

September 2012

The Problems of Aesthetic Study and the Dialectical Reflection in Adornao's Aesthetics

Tao Li

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Tao. 2012. "The Problems of Aesthetic Study and the Dialectical Reflection in Adornao's Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 32, (5): pp.94-101. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol32/iss5/16>

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.

美学研究的现代问题及其辩证反思之路 ——阿多诺《美学理论》之“初稿导言”解读

李 弢

摘 要:本文旨在对阿多诺《美学理论》的“初稿导言”部分进行一种文本解读,本文认为阿多诺之于现代美学的思考将我们带入到现代美学的问题情境之中,他坚持美学研究之必要的真理性,同时强调某种“二次反思”的内在批判力量,并力图使美学理论走上辩证生成的复兴之路。

关键词:美学问题 辩证反思 阿多诺 《美学理论》解读

作者简介:李弢,文学博士,同济大学人文学院讲师,主要从事文艺学和美学研究。电子邮箱:tjjeaner@gmail.com 本文获同济大学“促进对德学术交流”基金资助。

Title: The Problems of Aesthetic Study and the Dialectical Reflection in Adorno's Aesthetics

Abstract: This paper aims to be a textual interpretation of Adorno's "Draft Introduction" to his *Aesthetic Theory*. The paper maintains that Adorno's thoughts about modern Aesthetic will lead us into the problematization of modern aesthetics. Adorno insisted on the essential truth of the study of aesthetics and emphasized on an immanent critique of "second reflection", and thus he tried to revive aesthetic theory by way of dialectical gestation.

Key words: aesthetic problems dialectical reflection Adorno interpretation of *Aesthetic Theory*

Author: Li Tao, Litt. D., is a lecturer at the School of Humanities in Tongji University, Shanghai. His research interests cover aesthetics and theories of literature and art. Email: tjjeaner@gmail.com

在德国现代思想家阿多诺身后编纂出版的可视为其美学思想总汇的《美学理论》一书中,没有一个传统美学的核心概念,只是些论述问题的集束,这一文本看上去零散而无中心,有如没有体系形态的理论星丛。^①然而当我们深入其中去寻找解开这把密锁的钥匙之时,会发现它其实是依据美学问题的现实情境而展开其对美学理论之批判的。阿多诺曾经为他的《美学理论》^②写过一个“初稿导言”,编者后来将这一部分作为书中的“附录3”(609),^③该导言第1节的标题为“传统美学的废退(obsolescence/das Veralte)”;同时,他的口授初稿分为7章,起头的章节定名为“情境(situation/Situation)”,编者保留了这一章,释之为“一种具有现代性的历史哲学”,并说这是解开《美学理论》的钥匙(606;610)。这似乎暗示出,阿多诺撰写《美学理论》的初衷是出于对传统美学命运的关注,他涉及到传统美学向现代的转换问题。

一、现代美学的问题情境

在《美学理论》的篇首,阿多诺就申言,“[今天]已成

为不言自明^④的是,那与艺术相关的东西不再是不言自明的了,这既包括艺术的内部,也包括艺术与全体(Ganze)的关系,甚至还包括艺术存在的权利”(1/1/9,依德文改)。这是因为其所处之时代现实生活的反常,使得艺术的肯定性本质变得令人难以容忍,而真正的艺术开始向自身的本质提出挑战,由此增强了某种不确定感,“当艺术抨击其传统基础之时,便经历着质性的变化”(3)。

我们在“初稿导言”起头部分可以看到这样的话:“哲学美学这一概念看来已经非常过时陈腐了”(557),阿多诺在援引了一本新出版的哲学词典对美学状况的描述后,接着评说到,当今美学情境令人沮丧的原因是对于这一学科的学术兴趣的丧失。因为哲学美学曾经面临这样的选择,即它要么追随微不足道的普遍概念或共相,要么基于一种约定俗成的抽象结果来独断地陈述艺术。而现在,一种唯名论美学的兴起摧毁了传统意义上的美学理论基础,传统美学诸如典型这样的普遍概念在时下的艺术中已被剥夺,昔日的艺术也开始承受类似的剥夺。而将激进的唯名论引入美学领域的正是克罗齐。^⑤在此,阿多诺的观点与本雅明在《德国悲剧的起源》一书中的看法

