

再谈“灵韵”消逝的问题

——《机械复制时代的艺术作品》读后感

余 浩

新疆师范大学中国语言文学学院，新疆 乌鲁木齐

收稿日期：2025年12月25日；录用日期：2026年1月20日；发布日期：2026年1月28日

摘要

瓦尔特·本雅明是法兰克福学派的成员之一，其思想体系中有关艺术和文学的部分十分值得我们关注。他在著作《机械复制时代的艺术作品》中提出“灵韵消逝”理论，对机械复制时代的艺术作品蕴藉式微的现象进行批判。人类的科技创新不会停下脚步，这种创新在历史进程中断断续续地被接受，虽要相隔一段时间才有创新，但却一次比一次强烈。我们完全有理由对“灵韵”消逝的问题进行再审视。有关“灵韵”的解释从来都不是唯一确定的，这是本篇论文得以展开的立足点与基础。技术的不断发展已将我们带入了“数字信息化”时代，“灵韵”或许没有消逝只是换了一种形态继续存在于艺术作品中。本文梳理了历史上出现的有关“灵韵”的概念，并对“灵韵”消逝进行重新理解，可为我们理解数字信息时代的“灵韵”提供一种新的途径。

关键词

“灵韵”，瓦尔特·本雅明，数字信息时代，机械复制

Revisiting the Fading of “Aura”

—Reflections on *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*

Hao Yu

School of Chinese Language and Literature, Xinjiang Normal University, Urumqi Xinjiang

Received: December 25, 2025; accepted: January 20, 2026; published: January 28, 2026

Abstract

Walter Benjamin, a member of the Frankfurt School, offers insights into art and literature that deserve close attention. In his work *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, he proposes

the theory of the “fading of aura” critiquing the decline of profound meaning in artworks during the era of mechanical reproduction. Technological innovation in humanity is unstoppable, and such innovation has been intermittently accepted throughout history. Though breakthroughs may occur at intervals, each wave grows more intense than the last. Thus, it is entirely reasonable to revisit the issue of the fading of “aura”. The interpretation of “aura” has never been fixed or singular, which serves as the foundation for this paper. The continuous advancement of technology has ushered us into the “digital information age”, where “aura” may not have vanished but instead transformed, continuing to exist within artworks. This paper reviews the historical concepts of “aura” and offers a reinterpretation of its fading, providing a new perspective for understanding “aura” in the digital information age.

Keywords

“Aura”, Walter Benjamin, Digital Information Age, Mechanical Reproduction

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 灵韵：一个含混的艺术理论名词

“aura”是本雅明的著名概念，通常被译作灵光、灵韵、光晕等。还有学者提出从“气”的角度来理解、翻译“aura”。无论是从众多有关“灵韵”的研究来看，还是从本雅明自身关于“灵韵”的阐释来看，“灵韵”都不是一个确定无疑的概念。

里特尔主编的《哲学史词典》在学界素享盛名，其中 *aura* 词条是由研究本雅明的专家蒂德曼撰写。蒂德曼溯清本源：*aura* 的希腊词源为 *aura*，是气、气息的意义，在拉丁词源中同样是这个意思，同时还具有光芒的含义。在医学中，*aura* 指癫痫发作等一些生理疾病。*aura* 在神秘学和占卜学中也经常出没。喀巴拉信徒们理解的 *aura* 是一种环绕着人的气，人类在末日审判之前的所有行为都将被存在这种气里。耶格尔在《德国文学研究实用字典》撰写的 *aura* 词条指出：“希腊语里的 *aura* 来自(动词) *auō*，也就是吹，主要的意思是气流、气、风，另外含有水带来的清凉的气以及清爽早晨的气息。拉丁语里的 *aura* 也是类似的，从广义上来说就是气味以及光泽。自古代晚期起，它还应用于医学方面，指癫痫病发作前的整个症状特点[1]在 19 世纪，这个词有了现代的意思，指某生命体所造成的效果整体。它也常常与 *Aureole* 串用，指晕、圣徒的光彩。”这两部词典里对 *aura* 的解释都偏向于“气”，当然也可见出光的意义[2]。再看古罗马经典作家所使用的 *aura*。维吉尔《埃涅阿斯纪》的第六卷中多次提及 *aura*。埃涅阿斯进入地狱之前，必须得到“金枝”。看到埃涅阿斯这样急切地想下地狱，这样地渴望见到父亲，女先知西比尔严肃地告诫他说：“安奇塞斯的儿子，下到阿维尔努斯是容易的，黝黑的冥界的大门是昼夜敞开的。但是你要走回头路，逃回到人间来，这可困难，这可是费力的。”[3]就“逃回到人间来”而言，“人间”即 *superasque auras*，直译是“上面的 *aura*”，亦即“上面的空气”。

