

壹、緒論

「赫拉克利特斯將這本書存在阿特米絲廟裡，
有人說他故意用隱語寫成這本書。
能夠讀得懂的人，也就是能夠瞭解他的人。
不過，這本書卻使得赫拉克利特斯成為眾人藐視的對象。
赫拉克利特斯自己就說了：
『你們這些目不識丁的人，幹麻把我東拖西拉的啊？
我不是為你們寫的，而是為了那些能懂我的人。
在我心目中，有這一個人就勝過十萬人；
什麼群眾，一文不值。』」

Diogenes Laertius¹

一、爭議概述：如何批判文化工業理論

在上述引文中，Heraclitus 的形象彷彿與 Theodor W. Adorno 遙相呼應，二者似乎皆具備高貴出身、姿態傲慢、藐視群眾、離群索居、政治冷感、辯證思考、理論艱深、行文晦澀、憂鬱悲觀等特質。這也符合若干二手詮釋對 Adorno 之人格特質與理論思想的認識——在理論思想上，對於德國哲學的反省，對於啓蒙的辯證批判，都增添親近的困難。在行文風格上，類格言式的斷片寫作，猶如滿天星座般缺乏體系；而其批判的語氣也時常透露著嚴厲的嘲諷。是故，引文本身就展示出兩種對立的端點，即菁英的孤傲與群眾的逆襲。

而，在 Eco《誤讀》的脈絡下，亦為詮釋提供了更豐富的層次。書中的觀點是誰的誤讀？（群眾對 Adorno 的誤讀？Adorno 及過去一批義大利的「阿多諾化」學者對於「他在的」群眾世界的誤讀？）是對於誤讀的嘲諷、讚許或深思？當然，筆者可能也誤讀了 Eco。不過，此處想借用的是該文中對於對立的勾勒，及誤讀的反芻，以作為本文的開場——我們能夠如何詮釋 Adorno 的文化工業與藝術相

¹ 轉引自 Eco, Umberto (安伯托·艾可)，張定綺譯，誤讀。台北：皇冠，2001，頁 111。

關理論？

本文起於對文化工業理論的興趣。文化工業理論作為一種時代診斷，在某些層面上似乎已經被認為過時或不夠完備，因此，它往往被視為用以引出後續更多討論的過場介紹。以下先簡單整理一下若干爭議。

雖說是對於文化工業理論的批評，但在「對象」的設定與選擇上，也是略有差異。以下區分為三個層次：其一，是在較大的架構下來談，例如，放在西方馬克思主義的實踐困境與哲學、文化轉向此一脈絡。²其二，是以法蘭克福學派³作為一個集合名詞，聚焦於 Max Horkheimer 接任所長後，乃至二戰後研究所遷回德國這段時期，認為這群學派成員有相似的歷史處境與研究主題，若干詮釋者甚至將文化工業、大眾文化、通俗文化、機械複製等視為相同的理論主題與經驗對象，從而論證該時期學派成員的共同取徑。另，Walter Benjamin 雖不是研究所正式成員，但因為他與其他學派成員的密切互動，以及研究主題的近似性與對話性，一般亦會將之納入學派架構下，作為身分上的游離份子，亦作為若干主題的另類之音。⁴其三，是針對 Horkheimer 與 Adorno 於 1947 年出版的《啟蒙辯證法》⁵一書中所提出的「文化工業」理論，並以 Adorno 為主要對象，⁶兼論其相關著

² 請參考：Anderson, Perry (佩里·安德森)，高銛、文貫中、魏章玲譯，高銛、許津橋校閱，西方馬克思主義探討。台北：久大、桂冠聯合出版，1990，頁 31-55、61-84、93-110。

³ 研究所是早已形成的機構，但是 Horkheimer 接任後，其所代表的批判理論轉向，以及流亡經驗、共同寫作計畫等，都作為該時期一種集體經驗與論述傾向的表徵。

⁴ 請參考：(1) Anderson, Perry (佩里·安德森)，高銛、文貫中、魏章玲譯，高銛、許津橋校閱，西方馬克思主義探討。台北：久大、桂冠聯合出版，1990，頁 39-42。(2) 陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 23-40。(3) 趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005，頁 12-32。

⁵ 《啟蒙辯證法》一書由 Horkheimer 與 Adorno 合著。1942 年，二人於美國加州開始撰寫。1944 年，初稿完成；並曾在以「社會研究所」為中心的圈子中少量地發行草訂本。1947 年，於阿姆斯特丹正式發行（並補充了〈反閃族主義的元素：啟蒙的各種限制〉的最後一節）。1969 年，重新發表此書。

⁶ 本書是由兩人依據討論時的筆記而共同完成的作品。在撰寫部分則由 Horkheimer 主導完成〈啟蒙的概念〉與〈附論二：茱麗葉，或啟蒙與道德〉，Adorno 主導完成〈附論一：奧德修斯，或神話與啟蒙〉、〈文化工業：做為群眾欺騙的啟蒙〉。又，〈劄記與初稿〉是兩人初期所寫的筆記。至於〈反閃族主義的元素：啟蒙的各種限制〉一文究竟是誰主筆，目前有兩種不同的說法。

也因為〈文化工業：做為群眾欺騙的啟蒙〉為 Adorno 主筆，加上他後續對此議題亦有較多著墨，是故往往將功過聚焦於他身上。

請參考：細見和之，謝海靜、李浩原譯，阿多諾：非同一性哲學。石家莊：河北教育出版社，

述。

上述三種切入角度各有其考量，前二者可以突顯面對時代處境的集體風格，然而，卻也會因為歸類、尋求普遍性，而對個殊性有所取捨、弭平。再者，在第二個集合中，對於法蘭克福學派此一統稱，雖然成員們有相似的背景出身、流亡經驗，也因應研究所需求而有若干寫作計畫與著述，但是若要因而推論他們在討論對象、論點、評價上的一致性，卻也存在許多但書，甚者，為了使之可比較與對話，還出現將不同概念與論點相等同的做法，如此誤植，反倒可能產生削足適履的問題。⁷是故，基於能力限制與個人興趣，筆者想專注在第三層，亦即，只針對 Adorno 的相關論述進行分析。

關於文化工業的相關詮釋與評價，曾經蔚為潮流、群學爭鳴，過度繁盛的發展，佐以歷史場景與理論典範的轉移，也致使這個理論產生若干合法性危機。筆者以下將以若干主題來進行篩選與歸納：(1) 理論與實踐；(2) 宰制或解放、順服或抵抗，以及悲觀與樂觀；(3) 過時爭議——技術條件改變及理論典範轉移。

「談方法是因為軟弱無能，講藝術是聊以自慰，悲觀主義是因為沉寂無為：所有這一切都不難在西方馬克思主義的著作中找到。」⁸首先，在「理論與實踐」的面向上，最初的批評來自西方馬克思主義內部，以 Bertolt Brecht、Georg Lukacs、Perry Anderson 為代表，他們站在正統馬克思主義的實踐基礎上，批評 Adorno(乃至多數法蘭克福學派成員)的哲學與理論轉向，導致其不僅避談實踐，也不參與實踐。Anderson 以 Brecht 與 Adorno 進行比較，指出 Brecht 強調鬥爭哲學，旨在迫使理論走向實踐；Adorno 則強調否定哲學，認為理論本身就是一種實踐形式，並拒絕任何先於理論的導引(如政治)，其理論旨在解釋世界，且為求解釋的完備便從 Karl Marx 退回 Georg Hegel 尋找資源。從而，透過前述的政治切割與理論轉向，Adorno 的否定哲學不僅與現實、政治劃清界線，也退回了哲學與藝術的象牙塔，結果，否定哲學變成一種孤芳自賞的自閉哲學，是特定菁

2002，頁 104。

⁷ 請參考：(1) 陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996。(2) 趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005。

⁸ Anderson, Perry (佩里·安德森)，高銛、文貫中、魏章玲譯，高銛、許津橋校閱，西方馬克思主義探討。台北：久大、桂冠聯合出版，1990，頁 109。

英人士才得以親近、使用的工具。馬克思主義在此脈絡下也變成典型的菁英、犬儒主義。⁹

上述批評明確區隔出實踐之鬥爭傾向與理論傾向的差異，然而，拒絕任何他律導引是否代表必然是自我封閉、消極被動、無視現實？筆者認為，對 Adorno 來說，除了拒絕簡化、他律的政治導引之外，與其說理論就是實踐，毋寧說他對於「實踐」（為何實踐、如何實踐、實踐所依憑的真理為何等）有更深一層的反省。因此，單就傳統實踐觀來批評之，未必能真正切中核心。

第二，「宰制或解放，與順服或抵抗」是關於現象及其影響的差異詮釋，若干觀點有點類似台灣社會學常用的「結構與行動」架構，通常是以對立光譜的方式展開。從「宰制」來談，面對社會現象的變革（如經濟力量、工具理性、新興技術等），Adorno 及其文化工業理論通常都被視為負面解讀的一方，亦即認為這些變化與發展帶來的弊多於利，且是一種社會控制手段。¹⁰持「解放」觀點者則是認為利多於弊，應該多加重視與利用發展所帶來的民主、平等潛力，並常以 Benjamin 作為此立場的代表。¹¹而「順服與抵抗」則是站在行動者的角度來談，亦即，面對社會控制時，行動者是否具有抵抗能力、抵抗如何可能。代表者有 Fredric Jameson、John Fiske、英國文化研究學派等，其主張可分為兩面向，其一是針對文本，他們強調並非只有結構完整的文本才具有意義，也不能只關注於文本的意識型態功能，而是要兼顧文本使用的互文性、多樣性等；其二是針對使用與消費面向，相關論者側重於文化的政治功能，進而強調使用與消費的積極性、

⁹ 請參考：(1) Anderson, Perry (佩里·安德森)，高銛、文貫中、魏章玲譯，高銛、許津橋校閱，西方馬克思主義探討。台北：久大、桂冠聯合出版，1990，頁 62-67、82-84。(2) 趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005，頁 167-168。

¹⁰ 請參考：(1) Strinati, Dominic，袁千雯等譯，通俗文化理論。台北：韋伯文化，2005，頁 58-72。(2) Storey, John (約翰·史都瑞)，李根芳、周素鳳譯，文化理論與通俗文化導論。台北：巨流，2003，頁 153-168。(3) 陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 35-40、71-153。(4) Swingewood, Alan (阿蘭·斯威伍德)，馮建三譯，大眾文化的神話。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003，頁 14-24。

¹¹ 請參考：(1) Swingewood, Alan (阿蘭·斯威伍德)，馮建三譯，大眾文化的神話。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003，頁 24-31、132-161。(2) 陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 41-70。(3) Poster, Mark (馬克·波斯特)，范靜曄譯，第二媒介時代。南京：南京大學出版社，2000，頁 12-14。(4) 趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005，頁 108-181。

相關性，快感、沉默與逃避的反抗性，以及迷的生產性等，從而認為行動者不只是被動的接受者，更是主動的生產者與消費者。¹²

此外，前述的對立觀點，往往也會開展出「悲觀與樂觀」的命題。這可分為兩部分，其一是基於理論詮釋而對社會發展與情勢所抱持的預期或態度，其二是針對行動者的抵抗能力與可能性的評價。一般會將 Adorno 安置於悲觀的一方，認為他對於藝術的當代發展、資本主義社會的文化與生活控制等都秉持悲觀論調；而 Benjamin 則相對被擺放於樂觀的一方。

然而，樂觀與悲觀不過是一種評價性宣稱。首先，如果能透過其理論來認識與批判文化工業現象，又何嘗不會揭示樂觀的可能性？Adorno 所悲觀者或許正是一種滿足於普及化而失去批判力的情勢。再者，如果是從其否定性思維的破壞性格來說，好像有一種悲觀的傾向，但是，倘若是從否定賦予哲學與生命以活力的觀點來看，難道不能被視為一種樂觀的可能性（至少不能被輕易地等同於悲觀）？從而，筆者認為，做出悲觀與樂觀的評價並非不可為之，然而，這種評價卻未必有助於對其思想的詮釋，反倒可能落入分類邏輯而導致誤解。

第三，「過時爭議」可分為兩部分：技術條件與典範轉移。其一，若干論者認為「技術條件改變」，使得文化工業批判已不再適用於後繼的文化生產現象，他們主張文化工業所針對的技術條件屬於「第一媒介時代」，其特色是有個文化的製造與發散中心（一對多、上對下），屬於播放型傳播模式，諸如電影、電視、廣播等都是這類媒介的代表；而現在已經進入「第二媒介時代」，文化的產製與接受不再涇渭分明，傳播模式也不再屬於發散式的中央控管，而是雙向與多向的交流，代表媒介有電腦與網際網路。¹³其二，「理論典範轉移」則是來自後現代理論家的批判，代表人物有 Fredric Jameson、Jean Baudrillard、Michel de Certeau、John Docker 等，他們反對文化霸權的中心論調，及充滿烏托邦期待的高嚴肅性，

¹² 請參考：(1) Fiske, John (約翰·菲斯克)，楊全強譯，解讀大眾文化。南京：南京大學出版社，2001，頁 1-12、142-157。(2) Fiske, John (約翰·費斯克)，王曉珏、宋偉杰譯，理解大眾文化。北京：中央編譯出版社，2001，頁 84-227。(3) Jameson, Fredric (弗雷德里克·詹姆遜)，王逢振等譯，快感：文化與政治。北京：中國社會科學出版社，1998，頁 226。

¹³ 請參考：(1) 朱元鴻，文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念。收錄於張荳雲主編，文化產業：文化生產的結構分析。台北：遠流，2000，頁 11-45。(2) Poster, Mark (馬克·波斯特)，范靜擘譯，第二媒介時代。南京：南京大學出版社，2000，頁 3-12、16-92。

而將目光轉向去中心的、日常生活的平凡瑣事，從而也發展出若干抵抗觀點。¹⁴

承上所述，對於 Adorno 及其文化工業理論的批評，其論述方式可大略整理為以下幾種：(1) 承認文化工業現象與批判，但認為言過其實，而忽略伴隨的民主意涵。(2) 承認文化工業現象與批判，但認為不能僅從控制面與生產面來談，而必須參酌使用面與抵抗面。(3) 承認文化工業現象與批判，但認為時代已經不同，論點已然過時。(4) 不承認文化工業批判，認為這種批判隱含有色眼光、特殊偏好，並透過其菁英立場來佐證其論點偏頗。

二、雅俗之爭：高雅藝術對抗通俗文化？

除了前述三種論爭外，另一個流行的主題是關於「菁英與大眾，藝術與文化」的對抗。首先，是關於「身分」所引發的質疑，若干質疑的共同特徵在於，以文化貴族、菁英主義的角度批判 Adorno（與其他法蘭克福學派成員）。這些主張分別從其出身背景的品味型塑、德國文化菁英的傳統緬懷及對美國文化的偏見、象牙塔知識菁英的涉世未深、藝術傾向與門檻的曲高和寡等面向，來論證其藝術偏好與偏見。相關討論不僅見於英美研究，¹⁵在台灣與大陸亦時有所聞。¹⁶

然而，若干背景檢視雖有助於輔佐知識份子的形象描繪與理論詮釋，但，有時卻被過度放大、簡化因襲，而相對掩蓋、排除了對於理論詮釋的其他可能性，

¹⁴ 請參考：(1) Storey, John (約翰·史都瑞)，李根芳、周素鳳譯，文化理論與通俗文化導論。台北：巨流，2003，頁 267-307。(2) de Certeau, Michel (米歇爾·德·塞托)，方琳琳、黃春柳譯，日常生活實踐。南京：南京大學出版社，2009。(3) Docker, John (約翰·多克)，吳松江、張天飛譯，後現代主義與大眾文化。瀋陽：遼寧教育出版社，2001，頁 198-232、366-380。

¹⁵ 請參考：(1) Bottomore, Tom (巴托莫爾)，廖仁義譯，法蘭克福學派。台北：桂冠，1991，頁 54。(2) Storey, John (約翰·史都瑞)，李根芳、周素鳳譯，文化理論與通俗文化導論。台北：巨流，2003，頁 166-168。(3) Poster, Mark (馬克·波斯特)，范靜曄譯，第二媒介時代。南京：南京大學出版社，2000，頁 5-6。(4) Strinati, Dominic，袁千雯等譯，通俗文化理論。台北：韋伯文化，2005，頁 74-76。

¹⁶ 請參考：(1) 陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 7-16。(2) 洪翠娥，霍克海默與阿多諾對文化工業的批判。台北：唐山，1988，頁 49-50。(3) 徐賁，走向後現代與後殖民。北京：中國社會科學出版社，1996，頁 285-308。(4) 葉怡君，法蘭克福學派對大眾文化的批判及其文化菁英的觀點。淡江大學歐洲研究所碩士論文，2002，頁 6-14、99-118、121-125。(5) 林純如，如何審視藝術？以阿多諾 (Theodor Adorno) 與班雅明 (Walter Benjamin) 「文化工業」之美學分析。收錄於南華大學美學與藝術管理研究所學刊，4 期，2008，頁 63-72。

成爲便宜行事的前提或結論。

除了身分問題之外，另一種相關的常見爭議在於「高雅與通俗的藝術與文化之爭」。這類批評往往將文化視爲兩種斷裂的類別，一種是傳統的、專精的、藝術的、審美的、菁英小眾的高雅文化，¹⁷一種則是大眾的、普及的、生活的通俗文化。並認爲 Adorno 偏好高雅文化而敵視通俗文化。

除了文化的高低分類外，美國學者 Herbert Gans 直接以「品味文化」來代換前述本質論式的文化想像，他認爲高雅文化是以生產者爲導向的模式，生產目的只是爲了表現特殊的審美價值，是故，與其談文化的性質，毋寧從行動者的品味來切入更能看清楚問題。他指出文化只有品味差別而沒有高低之分，並將品味分成五個等級，分屬於五種不同的群體，而這種品味階層的出現，也使得大眾傳媒轉向多元化與分眾化，此乃品味文化的成熟表現。¹⁸John Berger 也從觀看角度切入，指出觀賞者的感知與欣賞並非取決於作品，而是取決於他們的觀看方式，再者，照相技術的發展也使得繪畫的原作失去意義，從而導致觀看方式與意義解讀由單一化轉爲多元化。他並批判一些特權份子爲傳統美學所建構的特殊審美標準，使得藝術被神秘化，從而隔絕其他觀看的可能性。¹⁹

然而，將視角轉移到行動者面向雖然點出另一種品味與觀看的區隔方式，但不代表 Adorno 對於文化工業的批判就不成立，亦不代表藝術只能被等同於品味；去神秘化、去除原作本質論、重視觀看與詮釋的主張，也未必可直接等同於解讀的全然放任、自由心證。再者，很多時候詮釋不只是作爲解放抵抗，更可能促成守舊反動，它必須被放置在情境脈絡中才能有效評估其效用。²⁰是故，筆者

¹⁷ 關於高雅與通俗的區別，將藝術界定爲高雅者，往往是採取傳統的美學觀點在檢視藝術：將傳統、古典、美的作品視爲藝術的代表（類型則有古典樂、芭蕾舞、傳統戲劇、藝術史的諸畫派等），其功能僅在於滿足非實用的審美興趣、性情陶冶、精神昇華等，且需要具備較高的文化、藝術史素養者才能審美欣賞、看出門道。

請參考：陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 9-10。

¹⁸ 請參考：Gans, Herbert J.，韓玉蘭、黃絹絹譯，雅俗之間：通俗與上層文化比較。台北：允晨文化，1985。

¹⁹ 請參考：Berger, John (約翰·伯格)，吳莉君譯，觀看的方式。台北：麥田出版，2005，頁 10-43。

²⁰ 請參考：Sontag, Susan (蘇珊·桑塔格)，黃茗芬譯，反詮釋：桑塔格論文集。台北：麥田，城邦文化出版，2008，頁 17-21。

認為，除非全然捨棄藝術（亦即，再也沒有「藝術作品」之稱，只有無法區辨高下的各種「作品」），否則，就算重視使用與詮釋，終究仍難迴避藝術的界定問題。

關於藝術與文化的問題，一般習於將 Adorno 的藝術觀點視爲其批判文化工業的預設，並將藝術視爲擺脫文化工業宰制的救贖。²¹這也引發筆者對於 Adorno 之藝術理論的興趣，是故本文主要將重點擺置在其藝術與文化工業理論這兩個面向上，希望透過理論耙梳使其藝術主張更爲清晰，並藉以反思其文化工業批判。

透過閱讀，筆者發現對 Adorno 而言，「客體」（亦即「藝術作品」）與「否定」是認識其哲學與藝術理論的重要概念，黃聖哲也指出，Adorno 的美學理論必須轉換爲藝術作品理論才有當下現實的意義，其客體優先性的哲學主張在美學中則可等同爲作品優先性。²²在目前中文研究中，談論 Adorno 之文化工業與美學理論的詮釋者不少，但針對「作品」與「否定」的討論則較少些，而較多是從「藝術自律性」的面向切入，且未對「藝術」的自明性有所反省。對於「否定」的討論也大多集中於哲學面向。然而，藝術自律性實則有其特殊生成條件，也無法自外於否定的辯證邏輯，以及作品作爲客體的重要性。

有意識到作品之重要性，並專門處理 Adorno 之「藝術作品」理論者，只有何乏筆、黃聖哲與陳瑞文：何乏筆是在藝術之自律性與社會性的面向上談藝術作品；²³黃聖哲強調美的物質性，亦即藝術作品之內在非同一性的物質性質與強制；²⁴陳瑞文則是細緻論述 Adorno 的作品政治對於傳統藝術主張的顛覆，以及作品的主體性如何可能。²⁵後二者的分析有助於釐清與正名 Adorno 藝術作品的

²¹ 請參考：(1) 楊小濱，否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評。上海：上海三聯書店，1999，頁 43-48。(2) 孫利軍，作爲真理性內容的藝術作品——阿多諾審美及文化理論研究。長沙：湖南大學出版社，2005，頁 178-185。(3) 陳佩瑜，從文化工業剝離的可能——以村上春樹爲例。國立中山大學哲學研究所碩士論文，2008，頁 34-50。(4) 鄭勝華，朝向人之啓蒙與救贖的藝術理論——論阿多諾的美學課題。國立高雄師範大學美術系碩士論文，2004，頁 136-146。

²² 請參考：黃聖哲，美的物質性：論阿多諾的藝術作品理論。收錄於師大學報，第 47 卷，第 1 期，2002，頁 1-4。

²³ 請參考：Heubel, Fabian（何乏筆），如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能。收錄於中山人文學報，19 期，2004，頁 19-26。

²⁴ 請參考：黃聖哲，美的物質性：論阿多諾的藝術作品理論。收錄於師大學報，第 47 卷，第 1 期，2002，頁 3-6。

²⁵ 請參考：陳瑞文，阿多諾美學理論：雙重的作品政治。台北：五南，2010，頁 177-214、318-325、354-355。

重要性。而筆者希望站在這樣的基礎上，再佐以「否定」概念的參照與耙梳，藉以檢視作品構成與否定思維的關係，並廓清與深化其文化批判與藝術主張。

綜上所述，本文將環繞著 Adorno 的「文化工業理論」與「藝術作品理論」進行分析，藉以檢視「作品」（客體／事物）對 Adorno 而言有何特殊意義？文化工業如何影響作品的內在構成，其產品與藝術作品有何差異？進而探究 Adorno 的「否定」思維為何，如何產生，如何運作？其與作品的內在構成有何關係，在藝術作品中如何展現，在文化工業現象中又遭遇到何種處境？

三、章節概述

本文總共有五個章節。第一章是爭議概述、研究問題與研究架構。第二章與第三章分別處理 Adorno 的文化工業與藝術作品理論——先透過文化工業理論以勾勒出當時的文化圖像，並釐清 Adorno 的論點；再透過藝術作品理論來廓清其藝術主張，並深化其文化批判的核心關懷。第四章則進行其哲學預設的考察，以及第二章與第三章的綜合比較。第五章是結論。以下略述各章節所欲回答的問題。

第二章處理 Adorno 的文化工業理論。透過文化工業所指為何、有何邏輯、如何運作等提問，來廓清文化工業理論的面貌。進而，針對文化工業產品的構成邏輯進行思考，探問在產品同質性的外表下，標準化、圖式化、類型化究竟對其內部構成有何影響？而產品作為思維之客體，其內在構成邏輯又如何對否定思維產生抑制？以及，如何對消費者進行許諾？藉以釐清文化工業的意識型態運作不只在於一種強行施予的文化灌輸面向，更在於透過消弭否定、化約思考，來複製體系與現狀。

第三章處理 Adorno 的藝術作品理論。探討 Adorno 為何將目光與思考從藝術轉移到藝術作品？再分別從事物性格、單子論、否定社會（自律性）三個面向切入，來分析藝術作品的構成模式如何促使否定的生成，使其具有非同一性？進而思考藝術作品是否、如何進行許諾，否定性作品與真理內容的關係為何？

第四章分成兩部分，前半部簡要處理 Adorno 之唯物主義與滿天星座模式的哲學認識論預設，藉以突顯其對同一性哲學的戒慎反省、客體優先性之於認識的

重要性，以及滿天星座的認識模式如何可能。後半段則針對前兩章所處理的文化工業與藝術作品理論進行比較，從而檢視否定思維的邏輯為何？否定思維與作品的關係為何，且唯物主義如何影響其對作品的預設與要求？以及，唯物主義與否定思維如何改變真理內容的傳統預設？藉以，突顯文化工業對於否定思維的抑制，以及藝術作品之於生成否定思維的重要性。

第五章旨在回顧性地統整本文論點，並藉以對第一章所提出的過時爭議、雅俗之別等主題，略做澄清與對焦，突顯這類批評的誤解之處，進而重申、安置 Adorno 之文化工業與藝術作品理論的旨趣及位置。

貳、文化工業理論

「自從社會統攝且扭曲了人類的渴求之後，
人們就不再相信，在生產力提高以後，
人類還會需要提升社會整體的形態。
正如人們所預言的，人類的渴望總是會得到滿足，
然而這些都是虛妄的，
只不過是騙取人性的權利而已。」

Theodor W. Adorno²⁶

「文化工業」(culture industry/Kulturindustrie) 乃 1947 年 Horkheimer 與 Adorno 於《啓蒙辯證法》一書中首先提出的概念。作為對當時新興社會情境與文化現象的反省，Adorno 的文化工業批判往往被認為是法蘭克福學派中最為激烈且最富系統者。以下將先行探究 Adorno 筆下的「文化工業」所指為何？他為何及如何討論之？進而，透過文化工業之標準化與虛假許諾的考察，來檢視其對否定思維的抑制 (repress) 如何可能、如何取效？

一、何謂文化工業

隨著資本主義的發展與宗教基礎的式微，部分社會理論所預言的文化混亂局面並未真正到來，反之，因為文化工業的運作，文化呈現出新的統一局面。²⁷而，文化工業所指為何？依據何種邏輯、如何運作？以下將試圖耙梳這些問題。

(一)「文化工業」與「大眾文化」的區辨

若干二手詮釋常會將文化工業與大眾文化 (mass culture) 視為等同概念，從而認為 Adorno 的文化工業批判就是大眾文化批判，而其〈The Schema of Mass

²⁶ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 44-45。

²⁷ 請參考：Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 156。

Culture) ²⁸一文也會被拿來作為二者同義的例證。然而，倘若二者相同，為何 Adorno 要另創「文化工業」一詞？以下筆者將試圖先對這兩個概念的差異略做澄清，藉以更使文化工業的意指更明晰，也使後續的討論能更聚焦。

在文化工業相關討論中，對於大眾文化一詞的常見界定是：大眾文化是一種屬於「大眾」此一群體的文化類型，一般指涉 20 世紀 30 至 40 年代在美國所出現的新型文化現象。²⁹然而，關於這種文化的產生原因，也有三種不同的理解面向，其一是就傳播學的意義來說，指涉第一媒介時代的閱聽人，亦即播放型傳播模式所伴隨之面貌模糊的受眾，從而，就此觀點，這種文化並非全然生長於大眾，而是受到大眾媒體的諸多影響與灌輸；其二則是就廣義的、人類學的文化生長意義來說，認為大眾文化並非由統治階級所強制灌輸者，而是由大眾這個群體所自發形成的文化。其三則是取前二者的折衷，Fiske 可作為代表，他認為雖然大眾文化是在宰制局面下才得以生產出來，但其性質並非宰制的延伸，因為大眾文化的形成永遠是對抗性的回應狀態，這種文化無法被穩固在特定文本及其閱聽群體中，只能見諸社會情境、日常生活的具體實踐，而實踐的特徵是受宰制的大眾利用體制所提供的資源，但在拒絕屈服的狀況下展現出創造力。³⁰而對於大眾文化的文化性質，有學者將大眾文化等同於通俗或流行文化（popular culture），英國流行藝術工作者 Richard Hamilton 曾於 1957 年提出大眾文化的 11 項特質，諸如流行、大量生產、大量獲利、轉瞬即逝、詼諧狡黠等。³¹

然而，無論對於大眾文化有多少爭議與界定，至少，Adorno 在使用文化工業一詞時，確實有意與大眾文化做出區隔。他指出，在《啟蒙辯證法》一書的「草稿裏，我們用的是『大眾文化』。但我們用『文化工業』替換了那個表達，為的是從一開始就排除與大眾文化的鼓吹者相一致的解釋：它是一種大眾自發產生的

²⁸ 請參考：Adorno, Theodor W.: The Schema of Mass Culture. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, pp. 61-97.

