

艺术社会学三论

Drei
Studien
zur
Kunstsoziologie

WALTER
BENJAMIN

(德) 瓦尔特·本雅明 著 王涌 译

棱镜精装人文译丛

主编 张一兵 周 宪

艺术社会学三论

(德)瓦尔特·本雅明 著 王涌 译

Drei
Studien
zur
Kunstsoziologie

WALTER
BENJAMIN

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术社会学三论 / (德) 瓦尔特·本雅明著; 王涌译.

—南京: 南京大学出版社, 2017.3

(棱镜精装人文译丛)

ISBN 978-7-305-17616-6

I. ①艺… II. ①瓦… ②王… III. ①艺术评论

—欧洲—现代—文集 IV. ①J055-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 229724 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

网 址 <http://www.njupco.com>

出 版 人 金鑫荣

丛 书 名 棱镜精装人文译丛

书 名 艺术社会学三论

著 者 [德] 瓦尔特·本雅明

译 者 王 涌

责任编辑 芮逸敏 方 舟 编辑热线 025-83597520

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 南京爱德印刷有限公司

开 本 787×960 1/32 印张 5.5 字数 78 千

版 次 2017 年 3 月第 1 版 2017 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-17616-6

定 价 30.00 元

网 址 <http://www.njupco.com>

官方微博 <http://weibo.com/njupco>

官方微信 njupress

销售咨询 (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

1

译者前言

7

摄影小史 (1931)

41

机械复制时代的艺术作品 (1935—1939) (第三稿)

97

爱德华·福克斯——收藏家和历史学家 (1937)

译者前言

本雅明一生繁富的著述中，属宏大巨著的不多，不少名篇均是一些篇幅不长的短论。1963年德国 Suhrkamp 出版社推出的《艺术社会学三论》便汇集了本雅明艺术理论方面的三部经典名篇。冠之以“艺术社会学”显然突出了三篇的一个共同特点：将艺术新变的根源归因于社会生活状况的变化。本雅明自己虽然没有用过这种说法，但是贯穿其间的唯物主义思路则是他毫不掩饰地力挺的。这个思路虽然来自马克思，但本雅明认为，马克思在艺术问题上只是提出了一些思维原则，并没有推出多少具体的思想和理论。因此，他将自己的《机械复制时代的艺术作品》称为是“第一个名副其实的唯

物主义艺术论”^①。

当然,这三篇文章的出名绝不是由于唯物主义艺术论得到了证实,本雅明自己也从没有将此视为使命,而是由于敏锐地披露了时代生活和艺术的一些嬗变,那是依循唯物主义思路的结果。在本雅明那里,这绝非单纯从社会存在出发去解读艺术现象。相反,他首先是从现代艺术出现的新变出发,然后,由相关社会生活的变化来阐述新艺术的特点,进而使他的艺术解读显得丰满、完善。在本雅明理解中,唯物主义的要义虽然可表述成社会存在对精神意识的最终决定意义,但其活力并不在这个原则本身,而在由此出发去披露新的社会存在与新的精神意识之间的关联,尤其是由社会生活的变化去披露精神领域已经和可能出现的变化。他一生的理论努力就在根据当时社会生活的变化去阐释和解读精神生活中已经和将要出现的嬗变。由于披露的成功与到位,所以受人推崇,令人爱读。

本雅明思想,尤其他的艺术理论中最受人关注

^① Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, Band V, Frankfurt am Main 1999, S. 184.(全书未注明“原注”的注释,皆为译者注。)

的要数“灵韵”(Aura)论了。这一理论堪称西方美学与艺术理论上的一个里程碑。之前不仅没有人用“灵韵”概念去言说过艺术,也没有人提出过类似的思想。事实上,这样的思想也只有在现代才可能,也就是说,在人类艺术活动发生巨变之后才可能出现。正是由于这样的变化,本雅明才看出了艺术曾是怎样的。为了说明这个“曾是怎样”,本雅明才用了“灵韵”这个概念。由于这个概念是从其他领域中借用过来,在理解上很容易使人回到其本来的含义。其实,本雅明是创造性地运用这个概念的,即剔除了其神秘的宗教气息,赋予了其泛化的特点,也就是说,灵韵在本雅明那里指向所有物,可以在任何对象上见出,但又不单纯指全然客观的对象存在,而是指对象被感知的那个瞬间,那是精神浸染其中的一种对象氛围,是人作为观照者一同融入其中的那种氛围,因而是个体的,即时而不可复得的。大众方式的出现就成了其对立面,正是现代大众群体的出现改变了人原有的艺术方式,使得灵韵在艺术中走向消失。可以说,灵韵与大众在本雅明那里是一组对立的观念,不仅对立,而且彼此由对方得到解释。与此对应的是古代和现代,尤其艺

术上。本书前两篇主要基于灵韵思想广泛阐释了可机械复制时代艺术中发生的一系列嬗变,第三篇则具体阐述了唯物主义艺术观的一些问题,对前两篇中贯穿的思维方法作了正面呼应和总结。

这三篇在国内均早已有汉译,尤其《机械复制时代的艺术作品》,据不完全统计已经有不下五种译本。可惜,依然不乏疏漏,乃至错译。因此,本雅明在国内学界虽早已名闻遐迩,但明显还没有全然或完整被理喻,原因或许在此。本雅明思想,尤其其他的艺术理论在当代中国本应放出更亮丽的光彩。所以,再次翻译这些名篇,以期有用的思想着实放出应有的光彩。

本书译自 Suhrkamp 出版社 1963 年出版的本雅明《机械复制时代的艺术作品——艺术社会学三论》,原书排序是 1. 机械复制时代的艺术作品;2. 摄影小史;3. 爱德华·福克斯——收藏家和历史学家。这显然是为了突出名篇。汉译本改成按年代排序,主要为了呈现本雅明思想展开的历史进程。

译者识于 2016 年初夏

摄影小史 (1931)

有关摄影缘起问题虽有不清晰之处,但也并不完全像印刷术起源问题那样迷乱不清。我们或许可以较明确断言:当时有好几个人分别在为同一个目标努力:试图将最迟自达·芬奇时代以来的画像在暗箱里复制出来。这样,他们便不约而同地预感到了发明摄影这一时刻的到来。尼埃普斯^①和达盖尔^②在经过了约5年的努力后同时成功做到了这一点。由于发明者当时碰到了申请专利的麻烦,法国政府趁势攫取了他们的发明,在给予一定补偿之

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。

后,便将摄影发明公之于世。这样,摄影术就获得了持续不断的快速发展,而且很长一段时期里,人们都不曾回头一顾。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,几十年来都未曾得到任何关注。要是说如今人们开始关注这些问题了,那也是有其具体原因的。最近的出版物纷纷点出了一个惊人的现象:摄影的兴盛期出现在摄影发明后的最初十年里,那正是希尔^①、卡梅伦^②、雨果^③、纳达尔^④活跃的时代,然而,那是摄影迈向工业化之前的十年。这并不意味着摄影早期的传播者和叫嚣者没有借这项新技术来营利,事实上当时这样做的已大有人在。但那还不是工业化传播,更像集市上的工艺品制作。至今,摄影在这样的集市上还如鱼得水般自如。摄影走向工业化是随着名片印制才开始的,而将摄影用于名片制作

① 希尔(David Octavius Hill, 1802—1870), 苏格兰画家, 摄影家。

② 卡梅伦(Julia Margaret Cameron, 1815—1879), 英国摄影家。

③ 雨果(Victor Hugo, 1802—1885), 法国诗人。

④ 纳达尔(Gaspard-Felix Tournachon Nadar, 1820—1910), 法国漫画家, 摄影家。

的最初一批人也个个都成了百万富翁。因此,今日的摄影运作者如果是首次将视线投向前工业时代的摄影兴盛期,这一点只是表明,他们自己是如何身处资本主义工业的隐秘冲击中。这不足为奇,但丝毫无助于人们从根本上去看清那些早期摄影的魅力所在。在新近出版的一些精美图集^①中就能看到这些老照片。目前,意欲从理论上去把握早期摄影的所有尝试还是没有完全展开的。虽然十九世纪这个话题引起了许多争论,但其实都没有从无稽的讨论中挣脱出来,比如一份具有沙文主义倾向的小报《莱比锡讯息报》就是个例子,这份报纸认为应当及时对抗这项来自法国的恶魔技艺。该报载:“要将虚幻未定的镜像固定住是不可能的,这一点已由德国方面的深入研究加以证实。不仅如此,而且单是这意图本身,就是对上帝的一种亵渎。人是依据上帝的形象被创造出来的,而上帝的形象是无法用任何人类发明的机器去固定住的。充其量只

^① Helmut Theodor Bossert 和 Heinrich Guttman:《早期摄影时代:1840—1870——200幅原始照片》,美因河畔的法兰克福 1930年版; Heinrich Schwarz:《摄影大师:D. O. 希尔——附80幅照片》,莱比锡 1931年版。——原注

有虔诚的艺术家在神灵的启迪下,才能去复现那圣人的特征,而且这样的复现是凭藉神明的天启指点,只发生在至圣的瞬间,并不能有任何器械相助。”这种愚蠢笨拙的言辞表露了对“艺术”的平庸理解。照此看来,艺术就无需顾及任何技术的发展了,并且一旦面对新技术的挑衅,便会感到末日来临。此外,这还是一种拜物的、根本上反技术的艺术观。对此,摄影理论家们已抗争了近百年,当然未取得任何成果,因为他们的努力只是在本来就拒斥摄影的法庭面前为摄影者进行辩护而已。然而,物理学家阿拉果^① 1839年7月3日在国民议会上为达盖尔的发明所作的辩护却散发着一股完全不同的气息。这篇演讲的美妙之处在于指出了摄影是如何运用到人类活动的各个方面的。他所勾勒出的宏伟蓝图是如此美妙,以致他自己也提及的摄影较之绘画何以获得生存的问题,变得无关紧要,更为重要的则是对摄影之实际运用范围的认知。阿拉果说道:“当某个新器械的发明者将之用于观察自然时,最为重要的绝不会是人们对它的期待,

^① 阿拉果(Dominique Francois Arago, 1786—1853),法国物理学家,天文学家。

而是由此导致的一系列新发现本身。”阿拉果的演讲以较大跨度涉及了这项新技术的广泛运用领地：从天体物理学到文献学，不仅有对天体摄影的展望，也有用摄影来记录埃及象形碑文的设想。

达盖尔的相片是将上过碘的银版放置于暗箱内经曝光后形成，银版必须来回摆动，直到在合适的光线下上面出现一幅纤弱的灰色影像为止。这样的银版相片都是孤本，1839年时，每张售价平均达25法郎金币。人们往往会像珠宝一样将其珍藏在小盒子里，有些画家则将它们用作辅助作画的工具。比如，七十年后郁特里罗^①为巴黎市郊街景绘成的迷人画像，就不是依实景，而是依拍摄的明信片画成的；1843年，备受推崇的英国肖像画家希尔就依据一系列肖像摄影为苏格兰教会教务大会画成了那幅团体肖像油画。那些照片是希尔本人亲自拍摄的，它们原本只是画家为个人作画所用，没想到竟让他在摄影史上留下了名声，而他的画家身份却被人遗忘。他还有一些摄影习作，比这些肖像

^① 郁特里罗(Maurice Utrillo, 1883—1955)，法国画家。画作用色浓重，线条分明。

照片更深入到了摄影这门新技术中。那是对无名者的人像摄影,而不是肖像摄影,这样的肖像在绘画中早已存在。在家庭范围内,面对这样的肖像画,人们会不断去提及那是谁。但过了二三代之后,就没有人会再有兴致去关注这样的问题。假如画像还流传下来,那只是用于见证画家的技艺。而相片隔了数代以后再观看,却让我们遭遇了完全不同的奇特情形。比如希尔《来自纽黑文的渔妇》这张相片,照片上的渔妇,垂眼望着地面,带着散漫的放松和迷人的矜持,其中不仅拥有着可以见证摄影师技艺的东西,而且还拥有着另一种东西,那种让人无以平静而抑制不住要去知道那位渔妇姓名的东西,那种让人觉得她就生活在某地并且眼下也能感受到她存在的东西。正是这种东西使人在面对相片时根本不愿完全进入摄影师的“技艺”中。“我问道:那纤纤发丝,那眼神,是如何将那时人俘虏!眼下,她的嘴是如何被亲成没有反应的涌动,宛如无火的烟雾在翻腾!”或者可以看下摄影师道滕代(Karl Dauthendey)与妻子摄于婚礼前后的相片。他儿子是诗人。妻子在生下第六个孩子后不久的某一天,在他们莫斯科寓所卧室里,割断动脉

自杀。照片里的她，倚在他身旁。他好像用手扶着
她，而她的眼神却扔下他紧盯着引起不祥之感的远
方。久久凝视这张照片可以看见，对立的東西在此
具有了何等强烈的关联：摄影这门最精确的技术竟
能赋予其再现的东西一种神奇的价值，一种在我们
看来绘成的画像永远不会具有的神奇价值。不管
摄影师在这张照片中运用了多少精湛技巧，设计好
了多少完美姿势，观者还是会感觉到有股不可抗拒
的冲动，要在影像中寻找那些闪动着的细小意外，
那属于此时此地^①的东西。藉此，面对照片的感受
就穿越了其影像特质；观者还会不可抗拒地要在这
张照片中去寻觅那看不见的地方，那是早已成为过
去的时光隐匿的地方，那里栖居着未来，以致我们
即便今天也能由回眸过去来发现未来。确实，照相
机捕捉到的对象与人眼捕捉到的是不同的，这个不
同首先在于：人眼捕捉到的空间对象是人有意识地
布局而成，而照片里的则是没有人意识的渗入。通
常，人们只能大致描述人类如何行走，但对于人迈

① 此时此地(Hier und Jetzt)是本雅明描述艺术经验时使用的一个重要概念，意指当下的感受或经验。这样的当下是独一无二的。

开步伐的瞬间姿态肯定是一无所知的,而摄影却可以通过放慢速度与放大细部来捕捉人类行走瞬间的姿势。通过摄影人们才了解了这种视觉无意识(Optisch-Unbewusstsein),就像通过心理分析了解了无意识本能一样。摄影原本更适用的领域并不是那些发人幽思的风景或灵气盎然的肖像,而是医学与技术所关注的物质结构和细胞组织之类。在此领域,摄影又同时拓开了那些面貌层,那些隐秘而又清晰地栖居于最微小处以至于只能在梦幻中去想见的图像世界。摄影使之变大,将之展现于世。这样,技术与魔幻效力的不同就一步一步历史性地不复存在。依此方式,布洛斯菲尔德^{①②}拍摄了一系列令人大开眼界的植物照片。他将马尾草中类似古代柱状物,蕨类植物中类似主教权杖物,放大十倍的栗树和槭树芽里的枯枝以及起绒草中类似哥特风格纹饰的东西,拍摄了出来。因而,当希尔的模特们觉得“拍摄”对他们来说是“一个充满

① 布洛斯菲尔德(Karl Blossfeldt, 1865—1932),德国雕塑家,摄影家和艺术教育家。

② 布洛斯菲尔德:《艺术的原始形式:植物摄影图片》,Karl Nierendorf 编并作序,附 120 幅图片,柏林,无出版年代(应该是 1928 年)。——原注

神秘感的巨大体验”时，那他们的感受就与实际情况相差无几了。这样说或许仅仅是因为意识到了，“他们面前摆着的摄影器材，能在最短时间内创制出一幅周边可见世界的图像，而且如此的活灵活现和逼真，就像亲临实景一般”。人们常说，希尔在使用相机时有着隐秘的矜持，他的模特儿们也与他不相上下，表现出了同样的拘谨，他们在相机前还有着某种程度的胆怯。后来摄影盛期流行的名言“绝不正对着照相机看”，或许就是源自希尔的模特们当时表现出的拘谨。但这并不是指就动物、人像或小孩相片所说的“他们在看着你”，这样说是在以不地道的方式招徕买主。最能说明与此情形不同的是晚年道滕代对达盖尔人像摄影的描述。他如此写道：“最初，人们不敢长时间观望他起初拍的一些相片，对照片中如此清晰的影像感到害怕，以为照片上那些小小的人脸能看到自己。就这样，达盖尔起初拍摄的那些人像，以其前所未有的清晰度和逼真性，达到了令人震惊的效果。”

这些最初拍摄的照片闯入人们视野时是未做任何铺垫的，或者更确切地说，没有附解说标题。当时，报纸还属于奢侈品，很少有人买，人们大多到

咖啡店里去看。摄影还没有为报纸所用,也极少有人见到自己姓名被印了出来。当时肖像照上人的面容散发着宁静祥和,眼神也停留在这安详的氛围中。简言之,当时人像摄影之所以具有如此这般的艺术表达,是因为摄影还没有与现实世界建立关联。希尔的许多相片是在爱丁堡的方济各会教士(Greyfriars)墓地拍摄的,他早期摄影最具特色的莫过于这一点了,尤其是,墓地上的模特就像待在家里一样自如。就希尔拍摄的一张照片来看,这墓地本身真是如同装修过的室内空间,里面隔出了一个个小间,墓碑靠着界墙,耸立在长满草的地上,而墓室形同壁炉,里面能看见的不是火焰,而是文字。希尔对这块场地的选择应该有技术方面的考虑,否则,这样的位置就不会取得如此好的效果。由于早期感光版的感光度较低,这就要求在户外进行长时间曝光,因此也就要尽可能选择一个僻静的地方,以便能不受任何干扰地进行曝光。欧立克^①就早期摄影曾说道:“这些相片除了朴实单纯外,还像优秀的素描或绘画佳作一样,具有比现代摄影更深远和

^① 欧立克(Emil Orlik, 1870—1932),德国版画家,作品深受日本着色版画的影响。

持久的效力。原因主要是,当时模特儿由于长时间的静止动作不可避免地出现了表情组合。”这样的曝光过程使得模特们不是游离出拍摄的瞬间,而是活“入”其中。在持续时间较长的拍摄过程中,他们仿佛进到摄影里定居了,这便表明了其与快照的最大不同。快照对应的是瞬间环境。正如克拉考尔^①准确指出的那样,“一名运动员是否足以有名使得摄影记者为他拍照,在画报上刊登”,这取决于曝光过程中每秒的情况变化。早期摄影的一切努力都是为了流传久远,不仅那些无可比拟的集体合照——他们的消失某种程度上成了对十九世纪后半期社会变化最准确的昭示之一——甚至照片中出现的衣服褶皱也都长时间持续了下去。对此,只要看看谢林的外衣就能明白,这件外衣肯定能走向永恒,那是外衣穿者在上面所弄出的形状,如此形状的外衣与他脸上的皱纹形成了对应。简言之,这一切都表明了布伦塔诺(Bernard von Brentano)的猜想是正确的。他指出:“1850年的摄影家达到了当时摄影器械所允许的最高境界。”这是有史以来第

^① 克拉考尔(Siegfried Kracauer, 1889—1966),德国社会学家,文化批评家和文学家。

一次,而且在较长一段时间内将是最后一次。

此外,要让现在人完全理喻摄影发明初期达盖尔作品的巨大效力,还必须看到,当时绘画中的外光画派^①已开始向最前卫的画家展示了全新的发展前景。阿拉果明白,正是在这个问题上,摄影必须向绘画接过传承的火炬。因此他在对波尔塔(Giovanni Battista Porta)早期尝试的历史回顾中清晰地表达了这一点。他写道:“由于空气的不完全透明性会引发一些特殊效果(被不恰当地说成是‘空气透视法’[Luftperspektive]),即便训练有素的画家也不会期待暗箱(指的是对暗箱内所呈现之图像的复制)将有助于他们准确复制出同样的图像。”从达盖尔成功固定住暗箱内影像的那一刻起,画家们便在这个问题上被技术家们抛在了后面。但是,摄影的真正牺牲品并非风景画,而是小肖像画。事情本身发展得非常快,1840年前后,当时无数小肖像画家中的绝大多数人已成了职业摄影师,起初是副业,不久便很快成了正业。他们原本只是为了赚

^① 绘画中的外光画派(Pleinairmalerei)系十九世纪中叶法国的一种印象主义画派。

钱的这份工作积累起了丰富经验,这些经验使他们受益匪浅。因此,他们在摄影上所达到的高水准不是来自艺术训练,而是来自拍摄经验。转承期的这一代摄影师以相当慢的速度渐渐退出历史舞台,他们似乎受到了《圣经》中的上帝祝福,像纳达尔,施泰尔茨纳(Stelzner),皮尔逊(Pierson),巴雅尔(Bayard),这些人都活到了九十甚至近百岁。可是,商人最终还是从四面八方介入了职业摄影师的生涯。后来,当底片修饰渐渐流行起来时——这是低等画家在向摄影报复——,摄影的品位迅速下降。这时,家庭影集登场的时刻到来了。那时,人们最爱将其放在家里最不显眼的一角,比如客厅墙边的小圆桌上或三角桌上。它们多半有着皮制封面,外加令人厌恶的金属扣环和指头宽的切口镀金书页,里面排列着一张张人像,诸如“阿雷克斯叔叔”,“黎克馨婶婶”,“小时候的特茹德”,“刚上学时的爸爸”。他们的穿着实在可笑。里面还会有我们自己的照片,真是丑死人了。比如装扮成阿尔卑斯山山民提洛尔人(Tiroler)的模样,吆喝着山歌,对着画出的雪峰抖动呢帽;或者装扮成潇洒的水兵,从容地一腿直立,一腿弯曲,对了,还要靠在一根擦得铮

亮的柱子上。这类肖像照所配有的点缀如柱子、小栏杆和椭圆小桌,令人想起了由于拍摄过程较长而必须给模特设置支撑点的时代,以使他们能一段时间保持不动。起初,只需要“头撑”和“护膝”,后来马上就出现了“新的辅助工具。人们从名画中获得灵感,开始‘艺术性’地去设置这些东西。比如首先添加的是柱子和窗帘”。早在十九世纪六十年代,明智之士便开始对这些多余做法表示异议。当时一份英国专业期刊写道:“绘画中出现的柱子看起来是真实的。但是,摄影中出现的柱子却很荒唐,因为它常常直接立在地毯上。谁都知道,大理石或普通石柱是不可能建在地毯上的。”当时,那些照相馆都备有布帘和棕榈树、壁毯和画架。他们看上去真是模棱两可,既像间刑讯室又像座宝殿,像在行刑又像在展示。有张幼年卡夫卡的肖像照可作为有力的证明。照片中的小男孩大约六岁,身着一件窄小,甚至有些不太体面的童装,上面挂着过多的饰物。照片以冬天花园景象为前景,棕榈树叶为背景。为了使这人为设置的热带景观看上去显得更闷热,男孩左手还拿着一顶巨大的宽边帽子,如西班牙人戴的那种。无疑,要不是那男孩无限忧伤的

眼神主宰了预先为他设计好的风景,他势必会被布景吞没。

这张带有无限哀愁的照片是与早期摄影的状况相对应的。早期摄影中的人物看向世界时还不会弃世,他们依然信奉神灵,就像照片中的那个男孩一样。早期摄影中笼罩着一种灵韵(Aura),一种给沁入其中的目光以满足和踏实感的介质。这里,导致这种效果的技术安排是显而易见的。照片上从最亮光到最暗阴影是绝对地层层递进的。此外,这也体现了旧技术中蕴含着新生机的法则,比如当年肖像画在衰亡之前就造就了金属版印刷的兴盛。当然,金属版印刷是一种复制技术,后来便与新兴的照相复制技术结合在一起。希尔的摄影作品与金属版印刷的情形一样,光线是慢慢从黑暗处挣扎而出的。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,“早期摄影才显得伟大”。早在摄影发明的时代,德拉罗什^①就已经提及了早期摄影普遍具有的那种“在材质的

