

机械复制时代的艺术作品

1、机械复制

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，机械复制却反映了某种新的东西。历史地讲，它断断续续地发展，在长久地间歇之间跃进，而强度却以一种加速度递增。

早在文字能通过印刷复制之前的很长一段时间里（印刷术使手稿变的可以复制），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。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（平板印刷）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，在图像复制的工艺流程中，照相术第一次把手从最重要地工艺功能上解脱出来，并把这种功能移交给往镜头里看地眼睛。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。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”。

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。

本雅明所说的两种复制：一种是对自然的自动再现 / 复制 representation。摄影电影对对象的自动捕捉与再现，无需人工即可使得对象自动呈现（再现 / 复制自身）。一种是艺术作品自身的再次复制，石印、摄影等。

“The Pencil of Nature”中的两种复制

The little work now presented to the Public is the first attempt to publish a series of plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil. It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing. It is needless, therefore, to say that they differ in all respects, and as widely as possible, in their origin, from plates of the ordinary kind, which owe their existence to the united skill of the Artist and the Engraver.

通过摄影复制的素描作品

<http://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/view/all/who/Talbot,%20William%20Henry%20Fox/w hat/The%20Pencil%20of%20Nature/>

2、aura

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。原作的即时即地性组成了它的原真性（Echtheit）。原作的在场是本真性概念的先决条件。对一件青铜器上的锈斑进行化学分析能够帮助确立这种本身性，就仿佛某件中世纪手稿是出自一个 15 世纪的档案馆一样能为本真性提供证据。

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。

艺术品的机械复制品所处的状况可能不大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。这不仅对艺术作品来说是如此，并且，举例来说，对在电影观众眼前一闪而过的风景来说亦是这样。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。

人们可以把在此排除的东西纳入到光韵 *aura* 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。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，而这正与当代的危机和人类的更新相对应。它们都与现代社会的大众运动密切相联，其最有影响力的代理人就是电影。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。”

人类感性认识方式是对着社会生活历史条件的变化而变化的。揭示由这些感知方式的变化所体现出来的社会变迁。如果能将我们现代感知手段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。我们把光韵定义为一种距离的独特现象，不管这距离是多么近。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，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与亲眼目睹的形象不尽相同。在亲眼目睹的形象中独一无二性和永久性紧密交叉，而在复制品中则是暂时性和可重复性紧密交叉在一起。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。

Boris Groys 灵韵的地理学 *Topology of the Aura*

the loss of aura. How the aura originates before it can or must be lost. The aura originates only by virtue of the modern technology of reproduction- that is to say, it emerges in the same moment as it is lost. And it emerges for the same reason for which it is lost. The concept of aura belongs exclusively to modernity.

Aura is the relationship of the artwork to the site in which it is found- the relationship to its external context. The distinction between original and copy is exclusively a topological one- and as such it is entirely independent of the material nature of the work. The original has a particular site- and through this particular site the original is inscribed into history as this unique object. The copy, by contrast, is virtual, siteless, ahistorical. To reproduce something is to remove it from its site, to deterritorialize it. reproduction transposes the artwork into the network of topologically undetermined circulation. “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its here and now, its unique existence at the place where it happens to be.”

Thus, technical reproduction as such is by no means the reason for the loss of aura. Today's consumer of art prefers art to be brought-delivered. He or she wants the original to come to him or her- as in fact it does, but only as a copy. If we make our way to the artwork, then it is an original. If we force the artwork to come to us, then it is a copy.

Reterritorialize the copy. Art documentation acquires through the installation an aura of the original, the living, the historical. In the installation the documentation gains a site- the here and

now of a historical event. If reproduction makes copies out of originals, installation makes originals out of copies. (post)modernity enacts a complex play of removing from sites and placing in (new) sites, of deterritorialization and reterritorialization, of removing aura and restoring aura.

What distinguish the modern age from earlier periods in this is simply the fact that the originality of a modern work is not determined by its material nature but by its aura, by its context, by its historical site.

3、膜拜价值与展示价值

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。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，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。被复制的艺术作品变成了为了可复制性而设计出来的艺术作品。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。

把灵韵定义为“一种距离的独特现象，不管这距离是多么近”，正体现出了在时空知觉范畴内的艺术作品的仪式价值的准则。距离是贴近的对立面。从本质上讲，处在一定距离之外的对象是不可接近的。不可接近性确实是受崇拜的形象的一种主要品质。

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。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。艺术作品的五花八门的艺术复制手段使它越来越适于展览。

布莱希特，如果艺术作品这个概念已经不能运用于那种在作品转变成商品时出现的事物上，我们就不能不摒弃这个概念。

在照相术里，展览价值开始全面取代膜拜价值。但膜拜价值仍然退守最后一道防御工事：人类的面部表情。从一张瞬间表现了人的面容的旧时照片里，灵韵最后一次散发出它的芬芳。然而一旦当人从照片形象中消失，展览价值便首次显示出它对于膜拜价值的优势。

摄影要求一种特定的接受，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路径。文字说明的需要。

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。

希腊人艺术是一次性的，不能进行技术复制，因此，这些艺术品就被要求有永恒性。希腊人从他们的技术状况出发，在艺术中创造了这种永恒价值。而我们处在与希腊人对峙的一极中，从前的艺术品从未像今天这样在如此大的程度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地由它的可复制性所决定。电影是最具有可修正性的艺术品。

4、摄影复制艺术品。

就艺术功能来说具有更大意义地并不是摄影那或多或少地呈现出艺术性地构造，而是对艺术品进行照像复制的效用。从作为艺术的摄影转向作为摄影的艺术。一幅图景，尤其是一座雕像甚或一幢建筑在相片上远比在实际中看得清楚。机械复制方法最终是一种贬抑技术，它帮助人们去战胜作品。

摄影复制自然。将自然转化为一个可以移动的平面，占有对象。摄影作为 immutable mobile，复制和传播的能力，在平面上复制一切事物，并将之带到任何地方。

“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，而这正与当代的危机和人类的更新相对应。它们都与现代社会的大众运动密切相联。”

