

# 班雅明、洪席耶、葛羅伊斯論「靈光消逝」\*

## Benjamin, Rancière, Groys on “The Decline of the Aura”

蘇嶧  
Yi SU

國立陽明交通大學應用藝術研究所博士後研究員  
Postdoctoral Research Fellow, Institute of Applied Arts,  
National Yang Ming Chiao Tung University

### | 摘要 |

在「靈光消逝」的論述中，班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）遵循馬克思主義的歷史唯物論，探討做為下層建築的機械複製技術，對做為上層建築的藝術所造成的影響。對他而言，機械複製技術對藝術的複製，以及以機械複製技術製作的電影藝術，將衝擊藝術的靈光效應，賦予藝術以社會功能。對此，洪席耶（Jacques Rancière, 1940-）認為，在藝術的美學體制出現之後，才可論及，以機械複製技術的藝術提升無名者的社會功能。因此，班雅明的論述邏輯應該被逆轉。此外，葛羅伊斯（Boris Groys, 1947-）也提到，在現代意義上的藝術出現之後，藝術以其無用價值，得以視現實為失效。這種美學化無關特定的政治傾向。因此，班雅明將其聯繫著特定意識形態的做法，顯得過於偏頗。當分析與比較以上論點時，可以發現，班雅明的「靈光消逝」以及洪席耶、葛羅伊斯對班雅明的批評，分別代表否定與肯定藝術自主性的美學立場。探討其間差異，將有助於思考藝術與現實的關係。

**關鍵詞** | 靈光消逝、藝術的美學體制、現代意義上的藝術、藝術自主性

\* 本文為國科會科技藝術研究計畫（計畫編號：NSTC 112-2811-H-A49-503）的研究成果之一。在計畫主持人國立陽明交通大學應用藝術研究所許峻誠教授擬定的理論方向中，筆者考察了機械複製技術的相關美學思想而撰寫此文。兩位匿名審查者提出的寶貴意見，使筆者獲益良多並得以補充本文論點，謹在此一併致謝。

\* 本文投稿日期：2023.06.15；  
最後修訂日期：2023.09.25；  
接受刊登日期：2023.11.09。

## | Abstract |

In “The Decline of the Aura,” Walter Benjamin (1892-1940) follows Marxist historical materialism and examines the impact of mechanical reproduction technology as a substructure on art as a superstructure. For him, the reproduction of art by mechanical reproduction technology, and the cinema made by mechanical reproduction technology, would impact the aura of art and give art a social function. In this regard, Jacques Rancière (1940- ) argues that it is only after the emergence of aesthetic regime of the arts that the social function of the art made by mechanical reproduction technology to promote the anonymous can be addressed. Therefore, the logic of Benjamin's thesis should be reversed. In addition, Boris Groys (1947- ) also mentioned that after the emergence of art in the modern sense, art, with its useless value, is able to recognize reality as already failed. This aestheticization has nothing to do with a specific political inclination. Benjamin's association of it with a specific ideology seems then too biased. When analyzing and comparing the above arguments, it can be found that Benjamin's “The Decline of the Aura” and the criticisms of Benjamin by Rancière and Groys represent the aesthetic positions of denial and affirmation of the autonomy of art respectively. Exploring the difference between these two positions is favorable for understanding the relationship between art and reality.

**Keywords** | The Decline of the Aura, Aesthetic Regime of the Arts, Art in the Modern Sense, the Autonomy of Art

## 一、前言

在完成於 1930 年代的〈在其可技術複製時代中的藝術作品〉（Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit）<sup>1</sup>——以下簡稱〈藝術作品〉——一文中，班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）提出著名的「靈光消逝」（der Verfall der Aura）。利用歷史唯物論的觀點，即下層建築的發展將促成上層建築的變革，他預言，機械複製技術得以改變藝術的性質。過於依循下層建築對上層建築的連動結構，使這篇文章的論述在某些地方顯得生硬。此外，自創的一些概念也造成理解上的困難。甚且，若以機械複製技術至今的發展來看，藝術的靈光是否如預言般消逝亦不無問題。然而，這仍無損該篇文章宏旨，特別是藝術與社會的關係。正是這點，使得〈藝術作品〉在當代依然具有討論的價值。例如，洪席耶（Jacques Rancière, 1940-）與葛羅伊斯（Boris Groys, 1947-）皆曾在其著作中討論到班雅明的論點，藉此說明自己的主張。在 1998 年出版的《感性配享：美學與政治》（*Le partage du sensible: Esthétique et politique*）的第三章〈論機械藝術與對無名者的美學和科學提升〉（Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonymes）——以下簡稱〈無名者的提升〉——中，洪席耶對技術決定論不表認同，即所謂靈光消逝所表達的政治意涵並非隨技術發展而來。他認為，機械複製技術能夠彰顯無名者的原因在於藝術範式的轉型，藝術實踐才會考量到使用新技術表現普羅大眾。在 2014 年發表的〈論藝術激進主義〉（On Art Activism）一文中，葛羅伊斯則剖析藝術與設計兩個領域的差異，區別無用和有用的美學化行動，提出兩種藝術與社會的關係。與班雅明的論點進行比較，他認為，

<sup>1</sup> 關於〈在其可技術複製時代中的藝術作品〉——以下簡稱〈藝術作品〉——，以下兩點予以說明。其一，該文的中文標題取自蔡偉鼎老師在〈重訪班雅明的靈光消逝論〉中所提與德文用字對應的譯名。雖然蔡老師提到，班雅明特別強調機械複製技術，因此，目前較通用的〈機械複製時代的藝術作品〉亦可接受。然而，由於班雅明論及手工複製技術和機械複製技術等兩個發展階段，故「可技術複製時代」這個譯名顯然能夠涵蓋兩者而較佳。其二，〈藝術作品〉一文目前有四個版本。在惕德曼（Rolf Tiedemann）和史威盆豪瑟（Hermann Schweppenhäuser）所編輯的《瓦特·班雅明全集》（Walter Benjamin. Gesammelte Schriften）中，該文的第一版、第二版、第四版為德文撰寫，分別被稱為第一稿、第二稿、第三稿。第三版為較具爭議的法文翻譯版，被置於全集的附錄中。本文所採用者為撰於 1938 至 1939 年間的德文第三稿：Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>,” *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 471-508。以上請參閱：蔡偉鼎。〈重訪班雅明的靈光消逝論〉。《哲學與文化》，第四十三卷第四期（2016/04/01）。頁 107-126。

直接將法西斯主義與共產主義對應地談論藝術與社會的關係過於粗糙。對他而言，與特定政治意識形態及其相關的政治制度無關，無用的美學化行動使藝術涉及到表達對社會現況的不滿。這三篇文章的篇幅都不算長，但是，檢視其中各自不同的主張，特別在藝術與社會的關係這個議題上，將可突顯三位美學家的立場，同時，亦可斟酌洪席耶與葛羅伊斯對班雅明的批評意見。

## 二、班雅明的靈光消逝說

基本上，〈藝術作品〉這篇文章可分為前言至第六節、第七節至第十一節、第十二節至後語等三個部分，重點分述如下：

### （一）前言至第六節

在前言裡，班雅明明言，馬克思主義的經濟決定論為本文論述基礎。根據此論，社會分為上、下層建築，做為下層建築的經濟基礎如生產力、生產技術、生產關係等面向，將決定做為上層建築的政治、法律、文化、思想等面向的發展，換言之，社會結構的變革繫於下層建築的變化。班雅明取複製技術做為下層建築的因素，試圖闡明其發展對做為上層建築的藝術造成的影響。

