

班雅明美學在台灣

班雅明美學乍現

自一九九〇年代起，在閱讀藝術評論時，常可發現班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）的著作被引用，尤其是〈機械複製時代的藝術作品〉（The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction）¹這篇文章中的美學概念或名詞，如：1998 年台北市立美術館「聖光 52」2001 年鳳甲美術館的「千禧靈光—抽象、自然四部曲」2004 年台北當代藝術館「出神入畫—華人當代攝影展」策展論述〈再次迎向靈光消逝的年代〉2006 年第一屆台北數位藝術節「靈光乍現—雖遠猶近、雖近猶遠」等，因而引發筆者想進一步探究箇中原因，為什麼二十世紀初的班雅明美學在台灣會和新穎的當代藝術，尤其是媒體藝術有所關聯？是什麼因素促成這股班雅明風潮？藝術評論的書寫者對於班雅明美學的引用究竟有何考量與用意？彼此有何異同？

台灣關於班雅明美學的中文書寫（1998 年以前）

台灣學界對於班雅明美學的關注，起先多半是理論的介紹說明，尤其在哲學與社會學的領域對班雅明的討論發展得比較早，且主要是因為法蘭克福學派受到矚目，連帶使班雅明在現代性（modernity）·文化工業（cultural industry）上的見解被引用、探討。筆者在本文中，觀察的範圍鎖定在台灣藝術書寫對班雅明〈機械複製時代的藝術作品〉中的美學引用，故縱然台灣社會學、哲學、文學對

¹ 1998 年馬國明譯為〈機械化再生產時期的藝術品〉；1999 年王炳鈞、楊勁譯為〈可技術複製時代的藝術作品〉2005 年胡不適（本名孫善春）譯為〈技術複製時代的藝術作品〉。

班雅明的論述不少，²但已不是筆者討論的對象。

在藝術方面對班雅明思想的關注（見表 1-2，頁 31）陳傳興是早期將班雅明美學應用於藝術書寫的先鋒，他在 1987 年《藝術學》第一期中發表〈明室鏡語—由蘭巴特的《明室》談攝影美學的幾種問題〉，這篇文章後來收錄於 1992 年出版的《憂鬱文件》，陳傳興在文中以〈攝影小史〉（A Little History of Photography）和〈機械複製時代的藝術作品〉中的概念論述班雅明美學的重要性，及西方班雅明研究的偏好與取向。他指出班雅明的〈攝影小史〉和〈機械複製時代的藝術品〉繼承波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)的美學精神，融合了法蘭克福學派的社會批判理論以及他根生的猶太神秘主義，他認為因這兩篇文章龐雜的多面性，使其成為六〇年代後攝影美學著作汲取不盡的源頭，尤其以羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915~1980)和蘇珊·宋塔(Susan Sontag, 1933-2004)為代表。

1991 年陳瑞文在〈美感起因的辯證：班雅明(Walter Benjamin)的美學〉中也論及班雅明美學，他認為班雅明奠定了「批判理論」的思想基礎，以致於當「批判理論」成為西方科技傳播的後現代思想與藝術創作主要影響力時，班雅明的美學也連帶受到注目。在此文中陳瑞文欲釐清班雅明美感起因理念裡的種種辯證關係，再剖析班雅明承襲萊布尼茲(Leibniz)、歌德、黑格爾等人的思想所做的轉化，並理解否定辯證的批判精神在西方現代性思想裡的積極意義，討論的依

² 在期刊方面有：中山大學外文系教授張錦忠著，〈言本的傳譯性與譯人的天職——班雅明[Walter Benjamin]語言哲學翻譯初論〉，《當代》1991。旅德哲學學者還學文著，〈班雅明[Walter Benjamin]和他的思想——黨外馬克思主義者〉，《當代》1993。中山大學哲學研究所教授蔡錚雲著，〈現代與後現代之間的辯證——從班傑明[Walter Benjamin]與阿多諾[Theodor W. Adorno]的論辯談起〉，《國立政治大學哲學學報》1994。台灣師範大學英語系教授邱漢平著，〈凝視與可譯性：班雅明翻譯理論研究〉，《中外文學》2000。蔡翔任，〈技術、靈光、與政治擬造——海德格與班雅明〉，《哲學雜誌》2001。中興大學外文系教授林建光著〈再現「異者」：班雅明的寓言與象徵理論〉，《中外文學》2005。與〈翻譯班雅明：閱讀的越界與越界的閱讀〉，《中外文學》2006。在碩士論文方面有：臺灣大學哲學研究所蔡翔任，〈記憶與救贖——論班雅明的歷史哲學〉2000。臺灣大學社會學研究所蕭明華，〈日常生活中的影像實踐——以木柵人觀看《木柵人》攝影集為例〉，2005。在大學開設課程方面有：台灣師範大學英語系教授邱漢平「班雅明與現代性」課程、政治大學新聞系教授柯裕棻以班雅明為重點的「媒介社會學」課程（2003）、東吳大學社會學系教授石計生「當代社會學理論：班雅明 Seminar」課程（2007）。

據文本是〈德國悲劇的起源〉、德國浪漫主義裡的審美批判概念〉。明顯地，陳瑞文與前述陳傳興關注的班雅明美學面向相當不同，論述時的文本依據也迥異，這主要起因於他們引|班雅明美學所討論的藝術對象不同。陳傳興討論攝影，文章除了審視班雅明的美學被不同學派引用的情況，及批判這些學派對班雅明美學引用的偏頗之處，他是以探討巴特對攝影的論述來觀察巴特對班雅明美學的解讀，他認為這種「不完全比較閱讀方式」可以避免引入曲解的謬論。 陳傳興，1992：173）而陳瑞文討論的是「美感起因」 偏向在純粹美學思想上辯證，但這個面向的關懷並沒有在後來的藝術書寫中被延續，在他們之後，台灣學者對班雅明美學的介紹與引用，幾乎全然偏重在討論〈攝影小史〉和〈機械複製時代的藝術作品〉，尤其是〈機械複製時代的藝術作品〉這篇論文。

到了 1993 年，《當代》雜誌第 81 期特別以「班雅明專輯」來介紹班雅明的思想，收錄鄭培凱翻譯泰瑞·伊格頓（Terry Eagleton, 1943-）〈班雅明與布萊希特的文藝觀〉、還學文〈班雅明和他的思想〉等。另外，同年《炎黃藝術》雜誌刊登李世明翻譯哈伯馬斯（Jürgen Habermas, 1929-）〈現代性對後現代性〉，這些文章都簡介班雅明〈機械複製時代的藝術作品〉中的美學概念，並指出這篇文章在班雅明著作中的重要性與特殊性；另外，翻譯的部份，同年的《藝術家》雜誌也刊登了翟宗浩節譯 “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” 的文章〈在機械生產年代的藝術作品〉。這四篇文章同在 1993 年分別由三家台灣的雜誌社刊登，筆者認為這與 1990 年班雅明逝世五十週年，及 1992 年班雅明百歲冥誕時，於美國耶魯大學等地舉行大型國際學術研討會，³在西方形成所謂「班

³ 研討會後論文集結出版。Ferris, David S. (eds), *Walter Benjamin: theoretical questions*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1996. 書中論文包含：David S. Ferris, "Introduction: Aura, Resistance, and the Event of History" (1 -26); Samuel Weber, "Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin" (27 - 49); Rodolphe Gasché, "The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics" (50 - 74); Peter Fenves, "The Genesis of Judgment: Spatiality, Analogy, and Metaphor in Benjamin's 'On Language as Such and on Human Language'" (75 - 93); Carol Jacobs, "Walter Benjamin: Topographically Speaking" (94 - 117); Rainer Nägele, "The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire)" (118 - 138); Hans-Jost Frey, "On Presentation in Benjamin" (139 - 164); Alexander Garcia Düttmann, "The Violence of Destruction" (165 - 184); Tom McCall, "Momentary Violence" (185 - 206)].

雅明復興」有關，才使得班雅明的美學在 1993 年的台灣被提出來討論。

1996 年吳介禎在《炎黃藝術》撰寫〈美學與社會性〉討論法蘭克福學派諸位學者的美學觀，其中論及班雅明的「靈光」美學，他特別指出一九三〇年代班雅明和阿多諾探討美學的書信的重要性，信中記錄了雙方一次次的思想交鋒，吳介禎並以班雅明和阿多諾對靈光及大眾文化意見的不同，來比較他們的美學觀。筆者認為吳介禎提出這樣的觀察是基於 1994 年出版的英文版《班雅明 1910-1940 書信集》的內容，而有此問題意識。⁴以上是稍早台灣藝術領域對班雅明美學思想關注較多的學者，其間可以嗅出九〇年代初期國際間班雅明復興風潮的氛圍對台灣學界的影響，這一波英語世界對班雅明的再發現，直接影響此刻台灣藝術界對班雅明的認識與了解，在此之前台灣藝術界對班雅明的討論可謂鳳毛麟角。

對於班雅明美學思想在台灣引發熱潮的觀察，最先提出的是陳瑞文。他在〈靈光消逝與前衛藝術－班雅明對於技術世紀的悲觀預言〉(1999)中指出，從 1998 年《迎向靈光消逝的年代》、《說故事的人》、《班雅明》的出版可以覺察出臺灣的班雅明研究熱潮。筆者循著這條線索，進一步發現 1998 年台灣的出版界尚有另外三本關於班雅明思想的書籍出版，在筆者蒐集到的資料中，1998 年台灣的出版界關於班雅明著作的翻譯與專書共六本（見表 1-3，頁 31），這使得班雅明的著作受到中文讀者們的矚目，也造就台灣的班雅明研究熱潮。這六本書中，香港學者馬國明與復旦大學哲學系教授陳學明皆在書中花相當於一個章節的篇幅討論〈機械複製時代的藝術作品〉藉此肯定此文重要性。其中，陳學明駁斥班雅明的論述片面的褒此抑彼，有所偏執，但馬國明卻是推崇備至，甚至以此文為基準對照班雅明其他文章，來總結他在書中對班雅明的討論。他指出：「班雅

⁴ Benjamin, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.這本書是由肖勒姆 (Gershom Scholem, 1897-1982) 和阿多諾(T. W. Adorno, 1895-1973)編輯，Manfred R. Jacobson 和 Evelyn M. Jacobson 翻譯，原始版本是 1966 年德國 Suhrkamp Verlag 出版社以德文出版的書信集，分為 1910-1928 年和 1929-1940 年兩冊，書信集的出版使後人對班雅明的言行思想有更深刻的認識，1968 年漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt) 為文〈最後的歐洲人〉評論班雅明時也引用許多書信集的內容。

明的著述涵蓋的範圍其實就是人類歷史到了危急關頭時的獨特經驗。」馬國明，1998：187）

筆者認為馬國明所說的「危急關頭時的獨特經驗」，換句話說，也就是指班雅明試圖發展的是一種人類面對新事物的衝擊時，應運而生的「防衛機制 defense mechanism」。⁵

