

im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit

技术复制时代的艺术作品

[德]瓦尔特·本雅明 著

孙善春 译

中国美术学院出版社

Walter Benjamin
Das Kunstwerk
im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit



Walter Benjamin
Das Kunstwerk
im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit

Walter Benjamin
Das Kunstwerk

技术复制时代的艺术作品

[德]瓦尔特·本雅明 著

孙善春 译



中国美术学院出版社

责任编辑：倪上胜
特约编辑：张松林
装帧设计：张弥迪
版式制作：胡一萍 张弥迪
责任校对：杨轩飞
责任印制：张荣胜

图书在版编目（C I P）数据

技术复制时代的艺术作品 / (德) 瓦尔特·本雅明著；
孙善春译。— 杭州：中国美术学院出版社，2021.6 （2022.3重印）
ISBN 978-7-5503-2446-6

I. ①技… II. ①瓦… ②孙… III. ①艺术—文集
IV. ①J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 214769 号

技术复制时代的艺术作品

[德] 瓦尔特·本雅明 著 孙善春 译

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002

网址：<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版次：2021年6月第1版

印次：2022年3月第2次印刷

印张：4.125

开本：787mm×1092mm 1/32

字数：100千

印数：1001—2000

书号：ISBN 978-7-5503-2446-6

定价：68.00元

关于本书

法兰克福学派的边缘人瓦尔特·本雅明的艺术论述在半个多世纪以来一直处于一种有些奇怪的境地：饱受读解、屡被援引却依然面目暧昧，意旨难索；他对摄影、电影、戏剧等艺术形式的探讨莫不如此。这一情况本身正是作者思想魅力的最强力证明。《摄影小史》谈摄影而意在历史社会。《技术复制时代的艺术作品》似乐观而实冷峻，至今仍值得我们体会深思。也许，本雅明更应被视作为一位激进的批判思想家，而非所谓的“最后一个文人”。

目录

- 001 机器做主——代译序（林赛·沃特斯）
- 013 摄影小史
- 061 技术复制时代的艺术作品
- 105 跋
- 109 本雅明简明年表

机器做主¹ ——代译序

林赛·沃特斯

1936年2月27日，瓦尔特·本雅明寄给他的朋友提奥多·阿多诺一组论述艺术在现代世界发展的论文的第二个版本。在他给阿氏书信的信封上盖的是巴黎的邮戳，从信中我们可以感觉到本雅明的兴奋之情。他明白，自己已经写出了非常重要的东西，充满着预言的力量；而且，正因为如此，他才在这致挚友的信中流露了比以往更多的焦急之意。早在

1 原题为 *The Machine Takes Command*，为美国哈佛大学教授林赛·沃特斯（Lindsay Waters）先生在2004年6月5日于杭州中国美术学院所作的学术演讲稿。沃特斯先生为本雅明研究的专家，也是本雅明英文全集版的主编。在这次演讲中，沃特斯先生从人与机器的关系入手，探讨了本雅明哲学思想中关于艺术作品的本质、艺术作品的复制及艺术史本身的发展等诸多方面的问题，为我们研究本雅明这位极为复杂的德国思想家提供了一个很好的参照。本人受好友之托，有幸成为林赛教授此次杭州之行的现场翻译，与其就本雅明思想的方方面面进行讨论，多有收获。在此特向林赛教授致意。——译者注

1935年末，他就已经告诉他的朋友们，他正在写一篇“有计划的东西”，一个他的“拱廊计划”的续集，这篇东西将揭露艺术在现代世界中的“隐蔽的结构特征”。他寄给阿多诺的乃是其论文《技术复制时代的艺术作品》的第二版；此文已经过删削并译成法文，因此同处流亡之中的马克思·霍克海默更希望这论文不要以德文形式刊登在《社会学杂志》上。这篇论文的法文译本也就成了本雅明有生之年发表的唯一版本。因为编辑工作的持续进展，这篇论文直到1955年才得以用德文发表，而这是本雅明为回复阿多诺对第二稿的辛辣攻击而准备的第三稿。这个第三稿也是刊于1968年版的文集《启迪》中英译文的基础，这个文集是由汉娜·阿伦特编辑的。

本雅明致阿多诺的信措辞尖锐。也许，霍克海默先前对他文章的反应已经触怒了他？同任何作者一样，他急于倾听到他的编辑们、他的恩主及灵魂伴侣们的意见。他最为担心的是，阿多诺会不喜欢他在论文中采用的古怪的混合形式，即“破坏性手法中的小心谨慎”。

阿多诺认为，本雅明的冷酷无情是没有一致性的。而且，任何细读文本的读者都会同情阿多诺：此论文有着一种谈论艺术时不寻常的战略意味与好战特征。对弹道学的谈论是一个不断出现的参照点，这就揭明了一点：本雅明既感觉到自己身受攻击，又将军事与艺术技艺看作是互相纠缠的。

读者们会发现他们身处试验场上，而非舒服地研究亲切可人的散文家蒙田。通过一个又一个论点，本雅明不断地对自己的议论进行重组，一如爱森斯坦在《战舰波将金号》中重新组织他的主体激怒我们，使我们一再关注机械复制这一问题，但却是从极为不同的视点出发。《技术复制时代的艺术作品》令人不安，因为它将机器放置于人类认为自己要占据的位置。这是异端邪说，因为它声称机械成分，而非神圣的灵感，才最适宜解释艺术品的审美特质。本雅明给我们的是没有心灵的设计，而这作为废墟的心灵又被改变，与机械形成一种可怕的联合。

如果本雅明是说机器霸占了艺术品，那么这话可足够吓人了，但是却至少应和了人文主义者们卑鄙的现代梦魇。根据这些人的说法，工业化的结果就是人类的机械化。这一观点最强力的表达，也许莫过于一些表现主义者的作品，比如格奥尔格·凯泽的戏剧《煤气1》与《煤气2》，以及弗里茨·朗的电影《大都会》（图1）。可是，本雅明说的不是这些。他要提出来的是一个更具挑战性的观点，这观点是危险的，因为它杜绝了一切自怨自艾的可能。

在本雅明的时代，全欧洲大陆的左派与右派分子们都把艺术视作工具，用来推进其各自的政治日程。在德国，“文化大革命”开始于1919年，其中，先锋艺术家们得到了机会，相信他们的作品将成为政治革命的先头利刃；而到了



图1 《大都会》电影剧照 导演：弗里茨·朗 1927年

20世纪30年代初期，这场文化革命就已经结束。1933年后，纳粹主义催生了由国家控制的美学民族主义。而本雅明要努力提出一个左派与右派都无法设想的不同立场，它拒斥两个极端都提供的种种统一化体系。许多20世纪30年代的艺术家与批评家心甘情愿地为政治而放弃了艺术；与之相反，本雅明却力求找到一条道路，既关注艺术的需要又关注政治的需要，而不牺牲任何一方。他在《技术复制时代的艺术作品》一文中阐明的论点，建构出了要解决这一关系的最为根

本的努力中的一种。在那个时代，只有很少的作者，比如路易斯·芒福德与詹姆斯·乔伊斯才就技术复制的美学后果进行了反思。

为艺术树碑立传的种种观点总是力求否认艺术教育与接受中的物质与技术方面。本雅明的焦点不在于在任何超验的意义上探求艺术中的道德与政治，而是艺术的制作及其对一件作品的接受所产生的后果。传统的批评所作的是追求整体性，而本雅明则追求非整体性，像名侦探扫视一处犯罪现场，寻找一切可能错失的东西。因为对整体性传统的认定偏好令艺术评论家们心胸狭隘，本雅明的目标就是打碎传统，以展示其借以组装起来的多种多样的碎片。

本雅明集中探讨的是艺术作品的技术方面。因为他相信，机械性的东西能引导人们走向艺术事物的心脏。关注电影这种艺术作品的具体制作过程，是本雅明用以面对来自其友人与敌人两方反应的方式，也是他回应对艺术的野蛮攻击的方式。西方的左翼运动，包括贝托尔特·布莱希特与提奥多·阿多诺在内都攻击艺术，因为艺术仅仅是左翼政治的工具。另一方面，斯大林主义者与纳粹主义者也攻击艺术，因为艺术还未能足够地成为国家利益的工具。使电影如此引人注目的原因是，本雅明论证道，它仿佛给我们以现实，却不借助人类的干预。电影使艺术形式显得透明了，或者正如本雅明所表述的，“现实的脱离技术装备的方面已经成了艺术

的顶峰；直接现实的景象已经成为技术国土上的‘兰花’²（全集，第四卷，第263页）。我们也观察到，我们被引导着忽视机器的功能，但是它确实在那儿，“一只无感情的不会受伤的眼睛”，像恩斯特·荣格在1934年形容的那样。完美的幻想曾经是德国浪漫主义的目的：诺瓦利斯的《海因利希·冯·奥廷根》中的主角追寻的兰花已经被一种直接获得的兰花替代。讽刺的是，这兰花乃全借助人工技巧得来。我们也许以为，电影是没有缝隙的，可是事实上，它恰恰就是缝合而来的，被人以大量的镜头组装起来，而这些镜头也早已经过剪辑再剪辑，经过砍削，再被缝合起来。

新的电影理想取代了传统的艺术，本雅明将后者定义为通过其“神韵”³（Aura）来吸引人们的艺术作品，通过这样的事实，即被高悬于博物馆，被装框，被守卫。电影之美，

² “兰花”指超乎尘世的、奇迹般的珍奇之物，尤为德国浪漫主义文学传统中的主人公全力追寻之目的。——译者注

³ 神韵，根据日本学者三岛宪一的研究，它“作为表示艺术作品拥有的独特品格的词汇，本雅明通过它所思考的问题已经有了各种各样的议论。例如，在‘气氛’这一意义下，与他从李格尔那里接受的术语有关。本雅明的功绩是将其历史化”；可供参考。三岛又指出，“‘神韵’并非本雅明特有的概念，它在二十世纪六十年代以后对马克思主义的本雅明的接受中独步，成了在使复制技术的可能性与被错误狭隘理解的现代主义一书中相结合的艺术社会学式泡沫理论中的流行词语”，就有批判的成分在内了。按：Aura一词在德文中并不深奥，英语中亦然。把握本雅明使用此词的意义，自然必须建立在细读文本并熟悉他的总体思想的基础之上，敬请识者察之。国内学界译法不一，本书从旧译。——译者注

根据本雅明的乌托邦观念来看，在于它不像神韵艺术那样麻痹我们，使我们变得彬彬有礼，而是侵入我们的感性。电影使得姿态显而易见，而姿态的吸引力——一个人生断片，一个身体的最小运动，在30年代如此众多的影片中受到重视——训练我们，使我们变得专心起来：其办法是触怒我们，让我们投入到屏幕的场景中去。以往的艺术在传统中安家，而如今形成鲜明对比的是，它在我们的身体中安了家。

在电影的现代文化中，本雅明发现了一些强大到足以辟开传统之墙的力量。但是，书写也同样是一系列起中介作用的人工产物或者说机械物中的一种，它们从洞穴画一直延续到印刷媒体，再延续到电影。这样的中介性人工产物从来都不只是手段而已，从来都不是透明的传播者。无论它们在何处关键性地发生，正如在书写中或电影中那样，它们都是在完成一项任务当中被带入协作关系的许多结构性因素之一。人类学会了如何使用人工产物来工作，这些工作他们无法独自完成或者单单由机器完成。我们在流行的大众艺术中获得的艺术从来都不是一个人独自做出来的产品。

在任何新的理论领域，第一步都存在于将物从神秘的意义中剥离出来。有些人要将人生通过艺术变得圆满；与此相对，本雅明赞颂那些揭示艺术为何永远无法将人生被撕开的东西再联结起来的文化行为。电影给予我们“根据一项新的法则建构的零散部分的组合”（全集，第四卷，第264页）。

在建立起与神秘的艺术观针锋相对的立场之后，本雅明继续前进，提出了一种关于电影所作所为的积极看法。

语言一直是我们象征交往行为体系中的主宰者。然而，语言只是一个“专心一意的体系”。它“(一般而言)是象征性的思想，它是第一位的，它是驱动性力量”，并且将语言与视觉再现并包容起来(参见莫林·唐纳德)。如果我们更为深入地察看，电影是如何延续人类借以将我们精神与感觉装置的某些内容转移到艺术品当中去的过程，我们就明白电影是如何解放我们的思考与感觉的能力，以应对新的挑战。

因为紧紧盯住“真实性”的观点不放并视之为评判艺术作品的关键标准，许多当时的知识分子苦苦地抱怨大众文化的转向。但是本雅明的友人——齐格弗雷德·克拉考尔却承认，正如本雅明自己一样，回避与大众文化发展的联姻是没有任何意义的。就像克拉考尔写的，“对向大众趣味的转变自怨自艾为时已晚……这是一种小资产阶级的方式”。

本雅明这样分析电影：通过攻击对一些电影崇拜者来说最为珍贵的谎言，即它给予我们未经过中介的自然。但是，要理解人类的处境——本雅明最关心的东西是他所谓的人类“统觉”，我们不得不承认，人类已经沉陷于他们借以看、感觉与思考世界的事物之中了。传统的艺术作品与传统的技术，比如印刷术安安全全地存在于身体之外。照相机与

电影的怪异之处在于，它们消解了存在于人类与机械之间的边界。本雅明论证说，一套完整的中介因素之网——有些是人，一些则否——才是艺术作品的制造者，而非传统艺术理论所谓的专断的自我。在拒斥了对艺术的仪式化叙述之后，本雅明开始从下向上地阐述艺术，像一位机械师。

照相机的到来在艺术创造力领域与社会领域内都造成了一整套的变化。许多人终于得以意识到，他们自己也是处于一个相互认知的过程中的中介因素；这都是由下一事实所引发：他们如今能够看到自己对一件艺术作品作出的反应，这多亏了艺术作品的大规模生产与传播。

“大众乃是母体，今日一切的习惯行为都新生般地浮现出来。”(全集，第三卷，第119页)

摄影术使得以下情况成为可能：人眼可以代替手的工作。这是一个优势，因为眼睛要比手迅速得多。摄影术的实行之中包含着某种否定性，一种“破坏性的、宣泄性的方面”。摄影术使得艺术实践中的人类感觉观念变得突出。本雅明援引马克思，并且与后者一样地强调“感觉的组织”乃是历史性变化的。照相机对作为“统一性的整体”毫无敬意。相反，我们拥有了这样一种方法，它以一种实验性的方式前进，并在前进途中各自孤立地检验每一个因素。机器，这中介性的人工产物，将先前被认为相互隔离的领域联结起来。机器使一种融合成为可能——而在心灵仍为传统引领之

士看来，这种融合是一种没法子看了而不作呕的东西。这样的心灵渴望着纯洁，试图令主体与客体继续分割开来。

本雅明欢欣鼓舞地写道：“摄影师与机器如今合二为一了。”他又加上一句：“我们几乎不知道，在手与精神之间究竟发生了什么事情。”电影乃是本雅明的文本迷宫之中心位置上的魔鬼的后裔。当我们看到他最为亲密的同盟军是如何泄他的气，阻止他继续干下去时，本雅明立场之大胆无畏也就一目了然了。本雅明与阿多诺间的通信记录了后者的企图：劝诱本雅明走一条更好走的路。阿氏将本雅明对现代化的分析概括为“睁大两眼地只顾着摆出一堆事实”，却没有作出任何努力，以将这些细节整合进对“整体性的社会进程”的叙述中去；阿多诺的这番看法激起了本雅明的辩护性回应——本雅明反复地为自己的立场辩解，尽量让自己从这位友人图主宰自己的计划的努力中脱身而出。

正如本雅明在一封致弗罗伦斯·克里斯汀·朗格的信中所表明的，他的目标是要从自然的长期力量的浮现方面去理解 20 世纪人类的繁荣。在“拱廊计划”中，他写道：“你可以如此这般直白地概括新艺术的形式问题：形式的世界何时又是如何地不借助我们的帮助崛起于机械、电影、机器建构，崛起于新的物理学，等等，以及又强大地压倒了我们，使我们清楚地意识到这样一个问题——它们中什么是自然呢？”本雅明论文中的悖谬之一在于，在一种呼

唤激进的非连续性的论证的伪装之下，他却最为强有力地论述了千年之内艺术实践之中发生于连续性之中的变化。他发现人类与艺术作品二者都将继续在相互作用中存在，但是却被完全改变了。

由于本雅明认真关注了艺术作品创造过程中机器的中介作用，他就注意到了人类与机器互动关系中的两个关键且对称性的事情：一方面，人类的感觉是如此彻底地沾染了机械的诸方面，以致人的主体具备了“技术装备”的诸方面；另一方面，机器的中介作用具有这样一种效用，即把人，男演员、女演员们，变成仅供机器挑选记录的道具。这一令人震惊的认识使古老的主客体二分法难以为继。新机器不只是扩大人类的认知能力而已，它还转化并重构种种社会关系。当照相机将人类行为的连续性打碎使之成为种种分立的姿态，将有意识心灵所认为的边缘之物变成中心之物时，它就拉近了观看者，让他震惊地看到，他们的生活是由何其多样的、准自动性的、无意识的反应及种种怪僻与痉挛交织而成，而且这一切都有着它们自己的生命。然而，通过突出电影艺术的这一方面，本雅明的用意并非在于记录人类的中介身份与自由的终结。相反，本雅明论述的主旨在于，正是机械复制的这些力量，这些看似对传统的人文主义者的种种价值（最后就是信仰）如此具有破坏性的力量，一旦得到确切的理解，却可以成为一种影响深远的解放的载体：它是政治性

的，同时又是经济性的与艺术性的。也许，这一论文的紧迫性，从一开头就标明的军事方向是来自本雅明面临法西斯、身陷重围而战时对这一解放理想的坚定信念。本雅明的论文是乌托邦的，是拯救性的，怀抱着电影制作者将会挺身而起应对这些理想之挑战——他已经为之三复斯言的希望，胆敢在一个半电子人的国度里说话，像那个波莉安娜⁴一样。

摄影小史¹

摄影术发明之初迷雾重重，但却绝不比印刷术发明之时更为模糊。也许，这是因为摄影发明的时间比印刷术更为确定；那时已经有很多人意识到这一时刻的到来，他们不约而同地为一个目标奋斗——将照相机暗箱中的影像固定下来，而将这种影像加以固定的方法至少在达·芬奇时代就已经为人所知了。在尼埃普瑟（Niepce）和达盖尔（Daguerre）历经约五年的努力之后，他们同时成功。因为发明人面临专利申请的麻烦，法国政府就乘机掠取其成果，并在给予其一定补偿后将摄影公布于众。

摄影发明的公开为摄影术的迅速发展创造了条件。摄影

⁴ 波莉安娜，美国作家埃莉诺·波特（Eleanor Porter）写于1913年的小说《波莉安娜》中的女主人公，一位极天真的乐观主义者，或曰过度乐观主义者。——译者注

¹ 原题为 *Kleine Geschichte der Fotogaphie*。本译文据德国美因河畔法兰克福的苏尔坎普出版社（Suhrkamp Verlag）1966年版译出，并参考了英译本。——译者注

术的发展是如此迅速，弄得人们都未曾对这一历程加以回顾。因此，在随后几十年间，伴随摄影兴衰的历史与哲学问题都被人忽略了。如果我们直到今日才认识到这些问题，那只能是出于一个清楚的原因——最近的文献发现了一个惊人的现象：摄影的兴盛期即希尔（Hill）、卡梅隆（Cameron）以及雨果、纳达尔（Felix Nadar）活跃的年代出现在摄影发明之后的第一个十年，而这也正是摄影迈向工业化之前的十年。但是，这并不意味着摄影初期的传播者与拥护者们未曾借此谋利。事实上，这样干的人为数不少。只是他们采取的直到现在人们也很熟悉的“年会艺术”方式，而不是工业化的手段。