与本雅明同时代的人，特别是与本雅明熟悉的作家作者也使用过 *aura*。

以沃尔夫斯凯尔(Karl Wolfish, 1869~1948)为例，他的文章《生命的气》(*Lebesgue*)是本雅明所熟悉的。本雅明在 1929 年 7 月 5 日写给他的信里说道：“尊敬的沃尔夫斯凯尔先生，我给您寄了三本(按：指杂志)，里头有我关于普鲁斯特的文章，请您别只把这看作对您关于超现实主义给我写的东西的充满感激之情的铭记，这其实还是一种愿望，想酬谢我从您有些作品里所得到的，我是偶然间又或者通过文学交往

得到您这些作品的。但最美妙的东西我还是要在这里感谢一下黑塞尔(按：Franz Hesse l, 1880~1941, 本雅明的好友)，他把《法兰克福日报》您那篇《生命的气》寄给了我。”沃尔夫斯凯尔在《生命的气》里写道：“我们倒是可以把它(按：指生命的气)叫作 *aura*，也可以使用一种不这么诡异的说法来看待它：每一个由材料构成的形体都是散发着它(按：指生命的气)的，在一定程度上都有着唯有自己所独有的氛围。”很显然，沃尔夫斯凯尔是在“气”的意味上来理解 *aura* 的[4]。

本雅明本人有关“灵韵”观念的阐述也不是一蹴而就的，而是有一个形成的过程。通过对本雅明的相关文献梳理过后，我们可以得知本雅明于1930年发表《毒品尝试记录》中“灵韵”作为一种在毒品刺激下产生的特殊感知，是以一种笼罩于一切事物之上的“印象”而存在。“灵韵”的概念明确地出现在1931年本雅明撰写的《摄影小史》中。他从卡夫卡的一张童年肖像中发现了一丝“灵光”，“早期的人们有一道‘灵光’(*aura*)环绕着他们，如一种灵魅物，潜入他们的眼神中，使他们有充实和安定感”[5]在一张年代久远的照片上发现“灵韵”的端倪，某种程度上说，此时的本雅明对于“灵韵”的具体内涵还没有一个清晰的理解，也只能隐约地从一些比喻式的叙述中凭直觉感知到这应该是一种具有普遍意义美的呈现方式，但是具体内容并不能确定。本雅明以一些具体的艺术家的作品为例，阐释了自己这一时期对“灵韵”概念的看法。“阿特热寻找那些被遗忘、被忽略、被湮没的景物，因此他的影像正与那些城市之名所挑起的异国浪漫虚浮联想完全背道而驰；这些影像把现实中的‘灵光’汲干，好像把积水汲出半沉的船一样”[6]人在欣赏作品时的氛围以及主体客体之间的距离，由作品联想到的所有想法，这些都是灵韵在本雅明笔下的显现。在《论波德莱尔的几个母题》中本雅明提到了产生“灵韵”的心理机制：“如果我们把灵韵指定为非意愿回忆之中自然地围绕其感知对象的联想的话，那么它在一个实用对象里的类似的东西便是留下富于实践的手的痕迹的经验。”[7]这里的“非意愿回忆”指的是由某一个实物突然联想到另一件事并且越来越远，最后的结果可能是实物与联想到的事件完全不相关。这有点类似于意识流小说里的叙述方法，例如《追忆似水年华》中由一块蛋糕便引发了对于童年生活的回忆，这是一种潜藏在人们意识中的一种力量。在一张旧照片、手工艺品中，人们何以感受到“灵韵”的存在呢？究其本质，这是人本力量对象化的结果。

