

〈書評〉

瓦爾特·班雅明 Walter Benjamin 的 城市備忘錄

—簡論“機械複製時代的藝術品”
中的城市上層結構與日常生活型態變遷

邱奕菲

城市日常生活中的碎片

城市中每天都發生著新鮮事，而今天的新鮮事分分秒秒都正在老化著，都將成爲昨天的舊訊息，它們隨著時間的流逝註定將被城市中的人們所遺忘。

每件事被遺忘的速度，都決定於它們本身重要程度的不同，於是在城市的日常生活中，被遺忘和仍被記憶著的事物崩解了現實原本完整的架構，城市中的人了解熟悉的事物，卻不知道它的來龍去脈，日常生活瓦解成一堆堆被記憶和被遺忘的碎片，因爲屬於這個事物的過去已經由於遺忘而成了殘缺、不完整的架構。

城市中的漫遊者、拾垃圾者

一天，城市中的某個人漫無目的地在街頭走著，由於沒有要緊的事煩心，他放慢了腳步，若無其事的看著街道上來來去去忙碌的人群，他是城市的漫遊者。漫遊者沒有工作，他將自己排除在城市忙碌的生產架構外，於是他可以將自己置於第三者的角度來觀察城市中的每個角落，因爲他的無目的性，他看到了更完整的城市面貌。

在城市的另一個角落，拾垃圾者安靜的拉著他的推車遊走在城市中每一個被人們所嫌惡的垃圾堆中。拾垃圾者撿拾被這個城市中的人所遺棄、踐踏過的遺留物，加以收藏、記憶；同時，他也拾起了被這

個城市所選擇遺忘的日常生活中的碎片。

漫遊者班雅明

正如漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）對班雅明的描述：

毫無疑問地，他認同的是波特萊爾的看法：「對我來說，作一個有用的人真是令人倒胃口的事。」^{註1}

《黑暗時代群像》漢娜·鄂蘭

班雅明一生中除了經營二手書店的構想之外，從來沒有認真考慮過爲自己的人生找一份正式的職業。班雅明在報社工作、寫稿，都只是爲了支持他的基本生活所需，包括他去念博士，也只是出於父母的要求，希望他能獲得講師的資格留在學校教書，當然，他最後並沒有如父母所願成爲教師。

班雅明本身就是城市的漫遊者，他跳脫出城市生產力的社會結構，觀察這個城市的面貌和變遷。於是，班雅明拾起了城市中的一個碎片，並藉由這個碎片拼湊出城市的日常生活型態變遷，這個碎片就是一藝術品的「靈光」。

“機械複製時代的藝術品”

he Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction，中文譯爲“機

械複製時代的藝術品”，班雅明這篇文章最早發表於西元1936年的《社會研究雜誌》法文版上。在“機械複製時代的藝術品”一文中，班雅明提出了「靈光」（aura）這個觀念，而「靈光」這個詞也成為後代學者們不斷議論的話題。

何謂「靈光」？

在“機械複製時代的藝術品”中，班雅明這麼寫道：

「一件事物的真實性是指其所包含的而原本可遞轉的一切成份，從物質方面的時間歷程到它的歷史見證都屬之。而就是因這見證性本身奠基於其時間歷程，就複製品的情況來看，第一點—時間—已非人所掌握，而第二點—事物的歷史見證—也必然受到動搖。不容置疑，如此動搖的，就是事物的威信或權威性。我們可以借“靈光”的觀念為這些缺憾作個歸結。」^{註2}

在班雅明的眼中，城市裡的藝術品在工業化機械大量製造之前，絕大部分都是手工製、獨一無二的。近代的機械複製品雖然可以將藝術品大量的散播、傳送到無遠弗屆的地方，但卻少了藝術品真品的稀少性與權威性。藝術真品隨著時間的流逝，更添加本身的歷史見證價值。真品的權威性和歷史見證價值，班雅明稱為藝術品的「此時此地性」。

