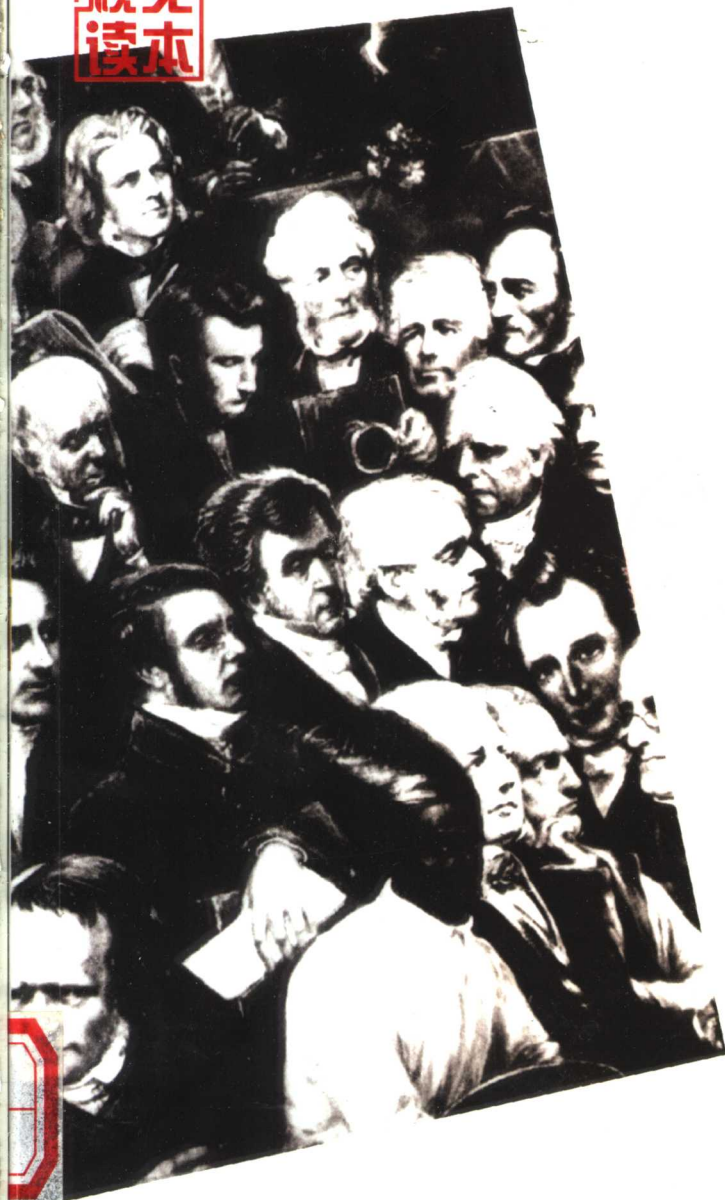


视觉
读本

技术复制时代

艺术作品

〔德〕瓦尔特·本雅明著 胡不适译



浙江文艺出版社

Zhejiang Literature & Art Publishing House



技术复制时代 ⑤ 艺术作品

[德] 瓦尔特·本雅明 著

胡不适 译 音 洁 图文编纂

浙江文艺出版社

Zhejiang Literature & Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

技术复制时代的艺术作品 / (德) 本雅明 (Benjamin, W.) 著; 胡不适译.

音洁图文编纂. —杭州: 浙江文艺出版社, 2005.1

(视觉读本丛书)

