


出版统筹 佘江涛

策划编辑 杨全强

责任编辑 杨全强 蔚 蓝

装帧设计 南京七九八文化传播有限公司

 E-mail: cn798@126.com

汉译大众精品文库

面对面的杀戮

[英]乔安娜·伯克 著

纳粹德国：一部新的历史

[德]克劳斯·费舍尔 著

窗

[法]彭塔力斯 著

发达资本主义时代的抒情诗人

[德]瓦尔特·本雅明 著

动物素描

[法]布封 著

十九世纪的爱情

[法]司汤达 著

巴黎到月亮

[美]亚当·戈普尼克 著

我们

[俄]尤金·扎米亚金 著

知识分子都到哪里去了

[英]弗兰克·富里迪 著

教育为何是无用的

[美]丹尼尔·科顿姆 著

巴黎伦敦落魄记

[英]乔治·奥威尔 著

向加泰罗尼亚致敬

[英]乔治·奥威尔 著

异端群像(即出)

[英]特里·伊格尔顿 著

德国反犹史(即出)

[德]克劳斯·费舍尔 著

单行道

[德]瓦尔特·本雅明 著

▷ 摄影小史 + 机械复制时代的艺术作品

[德]瓦尔特·本雅明 著

战地日记(即出)

[英]W·H·奥登、克里斯托弗·伊舍伍德 著

在中国屏风上

[英]萨默塞特·毛姆 著

## 译者前言

视觉图像对人生的意义应该是不言自明的，它尽管不像“食，色”那样关及人的直接生存和繁衍，但一个不见图像世界的人生会是多么的黯然失色。文化人类学的研究成果甚而已揭示了视觉活动与人思维方式成型的直接关联。不仅人的日常生活离不开“看”，所谓应事观物，人生是也，而且人还会情不自禁地制作出一些专供看的图像或符号，并将其供为意会人生滋味的处所。早在远古时期，人对看的专门嗜好已在洞穴人的壁画中略见一斑。时至今日，这种癖好众所周知地得到了前所未有的拓展，不仅越来越专门化，而且还越来越强烈地成了日常生活不可或缺的组成部分。正是基于这一点，本来在欧美学界就从未受到过冷落的图像问题，进而愈演愈烈地从其所依附的艺术问题中走离出来，促成了一门独立的专门学科：图像学(Bildwissenschaft)。当今欧美学界，图像学应是备受关注的的前沿学科之一。

在我们中国，对图像问题的关注由于自身特有人文传统的缘故，尽管较之于西方更是将视点指向了“心象”或“意象”，但投之于视觉文化的热情不仅丝毫不逊色，而且大有过之而无不及。可是，由于长期以来我们文化传统中对自然力量的膜拜使驾驭自然的科学作为从没有得到真正的认

可，因而这种对视觉文化的巨大热情在我们这里迄今并没有促发一门诸如“图像学”这样的专业学科的兴起，似乎人类“看”的故事是如此的天然自然，用不着也由不得半点人为的阐释和介入。

在西方，也许由于科学运演精神的缘故，在视觉生活的每个驿站都会有程度不等的驾驭性阐释出现。众所周知，在用以制作图像的机器出现之前，人类专门的“看”主要体现在作为艺术的绘画上，诸如此类的论说和理论与此相应地早已层出不穷。当用以制作图像的机器出现时，这种机器对人视觉生活的革命意义尽管一时没有对应地得到清醒的揭示——也许这场革命来得太快，太触到深处，以至人一时无暇对其作出明理的反思——但立马引发的有关绘画与摄影之关系的论争足以昭示对这种机器之革命性的意识。是的，在绘画中人们是凭借肉眼看得见或可想见的东西去进行建构的，而这种机器的出现却可以将人肉眼看不见，因此无法想见的东西展现在人面前；绘画对现实的再现尽管有时也能将其中的某一层面展现得比肉眼所见更清晰、更夺目，但这种机器再现现实时所达到的精确度显然是绘画无法与之媲美的；绘画作品都是单一的，都是孤本，而这种机器制作出的图像却可以是批量的，可以同时被许多人欣赏；更有甚者，绘画作品凭借人为的加工可以将所再现物与人对峙的物性特征约减成转向人性的显现，以使其在人面前呈现出一种绝无仅有的意蕴，而制作图像的机器却很难做到这一点，因为它制作图像凭依的客观载体没有这种进行人为加工的空间。这样，机器制作出的图像尽管没有了绘画所具有的那种艺术性，但它凭借在精确度方面的绝对强势，使对之诧异不已的肉眼只能情不自禁地跟在它后面跑，而且它这种无法抵御的效用能同时指向无以估量的许多人。在这种机器被发明的近一百年后，它的如上这些人视觉生活的革命特性才首次被人看清，这人便是在西方最早嗅到人类视觉生活自那以后从根底深处发生嬗变的德国学者——本雅明（Walter Benjamin，1892—1940）。他在此方面的著述像《机械复制时代的艺术作品》、《摄影小

史》等也就成了当今西方有关现代人类视觉生活最早的经典文献。

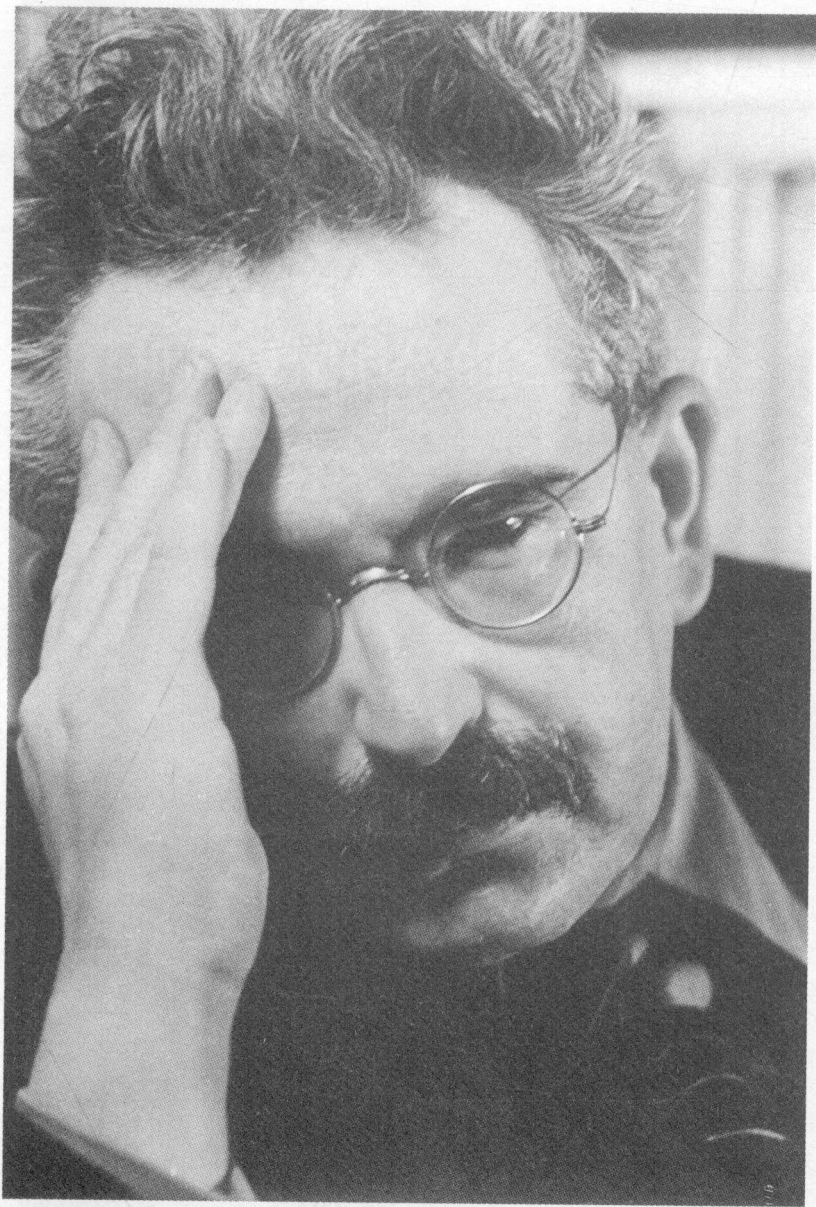
应该说,在一个照相摄影以及接踵而来的电影刚刚出现的时代,本雅明的论述是切中正在替变之时代脉络的,而且对我们今天的读者来说他的意义还在于,他所揭示的我们视觉生活中发生的替变恰是延续至今的一个嬗变过程的开始,它在我们当今生活中还在不断延续着,不断深化着,甚而正愈来愈制约着我们当今的生活。不是么,我们当今的视觉生活越来越远离古老的绘画时代,人们已不再像从前那样专注于视觉对象是否能让人玩赏,而是更沉溺于其展示对象的程度;人们已不再像从前那样要费许多力气才能获取想看的東西,如今按一下电钮或轻敲一下键盘就能如期所愿地去看;以往,一个被制成的视觉对象会反反复复地被看、被观赏,现在,用机器制成的图像很快会被“看掉”,被消费掉,视觉图像因此成了消费品;从前,人们在视觉对象中能玩味出隐秘的、非己莫属的东西,当今,人们在对象中看出的东西都是共有的,是每一个他人都能看出的;过去,一个被制成的视觉对象无论如何都会留下人工创制的痕迹,人们因而不会当真地将其视为真实世界去观照,而是力图去寻领其间被置入的意味,如今机器创制图像所达到的写真精密度足以让肉眼除了目不转睛地去看之外,无暇顾及诸如其间的意义等其他什么。越来越制约我们当今视觉生活的这些特征,早在约一百年前已被本雅明揭示。正是这种早早的揭示奠定了他在西方现代大众文化理论,尤其是大众视觉文化领域的先锋地位。

当然,本雅明这方面的论述是在七八十年前作出的,当时,照相摄影已有了近一百年的历史,电影也已脱颖而出。他的这些论述面对摄影在传统绘画艺术面前的合法性难题尽管已卓有远见地用“摄影作为艺术”取代了“艺术作为摄影”的提法,但依然在某种程度上摆脱不了历史局限,无法包容机器创制图像在此后以及由此而来的相关视觉生活的发展,例如机器对图像世界的创制如今已进入了虚拟空间(cyberspace)时代,人类“看”

的嗜好已不再拘泥于日常肉眼可以认证或想见的东西上，而是进入了虚拟世界，也就是说，机器对图像的创制凭借其绝对逼真的传媒使人不由自主地用当真的热情去对待虚拟的东西，这是本雅明在他所处的时代无法预料的。同样，摄影技术在一百多年前的诞生尽管如本雅明所云，对以写实构形为媒介的绘画形成了毁灭性的冲击，但它并没有消除绘画作为一种艺术门类的存在，而只是使之转换了表达方式，即正如我们在最近一百多年里看到的由再现走向了表现，由具象走向了抽象。这也是本雅明由于所处时代的局限无法看到的。但是，这些并不表明本雅明此方面论述在当今已过时。撇开这些论述的历史意义暂且不谈，仅就它们对至今依然在起作用之摄影技术引发的视觉革命的揭示这一点来看，即便在今天也值得一读，比如有关大众传媒与艺术的关系、大众视觉文化的心理及社会意义等这些极具现实性的问题都能在其中找到启发。正是基于此，本雅明这方面的论述成了读书界正方兴未艾的本雅明热中尤为引起关注的部分，而且关心大众文化(艺术)甚而产业文化的专门人士更是将其奉为思想经典。

《机械复制时代的艺术作品》本雅明生前曾写了二稿，由于前后二稿有不少变动，而且在观点，乃至一些具体问题表述上都有所修正，因此两者当初一起公诸于世，后人在编《本雅明全集》时也将二稿一起收入。该文本本人早在十多年前便译成中文，如今承杨全强君慧眼厚爱使我有机会修正了当时不少译得不甚贴切的地方。《摄影小史》系新近译出。二译若能对汉语世界关心技术时代之艺术和图像问题的人有所裨益，多少的译事之艰辛将化为乌有。

译者2004年中秋识于石头城御道街寓所



本雅明(1892—1940)

# 目 录

译者前言	——	1
摄影小史	——	1
机械复制时代的艺术作品	——	41
第一稿	——	45
1. 前言	——	47
2. 机械复制	——	49
3. 原真性	——	51
4. 光韵的消失	——	55
5. 礼仪与政治	——	58
6. 膜拜价值与展示价值	——	61
7. 摄影	——	65
8. 永恒价值	——	67
9. 摄影与作为艺术的电影	——	69
10. 电影与检测效应	——	72
11. 电影演员	——	75
12. 面向大众的展示	——	80
13. 拍成电影的要求	——	81



- 14. 画家与摄影师 —— 84
- 15. 对绘画的接受 —— 86
- 16. 米老鼠 —— 88
- 17. 达达主义 —— 90
- 18. 触觉接受与视觉接受 —— 95
- 19. 战争美学 —— 98
- 注释 —— 102
  
- 第二稿 —— 105
- 注释 —— 148

## 摄影小史\* | Kleine Geschichte der Photographie

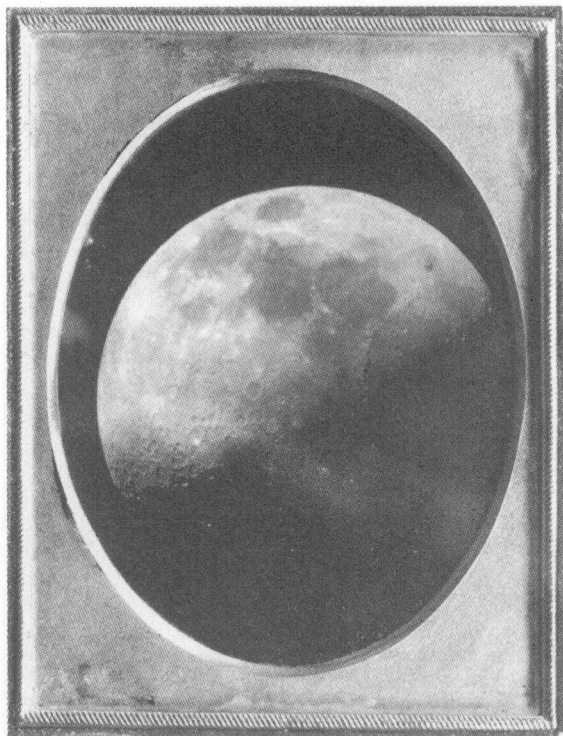
---

\* 据 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II—1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1980 译出。



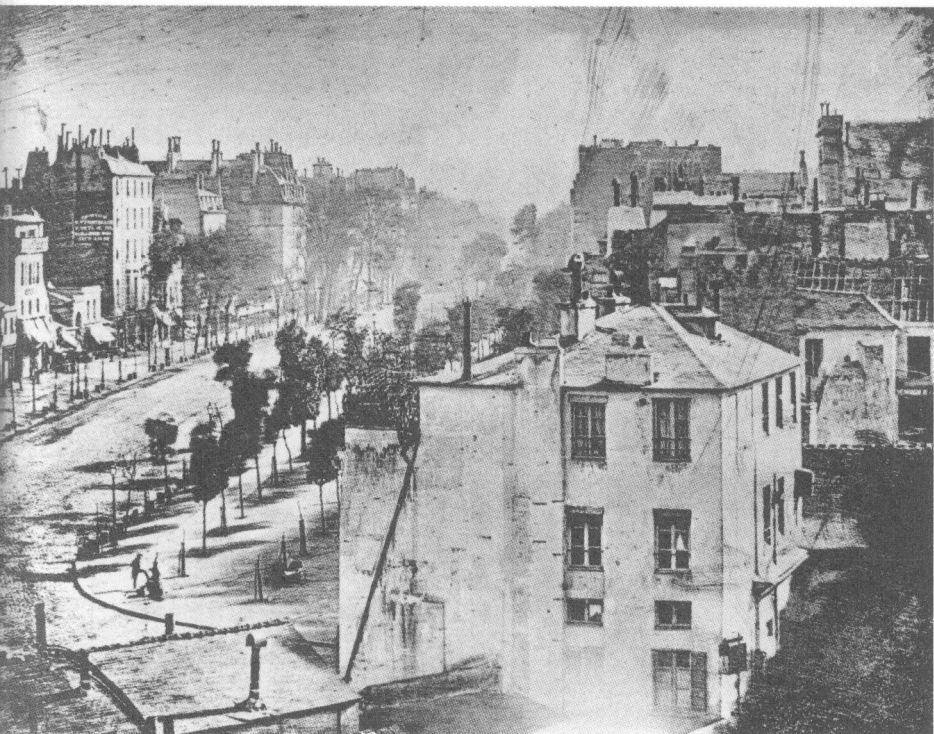
萨巴捷 - 布洛:《达盖尔肖像》,1844年,达盖尔银版法。

笼罩在有关摄影缘起问题上的迷雾其实并不完全像印刷术起源问题那样迷乱不清,在此可以较明确地断言的是:最初不止一人曾分别试图将那些最迟自达·芬奇时代以来的著名画像在暗箱(camera obscura)里复制出来。这样,那些人便都不约而同地预感到了发明摄影时刻的到来。当尼埃普斯<sup>(1)</sup>和达盖尔<sup>(2)</sup>经过约五年的努力同时成功地做到了这一点时,由于就发明人的专利权问题引发了一系列纠葛,国家对此事进行了干预,并为了平息这种纠葛而将之视为公共事件。这样,摄影术就得到了持续不断的快速发展,而且很长一段时期内对该发展过程未作任何历史性回顾,所以,那些与摄影之兴衰相关的历史性或如人们所说的哲学性问题,几十年来未曾得到任何关注。要是说这些问题如今开始得到了关注,那它有其具体原因。最新的文献资料都依附于这一令人瞩目的事实:摄影的兴盛来自希尔<sup>(3)</sup>和卡梅伦<sup>(4)</sup>以及雨果<sup>(5)</sup>和纳达尔<sup>(6)</sup>发生影响的最初十年,然而,那是比工业化还要早的年代。在这摄影兴起的最初时代,叫卖小贩和江湖贩子出于盈利目的既非笼统也非单纯地掌握了这一新技术,而是将之用于了批量生产,但这并非工业生产,而是更接近集市上的艺术品制作。至今,摄影在集市贸易中的角色依然鲜为人知。摄影走向工业是随着名片制



约翰·亚当斯·威普尔·《月球》，  
1851年，达盖尔银版法。

作才开始的。最初的名片制作商令人瞩目地成了百万富翁。因而，假如今天的摄影见习生首次将目光投向那前工业时代的摄影兴盛期，那他们就会不足为怪地看到摄影与当时令人震惊的资本主义工业之间的潜在关联，但这一点丝毫不会有助于人们凭借有关以往摄影之精致的新近出版物<sup>〔7〕</sup>中那些图片的魅力去真正了解摄影的本质。意欲从理论上去把握这一点的所有尝试都是相当迂腐的。上一世纪就此展开的许多讨论实际上都没有摆脱那怪诞的模式，依此模式，一份沙文主义小报——《莱比锡报》认定：必须及时地与法国的魔幻术（Teufelskunst）区分开来。“在法国魔幻术那里，抓住镜子中虚幻未定之形象的意图不仅像彻底的德意志式调查所确定的那样是一件不可能的事，而且这意图本身就是对上帝的一种亵渎。人是依据上帝的平面图被创制的。上帝的图像是无法用人为的器械被复



达盖尔:《庙街》,巴黎,约1838年,达盖尔银版法。

制出来的,充其量具有神性精神的艺术家在天赋灵感的启迪下能够根据更高一级的天启指点,在至尊无上的瞬间去再现人性化的上帝特征,而且,这种再现无需任何器械相助。”这样便以极为笨拙的方式推出了有关“艺术”的粗俗概念,这个概念无视任何技巧的作用,并且面对已出现之新技术的挑战业已感到了自身末日的来临。当然,这个拜物教的、根本上反技术的艺术概念无视这个事实不会有任何结果,而摄影理论家们竟花了几乎一百年的时间试图凭借此艺术概念去进行理论探讨。这些摄影理论家们所从事的无疑是将摄影家放到本来就被其抛开的那个审判席上去认定。1839年7月3日,物理学家阿拉果<sup>⑥</sup>以达盖尔发明之代言人的身份在议院做了一篇陈述报告,在此报告中出现了完全另样的声调。该报告的美妙



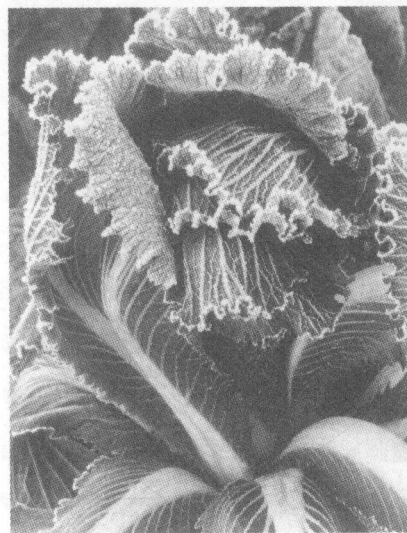
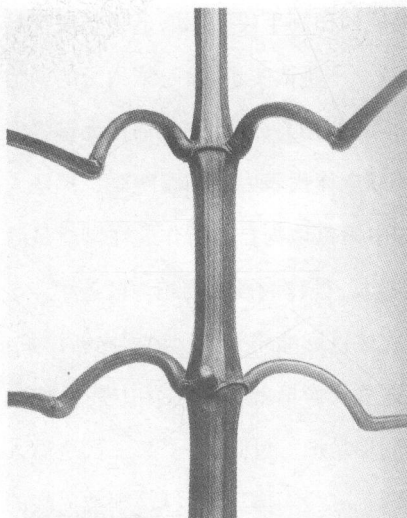
大卫·奥克塔维斯·希尔与罗伯特·亚当森：《伊丽莎白·里格比的肖像》，1945年，碘化银版照相。

之处在于，它难以置信地顾及到人类行为的所有方面。这篇报告所勾勒的图景是如此的广博，以至摄影较之绘画很难得到认可的问题不可辩驳地显得无关紧要，并充分地使人意识到发明摄影术之真正的深远意义。阿拉果说道：“假如某个新器械的发明者们将此器械用于观察自然，那么，他们由此而来的期待较之紧接着的一系列发现总会显得微不足道，而那器械则是紧接着一系列发现的根源所在。”阿拉果那篇报告广泛涉及了从天体物理学到语文学的整个新技术领域：除了对天体摄影的展望，还提出了摄制一部古埃及象形文字集的意见。

达盖尔制成的相片是一些上过碘的在暗箱里被曝光的银制硬片，这些硬片必须来回翻转，直到人们在合适的光线里能看见上面一幅柔和的灰色图像为止。这样制作的相片都是孤本。1839年人们为一幅这样的相片平均要支付25金币法郎。这些相片通常被像珠宝那样保存在一个小盒子