²⁹ 不是所有法蘭克福學派成員都沿用此一界定，Leo Lowenthal 將大眾文化追溯到 16 世紀的歐洲，Walter Benjamin 則是在 Baudelaire 筆下 19 世紀法國巴黎中看到了大眾的身影。

請參考：趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005，頁 4-8。

³⁰ 請參考：Fiske, John (約翰·費斯克)，王曉珏、宋偉杰譯，理解大眾文化。北京：中央編譯出版社，2001，頁 53-58。

³¹ 請參考：Swingewood, Alan (阿蘭·斯威伍德)，馮建三譯，大眾文化的神話。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003，頁 7。

文化，是通俗藝術的當代形式。我們必須最大限度地把文化工業與通俗藝術區別開來。」³²換言之，Adorno 有意識地避開文化的生長論調，而企圖透過文化工業一詞來強調一種逆向的文化產生模式，一種爲了大眾消費而運作的特殊產銷系統，該系統是依照計畫生產、決定產品性質。爲了獲利，這個系統當然必須推敲大眾的意識與欲求，然而，卻不是以之爲本，而是企圖計算與掌控之。

就文化類型而言，它所製造的也不只是通俗文化，而是強行結合長久分裂的高雅文化與通俗文化二者，從而摧毀了前者的嚴肅性，也破壞了後者的嚴肅性與反抗性。³³換言之，文化工業所生產的文化並非直接指涉具有反抗屬性的通俗文化或大眾文化，反倒是藝術與通俗文化的混種，一種新型態的文化樣貌。此外，文化工業也不能被簡單等同於流行文化（意指蔚爲潮流者，通俗文化有時也具備這個意涵），因爲，文化工業可能製造出流行文化，但流行文化的項目卻不只有文化工業產品，還包含流行次文化等文化類別。

再者，就其接受對象而言，文化工業的接受者是否直接、完全等同於大眾，也猶有疑議：倘若大眾是泛指所有消費者，那或許可行；但如果是指具有特定反抗意識與實踐的階級弱勢者，則未必適切，因爲，就連資產階級或有教養者（相對於缺乏教養的大眾）也被迫面對與接受文化工業的產品與邏輯，³⁴它的適用範圍不只是 Fiske 語境下「作爲弱勢的大眾」。

是故，Adorno 所批判的是文化工業的文化生產模式，而非質疑大眾文化，或其他特定的次文化類型，甚至，他也承認大眾文化具有反抗能力，只是強調這種能力日漸被文化工業消弭、弱化。因此，若將 Adorno 所指的「文化工業」等同於「大眾文化」，則可能根本性地誤解了其原意。然而，即便 Adorno 在〈文化工業再思考〉一文中已明確做出澄清，這類誤植卻依舊存在於後續的許多詮釋與批評中，從而，致使討論與批評失焦。

³² Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 98.

³³ 請參考：同前引書，頁 98-99。

³⁴ 若干討論亦可參考黃聖哲的文章。他指出 Adorno 的「半教育理論」乃是對「文化工業理論」的系統性回應。而在台灣的脈絡中，許多在傳統分類中被歸類於高雅文化者，往往也使用文化工業與半教育邏輯在運作。

請參考：黃聖哲，阿多諾的半教育理論。收錄於東吳社會學報，第 15 期，2003，頁 1-2。

(二) 經濟力量、獲利邏輯與意識型態批判

文化工業批判除了針對美國 20 世紀中期的文化現象之外，作為西方馬克思主義的文化轉向代表之一，亦有其特殊的理論產生背景。

第一次世界大戰後，共產革命在俄國取得成功，然而，西方資本主義先進國家卻仍是屹立不搖，上述現象迫使許多馬克思主義者必須重新檢視馬克思學說。其中一項反思便是重新思考上、下層建築之間的關係。其認為若要推翻資本主義，單是打倒經濟體制與國家機器並不足以畢其功於一役，因為，在發達資本主義社會中，上層建築不僅只是下層建築的反映，它有其相對自主性，亦有助於資本主義的宰制與再生產，成為穩固現狀的力量，因此，唯有透過對於文化、意識型態（上層建築）之批判，藉以喚醒民眾的意識，如此才有鬆動資本主義社會的可能。產生相似思想轉折者，後人統稱其為「西方馬克思主義」，而 Adorno 所屬之法蘭克福學派，乃是西方馬克思主義的重要思想流派之一。

Adorno 進一步指出，「文化工業一如往常是為『服務』第三者而存在。它與其源頭——商業交易，以及日益集中的資本始終維持親密難分的關係。」³⁵文化工業的掌控者包含了「權力擁有者」與「命令執行者」，這些人在經濟最發達的那些國家中，尋找到或尋求著使資本集中化運作的新機會。³⁶文化工業掌控在前二者手中，權力擁有者決定了產品內容並發號施令，再交由命令執行者負責產銷、販售的工作。再者，文化壟斷亦對經濟力量具有依賴性，「最大的廣播公司也都得依賴於電子工業，而電影也得依賴於銀行，此即構成整個領域。」³⁷文化工業難以自外於經濟權力之掌控。

從而，文化工業的生產目的從來不是為了滿足消費者的需求，它真正服膺的是上位者的旨意，是掌握經濟權力者用以進行社會控制、維持既有秩序的再生產工具。其意圖在於「居高臨下、有意識地整合其消費者。〔……〕文化工業假設

³⁵ Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 101.

³⁶ 請參考：同前引書，頁 99。

³⁷ Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 158。

消費者的「心智」是既定的、不可改變的，並錯誤地把它對他們的關注用於複製、鞏固、強化這種「心智」。³⁸

是故，雖然轉向文化的意識型態批判，然而，文化工業現象仍與經濟力量脫離不了關係。文化工業之所以可能，既是由於當代的技術條件，也是由於經濟資本與行政管理的集中。只是，要突破這種宰制關係，已不再單純透過推翻經濟強權便可達成，而必須仰賴對文化領域的批判。

「左右文化工業產品的是商品的價值原則，而非其自身的特殊內容與和諧形式。文化工業的全部實踐就在於把赤裸裸的營利動機轉嫁到各種文化形式上。」³⁹ Adorno 指出，文化產品「商業化」的現象，打從創作者為了謀生目的而將作品視為商品在市場上販賣的時候，就已經開始；但是，當時儘管已有販售行為，創作自律的比重依舊大於獲利企圖。而，文化工業與前者不同之處，在於它直接了當、毫不掩飾地講求產品的獲利效用。追求利潤成為文化生產最重要的考量與目的。

從而，獲利邏輯的大量發展，導致了質變，現在文化工業不只是指涉獲利商品的生產，而是所有事物皆被視為可估價、獲利的商品，從而影響了人們認識事物的可能性，而個別商品也成為其他商品、乃至整個體系進行獲利的廣告。⁴⁰

（三）不只是生產技術：「工業」作為一種運作邏輯

倘若西方馬克思主義的意識型態批判皆是針對文化領域的反省，則，相對於「文化霸權」那樣的權力宰制宣稱，為何 Adorno 要特別在文化後頭附加上「工業」一詞呢？其語意中的工業又有何指涉？

Adorno 指出，「不能過度地從字面上去理解『工業』一詞。它不是嚴格地指生產過程的標準化，而是指事物本身的標準化，以及行銷技術的理性化。〔……〕

³⁸ Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, pp. 98-99.

³⁹ 同前引書，頁 99。

⁴⁰ 請參考：同前引書，頁 100。

說它是工業，更多地是在社會學的意義上，在它合併了工業的諸多組織形式的意義上——即使什麼也不生產（如辦公室工作的理性化），而不是在技術合理性實際生產商品的意義上。」⁴¹因此，雖然工業化的生產技術（標準化生產線、機器複製）是大量產品得以被生產出來的物質條件，但文化工業的「工業」一詞並非單純指稱將「工業生產技術」直接「移植」到文化生產上，而更是強調一種生產邏輯，一種標準化、理性化之邏輯思維在文化領域的全面套用。是故，儘管音樂生產仍是有手工處理的面向，⁴²或是其他並無實質產出的組織管理形式，但只要它們都具備標準化與理性化的產銷、管理邏輯，就都算是文化工業所欲指涉與批評的對象。

以電影產製為例，文化工業並非單純僅指拍攝過程的「工業化」，例如：預定拍攝進度並按表操課、制式化的人員編制、製作與拍攝的分離、拍攝過程的專業分工（如劇本、音效、畫面、燈光等的局部處置）等；更是指「文化的標準化」，例如：精心計算男主角至少必須經歷過多少次苦難與奮鬥，才能型構、突顯出他的英雄形象，以及評估哪些元素與效果的使用有助於此一形象的建立。又如大眾傳播的新聞製播，亦是文化工業的一環，因為無論是記者撰稿，或是編輯審稿，乃至於標題要如何下，都有一套約定俗成的判準與模式。

是故，雖然文化工業是在工業生產與大眾媒介崛起之時代所形成的理論，然而，只要基於獲利原則的標準化、理性化邏輯依舊產生效用，即便不全然採用工業技術以進行產銷、不具備大量生產的樣貌，仍可被視為文化工業的批判對象。

此外，除了將「工業」一詞去技術化，Adorno 也對過度放大「技術」的決定論說法進行批判。他認為，文化工業的技術都要放在經濟力量的面向上來檢視。利益團體喜歡從技術的角度來解釋文化工業，亦即，因為有很多人參與生產過程，所以再生產不可或缺，而技術（管理）便是用以調和生產與消費間的對立。然而，實則「技術賴以宰制社會的基礎，正是經濟強權對社會的宰制力量。」⁴³

⁴¹ Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, pp. 100-101.

⁴² 請參考：Adorno, Theodor W.: *On Popular Music*. In: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Edited and Selected by John Storey. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 206-207.

⁴³ Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，*啓蒙的辯證：哲學的片簡*。台北：商周出版，2008，頁 157。

換言之，文化工業的技術實現了標準化和大眾生產，成為產製、管理、計算等的工具，但這並不是技術運動規律所造成的結果。在文化工業的時代，技術服從、受制於經濟力量。

再者，「大眾媒介」作為一種新興技術，對 Adorno 來說，這個詞語「是為文化工業特別打造出來的，它已經把問題的要害轉移到了無害的領域。」⁴⁴這種論點將大眾媒介視為技術運動的產物，且將文化工業現象擺放入大眾媒介的特殊模式下來談，然而，這種做法只會中性化文化工業真正想批判的宰制問題與邏輯異化。

二、文化工業的標準化成因

如前所述，倘若文化工業真正的問題不在於工業化的生產模式，而是在於產製邏輯、組織行銷、產品內容，以及文化領域諸面向之獲利邏輯與標準化思維的全面滲透，則「標準化」做為重要的運作邏輯，究竟該如何被理解？它如何生成、如何運行？為何可以達到意識型態效果？以下將先耙梳標準化的成因與動力。

「標準化」(standardization) 與「偽個體化」(pseudo-individualization) 被視為文化工業的兩大特徵，尤其在流行音樂領域被提及。⁴⁵作為藝術作品與文化工業產品的一組區別，嚴肅音樂與流行音樂的不同之處，常被理所當然地視為是層次上的不同，從而，二者被認為是彼此獨立的領域，沒有內在關聯。層次上的不同又可轉換成高雅與通俗、複雜與簡單等對比術語。然而，對 Adorno 而言，層次不同的說法並無法直指二者差異的核心，因此，他找到了一個替換的判準——「標準化」，一個對他來說更為社會學的術語。

⁴⁴ Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 99.

⁴⁵ 此二概念作為文化工業產品的特徵被提出，可參考 Adorno 於 1941 年出版的〈On Popular Music〉一文。

請參考：Adorno, Theodor W.: On Popular Music. In: Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Edited and Selected by John Storey. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 206-207.

(一) 工業化技術類比的誤判：功能性與文本性產品的區辨

在進入 Adorno 的論述脈絡前，或許可先從 Bernard Gendron 關於「功能性產品與文本性產品」這組區分來著手，以廓清文化工業產品之標準化的一些爭議。Gendron 在〈阿多諾遭遇凱迪拉克〉一文中，透過兩種「凱迪拉克」（汽車與搖滾樂團）來切入 Adorno 關於流行音樂之標準化的討論，文中先是對 Adorno 之論點有所捍衛，⁴⁶爾後再進行批評。關於批評的部分，重點之一在於 Gendron 認為 Adorno 未能清楚區分功能性產品與文本性產品的關鍵差異。他以汽車作為功能性產品的一例；並將流行文化產品視為兼具功能性與文本性特質者，例如流行音樂，音樂內容屬於文本性質，但是其大量錄製的產品（如錄音帶、CD 光碟等）則是屬於功能性質。

Gendron 指出，功能性與文本性產品的關鍵差異在於：功能性產品具有特殊性，文本性產品具有普遍性。而在文化工業產品中，功能性的部分可以大量產製，然而文本性的部分卻無法等同處理。1955 年喬西公司售出成千上萬盒錄音帶，但只生產了五十至一百張錄音。是故，「裝配線模式不適合僅僅作為普遍文本的生產。〔……〕音樂文本生產標準化的原因必須與那些功能性產品的標準化原因有顯著區別。」⁴⁷ 而 Adorno 的錯誤在於將二者進行類比、未加區別。⁴⁸

然而，真是如此嗎？雖然 Adorno 並沒有直接使用功能性與文本性這組區別，但他的確有意識到使用工業化技術來解釋流行音樂之標準化的不適切。筆者將在下一小節中聚焦討論之。再者，Gendron 的詮釋上有其自相矛盾之處，他一方面批評 Adorno 誤將功能性產品的工業化技術特質類比到文本性產品之生產，一方面卻也發現 Adorno 在探究流行音樂之標準化緣由時，從工業技術轉向市場經濟。矛盾在於，假如類比成立，Adorno 就不會產生探源的轉向。

⁴⁶ 關於捍衛的部分，不同於 60 年代美國文化理論家對於搖滾樂興起的過分樂觀，Gendron 認為搖滾樂（如凱迪拉克樂團與杜·沃譜音樂）仍是具有標準化的生產邏輯與模式，從而，這種標準化也體現在其作品結構及曲調、和絃上。以杜·沃譜音樂為例：Tin Pan Alley 的流行曲式採取 32 音節 AABA 格式；杜·沃譜式風格的大多數作品亦是採取 Tin Pan Alley 的格式，少部分作品則採用 12 音節 AAB 格式。當然，流行音樂文本不若工業產品那般可以直接替換零件，但是只要透過一定程度的微調，局部置換仍是可能。

⁴⁷ Gendron, Bernard (伯爾納·吉安德隆)，陳祥勤譯，周越美校，阿多諾遭遇凱迪拉克。收錄於陸揚、王毅選編，大眾文化研究。上海：上海三聯書局，2001，頁 222。

⁴⁸ 請參考：同前引書，頁 219-221

趙勇肯定 Gendron 對於文本性產品與功能性產品之區別的強調，但他卻也認為這一區別不能被過度誇大：該區別只是展現出流行音樂產製與行銷兩階段的差異，亦即，流行音樂文本性的標準化發生在生產階段，而功能性的標準化則發生在行銷階段。再者，即使做出此一區別，亦不代表否證了文本性生產中確實存在的標準化現象。⁴⁹

姑且不論 Gendron 的論點反覆，但該組區別或許提供了進一步追問的線索。即，文化工業產品（尤其是文本性的部分），如何能夠標準化生產？其文本內容的標準化又是何種樣貌與結構？

（二）文本內容的標準化成因：競爭、模仿與經濟力量

關於標準化的成因，一般會將之視為工業技術所伴隨的形式與結果。然而，對 Adorno 來說，工業生產技術雖導致了生產過程與產品內容皆具備標準化特徵，但，這種隱含技術決定論的說法卻未必全然適用於文化產品。他曾以音樂為例，指出「唯有在行銷與分配的面向上，流行音樂的生產才可被稱為『工業化』，而一首歌曲的形成過程仍停留在手工階段。」⁵⁰與汽車等功能性產品的產銷模式不盡相同，流行音樂產品只有在宣傳與行銷方面才具備工業技術所導致的大規模標準化流程，而作曲、和聲與編曲等勞動分工部份則並非全然工業化，然而這樣的歌曲形式卻仍具備標準化的內容特徵。是故，單就工業技術並無法充分解釋文本內容的標準化成因。

倘若工業技術的革新並不足以用來解釋音樂文本的標準化現象，那流行文本究竟是為何與如何變得標準化呢？Adorno 將視角擺放到市場經濟的面向，透過「競爭」與「模仿」(imitation)⁵¹來說明標準之浮現、確立與穩固的動態過程。

⁴⁹ 請參考：趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005，頁 63。

⁵⁰ Adorno, Theodor W.: On Popular Music. In: Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Edited and Selected by John Storey. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 206-207.

⁵¹ 此處的「模仿」(imitation) 不同於《美學理論》中所提及的「模仿」(Mimesis)。前者強調的是仿效、偽造；後者則有多義性，對 Adorno 而言，藝術的模仿是對客體物的模仿，而非對於他在之物（如理型、精神等）的模仿。

原本各式各樣的作品都在商業市場中自由競爭，而當某一作品成功獲得消費者的注意時，就會出現一窩蜂的仿效者，致使該作品獲得成功的元素會被競相檢視與模仿。⁵²從而，原本依附於特定作品的元素、細節，逐漸自原有作品結構中剝離，並取得其獨立的姿態與內容。競逐勝利、樹立準則的循環過程，一再強化這種去脈絡趨勢。而這些原本專屬於不同作品的特定元素，自原有作品中解放出來後，其意義並非變得更自由、多義，反倒是日趨頑固，也因而可一再被模仿、挪用。倘若後繼者確實亦以相仿元素獲得成功，則若干標準就會逐漸確立下來。此乃標準具體化的高潮。以流行音樂為例，市場競爭證明了一些音樂技巧的效果，諸如切分音、滑音、令人印象深刻的和絃等。⁵³

「追求利潤」是資本主義社會的生產動力，產品的製造過程完全是以「能否獲利」做為主要的計算、衡量標準。因此，文化工業絲毫不考慮產品是否適切地體現出創作者的自主思考，作品的內部組織與內部邏輯是否一致，是否達到表達形式與表達內容的契合。是故，基於這種追求利潤的商業邏輯，仿效者所模仿的並非作品的精神或意義，而是其受歡迎、具有效果的局部元素。「文化工業的發展是藉助於對於作品的顯著的效果、確實的執行和技術細節之掌握，原本作品還承載著理念，但是都被文化工業給摧陷廓清了。」⁵⁴

然而，單靠競爭與模仿，並不足以說明標準化現象在 Adorno 所處年代的特殊生成。如果說在競爭與模仿中標準浮現，那，經濟力量的介入則更根本地加劇、改變此一過程，並使標準化的取效與獲利邁向精確計算的里程碑。

大規模經濟集中化致使前述標準化過程更加系統化。「在市場操作與回應性的需求之間的循環裡，系統的統一性漸趨緊密。」⁵⁵在競爭、勝利、模仿、集中組織控管的動態循環中，成效顯著的元素透過精細的評估、計算、測量等過程，而逐一浮現、穩固，從而成為標準。

⁵² 請參考：同前引書，頁 207。

⁵³ 請參考：Adorno, Theodor W.: Prisms. Translation by Samuel and Sshierry Weber. Cambridge, Ma.: The MIT Press, 1981, p. 124.

⁵⁴ Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 161。

⁵⁵ 同前引書，頁 157。

以上是從生產技術轉向市場經濟面向，來談標準化的成因。

Gendron 對上述論點有所批評：(1) Adorno 低估了錄音室的技術水平，音樂文本生產的分工並非手工業水準；(2) 他也低估了資本主義在其寡頭形式中的動力特徵（寡頭總是掠取分散競爭的結果）。⁵⁶

第一個批評確實成立，因為錄音技術的進步，確實會對於文本構成的標準化產生某種程度的促進，然而，必須加以區別的是，錄音技術不能被視為創作過程與成品內容皆具標準化的關鍵因素；再者，Adorno 當時的錄音技術相對不發達，而其透過該例所欲強調的是，技術不是促成標準化的充要條件，亦非主要動力。其次，Adorno 雖然認為標準的樹立是源於自由競爭，然而，此處的自由競爭不可做過度表面的理解，其所要強調的是，標準並非創作者或統治者的無中生有，亦非一種上對下的強行灌輸，而是產生於消費者的反應與接受，以及後續創作者的仿效；再者，自由競爭雖是一個發生學想像的起始點，但不可將之絕對化，因為單是競爭未必會造成標準化，後續的模仿所造成的動態循環過程，以及集中化的經濟力量介入後所帶來的計算與組織，才是促成標準建立的主因。以上都是 Adorno 論述中便已提及的部分，並非如 Gendron 所批評的那般有所偏重與低估。

三、商品內容的標準化：否定的抑制

上一小節處理了標準化的成因，以下將聚焦於探究標準化在文化工業產品中的運用與展現，以細究標準化的邏輯。

(一) 標準化的運作邏輯：零碎化的內部構成與體系化的他律統一

一般對於標準化的理解，往往聚焦在文化工業之產品內在與外貌的一致性、相似性，然而，以下筆者想進一步探討這種相似性的構成邏輯。

原本，一個自主的作品，其內容與結構應該是依據其獨有潛能與形式構築而成，然而，這種統一性並不代表其不能被肢解。承前所述，在競爭與模仿的過程

⁵⁶ 請參考：Gendron, Bernard (伯爾納·吉安德隆)，陳祥勤譯，周越美校，阿多諾遭遇凱迪拉克。收錄於陸揚、王毅選編，大眾文化研究。上海：上海三聯書局，2001，頁 219-221。

中，仿效者基於獲利考量，會模仿成效最彰的元素，而經濟力量的集中化管理更使得元素的成效得以被精準地掌握與利用。文化工業的操作模式與仿效者相同，只是更有組織與計畫。從而，編劇們如數家珍地掌握哪些元素與效果最能獲得消費者共鳴，製作人則設法計算效果與成本的可行性與回收率。這些產品中的諸元素的選用與組織，並非依循產品內容的嚴肅與特殊需求，而是取決於能否獲利。「左右文化工業產品的是商品的價值原則，而非產品自身的特殊內容與和諧形式。」⁵⁷

「根據既有架構所需的角色和主題的劇情，經常被任意刪掉。相反的，下一個橋段取決於編劇對於某個情節想到什麼最有效果的點子。挖空心思的無聊插曲把電影情節搞得支離破碎。〔……〕任何個別情節都可以刪除、替換，甚至抽離其意義脈絡，因而也可以獻身於作品以外的其他目的。」⁵⁸以電影為例，文化工業產品並非全然無劇情與結構可言，但是二者常被壓縮到最小的程度，然後，再以拼貼、組裝方式，在剩餘空檔中穿插、填入各種細節（如橋段與效果）。這些橋段與效果的選用，時常與作品的內在邏輯與結構無關，各個橋段與效果之間的連結也往往微薄脆弱。從而，嚴肅地檢視之，便可發現諸細節之間的不連續、無關、任意與零碎。

Adorno 以「效果」為例來進行探究。他指出，文化工業「只注重效果，卻壓抑了效果的反叛性，讓它們臣服於那取代了作品本身的公式。」⁵⁹效果通常具有反經驗與習慣的特徵，因此，原本效果可能包含反抗的能量，可以透過效果所造成的反差感，讓消費者自原有的常態中跳脫，並提供多樣且另類之思考與想像的可能性。然而，文化工業所講求的效果往往流於技術性，無論是刺激感官的聲光特效（可見於科幻片、動作片等），或出其不意的畫面與音效使用（可見於恐怖驚悚類型的電影），或紓壓宣洩的詼諧笑料等，各種效果的選用與製造講求的是效益最大化，倘若是聲光效果就要務求場面與聲勢的浩大，倘若是使人發笑就追求笑料的樣板化與誇張化。而無視效果可能具備的反抗性，以及使用效果之於

⁵⁷ Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 99.

