

July 2013

On Benjamin's Critical Model of "Aestheticization of Politics" Via an Analysis of Italian Futurism

Yun Zhou

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhou, Yun. 2013. "On Benjamin's Critical Model of "Aestheticization of Politics" Via an Analysis of Italian Futurism." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (4): pp.195-202.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss4/12>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

论本雅明的“政治的审美化”批评模型的意义

——兼论意大利未来主义

周 韵

摘要:在《机械复制时代的艺术品》的后记中,本雅明把意大利未来主义和法西斯主义等同起来,纳入了“政治的审美化”模型加以批评,引发了当代有关先锋派和法西斯主义关系的争议。本文试图重新考察本雅明的“政治的审美化”批评模型,描述和分析这一批评模型产生的现代性语境及其所包含的现代性洞见,强调这一批评模型的有效性以及对于当代文化批评的意义。然后,通过解读意大利未来主义的审美规划,揭示这个运动的先锋派特征及其与法西斯主义结盟的现代性根源,修正和扩展本雅明有关先锋派和法西斯主义关系的批评。

关键词:先锋派 政治的审美化 意大利未来主义

作者简介:周韵,文学博士,江苏教育学院外语系教授,主要从事西方美学和文化研究。本文获江苏省“青蓝工程”资助。
电子邮箱:yzhou26@163.com

Title: On Benjamin's Critical Model of "Aestheticization of Politics" via an Analysis of Italian Futurism

Abstract: In the epilogue of "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Walter Benjamin developed a critical model of "aestheticization of politics" in which Italian Futurism is criticized as fascism, which has resulted in heated debates on the relationship between the avant-garde and fascism. This paper attempts to revisit Benjamin's critical model of "aestheticization of politics" by describing and analyzing the context of modernity in which the model is formed in hope of disclosing Benjamin's insights into modernity. The paper tries to justify the model's critical effectiveness for the avant-garde and the contemporary culture. The paper then proceeds to re-examine the aesthetic project of Italian Futurism with the aim to reveal its avant-garde features and its modernity-rooted association with fascism. The paper concludes with a revision and extension of Benjamin's critique on the relationship between the avant-garde and fascism.

Key words: the avant-garde aestheticization of politics Italian Futurism

Author: Zhou Yun, Ph. D., is a professor of literature at the Department of Foreign Languages, Jiangsu Institute of Education (Nanjing 210013, China), with academic interests in Western aesthetics and cultural studies. Email: yzhou26@163.com

先锋派和法西斯主义究竟有何关系?这个问题成为20世纪先锋派理论探讨绕不开的不快话题。除了像卢卡契那样把先锋派完全等同于法西斯主义的极端态度外,另一种就是阿多诺、本雅明、比格尔等人以不同的方式极力证明先锋派具有抵制法西斯主义的潜能,但是他们的理论并未能完全撇清先锋派的嫌疑,相反,暗示了那些和法

西斯主义相关的先锋派的存在。不过,晚近的先锋派理论探讨有了很大的改观,那种把先锋派和法西斯主义完全对立或完全等同的观念遭到了批评和摒弃。理论家们开始直面那些今天被称之为“反动的先锋派”(或者“法西斯主义的现代主义”)——菲利普·T·马里内蒂和意大利未来主义运动、戈特弗雷德·本·恩斯特·荣格尔等部分

德国表现主义艺术家、英国漩涡派艺术家兼作家温德姆·路易斯、美国意象派诗人埃兹拉·庞德、法国作家路易-费迪南·塞林纳等等,转向探讨这类先锋派的审美规划和特殊的政治想象之间的联系。的确,持有激进审美观念的艺术家为何会醉心于反动的政治意识形态?或者说,对于这些先锋派艺术家,法西斯主义究竟有何吸引力?这些艺术家是如何定位自身的?与其他先锋派是否存在家族相似?对于这些问题的回答,不可避免地要回到本雅明关于现代文化生产的理论探讨,尤其是他提出的“政治的审美化”批评模型。在某种意义上说,这一模型已然成为了研究包括先锋派在内的现代文化和法西斯主义的理论起点。为此,本文试图重新考察本雅明的“政治的审美化”批评模型,描述和分析这一批评模型的现代性语境及其所包含的现代性洞见,强调这一批评模型的有效性以及对于当代文化批评的意义。然后,通过解读意大利未来主义的审美规划,揭示这个运动的先锋派特征及其和法西斯主义结盟的现代性根源,修正和扩展本雅明有关先锋派和法西斯主义关系的批评。