相似,本雅明通过对克罗齐唯名论的辩护,表明了这样一种看法:即对传统美学的洞识不会再依赖于对基本原则的探讨,而将来自于艺术的特殊领域。

克罗齐对一种本质美学的批判可以说是着力于对审美体裁的批评,他在《美学的本质》中批评了那种惯于以作品所属的体裁或艺术形式来衡量作品的做法,并认为体裁或种类都是艺术本身或直觉,而从哲学上看,在普遍与个别之间没有任何体裁或种类的序列、没有一般(本雅明 15)。^⑥不过,本雅明在这一问题上试图矫正克罗齐的偏激。固然可以说人们是出于对本质的一种兴趣而刻意要表明审美体裁的意义,然而本雅明坚持认为艺术哲学不会摆脱最富成果的理念,因为这些理念不简单就是规则的总合,“它们本身就是结构”,理念的存活可以得助于那种只是寻找碎片性典型的研究,完美的作品恰能在废除体裁的同时又确立体裁(15-16)。阿多诺也批评克罗齐是采取了一种简单取消的方法冲淡了黑格尔的辩证法,而不是用一种取代类型和普遍性契机的方法。随着唯名论的兴起,与以前侧重原则问题不同,人们开始侧重特定的材料或形式问题。然而美学却未能正视这一问题,它们仍抓住一般原则不放,这些原则已不适用于具体的艺术作品,它们自身已经被固定在必死的不朽价值之上。阿多诺认为黑格尔的美学与唯名论相比,包含了更多的不变量(invariable),与其古典偏见相一致,黑格尔美学由于沉湎于形而上的思考,而更少与辩证法思想的协调(559/457,有改动)。而那种由现代艺术构成的走向具象的艺术想要消除普遍,但这一否定的做法中总保留着[现代]艺术表面上要消除的东西(590/481,有改动),具象的思想是每一件具有美的经验导向之作品的发源地,它不会在涉及到艺术时将自己从特定的现象中抹去,这种理论也必然到达不了作为目标的具体对象。

阿多诺指出克罗齐的问题是,他没有意识到对唯名论的需求是发轫于艺术动态,而非源自一种单纯的反思。唯名论的发展态势与反概念的艺术概念的勃兴并不完全一致,虽然这些动态趋势也是普遍概念,但不同于那种类型的普遍概念。与克罗齐的激进态度不同,阿多诺认为“唯名论与普遍性之间彼此相对的人为分裂是无效的”(345/287-88,有改动),辩证法不能一笔勾销普遍(改中译本“一般”,第11章标题)与特殊之间的区别,美学必须在普遍的概念里运作,特殊概念是艺术经验的中介;美学研究依然涉及普遍与特殊的交互关系,普遍是出自特殊性自身的动态之中,“普遍制约着个体化乃是艺术的规律”(589/481,有改动)。那种个体化原则作为内在的艺术唯名论,不是一种经验性事态而是一种指示,它一方面促进了特殊个性化和个体作品的发展,另一方面它又形成一系列相对于特殊的普遍参照对象。因为艺术一直试图促进特殊概念的发展,那些完成了的作品中的特定性被推向极致,体裁的概念反映出一种从重要的作品中抽

象出普遍特征以作为判断标准的欲望,虽然这些特征未必是作品中最本质的东西,但体裁仍可说是个体作品之真实性的组成部分。

体裁与特殊性其实是辩证的,一件作品越是明确定型就越忠实地实现了它所属的类别,特殊即普遍的辩证格言在艺术中有其自身根基。虽然可以说存在着有自身目的论的客观类型与典型,但同时不仅不能依赖体裁,还要对其进行攻击以揭示出它的力度和可能的意义。艺术作品越是真实,就越追随那种内在协调性的客观要求,在此过程中,主体的力量呈现为在普遍概念中的参与功能,形式支配着主体,直到诸形式与特定作品的协调性分别开来,主体因为客观情景的需要而打破了形式。如此说来,每件作品只是附属于某一体裁而不是完全妥帖,反之,作品若与体裁之间存在冲突则会取得更大成果。体裁的历史经历了这样几个阶段:即旧体裁的合法设立、新体裁的创造和体裁本身的毁灭等阶段。正是艺术极力使自身个体化的这一事实使得普遍性成为问题,如果一开始就把艺术视为某种潜在和谐的东西,那注定会失败。那种求助于先定体裁之普遍特征的做法无济于事,而与之截然相对的激进式特殊化策略,也面临接近于完全偶然的危险。艺术作品获得成功的唯一出路是,个体化现象需在发展过程中转化为普遍事物,而不是借助于机械降神的干预,这样一来艺术才不会丧失(阿多诺 347/289,有改动)。

如果说当今美学的困境是它不能从理论上弄清艺术目前情境的意义,那么这一情境在这里表现为艺术与概念的一种尴尬关系,即艺术与基本概念背道而驰,但若没有它们艺术又无法让人理解。美学所用的是狭义的思想史方法,该方法是想把新事物还原成熟悉的旧东西,哲学美学偏好去评判艺术的抽象规定,美学所强调的不变量(Invariante)(阿多诺 570/466/504,依德文补否定前缀“In”)恰恰是现代艺术攻击的对象。阿多诺说,这些都表明对艺术诸现象的历史功能不敏感,而这种功能又是艺术现象真理性的一个指数。现代艺术倾向于通过自我反思把焦点对准继承下来的美学范畴,艺术概念已不适用于先验固定下来的艺术样式,譬如对于贝克特的剧作,用悲剧、喜剧的二分法来分析它们就有问题;像《等待戈多》和《终场》这类作品,是给予作为一种艺术样式的喜剧命运以悲剧描写,其所为就是要把有关那些范畴之功利效用的否定性判断推向极致。阿多诺讽刺道,那些大学哲学家们是以一种伪优越感概要式地看待艺术,他们把所有不同的东西变成一种加热的大杂烩,统一归纳为某种永恒不变之价值的记忆幻觉,这种态度与社会心理学和习俗上的保守主义有着某种联系。而美学要想弄懂今日的艺术,只有一条途径即是通过批判的自我反思(571/467,有改动)。