同在 1998 年，台灣出版了許綺玲與林志明分別根據 *Essais / Walter Benjamin*（1983）與 *Walter Benjamin : Ecrits français*（Monnoyer, Jean-Maurice, 1991）等書，翻譯班雅明論述藝術與文化的文章，成為《迎向靈光消逝的年代》與《說故事的人》。《迎向靈光消逝的年代》收錄〈攝影小史〉、機械複製時代的藝術作品等篇。⁶《說故事的人》收錄〈法國國家圖書館中國畫展〉、繪畫與攝影：第二巴黎書簡，1936 年等文章，⁷使中文讀者對班雅明的美學有更充分的認識。尤其許綺玲的翻譯出版後，更促使許多中文藝術論述開始出現與此書內容相關的討論。由於 *Essais / Walter Benjamin* 收錄的是班雅明當年在 1936 年《社會研究雜誌》（*Zeitschrift für Sozialforschung*）發表的法文版本 “L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936)”；⁸而不是後來 1968 年《啓迪》（*Illuminations*）中

⁵ 「防衛機制」一詞源於心理學。Darley, John M., Sam Glucksberg, and Ronald A. Kinchla/著，楊語芸/譯，1994，《心理學》桂冠出版社，頁 577-579。對「防衛機制」的定義是：自我在面臨本我和超我的衝突時，一種自發的、無意識的反應，可以用來防止焦慮，並允許本我與超我的妥協。

⁶ 《迎向靈光消逝的年代》譯自 *Essais / Walter Benjamin* ; traduits de l'allemand et préfacé par Maurice de Gandillac. -Paris: Denoël: Gauthier, 1983. 此書依班雅明作品完成年代分為第一冊 1922-1934 年、第二冊 1935-1940 年。〈攝影小史〉原題為“Petite histoire de la photographie”收錄於第一冊，〈機械複製時代的藝術作品〉原題為“L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique”收錄於第二冊。

⁷ 〈法國國家圖書館中國畫展〉原題為“Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale”, Europe, no. 181, le 15 jan. 1938, pp. 104-107. 〈繪畫與攝影：第二巴黎書簡，1936 年〉法譯出處為“Peinture et Photographie Deuxième lettre de Paris, 1936” tr. Fr. Par Marc B.de Launay, in *Sur l'art et la photographie*, Paris, Ed. Carré, 1997, pp.75-94.

⁸ 班雅明 1936 年發表的法文版本 “L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée”，在 1983 年由德·崗迪亞克（Maurice de Gandillac）編輯收錄於 *Essais / Walter Benjamin* 第二冊，德·崗迪亞克是法國索邦大學教授。英文版本 “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” 由漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt, 1906-1975）編輯，哈里·宗（Harry Zohn）翻譯，收錄於 *Illuminations*（1968）編者鄂蘭是德國猶裔女哲學家及政治理論家，海德格的學生，譯者哈里·宗是已故著名翻譯家、美國布蘭代斯大學（Brandeis University）德語和斯拉夫語系主任。

收錄的英文版本 “ The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”，而更顯得特殊。以致於儘管先前已有許多大陸學者翻譯出版班雅明的〈機械複製時代的藝術作品〉如：張旭東、王斑翻譯《啓迪：本雅明文選》 陳永國、馬海良編譯《本雅明文選》 王才勇翻譯《機械複製時代的藝術作品》 廣西師範大學出版社在 2004 年仍集結許綺玲翻譯的〈攝影小史〉、機械複製時代的藝術作品〉與林志明翻譯的〈繪畫與攝影〉、法國國家圖書館中國畫展〉出版成《迎向靈光消逝的年代：本雅明論藝術》兩位台灣譯者版本的重要性可見一斑。

國際間班雅明研究對台灣的影響

班雅明思想的觸角廣泛，著作的主題相當多元，橫跨哲學、心理學、藝術、文學…等，這與他的成長、教養背景有關，但他特立獨行的思想卻不見容於當時，生前問世的著作只有兩本，《德國悲劇的起源》(*The Origin of German Tragic Drama*)、單行道(*One Way Street*)⁹世人對班雅明的矚目是在 1940 年他去世後才開始的，國際間大致有三波班雅明研究熱潮，而這三波熱潮與班雅明著作的出版有相當程度的關聯。第一波是在 1955 年，阿多諾(T. W. Adorno, 1895-1973)促成德文的班雅明《文集》(*Schriften*)出版，在德國引起了騷動，掀起第一次接受班雅明的浪潮。¹⁰ 第二波班雅明熱潮在六〇年代，除了 1968 年的法國學潮，六〇年代末和七〇年代初的新左派運動更把班雅明熱推到極致，在 1968 年的學潮中法蘭克福大學的德文研究院甚至曾暫時被重新命名為「華特·班雅明研究院」。比格(Peter Burger, 1936-)就是在此次浪潮中提出對班雅明的種種評論，如：《前衛藝術理論》(*Theorie der Avantgarde*)中以〈檢視對於班雅明藝術理論的討論〉評議班雅明，將班雅明與超現實主義的近似性帶入我們的視線中。1966

⁹ 1928 年柏林的恩斯特·羅沃爾特(Ernst Rowohlt)出版社出版《德國悲劇的起源》、單行道。

¹⁰ 阿多諾於 1923 年認識班雅明，與班雅明往來密切，其思想亦深受班雅明影響，兩人的書信更被集結成冊出版為，Adorno, Theodor W. Benjamin, Walter; edited by Henri Lonitz; translated by Nicholas Walker. *The complete correspondence, 1928-1940*. Cambridge, UK : Polity Press, 1999.

年出版的《班雅明 1910-1940 書信集》，1968 年出版的英文版班雅明作品集《啓迪》也引起英語世界很大的迴響，這些著作的廣為流傳，使班雅明聲名大噪，研究班雅明成爲一種時尚，形成所謂「班雅明復興」。陳學明，1998: 25-26）漢娜·鄂蘭在《啓迪》的序〈最後的歐洲人〉中對班雅明的生平、思想加以評述，她引用霍夫曼斯塔爾（Hugo von Hofmannsthal）讀當時籍籍無名的班雅明論歌德的論文後，他的評語「絕對無與倫比」認爲班雅明的問題就出在他寫的東西跟當時的文學根本無從比較，他的每篇文章永遠都獨具一格。鄂蘭認爲：班雅明的思想，論到其目標與終點，顯然不在於做出一般性的有效陳述，正如阿多諾的評語，而是代之以「比喻的陳述」。班雅明所關切的，是直接而實際展現的具體事實，是「意義」明顯的單一事件與偶然。班雅明之所以晦澀難解，在於他不是詩人，卻是用詩在思考，因此很自然地把比喻視爲語文最大的恩賜。（Arendt, 2006: 216-217）約翰·伯格（John Berger, 1926-）在 1972 年出版的《觀看的方法》（*Ways of Seeing*）中，直接說明他在文中的許多理念取自班雅明收錄於《啓迪》中的〈機械複製時代的藝術作品〉這篇文章，如第一章中他論述：照相複製術使繪畫可以同時出現在不同地方，不僅改變繪畫的意義、原作的意義，也使繪畫更親近觀眾、作品的儀式價值消退。（Berger, 1972: 7-34）

不論褒貶與否，在一次次思想交鋒中，班雅明的重要性已逐漸被肯定。繼前述二十世紀中葉歐陸兩波班雅明熱之後，到了二十世紀末出現第三波班雅明熱潮，1990 年班雅明逝世五十週年，及 1992 年班雅明百歲冥誕，國際間爲了彰顯其重要性，除了建造班雅明紀念碑「路」，¹¹還舉行大型學術研討會，如：1991 年十月 18、19 日曾在耶魯大學有爲期兩天的班雅明研討會，1996 年史丹佛大學出版社並將在會中發表的論文出版成冊，題名《華特·班雅明：理論的問題》（*Walter Benjamin: theoretical questions*）。值得注意的是，即便在九〇年代前班雅明的思想已受到國際間的矚目，其著作甚至翻譯成日文、義大利文，但班雅明絕大多數

¹¹ 1990 年以色列雕塑家、建築師 Dani Karavin 設計建造班雅明紀念碑「路」1994 年 5 月完工。

的著作被譯成英文卻是九〇年代以後的事。 (Brodersen, 2000: 317)¹² 紐約大學教授張旭東在《啓迪》中譯本代序中指出：「目前（在 1998 年當時）對德國思想反應遲鈍的英文世界，幾乎每一兩個月就有一本研究班雅明的專書問世。」 (張旭東, 1998) 其中，芝加哥大學出版社在 1994 年出版由肖勒姆 (Gershom Scholem, 1897-1982) 和阿多諾編輯的英文版《班雅明書信集》 哈佛大學出版社更是翻譯出版多達三千頁的《班雅明文集》 (*Walter Benjamin: Selected Writings*) 從 1996 年至 2002 年已出版四卷，分別收錄了班雅明從 1913 年至 1940 年間的作品，除了依年代之外，並依文章的主題來分類編排，如：〈機械複製時代的藝術作品〉由法文英譯的第二個版本就是收錄在第三卷 (*Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3, 1935-1938*) 「1936 年 機械時代的藝術」這個主題中；另外哈佛大學在 1999 年也出版了《拱廊街計畫》 (*The arcades project*) 的全譯本，這波出版盛事點燃英語世界的班雅明熱，造就第三波班雅明研究熱潮。這一波波研究班雅明的浪潮，在陸續歸國的學人引介下，逐漸影響台灣的學界。張旭東認為班雅明的思想觸發人文領域中不同學門的討論，在西方「文化研究」的推波助瀾下，班雅明的文字更從德國研究領域進入文化批評、藝術史、哲學、電影研究、建築理論、史學理論和政治學領域，成為一個獨特而持久的靈感源泉。 (張旭東, 1998: xxiv) 中外的學者企圖對班雅明的思想有更深入詮釋與回應，發展出時代精神。

隨著二十世紀末台灣媒體藝術的興起，為了觀察藝術與科技結合後的課題，台灣的藝術評論者，也將班雅明的美學論述應用在其藝評書寫中。班雅明的美學主張，主要呈現在〈機械複製時代的藝術作品〉一文中，它是班雅明的著作中第一篇譯成英文的論文， (Brodersen, 2000: 317) 也是一直以來台灣讀者對班雅明較為熟悉的著作，就內容而言，這篇文章甚至可視為班雅明的藝術評論文章。此文的版本與翻譯是個複雜曲折的過程，必須比對班雅明和他的友人、編輯、排

¹² 1947 年法國首次出版班雅明的遺作，1949 年東西德出版班雅明的主要文章，1969 年十五卷本的日文版《班雅明文集》問世，1972 年德文版的《班雅明全集》開始編纂，至 1989 年完成，1982 年義大利文版的《全集》開始編纂。