循此，文章開頭就在說明鑄鑄、壓印模、印刷術、攝影術等複製技術的發展。在與藝術品原作相比之下，班雅明認為，手工複製品會被視為贗品，無法撼動原作權威性；攝影術所產生的機械複製品則會對藝術品原作的「此時此地」（das Hier und Jetzt）、「本真性」（die Echtheit）等特徵造成影響。原因有二：其一，機械複製技術可放大局部影像或放慢播放速度，呈現感官在一般狀況下無法覺察到的細節；其二，機械複製技術可使影像或聲音輕易傳送給收受者。一方面，這種得以清晰顯示以及易於傳播的可能性，對應所謂展示價值（der Ausstellungswert）。另一方面，這被概括為機械複製技術對藝術「靈光」（die Aura）的衝擊，強調對藝術品的機械複製品以及使用機械複製技術製作的電影藝術將造成靈光消逝的現象。

所謂靈光意指凝視所產生的遠距感，即便對象在物理距離上近在咫尺。實際上，靈光為宗教領域的術語，藉由這層與神學有所聯繫的關係可說明兩點。首先，由於複製與原創是彼此衝突的概念，靈光消逝的意義還在於傳統的藝術觀念如創造和天賦（Schöpfertum und Genialität）、永恆價值和神秘（Ewigkeitwert und Geheimnis）將被瓦解，可謂藝術除魅。基本上，那些概念與神學息息相關。例如，某個意義上，只有神才能進行真正意義上的創造活動，也只有神才能永恆存在。然而，曾幾何時，它們皆被轉用為對人的藝術活動的論述，可謂藝術賦魅。此外，在前言裡，班雅明認為，這些概念易為法西斯主義所用，似乎暗指，藝術賦魅與政治賦魅具有相近的社會效應，即對至高無上的信仰與崇拜，對應靈光衍生的「膜拜價值」（der Kultwert）。其次，關於藝術的起源，一般可見藝術起源於遊戲、模仿衝動、裝飾需求等觀點。在第四節中，班雅明似乎取藝術起源於

宗教之說，簡短講述了一段以靈光效應為線索的藝術發展史。一開始是做為巫術儀式、宗教儀典之用的藝術，到了世俗化的文藝復興時期，轉變為對美的崇拜的藝術。約莫三個世紀之後，攝影術的出現威脅到藝術的地位，以致藝術不再以模仿或再現為務，轉變為「為藝術而藝術」（l'art pour l'art）的純藝術形態，是一種拒絕承擔任何社會功能的藝術神學（eine negative Theologie der Kunst）。換言之，在靈光消逝之後，或說，在藝術除魅之後，機械複製技術將使藝術被賦予社會使命，藝術的功能將轉變為政治實踐。（Benjamin 1991: 471-485）

## （二）第七節至第十一節

19世紀，曾發生一場繪畫與攝影之間的論戰。班雅明認為，彼時，論戰的方向是錯誤的，雙方陣營並未意識到機械複製技術帶給藝術的轉變。甚至，當時的理論家仍從膜拜價值、神祕氛圍、神聖或超自然意義的角度批評電影。藉此，班雅明提出自己比較繪畫與攝影的看法，還論及劇場與電影的差異。例如，以巫師和外科醫生醫治病患為喻，畫家被認為像巫師一樣，與對象保持一段距離，攝影師則猶如外科醫生，深入對象本身，直探現實脈絡，講究事物原貌的揭示。至於劇場與電影的比較，兩者的不同主要來自於，劇場演員面對的是舞臺下的觀眾，電影演員則是面對攝影機。這將導致，由於存在非戲劇的現場因素，劇場演員的演出總會是出戲的搬演，電影演員則演示可供剪輯的分鏡片段，最後呈現的是經過後製過濾掉非戲劇成分的劇情畫面，提供直取現實的視角。對班雅明而言，由於「此

時此地」的現身演出，劇場演員及其扮演的角色的靈光是不可分的，然而，電影演員則是在鏡頭前如同道具一般被擺置到特定位置，因此，演員及其扮演的角色的靈光勢必消失。

此外，在第十節中，有兩段內容值得一提。一是，班雅明提及，資本主義式的電影會塑造演員的明星形象，仍是具現崇拜價值的藝術。另一是，以報紙的讀者來信專欄為例，班雅明以為，由於資本主義的勞動分工，讀者或多或少會是某個行業的專家，因此，讀者隨時都可能變成作者，撰稿內容具有一定程度的專業性。同樣地，以蘇聯的電影為例，演員常是一般民眾，扮演的角色就是他們自己。換言之，所謂壓制靈光的電影，應是如實呈現日常現實的電影。一方面，一般民眾可以很自然的成為演員，另一方面，觀眾對電影的影像不會感到陌生，因為他們或許就從事與角色職業相關的工作。這可聯繫到第八節以及第十五節提到的，電影的觀眾是影像的檢視者。（Benjamin 1991: 486-496）

### （三）第十二節至後語

首先，以觀眾參與的量來說，集體觀賞有違繪畫本性，但卻適合電影。其次，以立體派畫家畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）、野獸派畫家德蘭（André Derain, 1880-1954）、超現實主義的作品為例，班雅明認為，面對這些現代繪畫的觀眾需要聚精會神進行美學判斷，其反應是保守落伍的。與此相反，達達主義以無美學價值的東西創作，例如將鈕扣、車票等拼貼於作品上，使作品無法成為凝神冥思之對象（ihre Unverwertbarkeit

als Gegenstände kontemplativer Versenkung)。這種避免投入審美靜觀模式的創作表現被稱為「消遣散心」(die Ablenkung, die Zerstreuung)，是像子彈一樣擊中觀者的觸覺(eine taktile Qualität)特質，觀眾被激怒的反應被認為是進步的。與此類似的是電影畫面流動的震驚效果，即電影畫面一幕接一幕的變化使人無法像沉浸於繪畫一樣欣賞眼前影像。依量變達成質變之理，機械複製技術將造成藝術的感受模式出現重大轉變，電影將使每個觀眾變成檢視日常生活的專家。在結語中，以未來主義為例，班雅明認為，散發靈光的藝術與法西斯主義意識形態相通，為「政治美學化」

(die Ästhetisierung der Politik) 服務，將走向鼓吹毀滅的戰爭美學，完美實現「為藝術而藝術」。與之抗衡者，為共產主義的「藝術政治化」(die Politisierung der Kunst)。 (Benjamin 1991: 496-508)

這是什麼樣的共產主義，班雅明未進一步說明。若以共產主義常被聯繫到的廣大中下階層人民來看，或許可將班雅明的說法理解為：做為下層建築的機械複製技術，使群眾便於共同參與藝術，進而依量變造成質變的理路，論及機械複製技術賦予藝術改變上層建築的社會功能。於此，對立於散發靈光之藝術的遠距感，對藝術的機械複製品以及以機械複製技術製作的電影藝術，其易於傳播與可親近性將轉變為共同參與的公共性。在1992年的《藝術的除魅：班雅明的哲學》(*The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*)中，羅克里茲(Rainer Rochlitz, 1946-2002)就認為：

以一種獨特的方式，他〔指班雅明〕的藝術社會學關注的不是藝術品，而是像機械複製技術時代的藝術那樣所能發揮的社會功能，這



種功能不再聯繫到獨一無二的作品所具有的意義。在某個意義上來說，對班雅明而言——至少在這篇文章〔指〈藝術作品〉〕中——，媒體就是訊息。藝術的特徵被還原為指向公共性的媒體。<sup>2</sup>

依此，藝術在除魅之後為某種公共媒體，這對應班雅明所稱機械複製技術使藝術重新建基於政治實踐。綜言之，機械複製技術利於大眾傳播，電影藝術如實呈現日常現實，觀眾則不再沉浸於經過美化的畫面，而是對真實的影像可表達與自身經歷相關之意見的參與者。

### 三、洪席耶論無名者的提升

在洪席耶的美學思想中，最為著名的莫過於三種認同體制（régimes d'identification）：影像的倫理體制（régime éthique des images）、藝術的詩學或再現體制（régime poétique ou représentatif des arts）、藝術的美學體制（régime esthétique des arts）。在《感性配享：美學與政治》的第二章〈藝術體制與現代性概念的缺失〉（Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité）中，影像的倫理體制規範影像的來源、目的、作用等，其藝術需符合相應的倫理要求。藝術的模仿不能冒犯神聖的影像，需避免呈現禁制的影像，以維護既存於共同體的身分地位、職業、階級的劃分。有別於此，再現體制以實踐原則（principe pragmatique），將藝術模仿區別於工具製品的實用概念，以及判定話語、影像合法與否的真理概念。循此，各類藝術得以不去強調對或錯、真或假，而是更在乎表現題材的方式

<sup>2</sup> 譯文出自筆者：“In a peculiar manner, his sociological theory of art now leads him to be interested not in works of art, but only in the social functions that art as such fills “in the age of its mechanical reproducibility.” Yet these functions are no longer linked to the significance of a unique work. In a certain way, for Benjamin - at least in this essay - the medium is already the message; the significance of art is reduced to the medium through which it addresses the public.”, Rochlitz, Rainer. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. New York: London, 1996. 158.