里。而有些画家则将此转化成了辅助性的作画手段,比如,七十年后郁特里罗<sup>⑨</sup>有关巴黎城区建筑的绝妙风景画就不是依实景,而是依拍摄的明信片制成的;1843年,备受推崇的英国肖像画家D. O. 希尔就依据大量人像摄影制成了他那幅有关苏格兰教会首届全体代表大会的湿壁画,那些人像是他自己拍的,他在这些人像摄影中简单地为自己所作的注脚就是隐去了自己的名字而注明了历史地点。这样,他作为画家便销声匿迹了。当然,那几幅草图要比数量庞大的这些人像摄影能将人更深深地引向新技术:即那些无名人体画像,而不是肖像。这些人像早就在绘画中出现过,假如它们被私人收藏,人们会不断地去追问那是谁。可是,过了二三代之后人们便不会再有兴趣关注这样的问题,倘若这些人像还被收藏,那被关注的只是创作这些画像之画家的艺术而已。可是,在摄影那里出现了一些新的特异情形:在那幅《来自纽黑文的鱼姑》中,相片上那位用如此不经意而又极具诱惑力的矜持看向地面的鱼姑始终有一些在拍摄者希尔之摄影艺术中找不到的东西,这是那种无法让人保持沉默的东西,它让人难以抑制地要去知道那位鱼姑的名字。那位鱼姑不仅曾在世,而且此时此地依然还活着,并且从不会完全进入到“艺术”中。“我会问:这头饰,还有那目光是如何紧附在这个从前的女人身上的!她的嘴在此是如何被亲成没有反应的涌动而作为无火的烟雾在翻腾!”或者请看摄影家道滕代(Karl Dauthendey)的相片:《诗人之父》。该幅照片是摄影家与那位女人订婚时拍成的,即那位此后在生下了第六个孩子后不久的一天于他莫斯科寓所卧室里割断动脉自杀的女人。她就是照片上坐在他边上的那位太太。他好像用手扶着她,而她的目光却扔下他紧盯着引起不祥之感的远方。长时间地凝视这幅相片就会发现,对立的東西在此是如何彼此互动的:最精密的技术能够赋予它所再现的东西一种神秘的功能,在我们看来,这种功能是一幅画成的图像永远无法具有的。摄影家在这幅照片中运用了不少艺术技巧并精心安排了各种姿势,但是,尽管如此,观赏者还是情不自禁地会在





(左上)布洛斯菲尔德:《凤仙花科植物的腺》,1927年,明胶银版法印相。

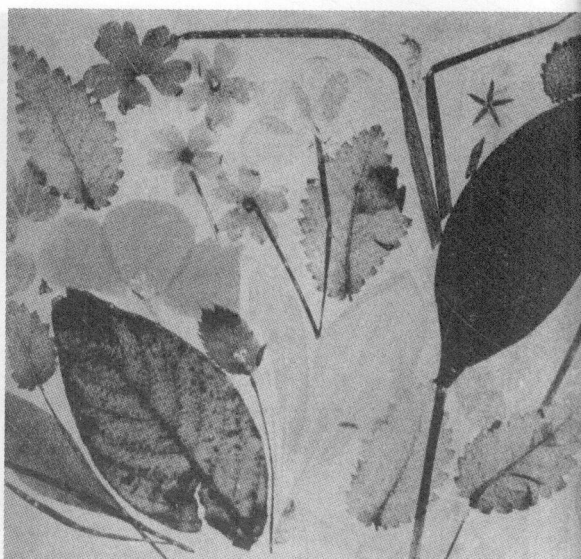
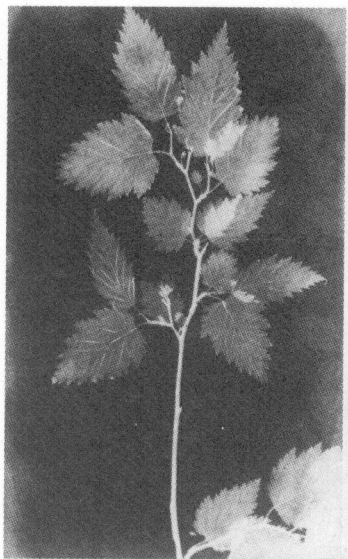
(右上)拉吉斯拉夫·贝尔卡:《叶》,1929年,明胶银版法印相。

(下左)皮特·茨瓦特:《甘蓝》,1930年,明胶银版法印相。

(下右)阿尔贝特·伦格尔-帕奇:《长生花》,约1922年,明胶银版法印相。



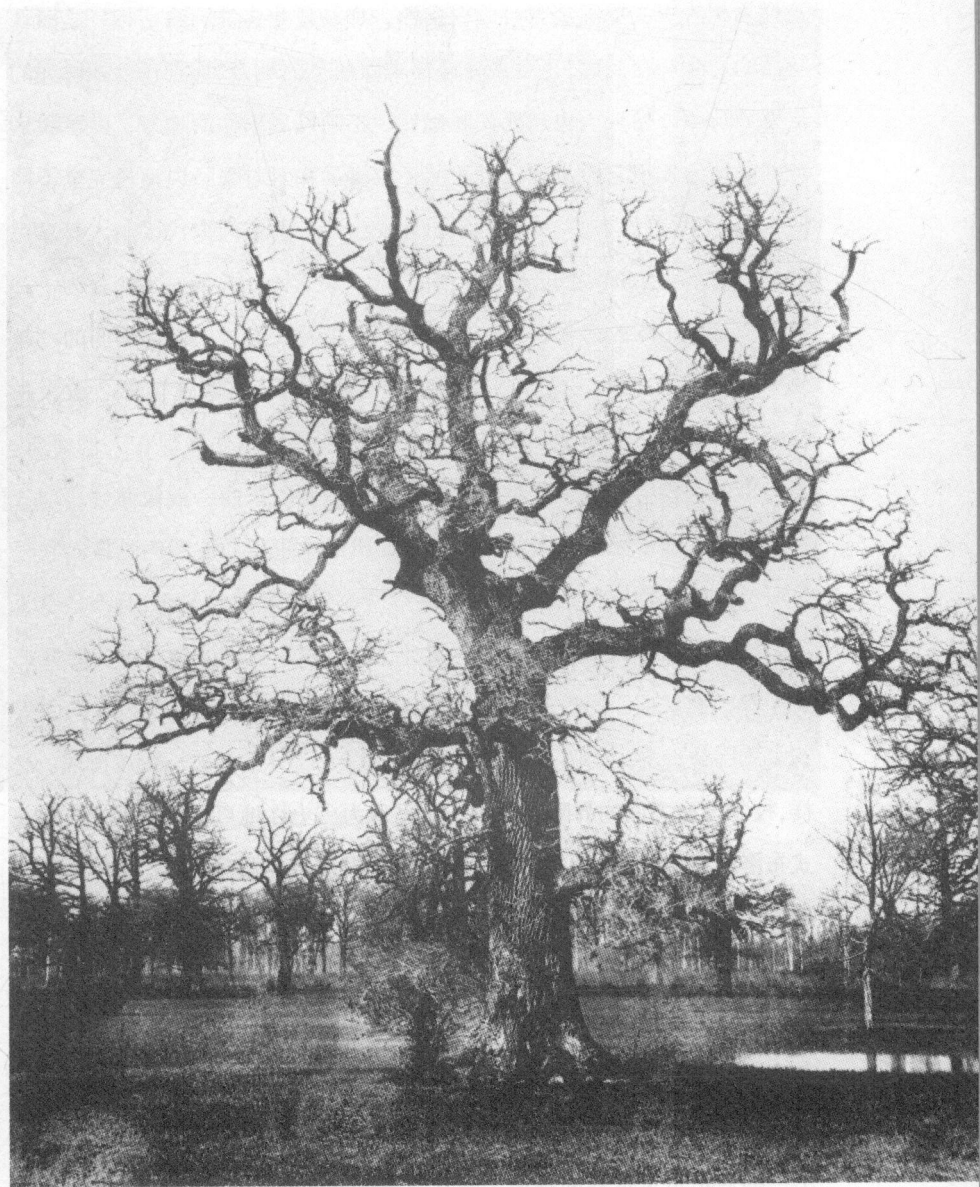
夏尔-奥布里：《叶》，1864年，蛋白版制版印相。



(上左) 塔尔博特:《植物标本》, 1939年, 光描法印相。

(上右) 奥洪:《叶》, 1869年, 三色彩色摄影法。

(下图) 阿道夫·布朗:《花卉研究》, 约 1855年, 明胶银版法印相。



格尔德·福尔克林：《德绍的橡树》，1862年，蛋白版制版法印相。

这样的相片中去寻领那微小的偶发性，那种藉此仿佛消除了相片之图像特质的现时和在此感，还会去寻遇那难以想见的地方，那种在以往时光的自发显现中即便今天也还能如此确切地指向以后事件的地方，以至我们能回瞻性地发现它。是的，对着照相机讲话和对着眼睛说话是完全不同的，这种不同首先在于：一个无意识地发生效应的空间取代了由人有意识地操纵的东西。事实上已司空见惯的是，一个人比如总能对人的行为——即便只是以粗略的方式——作些说明，但没有人能对人们霎那间的“越轨”行为有所了解。摄影则凭借它的辅助手段——快速摄影、放大拍摄——将那些一般情况下无从获知的瞬间和微小事件展现在人们面前。通过摄影人们才了解了这种日常视觉无法看到的東西，就像通过心理分析人们才了解了无意识本能一样。摄影机原本更得心应手的是技术和医学所关注的事物结构特性、细胞组织等所有诸如此类的东西，而不是令人心旷神怡的风景或灵气盈然的人像，但是，摄影在这样的题材中同时又开拓了那些面貌层，那些若隐若现地栖居于最微小物中而只能在梦幻中去想见的图像世界。如今，通过摄影它们变得大而可见并能不断被再现。这样，技术与魔力间的界限就一步一步呈现为历史性地可变的東西。依此方式布洛斯菲尔德<sup>[10,11]</sup>拍摄了一系列令人大开眼界的植物照片。他将木贼属植物中最古老的柱状物、蕨类植物中的类似主教权杖物、放大十倍的栗树和槭树芽里的枯枝、起绒草中的类似哥特式几何形窗花格形状的东西拍摄了出来。如果“摄影事件”对希尔的模特儿们来说曾是“一件充满神秘感的巨大体验”，那他们的感受因此与实际情况也就相差无几。当他们“站在这样一部器械前时”，兴许丝毫未曾料到“这部器械能在最短时间内创制出一幅周边可见世界的图像，而且该图像是如此的活灵活现，如此的逼真，就像亲临实景一般”。人们曾就希尔的照相机指出道：它具有着隐秘的矜持。而希尔的模特儿们却有着不少拘谨，他们面对这样一部机器还有着某种程度的胆怯，而且在他们的举止中人们还能发现此后摄影兴盛时期



赫尔曼·克洛恩：《裸体研究》，1850年，达盖尔银版法。



卡尔·菲迪南·施泰尔茨纳：《母亲阿尔伯丝》，达盖尔银版法。

一位摄影师的箴言——“永远不要看摄影机”，但这并不是指动物、人像或婴儿相片中的“看你自己”。这个“看你自己”的说法是一种相当不恰切的招徕买主的方式。最能与此针锋相对的说法是晚年道滕代就达盖尔人像摄影所说的话：“达盖尔描述道，人们开始不敢长时间地观望他最初所拍的一些照片。面对照片所展示之人像的清晰度人们感到不好意思，并以为照片上那些人的微小面孔能看到自己。达盖尔最初所拍的那些人像展示的非同寻常的清晰度和前所未有的逼真性就如此地使当时每个人感到惊愕不已。”

照相摄影最初所复制出的这些人像是无可指摘的，或者更确切些说是未作文字说明的。当时，报纸还属于奢侈品，人们很少花钱买而宁可咖啡馆里看，照相复制也还没有被报纸所运用，只有极少数的人看到他们的名字被印了出来。人的面貌无言地引起了目光的关注。简言之，当时出现这种人像艺术的可能性归根结蒂在于：相片还没有被与现实世界联系在一起。希尔的许多相片诞生于爱丁堡的格雷非尔斯(Greyfriars)公墓——他早期摄影最具特色的莫过于这一点，除非模特儿们原本就生活在这墓地。就希尔所拍摄的一幅相片来看，这墓地本身真是如同一间内室——一个用篱笆分出的空间，里面紧靠着防火墙从草地中树起了无数墓碑，这些墓碑就像中间留有空隙的烟囱，里面流过的不是火舌，而是文字。希尔对这块场地的选择如果不是出于技术方面的考虑，那它就决不可能如此名闻遐迩。由于早期硬片感光灵敏性相对较差，这就要求必须在户外进行长时间曝光。进而，这又促使人们选择一个尽可能僻静的地方，以使被拍摄者更能保持不动。欧立克<sup>[12]</sup>就早期摄影指出道：“那些相片除简洁平淡的特点外，之所以仿佛像成功地画出的图像那样会对观者产生比现代摄影更强烈和更耐久的效力，主要原因在于当时模特儿由于长时间的静止动作而不可避免地出现了表情组合。”这一现象本身促使模特儿们不要离开特定瞬间，而要入乎其内。在持续时间较长的拍摄过程中，模特儿们似乎



进入到了图像中与之同命运共存亡。这便表明了其与抓拍摄影的最根本不同。抓拍摄影所指向的是环境变化,正如克拉考尔<sup>[13]</sup>准确地指出的那样:它取决于曝光过程中每秒的变化情况。“一位体育运动员是否有名,就取决于受画报委托之摄影家们如何拍摄他。”早期摄影最重视的是延续性,不仅那些如此组成的无与伦比的摄影团组维持了很长时间——这种团组的消失在某种程度上成了对那一世纪下半叶社会所发生变化的最准确的昭示之一,而且就连早期摄影由之显出特点的对皱纹的看重也持续了很久。让我们只是看一下那幅照片上谢林的大衣,这件大衣绝对会是难以忘却的;而且穿它的人在上面弄出的褶皱状对它给人留下的印象不是没有意义的。简言之,所有这些表明,布伦塔诺(Bernard von Brentano)的预言是正确的:“1850年的摄影家站在与他使用的摄影机同样的高度。”——当初那是第一架摄影机,以后长时间内是最高的摄影机。

此外,要让现代人完全了解在摄影刚刚被发明的时代达盖尔作品的巨大效力,还必须考虑到:当时绘画中的外光画派<sup>[14]</sup>已开始去拓展最前卫的、对画家来说全新的透视法。阿拉果在对波尔塔(Giovanni Battista Porta)早期尝试的历史回顾中意识到:恰恰是在对新透视法的探索中,摄影从绘画那里接过了接力棒。他指出:“就摄影的效力而言,它依赖于我们周边环境的不完全透视性——而且人们已并不恰切地将其说成是‘空中透视法’(Luftperspektive)。这样,资深画家就不会去希望暗室”——也就是对暗室里所出现之图像的复制——“能够帮助他们去精确地再现同样的图像”。当达盖尔成功地在暗室里将图像复制出来时,画家们便在这一点上被技术家们抛在了后面。然而,摄影的真正牺牲品并非风景画,而是小肖像画。事情本身发展得如此之快,以至约1840年前后当时无数小肖像画家中的绝大多数人成了职业摄影家,起初是作为副业,不久便很快成了正业。他们最初是为温饱进行工作,而由之积累起来的经验却使他们受益匪浅。人们不应将他们在摄影上达到的高水准归咎于他们的艺术训练,而应归咎

于他们的经验积累。过渡期的这一代摄影师以相当慢的速度渐渐销声匿迹,这些最初的摄影家似乎受到了高龄的祝福:像纳达尔、像施泰尔茨纳(Stelzner)、皮尔逊(Pierson)、巴亚尔(Bayard)这些人都达到了近九十或一百岁的高寿。可是,商人们最终还是从四面八方介入到了职业摄影家的生涯中,而当此后底片修版渐渐通行起来时,趣味便突然消失。当时低劣画家对底片修版的运用为摄影带来了不良后果,这是照相簿开始出现的时代。当时人们最爱将它放在居室内最引人注目的地方,如放在客厅里的支架或独脚小圆桌上:那是一些用金属护片撑开的皮制封面和四周手指粗的镀金的内页,上面摆放着古里古怪地折住或捆住的人像,诸如“阿雷克斯叔叔”、“黎克歆婶婶”、“特茹德年轻的时候”、“爸爸刚上学的时候”。最终为了献丑上面还会出现我们自己的形象:如作为客厅里的蒂罗尔人哼唱着阿尔卑斯山区小调,摇摆着帽子指向远方;或是作为潇洒的水兵从容地一腿直立,一腿弯曲,靠在一根被擦得铮亮的柱子上。这些肖像所配有的点缀如柱子、围栏和椭圆形小桌还令人想起了由于拍摄过程较长而必须给模特儿设置支撑点的时代,以使它们能一段时间保持不动。要是最初是用“头撑”和“护膝”做到了这一点,那以后紧接着就出现了“进一步的辅助工具,就像在一些著名的油画中出现的情形那样,而且这些东西必须‘艺术性’地被设置。那首先就是柱子和帷幕”。早在六十年代一些有眼力的人便按捺不住地对这种胡乱做法进行了批驳。当时一家英国专业期刊写道:“在绘画作品中柱子预示了某种可能,而它在摄影中被运用的方式却是荒谬绝伦的,因为它在摄影中往往被置于地毯上。如今谁都明白,大理石柱或一般石柱不会以一块地毯为地基。”当时,那些摄影室都配有帷幕和棕榈树、织花壁毯和画架。这样的摄影室是如此模棱两可地摇摆于刑场和演习场、刑讯室和宫殿之间。令人震惊的事实是,在这样的摄影室里曾出现了一幅有关少年卡夫卡的人像。那是一个约六岁的男孩,身着一件狭小、近乎让人难堪地挂满流苏的儿童外套,出现在冬季花园景象中,而



D.F.米勒:《三口之家》,1854—1859年,达盖尔银版法。



六岁的卡夫卡

背景里却布满了棕榈树叶。为了使这个人设置为设置的热带气象显得尤为闷热难忍，画面左边的那个模特儿还戴了一顶硕大无比并配有宽宽帽檐的帽子，就是西班牙人戴的那种。无疑，要是那充满着无以估量之悲哀的双眼不适应这置于眼前的景象，那男孩就不会胜任这种刻意安排。

这幅充满着无际悲哀的相片是与早期摄影的状况相对应的。早期摄影中人们在观照世界时还没有欣然向往地抛弃神的观念，相片中那位男孩就是如此去看世界的。这世界周围笼罩着一种光韵(Aura)，一种在看向它的目光看清它时给人以满足和踏实感的介质。这里，导致这种效果的技术安排又是显而易见的。相片上从最亮光到最暗阴影是绝对地层层递进的。此外，当以前的肖像画在走向衰亡前创制了一种绝无仅有的镂刻凹版法时，这便预先展示了旧技术中能焕发出新生命的法则。当然，这个镂刻凹版法涉及的是一种复制技术，它是后来才与新兴的照相复制技术结合在一起的。如同在镂刻凹版制片中的情形，希尔相片中的光线同样是充满



维尔纳夫,《执水罐的女人》,约 1855 年,卡罗法。

艰辛地从黑暗处投射出来的,欧立克称此为由长时间曝光所导致的“光线叠加”。在他看来,正是基于这一点,“早期摄影才获得了其魅力”。在摄影发明时期的同仁中,德拉罗什<sup>(15)</sup>已经注意到了那种此前“从未有过的、绝妙的、不着痕迹地触动大众的”普遍现象。这便是引发光韵现象的技术条件。某些集体照又额外地促成了令人瞩目的光线组合。这种光线组合在进入“原始相片”之前,会短时间地出现在硬片上,这就是那环状韵体,它偶尔被描述为现在已过时的椭圆形照相截面。因此,在摄影发明初期的这个古版相片中去强调“完美的艺术性”或“趣味”,便意味着还没有理会这些相片。这些相片是在这样的情形中诞生的:摄影师这边会有一位掌握最新技术的专门人士预先出现在每个客户前,而在每个客户这边都会有一位上升阶层中光韵耀眼的一员出现在摄影师面前,这种光韵甚至见诸所穿外套或拉瓦利埃<sup>(16)</sup>的褶皱中。因而,单纯地用简陋摄影机拍摄出来的东西是不具有这种光韵的。在摄影的早期阶段,产品与技术是如此分明地紧密相连,就像在此后二者的衰亡期它们又是如此清晰地分道扬镳那样。不久,由一种先进的镜头而出现了能完全消除照片上的黑暗处并能像镜子那样再现对象的摄影机。可是,摄影家们在1880年后的一段时间里依然看重光韵,这种光韵不仅随着相片上黑暗处的消失而被强光再现剔除,而且也被帝国主义反人性的事实所驱除。——那些摄影家们努力要做的是:用一切修版技术,尤其是所谓的橡皮版方法将这已消失的光韵再修复出来。这样,一种朦胧基调——至少在青春派艺术那里——就冲破机械反映而流行了起来。尽管这有点不伦不类,但它的强势流行还是显出了凭依先进技术那一代的软弱无力,这一态势当时变得越来越清晰。

可是,决定摄影品质的却始终始终是摄影家与其所用技术的关系。雷希特(Camille Recht)就一幅漂亮图片指出了这一点。他说:“提琴演奏家必须首先去定音,去寻找音调并迅速完成这一步,而钢琴演奏家只需敲击键盘,音调便会出现。画家和摄影师都使用特定的器械,画家的描画和取色



(左)阿波特:《阿杰肖像》,约1927年,明胶银版法印相。(右)曼雷:《阿波特肖像》。

如同提琴演奏家的定音,而摄影师则像钢琴演奏家一样依赖于某个机械,这样的机械又受制于特定的法则,提琴便从没有这种同等的受制因素。帕岱莱夫斯基<sup>[17]</sup>绝不会获得帕格尼尼<sup>[18]</sup>拥有的声誉,那几乎是神话般的荣耀,是非帕格尼尼莫属的。”就我们关注的图片领域看,摄影上也有一位布索尼<sup>[19]</sup>,那就是阿杰(Atget)。二人都是掌握艺术技巧的能手,同时也是艺术前辈。他们的共同点就是以最高的准确性成了各自领域内前无古人的佼佼者。甚至在生活道路上,二人也有类似。阿杰曾是一名演员,由于不讨公司喜欢而做过卸妆员,也做过化妆师。他生活在巴黎,贫穷而没有名望,他将自己的摄影作品廉价卖给那些似乎比他本人还要怪癖的爱好者。不久前他刚去世,身后留下四千多幅摄影作品。来自纽约的阿波特(Berenice Abbott)收藏了这些图片,其中的一部分在一部相当精美的影集<sup>[20]</sup>中被公开出版了,该部影集的编辑是雷希特。当今出版界“对这个人一无所知。这个人大部分时间在工作室里制作他的图片,又用几分钱将之廉价出售,他索要的价钱往往只是一张相同明信片的价格。他制作的图片又是如此的美妙,如他1900年前后制作的都市图片就将城市复现在蓝色的夜

