

《國立政治大學哲學學報》第三十八期 (2017 年 7 月) 頁 121-158

©國立政治大學哲學系

數位複製時代的靈光消逝論

蔡偉鼎

東海大學哲學系

地址：40704 台中市西屯區台灣大道四段 1727 號

E-mail: tsaiweiding.tw@thu.edu.tw

摘要

班雅明的「靈光消逝論」主張，傳統藝術品的靈光終將因攝影技術的大量機械複製而消逝。有鑒於攝影術發展迄今將近兩百年，班雅明的預言仍未真正實現，故本文擬剖析其箇中原因，並提出一種可能的詮釋來改善該理論，俾使其仍保有現實性。

首先，為了說明這個改善理論之任務的合理性，筆者將透過討論有關「更好的理解」這個詮釋學議題來提出一理論後設架構。接著，則基於班雅明特有的歷史唯物論觀點來說明為何機械複製的藝術品仍可帶有崇拜價值而保有某種程度的靈光，以致於靈光消逝論在機械複製時代裡未能真正實現。最後，藉由闡述數位技術如何取代攝影技

投稿日期：2016.06.01；接受刊登日期：2017.05.24

責任校對：劉又仁、劉鎧銘

術來令靈光之四項本質性特徵不復現於數位複製藝術品中，將可證成靈光消逝論之基本論點仍具有解釋效力。

關鍵詞：班雅明、靈光消逝論、更好的理解、真跡、機械複製、數位複製

數位複製時代的靈光消逝論*

壹、前言：靈光消逝論的現實性疑難

班雅明 (Walter Benjamin) 曾在 1930 年代於其著名的〈在其可技術複製之時代中的藝術作品〉(*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)——以下簡稱〈藝術作品〉——一文中¹，依循著歷史唯物論的「生產條件改變造成社會結構改變」之論點進一步指出²：隨著最新的**機械複製技術**——攝影術——取代了老舊的**手工複製技術**後，傳統的審美態度亦開始由量變產生質變，以致藝術作品的靈光 (Aura) 同時隨之黯淡，終將如風中殘燭之光般殆無子遺。他這種藝術理論觀點，吾人可稱為「靈光消逝論」(These vom Verfall der Aura)。

* 本文為筆者科技部研究計畫（計畫編號：103-2420-H-029-002-MY2）的研究成果之一。其亦係為紀念張鼎國教授逝世五周年而作。幾位匿名審查者之批評與建議指出了本文初稿在論述上說服力不足之處，俾使筆者得以繼續補充說明以呈現出一更完整的論理脈絡來，令筆者受益良多，在此亦由衷感謝。

¹ 班雅明這篇論文之更為盛行的中譯名為「機械複製時代的藝術作品」。該文現存四個版本手稿，均完成於 1930 年代。其中，除了唯一的法譯版本——第三個版本——曾於 1936 年出版過之外，其餘三個德文稿版本均未能在班雅明生前付梓面世。（有關該文的版本與出版史之簡述，可參見：蔡偉鼎 2016：107-110。）本文以下論述之依據則是其最後一個德文版本，亦即於 1938 至 1939 年間完成的德文第三稿 (Benjamin 1991a)。

² 班雅明早在 1934 年發表的〈作者作為生產者〉(Der Autor als Produzent) 中談到文學創作者在無產階級鬥爭中扮演的角色時，就已指出：既然歷史唯物論認為社會關係是由生產關係所決定，則文學的生產關係亦可說是取決於創作的技術。(Benjamin 1991d: 685-686)

無疑地，班雅明當時係非常正面地看待靈光消失 (Auraverlust) 之現象，因為他認為機械複製技術具有**解放**的功能，能夠為無產階級掃除資本主義制度之諸般上層建築概念——譬如訴諸「創造力」(Schöphertum)、「聰明才智」(Genialität)、「永恆價值」(Ewigkeitswert)、「神秘」(Geheimnis) 等——的控制，故並不會惋惜傳統藝術作品之靈光不再。(Benjamin 1991a: 473) 然而，後世許多人在談及班雅明的靈光消逝論時，雖對其所洞察到的「靈光黯淡」現象多有共鳴，但對其所預言的「靈光消失」則鮮少嚴肅看待。這些人在欣賞一件傑出的傳統藝術作品時，均宣稱當下感受到某種「靈光」，而後者則是其在現代藝術作品中所無法或罕能經驗到的。就此，他們在藝術品味上大多皆屬懷舊之人，也就是說，其給予傳統藝術的評價更高於現代藝術。³ 也正因為如此，他們很少關心現代藝術作品是否真的不再有靈光。問題是：他們所理解的「靈光」真的就是班雅明定義下的「靈光」嗎？他們在此難道不是僅只依據「傳統 / 現代」之對比來理解「靈光」一詞的意含，而未必真的是基於「複製 / 非複製」的對比嗎？有鑒於此一疑惑，倘若吾人今日欲考察班雅明靈光消逝論的現實性意義，則就有必要去重新檢視該理論，並精確地掌握班雅明對「靈光」的定義。

班雅明在〈藝術作品〉之第三節中，曾以自然對象（譬如遠方的山陵或頭上的樹枝）之靈光為例來類比地定義藝術作品的靈光，亦

³ 一般讀者之所以會忽視班雅明〈藝術作品〉的歷史唯物論元素，並且傾向認為班雅明是負面看待靈光消逝之現象，一個可能的原因是：今日對該文本的流行詮釋方向主要是受到阿多諾的影響，也就是說，後人大多是源於阿多諾對文化工業的批判，從而推論同屬早期法蘭克福學派陣營的班雅明應當亦持相同看法。然而，徵諸〈藝術作品〉的出版歷程（蔡偉鼎 2016：107-110），吾人即可發現阿多諾其實並不甚贊同班雅明的論點，而此亦正是為何班雅明在法蘭克福學派裡難以清楚定位的原因之一。由於班雅明不是一個典型的法蘭克福學派成員，因此若僅通過阿多諾來閱讀班雅明，則將難以看出後者那種獨特的歷史唯物論觀點。至於有關阿多諾對班雅明的誤讀或批評，因非本文主要論題，故擬待他處再行處理。

即：「某一遙遠者之一次性的顯現，縱使其可能近在咫尺」。(Benjamin 1991a: 479) 這個「定義」雖然常常被人們毫無爭議地直接引述，但卻不一定曾被他們仔細分析過，故這裡需給予一些額外的說明。首先，按照該定義，有靈光之物是似近猶遠的，也就是不可逼近的 (unnahbar)。其次，靈光的顯現是一次性的 (einmalig)，這意味著其乃是獨一無二的 (einzig)。班雅明接著指出，現代大眾傾向透過擁有複製品將那本來獨一無二之物給帶到近處來。(Benjamin 1991a: 479) 而這個原作的摹本 (das Abbild des Originals) 就促成了他所說的對該物件之權威 (Autorität) 的動搖。(Benjamin 1991a: 477) 班雅明在〈藝術作品〉第二節中將傳統藝術作品的那種一次性的具體存有 (einmaliges Dasein) 稱為「藝術作品的此時此地性」(das Hier und Jetzt des Kunstwerks)，認為其並非是任何高超的複製品所夠複製得來的，因為它是由該藝術作品的**整個存在歷史**所決定的，而後者則包含了該藝術作品之**物理結構** (physische Struktur) 上的變化以及其**更迭著的所有權關係** (wechselnde Besitzverhältnisse)。(Benjamin 1991a: 475-476) 換言之，一件藝術作品之所以獨一無二，部分也是緣於它的保存過程與轉手履歷是無法複製的。正是原作的這種此時此地性，進而構成了班雅明所謂的「真跡性」(Echtheit) 概念，以用來標示諸如一件古代青銅器或一份中世紀手稿在相較於其贗品 (Fälschung) 時所能保有的那種權威性。(Benjamin 1991a: 476) 如此理解下的「此時此地性」與「真跡性」毋寧也就帶有某種從「收藏家」(Sammler) 之視角而來的意義規定，從而被班雅明納入到其靈光定義裡。總之，吾人可以根據他在該文本中的細部描述 (Benjamin 1991a: 476-480)，整理出以下四個「靈光」的本質性特徵：「此時此地性」(das Hier und Jetzt)、「獨一無二性」(Einzigkeit)、「真跡性」(Echtheit) 與「不可逼近性」

(Unnahbarkeit)。⁴ 原則上，任何一件藝術作品，只要其具有靈光，就必能同時滿足這四項條件。⁵ 也就是說，它必須是個**在物理時空中具體存在的、舉世唯一的物件，非贗品，而且不容人近身褻玩。**