⁵⁸ Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 175、206。

⁵⁹ 同前引書，頁 162。

情節推演與深化角色的可能性，只是爲了將產品填充、包裝得更爲緊湊、刺激，使其更具娛樂性。這些效果是以零碎、任意的方式充斥於作品中，從而，即使將它們都去除，也無損於作品原有的架構與意義，即使抽掉某個笑料，也未必會造成情節與敘事的不連貫。

以超級英雄電影⁶⁰爲例，作爲一種類型電影，這些電影往往都具備基本、簡單的劇情結構，例如：主角獲得超能力，並開始適應與罰惡，然後出現大惡人，主角與之對決並獲勝。這類電影通常也具有共通的元素與橋段。例如：(1) 正義的主角會以某種特殊身分或遭遇而獲致超能力（如 Superman、Spider-Man、Dr. Manhattan⁶¹等），或以天縱英才模式來獲得超乎常人之能力的正當性（如 Hit-Girl⁶²、The Comedian⁶³等），即便無法獲致者也能因爲經濟財力而得到補足（如

⁶⁰ 關於「超級英雄」(Superhero)一詞，本論文特指早期在美國、日本漫畫中所塑造的英雄人物，是幻想中具有超乎常人能力的角色。以美國爲例，這種漫畫最初是爲了擴大週日版報紙銷量而增設的連環漫畫內容。而超級英雄這類角色的興起，也受到美國個人主義及第二次世界大戰的影響，他們是力量與希望的象徵，並成爲人們的精神寄託。此外，世界局勢、社會情境的變化，也往往作爲基本設定而展現於故事中。1940-1950年代是這類漫畫的黃金時代。

「超級英雄」一般會有一套能夠代表其個性和能力，並掩飾其真實身分奇裝異服，以及一個有著同樣個性的名稱。他們擁有超凡的特殊能力（有些是超能力，有些則是較常人優秀的能力），也被賦予相應的道德使命。這些超級英雄往往也有一些能力超凡的死對頭，這些反派角色亦有相應的特殊能力、造型與名稱。其中最具代表性的就是「超人」，自從他在1938年初次登場以來，長達數十年間，超級英雄們的傳奇故事就佔領了美國的漫畫業，並成功跨足其他媒體，成爲電影、電視、遊戲等的熱門題材。超級英雄電影則大多是前述漫畫的改編，即便是原創電影也會援用一些超級英雄漫畫中的世界觀與設定。

請參考：周蘭平，動漫的歷史（全彩插圖版）。重慶：重慶出版社，2007，頁109-113。

⁶¹ 「曼哈頓博士」(Dr. Manhattan)是電影《守護者》(Watchmen, 2009年發行)中唯一的特異功能人士，也是超級英雄陣營「守護者」(Watchmen)的一員（第一代爲「正義聯盟」(Minutemen)。他本名叫做「約翰·奧斯特曼」(John Osterman)。1950年代末，John Osterman這個平凡的科學家因爲科學實驗出錯，意外使其獲得超凡能力，並更名爲「曼哈頓博士」。「曼哈頓博士」這個稱呼的典故，來自美國在1942-1946年之間進行的「曼哈頓計畫」(The Manhattan Project)，該計畫是美國因應德國納粹可能發展核子武器的國防措施，由知名物理學家歐本海默(J. Robert Oppenheimer)領軍研究，終於成功研發出原子彈，並且用來結束二次世界大戰。「曼哈頓博士」具有操控物體內力場的能力，也可以預知未來，但他近乎神能的超能力及伴隨的超然性，使其逐漸失去人性，進而對人類世界感到疏離，愈來愈不關心這個世界及他身邊的人。而其本身的神能既可視爲拯救能力，卻也等同於毀滅與威脅，他是片中唯一真正具備超能力的超級英雄，卻也呈顯出超能力的矛盾性質。

⁶² 電影《特攻聯盟》(Kick-Ass, 2010年發行)中的角色。在片中年僅11歲，「超殺女」(Hit-Girl)是其超級英雄代號，故事中本名爲Mandy Macready，她父親爲了向導致他們家破人亡的黑道大哥報仇雪恨，從小對她施以特殊的殺手養成教育，教育有成加上天賦異稟，使得她年紀輕輕便具備驚人的殺戮實力。

⁶³ 「笑匠」(The Comedian)是電影《守護者》(Watchmen)中的角色，同時隸屬第一代與第二

Batman、Iron Man 等)，不過這種不合常理的能力獲得方式，往往被視為理所當然的設定，不需要多加解釋或接受批評。而作為改編作品，這類問題也可用「回歸漫畫」的方式來獲得解決或轉移。(2) 就如同主角一定會獲得超乎常人的能力一般，這類作品也一定要有超乎常人、與主角勢均力敵的超級大反派（無論是超能力、經濟實力、犯罪能力等）。⁶⁴但矛盾的是，只有主角會有「能力越大，責任越大」的掙扎與自期，反派往往是「能力越大，扭曲、惡意越大」。而且，在某些作品中，反派往往與主角有私交（退去面具後，兩人是現實生活的友人），這種設計通常是為了加深對決的衝突性與宿命性，然而，卻也未多加解釋，彷彿主角身邊就是該潛伏一個這樣的朋友。⁶⁵ (3) 為了追求聲光效果的刺激，以符合超級英雄電影應有的期待，這類電影通常會有驚人的特效與打鬥場面，然後相應有「不殺人與殺人」的兩種英雄典型，對於前者（不殺原則），無論打鬥如何激烈、破壞力如何驚人，一定會有一個閒置的空曠場所以供對決，通常也不會有意外傷亡；⁶⁶對於後者，則追求殺人如麻與動作特效，主角往往能以一擋百，而

代變裝英雄團體。他對於人性的負面因子有深刻的認識，加上自身性格的暴虐性，使得他以嘲笑的方式來面對世界、行使正義。而其乖張兇殘的行事作風，以及難以框架的正義判準，使其成為守護者中的異類，卻也是少數能洞澈人性與局勢者。然而，就如同片中其他變裝英雄一樣，他也不具備真正的超能力，但仍是具有高於常人的稟賦。

⁶⁴ 例如《蜘蛛人》(Spider-Man, 2002 年發行) 第一集的綠惡魔 (Green Goblin)，第二集的八爪博士 (Doctor Octopus)；《蝙蝠俠：開戰時刻》(Batman Begins, 2005 年發行) 的忍者大師 (Ra's al Ghul)；《超人》(Superman, 1978 年發行) 的雷克斯·路德 (Lex Luthor)；《特攻聯盟》(Kick-Ass, 2010 年發行) 的黑道大哥法蘭克等。

相較於未加解釋，或用意外與偏執加以解釋惡行的做法，《黑暗騎士》(The Dark Knight, 2008 年發行) 與《驚心動魄》(Unbreakable, 2000 年發行) 算是以特殊的角度來對於邪惡進行描繪：首先，在《黑暗騎士》中，小丑 (Joker) 以「你使我完整」的說法界定了蝙蝠俠與小丑皆遊走於邊緣的特質，也帶出蝙蝠俠的極端做法扭曲了既有的善惡平衡，從而促使另一種極端的惡人產生。此乃一種賦予解釋的嘗試，善與惡不是各自對立而生，而是相互衍生。其次，《驚心動魄》則提供了特殊的切入點，電影中將「漫畫」視為一種歷史記載與傳承的形式，從而，漫畫中的善惡對立也是一種命運的必然——片中的超能力並非來自異變或財力，而是天賦異秉，然而這種天賦的對立端則是殘缺的苦難（例如玻璃娃娃疾病）。充盈與貧乏，構成了這部電影特有的世界觀，也藉以延伸出善惡「對立」的原因，並說明、諷刺大反派之於超級英雄存在的不可或缺。

⁶⁵ 相關設定可見於《蜘蛛人》(Spider-Man, 2002 年發行) 的 Peter Parker 與 Harry Osborn；《特攻聯盟》(Kick-Ass, 2010 年發行) 的 Kick-Ass 與 Red Mist (有反諷蜘蛛人的意味)；《驚心動魄》(Unbreakable, 2000 年發行) 中的 David Dunn 與 Elijah Price；《蝙蝠俠：開戰時刻》(Batman Begins, 2005 年發行) 的 Bruce Wayne 與 Ra's al Ghul。

⁶⁶ 請參考：《蜘蛛人》(Spider-Man, 2002 年發行)、《黑暗騎士》(The Dark Knight, 2008 年發行)、《鋼鐵人》(Iron Man, 2008 年發行) 等。

無視於一條條人命的個殊差異與相應的道德問題。⁶⁷（4）追求無謂的效果，例如，在電影中穿插無傷大雅的笑料，這些笑料往往與故事情節的推演或角色性格的塑造無關，而是單純的插科打諢或情境喜劇式的詼諧。這些效果不僅零散而無意義，更多時候還會破壞作品的結構與敘事完整性，就算去除也無關緊要，但卻大大增添了作品的娛樂性與消費價值。⁶⁸

一個由零碎、任意的細節所構築而成的作品，為何可以被消費者所認識與接受？此處必須要區分的是，零碎與任意是相對於自律作品的內在構成而言，而倘若文化工業的作品仍具有連貫性，這種連貫性則來自他律體系的建構與挪用。這是文化工業的取巧之處，它的內在構成既是零碎的（就作品自身的獨特性而言），卻又維持了最低限度的他律一致性。

這種他律的一致性，原因之一來自細節之形式與內容的僵化。文化工業不試圖為若干細節（效果、橋段等）賦予由該作品所獨有的特殊意義，而是試圖透過與促進這些細節本身的僵化內容，來增加其可辨識性。Adorno 指出，「細節的標準化」不同於結構的標準化那樣明顯，而是隱藏在個別效果的表面下。而這些講求效果的細節一旦自原有脈絡中被解放以後，就會變得很頑固。⁶⁹這種頑固性質兼具意義之飽滿與空洞的雙重特質。看似矛盾，實則不然。飽滿之處在於它的片面化與絕對化，因而拒絕與削弱了解釋、關聯與否定的多重可能性；空洞也基於此，過於單一的意義承載，容不下多元詮釋、構築特殊意義的可能性。這種飽滿性與空洞性，卻也因而使得未經深思的連貫性成為可能：不需要對大壞人多加解釋，只要閃過幾個欺壓良民的鏡頭，就足以交代壞人的惡行，以賦予後續正邪對決的正當性；看到男女主角的詼諧式衝突，就容易衍生歡喜冤家或先結怨後結緣的想像。

「產品預先規定了一切的反應，但並不是藉由其實際的關聯性（那是經不起思考的），而是藉由各種符號。任何預設心智能力的邏輯關係都被謹慎地規避掉。各種劇情發展都盡可能延續自先前的情況，而不是來自整體的理念。任何情節都

⁶⁷ 請參考：《特攻聯盟》（Kick-Ass，2010年發行）。

⁶⁸ 請參考：《鋼鐵人》（Iron Man，2008年發行）、《特攻聯盟》（Kick-Ass，2010年發行）。

⁶⁹ 請參考：Adorno, Theodor W.: On Popular Music. In: Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Edited and Selected by John Storey. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 203.

無法阻擋編劇的刻意自單一場景榨取最大的效果。只要無意義性是可以接受的，它都能夠給一個意義關聯性，無論再怎麼薄弱，因而連整個架構都岌岌可危。」⁷⁰關鍵在於，縱使真有些關聯被建立，其關聯也是產生自作品之外、根據獲利目的被設計出來，是透過符號與效果所堆砌出來的虛假體系同一性。這種同一性來自既有符號、概念體系的挪用，⁷¹因此，由於體系的構成，這些符號的意義是飽滿而空洞的狀態，它們的意義與關聯性是透過體系的排列而得到確立，而這個體系則服膺於既有的社會建構，從而，基於對現實的認識，零碎任意的符號得以被消費者輕易辨識，藉以串起諸符號間的關聯性。亦即，這種內在細節的零碎、任意性，實則依賴他律的體系同一性以產生薄弱的連續性。是故，就算消費者能夠自文化工業產品中尋獲關聯、解讀意義，卻再也不是導因於消費者及其對象之獨特關係的建立，而是來自既有、他律體系的預先設定。

這種他律的一致性，不僅靠細節的僵化與體系化來達成，其一致性的薄弱性也可透過細節本身的喧賓奪主來掩蓋。因為細節本身就可以取效，整體的參照、對立、辯證之於理解已不再重要。細節難以跟整體建立關係，也不需要建立。

他律同一性除了靠僵化的細節來達成以外，也有賴於圖式（schema）與類型的建立。Adorno 以 Immanuel Kant 的理論來進行反諷，指出原本在 Kant 意義下需要由主體來進行的統一工作，其工作性質是將感性雜多安置入先驗範疇的架構下，並與概念產生連結，嵌入純粹理性的體系中；但這種工作在文化工業中，已經由圖式與類型代勞了。⁷²就如同超級英雄電影通常會被要求具備奇裝異服的超級英雄與超級惡人、善惡二元、宿命對決、邪不勝正、特效場面、節奏明快等元素一般，這些元素並非缺一不可，但卻作為一種分類的判準，倘若嚴重不符合者，通常就會被排除在這類電影之外，成為不倫不類者。所以 M. Night Shyamalan 自

⁷⁰ Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，*啓蒙的辯證：哲學的片簡*。台北：商周出版，2008，頁 175。

⁷¹ 關於符號、概念與體系的關係，會在第三章另行解釋。此處大略提及，對 Adorno 而言，「體系」代表一種依據同一性前提（而非事物的邏輯），而將符號、概念予以強加形式與意義，並分類、排序的做法。對於體系的批判，源於對 Hegel 唯心哲學之同一性的批評。然而此處主要不是針對 Hegel，而是指涉一種對於既有的概念與符號秩序之未經批判、否定的沿用。因為是既有秩序，因此消費者可以輕易辨識，但也因此消弭了反省現實與概念的可能性。

⁷² 請參考：Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，*啓蒙的辯證：哲學的片簡*。台北：商周出版，2008，頁 160。

編自導的《驚心動魄》(Unbreakable)⁷³通常不被認知與歸類為超級英雄電影，因為主角性格、缺乏奇裝異服、情節安排、敘事風格、⁷⁴缺乏對決與特效等，都不符合這類電影的期待；而 Christopher Nolan 導演的《黑暗騎士》(The Dark Knight)，⁷⁵即便對於諸多議題有所碰觸與開展，卻也必須向動作與特效靠攏。

再者，這種置入框架的歸類方式，也使得某些特定元素難以被認知或深究。例如《守護者》(Watchmen) 片中那些不具備超能力的「正義使者們」，雖然也是奇裝異服，卻透過他們能力的非超然性，以及其道德的平庸性、脆弱性、變異性與多樣性等，來進而反省善惡二分的荒謬性，以及道德問題與價值選擇的歧異性；進而透過戰爭的對照，來突顯出超級英雄這種存在與局勢動盪的關聯性，以及私刑與法治的衝突性；又透過核子武器來類比超能力本身隱含的難以控制性；並對於團結與和平必須以仇恨為前提有所刻畫。在故事中人們不全然是本性善良、值得保護的一群，超級英雄們也不是道德無瑕、正義觀點一致的使者。然而，導演 Zack Snyder 點到為止式的處理方式，加上篇幅的限制，使得上述的元素在改編成電影時未必全部受到重視與深化，也使得部份英雄成員所做出的判斷與選擇顯得突兀；而對於奇裝異服的反諷與反省，也因為電影的高度風格化而相對弱化。再者，若干電影宣傳所訴諸的「超級英雄」、「推理冒險」也不斷強化分類的邏輯。⁷⁶然而，這個故事與其說是將超級英雄拉到凡人的層次，毋寧更根本性地挑戰「超級英雄」這個概念的荒謬性與矛盾性。但是基於分類邏輯，很多思維一開始就得到歸類與棄置。而節奏不夠明快、打鬥場面太少也成為分類期待下的衍生批評。

⁷³ 這是由 M. Night Shyamalan 自創、自編、自導的電影。片頭以美國超級英雄漫畫的普及性介紹來為該片主題定調，然而，後來故事的走向卻從兩條軸線切入：一個罕見疾病患者的幼年生活，及另一個一生無病無痛、不會受傷的普通男子的火車意外。Shyamalan 用自己所開展的世界觀，重新詮釋了超級英雄漫畫中的常見元素，以及漫畫這個文本形式的特殊意義。

⁷⁴ 如果一般超級英雄電影講求節奏明快（且通常是評價一部超級英雄電影是否合格的標準之一），則《驚心動魄》(Unbreakable, 2000 年發行) 中則使用了許多特寫鏡頭，畫面的切換也往往緩慢、靜止。這些呼應於主角的性格，也反映出面對變化與衝擊時一般人的愕然與遲緩，更為整部電影定調。

⁷⁵ 《黑暗騎士》(The Dark Knight, 2008 年發行) 是《蝙蝠俠：開戰時刻》(Batman Begins, 2005 年發行) 的續集。改編自 DC 漫畫出版公司 (DC Comics) 的經典英雄角色。雖為改編作品，但沒有直接對應的漫畫文本。

⁷⁶ 請參考：http://tw.movie.yahoo.com/movieinfo_main.html/id=2872 (2010 年 05 月 30 日)

更有趣的是，文化工業連「反公式」本身都能吸納入體系與分類中，就如同英雄一定要接受凡人化的宿命與反諷，並強調其黑暗面，這種模式也普遍反映在一些新興的超級英雄電影中。而「反公式」不只成爲一種類別，無論是戲謔式的惡搞公式，或是反諷式的反省公式，這些反公式作品本身往往也會逐漸形成新的公式。⁷⁷

再者，類型的過度發展也會抑制最初構想所展現的反抗性。Adorno 以特效電影爲例，指出特效電影透過科技創造出不死的、可復生的怪物，原本曾是與理性主義相對立之幻想的代表（在許多作品中，更作爲諷刺、對抗科技與文明的變種產物，如《哥吉拉》⁷⁸、《秘密客》⁷⁹等），然而，當它發展成爲一種類型時，若干具反思性的元素也穩固下來，成爲不需交代便能了然於心的預設，從而重點也轉向製造破壞與視覺刺激，而在計算如何製造緊張刺激感、視覺震撼等效果時，它也反成爲理性主義的標誌。

類型與圖式的存在也賦予了文化工業產品的存在正當性，倘若碰巧處碰到嚴肅議題者，會額外獲得好評；但是假使全然不具備嚴肅性，只要能夠符合類型與圖式的基本要求，也不會遭受責難。批評的方向反了過來，不是批判電影爲何缺乏邏輯一致與深度，而是質問消費者爲何要苛責太多。依據類型來選擇與解讀電影才是政治正確。類型是零碎、貧乏的最佳遁詞。再者，類型也抑制了想像與理解的可能性，就如同 Shyamalan 在《靈異第六感》（*The Sixth Sense*）⁸⁰中使用了翻轉式結局，並大獲好評，此舉不僅使得當時出現許多類似的翻轉式結局的恐怖電影，⁸¹也使得這種元素被歸類爲 Shyamalan 的特殊風格，然而，《靈異第六感》

⁷⁷ 請參考：《蝙蝠俠：開戰時刻》（*Batman Begins*，2005 年發行）；《超低能英雄》（*Superhero Movie*，2008 年發行）；《全民超人》（*Hancock*，2008 年發行）；《守護者》（*Watchmen*，2009 年發行）；《特攻聯盟》（*Kick-Ass*，2010 年發行）等。

⁷⁸ 《哥吉拉》（*Godzilla*）：爲日本東寶株式會社製作的怪獸電影系列，1954 年推出第一集。片中的哥吉拉是一隻在受到輻射污染的海域中產生的恐龍型怪獸。許多影迷認爲，日本版的哥吉拉受到二戰原子彈轟炸，以及第五福龍丸事件的影響，充滿著反戰、反核的意味，哥吉拉本身更代表著大自然對人類的反撲。

⁷⁹ 《秘密客》（*Mimic*，1997 年發行）：此乃美國發行的怪獸電影。劇情描述科學家們爲了對抗威脅孩子性命的傳染病，以維持人類的存續，因而將不同物種的 DNA 加以合成，製造出新的物種（猶太種）以消滅傳染病源。不料此一新物種後來發生異變與進化，成爲新的變種怪獸，反過來對人類生命形成威脅。此片亦被視爲大自然對於人類文明的反撲。

⁸⁰ M. Night Shyamalan 自編自導的電影，1999 年發行。

⁸¹ 例如：《神鬼第六感》（*The Others*，2001 年發行）；《捉迷藏》（*Hide and Seek*，2005 年發行）；

的結局不只是爲了翻轉而翻轉，而是合乎該故事的一項主題——「人們總是只看到自己想看的事物」，從而，也可視爲對觀影者的一種挑戰，因爲沒看出端倪的消費者也是一種「只看到自己想看的事物」的代表類型。然而，只關注於翻轉的意外性與驚奇性，則相對抑制了詮釋的豐富性與可能性，而許多作品對於這種翻轉式結局的挪用，也使得這種橋段只剩效果而不具深意。

圖式與類型是分類歸檔的邏輯。透過文化工業的推波助瀾，歸類從後見之明轉變成先見之明。特定類型往往宣示著相應的元素、主題、結構、風格、角色類型等，只要預先判定作品類型，幾乎便可使人在面對作品前就對之有一定程度的掌握。

綜上所述，文化工業的「標準化」並不能被狹義認定爲工業技術的結果，其真正要批判的不是工業技術的純粹移植，而是生產邏輯與獲利動力對於「標準化的產品（乃至事物）構成邏輯」，以及「理性化的管理、產銷模式」的影響。標準化是一種生產邏輯，其影響產品內容如何被規劃與型構，而非嚴格意義上的生產技術。從而，標準化邏輯一旦確立與蔓延以後，不是只有好萊塢才能稱爲文化工業，就連非大量生產的手工或創意產業，只要其依循的是獲利目的與標準化邏輯來進行文化的產銷，就能算是文化工業的一環。

再者，一般認爲標準化作爲文化工業的產品特徵，分別展現在產品外觀與內在的同一性、一致性上（以相對於藝術作品的否定性），然而，透過前述考察，這種面貌一致的說法，其實可以更細緻地區分。雖然文化工業的產品具有相似的結構與外貌，卻未必代表它們不存在絲毫的差異性與創造性，不代表它們全部都是同一個模子印出來的樣貌。上述說法其實是基於工業技術移植的想像，然而，就如同黃聖哲企圖將標準化改爲「準標準化」一般，⁸²「標準化」真正想強調的

《靈異航班》（Passengers，2008年發行）；《鬼肢解》（Body#19，2008年發行）等。

⁸² 黃聖哲指出，準標準化是「朝向一個標準化的模式，可是它又不能把自己僵固在那個創作模式中，否則就會失去觀眾」。筆者認爲這種字眼變更是爲了處理 Adorno 偶爾會遭遇的批評，亦即，使用太過獨斷的語氣與論述來強調文化工業對於新事物的排斥，以及圖式中元素數量的不可變動性（他用 Plato 的理型來類比這種固定與不變），從而導致一種反覆循環、招致煩膩的後果。

然而，在本文中，筆者不想更動 Adorno 所使用的字眼，因此還是沿用「標準化」一詞，除了可以呈顯與保留其行文風格與論述策略外，亦希望對字詞界定本身進行釐清，以證成標準化與圖式不盡然是指涉一種全然不可變動的狀態，而是強調一種僵化、抑制的收編與構成邏

不是功能性產品那樣的工業化生產線與產品外觀，而是一種構成的邏輯。再者，面貌相似與否要看從哪個層次切入，即便可以找出同一類型作品中的細部差異，但某些基本的邏輯與結構還是難以避免（就如同超級英雄難以擺脫的英雄塑造、善惡對抗等元素）。此外，這種類型與圖式也不是全然不可變動的樣本，然而所謂的變動、創意、新事物都必須要先通過既有邏輯與分類的洗禮，文化工業真正高明之處在於它的吸納與收編能力，作為娛樂事業，如何逗人發笑或許時有新意，但這些新笑料終究還是會被迫脫離原有作品的脈絡、去除稜角與個殊性，然後被嵌入既有圖式的框架中，等待被選用。

從而，文化工業真正的問題不只在於產品面貌的相似，透過產品內容的標準化，及類型、圖式的界分，所進行的是一種不斷排除、馴化、歸類的動作，面對太過新穎、顛覆或否定的作品時，倘若衝擊太大就予以排除、忽視，倘若尚可忍受且具有市場價值，就去其稜角並收為己用，再進而使之僵化與類型化，從而可被其他作品生產時所採用。文化工業不斷運用現有的元素與圖式，「圖式」永遠不會消失，差別只在於構成圖式之元素的調整、置換。

然而，在此過程中，所有的異質性、差異性、顛覆性、否定性都一再受到消弭與收編，是故，文化工業的問題不能只被視為產品樣貌的一致性，其真正的問題在於一種「抑制」作用。類型化本身就侷限了觀看方式，而一旦消費者想進行反思，零碎任意的構成元素也會使得這種嘗試無法有效進行。從而，抑制不只是強勢、規定性地要求消費者要怎麼觀看與思考，更是一種使得否定性與可能性無法獲得施展的做法。結果，消費者對於特定作品的要求越來越小，越來越形式化與效果化，也越來越不具批判與否定思考的可能性。這是一種循序漸進、滴水穿石的限制與萎縮。

（二）作品的內在構成與「技術」：機械複製技術、蒙太奇與標準化

上一小節處理了標準化與圖式的構成與分類邏輯，藉以證明文化工業作品即

輯。是以，不僅所謂的「新」往往只是「舊」的變種（符合 Adorno 最嚴厲的批評），即使真的有新事物，也必須通過文化工業的過濾與重塑。

請參考：（1）Adorno, Theodor W.（提奧多·阿多諾）、Horkheimer, Max（馬克斯·霍克海默），林宏濤譯，啟蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 172。（2）黃聖哲，阿多諾的半教育理論。收錄於東吳社會學報，第 15 期，2003，頁 16。

使是最理性化的產物（因為如何取效與獲利都被精細計算），然而其內在構成就自律作品的標準而言，實乃零碎任意，但卻又狡詐地透過既有規則的直接套用來取得微弱的他律同一性。以下，筆者試圖依循這個基礎，進一步區分文化工業的標準化邏輯與機械複製技術、蒙太奇（montage）⁸³的關係與差異，藉以釐清「技術」與「作品」的關係為何。

文化工業的技術概念和藝術作品的技術概念，只是字面上相同。藝術作品的「技術」是指涉其內在組織、內在邏輯；反之，「文化工業的技術從一開始就是流通的技術和機械複製的技術，所以總是外在於它的產品。〔……〕它寄生在外在於藝術的、商品的物質生產技術之中，而不考慮其功能所寓示之內在的藝術職責，也不考慮審美自律所要求的形式法則。」⁸⁴文化工業的流通技術與機械複製技術之所以成問題性，乃在於這種技術與作品本身的內在構成無關，它過度利用與依賴於現有的生產技術，毫不掩飾地直接挪用之，卻未加反思與否定這種技術對於經驗生活與作品構成的意義，並將這種意義轉換到作品的表現形式中。

因此，此處可稍微處理 Adorno 與 Benjamin 對於機械複製技術的觀點差異，對 Benjamin 來說，這種技術發展破除了原作的本真性，進而更使得原作與複製品的區分消弭，是故，藝術的價值從崇拜轉為展示。⁸⁵然而，對 Adorno 而言，機械複製技術即便影響了原作的本真性，並不代表這種技術就根本性地翻轉了藝術的價值，單就技術本身或相應的藝術類型（如攝影、電影）而想來推論技術的社會影響，某種程度上可以成立，但不能過度推論其藝術影響。因為一件藝術作品的突破性並不是在於它使用了最新的技術（並認為這項技術能夠根本地帶來觀

⁸³ 蒙太奇（montage）原為法文的建築學術語，意指構成、裝配。後來被大量延伸使於視覺藝術類型上（電影、攝影等），意指拼貼的剪輯手法。在電影中，蒙太奇一般被認為相對於長鏡頭而論，是處理時間與空間的特殊手段。電影剛興起時，以原始紀錄片或舞台劇般的呆板模式為主，後來發展出對鏡頭切分與重組、視角多元化與對時空的靈活轉換等蒙太奇觀念，此時電影的美學特質才得以成立。最早的電影蒙太奇理論是由俄國導演所提出，主張以一連串分割鏡頭的重組方式來創造新意義。在實際創作中，蒙太奇大致可分為「敘事蒙太奇」與「表現蒙太奇」，前者主要以展現事件為宗旨；後者則加強藝術表現與情緒感染。蒙太奇不但是一種技術手法，後來也被理論化，提升到美學與哲學的討論層次。

⁸⁴ Adorno, Theodor W.: *Culture Industry Reconsidered*. In: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 101.

⁸⁵ 請參考：Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968, pp. 217-251.

看方式的改變)，而是它如何在使用該項技術的同時，卻又能否定地對它展現批判反思。是故，直接挪用是不可取的做法，也不能因而證成其具有民主潛能，更多時候，使用機械複製技術的電影作品，往往並沒有真正破除崇拜，反而造成新的崇拜。同理，倘若機械複製技術被文化工業所使用，它就無法達成展示價值，反倒可能形成新的拜物狀態。承上，機械複製技術也不能被簡化地等同於文化工業的標準化。前者是使標準化得以可能的諸條件之一，但不是充要條件，真正推動標準化不斷進行的依舊是經濟力量與獲利邏輯。

此外，標準化的零碎任意特質，是否等同於蒙太奇的拼貼技巧？關於這點，Adorno 對於蒙太奇這項技術有所批判。他認為，蒙太奇所依據的原則是常識性地複製、使用外在世界的現有材料與元素，那些被選來進行拼貼的材料，其往往擁有相對穩固的形式與意義，因此才會使得拼貼所欲達成的訴求能被消費者迅速地接收與理解。是故，許多蒙太奇技巧的使用，雖然不像長鏡頭那樣直接紀錄對象，卻是真正的寫實風格，因為透過鏡頭所拼貼出來的畫面與效果，依舊必須依循現實秩序才得以被認識。從而，蒙太奇只是使用了既有的材料，卻無法真正批判與引爆它們。⁸⁶在此意義上，蒙太奇與文化工業的標準化有著近似的邏輯，它們都是未加反省地沿用現成體系，從而，即使能建立起微弱的辨識度與連續性，然而這種連續性對於作品的內在構成而言，往往難以成立或非常薄弱，也經不起嚴肅檢視——任何檢視都只能再次確立既存經驗與體系，卻難以激發否定、批判的思考。

然而，蒙太奇是否因而帶有原罪？或許，就如同 Adorno 對於作品之內在構成與邏輯，以及批判與否定的強調——倘若各種技術能被批判性地反省與使用在特定作品中，藉以形成特殊的意義與否定，它們仍是可能突破自身的限制。

這或許也可用來解釋 Adorno 晚期在〈電影的透明度〉⁸⁷一文中對於「電影」這項新興創作技術的改觀。有些評論者會將這種轉變解釋為 Adorno 對於文化工業之批判態度的轉變或趨緩，並藉以反推其原有論調的狹隘與偏頗。然而，筆者

⁸⁶ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 114。

⁸⁷ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Transparencies on Film*. In: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, pp. 178-186.