^① 德拉罗什(Paul Delaroche, 1797—1856),法国画家。

宁静中诞生的从未体验过的绝妙”效果。有关灵韵现象的技术条件就谈到此。尤其是某些集体照还会拥有一丝贯通彼此的气息,这种气息在“原始对象”上消失之前,会在感光版上呈现片刻。这是气韵之环(Hauchkreis),美妙而意味无穷,有时会出现在如今已过时的椭圆相框周边。因此,在摄影发明初期的相片中去突出“艺术完美性”或“高尚品位”,是对这些相片的误读。那时在拍摄这些照片的场所,对每一个被拍者而言,摄影师就是代表着最新潮流的技术师。对摄影师而言,每一位被拍者都是新兴上升阶层的一员,他们身上就散发出“灵韵”,甚至外衣褶皱或拉瓦利埃^①领结都有着这种光耀。所以,早期摄影的“灵韵”并不单纯是当时简陋相机的产物。对此更应关注的是,当时被拍对象与新技术彼此非常精准地吻合默契,而日后到了摄影没落时期,两者又同样精准地背道而驰。不久,光学仪器的发展提供了能完全征服黑暗并能像镜子一样忠实反映对象的摄影工具。更强的曝光剔除了照

^① 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。

片上的黑暗，“灵韵”也随之从照片中消失，就像帝国主义社会日益明显的反人性(Entartung)将“灵韵”从现实中驱逐一样。可是从1880年起，摄影家更看重的还是“灵韵”。他们用一切修版技术，尤其是一种名为上胶压制(Gummidrucke)的方法，努力将已消失的灵韵修复出来。由此，一种朦胧基调就冲破人为的强曝光影像而流行起来，至少“青春派风格”(Jugendstil)就是如此。然而，虽然采用幽暗光线，但姿态却愈来愈明显刻意，这种僵硬刻板暴露了这一代摄影家在面对技术进步时的软弱无能。

可是，决定摄影品质的却始终是摄影家与其器械的关系。雷希特(Camille Recht)曾用一个美妙的比喻形象地说明了这一点。他写道：“小提琴家必须自己去定音，自己去寻找音调并迅速完成这一步。而钢琴家只要敲击键盘，音就响了。画家和摄影师都使用特定的器械，画家的描画和调色如同小提琴家的塑音，而摄影师则像钢琴家，都采用一种受制于特定法则的器械，小提琴则没有这种受制因素。没有一位如帕岱莱夫斯基^①的钢琴家能获得小

^① 帕岱莱夫斯基(Ignacy Paderewski, 1860—1941)，波兰钢琴家，作曲家和政治家。

提琴家帕格尼尼^①那般传奇和魔幻的名声。”就我们关注的图片领域来看,摄影上也出现了一位布索尼^②,那就是阿杰^③。两人都技艺高超,并且都是先驱人物。他们的共同点是,各在其领域凭借精致无比的技法成为佼佼者。甚至在人生道路上,两人也有类似。阿杰曾是一名演员,后对演艺职业感到厌倦,掀开面具,离开舞台,走向了无面具的现实生活。他住在巴黎,穷困潦倒,默默无闻。他将自己的摄影作品廉价卖给那些似乎比他还要怪癖的爱好者。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)收藏了这些照片,经整理后选取了部分,出了一本十分精美的摄影专集,集子的编辑是雷希特。^④与阿杰同时代的新闻出版界“对这个人一无所知。这个人大部分

① 帕格尼尼(Niccolo Paganini, 1782—1840),意大利小提琴演奏家,作曲家。

② 布索尼(Ferruccio Busoni, 1866—1924),意大利作曲家,钢琴家。

③ 阿杰(Jean Eugene Auguste Atget, 1857—1927),法国摄影家,纪实摄影先驱之一。

④ 阿杰:《摄影图片集》,附雷希特所撰“导言”,巴黎/莱比锡 1930 年版。——原注

时间在工作室里制作他的图片,又到画室用几分钱将之廉价出售,他索要的价钱往往只是一张明信片的价格。他照片表现的是美丽的城市景观,那是浸染在湛蓝夜色中的城市,还有一轮修饰过的明月。阿杰的技艺已登峰造极,可是这位巨匠却拥有着谦逊不已的伟大风范。他始终生活在后台,并没有在技艺的峰巅上如何标榜自己。因此,有些后人往往会认为自己达到了这门技艺的峰巅。殊不知,阿杰早已做到了这一点”。事实上,阿杰的巴黎景观照片预示了超现实主义摄影的来临,为超现实主义真正有效的广泛兴起开辟了道路。当时,摄影正处于没落期,墨守成规的肖像摄影中弥漫着一股死气沉沉的氛围,他第一个站出来将如此氛围洗刷一新,驱除了照片上的死气,开始将对象从灵韵中解放出来,而这种解放恰是新近摄影流派最毋庸置疑的功绩所在。当时的先锋杂志如《分叉》或《万象》刊登了一些标题为“西敏斯特”、“里热”、“安特卫普”及“布雷斯劳”的照片,这些照片展示了一些纯粹的细节,比如一节栏杆,一根光秃秃的树干,树上的枝杈散落在一盏煤气灯前;再如一堵石墙或一盏枝形路灯,一只标有城市名的救生圈,所有这些无非是将

原本阿杰发掘的题材再原原本本地展示一遍而已。阿杰追寻的是那些被遗忘和被忽略的东西,因此他如此这般的相片与该城市神秘而又耀眼夺目的浪漫光彩形成了对比。那些照片将灵韵从现实中吸出,就像从一艘下沉的船上抽出淡水一样。那么,究竟什么是灵韵呢?那是时间和空间的一种奇异交织,是遥远的东西绝无仅有地做出的无法再近的显现。某个夏日正午,站在远处一座山峦或一片树枝折射成的阴影里,休憩着端详那山或那树,直到与之融为一体的片刻或时辰降临,那便是在呼吸着这座山或这片树的灵韵。如今,将事物“拉得更近”,也就是与大众拉近,成了现代人非常热衷的事,正如他们同等程度热衷于用复制去征服独一无二之物一样。最贴近地去领略图片中,也就是复制出的影像中的对象,日复一日地成为毋庸置疑的需求。而如画报或新闻周报上出现的复制影像是显然有别于图像本身的。图像是独一无二并持久的,而复制出的影像则是重复和短暂的。将对象从其外壳撬出,对灵韵进行肢解,表明了一种感知方式的出现,这种感知拥有着获取世界上一切相同性的能力,以致它凭借复制在独一无二之

物中也能截取与他物的相同。阿杰几乎总是忽略了“伟大的看点和所谓的标志性事物”，但他没有忽略排成长列的短靴，没有忽略里面彻夜横竖停放手推车的巴黎庭院，没有忽略饭后餐桌以及那成千上万堆在一起待收拾的餐具，没有忽略某街5号那家妓院，门牌号码“5”大大地出现在妓院正面墙上四个不同的地方。然而，更引人注目的是，这些照片几乎都空无人影。旧城墙遗址上的阿拉克依(Arcueil)门是空荡荡的，豪华楼梯上也空无一人；庭院里空空如也，咖啡屋露台也是空空然。好似本该如此，泰特广场也是空的。所有这些并不孤寂，而是没有了生气。这些照片展示的城市犹如一间搬空的屋子，尚未找到新屋主。其结果便是超现实主义摄影所渲染的人与环境之间的良性异化(eine heilsame Entfremdung)，这种异化使政治敏感的眼神有了捕捉一切隐秘之物的用武之地，这是为了彰显细微之处。

显然，在为报酬而做并最为人接受的纯再现性肖像摄影里，这种新的注视最难以施展发挥。从另一个角度看，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脸部的无名表露去摄取社会环境和景观时，才真正捕捉到它们。可是，要做到这一点又很大程度上取决于被拍者，而那一代人并不希望以相片的方式流传后世，因此面对拍照这样的事，样子反而有些矜持，不愿进入照片，宁愿退缩到自己的生活空间内。比如叔本华1850年前后在法兰克福拍的一张照片就是如此，照片上整个身体深陷在扶手椅内。正是由于这样的原因，那一代人将自己的生活空间摄入相片，但并未将他们的优异品性遗留下来。数十年来，俄罗斯电影中首次出现了完全不同于摄影的情形：人的面容瞬间被摄取到了影片中。这一点具有全新的、无以估量的意义。但那已不再是肖像了，那是什么呢？一位德国摄影家对此做出了回答，因此，功勋卓越。那是奥古斯特·桑德^{①②}，他编集了一个人物肖像系列，与爱森斯坦^③或普多夫金(Pudowkin)对人

① 奥古斯特·桑德(August Sander, 1876—1964)，德国摄影家。

② 奥古斯特·桑德：《时代的面相——60幅二十世纪德国人像摄影》，附 Alfred Doebelin 所撰“引言”，慕尼黑，无出版年代(应该是1929年)。——原注

③ 爱森斯坦(Sergj Eisenstein, 1898—1948)，苏联导演。

体面貌的宏伟展示相比,该系列丝毫不逊色。桑德是从学术角度进行切入的。“他按照当时的社会阶层,将人像分成七组,打算分成约四十五集出版,每集收有十二张相片。”如今,已经出版的是一个收录了六十张相片的选本,这些照片向我们提供了意味隽永的视觉材料。“桑德从农民,即那些对大地具有亲近感的人出发,引导观察者穿越所有阶层和职业群体,上自最高文明的代表,下至智障者。”桑德并不是以学者身份来从事这项艰巨工作的,也并未受到过人种学或社会理论的指导,而是如他的出版人所言,“出自亲身观察”。这样的观察自然不受先入之见影响,果敢而不失亲和。正如歌德所说,“有一种亲和的经验认识,它与对象达到了内里的同一,并因此成了真正的理论”。难怪有位叫德布林(Doeblin)的读者看出了这部选本的科学性并予以评论道:“有一种比较解剖学,可帮助我们认识自然,了解器官组织的历史。这位摄影家所从事的是比较摄影,并由此拥有了一个高于细节摄影的科学基点。”这部珍贵资料集如果因经济原因而无法出版下去,那将是一件实在令人痛楚的事。可是,对于出版商人们除了展示这个根本的触动外,还可以

给予更为具体的鼓动：像桑德这样的集子可以在一夜之间出乎意料地受人追捧。如今已变得红红火火的权力更替正不断重视对人面貌的把握，正愈加明显地将此把握能力视为体现自身活力不可或缺的地方所在。一个人不管具有右倾或左倾思想，都必须习惯，别人是根据他的出身来看他的。而他自己，也必定是如此去看他人的。因此，桑德的作品就不仅是一本图像集，也是一部可供练习用的图片集。

早在1907年李希特瓦特(Lichtwart)就写道：“在今天这个时代，我们会聚精会神地观看自己的相片，或者亲朋好友或心爱的人的相片，反之却没有任何艺术作品能获得同等的青睐。”由此，李希特瓦特将视线从审美领域转向了社会功能领域。只有这样，才能将问题引向深入。值得注意的是，一般讨论只要涉及“摄影作为艺术”之美学时，便无法再前行了，而对于“艺术作为摄影”这个如此确凿无疑的社会现实却极少关注。殊不知，就艺术功能来说更为重要的并不是摄影那或多或少呈现出艺术性的构造，而是对艺术品进行照相复制的功用。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,满载众多原创艺术摄影回家的一位业余摄影师,并没有一位体面地带着大量猎物回家的猎人那样令人欢欣,那猎物真是多得只能去出售。而摄影图片画报比野味和家禽贸易更甚的时代似乎即将来临,那将会有无数的“拍摄”出现。如果将视角从作为艺术的摄影转向作为摄影的艺术,那么,这样说的意味却完全在另一端。每个人都能看到,一幅图景,尤其是一座雕像或一幢建筑,在照片上远比在实际中看得清楚。一般多会简单将此归咎于艺术感受力的失落,归咎于时代同人的沉沦。但是,就这样的失落和沉沦人们也看到,大约在复制技术出现的时代,人们有关伟大作品的观念也开始发生了变化。人们不再将其作为单个人的造物来看待,而是视其为集体性的造物。它们是如此强大,以致只能经由质量上的缩小才能接受它们。最终,机械复制方法就成为一种缩小对象威力的技术,它帮助人们去把握作品,否则,没有人会对机械复制方法感兴趣。

如果说有什么可以表明艺术与摄影当今处于何种关系的话,那就是二者之间公然的紧张关系,这是由翻拍艺术作品导致的。奠定当今摄影总体

特征的许多摄影家都是以绘画为出发点的,他们曾尝试将绘画表达手段鲜活地用于拍摄当今生活,之后便又抛开了绘画。他们越是清醒地意识到要记录时代的脉搏,就越发感到原来以绘画为基点是成问题的,因为又和八十年前一样,摄影从绘画手中接过了接力棒。莫霍利-纳吉^①指出道:“新的创造潜能往往是由旧形式、旧工具和旧造型领域开启的,其实,随着新事物的出现旧有的东西实际已被取代,但它却在萌生中的新事物的挤压下被推向回光返照式的成长。比如,未来主义(静态的)绘画就展现了以后否定其自身的运动同时性(Bewegungssimultaneitaet)问题,即赋予时间瞬间以可视形态,他们将此重重画出,而且那是在一个电影已经出现但还远没有被深刻理会的时代这样做的……同样,人们也可以——谨慎地——将如今用具象手段创作的画家(新古典主义和真实主义者)中的一些人视为新视觉表达方式的开发者,而这样的新视觉不久就只是来自机械的技术手段

^① 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。

了。”1922年查拉^①曾说：“正当一切自称为艺术的东西无法站住脚的时候，有位摄影家燃起了一盏由成百上千支蜡烛组成的烛灯，感光纸则将几件日常事物勾勒出的黑色轮廓缓缓吸收。他发现了一道温和闪光的威力，它比任何赏心悦目的情景都要来得重要。”如今，摄影家们从造型艺术走向摄影，不是出于投机考虑，也并非偶然或贪图方便，他们成为同僚中的先锋者是因为他们抵制了当今摄影的最大危机：转向工艺美术。这样的经历从某种程度上确保了他们的存在。斯通(Sasha Stone)指出：“摄影作为艺术是一个非常危险的领地。”

如果摄影像桑德、克鲁尔^②和布洛斯菲尔德所做的那样从面相趣味、政治和科学利益中解放出来，那就成了“创造性的”。这样，镜头的使命就在“并置”(Zusammenschau)，摄影记者也因此登上了舞台。“精神战胜了机械，它将器械的精密结果转

① 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。

② 克鲁尔(Germaine Krull, 1897—1985)，德裔法国摄影家。

化成了生命的等值物。”当今社会秩序的危机愈是扩大,其组成要素间越是僵硬地走向势不两立的对峙,那么,造物——其深层本质是多变,以对峙为父,模仿为母——就成了崇拜的对象,其面貌只是靠因时尚而变化的灯照才被看清。摄影上的造物由时尚而来,它的座右铭是,“世界是美丽的”。这句话披露了摄影世界的秘密:它可以随意将食品罐头组接到某个世界空间中,可是对于自己置身其中的人间关系却未必能把握。因此,即便就其最不梦幻的题材来看,那也与其说是为了认知,不如说是将摄影推向销售的一种先导。然而,由于这种摄影创造的真实面貌是广告宣传或拼接,因此,它的真正对手就是对秘密的披露和对实情的建构。正如布莱希特所言,这里的情况“由此变得相当复杂,以致一个简单的‘现实反映’能就现实提供的讯息从未有过那样少”。一张克虏伯工厂或 A.E.G.公司的照片对所拍对象几乎提供不了任何讯息。真正的现实转换成了功能性存在,比如,工厂使人间关系物化就没有在照片上体现出来。因此,确实需要“建构一些东西”,建构一些“人为的,创制性的东西”。超现实主义的功绩就在于,为这样的摄影建

构开辟了道路。创造性摄影和建构性摄影的进一步对峙体现在俄罗斯电影中。俄罗斯导演的伟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,这样说并没有言过其实。在这一点上,而且也仅仅是在这一层意义上,执着的理想主义画家韦尔茨^①在1855年为迎接摄影到来所写的一段宏伟文辞,即便在今天也不失其意义:“数年前,出现了一部机器,为我们这个时代赢得了荣耀。它日复一日地使我们的思想震惊不定,使我们的双眼讶异不已。用不着一个世纪的光景,这个器械将成为画笔和调色板,将生产色彩,生产经验和耐心,生产灵巧、习惯和准确性,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。不要以为达盖尔的照相术毁掉了艺术。在他的照相术这个巨人儿童长大后,其所有技艺和长处都会展现出来。这时,艺术之神便会突然用手抓住他的脖子并高喊:过来!你现在归我所有!我们要一块工作了!”与此

^① 韦尔茨(Antoine Wiertz 1806—1865),比利时画家。

相反,波德莱尔^①四年后在《1859年沙龙展》一文中向读者谈到这门新技术时,显得多么的冷淡,甚至悲观!如今我们再读波德莱尔的文字,如果不对重点稍作调整的话,就不会像面对上文那样能理会了。不过,由于波氏的文字与韦尔茨的恰成对比,还是不失其积极意义,那就是坚决抵制对艺术摄影的任何篡位。波氏说的话是:“在那令人懊丧的岁月里,出现了一门新工业,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。复仇心很重的上帝听取了民众的这个声音。达盖尔成了上帝的弥赛亚。”还有,“如果容许摄影去弥补艺术的几样功能,那么摄影很快就会将艺术取代与破坏,因为摄影具有数量上胜过艺术的天然群体。所以,摄影必须回归到它原来的角色中,那就是为科学和艺术服务”。

然而,有一点那时韦尔茨和波德莱尔两人都没有看到,即摄影的真实性中含有的导向特质(Weisungen)。靠新闻报道维度来绕开这样的导向

^① 波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867),法国诗人,象征主义诗派创始人。

内涵,并不是都能奏效的,因为报道中的照片也是靠语言使观者有所认知的。如今,照相机变得越来越小,越来越能捕捉漂浮不定的隐秘影像,所引起的惊颤(Chock)使观者的联想机制处于停顿状态。这时就需要有图说文字介入,它将生命情境文字化,与摄影建立起了关系。少了这一过程,任何摄影建构必定会不够明确而让人无从入手。有人将阿杰的摄影与犯罪现场照片相提并论,当然有其道理。我们城市里的每个角落不都可能是作案现场吗?每个路人不都可能是作案者吗?但是,摄影师——作为占卜者和肠卜僧^①的后代——是否应在他的照片中指出案情,标出案犯呢?“有人说过,未来的文盲不是不识字的人,而是不识相片的人。”可是,一位摄影师如果无法解读他自己的相片是否更应被视为文盲呢?图说文字是否将成为摄影中最本质的东西呢?正是这样的问题将达盖尔摄影法在历史上承载的误解和压力卸下。自那时至今,这

① 占卜者(Auguren)和肠卜僧(Haruspex)系古罗马预言家。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。

段历史已有九十年之久。这些问题的光焰点亮了早期摄影,使其从我们祖父时代的黑暗中浮现出来,显得如此之美和遥不可及。

机械复制时代的艺术作品
(1935—1939) (第三稿)

在一个与现在非常不同的时代里,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类型。如今,我们的手段在适应性和准确度方面已有了惊人的增长。这使我们看到,古代审美工艺即将发生最为深刻的变化。一切艺术都会有的那些物理部分我们已不再能像以前那样去看待和对待,它们不再远离现代科学和知识实践的影响。近 20 年来,无论是物质还是时间和空间,都不再是自古以来那个样子了。我们必须看到,如此伟大的革新将改变艺术的全部技巧,从而影响艺术创新本身,最终或许还会导致我们的艺术概念本身发生令人无比

瞠目的变化。

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

前 言

当马克思着手分析资本主义生产方式时，这种生产方式尚处于萌芽阶段。马克思努力使他的研究具有预言价值。他回溯了当初资本主义生产的基本状况，并通过对此状况的描述使人们看到了资本主义未来发展的轨迹。结论是，资本主义不仅越来越增强了对无产者的剥削，而且最终还会创造出消灭资本主义本身的条件。

上层建筑的变化远远慢于物质基础的变化，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。直到今天，我们才能阐明这一变化以怎样的形态出现。对于这样的阐明我们应该提出一些预测性要求。当前生产条件下艺术

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

发展趋势的问题就比较契合这种要求,而无产阶级夺取政权之后艺术发展的论题就稍嫌契合,更不用谈无阶级社会中艺术发展的问題。当前艺术发展趋势问题所蕴含的辩证法,在上层建筑领域与在经济领域同样显著。低估这一问题所具有的斗争价值,将是一种错误。围绕这一问题的有关论述漠视诸如创造性和天才、永恒价值和神秘性等一些传统概念。对这些概念不加控制的运用(眼下也几乎难以控制),就会导致用法西斯主义方式去处理事实材料。下文引入艺术理论中的诸概念与那些较常见概念的不同在于:它们对法西斯主义的目的毫无用处,相反,对于表述艺术政治中的革命性要求却是有用的。

I

一件艺术作品原则上总是可复制的,人所制作的东西总是可被仿造的。学生进行仿制以练习手艺,大师以此传播他们的作品,最终还有第三种人以此谋利。然而与此相比,对艺术品的技术复制则

是新事物。过去,这种复制是时断时续地出现的,而且其间相隔时间很长,但却一次比一次强烈。希腊人只掌握复制艺术品的两种工艺:熔铸和冲压。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的、不可进行技术复制的。

早在文字能由印刷进行复制之前的很长一段时间里,木刻就已开天辟地使对版画艺术的复制具有了可能。众所周知,印刷术这种对文字的复制在文献领域造成了一系列巨大变化。但是,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。属于木刻之列的在中世纪有铜版刻和蚀刻,在十九世纪初有石印术。

石印术的出现标志着复制技术进入了一个全新阶段。这一工艺简便得多,做法是在石板上描摹图样,有别于在木版上雕刻或在铜版上蚀刻。这种方法不仅使版画产品一如往昔地大批量投入市场,而且以日新月异的形式构造进入市场,这是史无前例的。石印术使得版画艺术能紧贴现实地去描画日常生活,并开始与印刷术并驾齐驱。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。在形象复制过程中,摄影首次将手从其所担当的最重要的艺术职能中解放出来,将之移交给了透过镜头观察对象的眼睛。由于眼观比手绘快得多,因而,形象复制过程就大大加快,以致能跟得上讲话的速度。’电影摄影棚中,摄影师就以跟演员讲话同样快的速度摄下了一系列影像。如果说石印术孕育了画报的出现,那么,照相摄影就预兆了有声电影的诞生。19世纪末对声音的技术复制问题已经解决。这些努力汇聚在一起可以使人预见保罗·瓦莱利在下面这段话中描述的情形:“就像我们几乎毫不费力地手一按就能把水、煤气和电从遥远的地方引进我们的住宅而为我们所用那样,图像和音响也会为我们备好在那里,我们只需轻轻按一下,它们几乎旋即出现和消失。”^① 1900年前后,技术复制又达到了一个新水准,它不仅能复制一切传世的艺术品,使其效果开始经受最为深刻的变化,而且还在艺术处理方式的殿堂中为自己赢得了一席之地。要研究这一状况,最富有启发意义的莫非是,探究它的两种不同表现形式——对艺术品