字工人、翻譯者、法蘭克福研究所成員間不同的版本、注釋、書信等，每一個階段的版本在翻譯、術語和內容上都引發相當的爭議。¹³

班雅明在 1935 年的秋天著手寫這篇文章，第一個版本完成於 1935 年結束前，班雅明在 1935 年十月寫給魏納·克拉夫（Werner Kraft, 1896-1991）的信中提到，他決定將這篇論文修改為唯物主義者藝術理論原理的一個模範。在《拱廊街計畫》中他自己也提到他視這篇文章為《拱廊街計畫》的「姐妹篇」，而 1936 年的作品〈說故事的人〉（*Le narrateur: reflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*）則是〈機械複製時代的藝術作品〉的另一個平行對照。¹⁴ 1936 年 2 月 27 日班雅明將第二版的論文寄給阿多諾，他修改了第一個版本，增加其他的素材和觀念，這個版本曾被誤以為逸失，多年後才在霍克海默（Max Horkheimer, 1895-1973）的檔案館裡被發現，出版商則遲至 1991 年才取得這個版本。

第二版是 1936 年春天在法蘭克福研究所期刊《社會研究雜誌》（*Zeitschrift für Sozialforschung*, 1932 ~ 1941）的委託下，¹⁵ 請皮埃爾·克洛索斯基（Pierre Klossowski, 1905-2001）翻譯成的一個較短的法文版本，標題訂為 *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*。在翻譯成法文的過程中歷經無數的修改與爭執，因為雜誌編輯霍克海默（Max Horkheimer, 1895-1973）認為研究院在希特勒

¹³ 以下關於〈機械複製時代的藝術作品〉版本問題的討論，主要資料來源參考 Leslie, Esther. *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, London: Pluto, 2000, pp.130-133. 與 Waters, Lindsay / 著，胡不適（孫善春）/ 譯，〈機器作主 The Machine Takes Command〉《技術複製時代的藝術作品》，杭州：浙江文藝出版社，2005 年，頁 3-19。〈代譯序：機器作主〉是美國哈佛大學教授林賽·沃特斯（Lindsay Waters）2004 年 6 月 5 日時於杭州中國美術學院所作的學術演講稿。沃特斯是班雅明英文全集的主編。埃絲特·萊斯莉（Esther Leslie, 1964-）是倫敦大學柏貝克學院（Birkbeck College）英語與人文學科的講師。

¹⁴ 林志明，〈說故事的人〉，台北：台灣攝影，1998 年，頁 14。林志明在引言中說明：「班雅明在此的主題，和藝術品靈光消逝正相平行，乃是討論為何說故事的藝術陷入傾頹——故事因為也是遙遠訊息的顯現，正和『靈光』具有同一地位，但遙遠的顯現在此已成為完全正面的事物。」

¹⁵ 法蘭克福社會研究所創建於 1923 年德國法蘭克福，1933 年希特勒上台後，研究所遷往日內瓦，班雅明即是在此年成為流亡中的法蘭克福社會研究所成員。1934 年研究所遷往美國，先後隸屬於紐約的哥倫比亞大學和伯克利的加利福尼亞大學，其刊物更名為《哲學與社會學研究》，同年霍克海默、馬庫色移居美國。1950 年，部分成員返回聯邦德國重建研究所，部分成員仍留在美國繼續從事社會政治理論研究。霍克海默在 1930~1958 年任研究所所長，並於 1932 年創辦《社會研究雜誌》（1932~1941）。

上台後處於流亡紐約的危險情勢，因而堅持排除文章的政治性。他寫道：「我們應盡全力維持這份期刊作為科學研究的機構，避免捲入政治報刊的討論。」所以最好與馬克思或馬克思主義劃清界線，並對共產主義採取模糊的態度。1936 年 12 月霍克海默告訴班雅明，掌管現代美術館（MOMA）電影部門的傑伊·萊達（Jay Leyda, 1910-1989）想要一份論文的德文版，他將為現代美術館的圖書館把論文翻譯成英文，霍克海默囑咐班雅明不要答應他，以避免去承認德文版與法文版的差異，他警告若洩漏這之間的差異，可能招致非議。由此事件可以看出，在當時的時空背景下試圖區別第二版中的德文版與法文版的差異是危險的，但這個警告卻讓班雅明很沮喪，因為他寫這篇論文的目的就是希望引發眾人的討論，班雅明甚至耗費相當的力氣試圖讓文章出版，吸引更多人來閱讀。

班雅明寫這篇論文的初衷是希望討論藝術、政治、前衛藝術和傳播之間的問題，毛姆·布羅德森（Momme Brodersen）認為班雅明試圖從唯物主義的觀點出發，闡釋藝術作品與大眾之間存在的複雜關係，而這種關係在班雅明之前未曾被清楚的詮釋過，所以他假定在大眾對藝術的反應中存在一種新的接受方式，班雅明自己也體認到這將會是很重要的貢獻。（Brodersen, 2000: 268）

最後，這篇論文經過校訂、濃縮後以法文形式刊登於 1936 年 5 月份的《社會研究雜誌》，成為班雅明在世時唯一公開發表的版本，雜誌的編委原本打算利用此文在法國的出版界掀起一場小小的運動，但後來放棄了，波洛克（Friedrich Pollock）寫信給班雅明告知編輯們認為他的文章「過於魯莽」，在很多方面，還有很多疑問。」（Brodersen, 2000: 268-269）法蘭克福研究所的人認為這篇論文是馬克思主義的陳腔濫調，而沒認真對待；阿多諾更為文攻擊論文的主體部份是非辯證和非歷史的，而且表現出作者對主題的浪漫化。¹⁶ 甚至班雅明的摯友肖勒姆（Gershom Scholem, 1898-1982）也表示：「我覺得你的文章很有意思。這是

¹⁶ 阿多諾在 1936 年 3 月 18 日寫給班雅明的信中提出對〈機械複製時代的藝術作品〉的諸多批判，此文由 Harry Zohn 翻譯，收錄於：Adorno, Theodor. "Letter to Walter Benjamin". *Aesthetics and Politics*. London and New York: Verso, 1977, pp.120-126.

我第一次遇到從哲學上討論電影和攝影的情況下寫出的引人思索的東西，但我在專業知識方面過於缺乏，以至於我無法給你什麼評價指證。」（Brodersen, 2000: 269）

在第二版翻譯的同時，班雅明開始進行第三稿，並於 1939 年 4 月完成。第二版中很多的論點和觀念在第三稿中被省略，第三稿中的修正與新素材也試圖回應阿多諾對第二版論文的批評，這個版本直到 1955 年才得以用德文發表。對英語世界的人來說 1968 年 Harry Zohn 翻譯第三版而成的英文版被視為是班雅明此論文最後的版本，在很長的時間內它也是唯一可取得的英文版本。第三版影響包含藝術史、文化理論和媒體研究的讀者，1968 年完成的英文譯本將題目譯為〈機械複製時代的藝術作品〉（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*），但班雅明論文題目的正確翻譯應是〈技術複製時代的藝術作品〉（*The Artwork in the Age of its Technical Reproducibility*），其中的技術（technological）或科技（technical）比機械（mechanical）可以承載更多的概念，它可以更精確表示出班雅明對科技研究的先進之處；複製（Reproducibility）則可以強調班雅明的關懷不僅止於攝影與電影，還涉及所有曾使大眾複製成為可能的藝術形式。雖然〈技術複製時代的藝術作品〉是個比較忠於班雅明原意的翻譯，但本論文中關心的重點在於這篇文章的影響力，及其所衍生的問題，故在本論文的討論中，筆者仍以普遍性為考量，選擇較為人所知的「機械複製時代的藝術作品」這個名稱來論述。

班雅明的科技美學觀

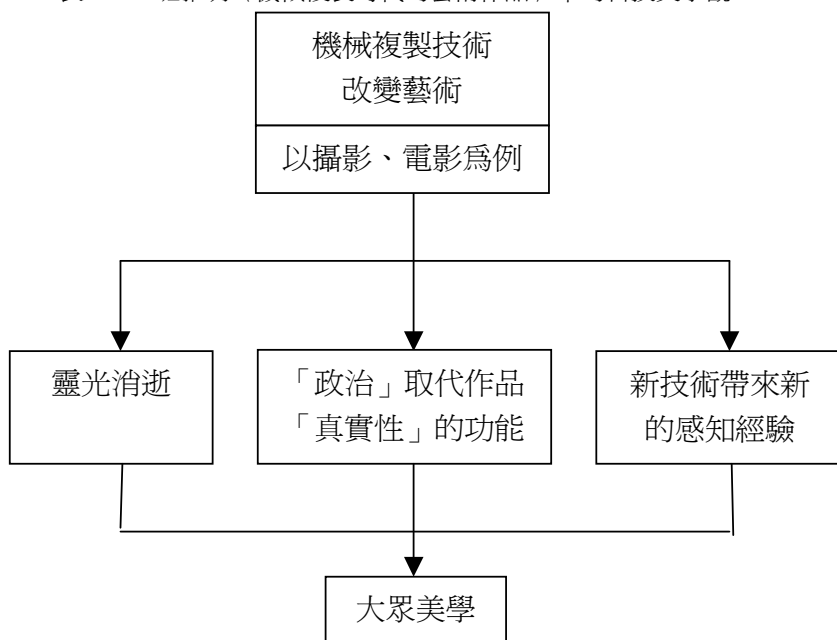
在〈機械複製時代的藝術作品〉中，班雅明延續 1932 年發表的〈攝影小史〉中的觀察，以攝影與電影為例，並將之與繪畫、戲劇等交相比較，更全面的探討、比較科技對藝術的衝擊。他認為攝影術改變人們取得影像的方式與便利性，這項

新的機械複製技術帶來了新的美學問題與關係，敘述藝術已走到它的盡頭，發達的資本主義和大眾媒體直接的影響就是靈光(aura)的消逝。1859 年攝影作品進入法國沙龍展，1895 年電影被發明，但人們對於攝影是否為「藝術」卻仍有許多爭議，在如何觀看攝影作品的看法上也十分歧異，面對新的藝術形式—攝影、電影，有越來越多人參與論述，班雅明與眾不同之處在於：他試圖論述大眾對新科技抱持新的接受態度與方式，這是其他人鮮少顧及到的觀點。

1936 年 5 月，班雅明發表〈機械複製時代的藝術作品〉揭示藝術作品在這樣一個機械複製技術的衝擊下將付出的代價，筆者歸納為下列四點科技美學觀，並以表列說明（見表 1-1）：

1. 「靈光」消逝；
2. 「政治」取代「真實性」成為作品的功能；
3. 新技術帶來新的感知經驗；
4. 大眾美學的抬頭。

表 1-1：班雅明〈機械複製時代的藝術作品〉中的科技美學觀



（一）靈光消逝¹⁷

在機械複製技術使大量複製成為可能後，傳統手工製作藝術品中的靈光，在機械複製的藝術中不可復見。但，什麼是「靈光」？在〈攝影小史〉中班雅明對「靈光」的定義是：「時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。」（Benjamin, 1998: 34）在〈機械複製時代的藝術作品〉班雅明的說法是：¹⁸

為了更清楚的解釋「靈光」，必須想像自然事物的「靈光」。我們可以把它定義為遙遠之物的獨一顯現，雖遠，仍如近在眼前。靜歇在夏日正午，延著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一節樹枝——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的「靈光」（Benjamin, 1998: 65）

