媒介性视角可以更为充分地揭示出文艺媒介生产的根本特性——物质实践性和社会性。如上述马克思关于媒介生产工具思想已经从根本上为文艺确定了物质实践性和社会性的理论基调。晚年卢卡奇的“社会存在本体论”对这一思想做了具体展开。依此，世界由无机自然界、有机自然界和人类社会三大存在领域构成，“三大存在

类型的这种共生（包括它们之间的相互作用和基本差别），乃是各种社会存在的基础……这种存在形式也是各种实践的基础”^[44]。人类的实践活动无论是被命名为物质生产还是被命名为精神生产，都必然是“三大存在系统的物质交换活动”，都必然伴随着“物质变精神、精神变物质（自然人化、人化自然）”的现实过程。^[45]文艺生产无论是从使用语言符号着眼，还是从使用整体性的媒介系统着眼，都要使用作为自然人的有机体（身体、器官等）和物质符号、载体、器材、设施、设备等（作为媒介物的材料）来自无机自然和有机自然的各种物质材料，最后生产出的艺术品，也无不是作为现实社会中的人的精神力量（感知、想象、情感、体验等）及其现实社会生活和无机自然、有机自然三大存在领域相互交融的产物。威廉斯把这种思想具体落实到了各种文艺生产形式那里进行分析：“音乐家则一直是在同乐器的物质性表演和物质性记号（即乐谱）打交道……戏剧家也一直在同舞台的物质属性以及演员行动与发声的物理属性打交道。作家则以种种我们必须加以审视和区分的方式处理着纸面上的物质性记号。理所当然地，在任何一种艺术中都存在着这种物理性和物质性的意识。”^[46]也就是说，文艺意义必然依托各级各层媒介物以媒介化方式展现出来，而这一过程属于典型的物质实践过程。

威廉斯还进一步把他的“中介”活动观点落实到了语言实践层面，提出了“接合表述”思想，深刻地揭示出文学生产的物质实践性和社会性的具体呈现状态。在他看来，“语言就是这种能动的、变化着的经验的接合表述（the articulation），就是一种充满能动活力的、接合表述出来而显现在这个世界上的社会在场”^[47]。接合表述既指语言的清晰表达过程，也指把社会实践活动中各种散乱的要素联结到一起，建立起一种关系并以话语方式将之建构为一个表意世界的实践过程。“新葛兰西派”的劳伦斯·格罗斯伯格解释说：“接合即是在差异性中产生统一性，在碎片中产生统一，在实践中产生结构。接合将这个实践同那个效果联系起来，将这个文本同那个意义联系起来，将这个意义同那个现实联系起来，将这个经验同那些政治联系

起来。”^[48]如此，文学就可以被视为这样一种接合表述方式。作为接合表述，文艺是有形式性和系统性的。这样，形式主义文论才坚持文学中存在一种可以从现实、社会、一般语言中区分出来的“诗性语言”。然而，关键问题是，要保留这种区分，就不得不把它们延展到不可分解的社会物质过程中去。这不仅仅是指“物质过程在艺术制造和接受的社会情境下是不可分解的，而且是指，物质过程在实际的制造和接受过程中也是不可分解的，这种实际的制造和接受在一种以物质化方式使用和改变物质（包括语言）的社会体系中，把多种物质过程联接起来”^[49]。换言之，文学作为语言的接合表述，应是全部的社会物质过程本身。

当然，文艺不只是一种限于语言符号的接合表述方式，而应是各种媒介形态的协同接合表述。这在布莱希特、本雅明等人的媒介生产论中已经存在。威廉斯详尽地阐述了不同历史阶段文艺的不同媒介形态在生产过程中形成的不同关系和方式。他认为，“把‘文学’限定为一种与书籍印刷相关、笔与纸的特殊技术，这可以看做是文学的一个重要的历史阶段”，在此阶段，“作者还是一个单个的手工劳动者，他独自同他的‘媒介’打交道”^[50]。然而，进入20世纪之后，语言与其他媒介之间的关系发生了深刻变化，远远超过了相对陈旧的印刷术与语言之间的关系。“这些新的技术变化主要包括：以电子手段传播和记录口头及书面语，以化学和电子手段合成并传播形象。这些同口头言语、同言语的书面表达包括其自身能够被‘书写’出来的形象等等，都有着复杂的关系。”^[51]威廉斯不仅指出文艺生产中语言符号无法脱离其他媒介形态而存在的事实，而且对不同历史时期的具体状况也进行了分析，特别是分析到了20世纪电子技术媒介、载体等对语言符号的巨大制约作用。当威廉斯引导我们从整体性媒介理解文艺的接合表述时，文艺生产的物质实践性和社会性得到了充分展现。

