

於視覺與感官的交錯點：靈光乍現 ——班雅明之於現代社會劇變的震驚體驗

Sight Interlaced with Sensation, the Appearance of Aura
--Benjamin's Astonishment about the Upheaval of Modern Society

王人英

WANG, Ren-ying

國立高雄師範大學 美術學系 研究生
Graduate student, Department of Fine Arts
National Kaohsiung Normal University

摘要

那裊裊吹拂的靈光，原指精神的存在，是一種樸素自然的美感。班雅明以之為應證現代性技術社會劇變撞擊的感官體驗，由撞擊而思想凝結為單子、而視覺浮現的恍惚光暈，提出了靈光美學。靈光不只是精神存在，並且和視覺表達、感官體驗相聯繫，具體體現社會圖像。在現代都市經驗撞擊下，那恍惚浮現的靈光嘎然消逝，速度改變了眼睛凝視沈思的美感經驗，班雅明叫喚那消逝中的靈光，喚回現代主義以前樸素自然的審美經驗，說明感受模式的改變是社會更迭的一種表現，指出當代社會的變化。這也就是靈光的美學意義，是一種視覺和感官的辯證，對現代性文明影像進行反思，而展開美感經驗的重建與文化批判的視野。

於消逝的靈光中，站在當下的世俗社會透視過去消逝歷史，重新點燃希望的火花，於當下打開世俗的啓明，尋繹未來的啓蒙。表達了消逝所蘊含的更新，從歷史終結迎向另一個「新」的現代性年代。

關鍵詞：靈光、震驚、視覺與感官、前衛

Abstract

The upwards-curling and soft-blowing Aura, referring to a spiritual existence, was considered as a plain and natural beauty. Benjamin proposed Aura Aesthetics by referring to Aura as first-hand experience of the sense organ, which verifies the impact of upheavals in the modern technological society. Due to this impact, thoughts coagulate into monads, and a faint shimmer appears before the eyes. Aura not only represented a spiritual existence, but it also linked to visual expression and sensation, thus realizes social image.

Impact by modern city experience, the shimmering Aura is suddenly and quietly disappearing, and the haste of its disappearance has changed the aesthetic experience of our gazing and meditation. Benjamin tries to beckon the vanishing Aura in order to recover the plain and natural aesthetic experience that has preceded modernism. He explains the change in mode of sensation as an expression of social alteration, indicating the changes in contemporary society. This is the core aesthetic meaning of Aura—a kind of dialectic between sight and sensation, a reflection about modern civilization image; reconstructing aesthetic experience and broadening view of cultural criticism. In the vanishing aura, one tries to gain a perspective of the vanishing history of the past from the standpoint of the current secular society, rekindle the sparks of hope, enlighten the current secular society and seeking future enlightenment; expressing renewal of what was in the vanishing, and moving toward another ‘new’ modern age from the final stage of history. (SC)

Keywords: aura, shock, sight and sensation, avant-garde

「什麼是靈光 (aura) ? 一種奇特的時空組織：在遙遠距離獨一無二的顯現，仍然相近。」¹ 一班雅明

前言

基督教誕生之前，波斯人創立善 / 惡二元論的拜火教 (又稱瑣羅亞斯德教²、祆教; 英文: Zoroastrianism; 波斯文: گریته‌زرتش), 善神阿胡拉·瑪茲達 (Ahura Mazda) 代表光明力量, 他創造的兒子亞坦 (波斯文: Adzar, 帕拉維文: Atur, 原意為「火」) 是火之精靈, 稱為靈光神。拜火教 (Zoroastrianism) (圖 1) 影響了猶太教、基督教和伊斯蘭教等。班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940, 德) 的靈光美學可遠溯波斯, 而主要思想淵源一則來自古希臘文“αυρα”³、拉丁文“aura”, 二則源自神學思想, 那環繞於神聖祭儀上的靈光光蘊, 顯現精神的在場。(圖 2) 三則得自波特萊爾 (Charles- Pierre Baudelaire, 1821-1867, 法) 筆下那墜入世俗社會的榮光 (Halo)。班雅明筆下靈光不只是希臘文、拉丁文“aura”的精神存在, 也有別於一般神學論者的純粹靈光概念, 而是透過視覺和感官的辯證, 將那原本顯現精神在場的光暈, 對應到世俗社會的圖像上; 闡述現代性 (modernity; La Modernite) 技術社會劇變撞擊 (choc), 從撞擊帶來感官震驚 (shock), 將所導致視覺浮現的恍惚 (trance) 光暈 (illumination), 名之為靈光。



圖 1 Zoroastrianism

圖版來源：(檢索日期：2009.09.01)

http://images.google.com.tw/imgres?imgurl=http://delhiparsis.files.wordpress.com/2007/08/holyimage-001.jpg&imgrefurl=http://delhiparsis.com/zoroastrianism/&usq=__yXnbBTcRdheYID4D3OarREXUfTY=&h=313&w=500&sz=94&hl=zh-TW&start=48&tbid=V4osPi5mRuESMM:&tbnh=81&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3DZoroastrianism%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26hl%3Dzh-TW%26sa%3DN%26start%3D40

- 1 “What, then, is the aura? A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be.”
---- Benjamin, Walter (2002). E. Jephcott, H. Eiland, & Others (Trans.), H. Eiland, & M. W. Jennings (Eds.), “The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Selected Writings: vol. 3, 1935-1938 (pp. 104-105). Harvard: The Belknap.
- 2 創始人瑣羅亞斯德, 生卒年份不詳。一說是 ca.628BC - ca.551BC。另一種說法是根據拜火教聖典《阿維斯塔》, 其中收錄了 17 首瑣羅亞斯德所創作的詩歌, 依詩歌的語言特徵, 推測他生活在西元前 14-10 世紀。
- 3 「至於德文 Aura 一詞, 源自古希臘文, 本指『氣息』(Bailly 311; Gaffiot 194; *Duden Deutsches Universalwörterbuch* 170)」:

古希臘文	拉丁文	德文	英文	法文	中文
αυρα	aura	Aura	Aura	Aura	氣息、靈氣

參閱：陳建宏 (2008) 〈班雅明的世俗「藝術神學」〉。2008 年《國立高雄師範大學第四屆藝術學研討會·論文集刊》。高雄：國立高雄師範大學美術系「論述與思想—2008 藝術學研討會」。



圖 2
喬托·迪·邦多納 (Giotto di Bondone, 約 1267-1337, 義)
《哀悼基督》(Il Compianto su Cristo Morto). 1305 -1308
濕壁畫, 200×185cm, 阿雷那教堂 (Capella dell'Arena)
圖版來源: Compianto sul Cristo morto-Wikipedia(檢索日期: 2008.05.30)
http://it.wikipedia.org/wiki/Compianto_sul_Cristo_morto

這恍惚浮現的靈光光暈和視覺表達、感官體驗緊密相連，聯繫著嗑藥所引起的內在自然感官經驗、表現主義 (Expressionism) 所勾勒的非理性自我意志形像、以及超現實主義 (Surrealism) 所喚起的潛在記憶視覺影像等。班雅明以寓言的 (allegorical)、蒙太奇 (Montage) 的、達達 (Dada) 的、超現實式等拼貼手法，串連片段而不相連的內向潛在記憶、外向歷史記憶、內在感官體驗和外在視覺景像，以內在性外化、外在性內化的相互交錯，描繪現代化進程的社會圖像。在這裡，班雅明運用了幾個概念，包括佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939, 奧籍猶太人，生於捷克) 早期的「神經支配」(innervation) 理論，伯格森 (Henri Bergson, 1859-1941, 法) 的「直覺主義」，佛洛伊德、普魯斯特 (Marcel Proust, 1871-1922, 法，波蘭猶太後裔)、伯格森 (Henri Bergson, 1859-1941, 法) 的記憶論等。

班雅明之於「什麼是靈光？」的定義，是一種「獨一無二的顯現」，介於「遙遠距離」和「仍然相近」的時空組織，從當下，鋪展開一個空間性的星座 (constellation) 結構。這個班雅明之於靈光的簡短定義，運用了萊布尼茨 (Leibniz, 1646-1716, 德) 的「單子」(monad) 論，布萊西特 (Bertolt Brecht, 1898-1956, 德) 「史詩劇場」(epic theatre) 的間離性、中斷 (interruption) 性等概念。立於「遙遠距離」和「仍然相近」之間，站在「傳統 / 現代」社會更迭的時間間距，喚起「從前 / 現在」不同時空距離的感知記憶聯想轉換，以作為對當下社會的啓蒙 (enlightenment) 辯證。

在「遙遠距離」和「仍然相近」的時空組織之間，從前那自然美的、精神的、環繞於神聖祭儀之上的靈光，那傳統氛圍「獨一無二的顯現」，被工業技術社會的機器撞擊而四散煙消，靈光瓦解 (the disintegration of the aura) 扼要地體現了現代都市經驗撞擊所導致的傳統氛圍瓦解。班雅明的「靈光」美學有多種指涉，而引伸為「傳統 / 現代」社會更迭中正在消逝的傳統美感，靈光消逝 (Verlust der Aura) 意指新時代 (工業技術社會) 的來臨，傳統美感氛圍瓦解意謂迎向新美感的誕生。

來自於現代性社會劇變的撞擊，所引起的感官震驚，撞擊、震驚是一種身體

感官的體驗，有著時代創傷（traumatic）的記憶（memory）。班雅明以靈光應證感官的創傷記憶，這種沈悶自然的創傷記憶，像是被包裹的物體，或是像被收藏在「一個盒子」裡，記憶指導未來，在現代性世俗社會打開另一種世俗的啓明（profane illumination）。

視覺和感官是面對現代性社會撞擊、商品異化（alienation）⁴的直接體驗，具體體現在前衛藝術（avant-garde）上，前衛藝術（達達、超現實主義、未來主義、超現實攝影等）即是班雅明開啓現代性之門的鑰匙。班雅明分析現代前衛藝術的視覺影像和社會改革運動，透過對未來主義（Futurism）、表現主義、達達、超現實主義、超現實攝影和蘇俄電影等研究，描繪出現代性社會的圖像。

班雅明藉由靈光引發「現代性」社會的迫切議題，浮現了幾個問題：在高度發達資本主義勃發的時代，班雅明為何召喚遙遠靈光記憶以書寫當下現實社會的圖像？隨著現代化進程中市場經濟繁榮，班雅明何以站在世俗化的物質城市，想望自然氤氳的靈光底蘊？班雅明如何由前衛藝術作品對應到資產階級的商業城市景象？從這裡，提供了一個思考的起點：靈光之於現代性進程的意義何在？本文透過靈光的視覺和感官辯證，經由班雅明對前衛藝術的分析，探討班雅明筆下那現代寓言的世俗物質廢墟。

一、靈光的視覺與感官體驗

拉丁文中的“aura”，表示氛圍的意思，自然而存在，無形而看不見，是一種樸素自然的美感，意指一種柔綿有力的周遭氛圍，裊裊吹拂，對人的精神有實際影響。這種有別於物質實體的精神存在，於波特萊爾筆下，是客體中存在某種與情感（主體）相應的象徵，也就是一種主／客體之間的「對應體系」（system of Correspondences），這個與萬物應和的自然客體，和人面對現代社會來臨的情感相對應，在情感之於文明（傳統文明、現代文明）的對應體系中顯現出來。於班雅明筆下，是一種存在於「遙遠距離」和「仍然相近」間距中的自然客體，和人（主體）面對現代性都市劇變的震驚體驗相對應，在自然客體之於社會（消逝時代、現代社會）的對應體系中呈現出來。

（一）波特萊爾的榮光（Halo）殞落

被喻為象徵派詩歌先驅的波特萊爾，早在《巴黎憂鬱》（*Paris Spleen; Le Spleen*

4 黑格爾在《精神現象學》、《歷史哲學》等書中，從羅馬帝國時代專制政權與人民的對立，最早論述了權力之於人異化的問題。馬克思把德國哲學的「異化」觀念用來分析社會關係，在《1844年經濟學——哲學手稿》（*Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*）一書提出「異化勞動理論」，簡稱為「異化理論」。

de Paris, 1869)⁵書中的散文〈榮光殞落〉(Loss Of A Halo; Perte d'auréole)，便闡述從前神聖榮光(Halo)在現代社會中嘎然殞落，開首描寫某人遇見一個酒徒，認出他真正身份其實是詩人，以這兩個人的對話為架構而展開敘述；所描寫人車的熙攘街道，是十九世紀現代主義都市發生的場景，酒徒(詩人)訴說他快速穿過混亂的街道時，驚險中掉落了他詩人的榮光，成為一個純粹的凡人：

「『親愛的，你知道我有多害怕馬和馬車，就在剛剛不久前，當我快速地穿過大街，在泥濘中跋涉，一團混亂的移動中，死神立刻從四面八方急馳而來，我猝然移動，榮光從我的頭上滑落到鋪石路上的泥沼。我沒有勇氣將它拾起。我決定寧可失去自己的尊嚴標幟還比粉身碎骨好一點。而且，我告訴自己，壞運氣對某些事而言總是好的。現在我能夠匿名出遊，在行為上犯罪，並且縱情於粗俗的行為，就像一個純粹的凡人。如同你看到的，我在這裡就像你一樣。』」⁶

文中透過詩人榮光在現代都市中殞落的情感描述，將人的情感客觀化，使之與現代社會相對應。這種「對應說」(correspondences; correspondances)見諸於波特萊爾《惡之花》(*The Flowers OF Evil; Les Fleurs du mal*, 1857)⁷中〈對應〉(correspondences; correspondances)⁸一詩所表現的現代美(modern beauty)。「對應」在於通過情感，由形象世界裡尋找象徵性的對應物，使情感的衝動找到相對應的客體，通過「象徵性表達」，讓內在情感和外在環境的結合成為可能，於情/境交融之中形成美感活動。換言之，亦即在主/客體「對應體系」之間，透過感官和情感，於形象世界(客觀世界)中召喚相應的象徵；或是反之透過形象世界，於感官和情感裡喚來相應的象徵；以主觀的客觀化或客觀的客觀化活動，使不同的情/境相感應契合，引發美感的欲求。〈榮光殞落〉裡波特萊爾以敏銳洞察力，經由對形象世界的描繪，從節奏速度加快的現代都市視覺景象，對應到人面對現代社會劇變撞擊的感官效應，由榮光的瓦解與消失，揭示出現代性(modernity; La Modernite)的特質；在主/客體的「對應體系」之間，表述出傳

5 Baudelaire, Charles (1970). Louise Varèse (trans.), "Loss of a Halo". *Paris Spleen* (p.94). New York: New Directions Publishing Corporation.