1935年在《机械复制时代的艺术品》这本书中，本雅明对此概念做了更为详细的论述，视野更加开阔。在本书的第四章，本雅明指出了灵韵与传统艺术(美的艺术)的密切关系，“一件艺术作品的独一无二性与它置身于传统的织体之中是分不开的。这个传统本身完全是活生生的，极易发生变化的”[8]。维纳斯雕像无论是希腊人的崇拜对象，还是成为中世纪邪恶的化身，都有一个共同的前提即建议在“灵韵”的基础之上。“传统的艺术语境上的一体性建立在表达崇拜的基础上”，所以当时的大众都能全身心地崇拜这些艺术品，把它们当做神性的显现与延伸。从这个角度来说，“灵韵”是一种拜物教，将艺术品与人的关系转化成了人与“人”的关系。拜物教特征导致“灵韵”的出现还需要凭借仪式才能更好地发挥作用以及维护其权威性和神秘性。在仪式的作用下，机械复制时代之前的时代的艺术品散发着“灵韵”之美，而这种审美的方式就是凝神观照、全神贯注，将人的情感转移到艺术品之上。在《论波德莱尔的几个母题》一文中，本雅明在讲述非意愿回忆出现的意象是灵韵后，他提出“灵韵”的实质是一种所谓的“感觉力”，“灵韵的经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。这个经验与非意愿记忆的材料是一致的”[9]。人在崇拜一个带有“灵韵”的艺术品时，其实正是在崇拜那种“人”本质力量的对象化。艺术品具有的光晕是由人创作出来的，也是人类本身散发出来的，只不过灵韵要借助具体的客观实在物呈现出来而已。由此可见，本雅明对“灵韵”也并没有给出一个稳定的、明晰而确切的界定。“aura”这一概念会随着时间的流逝不断发生变化，或者说显示出一种动态的非概念性。

2. “灵韵”消失的再审视

将观察视野移至现在，我们或许可以重新思考本雅明所说的“灵韵的消失”。“灵韵”本身的多面性决定了它的消逝不仅仅指复制技术对艺术“即时即地性”的摧毁以及审美主体感观方式的变化。它消失的背后有着更加复杂的内涵。机械复制技术让艺术作品批量生产成为可能，而这一事实使得传统艺术作品的独特性和权威性消退，主体与客体之间因“膜拜价值”而产生的距离也同样被消除。无论是在《摄影小史》还是《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明对机械复制技术的观点都不是一边倒的，实际上是矛盾而暧昧的：一方面，他认为“这部器械能在最短时间内创制出一副周边可见世界的图像，而且该图像是如此的活灵活现，如此的逼真，就像亲临实景一般”([8], P. 12)。机械复制出来的艺术作品相较于手工制作出的复制品，更加独立于原作，而且“对艺术品的这种改造可能不太会威胁艺术的组成部分”([8], P. 53)。另一方面，机械复制技术促使大众文化繁荣发展，艺术作品的“商品性质”增强，膜拜价值转向了展示价值。大众充分将“占有欲”释放，他们对艺术作品的占有变得比以往任何一个时代都简单。艺术作品的价值从“膜拜价值”到“展示价值”的转换带来的后果是蕴藏在艺术作品中的真正内涵即“灵韵”走向逐渐凋零。大众沉迷在瞬息万变的视觉观感中，这与前机械复制时代的静观形成了鲜明对比。

