
September 2017

Adorno's Critique of "Spontaneity" of the Avant-garde Art

Peijie Chang

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chang, Peijie. 2017. "Adorno's Critique of "Spontaneity" of the Avant-garde Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (4): pp.55-69. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss4/3>

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.

阿多诺对先锋艺术“自发性”的批判

常培杰

摘要: 阿多诺是现代主义艺术的坚定维护者。他从“艺术自律”观念出发,批判了先锋派以“自发性”为核心的艺术理念。他认为所谓的“自发观念”和“直接意识”往往是未经反思的“物化意识”。先锋派的“自动写作”“拼贴”和“蒙太奇”等创作手法,不仅使得自律艺术陷入危机,还会危及艺术本身。先锋艺术的艺术形式是无机的,这使得它们不仅不能“介入”现实、批判资本体系,还会因形式破碎而受到“文化工业”的侵染,堕入到资本主义体系之中。对此,阿多诺认为真正优秀的艺术作品应是依据“艺术逻辑”构建自身的作品。此类作品是理性的结晶。“艺术逻辑”既吸纳了“演绎逻辑”的合理之处,又批判了“演绎逻辑”的压抑形态即“工具理性”。然而,阿多诺借助艺术批判理性的做法,遭到哈贝马斯和韦尔默的有意“误读”。他们认为阿多诺的“审美主义”观念实则将审美置于理性之上,试图通过审美来解决社会现代性带来的问题。然而,这种“审美主义”观念恰恰是阿多诺反对的。

关键词: 阿多诺; 先锋派; 自发性; 艺术自律; 审美主义; 哈贝马斯

作者简介: 常培杰,中国人民大学文学院讲师,主要从事文学理论、艺术理论和美学研究。电子邮箱: lucky_cpj@163.com 本文系中国人民大学科学研究基金(中央高校基本科研业务费专项资金资助)项目“阿多诺美学理论研究”[项目编号: 17XNB020]阶段成果。

Title: Adorno's Critique of "Spontaneity" of the Avant-garde Art

Abstract: Adorno staunchly supports modernist art. From the concept of "art autonomy," he criticizes the avant-garde's artistic ideas, which centers on the concept of "spontaneity." As he argues, the so-called "spontaneous ideas" and "immediate consciousness" are the "reified consciousnesses" which are constantly unexamined. Avant-garde's skills of creating art works, including "autonomous writing," "collage" and "montage," not only put the autonomous arts in danger, but also harm art itself. The artistic form of avant-garde is inorganic, which hampers itself to engage in reality and the critique of the capitalist system. Moreover, this situation would also be contaminated by the "cultural industry" inasmuch as its tattered form, and degenerate into the capitalist system. Accordingly, Adorno argues that the truly excellent art works should be those that are self-constructed based on the "art logic." Art works of this sort are crystalized by rationality. On the one hand, art logic absorbs the rational aspect of deductive logic; on the other hand, it also criticizes deductive logic's repressive form ("instrumental rationality" in other words). However, Adorno's action of borrowing art-rationality is intentionally misread by Habermas and Wellmer. For them, Adorno's aestheticism actually puts aesthetic above rationality, and tries to solve the problems caused by social modernity through art. Nevertheless, this aestheticism is exactly what Adorno opposes.

Keywords: Adorno; avant-garde; spontaneity; art autonomy; aestheticism; Habermas

Author: Chang Peijie, Ph. D., is a Lecturer of the School of Liberal Arts, Renmin University of China (Beijing 100732, China), with research focusing on the fields of literary theory, art theory and aesthetics. Email: lucky_cpj@163.com

现代主义艺术(modernistic art)^①的核心价值 规范是“艺术自律”,其最为精确的表达是唯美主

义主张的“为艺术而艺术”(比格尔,《先锋派理论》117—26)。然而,艺术自律观念却遭到以超现实主义、达达主义和表现主义等为代表的“激进现代主义”即“先锋派”的挑战。可以说,如何对待“艺术自律”构成了现代艺术的内在分野。正是在此语境下,阿多诺的《美学理论》以其鲜明的理论主张,介入到了现代艺术发展的进程之中。该著可谓阐释和维护“现代主义艺术”的集大成之作。整体而言,该书的主要目的有二:一、确立现代主义艺术相对于古典主义、浪漫主义和现实主义等艺术流派的合法地位;二、狙击现代主义艺术内部激进的先锋艺术实践对现代主义艺术理念的拆解,尤为集中地批判了超现实主义和表现主义的“自发性”(spontaneity)艺术观念。^②可以说,“内在批判”地对待“艺术自律”观念,卫护现代主义、批判先锋派,是阿多诺《美学理论》的潜在框架。

一、先锋艺术的“物化”逻辑

(一)

“先锋派”(avant-garde)一词源于19世纪的法国军队,指那些派往敌军部队执行侦察和突击任务的士兵。随后,那些自认为有远见的、有思想的政客也偏爱使用这一词语来标榜自己。19世纪80年代,该术语进入艺术领域,指代那些思想先进、敢于超越既定艺术形式限制的艺术家的。这些艺术家成为当时的先驱或言开拓者,其先锋性表现在如下方面:在社会领域,反对资产阶级的清教禁欲主义生活方式和道德观念,带有较强的无政府主义色彩;在艺术领域,嘲讽资产阶级的庸俗审美观念,秉承现代主义“为艺术而艺术”的理想,高度关注形式,以“自我批判”的态度追求艺术原则、媒介和元素本身的自觉,反对古典、学院或传统的艺术准则,并采用批判的态度对待所有的客观对象(克雷纳 马米亚 729,750)。显然,艺术领域的“先锋主义”(avant-gardism)从其产生伊始就具有两个密不可分的要素:政治与审美。由此,所谓“先锋派”也可大致分为“政治先锋派”(political avant-garde)和“审美先锋派”(aesthetic avant-garde)。前者的直接目的是政治革命,艺术是发动政治革命的工具;后者虽也有变革社会的潜在目的,但其直接目的是艺术革新(贡巴尼翁

40)。二者的共同点是艺术工具化或政治化了。先锋艺术家往往在“艺术自律”的名义下,以“艺术政治化”的方式来实现艺术与日常生活领域的再次融合,以期达到批判和变革社会现实的目的。然而,先锋派的此类做法实则是自相矛盾的,因为“艺术自律”从其规范角度而言,既应反对政治、经济和伦理道德等外在领域对艺术的干涉,也应反对艺术介入外在领域。显然,先锋派试图重新融合艺术和日常生活的做法是反自律的。然而问题的复杂性在于,先锋派内部的一些艺术家(如布勒东、布莱希特等)并不反对艺术自律,因为艺术自律是其先锋实践的先决条件,但是他们所认可的“艺术自律”多是“单向自律”:艺术可以介入现实,但现实不能干涉艺术。这实则是“他律”(heteronomy)艺术观(常培杰 96—97)。

现代艺术中的先锋派可谓“反现代”的“浪漫派”(romanticism)的后裔。德国耶拿浪漫派将艺术尤其是诗歌置于本体论的地位,认为诗性真理要高于哲学真理、体验高于认知,唯有通过诗才能实现的存在、生命最高层次的自我理解,主张以艺术和艺术理论替代有缺陷的哲学话语。他们(尤其是诺瓦利斯)实际上已经将艺术神圣化,试图让艺术发挥宗教曾经发挥过的凝聚作用。他们膜拜“整体性”(unity),惋惜以宗教为中心的一体化的“整体社会”的瓦解,期待重建这样的有机共同体,且将艺术作为这种“救世”(Salvation)运动的有机组成。然而,他们提倡的“整体性”和“有机性”主要是指一种社会组织模式,而非艺术作品的建构模式,例如德国耶拿浪漫派诸君就十分青睐“断片”(fragment)这种碎片式的文体形式。他们对艺术家主体意志和想象力的推崇、对工业化和商业化的批判、对有机社会的追慕,与华兹华斯、柯勒律治等英国浪漫主义者的主张是一致的。上述审美观念成为“审美现代性”(aesthetic modernity)观念的核心,且深刻影响了现代艺术的发展。

现代艺术一方面内化了现代性的重要理念,即启蒙理性是现代人的内在要求,将艺术视为理性的建构物;另一方面从审美角度出发来寻求制约现代化或合理化(rationalization)进程中发展出的“工具理性”(instrumental rationality)的负面作用,重建人的完整性(wholeness),这在先锋派那里发展为“极端审美主义”。先锋派作为“审美现

