

论当代艺术中文学意义的贫困化

施旭升

《解放军艺术学院学报》2005年第3期

[内容提要]近年来的当代艺术创造中弥漫着一种汉赋的风气，“铺采摘文”的同时却是精神的贫乏，或者说呈现出一种在表面的繁荣之下的“文学意义的贫困化”的倾向。如何理解当代艺术的这种“汉赋化”的倾向，以及我们应该有着怎样的文化对策？对于这一问题的回答，正是本文的主旨所在。由此，本文进一步具体探讨了文学之于艺术的一般关系，亦即文学作为一般艺术的深度体验模式及其特殊的艺术表现的问题；并进而提出对于当代艺术学所面临的困境和出路的思考。

[关键词] 当代艺术文化 汉赋化 文学意义的贫困化 深度体验模式

不可否认，在当代艺术文化的系统中，新时期以来曾经独领风骚的文学如今已经风光不再，文学已经被无情地边缘化了，甚至面临着一种无可奈何的沉沦的困境；而在当代大众文化的浪潮下，以影视艺术等为主导的诸多艺术形式则明显出现了一种视像化、时尚化、娱乐化的趋向，特别是那些先锋派和商业化的影视、戏剧的创作都在不约而同地放逐文学，使得当代艺术在表面的繁荣之下呈现的却是“文学意义的贫困化”。

这里所谓的“文学意义的贫困化”，不仅是指文学创作本身对于意义的消解，而且在整个当代艺术文化体系中，由于文学的边缘化，各种艺术中的“文学意义”都被逐渐的淡化，甚至作为各种艺术基础的文学被当作赘疣而加以割舍，弃之如蔽。因为，曾几何时，不仅在文学领域，美女（男）作家、“身体写作”等等甚嚣尘上，而且在戏剧、影视等诸多艺术领域中也是以感性娱乐为尚，其结果就是造成当代艺术文化中的一种普遍的意义的空洞的现象，或者说就形成一种明显的“汉赋化”的倾向。也就是说，就像历史上的汉大赋那样，注重的是状貌写景、铺陈百事，讲究的是“铺采摘文”⁽¹⁾，当代中国艺术的创作中也多是追求奢华铺陈、声色之娱，形式大于内容已成为十分普遍的现象。无论什么作品，都鼓吹所谓“大投入、大制作”，讲究包装

与炒作，迷信一些高科技手段，形式上流光溢彩、堆金砌玉，内容上却十分苍白；他们所忽视的恰恰是对于其中文学意义的开掘、精神境界的提升。诸如此类，不仅在戏剧影视界盛行一时，而且也蔓延到其他许多艺术领域。

比如说，近年来张艺谋的电影就成为这种“汉赋化”倾向的一个典型。张艺谋近年来的几部电影，经过制作方大肆地商业化的炒作，虽然获得了不俗的票房，但是其作品本身却更多的是在玩视觉影像的技巧，讲究所谓“视觉的冲击力”；然而其文学的意义却根本经不住推敲，也不值得深究。其实质当然也就是对文学精神的漠视，或者说是对于文学所提供的这种核心体验模式的忽视。他的《英雄》和《十面埋伏》等受到广泛的批评，以及最近在他所梦寐以求的“奥斯卡奖”上的败北，其因亦盖源于此。而反观张艺谋此前的一些成功之作，无论是《红高粱》、《菊豆》、《秋菊打官司》、《活着》，还是《一个也不能少》、《我的父亲母亲》等，却无不是从一些已经广有影响的小说中加以移植，无不是有着对于人性人情的较为深切的体验的基础。这并不仅仅是由于原小说为张艺谋的电影提供了一个好的故事情节，而更为根本的还是其中文学意义的充实以及其中人情体验的深厚。可以说，张艺谋近期电影的之不足恰恰就在于其文学意义的相对缺失及其疏于对人性体验深度的开掘。

