

艺术事件观下的物性与事性

——重读本雅明《机械复制时代的艺术作品》

卢文超

内容提要 在艺术事件观看来，艺术品是物性与事性的统一。由此视角重读本雅明的《机械复制时代的艺术作品》可以发现，本雅明认为艺术品有物性层面和事性层面，两者的结合构成了它的本真性，这让艺术充满了灵韵。机械复制可以完美地复制艺术的物性，但无法复制艺术的事性，这导致了灵韵的丧失，也使本真性荡然无存，对此本雅明表示惋惜。与此同时，灵韵的丧失也让艺术获得了革命和解放的潜能，对此本雅明充满期待。《机械复制时代的艺术作品》中隐藏着物性与事性的基本矛盾。本雅明的思考给我们很大启发，但也有其不足和缺陷。他所谈的是艺术的内部事性，而不是外部事性，这就错失了重新赋予灵韵的可能性。

关键词 艺术；物性；事性；本真性；灵韵

近年来，“事”越来越成为国内学界关注的一个重要话题。一般来说，“事”与“物”相对，如果说“物”是与人相对的存在，侧重对象的结构和形态，那么“事”则是人的活动及其结果，是一种动态的过程，侧重实践的秩序。两者虽然侧重点不同，但具有紧密的关联。“人通过‘事’而与‘物’打交道，在此意义上，人与‘物’的关系，乃是人与‘事’的关系为中介。‘物’唯有融入于‘事’，才呈现其多样的意义；‘事’的展开过程，也是‘物’的意义不断呈现的过程。”^[1]人们通过“事”把握“物”，两者不可分割。落实到艺术领域，“物”与“事”在艺术作品中是统一的，高建平认为：“艺术评价要实现美学标准与历史标准的统一，原因在于艺术在性质上就是美学价值与历史价值的统一体。这种统一，就体现在‘事件’上。对艺术品的理解，要从它的‘事件’的性质来理解。”^[2]在他看来，艺术的事件性即它的美学价值与历史价值的统一。如果我们将美学价值理解为“物”的层面，历史价值理解为“事”的层面，那么事件性就是“物”的层面与“事”的层面的统一。正如笔者所指出的，这实际上是物性与事性的结合^[3]。简言之，艺术是一

种事件，这种事件是艺术的物性与事性的统一。由此视角重读本雅明的《机械复制时代的艺术作品》，会对这篇重要文章形成更清晰、更深入的理解，并解决人们在对本雅明的解读中所存在的一些困惑。

在论述艺术品时，本雅明区分了两个层面：物质性层面和关系性层面。他指出：“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。”^[4]在本雅明看来，艺术品的独特存在就由这两个层面构成。我们将前者称为物性层面，将后者称为事性层面。最完美的复制品只能复制原作的物性层面，却无法复制它的事性层面。如果说原作是事中之物，那么复制品则抽空了原来之事，只留下物。这就是为什么本雅明会说：“即使最完美的艺术复制品中也会缺少一种成分：艺术品的此时此刻地性，即它在所处之地独一无二的此在。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。”^[5]

对此，艺术哲学家阿瑟·丹托的思考正可与本雅明的观点相互映照与发明。丹托指出，两个物品外形一模一样，却可能具有不同的意义，比如沃霍

尔的《布里洛盒子》和商场里的布里洛盒子，一个为艺术品，一个则仅仅是商品。尽管在物性层面上，两个布里洛盒子难以分辨，但它们的内在意义并不相同。这种“不同”是在事性层面上而言的。换言之，物是外形相同的物，但由于处在不同的事中，物与物也就截然不同。显然，丹托所指出的“形同神异”现象也是本雅明所论述的复制品与原作之差异的精髓所在：所谓形同，是物性层面的相同；所谓神异，是事性层面的差异。可以说，这是我们重新解读本雅明《机械复制时代的艺术作品》的一把钥匙，因为他的一系列重要概念都是围绕物性和事性而建立的，而他在偏重物性还是偏重事性的问题上犹豫不决，这造成了这篇名作的内在矛盾之处。