代性”的重要组成部分,将“社会现代性”(social modernity)作为自己的批判对象。后者认为现代性及其内在的合理化进程导致了人的破碎生存状态,因而人类解放的希望在于如何突破现代性逻辑的禁锢,超脱于现代理性。先锋派(如超现实主义、达达主义和表现主义)更是从本体上将艺术与理性对立起来,认为在现代社会中真正自由的艺术应是非理性的产物。在此,先锋派分享了现代主义对于现代理性的批判,即认为理性在现代社会愈发成为压抑性要素,它不仅使得人类生活趋向破碎和空虚,还导致了人类意识的“物化”(reification),而“无意识”(unconscious)则存蓄了人类原始而美好的本性,借助“无意识”进行创作就有突破理性压抑的可能。由此,他们在创作中尽力排除理性对主体精神和艺术手法选择的制约,借助“无意识”和“梦幻”(dream)等非理性的“自发”(spontaneous)要素,采用“自由联想”(free associations)、“自动写作”(automatic writing)、“拼贴”(collage)和“蒙太奇”(montage)等手法,不受物质世界和社会世界的约束,创作形式破碎的“非有机”(inorganic)艺术作品,希望以此释放受到工业文明和理性社会压抑的内心和个性(夏皮罗 240)。“自发性”作为先锋派艺术理念的核心要素,遭到阿多诺的系统批判。

(二)

阿多诺之所以批判先锋派,是因为他意识到了先锋派的艺术主张与实践的内在危险性:先锋派在艺术创作上诉诸“自发性”“无意识”和“梦幻”等非理性要素,损害了艺术的理性品质和认识价值;在文化理念上诉诸民族性、原始性和“根性”等前现代价值,审美地批判现代性及其成就,成为一种反现代性价值的“新浪漫主义”艺术实践,这与纳粹在政治领域的策略是一致的;^③将艺术与政治、资本联姻,破坏了现代艺术经过长期斗争确立的自律地位,甚至成为“文化工业”(cultural industry)的一部分,沦为政治操控和资本牟利的工具。阿多诺批判先锋艺术的基本出发点是:即便现代化带来了诸如人的原子化、单面化和异化等问题,但这些社会问题并不能通过艺术审美地加以解决;现代艺术虽然表面上批判现代性及其问题,但它实则内化了现代性的“合理化”思想,即尊重不同价值领域的界限和逻辑,按照自身的逻辑发展,依照内在逻辑建构自身;具体

到艺术创作,现代艺术更为重视艺术内在的形式构造和“手法”,而非主题。阿多诺意味深长地指出,艺术能否将目光集中于形式层面,并在形式层面做出革新,是真正关涉艺术存亡的问题。^④在文化工业时代,艺术作品的审美形式必须是有机的(organic),保持整一性(unity),而不能是破碎的,唯此艺术作品才能维持自身与物化现实的界限,不受文化工业资本逻辑的侵袭。因而,先锋派借助“蒙太奇”和“拼贴”手法创作“无机”作品的做法,虽然有着批判文化工业的初衷,但在现实效果上却为文化工业入侵艺术领域留了一个“窄门”。“蒙太奇”是超现实主义等先锋艺术青睐的艺术手法,“即便最有天分的超现实主义者,处理其绘画作品的主题和超现实主义抒情诗中的不连续的形象并置的方式都是蒙太奇式的(montage-like)”(NL 87-88; vol. 1)。但是,这种“先锋”手法却保留了诸多的“摹仿”(mimesis)冲动。它诉诸的“直接意识”(immediate consciousness)是未经反思和批判的“物化”(reified)意识,带有较多的商业主义、实用主义和非批判性的认知。“拼贴”更是直接将文化工业的产品(“现成物”)嫁接到艺术作品之上,使得艺术作品与文化工业短路,艺术作品与现实世界之间的界限及由此生发的超越内涵和批判潜能荡然无存。可见,先锋派就其创作意图而言,虽然包含通过“直接意识”和“自动写作”摆脱资本主义实用逻辑的意图,却反而堕入到这一逻辑观念的苑囿之中。然而,阿多诺并非从本体上反对“蒙太奇”和“拼贴”这类艺术手法,而是在功能和现实效果角度做出这一判断的。若是这些手法经过了艺术作品的“自主形式律”(the autonomous law of form)的“充分转换”,也是可以为艺术使用的(AT 113)。

所谓“自动写作”也就是将写作交给梦幻和无意识,通过“自由联想”来寻求“表达”(express)的“自发性”,废除理性在手法选择中的作用,随性而偶然地创作艺术作品,进而废除现代主义者强调的艺术自律、艺术逻辑和“作品”(work)观念。在此,“超现实主义者接纳了浪漫派的自我表达观念,意味着这一现代主义的第二阶段试图整合前现代的冲动”(Bürger 246)。然而在阿多诺看来,无论是超现实主义等先锋艺术实践依赖的“自动写作(创作)”,还是作为其理论源头的精神分析中的“自由联想”观念,从根本上说都是主

体理性努力的结果,而非“自发”行为。他在《回顾超现实主义》一文中谈到:

超现实主义者自己已经发现,人们并非像他们写的那样能够自由地将事物关联在一起,即便在精神分析那里也不能。此外,即便精神分析的联想自发性也无论如何不是自发的。每个精神分析师都知道自由联想有多麻烦和辛苦,意志需要付出多少努力,才能把握住需要借助这些努力才能发生的非意愿性表达(involuntary expression);即便在精神分析情境中也要付出努力才能把握的东西,更别提在超现实主义者的艺术情境中了。无意识不会在超现实主义的“碎片世界”(world-rubble)中自我呈现。若依据那些象征(symbols)与无意识的关系来做判断,它们将是十分理性的。(NL 87; vol. 1)

正因此,超现实主义超克压抑性“理性”的意图不但无法达到,还可能会在一个更隐匿的层面受制于“工具理性”的宰制逻辑。“自动写作”是非反思状态的写作,如此就使得艺术作品与现实保持了直接的同一。然而,艺术作品之所以能够发挥批判作用,恰在于它与日常现实的差异,一旦这种差异消失了,艺术作品的批判力量也就不复存在。如此,在阿多诺看来,先锋艺术一方面试图将艺术与日常生活融合在一起、消除二者的差异,另一方面又希望借助艺术批判物化现实,无疑是自相矛盾的。只有依据理性建构的具有整一审美形式的现代主义艺术作品,才能真正具有批判作用。

在阿多诺的哲学观念中,世界上根本不存在未经中介的现实和意识,作为文化事物的艺术作品更是如此。“在艺术中没有什么事物,即便是最为崇高的事物,不是源于世界;没有任何事物是未变形的(untransformed)。所有审美范畴都必须经由如下两个方面予以界定:艺术与世界的关系,艺术对世界的拒绝”(AT 138)。所有的艺术现象和审美范畴都具有社会历史的规定性,因而所谓“直接意识”和“自动写作”都是虚假的“物化”观念。而且在总体社会中,任何作家都既是

个体的又是集体的,作家个体的心理总是受到社会总体的中介,那种认为作家尤其是“天才”能够超离于社会现实的看法是错误的。阿多诺反对超现实主义依然坚持的、以康德和谢林哲学为基础的浪漫主义“天才”观念,认为根本不存在超历史的主体和所谓的“神秘直觉”,更不存在毕其功于一役的艺术创作。例如,超现实主义“天才”在作品中呈现的形象,“并不是永恒不变、非历史的无意识主体形象,传统观点喜欢将这些无意识主体中性化(neutralize);确言之,它们是历史形象,其中主体最为内在的核心,意识到它是某种来自外部的、某种对社会和历史事物的摹仿”(NL 89; vol. 1)。他强调艺术创作的过程性和对艺术手法的理性选择的必要性,要求艺术家在手法上自我节制,服从创作题材。对艺术创作过程的强调,意味着现代主义者将浪漫主义提倡的、超现实主义并未放弃的“天才”观念缩减至最小,“向艺术的古典概念的回归,此古典概念被一种反浪漫主义冲动驱动”(Bürger 245)。但是,阿多诺提出这一要求的目的并非缩减作家主体范围,而是拓展其空间。艺术家唯有在创作中放弃主体对题材的过多介入,才能消除任何可以简单地归因于他的偶然要素,像卡夫卡那样把握整个社会的主观意识,进而将社会现实要素带入到艺术作品中。在此意义上,作家面对社会现实,所要做的工作并非积极地整合题材、介入现实,而是克制自我,尽量减少主体对于现实观念图解,如此才能真正成为社会总体的“代表”,更为深刻地把握社会“现实”(NL 107-08; vol. 1)。

(三)

如果说现代主义一直强调审美自律,想要将审美与政治、道德和政治等领域区分开来的话,那么先锋派则在其道德主义观念的驱动下,试图将它们重新整合在一起。也就不难理解,为何布勒东、阿拉贡、萨特和布莱希特等人的创作仍然带有鲜明的道德因素和政治意图。现代主义者认为艺术与实践的分离是艺术自我持存以及艺术在物化社会具有批判效力的前提,而先锋派则认为这种分化是资本主义的“异化”现实在艺术领域的表征。因而,无论现代主义还是先锋派,都是文化领域反拨资本主义社会现代性,抵御资本逻辑对艺术领域的侵袭,寻求人的解放的尝试,只是二者在路径上差异很大。在瓦莱里、T. S. 艾略特以及阿

