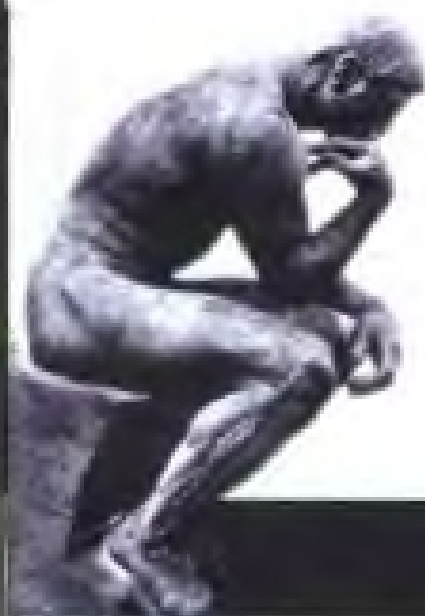




西方思想经典文库

机械复制时代的 艺术作品

Walter Benjamin



〔德〕瓦尔特·本雅明 / 著
王才勇 / 译

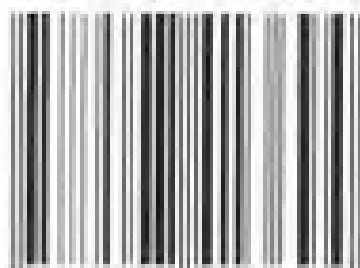
中国城市出版社



《西方思想经典文库》第一辑：

- 《自然的概念》……………(德) 阿尔弗雷德·怀特海 / 著
 《新人生哲学要义》……………(德) 奥托·冯·古茨默 / 著
 《精神科学引论》(第一卷)……………(德) 威廉·狄尔泰 / 著
 《笛卡尔式的沉思》……………(德) 埃德蒙德·胡塞尔 / 著
 《历史中的意义》……………(德) 威廉·狄尔泰 / 著
 《文化社会学论要》……………(德) 卡尔·曼海姆 / 著
 《精神与实在》……………(德) 尼古拉·别尔兹耶夫 / 著
 《论人的奴役与自由》……………(德) 尼古拉·别尔兹耶夫 / 著
 《伦理学与价值论的基本问题》……………(德) 埃德蒙德·胡塞尔 / 著
 《机械复制时代的艺术作品》……………(德) 瓦尔特·本雅明 / 著

ISBN 7-5074-1369-1



9 787507 413694 >



ISBN 7-5074-1369-1

B·017 定价：13.80元

西方思想经典文库

机械复制时代的艺术作品

[德] 瓦尔特·本雅明 著

王才勇 译

中国城市出版社



西方思想经典文库

机械复制时代的艺术作品

[德] 瓦尔特·本雅明 / 著

Walter Benjamin

中国城市出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

机械复制时代的艺术作品/ (德) 本雅明 (Benjamin, W.) 著: 王才勇译. —北京: 中国城市出版社, 2001.12

(西方思想经典文库)

ISBN 7-5074-1369-1

I. 机… II. ①本…②王… III. 艺术理论
IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 097377 号

| | |
|--------|----------------------------|
| 责任编辑 | 何玉兴 |
| 封面设计 | 刘志刚 |
| 责任技术编辑 | 张建军 |
| 出版发行 | 中国城市出版社 |
| 地址 | 北京市朝阳区和平里西街 21 号 邮编 100013 |
| 电话 | 84275833 传真 84278264 |
| 电子信箱 | citypress@sina.com |
| 读者服务部 | 84277987 |
| 经 销 | 新华书店 |
| 印 刷 | 北京集惠印刷有限公司 |
| 字 数 | 75 千字 印张 6.625 |
| 开 本 | 850×1168 (毫米) 1/32 |
| 版 次 | 2002 年 1 月第 1 版 |
| 印 次 | 2002 年 1 月第 1 次印刷 |
| 印 数 | 0001—5000 册 定价 13.80 元 |

本书封底贴有防伪标识。版权所有, 盗印必究。

举报电话: (010) 84276257 84276253

《西方思想经典文库》编辑委员会

主 编：霍桂桓

编委会成员(按姓氏笔画为序)：

| | | | |
|-----|-----|-----|-----|
| 王才勇 | 王柯平 | 田 平 | 田时刚 |
| 艾四林 | 刘 耳 | 曲跃厚 | 李醒民 |
| 陈 新 | 陈亚明 | 陈春文 | 张百春 |
| 张廷国 | 张桂权 | 佘碧平 | 林克雷 |
| 金惠敏 | 杨富斌 | 姚大志 | 洪艾国 |
| 党国英 | 梁光严 | 韩东晖 | 童奇志 |
| 曾晓平 | 霍桂权 | | |

总 序

随着我国政治、经济、社会和文化的进一步发展,我们社会文化生活的方方面面都在加快与西方世界接轨的步伐;面对这样的形势,我们显然需要对西方世界的各个方面、特别是对它的思想和文化进行更加系统和全面的了解、学习、分析和把握。因此,我们编委会在国内外学术翻译界和北京的中国城市出版社的大力支持下,继承前辈学人翻译和传播西方典籍的优秀传统,全力推出《西方思想经典文库》,以求为中华民族的振

兴作出自己的扎扎实实的贡献。本《文库》的宗旨是,广泛联系国内外翻译界的译者同仁,尽可能准确、系统和全面地向汉语学术界译介西方自有史以来出现的哲学、社会科学和人文科学方面之具有代表性和思想深度的重要理论著作。无论哲学方面的本体论、认识论、伦理学、自然哲学、心灵哲学、社会哲学、政治哲学、经济哲学、法哲学、宗教哲学、文化哲学等等方面的著作,还是社会科学和人文科学各个学科的具有思想深度的重要理论著作;无论西方名家宿儒的成名之作,还是国外学界新秀的扛鼎名篇,无一不在我们的搜罗移译之列。我们所着重强调的只有两个侧面:第一,所选译的著作必须具有理论深度和学术观点的独创性,力求囊括、但并不仅仅拘泥于所谓“名家名作”;第二,通过所选译的经典性著作,努力梳理和勾勒西学之中各个学术思想流派的演化和变迁过程,力求通过“查漏补缺”和“引介新人”并重、“追根溯源”和“迻译新篇”并举,为汉语学术界

提供尽可能系统和全面的西方思想文化图景。

这样一来,难免会涉及如何处理有关引介西方学术思想界的非马克思主义的问题。我们认为,在马克思主义诞生已经一百多年、中国共产党已经成立近八十年、马克思主义作为我们党和民族的指导思想已经深入人心的今天,我们不仅更加有能力、也更加有必要了解、认识和批判扬弃那些曾经构成了使马克思主义在其中产生的西方思想文化背景的各个思想流派及其著作——所谓“马克思主义是在斗争之中产生和发展壮大的”,恰恰说明真正的马克思主义者并不惧怕面对那些非马克思主义和反马克思主义的著作,而是努力通过对它们进行科学的剖析、批判和扬弃,使马克思主义真正得到科学和健康的发展。因此,我们的根本目的是以尽可能严谨的科学态度,完整、准确、实事求是地把这些著作的真实面目呈现在汉语学术界面前,供大家进行比较、分析、鉴别、批判扬弃之用。我们认为,这样的基本立场和做法是完全符合

马克思主义的。

“译事之艰辛，惟事者自知，”从事这样一种宏伟而又艰巨的工作，不仅需要我们的编委会全体成员同心同德、付出扎扎实实而又坚持不懈的努力，需要国内外翻译界同道的大力扶持和协助，同时也非常需要汉语读书界广大读者、同道和师长，出于公心而关心和爱护这项本来属于我们大家的事业，多多提出批评建议、多多加以大力扶持。在这里，我谨代表我们编委会全体成员，预先向所有以各种各样的方式关心这项事业的人们，致以最诚挚的感谢！谨此为序。

《西方思想经典文库》编委会

主编：霍桂桓

2001年6月18日

真也许有可能存在，假则纯属人为。

——杜拉斯夫人^[1]



XI FANG SI XIANG JING DIAN WEN KU

目 录

| | |
|----|---------------|
| 1 | 第一稿 |
| 3 | 1. 前言 |
| 5 | 2. 机械复制 |
| 7 | 3. 原真性 |
| 12 | 4. 光韵的消失 |
| 15 | 5. 礼仪与政治 |
| 19 | 6. 膜拜价值与展示价值 |
| 22 | 7. 摄 影 |
| 24 | 8. 永恒价值 |
| 26 | 9. 摄影与作为艺术的电影 |
| 30 | 10. 电影与检测效应 |
| 34 | 11. 电影演员 |
| 41 | 12. 面向大众的展示 |

| | |
|----|---------------|
| 43 | 13. 拍成电影的要求 |
| 48 | 14. 画家与摄影师 |
| 51 | 15. 对绘画的接受 |
| 54 | 16. 米老鼠 |
| 57 | 17. 达达主义 |
| 62 | 18. 触觉接受与视觉接受 |
| 66 | 19. 战争美学 |
| 71 | 注释 |
| 75 | 第二稿 |
| 79 | 前 言 |
| 81 | I |
| 84 | II |
| 88 | III |
| 91 | IV |
| 94 | V |
| 96 | VI |
| 98 | VII |

| | |
|-----|------------------|
| 101 | VIII |
| 103 | IX |
| 107 | X |
| 111 | XI |
| 114 | XII |
| 117 | X III |
| 121 | X IV |
| 124 | X V |
| 129 | 后 记 |
| 133 | 注 释 |
| 161 | 附录:本雅明其人及其思想 王才勇 |
| 191 | 注 释 |

第一稿

1.〔前言〕

当马克思着手分析资本主义生产方式时，这种生产方式尚处于初级阶段。马克思努力使他的研究获有预言价值。他揭示了资本主义生产的基本状况，并通过对这种基本状况的描述使人们由之出发能看到资本主义未来发展的情况。于是人们看到，资本主义不仅越来越增强了对无产者的剥削，而且最终还创造出消灭资本主义本身的条件。

上层建筑的变革要比基础的变革缓慢得多，它用了半个多世纪才使生产条

件方面的变化在所有文化领域中得到体现。只是在今天，我们才能确定这一变革以怎样的形态实现。要作出这个论断，就必然会涉及一些预言性要求。然而，就符合这个预言性的要求来说，有关无产阶级在夺取政权之后的艺术论题就及不上有关现行生产条件下艺术发展倾向的论题，更不要说无阶级社会的艺术论题了。现行生产条件下艺术发展倾向的论题所具有的辩证性质，在上层建筑中并不见得就不如在经济中那样引人注目。因此，低估这些论题所具有的斗争价值，将是一种错误。这些论题漠视诸如创造力和天才、永恒价值和风格、形式和内容等一些传统概念——对这些概念的不加控制的运用（眼下要控制它们是很难的），就会导致用法西斯主义意识处理事实材料。我们在下面将重新引入到艺术理论中去的这些概念与其他的概念不同，它们在艺术理论中是根本不能为法西斯主义服务的；相反，它们对于表述艺术政策中的革

命要求却是有用的。

2.〔机械复制〕

艺术作品在原则上总是可复制的，人所制作的东西总是可被仿造的。学生们在艺术实践中进行仿制，大师们为传播他们的作品而从事复制，最终甚至还由追求赢利的第三种人造出复制品来。然而，对艺术品的机械复制较之于原来的作品还表现出一些创新。这种创新在历史进程中断断续续地被接受，且要相隔一段时间才有一些创新，但却一次比一次强烈。早在文字能通过印刷复制之前的很长一段时间里，木刻就已开天辟地地使对版画艺术的复制具有了可能；而众所周知，在文献领域中造成巨大变化的是印刷，即对文

字的机械复制。但是，在此如果从世界史尺度来看。这些变化只不过是一个特殊现象，当然是特别重要的特殊现象。在中世纪的进程中，除了木刻外还有镌刻和蚀刻；在19世纪初，又有石印术出现。

随着石印术的出现，复制技术达到了一个全新的阶段。这种简单得多的复制方法不同于在一块木版上镌刻或在一片铜版上蚀刻，它是按设计稿在一块石版上描样。这种复制方法第一次不仅使它的产品一如既往地大批量销入市场，而且以日新月异的形式构造投放到市场。石印术的出现使得版画艺术能解释性地去表现日常生活，而且开始和印刷术并驾齐驱。可是，在石印术发明后不到几十年的光景中，照相摄影便超过了石印术。随着照相摄影的诞生，原来在形象复制中最关键的手便首次减轻了所担当的最重要的艺术职能，这些职能便归眼睛所有。由于眼看比手画快得多，因而，形象复制过程就大大加快，以致它能跟得

上讲话的速度。如果说石印术可能孕育着画报的诞生，那么，照相摄影就可能孕育了有声电影的问世。而上世纪末就已开始了对声音的技术复制。由此，技术复制达到了这样一个水准，它不仅能复制一切传世的艺术品，从而以其影响经受了最深刻的变化，而且它还在艺术处理方式中为自己获得了一席之地。在研究这一水准时，最富有启发意义的是它的两种不同功能——对艺术品的复制和电影艺术——是彼此渗透的。

3.〔原真性〕

即使在最完美的艺术复制品中也会缺少一种成分：艺术品的即时即地性，即它在问世地点的独一无

二性。但唯有借助于这种独一无二性才构成了历史，艺术品的存在过程就受制于历史。这里面不仅包含了由于时间演替使艺术品在其物理构造方面发生的变化。而且也包含了艺术品可能由所处的不同占有关系而来的变化。前一种变化的痕迹只能由化学或物理分析方法去发掘，而这种分析在复制品中又是无法实现的；至于后一种变化的痕迹则是个传统问题，对其追踪又必须以原作的状况为出发点。

原作的即时即地性组成了它的原真性 (*Echtheit*)。对传统的构想依据这原真性，才使即时即地性时至今日作为完全的等同物流传。完全的原真性是技术——当然不仅仅是技术——复制所达不到的。原作在碰到通常被视为赝品的手工复制品时，就获得了它全部的权威性，而碰到技术复制品时就不是这样了。其原因有二。一是技术复制比手工复制更独立于窄作。比如，在照相摄影中，技术复制可以突出

那些由肉眼不能看见但镜头可以捕捉的原作部分，而且镜头可以挑选其拍摄角度；此外，照相摄影还可以通过放大或慢摄等方法摄下那些肉眼未能看见的形象。这是其一。其二，技术复制能把原作的摹本带到原作本身无法达到的境界。首先，不管它是以照片的形式出现，还是以留声机唱片的形式出现，它都使原作能随时为人所欣赏。大教堂挪了位置是为了在艺术爱好者的工作间室能被人观赏；在音乐厅或露天里演奏的合唱作品，在卧室里也能听见。

此外，对艺术品的这种改造可能不大会触及艺术的组成成分——但对艺术品的这种改造在任何情况下都使艺术品的即时即地性丧失了。这一点不仅对艺术品来说是这样，而且对例如电影观众眼前闪过的一处风景来说也是这样。因此，通过展示艺术品的过程还触及了一个最敏感的核心问题，即艺术品的原真性问题；这样一种自然对象不会展现这种本质。一件东西

的原真性包括它自问世那一刻起可继承的所有东西，包括它实际存在时间的长短以及它曾经存在过的历史证据。由于它的历史证据取决于它实际存在时间的长短，因此，当复制活动中其实际存在时间的长短摆脱了人的控制，它的历史证据就难以确凿了。当然，也仅仅是历史证据；但如此一来难以成立的就是该东西的权威性，即它在传统方面的重要性。

人们可以把这些特征概括为光韵概念，并指出，在对艺术作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的光韵。这是一个有明显特征的过程，其意义远远超出了艺术领域之外。总而言之，复制技术把所复制的东西从传统领域中解脱了出来。由于它制作了许多许多的复制品，因而它就用众多的复制物取代了独一无二的存在；由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中去加以欣赏，因而它就赋予了所复制的对象以现实的活力。这两方面的进程导致了传统的大动荡——

作为人性的现代危机和革新对立面的传统大动荡，它们都与现代社会的群众运动密切相联，其最强大的代理人就是电影。电影的社会意义即使在它最富建设性的形态中——恰恰在此中并不排除其破坏性、宣泄性的一面，即扫荡文化遗产的传统价值的一面也是可想见的。这一现象在从克娄巴特拉^[2]和本·霍尔^[3]到弗里德利库斯^[4]和拿破仑的伟大历史电影中表现得最为明显，并不断扩大。阿培尔·冈斯^[5]曾在1927年满怀热情地宣称：“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬将拍成电影……所有的传说、所有的神话和志怪故事、所有创立宗教的人和各种宗教本身……都斯传着在水银灯下的复活，而主人公们则在墓门前你推我搡。”^[6]也许他并没有想到这一点，但却发出了广泛地进行扫荡的呼声。

4.〔光韵的消失〕

在漫长的历史长河中，人类的感性认识方式是随着人类群体的整个生活方式的改变而改变的。人类感性认识的组织方式——这一认识赖以完成的手段——不仅受制于自然条件，而且也受制于历史条件。在民族大迁徙时代，晚期罗马的美术工业和维也纳风格也就随之出现了，该时代不仅仅拥有了一种不同于古代的新艺术，而且也拥有了一种不同的感知方式。维也纳学派的著名学者里格耳^[7]和维克霍夫^[8]首次由这种新艺术出发探讨了当时历史空间中起作用的感知方式，他们蔑视埋没这种新艺术的古典传统。尽管他们的认识是深刻的，但他们仅满足于去揭示晚期罗马时

期固有的感知方式的形式特点。这是他们的一个局限。他们没有努力——也许无法指望——去揭示由这些感知方式的变化所体现出来的社会变迁。现在，获得这种认识的条件就有利得多。如果能将我们现代感知媒介的变化理解为韵味的衰竭，那么，人们就能揭示这种衰竭的社会条件。

那么，究竟什么是光韵呢？从时空角度所作的描述就是：在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现。在一个夏日的午后，一边休憩着一边凝视地平线上的一座连绵不断的山脉或一根在休憩者身上投下绿荫的树枝，那就是这座山脉或这根树枝的光韵在散发，借助这种描述就能使人容易理解光韵在当代衰竭的特殊社会条件。光韵的衰竭来自于两种情形，它们都与大众运动日益增长的展开和紧张的程度有最密切的关联，即现代大众具有着要使物更易“接近”的强烈愿望，就像他们具有着通过对每件实物的

复制品以克服其独一无二性的强烈倾向一样。这种通过占有一个对象的酷似物、摹本或占有它的复制品来占有这个对象的愿望与日俱增，显然，由画报和新闻影片展现的复制品就与肉眼所亲自目睹的形象不尽相同，在这种形象中独一无二性和永久性紧密交叉，正如暂时性和可重复性在那些复制品中紧密交叉一样。把一件东西从它的外壳中撬出来，摧毁它的光韵，这是感知的标志所在。它那“世间万物皆平等的意识”（约翰·V. 耶森^[9]）增强到了这般地步，以致它甚至用复制方法从独一无二的物体中去提取这种感觉。因而，在理论领域令人瞩目的统计学所具有的那种愈益重要的意义，在形象领域中也重现了。这种现实与大众、大众与现实互相对应的过程，不仅对思想来说，而且对感觉来说也是无限展开的。

5.〔礼仪与政治〕

一件艺术作品的独一无二性是与它置身于其中的传统关联相一致的。当然，这传统本身是绝对富有生气的东西，它具有极大的可变性。例如，一尊维纳斯的古雕像，在古希腊和中世纪就处于完全不同的传统关联中。希腊人把维纳斯雕像视为崇拜的对象，而中世纪的牧师则把它视作一尊淫乱的邪神像；但这两种人都以同样的方式触及了这尊雕像的独一无二性，即它的光韵。艺术作品在传统联系中的存在最初体现在膜拜中。我们知道，最早的艺术品起源于某种礼仪——起初是巫术礼仪，后来是宗教礼仪。在此，具有决定意义的是艺术作品那种闪发光韵的存在方式从未

完全与它的礼仪功能分开，换言之，“原真”的艺术作品所具有的独一无二的价值植根于神学，这个根基尽管辗转流传，但它作为世俗化了的礼仪在对美的崇拜的最普通的形式中，依然是清晰可辨的。对美的崇拜的这种世俗形式随着文艺复兴而发展起来，并且兴盛达3世纪之久，这就使人们从礼仪在此后所遭受的第一次重大震荡那里清楚地看到了礼仪的基础。随着第一次真正革命性的复制方法的出现，即照相摄影的出现（同时也随着社会主义的兴起），艺术感觉到了几百年后显而易见的危机正在逼近，面对这种情形，艺术就用“为艺术而艺术，的原则，即用这种艺术神学作出了反应。由此就出现了一种以“纯”艺术观念形态表现出来的完全否定的艺术神学，它不仅否定艺术的所有社会功能，而且也否定根据对象题材对艺术所作的任何界定。（在诗歌中，马拉美^[10]是始作俑着。）对机械复制时代艺术作品的考察必须十分公正

地对待这些关系，因为这些关系在此给我们准备了一些决定性的看法：艺术作品的可机械复制性在世界历史上第一次把艺术品从它对礼仪的寄生中解放了出来。复制艺术品越来越成了着眼于对可复制性艺术品的复制。例如，人们可以用一张照相底片复制大量的相片，而要鉴别其中哪张是“真品”则是毫无意义的。然而，当艺术创作的原真性标准失灵之时，艺术的整个社会功能就得到了改变。它不再建立在礼仪的根基上，而是建立在另一种实践上，即建立在政治的根基上。

在电影作品中，其产品的可机械复制性就不像在文学作品或绘画作品那样是其作大量发行的外在条件。电影作品的可机械复制性直接源于其制作技术，电影制作技术不仅以最直接的方式使电影作品能够大量发行，更确切地说，它简直是迫使电影作品作这种大量发行。这是因为电影制作的花费太昂贵了，比

如，一个买得起一幅油画的个人就不再能买得起一部影片。电影是集体享用的东西。1927年曾有人作过计算，一部较大规模的影片需要拥有900万人次的观众才能赢利。至于有声电影在向外发行中暂时遇到挫折，它的观众受到了语言方面的限制，这恰好与法西斯主义对民族趣味的强调相符合。看到这种挫折与法西斯主义联系比看到这种挫折更重要，而电影画面和声音的同步还会对这种挫折作出补偿。这两种现象的同时发生基于经济危机。一般来说，经济危机的骚乱，导致了用公开的暴力亦即用法西斯主义方式来维护既存所有制关系，这种骚扰使受到危机威胁的电影资本加速了有声电影的试行工作。采用有声电影就这样带来了危机的暂时缓解，这不仅是因为有声电影重新动员起了规赏电影的大众，也是因为有声电影使电力工业中新兴的托拉斯资本与电影资本结合在一起。这样，有声电影从外表来看助长了民族趣味，而从内