^① 保罗·瓦莱利:《艺术片论集》,巴黎,第105页(《无处不在的征服》)。——原注

的复制和电影艺术——如何反过来对沿袭至今的艺术行为产生影响。

II

即使在最完美的艺术复制品中也会缺少一种成分：艺术品的此时此地性(das Hier und Jetzt)，即它在所处之地独一无二的此在(Dasein)。但唯有凭借这独一无二的此在而不是其他什么，作品在其存在过程中所隶属的历史才得以出现。这里面不仅包含了艺术品由于时间演替而在物理构造方面发生的变化，而且也包含了其可能所处的不同占有关系的变化。^①前一种变化的痕迹只能由化学或物理方式的分析去发掘，而这种分析无法用于复制品；至于所属权变化的轨迹则构成了作品的隶属史，追踪这样的轨迹又必须从原作状况出发。

原作的此时此地性构成了它的原真性

^① 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。——原注

(Echtheit)。对青铜器上的铜绿进行化学分析,或许有助于确定这种原真性。与此相应,证明了中世纪的某个手抄本源出于十五世纪的某个档案馆,同样会有助于确定其原真性。原真性的整个领域与技术复制——当然不仅仅是技术复制——无关。^①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。原因有二,其一,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。其二,技术复制能把摹本带到原作本身无法达到的境地。不管它是以照片,还是以唱片的形式出现,它都能使人随心所欲地欣赏原作。

^① 正是由于原真性不可复制,——技术上——复制方法的强行渗人才有助于将原真性加以区分和归类,艺术品买卖行业的一项重要职责就是建立这种区分。该行业明显关注的是,将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,木刻术早在其兴盛之前的发明之初,就已根本摧毁了原真性。当然,一幅中世纪的圣母像在诞生之际还不能算作是“真品”,只是在以后几个世纪里,才成为了“真品”,这在19世纪或许最为明显。——原注

大教堂搬离了原位,是为了能在艺术爱好者的工作间里被人观赏;原本在音乐厅或露天听见的合唱作品,也能回响在客厅里。

此外,对艺术品进行机械复制虽然不会危及艺术品的存在,但如此做法无论如何都会使艺术品的即时即地性变得不重要。这一点不仅对艺术品来说是如此,对例如观众眼前闪过的电影复制出的一处风景来说也是如此。如此就触及了艺术对象上的一个最敏感的核心问题,即艺术品的原真性问题。在这个核心问题上,没有什么自然物会如此易受损害。事物的原真性包括自它问世起一切可绵延流传的东西,从物质上的持续到注入其中的历史性见证。由于后者建立在前者的基础上,而且复制活动使得物品物质上的持续与人没有了关系,那么后者,也就是历史地注入某物的见证就难以确凿了。当然,受到影响的也只是这历史性见证,但那是物的权威性所在。^①人们可以用灵韵这个概念来

^① 《浮士德》在乡下最蹩脚的演出,无论如何都要比一场《浮士德》电影强,因为它更适合与魏玛的那场首演相比。在银幕前,人们是不会想起那在舞台前通常会涌现的传统内涵,比如不会想起靡非斯特身上有着歌德青年时期朋友约翰·海因利希·梅克的影子。类似的例子还有很多。——原注

指称这流失的东西,并进而说,在对艺术作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的灵韵。这是一个具有症候意义的进程,影响所及超出了艺术领域。总而言之,复制技术使所复制的东西从其传承关联中脱离了出来。由于它制作了许许多多的复制品,因而就用众多的复制品取代了物可以给人的独一无二的感受。由于它使复制品能为接受者在各自的环境中去加以欣赏,因而就使复制品具有了现实感。这两方面进程导致的结果是,对传承物的颠覆。这是对传统的颠覆,那种与人性现代危机和变异相对立的传统受到了冲击。与此紧密相连的首推当今时代的大众化潮流,其最强有力的代理便是电影。电影的社会意义不管如何积极,都有其破坏性和宣泄性的一面,即铲除文化遗产的传统价值,而且恰是在其产生的积极社会效果中才呈现出这一面。这一点在宏伟的历史电影中表现得最为明显,并不断向新的领域拓展。阿贝尔·冈斯曾在1927年满怀热情地宣称:“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬将拍成电影……所有的传说,所有的神话和志怪故事,所有的宗教创始者和各种宗教本身……都期待着在银幕上复活,英雄们已争先恐

后地站在门口。”^①也许说话者无意,但其实发出了进行全面铲除的呼唤。

Ⅲ

在漫长的历史长河中,人类感性认知方式是随着人类群体整个生活方式的变化而改变的。人类感性认知的组织方式,即它赖以发生的媒介,不仅受制于自然条件,而且也受制于历史条件。在欧洲民族大迁徙时代,晚期罗马的美术工业和《维也纳创世纪》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。维也纳美术史学派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。虽然他们获得了深刻的认知,但他们仅满足于去揭示晚期罗马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

^① 阿贝尔·冈斯:《走向形象时代》,见《电影艺术》,第Ⅱ卷,巴黎。——原注

法指望他们——去揭示由这些感知方式变化所体现出来的社会变迁。而现在,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灵韵的衰竭,那么,人们就能揭示出这种衰竭的社会原因。

上面就历史性事物提议的灵韵概念,也可以用自然事物的灵韵去加以形象性说明。我们把自然事物的灵韵定义为远方某物使你觉得如此贴近的那种独有显现。某个夏日正午,站在远处一座山峦或一片树枝折射成的阴影里,休憩着端详那山或那树,这就在呼吸着那山或那树的灵韵了。借此就能容易地看到,导致当今灵韵衰竭的社会条件。灵韵的衰竭来自两种情形,它们都与当代生活中大众意义的增大有关,也就是说,当代大众强烈渴望,使物在空间上和人性上更为“贴近,”^①同时他们又同等强烈地倾向,通过接受该物的复制品去克服其独一无二性。这种通过占有一个对象的酷似物,摹本或

① 使物在人性上更为贴近,会意味着将其社会功能逐出视野。假如当今某位肖像画家在画一位著名外科医生时选取他吃早餐而且是与家人一起进早餐的场景去画,那么,就展现医生的社会功能而言,他就比不上任何一位十七世纪的画家所画的同类作品,比如伦勃朗的《解剖课》。——原注

占有它的复制品来占有这个对象的愿望与日俱增。显然,画报和周报展现的复制品就与亲眼看见的形象不同。在亲眼看见的形象中,独一无二与恒久紧密交织,而在复制出的图像中,暂时性和重复性形影相随。将事物剥离出外壳,摧毁它的灵韵,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,以致面对独一无二的物体也用复制方法从中提取出了相同物。因而,统计学在理论领域日渐突出的情形,在视看领域也明显出现。这种将大众看成现实,将现实等同于大众的情形,不仅对思维,而且对视看来说,将会产生无限深远的影响。

IV

一件艺术作品的唯一性完全植根于其所嵌入的传统关联。当然,这传统本身须是绝对富有生气的,并具有极大的变动性。比如,一尊古代的维纳斯雕像,在古希腊和中世纪就处于完全不同的传统关联中。希腊人将其视为崇拜的对象,而中世纪的牧师则将其视作一尊淫乱的邪神像;但这两种人都以同样方式触及了这尊雕像的唯一性,换句话说,

触及了它的灵韵。艺术作品嵌入传统关联的最初方式是膜拜。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。这里问题的关键是,艺术作品那种灵韵般的存在方式从未完全与它的礼仪功能分开过,^①换言之,“原真”艺术作品所具有的唯一性价值植根于礼仪,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隐蔽,在对美的崇拜的最普通形式中,它作为世俗化了的礼仪依然是清晰可辨的。^②对美的世俗崇拜随文艺复兴而发展

① 将灵韵界定为“远方某物使你觉得如此贴近的那种独有显现”无非是用时空感知范畴去表述艺术品的膜拜价值。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个主要特质。膜拜形象的实质就是“远方某物使你觉得如此贴近”。一个人可以从物质层面达到这种贴近,但由此无法消除其作为远方的显现。——原注

② 绘画的膜拜价值世俗化到如此程度,以致其具有独一无二性的基质这一点也随之被淡忘。在观赏者脑海中,膜拜形象里居主导地位的独一无二显现,越来越被切实可感的创作者或其创作成就的独一无二性所取代。当然,并非完全被取代。原真性(Echtheit)概念总是要去抑制真实性(Authentizitaet)概念的。(这在收藏家身上表现得尤为明显,他们总是留有着某些拜物教教徒的痕迹,通过占有艺术品来分享其膜拜力量。)尽管如此,真实性概念在考察艺术中仍然具有不容置疑的作用。随着艺术的世俗化,真实性便取代了膜拜价值。——原注

起来,并且兴盛达三个世纪之久,之后便经历了史上第一次巨大的颠覆。在这颠覆中,人们也能清楚看到艺术品的那种礼仪基础。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),艺术感觉到了有股危机正在逼近,于是就用“为艺术而艺术”的论说做出了反应,这其实是一种艺术神学。至于降临艺术的危机是在百年之后才变得确凿无疑。恰是随着“为艺术而艺术”的论说,出现了一种否定的神学,其表现形态就是出现了“纯”艺术的观念,它不仅否定艺术的所有社会功能,而且也否定一切根据题材上的对象性去界定艺术的做法(在诗歌中,马拉美是肇始者)。

考察机械复制时代的艺术作品时,必须到位地看到这些关联,因为这些关联在此给我们提供了一些至关重要的认知:艺术作品的可机械复制性有史以来第一次把艺术品从其对礼仪的依赖中解放了出来。复制出的艺术品越来越成了对某件为复制而创制出的艺术品的复制。^①比如,用一张照相底片

^① 在文学或绘画作品中,产品的可机械复制性从外部来看就是对其作大量发行的前提条件,而电影则不同,产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(见下页)

就可复制出大量相片,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效之时,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

(接上页)以最直接的方式使电影作品能大量发行,而且,它简直是迫使对电影作品进行大量发行。这是因为电影制作的花费太昂贵了,比如买得起一幅画的人就不再能买得起一部影片。1927年曾有人作过计算,一部较大规模的影片需要拥有900万人次的观众才能赢利。而有声电影的观众人次则在往后退,它的观众受到了语言方面的限制。与此同时,法西斯主义开始强调民族利益。看到法西斯主义与有声电影遭受这个挫折的关联比看到这挫折本身更为重要,不久,同声传译就减轻了这一挫折。这两种现象的同时发生要归于经济危机。经济危机造成的不适一方面总体会导致用公开暴力来维护既存所有制关系,另一方面也会迫使受到危机威胁的电影资本加速有声电影的试行工作。这样,推行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行业新兴资本与电影资本有了协作。因此,这从外部来看促进了民族利益,而从内部来看则使电影制作比以前更国际化了。——原注

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(Kultwert)，另一种侧重于艺术品的展示价值(Ausstellungswert)。^{①②} 艺术创造发端于为

① 这种两极性不会被观念论美学所接受，其关于美的概念将此作为根本上可以变通的两极来看待(因此否定了这两极的存在)。不管怎样，黑格尔还是明确地提到了这两极，可以想见，整个观念论美学都是这样。黑格尔在《历史哲学讲演录》中指出：“画像人们早就拥有了：早期虔诚的人需要对它顶礼膜拜，但并非一定要美的画像，那反而是一种骚扰。美的画像中总有一些外在的东西，但只要这外在部分是美的，它的精神也会对人产生积极的影响。可是，在顶礼膜拜中起决定作用的不是对象本身，而是与对象的某种关系，因为这膜拜本身只不过是精神心灵的迷离状态。……美的艺术……虽然已抛开了教堂原则，……但它还是产生于教堂中。”(《黑格尔全集》，黑格尔之友协会版，第9卷，《历史哲学讲演录》，Eduard Gans 编，柏林1837年，第414页)黑格尔在此觉察到了一个难题，这从《美学讲演录》中的一处表述可以看清。他写道：“我们已经越过了奉艺术作品为神圣而对之膜拜的阶段，艺术品给人的印象是一种偏于理智方面的东西，她在我们内心激发的情感需要一种更高的检测。”(《黑格尔全集》，第10卷，《美学讲演录》，第1卷，H. G. Hotho 编，柏林1835年，第14页)——原注

② 艺术接受由第一种方式向第二种方式的过渡勾勒出了艺术接受的历史演变。尽管如此，在对具体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，对西斯廷圣母像的观赏就是如此。从赫伯特·格林姆(Herbert Grimme)的研究中我们获知，西斯廷圣母像最初是为展示目的而作。下面的问题激发了格林姆的研究灵感：画作前景中两位小天使倚靠的木框应是什么？格林姆继续追问：拉斐尔(见下页)

膜拜服务的创造物。人们可以设想,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洞内墙上描画的驼鹿就是一种巫术工具。虽然他们也向同伴展示这些画,但这些画首先是为神灵而作。如今,恰是这种膜拜价值驱使人们将艺术品藏匿起来。比如,有些神像只有庙宇中的神职人员才能接近,有些圣母像几乎全年被遮盖着,还有些中世纪大教堂中的雕像,站在平地上的人是看不见的。随着各艺术活动从礼仪这个母腹中获得解放,其产品便增加了展示的机会。可以运来运去的人物塑像就比固定在寺院深处的神

(接上页)为什么要在天空中安上一对门帷? 他的研究是:西斯廷圣母像系为公开安放西斯廷罗马教皇的灵柩而作,罗马教皇的灵柩就安放在彼得大教堂一个专门侧厅中。在安放灵柩的仪式中,拉斐尔的这幅画以侧厅壁龛为背景就放在棺木上。拉斐尔在这幅画中表现的是,圣母从绿色门帷隔开壁龛背景处腾云驾雾,徐徐走向教皇的灵柩。西斯廷葬礼上,拉斐尔这幅画卓越的展示价值就得到了运用。不久后,拉斐尔这幅画就出现在 Piacenza 黑色僧侣修道院教堂的主祭坛上。这一流放的原因在于罗马礼仪,当时罗马礼仪禁止将葬礼上展示过的画像再放在主祭坛上供人膜拜。这一规定使拉斐尔的画在某种程度上贬值了。然而,罗马教廷为了给这幅画找到合适的价钱,决定默许买家将该画放在主祭坛上。为避人耳目,这幅画便被送往了偏远省份的教会团体。——原注

像具有更大的可展示性。木版画的展示性就要比之前的马赛克画或湿壁画来得大；也许，弥撒曲的可展示性原本并不亚于交响曲，可是，交响曲诞生的时代却使得其比弥撒曲拥有了更大的可展示性。

随着对艺术品进行复制方法的多样化，它的可展示性也获得了巨大提升，以致艺术品两极之间的量变像在原始时代一样使其本性发生了质变。原始时代的艺术作品是由于对其膜拜价值的绝对推重而首先成了一种巫术工具，人们是后来才在某种意义上将其视为艺术品的。与此相似，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，在此新功能中我们有意识推举的艺术性功能，或许以后也会被当作附带性的。^①现在

① 布莱希特从另一层面作出了类似的思考：“一旦艺术品成了商品，而且艺术品概念不再适用这商品之物时，如果我们不想一同抹煞这个物本身的功能，那么，我们就必须小心翼翼，而且不慌不忙地告别那个艺术品概念，因为，艺术观念必须毫无保留地经历这个阶段，这并非不忠诚，也不是离经叛道，而是出现了使艺术品概念发生根本变化的情形，它消除了旧有概念。即便旧观念卷土重来——这一定会发生，为何不呢？——也不再能唤起对曾经指涉之物的回忆了。”（布莱希特：《文集》8—10合卷本，第3分册，柏林1931年，第301—302页，《三分钱歌剧》）——原注

的照相摄影还有电影最有利于人们走向这样的认知,这一点是绝对无疑的。

VI

照相摄影中,展示价值开始全面抑制膜拜价值。然而,膜拜价值并不是很乖顺地退去的,它拉出了最后一道防线,这道防线就是人像。早期摄影以人像为中心绝非偶然。回想远方或已逝去之心上人时蕴含的膜拜,为图像膜拜价值提供了最后的庇护所。早期摄影中,灵韵通过人像面部的瞬间表情在作最后的道别,这就是早期摄影所呈现的那种无与伦比的忧郁之美。但当人像退出摄影时,展示价值便开始凌驾于膜拜价值之上。阿杰的独特意义就在于展现了这个过程。1900年前后,他拍摄了无人的巴黎街区。有人说,他将巴黎街区当成一个作案现场去拍摄了。这样说完全站得住脚。那作案现场没有人在,拍摄它是为了寻找线索。自阿杰开始,照相摄影是为了在事件展开中寻找证据,这就使摄影具有了潜在的政治意义。这样,如此这般

的照片就要求有一种特定的接受方式。对此,漫无边际的幻想和冥思就不再合适。这样的照片使观者出现不安,他感觉到,必须用新的方式才能看懂它们。这时,画报开始为图片做了提示,有对,有错。那时,画报开始有了要附文字说明的需要。显然,这些文字说明的性质完全不同于绘画标题。画报读者由文字说明对图片获得的那种提示,到了电影中很快就变得更加细密和强制,因为电影中对任何单个画面的理解似乎已由先前的一系列画面规定好了。

VII

在十九世纪的进程中,围绕绘画与摄影之艺术价值问题出现了一场争论。今天看来,这场争论有些不着边际和令人茫然。但是,这样说并不是要否定这场论战的意义,而是相反要突出它的意义。其实,这场争论体现了一场世界史层面的演变正在发生,这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,它的自主性表象也

就一去不复返了。可是,由此出现的艺术功能的演化却是十九世纪的人们没有看见的。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。

早先,人们对摄影是否是一门艺术作了许多无谓的探讨,而没有先考察一下,摄影的发明是否改变了艺术的整个特质。后来,电影理论家不久也对电影提出了同样欠考虑的问题。但是较之于电影,摄影给传统美学带来的困境简直是小菜一碟。因此,早期电影理论就带有盲目牵强的特点。比如,阿贝尔·冈斯(Abel Gance)就将电影与象形文字相比:“由于我们不可思议地回到了曾经的过去,因而,也就回到了埃及人的表达水平上……图像语言尚未成熟,这是由于我们还不具有与之对应的视看能力。对于图像语言中表达的东西,我们尚没有充分重视,也不具有充分的膜拜情感。”^①或者正如 S. 玛赫(Severin Mars)所说:“哪一种艺术具有……更诗意和更现实的梦幻呢! 如此看来,电影将体现一种绝对无与伦比的表现方式。只有思绪高尚、眼力

^① 阿贝尔·冈斯:《走向形象的时代》,见《电影艺术》第Ⅱ卷,第100—101页。——原注

敏锐完美的人才能置身其氛围，回味其影射的人生。”^①而亚历山大·阿尔奴^②毅然用如下提问结束了对无声电影的幻想：“我们对电影所做的大胆描述难道不都是对祷告的界定吗？”^③这里应加以留意的是，把电影归结为“艺术”的努力迫使理论家们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》这样的电影，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(Fra Angelico)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依然沿着相同的思路前行，他们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(Reinhardt)把《仲夏夜之梦》拍成电影之际，魏菲尔(Franz Werfel)就断言道：这无疑是对外部世界缺乏创造性的复制，街道、居室、火车站、饭馆、汽车和海滩都与现实无

① 转引自《电影艺术》，第 100 页。——原注

② 亚历山大·阿尔奴(Alexandre Arnoux, 1884—1973)，法国诗人。

③ 亚历山大·阿尔奴：《电影》，巴黎 1929 年，第 28 页。——原注

异。这应该是至今一直妨碍电影进入艺术王国的原因所在。“电影还没有认识它的真正含义,还没有看清它真正的威力……这个威力在于其独有的能耐:用逼真的手段和无与伦比的可信性去表现神仙般美妙的东西、奇异的和超自然的事物。”^①

VIII

舞台演员的艺术成就无疑是演员用其自身形象展现给观众的;而电影演员的艺术成就则与之不同,是由某种器械展现给观众的,因此就带来了双重后果。把电影演员的成就展现在观众面前的摄影机无需将这成就作为一个连续的整体去对待,它在摄影师操纵下不断变换对电影演员成就的拍摄方式。然后就是剪辑师对提供给他材料进行排序和组接,这样导致的结果便是由剪辑合成的电影。电影中含有一定数量的变动瞬间,那是摄影机在切换变动,对此我们无需指出诸如特写镜头这种

^① 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。——原注

专门的镜头调度,也应该要看清。因此,电影演员的成就受制于一系列视觉器械的检测。这是电影演员成就由器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,因此他就不能像舞台演员那样在表演中根据观众反应进行适时调整。电影观众与演员没有了直面交流,于是,面对电影就采取了一种不受如此接触影响的鉴赏者的态度。电影观众对演员的视觉感知只是通过置身于摄影机角度才发生。因此,他又采取了摄影机的态度:对演员进行着检测。^①这不是一种能产生膜拜价值的态度。

^① “电影……对(或能够对)详细了解人的行为提供有用启示……性格方面的触动不起作用,人物内心活动也不会是推动情节的主因,也很少是情节发展的主要结果。”(布莱希特:《文集》8—10合卷本,第3分册,柏林1931年,第268页)器械拓宽了对电影演员的测试范围,这与经济条件极大拓展了个人可检测范围是相一致的。因此,职业能力检测的意义持续上升,职业能力检测的关键在于提取个人某些方面的成就。电影摄制和职业能力检测都是在专家小组面前进行。摄影棚中,摄制组长的位置与检测中检测组长的位置完全一致的。——原注

IX

对电影来说,关键之处主要并不在于,演员向观众演示了某个他人,而在于,演员在摄影机前演示着自己(sich selbst)。视觉器械检测导致了演员的变化,皮兰德娄是觉察到这种变化的最初几个人之一,他在其小说《拍电影》中披露了这一点。他的洞察虽然仅仅局限在这一变化的消极方面,但这并无大碍。至于他指向的是无声电影,则更无大碍,因为就演员的变化来说,有声电影并未在根本上有何不同。关键依然是,演员在为一种器械进行表演,在有声电影那里是为两种器械进行表演。皮兰德娄指出:“电影演员觉得自己仿佛是在流放一样。他不仅从舞台中被放逐了出来,也从其具有个性的本人(die eigene Person)中被放逐了出来。随着说不清的不适,他感觉到了一种难以名状的空无,这种空无在于:他的身体似乎被分解了,他本人似乎被蒸发掉了。而且由于变成了一个无声形象,他的存在、他的生活、他的声音和他的活动造成的音响

都被剥夺了。这个无声形象在银幕上闪动片刻,旋即又默默消失……小小的放映机向观众展示演员的表演,而演员本人则必须满足于在摄影机前进行表演。”^①我们可以对同样情形作如下描述:电影导致的一个史无前例的现象是,人必须能放弃他的灵韵来展现他活生生的整个形象,因为灵韵总是与当时(Hier und Jetzt)相连,对其无法复制。舞台上麦克白一角所散发的灵韵,离不开麦克白扮演者身上洋溢出的灵韵,这个灵韵向着生气盈盈的观众散发。摄影棚拍摄的特点是,摄影机取代了观众的位置。这样一来,笼罩在演员身上的灵韵必然消失,而他所塑造角色的灵韵也必然随之丧失。