多诺这样的艺术理性主义者看来,先锋派的创作主张是非理性的,并不能跳脱出“物化”逻辑的制约。

阿多诺坚持艺术自律,批判带有介入意图的先锋艺术对艺术自律的拆解。先锋艺术因其鲜明的介入现实的意图而反对自律艺术,将后者对形式的注重斥责为形式主义和无人性的事物。然而,形式是内容的积淀,形式蕴含的批判要素恰恰是更为普遍的人性。反观“介入艺术”不是具有形式缺陷而无法吸引受众、发挥宣传鼓动作用,就是政治理念因艺术作品形式的折射而发生扭曲(NL 86; vol. 2)。阿多诺在评论艺术自律的拥趸瓦莱里(Paul Valery)时指出,介入理论忽略了如下问题,即当前的社会现实是一个被资本主义经济体系控制的社会,人类社会在总体上是异化的,这种异化不仅表现在社会生产关系层面,还侵入到人类精神之中。介入理论预设了艺术世界和现实世界的对应关系,认为改变艺术形式就可以“直接”改变社会,且内容远比形式重要。然而,这种不乏浪漫色彩的介入观念,忽略了介入艺术自身有可能已经在其“遵奉”的政治观念的作用下发生了扭曲,成为一种“反艺术”(anti-art)、甚或残暴政治的帮凶。“介入理论希望艺术直接对人类发言,就像那种直接性(immediacy)可以在一个被普遍中介的社会里实现。但是如此它就将词语和形式贬低为单纯的手段,成为作品效果语境中的元素,成为心理操控;而且它腐蚀了作品的内在完整性和逻辑,不再根据作品自身的真理发展,而是根据消费者最微不足道的反抗来发展”(NL 106; vol. 1)。这种非反思的“直接性”谬误,实则是卢卡奇批判的“物化”精神形态。阿多诺认为,布莱希特、萨特和晚年卢卡奇等介入作家之所以会批判自律艺术对形式的重视,是因为他们根本没有认识到形式是内容的中介,是艺术作品连贯性的必要条件(AT 141-42)。介入理论家的形式概念是朴素的,是从外部强加给艺术素材的组织结构,故而他们会认为一味强调形式会走向无视现实的形式主义,然而他们实则已经走向“文化保守主义”。

先锋艺术一直强调艺术必须具有“实践”(praxis)取向和鲜明的政治倾向,亦即艺术的目的不仅仅是再现世界,还要改变世界。这在阿多诺看来也是颇成问题成的。阿多诺并不反对艺术具

有介入意识,但是这种介入意识并非直接介入社会问题,而是在更为深刻的层面介入到社会人的思想结构之中。“倘若艺术试图直接反对社会这张密网,它就会深陷其中而无法自拔”(AT 113)。而且,先锋艺术在介入观念主导下,将艺术的自律性与他律性(社会性)对立起来,但这种对立只是一种虚假的非辩证观念。这种将艺术家的艺术主张与其作品蕴含的社会历史内容及倾向等同起来的庸俗做法,正是四处弥漫的文化工业所导致的模式化、图解化的思考方式的症候。艺术的社会性恰在于其自律性,艺术越是自律的就越社会的。艺术自律并不仅仅是一种资本主义的意识形态,它还具有丰富的社会内涵,是艺术介入现实的前提。在阿多诺看来,即便主张创作“纯诗”(pure poetry)的瓦莱里的著作,也蕴含“有一些深层而本质的历史变迁知识”(NL 99; vol. 1)。

虽然阿多诺反对先锋派试图重新融合艺术与日常生活实践、将艺术政治化的做法,但他并未割裂艺术与实践、政治的关联。就自律艺术与实践的关系而言,阿多诺的态度同样是辩证的:自律艺术既是实践的,又是排斥实践的;艺术的自律性越强,其实践品格就越丰富,越具有真理性内容(truth content)。只是他的“实践”观念悄悄发生了位移,即由马克思意义上的强调当下行动、致力于“改变未来的”政治实践,转变为更多地指向“已经完成的”人类改造自然和社会的物质实践,在他的思想中素来缺乏一种可以指向当下行动的“实践”观念。阿多诺认为,艺术无论从其起源还是变迁来讲,都与社会实践活动密不可分,这不仅因为每件艺术作品的诞生,都需要以一种起源或一种劳动为先决条件,而且由于“艺术的内容就其自身而言是动态的,不会与自身保持同一;在其历史进程中,对象化的艺术作品自身一再地成为实践行为并朝向现实。在这一点上,艺术与理论相似。艺术在自身中重述、修正实践,并在某种意义上中立化实践,由此艺术具有了朝向现实的位置”(AT 241)。在阿多诺看来,艺术作品一方面不如实践,因为艺术会逃避眼前的任务和现实的苦难,遁入到审美想象之中;另一方面,艺术又胜于实践,因为艺术作品通过背离实践,废止了实践中蕴含的暴力因素和支配性力量(如人类对自然的破坏和支配),批判了实践生活和思想的狭隘性和非真理性。可以说,正是因为艺术作品背离

了实践,才具有了反思和批判实践之暴力因素的可能,从而具有了革命潜能(NL 99; vol. 1)。

阿多诺对带有介入意图的先锋艺术的批判实则蕴含了他对“党派艺术”的拒绝。“西方马克思主义”和“正统马克思主义”的差别就是:前者倒转了马克思的思想逻辑,将马克思通过批判观念论思辨哲学发展出的行动哲学再次倒转为思辨哲学,淡化了马克思主义的行动和实践旨趣(安德森 65);后者虽然保持了实践维度,但是因为他们将马克思的思想工具化、抽象化和教条化,使其丧失了对现实经验的阐释和把握能力,最终丧失了合法性,这也使得他们的实践意图和革命行动变得盲目而危险。即便在西马克思主义内部,对实践观念的看法也有不同,其具体表现是对“个人自由”与“党性”观念的看法。就思想谱系而言,阿多诺的美学观念更趋近于席勒、黑格尔、叔本华和尼采,而非马克思主义传统内的卢卡奇、布莱希特、本雅明和萨特:前者赋予艺术以超越维度和批判物化现实的功能,希望由此达到个人精神层面的自觉,救赎主要发生在个体思想内部;后者则希望将“艺术政治化”来应对“政治的审美化”,并认为个体获得救赎或解放的前提是经由阶级革命达到的人类整体的解放。阿多诺无疑更为看重个人自由,只是在方法论和哲学观念上倾向于马克思主义,对卢卡奇等介入理论家看重的“集体主体”(collective subject)和“党性”观念不以为然。具体到“先锋”观念,阿多诺谈论的“先锋派”(avant-garde)指的是采用了新的艺术技巧、形式的艺术家和提出了新的思想范式的思想者,他们是实验者、反叛者,主要起到“范例”和“教导”作用;而卢卡奇的“先锋”(vanguard)概念则指的是在社会整体中处于进步位置、作为革命主体的“工人阶级”和知识分子在政党内扮演的先锋角色,他们是领导者(Buck-Morss 32)。西方马克思主义者,尤其是阿多诺,实则是“哈姆雷特式”的马克思主义者:思想层面的自我说服和观念清理是任何具体行动的必要前提,思想总是先于行动。然而,历史情势刻不容缓,他们却一直纠缠于思想清理工作,延宕走向实践的过程,因而被诟病为“政治寂静主义”(political quietism)。也正是在此意义上,本雅明不乏神秘色彩的革命观念才会对醉心实践的知识分子具有特别的吸引力:革命就像弥赛亚的“救赎”时刻“爆破”历史连续

性一样,会在任何一个时刻突然爆发(264)。

二、艺术是理性的结晶

(一)

现代性的实现过程即“现代化”,又可称为“合理化”。合理化的结果不仅体现为卡林内斯库所谓的“社会现代性”和“审美现代性”的分离(49),还体现为文化价值领域的分化,以及各价值领域内部的再分化。在现代社会,中世纪那种以宗教为核心的一体化文化价值体系分化为科学认知、道德实践和审美表现三个领域,它们各自依照自己的逻辑行事(哈贝马斯,“交往”159)。就艺术领域而言,艺术家们逐渐确立了自己的自律地位,发展出以自律观念为核心的“艺术体制”,拒绝政治经济、科学认知和道德实践等领域对自身的干涉,亦不介入这些领域。该观念的集中表达是唯美主义提出的“为艺术而艺术”的口号。艺术自身的合理化不仅体现在艺术相对于社会现实的独立或言分隔,还体现在艺术内部不同艺术门类之间的分隔,“每门艺术都不得不通过自己特有的东西来确定非它莫属的效果。显然,这样做就缩小了该艺术的涵盖范围,但它同时也更安全地占据了这一领域”(格林伯格 50)。而且,艺术的合理化还表现在人类的思想能力即理性在现代艺术的建构过程中扮演了重要角色,这使得艺术作品成为艺术语言的“微积分”或“炼金术”。先锋派则将无意识、梦幻等非理性要素视为艺术创作的源泉。艺术根据理性还是非理性构建自身,已成为现代主义艺术和先锋艺术的分水岭。