6 "You know, my dear fellow, how afraid I am of horses and carriages. A short while ago I was hurrying across the boulevard, and amid that churning chaos in which death comes galloping at you from all sides at once I must have made an awkward movement, for the halo slipped off my head and fell into the mire of the macadam. I didn't have the courage to pick it up, and decided that it hurts less to lose one's insignia than to have one's bones broken. Furthermore, I said to myself, every cloud has a silver lining. Now I can go about incognito, do bad things, and indulge in vulgar behavior like ordinary mortals. So here I am, just like you!"

-- Benjamin, Walter (2003). E. Jephcott, & Others (Trans.), H. Eiland, & M. W. Jennings (Eds.), "On Some Motifs in Baudelaire." *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 4. 1938-1940* (p. 342). Harvard: The Belknap.

7 1855年波特萊爾以《惡之花》為題在《兩世界評論》雜誌發表了18首詩，1857年《惡之花》初版。

8 波特萊爾在《惡之花》之中的〈對應〉一詩闡述自然萬物應和的關係。

--Baudelaire, Charles. (1993). James McGowan (trans.). "correspondences." *The Flowers OF Evil* (p. 19). New York: Oxford University Press.

統和現代正急速更迭，從而引發對現代性美感的新探索。詩中一則藉由從前神聖榮光殞落，描述現代都市正轉向一個純粹世俗世界；二則從現代社會中的榮光墜落，運用象徵意象的交替變換，乃至論述現代詩作的精神喪失：

「『你至少也該為那失去的榮光登個廣告，或是向失物處查詢啊。』

『我不夢想這樣做。我喜歡這裡。你是唯一認出我的人。尊嚴使我厭煩。而且一想到有些低劣的詩人將會厚顏無恥地將它拾起戴在頭上，我就覺得有趣。再也沒有什麼比使某人快樂，而能更讓我歡喜！尤其是一個使我發笑的人！想想看假如是 X 或是 Y 戴上它，嘿，那會是多麼有趣！』」⁹

榮光殞落，意謂傳統美感正在消逝，美感欲求引發對文化敘事的反思辯證，一則表述歷史正處於快速更迭，表達當下世俗社會重構之必要；二則藉由傳統文學神聖榮光的反思，彰顯現代文藝內容形式重建之切要。

波特萊爾以榮光殞落作為對現代社會思考的象徵表達，影響班雅明以靈光消逝作為現代社會反思的辯證意象。班雅明在〈論波特萊爾的幾個主題〉(On Some Motifs in Baudelaire, 1940)中援引〈榮光殞落〉全文，稱波特萊爾詩作呈現大城市經驗撞擊的震驚體驗，表現「現代性的感官體驗」，說明現代性所付出的代價是「靈光在立即的震驚體驗中四散煙消」¹⁰；又從波特萊爾《惡之花》中陳述的眼睛凝視經驗，對應到靈光的視覺經驗，由視覺和感官的交錯，對現代都市進行視覺描繪。班雅明的靈光意象，源自神學思想那環繞於神聖祭儀上的靈光光蘊，也得自波特萊爾的啟發。二人同樣以光蘊象徵時代氛圍，藉由榮光殞落、靈光消逝應證傳統／現代的時代更迭；所不同的，波特萊爾的榮光指向現代性文學的反思和重建，班雅明則經由文藝批判，將靈光導向現代性的社會實踐，運用神學的救贖想望，展開對現代社會進行反思批判之歷史救贖任務。

(二) 班雅明的靈光 (aura) 消逝

1. 人造神聖之光 (the artificial light of apotheosis)

班雅明靈光美學在《德國悲劇的起源》(The Origin of German Tragic Drama;

9 "But you ought to report the loss of your halo or inquire at the lost-and-found office."

"I wouldn't dream of it. I like it here. You're the only person who has recognized me. Beside, dignity bores me. And it amuses me to think that some bad poet will pick up the halo and straightway adorn himself with it. There's nothing I like better than to make someone happy—especially if the happy fellow is someone I can laugh at. Just picture X wearing it, or Y! Won't that be funny?"

-- Benjamin, Walter (2003). "On Some Motifs in Baudelaire." *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 4. 1938-1940*. op. cit., p. 342.

10 「他標明了現代性的感官體驗所要付出的代價是：靈光在立即的震驚體驗中四散煙消。」

"He named the price for which the sensation of modernity could be had: the disintegration of the aura in immediate shock experience [Chockerlebnis]."

-- *ibid.*, pp. 343.

Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925)¹¹早已顯現，文中闡述過去文學作品有一種超驗的光韻 (radiance)，隨著巴洛克世俗時代來臨，將超驗的真理轉向俗世的現實經驗，從前顯現精神在場的語言符號被瓦解成爲一堆廢墟 (ruin)，轉向另一種「寓言的表達」(the allegorical mode of expression)，寓言 (allegory; Allegorie) 的表達破碎而不連貫，語言符號脫離原指涉的意義和內容，主體 / 客體相屬的指涉斷裂，符號系統瓦解成碎片，以有如蒙太奇 (Montage) 式手法讓瓦解了的語言符號進行拼貼並置，重新開啓語言意義，使能負荷新時代的文化發生。寓言的碎片體現了巴洛克世俗世界破碎的廢墟景象，帶有強烈純粹世俗氣息，去除過往藝術超驗的神聖光韻，代之以「人造神聖之光」(the artificial light of apotheosis)，這種神聖光韻的缺場即是巴洛克抒情詩鮮明的特點之一：

「寓言名稱的認可帶有純粹世俗的記號。其超驗性從來不是出自於內部。因此他們的光照來自於人造的神聖之光。以前幾乎沒有一種文學的藝術鑑賞幻覺能把作品中的光韻徹底排出，這種光韻具有超驗的效能，並且一度正確地被運用在意圖定義藝術的本質。可以把這種光韻的缺場描述為巴洛克抒情詩的最特殊性格之一。」¹²

超驗性的光韻，凌越客觀世界和人類主觀經驗之上，超乎科學和理性之外，體現另一種更高精神實體的存在，然而隨著世俗社會的發生而嘎然消逝。班雅明看到了精神文明在世俗社會中的轉變，將自然存在的超驗光韻對應到世俗世界，由光韻消逝，說明現實世俗社會的文明變遷。在班雅明看來，相應於十七世紀巴洛克世俗紀元的發生，從前縈繞於文學作品之中的光韻消逝，代之以寓言的人造神聖之光；相應於二十世紀機器複製年代的到來，從前自然美的、精神的、環繞於神聖祭儀之上的靈光消逝，代之以靈光的世俗化；換言之，寓言的「人造神聖之光」通向靈光的世俗化。

2. 嗑藥的恍惚光暈 (illumination)

繼《德國悲劇的起源》提出光韻之後，班雅明接著提出靈光，切入對當下現代性技術社會的探討。將那存在於精神之上的靈光光韻，對應到現代性技術社會劇烈撞擊時恍惚浮現的光暈，而這種經驗又得自於班雅明大麻經驗視覺所出現的光暈幻覺。班雅明靈光敘事在早期描述大麻經驗的論文已見端倪，文中藉由大麻

11 1925年班雅明在霍夫曼斯塔爾的促進下完成《德國悲劇的起源》，以教授資格論文申請法蘭克福大學美學研究方面的講師職位被拒，直到1928年才由羅沃爾特出版社出版。

12 “The authorization of their allegorical designations bears the seal of the all-too-earthly. Never does their transcendence come from within. Hence their illumination by the artificial light of apotheosis. Hardly ever has there been a literature whose illusionistic virtuosity has more radically eliminated from its works that radiance which has a transcendent effect, and which was at one time, rightly, used in an attempt to define the essence of artistry. It is possible to describe the absence of this radiance as one of the most specific characteristics of baroque lyric.”
-- Benjamin, Walter (1998). John Osborne (trans.), *The Origin of German Tragic Drama* (p. 180). London · New York: Verso.

恍惚出神的感官經驗，揭開裊裊吹拂的靈光。班雅明得自佛洛伊德「神經支配」理論、潛意識精神分析和記憶論，從大麻經驗視覺浮現的靈光光蘊，分析嗑藥的身體神經支配、所喚起的內在底層潛意識、所召來的感知記憶聯想、以及視覺所呈現的空間與時間錯置景象，透過視覺和感官的辯證，對應到現代性技術社會劇烈撞擊帶來的視覺和感官效應，具體顯現社會圖像，進而引介為對現代美學之研究。班雅明一則將大麻的陶醉與藝術的陶醉連結起來，透過分析前衛藝術（包括達達、超現實主義、未來主義、超現實攝影和蘇俄電影等）作品及其社會革命運動，探討現代社會改革議題。二則嗑藥迷亂（confusion）的感官經驗又與現代社會迷亂的感官體驗相連；大麻的陶醉，近乎人面對商品的陶醉，班雅明引介為研究人面對資本主義商品異化的本質，進而由商品異化劇烈撞擊帶來感官震驚，從因震驚而思想凝結為單子、而視覺浮現的恍惚光暈，提出了靈光美學。

早在 1919 年，班雅明便為波特萊爾《人工天堂》（*Artificial Paradise; Les Paradis artificiels*, 1860）中〈大麻之詩〉描述印度大麻（Hashish）嗑藥經驗而深感誘惑：「你知道，大麻總能喚起光輝燦爛的景象，如液體黃金般的瀑布…」，文中所描述大麻喚起光的華麗景象，彷彿為班雅明打開一道通向奇異宇宙之門。吸毒對 1920、1930 年代早期的德國文人而言是一件普通事，或可說是戰爭使人避入嗑藥的迷幻領域，也可說嗑藥的幻想和欲望，使人越出社會現實枷鎖，想望另一個美好的世界。1927 年在柏林，班雅明在醫生朋友說服之下加入德國先進的精神藥理研究與實驗（progressive German psychopharmacological research with experimental），開始涉獵毒品，將毒品經驗記錄在《草案》（*Protocols*）中，撰寫關於吸毒的文章¹³。班雅明於寫給摯友葛休姆·舒勒姆（Gershom Scholem, 1897-1982，猶太哲學家、神學家）的信中，曾自言吸毒經驗是其哲學極為重要價值的補充；事實上嗑藥也的確在他思想形成過程中起了初步作用。對班雅明而言，大麻陶醉的視覺和感官經驗，提供他面對商品陶醉的視覺和感官經驗，大麻的迷樣經驗，幫助他解析現代性文明撞擊的迷樣體驗，透過視覺與感官的辯證，尋找新時代的救贖契機。〈我之於大麻第一個印象的主要特寫〉（*Main Features of My First Impression of Hashish*, 1927）¹⁴一文陳述那無限美好的大麻經驗，使人擺脫神經強迫性焦慮（*Falling away of neurotic-obsessive anxiety complexes*）；然而當嗑藥幻覺使視覺彷彿看到一個奇異世界之門正在打開時，班雅明也抗拒毒品誘惑：「但是，我不希望進去。」。在〈我之於大麻第二個印象的主要特寫〉（*Main Features of My Second Impression of Hashish*, 1928）¹⁵這篇以大麻為題的論文裡，班雅明提

13 班雅明由醫生朋友處取得毒品（大麻、鴉片），七年間至少九次參加吸毒研究；書寫過《論大麻》（*On Hashish; Über Haschisch*, 1927-1934）等關於吸毒的文章。

14 1927.12.18.3:30 am 班雅明寫下 *Main Features of My First Impression of Hashish*。

15 -- Benjamin, Walter (1999). R. Livingstone, & Others (Trans.), M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith (Eds.), "Main Features of My Second Impression of Hashish." *Selected Writings: vol. 2. 1927-1934* (pp. 85-90). Harvard: The Belknap.

