

灵韵消逝后的世界全景

——论瓦尔特·本雅明的电影理论

姚云帆

本文从本雅明的早期札记入手,先提出其电影理论在思考逻辑上萌芽于他的早期的文学批评理论,在此基础上,进一步结合《机械复制时代的艺术作品》这一重要文献,尝试将“消解灵韵”和“蒙太奇”结构看作本雅明电影艺术理论的两大大特质。本雅明在电影批评实践中既强调电影影像对碎片化现代世界的呈现,又强调电影结构对总体性的追求,而两者之间的张力使本雅明始终关注政治先锋性和形式先锋性的统一。本雅明最终把电影看作一种揭示现代性弊端、昭示革命潜能的艺术实践。在他的最著名作品《拱廊计划》的写作中,利用“蒙太奇”手法,将自己最重要的作品转化为既消解又呈现盛世资本主义城市全景的“文字蒙太奇”。

在本雅明的思想探索进程之中,“形象”(或图像)(image, das Bild)这个概念有着重要的位置。1927年以前,本雅明并没有集中论述电影、摄影等新媒体艺术。他主要的身份仍然是一位正在追求大学教职的文学批评家。但是,在他的文学研究中,对于形象的关注逐步占据了重要的地位。这种关注并非是传统模仿论的老调重弹,也不仅仅是某种单纯的文学形象或艺术形象的理论。本雅明发现,“形象”这个观念本身的变化折射了现代社会中艺术形式和个体艺术经验的重大变迁。在早期的一部分作品中,本雅明表达了这样一种观点,例如,在一则札记中,他认为想象并不是一种构成某种形式的过程,而是一种消解作品中稳定形式的过程。他说道:

客体的想象性的解—构形在以下两点上与客观经验的毁灭性的瓦解有显著区别:首先,它不是强制性的,它来自内部,是自由的,因而是无痛的,确实会和缓地引发欣喜的感觉。其次,它从来不会导致死亡,相反它会在一连串无止境的变异中让注定死亡东西永

存。第一个特点意味着,通过纯粹的想象行为,那想象性解—构形的实体领域、一个无痛苦的新生的世界,对应于想象的主体性概念。这种解—构形进一步表明——正如第二个特点所清晰呈现的——世界被卷进无止境的分解过程,这意味着世界永远处于急剧变化状态,是朝生暮死式的,就像太阳高踞于被废弃的世界剧场之上、伴随依稀可见的遗物而不断移动一样,它是美的纯粹外形的无止境的分解,是一种摆脱所有诱惑的分解。^①

从这段晦涩的表述中,我们可以发现,本雅明认为,形象生成过程包含了总体和部分、运动和稳定之间的某种辩证关系,这种关系预示了他日后思考电影艺术的某种逻辑。一方面,凭借想象活动,形象消解了自然世界的稳定形态,让“世界”变成了“废墟”;另外一方面,正是通过对世界完整性的否定,美,就像“废墟上的太阳”,得以显露出自身的光芒。因此,形象既是对现实总体的消解,又是将这种总体中最完整、最永恒、最美丽的东西保存下来的手段。而在《波德莱尔》这篇札记中,他的这样一种观点得到了更清晰的表达:

让我们把时间比做一个摄影师——尘世时间(earthly time)好像一个摄影师,他拍摄事物的本质。但是,由于尘世时间的本性和它所凭借的手段,这个摄影师只能在他的摄影感光板上保存这一本质的底片。任何人都无法阅读这些底片,没有人能通过时间所记录的对像的这些底片推出事物本身的真正本质。再者,作为冲洗这些底片的显影剂的炼金术尚不为人所知。然而,波德莱尔出现了,他也不拥有真正的显影剂——这一显影剂用来浸泡这些底片以便获得真正的照片。但是他,惟有他,凭借无限的精神力量,能够阅读这些底片,他一个人能从有关本质的底片中获取真实呈现的图像。^②