在舞台剧领域，近一两年，从田沁鑫的“国话版”及林兆华的“人艺版”两个版本的话剧《赵氏孤儿》到广州话剧团的大制作《白门柳》，以及京剧《贞观盛世》、《图兰多公主》等，多是在舞台形式上讲究求新求异或者追求奢华，出现了一种所谓“一流的舞美，二流的表演，三流的文学”的反常现象。特别是林兆华版的《赵氏孤儿》，不仅颠覆了传统戏曲舞台上“赵氏孤儿大报仇”的文学格局而改为“赵氏孤儿不报仇”，这种颠覆的依据已经受到了来自多方面的质疑；而在舞台布局及舞美设计上则极尽机巧，虽然也不乏一些大家手笔，可圈可点，但在总体上该剧所缺少的恰恰是一种深切的文学体验。正如有论者所批评的，近年来的戏剧“一度创作的萎缩，二度创作的走红，形成了舞台技术主义称霸的局面。创作者越来越追求调度、节奏、造型、空间设计等舞台的形式因素，至于运用舞台技巧去言说什么，倒成了无关紧要的事。这种没有灵魂的戏剧正被越来越高昂的花销包装起来。”⁽²⁾与其外表的光鲜相对应的则是内容的空洞，从而，正如历史上的汉大赋，这种艺术给人们所带来的也主要就是感官的满足，是对于外在世界的堆砌，而不是对于心灵世界的体验。

事实上，这种当代艺术的“汉赋化”或者谓之“文学意义的贫困化”的倾向的出现，正与当代大众传媒的发达所带来的一股娱乐化、消费化的浪潮相一致。这股娱乐

化、消费化的浪潮几乎席卷了所有的艺术人文的领域；MTV、无厘头喜剧、时装秀、模特大赛、商品广告等，比比皆是。从而使得一股浮华奢靡之风尽情地飘荡在舞台和屏幕之上。在这股娱乐化、消费化浪潮的席卷之下，以往那些纯美的文学似乎显得越来越苍白，越来越缺乏血色。传统的高雅的文学如今则变成人们日常精神消费甚至感官娱乐的一部分。与此相关的是，在继“机械复制时代”之后，当代艺术更是以一种工业化的生产方式从事着大批量的生产制作；而各种电子传媒所带来的传播的便捷，更使得艺术消费的日常化。从而，艺术的生产根本上也就无须去追寻什么“文学的意义”或“深度的体验”，它给人们所提供的更多的是一种方便面食的大众快餐；人们在艺术中也主要是获得一时的快感，而无须深刻体味其中的意义。快感文化、快餐艺术风行一时，在价值取向上也多是追求时尚和流行，或者说，实质上也就是对文学所应有的人文关怀的消解。这种情形不仅造成当代大众娱乐文化的人文精神的缺失，带来了文学精神的贫乏、审美价值的扭曲，使得那些当下在舞台上或屏幕上那些走红的艺术失却了其文学精神中所应有的文化底蕴；而且，更严重的是将当下的艺术创作引向了一个精神价值湮灭、审美特质遭受侵蚀的困境当中。从而，当代艺术中这种汉赋化的倾向，一方面难免会使艺术所应有的完整的价值意义和精神体验遭受肢解和阉割，另一方面更是诱导人们误认为某些“快餐”文化的衍生物就是当下艺术的发展方向，甚至就是艺术本身。如果说它会给艺术带来一种难以弥补的内在损害，应该说不是什么危言耸听。

二

然而，深究起来，当代艺术中这种“文学意义的贫困化”或“汉赋化”还仅仅只是一个表象，实质上，它还与人们对于文学本质的一种习以为常的曲解以及当代艺术中文学核心地位的丧失有着密切的关联。也就是说，它一方面涉及到对于文学自身的艺术特质的理解，另一方面，还关系到对于文学在特定的艺术文化系统中的地位和作用的认定。

那么，文学的本质究竟何在？文学之于其他艺术到底又有着怎样的关联呢？

毋庸置疑，本质上，文学既是一种特殊的精神体验，同时又有着具体的语言符号的表现。从文学的语言符号的表现来看，文学固然是以语言为其基本表现手段，然而，它又不仅仅是一种“语言的艺术”，文学所涉及的乃是人的思想意识和情感体验的直接现实。所谓文学是一门“间接的艺术”，乃是就文学语言的符号特性而言的，是指文学并非是以直接的形象来描绘物质的大千世界，以满足人们的审美需要，而是