巫鸿《图像的转译与美术的释读》，美术史教学中的图像技术。美术学习依赖图册。以前的人如何学习绘画，只能去看原作，出土的作品，温克尔曼等人去希腊，去南部，旅行与学习。弗洛伊德对米开朗琪罗《摩西像》的解释。摄影从本质上改变了美术史的运作，无论是对资料的收集还是对分析的方法，照片（幻灯）都起到了一种中介介质的作用，把不同媒材、形式、尺寸的美术品转译成为统一的、能够在图书馆和图像库保存和分类的影像。这种转译大大地扩展了美术史家占有资料的范围和能力，它使得研究者足不出户就可以对大量资料进行分析，而且还可以细致观察一般看不到或不容易看到的形象。比较式论证方法的兴盛；从空间到视觉的转化；对细节的关注。

最近读到一篇很有意思的文章，内容是关于精神分析学大师弗洛伊德对米开朗琪罗的《摩西像》的解释（《艺术纪要》（The Art Bulletin）二〇〇六年三月号）。根据文章作者玛丽·伯格斯坦（Mary Bergstein）的研究，弗洛伊德对意大利文艺复兴艺术的这一名作情有独钟，不但在一九一四年发表了一篇对它的专论，而且在若干场合下把自己和《旧约》中的这个犹太预言家相比（弗洛伊德本人也是犹太人）。弗洛伊德文章中最重要的论点关系到《摩西像》的内涵——米开朗琪罗的这个雕像所表现的是《圣经》中的哪个情节？所刻画的摩西是处于何种精神状态之下？他的动作和表情的含义又是什么？弗洛伊德对这些问题的回答不但显示出他作为一个心理学家的独特见解，也反映了美术史研究的一个历史转折。

据《旧约·出埃及记》记载，摩西按照上帝的旨意引导以色列人逃出了埃及，上帝给了他写有“十诫”的石板，首条戒律是不可信奉其他神和制作它们的偶像。但当摩西拿着石板走下西奈山的时候，他所看到的却是以色列人已经用黄金铸造了一个牛犊，正在对它狂欢拜祭。震怒之下，摩西把石板扔到山下摔碎。十九世纪的欧洲美术史家一般认为米开朗琪罗的《摩西像》所表现的正是这个情节：摩西的头部激烈左转，注视着膜拜金牛的以色列人，严酷的表情表达出内心的愤怒。虽然仍然坐着，但他上身挺直，一腿前伸、一腿退后，似乎在激动中正突然站起。继之而来的就将是摔碎石板的刹那。

但是在弗洛伊德看来，虽然这个众所周知的《圣经》故事确实给《摩西像》提供了大致的叙事内容，米开朗琪罗所表现的却是《旧约》中没有明确付诸文字的更为微妙的心理活动：当石板从摩西手中滑下的瞬间，这位犹太圣者实际上已经控制住了他内心的愤怒。弗洛伊德的根据是他对雕像的一个细节的观察和解释。在他看来，摩西右手的动作——他引手向胸，手指插入旋涡般的胡须，使之平息下来——所反映的只可能是他对自己激荡内心的约束，而非暴烈情绪的外在发泄。《摩西像》表现的因此是一位具有强烈自我控制力的人类领袖，而非以威慑力量使同族人震服的半神。

在伯格斯坦的文章中，她联系到二十世纪初的欧洲政治形势，以及弗洛伊德本人的犹太情节和人文关怀等各个方面，解释了弗氏对《摩西像》的看法。但是她最出乎意料的发现，也是和本文主题最有关系的论点是：弗洛伊德的释读实际上是基于雕像的照片，而不是现场的实物。伯格斯坦的一个根据是，弗洛伊德文章中所附的很可能由他自己所绘的线图（表现摩西看到以色列人膜拜金牛犊时的一系列动态反应）所根据的是弗拉特利·阿里那瑞（Fratelli Alinari）于一八八〇年左右拍摄的、在十九世纪末到二十世纪初广为传布的《摩西像》照片。她还举出其他证据说明弗洛伊德在研究这个雕像的时候确实使用了摄影图像，甚至还特别请人拍摄了细部。

按照常理推想，弗洛伊德这样做的原因可能是因为他无法直接到现场研究这个雕像，因此必须借助于照片。但这并不符合实际情况，因为当他写那篇文章的时候正在罗马，而且不止一次地参观了位于梵蒂冈圣彼得大教堂的著名雕像。那么弗洛伊德为什么必须要使用照片呢？这就牵涉到这篇短文希望讨论的问题，**即现代美术史中的描述和解释往往根据摄影对原始作品的“转译”，美术史家对照片的依赖实际上成为他们释读美术品的先决条件。**

弗洛伊德在二十世纪初写作《摩西像》的论文的时候，美术史正处在从一般艺术欣赏和古玩家的业余爱好转化为一个现代人文学科的过程中。这个“科学化”的过程极大地得力于摄影术的发明和推广。实际上，我们可以认为摄影从本质上改变了美术史的运作。无论

是对资料的收集还是对分析的方法，照片（以及后来的幻灯片和数码影像）都起到了一种中间介质的作用，把不同媒材、形式、尺寸的美术品“转译”成为统一的、能够在图书馆和图像库保存和分类的影像。这种转译大大地扩展了美术史家占有资料的范围和能力：它使得研究者足不出户就可以对大量资料进行分析，而且还可以细致观察一般看不到或不容易看到的形象，如高空拍照的城市和建筑照片、数千里外的考古发掘现场以及被湮埋的历史遗迹。由于照相资料对美术研究的用处如此明显，一些学者在摄影术发明后不久即建议设立图像档案。如一八五一年时已经有人提出系统拍摄意大利文艺复兴三杰之一拉斐尔的作品。八年以后，美国作家奥利弗·W. 霍尔姆（Oliver W. Holmes, 1809—1894）预言，在将来，摄影图像将如书籍那样充满图书馆，被艺术家、学者和爱好者广泛使用。当代学者罗伯特·S. 纳尔逊（Robert S. Nelson）在一篇很有见地的讨论幻灯教学和美术史研究的关系的文章中指出，霍尔姆斯的这个预言终于由数码技术的发明而得到最后实现（《批评研究》（Critical Inquiry）第二十六期，二〇〇〇年）。