但是藝術品「此時此地性」的「靈光」，在資本主義時代的來臨之後，隨著工業化機械大量生產的複製品而消逝；換言之，複製品缺少了真品所傳達的真實性。

「我們曉得最早的藝術作品是為了崇拜儀式而產生的，起先是用於魔法儀式，後來用於宗教儀式。然而，藝術作品一旦不再具有任何儀式的功能便只得失去它

的“靈光”，這一點具有決定性的重要意義。換言之，“真實”藝術作品的獨一性價值是築基於儀式之上，而最初原有的實用價值也表現在儀式中。」^{註3}

在這裡，班雅明從藝術真品的「時間歷程」、「歷史見證」衍生出關於藝術品「靈光」更仔細的剖析。班雅明指出，在文藝復興之前的藝術品，是為了宗教儀式而被製造出的，所以遠古時期的藝術品不只有真實性，更帶有宗教儀式價值的威嚴性，是被人們所崇拜的。即使在文藝復興之後，人類自我意識抬頭，宗教對人生活的控制力逐漸消退，但在藝術品身上還是可以看到過去崇拜的痕跡：風景畫對大自然的禮讚、寫實派對真實世界的透徹觀察、印象派對光和影的追求…等，雖然藝術品少了神話的意義，但取而代之的是藝術家對某種人事物的追求和崇拜，而這是藝術品中另一種層次的“靈光”。

但班雅明感嘆藝術品從祭典儀式的功能解放出來後，越來越多的藝術品是為了被複製而創造，例如一張底片可以沖洗出成千上百張的相片，如果我們詢問其中哪張是真品只會顯得可笑。

一旦真品的標準不再適用於藝術品的生產、藝術品的功能也不再奠基於儀式，班雅明認為，藝術品的功能在天翻地覆中，只得寄身於另一項實踐：政治。

消逝中的靈光碎片

轉變為資本主義生活型態的城市，工業化的大量生產與人們的過度消費是其最大的特徵。手工製造藝術品的生產方式已被這個城市所淘汰、或是成了上流社會展現其消費能力的一種奢侈品。而中產階級的藝術品則普遍是一種平民化、透過機械大量複製的庸俗藝術品。這些庸俗藝術品總是被摻雜了某種的實用或政治目的在其中，它們可能是某家餐館牆上的廉價複製

水果畫、某個商店宣傳單上的插圖、某張報紙上的諷刺漫畫…，藝術品本身的獨特性不再，它們是被設定用來“美化”某種意圖的工具。

藝術品的生產方式變了，人們對藝術品的態度也變了。在美術館中，穿著整潔、隔著保護距離觀賞藝術品的人們，我們或許還可以從他們身上看到一點早期藝術品被崇拜的榮耀；但是在今日，機械大量複製出來的藝術品，被人們抽離了崇拜性，加入實用價值—或者可以說，藝術品和日常生活用品硬是被人們湊在一起，在沒有思考能力的機械大量複製下，成了庸俗的「工藝品」（這裡的工藝品指的是以利潤動機出發、大量製造的日常生活用工藝品，並非以追求美為主要目的而不注重實用價值的藝術工藝品）。

這些庸俗的工藝品被握在手上、穿在身上、或是被你我踩在腳下，隨時都有可能毫不被心疼地丟入垃圾桶中。

班雅明觀察到了這個現象，於是他拾起了藝術品消逝中的靈光碎片，並藉著它重新拼湊出這個城市日常生活型態的變遷。

資本主義機械生產與人的異化^{註4}

在資本主義機械大量生產前的手工生產時代，城市中各行各業的人們負責著產品大部分的製造過程，一個產品的製造必須由熟悉其流程、經驗老道的師傅把關，才能有把握製造出合格的產品，這也是為何早期的社會生產流行師徒制。資深的老師傅把畢生的經驗一點一滴地傳教給徒弟，徒弟也花費自己一生的精力，讓自己的技巧慢慢熟成。手工生產時代，人們在各行各業中的流動是緩慢的，生產者必須要花費許多的歲月來訓練自己，來使自己有熟練的生產技術，而生產出的物品對生產者來說，是一種創造者和心血結晶的人