在来看却使电影制作比以前更国际化了。

6.〔膜拜价值与展示价值〕

我们可以把艺术史描述为艺术作品本身中的两极运动，把它的演变史视为交互地从对艺术品中这一极的描重转向对另一极的推重，这两极就是艺术品的膜拜价值（*Kultwert*）和展示价值（*Ausstellungswert*）。艺术创造发端于为巫术服务的造物，在这种造物中，惟一重要的并不是它被观照着，而是它存在着。石器时代的人在其洞内墙上所描画的驼鹿就是一种巫术工具。洞穴人只是偶然地向他的同伴展示了这种巫术工具，关键是神灵看到了它。正是这种膜拜价值要求人们隐匿艺术作品：有些神像只有庙

字中的高级神职人员才能接近，有些圣母像几乎全被遮盖着，中世纪大教堂中的有些雕像就无法为地上的观赏者所见。随着单个艺术活动从膜拜这个母腹中的解放，其产品便增加了展示机会。能够送来送去的半身像就比固定在庙宇中的神像具有更大的可展示性，绘画的可展示性就要比先于此的马赛克画或湿壁画的可展示性来得大；也许，弥撒曲的可展示性本来并不比交响曲的可展示性来得小，可是，交响曲却形成于一个其可展示性看来要比弥撒曲的可展示性来得大的时机中。由于对艺术品进行技术复制方法具有多样性，这便使艺术品的可展示性如此大规模地得到了增强，以致在艺术品两极之内的量变像在原始时代一样会使其本性的质得到突变，就像原始时代的艺术作品通过对其膜拜价值的绝对推重首先成了一种巫术工具一样（人们以后才在某种程度上把这个工具视为艺术品）。现在，艺术品通过对其展示价值的绝对推重便

成了一种具有全新功能的创造物。我们意识到的这种创造物的“艺术”功能，人们以后便在某种程度上把它视为一种退化了的功能。现在的电影提供了达到如上这种认识的最出色的途径，这一点是绝然无疑的。同样无疑的是，艺术的这种在电影中得到最广泛发展的功能演变的历史影响，不仅在方法上，而且也在材料上与原始艺术的历史影响不同。原始艺术是为巫术服务的，但它却留下了一些为实践服务的记录。这就是说，它大概不仅是对巫术程序的执行，而且也是对巫术程序的指令，最终也就是人们赋予其神秘效力的沉思冥想的对象。人及其环境提供了这些记录的对象，而且它们是按照当时社会的要求被描摹下来的，而当时社会的技术只有完满地与礼仪融为一体才能存活下来。这种原始社会就与当代社会构成了对立的两极。当代社会的技术是最不受束缚的，可是，这种独立的技术作为一种第二自然与当代社会却是对峙着

的，就像经济危机和战争所表明的那样。当代社会的技术与原始社会的技术具有同样强烈的社会效果。人们虽然创造了这种第二自然，但是，对它早就无法驾驭了。这样，人们面对这第二自然就像从前面对第一自然一样地完全受制于它了。而艺术又受制于人，电影尤其这样。·电影致力于培养人们那种以熟悉机械为条件的新的统觉和反应，这种机械在人们生活中所起的作用与日俱增。使我们时代非凡的技术器械成为人类神经把握的对象——电影，就在为这个历史使命的服务中获得了其真正含义。

7.〔摄影〕

在照相摄影中，展示价值开始整个地抑制了膜拜

价值。然而，膜拜价值并不是很乖顺地消失的。它拉出了其最后一道防线，这道防线就是人像。早期照相摄影以人像为中心，这一点绝不是偶然的。在对遥远的或已消逝的爱进行缅怀的膜拜中，画像的膜拜价值找到了其最后的避难所。在早期照相摄影中，韵味通过人像面部的瞬间表情还在作最后的道别，构成这最后道别的就是摄影那忧郁的无与伦比之美。可是，当人像在照相摄影中消失之时，展示价值便首次超越了膜拜价值。阿特盖^[11]的独特意义就在于展现了这个过程，他于1900年摄下了无人的巴黎街区。然而，人们完全有理由说，他摄下的巴黎街区宛如一片做案现场，就连做案现场也是无人的。阿特盖的摄影是为了推定证据。照相摄影从阿特盖开始成为历史进程中的一些见证，这样就使摄影具有了潜在的政治意义。摄影已要求有一种特定的接受，它不再与自由玄想的静观沉思相符合。它使观赏者坐立不安，观赏者觉得

必须寻找一条通向这些摄影的特定道路。于是，引路人便同时向观赏者展现了一些画报。不管是——正确的，还是错误的。这样，这些图片就首次提出了作文字说明的需要。显然，这种文字说明具有一种与绘画标题完全不同的性质。观赏者通过文字说明从画报中直接获知的意旨在电影中就愈趋精密和愈趋强制；在电影中，好像对任何单个画面的理解都是由已消逝的所有先行展观的画面所规定好了的。

8.〔永恒价值〕

希腊人只掌握两种对艺术品进行机械复制的方法：铸造和制模。硬币和陶器是两种唯一能大量生产的艺术品，其余的所有艺术品都是一次性的，而且不

能进行技术复制，因此，这些艺术品就被要求有永恒性。希腊人就从他们的技术状况出发，在艺术中创造这种永恒价值。这就使他们在艺术史上占有着能为后人提供楷模的杰出地位。无疑，我们现在的地位处在与希腊人对峙的一极中，从前的艺术品从没有像今天这样在如此高的程度上和如此广泛的范围内可对之进行技术复制。在电影中，我们看到了这样一种艺术形式，它的艺术特质第一次从头到脚由它的可复制性所决定。一般地将这种艺术形式与希腊艺术进行对照是无意义的，但是，在某个具体方面将两者进行比较也许是可行的。对电影艺术品来说起决定作用的将性，希腊人或许最终也会承认，但是，希腊人却可能视之为艺术品中最无关紧要的东西。这就是艺术创作的**可修正性**（*verbesserungsfähigkeit*）。所制成的电影就是对极其广泛的单个形象和形象序列进行组合剪辑的一种产物。剪辑师选择来进行组合处理的是这样一些

形象，这些形象最初被拍摄而成，最终又可以对之进行任意的修正。卓别林为了制作 3000 米长的《公众舆论》拍了 125000 米。因此，电影是最具有可修正性的艺术品。从另一角度看，电影的这种可修正性则与它彻底地抛弃永恒价值有关。而希腊人的艺术则是对永恒价值的创造，在这些希腊人看来，站在艺术峰巅上的是那些最不可修正的艺术，即雕塑，它的作品确实是一整块构成的。而在艺术品的可装配时代，雕塑艺术的衰亡则是不言而喻的。

9. 〔摄影与作为艺术的电影〕

贯穿 19 世纪的绘画和照相摄影，围绕其产品的艺术价值所进行的争论，在今天看来，仍然是不恰当

和含糊不清的。但是，这一点与其说是拒斥了艺术品的意义，不如说是可能强调了艺术品的意义。实际上，这个争论体现了世界历史所发生的变化，这个变化是争论双方都未意识到的。由于艺术在机械复制时代失去了它的膜拜基础，因而它的自主性外观也就一去不复返了。可是，由此出现的艺术功能的演化却脱离了 19 世纪的人的视野。

甚至，连经历了电影发展的 20 世纪的人，在很长一段时间内也没有觉察到这一点。如果人们以前对照相摄影是否是一门艺术作了许多无谓的探讨，却没有预先考察一下：艺术的整个特质是否由照相摄影的发明而得到改变——那么，电影理论家不久就接受了仓猝提出的相应的课题。但是，这种照相摄影给传统美学所带来的困境，对于电影以及对它的期望来说，不啻是一种儿戏，由此产生了标志电影理论先期特征的那种盲目的牵强性。于是，阿培尔·冈斯就把电影

与象形文字进行了比较：“由于我们奇特地倒退到了存在物之中，因此，我们又回到了埃及人的表达水平上……形象语言尚未发展到成熟地步，这是由于我们还不具有与之对应的洞察力。对于形象语言中表达的东西，我们尚没有充分重视，而且也不具有充分的膜拜感情。”或者正如 S. - 玛赫（Severin - Mars）所说：“哪一种艺术会具有……融虚构和现实于一体的梦幻呢！从这一立场出发，电影就体现了一种完全无法比拟的表现方式。只有那些具有高尚思维方式的人，在他们生活经历的那些最完美的、充满神秘色彩的瞬间才能进到电影的氛围中。”（见《电影艺术》第Ⅱ卷，巴黎，1927年，第101页，第100页。）看到如下这一点是很有意义的，即把电影归结为“艺术”的努力迫使理论家空前武断地硬把膜拜要素注解到电影中。不过这个推测付诸公开时，已经有了诸如《公众舆论》和《淘金记》这样的作品，阿培尔·冈斯谈

及了一段宗教式的文字，而 S·- 玛赫则像人们谈论 F·安吉利科^[12]的画像一样去论述电影。在此，值得注意的是，就连特别反动的作者也同样不是在宗教方面就是在超自然方面去寻找电影的意义。在赖因哈特^[13]把《仲夏夜之梦》拍成电影之际，威弗尔^[14]就指出，这无疑是对这样一个外在世界的无创造性复制，这个外在世界有街道、居室、火车站、饭馆、汽车和海滩。这个复制迄今为止妨碍了电影在艺术王国中的崛起。“电影还没有认识它的真正含义，还没有认识它的真正能力……电影的真正可能性存在于它的这种独一无二的能耐中，即用逼真的手段和无与伦比的可信性去表现迷人的东西、使人惊讶的东西，即超自然的東西。”（F·威弗尔：《仲夏夜之梦》——莎士比亚与赖因哈特的电影，见《新维也纳报》，1935 年 11 月 15 日。）

10.〔电影与检测效应〕

对绘画进行拍摄复制与在电影摄影棚中对表演过程进行拍摄复制是不同的。在前者那里，被复制品就是一件艺术作品，而复制品并不是艺术品。因为，借助于摄影机的摄影师成就，像交响乐团指挥的成就一样，很少是一件艺术品；而充其量只是一种艺术成就。而在电影摄影棚中的拍摄，情形则相反。在电影摄影棚的拍摄中，被复制品并不是一件艺术作品，而复制活动与从前的照相摄影一样，它当然不是一件艺术品。在电影制作中，艺术品多半要基于蒙太奇剪辑才能产生，电影就依赖于这种蒙太奇剪辑，这剪辑中的每一单个片断就是对这样一种过程的复制，这种过

程自在地来看不是一件艺术品，在照相摄影中也不是一件艺术品。那么，这些在电影中被复制的过程既然不是艺术品，那会是什么呢？

对这个问题的回答必须从电影演员特有的艺术成就出发。电影演员与舞台演员不同，他的艺术成就在复制所依据的独特形式中，并不是展现在随机的观众面前，而是展现在一个专家小组面前，这些专家作为制片主任、导演、摄影师、音响师和灯光师等，随时都能干涉他作出的艺术成就，这就是电影的一个很重要的社会性特征。内行的专家小组对艺术成就的干预也适合于体育运动，而且在更广泛的意义上，它甚至是成就检测的特点所在。然而，这种干预实际上从头至尾地制约着电影生产过程。众所周知，电影生产中的许多地方都是可以改动的，例如，一个求救的呼喊声就被制成许多不同的样片，然后，剪辑师在这些样片中作出一个选择，剪辑师仿佛是衡量这些样片出色

与否的检验员，因此，在电影摄影棚中所展现的过程和与之相应的真实过程是有区别的，例如，体育场上的抛掷铁饼比赛就与在同样的地点把同样的铁饼抛出同样的距离还是不一样，前者是一种成就检测，后者如果是为了砸死某个人，则不是。

固然，对电影演员的成就检测是一种完全独特的检测，但是，这种检测的独特性体现在何处呢？答曰，体现在消除了那些把成就检测的社会价值限制在狭小领域中的局限。这里所说的不是体育运动方面的成就，而是机械化检测方面的成就。体育运动员在某种程度上只知道自然发生的检测；他与自然提供的任务较量，而不是与机械的使命较量——像努尔米(Nurmi)这样的人只是一个例外，对于他，人们就认为，他是逆对间而行的。此间，劳动过程自一体化到流水作业程序中以来，便引起了天天无数的机械化检测，这些检测是内在的。不能通过检测的人，就会

从劳动过程中被清除出去，但是，正如人们所看到的那样，这些检测也公开在职业能力检验所中进行。而现在人们看到，职业能力检测有着我们前面提到的那种局限。

这种检测与体育运动上的检测不同，它不能按人们期望的程度来展示，而电影则闯入到了这个领域中。电影由于从成就的可展示性本身出发去进行检测，因而就使成就检测可以展示出来。的确，电影演员不是在观众面前表演，而是在一个机械面前进行表演，制片主任所处的位置完全类似于能力检测中检测组组长所处的位置。在弧光灯下进行表演，并同时满足麦克风的条件，这是第一流的检测要求。适应这种要求意味着演员面对这些器械要保持他的人性特点。人们对这种成就的兴致是巨大的。因为，面对这种器械的城市居民大多是某家办事处或企业中的工作人员，他们白天在工作时必须抛开他们的人性内容。面

晚上，这些人便充斥了电影院，以体验一下电影演员如何为他们复仇，因为，他的人性特点（或他向观众展现的东西）面对这些器械不仅得到了维护，还使这些器械为其自身的成就服务。

11.〔电影演员〕

对电影来说，关键之处更在于演员是在机械面前自我表演，而不是在观众面前为人表演。最早通过成就检测觉察到这种演员隐形的人是皮兰德娄^[15]。他在其小说《拍成电影》中对此所作的洞察，仅仅使之局限在对过程的否定方面，这并无大碍，而使之与无声电影相联，则更无大碍。因为，有声电影对过程丝毫来作出什么改变。在此，关键之处依然在于，演员

是为一种机械——在有声电影中是为两种机械——进行表演。皮兰德娄指出：“电影演员觉得自己仿佛是在流放一样。他不仅从舞台中流放了出来，也从其自身角色中流放了出来。随着说不演的不适，他感觉到了一种难以名状的空虚，这种空虚由此而来：他的身体似乎被分解了，他本人似乎被蒸发掉了，而且通过转变成一个无声形象，他的存在、他的生活、他的声音和他的活动造成的音响似乎被剥夺了，这个无声形象在银幕的某个瞬间中晃动，然后又默默地消失……这种小装置用演员的投影在观众面前表演；而演员本人，则必须满足于在摄影机面前进行表演。”〔转引自 L. P. - 奎因 (Léon Pierre - Quint)：《电影的含义》，见《电影艺术》第Ⅱ卷，1927年，巴黎，第14—15页。〕

在人被机械的再现中，人的自我异化经历了一种高级的创造性运用。我们可以由此见出这种运用：演

员在机械面前的诧异，正像皮兰德娄所描述的那样，本来完全像浪漫的人在镜子中看到他的映像时所产生的诧异一样——大家都熟悉让·保尔^[16]所爱好的那一题材。而现在，镜中的映像则可以与人相分离，它成了可以移动的东西。那么，人们把它移到了何处呢？答曰：移到了观众面前。电影演员当然一刻也没有脱离对这一点的意识。电影演员知道，当他站在摄影机前时，他就站在了与大众相关联的机制中。这是一些将主宰他的大众。而当他完成将受大众检验的艺术成就时，他无法见到这些大众，对他来说，这些大众还不存在。然而，随着大众的这种不可见性，大众那种主宰作用的权威性就得到了提高。当然，人们决不能忘记，只有当电影从它所处的资本主义枷锁中获得解放之时，对大众这种主宰性的政治运作才会发生。因为，电影资本把大众这种主宰性的革命可能性转变成了反革命的可能性。电影资本所促使的明星崇

拜并非单单是保存了早在其商品特质的腐朽暮色中就已存在的那种“名流的魅力”，而是对电影资本的补充，即观众的崇拜同时也促使了大众的堕落心态。法西斯主义试图用这种大众的堕落状态代替大众的阶级意识。

当代艺术越是投入于可复制性，即越不把原作放在中心地位，就越是可以期待较大的效用。如果在所有艺术中，是戏剧最明显地陷入了危机，那么，这便是由其本性使然。因为，彻底地由机械复制去控制的艺术作品——例如电影——与舞台的对立就再明显不过了。在舞台上，演员的演出每次都是新鲜的，而且每次都具有原始意义。所有深入的考察都可以证实这一点。有经验的观贫者早就发现：“在电影中，由于人们尽可能少地去‘表演’，几乎总是获得了最大的效果……”阿恩海姆于1932年看到，“电影的最近发展在于，像人们精心选择的道具一样去对待演员……”

并把他们放到一个合适的位置上。”（鲁道夫·阿恩海姆：《电影作为艺术》，柏林，1932年，第176—177页。）而最紧密地与此相联的则是另一些现象。登台表演的演员进入到了角色中，而电影演员则往往做不到。他的成就并不是一个统于一体的成就，而是由众多的单个成就组成的。这些成就的现时现地性由完全偶然要考虑的如摄影棚的租金、合伙人的调配、美工等因素所决定。因此，跃出窗口可在摄影棚中以脚手架上跳跃的形态来拍摄，紧接着的逃跑也许是几星期之后在外景中摄制了。——此外，制造更突发的组合也是可能的。可以设想是，要求演员被敲门声吓了一跳，也许，这种惊慌并非如人所愿地显得突兀。那么，偶尔当演比在摄影棚中，导演可让预先埋伏的人从他背后射击，演员在这一瞬间的惊慌可被拍摄下来，然后被剪接到电影中。没有比这一点更清楚地表明艺术已脱离了“徒有其表”的境界，而这一境界一

直被视为艺术于其中赖以存在的唯一境界。

一位导演为了拍摄有关角色的恐惧神情，实验性地使演员产生真正的恐惧，这种方法是完全符合电影要求的。在拍摄电影过程中，演员无需了解他作出某种成就的内在关系。展现一个与某种——非依循表演的——情境不具有直接可体验其关系的成就，这是所有检测所共同要求的，体育运动方面的检测是如此，电影表演方面的检测也是如此。这一点就使阿斯塔·尼尔森^[17]有时偶然地以一种给人印象极深刻的方式进行表演。那是在电影摄影棚中的一次间歇。当时，人们正在根据陀斯妥耶夫斯基的《自痴》拍摄电影，扮演阿格莱娅^[18]的演员阿斯洛·尼尔森正站着与一位朋友说话，这时将开拍一场重头戏：阿格莱娅从远处看到了梅什金^[19]公爵正与娜斯塔西娅·费利波夫娜^[20]一起走过，顿时，双眼中盈满泪水。正在聊天的阿斯塔·尼尔森未理睬她同事的恭维，只见她很快

看了一眼扮演娜斯塔西娅的女演员，飞快地吃完早餐，在摄影棚的幕景中来回走动。她按照电影脚本的规走，看了一下那位女演员，顿时，双眼中便热泪盈眶，而她的脸部表情却一点不动声色。阿斯塔·尼尔森瞥了她朋友一眼，悄声对他说：“你看，我就是这样理解拍电影的。”

对电影演员的技巧要求与对舞台演员的技巧要求不同，电影明星几乎从不会是出色的舞台演员，相反，大多数在舞台演出方面属于第二流或第三流的演员，在电影表演方面则具有辉煌前程。同样，企图从电影走向舞台的电影演员——这种企图大多是失败的——很少是最出色的电影演员。（这一点由电影的独特本性使然。对电影来说，并不在于演员面向观众扮演他人，更在于他在摄影机而前所作的自我表演。）典型的电影演员只扮演自己本身。他与扮演某个角色的典型是不同的。这种状况就限制了演员在舞台上的

适用范围，而在电影中则极大地扩展了这种适用性，因为，电影明星是首先由此与他的观众沟通的，即他向每一个观众打开了“走向电影”的可能。使自己被机械复制的想法，对当代人来说具有极大的吸引力。以前，接近成熟的少女是如痴如醉地谈论着走向舞台，而从影的梦想较之于走向舞台则具有两个决定性的优点：首先，从影的梦想是可实现的，因为，对电影演员的需要（电影演员在电影中只扮演自己本身）比对舞台演员的需要大得多；其次，从影的梦想更具有冒险色彩，因为，看到自己的形象、自己的声音成批成批地传播，会使伟大的戏剧演员的光彩黯然失色。

12.〔面向大众的展示〕

复制技术所导致的展示方式的变化，在政治中也

可以见出。民主所陷入的危机被视为从政人员展示条件的危机。民主把政治家直接展示在个人角色中，并把他展示在议员面前。议会就是他的观众。随着录制机械的革新，对从政人员在录制机械前的展示就引起了关注。这种录制机械的革新使陈述者在述说过程中能不受限制地为许多人所听见，并且很快不受限制地为许多人所看见。议院和剧院是同时人丁稀少的。广播和电影不仅改变了职业演员的功能，而且也完全改变了那些同样在广播和电影面前进行自我表现的人所具有的功能，像从政人员所做的那样。这种政变不管有多少不同的专门任务，在电影演员和政治家那里则是相同的。这种改变谋求的是设置在特定社会条件下可检测、即可展示的成就，就像体育运动首先在特定自然条件下谋求这种展示一样。这引起了一种新的选择，即在机械前的选择，由此出发，冠军得主、明星和独裁者就以获胜者的姿态出现了。

13.〔拍成电影的要求〕

电影技巧也同体育运动技巧一样，每个人都是作为半个行家而沉浸于展示技巧的成就中。为了揭示这个事实，我们只需倾听一下那些靠在自己自行车上的报童谈论自行车赛结果的情况。就电影来看，新闻短片就清清楚楚地表明，每个人都能被拍成电影。这并不仅仅是一种可能。每个现代人都具有被拍成电影的要求。考察一下有关当代文献的历史境况就可以最出色地阐明这一点。几百年以来，文献中的情形都是很少的一部分作者与成千上万倍的读者相对峙。在上世纪末出现了一个变化。随着新闻出版业的日益发展，新闻出版业不断地给读者提供了新的政治、宗教、科

学、职业和地方的喉舌，越来越多的读者——首先是个别地——变成了作者。这肇始于日报向读者开辟了“读者信箱”。现在，几乎没有一个参与劳动的欧洲人原则上会没有机会在某一个地方发表劳动经验、烦恼、新闻报道或诸如此类的作品。由此，区分作者和读者就开始失去了根本意义。这种区分只成了一种功能性的、对具体情形的区分。读者随时都准备成为作者，他作为内行就具有了成为作者的可能，而在一个极端专门化的劳动过程中，他必然好歹成为内行——即便只是某件微不足道工作的内行。劳动本身得到了文字表达，而且对劳动的文字表达已成了从事劳动所必需的能耐之一。从事文学的权力不再植根于专门的训练中，而是植根于多方面的训练中，因此，文学成了公共财富。