但是照片对美术史的影响远远不限于提供资料。更重要的是，对这种“转译”材料的使用在三个重要方面改变了美术史的基本思维方式。第一个方面是“比较”式论证方法的盛兴：从十九世纪下半叶开始，美术史研究和教学越来越以图像的比较作为立论的基础。与其对某件作品做专门的实地观察，美术史家越来越习惯于在书斋或教室里考辨图片的异同，而这些图片所显示的是现实中不可能共存的对象，或是法国和意大利的教堂，或是希腊和罗马的雕像。这种新的研究方法解释了当时出现的一些重要美术史理论。比如瑞士学者亨利希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin, 1864—1945）对现代美术史影响极大。他通过比较文艺复兴鼎盛时期和十七世纪的艺术，得出五对“艺术表现的普遍形式”，认为这些形式的转化是所有艺术传统发展的内在规律。无独有偶的是，沃尔夫林是最为提倡使用照片资料的美术史家之一，而且被认为是最早在美术史教学中同时使用两台幻灯机的教授。他在一九三一年著文说明这种教学方法的优点，指出演讲者可以随意运用各种各样的图像，包括细部、放大以及变体等等，来深化对作品形式的分析。这种讲演方法随即成为美术史教学中的正统。纳尔逊认为它代表了美术史教学从“以语言为基础”到“以视觉为基础”的重要转变：幻灯片不但提供了立论的证据，更主要的是决定了阐释的结构，成为知识生产中的一个主导因素。

从“语言”到“视觉”的转化也就是从“空间”到“视觉”的转化，这是摄影改变美术史思维的第二个重要方面：当复杂的建筑物和三维的艺术品被再现成二维的图像，当这些照片或幻灯成为研究和教学的主要材料，“视觉”就成为研究者和美术品之间的唯一联系。如果说参观一个建筑时人们需要穿过连续的空间，在实地欣赏一个雕像时会走来走去，不断转移视点，那么这些身体的移动在看照片或幻灯时就都不需要了。特别是在听幻灯讲演的时候，听众坐在黑暗的讲堂里，一边听解说一边看着一幅幅放大的和经过特殊照明的图像。他们和艺术的关系被缩减为“目光”（gaze）的活动，而他们注视的对象是从原来建筑和文化环境中分裂、肢解下来的碎片。

“碎片”的概念进而联系到摄影对美术研究的第三个深层影响，即研究者日益增长的对“细节”的关注。如果说十九世纪上半叶的美术研究仍基于对美术品的笼统印象和宏观美学评价的话，十九世纪下半叶以后的美术研究则成为对“有意义的细节”的筛选和解释。这种倾向在鉴定真伪、确定时代和作者、风格分析、图像志研究等各种美术史领域中都成为主流。研究者的基本技术是通过寻找和解说美术品的细节以证明某种结论，而这种细节的最佳来源莫过于摄影。实际上，我们可以认为美术史照相资料的一大功能就是提供细节，一件著名作品往往被分解为几十个以至上百个细部，研究者因此能够对一张画的微妙笔触或一个建筑上的局部装饰图案进行精细的研究，做出历史或审美的判断。一些十九世纪的欧洲学者，如著名的德国美术史家安东·斯普林格（Anton Springer, 1825—1891），因此把摄影术称为“美术史研究的显微镜”，其功能在于使研究者摆脱主观臆断，使他们的研究日益精确，逐渐进入“科学”的层次。

回到弗洛伊德对《摩西像》的研究，我们现在可以了解为什么他必须以照片作为直接分析的对象。弗洛伊德曾记述自己在圣彼得教堂参观这个雕像的现场经验，但他在那里感到的是孤独和无能为力：摩西似乎在愤怒地注视着他，使他觉得自己似乎是那些丧失了信仰、沉沦于偶像崇拜的群氓中的一员。是照片使他重新具有了学者的自信，因为他可以在这些图像中冷静地发掘出“垃圾堆般的日常观察中未被注意到的特征”。而他所找到的证据

——摩西平息自己胡须的手指——恰恰是这种别人没有注意到的细节特征。

这个特征当然是原作的一部分——米开朗琪罗的《摩西像》确实具有这个动作。但这只是这个雕像的无数特征之一。一个在现场参观的人的观感是他与所有这些特征互动的结果：当他在雕像前移动位置和改变视点，他会看到《摩西像》的不同角度和侧面；他的印象也会被教堂的光线、建筑环境以及周围的其他雕像所影响。这些视觉条件大都在照片中消失了，所留下的只是从一个特定角度摄取的一个特殊的二维图像。作为再现或转译，这个图像同时在取消和强调雕像的某些特征。以弗洛伊德所使用的阿里那瑞的照片为例，从这个角度，摩西的面部表情和双腿的动作成为次要的方面，甚至无法看见；而他的胡须和手的动作成为照片最中心的形象。弗洛伊德文章中登载的另一幅《摩西像》照片进而显示了摄影转译的另外两种功效。首先，通过对照片的剪裁，原来的全身雕像在这里被改造成半身像。其次，原来的建筑环境被抹去，代之以灰色的平面背景。这两种改造，再加上摄影师对摩西面部表情的特殊关注，使得这幅照片成为二十世纪初人们心目中的一幅典型“肖像”作品，而这类肖像为弗洛伊德的“精神分析”提供了最贴切的视觉根据。

The original copy, photography of sculpture(1839 to today), MOMA 2010

Since its birth in the first half of the nineteenth century, photography has offered an unprecedented way to analyze works of art for further study. Through crop, focus, angle of view, degree of close-up, and lighting, as well as through ex post facto techniques of darkroom manipulation, collage, montage, and assemblage, photographers not only interpret the works they record but create stunning reinventions. The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today presents a critical examination of the intersections between photography and sculpture, exploring how the one medium has become implicated in the understanding of the other. Through a selection of nearly three hundred outstanding pictures by more than one hundred artists from the dawn of modernism to the present, the exhibition looks at the ways in which photography at once informs and challenges our understanding of sculpture. Addressing how and why sculpture became a photographic subject, the exhibition examines pictures that range in subject from inanimate objects to performing bodies.