性關係。

到了資本主義機械大量生產的時代，機械取代了大部分的人力，人們只要轉動機械，產品隨即迅速地被大量製造出來。勞動者在工業化的生產過程中，已經不再是創造者，他們只是扮演維持機械運轉順暢的角色。於是工廠中開始出現了許多對產品生產過程的不熟悉者，因為機械化的生產過程已經不再需要讓每個勞動者都熟悉物品的製造流程；在機械大量生產制中，勞動者被異化為機械運轉中的一個零件。

城市上層結構的改變與日常生活型態的變遷

當一個城市的上層結構，也就是生產方式的改變，隨之而來的就是城市的日常生活型態，也就是下層結構的改變。班雅明在“機械複製時代的藝術品”中指出，下層結構的變化遠比上層結構來的緩慢，城市的日常生活型態在不知不覺中隨著社會的上層結構變遷，警覺性低的人們無從察覺。但現實生活中，被遺忘的，過去的碎片卻時時刻刻在某個陰暗角落提醒著人們這種轉變。

唯物主義觀點中的藝術品

馬克思哲學中的唯物主義認為，一個城市的生產力決定城市中人們的生產關係，而生產關係的變化同時也改變了城市的經濟基礎。這就意味著，生產力的轉換間接地改變了城市中人與人之間的關係與日常生活型態。

在“機械複製時代的藝術品”中，藝術品功能的轉變不是重點，靈光也不是重點；真正的重點，是靈光消逝所衍生出對社會生產結構的質疑。藝術品本身是由無生命的物質所組合成的，藝術品自己並不會思考，它的意義是賦予自背後創造出這個藝術品的藝術家。我們可以這麼說：藝術品的意義是創作者人格特質的投射；而

創作者的人格特質是由城市的日常生活型態所孕育出的；換句話說，一個城市上層結構的改變，同時也造就了城市新的日常生活型態，而這個改變透過城市中的人，也就是藝術家，把這種改變在不知不覺中融入的他所創造出的藝術品。

班雅明在“機械複製時代的藝術品”中，透過藝術品靈光的消逝來點出城市上層結構的改變與日常生活型態的變遷，他同時也藉著藝術品與靈光的關係，來比喻機械大量生產與人的異化。

藝術品與說故事的人

如果把班雅明的另一篇文章“說故事的人”和“機械複製時代的藝術品”兩篇文章放在一起來看的話，更能了解班雅明藉由現實的碎片來隱喻城市日常生活型態變遷的手法。

班雅明在“說故事的人”中寫道，西方城市裡的人群中流傳著許多口耳相傳的趣聞逸事，這些故事大多來自某人的親身經歷，被或多或少的加油添醋來豐富它的趣味性。班雅明認為這些親身經歷的故事來源可以分為水手和農夫兩種代表性類型：水手代表的親身經歷是來自遠行、探索新世界的；而農夫代表的是本鄉本土的熟悉者。另外還有一種綜合類型，那就是工匠階級。在西方中世紀的工商結構中，定居的工匠和四處漂泊的匠人常常一起合作，許多工匠在定居前也曾經遊走四處工作，這些同時熟悉異鄉和本土的人，是更能說故事的高手。

班雅明在“說故事的人”中，特別強調的是說故事者的「親身經歷」和「口耳相傳」；就像藝術品的靈光一樣，由於生產方式的改變，城市中勞動者的工作方式變得僵硬化、異化，他們在每天的工作中不停重複著機械性動作，內容乏陳可善，逐漸失去了交流自身經歷的能力，說故事的人也逐漸消失。故事流傳的管道從口耳

相傳變成了被大量印刷的書籍，小說家取代了說故事的人；但是小說家的創作方式是離群索居的，小說家在狹小的書房裡獨自完成故事，內容大多數是小說家的想像，缺乏與人面對面的直接交流，人們也只能透過書本來閱讀小說家幻想的經歷。