摄影首先以名片形式的肖像照片占据了市场，其发明者也成了令人瞩目的百万富翁。今天，如果我们将视线投向工业化之前的摄影——兴盛期时出现的那些类型的摄影，我们就能发现，这一繁荣的摄影图景乃是来自资本主义工业的震撼。对此，我们无须惊讶。

最近出现了一些老照片刊物，其中展示了一些迷人的早期图像。若想洞察摄影的本质，没有什么能比利用这些照片更为便捷的了。可是，靠理论来把握摄影的方法却始终未能得到充分的发展。在 19 世纪，这一话题引发了许多争论，可是它们无一能从无根据的论证中摆脱出来，产生真正的突破。比如，一份沙文主义的小刊物《莱比锡报》中就讨论到了以下问题：如何对付这种最早出现于法国的

恶魔技艺。该报称：“将飞逝的影像加以固定是不可思议的；不但如此，正如德国人的深入研究成果已经揭示的，任何意欲固定影像的企图都还是一种亵渎。人是根据上帝的形象被造的，人类发明的任何机器都不能固定上帝的圣容。最为虔诚的艺术家们，在神灵的感召下，至多也只能以其天赋全心侍奉上帝；在这时候，他才敢在没有机械辅助的情况下复制神圣的面容。”

这种愚昧之言充分表明了菲利士人那平庸的艺术观。此艺术观拒斥任何的技术进步；一旦面临具有威胁性的新技术的挑战，这些人就感到末日将近了。摄影理论家们奋斗百年时光来与这些拜物教的、全然反技术的艺术观抗争，却没有丝毫结果。原因仅仅在于，他们是在守旧的艺术法庭前为摄影家们辩护的。

但是，在物理学家阿拉古（Arago）的观点中，我们却可以探到一种根本不同的气息。1839 年 7 月 3 日，作为达盖尔摄影术的鼓吹者，阿拉古在法国众议院推出了摄影发明。在其优美的演讲中，阿拉古提出了摄影术在人类行为方方面面的运用。他勾勒出的伟大草图令绘画开始质疑摄影的权利——阿拉古文中也不乏此类焦虑，但是却已经并不重要，而毋宁说，他的演讲更是强调了摄影发明的广泛用途。阿拉古说：“当发明新工具者开始观察自然时，就会发现，与后来这种发明带来的发现相比，他们原来期望从中得来的东西

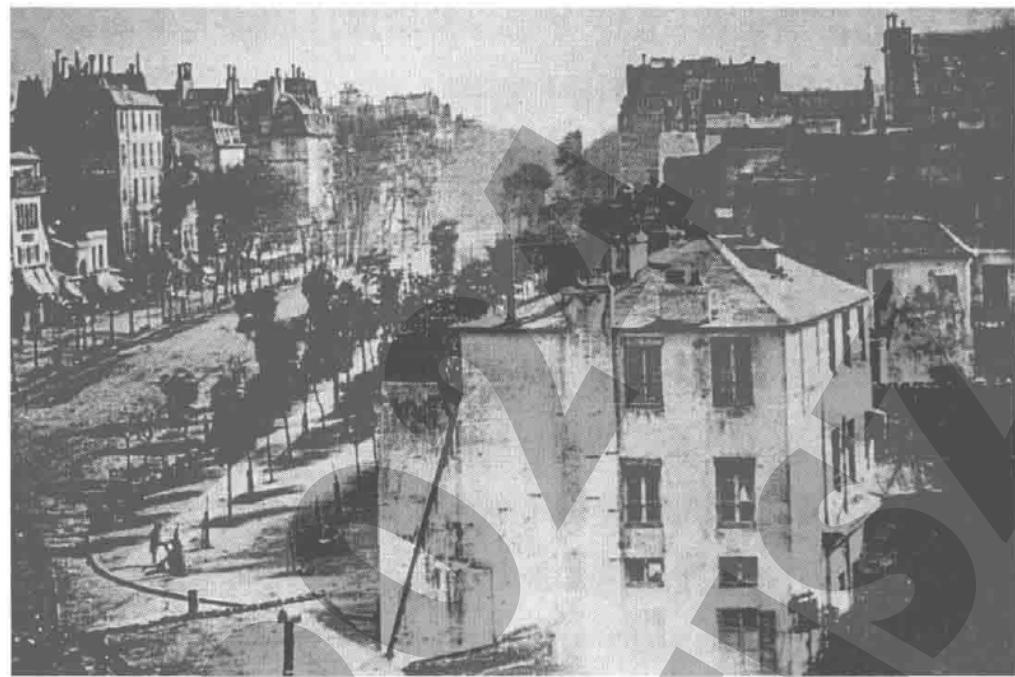


图 2 《巴黎圣殿大道》 路易·雅克·芒代·达盖尔 摄 约 1838 年

真是微不足道。”阿拉吉的演讲拓展了新技术的领域，所涉范围从天体物理学直到文献学，还包括对天体摄影前景所作的预测，以及准备利用摄影来记录埃及的象形文字。

达盖尔拍摄的照片（图 2）是这样形成的：将碘化银板置于暗箱内曝光，银板来回摆动，调整角度，等到光线恰好时就显影出精美、浅淡的灰色影像。每块银板都独一无二，每张底版平均售价高达二十五个金法郎。它们也经常被放在盒子里，成为装饰品。七十年后，郁特里罗（Utrillo）创作了巴黎市郊街区的迷人图像；可是，这些油画并不是直接以真实自然为描摹对象，而是以风景照片为素材创作的。大

卫·奥克达维斯·希尔（David Octavius Hill）是位同样可敬的英国画家，他为 1843 年苏格兰教会成立大会所作的巨幅肖像画也是以大量肖像照片为基础的。

不过，希尔的这些照片是他本人拍摄的。他很谨慎地将这些照片视为其作画的辅助手段。可是，使他在历史中占据一席之地的恰恰就是这些照片，他的画家身份却早已经湮没无闻了。肯定地说，除了描绘一系列头像，他的部分习作还揭示了这种新媒介的特性：摄影揭示的不是肖像，而是无名之辈的形象。人物画在肖像中由来已久。如果家中保存了家族的祖先肖像，人们就能够探寻他们的身份，并再现当时的情景。但是，在经过两三代人之后，这种兴趣就逐渐衰退了——几乎所有的幸存画像都只是变成了画家绘画艺术的见证。

然而，摄影却让我们遭遇到奇怪又新鲜的事物。例如，摄影家希尔拍摄的这张照片（图 3），一位来自纽黑文的卖鱼女子带着从容、挑逗般的害羞神情望着地面。这些照片（图 3—图 5）中保留的不仅仅是希尔摄影艺术的见证，而且还有些不愿宁静下来的东西，仿佛在要求获知当时这个活着之人的名字。即使到现在，照片上的这个人看起来仍然是真实的，完全不会与艺术一道腐朽。（“我问，那纤纤秀发与优雅的眼神，是怎样将时人俘获！如今，情欲却像无火之烟，如何吻那麻木冷漠的双唇。”）有人偶然发现卡尔·道



图3 《纽黑文渔妇》

大卫·奥克达维斯·希尔、罗伯特·亚当逊 摄 1845年



图4 《纽黑文渔妇》

大卫·奥克达维斯·希尔、罗伯特·亚当逊 摄 1845年



图5 《纽黑文渔妇》

大卫·奥克达维斯·希尔、罗伯特·亚当逊 摄 1845年

森迪（Karl Dauthendey，摄影家兼某诗人之父，图6）的照片，以及他与妻子拍摄于婚礼前后的照片（图7）。在他们第六个孩子出生不久后的一天，卡尔·道森迪发现妻子在他们莫斯科的住宅里割脉自杀。照片中，她倚在他身边，他挽着她，可是她的眼神却穿越了他，仿佛预见到不幸的未来。若是长久凝视这张照片，你就会从中发现尖锐的矛盾。摄影这一极其精确的技艺展示的魔法般的价值是手工图像所无法拥有的。摄影家做出一切艺术准备，对模特的姿态做出种种设计，观者却依然感到一种难以抗拒的内驱力，想要去寻求现在与当时事件之间的细微火花。

通过这些照片中的人物与现实摩擦而燃烧的细微火花，就可以寻找到藏匿于未来的、很久之前的难以辨识的真实细节。如今，回眸过去，我们就能发现照片的说服力。面对照相机说话的，自然与面对眼睛说话的是不同的，这种差异是由无意识空间代替了有意识空间造成的。我们可以描述人如何行走，可是却只能说个大概：迈开脚步那一秒的精确姿态我们仍是分辨不清。

可是，摄影却可以利用慢速度、放大等技术使上述认知成为可能。通过这些方法，我们认识到视觉的无意识，正如人们可以通过心理分析认识到无意识冲动一样。医学的发展是通过关注结构与细胞组织发展起来的；照相机最终会更接近这些技术，它们之间的关系要远胜过以下这种



图6 《卡尔·道森迪像》 作者、年份不详



图7 《卡尔·道森迪与未婚妻的自拍像》 卡尔·道森迪 摄 1857年

联系：忧郁的风景画或深情肖像画与摄影之间的联系。同时，摄影以清晰的形式揭示出所有影像的表象，包括最为细微的细节，躲藏于白日梦藏身之所的清晰细节。不过，当这些细节成长到巨大且易于表现的程度之时，它们就可以在技术与魔术之间建立起一种完全是历史变迁的差异。卡尔·布洛斯费尔特（Karl Blossfeldt）带来了他惊人的植物照片（图8—图13）：马尾草宛如古老石柱，成束的花朵如主教的节杖，花生与橡树放大十倍后成为图腾柱，起绒草的形状就像哥特式的装饰品。

所以，在希尔的模特承认“摄影现象”对他们而言是“巨大的隐秘经验”之时，他们肯定并未远离真相，哪怕这话包含的只是以下意思：站在摄影器材之前，立刻就能产生可视的、具体的视觉图像，而且这图像仿佛与其本来面目一样真实生动。据说，希尔使用相机时态度十分沉稳谨慎，模特们面对摄影器材也就表现出一定的窘迫感了。在经过了摄影的繁荣期后，摄影师的座右铭成了“别看照相机！”——这种思维方式大约就源自希尔对被拍摄对象的这种姿态。但是，这并不意味着对动物、人、婴儿及所有事物说“看看你”，让顾客陷入尴尬不安之境。没有什么比老道森迪形容的达盖尔相机的摄影技术更确切了。“开始，人们不敢相信照片中的自己。”卡尔·道森迪如是说。“他长久凝视自己拍摄的第一张照片，想躲避照片中那尖锐的人像。因为，他感到，

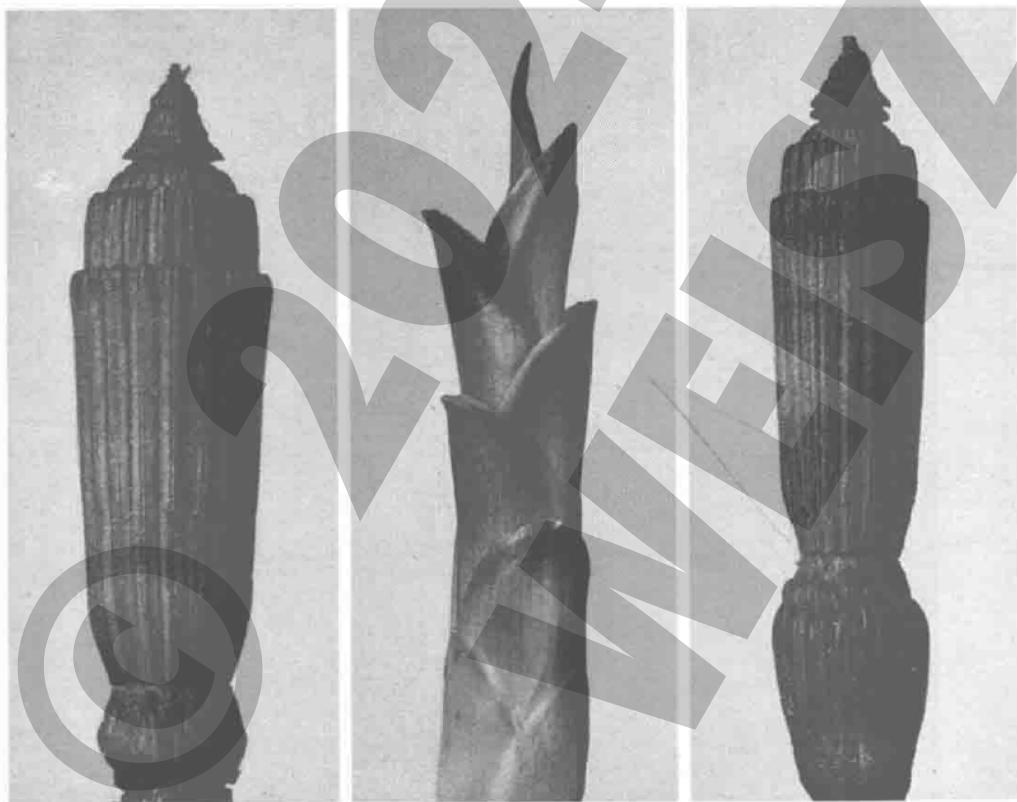


图8 《直立的马尾草》 卡尔·布洛斯费尔特 摄 约1932年



图9 《毛山茱萸》 卡尔·布洛斯费尔特 摄 约1932年



图10 《东方罂粟》 卡尔·布洛斯费尔特 摄 约1932年

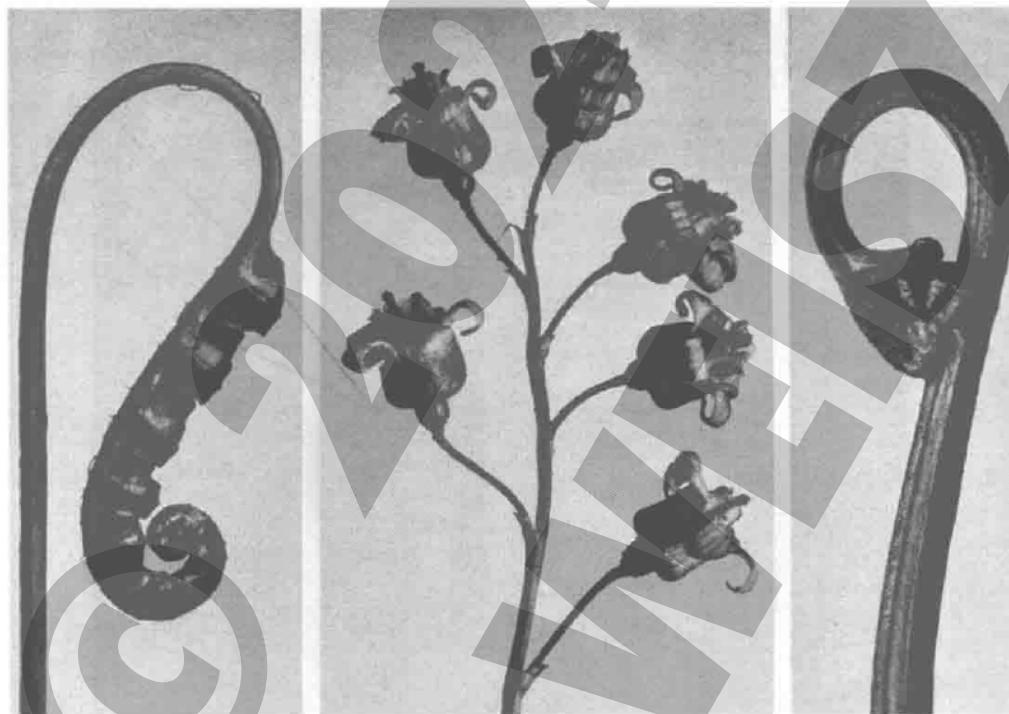


图 11 《蕨类》 卡尔·布洛斯费尔特 摄 约 1932 年



图 12 《马栗》 卡尔·布洛斯费尔特 摄 约 1932 年

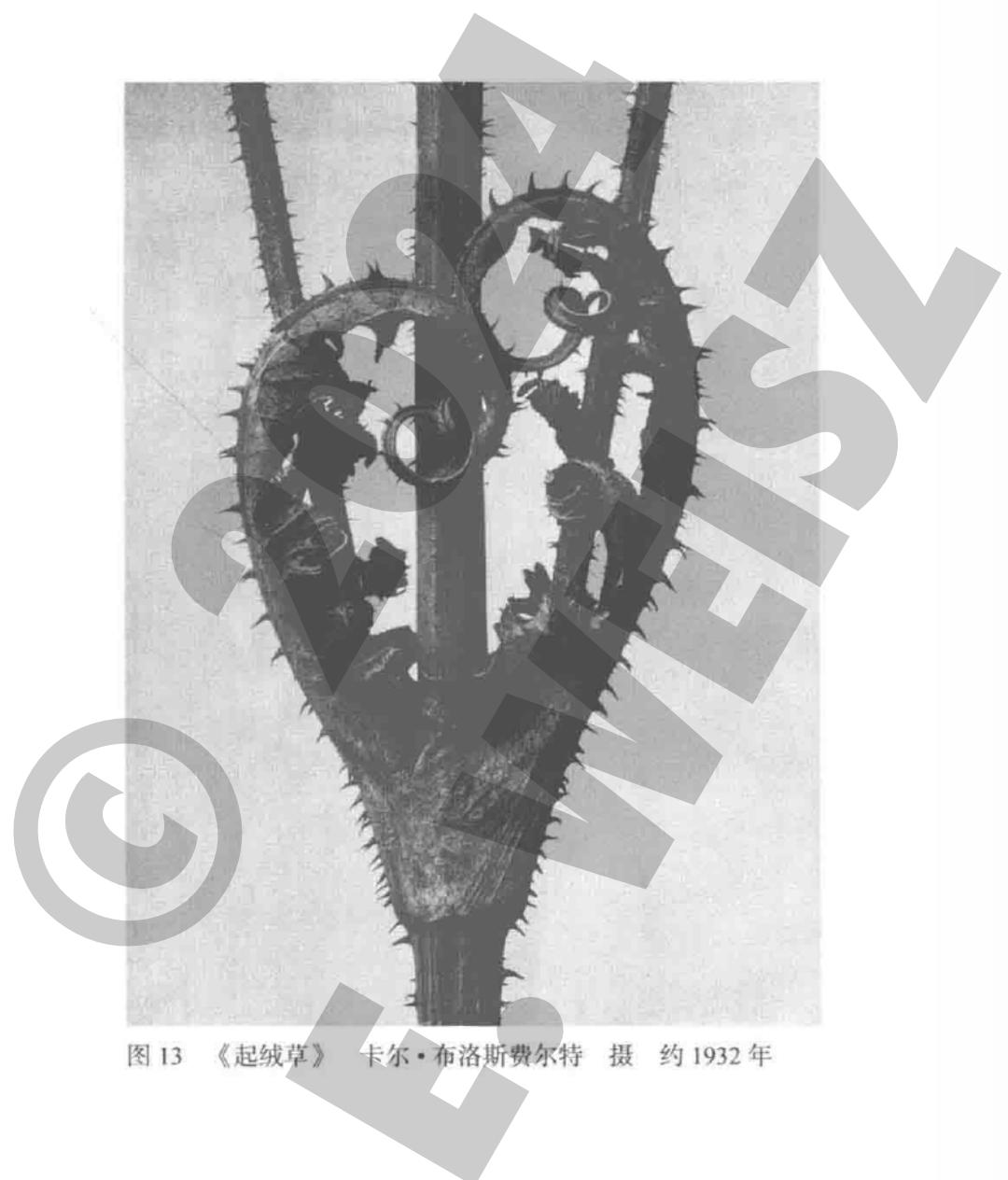


图 13 《起绒草》 卡尔·布洛斯费尔特 摄 约 1932 年

照片中那张小小的脸孔也在凝视着他。就这样，最早的达盖尔相机以不同寻常的清晰度忠实地再现了自然，使大众为之震惊。”