艺术的复制问题不仅仅需要在艺术史的自身历史发展中来理解——艺术的复制由手工复制发展到石印、摄影和电影的机械复制，更需要由现代性的象征流通系统这一层面来理解。拉图尔描述现代科学产生的条件是种种可以将世界转化为一种可见的、可流通的铭写（包括文字、图表、图像、数据、印刷、摄影等）技术，即一种记录 / 复制，而铭写的本质不单在于可见，更在于运动、传播、流通。

现代性在很大程度上可以被理解为是一种流通和传播，从商品的世界消费到航海、铁路等现代交通的发展，再到更有意义的符号的流通（铭写、报纸、图画、照片、电影的运动与消费），而艺术复制也是其中的一员。复制的问题是一个现代性的问题，而非复制技术从古至今不断演进的历史连续发展的问题。复制的需求与复制技术的出现成为衡量现代性文化与艺术的一个重要面向。在前现代社会，复制只是艺术品增殖自身的有限需求，而在现代性条件下，批量复制是资本主义生产制度的核心。艺术复制是现代性流通的重要内容，认识到这一点才会理解为何复制会带来“光晕”（aura）的消失，才会理解本雅明为何会将复制问题与现代性政治联系起来。

复制根本上并不是艺术如何生产出逼真的副本的问题，而是艺术品如何离开其出生的地点而进入无限流通的问题；光晕也不是副本与原作在物质形态上的差异，而是流通带来的脱域（deterritorialization / disembedding）问题。这在本雅明的讨论中都已经包含，但后世学者的研究都只强调了前一点。机械复制不再需要手工操作作为中介，技术实现了对对象的自动的、机械性的复制与再生产。但这里更为重要的不是原本真实的再现，而是由复制使原作变成一个单薄的平面的图像，进而可以进入恒久的流通与传播之中。原作不可移动（或者说移动的成本太高），而图像复制品则可以海量快速传播。正如拉图尔所说，铭写的本质不在视觉化、书写或印刷，更深的核心问题是流通¹。

光晕的丧失实质上是原作离开其原初时空规定而进入无地（non-place）的流通传播

¹ Ibid., p. 7.

之中，是流通使得光晕消失。本雅明说：“艺术作品的即使是最完美的复制品中也缺少一种因素：它的时间和空间的在场，它在它碰巧出现的地方的独一无二的存在。艺术作品存在的独特性决定了在它存在期间制约它的历史……原作的在场是本真性概念的先决条件。”²原作的即时即地性构成了它的光晕。这就是说，光晕是一种原作所具有的时空唯一性和由此而来的生命历史，复制品则是无时间、无地点、无历史的。复制的本质就是使对象物进入恒久“无家”的流通之中。复制某物其实就是将它从历史地点的镌刻中剥离出来，使其脱域，进入一种无地的传播之中。³这种流通传播是复制术的根本功能。本雅明指出，“技术复制能把原作的摹本带到原作本身无法达到的境界”，因此机械复制构成了大众民主的条件之一，“复制技术使复制品脱离了传统的领域。通过制造出许许多多的复制品它以一种摹本的种情性取代了独一无二的存在。复制品能在持有者或听众的特殊环境中供人欣赏，在此，它复活了被复制出来的对象”⁴。复制品可以在任意环境中出现，可以被无限接近，而“距离”却是光晕和原真性的条件⁵。

现代大众关于民主和平等等现代价值的要求是艺术大规模复制出现的根本条件，那种颠覆对象物之原真、占有对象物摹本的欲望使得艺术从原真性的膜拜价值转为复制性的展示价值。这种流通和脱域在政治领域也促成了从膜拜价值到展示价值的转换。“民主把一些政府直接地、亲身地展出在国民代表的面前……照相及录音设备的发明使演说家能够对于无限数量的人来说成为看得见、听得到的东西，政治家在照相机和录音机面前的出场变成了最最重要的事情”⁶。神圣王权经过复制，进入流通，成为祛魅化的民主政治。

艺术复制根本上是现代性流通系统中的现象。我们可以将现代性理解为是一种前所未有的流通、运动与传播系统的出现，这种流通席卷资本主义体系，包括从商品市场、交通工具到货币、电报电话，甚至摄影、电影、画报、艺术复制品等符号文化领域的方方面面。前现代的时空观念与社会形态被这种流通与运动所打破。吉登斯将现代性的扩展动力概括为一种“脱域”。所谓脱域指的是社会关系从彼此互动的地域关系中脱离出来。这是现代性社会时空分离与压缩的结果。在现代性的条件下，通过各种缺场因素的孕育，地点变得捉摸不定，社会活动本身不再是地域性的了，而是受到远距离因素的强烈影响。脱域机制有两个基本类型：象征标志（symbolic tokens）和专家系统（expert system）。象征标志包括货币、权力和语言，其基本的特征是抽象性和可流通性，货币即是典型代表⁷。

吉登斯讨论现代性的象征系统，并未涉及艺术问题，但完全可以把机械复制的艺术放到这个理论框架中来思考。电影史学者汤姆·岗宁（Tom Gunning）借此分析摄影和电影，认为照片的可复制性和可传播性，连同电影的运动性本质及其在世界领域的放映、流通和消费，都是资本主义象征流通系统的重要部分⁸。必须认识到，摄影作为传播这一点的重要性丝毫不亚于其作为一种视觉再现技术。在摄影最初发明的时期，塔尔伯特就已经实现了照片的复制。不同于绘画，照片没有原本，只有无数的复本，照片可被商品化，同任何普通商品一样，被出版发行、出售，是流行的消费品，人们乐于购买异国风光明信片、妓女名媛的照片和各种新奇的立体照片。照片上的信息、符号与形象可以复制、流通和增值，从而重塑整个地理疆界。照片成为全球流通的“货币”，同金钱一样，打破空间的障碍，成为可携带、可流通、可交换的拟像/幻象⁹。比如哈佛燕京图书馆保存了费正清（John

² 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，阿伦特编《启迪》，张旭东、王斑译，江苏人民出版社2006年版，第234页。

³ Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation", in *Art Power*, Cambridge: MIT Press, 2008, pp. 62-63.

⁴ 同注释3，第236页。

⁵ 本雅明说：“在说到历史对象时提出的灵晕概念不妨由自然对象的灵晕加以有益的说明。我们把后者的灵晕定义为一种距离的独特现象，不管这距离是多么近。如果当一个夏日的午后，你歇息时眺望地平线上的山脉或注视那在你身上投下阴影的树枝，你便能体会到那山脉或树枝的灵晕。”同注释3，第237页。

⁶ 同注释3，第236页。

⁷ 吉登斯：《现代性的后果》，田禾译，黄平校，译林出版社2011年版，第18-19页。

⁸ Tom Gunning, "Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema", in Leo Charney and Vanessa R. Schwartz eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Los Angeles: University of California Press, 1995, pp.15-18.

⁹ Ibid.