向人们展示一个由语言所附丽的心灵体验的世界。也就是说，文学不仅仅是以语言为手段或媒介，而是有着自己的特殊对象或内容，即一个为色彩、声音等物质手段不能进入、无以呈现的特殊世界，一个只是向语言敞开并以语言为家的独特天地。在这个由人的知、情、意所构筑的心灵体验的世界原本就是无声无色无形无像无嗅无味的；而且只有语言能够进入，或者说，它仅仅存在于语言之中并且通过语言才能够传达。在这个意义上，语言构成了真正的文学的本体。“语言是存在的家”，文学就是以语言为家而直指人的心灵体验的世界，以及这个心灵世界所包容的深厚的历史文化的内蕴。惟其如此，文学不是纯粹客观的展示一幅人生画卷，而是“提供测试人生价值和人生态度的光谱……随着这一幅人生画卷的徐徐展开，读者不仅会身临其境，进入角色，而且还会对人生的经验和生命的奥秘作出自己的结论和评价。”^③

然而，长期以来，一些人常常将文学语言仅仅看作是一种媒介、载体、符号，以至像俄国形式主义者那样，仅仅从“如何言说”而不是“言说什么”来界定文学的特性。这显然是一种误解。因为，在本质上文学既离不开言，亦得之于象和意，是在“言—象—意”一体的结构中直接指向人的心灵体验的世界。所以，一方面，语言之于文学不是可有可无，而是不可替代的；它不是像旅游指南、商品广告一样的纯粹手段性的东西，在人们“得象”、“得意”之后即可抛弃或忘却。另一方面，“言为心声”，通过语言与意象的融通，文学更是向人们打开了一个心灵体验的世界之窗。这种心灵体验的世界，是如此的精微细密，只有作为心灵之声的语言才是打开它的钥匙，而像图像一类的物质化的符号手段却可能永远都难以把握和传达。尤其是当外在的物的世界在不断挤压和吞噬着人的灵魂的时候，这种内在的心灵体验总是会透过心灵的声音来加以倾诉和呐喊。

故而，从文学的精神体验的特性来看，优秀的文学作品总是必然深入到生活的内部，跨进人们的心灵世界，切实地去体验和感受人心的浩瀚壮丽，谛听来自心灵深处的历史回声，真诚地倾听它们的殷殷诉求。在这个意义上，可以说，文学不仅是作为一种“语言的艺术”，而且更主要的是作为艺术的核心体验，往往体现出一个时代的审美文化的核心体验模式。也因此文学成为各个门类艺术的基础，并且在整个艺术文化体系中有着一特殊的地位。或者说，对于所有艺术来说文学之所以必不可少，就不仅在于文学是语言的，更主要的还在于文学通过语言而直指人的心灵体验的世界，并且赋予其一种“核心体验模式”。

进而言之，从文学与戏剧、影视等综合性的视听艺术之间的相互关系来看，作为

艺术表现媒介的图像之于语言文字并不是相互排斥，而是可以相互补充、相得益彰的。虽然以印刷传播为特点的文字时代与以电子传播为特点的视听时代，传播媒介的不同自然会影响到人们的艺术体验方式甚至价值观念，以至于人们把以印刷传播为主的文学与电子传播为主的影视艺术有意无意地划开了界线，但是，以视听接受为主的戏剧、影视艺术却不仅不能与文学截然分开，甚至更需要文学作为其艺术表现的基础。德国电影理论家克拉考尔曾就电影和小说加以比较时指出：小说“作为一种文字的作品，它因而能够直接提出和深入内心生活的世界——从情绪到观念，从心理冲突到思想论争。实际上，一切小说都侧重于表现内心的发展或存在状态。小说的世界主要是一种精神上的连续，这种连续现在常常有某种非电影所能掌握的元素，因为这些元素并不具有可资表现的客观形态。”^④作为文学作品，小说是以“不具有可资表现的客观形态”的人之内在心灵世界为对象或内容，而戏剧影视等其它艺术恰恰是以“具有可资表现的客观形态”的外在感性世界为对象或内容。固然，作为不同的艺术它们各有其独特的表现方式和所擅长表现的领域，在价值论上也并没有高下优劣之分，但是，在整个艺术文化系统中，如果说，戏剧、影视等主要侧重于表现动作、情节等外在的感性世界，那么，可以说，文学则相对更为接近或者更擅长于表现人的心灵世界。人们为什么会所经常提到的，一部优秀的戏剧必然要有一个好的文学剧本为基础（其实，电影电视等其它艺术形式，也莫不如此），其根本原因也就在于，文学之于戏剧、影视，所提供的恰是后者所不可或缺的“核心体验模式”；或者说，戏剧影视之离不开其剧本文学，就在于，它们不仅只是表现那些外在的动作或者情节，而且也不能没有对于内在心灵世界的表现。即使是在当今这样一个所谓的“读图时代”，一个视觉文化占主导地位的时代，文学作为“核心体验模式”的价值和意义仍然是不能忽视的。文学的本质就是内在化的、是精神性的。在这个意义上，将文学作品改编成戏剧或者影视，也就不仅仅是一种符号的转换，不仅仅是从文学作品中获得一个情节的外壳，而且，更重要的还是赋予一种“体验的深切”；或者说，正是在心灵体验的深度上，在对人性和人情的丰富性的揭示方面，剧本文学为戏剧舞台或者影视屏幕提供一个深度体验的模式。所以，如果没有剧本文学所赋予的艺术体验的基础，戏剧、影视等门类艺术也就难免流于肤浅。例如，尽管有人认为，金庸的武侠小说之所以拥有成千上万的读者，主要原因之一就在于成功地将文学的娱乐功能发挥到至极。而事实上，金庸的作品能够打动各种不同文化层次的读者的，眼花缭乱的武打套路和曲折离奇的情节只不过是在外在因素，真正感动读者的还应该是贯穿作品始