在艺术构建问题上,阿多诺与先锋派最大的分歧是认为:艺术不是“自发的”非理性情感不加节制地自由抒发的“偶然”造物,而是人类理性苦心孤诣地构建出来的思想结晶,具有极高的认识价值。在这一点上,他受到了“波德莱尔右翼”艺术观念的影响。波德莱尔不仅是现代诗歌的鼻祖,他的艺术观念还奠定了现代艺术的基本法则。波德莱尔最早给出了“现代性”的定义并使其灌注于现代艺术。这就使得现代艺术跳出了古典主义规则的藩篱,朝向“当下”,把握不断涌现的新事物和新感性,并寻求以恰切的艺术形式为之赋形。但是,波德莱尔的诗歌创作是主题上的“撒旦主义”和形式上的“理想主义”的辩证结合。他

的“撒旦主义”就是“以有智识思考的邪恶来战胜单纯的兽性邪恶(及平庸),其目的在于,从这种最高的邪恶中获得向理想状态的腾跃”(弗里德里希 32),而这种腾跃借助的就是“形式”。只是与浪漫主义将诗歌创作视为个人情感不加节制的抒发不同,他的创作依赖于理性。他将《恶之花》作为一个建筑来精心构建,每首诗歌的形式都具有很强的秩序感和逻辑性。他还将诗歌形式与个人心灵区分开来,使得语言和形式成为独立的诗学要素。抒情诗人成为语言魔术师,形式开始成为诗歌创作的动因,“原本显示为结果的‘形式’成了诗歌的起源,而原本显示为起源的‘意义’成为了结果”(弗里德里希 37)。虽然他的诗歌形式是严整的,但是他在处理诗歌语言与世界(外在世界与内在世界)的关系时,又借助“创新性幻想”对世界做了“转化”和“理想化”。这种“理想化”不像古典主义那样是对世界的一种美化,“而是去现实化,是一种专制行为”(弗里德里希 43)。他将此艺术手法称为“超自然主义”(surnaturalisme):“他所指的是如此一种艺术,这艺术使实物失去物性,成为线条、颜色、运动、独立的附属物,这艺术将‘魔术之光’投置在实物之上,让它们的现实性在隐秘中毁灭”(弗里德里希 43)。正是从这里,阿波利奈尔引出了“超现实主义”(surréalisme)一词,并触发了“超现实主义”艺术实践。但是,波德莱尔对后世艺术实践尤其是抒情诗的影响绝不仅限于此。

不协和音的美、将心灵排除出诗歌主体、反常的意识状态、空洞的理想状态、取消实物对象、隐秘性,这都是从语言的魔力和绝对的幻想中产生出来的,都受惠于数学的抽象和音乐的运动弧线:波德莱尔借此铺设好了诸多可能性,让后代的抒情诗去实现。(弗里德里希 44)

波德莱尔诗学思想的实现即诗歌创作分化为“波德莱尔左翼”(Baudelairean left-wing)和“波德莱尔右翼”(Baudelairean right-wing),前者将诗歌视为“非理性”和“无意识”的“自发”造物、“智识的崩溃”,强调主体精神的“专制性幻想”,在创作中毁坏了艺术作品的所有秩序和内在同一性,

发展出形式自由、非逻辑性的抒情诗,这一脉经兰波走向以超现实主义和未来主义等为代表的“先锋艺术”实践;后者则倚赖智识(理性)在诗歌构造中的作用,强调诗歌的秩序感和形式的严整性,将诗歌视为“词语微积分”“智识的节日”,这一脉经马拉美、瓦莱里,为 T. S. 艾略特等人所继承(弗里德里希 25,129)。^⑤

波德莱尔的影响是巨大的,可以说无论阿多诺还是他的师友本雅明,在艺术观念上都是波德莱尔的后裔。本雅明更是将阐释波德莱尔的诗作为其未竟的宏大研究“拱廊计划”的核心,只是本雅明更倾向于“波德莱尔左翼”,十分欣赏超现实主义和布莱希特等的先锋艺术实践,并明确地提出了以“艺术政治化”(politicizing art)对抗纳粹“政治审美化”的观点(Benjamin 242)。阿多诺则对本雅明的此类观点持鲜明的批判态度,他更为推崇“波德莱尔右翼”,对以瓦莱里为代表的诗学实践评价尤高(NL 138-39; vol. 1)。可以说,艺术观的差异是他们在20世纪30年代发生论争的原因之一。由此,也为我们认识阿多诺的艺术观念提供了一条历史化的路径。

(二)

在阿多诺看来,艺术与理性(rationality,又译“合理性”)的关系是辩证的:一方面艺术构建自身的法则类似于演绎理性,另一方面艺术又借助其不同于演绎理性的特质即感性维度,批判泛滥、异化的理性。艺术并非自发情感的偶然产物,而是有其内在逻辑的结晶体,艺术正是依据这种艺术逻辑建构出具有整一性(unity)的审美形式。因而,艺术是一种理性形式、一种认识。为了阐明这一点,阿多诺在《美学理论》中详细分析了艺术作品的逻辑性和连贯性问题,以及具有整一性审美形式的艺术作品的批判价值。逻辑性作为艺术作品从外部引入的形式契机,是艺术作品的理性性相,一种内在制约,没有它艺术作品就不会成为现实。正是借助逻辑性,艺术作品成为“反摹仿”之物。“摹仿”是艺术构造不可分离的要素,作为艺术的源初冲动,“摹仿”曾促进了艺术的发展。但是随着世界的分崩离析、去意义化和“物化”,人类生活和世界图像都失去了其本真性,直接“摹仿”世界必然使得艺术丧失本真性。正因此,“再现论”意义上的自然主义或现实主义已经在物化现实面前丧失了艺术自身的真理性和批判潜

能,变得不合时宜。在此语境下,艺术作品必须反思世界、批判生活、去除内在于外在世界的物化要素,亦即不再直接“摹仿”现实,唯此才能避免自身被现实同化。“摹仿”既是艺术的起源动因,亦是艺术在现代社会走向“物化”的原因,“现代艺术通过摹仿将自身交付于物化,此乃其死亡原则”(AT 133)。因而,艺术作品借助逻辑性构造出具有整一性的审美形式,与破碎的现实生活拉开距离,是现代艺术维持自身的质性要求。

艺术的逻辑性,向艺术批评提出了“内在批评”(immanent criticism)的要求。艺术逻辑使得艺术作品成为区分于自然物的“第二自然”,而且作品意义借助艺术逻辑内嵌于作品结构之中,是客观事物而非作家或读者的主观设定。如此,单方面地从作家主体或读者接受角度来阐释、评价艺术作品就成为不恰切的了(AT 136)。阿多诺认为,从美学史的角度看,要获得伟大的艺术洞见不外乎两条途径:一是批评者与对象绝对分离,批评观点从一种不受“鉴赏”观念影响的概念推演而出,其代表有康德、黑格尔的美学观念,以及介入理论家尤其是马克思主义文艺理论家推崇的“意识形态批评”(ideological criticism),此类批评方法亦可称为“先验批评”(transcendental criticism);二是批评者绝对地接近对象,从作品的制作方法,尤其是“技巧”(technique)角度来审视艺术作品,近似于形式主义和新批评的“内在分析”(inner analysis)。但是,这两种方法也并非完美:“先验批评”往往以既定思想体系图解艺术作品,忽视具体作品的艺术特色和成就;“内在分析”则过于局限于艺术的形式要素,停留于事实层面,这种实证主义批评观与强调直接事实的“物化”意识相去不远。此外,那些常见的“移情”(emphatic)鉴赏者,依靠自己的趣味(taste)做判断的人,往往将艺术作品贬低为个人生活“偶然性”的投射,没有遵循作品自身的形式要求,由此得出的结论往往会错失作品精髓(NL 100; vol. 1)。阿多诺认为,真正有效的批评是辩证综合了“先验批评”和“内在分析”的“内在批评”。“内在批评”从批评对象内部出发,分析批评对象的语汇、形式及其逻辑,指出它在自身建构中存在的裂隙及其社会历史原因,以及意识形态效果,“对智识和艺术现象的内在批评,寻求通过分析它们的形式和意义,把握它们的客观理念和那种主张

之间的冲突。它指明了作品自身表达存在结构的连续性和非连续性。此类批评并不停留于对客观精神之束缚的一般认知,而是寻求将此类知识转化为一种提高了的关于事物的认知”(“Prisms” 32)。该批评形式往返于文本的内部空间与社会历史的外部空间,是一种真正意义上的“辩证批评”(dialectic criticism),亦可称为“审美形式意识形态批评”。