班雅明在注釋裡補充道：「將『靈光』定義為『遙遠之物的獨一呈現，雖遠，仍如近在眼前』，只是將藝術作品的儀式價值以時空範疇的用語來表達。遠與近相反，本質上『遙遠』的事物便不可『接近』。」（Benjamin, 1998: 105）班雅明在 1936 年發表的另一篇論文〈說故事的人〉也涉及這個課題，他認為故事同「靈光」一樣，是遙遠事物的獨一顯現。

後人引介班雅明的「靈光」概念時必會引用以上的字句，班雅明試圖在自然中尋求與經歷藝術作品靈光平行的事物，但這樣的定義是模稜兩可，且不易掌握的，這也是自 1930 年代以來人們對班雅明這篇文章最大的質疑。（Brodersen, 2000: 269）¹⁹ Ian Knizek 在〈重訪班雅明和機械複製的藝術作品〉（Walter Benjamin and the mechanical reproducibility of art works revisited）中也指出，班雅明並無法

¹⁷ Aura 的中譯有「靈光」、「氛圍」、「氣息」、「風致」、「靈韻」等。

¹⁸ 以下關於班雅明〈機械複製時代的藝術作品〉的中文翻譯，主要參考許綺玲譯本。

¹⁹ 伯恩哈德·萊希批評：「班雅明所使用的『方法論』讓他們覺得陌生而且難懂。除此之外，不清楚究竟班雅明使用的『靈光』這個概念指的是什麼，而且班雅明用來證明他的看法，即複製技術毀滅了原作的『靈光』的證據不能令人信服，甚至根本不存在。」

有效澄清「靈光」的概念，以至於當人們論及班雅明的「靈光」時，必定得引用這段如詩般隱喻的寓言文字，而使「靈光」的意義變得更模糊不清。Knizek, 1993: 358) 事實上班雅明並非首先提出「靈光」概念者，毛姆·布羅德森(Momme Brodersen)認為班雅明的「靈光」概念屬於施特凡·格奧爾格(Stefan George, 1868-1933)派的術語；²⁰其友沃爾夫·思凱爾(Karl Wolfskehl, 1869-1948)把它叫做「生命的呼吸」並補充「它是每一種物質形態都發散出來的，它衝破自身而出，又將自身包圍。」Brodersen, 2000: 267) 班雅明自身對「靈光」的使用也有多種的意指，如：「現實性的靈光」、「商品的靈光」、「俄國精神的靈光」、事物權威、傳統權威的靈光」等，三島憲一認為班雅明的功績是把「靈光」歷史化，「靈光」概念在六〇年代馬克思主義的熱潮中，成為藝術社會學的理論基礎。三島憲一，2001: 361、391、400) 班雅明認為機械複製造成靈光消逝，使傳統手工製作藝術中崇高的、只能遠觀不可褻玩的祭儀價值漸漸瓦解，那份在特定時空、特定歷史脈絡中，獨一無二的靈光，面臨最大的挑戰。班雅明認為：「揭開事物的面紗，破壞其中的『靈光』，是新時代感受性的特點。」(Benjamin, 1998: 66) 在班雅明的觀察中，影響靈光衰退現象的社會條件與大眾意識的抬頭有密切關聯，即大眾在現今生活中的重要性日漸提高，大眾在新時代採取一種新的態度與應對模式。

(二)「政治」取代「真實性」成為作品的功能

班雅明在〈機械複製時代的藝術作品〉開頭引用保羅·梵樂希(Paul Valery, 1871-1945)：「我們應期待的是如此重要的新局面必會使一切藝術技術改頭換面從而推動發明，甚至可能巧妙地改變藝術本身的觀念。」(Benjamin, 1998: 58)

²⁰ 格奧爾格(Stefan George, 1868-1933)德國詩人，其崇拜者、追隨者和學生組成格奧爾格的「朋友圈」(Freundes-Kreis)，史稱「格奧爾格圈」(George-Kreis)。格奧爾格圈的存在時間大致從1891到1933年，主要成員大都是詩人、作家、學者、教授、藝術家等當時的精英，班雅明、海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)、伽達默爾(Hans-Georg Gadamer, 1900-2002)、布洛赫(Ernst Bloch, 1885-1977)等人都在精神上受惠於格奧爾格。

字裡行間，已提示他對機械複製這個新技術之於藝術的期待。複製技術的精進，使傳統每一事件僅此一回的現象不再，並賦予複製品一種「今時性」——可以在任何情況下成為視與聽的對象，對真實造成重大的衝擊。

班雅明在〈論波特萊爾的幾個主題〉中論述道：「只要藝術仍以美的事物為目標，並且無論以多麼樸素的規模把它再造出來，藝術就以咒語把它從時間的孕育中召喚出來。在技術複製中已沒有這種情形了（美的事物在那裡沒有立足之地）。」（Benjamin, 2002: 238-239）這呼應了〈機械複製時代的藝術作品〉中的論述，班雅明認為技術複製使得藝術中的真實性功能不再，從此藝術的功能奠基於「政治」：

機械應允了藝術作品的複製，要研究這時代的藝術品，必須認真思考這些關聯。而這些關聯揭示了一項真正關鍵的事，有史以來第一次在世界上發生：藝術品從祭典儀式功能的寄生角色中解放，越來越多的藝術品正是為了被複製而創造。（Benjamin, 1998: 67-68）

技術的運用決定藝術品的政治意義，而藝術品的藝術價值就在於它運用的技術能否表達它本身的政治意義。（馮國明，1998: 191）藝術從傳統中解放，不再依賴儀節和原創性（Originality）來塑造神聖的想像，藝術服務的對象（觀眾）擴大，展出的機會變多，也更便於展演，展演價值給作品帶來全新的功能，但也更容易成為文化工業底下的商品。班雅明認為當藝術品的生產是為了被複製而創造，藝術品「真實性」的標準就不再適用於藝術的生產，神聖的原創性不復存在，在複製之後，再去追問何者為原作已毫無意義，這樣的見解尤其可以在日後的「媒體藝術」（Media Art）中得到充分的發展。

雖然原作的消失改變藝術市場的機制，對收藏家與博物館帶來某些困擾，威脅長久以來由資本主義掌控的所謂偉大的藝術系統，但弔詭的是這樣的複製技

術卻也促成更大量對原作的崇拜者，因為機械複製的便利性，造就空前大量的影像文化遺產，擴大觀眾對藝術文化的知識與視野。現在，消費主義延伸到所有事物，帶著一種遺跡的光環，使每個東西都有懷舊的價值；或者是帶著另一種「新」的魅力，特別是當聯結到進步的科技時。

(三)新技術帶來新的感知經驗

班雅明大膽假設技術的轉變將為藝術帶來的新局面，他彷彿先知般論述藝術的工具、創作與傳播將產生的質變，及其可能面臨的問題與發展性。當複製已成為我們生活經驗中很重要的一部份，班雅明認為藝術的意義將隨著技術再製的特性而改變，而這個改變卻是令人焦慮的。林賽·沃特斯（Lindsay Waters）在〈機器作主〉中提到：

班雅明以極為不同的視點帶領讀者關注機械複製這個問題，而〈機械複製時代的藝術作品〉之所以會如此令人不安，是因為他將機械放置於人類認為自己要佔據的位置，他聲稱機械成分，而非神聖的靈光，才是適宜解釋藝術品的審美特質。（Waters, 2004: 5-6）

班雅明認為人們花了很大的力氣鑽牛角尖界定攝影是否屬於藝術，卻沒先問：這項發明是否改變了藝術的普遍特性。（Benjamin, 1998: 72）這呼應了他在論文開頭引保羅·梵樂希文中的觀察，如果藝術的普遍特性已被新的複製技術顛覆，以既有的美學觀來看待新的藝術形式將顯得貧乏。所以，班雅明反對以繪畫的觀點闡釋電影、給電影掛上一種神聖的價值。班雅明主張電影在視覺與聽覺幫助我們擴大了對世間事物的注意範圍，加深我們的統覺能力。電影將我們週遭的事物放大，用鏡頭探索隱藏在熟悉事物中的小細節，速度的放慢使我們發現原來無法意識到的其他運動形式，科技與社會的改變容許人們以不同的觀看狀態來看待藝術，而攝影機則顛覆我們的自然視觀。機械複製時代藝術作品的特質在於藝

術與科技的結合後將面臨的課題。班雅明集中探討藝術作品的技術方面，因為他相信，機械性的東西引導人們走向藝術事物的心臟。(Waters, 2004: 8) 戴麗卿認為班雅明的理論所指出的，不只是創作工具、方式及過程的訛變，更是「創作關係」所輻射之網絡的重新配置。(戴麗卿，2004: 33)

班雅明比較電影與繪畫的差異，認為超現實主義的繪畫語彙對觀眾而言是費解的，但電影中透過蒙太奇、放大等技法，為觀眾組織觀看的路徑，觀眾只看攝影機所看、所提供的，不必再勞神的進入畫中，縱使電影所提供的觀看經驗是新奇古怪的，但對觀眾「散心」的娛樂心態一點也沒妨礙。換句話說，攝影、電影等新科技已為人們帶來新的感知經驗，而且是更為新奇有趣的經驗，強烈挑逗著人們的感官，也威脅了傳統的藝術表現形式。

(四)大眾美學的抬頭

機械複製的技術以它與眾不同的物質特徵，如：特寫、慢動作…等，成全了當代群眾更接近對象物的欲望，藝術來到觀眾面前，觀眾不需再走向它。技術複製時代的來臨意味著試圖創造獨立自主的藝術已過時，大眾文化的產物不再被輕視，這樣的發展將使藝術更接近群眾，「新」科技是更為民主平等的。誠如班雅明所說的，機械的大量複製使藝術品可以到達原作可能永遠也到不了的地方，攝影與唱片尤其能使作品與閱聽大眾更為親近，班雅明率先揭示了與菁英文化不同的大眾美學。沃特斯指出：班雅明的焦點不在於在任何超驗的意義上來探求藝術的道德與政治，而是藝術的製作及其對一件作品的接受所產生的後果。(Waters, 2004: 7) 筆者認為他所假定的大眾對新事物有一種新的接受方式，乃是人們面對新事物的一種「防衛機制」，以便在新舊衝突之間取得平衡。

班雅明在世時鮮為人知，同時代的人尚未發現他思想的重要性他便殞落，但他對科學作用於藝術的觀察卻歷久彌新。戴麗卿認為班雅明的科技美學觀影響

了日後布希亞（Jean Baudrillard, 1929-）提出「擬仿物三重秩序」藝術再現手法由傳統手工模仿式的複製，轉變到機械大量生產再製之複製，進程到電子計算的擬像式的複製，企圖成為區隔複製現實的價值觀。²¹（戴麗卿，2004: 37）在「媒體藝術」的發展與傳播中，我們可以看到科技幫助藝術擺脫固有的疆界限制，新的科技成為藝術表現的媒體，也成為藝術傳播的利器。這樣的作品表現的不僅僅是令人目眩神迷的技術層面，真正觸及人心的是人類經驗的轉變所帶來的震驚，它不停的挑戰既有的、人們習以為常的一切。

在〈機械複製時代的藝術作品〉中，班雅明看到的僅是機械複製科技運用階段的狀況，即便科技的發展一日千里，但他對科技與藝術關係的討論甚至適用於當今的藝術現場，以至於這篇文章被不同文章、書籍或電視節目不斷引用、仿效、或是汲取靈感，如：約翰·伯格在 1972 年由 BBC 製播的「觀看的方法 Ways of seeing」就是一例。另有相當多模仿此文標題的文章，如：〈媒體時代的藝術作品 The Work of Art in the Age of Mass Media〉（1983）、²²〈電子時代的藝術作品 The Work of Art in the Electronic Age〉（1988）、²³〈藝術時代的機械複製 Mechanical Reproduction in Age of Art〉（1990）、²⁴〈數位複製時代的藝術作品 The Work of Art in the Age of Digital Reproduction〉（1995）。²⁵跨越機械複製時代至數位複製時代，班雅明的科技美學觀所帶來的迴響歷久不衰，台灣的科技與藝術結合發展的起步相當晚，約在二十世紀末才有較多這類型藝術出現，適逢此刻國際間的班雅明研究熱潮，班雅明前衛的科技美學觀蘊藏豐富的問題意識，使台灣的藝術評論者在討論藝術與科技結合後的課題時，無法忽視班雅明在〈機械複製時代的藝術作品〉的美學主張。

²¹ 傳統手工模仿式的複製指的是如：淺鑄、製模的工藝技術、版畫等，機械大量生產再製之複製指的是：攝影、電影等類比式的複製，電子計算的擬像式的複製指的是數位複製。

²² John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media*, London, Pluto, 1983.