為求更具體掌握「靈光」概念之內涵，這裡還可間接從譯詞之使用來進一步釐清。尚需再補充說明的是，在鄂蘭 (Hannah Arendt) 所編輯的班雅明英譯文選《啟明》(*Illuminations*) 一書中，英譯者係以“authenticity”來翻譯德語的“Echtheit”。(Benjamin 1968: 220) 而“authenticity”原係意指具有真實的或真正的性質，其既能指稱**物**之真實，亦能意味**人**之本真。《啟明》之迄今唯一的中譯本繼而將“authenticity”翻譯為「本真性」。(Benjamin 2012: 234) 不過，「本真性」這個中文語詞在更早之前即被廣泛用來翻譯早期海德格 (Martin Heidegger) 的術語“Eigentlichkeit”，係指稱人類此在那真正屬於自己的存有可能性。(Heidegger 2006: 50-51) 唯海德格的“Eigentlichkeit”雖然必當是此時此地的與獨一無二的，卻不一定是不可逼近的，所以其在概念上無疑不同於班雅明的“Echtheit”。然而，後者那通過英譯名“authenticity”轉譯而來的中譯名「本真性」卻容易讓人聯想到海德格的“Eigentlichkeit”，從而易於反過來影響吾人對“Echtheit”的理解，以致忽視了分判藝術作品之「真跡 / 贗品」的物

⁴ 有關「靈光」之詞義以及上述這四個特徵之更詳細的說明，可參見：蔡偉鼎 (2016: 115-120)。

⁵ 薛特克 (Detlev Schöttker) 在其對〈藝術作品〉的詳盡注疏中，除了亦有分析出上述的靈光四個特徵之外，更還主張其彼此間具有某種優位關係，亦即：「獨一無二性」、「真跡性」、「不可逼近性」這三者還可被「此時此地性」所概括。(Schöttker 2007: 138) 此一主張在某種程度上是有道理的，因為「此時此地性」無疑標示出了靈光現象的物質基礎所在。不過，「此時此地性」尚不足以成為靈光的充分條件，因為我們並無法由它演繹出「不可逼近性」來。有關這四個特徵間之關係，則有待後文進一步闡述。

理結構與履歷脈絡，並單單強調去理解藝術作品之「本真／虛偽」的意義內容與歷史經驗。此種理解也恰恰符應著前述懷舊之人的審美觀，因其毋寧是將藝術作品的靈光歸功於藝術作品的本真**意義內容**。他們宣稱會因為被藝術作品之內容所感動而彷彿感受到其具有某種「靈光」。然而，倘若班雅明所意指的靈光真是來自於藝術作品之**意義內容**的話，那麼一個最為肖似的藝術複製品在原則上必能傳達出原作品所表達出來的相同意義內容，譬如一幅「蒙娜麗莎的微笑」之複製品也會傳達出同一內容，故其理應也能擁有同樣的靈光才對，而這顯然會讓班雅明的「靈光受複製品威脅」之主張陷入自我矛盾的困境。由此，吾人可通過歸謬法推知班雅明定義下的「靈光」絕不可能來自藝術作品之**意義內容**。縱使中譯者或可宣稱「其僅只是在語言上約定使用『本真性』作為“Echtheit”的記號（譯名），故讀者不該因此就將其跟海德格的“Eigentlichkeit”相混淆」，唯筆者為了避免因中文一詞雙義現象而徒增無謂的誤會與爭論，在此特將班雅明的“Echtheit”譯為「真跡性」，以俾能更加凸顯靈光的不可複製性。⁶

當然，班雅明很清楚**一切的藝術作品均是可以複製的**。(Benjamin 1991a: 474) 不論這複製品是學徒為了學習技法而臨摹，或是藝術家為了宣傳作品而再製，或是商人為了牟利賺錢而偽造，這些例子都早

⁶ 從某種角度來看，我們在此所碰觸到的亦是翻譯接受史的問題。基本上，譯名的選擇總已就是一種詮釋，因為不同的譯名會凸顯出對同一文本之不同角度的理解與詮釋，而不同的詮釋則會引發出後續不同的文本意義接受歷程。徵諸班雅明〈藝術作品〉一文在台灣的引介史，自 1990 年代以降有三個雖來源不同、但均具代表性的中譯本，分別是：1998 年許綺玲自法譯版本選譯過來的文本，2002 年王才勇對兩個德文稿版本的中譯，以及 2008 年張旭東與王斑依據英譯本一起合譯成的文本。這三個譯本分別將班雅明的“Echtheit”依序翻譯為「真實性」(Benjamin 2011: 60)、「原真性」(Benjamin 2002: 8) 及「本真性」(Benjamin 2012: 234)。這三個中譯名在班雅明研究圈中的接受程度係隨其所屬譯本的傳播範圍而定，而後者則在一定程度上反映出法語、德語及英美學界在漢語界班雅明研究的影響力。

已是舉目可見的。重點是，**原作品的權威性是無法複製的**，因為原作品基本上只有一個，而且是無法取代的。所以，就算吾人能通過複製的手法讓任一藝術作品的意義內容完美地再現出來，這仍不足以讓該複製品擁有與原作品一樣耀眼的靈光。單單就此而言，不論複製的手法是**手工複製**抑或**機械複製**，其實並無差別。現在，班雅明還進一步主張，機械複製比起手工複製更加不能保留住靈光。為了說明這點，他特別在〈藝術作品〉第四節中繼續考察上述四個靈光特徵其中的一個，亦即「不可逼近性」。「不可逼近性」最能夠說明人們在觀看藝術作品時所感受到的那種恍非現實的時空感，而班雅明則是將藝術作品的這種「不可逼近性」之起源歸功於其某種源初的神聖性質。他認為，不可逼近性是一切崇拜圖像 (Kultbild)——譬如神祇的畫像——的主要性質，而一切「真正的」藝術作品的獨特價值最終而言都是源自其最初於宗教儀式 (Ritual) 中的使用價值。(Benjamin 1991a: 480) 這就是為何世俗的藝術品能像宗教聖物一樣讓人敬畏而不敢去玩弄它，最好是只遠遠放著供奉即可。因此之故，德國美學家布爾格 (Peter Bürger) 甚至主張可將「靈光」概念化約為「不可逼近性」。(Bürger 2013: 36) 只要一件藝術作品是獨一無二的，其就總是不易接近的，也更能保有那宛如宗教聖物般的不可逼近性。班雅明緊接著將這種源於崇拜儀式的不可逼近性稱為藝術作品的「崇拜價值」(Kultwert)，並借用經濟學之思維模式來將藝術作品那從**崇拜物**轉變為**展覽物**的歷史過程描繪成崇拜價值的**貶值** (entwerten)。(Benjamin 1991a: 481-483, esp. footnote 11) 總之，這個貶值的過程最初是始於藝術之世俗化 (Säkularisierung)，亦即是以藝術家創作經驗的一次性——班雅明稱後者為「真實性」(Authentizität)——來取代那由宗教崇拜圖像支配之儀式現象的一次性。(Benjamin 1991a: 481, footnote 8) 不過，班雅明強調，崇拜價值在這世俗化過程中並不會完全歸零，因為真跡性概念總是會溢出真實性，而且尤其明顯地表現在收藏家的拜物奴 (Fetischdiener) 態度上。(Benjamin 1991a: 481, footnote 8) 現在，一旦

該藝術作品被加以複製，則複製品的存在就會讓它不再是獨特而與眾不同，從而更容易接近，以致降低了其崇拜價值。除此之外，相較於小量生產的手工複製品，機械大量複製的產品更能獨立於原作品來操作，故自然會更加威脅到原作品的獨一無二性，從而使其崇拜價值急遽貶值。(Benjamin 1991a: 476-477) 這說明了為何雖然在工業時代之前就已存在手工複製品，吾人卻要一直到機械複製時代才比較容易察覺到藝術作品的靈光變得黯淡。

自從班雅明於 1930 年代中期提出這個「機械複製導致靈光消逝」之論點，並試圖以之作為「在當今生產條件下有關藝術發展趨勢的理論」(Benjamin 1991a: 473) 以來，人類文明史又繼續發展了有八十餘年。若我們回顧一下這段時間裡的藝術媒體的發展與接受過程，即可發現結果顯然並不盡符合班雅明的預測。因為靈光顯然並未全面消失。

一方面，我們看到今日的人們還是依舊傾向在藝術之原作品與複製品間做出區分，並賦予原作品較高的評價。譬如：在 1960 年代卡式錄音帶及錄放音機問世之後，儘管音樂複製品的普及率相較於黑膠唱片已更為廣泛，許多樂迷們早已坐擁各種名家的表演錄音，卻仍舊熱衷於聽現場音樂會。他們篤信，唯有現場聆聽的感受才是最真實的，而且也只有在那當下才能體驗到音樂家現場演奏的真正神韻及其音樂靈光。另一方面，我們也看到今日的機械複製品雖已可隨意取得、一再觀賞，但複製品似乎並未如班雅明所斷言地那樣毫無靈光可言。譬如：縱使今日電影之影音功能日新月異、娛樂效果十足，我們仍舊可看到有不少人著迷於某些經典的老電影（尤其是著名導演的黑白片電影），以致於其不但會在家裡珍藏著其影音光碟，甚至在觀賞它時所表現出來的崇拜之情絕不亞於愛樂者在聆聽現場音樂表演時的虔敬。