ISBN 7-5339-2116-X

I. 技... II. ①本...②胡...③音... III. 艺术—普及读物 IV. J-49

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第131879号

技术复制时代的艺术作品

作 者: [德] 瓦尔特·本雅明

译 者: 胡不适

图文编纂: 音 洁

策 划: 王晓乐

责任编辑: 王晓乐

装帧设计: 胡东梅·麦唯设计工作室

内文制作: 骆晓菁

责任校对: 许红梅

责任出版: 朱毅平

出版发行: 浙江文艺出版社

地 址: 杭州市体育场路347号

印 刷: 杭州富春印务有限公司

出版日期: 2005年1月第1版 2005年1月第1次印刷

开 本: 880×1240 1/32

印 张: 6.25 插 页: 3

印 数: 0001-5000

书 号: ISBN 7-5339-2116-X / J.177

定 价: 18.00元

本雅明像





摄影记者 安德列斯·菲尼戈尔摄 1955年

代译序：机器做主^①

林赛·沃特斯

1936年2月27日，瓦尔特·本雅明寄给他的朋友提奥多·阿多诺一组论述艺术在现代世界发展的论文的第二个版本。在他给阿氏书信

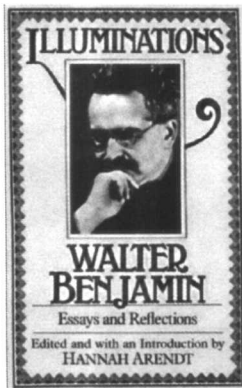
① 原题为 *The Machine Takes Command*，为美国哈佛大学教授林赛·沃特斯（Lindsay Waters）先生2004年6月5日于杭州中国美术学院所作的学术演讲稿。沃特斯先生为本雅明专家，也是本雅明英文全集版的主编。在这次演讲中，沃特斯先生从人与机器的关系入手来探讨本雅明哲学思想中关于艺术作品的本质、艺术作品的复制以及艺术史本身的发展等诸多方面的问题，为我们研究本雅明这位极为复杂的德国思想家提供了一个很好的参照。本人受好友之托，有幸成为林赛教授此次杭州之行的现场翻译，与其就本雅明思想的方方面面多所谈论，多有收获。在此特向林赛教授致意。

——译者注

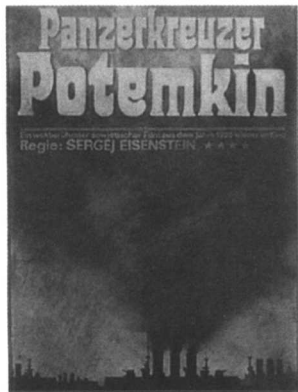
的信封上盖的是巴黎的邮戳，从信中我们可以感觉到本雅明的兴奋之情。他明白，自己已经写出了非常重要的东西，充满着预言的力量；而且，正因为如此，他才在这致挚友的信中流露了比以往更多的焦急之意。早在1935年末，他就已经告诉他的朋友们，他正在写一篇“有计划的東西”，一个他的“拱廊计划”的续集，这篇东西将揭露艺术在现代世界中的“隐蔽的结构特征”。他寄给阿多诺的乃是其论文《技术复制时代的艺术作品》的第二版；此文已经过删削并译成法文，因为同处流亡之中的马克斯·霍克海默更希望这论文不要以德文形式刊登在《社会学杂志》上。这篇论文的法文译本也就成了本雅明有生之年发表的惟一个版本。因为编辑工作的持续进展，这论文直到1955年才得以用德文发表，而这乃是本雅明为回复阿多诺对第二稿的辛辣攻击而准备的第三稿。这个第三稿也是刊于1968年版的文集《启迪》中英译文的基础，这个文集是由汉娜·阿伦特编辑的。



提奥多·阿多诺像



本雅明著作《启迪》英文版封面



《战舰波将金号》(1925)招贴



爱森斯坦像

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

阿多诺认为，本雅明的冷酷无情是没有一致性的。而且，任何细读本文的读者都会同情阿多诺：此论文有着一种在谈论艺术时不寻常的战略意味与好战特征。对弹道学的谈论是一个不断出现的参照点，这就揭明了一点：本雅明既感觉到自己身受攻击，又将军事与艺术技艺看做是互相纠缠的。读者们会发现他们身处试验场上，而非舒服地研究亲切可人的散文家蒙田。通过一个又一个论点，本雅明不断地对自己的议论进行重组，一如爱森斯坦在《战舰波将金号》中重新组织他的主体激怒我们，使我们一再关注机械复制这一问题，但却是从极为不同的视点出发。《技术复制时代的艺术作品》令人不安，因为它将机器放置于人类认为