一 从物性与事性解读本雅明的 核心概念

1. 本真性

在本雅明看来，本真性就是原作的“此时此地性”^[6]。艺术的本真性“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”^[7]。在此，本雅明清楚地指出，事物的本真性包括两个层面，即物性（“物质上的持续”）与事性（“注入其中的历史性见证”）。本真性就是物性和事性的统一。

在本雅明看来，艺术的物性与本真性具有重要关联，但并不是本真性的全部。“对青铜器上的铜绿进行化学分析”^[8]，即对它的物性进行分析，这或许有助于确定它的本真性，但并不等同于它的本真性。换言之，原作的物性只是本真性的要素之一，而不是它的全部。本真性还包括事性因素。这种事性就包括艺术的起源。对本雅明来说，起源对本真性具有非常重要的影响。沃林就指出：“本雅明把‘本真性’标准称作‘起源理念的中心特征’，或者‘现象中的起源特征’。通过这种规定，他希望强调每个原初的现象都拥有一种能够把它与我们在历史中所遭遇的大多数经验现象区分开来的独特性。”^[9]由此来看，艺术的本真性包括物性和事性两个方面。本雅明认为：“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的见证，但那是物的权威性所在。”^[10]我们可以将之视为本雅明对物性与事性之间关系的论述，在他看来，事性建立在物性的基础上，物性的权威来自事性，两者具有非常紧密的关系。

因此，本真性是物性和事性的统一。我们只能复制艺术的物性，而不能复制艺术的事性，由此可以理解本雅明对复制与本真性之间关系的判断。本雅明认为，当复制是手工复制时，并未完美复制物性，因此原作对复制品是优胜的，“原作在碰到通常被视为赝品的手工复制品时，就获得了它的全部权威性”^[11]。进入工业社会之后，机械复制可以实现对原作物性的完美复制，但这种完美复制使作品本身与“人”的关系不见了，由此造成了作品“事性”的缺失，这就是本雅明所说的“物品物质上的持续与人没有了关系”，“历史地注入某物的见证就难以确凿了”。归根到底，它无法复制原作的本真性。因此，本真性的“整个领域与技术复制……无关”^[12]。正是事性的不可复制，导致了复制品本真性的丧失。

本雅明比较了电影与戏剧这两种艺术的本真性。在他看来，与戏剧相比，电影缺乏本真性。他对舞台演员与电影演员进行了比较：“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。”^[13]在本雅明看来，舞台演员的表演是连贯的，具有灵韵（Aura），而电影演员的表演是零碎和拼贴的，并不具有灵韵。

“登台表演的演员进入了角色，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。”^[14]对此，本雅明举了一个很生动的例子。电影导演要求演员表演被敲门声吓了一跳，但演员表演得并不到位，因此导演采取了其他方式获得这个效果。当演员走进摄影棚时，他让预先埋伏的人从演员背后开一枪，演员惊慌失措。导演将这一时刻的惊慌拍摄下来，并剪贴到电影中。可以设想，在戏剧演出时，演员听到敲门声而惊慌失措是在现场的情境中的；在电影中，它可以脱离

情境，可以是任何一种场景中的惊慌失措，因为人们可以对它进行剪辑，演员在其他场景中惊慌的表情就可以变成电影特定场景中所需要的表情，本真性的意义已经丧失。或者更准确地说，原本这种惊慌失措是嵌入某个特定事件的，在去事件化后，它嵌入了新的事件。因此，它只是与场景中本应有的惊慌失措外形相似，但原有的意义与其并不相同。