二、美学之必要的真理性

由此,一个绕不开的问题是,美学的意义何在,或者说艺术为何需要美学。要回答这个问题,似乎有必要回到美学开创之初去寻找答案。追溯美学学科的确立,1750年德国理性派哲学家沃尔夫的门徒鲍姆伽通开创了以“Ästhetik”命名的美学,旨在建立“研究感性知识的科学”,包括“自由的艺术的理论,低级知识的逻辑,用美的方式去思维的艺术和类比推理的艺术”(鲍姆伽通转引自刘小枫1;倪胜第三章)。并且,他把逻辑学当成是美学的大姐,认为前者作为研究高级认识方式的科学,是教导人们以正确的方式去思维;而后者则作为研究低级认识方式的科学,是教导人们以美的方式去思维,是“美的艺术的理论”(转引自刘小枫4)。也就是说,美学在开创之初是被赋予一种认知的功能,它与逻辑科学有相似之处,只不过它是以美的方式去认知,其目的是为了感性认识得以完善(韦尔施58-59)。

如前面所说,黑格尔以“美的艺术的哲学”来说明美学之名时,他是将美学的研究对象具体为美的艺术,同时把美学归类于哲学。所以,他把美的艺术的领域置于绝对心灵的领域,认为对于艺术的最高真实价值来说,艺术是与宗教和哲学属于同一领域(“美学”120-21)。他在《小逻辑》中说,“哲学的目的就在于掌握理念的普遍性和真真相”(35),并认为那种将哲学与感官经验知识、法律和宗教等相对立的看法“是一种很坏的成见”,“哲学不仅要承认这些形态,而且甚至要说明它们的道理”(黑格尔,“小逻辑”5)。心灵深入其中,借它们得到教训增进力量,如同思想在自然、历史和艺术的伟大直观中得到教训增进力量一样,“因为这些丰富的内容,只要为思想所把握,便是思辨理念的自身”(黑格尔,“小逻辑”5),那么美就是美的理念(黑格尔,“美学”135),说一个理念是真的,就是说它作为思考对象是那种外在存在的普遍性的理念。而“当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识,而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时,理念就不仅是真的,而且是美的了”,“美与真是一回事”,即是说“美本身必须是真的”(黑格尔,“美学”142)。由此,艺术的美与哲学的真联系起来,此处的真即是对真理的认知。

在这里,无论是鲍姆伽通所说的“美的艺术的理论”,还是黑格尔所说的“美的艺术的哲学”,都无疑暗示出艺术终究属于一种认知活动,尽管不是认知某种客观对象的活动。那么在艺术领域,美学的价值是不可或缺的。在学院哲学中,美学是处在哲学分工之下的一个次要地位,面对这种对美学的贬低,阿多诺则肯定真正的美学是要把现象从其单纯的存在中提取出来,并使之反省自身;如果说哲学是要对诸门科学中已僵化的部分进行反思的

话,那美学就是务必去阐述其对象所要直接表达的东西。对于艺术来说,艺术作品就是要被充分经验,在此就需要思想也需要哲学(阿多诺446)。正是真理性作为艺术作品的一个本质特征,使得艺术作品具有认知意义,而“唯有哲学才能发现那种真理性内含(truth content/Wahrheitsgehalt),与此同时艺术和美学正是会聚在那里”(阿多诺573/468,有改动)。所以,“美学自身[若]不视真理为前瞻以动,却疲软于其务业之前,则多半是[某种]烹饪之术的(culinary/kulinärisch)有”(阿多诺583/475/515-16,依德文改)。

谢林在其《艺术哲学》中曾历史性地从艺术中抽离出唯心主义的真理性概念,由此证明唯心主义体系特有的动态的整体性思想是得自于艺术作品,作品逐渐展开的真理性就是哲学概念的真理性。但是阿多诺认为哲学必然涉及现实,因为艺术的自足或自律已经引起人们的疑虑,艺术作品须得超越一种自足状态,而显示出自我同一性的另一外观。自足的思想在哲学和艺术中均无立足之地,这种思想注重的是直接性和确实性的问题,它难以与艺术建立一种展示其真理性内含的联系。而作为黑格尔美学的中心原理——“美是理念的感性显现”——是建立在绝对精神的观念基础上,只有绝对精神的全部要求能得到兑现,同时哲学能使这种绝对理念达到概念之时,这一原理才有它的效力,否则它就没有什么真理性可言(阿多诺592/483/523,依德文改)。阿多诺揭示黑格尔这一原理的虚妄性就在于,当理性实在性的观念成为十足的笑料时,其对艺术的解释就蜕变为一种慰藉了。黑格尔想使美学朝着客体方向发展的努力之所以失败,其原因就在于,他是从形而上美学的角度来假定主体与客体在总体中的同一性,而这样一种同一性显然是虚假的。

艺术趋于真理性,但是艺术并不与真理性直接同一,真理性显现于艺术且是它的内容,由此艺术才是认知性而非推论性的,然而艺术的真理性并非是某个客体或对象的反映(阿多诺477)。艺术作品提出了现实真实如何成为艺术真实的问题,艺术作品的内在协调性与形而上美学真理性构成作品的真理性内含,作品在探索真理的同时也在寻求实践自己的标准。然而,作品的自足性源于作品的他者,“艺术肇始于现实诸范畴进入艺术作品的幻象之时”,这一外在动力给作品指出了永恒的方向,艺术作品对待客观性的态度即是对待现实的态度(阿多诺478-79/395,有改动)。理解作品即是理解其真理性,也意味着理解其非真理性,这既关乎作品本身,也涉及外部世界的非真理性。对一件作品的体验要涉及到对作品的氛围即其在环境中的地位与功能的体验,艺术作品要被经验就需要这样一种思想,即一种超越分割的哲学态度,思想的普遍性使得这种反思不可避免地具有某种与之相关的外在性。理解力同批评一样,是对被知解对象之精神本质的意识能力,也即一种能区别真假的能力,在此,