適當與否。對藝術而言，模仿並非僅是外觀的相似，而是其表現的人物、行動、情節與各社會層級的想、看和做的方式是否相符。19世紀初，出現藝術的美學體制，辨別藝術依賴於特定的感性模式。這種感性擺脫日常聯繫，是一種純粹的懸置（*pur suspens*），建構藝術自主性（*l'autonomie de l'art*），得以取消特定規則的限定，脫離題材、風格、類別所形成的框架。（Rancière 1998: 26-33）

當說明影像的倫理體制時，洪席耶特別在一個註釋中提到，班雅明將神像的儀式價值與作品的本真性彼此聯繫，是從影像的本體論地位推導出藝術獨一無二特徵的嘗試。然而，神像的影像本體應由倫理體制所構成，藝術的獨特性則在美學體制中形成，因此，班雅明對靈光的分析被認為是串聯兩個互相排斥的體制，包含著謬論。對洪席耶而言，藝術的儀式價值由倫理體制所部署，藝術的目的與意義僅在於祭祀供奉神聖影像，無關藝術是否為異於其他日常事務的特殊實踐。換言之，藝術的獨特性或作品的單一性不可能在倫理體制中被辨識。班雅明舉神像為例所展開的論述，透過儀式價值與展示價值兩概念，使物本身與除魅化、賦魅化涉及三種彼此不同的論述：「將藝術去神秘化的現代化除魅」、「賦予作品及其展覽空間再現不可見者的神聖價值」、「將已消逝的諸神在場的時代和遺留下來的『人被曝露』的時代予以對立」。<sup>3</sup> 綜言之，如果以巫術或宗教物件的崇拜使用功能做為藝術品本真性的起源，對洪席耶而言，人造技術及其製品與靈光的神聖意義之間的關係，在藝術上應可提及「藝術除魅化」、「藝術賦魅化」等命題，不然就是論及無關藝術的「世界除魅化」。因此，理論上，以機械複製技術為基礎，這些論述皆可被探討，抑或，若聲稱其具造成靈

<sup>3</sup> 此處所說註釋為原著第 28 頁的註釋 2，註釋內容在原著第 74 頁。另外，關於三種彼此不同的論述，說明如下：（一）「將藝術去神秘化的現代化除魅」（*la démystification moderne du mysticisme artistique*），即藝術除魅化。透過機械複製技術的展示，消解藝術作品的儀式價值。（二）「賦予作品及其展覽空間再現不可見者的神聖價值」（*dote l'œuvre et son espace d'exposition des valeurs sacrées de la représentation de l'invisible*），即藝術賦魅化。透過機械複製技術的展示，再現藝術作品的儀式價值。（三）至於「將已消逝的諸神在場的時代和遺留下來的『人被曝露』的時代予以對立」（*oppose aux temps enfuis de la présence des dieux le temps du délaisement de «l'être-exposé» de l'homme*），筆者以為，此句似乎意指韋伯（Max Weber, 1864-1920）所謂「世界除魅化」（*Entzauberung der Welt*）。亦即，在諸神在場的時代消逝之後，由於科學技術（如機械複製技術）的觀察與分析的展示，世界（包括人）失去儀式價值所賦予的神靈意義。這暗示，班雅明可能借用世界除魅化的概念，提出靈光消逝。然而，這需要釐清，世界除魅化如何導致藝術除魅化。

光消逝的潛能，則應在這些論述的辯論中釐清。

當然，靈光消逝的意義不僅在於藝術的除魅化，還在於機械複製技術使藝術成為增益大眾參與的公共媒體。關於班雅明從藝術的技術屬性推導出藝術的政治屬性的論點，在《感性配享：美學與政治》的第三章〈無名者的提升〉中，洪席耶提出了批評。他認為，機械藝術（les arts mécaniques）賦予無名個體某種可見性而具現政治意義，應以逆轉班雅明所採論述邏輯的方式來說明。換言之，應該是，在無名者得以被考量做為藝術主題的狀況下，即傳達某種特定的美時，則以機械技術對其進行的記錄、複製或傳播才能被認定為藝術。質言之，正是所謂藝術的美學體制，破壞了主題與再現之間的特定對應關係，才使任何個人得以任何方式被呈現而獲可見性。循此，藝術可具現政治意義的原因為，在過去不被認為有再現價值的日常生活的平凡事物中，可發現時代、社會、文明的病徵（les symptômes）。（Rancière 1998: 46-52）對洪席耶而言，由於無名者被考量為藝術，才能論及以機械技術為媒材的機械藝術，而非如班雅明所論，機械技術的複製性將成就機械藝術，以提升無名者。對無名者的接受與認定，並非來自機械複製技術本身，而是藝術的美學體制。

綜論之，關於班雅明的靈光消逝論，以三種藝術的認同體制為基礎，洪席耶主要提出兩點批評。第一，將藝術品本身與靈光概念直接聯繫，需釐清靈光消逝是否為機械複製技術可能造成的唯一效應。以後人來看，靈光消逝做為預言命題的確未如班雅明所料。因為，機械技術的複製與傳播似乎未貶抑藝術品原作的獨一無二價值，反而使大眾對藝術品原作趨之若鶩，皆想一睹真跡原貌，有如朝聖標的，而走向藝術除魅化的對立面。就像洪

席耶暗示的，這顯示班雅明未慮及人造技術及其物件本身與所提靈光效應的其他可能發展關係，以說明機械複製技術造成靈光消逝的必然性。第二，在攝影術發現以前，已出現呈現平凡事物的美學思想即藝術的美學體制，這才使機械技術的複製與傳播成為提升無名者可見性的藝術。對此，固然洪席耶的批評有其理據，然班雅明所言者似非以呈現或表現影像的方式，或者說，不是以賦予某種美學價值的方式，論述無名者的提升，而是預言電影將成為可增益無名者自主地投入公共參與的政治藝術。這應無關以平凡事物或無名者為題材的攝影或電影是否躋身藝術之列，而是關乎電影是否可能使其觀眾成為日常現實的檢視者。但是，班雅明的論點仍可置疑。因為，從後續的數位複製技術發展來看，電影較多地變成是文化工業、娛樂產業的一部分，應難稱是促發公共參與之量變至質變的媒體。

#### 四、葛羅伊斯論美學政治化與政治美學化

在〈論藝術激進主義〉一文中，葛羅伊斯藉由剖析藝術與設計兩個美學化領域的差異，探討藝術與政治的關係。在現代意義上的藝術（art in the modern sense）出現之前，所謂的藝術應被理解為設計，旨在改變現實和現況，使其更具吸引力，更好被利用，是專屬宗教或權貴的設計品。這意味其政治功能為政治設計（political design）或美學政治化（the politicization of aesthetics），例如令納粹運動更誘人、更具吸引力的美學手段。在現代意義上的藝術出現之後，現、當代藝術旨在創作勾起純粹凝視的無用之物，策略為無用化、去功能化。這意味其政治功能為政治美學