卻認為這種轉變其實正展現了 Adorno 的否定思維。對他來說，繪畫、攝影、音樂、電影等類別，並非辨別是否為「藝術」的真正判準，相較於繪畫這樣的創作形式，攝影與電影的創作形式或許有寫實性的內在問題，電視則是更根本的受到更多製播與廣告的條件限制（雖然 Adorno 較少提及電視作為一種創作技術，少數提到電視的論文也是聚焦於電視劇製播的結構性限制），⁸⁸然而，真正判斷是否為藝術的條件，仍是取決於特定作品的否定性。從而，電影一開始大多作為文化工業的生產附庸，Adorno 當然嚴厲批評，然而當德國新電影帶來突破性開展時，他自是會給予較好的評價。即使電影技術相較於其他創作形式而言，是較容易標準化生產者，然而這不代表創作者就不能對此技術進行否定性的反省與使用。對於藝術的界定，重點不在於技術或形式，而在於它們如何被使用於作品中，是否得以促成作品之否定的生成（werden）⁸⁹。

四、文化領域的標準化與抑制性

文化工業的標準化與分類圖式，及其伴隨的對否定性的抑制與他律同一性的建構，不只是在作品中運作（並透過作品對人們產生影響），甚至，也帶來事物、思維與文化領域的全面標準化。以下將從兩個面向來略為描繪此一現象。

（一）人的形象：種屬的分類與同一

文化工業的獲利邏輯與娛樂具有親緣關係，而娛樂意味著逃避，逃避否定性的思考及對現實的抵抗，⁹⁰也逃避著對於自身的自主探問。而它誘使人們不思索自身的辦法，即是透過人之形象的他律構築來達到。以下將分別從作品中的角色、消費者、個體性、人際關係這些面向來探討。

⁸⁸ Adorno 論及電視的文章，可見於〈Prologue to Television〉與〈Television as Ideology〉。

請參考：Adorno, Theodor W.: *Critical Models*. Translated by H. W. Pickford. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 49-70.

⁸⁹ 本論文在兩種意義下使用「生成」一詞。首先取其產生、形成之意，特指否定思維如何憑藉藝術作品的內在構成，而成為可能。其次是指歷史的「生成變化」（*geworden*），亦即歷史如何對藝術作品有所作用。而此處是針對第一層意義而言。相關討論也可見於第三章與第五章。

⁹⁰ 請參考：Adorno, Theodor W.（提奧多·阿多諾）、Horkheimer, Max（馬克斯·霍克海默），林宏濤譯，*啓蒙的辯證：哲學的片簡*。台北：商周出版，2008，頁 183-184。

首先，文化工業作品中角色塑造體現出其對於人之形象的建構操弄。透過電影中角色形象與觀眾的相似性，保留了可能投射的空間，然而，卻也同時以機率與偶然來稀釋、否決雀屏中選的可能性。Adorno 進而指出，透過相似與機率的雙重作用，人的可能性被置於種屬的層次：每個人都只是一個樣本，其存在狀態都相似，也因而隨時可以被其他人取代。人的命運也被展現為計畫與偶然的（虛假）調和。⁹¹從而，上述運作所企圖達到的是——透過種屬的同一性，來抑制個殊性發展的可能性。其所欲對抗與抑止的是思考的主體。⁹²

其次，除了作品中之人的形象的賦予之外，面對及使用作品的人，都被劃入消費者此一類別，而後再進行更細緻的群眾分類，依據其不同的出身、所得、偏好來安置於不同區塊。而人們之間的差異，也不過只是區別後的種屬分類之展現。

再者，Adorno 也透過「命名」來探討人際關係的種屬化運作。他指出，中產階級的名字在當時曾因為聽起來過時，沒成為商品品牌，而其名字所附帶之出生背景的突顯，反倒使得中產階級得以個體化，顯示出某種程度的差異性。然而，這種個體化卻使人們不自在，成為一種不舒服的距離，所以他們改用 Bob 或 Harry 之類的名字來自稱與互稱，而這種大學生式的慣用稱呼，將人際關係化約為運動隊員之間的兄弟關係。從而，原先可能形成之人際關係的特殊性被迴避了。⁹³

承上所述，Adorno 批評了個體性 (Individualität) 如何在文化工業中被轉換。他指出，個體化一直都不曾真正實現，以前它被「階級」或其他種屬類別給限制住；然而，文化工業的欺騙性在於，透過標準化與分類圖式，消費者成為個體或反思個體性問題的可能性不僅遭到弱化與抑制，文化工業還創造出了替代的虛假個體性 (Pseudoindividualität) 以掩蓋其抑制作用：個體性被轉變成某些看似個殊實為類型的特徵（如小鬍子、法國腔等），成為受社會制約的專賣品，並偽裝成自然的狀況——文化工業使得趨同與趨異、普遍與個殊的二律背反被虛假地調和、同一起來。選擇聽陳綺貞或蔡依林的音樂彷彿就可以區辨出差異，卻忽略了這種差異往往是與分類邏輯共同起著作用。

⁹¹ 請參考：同前引書，頁 184-186。

⁹² 請參考：同前引書，頁 189。

⁹³ 請參考：同前引書，頁 208。

（二）詞語與概念的體系化：啓蒙與巫術的辯證

「在以前，詞語和內容是彼此有別且不可替換地結合在一起。概念就像悲傷、歷史（是的，生活）一樣，都在詞語裡被認識到，詞語突顯且保存它們。詞語的形態既建構且反應它們。」⁹⁴ Adorno 指出，詞語（word）與概念原本都是用以掌握事物，而且詞語與概念的關係也一直在支配、突顯、反應、建構、保存等狀態中變化。然而，啓蒙爲了去除神話而將詞語與概念理性化、抽象化，卻促成兩者的斷然決裂。啓蒙把前二者和事物的關係解釋爲任意性，試圖排除了它們和事物的迷信混淆。然而，此舉卻也使得徒具指稱作用（bezeichnen）而無法意謂（bedeuten）任何事物的詞語，變成完全固著於自身，與概念形成虛假同一性，以致僵化爲慣用語。雖然自成體系，卻難以掌握事物。

前述的詞語體系化是啓蒙所帶來的當代處境，而文化工業的標準化運作，正好搭配著詞語與概念的僵化與體系化——慣用語化的概念、詞語，其所構築的虛假同一性，正好可以作爲文化工業產品內部之微弱連續性的他律支撐。再者，從這個意義上來看，詞語也成爲商標。人們越是依賴詞語所構築的體系來進行認識，也就越難以真正認識事物及自身的生活經驗，而詞語本身所能表達與意指的可能性也逐漸被抑制、限縮，「無數的人在使用他們無法理解或運用的詞語和表達，因爲這些詞語和表達能夠引起他們的條件反射。」⁹⁵我們不再能真正去理解詞語與事物，只能反射性、薄弱地做出回應與連結。

五、文化工業的許諾與欺騙

確立了文化工業的運作邏輯與產品構成後，接下來則是要探究文化工業與現實的關係，藉以討論它如何對消費者進行許諾，如何使許諾具有欺騙性質，進而達到意識型態收編的效果。

（一）坦塔羅斯式的抑制：苦難與和解

對 Adorno 而言，這個世界總是充滿著苦難，無論源於各種生存的荒謬性，

⁹⁴ 同前引書，頁 207。

⁹⁵ 同前引書，頁 209。

或源於不同時代所相應的限制性。而隨著生產力的發展、啓蒙的工具理性支配、經濟強權的控制、詞語和事物的分離等，現代社會雖然看似突破了舊有的規律與秩序，卻沒有帶來真正的解放，反而造成了新的苦難形式。

文化工業對於否定性思維的抑制，也是一種苦難的展現，然而其巧妙處在於虛妄地解決或規避了各種苦難。面對現實的種種壓抑與痛苦，面對關於存在的各種探問，文化工業透過產品，建構出各種解決管道。

Adorno 指出，文化工業對消費者的影響是透過「娛樂」確立起來的，在尋求廉價歡愉的同時，「妥協的笑是對於掙脫權力宰制的回響，惡意的笑則是向那些讓人恐懼的東西投降，藉此克服恐懼。它是對於那無法掙脫的權力的回響。玩笑是一種藥浴。娛樂工業不斷開出如此的處方藥。」⁹⁶除了歡笑之外，文化工業產品中所構築的美麗世界亦往往會使人們產生社會和諧的假象，從而忘卻了生活經驗的苦悶與壓抑。再者，除了構築和諧幻象外，有時，文化工業產品亦會試圖製造虛假衝突，然而，此一衝突絕非消費者在個人經驗中真正面臨的衝突，它偷天換日地轉換、甚至型構了衝突的本質，並透過不著邊際的溫馨結局，使得衝突與挫折能夠獲得宣洩與解決。

再者，每個人所面臨的生活世界有同有異，經驗與感受、痛苦與荒謬往往各不相同；而，倘若苦難具有相似性，那也突顯著現實宰制的普遍性。然而，文化工業並不正面迎擊這些問題，而是將經驗、苦難予以分門別類，藉以提供相應的、共通的解決之道。它不是促使消費者嚴肅面對與思考苦難，而是引導消費者如何僵化苦難以宣洩之。

是故，在取樂、和諧與衝突調解的幻象中，消費者表面上得到安慰與宣洩，然而，在其背後所隱藏的是更深沉的抑制。這就是文化工業所提供之「坦塔羅斯」（Tantalus）模式的解決辦法。⁹⁷就像是被判決在地底深淵受飢餓之刑的 Tantalus 一樣，生活的苦難使得人們壓抑痛苦並渴求解放救贖（如同 Tantalus 的飢渴），而文化工業不斷製造出娛樂與和諧的幻象，以使消費者的苦悶暫時得到排解，然而，這種短暫的紓解是虛妄的許諾，從不可能真正實現。

⁹⁶ 同前引書，頁 179。

⁹⁷ 請參考：同前引書，頁 178。

消費者也並非全然地被動、愚昧，他們其實逐漸看穿了文化工業的某些欺騙伎倆，然而，他們卻無法斷然拒絕其誘惑，因為生活的荒謬與苦難並無法輕易的獲得解答，但是生活還是要繼續，倘若連廉價的宣洩都拒絕，日子將會變得令人難以忍受。⁹⁸文化工業所創造的避風港，並不是真的讓人得以逃避現實苦難，真正被逃避的是否定、抵抗現實苦難的念頭。⁹⁹

（二）民主的貧乏與選擇的自由

有些詮釋者傾向從文化工業的民主潛能與社會角色的角度，來解釋文化工業的重要性，他們宣稱文化工業對於促進消費者意識發展卓有成效，並具有普及且平等的優勢，因而要求為文化工業進行平反。¹⁰⁰

然而，這正是 Adorno 所欲警示的問題。就如同啓蒙使自身成為神話而不自知一樣，文化工業與美國資本主義的繁榮景象，使得消費者忽略了文化工業可能隱含的問題——原先高高在上的知識與藝術看似變得親近與普及（消費者可透過廣播聽到古典樂，或將 Pablo Picasso 的複製畫擺在客廳），文化工業產品也被認為因應市場需求而生，從而，量的滿足掩蓋了質的貧乏。

對 Adorno 來說，更應該被追問的是，倘若經濟、技術、生產力等發展已臻前所未有的高度，為何文化發展卻處於停滯與倒退狀態？為何人們對於這種停滯與倒退，視而不見、缺乏自覺，且洋洋自滿？Adorno 指出，這種自滿的原因，除了來自民主潛能的誤判之外，亦來自文化工業的自由許諾——文化工業向消費者承諾了有限的、消費的、分類的、選擇的自由，因此，每個消費者似乎都能依其個人喜好而自由地選擇適合的商品，然而個人喜好往往不過是分眾消費下的產物。對於真正自由的反思被選擇的自由所替代。

這是新的宰制形式，尤其容易出現在資本主義、民主發展成熟的地區，相較

⁹⁸ 請參考：Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 103.

⁹⁹ 請參考：Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 184。

¹⁰⁰ 請參考：Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, pp. 102-103.

於極權統治的一味鎮壓與身體控制，資本主義社會與文化工業所企圖抑制的是心靈與思想。¹⁰¹分類的、有限的自由所帶來的滿足，降低了人們對於宰制、苦難的反省與自覺。文化工業所提供的自由，是抑制了批判和否定作用的自由。

從而，其所宣稱的民主潛能也因而具有反民主的意涵：「啓蒙統治自然的技術不斷進步，變成了大眾欺騙，轉變成束縛意識的鐐銬。它妨礙了有意識地為自己下判斷、做決定的獨立自主的個人發展。而這些都應該是一個民主的社會的前提條件，民主社會爲了維持它自己並求得發展，需要心智成熟的成年人。」¹⁰²

六、小結：內部的零碎與否定的抑制

在〈文化工業：作爲群眾欺騙的啓蒙〉一文中，Adorno 開宗明義指出，社會失去了宗教的統一性，且一再分化與專門化，然而，文化領域並沒有因而陷入失序狀態，反倒是呈現一種新的統一局面，這是文化工業所帶來的嶄新現象。¹⁰³面對這種文化的統一與同一情勢，筆者感興趣之處在於這種現象是依據何種前提與邏輯而得以成立，且如何達成意識型態功能、肯定既有秩序。

透過標準化的分析，可以發現標準化的成因並不能簡單歸因到生產技術的變革，更重要的是模仿競爭與經濟力量的促成。而標準化作爲文化工業產品的重要構成邏輯，這種構成卻不是以作品自身的完備性與自律性爲前提，而是依據能否獲利來進行組裝，因此，其所選用的圖式與元素皆是以現存體系與秩序爲參照。這種構成邏輯也致使其產品內容缺乏內在關聯性與連貫性，從而，不僅禁不起嚴肅的檢視，也難以觸發否定的思考（因爲元素與材料皆是未加反思地挪用自既存體系）。因此，文化工業之所以能產生意識型態效果，並不僅是透過外在強制性來達成，潛藏在作品中的標準化，其構成邏輯對於思維之否定性的抑制作用，才是真正阻斷、消弭反思與批判的一大功臣。再者，文化工業產品對於現實苦難所提出的虛妄許諾，也使得對於苦難的否定（無論是認識、批判、解決、對抗等）

¹⁰¹ 請參考：Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 170。

¹⁰² Adorno, Theodor W.: Culture Industry Reconsidered. In: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, p. 106.

¹⁰³ 請參考：Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 156。

都被抑制、消弭掉了。

文化工業宣稱具有民主潛能，能促進啓蒙，然而，就如同啓蒙在納粹的大屠殺中展現為殺人效率的精準估算，在文化工業中則體現為對於如何獲利的理性計算與控管。看似征服野蠻以服務於人性，實則增添了新的抑制作用，而陷入另一種野蠻狀態。

最後，筆者嘗試對「抑制」一詞稍作廓清與總結，以說明本文使用該詞的原因。一般習於將文化工業擺置在大眾傳播模式、意識型態傳統的架構下來檢視。如前所述，這種做法有其時代背景的意義，然而，卻也可能致使對於文化工業的認識受限於一種「操控」觀點。筆者認為操控觀點可分為兩方面來談：首先，強調經濟強權對於市場、文化、消費的有意操弄；其次，是著眼於前述操弄所伴隨對於消費者思想的控制，亦即，大量且同質的文化商品規定了消費者的觀看及思考方式，是一種單向的、強制的思想操控。

文化工業確實強調生產面向的文化產生模式，前述的討論也不盡然有誤，然而，本文不使用「操控」而代以「抑制」，乃是為了強調文化工業之所以能對消費者的思考產生影響，並不僅是由於明顯的、強加的控制，更是基於抑制作用——後者著重於文化商品之內部構成如何透過壓抑、阻遏、化約、排除、弱化、消弭等方式，來對思想進行較不明顯卻滴水穿石的型構。此亦為本章透過標準化之運作邏輯的探究，所欲證成的部份。

本章處理了文化工業如何造成否定的抑制，下一章則要進入 Adorno 之藝術作品理論的探討。筆者試圖透過理論分析，來檢視 Adorno 對於「藝術」的看法，以及「藝術作品」的重要性如何可能。進而探究「否定」這個概念的意指為何？其在藝術作品中如何展現與生成？以期能藉而反思與深化文化工業之抑制否定的成問題性。

參、藝術作品理論

「我認爲，只有那種咬你、刺痛你的書才該讀。
如果一本書不能帶給我們當頭棒喝，那又何必去讀？
難道是如你所言，爲了讓我們快樂？
天哪！就算沒有書我們也一樣快樂，
而那些讓我們快樂的書必要時我們可以自己來寫。
我們需要的卻是能像一宗痛苦的不幸一樣深深影響我們的書，
就像我們愛之更甚於自己的人死去，
就像被放逐至森林中與世人隔絕，就像自殺。
一本書必須是一柄斧頭，鑿開我們心中冰封的海洋。」

Franz Kafka¹⁰⁴

本章主要處理 Adorno《美學理論》¹⁰⁵中的「藝術作品理論」，¹⁰⁶藉以檢視他如何看待「藝術」？如何與爲何談「藝術作品」的客體優先性與生成性？藝術作品與非同一性、否定性的關係爲何？否定如何生成、如何作用、展現在哪些面向、爲何重要？並藉以耙梳藝術作品的真理內容如何可能？

¹⁰⁴ Kafka, Franz (卡夫卡)，姬健梅譯，變形記。台北：麥田，城邦文化出版，2009，頁 147。

¹⁰⁵ 本文對於《美學理論》的引用，除了某些關鍵字有參照德文版外，其他主要都引自中譯本。因此，除非中譯本與英譯本有明顯出入，筆者才會改引自英文版或自行換句話說。然而，關於《美學理論》的中文翻譯目前有兩種版本，分別爲林宏濤、王華君翻譯，台灣美學書房出版的繁體中文版；以及王柯平翻譯，大陸四川人民出版社的簡體中文版。根據黃聖哲的評價，及筆者閱讀的比對（由於德文閱讀能力極爲有限，因此主要比對英文版），林宏濤與王華君的譯本較爲貼近德文原意，譯文也較爲流暢，可惜只翻譯了近一半的篇幅（全文共十二章加三則附錄，林版只譯了前六章）。是故，本文中關於前六章的引述主要參照林版，後六章則主要參照王版。基於尊重譯者之故，註腳的引文會有繁體與簡體兩種版本，特此說明。

¹⁰⁶ 《美學理論》中關於「藝術作品理論」的章節爲第十章〈論／邁向藝術作品理論〉(Toward a Theory of the Artwork)，但是爲了對 Adorno 的美學、藝術理論有較大略的認識，再加上他斷片式的寫作風格與滿天星座式的概念散置，使得許多類似的概念與論述會反覆出現在不同的主題與章節中，因此，本文中的討論並不全然集中於第十章，而是以「藝術作品」爲主題，將筆者認爲有關聯且有助於理解的段落皆納入討論。

一、如何思考藝術：從「藝術」到「藝術作品」

以下先透過對藝術所面臨之現代情境的衝擊，以及藝術本體論的反省，來說明 Adorno 究竟如何思考藝術？為何、如何強調「藝術作品」的特殊性與重要性？

（一）藝術自明性的喪失：藝術的終結論困境？

「在現在的藝術裡已經沒有什麼東西是當然的了，不管是藝術本身，或是它與整體的關係，更不用說它的存在價值了。」¹⁰⁷什麼是藝術？在回答這個問題之前，Adorno 先從當前藝術所面臨的藝術定義之喪失談起。

首先，藝術自明性消失的現象，來自現代主義對於藝術本質的顛覆與革命。雖然任何新興的藝術風格總是以否定先前的（尤其是前一個）風格的姿態出現，甚至每一件作品都是另一件作品的批判者，然而，Adorno 認為現代主義的特殊之處在於它是全然的否定，是一種反對一切傳統藝術範疇的藝術嘗試，此一特質反映在其創作態度、題材、形式等。這種嘗試挑戰、瓦解了藝術種種被視為理所當然的前提與預設，從而，也使藝術的定義失去了原有的自明性。例如，Marcel Duchamp 的作品《噴泉》（Fountain），即是作為挑戰傳統藝術範疇（如美感、原創性、獨有性、反實用性等）的展現。

其次，藝術的物質材料（material）¹⁰⁸也失落其自明性。原因之一是因為時空情境變換的必然：以早期的浪漫樂派為例，在其音樂創作中，材料原先發散著拓荒者的能量光輝；而，縱使這些材料到了 1900 年左右變質為駢麗的語言，但其語言、對比和音調所改變的命運，卻不停地侵蝕傳統的詩性（崇高而神聖的）概念，從而詩性的自明性逐漸萎縮。¹⁰⁹同樣的狀況也可見於題材選用的轉變，例

¹⁰⁷ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 12-13。

¹⁰⁸ 材料涉及所有正在被塑造的東西。以音樂為例，音樂的內容通常是偶發事件、主題、發展序列等，即變動的情境（changing situation）；而音樂的材料則是聲音（sound）。材料是藝術家所遭遇到的、必須選擇的一切，也包含形式，以及題材（subject matter）。

請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, pp. 147-148.

¹⁰⁹ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，

如十九世紀和二十世紀之初維多利亞時代關於通姦的文學題材，在中產階級核心家庭解體、一夫一妻制鬆動後，漸漸變得乏人問津。¹¹⁰換言之，藝術及其材料的意義詮釋與反抗力道，往往與特定歷史、社會情境有所關聯，是故，也會隨著情境的改變而影響其對應關係。原因之二則是受到現代生產技術與社會情境改變，對於材料與表現形式所造成的衝擊，以及現代主義順應這股衝擊所深化的否定：例如前述 Duchamp 的《噴泉》則是試圖使用工業化生產的小便池為材料，以打破實用與非實用的藝術界線；Wassily Kandinsky 的畫作中試圖顛覆線條、色彩與聲音的傳統藩籬；攝影技術的發展也影響著繪畫之表現形式的變革。

從而，當藝術之自明性面臨當前、歷史的雙重挑戰時，尤其現代主義又企圖對一切美學與藝術傳統予以全盤否定與挑戰，從而，自明性的消失是否也預示著藝術不再能定義自身，而必須邁向虛無或終結？

（二）批判藝術起源論與本質論

分析藝術及其材料所面臨的消亡處境後，藝術該如何界定自身的問題也變得棘手。然而，Adorno 緊接著批評使用起源論與本質論來界定藝術的錯誤觀點。藝術起源論與本質論的觀點往往相互糾纏與補充。例如，有些論者試圖將藝術的起源（最原始的形式與功能）視為其本質，從而實用性、崇拜性皆可能成爲一種本質宣稱；另一種則是設定某種精神本質，用以解釋藝術的起源與終極目的，如 Hegel 的精神美學。然而，Adorno 認爲藝術的起源不等同也無法推導出其本質，透過起源考察或本質強加，不僅常常無益於了解藝術，反倒容易造成一些問題。

Adorno 從「藝術本質」與「藝術作品的本質」兩個面向來探究本質論的缺失。首先，從「藝術本質論」的角度切入，這種主張將藝術視爲一個定義清楚的概念與對象，因此可以提出若干判準，符合者即爲藝術。他以晚期浪漫主義與古典主義爲例：前者主張，最源初的藝術作品是最崇高純粹者；後者卻偏好將模糊的、不純粹的實用性當作藝術之起源。此二例所呈現的問題在於：「試圖把藝術的歷史發生以存有學的方式歸納在一個最高動機下，必然會陷入矛盾當中，使得這理論僅僅握有一些相對性的觀點，各類的藝術也無法歸類在一個完整的藝術同

2000，頁 40。

¹¹⁰ 請參考：同前引書，頁 17。

一性之下。」¹¹¹如此一來，企圖以本質論來界定藝術的做法卻適得其反，沒有哪一方能真正證明自己所提出的最高動機較為優秀或最為正確，結果，絕對化的本質主張反倒淪為庸俗的相對主義，僅能在特定脈絡與認識架構下得到理解與承認。

再者，從「藝術作品之本質論」的角度切入，這類觀點認為一件作品是否為藝術，在其被完成的當下就已確立。然而，類似於前述材料之自明性喪失的論點，Adorno 指出，歷史遞嬗會對藝術的認定起約制作用：每個作品彷彿在浩瀚歷史中並置的滿天星座（constellation/Konstellation）¹¹²，它們彼此及其與藝術的相對位置，是反體系的、雜亂無序的狀態。例如，原本具備實用或膜拜性質的物品，可能歷史地變成藝術作品（例如台灣故宮博物館裡面擺放的古代花瓶）；反之亦然。¹¹³因此，企圖歷史地以作品的起源來界定藝術，是注定失敗的嘗試。同理，也不能將起源與本質擺置在創作者的主觀意向上。創造者的主觀意向已被納入作品中，他的解釋不應被視為理解作品的正解；他的解釋也可能受到其經驗影響而改變；再者，所謂的創作意向、精神與衝動，在形成作品之前都只是無法辨識的空泛，形成作品之後又必須受制於材料與形式（此部分後續章節會繼續處理）。因此，與其過度強調創作者意向而導致權威化，不如讓作品自己言說。

（三）藝術定義的他在性

Adorno 指出，現代主義對於既有藝術範疇的顛覆，原本是為了使藝術更加豐富、自由，但，為了避免虛無主義，其結果卻走向另一極端，從而產生了三種應對之道：（1）部分創作者轉而回過頭去競逐無謂的規律。（2）部分作者試圖透過藝術之社會功能的確立，去補償藝術之意義空泛不明的問題。（3）部分創作者根本性地放棄藝術之現實可能性的探究，轉而進入矛盾的本質世界——凡是存在

¹¹¹ 同前引書，頁 14。

¹¹² Adorno 使用「滿天星座」這個概念來呈現一種反體系的思維方式，亦即拒絕體系將概念與事物賦予明確定義並分類排序的做法，Adorno 批評這種方式無益於真正認識事物，從而提出應該將概念或作品中的諸契機（物質材料、形式法則、精神、衝動等）皆視為並置於事物中的各個星座，星座之間並沒有絕對的、體系的關聯性與統一性，反倒是非同一、否定、對抗的狀態：它們的關係與定義並不自明，不能依賴既存、他律體系來解釋，而必須透過彼此的動態否定過程來加以認識。若干討論亦可見於本文第四章對於 Adorno 之否定哲學的整理。

¹¹³ 請參考：同前引書，頁 14-15。

者，都予以肯定。從而，藝術變成一種廉價的和解手段，它先驗地逢迎一切既成作品，無論其內容是如何的貧乏可悲。¹¹⁴

這也突顯出藝術自由的矛盾。作為極端顛覆的現代主義，一再瓦解的結果，便會導致藝術定義的虛無傾向。在不斷否定的狀況下，藝術的自明性也就越難被掌握。承上所述，倘若藝術面臨自明性消失的終結困境，又難以透過起源論與本質論來界定藝術，則，究竟該如何思考與掌握藝術？如何避免自由的矛盾？能否有一個不落入相對主義圈套，能宣稱某種普遍性要求，卻又能涵蓋豐富性、多樣性、差異性、個殊性等需要的定義？或者，藝術不再能透過自身來定義自身，而是要另覓認識途徑？

二、藝術作品作為客體：非同一性與生成變化

倘若不能藉由藝術自身來界定藝術，那該如何看待藝術呢？面對這個問題，Adorno 將目光轉向了「藝術作品」及其「生成變化」(geworden) 觀點。他指出，藝術的界定唯有在認識與承認其「生成變化」性質，而不侷限於歷史起源、本質，才能得到證成。然而，藝術的「生成變化」並非指藝術這個概念在歷史中的流變，而是指向藝術自身以外的他者，即藝術作品。「藝術是透過它的他者去規定自身的。所有特別具有藝術性的作品，都是突破藝術既有範疇的他者：只有這樣，才能滿足唯物辯證論美學 (materialistisch-dialektische Ästhetik) 的要求。」¹¹⁵以下將對其「藝術作品」相關論點進行耙梳。

(一) 藝術作品的事物性格：物質材料與形式法則

縱使拒絕以起源說來界定本質，但是藝術作品確實有其作為人工製品的創造起點。作為人工製品，藝術作品原本一直與創作者的「主觀意向」¹¹⁶糾纏不清，然而，Hegel 的美學卻透過「精神」來規定藝術的本質，而絕對精神不等同於創

¹¹⁴ 請參考：同前引書，頁 12-13。

¹¹⁵ 同前引書，頁 15。

¹¹⁶ 對 Adorno 而言，當意向進入作品以後，它就成為題材，而不再是外在於作品的主導動力。

請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 150.