在这段话中,本雅明区分了客观事物的两种呈现方式,一种类似照相机的底片,它记录了客观事物在某一特定时刻所呈现的状态,但是这种状态是不连续的、有限的;另一种显示方式是“炼金术”式的。凭借这种方式,我们能够不通过冲洗,直接阅读一系列胶片所构造的形象整体,这种显示方式具有永恒性和完整性。其中,“照相底片”这样一个譬喻值得重视。虽然这段论波德莱尔的札记仍然属于文学批评的范畴,但是,本雅明通过这个譬喻,附带着提出了摄像活动的特点。他把普通人对客观世界的把握看作一种摄影(或者电影)活动。一方面,这样一种活动是对客观世界的记录;另一方面,这种记录只能扭曲地记录一段时间之中世界呈现在我们眼中的方式。这就意味着,和上篇札记中所提及的想象活动一样,通过将具体的时间段从绵延流动的时间整体中割裂出来,摄影活动实际上消解了客观世界的完整性。但是,这并不意味着,这种艺术不能完整地把握世界的本质。本雅明想要表达的重点在于,我们不必通过连接无限多的影像底片来把握世界,相反,只有超级的精神力量来破译“底片”,世界的完整本质才能呈现出来。

这是本雅明对与电影有关的形象、影像等艺术特征较早的论述。虽然并不针对电影这门艺术本身,但是,有关他的电影理论的两个特点已经非常清晰地呈现出来。首先,本雅明对形象(影像)的特质进行了界定。在传统的艺术理论中,形象往往产生于作品在有限时空中对客观对象的模仿。无论是戏剧艺术中动态的人物形象,还是文艺复兴绘画中静态的景物和人像,都是对完整的客观对象的模仿。前者将完整的客观行动呈现出来,后者则产生于对静态景观的描摹。可是,正如上文所分析的那样,形象(影像)则不同,它能清晰地表达客观世界在具体某一时刻部分的真实细节,但是,它所呈现的世界是不完整的,是碎片化的。这也就是说,形象

(影像)的出现不仅仅意味着艺术生产媒介的改变,而且意味着人们通过艺术形象认识世界的方式产生了革命性巨变。其次,本雅明暗示,由于电影形象的特殊性,我们把握和理解电影艺术的方式也与传统艺术不尽相同。传统艺术中,艺术形象以时间的演进或空间的排列为中介,统一于一个有机整体之中,这样的有机整体试图尽可能再现一个统一的完整的世界。电影艺术则不同,现代摄影技术能够从不同的拍摄角度制造无限多的真实细节,但是,越细致入微地拍摄,就越需要将更微小、更独特的时空碎片从时空整体中割裂开来,由此,以时空为中介再现世界的方式将不再是电影艺术最根本的表达方式。相反,本雅明认为,只有像波德莱尔一样,破解形象(影像)在时空中的有机联系,才能以另外一种方式发现现代影像艺术表现完整客观世界的方式。

二

值得注意的是,在这段论述中,本雅明实际上并没有说明,波德莱尔是如何凭借某种“精神力量”,从照相机的底片中,把握完整的世界整体的。当真正研究了摄影、电影和广播等新的媒体技术之后,本雅明对电影影像本质的认识和表达变得更为清晰。通过《机械复制时代的艺术作品》这篇重要论文和一系列具体的电影批评文章,本雅明从以下方面完善了他的电影理论:首先,他认为电影影像来自于人工机器对客观世界的复制,而不是创作者对客观世界的模仿,这就决定了电影艺术是一种丧失了“灵韵”的图像艺术。其次,他指出丧失了灵韵的电影影像具有碎片化、个别化的特点,因此电影艺术的核心在于蒙太奇手法。一部优秀的电影作品并非将一系列图像按照线性的时空顺序、通过情节的组织构成的,相反,真正富有电影艺术最震撼人心的特点,恰恰是电影影像之间非连续、非线性的拼贴组接,从而让观看者在全新的视觉冲击中,寻找到把握世界总体的全新方式。