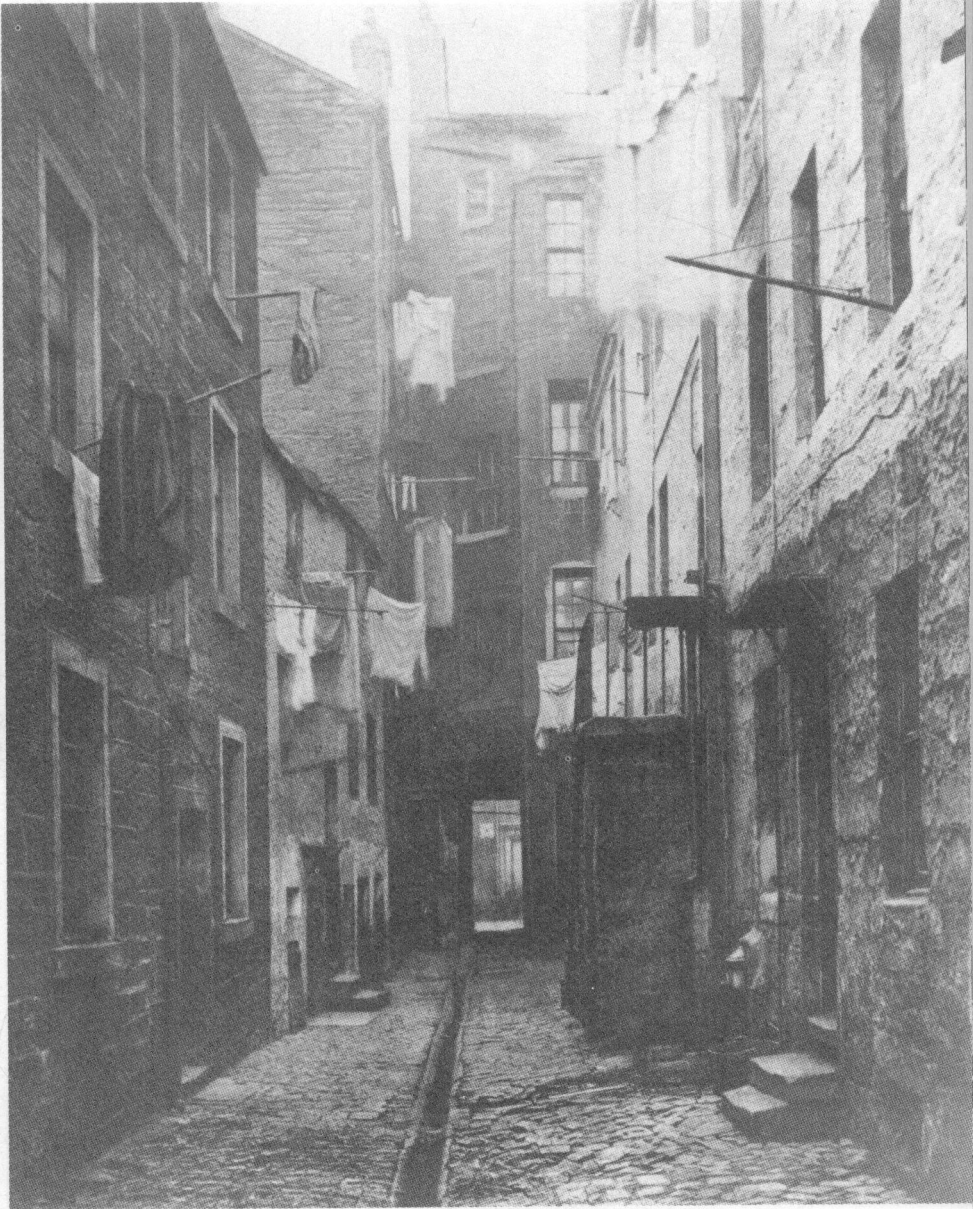


阿杰：《妓女》，巴黎，1920年代，着金印相纸。

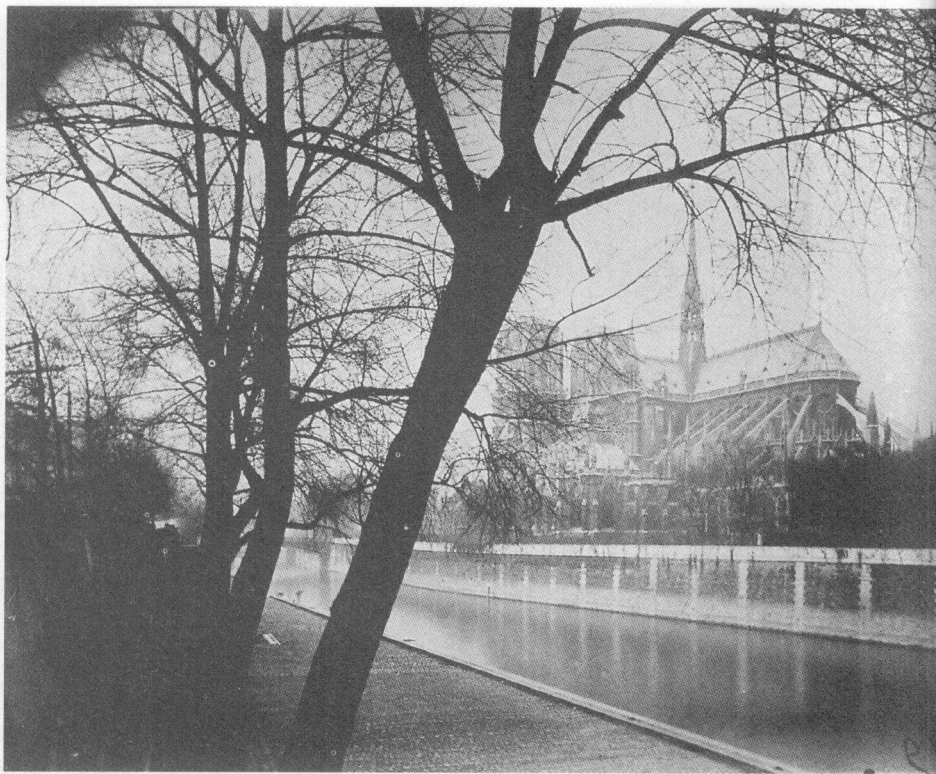




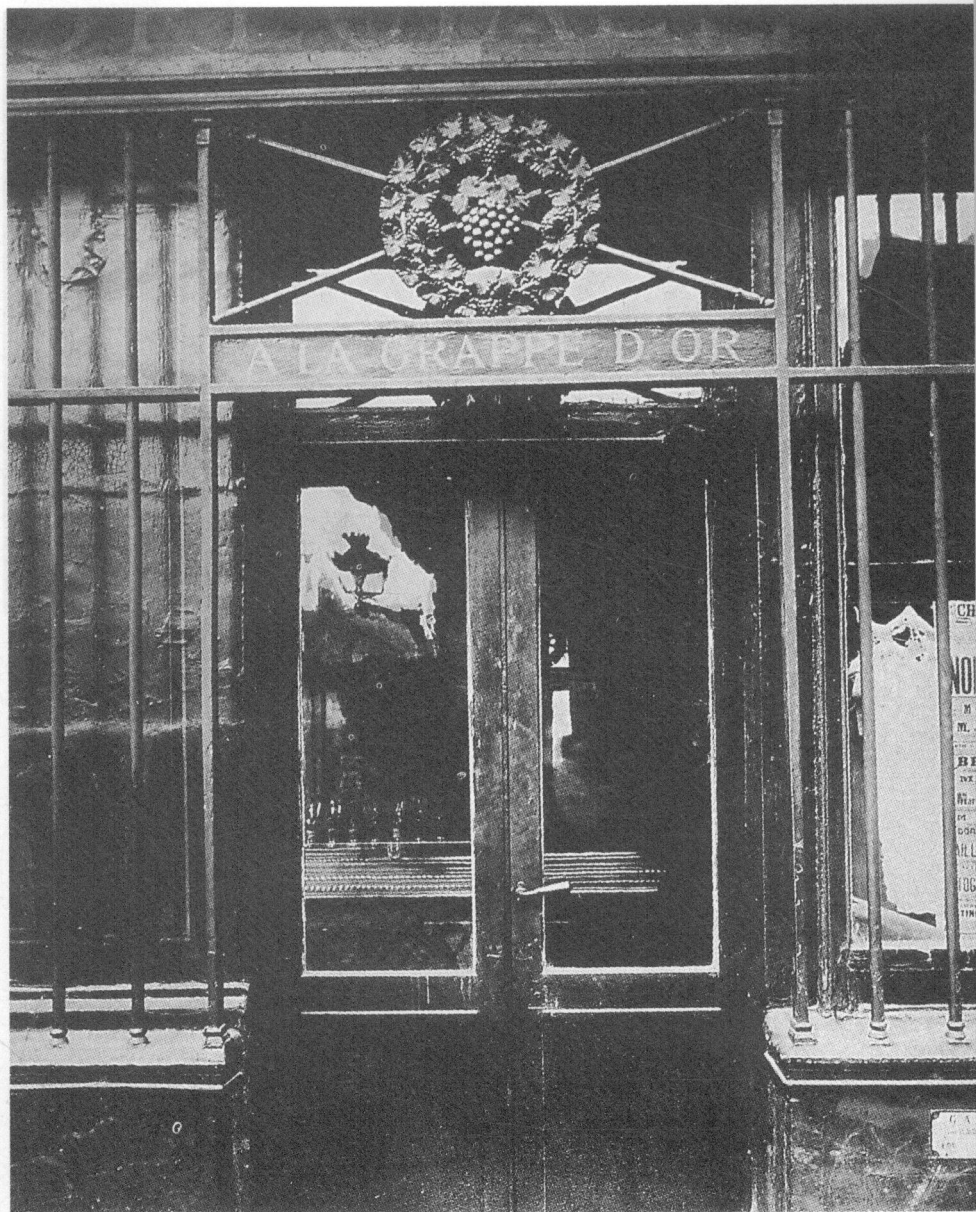
阿杰：《戈布兰大街》，1925年，着金印相法。



托马斯·安南：《75号大街》，《格拉斯哥的旧街巷》系列，1968年，蛋白版制版法印相。



阿杰：《巴黎圣母院》，拍摄年代不详。



阿杰：《金房子》，巴黎阿里格广场，1908年。



曼雷:《巴黎》,1930年。

空下,配以经过反复修饰的月光。他已达到了最高大师的极点,但却拥有着—位巨匠谦逊不已的伟大风范。他始终生活在后台,从不去张扬他的作品。当然,有些人会坚信,自己发现了极点。其实,在他之前阿杰早已做到了这一点”。事实是:阿杰的巴黎风光相片是超现实主义摄影的先驱。超现实主义能够催发的先驱运动绝无仅有地有相当广泛的一系列。首先,它剔除了传统人像摄影在摄影陷入低潮时所热衷的那种沉闷氛围。它驱除了画面氛围的沉闷,将此氛围洗刷一新,它使对象从光韵中解脱了出来。这个解脱是新近摄影流派最毋庸置疑的功绩所在。如果说《分叉》或《杂集》,或者那些冠以诸如《西敏斯特》、《里热》、《安特卫普》、《布雷斯劳》之名的先锋派杂志只是展现了一些具体的东西,比如先是一节栏杆,然后又是一根光秃秃的树干,上面的杈枝不规则地罩在一盏燃气路灯上;又比如—堵防火墙或—盏枝形路灯,上面挂着一个标有城市名的救生圈。所有这些无非表明了文学上对阿杰揭示之题材的推重。他追寻的是那些被遗忘和被



奥斯特·桑德:《中学校长》,  
1928年,明胶银版印相。

抛弃的东西,所以他那如此这般的相片与该城市具有的密不可测而又耀眼夺人的浪漫光彩形成了抗衡。那些相片从现实中摄取出了光韵,就像从一艘下沉的船只上抽出淡水一样。——那么,光韵究竟是什么呢?那是一种非同寻常的时空层,是遥远的东西绝无仅有地做出的无法再贴近的显现。一个夏日的午后,站在地平线上的一座山脉或一片树枝折射成的阴影里静静地观照那山或那树,直到与之融为一体的片刻或时光降临,那就是这座山或这片树的光韵在生息。如今,现代人非常热衷于竭尽全力地通过对独一无二之物的复制去接近它,而他们同样热衷的是让众人去了解它。最贴近地、哪怕是复制性地去领略图片中的对象日复一日地成了毋庸置疑的需求,而如画报和新闻周报所做的那样对图像的复制是显而易见地有别于图像本身的。在图像中,独一无二性和持续有效性是紧密相连的,而在对图像的复制中,可重复性和短暂的有效性紧紧相随。将对象从其外壳撬出,对光韵进行肢解表明了这样一种感知的出现,这种感知是如



奥古斯特·桑德：《糕点工》，科隆，1928年，明胶银版印相。

此地指向世界上一切相同的东西，以至它凭借复制在独一无二事物中也看到了与他物的相同。阿杰几乎总是忽略了“伟大的看点和所谓的标志性事物”，但他没有忽略一排长长的靴子布边，没有忽略里面彻夜地横竖停放着手推小车的巴黎庭院，没有忽略那些已吃完饭留下的桌子和那些数十万地堆在那里的尚未收拾的待洗餐具，没有忽略“5号街”妓院，那个“5”硕大无比地出现在妓院正面的四个不同地方。然而，引人注目的是，所有这些图片都是空荡荡的，旧城墙遗址上的阿尔克依(Arcueil)之门是空的，豪华阶梯上空无一人，庭院里是空空如也，咖啡屋露台也是空空然，小丘陵广场如其本然也是空荡荡的。所有这些并不孤单，而是充满了情调。这些相片展示的城市如同一间被搬空的屋子，它还没找到新房客。这种寓意就是超现实主义摄影所渲染的人与环境之间的良性异化，这种异化使具有政治敏感的眼光一眼就看到了宣示具体细节的所有隐秘之处。

显然，这样的新眼光在人们可笑至极地竭尽作为的地方能看出的东西是最寥寥无几的，那就是为报酬而做的、纯再现性的人像摄影。从另一角度来看，抛开人像对摄影来说又是最难做到的。谁不明白这一点，最好的俄罗斯电影就会教导他：一个摄影家只有在懂得依据外观上的无名显现去摄取环境或景致时，才能真正地把握它们。然而，要做到这一点在相当程度上又取决于被拍摄对象。那一代摄影家在拍摄中并没有忽略对后世的影响，而他们更关注的是，在构筑这种影响时小心翼翼地退回到被再现物本身的生命世界中去——就像叔本华在观看一幅有关1850年前后的法兰克福图片时一直看到沙发椅的深处中一样——因此，他们让这生命世界一同跑到了硬片上，但他们并没有将此品质传给后人。在俄国人的娱乐电影中，数十年来首次出现了完全不同于照相摄影的情形，人的面容瞬间性地被摄取到了硬片中。这一点具有着全新的、无以估量的意义，但那已不再是肖像。那是什么呢？一位德国摄影家通过对这个问题的回答赢得了卓越的功绩。桑德<sup>(21, 22)</sup>将一组人体头像编排在一起，这组头像与爱森斯

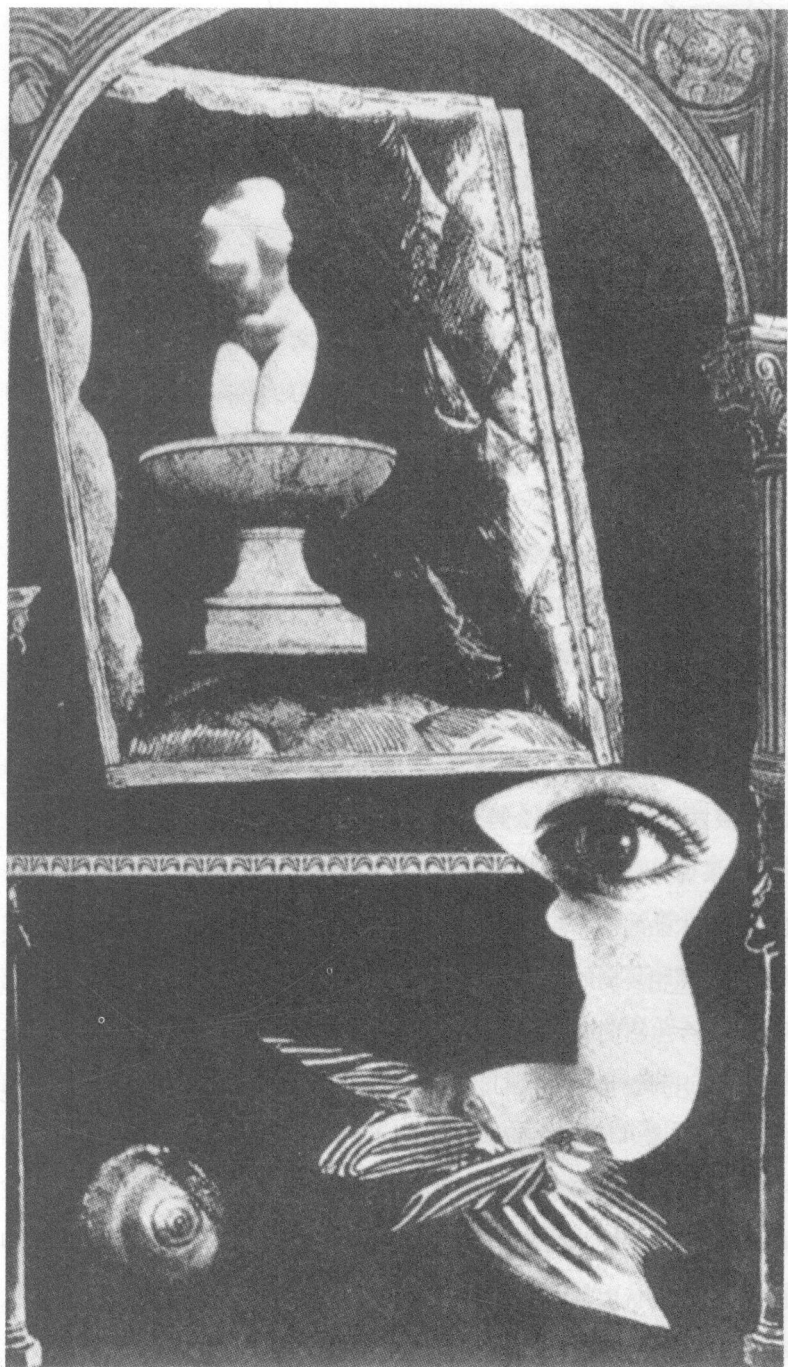


坦<sup>[23]</sup>或普多夫金(Pudowkin)对人体面貌的巨大展示相比丝毫不逊色,而且桑德是按照科学方法来进行编排的。“他的整个编排按照当时的社会秩序将人像分成七组,并计划分45部,每部中收有12幅照片付诸出版”。迄今人们只能看到其中的一个附有60幅相片的选本,这些相片向我们提供了百看不厌的视觉材料。“桑德从农民——那些对大地具有亲近感的人——出发,引领观照者穿越所有阶层和职业群体,上至最高文明的代表,下至低能儿。”在这个巨大工程上,桑德并不是作为学者出现,也没有向人种学者或社会研究者做过咨询,而是正如出版商所说的“从亲身观察出发”。这样的观察一定是在很大程度上没有先入之见的,果敢的,而同时又是亲合的。正像歌德所说:“有一种亲合的经验认识,它与对象达到了内里的同一,并由此成了真正的理论。”因此,像德布林(Doebelin)这样一位读者在这部选本中点出了其中的科学性是完全可以理解的。他就此指出道:“在比较解剖学那里,人们是先达到对自然,然后再达到对器官的了解。与此相同,这位摄影家所从事的是比较摄影,并由此赢得了高于细节摄影的科学基点。”要是出于经济方面的原因无法将出版这部珍贵资料集的工作做下去的话,那将是一件非常痛楚的事。可是,人们除了给出版商这个根本的触动外,还可以给他以更具体的鼓动:一夜之间,像桑德这样的书籍会出乎意料地受世人欢迎。如今已变得红红火火的众多权力更替正不断重视对人面貌特征的把握,正突出地将此把握能力视为体现自身活力不可或缺的地方所在。一个人可以具有右倾或左倾思想——他必须习惯人们是依此来看他的。而就他自身来说,他也必定将如此地去看待他人。桑德的著作在这一点上就不单纯是一部图片集,而且是一部供练习用的图片集。

早在1907年利希特瓦特(Lichtwart)就写道:“在我们所处的当今时代,没有一部艺术品会像自己的、近亲和挚友的或恋人的相片那样引起关注。”由此,利希特瓦特就将探讨的视线从审美领域转向了社会功能领域。唯有如此,这样的探讨才得以走向进一步的深入。这里显出特点的是,这

方面的论争大多在涉及“摄影作为艺术”的美学问题时显得寸步难行了，而对诸如“艺术作为摄影”如此确凿无疑的社会现实却不加任何关注。殊不知，就艺术功能来说具有更大意义的并不是摄影那或多或少地呈现出艺术性的构造，而是对艺术品进行照相复制的效用。成为“照相机猎物”的并非摄影的艺术构造，而是人的故事。事实上，较之于带着许多艺术性原始相片回家的业余摄影师，更令人欢欣的还是一位体面地带着大量只供出售的猎物回来的猎人。而画报比野味和家禽贸易更甚的时代似乎即将来临，那将会有如此多的“拍摄”。可是，这样说的意味却完全在另一端，即人们从作为艺术的摄影转向了作为摄影的艺术。每个人都能看到，一幅图景，尤其是一座雕像甚或一幢建筑物在相片上远比在实际中看得清楚。这一现象足以使人将之全然归处于艺术感的失落，归处于时代同人的沉沦。可是，这一点又使人们看到，大约在与复制技术出现的相同时代，人们有关伟大作品的观念也发生了变化。这样的作品不再被视为单一的，而成了集体性产物。它是如此的巨大，以至对它的接受恰恰以贬抑它为条件。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。没有这样的战胜，机械复制方法甚至不会得到运用。

如果说有哪一点表明了当今艺术与摄影间关系的话，这一点莫非是通过艺术品的摄影而出现的二者间未得到调和的紧张关系。许多对艺术品进行照相复制的摄影家是从绘画入手的，他们在尝试了将绘画表现手法与当今生活明确而生动地联系在一起之后，便抛开了绘画。他们越是清醒地意识到要记录时代的脉搏，就越发感到原来的出发点渐渐成了问题。因而，又像八十年前那样，摄影接过了绘画传来的接力棒。莫霍利-纳吉<sup>[24]</sup>指出道：“创造新事物的可能大多是由旧形式、旧方法和旧造型领域渐渐揭发的，这些旧有的东西鉴于新事物的出现实际已被替代了，但它却在蠢蠢欲动之新生事物的挤压下走向了回光返照似的成长。例如，未来主义（静力学）绘画就展现了以后否定其自身的、重重勾勒出的运动共时性



卡莱尔·泰格：《无题》，1937年，蒙太奇。



爱森斯坦代表作《战舰波将金号》剧照

问题,即时间瞬间的构造,而且它是在电影已问世但还没有被了解的时代这样做的。同样,人们也可以——谨慎地——将如今用具象手段创作的画家(新古典主义者和真实主义者)中的一些人视为对新的视觉表现手段的开发者;这些人不久就会只使用机械的技术手段。”1922年,查拉<sup>[25]</sup>“在所有自称为艺术的东西无法站得住脚的时候,点燃了他那盏由一千枝蜡烛组成的烛灯,感光纸一步一步地吸收了几件日用品的暗色。他揭示了一种温和的自然光所达到的距离,这种自然光比任何赏心悦目的情景都要来得重要”。如今,那些并非出于投机考虑、并非偶然、并非冲着造型艺术的适宜性关注相片的摄影家组成了专业圈内的先锋派,因为他们通过对当今摄影之最大危机,即工艺美术转向的抵制在某种程度上确立了自己的位置。斯通(Sasha Stone)指出:“摄影作为艺术是一个相当危险的领地。”