²³ Jean Baudrillard, Stuart Hall, Paul Virilio “The Work of Art in the Electronic Age”, *Block*, No.14, 1988, pp.3-14.

²⁴ Paul Mattick, Jr. “Mechanical Reproduction in Age of Art”, *Art Magazine*, Vol. 65, No. 1, Sept 1990, pp.62-69.

²⁵ H.U. Gumbrecht, M. Marrinan, eds., *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, 1995.

台灣藝評對班雅明美學的引用

惠特曼 (Edmund Burke Feldman) 在〈藝術評論的問題〉 (The problems of Art Criticism) 中提到：評論的首要目標是了解，其次是愉悅。我們需要一個觀看藝術的方式，使我們能了解它的意義和價值，尤其在面對當代藝術時，解讀一檔展覽的門檻越來越高，它需要的先備知識恐非一般大眾能輕易掌握的。而藝術批評能幫助我們聚焦於美學的知識和經驗，以增加欣賞藝術的愉悅之感。惠特曼認為：從批評獲得的資訊主要是關於何以讓觀眾愉悅滿足的來源，是關於觀眾的經驗與作品之間的關聯，及在他們生活方式中的意義。當我們觀看藝術，我們也許會發現我們被激勵或壓抑、害怕或興奮、生氣或安慰，身為一個好奇的人，我們希望知道為什麼。(Feldman, 1992: 469) 因為觀眾想對所喜好的藝術更有把握，我們需要建立合理的判斷依據。班雅明的〈機械複製時代的藝術作品〉不僅提供藝術工作者審視媒體藝術相當豐富的切入點，對大眾而言也是一個有趣的藝術解讀的可能。對照前述 1998 年六本與班雅明相關的著作出版，筆者試圖在 1998 年以後的藝術評論中，找出班雅明熱的蛛絲馬跡。筆者篩選引用班雅明美學文章的標準有：

- (1) 此文必需是篇關於藝術的論述文章。
- (2) 文中必需引用〈機械複製時代的藝術作品〉的科技美學概念。
- (3) 此文刊登於藝文類的雜誌、圖錄、論文集、網站。

在搜羅資料的過程中，筆者發現：1998 年以後出現為數不少對班雅明科技美學引用或應用的文章，在這之前並無此現象。筆者初步統計，較具代表性的文章約二十餘篇（見表 1-4，頁 31）。這些文章所討論的藝術對象以媒體藝術居冠，其次是攝影、電影、或其他，評論者依據討論的對象不同，分別不同程度地引用班雅明科技美學中的概念，如：靈光消逝、「政治」取代作品「真實性」的功能、

新技術帶來新的感知經驗。二十世紀末，在藝術評論者注目班雅明科技美學的同時，正是媒體藝術在台灣大放異彩的時刻，相較於以往風行的傳統繪畫、雕塑，藝術評論者亟需新的視角來觀察這場藝術與科技的結合，而班雅明的科技美學對論述新崛起的藝術表現，提供許多有趣的問題意識，有助於凸顯傳統藝術與技術複製藝術需要不同的觀看美學，也因此班雅明的科技美學成為藝術評論者討論相關議題時的最愛，以下筆者試就其不同的引用方式作一分析比較。

以「靈光消逝」概念為討論主軸的有〈靈光消逝與前衛藝術－班雅明對於技術世紀的悲觀預言〉（陳瑞文，1999）、機械捕捉的美感－從班雅明談艾森斯坦電影蒙太奇〉（石計生，2003）…等，他們在評論文章中都對班雅明的美學採取認同的態度，並在文中密切呼應著班雅明的科技美學，尤其是陳瑞文與石計生更是細膩地爬梳班雅明的美學概念，閱讀他們的文章也等於是對班雅明科技美學，尤其是「靈光消逝」的概念作一番巡禮。陳瑞文視「靈光消逝」為班雅明對技術世紀的悲觀預言，在「新技術帶來新感知經驗」、擴大統覺範圍的部份，略而不提。反之，石計生談電影蒙太奇時，因為討論對象有濃厚的技術屬性，他在喟嘆「靈光消逝」之外，會對「新技術帶來新感知經驗」著墨更多。石計生認為班雅明和艾森斯坦分別以文字和鏡頭試圖解決共同的課題：新奇的藝術形式會不會衝擊原本的審美觀？是否進一步產生新的藝術手法？對生活疏離的人們能產生什麼作用？他以一種詩意的筆調，嘗試串聯班雅明與愛森斯坦的思想。

另有一些藝評文章，認為班雅明提出科技美學在媒體藝術發展史上有重要的指標意義，在引用時他們把它擺在媒體藝術發展的時間縱軸上來討論，再對照著前後歷史的發展，探尋它影響所及的脈絡軌跡。這種引用方式在討論媒體藝術歷史的文章中尤其多，但在這樣的引用方式中，班雅明的科技美學多半不是文本中的焦點。如：網路互動藝術意涵之曾鈺涓〈Let's Make Art 事件〉（張恬君，2003）、接受、交往與漫遊：論數位時代的藝術傾向〉（王俊傑，2004 a）、超世代競逐：論當代游藝問題〉（戴麗卿，2004）…等。其中，戴麗卿的文章以較

深入嚴謹的論點，探討班雅明科技美學的重要性。戴麗卿在文中指出：班雅明針對傳統藝術的危機提出的技術複製之現代觀，所表現出的模仿（mimesis）複製（reproduction）與擬像（simulation）等戲法之歷史反思，應視為構成新認知價值的依歸。戴麗卿，2004:33-34）其後她又論述布希亞依班雅明的科技美學，發展出「擬仿物三重秩序」她的說法是：藝術再現手法由傳統手工模仿的複製，轉變成機械大量生產的複製，再進階至電子計算的擬像複製。戴麗卿，2004:37）戴麗卿欲將「複製」技術在藝術發展變革中的脈絡整理出來，這是很有趣的比較，但前後兩段文字卻透露出些許矛盾，因為一方面傳統藝術再現並不全然以模仿為目的，她的說法窄化了傳統藝術的表現，另一方面她認為「模仿」、「複製」與「擬像」這三者構成新認知價值，後段文字中卻又將三者組合成「模仿複製」、「擬像複製」，這之間的區別顯得曖昧不清。

班雅明科技美學中，「靈光消逝」一向是最受爭議的概念，在討論「靈光」的議題中，〈安裝：裝置的另一面—談藝術在數位擬像時代裡的場所向度〉（陳泰松，2004）、〈慢慢看、看慢慢、太空漫遊—「比記錄片還慢」九則小記〉（許綺玲，2004）、〈迎向靈光乍現的年代—台北數位藝術節啟動無限的想像〉（張賜福，2006）都試圖修正班雅明「靈光消逝」的論述，並加以補充、反省或延伸，是引用班雅明的藝評中為數較少的，帶有主觀批判的引用方式。陳泰松認為在數位時代，科技反而呈現另一種「靈光」，有屬於這時代的數位科技時空感知，它是繼「靈光消逝」後興起的「靈光網」（auranet）他認為與其說「靈光網」是「靈光的復現」，倒不如說它是數位化的、一個在經計算過的互動模式下的靈光，他相信數位科技的程式演算能力使數位藝術重新有了靈光。（陳泰松，2004: 349）張賜福也反駁班雅明所認為的靈光將因科技複製而消失，在他的觀察中，肯定數位藝術創作領域裡無限的可能性，他認為事實將證明這個時代絕對會是一個充滿創意、智慧與光輝的年代，而現在才正是這一個美好時代的開始而已，靈光將在其間顯現；他認為媒體藝術將創造出回應時代的創作，點亮屬於這個時代的靈光。

陳泰松與張賜福都試圖挑戰「靈光消逝」的概念，而許綺玲則是認為班雅明科技美學中存矛盾之處，特別是在影像放大細部與放慢速度後，足以顯現人眼平常難以掌握的細節的這個觀點，許綺玲認為靜態攝影絕不同於電影，不是不斷取代的關係原則，而是並現不同過往時間之間微小差距的靜定影像，永遠的呈現在我們面前。 (許綺玲，2004: 96) 許綺玲還認為班雅明始終沒有說清楚技術對藝術的衝擊所開啓的是怎樣的新知，所採取討論的樣本偏執、不具代表性。在他們的反思之中，不斷挑戰班雅明的權威，提醒讀者即便班雅明的科技美學具有獨特的價值與重要性，仍不可忽略其中的缺失與時空背景變遷之後的差異，方能從中汲取更多養分，觸發思辨的無限可能。

另外，〈回歸本真性—網路空間藝術再現的影像政治〉 (邱誌勇與許夢芸，2003)、〈辣「」」的解析——關於新樂園的「糖衣辣椒球」〉 (吳宇棠，2001)、〈再次迎向靈光消逝的年代〉 (姚瑞中，2004) 則是剪貼班雅明的科技美學，拼湊成另一種新面貌。值得一提的是，在邱誌勇與許夢芸的文章中可以看到一個討論班雅明科技美學時常陷入的迷思，他們提到數位複製技術可以將整個博物館的典藏數位化，使許多藝術作品的展覽價值推至極致，也同時造成更加崇拜原作的情形，藝術作品的靈光仍保留在原作之中；但班雅明所討論的技術複製所產生的藝術作品是指如：照片、電影、乃至於當今的媒體藝術作品，這類的作品沒有所謂的原作，因為作品的原作與複製品是毫無差別的，才會使得探究孰為原作毫無意義、才會使得神聖的靈光消失，若單只是把既有的藝術作品數位化之後的擬像，並不符合班雅明所討論的對象類別，筆者認為這樣的論點也就不適用於應用在班雅明的科技美學，否則將陷入詭辯的漩渦中。另外，吳宇棠與姚瑞中的引用就顯得流於形式，而沒有切中班雅明科技美學概念。吳宇棠把評論焦點放在打破靈光後，展覽價值無限上綱的情形，他花很多篇幅討論展覽價值的過度膨脹，形成許多展出是為展覽而展覽，這與班雅明所謂科技使展覽價值大增的論述內容是截然不同的課題，吳宇棠僅是借用「展覽價值」這個名詞，卻沒帶入名詞背後箇中原因來

