

本雅明的“灵韵”：在视觉文化的观照下

苏文健

(暨南大学 中文系, 广东 广州 510632)

摘要：本雅明的“灵韵”(Aura)思想富于暧昧性与含混性。“灵韵”虽不是本雅明的首创,但却是在他那里发展丰富起来的,在视觉文化的关照下,其“灵韵”(Aura)呈现出两种特征。其一,“灵韵”在时间上的视觉关联性特征;其二,“灵韵”在空间上的视觉距离性特征。伴随着“读图时代”的到来,机械复制更加突出,世界正变得越来越图像化,然而“灵韵”还是变相地存在着。

关键词：本雅明;灵韵;视觉;辩证法

中图分类号：I0 **文献标识码：**A **文章编号：**1005-7110(2013)01-0048-06

在二十世纪的思想星空中,本雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)所属的那颗曾经发出过异常耀眼夺目的光芒,他思想的暧昧性和丰富性给后人留下了广阔的思考空间和无限的阐释可能。本雅明的思想在法兰克福学派(尽管他并不是严格意义上的学派成员)的理论家当中占有独特的位置,英国西马重要理论家特里·伊格尔顿这样说到:“过去二十年的一大显著标志乃是发现了瓦尔特·本雅明。”^{[1](P13)}美国重要的后现代思想家詹姆逊也宣称:“从今天眼光来看,本雅明无疑是20世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一。”^{[2](P314)}毫无疑问,这些评价是切中肯綮的。

时代的发展清晰地印证了本雅明的许多洞见,这些不无给后现代的思想家提供了无限丰富的理论资源和重要的思想启示。关于这一点,詹姆逊曾经精辟地指出,本雅明依赖他那些名声仍然不减当年的论技术的文章,在后现代这一个方向上(另一个方向是语言神秘主义)发挥着重要的影响和在后现代思想的话语空间里发出不同的声音,受布莱希特影响的本雅明在其“续后的著

作中带上了一种特有的性质,标志着本雅明作为马克思主义者同时又作为现代派的独一无二的特点。”^{[3](P44)}正是由于他思想的复杂性,身份的不确定性,主题的多样性,加上富于哲思的语言,本雅明展示出的多副面孔,^{[4](P159)}使得他“永远是一个问题而不是结论。”^{[5](P63)}

在本雅明的词典里收藏着许多丰富且富于独创的词,如“寓言”、“星丛”、“机械复制”、“体验”、“灵韵”(Aura)、“震惊”、“救赎”、“单子”、“辩证意象”……,这些富有特色的“关键词”在本雅明驳杂的思想中彰显出不同的理论维度和闪现着不同的理想光芒。而在这众多的关键词里面,“灵韵”一词又在其思想中有着特别的重要意义和丰富内涵,本文试图借助西方新兴的视觉文化理论资源对“灵韵”进行一番考察与探究,庶几可以帮助我们更深入地理解本雅明的整体思想,从而彰显其背后的思想内核及其对当代文化研究的重要启示。

一、本雅明“灵韵”理论的思想渊源

“灵韵”这一概念并不是本雅明的首创,在当时

收稿日期:2012-06-20

作者简介:苏文健(1984-),男,广西藤县人,暨南大学中文系文艺学博士生,主要从事批评理论与文化研究。

本雅明的“Aura”一词在国内有不同的汉语译法,而常见的有“灵韵”“灵光”“气息”“氛围”“光晕”“辉光”“神韵”“神晕”“韵味”“魔法”等等。因为这一概念同时具有宗教神学的意蕴和审美的审美内涵,以为以灵韵或灵光对译较为妥帖,较能反映其原文的精神。参见赵勇《整合与颠覆:大众文化的辩证法》,第190页,北京大学出版社,2005年版。

的艺术与文学讨论中也很常见。德国天才思想家、诗人哲学家尼采在《不合时宜的考察》一书中,曾用“一颗没有光晕的星星”来评述历史主义,后来受尼采思想影响的流派格奥尔格派(George Circle)圈子里的一些人员就经常使用这个术语。格奥尔格的朋友沃尔夫斯凯尔(Karl Wolfskehl)把“灵韵”称为“生命的呼吸”,认为“它是每一种物质形态都散发出来的,它冲破自身而出,又将自身包围。”^{[6](P267)}