King Fairbank) 在哈佛讲授近代中国史课程所使用的大量幻灯片, 包括关于近代中国经济、政治、文化等方方面面的大量图像, 其中也包括艺术品, 如敦煌壁画、佛教造像、明清文人画、左翼木刻作品等(图 2)。这些幻灯片上的艺术复制品同其他关于社会或经济的图像没有不同, 漂洋过海在另一个国家的课堂上发挥着讲述、再现、认识一个古老 / 新生中国的任务。

艺术复制品本质上是资本主义商品流通中的一员, 不过, 本雅明所讨论的机械复制艺术不仅指艺术作品经由复制技术得来的复本, 还包括摄影和电影影像本身。摄影和电影是对自然的自动再现 / 复制, 它们凭借光学和化学原理实现对对象的自动捕捉与再现, 无需人工中介即可使得对象自动呈现(复制自身成为图像), 这正是机械复制的艺术。

机械复制媒介带来了更为广泛更为强大的流动性。机械复制使得自然对象便捷地转化为平面上的图像, 完成这一步, 后面的事情顺理成章, 世界、自然和原物无法移动, 图像复制品则可以累积、拼贴、组合、比较、分类、计算、研究, 和最重要的——流通, 现代科学成为文书工作, 帝国档案建立, 世界变得稳定、清晰和可控。在维多利亚时代的英国, “有识之士忍不住将帝国想象成一个档案, 他们必然发现将文献统一成档案远比将分歧的领土与不同的民族统一成帝国要来得简单”¹⁰。

这里真正重要的并不是准确、真实的再现, 而是稳定的平面, 和由平面而来的便捷流通。拉图尔用“不变的流动体”来概括这一点。“不变”是说这些文字图像在流通的过程中并不改变其物理形态, 世界和自然是变动不居的, 而一旦真实的事物被转化为一张平面的文字或图像, 它就不再改变, 与此同时开始具有了流动性, 可以不断的流通传播, 远方事物可以在纸上以很小的代价被传输到其他地方。与自然对象相比, 平面的铭写 / 复制品具有许多优势, 比如“可移动、平坦轻薄、大小尺寸可随意调整、可复制、可组合、与其他不同来源的铭写 / 复制品进行组合叠加、与被插入进其他文本”等等¹¹。世界在文本与图像中被集合起来, 各种可知的和已知的事物构成一个帝国的知识档案。

艺术的复制问题不仅是艺术的问题, 它来源于现代认识论的需求, 和资本主义商品流通消费的双重动力。认识工具和商品属性在机械复制的艺术身上得到充分体现, 比如摄影、画报、电影等最典型的机械复制艺术, 正是最好的认识媒介与大众商品。而这两种动力归根到底是现代社会人对事物的占有欲望, 无论是认识上的把握、形象上的了解还是物理形态上的拥有, 民主平等现代价值和现代政治形态本身就预设了机械复制的出现。

4、电影演员表演的灵韵的丧失

摄影机操纵表演, 不是舞台的连续体, 摄影机、剪辑

演员面对摄影机表演, 放弃灵韵, 因为灵韵与他的在场联结在一起。环绕着演员的灵韵消失了。

当代艺术越是投身于可复制性, 即越不把原作放在中心地位, 就越是期待更大的效用。电影拍摄分场次, 剪辑, 表演是零碎的。在拍摄电影的过程中, 演员无需了解他作出某种成就的内在关系。

演员面对摄影机时感到的陌生, 从根本上, 与人在自己镜中映像面前所感到的疏离是同一性质的东西。但如今映像变得可以独立于人了, 可以被移来搬去了。它被搬到公众的前面。

这里, 我们在由机械复制导致的展览方法中指出的这种变化也已运用到政治领域。统治者的公众形象。民主把一些政府直接地、亲身地展出在国民代表的面前。照相及录音设备的发明使演说家能够对于无限数量的人来说成为看得见、听得到的东西, 政治家在照相机和录音机面前的出场变成了最重要的事情。希特勒的上台。

画家与摄影师。“巫师与外科医生这一对比正好可以比作画家和摄影师这一对。画家在他的作品中同现实保持了一段距离, 而摄影师则深深地刺入现实的织体。在他们捕获的画面之间有着惊人的不同。画家的画面是一幅整体, 而摄影师的画面则由多样的断片按一种新的法则装配而成。”

¹⁰ 南西·阿姆斯特壮:《何谓写实主义中的写真》, 刘纪蕙编《文化的视觉系统 I》, 台北麦田出版 2006 年版, 第 24 页。

¹¹ 同注释 1, pp. 30-31.

5、大众的出场

大众是一个发源地，所有指向当今以新形势出现的艺术作品的传统行为莫不由此孕育出来。大众参与的巨大增长导致了参与方式的变化。电影的大众参与。

几个世纪以来，一直是数目很小的作者面对成千上万的读者，然而这种情况到上世纪末有了变化。印刷越来越发达，各种报刊出现，越来越多的读者成了作者。日报的编辑信箱。原则上每个欧洲人都有机会在某个地方发表意见。作者和公众之间的区分就快要失去最基本的特征。因此，令人尊敬的技艺的特权性质不存在了。阿尔都斯赫胥黎写道：技术进步导致了庸俗化，照像复制和轮转印刷使无穷多的文字和图片可以问世。普遍教育和相对高的工资创造出一个巨大的公众，他们知道怎样读书，买得起读物和画报。一种巨型工业被唤来以便提供这些商品。

艺术的机械复制改变了大众对艺术的反应。对一幅毕加索绘画的消极态度变成了对一步卓别林电影的积极态度。个人反应已由它们即将制造出来的大众反应预先设定好了，他们是在这种大众的观众反应里而不是在电影里作出判断的。一旦当这种反应被再现出来，它们便彼此操纵。一大群人同时注视一幅画是 19 世纪出现的事情，这是绘画的危机的早期症候。绘画绝对不能够为一种同时的集体经验提供对象，建筑却在任何时候都可以做到，史诗在过去能做到，而电影则可以在今天做到。当绘画在特定的条件下，即在反其本质的社会条件下与大众相遇，它就构成了一种严重的威胁。绘画卷进了绘画的机械复制可能性之中。

艺术要求欣赏者专心致志，而大众却追求消遣。消遣与专心构成一个两极化的对立。一个面对艺术作品全神贯注的人是被它吸引进去了。相反，娱乐消遣的大众却把艺术作品吸收进来。消遣正在艺术的所有领域里变得日益引人注目，并在统觉中变成了一场深刻变化的症候，这种状态下的接受在电影里找到了它真正的活动方式，而电影也带着它的震惊效果在半途中迎接这种感知模式。