结 语

马克思主义文艺生产媒介理论是存在于马克思主义文论中的理论现实，它具有内在的思想线索和

或显性或潜在的逻辑关系。如果说，马克思、恩格斯从媒介生产工具切入，为文艺媒介生产研究开辟了道路，布莱希特、本雅明、阿多诺等人则将之落实在了文艺生产领域，并结合20世纪后的文艺发展现实，对这一理论的具体内容做了丰富的展开和具体分析，而威廉斯则对这一生产形态的物质实践性和社会性的根本性质予以了实锤敲定。20世纪70年代以后，新马克思主义开始走上了多元化发展道路，马克思主义文艺生产的媒介理论似乎也走过发展的盛期，当前关于这一思想的突破性论述已不多见，这不能不说是一种遗憾。但在人类文化从书写—印刷范式向电子—数字范式转换这一千年巨变的当今时代，也许我们比任何时候都更需要文艺生产的媒介理论研究。把马克思主义文艺生产媒介理论和新媒介时代的文艺发展现实相结合，为中国新媒介文论话语建构提供理论资源和理论基础，应该是当前学界一项重要任务。

〔本文系国家社科基金重大项目“中国新媒介文艺研究”（项目编号18ZDA282）的阶段性研究成果〕

〔1〕李泽厚认为，马克思的历史唯物论属于“工具本体”论的，其核心思想是：“以生产工具为核心和标志的生产力的发展是社会存在的根本柱石。”参见李泽厚《人类历史本体论》，第10页，天津社会科学院出版社2008年版。

〔2〕〔4〕〔5〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第23卷，第204页，第202页，第203页，人民出版社1972年版。

〔3〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第47卷，第427页，人民出版社1979年版。

〔6〕〔13〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第46卷（下），第219页，第33页，人民出版社1980年版。

〔7〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》第1卷，第35页，人民出版社1972年版。

〔8〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第41卷，第42页，人民出版社1982年版。

〔9〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第31卷，第154页，人民出版社1998年版。

〔10〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第15卷，第408页，人民出版社1963年版。

〔11〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》第10卷，第

653 页, 人民出版社 1962 年版。

[12] 马克思、恩格斯:《马克思恩格斯全集》第 25 卷, 第 554 页注释, 人民出版社 1974 年版。

[14] Marshall McLuhan, *Understanding media*. Cambridge and London: MIT Press, 1995, p.7.

[15] 马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》第 2 卷, 第 113—114 页, 人民出版社 1972 年。

[16][20] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Translated by John Willett, New York: Hill and Wang, 1957, p.185, p.183.

[17][21] 特里·伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》, 文宝译, 第 67 页, 第 67—68 页, 人民文学出版社 1980 年版。

[18][19][40] 阿多诺:《美学理论》, 王柯平译, 第 331 页, 第 374 页, 第 251—252 页, 四川人民出版社 1998 年版。

[22][25] 本雅明:《作为生产者的作者》, 王炳钧等译, 第 21 页, 第 33 页, 河南大学出版社 2014 年版。

[23] H·R·姚斯、R·C·霍拉勃:《接受美学与接受理论》, 周宁、金元浦译, 第 24 页, 辽宁人民出版社 1987 年版。

[24] Walter Benjamin, *Selected Writings, Vol. 2: 1927-1934*. Translated by Rodney Livingstone and Others Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.544.

[26] 马克·希尔伯曼:《再现的政治: 布莱希特与媒介》, 陈后亮译, 《马克思主义美学研究》2012 年第 1 期。

[27] 让·波德里亚:《象征交换与死亡》, 车槿山译, 第 72 页, 译林出版社 2012 年版。

[28] 康在镐:《本雅明论媒介》, 孙一洲译, 第 115 页, 中国传媒大学出版社 2019 年版。

[29] 林文刚编:《媒介环境学: 思想沿革与多维视野》, 何道宽译, 第 28 页, 北京大学出版社 2007 年版。

[30][36][39] Walter Benjamin, *Selected Writings, Vol.3:*

1935-1938. Translated by Edmund Jephcott, Howard Eiland, and Others Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p.117, p.106, p.120.

[31][33] Walter Benjamin, *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.473, p.460.

[32] Walter Benjamin, *Selected Writings, Vol.4: 1938-1940*. Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 2003, p.390.

[34] 本雅明:《本雅明文选》, 陈永国、马海良译, 第 295 页, 中国社会科学文献出版社 1999 年版。

[35][37][38] 本雅明:《摄影小史·机械复制时代的艺术作品》, 王才勇译, 第 53 页, 第 92 页, 第 92 页, 江苏人民出版社 2006 年版。

[41][42][43][46][47][49][50][51] 雷蒙德·威廉斯:《马克思主义与文学》, 王尔勃、周莉译, 第 105—106 页, 第 106 页, 第 167 页, 第 38—39 页, 第 169 页, 第 159 页, 第 170 页, 第 57 页, 河南大学出版社 2008 年版。

[44] 卢卡奇:《关于社会存在的本体论·上卷——社会存在本体论引论》, 白锡堃等译, 第 3 页, 重庆出版社 1993 年版。

[45] 冯宪光:《论艺术制作》,《新时代文艺美学发展新趋势暨〈曾繁仁美学文集〉出版学术研讨会论文集》, 第 4 页, 山东大学文艺美学研究中心 2020 年。

[48] 萧俊明:《新葛兰西派的理论贡献: 接合理论》,《国外社会科学》2002 年第 2 期。

[作者单位: 杭州师范大学人文学院
文艺批评研究院]
责任编辑: 吴子林