关于“灵韵”,在19世纪末已经出现过各种各样的讨论形式。比如说,19世纪前期,由于人们发现了身体放电现象,于是就开始了尝试用相片表现灵韵了。通过在拍摄中改变焦距,或两次曝光,以重叠化现象来给灵韵定影。有学者认为,本雅明的“灵韵”概念受到学生时代读过的艺术史家阿洛伊斯·利格尔的论文《作为近代艺术内容的情绪(stimmung)》(1899)的影响。^{[7](P361)}显然,“情绪”(stimmung)是在心理学意义上给本雅明的“灵韵”以独特的契和与启示,我们在他的《摄影小史》和论技术的那篇文章里关于受众的论述中,的确也可以窥探到其中的某些理论因子,无疑这些都给本雅明使用的“灵韵”又笼罩了另外一层的美学意蕴。

现在还没有直接的资料可以充分证实本雅明受到了阿尔弗雷德·舒勒(Alfred Schuler)的影响,但本雅明在慕尼黑时代与格奥尔格派有密切关系,且尤其是与以克拉格斯(Ludwig Klages)为中心的慕尼黑宇宙论派有过直接的接触,克拉格斯曾是柏林“青年论坛”的主要讲演者之一,而舒勒则是本雅明的好友克拉格斯的伙伴,他也是这个论坛的演讲者之一;“因此即使本雅明没有直接听过舒勒的讲演,也应该很熟悉他。”^{[7](P108)}但问题是,舒勒到底是何许人?本雅明在哪些方面受到了他的影响?据日本学者三岛宪一认为,舒勒只不过是一个投机商,没有什么学问,但在华丽、简洁的语言中引用了无数的拉丁语,他的讲演主要是讲述古罗马的神秘及其生活,呼唤现代欧洲所失去的召唤力。而舒勒对“灵韵”一词的使用上主要是在与消失而去事物的关联上,如“霍雷修斯是吹向事物的灵韵”,或“只有消失而去的事物才是灵韵”、“创造艺术的,是透过灵韵的燃烧一般的面纱的眼神”等等。^{[7](P365-366)}这些将是一个很重要的启示,他们两人都经常使用这个后来很著名的术语,且“在议论伴随美的消失的灵韵时,本雅明连一些细枝末节的表现手法及用词上都与舒勒很

相似。”^{[7](P108, 365-366)}舒勒的这些思想对本雅明的影响是显而易见的,只是本雅明抛弃了这个概念在舒勒那里的神秘主义因素,将具体的历史范畴置入其中,而使其更加可感、可把握。

此外,与“灵韵”思想相关,对本雅明有影响的,还有人是不容我们忽视的,如索勒姆(Gershom Scholem)的犹太神秘主义和弥赛亚救赎思想,还有社会学家马克斯·韦伯(Max Weber)关于“祛魅”(disenchantment)和“卡利斯玛”(charisma)的思想和卢卡奇(Georg Lukacs)早期的作品《心灵与形式》与《小说理论》中的理论等,^{[5](P98)}而尤其是思想家格奥尔格·西美尔(Georg Simmel)的思想则对本雅明有着难以估量的影响,而且在学生时代,本雅明也曾亲聆过前者的讲演,虽然一些观点不尽一致,但西美尔对艺术作品与工艺品的区分就对本雅明以“灵韵”的有无来区分前复制时代与复制时代的艺术作品具很大的启发性。

二、本雅明“灵韵”的美学意蕴

前面我们已经论述了本雅明“灵韵”的主要思想来源,在此,论述“灵韵”的美学意蕴,我们很有必要追溯本雅明使用这个词的发展历程,并在追溯过程中彰显其不同阶段的内在审美特征,这样才会使我们对“灵韵”复杂又暧昧、朦胧而迷离的内涵得到更好的理解。然而,问题是,对这个充满暧昧与含混的词汇作出清晰的理解是可能的吗?或者说可能性有多大?关于这一点,美国学者沃特斯(Lindsay Waters)说得好,“很多关于本雅明这篇文章(指《机械复制时代的艺术作品》)的讨论,都致力于使他那关于传统和使艺术作品在传统中获得崇高地位的‘灵韵’这一概念中的思想观念转化为一个清楚明白的定义。当这些努力失败时(它们注定会失败的),人们便悲叹不已。我们之所以无法把本雅明的这一思想归结到确定的类别之中,其原因就在于,他的一概念是随时间的流失而不断变化的。”^{[8](P269)}诚然,我们在这里所做的是一种冒险,然而这样的冒险是富有意义和富于启发性的冒险。