电影可轻而易举地摄下所有这一切，而文学在几百年以来所经历的演变，在电影中则只经过 10 年的

历程就实现了。因为，在电影实践中——尤其在俄罗斯的电影实践中——这种演变已经部分地实现了。在俄罗斯电影中的有些演员并不是我们意义上的演员，而是扮演自己——首先在他们的劳动过程中——的大众。面对当代人希望自己被复现的正当要求，在西欧，那种对电影的资本主义开发既制止了把广泛的大众从生产中清除出去的失业，又制止了对谁进行特殊的满足，而这些大众在其生产过程中尤其会提出进行复制的要求。在这样的情况下，电影工业就只有竭尽全力地通过幻觉般的想像和多义的推测，诱使大众参与进来。这个努力在妇女那里尤其获得了成功。为了达到这个目的，电影工业开动了一个巨大的宣传机器；为了做到这一点，它还抛出了明星的发迹过程和艳史，它组织了对明星的公众投票并进行选美比赛，所有这一切都是为了用不择手段的方式去腐蚀大众对电影的那种原始而又合理的兴致——这是一种认识自

我及其阶级的兴致。因此，电影资本尤其适用于通常来说适用于法西斯主义的东西，即隐秘地根据少数人的需要去利用无法回驳的对新的社会状态的追求。由此，没收电影资本已成为无产阶级的一项迫切要求。

每一种创造而成的艺术形式都处于三条线索发展的交点上。其中首先起作用的是指向某种特定艺术形式的技巧。在电影产生之前，就已有一种相片书存在，它的连续图像适过紧接轮转在观者面前快速闪过，展现了一场拳击赛或网球赛。此外，在街道边上还有一种自动售货机存在，这种自动售货机的图片转动，是由摇动一个曲柄维持的。第二种起作用的因素是：传统艺术形式在其发展的特定阶段努力谋求以后某个阶段为新的艺术形式所随意达到的效果。在电影产生影响之前，达达主义者就通过他们的努力把这样一种活动注入到观众中，而这种活动到了卓别林那里就自然而然地诞生了。第三种起作用的因素是：往往

尚不显著的社会演变谋求着恰恰有益于新的艺术形式接受方式的变化。在电影赢得观众之前，皇帝全景画（*Kaiserpanorama*）中的一些画像（这些画像开始能够活动）就被聚集在一起的观众所接受。现在，一些绘画小沙龙中虽然也有这样的观众，但是，这些绘画小沙龙的内部设备——比如像戏剧的内部一样——并不能组织这些观众。而在皇帝全景画中情形则相反，它的各部分位置都是预先被确定好的，这些部位在若干透视镜前的分布就保证了大多数观赏者的接受活动。空白在一幅绘画中是合适的，而在皇帝全景画中就不再合适了，至于在电影中则将没有任何意义。对于皇帝全景画的观赏——就像通常对于绘画的观赏那样——每个人都有他自己的图景，因而，事物的辩证法恰恰在于，还在画而的观赏到了电影中而发生变化并成为一种集体性观赏之前不久，观赏画像的原则仍然明显地是由单个人来体现的，就像从前观赏神像的

原则由内殿中的牧师所体现一样。

14.〔画家与摄影师〕

拍摄一部电影，尤其是拍摄一部有声电影，使我们看到了这种从前整个儿是根本不可想象的场景。电影的拍摄展现出这样一个过程，其中没有哪一种视点可归于使不属于表演过程的摄影机、灯光装置以及一些辅助人员等都不进入旁观者视野的情况。（除非旁观者的瞳孔机制与摄影机是一致的，演员摆脱不掉的恰恰正是这种摄影机。）电影比其他艺术样式更能使摄影棚中的场面和舞台场面间的既存类似性成了表面的、无关紧要的类似。戏剧从视本上知道，不能直截了当地把剧情视为幻想性的场景。而在电影的拍摄场

景中，则不存在这种情形。场景幻想性的自然是一种第二秩序的自然，它是剪辑的产物，这就是说：在摄影棚中，摄影机这样深深地闯入到了事实中，以致事实的纯粹面貌没有了摄影机的那种陌生性，而成了某种独特技术程序的产物，即用某种特定的摄影机进行拍摄，并以另一处同样的摄影与之进行重新组接。在此，现实的那些非机械的方面就成了其最富有艺术意味的方面，而对直接现实的观照就成了技术之乡的一朵蓝色之花。

把这种和戏剧事实相比显得突出的情形再与绘画事实相比较，更富有启发意义。在此，我们要提出这样的问题：这个外科手术医生般的事实何以来与画家相比呢？为了回答这个问题，我们可以求助于由外科医生这个概念而来的辅助结构。外科医生这个概念由外科学而来，是经常使用的。外科医生表示着某一秩序的一极，另一极则是巫医。外科医生的治病方法与

巫医不同，巫医是用伸手比划来对待病人的，而外科医生则深入到病人身上动手术。巫医与病人保持天然的距离，确切地说，巫医——借助他伸出的手——多少缩小了这种距离，可是——借助他的权威性——又扩大了这种距离；而外科医生则相反，他——通过深入到病人内部——大大缩小了与病人的距离，而——随着他的手在病人器官中的谨慎操作——又多少扩大了这种距离。简言之：外科医生与巫医（他也开业行医）不同，在决定性的关键时刻，他并没有同病人——照面，而是深入到病人身体中进行手术——巫医和外科医生的行医态度就像画家和电影摄影师的行事态度一样。一画家在他的工作中与对象保持着天然距离，而电影摄影师则相反地深深沉入到给定物的组织之中。他们两者所展现的形象是有很大差异的。画家提供的形象是一个完整的形象，而电影摄影师提供的形象则是一个分解成许多部分的形象，它的诸多部分

按照一个新的原则重新组接在一起。因此，电影对现实的表现，在现代人看来就是无与伦比地富有意义的表现，因为这种表现正是通过其最强烈的机械手段，实现了现实中非机械的方面，而现代人就有权要求艺术品展现现实中的这种非机械的方面。

15.〔对绘画的接受〕

艺术作品的机械复制性改变了大众对艺术的关系。最落后的关系，例如对毕加索，激变成了最进步的关系，例如对卓别林。这里，进步行为的特征在于，在行为中进行观照和体验的快感与行家般的鉴赏态度有了直接的密切关联，它是某种重要性的社会标志。艺术的社会意义减少得越多，观众的批判和欣赏

态度也就被化解得越多——例如，绘画就鲜明地证实了这一点。习俗的东西就是被人不带批判性地欣赏的，而对于真正创新的东西，人们则往往带着反感去加以批判。在电影院中，情形则不是这样。这就是说，电影院中的主要特点在于，没有何处比得上在电影院中那样，个人的反应会从一开始就以眼前直接的密集化反应为条件的。个人反应的总和就组成了观众的强烈反应。个人的反应正由于表现了出来，因而，个人反应也就被制约了。在此，继续与绘画作一下比较仍然是有意义的。一幅绘画往往具有被某一个人或一些人观赏的特殊要求；而一个庞大的观众群对绘画的共时观赏，就像 19 世纪所出现的情形那样，却是绘画陷入危机的一个早期症状。绘画的危机绝不是孤立地由照相摄影引起的，而是相对独立于照相摄影，由艺术品对大众的要求所引起的。

绘画无法像以前适用于建筑艺术、适用于叙事

诗，而现在适用于电影那样成为一种群体性的共时接受对象。凭这种情形，原本难以去得出有关绘画的社会作用的想法，然而，当绘画在某些特殊情形下并在某种程度上反本性地直接面对于大众之时，上述情形就会作为一种严重的损害而起着决定作用。在中世纪的教堂和寺院或16、17、18世纪的宫廷中所存在的对绘画的群体接受，并不是共时的，而是。多次传递的。如果不是这样，那么由此就会出现一种特殊的冲突，绘画在上一世纪时因其可机械复制性而卷入之。不管人们曾否把这种绘画放入到美术馆和陈列馆中，从而把它们展现在大众面前，大众在这样的接受中还是不可能对自己加以组织和控制，这些观众为了使他们的看法引起人们重视，必定会在那里吵吵嚷嚷；换言之，这些观众公开地表达他们的看法会酿成吵吵嚷嚷。因此，这些面对荒诞电影会作出进步反应的观众，面对超现实主义就成为落后的观众了。

16.〔米老鼠〕

在电影的诸社会功能中，最重要的功能就是建立人与机器间的平衡。电影绝不仅仅通过人在摄影机面前的表演，而且通过借助摄影机对环境的表现做到了这一点。电影通过根据其脚本的特写拍摄，通过对我们所熟悉道具中隐匿细节的强调，通过摄影机的出色引导对乏味环境的探索，一方面对主宰我们生活之必然性发展的洞察，另一方面给我们保证了一个巨大的、料想不到的活动余地。我们的小酒馆和都市街道，我们的办公室和配备家具的卧室，我们的铁路车站和工厂企业，看来完全囚禁了我们。电影深入到了这个桎梏世界中，并用 1/10 秒的甘油炸药炸毁了这

个牢笼般的世界，以致我们现在深入到了它四处散落的废墟间泰然进行冒险性的旅行。特写镜头延伸了空间，而慢镜头动作则延伸了这空间中的运动。显而易见，这是一个异样的世界，它并不同于眼前事物那样地在摄影机前展现。这个异样首先来源于：代替人们有意识所编织之空间的是无意识编织的空间。例如，某人从人们的步态中来作解释，哪怕是粗略地，如果说这一现象经常发生，那么，他们在他们开始大步走的一刹那对其姿态肯定是毫无意识的。假如抓取打火机或小勺产生的手感在我们看来大体上是熟悉的话，那么，我们就很难了解在手和金属之间究竟发生了什么运动，更不要说这些运动如何随着我们的心境而波动了。而摄影机凭借一些辅助手段，例如通过下降和提升，通过分割和孤立处理，通过对过程的延长和压缩，通过放大和缩小进行介入。我们只有通过摄影机才能了解到视觉无意识，就像通过精神分析了解到本

能无意识一样。可见，视觉无意识与本能无意识之间存在着最密切的关联，因为，摄影机从现实中所摄取的各个方面大多存在于通常的感觉世界之外。在电影中，视觉所能触及的许多畸形和刻板的东西、衰变和灾难性的东西，其实是在精神变态、幻觉和梦境中出现的。因此，电影摄影机的拍摄方法在很多方面就成为观众的集体性感知能够借此来把握精神变态者或梦幻者的个人感知的那些程序了。在古老的赫拉克利特^[21]主义的真理中——未入睡者共同拥有着他们的世界，而入睡者却各自拥有着一个自我的世界——电影找到了这样一条道路。与其说它是对梦幻世界的表现，不如说它是对集体梦幻的创造，就像对跑遍地球的米老鼠（Micky-Maus）的创造一样。如果人们知道了技术化及其后果在大众中造成了何种严重的焦虑——这种紧张处在危急状态中就染上了精神变态的性质——那么，人们就将看到，构成大众精神错乱的这

种技术化通过这样一些电影就获得了心理接种的可能，这些电影能够遏止强行的施虐狂幻想或受虐狂妄想在大众中自然的并且是危险的发展。集体的放声大笑就是对这种大众精神错乱有益的提前宣泄。目前电影中出理的大量荒诞事件就是因文明所导致的压抑使人类面临着危险的一个明显迹象：美国的荒诞电影和狄斯耐^[22]的影片就导致了对无意识的治疗性宣泄。这些影片的前身是古怪的。在这些影片所展现的新的活动余地中，它就首次获得了栖身之所，即活动空间的净化之地。卓别林的历史意义就是于此见出的。

17. 〔达达主义〕

自古以来，艺术的最重要任务之一就是对时下尚

未完全满足之问题的追求。每一种艺术形式的发展史都有一些关键阶段，在这些关键阶段中，艺术形式就追求着那些只有在技术水准发生变化的、即只有在某个新的艺术形式中才会随意产生的效应。如此所出现的艺术的无节制性和粗野性，尤其在所谓的“衰落时代”，实际上是产生于它的最丰富的历史合力中。最近的达达主义也热衷于这种粗野风格。现在我们才可以看到它的冲击力：达达主义企图借助于绘画（或借助于文学）去创造今天的观众在电影中所追求的效应。

所有这些全新的、开创性的追求都会超越它的目标。达达主义做到了这种程度，为了达到更富有趣味的目的——这种目的在这里所描述的构造中显然没有被达达主义者意识到——便牺牲了电影高度具有的市场价值。达达主义者很少重视其艺术品在商业上的可使用性，而更多地推重其艺术品作为凝视性专注对象

的不可使用性。他们大多试图通过根本贬低其所使用的材料而达到这种不可使用性。他们创作的诗歌是一盘“语词色拉”，其中含有一些猥亵的叫喊，而且其中所有部分都具有可以想见的语言渣滓。他们创作的绘画也完全如此，他们在绘画上贴上了钮扣或汽车票。他们借此所达到的东西就是对其创作的光韵进行彻底的摧毁。他们通过生产手段把复制的印记烙在了这种创作中。像面对德莱^[23]的一幅画或里尔克^[24]的一首诗那样去面对阿尔普^[25]的一幅画或 A. 斯特拉姆^[26]的一首诗，从而花时间去聚精会神并发表意见，这是不可能的。在资产阶级的衰变中，专注行为变为一种不合社会的行为，是与作为社会行为游戏方式的分散注意力相对立的。达达主义所诱发的社会行为就是反叛性。实际上，达达主义者的宣言确保了一种相当强烈的分散注意力的做法，因为，达达主义者的宣言使艺术品成了制造骇人听闻事件的中心，这种

艺术品首先满足一种要求：引起公开的不满。在达达主义者那里。艺术品由一个迷人的视觉现象或震慑人的音乐作品变成了一枚射出的子弹；它击中了观赏者，由此，艺术品就具有了触觉特质。艺术的这种触觉特质在历史的巨大转折时期是绝对必不可少的，现在的艺术品就重新获得了触觉特质。

达达主义者重新使用了这一表达形式，所有被知觉的东西、被感知的东西都是一种冲向我们的东西——这个梦幻感知的表达形式同时也包括艺术感知的触觉方面——由此，达达主义就推进了对电影的需求。同样，电影那分散注意力的要素首先是一种触觉要素，它是以观照的位置和投射物的相互交替为基础的，这些投射物以成批的方式冲向了观赏者。因此，电影就获得了这种似乎仍被达达主义包装于道德之中的官能上的惊颤效果（Schockwirkung），也就从那种束缚中解放了出来。在最进步的电影作品中，首先是

在卓别林那里，这两种效果就在一个新的水平上融合在一起。

人们可以把电影在上面放映的幕布与绘画驻足于其中的画布进行一下比较。幕布上的形象会活动，而画布上的形象则是凝固不动的，因此，后者使观赏者凝神观照。而对画布，观赏者就沉浸于他的联想活动中；而而对电影银幕，观赏者却不会沉浸于他的联想中。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。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即被这些画面的变动打乱了，基于此，就产生了电影的惊颤效果，这种效果像所有惊颤效果一样也都得由被升华的镇定来把握。电影就是与突出的生命危险相对应的艺术形式，当代人就生活在这种生命危险中。电影与统觉机制的那些深刻变化相一致——就像大都市

人流中的每个行人在他个人生活准则中体验到的这种变化一样，也像每个反现代社会秩序的斗士在历史准则中体验到的这种变化一样。

18.〔触觉接受与视觉接受〕

大众是促使所有现今面对艺术作品的惯常态度获得新生的母体。量遽变到质：极其广泛的大众的参与就引起了参与方式的变化。这种参与首先以名声不好的形态出现，这一点不该把观赏者搞糊涂。人们对观赏者抱怨道，大众在艺术作品中寻求着消遣，而艺术爱好者却凝神专注地走向艺术品。在大众看来，艺术品是消遣的诱因，而在艺术爱好者看来，艺术品则是凝神专注的对象。这里，需要作深入的考察。消遣和

凝神专注作为两种对立的态度可表述如下：面对艺术作品而凝神专注的人沉入到了该作品中；他进入到这幅作品中，就像传说中一位中国画家在注视自己的杰作时一样。与此相反，进行消遣的大众则超然于艺术品而沉浸在自我中，他们对艺术品一会儿随便冲击，一会儿洪流般地蜂拥面上。这一点在建筑物中表现得最为明显。自古以来，建筑艺术就提供着一种艺术品的典范，对建筑艺术品的接受就是以消遣方式进行并通过集体方式完成的。它的法则就是最富有教益的法则。

自从人类诞生以来，建筑物就一直陪伴着人类。而许多艺术形式在人类历史长河中却都是昙花一现、转瞬即逝的。悲剧艺术随希腊人产生，但同时又随希腊人消亡，直到几百年后它才得到复活。在各民族的兴盛时期产生的史诗，在欧洲随着文艺复兴时期的终止而消亡。木板画是中世纪的产物，但是它也同样逃

脱不了在历史中销声匿迹的命运。可是，人类对居室的需求却是永恒的。建筑艺术从没有被赋闲过。它的历史比任何一种艺术的历史都要长久，它展现自身的方式对任何一种根据其历史功能认识大众与艺术品关系的尝试都具有意义。

建筑物是以双重方式被接受的：通过使用和对它的感知。或者更确切些说：一通过触觉和视觉的方式被接受。如果人们根据旅游者面对著名建筑物常常所作的凝神专注去构想这种接受，那就不会把握这种接受。触觉上与视觉上的凝神专注绝不是对立的。触觉方面的接受不是以聚精会神的方式发生，而是以熟悉闲散的方式发生。面对建筑艺术品，后者甚至进一步界定了视觉方面的接受，这种根觉方面的接受很少存在于一种紧张的专注中，而是存在于一种轻松的顺带性观赏中，这种对建筑艺术品的接受，在有些情形中却具有著典范意义。因为，在历史转折时期，人类感

知机制所面临的任務以單純的視覺方式，即以單純的沉思冥想是視本無法完成的，它漸漸地根據觸覺接受的引導，即通過適應去完成。

然而心不在焉者也是能夠去適應的。更有甚者，某些任務就因能在消遣中去完成，才表明完成這些任務對某個人來說已成了習慣。通過藝術所提供的消遣，人們可輕易檢驗屬統覺的新任務在怎樣的範圍內能被完成。此外，由於對單個人來說存在着逃避這些任務的誘惑，因此，藝術在喚起大眾之處觸及到了那些最艱難和最重要的任務。目前，電影便展現了這一點。消遣性接受隨着日益在所有藝術領域中得到推重而引人注目，而且它成了知覺已發生深刻變化的跡象。這種消遣性接受在電影院中則占居着主導地位。而在某個群體謀求消遣之處，決不缺操縱統覺之重新組合的觸覺主要特徵。最初，觸覺的主要特徵在建築藝術中更具有意義。可是，沒有任何東西會比觸覺的

主要特征在外观中居于主导地位这一点更清楚地表明我们时代所具有的那种巨大的恐惧心理。这一点在电影中恰恰是通过画面序列所具有的惊颤效果产生的。因此，就这一点来看，电影就可以作为我们时代有关感知理论的最重要对象，这种有关感知的理论，在希腊人那里就称作美学。

19.〔战争美学〕

现代人日益增长着的无产阶级化和大众联合是同一个事件的两个方面。法西斯主义试图去组织新产生的无产阶级大众，而不去触及他们要求消灭的生产制度和所有制关系。法西斯主义把大众获得表达（绝不是获得他们的权力）视为其福祉。在此，尤其随着对

新闻短片的考察，尽管不能过高地估计新闻短片的宣传意义，人们却可以看到，大众的再生产尤其与大量再生产相对应。在盛大的节日游行中，在大型集会中，在群众体育运动会以及战争中，大众正视到了自己本身。现在，所有这些都拍入到了电影中，这个过程与复制技术，确切些说，与录制技术密切相关，这个过程的影响范围无须强调。一般来说，群众运动在摄影机面前比在肉眼面前得到了更清晰的体现。对于成千上万的人，用鸟瞰方式就能获得最佳领会。如果这种鸟瞰就像由机械所做到的那样，也能由人的肉眼做到，那么，摄影所导致的放大在由肉眼所及的图像中就成为不可能。这就是说，群众运动，在其顶峰就是战争，体现了一种尤其与机械相适应的人类行为方式。——大众具有着改变所有制关系的权力；而法西斯主义则试图在所有制关系的维护中对此作出反应。法西斯主义一贯地使政治生活审美化。随着安奴茨

奥^[27]出现，政治开始颓废；随着马里内蒂^[28]出现，未来主义来临；而随着希特勒出现，施瓦本人^[29]的传统就开始形成。

为使政治审美化所作的一切努力，集中于一点，即战争。战争，而且唯有战争才可能在维护传统所有制关系下赋予最伟大的群众运动以一种目标。因此，这个事实由政治出发就得到了说明。从技术角度看，这个事实就得到了如下表述：只有战争才能在维护所有制关系中动员现时的整个技术手段。显而易见，法西斯主义对战争的神化并没有运用这些论据。尽管如此，着到这些论据还是很有意义的。马里内蒂的埃塞俄比亚殖民战争宣言指出：“27年来，我们未来主义着反对把战争描述为反审美的东西……因此，我们认为：……战争是美的，因为它借助防毒面具、引起恐怖扩音器、喷火器和小型坦克，建起了人对所控制的机器的操纵。战争是美的，因为它实现了人们的梦

寐以求，使人类躯体带上了金属的光泽。战争是美的，因为它使机关枪火焰周围充实了一片茂密的草地。战争是美的，因为它把步枪的射击、密集的炮火和炮火间歇，以及芬芳的香味和腐烂的气味组合成了一首交响曲。战争是美的，因为它创造了新建筑风格，例如，它创造了大型坦克的建筑风格、呈几何状的飞行编队的建筑风格以及来自燃烧着的村庄的烟气螺旋形的建筑风格和其他许许多多风格……未来主义的诗人和艺术家们……回想这些战争美学的原则吧，你们探寻新诗和新雕塑的努力……都让战争美学的原则来提供答案！”

这个宣言的优点是明确性。它的命题，应由文艺爱好者转到辩证论者。现代战争美学在宣言中表现如下：假如对生产力的自然运用被所有制秩序所遏制，那么，技术代用品、速度、能源的提高就指向了非自然的运用，这个非自然的运用于战争中得到提高。战

争用它的摧毁一切表明，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把握社会方面的自然力。帝国主义战争在其最恐怖的特征中是由强大的生产手段与其在生产过程中的未充分运用这个矛盾决定的（换言之，是由失业和销售市场的缺乏决定的）。它是技术所发动的一次奴隶起义，技术在“人力资源”中收回了社会所回避的要求。技术并没有把人力投入到发电厂中，而是——以军队的形式——把人力投入到了战场上；技术并没有给航空事业提供便利，而是导致了空中的枪弹飞行并在毒气战争中发现了一个用新方式消灭光韵的手段。“崇尚艺术——摧毁世界”，法西斯主义说道，并像马里内蒂所承认的那样，从战争中期待那种由技术改变之意义所感受到的艺术满足。显然，这是为艺术而艺术所达到的完美境界。从前，在荷马那里属于奥林匹克神的观照对象的人类，现在成了为自己本身而存在的人，他