在阿多诺那里,任何审美范畴都具有二重性(double character),艺术逻辑也不例外。艺术逻辑是演绎逻辑的派生物,与后者似而不同。艺术既依赖于演绎逻辑构建内在一致性和外在整一性,又依据艺术逻辑的超越性和丰富性,批判演绎逻辑的刻板僵硬,“假如艺术与逻辑和因果关系丝毫无涉的话,那它将会丧失与其他者的关联,成为先天(priori)空洞无聊的活动;假如艺术刻板地对待逻辑和因果关系的话,它就会屈从于它们的魔咒;唯有借助其激起的永恒冲突的二重性,艺术才能成功摆脱魔咒,即便其程度是微不足道的”(AT 138)。在现代社会,演绎逻辑落实到社会层面的具体表现即实证主义和工具理性。人们循之行事,带来的是生活的“异化”和意识的“物化”。以工具理性为根底的“物化社会”,是艺术的“他者”。它与艺术保持着若即若离的关系:若是缺乏社会性(指艺术的社会关联性,并不一定指艺术的社会性主题),艺术就会成为无聊的抽象图式;若是完全屈从于社会性,艺术又会成为一种可以为资本攫取的实用事物,丧失其超越维度和真理要素。艺术作品是艺术逻辑和现实逻辑之间张力的显现,张力越大,艺术作品的阐释空间越大。艺术源于现实,但是现实要素在进入艺术作品时,经过审美形式的“折射”(refraction),已经变形(transfiguration),这种折射效果的强度即艺术的自律程度。由此,任何审美范畴都必须从他律经验现实的外在逻辑和自律艺术作品的内在逻辑两个方面加以考量。概言之,形式逻辑的周延既是理性的内在要求,亦是优秀的艺术作品构建自身的必备条件。艺术批判理性的滥用,尤其是形式逻辑和工具理性的压抑特征,维护异质事物的存在价值。但是,艺术又是具有内在逻辑性的,艺术通过自身构造形式的逻辑性,将理性转变为形式建构契机,由此艺术成为认识的。因而,艺术与理性并不矛盾。

在如下双重意义上,艺术都是认识(knowledge):艺术不仅是世俗世界及其范畴复归的结果,这些范畴是艺术与通常所谓的知识对象的纽带,而且或许更为重要的是,艺术还是潜在地批判支配自然的“理性”(nature-dominating ratio)的结果,艺术通过修正这种理性而在运动中为之设定了严格边界。艺术不是通过对“理性”的抽象否定,亦非通过一种神秘的、直接而显豁的本质图像,而是通过将理性(rationality)从其在经验世界中持为己有、视为不可与夺的物质的束缚中解放出来,来消除理性的暴力行为,公正地对待那些被压抑的事物。(AT 138-39)

由此可见,阿多诺并不绝对否定理性,也不妄图构建“审美乌托邦”,更未将人类解放的希望全部寄托于艺术的救赎力量。艺术只是理性回复自身的中介,是具有救赎力量的手段,而非最终依据。他希望借助艺术超越理性的否定力量,将理性从工具理性、现实的目的王国、自然力量的束缚中解放出来,如此使得理性重归真正属于它的启蒙位置,消除主体和理性对客体的暴行,公正地对待被理性压抑的事物。不过,艺术之所以能发挥此作用,是因为艺术借助审美形式与物化现实拉开了距离。

(三)

阿多诺之所以批判先锋派瓦解整一艺术形式的做法,主要因为形式的“整一性”是自律艺术得以成立的核心要素。艺术的命运与形式嬗变休戚与共。艺术逻辑的外在显现即作品的审美形式或言“外观”^⑥。形式是内容之积淀,是有内容的形式。但是,艺术作品的解释学并非要将形式“翻译”为内容,因为艺术作品不是现实的简单反映,而是以间接迂回的方式从现实中汲取内容(AT 139-40)。艺术批评和美学必须将自身提高到形式维度,否则无法真正理解艺术。所谓“形式”即艺术中所有逻辑要素的整体表现,或者在更广泛的意义上是指艺术作品内在形式的连贯(coherence)。连贯性或审美整一性是形式的理想,是艺术作品区别于寻常物的必要条件,也是自律作品不可或缺的先决条件(AT 140)。“形式概念标示出了艺术与经验世界的鲜明反题,在经

验世界中艺术的存在权利是不确定的。艺术与形式具有同样的幸存概率,不会更好”(AT 141)。但是,阿多诺提倡“整一性”并不意味着他主张艺术返回“古典主义”美学模式中去,因为“古典美学”已经无法适应现代艺术的发展,它总是先行设定艺术的理想模型,而后以此模型为标准要求艺术创作、进行批评和阐释,如此就会压抑新的形式要素,使得艺术成为自我重复之物,阻碍艺术和美学的发展。美学要走出传统美学的这种同义反复,就必须与之划清界限,将焦点对准并不内在于传统形式概念中的“新质”,尽管“新质”可能是微乎其微的,因为这些要素代表了艺术的可能性。这也是波德莱尔指认出的朝向“当下即刻”而非永恒“理念”的“现代性”向艺术和美学提出的要求。“一种形式美学是可能的,只要它与总体性美学断绝关系;这种总体性美学受制于形式的魔咒。艺术能否继续生存下去的问题,有赖于一种新的形式美学出现的可能性”(AT 141)。

审美形式将艺术作品中所有显现的要素组织起来,使其结合成连贯的整体,从而对经验现实做出了遴选和“反思”。但是问题的复杂性在于,作为现实和艺术的中介,审美形式实际上通过自己的选择、取舍和摒弃行为,将现实的压抑秩序“转译”进了艺术世界。这是任何艺术都无法摆脱的“原罪”。因而,艺术应受的责难是双重的:一方面,借助整一形式艺术与现实拉开了距离,成为自治的艺术王国,不关注现实生活的困难,任其发展;另一方面,艺术要面对现实,以艺术语言呈现生活的时候,就不得不对生活予以解剖、借助形式整合材料,这又使得现实面目全非(AT 144)。马尔库塞更是明确地将形式对于材料的“整合”视为“形式的专制”(218)。在这种专制中,形式整一性是作品压倒一切的必然要求,任何线条、声音都必须成为不可替代的。唯有借助这种专制,艺术才能压制表现的“直接性”。所谓“直接”再现现实或表现情感的艺术都是虚假的,因为它背后是未经中介的虚假现实和未经反思的“物化”认知。受经卢卡奇中介的黑格尔辩证法思想影响,阿多诺认为世间根本不存在什么“直接”事物,“艺术”作为一种“文化”或“思想”样态更是如此,“在天堂和大地之间没有任何事物是不被中介的,思想只有在被中介的事物中并通过被中介的事物才能保持对直接性观念的忠诚;相反,一

且思想试图直接抓住非中介的事物,它就成了中介的猎物”(NL 20; vol. 1)。艺术唯有经过苦心孤诣地形式营造,才能成为反思性的知识形式。艺术与日常生活的关联必须经过“审美形式”的中介,此中介过程亦是对日常生活和寻常物的否定。艺术作品作为特定的文化形式,其客观化过程本身就是对“生命的直接性”的否定,也正是在此意义上,“艺术作品先天就是否定性的”(AT 113)。艺术作品与日常生活的边界是艺术作品的质性要素,是其具有真理性内容的保证。

虽然形式因为与经验现实的关联(在素材和逻辑形式上)而带有压抑性,但是像论说文(essay)这种理想的艺术形式或文体,仍然能最大限度地保存经验客体,赋予客体以优先性(NL 2-23; vol. 1)。在阿多诺看来,理想的艺术形式“是分散细节的非暴力性综合物;它将这些东西保留在它们那充满歧异和矛盾的状况之中。因此形式是真理的展露”(AT 143)。形式改变了经验存在的形态,从而尽可能地过滤了后者的压抑和野蛮因素,“虽然艺术通过其存在批判了文明化(civilization),但也通过其形式参与文明化之中”(AT 143)。此类非压抑性的“审美综合”可作为形式逻辑的“概念综合”的批判性参照物,从而为理性重建自身提供了一个“非同一性模型”,“精神并不将非同一物同一化:精神以非同一物为模型。通过追求自身的同一性,艺术品成为非同一物的相似物:此即艺术的摹仿本质的当代发展阶段”(AT 134)。在此意义上,艺术作品成为了“理性”与“摹仿”的辩证综合或相互中介的产物。阿多诺实则在此设定了一种理想的艺术状态:“理性”通过保存“摹仿要素”,而将“非同一物”的存在状态作为构建自身的模型,从而在对同一性的寻求中尽可能地避免了对客体的压抑;摹仿在朝向“非同一物”的同时,借助理性构建了统一的审美形式,过滤了它们可能承载的被经验现实赋加的未经反思和批判的“物化”意识。正是借助理性(艺术逻辑)及其形式构建,艺术作品具有了“谜语特质”(enigmaticalness)和“奥秘色彩”(hermetic character),以及由此激发出的更多的社会批判维度。正是出于对带有奥秘色彩的自律艺术的潜在政治意义的认识,阿多诺认为相较于为从事鲜明的社会批评而利用非激进形式的“介入艺术”而言,“奥秘作品(hermetic works)要比