本雅明第一次使用“灵韵”这个概念是在发表于1921年的《评陀思妥耶夫斯基的白痴》一文中,他认为《白痴》这部小说“表现了人类和民族充分发展的形而上学法则之间的绝对相互依赖关系。因而,人类深沉生命的任何冲动都能在俄罗斯精神的灵韵中找到其肯綮。对这种处于自身灵韵中的人类冲动进行表现,使之无所挂碍,自由地悬浮在民族性中,而又与民族性及其地点不可

分离,这或许就是这个作家的伟大艺术中的自由之精髓。^{[9](P138)}显而易见,这时候的本雅明对“灵韵”的理解是接近于格奥尔格派的,但把它与人类生命的内在冲动联系起来,并在民族性和历史性这两个维度上得到了展开,虽然还没有来得及作更进一步的论述。

之后,本雅明参阅了当时出版的几本摄影集和相关书刊之后,有感于“伴随摄影兴衰的历史性或哲学性的问题都被人忽略了”的事实,并对摄影近百年的历史做了简短的回顾,于是写了《摄影小史》(1932)一文。可以说,这篇文章始终弥漫着“灵韵”的气味,他对《多泰戴与未婚妻》与《卡夫卡童年肖像》这两张照片进行了精彩的分析后,引用了欧立柯(Orlik)的话说:“这些照片虽然简洁朴素,却像画出来或印出来的一样逼真,跟现在拍摄的很多照片相比更具有穿透性、持久的效果。这主要是因为被长时间的曝光,使得固定不动的模特产生了综合的表情。”继而本雅明分析道:“曝光过程本身不会对模特产生作用,这种效果不是‘出于’瞬间,而是要‘进入’其中;模特在经受了长时间的曝光后,好像进入了影像。”^{[10](P29)}“灵韵”之所以存在于摄影诞生之初的肖像摄影中,正是由于摄影技术的限制导致了无法克服的黑暗,致使人物处于照片之中的影象是长时间暴光的影象,而这具有微妙的影象并不是单纯的我们今日所看到的瞬间的影象,而是存在于同一张影象的多重记忆,是一种具有延续性的影象,将多维的印象刻印于同一维的具有细微差异与重复的印象,这种印象通过重复得以加深和取舍,通过细节的变化得以丰富,所以它不同于后期肖像摄影对于瞬间的绝对性捕捉,而是排除决定性瞬间表象的巧合而揭示被摄体内在延续性以及更加接近其真实涵义的真正“灵韵”。我们看到,“灵韵”由于技术的发展而导致消失的瞬间性也已经露出了端倪。在此本雅明摆脱了格奥尔格派的影响,注入了自己的独特思想,正式将“灵韵”的概念作了历史性或者说历史哲学上的理解与阐释,正是基于此,在本篇文章中本雅明给“灵韵”下了一个暧昧而富于诗意模糊的定义,他说:“时间和空间奇异交织:远方的奇异景象好像近在眼前(the unique phenomenon of a distance, however close it may be)。静歇在夏日正午,对目光追随着地平线上的山川或一个小树枝,它们将观者笼罩在它们投下的阴影里,此时此刻开始成为了景象中的一部分——那就是呼吸那远山、那树枝上的灵韵。”^{[10](P36)}人与

自然的神秘交往体现于感应的召唤,人虽然看见了自然对自己的凝视,从中也读到了自然的语言,但还是始终无法接近触及的灵韵中的自然,总有人产生一种敬畏感/膜拜感。这是本雅明将灵韵与拜物教联系在一起的开始,“灵韵”是自然(物)拜物教的体现。