我们从《机械复制时代的艺术作品》开始,来详细分析本雅明对电影艺术的论述。首先要面对的就是灵韵这样一个概念。在本雅明看来,灵韵是手工制作的艺术作品和机械复制的艺术作品之间的最为致命的差别。灵韵概念其实包含了两个特点,一是时间的绵延和空间的有机统一,另一是具体作品呈现于人眼前时所具有的独特性。本雅明指出,灵韵是植根于传统的本真性,“(艺术作品作为)物的本真性(authenticity)留驻于其中,从其本源而来的一切可传达之物(transmissible)的精华,从其自然形态的保存到与之相关的历史证明,都蕴含着这种可传达的精华”^③。艺术作品并非简单的器具、画作或者书本,而是遗留了时间变迁印记的客观存在。例如,一个瓷碗本身并非一件艺术品,而是日常用具。可是,它晶莹的胎色、清晰的纹路、巧妙的器型,代表了宋朝官窑的某种特别的烧制工艺,凝聚了某位不知名匠人的心血,而纹路的瑕疵,以及岁月风化留下的痕迹说明它年代久远。不仅如此,通过这样一种岁月痕迹的引导,一件传统艺术作品实际上将观赏者带入了自己所在的历史场景之中,并以自己为中心,将那个历史时刻周围存在着的人和物当做作品的有机延伸,从而构成一个有机统一的小世界。因此,本雅明认为,灵韵的产生从根本上“来自于将艺术作品置入传统的环境之中,这一置入过程凭借一种仪式(cult)得以呈现出来”^④。本雅明以基督教教堂艺术为例,来说明灵韵融会时空的有机统一结构。基督教的礼拜堂也将信众的虔诚、宏大的穹顶和迷离肃穆的彩色玻璃画浑融为一体,从而激发了中世纪文明的圣洁、肃穆的气氛。而即便是当代的观赏者,只要沉浸到这种气氛中,就能欣赏和迷恋基督教艺术。由此,传统艺术的欣赏模式类似于一种仪式崇拜。欣赏者只有像宗教崇拜者那样被艺术作品激发的氛围所吸引,从而置身于作品、自身和周围历史

环境所构成的有机整体之中,才能通过作品建立起自身和传统文化之间的可感关系。也就是说,欣赏者觉得自己就是某个既定文化形态的一员,例如,看到维纳斯时,欣赏者仿佛进入了古希腊的神话世界,而由于认识到维纳斯这一形象虽然出自远古,欣赏者却仍然能让自己内心产生激荡,体验到文化传承中时间所留下的痕迹——传统,仍然影响着自己。因此,灵韵恰恰是通过作品,既激发了每一个欣赏者对文化传承是一个有机整体的信仰,又让他感受到自己置身于文化传承的时间洪流之中。简言之,欣赏者通过灵韵这个中介,才能体认到文化传统所蕴含的普遍性。

但是,这种对普遍性的感受,恰恰建立在某种特殊的载体之上,这种载体是艺术作品“在某处的独特存在”^⑤,这种“存在”恰恰保障了灵韵的第二个特点。究竟什么因素能产生这样一种独特存在呢?本雅明认为,存在着两方面的因素,首先是自然因素,比如风、雨和沙尘的侵蚀风化在雕塑上产生的痕迹,其次是人工因素,例如画作收藏者变更的证据、剧作不同的版本流变和其中的讹误,甚至历史学家对作品产生年代和时代背景的考证,所有的这些因素通通指向一个结果:某部伟大的作品恰恰产生于一个独特的时刻、独特的地点,受到独特的文化社会背景的影响,并出自独特的作者之手,从而成为一个独特的存在。在传统艺术中,创作者以手工和人力为媒介,再现人物的客观行动和景物的客观样态,这就导致了传统作品极难被大规模仿制,不仅如此,手工作品易于损坏和失传,例如,经典文学手稿会被篡改、伪造和销毁,雕塑作品容易被砸毁和风化。这样的特质让传统艺术品反而具有独特性和珍贵性,从而确保经典作品成为了一种独特的存在物。由此,我们可以推知,一件传统的艺术品越珍贵,越特殊,就蕴含了更多的文化积淀,其艺术魅力也就越大。因此,恰恰以其难以复制的独创性为载体,灵韵才能表现它的普遍性。