一

什么是法西斯主义?法西斯主义有何特征?本雅明在《机械复制时代的艺术品》的后记中做出了较早的深刻探讨。在该文的前部分,本雅明对现代技术改变艺术性质和地位的趋势持有极为乐观的态度,认为由此带来的去光晕艺术包含革命的潜能,是用以抵制法西斯主义的有力武器。但是,在后记中,本雅明的发现似乎完全不同,现代技术在法西斯主义那里并没有导致光晕的丧失和崇拜价值的衰落,而是出现了完全相反的结果。于是,本雅明用警告的口吻把法西斯主义界定为“政治的审美化”。他写道:

现代人的日益无产化和大众的日益增长是同一个过程的两个方面。法西斯主义试图组织新创造的无产者大众,同时不改变大众渴望消灭的所有制。法西斯主义看到的救赎是,不给大众权利,而是给他们表达自己的机会。大众有权利改变所有制,法西斯主义寻求给他们一

种表达的同时保存财产。法西斯主义的逻辑结果是,把美学引入政治生活。法西斯主义对被元首崇拜臣服的大众的违背,在它另一种被迫生产仪式价值的机制的违背中找到了对应。

所有把政治审美化的努力在战争中达到高潮。(Benjamin “Illuminations” 241)

显然,本雅明受到马克思主义的影响,深信资本主义现代化进程包含一种解放潜能,无产者大众在这一进程中不断增长,日益要求摆脱资产阶级的剥削和统治,但他同时也发现,法西斯主义是阻碍现代化进程的反动政治力量,原因在于它企图支配和统治无产者大众,却不愿改变资本主义私有制。根据本雅明的看法,法西斯主义的策略是“不给大众权利,而是给他们表达自己的机会”。为了达到这一反动目的,法西斯主义于是把美学引入了政治,给予政治绝对的崇拜价值,生产出“魅化的权威”以及受魅惑的顺从大众。本雅明提出,这一审美化策略在战争中达到了高潮。因为通过战争,法西斯主义最大程度地调动大众和技术的同时最残酷地违背大众权利和现代技术的机制。

为了阐明自己的观点,本雅明把意大利未来主义对战争的审美化作为法西斯主义的有力证明。他引用了马里内蒂针对埃塞俄比亚殖民战争发出的一则宣言:

27年来,我们未来主义者一直反对给战争贴上反美学的标签[……]因此,我们宣布:[……]战争是美的,因为它通过毒气面罩、可怕的麦克风、炸弹、小坦克等确立了人对机器的支配。战争是美的,因为它激发了梦寐以求的人体的金属化。战争是美的,因为它用机关枪的猛烈火焰丰富了鲜花盛开的草地。战争是美的,因为它把枪火、炮火、停火、腐尸的臭味等组合成了交响乐。战争是美的,因为它创造了新的建筑,如大坦克、几何形飞机、燃烧村庄升起的烟雾,以及许多其他的建筑[……]未来主义的诗人和艺术家们![……]牢记这些战争

美学原则,你们为新文学和新艺术的斗争[……]也许可以得到它们的启迪。
(Benjamin “Illuminations” 241-42)

无疑,本雅明在这段宣言中看到了马里内蒂对“过时的美学观念”如美、创造性、永恒性、神话等的“过度利用”,即是说,后者对这些概念进行了“法西斯主义的信息处理”(Benjamin “Illuminations” 218)。也就是说,马里内蒂把本应摧毁光晕的现代技术用于仪式价值的生产,把毁灭性的战争看作是创造力的源泉。在他的美学里,战争肯定了人对自然的支配,生命对死亡的克服,未来对现时和过去的绝对胜利。简言之,审美化的战争导致了一个支配和再生神话的产生。这就是为何马里内蒂认为未来主义艺术家的创新必须遵循战争美学的缘由。