在這兩個例子裡，觀眾均宣稱有體驗到靈光。面對這兩個例子，

我們首先需排除掉那些有可能是以**意義內容**來定義靈光的情形。我們在前面即已指出，獨一無二、此時此地、真跡、不可逼近這四個靈光之特徵都不可能來自於內容。所以藝術作品的鑑賞者若是對藝術作品之內容有所感動才會覺得其有散發出某種光輝的話，那麼後者理應不同於班雅明定義下的靈光，故需先將之懸置。現在且讓我們來繼續看看，這兩個例子若還能夠存有班雅明的靈光的話，情況究竟怎麼一回事。在第一個例子裡，現場音樂會因為只能是一次性的，故具有此時此地的獨一無二性，其按照班雅明的論點來說本就能煥發出一種不存在於錄音複製品中的靈光來。在第二個例子裡，經典老電影之影音光碟片本身就已是複製品，理論上已不具備所謂的獨一無二性，儘管如此其實際上相較於其他同樣亦可大量複製的新電影卻還是能有靈光閃現。第一種情況表示，今日仍有諸多藝術作品之**原作品依舊靈光未滅**；第二種情形則是指出，縱使是藝術作品之**複製品亦能具有靈光**。基於上面兩例之觀察，吾人可知班雅明的靈光消逝論雖在某些程度上仍有其道理——因為我們確實在某種程度上看到**靈光逐漸黯淡**——，然而我們卻也未見到**靈光完全消逝**。換言之，班雅明雖從機械複製技術看出藝術作品的崇拜價值有每況愈下之趨勢，從而預測該價值終將會歸趨於零，但這個預測迄今仍未真正實現。這顯示出，該理論在當今這個時代裡似乎並不是那麼地有效適用，因為光憑機械複製技術顯然尚不足以達成其所預測的結果。因此之故，倘若靈光消逝論仍要維持其理論解釋效力，其則有必要再加以補充，否則終將會淪為一個全然不合時宜的理論。⁷ 此即班雅明的靈光消逝論刻正面臨的**現實性 (Akutalität)** 疑難。

⁷ 譬如：班雅明預言電影將會以其震驚效果擊退崇拜價值 (Benjamin 1991a: 505)，這點就未曾真正實現過。此外，他對於電影藝術的樂觀預測，認為其藝術生產方式可以帶來民主，也被後人所批評。(Freeland 2009: 129-136)

為了解決此一疑難，筆者認為有必要將靈光消逝論視作為一個有待進一步完善化的理論體系，並就其理論體系本身之不足處提出一可能的內部修訂方案。此一提案理應一方面主張班雅明對藝術發展趨勢的預測——即「藝術作品的靈光終將消逝」——在基本上並沒有錯，另一方面則需承認其所預言的結局仍然時候未到，因為靈光消逝論用來作為論述根據的藝術生產條件——即「攝影之機械複製技術」——尚不足以促使傳統審美意識形態徹底轉變。

貳、靈光消逝論體系完善化的詮釋學條件

在接續探討靈光消逝論可以如何加以修訂之前，為避免誤解，在此有必要先給予一後設性說明，以指出吾人究竟可以在何種條件下修訂班雅明的理論，同時又仍能宣稱那依舊可算是班雅明的理論。畢竟，由於這類體系內的更新方案不可能取得班雅明的親自認證，因此極易遭遇到讀者的如下批評：既然班雅明不曾說過或想過這些事，則這種作法根本就是對班雅明的誤解！基本上，持此批評意見者毋寧或多或少是基於**古典詮釋學**的以下一項信念，亦即：對一文本的正確理解就是去一模一樣地重建出該作者在撰文時的心中想法。換言之，文本的意義只能全然取決於作者的意圖，既不能多也不能少。而既然理解活動即是去重建作者的想法，那麼後者對世界的解釋是否符合實情也就非其重點了。因此這也意味著對文本意義的理解不需考慮到其**現實性問題**，亦即「如何將其應用到讀者的當時代處境裡」的這個問題。然而，這點顯然是**當代詮釋學**——尤其是高達美 (Hans-Georg Gadamer) 的哲學詮釋學 (philosophische Hermeneutik)——所不能認同的。

高達美曾指出：詮釋者雖然只欲去理解文本，但為了做到這點，「他不可以無視於其自身以及其所置身的具體詮釋學處境。他必須將

文本聯繫到這個處境上，只要他確實想要理解的話。」(Gadamer 1999: 329) 這點首先意味著，既然對一文本的理解必得考量到詮釋者的現實處境，從而也就在某種程度上保證了該文本仍未失其現實性。其次，由於詮釋者的個人處境畢竟不可能與作者相同，故由此所取得的理解必當與作者的個人理解有所差異。按此，古典詮釋學所追求的「完全重建作者的想法」則是件根本不可能達成的事情。所以高達美才會說：「**當人確實有所理解時，其乃是不同地理解。**」(Gadamer 1999: 302)

既然追求理論完善化之要求必然需要面對理論之現實性問題，因此其理當無法滿足於古典詮釋學的理解觀，從而或可轉向求助於當代詮釋學。只不過吾人在此亦不是簡單訴諸後者的理解觀即可。這裡仍需說明：為何訴諸於這麼一種注重現實性的不同理解，並藉以補充與更新某一舊有理論系統，仍不能算是對後者的曲解。

這裡涉及到的是一個被高達美稱為包含著詮釋學之真正難題的命題，亦即：「**比作者之自我理解還要更好地去理解作者**」(Gadamer 1999: 195)。這是因為對任何一個理論體系進行完善化均應預設詮釋者能夠更好地理解作者，否則的話，其所提交出來的就根本不可能被視作為**該理論體系的更新版本**，而毋寧只能算是**另一個理論體系**而已。高達美曾指出，這個「比作者更好地理解作者」的詮釋學命題是自史萊爾馬赫 (Friedrich Schleiermacher) 以來就被人一再地重提，而且整個現代詮釋學史甚至可說就是一部對此命題的詮釋更迭史。

作為古典詮釋學重要代表人物的史萊爾馬赫之所以也能談論「更好的理解」，乃是因為他的一般詮釋學 (allgemeine Hermeneutik) 背後有兩個預設，亦即：(1) 作者的無意識製造，以及 (2) 詮釋者的有意識再製。第一個預設是與「天才美學」(Genieästhetik) 之理論相聯的，意思是：優秀文本之作者天賦異稟，其在創作時雖是依循特定的語法規則與撰寫形式，但不會同時刻意去反思它們，因為其本就是生活在該語言中而不自覺。承第一個預設所述，第二個預設則是進而主

張：「理解一個文本」就是去對其作者在無意識創作中所完成的作品進行一種有意識的重建，從而使得該作品中那些未曾被作者明確意識到的東西——尤其是那些語法暨語用層面之物——能夠被人察覺到。理論上，由於作者被視為天才，這遂賦予作者的洞見以某種權威，導致讀者易認定其在文本中所言之事不會出錯而不須修改。此也正是讀者願意去一模一樣地理解作者所言之事的理由之一。儘管如此，詮釋者這時還是可以宣稱其仍具有比原作者更好的理解。誠如高達美所言，「該理解在某種範圍內可被稱為『更好的』，此即是當對一意見之明確的——因而也是顯著突出的——理解包含了比該意見之內容表述更多的認知時」。(Gadamer 1999: 196) 這個更多的認知指的就是去理解作者在文本中雖已表達出、卻不自知的那些語文學部分。譬如：我們對一詩人的理解之所以必定比該詩人對自己的理解還更好，就是因為當其詩透過其手寫就之際，他根本就還不理解自己。(Gadamer 1999: 196)

類似於史萊爾馬赫，費希特 (Johann Gottlieb Fichte) 與康德 (Immanuel Kant) 也都曾說出「比作者更好地理解作者」這個詮釋學命題。不過，亦如高達美所指出的，這兩人並不像史萊爾馬赫那樣是將之視為一條語文學原則，而是把它看作一種哲學要求，亦即：「透過更大的概念清晰性來超越在一論題中找到的矛盾處」，也就是說，這是「僅僅通過思考，通過發展已存於作者之諸概念裡的結果，來取得那些符合作者本真意圖的洞見——這些洞見是只要該作者曾有足夠清楚明瞭地思考過的話，必當也會持有的。」(Gadamer 1999: 198；強調記號為筆者所加) 這種哲學要求其實亦可說是一種理論發展的要求。就像費希特宣稱其對康德哲學理論的詮釋是「按照精神來闡述」康德那樣，這裡有必要區分出「哲學體系的原作者」及「該體系的闡發者和繼承者」的差別，後者則是要在不違背前者精神的範圍內批判地修訂前者尚未能自覺到的個人理論之缺失處與矛盾處，以俾使該理論能獲得改善。倘若不承認這種區別，也就不存在理論發展的可能

性。由此觀之，「比作者更好地理解作者」這個詮釋學命題——用高達美的話來說——就是一種「哲學的實事批判 (Sachkritik) 之要求」，以致「誰若知道如何更好地深思作者所談及之事，誰就能在某個仍對作者自身隱蔽著的真理之光照下來觀看作者所說的話」。(Gadamer 1999: 199) 簡言之，更好的理解就是一種**批判的理解**。此外，高達美還補充說道，這種意義下的「更好的理解」毋寧是基於詮釋者與原作者之間因**時間距離** (zeitlicher Abstand) 所產生的差異。(Gadamer 1999: 301) 這是因為「時間距離」可以對文本的詮釋帶來兩重面向的影響：(1) 在消極面上能消弭個人對所論事物的獨特興趣以及因其個殊本性而來的**假前見** (falsches Vorurteil)；(2) 在積極面上促使存於該事物中的真實意義以及能傳導出真實理解的**真前見** (wahres Vorurteil) 浮現出來。(Gadamer 1999: 303-304) 這也說明了作者為何會有看不到的盲點，以及詮釋者為何能看到它。畢竟只要作者的前見持續且未被察覺地發揮作用著，他就幾乎不可能成功地將它帶到面前來檢視其是否適當；反倒是作者與詮釋者間不可取消的歷史距離就足以讓後來的詮釋者察覺到作者的前見，甚至輕易地將該前見之有效性加以擱置。(Gadamer 1999: 304)