那些意在智识性地批判社会,却献身于调和形式并默然委身于盛行的文化工业的作品,更能发挥批判现实的作用”(AT 145)。例如萨特、布莱希特等介入艺术家,以精英的名义四下奔走,反而加剧了遵奉主义趋势,使民众受到牵制;他们创作的介入作品,因为主题上的鲜明性,而悖论性地投合了资本趣味,成为文化工业的俘虏(NL 81; vol. 2)。

阿多诺之所以谈上述问题,是要从形式与内容、艺术逻辑与演绎逻辑、艺术世界与外部现实等方面来论证现代自律艺术的合法性,并为他批判形式破碎的先锋艺术和放弃自律要求的“介入艺术”提供学理支撑。然而,从艺术作品审美形式整一性来论证这一问题,就会得出一种既开放又保守的艺术主张。其开放性在于,从形式革新角度为新型艺术的发展提供合法性;其保守性在于,即便新型艺术也必须具有统一的审美形式,如此就将部分艺术形式(如先锋派创作的具有“无机”形式的艺术)排除在可接受的范围之外。而且,阿多诺的这种立场的开放性与保守性都具有意识形态色彩:其开放性意在拒绝保守思想对新艺术形式的压制,而新艺术形式总是关联于新的认知现实的思想方式;其保守性意在维护艺术自律,进而拒绝政治权力、金融资本以及它们控制的文化工业对艺术的侵袭,发挥艺术的批判功能。审美形式是艺术逻辑的外在显现,亦是自律艺术据以成立的核心要素。形式赋予艺术作品的构成要素以连贯性,藉此艺术作品才能够与单纯的寻常物区分开来。阿多诺循着卢卡奇批判“物化”意识的思路,认为“祛魅的”“经验存在”是一种压制性的“物化”秩序,该秩序是一种自我重复的同质化秩序,它导致了现代人的“经验贫乏”“意义丧失”和“自由丧失”(哈贝马斯,“交往”327—36),而现代审美形式则能够最大限度的保存人类经验、提供丰富的意义、代表着通往自由的可能性。不过,正如上述分析已经表明的,阿多诺虽然继承了浪漫派对于现代性的审美主义批判思路,但是他决然不是一个浪漫的审美主义者。

三、哈贝马斯对阿多诺审美观念的批判及其问题

(一)

由上述分析可知,就艺术发展而言,无论现代

主义还是先锋派,都是韦伯意义上的合理化进程的逻辑结果。现代主义艺术实则承认了合理化带来的价值领域分化为真理、实践和审美三个领域的现实,坚持唯美主义确立的“为艺术而艺术”的自律准则,强调艺术相对于道德、政治和经济等外在领域的独立性,拒绝外在领域干预艺术,要求切断艺术与日常生活的关联。现代主义既是社会现代性在审美领域的表现,亦是文化艺术领域对社会现代性的负面后果即“物化”现实的批判。这种观念可以追溯到席勒和浪漫派那里。

席勒最早提出借助审美重建个体和社会整体完整性的思想。在他看来现代性导致的个人理性和感性的分离、社会生活的原子化都可以通过审美来加以解决,艺术可以作为原子化个体进行社会交往、重建有机共同体的中介(哈贝马斯,“话语”56)。席勒美学是浪漫派和先锋派艺术实践所信奉的“审美乌托邦”思想的先导。但席勒提出这一观念的前提是,艺术具有审美形式整一性提供的“审美幻象”,即艺术与社会的分离,而不是使日常生活审美化(“话语”56)。但是,先锋派却抛弃了这一前提,他们试图打破现代主义倚赖的自律“艺术体制”(artistic institution),重新融合艺术与日常生活,抹消不同价值领域之间的边界,打破审美幻象,再次整合“审美领域与政治、心理和道德主义”(Bürger 246)。他们实则将现代主义强调的艺术、政治和道德等领域的自主视为资本主义物化现实的表征,而且这种分隔还导致了更多的异化,因此艺术自律已经成为一种需要被摧毁的虚假的意识形态主张。然而,先锋派不可能摧毁作为其逻辑前提的自律范畴,正如它无法抛弃现代主义重视的“作品”(work)观念一样。虽然阿多诺的美学理论吸收了先锋派的诸多主张,比如他也认为以审美自律为核心的现代艺术体制具有意识形态性,但是辩证的阿多诺并未像先锋派那样企图摧毁现代艺术体制,而是坚持它的合理因素。他的审美思想的关键点是认为:社会的物化状况是“现代化”导致的整体性问题,是不能也不可能通过简单地放大艺术的批判或革命功能就能解决的。在这一点上,阿多诺和他的批评者哈贝马斯的观点是一致的。但是因为理论出发点不同,哈贝马斯和韦尔默对阿多诺的美学观念做了一些有意“误读”。

哈贝马斯从其“主体间性”观念出发,认为阿

多诺和霍克海默延续了尼采对现代理性和文化的批判思路,把审美判断力描述为一种超越善与恶、对与错的分辨能力,将科学和道德揭露为病态的权力意志的意识形态表达和工具理性的体现;仍然囿于主体哲学的范围,坚持以主体性为基础的艺术自律;怀疑理性,却没有思考“怀疑”自身的理据。这些使得他们对交往理性的足迹和现存形式视而不见,无法为社会批判理论提供坚实的规范基础(“话语”149—50)。而且,阿多诺要比霍克海默和马尔库塞等批判理论家更为彻底地走向了尼采:

不像马尔库塞,阿多诺不再寄望于跳出他的悖论(aporia)——在这一点上,他比霍克海默更具连续性。“否定辩证法”既是一种对那些无法以系统话语予以言说的事物的明确,又是一种在此境况下让人们明白如下问题的劝告,即可以在黑格尔那里找到出路。正是“美学理论”首次确认了所有认知能力对艺术的让渡,在艺术中摹仿能力获得了客观形状。阿多诺撤回了那个理论主张:否定辩证法和审美理论只能“无助地相互支撑”。(哈贝马斯,“交往”367; Habermas 384)

亦即,在哈贝马斯看来,晚年的阿多诺将艺术置于理性能力之上,走上尼采的审美现代性批判的道路,试图建构一种“审美乌托邦”。尽管哈贝马斯对阿多诺的启蒙批判颇多非议,但是他对先锋派艺术实践的批判却事实上延续了阿多诺的思考。哈贝马斯认为应该在认识到合理化带来的生活世界的贫困化和殖民化的同时,承认合理化在艺术、社会和政治等各个领域的成果,承认合理化导致的价值领域和专业的分化、各领域的观念已经失去了通约可能的现实,而非非理性地寄希望于艺术来浪漫地解决复杂的社会问题,抑或将自律艺术作为虚假事物彻底抛弃。正是在此前提下,哈贝马斯认为:现代世界的物化状态是不可能通过将某个价值领域的价值理念和逻辑拓展到其他领域就能解决的;艺术如此,哲学亦如此。以超现实主义为代表的先锋派试图将艺术融入日常生活实践的做法,与哲学上(在黑格尔左派尤其

是马克思之后)提出的“扬弃”哲学、将理论与实践统一起来的做法相似,都是错误的“扬弃”行为(“工程”115;“话语”57—58)。任何消弭审美、道德和政治等价值领域边界的做法,只会导致一种文化问题屈从于某种教条的“恐怖主义”(“工程”115)。现代性的问题不能审美地予以解决,“艺术仍然不能完成超现实主义者的指令,艺术不应该放弃其崇高性而转向生活”(“话语”57)。哈贝马斯的学生韦尔默继承了他的这一思路,但也和他的老师一样批判了阿多诺的美学观念。韦尔默谈到:

我现在就可以重新表述对于他[阿多诺]为乌托邦观点提供的审美解释的异议:客观理性“分裂”为它的与现代化过程相伴随的局部成分——科学技术的合理性、实践道德的合理性和审美的合理性(哈贝马斯揭示了这一点),这种“分裂”不可能由理性的一种成分提供模式的社会转型而得以“克服”。当然,阿多诺从来没有这样说。尽管如此,美学生产的特定合理性对他来说却是成了理解工具合理性之被“扬弃”为理性的非强制形式的主要模式。(93)