化 (the aestheticization of politics)，視現況或現實為失能 (dysfunctional) 或失效 (already failed)。葛羅伊斯認為，政治美學化具體出現的時間點為法國大革命。因為，當時的革命政府未以破壞聖像的方式處理舊政權遺物，而是將其去功能化後以藝術之名展出，化為純粹的審美對象。因此，藝術的政治功能得以顯現為視過去的舊政權已死，此即藝術 (美學化) 做為革命之意義。<sup>4</sup> 葛羅伊斯將所論的美學政治化與政治美學化，分別類比班雅明所謂的藝術政治化與政治美學化，並且提出批評。

在〈藝術作品〉的後語中，班雅明引用未來主義者馬里內蒂 (Filippo Marinetti, 1876-1944) 在 1935 年為義大利入侵衣索匹亞所發表的戰爭宣言〈未來主義的戰爭美學〉 (*Estetica futurista della guerra*) 做為政治美學化的例證<sup>5</sup>，喻示藝術的靈光效應與法西斯主義的領袖崇拜互相呼應，將從毀滅自我與世界的戰爭中得到滿足，完美實現「為藝術而藝術」。對此，葛羅伊斯則引用馬里內蒂於 1909 年發表在《費加羅報》 (*Le Figaro*) 的〈未來主義宣言〉 (Manifeste du Futurisme)，提出不一樣的想法。在這份文件中，除了條列十一點宣言內容，馬里內蒂還加上一段以自己為主角、充滿奇思異想的故事，其中出現諸如駕車摔入壕溝、將來也會被新世代清算等段落。藉此，葛羅伊斯認為，馬里內蒂在宣言中預示計劃的失敗，並以此諷喻進步自身的失敗，只會遺留殘垣斷瓦與災難。對他而言，馬里內蒂實際上視法西斯主義為無效，是法西斯主義的政治美學化，得以將其理解為英雄式的潰敗與陣亡。政治美學化以無用揭示現實的無效，因此，若置於政治目的明確的脈絡中，更顯政治現實的荒謬。然而，自 1920 年代末起，法西斯運動轉向支持新古典主義的「諾瓦切托」 (Novecento) 藝術

<sup>4</sup> 參閱：Groys, Boris. "On Art Activism," e-flux <<https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>> (browsed on 2/26/2022)。2014 年 12 月 16 日，葛羅伊斯曾參加國立臺灣藝術大學舉辦的「當代觀點·世界趨勢——策展人論壇」，發表〈論美學化〉 (On Aestheticisation) 一文。該文實為〈論藝術行動主義〉縮減篇幅之後的版本，中譯文參閱：葛羅伊斯著，錢佳緯譯。〈論美學化〉。《典藏·今藝術》，第 270 期 3 月號。臺北市：典藏藝術家庭，2015。頁 92-94。

<sup>5</sup> 關於這份宣言，班雅明提供的引文出處為義大利的《杜林日報》 (*La Stampa Torino*)，但《瓦特·班雅明全集》的編者認為，根據引文內容，其出處應來自某份法國的報紙。在 2017 年發表的〈未來主義的飛行器繪畫與法西斯殖民主義：無人的非洲風景〉 (*AEROPITTURA FUTURISTA E COLONIALISMO FASCISTA: IL PAESAGGIO AFRICANO SENZA L'UOMO*) 中，琵丘妮 (Lucia Piccioni, ?-?) 提到，當時人在巴黎的班雅明可能讀過這份宣言經過局部改寫的翻譯版本。這似乎符合《瓦特·班雅明全集》編者的推測。此外，馬里內蒂撰寫的〈未來主義的戰爭美學〉 (*Estetica futurista della guerra*) 宣言於 1935 年 10 月 27 日在義大利的《人民公報》 (*La Gazzetta del Popolo*) 刊出，顯然是配合稍早於 10 月 3 日墨索里尼 (Benito Mussolini, 1883-1945) 政權入侵衣索匹亞的戰爭宣傳。對班雅明而言，這應非僅是馬里內蒂從不掩飾的未來主義與法西斯主義的聯繫，而是應證所謂藝術的靈光效應或「為藝術而藝術」的法西斯潛能。以上請參閱：(1) Benjamin. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>." S. 507, 1055. (2) Piccioni, Lucia. "AEROPITTURA FUTURISTA E COLONIALISMO FASCISTA: IL PAESAGGIO AFRICANO SENZA L'UOMO," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 59. Bd., H. 1, *Visualizing Otherness in Modern Italy (XIX-XX Century)*, 2017: 116.

風格，透過美學政治化繼續推動。<sup>6</sup> 簡言之，在當時的法西斯主義發展過程中，就藝術與政治的關係來看，可觀察到從政治美學化到美學政治化的轉變。因此，班雅明僅以政治美學化對應法西斯主義，似乎過於偏頗。

同樣地，以蘇維埃共產主義為例，葛羅伊斯認為，雖然在其發展過程中，存在以「社會主義寫實主義」（социалистический реализм）的美學政治化推動階段，但仍可觀察到政治美學化的現象。對此，他舉出兩位藝術家做為說明。一是絕對主義者馬列維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935），他曾在1919年的文章〈上帝不會倒下〉（Бог не скинут）中聲稱，共產主義所追求的適於人類生存的理想物質條件，根本就是癡心妄想。另一是構成主義者塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953），其著名的《第三國際紀念碑》（Памятник III Коммунистического интернационала）是不能旋轉的旋轉式模型，之後還製作了不能起飛的飛機《Letalin》。對葛羅伊斯而言，他們的主張與作品透過預示蘇維埃共產主義失敗與垮臺的命運，將其政治美學化。<sup>7</sup> 換言之，班雅明僅以美學政治化對應共產主義，顯得過於片面。

由於在20世紀法西斯主義與蘇維埃共產主義的發展中，皆可發現政治美學化與美學政治化的現象。對葛羅伊斯而言，班雅明以政治美學化與藝術政治化的對立，直接呼應法西斯主義與共產主義的對立，無法全盤解釋上述實際狀況。固然如此，當細究葛羅伊斯所謂美學政治化與政治美學化，以及班雅明所論政治美學化與藝術政治化，則可發現這些概念各自不同，列表如下：

<sup>6</sup> 參閱：Groys. “On Art Activism.”  
關於未來主義宣言：Marinetti, Filippo.  
“Manifeste du Futurisme,” *Le Figaro*, 20 Février  
1909 <[https://www.memofonte.it/files/Progetti/  
Futurismo/Manifesti/I/0.pdf](https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/0.pdf)> (browsed on  
2/26/2022).