在闯入人们的视野之时，这些最早拍摄的照片是没有姓名的；更准确而言，照片上并没有附加说明。当时的报纸还是奢侈品，很少有人购买，大家都是到咖啡馆去看报纸。摄影手段尚未成为报纸的一项利器，也少有人见到自己的名字出现在印刷品上。肖像照片中的人脸沉浸在安宁、祥和的气氛之中，眼神也在这气氛中停驻。简言之，出现这种肖像艺术的可能性是由于时事与照片之间尚未发生关联。希尔在爱丁堡方济会修士墓地拍摄了许多肖像照。没有什么比这些早期照片更具代表性：墓地上的模特们就像待在家里一样。根据其中一张希尔的照片来看，这个墓地本身就像一个室内的、经过装修的密封空间：墓碑靠着界墙，耸立于长满草的土地；下陷的墓碑好像壁炉，向人们展示它的心脏，一行行文字代替了火焰之光。

然而，若没有技术上的原因，这个位置决不会取得这么好的效果。因为，一方面，较低的感光度使早期的感光板必须长时间曝光；另一方面，为了让模特们感觉舒适，摄影师要让他们在没有杂物之处从容曝光。奥立克（Orlik）这样评价这些早期摄影：“这些照片简单朴素，却如手绘或印刷一样栩栩如生；与现在拍摄的许多照片相比，它们更具穿透

力与持久的功效。原因主要是，长时间的曝光令固定不动的模特产生了复杂的表情。”曝光过程本身不会对模特产生作用，这种效果不是“出于”瞬间，而是要“进入”其中——在经受长时间曝光之后，模特仿佛进入了影像。

这些照片可以同快照显著区分。因为快照再现的是变化中的环境，如同克拉考尔（Kracauer）的精辟论断所言，同样是曝光持续的瞬间，却决定了“一个运动选手是否能有名到足以令图片杂志的摄影师为其拍照”。

早期的照片都是为了流传长久，这不仅是指那些已经消失的、无与伦比的集体照——它们的消失无疑将是一大征兆，精确地表明了19世纪后半期的社会形态，就连出现于图像中的衣服褶皱都将长久地延续下去：只稍一看谢林（Schelling）的外衣，它几乎在无声无息间成为不朽。如此形式的外衣与他脸上的皱纹十分相称。简言之，这一切都证实了伯纳德·冯·布伦塔诺（Bernhard von Brentano）的猜想：“十九世纪五十年代的摄影师在掌握摄影工具方面达到了最高水平。”这种高水平是第一次，也是长久以来的最后一次。

达盖尔摄影法在其发明之后就产生了迅猛强大的影响。为了理解其影响力，我们必须考虑当时流行的外光画法：当时的前卫派画家向民众展示了崭新的视野。阿拉古相信，在这一领域，摄影必须从绘画手中接过相传的火炬。因此，在回顾乔瓦尼·巴蒂斯塔·波塔斯（Giovanni Battista Portas）

的早期实验时，他说，“熟练的画家依靠空气的不完全透明性产生效果（这被精确地表述为空气透视法），而并不依赖照相机暗箱”。也就是说，画家并不指望照相机的暗箱复制影像的方式“能够帮助他精确地复制这一效果”。从达盖尔成功固定照相机暗箱中影像的那一刻起，人们就可以分辨画家与机械师的差别所在了。

摄影的真正牺牲品不是风景绘画，而是微型肖像画。形势发展极快，早在19世纪40年代就已经有无数微型画家改行成为职业摄影师。起初他们只是兼职，但很快就成了专业摄影师。同时，他们原先的工作经验也有了用武之地。为当时摄影带来荣誉的作品的高超影像品质不是来自艺术的推动力，而是来自摄影师对手工技术的掌握能力。逐渐地，这一代过渡时期的摄影师消失了，似乎《圣经》中上帝的祝福降临到这批摄影师身上：费利克斯·纳达尔（Felix Nadar，图14、图15）、卡尔·费迪南德·斯泰兹尔（Stelzner，图16、图17）、皮埃尔·路易斯·皮尔松（Pierre-Louise Pierson，图18、图19）、希波利特·巴耶尔（Hippolyte Bayard，图20、图21），他们都活到了九十岁甚至上百岁之久。可是，四面八方而来的商人最后还是进入了职业摄影师的行列。当摄影师开始修饰底片——拙劣的艺术家，带着其报复心理——摄影也渐渐变成为熟练行当时，摄影的品位也就急剧下降了。这时，家庭影集出场的

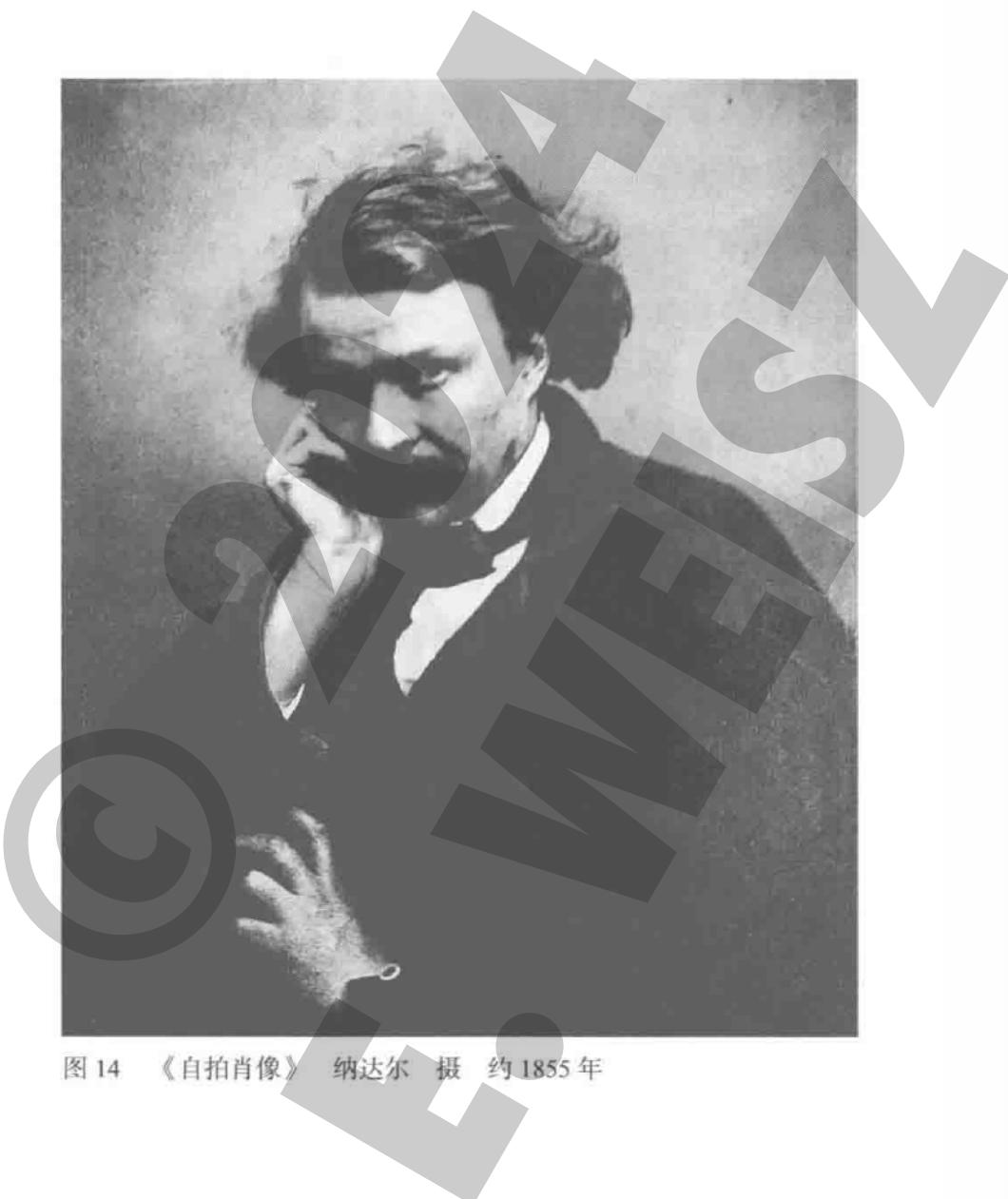


图 14 《自拍肖像》 纳达尔 摄 约 1855 年

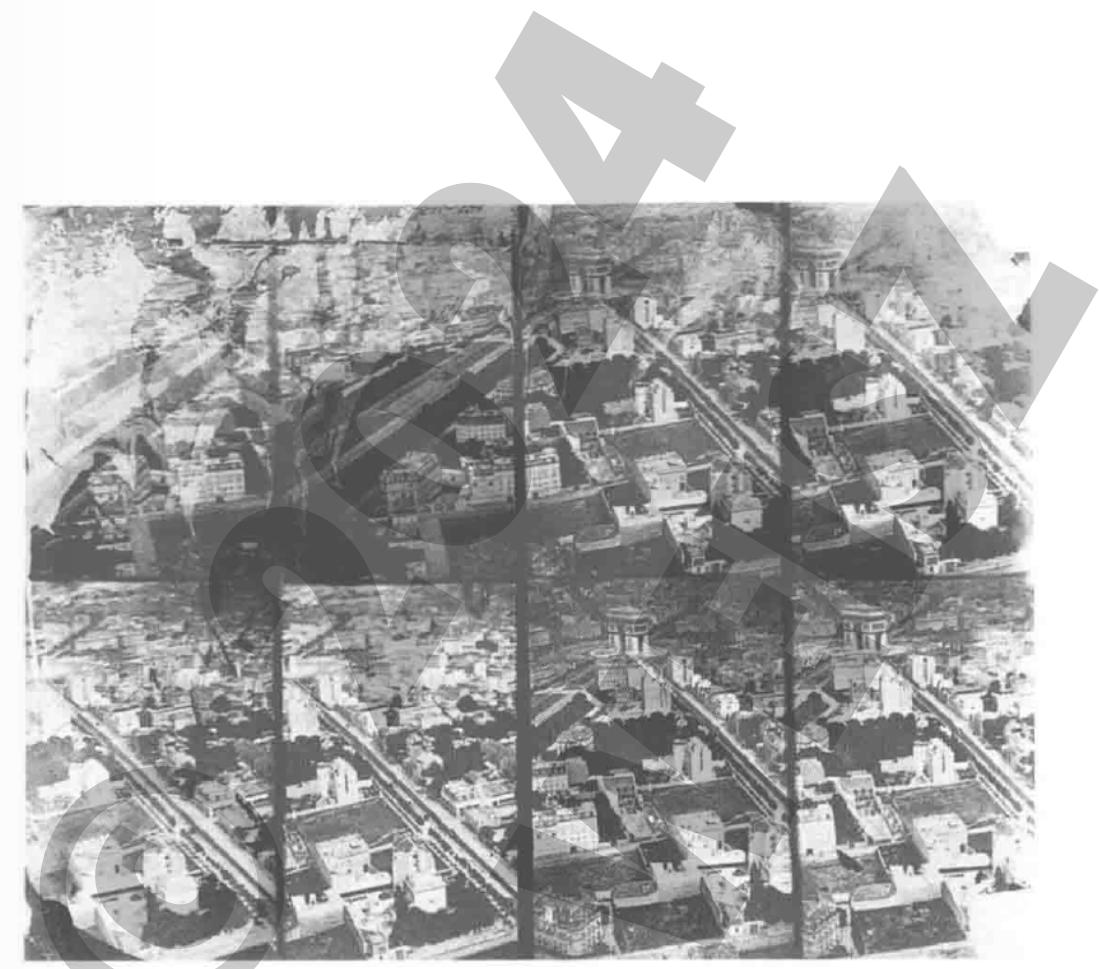


图 15 《巴黎凯旋门和香榭丽舍大街鸟瞰》 纳达尔 摄 1868 年



图 16 《斯泰兹尔像》 作者、年代不详



图 17 《1842 年汉堡火灾遗迹》 斯泰兹尔、比欧乌 摄 年代不详



图 18 《卡斯蒂格里翁伯爵夫人》
皮埃尔-路易斯·皮尔松 摄 1865 年

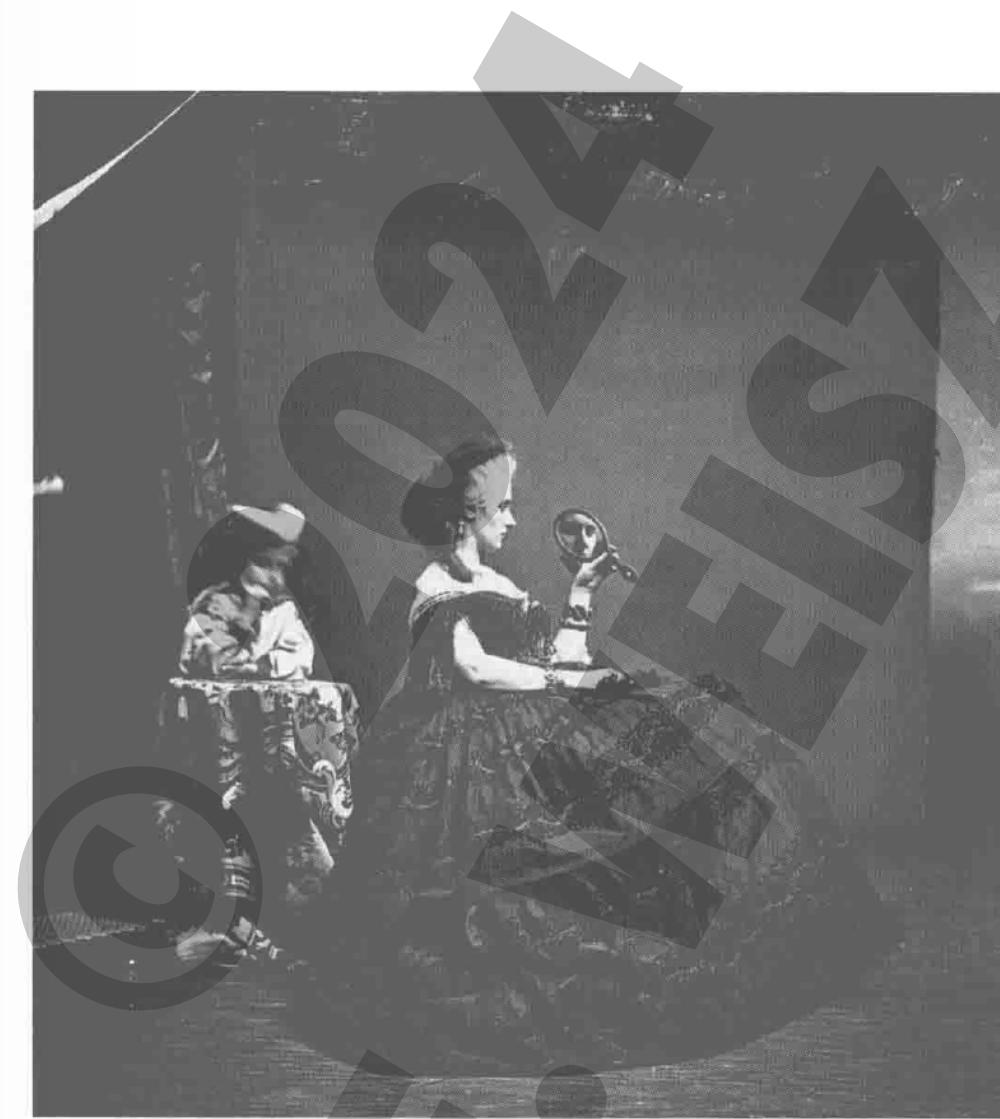


图 19 《卡斯蒂格里翁伯爵夫人》 皮埃尔-路易斯·皮尔松 摄 1865 年



图 20 《希波利特·巴耶尔自拍照》
希波利特·巴耶尔 摄 年代不详



图 21 《扮成溺水自尽者的巴耶尔自拍照》 希波利特·巴耶尔 摄 年代不详

时刻到来了。在房间最为冷落的角落里，在装饰客厅用的小圆桌上，或者在靠墙放置的螺形托脚小桌子上，很容易找到这些影集：它们用皮革包着，上着金属小锁，手指般厚薄的切口镀金书页里排列着各自独立的人像——亚历克叔叔、里克申阿姨和尚在少年的楚德申阿姨，爸爸初入大学，他们的衣着着实滑稽。最后，我们自己也拥有了同样的结局：穿成蒂罗尔人的样子，欢呼着，让帽子在上了漆的枫树林中飞舞；或者像水手一样，伸直一条腿，弯着的另一条腿斜靠在装饰过的柱子上，仿佛这个姿势摆得很是恰当。

这些肖像照片中的附属之物，即柱子、栏杆和椭圆形的小桌都提醒人们，当时的摄影必须给模特一些支撑，方能让他们在长时间的曝光中保持稳固的姿态。起初，人们只需要头和膝盖的支撑，后来很快出现了其他的附属物，就像名画中的一样，好像有了它们，艺术性也就肯定有了。首先增加的是柱子或窗帘，到了 19 世纪 60 年代，有识之士开始反对这种无用的装饰。据说当时有家英国专业杂志写道：“柱子出现在绘画中是可以接受的。可是，将其应用到摄影中却十分可笑，因为他们经常站在地板上。众所周知，出现大理石与石柱的普通建筑是不会铺地毯的。”当时建造的照相馆用绸缎、棕榈、挂毯及画架加以装饰，行为与再现极为矛盾，既像行刑室又像皇宫——卡夫卡幼年时的一张照片（图 22）就可为证。



图 22 《幼年时的卡夫卡》 作者不详 约 1889 年

照片中的男孩约为六岁，穿着一件窄小的甚至不大体面的小孩衣服，上面编织了太多的装饰物。照片的前景为冬天的花园风景，背景却是结了冰的棕榈叶。为了让这些虚假的热带景观更显闷热，男孩左手还握着一顶大大的宽边帽——就像西班牙人戴的那种。若非男孩无限忧郁的眼神主宰了这些预先设定的风景，他肯定要消失在布景当中。这张照片中无边无际的哀伤是早期摄影的对应物。人们不能以自己的方式眺望世界，只能像这个男孩一样充满孤寂、凄凉。这时有一道神韵环绕着他们，这神韵渗入其中，并赋予他们充实与安定。技术方面也将与其对应，从最亮的光线到最暗的阴影，从技术来看都是连贯成一体的。这就呼应了一条规律：新技术的出现会将它以前的技术发展推至极限。因此，在肖像画衰退之前，它造成的前所未有的金属版印刷法也就兴盛一时了。

金属版印刷法包含了后来与新摄影复制技术合为一体的复制技术。希尔的摄影就像是金属版印刷法一样，作品中的光线从黑暗中挣扎而出。奥立克说，长时间的曝光使“光凝聚起来”，赋予“这些早期摄影以伟大意义”。在摄影术发明的年代，德拉罗歇（Delaroche）曾评论道，“精巧的、新颖的”图像“决不会打扰色块的安宁”。关于这些类似于对神韵印象的机械条件的论述就此打住不表。

许多团体照片尤其保留了瞬间出现的亲密无间的和睦感

觉，这种感觉会在感光板上呈现片刻，然后在原初照片前消失不见。这就是微弱的气氛之环，优美精致，围绕在如今早已过时的椭圆形相框之上。因此，摄影初期的这些形式经常因为强调“至高无上的艺术性”与“品位”而遭到误解。在拍摄这些照片的场景中，对每一个顾客来说，摄影师都好像是最新派的机械师一样。对摄影师而言，每一个顾客都是上升阶级中的一员。神韵笼罩着顾客，并延伸到他大衣的皱褶或蝴蝶结上。神韵不仅仅是随着第一台照相机而制造出来的产物。摄影发展初期，对象与技术配合默契，但是随着以后摄影艺术的迅速衰落，两者很快就背道而驰了。不久，光学的进步就提供了这样一种摄影工具：它完全可以征服黑暗，并像镜子一样清晰地分辨相貌。