出靈光一詞，文中將大麻經驗出現的恍惚（trance）幻覺稱乎為裝飾性形象（ornament figures）¹⁶，這種裝飾性形象近乎一種神聖光暈，大麻作用之下，所有視覺和感官的移動相當激烈而有意識，使得那裝飾性形象的光圈幻覺難以控制，曲扭了靈光：

「我感覺它有一種很深的反抗，傷害我的靈光。」¹⁷

班雅明在嗑藥經驗的研究中，意圖從大麻所浮現的恍惚，更直接體驗自然的視覺和感官，了解事物自然的本質，以解析一個充滿語言意義的世界；但班雅明也明白大麻的恍惚是難以控制的，大麻幻覺營造的天堂世界，是一種遙不可及的麻醉性的陶醉，如同波特萊爾在《人工天堂》中對毒品的麻醉提出警告。嗑藥的陶醉猶如文學、藝術、英雄、冥想、宗教、神學論者的陶醉，產生通往天堂的精神動力；以馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883，德）的話而言，宗教是麻醉人民的鴉片；以馬庫塞（Herbert Marcuse, 1898-1979，德國猶太人）的話來說，大眾文化是鈍化藝術感覺力和審美想像力的麻醉品，大眾傳播是麻醉社會大眾的鴉片，營造一個「麻醉性」的人造天堂。班雅明意識到大麻天堂所營造幸福和救贖的允諾其實是短暫的，而把對天堂的想望轉入對現實世界的改革，以在現實世界獲得彌賽亞的幸福救贖。

3. 世俗的啓明（profane illumination）

班雅明的神秘猶太教思想中，將天堂的想望作為一種彌賽亞救贖的精神動力，彌賽亞救贖並非是一種宗教鴉片式的錯誤相信，這種經驗也絕不僅侷限於夢想、大麻或鴉片式的自我中毒（the self by intoxication），而是落實在社會實踐。班雅明看到前衛藝術以激進的自由概念對世俗社會進行改革運動，透過分析前衛藝術（達達、超現實主義、未來主義、超現實攝影等），進行藝術的社會實踐，以啓明當下的世俗生活。在《超現實主義：歐洲知識份子的最後快照》（Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia, 1929）中表示「真正克服宗教照明的，並不在於麻醉，而在於世俗的啓明。唯物主義的、人類學的啟示中存在著世俗的啓明，大麻、鴉片或任何東西都是說明此點的引介。」¹⁸超現實主義的反人文主義形象，是一種幻覺本身，反抗社會現實，意圖將幻象和和現實整合起來，在過程中產生刺激性的生產活動，促成激進的社會變革；班雅明呼籲超現實革命運動

16 -- *ibid.*, p. 87.

17 "I felt it as a highly repugnant wound to my aura."

-- *ibid.*, p. 87.

18 "But the true, creative overcoming of religious illumination certainly does not lie in narcotics. It resides in a *profane illumination*, a materialistic, anthropological inspiration, to which hashish, opium, or whatever else can give an introductory lesson."

-- Benjamin, Walter (1999). "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia."

Selected Writings: vol. 2. 1927-1934. *op. cit.*, p. 209.

必須建立在生命最普遍的追求，對當下社會進行世俗的校正，打開「世俗的啓明」(profane illumination)，也才能為夢幻天堂的缺口提供必要照明。班雅明將大麻的陶醉與藝術的陶醉連結起來，認為社會革命運動的狂迷，有如毒品的身體感官的狂迷，大麻、鴉片等都是說明此點的引介；換言之，社會革命和身體感官的釋放有不可分割關係：「也只有革命的張力集合身體的神經支配，所有身體神經支配的集合變成革命的釋放，才能像共產主義宣言所要求的程度那樣超越自己。」¹⁹「所有身體神經支配的集合」(all the bodily innervation of the collective)呼應了現代社會撞擊時被釋放的身體感官，也只有在身體感官極度釋放時，才有可能綻放革命的火花，對這場來自於經濟與機器快速變遷所導致的社會、文化、歷史斷裂(rupture)，進行革命，逾越現實，邁向想望的天堂。

4. 裝飾性形象(ornament figures)的靈光

班雅明運用佛洛伊德的潛意識分析²⁰、以及伯格森(Henri Bergson, 1859-1941, 法)自無意識或下意識而發的直覺主義，將嗑藥所喚起的內在自然經驗，聯繫到藝術超驗美感的自然本質，分析前衛藝術的內在性，透過「內在性外化」和「外在性內化」的交換過程，對動盪的外在社會進行反思辯證。大麻恍惚夢境有一種「沈悶自然之經驗」(the depressive nature of the experience)²¹的特性，接近超現實主義那自然的、潛在的夢境特性；班雅明將大麻經驗喚起的內在自然夢境，對應到超現實主義作品的潛意識自然夢境，探索比現實世界更真實的內心潛在世界。大麻經驗視覺浮現奇異、怪誕、變形的光輝景象，喚起內在感知記憶的聯想；又接近表現主義(Expressionism)以誇張、扭曲、變形的外在客體描繪，傳達藝術家的主觀感情，喚起內在強烈的感受；班雅明把大麻經驗視覺和感官的騷動，對應到表現主義繪畫之現實變形化、抽象化、以及內在底層所表達出的時代騷動和精神混亂。

班雅明將嗑藥那恍惚浮現的光暈，藉由視覺和感官的辯證，對應到社會圖像上，透過表現主義揭示人在工業社會異化之下而失去自我的危機、以及超現實主義在資產階級物質廢墟上的巡禮，對現代性文明影像進行辯證，在〈大麻，1930

19 「只有當處在技術性社會的身體和想像空間如此互相滲透，革命張力集合身體的神經支配，所有神經支配的集合變成革命的釋放，才能像共產主義宣言所要求的程度那樣超越自己。」

“Only when in technology body and image space so interpenetrate that all revolutionary tension becomes bodily collective innervation, and all the bodily innervation of the collective become revolutionary discharge, has reality transcended itself to the extent demanded by the *Communist Manifesto*.”

-- *ibid.*, pp. 217-218.

20 佛洛伊德在《夢的解析》(*The Interpretation of Dreams*, 1900)分析人類意識、前意識、潛意識等三個層次的心理活動，探討潛意識、夢境、原欲的心理關係。

-- Sigmund Freud (1900). *The Interpretation of Dreams*. Translated by A. A. Brill (1913). Originally published in New York by Macmillan.

21 -- Benjamin, Walter (1999). “Main Features of My Second Impression of Hashish”. *Selected Writings*: vol. 2. 1927-1934. *op. cit.*, p. 86.

年三月的開始) (Hashish, Beginning of March 1930, 1930) 中具體提出靈光美學：

「我對照了三個純粹靈光的方向，這既因襲而又平庸的神學論者觀點，一點兒也不概要。第一，純粹靈光顯現在任何事上，不僅是在特定種類的事物上，如同人們所想像的。第二，靈光隨著靈光光環客體的每一個移動而受改變，這是真正的原則。第三，純粹靈光決不能被認為是一種把魔術輻射光線裝扮漂亮的譯本，被神靈論者所愛，而在神秘主義的通俗工作上加以描寫和舉例說明。相反地，純粹靈光的性格形象是裝飾性的，一種裝飾性的榮光，存在於客體裡或被收藏在一個盒子。或許沒有什麼能如同梵谷晚期繪畫這般給予清楚的靈光理念，可以說在繪畫所揉合的各項要素中靈光乍現。」²²

班雅明於此對靈光性格形象的描繪，一如在《我之於大麻第二個印象的主要特寫》中將大麻經驗的幻覺形象稱之為裝飾性形象，而稱純粹靈光是裝飾性的 (genuine aura is ornament)，是一種裝飾性的榮光 (an ornamental halo)。筆下隱約浮現波特萊爾〈榮光殞落〉那墜入世俗社會的榮光，將靈光 (aura) 與榮光 (Halo) 連結起來。這種大麻經驗浮現的裝飾性形象，恍惚不定，隨著主 / 客體關係而移動，既可能存在於每一個客體，也可能如同被固定在一個框架盒子裡。這樣的論述脫離了蘇格拉底乃至於古典哲學以來的本體論，自傳統主 / 客二元對立論、以及主 / 客二元合一的整體性中斷裂開來。波特萊爾「對應說」運用象徵性的表達，在主 / 客體的「對應體系」互相對應，喚起相應的象徵，使得主 / 客二元互動，相互滲透，取代過往主觀主義 (subjectivism) 和客觀主義 (objectivism) 的意涵，打開了現代性美學。班雅明「寓言的表達」藉由主 / 客體分離，以破碎而不完整的碎片進行拼貼，在主 / 客二元之間不斷運動，不斷重新設定，開顯了新的想像視野。

班雅明運用前衛藝術的視覺創作、所傳達的感官效應、以及所呈現的社會圖像美學，應證靈光理念；認為表現主義畫家梵谷 (Vincent van Gogh, 1853-1890，荷蘭) 的後期繪畫揉合各項要素，清楚地呈現靈光²³。(圖 3、圖 4) 梵谷綜合線

22 "And I contrasted three aspects of genuine aura—though by no means schematically—with the conventional and banal ideas of the theosophists. First, genuine aura appears in all things, not just in certain kinds of things, as people imagine. Second, the aura undergoes changes, which can be quite fundamental, with every movement the aura-wreathed object makes. Third, genuine aura can in no sense be thought of as a spruced-up version of the magic rays beloved of spiritualists and described and illustrated in vulgar works of mysticism. On the contrary, the characteristic feature of genuine aura is ornament, an ornamental halo, in which the object or being is enclosed as in a case. Perhaps nothing gives such a clear idea of aura as Van Gogh's late paintings, in which one could say that the aura appears to have been painted together with the various objects."

--Benjamin, Walter (1999). "Hashish, Beginning of March 1930." *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 2, 1927-1934*. op. cit., pp. 327-328.

23 "And I contrasted three aspects of genuine aura—though by no means schematically—with the conventional and banal ideas of the theosophists. First, genuine aura appears in all things, not just in certain kinds of things, as people imagine. Second, the aura undergoes changes, which can be quite fundamental, with every movement the aura-wreathed object makes. Third, genuine aura can in no sense be thought of as a spruced-up version of the magic rays beloved of spiritualists and described and illustrated in vulgar works of mysticism. On the contrary, the

條與色彩、造型與肌理、光線與陰影、透視與遠近等要素，表現內在的主觀世界，漩渦狀的筆觸透露出潛在精神狀態，畫出與自然現象疊合的圖像，圖像收藏創傷經驗，隱含當下的救贖。梵谷晚期繪畫的精神世界遙遙呼應了大麻似的迷亂，呈現破裂而緊迫性的時間、空間、距離、光影、形體，視覺感官逸出知覺的範疇，著重表現事物內在的實質，揭示人的情感與靈魂。梵谷圖像具有與主體情感相應的象徵，班雅明將梵谷畫作中主觀的精神騷動，與存在於自然客體中的靈光相對應，表達現代文明騷動的感官體驗，於當下尋找啓明與救贖²⁴。(圖 5)



圖 3 梵谷，星夜 (*The Starry Night*)，1889
畫布·油彩 73×92 公分。紐約現代美術館收藏。
圖版來源：Vincent van Gogh Gallery
<http://www.vangoghgallery.com/painting/> (檢索日期：2008.02.19)



圖 4 梵谷，橄欖樹 (*Olive Trees*)，1889
畫布·油彩 29×36 1/2 in.
圖版來源：
http://www.allposters.com/-sp/Olive-Trees-c-1889-Posters_i305590_.htm (檢索日期：2008.02.19)

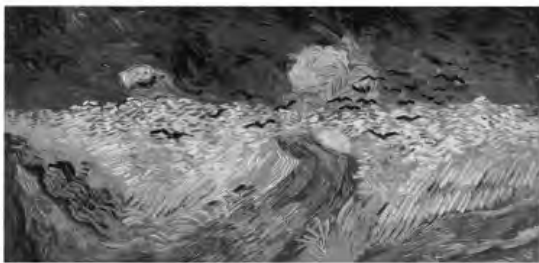


圖 5
梵谷，麥田群鴉 (*The Wheatfield with Crows*)，1890.07
油彩·畫布 50.5×103.0cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.
圖版來源：AllPosters.com. The World's Largest Poster & Print Store (檢索日期：2008.02.19)
http://www.allposters.com/-sp/Wheatfield-with-Crows-c-1890-Posters_i337138_.htm

班雅明稱大麻恍惚夢境有一種「沈悶自然之經驗」，又援引大麻時間、空間、距離、光影、形體在改變的景象，以及那奇特的、不可避免的、恍惚正在靠近的視覺和感官形象，闡釋超現實主義繪畫那不受空間、時間、距離束縛的畫面，以

characteristic feature of genuine aura is ornament, an ornamental halo, in which the object or being is enclosed as in a case. Perhaps nothing gives such a clear idea of aura as Van Gogh's late paintings, in which one could say that the aura appears to have been painted together with the various objects.”

--Benjamin, Walter (1999). "Hashish, Beginning of March 1930." *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 2. 1927-1934*. op. cit., pp. 327-328.

24 -- Benjamin, Walter (1999). "Main Features of My Second Impression of Hashish". *Selected Writings: vol. 2. 1927-1934*. op. cit., p. 86.

及那奇特的 (exotic)、不可解形象的 (indecipherable images) 視覺圖像²⁵。(圖 6) 用寓言的、蒙太奇的、超現實似的拼貼，把大麻恍惚自然的夢境和超現實繪畫內在自然的夢境連結起來，串連片段破碎而不相連的社會圖像，闡述一個被現代文明滲透的潛意識空間；於感官、視覺和社會圖像之間相互轉譯，體現現代性社會的審美價值²⁶。



圖 6

達利 (Salvador Dali, 1904-1989, 西班牙), 1944
於醒來之前因為石榴樹旁蜜蜂飛舞而引起的夢
油彩·畫布 51×40.5 cm.

Dream Caused by the Flight of a Bumblebee around a Pomegranate a Second Before Awakening
Museo Thyssen, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola.