战争美学。

现代人的日益无产阶级化和大众的日益形成是同一过程的两个方面。

大众的再生产尤其与批量再生产相对应。新闻短片。在大阅兵和巨型接力赛中，在运动会和战争中，在这由摄影机和录音机捕获到的一切当中，大众面对面看到了自己。这个过程是同复制和照相技术的发展紧密联系在一起的。照相机往往能比肉眼更好地看清大众运动。一个鸟瞰能最好地抓住一个几十万人集会的场面。群众运动，在其顶峰就是战争，它体现了一种与机械尤其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以维护所有制关系为条件让他们有所表达。法西斯主义最终要将政治生活审美化——战争。马克思主义所主张的是审美的政治化。

cinema and the invention of modern life

电影研究的新趋向，文化史、现代性。芝加哥电影史系，现代性学派。电影和现代性的共生关系的最新研究。早期电影重新解读。

导论，在 19 世纪和 20 世纪，电影成了现代性诸多特征的综合以及最为充分的表达。对于紧张而异化的现代生活而言，电影同时具备反映与解毒的双重功效。

电影是现代性的技术。电影是资本主义工业的一部分，电影的生产、发行与传播、消费、销售都需要全球资本主义的支撑。大量的都市劳动阶层以及白领和较低层的中产阶级——这些都是现代资本主义机制膨胀的产物——构成了主要的观众群体，他们消费着舞台和银幕上情节剧等感官娱乐形式所人工制造的刺激。

电影与现代性的联结具体体现在一种集体感官机制的塑造。也即电影对于现代都市施之于人的感官经验是一种集中体现，本雅明所谓的“震惊”体验，Tom Gunning 吸引力电影、震惊美学。在工业资本主义条件下，电影推进了一种新的人类感官机制的形成。最近的理论和史学动向，研究电影的感官历史，这一历史平行于都市现代性在工业资本主义扩张时代所走过的历程，并将之具体化呈现。

现代性的研究路向，将电影与更广泛的都市现代生活相连，将电影同其他的视觉技术和经验联系起来，比如摄影、幻灯、交通工具、都市空间等，共同考察一种视觉与感官环境的出现。

这也是文化史的趋向。西方学术界近来的一个明显的研究重点的转向，即从思想史和美学史（二者如今皆因为强调主流运动和代表作家而显得过分“精英”）转向文化史（尤其是某种文化实践的物质性历史）。

早期电影与现代性体验之间关系的三个层面，1 将电影作为大都会及万花筒式的现代文化空间的现象学对象进行考察；2 抛开以电影为狭义中心的形式，书写跨媒介、跨学科的银幕经验文化史；3 突出对具性别特征的、身体化的观影经验的考察。

body and sensation, the new bodily responses to stimulation, over stimulation, and problems of attention distraction. Perception in modern life became a mobile activity

circulation and consumer desire, a culture of market mechanism changed boundaries between private and public spheres.

ephemerality and the moment. Modern time is ephemeral. Panoramic literature, photography, and film endeavored to freeze fleeting distractions and evanescent sensations by identifying isolated moments of “present” experience.

spectacles and spectators. Mass amusement industry

白话现代主义、吸引力电影、震惊美学

借鉴批评理论思想和方法，结合西美尔、本雅明和克拉考尔等的理论，探讨电影这种集故事叙述和感官体验之大成的媒介如何成为现代性的绝佳载体。

本雅明论电影

都市工业现代性深远地改变了人类的感知方式，而电影是这一巨变的综合性体现。

仿佛弗洛伊德精神分析的贡献，电影丰富了我们的感知领域，带来一场统觉（apperzeption）的深化。

通过用周围的事物把我们封闭起来，通过聚焦于熟悉之物的隐秘细节，通过在照相术坦率的引导下探索共同的背景，电影一方面延伸了我们对统治着我们生活的必须之物的理解，另一方面又保证了一个巨大的意想不到的活动领域。我们的小酒店和大都会的街道、我们的办公室和布置好的房间、我们的铁路车站和我们的工厂似乎把我们无望地锁闭起来。这时电影出现了，这个监狱世界即被十分之一秒的运动速度扯得粉碎。……它整个揭示出课题的新的结构形态。慢镜头不仅仅是呈现运动的为人熟知的特性，而是在里面揭示出一种全然不为人知的东西。一种不同的自然冲照相机打开了自身，而这是肉眼无法捕获的——这仅仅是因为人有意识去探索的空间为一个被无意识地穿透地空间所取代。即使人具有关于人如何走路地一般知识，也会对几分之几秒内人地步态姿势一无所知。伸手去拿一个打火机或一个汤勺地动作是任人都很熟悉地机械动作，然而我们谁也不知道在手和器物之间真正发生的事情，更不用说这一切还怎样随我们的情绪状态而变化。在此，摄影机借助它上升或下降，插入或隔离，延伸或加速，放大或缩小等等机能而介入近来。摄影机把我们带入无意识的视觉，犹如精神分析把我们领进无意识的冲动。

比较银幕与绘画，绘画呼唤观看者凝神注视，而电影则画面变幻不居。在观看这些形象时，观看者的联想过程被这些形象不停的突然的变化打断了。这构成了电影的震惊效果，同所有震惊一样，这也应该由提高了的内心现实来加以缓解。现代人面临着一种日益加剧的威胁，电影同这种威胁是步调一致的。电影应和了在统觉机器方面的深刻变化——在个人的天平上，这场变化由人在大城市街道交通中体验到了；在历史的天平上，则被每一个当今的公民体验到了。

电影作为一种特殊工业以及它对日常生活的渗透，与现代化和资本主义生产进程的加剧相平行。都市环境中感官负担的加重，使现代都市主体的感觉中枢趋于麻木。使人们丧失了面对刺激最初应有的反应。而电影则对生活中的震惊进行表现。同时，人们对“愈加强大的美学技艺，更具刺激性的奇观和轰动效应”有越来越高的需要。现代生活与文化产业之间建立了一种共生的关系。

http://v.youku.com/v_show/id_XNDEOMDE3NTk2.html

F.W. Murnau Sunrise: A Song of Two Humans 茂瑙《日出》，2:30, 13:30, 43:30, 58:30

- 《sunrise》：乡村与都市。对都市空间的全方位的展现（街道、交通、餐馆、照相馆、游乐场）。全方位感官刺激（叠加的人群、车马、建筑，声音）。都市画面的出现仿佛看电影。都市感官对于人物的塑造。