理解力超过了传统意义上的鉴赏力。一种新的美学也不能免除理性的手段,哲学为了实现这一目标,不是致力于那些哲学信条的外在实施,而是以一种内在的方式对艺术作品进行反思(阿多诺 573)。

三、“二次反思”的内在批判

因之阿多诺认为,理论美学不能把任何一种抽象范畴用作评价艺术的死标准,否则批判的结果就有可能是虚假错误的。“只有通过每件作品进行内在的批判,才有可能把握住审美的客观性。在一定程度上,内在的批判对大多数美学理论家来讲还是一本尚未打开的书”,美学理论家们必须设法重新确定和矫正他们的方法,以便将一种二次反思包括进来,而这是联系实际模式进行研究的结果(527)。那么,何谓二次反思呢?阿多诺解释说,二次反思是指反思一词原本内涵的反面。反思这一概念在阿多诺看来是适用于席勒的感伤理论,即一种将意向灌注于艺术作品的企图;而二次反思则意在把握艺术作品的方法和语言,由此二次反思是一种比一次反思更强有力的反思,它恢复了某种朴素性(48-49)。那么,对于二次反思则可以联系到朴素所发生的变化(附录3第2节的标题)来加以理解。

阿多诺看到,美学在他所处时代的资本主义制度下已变得多余,人们不再愿费劲去思考它。虽然艺术的本质表现出对进步合理的一体化社会中受压制受支配事物的关切,但是这种社会却将艺术的反抗同化和制度化了,并把它托管给非理性的保护区而使之绝对远离反思(564/461,有改动)。艺术成为对日常生活的一种理解,艺术十足就是这个世界,“精神的高贵单纯已成为推销艺术的标语”(565),它就像药片的外衣一样精致可口,使得消费者毫不后悔地去购买文化工业生产的垃圾,而这些垃圾他即使想避开也不可能。同时艺术家们也一再受诱惑,他们回避艺术的要求而迎合亚艺术,他们的朴素采用了一种顺应文化工业需要的天真形式,由此一种多愁善感的朴素概念被促成。在国家干预的文化工业时代,美学采取一种天真朴素的态度其实具有不同以往的功能,在那种纯情感美学的领域,情感被物化并被诱向其反面。被忽视的是艺术作品中的内在协调性契机,同时还有这种协调性与一般逻辑和因果关系是处于何种联系,而这些问题都需要审美哲学的介入(564)。

上述的朴素与那种墨守成规,和未经审察就接受某个给定的社会有着牢固联系,在这一意义上来说,艺术家们的朴素行为模式只是对社会形式的遵从。朴素一旦僵化为一种立场观点,它也就不再成其为朴素了。实际上,只有“当艺术生产坚决反对僵化的生活时,它才是真正朴素的”(阿多诺 566)。艺术的行为模式也应该包含幼稚的反抗因素,和天真地对抗现实原则与社会价值观念的

因素,而这一朴素观念是与那种普遍接受的朴素观念相对立的。艺术中的朴素因素应该是与内省因素相互依存的,由此超出了资本主义初期那种怀旧观的程度。同时,那种广为人接受的艺术属于视觉领域的观念,实则是一个被删改了的美学定理,相反,艺术应处处属于概念领域;如果否定这一点,人们就会把艺术中直观形象的正当首要性与一种综合的命令相混淆,而不再去思考艺术(阿多诺 564/461,有改动)。

如此而论,一种吸引人的方法论原理是从最新的艺术现象观点出发来阐明艺术,美学是通过阐述这些批评而成为规范的。在当代艺术与传统美学冲突的时代,需要一种艺术哲学理论将毁灭的范畴进行概念化,使之成为处于明确否定中的转变范畴。现代美学只能采取一种促成传统美学范畴得以具体合理分解的形式,由此从这些范畴中释放一种新的真理性内含。当今美学的归宿是,艺术必须体现反思,须得经提炼纯化,而不再是凌驾于艺术之上的外在的、异己的思想过程(阿多诺 574)。“艺术不需要一种设定规范而使之感到更安全的美学,艺术需要的是一种能产生反思的美学”(573/468,有改动)。美学所使用的普遍性的定义界说,是抓住了以往艺术历史过程的结果,而目前情境出现的不确定性会破坏艺术存在的理由。当今的美学有着批判普遍原理和被普遍思想所吸收之间的矛盾,这种矛盾难以消除而只能与之作斗争。二次反思是进入到一种与艺术作品相疏远的中介之中,概念是帮助艺术作品得以解码的内在必需,同时也是超越这一必需的机遇;艺术在本性上是一种比纯粹的特殊性更为丰富的特殊之物,就其直接性上艺术与概念之间有一种选择性的亲合关系。