总体来说，在本雅明看来，本真性是物性与事性的统一，两者缺一不可，机械复制导致了事性的丧失，也就是灵韵的丧失。

2. 灵韵

什么是灵韵？本雅明说：“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。”^[15]在机械复制中，究竟是什么东西流失了呢？并不是原作的物性，因为物性在此过程中反而有可能被加强，在机械复制中所流失的是原作的事性，这正是机械复制无法复制的东西。本雅明认为：“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，因此就用众多的复制品取代了物可以给人的独一无二的感受。”^[16]复制品的物性取代了原作物性与事性的统一，因此取代了原作可以给人的独一无二的感受。如果说原作的物是事中之物，那么复制品的物则是无事之物^[17]。事中之物是独一无二的，因此具有灵韵；无事之物则是可以批量复制的，因此丧失了灵韵。格罗伊斯认为，灵韵是“艺术作品与其所在场地的关系，与其外部语境的关系”^[18]。换言之，灵韵的本质不在于物性，而在于事性。原作有特定的场所，并且通过这一场所它才作为独特的物品进入历史，而复制品是“虚拟的、无场所、无历史的”^[19]。这种转变正是原作从“事中之物”向“无事之物”的转变。格罗伊斯从地理空间的角度对此进行解读，与我们所说的事性的角度是一致的，只不过从概念的涵括性上来说，地理空间属于事性的一部分，事性要比地理空间更广泛。

本雅明以自然事物的灵韵来说明历史事物的灵韵。他指出：“历史性事物……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。”^[20]可以说，本雅明所说的自然事物的灵韵，关键之处并不仅仅在自然事物本身，而在于它所处的一个情境，并且人也身处这个情境中，而不是在它之外。因此，人并不是在看，而是在呼吸，在体验，“呼吸着那山或那树的灵韵”。如果说山或树的物性是我们在照片上看到的它的外形，那么它的灵韵则包含了事性因素，相当于我们走到那个情境中。这不仅是在外面观赏，而是沉浸在里面体验。只有这样，我们才能感知到它的灵韵。换言之，灵韵不是用眼睛来看的，而是用身心来体验的。对灵韵的体验“在于主体的精神状态和感受能力，或曰主体和客体、观察者和被观察者之间的一种引力（力场）。”^[21]“呼吸”使人走出被动休憩状态，灵韵的体验“永远离不开人物主体，离不开‘感应’”^[21]。对此，沃林指出：“要感知一个客体的灵氛，就意味着赋予它人性化的、有生命的、通常属于人与人之间的关系的显著特征。要给无生命的客体赋予超越其简单存在性质的发射信号的能力和属性，意味着必须怀着手足之情而不是用操控的方式去感受它们。”^[22]在这个意义上，灵韵“指向所有物，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”，“其关键有二：（1）独一无二，不可复得；（2）远与近，人与物的神秘交融”^[23]。由此可见，本雅明所列举的自然事物之灵韵的关键处，就在于它是人体验的事件，而不是人观看的物品。

正是在此意义上，本雅明指出了灵韵消失的现代原因：“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。”^[24]为何本雅明说灵韵的衰竭与大众意义的增大有关？大众如何导致了灵韵的衰竭？本雅明认为，大众渴望物的贴近，这种“贴近”不是人走入物的情境中，而是物通过机械复制走到眼前来，通过机械复制，以复制品取代原作本身，这导致了灵韵的衰竭。换言之，人们再也无法沉浸在原作的事性之中去欣赏它的物性，而是将其物性与事性剥离，单纯地欣赏它的物性本身。这就是本雅明所说的：“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‘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。”^[25]因此，事物的独一无二性消失了，而消失的正是它的事性层面。人们只是看到眼前之物，而不再关注它所处的事性的关联。

本雅明提示我们，这种情况不仅仅发生在艺术领域，而且也波及到其他领域，“这是一个具有症候意义的进程，影响所及超出了艺术领域”^[26]。他指出：“由于资产阶级发生了蜕变，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。”^[27]由于资产阶级的变化，对物性的消遣取代了对事性的关注，灵韵的消失不可避免。

在此可以澄清一个经常容易混淆的问题，那就是本雅明所说的本真性与灵韵的关系。在不少学者的论述中，两者基本是等同的^[28]。但根据以上论述可以看到，本真性并不等于灵韵。对一件作品而言，本真性是它的物性和事性的统一，灵韵则是它的事性层面。这是我们应该注意的一个差别。

