

本雅明的新艺术——电影观

——解读《机械复制时代的艺术作品》

周玲

(北京师范大学 文学院, 北京 100875)

摘要: 在《机械复制时代的艺术作品》中本雅明重点探讨了他对当时蓬勃兴起的电影艺术的看法, 提出了一系列重要的、相互对立的概念和范畴来界定传统艺术和复制艺术。本文试图以《机械复制时代的艺术作品》为解读重心, 透过一系列本雅明式的概念来初步探讨他的新艺术——电影观。本文将本雅明对电影的论述放在当时特定时代电影的发展状况和本雅明整个思想的大背景上来理解他的电影观, 以期由此得以窥见本雅明言说的背景、言说的内容和内容之间的裂隙, 以及言说的局限。

关键词: 本雅明 机械复制时代的艺术作品 电影 震惊 心神涣散 革命美学

中图分类号: [I]

文献标识码: A

电影作为一种诞生于 19 世纪末期的综合艺术, 到现在已经走过了一个多世纪的历程。电影在诞生之时就是作为一种大众艺术而兴起和发展的。但是这种更多地作用于人们的感观的电影艺术却不幸地诞生在一个高雅艺术和通俗艺术严格区分、层级鲜明的时代。在那个时代, 像电影这种以“活动的影像”的噱头来吸引贫民区的群众的通俗娱乐形式, 即使它的价值多么高、影响多么大也终究是不登大雅之堂的。就连那些热爱它的人在为它辩护时也不敢正视它作为大众通俗艺术的特性, 而是勉强将它抬高到当时它并不属于的高雅的精英艺术领域。比如,《机械复制时代的艺术作品》一文中提到的塞弗兰·马尔斯写道:“有哪一门艺术具有更崇高的梦想[……], 更富诗意同时又更真实? 如此考量之下, 摄影可成为非常特出的表现方式, 而电影将只能感动那些思想最高超的人, 只有在最完美的时刻以及他们最神秘的经历中才能进入其氛围。”¹这显然是在用本雅明论“灵光”的方式来策略性地抬高当时被一些人视为“庸俗的娱乐”的电影。而这种策略在本雅明看来也是可笑和不必要的。这种一厢情愿的说法“本来想把艺术的尊严赋予电影, 却使得理论家裹足不前, 无法透过他们的诠释以无比的勇气将文化特性的元素介绍出来。”²

正是在一本薄薄的小册子:《机械复制时代的艺术作品》中, 本雅明以无比的勇气热情地注视着电影这种新兴的大众艺术形式, 并且难能可贵地以一种客观、冷静的态度揭示出了电影作为复制艺术和大众艺术的本质、独特价值以及它可能具有的革命潜能。这种对当时不入流的通俗艺术形式的热情关注和强烈辩护是本雅明的友人阿多诺等学院派精英知识分子所无法想象和容忍的。而正是游走于学院派和精英知识分子边缘的本雅明, 他以自己独特的身份和关注视角完成了知识分子对电影的首次具有重要影响意义的评价和接受。这甚至在电影的文化研究史上成为一次重要事件。“在本雅明这次大张旗鼓地为以电影为代表的大众文化正名之后, 甚至那些不赞同这一方案的人也不得不严肃地对待通俗文化——至少在思想论争的层面是如此。”³那么, 本雅明在《机械复制时代的艺术作品》(以下简称《艺术作品》)这篇文章中到底是如何论述当时新兴和发展起来的影像媒介——电影艺术的呢? 回答这个问题当然首先要细读理论文本《艺术作品》, 从中寻找蛛丝马迹。但是沿波讨源, 任何一种观点的诞生总有它产生之时的时代因素在促成和限制着它。本雅明的新媒介——电影观的形成也同样既受惠于那个时代所积累起来的丰富的电影历史遗产, 同时也受制于当时电影的发展水