的自我异化达到了这样的地步，以致人们把自我否定作为第一流的审美享受去体验。法西斯主义谋求的政治审美化就是如此，而共产主义则用艺术的政治化对法西斯主义的做法作出了反应。

·注释·

[1] 杜拉斯 (Marguerite Duras, 1914—1996)，法国女作家。——译者

[2] 克娄巴特拉 (Alexandria Kleopatra, 前 69—前 30)，古埃及托勒密王朝末代女王。——译者

[3] 本·霍尔 (Ben Hur)，美国作家瓦莱士 (Lewis Wallace, 1827—1905) 所作同名历史小说中的主人公。——译者

[4] 弗里德利库斯 (Fridericus) 即普鲁士大帝弗里德利希二世。——译者

[5] 阿培尔·冈斯 (Abel Gance, 1889—1981)，法国电影导演。——译者

[6] 阿培尔·冈斯：《走向形象的时代》，见《电影艺术》，第Ⅱ卷，巴黎，1927年，第94—96页。

[7] 里格耳 (Alois Riegl, 1858—1905), 奥地利美术史学家, 美术史学上“维也纳学派”的创始人。——译者

[8] 维克霍夫 (Franz Wickhoff, 1853—1909), 奥地利艺术史学家。——译者

[9] 约翰·V·耶森 (Johannes V Jensen, 1873—1950), 丹麦小说家、散文家、诗人。——译者

[10] 马拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842—1898), 法国诗人。——译者

[11] 阿特盖 (Eugène Atget, 1857—1927), 法国摄影家, 以拍摄巴黎风光成为 20 世纪最有影响的摄影家之一。——译者

[12] F. 安吉利科 (Fra Angelico, 1387—1455), 意大利文艺复兴时期早期僧侣画家。——译者

[13] 赖因哈特 (Max Reinhardt, 1873—1943), 德国导演、演员。——译者

[14] 威弗尔 (Franz Werfel, 1890—1945), 奥地利作家。——译者

[15] 皮兰德娄 (Luigi Pirandello, 1867—1936), 意大利作家、小说家。——译者

[16] 让·保尔 (Jean Paul, 1763—1825), 德国作家。——译者

[17] 阿斯塔·尼尔森 (Asta, Nielsen, 1881—1972), 丹麦著名女演员。——译者

[18] 阿格莱娅系陀斯妥耶夫斯基长篇小说《白痴》中的女主人公之一。——译者

[19] 梅什金系《白痴》中的男主人公。——译者

[20] 娜斯塔西娅·费利波夫娜系《白痴》中的女主人公之一。——译者

[21] 赫拉克利特 (Herakleitos, 约前 540—约前 480 与 470 年之间), 古希腊哲学家, 爱非斯学派创始人。——译者

[22] 狄斯耐 (Walt Disney, 1901—1966), 美国电影监制人、卡通电影家。——译

[23] 德莱 (André Derain, 1880—1954), 法国画家。——译者

[24] 里尔克 (Rainer Maria Rilke, 1875—1926), 奥地利象征主义诗人。——译者

[25] 阿尔普 (Hans Arp, 1887—1966), 德国画家。——译者

[26] A. 斯特拉姆 (August Stramm, 1874—1915), 德国抒情诗人和剧作家。——译者

[27] 安奴茨奥 (Gabriele d, Annunzio, 1863—1938), 意大利诗人、戏剧家、记者、政界领袖。——译者

[28] 马里内蒂 (Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944), 意大利作家, 未来主义创始人。——译者

[29] 施瓦本人系生活在今德国巴伐利亚州西南部的民族。——译者

第 二 稿

在一个与现在根本不同的时代里，那些对物和环境施加的影响比我们现在小得多的人创立了美的艺术，确定了美的艺术的不同种类。然而，我们的手段于其所达到的适应能力和精确性中正经历的惊人的增长使我们看到，古代的美的艺术即将发生深刻的变化。在所有艺术中都存在着一种已不再能像以前那样去观赏和对待的物质成分，因为这种物质成分也不能不受制于现代科学和现代实践。近 20 年来，无论是物质还是时间和空间，都不再是自古以来那个样子了。人们必须

估计到，伟大的革新会改变艺术的全部技巧，由此必将影响到艺术创作本身，最终或许还会导致以最迷人的方式改变艺术概念本身。

——保罗·瓦莱利^[1]：《艺术片论集》，巴黎版，第 103—104 页（《无处不在的征服》）。

前 言

当马克思着手分析资本主义生产方式时，这种生产方式尚处于初级阶段。马克思努力使他的研究具有预言价值。他揭示了资本主义生产的基本状况，并通过对这种基本状况的描述使人们由之出发能看到资本主义未来发展的东西。于是人们看到，资本主义不仅越来越增强了对无产者的剥削，而且最终还创造出了消灭资本主义本身的条件。

上层建筑的变革要比基础的变革缓慢得多，它用了半个多世纪才使生产条

件方面的变化在所有文化领域中得到体现。只是在今天，我们才能确定这一变革以怎样的形态实现。要作出这个说明，就必然会提出某种程度的预言性要求。然而，就符合这个预言性要求的程度而言，有关无产阶级在夺取政权之后的艺术论题就及不上有关现行生产条件下艺术发展倾向的论题，更不要说无阶级社会的艺术论题了。现行生产条件下艺术发展倾向的论题所具有的辩证法，在上层建筑中并不见得就不如在经济结构中那样引人注目。低估这些论题所具有的斗争价值，将是一种错误。这些论题漠视诸如创造力和天才、永恒价值和神秘性等一些传统概念——对这些概念的不加控制的运用（眼下要控制它们是很难的），就会导致用法西斯主义意识处理事实材料。我们在下面重新引入艺术理论中的这些概念与那些较常见的概念不同；它们在艺术理论中是根本不能为法西斯主义服务的；相反，它们对于表述艺术政策中的革命要求

却是有用的。

I

艺术作品在原则上总是可复制的，人所制作的东两总是可被仿造的。学生们在艺术实践中进行仿制，大师们为传播他们的作品而从事复制，最终甚至还由追求赢利的第三种人造出复制品来。然而，对艺术品的机械复制较之于原来的作品还表现出一些创新。这种创新在历史进程中断断续续地被接受，虽要相隔一段时间才有一些创新，但却一次比一次强烈。希腊人只知道两种用技术复制艺术品的方法：铸造和制模，他们能够大量复制的艺术品只有青铜器、陶器和硬币，其余的艺术品则是独一无二、不可进行复制的。

早在文字能通过印刷复制之前的很长一段时间里，木刻就已开天辟地地使对版画艺术的复制具有了可能，众所周知，在文献领域中造成巨大变化的是印刷，即对文字的机械复制。但是，在此如果从世界史角度来看，这些变化只不过是一个特殊现象，当然是特别重要的特殊现象。在中世纪的进程中，除了木刻外还有镌刻和蚀刻；在 19 世纪初，又有石印术出现。

随着石印术的出现，复制技术达到了一个全新的阶段。这种简单得多的复制方法不同于在一块木版上镌刻或在一片铜版上蚀刻，它是按设计稿在一块石版上描样。这种复制方法第一次不仅使它的产品一如往昔地大批量销入市场，而且以日新月异的形式构造投放到市场。石印术的出现使得版画艺术能解释性地去表现日常生活，并开始和印刷术并驾齐驱。可是，在石印术发明后不到几十年的光景中，照相摄影便超过了石印术。随着照相摄影的诞生，手在形象复制过程

中便首次减弱了所担当的最重要的艺术职能，这些职能便归通过镜头观照对象的眼睛所有。由于眼摄比手画快得多，因而，形象复制过程就大大加快，以致它能跟得上讲话的速度，在电影摄影棚中，摄影师就以跟演员的讲话同样快的速度摄下了一系列影像。如果说石印术可能孕育着画报的诞生，那么，照相摄影就可能孕育了有声电影的问世。而上世纪末就已开始了对声音的技术复制。这些一致的努力使人可以预见保罗·瓦莱利在下面这段话中所描述的情形：“就像我们几乎不显眼地拉一下把手就能把水、煤气和电从遥远的地方引进我们的住宅而为我们服务那样，我们也将配备一些视觉形象或音响效果，为此我们只需做一个简单的动作，差不多是个手势就能使这些形象或效果出现和消失”^[2]。19世纪前后、技术复制达到了这样一个水准，它不仅能复制一切传世的艺术品，从而以其影响开始经受最深刻的变化，而且它还在艺术处理

方式中为自己获得了一席之地。在研究这一水准时。最富有启发意义的是它的两种不同表现形式——对艺术品的复制和电影艺术——都反过来对传统艺术形式产生了影响。

II

即使在最完美的艺术复制品中也会缺少一种成分：艺术品的即时即地性，即它在问世地点的独一无二性。但唯有借助于这种独一无二性才构成了历史，艺术品的存在过程就受制于历史。这里面不仅包含了由于时间演替使艺术品在其物理构造方面发生的变化，而且也包含了艺术品可能所处的不同占有关系的变化^[3]。前一种变化的痕迹只能由化学或物理方式

的分析去发掘，而这种分析在复制品中又是无法实现的；至于后一种变化的痕迹则是个传统问题，一对其追踪又必须以原作的状况为出发点。

原作的即时即地性组成了它的原真性 (*Echtheit*)。对一件铜器上的绿锈作化学分析，可能有助于确定这种原真性，就像证明了某个中世纪的手抄本源出于一个 15 世纪的档案馆也许就有助于确定其原真性一样。完全的原真性是技术——当然不仅仅是技术——复制所达不到的^[4]。原作在碰到通常被视为赝品的手工复制品时，就获得了它全部的权威性，而碰到技术复制品时就不是这样了。其原因有二。一是技术复制比手工复制更独立于原作。比如，在照相摄影中，技术复制可以突出那些由肉眼不能看见但镜头可以捕捉的原作部分，而且镜头可以挑选其拍摄角度；此外，照相摄影还可以通过放大或慢摄等方法摄下那些肉眼未能看见的形象。这是其一。其

二，技术复制能把原作的摹本带到原作本身无法达到的境界。首先，不管它是以照片的形式出现，还是以留声机唱片的形式出现，它都使原作能随时为人所欣赏。大教堂挪了位置是为了在艺术爱好者的工作间里能被人观赏；在音乐厅或露天里演奏的合唱作品，在卧室里也能听见。

此外，艺术品的机械复制品所处的状况可能不太会触及艺术品的存在——但这种状况无论如何都使艺术品的即时即地性丧失了。这一点不仅对艺术品来说是这样，对例如电影观众眼前闪过的一处风景来说也是这样。因此，通过展示艺术品的过程还触及了一个最敏感的核心问题，即艺术品的原真性问题；而在这个核心问题上，没有什么自然物会如此地易受损害。一件东西的原真性包括它自问世那一刻起可继承的所有东西，包括它实际存在时间的长短以及它曾经存在过的历史证据。由于它的历史证据取决于它实际存在

时间的长短，因而，当复制活动中其实际存在时间的长短摆脱了人的控制，一件东西的历史证摆也就难以确凿了。当然，也仅仅是历史证据；但如此一来难以成立的就是该东西的权威性了^[5]。

人们可以把在此排除的东西纳入到光韵这个概念中，并指出，在对艺术作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的光韵。这是一个有明显特征的过程，其意义超出了艺术领域之外。总而言之，复制技术把所复制的东西从传统领域中解脱了出来。由于它制作了许多许多的复制品，因而它就用众多的复制物取代了独一无二的存在；由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中去加以欣赏，因而它就赋予了所复制的对象以现实的活力。这两方面的进程导致了传统的大动荡——作为人性的现代危机和革新对立面的传统大动荡，它们都与现代社会的群众运动密切相联，其最有影响力的代理人就是电影。电影的社会意义即使在

它最具建设性的形态中——恰恰在此中并不排除其破坏性、宣泄性的一面，即扫荡文化遗产的传统价值的一面也是可以想见的，这一现象在伟大的历史电影中表现得最为明显，并不断扩大。阿倍尔·冈斯曾在1927年热情满怀地宣称：“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬将拍成电影……所有的传说、所有的神话和志怪故事、所有创立宗教的人和各种宗教本身……都期待着在水银灯下的复活，而主人公们则在墓门前你推我搡。”^[6]也许他并没有想到这一点，但却发出了广泛地进行扫荡的呼声。

III

在漫长的历史长河中，人类的感性认识方式是随

着人类群体的整个生活方式的改变而改变的。人类感性认识的组织方式——这一认识赖以完成的手段——不仅受制于自然条件，而且也受制于历史条件。在民族大迁徙时代，晚期罗马的美术工业和维也纳风格也就随之出现了，该时代不仅拥有了一种不同于古希腊罗马文化的新艺术，而且也拥有了一种不同的感知方式。维也纳学派的学者里格耳和维克霍夫首次由这种新艺术出发探讨了当时起作用的感知方式，他们蔑视埋没这种新艺术的古典传统，尽管他们的认识是深刻的，但他们仅满足于去揭示晚期罗马时期固有的感知方式的形式特点。这是他们的一个局限。他们没有努力——也许无法指望——去揭示由这些感知方式的变化所体现出来的社会变迁。现在，获得这种认识的条件就有利得多。如果能将我们现代感知媒介的变化理解为光韵的衰竭，那么，人们就能揭示这种衰竭的社会条件。

上面就历史对象提出的光韵概念，值得根据自然对象的光韵概念去加以说明。我们将自然对象的光韵界定为在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现。在一个夏日的午后，一边休憩着一边凝视地平线上的一座连绵不断的山脉或一根在休憩者身上投下绿荫的树枝，那就是这座山脉或这根树枝的光韵在散发，借助这种描述就能使人容易理解光韵在当代衰竭的社会条件。光韵的衰竭来自于两种情形，它们都与当代生活中大众意义的增大有关，即现代大众具有着要使物在空间上和人性上更易“接近”的强烈愿望^[7]，就像他们具有着接受每件实物的复制品以克服其独一无二性的强烈倾向一样。这种通过占有一个对象的酷似物、摹本或占有它的复制品来占有这个对象的愿望与日俱增。显然，由画报和新闻影片展现的复制品就与肉眼所亲自目睹的形象不尽相同，在这种现象中独一无二性和永久性紧密交叉，正如暂时性

和可重复性在那些复制品中紧密交叉一样。把一件东西从它的外壳中撬出来，摧毁它的光韵，是这种感知的标志所在。它那“世间万物皆平等的意识”增强到了这般地步，以致它甚至用复制方法从独一无二的物体中去提取这种感觉。因而，在理论领域令人瞩目的统计学所具有的那种愈益重要的意义，在形象领域中也显现了。这种现实与大众、大众与现实互相对应的过程，不仅对思想来说，而且对感觉来说也是无限展开的。

IV

一件艺术作品的独一无二性是与它置身于那种传统的联系相一致的。当然，这传统本身是绝对富有生

气的东西，它具有极大的可变性。例如，一尊维纳斯的古雕像，在古希腊和中世纪就处于完全不同的传统联系中。希腊人把维纳斯雕像视为崇拜的对象，而中世纪的牧师则把它视作一尊淫乱的邪神像；但这两种人都以同样的方式触及了这尊雕像的独一无二性，即它的光韵。艺术作品在传统联系中的存在方式最初体现在膜拜中。我们知道，最早的艺术品起源于某种礼仪——起初是巫术礼仪，后来是宗教礼仪。在此，具有决定意义的是艺术作品那种具有光韵的存在方式从未完全与它的礼仪功能分开^[8]，换言之，“原真”的艺术作品所具有的独一无二的价值植根于神学，艺术作品在礼仪中获得了其原始的、最初的使用价值。艺术作品的这种礼仪方面的根基不管如何辗转流传，它作为世俗化了的礼仪在对美的崇拜的最普通的形式中，依然是清晰可辨的^[9]。世俗的对美的崇拜随着文艺复兴而发展起来，并且兴盛达3世纪之久，这就

使人们从礼仪在此后所遭受的第一次重大震荡那里清楚地看到了礼仪的基础。随着第一次真正革命性的复制方法的出现，即照相摄影的出现（同时也随着社会主义的兴起），艺术感觉到了几百年后显而易见的危机正在迫近，艺术就用“为艺术而艺术”的原则，即用这种艺术神学作出了反应。由此就出现了一种以“纯”艺术观念形态表现出来的完全否定的神学，它不仅否定艺术的所有社会功能，而且也否定根据对象题材对艺术所作的任何界定（在诗歌中，马拉美是始作俑者）。

对机械复制时代艺术作品的考察必须十分公正地对待这些关系，因为这些关系在此给我们准备了一些决定性的看法：艺术作品的可机械复制性在世界历史上第一次把艺术品从它对礼仪的寄生中解放了出来^[10]。复制艺术品越来越成了着眼于对可复制性艺术品的复制。例如，人们可以月一张照相底片复制大

量的相片，而要鉴别其中哪张是“真品”则是毫无意义的。然而，当艺术创作的原真性标准失灵之时，艺术的整个社会功能也就得到了改变。它不再建立在礼仪的根基上，而是建立在另一种实践上，即建立在政治的根基上。

V

对艺术作品的接受有着不同方面的侧重，在这些不同侧重中有两种尤为明显：一种侧重于艺术品的膜拜价值，另一种侧重于艺术品的展示价值^[11,12]。艺术创造发端于为膜拜服务的创造物。人们可以认为，在这种创造物中，重要的并不是它被观照着，而是它存在着。石器时代的洞穴人在其洞内墙上所描画的驼

鹿就是一种巫术工具。洞穴人虽然在他们的同伴面前展现了这种驼鹿，但是，这些驼鹿主要是奉献给神灵的。看来，正是这种膜拜价值在今天变得要求人们隐匿艺术品：有些神像只有庙宇中的神职人员才能接近，而有些圣母像几乎全年被遮盖着，中世纪大教堂中的有些雕像就无法为地上的观赏者所见。随着单个艺术活动从礼仪这个母腹中的解放，其产品便增加了展示的机会。能够送来送去的半身像就比固定在庙宇中的神像具有更大的可展示性。木板画的可展示性就要比先于此的马赛克画或湿壁画的可展示性来得大；也许，弥撒曲的可展示性本来并不比交响曲的可展示性来得小，可是，交响曲却形成于一个其可展示性看来要比弥撒曲的可展示性来得大的时机中。

由于对艺术品进行复制方法的多样，便如此大规模地增加了艺术品的可展示性，以致在艺术品两极之内的量变像在原始时代一样会突变其本性的质，就像

原始时代的艺术作品通过对其膜拜价值的绝对推重首先成了一种巫术工具一样（人们以后才在某种程度上把这个工具视为艺术品）。现在，艺术品通过对其展示价值的绝对推重便成了一种具有全新功能的创造物。在这种全新功能中，我们意识到的这些艺术创造功能，作为人们以后能视之为附带物的功能而突现出来^[13]。现在的照相摄影还有电影提供了达到如上这种认识的最出色的途径，这一点是绝对无疑的。

VI

在照相摄影中，展示价值开始整个地抑制了膜拜价值。然而，膜拜价值并不是很乖顺地消失的，它拉出了其最后一道防线，这道防线就是人像。早期照相

摄影以人像为中心，这一点绝不是偶然的。在对遥远的或已消失的爱进行缅怀的膜拜中，画像的膜拜价值找到了其最后的避难所。在早期照相摄影中，光韵通过人像面部的瞬间表情还在作最后的道别，构成这最后道别的就是摄影那忧郁的无与伦比之美。可是，当人像在照相摄影中消失之时，展示价值便首次超越了膜拜价值。阿特盖的独特意义就在于展现了这个过程，他于1900年摄下了无人的巴黎街区。然而，人们完全有理由说，他摄下的巴黎街区宛如一片作案现场。就连作案现场也是无人的。阿特盖的摄影是为了推定证据。照相摄制从阿特盖开始成为历史进程中的一些见证，这样就使摄影具有了潜在的政治意义。摄影要求有一种特定的接受，它不再与自由玄想的静观沉思相符合。它使观赏者坐立不安；观赏者觉得必须寻找一条通向这些摄影的特定道路。于是，引路人便同时向观赏者展现了一些画报。不管是——正确的，

还是错误的。这样，这些图片就首次提出了作文字说明的需要。显然，这种文字说明具有一种与绘画标题完全不同的性质。观赏者通过文字说明从画报中直接获知的意旨，在电影中就愈趋精密和愈趋强制；在电影中，好像对任何单个画面的理解都是由已消逝的所有先行展现的画面所规定好了的。

VII

贯穿 19 世纪的绘画和照相摄影，围绕其产品艺术价值所进行的争论，在今天看来仍然是不恰当和含糊不清的。但是，这一点与其说是报斥了艺术品的意义，不如说是可能强调了艺术品的意义。实际上，这个争论体现了世界历史所发生的变化，这个变化是争

论双方都未意识到的。由于艺术在机械复制时代失去了它的膜拜基础，因而它的自主性外观也就消失了。可是，由此出现的艺术功能的演化却脱离了 19 世纪的人的视野，甚至，连经历了电影发展的 20 世纪的人，在很长一段时间内也没有觉察到这一点。

如果人们以前对照相摄影是否是一门艺术作了许多无谓的探讨——没有预先考察一下：艺术的整个特质是否由照相摄影的发明而得到了改变——那么，电影理论家不久就接受了仓卒摄出的相应的课题。但是，这种照相摄影给传统美学所带来的困境，对于电影及其期望来说，不啻是一种儿戏，由此产生了标志电影理论先期特征的那种盲目的牵强性。于是，阿培尔·冈斯就把电影与象形文字进行了比较：“由于我们奇特地倒退到了存在物之中，因此，我们又回到了埃及人的表达水平上……形象语言尚未发展到成熟地步，这是由于我们还不具有与之对应的洞察力。对于

形象语言中表达的东西，我们尚没有充分重视，而且也不具有充分的膜拜感情。”^[14]或者正如 S·-玛赫所说：“哪一种艺术会具有……融虚构和现实于一体的梦幻呢！从这一立场出发，电影就体现了一种完全无法比拟的表现方式。只有那些具有高尚思维方式的人，在他们生活经历的那些最完美的、充满神秘色彩的瞬间才能进到电影的氛围中。”^[15]而亚历山大·阿奴斯^[16]正是用如下这个问题结束了对无声电影的幻想：“我们在此所用的所有大胆描述难道不应导致对默片的界定吗？”^[17]看到如下这一点是很有意义的，即把电影归结为“艺术”的努力迫使理论家空前武断地硬把膜拜要素注解到电影中。不过，这个推测付诸公开时，已有了诸如《公众舆论》和《淘金记》这样的作品；而这并没有阻止阿培尔·冈斯去与象形文字作比较，而 S·-玛赫则像人们论述 F·安吉利科的画像那样去论述电影。在此，值得注意的是，今日还有