論述，也沒有與科技複製技術對藝術的影響做連結，實已偏離班雅明闡述科技美學的旨趣。而姚瑞中更是僅在題目「再次迎向靈光消逝的年代」及文末一句話：「所有一切真實都只是為了再次『進出』那個靈光消逝的擬像世界罷了！」與班雅明科技美學有所關聯，如此引用班雅明科技美學的方式，彷彿是在向班雅明致敬般，與班雅明科技美學的核心已有一定的距離，純粹只是文字上的借用。況且，必須釐清的是，「迎向靈光消逝的年代」是許綺玲翻譯班雅明兩篇文章集成一本書的書名，並非班雅明的語言，卻一再的被以相似的方式模仿，²⁶可以反應出這本譯書的影響力。而如邱誌勇、許夢芸與姚瑞中這種引用的方式，或片面、或扭曲，已使得班雅明的科技美學被拆解而失去原始意涵。

在表 1-4（見頁 31）中可以觀察到，藝評引用班雅明的科技美學，以引「靈光消逝」概念者居多，「新技術帶來新的感知經驗」次之，「政治取代作品真實性功能」最少，主要是因為這些藝評討論對象多半是媒體藝術，媒體藝術是科技與藝術結合的產物，面對其所衍生的課題時，「靈光消逝」是個絕佳的切入點，再加上媒體藝術中「靈光」是否消逝仍有豐富的討論空間，可以提供評論者演繹，且「靈光消逝」是班雅明思想中最為人所熟知的論述代表，故「靈光消逝」成為熱門的引用概念。另外，討論媒體藝術就無法避免討論技術的問題，「新技術帶來新的感知經驗」更是其他傳統藝術所無法達到的，統覺的改變對人類的日常生活經驗有很大的影響，所以這個與技術息息相關的概念也常出現在對班雅明引用的藝評中。而最少被提及的「政治取代作品真實性功能」其實牽涉到較為深入的美學探討，藝術功能的轉變創造新的「防衛機制」，這種轉變有時是不自覺的、或是較為深層的，論述這之間的轉變往往不如談「靈光消逝」來的聳動，或是如談「新技術帶來新的感知經驗」令人驚喜，因此評論者較少在此概念上發揮。

²⁶ 在 2004 年 9 月 24 日的《自由時報》上也出現一篇張世倫〈迎向傳統攝影消逝的年代〉的文論，感嘆數位攝影的技術迫使傳統攝影逐漸消逝。

對台灣引用班雅明美學的省思

1998 年後出現一些文章針對班雅明科技美學的引用情況進行分析，如：劉紀蕙（1999）談《啓迪：本雅明文選》一九九八年以中文出版之意義》當中討論班雅明思想中多元歧異的矛盾，與其著作的重要性，文中的觀察對象是 1988~1998 年中文世界對班雅明翻譯的狀況，雖然她已指出「1998 年」試圖以年代作為的重要性的區隔，但她卻未著力在同年以中文出版的班雅明相關著作的異常集中現象上。另外，林志明在〈攝影影像與台灣當代藝術〉與姚瑞中在〈台灣現代攝影發展的幾段進程〉都指出攝影理論的翻譯所帶來的影響，林志明認為許綺玲翻譯班雅明的〈機械複製時代的藝術作品〉及〈攝影小史〉使得「靈光」的理論一時大為盛行。（林志明，2002 a: 75）姚瑞中也指出：攝影相關理論的譯介，例如攝影美學三大經典《迎向靈光消逝的年代》、《晝室》、《論攝影》在一年內都陸續譯成中文，對攝影思潮有重大推介的功能，並提供許多影像創作者另一個思考方向，也成為藝術評論者理論上的參考依據。」（姚瑞中，2004: 121）由於《迎向靈光消逝的年代》這本書的出版，使得更多台灣讀者「看見」班雅明的美學主張，相對增加班雅明美學被應用的可能性。而羅惠瑜在〈當代影像藝術及其理論〉談影像藝術，則是重申陳瑞文對班雅明美學重要性的肯定：「班雅明的『靈光消逝』之文化批判視野，是迄今為止詮釋歐洲現代藝術之顛覆性，以及剖析技術世紀之人文異化原因較合理的理論。」（陳瑞文，1999）專文的引介再加上專書的翻譯，促使台灣的閱聽大眾更熟知班雅明及其美學思想，但對班雅明美學的引用與省思，仍偏重在〈機械複製時代的藝術作品〉鮮少論及班雅明其他著作。

值得注意的是，許綺玲（1998）翻譯的《迎向靈光消逝的年代》成為近年台灣藝術評論引用班雅明科技美學時的重要參考來源，尤其是討論媒體藝術的藝評。許綺玲譯本的特殊之處在於直接從法文翻譯，與其他自英文本翻譯的版本不

同，它亦成為台灣的讀者較為熟悉的譯本，在筆者搜集到引用班雅明科技美學的文章中，中文資料來源多半是許綺玲的譯本。

前述一九九〇年代中外班雅明熱蘊釀台灣藝術工作者對班雅明科技美學的關注，同時其陸續出版的班雅明相關著作亦促進台灣藝術工作者對班雅明美學的理解與掌握，加上一九九〇年代媒體藝術在台灣的崛起，引爆之後出現大量引用班雅明靈光美學的文章。班雅明研究風潮從國際吹向台灣，在此風潮帶動下，面對一九九〇年代以後的藝術發展，台灣的藝術評論工作者試圖以班雅明美學來詮釋台灣當代藝術現狀，以班雅明美學來檢視藝術與科技結合後的課題，期待能從班雅明美學找到因應之道以面對新的藝術變化，解除或轉化這些改變所引起的焦慮，在時間上的契合是促成台灣作者引用班雅明美學的關鍵。然而，對一個理論的熟悉與掌握需要時間累積，從上個世紀末至今，班雅明的靈光美學被介紹至台灣也已沉澱數年，在對班雅明美學的引用上各家手法巧妙不一，但仍時時可見拙劣的例子，癥結在於，雖然班雅明的科技美學思想主要表現在〈機械複製時代的藝術作品〉一文中，但台灣藝術書寫者對班雅明美學的引用過分依賴這篇文章，而忽視班雅明其他的美學主張，也因此受到侷限；再者，台灣藝術書寫者對班雅明美學缺乏批判性，以致於引用時多半採取全盤皆收的態度，鮮少質疑班雅明這些科技美學觀是否有所偏頗、疏漏或矛盾，而提出反詰；甚至，在某些藝術書寫中不是把班雅明所提的機械複製時代當作時間座標，就是對班雅明美學的引用僅止於文字模仿遊戲，文章實質內容與班雅明美學根本毫不相關，成為一種無效的引用。

台灣之外其他關於班雅明的中文著作，對臺灣班雅明研究亦有一定的影響力。1998 年香港牛津大學出版社張旭東、王斑翻譯的《啓迪：本雅明文選》（*Illuminations*）1999 年陳永國、馬海良編的《本雅明文選》也都收錄這篇文章，2002 年王才勇更另譯了《機械複製時代的藝術作品》同時收錄了此文的兩個版

本，兼顧讀者版本比對的需求。²⁷王才勇在〈附錄：本雅明其人及其思想〉中總結班雅明的思想：

他對古典藝術走向終結、現代藝術走向費解這個事實的描述，…
他對有光韻藝術和機械複製藝術、藝術的膜拜價值和展示價值、美的藝術和後審美藝術、對藝術的凝神專注式接受和消遣性接受的區分等等，
所有這些理論努力的最終目的，都在於說明和論證舊藝術向新藝術的演替以及這種演替的必然性。（王才勇，2002: 190-191）

與馬國明（1998）的觀察相似，王才勇也指出班雅明的論述所發展的即是面對新、舊藝術遞嬗而衍生的「防衛機制」而 2005 年胡不適（本名孫善春）譯自德文版本的《技術複製時代的藝術作品》，則是另一個重要的版本，因它根據德國法蘭克福蘇爾坎普出版社（Suhrkamp Verlag）1966 年出版的版本翻譯，並參考英譯本，讀者可以在譯自班雅明母語的文字中，更貼近班雅明的美學思想。

大環境的變化隨時牽動藝術工作者敏感的神經，二十世紀初的藝術文化與科技發明，刺激班雅明發展他〈機械複製時代的藝術作品〉的科技美學觀，當時科技與藝術的劇烈變革成為最佳素材來源，在攝影的紀錄下，人們第一次知道連續動作的瞬間是何種面貌，馬的奔跑是如何進行的。1895 年盧米埃兄弟（Louis Lumière、Auhust Lumière）首次公開放映 12 部短片，其中較為人所知的有「火車進站」（Arrival of Train at station）、工人離開工廠（Leaving the factory）、落湯雞的澆水者（The waterer watered）等，而當時的觀眾看到火車迎面駛來，還會不約而同的低頭閃躲。新科技不斷被發明，1910 年出現最早的彩色電影，1926 出現首部同步音樂播放的有聲電影「唐璜」（Don Juan）而首次的常態電視廣播則出現在 1933 年的倫敦，到了班雅明寫作〈機械複製時代的藝術作品〉的 1935

²⁷ 王才勇未詳細註明其所謂第一稿與第二稿各是翻譯自何處。

年美國已出現柯達彩色軟片系統。²⁸攝影、電影的發明引起極大的騷動，讓人們願意大排長龍去體驗這樣的時尚，當時人們的反應在今日看來是匪夷所思的，但當時的人們卻是如此深刻感受到新事物的衝擊與日常生活起的劇烈變化，尤其是電視的發明更徹底改變人們的生活型態。班雅明在這股時代的潮流中，提出靈光消逝等美學觀來作回應，試圖為這一場風暴理出一個頭緒，班雅明在〈攝影小史〉、機械複製時代的藝術作品〉中寫下他的觀察，歸結出一種科技造就的大眾美學，一種非精英所獨享的面對新藝術文化的新方式。

