文藝理論研究
Theoretical Studies in Literature and Art

Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 42 | Number 3 Article 5

May 2022

Dialectics of the Avant-Garde and the Regressive: Adorno on Primitivism in Modern Art

Zhijing Wu

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

Recommended Citation

Wu, Zhijing. 2022. "Dialectics of the Avant-Garde and the Regressive: Adorno on Primitivism in Modern Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (3): pp.39-46. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss3/5

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.

先锋与倒退的辩证法

——阿多诺论现代艺术原始主义

吴芷净

摘　要：毕加索和斯特拉文斯基的原始主义艺术在各自领域颇负盛名，但阿多诺似乎褒扬前者，贬低后者，尤其是他对斯特拉文斯基的批判也一直受到批判，有必要探讨他双重判断背后的辩证根据与批判旨归，考察其合理性。阿多诺根据启蒙辩证法的逻辑，将毕加索作品视作现代艺术中“丑”的强势回归，它既是远古恐惧的现代印迹，又构成对启蒙的批判，更是艺术精神化与艺术自主性的内在需要；而斯特拉文斯基的原始主义音乐同样表现丑与不和谐，阿多诺却斥其为“倒退”，新神话的生造，甚至是法西斯主义的同谋，这则与阿多诺对集体无意识以及现象学本真性的批判相关联，是同一性批判在艺术领域的延伸。与对毕加索的肯定相较，阿多诺对斯特拉文斯基的否定不应该被理解为单纯的贬斥与妖魔化，其原始主义音乐中的异化与虚假意识恰恰构成其真理性内容，亦有其先锋性。阿多诺视之为一个辩证图像，而阿多诺对此的“否定”也同样应该被看作一个辩证图像。

关键词：阿多诺；　毕加索；　斯特拉文斯基；　原始性；　先锋性

作者简介：吴芷净，华东师范大学文艺学专业在读博士生，主要从事西方现代艺术史与美学理论研究。通讯地址：上海市闵行区东川路500号华东师范大学中文系，200241。电子邮箱：addzj@126.com。本文系国家社科基金一般项目“黑格尔与审美主义问题研究”[项目编号：19BZW016]的阶段性成果。

Title: Dialectics of the Avant-Garde and the Regressive: Adorno on Primitivism in Modern Art

Abstract: While Picasso and Stravinsky are renowned in their respective fields for their primitivism, Adorno's evaluation of them seems to be in sharp contrast, with one being endorsed and the other repudiated. His criticism of Stravinsky, in particular, has been under attack as well. It is thus necessary to explore the dialectical reasoning and critical engagement underlying Adorno's antithetical judgement as well as its justification. Based on the dialectic of enlightenment, Adorno regards Picasso's primitivism as a strong return of the ugly in modern art, which can be traced to the primitive fear. It is also regarded as a critique of enlightenment as well as an inherent need for the spiritualization of art and artistic autonomy. In contrast, regarding the primitive elements and expression of ugliness and discord in Stravinsky's art, Adorno denounces them as regressive, a fabrication of new myths, and even complicit with fascist ideology. Such a view is relevant to Adorno's critique of the collective unconscious in psychoanalysis and authenticity in phenomenology, an extension of his critique of identity in art. In contrast to his positive evaluation of Picasso, Adorno's negation of Stravinsky should not be regarded as mere denigration and demonization. The alienation and falsehood expressed in Stravinsky's primitivist music is indeed avant-garde as its truth content. Adorno's "negation" of Stravinsky, therefore, should also be considered as dialectical.

Keywords: Adorno; Picasso; Stravinsky; primitivism; avant-garde

Author: Wu Zhijing is a Ph. D. student at East China Normal University. Her research focuses on modern Western art history and aesthetic theory. Address: Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University, 500 Dongchuan Road, Shanghai 200241, China. Email: addzj@126.com. This article is supported by the General Project of National Social Sciences Fund (19BZW016).

20 世纪初,回归原始性(the primitive)的艺术创作冲动几乎渗透到整个现代艺术领域。先锋派艺术家纷纷尝试向原始人、部落民族、儿童、精神病人的艺术探求灵感资源,他们不再致力于精致的再现,而趋于看似原始、稚拙、粗糙的艺术风格。这并非要回归到某种真正的原始状态,而更多的是一种策略性的倒退,以此来寻求艺术形式或精神上的发展甚至革命。但原始性不仅可以是先锋的利器,也可能成为真正的野蛮、倒退。阿多诺盛赞毕加索的作品为本真的艺术,将其艺术中的原始性理解为现代艺术中"丑"的强势回归,理解为被压抑的东西的解放和对同一性暴力的反抗,从而构成启蒙理性的解毒剂。但另一方面,斯特拉文斯基同样大量运用原始性要素——尤其是他的《春之祭》,融入原始祭祀仪式,呈现原始恐怖画面——同样展示了丑的、不和谐的一面,却被阿多诺斥为倒退,甚至成为文化工业乃至法西斯意识形态的同谋。这种截然不同的判断不免令人费解。在《新音乐的哲学》中,阿多诺将勋伯格对应于进步(Fortschritt),而将斯特拉文斯基对应于倒退(Restauration,或译复辟),从而构成现代音乐的两极。在当时,勋伯格与斯特拉文斯基堪称先锋派音乐的双子星座,他们总是被当作正反题进行比较讨论(克拉夫特 155—159)。斯特拉文斯基和毕加索也被合称为"双子星",不过,这却不是源于两人的对立性,而是相似性。他们同样热衷于运用原始性元素且因此造成轰动,同样一生都在变换风格、进行先锋的艺术试验,甚至同样都有从原始主义走向新古典主义并放弃的过程,且二人彼此欣赏、友情甚笃,亦有合作①,这就使得阿多诺对此二人的两极判断更值得我们一探究竟。本文意在通过分析阿多诺美学理论,探究其判断的不同理据与批判旨归。通过挖掘通常被忽视的阿多诺文本来分析其辩证逻辑,以澄清一些常见误读,揭示其中被误解和遗忘的辩证面相。本文尤其要证明:即便是作为批判对象,斯特拉文斯基的创作在阿多诺的眼中同样具有先锋性。

