

技术可复制时代的艺术作品（第二稿）¹

瓦尔特·本雅明 著

赵千帆 译

瓦尔特·本雅明（Walter Endix Schoenflies Benjamin, 1892-1940，其姓或译为“班雅明”）德国哲学家和文学理论家。出身于柏林-夏洛腾堡一个经营古董和艺术品商人家庭，父母都是同化了的犹太人。在中学时曾受维内肯（Gustav Wyneken）影响投身青年文化运动及其他学生运动，并接触格奥尔格圈子。1919年在伯尔尼大学哲学系以《德国浪漫派的艺术批评概念》（中译本参见王炳钧、杨劲译，北京师范大学出版，2014年）获哲学博士学位。后试图在法兰克福以《德意志悲苦剧的起源》（1925，中译本参见李双志、苏伟译，2013年）提请教授资格未果，期间认识了阿多诺等后来成为“法兰克福学派”中坚力量的左派社会理论家并与之展开不无分歧的合作。之后以自由作家和翻译家的身份活跃在巴黎、柏林等地，并一度受共产主义吸引去莫斯科访问。30年代曾与布莱希特深交，后又在巴黎与巴塔耶等“社会学学院”圈子交往。纳粹上台后他开始流亡生涯，最终在穿越法国西班牙边境时因受阻而自杀。除了上述两部相对完整的学术著作外，他在遭际不顺的写作生涯中在报刊等媒体上留下大量短论、杂文和批评文章（中译本参见《经验与贫乏》（王炳钧、杨劲译，天津：百花文艺出版社，1999年）），融汇了德国唯心主义哲学、马克思-列宁主义、犹太教神秘学说和浪漫派文艺理论等多种传统，以灵敏的观察、独特的视角、原创性的思想架构以及高超的修辞和概念锻造能力，对艺术、媒体、文学和政治等领域的诸多议题发表了后来被视为开拓性和预见性的见解。

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.[真即其所能，假即其所欲。]——德·杜拉夫人²

1

当马克思对资本主义生产方式进行分析的时候，这些生产方式还处在开始阶段。马克思在部署其研究时的方针就是，要让研究有预判的价值。他溯查资本主义生产的诸种基本关系并且把它们表达达到这样一个程度，使得从中会自行得出结论，人们将来对资本主义还能有什么指望。这个结论就是，人们能指望，资本主义不会对无产阶级进行日益尖锐的剥削，而且最终会生产出使它自身的消亡得以可能的诸种条件。

上层建筑的倾覆进程跟下层建筑的相比要缓慢得多，需要半个多世纪，生产条件的变化才会会在所有文化领域都发挥出效应。这会以怎样的形态发生，则要到今天才能够得到说明。对这些说明是有特定的预判性要求的。与这些要求相符合的做法，与其说是阐述夺权之后的无产阶级的艺术（无阶级社会的艺术就更谈不上）的论题，毋宁说是阐述艺术在当前生产条件下的发展趋势的论题。这个发展趋势的辩证法在上层建筑中跟在经济学里一样引人瞩目。因此，低估这样一些论题的斗争价值是错误的。这些论题将那些传世的概念，如创造性和天才、永恒价值和秘密等，扫到了一边——而这些概念的运用如果不受制约（目前来看很难制约）就会导致按照法西斯的理解方式去处理事实材料³。下面新引进艺术理论的这些概念就是在这个意义上与更加通行的那些概念区别开来的，

¹ 本文译自本雅明文集第七卷（Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, VII-1, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, FaM, 1989/1991.S.350-384.）。80年代才在法兰克福图书馆的霍克海默档案馆被发现，后编入英译《本雅明选集》（Walter Benjamin, *Selected Writings*, V.3(1935-1938), Tr. by Esmund Jephcott, Howard Eiland a.o., Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge/ Massachusetts/London, 2002, P.101-133），成为最常引用的版本。——译注

² 引文为法语，Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut。德·杜拉夫人为活跃于路易十八时期的贵妇，主持有名的沙龙，自己也写作。——译注

³ “事实材料”（Tatsachenmaterial）这种不太常见的表述是指可用于推定某种事实的佐证性材料，当与前述“预判价值”联系起来理解。事实不经特定概念的处理，就无法成为我们预判（并行动）的依据。——译注

即它们完全无法被用于法西斯主义的目的。相反它们可以用于表述艺术政治中的革命性要求。

2

艺术作品从根本上说总是可复制的了。人曾经做出的，总是能够由人去仿照着做。实施这样一种仿造（Nachbildung）的，也可以是为了练习技艺的学徒，为了扩散作品的师傅，还可以是逐利的第三者。与此相对，对艺术作品的技术复制则是某种新事物，它在历史上是时断时续地、间隔久远地阵发性地、但强度越来越大地被贯彻下来的。凭借木刻术，平面画（Graphik）第一次成为技术上可复制的；很久之后，文字也通过印刷变得可复制。印刷，也就是文字的技术复制，在文学上带来的那些难以估量的变化，已为人们所知。不过这些变化只是此处将从世界历史的尺度上加以考察的这个现象的一个、当然也是特别重要的一个特例。加入到木刻的行列中来的，在中世纪期间是铜版画和蚀刻画，在19世纪初期则是平版石印。¹

随着平版石印，复制技术达到了一个全新的阶段。跟凹刻在木料或蚀刻进铜片里不一样，在石版上涂抹的操作²要简洁得多，第一次使平面画有这样的可能性，它的成品不只是大量（跟之前一样）而且是以与日俱新的形态被投放到市场上。有了平版石印，平面画能够做到作为插图与日常相伴随。它开始跟上印刷的步调了。但就在这个开始阶段，在石印发明之后一两百年间，照相术已使它相形见绌。有了照相术，在图像复制工序中，手第一次卸下重负，不用承担最重要的艺术职责，这项职责从现在起只交给眼睛了。³因为眼之摄视快于手之描画，所以图像复制工序无可估量地加快了，竟然能够跟上言说的步调。平版石印中已虚拟性地潜藏着配图报纸了，摄影术之于有声电影亦然。声音的技术复制在上世纪末启动。在19世纪前后，技术复制达到了一个标准，这时它不但开始把传世艺术作品的总和当成自己的对象，使其效应遭受最深刻的改变，而且还在诸种艺术操作方式中占到了一个专属自己的位置。对于研究这个标准来说最有启发意义的，是看它在两个不同方面的彰显——艺术作品的复制和电影艺术——是怎样反过来作用于处在其传世形态中的艺术的。

3

即使完成度最高的复制也缺失一样东西：艺术作品的当下⁴——它在它所居位置上的一次性此在。而历史，艺术在其持存过程中听命于它的历史，就发生于这个一次性此在，而不在别处。这既包括在时间的流逝中作品物理结构的那些变化，也同样包括它所可能进入的变换不定的占有关系。前者的痕迹只有通过化学或物理分析来采集，这些分析在复制品上是无法实施的；后者则是某个传统的对象，要追溯这个传统就必须从原作所处位置出发。