正是像皮兰德娄这样的剧作家在描绘电影特征时不经意地触及了我们所看到的戏剧遭受危机的根源,这不足为奇。事实上,就电影这种完全受制于机械复制的艺术产品而言,与之最为对立的莫过于舞台作品了,只要深入考察下就可以证实这一点。行家们早就发现:“电影中只要尽可能少地去

^① 皮兰德娄:《隐形的人》,转引自 Leon Pierre Quint:《电影的含义》,见《电影艺术》第Ⅱ卷,1927年巴黎,第14—15页。——原注

‘表演’，几乎总能获得绝佳的效果……”1932年时阿恩海姆说道：“艺术的最新发展在于，人们像道具一样去对待电影演员，按类型特点去挑选他们……然后再将其放到一个合适的位置上。”^①与此关联最为紧密的则是另一现象：登台表演的演员进入了角

① 见 Rudolf Arnheim:《电影作为艺术》，柏林 1932 年，第 176—177 页。电影导演有悖舞台做法的某些看似无关紧要的细节，在此就格外值得留意，比如让演员不化妆去表演的尝试就是如此。德雷耶(Cari Theodor Dreyer, 1889—1968)在拍《圣女贞德》时便这样做了。他用数月时间找来了 40 多名演员组成了天主教审判异教徒法庭。寻找这些演员就像寻觅难得的道具一样，来之不易。德雷耶为了避免年龄、体形和容貌的雷同，作了很大努力。(参见 Maurice Schultz:《假面具》，见《电影艺术》第 VI 卷，巴黎 1929 年，第 65—66 页)当演员成为一种道具时，那么从另一角度看，道具也就不时起到了演员的作用。无论如何，电影能赋予道具以某种角色意义，这是司空见惯的。我们不想随意从大量事实中举出一些例子，而是选取特别有说服力的例子。一只正在行走的钟，放在舞台上总干扰演出，那里它发挥不了计时的作用，即使在一出自然主义戏剧中，场景时间也会与自然的天文时间发生冲突。因此，对电影来说最典型的東西就是，它在场景中能直接用表去度量时间。这一点使人最为清晰地看到，电影中的每个道具在一定情况下会起决定性的作用。这离普多夫金的命题就只有一步之遥了。普多夫金认为：“将演员的表演系之于某个物体对象并由此展开……往往是电影建构的最有效的方法之一。”(W. Pudowkin:《电影导演与电影脚本》，实践丛书之 5，柏林 1928 年，第 126 页)因此，电影是展示物如何左右人的第一种艺术手段，所以能成为唯物主义表演最出色的工具。——原注

色,而电影演员则往往做不到。他的成就绝不是浑然一体的,而是由众多的单个环节组成。除了偶然要考虑到的东西,如摄影棚的租金,合作伙伴的配合性以及美工等,拍摄电影所用器械的根本特点在于,不可避免地会把演员的表演分割成一系列可剪辑的片断。首先是灯光照明。灯光设备的安装迫使银幕上快速呈现的整体事件在一系列分别摄制的镜头中去完成,这在摄影棚中可能要耗时数小时之久。至于更为明显的蒙太奇手法就不用说了。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拍摄了。此外,我们还可以轻而易举地举出一些更为荒唐的事。比如,导演要求演员表演被敲门声吓了一跳。如果表演出的惊慌并没有想象的那样突兀,于是,导演就会借机使用一些辅助手段。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便被拍摄下来并剪接到电影中。没有比这一点更清楚地表明艺术已脱离了“显现美”这个境界,而这一境界一直被奉为艺术得以生长的唯一所在。

X

摄影机对演员的疏离(Befremden)照皮兰德娄看来,从根本上说与人照镜时看到自己影像而产生的疏离感是一致的。而现在,镜中的映像则可以与他分离,成了可以移动的了。移向何处呢?答曰:移到了观众面前。^①电影演员时时刻刻都意识到这一点。他们知道,自己面对摄影机表演时,最终指向的是电影观众,而观众是构成市场的买主。电影

① 这里提到的复制技术导致的展示方式的变化,在政治中也可以看出。当今资产阶级民主所陷入的危机,也意味着统治者向外进行展示的决定性条件进入危机。民主使得统治者要亲自向议员进行展示,议会是他的观众!随着拍摄和录制器械的革新,演讲者在其演讲过程中就能被无数人耳闻目睹,这就使政治人物将自己在拍摄和录制器械前的露面视为重要的大事。于是,议院和剧院一样变得人丁稀少。广播和电影不仅改变了职业演员的功能,而且同样改变了那些在广播和电影机前进行自我展现的人的功能,比如统治者。无论职业演员和统治者的职责如何殊异,但这一功能变化的内涵对他们是一样的,即开始要去谋求特定社会条件下可检测到,也就是可掌控的成就,这导致了一种新的行为选择,即在器械前的选择,明星和独裁者在这样的选择中显然胜出。——原注

演员不单向这个市场投入他的劳动,而且还投入他的肌肤和毛发,心灵和肾脏。演员在为其作出成就时却很少能触摸到它,就像工厂里生产出产品时该产品同样触碰不到其市场一样。这种情形不就加剧着皮兰德娄所说的演员面对摄影机时产生的压抑和新焦虑吗?为了弥补灵韵的消失,电影便在影棚外人为创制出演员的“本人特色”(personality)。由电影资本支撑起的明星崇拜抓住了演员的个人魅力,而这魅力早就只不过是其商品特质拥有的虚假魅力罢了。只要电影资本在给电影定基调,那么一般来说,当代电影的革命功绩无非就在于,促进对传统艺术观念的革命性批判。我们并不否认,当代电影除此之外在特殊情况下也能促进对社会状况,甚至财产分配的革命性批判。然而,西欧电影生产的重点并不在此,因此,我们现时考察的重点也不在这里。

电影与体育一样,每个目睹其成就的人都可成为半个行家,那是由其技术特点使然。要理解这一点,只需倾听一下靠在自己自家车上的报童们讨论自行车比赛结果就可以了。报社组织他们的报童进行骑车赛是有其意图的,这样的车赛引发了极大

的参与热情,因为胜者有机会由报童升为职业赛车手,这正如新闻短片能使每个过路行人都有机会成为影片中的无台词角色一样。这样一来,每个人就都有可能看见自己进入了某部艺术作品,比如,维尔托夫^①《关于列宁的三首歌》或伊文思^②《布利纳奇矿区》中的情形就是如此。如今,谁都可以要求上电影。看一下当代文献出版的历史境况就可以最清晰地看到这种类似的情形。

几个世纪以来,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。19世纪末开始情况发生了变化。随着新闻出版业的日益发展,该行业不断地给读者提供了新的政治、宗教、科学、职业和地方话题的喉舌,越来越多的读者变成了作者,起先只是偶然为之。这肇始于日报向读者开辟了“读者信箱”专栏。如今,每一位有工作的欧洲人原则上都会有机会找个地方去谈谈工作经验、烦恼,并发表报道或诸如此类的文章。由此,再去区分作者和读者就失去了赖以建基的根本点。这种区分

① 维尔托夫(Dziga Vertov, 1896—1954),苏联纪录电影家,“电影眼睛派”的组织者与代表。

② 伊文思(Joris Ivens, 1898—1989),荷兰纪录电影家。

只成了一种功能性的并且要视具体情况而定。读者随时都能成为作者。如今在一个非常专门化的职业世界里,一位读者不管他愿不愿意都会是某方面的行家,哪怕只是某个微不足道的领域的行家,作为行家他就可能成为作者。在苏联,工作本身就要诉诸文字表达,而且对工作的文字表达已成了从事工作所必需的能耐之一。从事文学的资格不再来自专门的训练,而是来自综合技能的训练。因此,文学成了公共财富。^①

所有这一切都可直接用来说明电影中的情形。

^① 技术的特权性消失了。Aldous Huxley 写道:“技术进步导致了……低俗……,机械复制和转轮印刷复制出无比数量的文字和图片。教育普及和相对富足的收入造就了一大批读者,他们能进行阅读而且买得起阅读材料和图片资料。为提供这些材料,出现了一个伟大的工业。可是,艺术天才如今却少之又少。结果是……,不管什么时候,不管走到哪里,艺术生产的绝大部分产品都很糟糕。整个艺术造物中所含渣滓的百分比如今比以往任何时期都要高……在此,这是一个简单的算术事实:19世纪,西欧居民数量增长了约一倍多,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百万居民中有N艺术天才,那么,2X百万居民中可能就有2N艺术天才。如今,我们可以对这一情形作一下总结:如果100年前人们出版了1页阅读材料和图片资料,那么,现在就会出版20页,甚至100页;从另一角度看,假如100年前有1位艺术天才,那么,现在就会(见下页)

文学几个世纪以来所经历的演变,电影只花了十年就完成了,因为在电影实践尤其是俄国电影实践中,这种演变已经部分地实现了。俄国电影中的有些演员并不是我们意义上的演员,他们在扮演自己,首先是扮演工作中的自己。在西欧,对电影的资本主义榨取拒绝理会当代人希望表现自己的正当要求。在这样的情况下,电影工业就竭尽全力用虚构的景象和扑朔迷离的猜想来激发大众的参与。

(接上页)有2位。我承认,由于学校教育的普及,现在会出现一大批潜在的天才,要是过去他们可能就被埋没了,而如今可以有所发挥。因此可以设想……,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远远超过天才作家和画家的诞生。对音响材料的消费也同样如此,留声机和收音机的繁荣导致了当今这样一批听众的出现,他们对听觉材料消费的增长远远超越了居民的增长比和天才音乐家的增长比。这表明,在所有艺术门类中,对渣滓的生产不管是绝对数还是相对数都要比以前来得多。只要人们继续像现在这样过度地大量消费阅读材料、形象资料和听觉材料,那么,这样的情形必定会延续下去。”(Aldous Huxley:《暮年的旅行——美洲游记》,1933年[Jules Castier译本],巴黎1935年,第273—275页)当然,这种考察方法是不够先进的。——原注

XI

一部电影,尤其是有声电影,使我们看到了前所未有而根本不可想象的视像。其呈现的视点(Standpunkt)已不再是单一的,原本不属于表演过程的摄影机、灯光以及助理人员等都会让观者看见,除非观者的瞳孔机制与摄影机是一模一样的。没有任何一种状况会比这一点更能使摄影棚与舞台场景之间存在的类似成了表面而无关紧要的。戏剧从根本上知道要去营造一种场,目的是让观众将剧情作为真事而不是虚构的去体验。而电影中则缺乏这种场,其本性就在于虚构,那是一种二度创造,即剪辑。这就是说:在摄影棚中,摄影机如此深深地闯入了现实,以致没有器械这异物影响痕迹的纯粹事实要经由特殊处理才能出现,比如用某种特殊摄影机进行拍摄,然后再与另一种特殊摄影机的拍摄进行组接。如此,没有器械影响痕迹的现实就是最人工的,而现实的直接视像就成了技术王国

的一朵蓝色花^①。

将这与戏剧相比显出的特色再与绘画作比就更耐人寻味了。如此出现的问题是,这个手术师般的摄影师何以来与画家相比呢?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思路相助。外科医生概念是有其外科学方面规定的,他同巫医一起构成问题的两极。两者治病方法迥然有异,巫师治病时把手放在病人身上,而外科医生则深入病人体内动手术。巫医与病人保持着自然距离,确切地说,巫医将手放在病人身上确实缩小了与病人的距离,但由于拥有了权威性却更大程度扩大了这距离。而外科医生则相反,他深入到病人体内大大缩小了与病人的距离,而由于他的手在病人体内谨慎操作又并没有再怎样扩大这距离。简言之:外科医生与巫医(他也开业行医)不同,关键时刻,他放弃了直接面对病人,而是深入到病人体内进行手术。巫医和外科医生的行为好比画家

^① 这里的“蓝色花”(die blaue Blume)一词来自德国浪漫主义作家诺瓦利斯(Novalis)。他在其未完成的长篇小说《亨利希·冯·奥弗特丁根》中塑造了一朵梦幻的“蓝色花”,意指精神与自然契合为一的理想境界,成为浪漫主义诗学追求的理想。

和电影摄影师，画家在他的工作中与对象保持着自然距离，而电影摄影师则相反深深沉入对象的组织之中。^①他们两者所展现的形象是有很大差异的。画家提供的是一个完整的形象，而电影摄影师提供的则是一个分解成许多部分的形象，这些部分按照一个新的原则又重新组接在一起。因此对现代人而言，电影对现实的表现是无与伦比地富有意义的，因为电影恰是通过其最强烈的机械手段，即闯入现实，实现了现实中非机械的方面，而现代人无疑有权要求艺术品展现现实中的非机械方面。

① 电影摄影师的果敢确实可与外科手术医生的果敢相提并论。Luc Durtain 在一份手势本领特有的技巧目录中提到了“高难度外科手术必需的技巧。我选取了耳鼻喉科方面的一个例子……；我指的是所谓鼻内镜窥测方法，或者我可以举喉部手术为例，那是在喉镜反射图像下进行的，如同杂技一般。我也可以提起令人想到钟表匠精密工艺的耳外科学。一个人想要去救治人的躯体，那他要练就多少穿越肌肉的高超技巧。对此只需想想白内障摘除手术，那实际上是钢刀与几乎呈流质状态之纤维组织的格斗，或者想想重大的腹部手术（剖腹术）就行了”。（Luc Durtain:《技术与人》，见《星期五》第 13 期，1936 年 3 月，第 19 号）——原注

XII

艺术作品的可机械复制性改变了大众同艺术的关系,这种关系从最落伍的状态,例如面对毕加索的作品,一举变成了最进步的状态,例如面对卓别林的作品。这里,进步的标志在于,观照和体验的乐趣与行家般的鉴赏行为直接有了内在关联,这一结合具有重大社会意义。艺术的社会意义变得越弱,观众面对作品的批判态度和享受态度也就越显得分道扬镳,例如,绘画中的情形就鲜明地证实了这一点。对于习俗的东西,人们就是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。在电影院里,观众的批判态度和享受态度融为一体了。这里的关键之处在于,没有何处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集体化反应为前提。如此之个人反应的总和就组成了观众的反应。这些反应表现出来的过程又同时夹杂着彼此间的制衡。在此,继续与绘画作一下比较仍然是有意义的。绘

画作品往往会有这么一个特定的要求：被某一个人或少数几个人观赏。像十九世纪出现的情形那样由一大群人对绘画作品进行共时观赏，就预示着绘画已陷入危机，这个危机绝不孤立地由照相摄影引起，而是艺术作品有了要被大众观赏的要求之后相对独立地出现的。

问题是，绘画无法成为一种群体性的共时接受对象，建筑艺术向来是如此，从前的叙事诗以及今天的电影都是如此。凭这一点原本难以推断出有关绘画社会作用的看法，但是，当绘画由于特殊情况而在某种程度上反自身本性地向直接面向大众时，这一点就会成为对绘画的一种严重损害。固然，中世纪的教堂和寺院里，还有约十八世纪末以前的宫廷中曾出现对绘画的群体接受，但那不是共时的，而是按阶层和等级分别进行的。不然，绘画就会面临由图像机械复制而来的特有难题。即便在画廊和沙龙里将绘画展现给大众看，观众还是不会有途径去调节和掌控自己的接收。^①因此，面对荒诞电影

^① 这种考察方式或许有点粗疏，但是，正如伟大的理论家达·芬奇所表明的那样，粗疏的考察方式只要适合还是可以运用的。达·芬奇将音乐和绘画进行了如下比较，他说：（见下页）

作出进步反应的观众,面对超现实主义就必然会成为落伍的观众。

XIII

电影的特征不仅在于人如何面对摄影机展现自己,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)形象地说明了仪器的检测能力,而精神分析学则从另一角度说明了这一点。电影实际上用多种方法丰富了我们的感知世界,就像弗洛伊德理论也用同样多元的方法展示了这个感知世界一样。五十年前,对交谈中的口误多少还没有人去留意,即便口误突然揭开了以前看来是一般交谈中的某个深层方面,那也都被看成是例外情形。自从《日常生活的心理分析》一

(接上页)“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,而绘画通过对漆彩的运用则成了永恒的。”(莱奥纳多·达·芬奇:《文学与哲学片断集》,转引自 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/I期,第79页,附注I)——原注

书问世后,情况就发生了变化。它将以往感知外物过程中未察觉而潜伏着的东西剥离了出来并使其能加以分析。电影在视觉世界的整个领域中,现在也在听觉领域中,导致了对统觉的类似深化。与此对应的是,较之于绘画或戏剧现象,人们能更加精确并从多角度去分析电影展示的诸情形。较之于绘画,电影展示的诸情形具有更大的可分析性是因为它对情景的描述无比精确;而较之于戏剧,电影展示的诸情形具有更大可分析性是因为它拥有着更高层次的可分离性。电影的这种状况会有利于促进艺术和科学的相互融合,电影的主要意义也在此。事实上,从一个特定情景完满剥离出来的场景,就像从身上剥下的一块肌肉那样,很难再能说明其艺术价值和科学使用价值哪个更吸引人。电影的革命功能之一就在于,将摄影的艺术价值和科学价值融为一体,而此前,两者一直是彼此分离的。^①

① 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。那里,我们发现了这样一种艺术,其获得无与伦比的发展态势和意味的根源大多在于,它融合了一批新科学或至少仰赖新的科学成果。这种艺术利用了解剖学和透视学,利用了数学、气象学和(见下页)

电影可以用特写进行放大拍摄,可以突出我们熟悉对象里的隐秘细部,可以用绝妙无比的镜头操作探索司空见惯的环境。这一方面拓展了对主宰我们日常生活事物的洞察,另一方面也使我们确信了一个无限广阔而意想不到的活动空间! 我们的小酒馆和都市街道,我们的办公室和摆好家具的房间,我们的铁路车站和工厂企业,似乎将我们圈住。这时电影出现了,用 1/10 秒的甘油炸药摧毁了这个牢笼般的世界。因此,我们现在就可以深入到其四处散落的废墟中进行探险之旅,悠然自得。电影特写镜头延伸了空间,而慢镜头动作则延伸了运动。放大与其说是单纯对我们“原本”看不清事物的说明,毋宁说是重新组建物的构造,使其超前显现(Vorschein)。慢镜头动作也不只是使熟悉的运动得到显现,而且还在这熟悉的运动中揭示了完全未知的运动,“这绝非什么放慢了的快速运动,而是

(接上页)色彩学。瓦莱利指出:“达·芬奇提出了一个在我们看来怪癖得令人诧异的要求。据此,绘画就是最高目的,而且是对知识的最高级展示,以致根据达·芬奇的这一信念,绘画应是一种全知,因此,达·芬奇本人并不畏惧理论分析,而我们现代人面对深奥精准的理论分析却会无所适从。”(保罗·瓦莱利:《艺术片论集》,第 191 页,《在花冠四周》)——原注

一种飘忽不定而奇特无比地变换的超凡运动”^①。显然,这是一个异样的世界,不同于日常所见,它只向摄影机显现。这个异首先在于:所见的不再是人们有意识发掘的空间,而是无意识编织的空间。人们通常都可以就步态对某人做出一些推断,哪怕是粗略地,但是,由此去推断他迈步刹那时的姿态则是绝不可能的。同样,人们对手持打火机或小勺的感觉是大致谁都熟悉的,但是,我们并不知道手和金属接触时真正发生了什么,更不要说随着情绪的变化这一动作发生的波动了。在此,摄影机介入了进来,其手段有下降和提升,切分和孤立,延长和压缩,放大和缩小。我们只有通过摄影机才能了解到视觉无意识,就像通过精神分析了解到本能无意识一样。

XIV

自古以来,艺术的首要任务之一就是创造一时

^① 鲁道夫·阿恩海姆:《电影作为艺术》,柏林 1932 年,第 138 页。——原注

还未完全满足的需求。^①每一种艺术样式都曾经历过危机时期,这时它就会去追求那种无疑随着技术条件变化,即只有在某个新艺术形式中才会出现的效果。如此出现的,尤其在所谓衰落时期出现的夸张和粗野艺术,实际上来自其丰富无比的历史合力。最近的达达主义就充满着这种粗野风格。我们今天才看清它的追求:达达主义企图用绘画(或文学)手段去创造今天的观众在电影中期盼的

^① 安德烈·布列东(André Breton)指出:“艺术作品只有在受未来思维冲击之时才有价值。”其实,每一种发展完善的艺术形式都处于三条线索发展的交点上。首先,技术是催发特定艺术形式的先导。早在电影出现之前,就已有一种相片书存在,观者只需用大拇指一按,图片就快速翻过,展现一场拳击赛或网球赛。此外,集市上还有一种自动售货机,摇动一个手柄就会出现连续的图片。第二,传统艺术形式在特定发展阶段努力谋求的效果,后来为新的艺术形式轻易就能达到。在电影兴起之前,达达主义者就试图去营造观众的震撼,而到了卓别林那里,这种震撼就以更自然的方式出现了。第三,往往不起眼的社会演变在引发着接受层面的变化,而惟有该层面的变化才导致新艺术形式的出现。电影开始赢得观众之前,全景幻灯(Kaiserpanorama)中开始会动的图片就吸引了一批又一批的观者。他们就立在一个屏风口前,里面安装了立体镜,每人对应一个,立体镜前会自动出现一系列单个图片,每幅稍停片刻就会随即让位给下一幅。在人们了解电影银幕并掌握放映方法前,爱迪生(Edison)曾用类似方法放映了第一卷电影胶卷。当时,有一小群观者紧盯着器械里面看,里面卷动出(见下页)

效果。

任何一种对全新前卫需求的创造最终都会超过其目标,达达主义便是如此,因为它为了更高的目标牺牲了电影高度拥有的市场价值,而达达主义者自身显然没有意识到这一点。他们很少关注其作品的商业价值,而更多关注的是不让作品成为凝神沉思的对象。为了摧毁这个效果,他们大多对作品中使用的材料进行了彻底的贬抑。他们的诗是一盘“语词杂拌”,里面不乏污言秽语,只要你想得到的语言垃圾,里面都有。他们的画也是如此,他们在画中贴上了纽扣或汽车票。如此做的意图就是彻底阻止灵韵出现,他们还用生产手段将复制的印记烙在作品上。对于德兰(Derain)的画或里尔克的诗,人们可以花时间去专注,去形成自己的看法,而对于阿尔普(Arp)的画或斯特拉姆(August Stramm)的诗,这是不可能的。由于资产阶级发生

(接上页)现着连续的图片。——此外,全景幻灯装置还分外明显地蕴含着发展的辩证法。是电影使图像观照成为一种集体性观照,在这快要出现前,人们面对很快就要被淘汰的那些立体镜设施,再一次各自观赏图像,他们是如此地专注,就像从前古代教士在教堂内殿中对神像凝神专注一样。——原注

了蜕变,专注行为成为一种与社会不合拍的行为,而随性消遣则相反地成了社会行为的游戏方式。^①实际上,达达主义者的宣言确保了一种更为强劲的随性消遣,因为他们使作品成了制造骇人听闻事件的中心。这样,艺术品首先要满足一个要求:引起公开的不满。

在达达主义那里,艺术品由一个迷人的视看对象或引人的悦耳之音变成了一枚射出的子弹,击中了观赏者。这样,作品获得了一种触觉特质,进而触发了对电影的需求。电影的随性消遣要素同样首先是一种触觉要素,它来自观照物与调节观照状态之间的交互作用,这种交互不断冲击着观者。这里可以将放映电影的幕布与展示画作的画布进行一下比较。画作使观赏者凝神观照,在画布前,观赏者可以任凭其思路飘游;而面对电影银幕,他就做不到了。观赏者无法盯着画面仔细看,一个画面还未看清,就