3. 膜拜价值与展示价值

艺术的事性具有何种价值？物性又具有何种价值？就此，本雅明提出了膜拜价值与展示价值的区分，认为在对艺术作品的接受中有两个侧重点，“一种侧重于艺术品的膜拜价值，另一种侧重于艺术品的展示价值”^[29]。关于艺术品的膜拜价值，本雅明论述说：“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。”^[30]可以看到，艺术品的唯一性价值来自礼仪，这种礼仪就是它的事性价值，而不是它的物性价值。伽达默尔认为，艺术品在诞生时是“膜拜空间或社会空间中有意义的生活功能的载体”，而“在进入我们这个受特定历史影响的生活世界之后”，就“成了纯粹的审美和历史享受的客体”^[31]。伽达默尔所说的前者属于艺术的事性价值，而后者属于艺术的物性价值。对艺术品的事性而言，它所具有的是膜拜价值；对艺术品的物性而言，它所具有的是展示价值。膜拜价值是用心去体验的，而展示价值是用眼睛观看的。这似乎也预示着我们进入了视觉文化时代。

在讨论摄影时，本雅明认为，“照相摄影中，

展示价值开始全面抑制膜拜价值”^[32]。摄影所拍摄的物品是我们陌生的，它们的事性是我们所不熟悉的，因此与我们无关，所以在欣赏摄影时，我们关注的是其物性，即形式之美。正是在此意义上，本雅明说，人像摄影是最后一道防线。因为人像照片中是我们熟悉的人，比如远方的心上人，这是有故事的，或者说有事性的，因此图像的膜拜价值才可以呈现，“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”^[33]。人像的意义就在于它还具有膜拜价值，而不仅仅是展示价值。但是，本雅明指出，这种膜拜价值慢慢地也会消失：“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。”^[34]

在本雅明看来，从膜拜价值到展示价值是一种历史的演变：“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。”^[35]从膜拜价值到展示价值的变化“勾勒出了艺术接受的历史演变”。换言之，在西方，存在着从注重艺术事性到注重艺术物性的转变，机械复制技术对这一转变推波助澜。因此，本雅明说：“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。”^[36]

实际上，本雅明对展示价值的论述，正好呼应了西美尔对现代性碎片的理解。在西美尔看来，由于劳动分工的存在，产品的灵韵丧失了：“对于消费者而言的产品的主动灵韵也消失了，原因就在于现在的商品是独立于消费者而生产出来的。”^[37]西美尔指出了产品的“非个人起源性和轻易替代性”^[38]。这种“非个人起源性”正是产品的非事性，它所导致的是“轻易替代性”，即物的可替代性。这与本雅明所说的机械复制意义一致。人的心灵无法栖息在这种只有物性而没有事性的商品上，这就是我们亲手制作的一个布娃娃与我们购买的一个芭比娃娃的区别。前者我们投入了情感，制作过程本身就是布娃娃的一部分；而对后者，我们只投入了金钱，很难像对待自己亲手制作的東西那样向它投入“意愿和感情”。因此，对后者而言，膜拜价值

已经消失，只剩下展示价值。对西美尔来说，这就是它的“橱窗品质”，这种“橱窗品质”的增长是由展览导致的^[39]。

二 物性还是事性？——本雅明的摇摆与矛盾

如上所述，物性和事性贯穿了本雅明的核心观念，即本真性、灵韵、膜拜价值和展示价值。那么，本雅明是偏向艺术的物性还是事性？在这个问题上，本雅明并没有做出直截了当的选择，相反，他在两者之间犹豫摇摆，造成了自身理论的矛盾。这主要体现在他对机械复制技术暧昧不明的态度上。

一方面，他认为机械复制摧毁了本真性，“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”^[40]，而艺术品的即时即地性就是它的本真性。另一方面，他也肯定了机械复制所具有的革命潜能。尽管机械复制无法复制本真性，即无法复制物性与事性两者的统一体，但它可以复制物性，并在对物性的复制上具有不可小视的能量。首先，它“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”，将物性更为突出地展现在我们面前；其次，它“能把摹本带到原作本身无法达到的境地”，将物性去语境化，去事件化，让更多的人欣赏^[41]。在这个过程中，原作的物性一方面得到了放大，一方面又得到了传播。如果前者像是一个显微镜，后者则像是一个广播台^[42]。这就是本雅明所称赞的技术的潜能。对社会政治革命来说，这种技术的潜能至为重要。而本雅明的暧昧和矛盾就清晰地体现于此：复制技术消灭了原作的事性，却凸显了其中的物性。对前者，本雅明是哀叹的；对后者，本雅明又满怀期许。