一、先锋:毕加索与启蒙辩证法

我们首先从毕加索谈起。在论及"是否喜欢毕加索"这一问题时,阿多诺表示,用"是"来回答实在是太不够了。当他第一次看到毕加索的图像时,就被深深震撼了:"我无法区分巫术与震惊(Schock),也就是野蛮的绘画风格与严格的建构所带来的震惊。我第一次见到这些图像,就意识到这个作品的必然性,既出于绘画内在发展的强制力,也是出于历史灾难的强制力。"(Adorno 20:524)这里提示了毕加索的作品至少在两个意义上的必然性,一是艺术之于历史与社会,一是艺术之于自身内部。启蒙辩证法的逻辑也同时在这两个意义上运作于现代艺术之中。阿多诺如此评价毕加索的《亚维农少女》所带来的震惊体验:"并不是所有先进艺术都带有令人恐惧的印迹;这些印迹最为显著地体现在,绘画与客体之间的关系没有被完全切断,已实现的不和谐与被否定的和谐之间的关系也没有被完全切断:毕加索的震惊是由变形的原则引起的。"(Adorno,*Ästhetische Theorie* 426)也就是说,被再现的客体并非完全取消了再现,而是在原来的形式上加以改变,这就使得这种变形仍然建立在原来的客体印象之上,从而在观者的心中引起巨大的震惊。这种变形原则无疑源于对原始艺术的借鉴,阿多诺也将其视作更原始的要素呈现,这是古老崇拜仪式中的恐惧在现代艺术中获得了一种具有历史合法性的回归。阿多诺对艺术中的原始性的讨论与丑的范畴紧密关联(Hohendahl 79-81)。"丑的概念很可能是在艺术脱离其远古阶段的时候产生的——它标志着艺术的永恒回归,与艺术所参与的启蒙辩证法交织在一起。"(*Ästhetische Theorie* 76)这种辩证法始于这样的判断:并非丑是对美的否定,相反,美是对丑的否定(74)。这一阶段的丑来源于没有被人类掌控的、可怖的自然。自然是强制力的发源地,人们受制于自然,被置于恐怖与畏惧之中,没有自由。而这一时期所谓的前艺术,也就是原始仪式实践,它所表现的就是丑,是表现美的艺术的前身。比如,原始人的仪式面具和怪相是对自然的模仿,它的恐怖外观既表现了受制于自然的恐惧,同时也是制造恐惧,从而为自己提供恐怖的力量(Bernstein 224)。这种原始的丑"首先是历史上的古老事物,是艺术在走向自主性的道路上所拒绝的东西"(*Ästhetische Theorie* 76)。而美,不是出自柏拉图式的完善理念,而是出自对这些丑(原始性)的拒绝。美是一个形式化的过程,审美中形成的精神只允许与自己相似、自己能够理解的事物进入,以形式的方式来消除原始的恐惧。在这个过程中,丑就获得了一种理性,如那些上古的怪相、巨兽、牛头怪之类的形象其实在模仿那些恐怖事物的过程中已经被加以柔化、具有与人类的相似性,而一定程度可以被理性掌握。但是,美本身,作为丑的反题,从整一的、无差别、无形式的丑中区别出来之后,却又把自身的"形式"本身变为整一的、无差别的。正如阿多诺所说:"通过这样的辩证法,美的形象蜕变为整体的启蒙运动"(83),在美丑辩证法中,丑意味着质料杂多、无形式、非理性的原始状态,而美就代表着和谐统一、形式、理性。美的艺术把自然带入了摆脱自然目的束缚的文明进程中,同时又支配和压制了它所形成的那些事物,最终,美发展到另一种僵死的、同一性的状态。在总体管理、工具理性掌权的世界中,这种有秩序的、和谐的美只能成为其帮凶。现代艺术中的原始性,就是在现代世界中被驱逐、但没有被同一性完全征服的神话力量,是被压抑的东西的回归(Hohendahl 93)。毕加索直言其《亚维农少女》的创作灵感来源于他在旧特罗卡德罗博物馆所看到的黑人作品,在他看来,《亚维农少女》与这些黑人作品的联系并

不完全是因为形式,而是魔力的关联(Rubin 254 - 255)。这幅画的五个女人形象表现出非洲面具的几何效果和怪诞形象,“撒旦亲自提示毕加索,女人不是德加所想的机械,也不是雷诺阿所以为的娃娃,而是一个偶像,是如此这般的偶像!”(Chulkov 104 - 105)“偶像”一般被理解为原始非理性的残余,它同时也意味着传统的禁忌。毕加索以制造偶像的方式召唤原始的非理性力量,制造恐惧和震惊。这种非理性的怪诞上升为主导力量,理性则降格为次要的。如果说原始人创造丑的形象是用来消解外部自然世界所带来的恐惧,那么现代艺术所创造的丑就是用来消解现代文明所带来的恐惧。“当印象派试图通过自身动力来唤醒和挽救在商品世界中变得麻木的生活的时候”,阿多诺认为毕加索和布拉克的立体主义尝试正是“对这种可能性感到绝望,接受世界的异质几何化作为其新的法则,作为其自身的秩序,从而使自己成为审美经验客观性的保证者”(*Ästhetische Theorie* 447)。在这里,表达形式上的野蛮、异质正是出于对肯定性文化的抵抗,先锋艺术借着作为他者的、异质的“原始性”来抵制启蒙的新神话。