原作的当下造就了原作之真切性的概念，在真切性的基础上进而乃有关于一个传统的表象⁵，把原作这个客体当作一种自身之物和同一性之物传递下来，一直传至今日之世。真切性的全部领地不受技术——当然不限于技术——层面的可复制性的侵犯。当真品与手工复制品相对而言时，后者照例会被标定为伪作，前者葆有它充分的权威，然而当它与技术复制相对而言时，情况就不是这样了。原因是双重的。首先，技术复制品显示出比手工复制品更大的相对于原作而言的独立性。它，比如，在相片中突显了原作的若干面向，只有可调节的、专断地选择其视点的镜头才能达到这些面向，人眼是达不到的，或者，它借助于像放大或慢镜头这样的特定操作，能够把自然光学机制下无法触及的图像固定下来。这是第一层。技术复制品此外还可以把原作的摹本带入原作自身无法企及的情境。尤其是它使原作去迎合受用者，不管以相片还是唱片的形态。主教座堂离开广场，在某个艺术爱好者的工作室里供人观瞻；之前在大厅或露天实地开展的合唱，可以在房间里供人聆听。

这种改变了的形势可能此外丝毫不触及艺术作品的持存——无论如何，它使艺术作品的当下贬值了。这一点绝对不是只适用于艺术作品，而且相应地也适用于，比如，影片中从观看者边上拉过的一片风景，但是，上述过

¹ “平版石印”（Lithgraphie），通译为“平版印刷”，基于水油互斥原理的工艺，由塞尼菲尔德（Alois Senefelder）在18世纪末发明，其组合套色极为方便，故使19世纪彩色印刷大兴；初用石版，后用材料不断更新，照相术出现后更与之结合而在为照相石版，但基本原理沿用至今，故该词也成为平版印刷的通称。——译注

² 本雅明此处当指从最初的平版石印（采用“绘石制版”，即直接在石上绘成反像）中发展出来的“落石制版”，将事先转写好的图像直接覆于石版上，故使彩印极为方便。——译注

³ 原先的“落石制版”还需要人工转写，并依原稿描形设色；若去掉人工程序，直接以感光材料上的影相制版则为照相石印。事实上摄影术发明本身即与平版石印相关。——译注

⁴ “当下”，原文为 Hier und Jetzt，直译为“此地和此时”。——译注

⁵ “表象”，原文为 Vorstellung，通译为“想象”。此处当在德国唯心主义哲学的视野下理解，表示有客观依据的主观设定，与下句的“客体”相呼应。——译注

程在艺术的对象这里触及了一个最敏感的核心，一个在自然对象那里不会如此脆弱的核心。这就是对象的真切性。某件物事（Sache）的真切性就是能从源初起依傍着它而流传下去的所有因素的总和，从它的物质层面的延续直到它历史层面的见证。后者以前者为基础，所以当前者在复制中已经抽身于人类观感之外，后者、亦即该物事的历史见证也陷入动摇。固然只是这一部分受到波及；但以这种方式陷于动摇的，就是该物事的权威，是它传统性的比重。

这些特性可以用气息概念来概括，并表述为：在艺术作品于技术上可复制的年代会枯萎的正是艺术作品的气息。这个过程是症候性的；其意义远远超出艺术领域之外。**且作个普遍化的表述，复制技术把被复制者从传统的畛域中调换出来。它使复制多倍复增，从而用被复制者的大众性出现代替了它们的一次性出现。复制技术允许复制品对受用者按其所处各个不同的情境加以迎合，从而使被复制者实时化了。**这两个进程导致了对在传统中流传者的剧烈震撼，一次动摇了传统——全人类当前的危机与革新的背面——的震撼。它们与我们时代的那些大众运动息息相关。它们最强有力的代理人是电影。如果不考虑电影毁灭性的、涤荡性（kathartische）的这一面，那么它的商业意义，即使——而且恰恰——是按其最积极的形态，也是无法设想的，这一面就是：对文化遗产的传统价值的清算。这个现象在那些最伟大的历史片上最明显。它把越来越广泛的阵地纳入进来。阿贝尔·甘斯（Abel Gance）1927年热情地呼吁道：“莎士比亚，伦勃朗，贝多芬会被拍成电影... 所有传奇，所有神话和传说，所有宗教的创教者，甚至所有宗教... 都等着在光影中复活，英雄们将蜂拥涌向渡口”¹，这时他是在无意中吁请进行一次全盘的清算。

4

人类集体的知觉方式，与他们全部的此在方式一起，在伟大的历史时空中发生了变迁。人类知觉之自行组织的方式——即知觉在其中成其功用的媒介——不仅有其自然的、也有其历史的条件。民族大迁徙时期也产生了晚期罗马工业和《维也纳创世纪》，这时不只是与古典不一样的另一种艺术，而且也是另一种知觉。维也纳学派的学者们如里格尔和维克霍夫顶住了古典传承的重压——那另一种艺术就湮没在这重压之下，他们是第一批有如下想法的学者：要从这种艺术中去考察推断出在它正当适用的时代的知觉组织过程。纵使他们的知识如此广博，他们仍然有其界限，即这些研究者满足于标识出晚期罗马时代的知觉中特有的形式标记。他们不曾尝试——或许也不能指望——去指明在知觉变迁中表达出来的社会翻覆。对现在而言，要达到一种相应的洞见的条件是更加有利的。如果可以把知觉媒介中的那些变迁——我们适逢其时——理解为气息的凋蔽，那人们就能够阐明凋蔽的诸种社会条件。

气息究竟是什么？空间与时间构成的一片奇异织体：某种遥远尽可能切近的一次性显现。在某个夏日午后，就着地平线上一道山梁或者在一丛枝叶下休憩，山或树把它的阴影投在休憩者身上，——这²意味着，他在呼吸着这片山、这丛枝叶的气息。借助于上面这段比喻，会容易看清当前气息之凋蔽的社会条件。这凋蔽的根源在于两种状况，它们都跟大众的日益发展和大众运动的日益增强有关。即：**大众狂热地亟盼与事物相“亲熟”，表现出同样狂热的是他们的那种倾向，倾向对每一种现有状况进行复制并通过对其复制品的受用而克服掉一切现有状况的一次性因素。**在日常之际，这就无可避免地催生出那种需要：需要从最近的近处在图像中——毋宁说是在摹像（Abbild）中——持有对象。复制品，正如带插图的报纸和周刊让它随时准备着的那样，跟图像有着截然的区别。一次性和绵延在图像中如此紧密地交织在一起，正如复制品中的易逝性和可重复性。将对象剥离其外壳的去皮过程，即气息的萎绝过程，乃是一种知觉的标志，这种知觉的‘感知世间同类者的感官’成长到这样的地步，以至于它借助复制就从一次性之物中获得了同类之物。在直观领域中表现出来的这种情形，在理论领域中则表现为统计学日益增长的重要性。以大众调校现实和以现实调校大众的校准过程，是一个无远弗届的进程，对思想来说是这样的，对直观来说也是这样。