特别反动的作者也同样不是在宗教方面就是在超自然方面去寻找电影的意义的。在赖因哈特把《仲夏夜之梦》拍成电影之际，威弗尔就指出，这无疑是对这样一个外在世界的无创造性复制，这个外在世界有街道、居室、火车站、饭馆、汽车和海滩。这个复制迄今为止妨碍了电影在艺术王国中的崛起。“电影还没有认识它的真正含义，还没有认识它的真正能力……电影的真正可能性存在于它的这种独一无二的能耐中，即用逼真的手段和无与伦比的可信性去表现迷人的东西、使人惊讶的东西，即超自然的东西。”〔18〕

VIII

肯定地说，舞台演员所作出的艺术成就，对观众

来说是由演员用其自身形象得到体现的；与之相反，电影演员所作出的艺术成就，对观众来说则是由某种机械体现的，后者具有双重结果。把电影演员的成就展现在观众面前的机械并没有阻止把这成就作为整体去对待，它在摄影师操纵下不断对电影演员的成就表态。电影的这种状态是由剪辑顺序提供给他材料组接的，这样导致的结果便是出现了一种由剪辑合成的电影。它含有一些运动因素，而这必定是摄影机的那些运动因素——我们无需指出诸如特写镜头这种专门的镜头调度。因此，电影演员的成就受制于一系列视觉检测机械。这是电影演员的成就由机械来展现所导致的第一个结果。第二个结果是，电影演员由于不是本人亲自向观众展现他的表演，因而，他就失去了舞台演员所具有的在表演中使他的成就适应观众的可能。由此观众就采取了一种不再受与演员私人接触影响的鉴赏者的态度。而观众通过站在摄影机的角度便

把自身移入到了演员中。因此，他又采取了摄影机的态度：他对演员进行着检测^[19]。这就不是一种能产生膜拜价值的态度。

IX

对电影来说，关键之处更在于演员是在机械面前自我表演，而不是在观众面前为人表演。最早通过成就检测觉察到这种演员隐形的人是皮兰德娄。他在其小说《拍成电影》中对此所作的洞察，仅仅使之局限在对过程的否定方面，这并无大碍，而使之与无声电影相联，则更无大碍。因为，有声电影对过程丝毫未作出什么改变。在此，关键之处依然在于，演员是为一种机械——在有声电影中是为两种机械——进行表

演。皮兰德娄指出：“电影演员觉得自己仿佛是在流放一样。他不仅从舞台中流放了出来，也从其自身角色中流放了出来。随着说不清的不适，他感觉到了一种难以名状的空虚，这种空虚由此而来：他的身体似乎被分解了，他本人似乎被蒸发掉了，而且通过转变成为一个无声形象，他的存在、他的生活、他的声音和他的活动造成的音响似乎被剥夺了，这个无声形象在银幕的某个瞬间中晃动，然后又默默地消失……这种小装置用演员的投影在观众面前表演；而演员本人，则必须满足于在摄影机面前进行表演。”^[20]我们可以对类似的情况作如下描述：人们第一次——在电影作品中正是这样——能够展现他活生生的整个形象，但这必须以放弃他的光韵为条件。因为光韵来自于即时即地，对光韵无法进行摹仿。在舞台上麦克白斯一角显现的光韵，在有生气的观众看来不能脱离那依附在扮演麦克白斯演员周围的光韵。电影摄影棚中拍摄的

独特之处，在于它把摄影机放在了观众的地位上。这样一来，必然消除依附在演员周围的光韵——而由此也必然消除所扮演的角色的光韵。

正是像皮兰德娄这样的剧作家在描绘电影特征时不由自主地触及了我们看到的戏剧所遭受危机的根源，这一点不足为奇。因为，彻底地由机械复制去控制的艺术作品——例如电影——与舞台的对立就再明显不过了。所有深入的考察都可以证实这一点。有经验的观赏者早就发现：“在电影中，由于人们尽可能少地去‘表演’，几乎总是获得了最大的效果……”阿恩海姆于1932年看到，“电影的最近发展在于，像人们精心选择的道具一样去对待演员……并把他们放到一个合适的位置上。”^[21]而最紧密地与此相联的则是另一些现象。登台表演的演员进入到了角色中，而电影演员则往往做不到。他的成就并不是一个统干一体的成就，而是由众多的单个成就组成的。除了偶然

要考虑到的：如摄影棚的租金、合伙人的调配以及美工等因素之外，这种机械作为本质的必然性，会把演员的表演分割成一系列可剪辑的片断。因首先还涉及到要安装灯光设备，从而迫使对银幕上统一的快速运动过程要在一系列分别摄制的镜头中去表现，这在摄影棚中则可能要由数小时之久的拍摄来完成，更不要说是在手工的蒙太奇剪辑中了。因此，跃出窗口可在摄影棚中以脚手架上跳跃的形态来拍摄，紧接着的逃跑也许是几星期之后在外景中摄制了。此外，制造更突发的情形也是轻而易举的事。可以设想是，要求演员被敲门声吓了一跳，也许，这种惊慌并非如人所愿地显得突兀。那么，偶尔当演员在摄影棚中，导演可让预先埋伏的人从他背后射击，演员在这一片刻的惊慌可被拍摄下来，并被剪接到电影中。没有比这一点更清楚地表明艺术已脱离了“徒有其表”的境界，而这一境界一直被视为艺术于其中发展的唯一境界。

X

正像皮兰德娄所描述的那样，演员在机械面前的诧异，本来完全像人在镜子中看到他的映像时所产生的诧异一样。而现在，镜中的映像则可以与他相分离，它成了可以移动的东西。那么，人们把它移到了何处呢？答曰：移到了观众面前^[22]。电影演员一刻也没有脱离对这一点的意识。电影演员知道，当他站在摄影机前时，他就站在了与观众相关联的机制中，而观众就是构成市场的买主。电影演员不仅用他的劳动力，面且还用他的肌肤和毛发、用他的心灵和肾脏进入到这个市场中。这个市场在电影演员为其作出成就的瞬间很少能为他所把握，就像它很少为企业中所

制造出的某件物品所把握一样。这种情形不就加剧着它的压抑，加剧着照皮兰德娄看来是演员在摄影机前才产生的那种新的焦虑吗？电影用在摄影棚之外对“名人”的人工制造来补偿光韵的消失。由电影资本支撑的明星崇拜保存了那种“名流的魅力”，而这种魅力向来只在于其商品特质的骗人玩意儿中。只要电影资本规定了电影的基调，那么，当代电影一般来说就具有了一种革命贡献，即对传统的艺术观念进行革命的批判。我们不否认当代电影除此之外在某些独特情形中，也对社会状况即对财产秩序进行了革命的批判。然而，这一点就像对于西欧电影生产的重点一样，它也很少是我们观时考察的重点。

电影技巧也同体育运动技巧一样，每个人都是作为半个行家而沉浸于展示技巧的成就中。为了揭示这个事实，只需倾听一下那些靠在自己自行车上的报童谈论自行车赛结果的情况。报刊出版商并非徒劳地来

组织其报童进行自行车赛，而这却唤起了参赛者的极大兴致，因为这次比赛中的获胜者能由报童升为赛车运动员。比如，新闻短片就使每个人能作为过路行人而成为电影中的无台词角色。也许，人们就此能看到自己进入到了艺术作品中——对此可以回忆一下维尔托夫^[23]的《关于列宁的三首歌》（Drei Lieder um Lenin）或伊文思^[24]的《布利纳其矿区》（Borinage）。每个现代人都能提出被拍成电影的要求。考察一下有关当代文献的历史境况就可以最出色地阐明这一点。

几百年以来，文献中的情形都是很少的一部分作者与成千上万倍的读者相对峙。在上世纪末出现了一个变化。随着新闻出版业的日益发展，新闻出版业不断地给读者报供了新的政治、宗教、科学、职业和地方的喉舌，越来越多的读者——首先是个别地——变成了作者。这肇始于日报向读者开辟了“读者信箱”。现在，几乎没有一个参与劳动的欧洲人原则上会没有

机会在某一个地方发表劳动经验、烦恼、新闻报道或诸如此类的作品。由此，区分作者和读者就开始失去了根本意义。这种区分只成了一种功能性的、对具体情形的区分。读者随时都准备成为作者，他作为内行就具有了成为作者的可能，而在一个极端专门化的劳动过程中，他必然好歹成为内行——即便只是某件微不足道工作的内行。在苏联，劳动本身就得到了文字表达，而且对劳动的文字表达已成了从事劳动所必需的能耐之一。从事文学的权力不再植根于专门的训练中，而是植根于多方面的训练中，因此，文学成了公共财富^[25]。

电影可轻而易举地摄下所有这一切，而文学在几百年以来所经历的演变，在电影中则只经过 10 年的历程就实现了。因为，在电影实践中——尤其在俄罗斯的电影实践中——这种演变已经部分地实现了。在俄罗斯电影中的有些演员并不是我们意义上的演员，

而是扮演自己——首先在他们的劳动过程中——的大众。面对当代人希望自己被复现的正当要求，在西欧，那种对电影的资本主义开发却制止了对谁进行特殊的满足。在这样的情况下，电影工业就只有竭尽全力地通过幻觉般的想象和多义的推测，诱使大众参与进来。

XI

拍摄一部电影，尤其是拍摄一部有声电影，使我们看到了这种从前整个儿是根本不可想象的场景。电影的拍摄展现出这样一个过程，其中没有哪一种视点可归于使不属于表演过程的摄影机、灯光装置以及一些辅助人员等都不进入旁观者视野的情况。（除非旁

观者的瞳孔机制与摄影机是一致的。)电影比其他艺术样式更能使摄影棚中的场面和舞台场面间的既存类似性成了表面的、无关紧要的类似。戏剧从根本上知道,不能直截了当地把剧情视为幻想性的场景。而在电影的拍摄场景中,则不存在这种情形。它那幻想性的自然是一种第二等级的自然;它是剪辑的产物。这就是说:在摄影棚中,摄影机这样深深地闯入到了事实中,以致事实的纯粹面貌没有了摄影机的那种陌生性,而成了某种独特技术程序的产物,即用某种特定的摄影机进行拍摄,并以另一处同样的摄影与之进行重新组接。在此,现实的那些非机械的方面就成了其最富有艺术意味的方面,而对直接现实的观照就成了技术之乡的一朵蓝色之花。

把这种和戏剧事实相比显得突出的情形再与绘画事实相比较,更富有启发意义。在此,我们要提出这样的问题:这个外科手术医生般的事实何以来与画家

相比呢？为了回答这个问题，我们可以求助于由外科医生这个概念为依据的辅助结构。外科医生这个概念由外科学而来，是经常使用的。外科医生表示着某一秩序的一极，另一极则是巫医。外科医生的治病方法与巫医不同，巫医是用伸手比划来对待病人的，而外科医生则深入到病人身上动手术。巫医与病人保持天然的距离，确切他说，巫医——借助他伸出的手——多少缩小了这种距离，可是——借助他的权威性——又扩大了这种距离；而外科医生则相反，他——通过深入到病人内部——大大缩小了与病人的距离，而——随着他的手在病人器官中的谨慎操作——又多少扩大了这种距离。简言之：外科医生与巫医（他也开业行医）不同，在决定性的关键时刻，他并没有同病人——照面，而是深入到病人身体中进行手术——巫医和外科医生的行医态度就像画家和电影摄影师的行事态度一样。画家在他的工作中与对象保持着天然距

离，而电影摄影师则相反地深深沉入到给定物的组织之中^[26]。他们两者所展现的形象是有很大差异的。画家提供的形象是一个完整的形象，而电影摄影师提供的形象则是一个分解成许多部分的形象，它的诸多部分按照一个新的原则重新组接在一起。因此，电影对现实的表现，在现代人看来就是无与伦比地富有意义的表现，因为这种表现正是通过其最强烈的机械手段，实现了现实中非机械的方面，而现代人就有权要求艺术品展现现实中的这种非机械的方面。

X II

艺术作品的机械复制性改变了大众对艺术的关系。最落后的关系，例如对毕加索，激变成了最进步

的关系，例如时卓别林。这里，进步行为的特征在于，在行为中进行观照和体验的快感与行家般的鉴赏态度有了直接的密切关联，它是一种重要性的社会标志。艺术的社会意义减少得越多，观众的批判和欣赏态度也就被化解得越多——例加，绘画就鲜明地证实了这一点。习俗的东西就是被人不带批判性地欣赏的，而对于真正创新的东西，人们则往往带着反感去加以批判。在电影院中，观众个人的批判态度和欣赏态度都化解了，这就是说，其主要特点在于，没有何处比得上在电影院中那样，个人的反应会从一开始就以眼前直接的密集化反应为条件的。个人反应的总和就组成了观众的强烈反应。个人的反应正由于表现了出来，因而，个人反应也就被制约了。在此，继续与绘画作一下比较仍然是有意义的。一幅绘画往往具有被某一个人或一些人观赏的特殊要求；而一个庞大的观众群对绘画的共时观赏，就像 19 世纪所出现的情

形那样，却是绘画陷入危机的一个早期症状。绘画的危机绝不是孤立地由照相摄影引起的，而是相对独立于照相摄影，由艺术品对大众的要求所引起的。

绘画无法像以前适用于建筑艺术、适用于叙事诗，而现在适用于电影那样成为一种群体性的共时接受对象。凭这种情形，原本难以去得出有关绘画的社会作用的想法，然而，当绘画在某些特殊情形下并在某种程度上反本性地直接面对于大众之时，上述情形就会作为一种严重的损害而起着决定作用。在中世纪的教堂和寺院以及直至 18 世纪末的宫廷中所存在的对绘画的群体接受，并不是共时的，而是分成次第，由等级秩序所传递的。如果不是这样，那么由此就会出现一种特殊的冲突，绘画因其可机械复制性而卷入之。不管人们曾否把这种绘画放入到美术馆和陈列馆中，从而把它们展现在大众面前，大众在这样的接受中还是不可能对自己加以组织和控制^[27]。因此，这

些面对荒诞电影会作出进步反应的观众，面对超现实主义就必然成为落后的观众了。

X III

电影的特征不仅在于人如何面对着摄影机去表演，而且还在于人如何借助摄影机去表现客观世界。功效心理学（Leistungpsychologie）使我们明白了仪器检测的能力，而精神分析学则从另一角度说明了仪器的能力。电影实际上用可以由弗洛伊德理论来解释的方法，丰富了我们的观照世界。50 年以前，对交谈中的口误多少还没有人去注意，口误若突然开辟了以前看来是一般交谈中的某个深层方面，这才会被视为特殊情形。自从《日常生活的心理分析》一书问世

后，情况就发生了变化。它把以往感知外物过程中未被索觉而潜伏着的东西剥离了出来，并同时使人们能对之进行分析。电影在视觉世界的整个领域中，现在也在听觉领域中，导致了对统觉的类似的深化。电影所展示的成就比绘画或剧场所展示的成就精确得多，而且它能放在更多的视点中去加以分析，这只是以上那个事实所导致的另一面。较之于绘画，这一点就无比精确他说明了电影中所展示的成就具有着更大的可分析性。而较之于舞台，电影展示的成就所具有更大的可分析性是以一个更高级的可剥离性为条件的，这个可剥离性的主要意义，在于它具有促进艺术和科学相互渗透的倾向。实际上，从某个特定情景——例如身体上的一块肌肉中——完满地剥离出的行为态度，很难再能说明它更强烈地是隶属于其艺术价值，还是其科学使用价值。电影的革命功能之一，就是使照相的艺术价值和科学价值合为一体，而在此以前，两者

一直是彼此分离的^[28]。

电影通过根据其脚本的特写拍摄，通过对我们所熟悉道具中隐匿细节的强调，通过摄影机的出色引导对乏味环境的探索，一方面增加了对主宰我们生活的必然发展的洞察，另一方面给我们保证了一个巨大的、料想不到的活动余地！我们的小酒馆和都市街道，我们的办公室和配备家具的卧室，我们的铁路车站和工厂企业，看来完全囚禁了我们。电影深入到了这个桎梏世界中，并用 1/10 秒的甘油炸药炸毁了这个牢笼般的世界，以致我们现在深入到了它四处散落的废墟间泰然进行冒险性的旅行。电影特写镜头延伸了空间，而慢镜头动作则延伸了运动。放大与其说是单纯地对我们“原本”看不清的事物的说明，毋宁说是使材料的新构造完满地达到了预先显现 (Vorschein)。慢镜头动作也不仅只是使熟悉的运动得到显现，而且还在这熟悉的运动中揭示了完全未知

的运动，“这种运动好像一种奇特地滑行的、飘忽不定的、超凡的运动，而不是放慢了的快速运动。”^[29]显而易见，这是一个异样的世界，它并不同于眼前事物那样地在摄影机前展现。这个异样首先来源于：代替人们有意识所编织的空间的是无意识编织的空间。某人从人们的步态中来作解释，哪怕是粗略地，如果说这一现象经常发生，那么，他们在他们开始大步走的一刹那对其姿势肯定是毫无意识的。假如抓取打火机或小勺产生的手感在我们看来大体上是熟悉的话，那么，我们就很难了解在手和金属之间究竟发生了什么运动，更不要说这些运动如何随着我们的心境而波动了。而摄影机凭借一些辅助手段，例如通过下降和提升，通过分割和孤立处理，通过对过程的延长和压缩，通过放大和缩小进行介入。我们只有通过摄影机才能了解到视觉无意识，就像通过精神分析了解到本能无意识一样。

XIV

自古以来，艺术的最重要任务之一就是对时下尚未完全满足之问题的追求^[30]。每一种艺术形式的发展史都有一些关键阶段，在这些关键阶段中，艺术形式就追求着那些只有在技术水准发生变化的、即只有在某个新的艺术形式中才会随意产生的效应。如此所出现的艺术的无节制性和粗野性，尤其在所谓的衰落时代，实际上是产生于它的最丰富的历史合力中。最近的达达主义也充满着这种粗野风格。现在我们才可以看到它的冲击力：达达主义企图借助于绘画（或借助于文学）去创造今天的观众在电影中所追求的效应。

所有这些全新的、开创性的追求都会超越它的目标。达达主义做到了适种程度，为了达到更富有趣味的目的——这种目的在这里所描述的构造中显然没有被达达主义者意识到——便牺牲了电影高度具有的市场价值。达达主义者很少重视其艺术品在商业上的可使用性，而更多地推重其艺术品作为凝视性专注对象的不可使用性。他们大多试图通过根本贬低其所使用的材料而达到这种不可使用性。他们创作的诗歌是一盘“语词色拉”，其中含有一些猥亵的词语，而且其中所有部分都具有可以想见的语言渣滓。他们创作的绘画也是如此，他们在绘画上贴上了钮扣或汽车票。他们借此所达到的东西就是对其创作的光韵进行彻底的摧毁。他们通过生产手段把复制的印记烙在了这种创作中。像面对德莱的一幅画或里尔克的一首诗那样去面对阿尔普的一幅画或 A. 斯特拉姆的一首诗，从而花时间去聚精会神并发表意见，这是不可能的。在

资产阶级的衰变中，专注行为变为一种不合社会的行为，是与作为社会行为游戏方式的分散注意力相对立的^[31]。实际上，达达主义者的宣言确保了一种相当强烈的分散注意力的做法，因为，达达主义者的宣言使艺术品成了制造骇人听闻事件的中心，在这个中心，艺术品首先满足一种要求：引起公开的不满。

在达达主义者那里，艺术品由一个迷人的视觉现象或震慑人的音乐作品变成了一枚射出的子弹；它击中了观赏者，获得了一种触觉特质，由此就推进了对电影的需求。同样，电影那分散注意力的要素首先是一种触觉要素，它是以观照的位置和投射物的相互交替为基础的，这些投射物以成批的方式冲向了观赏者。人们可以把放映电影的幕布与绘画驻足于其中的画布进行一下比较，后者使观赏者凝神观照。面对画布，观赏者就沉浸于他的联想活动中；而面对电影银幕，观赏者却不会沉浸于他的联想。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。电影银幕的画面无法被固定住。杜哈梅^[32]就对电影持敌视态度,他丝毫未理解电影的意义,但对电影的结构却有所揭示,他对电影的特点作了如下描述:“我无法再去思考我能思考些什么,活动的画面已充满了我的全部思想。”^[33]实际上,观照这些画面的人所要进行的联想活动立即被这些画面的变动打乱了,基于此,就产生了电影的惊颤效果。这种效果像所有惊颤效果一样也都得由被升华的镇定来把握^[34]。电影则凭借它的技巧结构获得了这种似乎仍被达达主义者包装于道德之中的官能上的惊颤效果,也就从那种束缚中解放了出来^[35]。

XV

大众是促使所有现今面对艺术作品的惯常态度获

得新生的母体。量遂变到质：极其广泛的大众的参与就引起了参与方式的变化。这种参与首先以名声不好的形态出现，这一点不该把观赏者搞糊涂。可是，这里某些人恰恰是极度热衷于事物的那些表层方面，在这些人中，杜哈梅就以最极端的方式表达了他的见解。他对电影首先加以指责的是电影在大众那里所引起的参与方式。他称电影是“受压迫者的一种打发时间活动，是没有教养的、深受痛苦折磨的社会下层人士经过疲惫不堪的劳作之后所进行的一种消遣活动……一种戏剧，丝毫也不需要专心致志，并不以思维能力为前提条件……，它没有点燃人心灵的火焰，而只能引起那些可笑而荒唐的希冀：某一天在洛杉矶也成为个‘明星’”^[36]。我们看到，这根本上属于古老的指责：大众寻求着消遣，而艺术却要求接受者凝神专注。它纯属陈词滥调。剩下的问题是，这种指责是否发表了一种研究电影的观点——这里，需要作深

人的考察。消遣和凝神专注作为两种对立的态度可表述如下：面对艺术作品而凝神专注的人沉入到了该作品中，他进入到这幅作品中，就像传说中一位中国画家在注视自己的杰作时一样；与此相反，进行消遣的大众则超然于艺术品而沉浸在自我中。这一点在建筑物中表现得最为明显。自古以来，建筑艺术就提供着一种艺术品的典范，对建筑艺术品的接受就是以消遣方式进行并通过集体方式完成的，它的法则就是最富有教益的法则。

自从人类诞生以来，建筑物就一直陪伴着人类。而许多艺术形式在人类历史长河中却都是昙花一现、转瞬即逝的。悲剧艺术随希腊人产生，但同时又随希腊人消亡，几百年后，只是依照它的一些“准则”才复兴。史诗，产生在各民族的兴盛时期，在欧洲随着文艺复兴时期的终止而消亡。木板画是中世纪的产物，但是它也同样逃脱不了在历史中销声匿迹的命运。可