对此,本雅明愤怒地提出了批评。因为在他看来,帝国主义战争是以对“技术的非自然利用”为基础的,是技术对社会的反叛,以一种新的方式摧毁了光晕。但是,法西斯主义把战争毁灭世界的过程看作是一种艺术创造,把战争审美化为一种静观对象。本雅明写道:

当法西斯主义提出“创造艺术,毁灭世界”,如马里内蒂所承认的,他们期待战争为那些被技术改变了的感官知觉提供艺术的满足。这显然是为艺术而艺术的圆满完成。人类在荷马时代是奥林匹斯山上众神的静观对象,现在成为了自己的静观对象。它的自我异化达到了如此程度,以至于可以把自己的毁灭体验为一流的审美愉悦。这就是法西斯主义予以审美化的政治状况。共产主义应当用艺术的政治化来回应。(Benjamin “Illuminations” 242)

在此,本雅明把意大利未来主义等同于法西斯主义,并且把它们都划入了唯美主义美学加以批评,指出它们的最大问题是利用战争的审美化生产了“静观大众”,即感官异化的麻木的顺从大众。对此,本雅明提出,共产主义应当把艺术加以政治化作为抵制策略,而这一点正是他写作该文的主旨。

可以说,本雅明的“政治的审美化”批评模型成为当代研究法西斯主义和现代文化的重要模型。但随着研究的深入,这个批评模型的有效性也不断受到威胁。这是因为,诚如拉瑟尔·伯曼所言,本雅明的界定既可表现得过于狭窄,因为它忽视了法西斯主义的其他方面,如民族主义、军国主义、种族主义等,同时也可显得过于宽泛,把现代主义、先锋派、大众文化都看作包含法西斯主义倾向,因为当政治的审美化主要体现为景观政治时,这一排斥理性判断的景观政治也出现在其他现代文化中(Berman 41)。伯曼的质疑表明,如何理解政治的审美化成为这个批评模型是否有效的关键问题。审美化究竟意味着什么?是一种意识形态,还是一种建构策略?理论家们各执己见,争论不休。

值得一提的是,伯曼等人拒绝把审美化等同于一贯的意识形态观念,而是把它看作是一种建构策略,从而肯定了这一批评模型对于当代文化的有效性。伯曼提出,本雅明的批评模型探讨的是“政治互动内交流关系的结构”,他的洞见预言了哈贝马斯后来的批评,法西斯主义把交流空间加以“再封建化”,生产出魅化的权威和被动的静观大众。伯曼重新阐释了本雅明的批评:

法西斯主义政治调动大众的同时让他们保持沉默,因为国家要求不可触摸的自足,后者允许大众拥有无力的接受和服从,就像他们遭遇自主艺术品时那样。在这一意义上,法西斯主义国家以及它挑起的战争是为艺术而艺术的唯美主义的合法后代——不是因为唯美主义在其意识形态观念中预言了法西斯主义,而是因为它们两者同样的建构原则:拒绝主体间的交流。禁止批评、权利、公正,法西斯主义国家和绝对艺术推崇服从和景观。(Berman 39)

但是,巴克-莫斯提出了更为有效的基于本雅明文本的解释。她认为,必须把本雅明的“政治的审美化”和“艺术的政治化”两个命题联系起来,才能看到他的批评模型的有效性。她强调,通过把两个命题置于对照中,本雅明打破了美学、艺术、政治等概念构成的现代主义星丛,也改变了这