1880 年后的摄影师们努力模仿神韵，通过各种各样的修饰和润色艺术，特别是所谓的胶印法。他们靠提高照明度来排斥黑暗，却消灭了图像中的神韵；同样，日益显著的帝国主义化的资产阶级的蜕化变质也从现实中驱逐了神韵。因此，一种灰暗的调子就打着艺术的幌子成为时尚，就像“青春风格”（Jugendstil）展示的那样。虽说采用的是昏暗的光线，姿势的摆放却日渐刻意。这种僵硬的表现形式充分说明，这一代摄影家在面对机械技术发展时是软弱无能的。

所以，在这些照片中起决定作用的就是摄影师与其技术之间的关系了。卡米尔·里希特（Camille Recht）做

了一个形象的比喻：“小提琴家”。他写道，“必须创造自己的音调，必须迅疾如电般地找到自己的调性。而钢琴家只需敲击键盘，音调就会产生回馈。画家与摄影家都支配着一件工具。画家的笔触与色彩对小提琴家的音调构成对应，摄影师与钢琴家一样，都要运用机械装置，而这些装置受制于某些规则，小提琴家却不受这些规则的限制。没有一位如帕德鲁斯基（Paderewski）那样的钢琴家可以或取消提琴家帕格尼尼般传奇的魔幻名声，或取得那样的造诣”。

我们继续比较。摄影界中倒也出现了一个布索尼（Busoni），那就是阿杰（Eugène Atget，图23）。这两个人都展现了大师之艺，同时又显出先驱者的风采；就艺术上表现出的极高精确性来说，他们是无可比拟的（图24）。两个人甚至连特征都很相似。阿杰原是演员出身。后来，他厌倦了这一职业，从此洗尽铅华，去揭开现实的面具。他生活于巴黎，穷困潦倒，默默无闻。他将照片卖给那些古怪不次于他的人，那些人欣赏他的照片。阿杰死后留下了四千多张照片。来自纽约的贝勒尼斯·艾博特（Berenice Abbott）收藏了这些照片，卡米尔·里希特还出版了十分精美的摄影集。

阿杰同时代的新闻界“对他一无所知。他经常带着拍下的照片奔走于各个画室。几个便士他便将照片出售，要的价格只是明信片的价钱。比如这样一张1900年左右的城市风景明信片：优美的蓝色夜空，挂着一轮精致的月亮。阿杰对

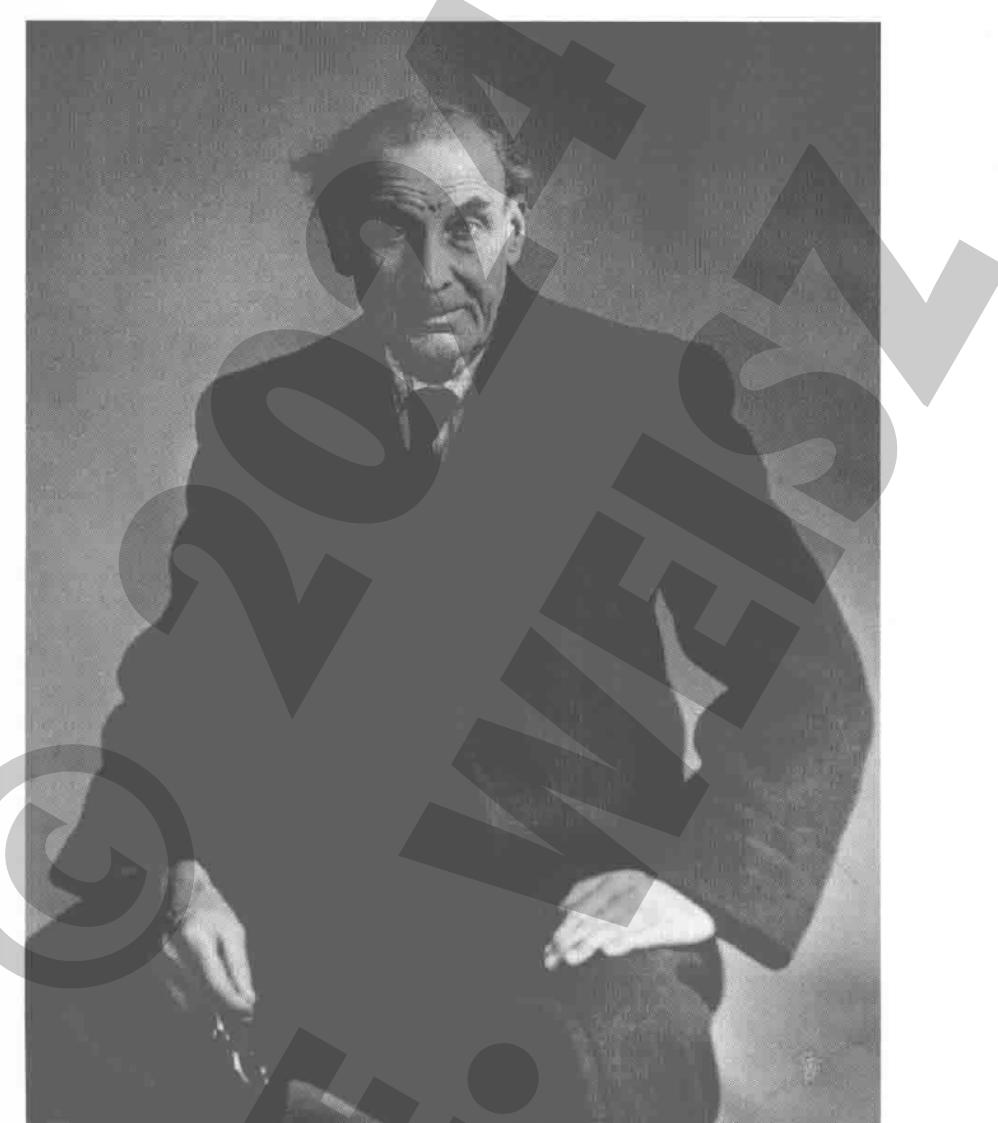


图23 《尤金·阿杰像》 作者、年代不详



技术的掌握已经登峰造极。他总是默默无闻地努力工作，却忽略了在技术的巅峰插上自己的旗帜。不过，很多人相信，阿杰在他们之前就已经抵达了这个巅峰”。

事实上，阿杰的照片是超现实主义摄影的先驱；他就是超现实主义部队中能够披挂上阵的先锋（图 25、图 26）。当时，日益衰败的传统肖像摄影里充斥着浑浊的空气，身为先锋的阿杰则将其加以净化。他开始将事物从神韵中解放出来，而那些年代的摄影流派所孜孜以求的恰恰就是这神韵。当时的先锋杂志如《比弗》或《缤纷》登出一些照片，题为《威斯敏斯特》《里尔》《安特卫普》《布雷斯劳》。这些照片显示出了一些纯粹的细节，栏杆，高出天窗的光秃秃的树梢，石墙，枝形大烛台，以及写有城市名字的救生圈。但这些照片只是展示了阿杰早已发现的精美图案而已。阿杰寻找的是被遗忘、被忽略的东西，所以他拍摄的照片回归于现实，却反对那些以城市之名挑起的异国情调、浪漫以及看似冷漠的共鸣。这些照片从现实中汲出神韵，就像从下沉的船只中舀出水来一样。

到底何谓“神韵”？时间、空间的奇异交织。远方的奇异景象仿佛近在眼前。静休于夏日午后，日光追逐着地平线上的山峦或一条小小树枝；它们将观者笼罩在其投下的阴影中，此刻开始成了影像中的一部分——这就是所谓呼吸那远山、树枝的神韵了。现在，将事物拉得更近，也即更接近大



图 25 《凡尔赛风景》 尤金·阿杰 摄 1923 年



图 26 《巴黎圣母院》 尤金·阿杰 摄 1925 年

众，成为现代人的强烈热情。这热情一如原来独一无二之物，即通过复制而为人们征服时的热情。日复一日，用和对象极其相似的影像和影像的复制品来代替摄影对象已经成了迫切需要。当复制的影像出现在画报和周刊之上时，它们与原型之间显然是有区别的：后者的唯一性与持存性密切结合，而前者则代表着短暂性与再现性。对象通过其外壳显形，神韵也就支离破碎了——这是感觉的标志。这种感觉对相似形的迷惑已经发展得极其成熟，以至通过复制的方法击败了本来独一无二的原物。

阿杰几乎经常经过“著名景点和所谓的里程碑”。可是，他只路过，从不理睬。他驻足于这样的景象之前：长长的一排短靴，从早到晚停放在巴黎庭院里大堆的手推车，肮脏的桌子，没收拾的碗碟；而且这样的景象常常在同一时间随处可见；路上的妓院……5号，巨大的“5”字出现在建筑物正墙的四个位置。更令人瞩目的是，这些照片几乎都空无一人。阿伊门（Ported'Arcueil）的旧城是空的，豪华的楼梯、法院、成排的咖啡馆是空的，特别是泰尔特广场（Placedu Tertre）竟也空无人迹。

这些影像里罕有人迹，而且毫无生气。照片中的城市扫得干干净净，好像一个未找到新房客的房间。正是这样的效果使超现实主义摄影在人与环境之间建立起了一种健康的异化，为政治性的、经过教育的眼光开启了视界。一方面，为

了利于细节的接受，即使牺牲所有的亲密感也不可惜。很显然，对商业性的（有偿的）典型肖像照片来说，这种新的视觉很难被采用。另一方面，要摄影与人像脱离关系也是极其困难的事情。出色的苏联电影给那些不了解这一点的人上了一课，让他们知道环境与风景只是接近于某些摄影家，这些摄影家知道如何捕捉社会环境与风景在人脸之上的不可名状的表现。促成这种可能性的条件完全取决于被摄影者。这一代人并不希望将照片传给子孙后代：在面临摄影将进入他们的生活空间之际时，他们宁可不参与，态度矜持——正如叔本华于1850年左右摄于法兰克福的一张照片：他的整个身体沉陷于扶手椅中。正是因为这点，这代人将其生活空间注入照片，却未将他们的善德留存下来。苏联电影首先为展现在那些照相机前的人提供了机会，这些人拍照并非按照自己的目的。刹那间，人类的面孔在相处中注入了崭新的、不可估量的价值。但这不再是肖像，那么，这是什么？

奥古斯都·桑德尔（August Sander），这位杰出的德国摄影家以其伟大造诣回答了这一问题。他集中了一个人头像系列，与爱森斯坦（Eisenstein）和普多夫金（Pudovkin）的观相术式的壮阔面孔长廊相比，桑德尔的肖像系列也毫不逊色。而且，桑氏是从科学立场出发这样做的，“他将整个作品分为七组，与现在的社会阶层对应，照片印成四十五集，每集十二张照片”。他出身农家，大地将其孕育；他为各个

阶层的人士拍摄，上至文明最高楷模，下至智障患者。桑德尔创作时并不是作为一名学者来完成任务的，他也未接受过种族理论或社会学研究的指导，而是如出版商所言，“来自直接观察”。他的观点绝对没有偏见，而是十分明智，有着歌德所说的那种脆弱与敏感：“有一种敏锐的经验论，以内在的经验来认同客体，进而形成真正的理论。”因此，评论家杜卜林指出了桑德尔照片中的科学因素，并作出评价：“有一种比较解剖学，凭借它可以有助于认识了解自然的概念与器官组织的历史；而桑德尔从事的就是比较摄影，他提出了一个超出摄影细节的科学观点。”

如果是经济因素限制了这部优秀作品的出版，那真是十分可惜。对于出版者，我们除了一般的奖赏外，还给予特别的期望：桑德尔那样的作品能在一夜之间出人意料地成为现实。我们正面临着权力的更迭，教育与深化了的观相学成为当务之急。你可能出身右派，也可能出身左派，你必须习惯他人根据你的出身来对待你，你也必须以同样方式来对待别人。桑德尔的作品不只是一本摄影集而已，它还是一本习题集。

早在 1907 年，利希特克（Lichtwark）就这样写道：“在我们的时代，说到要令我们全神贯注地观察我们的密友、亲人与爱人，没有一种艺术品能够和肖像摄影相比。”利希特瓦克对摄影的审美欣赏转移到对其社会功能的研究；也唯有

从这一角度，摄影的内涵才能得到更为深刻的深究。值得注意的是，一般的辩论都局限于有关“作为艺术的摄影”的美学争论，而像“作为摄影的艺术”这样更具社会意义的论题却罕受人关注。

就艺术的功能而言，艺术作品对摄影复制的影响要比一个照相机的“猎物”的事件的艺术形象更为重要。事实上，摄影爱好者带着一打艺术照片回到家中，他的心情比满载猎物回家的猎人还要喜悦，因为猎物只能用于买卖罢了。刊登摄影图片的期刊之数量多于家禽野物店的时代看来已近在眼前了。不过，对按快门的探讨我们就先到这里。

但是，如果我们将看待摄影的重点从“作为艺术的摄影”转移到“作为摄影的艺术”上来，重点就将完全改变。任何人都会发现，欣赏一件艺术作品，特别是建筑或雕刻，看摄影复制品要比看实物容易理解得多。而诱惑在于，将这归因于当代艺术感觉的衰退。要抵制这样的诱惑就要认识到，在复制技术形成的同时，对伟大艺术作品的看法也正在发生着巨大的变化。人们不再视艺术品为个体创作的私有之物：它们是一种集体影像，它们极其强大，以至必须以缩小其尺寸为条件方能吸收它们。最后结果是，机械复制技术成为使对象变小的手段，帮助人们在一定程度上把握艺术作品：如果没有这些复制品，艺术品本身也就失去了存在的意义。

现在，艺术与摄影之间的关系已明确。但是，两者仍然

处于一种紧张关系之中，这一紧张乃是由复制艺术作品的摄影造成的。对这种复制技术起到决定性作用的摄影家多是画家出身，他们在努力使这一媒介与现代生活形成清晰、生动的联系，之后却又放弃了这一表达手段。随着他们对时代标志之意识的苏醒，他们对自己出发点的怀疑也就越来越深刻。和 1880 年之前一样，摄影从绘画中拾起了照明的火把。莫霍利·纳吉（Moholy Nagy）说：“新事物的创造的可能性，往往包含在旧的形式、工具与类型中；这些旧事物起先因为新事物的出现而显得古旧过时，可是，在新事物的压迫之下，它们却会再次繁荣起来，最后一次绽放。”

“因而，举例来说，未来派画家提出了一个后来自我消灭了的粗具轮廓的问题，即描绘‘同时性运动’，并为这时刻赋予形式；而这时，电影已经问世，却在相当长的一段时间内得不到人们的理解。正因为这，我们可以小心翼翼地将现在一些运用描绘客观性风格的画家视为一种新的造型艺术的先驱。这种新艺术只以机械与技术为手段。”1922 年，特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）称：“当所有宣称自己为艺术的事物开始瘫痪之时，摄影师点燃了成千上万瓦的灯泡，感光纸吸收了日常用品上的黯淡，一道强力的闪电带来曼妙绝伦的力量，其意义超越了所有星群给我们的视觉享受。”摄影家从传统的造型艺术走向摄影，不是出于无畏的机会主义，也非出于偶然；如今，他们已经成为同侪中的先锋派的

原因，从某种程度上说，乃是他们的发展经历保护了他们，使他们免于陷入当前摄影面临的最大危机——实用艺术的倾向。“作为艺术的摄影”，萨沙·斯通（Sasha Stone）说，“是极其危险的领域”。

当摄影从桑德尔、杰曼·克鲁尔（Germaine Krull）和卡尔·布洛斯费尔特营造的环境中脱身而出时，从观相术、政治与科学旨趣中解脱出来时，也就是摄影变得具有“创造性”之时。

由于摄影的目的成了纯粹的“集中展示”，没有气节的摄影记者也就大行其道了。“精神战胜了机械，并将机械所得的结果解释成一个比喻。”当前社会秩序的危机感越是加剧，相互的对立冲突就越是明确，创造力的原则——天生地渴望变化，以矛盾为父，以模仿为母——就越拜物，其面相也就追随着时尚的灯光而存在。摄影中的“创造力”原则委身于时尚，其座右铭为：世界是美的。这句话揭示了摄影的立场：摄影可以拍摄任何一个摆放在“宇宙”中的小小罐头。但是对于人与人的关系而言，即使它置身其中，它也不能掌握。即使是最为梦幻的题材，与其说它是去发现，不如说是注重其中的商业化功能。因为，摄影创作的真相是广告或联想，所以它的真正对立面就是“揭露”或“建构”。在这样的形势下，布莱希特说，“单一的现实复制品比过去更难于表达现实，情况变得更加复杂了”。

克虏伯的工厂或者通用电气公司的照片并未揭示这些建筑设施的任何东西。真正的现实被转化成功能性的现实。例如，工厂通过工业使人之间的关系异化的现实就未曾在照片中表达出来。确实，必须要“建构一些东西”，一些“人工的”“制造出来的”东西。通过这种摄影建构，超现实主义的成就成了先驱。摄影长度与摄影建构的相互对立的更高阶段体现在苏联电影之中。可以毫不夸张地说，这些导演的伟大作品只有在特定国家中才有可能出现——这个国家中，摄影不是以美与心灵暗示，而是以实验和教导为基础。在这一意义上，也只有这样才能得到理解，今天才能体会粗野的理想主义画家安托万·维尔茨（Antoine Wiertz）1855年为迎接摄影到来所作评论的意义所在。他说：“几年前诞生了一部机器，它成了我们时代的荣誉，我们每天都为想到的与眼睛看到的恐怖惊心动魄。不到一个世纪，机器也许就成为画笔、调色板、颜料、典雅、习惯、耐心、敏捷、安全、色调、光泽、骨骼、精美、逼真。如果你不信达盖尔相机毁了艺术，那么，当达盖尔摄影法这个巨人般的孩童长大，当他的所有艺术与力量都充分施展之时，这天才就会蓦地伸出手来，抓住摄影术的脖颈，大声叫道：‘现在，你归我了！我们一起干吧！’。”

四年后，波德莱尔在其《1859年的沙龙》中从另一方面向读者通报了这一新技术。不过，他的措辞清醒，甚至

悲观。和上文所引用的维尔茨的话语一样，如果不转换重点，波德莱尔的文字就无法得到理解。波氏的话表明了与维尔茨全然对立的观点。在他对艺术摄影的篡权进行最为尖刻的责难时，波氏的文字犀利，颇具攻击性，“在这可悲的时代，一种新的工业出现了。它令人们的信仰变为愚昧……人们相信艺术必然是，而且也只能是对自然的精确复制——复仇心切的上帝听取人群的呼声。达盖尔成了摄影界的救世主”。还有，“如果让摄影来协助完美一些艺术功能，艺术就会很快堕落，并为之取代，这都得感谢摄影和人类建立起来的完美联盟呢。因此，摄影必须要回归自己的职责，像一位侍女，侍立在科学与艺术两端”。

然则，有一点维尔茨与波德莱尔都未曾注意：照片中那不容置疑的真实性指向。报道与真实并非总是能搭上关系，报道中的铅版照片也是靠着语言才和观看者建立联系的。照相机将变得越来越小，越来越适合捕捉飞逝的、隐秘的影像；照相机带来的震惊使观察者的联想机制得以建立起来。此时，图片说明开始派上用场：它将生活情境文字化，和摄影建立起关系，让照片易于理解。如果少了文字说明，任何摄影的建构肯定会受制于巧合。