^① 这种专注行为的神学原型是独自直面上帝的意识。这种意识在资产阶级兴盛时期强化了摆脱教会监护的自由追求。在资产阶级衰落时期,同样的意识必定引发了那种隐秘的倾向,将个人与上帝交往时投入的精力,与集体事务分离。——原注

已变掉了。杜亚美^①就对电影持敌视态度,他虽然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:“我已无法去思考我想思考些什么,活动的画面充满了我全部的思想。”^②的确,当你观照这些画面要开启某种思绪时,立即会被画面的变化打断。由此就产生了电影的惊颤效果(Chockwirkung),如同所有的惊颤效果一样,精神格外专注才能感受到它。^③达达主义曾将官能上的惊颤效果裹入道德上的惊颤,电影则凭借它的技术结构将官能上的惊颤效果从中解放了出来。^④

① 杜亚美(Georges Duhamel, 1884—1966),法国作家。

② 杜亚美:《未来生活蓝图》,巴黎 1930 年第 2 版,第 52 页。——原注

③ 电影是与当代人目睹的日益增强的生活风险相对应的艺术形式。人需要感受惊颤效果,以适应面临的生活风险。电影与统觉机制的那些深刻变化相一致,这是那种到处都能体验到的变化,就个人生活而言,每位在都市人流中行走的人都有经历,就历史层面而言,每位当代公民都有体验。——原注

④ 我们已从电影对达达主义获得了一些重要认知,对立体派和未来派同样如此。这两个流派都被视为用器械去硬性深入现实的有问题的尝试。其实他们与电影不同,他们并不是将器械拓展成有利于对现实进行艺术表现的东西,而是将所表现的现实与深入其中的器械看成同一个东西了。于是,在立体派那里占主导地位的是对这种基于透镜构造器械的预展示,在未来派那里占主导地位的则是对这器械效果的预展示,这效果可以在电影胶片的飞速转动中感受到。——原注

XV

大众是促使所有现今面对艺术作品的惯常态度获得新生的母体。量变到质变：极其广泛的大众的参与就引起了对艺术参与方式的变化。起初，这种大众参与的名声并不怎么好，但这不该使关注这一现象的人迷惑。可是，确实有人在此抓住问题的表面不放，在这些人中，杜亚美要算是对电影攻击得最为激烈的。他首先指责的是电影在大众那里所引发的参与方式。他称电影是“受压迫者打发时间的一种活动，是目不识丁深受痛苦折磨的社会下层人士在疲惫不堪的劳作之后所进行的一种消遣活动……一种戏剧，丝毫不需要专心致志，也不以思维能力为前提条件……它没有点燃人心灵的火焰，而只是引起那些可笑而荒唐的希冀：某日在洛杉矶也成为一位‘明星’”^①。不难看出，这根本上属于古老的指责：大众寻求着消遣，而

^① 杜亚美：《未来生活蓝图》，巴黎 1930 年第 2 版，第 58 页。——原注

艺术却要求接受者专心致志。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。消遣和凝神专注是两种对立的态度:面对艺术作品而凝神专注的人沉入到了该作品中,就像传说中某位中国画家在凝视自己杰作时遁入其中一样;与此相反,进行消遣的大众则超然于艺术品而沉浸在自我中。这一点在建筑物中表现得最为明显。自古以来,建筑艺术就提供着一种艺术品的范型,对它的接受就是以消遣方式进行并以集体方式完成的。其接受法则是最富有启发性的。

自有人类以来,建筑物就一直陪伴着人。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,只是它的一些“准则”得以复兴。史诗产生在各民族的兴盛时期,在欧洲随着文艺复兴时期的终止而消亡。木版画是中世纪的产物,但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。建筑艺术从来没有被闲置过,它的历史比任何一种艺术的历史都要长久,而且对于披露大众与艺术品的关系来说,

洞见其产生作用的方式是从来不会失去意义的。建筑物以双重方式被接受：通过使用和对它的感知，或者更确切些说：通过触觉和视觉的方式被接受。如果依据旅游者面对著名建筑物常常所作的凝神专注去构想这种接受，那就不会有所得。视觉可以是凝神专注的，而触觉则绝不具有这种东西。触觉接受不是靠注意力，而是靠习惯来完成。面对建筑艺术，习惯甚至很大程度上决定了视觉方面的接受。这时的视觉接受很少以竭力专注的方式发生，而是以一种顺带观看的方式出现。这种由建筑艺术造就的接受，在一定情况下却具有典范意义，因为：在历史转折时期，单靠视觉方式，即沉思冥想根本无法完成人类感知机制所面临的任務，它只有在触觉接受的引领下通过适应去渐渐完成。

心不在焉者也是能由适应养成习惯的。更有甚者：某些任务如能在消遣中去完成，才表明完成该任务对某人来说已成了习惯。消遣可以向人表明，统觉面临的新任务在多大程度上能被完成，艺术就可以提供这样的消遣。此外，由于单个人有可能会去逃避统觉面临的新任务，艺术就在最能吸引大众的地方注入了那些最艰难和最重要的任务。

当前,电影就是这样做的。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,而且表明了知觉已发生深刻变化。这种消遣性接受在电影中得到了特有的激发。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,这不仅是由于它将观众放在了进行鉴定取舍的位置上,而且还由于这鉴定取舍不是以凝神专注方式发生。观众成了有定夺权的人,而且是在放松消遣中的定夺。

后 记

现代人日益增长着的无产阶级化和大众的形成是同一过程的两个方面。法西斯主义试图去掌控新兴的无产阶级大众,而并没有触及他们要求消灭的所有制关系。法西斯主义将大众获得表达(绝不是获得他们的权力)视为其福祉。^① 大众有权要

^① 在此尤其要提及新闻短片,其宣传意义如何评说都不会过分,而且还拥有着一个重要的技术状态。对大众的复制尤其有益于批量性复制。如今,盛大庆典游行、大型集会、体育赛事以及战争,所有这一切都被摄录器械拍录下来,大(见下页)

求改变所有制关系,而法西斯主义则在保持所有制关系这个条件下让大众有所表达。法西斯主义的逻辑是让政治生活审美化。他们用领袖崇拜迫使大众伏地叩拜,这是对大众的强制;对于机器,他们同样进行强制,因为他们将其用于生产膜拜价值。

为政治审美化所做的一切努力,在这一点上达到了顶峰,那就是战争。战争,而且唯有战争,才可能在维持既存所有制关系的同时,给规模无比的大众运动确立一个目标。政治方面的情形就是如此,至于技术方面的情形则可作如下表述:只有战争才能在维持所有制关系情况下动员起现时的整个技术手段。显然,法西斯主义在神化战争时并没有推出这样的论断。尽管如此,了解下这样的论断还是有所启发的。马里内蒂(Marinetti)在对埃塞俄比亚殖民战争宣言中写道:“二十七年来,我们未来主义

(接上页)众从中看清了自己。这一过程的影响深远已经毋庸赘言。单单这一过程本身就与复制技术,确切些说,拍录技术的发展密切相关。一般来说,面对大众活动摄影机能比肉眼更清晰地加以捕捉,比如对于成千上万人的场面,鸟瞰的方式一般能获得最佳把握。固然摄影机和人的肉眼都能做到这种鸟瞰,但是,摄影机能将画面放大,而眼观则做不到。这就是说,大众运动,还有战争,体现了一种尤其与机械相适应的人类行为方式。——原注

者一直反对视战争为反审美的东西……因此我们声明：……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，建起了人对所控制的机器的统治；战争是美的，因为它实现了梦寐以求的人体金属化；战争是美的，因为它用机关枪扫射的火焰点缀了一片茂密的芳草地；战争是美的，因为它将步枪的火焰、轰鸣的炮火、战火间歇、硝烟的香气以及尸体的腐臭汇成了一部交响曲；战争是美的，因为它创造了建筑新风格，例如创造了大型坦克形建筑、飞行编队几何形以及焚烧村落盘旋升腾的烟火形建筑和其他许许多多风格……未来主义诗人和艺术家们……记住战争美学的这些原则吧，当你们努力探寻新的文学和造型艺术时，它们会点亮你们的思绪。”^①

这个宣言的特点是观点明确。它的命题方式值得辩证主义者借鉴。对于后者来说，现代战争美学体现如下：假如所有制关系遏制了对生产力的自然利用，那么，技术手段、速度、能源的增长就会朝向不自然的利用方向发展，这是我们在战争中遭际

① 转引自《都灵围岩》(La Stampa Torino)。——原注

的情形。战争造成的毁灭表明,社会并没有充分成熟到将技术当成手段,而技术也未发展完善,还不能应对社会方面的原始冲动。帝国主义战争的特点是恐怖无比,这是由强大的生产资料与其未充分运用于生产过程这个矛盾决定的(换言之,是由失业和销售市场短缺决定的)。帝国主义战争是技术发动的一次起义,技术在“人力资源”方面提出了诉求,而社会则夺走了它所要求的自然资源。技术没有去疏浚人流,而是将人流引向了战壕;技术并没有用飞机去播种,而是向城镇投下了炸弹,技术在毒气战中找到了摧毁灵韵的新手段。

“崇尚艺术——哪怕摧毁世界,”法西斯主义如是说,并且如马里内蒂所言,期待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”到了极致。从前在荷马时代,人类曾是奥林匹斯诸神观照的对象,而今则成了观照自己的对象。人的自我异化走到如此之远,以致将人的自我残杀当作最高级的审美享受去体验。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政治化来回应。

爱德华·福克斯——收藏家
和历史学家 (1937)

1

爱德华·福克斯(Eduard Fuchs)的毕生巨著属于才过去的那个时期。要回顾这一巨著就如要对这一时期下结论那样会遇到各种各样的困难。那同时也是这里要谈的马克思主义艺术理论刚刚过去的时期,而这并不会使问题变得更容易,因为与马克思主义经济学不同,它的艺术理论还没有历史。马克思和恩格斯这两位导师所做的,只是在艺术理论中为唯物辩证法指出了一片广阔的天地。最先开始着手创建这一理论的是普列汉诺夫和梅林(Franz Mehring),但他们只是间接或至少较晚才了解了两位导师的理论。从马克思经由李卜克内

西(Wilhelm Liebnicht)到倍倍尔(Bebel)形成的传统,对马克思主义的贡献在政治方面远远大于科学理论方面。梅林曾接受过民族主义,后来又信奉拉萨尔学派,在他初次接触社会民主党时,据考茨基的说法,当时党内“理论上占主导地位的还是多多少少庸俗化了的拉萨尔主义,除了几个个别人物外,还谈不上有彻底的马克思主义思考”^①。在恩格斯的晚年,梅林与他才有接触。而福克斯倒是很早就注意到梅林,两人的交往开启了精神史研究中对历史唯物主义传统的关注。但是,梅林的研究领域是文学史,这与福克斯的研究领域很少有交合点,两人都这么认为。而更值得关注的倒是他俩气质上的不同,梅林具有学者气质,福克斯则是收藏家。

收藏家有许多种,每种都有众多各自工作的驱动。收藏家福克斯首先是一位开创者:他创建了漫画史、性爱艺术史和风俗画史方面唯一现存的档案馆。可是,需要说明的是更为重要的另一情形:福克斯是作为开创者成为收藏家,也就是说,作为

^① 卡尔·考茨基:《弗兰茨·梅林》,载《新时代》,总第XXVII期,斯图加特1904年,第1期,第103—104页。——原注

唯物主义艺术研究的开创者。人也对自己所处的历史状况多少有些清晰的洞察,那是历史唯物主义本身的状况。正是这一点将这位唯物主义者造就成了收藏家。

弗里德里希·恩格斯在致梅林的一封信中谈到了这一状况,恩格斯写那封信的时候恰好福克斯在社会民主党的一个编辑室里赢得了他出版上的初次胜利。那封信写于1893年7月14日,信中写道:“使大多数人受到蒙蔽的首先是这样一种表象:即宪法、法权体系以及意识形态观念在其各自特殊领域有独立的历史。如果说路德和加尔文‘克服’了官方天主教,卢梭间接地以他的社会契约论‘克服’了立宪主义者孟德斯鸠,那么,这依然是限于神学、哲学和国家学说领域内的一个过程,它体现了这些思维领域史中的一个阶段,而且根本没有越出其思考领域。而自从思维领域中出现了关于资本主义生产永恒不变和绝对主宰的资产阶级幻想之后,甚至重农主义者和亚当·斯密对重商主义的克服,也被看成了纯思想的胜利,也就是说,不是被看成对变化了的经济事实的思想反映,而是被看作终于获得了对随时出现而又无处不在的实际状况的

正确认识。”^①

恩格斯攻击的有两点：其一，在精神史中总是致力于将新教条看成是对先前教条的‘发展’，将新文学流派看成是对先前流派的‘反动’，将新风格看成是对旧风格的‘克服’；其二，他显然也潜在地攻击这样的成规：看待上述新事物时，无视它们对人以及人精神和经济活动过程的影响。这样，作为宪法史或自然科学史，宗教史或艺术史的人文科学便被击垮了。但是，这一恩格斯探究了半个世纪之久的思想拥有的爆破力^②要深远得多。它对这些领域及其产物的独立自足性提出了质疑，就艺术而言，它对艺术本身以及这一概念应囊括之作品的独立自足性提出了质疑。在研究他们的辩证历史学家看来，这些作品中融合了它们的前后历史，就其之后的历史来说，其之前的历史也就可以由之清楚地

① 转引自古斯塔夫·麦耶尔：《弗里德里希·恩格斯传》，第Ⅱ卷，《恩格斯与欧洲工人运动的兴起》，柏林，第450—451页。——原注

② 这一思想出现在最初的费尔巴哈研究中，并经由马克思获得了这样的表述：“并不存在政治的，法律的，科学的……，艺术的，宗教的历史。”（马克思恩格斯档案馆：《莫斯科马克思恩格斯学院学报》，D.日亚查诺夫主编，第Ⅰ卷，莱茵河畔法兰克福1928年版，第301页）——原注

展现为处于不断变化中。这样的作品使辩证历史学家明了：它们的作用是如何超越创作者，超越他们的意图而持久存在；创作者同时代人对作品的接受又如何成为作品今天对我们影响的组成部分；而且这种影响又如何不单单基于与作品的接触，而且还基于与使其传承至今的历史的接触。歌德在与内政大臣穆勒(Müller)谈论莎士比亚时以他惯有的含蓄口吻说道：“一切产生过重大影响的事物，实际上是根本无法再对其作出评判的。”要引起不安，这句话太合适不过了，而正是这样的不安使得所有称得上辩证的历史研究得以开始。之所以不安是因为它苛求研究者放弃对研究对象从容静观的态度，以便看到恰好过去这一断片与恰好这个现时共处的批判性格局。“真是不会离我们而去的。”戈特弗里德·凯勒^①所说的这句话，表明的恰是历史主义历史观中被历史唯物主义攻破的地方，因为历史图景是一幅不可复得的过去的画面，只要在所处的现时中没有看到自己就寓于其中，这幅画面就有消逝的危险。

^① 戈特弗里德·凯勒(Gottfried Keller, 1819—1890)，瑞士现实主义作家。

对恩格斯那些话理解得越清楚,就越能明白,对历史的任何辩证论述都是以舍弃直观性为代价的,而直观性正是历史主义的标志所在。历史唯物主义者必须舍弃历史中的叙事因素。历史对他来说成了建构的对象,这不是在空无的时间中去建构,而是在特定的时代、特定的生活和特定的作品中去建构。他将时代从物性的“历史连续性”中提取了出来,也同样将生命从时代中,作品从毕生巨著中提取了出来。而如此建构的成果是:毕生巨著在作品中,时代在毕生巨著中,历史进程在时代中既有被保存又有被扬弃。^①

历史主义展现的是过去的永恒画面,而历史唯物主义展现的是对过去的每一次经验,这种经验是以唯一的方式出现的。由建构因素去剔除叙事因素,就是这种经验的条件。在这样的经验中,历史主义的“以前曾是那样”中被束缚着的巨大力量得

^① 这是辩证的建构,它使历史经验中原本与我们相关的事物与拼凑起来的事实有了鲜明的区别。“在赤裸裸的显然事实中,本来的样子是不可能被看清的,惟有双层认知才能看到事物的本来面目,它……涉及的是事物的之前与之后的历史。”(本雅明:《德意志悲剧的诞生》,柏林 1928 年版,第 32 页)。——原注

到了释放。对每一个现在而言,对过去的经验就是原本的。历史唯物主义的任务就是开启这样的经验,它祈求的是一种打破历史连续性的现在意识。

历史唯物主义将历史性理解看成是已被理解过事物的延续,它的脉动一直延续着,直到现在都能感到。这种理解在福克斯那里有其一定的位置,但他对之并不是全信无疑的。在接受问题上,他那里既有幼稚和教条式的陈腐观点,也有带批判性特色的新观点。前者可以概括为如下的看法:对于一部作品的接受来说具有决定意义的是,该作品诞生当时的人们是如何接受它的。这完全类似于兰克^①的说法:问题的关键“唯独”在于“当时情况究竟如何”^②。同时,他却又毫无过渡地做出了开启最广阔视野的辩证表述,即看到了接受史的意义。他抱怨道:艺术史没有关注成效的问题。“这一忽视……是我们整个……艺术研究的缺陷。一位艺术家会获得或大或小的成功,这样的成功有的持续很久,

① 兰克(Leopold von Ranke, 1795—1886),德国历史学家,历史主义的著名代表。

② 福克斯:《性爱艺术史》,第I卷,慕尼黑1908年版,第70页。——原注

有的昙花一现。我认为,艺术问题上的最重大难点之一就是去揭示这些现象的真正原因。”^①梅林的看法与此并无二致。他的《莱辛——传说》就是从对莱辛的接受入手的,也就是从海涅到格维努斯(Gervinus),再到斯塔尔(Stahr)和丹泽尔(Danzel),最后到埃里希·施密特(Erich Schmidt)对莱辛的接受。不久之后出现了赫施(Julian Hirsch)的研究成果《荣誉的形成》并不是偶然的,这篇研究不是在方法上就是在内容上值得赞赏。它关注的正是福克斯也瞄准的那个问题,这一问题的答案为衡量历史唯物主义达到的水准提供了尺度。但是,这一状况无权隐瞒另一个状况:这样的答案还没有出现。在此倒是更应毫无顾忌地承认:成功地把握艺术作品的历史内涵,以使作品作为人的产品在我们眼前变得更透明,这还只是个别的情况。如果不用辩证思维去把握艺术作品的实际历史内涵,那么,任何探究艺术作品的努力都必然是徒劳的。这仅仅是收藏家爱德华·福克斯工作所依循的真理中排在第一位的,他的收藏活动是实践者对理论之两难境

^① 福克斯主编:《嘎尔瓦尼——石版画》,慕尼黑 1925 年版,第 13 页。——原注

地的回答。

2

福克斯出生于 1870 年,早年的家庭背景并没有使他成为学者,后来拥有的学识涵养也没有使他成为学者型的人。他的活动经常越出了研究者的视野范围,因此就有了他作为收藏家的成就,有了他作为政治家的活动。八十年代中,福克斯开始跨入职业生涯。当时盛行着反社会主义非常法。^① 他的学徒岗位使他与热衷于政治的无产阶级走到了一起。不久,他就通过这些无产者被卷入了他们当时作为非法者进行的那场斗争,而现在这场斗争却田园般宁静。这段学徒生活到了 1887 年结束。几年之后,社会民主党在巴伐利亚的机构,《慕尼黑邮报》,看中了当时在斯图加特一家印刷厂当会计的福克斯。他们认为,福克斯就是他们要找的人,他能去除这份报纸出现的管理上的问题。福克斯来

^① 俾斯麦统治时期在 1878 年颁布的一个特别法,规定社会主义工人运动为非法。

到了慕尼黑,开始与理查德·卡尔维(Richard Calver)共事。

当时,《慕尼黑邮报》还出版了一份社会主义者的政治幽默报《南德意志邮车夫》。一次偶然情况,福克斯临时帮忙,接手了一期《邮车夫》的拼版工作。又一次偶然情况,他必须自己撰稿填补版面空缺。结果,这一期获得了巨大成功。同一年,福克斯又接着编辑了这份报纸的五月号。在彩印配图才刚刚起步的年代,这一期已经有了彩印图片。这一期共卖了六万份,而该报的年均销售量才二万五千份。由此,福克斯成为这份政治讽刺报的编辑。同时,他开始研究自己工作领域的历史。于是,除了每天的日常工作外,他写出了有关漫画里的1848年以及罗拉·蒙太茨^①的国家丑闻的著作,并配以插图。与由在世画家画插图的历史书(比如威廉·波罗斯[Wilhelm Bloss]由严琪[Jentsch]配图的民族革命书籍)相反,这些著作是第一次用资料图片作插图的历史作品。应哈登(Harden)要求,福克斯在《未来》上登出了这些著作中第二本的广告,

^① 罗拉·蒙太茨(Lola Montez, 1818—1861),舞女,与当时巴伐利亚国王结合而导致了国家丑闻。

同时还作了说明：这只是他计划写的有关欧洲各民族漫画的宏篇巨著的一个断片。那时，一项利用报纸侮辱国王的罪名使他被监禁了十个月。这对完成这项写作倒反而是一件好事。显而易见，这个想法很妙。当时有一位叫汉斯·克莱默(Hans Kraemer)的人在制作插图本家庭书籍方面已积累了一些经验，他找到福克斯说，他已经在研究漫画史，并提议加上他的研究一起出一本合著的书。但是，他的文稿一直没来。不久便明了，整个如此浩瀚的工作得由福克斯一人来完成。在这部漫画著作第一版的封面还有这位神秘合作者的名字，到了第二版就被删掉了。而福克斯通过写这本书首次令人信服地展现了他的工作精力和对材料的驾驭能力，由此开启了他主要作品的系列。^①

福克斯开始进行这样的工作时，据《新时代》的

① 主要作品由慕尼黑 Albert Langen 出版社出版：

——福克斯：《从中世纪到当代的插图风俗史》第Ⅰ卷：《文艺复兴》(1909年)；第Ⅱ卷：《骑士时期》(1910年)；第Ⅲ卷：《市民时期》(1911—1912年)；此外还有《补充卷》1—3卷(1909年，1911年，1912年)。1926年出版了全书新版。

——福克斯：《性爱艺术史》第Ⅰ卷：《时代史方面的问题》(1908年，1922年新版)；第Ⅱ卷：《个性问题》(第一部分，1923年)；第Ⅲ卷：《个性问题》(第二部分，1926年)。(见下页)

说法,“社会民主党组织正到处生气勃勃地一步步成长起来”^②。由此,党的教育工作就显然面临新的课题。入党的工人群众越多,党的教育就越不能满足于单纯政治和自然科学方面的启蒙,不能满足于剩余价值理论和进化论方面的庸俗化做法,而必须看到,要将历史性教育素材也纳入党的报告和党的

(接上页)——福克斯:《欧洲各民族漫画》第I卷:《从古代到1848年》(1901年第1版,1921年第4版);第II卷:《从1848年到世界大战前夕》(1903年第1版,1921年第4版)。

——福克斯主编:《奥诺雷·杜米埃(Honoré Daumier)