这可以从本雅明对电影的矛盾态度中清晰地看到。一方面，正如上文所述，本雅明看到了电影本真性的丧失，尤其是在与戏剧的对比中，电影的拼贴性、碎片化清晰可见。另一方面，本雅明也发现了电影的革命潜能。电影通过使用蒙太奇制造了一种震惊效果，这打破了传统资产阶级艺术观赏者的全神贯注状态，制造出了一种异化效果，使观赏者承担起积极的、批判的角色^[43]。就此，沃林评论说：

“本雅明称，艺术的制作与接受的技术条件的变化与传统形成了具有世界历史性质的决裂，这一决裂有效地废除了艺术先前的礼仪或膜拜基础，为艺术的政治功能的优势发挥铺平了道路。”^[44]这就是本雅明所希冀的革命效果。

本雅明对技术的乐观态度曾引发阿多诺的不满。在阿多诺看来，本雅明高估了机械复制艺术带来的结果的进步性。他认为，电影特别容易被现有政权所利用，以实现诱骗性和控制性的意图，正如法西斯主义者和资本家所做的那样^[45]。因此，去灵韵化的机械复制艺术更容易屈从于控制的目的，而不是解放的目的，更容易屈从于与大众意识形态的合作，而不是对大众进行政治启蒙^[46]。换言之，虽然机械复制艺术具有本雅明所期待的革命潜能，但它同时也可能具有“反革命”的潜能。机械复制技术具有政治能量，在这一点上，阿多诺与本雅明的认识一致，但这种力量是中性的，它既可以用于革命，也可以用于反革命。本雅明过于乐观地倒向了前者，阿多诺则提醒了后者的可能性。

对本雅明著作中的这种矛盾性，学界有不同的解读。在沃林看来，本雅明的《机械复制时代的艺术作品》显然是偏向革命的，这是本雅明“所有公开出版物中最具马克思主义和布莱希特风格的作品”^[47]。在革命思想的影响下，本雅明追捧技术的解放潜能，而贬斥传统艺术的灵韵氛围。换言之，本雅明追捧的是物性，而贬斥的是事性，沃林认为这导致了不良后果：“本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中，很不辩证地贬斥为‘反革命’的传统艺术的灵氛方面或积极方面，包含一种不可缺少的乌托邦要素，这是至今尚未兑现的幸福允诺，如果抽象地否定，它就会迫使艺术沉沦为社会生活的功利机器上的另一个零件。”^[48]但沃林看到了本雅明后来立场的转变，《讲故事的人》和《论波德莱尔的几个主题》表明，“对于独特的、非机械复制的灵氛艺术献身其中的合理化发展过程，本雅明在1936年的态度是无条件地拥护，而到了1939年，他的立场则有所改变，承认这一过程事实上导致了意义潜能不可避免的消解”^[49]。之所以如此，是因为本雅明重新认识到了，“技术进步在艺术领域的应用，并不自在自为地导致艺术能够沿着进步和

解放的路线被改造……传统的灵氛艺术并不就是反动的，也可以充当存放过去年月的希望和热望的宝库，也同样可以发挥推动改变当下的重要功能——没有它，只能带来最严重的后果”^[50]。

那么，本雅明是不是就像沃林所指出的那样，在《机械复制时代的艺术作品》中一边倒地拥护机械复制技术、谴责灵韵呢？实际上并非如此。对灵韵的消失，本雅明的论述中也蕴含着哀叹的成分。如前所述，本雅明对灵韵的描述充满诗意，让人神往，并没有流露不满之意。他曾对比戏剧与电影，认为戏剧中演员的表演富有生气和灵韵，而电影中演员的表演缺乏灵韵。他在一条脚注中表明了他对两者的评价：“《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……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。”^[51]由此可见，在本雅明看来，从美学角度来说，具有灵韵的艺术要优于缺乏灵韵的艺术，灵韵的丧失让人惋惜^[52]。实际上，这成了人们后来批判大众文化的出发点：“像‘氛围的丧失’，‘唯一性’的丧失，‘祛魅’等术语，都构成了对大众文化产品的否定与不屑。”^[53]

