

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——

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一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吁声。

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其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。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