——木刻和石版画》第I卷:《木刻1833—1870》(1918年);第II卷:《石版画1828—1851》(1920年);第III卷:《石版画1852—1860》(1921年);第IV卷:《石版画1861—1872》(1922年)。

——福克斯主编:《画家杜米埃》,1927年。

——福克斯主编:《嘎瓦尔尼——石版画》,1925年。

——福克斯:《性爱大师——艺术、绘画、雕塑中的创造性问题》,1931年。

——福克斯:《唐朝雕塑——七至十世纪的中国墓葬陶器》(《文化艺术文献》第I卷),1924年。

——福克斯:《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》(《文化艺术文献》第II卷),1924年。

此外,福克斯还撰写了以妇女、犹太人和世界大战为漫画主题的专题著作。——原注

② 马科斯(A. Max):《论知识分子无产阶级的组织问题》,载《新时代》第Ⅷ期,斯图加特1895年,第I卷,第645页。——原注

媒体评论文章。这样就全然出现了“普及科学”的问题。这个问题并没有得到解决,只要将“公众”而不是阶级视为这一教育工作的对象,就根本不可能解决这个问题。^① 而如果瞄准的是阶级,那么,党的教育工作就永远不会失去与历史唯物主义科学任务的紧密联系。历史性素材一经马克思主义辩证法的翻耕,就会成为一块当代洒入其中的种子生根发芽的土地。这样的情况未曾出现。针对舒尔茨——德里契(Schultze-Delitzsch)国家虔诚协会从事工人教育的口号“劳动和教育”,社会民主党提出了“知识就是力量”的口号。但是,他们并没有看到这一口号的双重含义。他们认为,曾经巩固了资产阶级对无产阶级统治的知识,同样能给无产阶级力量,将自己从这一统治中解放出来。实际上,这样的知识脱离了实践,而且无法给无产阶级提供任何有关其阶级状况的信息。这样的知识对无产阶级

^① 尼采在1874年就已经写道:“作为最终……结果,出现了……人一般都会喜爱的对科学的‘普及’。这就意味着,将科学的衣衫硬是裁剪到‘混杂的公众’身上,以便我们在此为了裁缝活而使自己也成了裁缝似的德国人(确实如此)。”(尼采:《不合时宜的沉思》第I卷,莱比锡1893年,第168页“论历史学对生活的利和弊”)——原注

的压迫者来说就不具有危险性。人文科学方面的知识尤其如此,它远离经济学,而且不会受到经济变化的触及。在对待这些知识时,人们满足于用它来“启发”,“提供变换”,“引起兴趣”。这样,历史就被弄松了,成了“文化史”。福克斯的作品就驻足于此,它们作为对这一状况的反应有其杰出之处,作为对这一状况的参与又有其难解之处。以读者群为准,这是福克斯一开始就为自己定下的原则。^①

当时,只有极少数人认识到,有多少事实际上取决于唯物主义教育工作。这极少数人在一次辩论中不仅表达了他们的希望,而且更多表达了他们的担忧,这场辩论在《新时代》上有其踪迹可寻。其中最重要的一篇文章是科恩(Carl Korn)所写,题为《无产阶级与古典主义》。全文探讨了遗产这一如今重又显出意义的概念。科恩写道,拉萨尔将德国唯心主义看作工人阶级接受的一份遗产,而马克思和恩格斯对这一问题的看法与拉萨尔不同,“他们提出无产阶级的社会主导地位并不是……作为一

^① “文化史作者要是当真看待他工作的话,就必须始终为大众而写作。”(福克斯:《性爱艺术史》第Ⅱ卷,第Ⅴ页)——原注

份遗产，而是由无产阶级在生产过程中的决定性地位本身推导出的。像现代无产阶级这样的阶级暴发户，通过……不断重新生产出整个文化机器的劳动，每一天，每一小时都在演示他们的‘权利’，在他们那里根本谈不上什么占有，更不要说精神占有了。……因而，对马克思和恩格斯来说，拉萨尔教育理想的杰出之处在思辨哲学，而不是可供奉的神龛。……他俩越来越强烈地……感到被自然科学吸引住了。……对于一个脑中想着效用的阶级来说，就可以直接将自然科学称作科学，宛如对占有财富的统治阶级而言，所有历史性事物就成了他们意识形态的给定形式。……实际上，历史学对于意识而言代表的是占有关系，就像在经济中资本意味着对过去劳动的掌控一样”^①。

这个对历史主义的批判有其分量，不过，它对自然科学——“也就是科学本身”——所作的提示才完全暴露出了教育问题里颇有危险性的难题。自倍倍尔起，自然科学的地位就主导着辩论，倍倍尔的代表作《妇女与社会主义》，在其首版到科恩那

^① 科恩：《无产阶级与古典主义》，载《新时代》，总第 XXVI 期，斯图加特 1908 年，第 II 期，第 414—415 页。——原注

篇文章问世的三十年间,发行量达到了二十万。倍倍尔对自然科学的看重并不单纯是因为其结果具有可计算的准确性,而首先是因为它的可实际运用性。^①之后,恩格斯对自然科学的看法也与此相近。他认为,可以用技术去驳倒康德的唯现象主义,因为技术成果已表明,我们能认识“自在之物”。科恩直接视之为科学本身的自然科学首先是作为技术的基础做到这一点的,可是,技术显然并不是纯自然科学性的,它同时也是历史的。这样来看,技术就必定要去审视将自然科学和人文科学实证地、非辩证地割裂开来的做法。人类对自然的提问也受到他们生产水平的制约,这是实证主义有所失落的关键所在。在技术发展中,实证主义能看到的只是自然科学的进步,却看不到社会的退步。它没有看到,资本主义同样也是这一发展的决定性因素。同样,社会民主党中的实证主义理论家也没有看到,这一发展使无产阶级占有这一技术应采取的行动

^① 参阅倍倍尔:《妇女与社会主义》(妇女的过去、现在和将来),斯图加特 1891 年第 10 版,第 177—179 页以及第 333—336 页:“技术给家政带来的变化”;第 200—201 页:“作为发明家的妇女”。——原注

变得越来越棘手,而事实上采取这一行动又显得日益紧迫。他们没有看清这一发展的破坏性方面,因为他们对辩证法的破坏性一面已不再熟悉。

该做预见的时候却没有做,这便标识出了 19 世纪的鲜明特征:对技术的失败接受。其原因在于,那些对发展充满欢欣的一波接一波的潮流,无一例外地都试图越过一个事实:社会对技术的需要只是用它来生产物品。圣西门主义者的工业文学是这种潮流的肇始者;接着是迪康^①的现实主义,他将蒸汽机视为未来的圣者;最后是路德维希·普福^②,他写道:“根本不必成为天使,铁路胜过最美的双翅。”^③对技术的这一看法来自《园亭》^④。基于这一点,人们似乎可以发问,19 世纪资产阶级津津乐道的“舒适感”是否来自闷罐似的惬意,而根本不清楚,生产力必然在其手上得到了发展。当然,只有

① 迪康(Du Camp, 1822—1894),法国作家。

② 路德维希·普福(Ludwig Pfau, 1821—1894),德国诗人,批评家。

③ 戴维德·巴赫(David Bach)在其《约翰·拉斯金》中援引了这句话,载《新时代》第 XVIII 卷,斯特加特 1900 年,第 1 期,第 728 页。——原注

④ 德国最早的一份大量发行的畅销杂志,配有图片,创办于 1853 年。

到了紧接着的 20 世纪才能看清这一点。20 世纪经历的是：交通工具的快捷度和器械复制语言文字达到的容量如何超过了需求。而技术超越这一边界释放的能量则是破坏性的。这些能量促成的首先是用于战争的技术以及为战争做舆论准备的技术。可以说，这一完全受制于特定阶级的发展是 19 世纪没有意料到的。19 世纪还没有意识到技术的破坏性力量，尤其是世纪之交的社会民主党。虽然它在某些地方与实证主义的幻想采取完全不同的看法，但总体而言，它还是陷入了这些幻想。在它眼中，现在已将过去彻底储藏起来，未来想让人展望劳动，因而也必定带来对丰收的展望。

3

爱德华·福克斯是在这样的年代成长起来的，他作品的重要特征也源自这一年代。说得公式化一些，他的作品与文化史不可避免的难题连在一起。这个难题可以追溯到前面所引恩格斯的文章，可以说，这篇文章首次将历史唯物主义定义为文化

史。难道这不应是那段话的真正含义吗？难道已经失去独立性表象的各学科研究，不应在文化史研究中重新结合起来吗？文化史研究也就是对人类迄今为止所有财富的研究。对精神史（作为文学艺术史或法律史或宗教史）所包括的许多成问题的分支进行如此质疑，实际上只是掩盖了一个新的、最为棘手的难题。表明文化史内容特征的超脱性，在历史唯物主义者看来，是由错误意识导致的一种表象超脱性。^① 所以，历史唯物主义者对之持保留态度。只要数点一下过去，就可以为这样的态度找到理由。历史唯物主义者们在艺术和科

^① 1912年德国社会学年会上，阿尔弗雷德·韦伯（Alfred Weber）所致的欢迎词典型地表达了这种表象因素。“只有……当生活从必需与有用变成超越这二者的塑造物时，才可能有文化。”蕴含于这个文化概念中的野蛮胚芽现在已经开花。文化“对于生命的持续是多余的。而我们则感觉……文化恰是生命的目的”。简言之，文化是按照艺术的方式存在的。“而艺术作品或许会使整个生活形式和生活原则陷入混乱，能起到打碎和瓦解的作用，但是我们感觉到，它的存在比一切被破坏的、健康的、生机盎然的东西要高。”（阿尔弗雷德·韦伯：《社会学的文化概念》，载《德国社会学学会文集——第二届德国社会学年会报告集》，第1系列，第1卷，图宾根1913年，第11—12页）二十五年后，文化国家将此作为荣耀来追求，即与这样的艺术作品一致，成为这样的艺术作品。——原注

学上看到的都是同样的来源,这不禁让他毛骨悚然。艺术和科学的存在不仅归功于创造它们的伟大的天才,而且还不同程度地归功于它们同时代人的众多无名的劳役。没有哪一种文化记载不同时也是一种野蛮记载。还没有任何一种文化史触及到了这一问题的根本,当然,也很难有望做到这一点。

然而,问题的关键并不在此。如果说文化概念在历史唯物主义者看来是成问题的,那么文化分化成人可以占有的财富,对他来说则是难以想象的。对于历史唯物主义者来说,过去的作品并没有完结。在他看来,没有一个时期的作品会是现成地以物的形式供他使用,没有任何一部分会是这样。按照历史唯物主义的理解,如果孤立地——那不是脱离它们的生产过程,也是脱离了它们诞生后的流传——看待造物,那么,作为造物总和的文化概念就具有了拜物教性质,文化就显得物化了,文化的历史就会完全成为由人意识中未经任何真正的,也就是政治经验触动的思维铸成的东西。

另外不可视而不见的是,还没有任何筑基于文

化史的历史描述能摆脱这一难题,这在兰普雷希特^①庞大的《德国历史》中是显而易见的。这部《德国历史》出于可理解的原因不止一次成为《新时代报》的批评对象。梅林写道:“众所周知,兰普雷希特是资产阶级历史学家中最为靠近历史唯物主义的。”但是,“他停在了半途,没有继续前行……每当兰普雷希特要按照特定方法来看待经济与文化发展时,对同一时代的政治发展却又用几个其他史学家的看法来拼凑,这样,任何历史方法考虑都会……失去意义”^②。当然,从对历史进行实用描述出发去谈文化史,是一种无稽之谈。但是,孤立的文化史本身更是一种无稽之谈,因为辩证法所打破的历史延续性是在人们称为文化的这部分上,遭受了进一步分化,而不是其他部分。

简而言之,文化史只是表面上体现了认识的进步,但就辩证法而言,它连表面的进步都不是,因为它缺乏破坏性因素,恰是这一因素使得辩证思维和

① 兰普雷希特(Karl Lamprecht, 1856—1915),德国历史学家。

② 弗兰茨·梅林:《学术问题》,载《新时代报》,第XVI期,斯图加特1898年第1期,第195—196页。——原注

辩证经验成了真正可靠的东西。文化史增加了堆积在人类肩上大量财富的负担,但却没有给人甩下这一包袱从而将其掌握在手中的力量。世纪之交时期社会主义教育培训同样如此,因为它以文化史为主导。

4

福克斯作品的历史轮廓在这一背景下得到了映现。他作品的存在与持久,无一不是与那罕见的反常精神状态抗争的结果。正是在这一点上,收藏家福克斯教会了理论家去把握那些本由于时代局限无以通达的许多事物。他是一个步入边缘领域的收藏家,比如步入了讽刺画和色情画领域。正是在这些领域,过去艺术史的一系列陈规或早或迟都会毁灭。首先应该指出的是,福克斯与古典主义艺术观做了彻底的决裂,而这一艺术观的影子即便在马克思那里也可以见到。资产阶级借以构建这一艺术观的概念如美、和谐、多样化的统一体,在福克斯那里消失了。收藏家自己同样坚定的信念不仅

使他作为作者远离了古典主义理论,而且还时而强硬和粗暴地即使面对古希腊罗马本身也毫不逊色。1908年,他基于罗丹和斯勒福格特^①的作品,对一种新的美做了预言。他说:“这种美的最终结果将无以估量地超过古希腊罗马,因为在后者那里美仅仅是最高级的基于动物性的形式,而新的美将会充满壮丽的精神——心灵内涵。”^②

简而言之,当时决定了温克尔曼和歌德艺术观的价值认同,对福克斯失去了一切影响。当然,由此认为唯心主义艺术观已被推翻,会是错误的。唯心主义一手拿着“历史描述”(geschichtliche

① 斯勒福格特(Max Slevogt, 1868—1932),德国画家。

② 福克斯:《性爱艺术史》,第I卷,第125页。——总是与同时代艺术相关联,这是收藏家福克斯最为重要的精神源泉之一。在他看来,当代艺术也部分地来自过去的杰作。福克斯对早期漫画无比了解,这使他很早就钻研了劳特雷克(Toulouse-Lautrec)、哈特菲尔德(Heartfield)和格罗斯茨(George Grosz)的作品。他对杜米埃(Daumier)的热衷将他引向了斯勒福格特的作品。在他看来,斯勒福格特作品中有关唐·吉诃德的构思是唯一能与杜米埃媲美的。他对陶瓷的研究为他树立了权威,使他能够提携一个叫伊梅尔·珀特纳尔(Emil Pottner)的人。福克斯与造型艺术家毕生保持着友好交往,因此,他谈及艺术作品时采取的往往不是历史学家而是艺术家的方式,也就不足为奇了。——原注

Darstellung),一手拿着“推崇”(Würdigung),在这分解的肢体重新合二为一并被超越之前,要推翻唯心主义艺术观是不可能的。要做到这一点,唯有这样的一种历史科学才行,即它的对象不是由一堆乱麻似的单纯事实,而是由一组缕好的线索构成,这些线索将过去交织于当今的编织结构中来展示。(如果将这种交织等同于单纯的因果关系,那将会误入歧途,因为这种交织是完全辩证的,当今历史进程跳跃式地重又默默捡起的线索,可能是遗失了数百年的。)摆脱了纯粹史料性的历史对象是不需要“推崇”的,因为它提供的不是与现实性大约类似的材料,而是由精密的辩证法去建构的,这样的建构是史学不可推卸的责任。这也确是福克斯的用心所在,这一点如果在其他地方感觉不到,那么在其激昂的文风上应该可以感觉到,这样的文风往往使其文章与报告相近。但另一方面也可以由此看出,不少努力仅停留在意图和尝试阶段。意念的全新首先彻底体现在意念与材料筹建的吻合上,如福克斯对圣像的阐释,对大众艺术的考察以及对复制技术的研究。福克斯作品的这些部分是具有开拓性的,是未来任何唯物主义艺术研究必不可少的组

成部分。

以上所举三种研究的共同点是：它们都包含了对传统艺术观必然呈现出破坏性的认知。对复制技术的研究开启的是接受的决定性意义，这是没有任何一种其他研究可以做到的，它使在一定程度上纠正艺术品所经历的物化过程具有了可能；对大众艺术的考察导致了对天才概念的修正，它表明，在考察创作过程中的灵感问题时不能忽略惟独使作品具有反响的因素；最终，对圣像的阐释表明，这样的审视不仅对接受和对大众艺术的研究是必不可少的，而且它还尤其阻止了任何一种形式主义很快会引发的过激做法。^①

因此，福克斯必须关注形式主义。他创建其作品的基础时，沃尔夫林^②的学说正在兴起。在其《个性问题》一书中，他沿用了沃尔夫林《古典艺术》中的一个基本命题：“十四世纪和十五世纪都是风格概念，因此用材料上的特点是无以说清的。这些现

① 艾米勒·马勒(Emile Male)应该是圣像阐释的大师，他的研究局限于法国十二至十五世纪大教堂里的雕像，因此与福克斯的研究不重叠。——原注

② 沃尔夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945)，瑞士艺术史学家。

象……表明的是艺术视看的发展,这一发展基本上不依赖于特定的观念和特定的审美理想。”^①这种说法无疑会引起历史唯物主义者的不满,但它也包含促进因素,因为它恰恰不想将艺术视看的变化归结为审美理想的变迁,而是想将之归结为更为基本的发展过程,即经济和技术发展在生产中引发的变迁。就涉及的古典艺术而言,凡研究下列问题的人都不会徒劳无获:文艺复兴时期在房屋建造上发生了哪些由经济因素决定的变化?文艺复兴时期的绘画作为新建筑学的示范和由之开创表现方式的展示起到了何种作用?(古老木板油画给人提供的空间还没有小小的哨所大,早期文艺复兴画家首次画出了画面人物于其中活动的室内空间,这使得乌契洛[Uccello]发明的透视法为他同时代人和他自己所折服。)从那时起,绘画创作开始更多关注居住者(而不是像以前那样关注祈祷者),同时也给他们提供了样板,并不遗余力地从不同透视角度将豪华居室展现在人们面前。即便非常节制地表现室内景象的文艺复兴鼎盛期,也是筑基于这一点的。

^① 沃尔夫林:《古典艺术——意大利文艺复兴导论》,慕尼黑 1899 年,第 275 页。——原注

“十五世纪对人与建筑物之间的关系,对美丽房间的共鸣,有一种特别强烈的感受。没有建筑物作为基础和衬托,几乎不可想象任何一种生存。”^①当然,沃尔夫林只是一带而过地提及了这一点。但是,如果福克斯针对他指出:“恰恰是这些形式要素……只能用变化了的时代氛围,而无法用任何其他东西去解释”^②,那么,这首先点明的是先前提到的对文化史概念的忧虑。

很多地方表明,论战和讨论是作家福克斯不擅长的。无论他表现得如何好争论,黑格尔定义为“深入敌手力量之源,从内部消灭他”的雄辩术辩证法,不是他的武器。思想具有的破坏性力量在马克思恩格斯追随者那里开始变弱,以至当今思想失去了向20世纪挑战的勇气。在梅林那里,大量舌战的调子已经降低。但他的《莱辛——传说》还是一部值得敬仰之作。他指出,古典时期的伟大作品中花费了多少政治、科学和理论的能量。因此,他对同时代人文学方面的那些陈词滥调表现出了强

① 沃尔夫林:《古典艺术——意大利文艺复兴导论》,慕尼黑1899年,第227页。——原注

② 福克斯:《性爱艺术史》,第Ⅱ卷,第20页。——原注

烈反感。他走向的刚强认识是,艺术的新生只能寄希望于无产阶级在经济政治上的胜利;他走向的另一坚定信念是,“艺术没有能力深入到无产阶级的解放斗争中去”^①。艺术的发展表明他是正确的。这些认识大大促使梅林加强对科学的研究。研究中,他获得了严防修正主义的坚实基础。由此,他性格中形成了可以在最佳意义上称为资产阶级的特征,但这些特征远远不能保证他成为一名辩证思想家。这些特征在福克斯身上同样可以见出,或许还表现得更为明显,因为它们已经进入他具有感觉主义特点的扩张性天性。无论如何,可以想象将他的肖像挂在画廊里资产阶级学者群像中,可以将勃兰兑斯^②的肖像挂在他旁边。他俩的共同点是,理性主义的狂怒以及用理想的火炬(进步、科学、理性)在广袤的历史空间传播光明的激情。在他的另

① 梅林:《德国社会民主党史》,第二部分,“从拉萨尔的公开回信到爱尔福特纲领”,收入《社会主义专题史》,第Ⅲ卷,第2部,斯图加特1898年,第546页。——原注

② 勃兰兑斯(Georg Brandes, 1842—1927),丹麦文学批评家。

一边,可以想象挂着人种学家巴斯蒂安^①的肖像。福克斯与他的相似之处首先在于难以满足的收集材料的欲望,巴斯蒂安具有传奇色彩的名声来自他为了澄清某个问题,随时准备拿起提包出发,不惜离家数月之久,进行考察;福克斯同样如此,他随时听从冲动的召唤,出发去寻找新的证据。他俩的著作是研究者取之不尽的宝藏。

5

一个狂热分子,一个天生倾向实证的人,怎么会将漫画视为使命,这对心理学家来说无疑是个很有意思的问题。心理学家给出的回答或许各有所异,但就福克斯来说,许多事实是不容置疑的。他对艺术的兴趣从一开始就有别于所谓“对美的乐趣”,一开始他就注意到真理问题。福克斯不遗余力地强调漫画的材料价值和权威。他偶尔会说:

^① 巴斯蒂安(Adolf Bastian, 1826—1905),德国人种学家。

“真理就在极端中。”他还进一步认为，漫画“从某种程度上看是一切客观艺术以之为出发点的形式，只要到民族学博物馆看一下，就可以明白这一道理”^①。如果福克斯将史前民族和儿童画也列入考察范围，那么，漫画概念就有可能陷入一个困境之中——而且，他对艺术品露骨内涵的强烈兴趣就会表现得愈加原本，无论这内涵是内容上的^②还是形式上的。福克斯的这种兴趣广泛贯穿于他作品之中。在他晚期的《唐朝雕塑》中我们可以读到：“怪诞是感兴想象物的最高形式……就此意义而言，怪诞造物就是某个充沛健康时代的表达……当然，不容置疑的是，就怪诞的推动力而言，还有显然的另一极存在。颓废的时代和病态的大脑也倾向于进行怪诞的创造，在这种情况下，怪诞是对这样一种事实令人震撼的抗拒，即该时代和其中的个人似

① 福克斯：《欧洲各国漫画》，第Ⅰ卷，第4页。——原注

② 参见《对杜米埃女无产者人物画的精彩评论》。“谁要是将这些题材视为单纯运动的需要，那就表明，他无法看到对创造具有震撼力的艺术必定起作用的最终推动力……正因为此……由于那些画中涉及的题材根本不是……出于‘运动的需要’，所以那些作品才能作为……对十九世纪奴役母亲、女性的刻骨铭记而永存。”福克斯主编：《画家杜米埃》，1927年，第28页。——原注