这也启示了现代艺术第二个层面上的启蒙辩证法,即艺术内部的启蒙。首先,原始性是艺术自身精神化的早期需要。阿多诺指出艺术精神化(Vergeistigung)②的早期阶段也会表现出原始性特征(*Ästhetische Theorie* 143),精神化的进程可以理解为用概念手段逐渐掌握自然的过程,以此来寻求文化独立于自然的偶然性。黑格尔将艺术作品的精神化纳入一个总体的精神进程中,也就是意识的进步过程。对于黑格尔的浪漫型艺术来说,精神返回自身是其基本原则,精神化是其不可避免的走向(黑格尔 273—275)。艺术一旦出现了新的维度,就会排斥旧的维度,为了走向精神化,就要努力排除掉感性要素,一开始就会倾向于贫乏化(Verarmung),反而放弃形式上的丰富与精细。因此,艺术作品就会表现出原始、粗糙、野蛮的特征。形式上的衰退正是进步的代价。以变形的问题为例,绘画中形体与面孔的变形与远古作品、部落艺术在形式上有着亲缘关系,其中人物的变形效果要么因为技术限制而无法进行不变形的复制,要么就是刻意为之。于毕加索来说,这种特征显然不是出于技术的限制,他所制造的变形效果就在于:获得了复制能力之后又否定它。变形这一词汇本身的构词(De-formation)就已经暗示了这一否定过程。“很难想象,艺术,曾经经历过描绘的他律性,还会再次忘记它,回到它所明确地、有意地否定的东西上去。”(61)艺术作品通过与原始的、过去的形式的对应关系,但重新浮现出来的是一个新“他者”。艺术的精神化过程并非一个线性进展。衡量它的标准是:艺术在多大程度上能够在其形式语言中占有被资产阶级社会排斥的东西,从而揭示出被压制为真正邪恶的“自然”(143)。但是“艺术的精神化激起了被排斥者的愤怒,催生了消费艺术这一流派,而反过来,对消费艺术的反感又迫使艺术家们更加肆无忌惮地进行精神化。”(28)艺术中巫术的、泛灵论的前艺术要素在此被再度唤醒。这种前艺术本身是非自主性的,但也因此是神圣的,不是用来享受的,从而又保护艺术作品免于堕入享受性的消费文化之中,维持艺术自主性。同时,正是因为丑(或曰原始性)构成了对传统美学准则的暴力破坏,先进的艺术作品才能与文化工业区分开来(Hohendahl 81)。

综上所述,现代艺术中的原始性要素作为对过去和现在的恐怖的暗示、警醒,具备批判力量,从而成为启蒙的解毒剂。与此同时,原始性也是出于艺术精神化进程的需要,并作为否定性的、异质性的要素促成艺术自主性。但这只是艺术精神化的一面,与此同时,阿多诺提醒我们,“艺术中的精神化必须证明它有能力超越这种倒退的威胁,并恢复被压制的分化;否则,艺术就会退化为精神的暴力行为”。(*Ästhetische Theorie* 143)阿多诺将其比喻为“忧郁与理想”(Spleen et Idéal)的张力:一端是精神化,另一端是对离精神最遥远者的迷恋(144)。这种张力同样也是现代与原始、理性与非理性、美与丑、形式与无形式之间的张力。阿多诺认为,除了毕加索和勋伯格,几乎没有人能够依靠自己的能力做到“在艺术作品的内部组织中以充分的骇人体验来衡量自己”,这是“唯一本真的艺术作品”(Adorno 14:167)而另一方面,一门心思追求本真性的斯特拉文斯基在阿多诺看来却反而是非本真的,甚至给他安上倒退名头。

二、“倒退”:斯特拉文斯基的本真性神话

《亚维农少女》(1907)一经展出,就有如在巴黎画界引爆一枚炸弹,引来无数攻击,直到30年后正式展出时才翻身获得极高的声誉。斯特拉文斯基《春之祭》也是如此,它展现了俄罗斯原始部族中在庆祝春天时选一个少女献祭的情景。1913年,《春之祭》在巴黎首演就引发极大骚动,它所呈现的原始祭祀仪式与尖锐刺耳的原始音乐形式引起观众的不安与震惊。阿多诺对后者多有批判,尤其体现在他的《新音乐的哲学》中。阿多诺的批判主要集中于:《春之祭》不加褒贬地展示野蛮活动,本质上是牺牲个体以实现集体目标,这无异于法西斯主义的杀人现场;而他放弃主体,转向极端的客体性(Sachlichkeit),所追求的本真性(Authentizität)只是一种非历史性的停滞。这同样是一种启蒙辩证法的演绎过程,阿多诺称其《新音乐的哲学》为《启蒙辩证法》的详尽补注(《新音乐的哲学》 109),又说新音乐的投降书已经反映在斯特拉文斯基的作品中(117—118)。斯特拉文斯基驾驶着以“春之祭”为名的船只,打着欺骗性的“本真性”旗帜驶过塞壬的海域。他将“本真性”巧妙地包装成一种先锋派的英雄行为,就仿佛他已经将塞壬的歌声当