高達美並不否認，詮釋者那些因時間距離而形成的理解不一定就能保證是更好的理解。畢竟那些將作者文本應用於詮釋者之歷史處境而取得的理解雖然均是**生產性的** (produktiv)，而非單純是**再製性的** (reproduktiv)，從而確實能夠包含著比作者自己的理解還要更多些東西，不過這種包含著生產性環節的理解終究不必然等同於更好的理解。因此之故，這裡至少可以確定的就僅僅是：每個理解總是不同的理解。然而，吾人不應就因而倉促斷言：高達美不主張「以追求更好的理解」作為理解活動之目標。事實上，當高達美訴諸**實踐智** (phronesis) 來說明法律詮釋學的理解概念 (Gadamer 1999: 25, 322-324)，並以法律詮釋學作為說明理解、解釋與應用之三位一體的範例時 (Gadamer 1999: 330-346)，他就已看出作為真正詮釋學經驗的

效果歷史意識 (wirkungsgeschichtliches Bewußtsein) 必須對流傳下來的法律提出一種仍舊符合當今需求的解釋方才能夠算是有效的解釋。因此之故，他在隨後通過黑格爾的「經驗」(Erfahrung) 概念來解明效果歷史意識的辯證結構時，清楚指出在經過了這樣一種對一對象的經驗活動後，「我們現在對它的認識**既不同且更好**」(Gadamer 1999: 360；強調記號為筆者所加)。這正足以證明高達美並不排除「不同的理解也有可能是更好的理解」之可能性。⁸

儘管如此，仍有些論者斷定高達美僅僅主張「每一理解均為不同的理解」，而未宣稱「其也有可能是更好的理解」。他們這種解讀方式主要是認為高達美僅強調文本之意義理解的不可窮盡與不可完結，故每一個不同的理解頂多只是為同一文本增添另一個新面向的理解而已，至於它跟其他面向的理解之間則無優劣之別。法蘭克福學派的阿佩爾 (Karl-Otto Apel) 及哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas) 即是基於這樣的解讀方式，批評高達美的理解觀缺乏批判意識，以致於最終只不過是在追求一種不帶價值判斷的「全盤理解」(Allesverstehen) 之理想，亦即將一切可能的詮釋均不分優劣照單全收。⁹ 相較之下，法蘭克福學派則是基於意識形態批判的立場，主張不應皓首於對傳統文本的不同意義詮釋上，而是須轉向去破除那些文本中業已經系統扭曲過的想法。這種批判理論的態度係承襲著馬克思 (Karl Marx) 在〈論費爾巴哈〉(Thesen ad Feuerbach) 的那句名言之精神：「哲學家過去只是不同地詮釋世界而已，現在則是要去改變世界」。(Marx 1966: 192) 乍看之下，在「詮釋世界」與「改變世界」的這種對比中，高達美那

⁸ 有關「每一理解應是更好的理解」與「每一理解應以更好的理解為目標」這兩個命題之細微義理差異，其更詳細的說明可參見：蔡偉鼎 (2009: 68, 註釋 11)。

⁹ 有關阿佩爾將高達美的「不同理解」解讀成「全盤理解」的細部說明以及當代詮釋學有關「更好的理解」的論爭，可參見：張鼎國 (2011, 尤其是第 130-136 頁)。

種欲從傳統文本裡汲取意義的立場是不具批判性的。事實上，並不盡然如此。畢竟當高達美在區別真前見與假前見之分時，其實就已蘊含了某種批判意識——只不過他這裡的批判性沒有像批判理論那麼強罷了。我們可以這麼說：批判理論採取的「強批判」態度是在從事一種**系統外的批判**，以俾瓦解傳統理論；而高達美的「弱批判」態度則是在進行**系統內的批判**，旨在使傳統理論完善化。

迄此，我們對「比作者更好地理解作者」這個詮釋學命題之討論的梳理顯示出，高達美哲學詮釋學所提出的理解觀就是採取「弱批判」的態度來在一理論體系內部尋求解決其現實性問題的可能方案。因此之故，這種在哲學要求下所提出的解決方案基本上不能算是另一套理論體系，而毋寧只能說是該理論體系的一個更新版本而已。承上說明，本文即是採取這種弱的批判性來處理班雅明的理論完善化之問題。

參、釐清靈光消逝論的有效性範圍

經過補充以上的後設說明，現在我們可以再回來繼續討論靈光消逝論的現實性問題。該理論至少需就以下兩個問題提出回應，以確定其尚需微調修正之處：(1) 為何機械複製技術雖能讓藝術作品的靈光**黯淡**，但無法讓其**完全消逝**？(2) 倘若班雅明的論點在方向上沒有錯的話，那麼我們當代是否有什麼更新穎的藝術生產條件能達成他所預測的結果？第一個問題涉及到的是靈光消逝論之有效性範圍的問題，必須說明的是為何**有些**藝術作品的靈光不會消逝。第二個問題涉及到的是靈光消逝論之成立條件的問題，必須說明的是到底還需要加上哪些條件才能夠讓**某些**——如果不是全部——藝術作品的靈光消逝。

為了回答這兩個問題，讓我們再回頭思考一下前面提到的現場音樂會及經典老電影的例子。我們可以發現，儘管在這兩個例子裡的觀

眾均可宣稱有體驗到靈光，但這兩種情況如前所言其實並不盡相同：(1) 現場音樂會因仍具有此時此地的獨一無二性，故就班雅明的論點來說本就能煥發出某種不存在於錄音複製品中的靈光來。(2) 經典老電影之影音光碟片本身雖已是複製品，理應不具備班雅明所說的獨一無二性才對，實際上相較於其他同樣亦可大量複製的新電影卻還是能有靈光閃現出來。第一種情況表示，今日仍有諸多（尤其是傳統的）藝術作品之**原作品**依舊**靈光未滅**，並未真的因機械複製品大增而全然失色；第二種情形則是指，縱使是藝術作品之**複製品**亦能在某種程度上**具有靈光**，而非毫無一絲靈光。總括而言，這兩種情況有一共通點，就是：兩者都有靈光，雖然其靈光在某種程度上也都會隨著更多複製品的產生而繼續黯淡下去。現在，靈光消逝論在面對這兩種反例的挑戰時，其應如何修正以恰當回應之呢？

且讓我們首先延續著班雅明的歷史唯物論思路，並沿用其中的「價值」概念來把握與描繪藝術靈光現象，亦即將「靈光」簡化為廣義的「崇拜價值」。¹⁰ 從經濟學的角度來看，「價值」是可計量的。若我們能暫以「崇拜價值」來替換「靈光」，則就可進而將「藝術作品之靈光變黯淡」解釋成「其崇拜價值之降低」，並將「藝術作品之靈光完全消逝」等同於「其崇拜價值之歸零」。透過此種方法上的化約，吾人得以更容易地從「量」上去談論靈光的消逝過程，而不致於糾纏於靈光那種難以捉摸的性質。譬如：當一畫作可以被機械複製大量生產時，原畫作之獨一無二的存在遂在一定程度上受到威脅，因為該畫作在一般人眼中看来越加地疏鬆平常，從而也就顯得不再物以稀為貴了。換個方式來說，也就是該畫作在一般人眼中貶值了。既然所

¹⁰ 這裡是廣義地來理解「崇拜價值」一詞，亦即不特別侷限在指涉宗教領域的神聖崇拜，而且還包括了世俗世界的拜物現象。

貶的是該畫作的崇拜價值，而且崇拜價值可視同於靈光，則吾人就不得不承認該畫作的靈光確實也變得黯淡了。同理，當一畫作毫無崇拜價值可言時，理論上也就意味著其毫無靈光可言了。

不過，前述的兩個例子也告訴我們，今日確實有些藝術作品——不論是原作品或是複製品——仍保有靈光。這意味著，儘管透過機械大量複製藝術作品（譬如一畫作）已使得原作品連同其複製品之崇拜價值持續貶值，但尚未足以令兩者之價格崩盤而宛如廢紙一般、不值一顧。針對此點，我們可從兩個層次來進行說明：一是原作品相較於複製品仍具較高的崇拜價值；二是複製品本身亦具有崇拜價值。

原作品的崇拜價值尚存，這點比較容易被理解。就像今日儘管一般人均可以花費相對少量的金錢去購買世界名畫之各式複製品擺在家裡觀賞，並滿足於其所帶來的愉悅感，但仍還是會有不少人一有機會就跑去美術館裡體驗真跡之靈光。更不用說我們不時看到著名藝術家之畫作在拍賣會場裡的拍賣價格總是屢獲新高，由此亦可間接推知收藏家們對於藝術真品（珍品）毋寧依舊十分推崇，狂熱不減。¹¹ 這些例子皆間接證實了，原作品之崇拜價值至今依舊存在。換言之，靈光直到今日仍從未真正完全從藝術作品上消逝，所以其才會在消費市場上仍保持著相對高的價格。追根究柢，這可從其歷史唯物論觀點來找到一種存有學上的解釋。一個畫作的原作品跟其複製品**從物理層面來看**不但是由不同原子所構成，而且還是佔據著不同空間的兩個物