正如前文对“灵韵”各种不同含义的阐释一样，笔者认为有关“灵韵”的含义并非要局限于从宗教角度来阐释。换句话说，“灵韵”的产生不仅仅是由于宗教仪式对人产生限制从而产生的神秘力量。作为一种特殊的“时空在场”，“灵韵”的消失在机械复制及“后-机械复制”时代带来了不同的、更加复杂的而深刻的问题，昭示着对人与世界关系的思索，也正因为如此，“灵韵”的背后是尼采以降开启的“现代性”难题。“灵韵”的消失表面上看是技术的发展与艺术的发展二者步调不一致而导致的“裂缝”，而其背后本质是人和世界的割裂，人无法在科技理性中站稳脚跟，感性在理性面前节节败退。当然，我们有理由相信科技与艺术之间的不匹配是暂时的。

本雅明在《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》中指出，充满诗意与想象的来自于传统的经验正在不断走向消失。新的一种表现方式——“震惊”正在成为大众感受周遭社会的新方式。“震惊”是对机械复制时代高效率创造复制品的一种反应，大众由于无法做到同技术发展相同步的速率，从而导致了一种畸形的接受模式，人们无法真正与社会同化也可以说是无法做到和谐相处，最终的结果就是现代复制技术的高速度发展使得还未跟上节奏的前机械时代的人与世界断裂。社会被不断物化的同时，作为经验主体的人的情感、想象、意志等精神层面的内容也变得残缺不全。机械复制打断了“在场”，中断了生发于历史文化中的某些传统，在将“对象从其外壳撬出，对光韵进行肢解”([8], P. 3)的过程中，艺术展现出的是“暂时性和可重复性紧密交叉在一起”。我们似乎无法再像过去那样花费太多时间停留在昨日遐想之中，我们的专注力、反思能力、感性能力不断被弱化，变成了没有自主判断能力的被动接受者。马尔库塞在《单向度的人》中绝望地说：“个人无力控制生与死、个人安全和国家安全的各种决策的作出。发达工业文明的奴隶是受到抬举的奴隶，但他们毕竟还是奴隶。”[10]面对眼花缭乱的复制品，我们“点到即止”“走马观花”，如本雅明所说的被抽掉淡水的下沉的船。

从上述的论述来看，“灵韵”的消逝是对原有“空间存在”的破坏，同时这也意味着一种新的现代时间空间体系的建立。简言之，机械复制使得我们回望过去的时间变得稀少，更少地去思考“人之所以存在”这类命题，人生信仰走向衰微。基于此种发展态势，本雅明转而将传统艺术的“灵韵”视为一种带给当下处于异化状态的人们以救赎的可能，“灵韵”让作为此在的人类诗意地栖居于大地上。本雅明一方面寄希望于传统艺术，旨在让“灵韵”带人们“回家”。与此同时也尝试促使人们进行反思，对现代社会技术工业和工具理性宰制下的异化状态保持清醒的认识。

3. 数字信息时代发现新“灵韵”的可能途径

通过前文分析可知，“灵韵”消逝的深层症结在于技术理性异化下人的主体性丧失。技术本身是中性的工具，旨在延伸人的本质力量。然而，在资本逻辑主导下，技术与权力、话语结合，其“合理性”常掩盖统治与攫取的目的，催生“唯科学”的非理性倾向[11]。这导致审美主体凝神观照、与对象深度交融的能力退化，使“灵韵”赖以存在的感知基础瓦解。因此，“灵韵”危机本质上是主体性危机。

本雅明对机械复制技术持辩证态度，他一方面惋惜古典灵韵的消逝，另一方面也指出摄影能揭示“若隐若现地栖居于最微小物中”的世界，从而模糊了“技术与魔力间的界限”[11]。这揭示了技术与灵韵关系的历史可变性。在机械复制演进为数字虚拟的今天，核心问题并非灵韵是否终结，而是灵韵如何转型与重建。本文认为，灵韵并未消失，其形态正随技术媒介发生转换；重建的关键在于利用技术新可能，复苏人的主体性感知，实现技术逻辑与人文价值的辩证统一。

首先，数字时代的“新灵韵”可能体现为“交互性、沉浸性与生成性”的光晕。传统灵韵基于“距离”与“静观”。数字技术则塑造了强调“临场感”与“共同创造”的新范式。例如，在交互式数字艺术装置中，观众通过身体动作实时改变作品的视听形态，作品的“光晕”不再源于物质本真性，而生成于主体参与和系统响应耦合的独特情境。这种“交互灵韵”使观众从被动观赏者变为主动共谋者，重获了部分“作者性”，是对消费主义下被动主体性的一种反抗。