<sup>7</sup> 參閱：“On Art Activism.”  
必須一提的是，葛羅伊斯未明確舉例說  
明蘇維埃共產主義美學政治化的藝術運  
動，此處所說的「社會主義寫實主義」  
（социалистический реализм）為筆  
者推測，是1934年由蘇聯作家代表大會提  
出的概念。

提出者	概念	說明
葛羅伊斯	美學政治化	美化或吹捧政治現實的藝術，例如義大利新古典主義「諾瓦切托」藝術運動、蘇聯「社會主義寫實主義」。
	政治美學化	喻示政治現實為無用或無效的藝術，例如現代藝術、當代藝術。
班雅明	政治美學化	煥發靈光的藝術、「為藝術而藝術」的純藝術形態、拒絕承擔任何社會功能的藝術神學，例如繪畫（包括現代繪畫如立體派、超現實主義等）、戲劇等。審美經驗為凝神靜觀，具現膜拜價值。
	藝術政治化	衝擊靈光的藝術，例如以機械複製技術對藝術的複製、以機械複製技術創作的電影藝術、達達主義等。主要提供群眾「消遣散心地」檢視現實影像的機會，激發與收受者自身日常經驗有關的評論，具現展示價值。

在政治化方面，筆者以為，班雅明所說的展示價值具有以下意義：（一）如〈藝術作品〉第五節所提示的，手工複製技術與機械複製技術使藝術作品易於傳播（展示），讓更多人可接觸到作品。（二）由於〈藝術作品〉第二節曾提到，機械複製技術可放大局部影像或放慢播放速度，呈現感官在一般狀況下無法覺察到的細節。此外，在〈藝術作品〉第十一節比較攝影與繪畫時，攝影被認為就像外科醫師一樣，透過儀器設備探入病人體內進行治療，不像繪畫藉由美化局部以宣稱表現整體。因此，展示價值似乎亦可指機械複製技術揭露（展示）現實影像的特點。（三）〈藝術作品〉第十四節論及，達達主義以無美學價值的東西創作，提供「消遣散心」的作品，觀眾的反應將是被激怒的。這是像子彈一樣擊中觀者的觸覺特質，類似電影的效果。藉此，應可進一步將展示價值理解為，由於電影揭露現實的影像，刺激來自各行各業的觀眾，表達（展示）與自身經驗相關的意

見。綜合以上三點，所謂藝術政治化，應是預言或期待某種電影型態（非〈藝術作品〉第十節提到的資本主義式電影）的出現，像公共媒體一樣，成為廣大群眾評論現實的媒介。不難發現，這與葛羅伊斯所論做為政治宣傳的美學政治化截然不同。<sup>8</sup> 另一方面，關於美學化，倒是可以發現相似處，因為，藝術無用論與「為藝術而藝術」皆為藝術自主性的相關論點，<sup>9</sup> 故兩人闡述的政治美學化可說探討著相同的美學理念。只是，葛羅伊斯認為，現代藝術、當代藝術以其無用價值可視政治現實為無效，班雅明則以為，藝術的無用意義表示其無法承擔變革社會現實的使命。顯然，對藝術自主性可能形成的藝術的政治意義，雙方持相左意見，各自所提政治美學化仍然不同。因此，基本上，這四個概念彼此有別，無法類比。儘管如此，在論斷藝術的政治意義時，班雅明仍有過於生搬硬套政治意識形態之差異的嫌疑。

## 五、迎向靈光消逝？

做為當代知名的美學家，洪席耶與葛羅伊斯都對班雅明所論靈光消逝提出了批評。對洪席耶而言，班雅明所謂機械複製技術的藝術造成靈光消逝，具有提升無名個體可見性的政治意義，應來自於藝術的美學體制。對葛羅伊斯來說，班雅明所論機械複製技術的藝術具有的積極政治的意義，應植基於藝術的無用價值，因而靈光消逝無關特定的政治意識形態。可以看到，班雅明的靈光消逝論被批評的原因主要在於，過於遵循歷史唯物論的觀點，即下層建築對上層建築的連動作用。這造成某種技術本體論，藝術

<sup>8</sup> 在2008年發表的〈參與式藝術的系譜〉（The Genealogy of Participatory Art）一文中，葛羅伊斯曾以華格納（Richard Wagner, 1813-1883）的「總體藝術作品」（Gesamtkunstwerk）概念，論及藝術家放棄藝術自我主義（artistic egoism）、作者自主權（authorial autonomy），以打破藝術與公眾的隔閡。於此，他亦以達達主義激怒觀眾的行動為例，說明這種賦予觀眾參與權力的藝術。這類似班雅明所謂導致靈光消逝的藝術政治化，即藝術做為大眾參與的公共媒體。有趣的是，班雅明預言以機械複製技術製作的電影可實現這種社會功能，——某個意義上，在班雅明所預言的未來中——葛羅伊斯則以麥克魯漢（Marshall McLuhan, 1911-1980）的「冷媒體」（cool media）概念，期待藝術利用互聯網數位複製技術所建構的虛擬參與，展示過渡到「集體性、同步性、開放性的新時代」（a new era of collectivity, simultaneity and openness）的可能性。以上請參閱：Groys, Boris. “The Genealogy of Participatory Art”. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Ed. K. A. Levine. London: Thames & Hudson, 2008. 18-31、Groys, Boris. “The Genealogy of Participatory Art”. *Introduction to Antiphilosophy*. London: Verso, 2012. 197-217。

<sup>9</sup> 請參閱以下兩份文獻：(1) Bell-Villada, Gene H.. *Art for Art's Sake and Literary Life*. Lincoln & London: University of Nebraska, 1996. (2) Wilcox, John. “The beginnings of L'art pour L'art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts (Jun., 1953): 360-377.



的價值乃至政治的意識形態必須由技術及其製品本身解釋其間差異、變化與發展。

然而，在洪席耶與葛羅伊斯對班雅明所謂靈光消逝的批評中，卻可以發現三人的論點隱約圍繞著藝術自主性這個概念。一般而言，藝術自主性會被追溯到康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的美學思想。例如，在1989年的文章〈康德與藝術自主性〉（Kant and the Autonomy of Art）中，哈斯金斯（Casey Haskins, ?- ?）一開頭就提到：「有時，『藝術自主性』這個口號涉及如下觀點，即藝術品不具任何實用功能，因此無關工具價值。傳統上，此觀點可追溯到康德的《判斷力批判》。」<sup>10</sup> 實際上，這涉及到康德所謂審美判斷的「無涉利害性」。在1790年出版的《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft*）的第二節內容中，他曾舉宮殿為例說明之：

如果有人問我，我對於我眼前看到的那個宮殿是否感到美，那麼我雖然可以說：我不喜歡這類只是為了引人注目的東西，或者像易洛魁人的那位酋長一樣，在巴黎沒有比小吃店更使他喜歡的東西了；此外我還可以按善良的盧梭的方式大罵上流人物們的愛好虛榮，說他們把人民的血汗花費在這些不必要的物事上面；……人們可以對我承認這一切並加以贊同；只是現在所談的並不是這一點。我們只想知道，是否單是對象的這一表象在我心中就會伴隨有愉悅，……。<sup>11</sup>

在客觀感受上，宮殿因其規模宏大或富麗堂皇而令人嘆為觀止，這或許亦是其設計目的。當然，亦可以主觀感受為判準而對眼前的這座宮殿不感興趣，因為其顏色、裝飾或風格等非個人所好。甚至，也可對這座宮殿嗤之

<sup>10</sup> 譯文出自筆者：“The autonomy of art” is sometimes used as a slogan for the view that works of art are devoid of any practical function and thus devoid, as works of art, of instrumental value. This view, traditionally, traced back to Kant’s Critique of Judgment.”, Haskins, Casey. “Kant and the Autonomy of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1, (Winter, 1989): 43.

又如，在2017年的〈為藝術而藝術與無目的性—社會學與哲學之自主性概念的關係〉（*L’art pour l’art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff*）中，季格穆特（Judith Siegmund, 1965-）提到：「審美判斷既不是知識，也不是道德判斷或行動。在此，暗示了美學自主性。然而，對於審美判斷的這種特殊性，康德沒有使用自主性的字眼。雖然如此，藝術自主性的觀點……在此意義上仍走進了美學史。」

（譯文出自筆者：“Die Autonomie des Ästhetischen bedeutet hier implizit: Ästhetisches Urteilen ist weder Erkenntnis noch moralisches Urteilen bzw. Handeln. Jedoch verwendet Kant für diese Sonderstellung der ästhetischen Urteilen nicht das Wort Autonomie. Gleichwohl ist die Auffassung der Autonomie der Kunst ([...]) in diesem Sinne in die Ästhetikgeschichte eingegangen.”, Siegmund, Judith. “L’art pour l’art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff,” *Autonomie der Kunst?*. Uta Karstein & Nina Tessa Zahner (hrsg.), Wiesbaden: Springer VS, 2017: 98.)