新的科技介入藝術後切斷以往藝術史的行進傳統，擴大藝術與其他領域的連結、延伸，成就了藝術的自由。在反思技術所帶來的衝擊時，班雅明著眼於兩個層面：除了探討技術作為一種藝術表現的媒介層面，還包含這個媒介將承載的意義。他大膽假設人們在面對新事物時，會有一種新的方式來接受它，於是他以攝影與電影為例，在和繪畫與戲劇的比較中區別出彼此的不同與這之間的轉變，以及他的擔憂。班雅明認為隨著教育的普及與生活水平的提高，使得創作者與觀眾的基本差異越來越小，觀眾要如何看待當代的藝術，對大眾是個難題，對藝術圈內的人何嘗不是！這在布赫迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002)的思路中，涉及的是「文化資本」(cultural capital)的積累而影響藝術品味的問題。悲觀者認為，藝術正遭遇空前的危機，藝術創作的對象或觀眾已選擇離席，或是宣稱藝術之死、靈光消逝、作者已死；但換個角度想，也許觀者只是在面對這些新科技所帶來的感官經驗時，自覺或不自覺的改變自身與藝術發生關係的模式，不論是言說的或是知覺的方式。思想家們在一次次人類文明發展的轉折點上，提出他們對已知的反省與對未知的預言，以作為下一個觀察世界變化的依據，引領大眾進入另一個思考層次。

筆者認為，班雅明觀察藝術結合科技後將產生的新美學課題，而提出的靈

²⁸ 以上資料參考王俊傑(2004)收錄於《漫遊者—2004 國際數位藝術大展》中的「藝術·媒體·科技」年表，頁 185-187。

光消逝等科技美學，就如同黑格爾面對不再有偉大的藝術而發展出「藝術已死」的概念，或丹托（Arthur C. Danto, 1924-）宣稱「藝術終結」，以及貝爾廷（Hans Belting, 1935-）提出「藝術史終結了嗎？」的疑問，他們以不同的論述方式來展現相同的關懷，關心著同一個藝術徵候——「新」的衝擊，及其後人們因應「新」的事物所產生的「防衛機制」。這個新的衝擊主要來自於科技的演變，再由硬體到軟體逐步改變了人文的秩序，藝術的發展行進至此，出現深深淺淺的裂痕，不論選擇對科技擁抱或揚棄，面對此一不可逆的情境，生活其間的人們再難置身度外，而必須給予回應。

結論

班雅明在二十世紀初觀察科技複製技術對藝術所帶來的衝擊，發展藝術結合科技後產生的新美學課題，寫下藝術評論〈機械複製時代的藝術作品〉，為我們提供「靈光消逝」、政治取代作品真實性的功能」、新技術帶來新感知經驗」等科技美學觀。自二十世紀末以來，隨著留學歐美歸國學者的引介，台灣也逐漸感染到班雅明研究的熱潮，即便多數的引介仍然是片面的，缺乏對此理論思路誕生之背景的探究與瞭解，但無法否認的是，班雅明的科技美學觀提供台灣藝評者觀照當代藝術更豐富的問題意識。尤其適逢此刻正值「媒體藝術」竄紅之際，數位科技內容不斷被討論、應用於藝術領域，班雅明是一位先行者，他首先發難揭示科技為藝術帶來的危機與轉機，他以其科技美學為這些轉變所引起的焦慮，提供釋放壓力的出口，有益於觀者面對藝術與科技結合的課題時弭平新舊落差的衝突，不失為一個絕佳的「防衛機制」。

台灣的藝術評論者們藉班雅明科技美學，發展對當代藝術的論述，如：鄭慧華討論袁廣鳴的作品及台北雙年展，林志明、姚瑞中討論攝影，戴麗卿、王俊傑、陳泰松討論媒體藝術…等，形成世紀之交這股台灣當代藝術評論中的班雅明現象。雖然其中的引用巧妙不一，但已足以顯示班雅明科技美學幫助台灣的藝術

評論者解決了部分科技與藝術結合後的課題，儘管班雅明科技美學中也有與現狀矛盾之處，例如「靈光」是否消逝的問題，始終是場無止盡的辯論。但瑕不掩瑜，班雅明科技美學所提供的問題意識依然鮮活，依然可以幫助台灣的藝術評論者、觀眾，甚至創作者對科學技術作用於藝術的改變有饒富興味的解讀方式。

筆者認為班雅明科技美學之所以有此影響力，乃是肇因於班雅明科技美學與黑格爾的「藝術已死」丹托的「藝術終結說」及貝爾廷的「藝術史終結了嗎？」同樣發展的是人們面對「新」事物的衝擊所產生的「防衛機制」，才會成為引用者們偏愛的、汲取不盡的源頭。新科技帶來新的藝術表現媒介與價值，逐步挑戰既有的價值觀，當新舊衝突引爆，人們會自覺或不自覺的啟動「防衛機制」來度過身心的危機。在九〇年代的法國藝術圈，這樣的危機感演變成一場「當代藝術危機」的論戰，質疑唯新是好的「拜新癖」，什麼都可以成為藝術的作法、美學鑑賞的標準何在？雖然有少數學者將這場論戰引介回台灣，但這樣的省思並沒有在台灣學界引起多大迴響，在台灣向來對於新奇的事物總是迎合多於反省，這一方面也反應出台灣地小人稠，訊息傳遞迅速，新舊汰換的速度也極快，許多風潮來不及成氣候就已結束，深層的省思反芻也就不容易存在。以此反推，回首班雅明在台灣造成如此熱門引用，除了呼應九〇年代起風行的「媒體藝術」發展，其實與班雅明的科技美學中有精簡扼要、容易挪用的概念亦有關聯，尤其以「靈光消逝」的概念最為明顯。

在台灣「媒體藝術」從九〇年代起，鋪天蓋地的席捲而來，傳統藝術尚未來得及因應，就已失去了各大藝術展演的舞台，觀看「媒體藝術」成為一種流行，而趕流行不失為一種政治正確。但事實上自從「現成物」、「拼貼」成為藝術表現主角以來，台灣的普羅大眾還來不及咀嚼其中趣味，緊接著就得趕鴨子上架去觀看所謂的「媒體藝術」，弄得觀眾常常丈二金剛摸不著頭緒，雖然「媒體藝術」的互動特質很吸引人，卻仍無法消除欣賞者對於眼前可以動手玩的物件為何是藝術的疑問，畢竟它與科學博物館中的科學遊戲是如此相像。藝術評論者在此刻就

扮演了詮釋者的角色，教導大眾如何在這新穎的「媒體藝術」中獲得樂趣，在解讀「媒體藝術」的面向上來看，可以說班雅明科技美學提供的是條捷徑，借班雅明之眼，我們可以看到更多科技為藝術帶來的活力、新意與內涵，而不會只是拘泥在驚駭於其中的技術如何完成，而忽略藝術品本身想訴說的動人內蘊。

班雅明的科技美學作為台灣接觸「媒體藝術」時的「防衛機制」，是更容易引起共鳴的，起因於班雅明一開始試圖論述的就是一種大眾美學，符合大眾的生命經驗與日常體會。所以，即便日新月異的科技不斷的汰換著藝術創作、論述、展覽的媒介，二十世紀初的班雅明科技美學依然足以跨越時空的變遷，引領下一個世紀的藝術觀眾享受藝術與科技的結合，藉著「靈光消逝」、政治取代作品真實性的功能」、新技術帶來新感知經驗」等科技美學觀的思辯，平衡新舊藝術「防衛機制」的翻轉課題。

表 1-2：1998 年以前台灣出版關於班雅明美學的中文書目

年代	文章	作者/譯者	著作/翻譯	出處
1987	明室鏡語—由羅蘭巴特的明室談攝影美學的幾種問題	陳傳興	著作	《藝術學》第 1 期
1991	美感起因的辯證：邦雅明的美學	陳瑞文	著作	《現代美術》37 期
1993/1	班雅明與布萊希特的文藝觀	Terry Eagleton， 鄭培凱 譯	翻譯	《當代》第 81 期
1993/1	班雅明和他的思想	還學文	著作	《當代》第 81 期
1993/7	現代性對後現代性	Jürgen Habermas， 李世明 譯	翻譯	《炎黃藝術》第 47 期
1993/10	在機械生產年代的藝術作品	翟宗浩 譯	翻譯	《藝術家》
1996/4	美學與現代性	吳介禎	著作	《炎黃藝術》第 76 期

表 1-3：1998 年出版的班雅明相關中文書目

NO.	書名	作者/譯者	著作/翻譯	出版社
1	啓迪：本雅明文選	張旭東、王斑	翻譯	香港：牛津大學出版社
2	班傑明	陳學明	著作	台北：生智文化
3	班雅明	馬國明	著作	台北：東大出版社
4	本雅明思想評傳	劉北城	著作	台北：商務出版社
5	說故事的人	林志明	翻譯	台北：台灣攝影
6	迎向靈光消逝的年代	許綺玲	翻譯	台北：台灣攝影

表 1-4：1998 年以後引用班雅明科技美學的中文藝術書寫

編號	年代	文章	作者	出處	引用概念	類別
1	1999	靈光消逝與前衛藝術—班雅明對於技術世紀的悲觀預言	陳瑞文	《藝術觀點》 (1999/07)	靈光消逝 「政治」取代「真實性」的功能	前衛藝術
2	2000	攝影的新語言	王雅倫	《光與電—影像在視覺藝術中的角色與實踐 (1880-2001)》	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗 「政治」取代「真實性」的功能	攝影
3	2001	「千禧靈光」—策展理念	鳳甲美術館	鳳甲美術館「千禧靈光—抽象、自然四部曲」	靈光消逝	綜合
4	2001	台灣攝影與「中國」符號初探	許綺玲	《他者之域—文化身份與再現策	新技術帶來新的感知經驗	攝影

				略》		
5	2001	回音的回音 —評許綺玲,《糖衣與木乃伊》	林志明	《 明日報 》 (2001/02)	靈光消逝	攝影
6	2001	「辣」的解析 —關於新樂園的「糖衣辣椒球」	吳宇棠	「糖衣辣椒球」展覽藝評	「政治」取代「真實性」的功能	裝置藝術
7	2002	迎接多重與歧異並存的藝術風潮:CO2台灣前衛文件展的初步觀察	陳瑞文	《CO2 台灣前衛文件展》(原刊載於《藝術家》2002/12, no.331)	靈光消逝 「政治」取代「真實性」的功能	當代藝術
8	2002	不完整的烏托邦:談袁廣鳴的「人間失格」	周郁齡	《藝術觀點》 (2002/04)	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗	媒體藝術
9	2003	碎裂的真實與整體的幻像 —談袁廣鳴的「城市失格」	鄭慧華	《現代美術》 (2003/02)	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗 「政治」取代「真實性」的功能	媒體藝術
10	2003	機械捕捉的美感 —從班雅明談艾森斯坦電影蒙太奇	石計生	《當代》 (2003/10) 收錄於《藝術與社會:閱讀班雅明的美學啟迪》	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗 「政治」取代「真實性」的功能	電影
11	2003	網路互動藝術意涵之曾鈺涓「Let's Make Art」事件	張恬君	北美館「曾鈺涓「Let's Make Art」事件」展覽線上藝評	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗	媒體藝術
12	2003	回歸本真性 —網路空間藝術再現的影像政治	邱誌勇 許夢芸	《當代》 (2003/06)	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗 「政治」取代「真實性」的功能	媒體藝術
13	2004	再次迎向靈光消逝的年代	姚瑞中	當代館「出神入畫 —華人當代攝影展」的策展論述	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗	攝影
14	2004	數位時代中藝術作者權的隱匿 —以當代視覺藝術創作為例	羅惠瑜 曾鈺涓	《2004 國巨科技藝術國際學術研討會論文集》	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗 「政治」取代「真實性」的功能	媒體藝術
15	2004	時代變局下的傲才與孤靈 —班雅明的藝術哲思與美學觀	宋國誠	《中央日報》(3月28日)	靈光消逝 「政治」取代「真實性」的功能	理論
16	2004	接受、交往與漫遊:論數位時代的藝術傾向	王俊傑	國美館「漫遊者 —國際數位藝術大展」的策展論述	靈光消逝	媒體藝術
17	2004	超世代競逐:論當代游藝問題	戴麗卿	國美館「漫遊者 —國際數位藝術大展」圖錄專文	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗	媒體藝術
18	2004	數位媒體科技 VS 藝術意識形態	戴麗卿	國美館「漫遊者 —國際數位藝術大展」研討會論文	靈光消逝	媒體藝術
19	2004	慢慢看、看慢慢、太空漫遊 —「比記	許綺玲	《電影欣賞》 (2004 年秋季	新技術帶來新的感知經驗	電影