人性與機械技術的平衡

也許有些人在讀了“機械複製時代的藝術品”之後，會認為班雅明是讚揚手工時代的反機械文明者，但班雅明本身並不是反對機械這種東西，在他的另一篇文章“攝影小史”（*A Short History of Photography*）中，班雅明讚揚攝影技術剛發明的前十幾年裡，需要長時間曝光的攝影，匯集了大量的光和影、成功地捕捉住了被攝影者的靈氣—但是在攝影技術突飛猛進後，攝影機和相片變成一種隨處可見的廉價品；攝影開始與時事結合，攝影圖像逐漸成爲一個爲歷史作佐證的工具，失去了本身的獨立價值性，人們也開始嚐試在攝影圖像中加工，像是添上鮮明色彩或是搭設人工的場景，使得相片的圖像變得矯情做作和不自然。

列舉出日常生活中一項又一項的例子，班雅明想透過這些例子強調的是一人性和機械技術的平衡。就像“攝影小史”裡所述說的，攝影技術的進步帶來矯情做作的相片，機械技術的進步似乎除了便利性以外，對人類沒多大好處；相反地，機械技術的進步反而對人類的人性造成了大衝擊。

在資本主義工業化的機械大量製造制下，人類採取分工化的大量生產，這也使得原本有著一個完整流程性的工作，被迫切割成一段段零碎的段落，勞動者從一個熟知生產流程的老師傅，變成每天重複機械性相同動作的不熟悉者。

由於工作型態的轉變，城市中人們的日常生活時間分配也崩解成不連續的斷層

一上班是無聊的，絕大多數的勞動者幾乎一上班就不時抬頭看時鐘等著打卡下班。打卡下班是一個生活時間的切割，下班後的家庭生活是和工作毫不相干的，家人不了解勞動者的上班情形，因為工作的時間和勞動者的私人時間是被切割開的。勞動者在工作中重複著機械性的動作，除了同事的八卦和薪水外，似乎少有真正關於工作的話題交流，因為工作一日復一日都是重複同樣的動作，這也是班雅明在“說故事的人”裡所感嘆人在機械大量生產時代中，逐漸失去的「親身經歷」交流能力。

在現今，機械技術的日漸進步似乎已經是不可抵擋的潮流，人們只能默默接受機械帶來的轉變嗎？班雅明不這麼覺得，他認為，面對技術複製的時代，人要獲得救贖的方法也是技術，一種屬於人性的技術。班雅明在“機械複製時代的藝術品”裡提出相對於藝術品靈光消逝的救贖技術就是一「電影」。

電影一日常生活型態的批判與革命

就像小說取代了說故事的人，人因而失去交流親身經歷的能力，電影和舞台劇的關係也是如此。

在電影發明之前，戲劇是藉著舞台演出，演員和觀眾面對面、和觀眾視線交流，舞台劇有著和藝術品的靈光一樣的「此時此地性」，觀眾可以在現場感受到從演員身上散發出來的生命力。但電影卻缺少了舞台劇這種直接的交流，電影中的演員在演出時面對的是冰冷的鏡頭，演員的身影透過攝影機變成二次元的影像，它將傳播到世界的各個角落，但演員卻不知道它將會到哪裡去、會被誰看見，就像每天重複著機械性動作的勞動者，無法想像產品最後完成的樣貌。

雖然電影也是技術複製時代下，一個靈光消逝的藝術品，但是班雅明卻認為電影是救贖資本主義社會的一個革命性技

術。由於電影是連續性的影像，它可以成爲一個載體，乘載實體藝術品身上已經失去的社會批判功能。

電影的剪接技法和每秒幾十幾百張的影像轉換，把日常生活的型態爆炸出幾百幾千個斷面，觀看者在視覺的震驚下，重新放大審視了他原本沒有注意到的日常生活面。也許觀看者沒有意識到，電影帶著他進入了超脫事物表面的無意識層次，觀看者的情緒隨著電影的畫面起伏波動，他憤怒、傷心、或是感嘆，因為電影放大生活情境的效果，使觀看者無意之間重新審視和批判了城市下層結構的現況。