可是,电影恰恰是一门新生的艺术,其“新”既体现为电影作品产生于现代机械复制这样一种新的生产方式,又是因为这样一种生产方式导致了灵韵的丧失。这种丧失在电影影像中具有突出的表现。与传统艺术所制造的形象不同,电影影像的直接生产者从人变成了机器,这样一种转变导致了两个后果:一方面,虽然影像在局部上变得十分清晰,但却从它所在的统一时空领域中分割出来,成为客观世界碎片式的记录;另一方面,影像由此不再可能以自己为中心,构造一个有着准宗教氛围的文化—仪式空间。因此,欣赏者不再会对影像产生一种崇敬之感,反而会在欣赏影像时感到一种眩晕、错愕和疏离。本雅明指出,凭借摄影机,电影可以通过近景和特写手法,无限放大微观世界中的喧腾和欢闹,又可以通过广角和慢进手法,让本来汹涌激烈的宏大场景凝固静止起来^⑥。而电影影像的这一功能,实际上改造了欣赏者对空间的观看方式^⑦。实际上,和上文中他对想象的论述相似,在本雅明眼中,摄影(或是电影)器械恰恰成为人类进行形象创造的工具,通过它们所创造的变形、扭曲、令人眼花缭乱的景象,一个纷乱、激烈、充满动感、没有中心的世界向我们的眼睛敞开。总而言之,正如本雅明所说,“恰恰是通过相机,我们第一次发现了视觉的无意识,这恰似我们通过精神分析,发现了我们本能的无意识”^⑧。

尤其需要指出的是,蒙太奇成为电影影像组接的主要方式,这样一种方式代替了以“情节”为中心,按照绵延不断的时间顺序进行排列的传统叙事艺术,从而进一步消解了作品的“灵韵”。这样一个论断是本雅明的电影理论的一个难题。“蒙太奇”本来是俄国导演和电影理论家爱森斯坦电影思想的核心概念,这个词来自于法文“le montage”,原意是“装配”、“拼接”。在爱森斯坦的理论中,蒙太奇就是指影像之间(或影像和声音之间)的组接,并成为了电影结构的本质特征。本雅明是德国较早注意到爱森斯坦电影的艺术批评家,也是爱森斯坦理论的

支持者。1927年,他与属于格尔奥格学派(George Circle)的批评家奥斯卡·A. H. 施密茨就怎样理解《战舰波将金号》这部社会主义先锋电影展开了争论,并为爱森斯坦辩护^⑨。这足以见到蒙太奇手法对于他的思想的触动和影响。但是,有一个事实不容回避,即便在本雅明所在的时代,按照传统叙事方式拍摄的电影,甚至对传统名著改编的电影,在当时放映的电影中,仍然占到了相当大的比重,并获得了成功。为什么本雅明认为蒙太奇才是电影艺术构成整体的惟一手段呢?从《机械复制时代的艺术作品》中,我们发现了原因所在。首先,本雅明发现,电影演员不再能模仿一个完整的行动,相反,电影所显现的一个完整情节往往是导演在几个模仿镜头之中进行取舍、拼接所获得的结果。在传统戏剧舞台上,演员必须演完一整出戏才能离场,这就意味着演员必须作为剧中人全身心投入故事的发展、高潮、结尾,这种“入戏”也激发了正在看戏的观众完全沉浸在故事之中。而在电影表演之中,这样一种“人戏一体”的表演方式是不存在的,演员可以就一场戏中的某一片段反复表演多次,由导演选择最佳镜头,使之成为电影的一部分。这种表演方式使演员放弃了对故事发展进程的完整把握,而专注于某些具体细节的展示,从而失去了对表演进程的掌控感。与此同时,观众们沉溺于影像运动和故事情节的进展之中,眼光无法专注于欣赏主角的人格、姿态和语调,他们对影片的观看是不专注的。本雅明认为,“在戏剧观众看来,舞台上围绕麦克白的灵韵与围绕着麦克白表演者的灵韵不可分割”^⑩,而在电影中,情节已经被图像的剪接和处理代替。由此看来,无论从表演者的角度来看,还是从观赏者的角度来看,电影实际上通过机械复制这样一种制作手段,割裂了“人格”和情节的关系。因此,尽管相当部分的电影仍然以“情节”为影像运动的线索,这样一种情节恰恰是通过蒙太奇手法造就的“伪情节”,这种“伪情节”不再蕴含演员人格的独特性,相反,伴随着拷贝的大量复制,它们使观众的口味变得千篇一律。本雅明敏锐地察觉到这一点,他指出流行电影艺术激发了大众的明星崇拜,这种现象恰恰就是一种“伪灵韵艺术”,因为演员所在的位置被电影代替之后,观众对电影明星的崇拜并不是一种偶像崇拜,而是通过图像所进行的自我膜拜,而资本利用这样一种自我崇拜,实际上使工业社会中的人际关系被机械生产所异化。普通民众带着一天工作的倦意,在影像中找回一点人性,从而对电影影像中虚假的生活方式产生了一种依赖感,从而失去面对世界现状、反抗资本奴役的勇气^⑪。