如果摄影像桑德、克鲁尔<sup>[26]</sup>、布洛斯菲尔德所做的那样从面相、政治

和科学方面的旨趣中解放了出来,它就成了“创造性的”。摄取物像的镜头成了“统览的”,这样就出现了摄影上的全揽现象。“精神战胜了器械,它将器械的精密结果转化成了生命的等价物。”当今社会秩序的危机越是散发开来,其间的单个要素越是僵硬地走向彼此势不两立的对峙,那么,造物——就其最深层本质而言是变体,对峙是其父,模仿是其母——就成了偶像,其生命特征源于时尚灯光的变换。摄影上的造物是托付给时尚的。“世界是美丽的”——它的箴言正在这句话。于此就能揭示如下摄影行为的秘密,这种摄影能将每个食品罐头组接到万有世界中,但却无法理会任何一种自己置身其内的人间关联,因此就其所用的最远离梦境的题材来看,与其说是对题材的理会,不如说是对题材进行出卖的先导。然而,由于这种摄影创造的真实面目是广告宣传或拼接,因此,它的真正对手就是对秘密的披露或对实情的建构。布莱希特说道:这里的情况“变得复杂了,因为一个简单的‘现实反映’不再能就现实说明什么。一幅有关克虏伯工厂或A.E.G.公司的摄影几乎无法对所摄对象作任何说明。真正的现实滑向了功能领域。人间关系的物化,比如工厂,已不再对人间关系有所展示。因而,这是确实‘需要建构的东西’,是‘人为的’东西,是‘被设置’的东西”。超现实主义的功绩就在于它成了这种摄影建构的开路先锋。对创造性摄影和建构性摄影的进一步探索体现在俄国电影中。俄国电影导演的巨大成就只有在一个摄影不是基于感官刺激和感应联想,而是基于创新试验和教诲的国度才有可能。这样说并不言过其辞。在这一点上,并且仅仅是在这一层意义上,固执的写意画家韦尔茨<sup>[7]</sup>1855年表明其妥协立场而对摄影所作的体面喝彩即便在今天也不失其意义:“数年前我们的时代赢得了一种辉煌,即出现了这样一种器械,它日复一日地使我们的思想震惊不定,使我们的双眼诧异不已。用不上一百年时间,这个器械将成为画笔和调色板,将生产色彩,生产经验和耐性,生产灵巧、娴熟和准确性,生产色调和光泽,进而成为典范和完美的化身,成为绘画的精华所在。不

要相信,达盖尔的人像摄影扼杀了艺术。当达盖尔的人像摄影这些大小孩长大后,当他的所有技能和长处展现出来时,天才便会突然用手抓住他的脖子并高喊:过来!你现在归我所有!我们将通力协作。”与此相反,波德莱尔<sup>(28)</sup>四年后在《1859年的沙龙》中向读者宣示这个新技术时所说的话则显得多么的畏畏缩缩,简直是悲观主义的。这些话如今已不再像如上所引那段能让人理会了,除非对其重点稍作变动。不过,由于它构成了前此那段话的对立面,还是保存了其积极意义,即对所有抹杀艺术性摄影的最尖锐抵制。这段话是:“在那令人懊丧的岁月里出现了一种新型工业,它功绩不小地助长了这一愚蠢不堪的信念:艺术无非是而且只能是对自然的忠实反映。一位复国之神听见了芸芸众生的这个声音。达盖尔就成了该神的救世主。”还有:“要是摄影被许可去充实艺术的一些功能,那么,艺术将很快被它所排挤和玷污,因为摄影具有着就数量来看胜过艺术的天然群体性。这样,艺术就必须回归到它原来的角色中,即为科学和技术服务。”

然而,有一点那时韦尔茨和波德莱尔两人都没有看到,即摄影的真实性中隐匿的那些导向特质。在新闻报道中,人们不是每次都能绕开真实性之导向特质的,对此人们的一般做法只具有让观者从语言上去进行联想的效用。而摄像机则变得越来越小,越来越能捕捉变幻不定的隐秘图像,在这些图像面前,观者的惊颤使自身的联想机制停顿了下来。这时就需要辅助于文字,对所有生命关联的文学化摄影就包含着文字,而且没有文字,摄影上的一切构造都定会显得模糊不清而使人无从入手。将阿杰的摄影与对作案现场的拍摄进行比较是有意义的,但是,我们城市里的每个斑痕是否都是作案现场呢?是否城里的每个路人都是作案者呢?摄影师——作为占卜者和肠卜僧<sup>(29)</sup>的后裔——是否应在他的相片中指出过失处并标出过失者呢?“有人说过,未来的文盲不是不识文字的人,而是不识相片的人”。可是,一位摄影师如果无法解读他自己拍的相片是否更应被视为文盲呢?文字是否将成为摄影的最本质部分呢? 这些问题是九十年后当时

间使今人不了解达盖尔人像范型时就历史关联提出的。这些问题所闪出的光焰应该是，最初的摄影是如此美妙并如此不可接近地从缅怀祖父时的昏暗中出现的。

注 释(除注明外,皆为译注)

[1]尼埃普斯(Joseph Niepce, 1765—1833),法国军官,摄影发明者之一。

[2]达盖尔(Louis Daguerre, 1787—1851),法国画家,摄影发明者之一。

[3]希尔(David Octavius Hill, 1802—1870),苏格兰画家、摄影家。

[4]卡梅伦(Julia Margaret Cameron, 1815—1879),英国摄影家。

[5]雨果(Victor Hugo, 1802—1885),法国诗人。

[6]纳达尔(Gaspard-Felix Tournachon Nadar, 1820—1910),法国漫画家、摄影家。

[7]博塞特(Helmut Th[eodor] Bossert)和古特曼(Heinrich Guttman):《早期摄影时代:1840—1870——200幅原始图片》,美因兹法兰克福1930年版;施瓦茨(Heinrich Schwarz):《摄影大师:D. O.希尔——附80幅插图》,莱比锡1931年版。——原注

[8]阿拉果(Dominique François Arago, 1786—1853),法国物理学家、天文学家。

[9]郁特里罗(Maurice Utrillo, 1883—1955),法国画家。画作用色浓重,线条分明。

[10]布洛斯菲尔德(Karl Blossfeldt):《艺术的原始形式:植物摄影图片》,尼雷恩多尔夫(Karl Nierendorf)编并作序,附120幅插图,柏林,没有出版年代(应该是1928年)。——原注

[11]布洛斯菲尔德(Karl Blossfeldt, 1865—1932),德国雕塑家、摄影家和艺术教育家。

[12]欧立克(Emil Orlik, 1870—1932),德国版画家。作品深受日本着色版画影响。

[13]克拉考尔(Siegfried Kracauer, 1889—1966),德国社会学家、文化批评家和文学家。

[14]绘画中的外光画派(Pleinairmalerei)系十九世纪法国的一种印象主义画派。

[15]德拉罗什(Paul Delaroche, 1797—1856),法国画家。

[16]拉瓦利埃(Lavalliere)系一种十九世纪下半叶流行于欧洲的领带,因法国女公爵拉瓦利埃(Louise F.LaValliere,1644—1710)而得名。

[17]帕岱莱夫斯基(Ignacy Paderewski,1860—1941),波兰钢琴家、作曲家、政治家。

[18]帕格尼尼(Niccolo Paganini,1782—1840),意大利提琴演奏家、作曲家。

[19]布索尼(Ferruccio Busoni,1866—1924),意大利作曲家、钢琴家。

[20]阿杰:《摄影图片集》,附雷希特所撰之“导言”,巴黎/莱比锡1930年版。

——原注

[21]桑德(August Sander):《时代的面貌——60幅二十世纪德国人像摄影》,附德布林(Alfred Doebelin)所撰之“引言”,慕尼黑,没有出版年代(应该是1929年)。——原注

[22]桑德(August Sander,1876—1964),德国摄影家。

[23]爱森斯坦(Sergej Eisenstein,1898—1948),苏联导演。

[24]莫霍利-纳吉(Laszlo Moholy-Nagy,1895—1946),匈牙利雕塑家、版画家、摄影家和电影制作者。

[25]查拉(Tristan Tzara,1896—1963),罗马尼亚裔法国作家,原名Samuel Rosenstock,达达主义文学苏黎世派创始人之一。

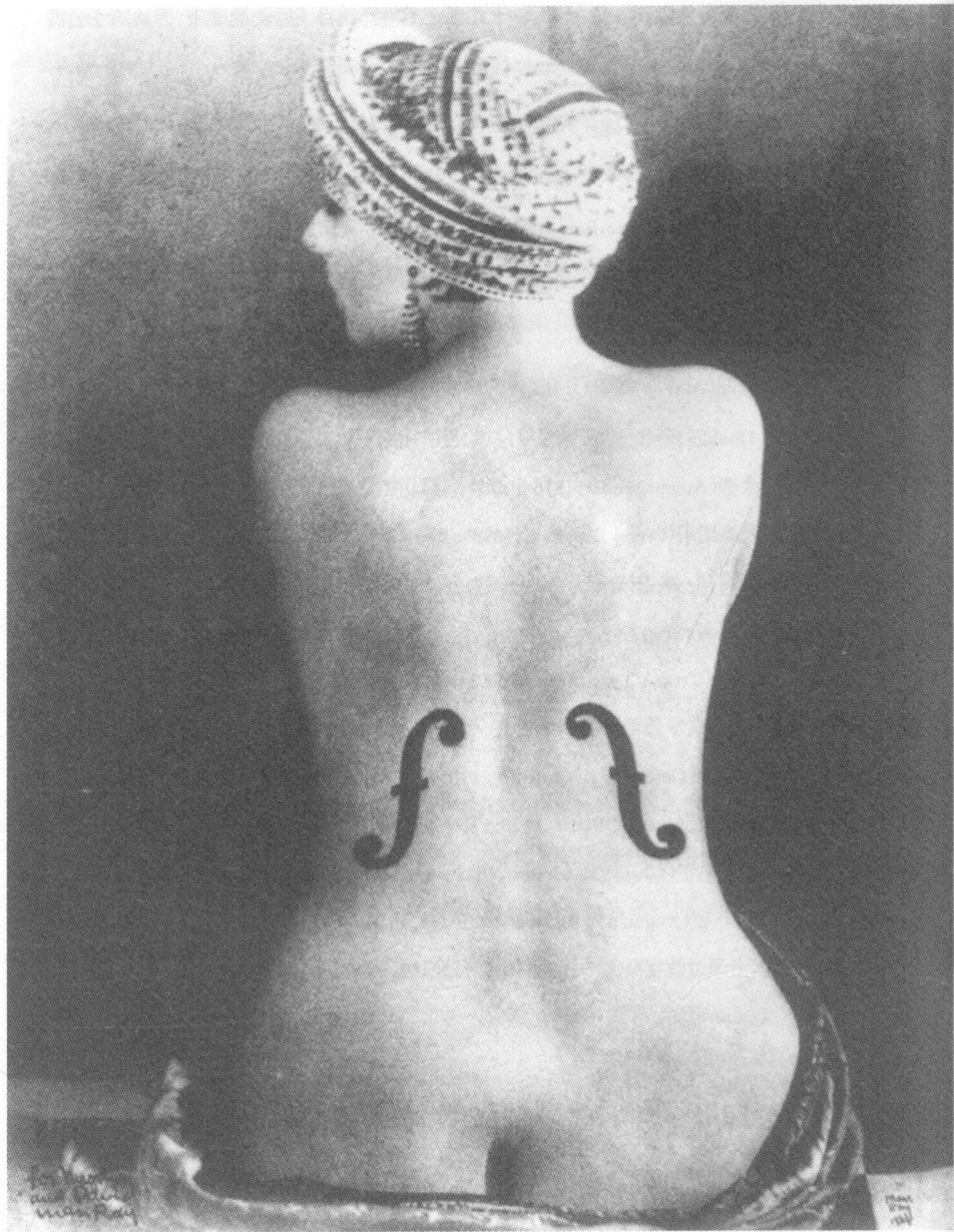
[26]克鲁尔(Germaine Krull,1897—1985),德裔法国摄影家。

[27]韦尔茨(Antoine Wiertz,1806—1865),比利时画家。

[28]波德莱尔(Charles Baudelaire,1821—1867),法国诗人,象征主义诗派创始人。

[29]占卜者(Auguren)和肠卜僧(Haruspex)系古罗马的预言者。前者通过观察鸟飞和鸟叫,后者通过观察祭祀动物的内脏进行预言。





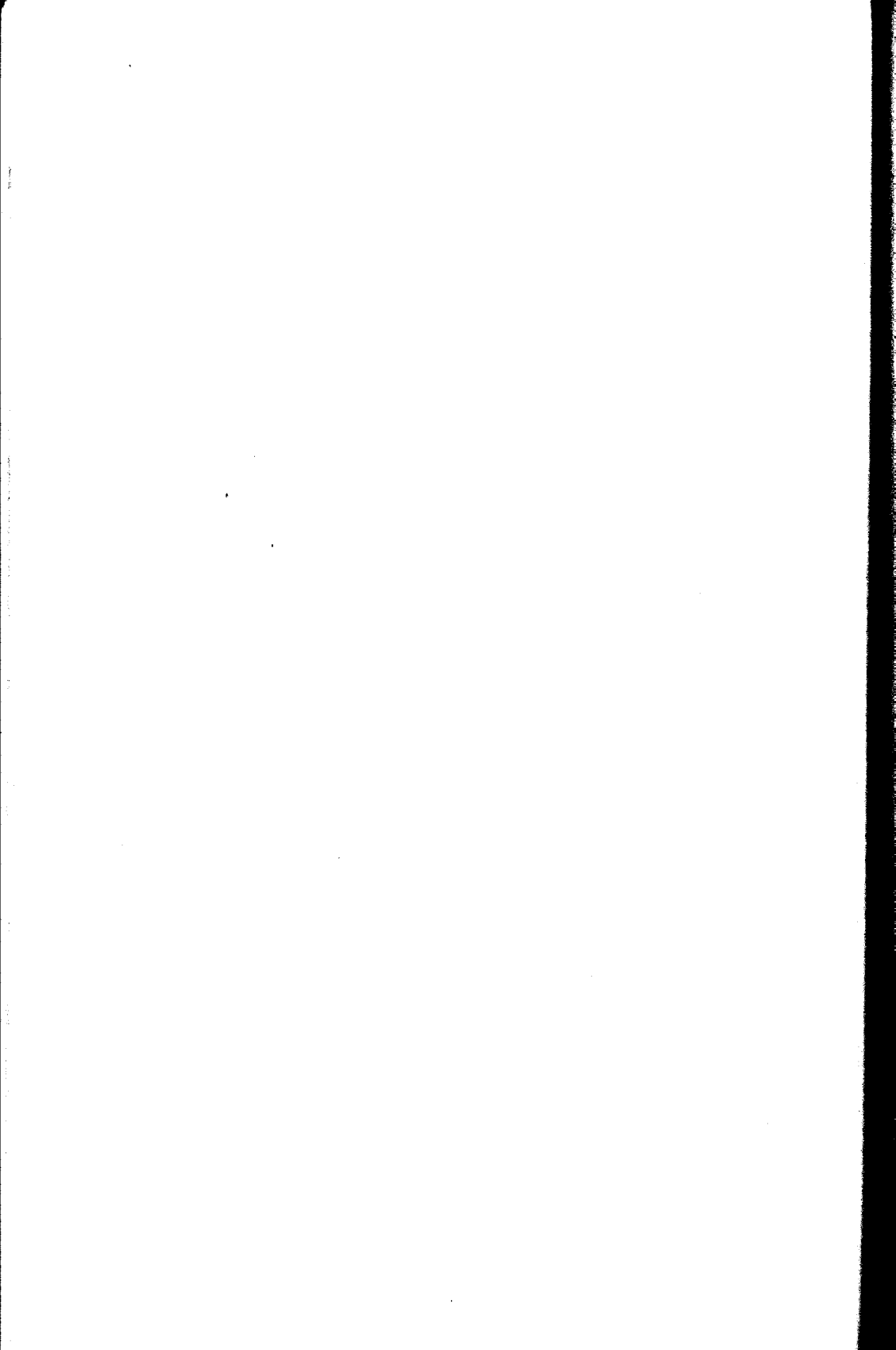
曼·雷:《小提琴的安格尔》,1924年,明胶银版法。

机械复制时代的艺术作品\*

**Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen  
Reproduzierbarkeit**

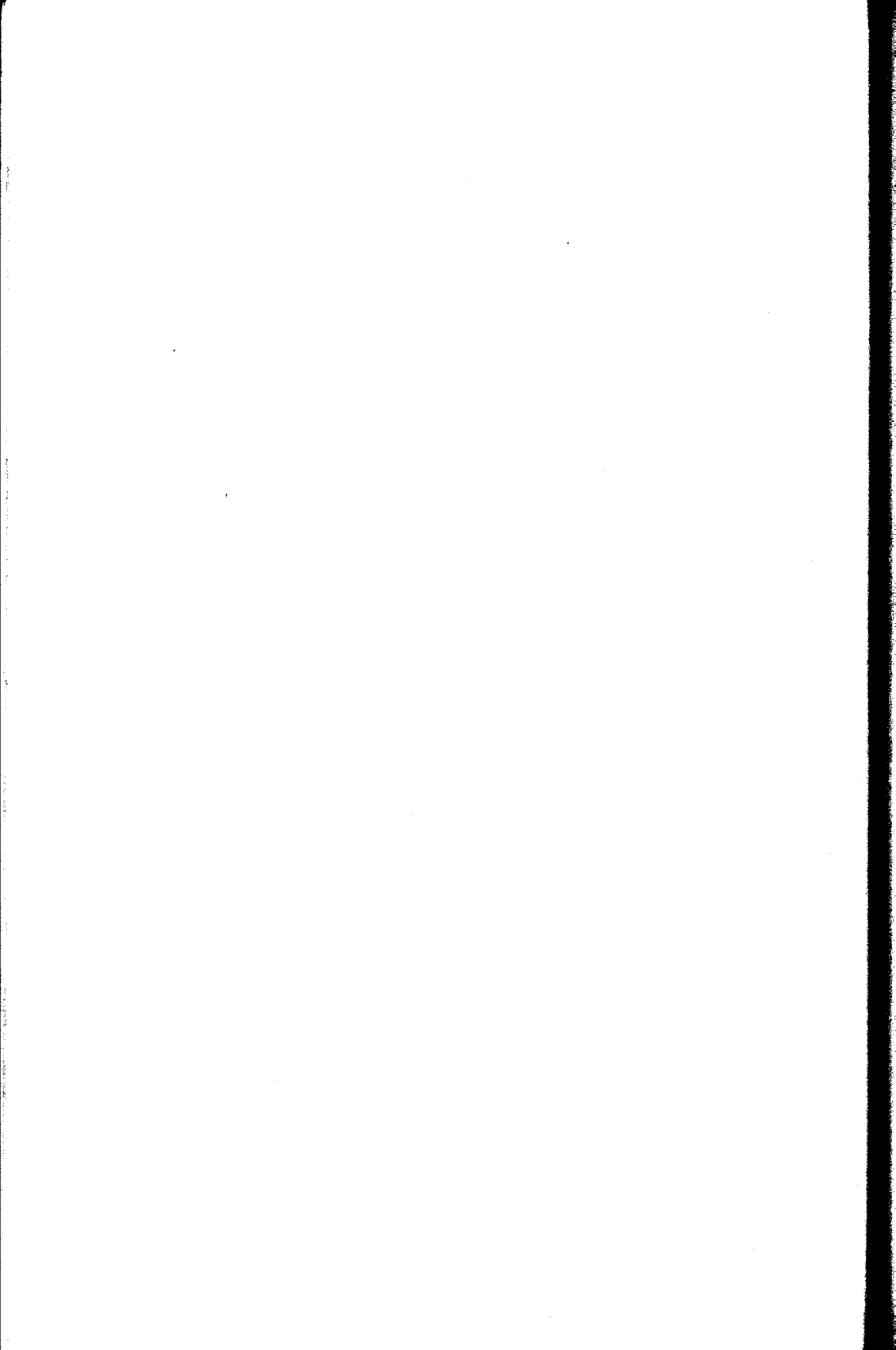
---

\* 据Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band 1—2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1980译出。

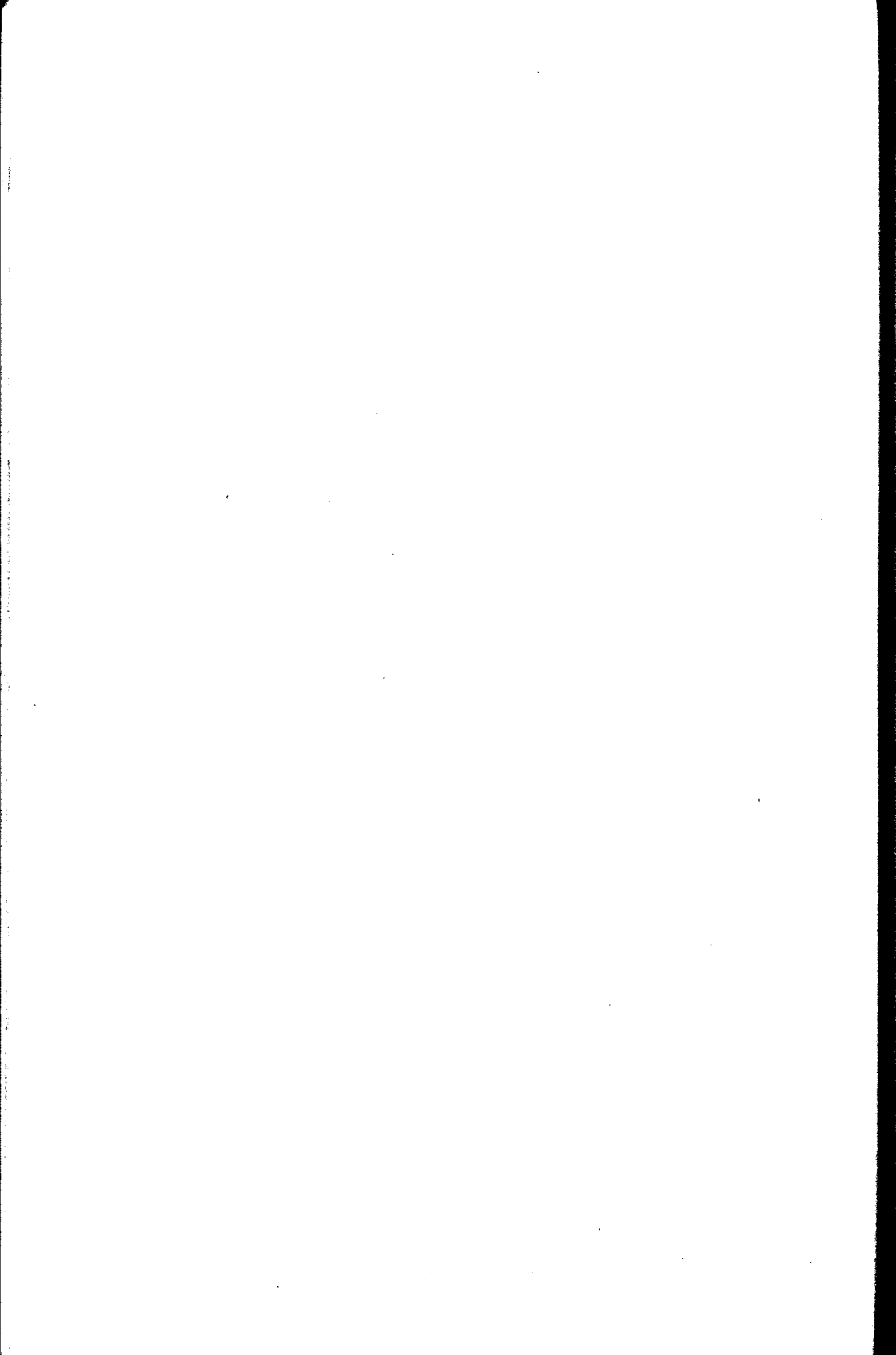


真或许有可能存在,假则纯属人为。

——杜拉斯夫人<sup>(1)</sup>



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此看到了资本主义的未来发展，即资本主义不仅越来越增强对无产者的剥削，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。要作出这样的断言，必然会涉及一些预言性要求。然而，符合这个预言性要求的并非有关无产阶级在夺取政权之后的艺术倾向问题——更不是有关无阶级社会的艺术问题，更多倒是有关现行生产条件下艺术发展的倾向问题。现行生产条件下艺术发展倾向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加工事实材料。我们在下面将重新引入到艺术理