克拉考尔，纪实电影理论，纪录电影派

电影技术的发展，不再是无声的黑白世界，宽银幕也更接近人在现实中的视觉感知，电影画面的景深效果。一系列改变使得电影的感知越来越接近于现实的感知。这种以影像与对象的同一性为基本前提的理论代表是写实主义电影理论。

传统艺术的形象都毫无例外地有着人地经验地加入，而照相和电影则是光线在底片上直接感光，可以做到完全逼真。照相本身就是现实。影像与对象的同一性。电影影像对于其对象的复制关系。影像分享了表现对象的真实性，这造成了电影与其他所有艺术的根本区别。

另一方面，写实主义理论家认为电影最终提供了一种向感官联系回归的可能性。在它们看来，这是人类经验的正当形式。他们试图通过提倡一种新的表现形式，解放被工具理性压抑的价值和经验。对于写实主义来说，最为关键的是电影感知提供了一种以往的艺术门类所无法提供的与日常生活感知几乎完全相同的艺术感知形式。这种感知被柏拉图斥为无价值。而写实主义则认为电影这种新媒介身上的新品质可以提供一种向现象向感官回归的方法和途径。这些写实主义者在现代高度的理性压抑中试图通过返回到感官知觉状态的方式，重新把世界还原为感性的、具体的、生动的。

克拉考尔电影理论的理论基础：

每门艺术都有其特殊的本性，各门艺术都不应盲目地模仿或借助其他艺术的手段。确定电影的本性也就是电影的特殊表现手段是电影研究的根本问题，由此才能判断哪些影片是“电影的”哪些是“非电影的”。

电影的本性是照相本性的延留，跟我们周围的世界有一种显而易见的近亲性。电影的本性是纪录和揭示，是对物质现实生活的复原。当影片纪录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。电影热衷于描绘转瞬即逝的具体生活——倏忽犹如朝露的生活现象、街上的人群、不自觉的手势和其他飘乎无常的印象，是电影的真正食粮。卢米埃的同时代人称赞他的影片表现了“风吹树叶，自成波浪”，这句话最好表现了电影的本性。一部影片是否发挥了电影手段的可能性，应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。

因此，克拉考尔反对“造型”的、幻想的、精神性的、艺术性的电影，反对搬演历史，认为电影和悲剧互不相容。

电影所攫取的是事物的表层。第一回看电影的体验。《电影作为日常生活中不平凡景象的发现者》。使我深深感到震动的是一条普通的郊区马路，满路的光影竟使它变了一个样。路旁有几棵树，前景中有一个水坑，映照出一些看不见的房屋的正面和一角天空。然后一阵微风搅动了映影，以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界——这个形象我从未忘怀过。

1960年，他的《电影的本性》由牛津大学出版社首次推出英译本，而这个时间点已经是法国新浪潮狂潮突起的时候了，整个电影语言观念和欧洲思想界对电影的思考都迎来了巨大的变革。

克拉考尔的写实主义电影理论很大程度上是以他对现代性的思考为基础的。现象学式的思考方式，拒绝把抽象概念作为分析现实的出发点，而是紧紧扣住直接经验到的活生生的现实。“我们离开现实的程度已经让人恐怖，充满着具体化的人和事物的现实必须具体地去看。”作为现代社会救赎者的电影。现代社会的异化。克拉考尔把艺术走向抽象（实验电影）和人与现实关系的疏远联系起来，这样，利用电影的这种复制现实的特质，重新建立人与现实的关系，就带有了一种宗教意味上的救赎性质。在这个意义上，我们可以理解克拉考尔为何对实验电影持批判态度，他把这种电影美学看作是现代社会西方人精神扭

曲的异化状态在电影艺术上的反映。所以，电影应该回到它的本性，对物质现实的复原上。“奥斯维辛之后的电影”。实体的美学而非形式的美学。

照相的独特能力在于纪录可见的，复制自然甚至与自然本身相同。揭示，展示人眼看不到的。美学态度——现实主义，毫不变形地再现现实。

艺术家摄影师则追求一种“造型的”倾向，要自由的结构美丽的画面，而不是攫取原始的自然，绘画式摄影，模仿艺术而非新鲜的现实。

然而，倾向造型的摄影师也无法抗拒照相本性的吸引力。罗宾逊鼓吹为美放弃真的时候，也会赞扬照相手段忠于现实的无与伦比的能力。

“照相的”方法，现实主义的倾向。真实再现自然，最低的要求。而一张用别的方法达成的美丽的构图则可能缺乏照相的本性，非照相的。

遵守照相方法的照片表现出某种近亲性。1 照相跟未改动的现实有着一种明显的近亲性。纯粹的瞬间即时的自然。2 由于这种对未经改动的现实的偏爱，照相倾向于强调偶见的事物。抓拍。变化的车马行人。城市生活是当代最适合于照相的主要题材，大城市引起的种种梦想便被具体化为偶然的邂逅、古怪的重叠和难以置信的偶合等等之类的画面纪录。肖像摄影，即便是最典型的肖像也必须含有某个偶然性质的特点。照相手段跟那种仿佛是被强迫纳入一个“显见的构图型式”的照片是格格不入的。3 照相倾向于暗示人生之无涯。因为偶然的画面只代表片段而不是整体。只有当它不给人以完整无疑的感觉才是合乎要求的。它的边框知识一个临时性的界限，它的结构代表着某种未能包括在内的东西——一可观的存在。

物质现实的再现。纪录的功能。运动：追赶、舞蹈、发生中的运动（客观的运动，中止了的运动并不停息，只是从外在活动变成了内在活动）。静物。通过大特写让我们感受到隐藏在一顶帽子、一把椅子、一只手和一只脚之中的潜在力量，不同于舞台。无生命物以主人公的姿态出现。《战舰波将金号》

揭示的功能。在正常条件下看不见的东西。小。特写。格里菲斯《党同伐异》中梅马区在法庭上攥紧双手的镜头。微小的物质现象的巨大形象，揭示了物质现实的新的方面。双手变成了某种有着自己生命的机体。

《情人》中梁家辉的手指。19:27

http://www.le.com/ptv/vplay/27462475.html?ch=baiduald_mfdy

大。各种巨大的物象。群众，聚散无常的人群塞满了各大城市，这是一种新的现象，各种传统艺术如舞台是没有力量再现和把握它的。电影担负起这一任务。把若干摄自不同距离的画面结合起来，远景、细节、运动。

转瞬即逝的东西。云影、飘摇的树叶。慢摄、快摄（时间的特写）。《浮城迷事》

01: 06:53

http://www.iqiyi.com/dianying/20121220/2942714c58b99bfff.html?vfm=2008_aldbd#curid=143268800_2e0b7d8d13c044109fd8870a7998ecc8