把阿杰的照片与犯罪现场相提并论并非无中生有。在我们城市里，每一个角落不都可能是犯罪现场吗？每一个路人不都可能是作恶者吗？摄影家，这占卜者的后裔，难道不可

以通过照片来揭露罪恶吗？有人曾说：“将来，文盲不是不会写字的人，而是那不懂摄影的人。”可是，如果一个摄影师连自己的照片也不能阅读，岂非连文盲也不如！图片说明是否会成为摄影的基本要素？达盖尔摄影法借着这些疑问卸下了历史的包袱，宛如电光一闪，倏忽已逾九十年时光。这些闪耀的火花照亮了最初时期的照片，它们从我们祖父时代的黑暗中浮出来，如此美丽，如此妙不可及。

技术复制时代的艺术作品¹

序

当马克思着手分析资本主义生产方式之际，这一生产方式尚处于萌芽时期；马克思努力使其分析具有预言价值。他研究了资本主义的基本关系并作出论述，表明人们可以如何期待资本主义的未来，即资本主义不仅将继续加剧对无产者的剥削，还将创造出灭亡其自身的条件。

上层建筑的变革比基础的变革缓慢许多，它花了半个世纪的时光才使得生产条件的变化在所有的文化领域中产生影

¹ 原题为 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*。本译文根据德国美因河畔法兰克福的苏尔坎普出版社（Suhrkamp Verlag）1966年版译出，并参考了英译本。——译者注

响。而直到今天，我们才能够解释这一进程是如何发生的。要作出这一解释，就必须提出一定的预言性要求。而符合这一要求的却并不是关于夺取政权之后其艺术倾向的观点——当然更谈不上无产阶级，而毋宁说是关于在当前生产条件之下艺术发展倾向的观点。这些观点的辩证性不仅体现在经济领域，而且同样体现在上层建筑中。因此，低估这些论点的斗争性是错误的。这些论点将一系列的传统概念，比如创造性、天才、永恒价值与神话等，抛在一旁，因为如果不加控制地（目前也难以控制）使用它们，就将导致按照法西斯的意愿来加工事实材料。以下引入的艺术理论的新概念不同于通常流行的概念，因为这些概念在法西斯主义里根本无法利用。准确地说，它们倒可以用来表达艺术政治学中的革命性要求。



一

从原则上来讲，艺术品从来都是可被复制的。所有人做之物皆能够被人模仿。在艺术中，学生们为了练习进行这种模仿，工匠们为了传播作品进行这种模仿，最后还有牟取利润的第三者进行这种模仿。而与此相比，艺术品的技术复制却是新鲜事物。在历史上，它以很大间隔断断续续地进行

着，却又凭日益增强的力量获得了成功。对于艺术品的技术复制，古希腊人只掌握两种工艺，即浇铸与制模。他们能大量制作的艺术品只有青铜器、陶器与硬币。所有其他艺术品都是独一无二并无法进行技术复制的。随着木刻的发展，版画的技术复制成为可能，时间上它要远远早于文字——通过印刷术——技术复制的发明。印刷术，即文字的技术复制，在文学中引起的巨大变革是众所周知的。这一现象，从世界史的视角而言，也只是一种特别重要的例外。除了木刻，在中世纪的进程中还出现了铜版与蚀刻，19世纪初期又出现了石版印刷术。

随着石版印刷术的出现，复制技术达到了一个全新的阶段。这一工业简便许多，它将图画涂在一块石头而非刻在一块木头或蚀刻在一块铜片之上。石版印刷术第一次不仅使版画得以（像以前那样）大量生产，而且还能以日新月异的造型将产品推向市场。石版印刷术使版画形象与日常生活相伴，并开始与印刷术并驾齐驱。但石版印刷术发明二三十年以后便被摄影术超过。随着摄影术的产生，手第一次在图像复制过程中从最重要的艺术职责中解脱出来，被如今从镜头观察对象的眼睛全然取代。眼睛的捕捉速度要大大快于手工绘制，因此图像复制的速度大为加快，以至于可与说话同步。在摄影棚，演员念着台词，摇着手柄的摄影师可用同样的速度进行摄像。如果说石版印刷术孕育着画报，摄影术

就预示着有声电影的诞生。声音的技术复制始于上世纪（19世纪）末。这些协同努力可以令我们想起保罗·瓦雷里作出的描述：“稍稍动动手，我们就让水、煤气、电从遥远之处进入住所，供给我们所需；同样，若我们想看到图像听到声音，也只需手上一个简单动作，几乎只是一个手势，它们就会出现，然后消失。”²

1900年前后，技术复制达到的水平不但使它将所有流传下来的艺术作品变成了复制对象，使艺术品的影响受到了最深层的变化，而且使它在艺术的创作方式中占据了一席之地。要研究这一水平，最具启发意义的莫过于观察它的两种不同表现形式——艺术作品的复制与电影艺术，如何反作用于传统艺术。

二

即使最为完美的复制品也不具备艺术品的“此地此刻性”（das Hier und Jetzt）——它独一无二的诞生之所。体现着历史的恰恰正是这独一无二性，而非它的任何其他方面；而艺术品的存在又受到历史的制约。这制约不但包括作品的

物质结构因时间而起的变化，还包括作品可能受到影响的不断变化的占有关系。³ 前者是轨迹，只能通过化学或物理来研究，而这一手段却不应用于复制品；后者却是传统的一部分，探明它须从原作的情况入手。

原作的“此地此刻性”亦即其“原真性”（Echtheit）。对青铜锈的化学分析很可能有助于原真性的鉴别；同样，证明中世纪的某一手迹出自15世纪的某个档案也可能有助于对其原真性的鉴定。原真性的整个范围都不受技术的——当然不仅仅是技术——可复制性的制约。⁴

当原作碰到通常被称为赝品的手工复制品，原真性还能保持所有权威；而当它面对技术复制品时，情况就两样了。原因有二：第一，较之手工复制品，技术复制品更不依赖原作。例如，在摄影术中，技术复制可以突出原型的不同侧面，而这一点只有可调节的变焦镜头方可做到，肉眼则否；再者，技术复制可借助一定技巧，如放大或快拍，来捕

³ 一件艺术品的历史当然还包括更多东西。如名画《蒙娜丽莎》的历史就包含着17世纪至19世纪所有摹本的种类及数量。

⁴ 正是由于原真性不可复制，某些，从前是技术上，复制方式的强烈渗透便于对原真性加以分辨归档。建立这一区分曾经是艺术交易的重要功能之一。显然，艺术交易热衷于将文字发明之前与之后的种种木刻品与铜版或类似铜版制品加以区分。可以说，木刻的发明掏空了原真性的基础，而这时原真性的后期繁荣尚未来临。中世纪的圣母像在被制作出来时尚非原真的；而到后来的几个世纪时，它却变成了原真的，其最为光辉时期也许是在19世纪。

² 保罗·瓦雷里：《艺术断片》，巴黎（无发表年月），第105页（《普遍的征服》）。

捉肉眼根本无法获取的图像。第二，技术复制还可以将原型的摹本置入原型本身无法达到的境地，尤其是它为原型创造出——无论是以照片还是唱片的形式——便于大家欣赏的可能性。主教坛离开其原位，艺术爱好者在摄影室观察它；至于大厅或露天演唱的合唱作品可以在房间里播放聆听。

艺术作品的技术复制性可能踏入的境遇也许不会威胁艺术作品的存在，但却必将贬黜其“此地此刻性”。不但艺术品如此，而且电影中从观众眼前一闪而过的镜头也是如此，这一过程就触及了艺术品最为敏感的核心。任何自然之物都没有如此脆弱的核心，这就是艺术作品的原真性。一事物的原真性是其从起源时起可流传部分的所有本质——从物质上的持存一直到它对经历过的历史的见证性。因为这种历史见证性以原真性为基础，所以，如果物质持存不再重要，前者也就受到复制的损害。而如果这历史见证性真的受了影响，真正受到损害的东西就是事物的权威性了。⁵

复制过程中所缺乏的东西可以用神韵这一概念来概括——在艺术品的可复制时代，枯萎的是艺术品的神韵。这一过程乃是一种症候，其意义已经超出了艺术的范畴。一般

⁵ 同任何一部《浮士德》影片相比，再拙劣的乡下《浮士德》表演也有一个优点，即演出总是有一个理想，要和此剧的魏玛首演一争高下。面对舞台时，人们会回忆起的任何一种传统内涵都在银幕前失去了价值。比如说，墨菲斯托这一角色身上有歌德青年友人约翰·海因里希·梅尔克的影子，如此等等。

而言，复制技术使复制品脱离了传统范围。由于复制技术可重复生产复制品，被复制品的独一无二性就被复制品的大量出现所代替。同时，由于复制技术便于接受者在各自的环境中欣赏复制品，它被赋予被复制品现实性。这两个过程都深深地动摇了流传下来的艺术品——动摇了传统，而传统就是人类当前危机与革新的负面。革新过程与当今的群众运动息息相关，其最为强力的代言即为电影。如果电影没有其破坏性的、净化性的一面——铲除文化遗产中的传统价值，就无法想象电影的社会意义，包括其最为积极的意义。也恰恰如此，这一现象在大型历史电影中表现得最为明显。它不断地将其他的领域纳入自己的范围。1927年，阿贝尔·冈斯（Abel Gance）大声疾呼：“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬都将拍成电影……所有的宗教传说、所有的神话和所有的传说，所有的宗教创始人甚至所有的宗教……都在等待着从曝光中复活，英雄们已你推我挤地拥在门口。”⁶他或许无心，可他的这些话却是在呼吁一种意义深远的清除。

⁶ 阿贝尔·冈斯：《走向图像时代》，见《电影艺术》，第2卷，第94—96页，巴黎，1927年版。

三

在较长的历史时期中，随着人类群体的整个生活方式的改变，感知方式也在改变。人类的感知的构成方式——它活动的媒介，不仅取决于自然条件，也取决于历史条件。罗马晚期的艺术工业与维也纳起源派产生于民族大迁徙时代，与古希腊、古罗马时期相比，它不仅有另外一种艺术，也另有一种感知。维也纳学派的学者李格尔（Riegl）与维克豪夫（Wickhoff）叛离了业已埋没这种新艺术的古典传统，最先从这一艺术来挖掘当时起作用的感知构成。他们在认识论上的意义深远，但局限性也在于仅仅满足于揭示罗马晚期特有之感知的形式标志，而未曾努力——或许他们也不可能抱有这样的希望——指明这些感知变化所表现出来的社会变革。可如今获得这种认识的条件优越得多了。若将当代感知为媒介的变化理解为神韵的没落，我们就可以揭示这一没落的社会条件了。

现在，应当通过自然之物的神韵概念，来举例说明此前就历史事物临时提出的神韵概念。我们将自然之物的神韵定义为一定距离之独一无二的显现，无论它是多么近。夏日午后，如果你纵目远方，观看地平线上的一脉山峦，或一根在你身上洒下树荫的枝条，你也就是呼吸这山这树枝的神韵了。通过这一图景，我们就能容易地认识到当前神韵没落的

社会基础。这一没落基于两种情况，两者皆与当代生活中大众作用的不断增长有关。也就是说，大众强烈希望将事物在空间上与人性上拉得更“近”⁷。一如他们倾向于通过接受复制品来克服任何真实事物的独一无二性。以最近的距离占有事物——不仅在图画中，且更多是在复制品中的需求与日俱增。复制品——画报与周刊随时都可以提供——显然不同于图画。前者的暂时性与可重复性紧密交织，后者的独一无二性与持续性也是如此。使事物脱离其外壳，摧毁其神韵，此即这样一种感知的标志：它那“万物皆相类”的意识已如此强烈，以至它能够借助复制从哪怕独一无二的事物中榨取出相似事物。如此，在理论领域使统计学意义日益显著的情况也表现在感知领域之中了。无论是对思维还是感觉而言，使真实与大众相互调适都是一个影响极其深远的过程。

四

艺术作品本身的独一无二性与它植根于传统的关联是一

⁷ 让事物在人性上“接近”大众，即是说，将其社会功能排除在视野之外。如果现在的肖像画家要画一位正在同家人进餐的外科名医，那么，就其对外科医生的精确表现来说，这种描绘不可能比16世纪画家向观众的典型表现如伦勃朗的《解剖课》更为出色。



图 27 《米洛斯的维纳斯》(古希腊雕刻家阿历山德罗斯塑, 现藏法国卢浮宫) 约公元前 150 年

致的。这一传统本身当然非常鲜活, 且特别易变。比如, 一尊古希腊的维纳斯雕像所处的传统关联(图 27), 对于古希腊与中世纪教士来说是不同的。前者对它膜拜, 后者将其视为淫乱的邪神。而恒久不变的则是其独一无二性, 或曰其神韵。艺术作品植根于传统关联中的初始方式是膜拜。我们知道, 最早的艺术作品起源于礼仪——起初是巫术礼仪, 后来是宗教礼仪。关键在于, 艺术作品的神韵浓郁的生存方式从来就不能完全脱离礼仪功能。⁸ 也就是说, “本真的”艺术作品的独一无二的价值是以礼仪为根基的, 其独特的、最初的使用价值也存在于此。无论这一根基是多么流变不居, 哪怕在追逐美——作为世俗化了的礼仪, 在这最世俗的形式中也可以辨认出它来。⁹ 世俗的对美的追逐产生于文艺复兴时期, 盛行了三百年, 从它遭受的第一次沉重打击, 我们正可以看

⁸ 将神韵定义为“一定距离之独一无二的显现, 不管它有多近”, 无非以时空感知范畴来表达对艺术品的膜拜价值而已。远是近的对立, 本质上的远是不可接近的。实际上, 不可接近性乃是膜拜画的主要特征。根据膜拜画的本质, 它总是“处于一定距离以外, 不管它有多近”。人们可以从其物理性上接近它, 却无法打断那个“远”——这是它在显现之外的固有之物。

⁹ 随着绘画的膜拜价值的世俗化, 对其独一无二之性质的想象也愈加模糊。通过观赏者的想象, 在膜拜画中居主导地位及显现的独一无二性遭到排斥: 排斥它的就是画家或其绘画作品的具体可感的独一无二性。当然, 排斥到丝毫不剩是不可能的。“原真性”这一概念总是要超越真实的界限(这点在收藏家身上再显得尤其显著。收藏家总是残留着拜物教徒的痕迹, 通过对艺术品的占有来分享艺术品的膜拜力量)。可是尽管如此, 在艺术研究中, “真实性”这一概念的功能仍然是一目了然的。随着艺术的世俗化, “真实性”也就取代了膜拜价值。

出它的礼仪根基。随着第一种真正革命性的复制手段摄影术——社会主义与之同时出现——的出现，艺术觉察到了威胁的来临。而数百年后，这一危机业已无可置疑。艺术所作出的回应乃是“为艺术而艺术”理论，这其实是一种艺术神学。由此出现了一种以“纯粹”艺术的理念形式表现出来的完全否定式的神学，这种艺术不仅排斥任何一种社会功能，而且拒绝接受对象题材的任何限制（马拉美的诗首先做到了这点）。

要研究技术复制时代的艺术作品，就必须公正地看待这些关联。因为，这些关联酝酿了至关重要的认识，即艺术品的可技术复制性有史以来第一次将艺术作品从依附于礼仪的生存中解放出来。复制艺术品越来越着眼于具有可复制性的艺术品。¹⁰ 比如，用一张底片可以洗出许多的照片，而探究

¹⁰ 就电影而言，它与文学与绘画是不同的。作品的技术复制性并不是大量发行作品的外在条件。电影作品的技术复制性直接来自电影的生产技术。这一技术不仅以最为直接的方式使电影作品得到大量发行，还甚至迫使电影进行大量发行：因为电影的生产成本太高，能买得起一幅画的买不起一部电影。1927年有人计算过，一部大片要赚钱就要有九百万观众。有声电影刚问世时，卖座率就降低了，因观众受到了语言限制，而且法西斯强调民族利益。同记录这一挫折——配音翻译的出现缓解了这一局面——相比，注意它与法西斯主义的关系更为重要。这两种现象同时出现的基础是经济危机。一般来说，经济危机的影响会导致以公然暴力维持现所有制关系的企图，却也促使危机威胁下的电影资本全力赶制有声电影。有声电影问世后，经济也一度有所恢复。个中缘由不仅是有声电影重新将观众拉回电影院，而且还在有声电影使得新的电力工业资本与电影资本结成了联盟。这样，从表面上看来，它也促进了民族利益；而从内里来说，电影生产较以前更为国际化了。

其中哪一张为本真就没有任何意义了。而当衡量艺术品的本真标准失效时，艺术的整个社会功能也就发生了根本性的变化。艺术的根基不再是礼仪，而是另一种实践——政治。

五

对艺术品的接受各有侧重，其中有两个极端：一种只看重艺术品的膜拜价值，另一种则只看重其展览价值。^{11 12}

¹¹ 这种两极对立在唯心派美学中不可能受到充分关注。因为唯心论中的“美”的概念中包含的两极对立乃是合二为一的（与此相应，如果两极对立不是合二为一的，就会将“美”这一概念排斥在外）。虽然如此，黑格尔还是明确提及了它，其程度正如在唯心主义的框架中可以想象到的那样。黑格尔在《历史哲学讲演录》中说：“画像，人们自古就有。祈祷时的虔诚灵魂很早就需要画像，但却不是美的画像；这样的画像对祈祷来说不如说是干扰。美的画像中也有外在之物。但是，只有它美，画中人的气质才会触动灵魂。而在祈祷之中，只有与一样东西的关系乃是本质的，因为祈祷本身只是灵魂的麻木无思……美的艺术……仍然来自教堂本身……尽管……艺术已经脱离了教堂的条规。”（《黑格尔全集》，第9卷：《历史哲学讲演录》，第414页，爱德华·甘斯编，柏林：永恒之友社，1837年。）《美学演讲录》中也有一处表明黑格尔注意到了这是个问题。他说：“我们已经超越了将艺术品奉为神明并顶礼膜拜的阶段，它们造成的影响值得思考，而它们在我们心中激发的情感还需要更高级的试金石。”（《黑格尔全集》，第10卷：《美学讲演录》，第14页，H.G.霍托主编，柏林：永恒之友社，1835年。）

¹² 其实，从艺术接受的第一种方式到第二种方式的过渡决定了艺术接受的历史过程。尽管如此，对任何一件艺术品来说，原则上还是都有存在于这两极的接受方式之间的某种波动。对西斯廷教堂的圣母像的欣赏即为一例。自从赫伯特·格林的研究成果发表以来，人们就知道，西斯廷圣母像原来并非为展览目的而作。格林是从以下问

艺术创作的开端是生产为膜拜服务的塑造物。可以想见，对这些塑造物而言，它们的存在比被观赏更为重要。石器时代的穴居人画在洞穴内壁上的驼鹿是一种巫术手段，尽管他们也将此画展示给他们的同伴看，这画却首先是为神灵而绘的（图 28）。如今，这种膜拜价值要求将艺术作品隐藏起来：某些神像只有教堂中的教士才能得见，某些圣母像几乎全年都被遮蔽着，某些中世纪大教堂前的雕塑，站在平地上的观者是看不到的。随着各种艺术实践从仪式中解脱出来，展示其产品的机会也越来越多。可到处运送的人物雕像的可展览性要比固定在庙宇中的神像大得多。木版画的可展览性比以前的马赛克画或湿壁画大得多。弥撒曲的可展示性或许原本并不亚于交响乐，可交响乐由于其产生时代而获得的可展览性却要大于弥撒曲。