可是,本雅明认为,这样一种通过蒙太奇“伪造”情节的手段具有两面性。一是由于灵韵的消失,电影中创作者和观众的关系发生了颠倒,演员和导演不再是电影的中心,影像结构对观众的吸引力是导演剪接影片时所要考虑的首要因素。从这方面看,似乎是观众在控制电影制作。另一是“凭借这样一种控制,电影资本却利用这个革命的契机服务于反革命的目的”^⑫,也即通过现代的大工业生产,观众受到电影影像的大规模“轰炸”,从而适应这种蒙太奇制造的“伪情节”,成为“追星族”,而电影艺术引导人们认识现代世界的新功能,反而被放弃了。

这是一种利用大众的自我崇拜、在电影中建立“伪灵韵”、试图重新控制大众的现代电影工业。而本雅明认为,真正优秀的电影作品恰恰通过蒙太奇手法,揭示现代社会中个人的存在状况和全新的世界图景。前现代世界中,那些被悠久的文化传统所保障的一切:对神圣的崇拜、信仰的绵延传承、个人和特定文化的共生关系,构成了个体和文化共同体在精神上的有机统一,这样一种统一集中地反映在传统艺术品的灵韵之上。而在现代社会中,个人被抽离了所在的文化共同体,在被驱逐了情感的机械流水线中劳动,在人际关系疏远的现代城市中生活,还忍受着资本的压榨和控制,而电影作品恰恰有能力地呈现了这样一种碎片状态的世界。本雅明进一步强调,电影影像仿佛浪漫派文学批评中经常讨论的镜像主题,通过反映拍摄对象的各个侧面,从而消解了它的完整性,而优秀的影像蒙太奇恰恰类似于睡梦中的无意识运动,

这种组合方式既保存了影像的碎片化特质,又在影像之中建立了的统一性^⑬。这可以更好地让欣赏者感受到自己在现代社会中的处境,从而理解现代世界的总体状况。

三

这样一种“不连续的统一性”恰恰是本雅明电影理论中最具悖论色彩、又最富有创造性的论断,但这种论断也使本雅明的理论立场变得极其矛盾暧昧。《本雅明选集》英文版的编辑布洛克(Marcus Bullock)撰文指出,这样一种立场往往也让大量评论者只顾及本雅明电影理论的一个侧面,而忽略了全面理解其意义。例如,理查德·沃林(Richard Wolin)仅仅看到本雅明反抗理性现代社会的审美批判,而忽略了本雅明理论立场的革命潜能,伊格尔顿则完全看到了本雅明的布莱希特式的革命立场,而将他的悲观的神学思辨剔除出自己的论证视点。布洛克指出,两位当代评论者都忽略了本雅明对这两种看似极度对立的立场所作的结合^⑭。而在本雅明的电影理论中,这种结合能够更为直观地呈现为“不连续的统一性”这样一种带有悖论色彩的表达。

如果我们再次重温本文的第一部分,这一表达在本雅明有关波德莱尔的论述中已经出现了。尽管波德莱尔承认世界的形象为破碎的照相机底片所记录,但是他却放弃了通过绵延的尘世时空来整合这些底片、呈现一种有限连续的统一图景。相反,他实际上通过否定这些记录去寻一种永恒的完整性。在这篇札记的我未引用的段落中,本雅明将波德莱尔看成一位先知,他承认现代社会是永恒天堂分崩离析的镜像,却通过精神的力量将天堂的本来面目揭示出来。

如果抛弃本雅明这类分析中的神秘因素,我们就能很好地理解,在本雅明的理论中,碎片式的电影影像和蒙太奇手法为什么会与对总体性的诉求结合在一起。布洛克指出,对本雅明电影理论的理解必须要和他在《历史哲学论纲》中对时间的理解相联系。本雅明反对均质、连续、线性的时空延续,而热爱打破时空序列、阻断平庸的历史延续时所产生的巨大的革命力量^⑮。反映在电影批评中,这种理论倾向就会体现为两个极端的融合,一方面,本雅明推崇卓别林电影和早期迪士尼卡通这种尽管赢得巨大声誉、在资本主义生产体系中却并非是“严肃作品”的电影,因为这样一种电影不追求情节的统一,而倾向于制造某种碎片化的效果;另一方面,他又非常推崇爱森斯坦的革命电影中的整体性力量。这两种产生于不同的意识形态土壤的电影惟一的共同特点,就是影像和结构上的革命性。