圖版來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Dream_Caused_by_the_Flight_of_a_Bumblebee_around_a_Pomegranate_a_Second_Before_Awakening.jpg (檢索日期：2008.02.19)

班雅明之於靈光的描述，既聯繫著超現實主義那喚起潛在記憶的視覺影像，也和〈馬賽大麻〉(Hashish in Marseilles, 1932) 裡書寫的大麻經驗如出一轍，有一種恍恍光亮的模糊感覺猶近猶遠，奇特的時間和空間雖遠若近、雖近若遠，變形的形體與的內在的記憶相互交疊 (圖 7)：

「大麻第一個開始奏效訊號有如一種預感的、模糊的感覺，奇特的一些事情、不可避免的、正在靠近…形體和形體的環節長長地沈溺於記憶顯現中，充滿整個場景和境遇的經驗…他得到一種經驗，接近一種光照的靈感…」²⁷

25 「通常，帶著強烈的裝飾性形象。…相當奇特、不可解的形象，如同我們知道的超現實主義繪畫。」

“Often, however, with strongly ornamental features....But then also quite exotic, indecipherable images of the kind we know from Surrealist paintings.”

-- ibid., p. 329.

26 “Often, however, with strongly ornamental features....But then also quite exotic, indecipherable images of the kind we know from Surrealist paintings.”

--Benjamin, Walter (1999). “Hashish, Beginning of March 1930.”_Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 2. 1927-1934. op. cit., p. 329.

27 “One of the first signs that hashish is beginning to take effect is a dull feeling of foreboding; something strange,



圖 7

達利，持續的記憶（*The Persistence of Memory*），1931。

油彩·畫布 26.3x36.5 cm. The Museum of Modern Art, NY.

圖版來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Image:The_Persistence_of_Memory.jpg（檢索日期：2008.02.19）

這大麻經驗般的恍惚光暈，使得視覺與感官交錯，時間與空間錯置，距離轉換，喚起了感知記憶。那靈光「遙遠距離」和「仍然相近」的時空組織，如遠如近，在不同時空距離的對應之間，鋪展開一個奇特的時間、空間網脈。班雅明以之為運用在社會空間上，運用「寓言的表達」以蒙太奇似手法將不相同片段拼貼，串連破碎的現代社會文明影像、破碎的過往歷史圖像，重新創造意義，而得到一種光照性的靈感，一種啓明。

二、「自然性 / 世俗性」之間的對應、投射與轉化

（一）人文思想、自然主義與社會結構之間的主 / 客對應體系

班雅明在〈攝影小史〉（*Little History of Photography, Kleine Geschichte der Photographie*, 1931）和〈機器複製時代的藝術作品〉（*The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936），分別由攝影藝術、自然因素和歷史因素，導出這段對靈光相同的描述：

「什麼是靈光？一種奇特的時空組織：在遙遠距離獨一無二的顯現，仍然相近。在一個沈靜的夏日午後，凝視那地平線上連綿的山脈或一根投影在觀賞者身上的樹枝綠蔭，就是在呼吸那山脈、那樹枝的靈光。這段輕鬆的描述使我們能立刻掌握到現在靈光衰退的社會成因。」²⁸

1. 凝視那地平線、山脈、樹枝散發的靈光光蘊

ineluctable, is approaching...Images and chain of images, long-submerged memories appear; whole scenes and situations are experienced...He also attains experiences that approach inspiration, illumination....”

--Benjamin, Walter (1999). "Hashish in Marseilles." *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 2. 1927-1934*. op. cit., p. 673.

28 "What, then, is the aura? A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be. To follow with the eye—while resting on a summer afternoon—a mountain rang on the horizon or a branch that casts its shadow on the beholder is to breathe the aura of those mountains, of that branch. In the light of this description, we can readily grasp the social basis of the aura's present decay."

-- Benjamin, Walter (2002). "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Selected Writings: vol. 3, 1935-1938*. op. cit., pp. 104-105.

班雅明這段輕鬆的描述書寫了四個視野：一是自然界的靈光光蘊，二是眼睛的審美經驗，三是呼吸那山脈、那樹枝的靈光感官體驗，四是藉以瞭解當代社會變化的社會成因；貫穿了自然美、美的視覺經驗、美的感性知識、美的社會實踐四大美學思潮。將原本指神聖祭儀、精神存在的靈光，在視覺、感官上顯現出來。透過凝視那地平線或樹枝綠蔭散發的自然光蘊，呼吸那山脈、那樹枝的靈光，將自然存在的客體，對應到人面對現代性社會劇變的視覺與感官效應，靈光經驗如此建立在人對客觀物或自然(nature)對象物互相投射的經驗轉化，在主/客體對應體系之間，闡釋人類感受與接受的經驗模式隨時代改變，指出當代社會的變化。班雅明的自然概念如同他所描述的靈光，既指一種自然存在的崇高美感，又指涉人現實世界的社會文化歷史。靈光美學的美感深入內在感性知識和外在社會實踐，是感性記憶與知性記憶雙向交錯的經驗實踐，透過自然概念投射現實空間的希望，背後所隱藏即是人與自然共鳴的生命力量。這也就是靈光的美學意義，是一種立足在人文思想、自然主義與社會結構間的關係，經由「自然性/世俗性」之間的對應、投射與轉化，透過視覺和感官的辯證，對現代性文明影像進行反思，展開美感經驗的重建與文化批判的視野，重新尋繹歷史救贖，蘊含審美批判、社會文化批判、歷史救贖等幾種現代性美學價值。

自十七世紀笛卡兒(René Descartes, 1596-1650, 法)以理性奠定「我思」的主體，體現以人支配自然的意志。歷經十八世紀啓蒙時代，著重科學和實證，理性肩負啓蒙重任。康德(Immanuel Kant, 1724-1804, 德)區分了「自然美」和「藝術美」，強調審美的判斷力不在於審美經驗的快感和想像的愉悅，而在於「純粹理性」和「實踐理性」的統合，康德的自然觀點是回應啓蒙運動所強調個體自主、個體自覺、以知識實踐現代性的精神，而將自然視為不僅是思想的對象，而且是人意志表現的行動對象，理性構成了康德「自然美」的思想核心。班雅明將自然概念導向了審美、社會、歷史的範疇，班雅明不談笛卡兒以來人支配自然的傳統認知概念，也不談康德「自然美」所認為美必須符合自然的形式，而從對遙遠自然美感的氤氳想望，來談當下的社會情境，為工業技術社會所帶來的經驗貧乏和文化衰敗，尋求新的啓蒙意志。

2. 人類感受與收受的方式隨時代而改變

班雅明思想中的自然審美經驗相對應於高度發達資本主義時代的感官經驗，由自然性導出社會性，又導向歷史性的史觀。有別於過往史觀，班雅明的突破是透過視覺與感官的辯證，將感受模式和社會因素連結起來；認為人類感受與收受的方式隨時代而改變，而感受模式取決於自然因素和歷史因素：

「在歷史長流裡，人類集體的感受和收受模式隨時代而改變，人類的感受模式

是有機體——發生之媒介——其條件不僅在於自然因素，也在於歷史因素。」²⁹

班雅明就歷史對象提出了自然概念的靈光，認為現代人的體驗方式就是依據他賴以生存的社會現實。感受模式的改變是社會更迭的一種表現，感受模式的改變，是現實適應大眾、大眾適應現實的表現，應證社會推衍的歷史進程。

3. 「時間」與「距離」形成美感

班雅明道出靈光美學的形成，站在時間的當下，處於「遙遠距離」和「仍然相近」的時間間距中。如同布洛(Edward Bullough, 1880-1934, 瑞士)在《作為藝術因素與審美原則的「心理距離」說》(‘*Psychological Distance*’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle, 1912)所言，時間、空間的距離(distance)產生美學距離(aesthetic distance)。班雅明的靈光美學不僅包含主體自我與客觀現象之間的距離，也包含時間的距離；換言之，這個歷史對象處於時間、距離遞轉中的意義。雖近如遠，靈光在喚來的光蘊引渡遙遠時光；雖遠如近，從當下躍入過往；站在當下，召喚遙遠的過往歷史記憶，所要執行的是文明批判任務，以開啓未來的啓蒙，從而鑲嵌入歷史推衍的自然進程。

班雅明得自布萊西特「史詩劇場」(epic theatre; Das epische Theater)的中斷性(interruption)和疏離效果(alienation; Verfremdungseffekt)，以中斷、疏離的抽離態度，從正在進行的事件情節中抽離開來，使得思想採取批判的態度。靈光處於「遙遠距離」和「仍然相近」的時間間距，從歷史時間正在進行的連續中斷裂開來。因為間距化，而得以從同質化的歷史中抽離開來，站在當下對歷史進程採取批判的態度；也因為間距化，使得感官從現代社會的震驚體驗中間離開來，將主觀情感化作客觀現象，對社會現實進行反思辯證。

4. 消逝美學所蘊含的更新

來自於現代性社會劇烈撞擊的震驚，靈光在震驚經驗(Schocker fahrung)中四散煙消，過往自然真實經驗的美感和文化記憶積澱的美感赫然消逝，工業技術社會使得經驗結構改變，改變了從前自然真實的美感經驗。班雅明由靈光瓦解指出社會衰敗的源由，透過攝影作品、藝術作品的文明影像說明造成靈光消逝的社會成因。班雅明指出從前藝術作品具有「此時此地」(the here and now; Hier und Jetzt)獨一無二存在的原真性(authenticity; Echtheit)，「此時」指作品存在的時間歷程，「此地」指作品的誕生地，「此時此地」涵蓋著藝術品從起源的時地到世代承傳的收藏經過，這「此時此地」獨一無二的存在書寫了藝術品歷史，形塑出作

29 “Just as the enter mode of existence of human collectives changes over long historical periods, so too does their mode of perception. The way in which human perception is organized – the medium in which it occurs – is conditioned not only by nature but by history.”
-- ibid., p. 104.

品原真性，也就是說藝術作品的原真性包含著從物質的存在、到時間的綿延、到歷史的見證；也唯有這獨一無二的存在，決定了作品的整個承傳歷史。機器複製的年代大量複製品取代了原作獨一無二的存在，複製品在任何時地都能成為欣賞對象，貶抑了藝術品「此時此地」的原真性，摧毀了藝術作品的靈光。造成靈光消逝的兩個社會成因：一是社會大眾想要在空間中將事物更拉近自己，二是想要由複製品把握事物獨一無二的存在；尤其是想要藉由複製品，意圖將事物在盡可能接近的距離內擁有之。複製標誌短暫性，破除以往藝術的永恆性，由藝術的獨特性變成複製的可重複性，使得藝術作品的靈光消逝。複製技術動搖了藝術品的時間歷程，也動搖了事物的歷史見證，對在時間歷程中轉遞的原真性產生撞擊，亦即對傳統美學的撞擊，招示出當下人類所必須面臨的革新。換言之，靈光被罷黜所造成的斷裂，肇基於生產技術的改變，標幟出新時代的誕生、以及新感受模式的誕生。表達了消逝美學蘊含著更新(renewal)的過程，沒有變革，沒有終結，也就沒有更新，現代性社會劇變之特徵也就是迎向「新」(new)的喜悅。

(二) 在消逝之中發現新美感的可能

在與〈機器複製時代的藝術作品〉同年書寫的〈說故事的人——觀察尼古拉·列斯克夫的作品〉(The Storyteller-Observations on the Works of Nikolai Leskov, 1936)中，靈光的意象平行出現於文中。班雅明一開始即開宗明義將從前說故事藝術的消逝，與「遙遠距離」、「仍然相近」的靈光消逝意象連結在一起：

「雖然我們對講故事人的名稱也許很熟悉，但當他近在眼前時已不具有活生生的效力意義。對我們來說，講故事的人已變成遙遠的事物，而且越來越遠。」³⁰

「遙遠距離…仍然相近」拉近了我們與他的熟悉，「近在眼前…越來越遠」疏遠了我們和他的距離，距離的交疊說明了說故事藝術正處於時間交替轉換且行將消亡之際。高度發達資本主義時代新聞報導取代說故事的敘事藝術，對遙遠的時間或遙遠的空間而言，說故事的人與聽故事的人此時此刻將經驗傳遞，經驗相互交融滲透；然而這獨一無二的交流經驗如同那靈光「遙遠距離獨一無二的顯現」，正在消逝。說故事人將自己的生命與他人經驗同化，讓生命燃盡，再現了義人的形象，環繞著無可比擬的靈光底蘊，班雅明在〈說故事的人〉結尾時具體將說故事人與靈光連結在一起：

「這就是環繞於說故事人無以倫比的靈光。」³¹

(三) 現代性稍縱即逝之美

30 "Familiar though his name may be to us, the storyteller in his living efficacy is by no means a force today. He has already become something remote from us and is moving ever further away."

-- Benjamin, Walter (2002). "The Storyteller." Selected Writings: vol. 3, 1935-1938. op. cit., p. 143.

31 "This is the basis of the incomparable aura that surrounds the storyteller,..."

-- ibid., p. 162.