随着艺术作品的技术复制方法的多样化，其可展览性也大为增加，以至两种极端价值之间的量变——就像在原始时

题开始其研究的：画面前景中的两个小天使依靠的木框是什么？接着，他继续追问：拉斐尔怎会想到在天空中安上一对门帷？他的结论是，西斯廷圣母像乃是为公开安放教皇西斯廷灵柩而作的。教皇灵柩安放于彼得大教堂一个专门侧面教堂之中。在隆重的安放典礼上，背景是小教堂的壁龛，拉斐尔的画则置于棺椁之上。拉斐尔在此画中表现的是，在绿色门帷隔开的壁龛背景前，腾云驾雾的圣母走向教皇的棺椁。在教皇葬礼中，拉斐尔的这件作品的功用展现了卓越的展示价值。一段时间后，这幅画被安置于皮亚琴察黑色僧侣修道院教堂的主祭坛上。这一流亡的缘由在于罗马的礼仪。罗马礼仪禁止将葬礼上展示过的画作放置在主祭坛上受人膜拜。因为这一规定，拉斐尔画作的价值在一定程度上遭到了贬损。不过，罗马教廷为了获取与此画相当的价钱，不得不默许将此画置于主祭坛之上。为掩人耳目，这画被送到偏远省份的教会社团。

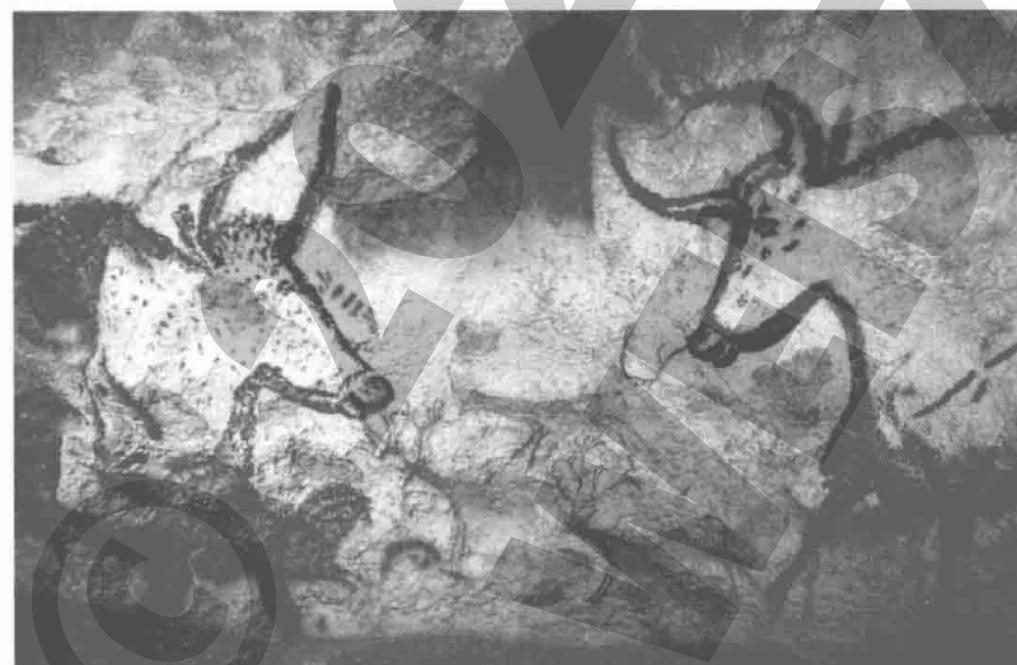


图 28 拉斯科洞窟壁画（法国多尔多涅省蒙特涅克村韦泽尔峡谷）
约公元前 15000 年

代——突然变成了艺术品的本质质变。原始时代的艺术作品由于绝对推崇膜拜价值而首先被视为一种巫术手段，后来才渐渐被视为艺术作品；与之相类，今天的艺术作品由于推崇可展览性而变成了具备全新功能的塑造物。在这些功能中，我们知道的较显著的艺术功能在以后却可能被认为是附带性的。¹³有一点是肯定的：如今的摄影与电影就是这一功能最具效力的实例。

六

在摄影术中，展览价值开始全面排斥膜拜价值。不过，膜拜价值并没有毫无抵抗地后退，它还有最后一道防线——人像。人像在早期摄影术中占有中心位置，这绝非偶然。对久远或已逝爱情的回忆性膜拜乃是绘画的膜拜价值的最后避难所。通过人脸那转瞬即逝的表情，神韵最后一次——在

¹³ 在另一层面上，布莱希特作出了类似思考：“当‘艺术品’不能被视为物的产生，当艺术品成了商品之时，如果不将这物的本身功能也一并抹杀，我们就必须小心翼翼却又不慌不忙地来抛弃这一概念。因为该物必然经历这一阶段。此处并无深意。这个阶段并不是不明不白地偏离了正道，而是说，事物所遭遇的东西必将其彻底改变，并洗刷其过去；这程度是如此的强烈，乃至即使那个古老的概念重被拾起——肯定会这样，为什么不？——它也不会再让人想起它曾经指向的那个事物。”贝托尔特·布莱希特：《尝试》，第8—10卷，第3册，柏林，1931年，第301—302页。

早期摄影术中——发挥着作用。这便是摄影那忧伤与绝伦之美的所在。而当人退出照片后，展览价值就首次超过了膜拜价值。对这一过程的展示即阿杰的独特意义，他拍摄下了1900年左右巴黎的无人街道（图29）。人们说，他像拍作案现场一样地拍摄了这些街道。此说很有道理。因为作案现场也是无人的，拍摄它是为了追查线索。从阿杰起，照片开始成了历史进程的证明材料。这就使照片具有了隐含的政治含义。它要求某种特定的接受，对此，神游八极的冥想已经不再管用；照片使观看者不安，使他觉得若要看懂它们就必须找到一条清楚的路线。画报即刻开始为其提供路牌。无论路牌指示对错，画报开始必须附上文字说明。显然，这些文字说明与一幅油画的标题在性质上截然不同。看画报时，观众由文字而获得指导。而不久，说明文字在电影中变得更为精确、更具强迫性，因为，对任何一个镜头的理解都已经被在它之前的镜头规定好了。

七

在19世纪的进程中，绘画与摄影围绕其作品的艺术价值进行了论战；今天看来，这论战是不恰当的，是混乱的。不过这并非要否定这一论战的意义，而毋宁说，这倒可能凸

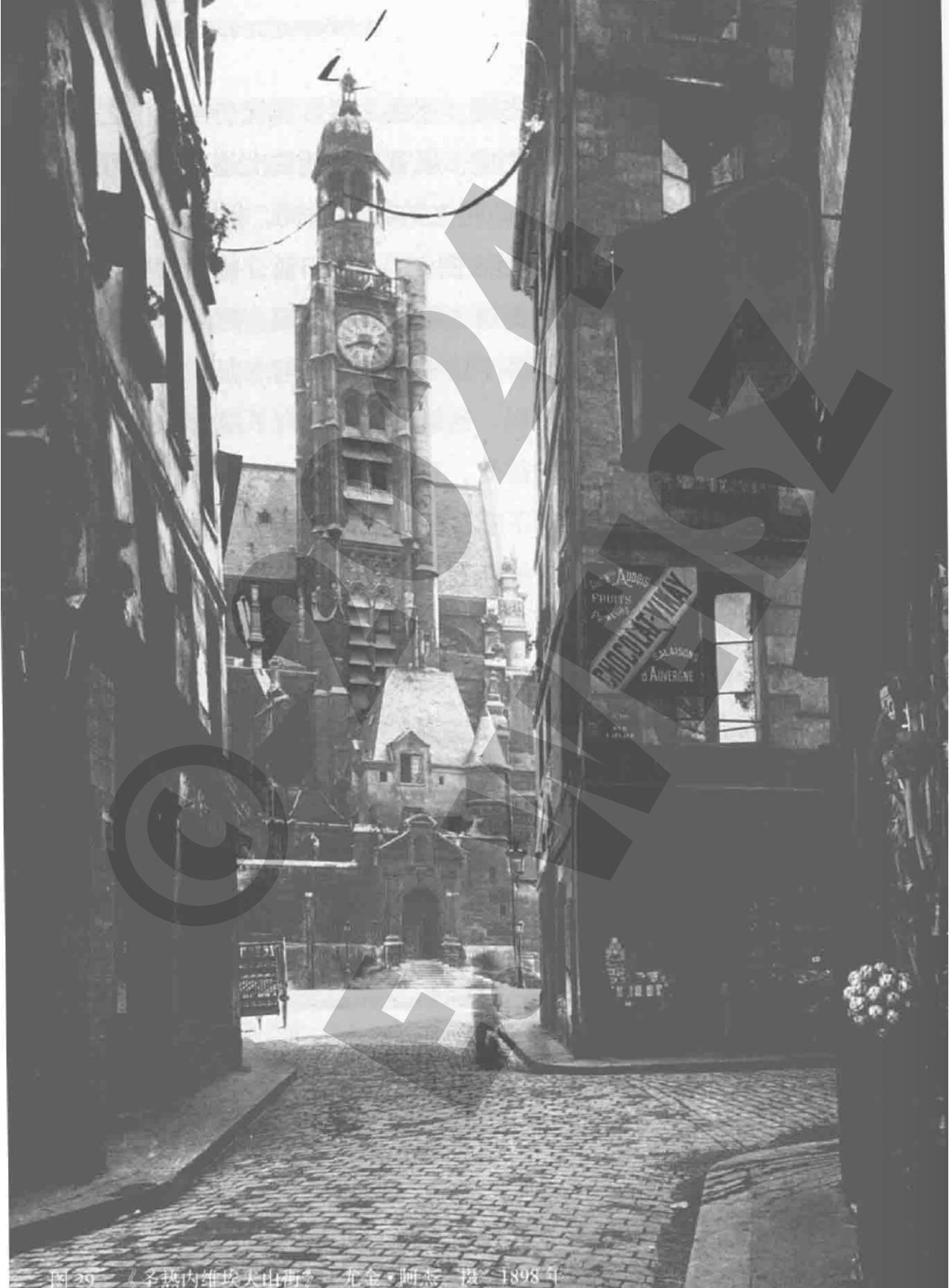


图 29 《圣热内维埃夫山街》 先金·雷杰 摄 1898 年

显其意义。事实上，这场论战体现了世界史的一次巨变，尽管争论双方都未意识到这一巨变：艺术在技术复制时代脱离了膜拜根基，其自主性的假象便消失了。而因此出现的艺术功能的变化，19世纪的人们却没有发现，甚至亲历了电影发展的20世纪很长时间也未给予注意。

在此之前，人们徒劳地冥思苦想，力图断定摄影是否为艺术，却没有提出一个前提性的问题，即摄影的发明是否改变了艺术的整体性质；如果是这样，电影理论家们则很快地开始解答与之相应的草率问题。只不过较之电影，摄影给传统美学带来的麻烦简直如同儿戏。这也造成了电影理论早期所特有的那种盲目的牵强。例如，阿贝尔·冈斯就拿电影来比拟象形文字：“由于我们非常奇怪地回到了过去的事物之中，我们重又回到了古埃及人的表达水平……象形文字尚未发展成熟，原因是我们的目光还不能适应它，对它所表达的也还没有足够的重视，足够的尊敬。”¹⁴ 或者如瑟维琳·马尔斯（Severin-Mars）所写下的：“何种艺术曾被赐予……这种既富诗意又富现实的梦幻；从此来看，电影乃是一种不可比拟的表达手段，唯有那些具有最高之思想的人在其生命旅程最为完美、最为神秘的时刻才能活跃在它的美氛之中。”¹⁵

¹⁴ 阿贝尔·冈斯：《走向形象时代》，第100—101页。

¹⁵ 同上。

而亚历山大·阿努克斯（Alexandre Arnoux）则以一个问句打破了对无声电影的幻想：“我们在此所做的一切大胆描述最终不就是在给祈祷下定义吗？”¹⁶ 理论家们为了给电影挂上一块“艺术”的牌子而武断地从电影里硬生生地阐释出膜拜的因素，观察一下这点将颇有启发。当这些费尽心力之作发表时，诸如《公众舆论》《淘金记》之类的影片已经拍出来了。可这并未能阻止阿贝尔·冈斯将电影与象形文字相提并论；瑟维琳·马尔斯一谈到电影就好像人们谈论弗拉·安基利柯（Fra Angelico）的画作一般。很能说明问题的是，直到如今还有特别反动的作者顺着这个方向寻求电影的意义——它即使不是宗教性的，也是超自然的。威廉·迪亚特尔（Max Reinhardt）拍出《仲夏夜之梦》（*A Midsummer Night's Dream*, 图 30）的时候，维弗尔（Werfel）就断言说，对外部世界——街道、室内布置、火车站、饭店、汽车与海滩的人工复制，无疑就是迄今阻止电影进入艺术王国的原因所在——“电影尚未认识到其真正意义与它的真正可能性……即唯有它能够以自然的手段、以无可匹敌的说服力表达所有精灵般的、奇妙的与超自然的事物”。¹⁷

八

舞台演员的艺术成就的确是通过演员本人展现在观众面前的。而与此相对，电影演员的艺术成就则是通过一部机器展现给观众。这里有两方面的结果：将电影演员的成就带到观众面前的机器并没有义务将这一成就理所当然、整体地加以承认。它听从摄影师的掌控，不断对这一成就表态。接着，剪辑师对他手里的材料进行编辑，所有那些表态的依次排列就成了最终合成的电影。电影包含着一定数量的运动瞬间，观众必须认清，这是摄影机的制作，“特写”之类的镜头调节姑且不论。因此，演员的成就要经受一系列的视觉测试，此即由机器来展示电影演员成就所导致的第一个结果。第二个结果的产生是这样的，电影演员本人并不面对观众，所以他就不能像舞台演员那样，边演出边调整自己的表演来适应观众——这是舞台演员独有的可能性。由于观众与电影演员没有任何个人接触，观众持有的态度就是不受影响的鉴赏者。¹⁸ 这种态度不可能关心膜拜价值。

¹⁶ 亚历山大·阿努克斯：《论电影》，巴黎，1929年，第28页。

¹⁷ 弗朗茨·维弗尔：《仲夏夜之梦——莎士比亚与莱因哈特的一部电影》，载《新维也纳通讯》，1935年11月15日。

¹⁸ “电影……就人的行为细节给出（或可能给出）有益的启示……从性格是寻找不到动机的。人的内心活动从来就不是行为的主要原因，且很少是行为的主要结果。”（布莱希特：《尝试》，第8—10卷，第3册，第268页）机器拓宽了电影演员的测试范围，这和由经济局势造成的个人测试范围的急剧扩大是一致的。因此，求职考核的作用不断增加。这考核强调的是个人成绩中的某些片段。拍电影与求职考核都是在一个专家小组面前进行。电影摄影棚里，摄影组组长所处的位置也即是求职考核里测试组组长所处的位置。

九



图 30 《仲夏夜之梦》电影海报

导演：威廉·迪亚特尔 1935 年

对电影而言，重要的不是演员在观众面前表演另一个人，而在于他在机器面前表现自己。最早对测试给演员带来的变化有所意识的人之一是皮兰德娄（Piran-dello）。他在小说《拍电影》中对此所作出的评论只是强调了这个现象的消极方面，但这并无大碍。他在评论中还谈到了默片，这更无不妥，因为有声电影并未根本改变这一现象。问题仍在于，演员为一个机器——如果是有声电影，他就得为两个机器——表演。皮兰德娄写道：“电影演员感觉像在流亡。他不仅是在舞台上，而且还从他自己流亡出来。随着隐约的不适，他感到了难以名状的空虚，只因他的身体似乎分解了，他就像被挥发掉了一般；他的存在、他的生命、他的声音与他所发出的声响都被剥夺，只为变成一个沉默无声的画面，在银幕上晃动片刻，然后消失得无声无息……小小的机器通过他的影子在观众面前表演；他则不得不满足于在机器面前表演。”¹⁹ 对这一情况可做如下解释：人首次可以——这是电影的功绩——表现自己整个活生生的形象，当然必须放弃神韵。原因是，神韵受此地此刻的制约。神韵不可能被模

¹⁹ 卢契·皮兰德娄：《隐形人》，转引自 L.P. 奎因《电影的意义》，见《电影艺术》第 2 卷，巴黎，第 14—15 页。

仿。舞台上围绕着麦克白的神韵与台下观众围绕着该演员的神韵是分不开的。而摄影棚中拍摄的特点就在于，它以机器取代了观众。这样，围绕演员的神韵必然消失，与此同时，围绕着他所饰演角色的神韵也随之消失。

不足为奇，正是皮兰德娄这样的剧作家在概括电影特征之时不经意触及了话剧所面临的危机，对此我们已经看到。事实上，对于电影这种完全被技术复制所控制，甚至建基于它之上的艺术来说，舞台表演就是最为尖锐不过的对立物。任何深入的研究都会证实这一点。内行的观察者早已认识到，在电影表演中，“尽可能少的表演几乎总是能取得最强的效果……”。鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）在1932年写道，“这一发展把演员当道具用，他们被精心挑选，并……安插在合适的位置上”。²⁰ 借着这一观点，其他事物

²⁰ 鲁道夫·阿恩海姆：《作为艺术的电影》，柏林，1932年，第176—177页。在这一关系中，某些看似无关紧要的细节——电影导演从此脱离了舞台常规——引起了强烈兴趣。让演员不化装表演就是如此，德莱叶在《圣女贞德的受难》一片中这样做了：他花了数月时间来找寻各由四十位演员组成的小组，这些演员组成了异教徒的法庭。寻找他们就好比寻找难找的道具。德莱叶用尽全力，好让演员们在年龄、体形与相貌上互不雷同。（参见莫里斯·舒尔茨：《假面》，载《电影艺术》，第6卷，巴黎，1929年，第65—66页。）当演员成了道具，道具也就常常发挥了演员的作用。电影使道具担任角色是很平常的事。此类例子举不胜举。我们不想随便举出几个例子，只需观察其中特别具有说服力的一个：舞台上，一只滴滴答答走着的钟只会干扰人，却不能起到报时的用处。就是在一场自然主义戏剧中，天文时间也会与剧中时间冲突。在此情况下，电影的明显特点就是：它能让钟发挥报时作用。单从这点我们即可明白看出，在一定情况下，任何一个道具都可以在电影中起到关键作用。这距普多夫

紧密联系起来。舞台演员可以认同自己所扮演角色的性格，电影演员却常常没有这种可能。他的成就绝非一个整体，而是许多孤立表演的组合。除了偶尔要考虑摄影棚的租金、人员的齐备与美工的因素，机器运转的本质必然性就在于将演员的表演分解为一系列可以剪辑的片段。首先是灯光，灯光设备的安装迫使银幕上一个统一的快速动作通过一系列的分别拍摄来完成，在摄影棚里，这样的拍摄有时要花上几个小时，更不用说表现力更强的蒙太奇了。例如，摄影棚里的跳窗动作可以用跳脚手架来拍，随后的逃跑则可以几周后在外景地拍。此外，更为荒唐的情形更是举不胜举。比如，演员听到敲门声，他应当作出受惊的样子。若是他的表情总不自然，导演这里偶尔就会使用一些辅助手段，即当演员走进摄影棚时，在事先不告诉他的情况下在他背后放上一枪。演员这时的受惊状即可拍摄下来并剪辑到影片之中。这最清晰地表明，艺术已经脱离了“美的表象”的王国，而长期以来，这王国都被视为艺术繁荣的唯一领域。

金的结论也就只有一步之遥。普氏认为，“演员与某一物结合在一起并以此为基础的表演……始终是电影构成的最为有效的方法之一。”（普多夫金：《电影导演与电影剧本》；《实践丛书》，第5卷，柏林，1928年，第126页。）这样来看，电影就成了可以体现物如何左右人的首要艺术手段。所以，它也可以成为唯物主义表现方式的杰出工具。