是，人类对居室的需求却是永恒的。建筑艺术从没有被赋闲过。它的历史比任何一种艺术的历史都要长久，它展现自身的方式对任何一种为大众与艺术品的关系进行辩护的尝试都具有意义。建筑物以双重方式被接受：通过使用和对它的感知。或者更确切些说：通过触觉和视觉的方式被接受。如果人们根据旅游者面对著名建筑物常常所作的凝神专注去构想这种接受，那就不会把握这种接受。触觉上与视觉上的凝神专注绝不是对立的。触觉方面的接受不是以聚精会神的方式发生，而是以熟悉闲散的方式发生。面对建筑艺术品，后者甚至进一步界定了视觉方面的接受。这种视觉方面的接受很少存在于一种紧张的专注中，而是存在于一种轻松的顺带性观赏中。这种对建筑艺术品的接受，在有些情形中却具有着典范意义。因为：在历史转折时期，人类感知机制所面临的任务以单纯的视觉方式，即以单纯的沉思冥想是根本无法完成的，它

渐渐地根据触觉接受的引导，即通过适应去完成。

然而心不在焉者也是能够去适应的。更有甚者：某些任务就因能在消遣中去完成，才表明完成这些任务对某个人来说已成了习惯。遣过艺术所提供的消遣，人们可轻易检验属统觉的新任务在怎样的范围内能被完成。此外，由于对单个人来说存在着逃避这些任务的诱惑，因此，艺术在唤起大众之处触及到了那些最艰难和最重要的任务。目前，电影便展现了这一点。消遣性接受随着日益在所有艺术领域中得到推重而引人注目，而且它成了知觉已发生深刻变化的迹象。这种消遣性接受借助电影便获得了特有的实验工具。电影在它的惊颤效果中遣合了这种接受方式。电影抑制了膜拜价值，这不仅是由于它使观众采取了一种鉴赏态度，而且还由于这种鉴赏态度在电影院中并不包括凝神专注。观众成了一位主考官，但这是一位心不在焉的主考官。

后 记

现代人日益增长着的无产阶级化和大众联合是同一个事件的两个方面。法西斯主义试图去组织新产生的无产阶级大众，而不去触及他们要求消灭的所有制关系。法西斯主义把大众获得表达（绝不是获得他们的权力）视为其福祉^[37]。大众具有着改变所有制关系的权力；而法西斯主义则试图在对所有制关系的维护中对此作出反应。法西斯主义一贯地使政治生活审美化。法西斯主义使对领袖伏地叩拜的大众所遭受的压

制，与为法西斯主义创造膜拜价值服务的机器所遭受的压制是相一致的。

为使政治审美化所作的一切努力，在这一点上达到了顶峰，即战争。战争，而且唯有战争，才可能在维护传统所有制关系下赋予最伟大的群众运动以一种目标。因此，这个事实由政治出发就得到了说明。从技术角度看，这个事实就得到了如下表述：只有战争才能在维护所有制关系中动员现时的整个技术手段。显而易见，法西斯主义对战争的神化并没有运用这些论据。尽管如此，看到这些论据还是很有意义的。马里内蒂的埃塞俄比亚殖民战争宣言指出：“27年来，我们未来主义者反对把战争描述为反审美的东西……因此，我们认为：……战争是美的，因为它借助防毒面具、引起恐怖的扩音器、喷火器和小型坦克，建起了人对所控制的机器的操纵。战争是美的，因为它实现了人们的梦寐以求，使人类躯体带上了金属的光

泽。战争是美的，因为它使机关枪火焰周围充实了一片茂密的草地。战争是美的，因为它把步枪的射击、密集的炮火和炮火间歇，以及芬芳的香味和腐烂的气味组合成了一首交响曲。战争是美的，因为它创造了新建筑风格，例如，它创造了大型坦克的建筑风格、呈几何状的飞行编队的建筑风格以及来自燃烧着的村庄的烟气螺旋形的建筑风格和其他许许多多风格……未来主义的诗人和艺术家们……回想这些战争美学的原则吧，你们探寻新诗和新雕塑的努力……都让战争美学的原则来提供答案！”〔38〕

这个宣言的优点是明确性。它的命题应为辩证的人所接受。现代战争美学在宣言中表现如下：假如对生产力的自然运用被所有制秩序所遏制，那么，技术代用品、速度、能源的提高就指向了非自然的运用，这个非自然的运用于战争中得到提高。战争用它的摧毁一切表明，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把握社会方面的自然力。帝国主义战争在其最恐怖的特征中是由强大的生产手段与其在生产过程中的未充分运用这个矛盾决定的（换言之，是由失业和销售市场的缺乏决定的）。帝国主义战争是技术所发动的一次起义，技术在“人力资源”方面提出要求，社会从这些要求处抽取其自然资源。技术并没有疏浚人流，而是把人流引向了战壕；技术并没有从其飞机中播种，而是向城镇抛掷了燃烧弹，技术在毒气战争中发现了一个用新方式消灭光韵的手段。

“崇尚艺术——握毁世界”，法西斯主义说道，并像马里内蒂所承认的那样，从战争中期待那种由技术改变之意义所感受到的艺术满足。显然，这是为艺术而艺术所达到的完美境界。从前，在荷马那里属于奥林匹克神的观照对象的人类，现在成了为自己本身而存在的人，他的自我异化达到了这样的地步，以致人

们把自我否定作为第一流的审美享受去体验。法西斯主义谋求的政治审美化就是如此，而共产主义则用艺术的政治化对法西斯主义的做法作出了反应。

·注释·

[1] 保罗·瓦莱利 (Paul Valéry, 1871—1945), 法国象征主义诗人和理论家。——译者

[2] 保罗·瓦莱利:《艺术片论集》(Pièces sur l'art), 巴黎, 第105页(《无处不在的征服》)。——第53页

[3] 当然, 一件艺术品的历史还包括更多的东西, 例如《蒙娜·丽莎》(Mona Lisa) 的历史, 就还包括它在17、18、19世纪各种摹本的种类和数量。——第54页

[4] 正是由于原真性是不可复制的, 努力采用某些——机械——复制方法, 才有助于将原真性加以区分和归类, 造就这种区分是艺术品买卖行业的一项重要职责。艺术品买卖行业的兴致明显地在于, 把文字发明前和发明后的各种木刻样版与铜版以及类似于铜版的東西区分开来。可以说, 早在原真性以后获得发展之前, 木刻术的发明就已摧毁了原真性

的根基。一幅中世纪的圣母玛丽亚画像，在它被创造出来的那个时候，还不能算作是“真品”，只是在以后几个世纪里，它才成了“真品”，也许在先前被创造出来的那个世纪，它显得最丰满。——第 54 页

[5] 《浮士德》(Faust) 在乡下最蹩脚的演出，无论何都要比一场《浮士德》电影强，比如它就足以与魏玛的首场演出相媲美。在银幕前，人们是不会想起那在舞台前通常会想起的传统形象——即：在靡非斯特 (Mephisto) 等角色身上有着歌德 (Goethe) 青年时期的朋友约翰·海因利希·梅克 (Johann Heinrich Merck) 的影子，以及诸如此类的东西。——第 55 页

[6] 阿倍尔·冈斯：《走向形象的时代》(Le temps de l'image est venu)，见《电影艺术》第 II 卷，巴黎，1927 年，第 94—96 页，——第 56 页

[7] 通情达理地接近大众，可能意味着把人的社会功能从视野中排斥出去。没有什么东西可以保证，今天的肖像画家在画一位与家人一起坐在早餐桌旁就餐的著名外科医生时，把他的社会功能描绘得比 17 世纪的画家在国外科医生时（例如伦勃朗 (Rembrandt) 在其《解剖学课 (Anatomie)》中）对

这行业的表现还要清楚。——第 57 页

〔8〕把光韵界定为“在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现”，无非体现了在时空感知范畴中对艺术品膜拜价值的描述。远与近是一组对立范畴。本质上远的东西就是不可接近的，不可接近性实际上就成了膜拜形象的一种主要性质。膜拜形象的实质就是“在一定距离之外但感觉上如此贴近”，一个人可以从他的题材中达到这种贴近，但这种贴近并没有消除它在表面上保持的距离。——第 58 页

〔9〕绘画的膜拜价值世俗化到什么程度，对其独一无二性基质的构想也就更模糊：在观赏者的想象中，膜拜形象里居主导地位之显现的独一无二性，就越来越多地被创作者或他的创作成就在经验上的独一无二性所抑制，当然，这决不是完完全全的彻底抑制。原真性概念并不是一个有效的归属概念。（这在收藏家身上表现得尤为明显，收藏家总是留有着某些拜物教教徒的痕迹，他们通过占有艺术品来分享艺术品所具有的礼仪力量。）然而，原真性概念在对艺术的考察中仍然无疑具有明确的作用，随着艺术的世俗化，原真性便取代了膜拜价值。——第 58 页

〔10〕在电影作品中，其产品的可机械复制性就不像在文

学作品或绘画作品中那样是其作大量发行的外在条件。电影作品的可机械复制性直接源于其制作技术，电影制作技术不仅以最直接的方式使电影作品能够大量发行，更确切地说，它简直是迫使电影作品作这种大量发行。这是因为电影制作的花费太昂贵了，比如，一个买得起一幅油画的个人就不再能买得起一部影片。1927年曾有人作过计算，一部较大规模的影片需要拥有900万人次的观众才能赢利。至于有声电影在向外发行中暂时遇到挫折，它的观众受到了语言方面的限制，这恰好与法西斯主义对民族趣味的强调相符合。看到这种挫折与法西斯主义的联系比看到这种挫折更重要，电影画面和声音的同步不久就把这种挫折降低了。这两种现象的同时发生基于经济危机。一般来说，经济危机的骚乱，导致了用公开的暴力来维护既存所有制关系，这种骚乱使受到危机威胁的电影资本加速了有声电影的试行工作。采用有声电影就这样带来了暂时的缓解，这不仅是因为有声电影重新把大众吸引进了电影院，也是因为有声电影使电力工业中新兴的资本与电影资本结合在一起。这样，它从外表来看助长了民族趣味，而从内在来看却使电影制作比以前更国际化了。——第59页

[11] 这种对立性被唯心主义美学关于美的概念其实作为一个完整的对立性加以接受（因此它拒斥了不完整的对立性），可是，这种对立性在唯心主义美学中又无法得到应有的重视，不过，它至少在黑格尔（Hegel）那里得到了明显体现，就像这一点在唯心主义构架中可以想见的一样。黑格尔在《历史哲学讲演录》中指出：“画像人们早就拥有了：虔诚早就为了祈祷而需要画像，但是，这种虔诚无需有什么美的画像，美的画像对它反而是一种骚扰。在美的画像中存在着一些表面化的东西，可是，只要画像是美的，这画像所具有的精神就使人满意；可是，在那种虔诚中，根本地存在的却是对物的关系，因为，这虔诚本身只是心灵的一种非精神的沉沦，……尽管……艺术美是从教堂原则中外化出来的，……美的艺术……仍产生于教堂中。”〔《黑格尔全集》，精神遗产爱好者协会版，第9卷，《历史哲学讲演录》，爱德华·冈斯（Eduard Gans）编，柏林，1837年，第414页。〕在《美学讲演录》中人们可以看到，黑格尔觉察到了一个难题，黑格尔在《美学讲演录》中这样说这：“我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段；艺术作品所产生的影响是一种较偏于理智方面的，艺术在我们心里所激发的感情需要一种更

高的测验标准和从另一方面来的证实。”〔《黑格尔全集》，第10卷，《美学讲演录》，第1卷，H.G. 霍托（Hotho）编，柏林，1835年，第14页。（商务印书馆中文版《美学》第1卷，第13页。—编者）〕——第59页

〔12〕艺术接受的历史演变受制于从如上所述的艺术接受的第一种方式向第二种方式的过渡。尽管如此，在对具体的单个艺术品的接受中，原则上还会出现这两种相反的接受方式间的波动，比如，对西斯廷圣母像的观赏就是如此。从赫伯特·格林姆（Herbert Grimme）的研究中我们获悉，西斯廷圣母像（Sixtinische Madonna）最初是为展示目的而作的。格林姆提出了这样的问题以推进其研究：画面背景中两个小天使所倚靠的木框应是什么？格林姆继续追问：拉斐尔（Raffaell）何以能在天空中安上一对门帷？格林姆的研究得出结论：西斯廷圣母像系为公开安放西斯廷罗马教皇的灵柩而作，罗马教皇的灵柩就安放在彼得大教堂一个专门侧厅中。在安放灵柩的仪式中，拉斐尔的这幅画被放在棺木上，并在这间侧厅壁龛背景的支持下。拉斐尔在这幅画中所展现的东西，在用绿色门帷隔开的壁龛这个背景中就使圣母像在云雾中与罗马教皇的灵柩格外相近，这样，在西斯廷葬礼中，拉斐尔

的这幅画所具有的出色的展示价值就得到了运用。过了一段时间后，拉斐尔的这幅画就出现在帕辰察*黑色僧侣的修道院教堂的主祭坛上，这一放逐的根源在于罗马的礼仪，罗马的礼仪不允许人们把在葬礼上展现的画像在膜拜中置于主祭坛上，这个规定使拉斐尔的作品在某种程度上失去了光彩。然而，罗马教廷为了给这幅画找到合适的价钱，时它的主祭坛上的付诸拍卖保持了沉默，为了避人耳目，这幅画还被安放在了偏远省份的教会团体中。——第 59 页

*帕辰察 (Piacenza) 系意大利北部一城市。——译者

[13] 布莱希特 (Brecht) 从另一个层面作出了类似的思考：“艺术作品的概念如展不再能被视为如此诞生的物，当艺术品转变成商品之时，如展我们不想一同抹煞这个物本身的功能，那么，我们就必须小心谨慎地、然而是不惊慌地删除这个概念，因为，这个物必须经过这个阶段；也就是说，这个阶段不会有什么深刻含义存在了。可是，这并非是正确的道路的一种淡然偏离，而是这个艺术品在此出现了根本上发生变化的东西，即消除其过去的东西，即使古老概念再次被采纳也是如此——古老概念会再次被采纳，为何不呢？——没有一个对它从前所描述之物的回忆会由这古老概

念所引起。”〔布莱希特：《论文集》8—10合卷本，第3分册，柏林，第301—302页，《论“三分钱歌剧”（Der Dreigroschenprozess）》〕——第60页

〔14〕阿培尔、冈斯：《走向形象的时代》，见《电影艺术》第Ⅱ卷，第100—101页。——第63页

〔15〕转引自同上书，第100页。——第63页

〔16〕亚历山大·阿奴斯（Alexandre Arnoux，1884—1973），法国诗人，——译者

〔17〕亚历山大·阿奴斯：《电影》，巴黎，1929年，第28页。——第63页

〔18〕F. 威弗尔：《仲夏夜之梦——莎士比亚与赖因哈特的电影》，见《新维也纳报》，1935年11月15日。——第63页

〔19〕“电影……对（或能够对）人的行为作出适用的细微的描述……它未对角色作出任何说明，而角色的内心活动又不会展现其行为的起因，因此，它很少是其行为的主要结果。”（布莱希特：《论文集》，8—10合卷本，第3分册，柏林，1931年，第268页）由在电影演员身上实现的那种机械对可检测事物的拓宽，是与对这样一种可检测事物的极大拓

宽相一致的，即这种拓宽是通过经济事实为个人而产生的。这样一来，职业能力检测所具有的意义就是不断上升的，职业能力检测的关键之处在于对个人成就的提取。电影摄制和职业能力的检测都是在某个专家小组面前进行的；在摄影棚中，摄制组组长的地位完全类似于能力检测中检测组组长的地位。——第 64 页

[20] L. 皮兰德娄：《隐形的人》，转引自 L.P. - 奎因：《电影的含义》，见《电影艺术》第 II 卷，1927 年，巴黎，第 14—15 页。——第 65 页

[21] 见鲁道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim)：《电影作为艺术》(Film als Kunst)，柏林，1932 年，第 176—177 页。有些表面看来次要的细节在这样的情形中其意义就得到了深化，电影导演就借助这些细节而抛弃了舞台方法。因而使演员不化妆去表演的尝试，在德雷耶*的《贞德》**一片中得到了实现。德雷耶用数月时间找来了 40 多名演员，这些演员组成了异教徒法庭。对这些演员的寻找就像对难觅之道具的寻找一样，德雷耶为了避免年龄、体形和容貌的雷同，作了很大努力。[莫利瑟·舒尔茨 (Maurice schultz)：《假面具》，见《电影艺术》第 VI 卷，巴黎，1929 年，第 65—66 页。] 当演员成为

一种道具时，那么，从另一角度看，道具就较多是作为演员而发挥作用的。电影能赋予道具以某种角色意义，这一点在任何情况下都是司空见惯的。我们并不想从大量的事实中任意举出一些例子，我们只是固守一种具有独特证实力的例子。一只正在行走的表，放在舞台上就总是起干扰作用，在筹合上，它失去了度量时间的作用。即使在一出自然主义戏剧中，场景时间也要与自然的天体时间发生冲突。在这样的情形中，对电影来说最典型的东西就是，它在场景中能直接地用表去度量时间。在这一点上人们能比在其他特征上更清楚地看到，各种道具可能在电影中获得决定性作用。这离普多夫金***的命题就只有一步之遥了。普多夫金认为：“与某个对象相联并基于该对象的演员的表演……往往是电影构造的最有效方法之一。”（W. 普多夫金：《电影导演与电影剧本》，实践丛书之5，柏林，1928年，第126页，）因此，电影是能体现材料如何损害人的首要艺术手段，能成为唯物主义表演最出色的工具。——第66页

*德雷耶（Carl Theodor Dreyer, 1889—1968），丹麦电影导演。——译者

**贞德（Jeanne d'Arc, 1412—1431），法国民族女英雄

雄。——译者

***普多夫金 (W. Pudovkin, 1893—1953), 苏联著名电影导演。——译者

[22] 这里可以指出的复制技术所导致的展示方式的变化, 在政治中也可以见出。资产阶级民主在今天所陷入的危机, 包括了展示统治者的决定性条件的危机。民主把统治者直接展示在个人角色中, 并把统治者展现在议员面前。议会就是他的观众! 随着录制机械的革新, 对从政人员在录制机械前的展示就引起了关注。这种录制机械的革新使陈述者在述说过程中能不受限制地为许多人所听见, 并且很快不受限制地为许多人所看见。议院和剧院是同时人丁稀少的。广播和电影不仅改变了职业演员的功能, 而且也完全改变了那些同样在广播和电影面前进行自我表现的人所具有的功能, 像统治者所做的那样。这种改变不管有多少不同的专门任务, 在电影演员和政府官员那里则是相同的。这种改变谋求的是建立在特定社会条件下可检测、即可担当的成就。这导致了一种新的选择, 即在机械前的选择, 由此出发, 明星和独裁者就以获胜者的姿态出现了。——第 67 页

[23] 维尔托夫 (Д. Вертов, 1896—1954), 苏联纪录电

影家，“电影眼睛派”的组织者与代表。——译者

[24] 伊文思 (Joris Ivens, 1898—1989)，荷兰纪录电影家。——译者

[25] 有关技巧的特权性质消失了。阿杜·胡克斯勒*说道：“技术的进步导致了……简单化……机械复制和轮转印刷能对文字和图片进行无限复制。普道教育和相对富足的薪金创造了一大批这样的读者，他们能进行阅读而且能搞到阅读材料和图片资料。为了提供这些材料，便兴起了一种重要工业。然而富有艺术天赋的人却很少；由此就导致这样的结果……，在任何时间内和任何地方，艺术创造物的绝大部分都贬值了。而整个艺术创造物中所含渣滓的百分比在今天比以往任何时期都要高……在此，我们就碰到了一个简单的算术事实：在上一世纪中，西欧居民数量增长了约两倍多。而阅读材料和图片资料的增长，照我的估计，至少是1比20，也许是1比50，甚至是1比100。假如X居民中有N艺术天才，那么，2X居民中可能就有2N艺术天才。现在，我们可以对这一情形作一下概述：如果100年前人们出版了1页阅读材料和图片资料，那么，现在就出版了20页，如果不足100页的话；从另一个角度看，假如100年前有1个艺术天才，那

么，现在就会有2个。我承认，由于普遍的学校教育，现在能产生一大批潜在的天才，这些天才在以前并没有展示他们的才华。因而我们可以设想……，现在与过去的艺术天才之比是3比1甚至4比1。尽管如此，对阅读材料和图片资料的消费仍然无疑地远远超过有天才的作家和画家的诞生。对音响材料的消费也同样如此。留声机和收音机的繁荣就导致了这样一些听众的出现。这些听众对听觉材料的消费，超越了与居民构成的增长比例，和与有天赋音乐家构成的一般增长比例。这就说明，在所有艺术中，不管是从绝对还是从相对而言，对渣滓的生产要比以前来得多；只要人们继续像现在这样不按比例地大量消费阅读材料、形象资料和听觉材料，那么，情形就必定依然如此。”〔阿杜·胡克斯勒：《暮年的旅行——美洲游记》，1933年（居雷·卡斯提赫译本），巴黎，1935年，第273—275页）这种考察方法显然并不是进步的。——第69页

*阿杜·胡克斯勒（Aldous Huxley, 1894—1963），美国作家。——译者

〔26〕实际上，电影摄影师的果敢性可以与外科手术医生的果敢性相提并论。L. 杜苔*在一份手势本领特有的技巧目

录中指出，“在具有一定难度的外科手术中必需的技巧，我举出了一个耳鼻喉科学方面的例子……；我指的是所谓鹰钩鼻的观察方法；或者我指出了杂技演员的技艺，这种技艺通过喉镜的反射形象在喉外科学中得到了实现；我也可以提起使人想到钟表匠精密工作的耳外科学。那么，在微妙的肌肉纤维中的高超技巧，那些丰富的层次序列怎能不要求意欲治愈或挽救人躯体的人所掌握呢？对此，只需回想一下，如同用钢刀去刺破几乎呈流质状态的纤维组织的白内障手术，或回想一下富有意义的深入到腹部中（剖腹术）就行了。”（L. 杜苔：《技术与人》，见《星期五》，第13期，1936年3月，第19号。）——第71页

*L·杜苔（Luc Durtain, 1881—1959），法国作家。——译者

[27]（绘画）这种观照方式可能使人觉得有点笨拙；但是，就像伟大的理论家达·芬奇所指出的那样，在它所处的时代，人们也许会考虑这种观照方式。达·芬奇将音乐和绘画进行了如下比较，他说：“绘画高于音乐，因为绘画不会像不幸的音乐那样方生即死……转瞬即逝的音乐从其一产生时就是落后于绘画的，而绘画通过对其表层色彩的运用却成了永恒

的东西。”〔莱奥纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci):《文学与哲学片断集 (Frammenti letterarii e filosofici)》,转引自费尔南德·巴尔登斯贝格 (Fernand Baldensperger):《西方文学中对技巧的推重》,1840年版,见《比较文学》杂志,巴黎,1935年,第XV—XVI期,第79页(附注I)。〕——第73页