¹ 阿贝尔·冈斯：《图像时代到来》（Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paris 1927, P.94-96）。——原注

【译按】阿贝尔·冈斯，法国作家与导演，他导演的默片巨制《拿破仑》于1927年上映。

² 有必要指明这里很重要但在汉语中无法体现的指代关系：“这”指的是“就着”（folgen）。——译注

艺术作品的独一性跟它在传统关联中的着落 (Eingebettetsein) 是同一回事。这个传统本身当然是一种活泼的东西, 一种尽可以超乎常规地变形的东西。一尊古曲的维纳斯像, 比如, 在希腊人那里就处于一种跟在中世纪教士那里不一样的传统境况, 希腊人将它制为膜拜对象, 教士们从中看到万恶的神偶。但是, 两者以相同的方式遭遇到的是它的独一性, 用另一个词说就是: 它的气息。艺术作品着落在传统关联中原初方式就表达在膜拜之中。最古老的艺术作品, 如我们所知, 产生于为某种仪式的服务, 首先是一种巫术仪式, 然后是宗教仪式。而具有决定性意义的是这一点: 艺术作品这种散发着气息的 此在方式从来不曾完全脱离于它的仪式功能。换言之: “真切” 艺术作品的根基总是在仪式中。这个根基尽可以经过这样或那样的中介, 即使是审美事业 (Schönheitsdienst) 的最世俗形式中, 也可以认为是世俗化的仪式。世俗审美事业成形于文艺复兴, 其效应三百年不衰, 三百年之后第一次遭遇到严重的动摇, 这时才让人见到上述的那个根基。也就是说, 随着第一种真正革命性的复制手段、摄影的兴起 (跟社会主义啼声初放同时), 艺术觉察到危机的迫近, 这场危机在延续了一两百年之后变得明确无误了, 艺术对之的反应是 l' art pour l' art [为艺术而艺术] 的学说, 这是一种艺术神学。从中乃进一步以 “纯” 艺术理念的形态出现了一种堪称为否定神学的东西, 它不只是不要一切社会功能, 而且也拒绝任何一种通过某种对象性母题而下的艺术定义。(诗歌中是马拉美第一个达到此种立场的。)

让以上这些关联得到应有的重视, 对于一项着眼于技术可复制时代的艺术作品的考察而言, 是必经之路。因为这些关联为在此有决定性作用的认识铺平了道路, 即: 艺术作品的技术可复制性在世界历史上第一次把艺术作品从它对仪式的寄生那里解放出来。复制出来的艺术作品在不断增长的程度成为对一种以可复制性为旨归的艺术作品¹的复制品²。比如从照相底片上可能有许多种洗印方式; 去问哪种是真切的洗印毫无意义。而就在艺术生产的真切性尺度失效之际, 艺术的社会总功能也发生了翻转。它不再立足于仪式, 转而立足于另一种实践之上: 即立足于政治。

6

或许可以把艺术史演绎为艺术作品本身中的两个极点的往来争斗, 并把此争斗经过的历史看作从艺术作品的一极向另一极的重心转换推移。这两极就是艺术作品的膜拜价值和展示价值³。艺术生产始于奉事巫术的造像物 (Gebilden)。这些造像物唯一重要的是它们现成存在 (vorhanden), 而不是它们被看见。石器时代人类摹画于穴壁上的驼鹿是魔法工具, 只是偶然才被展示给时人; 最最重要的是, 神灵们看见它。膜拜价值本身直接促使艺术作品处于庇藏之中; 特定的神像只有内殿的教士才能接近, 特定的圣母像几乎终年被罩住, 中世纪教堂的特

¹ 在电影作品这里, 跟比如文学或绘画作品不同的是, 产品的技术可复制性对于这些作品的大众传播是一个由外而至的条件。电影作品的技术可复制性是直接基于其生产技术的。这种技术不仅使以最直接的方式在大众范围上传播电影作品得以可能, 而且毋宁说简直就是在强制它这样做。技术强制作品传播, 因为生产一部影片是如此昂贵, 以至于单个人, 能够比如完成一幅绘画的单独个人, 再也无法完成一部影片了。1927 年时人们已经计算出, 一部较大型的影片要赢利就必须能覆盖九百万公众。随着有声电影的到来, 在这一点上却首先出现了一次回落; 观看它的公众受到语种边界的限制。而同时发生的是法西斯主义对国族利益的强调。跟记录这个回落——顺便说一下声画同步的吸引力又抑制了回落——相比, 更重要的是要估量出它跟法西斯主义的关联。两种现象同时发生的基础是经济危机。这种同步紊乱, 在大处看, 导致了用公开暴力来固化既存的所有制关系的企图, 并导致受危机威胁的电影资本加紧准备有声电影。有声电影的引入于是就来暂时性的缓解。而且确切地说, 这不是因为有声电影重新把大众带入电影院, 而因为有声电影把电气工业的新资本跟电影资本团结起来。这样, 从外部来看, 它是推动了国家利益, 从内部来看, 电影生产却比之前更加国际化了。——原注

² 此处的“复制”皆可照字面译为“再生产”。——译注

³ 这种两极状态在唯心主义美学中是得不到公正对待的, 唯心主义的美的概念包含着从根本上是作为一种未曾分离过的极化状态 (相应地就排除了已分离的状态排除在外)。但至少在黑格尔那里出现过一次, 按照他在唯心主义的局限中所能思及的清晰程度: “图像”, 《历史哲学讲演录》中说道, “是人们久已有之的: 虔诚很早就需要它用以祈思, 但是并不美”的图像, 这类图像甚至会干扰它。在美的图像中也存有着某种外现性的东西, 但就其为美而言, 其精神就令人思慕; 而在虔诚的祈思中, 对某个物关系却是本质性的, 因为它本身只是灵魂的一种无精神的低沉…美的艺术…起于教会本身, …虽然…艺术已经越出教会的原则了。”(黑格尔: 《文集》第九卷, 柏林, 1837 年, 414 页。) 同样, 《美学史讲演录》中也有一处表明, 黑格尔在这里已经觉察到一个问题: “我们”, 讲演录中说道, “已经超越了奉艺术作品为神圣而对其崇拜的阶段; 艺术作品所产生的影响是一种较偏于理智方面的, 艺术在我们心里所激发的感情需要一种更高的测验标准 [和从另一方面来的证实]。”(黑格尔, 上引第十卷, 柏林, 1835 年, 14 页。) ——原注