些概念的意义,甚至改变了整个现代性的概念秩序(Morss 5)。这意味着,若要理解本雅明的批评模型,有必要重新审视美学和政治等概念,并把这些概念加以历史化。从词源学的角度看,审美最初指的是身体感官体验,也是一种身体感官的认知模式,因此与自然相联系。伊格尔顿曾经指出,美学是一种身体话语(Eagleton 13)。但是,随着美学成为一门独立的学科,它日益被用来指涉艺术,与文化形式联系起来,从而与自然分离。在唯美主义运动中,美学被宣布与政治彻底分离,艺术获得完全的自主地位,由此自主形式取代了感性经验,艺术品取代了自然物,创造性想象取代了自然现实,审美遂等同于艺术。与此同时,也完成了一个自我生成的神话:通过自由想象和创造,人能够克服自然及其制限。另一方面,审美的独立自主是以政治的独立自主为条件的。在政治领域,随着民主革命的到来,资产阶级建立了以启蒙理性和自由个体为价值观的民主政治,平等权利成为人们的普遍要求。但是,在资本主义现代化进程中,这一现代性规划受到挑战,出现了对个体独特性、阶级权利、民族利益的不同追求以及由此而来的对主体性和未来社会的不同构想。

从本雅明的批评模型看,他把美学和政治在现代社会的分化看作是一种基本状况,但他发现,随着资本主义经济和技术的发展,文化领域内存在雅俗艺术界限消解的趋势,同时文化的生产与政治、经济领域趋向融合。因此,在本雅明看来,这导致了大众的生产呈现出两种不同的可能模式,即政治的审美化和艺术的政治化。在本雅明那里,艺术的政治化被看作是符合社会革命要求的大众生产模式,而政治的审美化则是一种阻碍社会革命的大众生产模式。根据他的分析,法西斯主义利用审美化策略把政治构建成一个绝对自主的自我指涉的领域,但它同时把现代技术、大众文化、高雅艺术加以合成复制,完成了一个再光晕化或再魅化的过程,生产出既是行动者又是受害者的被动大众。在这一意义上,诚如科普尼克所言,政治审美化不是对现代分化的融合,而是法西斯主义与现代分化的有害共谋(Koepnick 2)。

更为重要的是,本雅明把现代文化生产和感官知觉联系了起来,并且把感官异化作为政治审美化的基本问题。他指出,现代技术的发展促使人的感官暴露在持续的震惊之中,促使人的感知

发生了革命性的变化,但过度的震惊同时使得人的感官变得机械和麻木,失去了分享意义的能力(Benjamin "Illuminations" 175)。本雅明认为,感官异化是现代性的基本状况,它不是法西斯主义的创造,法西斯主义不过是“利用”了它。诚如巴克-莫斯所指出的,通过把“个体作为人群的一部分的幻景——一种如表象美学那样愉悦的大众装饰(克拉考尔语),一种去个体化的、形式的、规则的结构”,法西斯主义美学起到了麻醉作用,由此生产出被动麻木大众(Morss 35)。赞珀尼的批评更说明问题实质,强调“法西斯主义依赖于人们的感情和感官,但是它仍然力图把感官中立化,并把它们剔除”(Zamponi 12)。科普尼克则得出结论,法西斯主义得以极权化,不是因为美学的过度,而是因为缺乏美学(Koepnick 4)。

这就引申出审美化策略中的另一个重要主题:自由创造。但是,笔者认为,自由创造在此不仅仅意味着魅化权威把大众当作可以任意制作的艺术品,它还与法西斯主义的精神复兴神话密切相关。在这一点上,本雅明过度重视形式对政治的干预作用,忽视了他自己提出的法西斯主义试图解决的问题:满足大众表达感情的需要。胡伊森曾经指出,20世纪30年代德国革命左翼所犯的一个致命错误是,忽视了大众的感情,而法西斯主义正好利用了它(Huyssen 94)。事实上,法西斯主义以精神复兴的名义,不仅把大众的身体加以同质化,而且利用大众渴望革命的感情,把大众导向一种反动的集体认同,创造出一种民族共同体崇拜,即格里芬所说的“民族再生神话”(Griffin 32)。具体说来,法西斯主义以反对颓废现实之名,利用现代技术和某种消失的本源构建出未来社会的想象,同时企图创造出一种新型人和新的种族,推行一种被金泰尔批评为“人类学的革命”(Gentile "Struggle" 7)。由此,通过诉诸民族再生神话,法西斯主义企图创造一种基于仪式的大众政治形式,构成资产阶级民主政治下无法达到的精神统一。为此,金泰尔和摩斯把法西斯主义界定为“政治的神圣化”或“政治宗教”(Gentile "Fascism" 229; Mosse 230)。