來自於現代都市劇變的撞擊，感官驀然震驚，靈光默然消逝。班雅明在〈論波特萊爾的幾個主題〉(On Some Motifs in Baudelaire, 1940)中說明撞擊是一種「立即的震驚體驗(immediate shock experience [*Chockerlebnis*])」，具體表達「現代性的感官體驗」(the sensation of modernity)。撞擊、震驚是現代性身體感官的神經支配反應，也是人面對商品異化的神經支配反應。班雅明得自佛洛伊德早期的「神經支配」(innervation)理論，運用身體的視覺神經、聽覺神經、語言運動過程的神經支配感覺(Innervationsgefühl)或知覺等，作為人類行為、感知經驗、以及文明影像的分析研究。

1. 漫遊者的眼睛尋找那自然的靈光底蘊

來自於歷史世俗經驗劇變的現代性徵兆，當下震驚，在這場來自於經濟與機械快速變遷的時代風暴中，使得相對於工業技術社會的自然經驗在震驚之中終結，也使得古典藝術的美感經驗在撞擊之下斷裂，靈光消逝，說故事藝術消逝。一旦時間與敘事斷裂，歷史記憶斷裂，歷史就得以辯證的意象覺醒，也得以把握住真實歷史經驗的消散碎片。

班雅明將震驚經驗指向靈光毀敗的現代時代經驗，在〈論波特萊爾的幾個主題〉(On Some Motifs in Baudelaire, 1940)中，闡述工業技術社會使得經驗結構改變，十九世紀末以來，哲學試圖轉向把握一種「真實」(true)的經驗，稱之為「生命哲學」，真實經驗相對於大眾生活文明化了的非自然經驗，而訴諸於從詩、自然和神話中尋找真實的美感經驗，這樣的經驗與其說是扎根於文化記憶積澱的美感，不如說是社會中集體意識與個人潛意識互相滲透的經驗實踐，烙下了社會記憶。高度發達資本主義時代，機器複製年代大量的影像與傳媒麻醉了視聽，敘事經驗的美感被新聞報導的感官化所取代，機器改變了人的感知和審美經驗，改變了眼睛的觀看方式，也改變了對現實世界的體驗方式，把自然真實的經驗拒於視線之外。失落的靈魂在城市中飄泊漫遊，漫遊者(Flâneur)的陶醉是湧向商品消費的陶醉，也是大麻經驗的感官陶醉；漫遊主要的感官是眼睛，在城市魔術幻景中遊蕩的漫遊者，眼睛凝視社會的異化；漫遊者的眼睛尋找靈光，尋找那自然的靈光底蘊。波特萊爾在〈現代生活的畫家〉(The Painter of Modern Life; In LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE, 1863)中以「過渡、短暫、偶然」稱呼現代性。班雅明結合了自波特萊爾啓始的現代性審美經驗，透過漫遊者的眼睛，凝視那乍然驟現又默然消逝的靈光光蘊，見證了現代性那種稍縱即逝之美。

2. 本源回歸到從前自然樸素的美感經驗

班雅明描述工業化時代把自然經驗拒於視線之外，人的眼睛意圖捕獲一種形象背後的意涵(自發後的形象, afterimage)，在於自然真實經驗的綿延，以作為

反應這個工業文明的非自然經驗而被喚起。回復到地球原初般的自然狀態，一種可以呼吸得到的史前氣息，在那自然本源的深處，靈光顯現，為當下工業技術文明所帶來的震驚提供無可測量的慰藉：

「沒有史前的氣息 (breath) 圍繞它，就沒有靈光。」³²

在這自然本源深處所棲息的是一種純粹記憶。只有尚未有意識地清晰經驗過的東西，才能成為非意願式記憶 (mémoire involontaire) 的組成部分。在自然本源深處，當我們進行非意願式記憶，喚起和心理相對應的客體，引起感知記憶的聯想 (association) 轉換時，靈光湧現：

「非意願記憶的棲息處…靈光喚起聯想，…」³³

3. 工業技術社會使得「靈光衰敗」、「靈光瓦解」

攝影機械技術擴大了意願記憶的領域，使得波特萊爾感到恐懼不安而試圖使攝影解放開來。班雅明闡述機器的再生產縮小了想像 (Imagination) 活動，而這想像活動彰顯欲望的能力，是「美之事物」(something beautiful) 的表現。藝術的再生產使我們在美之中得不到滿足，複製技術促使「靈光衰敗」(decline of the aura)。以往我們凝視一幅繪畫時有沉思之美，眼睛的凝視滋養欲望，「當這個期待被滿足時，就有了充分的靈光經驗」。³⁴複製技術削減了凝視沉思之美，靈光被罷黜。班雅明稱波特萊爾對這種現象越是極富洞察力，「靈光瓦解」(the disintegration of the aura) 越是明顯地在他的抒情詩中被標幟出來，以象徵的手法表達之；《惡之花》中便是藉由視覺描繪，而表達出這種象徵。工業複製技術使得眼睛的期待沒有得滿足，眼睛逐漸失去看的能力，同時意謂另一種迷人的美感正在形成，以補償它的本能欲望。班雅明藉由對波特萊爾詩作視覺描繪的分析，認為波特萊爾之筆座落於靈光經驗上，滲透著愛的古典描繪，抒情詩中再也難像波特萊爾那樣具有影響力，能決定性地與那些跟隨者斷絕開來。從對現代性社會的視覺的描繪，對應到工業技術撞擊的感官效應，波特萊爾〈榮光殞落〉看到時代的騷動中從前神聖榮光嘎然墜落，班雅明看到靈光在震驚經驗中四散煙硝；現代都市轉向世俗世界，引發新美感的欲求，以滿足現代人的視覺和感官。

4. 靈光於喚來的光韻中引渡時光，引起感知記憶的聯想轉換

喚回靈光，喚回純粹自然的真實感，喚回消逝中的氣息，召喚出地球那原初自然樸素的記憶；讓審美在非意願式記憶的自由活動中，引起聯想，激發想像。

32 "No breath of prehistory surrounds it – no aura."

-- ibid., p. 336.

33 -- ibid., p. 337.

34 -- ibid., p. 338.

以波特萊爾的話來說，便是藉由客觀對象物的投射和對應，喚起和心理情感相對應的象徵，進行想像。那自然的審美想像活動又對應到世俗的現實世界，便形成「客觀的外在對象物（包括自然對象物）／個人主體的內在想像／現實世俗世界」之間的對應、聯想、轉換。

靈光經驗也是建立在這樣經驗的對應、轉化上，既包括人與客觀對象物的投射對應，也包括人與自然對象物的經驗轉化。這種對應跨越時間的距離，又形成不同時間距離的對應關係。靈光在喚來的光韻中引渡時光，喚起「在遙遠距離獨一無二的顯現」，³⁵引起感知記憶的聯想轉換。班雅明早期著作〈普魯斯特的形象〉便將時間描述為一種糾纏（intertwined time）的空間化關係，不同的複雜時空相互對應、交錯和轉化，「過去」在「此刻」中映現出來，以一種在消逝終結之際又死而復返的震驚方式，將不同時間距離的記憶結合在一起。

（四）在消逝過去中重新燃起希望的火花，尋繹未來的啓蒙

班雅明把這種時間距離的對應關係發展成一種空間性時間結構，又將來自於現代化社會劇烈撞擊的震驚體驗擴及到歷史哲學，鋪展開星座般的空間性歷史結構，闡述站在當下的世俗社會，透視消逝的歷史，於消逝過去中重新燃起希望的火花（fanning the spark of hope in the past）。在〈歷史哲學論綱〉（Theses on the Philosophy of History, 1940）一文中，描述來自於歷史進程充滿張力的劇烈衝突，思想震驚，嘎然停止，結晶為單子；歷史唯物主義者也唯有在思想結晶為單子時，才能把握住歷史主體，將歷史的休止視為拯救的標記，把特定年代從其他同質性歷史的時間進程中抽離開來，以疏離的、間距化的角度重新審視。歷史是一個結構主體，不存在於同質、雷同、空泛的時間中，而是座落在充滿此時此刻的當下（present），從當下躍入過往，對歷史進行批判辯證；從這裡，建構起一個星座般的歷史結構主體，而歷史學家必須把握住這個星座主體：「他把握住這個星座，這個星座由他自己的時代和一個很特別的過去時代一起組成。」由消逝的過去中醒悟（wakening）而來，而在當下看見未來的啓蒙，獲得歷史救贖，從而鑲嵌進入歷史推衍的自然進程，通向一個彌賽亞的幸福想望之路。

班雅明思想中的「記憶」，無論是〈馬賽大麻〉中描述大麻使得奇特的時間和空間在改變，外在形體沈溺於記憶顯現中，與內在的記憶相互交疊；或是〈論波特萊爾的幾個主題〉靈光在喚來的光韻中引渡時光，喚起「在遙遠距離獨一無二的顯現」，召喚原初自然樸素的記憶，對應到當下工業技術社會的非自然經驗；或是〈歷史哲學論綱〉（Theses on the Philosophy of History, 1940）闡述於記憶中經驗過去，指導未來，尋求啓蒙；皆指涉引渡過往時光，喚起感知記憶的聯想，

35 -- ibid., p. 338.

於此時此刻將經驗對應、交流、轉化、傳遞。班雅明鋪展開一個星座般的時空記憶結構，站在當下，於過去時間的記憶中，尋求未來的啓蒙，所要帶往的是救贖。

(五) 提供慰藉和救贖的想望

喚回消逝中的靈光為工業技術社會所帶來的文化衰敗提供慰藉與救贖的想望，激化一個自由解放年代；這是來自於基督教義為古希臘理想美添加慰藉與救贖的神學色彩，以及啓蒙主義發展以來形成理性控制與自由解放（emancipation）的二律背反原理；這兩個因素不僅在當時形成歐洲美學和藝術發展的兩個重要轉折階段，以後更在十八世紀後半和十九世紀時，相應於歐洲工業文明疲憊，藝術進入了救贖的精神世界。之後又歷經二十世紀初前衛藝術的思想解放運動，透過現代藝術的自主性行為與社會運動，尋求現代社會的啓蒙和救贖。二十世紀的美學以慰藉、救贖構成完滿的精神條件，目標在於通過自由、解放和自主的行動，重建一個幸福想望的新理想世界。

班雅明認為文明即野蠻，在於文明是一種人民思想自由解放的演化過程，這個過程中所喚起的就是自由和醒悟。面對工業技術社會劇烈的撞擊，喚起靈光，喚回消逝在抽象意義、實證主義和實用價值之中的自然樸素記憶，重建心智的陶醉，還原到本源，鋪展藝術與真理的真諦，將凝視與沈思的觀察對象，轉化為意志與行動的對象，展開對文明的辯證視野，以對現實不斷否定（Negative）、不斷辯證的行動力量，為世俗社會進行改造，通向慰藉與救贖的道路，在時代消逝和轉進的歷史轉折地帶，獲得自由和解放，實現創造新美感的可能。此一則是班雅明「批判救贖」的歷史概念，在不斷辯證過程中書寫歷史，從當下行動，進行革命實踐和重建理想的想望社會，啓蒙未來，邁向歷史救贖；二則也是班雅明「批判救贖」的藝術概念，以藝術作為社會避難所提供慰藉的心靈條件，這個藝術避難所對現實社會不斷進行否定、反思與批判，喚起啓蒙意識，將藝術導向慰藉與救贖的社會實踐。而班雅明「批判救贖」的藝術工具——即是前衛藝術、攝影和電影。

三、前衛藝術的震驚體驗

(一) 機器複製年代藝術作品的靈光消逝

靈光消逝所造成的斷裂，肇基於生產技術的改變，機器複製的年代，複製技術使得質變成了量，大量複製破除了藝術作品的原真性，靈光被罷黜，改變了以往審美經驗的收受模式，破除了藝術作品從前神聖祭儀的崇拜價值，藝術美感有違過往凝視沈思的審美經驗，代之以複製性質的大眾流行文化，以消遣娛樂的方式引領大眾。正是來自於現代社會劇變的震驚體驗，赫然與傳統斷裂，感覺與知

覺呈現出從未有過的經驗貧乏，表現在藝術創作上。前衛藝術顛覆與解放傳統文化美感，對當下文明進行批判控訴，亦即是把握這當下社會大眾與藝術關係的一種指稱。

1. 達達、超現實主義、未來主義

班雅明運用前衛藝術（達達、超現實主義、未來主義、超現實攝影、電影等）作為「批判救贖」的藝術工具，以之對當下現代社會的異化物化進行反思批判；透過分析前衛藝術作品、和前衛藝術作品所呈現的社會圖像，由機器複製年代藝術作品的靈光消逝，切入對現代性技術社會的探討。

班雅明把前衛藝術和工業資本都市連結在一起，將來自於現代化社會劇變的震驚體驗，與前衛藝術的震驚效應相連，說明前衛藝術斷裂、怪異、費解、叛逆的原因。在班雅明看來，達達作品的叛逆，引起視覺上的震驚，正是對現代工業技術社會撞擊的震驚體驗；達達將作品媒材貶值，極盡視覺感官挑釁之能事，徹底摧毀藝術作品的靈光；以驚世駭俗的視覺和噪音，撞擊觀眾和聽眾。超現實主義把與理性聯繫在一起的科學活動，置換為非理性的想像活動，將與科學聯繫在一起的資本物質意識，轉化成非科學的無意識內容，通過藝術的想像活動進行社會實踐與想像實踐；視覺畫面所呈現潛意識的內在夢境，正是因為現代性震驚體驗使得思想凝結成為單子，而將現實真實經驗轉換成內在記憶；那夢境的、自然的、奇特的、不可解形象的視覺形象，體現了人面對現代物質廢墟的潛在內心圖像。班雅明運用前衛藝術的視覺創作、以及其所傳達的感官效應，開啓現代性之謎。

來自於現代性社會劇變，新、舊撞擊，科技造就速度，撞擊現實生活經驗，時空等物理空間的改變，也改變了心理空間的活動，引爆藝術的新感知方式。未來主義歌頌機械文明的動力，捕捉現代生活之動態³⁶，表達速度、科技能量之美；將時間要素加入畫面，以動感的線條、形狀和色彩表現同時性。得自於1912年由畢加索（Pablo Picasso, 1881-1973）開始的綜合立體主義（Synthetic Cubism），其「拼貼」（Collage）的繪畫語言影響未來主義和達達主義；綜合立體主義看似靜止的幾何構成中已蘊含動態的視覺效應，未來主義將之結合現代生活的速度與動感，發展而為動態畫面。未來主義一方面受攝影捕捉瞬間動感的影響、以及電影技術動態敘事的啟發，而表現在視覺藝術創作上；另一方面，未來主義的時間、速度、動力和科技之美也在攝影與電影中得到體現。1913年未來主義藝術家盧梭羅（Luigi Russolo, 1885-1947，義）發表「噪音藝術宣言」（The Art of Noises），異質的、嘈雜的、眾聲喧鬧的噪音不僅解放了從前音樂合諧之美，聲音也成為視覺藝術、現代音樂創作的媒材之一。普魯斯特的《追憶逝水年華》（*In Search of Lost*