平和现状。因此，为了更为清晰的揭示本雅明的新媒介——电影观，我们首先有必要简单地回顾影史从中找到本雅明得以言说的解释学意义上的“传统”。

一、影史回顾——本雅明论电影的资源 and 依据

1、第七艺术的发明

1894年法国的卢米埃尔兄弟在照相机原理的基础上研制成功了当时颇为完善的电影放映机——活动电影机。1895年12月28日这一天被永远地载入影史，是为电影的诞生日。1896年4月23日，在美国第一次看到了今天我们所熟悉的电影。⁴在本雅明的祖国德国，1905年奥斯卡·梅斯特（德国电影企业的首创人）在柏林菩提树下街开设了“比沃拉玛”电影院。从此，电影这个新奇的发明引起了人们普遍的惊异，被称为“十九世纪魔术的王冠和奇葩。”这朵奇葩果然不负众望，“电影站在最前列”在世界历史中发挥了神奇的作用。据资料记载，在美国电影发展的初期，电影曾有效抵制了因罢工而引起的“解体、破产和羞辱”；在第一次世界性经济危机中，电影依然是美国唯一盈利的产业，在德国也是如此。一战中，电影走进战地，成为“灵魂医生”。在本雅明的时代，电影的偶然发明和迅速发展壮大使它成为最重要的通俗艺术形式，也正因此成为了国家意识形态机器的一个引人注目的组成部分，列宁就曾称赞“在所有的艺术中，电影是最伟大的”。基于电影的重要地位和重大影响，本雅明开始谈论电影、为电影辩护。这样便有了《艺术作品》等一系列文章。

2、言说的背景——苏联电影与德国电影状况

为了更进一步地深入到本雅明的电影观之中，我们有必要再交代一下对本雅明的电影观产生影响的苏联电影（基本以爱森斯坦为代表），以及20世纪二三十年代德国电影的状况。本雅明在《艺术作品》中有两处提到了苏联电影。一处是苏联“电影眼睛派”的导演维尔托夫（Vertoff）的《列宁三部曲》，另一处是谈论苏联影片的演员。⁵本雅明在这两处论述中，确实抓住了苏联电影的一个特点，那就是社会主义国家的电影，是劳动大众生产的，也是劳动大众来观看的。由此，本雅明认为，在苏联电影实践中，革命已经局部完成了。这是后话。我们先来看看苏联电影对本雅明有哪些启示。

首先，苏联电影和美国电影最大的不同在于，苏联电影是国有的，是强大的国家意识形态最为重要的一部分。正如《苏联电影史纲》的编者所言，要使电影完成苏联社会主义国家赋予它的伟大任务——“工农自我教育和自我进步”，首先就要把电影从资产阶级手中夺取过来，使国家、社会主义劳动大众掌握电影这种先进的革命武器。⁶于是，1918年8月27日，列宁签署了电影事业国有化的法令。这个在苏联电影形成与发展中起了历史性作用的文件，奠定了电影艺术新文化的基础。从此，社会主义人民通过新闻片进入了电影中，电影史上出现了崭新的主人公——工人、农民和士兵——社会主义思想的体现者。列宁在1907年所预见的电影在苏联社会主义国家所起到的重大作用——“教育群众的最强有力的工具之一”，在后来的影史发展中诠释了葛兰西的文化领导权理论——占领大众的常识领域。这也可以说是本雅明在《艺术作品》中部分地赋予电影的使命——摧毁传统艺术的灵光，艺术走向每一个大众。正是在苏联社会主义国家的倡导和大力支持下，出现了伟大的电影艺术家爱森斯坦，诞生了苏联乃至世界影史上一部伟大的影片——《战舰波将金号》。《战舰波将金号》完美地诠释了默片时代最重要的电影理论——由爱森斯坦首创并娴熟运用的蒙太奇理论。熟悉本雅明的人都知道，“蒙太奇”这个词在本雅明那里也经常提及。简单说来，爱森斯坦所谓的电影蒙太奇理论就是将两个或多个不相关的、甚至是相互对立的镜头并置在一起，从而达到一种使人震惊，进而引发观众思考的效果。“爱森斯坦正确地指出，借助于两个或数个镜头的蒙太奇对比，可以表现出作者对银幕上所表现的事件的理性看法。⁷蒙太奇理论借助使人“震惊”的艺术效果来表达作者的理性思考，其目的是提高银幕的社会积极作用和功效。让大众在欣赏艺术中进行思考，这是爱森斯坦蒙太奇理论的初衷，却也正符合了深得本雅明推崇的布莱希特的“叙事剧”理念。同时，蒙太奇和本雅明常用的词“震惊”之间也有一定的联系。早期电影多位默片，电影只有通过视觉来吸引观众，要想让观众在影院中坐足两三个小时，早期的噱头——“活动的影像”已经不再吸引人