如果说在人与自然的交流对话中灵韵的出现意味着美的呈现,那么在艺术作品中,灵韵则与宗教神秘有着含混的联系。

在发表于1936年的《机械复制时代的艺术作品》一文中,本雅明论述了传统艺术,即前复制时代传统艺术的灵韵问题,“灵韵”在文中得到了丰富且较为全面的阐述,并与文学艺术批评很好地结合起来了,也正是在这篇文章,“灵韵”成了本雅明的代名词。^{[7](P361)}本雅明通过对艺术存在的方式以及时代的技术形式做了历时的考察,得出了灵韵消逝的结论,顺便指出,本雅明对此是持客观的态度的。^{[11](P138)}在本雅明他们看来,艺术最早起源于巫术仪式,后来是宗教仪式,艺术作品的灵韵与宗教礼仪功能有脱不了的关系,“‘本真的’艺术作品的独一无二的价值以礼仪为根基,它的独特的、最初的使用价值正在于此。”从文艺复兴以来,随着技术的进步,以前中世纪的那种对作品的神圣的崇拜遭到了世俗之美的崇拜的冲击与颠覆,而后来可大量复制的摄影技术的发展给这种根植于宗教礼仪的艺术作品的灵韵以最后一击,“艺术作品的可技术复制性有史以来第一次将艺术作品从依附于礼仪的生存中解放出来了”;“艺术的根基不再是礼仪,而是另一种实践:政治。”^{[9](P267-268)}而电影——复制时代的代言人——的繁荣,使艺术的礼仪根基土崩瓦解,艺术作品的灵韵也完全失去了存在的基础。总之,随着机械复制时代的到来,艺术作品的批量生产使得作品的本真性被完全破坏掉了,作品的独一无二性已经不复存在了,艺术作品的批量生产为欣赏者提供了便捷,为欣赏者的把握与占有提供了可能,很大程度上满足了“大众强烈希望事物在空间上和人性上更为‘贴近’。”^{[9](P266)}原本与摹本的界线已经被抹平,再去辨别原本与摹本已经毫无意义也不再可能,从此艺术作品的膜拜价值(cult value)开始被展览价值(exhibition value)取代了。随之,受众的心理也受到了挑战,那种对前复制时代艺术作品接受的“静观冥想”(contemplation)接受体验被那种对复制时代艺术作品的“心神涣散”(distraction)的接受模式所取缔。“在艺术作品前,定心宁神者沉入

了作品中；他走进了作品，就像传说中端详自己的杰作的中国画家一样。与此相反，心神涣散的大众让艺术作品沉入自身中。^{[9](P288)}很显然，整篇文章弥漫着作于1934年的《作为生产者的作者》一文中的马克思主义关于生产力与生产关系论述的影响；“技术决定论”在此也可见一斑。^{[12](P237-279)}

这些思想在其姊妹篇《讲故事的人》(1936)一文中得到了补充和发展，在本雅明看来，随着新闻、传媒等现代信息传播技术的发展，信息的交流变得加速化、平面化与同一化和信息的赤裸裸化，这样连之前也曾对讲故事艺术造成压力的小说也受到了信息的冲击，口耳相传的讲故事的艺术那种独特的“经验”也贬值了，因为那种讲故事所借重的独特场所和赖以生存的生活空间、讲故事人的独特记忆与经验、讲故事和听故事者之间的共同感统统都丧失了，讲故事的艺术消亡了，最终存在于这种艺术中的灵韵也消亡了。^[13]

与前面不同，本雅明在这里的态度是惋惜哀叹的，虽然整篇文章没有出现“灵韵”一词。本雅明对此的矛盾心理也使得“灵韵”富于内在的暧昧与含混，其中的张力正是它的丰富性和启发性所在。

三、时空错置：“灵韵”理论的视觉辩证法

本雅明生活在印刷文化机械复制最兴盛的时代，他最早洞察到电影和摄影这些视觉文化的威力。本雅明对视觉威力的思考富于张力和启发意义，是后来视觉文化研究重要的理论资源之一。