其次，数字媒介对传统文化的创造性转化，为灵韵重建提供了另一路径。此时，灵韵不再根植于宗教仪式，而是生成于历史叙事、情感共鸣与集体记忆的当代激活。如《国家宝藏》《如果国宝会说话》等节目，综合运用CG、戏剧演绎等手段，核心在于“赋灵”。当《千里江山图》的电子背景随历史情境由绚烂转为苍茫，当仰韶文化人头壶在动画中落下“眼泪”，技术便不仅展示了文物，更建构了一个激发历史想象与情感联结的意义场域。文物由此超越静态的“物”，成为可对话的“生命体”，散发出一种“叙事灵韵”。这种灵韵的感知，依赖于观众历史意识与共情能力的深度调动，是技术助力下主体性积极参与文化阐释的结果。

然而，必须警惕数字灵韵被资本与流量逻辑收编的风险。算法茧房、感官刺激式的沉浸体验、打卡消费的营销策略，都可能使“新灵韵”沦为另一种麻醉性的消费诱惑，进一步削弱主体的批判反思能力。因此，单纯的技术形式革新不足以保证主体性复苏。重建灵韵的根本路径在于：在利用技术拓展艺术边界的同时，为其注入深刻的人文反思，旨在培育一种“深度、缓慢、感性”的主体感知模式。这要求：倡导“具身性参与”：鼓励调动多感官、与现实产生思考性关联的数字艺术实践，对抗碎片化的注意力模式；深化“历史与伦理维度”：利用数字叙事能力揭示历史的复杂脉络与伦理困境，激发批判性思考，而非提供文化快餐；提升“媒介素养”：培养公众成为技术的反思者与批判者，能在数字洪流中保持自主的审美与文化判断。

综上所述，本雅明的“灵韵”理论在数字时代依然关键。我们应超越怀旧与盲目乐观，进行一场“技术的辩证启蒙”：既释放数字媒介创造新审美经验、活化传统的潜能，又始终以人的全面发展与精神自由为尺度，对其保持审慎反思。唯有通过这种技术与人文的创造性融合，才能在数字时代重建一种能够“回望”我们、呼唤完整感性、敦促存在思考的批判性灵韵——它既是审美经验的革新，更是守护人在技术时代的主体性、安顿精神家园的积极实践。

参考文献

- [1] Jäger, L. (1997) Aura. In: Weimar, K., Ed., *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Walter de Gruyter, 167.
- [2] Tiedemann, R. (1971) Aura. In: Ritter, J. Ed., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, 652.
- [3] 维吉尔. 埃涅阿斯纪[M]. 杨周翰,译. 南京:译林出版社, 1999: 143.

-
- [4] 瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品[M]. 杨俊杰, 译. 南京: 江苏凤凰文艺出版社, 2023: 36.
 - [5] 瓦尔特·本雅明. 摄影小史[M]. 许绮玲, 林志明, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2017: 26-28.
 - [6] 傅修延. 灵晕为什么消逝——物叙事角度的观察[J]. 广东外语外贸大学学报, 2025, 36(5): 1-14.
 - [7] 瓦尔特·本雅明. 资本主义时代的抒情诗人[M]. 张旭东, 魏文生, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019: 178-180.
 - [8] 瓦尔特·本雅明. 摄影小史 + 机械复制时代的艺术作品[M]. 王才勇, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2006: 57.
 - [9] 王永东, 孙凌云. 法魅与重构: 人工智能时代艺术作品的灵韵[J]. 艺术设计研究, 2025(4): 79-85+140.
 - [10] 赫伯特·马尔库塞. 单向度的人[M]. 刘继, 译. 上海: 上海译文出版社, 2023: 28.
 - [11] 谢倩. 再造“光晕”: 一种存在论的可能视角[J]. 黑龙江社会科学, 2022(4): 70-77.