了，必须给观众来点更强烈、更持续的刺激，因而需要画面的不断变化和增强。不停变换的交叉剪辑蒙太奇使坐在影院中的观众永远不知道下一秒会出现什么样的情形。这就是电影蒙太奇带来的“震惊”。在《艺术作品》中，本雅明就是以“震惊”作为中心词之一来描述电影艺术的。

下面，我们再来看看 20 世纪前 30 年德国电影的发展状况。这是与本雅明在《艺术作品》中论述电影作为一种新媒介时关系最为密切的影史。德国电影在欧洲起步比较晚，但是它的发展却后来居上，尤其是德国的电影工业在当时首屈一指。到了 1923 年，德国电影已经树立起了世界声誉。1924 年，德国的电影年产量已达到四百部左右。到了 1940 年，德国电影已经摆脱了美国片的竞争，开始独占欧洲。德国电影艺术在本 20 年代到 40 年代之间的奇异繁荣，使得密切关注流行趋势的本雅明对它不得不另眼相看。当时德国电影有两股潮流：商业豪华片和“先锋电影”。除了刘别谦的电影，当时德国电影具有世界性影响的作品几乎都来自“先锋电影”。因而，德国片也被认为是艺术的代名词。“先锋电影”的主创者是一批先锋艺术家，包括画家、作家等。表现主义、室内剧、“抽象”派电影都属于“先锋电影”的不同派别。它们有一个共同点就是民族性和艺术性。在当时的德国银幕上，电影以一种艺术的手法（在某种程度上是极为先锋的手法）深入进了现实的本质。电影创作所关心的都是当时德国社会现实中迫切需要解决的问题。电影在与现实的密切关系这一点上并不亚经典的文学作品，甚至电影反映现实更形象、更具体。同时，德国电影也是艺术探索的先锋，当时的很多电影工作者都是文学上的先锋派，电影导演被当作作家和画家一样看待，他们在电影领域致力于手法上和题材上的创新与革命。电影成为新艺术实验和艺术革命的重要场所。

纵观这个时期的影史，有三点值得注意：其一是电影首先是作为一种机械复制的艺术得以存在和发展的。这是电影与其他的艺术形式，如文学、音乐、绘画等最大的不同之处。正如本雅明所言的那样，它确实是一个“人机结合的怪物”。因此，作为一种机械复制的媒介是我们理解电影，特别是早期迅猛发展的电影艺术的关键。⁸这也是本雅明论述电影的起点。其二是电影在这个初生时期朝气蓬勃、日新月异的“惊人的成长”。这种技术和艺术上的不断推陈出新使得电影象征性具有了破坏和毁灭既定陈规的力量。这正是具有“破坏型人格”的本雅明所倾力寻找的东西。其三便是电影作为一种大众艺术所拥有的令其它艺术异常羡慕的庞大观众群，如此使得电影空前绝后地受到国家和政府的重视，甚至在某种程度上成为意识形态的出色宣传工具。这三点正是本雅明言说时的背景和解释学意义上的“传统”。

二、作为一种新艺术——本雅明的电影观

下面我们就来正式进入对本雅明的电影观的探讨之中。以下的论述主要从三个方面来探讨本雅明的电影观：

1、影像与现实——电影的本性

林赛·沃特斯在《美学权威主义批判》中说道：“德曼和本雅明都在德国唯心主义哲学的构架之内运作，且都力图挣脱所有黑格尔的弟子都背负的包袱：对主体性的非同寻常的强调。”⁹在被本雅明称为“灵光”艺术的传统艺术中，对主体性的非同寻常的强调正是西方传统艺术所关注的焦点。传统艺术是一种奠基于仪式的艺术，而仪式是人的精神得以与上帝和神灵沟通的渠道。因而，传统艺术主要是作用于主体的精神世界，而并不重视对于客观的现象世界的探索。正是电影第一次为人类记录了活动的影像，在人类借助技术以认识世界和表现世界的过程中，不啻为一次哥白尼式的革命。本雅明的友人克拉考尔在《电影的本性》一书中写道：“电影，它迎合了我们内心最深藏的需要，这正是因为它可以说是破天荒第一次为我们揭示了外在的现实。”¹⁰“一部影片是否发挥了电影手段的可能性，应以它深入我们眼前世界的程度作为衡量的标准。”¹¹本雅明认为，电影的特性在于“摄影机如何呈现人周围的世界”。电影作为一种“艺术与科学的互相融合”，在深入现实的本质时，摧毁了人们面对传统“灵光”艺术时的审美幻想。这正是艺术领域的审美革命。正如本雅明所言：“艺术已经脱离美的表象”，“（电影）借着摄影装备，以最密集的方式深入了现实的本质”。正是因为有了放大局部或放慢速度等技术装置，“才能拨去事物令人迷惑的表象，迄及一切自然视观所忽略的真