因此，本雅明在这篇文章中的态度是矛盾的，并没有一边倒地倾向于为机械复制技术唱赞歌。“他一方面赞美技术复制（特别是先锋派艺术）给文学艺术带来的巨变，认为这是大势所趋，人们处在一个‘艺术裂变的时代’；另一方面，他又不无尚古怀旧的倾向，哀叹传统艺术之光晕的消散及传统价值观的式微。……这里所体现的，其实是存在于本雅明思想中的‘革命’与‘艺术’的矛盾。”^[54]对灵韵的消失，本雅明一方面乐观其成，另一方面忧心忡忡。这是因为，“从正面来说，艺术品的可技术复制性有利于大众接近艺术，激发大众民主的政治潜能；从负面来说，‘祛魅’不仅意味着形象的贬值，而且意味着经验的贫乏、想象力的萎缩”^[55]。按照沃林的观点，本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中并没有矛盾，他的矛盾是《机械复制时代的艺术作品》和《讲故事的人》《论波德莱尔的几个主题》之间的矛盾，是前期与后期之间的矛盾，但事实上，本雅明的《机械复制时代的艺术作品》内部就存在矛盾，是一

种空间并列的矛盾。

从事件的角度而言，这种矛盾就是，本雅明对物性与事性的强调，是在历史过程中渐次发生的，还是在《机械复制时代的艺术作品》中同时并存的。根据本文的解读，后者可能更确切些。如果原作是事中之物，复制技术所创作的复制品则是无事之物。从事中之物到无事之物，丧失的是艺术的灵韵，对此，本雅明表示惋惜，同时，因为无事之物脱离了事的束缚，就具有了新的潜能，尤其是社会革命的潜能，这又是本雅明所称赏的。如果说前者注重的是事性，后者则注重的是物性。由此可见，本雅明在物性与事性之间犹豫不决。

综上所述，从物性与事性的角度对本雅明的《机械复制时代的艺术作品》进行重新解读，就会发现，艺术的本真性即物性与事性的统一，而技术复制只能复制艺术的物性，无法复制它的事性，由此造成了灵韵的消失。与此同时，对艺术物性的复制，强化或扩大了它的呈现强度，这造成了侧重物性的展示价值对侧重事性的膜拜价值的取代。通过物性与事性的角度，我们不仅可以对本雅明的核心概念进行重新解读，厘清它们之间的关联，还可以发现本雅明的内在矛盾之处。对复制技术，本雅明既从物性的角度为其欢呼，也从事性的角度哀叹它所造成的灵韵消失。

本雅明的论述具有重要意义，同时也具有自身的局限。本雅明讨论的事性是艺术内部的事性，而不是艺术外部的事性。例如，他认为，如果其拍摄的对象是我们熟悉的人，该照片就会具有膜拜价值，这个人位于照片之中的。换句话说，按照本雅明的观点，拍摄对象与我们有无关联，直接影响到照片本身与我们的内在关联，因而影响到照片对我们来说是否具有膜拜价值。实际上，在另一种情况中，如果照片是关于我们所不熟悉的风景区或城市的，而其拍摄者是我们远方的心上人，虽然它的内容与我们无关，但它的拍摄者与我们具有关联，也就是说，照片与我们有外在的联系，那么，它不仅具有展示价值，也会带给我们心灵的颤动，也会具有灵韵。而本雅明并没有看到这一点。例如，本雅明认为，阿杰拍摄的巴黎是“无人的巴黎街区”，“有人说，他把巴黎街区当成一个作案现场去拍摄了”，这证明了他所理解的“当人像退出摄影时，展示价值便

开始凌驾于膜拜价值之上”^[56]。但这只是就艺术内部的事件而言。对艺术外部的事件来说，则并非如此。这是因为，无论阿杰拍摄的巴黎是怎样的无人区，对阿杰的家人和朋友来说，难道这些照片没有膜拜价值么？这种膜拜价值难道不是与本雅明所说的“远方的心上人”的人像带来的价值一样么？