在此,哲学美学不是要回避艺术的细节,相反只有把握住艺术整体结构中的细微形象才能实现其承诺。那么美学则须是得到充分阐述和传达的思想,而不能靠杜撰出一套原始语词和符咒词汇以期破除艺术之谜,艺术之谜是在每件特定作品的星丛中表述自身的(阿多诺 601/490,有改动)。“每件艺术作品都是在它自身的问题关联之中,它们一起参与了历史的发展,并超越各自的唯一性;每一艺术作品特定的问题关联,都是外部经验世界与审美单子结构的结合之处,也正是在这里,审美的特殊内容与其概念相结合”(阿多诺 602/491,有改动)。但是方法却不能预先假定,任何一种方法论都无法确切说明审美对象与审美思想之间的关系,它只有在实际应用中才能成为合情合理的东西。同样,审美的客观性若被当作先于其实际应用的某种抽象前提,那么它会因为在一个体系中缺乏依托而经常处于不利地位。关于美学问题之客观性的说法,无论是从艺术内容还是从实质性认知角度,都是无根据的断言;因为客观性的真理是在发展过程中,而不是在原初的起源和空洞的方法论原理中建构自身的(600)。哲学美学在探讨作品的真理性内含过程中

超出了作品之外,阿多诺声称,对艺术作品之真理的哲学认识应是那种宣言式的最短暂的美学反思形式,这种美学或许能成功履行美学至今许下的诺言(603/492,有改动)。

四、辩证生成的理论复兴

阿多诺坚持认为就目前的状况而言,美学不仅没有废退过时,反而是必不可少的。不过,美学似乎不具有那种科学思想的连续性特征,它们不遵从那种平安传代的诸多问题和解决办法所积累的模式,源出于种种系统性哲学的美学理论似乎没有一个公分母,而冲突好像一直是美学理论的互动模式。对于美学中的这一现象,阿多诺解释说,其实那些关于艺术的哲学思想之间向来是对抗性的,它们就像艺术作品本身之间的对抗关系一样。而美学要避免空谈,它就必须放弃那种科学中的安全感,如同摆脱一种有后防战壕的安全感一样(或者说不是如蜘蛛结网般坐而论道——本文作者),美学要暴露自己并进入到无遮蔽的开阔地,因为它是要设法揭示艺术的理论内涵,而不是居高临下地对艺术作出判断(594)。“美学中被称为是不变量的东西,实际上在辩证的活动是各式各样的”(阿多诺 498/411,有改动)。在将抽象概念具体化的思想中,演绎与归纳之间的裂痕是普遍存在的。他指出,黑格尔与费希特均想伪造出殊相与共相的统一,相对来说康德学说的参考价值则是,康德寻求在美学之中将对必然性的认识和必然性是潜在的这一观念结合起来(577/471,有改动)。阿多诺又援引了黑格尔的说法来说明,范畴一旦失去其实质,就不再是为人认可和不被怀疑的,而此时它们就成为哲学反思的对象(499)。在《逻辑学》第二部分篇首黑格尔曾经说,反思的诸范畴属于生成的产物;阿多诺认为这一洞识也是有助于美学的,并说这如同尼采在《偶像的黄昏》中,对历史的东西永不真实这一观念所进行的非神秘化处理(599)。

因为美学最深层的二难困境是,它不能从形而上的概念,也不能从形而下的经验出发将二者结为一体(阿多诺 576)。所以如果说美学是对艺术经验的反思,同时它又保持理论的特质,那么这一假设的实现在于将一种概念动力引入传统美学范畴,在于以艺术经验来对待这些范畴。这里,经验和概念化的关系不能被误解为一种对立两极间的连续统一体;实际上,当火花在具体的精神经验和概念共相的中介之间突然闪烁之际,便有了诸种契机(阿多诺 448)。对于艺术来说,它也并非靠一种永恒概念范畴被一次性界定,“每件艺术作品都是一个瞬间”,都是该过程中一个短暂的停留,“执着的眼睛看到的只是过程”(阿多诺 10)。在阿多诺看来,艺术观念常常获得类似于本我与自我之间心理平衡的脆弱均衡,这种均衡经常处于一种运动的过程之中。要阐明那种被视为审美

先验的东西,就得依靠历史情境作一番历史哲学的分析,而人们在借助概念对历史情境进行分析时,就必须将艺术动力学与概念化相联系。可以说,美学的构成问题是由艺术的动力和艺术作为历史之间的张力来划分的,因此要通过艺术的动态法则而不是那种不变原理才能理解艺术(4)。对于艺术的分析只能从过程上把握艺术作品诸契机之间的关系,“艺术作品并非存在(being/Sein),而是生成(becoming/Werden)”(304)。