¹¹ 須強調的是，儘管藝術作品的崇拜價值 (Wert) 並不同於其貨幣價格 (Preis)，兩者不可相混淆，但吾人還是可以發現其彼此間通常存在某種正相關性，也就是說：崇拜價值越高者，通常其貨幣價格也會相應越高。當然，這種對價關係並非普遍必然的，故也只能被當作一種參考點來協助我們從一特定藝術作品的貨幣價格來**間接推斷**一般社會大眾對其崇拜價值的評估而已。總之，這僅只是表示，人們願意花錢去購買、收藏、欣賞他們所推崇的藝術作品——不論其是神聖的或是世俗的。

品，故縱使其外觀十分肖似，這種原作品之**此時此地的獨一無二狀態**基本上仍不可能被複製品所取代，而且這個存在於特定物理時空中的原作品還能因其**歷史際遇**而更加增添獨特性，譬如：若它曾被某位歷史名人持有過的話，則將會更加增添其靈光。因此之故，只要原作品還繼續在特定的物理時空中存在著，其靈光原則上就不會被其機械大量複製之物所逼退而完全消逝。簡言之，只要班雅明所謂的藝術作品之獨一無二性仍需奠基於其物理存在狀態，則光憑**原作品的存在本身**就足以保證它絕不會完全黯淡無光，這也就說明了傳統藝術作品之原作品為何崇拜價值不可能歸零。

然而，一旦吾人接受了以藝術作品之物理存在作為其靈光的**存有學基礎**，則我們也必需接受以下結果：既然原作品之物理層面的獨一無二性根本就不可能受複製品的威脅，則其崇拜價值原則上不但依舊存在，而且更未降低才對。那麼接下來的問題是：為什麼我們會感受到貶值的效應呢？其實，我們只要轉換一下參考點，再度從經濟學的角度來觀察，即能簡單說明之。也就是說，我們之所以感受到原作品像是經歷了貶值效應，這與其說是因為原作品自身的貶值，倒不如說是因為複製品本身也有價值，以致後者的出現造成了前者之價值相對降低的錯覺效果。承認複製品也有價值，其實也就是承認它亦是一個特定時空中的物理存在。為了確認複製品也能具有靈光——即便這靈光比不上原作品耀眼——，一個可經驗觀察到的例證就是：儘管手工複製品確實無法跟原作品相媲美，而且也從未能摧毀後者的崇拜價值，但它畢竟還是一個一個手作而成的，彼此間仍有可觀察到的細微差異，故相較於大量製造的機械複製品來說毋寧仍具有某種獨一無二性，以致於手工複製品對於一般人來說還是可以換取到一定的崇拜價值。甚至當一個手工複製品是出自某位大師之手時，其價值更有可能會遠超出一般工匠手作之仿品。唯當複製品之供應量大到一定程度——這通常是在機械複製的例子中才會出現——時，其就可能如貨幣流通量過大的情況那樣，產生了**通貨膨脹**之效應。換言之，吾人

在機械大量複製的情形中所經驗到的貶值效應毋寧都只是相對而言的：是因為複製品太多造成了通貨膨脹，才使得「擁有複製品一事」相對而言更加缺少與眾不同處，從而更顯得沒甚麼價值罷了。針對機械複製品之通貨膨脹所造成的崇拜價值驟降之問題，人們在很早就已發展出一套因應之道，譬如透過限量販售以避免貶值。今日的大眾文化工業則更是熟稔此術，其發現還可透過限時發行、標記編號、作者簽名等方式來增加複製品在量上的獨特性，以用來維持複製品的稀有性，並減緩相對貶值的趨勢。而我們只需看看顧客爭先搶購這類限量產品的行為，即可知這些行銷手法是多麼地成功。這遂證實了大量製造的複製品本身絕非毫無價值可言，而只是相對於原作品價值較低罷了。

簡言之，若我們依循靈光消逝論之內在邏輯，從歷史唯物論的觀點來考察傳統藝術作品迄今為止呈現的崇拜價值衰變現象，則可提出以下幾點批判性的評論：(1) 班雅明是以藝術作品的物理時空存在(此時此地性)作為崇拜價值之存有學基礎，而既然原作品本來就是時空上獨一無二的存在，此遂保證了原作品的崇拜價值理應維持不變，而且其靈光不會減弱。(2) 由於複製品亦佔有特定的物理時空，故在一定程度上亦是具此時此地性的存有者，這進一步意味著其必當具有「崇拜價值」的邏輯可能性——儘管其崇拜價值仍需取決於原作品的崇拜價值——，並說明了為何複製品仍可能擁有靈光。(3) 只要存在著原作品與複製品之差異，則兩者間就必定會有崇拜價值上的高低之別，而且原作品不會因複製品之供應量變大而真的逐漸貶值，所謂的貶值毋寧只是一種相對性的感受，是通膨效應下的產物。(4) 根據以上三點，我們可以推斷班雅明所預測的靈光消逝、崇拜價值歸零現象之所以尚未實現，應是在於他所訴諸的機械複製技術最終並無法真正製造出能夠跟原作品**完全不可分辨差異**的複製品來，以致於一切機械複製品都必然是與原作品不同的物理時空存在。

那麼到底何時才會出現崇拜價值歸零的情形呢？按照靈光消逝論的邏輯來看，則唯有當根本不存在原作品與複製品的區別時。班雅明在〈藝術作品〉中是訴諸攝影術來說明此種情形，而他心中所想的例子就是相片。他說道：「譬如大量的相片能從底片沖洗出來；去問哪一張為真跡相片 (dem echten Abzug)，是毫無意義可言的。」(Benjamin 1991a: 481-482) 相片是不論沖洗幾份，總都是一模一樣，故他認為這裡根本沒有原作品跟複製品之分。這麼說來，按理這裡根本就不會存在原作品那種相較於複製品而特別璀璨的靈光，更遑論複製品的靈光了。而既然本文前已指出，吾人今日依舊可感受到原作品、甚至複製品的靈光，這表示班雅明所持的例子顯然並非是個具決定性的最後理據。¹² 筆者認為問題在於：班雅明並沒注意到，他這個例子裡的「原作品」與其說是那第一張被沖洗出來的相片，倒不如說是底片本身；換言之，照片雖說是最後呈現於觀眾面前的成品，其畢竟是作為底片的一種再現形式，從而毋寧更像是底片的複本。就此而言，底片才算是具獨一無二性的真跡。它相較於沖洗出來的相片更為珍貴，因為相片若遭毀損，仍可再沖洗一份，而底片一旦受損，則就無法彌補。¹³ 由於班雅明實際上是把第一張沖洗出來的相片認為是

¹² 其實，班雅明也不是沒有意識到相片本身也是可能有靈光的。譬如他早在 1931 年的〈攝影小史〉(Kleine Geschichte der Photographie) 一文中，就曾宣稱早期肖像照裡的人物周圍還充盈著靈光，而要一直到阿特熱 (Eugène Atget) 的超現實主義攝影 (surrealistische Photographie) 才「將客體自靈光中解放出來」。(Benjamin 1991a:376-378)

¹³ 若以傳統電影文化工業為例，則這裡所說的底片就類似於「原攝影底片」(original camera negative)，亦即電影導演在拍攝完後再經剪接而成的那些電影原始底片。為了能讓電影同時在各地不同電影院放映，電影公司必需發行大量拷貝的電影底片。然而，由於原攝影底片只有一份，為了保護其在複製過程中不會遭遇到不可逆的損害，電影公司並不是直接用原攝影底片一個個地複製出放映用的拷貝正片，而是會先以其印製出中間正片 (interpositive)，接著再透過後者印製出中間負片 (internegative)，最後才去大量複製中間負片以製成放映用的拷貝正片。

「原作品」，所以他在考察原作品與複製品之關係時，所得到的只不過是同一張底片所沖洗出來的諸相片之間的關係，而後者基本上應只是複製品與複製品之間的關係。若只有一張相片被製作出來，吾人或還可說其仍保有某種獨一無二性；可是一旦相同的相片被大量製造，則那第一張被製出的相片再也就不足為奇了。總之，同一張底片所沖洗出來的相片同樣是複製品，其崇拜價值是跟相片存在數量的多寡成反比，而且永遠比不上底片本身的崇拜價值。如此說來，就機械複製的技術來講，其實不論原作品或是複製品均還是可以擁有靈光的。歸根究柢，此乃因班雅明最終是把靈光的真跡性概念奠基在藝術作品的物理時空性質上。由於其機械複製品也是作為一種物理性的產品，亦具有相當的此時此地性，故當然也有可能分享原作品某種程度的靈光，只不過這靈光的強弱是由複製量的多寡來決定罷了。這點說明了為何儘管班雅明會認為在機械複製的相片裡理應不存靈光，但後人仍舊可在那裡看到靈光之餘輝。一言以蔽之，機械複製的技術頂多只能做到讓藝術作品的靈光黯淡，但還不足以讓靈光完全消逝。