〔28〕假如我们为此去寻找类似的情形,那么,文艺复兴时期的绘画就给我们提供了一个很有意义的启发。在文艺复兴时期的绘画中,我们发现了这样一种艺术,其无可比拟的突飞猛进及其意义大多在于,它使一些新科学或使科学的一些断资料统一了起来。这种艺术运用了解剖学和透视学,运用了数学、气象学和色彩学。瓦莱利指出:“达·芬奇提出了一个在我们看来怪癖得令人诧异的要求,根据这个要求,绘画就是最高目的,而且是对知识的最高级的展示,以致根据达·芬奇的这一信念,绘画应是一种全知,因此,达·芬奇本人并不畏惧我们现代人鉴于它的深刻和精确而惊恐万状的理论分析。”〔保罗·瓦莱利:《艺术片论集》,第191页,《在花冠的四周》。〕——第74页

〔29〕鲁道夫·阿恩海姆:《电影作为艺术》,柏林,1932年,第138页。——第75页

[30] 安德烈·布列东*指出：“艺术作品只有在受未来思维冲击之时才有价值。”实际上，每一种创造而成的艺术形式都处于三条线索发展的交点上。其中首先起作用的是指向某种特定艺术形式的技巧。在电影产生之前，就已有一种相片书存在，它的连续图像通过紧接轮转在观者面前快速闪过，展现了一场拳击赛或网球赛；此外，在市场上还有一种自动售货机存在，这种自动售货机的图片转动，是由摇动一个曲柄引起的。——第二种起作用的因素是：传统艺术形式在其发展的特定阶段努力谋求以后某个阶段为新的艺术形式所随意达到的效果。在电影产生影响之前，这达主义者就通过他们的努力把这样一种活动注入到观众中，而这种活动到了卓别林那里就自然而然地诞生了。——第三种起作用的因素是：往往尚不显著的社会演变谋求着恰恰有益于新的艺术形式接受方式的变化。在电影赢得观众之前，皇帝全景画（Kaiser-panorama）中的画像（由固定不动到开始活动）就被聚集在一起的观众所接受。这些观众就立在一个屏风前，在这屏风中安装了立体镜。而从这些立体镜中，每位来访者都看到一个会自动地产生的单个图像，这些图像维持的时间很短，随之又持另一种位置。至于爱迪生**，当他向一些朝着里面转动

着胶片的机械里紧歇的小部分观众展现了最早一部分电影胶片时（在人们了解电影银幕并掌握放映方法前），还必须以类似的方式去工作。——此外，从皇帝全景画中还尤其明显地体现了发展的辩证法。在电影使形象观照成为一种集体观照之前的一小段时间里，在那些设备迅速过时的立体镜之前，时形象的现照就又一次强烈地通过个人而产生作用，就像从前对神像的观照通过教堂小室中的牧师而产生作用一样。——第 75 页

*安德烈·布列东（André Breton, 1896—1966），法国诗人，评论家，超现实主义创始人之一。——译者

**爱迪生（Thomas Alva Edison, 1847—1931），美国发明家、电灯的发明者。——译者

[31] 这种专注行为的神学原型是只与上帝同在的意识，由这种意识出发，在资本主义社会的很长一段时间里，摆脱教会监护的自由就得到了加强。在资产阶级没落时代，同样的意识就必须考虑到那种隐秘的趋势，即把个人在与上帝的交往中所投入的力量，与集体事务分离。——第 76 页

[32] 杜哈梅（Georges Duhamel, 1884—1966），法国作家。——译者

[33] G. 杜哈梅：《未来生活蓝图》，巴黎，1930 年第 2 版，第 52 页。——第 77 页

[34] 电影就是与增强的生命危险相对应的艺术形式，这种生命危险能为现代人所觉察到。获得惊颤效果的需要，是人对威胁着他的风险的适应。电影与统觉机制的那些深刻变化相一致——就像大都市人流中的每个行人在他个人生活准则中体验到的这种变化一样，也像每个现代国民在历史准则中体验到的这种变化一样。——第 77 页

[35] 就像对达达主义来说的那样，对立体派和未来派来说，也从电影中获得了一些重要的说明。立体派和未来派这两者都被视为考虑用器械去实现真实，这是一种有缺陷的艺术尝试。其实这两种流派与电影不同，它们并不是把器械用于对现实的艺术表现，而是通过使所表现的真实与所表现的器械联成一体去进行那种尝试。在此，对这种基于进镜的器械构造的预知，在立体派中就起到占主导地位的作用；而在未来派中占主导地位的则是对这种器械的效果的预知，这种效果产生于电影胶片的飞速运转中。——第 77 页

[36] 杜哈梅：《未来生活蓝图》，第 58 页。——第 78 页

[37] 在此，尤其随着对新闻短片的考察，尽管不能过高

地看待新闻短片的宣传意义，人们却可以看到一个重要的技术状态。大众的再生产尤其与大量再生产相对应。在盛大的节日游行中，在大型集会中，在群众体育运动会以及战争中，大众正视到了自己本身。现在，所有这些都拍入到了电影中，这个过程与复制技术，确切些说，与录制技术密切相关，这个过程的影响范围先须强调。一般来说，群众运动在摄影机面前比在肉眼面前得到了更清晰的体现。对于成千上万的人，用鸟瞰的方式就能获得最佳领会。如果这种鸟瞰就像由机械所做到的那样，也能由人的肉眼做到，那么，摄影所导致的放大在由肉眼所及的图像中就成为不可能。这就是说，群众运动，也包括战争，体现了一种尤其与机械相适应的人类行为方式。——第 80 页

[38] 转引自《都灵国岩》(La Stampa Torino)。——第 81 页

附录：

本雅明其人及其思想

王才勇

本雅明这个人及其名著《机械复制时代的艺术作品》，对我国关注西方 20 世纪文艺学思潮或动向的一般读者来说，也许已不那么陌生。很多人都知道，他在 20 世纪上半叶，对机械复制艺术这一属 20 世纪的新艺术门类进行了独到的社会学描述，这对 20 世纪文艺

学的新发展，尤其是文艺社会学的发展，产生了深远的影响。可是，本雅明到底是怎样一个人，他对当代艺术进行社会学描述的具体内容又是什么——读完此书，对这些问题也许会获得一些了解；但是，为了更有效地从总体上把握本雅明的思想，我觉得先对本雅明及其思想作一概要性的说明还是有必要的。

一、生平与著述

本雅明的一生是短暂的，他在人世只生活了四十八个春秋，可就在这短短的人生中，本雅明马不停蹄地苦苦笔耕，给后人留下了丰富的美学遗产。

1892年7月15日，本雅明（Walter Benjamin）生于德国柏林一个富有的犹太人家庭。早年在弗赖堡、慕尼黑和伯尔尼攻读哲学，并获哲学博士学位。学成之后，他没有像一般学子那样沿着铺就的阶梯走向学院生涯，而是作为一名自由撰稿人进行写作。第一次世界大战期间，受当时著名的马克思主义思想家

布洛赫 (Ernst Bloch, 1885~1977) 和卢卡契影响接受马克思主义。1924 年在苏联导演拉西斯影响下攻读马恩原著, 并公开表示接受马克思主义, 成为一名自觉的马克思主义者。1927 年, 本雅明访问了苏联, 回国后便加入当时霍克海默尔任所长的法兰克福社会研究所, 并积极为该所出版物撰稿。纳粹在德国上台后, 作为犹太人后裔的本雅明逃亡到巴黎, 并在巴黎继续为法兰克福社会研究所撰稿。希特勒军队占领巴黎后, 又遭到纳粹的追捕, 1940 年 9 月 27 日, 在盖世太保的追捕下, 于西班牙靠近法国边境的帕堡 (Port Bau) 被迫自杀。

本雅明生前尽管勤于著述, 但与许多思想家一样, 他的影响主要在身后产生, 尤其是在 1955 年阿多尔诺亲自编辑推出《本雅明文集》(两卷本) 和 1965 年编辑推出《本雅明书信集》(两卷本) 之后, 本雅明的名声俱增, 他的著作被人们重新阅读、重新

认识，从而对第二次世界大战以后的西方美学界和文艺理论界产生了深远的影响。在本雅明所留下的那些著述中较著名的有：《德国浪漫派中的艺术批评概念》（1920年）；《歌德的亲和力》（1924年）；《单行道》（1928年）；《德意志悲剧的诞生》（1928年）；《作为生产者的作家》（1934年）；《一说故事者》（1936年）；《机械复制时代的艺术作品》（1936年写成，1963年发表）；《论波特莱尔的几个主题》（1939年）；《论历史哲学》（1940年）；《彩灯集》（1961年）；《论武断的批评》（1965年）等。

本雅明在开始其写作生涯之初，已接受马克思主义，并成为一名自觉的马克思主义者，因此，他思想道路自始至终贯穿着对马克思主义原则的自觉态度。他的整个美学追求，就是基于马克思主义的历史唯物主义原则，对他所遭际的现代社会和艺术进行分析和总结，从而推出一些美学和文艺学方面的新

观点。

二、建立马克思主义艺术理论的初步尝试

本雅明是一位渗透着强烈现代精神的美学家和文艺学家，他的思考重点是现代工业社会中的艺术。

在他看来，当今社会正处于一个重大的历史转折时期，即由手工劳动社会向信息社会的转变，这个转变使得与先前手工劳动社会相对应的以叙事艺术为主的古典艺术走向终结，社会的这个重大历史转变具体表现在人的传播形式的变化上。在工业革命以前的手工劳动社会，人之间的主要传播方式是叙说，与之对应的是以叙事性为主的古典艺术，“心灵、眼睛和双手的那种古老关系……则是我们所发现的手工劳动关系，叙事性艺术就驻足在这种关系中”。^{〔1〕}而在现代信息社会中，人之间的传播形式则由叙说变成了信息，与之对应的则是以机械复制为特点的艺术，如摄影、电影等。信息的特点是迅速到来的瞬间性，无法

对之进行后随检验，而叙说则有一个较长的时间展现过程，在这过程中能不断地对之进行后随检验。本雅明说：“信息的长处在于瞬间性，在瞬间中，信息就显得是新的。信息唯独离不开这种瞬间性，它必须完全依附于这种瞬间性中，而且不能离开时间性，并在时间性中展现出来；叙说则相反，它不耗费什么力量，它把力量积聚在一起，保存下来，而且在其展开的很长一段时间后仍有效力”。^[2]现代资本主义社会使那种古老的以叙说为主的传播方式一去不复返了。“从前，人们效仿了（为达到完满的成形而）有耐心地对待自然的方式。精心制成的象牙雕刻上的小装饰画、经过抛光和模压后显得完满的石块、使细微的透明层次展现出来的清漆加工或涂描活动……——所有这些艰苦而经久的劳作早已不存在了，一切取决于时间的时代已一去不复返，现代人不再去致力于那些耗费时间的东西”。^[3]因此，随着信息社会的到来，以

叙事性为主的古典艺术就自然地走向了终结。本雅明说：“如果说叙事性艺术成了很少存在的东西，那么，导致这一现象的决定性原因便是信息的传播”。^[4]例如，随着对信息的接受，小说便陷入了危机^[5]。在本雅明看来，随着古典艺术在现代信息社会的终结，代之西起的便是与信息这种传播方式相对应的机械复制艺术。较之于传统的古典艺术，这种艺术是一种根本上全新的艺术。因此，根据这个艺术样式上的革命，本雅明就称现时代为“艺术的裂变时代”（Gebrochene Kunstepochen）。

本雅明在其早期著述中体现出来的建立马克思主义艺术现论的尝试再明显不过了，这个尝试就是基于马克思主义的方法原则对现代社会中艺术所呈现出的一些新特点进行播述和分析，这无疑是有重要意义的。

三、对现代艺术的分析

本雅明在早期著作中，不仅揭示了古典艺术走向终结的事实，而且还进一步揭示了现代艺术日益让人费解的一些主导特征。他认为，在现代信息社会中走向终结的古典艺术是以一目了然和确定性为主导特征的，而现代艺术则丧失了这些特征，走向了费解，布莱希特和波特莱尔的创作可以看作是现代艺术的代表。在现代艺术舞台上，最得到本雅明青睐的也就是布莱希特和波特莱尔这两位现代艺术大师。

（一）布莱希特——间离现实的叙事剧

早年，本雅明就与布莱希特结识，两人一见如故，交往甚密。本雅明早年写的很多著述都是有关布莱希特的，后来，这些著述结集成《试论布莱希特》出版。而布莱希特在艺术上的主要成就是于本世二十年代末、三十年代初创立了与传统戏剧不同的叙事剧（*Das epische Theater*）理论，并积极付诸实践。本雅

明对它大加赞赏，并把布莱希特的叙事剧创作作为现代艺术的典范去描述。

布莱希特在 1930 年的《关于歌剧〈马哈哥尼城的兴衰的说明〉一文中，首次从理论上阐述了他的叙事剧理论，他在为自己的剧本所写的前言、后记及评论中，多次论述和不断完善他的理论。布莱希特叙事剧理论的主旨内容就是，要求戏剧通过对间离（*Verfremdung*）技巧的运用，达到人种间离效果。间离就是与现实相异，这种对现实的间离，就使观赏者对戏剧采取了一种积极探讨的态度，因此用布莱希特的话来说，他的叙事剧就是通过抽掉一个过程或者一个人物形象的理所当然的、众所周知并明白无误的因素，使观众对它产生惊异和好奇心，引导观众对所表现过程或人物采取一种探讨的、批判的态度，从而把握剧情所展现的真实。对于这样一种间离现实的叙事剧，本雅明大加赞赏，他把这种间离技巧视为新兴

的电视和广播中广泛运用的先进技巧。他说，布莱希特的叙事剧颇具典型地把电影和广播的先进技巧“加以变形地”纳入到剧作艺术中，^[6]这种对间离技巧的运用就使叙事剧与传统戏剧不同，成了不是一目了然的东西，而是要经过一番探讨和思索才能理会的东西，也就是说，这种安排使叙事剧走向了费解。本雅明指出：布莱希特叙事剧中对间离技巧的运用，使观赏者“不是一开始，而是最后”才理解剧情，因此在这种安排中，剧情对观赏者来说“不是亲近的，而是疏离的。观赏者并不像在自然主义戏剧中那样随着满不在乎的心情，而是随着极大的惊讶看到了剧情是一种真实”。^[7]因此本雅明认为，布莱希特的叙事剧体现了现代艺术的典型特征：走向费解^[8]。

本雅明对布莱希特的关注是用布莱希特去解释现代艺术走向费解的特点，他用以说明现代艺术特点的第二位艺术大师则是在本雅明时代已谢世的十九世纪

法国诗人波特莱尔。

（二）波特莱尔——展现惊颤效果的抒情诗

本雅明对波特莱尔具有浓厚兴趣，他除了在其著述中经常提到波特莱尔之外，还写有《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》^[9]这篇专门著述。此外，他还亲自把波特莱尔的作品介绍给德语地区的广大读者。

在本雅明看来，波特莱尔的抒情诗尽管与布莱希特的叙事剧一样，都体现了现代艺术走向费解的特点，但是，两者还是有所不同。布莱希特叙事剧的费解是由于它间离现实，波特莱尔抒情诗走向费解，是由于他不同于传统抒情诗使反思性在抒情诗中占了主导地位。本雅明指出：波特莱尔的抒情诗体现了艺术走向费解的特点，“波特莱尔考虑到了那些面对抒情诗显得难堪的读者。”^[10]他抛弃了传统抒情诗，从而使人称之为“反思性”的经验方式占了主导地位

位^[11]。由此，本雅明进一步指出，以“反思性”为主导特征的波特莱尔的抒情诗展现了现代人的惊颤经验（*Schockerfahrung*）^[12]，他说：“波特莱尔把惊颤经验置于其艺术创造的核心。”^[13]波特莱尔的抒情诗展现了惊颤经验。而惊颤具有突发性和疏异性；因此，它的意义不是一目了然的，需要消化。本雅明指出：“对有生机体来说，消化惊颤是一个要比接受惊颤来得重要的任务”，^[14]因为，作为诗学原则的惊颤不再使诗的对象出现在其作为“故土”的质量中，而只是出现在“观赏”和“疏异”的质量中^[15]。总而言之，在本雅明看来，波特莱尔的抒情诗展现了惊颤经验，从而使他的抒情诗对观赏者来说具有了突发性和疏异性特点，因而，这样的行情诗需要观赏者进行思索和消化，所以，波特莱尔的抒情诗使“反思性”的经验方式占了主导地位，从而体现了艺术走向费解的特点。

此外，本雅明对波特莱尔的关注并没有满足于指出波特莱尔的抒情诗展现惊颤经验的特点，他还从唯物主义观点出发，揭示了这个特点的社会根源，即把波特莱尔的抒情诗与当代人的经验方式相联，根据当代人的经验方式去说明波特莱尔抒情诗的特点。他认为，波特莱尔的抒情诗植根于当代人的经验方式中，即植根于当代人的惊颤体验中。他指出，大都市的人流就表明了这种惊颤体验，在大都市的人流中“行走对单个人来说，是以一系列惊颤和信息冲击为条件的。在危险的交叉路口，行人马上受到一系列信息刺激并迅速发生一系列神经反应”。^[16]所以本雅明指出，波特莱尔“把注意力投向了市场，他的观察是为了找到市场，为了找到买主，即使真理也是如此。”^[17]在本雅明心目中，展现惊颤经验的波特莱尔的抒情诗是与现代人的惊颤体验相一致的，现代人的体验方式就是它赖以存在的社会条件^[18]。

四、《德意志悲剧的诞生》与《说故事者》

本雅明在其早期著述中已表出对现代艺术之费解特点的重视，在1928年推出的《德意志悲剧的诞生》一书中他又进一步把现代艺术的这一特点称之为寓言结构，并对之进行了历史的分析和描述^[19]。

本雅明在《德意志悲剧的诞生》一书中首先从巴洛克艺术的装饰风格里看到了一种非和谐与不对称的特点，然后他从这个特点中抽象出了“寓言”概念，谓之寓言结构，同时又进一步把它演变成现代艺术的表达范型。

现代艺术中的寓言是相对于古典艺术中的象征而言的，在传统艺术的象征中，含义完全包含在作品自身中，这样的作品是完整的，一目了然的；而寓言作品则使自身主题关联外在于作品的东西而产生意义，这样的作品就是非和谐的，费解的。在象征中，艺术作品的各要素是统于一体的、确定的，在寓言结构

中，艺术作品的各要素则是彼此独立的，非确定的。因此，本雅明把现代艺术中的寓言结构视为现代史所证明了的**精神衰败**，对此，他有一个著名的比喻：“在思想的国度里，寓言所处的位置就像废墟在物质的国度里一样”。所以本雅明认为，现代艺术中的寓言结构尤其以死亡和衰败为主题。在具体阐述上他还是着手于巴洛克时期的艺术。具体来说，本雅明从伊丽莎白时代的**创作家卡尔德隆**以及十七世德国古典悲剧作家的作品里看到了精神的衰败，他说：“巴洛克戏剧把历史事件看作一种阴谋的腐败活动，那一时期的统治者摆出一副基督教殉难者的姿态，而与他对峙的无数叛逆者也没有一丝令人信服的真正的革命气息。行动的古典主义动机仅仅是——不满。”^[20]在本雅明看来，在巴洛克戏剧中，信念与作品往往分离，信念往往游离于作品之外，在那里，传统的悲剧冲突成为一系列空洞的、很少有意义的行为，于是，世界

成为一个失去内涵的外壳，这是一种物的过渡所致
的精神衰败，心灵让位于外在的形式，而形式最终让
位于物本身，即对象或材料，这便获得了一种寓言结
构，即物与意义、人类真实存在相分离的表达方式，
但在这种表面的衰败下面，我们仍可感受到巴洛克悲
剧的灵魂——一种内心经验和一种形而上的精神在寻
求表达。这样的寓言结构在本雅明看来，是在对现实
的不要和不满中形成的，他说：“当对象在忧郁的注
视的笼罩下变成寓言，当生命从中涌出，那对象本身
就落在后面，死去了，它是为不朽把自己保存起来：
它把自己陈放在寓言者面前，把自己毫无保留地交给
了他，不管后果是好是坏。换句话说，对象自身是不
能把任何意义投射到自己身上的，它只能接受寓言者
愿意借给它的意义。他把意义灌输给它，他自己则沉
入其中，在里面寓居：这一切必须从本体论意义上而
不是从心理学意义上去理解。在他手里，问题之中的

事物变成了另外的东西，说着另外的事物，这对于他来说成为了打开一个隐蔽的知识王国的钥匙，而他则把它誉为自己的信章。这便包含在作为笔迹的寓言本质之中的事情”〔21〕。

因此，《德意志悲剧的诞生》所说的实际上是寓言结构在艺术中的诞生，即意义游离于形式之外，使作品成为一个四散的不确定的断片，这种艺术中的寓言结构就产生于人对现实的不满。现代艺术中寓言结构占主导地位也就是由于现代人对当今异化现实的不满。本雅明在《德意志悲剧的诞生》之后于1936年推出的《说故事者》一文，就进一步阐述了现代生活的异化方面。

在《说故事者》一文中，本雅明主要借传统与现代艺术表达方式的差异，说明了当代生活在可感经验方面的异化特点，即经验的丧失，从而进一步揭示了现代艺术中寓言结构的社会根源。

本雅明在《说故事者》一文中提出了这个著名论断：现在不再被经验，而只是被经历。在本雅明看来，经验和经历是两种根本不同的社会存在方式。经验（*Erfahrung*）是前工业社会的特征，在经验中，现在的活动是按照从过去流传下来的技艺和传统去理解的，当对过去和现在采取整合观点的时候，经验才会产生，而经历（*Erleben*）则是我们现时代社会的特征，它是经验丧失的产物，在现代工业社会中，活动不能利用由过去活动所建立的知识与技艺的贮藏，而只是前无过去地一切从眼下的现在开始。

本雅明认为，在前工业社会时期，艺术家所扮演的是说故事者的角色，即把过去与现在联系起来，使过去与现在整合。说故事者往往具有“指向现在的趋向”。他的故事讲的尽管是过去，但却包含了某种对现在听众有用的东西。本雅明指出，在以经验为特征的说故事者的角色中，“效用可以在一种场合存在于

道德的教训中；在另一种场合存在于实践的劝告中；在第三种场合存在于谚语或格言中。在每一种场合，说故事者都在忠告他的听众”。^[22]通过对过去与现在的整合，说故事者就传递着经验。这种传达经验的整合观点在现代艺术中便丧失了，现代艺术的接受者所面对的是艺术家个人化的世界以及大众传播对于我们个人需要的漠视，现代艺术不能向接受者传达任何实际的效用。本雅明说，现代“小说的发源地是孤独的个人，他不再能通过给他最重要的关切以实例来表现自己，他自己不接受劝告并且他也不能劝告他人。……在丰富的生活中并且通过对丰富的表现，小说表明了生存的深刻困境。”^[23]现代大众传播似乎与现代小说不同，它提供的是“经过解释而发出”的信息，这些信息是“完全可现解的。”^[24]但它实际上还是与现代小说一致的。由于我们接受了已被完全解释了的信息，这种传播的信息就不能提供任何我们能直接用