作者的主觀意向，因而隔絕了主觀意向的指導。此舉亦使藝術擺脫了封建時代的宮廷娛樂特質。但是，Adorno 認為，Hegel 的超越卻也是他的限制，Hegel 的美學存在一個問題：Hegel 論藝術作品中的精神，皆來自絕對精神的衍生，如此反倒犧牲了美學的多義性，並將感官經驗、物質刺激、模仿、直觀性等元素都排除到藝術之外。從而，倘若不把「具備同一性的精神」視為客體化的前提，那麼我們該如何定義藝術作品的精神？¹¹⁷

Adorno 認為，精神化的藝術並不總是內在同一的，也不是一個直線進行的發展，反倒會因為客體化而抵抗（外在於作品的、具有制高點的）精神的統一。他在此處作了一個認識論的翻轉，「客體化使得作品成為第二層的事物。」¹¹⁸藝術作品不能被簡單化約為主體建構的、精神客體化的產物，而當其客體化之後，它也取得了物自身般的姿態。亦即，客體化以後的作品，不再只是精神實體化的單純展現，而是完全成為一個他在之物。

這個轉變如何可能？Adorno 指出，藝術作品的他在性與非同一性產生自客體化必然伴隨的形式化過程。「藝術作品本身是個事物，藉由形式法則使自己對象化。」¹¹⁹形式化代表著物質材料與形式法則的介入。首先，藝術創作者為了透過作品進行獨特的言說，他會對於現有的物質材料進行篩選，只讓那些他所認同和理解的事物出現在其作品中，再透過自訂之形式法則的進一步介入，而使得這些物質材料得以跳脫原有的現實屬性，而具備特定的形式內容。然而，形式法則本身就如同概念一般，有其歷史生成性，因而注定遊走於普遍與個殊的拉扯中；而物質材料則是具備相對頑固的物質性（thinghood/Dinghaft，石材與木材的差異是一例），這種頑固性雖然一開始經過創作者的篩選與改造，卻仍然無法根除。從而，這種材料的頑固性、形式的概念性、二者的生成性及相應而生的強制性，也使得作品與創作主體、絕對精神產生出非同一的裂痕，作品成為必須靠材料與形式來言說的事物，也因而具有事物性格（Dingcharakter）。

是故，與主觀意向、絕對精神非同一的藝術作品，在面對認識的要求時，不

¹¹⁷ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 180-183。

¹¹⁸ 同前引書，頁 195。

¹¹⁹ 同前引書，頁 196。

再需要服從於前二者的指導控制；而是客體化所憑藉的物質材料、形式法則，反過來成爲掌握此一他在之物的契機——材料與形式原本是爲了表達精神而張羅、形成，但是，當作品客體化之後，反倒是精神必須服從於作品之物質材料與形式法則。藝術作品的物質性面向，成爲那些非物質性環節的構成前提。這也是形式的矛盾特質（既連貫又對抗），它是「人工製品的連貫性，無論這種連貫性會是多麼富有對抗性和沒有條理。〔……〕形式是分散細節的非壓制性綜合物；它將這些東西保留在它們那分散的、歧義的和矛盾的狀況之中。」¹²⁰

從而，精神反過來成爲藝術作品的內在諸要素之一，而不再是主導的契機，或等待被還原、掌握的本質性、同一性存在。這也是 Adorno 對於傳統形式與內容二元對立的挑戰，作品的客體化意味著非同一與斷裂——不是形式框不住一個流變卻又本體化的內容，因而必須不斷對抗的問題；亦不是形式與內容相矛盾，而必須被否定地揚棄以達成同一的問題。前二者都仍是在一個同一性或本體化的預設下才得以成立。然而，對 Adorno 而言，當材料與形式被擇定之後，它們就成爲事物言說的中介，影響了事物怎麼說、能說什麼，這也切除了事物與內容的同一性關聯，內容不再是外在於事物的存在，它只能從事物中、透過物質和形式來被激發與揭示，而非再現或還原。

承上所述，一件作品一旦被客體化後，藉由物質材料、形式法則的中介，它便成爲一個獨立、他在、內部充滿矛盾和對抗的非同一事物／客體，與主觀意向切斷聯繫，亦拒斥絕對精神的同一性控制。也因爲如此，作品不只是一個靜態的存在，其內在精神、意義、形式等契機亦非穩定不變，反倒是，物質材料與形式法則所帶來的非同一性，賦予了作品以自律性、靈活性、待詮釋性。

（二）藝術作品的生成變化

關於生成變化（承繼本文開頭的討論）：當藝術作品脫離其創作過程，作爲客體而存有之際，它就歷史地進入生成變化狀態。生成變化這個概念借用自 Nietzsche 的歷史觀點。通過概念的借用，Adorno 試圖將藝術領域的起源論也翻轉爲生成論。「歷史是藝術作品的組成要素。真實可信的作品完全沉迷於其歷史

¹²⁰ Adorno, Theodor W. (阿多諾), 王柯平譯, 美學理論。成都：四川人民出版社, 1998, 頁 250。

時期的物質實體中，從而屏棄了無時間性的偽裝。」¹²¹首先，個別藝術作品的意義及其與社會的關係，會隨著歷史情境的變化，而關係性地（未必對稱地）產生變化。再者，構成作品的物質材料與形式，在歷史遞嬗中會為其內在的非同一性添加變數。從而，一個藝術作品之語言的謎語性質可能隨著歷史作用而更加劇。歷史的遞嬗，可能使得原本在作品中便已存在的非同一性狀況更加嚴重，因為形式、材料、概念、乃至精神等元素的對應關係，會隨歷史而變化（強化、遺失、扭曲、翻轉等），從而，它幾乎等同於私人語言那般無法被破譯。

Adorno 用死亡與復活的比喻來指稱藝術作品在歷史中的變化。已經客體化的作品，其內在的非同一性是一種靜態的運動，這種運動是彼此對抗、非同一的狀態，而這種靜態模式能否復活為動態辯證，則必須視其在歷史中的變化而定。有些原本沉默的作品，會因為與特殊歷史、社會情境的碰撞，而使其得以再度開啓言說；反之亦然。再者，Adorno 還指出，形式水平的高低（表現形式的拙劣程度）並不必然影響作品生命（此乃前述死亡／復活意義下的生命觀）的長短。換言之，表現拙劣的作品有可能轉變為藝術作品或獲得藝術頭銜。這種觀點似乎代表著文化工業產品與藝術作品最終面貌難辨？

筆者以為，這就是 Adorno 所欲破除的本質論成見，亦即，作品是否為藝術作品（先不論神聖化的做法），端看它能否使內在的靜態運動轉為動態，因此，倘若因應歷史變化而使得某些作品失去了對應的社會情境與否定的批判力道，從而轉趨靜態，那也不足惜，因為藝術真正的意義不在於證明自身。Adorno 的這種主張也可以避免藝術與藝術作品之神聖化與本質化所造成的不當崇拜。然而，必須補充說明的是，承認生成變化所帶來的作品生死／動靜差異，並不代表要向拙劣的作品妥協。

承上所述，筆者試圖勾勒出藝術作品作為客體的重要性，以及非同一性的生成性。而這兩部分都是現有二手詮釋較少著墨的部分。首先，若干詮釋者將藝術與藝術作品混談，並未獨立出藝術作品的特殊性與重要性，然而，透過藝術自明性的消失與自我定義的本質論缺陷，可以發現，對 Adorno 來說，藝術已經不再是不證自明的概念或存在，反倒是藝術作品才是藝術之生命力來源，作品即使無

¹²¹ 同前引書，頁 314。

法提供直接而普遍的定義（這種定義也是必須被否定地反省的對象），也能間接地、轉瞬地揭示出若干的真理。

再者，透過藝術作品的分析，可以發現非同一性並不是一種本體論式的理論預設，而是作品之對象化過程必須透過物質材料與形式法則之中介的結果，從而非同一也不是穩定不變的狀態，而是會依據歷史之生成變化而影響其並列與對抗關係。這也是必須強調作品優先性的原因。而這種釐清較少見諸於二手詮釋。

三、藝術作品的單子論

單子論所設想的單子是異質、個殊、自我封閉、自給自足的最小實體單位。Adorno 在理性主義形上學的意義下，把藝術作品比喻為單子（Monade）。¹²²以下將試圖分析，他是在何種思考論述下挪用此一概念？為何要提出單子論傾向的藝術作品理論？作為單子的藝術作品，又是何種樣貌？

（一）構成主義與封閉無窗

前面提到，藝術作品客體化時所導致的事物性質（物質的頑固性、歷史的生成性、語言的歧義性），會對其非同一性有所影響。然而，作品的形成也不是完全順服於這些外在的物質材料，而是會否定性地選用，從而，也造成了作品與世界的疏離與非同一。Adorno 用「構成」（construction/Konstruktion）的角度來談作品如何、為何會成爲一個單子。

那些物質材料原本可能以特定脈絡在作品之外自成體系，或，無體系地四散、各自爲政。而當作品試圖將它們收攏入自身時，就必須對這些材料進行第一波否定，使得這些材料脫離其原有的脈絡，藉以化約、征服、消弭這些材料的原有意義與對抗性格，讓它們能夠爲己所用，使之具備特殊的統一性（unity/Einheit）¹²³或避免統一性（不過完全拒絕作品的內在邏輯一致，其實也

¹²² 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 179.

¹²³ 「Einheit」（unity）可譯爲統一、整一、綜合等，本文皆採取「統一」這個譯法，因爲它也以 Einheit 等詞性變化出現在其他段落，並作爲一與多（Einheit und Viele）的對照，爲了保留其「一」的內在性想像，故不採用綜合此一譯法。

是另一種統一的展現)，從而能進行言說。在此過程中，作品選用的物質材料已經與其原有脈絡非同一。然後，當客體化完成後，藝術作品作為一個切斷主觀意向與精神的獨立客體，再加上歷史的生成變化，這些物質材料之間本就存在緊張的特殊的統一性，亦開始變得模糊難辨，各材料的對抗性格也日漸浮現，它們之間的關係也變得矛盾衝突與非同一。是故，構成觀點並不能等同於有機體主義，構成本身除了整合的嘗試之外，也充斥著否定、矛盾、非同一。¹²⁴這種去脈絡的構成過程，¹²⁵也致使藝術作品成為一個單子。

在關係性的面向上，Adorno 從單子的封閉性及其想像世界的的能力來解析之。

首先談及封閉性。在現實條件上，前面提及的物質材料、構成主義與歷史生成所導致的非同一，使得藝術作品與外在世界隔絕，其內部諸元素、契機不再服從並否定著外在的、體系的普遍有效性，從而，它成為一個孤立、獨特的客體。

這種封閉性至少展現在幾個面向上：(1) 面對創作者與創作過程，藝術作品是封閉的單子。(2) 面對其他藝術作品（單子間的比較），藝術作品是封閉的單子——每個單子都有其獨特的非同一狀態、言說條件、內在結構，無法彼此溝通，也無法用一套標準就能類推、化約地解釋所有單子。(3) 面對他律的普遍性概括，藝術作品是封閉的單子。(4) 面對外在世界，藝術作品是封閉的單子。(5) 面對親近性與庸俗的可理解性，藝術作品是封閉的單子——俯拾即是的东西肯定沒有生命力。首先，一件作品倘若太易於被接近與理解，反倒會降低其被單子性地理解的可能與意義。其次，可理解性也會受到歷史的影響，Adorno 以當時的藝術訴求為例，指出藝術消費者對於可理解性的執著（隱含著對作品的佔有欲望），使得作品喪失了被認真對待的可能。是故，藝術作品必須封閉自身，拒絕便宜行事的可理解性要求。此外，必須強調的是，拒絕簡化的可理解性，並不代表他抱

¹²⁴ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 115-116。

¹²⁵ 此處的去脈絡過程，與文化工業之標準化邏輯的去脈絡過程並不相同。後者是指競爭、營利的前提下，將特定元素自獲得成功的作品中抽離出來，使其脫離在原有作品中的脈絡，去除其特殊性，再進而依附於體系的普遍性。前者則可分成兩部份，其一是創作作品時對於所選用之元素、材料進行第一層去脈絡（去除其體系依附、物質性質等），此為構成過程的第一波否定，但不是基於獲利前提而為之；其二是元素、材料被置入作品後，便切斷與意向、精神的聯繫，事物性格漸趨明顯，且投入於歷史的生成變化中，此階段去脈絡是構成過程的第二波否定，特指作品去除、拒絕任何意義脈絡的先行導引。

持、同意一種遙遠、不可理解的藝術觀點。透過從激進表現主義到達達主義的探究，可看出他對於一種難以接近的、為反對而反對的藝術主張之反省。¹²⁶

再者，雖然單子離世孤立，也拒絕、難以與世界溝通，但作品卻可以依靠內在非同性的材料，來想像一個特殊的世界。¹²⁷每個單子內部的非同性都是獨特的，從而，它們所作出的想像也各不相同，而同一個單子亦會依據其不同的歷史生成，作出不同的世界想像。

是故，單子論不只是一種拒絕溝通的綱領性宣稱，而是藝術作品之非同一狀態的結果。而這樣的單子觀點，也突顯了 Adorno 的方法論主張：內在分析（immanent analysis）。這種主張依據單子的封閉與特殊，而提出每件作品都必須被單獨對待的要求。

此外，Adorno 也透過藝術作品的單子性格，來批判特殊與普遍的對立。單子的封閉性與想像世界的的能力，某種程度上可以被視為透過特殊化原則來引導出普遍性存在的嘗試，然而，無論是特殊或普遍都不能被本體化。藝術作品透過單子所展示的世界不可被視為是一個永恆而穩定的存在，倘若它擺出普遍的姿態，那就會使之變得虛偽。¹²⁸

承前所述，可以發現，單子的封閉性特質同時隱含了拒絕溝通的否定姿態，與難以溝通的現實條件。是故，這種封閉與拒絕並非絕對本質，毋寧更像是一種性格描述與規範訴求。再者，對 Adorno 而言，藝術作品是不可能孤立地自外於社會與歷史，而且還會彼此影響。從而，一個封閉自足的、卻又歷史生成的作品究竟如何可能？有何對應關係？看似矛盾的特質是否、如何能辯證地得到解決？

（二）批判統一性：滿天星座式的不斷否定

藝術作品作為非同性的單子，其內在地想像一個世界，然而，那個世界是何

¹²⁶ 請參考：同前引書，頁 66。

¹²⁷ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 179.

¹²⁸ 請參考：同前引書，頁 181。

種樣貌？是一個具有邏輯與意義一致性的世界嗎？想像世界的的能力是否附帶著統一性（Einheit）的要求？統一性的要求隱含何種預設與問題？是否還要設想一個作為統一體的藝術作品？

Adorno 指出，統一性是一種綱領性的設想，藝術作品透過假定統一性來使自己區別於經驗生活。「藝術作品橫穿精神領地，規定其一體性（oneness）相對於偶然性和自發事物的混亂性。」¹²⁹亦即，首先，統一性是因應一種區別的需要而產生（相對於其他事物，作品的單子性提供最低限度的統一性），是綱領的期待，而不能被視為作品之意義的本質性追求。再者，藝術作品的統一性要求，乃是來自於其內在的模仿衝動，以及試圖掌握作品的外部操控；此外，形式所造成的連續性與邏輯一致性想像，也使得作品似乎具有達成統一性的可能。

然而，Adorno 卻認為，這種統一性的要求往往是難以達成的，也不該被當作目的來追求。對他來說，藝術作品只能在最低的限度下談統一性，這種統一性即是作為客體、單子存在的作品本身——因為這個客體化的作品，將流動放任的個體衝動及相應的物質材料以否定方式納入自身，使其轉變為一種依賴狀態。但也僅止於此。衝動一旦被納入作品以後，它們的任意性與自發性會受到框架與削弱，僅能在特定作品中、在隱喻的意義上得到展現。¹³⁰是故，基於作品的單子構成對於個體衝動與物質材料產生框架性，這種依賴狀態有時會被誤判為統一性的狀態，但是，這類誤判往往導因於傳統藝術觀點的餘毒，亦即，認為藝術作品應該是一個具備內在同一性、和諧性的存在。上述誤判往往無助於真正面對與認識作品。

對 Adorno 來說，藝術作品中諸元素對於作品的依賴，並非等同於統一性的要求。這些元素經過構成過程的否定後，皆成為非同一的、促成再次否定的契機，而非追求統一、和諧的零件。同理，對於藝術作品的欣賞與內在分析，也不能以追求統一性為前提。

¹²⁹ Adorno, Theodor W. (阿多諾), 王柯平譯, 美學理論。成都: 四川人民出版社, 1998, 頁 320。

¹³⁰ 請參考: Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 187.

相較於統一性的追求，藝術作品中真正應該被重視的是非同一性與否定性。面對那些因為否定作用，而以非同一狀態展現於作品中的諸契機時，用統一性的方式並不能真正認識它們，而應該將它們視為滿天星座（constellation）般的並列狀態，透過其相互對抗與參照的動態否定過程，來掌握可能的意義與關聯。

四、藝術作品與社會：現實的苦難與否定的生成

前面提及藝術作品的事物性格、單子之構成主義、生成變化，如何使得作為客體的藝術作品具備否定性與非同一性，但是，單子論雖然強調了作品的自我立法與自成世界，卻不同於將藝術作品視為一個孤立、疏離、自足的存在，全然與社會現實無關。否定性除了生成自作品的構成主義外，亦生成於藝術作品與社會的關係中。因此，以下將對藝術作品與社會現實之間的關係進行探究，藉以耙梳這種關係如何影響作品的非同一性、如何生成辯證的否定性？

（一）藝術「美」與「醜」的啓蒙辯證：和諧與否定

「如果美學只不過是所有可稱為美的事物的一覽表，那麼你在美的概念裡就找不到任何生命律動的想像了。」¹³¹藝術常常被界定為美的展現，是一種和諧與平衡的自律狀態；相較於美，醜往往被視為禁忌或特例，¹³²即便導致了緊張關係，也被視為終究會被和諧的雜音。Adorno 試圖挑戰前述的和諧主義觀點，他指出，醜的概念由來已久，且和啓蒙的辯證密不可分：古代猙獰醜惡的宗教面具與裝飾，其實是人類試圖征服自然、未知所帶來之恐懼的模仿，然而，一旦恐懼被克服，醜也就不再被需要、等待被揚棄。美就是產生自這種揚棄的需求，它是內省、有目的地揚棄恐懼與醜的新工具。其揚棄方式是透過形式化與體系化原則，將原先醜的因素予以化約或隔絕，是以，美「建造了封閉的王國，而能阻絕直接存在

¹³¹ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁104。

¹³² Adorno 特別提出，對於醜的禁忌實為對於素樸的、不和諧的、不完整的結構的拒絕。

筆者認為，這樣的說法也符合 Adorno 對於統一性的批評。就傳統的和諧美學觀而言，一種缺乏自我同一的否定性作品幾乎難以被想像與接受，而這正是 Adorno 所欲提出的新主張，也具體展現於現代主義的某些嚴肅作品中。

請參考：同前引書，頁96。

世界的紛擾，因此解放人們對自然的恐懼。」¹³³

相對於透過形式化而企圖邁向自律與完整體系的美，醜則作為無法被和諧的對抗性存在，也是現實無法被化約與和諧的具體展現。因此，醜不只是一種等待被和解的過程式抵抗，而是作為一切未知、恐懼、頑固而難以被化約者的代表。作為一種否定性存在，而不斷衝撞著美的體系。這也是藝術的活力泉源，因為，倘若藝術被侷限於美的自律與排他運動，則意味著多樣性與可能性的消弭，會導致藝術邁向死亡（死亡是相對於活力而言，近似於死氣沉沉的靜態想像）。¹³⁴

從而，通過美與醜的討論，可以看出藝術之封閉性格的矛盾性：它必須以美的形式來化約、排除、克服恐懼，卻又不能完全自外於、疏離於未知的自然，否則就會失去生氣。藝術從來不是始於、只有對於美的追求，美與醜的啓蒙辯證共同構成了藝術的歷史與活力。

Adorno 進而指出，就如同自然不斷化身為醜的形式來否定美，美與醜的這種啓蒙辯證亦有其社會面向：醜在社會中往往展現為難以歸類的邊緣存在、受壓迫的經驗，這些經驗在帶來苦悶與恐懼的面向上就如同自然一般，它們也不斷透過醜的表現方式來否定社會的宰制與美的封閉王國。¹³⁵醜是作為社會宰制與壓抑、生存苦難與荒謬的表現。因此，藝術在追求自我封閉的同時，也無法逃避、自外於社會性面向，否則就會流於和諧主義式的僵化。

此外，必須補充說明的是，醜的社會性面向也強調出醜與美的啓蒙辯證並不是一個封閉的概念運動，在不同的歷史階段自有其特殊的社會情境與宰制結構，從而，被邊緣化與醜惡化的事物、苦難與恐懼的展現方式，也會是不斷生成變化的狀態。因此，縱使 Adorno 習於用啓蒙辯證來進行分析，進行辯證的兩個元素必須以概念來展現，卻不代表他忽略了概念與事物、現實、歷史等的關係。

¹³³ 同前引書，頁 105。

¹³⁴ 請參考：同前引書，頁 107。

¹³⁵ 請參考：同前引書，頁 100-101。

（二）資產階級社會與藝術：社會事實與自律

雖然美與醜的啓蒙辯證由來已久，社會的宰制苦難也不斷以醜的形式對藝術自律（就自我封閉與自我立法而言）進行衝撞，然而，藝術自律（Autonomie）不是只能從上述角度來談。就藝術在社會的實質發展而言，Adorno 指出，在法國大革命之後，貴族被推翻，藝術擺脫了宮廷娛樂性質，資產階級社會出現，歷史上開始形成作為精神貴族的藝術家，他們以獨立姿態進行藝術創作，此時，藝術才真正為其自律性爭取到實質的施展空間與自覺意識。¹³⁶

資產階級社會興起、社會結構與權力的轉變、專業分工的形成，雖促成了藝術自律的覺醒，卻也對之有所影響，並企圖反過來箝制之。

在影響方面，首先，資產階級社會中，藝術不再需要透過風格化來使其獲得崇高性，這也使得藝術與社會生活之間的關聯性變得更為密切。無論在題材、材料、形式等面向，都更直接取材於社會。其次，藝術作為社會事實的面向在於它是精神勞動的產物，是勞動分工的一環，而此一特點在資產階級社會中獲得強化。¹³⁷

在箝制方面，日常生活化作為主張直接要求於藝術，也是得藝術面臨自律性危機。再者，前述提及藝術史以特殊的方式展示著社會史，每件作品都是對於特定歷史情境的回應，這種對應關係也使得藝術作品容易在歷史情境改變後便漸失其批判力道，轉而變得中立化；而資產階級與資本主義社會的文化管理邏輯，又使得這種中立化變成一種時代的普遍趨勢——人們習於根據工具理性將作品進行分類與評價，然後使得某些作品進入文化展示的神聖殿堂以供膜拜，從而，這種去脈絡的中立化結果，成為一種普遍的文化現象。¹³⁸

從而，資產階級與資本主義社會的興起，雖然賦予藝術自律以自覺，卻也成為另一種企圖終結藝術自律的他律嘗試。而，倘若生活化的訴求已經成為必然趨

¹³⁶ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 225.

¹³⁷ 請參考：同前引書，頁 225-226。

¹³⁸ 請參考：同前引書，頁 228。

勢，藝術與社會的連結趨於緊密，社會對藝術的控制也有了新的模式，則，藝術作品要如何在其自律性與社會事實之間尋求突破？如何得以具有自律樣貌卻又能否定社會？

（三）如何表現與對抗苦難：不斷否定的否定

Adorno 指出，藝術的雙重性格在於，它既具有自主性，卻又受到社會事實的強制。這種強制性不能被視為社會的直接反映或規範枷鎖——以生產關係為例，美學生產關係的內容與活動，是社會生產關係的沉澱（Sedimente）與烙印（Abdrücke）。¹³⁹這種沉澱與烙印使得 Adorno 宣稱在藝術史中包含著真正的社會史，「藝術是對瞬間的回憶。藝術保存著稍縱即逝的東西，它將其呈現於我們面前同時又改變了它。」¹⁴⁰每個藝術作品都是對其當下所面對的時代處境與社會宰制的回應，即便這種回應往往不是寫實主義的形式，卻仍是以藝術作品獨特的方式展現了當時的苦難。

Adorno 進而表示，藝術作品的沉澱與烙印不僅不是單純的社會紀錄片，更必須以否定的方式反對社會。「藝術之所以是社會的，不僅僅是因為它的生產方式體現了其生產過程中各種力量和關係的辯證法，也不僅僅是因為它的素材內容取自社會；確切地說，藝術的社會性主要因為它站在社會的對立面。」¹⁴¹他認為，雖然社會並非只有苦難而全無人性，但是，藝術「最重要的價值，誕生自社會的醜陋黑暗。」¹⁴²藝術作品是對於社會苦難的一種表現，但這種表現卻必須兼具在否定的面向上反對社會，藉以揭示處理苦難的可能性。從而，此處可以追問的是，藝術作品要如何表現生存的荒謬與生活的苦難，才能達到發人深省與促成否定，卻又不流於廉價的和解或挑釁？亦即，否定究竟如何表現、生成在藝術作品中？如何致使作品反對社會？

或許，可以先檢視一下哪些表現方式不符合 Adorno 的期待。他指出，不只

¹³⁹ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 20。

¹⁴⁰ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，王柯平譯，美學理論。成都：四川人民出版社，1998，頁 391。

¹⁴¹ 同前引書，頁 386。

¹⁴² Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 101。

前述關於美的和諧論有其問題，寫實主義（反映論）、功能主義等表現主張都有其限制。首先，美的「和諧論」問題在於無視現實的扭曲，藝術自溺自滿地構築起封閉世界，與現實世界全然隔絕，透過自我複製而不斷創造出美麗虛幻的幻象。這種藝術注定邁向死亡而毫無生命力可言。

其次，他對於寫實主義的批評在於，有些寫實主義者根本無視與面對苦難，而只是企圖「符實地」描繪世界，卻未察覺世界與生命其實充滿各種矛盾衝突、荒謬詭譎。另一種寫實主張是專門描繪、紀錄現實苦難，然而，Adorno 認為這種做法未必能更深層地提供批判、否定苦難的荒謬性，反而容易流於人道主義關懷與廉價和解、宣洩，而失去其初衷，反諷地成為肯定現實的共犯。¹⁴³ 這種批評尤其適用於企圖以政治主張主導創作的社會寫實主義。例如，Adorno 批評 Emile Meunier 寫實風格的煤礦工人雕像，證實了優美與高貴果然普遍不存在於一般人身上，從而解除了無產階級的武裝，並與資產階級的意識型態相呼應。他也批評自然主義者傾向從其所申斥的腐化與赤貧中得到滿足，Emile Zola 於 1930 年所創作的合唱曲即是一例。這類作品的問題在於，它們只重視材料，卻未對材料進行否定——它們將野蠻、髒亂、瘋狂等樣貌直接展現，卻未深思這種如實反映與認同或否定現實的關係。¹⁴⁴

不過，必須補充說明的是，並非所有寫實主義都缺乏否定：倘若寫實是作為對抽象表現的反省，則其仍具有一定程度的否定性；再者，必須針對每一個作品的獨特構成而論，而不能通稱所有具備寫實主義風格者都具備向上一種風格挑戰的否定性，且不同寫實主義作品之表現方式的差異，也會影響它們各自的否定張力與深度。

再者，對「功能主義」的批評，主要是在表現與構成的意義上來談。一般提到「功能」會伴隨的是「合目的性」的討論，這種爭議在建築這類具實用目的的創作上尤為明顯。一件作品倘若要講求功能性，要如何能兼具構成與表現形式？這或許可以從合目的性的「目的」來切入。對 Adorno 來說，真正傑出的建築作

¹⁴³ 請參考：同前引書，頁 101。

¹⁴⁴ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 230.