以鼻，所持理由是建造的花費或許更應該用來增益人民福祉。但是，康德認為，審美判斷不涉及這些與藝術自身無關的利害考量。

巧合的是，康德的宮殿之喻也出現在洪席耶和葛羅伊的美學思想中。在2010年發表的文章〈美學異托邦〉（*The Aesthetic Heterotopia*）中，洪席耶提出「可感性的分配」（distribution of the sensible）。所謂可感性即可視、可聽、可做、可知、可思的一切可能方式，可感性分配則是決定一切可視、可聽、可做、可知、可思之可能方式的模式，對應社會的階級結構。換言之，人們感知、理解、所作所為的可能性是由人們在社會中的「位置」決定的，這種等級對應關係乃由共同體的倫理原則所建構。他認為，「藝術的美學體制」可取消其中的積極性與消極性的倫理對立，即從知識階級與無知階級的倫理分配中回撤。根據洪席耶，這種回撤意味位置、身分、能力之既存倫理秩序的重新搬演（restage）或重構（reconfiguration），可視為歧感性的政治形式原則（a political form of dissensuality）。<sup>12</sup> 循此，藝術的美學政治作用的關鍵在於摒棄可感性倫理分配而形成的回撤（withdrawal），洪席耶提到：

在康德的《判斷力批判》之〈美的分析〉部份，在美學判斷的概念之核心處，正體現了這種回撤。它採取了雙重否定的形式。美學判斷的對象既非知識的對象，也非欲望的對象。判斷美學形式的卓越與否，必須排除認識論或倫理性標準。並非偶然的是，康德在作這一理論陳述時，舉了宮殿的例子。比起其他東西來，宮殿的例子涵蓋了幾何學的完美、社會等級、倫理判斷等各種問題。當我們被問到這座宮殿是否美麗時，我們當然可以回答「這類事物只是為

<sup>11</sup> Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 116-117. 中譯文：康德著，鄧曉芒譯。《判斷力批判》。北京：人民出版社，2002。頁39。引文所提易洛魁指的是北美印地安土著，所提盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）為知名的啟蒙思想家。此外，康德對美的分析呈現為審美判斷的四個契機，分別是不涉及利害（ohne alles Interesse）、不憑藉概念（ohne Begriff）的普遍性、無目的的合目的性（die Zweckmäßigkeit ohne Zweck）、必然的愉悅感（das notwendige Wohlgefallen）。雖然無涉利害性是審美判斷的第一個契機，但是這個概念以及與此相關的對於快適、美、善的區分卻主導了另外三個契機的論述。例如：在一開始分析第二個契機時，康德就提到「這個美的說明可以從前面那個美的說明，即美是無任何利害的愉悅對象這一說明中推出來。」（同上，頁46）當分析第三個契機時，康德也提到：「一切目的如果被看作愉悅的根據，就總是帶有某種利害，作為判斷愉快對象的規定根據。」（同上，頁56）第四個契機則和第二個契機一樣，皆以不憑藉概念為論述基礎，基本上可被合併起來。綜言之，在康德以審美判斷的四個契機進行美的分析中，無涉利害性乃最為關鍵的核心概念。

<sup>12</sup> Rancière, Jacques. "The Aesthetic Heterotopia," *Philosophy today: an international journal of contemporary philosophy*, 54(Supplement): 16-21.

著人們瞠目結舌用的」，也可以痛罵「大人物的虛浮，將老百姓的血汗錢花在如此不必要的事物上」。但是康德說，這不是問題的關鍵。當我們以美學的眼光看待宮殿時，我們忽略了關乎表象與現實、必要與不必要，或者血汗與虛浮的問題。我們從關乎需求與欲望之事物的等級性分配回撤。這就是美學判斷的「超然性」（disinterestedness）之意味所在。<sup>13</sup>

以宮殿為喻，康德要求以純粹形式的角度審美，不涉及關於對象的認識、實用、倫理方面之判斷。洪席耶認為，這是從現存社會秩序回撤的美學超然性（disinterestedness，即所謂無涉利害性），可擾亂在知識、欲求方面之既有等級分配的結構，呈現對其重新理解的可能性，為其增補與之相異的美學異托邦。

至於葛羅伊斯，在〈論藝術激進主義〉中，當說明政治美學化的理論淵源時，他提到：

康德在《判斷力批判》裡，說明了美學的革命起源，康德幾乎在文章一開始，就清楚提到政治脈絡，他寫道，「若有人問我眼前皇宮是否美麗，我可能會回答自己不喜歡這種東西，甚至秉持盧梭精神，我甚至會詆毀建造者的虛榮心，竟然浪費人民血汗在此種浮誇事物。這可能都是我的反應，但問題不在於此，人們一點都不該喜歡此種物品，而是該完全保持冷漠無感，才能夠在品味方面做出判斷。」康德並不喜歡皇宮所代表的權貴，但他願意接受這座宮殿變得美學化，換言之，失去所有實用目的，倒退至純粹的形式。<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ibid., 18. 中譯文：雅克·朗西埃著，蔣洪生譯。〈美學異托邦〉。《生產》，第八期，2012。頁 200-201。譯文中的「超然性」原文為 disinterestedness，即無涉利害性。

<sup>14</sup> Groy's. "On Art Activism." 在 2008 年出版的《藝術力》（*Art Power*）的〈美學平權的邏輯〉（*The Logic of Equal Aesthetic Rights*）中，葛羅伊斯亦曾談及藝術自主性，將其詮釋為「揚棄任何一個品味位階，並建立一個所有藝術品都有平等的美學權利的之國度。」於此，藝術自主性意味著，使原不屬於藝術的影像可被納入藝術的可能性，類似洪席耶所說的「無名者的提升」。此外，在這篇文章中，葛羅伊斯在一處提及「政治美學化」（*aestheticization of politics*），意指政治領域利用媒體所生產的影像（即「媒體上的表現」）掩蓋內容和議題的現象。這與〈論藝術激進主義〉所謂視現實為無效的「政治美學化」有所不同，需加以區別。以上請參閱：Groy's, Boris. *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008. 13-22、波里斯·葛羅伊斯，郭昭蘭、劉文坤譯。〈美學平權的邏輯〉。《藝術力》。頁 27-39。

基本上，宮殿就是為彰顯政治權力而設計的建築，而康德以為，審美判斷的契機在於對宮殿的政治作用保持漠然，使其形式純粹化。對葛羅伊斯而言，這是藝術否定政治脈絡的政治美學化，使藝術具革命意義的美學觀點。

在 1979 年的文章〈瓦爾特·班雅明論攝影〉（Walter Benjamin on Photography）中，派柏（H. W. Puppe, ?-）曾經提到：

在他〔指班雅明〕那裡，技術發展造成藝術功能的完全改變基本上以否定表述提出，如靈光消逝、裂解藝術與崇拜及祭典儀式的聯繫、藝術自主性的終結（the end of the autonomy of art），以及在影像大量生產的時代中，藝術品獨一無二特徵的衰微。<sup>15</sup>

換言之，在班雅明這裡，靈光消逝還意味著機械複製技術將帶來藝術自主性的終結。在〈藝術作品〉第四節中，他提到，藝術的靈光效應從宗教儀典轉移到美的崇拜，再到拒絕承擔社會功能的「為藝術而藝術」純藝術形態。應可推斷，班雅明取靈光做為神學術語所具宗教般遠離俗務之出世意義，認為「為藝術而藝術」無涉任何社會變革的積極可能性。因此，他才會在〈藝術作品〉第十二節中批評聯繫著「為藝術而藝術」的現代藝術如立體派、野獸派、超現實主義為保守反動。循此，靈光消逝可說是班雅明版本的藝術終結，所謂消逝或終結者，就是煥發靈光、否定承擔社會功能的純藝術。對他來說，做為下層建築的機械複製技術對做為上層建築的藝術所造成的衝擊主要在於，終結純藝術形態，使藝術重新被賦予具政治意義的社會功能。迎向靈光消逝意味，在藝術自主性終結之後，藝術應該改