论中去的那些概念与其他概念不同，它们在艺术理论中是根本不能为法西斯主义所用的；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。学生们在艺术习作中进行仿制,大师们为传播他们的作品而进行复制,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作还表现出一些创新。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。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,在文献领域中引发巨大变化的是印刷,即对文字的机械复制。但是,在此如果从世界史的角度来看,这些变化只不过是一个特殊现象,当然是至关重要的特殊现象。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。



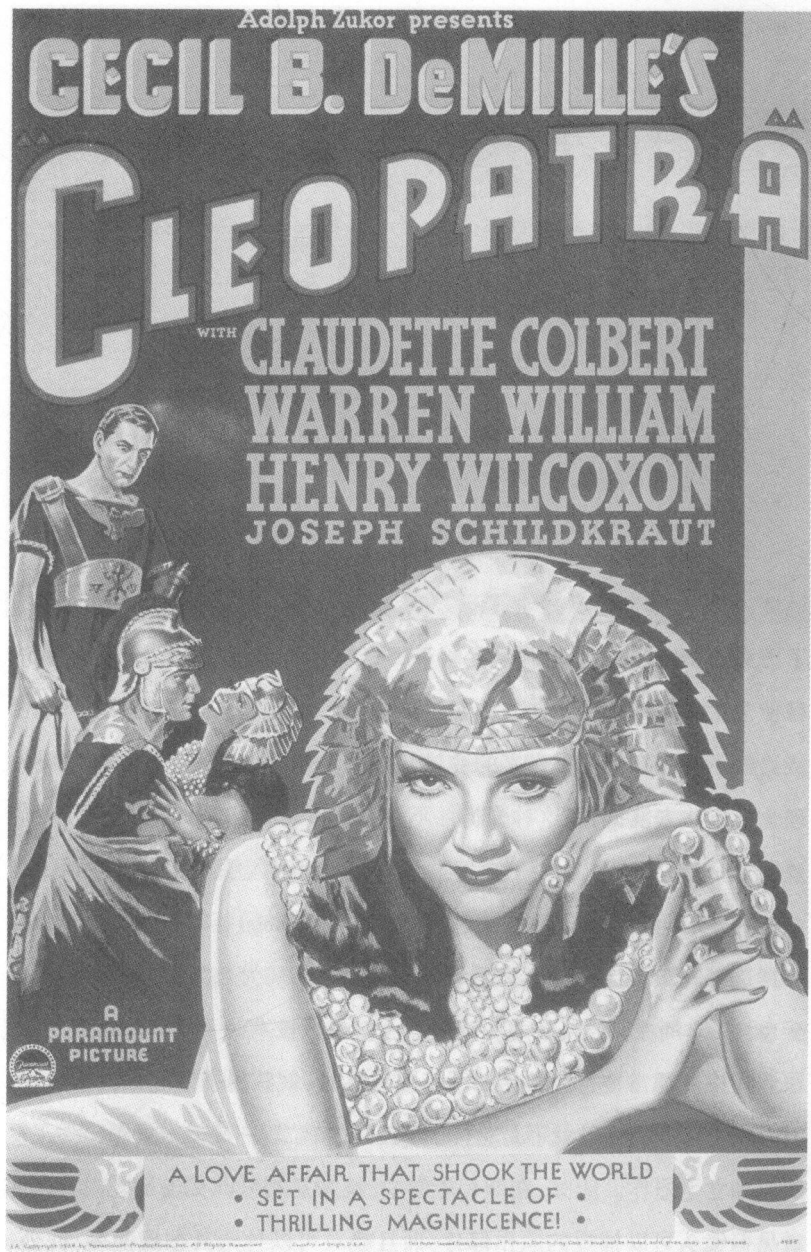
未名摄影师：《雅贝·霍格在理查·贝尔德的工作室里摄制一张肖像》，1843年，达盖尔银版法。

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从所担当的最重要的艺术职能中解脱出来，而被眼睛所取代。由于眼看比手画快得多，因而，形象复制过程就大大加快，以至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，从而使艺术作品的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。但唯有基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带来的变化。前一种变化的痕迹只能由化学或物理分析方法去发掘，而这种分析并不适用于复制品；至于后一种变化的痕迹则是个传统问题，要弄清它，必须从原作的状况入手。

原作的即时即地性构成了它的原真性(Echtheit)。有关传统的观念便依据这原真性，这样的传统观念将即时即地性视为自为一体的东西流传至今。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原作。比如，在照相摄影中，技术复制可以突出那些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抵达的境

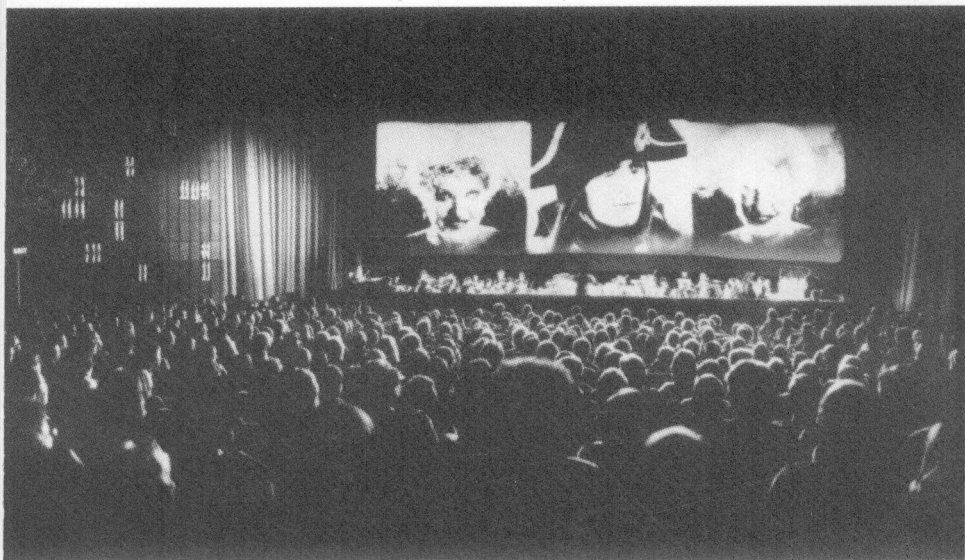


《克娄巴特拉》电影海报

地。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室里能被人观赏;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,对艺术品的这种改造可能不太会威胁艺术的组成部分——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如此。因此,艺术品的展示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。自然对象是不会对此问题有所昭示的。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,这也仅仅是历史证据而已,但如此一来难以成立的就是该东西的权威性,即它在传统方面的分量。

人们可以把这些特征概括为光韵(Aura)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各自环境中去加以欣赏,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,而传统是人类的当代危机和革新的对立面,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——恰恰在此并不排除其破坏性、宣泄性的一面,即扫荡文化遗产之传统价值的一面——也是可以想见的。这一现象在从克娄巴特拉<sup>[2]</sup>和宾虚<sup>[3]</sup>到弗里德利库斯<sup>[4]</sup>



观众在剧场观看阿贝尔·冈斯执导的电影《拿破仑》，伦敦，1980年。

和拿破仑的伟大历史电影中表现得最为明显，并不断扩大。阿贝尔·冈斯<sup>(5)</sup>曾在1927年满怀热情地宣称：“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬将被拍成电影……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。”<sup>(6)</sup>也许说者并没有想到这一点，但这番话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尔<sup>(7)</sup>和维克霍夫<sup>(8)</sup>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之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。

那么，究竟什么是光韵呢？从时空角度对此所作的描述是：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





泰奥多尔·卢梭：《枫丹白露森林的早晨》，布上油画，1850年。

就能使人容易理解光韵在当代衰竭的特殊社会条件。光韵的衰竭来自两种情形,它们都与大众运动日益增长的展开和紧张强度有最密切的关联,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。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“视万物皆同”的意识(约翰内斯·V.延森<sup>(9)</sup>)增强到了这般地步,以至它甚至用复制方法从独一无二的物体中去提取相同物。因而,在理论领域中使统计学意义日益显著的情况也表现在形象领域中。这种现实与大众、大众与现实互相对应过程,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做一尊淫乱的邪神像,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于膜拜中。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,并且兴盛达三世纪之久,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



《阿佛罗狄忒的诞生》(古希腊),约公元前460年。

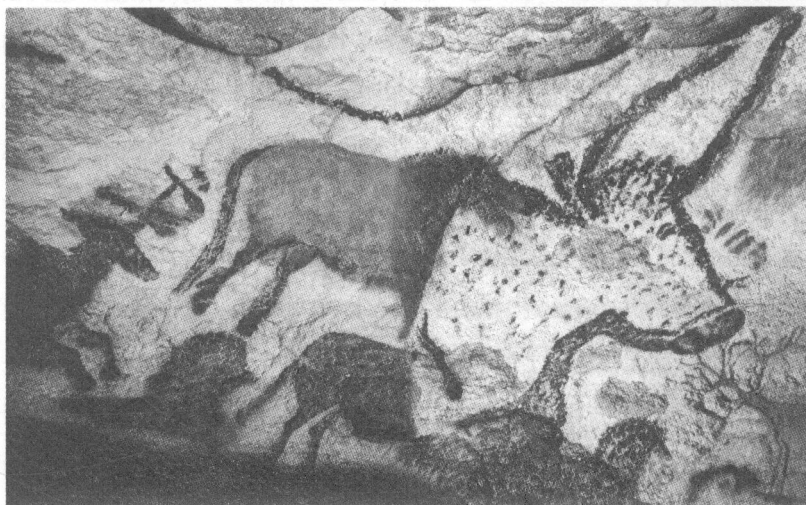
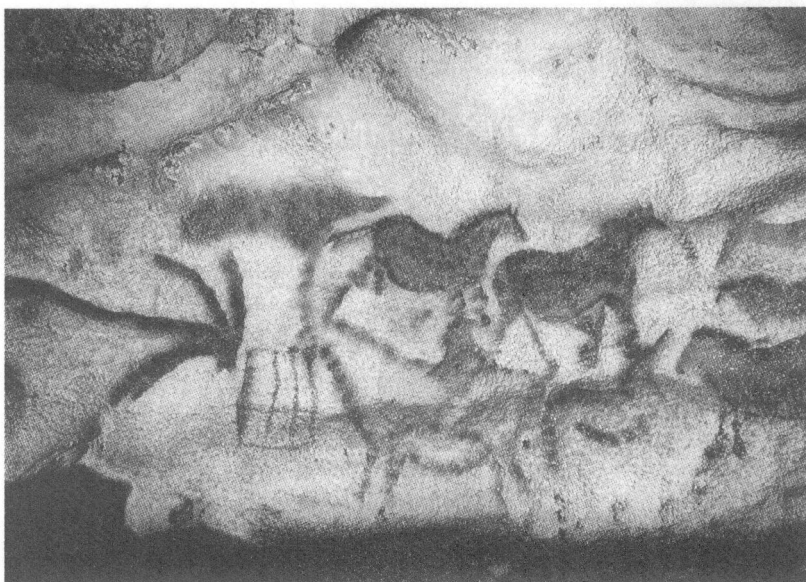
现了一种以“纯”艺术观念形态表现出来的完全否定的艺术神学,它不仅否定艺术的所有社会功能,而且也否定根据对象题材对艺术所作的任何界定。(在诗歌中,马拉美<sup>[10]</sup>是始作俑者。)对机械复制时代艺术作品的考察必须十分公正地对待这些关联,因为这些关联在此给我们提供了一些至关重要的认识:艺术作品的可机械复制性在世界历史上第一次把艺术品从它对礼仪的依附中解放了出来。复制艺术品越来越成了着眼于对可复制性艺术品的复制。例如,人们可以用一张照相底片复制大量的相片,而要鉴别其中哪张是“真品”则是毫无意义的。然而,当艺术创作的原真性标准失灵之时,艺术的整个社会功能就发生了变化。它不再建立在礼仪的根基上,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,产品的可机械复制性就不像在文学作品或绘画作品里那样是对其作批量发行的外在条件。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批量发行,更确切地说,它简直是迫使电影作品作这种批量发行,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的情形,即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关联比看到这种挫折本身更重要,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。这样,采用有声电影使危机得到了暂时缓解,这不仅是因为有声电影重新动员起了观赏电影的大众,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,而从内部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对艺术品中这一极的推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创造物，在这创造物中，唯一重要的并不是它被观照着，而是它存在着。石器时代的人在洞内墙上所描画的驼鹿就是一种巫术工具。洞穴人只是偶尔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：有些神像只有庙宇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，其产品便增添了展示机会。能够移来移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它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代。由于对艺术品进行技术复制的方法是多种多样的，这便使艺术品的可展示性得到了无比的增长，以至在艺术品两极之间的量变像在原始时代一样会使标明其本性的质发生突



(上)山羊和马,马格德林时期,法国拉斯科洞窟。

(下)牛、马、鹿,马格德林时期,法国拉斯科洞窟。

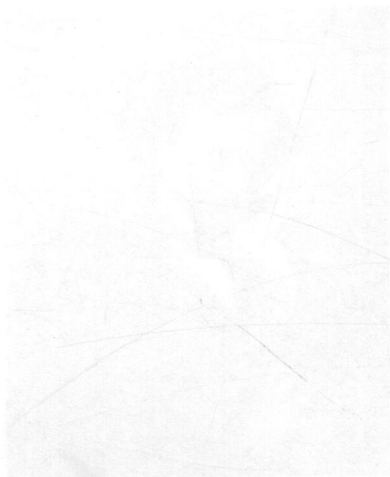


《带摄像机的人》电影海报

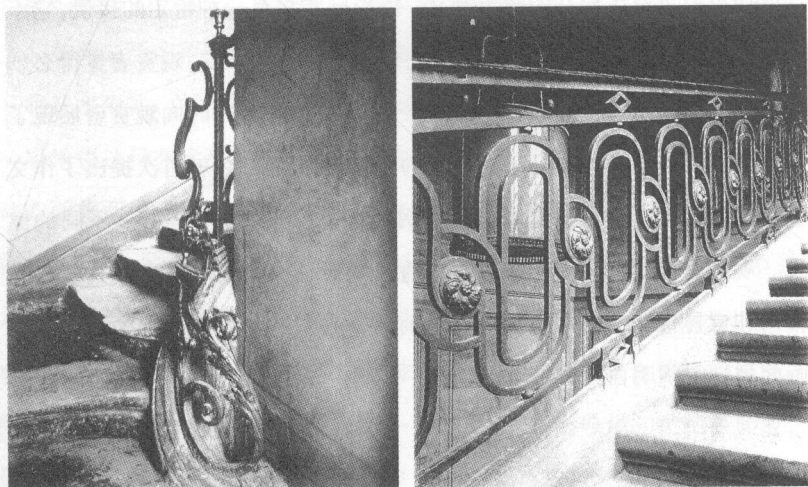


变，就像原始时代的艺术作品通过对其膜拜价值的绝对推重首先成了一种巫术工具一样(人们以后才在某种程度上把这个工具视为艺术品)。如今，艺术品通过对其展示价值的绝对推重而成了一种具有全新功能的创造物。我们现在意识到了这种创造物的“艺术”功能，以后人们又在某种程度上把它视为一种退化了的功能。毋庸置疑，当今的电影提供了达到如上这种认识的最出色路径。同样无疑的是，艺术在电影中得到最广泛展开的这种功能演变的历史影响，不仅在方法上，而且也在材料上与原始艺术的历史影响不同。原始艺术是为巫术服务的，因而它留下了一些实践方面的记录，这就是说，它基本上不仅是对巫术程序的执行，而且同时也是对巫术程序的指令，最终也就是人们赋予其神秘效力的沉思冥想的对象。人及其环境便是这些记录的对象，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在完满地与礼仪融为一体时才能存活下来。这样的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却是与当代社会对峙着的，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，人们在这第二自然面前就像从面对第一自然那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，这种机械在人们的生活中所起的作用与日俱增。电影使我们时代非凡的技术器械成为了人类神经把握的对象，它恰恰在为这个历史使命的服务中获得了其真正含义。

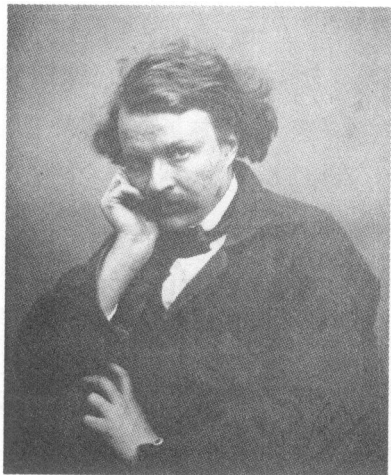
## 7. [ 摄 影 ]



在照相摄影中,展示价值开始全面抑制了膜拜价值。然而,膜拜价值并不是很乖顺地退去的,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,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



(左)阿杰:《杜雷努街 91 号》,1911 年。(右)阿杰:《布尔里寓所》,1905 年。

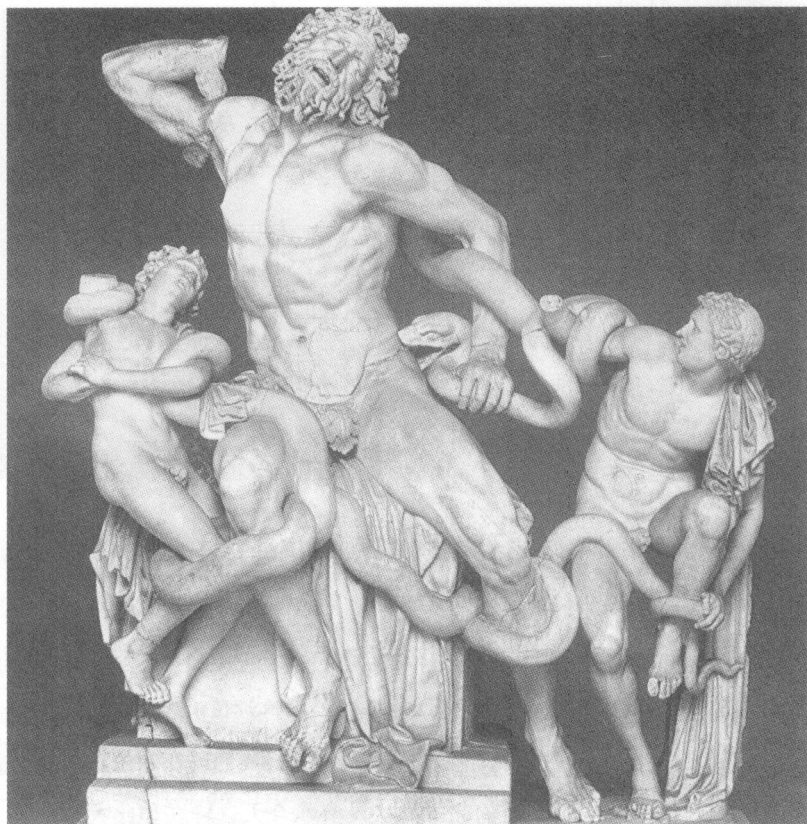


纳达尔:《自拍像》,约 1855 年,盐纸工艺。

后道别的就是摄影那忧郁的无与伦比的美。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。阿杰<sup>[1]</sup>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,因为做案现场也是无人的,拍摄它是为了寻找线索。照相摄影从阿杰开始成了历史演替中的一些见证,这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路径。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得的导向在电影中不久就愈趋精密和愈显强制,因为电影中对任何单个画面的理解都已由先前的所有画面规定得明明白白。

## 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。硬币和陶器是唯一两种能批量生产的艺术品，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。希腊人从他们的技术状况出发，在艺术中创造了这种永恒价值。这就使他们在艺术史上居于能为后人提供楷模的杰出位置。无疑，我们现在的位置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大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地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特性，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*)。制成的电影就是对相当广泛的单个形象和形象序列进行组合剪辑的结果。剪辑师选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



《拉奥孔》(古希腊),阿格山德罗斯、波留多罗斯、阿典诺罗斯,公元前1世纪中叶。

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地构成的。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 ]

在19世纪的进程中，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，依然是不恰当和含糊不清的。但是，这种说法与其说是否定了这场论战的意义，不如说反而却可能强调了它的意义。实际上，这一论战体现了世界史所发生的一场变化，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离开了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。如果说，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，即没有预先考察一下：艺术的整个特质是否由照相摄影的发明而得到改变——那么，电影理论家不久就开始解答仓促提出的相应问题。但是，照相摄影给传统美学带来的这种困境，对于电影追求来说，简直是一种儿戏，由此出现了标志电影理论初期特征的那种盲目的牵强性。于是，阿贝尔·冈斯就将电影与象形文字进行了比较：“由于我们奇特地倒退到了过去的事物中，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



查理·卓别林电影名作《淘金记》海报

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入到电影的氛围中。”(见《电影艺术》第Ⅱ卷,巴黎,1927年,第101、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,阿贝尔·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<sup>[12]</sup>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的。在赖因哈特<sup>[13]</sup>把《仲夏夜之梦》拍成电影之际,魏菲尔<sup>[14]</sup>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。这样的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。”(F. 魏菲尔:《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,被复制品是一件艺术作品,而复制品并不是艺术品,因为,借助摄影机的摄影师成就,像交响乐团的指挥成就一样,很少是一件艺术品,其充其量只是一种艺术成就。而在电影摄影棚中的拍摄则相反,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自然不是艺术品。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,该剪辑中的每一个片断则是对这样一些事件的复制,这些事件不仅自在地来看不是艺术品,而且在照相摄影中也不是艺术品。这样,那些在电影中被复制的事件既然不是艺术品,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,他的艺术成就在藉以复制的独特形式中,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



阿瑟·莱斯:《启示录四骑士》,1921年,明胶银版照相。

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事件是有区别的,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全然独特的检测,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。这里所说的成就不是体育运动方面的,而是机械化检测方面的。体育运动员在某种程度上只认可自然检测,他用自然给定的方法,而不是用器械来进行检测——像努尔米(Nurmi)这样的人只

是一个例外,至于他,人们就认为,是逆时间而行的。如今,劳动过程便天天引发了无数的机械化检测,尤其是它被流水作业一体化之后,更是如此。这些检测是内部的,不能通过检测的人,就会被从劳动过程中清除出去,但是,正如人们所看到的那样,这样的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。

这样的检测与体育运动方面的检测不同,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。而晚上,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)在这些器械面前不仅得到了维护,而且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<sup>[15]</sup>。他在其小说《拍电影》中对此所作的洞察,仅仅使之局限在这个现象的消极方面,这并无大碍,而使之与无声电影相联,则更无大碍,因为,有声电影并没有根本改变这个现象。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,他的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。”(引自L.P.-坎[Léon Pierre-Quint]:《电影的含义》,见《电影艺术》第Ⅱ卷,1927年,巴黎,第14—15页。)