品必須具備對於「目的」的深刻體察與反思，例如 H. B. Scharoun 所設計的柏林愛樂音樂廳之所以為藝術作品，在於它對如何使管絃樂獲得最佳表現空間進行嚴肅反思（例如，它打破了傳統將舞台置於音樂廳前端的設計，舞台被安排在整個音樂廳中央），並藉以發展出構成元素。¹⁴⁵從而，Scharoun 透過該作品來重新思考了人、音樂與空間的關係。然而，現代許多聲稱符合人性設計的居家建築，卻往往未對人性作出體察與反省，更甚在文化工業的運作下，將人性予以塑型、歸類、同質化，再巧妙地透過細節差異來滿足個殊性的要求。這種建築也自詡其功能性與合目的性，卻未對二者進行深思，亦更無表現與構成可言。

倘若前三種藝術主張對 Adorno 而言都存在一些問題，皆不能否定地面對表現社會苦難，那何種表現方式對他來說才較具否定性，較不會有被收編的危險？

他指出，「當代的藝術只有證明自身不向現實主義的欺騙性作出任何妥協讓步時才是最有效力的，它不能容忍任何無知無害之物。如果藝術要繼續生存下去，就務必把社會批評提高到形式的層次上，並相應地不再明確強調或突出社會內容。」¹⁴⁶乖分的狀態是現實已經存在的苦難，對 Adorno 而言，藝術作品的形式法則並非用以掩蓋現實的分裂，而是考慮如何透過作品內在的形式瓦解、重構，來予以賦形。¹⁴⁷他以 Franz Kafka 與 Samuel Beckett 的作品為例。

Adorno 指出，Kafka 在作品中從不直接描述壟斷型資本主義，他「把矛頭指向這個行政管理或受人支配的世界上所存在的糟粕，從而充分揭露出壓抑性社會整體的非人性。若與其他以小說來描繪跨國公司中的腐敗沒落等方式相比，卡夫卡的上述做法顯得更為有力。」¹⁴⁸就如同 Adorno 批評未經深思的寫實主義一般，使用既存的形式來忠實描繪苦難，未必能深化批判的力道，反而可能形成對既存體系的附和。而「卡夫卡的感動力量便是在於對現實的否定性感受；在他的作品

¹⁴⁵ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 92-93。

¹⁴⁶ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，王柯平譯，美學理論。成都：四川人民出版社，1998，頁 427-428。

¹⁴⁷ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 231.

¹⁴⁸ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，王柯平譯，美學理論。成都：四川人民出版社，1998，頁 394。

中，『爲什麼存在』(comment c'est) 是最不可解的。』¹⁴⁹例如 Kafka 在《變形記》(Die Verwandlung) 中並不直接描寫現代社會的種種怪誕與疏離，不直接控訴業務員及其背後的資本主義公司的非人道管理，而是透過人變蟲的比喻，彷彿神話般的故事開展，卻又以十分理性寫實的方式描述主角面對變化時的反應與感受，藉以，否定了理性與神話之間的界限，也將人之自我意識、生存狀態與社會處境的荒謬性隱晦地呈現出來。「卡夫卡的語言是表現複雜難解的實證主義和神話之構造的工具，只有在此時，該構造的社會性關聯變得透明清晰起來。」¹⁵⁰Kafka 的語言兼具理性與神話的雙重特質，因此，他的作品，不僅展現了對於既存宰制的控訴，而且否定地將形式予以轉化，不直接使用現實所提供的形式規則、概念體系，而是透過對形式的否定，使得作品中的諸元素呈現非同一般的滿天星座狀態，它們不是可以輕易帶入體系規則就予以認識的符號與概念，而是必須透過元素間的相互參照、否定，藉以對現有認識體系進行瓦解，才能深究其意義者。

類似的做法也可見於 Beckett 的作品。Adorno 指出「貝克特集中地表現了作爲客體性之真正形式的主题——一種需要極端主觀性比喻表達法的主题——的否定性。」¹⁵¹在《終局》(Endspiel) 中展現了對於內容的否定，其主题既非描寫核戰，也非空無一物，這種對內容的明確否定便構成了 Beckett 作品的形式原理。這種因爲否定了內容而導致其戲劇失去動態性活力，陷入無所事事、停滯不前的狀態，也使得戲劇習以爲常的形式遭致否定。¹⁵²

綜上所述，可以發現藝術作品的否定始終與社會的苦難相關，無論是「醜」的啓蒙辯證歷史，或是資產階級社會興起對於藝術自律之自覺的影響與箝制，這是否定的歷史與社會生成性，而藝術作品唯有正視這些問題，才能爲其存在賦予活力。自律並不是絕對王國的自我立法，唯有接受來自社會的持續壓迫與衝擊，並予以不斷否定，方可促成藝術作品之生命，並證成其價值。

再者，可以發現 Adorno 對於形式之否定的看重，他認爲「如果藝術要繼續

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 47。

¹⁵⁰ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，王柯平譯，美學理論。成都：四川人民出版社，1998，頁 394。

¹⁵¹ 同前引書，頁 426。

¹⁵² 請參考：同前引書，頁 426。

生存下去，就務必把社會批評提高到形式的層次上，並相應地不再明顯強調或突出社會內容。」¹⁵³是故，對 Adorno 來說，如實描繪並不能真正對社會宰制予以嚴肅與深刻的否定，一件藝術作品必須對社會、主題、內容、材料、形式（現實體系的形式與作品本身的形式）等都進行否定，尤其必須否定形式，這是現代藝術無法避免的難題與處境，也唯有如此才能加深瓦解的力道。

再者，這種否定也不預設內部統一性為終極目的。當形式遭到充分瓦解後，作品內部所呈現的諸元素便再也不是體系般地易於辨識，而是成為滿天星座似的並置狀態，它們都是提出質問、有待否定的契機，彼此不僅缺乏傳統藝術所主張的意義關聯性與邏輯一致性，其對抗、否定也不必然導向一個最終的和諧或統一。

五、藝術作品的真理內容與否定

如果藝術作品不能無視社會苦難、不能天真地反映現實、不能落入廉價和解，藝術作品的功能也不是傳統所認定的悲劇淨化、和諧美感等，則，一個充滿否定的作品究竟能向人們揭示什麼？

（一）藝術作品作為祭品：否定辯證的動力場

前已提及，藝術作品的客體化、單子論、作品與社會的關係、歷史的生成變化對於藝術自明性的影響，這些都致使現代藝術作品中的諸元素呈現非同一狀態，而這種非同一並不追求最終統一，也不能以同一性（如絕對精神）為前提來加以概括，從而，非同一的諸元素生成於否定，也只能被否定地加以認識。

當作品面對審美要求時，這些物質材料與形式就如同滿天星座一般，在作品中並列，進行審美的人唯有透過否定自身既有的認識框架（包含了歷史社會作用於個人的影響），再藉由滿天星座的並置，迫使這些非同一的材料彼此角力、碰撞與否定，藉以才能去把握諸契機之間可能的關係、去探索作品在其單子中所欲揭示的世界。因此，對 Adorno 來說，藝術作品不只是一個靜態保存諸材料的載體，而是一個動力場（force field），而在其中起作用的，是一再否定的辯證動力。

¹⁵³ 同前引書，頁 427。

Adorno 進而表示，這種不斷透過否定現實與否定自身來追求某種他在之物的作品，具有像祭品一般的過程特質。他以煙火來比喻這種自我否定的毀滅過程：「煙火表演或許可以說是藝術作品的原型。瞬息消逝的煙火，空虛的娛樂，使得理論家不屑一顧；〔……〕那是真正的幽靈：它是種顯靈經驗，卻沒有一般經驗的負擔，也就是說，它不需要持久；它既是天上的符號，又是人造的事物。它是不詳的預兆，倏乎飛逝的文字，而我們卻無法知道其意義。」¹⁵⁴透過作品的自我否定與自我毀滅，它得以瞬間向特定審美者揭示真理的可能性，從而這個絢爛的瞬間，也為「藝術」存在的可能性帶來短暫易逝的證明。

在此一自我毀滅以獻身於他者的意義下，藝術作品具有了祭品的意涵。而不同的作品，依據其獨具的社會情境所產生的非同一性與否定過程，則會閃示出不同的光亮。這種真理因而具有個殊性質，無法被恆定下來或作出普遍性宣稱，也無法被歸類為一種完美、和諧、理想之物。從而，煙火比喻是反本質論的。就作品的歷史性與過程性而言，藝術不是一個內在於特定作品的固有物，也沒有必然、永遠是藝術的作品。作品唯有在煙火閃逝的刹那，才暫時地獲得了藝術作品之名稱與實質，因此，綻放不是刹那即永恆的持續狀態，而是只存在於那個電光石火之間。換言之，縱使作品仍有高下之別，然而，較具否定性的作品並不代表它就能在歷史洪流中活躍較久、較不易被中立化（失去批判關係與力道），這不是作品自己能決定的事項，而必須端看其與歷史社會的關係。而，每個作品所展現的個殊真理內容，似乎也意味著它們難以再被化約在一個共同的大寫真理的架構下。

再者，由於作品中的構成元素是以滿天星座的方式並列，元素彼此之間並不預設一個最終的和諧統一，因此，每次否定的動態過程是否都會形成相同的結果也未成定論。因此，與其說作品蘊含了某種真理等待被察覺與還原，毋寧更像是提供一個使得諸元素得以進行否定的動力場，因此，否定過程並不預設一個絕對的、整合的路徑，這不是一個還原過程，而比較接近於揭示，不同的否定路徑也可能揭示出分殊的真理內容。當然，必須補充的是，這個動力場並非全然開放，因為作品構成時所使用的形式與元素，多少仍是決定了否定的依據。

¹⁵⁴ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁163。

從而，對 Adorno 來說，藝術作品之真理內容的意義不在於它肯定了什麼，而在於它能否作出深刻的否定。因此，他也指出，假如藝術作品可以分出優劣（此處所指的優劣不等同於偉大，而其在單子的意義上是內在於作品的可能性，但在歷史生成的意義上則是非本質的），最高等的藝術作品有別於其他作品之處，並不在於它取得了成功（Gelingen），而在於它如何失敗（Misslingen）。在此意義上，Adorno 雖然重視作品的歷史生成，然而，他似乎也認為有一種相對的決定性因素存在於作品自身，從而，倘若能透過材料與形式而展現出強烈矛盾與非同一般者，似乎也較具深刻的否定能力。¹⁵⁵

（二）不存在之物的彷彿存在：真理內容的否定性格

藝術作品的真理內容與傳統的美、精神或和諧有所差異。首先，在於其具備理性成分。對 Adorno 來說，破除藝術自我定義的結果，也導致對於傳統哲學與美學之分際的挑戰。藝術作品因其對於材料與形式的依賴，使得其否定必須依靠理性才能達成，因此，審視藝術作品不再只是美學的任務，它同時也包含著理性的運作。是故，藝術作品所揭示的東西也具有了真理的性質。¹⁵⁶亦即，藝術不再是與理性思考無關之美的、感性的、非理性的範疇，倘若要否定地面對藝術作品及其材料，則必須對於該作品及材料所否定的歷史、社會有所認識，而這種認識需要運用理性才能進行。也是在此意義上，透過藝術之定義的作品（客體）轉向，Adorno 試圖將「哲學求真」與「美學審美」的區別予以破除，從而使用真理內容來指涉兼容二者的存在狀態。

其次，「不存在的事物的彷彿存在」，是藝術最重要的真理問題。¹⁵⁷從「再現」（Wiedergabe）的角度看，藝術為本來不存在的事物覓得了可能存在的立足之地；從「承諾」的角度看，藝術向我們承諾了不存在的事物，宣稱其客觀性與可能性。然而，這種真理也是以一種否定自身的方式在運作。「藝術本身無法決定這些顯現的東西是否真實存在，或只是幻象而已。藝術作品讓我們反省到，這些

¹⁵⁵ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，Rolf Tiedemann 編，彭淮棟譯，貝多芬：阿多諾的音樂哲學。台北：聯經出版社，2009，頁 187。

¹⁵⁶ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 109、178。

¹⁵⁷ 請參考：同前引書，頁 166。

虛幻的形象爲什麼可以凌駕於實存事物，卻又無法獨立存在。」¹⁵⁸透過這種顯現，人們得以用短暫、虛幻、非實存的存在者，來對照、反思現實的各種實存者；並且也可進一步反省到非存在者之所以不存在的可能原因。非實存者顯現的剎那，不僅否定了現實，也否定了自身。

某種程度上這也使得真理內容區別於幻想。透過否定所揭示的真理雖具有非實存的性質，然而，這種對於非實存之真理內容的揭示並非全然等同於幻想，其否定辯證的過程使得真理內容不盡是天馬行空的妄想或美夢，不僅不具備肯定性質，更多時候可能是瓦解過後的廢墟。

（三）烏托邦的二律背反

關於藝術與烏托邦的討論，至少可分爲兩個面向來看待，首先，著眼於藝術與社會的自律性環節上，「現在的藝術面臨一個關鍵性的二律背反，一方面，實在的功能脈絡愈是戕害烏托邦，藝術也就愈覺得必須成爲烏托邦，而另一方面，爲了不把烏托邦出賣給粉飾太平的假象，藝術卻不可以作爲烏托邦。如果藝術的烏托邦成爲現實，這也就是它的時間性終點。」¹⁵⁹面對社會宰制的壓迫，藝術作品必須否定地予以瓦解、對抗，並相應地把持自身；然而，藝術作品所揭示的真理內容卻無法被固定下來且轉化爲一種烏托邦的實踐綱領，如前所述，這導因於特定作品與特定社會的否定關係，也導因於否定性作品不以統一性或肯定性爲最終訴求的瓦解性格，以及滿天星座的內在構成所導致的否定路徑的分殊性，更遑論藝術作品彼此之間也是相互否定的狀態，這些原因都使得烏托邦只能像煙火般被窺見，卻無法被化約與落實。

是故，即使藝術作品向欣賞者揭示了煙火般的真理內容，這種真理內容也無法真正成爲烏托邦，成爲一種最完美、理想的世界想像，並被予以實現。「藝術和理論一樣，都無法實現烏托邦，即使是否定性的，亦不可得。像密碼一樣的藝術是沉淪的意象；只有透過對於現代世界的絕對否定性，藝術才能表述那言語道斷的世界，也就是烏托邦。」¹⁶⁰對 Adorno 來說，烏托邦幾乎只能被表述，而無

¹⁵⁸ 同前引書，頁 167。

¹⁵⁹ 同前引書，頁 70。

¹⁶⁰ 同前引書，頁 70-71。

法被實現。但這也是藝術之所以需要存在且具有生命力的原因。它或許不是爲了促成世界大同，而是促使人們能對於無法大同的世界有更多的否定式反省。

六、小結：藝術作品之非同一與否定的生成

藝術自明性的消失，源自藝術的自我否定性格與作品的相互否定性格，源自資產階級社會使藝術獲得實質自律並使其與生活產生關聯，也源自現代主義的極端性叩問。面對失落傳統光環的藝術，要如何爲其尋覓新的可能性，成爲當代藝術以及 Adorno 所欲處理的難題。

基於對傳統美學觀點的反思，以及對現代主義之否定的讚揚，Adorno 將視角轉向藝術作品，藉以揮別以前模仿與表現、內容與形式等美學爭論，將藝術的可能性還諸作品，且是每個單一作品而非全稱。首先，透過事物性格、構成主義、單子論的討論，可以發現，藝術作品作爲客體，其內在的非同一性並不是綱領性的宣稱，而是有其否定體系、內在構成的生成條件；其次，透過藝術作品與社會之關係的討論，可以窺見作品與社會的否定關係受到歷史變遷的影響，藝術自律也無法自外於社會宰制來論，這是從歷史與社會面向談否定的生成條件。進而，再耙梳這樣的否定作品與思維如何影響藝術作品的真理內容。

承上所述，可以發現，否定是一種不斷瓦解的邏輯，而且是藉由作品內在的形式來促成瓦解。這是一種滿天星座彼此對抗角力的過程。因此，對 Adorno 而言，形式不再如傳統所認定那般，只是試圖掌握、框架、化約內容的嘗試，這種嘗試也不是依循嚴格統一性的還原工作；反而，形式本身才是真正影響內容如何可能的要素，而透過不斷否定所揭示的內容也不再具有傳統和諧或一致的必然屬性。瓦解到最後的廢墟本身可能就是真理，或是揭示真理的必經之地。

再者，或許也可以約略整理一下關於「生成」的意義。Adorno 使用這個詞彙主要用以強調歷史本身的不連續性與歧異性，¹⁶¹以及不同歷史條件對於單一作品之自明性與中立化的影響（此處的生成有變化之意）。再者，「生成」也有產生、

¹⁶¹ 這種不連續性與美醜的啓蒙辯證未必矛盾，因爲 Adorno 在論及這種看似本質的運動時，對於不同歷史時期之醜的定義也保留了歧異性；再者，現代主義作爲一種將醜的形式推向極端的否定主張，也爲啓蒙運動帶來根本性的挑戰。

形成之意。筆者在本章中想用以強調的是，否定並非平空得來的無政府狀態，或政治先行的綱領性宣稱；面對社會現實的沉澱與烙印，作品勢必對苦難及其展現形式進行深刻否定，再思考、篩選哪些材料與形式對於促成前述否定具有助益，然後，自我立法地、構成主義地、滿天星座地將後者納入作品中，（這些材料與形式又會受制於其物性與規律而加劇非同一狀態，需要被否定地加以認識）。從而，當欣賞者企圖嚴肅地檢視作品時，作品本身的內在構成就是觸發欣賞者進行否定思考與認識的依據。

肆、否定的抑制與生成

「剛才，當我匆忙地穿過大街，躍過泥濘，
穿越那種熙攘的紊亂時，那兒死亡自四面八方奔來。
在一次猝然的動作中，
我的光圈從我頭上滑落在碎石子路的泥濘裡。
我不曾有勇氣把它拾起來。
我斷定折斷自己的骨頭比失落徽章更令人不悅。
而且我向自己說塞翁失馬焉知非福。」

Charles Baudelaire¹⁶²

本章分成兩個部分來進行，前半部針對 Adorno 之否定的哲學預設著手，簡要整理其哲學認識論中對於事物如何構成與如何認識的觀點，藉以更清晰化其客體優先性與滿天星座的主張，以及否定之於認識事物的重要性。¹⁶³後半部則透過文化工業與藝術作品的比較，從唯物主義、否定邏輯與真理內容等面向，來分析 Adorno 批判文化工業與重視藝術作品的原因。

一、哲學的唯物主義

以下先約略處理 Adorno 在《否定辯證法》¹⁶⁴中所展現的唯物主義與滿天星座的認識論觀點，藉以勾勒此二者與「否定辯證」思維的關係，並釐清否定哲學如何對其藝術作品與文化工業理論產生影響。

¹⁶² Baudelaire, Charles (波特萊爾), 胡品清譯, 巴黎的憂鬱。台北: 志文出版社, 2007, 頁 144。

¹⁶³ 《否定辯證法》(Negative Dialectics/Negative Dialektik) 書中對 Heidegger、Hegel、Kant 等人的思想有所反省與批判，從而歸結、引導出其反體系、唯物(客體)主義、否定辯證等重要思想。筆者認為，上述幾個關鍵概念有助於理解其美學理論中「藝術作品」(作為事物與客體)與否定思維之重要性，以及文化工業批判的問題性，因此在本章前半部分先概要性地整理出兩個主題，以作為後續論述之依據，也可呼應前兩章所提及的主題。

¹⁶⁴ 《否定辯證法》出版於 1966 年。本書是 Adorno 之哲學思想的重要闡述。Susan Buck-Morss 曾參與 Adorno 全集的編輯工作，她研究 Adorno 寫於 20 至 30 年代的手稿與著作，認為本書雖然出版於 Adorno 晚年，但否定辯證思維在 30 年代早期就已醞釀雛型。

請參考：Buck-Morss, Susan: The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. New York: The Free Press, 1977, pp. ix-xiv.

（一）破除本體論與重探認識論：客體的他在、先在、優先、非同一

Adorno 先對 Hegel 的唯心辯證法進行批判。他指出，Hegel 辯證法中的雙重否定其實隱含肯定性，因為他預設了絕對精神這個同一性¹⁶⁵前提：「如果存在物能全部從精神中派生出來，那麼精神就注定類似於它打算反對的純粹存在物；否則，精神和存在物就不會和諧。」¹⁶⁶精神的對象化並不是派生出一個完全與自身非同一的客體，而絕對精神又作為最高的整合指導，因此雙重否定不會產生無止盡的、發散式的其他否定，而會螺旋式地回歸，產生一個新的精神（肯定→否定→對否定的否定／回到新的肯定）。在此前提下，Adorno 也指出「黑格爾並不需要語言，因為每一事物、甚至無語言的和透明的事物對他來說都應是精神，而這種精神就是關聯。」¹⁶⁷

承上所述，Adorno 進而批評 Hegel 低估、懸置了事物（die Sache），其哲學不再以認識事物為己任，反倒逆轉了認識的方向，僅僅將事物視為精神用以掌握自身的手段。然而，對 Adorno 而言，哲學應該將自身「真正獻身於這些對象，而不是用它們作為一面重新理解自身的鏡子，把自身的形象誤作為具體化。」¹⁶⁸

雖然反對 Hegel 對精神的神聖化及對事物的從屬化，但是，Adorno 亦不苟同 Martin Heidegger 為了駁斥觀念的神聖性，對抗觀念化的第一哲學發展，而召喚存在（Being/Sein）、存在物（entity/Seinedes）與此在（Dasein）以進行翻轉的做法，他認為此舉反倒落入另一種神聖化陷阱，將存在設定為哲學的另一種第一性，從而反映出存在學說的矛盾心理——它既論及存在物，卻又使它本體論化。¹⁶⁹這種本體論與第一性的追求，亦是同一性思維的一種展現。

¹⁶⁵ Adorno 將現代哲學中的「同一性」一詞區分成四種意思：（一）個人意識的統一性；（二）在所有理性存在中都同樣合法者，即，作為邏輯普遍性的思維；（三）每一個思想對象與自身的等同，即 A=A；（四）在認識論上，同一性意指著主體與客體的同一性。

請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，張峰譯，否定的辯證法。重慶：重慶出版社，1993，頁 139。（註腳二）

¹⁶⁶ 同前引書，頁 139-140。

¹⁶⁷ 同前引書，頁 160。

¹⁶⁸ 同前引書，頁 12。

¹⁶⁹ 請參考：同前引書，頁 128。

對 Adorno 來說，哲學的目的並非建立一套穩固的體系，以期世界上所有一切都能安置於體系中，並獲得解釋。這樣的哲學不僅往往爲了自身的完備，而趨向同一邏輯，其所宣稱的嚴格性也變成另一種科學真理的嚴格，從而，取代了哲學面對他者的嚴格，亦使哲學失去活力。但是，他也不是全然棄置任何的確定性，只是確定性不能得自人爲的、同一的體系自身。

倘若，上述兩種對待事物的哲學都有問題，那麼，對 Adorno 來說，哲學認識究竟如何可能？應該如何設想事物？

「哲學的思維是在特殊中、在那種受空間和時間規定的東西中結晶的。」¹⁷⁰ 思維意味著思考「某物」(something/das Etwas)。Adorno 以某物作爲思維的客體之最抽象層次的想像，但不是本體論式的絕對化。「『某物』的邏輯抽象形式作爲某種被意指或判斷的東西本身並不要求設定一種存在物。然而，在『某物』之中仍存的東西——對一種想把它抹去的思維來說是去不掉的東西——是並不和思維相同一的東西，或根本不是思維的東西。」¹⁷¹

爲何（被思維的）某物無法與思維同一？這可從思維與事物兩方面來切入。首先，涉及思維本身的條件，即，使用語言和概念作爲認識的中介或形式。Adorno 指出，概念產生自現實試圖支配自然的要求，是爲了掌握與支配事物的衍生對象。¹⁷² 然而，如此生成的概念，實則有其相對應的特定事物，二者之間也非與生俱來地同一。「不管我們怎樣想方設法用語言表達在事物中凝結的這種歷史，我們使用的語詞都依然只是概念。概念的精確性取代了事物的本性，卻又不能完全記住事物的本性，語詞和語詞用魔法召喚的事物之間有一道裂隙。」¹⁷³ 是故，概念、概念所指涉（召喚）的事物、事物三者間的難以同一，乃根植於概念本身的特性與限制。概念爲了表達而追求穩定、準確，但這種追求也使它擅於遺忘其與特定事物的特殊指涉關係，而歷史的時空因素更會加劇這種架空。從而，概念作

¹⁷⁰ 同前引書，頁 135。

¹⁷¹ 同前引書，頁 33。

¹⁷² 請參考：同前引書，頁 10。

¹⁷³ 同前引書，頁 52。

為思維的推理工具，卻也成為思維與被思維的物之間的城牆。¹⁷⁴

再者，某物也不是固定在那邊的、不變的、自我同一的存在物。「對同一性的批判是對客體優先性的探索。」¹⁷⁵事物並非靠精神的對象化（從而與精神具有同一的可能性）就足以解釋其性質者。相較於 Hegel 對事物的誤判，Adorno 認為 Kant 某種程度為事物保留了非同一的可能，但仍是予以模糊擱置，拒絕說出客體優先性的要素，而退守於主體的先驗範疇論。然而，對 Adorno 來說，事物應被視為一種先於主體思維的客體存在。

他分別從邏輯與歷史兩面向，來論及事物作為客體的性質，筆者將之整理為「他在性」與「先在性」。從主體與客體的關係來看，作為思維的對象，「主體」在天性上一開始就是一種客體（這是主觀性的一部分意義）。再者，思維之產生總是以思考某些他在的（因而也是先在的）事物為前提，思維所使用的動詞「是」亦包含某種他在的客觀性。但，作為客體的事物，雖只能靠思維與主體對之進行思考，仍是某種不同於後者的東西。我們不能想像一種不是客體的主體，但可以想像一種不是主體的客體——在我們反思「客體」一詞的之前，它並不與主觀性相關聯。¹⁷⁶是故，對於思維與主體而言，客體都是一種他在與先在的狀態。而歷史地來說，各種事物在時序上，也總是先於個別主體而存在。

然而，必須強調的是，客體的先在性不等同於其概念的自我封閉化、意義的本質化，不代表它具有不變的、穩固的內涵與意義。承前所述，客體總是依賴著思維主體對它的認識、思考，這正意味著，先在性與他在性不代表全然自我封閉，客體不應該被靜態地、教條地實體化（*hyostatized*）。¹⁷⁷再者，客體不只是單純的現實性（*factuality*）¹⁷⁸，雖然此一現實性不可清除，但亦不可過度抽象化自身，不可滿足於經驗主義對於主觀之感覺材料的搜羅、分解、紀錄。¹⁷⁹「一個具體的