由于本雅明的批评模型提出之际,正值现代化进程遭遇了严重的问题:一是法西斯主义的审美化规划日益显示其危害性,二是先锋派的审美规划在资本主义生产条件下都以失败而告终。因

此,笔者认为,本雅明把政治的审美化和艺术的政治化加以对立并置,不仅表达了他对法西斯主义审美化规划的批评,而且也暗示了他对先锋派的审美规划的不满。众所周知,20世纪30年代,先锋派运动由于内外压力的缘故进入了衰落阶段,艺术家们关于艺术具有革新生活潜能的信念遭遇了短路。本雅明的论述暗示进步的社会革命是艺术的政治化前提,具体地说,艺术的政治化只有在十月革命后的苏俄语境中得到成功实现,例如维尔托夫的电影,特莱亚科夫的诗歌等,但是在资本主义生产状况下,艺术的政治化只是一种潜在的可能。事实上,本雅明认为,达达派和超现实主义等先锋派并未能完全达到“艺术的政治化”要求,超现实主义在他看来不过是一种“诗学的政治”,而这些先锋派之所以未能完全走向政治化,成为真正的革命艺术,主要因为它们未能摆脱自主艺术的立场和静观大众的生产(Benjamin “One – Way” 236 – 37)。由此,本雅明把与自主美学有关的艺术和政治实践都纳入了静观大众的生产而加以批评。

另一方面,笔者认为,本雅明把政治的审美化和艺术的政治化截然分开,而且赋予它们完全对立的政治立场,是过于绝对化了。因为这两者之间其实是相互联系的,就像一枚硬币的两面,在法西斯主义那里都可被加以利用,成为法西斯主义的胁迫工具。如前所述,本雅明的论述暗示艺术的政治化得以成功实现的前提是进步的社会革命,而在资本主义生产条件下,艺术的政治化努力基本以失败而告终,一是因为任何形式革新都无法抵制资产阶级文化体制的强大吸收和融合能力(Benjamin “Author” 138),二是因为利用持续的震惊体验来改变大众的感知力也会导致悖论性效果(Bürger 81)。本雅明没有注意到,无论是政治的审美化还是艺术的政治化,在资本主义生产条件下,一旦静观大众的生产被纳入民族再生神话,那么先锋派就可能成为法西斯主义的反动同盟。马里内蒂和意大利未来主义就是这样的典型。

二

基于以上认识,本雅明关于意大利未来主义等同于政治审美化的看法需要修正,他的批评也必须得到进一步的扩展。笔者以为,意大利未来

主义不能和法西斯主义完全等同起来,但是两者的联系也不能说是偶然的个人立场选择,同时这个运动也不能和其他先锋派完全对立起来,原因在于它们的审美规划存在家族相似性。对于这些问题的进一步探讨,我们必须回到意大利未来主义的形成过程,尤其是它的审美规划和政治想象等因素,揭示这些问题产生的深刻现代性根源。

作为先锋派运动的肇始者,意大利未来主义不仅是对象征主义和唯美主义等资产阶级艺术的批评回应,而且是对广义的现代性状况尤其是意大利的现代化进程的批评回应,而它的策略就是以审美化生活的名义对抗颓废的社会文化,试图同时革新艺术和生活。早在1921年,葛兰西就写出了短文《马里内蒂是革命的吗?》,肯定了未来主义定位在反资产阶级及其文化霸权的自觉意识,称赞“他们敏锐地把握了我们的时代、大工业的时代、无产阶级和紧张激烈生活的大城市的时代、需要新艺术、新哲学、新行为、新语言的时代”,强调一战前的未来主义是文化领域的革命派(Gramsci 74 – 75)。更为确切地说,这个运动也有着本雅明所赞赏的试图消除静观、转向日常生活寻找灵感的趋势。这可从未来主义的成立宣言得到证明。马里内蒂在这则宣言中重新界定了文学,要求把文学从静观对象变成冒险行动,推崇反叛和越轨的文学行为:

1. 我们希望歌唱对危险的热爱,歌唱精力和冲动的习惯。
2. 我们诗歌的重要因素将是勇气、大胆和反叛。
3. 文学至今还在强调静观、沉醉、沉睡。我们要赞美越轨的运动、发烧的无眠状态、大跨步、危险的跳跃、挥拳猛击。(Marinetti 51)

同时要求文学赞美战争和暴力,摧毁传统的体制的文化观念:

9. 我们要歌颂战争——世界的唯一治疗剂——军国主义、爱国主义、无政府主义的毁灭性姿态、杀戮的美丽观念。我们鄙视妇女。

10. 我们要摧毁博物馆和图书馆,反对道德、女权主义和所有机会主义的和实用主义的胆怯。(Marinetti 51)

他坚持斗争美学,相信诗歌征服自然和预言未来的作用:

7. 没有斗争,就没有美。不存在不包含越轨特征的代表作。诗歌是对未知力量的猛烈攻击,以迫使它们服从人类。(Marinetti 51)

马里内蒂在斗争中选择了现代之美,把机器和速度作为新感性的基础,构建出新的艺术和新的美学,同时规定新艺术的任务是赞美现代都市生活:

4. 我们肯定世界之美由于一种新的美而更加丰富:速度之美。飞奔的汽车[……]比萨摩雷斯岛的胜利女神还要美。

8. 我们站在世纪的尽头! [……]当我们有意打开不可能之物的神秘大门,为什么我们还要回头张望呢?时间和空间在昨天死去。我们已经生活在绝对之中,因为我们创造了永恒的和无处不在的速度。

11. 我们要歌唱工作、愉悦、反叛激发的伟大人群,现代都市里多姿多彩和众声合唱的革命浪潮[……](Marinetti 51)

但具有反讽意义的是,这个开创先锋派文化、被葛兰西视为具有革命文化潜能的艺术运动最终走向了完全相反的方向,成为墨索里尼法西斯主义的帮凶。究竟是什么原因造成这一恶果的呢?这首先可从其宣言中所表达的极具问题的观念看出些许端倪:机器崇拜、男性崇拜、战争崇拜等等。在这些问题观念的表达中,马里内蒂使用了本雅明所批评的审美化策略。他利用机器的有机隐喻,把机器、身体、本能加以合成,构建出一种技术景观,暗示一种再生神话的可能性。

事实上,在宣言的开头,马里内蒂就开始了再

生神话的叙事,他和朋友在古典风格的屋子里写作该宣言,对逻辑理性发出批评,最后冲出屋子,驾车飞奔在大街上。无疑,这个空间转移具有重要意义。屋子代表逻辑理性的古典传统,因而是禁锢现代心灵的牢笼,大街则代表未知和本能,是现代心灵解放的场所。诗人非常自豪地与轮船锅炉工、铁道工、以及饥饿的汽车共享大街这个自由的空间。新型人就是汽车里的人,而汽车代表生命对死亡的胜利,从理性到未知的转变,机器对自然的征服。马里内蒂写道:“我们如年轻的狮子追踪死亡,它披着黑毛皮带着灰十字架,在广袤的紫色天空下奔跑,清晰又生动”(Marinetti 50)。最后,马里内蒂和他的车子都跌入了一条工业废渣沟,由此吸纳了工业文化和精神,和工业物质获得融合,成为身体和精神都得到再生的新型人。总之,马里内蒂用一种物质化的主体取代了以个体理性为基础的内在主体,表现出极端的机器崇拜。