实层次”。

对于电影借助摄影装备摧毁“美的表象”的例子，最好的电影式图解莫过于安东尼奥尼的电影《放大》(blow-up)了。《放大》其实是以电影作为媒介讲述媒介自身的影片。一位著名的摄影师一次在公园中偷偷地替一对在草地上谈情说爱的男女拍照，并打算将这组照片放在他的一本摄影集的最后，给那些记录暴力和丑陋的影像一个美丽、温馨的结局(他自己认为那组照片是如此的“宁静、轻柔”(peaceful and still):蓝田、白云、阳光、绿草、相爱的男女)。然而，照片洗出来经过一级一级的放大之后，他却在那幅“宁静、轻柔”的照片上看到了一个枪口，原来他的照片记录了一次谋杀。晚上他又去了白天的那个公园，果然发现早上照片中的那个男人被枪击死在了树林中。这个放大后的发现让摄影家陷入了深深的沉思中……正是摄像机所记录的真实现实摧毁了摄影师对于纯粹艺术(类似于黑格尔所言的“高贵的单纯和静穆的伟大”)的幻想，增强并震惊了他的视觉能力。影片《放大》的寓意在于：人类借助机器接近现实，这不仅仅是一种新的感知方式的诞生，如此动摇的是传统艺术的地位和人类的权威。人类的幻想和主体性就这样遭到了机械装置轻轻的、但是致命的一击。在这迎头棒喝之中，复制艺术展示的现实促使人们去思考自己在自然中的位置、思考主体的意识控制客体的可能性、思考传统艺术的局限性。这正是电影所代表的机械复制艺术的第一个革命性功能。用机器装置摧毁传统艺术的权威也正是本雅明在《艺术作品》中所认为的电影的“普遍大清除工作”。¹²

2、“震惊”与“心神涣散”

与谈论传统艺术时使用的“灵光”的概念不同，在谈论复制艺术，特别是电影时，本雅明用了“震惊”这个词。在此后的作品中，我们会看到本雅明在频频地使用这个词。那么，到底该如何理解“震惊”呢？在这里，我想把它放在两个层面上来看待：第一是何为电影的“震惊”；第二是“震惊”这个词在本雅明的哲学中还有着怎样的蕴涵。

电影的“震惊”，其最大作用在于它摧毁了观众的移情装置，将观众从移情的梦境中唤醒，激活单个画面的意义，引发观众的思考。从摄制开始，电影就不同于传统的舞台上的戏剧。戏剧演员直接面对观众表演，它与自己的角色是同一的。演员——角色——观众之间是相互认同的关系。但是，本雅明深刻地指出，电影不一样。电影的摄制首先就摧毁了演员和角色之间的认同。“电影演员需要一整套的机械作为中介”，由于有了中介装置，表演需要的只是最后的效果，至于满意的效果是否是演员对角色的认同造成的则无关紧要。这样一来，观众不再直接与演员认同，而是通过摄影机而与演员认同，实际上观众认同的是摄影机镜头。电影这种“二维的幻象”“震惊”并冲击着观众和舞台上的演员相认同的习惯，传统艺术的仪式价值也被这种“震惊”摧毁了。同时，由于默片时代大量使用的蒙太奇镜头的出现，观众也不可能像欣赏传统艺术一样获得一种完整感和平静感。蒙太奇将镜头剪辑为碎片，再将碎片缝合起来，“不断变换场景与道具而令人震惊”(本雅明)。当观众面对一个镜头要想如欣赏传统艺术一样神思时，突然镜头又跳过变成了另外的镜头，如此的变换令观众目不暇接，在观影的过程中根本无暇深入思考。就这样，艺术接受的方式也发生了变化，从原来的凝神关照到现在的心神涣散。