作“客观性”偷了回来(Chua 8)。

阿多诺用精神分析意义上的“倒退”(Regression)来理解斯特拉文斯基的音乐策略,该词本意是指一种心理防御方式,即个体在遭遇挫折时退回精神的原始状态,以抵抗负面情绪的压迫。斯特拉文斯基则通过审美意识来控制精神分裂症,用审美化的方式来证明精神错乱是真正的健康(《新音乐的哲学》278)。他借助对“倒退”状态的模仿而闯入远古时代,从中发现超越主体的存在(339)。根据罗伯特·威特金(Robert Witkin)的理解,阿多诺对斯特拉文斯基的批判就是在进行一种文化病理学的分析,也就是通过具体的某种文化现象来分析社会病症之病理(Witkin 147)。在阿多诺看来,斯特拉文斯基音乐的内部结构就已经包含着现代社会的病理。斯特拉文斯基被指责是反个人的、反主体的,他用现代技术来处理异化的主体的意向性,企图通过原始的、幼稚的和集体的回归来恢复“本真性”的表达。这些精神病症具体包括了如下几种:首先是一种“青春期痴呆症”(《新音乐的哲学》283—285),其临床表现为情感的冷漠,缺乏对客观世界的力比多占有,是一种异化状态。主体不能通过与客体的健康互动来实现内在发展,只是僵化的、不动的。斯特拉文斯基在音乐中拒绝表现的要素,就是青春痴呆症的外显。在斯特拉文斯基看来,表现从来不是音乐的本质属性,音乐从根本上说不能表现任何东西(Stravinsky 91-92)。第二是“紧张症”(《新音乐的哲学》285—288),人在受到震惊之后可能会无休止地重复某些语言或姿态,运动系统似乎能够独立于主导性的自我运行一般,这就会使得主体受到伤害。《春之祭》节奏编排使用强劲节奏与强制重复,被选中的少女不停歇地舞蹈至死。在这个场景中,个体失去了自身的意义,而服从于客观的“春天的秘密”(多姆灵 44)。第三是施虐—受虐症(《新音乐的哲学》265—267),阿多诺形容《春之祭》中“包含在被音乐带上笼头的主观状态中的愉快,同时既是施虐狂的,又是受虐狂的”(267)。其中的受虐狂体现在,观众将自己代入牺牲的少女,设想自己是集体的潜在的牺牲者;施虐狂体现在,观众设想自己处于集体之中,享受着那种以少女的毁灭换取春天信息的愉悦。而《春之祭》所带来的震惊正在于这样的社会根源:在现代工业社会中,渺小的个人与庞大的技术文明二者之间具有压倒性的差异。在这样的冲击中,个体感觉到自己的虚无,从而发生情感上的倒退。斯特拉文斯基并没有运用合理化的素材来提炼新的表现可能性以展示情感,而是拒绝了复杂的成人欲望,而是满足于停留在婴儿状态。这种倒退正是工业社会中的异化。但同样是带来震惊,不同于毕加索的绘画,斯特拉文斯基尽情拥抱、迎合这种恐怖,完全粉碎了其中的个人自由。少女成为春天的祭品,主体必须服从于客体。前者是一种否定性的展现,而后者是接纳的姿态。阿多诺警告说“野蛮人没有更高贵”(Adorno 4:58),斯特拉文斯基借助原始性,倒退到前个体主义状态,这是一种接受异化、在集体仪式中寻求补偿的态度。阿多诺将斯特拉文斯基的原始主义做法对应于荣格,而不是弗洛伊德。他在讨论马勒时也将其与斯特拉文斯基进行比较,“如果冒着马上被误会的风险,将马勒和斯特拉文斯基与心理学的潮流相比较的话,斯特拉文斯基就像荣格的原型,而马勒音乐的启蒙意识则让人想起弗洛伊德的宣泄方式。”(Adorno 13:188)在阿多诺看来,马勒音乐中似乎是稚拙、粗笨的成分并不是要蕴含远古精神,而是要恢复文化所拒绝、所压抑的东西,也就是底层的“自我”越出了作为意识形态的精神层面而呈现在他的音乐中。而斯特拉文斯基对远古风习的展现相当于在音乐上寻找“集体无意识”的对等物,将音乐拉到原初的婴儿层面,从而客观化了一种“集体幻想”,并将其神化(《新音乐的哲学》269)。前者被视为超越,而后者只是逃避式的回归。

斯特拉文斯基试图诉诸对远古、神秘、非历史事物的表现来追求客观性、本真性。这是企图从外部给予音乐一种纯粹的本真性,阿多诺还指出斯特拉文斯基与现象学、存在主义等现代哲学运动之间关联密切③,以此将自己的哲学批判延伸到现代音乐中。阿多诺对现象学之本真性的批判集中于《本真性的黑话》与《否定辩证法》等文本中。他从没有直接定义与说明本真性的内涵。帕迪森认为,阿多诺音乐美学中的辩证本真性观念的基于技术的一致性,而本真性或者说一致性的意识形态方面是一种虚假意识。进而,本真性最后就变成了“一种自我反思、批判以及彻底失败”的存在(帕迪森 227—228)。斯特拉文斯基试图将音乐建构成一种假定的客观性,这与现象学家试图实现主体和客体之间没有相互中介的绝对对立相一致。他开辟了音乐的一个“本真性”存在的领域,即去除掉所有心理因素、社会因素等一切外加因素以外之后的“剩余之物”(《新音乐的哲学》249)。他将这个领域加以实体化,推崇其为客观性存在。阿多诺认为,这种对非本原事物的不信任根本上就是对现实社会及其意识形态之间的矛盾的预感,与海德格尔对本真性的鼓吹是一致的。在阿多诺看来,海德格尔虽然认识到了哲学(或者艺术)在于表达不可表达之物,但是却把这种特性改造成一种似乎更高级的客观性。用不可表达的客观性掩盖主观性,就使得所谓的本真性存在变成了一个绝对抽象的客体的怪物。阿多诺的用意显然并非否定本真性,而在于否定将本真性纯粹化、空洞化,从而变成一种同一性暴力。这是一个真正拜物教化的例证:“受到欺骗的人将人为的东西设定为一种原始现象,并向它祈祷。”(Adorno 14:159)远古的回声、史前的记忆成为本真性的依托,“斯特拉文斯基的复古对于审美的真实性而言并不是外在的东西,即使他在作品的内在固有的脆弱性中破坏了那种真实性。当他调制神话并因此而歪曲了神话