以说明我们自己个人境况的东西，因此，我们随之还是只能经历现在，无法经验现在，即无法说明现在。

现代生活的异化使艺术家不再扮演说故事者的角色，而沉溺于个人之中，从而使现代艺术呈现出不同于传统的寓言结构。

本雅明是一个生活在世纪转折点上的人物，他亲眼看到了艺术在现时代所发生的裂变，因此，他的艺术思考的触角有意无意地总是汇集于如何去解释这种艺术裂变这一点上。

五、艺术生产理论的推出

认真钻研过马恩经典著作并自觉接受马克思主义理论的本雅明，在其早期著述中就已自觉地用马克思主义历史唯物主义的方法原则去解释和说明古典艺术在现代社会的终结，现代艺术走向费解这些艺术事实。1934年，本雅明在巴黎又发表了一篇著名论文：《作为生产者的作家》（后收入《试论布莱希特》—

书)。在该文中，本雅明以历史唯物主义有关社会生产力与生产关系的矛盾运动为原则，描述了人类艺术的矛盾运动，从而推出了著名的艺术生产理论。

本雅明认为，对于艺术问题在本质上是正确的解释方法就是去检验它的“生产关系”，如果不是这样，那么，现代的艺术家就会像魏玛时期那些德国的激进分子一样，他们“就精神而言经历了一次革命发展——但同时却没有通过真正的革命方式去思考他们自己的作品的问题，思考作品与生产手段、与它的技巧的关系”。〔25〕

本雅明所说的艺术的生产关系，就是他在《作为生产者的作家》一文中重点阐述的有关艺术生产的现论。本雅明认为，艺术创作过程与物质生产过程一样，艺术家就是生产者，艺术品就是商品，而艺术创作技巧就组成了艺术生命力。一定的创作技巧代表了一定的艺术发展水平，而艺术生产者与艺术品消费者

之间的关系则组成了艺术生产关系。决定人类艺术活动特点与性质的就是艺术生产力与艺术关系的矛盾运动。在人类艺术活动中，当艺术生产力与艺术生产关系发生矛盾时，就会发生艺术上的革命。所以，本雅明竭力推重技巧在艺术中的重要作用，这个作用主要表现在技巧因素决定了艺术的性质与特点，它是分析和把握艺术作品的关键所在。他说：“我称技巧为这样一个概念，这个概念使文学作品能为直接社会分析所把握。由此也就能为唯物主义分析所把握，同时，技巧概念也展现了这样一个辩证的出发点，由此出发点，形式和内容的无益对立就得到了克服。此外，技巧概念也包含有对正确界定倾向与质量关系的说明”。^[26]而且，“只要一部作品正确的政治倾向一同包括了其文学质量……，那么，这种文学倾向就能存在于文学技巧的某种进步或倒退之中。”^[27]根据他的艺术生产理论，技巧是艺术的关键所在，因此，本雅

明就要求艺术家应象布莱希特那样不断革新艺术创作技巧，只有这样才能推动艺术生产力的发展。

本雅明的艺术生产理论把艺术生产力和艺术生产关系视为艺术基本矛盾运动的两个方面，这无疑是符合马克思主义基本精神的，这同时也表明了本雅明作为一名马克思主义文艺理论家的自身特点，尽管他把艺术生产力的构成要素仅限于技巧这一种要素上未免有些关之偏颇，但是，本雅明的理论特点和贡献又恰恰集中地体现在这一技巧一元论中，他的理论视点在很大程度上集中在由新技巧的出现所引起的艺术的革命上，他在《机械复制时代的艺术作品》一文中，对基于新技巧的机械复制艺术的关注，就是由此技巧一元论信念出发的。

六、《机械复制时代的艺术作品》

在本雅明写作《作为生产者的作家》一文后不久，他于 1936 年又写成了其最著名、影响最大的

《机械复制时代的艺术作品》一文，本雅明看到了随着技术革命在当今时代所诞生的以电影为典型代表的新的艺术样式：机械复制艺术，他从其艺术生产理论出发，对这种新型艺术投注了极大的热情，并进行了深入而详尽的分析。

（一）新崛起的艺术：电影

在本雅明看来，较之于戏剧，电影有一个基本特点，就是：戏剧演员的表演是直接面向观众进行的，而电影演员则面对一些机械进行表演。^[28]这样就导致了电影不同于戏剧的四个具体特点：首先，“电影演员由于不是本人亲自向观众展观他的表演，因而，他就失去了舞台演员所具有的在表演中使他的成就与观众的兴味一致的可能。”^[29]戏剧演员在舞台上的表演则能随时随地直接根据观众的反应对他的表演进行调节，从而有效地激起观众的共鸣；而电影演员由于不是直接而对观众表演，因而，他就无法直接根据观

众的反应对他的表演进行调节；其次，电影演员由于不直接面向观众进行表演，因此，他的表演很少由他本人所操纵，而是由一系列机械所决定，戏剧演员的表演尽管不能全然抛弃机械系统，如灯光、舞台布景等，但是，戏剧演员的表演主要地是由他本人所操纵的；再次，电影演员的表演彻底地成了商品生产，不仅他的表演和整个肉身都投入到了由观众所构成的市场中，而且这个观众市场在他进行表演（生产）的过程中很少为他直接把握。^[30]最后，戏剧演员的表演是一个完整的整体，他的表演必须进入到角色中；体会角色情感的整个连贯过程；而电影演员的表演则是按分镜头剧本进行的，它不是一个连贯的整体，而是由一系列被分割的单个部分组成的，因此，电影演员的表演往往不需要沉浸到角色中^[31]。

较之于绘画，本雅明首先认为，画家对他所表现的对象保持着一段距离，他没有沉入到对象中去表现

它的各个细部，而是保持一段距离地表现该对象的完整面貌，即表现它的整体；而电影摄影师则深入到了所表现对象中，他把对象分解成各个诸多部分，然后再按照心目中的原则把它们重新组合在一起^[32]；其次，电影展现的画面由于深入到所表现物的各个细部，就比绘画所展现的画面细微和精确得多，而且，电影由于将对象打碎，对之进行重新组合，因而，它就不像绘画那样只展现单一的视点，它能够被放到诸多不同的视点中去加以理解^[33]；最后，电影与绘画的不同之处还表现在，“绘画无法提供一个共时接受群体的对象，”而电影则能够做到这一点^[34]。

本雅明所作如上这些比较，皆在揭示电影艺术所固有的独特意义。在本雅明看来，这个意义表现在三个方面：

第一、电影艺术通过它所特有的技术手段丰富了我们的视觉世界，展现了我们日常视觉所输的东西，

这是其他任何艺术都无法相比的。本雅明说：“电影摄影机借助一些辅助手段，例如通过下降和提升，通过分割和孤立处理，通过对过程的延长和收缩，通过放大和缩小，便能达到那些肉眼察觉不到的运动。我们只有通过摄影机才能了解到视觉无意识，就像通过心理分析了解到了本能无意识一样。”^[35]“视觉无意识”是本雅明对弗洛伊德“本能无意识”概念的模仿，因此，本雅明说：“电影实际上用可以由弗洛伊德理论来解释的方法，本富了我们的观照世界”，^[36]在本雅明看来。电影通过它固有的技术手段展现的日常视觉未察觉的东西，实际上是一种异于既存现实的东西，它使现实世界中尚未出现的东西达到了超前显现。本雅明说：“电影摄影展开了空间，而慢镜头动作则展开了运动。放大很少是单纯地对我们‘原本’看不清事物的说明，无宁说，放大使材料的新构造完满地达到了超前显现。慢镜头动作很少是使只是熟悉

的运动达到超前显现，而且在这种熟悉的运动中，还揭示了完全未知的运动。

……显而易见，这是一个异样的世界，它不同于眼前事物那样地在摄影机前展现。这个异样首先源于，在人们有意识地编织的空间中出现了无意识地编织的空间”〔37〕。

电影较之于其他艺术的第二个独特意义表现在，它通过它的技术手段，通过对现实的分割和再组合，展现了现实中非机械的方面，而艺术对现实中非机械方面的展示又是现代人所要求的。本雅明指出：“电影对现实的表现，在现代人看来就是无与伦比地富有意义的表现，因为，这种表现正是通过最强烈的机械手段，实现了现实中非机械的方面，现代人就要求艺术品展现现实中的这种非机械方面。”〔38〕在电影中，“现实的那些非机械方面就成了现实中最富有意义的方面”〔39〕。

最后，本雅明基于电影艺术的如上意义，甚至称电影的出现是人类艺术活动中的一次革命。在电影诞生之前，照相摄影早已存在，但是，在照相摄影中，科学价值太浓，而艺术价值则不足，在本雅明看来，电影艺术的出现则富有意义地首次使两者结合起来。他说：“电影的革命功能之一就是，使照相的艺术价值和科学价值合为一体，而在以前，两者是彼此分离的。”〔40〕

本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一文中并没有停留于对电影艺术的特点和意义的揭示中，而从对电影这门新崛起的艺术样式的考察出发，进一步探讨了一些艺术理论上的问题。

（二）艺术自身的演替

在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明由对电影艺术的考察出发，指出了在当今这个时代大变迁中，艺术相应所发生的一系列替变。

a. 有光韵艺术向机械复制艺术的替变。在本雅明那里，光韵艺术泛指传统艺术，即展现出某种或某些光韵（*Aura*）的艺术。这个光韵是指“一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现”。^[41]它的特点是若即若离和独一无二性。本雅明认为，整个传统艺术就是以对物和世界之光韵验为前提的。^[42]而机械复制艺术则主要是指，能以技术复制为手段进行大量复制的艺术品，例如照相，电影等。本雅明对有光韵艺术和机械复制艺术的区分主要在于表明，机械复制艺术在现时代的出现，使一直占主导地位的与之对立的有光韵艺术崩溃了。本雅明说：“在对艺术品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的光韵……，复制技术把所复制的东西从传统领域中解脱了出来，由于它制作了许许多多的复制品，因而，它就用众多的复制物取代了独一无二的存在；由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中去加以欣

赏，因而，它就赋予了所复制对象以现实的活力。这两方面的进程导致了传统的大崩溃。”^[43]机械复制艺术的出现就导致了有光韵艺术，即传统艺术的大崩溃，例如电影生产就消除了光韵。^[44]因此，机械复制艺术取代有光韵艺术是艺术在现时代所发生的一个替变。本雅明认为，导致这个替变的根源在于，现代人“通过占有一个对象的酷似物、摹本或占有它的复制品来占有该对象的愿望与日俱增。”^[45]

b. 艺术的膜拜价值向展示价值的替变，在《机械复制时代的艺术作品》一文中，本雅明由对有光韵艺术和机械复制艺术的描述出发，论述了艺术自身内部的两个矛盾方面：膜拜价值（*Kultwert*）和展示价值（*Ausstellungswert*）。本雅明认为，人类艺术活动从有光韵艺术向机械复制艺术的替变，是由艺术内部两个矛盾方面的运动所致。在有光韵艺术中，艺术的膜拜价值占主导地位，这种艺术建立在膜拜功能和

礼仪功能上，它创造了一个与社会生活相离异的世界；在机械复制艺术中，艺术的展示价值占主导地位，这种艺术脱离了膜拜和礼仪功能，而用“尘世的美”所具有的世俗方式去表达，这在彼特莱尔那里得到了鲜明的体现，本雅明认为，在最早的艺术活动中，艺术的膜拜价值占主导地位。它整个地在艺术中抑制了艺术的展示价值。他说：“最早的艺术品起源于某种礼仪——起初是巫术礼仪，后来是宗教礼仪。在此具有决定意义的是，艺术作品那种具有光韵的存在方式从不能完全与它的礼仪功能分开。换言之，真正的艺术作品所具有的独一无二的价值根源于礼仪中，艺术作品在礼仪中获得了其原始的、最初的使用价值”。^[46]例如，“石器时代的洞穴人描画在洞内壁上的鸵鹿就是一种巫术工具。”^[47]后来随着人类历史的演化，“随着艺术的世俗化，真实性便取代了膜拜价值”。^[48]最早被抑制的展示价值在艺术中占了主导

地位，这就是现时机械复制时代艺术作品的情形。本雅明说：“正是艺术作品的可机械复制性才在人类历史上第一次把艺术品从它对礼仪的寄生中解放了出来。”^[49]而“随着单个艺术活动从礼仪这个母腹中的解放，其产品便获得了展示机会。”^[50]艺术的展示价值便占了主导地位。因此，本雅明对艺术膜拜价值和展示价值的论述，实际上是对有光韵艺术和机械复制艺术的进一步解释，它更详尽地从艺术内部矛盾运动的角度，说明了从有光韵艺术向机械复制艺术替变的内在机制。

c. 美的艺术向后审美艺术的替变。本雅明在对机械复制时代艺术作品的考察中，除了用有光韵艺术和机械复制艺术、艺术的膜拜价值和展示价值来描述现代艺术中所发生的替变外，他还从审美角度对这个替变进行了描述，从而推出了美的艺术（*ästhetische Kunst*）和后审美的艺术（*nachästhetische Kunst*）的

说法。在本雅明那里，美的艺术是指那种本身具有审美属性的艺术；而后审美的艺术则不具有这种直接的审美属性，它的审美属性是后来加上去的，是间接而来的。美的艺术具有自主性外观，而后审美的艺术则不具有自主性外观。本雅明认为，建筑艺术就是后审美艺术的典范，因为，“建筑物以双重方式被接受：通过使用和对它的感知。”^{〔51〕}建筑物本身最初并不是为了审美而被创造出来的，它的审美属性是后随的。从美的艺术和后审美艺术这两个范畴发出，本雅明又进一步把人类艺术活动中从有光韵艺术向机械复制艺术的转变，视为从美的艺术向后审美艺术的转变，他认为，在机械复制时代到来之前，人类的所有艺术活动都属于一种美的艺术，随着信息社会的出现，机械复制时代的到来，美的艺术便走向终结，随着照相摄影艺术的出现，在受人欢迎的可复制的画像中便出现了一种后审美的艺术。电影就是后审美艺术诞生的标

志。这种后审美艺术“由于失去了膜拜基础，因而，它的自主性外观也就消失了。”^[52]它的存在不再是自主的，而是依附在其他价值上，例如在机械复制的艺术中就依附在展示价值上。d. 对艺术品的凝神专注式接受向消遣性接受的替变。本雅明在对艺术的膜拜价值和展示价值的论述中曾与此相应地就艺术接受指出道：“对艺术作品的接受是有不同侧重方面的，在这些不同侧重中，有两种尤为明显：一种侧重于艺术品的膜拜价值，另一种侧重于艺术品的展示价值……。而且，艺术接受的历史演变就是从如上所述的艺术接受的第一种方式向第二种方式的演变。”^[53]后来，随着其思想的展开，本雅明对这两种接受方式作了进一步的具体界定。第一种，对艺术品膜拜价值的侧重，本雅明称之为凝神专注式的接受，在这种接受中，接受者通过他的联想沉入到了作品中，这种接受以个人方式实现，例如绘画就是如此，另一种，对艺

术品展示价值的侧重，本雅明称之为消遣性接受，在这种接受中，接受者并没有沉入到作品中，而是超然于作品，沉浸在自我中，这种接受大多以集体方式发生，它最早体现在建筑艺术中，而现在尤其明显地体现在电影中^[54]。本雅明尤其以电影的出现为例，说明人类对艺术品的接受方式由凝神专注式的接受向消遣性接受的转变。他认为，在现时机械复制时代，随着电影的出现，以前占主导地位的对艺术品的凝神专注式接受愈来愈被消遣性接受所取代，这种接受是顺应艺术中展示价值愈来愈取代膜拜价值的产物。本雅明指出：“消遣性接受随着日益对所有艺术领域的推重而受到人们的重视，而且它成了统觉已发生深刻变化的迹象，这种消遣性接受在电影中便获得了特有的实验地。……电影抑制了膜拜价值，这不仅是由于电影使观众采取了一种鉴赏态度，而且还由于这种鉴赏态度在电影院中并不包括凝神专注，观众成了一位主

考官，但这是一位消遣性的主考官。”^[55]在本雅明心目中，随着电影的出现，消遣性接受取代了凝神专注式接受，从而占了主导地位。

《机械复制时代的艺术作品》一文的推出标志着本雅明在美学道路上走到了顶峰。此后，本雅明再也没有写出具有里程碑意义的著述，直到其1940年被迫自杀。本雅明一生所关注的美学和文艺学问题在《机械复制时代的艺术作品》一文中得到了集中地体现，其一生美学思考最具特色的精华部分也在该文中得到了精辟的表述，因此，该文不仅是本雅明最主要的代表作，也是奠定其在西方美学和文艺理论界地位的著作。

七、结束语

此外，在西方新马克思主义美学的阵营中，本雅明较早地对现时代面临的艺术大转变作出了马克思主义的解释，并首先指出了光韵在现代机械复制时代的

瓦解，这对后人，尤其是对法兰克福学派中的阿多尔诺等人，产生了巨大影响，他的理论为后人提供了一系列理论探讨模式。当然，本雅明的美学理论也不是完美无缺的，其中一个明显的不足就是把新旧艺术对立起来，没有看到艺术活动中不同方面的互相渗透，这就使得他在对艺术活动不同方面的分析中往往有悖于事实地夸大一方而贬低了另一方的存在价值。另外，本雅明在他的著述中还把文化工业和艺术混淆了起来，从而看不到艺术与现实的间距，即看不到艺术对现实非照相式反映的本质，这不能不说也是本雅明思想的一个不足，但是，即便是这些不足的方面也给后人以某种启示。这是已为西方现代文艺学发展本身所证实了的。《机械复制时代的艺术作品》一文，本雅明曾写了二稿。由于前后二稿变动较大，在观点乃至一些具体问题的表述上都有所修正，因此，两者当初就一起公诸于世，后人在编《本雅明全集》时也将

二稿一起收入。鉴于此，这个中译本也将该二稿一起译出，以使读者对本雅明的思想进程有一个较全面、完楚的了解。可见，本雅明的文艺学思想具有强烈的现代精神，他的文艺学研究始终致力于对现代工业社会中所出现的一系列新艺术现象的描述和分析，而且他的现代精神不仅表现在对现代工业社会艺术实践的关注上，更表现在他对现代艺术革命的推崇和赞美上。通过上面的阐述我们可以看到，本雅明文艺学研究的中心就是解释现代工业社会中新旧艺术的演替——他对古典艺术走向终结、现代艺术走向费解这个事实的描述，他对电影这门新崛起艺术固有特点和独特意义的揭示，他对有光韵艺术和机械复制艺术、艺术的膜拜价值和展示价值、美的艺术和后审美艺术、对艺术的凝神专注式接受和消遣性接受的区分等等，所有这些理论努力的最终目的，都在于说明和论证从旧艺术向新艺术的演替以及这种演替的必然性，这一

点，对于我们从美学和艺术学角度深入理解机械复制技术在艺术领域所导致的革命，无疑具有重要的启示意义。因此，我们完全可以这样说，本雅明的艺术理论是对现代艺术革命的一首赞美诗；而在他看来，给传统艺术注入新生命的，就是以机械为媒介的现代照相复制技术。

·注释·

〔1〕本雅明：《论文学》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第60页。

〔2〕本雅明：《论文学》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第42页。

〔3〕本雅明：《论文学》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第43页。

〔4〕本雅明：《论文学》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第39页。

〔5〕本雅明：《论文学》，莱因河畔法兰克福，1969年版，

第 39 页。

[6] 本雅明：《试论布莱希特》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 111 页。

[7] 本雅明：《试论布莱希特》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 10 页。

[8] 本雅明：《试论布莱希特》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 10 页。

[9] 该书由后人从本雅明题为“十九世纪巴黎研究”的手稿中整理而成，1973 年出版。包括三部分：一、“波特莱尔笔下的十九世纪巴黎”；二、“论波特莱尔的几个主题”；三、“巴黎，十九世纪的都城”。

[10] 本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 113 页。

[11] 本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 113 页。

[12] 本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 119 页。

[13] 本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》，莱因河畔法兰克福，1969 年版，第 123 页。

[14] 本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第120页。

[15] 参见《本雅明文选》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第254页。

[16] 本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时期的一位抒情诗人》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第139页。

[17] 《本雅明文选》，莱因河畔法兰克福，1969年版，第195页。

[18] 参见 Gudrun Klatt：《三十年代五位大师对现代派的探讨》，柏林，1984年版，介绍本雅明理论的章节。

[19] 参见《本雅明文集》第1卷，莱因河畔法兰克福，1955年版，第195页、第200页。

[20] 《本雅明文集》第1卷，莱因河畔法兰克福，1955年版，第301页。

[21] 《本雅明文选》第1卷，莱因河畔法兰克福，1969年版，第308页。

[22] 本雅明：《说故事者》，载《启蒙》，H·阿伦特编，伦敦，1970年版，第86页。

[23] 本雅明：《说故事者》，载《启蒙》，H·阿伦特编，

伦敦，1970年版，第87页。

[24] 本雅明：《说故事者》，载《启蒙》，H·阿伦特编，伦敦，1970年版，第89页。

[25] 本雅明：《作为生产者的作家》，见《试论布莱希特》，第91页。

[26] 《作为生产者的作家》，见《试论布莱希特》，第98页。

[27] 《作为生产者的作家》，见《试论布莱希特》，第98页。

[28] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第IX节。

[29] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XII节。

[30] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第X节。

[31] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第IX节。

[32] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XI节。

[33] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XIII节。

[34] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XIII节。

[35] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XIII节。

[36] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XIII节。

[37] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XIII节。

[38] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XI节。

[39] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XI节。

[40] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[41] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[42] 参见本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时间的一位抒情诗人》，第157页。

[43] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[44] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[45] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅸ节。

[46] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅳ节。

[47] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅴ节。

[48] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅳ节。

[49] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅳ节。

[50] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅴ节。

[51] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XⅤ节。

[52] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅶ节。

[53] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅴ节。

[54] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XⅤ节、第XIⅤ节。

[55] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XⅤ节。

[40] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[41] 参见本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[42] 参见本雅明：《波特莱尔——发达资本主义时间的一位抒情诗人》，第157页。

[43] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[44] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅲ节。

[45] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅸ节。

[46] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅳ节。

[47] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅴ节。

[48] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅳ节。

[49] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅳ节。

[50] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅴ节。

[51] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XⅤ节。

[52] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅶ节。

[53] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第Ⅴ节。

[54] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XⅤ节、第XIⅤ节。

[55] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第XⅤ节。