虽然机械复制时代的艺术灵韵消失了，但这种灵韵并非不可复得。由于灵韵并非原作的物性，而是原作的事性，因此，这种事性尽管可能会消失，尽管无法通过技术复制而获得，却可以通过讲述而重新获得，“叙述并非物的固有属性。所以，当一物获得了一种历史叙述，便有了生命的灵光，不管其本身为原物或复制品”^[57]。因此，当事中之物变成无事之物后，依然可以通过进入新的事件，重新变成事中之物，重新获得新的灵韵。只不过，在流变过程中，灵韵可能有所不同。

[本文系国家社会科学基金青年项目“当代英美文艺社会学思想研究”（批准号16CZW012）阶段性研究成果]

[1] 杨国荣：《基于“事”的世界》，《哲学研究》2016年第11期。

[2] 高建平：《从“事件”看艺术的性质》，《文史知识》2015年第11期。

[3] 参见卢文超：《从物性到事性——论作为事件的艺术》，《澳门理工学报》（人文社会科学版）2016年第3期。

[4] [5] [6] [7] [8] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [20] [24] [25] [26] [27] [29] [30] [32] [33] [35] [36] [40] [41] [51] [56] 瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，《艺术社会学三论》，王涌译，第48页，第48页，第48页，第50页，第49页，第50页，第49页，第49页，第68页，第69—70页，第51页，第51页，第53页，第53页，第54页，第51页，第86—87页，第58页，第54—55页，第61页，第61页，第60页，第59页，第50页，第49页，第50页，第61页，南京大学出版社2017年版。

[9] [22] [43] [44] [45] [46] [47] [48] [49]

[50] 理查德·沃林：《瓦尔特·本雅明：救赎美学》，吴勇立、张亮译，第100页，第242页，第194页，第194页，第198页，第198页，第188页，第229页，第242页，

第229—230页，江苏人民出版社2017年版。

[17] 可以说，本雅明通过艺术表明，事中之物若丧失了事就会丧失原先的意义，杨国荣则从与本雅明相反的角度提出，我们对物的理解只有在事中才得以生成和确定。参见杨国荣：《基于“事”的世界》，《哲学研究》2016年第11期。

[18] [19] 鲍里斯·格洛伊：《艺术力》，杜可柯、胡新宇译，第75页，第75页，吉林出版集团股份有限公司2016年版。

[21] [31] [54] 方维规：《20世纪德国文学思想论稿》，第144页，第171页，第153页，北京大学出版社2014年版。

[23] 王才勇：《灵韵，人群与现代性批判——本雅明的现代性经验》，《社会科学》2012年第8期。

[28] 比如，方维规认为“艺术作品的本真性亦即光晕，并不基于物质层面上的、与复制品不同的独一无二，而在于审美上的独一无二的性质”。这里就存在将本真性与光晕（即灵韵）等同的倾向。参见方维规：《20世纪德国文学思想论稿》，第150页。

[34] 瓦尔特·本雅明：《摄影小史》，《艺术社会学三论》，王涌译，第14页。

[37] [38] [39] 转引自戴维·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，第122页，第123页，第124页，商务印书馆2013年版。

[42] 对本雅明所说的这两点，唐宏峰认为，“复制根本上并不是艺术如何生产出逼真的副本的问题，而是艺术品如何离开其出生的地点而进入无限流通的问题”。学者们倾向于强调第一点，而忽视了第二点。参见唐宏峰：《艺术及其复制——从本雅明到格罗伊斯》，《文艺研究》2015年第12期。

[52] 朱国华认为，在中国学界，对本雅明这篇名作的解读过于偏向他对灵韵消失的慨叹和感伤，而忽略了他的政治层面。参见朱国华：《别一种理论旅行的故事——本雅明机械复制艺术理论的中国再生产》，《文艺研究》2010年第11期。

[53] 刘旭光：《复制品与艺术的美——艺术的技术复制礼赞》，《中国图书评论》2016年第9期。

[55] 周计武：《形象的祛魅——论本雅明的视觉思想》，《上海大学学报》（社会科学版）2016年第4期。

[57] 唐宏峰：《艺术及其复制——从本雅明到格罗伊斯》，《文艺研究》2015年第12期。

[作者单位：东南大学艺术学院]

责任编辑：何兰芳