顯然地，機械複製技術尚不足以滿足靈光消逝論的要求。是以，若靈光消逝論仍要維持其理論有效性，則我們就需要找到一種比機械複製更好的技術，一種能夠讓人完全無從區分出原作品與複製品的複製技術。

班雅明當時在〈藝術作品〉裡之所以尚未能看出其靈光消逝論的不足處，有個決定性的因素就是他係基於其特有的歷史唯物論觀點而從物質性層面來理解藝術作品之真跡性。如前所言，這種強調真跡的態度，與其說是從**觀賞者**的觀點來理解藝術作品之**內容**，倒不如說是從**收藏家 (Sammler)** 的立場來感受藝術作品的**存在**。為了更深入說明這點，我們不妨基於詮釋學之部分與整體循環原則，將〈藝術作品〉一文放在班雅明的作品史裡來考察，尤其是去參照班雅明在 1930 年代形成靈光消逝論時所撰寫的其他相關作品來做補充詮釋。

班雅明在 1931 年的〈打開我的圖書館〉(*Ich packe meine Bibliothek aus*) 一文中，從藏書人的角度細膩地說明了收藏家與收藏物之間的關係 (Benjamin 1991c: 389)：收藏家不光只是簡單佔有一物而已；他佔有該物時，不太需要考慮該物的功能價值 (Funktionswert)，因為他並不是要去使用它，而是要去研究它與愛它。班雅明還說道，最能讓收藏家著魔的，莫過於去將個別物件鎖入一結界 (Bannkreis)，使之與獲得該物時的激動之情一併凝結於該結界裡。那麼為什麼收藏家會如此地重視、甚至愛戀其所收藏之物呢？因為其所收藏的是一個帶有其所有歷史印記的物件：「一切被記得的、被想過的、被意識到的東西都成為其佔有物的礎石、框架、基座、鎖扣。該物出身的年代、地景、手藝、物主——這些對於一位真正的收藏家來說都將在其所持有的每一個物件中匯聚成一部魔法般的百科全書，後者之集成即是該物件的命運。」(Benjamin 1991c: 389) 這些物件因其履歷而更顯得獨一無二，而收藏家亦正是為了它那獨一無二才慷慨解囊。

鄂蘭 (Hannah Arendt) 將〈打開我的圖書館〉選為其所編輯的班雅明英譯文選《啟明》之第一篇文章，這暗示著她認為該文具有某種代表性，能夠引導人進入班雅明的思想。她在該書的序言中曾就班雅明這種藏書癖背後的理念提出頗具啟發性的解釋。她說道：「一個被收藏的物件 (object) 只具有業餘的價值，並無任何使用價值。〔……〕而只要收藏活動能固定於任一範疇的物件（不光是藝術物品，後者反正已遠離了使用物的日常世界，因其不對任何事務有「益處」），從而可以說是將該物件當作一物 (thing) 來救贖——因為它現在不再是為達目的的手段，而是具有其內在價值——，則班雅明就可以把收藏家的熱情理解為一種類似於革命者的態度。〔……〕收藏是對物的救贖，後者則是去補充對人的救贖。」(Arendt 1968: 42) 正如鄂蘭所洞察到的，班雅明作為一收藏家，在其戀物癖背後存在著一種救贖的動機，意圖去解救現代工業社會中那些被疏離化的人與物。鄂蘭接著更

把這種收藏物的內在價值直接等同於班雅明的「真跡性」概念。她說道：「真跡性 (genuineness) 之價值——其對收藏家或是對被其所決定的市場來說都是至關重要的——已取代『崇拜價值』 (cult value)，並且是後者的世俗化 (secularization)。」(Arendt, 1968: 43)乍看之下，鄂蘭的這個詮釋似乎與〈藝術作品〉的論點有點衝突，因為「真跡性」在〈打開我的圖書館〉裏是指藏書的真跡，唯班雅明在那裡提到的藏書嚴格說來全都是機械印刷的複製品，顯然並非〈藝術作品〉中說的真正獨一無二的、作為原作品的真跡。不過，既然我們前面業已指出機械複製品其實是可以擁有靈光的，則在這種意義下無疑亦可承認機械複製的書籍也具有某種程度稍低的真跡性——亦即其崇拜價值較為低下。譬如：一本書的第一版印刷樣本之崇拜價值雖然比不上作者的手稿，但相較於再版的複印本則又略勝一籌。總之，透過對〈打開我的圖書館〉一文的討論，可讓吾人確認班雅明確實是從其特有的歷史唯物論來理解靈光概念，而且可說是具體地從收藏家的角度來理解。

肆、數位複製技術作為靈光消逝論的成立條件

基於上述對收藏家的補充性分析，現在我們可以確知：除非吾人能訴諸某種更新穎的複製技術，讓人所取得複製品能夠跟原作品真的一模一樣，否則難以為靈光消逝論的現實性疑難解套。因為既然收藏家總是為了真跡性才去收藏一物品，那麼唯有當一物件的原作品與複製品不再可清楚分辨時，其對收藏家來說才會不值得收藏。也恰恰唯有在一藝術作品因此緣故而不再值得被收藏之時，我們才能確定其靈光是真的消逝殆盡了。那麼今日到底有什麼新技術足以滿足此一要求呢？顯然此當非數位複製技術莫屬了。

為了說明數位複製有何不同，首先我們必須了解什麼是「數位化」(digitizing)。所謂的「數位化」係指使用數碼 (digit) 來翻譯、轉化、

加工、處理事物的方式，而這在今日尤其是指以二進位數字系統 (binary number system) 來處理資訊的方式。透過數位化的做法，我們是使用「位元」(bit) 來取代「原子」(atom) 以從事活動。位元係數位資訊的最小構成單位，其雖是以附著在具物理性質的載體上的方式存有著，但本身卻無色、無味、無大小、無重量，總之就是不具備一般原子構成物的時空物理性質，從而可以光速傳輸。¹⁴ 這意味著，用位元所建構出來的東西自始即不具備所謂的「此時此地性」。因此，當我們透過電腦製造出諸多以位元為構成基礎的東西時，這種製造方式雖然跟以往以原子作為構成基礎的工業製造方式同樣都能夠大規模地生產，卻更加地不受時空上的限制。¹⁵ 這種數位製造技術上的特點使得其能夠超越機械複製的侷限性，更容易製造出無限多的複製品來，而且是真的與原作品一模一樣的複製品。譬如當筆者在使用筆記型電腦撰寫本文時，後者的數位檔案當下雖是存放在筆電裡，但它也透過跨平台的備份軟體同步上傳到雲端，令筆者辦公室內的桌上型電腦亦能同時保存一份副本檔案。我們可以說，本文之數位檔案同時存

¹⁴ 根據麻省理工學院媒體實驗室 (MIT Media Lab) 創辦人尼葛洛龐帝 (Nicholas Negroponte) 在 1995 年出版的《數位存有》(*Being digital*) 一書中的說明：「位元並沒有顏色、大小、或者重量，而且能夠以光速來移動。它是資訊之基因裡頭的最小元素。它是一種存有狀態 (a state of being)：或開或關、或真或假、或上或下、或內或外、或黑或白。吾人是出於實用的目的，將一位元視做為一個 1 或是一個 0。〔……〕在資訊計算 (computing) 的早期，一串位元大多通常是代表數值資訊 (numerical information)。〔……〕但過去二十五年以來，我們已大大地擴張了我們的二進位語彙，不再是僅只包含數值而已。我們現已能將越來越多類型的資訊——譬如聲音與影像——加以數位化，使之同樣化約為一堆的 1 和 0。」(Negroponte 1996: 14)

¹⁵ 「工業時代——其大可說是原子的時代——給予我們大量生產 (mass production) 的概念，以及那些以制式重複方式於任一特定時空裡從事製造的經濟活動。資訊時代——即電腦的時代——顯示給我們同樣的規模經濟，但更加不考慮時空因素。位元之製造能發生在任何地點、任何時間，還能在諸如紐約、倫敦及東京的股市裡移動，彷彿它們是三個毗鄰的工具機一般。」(Negroponte 1996: 163)

在於三台電腦的硬碟裡：筆電、桌機及雲端。這三個硬碟裡的檔案完全一模一樣。倘若筆者接下來把該檔案下載到隨身碟上，存放在後者裡的副本檔案與前三個檔案相比依舊毫無任何差別。換言之，數位複製技術可以讓一切複製品——包括複製品的複製品——都能維持內容的同一。

現在，當一件藝術作品自始即是以數位的方式製作出來時，它其實是運用特定電腦軟體所建立的一個或一組數位檔案，並透過聲光視聽設備而被人所感知。這數位檔案在某種程度上就像類比攝影技術下的底片能夠沖洗出大量相同相片那樣，同樣亦可在不同的時空環境下精確地再現出相同的聲光效果來。數位的藝術作品作為一種數位檔案，基本上只是一種位元的存在，故能維持其同一性而儲存(或說複製)到不同的載體上。¹⁶ 當然，同一個數位檔案還是有可能會因為播放儀器的差異（譬如顯示器在解析度與色差上的不同，或是擴大機在音質與音色上的不同），而使其在原子構成的物理空間中得以呈現出不一樣的聲光效果，但這些表現上的差異都是可以透過統一儀器規格與物理條件的方式來加以排除的，因此並無礙於數位藝術作品之位元存在的同一性。