其一，“灵韵”在时间上的视觉关联性特征。“看”(视觉)与时间、空间有着内在的关联，在时间点上，体现在对意愿记忆和非意愿记忆的区分上，在空间上，则体现在距离感上，而最重要的一点则是在心理层面即“经验”上，这些都使灵韵得以呈现。诚如詹姆斯所指出那样，这种“经验”包含两个方面：第一，灵韵即便在接近客体的地方也表现为一种距离；第二，它是你所注目的客体神秘地‘回看你’的能力。^{[2](P317)}我们看到，本雅明在《摄影小史》一文给“灵韵”下的定义中，看(视觉)与距离感就是作为灵韵的两个要素而充分凸现的。在下定义之前，它对肖像照片作了独到的分析，因为在照片中隐藏着独特体验的回忆，所以

凝视这种肖像照片就是找回消逝的灵韵；“对遥远或已逝爱情的回忆性膜拜是绘画的膜拜价值的最后避难所。”^{[9](P270)}如他从《多泰戴与未婚妻》这张照片中通过分析他们的眼神，由于“她的眼神穿越了他”，而后来多泰戴的妻子的割脉自杀就不足奇怪了。因为“面对相机说话的大自然不同于面对眼睛说话的大自然：这种差异是由于无意识的空间代替了有意识的空间意识造成的。”^{[10](P26-27)}摄影家通过凝视对人物与现实的捕捉，使观看照片的人再回眸时摩擦出细微的火花来，因为人在凝视照片中小小的脸的时候，它也在注视着你。而分析在分析卡夫卡六岁时的一张照片时说道：“这张照片中极度沮丧的眼神根源于早期摄影中的吊架，人们不能以自己的方式眺望世界，只能像那个男孩一样充满孤寂和凄凉。这时有一种灵韵围绕着他们，灵韵赋予他们眼神以一定深度并渗入其中。”^{[10](P33)}只有这样，“灵韵”才在主体间的“对看”、“凝视”的互动中，即眼神对等性的接触中呈现出来。在此，“本雅明意图指向一种状态，在此状态中，对幸福的神秘体验变成了共有和普遍性的体验，因为只有将自然视若兄弟、似乎重又使之挺直腰板的交流语境中，人类主体才能看见自然回眸的目光。”^{[14](P420)}在此，本雅明在看与被看的辩证法中确立了有关主体与客体、自我与他者、主动与被动这种二元体系的视觉在场的形而上学。

而在《论波德莱尔的几个主题》(1939)一文中，本雅明整合了柏格森(Henry Bergson)的时间绵延思想、弗洛伊德的无意识理论，尤其是普鲁斯特(Marcel Proust)关于意愿意识与非意愿意识概念的划分，^{[15](P239)}在本雅明看来，前者涉及纯粹个人的联想，呈现的是意象的贫乏且缺乏深度，而后者则通过感应与浸透了经验的意象接通，使积淀在人类记忆深处的意象不断的呈现，而灵韵也得以在其中亮相，用本雅明自己的话说：“气息的光晕无意识非意愿记忆的庇护所。它未必要把自己同一个视觉形象联系起来；它在所有的感性印象中，只与同样的气息结盟。或许辨出一种气息的光晕能比任何其它的回忆更具有提供安慰的优越性。因为它极度地麻醉了时间感。一种气息的光晕能够在它唤来的气息中引回岁月。”^{[16](P156)}从这

“经验”(Erfahrung)一词在本雅明那里有着独特的内涵，它是与“经历”(Erlebnis)相对的。根据詹姆斯看法，前者是属于个人的独特的真实经验，是通过长期的非意愿记忆所获得的智慧，而后者则是一种物化了感知和体验上的麻木状态，是人特定的重大事件产生的瞬间即逝的经验。(参见[美]詹姆斯：《晚期资本主义的文化逻辑》张旭东等译，第317页，三联书店，1997年版。)本雅明对这两个词的独特理解和运用在其整个思想中占有很重要的位置，有论者指出，本雅明思想的出发点是第一次世界大战带来的精神的疲散及全面的“经验的贫困化”。参见[日]北川东子：《齐美尔：生存形式》赵玉婷译，第167页，河北教育出版社，2001年版。