在韦尔默看来,阿多诺将“解放”的希望寄托于“先锋艺术”作品,因为“先锋艺术作品”“拒绝被同化到整个艺术领域已经在一个合理化的社会承担的意识形态功能中”(78);阿多诺实际上是在以审美方案解决社会问题,即以非压抑的“审美综合”来代替概念“逻辑综合”,以艺术作品的“非同一性构型”(non-identical configuration)作为理性结构和社会组织的模型,以艺术的超越性力量促成社会变革,进而实现艺术作品蕴含的“幸福承诺”,但这种幸福承诺不可能实现,因为艺术作品包含的审美综合模式并非自主个体的平等对话关系模式,而是超个人的“集体主体”的单一发言,与对话的开放性和人类生活的平等状态相去甚远(76)。最为关键的是,无论马克思还是阿多诺这样的批判理论家,“都没有成功地在他们对现代社会的分析与他们的理论的乌托邦视界之间建立一种合理的联系”(78),为之提供规范性基础;阿多诺的审美方案更是“丧失了解放的历史

谋划的政治维度”(94)。但是,若仔细考察阿多诺的“美学理论”和“非同一性哲学”可以发现,哈贝马斯和韦尔默犯了如下错误:1.以阿多诺批判先锋派的理路来批判阿多诺,即社会问题不能审美地加以解决;2.没有认识到阿多诺在自己的理论内部区分了现代主义和先锋派,错误地将阿多诺认可的自律的“现代主义艺术作品”理解为“先锋艺术作品”。

(二)

细读阿多诺的著述,可以发现他既没有以审美作为其哲学话语的基础,也没有让艺术完全遵循审美逻辑,更未取消逻辑和道德承载的任何形式准则,而是一直强调艺术的“真理内容”未曾失去其逻辑和伦理内涵(Rochlitz 220-21)。在《美学理论》中,阿多诺在谈艺术作品的“连贯和意义”的时候明确指出,艺术从根本上讲是一种理性形式,它不是对柏拉图所谓“理式”的“摹仿的摹仿”,亦非黑格尔意义上的超验“绝对理念”的感性显现,而是人类合理化进程积存的结果,其构型亦是通过对理性思索才得以达成的。艺术正是通过自身构造形式的逻辑性,将理性转变为形式建构契机,由此成为认识的;同时,艺术借助审美形式,批判了理性的泛滥和暴力、反对理性和感性的对立。阿多诺更是明确指出,现代艺术既是理性发展的结果,亦按照理性建构自身,一味强调非理性要素在艺术中的绝对地位,将摧毁艺术的既有成就(AT 136-39)。以哈贝马斯为代表的此类观点,既没有认识到阿多诺在《启蒙辩证法》中批判启蒙理性的目的并非废弃理性而是祛除理性中的不合理因素、对已经蜕变为非理性神话的理性予以再次祛魅和启蒙,也忽略了阿多诺在《否定辩证法》中对理性做的辩证思考,即虽然理性带来了社会的物化状况,但是它作为人类认识发展的积存,并不能简单地予以否定。

从根本上讲,阿多诺对现代性和合理化进程持“辩证批判”的态度。一方面,他认为现代化和合理化进程导致了社会和意识层面的“物化”问题,人类理性也走向自身的反面成为新的蒙昧神话,因而应该通过对异化理性的再次批判,使理性重获启蒙功能,而这种批判的力量源之一就是艺术;另一方面,他承认现代性、合理化和理性带来的进步,并认为那种提倡原始性和非理性的观念,是一种不切实际、甚至会带来灾难的思想,真正可

行的是在现有基础上的调整与更新,而非彻底的废除,社会层面如此,艺术层面也是如此,但关键是不能以审美方式解决社会问题。阿多诺认同克拉考尔的如下观点:资本主义的核心缺陷并非过于理性化,而是理性不足(Kracauer 81)。在谈到更为倚重理性的象征主义代表诗人瓦莱里时,他基本重复了克拉考尔的上述观点,“劳动分工不可能通过否认它的存在就得到消除,理性世界的冷酷性不能通过采纳非理性而得到消除,这是已经被法西斯主义在经验上证明了的社会真理。唯有借助更多而非更少的理性,工具理性导致的伤口,即人类的非理性总体,才能愈合”(NL 103; vol. 1)。

阿多诺之所以要在《美学理论》中赋予美学相对于理性如此重要的权重,并非要以审美取代理性,而是试图以审美具有的“解放潜质”尤其其他对“自然历史”的关注,来拒绝同一性哲学的压制力量,遏制“工具理性”(并非理性本身)的扩张。更何况在阿多诺看来,艺术本身就是艺术家通过理性地选择艺术手法、逻辑地构造审美形式、蕴含了认知功能和真理性内容的知识形式,而非康德、浪漫派和先锋派所谓的“天才”凭借非理性的“自发情感”偶然地“创造”(creative)的艺术形式(NL 103; vol. 1)。阿多诺从未将自律艺术提到高于理性的地位,更无意把高雅艺术奉为救世主。他只是将艺术看作一面光影不定、折射社会不公的镜子。他也主张将艺术的非压抑性“星丛”构型模式或言“审美综合”,注入到理性逻辑或言“概念综合”之中,改变理性以抽象为主的形而上学式运作方式。然而,虽然艺术隐含着乌托邦的痕迹,但“潜能”要成为“现实”,就必须借助理性的力量。显然,哈贝马斯所谓阿多诺试图通过艺术来解决社会问题、营造“审美乌托邦”的观点,明显是对阿多诺作为整体的美学、哲学和社会思想的简化与误读(“工程”113)。正如比格尔所言,阿多诺“近乎狂热地尝试确保将艺术与其他领域区分开来的边界不容冒犯,反对将艺术瓦解为实践(达达主义)、表达(表现主义)和日常生活的革命(超现实主义)的做法”,“他并不认为在资本主义社会让艺术重返实践是艺术发展的必要步骤,而是认为这么做只是一种向野蛮的退化”(Bürger 249)。

无论阿多诺还是哈贝马斯、韦尔默对先锋派

“审美乌托邦”的批判,实际上都是在拒绝艺术领域涉入社会领域,但是他们都承认艺术可以用来启发生活历史情境,改变解释和规范地位,这又吸纳了先锋派试图融合艺术领域和日常生活领域的企图,是对前自主美学或言启蒙美学的回归。可以说若没有先锋派的艺术实践这一切都是很难想象的(比格尔,“意义”168)。虽然哈贝马斯对历史连续性的强调以及对以超现实主义为代表的先锋派美学试图通过艺术实践来改变社会问题的做法的批评有其合理性,但是他过于强调美学发展的连续性,忽略了美学发展中先锋派实践造成的“断裂”的历史价值。而且,无论阿多诺、哈贝马斯还是韦尔默都未在用语义上严格区分先锋派和现代主义,如此就遮蔽了先锋派在美学史上的成就:先锋派对“伟大作品”的颠覆,使得“自由创作”成为可能;“自由写作”观念,蕴含了艺术自由生产的丰富可能;“蒙太奇”和“拼贴”等艺术手法,开启了当代审美经验的诸多领域(比格尔,“意义”168)。

结 语

阿多诺在此展现出的批判性的理性主义立场,实则处身康德之后的理性主义和意志主义的争执之中(杨祖陶 103—18)。理性主义在黑格尔那里达到顶峰,它将理性绝对化,把意志作为理性的一个环节和特殊形式,强调意志活动对于认识真理的作用,即其认识论价值。意志主义作为理性主义自身辩证运动的结果,在叔本华那里获得其现代形态,并在尼采那里走向成熟。它把意志本身绝对化,将理性作为从属于意志的工具,强调意志作为生命冲力对于个体生存和自由等的意义,是生命哲学、存在主义、弗洛伊德主义和后现代主义等各类非理性主义思潮。意志主义对理性的反动、对感性和非理性要素的推崇,深刻影响了现代艺术的发展,是先锋艺术的思想源头。我们也可以将仍然带有古典主义色彩的现代主义艺术和具有浪漫主义色彩的先锋艺术的分野、波德莱尔之后“波德莱尔右翼”和“波德莱尔左翼”的分化,视为理性主义和意志主义的争执在艺术和美学领域的具体表现。阿多诺反形而上学的“非同一性”哲学和美学思想,虽然深受尼采影响而尊重感性要素,坚持客体优先性,但他仍然坚持理性