¹⁷⁴ 請參考：同前引書，頁 14。

¹⁷⁵ 同前引書，頁 181。

¹⁷⁶ 請參考：同前引書，頁 181-182。

¹⁷⁷ 請參考：同前引書，頁 184。

¹⁷⁸ 張峰版的中譯本譯為「實際性」，筆者認為「實際」在中文語意中混雜「實用」、「真正」意涵，故改譯成「現實性」。

¹⁷⁹ 請參考：同前引書，頁 106、186。

客體觀念涉及到對主觀的一外在的絕對化的批判，涉及到對它的相關物、即一種沒有規定性的實際性的虛構的批判。」¹⁸⁰上述分析也排除了認識事物的「還原論」觀點，以及簡化的「主客對立」的二元論。主體與客體皆是在活生生、個殊的狀態下遭遇彼此。

承上所述，可以發現事物的他在性與先在性的論述，透露出事物的「非同一性」。此非同一性展現在兩方面：(1) 事物自身的非同一。事物的意義不是起源論或本質論的簡化，而是有其特定歷史時空的生成，而這種生成也造就其意義的浮動、難解。(2) 事物與其它者（如思維主體）之關係的非同一。事物的先在性與他在性說明了它不能被簡化為精神的、隱含同一性的產物，而是一個外在於、異於主體的存在，這是無法根除的非同一；再者，主體使用概念以認識事物、進行思考的做法，也是二者難以同一的必然限制。對 Adorno 來說，事物是保持距離的、不可分解的（indissoluble，拒絕概念的系統式拆解）、更多的、脆弱短暫（fragility）、短暫無常（transitoriness）、瞬息易逝（evanescence）等，是「非同一」之物。

是故，Adorno 談論客體的優先性以及對非同一性的強調，有其認識論上的反省，而不能被歸類為僅是綱領式的宣稱或先驗的強制。「非同一的要素表現為物質的，或不可分割地和物質事物融合在一起。」¹⁸¹再者，對事物的強調也並非對主體的全盤拒斥，而是更深化二者的關係，他認為唯有如此才能使主體思維保持清醒，並真正給哲學帶來活力（而非體系的死氣沉沉）。這也是客體為何確實且必須具有優先性的原因。

（二）如何認識事物：從概念體系到滿天星座

上個小節談論了 Adorno 如何設想事物，接下來要探究的是他認為哲學應該如何面對事物？如何處理非同一的狀態？

思維往往意味著同一。前已提及，當我們使用「是」來促成思考時，即是一種同一性的展現。再者，我們也無法擺脫藉由概念來理解事物的狀況，然而，概

¹⁸⁰ 同前引書，頁 186。

¹⁸¹ 同前引書，頁 191。

念不僅無法完全掌握事物的樣貌，而且往往會衍生更多問題。是故，Adorno 先針對概念與事物的關係進行分析與批判——倘若概念與事物之間存在難以弭平的裂縫，但又不能擺脫對概念的使用，則，我們該如何看待概念？以及如何看待它們二者間的關係？

首先，用概念掌握事物，原本就會有難以概括、削足適履、旁生枝節（因為概念本身就有其歷史特殊性，可能附帶其他含意）等問題。而且，概念往往也是先於主體而存在著，就如同事物一般，是需要被認識的、非同一的他在之物。再者，概念往往還有一個最嚴重的問題，即「體系化」。

概念與事物、主體的非同一狀況，使得概念彷彿具有獨立自足的樣貌。而且，Adorno 認為，概念還具有擬古主義性格，「概念的內在要求是它想始終不變地建立秩序，並以這種不變性來反對它包含的東西的變化。〔……〕概念本身先於任何內容並使自身的形式實在化以反對內容。」¹⁸²作為思考與表達的工具，為了維持其有效性、穩固性與縝密性，概念往往會僵化、體系化自身。Adorno 表示這是哲學中時常發生的問題。他以 Hegel 的唯心哲學為例，認為其中也存在著將概念體系化的狀況，因為 Hegel 將概念視為精神的衍生物，是故，與精神具有同一性的概念可以自給自足地形成定義、分類、依普遍程度排序等，構築一個概念體系，而不需要去屈居於事物之下，反倒是事物要來投身於概念體系中，在其中尋找自己的位置。Adorno 將這種現象稱為「概念的拜物教」。¹⁸³就如同 Nietzsche 所言：「所有以符號形式概括全部過程的概念都沒有定義；可以加以定義的，只是沒有歷史的概念。」¹⁸⁴

然而，縱使概念有其限制性、他在性、僵化與體系化的問題，並不代表要捨棄之（也無法捨棄）。那麼，該如何看待與使用概念以進行認識？

Adorno 借用了 Benjamin 的「滿天星座」（constellation/Konstellation）來作為概念與事物之關係的想像。他認為，語言行為表達了滿天星座的模式：語言沒

¹⁸² 同前引書，頁 151。

¹⁸³ 請參考：同前引書，頁 10-12。

¹⁸⁴ Nietzsche, Friedrich W. (尼采)，謝地坤、宋祖良、程志民譯，論道德的譜系·善惡之彼岸。桂林：漓江出版社，2000，頁 51。

有為認識功能提供任何純粹的符號體系，也不為概念提供確定的定義，而是使概念專注於「某個特定事物」，從而「外在地」環繞該事物，與之建立獨有的關係，藉以力圖表達它非常嚴肅地想成為，卻又無法成為的非同一事物。思維主體面對所欲理解的對象，就像面對一個上鎖的保險箱，想要打開它，卻不是靠一個鑰匙或一個數字（一個定義明確的概念），而是靠一種特殊的數字組合（透過滿天星座來尋覓的特殊關係）。¹⁸⁵

換言之，滿天星座作為一種特殊的排列組織方式，是反體系思維的具體呈現，其重點不在於構築完備的概念體系，而是要瓦解已經建構的概念體系。但也不是因噎廢食地全盤捨棄概念，而是要用「否定」的方式來瓦解概念的同一性，去除其僵化與體系化，從而讓它們得以滿天星座般並列的方式（概念間就只是並列，不預設絕對或相對關係）來環繞特定事物，並藉由與特定事物的關係及概念間的並列，使它們能夠相互參照與否定。「每一個概念的決定性的缺陷使得有必要引用別的概念。這是繼承了某種名稱之希望的星叢¹⁸⁶的唯一泉源。哲學的語言靠否定名稱來接近名稱。」¹⁸⁷

Adorno 進而強調，「我們不需要用認識論的批判來追尋滿天星座，對滿天星座的探索是現實的歷史過程強加於我們的。」¹⁸⁸亦即，當認識主體面對特定事物時，該事物存在於特定歷史情境的現實性，會使其與某些概念有親近性，從而篩選出得以進入該滿天星座的概念。換言之，不同的事物（或某一特定事物在歷史遞嬗中的不同現實性）會對應出不同的滿天星座。而要認識事物，唯有進行滿天星座式的概念並列與否定，才有可能清除既定的成見，逼近事物的可能樣貌。

綜上所述，可以發現 Adorno 的否定哲學是基於對傳統同一性哲學的反省，

¹⁸⁵ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，張峰譯，否定的辯證法。重慶：重慶出版社，1993，頁 160-161。

¹⁸⁶ 張峰版的中譯本將「constellation/Konstellation」譯為「星叢」，基於對譯者的尊重，故引文部份不作變更。然而，本論文的其他部分（非引言處）則採用黃聖哲論文中「滿天星座」的譯法。

請參考：黃聖哲，阿多諾的非同一性思維及其與後結構主義的關係。收錄於黃瑞祺主編，後學新論。台北：左岸文化，2003，頁 224。

¹⁸⁷ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，張峰譯，否定的辯證法。重慶：重慶出版社，1993，頁 52。

¹⁸⁸ Adorno, Theodor W.: Negative Dialectics. Translated by E. D. Ashton. New York: Continuum, 1973, p. 166.

而若要破除哲學體系的自我同一，就必須將焦點轉至事物上頭，從而，在不預設最高指導原則（如絕對精神）的前提下，面對事物時，否定思維就不會走向同一，而只會持續地否定。而這種持續的否定可以透過概念的滿天星座模式來進行，亦即，主體不是用自身的思維與經驗來框架事物，而是透過概念對抗所衍生的不斷否定，來嘗試認識事物。

二、如何與為何否定：絕對的否定與同一的迷思

前述段落處理了 Adorno 的否定哲學，藉以可以發現其唯物主義（對事物的重視）的主張乃是基於對德國傳統同一性哲學的反省。從而，唯有面對事物，哲學才能重獲活力，而面對與認識事物的方式則採用滿天星座模式。以下將針對 Adorno 的「否定」概念進行分析，藉以釐清否定的運作邏輯，及否定哲學與同一哲學的關係，進而彰顯否定的重要性，並澄清一些爭議。

（一）絕對的否定：破除哲學與思維的自我同一

關於 Adorno 的否定觀點，一般在研究其藝術與文化理論時，都會將否定擺置在社會性的面向來談，偏重其對抗性，卻忽略這種否定的生成除了來自社會性與歷史性之外，亦有其哲學認識論的反省；¹⁸⁹再者，藝術作品透過否定來對抗社會，並不只是一種簡單的立場性與策略性對抗，甚至不以達成最終和解為訴求，許多強調和解或和諧之目的者，往往仍是陷入同一性思維的架構中。¹⁹⁰

在前面章節中，可以發現，Adorno 所強調的否定並不是一個綱領性的宣稱，而是有其生成條件。從而，其哲學觀所梳理的客體非同一性（主體與客體的非同一、概念與事物的非同一等），其藝術作品理論對於作品之內在構成的否定與非同一型構（事物性格、單子論等），以及作品與社會宰制、歷史變化的否定關係，

¹⁸⁹ 請參考：（1）陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 98-99。（2）楊小濱，否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評。上海：上海三聯書店，1999，頁 140。

¹⁹⁰ 請參考：（1）陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 96-97。（2）孫利軍，作為真理性內容的藝術作品——阿多諾審美及文化理論研究。長沙：湖南大學出版社，2005，頁 178。（3）王才勇，現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述。台北：書林，2000，頁 73-74。（4）葉俊男，阿多諾「藝術自主性」之研究。國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2003，頁 73-74。（5）吳炫，否定主義美學（修訂本）。北京：北京大學出版社，2004，頁 14-18。

這些都強調出藝術作品與事物中所展現出的非同一狀態，及否定思維的生成脈絡。從而，倘若要認識作品，就必須對其內部的概念、形式、材料等予以否定地認識，因為，這些元素已經經過構成原理的轉化，及事物性格的非同一化，不再能使用既有的認識體系來代入，只能以滿天星座模式將它們視為並存的元素，透過其相互參照與對抗，來思索作品所欲否定的形式與對象。

筆者認為，對 Adorno 而言，這種否定不能也不會預設一種和諧的終點或同一的綱領。首先，就哲學層面而言，Adorno 否定辯證法的提出便是基於對 Hegel 唯心辯證所預設之同一性的批判，在 Hegel 的思想中，主客關係之所以可以獲得最終和解，都是先假設了絕對精神此一最高指導原則，這是一種本體論的霸道與自我套用；然而，當人們將眼光真正投射到事物與作品時，當擱置了精神同一與相應的概念體系時，我們便會面臨認識的困境，但這不代表要放棄認識，而是強調要更尊重事物與作品，更嚴謹、否定、不帶成見地檢視作品中的各種元素。就如同概念不是全然無用，也不可能完全棄置，但不能無視其體系僵化，因此，我們只能藉由概念來否定概念，藉由元素來否定元素。而，因為沒有同一性的預設，對於否定的否定並不導致短暫乃至最終的肯定、統一或同一。這不是逼近某一終極目標的試錯嘗試，而是不斷反省與瓦解既有認識的動態過程。否定的否定不必然導向肯定，頂多只能證明上一個否定不夠充分、猶有疑議，¹⁹¹再者，下一個否定也未必能有效證明自己比上一個否定更為充分或完善，因為充分總是以完整與還原為前提，但這種前提卻是不預設整體與同一哲學便無法達成。黃聖哲將 Adorno 的否定思維與後結構主義的「去中心」思維相比較，認為否定思維與後者的差異在於它是「向中心的」。¹⁹²筆者認為向中心的說法在「作品作為動力場」的面向上成立，亦即，事物性格與構成主義會對否定的可能性有所決定與限制，但「中心」卻不可直接等同於同一性的前提預設，或統一性的整體想像，否則還是會回到 Adorno 所欲批評的同一、體系哲學。

此外，黃聖哲指出，Adorno 的否定哲學想跳出 Hegel 的思想軌道，卻又尋不到其他地基，這使得他的否定性「成爲一種懸空的論述，如果不說它已成了形

¹⁹¹ 請參考：Adorno, Theodor W. (阿多諾)，張峰譯，否定的辯證法。重慶：重慶出版社，1993，頁 157。

¹⁹² 請參考：黃聖哲，阿多諾的非同一性思維及其與後結構主義的關係。收錄於黃瑞祺主編，後學新論。台北：左岸文化，2003，頁 239。

上學。在阿多諾的否定性之中，並非全然是否定的。否定性不能由否定出發，而只能由肯定出發。」¹⁹³筆者不清楚為何黃聖哲會做出「從肯定出發」的結論，然而，就筆者現有的理解，倘若要尋求否定的出發點、生成模式，則非同一的事物或許正是其根基。

其次，就藝術作品層面，這種反體系的否定主張也勢在必行。因為無論是從美醜的啓蒙辯證，或藝術的當代處境而言，自我封閉、無視苦難的藝術勢必失去活力。再者，現代主義已將形式的顛覆推向極端，對 Adorno 來說，這使得藝術失去自明性，卻不盡然是危機，因為過往藝術的自明性常是依附在他律主張下，從而，破除自明性反倒迫使藝術必須重新檢視自身。而且，倘若要避免流於對現實的廉價和解、肯定，深刻的否定有其必要；寫實主義往往只會成為體系的附庸，而社會主義者政治先行的做法，亦只會造成另一種不具思考、批判的集體同一性。

此外，就現實層面而言，「奧斯威辛集中營證實純粹同一性的哲學原理就是死亡。」¹⁹⁴納粹大屠殺的經驗使得 Adorno 對於同一性特別敏感與反感，任何企圖主張同一性與肯定性的嘗試，對他來說都具備危險因子。倘若要避免這種傾向，則任何的現實、主張、真理都必須接受質疑，甚至連思考本身也要接受自身的否定。再者，任何空談美感卻無視現實的藝術主張，在這樣的現實慘劇中也不再具有積極意義；倘若藝術要正視社會，同一性的做法必須接受最嚴厲的檢視。

是故，對 Adorno 來說，否定不是為了達到肯定的過渡，否定思維本身就有其生成性與必要性。這是一種不以同一性為前提或目標的絕對否定。

從而，也正因如此，這種否定必須關注事物，因為哲學唯有嚴肅面對事物，才能避免與瓦解體系的自我同一。「是事物，而不是思想的組織動力把人們帶向了辯證法。」¹⁹⁵否定不是天馬行空、無所依據的思考，也必須避免之，因為這種思考往往沒有具體面對事物，而必須依賴既有概念體系。

¹⁹³ 同前引書，頁 238。

¹⁹⁴ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，張峰譯，否定的辯證法。重慶：重慶出版社，1993，頁 362。

¹⁹⁵ 張一兵，無調式的辯證想像：阿多諾《否定的辯證法》的文本學解讀。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001，頁 221。

（二）同一性迷思：否定揭示可能性與生命力

有些詮釋者會對 Adorno 之否定辯證法提出質疑，認為一種絕對否定的主張缺乏建樹，可能會走向虛無。因此，有些人試圖將藝術作品所揭示的真理內容解釋為和諧的烏托邦；¹⁹⁶有些人則試圖提出具有建設性或創造性的否定思維。¹⁹⁷

然而，關於第一點，筆者認為，否定所揭示的真理內容未必是和諧的、理想的另一個世界。根據第三章對於真理內容的討論，可以發現 Adorno 並不正面去談真理內容為何，而是用煙火的比喻來強調一種轉瞬即逝的特質，這種短暫閃現的真理內容不僅個殊且難以做出恆定、普遍的宣稱（因為每個作品都有其特殊的否定生成），即使它顯露出某種不同於現狀的可能性（不存在之物的彷彿存在），也不代表這種可能性可以直接等同於和諧性，再者，這種真理內容只是透過作品被短暫地表述出來，未必等同其具體實踐的可行性。

關於第二點，筆者以為，這種主張大多是基於對虛無的恐懼，以及對進步的期望（認為唯有創造性與肯定性才能促成進步）。亦即，他們不能滿足於瓦解，而必須在瓦解中尋求相對的確定性。然而，這類訴求必須面對的問題就是，如何拿捏否定與肯定的判準。

承上所述，筆者想做一點想法上的翻轉，亦即，絕對的否定是否必然會走向虛無且無所建樹？倘若依循 Adorno 的主張，廉價的否定與肯定或許才是真正的虛無，因為體系的自我完備阻礙了我們認識的可能性，而這種不斷自我複製的同一性與同質性，才是真正的了無生氣。再者，不一定要靠同一性與肯定性才能產生意義或有所建樹，有時候透過否定與瓦解，得以認識到自己的結構與限制，也是一種獲得。

筆者以為，透過絕對否定所揭示之真理內容的可能性（而非肯定性或確定性），與哲學思考的生命力，又能避免與批判體系的同一性，某種程度上便以說

¹⁹⁶ 請參考：（1）王才勇，現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述。台北：書林，2000，頁 73-74。
（2）葉俊男，阿多諾「藝術自主性」之研究。國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2003，頁 73-74。

¹⁹⁷ 請參考：吳炫，否定主義美學（修訂本）。北京：北京大學出版社，2004，頁 15-18。

明了絕對否定的意義。

三、否定辯證的根基：事物的構成

透過 Adorno 之哲學思想的耙梳，可以發現他在追問認識與思維如何可能，及哲學的意義何在的問題。從而，藉由批判本體論的同一性體系，他提出客體優先性的主張，因為客體構成的非同一性，正是否定辯證得以生成與使力之處，也是哲學思想得以重拾活力之源。同樣的論調也可見於其對藝術作品理論的重視。就如同哲學不能畫地自限於透過體系定義自身一樣，藝術也不能透過概念（如美、和諧、精神等）來自我證成。是以，對 Adorno 來說，否定不僅僅是一種純粹的反抗立場，或由同一性造就之辯證矛盾的解決辦法，而是面對事物勢必會產生的思考方式。這是一種從體系邏輯到事物邏輯的轉向。

（一）作品作為思想客體：內在構成與否定

以下筆者試圖分析性地將作品分成三種類型，分別為文化工業產品、追求內在統一性的作品、否定性作品，藉以來談思維的客體（作品）如何對思維產生影響與限制。

第一種是「文化工業產品」。在第二章中已提及，文化工業的產品構成是依循獲利動力，以及標準化與理性化的邏輯。一般對於文化工業產品的討論，都會著眼於標準化此一特徵，藉以批判文化工業的大規模生產模式，及其產品內容的同質化（如結構簡單、形式重覆等）。進而宣稱人的接受方式也被標準化。¹⁹⁸然而，筆者認為，產品內容之標準化的問題，並不只是諸多產品的同質化而已，更重要的是標準化作為一種構成邏輯，如何使得否定思維難以產生。

倘若思考必須憑藉客體才得以避免體系的同一性，文化工業產品的問題就在於其標準化的構成邏輯：標準化所依循的不是作品內在的邏輯一致或自我否定，而是根據獲利目的來選取所需的元素與材料，從而，就作品的構成而言，只需要有簡單的故事大綱，其餘部分則依據哪些元素或效果較有成效而選用之。從而，整個作品內部其實是零碎的元素大雜脣——從作品之內在構成的角度來看，元素

¹⁹⁸ 請參考：陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996，頁 38。

之間不僅缺乏關聯性，整體而言也缺乏邏輯一致性，其整體與部分的關係亦是偶然任意的，甚至更多時候整體被弱化、犧牲、捨棄。消費者不用透過整體與結構的參照，就可以輕易掌握細節的意義。然而，這種零碎的構成卻可以輕易被認識與接受，因為它們是選用自既有體系的僵化形式，然後，再佐以圖式與分類的輔助，一種他律的關聯性便被建立起來。是故，即便文化工業產品內在是零碎任意的狀態，但就其外貌而言，由於體系的背書，使其看起來再合理不過。

第二種是「具備內在統一性的作品」。這種作品其諸元素的選取、組織是以單一作品的個殊性與自我同一性為前提，其整體與部分之間的關係亦是意義明確、相互補充、甚至動態型構的狀態。這類作品也有同一與否定程度的高下之別。

前者（講求同一性的作品）具備內在一致性，但其對於作品內部和諧性的追求，雖然相較於文化工業作品已是具有自我完備性，可接受消費者的嚴密檢視，但也因而缺乏批判現實的力道。再者，這類作品對於邏輯連貫性的過度強調，某種程度上也諷刺了現實之工具理性支配的愚蠢。¹⁹⁹

後者（略具否定性的作品）也講求諸元素與結構的內在一致性，及整體和部分的相互參照性，然而，卻更增添了些許不和諧、否定與批判的力道。Adorno 指出，Ludwig van Beethoven 的早期作品可作為後者的代表。「整體在貝多芬音樂裡的優先地位盡人皆知；我的任務是追索其來龍去脈，並且在與局部細節的關係上詮釋其根源。」²⁰⁰整體的優先性，不是指物理時間的時序先後，而是強調整體對於局部的指導性。Adorno 指出，Beethoven 作品中整體與部分的辯證核心在於：局部細節錯誤地自稱具備意義，而整體則實現前述的虛妄許諾，使得細節自許的意義得到證成。²⁰¹在 Beethoven 作品中，許多原先乍聽之下意義不明或不和諧的局部，可以透過整體的參照與指導，而得到說明。然而，這種具備優先性的「整體」，並非指涉一種完全獨立於局部與詮釋過程的存在，也不是完整或完成的概念，Adorno 強調「整體從來不是外在於局部，而是完全從局部的運動裡浮現，

¹⁹⁹ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, pp. 118-119.

²⁰⁰ Adorno, Theodor W. (阿多諾), Rolf Tiedemann 編, 彭淮棟譯, 貝多芬：阿多諾的音樂哲學。台北：聯經出版社，2009，頁 49。

²⁰¹ 請參考：同前引書，頁 49。

或者應該說，整體就是這運動。」²⁰²換言之，欣賞者並非一開始就可以辨識與掌握整體，而是必須透過對於局部詮釋，透過局部之間、局部與（變動中的）整體的動態型構，從而慢慢廓清、漸次修正整體的樣貌。換言之，整體的優先性並非綱領式的存在，而是在動態型構過程中展現，並因而得以對局部有所規定，統合局部的各自為政。此外，相對於和諧一致的作品，Beethoven 的早期作品雖然仍是難以去除整體優先性的追求，但是已經對於傳統奏鳴曲式及古典主義風格進行一定程度的批判與顛覆。

Adorno 以 Beethoven 的《D 小調鋼琴奏鳴曲——作品第 31 號之 2》的第二樂章²⁰³為例，指出該樂章中的一個樂段，聽起來有一種「希望像一顆星星從天上射下」的感受，進而，透過該樂章與樂曲的分析，試圖展現一種整體與部分的動態型構之可能性。以下筆者分析性地將其切割為三個階段：（1）懸置整體——先獨立聆聽該樂章，並發現其難以捉摸性。（2）動態型構——該樂段的前後元素與整體語境，對於理解該樂段負有責任。（3）超越語境——透過語境的參照，該樂段的奇異性與不和諧性被強調出來，從而確立其在整體關係中的特殊反叛性。²⁰⁴

第三種是「否定的作品」。這類作品不僅否定現實的宰制與苦難，而且連構成作品的元素與形式都予以否定，從而，其作品內部的構成元素是呈現非同一的狀態。相較於前述動態型構的整體優先性，否定的作品對於整體、統一、同一的要求，也是採取否定的模式。同樣以 Beethoven 為例，對 Adorno 而言，Beethoven

²⁰² 同前引書，頁 53。

²⁰³ 貝多芬的《D 小調鋼琴奏鳴曲——作品第 31 號之 2》(the Piano Sonata No. 17 in D minor, Opus 31, No. 2)，別稱「暴風雨」(The Tempest)，完成於 1801-1802 年，是其唯一的 D 小調奏鳴曲，亦是他中期鋼琴奏鳴曲中較早的作品之一。一般習慣將 1802 年視為貝多芬奏鳴曲的分水嶺。貝多芬的三十二首奏鳴曲中，前期的十五首奏鳴曲，基本上還是恪守古典派的奏鳴曲格式。1802 年後，他在形式上雖仍是按奏鳴曲形式創作，卻明顯地採取更自由的節拍與速度來展現其風格，並逐漸走向深度思維的空間（自第二十九號以後的四首鋼琴奏鳴曲作品，可謂音樂史上的哲思之作）。這首「暴風雨」正是立於此一創作的轉折點上。

這首奏鳴曲分成 3 個樂章（第一樂章：Largo—Allegro；第二樂章：Adagio；第三樂章：Allegretto），皆以奏鳴曲式寫成，而他之前所創作的奏鳴曲則不曾使用過奏鳴曲式譜寫過任何一個樂章，對其個人或時代而言，都算是大膽新穎的嘗試。而 Adorno 此處所指的是第二樂章（Adagio）。

²⁰⁴ 請參考：Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, p. 188.