时,这种行为不仅暴露出他的音乐所宣告的新秩序的篡夺性的本质,而且也暴露了神话本身的否定性。"(《新音乐的哲学》323)

毕加索与斯特拉文斯基的原始主义的不同价值,也与音乐和绘画不同媒介性质有关。阿多诺曾在1950年的一篇论说文中直接判断:"毕加索的绘画优于斯特拉文斯基的音乐"(Adorno 18:144),这并不是因为原始主义所标示的客体性转向。同样的程式可能会在音乐和绘画领域中具有不同甚至相悖的意义。客体性的转向本身在音乐和绘画领域都被视作现代艺术的进步,它带来了游戏的契机。这意味着主体不认为自己是艺术作品的创造者与实质所在,而只是根据事物需要的执行器官,不再把自己放在传统意义上的约束力中。看似相同的立场下,二人至少有如下两点不同。其一,二人的不同态度与性格。毕加索蔑视资产阶级精神对个性、发展、内向性和责任的计算,而宣称自己是自由的人,可以自由转换空间中的所有元素。但斯特拉文斯基却一开始就将自由设定为无能的,并以犬儒式的严肃态度(in zynischem Ernst)谴责自由。其二,音乐和绘画媒介的不同。阿多诺认为绘画意味着对外部世界的控制与排序,绘画再怎么走向极端,都没有彻底放弃与对象世界的关系。哪怕是立体主义的巅峰时期,其建构仍是由物的世界(Dingwelt)的碎片组成的。图像以另一种观看方式来建构,但总归仍然是由人类的观看所支配的。毕加索的绘画诉诸客观性,诉诸原始,可以说是他自己实施的暴力的撤回,总之,主体在其中仍然具有控制力,并且借由绘画进行了重新认识,包含否定要素。但音乐不是,阿多诺认为音乐是向内的,属于西方理性、罗马文明的传统,它包含了仍然混沌的神话元素。它不需要把客观性作为异质性的事物来消解,也不要夺回它对客观事物的支配权。它不否定与他者的关系,就会变成对主体的彻底否定(Adorno 18:144-148)。

三、被遗忘的辩证图像

无论是与毕加索还是勋伯格相较,斯特拉文斯基都被放置在否定那一端的位置上。这也导致一种普遍的观点,即阿多诺自始至终都在批判斯特拉文斯基,阿多诺对他的负面评价也一直饱受争议。《新音乐的哲学》出版后遭到许多反驳,连勋伯格本人也认为阿多诺不是真正喜欢自己的音乐,更直言不满于他对斯特拉文斯基的评判方式(Stuckenschmidt 508)。他的批评或被认为"思维短路"的做法(昆德拉 100—101),或被认为是对音乐家的人身攻击,或是无视其先锋性、革命性(Marsh 156-157),对其妖魔化。即使阿多诺曾亲自澄清有关其论述的误解,也没有挡住后来批评者的蔑视与攻讦。但其中一些批评本身也是片面的、断章取义的大字报式解读,不仅没有公允对待阿多诺,而且也没有公允对待斯特拉文斯基。阿多诺说:"理论应该在未决的争议中把握,而不应该扮演不体面的新闻播报员角色。"(Adorno 16:382)实际上,阿多诺一直认识到斯特拉文斯基的先锋性,正如他后来重返这一讨论时的论文标题一样:斯特拉文斯基是一个"辩证图像"(dialektisches Bild)(381)。

首先,认为阿多诺在攻击斯特拉文斯基精神错乱的看法本身就是错乱的。一方面,阿多诺辩证地指出,越逃避表现、越追求客观性,作品反而越表现出表现(《新音乐的哲学》274),这甚至可以视作对斯特拉文斯基的肯定。另一方面,且不论精神分裂的各种病症在精神分析语境中原本就属于每一个正常人都具有的要素,更重要的是,阿多诺意图揭示的是音乐面相术所包含的客观精神,而根本无意将这些精神病症归于斯特拉文斯基的个人心理。"把作品的某些历史哲学意义归咎于作者或作者的态度是卑劣的做法,艺术作品的客观形式和艺术家的灵魂混为一谈同样是无聊的。"(Adorno 16:382)而他对新音乐哲学的论述只适用于事物的客观内容,而不是讨论作品作者的主观精神。如果阿多诺论述中确实包含了部分对斯特拉文斯基本人的"偏见",也是与当时的社会语境相关。斯特拉文斯基本人在二三十年代与墨索里尼关系密切,在思想上也追求法西斯主义。我们很难要求阿多诺作为一个犹太人,在经历了极端恐怖的大灾难时期之后,能对这些事实都无动于衷。