如果我们不把“震惊”看成一个只是本雅明描述电影的关键词，而是将它放在本雅明的一贯思考之中的话，我们会看到电影的“震惊”与本雅明的哲学的密切关系。一切要首先从1938年和1939年的《发达资本主义时代的抒情诗人》说开去。但这不是本文的中心论题，在这里只简单提及一下。在《发达资本主义时代的抒情诗人》一书中，我们可以看到“震惊”一词是本雅明对于现代社会体验特征的一种描述。这种特征在波德莱尔那里就开始了，本雅明正是从研究波德莱尔开始探索现代性的史前史，进而来思考现代社会的。在本雅明看来，现代社会最大的特征是“新奇与永远同一的辩证法”。如果说“永远同一”是马克思在思考资本主义用“新奇”的外表掩盖其实质不变的资本主义生产关系时的侧重点，那么“新奇”却是本雅明从体验的角度思考现代社会的出发点。“震惊”便是源于人们面对“新奇”的现代社会时的内心体验。这种每天都有新发现的“震惊”揭开了事物真实的面貌，也在一定程度上如马克思所说的“拨去了资本主义社会表面温情脉脉的面纱”。“震惊”

不仅是现代体验的一种，它还担负着将人们从“梦幻”的世界“唤醒”的革命性任务。同时，使人“震惊”的物体不但是碎片式的，它也是逃离自身语境的。“震惊”将每一个单个的画面从组合的语境中强调和突出出来，被“震惊”者将在专注于每一画面的同时，思考连续体中每一个单子的意义和存在价值。而这正是本雅明的历史哲学所要解决的问题：打碎历史的连续体，关注非线性进步的当下时间（Jetztzeit）。只有从本雅明论电影的“震惊”入手，以本雅明对现代社会的理解和他的历史哲学为落脚点，才能更好的理解何为本雅明所谓的“震惊”。

讨论了“震惊”之后再来看“心神涣散”的接受方式就比较好理解了。“心神涣散”是“震惊”的体验方式所带来的必要的接受方式。大部分学者都从“消遣”的角度来理解“心神涣散”的接受方式。这固然是从大众文化的角度抓住了本雅明《艺术作品》一文的关键点。但是，我们也可以从另一个角度来理解“心神涣散”。“心神涣散”固然是“感受模式重大转变的征兆”（本雅明），但并不一定等于“消遣”。“心神涣散”在本雅明那里是包含了一定的革命意义的。在本雅明看来，“心神涣散”的欣赏方式所要反对的就是那种“欣赏德兰的画或里尔克的诗那样的神思冥想与美学判断。对于布尔乔亚阶级而言，凝神冥思已成为‘非社会’的行为，而达达主义使消遣散心成为一种社会行为的练习。”¹³“心神涣散”怎样会成为一种社会行为的练习呢？这在一定程度上源于本雅明对于以电影为代表的通俗艺术所寄予的革命愿望。“心神涣散”既是一种对艺术作品的传统的欣赏习惯的摧毁（从个人被召唤进传统艺术的梦幻世界到艺术品走进个人），也同时并不排斥思考。相反本雅明认为，“电影如同其他撼动人心的事物一样，需要特别用心专注才能掌握。”¹⁴这似乎是在说新媒介更需要观众在清醒的同时进行理性的思考，思考现实生活，思考新媒介所表现出的自身与社会的关系。同时，在思考“心神涣散”时，我们可以将它和本雅明的“游手好闲者”的概念联系起来，二者都是本雅明对新媒介和现代社会进行描述时使用的词，在一定程度上也有可比性。但是这个问题也很复杂，本文不作引申。