在机械对人的再现中,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，本来完全像浪漫之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<sup>(16)</sup>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，由于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，电影资本把这种大众主宰性的革命可能转变成了反革命的可能。电影资本所催发的明星崇拜并非单纯地保存了早在其商品特质的腐朽暮色中就已存在的那种“名流魅力”，而是对电影资本的补充，即观众的崇拜同时也滋生了大众的堕落心态。法西斯主义试图用这种大众的堕落状态替代大众的阶级意识。

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，就越是可以期待更大的效用。如果在所有艺术中，戏剧最明显地陷入了危机，那么，这是由其本性使然，因为，彻底地由机械复制去操控的艺术作品——例如电影——与舞台的对立是再明显不过的了。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，“电影的新近发展在于，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。）而最紧密地与此相连的则是另一些现象：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



艾森斯塔特：《玛琳·黛德丽》，1928年，明胶银版法。

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用跳脚脚手架来拍,紧接着的逃跑也许是几星期之后在外景中摄制了。——此外,一些更为荒唐的情形更是不胜枚举。可以想象,导演要求演员表演被敲门声吓了一跳。当表演出的惊慌并非如人所愿地显得突兀时,那么,导演偶尔就会使用一些辅助手段,当演员再进摄影棚时,让预先埋伏的人从他背后开一枪,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“美的表象”的境界,而这一境界一直被视为艺术得以生长的唯一境界。

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。在拍摄电影的过程中,演员无需了解他作出某种成就的内在关系。在与某个——并非为表演而设置的——情境不具有直接可体验关联的情况下去展示一项成就,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<sup>(17)</sup>有时偶尔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,人们正在根柅陀斯妥耶夫斯基的《白痴》拍摄电影,扮演阿格莱娅<sup>(18)</sup>的演员阿斯塔·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<sup>(19)</sup>公爵正与娜斯塔西娅·费利波夫娜<sup>(20)</sup>一起走过,顿时,双眼盈满泪水。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定,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第二流或第三流的演员,在电影表演方面则具有着辉煌前程。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,其特征并不在于演员在观众面前扮演他人,更在于他在摄影机面前所作的自我表演。)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。这种状况限制了演员在舞台上的适用范围,而在电影中则极大地拓展了这种适用性,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念头,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优点:首先,从影的梦想是可实现的,因为,对电影演员的需求(电影演员在电影中只扮演自己本身)比对舞台演员的需求大得多;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。议院和剧院是同样人丁稀少的。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。这种改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。这种改变谋求的是创立于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。基于此,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进电影的要求。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面对成千上万倍的读者。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文章。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。读者随时都可以成为作者，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，他必然好歹是个内行——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技能之一。

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,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,在电影中则只经过十年的历程就实现了,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。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。对于当代人希望自己被复现的正当要求,西欧那种对电影的资本主义开发却不予理会。此时,对于将广泛的大众排除出生产活动的失业现象,它也同样不予理睬,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象和多义的推测来诱使大众参与进来。这样的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。

每一种创建的艺术形式都处于三条发展线索的交点上,其中首先起作用的是指向特定艺术形式的技巧。在电影出现之前,就已有一种相片书存在,它的连续图像通过一张接一张的翻转在观者面前快速闪过,由此,展现了一场拳击赛或网球赛。此外,街道边上还有这样一种自动机械,里面的图片翻转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此后新艺术形式不经意所随意达到的效果。在电影产生影响之前,达达主义者就力图将这样一种活动注入到观众中,这种活动在卓别林电影中是自然而然地出现的。第三种起作用的

因素是：尚不显著的社会演变往往谋求那恰恰有益于新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(这些画像开始能够转动)就被聚集在一起的观众所接受。现在，某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，画像各个部分所处的位置都是被预先安排好的，它们被分布在若干透视镜前，这就保证了大多数观赏者能看清它。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视角，因而，事物的辩证法恰恰在于，还在对画面的观赏到了电影中变成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]

在一部电影,尤其是一部有声电影的拍摄中,我们看到了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不进入观者的眼帘,比如本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会进入观者的视野。(除非观者的瞳孔机制与摄影机是一致的,演员离不开的恰恰正是这摄影机。)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或存的类似性成为表面的、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。而在电影拍摄的场景中,则不存在这种情形。场景中的幻想性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,以至事实的纯粹面貌没有了摄影机的那种陌异性,而成了某种特有技术程序的产物,即用某种特定摄影机进行拍摄,并将之与另一处同样的摄影进行组接。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王国的一朵蓝色之花。

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:这个外科医生般的事实何以

可与画家相比呢？为了回答这个问题，我们需要一个以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，是经常被使用的。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——通过深入到病人体内——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——又多少增大了这种距离。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。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被重新组接在一起。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趣味的表现，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。这种关系从最落后状态,例如面对毕加索的作品,一举变成了最进步的状态,例如面对卓别林的电影。这里,进步状态的标志是,观赏和体验的乐趣与行家般的鉴赏态度直接而紧密地结合在一起了,这种结合是一种重要的社会标志。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。传统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。电影院中的主要特点在于,没有哪个地方比得上在电影院中那样,个人的反应从一开始就以他置身其中的群体化反应为前提。如此之个人反应的总和就组成了观众的反应。个人反应表现出来的同时,又在作自我监控。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,就像十九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。这种危机绝不是孤立地是由照相摄影引起的,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。从这一点原本难以推导出有关绘画社会功能的看法。不过,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大众时,这一点就会成为对绘画的一种严重损害。在中世纪的教堂和寺院或十六、十七、十八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,绘画在上一世纪会因其可机械复制性而卷入这一冲突。不管人们曾否把这种绘画放入到美术馆和陈列馆中,从而将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。这些观众为了使自己的看法引起重视,必定会在那里吵吵嚷嚷。换言之,这些观众吵吵嚷嚷地公开表达他们的看法。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 ]

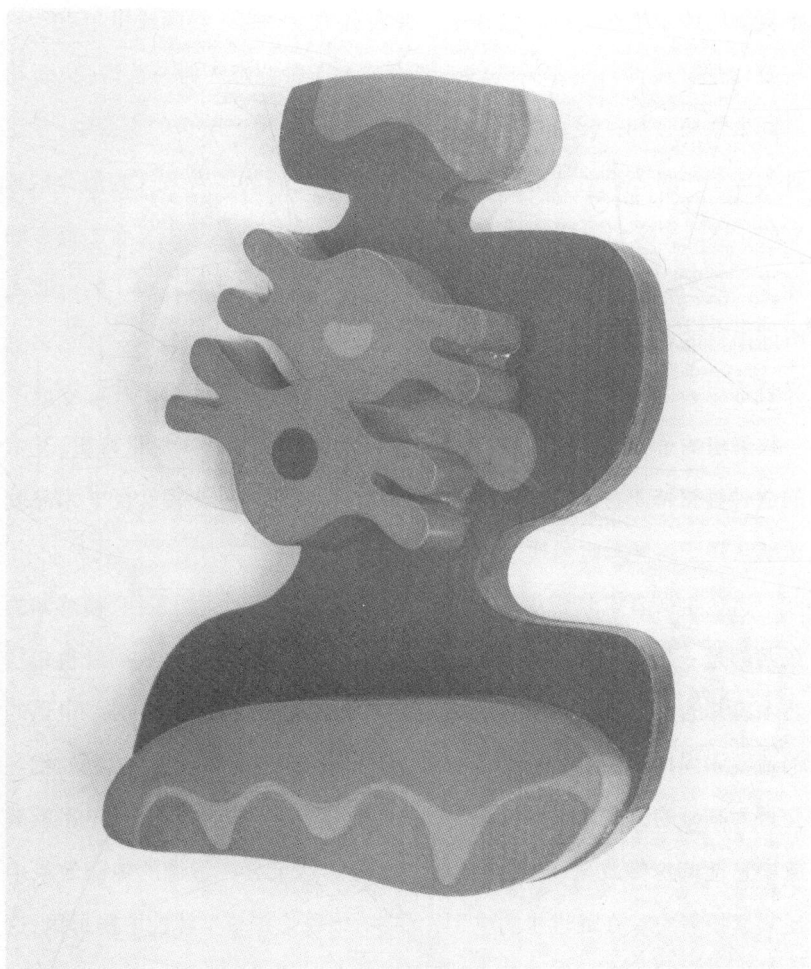
在电影的诸社会功能中,最重要的就是建立人与机器间的平衡。电影绝不仅仅通过人在摄影机面前的表演,而且还借助摄影机对环境的表现做到了这一点。电影通过根据其脚本的特写拍摄,通过对我们所熟悉道具中隐匿细节的突出,通过巧妙运用镜头、挖掘平凡的环境,一方面使我们更深地认识到主宰我们生存的强制性机制,另一方面给我们保证了一个巨大的、料想不到的活动空间。我们的小酒馆和都市街道,我们的办公室和配备家具的卧室,我们的铁路车站和工厂企业,似乎把我们圈死在里面。电影深入到了这个桎梏世界中,并用1/10秒的甘油炸毁了这个牢笼般的世界,从此我们便可深入到它四处散落的废墟间泰然进行冒险性旅行。特写镜头延伸了空间,而慢镜头动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:替代人们有意识编织的空间的是无意识编织的空间。例如,从步态来推断一个人,那怕是粗略地推断,如果说这是人们常做的事,那么,以一个人迈步的每一刹那来作推断,则是绝不可能的。同样,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,通过放大和缩小介入了进来。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了观众的集体性感知用来了解精神变态者或梦幻者个人感知的途径。在古老的赫拉克利特<sup>[21]</sup>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,就像对跑遍地球的老老鼠(Micky-Maus)的创造一样。如果人们知道,技术化及其后果在大众中造成了何等严重的不安——这种不安走向极端就带有了精神变态的性质——那么,人们就将看到,引起大众精神错乱的这种技术化在电影里就获得了心理调适的可能,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而危险的发展。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。目前电影中出现的大量荒诞事件就是文明所导致的压抑使人类面临危险的一个明显迹象:美国的荒诞电影和迪斯尼<sup>[22]</sup>影片就引发了对无意识的治疗性宣泄。这种宣泄从前是由古怪的东西引发的,而这样的东西在电影展现的新天地中便首次获得了栖身之所,即获得了其净化之地。卓别林的历史意义正在于此。

## 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困难时期，在该时期，艺术形式所追求的效果只有随着技术水准的变化——即只有在某个新的艺术形式中才会自然产生。如此尤其在所谓的“衰落时代”出现的艺术的无节制性和粗野性，实际上来自它最丰富的历史合力中。最近的达达主义就热衷于这种粗野风格。我们现在才得以看到它的冲击力：达达主义企图借助绘画（或借助文学）去创造今天的观众在电影中所看到的效果。

每一种全新的、开创性的追求都会超越它的目标。达达主义这样做了，其程度是，为了达到更富有趣味的目的——这里所描述的目的显然没有被达达主义者意识到——牺牲了其所具有的高度的电影市场价值。达达主义者很少重视其艺术品在商业上的适用性，而更多地推重其艺术品作为凝视性专注对象的非商业性。他们大多试图通过彻底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”，其中不乏一些猥亵的叫喊，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

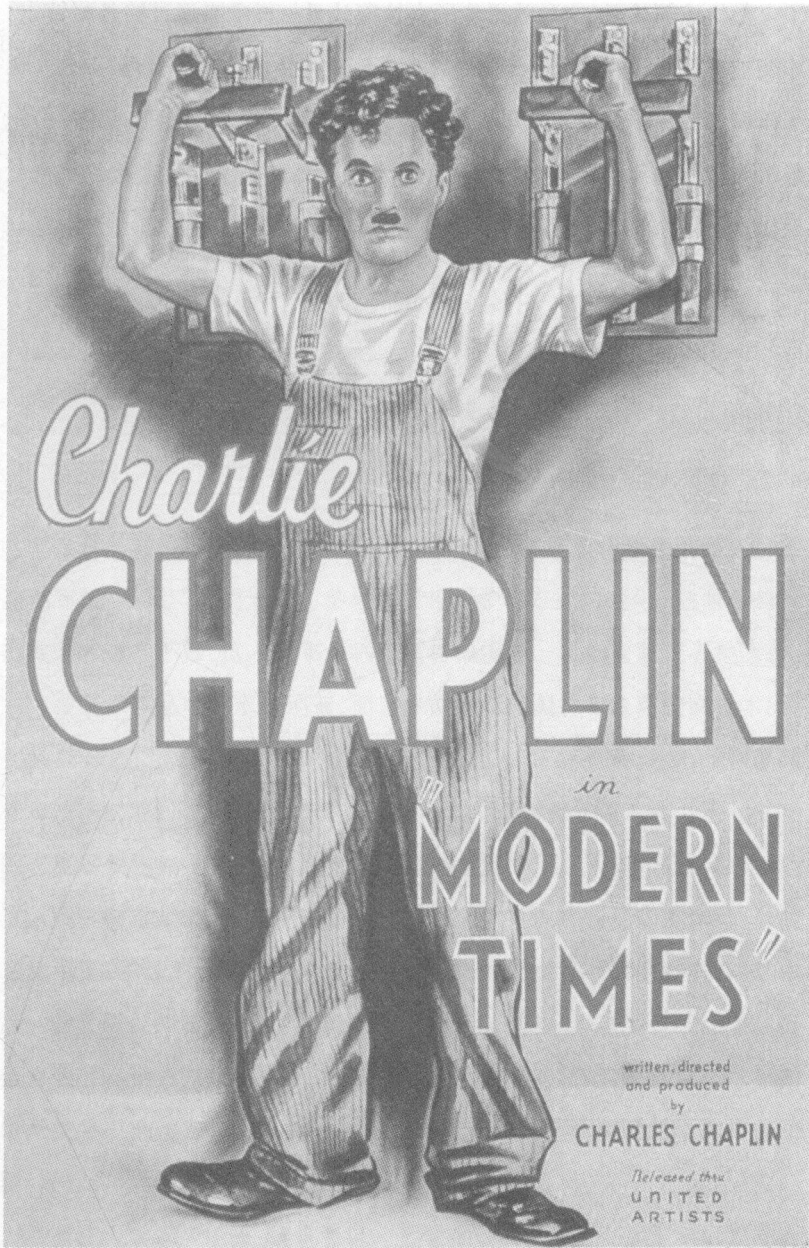


阿尔普：《玻璃缸中的鸟儿》，1970年，喷绘木浮雕。

把复制的印记烙在了这种创作中。像面对德兰<sup>(23)</sup>的一幅画或里尔克<sup>(24)</sup>的一首诗那样去面对阿尔普<sup>(25)</sup>的一幅画或A.斯特拉姆<sup>(26)</sup>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,专注行为成了一种不合时宜的行为,是与作为社会行为游戏方式的消遣相对立的。达达主义引发的社会行为是反叛性。实际上,达达主义者的宣言确保了一种相当强烈的消遣做法,因为,他们的宣言使艺术品成了制造骇人听闻事件的中心,这种艺术品首先要满足的要求是:引起公愤。在达达主义者那里,艺术品由一个迷人的视觉现象或震撼人心的音乐作品变成了一枚射出的子弹,它击中了观赏者。这样,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不可少的,现在的艺术品就重新获得了这种触觉特质。

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。电影的消遣要素同样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,电影就解放了官能的惊颤效果(Schockwirkung),而达达主义在道德的惊颤效果中还紧紧捂着它。在最进步的电影作品中,首先是在卓别林的电影那里,这两种效果就在一个新的水平上融合在一起。

人们可以把放映电影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。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



查理·卓别林电影名作《摩登时代》海报

了电影的惊颤效果,这种效果像所有惊颤效果一样唯有通过格外的镇定,才能被感受到。电影就是与凸显的生命风险相对应的艺术形式,当代人就生活在这种生命风险中。电影与统觉机制的那些深刻变化相一致——大都市人流中的每个行人在他个人生活准则中体验到了这种变化,每个反现代社会秩序的斗士在历史准则中也同样体验到了这一点。

## 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温床。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。这种参与刚出现时名声并不好,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而上。这一点在建筑物中表现得最为明显。自古以来,建筑艺术就提供着艺术品的原型,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。研究建筑物的接受法则,最富启发性。

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以复活。各民族兴盛时期产生





佛罗伦萨大教堂

的史诗，在欧洲随着文艺复兴时代的终止而消亡。木版画是中世纪的产物，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每一种根据其历史功能认知大众与艺术品关系的尝试都具有意义。

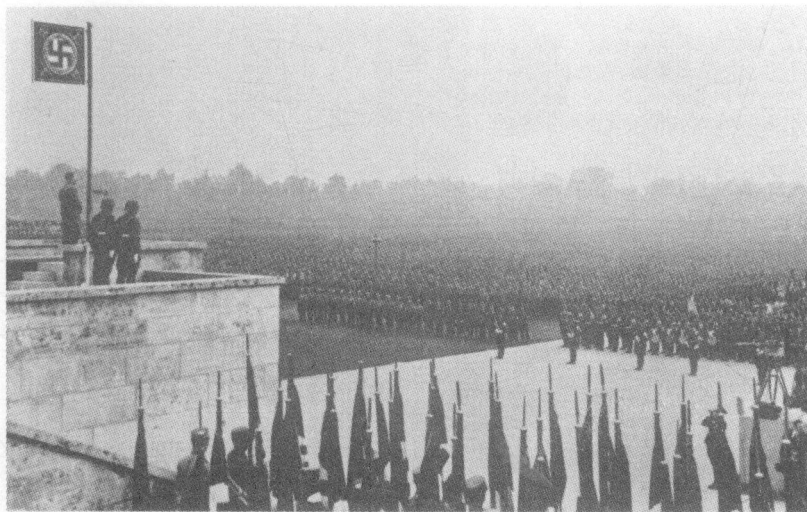
建筑物是以双重方式被接受的：通过使用和通过对它的感知，或者更确切些说，通过触觉和视觉的方式被接受。如果人们根据游客面对著名建筑物常常所作的凝神专注去构想这种接受，那就不会有所得。触觉上与视

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,而是以习惯闲散的方式发生。面对建筑艺术品,后者甚至还进一步决定着视觉上的接受,这种视觉方面的接受很少存在于紧张专注中,而是存在于某种轻松的顺带性观赏中。这种对建筑艺术品的接受,在某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,它必须在触觉接受的不断引导下,即通过适应去完成。

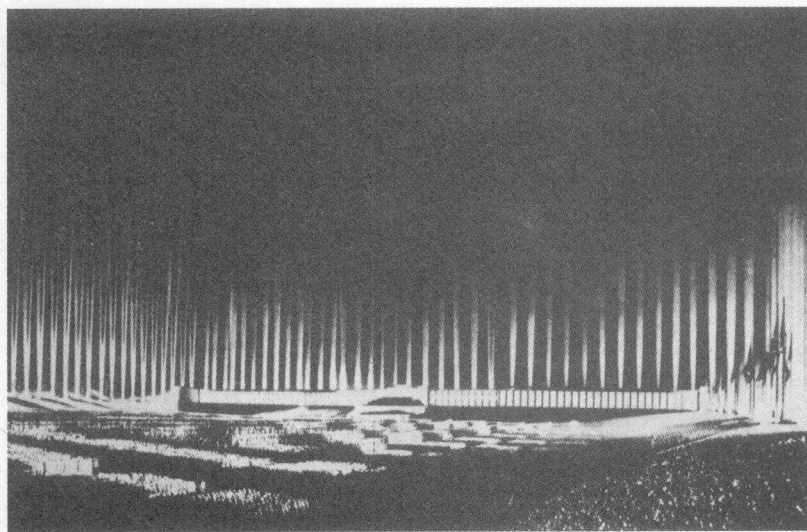
然而,心不在焉者也是能够去适应的。更有甚者,某些任务如能在消遣中去完成,才表明完成这些任务已成了这个人的习惯。通过艺术所提供的消遣,人们可轻易检验,统觉的新任务在怎样的范围内能被完成。此外,由于对单个人来说存在着逃避这些任务的诱惑,因此,艺术在唤起大众时摆出了最艰难和最重要的任务。目前,电影便展现了这一点。消遣性接受随着日益在所有艺术领域中得到推重而引人注目,而且它成了知觉已发生深刻变化的迹象。这种消遣性接受在电影院中占据着主导地位。在特定群体谋求消遣之处,决不缺引领统觉之重新组合的触觉主宰。最初,触觉主宰发生在建筑艺术中。可是,没有任何东西会比触觉主宰指向外观这一点更清楚地表明我们时代所具有的那种巨大的紧张心理。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,在希腊人那里就称做美学。

## 19. [ 战争美学 ]

现代人日益加剧着的无产阶级化和大众聚集是同一过程的两个方面。法西斯主义试图去组织新生的无产阶级大众,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批量再生产相对应。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,大众看到了自己本身。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需强调。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。面对成千上万的人,用鸟瞰方式便能获得最佳领会。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,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。随着邓南遮<sup>(27)</sup>的出现,政治开始颓废;随着马里内蒂<sup>(28)</sup>的出现,未来主义来临;



希特勒的阅军式,纽伦堡,1937年。



阿尔伯特·斯皮尔:《希特勒的阅军式素描》。



贾柯莫·巴拉：《拴着颈链的狗的动力学》，布上油画，1912年。



伊夫吉尼·卡尔代伊：《镰刀斧头旗在德国国会大厦升起》，1945年5月2日，明胶银版法。

而随着希特勒的出现,施瓦本人<sup>[29]</sup>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,就是战争。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目标。政治方面的情形就是如此。从技术角度看,对这样的情形可作如下表述: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,法西斯主义神化战争时并没有使用这些论据。尽管如此,看看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:“二十七年来,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、令人生畏的扩音器、喷火器和小型坦克,建立了人对他所征服机器的统治;战争是美的,因为它实现了人们使躯体带上金属光泽的梦想;战争是美的,因为它使机关枪火焰周围缀满了一片茂密的草坪;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,它创造了大型坦克式建筑风格、呈几何状的飞行编队式建筑风格以及来自燃烧着的村庄的烟气螺旋形建筑风格和许许多多风格……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!”