十

演员在机器面前感到的陌生感——正如皮兰德娄所描述的那样，与人在镜子里看到自己的影像时的陌生感是一样的；只不过，在电影中，影像与他相分离，并成了移动的而已。向哪里移动？观众面前。²¹ 电影演员时刻都得意识到这一点。他知道，当他站在摄影机前时，他最后是要与观众打交道，这些观众构成了市场。他不仅以他的劳动力，而且是以他的全部自我，他的全副心灵与精神投入这一市场，可这市场却是他把握不住的。在拍摄过程中，他与这市场几乎毫无关系，就像工厂里生产着的一件产品一样。这一状况也导致了压抑，导致了那种新的焦虑，按皮兰德娄的说法，它们攫住了摄影机前的演员们。为了应对神韵的萎缩，电影在摄影棚外制造出“名人”。依靠电影资本赞助的明星崇拜保存了名人的魅力，而此魅力只不过是一件商品的把戏而已，只

²¹ 这里可见的由复制技术引起的展览方式的变化也表现在政治当中。资本主义民主制如今陷入的危机包含着展示统治者之根本条件所陷入的危机。民主制将当权者本人直接展示在议员面前。议会就是其观众。随着摄影机的更新，演讲者的言论可以被许多人听到，接着还能被看到；在摄影机前，政客的行为被推向了前台。议会和剧院同时遭到冷落。广播与电影不但改变了专业演员的作用，也改变了自我表现的人——例如当权者——的作用。这一变化方向对电影演员与统治者来说都是一样的，不管这两者的具体任务有多大的差别。这一变化方向追求的乃是在一定社会条件之下，建立起可检测、可借鉴的成果。这就导致了一种新的挑选——机器前的挑选，被选出的优胜者就成了明星与独裁者。

有电影资本说了算。一般非议，当今的电影除了对传统艺术观念进行革命批判之外，我们不能相信它还有什么其他革命功劳。我们不能否认，特殊情况之下，当今的电影还能够促进对社会处境，甚至财产分配进行的革命性批判。不过，我们当前研究的领域仅仅限于西欧的电影生产。

电影技术与体育技术的本质都在于，任何目睹其成果之人都多少是个行家。要理解这一点，只需听听那群靠在自行车上讨论自行车赛结果的报童即可。报社为报童组织自行车比赛是有意图的。比赛唤起了参赛者的极大兴趣，因为优胜者从报童一跃而成为赛车手。正如新闻短片使每个人都有机会从行人升级为跑龙套的演员一样。有时，导演甚至可以把自己拍进电影——可以想一下吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）的《献给列宁的三首歌》（*Трипеснио Ленине*，图31）或尤里斯·伊文思（Joris Ivens）的《博里那杰的悲哀》（*Misère au Borinage*，图32）²²。如今，任何人都有权要求被拍摄。为了阐明这一要求，我们可以对当代的文学的历史情况进行一个比较性的考察。

几个世纪以来，文学的情况都是少数的写作者面对数千倍的读者。上世纪末，这一状况变了。新闻出版业迅猛发

²² 法文译者指出，这里本雅明似乎弄错了导演。此作品导演为比利时人亨利·斯多克（Henri Storck），而非伊文思。参见许绮玲译《迎向灵光消逝的年代》，台北：台湾摄影出版社，1998年，第111页。——译者注

展，它也不断让读者参与撰写新的政治、宗教、科学、职业及地方机关报，越来越多的读者——起初是偶然为之——加入写作者的行列中。开始时，日报为读者开设“读者信箱”；如今，任何一个处于劳动过程中的人原则上都有机会发表劳动经验、牢骚、新闻报道或诸如此类的文章。这样一来，作者与读者之间的区别就变得模糊不清；这一区别成了功能性的，视具体情况而定。读者随时都准备好了成为作者。作为行家——在极为专业化的劳动过程中，他不得不努力成个行家，哪怕只是限于某个微不足道的行当，他也有机会成为作者。在苏联，工业本身就可以诉诸笔端，用文字来加以表达成了从事这一工作的部分能力。

从事文学的基础不再是专业化的而是综合技术的培训，因此，文学成了公共财富。²³

²³ 这些技术失去了特权性质。阿尔都斯·赫胥黎（Aldous Huxley）写道：“技术进步导致了庸俗化……技术复制与转轮印刷可以对文字与图画进行无限复制。教育的普及与相对较高的工资造就了一批读者，他们能读书，还买得起读物与图画资料。为了提供这些读物与资料，一种重要工业产生了，可是有艺术才华的创作者却甚为罕见。其结果是……无论何时何地，绝大多数艺术品都很拙劣。当今艺术总产量中所含渣滓的比例之高也是前所未见……这里，我们面对的是一个简单的算术事实。上世纪中叶，西欧人口增长了一倍多。根据我的估算，读物与图片资料的增长比例是一比二十，也可能是一比五十，甚或一比一百。若 x 百万人口中有 n 个艺术天才， $2x$ 百万人口中就有 $2n$ 个艺术天才。对此情况可做如下总结：若一百年前出版一页读物资料，今天就会出版二十页，哪怕不是一百页。另一方面，如果一百年前出现了一个天才，今天就该出现两个。我得承认，由于教育的普及，如今可能会产生一大批潜在的天才，而从前他们却被埋没了。我们可以假设，如今和从前的艺术天才的数量比为三比一，甚至四比一。同样毋庸置疑的是，读物与图片资料的消费远远超过了天才作家与画家的自然诞生。音响资料亦为如此。富足生活、唱机与收音机造就了它的听众；他们对音响资料的消费远远超过了人口的增长和与之相应的天才音乐家的正常增长。这表明，在所有艺术中，不管是绝对抑或相对而言，渣滓的生产都较以前为多。只要人们继续像现在这样不成比例地大肆消费读物、图片与音响资料，这种现象就势必继续存在下去。”（阿尔都斯·赫胥黎：《晚年之旅：美洲中部游记》，于勒·卡斯蒂译，巴黎，1935 年，第 272—275 页。）这种研究方式显然不是进步的。

电影的情况基本上也是如此。只不过文学历经数世纪而成的变迁，电影只用了十年左右。尤其是在俄罗斯的电影实践中，这一变迁已经部分地实现。俄罗斯电影中的演员有些并非我们所理解的意义上的演员，而是首先在劳动过程中表现自己的人们。在西欧，电影所受的资本主义剥削不容考虑当代人的正当要求——被复制的要求。在这种情况下，电影工业不遗余力地通过推助幻觉的景观和暧昧不清的沉思，以刺激大众的兴趣。

十一

在电影，特别是有声电影的拍摄中，人们所目睹的是前所未有的、前所未见的。电影拍摄展现的乃是这样的一个过程，即从任何角度出发，本来并不属于表演过程的摄影机、灯光设备、协助人员等都会进入观察者的眼帘（除非他的瞳

一，甚至四比一。同样毋庸置疑的是，读物与图片资料的消费远远超过了天才作家与画家的自然诞生。音响资料亦为如此。富足生活、唱机与收音机造就了它的听众；他们对音响资料的消费远远超过了人口的增长和与之相应的天才音乐家的正常增长。这表明，在所有艺术中，不管是绝对抑或相对而言，渣滓的生产都较以前为多。只要人们继续像现在这样不成比例地大肆消费读物、图片与音响资料，这种现象就势必继续存在下去。”（阿尔都斯·赫胥黎：《晚年之旅：美洲中部游记》，于勒·卡斯蒂译，巴黎，1935 年，第 272—275 页。）这种研究方式显然不是进步的。



图 31 《献给列宁的三首歌》电影海报 导演：吉加·维尔托夫 1934 年

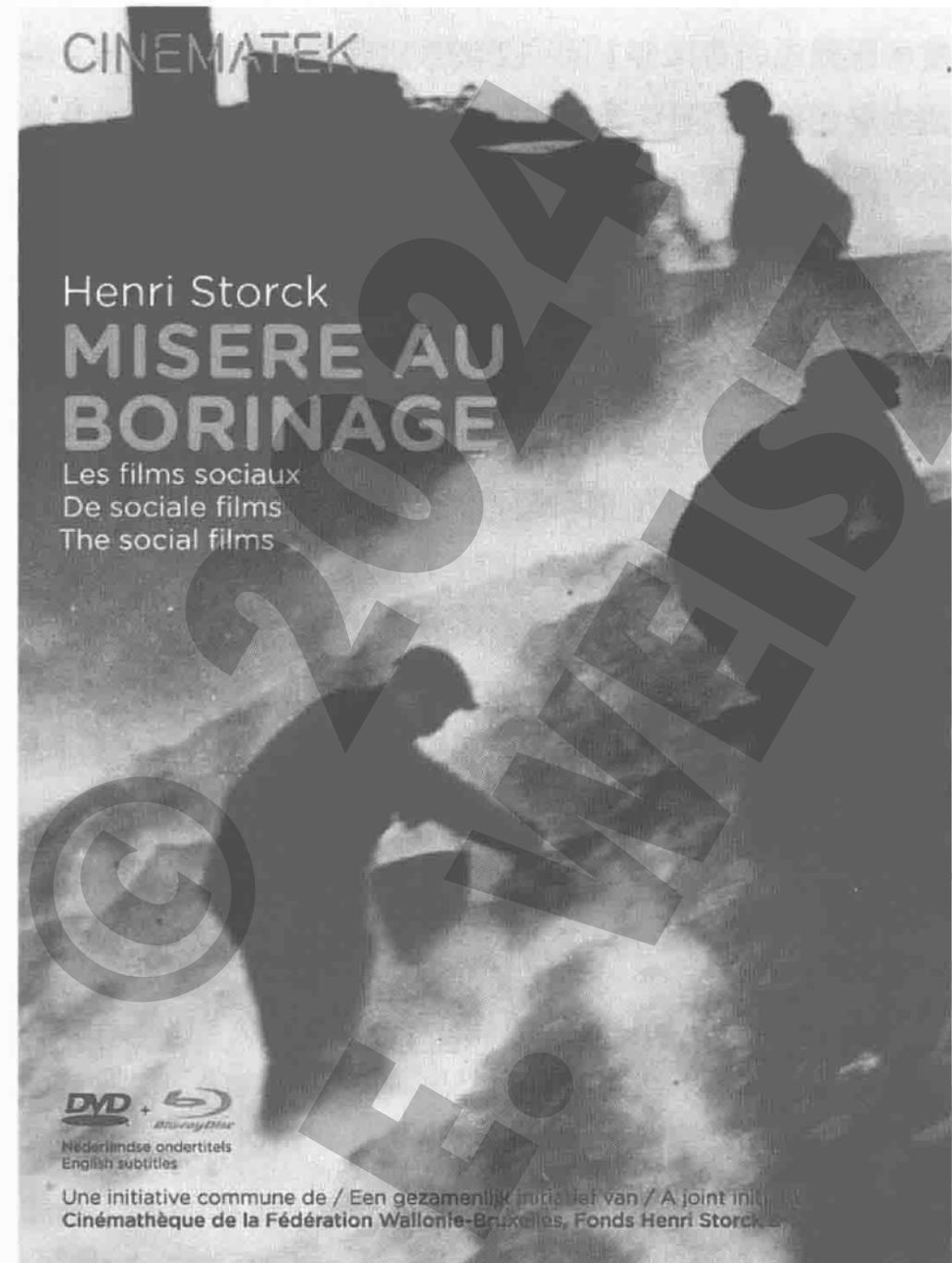


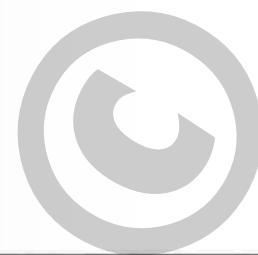
图 32 《博里那杰的悲哀》电影海报 导演：尤里斯·伊文思、亨利·斯多克 1933 年

孔是与摄影机平行的)。这一情况比任何其他状况更甚——使摄影棚中的与舞台上的一个场景之间或许存在的相似之处成为表面现象，且无关紧要。话剧原则上有自己的点，从该点出发，剧情不应立即被看穿为杜撰。而电影的拍摄场景中并没有这样的点。电影的虚构性质是次要的，因为它是剪辑的产物。也即是说，在电影摄影棚里，摄影机如此深入到现实之中，以至于现实的纯粹、不受摄影机这一外物影响的方面成了某种特别流程的结果，即通过专门设置的照相机器进行的拍摄及将这种拍摄与其他类似的拍摄进行组接。这样，现实不受机器装备影响的方面成了人为之物的顶点，直接现实的影像已经成为技术王国中的兰花。

这些情况与戏剧判然有别，不过，将它与绘画情况相比较则会更具启发性。为此，我们要提出这样一个问题：摄影师与画家的关系何在？为了回答，我们需要一个辅助建构，即手术医生这一概念。该概念来自外科。外科医生表现的是一种秩序的一极，另一极则为巫医。外科医生在病人体内做手术，与此相异的是，巫医的治疗方式则是将手放置在病人身上。巫医保持了与患者的自然距离，确切地说，他通过放置在患者身上的手，只是稍微缩小了这一距离，同时，通过他的权威将它大大加强了。外科医生则相反，他是大大地缩小了与患者的距离，因为他进入了患者的体内，同时，由于他的手在患者器官上小心谨慎地动作，只是稍微增强了这一

距离。简言之，与巫医（普通医生中还有着巫医的作风）不同，外科医生在关键时刻放弃了以人与人的关系而面对病人，他更多的是以手术的方式进入病人的体内。

巫医与外科医生的关系就如同画家与摄影师之间的关系。画家在作画时观察着与眼前事物的天然距离，摄影师则进入到事物的组织之中。²⁴ 他们所表现出来的图像有着天壤之别。画家的图像是整体性的，而摄影师的却是大量的碎片，它们按照一种新的法则拼合在一起。因此，对当代人来说，电影对现实的表现较之绘画更为重要，因为，正是借助机械装置最为猛烈地渗透了现实，它才提供给我们一个不受机器影响的现实方面，人们向艺术作品提出这一要求是合情合理的。



²⁴ 摄影师的果断的确可比外科医生。在关于操作技巧的一份目录中，鲁克·杜台列举了“外科中一些具有一定难度的手术必需的技巧。我举鼻喉科中的一例……我指的是所谓的鼻内窥镜的观测法。或者我指的也是喉外科通过喉镜中的颠倒形象完成的杂技般的技巧。我也可以谈谈让人联想到钟表师那精密作业的耳外科……医生努力挽救或治愈人的身体，人们对操作的要求仿佛杂技，精细到无穷无尽。对此，只要想想白内障手术即可：手术中，钢刀好像刺破了流质般的纤维体。或者，想想极其重要的打开腹部（剖腹术）”。（鲁克·杜坦（Luc Durtain）：《技术与人》，见《星期五》，第13期，1936年3月，第19号。）

十二

艺术作品的可技术复制性改变着大众与艺术的关系。这一关系从最为落后的状态，如面对毕加索的作品，一跃而成为最为进步的作品，例如面对卓别林的电影。在这里，进步状态的标志是，观赏与经历的乐趣和专业评判者的态度直接而紧密地结合起来。这一结合是一个重要的社会标志。艺术的社会意义越是减弱，观众的批评与欣赏态度就越是分离开来——在对绘画的态度上，这一点表现得最为明显。对传统之作，人们不加批评地欣赏；对创新之作，人们却反感地加以批评。而在电影院里，这两种态度融为一体。关键之处是，在电影院里，个人的反应，其总和即观众的群体反应，从一开始就最深地受制于它置身其中的群体化。个人的反应在被表达的同时又在进行自我的监督。这里，继续与绘画做比较就不无裨益了。大批观众的同时性观赏现象出现于19世纪，是绘画陷入危机的一个早期征候；这一危机的起因并不单单源于摄影术，而是相对不依赖于摄影术——艺术作品对大众的要求。

绘画无法成为集体的共时性经验接受对象，而建筑永远都是可能的，从前的史诗和现在的电影也都能如此。从这一点我们原本不应推论出绘画的社会功能。不过，在特定情况下，当绘画有违它的本性而直接面对大众时，这点就成了严

重的威胁。中世纪时的教堂与寺院里直至18世纪末的宫廷中，油画的集体接受不是共时的，而是分层次、分等级进行的。发生的变化乃是这样一个明确冲突的表现，在这种冲突中，绘画被牵涉进对其所做的技术复制中来了。尽管人们也曾试图在画廊与沙龙里将绘画作品公之于众，大众在接受这些作品时仍不能够找到自行组织、自我控制的方法。²⁵这样，面对一部荒诞电影表现得十分先进的公众，在面对超现实主义作品时就必然会显得保守而反动了。

十三

电影的特性不仅在于人如何在摄影机面前表现自己，还在于人如何借助摄影机来表现客观世界。功能心理学形象地说明了机器的测试能力，精神分析学则从另外一个角度对它做出了形象的说明。电影的确运用了多种手段丰富我们的感知世界——这些手段可以通过弗洛伊德理论方法得到形象

²⁵ 这种观察方式仿佛有些笨拙。可是，正如伟大的理论家莱奥纳多所说，笨拙的观察方式完全可以应用于时代。在将绘画与音乐加以比较时，莱奥纳多·达·芬奇写道：“绘画胜过音乐，因为它不像音乐那样即生即死……转瞬即逝的音乐刚一产生就落后于绘画——随着表层色的应用，绘画永垂不朽。”（莱奥纳多·达·芬奇：《文学与哲学断片》，转引自费尔南德·巴尔登斯堡《西方文学对技术的推崇》，见《比较文学》杂志，第15—16期，附录一，1935年，第79页。）

说明。交谈中的口误在五十年前或多或少地被人忽略，如果口误突然被挖掘出先前泛泛而谈中的深层方面也只被视为例外。自从《日常生活的心理分析》出版，情况就不同了。这种病理学将事物孤立起来，同时，使之可以分析——它们以前隐迹于被感知物的庞大队伍中未被觉察。与此相似，电影在视觉感知世界的整个领域，后来还包括听觉感知世界，并深化了统觉。只是在下列情形有负面：与绘画作品中或剧场里所表现的成就相比，电影所展现的成就要精确得多，可分析的角度也多得多。与绘画相比，电影所表现的成就可分析性更高，因为它对环境的描述精确得无可匹敌；较之剧场，则是因为电影所表现的成就具有更高的可孤立性。这一状况应当——此即其主要意义——促进艺术与科学的相互渗透倾向。事实上，很难说清从特定环境中彻底——就如身上的一块肌肉——切割出来的行为究竟如何会扣人心弦，是因为艺术价值还是科学的使用价值。电影的革命功能之一即为将摄影术的艺术与科学功用——这两者以前往往被分离开来——作为一个整体来加以认识。²⁶

²⁶ 若要找到类似情形，文艺复兴时期的绘画就极具启发性。这种绘画无可比拟的飞跃及其意义往往在于，它融合了多种新的科学，或科学的多种新的成果，采用了解剖学、透视学、数学、气象学及色彩学。瓦雷里写道：“最令我们感到不可思议的是，达·芬奇视绘画为认知的最高目标与最高再现，却十分坚定地要求绘画成为全知；他甚至在理论分析前也毫不退缩。而我们现代人却因深奥精确的理论分析茫然无措。”（保罗·瓦雷里：《艺术断片》，《花冠周围》，第191页。）