在马里内蒂那里,机器对自然的胜利,不仅表现为生命对死亡的胜利,青春对年老的胜利,而且也表现为男性对女性的胜利。他嘲讽地写道:“我们既没有升入云端的理想女神,也没有可以奉献我们扭曲成拜赞庭戒指的尸体的恶毒皇后!没有理由死亡,除非是希望消除我们过量的勇气!”(Marinetti 50)。他利用互文性手段和性别化的修辞,把唯美主义的女性、死亡、颓废等同起来加以拒绝。马里内蒂在宣言《我们放弃象征主义大师:月亮的最后恋人》中则更加毫不掩饰地用英雄式的男性语调把文学转换成一场性别斗争。他坚持用机器化的男性身体取代唯美主义女性的死亡身体,用机器的动力主义取代颓废主义的死亡迷恋。他甚至严厉批评了“邓南遮的四种毒素:1)病态的和怀旧的距离和记忆之诗;2)和月光一起撒落在理想的死去的美女身上的浪漫感伤;3)对病态、通奸、乱伦、基督教原罪的迷恋;4)对过去的深刻热忱,对古董和收藏的疯狂”(Marinetti 94)。简言之,未来主义试图打破以月光、女性、死亡为代表的旧神话,但同时创造出以阳光、男性、青春为代表的新神话。马里内蒂写道:

来吧,我的朋友们! 让我们走吧!
终于把神话和神秘的理想崇拜抛在身后。我们将出现在半人半兽的诞生之

际,我们将看到第一批安琪儿飞翔起来!我们必须打破生活的大门,以检验门闩和门锁!让我们走吧!这是地球上第一缕阳光!没有什么能和它的红色利剑的光芒相媲美,这道光芒第一次划破了我们的千年的黑暗。(Marinetti 49)

这样的再生神话在《未来主义文学的技术宣言》中得到再次强调,不过飞机里的人取代了汽车里的人。马里内蒂飞翔在空中,俯视着滚滚浓烟中的米兰,宣称要消灭文学中的“我”,创造只有本能才能把握的物质主体。他写道:

艺术是我们血管网络的延伸,是超越身体流向无限时空的延伸。

未来主义诗人们!我已教会你们仇恨图书馆和博物馆,为的是让你们准备好下一步,仇恨智力,唤醒你们的神圣本能,拉丁人特有的天赋。通过本能,我们将克服分离我们身体和机车的好似不可克服的鸿沟。

动物的统治之后,是机器统治的开始。通过熟悉和善待物质(科学家只知道它们的物理和化学反应),我们准备用可交换的部件创造机器人。我们将把人从死亡的思想中解放出来,从死亡本身解放出来,从逻辑思想的至上定义中解放出来。(Marinetti 124-25)

无疑,马里内蒂重申艺术创造绝对自我的力量,消除自我的理性特征,利用本能把身体和机器融合起来,构建出物质的、可交换部件的“机器人”。在这一意义上,未来主义对理性之“我”的摧毁并不包含对统一主体的摧毁,而是通过物质的融合创造了一个新的更加强大的主体。也就是说,通过想象身体的延伸,主体的物质化及其与技术景观的融合,未来主义没有摧毁主体的中心地位,而是重新构建并强化了主体的自主性。可以说,马里内蒂发动的是生物学革命,或用金泰尔的话说,是“人类学革命”。当马里内蒂“机器人”和“拉丁人特有的天赋”联系起来时,他不可避免地表现出族裔主义倾向。

至此,可以看到,意大利未来主义和其他先锋

派一样反对资产阶级及其个体理性观念,试图通过创造新艺术而创造出新型人,但不同的是,这个运动创造的新型人和再生神话联系在一起,表现出机器化、性别化、族裔化的特征。在成立宣言中,马里内蒂很快把这些观念用于意大利的塑造,从而又融合了民族主义倾向。他宣称:“正是从意大利,我们向全世界发出了破坏性的宣言,我们创造了未来主义,因为我们想把意大利从教授、考古学家、导游、古董商构成的烂疮中拯救出来”(Marinetti 52)。显然,马里内蒂把文化颓废等同于民族颓废,认为只有用暴力摧毁颓废文化,才能促使文化和民族的复兴。金泰尔曾经指出,民族再生神话在意大利的政治和文化史上具有中心地位,它对先锋派的影响巨大,是其政治化的决定因素(Gentile “Myth” 26)。正是由于受到民族主义的影响,意大利未来主义在成立之初便踏上了政治化的轨道,很快从艺术运动转变成政治运动,成为了墨索里尼和法西斯主义的同盟。他们不仅为法西斯主义的民族再生神话提供了诸多话语资源,而且很多艺术家包括马里内蒂都是一次大战的狂热参与者,在某种意义上说,他们把审美规划变成了行动实践,幻想用战争摧毁颓废,创造新的意大利和意大利人。由此可见,意大利未来主义和法西斯主义的结盟是内外各种力量共同作用的结果。