36 未來主義另一訴求重點是表現對戰爭和暴力的看法。

Time; À la recherche du temps perdu, 1913)³⁷開意識流小說之先河，將過去回憶和當下現實相互交錯，穿梭於不同時空之間，讓世界隨心理活動無限漫遊。達達主義把綜合立體主義的「拼貼」以偶然、機遇的方式，將印刷物、照片或日常生活廢棄物品等現成物拼貼並置，激化異質元素並現的視覺衝擊，使得物質元素原有的指稱脫序與迷走，從而表達反戰爭、反工業物質文明的理念。超現實主義將視覺影像與心理潛在意識相互交錯，於不可解的視覺元素之間作異質拼貼，奇特的夢境內容和心理幻境透露出人面對工業技術社會的情感騷動。蘇聯電影蒙太奇（*Montage, монтаж*）³⁸應用科技剪接，把不同景別的鏡頭、或看似無關的意象串聯，打破過去影像單一的、線性的敘事模式，使得原本異質的時空、事件、人物、話語等同時並置，帶動故事的敘事，將剪輯轉化為動感藝術。前衛藝術（未來主義、達達、超現實主義等）乃至於蒙太奇的拼貼、剪接手法，轉化了語言的敘事動力，挑起觀眾的潛意識反應，開啓新的想像，成為日後電影科技語言的敘事途徑。

隨著現代工業技術社會的發生；一則科技造就時間和速度的瞬間印象，傳達了現代性稍縱即逝之美，也使得視覺藝術或電影科技語言的表現，把不同時空、異質元素於稍縱即逝之間交錯拼貼，成為新的形式與內容。二則新技術的問世，新媒材（*material*）的開發，造就了藝術新的表現形式，使得攝影、電影、蒙太奇、新聞報導、大眾傳播等新科技語言成為可能。三則新的語言敘事方式又帶動新技術發展，媒材、技術、形式、內容互為作用，交相激化，體現外向集體社會和內向個人潛在心理，是為現代主義時期以來藝術發展的一大特色之一。

2. 電影

新技術與新媒材的開發正是藝術史改寫關鍵，現代盛行的藝術思潮往往與科學技術發展密切關連。班雅明將媒材開發和社會更迭連結起來，藉由高度發達工業時代技術與感官的撞擊，說明感官經驗和審美經驗結構改變的社會意義。〈機器複製時代的藝術作品〉中闡述從前藝術作品作為凝視沈思的對象，固定在畫布上的繪畫引人凝視沈思，然而在資產階級上升的社會蛻變中，凝視沈思已成為非社會行為模式，相對的，分散注意力（*Ablenkung*）的消遣方式成為社會行為的一種方式，電影連續不斷的影像畫面阻礙觀眾的聯想，取代自我的思路，破除了凝

37 《追憶逝水年華》全文共 7 卷：《去斯萬家那邊》（*The Way by Swann's; Du côté de chez Swann*, 1913）、《在少女們身旁》（*À L'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918）、《蓋爾芒特家那邊》（*Le Côté de Guermantes*, 1920-1921）、《索多姆和戈摩爾》（*Sodomie et Gomorrhe*, 1922）、《女囚》（*La Prisonnière*, 1923）、《女逃亡者》（*Albertine disparue*, 1925）、《重現的時光》（*Le Temps retrouvé*, 1927）。

38 蘇聯電影的「*монтаж*」（蒙太奇）是從法文「*Montage*」援引而來，原本用於建築學上，指安裝、組合、構成的意思。蒙太奇應用剪接將不相連的鏡頭組合在一起，即剪輯（*Editing*）。於 1920 年代由蘇聯導演維爾托夫（*Dziga Vertov*, 1896-1954，俄屬波蘭）、庫列雪夫（*Lev Kuleshov*, 1899-1970，俄）、愛森斯坦（*Sergei Eisenstein*, 1879-1955，俄）、普多夫金（*Vserolod Pudovkin*, 1893-1953，俄）等人展開。

視沈思之美；電影通過技術產生電影的震驚效果（Chokwirkung），解放官能，「在一部電影中，震驚作為感知條件已被設立為一種正式的原則」。³⁹凝視、沈思、永恆等經由時間積澱的審美經驗，被技術社會的速度、瞬間性所取替，代之以震驚的感官效應。這是科技術所帶來的感官模式改變，感受模式的改變是社會更迭的一種表現，招示了人類所必須面臨的革新；如果沒有掌握電影對文化遺產革新的意義，也就無法掌握電影發生的社會意義。

由藝術終結到藝術更新，藝術的發展是一種藝術不斷自我消解的歷史，換言之，是一種在反傳統批判過程中，所展開的反藝術史、反美學史、反文化史。班雅明認為文明即野蠻，即在於文明是一種人民思想自由解放的演化過程，在這個過程中所喚起的就是自由和醒悟。〈機器複製時代的藝術作品〉闡明於所謂歷史衰落時期，出現的藝術極端形式和粗野性，正是來自於豐富的歷史合力；在現代性社會中充滿這種粗野風格的是達達主義。相應於現代工業技術社會撞擊所造成的文化斷裂，前衛藝術破除既有的審美觀念，通過否定傳統藝術、現存藝術，促使由斷裂的傳統文化中醒悟而來。未來主義、噪音藝術、達達主義等前衛藝術反成規、反文明，在視覺感官的震驚上，涵蘊自由解放的概念，提供現代主義對社會進行更大的批判，從而打開新的審美視野，建構想望的理想藝術，以期救贖棲息在技術性社會的人類。

3. 攝影

（1）複製技術罷黜靈光

班雅明另一「批判救贖」的藝術工具——即是攝影。攝影瞬間所產生的視覺影像，造成極為震驚的效應。〈攝影小史〉中班雅明引述謝林（Schelling）的攝影肖像（圖 8）談靈光，描述早期照片由於長期曝光的光影聚合、人物久久靜止不動的凝聚表情、光影由亮到暗的層次連續性，這種印像過程使得早期的人物照片盈繞著一道靈光。接著援引一張所收藏的弗蘭茨·卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924，奧匈帝國，德語小說家）幼年肖像照。（圖 9）描述這張肖像影像畫面顯得孤單而哀愁，和早期的人物照片成為對比，原因在於今天的快照、美柔汀法（mezzotinto）、光學儀器、複製技術把光影從幽暗層次中解放開來，去除了早期照片的靈光；光學儀器征服了光影，世俗社會資產階級⁴⁰（bourgeoisie）上升的審美趣味，驅逐了現實中的靈光。

39 "In a film, perception conditioned by shock [*chockförmige Wahrnehmung*] was established as a formal principle."
-- Benjamin, Walter (2003). "On Some Motifs in Baudelaire." *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 4, 1938-1940*. op. cit., p. 328.

40 資產階級（bourgeoisie），另譯：布爾喬亞階級、中產階級。

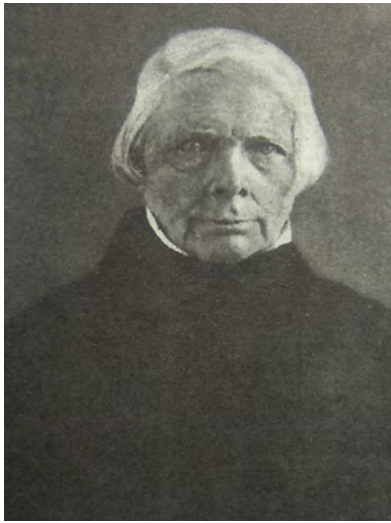


圖8 謝林肖像 其衣褶整個重描過 拍者不詳
圖版來源：班雅明 (Benjamin, Walter) 著 (1999)。
許綺玲譯。《迎向靈光消逝的年代》(25 頁)。台北：
台灣攝影工作室。



圖9 卡夫卡童年肖像 班雅明自藏 拍者不詳
圖版來源：班雅明 (Benjamin, Walter) 著 (1999)。
許綺玲譯。《迎向靈光消逝的年代》(31 頁)。台北：
台灣攝影工作室。

班雅明又分析超現實主義攝影阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927, 法)⁴¹所拍攝的城市紀錄攝影 (Docu-mentary Photography)⁴²影像 (圖 10)，從超現實攝影的社會圖像談靈光消逝。阿特傑使用大型箱式攝影機，觀察城市日常生活的局部細節，對空間和景物展開清新的描繪，用鏡頭揭開現實的面紗。高度發達資本主義時代，複製技術將事物外殼剝離開來，攝影藝術「把事物從『靈光』中解放出來。」⁴³罷黜了靈光；由此，班雅明從複製技術導出靈光消逝的敘事。靈光消逝揭示出現代性工業技術社會的來臨，轉向世俗日常生活的世界。阿特傑對世俗生活題材作寫實的紀錄與描繪，攝影作品尋找那被遺忘、被漠視、被湮沒的景物，影像畫面為短靴、手拉車、餐桌、妓院、舊城、庭院、露天咖啡、廣場而佇足，幾乎都罕無人跡，在眼睛的凝視之下，對世俗日常生活中最不起眼、局部細節的題材細

41 阿特傑原為戲劇演員，以後投入攝影；拍攝城市日常生活的局部細節圖像，標舉為「純紀錄藝術家」(Documents Pour Artistes)。阿特傑生前默默無名，1927年逝世後，阿伯特 (Berenice Abbott) 購買大量遺作，1929年帶往紐約隨後展出。以後的攝影藝術家不約而同地以城市生活為題材，作寫實的紀錄與描繪；如 1930年阿伯特和渥克·艾凡斯 (Walker Evans, 1903- 1975, 美) 將他拍攝的影像，稱之為「紀錄風格」(documentary style) 的美學。攝影的發展，從超現實主義阿特傑刻劃巴黎建築、日常生活局部細節，到新即物主義奧古斯特·桑德 (August Sander, 1876-1964, 德) 取材自德意志民族各地、各行各業、真實圖像的人物肖像照，到艾凡斯用黑白影像紀錄紐約城市、人物生活現實，逐漸形成一股完整的新攝影美學，打開了紀錄攝影 (Documentary Photography, 或譯作：紀實攝影、文件攝影、報導攝影) 的途徑。

42 Documentary Photography, 或譯作：紀實攝影、文件攝影、報導攝影。

43 "he initiates the emancipation of object from aura"

--Benjamin, Walter (1999). "Little History of Photography." *Walter Benjamin : Selected Writings: vol. 2. 1927-1934*. op. cit., p. 518.

賦刻劃。阿特傑作品預示超現實主義攝影的來臨，超現實主義便是以這樣觀察的眼睛，凝視的眼睛於微不足道的題材之間穿梭自如，以這種潛性在環境和人之間抽離出距離，處在既熟悉又陌生遙遠的間距中，陌生化的距離提供了想像的自由，而得以對現實社會採取間距化的反思。換言之，藝術生活化、世俗化，同時意圖藝術參與生活，將藝術建立在生活中最普遍的追求，對現實進行世俗的反思批判，以打開「世俗的啟明」。



圖 10
阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927, 法)，1898，舊醫學學校 (The Old School of Medicine, rue de la Bucherie)，French, Paris.
Albumen print. 8 1/4 × 6 15/16 in.
圖版來源：Eugène Atget (Getty Museum)
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1763> (檢索日期：2008.02.19)

(2) 藝術作品從祭儀價值上分離開來

班雅明在〈機器複製時代的藝術作品〉描述早期的攝影以人物肖像照為中心，涵喻著一種獻給遠方或去逝親友的祭儀價值，這是影像在祭儀儀式上的最後一次顯現，古老的相片散發著最後一次靈光。而現在人物相片的靈光消泯，攝影祭儀價值的意義消泯，攝影的展覽價值凌駕了祭儀價值，這種轉變形塑了一段攝影推行的歷程。班雅明由早期的人物影像擴及到阿特傑拍攝的巴黎無人影像，指出阿特傑攝影作品的空曠街頭，其重要性即彰顯了這段攝影演進的歷程，含隱著一種演化的意義。觀賞阿特傑的照片，觀眾必須用特定的方式來理解，既非是從前神聖祭典的崇拜禮閱，也非是任意流覽的觀賞方式，打開了另一種閱讀的方式。換言之，這些班雅明比擬作有如命案現場的阿特傑無人照片，有違從前宗教引人朝拜聖靈、顯現精神在場的神聖祭儀藝術，從祭儀價值上分離開來，導人以另一種特定的方式來閱讀，一旦藝術作品不再具有任何儀式功能便喪失了它的靈光；靈光消逝，標誌著新感受模式的誕生。

(3) 重新確立藝術自主性

中世紀以來宗教藝術在於詮釋神學，藝術是他律性 (heteronomous)，失去原有的自主性 (autonomous)，這時候所言的自主性依附在神聖祭儀的假像上。

班雅明指出高度發達工業時代機器複製技術，大量的複製品使得藝術現實化與世俗化，把藝術作品從神聖祭儀所象徵的真理中解放出來，通過觀眾進行社會功能，此時觀眾不再是上帝，而是世俗化的社會大眾；從此，藝術不再奠基於傳統的祭儀價值，而是建立在藝術的社會實踐上：「藝術的功能不再奠基於儀禮，而是建立在另一種實踐的基礎上：政治。」⁴⁴機器複製技術將藝術從過往神聖祭儀的基礎中分離開來，破除過往藝術作品的意義和價值，消除了從前依附在神聖祭儀上的藝術自主性假象：