<sup>15</sup> 譯文出自筆者：“For him, the total change in the function of art as the result of technological advance is essentially identified in negative terms: loss of aura, severing the links with which art is tied to cult and ritual, the end of autonomy of art, the loss of uniqueness as a characteristic of the work of art in the age of the mass-production of images.”, Puppe, Heinz W.. “Walter Benjamin on Photography,” *Colloquia Germanica* Vol. 12, No. 3 (1979): 283. 班雅明所提靈光消逝意指終結藝術自主性的文證還可參考：「當藝術作品在機械複製時代失去本身的儀式性基礎時，它們的自主性所散發的靈光便從此永遠消失了。」譯文取自：華特·班雅明著，莊仲黎譯。《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》。臺北市：商周出版，2019。頁 38。

變「為藝術而藝術」純藝術的出世形態，在政治、社會的變革層面發揮入世作用，而為藝術政治化。

可以看到，洪席耶與葛羅伊斯皆認為藝術自主性具積極的政治意義，班雅明則持相反意見。因此，實際上，在他們三人對靈光消逝的議論中，還隱藏著肯定或否定藝術自主性的美學對立。誠如上述，藝術自主性可被理解為無涉利害性美學，即藝術不涉及與日常生活直接聯繫的感性與理性所規定的判斷，包括無關彰顯盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）精神的社會批評。前幾年，在電子媒體上可發現一則來自土耳其的新聞。報導指出，土耳其新總統府於 2014 年落成，被稱為「白色宮殿」，斥資超過六億美元，是逾百年來世界上建成的最大宮殿。整座建築擁有氣派的外觀、奢華的內裝，據說，當夜幕降臨時，首都安卡拉的大部分居民都可以看見白色宮殿所亮起的燈光盛景。但是，這座宮殿卻建在一個自然保護區的土地上，大量古木被砍伐，用來修建宮邸的花園。此外，報導還提到，在土耳其，每三個孩子就有兩個生活在赤貧狀態，超過兩百萬人口每天賺不到三英鎊。<sup>16</sup> 試想，康德來到 21 世紀，遊歷到土耳其的新總統府前，然後告訴我們，當問到眼前這座白色宮殿是否美時，無須考量自然環境被破壞的狀況或者當地社會的赤貧狀態，只須就建築藝術本身進行審美判斷與評價。一般而言，要認同他的觀點應該多少會令人感到為難。若然如此，以無涉利害的藝術自主性為基礎，宣稱某種摒棄既成倫理分配的、超然的美學回撤，或視現況為失效、無用的政治美學，亦不免有令人置疑之處。

早在 1862 年〈評波特萊爾的《惡之華》〉（*Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal*）中，支持「為藝術而藝術」的作家史溫鵬（Algernon Swinburne,

<sup>16</sup> 參閱：Mills, Jen. “Inside Erdogan’s palace: The £500 million mansion Turkey’s president calls home,” Metro (19.7.2016) <<https://metro.co.uk/2016/07/19/inside-erdogans-palace-the-500-million-mansion-turkeys-president-calls-home-6015161/#metro-comments-container>> (browsed on 2/26/2022). 此段錄自：蘇風銘。〈對當代工藝的反思與想像〉，收錄於《2021 工藝創作與文創設計學術研討會論文集》。新北市：國立臺灣藝術大學，2021。頁 52。

1837-1909) 就曾說道：「詩人的任務就是寫出好詩，而決不是去救贖時代或改造社會。」<sup>17</sup> 如果藝術以宗教般超越現實的出世方式完善自身，則藝術烏托邦理應與社會具體條件的變革無關。藝術的自主性和政治性兼容並存的論述，有其可議之處。更有甚者，在 1888 年《一個年輕男子的懺悔》（*Confessions of a Young Man*）中，屬於 19 世紀「為藝術而藝術」潮流的現代小說家摩爾（George Moore, 1852-1933）提到：

我們崇拜不公正；……。如果沒有不公正，人就不會成為人。因此，向不公正這一光榮的美德致敬！幾百萬可憐的以色列人死在法老的鞭子下或埃及的太陽下，我又何必在乎？他們的死亡是件好事，使我有金字塔可以瞻仰，或者可以沉思這些奇觀。我們中間有誰願意拿這些來交換那些卑賤奴隸們的生命？<sup>18</sup>

古埃及金字塔被認為是西方古代建築藝術的經典，是否可由於其藝術奇觀的審美代價是數百萬奴隸的生命而否定其藝術價值，抑或，主張藝術自主性，凝神靜觀金字塔的形式、造型，滿足於其藝術奇觀所帶來的審美愉悅。

以此為例，在《為藝術而藝術與文學生命》（*Art for Art's Sake and Literary Life*）中，貝維拉達（Gene H. Bell-Villada, 1941-）指出「為藝術而藝術」的道德冷淡主義與道德虛無主義令人不安，並且提到，班雅明早已發現其法西斯潛能。<sup>19</sup> 在〈藝術作品〉的結語中，雖然以法西斯主義聯繫「為藝術而藝術」的方式過於僵硬，但班雅明認為，藝術自主性具有「讓藝術實現，即使世界滅亡」（*Fiat ars, perat mundus*）的傾向。換言之，靈光消逝

<sup>17</sup> 譯文出自筆者："a poet's business is presumably to write good verses, and by no means to redeem the age and remould society.", Swinburne, Algernon. "Charles Baudelaire: Les Fleurs Du Mal," *The Spectator* No. 1748, September 6, 1862. 998.

<sup>18</sup> 譯文出自筆者："Injustice we worship; [...]. Man would not be man but for injustice. Hail, therefore, to the thrice glorious virtue injustice! What care I that some millions of wretched Israelites died under Pharaoh's lash or Egypt's sun? It was well that they died that I might have the pyramids to look on, or to fill a musing hour with wonderment. Is there one amongst us who would exchange them for the lives of the ignominious slaves that died?", Moore, George. *Confessions of a Young Man*. London: William Heinemann, 1917. 118.

<sup>19</sup> 參閱：Bell-Villada, Gene H.. *Art for Art's Sake and Literary Life*. Lincoln & London: University of Nebraska, 1996. 5-7. 在此，貝維拉達已提到，班雅明發現了「為藝術而藝術」的法西斯潛能。

之命題不僅指出藝術自主性無關社會變革的消極立場，還表明其最終的荒謬意義。

正如洪席耶所謂藝術的美學體制或葛羅伊斯所提現代意義上的藝術所反映的，自從 18 世紀末、19 世紀初以來，藝術自主性儼然早已成為藝術理論、美學思想、藝術批評的基本前提。無論這個概念是否被意識到，其矛盾與荒誕似乎被忽略了。因此，在 20 世紀上半葉，以靈光暗示藝術自主性是否定社會功能的藝術神學，這種批評可說相當罕見。然而，迎向靈光消逝的預言終究落空，其原因或者不全然在於藝術自主性成為主流的美學意識。班雅明所謂藝術政治化，主要以機械複製技術所提供的客觀影像為基礎，期待藝術轉變為供收受者積極表達的公共媒體。就操作或物質面來說，任何技術、媒體本身皆為中立，此點自無疑義。只是，無論生產端或收受端，做為使用者的人卻不可能像真空管一樣，在面對影像時，不帶任何與自身相關的信念或價值判斷。換言之，機械複製技術及其產物到底還是工具、手段，即便其本身具某種程度的客觀性，其意義仍由人們所賦予。因此，過於強調物質本身與某種意義的直接聯繫，依然是迎向靈光消逝之命題的弱點。