终的行侠仗义精神和亘古不变的人间真情。从这个层面上说，金庸的小说既是“闲暇的游戏”，也是“布道的牧师”。而那些将金庸小说搬上银屏的影视作品，如果只是注重眼花缭乱的武打和曲折离奇的情节而忽略了后者，也就只能是舍本而逐末，属于等而下之一类。

其实，在历史上，古希腊以来的西方艺术就有着特别尊重文学（诗）的语言文本的传统。很难想象，如果没有作为希腊艺术的武库的神话，没有两大荷马史诗和三大悲剧家的光辉灿烂的剧作，古希腊会出现那样一个时代的艺术繁荣。正因为如此，自古希腊以来，西方戏剧一直都十分重视剧本文学的创作。虽然，在中世纪后期，有发达的意大利“即兴喜剧”的影响，但在文艺复兴之际，还是迅速回归到重视剧本文学的道路上来。从而使得欧洲戏剧的“剧本中心观”一直延续下来，直到20世纪，即使面临着各种现代主义的反叛，也终究未能被彻底颠覆，从而作为其深度体验模式的文学依然处于整个艺术文化系统的核心地位。

在中国，文学文本的意义则体现出另外一番情形。中国有着深厚的诗的传统，或者说，正是在诗（文学）“言志”、“缘情”的深厚传统中，中国人更注重心灵的体验。诗能够更直接地将人们内在心灵的体验诉诸语言、形诸笔墨。然而，在中国古人看来，语言有时也是无能为力的，所谓“言不尽意”、“大音希声”，所言都是这个道理。从而，中国古代无论歌舞、书画，都十分讲究内心的体验，都与诗学的传统有着密切的关联。从中国艺术的历史传统上来看，既讲究艺术家的反观内省，同时等形成了一种心系天下的精神情怀和入世言志的思想风范，为人们的现实生活点燃了烛照灵魂的忧患之光。故而，以诗（文学）为基础的中国艺术，从来都十分注重人的精神的升华，人生境界的提升，使得诗艺不仅成为个体一己的体验，而且还有着巨大的社会意义追求和昂扬的精神指向。

然而，20世纪以来，与现代派艺术的兴起相一致的，乃是一股反文学的浪潮。特别是在当今这样一个消费文化的时代，消费主体中心地位的确立，表现在精神接受（消费）层面，就是一种情感方式和价值观念上的娱乐化的取向。人们把寻求自由的努力大部分倾注到功利和享乐层面，以致于无暇去关照精神的自由和体验的深度。文学的想象力和激情失去了存在的空间，现实被挤压成单调的生存平面。人们更多的是以散文时代的琐屑目光来分割生活，成为马尔库塞所谓的“单向度的人”。这样所造成的文学意义的贫困实际上也就是人类自身精神理想的贫困。正如科林伍德就指出的，对于娱乐的过度追求，必然会导致“精神上出现疾病，它的症状就是无止境地渴求娱