乎已无法解决世界和生存问题……这两种情况中到底是哪一种构成了怪诞想象的创造推动力,显然是很容易分辨的。”^①

这段话是很有启发的,它尤其清晰地表明,福克斯著作的广泛影响和特别流行的原因所在,那就是在凭借一些基本概念进行阐释的同时即刻融进对这些概念的评价,这种粘合往往很浓重。^②此外,这些评价常常是很极端的,它们以两极思维方式出现,将所运用的概念两极化,如对怪诞和性爱漫画的阐述就是如此。在没落时期,这些艺术是一种“肮脏”,一种“下流的刺激”,而在上升时期则“表达了情趣盎然和昂扬活力”。^③福克斯所用的这些概念有时展现出鼎盛和没落这样的价值对应,有时又带着健康和病态的价值对峙。而对于可能展现这些概念含义难题的边界情况,他则做了回避。他偏

① 福克斯:《唐朝雕塑》,第44页。——原注

② 参见《关于艺术作品之性爱效应的几个命题》:“这样的效应越强烈,艺术品质便越高。”(福克斯:《性爱艺术史》,第I卷,第68页)——原注

③ 福克斯:《欧洲各国漫画》,第I卷,第23页。——原注

爱那种擅长“在最朴素中展现美”的“宏伟之作”。^①对于断层性的艺术时期,如巴洛克艺术,他则不太看重。在他眼中,伟大的时代还是文艺复兴时期,这里他对创造性的崇拜盖过了对古典主义的反感。

创造性这一概念在福克斯那里具有强烈的生物学色彩。天才在他心目中就具有普里亚普斯^②特征,而对他不太喜欢的艺术家,他则喜欢将他们描述成缺少男人气的。他对格列柯^③、穆里若^④、李蓓亚^⑤的评价,就带着这种生物主义方式的烙印。他以下列断言总结道:“这三人之所以特别成为巴洛克精神的经典代表,是因为他们每个人都是各具自己特点的‘破落的’性爱者。”^⑥不可忽略的是,福克斯的这些基本概念创立于这样一个时代,该时代

① 福克斯:《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》,第39页。——原注

② 普里亚普斯(Priapos),古希腊神话中的生殖力之神。

③ 格列柯(El Greco, 1541—1614),西班牙画家。

④ 穆里若(Bartolome Esteban Murillo, 1618—1682),西班牙画家。

⑤ 李蓓亚(Jusepe de Ribera, 1591—1652),西班牙画家。

⑥ 福克斯:《性爱大师——艺术、绘画、雕塑中的创造性问题》,第115页。——原注

中“病态学”展示了艺术心理学的最新成果，龙布索^①、穆比欧斯^②展示出了他们的权威。而天才概念则由同时期布克哈特^③影响深远的《文艺复兴时期的文化》一书用详尽的材料得到了充实，这个概念从另一个角度滋长了同样广为传播的信念：创造性首先是精力充沛的表现。类似的倾向导致了福克斯后来走向与心理分析相近的构想，他是第一个将这些构想成功运用于艺术学研究的人。

按照这一观念，艺术创造就带有释放和直接性特点，这些对福克斯来说同样主宰着对艺术作品的把握。这样，统觉和判断之间在他看来也就往往只有一步之遥。实际上，对福克斯来说，“印象”不只是观者从作品那里获得的自然触动，而且它就属于观照本身。比如，福克斯在表明他对明代艺术形式主义所持的批评态度时就如此总结道：明代作品“最终……没有……诸如唐代……那种由粗狂线条

① 龙布索(Cesare Lombroso, 1835—1909),意大利犯罪学家,犯罪人类学的创始者。

② 穆比欧斯(Paul Möbius, 1853—1907),德国神经学家。

③ 布克哈特(Jacob Burckhardt, 1818—1897),瑞士艺术史学家。

给人的印象,而且从来不会给人这样的印象”^①。如此,作家福克斯就发现了一种特别的风格,为了不说粗放的,那就说一种自然而然的风格。对这一风格的特点,福克斯在其《性爱艺术史》中作了精湛的表述:“从准确感受到作品的效力到正确而完全解读出作品的奥秘,肯定只有一步之遥。”^②这一风格不是每个人都能达到的,福克斯也不得不为此付出代价。用一句话来说,这个代价是,作为作家他不具备引发震惊效果的天赋。无疑,他感觉到了这一缺失。为了弥补这一缺憾,他做了各种各样的努力。他最喜欢谈论的是他在创作心理学中探究的秘密,还有历史唯物主义解开的发展之谜。他有着一种直接去处理事务的冲动,这个冲动不仅决定了他对创作和接受的理解,而且最终也贯穿于他的分析之中:艺术史的进程表现为“必然的”,风格特点表现为“有机的”,即便是最奇异的艺术创作也是“合乎逻辑的”。在他的分析中,这些东西已经与它们先前给人留下的印象不再一样,比如唐代那些

① 福克斯:《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》,第40页。——原注

② 福克斯:《性爱艺术史》,第Ⅱ卷,第186页。——原注

长着火焰翅膀和角的寓言人物会显得“绝对合乎逻辑”，会显得“有机”。“即便象的大耳朵也显得很逻辑，样子也往往是合乎逻辑的。……问题的关键从来不单单在于人为构建的概念，而总是在于已成为生机盎然形式的理念。”^①

这里呈现出了一系列与这一时期社会民主理

^① 福克斯：《唐朝雕塑》，第30—31页。这一具有直觉色彩的直接观照方式如果要与唯物主义分析一致的话，就会出现麻烦。众所周知，应如何具体看上层建筑与经济基础的关系问题，马克思从没有做过更为详尽的论述。确定的只是，他指的是一系列类似于传动的中介，它们于物质生产关系与离其较远的包括艺术在内的上层建筑之间发挥着作用。普列汉诺夫也同样说道：“如果上层阶级创造的艺术与生产过程没有直接的关系，那么，这最终……只能从经济原因角度来解释。对此也可以运用唯物主义的历史阐释。但是，显而易见的是，存在与意识之间，筑基于‘劳动’的社会关系与艺术之间确凿无疑的因果关系，在这种情况下表现得不那么明显。这里出现了……一些中间环节。”（普列汉诺夫：《从唯物主义历史观出发对十八世纪法国戏剧和绘画的研究》，载《新时代》第XXIX卷，斯图加特1911年，第1期，第143—144页）可以确定的是，经典马克思的历史辩证法认为，因果关系在这里是存在的。后来的思想实践中人们比较马虎，常常只是满足于类比，这可能与试图用同等规模的唯物主义文学和艺术史来取代资产阶级的文学艺术史这一要求有关。这个要求是时代的召唤，它来自威廉时代精神，这一精神也使福克斯付出了努力。他以不同形式表现出来的最热衷的想法是，将现实主义艺术时代确定为来自贸易（见下页）

论有最紧密关系的构想。众所周知,达尔文主义对社会主义历史观的发展产生了何等深刻的影响。

(接上页)国家的,如十七世纪的荷兰,八世纪和九世纪的中国。从对中国园林业的分析和由此对王朝特征的阐明出发,福克斯转入了对诞生于唐朝的新雕塑的探讨。汉风中那种宏伟的僵直开始消解,塑造陶器的无名大师这时开始将兴致转向人与动物的动态造型。福克斯写道:“那几个世纪中,时间在中国从宁静中醒来……,因为贸易总是意味着生命与运动的增强。这样,生命与运动必然尤其引起唐代艺术的关注……,所以,唐朝艺术中的这一特点也是尤为夺目的,例如汉代动物的整个造型显得笨重魁梧,而唐代的……则显得非常活跃,每一肢体都处于动态中。”(福克斯:《唐朝雕塑》第41—42页)这种阐释基于纯粹的类比——贸易中的运动与雕塑中的动态造型——,我们甚至可以将之称为唯名论的。他在探讨文艺复兴对古希腊罗马的接受问题时,同样局限于这种类比。他说道:“这两个时期的经济基础是相同的,文艺复兴时期只是处于更高发展阶段,两者都基于商品贸易。”(福克斯:《性爱艺术史》,第I卷,第42页)最终,贸易本身成为艺术活动的主体。他说:“贸易必须核算面对的数额,而且只能考虑具体可验证的数额。贸易要有经济效益地运作世界和物,就必须这样对待它们。因此,对物的艺术性观照从任何角度看都是现实的。”(福克斯:《唐朝雕塑》第42页)人们可以不去顾及,在艺术中其实是找不到一种“从任何角度看都是现实的”表现的,但是在根本上必须说的是,以完全相同的方式来对待古代中国和古代荷兰艺术的做法是成问题的。事实不会如此,只要看一下威尼斯共和国就足以说明问题。它因贸易而繁荣,但尽管如此,帕尔马·维乔(Palma Vecchio)、提香(Tizian)或委罗内塞(Veronese)的艺术很难说是“从任何角度看都是”现实主义的。我们在他们的艺术作品中看到的生活侧面全是排场、华丽。而另一方面,劳动生活在任何时候都要求有很强的现实感,唯物主义从中是得不出任何有关风格做法的结论的。——原注

在俾斯麦迫害社会民主党人的时代,这一影响对党的坚强信念和斗争的坚定性起了促进作用。后来在修正主义时期,党在与资本主义的斗争中越是不愿失去已获得的成果,进化论历史观就越会使“发展”困难重重。历史染上了决定论色彩,党的胜利“势在必得”。福克斯从来就与修正主义保持距离,他的政治直觉和好斗天性使他走向了左派,但作为理论家他无法摆脱那些影响,这在著述中到处可以感觉到。当时像菲利(Ferri)这样的人不仅将原则,而且也将社会民主党的战术归结于自然法则。他将无政府主义者对党的背离归结于地质学和生物学知识的缺乏。当然,像考茨基这样的领导人与这种背离作了斗争。^① 尽管如此,很多人还是满足于认为历史进程是按照“生理学”和“病理学”进程来划分的观点,或满足于认为自然科学性的唯物主义会“自行”上升为历史唯物主义的观点。^② 与此类

① 考茨基:《达尔文主义与马克思主义》,载《新时代》第XIII卷,斯图加特1895年,第1期,第709—710页。——原注

② 劳芬贝格(H.Laufenberg):《教条与阶级斗争》,载《新时代》,第XXVII卷,斯图加特1909年,第1期,第174页。——“自行”这一概念在此令人痛心地质落了,它的鼎盛期在十八世纪市场调节开始之时,那时它在康德那里表现为自发性,在技术领域表现为自动仪。——原注

似,福克斯也认为,人类社会的进步是“无法遏制的,就像不断向前涌进的冰河一样不可阻挡”^①。因此,决定论观点与实实在在的乐观主义相结为伴。所以,从持久性角度看,没有信念,就没有任何阶级会在政治上有所成就。但是,乐观主义是就阶级的行动力而言还是就行动所处的状况而言,这是有区别的。社会民主党倾向于后者,这样的乐观主义是成问题的。恩格斯在《英国工人阶级状况》中,马克思在对资本主义发展的预测中,披露的正在开始着的野蛮如今即便一个平庸的政治家也是通晓的,而世纪之交时的马克思主义者却认识不到这一点。当孔多塞^②传播进步论时,资产阶级正准备接管政权。而一个世纪之后,无产阶级却是另外一种样子。进步论能唤起的是无产阶级的幻想,这样的幻想其实就是福克斯的艺术史时而让人展望未来所凭依的东西。他说道:“今天的艺术满足了我们无数各不相同的愿望,如此丰富的满足是文艺复兴

① 福克斯:《欧洲各国漫画》,第I卷,第312页。——原注

② 孔多塞(Marquis de Condorcet, 1743—1794),法国哲学家。

时期艺术所达不到的。而未来的艺术必定是更高级的。”^①

6

福克斯历史观中有一种贯穿始终的热情,那是来自 1830 年^②的民主热情。维克多·雨果的演说是这一热情的回声,他的书则是这一回声的回声。在他的书中,雨果是作为演说家向后世演讲。福克斯的历史观是雨果在《威廉·莎士比亚》中推崇的:“进步是上帝的步伐本身。”普选权是测量这些步伐速度的世界计时器。雨果写道:“谁选举谁就统治,”并由此举起了民主乐观主义的牌子。这一乐观主义后来还引起了奇特的幻想,幻想之一是,应把“所有脑力劳动者以及物质和社会上有很高地位的人都作为无产者”来看待,因为“不可否认的事实是,上至身着金光闪闪的制服招摇过市的宫廷参事,下至做苦役的小时工,所有这些人都是为钱而

① 福克斯:《性爱艺术史》,第 I 卷,第 3 页。——原注

② 指法国 1830 年 7 月革命。

提供自己的劳动力,他们是……无法进行自我保卫的资本主义的牺牲品”^①。雨果所竖起的这块牌子是福克斯作品的引领。而且福克斯对法国始终有特别的偏爱,这表明他一直置身于民主传统中,因为他偏爱的法国是三次大革命的爆发地,是流亡者的故乡,是乌托邦社会主义的发祥地,是憎恨暴君的吉内^②和米什莱^③的祖国,是掩埋巴黎公社成员的地方。这是马克思恩格斯心中的法国形象,这一形象又传给了梅林,即便到了福克斯那里,法国还是“文化和自由先锋派”的国度。他将法国人的灵活调侃与德国人的笨拙玩笑对比,将海涅与他留在德国的同行对比,将德国的自然主义与法朗士^④讽刺小说对比。他以这样的方式,与梅林一样,走向

① 马克思(A. Max):《关于知识无产阶级的组织问题》,第 652 页。——原注

② 吉内(Edgar Quinet, 1803—1875),法国作家,历史学家。

③ 米什莱(Jules Michelet, 1798—1874),法国历史学家。

④ 法朗士(A. France, 1844—1924),法国作家,文学评论家。

了令人折服的预测,特别是对格哈特·豪普特曼^①。

对收藏家福克斯来说,法国也是故乡,而对于让人越看越有魅力的收藏家这种人物,法国迄今为止并不常常是故乡。人们一般会认为,对浪漫故事的叙述者来说,没有人会比收藏家更有吸引力。但要在霍夫曼^②,德·昆西^③或内瓦尔^④的创作中寻找这种有危险的,即便是有节制的嗜好驱使的人物,则是徒劳的。像旅行中的人、闲逛者、游戏者、技高一筹者,这样的人是浪漫的,但却找不到收藏家这样一种人物,即便在收藏齐全的《生理学》收藏馆里也无法找到这种人物,那里收藏着路易·腓力时期巴黎全景画廊中从小贩到社交名流的所有人物。由此,收藏家在巴尔扎克那里所占有的位置就显得格外意义深远,巴尔扎克为收藏家建起了一座丰

① 格哈特·豪普特曼(Gerhart Hauptmann, 1862—1946),德国作家,剧作家,德国自然主义的最著名代表。1912年获诺贝尔文学奖。

② 霍夫曼(E. T. A. Hoffmann, 1776—1822),德国浪漫派作家。

③ 德·昆西(Thomas de Quincey, 1785—1859),英国作家,文学批评家。

④ 内瓦尔(G. de Nerval, 1808—1855),法国作家,诗人。

碑,但绝不是浪漫意义上的。巴尔扎克从来不关注浪漫派,在他的作品中也只有少数几篇持反浪漫派立场并忽然使这样的立场有了生机,如《邦斯舅舅》里的描写就是如此。首先值得关注的是,无论我们对作为邦斯生活核心的收藏物有多么确切的了解,都难以获知它们收集的历史。《邦斯舅舅》中没有任何一处可与龚古尔兄弟^①在日记中扣人心弦地描述打捞罕见宝物的章节相比。巴尔扎克表现的并不是收藏物储存区域内的狩猎者,但是可以把每一个收藏者看作这样的猎人。使他笔下的邦斯和埃利·马库斯(Elie Magus)每一个细胞都颤抖的那种兴奋感,是对那些无可比拟的财宝的骄傲,那些他们带着无比担忧呵护的财宝。巴尔扎克尤其看重对“占有者”的表现,他粗疏地将“百万富翁”作为收藏者的同义词来使用。他就巴黎说道:“那里可以常常碰到邦斯或埃利·马库斯这样的人,他们衣着寒酸,……看起来好像对什么都不关心,对什么都不在意,他们既不注意女人,也不注意橱窗中的陈

^① 龚古尔兄弟(Edmond de Goncourt, 1822—1898 和 Jules de Goncourt, 1830—1870),法国作家,两人合作从事创作。

列品。他们像在做梦一般走着，口袋空空，目光无神。人们不禁要问，他们到底属于哪一类巴黎人？——这些人是百万富翁，是收藏家，是世界上最富有激情的人。”^①

巴尔扎克塑造的收藏家形象要比人们就浪漫主义者塑造的形象更接近福克斯，更接近福克斯形象的活力和丰富性。就他的生命线而言可以说，福克斯作为收藏家是真正巴尔扎克式的，他是巴尔扎克笔下的一个人物，他超越了作家的构想范围。这个构想的思路中有什么会比收藏家更为重要呢？他的骄傲，他的扩张性使得他以复制品方式将他的收藏投入市场，为的只是在众人面前炫耀，并——用巴尔扎克的话来说——因此成了富翁。福克斯在他的每一部著作中都只使用还未发表过的图像材料，而且这些材料几乎都完全出自他自己的收藏。这不仅是一个自认为财宝保护者具有的认真态度使然，而且也是大收藏家具有的展出狂特质驱使的结果。仅为《欧洲各国漫画》的第1卷，他就审阅了六万八千多幅图片资料，为的是从中选出约五

^① 巴尔扎克：《邦斯舅舅》，巴黎 1925 年，第 162 页。——原注

百张可用的图片,而且书中没有任何一幅图片重复出现过。该书丰富的材料与广泛的影响是紧密相连的。这两者表明他来自 1830 年前后的资产阶级巨人家族,德吕蒙(Edouard Drumont)已指出了这一点,他说道:“几乎所有 1830 年前后的领军人物都具有同样非凡的毅力、同样的影响力和同样的宏伟倾向。德拉克洛瓦将史诗搬上了画布,巴尔扎克描绘出了整个社会,仲马在他的小说中囊括了人类四千年的历史。所有这些人都有着一副能承受任何重负的肩膀。”^①1848 年革命到来时,仲马发表了一则告巴黎工人书,其中他将自己看成他们当中的一员。他说,二十年中他写了四百部小说和三十五部剧本,由此给八千一百六十人提供了就业机会:校对员、排字工、机械师和服装管理员,就连拉拉队他也不算在内。无所不涉及的历史学家福克斯用他庞大的收藏也创造了某种经济基础,这样的感觉使得福克斯觉得自己与仲马可能不无相似之处。正是这样的基础使得他在巴黎市场上就像面对自己的藏品那样自如,巴黎艺术商元老在世纪转折时期习

① 德吕蒙:《英雄与小丑》,巴黎,第 107—108 页。——原注

惯于称他为“吞掉巴黎的先生”。福克斯属于收集者类型,他有一种拉伯雷(Rabelais)式的对数量的喜好,这一点甚至可以由他文章中出现的大量重复见出。

7

就收藏家来看,福克斯的祖先在法国,就历史学家来看,他的祖先在德国。就历史撰写者福克斯而言,他身上表现出一种特有的严谨,那是德国式的。这一德国式的严谨已经体现在格维努斯^①身上,他的《民族文学史》堪称是研究德意志精神史的最早尝试之一。对格维努斯以及后来的福克斯来说相同的特点是:以刚毅豪放姿态出现的伟大创作者,他们天性的活跃、刚强和自发性,是以静观、阴柔和接受为代价的。当然,这对格维努斯来说要容易得多,他写那部书时,资产阶级正处于上升时期,他的艺术充满了政治力量;而福克斯的写作时期是

^① 格维努斯(Georg Gottfried Gervinus, 1805—1871),德国历史学家,其5卷本的《德意志民族文学史》写于1835—1842年间。

帝国主义时代,他以论战方式向这一时代展示了艺术的政治力量,而在这一时代的艺术创作中,这一力量已是每况愈下。但他的标准依然还是格维努斯的。无疑,这些标准可以追溯得更远,可以追溯到十八世纪。暂以格维努斯本人为例,他就施洛塞尔^①所作的纪念讲话,对资产阶级革命时期的坚定道德信念做了精湛的表述。人们曾指责施洛塞尔有着“忧郁的严谨”,格维努斯对此反驳道:“施洛塞尔对此指责能做以及会做的反驳是:与小说中不同,人们从伟人生活,从历史中学到的不是肤浅的感官和精神乐趣,人们从伟人和历史阅读中吸取的虽然不是敌视人性的扼制,但必定是严谨的世界观和严肃的生活准则。世界与人的最伟大的评判者,如莎士比亚、但丁、马基雅弗利,都善于从自己的内心生活出发去评判外在世界,对他们而言,世界之本至少与严格和严谨的印象相关。”^②这便是福克斯道德主义信念的根源:一种德意志的雅各宾精神,青年福克斯了解的施洛塞尔的世界史则是这一精

① 施洛塞尔(F.C.Schlosser, 1776—1861),德国历史学家。

② 格维努斯:《悼施洛塞尔》,莱比锡 1861 年,第 30—31 页。——原注

神的纪念碑。^①

不足为怪的是,这一资产阶级道德主义包含的东西与福克斯那里的唯物主义因素有着冲突。要是福克斯清楚这一点的话,他或许能有效地减弱这一冲撞。但是他却坚信,他的道德主义历史描述与历史唯物主义是完全没有冲突的。这由一种幻想所主导,该幻想的根基是一种流传甚广而有待纠正的观念:全体市民们欢呼的资产阶级革命是无产阶级革命的先导。^② 与此相反,考察一下对这些资产

① 当皇家检察官以“传播淫秽作品”起诉他时,福克斯为他作品确定的这一方向就表明是有用的。当时在以无罪宣告结束的刑事诉讼过程中宣读了一份专家鉴定书,书中尤其提到了福克斯的道德主义是合乎自然的。这份鉴定书出自佐伯尔(Fedor von Zobeltitz)之手,其中最重要的一段是:“福克斯认真地觉得,自己是道德的传播者、教育者。他服务于人类历史的作品必定拥有最高的道德性,这一极为严肃的生活观,这一深刻的领悟足以使他摆脱投机牟取利益的嫌疑,每个认识他、了解他光彩照人的思想的人,都会觉得这样的怀疑是可笑的。”——原注

② 这种纠正是霍克海默尔在其《自私与自由运动》(载《社会研究杂志》第V年刊,1936年,第161页)一文中倡导的。霍克海默尔收集的证明材料与激进者博纳尔(Abel Bonnard)为证实他对那些资产阶级革命史学家的控告而引用的一系列有意义的佐证是一致的,夏托布里昂(Chateaubriand)将那些史学家总结性地称为“推崇恐怖派”。(参见博纳尔:《温和派》,巴黎,第179页)——原注

阶级革命产生过作用的灵性论是至关重要的。是道德构织出了灵性论的金缕。资产阶级道德——恐怖活动已带有其最早的征兆——是以内在性为特征的,其关键是良心,无论是从罗伯斯庇尔的公民角度看,还是从康德的世界公民角度看。资产阶级与他们利益相符的态度需要无产阶级的一种态度来补充,而这又不符合无产阶级自己的利益,于是,资产阶级就将良心视为最高的主宰。良心的标志是无私,它劝告财产拥有者按照概念来行为,这些概念的施行对一同拥有财产者也有间接的好处,这样也就可以轻易对非财产占有者提出同样的建议。假如后者接受了这样的建议,那么他们的态度对财产占有者的益处是显而易见的,而且他们的态度对自己以及所属阶级越没有益处,那对财产占有者的益处就越明显。因此,采取这一态度的代价是美德。——如此,阶级道德得以流行,但那是无意识地进行的。资产阶级为了建起这一阶级道德不太需要意识,而无产阶级为了推翻这一道德则需要意识的努力。这一状况对福克斯来说是不合理的,因此他坚信,必须对资产阶级的良心展开攻击。在他看来,资产阶级的意识形态是阴谋诡计。他说:

“那些即使面对最无耻的阶级评判还在胡诌评判者主观诚实的高谈阔论是胡扯，它表明的只是如此说话或如此写作之人的立场丧失，起码也只是表明了他们的狭隘。”^①但是，福克斯没有想到对 *bona fides* (善意)这一概念展开批判，而这对历史唯物主义者来说却是应该做到的，这不仅是因为历史唯物主义者在这一概念中看到了资产阶级道德的支撑，而且也由于明白这一概念促使着道德无序与经济无计划的联合。年轻一些的马克思主义者至少提示性地触及了这一问题，他们对无节制地使用 *bona fides* 这一概念的拉马丁^②政策作了如下评述：“资产阶级的……民主……需要这一价值，民主党人……在行为上是正直的，因此他们觉得没必要去探究事实真相。”^③

个人所属阶级的行为方式往往无意识地来自他们的生产状况。而把着眼点更多放在个人利益上，不是放在该行为方式中看问题的方法上，则导

① 福克斯主编：《画家杜米埃》，第 30 页。——原注

② 拉马丁 (Alphonse de Lamartine, 1790—1869)，法国作家，诗人，政治家。

③ 古特曼 (Norbert Guterman) 与勒菲弗尔 (H. Lefebvre)：《蒙昧意识》，巴黎 1936 年，第 151 页。——原注

致了对意识形态形成过程中有意识因素的过高看重,这在福克斯那里是显而易见的。他说:“艺术就其所有关键点来看都是对当时社会状况的理想化体现,因为永恒不变的法则是:每一占主导地位的政治或社会状况都迫不及待地将自身理想化,为的是以此方式从伦理角度演示其存在的合理性。”^①这里我们接近了某种误解的关键之处,其观念在于:剥削至少在剥削者一方引发了错误意识,这主要是因为正确意识给他们带来了道义上的麻烦。这句话对阶级斗争最强烈地波及整个资产阶级生活的今天,或许有一定意义。就以前的剥削形式来说,享有特权者的“良心不安”绝不是自然而然的事。物化不仅使人与人之间的关系变得看不清楚了,而且还给该关系中的真正主体本身蒙上了一层迷雾。经济生活的主宰者和被剥削者之间出现了法律和管理这一官僚机器,而操纵这一机器的人不再是负有完全责任的道德主体,他们的“责任意识”恰恰是对这种扭曲状态的无意识表达。

^① 福克斯:《性爱艺术史》,第Ⅱ卷,第一部分,第11页。——原注

8

福克斯的历史唯物主义带有着道德主义的印痕,即便心理学也没有使这个道德主义动摇。福克斯对性的评价是:“所有映现创造性生命法则的感性行为方式都是合理的,……相反,那些将这一最高级冲动贬低为单纯满足隐秘欲望的做法则是要唾弃的。”^①显然,这一道德主义带有着资产阶级标记。资产阶级蔑视纯性欲,蔑视以或多或少的想象方式去激发性欲,福克斯对这样的蔑视一直表示赞同。当然,他在原则上声明:“有关道德或不道德的谈论总是相对的。”但在作出这一声明的同时,他又为“绝对的非道德”规定了例外,那是“对一个社会的社会性冲动的违背,可以说违背自然本身”。这个看法的关键点在于:“总是富有发展活力的大

^① 福克斯:《性爱艺术史》,第I卷,第43页。从风俗史角度对前人的评述几乎带有街头曲艺的特征。“侯爵萨德(Sade)令人厌恶的书与他同样糟糕无耻的铜版画一起打开着陈列在所有的橱窗里。”“不知廉耻的色鬼的淫荡想象”从兵营中传出。(《欧洲各国漫画》,第I卷,第202页,第201页。)——原注

众群体压倒了蜕化的个体性。”^①在福克斯看来,这个状况是符合历史发展规律的。总之,就福克斯可以说:他“所攻击的并不是对所谓堕落冲动进行谴责的合理性,而是有关这种冲动的历史和范围的看法”^②。

这样便阻碍了对性心理学问题的澄清。资产阶级占统治地位以来,性心理学问题变得尤其重要,将广泛的性欲范围或多或少地列为禁忌正是由此而来。随之在大众中造成的压抑引发了受虐狂和虐待狂情结,当权者们由他们的政治出发为这些情结提供了最为合适的对象。福克斯的一个同龄人韦德金特^③看到了这一点,而福克斯则没有即时地对此进行社会批判,因此当他绕行于自然史来补上这一社会批判时就显得格外意味隽永,那是他为纵欲所做的精彩辩护。他说道:“对纵欲的兴致……属于最有价值的文化倾向之一,……我们必须明白:纵欲是将人与动物区分开来的东西。动物与人不同,

① 福克斯:《欧洲各国漫画》,第I卷,第188页。——原注

② 霍克海默尔:《自私与自由运动》,第166页。——原注

③ 韦德金特(Frank Wedekind, 1864—1918),德国剧作家。

它并不知道纵欲……它吃饱喝足之后即使面对最美的食物和最清的泉水,也不会理睬。它的性要求往往总是限于一年中很短的一段时期。而人,特别是富有创造力的人则完全不同,他根本不知道有‘够’这一概念的存在。”^①福克斯性心理学论断的有力之处在于他批判地考察传统规范所依循的思路,这一思路使他能打破某些小资产阶级的幻想,比如裸体文化,他正确地从中看到了“一种冲破束缚的革命”。他说道:“令人欣慰的是,人已不再是森林动物,我们要让……想象力,包括性爱想象力,在服装上有所体现……我们反对的只是人类将一切都

^① 福克斯:《性爱艺术史》,第Ⅱ卷,第283页。——这里福克斯觉察到了一个重要事实的踪迹。将福克斯在纵欲中看到的人与动物的区别与另一由直立行走展现的这种区别直接联系起来看,作如此断言有否有点匆忙了呢?随着直立行走的出现,自然史上出现了一个空前现象,这使得伴侣在性高潮中可以看见对方的眼睛,正是基于此,纵欲才成为可能,这不仅是由于目视带来了刺激的递增,更为重要的是,满足,甚至无能这些表达本身也能成为性爱刺激。——原注

视为低贱肮脏交易的社会机制。”^①

福克斯的心理学和历史方法对服装史产生了广泛影响。的确,除了时装外没有任何领域更为符合福克斯的三重兴趣:历史的、社会的和性爱的。这一点已体现在他对时装的定义上,其语言风格使人想到卡尔·克劳斯^②在《插图风俗史》中写道:时装告诉我们“人们是怎样去进行……公共道德交易的”^③。此外,大多时装评论者都有单纯从审美和性角度去论说时装的通病,但福克斯没有。时装作为统治工具的作用没有逃过他的眼睛,它一方面传达着等级间的细微差别,另一方面也尤其昭示着阶级间的巨大差别。在《插图风俗史》的第三卷中,他就

① 福克斯:《插图风俗史》,第Ⅲ卷,第234页。数页之后,该书中不再出现这样的观点。这表明,这样的观点需要怎样的力量来抵御习俗。那里让人读到的语句是:“成千上万的人在看到女性或男性裸体照片时,都会有性冲动,……这一事实证明,眼睛看到的已不再是和谐的整体,而只是有刺激的细节。”(福克斯:《性爱艺术史》,第Ⅱ卷,第269页)如果说这里有什么性刺激的话,那与其说是对裸体本身的观照,不如说是对照相机前展示裸体情形的想象,对大多数这类照片的喜爱,可能更多源自这一想象。——原注

② 卡尔·克劳斯(Karl Kraus, 1874—1936),奥地利作家。

③ 福克斯:《插图风俗史》,第Ⅲ卷,第189页。——原注

时装写了篇长文,并在列举时装重要因素的补卷中对其中的思路作了总结:首先,时装由“标示所属阶级的旨趣”所引领;其次,由“私有资本主义生产方式”所左右,即通过多样性变化来提升销售可能性;第三,由“性爱上的刺激作用”所引导,这一点也是不容忽略的。^①

对创造性的崇拜贯穿于福克斯的全部作品之中,这个崇拜又从他的心理分析研究中获得了新的食粮,这种研究丰富了他原本筑基于生物学的构想,当然这并不是说,这一生物学基础因此而得到了纠正。福克斯欣然接受了性爱给创造性以推动的思想,但他有关性爱的观念非常贴近粗俗的以生物学为基础的感性思想。压抑和情结理论有可能会修正他关于社会和性爱状况的观点,因此他尽可能做了回避。正如福克斯的历史唯物主义是从个人有意识的经济利益而不是从无意识地作用于个人的阶级利益出发去阐释事物之根源一样,他对创造性之动力的理解走向的也是个人有意识的感性意图,而不是个人无意识的创造性想象。(对福克

^① 福克斯:《插图风俗史》,补充卷,第Ⅲ卷,第53—54页。——原注

斯来说,艺术是直接的感性,就如同意识形态是利益的直接产物。他说:“艺术的本质是感性,艺术是感性,而且是以最具能量方式展现出的感性。艺术成为形式,成为可以看得见的感性,它是最高级,同时也是最高尚的感性形式。”^①弗洛伊德的《梦的解析》曾将性爱图像视为一个象征世界,这个世界对福克斯来说只有在内心活动的最强烈参与下才具有意义。在这种情况下,这样的象征世界便贯穿于他的整个论述中,即便他对此不做任何明确的提示,比如他就革命年代版画的藝術特点说道:“一切是如此僵硬、死板和那么军事化。人物不是躺着的,因为练兵场上不容忍‘稍息’,即便他们坐着,也看起来像是要跳一样。他们的整个身体是绷紧的,就像上了弦的箭……线条是这样,颜色也是这样。与洛可可绘画相比,这些图像给人的感觉是冷酷、铁质的。……色彩若要与画面内容相符,它必定是……生硬的,……金属质的。”^②对此表述得更为明确的是福克斯探讨历史上类似情况时所作的富

① 福克斯:《性爱艺术史》,第I卷,第61页。——原注

② 福克斯:《欧洲各国漫画》,第I卷,第223页。——原注

有启发意义的评述。这个探讨得出的结论是：“恋鞋癖与恋腿癖的增长”表明的似乎是“女阴崇拜代替了阴茎崇拜”。而乳房恋的增长则相反地表明了一种倒退倾向。“对着衣裤腿脚的迷恋体现的是女人对男人的统治；乳房崇拜则反映了女人作为男人欲望客体的地位。”^①对象征领域最深层的洞察是福克斯以杜米埃为例做出的。他对杜米埃笔下那些树的评说，是对作品最幸运的发现之一。他在那些树中看到了“一种完全独特的象征形式……，这种形式传达出了杜米埃的社会责任感和他有关保护个人是社会义务的信念……杜米埃对树的典型造型……往往是枝繁叶茂，尤其是有人站在或躺在树下时候。这些树枝延伸出来时就像巨人的翅膀，它们似乎要无限地伸展，构成了难以穿透的顶篷，为所有在那里寻找庇护的人挡住一切危险。”^②这一美妙观察引领福克斯看到了杜米埃创作中母性所占的主导地位。

① 福克斯：《性爱艺术史》，第Ⅱ卷，第390页。——原注

② 福克斯主编：《画家杜米埃》，第30页。——原注

9

对福克斯来说,没有任何人物有杜米埃那样生动。这个人物伴随着他的整个工作生涯,甚至可以说,由对这个人物的研讨,福克斯成为辩证思想家。至少他在构思这个人物时,顾及了该人物的方方面面以及活生生的矛盾。如果说他把握住了杜米埃艺术中的母性因素并对之作了精彩描述,那么,对于另一极,即他艺术中的男性因素,该人物好斗的一面,他也同样清楚。他正确地指出,杜米埃的作品中缺乏田园风味,不仅风景画、动物画和静物画如此,而且情爱题材的画和自画像均如此。而福克斯对杜米埃真正入魔的地方,是他斗争的那一面。这样仅在一个问题中寻找杜米埃杰出漫画的根源是否太鲁莽了?杜米埃似乎在问:我们这个时代资产阶级是怎样的呢?可以将他们的生存竞争想象成古希腊摔跤场上的搏斗吗?杜米埃将巴黎人的私人和公共生活转译成了角斗的语言,他最热衷的是人整个身体竞技时的张力以及肌肉的兴奋状态。

与此绝不相矛盾的是，杜米埃还画了身体极度松弛时的样子，而且在这点上或许还没有人能与他媲美。正如福克斯所述，杜米埃的绘画表现与雕刻有着深刻的相似性。他诱导时代提供给他模特，以便将他们像变了形的奥运会运动员那样放在基座上展出。首先是他有关法官和律师的习作可以被看成这样的作品，他展现希腊众神时喜欢用的那种哀歌式的幽默也直接体现了这种灵感。杜米埃的漫画表现出很强的冲击力和感染力，却没有一丝仇恨，波德莱尔曾对此迷惑不解，谜底或许就在这样的灵感中。

一讲到杜米埃，福克斯身上就充满活力，没有一事物能像杜米埃那样激发起他认知上的专长。那里，再小的东西对他来说都是有意义的，一张潦草的纸片，哪怕称作未完成都算是委婉的说法，都会让福克斯去深入观察杜米埃的创作方式。纸片上只画出了一个头的上半部，只有鼻子和眼睛有神。草图上只画了这些部位，而且只是以观者为对象画的。对福克斯来说，这体现了画家杜米埃的旨趣要点，因为任何画家作画时都是从他最关注的地

方入手的。^①福克斯在其《画家杜米埃》这本书中写道：“杜米埃的无数形象都带有着最专注的眼神，要么注视远方，要么注视某物，要么聚精会神地反观自己的内心活动。杜米埃笔下的人物……在目不转睛地注视着，几乎是用鼻尖在凝望。”^②

① 对此可以与下面的反思比较：“就我的……观察来看，我认为，艺术家关注的主导点尤其清晰地体现在突出性爱主题的绘画中，并在其中……经历它们的……最辉煌之处。”（福克斯：《性爱大师》，第14页）——原注

② 福克斯主编：《画家杜米埃》，第18页。——属于这里所谈形象之列的还有著名的《艺术行家》，这是一幅水彩画，它有好几个稿本。某日，有人将一幅当时未曾见过的稿本给福克斯看，请他鉴别真伪。福克斯拿起一幅复制得很好的同样题材的作品，开始进行绝对给人启发的比较。任何一点出入，哪怕是最小的，都没有逃过他的眼睛。他对每一出入都写出报告，说明是出自大师之手，还是一种败笔。福克斯不断回到原作上来，那样子似乎表明，他其实可以不这样做。那眼神是那样的老练，就好像长年在脑海里端详过它似的。对福克斯来说，确实如此。正因为如此，他才能发现有疑问作品中轮廓里最隐秘的差错，暗影中最不显眼的色彩误差和线条里最小的失误，而且所有这些问题不是出在一幅伪劣赝品中，而是出在一幅热爱艺术者画出的很好的、年份悠久的摹本中。——原注

10

对研究者福克斯来说,杜米埃是最佳对象;对收藏家福克斯来说,他也是最佳选择。福克斯在德国建立了第一个杜米埃(和嘎瓦尔尼^①)资料馆,那不是由于官方倡导,而是全凭他个人的努力,因此,他自豪地指出了这一点。这样的自豪完全在理。他不太喜欢博物馆,这在大收藏家中不是孤立的。他之前有龚古尔兄弟,他们对博物馆的攻击比他还要激烈。即便公立收藏从社会角度看比私人收藏问题要少,从科学角度看也更为有益,但是,它们还是缺乏私人收藏拥有的良机。激情是收藏家的“测泉杖”,正是它引领着藏家发现新的泉源。福克斯就是如此。所以,他与威廉二世时期主宰博物馆的精神必然格格不入。博物馆看重的是所谓大作。福克斯说道:“这样的收藏对今天的博物馆来说无疑是由场地条件决定的。但是,这种……条件却改

① 嘎瓦尔尼(Paul Gavarni, 1804—1866),法国画家。

变不了一个事实：我们由此获得的是对过去文化的很不完整的……了解。我们在博物馆里看到的过去文化……穿着节日盛装，很少穿着大多显得简陋的平日衣衫。”^①

大收藏家大多以藏品遴选的原创而闻名。但也有例外：龚古尔兄弟的收藏就不是立足于单个藏品，而是以藏品的整体组合见出特色。他们用藏品来装点内室，就好像藏品隶属的那个时代刚刚过去一样。但一般情况下，是藏品引领着收藏家。一个鲜明的例子就是站在新时代门槛上的人道主义者，他们在希腊的旅行和收集表明，他们的收藏目标明确。马洛勒（Marolles）在拉布茹耶尔^②的启发下将收藏家写进了文学作品中（但并没有带来什么益处），达默塞德（Damocède）又延续了这一做法。马洛勒是认识到版画意义的第一人，他的十二万五千张收藏成了一座铜版画馆的基础：在之后的那个世纪中，凯鲁斯（Caylus）伯爵为他的收藏编出了七卷本的目录，这套目录集是考古学上的第一个重大成就。

① 福克斯：《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》，第5—6页。——原注

② 拉布茹耶尔（La Bruyère, 1645—1696），法国作家。

施托斯(Stosch)曾委托温克尔曼(Winckelmann)对他的宝石收藏编录。这样的收藏中本应体现科学性构想的,但当这样的构想没有延续下去时,收藏本身则会久存下来,瓦拉芙(Wallraf)和波塞艾(Bosserée)的收藏就是如此,他们的收藏是从浪漫主义拿撒勒(romantisch-nazarenisch)理论出发的,即科隆艺术是对古罗马艺术的继承,科隆博物馆就是以其中的中世纪德国绘画为基础建成的。那是一群伟大的雄心壮志地一头扎进一件事里去的收藏家,福克斯就属于这样的人。他的想法是,让艺术品真正回归社会,因为艺术品在社会中被勒得太紧,以至只有在艺术市场才能找到它。那里,艺术品不仅远离懂得它的人,而且也远离了它的创造者,进而萎缩成了商品并以此方式留存下来。艺术市场膜拜的是大师的名字,从历史角度看,福克斯的最大功绩或许在于,他尝试了将艺术评述从对大师名字的膜拜中解放出来。因此,福克斯就唐代雕塑说道:“那些陪葬品是完全无名的,人们根本就不知道某件作品的创造者是谁,这一事实就充分表明:那些陪葬品展示的并不是艺术家的个人成就,而是当时人们在总体上是如何去看待世界

和事物的。”^①福克斯作为开拓者之一,披露了大众艺术的固有特点,推进了从历史唯物主义中获得的启发。

对大众艺术的研究必然走向艺术作品的机械复制问题。“每个时代都有特定的复制技术,这些技术代表着当时技术发展的可能性,而且是……相应时代需求的产物。正因为此,不足为奇的是:每一种使原先非统治阶级成为统治阶级的较大历史变革,都会合规律地给图像复制技术带来变化,我们必须清楚地指出这一事实。”^②福克斯的这些观点是开创性的,历史唯物主义可以通过对他指出现象进行研究而得以丰富。艺术的技术水准是最重要的水准之一,研究它可以弥补通常的精神史中模糊的文化概念(福克斯自己有时也是如此)带来的

① 福克斯:《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》,第44页。——原注

② 福克斯主编:《奥诺雷·杜米埃——木刻和石版画》,第I卷,第13页。——可以将这一思想与维克多·雨果对《迦拿的婚宴》的比喻性阐释进行比较:“对面包的赞叹意味着读者的成倍增长,在基督遇到这一象征的那一天,他预感到了书籍印刷的发明。”(维克多·雨果:《威廉·莎士比亚》,转引自乔治巴托[Georges Batault]:《煽动人心的大祭司:维克多·雨果》,巴黎1934年,第142页)——原注

危害。“上千个最普通的陶瓷工……，能驾轻就熟地塑造出技术上和艺术上都同样出色的……作品。”^①福克斯正确地指出，这具体表明了古代中国艺术的杰出。对技术的关注将他时不时引向了富有启发的、超越时代的精彩观点，这一点也适用于他有关古代没有漫画的见解。高贵的单纯，静穆的伟大。哪一种唯心主义的历史描写不会从中看到对古典主义希腊形象的肯定呢？福克斯对此又是如何解释的呢？他认为，漫画是一种大众艺术，没有作品的大量传播就没有漫画。大量传播意味着廉价，而“古代……除了硬币就没有别的廉价复制品”^②。硬币太小，容不下一幅漫画。因此，古代没有漫画。

漫画是大众艺术，也是风俗画。这一点对通常的艺术史来说，除了漫画本来就让人疑虑重重的特点外，又增加了使它名声不好的特征。对于福克斯来说却不是这样，他的强项恰恰在于关注人们鄙视

① 福克斯：《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》，第46页。——原注

② 福克斯：《欧洲各国漫画》，第I卷，第19页。——例外是对规律的证实。制作兵马俑时就用了机械复制方法，其中就有不少漫画。——原注

的离经叛道的事物。通向这些事物的路是他作为收藏家自己开发出来的,马克思主义只是指出了这条路的开端。要做到这一点,需要近乎疯狂的激情,这种激情塑造了福克斯的特征。对此只要探寻一下杜米埃石版画中那一长串艺术爱好者、商人、绘画欣赏者和雕塑行家,就能获得最好的了解。这些人物与福克斯很像,甚至长相都一样,高高瘦瘦,眼神像火舌一般涌出。人们不无道理地指出,杜米埃笔下的这些人物就是古代大师作品里的淘金者、巫师和吝啬鬼的后代。^①福克斯作为收藏家就属于这样的人。炼金师将他炼出金子的“低级”愿望与对化学物质的钻研结合在了一起,于是在那些化学物质中,星星与元素相会,一起变成了通灵人物的形象;收藏家福克斯同样如此,他在满足占有这一“低级”愿望时也在钻研着一种艺术,在这种艺术的创造中,生产力和大众相会,一起变成了历史性人物的形象。即便在福克斯的晚期著作里也还涌动着他对这些形象的热情。福克斯写道:“中国的屋脊小塔……之所以拥有着无尽的荣耀,就在于它是

^① 参见科洛索乌斯基(Erich Klossowski):《奥诺雷·杜米埃》,慕尼黑1908年,第113页。——原注

一种……无名的民间艺术,没有一部英雄史书会对它的创造者有所记载。”^①就人类走向人道化来说,到底是这种转向无名者及对他们造物进行保存的做法,还是人们似乎又想强加给人类的领袖崇拜,贡献更大?对此就像过去有人进行过努力而没有给出答案一样,如今还得由未来去给出回答。

^① 福克斯:《中国十五至十八世纪的屋脊小塔及类似陶器》,第45页。——原注

本书汇集了瓦尔特·本雅明关于艺术研究的三部经典名篇，包括《摄影小史》《机械复制时代的艺术作品（1935—1939）》和《爱德华·福克斯——收藏家和历史学家》。本雅明终其一生的理论努力就在于根据当时社会生活的变化去阐释和解读精神生活中已经和将要出现的嬗变，这也是本书的核心所在。

上架建议：艺术评论

ISBN 978-7-305-17616-6



9 787305 176166 >

定价：30.00元



南京大学出版社官方微信：njupress

南京大学出版社官方微博：weibo.com/njupco

南京大学出版社天猫旗舰店：njdxcb.tmall.com