既然數位複製的檔案都是一模一樣的，那麼當我們取得它時，不論它究竟是從何處取得、何時取得或如何取得，均不會影響其價值。譬如：我們並不會因為該檔案是從某一特定人手中取得的複本、或是透過某台特定電腦主機所複製出來的，就賦予它更多一點的價值。事

¹⁶ 數位藝術作品之複製係指其檔案的位元複製。吾人雖可通過壓縮檔案的軟體來改變該檔案的儲存方式，以致原檔案與壓縮檔案非全然同一（因為兩者至少在位元數上就有所不同），但由於這兩者之間並不是「複製／被複製」的關係，而是「壓縮／還原」的關係，故本文在論及數位藝術作品之複製問題時，並不將其壓縮檔案之存有學狀態亦納入討論。

實上，數位複製品不但在內容上是同一的，甚至連價值都是一樣的。這點則明顯跟手工複製品及機械複製品不同，因為後兩者只要曾經被某位名人佔有過，就彷彿像是經受了神靈的加持一般，從而比同型的複製品還更有價值。相反地，在數位複製品那裏從不會出現這種情形，因為它所具有的价值完全只能取決於其內容本身，而非其他外加的因素。總之，不論是從內容或價值來看，同一檔案之數位複製品彼此間均無絲毫差異，故其自始就不會被人視為獨一無二的。

數位複製品既不具備此時此地性，亦不具有獨一無二性，那麼當它作為某一藝術作品的複製品而呈現在人們面前時，這在收藏家的眼中根本就毫無收藏價值可言。當然，這並不是說它完全沒有任何價值，以致於完全沒有人想要保存它。譬如有些人確實有可能會因該數位複製品之內容具有藝術教育上的價值而將它儲存在硬碟裡，甚至名之為「收藏」。只不過這種形式的「儲存」並不能算是嚴格意義的「收藏」，因為這個複製品實未具有任何源自於真跡性的價值，而後者才是收藏活動的最核心要點。為了更清楚確認這點，以下再多做細部說明。

今日當我們說到「藝術作品的數位複製品」時，這裡所謂的「藝術作品」嚴格來講其實有兩類，一類是指在現實世界裡用原子製造出來的作品，另一類則是指自始即在虛擬世界裡用位元創造出來的作品。在前者的情形裡，其數位複製品乃是指將其加以數位化而形成的複製品；這裡無疑清楚存在著原作品與複製品間的界線，至於其複製品之間則毫無差別。在後者的情況裡，其數位複製品則是指對該藝術作品之數位檔案的直接複製；吾人在此甚至連原作品與複製品都完全無從區分開來，因為複製品根本就與原作品一模一樣。不論是在哪一

種情形，數位複製品裡均不存在藝術收藏家最在意的那種真跡性。¹⁷畢竟對於收藏家來說，錯把贗品當真跡來收藏是其鑑別功力不足的表徵——無怪乎在藝術收藏界裡，分判真跡與贗品之別乃是所有入門者均需學習的第一項基本功夫。在第一類藝術作品的情形裡，既然收藏家所企求納入私人收藏室裡的，向來都是現實世界裡的真跡，而非贗品，則其在虛擬世界裡的數位複製品自然更不會被他放在眼裡。至於在第二類藝術作品的情況裡，由於原作品與複製品無從分辨，又容易複製，故就收藏的角度來看根本毫不希罕。現在，若還有收藏家願意將藝術作品的數位複製品保存起來，則其所考量的顯然就不是作品自身的真或偽(真跡或贗品、原作或複製)，而僅是作品內容的優或劣，唯這時其也就不再是為了收藏而保存它了。

至此，我們已看到連真跡性概念都已被排除於數位複製技術之領域外。換言之，靈光概念的四個條件裡，已有三個完全不適用於數位複製品中。我們幾乎已可確定，數位複製技術就是我們所要尋找用來補強靈光消逝論的要素。不過，為了慎重起見，讓我們再來考察靈光概念的最後一個條件：不可逼近性。

本文前面曾提到，班雅明認為不可逼近性源自於遠古的宗教崇拜現象，而且是奠基於具體物的現實存在——後者則可簡單分析出「此時此地性」、「獨一無二性」及「真跡性」這三個特徵。不過，班雅明也很清楚，並不是任何具有這三個特徵的東西都是不可逼近的，所

¹⁷ 今日的藝術收藏家有兩種類型，一種是藝術作品的愛好者，另一種則是藝術作品的投資者。其差異在於：前者購置的是其喜歡的藝術品；後者則是能賺錢的藝術品。不論是哪一種類型，「真跡性」均是其之所以購買一件藝術作品的基本條件。不過，值得注意的是，鄂蘭指出班雅明當時並不知道「收藏」也能是一種高獲利的投資方式。(Arendt 1968: 42) 故本文在此論及藝術作品之收藏價值時，暫不考慮藝術投資者所考慮的經濟面向，以免讓討論的重點失焦。

以他才會將不可逼近性歸諸於某種神祕的神聖性。一般咸認為，吾人在藝術作品上所感知到的神聖性係被班雅明視作為宗教聖物之神聖性的世俗化結果。宗教領域裡的被崇拜物之神聖性很容易解釋，因為只要斷言它曾與超越的神聖存有者直接發生過接觸即可。然而，世俗領域裡的藝術作品神聖性其實很難訴諸於其與超越界的關係。唯班雅明並未明確說明，作為藝術崇拜對象的藝術作品之神聖性是從何處來的，故我們只能從其有關靈光的論述來間接地推測。譬如：班雅明曾提到梵谷後期畫作的靈光是「被一道畫在所有事物上的」。(Benjamin 1991b: 588) 這裡的「一道」是個關鍵詞。靈光在這裡並非那些被直接畫在畫布上的東西，而是被「一道」畫在那些東西上的。此外，我們也知道「靈光」不是指藝術表現手法，而是藝術作品性質。根據以上資訊，吾人可以確定藝術作品之靈光至少是在畫家作畫的同時被額外賦加上去的。而一旦一件藝術作品獲得了靈光，則其同時也就獲得某種神聖性，遂使得觀眾們湧起崇拜之心，不敢對其有任何不敬。

按照班雅明的說法，「不可逼近性」卻不存於電影藝術裡，因為電影之拍攝設備與後製流程必然將演員的表演給片段化，從而會把演員當作玩偶來操弄，使得觀眾相應地不再對其有任何崇拜之情。班雅明甚至主張：「電影是第一種能夠顯示出物質如何戲謔人的藝術媒介。因此，它是一種優異的唯物論表現手段。」(Benjamin 1991a: 490, footnote 19) 然而，我們從今日生活中隨處充斥可見的電影明星崇拜現象可以很清楚看出，班雅明對電影演員的描述並不完全正確。¹⁸儘管如此，他的這個主張對我們來說仍有其啟發性。他卓具洞見地指

¹⁸ 班雅明認為，電影明星其實只是電影工業為了因應靈光之消逝而虛構出的一種商品「人格」，透過鼓勵「明星崇拜」(Starcultus) 來維護「人格之魅力」(Zauber der Persönlichkeit)。(Benjamin 1991a: 492) 但他並沒有注意到，其實演員本身的演技在電影裡也十分重要，而後者亦是構成電影明星之魅力的一項重要條件。

出，不可逼近性會在戲謔中蕩然無存。換言之，與「神聖性」相對立的是「戲謔性」，故只要吾人能透過戲謔來驅除神聖——或說去魅 (Entzauberung)——，任何殘存於藝術作品的不可逼近性都終將不復存在。

既然關鍵在於戲謔，於是我們要追問：是否數位媒體之技術比起電影這種媒體更具戲謔人的能力，以致於由此所創造出來的作品能夠將一藝術作品之不可逼近性給全然剝除？

就技術層面來說，電影媒體之所以能夠把演員的表演片段化，主要是透過 1920 年代發展的「蒙太奇」(Montage) 技術，以一種剪輯組合影像的手法來敘述故事。類似的手法自 1910 年代起即常見於前衛藝術 (Avant-garde) 的作品中，主要是將不同形式的媒材湊合在一起，而這種藝術創作的技術則被稱為「拼貼」(collage)。¹⁹ 在上個世紀裡，藝術家們通過拼貼的手法創造出不少的藝術作品，其中亦不乏具戲謔效果的畫作，譬如一個經典的例子就是杜象 (Marcel Duchamp) 1919 年的作品「*L.H.O.O.Q.*」(她的下部火熱)，他在那裏用鉛筆在達文西 (Leonardo da Vinci) 的著名畫作「蒙娜麗莎」(*Mona Lisa*) 之複製品上畫上了鬍子，使得蒙娜麗莎那具神秘感的微笑瞬間變成可笑的嘴臉。這種拼貼的藝術表現手法在今日的數位媒體裡更為常見。這主要得歸功於電腦數位科技讓人能夠更容易地進行複製、剪貼的動作，從而輕鬆地將不同的影像(與聲音)湊合在一起。數位拼貼 (digital collage) 之流行，更意味著其延續了前衛藝術對於傳統藝術之作品概