乐，并且完全丧失了对实际生活事务，对日常生计和社会义务都是必要的工作的兴趣和能力。”^⑤从而，艺术对消费主义、“市场原则”的迎合，不仅造成了人的想象力的委顿和情感空间的促狭，而且还使得文学的原创能力极大萎缩，文学的创新激情或被遮蔽或被奴役化，创作只能在市场的放任和利益的驱使之下，带来的是内容的庞杂和形式的歧变。

在这种消费主义和商品经济的大潮之下，文学艺术必然走下“经国之大业，不朽之盛事”的神圣祭坛，并逐渐步入社会的边缘，甚至只是成为一种商品的生产。其结果不仅可能带来艺术语言与想象力的贫乏，使得艺术变成一种纯属个人的、琐碎而偶然发生的无意义的行为；而且，在对传统的解构过程中，常常以世俗取代崇高、以庸常消解英雄，对正剧、悲剧与喜剧进行粗鄙化、媚俗化的拆分与拼合，以形成一种庞杂零乱的表述；甚至以为平凡世俗的社会生活就是人们精神追求的原初目的，以偏狭的个人人伦际遇来表现社会的全部认识和理解，以迎合那些低俗的情感、偏执的精神欲求。这样的艺术创作自然就不仅是自身的“降格”，也是主体精神价值的丧失；它所带来的结果，显然就是一种在表面的热闹和“繁荣”背后的艺术表现深度的消失和意义的遮蔽。

这种当代艺术中的“汉赋化”倾向，本质上就是无视甚至取消了文学的“深度体验模式”，用“观物”的感觉遮蔽了其心灵的眼睛，用“花言巧语”来写景状物，用“语言的游戏”来弥补意义的空虚，有的作品甚至更迷恋于物的世界，以摹写情色肉欲来取代对人的心灵世界的开掘和探索。然而，尽管如此，也绝不意味着文学将就此而丧失其作为人类精神家园的独特品性。因为，离开了文学艺术对于人类内在世界的深度体验，人类的精神世界将变得黯然失色，而人类精神的失落最终将导致世界的沉沦。

所以，在当今大众文化消费的社会里，当艺术只是成为一种无所事事、无可奈何、庸常凡俗的琐碎描述，或者成为个体自我生存的受困与突围以及个人欲望的生理化、本能化的压抑和放纵，成为当下流行文化的种种元素在商业生产模式流程中的拼贴融合的时候，文学的意义和价值也就实际上被取消了。本杰明曾经指出：“在对艺术作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术作品的韵味。”^⑥如果说，这里的“韵味”不仅是指那些古代的经典作品相对于机械复制而言所特有的精神品格，而且也包括那些现代艺术的审美价值的蕴涵，那么，所谓“韵味”实际上也就是我们这里所强调的文学“意义”或“意蕴”。无疑，那种平面化、零散化的叙事，以及它对元话

语、经典规范、崇高审美、宏大叙事的全面摒弃和解构已经形成对传统文学生存方式的巨大挑战，其意义面临着消解；但是作为一般艺术的“深度体验模式”的文学，却不仅不会就此消亡，而且，无疑还会有理由继续存在下去。

显然，只有坚守文学之“深度体验模式”，才有可能获得艺术的终极意义和价值。因为人毕竟是离不开精神生活的动物，“诗意地栖居在大地上”才是人类本真的存在方式。我们无法设想，如果离开了以构建精神家园为己任的文学，人类还能诗意地栖居在这片“冰冷”的大地上！从原始社会的口耳相传到当今时代的声光网络，文学的形式体裁和传播方式尽管发生过多革命性的变化，但每一次变革之后，文学总能找到自己合适的生存土壤。尽管艺术的家族日益庞大，却不足以从根本上动摇文学的这种作为人类精神的“深度体验模式”的本质，也无法改变文学的既定的美学地位和历史宿命。尤为重要的是，文学所体现的“深度体验模式”为人类构建精神家园的历史宿命从来就不曾因外部世界的变化而有丝毫的变更。所以，除了那种个人化的自我关注、低吟浅唱和粗鄙化、媚俗化的“市场迎合”，除了热情洋溢的盛世礼赞，难道文学不应该有着更为深广的入世精神、忧患意识，不应该有着更为冷静的醒世和警世的意义么？