【译按: 以上两段引文, 第一段可参看黑格尔, 《历史哲学》, 王造时译, 上海书店出版社, 2001 年, 405 页, 王译与作者所引原文差别甚大, 此处按原文译出; 第二段见于黑格尔, 《美学》(第一卷), 朱光潜译, 商务印书馆, 1996 年, 13 页。此处据朱译补上作者略去的部分, 以方括号标出。】

定雕塑是平地上的观者看不到的。随着单个艺术操练从仪式的怀抱中解放出来，其产品用于展示的机会增多。一座可以四处运送的胸像，比起在神殿内部有其固定位置的神像，其可展示性更大。架上画比早于它的镶嵌画或湿壁画的可展示性大。如果说弥撒的可展示性一开始也许并不比一场交响音乐会的要小，那么，交响音乐会却是产生于人们相信它在可展示性上大于弥撒的时节。

由于对作品进行技术复制的各种方法，艺术作品的可展示性增长得如此急剧，以至于在它的两个极点之间的量变的滑动，竟近似于原始时代的情形，翻然变为它性质上的质变。也就是说，正如在原始时代，艺术作品绝对重心是落在它的膜拜价值上，所以首先成了巫术的工具，后来人们才在某种程度将之认作艺术作品，同样，今日艺术作品的绝对重心落在了它的展示价值上，所以成了有全新功能的造像物，从这些功能中脱颖而出的，就是那种为我们所意识到、而后来人们则可能认作某种附带功能的艺术性功能。可以肯定的是，当前电影提供了达到这种认识的最为可乘之机。可以进一步肯定的是，艺术这一次在电影中率先发动的功能转换在历史的辐射，可以跟艺术的原始时期进行对勘，不仅在方法上，在物质层面也可以对比观之。

原始时代的艺术在奉事巫术时保留着服务于实践的特定记录。更确切地说，多半是作为对巫术程序的操作（雕刻一个先祖形像本身就是一次巫术施展），正如也是作为对这些程序的指导（先祖形像示范了某种仪式姿态），正如最终也是作为巫术观想的对象（对先祖形像的观看加强了观看着的人的法力）。人类和他们所处的环境供献出此类记录的对象，按照一个其技术只存在于与仪式的融合中的社会的要求，这些对象被描摹下来。那种技术用机械性技术的标准看来当然是落后的。但对于辩证的考察者来说这并非重要之处。对他来说，关键是那种技术和我们的技术之间的日趋发展的区别，这区别就在于，第一技术是尽可能多地、而第二技术则尽可能少地把人投入进去。第一技术在技术上达到的巅峰在某种程度上就是人性，而第二技术则指向无需人力的遥控飞行器。一劳永逸适用于第一技术（这里处理的是无可挽回的错误或者成为永恒代表的牺牲）。百折不挠则适用于第二技术（它涉及实验和对实验设置¹的不倦变换。）要寻找第二技术的起源，要看人类在什么地方第一次以无意识的狡计着手与自然拉开距离。换句话说，这个起源在游戏里。

严肃和游戏、严格和不受拘束在每件艺术作品中都是相互交织地出现的，即使比例变动很大。这就已经说明，第二技术的艺术同第一技术的艺术一样，都是维系在一起的。然而这里要说明的是，“统治自然”可以用来指第二技术的目标，但伴随着极大的争议；从第一技术的立场上看，它才是目标。第一技术是真正着眼于对自然的统治的；第二技术则更多着眼于自然和人类之间的共同游戏。今日艺术由社会所决定的功能就是对这种共同游戏的操习（Einübung）。对电影来说尤其如此。电影的功作是让人类在诸种统觉和反应中进行操练，这些统觉和反应是跟某种机械装置打交道的条件，而这种机械装置在人类生活中扮演的角色几乎每天都在加强。与这套机械装置的交道同时也在教导人类，在它建功立业时发生的那种奴役，只有当人类的大势（Verfassung）适应了新的生产力的时候，才会为通过它而获得的解放开辟场域，而那些新的生产力是第二技术在开启的。²

7

在摄影中，展示价开始全面压倒了膜拜价值。不过后者也并非全无抵抗地消退。它撤入了最后一道防线，这就是人脸。肖像成为早期摄影的中心决非偶然。对远方或已故爱人的回忆所引发的膜拜是图像的膜拜价值最后的庇护。在对人类面容的倏然表达中，气息从早期摄影中最后一次招摇。正是这一点造就了那些早期摄影惆怅而无

¹ 实验设置（Versuchsanordnung），自然科学术语，它要表明如何考察经验性结论，并确定对数据和样本的使用方式。德语中尤其用于把人或生命体作为对象的实验。——译注

² 革命的目标就是使这个适应过程加束。革命是集体的神经支配[Innervation des Kollektivs]；更确切地说，是那个新的历史上第一次出现的集体的神经支配尝试，这个集体的器官就在第二技术中。第二技术是一个系统，在这个系统中，对诸种社会基本力量的掌控是与诸种自然力量进行游戏的前提。正如一个孩童在学习抓握的时候，会把手伸向月亮，直如伸向一个球，同样，人类在其神经内支配尝试中，除了可把握的目标之外，也会注意到那一类目前来看是乌托邦的目标。第二技术其实并不只是在多次革命中对社会提出要求。这个第二技术根本上谋求的是把人类日益从劳动阵线中解放出来，正因为如此，在另一个方面，个体看到，他的游戏空间第一次难以忽视地扩展了。在这个游戏空间中，他还茫然无所知。但是他在这个空间提出了他的要求。因为集体越是习得了第二技术，那么从属于集体的个体们就会越发感觉到，迄今为止，由于第一技术的束缚，在他们这里，你们的集体已经变得多么的微不足道。换言之，个体是通过第一技术的清偿而解放了的单个人，他标举着他的期许。被第一技术埋没的个体生命问题——爱与死——重新逼迫人们去解决它，但第二技术并没有这么快就确保它最初的革命性成就。傅利叶（Fourier）的作品是对这个要求的第一次历史性纪录。——原注

与伦比的美。但是如果人们从摄影中抽身退出，那么展示价值就第一次在与膜拜价值的对峙占据优势了。阿杰¹的无比重要的意义就在于，为这个抽身退出的过程提供出了场所，他把 19、20 世纪之交巴黎街道的空无一人的场面拍摄保留了下来。人们说他把这些街道像犯罪现场那样存录下来，这样说对极了。犯罪现场也是空而无人。随后将它存录下来是要用为证据。在阿杰这里，摄影的存录开始成为历史进程中的证物。这就造成了它潜藏的政治意蕴。这些存录已然在要求一种特定意义上的接受。那种自在漂荡的观想，已经不再适合于它们了。它们使观者不安；他感觉到：他必须寻找一种特定的道路以通向它们。与此同时，带插图的报纸也向他竖起了指路牌。指对了或是指错了——总是在指。在配图报纸中，配文第一次成为必需。很清楚，配文具有跟绘画的标题完全不同的特征。观者通过配文从带插图报纸的图像中接受到的指令，很快会在电影中以更精确和更具命令性的方式发布出来，在电影里，对每张单幅图像的领会像是被所有此前图像之序列预先规制好了的。