艺术的内在动力代表着一种更高级的存在要素,艺术中的过程是在独特的作品和独特作品的关系这两个层次上运作,而那种假定的彼此发生影响的外部关系只是离题之谈。使艺术构成其存在方式的只是一种动态的行为模式,它采取趋向客观性又回避客观性的姿态,通过这种做法而保存了某种客观性的变体。艺术作品综合各自不同的、不相容的契机,它们独自根据过程去寻求同一物与非同一物的真正同一性,这种同一性只是作为一个契机而不是某个适合整体的程式;它们为了与自身相等同,需要那些难以名状的、非同一的异质之物在场,它们抵制作品中的他性并促使以某种形式语言来阐述自己。在此,动态是一种不安分的交互对立过程(阿多诺 305/253,有改动),它不会在一种静态存在中停滞下来。而艺术作品就存在于这样一种动态中,它们的张力永远不会把自己分解为某一极的纯粹同一之物;即便它们已告完成而凝结成客体,却仍然能为内在的对抗起一个动力场的作用,否则被抑制于其中的种种力量就会要么并驾齐驱、要么分道扬镳。力量均衡作为一种悖论现象是在否定着自己,那种力量的运动应该在停滞中又保持着某种作为运动的可视状态。就艺术作品而言,其整体与部分之间的关系也是过程性的,这种关系本身就是一个生成过程;作为一个整合各部分的结构,“艺术作品并非一个总体,〔……〕各部分也非资料,而是竭力趋向总体的引力中心”(阿多诺 307)。在这里,过程和结果的统一是无法获得的,一种内在的时间性使得整体与部分之间的关系,成为一种变化不已、有可能中断的关系;“艺术作品不是决然地被固定着,而是处于流动之中”(阿多诺 307/255,有改动)。个体性的契机拒绝将自己把纳入一种“预想的总体”中,并就此“打开了一道毁灭意义的裂缝”(阿多诺 307)。艺术作品为了其真理性显现的瞬间,通过时间核心把自己当作祭品而献出生命;艺术的过程本性就是艺术时间的核心,时间核心像传统的艺术构成要素一样被剥开,从而破除了以往的艺术概念。

“艺术作品既是一种结果,也是一个已被捕捉的过程”(阿多诺 309/257,有改动)。完成的作品成为它们所类似的东西,它的此在是一种生成,这种生成包含在三种凝结的形式中,“这三种形式是解释、评论和批判”(阿多诺 334)。它们不仅是专业意义上的介入模式,也是展现作品之历史动态的舞台,它们自成一体而有助于揭示作

品中超验的真理性内含,为了说明艺术作品,它们磨练成哲学性的东西。在作品内在构成要素的动态,和特定作品与一般艺术概念之关系的动态中,可以证实艺术是精神运动和社会现实的一个方面。艺术作品不是无时间性,但也并非完全一样,它是经常变动发展的,它们呼唤着评论和批判。这样一类脑力劳动是艺术生成的中介,然而其精神状态还是虚弱病态的,它们还要进一步由评论转化为美学(阿多诺 573);“思想使一种历史辩证法得以解放”,它在不牺牲其固有的普遍性的情况下,将传统美学理中伪造的抽象性予以肃清(阿多诺 448)。正因为如此,阿多诺认为,对于艺术家来说,他预先并不知道自己的作品能否成功,但是艺术家的快感或痛感却暗示着艺术的客观性相,即艺术的暴露性。美学则要从这一暴露性中学习艺术对客观性的要求,并且需认真对待这种要求。对于经验来说,它最终必然要涉及到美学,并且“把各个作品中在场的东西上升为意识”;由经验与思想导向艺术作品的途径有无数条,但在通往艺术的真理性内含方面却殊途同归(594)。

从现实来看阿多诺指出,美学的复兴很大程度上取决于它是否意识到属于时间现象的真理性内含,这以传统美学范畴的依然有用为先决条件。美学中的一些所谓永恒不朽的规范,其实不过是昙花一现的生成的产物,而那些看似偶然的、源自某一时期历史发展趋势的要求与规范,却会因其有历史内容而具有客观性。美学必须从自身的形态角度来理解历史内容的客观性,而不是从历史的必然进程中去获得这种客观性;^⑦所以美学须在回顾历史中寻求艺术概念,而艺术只有通过这一回顾才能凝成某种整一,这种整一不是抽象的而是艺术具体发展成概念的过程(阿多诺 447)。历史仍然是美学的组成部分,美学是随着历史而发展变化的,“历史是美学的真理性内含所固有的东西”(阿多诺 599),美学的诸范畴在根本上是历史性的;只是在这一意义上,美学的发展才似乎有一种由历史决定的特性。没有艺术作品应该是无条件存在的,在艺术中那被决定的东西是艺术作品之间的关系,艺术的特定历史地位提出了具体的要求,正是由一些问题关联引导出对艺术和美学发展阶段的思考。而这些要求和思考使美学得以产生,美学因之才是“能够阐明何为艺术的唯一力量”(阿多诺 602/491,有改动)。

续 语

《美学理论》的事后编订者根据阿多诺所留之注释的想法,将原稿的“情境”和“暗语”这两章合二为一,而“情境”该章又属原第一稿的第一部分,^⑧由此我们想问,这一现代美学之情境的理论暗语是什么呢?编者又言,解开此著的钥匙之一就在于这样的观念,即当今艺术的前卫派或先锋派阐明昭示着以往的艺术(阿多诺 610)。这似

乎可以当作阿多诺着力于阐释和理解其所处时代之现代艺术的目的所在,而我们要提的问题是,现代艺术作为艺术史上的新事物,其独特的艺术样式与现实历史之间有着一种怎样的关系,其艺术作品的生命力和艺术功能体现在哪里,而与之相关对于我们来说又怎样看待美学意义的理论之力量?