¹⁹ 按照布爾格的看法，拼貼藝術更可說是蒙太奇的先驅。(Bürger 2013: 99)

念的顛覆，將藝術創造視作為一種永無完成之日的活動。²⁰ 也正因為如此，我們看到今日網路上盛行著所謂的「惡搞」(kuso) 現象，後者透過數位拼貼的手法來解構、改編既成的影像或作品，使那些原本狀似嚴肅的媒材變得荒謬可笑，從而造成娛樂的效果。這些數位惡搞(digital kuso) 在一般人眼中，或許只是一種為了博取一笑的胡鬧之舉，雖難登大雅之堂，倒也不需嚴肅看待。但是從靈光消逝論的訴求來看，數位惡搞卻是個重要的證據，說明了數位技術能夠讓戲謔變得更加容易。當吾人看到有人對一件藝術作品進行數位惡搞而不禁轟然大笑的同時，也恰恰證實了該藝術作品根本已喪失其不可逼近性，不再被人所崇拜。

經過以上的分析，我們得到了一個結論：班雅明的靈光概念仍能存在於原子的世界裡，而非位元的世界裡。他是將藝術作品之靈光奠基於其物理時空狀態上的獨一無二性，然而機械複製技術並無法完全消除靈光，因為只要機械複製的藝術作品在現實世界裡也佔據一物理空間，則其在存有學上就難以將靈光的四個特徵給完全排除在外。相反地，靈光概念的四個特徵確實均不適用於數位複製的藝術作品，因為後者是自始即存於虛擬世界中。至此，我們終於成功地為靈光消逝論找到了一個補充條件，以解決該理論的現實性疑難。不過，這樣的一種理論修訂還需補充一但書，亦即：縱使現在靈光消逝論在數位藝術的領域裡確實能夠成立，但這絕不表示它在其他非數位藝術的領域裡也同樣成立。換言之，在數位複製時代，我們仍舊可以在非數位藝術的作品裡看到靈光。且讓我們將班雅明所說的這種靈光稱為「真跡

²⁰ 正如尼葛洛龐帝所言：「數位高速公路將那種既成而不可更改的藝術變成一個已逝之物。給蒙娜麗莎加一把鬍子，只算是兒戲。我們將會看到在網路上流竄著對諸般據說已完成的藝術表現認真進行的數位操弄，而這不必然是一件壞事。」(Negroponte 1997: 224)

之光」，因為它是跟真跡性相繫在一起的。數位藝術品裡的原作品與複製品間既然不存在真偽之分，自然也就不可能煥發出真跡之光。倘若這時我們宣稱在數位藝術作品中仍可感覺到某種光輝，那麼這種光就絕不可能是真跡之光，而只可能是該藝術作品之內容表現所帶來的另外一種光。為了區別起見，筆者將後者這種因藝術內容表現而有的光稱為「真理之光」，後者則為「藝術真理論」(These von der Kunstwahrheit) 會特別關注的一種現象。藝術真理論是主張，藝術作品能使存有者之真理棲居於作品存有中，從而令人在面觀該真理之開顯的同時亦會感知其煥發出的光芒。²¹ 通過明辨上述「真跡之光」與「真理之光」之區分，可有助於吾人從消極面來凸顯班雅明「靈光消逝論」的有效論域範圍，從而更加清楚理解靈光消逝論將在何處不再適用。

²¹ 有關藝術真理論的細部特徵說明，可參見：蔡偉鼎 2007。

參考文獻

中文：

- Benjamin, Walter, 2011,《迎向靈光消逝的年代：本雅明論藝術》*A Short History of Photography & The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 第二版 2nd edition, 許綺玲、林志明譯 XU Qiling & LIN Zhiming trans.。桂林 [Guilin]：廣西師範大學出版社 [Guangxi Normal University Press]。
- , 2012,《機械複製時代的藝術作品》*Jixie fuzhi shidai de yishu zuopin*, 王才勇譯 WANG Caiyong trans.。北京 [Beijing]：中國城市出版社 [City Press]。
- , 2012,《啟迪：本雅明文選》*Qidi: Benyaming wenxuan*, 第二版（修訂譯本）2nd edition, rev. ed., 張旭東、王斑譯 ZHANG Xudong & WANG Ban trans.。北京 [Beijing]：三聯書店 [Sanlian book]。
- Freeland, Cynthia, 2009,《西方藝術新論》*Art Theory: A Very Short Introduction*, 黃繼謙譯 HUANG Jiqian trans.。南京 [Nanjing]：譯林 [Yilin Press]。
- Heidegger, Martin, 2006,《存在與時間》*Cunzai yu shijian*, 陳嘉映、王慶節譯 CHEN Jiaying & WANG Qingjie trans.。北京 [Beijing]：三聯書店 [Sanlian book]。
- 張鼎國 CHANG Ting-Kuo, 2011,〈「較好地」還是「不同的」理解？——從詮釋學論爭看經典註疏中的詮釋定位與取向問題〉

“Jiaohaodi” haishi “butongde” lijie? ——cong quanshixue lunzheng kan jingdian zhushu zhong de quanshidingwei yu quxiang wenti, 載於《詮釋與實踐》in *Dialog der phronesis*, 汪文聖、洪世謙編 WANG Wen-Shang & HUNG Shih-Chian eds., 113-136, 臺北 [Taipei]: 政大出版社 [Chengchi University Press]。

蔡偉鼎 TSAI Wei-Ding, 2007, 〈到底是誰的鞋? ——論藝術與真理之關係: 海德格、高達美、康德〉 Daodi shi sheide xie? ——lun yishu yu zhenli zhi guanxi: Haidege、Gaodamei、Kangde, 載於《文字行動 II: 2004-2007 世安美學論文獎作品集》in *Wenzi xingdong II: 2004-2007 shian meixue lunwenjiang zuopinji*, 廖美蘭總編輯 LIAO Meilan ed., 124-149, 台北 [Taipei]: 世安文教基金會 [S-An Cultural Foundation]。

——, 2009, 〈論詮釋學之存有學轉向的語言哲學基礎〉 On the Linguistic Philosophical Foundation for the Ontological Shift of Hermeneutics, 《東吳哲學學報》 *Soochow Journal of Philosophical Studies*, 20: 51-89。

——, 2016, 〈重訪班雅明的靈光消逝論〉 Revisiting Benjamin's Theory of Aura's Decline, 《哲學與文化》 *Monthly Review of Philosophy and Culture*, 503: 107-126。

西文：

Arendt, Hannah. 1968. Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940. In Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn. 1-55. New York: Schocken Books.

Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations*. Ed. by Hannah Arendt, trans. by

Harry Zohn. New York: Schocken Books.

- . 1991a. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Vierte Fassung). In *Gesammelte Schriften, Bd. I-2: Abhandlungen*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 471-508. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991b. Protokolle zu Drogenversuchen. In *Gesammelte Schriften, Bd. VI: Fragmente / Autobiographische Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 558-618. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991c. Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In *Gesammelte Schriften, Bd. IV-1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 388-396. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991d. Der Autor als Produzent. In *Gesammelte Schriften, Bd. II-2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 683-701. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter. 2013. *Theorie der Avantgarde*. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marx, Karl. 1966. *Texte zu Methode und Praxis II, Pariser Manuskripte 1844*. Herausgegeben von Günther Hillmann. München: Rowohlt.
- Mieszkowski, Jan. 2004. Art Form. In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Ed. by David S. Ferris. 35-53. Cambridge: Cambridge University Press.

Negroponte, Nicholas. 1996. *Being Digital*. New York: Vintage Books.

Schöttker, Detlev. 2007. Kommentar. In: Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. 99-254. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Steiner, Uwe. 2010. *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Trans. by Michael Wnkler. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Wolin, Richard. 1994. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. 2nd edition. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

The Theory of Aura's Decline in the Age of Digital Reproduction

TSAI Wei-Ding

Department of Philosophy, Tunghai University

Address: No.1727, Sec.4, Taiwan Boulevard, Xitun Dist.,
Taichung City 40704

E-mail: tsaiweiding.tw@thu.edu.tw

Abstract

Benjamin's "theory of aura's decline" argues that the aura of traditional artwork would eventually disappear due to massive mechanical reproduction by photography technology. In view of the fact that the photography technology has developed till now for nearly two hundred years and Benjamin's prediction has not yet actually been realized, this article intends to analyze its reasons and propose a possible interpretation to improve this theory in order to make it still up to date.

Firstly, to show that the task of making this theory better is reasonable, I will put forward a theoretical meta-structure for it by way of discussing a hermeneutical issue about "better understanding." Next, I will explain, based on Benjamin's viewpoint of historical materialism, why a mechanically reproduced artwork can still have cult value and maintain some degrees of aura, so that the theory of aura's decline cannot

be really achieved in the age of mechanical reproduction. Finally, by elaborating how digital technology can replace photography technology and make four essential characteristics of aura disappear in a digitally reproduced artwork, it could be justified that the basic arguments of the theory of aura's decline still possesses its explanatory power.

Keywords: Theory of Aura's Decline, Better Understanding, Benjamin, Genuine Work, Digital Reproduction, Mechanical Reproduction