这个宣言的长处是明确性。它的命题应使文艺爱好者转向辩证论者。这份宣言表明,现代战争美学是这样的:假如对生产力的自然利用被所有制秩序所遏制,那么,技术手段、速度、能源的增长便会向不自然的利用方向发展,这个不自然的利用在战争中得到了提升。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制服社会方面的自然力。帝国主义战争在其最恐怖的特征中是由强大的生产资料与其在生产过程中的未充分利用这个矛盾决定的(换言之,是由失业与销售市场的缺乏这个矛盾决定的)。它是技术所发动的一次奴

隶起义,技术在“人力资源”方面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”,法西斯主义这样说,并像马里内蒂所承认的那样,期待着技术所改变的感知从战争中获得艺术满足。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斯神观照对象的人类,现在成了自己的观照对象,他的自我异化达到了这样的地步,以至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。

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

[3]宾虚(Ben Hur),美国作家华莱士(Lewis Wallace, 1827—1905)所作同名历史小说中的主人公。

[4]弗里德利库斯(Fridericus),即普鲁士大帝腓力二世。

[5]阿贝尔·冈斯(Abel Gance, 1889—1981),法国电影导演。

[6]阿贝尔·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]里格尔(Alois Riegl, 1858—1905),奥地利美术史学家,美术史上“维也纳学派”的创始人。

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

[9]约翰内斯·V.延森(Johannes V. Jensen, 1873—1950),丹麦小说家、散文家、诗人,1944年诺贝尔文学奖获得者。

[10]马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898),法国象征主义诗人。

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

[12]F. 安吉利科(Fra Angelico, 1387—1455),意大利文艺复兴早期的僧侣画家。

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

[14]魏菲尔(Franz Werfel, 1890—1945),奥地利作家。

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

[16]让·保尔(Jean Paul, 1763—1825),德国作家。

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

[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。

[19]梅什金系《白痴》中的男主人公。

[20]娜斯塔西娅·费利波夫娜系《白痴》中的女主人公之一。

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

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

[23]德兰(André Derain, 1880—1954),法国画家。

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

[25]阿尔普(Hans Arp, 1887—1966),德国画家。

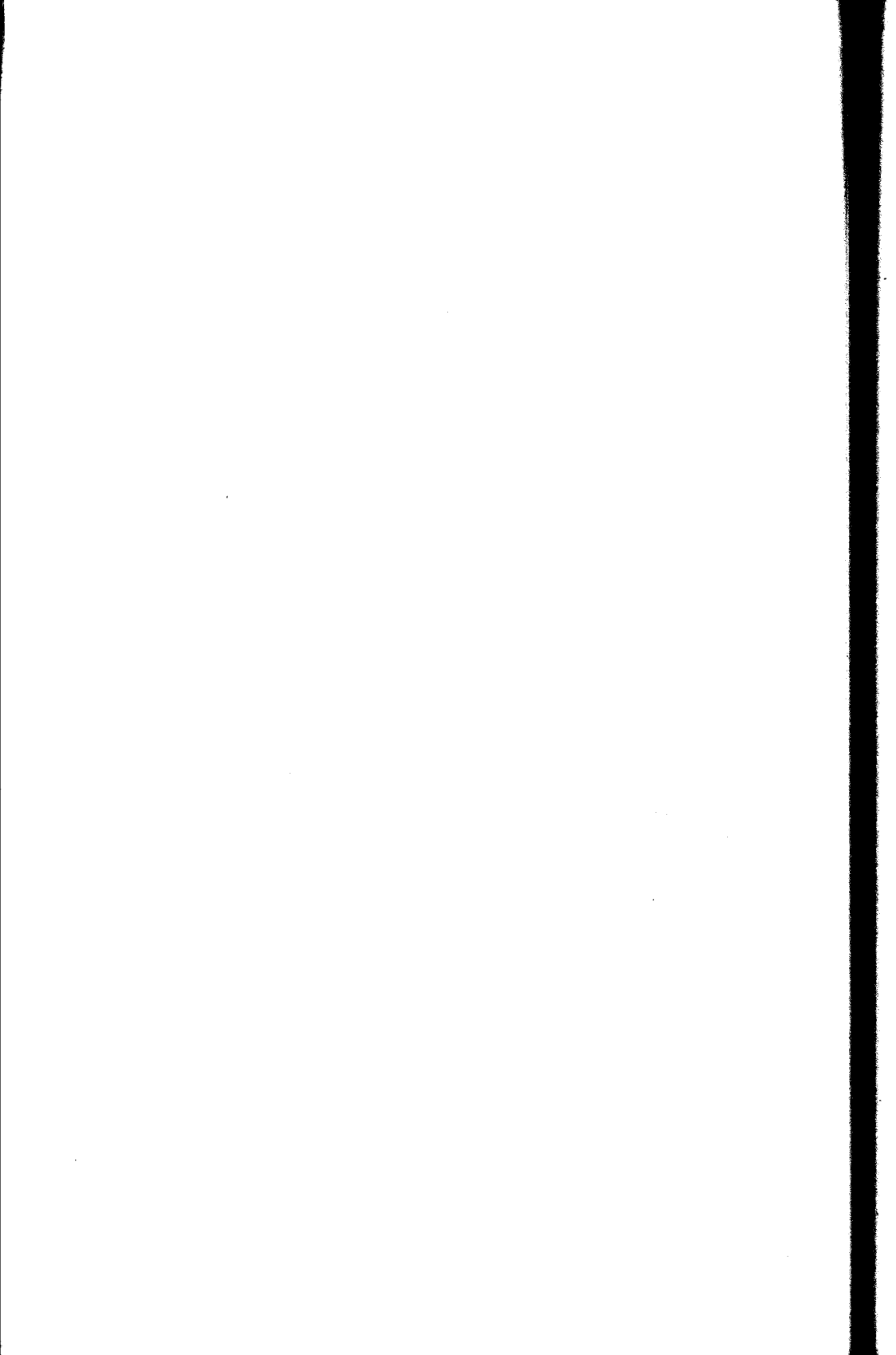
[26]A. 斯特拉姆(August Stramm, 1874—1915),德国抒情诗人和剧作家。

[27]邓南遮(Gabriele d'Annunzio, 1863—1938),意大利诗人、戏剧家、记者、政界领袖。

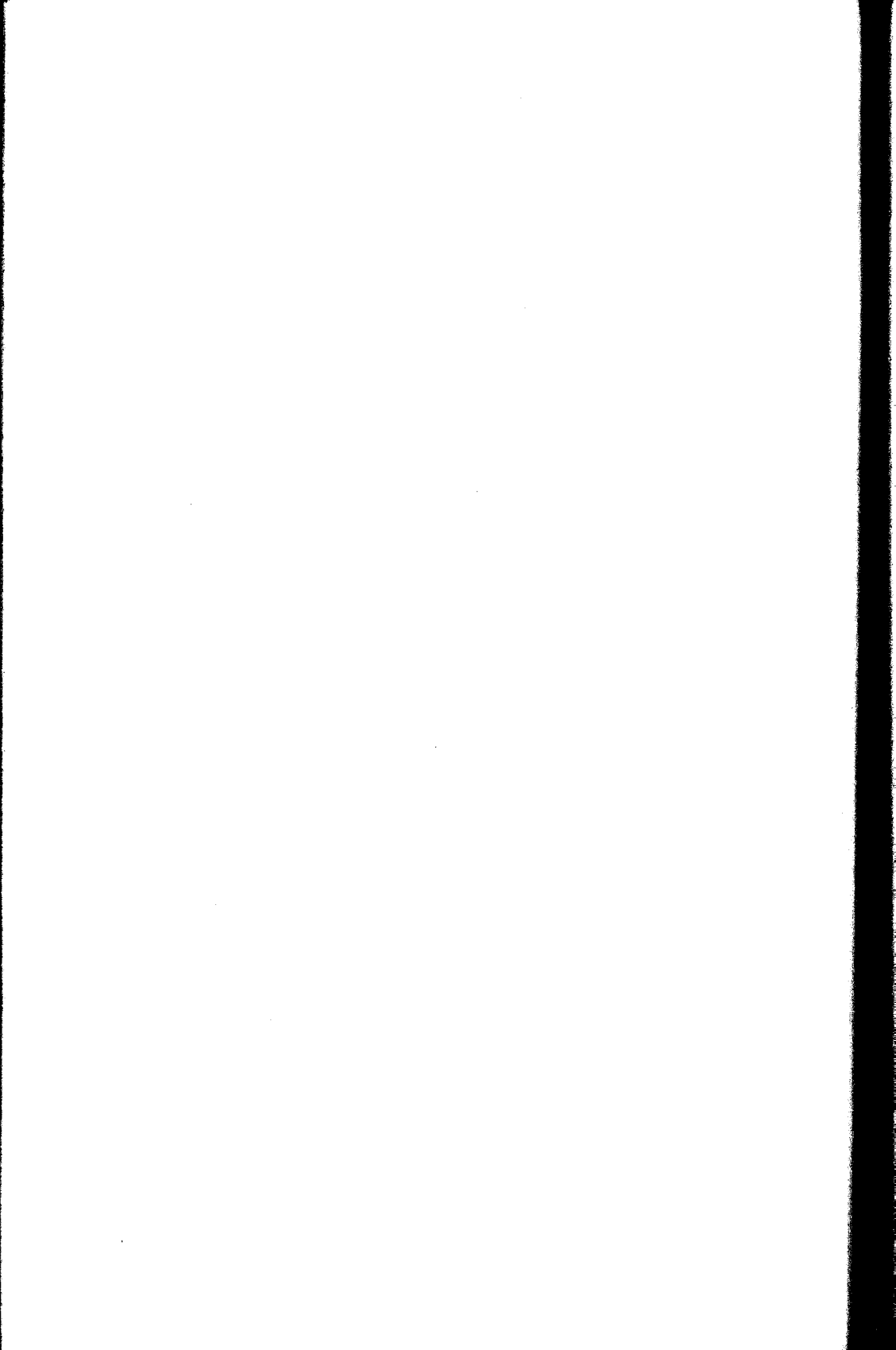
[28]马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944),意大利作家,未来主义创始人。

[29]施瓦本人系生活在今德国巴伐利亚州西南部的民族。



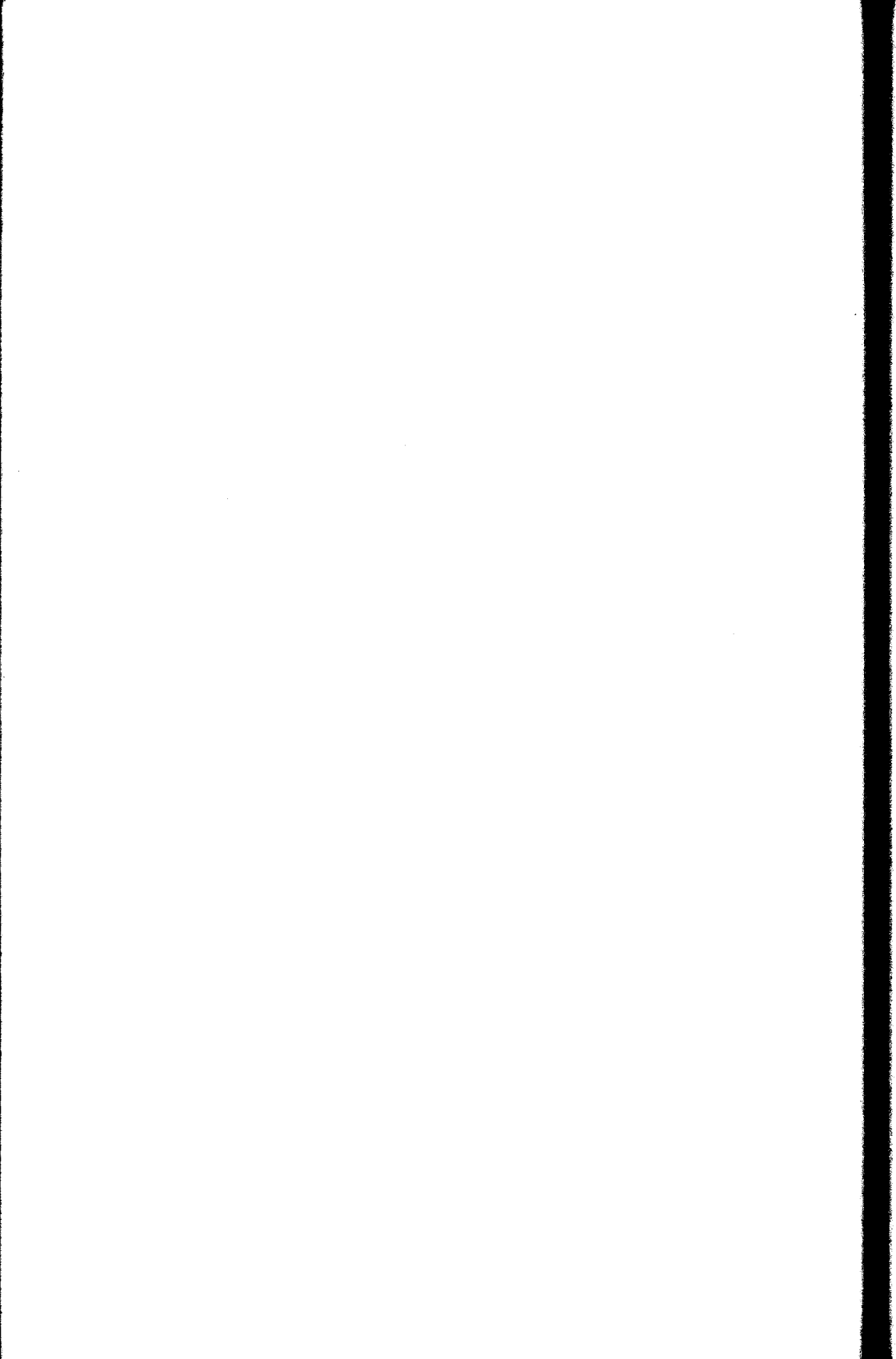


## 第二稿



在一个与现在完全不同的时代里，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，我们的手段在这方面所达到的适应能力和精确度上正经历的惊人发展使我们看到，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不可能再像以前那样去观赏和对待的物质成分，这种物质成分也不能不受制于现代科学和现代实践。近二十年来，无论是物质还是时间和空间，都不再是自古以来的那个样子了。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·瓦雷里<sup>[1]</sup>：《艺术片论集》，巴黎，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此看到了资本主义的未来发展，即资本主义不仅会越来越增强对无产者的剥削，而且最终还会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。要作出这个说明，就必然会提出某种程度的预言性要求。然而，符合这个预言性要求的并非有关无产阶级在夺取政权之后的艺术倾向问题——更不是有关无阶级社会的艺术问题，更多倒是有关现行生产条件下艺术发展的倾向问题。现行生产条件下艺术发展倾向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加工事实材料。我们在下面重新引入艺术理论中的那些概

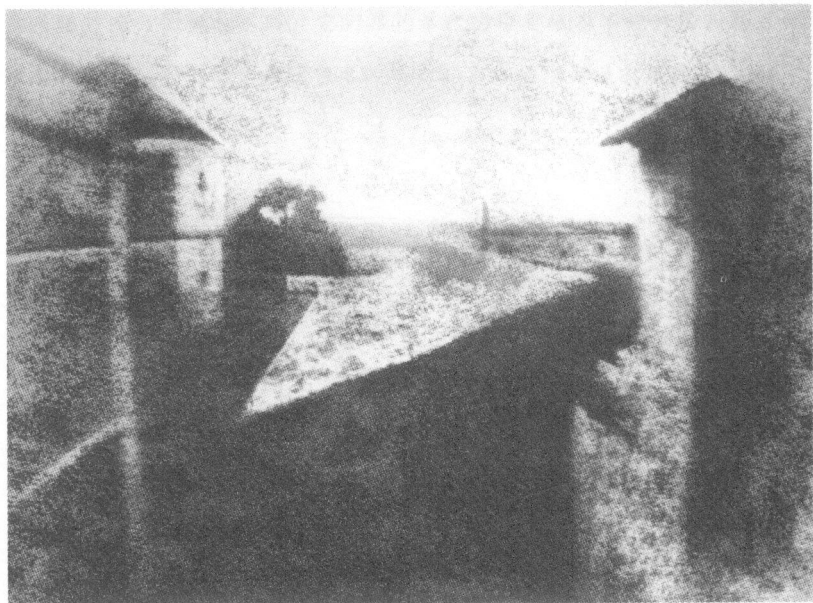
念与通常流行的概念不同，它们在艺术理论中是根本不能为法西斯主义所用的；相反，它们对于表述艺术政策中的革命要求却是有用的。

# I

艺术作品在原则上总是可复制的,人所制作的东西总是可被仿造的。学生们在艺术习作中进行仿制,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





约瑟夫·尼埃普斯:《从勒格拉家中的窗口望出去》,1827年,日光胶版,这是世上现存的第一张照片。



迪斯德里:《未知名的女人肖像》,约1860—1865年,未切割开的名片卡(蛋白版制版法印相)。

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从所担当的最重要的艺术职能中解脱出来,而被通过镜头观照对象的眼睛所取代。由于眼摄比手画快得多,因而,形象复制过程就大大加快,以至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·瓦雷里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。”<sup>(2)</sup>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,从而使艺术作品的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。但唯有基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。<sup>(3)</sup>前一种变化的痕迹只能由化学或物理方式的分析去发掘，而这种分析并不适用于复制品；至于后一种变化的痕迹则是个传统问题，要弄清它，必须从原作的状况入手。

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。<sup>(4)</sup>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抵达的境地。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威胁艺术品的存在——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,对例如在电影观众眼前闪过的一处风景来说也是如此。因此,艺术品的展示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,在这个问题上,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,一件东西的历史证据也就难以确凿了。当然,这也仅仅是历史证据而已,但如此一来难以成立的就是该东西的权威性了。<sup>[5]</sup>

人们可以把在此失落的東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;由于它使复制品能被接受者在各自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,而传统是人类的当代危机和革新的对立面,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——恰恰在此并不排除其破坏性、宣泄性的一面,即扫荡文化遗产之传统价值的一面——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。阿贝尔·冈斯曾在1927年满怀热情地宣称:“莎士比亚、伦

勃朗、贝多芬将被拍成电影……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。”<sup>(6)</sup>也许说者并没有想到这一点，但这番话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尔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。

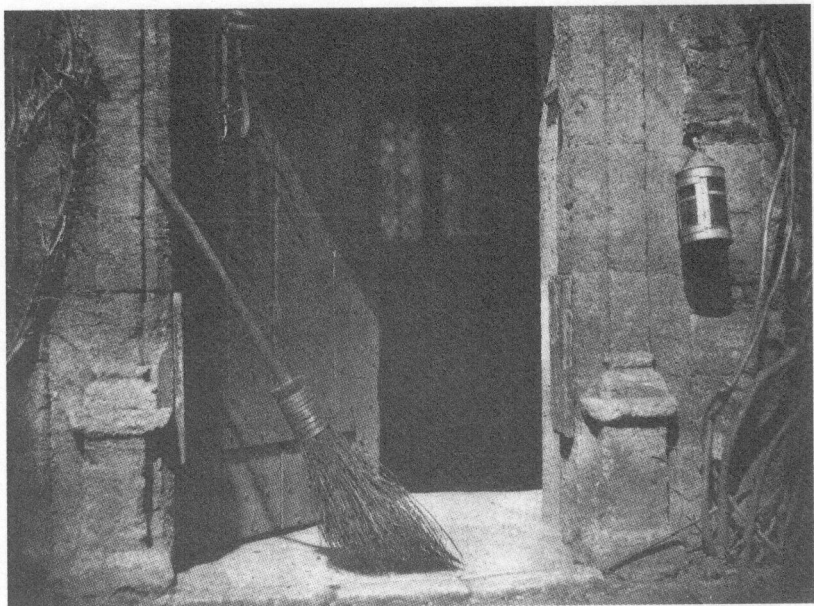
上面就历史对象提出的光韵概念，现在应根据自然对象的光韵概念去加以说明。我们将自然对象的光韵界定为一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现。在一个夏日的午后，一边休憩着一边凝视地平线上的一座连绵不断的山脉或一根在休憩者身上投下绿荫的树枝，那

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长有关,即现代大众具有着要使物在空间上和人性上更为“贴近”的强烈愿望<sup>(7)</sup>,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“视万物皆同”的意识增强到了这般地步,以至它甚至用复制方法从独一无二的物体中去提取相同物。因而,在理论领域中使统计学意义日益显著的情况也表现在形象领域中。这种现实与大众、大众与现实互相对应过程,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传统的关联相一致的。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做一尊淫乱的邪神像;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。艺术作品在传统关联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<sup>(8)</sup>,换言之,“原真”的艺术作品所具有的独一无二价值植根于神学,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形式中,依然是清晰可辨的。<sup>(9)</sup>世俗对美的崇拜随着文艺复兴而发展起来,并且兴盛达三世纪之久,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。于是,艺术就用





塔尔博特：《敞开的门》，1843年，卡罗法，盐纸工艺。

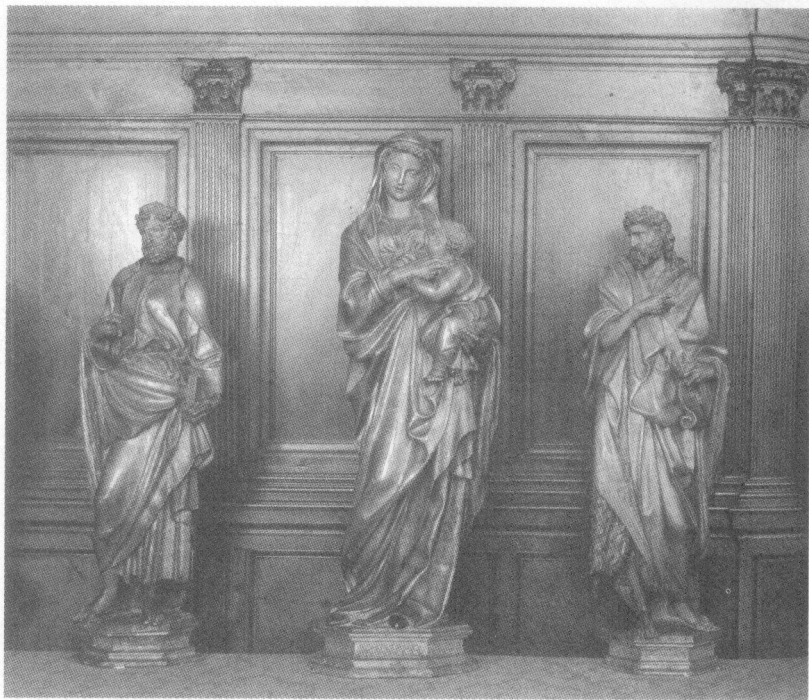
“为艺术而艺术”的原则，即用这种艺术神学作出了反应。由此就出现了一种以“纯”艺术观念形态表现出来的完全否定的神学，它不仅否定艺术的所有社会功能，而且也否定根据对象题材对艺术所作的任何界定（在诗歌中，马拉美是始作俑者）。

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联，因为这些关联在此给我们提供了一些至关重要的认识：艺术作品的可机械复制性有史以来第一次把艺术品从它对礼仪的依附中解放了出来。<sup>[10]</sup>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也就发生了变化，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。<sup>(11,12)</sup>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，其产品便增添了展示的机会。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。木版画的展示性就要比先于此的马赛克画或湿壁画的展示性来得大；也许，弥撒曲的展示性本来并不比交响曲的展示性来得小，可是，交响曲却形成于一个其展示性看来要比弥撒曲的展示性来得大的时代。

随着对艺术品进行复制方法的多样化，它的展示性也得到了大规模的增强，以至在艺术品两极之内的量变像在原始时代一样会使其本性



德拉·凯尔西娅:《圣母子与圣徒》,1423—1425年,镀金木材。

的质发生突变,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。在这种全新功能中,我们意识到的这些凸现出的艺术创造功能以后可能被视为附带性的。<sup>[13]</sup>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路径,这一点是绝对无疑的。

## VI

在照相摄影中,展示价值开始全面抑制了膜拜价值。然而,膜拜价值并不是很乖顺地退去的,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的美。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。阿杰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,因为作案现场也是无人的,拍摄它是为了寻找线索。照相摄制从阿杰开始成了历史进程中的一些见证,这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得的导向,在电影中不久就愈趋精密和



阿杰：《1793年建造的房子》，1907年。

愈显强制，因为电影中对任何单个画面的理解都已由先前的所有画面规定得明明白白了。

## VII

在十九世纪的进程中，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，这种说法与其说是否定了这场论战的意义，不如说反而会强调它的意义。实际上，这一论战体现了世界史所发生的一场变化，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离开了十九世纪人们的视野，甚至，连经历了电影发展的二十世纪的人们，在很长一段时间内也没有觉察到这一点。