用阿多诺的话来说,今天的艺术正在遁入新秩序之中,虽然大量的艺术与日俱增,但是这并不意味着艺术享用着新的自由,艺术家们都在急于寻求某种假定的基础来作为他们活动的根据,这反映出一个事实,即艺术的绝对自由与社会总体的永不自由之间是相互矛盾的(2)。艺术其实具有一种欲成为乌托邦的矛盾,它想成为乌托邦似的东西却又不能,而艺术乌托邦一旦成为现实,艺术就会终结。阿多诺评说黑格尔关于艺术终结的预言之所以落空的原因,就在于黑格尔的那种乐观主义的历史观,在他那里,现实仿佛成为乌托邦,也就是成为绝对理念。而毋宁说艺术是一个时代的真正自觉,艺术乌托邦既是一种可能,也是一种不可能;它暗示着一种灾难性的毁灭结果,它作为这种灾难性的意象,含有灾难的潜能密码(57-58)。这种密码不是别的,它只是一种基于社会现实的历史化。那么,现代艺术给我们的启示是什么呢?阿多诺揭示到,其实现代艺术的敌视者们所谓的现代艺术的否定性,正是所有受传统文化压制的缩影,现代艺术通过宣泄被压抑的东西,将压制性原则予以内在化;而这压制性原则即灾祸(Unheil\disaster)——一种尚未挽救的世界状况,艺术会对之加以识别、表现并预想着要去克服,正是这一点限定了本真的当下艺术趋向晦暗的客观性(34/28/35-36,依德文改)。可以明确的是,“在一个莫名的恐惧的时代,真理是具体的(布莱希特曾选作座右铭)这一黑格尔的原理,也许只有对于艺术来说是可以满足的,而黑格尔的艺术作为急需之意识(als Bewußtsein von Nöten)的题旨已经被确认为超过了一切他所能预想的东西;这样此题旨就转变为对他自身关于艺术之论断的一种抗议——一种文化悲观主义,这给他那绝少的世俗化神学乐观主义和对于实际的自由之实现的期望带来了某种消减。”^⑨(33/27/35\18-19,依德文改)

对阿多诺的这种阐释^⑩我们应该怎样加以理解呢?上面引用的这整段话出现在“受难的语言”(第2章第4节原标题,今依德文改)此小节中,是接着前面提醒人们要关注希特勒之后的德国之情形来的。那么联系我们自己,某个在它之外的非同—的文化视域的读者,今天来认真解读阿多诺的重要遗作,也包括重读黑格尔等思想家的著作,在一个中外交会(不是中西会通)的全球文化语境之中去给予译解应当很重要。我们甚至毋须讳言可能存在某种期待视野下的效果误读(其实纯粹的所谓还原式解读几乎也是不存在的),反而该时时省思我们的现实立场,如此对于界外文化的论说裁适并加以致用方是

有意义的。在历经二战、冷战、9·11及至福岛核泄漏之后,仍可能出现某种灾难性恐惧的今天,阿多诺给我们的启示似乎有,始终保持一种审慎的忧患意识^①是必要的;若此,我们对后现代意识之技术语言和欲望感觉给予适度批判,^②意旨是要回到生活历史本身,但这不是由经济理性所划定的生活,而是承自然理性^③(如果能这样说的话)所规矩的生活。对于艺术和美学亦然,正如阿多诺所说,只要艺术的存在与社会功能不被怀疑,就不用追问什么是具有美学意义的(499)。在我们面前,艺术作品就像某种历史和现实双重活动的象形文字,那于作品中构成的星丛,代表的不是一种本质的复制品,而是一种反映现实历史本质的“编码文本”(an encoded text/die Chiffren-schrift)(阿多诺 484/399/425);历史把作品化为谜语,艺术作品身后的生命力作为其自身历史的一个方面,它介于“难以理解与想要理解的空间之中”,“这一张力场正是艺术生存的氛围”(阿多诺 509),自然这样的现实历史的张力场也应是美学理论的用武之地。

注释[Notes]

①“星丛”(constellation/Konstellation)是阿多诺思想语境中重要的概念意象,可谓是其理论形态的核心示喻,相关意义可参看本人《非总体的星丛——批判理论的阿多诺维度》一文,载《同济大学学报》2007年1期。

②本文所解读阿多诺《美学理论》之原始文本,包括中译本、英译本、新译本和德文本。需要说明的是,从对照译文来看现中译本应该是根据1984年版Lenhardt的英译本译出;另外,本论文修改期间在www.books.com.tw查到台湾出有另一中文译本,即阿多诺《美学理论(上)》,从网上目录来看该书译至第7章以前。

③正文中所引《美学理论》一书,只有数字的为中译本页码;“n/n’”,有改动”中,“/”前为中译本、后为英译本页码,“有改动”为根据英译本改;“n/n’/n’”,依德文改”,则增加德文本页码,“依德文改”为根据德文本改。出现“\”的则为新译本相应部分。词语对译的排列顺序亦同此。

④原书第1章第1节标题为“艺术的不言自明性(Selbstverständlichkeit,词典义“不言而喻的、自然明显的”)丧失了(verloren)”,英译本为“确定性(certainty)的丧失”。

⑤克罗齐在他的《美学原理》中批评了那种艺术的观念论和典型说。参见克罗齐:《美学原理》,朱光潜译,《朱光潜全集》第十一卷(合肥:安徽教育出版社,1989年)166-67。