班雅明期待電影能夠進一步對社會關係，甚至是財產的地位（我想班雅明指的是資本主義）進行革命性的批判。當然，班雅明不知道將近一百年後的今日，傳達社會不同面向的紀錄片已經成長茁壯，同時也成爲社會批判分子表達己見的主要管道之一。班雅明生長於資本主義初興起、時代轉換的交叉口，他的洞見看到了資本主義未來將會面對的困境。在今日，社會轉變爲世界性的經濟共同體，全球性經濟大蕭條、失業率激增，主要是生產分工化、大量機械製造所間接引起的後果。習慣了資本主義社會生活型態的我們，藉著班雅明將近一百年前所留下的寓言，重新審視我們日常生活型態的轉變，也許會獲得開闊性的啓發。

（邱奕菲 東海大學日本語文學系研究所）

註

註1：譯文引用自Hannah Arendt，《黑暗時代群像》（*Men in Dark Times*），立緒文化，2006，鄧柏宸譯。

註2：譯文引用自Walter Benjamin，“機械複製時代的藝術品”（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）《迎向靈光消逝的年代》，廣西師範大學出

版社，2008第二版，許綺玲 譯

註3：同上

註4：這裡的異化為馬克思哲學中的定義，指機械原本是為減輕人類勞動的創造物，但隨著生產結構的改變，產生了主體倒置，人最後被迫屈從於機械之下，成為機械運轉中的一個「零件」，而人類與他生產出來的物品也失去了原有的人性關係。

參考書目

- Walter Benjamin, 《迎向靈光消逝的年代》，廣西師範大學出版社，2008第二版，許綺玲 譯
- Walter Benjamin, 《發達資本主義時代的抒情詩人—論波特萊爾》(Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus)，城邦文化，2002，張旭東 魏文生 譯。
- Walter Benjamin 著，Hannah Arendt 編，《啓迪—本雅明文選》(Illuminations: Essays and Reflections)，生活·讀書·新知三聯書店，2008年9月，張旭東 王斑 譯。
- 李英明，《資本論導讀》，時報文化，1997初版第五刷。
- Hannah Arendt, 《黑暗時代群像》(Men in Dark Times)，立緒文化，2006，鄧柏宸 譯。
- Peter Bürger, 《先鋒派理論》(Theorie Der Avantgarde)，商務印書館，2002，高建平 譯。
- Ben Highmore, 《日常生活與文化理論導論》(Everyday Life and Cultural Theory)，商務印書館，2008，王志宏 譯。
- Albrecht Wellmer, 《論現代和後現代性的辯證法—遵循阿多諾的理性批判》(Zur Dialektik Von Moderne Und Postmoderne)，商務印書館，2003，欽文 譯。
- Marshall Berman, 《一切堅固的東西都煙消雲散—一現代性體驗》(All That is Solid Melts into Air)，商務印書館，2003，徐大建 張輯 譯。
- Antoine Compagnon, 《現代性的五個悖論》(Les Cinq Paradoxes De La Modernite)，商務印書館，2005，許鈞 譯。
- Richard Wolin, 《瓦爾特·本雅明—救贖美學》(Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption)，江蘇人民出版社，2008年1月，吳勇立 張亮 譯。
- Richard Murphy, 《先鋒派散論》(Theorizing The Avant-Garde)，南京大學出版社，2007年11月，朱進東 譯。
- 郭軍 曹雷雨 編，《論瓦爾特·本雅明—現代性、寓言和語言的種子》，吉林人民出版社，2003年12月。
- Hans-Georg Gadamer, 《真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》(Wahrheit Und Methode)，上海譯文出版社，2004年7月，洪漢鼎 譯。