个精彩的论述,我们可以看到,灵韵与时间、记忆和经验之间有着内在的某种关联,他接着说道,“对气息的体验就建立在对一种客观的或自然的对象与人之间的关系的反应的转换上。这种反应在人类的种种关系中是常见的。我们正在看的某人,或感到被人看着的某人,会同样地看着我们。感觉我们所看的对象意味着赋予它回过来看我们的能力。”^{[16](P161)}人与自然这种主体间的面对面的相互看与回看、凝视与回眸,交流、交往与对话,摒弃了中介的在场的交流方式而显得更具生命气息和原始的生命冲动。

其二,“灵韵”在空间上的视觉距离性特征。距离感与看(视觉)密切相关,其实“看”已经意味着一种若即若离的距离了。在此,将灵韵和本雅明的另一个术语“痕迹”相比较,或许能更清楚地看出这一点。“即使留痕的人远在天边,那也是身边事物的表现。而灵韵,即使唤起它的人近在咫尺,那也是遥远事物的表现。在痕迹中我们可以捕捉到事件,而在灵韵中事件捉住了我们。”^{[7](P363)}人与自然或者说两个主体,虽然彼此能够看到,彼此在场,处于相互关联之中,但是无论多么近,始终都无法接近,始终保持着一种距离,不管是有形的或者无形的。显然,在这里,本雅明将作为主体的自然神秘化了,我们处于自然的灵韵的笼罩之下,也就是所谓的“在灵韵中事件捉住了我们”,灵韵中的自然对于我们却是“遥远的事物的表现”。然而,这种距离怎么克服?本雅明对浸透着灵韵的经验寄予期望,他在分析波德莱尔的一首诗中试图做出了解答,他说:“人的目光必须克服的荒漠越深,从凝视中放射出的魅力就会越强。在像镜子无神地看着我们的眼睛里,那种荒漠达到了极点。正是由于这个原因,这样的眼睛全然不知道距离。”^{[16](P163)}在此意义上,凝视与回眸其实是主体对自身的身份确认,是主体向他者的欲望之网的一种沉陷。凝视与回眸是一种力量的控制与统治,是看与被看的视觉辩证的相互交织,是他者的视线对主体欲望的捕捉。灵韵寄予的距离与视觉的微妙关系在此昭然若揭。

如前所述,在机械复制时代,摄影和电影的出现,也在视觉方面给人们带来巨大的冲击,随着照相术的发展,手的艺术职能完全被眼睛取代了,眼睛的捕捉速度远远比手快,甚至与说话同步。而电影则不同,它所展现的事物与眼睛所看到的在性质上有区别,因为人有意识贯穿的空间被无意识贯穿的空间所取代。在本雅明看来,电影通过

特写,长镜头和慢镜头的运用,使受众进入到另外一个时空,一如我们通过心理分析了解了本能无意识,我们通过摄影机而知晓了视觉无意识。眼睛(视觉)带来的震惊体验的得到了进一步的凸出,受众的审美快感更多地转向对图像的依赖上。在这一点上,结合着海德格尔的相关思想我们能理解得更清楚,海德格尔在1938年的《世界图像的时代》一文中曾这样指出:“从本质上看来,世界图像并非意指一幅关于世界的图像,而是指世界被把握为图像了。”^{[17](P86)}不难发现,伴随着“读图时代”的到来,机械复制而更加突出,世界正变得越来越图像化,然“灵韵”还是变相地存在着,受众接受电影(图像)所带来的震惊体验经常为统治阶级加以利用,从而带上浓厚的政治和革命色彩。正是在这一意义上,本雅明把“灵韵”与马克思的“商品拜物教”概念联系起来也就是很自然的事了。

四、结语

本雅明的“灵韵”概念复杂且暧昧,在他的文学艺术批评中也经常出现,以致有学者这样认为:“本雅明把自己的美学目光投入到对现代派的形式审视的时候,他对艺术理解已经远离其‘灵韵’的视点了。本雅明美学理论的核心是在超越了灵韵观之后获得的。”^{[18](P349)}所以我们不弄清此概念而去本雅明的批评文字,很多时候都像在云里雾里。虽说,这个概念不是他的首创,但正是在他的批评实践中,尤其是在视觉文化理论方面的思考,使其得到了不断的丰富发展,并对后来的视觉文化产生过深远的影响。