⑥也就是说,艺术作品都是直觉的产物,没有特殊和普遍的区别。

⑦也即,要依据具体情境来作动态的、历史的、客观的分析。

⑧本论文所解读的“初稿导言”部分为现成书的最末即附录3,而“情境”则置于全书起头第1章“艺术、社会、美学”之后的第2章,结合“后记”所述来看应该没有太多编订者的自行主张。这与一般理论书籍将导言部分通常附于最前面的做法背道而驰,但似乎又恰恰暗示出阿多诺对时代之社会现实的重视,甚于从抽象理论出发来形成一种演绎架构。所以笔者的感觉是,解读《美学理论》“初稿导言”之真正目的还是在观照社会历史本身来凝成某种具有现实意义的批判立场,而不在于只是抽离出那种纯粹的形上学方法论,反之亦然。

⑨这段话中译本基本上是照英译本,将其放在页下脚注中,原德文本则包含于正文内。此处“急需”一词诸本分别为:需要/need/Nöte\plight,“急需之意识”一说并非黑格尔的原句,笔者访学于法兰克福歌德大学期间,正主持阿多诺《美学理论》讨论班的Saar博士提醒我,这里应该和很多时候一样是有阿多诺自己的理解之表述,当然也可参看黑格尔认为现时之艺术再也达不到过去时代精神需要(Bedürfnis)之满足的有关评说,在Hegel, *Ästhetik*. Band 1 (Berlin: Aufbau - Verlag, 1976) 21. 中译文见于黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译(北京:商务印书馆,1979)13-14。另外,黑格尔在谈到音乐艺术时有一个评论,改译之即“如音乐,它自己只是用全然不确定的精神内心的运动,去制造同样无思想之感受的音调,而少或者没有必需地处于意识之中[im Bewußtsein vonnöten]的精神材料”,见Hegel, *Ästhetik*. Band 1 (Berlin: Aufbau - Verlag, 1976) 38,相关句子可对照黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译(北京:商务印书馆,1979)35;当然,现代音乐哲人思想家阿多诺也许不会认可黑格尔在这里对音乐艺术的如此评说,相比较而言,黑格尔似乎更看重诗(即语言)的艺术。

⑩《美学理论》第10章第16节有这样的标题:“解释(阐释)、评论与批判/Interpretation, Commentary, Criticism/Interpretation, Kommentar, Kritik”。

⑪在这里,我有意联系《易·系辞(下)》的“作《易》者,其有忧患乎”,和《礼记·中庸》的“学、问、思、辨、行”之义理进行考察,并尝试循此进路来应对全球时代的文化与德性问题,期待其或可为华夏文明处身现代和后现代之际发蒙一条自主性的理论言说之道。

⑫至于阿多诺与后现代思想之间一种貌合神离的关系,笔者将在以后的论文中加以批判阐发。

⑬子曰:“天何言哉?四时行焉,万物生焉,天何言哉?”(《论语·阳货》)

引用作品[Works Cited]

阿多诺:《美学理论》,王柯平译。成都:四川人民出版社,

1998年。简称“中译本”。

[Adorno, Theodor W.. *Aesthetic Theory*. Trans. Wang Keping. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 1998.]

——:《美学理论(上)》,林宏涛、王华君译。台北:美学书房,2000年。

[- - - . *Aesthetic Theory*. Vol. 1. Trans. Lin Hongtao, and Wang Huajun. Taipei: Aesthetics Books, 2000.]

Adorno, Theodor W.. *Aesthetic Theory*. Trans. C. Lenhardt. London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984. 简称“英译本”。

- - - . *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot - Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press; London: Athlone Press, 1997. 简称“新译本”。

- - - . “Ästhetische Theori.” *Gesammelte Schrift*. Band 7. Eds. Tiedemann and Gretel Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. 简称“德文本”。

鲍姆伽通:“美学”,《德语美学文选》(上),刘小枫选编。上海:华东师范大学出版社,2006年。

[Baumgarten. “Aesthetics.” *Reading German Aesthetics from 1760 - 1990*. Vol. 1. Ed. Liu, Xiaofeng. Shanghai: East China Normal University Press, 2006.]

本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译。北京:文化艺术出版社,2001年。

[Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. Chen Yongguo. Beijing: Culture and Art Publishing House, 2001.]

克罗齐:“美学原理”,朱光潜译。《朱光潜全集》第十一

卷。合肥:安徽教育出版社,1989年。

[Croce, Benedetto. *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic*. Trans. Zhu Guangqian. *The Complete Works of Zhu Guangqian*. Vol. 11. Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1989.]

Hegel, G. W. F., *Ästhetik*. Band 1. Berlin: Aufbau - Verlag, 1976.

黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译。北京:商务印书馆,1979年。

[Hegel. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1979.]

——:《小逻辑》第二版,贺麟译。北京:商务印书馆,1980年。

[- - - . *Science of Logic*. 2nd edition. Trans. He Lin. Beijing: The Commercial Press, 1980.]

倪胜:《〈判断力批判〉体系探微》。上海:上海书店出版社,2012年。

[Ni, Sheng. *Exploration of the System of Kant's Critique of Judgment*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2012.]

沃尔夫冈·韦尔施:《重构美学》,陆扬、张岩冰译。上海:上海译文出版社,2002年。

[Welsch, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. Trans. Lu Yang and Zhang Yanbing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2002.]

(责任编辑:王嘉军)