对意志的统摄作用,反对将意志绝对化的非理性主义倾向。

虽然阿多诺是二十世纪批判理性最为尖锐的一个思想家,但从根本上讲,他仍是一位坚定的理性主义者。他对理性的批判可谓理性进展的第二阶段,即对退化为各种非理性形式的“启蒙理性”的再次启蒙。他从以理性为根基的艺术逻辑出发,要求现代艺术作品应该具有“整一的”审美形式,批判先锋艺术试图借助梦幻和无意识等非理性要素来“自发”创作“非有机”作品的主张,实则与他透彻的现实感密不可分。他已在事实层面将物化的经验现实、法西斯主义和美国好莱坞式的“文化工业”指认为“非理性”的产物。他对自律艺术的坚持,对先锋艺术和党派艺术“介入”立场的批判,也鲜明体现出西方马克思主义者的“党派”观念主要是一种理念,而非政治旨归。对阿多诺而言,马克思主义,更确切地说是历史唯物主义,只是一种思想方法而非政治主张。无产阶级革命所要求的“党派”“实践”和“阶级主体”等观念,其实一直没有成为他的思想的重要主题。而且,正是因为阿多诺对“艺术理性”和艺术作品“真理性内容”的坚持,使得他与滑向纯粹感性、非理性地秉持“什么都行”(whatever)的“后现代主义”拉开了距离。面对无限而流变的“现象”和“物化”现实,艺术的“赋形拯救”和“否定姿态”无疑都是无望之举,但也正是在这“绝望”之中寓于了“希望”。不过,阿多诺绝非希望依赖艺术获得最后的救赎的审美主义者。于他而言,艺术只是让启蒙理性重回自己的应有轨道、人类重新发现和回归自身的中介。更为深入而正确的理性化才是人类的希望所在。

注释[Notes]

① 在本文中,“现代艺术”(modern art)主要指艺术的历史分期概念,即产生于现代时期的各流派的艺术;“现代主义艺术”(modernistic art)则指产生于现代时期、认同现代主义核心价值规范即艺术自律观念的艺术实践;“先锋派艺术”(avant-garde art)则是产生于现代主义艺术内部,但又反对现代主义艺术理念、具有鲜明政治介入倾向或激进形式创新精神的艺术实践。

② 其表现是阿多诺在《美学理论》和《文学笔记》等著作中对波德莱尔、瓦莱里、卡夫卡、贝克特、普鲁斯特、勋伯格等的赞许,对阿波利奈尔、洛特雷阿蒙、兰波、超现实主义、达达主义、“青春艺术风格”、未来主义和立体主义等

持批判态度。

③ 克莱尔指出,纳粹主义试图回归和调动浪漫主义的情感要素来达到自己的政治目的(克莱尔 28)。比格尔则认为,先锋派是浪漫主义发展过程中的第二阶段(Bürger 246)。阿多诺因其对艺术理性及相应的审美形式整一性的重视,对以象征主义为代表的现代派的推崇,而具有鲜明的古典主义特征。由此可以认为,阿多诺对浪漫派的拒绝,对先锋派的批判,实则是在反纳粹主义。

④ 阿多诺虽然坚持内容和形式的辩证统一,但是在他的观念中形式要素要比内容重要得多。正如他所指出的,艺术作品并非被动地处理它所面对的素材,赋予素材以形式;素材同样有待于形式技巧的发展,正是艺术技巧的发展大大拓展了素材的边界。与本雅明类似,阿多诺认为,判断艺术作品进步与否的标准,断然不是艺术作品处理的题材,而是它是否采用了“先进的”艺术技巧,而且“对于艺术知识而言,技巧具有核心重要性”(AT 213)。

⑤ 阿多诺从法国诗人儒弗(Pierre-Jean Jouve)那里获得了这一观点,但对这两条文脉语焉不详(NL 138-39; vol. 1)。所幸,德国诗歌理论家胡戈·弗里德里希在《现代诗歌的结构》(1956)中详细论述了这一问题,为理解阿多诺的美学思想提供了有力参照。

⑥ “外观”的德文对应词为“Schein”,一般英译为“appearance”(外观)、“semblance”(表象)或“illusion”(假象、幻觉)。由英译可以看出,“Schein”具有以下三个不同层面的意涵:(1)在艺术作品层面,指艺术理念对象化而具有的客观的可感形式,是中性意义上的艺术作品的审美形式;(2)在哲学层面,指相对于“理念世界”“真理”的“经验世界”“现象”;(3)在社会层面,指作品形式具有的欺骗特征或意识形态属性。

引用作品[Works Cited]

Adorno, Theodor W. . *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1997.

---. *Notes to Literature (Volume 1)*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991.

---. *Notes to Literature (Volume 2)*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1992.

---. *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.

佩里·安德森:《西方马克思主义探讨》,高钰等译。北京:人民出版社,1981年。

[Anderson, Perry. *Considerations on Western Marxism*. Trans. Gao Tian, et al. . Beijing: People's Publishing House, 1981.]

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 2007.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: Free Press, 1977.
- Bürger, Peter. “Adorno’s Anti-Avant-Gardism.” *Theodor W. Adorno: Critical Evaluations in Cultural Theory*. Vol. II. Ed. Simon Jarvis. London and New York: Routledge, 2007.
- 彼得·比格尔:“先锋派对于当代美学的意义”,周韵译,《先锋派理论读本》,周韵编。南京:南京大学出版社,2014年。165—68。
- [---. “The Significance of the Avant-garde for Contemporary Aesthetics.” Trans. Zhou Yun. *Theory of the Avant-garde: An Essential Reader*. Ed. Zhou Yun. Nanjing: Nanjing University Press, 2014. 165 - 68.]
- :《先锋派理论》,高建平译。北京:商务印书馆,2002年。
- [---. *Theory of the Avant-garde*. Trans. Gao Jianping. Beijing: Commercial Press, 2002.]
- 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译。北京:商务印书馆,2002年。
- [Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Trans. Gu Aibin and Li Ruihua. Beijing: Commercial Press, 2002.]
- 常培杰:“阿多诺对‘艺术介入’的批判”,《哲学动态》6(2015): 96—102。
- [Chang, Peijie. “Adorno’s Critique of Artistic Commitment.” *Philosophical Trends* 6 (2015): 96 - 102.]
- 让·克莱尔:《艺术家的责任》,赵苓岑、曹丹红译。上海:华东师范大学出版社,2005年。
- [Clair, Jean. *Responsibility of the Artists*. Trans. Zhao Cencen and Cao Danhong. Shanghai: East China Normal University Press, 2005.]
- 安托瓦纳·贡巴尼翁:《现代性的五个悖论》,许钧译。北京:商务印书馆,2005年。
- [Compagnon, Antoine. *Five Paradoxes of Modernity*. Trans. Xu Jun. Beijing: Commercial Press, 2005.]
- 胡戈·弗里德里希:《现代诗歌的结构》,李双志译。南京:译林出版社,2010年。
- [Friedrich, Hugo. *The Structure of Modern Poetry*. Trans. Li Shuangzhi. Nanjing: Yilin Press, 2010.]
- 克莱门特·格林伯格:“现代主义绘画”,周宪译,《世界美术》3(1992): 50—52、40。
- [Greenberg, Clement. “Modernistic Painting.” Trans. Zhou Xian. *World Art* 3(1992): 50 - 52, 40.]
- 于尔根·哈贝马斯:《交往行为理论》(第一卷),曹卫东译。上海:人民出版社,2004年。
- [Habermas, Jürgen. *The Communicative Action*. Vol. 1. Trans. Cao Weidong. Shanghai: People’s Publishing House, 2004.]
- :“现代性——未完成的工程”,丁君君译,《现代性读本》,汪民安等编。开封:河南大学出版社,2005年。
- [---. “Modernity — An Incomplete Project.” Trans. Ding Junjun. *Modernity: A Reader*. Ed. Wang Min’an, et al. . Kaifeng: Henan University Press, 2005.]
- :《现代性的哲学话语》,曹卫东译。南京:译林出版社,2004年。
- [---. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Trans. Cao Weidong. Nanjing: Yilin Press, 2004.]
- . *The Communicative Action*. Vol. 1. Trans. Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press, 1984.
- 弗雷德·S·克雷纳 克里斯汀·J·马米亚:《加德纳艺术通史》,李建群等译。长沙:湖南美术出版社,2013年。
- [Kleiner, Fred S., and Christin J. Mamiya. *Gardner’s Art Through the Ages*. Trans. Li Jianqun, et al. . Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2013.]
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimer Essays*. Trans. and ed. Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- 赫伯特·马尔库塞:《审美之维》,李小兵译。桂林:广西师范大学出版社,2001年。
- [Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension*. Trans. Li Xiaobing. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]
- Rochlitz, Rainer. *The Disenchantment of Art*. Trans. Jane Marie Todd. New York: The Guilford Press, 1996.
- 迈耶·夏皮罗:《现代艺术:19与20世纪》,沈语冰、何海译。南京:江苏凤凰美术出版社,2015年。
- [Schapiro, Meyer. *Modern Art: the 19th and 20th Centuries*. Trans. Shen Yubing and He Hai. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing Ltd., 2015.]
- 阿尔布莱希特·韦尔默:《后形而上学现代性》,应奇、罗亚玲编译。上海:上海译文出版社,2007年。
- [Wellmer, Albrecht. *Post-metaphysical Modernity*. Trans. Ying Qi and Luo Yaling. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2007.]
- 杨祖陶:《康德黑格尔研究》。武汉:武汉大学出版社,2001年。
- [Yang, Zutao. *A Study on Kant’s and Hegel’s Philosophy*. Wuhan: Wuhan University Press, 2001.]

(责任编辑:王嘉军)