尽管本雅明对“灵韵”的论述也有不尽之处,如对其神秘色彩的过分渲染及对复制技术的高估等,但这个概念不仅在当时的其他法兰克福学派成员中形成很大影响,尤其是对阿多诺本人,其后来的《美学理论》在很大程度上就是建立在批判与继承本雅明思想的尤其是“灵韵”审美范畴上的,而且对现代主义和后现代主义也产生很大的理论效应,尤其是在鲍德里亚和詹姆逊身上得到很好体现。

法兰克福学派是今天人文学者绕不过去的一座高峰,而本雅明又是今天研究法兰克福学派绕不过去的一道坎,没有了本雅明思想的法兰克福学派会黯然失色许多,本雅明作为“欧洲最后一位知识分子”在二十世纪的思想星空中闪现出的光芒则格外耀眼夺目。^{[19](P266)}

参考文献：

- [1] [英]伊格尔顿. 沃尔特·本雅明[M]. 郭国良, 陆汉臻译. 南京: 译林出版社, 2005.
- [2] [美]詹姆逊. 晚期资本主义的文化逻辑[C]. 张旭东等译. 北京: 三联书店, 1997.
- [3] [美]詹姆逊. 布莱希特与方法[M]. 陈永国译. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [4] [美]汉娜·阿伦特. 瓦尔特·本雅明: 1892-1940[A]. 孙冰译. 本雅明: 作品与画像[C]. 孙冰编译. 上海: 文汇出版社, 1999.
- [5] 杨小滨. 否定的美学: 法兰克福学派的文艺理论和文化批评[M]. 上海: 三联书店, 1999.
- [6] [德]毛姆·布罗德森. 瓦尔特·本雅明传[M]. 国容等译. 兰州: 敦煌文艺出版社, 2000.
- [7] [日]三岛宪一. 本雅明: 破坏·收集·记忆[M]. 贾惊译. 石家庄: 河北教育出版社, 2001.
- [8] [美]林赛·沃特斯. 美学权威主义批判[M]. 昂智慧译. 北京: 北京大学出版社, 2000.
- [9] [德]瓦尔特·本雅明. 经验与贫乏[C]. 王炳钧, 杨劲译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [10] [德]瓦尔特·本雅明. 摄影小史[A]. 倪洋译. 罗岗, 顾铮主编. 视觉文化读本[C]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2003.
- [11] 赵勇. 整合与颠覆: 大众文化的辩证法[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [12] [澳]波琳·约翰逊. 超越异化的社会存在: 本雅明的美学思想[A]. 祝东力译. 王鲁湘编译. 西方学者眼中的西方现代美学[C]. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [13] [德]瓦尔特·本雅明. 讲故事的人[A]. 张耀平译. 陈永国, 马海良编. 本雅明文选[C]. 北京: 中国社会科学出版社, 1999.
- [14] [德]尤金·哈贝马斯. 瓦尔特·本雅明: 提高觉悟抑或拯救性批判[A]. 郭军译. 郭军, 曹雷雨编. 论瓦尔特·本雅明[C]. 长春: 吉林人民出版社, 2003.
- [15] [美]马丁·杰. 法兰克福学派史[M]. 单世联译. 广州: 广东人民出版社, 1996.
- [16] [德]瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人[M]. 张旭东, 魏文生译. 北京: 三联书店, 1989.
- [17] [德]海德格尔. 林中路[M]. 孙周兴译. 上海: 上海译文出版社, 1997.
- [18] 张法. 20世纪西方美学史[M]. 成都: 四川人民出版社, 2003.
- [19] [美]苏珊·桑塔格. 《单向街》英文本导言[A]. 张新颖译. 本雅明: 作品与画像[C]. 孙冰编译. 上海: 文汇出版社, 1999.

责任编辑：冯济平

On Benjamin's Aura from the Perspective of Visual Culture

SU Wen-jian

(Dept. of Chinese and Literature, Jinan University, Guangzhou 510632, China)

Abstract: Benjamin's aura is full of ambiguity. He is not the first person to use Aura, but it is much developed through his efforts. This paper tries to organize the main idea of aura and interpret its esthetics implication, then focuses on the aesthetic association between aura and its visual dialectics, which highlights the theory of visual culture in Benjamin's aura.

Key words: Benjamin; aura; sense of sight; dialectics