「機械復制年代將藝術從祭儀的基礎中分離開來，所有藝術自主性的假象也就永遠消逝了。」⁴⁵

對班雅明而言，藝術自主性 (autonomy of art) 的觀念與宗教神聖祭儀的靈光相連，班雅明一則破除依附在神聖祭儀之上的藝術自主性假象。二則破解浪漫主義 (Romanticism; Romantism)、唯美主義 (Aestheticism, 源自希臘文 *aistheta*) 的藝術自主性理念。來自於十八世紀後半以及十九世紀資產階級上升，浪漫主義美學使得藝術進一步自主化，以後將美學導向唯美主義運動 (Aesthetic movement) 的「為藝術而藝術」(art for art's sake) 自主性範疇，圖像脫離神學和文化所承載的象徵意義，將審美回歸到藝術本體；唯美主義純粹審美的自主性論點，反應了當時資產階級上升的審美趣味。但另一方面，也因為資產階級上升，商業財富帶動藝術生產，資本市場使得藝術服從於商業機制，又將審美導向他律性。商品社會的意識形態，將一切實用價值都從交換價值的角度來衡量，一旦事物完全建立在交換價值上，商品消費成為自身的意識形態，商品價值即成為一種虛幻的真理，摧毀藝術作品的靈光。班雅明認為藝術是社會的勞動生產，具體反應社會現實的發生，有別於浪漫主義、唯美主義將藝術從現實中分離的純粹藝術自主性概念。班雅明透過前衛藝術對藝術與生活分離的批判，對社會進行政治功能，強調前衛藝術的社會實踐與社會批判精神。班雅明所主張的藝術自主性是一種拒絕被社會化的解放動作，在於對抗工業社會和商業機制市場，進行社會實踐，以作為邁向自由和救贖的工具。於現代異化的資本社會中，也唯有擺脫市場宰制，重新獲得自主性，藝術才能獲得真正的自由。

要言之，班雅明的自主性有別於中世紀以來的祭儀藝術、以及十九世紀後半的藝術自主性，而將藝術導向藝術實踐，認為藝術的功能在於進行社會實踐，把藝術和社會結合起來，重新確立了自主性。

44 "Instead of being founded on ritual, it is based on a different practice: politics."

-- Benjamin, Walter (2002). "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Selected Writings: vol. 3, 1935-1938. op. cit., p. 106.

45 "Insofar as the age of technological reproducibility separated art from its basis in cult, all semblance of art's autonomy disappeared forever."

-- ibid., p. 109.

4. 從資產階級的市場廢墟中覺醒而來

就班雅明看來，隨著現代化進程中市場經濟繁榮，所呈現出來的是現代物質的廢墟景象。〈攝影小史〉中班雅明將阿特傑所拍攝的巴黎街頭無人影像對應到資產階級的商業城市廢墟影像，那處於高度發達資本主義年代人車熙湧的巴黎街頭，在阿特傑的攝影畫面中頓時人跡渺渺，呈現出繁華都市的廢墟，阿特傑影像畫面描繪出世俗世界的現代寓言廢墟，表達出現代性社會劇烈撞擊的無意識內容，靜止畫面呈現出感官的震驚與視覺的休止，鋪展人面對都會生活嬗變的「辯證印象」。脫離了從前藝術家（主體）描繪客觀對象物（客體）的表現形式，圖像廢墟與其原本所指涉的繁華都市之間構成了曖昧辯證，主 / 客體的對應體系之間模糊而難以言喻，於心理情感喚起了新的想像。

在〈巴黎，十九世紀的首都〉裡，班雅明認為現代市場呈現出經濟繁榮景象，然而隨著商品世界的不穩定，使我們意識到資產階級在倒塌之前就已是一片廢墟了⁴⁶。巴黎這個超現實主義運動中心，於班雅明詩意的描繪下，融合了詩和超現實主義的色彩，以寓言式的書寫，運用漫遊者的視覺拼貼，串連十九世紀巴黎首都的文化圖像符號，描繪那資本主義所呈現的物質廢墟。班雅明從超現實主義看到對市場生產力併發症的批判⁴⁷，主張從資產階級的市場廢墟中覺醒而來，對社會現實採取辯證態度，使得從商品的夢幻世界中清醒而來，也使得從資產階級紀念碑倒塌的廢墟中醒悟而來，獨立於商業物質的異化之外，彰顯自主性意識。班雅明看到靈光在世俗物質世界中消逝，以批判理論參與社會，於這個現代寓言的物質廢墟尋繹救贖新契機，透過分析現代前衛藝術對社會進行的改革運動，標舉獨立於資本商業市場之外的藝術自主，以提供自我意識的實現。

（二）現代物質廢墟中的藝術實踐

1. 藝術世俗化

班雅明認為現代世界只能以物質的形式被視為如畫的廢墟，一如巴洛克悲悼劇舞台將歷史物質融入廢墟式的背景：

「寓言，在思想的國度裏，就如同廢墟在物質的國度裏。」⁴⁸

46 「隨著市場經濟的不穩定，我們開始承認，資產階級的紀念碑在崩潰以前已如一片廢墟。」

“With the destabilizing of the market economy, we begin to recognize the monuments of the bourgeoisie as ruins even before they have crumbled.”

-- Benjamin, Walter(2002). “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”. Selected Writings: vol. 3, 1935-1938. op. cit., p. 44.

47 “Balzac was the first to speak of the ruins of the bourgeoisie. But it was Surrealism that first opened our eyes to them.”

-- ibid., pp. 43.

48 “Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things.”

-- Benjamin, Walter (1998). *The Origin of German Tragic Drama*. op. cit., p. 178.

班雅明將《德國悲劇的起源》中寓言形式的世俗世界物質廢墟，對應到現代性都市的生活特質。靈光在現代社會撞擊的震驚體驗中嘎然消逝，視覺與感官驟變，剝除過往承載的審美經驗，主體 / 客體分離，破除整體性的表象，指涉不再，不斷裂斷（rupture），出現不穩定的狀態，異化成為廢墟。

班雅明所說的寓言形式是一種斷裂性關係，斷裂是一種自由解放，也是一種演化，正是美感起於之際。高度發達資本主義時代，世俗紀元，靈光消逝意謂內向的古典的「象徵」——來自文化記憶澱積的美感，被外向的社會實踐所取代。靈光消逝意味藝術作品獨一無二的神聖性喪失，代之以工業技術的物質化，以物化（reification）和異化（alienation）的商品型態推衍；這樣的物性異化出一個商業物質的廢墟狀態，主體 / 客體分離，我們對現實的思考，也隨著指物與現實感的消失，進入破碎狀態。現實世界成為一堆廢墟，將超驗的真理轉向俗世的經驗，擺脫了過往文化教養的束縛，敲開世俗而醒悟的紀元。班雅明用「廢墟」提供理解藝術語言變異的角度，說明了藝術作品的世俗化和啟蒙性格，帶出了現實醒悟與自由解放的現代性精神。

現代藝術以其媒材「物自身」、異質的拼貼，呈現出破碎、模糊、不可解的外貌（appearance）。班雅明由巴洛克悲悼劇的寓言手法，運用寓言不連續片段、從整體性中剝離開來的構思，對應到現代藝術破碎、拼貼、併置的特徵。寓言的表達破碎而含糊，以有如蒙太奇式手法進行拼貼並置，這種拼貼是過去文明邏輯的崩潰，是傳統文明在現代社會中的解體。主體 / 客體分離，原本相屬的指涉斷裂，拋離原指涉的意義和內容，形式和內容不構成一個整體，作品的意義瓦解成為一堆廢墟，所呈現的廢墟形象模糊而不可知，破碎而多義，藉由碎片的不斷重新拼貼，不斷重新創造意義，開啓新的想像界。班雅明找到了現代藝術的起源——主體和客體之間的不斷運動——主體不斷重新設定，也不斷重新認識客體，因而打開新的想像視野。班雅明的寓言概念被盧卡契和霍克海默譽為「解釋現代藝術的鑰匙」，啟發了後來二人合著的《啟蒙辯證法》（*Dialectics of Enlightenment*, 1966年出版）。

班雅明用寓言結構、廢墟狀態說明現代藝術破碎化的原因；以靈光界定創作與接收的關係，論證社會更迭表現，叫喚出比儀式更撼動人的，就是非美感狀態。消費社會的美感，藝術不再那麼沈重，而是以藝術為名，把日常生活，用展出的儀式提到層面上，除魅、去神聖化，讓世俗生活自行開顯，消費社會型態，有別於我們以往對藝術的看法。消費社會以低承載的方式展現物自身，立足點與日常事物相同，形塑出戰後藝術的矛盾性格，看來是日常事物，而我們以藝術來論述它，若說靈光世俗化，前衛藝術世俗化，那麼，所反應的則是藝術無疆界，與日常生活等同：藝術的精神狀態是面對新思潮的回應方式，所帶來的藝術解放，亦

即藝術是自主的。

2. 非我、非客體的想像世界——非此非彼

傳統作品主體 / 客體合一的統一性、索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913, 瑞士) 符徵 (或譯能指, *signifier*; *signifiant*) / 符指 (或譯所指, *signified*; *signifié*) 間的一致性, 在前衛藝術已斷裂成碎片及互不相連的符號, 象徵結構消泯, 物件和媒材的使用去除和諧表象, 於突顯異質元素的差異性和衝突性之間, 切入了另一個想像世界。

非我、非客體的想像世界, 有別於黑格爾主 / 客體的辯證, 而是主體與客體分離, 斷裂變成多重, 不是單一。現代藝術的審美在主 / 客體二元論之外, 開展了第三種關係。在古希臘乃至於古典哲學以來本體論之外開啓這另一審美系譜的, 便是波特萊爾的主 / 客體「對應體系」理論, 越出了過往主 / 客二元論範疇, 召喚來心理情感相對應的象徵, 於二元之間不斷引發對美感的新欲求, 為現代文藝開啓了門徑。班雅明「寓言的表達」體現了現代美學, 現代美學不再根據主 / 客體公式來理解, 使得我們對傳統「非此即彼」(*Entweder-Oder*) 的主 / 客二元對立公式必須重新再思考。藉由主 / 客體分離, 解構感知與意義指涉的統一性, 瓦解中心性, 不斷差異化, 在主 / 客體二元之間不斷運動, 不斷引爆流量, 開啓「非此非彼」的第三種關係, 打開新的想像視野, 帶往另一種不斷逾越 (*transgression*) 的自由。

阿多諾 (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903-1969, 德) 認為藝術的自我明晰性喪失了, 有違傳統藝術主 / 客體合一的同一性 (*identity*) 審美概念, 呈現出認識論中主 / 客體關係的不一致; 阿多諾引述前衛藝術「非同一性」(*nonidentity*) 的外貌造外貌的反, 說明前衛藝術的蒙太奇拼貼原則特徵, 在於它不再創造調和表象。正是非藝術才能創造藝術, 走向差異化、模糊化, 去中心 (*decentralize*), 去除同一性; 因為差異而自由, 因為模糊而有可能性, 帶向一種冒險、一種遊戲。

藝術創作以遊戲目的自身進入自主性的情節, 拋離了笛卡兒 (René Descartes, 1596-1650, 法) 以來用「我思」(*Cogito*) 建構的理性主體性, 主體的死亡, 進入毀敗, 不斷擴張, 每一個泯滅都代表一個新的開創, 「死亡」應證了二十世紀藝術死而復返、終結 (*end of art*) 而更新的樣貌, 唯有幽靈, 才能飄泊, 不斷追求新奇冒險的精神; 不僅形構了現代藝術的核心, 也成就了後現代藝術不確定性、追求自由的特徵。後現代社會藝術處在脫序的、流變的、擴張的運動狀態, 以非中心取代單一藝術表象的絕對性, 以去主體性取代單一固定的意義, 進入一種不確定的追尋, 因為本體泯滅, 無所棲息, 所以游牧 (*nomadologie*), 所以自由。

於主 / 客體二元關係之間不斷逾越，藝術的游牧就是處於這樣的中間地帶（in-between state）。

波特萊爾、班雅明和阿多諾的美學跳脫出過往單一性、連續性的時間軸，擺脫傳統的整體性與永恆性論述，破除現代主義時期以來的同一性、中心性，也為後現代的差異性、多元性、不確定性、遊戲性寫下前筆。或者說，在現代性開展之時，同時也是由現代性步入後現代過渡時期之時，後現代性一方面在現代性中發生，一方面後現代性又以批判現代性而崛起。波特萊爾、班雅明和阿多諾不僅揭示出現代性美學的開端和對資本主義的文化批判，同時也是後現代美學的先驅，從現代性美學轉折到後現代反美學。

3. 從美學到反美學

培德·布爾格（Peter Bürger, 1936-，德）在《前衛藝術理論》（*Theory of the Avant-Garde; Theorie der Avantgarde*, 1974）中引用班雅明的寓言結構，將班雅明的寓言概念發展成論述前衛作品的理論⁴⁹。認為古典主義視材料為一個整體，是有機的⁵⁰，前衛主義將材料生命整體中剝離開來，解構整體性的表象，是非有機的（nicht-organisch）⁵¹。前衛藝術不再由個別元素構成一個整體，而是由異質元素的衝突關係構成，是非同一的、片段的和破碎的，破除了和諧同一的表象，由異質衝突而帶來震驚效應。有機藝術中個別和全體構成統一體；非有機藝術中個別（die Teile）自全體（das Ganze）中解放開來⁵²，如同班雅明的寓言結構，感知與意義分離，存在於彼此的差異中，只剩斷片及不相連的符號。

前衛藝術符徵 / 符指斷裂，指涉不再，符徵被挪移，脫離原來的符指，不再相屬而絕然獨立，符號系統瓦解，物件和媒材的使用去除和諧表象，個別元素從整體脈絡中抽離開來，去象徵、去指涉。當傳統文化象徵結構消泯，從前環繞於神聖祭儀之上的靈光被罷黜，藝術走入了日常世界生活，瓦解為美化的日常性（*Alttag*）。前衛藝術以其叛離和俗世化，對抗自蘇格拉底（Socrates, Σωκράτης, 469 BC-399 BC）所開創西方主 / 客「同一性」思想（Identity）；柏拉圖（Plato, Πλάτων, 約 427 BC-347 BC，古希臘哲學家）和亞里斯多德（Aristotle, Αριστοτέλης, Aristotelēs, 384 BC-322 BC）確立理性中心主義，所立下的西方傳統哲學將主 / 客二元對立合而唯一的統一性原則；以及文藝復興、現代主義時代以來形成的哲學本體論。前衛藝術破除了傳統文化美感意涵，有著對過往藝術體制和對當下社會強烈的批判，拒絕被社會化，展現的是啟蒙精神和救贖概念。當超驗不再超驗，崇高不再

49 Bürger, Peter (1984). Michael Shaw (Trans.). *Theory of the Avant-Gard* (pp. 68-69). Minnesota: University of Minnesota Press.