通过对周遭事物的特写镜头，经过对家常物件中隐藏细节的聚焦，通过在摄影机指导之下对平凡背景的挖掘，电影，一方面使我们更深入地认识到主宰着我们生存的强制性机制，却又同时为我们保证了巨大的、意想不到的活动空间。从前，我们的小酒馆和大都市的街道、我们的办公室和塞满家具的房间、我们的火车站与工厂仿佛将我们圈死于其间；而这里电影出现了，以十分之一秒的速度摧毁了这个牢笼世界；从此，我们便可以在土崩瓦解的废墟间从容历险。特写镜头延伸了空间，慢镜头则延伸了运动。使用放大镜并非单单为了看清楚“根本”看不清的东西，而是要使该东西的全新构造显现出来。同样道理，慢镜头所显现的并非仅仅人所共知的运动主题，而是在这些熟悉的主题中发现完全陌生的运动主题：“它们根本不是快速运动的放慢，倒像是滑行、飘忽不定，超出凡间的运动。”²⁷ 此处显而易见，摄影机所展现的事物与眼睛所看到的有着质的不同。不同的原因首先在于，人有意识穿越的空间被无意识穿越的空间所取代。如果说从步态判断一个人即使只是粗略的判断是很平常的，从另一个人迈步的每一个瞬间来判断就是绝对不可能的了。同样，我们大都很熟悉自己拿打火机或勺子的动作，可我们却并不了解手与金属制品接触的那一刻究竟是怎么回事。

²⁷ 鲁道夫·阿恩海姆：《作为艺术的电影》，第138页。

事；当然，更不明了我们的心情不同时，这一刻会有如何的波动变异。而凭借它的丰富手段，俯拍与上升，打断与孤立，延伸与加速，放大与缩小，摄影机介入了进来。摄影机引导我们知晓了视觉无意识，就如同心理分析使我们了解本能无意识一样。

十四

艺术的最重要任务之一即为产生需求：²⁸ 只有在以后

²⁸ “艺术作品”，安德烈·布勒东说，“唯有当其受到未来反思的冲击之时方有价值”。确实，每一种完全成形的艺术形式都处于三条发展路线的交叉点上。第一，技术是某种特定艺术形式的先声。在电影产生之前有相片书。只需大拇指一按，照片就在观者眼前连续闪过，展示一场拳击赛或网球比赛。市场里还有自动机器，转动手柄，即出现连续画面。第二，传统的艺术形式在某些发展阶段竭力追求某种效果，可是后来，新的艺术形式毫不费力地就可以产生同等效果。在电影产生影响以前，达达派就努力通过其创作来震撼观众；可是后来，卓别林轻轻松松地做到了这种效果。第三，并不明显的社会变迁常常会导致接受的改变，这种改变只会有利于新的艺术形式。在电影开始赢得观众以前，皇家全景画里的画面（已经能够活动）已经为聚集起来的观众接受：这些观众位于一个屏风前面，拼缝里安装着立体镜，每个观众前面就有一个。在这些立体镜前，单个画面自动出现，停留片刻后让位给其他画面。爱迪生在为少数观众放映第一卷电影胶片时（在人们了解银幕和放映方法之前），用的也是这样的方法，即让观众注视着机器，机器里转动出连续的画面。此外，观看皇家全景画的设备突出地体现了发展的辩证法。在电影令观看画面成为集体活动前不久，在这些很快就过时的装备中的立体镜前面，个人对画面的观看再一次得到了显著表现，就像从前的教士在教堂里观看神像一般。

才能满足的需求。每一种艺术形式的发展史都有其危机时期，在这样的时期，形式所迫切追求的效果只能是随着技术水准的变化即在新的艺术形式中才能自然产生。如此，特别是在所谓的衰落时期出现的艺术的极端形式与粗野性，实际上来自它最丰富的历史合力。当前，充溢着这种粗野风格的是达达主义。我们现在才认识到达达主义的动力：它试图借助绘画（或文学）手段来达到今天的观众想在电影中看到的东西。

每一种全新的、开创性的生产需求都会超越它的目标。达达主义这样做了，如以下的程度：它为了更为重要的意图——达达主义者当然并没有意识到我们这里所描述的意图，牺牲了与电影一拍即合的市场价值。达达主义者所看重的远非艺术作品的商业可利用性，倒是艺术作品作为静观玄想对象的不可利用性。为了实现艺术作品的不可利用性，他们大多试图彻底贬低作品的想象得出来的语言垃圾。他们的绘画作品也是如此。上面拼贴着纽扣与车票（图 33）。通过这些手段，他们彻底摧毁了作品的神韵，他们以生产的手段给作品打上了复制的痕迹。在阿尔普（Arp）的画前，或读奥古斯都·施特拉姆（August Stramm）的诗作时，你不可能像在德朗（Derain）的画前或读里尔克（Rilke）的诗作那样，可以凝神静气，细观慢赏。与静观玄想——在资产阶级的蜕化中，这种态度成了非社会行为模式——相对，消遣成

了一种社会行为方式。²⁹ 的确，由于达达主义的宣言使艺术作品成了众矢之的，它就保证了很强烈的消遣。它首先要满足的乃是一个要求——激起公愤的要求。

在达达主义者那里，艺术作品从诱人的悦目之物或娓娓动听之所变成了一颗子弹，它射向观赏者，并因此而具备了可触摸的质感。这样，它就促进了对电影的需求：电影的消遣因素同样首先是可触摸的因素，即以观看位置与观念一阵阵地冲进观众的头脑的变换为基础。我们不妨将放映电影的银幕与展示绘画作品的画布做比较。后者邀请欣赏者静想玄观，在画布前，欣赏者可以神思八极；而在电影画面前，他却不能如此。一个画面还未看清就已经过去，不可能紧盯着它细细观看。杜亚梅尔（Duhamel）憎恶电影，认为电影没有任何意义，可他对电影的构成却也略知一二，并作出如下描述，“我已经无法思考我想思考的东西。活动的画面赶走了我的思想”。³⁰ 确实，观看电影画面时，人的联想活动立即就被画面的变化所打断。由此产生电影的震惊效果。同所有的震惊效果一样，当观看者格外全神贯注之时才能感受得

²⁹ 这种静观沉思的神学原型乃是与上帝同在的意识。在资产阶级兴盛时期，这种意识强化了摆脱教会监控的自由。而在资产阶级衰落时期，这一意识却必须认识到，个人在与上帝交往时投入的力量也许会令他逃避公共事务。

³⁰ 乔治·杜亚梅尔：《未来生活图景》，巴黎，1930年，第52页。

到。³¹ 电影通过技术结构解放了身体的震惊效果，而实际上，达达主义在道德的震惊效果中还紧抱着它。³²

十五

大众是母体，当今对待艺术作品的各种传统行为都由此生发。量已经突变为质，参与群众的激增引起了参与方式的变化。这种参与刚出现之时声名不佳，这点不应把观察者弄得糊涂。其中确实有人紧抓住电影的肤浅性不放的，杜亚梅尔可算是攻击尤为激烈的一个。他指责电影在大众那里唤起的参与方式。他称“电影乃是受压迫者打发时间的活动，没文化，穷困潦倒，劳累不堪，受尽忧患的可怜虫的消遣……一场戏，它根本不要求全神贯注，根本不要以理解力为前

³¹ 电影是这样一种艺术形式：它与当代人面临的较为强烈的生命危险相对应。去感受震惊效果的需要是人对其面临的危险的一种适应。电影与感觉器官的深刻变化是一致的。从私人生活来看，大城市人流中的每个人都在经受着这些变化；而从历史角度来说，如今的每个市民都在经受着它。

³² 就像对达达主义一样，对立体主义与未来主义来说，电影也会给出重要启示。立体主义与未来主义试图考虑机械对现实的渗透，却都成为努力不够有效的艺术。和电影不同的是，这两种流派所做的努力不是利用机器，而是要通过将表现的现实与表现的机械融合为一，以艺术地表现现实。在立体主义那里，居于主导地位的是设备的结构将建立在视觉基础之上的预感；在未来主义那里，却是对这种机械效果——产生于电影胶片的快速转动——的预感。



图 33 《用达达菜刀切除德国最后的魏玛啤酒肚文化纪元》
汉娜·赫希 1920 年

提……它不会点燃人们心跳的火焰，它所唤起的希望不过是可笑的梦想，梦想有朝一日成为洛杉矶的‘明星’”³³。不难看出，这些话根本是老生常谈。大众找消遣，艺术则要求观者聚精会神。这只是平常说法而已。问题仍然存在：它能否给出一个研究分析电影的平台。这就要求我们进行进一步的分析。消遣与聚精会神相对立，我们可以这样说，在艺术作品面前，聚精会神者深入了作品当中；他走进了作品，就像传说中审视自己杰作的中国画家一般。与之相反，心神涣散的大众吸收了艺术作品。这点在建筑物中最为明显。建筑物从来就是艺术品的原型，对它的接受都是在消遣中通过集体来完成的。研究建筑物的接受规律最具启发性。

从远古时期开始，建筑物就伴随着人类。许多艺术形式产生而又消亡。悲剧随古希腊人而生，又随之消逝。数百年后只是依照其“法则”而得以复活。史诗起源于各民族的青年时期，在欧洲随着文艺复兴的衰落而消亡了。木版油画是中世纪的产物，什么也无法保证它的永远存在。人们对居住场所的要求则是长存的。建筑艺术从来未曾荒废过。它的历史比任何其他艺术都要悠久。如果试图确定大众与艺术的关系，回顾一下建筑艺术的影响就不无裨益。对建筑物的接受是双重的——通过使用和通过感知。说得更准确些，通过触

33 杜亚梅尔：《未来生活图景》，第 58 页。

觉与视觉。这种接受无法通过一个游客在一个著名的建筑物前的全神贯注得到理解。在触觉方面就没有与视觉上的凝视相对应的接受方式。

触觉上的接受不是以全神贯注而是以习惯为途径完成的。在对建筑物的接受上，习惯甚至还进一步地决定了视觉上的接受。视觉接受方式原本也很少是专注的凝视，而多是随意的观察。而在某些转折时期，以纯粹的视觉——凝视，为途径根本无法完成人的器官所面临的任务，它必须在触觉接受的引导之下，通过养成习惯逐渐完成。

心神涣散者亦可养成习惯。不仅如此，在消遣中完成某些任务的能力证明，它们的解决已经成了一种习惯性事务。消遣——艺术就是要提供消遣，呈献了这样一种隐蔽的控制，即新任务在多大程度上已成为可以通过知觉进行解决的东西。另外，由于个人试图逃避这些任务，艺术就要解决这些最困难、最重要的任务，只要它有能力将大众动员起来。当前，艺术正在电影中这样做着。在消遣中接受，这在所有艺术领域中都越来越受到注目，并表征着知觉所经历的深刻变化在电影中找到了真正的练习手段。电影通过震惊效果来迎合这种接受方式。电影令膜拜价值退回到背景之中，因为它不仅将观众置于批评者的位置，而还有这一事实，即电影院中的批评者的地位不要求全神贯注。公众是主考，却是一位三心二意的主考。

跋

现代人日益加剧的无产阶级化和大众的形成乃是同一过程的两个方面。法西斯主义试图组织新生的无产阶级大众，却并不触动他们所力求消灭的所有制结构。法西斯主义看到了他们得救的希望：不给予这些大众权利，而是给予他们表达自我的一个机会。¹ 大众有权改变所有制关系，法西斯则试图以维护所有制为条件让他们有所表达。这样，法西斯主义的逻辑结果就是在政治生活中引入美学。法西斯主义以领

¹ 这里要考虑到新闻短片，无论怎么高估其宣传作用都不过分，技术情况更加重要：大规模复制与对大众的复制相辅相成。如今，借助无孔不入的摄像机，在盛大的节日游行、大型集会、群众性体育活动与战争中，大众都可以看见自己。这一过程——其影响无须强调——乃是与复制和摄影技术密切相关的。一般而言，通过摄影机看到的群众运动要比肉眼所见清晰得多。鸟瞰角度可以最好地捕捉到成千上万人的集会。就算肉眼也可以像摄影机一样俯览全景，它也无法放大图像，而底片是可以放大的。这即是说，群众运动包括战争表现的，乃是特别适合以摄影机来表现的人类行为。

袖崇拜侵犯大众，强迫他们屈膝下拜；与此对应的正是对机器的侵犯，即强迫机器生产膜拜价值。

政治美学化的一切努力都在一件事情上达到顶点——战争。战争，唯有战争，才可能在维护传统所有制关系的同时也为大规模的群众运动设定一个目标。这是局势的政治公式。技术公式则可做如下阐述：只有战争才能在维护现在所有制关系的同时调动当今所有技术资源。不消说，法西斯主义者对战争的神化没有采用这种观点。尽管如此，看一下这些论据还是颇有意义的。马里内蒂（Marinetti）在对埃塞俄比亚殖民战争所作出的宣言中这样写道：

“二十七年以来，我们未来主义者一直都在反对给战争贴上反美学的标签……因而我们声明……战争是美的，因为它借助防毒面具、令人生畏的扩音器、喷火器与小型坦克建立了人对他所征服的机器的统治。战争是美的，因为它开始了为人类所梦想的身体金属化。

“战争是美的，因为它在机关枪兰花般的火焰周围缀满了绚烂的草坪。战争是美的，因为它使步枪的火焰、密集的炮火、停火间歇、芬芳的硝烟与尸体的腐臭融合为一曲交响乐。战争是美的，因为它创造着新的建筑形式，比如大型坦克、几何形的飞行队列、燃烧着的村庄的螺旋形烟火，等等等等，未来主义的诗人与艺术家们……当你们追求一种新的文学、一种新的图画艺术时……，想想战争美学的这些原则

吧，也许你们就会豁然开朗！”²

这宣言的长处是明确。它的表述值得辩证主义者接受。对后者来说，当今的战争美学是这样的：如果对生产力的自然利用受到了所有制的遏制，那么，技术装备、速度与能源的增加便会要求一种非自然的应用。而这种应用的场所就是战争。战争以它所造成的毁灭证明，社会尚不够成熟，还不能以技术为器官；技术发展尚不够完善，还不能应付社会的基本力量。帝国主义战争面目狰狞，原因是强大的生产手段与它在生产过程中的不充分利用之间的矛盾；换言之，也即失业与销售市场缺乏之间的矛盾。帝国主义战争是一场技术起义，技术要以“人的材料”的形式表达它的权利——社会不给它所要求的自然材料。社会不去疏浚河流，而是将人流引进战壕；不是用飞机播种，而是将燃烧弹投向城镇。毒气战乃是技术摧毁神韵的新颖方式。

“崇尚艺术，毁灭世界”（Fiatars, pereat mundus），法西斯主义者如是说。而且，正如马里内蒂承认的那样，期待着战争提供给一种感觉上的艺术满足，这感觉已经被技术改变了。显然，这就是登峰造极的“为艺术而艺术”理论。在荷马笔下，人类只是奥林匹亚山诸神的关照对象；而如今，人类则成了自己的观照对象。人类的自我异化竟已如此严重，

² 转引自《都灵围岩》。

以致它竟将自己的毁灭作为最高等的审美享受来加以经验。这就是法西斯主义进行政治美学化的形势。共产主义以艺术政治化给予回应。



本雅明简明年表

1892年 7月15日，瓦尔特·本雅明出生在德国柏林西区的一个犹太人家庭。出生证明上的名字为瓦尔特·本迪克斯·朔恩弗雷斯·本雅明。

1901年 入柏林的弗里德里希·威廉中学读书。在此受到教员威内肯的极大影响。

1905年 转入图林根的豪宾达乡村寄宿学校读书。

1907年 又回到柏林的弗里德里希·威廉中学读书。

1912年 返回柏林，通过大学入学资格考试。夏天起在弗莱堡大学学习哲学。在柏林的高中生杂志《开端》上发表《经验》一文。

1913年 第一次去巴黎旅行。秋天，转入柏林大学学习。



本雅明一家 1896 年

父亲埃米尔·本雅明 (Emil Benjamin) 与母亲保利妮·舍恩弗里斯 (Pauline Schonflies)，右一为瓦尔特·本雅明



童年本雅明 1897 或 1902 年

由塞勒和柯泽艺术工作室拍摄 (波兹坦)



本雅明与小他三岁的弟弟格奥尔格 (Georg) 和小九岁的妹妹朵拉 (Dora) 约 1905 年



青年时期的本雅明 1910 年



1914 年 就任柏林大学“自由学生同盟”会长，并发表就

职演讲《学生生活》。8月，好友、诗人弗里兹·亨勒自杀，这对本雅明震动很大。

1915 年 向威内肯递交绝交书。结识朔勒姆，并成为终身好友。转入慕尼黑大学学习，结识诗人里尔克。

1916 年 写成论文《论一般语言与人类的语言》。



1917 年 与已经和马克思·波拉克离婚的朵拉·凯尔纳结婚。

1918 年 长子斯特凡·拉斐尔诞生。写作博士论文《德国浪漫主义中艺术批判之概念》。

1919 年 博士论文提交瑞士伯尔尼大学。7月，以最优秀成绩通过答辩。在瑞士卢加诺湖休假，写成论文《命运与性格》，后发表于杂志《亚尔古诺特》。





本雅明 1928 年

1920年 博士论文由弗朗克书店出版。与父亲争吵并离家别居，后又回来。

1921年 赴维也纳访情人尤拉·孔，遇见并买下画家保罗·克利1919年的作品《新天使》。妻子朵拉则与其友人恩斯特·舍恩发生婚外情。写成论文《暴力批判》，并开始写作论文《论歌德的“亲和力”》。

1922年 完成论文《论歌德的“亲和力”》。筹划出版杂志《新天使》，无果而终。

1923年 翻译波德莱尔的《巴黎风光》，序言为论文《论翻



本雅明在丹麦度假期间与布莱希特下国际象棋 1934 年

译者的使命》。结识克拉考尔和阿多诺。

1924年 赴卡普里岛居住半年。论文《论歌德的“亲和力”》发表于霍夫曼·斯塔尔主持的杂志《新德意志评论》。结识苏联女艺术家阿丝娅·拉西斯。

1925年 以论文《德国悲剧的起源》向法兰克福大学提出教授资格申请，德文系教授舒尔茨将论文转交给美学系教授凯尔纳利斯，被后者否定。赴西班牙与意大利，撤回论文申请。

1926年 在巴黎居住半年。父亲去世。去莫斯科探望拉西斯。完成著作《单行道》。



本雅明在巴黎皇家图书馆 1935 年

本雅明在丹麦布莱希特的住所
1938 年已知的最后一张本雅明照片（来自官方
死亡记录）1940 年

- 1927年 夏、秋季留在法国。开始《巴黎拱廊街》的研究计划。赴科西嘉岛旅行。
- 1928年 《单行道》与《德国悲剧的起源》出版。写成论文《无产阶级儿童剧场纲领》。
- 1929年 与拉西斯短期同居，并通过她认识布莱希特。发表《超现实主义》与《马塞尔·普鲁斯特的形象》。开始定期在法兰克福的西南德电台播音。
- 1930年 与朵拉离婚。赴北欧旅行。与阿多诺筹划出版杂志《危机与批判》，未果。

- 1931年 写成论文《文学史与文学研究》《知识分子的政治化》《小说的危机》《德国法西斯理论》等。打算自杀。
- 1932年 在意大利访友。写成论文《论模仿能力》，开始写作《柏林童年》。
- 1933年 与友人赴伊维萨岛居留，并染上疟疾。成为流亡中的法兰克福社会研究所成员。写成论文《经验与贫乏》与《论模仿能力》。
- 1934年 与流亡在斯温堡的布莱希特相聚。赴意大利的圣雷

莫市。写成论文《作为生产者的作家》与《弗朗兹·卡夫卡》。

1935年 回到巴黎。完成《巴黎拱廊街》计划梗概。完成《技术复制时代的艺术作品》。

1936年 经《社会学杂志》编辑部修正过的论文《技术复制时代的艺术作品》以法文形式发表于《社会学杂志》。写成论文《讲故事的人》。

1937年 论文《爱德华·福克斯》发表于《社会学杂志》。

1938年 留居斯温堡。

1939年 被剥夺德国国籍。完成论文《论波德莱尔的几个母题》。

1940年 开始逃亡。从法国波尔多到马赛，穿越过比利牛斯山脉，企图进入西班牙境内，遭到拒绝。9月26日夜，服药自杀。