的晚期作品相較於早期作品來得更偉大、成熟，因為更具備否定性。他指出，唯有衝撞自己之侷限的作品，才有可能是偉大的作品。反之，凡是沒有突破自己侷限者，即便具有一致性，也是相較而言的平庸之作。這法則決定了從古典到晚期貝多芬的關鍵差異。「重要藝術家晚期作品的成熟（**Reife**）不同於果實之熟。這些作品通常並不圓美（**rund**），而是溝紋處處，甚至充滿裂隙。它們大多缺乏甘芳，令那些只知選樣嘗味的人澀口、扎嘴而走。」²⁰⁵

綜上所述，對 Adorno 而言，可依據否定性的程度來將作品劃分等級。然而，必須略做澄清的是，文化工業產品內在的零碎性與藝術作品的非同一性並不同——前者內部零碎的元素，實則來自既有體系的直接挪用；而後者卻是先對材料、形式等元素均予以否定，再將之納入作品中。是以，文化工業作品中的元素並不會促成否定的生成，因為這些元素本身就具備肯定性質。

以下將承繼前述的作品構成觀點，進而分析否定思維與消費抵抗之間的差異性，以及作品作為思維客體的重要性。

（二）生產宰制或消費抵抗：否定性文本與生產式文本

「阿多諾把意義放在生產模式來討論（文化文本是如何生產便決定了它的消費和重要性），班雅明則主張意義是在消費的時刻才被生產出來，重要性是由消費過程來決定，與生產模式無關。」²⁰⁶這種生產與消費二分的說法，常見於對 Adorno 的批評中，而 Benjamin 也可被替換為 Fiske 或其他大眾文化的支持者。這類批評將 Adorno 的藝術作品與文化工業理論擺置於生產面向，雖然某種程度上承認了文化工業產品的貧乏問題，卻轉而強調這種作品在日常生活實踐上的意義轉換。例如，Fiske 便提出「生產式文本」²⁰⁷的觀點，此概念同時挪用了 Roland

²⁰⁵ Adorno, Theodor W. (阿多諾), Rolf Tiedemann 編, 彭淮棟譯, 貝多芬: 阿多諾的音樂哲學。台北: 聯經出版社, 2009, 頁 225。

²⁰⁶ Storey, John (約翰·史都瑞), 李根芳、周素鳳譯, 文化理論與通俗文化導論。台北: 巨流, 2003, 頁 168。

²⁰⁷ 「生產式文本」的概念乃是改造地借用自 Roland Barthes 的「讀者式文本」與「作者式文本」。在 Barthes 的語意中，仍是著重於文本構成的差異，以及這種差異如何導致不同的閱讀實踐——讀者式文本的內容相對貧乏易懂，而讀者也傾向以消極、接受的方式來進行閱讀；作者式文本則是試圖對讀者提出挑戰，迫使讀者去重新書寫文本，從而邀請讀者積極參與意義的建構。

Barthes 之「讀者式文本」的貧乏易懂，以及「作者式文本」的開放性質，藉以強調縱使文化工業所生產的文本乏善可陳，然而重點不在於作品說了什麼，而是在於消費者如何生產式地解讀作品，而這種生產性又與文本所處脈絡的互文性，以及文本與消費者的相關性關聯起來。²⁰⁸

「大眾文本展現的是淺白的東西，內在的則未被言說，未被書寫。它在文本中留下裂隙與空白，使『生產者式』讀者得以填入他或她的社會體驗，從而建立文本與體驗之間的關聯。」²⁰⁹這是個有趣的翻轉。對 Adorno 來說零碎化的文本構成，對 Fiske 來說反而成爲開放的縫隙。然而，這種開放性真的是全然無政府狀態嗎？被填入的經驗又是何種經驗？

要回應上述爭議，或許必須先回到 Adorno 爲何談生產這個面向上。他之所以特別強調藝術作品的原因在於，這是個發展迅速、生產過剩、強調啓蒙的年代，在人們實際面對事物之前，許多約定俗成的認識圖式已被灌輸與接受，詞語與概念也因爲啓蒙的廓清，使其切斷與事物的關聯而自成體系，從而，人們的語言表達、思考模式、生活經驗或多或少都已經受到既存體系的同一性影響。我們無法單靠體系化的思想與經驗來產生否定，因爲這種否定終究必須依靠概念，但概念早已在體系中被規定好。這也是 Adorno 爲什麼要強調客體與作品的原因，唯有透過非同一的客體，將概念予以滿天星座的方式並置、環繞事物才有意義，思維也才得以反思體系自我同一的謬誤。

然而，文化工業之生產的問題就在於，透過標準化與圖式化的邏輯，使得作品無法提供否定辯證的動力場。那些散落在作品中的元素無法相互否定，因爲它們都依賴於體系的支撐才得以被認識。是故，重點不在於消費者是否看穿了作品的貧乏，而是在於，即使看穿了貧乏，生產式的解讀依舊必須依賴於語言、經驗的體系影響，從而，消費者並沒有藉以真正否定了生活、體系的荒謬與僵化，而只是獲得偶發的快感及抵抗意識，但此二者仍是受制、依附於體系的架構。

再者，文化工業確實是一種特殊的文化生產模式，是一個關於生產的理論。

²⁰⁸ 請參考：Fiske, John (約翰·費斯克)，王曉珏、宋偉杰譯，理解大眾文化。北京：中央編譯出版社，2001，頁 127-129。

²⁰⁹ 同前引書，頁 148-149。

然而，對於生產面的重視除了點出這種文化的「外在強制性」之外，更強調其標準化的構成邏輯對於消費者之「思考可能性」的抑制。亦即，重點不只是消費者被規定該如何去思考，更在於否定思考的可能性被予以排除或化約。

此外，有一個根本性的問題在於：就算消費者真的具有抵抗意識與實踐，也不因而證成文化工業產品之貧乏內容的合理性。Adorno 不是全然排除詮釋的可能性，然而，這可分為兩部分來討論：首先，無論作品為何，消費者都具有一定程度的認識與想像能力，因此，無論面對哪種作品，這種能力的存在皆不能被否認；但是，一個否定性作品卻有可能為這種能力提供元素與契機，使得認識在天馬行空與個殊差異之餘，還能兼容作品所提供的世界觀，藉以深化認識、思考與否定的力道。然而，這卻是文化工業產品難以提供的條件。它不僅侷限了自身的否定可能性，其標準化與分類圖式對於既有體系的一再沿用、複製，也化約了消費者的思考限度。

是故，談生產面並不只是談一種強加的宰制，更是談一種產製與思考的邏輯，一種化約思維的排除機制。從而，若要談抵抗的可能性，則不可二分地捨棄生產所導致的限制性。而思維也必須要真正面對事物與經驗，才能藉以反思體系的空泛。

四、虛實之間論真理：否定、許諾、欺騙

文化工業透過作品對消費者進行娛樂或幸福的許諾，藝術作品也透過獻祭自身來許諾真理的存在，二者究竟有何異同？以下將從兩個面向來分析。

（一）宣洩和解與個殊真理

就如同第二章提及 Tantalus 所受的苦刑一般，在文化工業作品中不斷透過規避、和解、幻想、宣洩、娛樂等來處理現實苦難——消費者或許會看到苦難，但往往以和解方式收尾；或根本地迴避苦難，另闢美好的虛幻世界；或用各種娛樂效果來替代性地排解生活的壓抑與苦悶等。再者，人們的苦難與解答也被化約成相似的樣貌。因此，透過這些模式，消費者似乎暫時得到紓解宣洩，卻往往無助於真正面對與反芻生活。

藝術作品所揭示的真理內容必須放在反對社會的面向上來理解，因為每個作品都有其特殊的歷史、社會構成與否定。²¹⁰但是，作為否定社會的存在物，作品所揭示的「不存在之物的可能存在」其實也具有虛幻性質，這點似乎無異於文化工業產品。筆者認為二者的差別在於：首先，作品作為動力場，其內部滿天星座般並列的元素，也未必總會導向統一的整體或終點，因此，這樣的真理可能是分殊的、難以概括、拒絕單義性判斷的狀態；其次，不同的作品都否定著不同的社會現實，也可能揭示出不同的真理內容，甚至，每個作品也都可能是對上個作品之真理的否定；再者，真理內容亦不總是美麗和諧的理想，有時可能是沉痛的絕望或矛盾，或瓦解體系本身就構成意義。

承上所述，這種個殊的藝術作品及其個殊的真理內容，將 Adorno 的真理觀與文化工業、Plato 的模仿美學、Hegel 的精神美學、浪漫主義美學等主張區別開來，這是對於所有宣稱普遍性或可替代性之真理的挑戰，個殊使其無法被替代，也拒絕空泛的普遍化。這種真理觀其實有點後現代的味道，只是它是基於作品與否定所得到的真理。同樣都是虛幻許諾，但藝術作品所許諾的真理是可能的、個殊的、否定的狀態，這種拒絕同一、不可替代的性質，反倒成其意義與價值所在。

（二）真理的許諾與實踐

就真理能否實現的角度而言，文化工業產品與藝術作品所展現的世界都難以真正實現。而文化工業的問題在於，它本來就沒打算要予以實現，當它自詡為娛樂事業時，它就已經拋棄反省與改變的意圖，而消費者也能接受這樣的前提。再者，即使面對實現的要求它也能予以應付——透過提供各種圖式以作為選項，無論是和解、改變、宣洩、逃避、幻想等，各種訴求都可以各取所需、獲得滿足。從而，人們不再去追問現實與幻想的差別，也不再思索實現的問題。

藝術作品的真理內容也有現實化的困難，在《美學理論》中，Adorno 幾乎未曾直接提及如何實踐的問題。藝術作品的真理內容就如同煙火表演的轉瞬即逝性質。透過作品，人們得以看到那些原本不存在的、被排除的東西，然而藝術作品自覺並嘲諷這種真理的虛幻性質——作品沒有打算將閃現的真理予以持久化

²¹⁰ 請參考：黃聖哲，美的物質性：論阿多諾的藝術作品理論。收錄於師大學報，第 47 卷，第 1 期，2002，頁 7-8。

或普遍化；再者，作品也只是揭示真理的某種可能性，卻不論及如何使之具體化。

這也顯示出真理與實踐的非同一，某種程度也呈顯著一種普遍性的、政治號召式的實踐運動的非真理性。是故，儘管他的唯物主義似乎還具有若干馬克思主義的影子，然而在實踐上實則已經遠離了共產革命或任何形式的集體革命。這不只為他招致德國 1968 年學生運動者的批評，也引發西方馬克思主義內部陣營、新左派、Jürgen Habermas 等的反對。然而，究竟是翻轉式的現實革命比較重要，或否定式的思想與經驗革命比較重要，此部分筆者予以保留，畢竟價值與意義往往只能是後見之明。但可以確定的是，缺乏思考的集體性確實有其危險性，德國的納粹歷史或許也是 Adorno 謹慎、嚴苛面對同一性與集體性之思維與實踐的原因。

五、小結：唯物主義與絕對否定

本章始於對 Adorno 之否定哲學的探討，藉以論證其客體為何重要、認識如何可能、否定如何生成。首先，透過唯物主義的認識論重構，可以發現事物具有與思維、主體非同一的性質，而思維倘若要避免自我同一與依附體系，就必須真實且不帶預設地面對事物，這是 Adorno 對於德國同一哲學的總體反省，而事物是他為哲學覓得的活力根基，也是哲學本該面對卻始終迴避的對象。其次，滿天星座式的概念並列方式，則是哲學認識事物的方法，Adorno 不認為要全盤捨棄概念，甚至，也非完全棄置理性，而是要否定地面對與使用概念，利用概念的彼此照面與對抗，藉以剝除附著在概念上的體系僵化，並重新檢視、探索概念與事物的關係。再者，透過主體、概念與客體的非同一，以及客體自身也具有個殊性與非同一性，這些非同一狀態都是否定思維得以生成的條件。

確立了哲學認識論反省之後，後半部分則分成三部分來探討否定的邏輯、作品與否定的關係、否定與真理的關係。首先，筆者認為 Adorno 的否定思維是一種絕對否定，絕對的意思並非全然拒絕任何統一或整合的可能性，問題在於不可預設一種同一性前提或統一性目標，而必須尊重事物所提供的元素來生成否定。

其次是關於作品與否定的討論，可以推測對 Adorno 而言作品有高下之別，但區別的標準不是在於雅俗，而是在於否定的程度。因此，文化工業產品其內部

的標準化構成，以及分類圖式的框架、既有體系的挪用，不僅無法提供否定生成的條件，反而會對否定思維造成抑制效果；過分講求內在統一性與整體理念的作品，往往批判力道不足，對於形式也缺乏反省，是啓蒙工具理性之體系支配的一種展現；而唯有當作品真摯地面對社會苦難，並對歷史情境、社會宰制、形式與概念體系、作品自身等都進行否定後，這種作品才能觸發詮釋者產生否定思維的可能性，並影響否定的深度。但生產式的文本在不具備否定性的前提下，其所提供的文本開放性往往也只會促成對既有體系經驗的複製，使消費者產生徒具對抗意識而缺乏對抗思考的快感，卻無法引人深思其經驗與處境的荒謬性與不合理。

再者，是對於傳統真理與許諾的反省。透過具備非同一與否定性的作品，其所揭示的真理內容是特殊的、個殊的、短暫而不持久的、未必和諧的狀態，這種真理觀點反本質也反全稱，拒絕廉價之同一性、統一性、和諧性的要求，也不致落入相對主義的各自表述（個殊性不可直接等同於相對性）；再者，真理的意義也不再僅限於肯定了什麼（無論是在絕對或相對層次上），而更強調能否達到深刻否定，亦即，倘若能使人認識與反省生存的限制性與荒謬性，這種否定本身就具有價值，它不需要去刻意追求他律的同一性，以及相應的許諾與實踐。反之，文化工業的虛假許諾與娛樂宣洩之所以成問題，在於它往往訴諸普遍性的和解，即便強調差異性也是依循分類的邏輯；它不使人去反省真理或烏托邦本身，而是不斷提出各種可供選擇的替代性幻想與許諾，從而，苦難看似得到暫時性的發洩或和解，然而，真實的、既個殊又普遍的苦難並沒有真的獲得反省與解決，只是不斷被擱置、轉化、替代。

綜上所述，可以發現「唯物主義」與「否定辯證」對於 Adorno 之藝術作品與文化工業理論的重要性，倘若未加深究，可能會造成若干概念的混淆，而導致理論詮釋的誤判。而文化工業理論在此脈絡下，也能更深化其批判力道。

伍、結論

「人們被要求去證明他們的思考，
彷彿它可以直接實踐似的。
於是，不只是打擊權威的語言，
就連試探性的、實驗性的、有錯誤空間的語言，
都不被容忍。」

Theodor W. Adorno and Max Horkheimer²¹¹

一、否定如何可能：生成或抑制

首先，回到本文題目的再次檢視。先論「生成」——在本文中，筆者使用「生成」一詞有兩種涵義：其一，就歷史角度來說，是透過「生成變化」(geworden)這個概念來強調歷史發展的不連續性、變動性、異質性，以及事物(作品)與歷史之對應關係的非本質性、變化性與個殊性。其二，則是強調否定是一種生成狀態，亦即，它並非憑空而來，也不只是一種立場或態度，而是有其得以產生的相應條件與契機。例如，藝術作品基於主體與客體的非同一、事物性格(物質材料與形式法則)、單子論的構成主義、否定社會與體系等影響，使得它的內部構成宛如謎語一般晦澀難解，而現代主義對於形式的極端否定，也更加深這種異質難馴的特質。從而，前述的作品構成與特質，正是使其得以生成否定的原因，因為它拒絕廉價的、體系的認識，也提供了非同一的材料，是以，它促使、逼迫欣賞者必須先否定自身的經驗、否定體系的思考，再透過內在分析的方式讓作品內部的諸材料自相否定，如此才有可能展開認識。

從而，這也是筆者之所以要強調「否定」思維的原因(相較於常被提及的「非同一性」)。因為，作品作為辯證的動力場，非同一性比較接近於靜態描述，而否定性則更強調非同一狀態的生成關係，以及動態辯證的交鋒過程。

²¹¹ Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默)，林宏濤譯，啓蒙的辯證：哲學的片簡。台北：商周出版，2008，頁 310。

反之，相較於怪異、晦澀的作品，一個可被輕易辨識並賦予意義的作品，則無法生成上述的否定思維。而文化工業的問題就在於，標準化與圖式化的運作邏輯，使得零碎化的內在構成、既有體系的複製挪用，皆抑制了否定生成的可能性。因此，筆者認為 Adorno 所欲批判的不只是文化工業的強勢宰制，更是要反省缺乏否定特質的思維，其同一化與自我套用所導致的問題。

二、過時危機？

最後，回到第一章所提出的一些爭議上。首先，是理論過時與否的問題。一個常見的批評來自技術條件改變所相應的理論適用性質疑。這可分成幾個面向來看：其一，如第二章中所述，文化工業並不只是一種工業生產技術的想像，其真正所欲針對的是事物的標準化與管理的理性化，是以，單就技術形式改變尚不足以聲稱文化的產製邏輯已發生相應的變化。其二，即便網際網路等技術的出現，看似顛覆了標準化的文化生產模式，然而，更多時候是處於兩者並行的狀態（且不同的社會情境會有不同的生成變化），而標準化的思考與產製邏輯、模式也並未真正消失。

就 Adorno 的唯物主義而言，理論思考不可能脫離現實對象而存在。而面對新興生產技術的衝擊，筆者亦不打算宣稱文化工業理論不會過時，只是要提醒過時判斷不可言之過早。

再者，關於典範轉移的後現代批評，以及去中心、詮釋、消費、狂歡等相應主題，基於筆者能力的限制，尚無法處理眾多分歧的主張，而後現代究竟只是理論典範轉移，或是歷史場景變遷，也猶有爭議。然而，姑且將目光先擺回 Adorno 的理論上。首先，過度強調生產面向，確實使他一再成為眾矢之的，但是，如前所述，他對生產面向的執著其實是源於對於作品（事物）的重視，因此，這使得筆者將重點置於其藝術作品理論與唯物主義的主張。

根據 Docker 的批評，「現代主義想要以同樣至尊的方式為所有的文化制定單一的標準：對現代主義先鋒有好處的東西就是對這個世界有好處。」²¹²這個批評

²¹² Docker, John (約翰·多克)，吳松江、張天飛譯，後現代主義與大眾文化。瀋陽：遼寧教育出版社，2001，頁 380。

未必錯誤，然而，若將 Adorno 擺置在這種現代主義類別中，則代表著對其理論的誤解。透過本文第三、四章的處理，可以發現 Adorno 的藝術作品理論並非要尋求一種絕對的、本質的藝術本體論；他在探尋一種可以避免本質論與同一性的戕害，卻又不會落入無政府主義或相對主義的最小根基，而他找到了「作品」(事物)。如果要說他制定標準，那標準或許就在於唯物主義與否定思維，然而，這種標準所欲揭示的真理內容，卻是分殊、獨特、不持久、難以同一、無法全稱化的狀態，也不能以單一性來概括之。

三、雅俗之別或否定辯證

批評 Adorno 捍衛傳統、高雅、菁英文化的主張，常可見於文化工業與藝術理論的討論中，也幾乎成爲某種定論。然而，這樣的批評並不能切中 Adorno 理論的要害，還會落入雅俗的二元框架。

首先，透過對於 Adorno 之藝術作品理論的耙梳，可以發現他不僅不是傳統美學的捍衛者，甚至還企圖根本性地顛覆各種本質論的傳統美學主張。對他來說，真正能賦予哲學與藝術以活力的並不是各種強加的理論體系，而是具備非同一與否定性質的事物與作品。這也不是作品本質論的主張，因爲歷史之生成變化、作品作爲祭品（否定的動力場）的觀點，也指出真理雖然依靠作品才得以被揭示，卻非本質地內在於作品中。因此，編派給他藝術菁英、捍衛傳統的頭銜，不僅是對其理論的誤解與偏見，更會導致後續討論的失焦。

其次，雅俗之爭往往也會牽扯出藝術與生活之關係的討論，亦即，即使不將 Adorno 視爲捍衛傳統的保守主義者，其藝術主張與文化批判往往也難逃不易親近、曲高和寡的評價。這個批評某種程度上似乎可以成立，然而，其實存在一些但書。其一，對 Adorno 而言，一種追求統一性與同一性之「和」的主張有其危險性，在哲學上展現爲同一哲學的自我複製，在現實上則體現爲大屠殺的集體同一，因此他才將目光轉至「唯物主義」、「絕對否定」、「個殊真理」的討論，也唯有當人們能夠否定地面對事物，藉以反芻、否定自身的思考與經驗，才能避免廉價的他律同一。其二，藝術作品雖然相對於社會而有其自律性，但這種自律性與其說是神聖化般的高高在上，毋寧說是難以親近、晦澀不馴的否定性質所致，其晦澀是基於對材料與形式的否定（導致難以被既定框架所規範），以及對於生活

苦難的深刻控訴。否定性或許為作品設置了一些進入門檻，但更多時候，門檻是人們加諸於自身的不必要束縛，而後者也是 Adorno 致力於闡述、破除藝術之自明性的原因之一。

從而，也可以藉由前述討論來檢視 Adorno 的文化工業理論。文化工業批判不只是針對工業化生產技術來談，而是強調經濟力量的控管與標準化邏輯的套用。雖然著重於生產層面的探討，但它不只是針對文化同質化與強制灌輸的問題，更涉及透過產品與事物的標準化、圖式化，而形成對於否定思維的抑制。因此，筆者以為，倘若僅將爭議重點聚焦在民主潛能的廣度與深度之爭，或是經濟邏輯與藝術邏輯的二分，皆不足以突顯出 Adorno 的核心關懷。文化工業現象的一個根本問題是，在啓蒙、資本主義社會中，生產力與物質發展到達了前所未有的速度與高度，然而，人們面對世界與自身經驗的方式，卻反遭侷限，充斥著工具理性與認識圖式的體系複製；文化工業產品之內在構成的標準化模式，不僅使得零碎的元素無法生成否定思考，標準化邏輯還與體系相輔相成，進而影響人們如何認識事物。是以，原先 Adorno 對事物所賦予的期待，在文化工業的制度下遭受挫折——社會被集體化為同質系統後，「所謂的具體事物，不過是那些有差異的、可以辨識的、可以持有和販賣的東西罷了。經驗的精髓已經被榨乾了；所謂的經驗，包括和商業無關的經驗，都被蠶食鯨吞。」²¹³任何缺乏否定性的思維與主張，都難以避免體系的自我同一與套用，因此，即便宣稱民主潛能的普及性，倘若這種潛能缺乏否定性，終究可能流於盲目與同一。

綜上所述，若要理解 Adorno 的藝術作品理論與文化工業批判，不可忽視其「唯物主義」與「否定辯證」的主張，否則就會流於誤解與成見。這也是筆者期待透過本文之處理，能提出澄清與反省的部分。從而，亦藉以證明 Adorno 的理論之於解釋當前社會，仍具有一定程度的穿透力與啓發性。而其對於同一性的深刻批判，及對於否定性的慎思期許，不僅是關於哲學與美學傳統的挑戰，更是根植於對社會情境、生命經驗的關懷。

²¹³ Adorno, Theodor W. (阿多諾)，林宏濤、王華君譯，美學理論。台北：美學書房，2000，頁 68-69。

參考書目

一、外文書目

Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Newly Translated and Edited by Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota University Press, 1997.

Adorno, Theodor W.: *Critical Models*. Translated by H. W. Pickford. New York: Columbia University Press, 1998.

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialectics*. Translated by E. D. Ashton. New York: Continuum, 1973.

Adorno, Theodor W.: *On Popular Music*. In: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Edited and Selected by John Storey. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 202-214.

Adorno, Theodor W.: *Prisms*. Translation by Samuel and Sshierry Weber. Cambridge, Ma.: The MIT Press, 1981.

Adorno, Theodor W.: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991.

Benjamin, Walter: *Illuminations*. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968.

Buck-Morss, Susan: *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press, 1977.

二、中文書目

Adorno, Theodor W. (阿多諾), Rolf Tiedemann 編, 彭淮棟譯, 貝多芬: 阿多諾的音樂哲學。台北: 聯經出版社, 2009。

- Adorno, Theodor W. (阿多諾), 王柯平譯, 美學理論。成都: 四川人民出版社, 1998。
- Adorno, Theodor W. (阿多諾), 林宏濤、王華君譯, 美學理論。台北: 美學書房, 2000。
- Adorno, Theodor W. (阿多諾), 張峰譯, 否定的辯證法。重慶: 重慶出版社, 1993。
- Adorno, Theodor W. (提奧多·阿多諾)、Horkheimer, Max (馬克斯·霍克海默), 林宏濤譯, 啓蒙的辯證: 哲學的片簡。台北: 商周出版, 2008。
- Anderson, Perry (佩里·安德森), 高銛、文貫中、魏章玲譯, 高銛、許津橋校閱, 西方馬克思主義探討。台北: 久大、桂冠聯合出版, 1990。
- Baudelaire, Charles (波特萊爾), 胡品清譯, 巴黎的憂鬱。台北: 志文出版社, 2007。
- Berger, John (約翰·伯格), 吳莉君譯, 觀看的方式。台北: 麥田出版, 2005。
- Bottomore, Tom (巴托莫爾), 廖仁義譯, 法蘭克福學派。台北: 桂冠, 1991。
- de Certeau, Michel (米歇爾·德·塞托), 方琳琳、黃春柳譯, 日常生活實踐。南京: 南京大學出版社, 2009。
- Docker, John (約翰·多克), 吳松江、張天飛譯, 後現代主義與大眾文化。瀋陽: 遼寧教育出版社, 2001。
- Eco, Umberto (安伯托·艾可), 張定綺譯, 誤讀。台北: 皇冠, 2001。
- Fiske, John (約翰·菲斯克), 楊全強譯, 解讀大眾文化。南京: 南京大學出版社, 2001。
- Fiske, John (約翰·費斯克), 王曉珏、宋偉杰譯, 理解大眾文化。北京: 中央編譯出版社, 2001。
- Gans, Herbert J., 韓玉蘭、黃絹絹譯, 雅俗之間: 通俗與上層文化比較。台北: 允晨文化, 1985。
- Gendron, Bernard (伯爾納·吉安德隆), 陳祥勤譯, 周越美校, 阿多諾遭遇凱迪

- 拉克。收錄於陸揚、王毅選編，大眾文化研究。上海：上海三聯書局，2001。
- Heubel, Fabian (何乏筆)，如何批判文化工業？阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能。收錄於中山人文學報，19期，2004，頁17-35。
- Jameson, Fredric (弗雷德里克·詹姆遜)，王逢振等譯，快感：文化與政治。北京：中國社會科學出版社，1998。
- Kafka, Franz (卡夫卡)，姬健梅譯，變形記。台北：麥田，城邦文化出版，2009。
- Nietzsche, Friedrich W. (尼采)，謝地坤、宋祖良、程志民譯，論道德的譜系·善惡之彼岸。桂林：漓江出版社，2000。
- Poster, Mark (馬克·波斯特)，范靜曄譯，第二媒介時代。南京：南京大學出版社，2000。
- Sontag, Susan (蘇珊·桑塔格)，黃茗芬譯，反詮釋：桑塔格論文集。台北：麥田，城邦文化出版，2008。
- Storey, John (約翰·史都瑞)，李根芳、周素鳳譯，文化理論與通俗文化導論。台北：巨流，2003。
- Strinati, Dominic，袁千雯等譯，通俗文化理論。台北：韋伯文化，2005。
- Swingewood, Alan (阿蘭·斯威伍德)，馮建三譯，大眾文化的神話。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003。
- 王才勇，現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述。台北：書林，2000。
- 朱元鴻，文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念。收錄於張荳雲主編，文化產業：文化生產的結構分析。台北：遠流，2000，頁11-45。
- 吳炫，否定主義美學（修訂本）。北京：北京大學出版社，2004。
- 周蘭平，動漫的歷史（全彩插圖版）。重慶：重慶出版社，2007。
- 林純如，如何審視藝術？以阿多諾(Theodor Adorno)與班雅明(Walter Benjamin)「文化工業」之美學分析。收錄於南華大學美學與藝術管理研究所學刊，第4期，2008，頁63-72。

- 洪翠娥，霍克海默與阿多諾對文化工業的批判。台北：唐山，1988。
- 孫利軍，作為真理性內容的藝術作品——阿多諾審美及文化理論研究。長沙：湖南大學出版社，2005。
- 徐賁，走向後現代與後殖民。北京：中國社會科學出版社，1996。
- 張一兵，無調式的辯證想像：阿多諾《否定的辯證法》的文本學解讀。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001。
- 細見和之，謝海靜、李浩原譯，阿多諾：非同一性哲學。石家莊：河北教育出版社，2002。
- 陳佩瑜，從文化工業剝離的可能——以村上春樹為例。國立中山大學哲學研究所碩士論文，2008。
- 陳瑞文，阿多諾美學理論：雙重的作品政治。台北：五南，2010。
- 陳學明，文化工業。台北：揚智出版社，1996。
- 黃聖哲，阿多諾的半教育理論。收錄於東吳社會學報，第 15 期，2003。頁 1-21。
- 黃聖哲，阿多諾的非同一性思維及其與後結構主義的關係。收錄於黃瑞祺主編，後學新論。台北：左岸文化，2003，頁 221-244。
- 黃聖哲，美的物質性：論阿多諾的藝術作品理論。收錄於師大學報，第 47 卷，第 1 期，2002，頁 1-10。
- 楊小濱，否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評。上海：上海三聯書店，1999。
- 葉怡君，法蘭克福學派對大眾文化的批判及其文化菁英的觀點。淡江大學歐洲研究所碩士論文，2002。
- 葉俊男，阿多諾「藝術自主性」之研究。國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2003。
- 趙勇，整合與顛覆：大眾文化的辯證法——法蘭克福學派的大眾文化理論。北京：北京大學出版社，2005。

鄭勝華，朝向人之啓蒙與救贖的藝術理論——論阿多諾的美學課題。國立高雄師範大學美術系碩士論文，2004。