头脑里的盲点。不合习惯的复合体。把熟知的物象加以支解，并将其中某几部分只见本来是看不见的关系凸现出来。废物。习见的东西，当摄影机摇拍时，无生命物也变得富有表情。

怵目惊心的现象。

固有的近亲性。1 未经搬演的事物；2 偶然的事物。城市街道，还包括它的各种延伸部分，比如火车站、舞场、酒馆等。意外事件多于注定的事件；3 无穷无尽。再现出外部的联系，二十四小时拍摄；4 含义模糊的事物；5 生活流。电影化的影片所唤起的现实比它实际所描绘的现实内容更为丰富，它们的再现范围时超出物理世界之外的，暗示出一个可以恰切地称之为“生活”的现实。格里菲斯影片中那些难以忘怀的人物似乎从街道上直接走进影片的，直接从生活里走上银幕的。街上的人不是明确的轮廓鲜明的个人，而是一群散漫的、线条粗略的、捉摸不定的人形。卡尔格吕内，《街道》第一个有意识地把街道作为生活场景加以描绘的电影导演。

克拉考尔从电影的基本构成元素的各个角度开展了关于电影本性的辩论，所有的中心其实全然在他的副标题——“物质现实的复原”。克拉考尔看起来对电影修辞学做了一套

几乎是“铁律”的总结，但是这些“铁律”并不是为了指导创作出“好电影”，而是为了创作出“真且善的电影”，因为只有这样的电影才具有社会学和伦理学的疗救作用，这样才可以达成“复原”的基督教式的自我救赎作用。

按照克拉考尔，一部影片只有当它是以电影的基本特性为结构基础时，它在美学上才是正当的。一般的造型美的要求，比如构图、颜色、对象形态等，只有在它是自然现实的自然属性时，才是影像的附属结果。那么，不追求美的电影为何会让人感觉到美？让克拉考尔心心念念的那个画面是那么平淡无奇，为何日常生活的复现会让人着迷？

第一回看电影的体验。《电影作为日常生活中不平凡景象的发现者》。使我深深感到震动的是一条普通的郊区马路，满路的光影竟使它变了一个样。路旁有几棵树，前景中有一个水坑，映照出一些看不见的房屋的正面和一角天空。然后一阵微风搅动了映影，以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界——这个形象我从未忘怀过。

日常生活的再现—物质现实的复原的神奇魅力在哪里？

“上镜头性”（photogenie）照相和神采。指的是摄影机所摄取的质朴自然的画面中所呈现出来的令人着迷的影像魅力。爱泼斯坦“凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我都将称之为‘上镜头’的东西。凡是通过电影的再现而无所增添的现象，都是不‘上镜头’的，因而也就不属于电影艺术。”也就是说，在电影画面中显现出来的这种魅力并非完全地来自于被摄物本身，电影所特有的再现特性对于被摄的物质对象是有所增添的。这种增添的东西被他们视为电影画面精神气质的源泉，也是电影最为基本的属性。

在电影画面中显现出来的这种上镜头性和揭示力并非来自于被摄物本身，也并非完全来自于摄影机，而是来自于二者的完美结合。这种结合在电影那里，本质在于时空中的运动性。爱泼斯坦指出，“只有这个世界动态的方面，包括事物的或者心灵的，才能通过电影的再现现出他们的精神特质的增添情况。”电影是运动影像，即使是中止了的运动也并不停息，只是从外在活动变成了内在活动，身体的运动与心灵的运动，都是电影的对象。

“上镜头的动态，就是在四维的时间——空间体系中的动态，是同时存在与时间和空间中的一种动态。”“一个物体的上镜头的方面是他在时间和空间中各种变化的终结式。”

“只有事物，生物，心灵的动态的有个性的现象才具有上镜头性，才能通过电影的再现而获得高级的精神特质。”¹² 在爱浦斯坦的阐述中，上镜头性本质上是电影的运动性。

这是为什么克拉考尔的回忆会强调：“一阵微风搅动了映影，以天空为衬托的房子开始晃动起来。污水坑里的摇晃不定的世界。”因为发生了运动。水波、蒸汽、风吹树叶，最好地体现了纯粹的运动性。

蒙太奇也是上镜头性的重要来源。蒙太奇概念的奠基者库里肖夫，关注的是镜头与镜头的连接或并置之后，对于单个镜头来说有所添加的那些东西。它们可能是情绪的添加，可能是空间关系的重置等。蒙太奇恰恰是那种增添的东西之所由来，也正是电影的“电影性”之所在。

日常生活的再现—物质现实的复原的神奇魅力在于镜头媒介本身。经由摄影机镜头的中介，对象获得了一种“上镜头性”（photogenie）。无论是照相还是电影，摄影镜头都具有一种揭示的功能。当一张照片将对象从其与生活的无数种关系中切割开来，凝固为一个不变的切片，人与对象的关系第一次被凝练为只有纯粹的观看，于是我们看到了非此看不到的东西，看到事物的表面、形状、光泽、纹理，产生审美感受，并非这些形状、光泽、纹理符合美的造型法则，而是他们在镜头的转译与观众的凝视之间，戴上了光华。本雅明曾用巫师与外科医生之间的不同来比喻摄影。弗洛伊德在分析米开朗琪罗的摩西像时使用了照片，称因为他可以在照片中冷静地发掘出“垃圾堆般的日常观察中未被注意到的特征”。¹³ 电影也是如此，让我们看到在正常条件下看不见的东西，比如微小的事物的巨大形象，揭示出物质现实的新的方面。例如电影《情人》中男女主人公在汽车里从试探到

¹² 爱浦斯坦：《电影的本质》，李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》（修订本），三联书店 2006 年，第 81-88 页。

¹³ 转引自（美）巫鸿：《图像的转译与美术的释读》，《美术史十议》，三联书店 2008 年，第 15~25 页。

紧握的双手，好像变成了某种有着自己生命的机体。电影的各种远景、近景和细节让生活呈现出其非此不可见的丰富面貌。于是，废物、熟视无睹的事物、习见的东西，当出现在摄影机的摇拍镜头中的时候，这些无生命物也变得富有表情，以主人公的姿态出现。电影让我们感受到隐藏在一顶帽子、一把椅子、一只手和一只脚之中的潜在力量，这完全不同于舞台表演。