## 六、結論

以馬克思主義的歷史唯物論觀點為基礎，班雅明嘗試取機械複製技術做為下層建築的因素，說明其對上層建築的藝術所造成的影響，稱為靈光消

逝。對他而言，在攝影術出現之前，藝術做為巫術與宗教的儀典之用，其儀式價值在世俗化時期轉為對美的崇拜；在攝影術出現之後，再現的危機使藝術轉為「為藝術而藝術」的純藝術形態，以保存其靈光。所謂靈光，指藝術品獨一無二的本真性，以及油然而生的遠距感，即便其近在眼前。然而，機械複製技術對藝術品的複製，以及以機械複製技術製作的電影藝術，將衝擊藝術的靈光。這意味，機械複製技術使影像具有清晰呈示與易於傳播的特點，有益還原真實樣貌，消解影像的神秘感。循此，電影藝術所攝關於現實的影像，有益收受者檢視與評論，藝術將轉變為承擔社會功能的公共媒體。因此，由於靈光做為神學術語具有宗教般追求彼岸的出世意義，靈光消逝則指機械複製技術賦予藝術以積極的、入世的政治意義，而為藝術政治化。

關於班雅明的靈光消逝論，洪席耶認為，機械複製技術提升無名者的政治意義，來自於藝術的美學體制。早於攝影術，藝術的美學體制在 19 世紀初就出現，形成了純粹懸置日常感性聯繫的藝術自主性美學意識。換言之，班雅明的論述邏輯應該被逆轉，才能論及以機械複製技術提升無名者可見性的藝術。對葛羅伊斯而言，藝術與政治的關係可區分為政治美學化與美學政治化。所謂政治美學化，即旨在改變現實和現況或使其更具吸引力的設計領域。在現代意義上的藝術出現之後，現、當代藝術旨在視現實為失能、失效、無用，則為藝術自主性的政治美學化。當檢視法西斯主義與蘇維埃共產主義在 20 世紀的發展過程，可發現皆有政治美學化與美學政治化的現象。因此，班雅明以靈光消逝所區分的政治美學化與藝術政治化分別對應法西斯主義與共產主義的做法，過於偏頗。從洪席耶與葛羅伊



斯提出的批評中，可以發現，班雅明的靈光消逝論確有過於依賴所謂下層建築對上層建築的連動作用之說，而形成某種技術本體論。這導致，藝術的意義與價值乃至政治意識形態，皆需由技術及其製品本身提出解釋的僵化做法。

不過，在他們三人的論點中，可隱約觀察到其背後皆聯繫到肯定或否定藝術自主性的美學立場。在班雅明這裡，煥發靈光效應的美學意識實際上就是藝術自主性。迎向靈光消逝則意味，在藝術自主性終結之後，藝術才能被賦予社會功能，具現積極的政治意義。對洪席耶與葛羅伊斯來說，藝術自主性無關既存的政治現實脈絡，是從既有的倫理分配中回撤的實踐，乃視現狀為失敗的預兆。然而，在康德確立審美無涉利害性的宮殿之喻中，卻可發現藝術自主性美學思想排除了盧梭式的社會批判精神。循此，藝術自主性是否具有社會變革的積極意義或有可議之處。更有甚者，雖然班雅明以特定的政治意識形態談論藝術的政治意義的做法顯得粗糙，但是卻指出藝術自主性可能導致毀滅的法西斯潛能。在藝術的美學體制或現代意義上的藝術出現之後，班雅明對藝術自主性的批評顯然是非主流的，縱然不無道理，迎向靈光消逝的機械複製技術方案終究落空。當深入探究洪席耶與葛羅伊斯對班雅明的靈光消逝說所提批評意見時，認真對待否定藝術自主性的美學立場仍有其必要。特別是，在班雅明未及經歷到的當代藝術世界中，靈光消逝說應可不僅被置於與數位複製技術有關的科技與藝術之關係的探討中，而是仍可做為對主流美學意識的藝術自主性的矛盾與荒謬進行反思的出發點。

## 引用書目

### 中文文獻

- 波里斯·葛羅伊斯著，郭昭蘭、劉文坤譯。〈美學平權的邏輯〉（*The Logic of Equal Aesthetic Rights*）。《藝術力》（*Art Power*）。臺北市：藝術家出版社，2015。頁 27-39。
- 康德著，鄧曉芒譯。《判斷力批判》（*Kritik der Urteilkraft*）。北京：人民出版社，2002。
- 華特·班雅明著，莊仲黎譯。《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》。臺北市：商周出版，2019。
- 雅克·朗西埃著，蔣洪生譯。〈美學異托邦〉（*The Aesthetic Heterotopia*）。《生產》，第八期，2012，頁 196-212。
- 葛羅伊斯著，錢佳緯譯。〈論美學化〉（*On Aestheticisation*）。《典藏·今藝術》，第 270 期。臺北市：典藏藝術家庭，2015 年 3 月。頁 92-94。
- 蔡偉鼎。〈重訪班雅明的靈光消逝論〉。《哲學與文化》，第四十三卷第四期（2016/04/01）。頁 107-126。
- 蘇風銘。〈對當代工藝的反思與想像〉，收錄於《2021 工藝創作與文創設計學術研討會論文集》。新北市：國立臺灣藝術大學，2021。頁 45-58。

### 外文文獻

- Bell-Villada, Gene H.. *Art for Art's Sake and Literary Life*. Lincoln & London: University of Nebraska, 1996.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>," *Walter Benjamin*. Gesammelte Schriften I.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- Groys, Boris. "The Genealogy of Participatory Art". *The Art of Participation: 1950 to Now*. Ed. K. A. Levine. London: Thames & Hudson, 2008. 18-31.
- Groys, Boris. "The Genealogy of Participatory Art". *Introduction to Antiphrilosophy*. London: Verso, 2012. 197-217.
- Haskins, Casey. "Kant and the Autonomy of Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1, (Winter, 1989): 43-54.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Moore, George. *Confessions of a Young Man*. London: William Heinemann, 1917.
- Piccioni, Lucia. "AEROPITTURA FUTURISTA E COLONIALISMO FASCISTA: IL PAESAGGIO AFRICANO SENZA L'UOMO," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 59. Bd., H. 1, *Visualizing Otherness in Modern Italy (XIX-XX Century)*, 2017: 108-123.
- Puppe, Heinz W.. "Walter Benjamin on Photography," *Colloquia Germanica* Vol. 12, No. 3 (1979): 273-291.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 1998.

- Rancière, Jacques. "The Aesthetic Heterotopia," *Philosophy today: an international journal of contemporary philosophy*, 54(Supplement): 15-25.
- Rochlitz, Rainer. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. New York: London, 1996.
- Siegmund, Judith. "L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff," *Autonomie der Kunst?*. Uta Karstein & Nina Tessa Zahner (hrsg.), Wiesbaden: Springer VS, 2017. 87-104.
- Swinburne, Algernon. "Charles Baudelaire: Les Fleurs Du Mal," *The Spectator No. 1748*, September 6, 1862.
- Wilcox, John. "The beginnings of L'art pour L'art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts (Jun., 1953): 360-377.

### 網頁資料

- Groys, Boris. "On Art Activism," e-flux <<https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>> (browsed on 2/26/2022).
- Marinetti, Filippo. "Manifeste du Futurisme," *Le Figaro*, 20 Février 1909 < <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/0.pdf>> (browsed on 2/26/2022).
- Mills, Jen. "Inside Erdogan's palace: The £500 million mansion Turkey's president calls home," *Metro* (7.19.2016) <<https://metro.co.uk/2016/07/19/inside-erdogans-palace-the-500-million-mansion-turkeys-president-calls-home-6015161/#metro-comments-container>> (browsed on 2/26/2022)