3、文本的裂隙

在大致探讨了《艺术作品》一文的主体部分之后，我们会发现以上所提出的几个问题并不能囊括这篇文章的全部。这主要是缘于本雅明在言说时采取的方式。他一方面在言说，一方面又在否定，他低头四顾、吞吞吐吐，他在建立，他也在摧毁，有时他甚至自相矛盾。这种犹疑不决的态度既表明了他思想深处的疑虑，也表现了他对复杂现实清醒的认识。我们可以举出文本中的一个裂隙来说明。在公认的这篇为复制艺术辩护的文章中，本雅明虽然满怀信心而又不无留恋地肯定了机械复制带来的大众文化摧毁“灵光”的革命作用。但同时深入现实又让本雅明承认了自己的碰壁。一个最显而易见的现实是：机械复制的大众文化并不必然摧毁灵光。在论述电影时，本雅明写道：“电影一方面对‘灵光’进行压制，另一方面又在片场之外虚假地塑造演员的‘人格形象’，因而出现了崇拜明星的仪式。”¹⁵在本文的一个注释中，本雅明还指出，“因而有了一种新形式的选举，是在机器前进行的；这样选出来的赢家就是明星和独裁者。”¹⁶电影史上1910年起，明星开始出现，之后便有了“明星制”。到了写作此文的30年代，明星已经被神圣化成一种舆论宣传和商业卖点。在政治中的例子便是希特勒利用广播这种大众媒介来将自己塑造成类似神明的救世主，并且这种媒介宣传居然起到了很好的作用。这种复制艺术在制造着灵光的事实，在一定程度上也解构了《艺术作品》一文的某些乐观论调。对这篇文章颇为不满的阿多诺也曾以此来反击本雅明。这些文本中的裂隙既是本雅明的失败之处，也是他的睿智清醒之处。

读罢整本《机械复制时代的艺术作品》，我们可以强烈地感受到本雅明在灵光和震惊两种前现代和现代的审美方式之间的徘徊和犹疑，一方面是神圣的、独一无二的光环，它更多地与宗教和精神性的东西联系起来；另一方面是复制的、破碎的、千变万化的震惊体验，它更多地与身体、视觉、大众和消遣联系在一起。这使我想起了苏格拉底讲述的“十字路口的赫拉克勒斯”的故事。¹⁷不同的是苏格拉底已经先在地通过男性命名的语言在两个女子卡吉娅和阿蕾特之间做出了道德等级优劣的区分，因而苏格拉底的故事还没有讲完结局就已明了。而本雅明则极力避免这种区分，否则他也不会成为当今炙手可热的大众文化和文化研究的宠儿。

三、结语——走向革命美学

经过以上分析，纵观本雅明对电影的态度，我们可以最明显地读出两个字：政治。这是《艺术作品》这篇文章的出发点和落脚点。将一种新媒介的出现赋予政治和革命的意义，在本雅明那里这首先是出于他的艺术生产观的考虑。在《作为生产者的作者》一文中，本雅明认为，作者所使用的生产工具先进与否是一种政治上进步与否的表现。新媒介的使用单单从生产工具上来说就含有政治进步的潜台词。同时，进步的艺术生产手段还应该被掌握在无产阶级大众的手中，因为只有他们愿意不断地革新艺术生产工具，使之服务于革命的目的。这一点倒有一些类似于葛兰西的“文化领导权”理论。事实上，电影作为一种大众传播媒介，是可以起到政治和意识形态宣传的巨大作用的。¹⁸但事实并不如本雅明设想的那般美好。不管是电影还是其他媒介终究只是一种手段，它们所发挥的作用很大程度上取决于它们掌握在何人手中。这一点在《作为生产者的作者》中本雅明是意识到了。但是在《艺术作品》中，他却一厢情愿地认为电影必然具有革命的功能，这确实是受限于早期电影的状况以及本雅明个人的浪漫气质。设想本雅明能活到战后，他会对《艺术作品》中的一些观点提出更深刻、更全面的置疑和反思。

¹ [德]本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，《迎向灵光消逝的年代》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社，2004年，第70页，以及该书第107页的第13、14个注释。（注：本书所引《机械复制时代的艺术作品》除非特别说明，均出自该版本，以下只写出书名和页码，其余不再一一注明。）

² 《艺术作品》，第70页。

³ 赵勇：《整合与颠覆：大众文化的辩证法——法兰克福学派的大众文化理论》，北京大学出版社，2005年，第141页。

⁴ [美]刘易斯·雅各布斯：《美国电影的兴起》，刘宗锟等译，中国电影出版社，1991年，第3页。

⁵ 《艺术作品》，第77页。

⁶ 《苏联电影史纲》，苏联科学艺术史研究所编，龚逸霄译，中国电影出版社，1983年，第28页。

⁷ 《苏联电影史纲》，苏联科学艺术史研究所编，龚逸霄译，中国电影出版社，1983年，第198页。

⁸ 读者如果翻看任何一本电影史的书都会发现，早期的电影作为艺术的每一次革新都是和新发现的电影技术奥秘密不可分的。有了活动电影机，荧幕上才开始播放连续的活动画面。有了同一张胶片拍出不同场景的技术，才有了梅里爱“人为安排的场景”，电影才得以摆脱一时一地新闻纪实拍摄的局限，开启了故事片的时代。可移动的摄影机的发明，才把电影从依赖舞台的困境中解放出来，使电影真正走上电影之路。