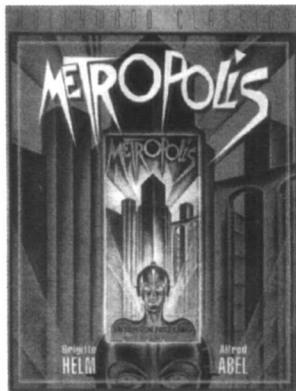
自己要占据的位置。这是异端邪说，因为它声称机械成分，而非神圣的灵感，才最适宜解释艺术品的审美特质。本雅明给我们的是没有心灵的设计，而这作为废墟的心灵又被改变，与机械形成一种可怕的联合。

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

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



弗里茨·朗像



《大都会》（1927）招贴

到了三十年代初期，这场文化革命就已经结束。1933年后，纳粹主义催生了由国家控制的美学民族主义。而本雅明要努力提出一个左派与右派都无法设想的不同立场，它拒斥两个极端都提供的种种统一化体系。许多二十世纪三十年代艺术家与批评家心甘情愿地为政治而放弃了艺术；与之相反，本雅明却力求找到一条道路，既关注艺术的需要又关注政治的需要，而不牺牲任何一方。在《技术复制时代的艺术作品》一文中阐明的论点建构了要解决这一关系的最为根本的努力中的一种，在那个时代，只有很少的作者，比如路易斯·门福德与詹姆斯·乔伊斯才就技术复制的美学后果进行了反思。

为艺术树碑立传的种种观点总是力求否认艺术教育接受中的物质与技术方面。本雅明的焦点不在于在任何超验的意义上探求艺术的道德与政治，而是艺术的制作及其对一件作品的接受所产生的后果。传统的批评所作的是追求整体性，而本雅明则追求非整体性，像一

名侦探扫视一处犯罪现场，寻找一切可能错失的东西。因为认定对整体性传统的偏好令艺术评论家们心胸狭隘，本雅明的目标就是打碎传统，以展示其借以组装起来的多种多样的碎片。

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



詹姆斯·乔伊斯像



贝托尔特·布莱希特像



诺瓦利斯像

国土上的‘兰花’^①”（全集，第四卷，第263页）。我们也观察到，我们被引导着忽视机器的功能，但是它确实在那儿，“一只无感情的不会受伤的眼睛”，像恩斯特·容格尔在1934年形容的那样。有机完美的幻想曾经是德国浪漫主义的目的：诺瓦利斯的《海因利希·

① “兰花”指超乎尘世的、奇迹般的珍奇之物，尤为德国浪漫主义文学传统中的主人公全力追寻之目的。——译者注

冯·奥廷根》中的主角追寻的兰花已经被一种直接获得的兰花替代。讽刺的是，这兰花乃全借助人工技巧得来。我们也许以为，电影是没有缝隙的；可是事实上，它恰恰就是缝合而来的，被人以大量的镜头组装起来，而这些镜头也早已经过剪辑再剪辑，经过砍削，再被缝合起来。新的电影理想取代了传统的艺术，本雅明将后者定义为通过其“灵晕”^①（*Aura*）来吸引人们的艺术作品——通过这样的事实，即

① 灵晕，根据日本学者三岛宪一的研究，它“作为表示艺术作品拥有的独特品格的词汇，本雅明通过它所思考的问题已经有了各种各样的议论。例如，在‘气氛’这一意义下，与他从李格尔那里接受的术语有关。本雅明的功绩是将其历史化”；可供参考。三岛又指出，“‘灵晕’并非本雅明特有的概念，它在二十世纪六十年代以后对马克思主义的本雅明的接受中独步，成了在使复制技术的可能性与被错误狭隘理解的现代主义艺术中相结合的艺术社会学式泡沫理论中的流行词语”，就有批判的成分在内了。按：*Aura*一词在德文中并不深奥，英语中亦然。把握本雅明使用此词的意义，自然必须建立在细读文本并熟悉他的总体思想的基础之上，敬请识者察之。国内学界译法不一，本书从旧译。——译者注