然而,需要提及的是,和其他先锋派一样,马里内蒂和意大利未来主义持有一贯的矛盾立场,彰显出不可避免的悖论特征。当马里内蒂宣布和传统决裂、摧毁博物馆和图书馆时,他却禁不住表现出对伟大艺术的怀旧,提出每年可以给《蒙娜丽莎》献上一朵玫瑰作纪念。这无疑表明,决裂仅仅是一种姿态,而完全消除历史和记忆的企图也只能以失败而告终。当他宣布憎恨妇女时,他却不忘妇女在人类抚育中的作用,写道:“啊,母亲的壕沟,半满的泥水!工厂的废渣!我尝到了一口有力的泥巴,让我想起了我的苏丹奶妈的黑色乳房”(Marinetti 50)。重要的是,这里的妇女形象指涉了圣母玛利亚和黑人妇女,暗示了基督教表示新生的洗礼仪式,并没有表现出族裔中心主义的倾向。当马里内蒂宣称要改变意大利时,他也反复向世界发出挑战:“站立在世界之巅,我们再次向所有星辰提出挑战!”(Marinetti 53)。这显然使得意大利未来主义包含了地方性和国际

性的双重特征。总之,意大利未来主义的矛盾性使之无法与法西斯主义完全等同起来。

综上所述,先锋派美学与法西斯主义意识形态都是对现代性的回应,最初在反资产阶级民主政治、反颓废、反内在主体性等问题上保持着相互吸引的关系,但是真正将两者联系起来的是民族再生神话,而且这一联系由于一次世界大战而得到强化。但是,先锋派美学对创新和变化的坚持从来都不受需要稳定和认同的政体的欢迎,即便法西斯主义暗中利用建筑和实用工艺等先锋派实践,但是希特勒依旧在 1933 年关闭了包豪斯,1937 年又举办颓废艺术展,全面否定了德国表现主义,墨索里尼同样疏远并拒绝了意大利未来主义,转向支持新客观风格的艺术。简言之,先锋派和法西斯主义之间存在复杂难解的矛盾关系。

引用作品[Works Cited]

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schochen Books, 1969.
- - -. "The Author as Producer." Trans. John Heckman. *New Left Review* 62 (1970): 135-43.
- - -. *One - Way Street and Other Writings*. Trans. Edmund Jephcott and K. Shorter. London: NLB, 1979.
- Berman, Russell A. . *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant - Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. London;

- Blackwell, 1991.
- Gentile, Emilio. "Fascism as Political Religion." *Journal of Contemporary History* 25 (1990): 229-51.
- - -. "The Myth of National Regeneration in Italy: From Modernist Avant - garde to Fascism." *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*. Eds. Mathew Affron and Mark Antliff. Princeton: Princeton University Press, 1997. 25-45.
- - -. *The Struggle for Modernity, Nationalism, Futurism and Fascism*. Stanta Barbara: Praeger, 2003.
- Gramsci, Antonio. *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916 - 1935*. Ed. David Forgacs. New York: University Press, 2000.
- Griffin, Roger. *The Nature of Fascism*. London: Routledge, 1994.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan, 1988.
- Koepnick, Lutz. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Marinetti, Filippo T., et al. *Futurism: An Anthology*. Ed. Lawrence Rainey. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Mosse, George. *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. Detroit: Wayne State University Press, 1980.
- Morss, Susan. B. . "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October* 62 (1992): 3-41.
- Zamponi, Simonetta F. . *Fascist Spectacle*. Berkeley: University of California Press, 1997.

(责任编辑:王嘉军)