8

希腊人只认识两种对艺术作品进行技术复制的操作方式：浇铸和印铸。他们能够大规模产生的艺术作品公限于青铜器、陶器和钱币。其余所有都是一次性的、技术上不可复制的。因而它们必须为了永恒而受造。**希腊人是由他们技术达到的层次引领着在艺术中生产出永恒价值的。**他们在艺术上的突出方位当归功于这种状况，凭着这个方位，后来人能够确定他们自己的立场。毫无疑问，我们的方位是处在与希腊人对立的一极的。以前从来没有像今日这样，艺术作品在技术上的可复制性，达到如此之高的程度和如此之广的范围。在电影这里我们有了一种形式，其艺术特征第一次是彻底由其可复制性确定的。把这个形式孤立地与希腊艺术相对而观是无益的。不过倒是恰恰在一点上这样做是很启发的。随着电影的出现，对艺术作品来说有一个品质是变得具有—锤定音的作用，而这个品质会是希腊人最不要艺术作品有的，或者有也会被他们视为最无关紧要的。这就是艺术作品的可优化性。完成了的影片不亚于—挥而就的创造；它从许多图像和图像序列²中剪辑出来的，在它们之间剪辑师是有选择的——顺便说一下，从摄录序列的一开始到最后的大功告成，图像是可以随意优化的。要制作 3000 米长的《巴黎—妇人》³，卓别林得拍 12 万 5000 米长的片子。也就是说，电影是最有优化能力的艺术作品。而它的这种可优化性跟它对永恒价值的彻底放弃联系在一起的。这可以从交叉对比中见出：对希腊人来说，他们的艺术是指向对永恒价值的生产的，在诸种艺术的顶峰是最无可优化的艺术，也就是雕塑，其创制不折不扣地从一块中完成的。在可剪辑艺术作品的年代，雕塑的衰落是无可避免的。

12

在机械装置（Apparatur）对人类的代现⁴中，人类的自身异化经验了一次最高程度的生产价值增值。这个价值增值可以这样来衡量：皮兰德娄描绘的表演者在机械装置前的异变（Befremden）在最初就跟人在他镜象前的异变，浪漫派喜欢在这个现象上低徊不去。但现在，这一镜中图像是可以跟人相分离的，变得可以传送了。传送到哪里去呢？到大众跟前⁵。对这一点的意识自然一刻也没有离开过电影表演者。他知道，当他站在机械装置前的时候，他在最终关头将与大众相关。就是这个大众，将会监督他。而且恰恰这个大众是不可见的，还未现成存在，此时他却完成了他们将要查验的艺术成就。这一查验的权威因为那种不可见性而提高了。当然不应该忘记，

¹ 阿杰即欧仁·阿杰，（Eugène Atget，或译作尤金·阿特杰），法国 19 世纪末、20 世纪初的摄影开拓者。——译注

² “图像和图像序列”（Bilder und Bilderfolgen）通译为“画面和连续画面”，此处意在跟随作者的用意，强调摄影和电影之为图像复制的共同之处。——译注

³ 作者此处采用的法语名字 Opinion publique[舆论]。——译注

⁴ “代现”（Repräsentation）在德语中的最通行涵义就是“（演示性的）代表”，尤其是用在政治中表示多种力量或组成在某个个人或群体身上的合体呈现。这种“代表”功能跟英语中的 representation 不完全一样，在政治上多指并无实权、礼仪性（也就是演示性）的代言角色（representative），在这个意义上它跟 darstellen[表现、表演]很相近。后者在英语中亦多译为 representation。在本雅明这里，星丛就是“现象的代现”。——译注

⁵ 这里可以断定的展示方式经由复制技术而起的变化在政治上也能注意到的。民主的危机可以理解为人展示条件的危机。诸种民主制把政治家直接展示在个人身上，而且是展示在代表（Repräsentanten）议会是他的公众。摄录机械装制的创新使得谈话者可以在谈话在被多得人听取，之后很快会被多得人看到，于是在这种摄录机械装制前的政治人便来到了前景。议会跟剧院一起荒芜了。广播和电影改变的不光是职业表演者和功能，而且还完全一样地改变了那些——正如政治人所做的那样——在它们面前自己表演自己的人的功能。这个改变的方向在电影表演者和政治家那里是相同的，尽管他们的特殊任务仍然不同。它致力于展示在特定社会条件下更加可测试、并更加可承担的成就，正如它在特定自我条件下对自然提出的要求。其结果是一种新的遴选，一种在机械装置面前进行的遴选，冠军、明星和独裁者将从中胜出。——原注

对这一查验在政治上的充分利用尚需待以时日，直到电影将来从资本主义剥削的镣铐下解脱出来。因为凭借电影资本，这一查验带来的革命时机 就会被转化成反革命的时机。被电影资本所支持的结构不仅仅保存了人格上的魅力，这种魅力很久以来就包藏在人格的商品特征散发的行将腐化的气味中，而且，与它形成互补的公众膜拜同时也恶化了大众的腐败局势，法西斯主义即谋求以此来取代大众的阶级意识。¹

13

跟电影技术、一如跟运动技术关联在一起的是，每个人作为半专业人士都从旁参与了它们所展示的那些成就。只要听过一群倚在他们的自行车上的报童讨论一场自行车赛的结果，就能察觉到这种关联的痕迹。对电影来说，新闻周报²非常清楚地表明，每个单个人都有能被拍成电影的时候。不过这种可能性未成付诸行动。**今日人类中的每一个都有权被拍成电影。**要明瞭这个权利主张，最好是来看一下今日之书写（Schrifttum）所处的历史性情境。

有几世纪之久，书写中事情的状况都是这样的：数量很小的写作者跟数量多出成千上万倍的读者相对而处。在上个世纪末这一点发生了一个转变。报刊在增长蔓延中不断把政治、宗教、科学、职业和地方等方面的新的代言机构提供给读者，于是读者中有越来越大的一部分——最初是在特定情况下——成长加入到写作者中去了。开始时是日报为他们开了“读者信箱”，到今天就是几乎没有哪个处在在 workflows 中的欧洲人，不能在哪个地方找到机会公开发表一篇工作总结、进行一次投诉、进行一次报道等诸如此类的。作者和公众之间的区分行将随之而失去其根本特征。它成了一种功能性的、按照不同情况此一时彼一时的区分。阅读者随时准备着成为一个写作者。作为他在某个分化到极致的劳动流程中或好或坏都必须成为的行家——哪怕是一个无足轻重的行当的行家——，他赢得了通向作家身份的路径。劳动本身有了发言权。劳动在言辞中的表现构成了要施行劳动就必须具有的能的一部分。文学权限不再植根于专业化的、而是植根于多技术能性的施行，共同财产亦然。