关于斯特拉文斯基的评论贯穿于阿多诺整个音乐相关的讨论中。与一般的看法不同,他由始至终都认识到斯特拉文斯基先锋的一面。在他早期音乐文献《稳定化的音乐》(Adorno 18:721-728)、《音乐的社会情境》(729—777)都表现了对斯特拉文斯基一定程度上的肯定。在《稳定化的音乐》中,阿多诺认为先锋派的音乐在20世纪20年代后期就已经趋于稳定化,稳定化对于先锋派音乐的发展来说是致命的。尽管他批评走向新古典主义的音乐,但他认为斯特拉文斯基比其他任何"古典主义"作曲家都更接近真理,这是因为他保留了音乐的游戏特征。《士兵的故事》等作品都通过反讽和分裂来表现出对自己作品素材的疏远化,是本真性的作品。但他的其他作品如《拉格泰姆》(*Ragtime*)、《雷纳德》(*Renard*)等却归为超现实主义的非本真作品。而在《音乐的社会情境》中,阿多诺区分了商品化的音乐和作为先锋派的音乐,音乐要么与商品同化,要么走向批判性的自我反思。先锋派音乐中又包括一类音乐,包含了异化事实并进一步将其提升到意识层面,但只是在自身内部如此。这类音乐试图唤起一个不存在的"客观"事实或一个共同体形象,斯特拉文斯基就是其代表。哪怕是在《新音乐的哲学》中,阿多诺也并非单纯地褒扬一者,贬低另一者,他提醒我们不能忽视"斯特拉文斯基的试验的辩证的歧义性",必须区分"[先锋派的]那种反文化宣言和文化法西斯主义"(255—256)。艺术原始主义作为反文化宣言,正是野

蛮人的野性形象满足了浪漫主义文化对刺激的需要,它反映了消除现存社会现象的渴望与强大的假面具之后对真理的追求。至于文化法西斯主义,则是制造自然和谐的同一性的幻象,是即将到来的战争的预示,这两个方面都辩证存在于斯特拉文斯基的音乐中。阿多诺固然更着眼于批评斯特拉文斯基的“放弃”(Verzicht),认为试图摒弃音乐所有非音乐要素的做法是虚妄的。但与此同时,他也指出了这种“放弃”也完全表现出了现代派的样式,充分肯定了他那种远非其模仿者所能及的否定精神。他还分析了斯特拉文斯基音乐的表现性,认为他的音乐“空洞的眼睛有时比表现性更富于表现性”(284)。无论是原始主义、表现主义还是客观主义,阿多诺从来不是以某个“主义”的理念来评定作品高下。在阿多诺看来,“只有在降临到个人头上的强权直接显现为对个人主义的压制时,当原子化和平均化作为人们的一种联合体而出现时,对表现性的否定才是虚假反动的。”(284)

他在 1954 年的《新音乐的老化》中再度提起《春之祭》时,将其归属于新音乐鼎盛时期具有批判力的典范之作(Adorno 14: 143)。尽管,当时的斯特拉文斯基已经经过原始主义时期、新古典主义时期,而转向了序列音乐试验。原始主义程式本身并非阿多诺所批判的,他更关注音乐是否仍然具有批判力,是否能够成为一种对现实的抵抗,这关乎新音乐乃至一切新艺术的本质:“拒绝肯定性”(143)。一旦新音乐抛弃了自身的否定性特征,走向妥协的套路,一旦音乐沦为技术化、专家化的玩物,变成纯粹的数学或者被整体上合理化处理,那就是新音乐老化之时。从新音乐中像勋伯格这样最先锋的核心人物开始,到最不先锋的新音乐追随者,阿多诺在此文中展示了整个新音乐的老化历程,并提醒我们新音乐在萌发最初,就已暗含必然老化的种子。由此回看,阿多诺构建他的新音乐哲学时,将斯特拉文斯基置于倒退、复辟的做法,也恰恰是因为斯特拉文斯基既是先锋的、又是古老的。勋伯格的“进步”暗含倒退,斯特拉文斯基的“倒退”亦可先锋。斯特拉文斯基对现代性的逃避表恰恰表明:现代与古老本身正是一体两面。

1962 年,阿多诺撰写了《斯特拉文斯基:一个辩证图像》,这是在《新音乐的哲学》之后再一次集中性地讨论斯特拉文斯基。他并不打算收回之前的批判,但也修正与填补了其辩证面相。如上所述,阿多诺最主要的批评集中于斯特拉文斯基音乐的肯定性特征,而他在《辩证图像》一文中也认真考虑了另一种阐释可能,斯特拉文斯基的音乐无疑展现了客观上虚假的意识,但是“通过无言地看它,通过让它无言地自己说话,从而达到超越它的目的”,从而,这种音乐更是“其时代精神密码的艺术”(Adorno 16: 385)。但这就必须对他音乐中的肯定性特征进行辩证转换,这就有赖于作品的反讽特质。马克斯·帕迪森(Max Paddison)引用了斯特拉文斯基《士兵的故事》中士兵的一句话:“如果魔鬼没有撒谎,他就不再是他自己了”,进而将斯特拉文斯基也比喻为魔鬼:只有撒谎,魔鬼才是魔鬼,但魔鬼并非不能表达真理(帕迪森 202)。魔鬼最明显的特征就是反讽,即说出的话与真正意图相反。斯特拉文斯基通过对客体的认同和对主体的否定,迫使绝对的否定“表现得好像是真实”,他使用趣味和技术的游戏使我们相信他仿佛是真实的(Adorno 16: 385)。斯特拉文斯基音乐中的虚假意识恰恰就是其真理所在(202),他作品中的非本真性正是他的本真性。对此,古斯塔夫·法尔克(Gustav Falke)评价说:“对阿多诺来说,斯特拉文斯基唯一的肯定意义就是否定意义。”(173)阿多诺将斯特拉文斯基的作品归于波德莱尔一类,其中的异化,所有的讥讽、嘲笑、怪诞,都可以追溯到波德莱尔意义上的英雄主义。阿多诺提到,斯特拉文斯基可能是一种黑色音乐,在这种音乐中,时间被打破成平面,而成为否定的永恒的形象,但不是永恒不朽的幻影;它是出于废墟的音乐,主体除了自身的碎片和无止境的痛苦以外什么都没有,从而揭示出在这个时代中完全无能和倒退的主体(Adorno 16: 408)。他在《美学理论》中也提到过将黑色作为理想的现代艺术,在最极端、黑暗的现实中存在的激进艺术就要以黑色作为自己的底色,以自己的贫乏来控诉社会不必要的贫困(*Ästhetische Theorie* 65 - 66)。他以波德莱尔、勋伯格为这种黑色艺术的代表,而在《辩证图像》中,他将斯特拉文斯基也拉到了集合之中。

结语:谁是“魔鬼”?