50 -- *ibid.* p. 70.

51 -- *ibid.* p. 70.

52 -- *ibid.* pp. 79-80.

崇高，藝術作品以其貧乏化，形成謎樣形象與破碎外貌，呈現出另一種平凡崇高的特質，阿多諾稱之為「破碎的超驗」。李歐塔（Jean-Francois Lyotard, 1925-1998，法）用「貧乏」（*dénuement*）說明前衛藝術作品世俗化的特徵，將前衛藝術作品稱之為「世俗的崇高」、「崇高的貧乏」，而相對於康德自然美、藝術美所具有「崇高的美感」。傳統崇高和現代崇高最大的區別是不再以主體所承載的象徵意義來理解，去除了傳統精緻文化以高承載的方式背負文明包袱；走向低承載，無文化意涵，沒有象徵意義，不斷裂斷，使美學更加多元而不確定。

藝術世俗化，出現貧乏的二十世紀藝術，從藝術到非藝術，從意義到非意義，從作品到非作品，從美感到非美感，從美學到反美學。

結論

班雅明的靈光美學指涉幾種光韻：包括古希臘文的“*αυρα*”、拉丁文的“*aura*”；環繞於神聖祭儀上的靈光光蘊；波特萊爾〈榮光殞落〉那墜入世俗社會的榮光（*Halo*）；過去文學作品中的超驗光韻（*radiance*）；巴洛克世俗時代寓言表達的人造神聖之光（*the artificial light of apotheosis*）；現代社會劇烈撞擊帶來感官震驚、於視覺所浮現的光暈；大麻經驗的恍惚光暈（*illumination*）；大麻經驗視覺浮現裝飾性形象（*ornament figures*）的靈光；一種星座（*constellation*）的時空結構；凝視那地平線、山脈、樹枝散發的靈光光蘊；於消逝之中發現新美感的可能（*to find a new beauty in what is vanishing*）；漫遊者的眼睛尋找那自然的靈光底蘊；現代性稍縱即逝之美；機器複製年代藝術作品的靈光消逝；於當下世俗社會中尋繹「世俗的啓明」（*profane illumination*）；在消逝過去中重新燃起希望的火花（*fanning the spark of hope in the past*）；尋繹未來的啓蒙（*enlightenment*）等。

（一）獨立於科技理性和資本市場之外的藝術自主

隨著現代化進程中市場經濟繁榮，在時代新、舊更迭的震驚體驗中，靈光乍現又嘿然消逝，班雅明站在世俗世界的現代物質廢墟，想望自然氤氳的靈光底蘊。對班雅明而言，來自於現代性社會劇變撞擊的震驚體驗、前衛藝術的視覺震驚、電影的感官震驚、歷史哲學的震驚醒悟是相連的；相互交錯，鋪展開一個星座般的空間結構，以寓言式的拼貼，描繪出一個現代性的社會圖像。靈光消逝體現了時代震驚，班雅明喚回消逝中的靈光，以作為對工業社會資本市場所帶來的物質廢墟，提供慰藉和救贖的想望。

感受與收受的方式隨時代而改變，在時代新、舊劇變撞擊之下，人類呈現出未有的經驗貧乏，暴露出現代化進程的啓蒙危機。相應於傳統和現代正急速更迭，引發了對現代性美感的新欲求，波特萊爾以主／客體「對應體系」理論越出傳統

美學主 / 客二元論範疇。前衛藝術（未來主義、達達、超現實主義等）的創作，有別於傳統美學將藝術理解為藝術家（主體）描繪客觀對象物（客體），而是運用物件和媒材的異質拼貼，在主體和客體之間不斷運動。班雅明看到了波特萊爾、前衛藝術所打開的想像視野和社會批判，運用「寓言的表達」，藉由主 / 客體分離，意義瓦解成爲廢墟，一則對應到現代都市的物質廢墟，二則對應到前衛藝術語言符號瓦解成爲廢墟，三則將前衛藝術作品對應到資產階級的商業城市廢墟景象；闡述靈光消逝，現實世界異化成爲物質廢墟，因爲處在廢墟，而得以重新進行拼貼併置，開啓新的意義。這些表現形式，不僅相應於當時蘇俄電影蒙太奇的拼貼、剪接手法；也開啓了後現代主義拼貼、併置、挪移、異質同構的美學；更爲日後錄像藝術、數位藝術、以及網際網路世界打下基礎，透過蒙太奇式拼貼操作的方式，使得視窗（window）並列疊置、進行跳躍式思考、穿梭於不同虛擬實境（virtual reality）之間，提供另一種想像空間，以作爲社會互動發生的地方。

班雅明認爲現代美和現代經驗的代價是由撞擊經驗而帶來的毀敗，靈光消逝，形塑了現代化進程因與傳統斷裂而帶來新的自由解放。靈光消逝帶來對藝術的開創心，越出社會主體，進行藝術實踐，期待我們超越資本社會交換使用的價值，使藝術獨立於科技理性和資本市場之外，重獲自主性，以一種「新」的自由冒險，在現代化進程尋找新的文化靈光；於消逝的靈光中，得到一種啓明，獲得歷史救贖。表達了消逝所蘊含的更新，從歷史終結（end of history）迎向另一個「新」的現代性年代。

（二）以想像和創作自由逾越市場的物化和異化

資本社會中工業技術大量生產商業複製產品，正是在這種複製中，形象將現實抽掉了，非真實化了。複製的核心是本源喪失，破除了藝術「永恆的真理」。在消費社會中主 / 客體關係不再，瓦解了原有的語言系統符號，走向不確定性，「藝術外貌」和「永恆的真理」區分開來，而是遊戲的、多元的、偶然的、不確定的、非個人的；個別元素自全體中解放出來，開顯異質同構的衝突關係，突顯差異性，美感不被框住，藝術跳脫出了功能性論述系統，不斷作越出的動作，因而藝術如何可能。

消費社會結構中經由大量複製和訊息傳播，商品大量生產、大量消費，資訊工業革命使我們了解消費文化中的形象取代了真實，當存在與虛無耗盡，達成的普遍性只有相似性而沒有主體個性。後現代主義時代的社會特徵，在所有的深層結構都無法解釋時，對西方傳統哲學本體論提出強烈懷疑。也得自波特萊爾、前衛藝術、班雅明、阿多諾等的啓發，主張去除現代主義以來的主體性、中心性和同一性，強調推翻符號，打破在場，消解中心，轉向非同一性，強調個體的差異性，在異質和異質之間自由遊戲，朝向多元的可能，於不確定的追求過程中獲得

最大的自由。



圖 11
庫魯格 (Barbara Kruger, 1945- , 美), 1988
我消費，故我在 (I Shop, Therefore I Am)
圖版來源：Barbara Kruger - Wikipedia, the free encyclopedia
http://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Kruger (檢索日期：2008.08.31)

當商業行為浮濫到生活，我們思想改變，不能再用過去倫理衡量，特別是經濟活動（即馬克斯稱為下層活動），不同於現代主義時期康德所談的主體性，論證人性可貴以作道德訴求。後現代主義時期中，人文不再是理想憧憬，真實離開理想訴求，而落實在生活。相對於笛卡兒的「我思故我存在」(Cogito, ergo sum)，也在胡賽爾 (Edmund Husserl, 1859-1938, 法) 提出：「對所思的反思」(noematic reflection) 之後，後現代社會乃至於當代網際網路 (Internet) 社會的消費市場中，欲望消泯了笛卡兒以來「我思」(Cogito) 的主體，人的存在是「我消費，故我在」，(圖 11) 揭發出世俗生活的表態，宣告一個俗世而醒悟 (désenchantement) 世紀來臨，如同班雅明打開了「世俗啓明」的光照。表現在當代創作與社會的關係上，即是以想像和創作自由逾越經濟市場的物化和異化，獲得藝術自主性。

引用文獻

一、書籍

Adorno, Theodor W.

- (1997). Robert Hullot-Kentor (Trans.). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1998). Edmund Jephcott (Trans.). *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press.
- (1969). John Cumming (Trans.). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum.
- (1973). E. B. Ashton (Trans.). *Negative Dialectics, With Max Horkheimer*. New York: Continuum.

Benjamin, Walter.

- (1973). Harry Zohn (Trans.). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: NLB.
- (1969). Harry Zohn (Trans.), Hannah Arendt (Ed.). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- (1986). Richard Sieburth (Trans.), Gary Smith (Ed.). *Moscow Diary*. Harvard: The Belknap.
- (1979). Susan Sontag (Intro.), Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (Trans.). *One Way Street and Other Writings*. London: NLB.
- (2006). *On Hashish*, Howard Eiland, transl. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- (1986). E. Jephcott (Trans.), P. Demetz (Ed.). *Reflection*. New York: Schocken Books.
- (1999). Howard Eiland, & Kevin Mclaughlin (Trans.). *The Arcades Project*. Harvard: The Belknap.
- (1994). Manfred R. Jacobson, & M. Jacobson (Trans.), Gershom Scholem, & Theodor W. Adorno (Eds.). *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- (1998). John Osborne (Trans.). *The Origin of German Tragic Drama*. London · New York: Verso.
- (1996). M. Bullock, & M. W. Jennings (Eds.). *Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 1. 1913-1926*. Harvard: The Belknap.
- (1999). R. Livingstone, & Others (Trans.), M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith (Eds.). *Selected Writings: vol. 2. 1927-1934*. Harvard: The Belknap.
- (2002). E. Jephcott, H. Eiland, & Others (Trans.), H. Eiland, & M. W. Jennings (Eds.). *Selected Writings: vol. 3, 1935-1938*. Harvard: The Belknap.

(2003). E. Jephcott, & Others (Trans.), H. Eiland, & M. W. Jennings (Eds.).
Walter Benjamin: Selected Writings: vol. 4. 1938-1940. Harvard: The Belknap.

Baudelaire, Charles.

(1970). Louise Varèse (Trans.). *Paris Spleen*. New York: New Directions Publishing Corporation.

(1993). James McGowan (Trans.). *The Flowers OF Evil*. New York: Oxford University Press.

Bürger, Peter.

(1984). Michael Shaw (Trans.). *Theory of the Avant-Gard*. Minnesota: University of Minnesota Press.

McCole, John.

(1993). *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Scholem, Gershom

(2003). Harry Zohn (Trans.). *Walter Benjamin: the Story of a Friendship*. New York: New York Review.

二、網頁

AllPosters.com. The World's Largest Poster & Print Store (檢索日期：2008.02.19)

http://www.allposters.com/-sp/Olive-Trees-c-1889-Posters_i305590_.htm

http://www.allposters.com/-sp/Wheatfield-with-Crows-c-1890-Posters_i337138_.htm

Eugène Atget (Getty Museum) . (檢索日期：2008.02.19)

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1763>

Fine Art Photography-Masters of Fine Art Photography (檢索日期：2008.02.19)

<http://www.masters-of-fine-art-photography.com/02/artphotogallery/home.html>

AUGUST SANDER-PHOTOGRAPHS.

http://www.masters-of-fine-art-photography.com/02/artphotogallery/photographers/august_sander_01.html

EUGENE ATGET - PHOTOGRAPHS.

http://www.masters-of-fine-art-photography.com/02/artphotogallery/photographers/eugene_atget_01.html

WALKER EVANS - PHOTOGRAPHS.

http://www.masters-of-fine-art-photography.com/02/artphotogallery/photographers/walker_evans_01.html

George Eastman House Eugene Atget Series. (檢索日期：2008.02.19)

<http://www.eastman.org/fm/atget/htmlsrc/>

Vincent van Gogh Gally (檢索日期：2008.02.19)

<http://www.vangoghgallery.com/painting/>

walterbenjamin.html. (檢索日期：2008.02.19)

<http://www.wbenjamin.org/walterbenjamin.html>

Wikipedia, the free encyclopedia (檢索日期：2008.05.30)

http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Dream_Caused_by_the_Flight_of_a_Bumble_bee_around_a_Pomegranate_a_Second_Before_Awakening.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/Image:The_Persistence_of_Memory.jpg

http://it.wikipedia.org/wiki/Compianto_sul_Cristo_morto

http://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Kruger