所有这一切都可以直接套用在电影上，在这里，在写作中需几个世纪乃成的推移过程，在一个世纪里就完成了。在电影——首先是俄国人的——实践中，这一推移在有些地方已然实现。俄国电影中冒出来的表演者中有一部分并不是我们意义上的表演者，而就是人们，那些**自行**——而且首先是在他们的劳动流程中——表现的人们。在西欧，对电影的资本主义剥削则禁止对这个合法的权利主张——今日之人类有权要求被复制——加以考虑。话

¹ 无产阶级的阶级意识是最透亮的阶级意识，它起了变化，顺便说一下，为无产阶级大众的结构奠定了基础。有阶级意识的无产阶级只是从外部看、在他们压迫者的想象里是形成一个紧实的大众的。在无产阶级发起他们的解放斗争的瞬间，他们那个貌似紧实的大众其实是松弛的。大众不再处于纯然反动的统治之下*；他们转而采以行动。无产阶级大众的这种松弛是团结的功劳。在无产阶级的阶级斗争的团结中，横亘在个体和大众之间那个死板的、非辩证的对立被废除了；对于同志来说，这个对立是不存在的。因此，即使大众对于革命领袖如此有决定作用，领袖的最大成就也并不在于把大众引领到自己这边来，而是反复让自己重新被吸收到大众中去，反复成为为了大众的千百万中的一员。——阶级斗争松弛了无产者组成的紧实的大众；但正是这同一个阶级斗争对小资产阶级却是在挤压。像勒庞以及其他将大众当作其“大众心理学”对象的人士所认定的那样，那个被认为无法渗透的紧实的大众，是小资产阶级**的大众。小资产阶级不是阶级；它实际上只是大众，而且是一个压力越大就变得越紧实的大众，这个压力是它在那对敌对阶级即资产阶级和无产阶级所遭受到的。在这一**大众**中具有规定性的实际上是情感动因，大众心理学说的就是这个。但恰恰因此，这一紧实的大众才构成了听命于一集体理性（Ratio）的无产阶级干部的对立面。在这一大众中具有规定性的其实是反动性的动因，大众心理学说的就是这个，但恰恰因此，这一紧实的大众以其未经中介的反动而构成了有其行动的无产阶级干部的对立面，干部是经过某任务——可以是最暂时性的任务——的中介的。所以，紧实大众向外发作时是遍布着一种惊慌的迹象——可以表达为对战争的兴奋、对犹太人的憎恨或自保冲动。——如果把紧实的、亦即小资产阶级的大众跟有阶级意识的、亦即无产阶级的大众之间的区别弄清楚了，那么这个区别在操作层面的意义也就清楚了。直观地说来，对这一区分的理由的最好说明，是那种决非罕见的案例，在这些案例中，最初只是一个紧实大众所作的越轨，随着某种革命局面的出现，也许在推进后瞬息之间就变成了革命行动。这样一些真正历史性的过程的特殊之处在于，一个紧实大众所做出的反动在大众本身这里召唤起了一次动荡，使之松弛而得以将其自身体察为有阶级意识的干部的一次联合。这样一种有着最紧迫时限的具体过程中所发生的不是别的什么，就是共产主义战略家们所说的“对小资产阶级的争取”。在对这一过程的阐明中，这些战略家们本身在其他意义上也值得关注。因为无疑有一种双重涵义的大众概念，就像它在德国革命报刊中曾经通行的那样，不冷不热地提示着大众的氛围，这种大众概念促成了那个对德国无产阶级来说已成为噩运的错觉。相反，法西斯主义则极其出色地对这个法则——不管他有没有看穿了它——因势利导。它知道：它发动起来的那个大众越是紧实，就有越多的机会让小资产阶级的反动受到他们反革命本能的规定。而在无产阶级这边准备的则是一个社会，在这个社会里，大众之组成成形（Formierung）的主观和客观条件都不再现成存在了。——原注

【译按】*“纯然反动的统治”（Herrschaft bloßer Reaktion）并非指统治本身是错的或凶恶的，而是指统治迫使被统治者无法自主行动而只能被动以“反应”（Reaktion，即反应性地行动）。下文“反动性的动因”亦当由此来理解。 **“小资产阶级”（Kleinbürgertum）通译为“小市民”或“小资产者”，唯该词在汉语和正统马克思主义中已成通译，故循之，其字面本无“阶级”（Klasse）之义。

² “新闻周报”（Wochenschau）指当时会在电影院中播放的对一周大事的录像报道。——译注

说回来，不允许作此考虑也因为把大众中很大一部分排除在生产之外的失业状况，这些人本来首先在生产的过程中享有被复制¹的权利的。基于这些状况，电影工业的全部利益就在于通过错觉性表象和双重涵义的投机来撩拨大众加入起来。为此目的，电影工业开动了一套暴力的发行机制：它使明星的职业生涯和婚恋生活为己所用，它发起投票，召集选美。所有这一切，都是在把大众对电影原初且合理的兴趣——一种认识自身并从而认识阶级的兴趣——带向腐败之路使之扭曲。因此，对法西斯主义普遍适用的，对于电影资本则是特别适用，即：一种无可避免的对新的社会局势的需求，由于少数占有者的利益而受到了剥削。因而对电影资本的没收(Enteignung)已经是无产阶级的一项紧迫要求。