三

对于当代艺术中文学意义的贫困化，如果只是从精英的或主流意识形态的立场上指责大众文化泛滥，似乎于事无补；一味地强调文学自身的纯洁而孤芳自赏，也无异于画地为牢。事实上，这不仅需要当前文艺学认真的反思与冷静的面对，而且也文艺学自身的发展和转型带来了一个重要的契机。

文艺学无疑需要以文学的阐释为核心，需要重申文学在当代艺术文化中的核心体验的意义。因此，文艺学就不能回避文学被边缘化的当下境况，不能无视文学精神沉沦的现实。归根结底，文艺学不是一个纯粹思辨的理论学科，而是与具体的艺术实践和广泛深入的艺术批评相结合的实证学科。它固然需要深厚的哲学美学的根基，同时也离不开广泛的艺术体验和现实的审美经验。从而，一方面，文艺学如果不能深入地探究文学艺术的人生体验，那么，它也就失去了它的生存之本，成为一种无本之木；另一方面，文艺学如果不能直面文学艺术的当下境况，不能就文学艺术的历史变迁以及当代大众文化语境中的文学的颓势做出合理的阐释并提出应对之策，那么，它也就是纸花一朵，了无生气，甚至就会失去其应有的理论价值和臧否是非的标准。

当今文艺学研究的出路究竟何在？是否如某些论者所言，文艺学会随着社会的变

动，文化的变迁，特别是艺术自身的兴衰，而出现边界的游移，甚至只能采取一种相对主义或实用主义的立场？文艺学难道只能宿命性地成为一种经院性的学科，或者只是局限于艺术经验的描述和总结，永远匍匐在创作实践的后面爬行？显然，根深才能叶茂，常变才能常新。对于发展当代大众文化语境中的文艺学而言，就既要坚持本体，又要有广泛的视野。坚持本体，就是文艺学研究需要更加深切地关注现实的人性与人情的体验，突显一个时代的“深度体验模式”的文学的价值和意义；而广泛的视野，则是需要更加密切地关注当下以文学为核心体验模式的艺术的生存境况。这两方面的结合，使得文艺学研究既有扎根的土壤，又有现实的学术使命；既有立足之本，又有伸展拳脚的舞台。同时，文艺学还应该积极汲取各种门类艺术学的研究成果，在比较研究的基础上拓展文艺学的界域，丰富文艺学的研究方法，伸展文艺学的研究触角。

而传统的工具论、主体论抑或形式论的文艺学，恰恰就在于过分地画地为牢，在纠偏补缺的意义上，它们虽然各有其时代的或历史的意义，但是，其缺陷却不仅在于本体的错位，它们或者以外在的功用、或者以主体、或者以文本形式作为文艺的本体，因而需要真正的文艺学本体的自觉与反拨；但是，另一方面，它们也因此而固守自己的一隅，不能做到“通观衢路”，为自己圈定了一个有效的界域的同时，却也束缚了自己的视野，捆住了自己的手脚；从而，难免陷入作茧自缚的困境。

在这个意义上，发展当代中国文艺学起码就需要在这样两个层面上来加以深化：一方面，文艺学需要在一个准确的学科定位的基础上坚持本体、关注现实；另一方面，又要积极汲取各交叉边缘学科的优势。这就不仅不应该人为地为它设定一个边界，相反，甚至需要不断突破原有的边界。或者说，这也正是文艺学的现代转换的动力与活力所在。而当前文艺学走出困境的路也正在于此。

* 施旭升，男，1964年8月出生，文学博士，中国传媒大学影视艺术学院教授，博士生导师；主要从事艺术美学及戏剧影视艺术史论的研究。

注释

①刘勰：《文心雕龙·诠赋篇》。

②简兮：《没有奇迹——论空壳戏剧》，《小剧场戏剧论集》，中国戏剧出版社 2002 年版，第 277 页。

③（美）理查德·泰勒：《理解文学要素》，黎风等译，四川大学出版社 1987 年 7 月版，第 6 页。

④（德）齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社 1981 年版，第 301-302 页。

⑤（英）科林伍德：《艺术原理》，王至元等译，中国社会科学出版社 1985 年版，第 98 页。

⑥（德）本杰明：《机械复制时代的艺术作品》，见董学文、荣伟编《现代美学新维度——“西方马克思主义”美学论文精选》，北京大学出版社 1990 年版，第 174 页。