⁹ [美]林赛·沃特斯：《美学权威主义批判：保尔·德曼、瓦尔特·本雅明、萨义德新论》，昂智慧译，北京大学出版社，2000年，第126页。

¹⁰ [德]齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，中国电影出版社，1991年，第6页。

¹¹ [德]齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，中国电影出版社，1991年，第3页。

¹² 《艺术作品》，第62页。

¹³ 《艺术作品》，第91页。

¹⁴ 《艺术作品》，第94页。

¹⁵ 《艺术作品》第77页。

¹⁶ 《艺术作品》注20，第109页。

¹⁷ 就是那个著名的三千多年前的古希腊故事：赫拉克勒斯在人生旅途中遇到了两个女子：一位肌体丰盈、焕发着青春光彩，象征着生命的享受；一位纯净、谦和，与神明有特殊关系。在苏格拉底那里，她们代表着人生的两条不同道路，一条沉重而美好，另一条享乐而轻逸。

¹⁸ 最明显的例子就是一战时美国拍摄了大量反协约国的电影，在国内和前线播出，激发战争热情。战后德国又大量拍摄宣传国际友好的影片，来恢复自己的国际形象。在二战时，纳粹文化部长戈培尔甚至提出了“电影战”的口号来为战争摇旗呐喊。

参考文献：

[1] [德]本雅明：《迎向灵光消逝的年代》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社，2004年。

[2] [德]本雅明：《本雅明文选》，陈永国、马海良编，中国社会科学出版社，1999年。

[3] [德]本雅明：《莫斯科日记 柏林纪事》，潘小松译，东方出版社，2001年。

[4] [德]本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，百花文艺出版社，1999年。

[5] [美]林赛·沃特斯：《美学权威主义批判：保尔·德曼、瓦尔特·本雅明、萨义德新论》，昂智慧译，北京大学出版社，2000年。

-
- [6] [美] 马丁·杰伊:《法兰克福学派史》, 单世联译, 广东人民出版社, 1996年。
- [7] [美] 苏珊·桑塔格:《论摄影》, 艾红华、毛建雄译, 湖南美术出版社, 1999年。
- [8] [英] 特里·伊格尔顿:《沃尔特·本雅明或走向革命批评》, 郭国良、陆汉臻译, 译林出版社, 2005年。
- [9] [美] 戴维·弗里斯比:《现代性的碎片: 齐美尔、克拉考尔和本雅明作品中的现代性理论》, 卢晖临、周怡、李林艳译, 商务印书馆, 2003年。
- [10] [德] 齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性》, 邵牧君译, 中国电影出版社, 1991年。
- [11] [美] 刘易斯·雅各布斯:《美国电影的兴起》, 刘宗锬等译, 中国电影出版社, 1991年。
- [12] 《苏联电影史纲》, 苏联科学艺术史教研所编, 龚逸霄译, 中国电影出版社, 1983年。
- [13] 刘北成:《本雅明思想肖像》, 上海人民出版社, 1998年。
- [14] 杨小滨:《否定的美学——法兰克福学派的文艺理论和文化批评》, 上海三联书店, 1999年。
- [15] 张旭东:《批评的踪迹》, 北京三联书店, 2003年。

The view of Benjamin towards new art :movie an close reading of *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*

Zhou Ling

(Beijing Normal University College of Chinese Language and Literature, Beijing 100875)

Abstract: In the writing of *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin focused on the new kind of art whose rising was owed to the technique of mechanical reproduction——art of movie. Benjamin put forward a set of concept to define the traditional art and the modern reproductive art which was represented by movie. This article is to explore the view of Benjamin towards movie through his own concept which was demonstrated in his *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. The article intends to understand the view、thought and sensation of Benjamin in a wide context, such as the condition and development of movie in that times as well as Benjamin's whole mentality and philosophy. Though the analysis, the background、content、fissure and limit of Benjamin's writing will be disclosed in some extent.

Key Words: Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* movie
shock distraction revolutionary aesthetics

作者简介: 周玲 (1983-), 女 (汉族), 北京师范大学文艺学研究中心, 硕士。