14

一部影片——尤其是有声影片——的摄制给出了一幅以前完全不可思议的景象。它表现了一个再也无法被归整到某个唯一立足点上去的过程，一个或许会把不属于这个游戏过程本身的摄录设备、照明装置和协助班组等诸如此类者排除在观看者视域之外（除非观看者的瞳孔跟摄录设备完全同步调适）的立足点。这一状况——比其他方面都更加有力地——使得某个场景在制片场中和在舞台上尚或存在的相似之处变得徒具其表，无关痛痒。剧场从原理上是懂得那些让事件不会被马上当作错觉而看穿的要领的。在面对电影中摄制的场景时这些方面则是不存在的。电影的错觉本性是一种第二级的本性；它是一种剪裁的结果。这就是说：**在制片场中，机械装置是深深侵入到现实中去的，这时的情形是，机械装置有个纯粹的、不受异质体块（Fremdkörper）沾染的层面，是一个特殊程序——通过自行调适的摄像装置进行摄制，再将与跟其他同类摄制成品进行蒙太奇剪辑——的结果。**在这里，实在界的不受机械装置沾染的层面成了它最人工性的层面，而直接现实的景象则成了技术土地上长出的蓝花²。这个在剧场衬托下很显著的事态，跟绘画的情形相对而观的话，能够给人以更多启发。这里我们要提个问题：手术师³跟画家相比则情况如何？要回答这一问题的回答，可以以外科通行的那种手术师的概念为基础，进行一次辅助性构思。外科医生表示了一个级差的一级，而巫师处在另一极。把手放到患者身上来治病的巫师的态度，跟外科大夫的不同，后者要着手介入患者内部。巫师是在保持好自己跟所治疗者的自然距离；更确切地说：对此距离，他仅略微——借助他放上去的手——缩小，而颇多——依恃他的威信——扩大。外科医生则反其道而行：他跟所治疗者的距离是大大缩小——他侵入其内部——，再稍稍扩大，这时他的手在器官间动作时会小心提防。一言以蔽之：跟巫师（尚处在实习医师阶段）不同，外科医生在某个瞬间会决定性地抛弃以对等亲密的态度面对他的患者的做法；他在手术操作时毋宁说是在侵入他。——巫师之于外科医生正如画家之于摄影师。画家在他的工作中在一段与既定对象的自然距离之外观察，摄影师则相反，他深深侵入既定状态的组织肌理（Gewebe）之中。两者从中获取的图像有天壤之别。画家获取的是一种总体性的图像，摄影家则是一种碎散成小块的图像，它的诸个部分是根据一个新的法则拼合起来的。**所以对今日之人类来说，电影对实在之表现之所以是意义之丰富无可比拟的表现，就是因为，它用机械装制最为强烈地穿透在现实之中，却恰恰在这个基础上允许现实崭露出不受机械装置浸染的那个层面，人类是有理由向艺术作品要求这个层面的。**

15

艺术作品的技术可复制性改变了大众跟艺术的关系。从那种最退缩的、比如面对一件毕加索的画的态度，翻然变为最进取的、比如面对一场卓别林的电影的态度。⁴在这里，进取态势的标志是，这时观看和体验的乐趣跟专家评判的姿态直接且内在地融合在一起。这种融合是一个重要的社会性指标。也就是说，一门艺术的社会意义越是减小，公众中间的批评性的和享受性的姿态——正如在绘画方面清楚地表明的——就越发彼此分裂。传承有自的东西是被无批评地享受着的，真正新的东西，人们则带着反感批评它。在电影院中则不然。而且这里有着决定性的状况：没有其他地方比在电影院里会更显示出，单个人的反应——其总和就是公众的大众性反应——从一

¹ 此处“被复制”（Reproduziertwerden）字面上即“被再生产”，故云首先是在“生产”中享有此权利。——译注

² “蓝花”（die blaue Blume），源于诺瓦利斯的德国浪漫派意象，某种神秘的欲望对象。——译注

³ “手术师”（Opérateur）此处指动手术的医师，同时它也可以指放映员、照相师等。——译注

⁴ 此处的“最退缩的”（rückständigsten）与“最进取的”（fortschrittlichste）在正统马克思主义（比如作者希望能读到本文的当时苏联学界）那里亦可解为“最落后的”和“最先进的”。——译注

开始就是以其反应应当即面临的大众化为条件的。这些反应将自己公诸于众，以此而对自己加以查验。跟绘画的比较仍然大有裨益。画作一直享有超出众众的权利，由一个或少数几个人来观赏。由一个大规模公众同时进行的画作观赏，像 19 世纪出现的那样，是绘画危机的早期症候，这个危机决不是单单源自摄影，倒是与之相对无关地由于艺术作品拥有应让大众分享的权利才发作的。

情况恰恰是这样的：绘画没有能力为一次同时集体观看提供对象，这对建筑是一向合适的，对于史诗曾经是合适，今日则正合适于电影。虽然不应从这一状况出发一下就对绘画的社会角色下断言，但是当绘画因为特殊形势而在某种程度上是违反它本性直接跟大众打照面，这一状况确实在这个时候作为一个严重的负面因素而一举起到决定性作用。在中世纪的教会和修道院中，在直至 18 世纪末的君主宫廷中，对画作的集体接受并不是同时性的，而是划分成多个阶段并经由等级制的中介的。而当情况变得不一样的时候，特殊的冲突就在这里表露出来了，绘画就因为图像的技术可复制性而被困在这个冲突中。但是即令人们采取措施把它送进美术馆和沙龙中去而阵于大众跟前，也没有办法让这些大众在这类接受中自己组织自己，自己查验自己。所以恰恰是同样一群公众，必定对一部怪诞电影的反应是积极进取的，而对超现实主义却是退缩回避的。

18

大众是个 matrix[矩阵]，当前所有已成习惯的面对艺术作品时的行事方式都重生般地从涌现出来。量翻然变为质：参与者所组成的多出很多的大众导致了一种其方式已然改变的参与。这另一种方式的参与一开始出现时名声很差，不应该让这一点来误导观察者。人们会向他诉苦说，大众在艺术作品中寻求的是散漫（Zerstreuung），而艺术爱好者在接近作品时倒是专注（Sammlung）的。他们说，对于大众艺术作品是休闲的兴会，而对艺术爱好者而言则是致思的对象。——这也就是说，从近处看。散漫与专注是处在对立之中，可以这样来表述：专注于艺术作品者入神于其中；他进入到这一作品中去了，就像关于一位注视着自己圆满完成的画的中国画家的传说说的的那样¹。相反，散漫的大众，在他们那方面，是让艺术作品浸入自身；他们趁着他们翻起的浪头它周围嬉戏，他们用他们汇成的洪流拥报它。这在建筑物上是最清楚不过的。建筑一向在提供典范，表明一种艺术作品是怎样在散漫中通过集体而成功地被接受下来。它的接受法则是最富有教育意义的。

从人类的原初历史以来，建筑物就陪伴着人类。许多艺术形式产生又消失。悲剧产生于希腊人，随之消亡，又在多个世纪之后重焕生机。史诗的起源是在众民族的青春期，在欧洲随着文艺复兴的开端而消失。镶板绘画（Tafelmalerei）是中世纪的一个创造，没有什么能保证它会不间断地赓续。但人类住宿的需求是恒久的。建造艺术从未荒疏。它的历史比其他任何一种艺术都长，对于任何把大众与艺术作品的关系解释清楚的尝试来说，回顾建筑的效用都是有意义的。建筑物是以双重的方式被接受的：通过使用也通过知觉。或者更好的说法是：既是触觉的也是视觉的。对于此类接受，如果按照那种专注地投入的接受方式——比如像游人在著名建筑物面前常会的那样——来想，就会无从理解。在触觉这方面，肯定没有跟视觉方面的观想所指的东西相对应的对照物。触觉接受之达成并非既通过注意力的也通过习惯性的途径。与建筑相照面时，习惯性甚至在很大程度上规定了视觉接受。后者从一开始也远不是在密切注意（Aufmerken）而是在附带留意（Bemerken）中发生的。这样一种在建筑上成形的接受方式，在特定条件下却有着典范的价值。因为：**在历史性的转折时期，交给人类的知觉机制上的任务，仅仅通过视觉途径、亦即通过观想的道路是根本无法完成的。这些任务会在触觉接受的接引下渐次就克。**