如果说，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，电影理论家不久就开始解答仓促提出的相应问题。但是，照相摄影给传统美学带来的这种困境，对于电影追求来说，简直是一种儿戏，由此出现了标志电影理论初期特征的那种盲目的牵强性。于是，阿贝尔·冈斯就将电影与象形文字进行了比较：“由于我们奇特地倒退到了过去的事物中，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。”<sup>(14)</sup>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入到电影的氛围中。”<sup>(15)</sup>而亚历山大·阿尔努<sup>(16)</sup>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定义吗?”<sup>(17)</sup>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;而这并没有阻止阿贝尔·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。在赖因哈特把《仲夏夜之梦》拍成电影之际,魏菲尔就指出,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。这样的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。”<sup>(18)</sup>

## VIII

肯定地说，舞台演员所作出的艺术成就是由演员用自身形象展现在观众面前的；与之相反，电影演员所作出的艺术成就则是由某种机械展现给观众的，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将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。然后就是剪辑师对按顺序提供给他的材料进行编排，这样导致的结果便是由剪辑合成的电影。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。<sup>[19]</sup>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《拍电影》中对此所作的洞察,仅仅使之局限在这个现象的消极方面,这并无大碍,而使之与无声电影相联,则更无大碍,因为,有声电影并没有根本改变这个现象。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。”<sup>(20)</sup>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。在舞台上麦克白一角显现的光韵,在有



保罗·穆尼在《疤面人》中的造型，霍华德·霍克斯作品，1932年。

生气的观众看来不能脱离那依附在扮演麦克白的演员周围的光韵。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。事实上,彻底地由机械复制去控制的艺术作品——例如电影——与舞台艺术的对立是再明显不过的了。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。”<sup>(21)</sup>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。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,这种机械的本质必然性在于,把演员的表演分割成一系列可剪辑的片断。首先是灯光,灯光设备的安装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,这在摄影棚中可能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用跳脚手架来拍,紧接着的逃跑也许是几星期之后在外景中摄制了。此外,一些更为荒唐的情形更是不胜枚举。可以想象,导演要求演员表演被敲门声吓了一跳,当表演出的惊慌并非如人所愿地显得突兀时,那么,导演偶尔就会使用一些辅助手段,当演员再走进摄影棚时,让预先埋伏的人从他背后开一枪,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“美的表象”的境界的了,而这一境界一直被视为艺术得以生长的唯一境界。

## 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,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。<sup>(22)</sup>电影演员时时刻刻都意识得到这一点。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,而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那一刻很少能为他所看见摸着,就像它很少被企业中为之制造出的产品所看见摸着一样。这种情形不就加剧着电影演员的压抑,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“名流魅力”,而这种魅力早已只存在于其商品特质的骗人把戏中。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会对传统的艺术观念进行革命批判具有某种促进。除此之外,我们不否认当代电影在某些独特情形中,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不是重点一样,也很少是我

们现时考察的重点。

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。报刊出版商组织其报童进行自行车赛是有意图的，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人而成为电影中的跑龙套演员。有时，人们就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<sup>(23)</sup>的《关于列宁的三首歌》(*Drei Lieder um Lenin*)或伊文思<sup>(24)</sup>的《布利纳奇矿区》(*Borinage*)。每个现代人都能提出被拍进电影的要求。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面对成千上万倍的读者。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文章。由此，区分作者和读者就开始失去了根本意义。这种区分成了一种功能性的、对具体情形的区分。读者随时都可以成为作者，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，他必然好歹是个内行——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技能之一。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，因此，文学成了公共财富。<sup>(25)</sup>

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，在电影中则只经过十年的历程就实现了，因为，在电影实践中——

尤其在俄罗斯的电影实践中——这种变迁已经部分地实现了。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。对于当代人希望自己被复现的正当要求，西欧那种对电影的资本主义开发却不予理会。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来诱使大众参与进来。

## XI

在一部电影,尤其是有声电影的拍摄中,我们看到了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,其中没有哪一种观点不进入观者的眼帘,比如本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会进入观者的视野(除非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或存的类似性成为表面的、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。而在电影拍摄的场景中,则不存在这种情形。它那幻想性的自然是一种第二级自然,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,以至事实的纯粹面貌没有了摄影机的那种陌异性,而成了某种特有技术程序的产物,即用某种特定摄影机进行拍摄,并将之与另一处同样的摄影进行组接。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王国的一朵蓝色之花。

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:这个外科医生般的事实何以可与画家相比呢?为了回答这个问题,我们需要一个以外科医生这个概念

为依据的辅助结构。外科医生这个概念由外科学而来,是经常被使用的。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。巫医与病人保持着天然的距离,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——通过深入到病人体内——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——又多少增大了这种距离。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。<sup>(26)</sup>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被重新组接在一起。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趣味的表现,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。



## XII

艺术作品的机械复制性改变了大众与艺术的关系。这种关系从最落后状态,例如面对毕加索的作品,一举变成了最进步状态,例如面对卓别林的电影。这里,进步状态的标志是观赏和体验的乐趣与行家般的鉴赏态度直接而紧密地结合在一起了,这种结合是一种重要的社会标志。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。传统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已融为一体。这里,关键之处在于,没有什么地方比得上在电影院中那样,个人的反应从一开始就以他置身其中的群体化反应为前提。如此之个人反应的总和就组成了观众的反应。个人反应表现出来的同时,又在作自我监控。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,就像十九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。这种危机绝不孤立地是由照相摄影引起的,而是相对独立于照相摄影,由艺术品对大众的要求所引起。

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。从这一点原本难以推导出有关绘画社会功能的看法,不过,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大众时,这一点就会成为对绘画的一种严重损害。在中世纪的教堂和寺院以及直至十八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。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了这一冲突。不管人们曾否把这种绘画放入到美术馆和陈列馆中,从而将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。<sup>[27]</sup>因此,那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(Leistungspsychologie)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对其作了说明。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。五十年以前，对交谈中的口误多少还没有人去注意，口误若忽然拓开了以前看来是一般交谈中的某个深层方面，只会被视为特殊情形。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察觉而潜伏着的东西剥离了出来，并同时使人们能对其进行分析。电影在视觉世界的整个领域中，如今也在听觉领域中，引发了对统觉的类似深化。这个事实引发的另一面是：电影所展示的成就比绘画或剧场所展示的成就精确得多，而且可分析的角度也多得多。较之于绘画，电影中所展示的成就具有着更大的可分析性，因为它对环境的描述无比精确。而较之于舞台，电影展示的成就所具有的更大可分析性是以更高的可孤立性为条件的，这个可孤立性的主要意义在于，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——完全孤立出的行为，很难说清它更多地是隶属于其艺术价值，还是其科学使用

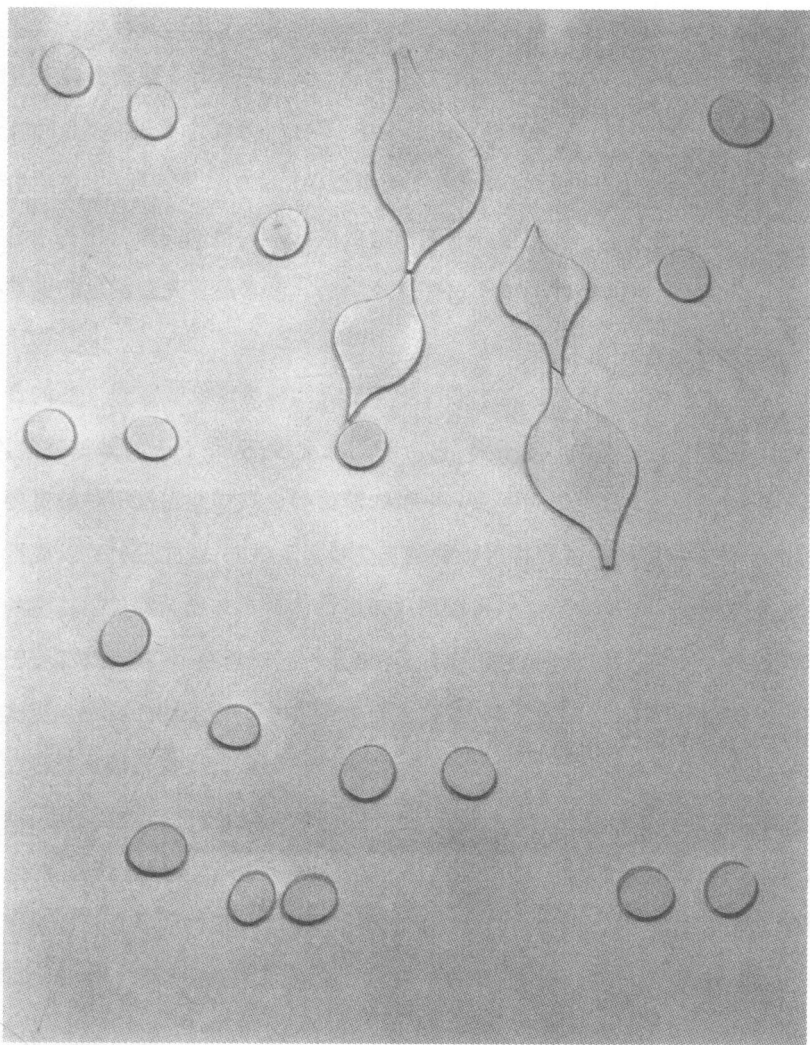
价值。电影的革命功能之一，就是使照相的艺术价值和科学价值合为一体，而在此以前，两者一直是相分离的。<sup>[28]</sup>

电影通过根据其脚本的特写拍摄，通过对我们所熟悉的道具中隐匿细节的突出，通过巧妙运用镜头，挖掘平凡的环境，一方面使我们更深地认识到主宰我们生存的强制性机制，另一方面给我们保证了一个巨大的、料想不到的活动空间！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，似乎把我们圈死在里面。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世界，从此我们便可深入到它四处散落的废墟间泰然进行冒险性旅行。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。”<sup>[29]</sup>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。这个异样首先来源于：替代人们有意识编织空间的是无意识编织的空间。如果说，从步态来推断一个人——哪怕是粗略地推断——是人们常做的事，那么，从一个人迈步的每一刹那来作推断，则是绝不可能的。同样，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，通过放大和缩小介入了进来。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。

## X IV

自古以来，艺术的最重要任务之一就是时下尚未完全满足之问题的追求<sup>[30]</sup>。每一种艺术形式的发展史都有一些困难时期，在该时期，艺术形式所追求的效果只有随着技术水准的变化，即只有在某个新的艺术形式中才会自然产生。如此，尤其在所谓的衰落时代出现的艺术的无节制性和粗野性，实际上来自它最丰富的历史合力。最近的达达主义就充满着这种粗野风格。我们现在才得以看到它的冲击力：达达主义企图借助绘画（或借助文学）去创造今天的观众在电影中所看到的效果。

每一种全新的、开创性的追求都会超越它的目标。达达主义这样做了，其程度是，为了达到更富有趣味的目的——这里所描述的目的显然没有被达达主义者意识到——牺牲了电影具有的高度市场价值。达达主义者很少重视其艺术品在商业上的适用性，而更多地推重其艺术品作为凝视性专注对象的非商业性。他们大多试图通过彻底贬低其所使用的材料而达到这种非商业性。他们创作的诗歌是一盘“语词色拉”，其中不乏一些猥亵的词语，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



阿尔普：《叶与脐，I》，布上油画。

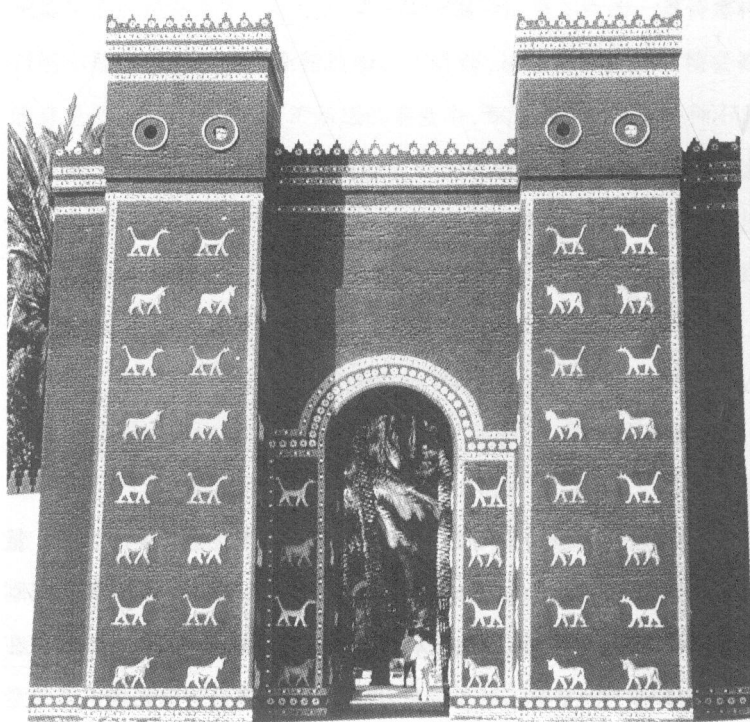
记烙在了这种创作中。像面对德兰的一幅画或里尔克的一首诗那样去面对阿尔普的一幅画或A.斯特拉姆的一首诗,从而花时间去聚精会神并发表意见是不可能的。在资产阶级的衰变中,专注行为成为了一种不合时宜的行为,是与作为社会行为游戏方式的消遣相对立的。<sup>[31]</sup>实际上,达达主义者的宣言确保了一种相当强烈的消遣做法,因为,他们的宣言使艺术品成了制造骇人听闻事件的中心,在这个中心,艺术品首先要满足的要求是:引起公愤。

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心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。这样,它推进了对电影的需求。电影的消遣要素同样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。杜亚美<sup>[32]</sup>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。”<sup>[33]</sup>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唯有通过格外的镇定,才能被感受到。<sup>[34]</sup>电影则凭借它的技术结构解放了官能的惊颤效果,而达达主义在道德的惊颤效果中还紧紧捂着它。<sup>[35]</sup>

## X V

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温床。量变到质：极其广泛的大众的参与就引起了参与方式的变化。这种参与刚出现时名声并不好，这一点不该把观赏者搞糊涂。可是，确实有某些人在此抓住电影的肤浅性不放，在这些人中，杜亚美要算是对电影攻击得最激烈的。他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的活动，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‘明星’”<sup>(36)</sup>。不难看出，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。这纯属陈词滥调。接下来的问题是，这种指责是否给出了一种研究电影的角度——这需要作深入的考察。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，这一点在建筑物中表现得最为明显。自古以来，建筑艺术





新巴比伦的伊什塔尔门,釉面砖,约公元前575年。

就提供着艺术品的原型,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。研究建筑物的接受法则,最富启发性。

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。史诗起源于各民族的兴盛时期,在欧洲随着文艺复兴时期的终止而消亡。木版画是中世纪的产物,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每一种为大众与艺术品关系进行辩护的尝试都会具有意义。建筑物以双重方式被接受:通

过使用和通过对它的感知。或者更确切些说：通过触觉和视觉的方式被接受。如果人们根据游客面对著名建筑物常常所作的凝神专注去构想这种接受，那就不会有所得。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，而是以习惯闲散的方式发生。面对建筑艺术品，后者甚至还进一步决定着视觉上的接受。这种视觉方面的接受很少存在于紧张专注中，而是存在于某种轻松的顺带性观赏中。这种对建筑艺术品的接受，在某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務以单纯的视觉方式，即以单纯的沉思冥想是根本无法完成的，它必须在触觉接受的不断引导下，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：某些任务如能在消遣中去完成，才表明完成这些任务已成了这个人的习惯。通过艺术所提供的消遣，人们可轻易检验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，艺术在唤起大众时摆出了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备受关注，而且它成了知觉已发生深刻变化的迹象。这种消遣性接受在电影中获得了特有的实验工具。电影在它的惊颤效果中迎合了这种接受方式。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要求凝神专注。观众成了一位主考官，但这是一位心不在焉的主考官。

## 后 记

现代人日益加剧着的无产阶级化和大众联合是同一过程的两个方面。法西斯主义试图去组织新生的无产阶级大众,而不去触动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。<sup>[9]</sup>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。它以领袖崇拜强迫大众伏地叩拜,与对大众的这种压制相一致的是对为法西斯主义创造膜拜价值服务的机器的压制。

为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目标。政治方面的情形就是如此。从技术角度看,对这样的情况可以如下表述: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,法西斯主义神化战争时并没有使用这些论据。尽管如此,看看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:“二十七年来,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、令人生畏的扩音器、喷火器和小型坦克,建立了人对他所征服机器的统治;战争是美的,因

为它实现了人们使躯体带上金属光泽的梦想；战争是美的，因为它使机关枪火焰周围缀满了一片茂密的草坪；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，它创造了大型坦克式的建筑风格、呈几何状的飞行编队的建设风格以及来自燃烧着的村庄的烟气螺纹形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！”<sup>[38]</sup>

这个宣言的长处是明确性。它的命题方式值得辩证主义者借鉴。这份宣言表明现代战争美学是这样的：假如对生产力的自然利用被所有制秩序所遏制，那么，技术手段、速度、能源的增长便会向不自然的利用方向发展，这个不自然的利用在战争中得到了提升。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制服社会方面的自然力。帝国主义战争在其最恐怖的特征中是由强大的生产资料与其在生产过程中的未充分利用这个矛盾决定的（换言之，是由失业与销售市场的缺乏这个矛盾决定的）。帝国主义战争是技术所发动的起义，技术在“人力资源”方面提出要求，因为社会夺走了它所要求的自然资源。技术并没有疏浚人流，而是把人流引向了战壕；技术并没有用飞机去播种，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——摧毁世界”，法西斯主义这样说，并像马里内蒂所承认的那样，期待着技术所改变的感知从战争中获得艺术满足。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斯神观照对象的人类，现在成了自己的观照对象。他的自我异化达到了这样的地步，以至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·瓦雷里(Paul Valéry, 1871—1945), 法国象征主义诗人和理论家。

——译者

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

[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》的历史, 就还包括它在十七、十八、十九世纪各种摹本的种类和数量。

[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。

[5]《浮士德》(Faust)在乡下最蹩脚的演出, 无论如何都要比一场《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。

[6]阿贝尔·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。

[7]让事物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十七世纪的画家在画外科医生时(例如伦勃朗[Rembrandt]在其《解剖学课》[Anatomie]中)对这一行业的表现还要清楚。

[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。

[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设想也就模糊到什么程度: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切实可感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无疑仍然具有明确的作用,随着艺术的世俗化,原真性便取代了膜拜价值。

[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对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关联比记录这种挫折更重要,电影画面和声音的同步不久就减轻了这种挫折。这两种现象的同时发生基于经济危机。一般来说,经济危机的干扰导致了用公开的暴力来维护既存所有制关系,这种干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的新兴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。

[11]这种对立性被唯心主义美学关于美的概念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;然而,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》中这样说道:“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〕)

[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接受方式间的波动,比如,对西斯廷圣母像(Sixtinische Madonna)的观赏就是如此。从赫伯特·格里梅(Herbert Grimme)的研究中我们获悉,西斯廷圣母像最初是为展示目的而作的。格里梅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?格里梅继续追问:拉斐尔(Raffael)何以能在天空中安上一对门帷?格里梅的研究得出结论: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的侧厅中。在安放灵柩的仪式中,以这间侧厅壁龛为背景,拉斐尔的这幅画被放在棺木上。拉斐尔在这幅画中表现的是以绿色门帷隔开的壁龛为背景,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皮亚琴察\*黑色僧侣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,对它在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。

\* 皮亚琴察(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:“艺术作品的概念如果不能被视为如此诞生的物,当艺术品转变成商品之时,如果我们不想一同抹杀这个物本身的功能,那么,我们就必须小心谨慎地、而不是毫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,这并非是对正确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,1931年,第301—302页,《论“三分钱歌剧”[Der Dreigroschenprozess]》。)

[14]阿贝尔·冈斯:《走向形象的时代》,见《电影艺术》第Ⅱ卷,第100—101页。

[15]转引自同上书,第100页。

[16]亚历山大·阿尔努(Alexandre Arnoux,1884—1973),法国诗人。

[17]亚历山大·阿尔努:《电影》,巴黎,1929年,第28页。

[18]F.魏菲尔:《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。

[19]“电影……对(或能够对)人的行为作出有用的细微描述……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)。机器拓宽了对电影演员的可测试范围,这与经济状况造成的对个人可测试范围的急剧扩大是相一致的。这样一来,职业能力检测所具有的意义不断得到增强,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,摄制组组长的位置完全类似于能力检测中检测组组长的位置。



[20]L.皮兰德娄:《隐形的人》,转引自L.P.坎:《电影的含义》,见《电影艺术》第Ⅱ卷,1927年,巴黎,第14—15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四十多名演员,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 Schultze]:《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,我们只是固守一个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,它不能发挥报时的作用。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東西就是,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:“演员与某物结合在一起并以此为基础的表演……始终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,电影是能体现物如何左右人的首要艺术手段,能成为唯物主义表演最出色的工具。

\* 德雷耶(Cari 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。——译者

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

[22]这里可以看出的复制技术所引起的展示方式的变化,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。

[23]维尔托夫(Д.Бепроб, 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。奥尔德斯·赫胥黎\*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。普通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，便兴起了一种重要的工业。然而富有艺术天赋的人却很少；由此就导致了这样的结果……在任何时间和任何地方，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，即便不足100页；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的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

萍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”(奥尔德斯·赫胥黎:《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)。这种考察方法显然不是进步的。

\* 奥尔德斯·赫胥黎(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。吕克·迪尔坦\*在一份操作本领特有的技巧目录中指出了“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为意欲治愈并挽救人躯体的医生所掌握呢?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”。(吕克·迪尔坦\*:《技术与人》,见《星期五》,第13期,1936年3月,第19号。)

\* 吕克·迪尔坦(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,在它这种观照方式所处的时代,人们会考虑采用它。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·巴尔当斯佩热[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])。

[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新资料统一了起来。

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。瓦雷里指出:“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,以至根据达·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·瓦雷里:《艺术片论集》,巴黎,第191页,《在花冠的四周》。)

[29]鲁道夫·阿恩海姆:《电影作为艺术》,柏林,1932年,第138页。

[30]安德烈·布列东\*指出:“艺术作品只有在受未来思维冲击时才有价值。”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着的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。至于当爱迪生\*\*向一些朝着里面转动着胶片的机械里紧瞅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,对形象的观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。

\* 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。

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

[33]G.杜亚美:《未来生活蓝图》, 巴黎, 1930年第2版, 第52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。

[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连成一体去进行那种尝试。在此, 对这种基于透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对这种器械效果的预知, 这种效果产生于电影胶片的飞速运转。

[36]杜亚美:《未来生活蓝图》, 第58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批量再生产相对应。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需强调。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。

[38]转引自《都灵围岩》(*La Stampa Torino*)。

[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 摄影小史、机械复制时代的艺术作品

作者 = (德) 本雅明著

页数 = 157

SS号 = 11706626

出版日期 = 2006年7月

前言  
目录

机械复制时代的艺术作品

第一稿

- 1 . 前言
- 2 . 机械复制
- 3 . 原真性
- 4 . 光韵的消失
- 5 . 礼仪与政治
- 6 . 膜拜价值与展示价值
- 7 . 摄影
- 8 . 永恒价值
- 9 . 摄影与作为艺术的电影
- 1 0 . 电影与检测效应
- 1 1 . 电影演员
- 1 2 . 面向大众的展示
- 1 3 . 拍成电影的要求
- 1 4 . 画家与摄影师
- 1 5 . 对绘画的接受
- 1 6 . 米老鼠
- 1 7 . 达达主义
- 1 8 . 触觉接受与视觉接受
- 1 9 . 战争美学

注释

第二稿

注释