被高悬于博物馆，被装框，被守卫。电影之美——根据本雅明的乌托邦观念来看——在于它不像灵晕艺术那样麻痹我们，使我们变得彬彬有礼，而是侵入我们的感性。电影使得姿态显而易见，而姿态的吸引力——一个人生断片，一个身体的最小运动，在三十年代如此众多的影片中受到重视——训练我们，使我们变得专心起来：其办法是触怒我们，让我们投入到屏幕的场景中去。以往的艺术在传统中安家，而如今形成鲜明对比的是，它在我们的身体中安了家。

在电影的现代文化中，本雅明发现了一些强大到足以裂开传统之墙的力量。但是，书写也同样是一系列起中介作用的人工产物或说机械物中的一种，它们从洞穴画一直延续到印刷媒体，再延续到电影。这样的中介性人工产物从来都不只是手段而已，从来都不是透明的传播者。无论它们在何处关键性地发生，正如在书写中或电影中那样，它们都是在完成一项任务当中被带入协作关系的许多结构性因素之

一。人类学会了如何使用人工产物来工作，这些工作他们无法独自完成或者单单由机器完成。我们在流行的大众艺术中获得的艺术从来都不是一个人独自做出来的产品。

在任何新的理论领域，第一步都存在于将物从神秘的意义中剥离出来。有些人要将人生通过艺术变得圆满；与此相对，本雅明赞颂那些揭示艺术为何永远无法将人生被撕开的东西再联结起来的文化行为。电影给予我们“根据一项新的法则建构的零散部分的组合”（全集，第四卷，第264页）。在建立起与神秘的艺术观针锋相对的立场之后，本雅明继续前进，提出了一种关于电影所作所为的积极看法。

语言一直是我们象征交往行为体系中的主宰者；然而，语言只是一个“专心一意的体系”。它“（一般而言）是象征性的思想，它是第一位的，它是驱动性力量”，并且将语言与视觉再现一起包含起来（参见莫林·唐纳德）。如果我们更为深入地察看，电影是如何继续人类借以将我们精神与感觉装置的某些内

容转移到艺术品当中去的过程，我们就能明白电影是如何地解放我们思考与感觉的能力，以应对新的挑战。

因为紧紧盯住“真实性”的观点不放并视之为评判艺术作品的关键标准，许多当时的知识分子苦苦地抱怨大众文化的转向。但是本雅明的友人，齐格弗雷德·克拉考尔却承认，正



齐格弗雷德·克拉考尔像

如本雅明自己一样，回避与大众文化发展的联姻是没有任何意义的。就像克拉考尔写的，“对向大众趣味的转变自怨自艾为时已晚（……），这是一种小资产阶级的方式。”

本雅明这样来分析电影：通过攻击对一些电影崇拜者来说最为珍贵的谎言，即它给予我们未经中介过的自然。但是，要理解人类的处境——本雅明最关心的东西是他所谓的人类“统觉”——我们不得不承认，人类已经沉陷于他们借以看、感觉与思考世界的事物之中了。传统的艺术作品与传统的技术，比如印刷术安安全全地存在于身体之外。照相机与电影的怪异之处在于，它们消解了存在于人类与机械之间的疆界。本雅明论证说，一套完整的中介因素之网——有些是人，一些则否——才是艺术作品的制造者，而非传统艺术理论所谓的专断的自我。在拒斥了对艺术的仪式化叙述之后，本雅明开始从下向上地阐述艺术，像一位机械师。

照相机的到来在艺术创造力领域与社会领