散漫者也可能成习惯。不仅如此：在散漫中也能胜任特定的任务，这首先表明，任务的解决对某人来说已成为习惯。通过散漫，正如艺术不得不奉上的那样的，就可以暗中查验，在何种程度上统觉的新任务已经是可解决的了。因为话说回来对于单个人都会受到诱惑推托这样的任务，所以，艺术就在它能动员起大众的时候出手承担其中最困难和最重要的任务。当前它在电影里做的就是这个。**散漫在艺术的所有领域都越来越昭然可见，也是统觉的深切变化的征兆，要练习在散漫中接受，真正的训练工具就在电影这里。**电影在其震惊效应中呼应配合着这种接受形式。所以也正是从这里电影证明自己就是希腊人曾称为美学²的那种知觉学说在现时最重要的对象。

¹ 此处指的应该是贝拉·巴拉兹（Béla Balázs）在《电影的精神》（*Der Geist des Films*, 1930）中引述的一则传说，一位中国画家被自己所画的山水吸引而进入其间。——译注

² “美学”（*Ästhetik*）希腊时代并无此名，这里是追指该词在希腊语中词源（*αἰσθησις*）的含义：感性知觉。——译注

今日之人类日益地无产阶级化和大众日益地组建成形 (Formierung), 是同一个事件的两个方面。法西斯主义试图把新产生的无产阶级化了的大众组织起来, 而不去触碰他们迫切要清除的所有制关系。他们看到自己的运气就在于, 要让大众得到表达 (而绝对不伸张其权利)。¹大众享有一种改变所有制关系的**权利**; 法西斯主义则寻求在对所有制关系的保存中赋予他们某种**表达**。法西斯主义顺利成章地走一种对政治生活的审美化。颓废已随着邓南遮而在政治上登场, 随着马里内蒂的是未来主义, 随着希特勒的是施瓦宾格传统。²

政治审美化的所有努力在一个点上臻于顶峰。这个点就是战争。战争, 唯有战争, 才使人们可能在维护既所有制关系的情况下为最大限度的大众运动给出目标。这是从政治这边对事况的表述。从技术这边的表述则是这样的: 只有战争才使得人们得以可能在维护所有制关系的情况下把当下所有技术手段进行总动员。不言自明的是, 法西斯主义对战争的神格化 (Apotheose) 是不会动用**这样的**论证的。虽然如此, 对此略作一瞥还是很有教育意义的。在马里内蒂对埃塞俄比亚殖民战争所作的宣言中是这样说的: “27 年以来我们未来主义者都在挺身反对那种把战争视为反审美的看法... 与此相称地, 我们坚持: ... 战争是美的, 因为它借助毒气面罩、骇人的扩音器、火焰喷射器和轻型坦克建立了人类对桎梏中的机器的统治。战争是美的, 因为它让梦想中的人类躯体的金属化初次成真。战争是美的, 因为它在机关枪的火兰花边上铺开了一片血草地。战争是美的, 因为它把枪击、炮轰、火力间歇、硝烟香味和腐烂的臭味合成了一部交响曲。战争是美的, 因为它创造了新的建筑, 就像重型坦克、几何状的飞行编队、燃烧着的村庄上旋起的烟云等等以及许多其他的营造... 未来主义的诗人们和艺术家们, 记住战争美学的这些原理, 让你们接受它们的启示... 向着一种新诗学和一种新造型的奋斗!”³

这一宣言有优点是清晰。它的提问方式值得辩证法家采纳。对辩证法家今日战争的美学表现为如下情形: 当生产力的自然价值增值受到所有制秩序掣肘的时候, 技术代用品、速度和力量来源等的增长就会逼向一种不自然的价值增值。它在战争中找到了它, 战争用它的毁灭坐实了这样一种论证: 社会还没有成熟到足以把技术做成它的器官的程度, 技术还没有充分成形到足以运作社会的基本力量的程度。帝国主义战争在其最残忍的方面是被暴力生产手段和价值增值之间的不匹配所规定的, 这些手段在生产过程中无法达到价值增值了 (换句话说, 受到失业率和替代手段的缺失的规定)。帝国主义战争是技术的起义, 技术对 “人类物质” (Menschenmaterial) 予取予求, 而所求取的, 是社会抽掉了它的自然物质之后的东西。它用人力来取代电力, 以军队的形态投入消耗。它用火炮交射来取代空中交通, 它在毒气战中发现了一种消灭气息的新手段。

法西斯主义说, “Fiat ars, pereat mundus” [让艺术得创造, 虽然生命会消失], 并期待以艺术的方式抚慰那被技术改变了的对战争的感知, 就像马里内蒂所信奉的那样。很明显, 这是 l' art pour l' art [为艺术而艺术] 的圆满完成。人类, 一度在荷马那里是奥林匹斯诸神的一种观看对象的人类, 现在自己成了自己的观看对象。他们的自我异化达到了那样一个程度, 使他们可以把他们自己的灭绝体验为第一流的审美享受。**所以, 法西斯主义推动的政治审美化是问题所在。共产主义用艺术的政治化来回答他们。**

¹ 这里, 尤其是考虑到其宣传意义几乎怎么高估都不为过的新闻周报, 有一个重要的技术状况。**大众性复制跟大众进行的复制是特别相呼应配合的。**大规模的节日游行、示威集会、大众运动赛事和战争今日统统都被置于摄录装置跟前, 大众从中面对面地自己看见自己。这一过程的涵盖范围毋庸多言, 它跟复制技术亦即摄录技术的发展有着最紧密的关联。大众运动对自身的表现在机械装制中比在目光中要普遍更加清晰。成千上万的干部们能够从鸟瞰的视角被尽纳眼底。如果说人眼跟机器是可以一样好地采用这一视角, 那么在眼睛所受的图像上, 确实不可能施以摄录所及的放大。这就是说, 大众运动及其顶点战争, 体现了一种跟机械装置特别相呼应配合的人类行事的形式。——原注

² “施瓦宾格传统”, 施瓦宾格 (Schwabing) 是慕尼黑的一个区, 在 19 世纪末到 20 世纪早期以聚居大批来自德国及至全欧的游学文人、艺术家和流亡政客的波希米亚式社区闻名, 是德国现代主义的中心之一。列宁曾在这里组织编辑《火星报》。希特勒早年亦在此尝试成为专业画家。——译注

³ 转引自《都灵报》。——原注