本雅明的电影批评倾向明确,他并不认为表达革命观念的电影作品在本质上是革命的,相反,在形式上具有革命性的影片却拥有巨大的革命潜力。这种形式上的革命性包含三个特点:1. 电影影像对伟大人格的消解,例如卓别林电影的主人公都是小人物,有着性格缺陷;不仅如此,在《大马戏团》(*The Circus*)之后,卓别林尽量不用化装,凭本色演出,这让观众从视觉观感上放弃了对主角的崇拜;又如,爱森斯坦的电影从来不用专业演员,而是让群众直接呈现在摄像机前,在拍摄《战舰波将金号》时,他甚至放弃了对水兵起义领导者形象的刻画。前者通过渺小化主人公来消解人们对主角的崇拜,后者通过普通群众的形象抹去了主角身上的光晕。2. 事件的发生过程通过影像的蒙太奇叠加得以表现,不强调时间的均质运动,反而突出个体在与宏观世界之间对立的互动关系展开的瞬间时刻。在《战舰波将金号》中,通过工人居住点的名称和景象的叠加,导演“激活”了原来死气沉沉的孤立建筑物,突出了革命洪流突然激发了万马齐喑的俄国社会这样一个现实。而在美国迪士尼喜剧和卓别林的电影中,表现外在

景观的影像和主角在运动中孤立而无所适从的状态,通过蒙太奇手法接续起来,例如米老鼠在面临险境时大难不死,卓别林在快速飞转的流水线上居然笨拙地跟上了节奏。3. 在很多镜头中,蒙太奇手法推出了个体和环境的巨大反差,让观众在震惊体验中,把握自身在世界中的位置。例如,在卓别林的喜剧系列和美国早期流行动画之中,主角往往以弱小的状态进入社会环境造就的巨大险境之中,在英美流行喜剧中,卓别林被扔进拳击场,米老鼠模仿查尔斯·林伯格(Charles Linberg)驾驶飞机进行超级英雄的飞行历险。这样一种影像产生了喜剧性和愉悦感,却又让人们体验到小人物的无力。而在爱森斯坦的革命电影中,观众的体验是相反的,《战舰波将金号》的开场刻画了俄国社会阴沉无力的全景,“腐败牛肉”事件这样一个细小的导火索紧跟着出现了,然后便是革命进程的全景式铺开。欣赏者先体验到了个人的无力感,然后立即被革命这样一种全面进行的壮观行动所激励,经历了瞬间由沮丧转变为昂扬的情绪体验。尽管上述两种影片的艺术和艺术格调完全不同,但是,观众获得的批判性思考恰恰来自于电影影像所激发的震惊体验。

本雅明认为,正是这样一种震惊体验激发了大众对自身处境的认识,从而让他们产生某种既带有批判性又有着某种理想的阶级意识。本雅明并不反对任何带有倾向性的艺术,但是他反对任何“坏”的倾向性艺术。这种“坏”的倾向性艺术实际上就是伪造“灵韵”的艺术。就电影艺术而言,对这种灵韵的伪造表现为以塑造主人公人格为中心,通过线性绵延的时间展开情节的戏剧式电影。无论在社会主义苏联、法西斯国家还是欧洲民主国家,这种电影意味着通过影像控制大众,从而消弭批判意识,维护统治者的利益。而真正进步的电影并不掩盖世界的实质。无论在英美国家的中产阶级爱情电影,还是在德意等国的法西斯宣传片之中,影像和情节中虚假的时空统一实际上掩盖了现代社会中个体的孤立和异化,只有在那些不成为“正剧”的喜剧片和动画片中,这样一种孤立和异化才以一种带着喜悦的无奈呈现出来。而好的电影拒绝在循序渐进的时空顺序中将孤立的影像统一起来。这点体现在本雅明对爱森斯坦的赞扬中。他认为,在爱森斯坦的电影中,工农群众集体直接成为演员,个人的阶级觉悟与革命和社会主义建设之间的关系并没有以时间顺序呈现出来,而是通过蒙太奇手法完全蕴含在每一幅影像内部各个要素的张力之中^⑩。这就用影像之间共时的统一性代替了传统叙事艺术中以时间为轴的统一模式。显然,在本雅明看来,像《战舰波将金号》这样的在技术上、形式上和内容上都优秀的社会主义电影,实际上实践了波德莱尔式的先知神话,因为这样的艺术形式暗喻着他对终结均质、线性的历史时间,颠覆现有秩序的革命真理的向往,这种精神恰恰暗合了波德莱尔通过否定尘世时间、把握世界永恒统一实质的先知精神。