		錄片還慢」九則小記		號)		
20	2004	安裝：裝置的另一面—談藝術在數位擬像時代裡的場所向度	陳泰松	《藝術家》(2004/06)	靈光消逝 新技術帶來新的感知經驗	媒體藝術
21	2005	從「反文化」的角度談本屆台北雙年展	鄭慧華	《典藏今藝術》(2005/2)	「政治」取代「真實性」的功能	綜合
22	2005	影像之今日現實—視覺文化的歷史斷層與在地觀察	吳宇棠	《現代美術學報》第10期	新技術帶來新的感知經驗	媒體藝術
23	2005	楊德昌的《恐怖分子》與班雅明的城市犯罪	黎柏孺	《網路社會學通訊期刊》第49期	靈光消逝	電影
24	2006	慢 SlowTech	袁廣鳴	《慢 SlowTech》	靈光消逝	媒體藝術
25	2006	迎向靈光乍現的年代—台北數位藝術節啟動無限的想像	張賜福	《CANS 當代藝術新聞》(2006/11)	靈光消逝	媒體藝術

參考文獻

- Arendt, Hannah /著，鄧伯宸/譯，2006（1968），《黑暗時代群像》（*Men in dark times*） 台北：立緒出版社。
- Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations*. Edited and with an introduction by Hannah Arendt; translated by Harry Zohn. Publisher: New York : Schocken Books.
- 著，翟宗浩/譯，1993，〈在機械生產年代的藝術作品〉，《藝術家》，221 期，頁 232-241。
- 1994. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press.
- 著，許綺玲/譯，1998，〈迎向靈光消逝的年代〉（*Essais / Walter Benjamin*），台北：台灣攝影。
- 2002. *Selected writings. Walter Benjamin*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press.
- 著，張旭東、魏文生/譯，2002，〈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*） 台北：臉譜出版。
- 著，王才勇/譯，2002，〈機械複製時代的藝術作品〉（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*） 北京：中國城市出版社。
- 著，胡不適（孫善春）/譯，2005，〈技術複製時代的藝術作品〉，杭州：浙江文藝出版社。
- Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. London: Penguin Books, pp.7-34.
- Bourriaud, Nicolas. 1992. "The Work of Art in the Age of Ecological Recycling: Benjamin's Aura turns Green", *Flash Art*, Vol.25, no. 167, pp. 60-63.
- Brodersen, Momme; translated by Malcolm R. Green and Ingrida Ligers, edited by Martina Dervis. 1996. *Walter Benjamin: a biography*. London: Verso, pp.146-149.
- /著，國榮、唐盈、宋澤寧/譯，2000（1996），〈本雅明傳〉（*Walter Benjamin : a biography*） 蘭州市：敦煌文藝出版社。
- Darley, John M., Sam Glucksberg, and Ronald A.Kinchla /著，楊語芸/譯，1994，〈心理學〉 桂冠出版社，頁 577-579。
- Eagleton, Terry/著，鄭培凱/譯，1993，〈班雅明與布萊希特的文藝觀〉，《當代》，81 期，頁 35 -49。
- 著，郭國良、陸漢臻/譯，2005，〈沃爾特·本雅明或走向革命批評〉（*Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism*） 南京：譯林出版社。
- Feldman, Edmund Burke. 1992. *Varieties of visual experience*. New York: H.N Abrams.

- Gumbecht, H.U. and M Marrinan (eds). 1995. *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford University Press.
- Habermas, Jürgen /著，李世明/譯，1993，〈現代性對後現代性〉《炎黃藝術》第47期，1993年，頁18-28。
- Jimenez, Marc /著，王洪一/譯，2005（1999），《當代美學》（*L'esthétique Contemporaine : tendances et enjeux*）北京：文化藝術出版社。
- Knizek, Ian. 1993. "Walter Benjamin and the mechanical reproducibility of art works revisited", *British Journal of Aesthetics*. Vol.33, no.4 Oct.
- Leslie, Esther. 2000. *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London: Pluto, pp.130-167.
- Meedcham, Pam, and Julie Sheldon/著，王秀滿/譯，2003（2000），《現代藝術批判》（*Modern art : a critical introduction*）台北：韋伯。
- Monnoyer, J - M (eds) . 1991. *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- Munns, Jessica and Gita Rajan (eds) . 1995. *A Cultural studies reader: history, theory, practice*. London: Longman.
- Osborne, Peter (eds) 2005. *Walter Benjamin: critical evaluations in cultural theory*. London: Routledge.
- Paul Mattick, Jr. Sept 1990. "Mechanical Reproduction in Age of Art", *Art Magazine*. Vol. 65, no. 1, p.62-69.
- Richter, Gerhard (eds) . 2002. *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford, Calif: Stanford University Press,.
- Rochlitz, Rainer. 1996. *The Disenchantment of Art: the philosophy of Walter Benjam*. New York: Guilford Press.
- Scholem, Gershom. 1992. *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Smith, Gary. 1989. *Benjamin: philosophy, history, aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Waters, Lindsay /著，胡不適（孫善春）/譯，〈機器作主〉（*The Machine Takes Command*），技術複製時代的藝術作品》，杭州：浙江文藝出版社，2005年，頁3-19。
- 三島憲一原/著，賈偉/譯，2001，〈雅明/破壞.收集.記憶〉石家莊：河北教育。
- 王俊傑，2004 a，〈接受、交往與漫遊：論數位時代的異數傾向〉，《漫遊者—2004國際數位藝術大展》台中市：臺灣美術館，頁14-29。
- ，2004 b，〈從蘇格拉底到傳控空間—影像、媒體、科技與藝術簡史〉，《新媒體·新藝術》，台南：國立台南藝術大學，頁232-238。
- 石計生，2003，〈藝術與社會：閱讀班雅明的美學啟迪〉，台北：左岸文化。
- 林志明，2002 a，〈攝影影像與台灣當代藝術〉，《典藏今藝術》，120期，頁74-78。

- ，2002 b，〈資訊時代與藝術世界〉，《藝術家》331期，頁131。
- 吳介禎，1996，〈美學與社會性〉，《炎黃藝術》76期，頁69-71。
- 邱誌勇、許夢芸，2003，〈回歸本真性—網路空間藝術再現的影像政治〉，《當代》，190期，頁14-29。
- 姚瑞中，2004，〈台灣現代攝影發展的幾段進程〉，《典藏今藝術》，136期，頁120-123。
- ，2004，〈再次迎向靈光消逝的年代〉，《幽神入畫—華人當代攝影展》。
- ，2007，〈台灣新媒體藝術發展回顧1984-2006〉，《藝術認證》12期，頁24-31。
- 馬國明，1998，〈班雅明〉，台北：東大圖書。
- 陳泰松，2002，〈探訪「技藝」裡的禁區〉，《藝術家》331期，頁130。
- ，2004，〈安裝：裝置的另一面〉，《藝術家》349期，頁346-349。
- 陳傳興，1992，〈明室鏡語—由羅蘭巴特的明室談攝影美學的幾種問題〉，《憂鬱文件》，台北：雄獅圖書股份有限公司，頁163-190。
- 陳瑞文，1991，〈班雅明（W. Benjamin）美學思想之二—美感起因的辯證〉，《現代美術》37期，頁66-73。
- ，1999，〈靈光消逝與前衛藝術—班雅明對於技術世紀的悲觀預言〉，《藝術觀點》（台南）3期，頁87-91。
- ，2002，〈迎接多重與歧異並存的藝術風潮：CO2台灣前衛文件展的初步觀察〉，《CO2台灣前衛文件展》，頁265-269。
- 許綺玲，2001，〈台灣攝影與「中國」符號初探〉，《他者之域—文化身份與再現策略》，頁135-175。
- ，2004，〈慢慢看、看慢慢、太空漫遊—「比紀錄片還慢」九則小記〉，《電影欣賞》121期，頁92-96。
- 莊育振，2004，〈走出觀景窗—從視覺文化的觀點談攝影藝術的發展〉，《台灣美術》58期，頁16-25。
- 張旭東，1998，〈從「資產階級世紀」中甦醒—《啓迪》中譯本代序〉，《啓迪：本雅明文選》，香港：牛津大學出版社，頁ix-xxvii。
- 張賜福，2006/11，〈迎向靈光乍現的年代〉，《當代藝術新聞》，頁150。
- 劉紀蕙，1999，〈談《啓迪：本雅明文選》一九九八年以中文出版之意義〉，《中央日報》。
- 鄭慧華，2003/02，〈碎裂的真實與整體的幻像——談袁廣鳴的「城市失格」〉，《現代美術》，頁52-57。
- ，2005/02，〈從「反文化」的角度談本屆台北雙年展〉，《典藏今藝術》，149期，頁98-99。
- 還學文，1993，〈班雅明和他的思想〉，《當代》81期，頁10-34。
- 戴麗卿，2004，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，《漫遊者—國際數位藝術大展》，台中市：臺灣美術館，頁30-47。

羅惠瑜，2003，〈當代影像藝術及其理論〉，《台灣美術》52期，頁40-51。

-----、曾鈺涓，2004，〈數位時代中藝術作者權的隱匿——以當代視覺藝術創作為例〉，《2004 國巨科技藝術國際學術研討會論文集》，臺北市：臺北藝術大學，頁116-121。

吳宇棠 〈「辣」的解析——關於新樂園的「糖衣辣椒球」〉
http://www.etat.com/slyart/expo2001/EmergeArtists_1/20010715_4.htm

張恬君 〈網路互動藝術意涵之曾鈺涓「Let's Make Art」事件〉
http://www.yutseng.com/mart02/page/c_page04f.htm

黎柏孺 〈楊德昌的《恐怖分子》與班雅明的城市犯罪〉
<http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/49/49-28.htm>（《網路社會學通訊期刊》第49期，2005年10月15日）

漫遊者—2004 國際數位藝術大展 <http://navigator.digiarts.org.tw/>

數位藝術知識與創作流通平台 <http://www.digiarts.org.tw/>