詹姆斯·施密特将托马斯·曼的《浮士德博士》、勋伯格的《一个华沙幸存者》与阿多诺、霍克海默合著的《启蒙辩证法》三个作品放置在一起构成一张三联画,它的每一面都构成了一种对于地狱的不同视角(施密特 171)。戈夫·布歇尔(Goeff Boucher)则在这张三联画上增加了一个“魔鬼”的位置,从而构成一个四角魔方(Boucher 185)。一般认为,《浮士德博士》中所叙述的与魔鬼结盟的音乐是勋伯格式的,勋伯格以不协和音作为结盟的代价。而布歇尔认为,以倒退、回归作为代价的斯特拉文斯基式的音乐才是属于魔鬼的。如果说斯特拉文斯基以“魔鬼”的反讽方式表现真理,从而构成一个辩证图像,阿多诺对他的批判也同样可以理解为魔鬼的进路。我们同样可以这样解释阿多诺:一方面,他将斯特拉文斯基否定性地置于一端,而把毕加索或勋伯格放在另一端,构成一个辩证图像,真理并不掌握在任何一端,而是流动于其中;另一方面,他对斯特拉文斯基的判断本身也构成一个辩证图像,同样包含正题与反题,他用精神分裂、强迫症、幼稚症、恋尸癖等否定性词汇来论述斯特拉文斯基的音乐,也可以理解为用否定性的方式挖掘其本真性。托马斯·曼在《浮士德博士》的第二十五章让“阿多诺”以

音乐顾问的身份临时扮演了一场魔鬼,“魔鬼”阿多诺所强调的辩证法就是通过极端的方式推进,以最大的结果驱使思想达到它们自我反转的地步。帕迪森将这一点视作阿多诺对德国文学传统的继承,即以夸张、反讽、怪诞的修辞作为揭示真相的策略(Paddison 193),这正是“魔鬼”的手段。利奥塔《阿多诺之为魔鬼》提到“魔鬼的形象不仅仅是辩证的,它还尤其是辩证法中辩证法的失败,否定性中心的否定,是瞬间暂停中暂停的瞬间”(Lyotard 136),而阿多诺则是“批评的终结,是批评的花束,烟花的启示”(130)。但这对于阿多诺来说,算不上负面评价。阿多诺援引恩斯特·肖恩(Ernst Schoen),称赞烟花不可超越的高贵性,认为它是唯一不追求持续时间而只追求瞬间绚烂和消逝的艺术(*Ästhetische Theorie* 49)。“如果艺术能够从曾经被感知的持续时间的幻觉中解脱出来,将其自身的短暂性内化为对短暂生命的同情,那么它将接近于一种真理的概念,不是作为抽象的持久的事物,而是在意识到时间性的本质时被构想出来。”(50)烟花艺术的意义就在于否定之否定,原始主义艺术亦如是。

阿多诺依据启蒙辩证法的逻辑,极力推崇毕加索的原始主义中所蕴含的先锋性、本真性,但他对斯特拉文斯基的否定却更有张力、更为辩证,阿多诺同样在斯特拉文斯基的否定与倒退中看到了先锋的批判力量。《浮士德博士》小说中轮班上岗的梅菲斯特,向我们显现出魔鬼的多副面孔。依照布歇尔,“魔鬼”乃是“其他视角所凝视的地狱背后的冲动”(Boucher 185),除了斯特拉文斯基、阿多诺,我们还可以在这里加上:“原始性”之为魔鬼。现代艺术中的原始主义尝试,无异于召唤远古时代、原初意识的撒旦。它承诺了一个虚幻的原始状态,一面是原初的本真,一面是恐怖的野蛮,但它所指向的路从来不是某种真正的原始。一方面,它符合了对抗总体理性的非同一性策略,也能揭示资本主义社会统治体系的野蛮本质;而另一方面,它也可能将远古的野蛮冲动突破到意识中,对其完全的接纳也会完全吞噬掉个体存在。如果说,毕加索和原始性魔鬼兑现了“先锋”的品质,那么斯特拉文斯基就是使自己化身魔鬼来对抗魔鬼,在另一个意义上说也是“先锋”。而阿多诺设定了各式各样的处于两极的辩证法,正是和魔鬼的一场博弈,但不是以上帝的身份,而是魔鬼的魔鬼,否定的否定。

注释[Notes]

① 斯特拉文斯基与毕加索两人的友谊传为一段佳话,二人亦有原始主义创作上的合作。如《拉格泰姆》(*Regtime*, 1918),是基于一种流行于美国中部的原始音乐风格拉格泰姆创作的器乐曲,1919 年改编为钢琴曲,斯特拉文斯基作曲,毕加索设计封面;还有大型芭蕾舞剧《普尔钦奈拉》(*Pulcinella*, 1920 年),它是基于 17 世纪意大利那不勒斯地区的民间艺术形式,斯特拉文斯基作曲,毕加索设计舞台布景与服装道具。他们还曾为彼此创作过小型作品,斯特拉文斯基通过电报送给毕加索一副五小节的单簧管乐稿,是立体主义音乐的一种尝试;毕加索则为斯特拉文斯基画了数幅画像(Nandlal 81-88)。