因此,本雅明的电影理论并非仅仅是他对电影影像或是电影艺术本质特征的描述,而是他对现代社会中人们通过艺术感知世界、理解自身异化处境的手段所进行的探索和挖掘。如果抛弃他理论言说中的神秘主义因素,本雅明的电影理论是他艺术哲学思想得以更为清晰贯彻的一个平台。他认识到,在现代社会中,随着工业的发展和资本对世界的统治,每个人都被迫离开自身所归属的宗教—风俗共同体,去面对抽离了情感和个体差异的工业社会。电影恰恰具有清晰呈现这种社会状况、批判现状以及揭示可能出路的特性。可是,本雅明明白:电影影像既有社会批判功能,又有沦为反动政治宣传工具的潜在危险。他对艺术作品中灵韵的消逝充满悼惜之情,也对法西斯主义者借助电影工业中的“伪灵韵”控制大众的行为充满了警惕。因此,他的电影影像批判将碎片化的现实和总体性的理想结合在一起,给人否定现实的期盼,却不把这样一种期盼落在任何一个尘世的人格和偶像之上。值得一提的是,本雅明将自己后期的著作《拱廊计划》等同于一种“文字蒙太奇”(literary montage)^⑪,他以片段的形式加工

罗列材料,在保持它们的碎片状态的同时,却让它们呈现出资本主义盛世时代巴黎的全貌。在这部未完成的“文字蒙太奇”之中,本雅明和爱森斯坦、卓别林一样,以更大的雄心和魄力协调一种片段和整体的统一,从而呈现出一种灵韵消逝之后的世界图景。而这恰恰是他对现代电影艺术发展趋势的期许。

- ①② Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol.1, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 280, p. 361.
- ③④⑤⑥⑦⑧⑩⑪⑫⑬ Walter Benjamin, *Selected Writing*, Vol. 3, Cambridge: Harard University Press, 2002, p. 103, p. 105, p.103, p. 117, p.117, p.118, p.112, p.113, p.113, p.117.
- ⑨ Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 2, Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 23.
- ⑭⑮ Cf. Marcus Bullock, “The Rose of Babylon:Walter Benjamin, Film Theory, and the Technology of Memory”, *Comparative Literature*. (Dec., 1988): 1098—1120.
- ⑯ 这典型表现为《战舰波将金号》中象征形象与现实情形在同一画面上的叠加。《战舰波将金号》中石狮子的睡、蹲、站三个特写镜头的蒙太奇,为人称颂,原因在于,观众理解了导演插入石狮子的用意,象征着沉睡猛醒乃至抗争,又比如黑白片中惟一一处色彩的红旗,无疑表现人民对这场战争的信心和战争结果的必然胜利。
- ⑰ Walter Benjamin, *Arcade Project*, trans. Howard Eiland and Kevin Melaughlin, Cambridge: the Belkarp Press of Harvard University, 1999, p. 231.

(作者单位 北京外国语大学外国文学研究所)

责任编辑 容明

本 刊 声 明

根据读者反映,近期有不法者冒用“《文艺研究》编辑部”和本刊“编辑室”名义向高校及科研单位读者征稿,并提供银行帐号以收取“编校和印刷成本”费用。对此,本刊特声明如下:《文艺研究》编辑部从未委托任何个人或机构,向读者(作者)及相关单位征稿并收取费用。本刊也未授权任何个人或机构承办稿件推荐及代理业务。对于非法冒用《文艺研究》杂志名义从事有偿征稿活动的任何个人和机构,本刊将保留追究其法律责任的权利。

特此声明。

《文艺研究》编辑部