② 根据乔西·罗宾逊(Josh Robinson)的提示,阿多诺提到精神化(Vergeistigung 或 Spiritualisierung)时,首先是一种艺术作品理智化(intellectualization)特征,与直观的、感性的面向相对立。这里存在着精神化的传统意义与激进意义两者之间的张力,传统意义即理智化,指向人类理智对自然的统治;激进意义即通过被统治的对象“使艺术抵抗其统治历史的过程”。(Robinson 63-64)

③ 不同于曹俊峰译本中的译法,本文将阿多诺《新音乐的哲学》中提到的“Authentizität”与“authentisch”统一译为“本真性”与“本真的”,尽管阿多诺批判现象学的本真性(Eigentlichkeit,英译同为 authenticity)概念使用的是另一德语词,但阿多诺明确指出了斯特拉文斯基的本真性追求与现象学的本真性概念的密切关联(《新音乐的哲学》249),也可参见马丁·杰伊对相关概念的阐释(Jay 17-29)。

引用作品[Works Cited]

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag, 2000.

---. *Gesammelte Schriften*. 20 vols. Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag, 2003.

泰奥多尔·W. 阿多诺:《新音乐的的哲学》,曹俊峰译。北京:中央编译出版社,2017 年。

[Adorno, Theodor W. *The Philosophy of New Music*. Trans. Cao Junfeng. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2017.]

Bernstein, J. M. “The Demand for Ugliness: Picasso's Bodies.” *Art and Aesthetics after Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2010. 210-48.

Boucher, Geoff. “Adorno and Magic Square: Schönberg and Stravinsky in Mann's Doctor Faustus.” *Reading Adorno: The Endless Road*. Ed. Amirhosein Khandizaji. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 183-212.

Chua, Daniel K. L. “Drifting: The Dialectics of Adorno's Philosophy of New Music.” *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. Ed. Berthold Hoeckner. New York and London: Routledge, 2005. 1-18.

Chulkov, Georgy. “Demons and Modern Life.” *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. Ed. Marilyn McCully. Princeton: Princeton University Press, 1982.

罗伯特·克拉夫特:《斯特拉文斯基访谈录》,李毓榛、任光宣译。北京:东方出版社,2004 年。

[Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Trans. Li Yuzhen and Ren Guangxuan. Beijing: Oriental Publishing House, 2004.]

Falke, Gustav. "Neoklassizismus als andere Moderne: Strawinsky Und Ravel." *Adorno Handbuch*. Eds. Richard Klein, et al. Berlin: J. B. Metzler Verlag, 2019. 170 – 75.

Farina, Mario. *Adorno's Aesthetics as Literary Theory of Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2020.

格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔:《美学》第二卷,朱光潜译。北京:商务印书馆,2011 年。

[Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Vol. 2. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 2011.]

Hohendahl, Peter Uwe. *The Fleeting Promise of Art: Adorno's Aesthetic Theory Revisited*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013.

Jay, Martin. "Taking on the Stigma of Inauthenticity: Adorno's Critique of Genuineness." *Language Without Soil: Adorno and Late Philosophical Modernity*. Ed. Gerhard Richter. New York: Fordham University Press, 2010. 17 – 29.

米兰·昆德拉:《被背叛的遗嘱》,余中先译。上海:译文出版社,2015 年。

[Kundera, Milan. *The Testaments Betrayed*. Trans. Yu Zhongxian. Shanghai: Translation Publishing House, 2015.]

Lyotard, Jean-François. "Adorno as the Devil." *Telos* 19 (1974): 127 – 37.

Marsh, James L. "Adorno's Critique of Stravinsky." *New German Critique* 28(1983): 147 – 69.

Nandlal, Carina. "Picasso and Stravinsky: Notes on Their Friendship." *Colloquy* 22(2011): 81 – 88.

Paddison, Max. "Stravinsky as Devil: Adorno's Three Critiques." *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Ed. Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 192 – 202.

马克斯·帕迪森:"阿多诺音乐美学中本真性及失败",《剑桥阿多诺研究指南》,方德生、张亮译,汤姆·休恩编。北京:北京师范大学出版社,2018 年。225—50。

[Paddison, Max. "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music." Trans. Fang Desheng and Zhang Liang. *The Cambridge Companion to Adorno*. Ed. Tom Huhn. Beijing: Beijing Normal University Press, 2018. 225 – 50.]

Robinson, Josh. *Adorno's Poetics of Form*. Albany: State University of New York Press, 2018.

Rubin, William. "Picasso." *Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. Exhibition Catalogue*. Ed. William Rubin. Vol. 2. New York: The Museum of Modern Art, 1984. 241 – 344.

詹姆斯·施密特:"好莱坞的梅菲斯特费勒斯:阿多诺、托马斯·曼和勋伯格",孙斌译,《剑桥阿多诺研究指南》,汤姆·休恩编。北京:北京师范大学出版社,2018 年。167—206。

[Schmidt, James. "Mephistopheles in Hollywood: Adorno, Mann and Schönberg." Trans. Sun Bin. *The Cambridge Companion to Adorno*. Ed. Tom Huhn. Beijing: Beijing Normal University Press, 2018. 167 – 206.]

Stravinsky, Igor. *Chronicle of My Life*. London: Victor Gollancz LTD, 1936.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Schoenberg: His Life, World and Work*. London: Calder, 1977.

Witkin, Robert. *Adorno on Music*. New York: Routledge, 1998.

沃尔夫冈·多姆灵:《斯特拉文斯基》,俞人豪译。北京:人民音乐出版社,2003 年。

[Dömling, Wolfgang. *Stravinsky*. Trans. Yu Renhao. Beijing: The People's Music Publishing House, 2003.]

(责任编辑:黄金城)