

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

阿多諾 (Theodor Wiesgenund Adorno, 1903-1969) 是二十世紀西方馬克思主義 (Occidental Marxism)¹ 法蘭克福學派 (Frankfurt School)² 最具代表性與影響力的哲學家之一。在現在舉世聞名的西方著名藝術家作品，包含繪畫、文學、音樂、戲劇，如畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973)、達利 (Salvador F. J. Dali, 1904-1989)、卡夫卡 (Franz Kafka, 1883-1924)、普魯斯特 (Marcel Proust, 1871-1922)、荀柏格 (Aronld Schonberg, 1874-1951)、貝克特 (Samuel Beckett, 1906-1989)、波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 等人的作品，都是阿多諾美學評論的對象。在當時，這些藝術家的作品可說是具有革命性的呈現，從小接受古典音樂薰陶與德國古典哲學訓練的阿多諾，即使身處保守的家庭背景與時代氛圍，他卻認為這些在當時屬於離經叛道的藝術作品才是最真實的藝術。阿多諾肯定了現代藝術的重要性，時至今日，他對現代藝術的評價也一直延續並受到討論。學者阿爾布萊希特·維爾默 (Albrecht Wellmer, 1933~)³ 說：

「自叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) 與尼采 (Friedrich Wilhelm

¹ 西方馬克思主義 (Western Marxism) 這個詞從法國哲學家梅洛·龐蒂 (Maurice Merleau -Ponty, 1908-1961) 第一次在 1955 年他的著作《辯證法的歷險》中使用以來，就一直是用來突出那些表現西方國家特徵的馬克思主義——不言而喻。西方馬克思主義是在第一次世界大戰和俄國十月社會主義革命所引起的世界局勢動蕩的時期內，由馬克思和列寧 (Lenine, 1870-1924) 所奠定的傳統馬克思主義理論體系中脫胎而來的新型社會思潮。在二十世紀三十年代開始對馬克思主義重作新的解釋與闡述，以馬克思三十歲以前青年時期的作品，尤其是《1844 年經濟學哲學手稿》(The Economic and Philosophical Manuscripts of 1844) 進行對馬克思的學說研究。其中以西德法蘭克福大學「社會研究中心」(Institute for Social Research) 法蘭克福學派 (Frankfurt School) 為代表。(轉引自高宣揚，《新馬克思主義導引》修訂版，台北：遠流出版社，1995。)

² 法蘭克福學派 (Frankfurt School)：1923 年法蘭克福社會研究所成立於德國梅因河畔法蘭克福。1930 年霍克海默擔任所長的就職典禮演說內容中提出：社會研究所的任務應當是現實地從社會哲學的角度對人類全部物質文明和精神文化進行綜合性的解釋，而不能像傳統哲學那樣，把抽象的自由本質從人的異化的現實中虛幻地抽離出來。社會批判理論是法蘭克福學派社會哲學的核心內容。經典馬克思主義批判的重點放在政治經濟領域，法蘭克福學派則把批判視線重回轉到意識型態和文化的領域來。(引自楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，台北：麥田，2010，頁 10-12。)

³ 阿爾布萊希特·維爾默 (Albrecht Wellmer, 1933~)，師從哈柏瑪斯 (Jurgen Habermas, 1929~)，自 1990 年起任柏林自由大學哲學教授，著有《論現代與後現代的辯證法—遵循阿多諾的理性批判》、《倫理與對話》等書。

Nietzsche, 1844-1900) 以來，大概歐洲再也沒有其他的藝術哲學，所起的影響力堪與阿多諾相比擬，特別是在探索文化的現代性語言模稜兩可上，此模稜兩可預示了藝術美感的解放與詮釋，同時標示文化衰敗與新興。其影響力廣範地伸及知識份子、藝術家和評論家。阿多諾實質界定了一種標準，首度允許去談論現代藝術。」⁴

對現代藝術擁有濃厚興趣的筆者，對於阿多諾對現代藝術的肯定與貢獻，即是本論文研究阿諾美學思想的動機。

阿多諾的美學最早的著作是在 1933 年的論文《齊克果：美學的建構》(*Kierkegaard : Construction of the Aesthetics*)⁵，在這篇論文中可見阿多諾其最本初的美學思想雛形，在論文中阿多諾對齊克果 (S. Kierkegaard, 1813-1855) 的哲學與美學思想有深入研究與批判。身為一個哲學家，阿多諾早在年輕時的著作即可見他對美學領域的興趣與投入。阿多諾的美學思想也受了叔本華美學⁶與尼采美學⁷的影響。叔本華的美學把藝術和審美當作人生苦難的解脫工具。李醒塵先生在他的著作中寫道：「叔本華美學最突出及影響後世最大的是『審美直觀』，它是超然的、非功利的，也是一種失自。人們自失於對象之中，人們忘了他的個體，忘記了他的意志，對叔本華來說，審美的境界是一種物我兩忘，主客合一的境界。」

⁴ 阿爾布萊希特·維爾默，欽文譯，《論現代與後現代的辯證法—遵循阿多諾的理性批判》〈真象、表象、和解——阿多諾對現代性的審美拯救〉，北京：商務印書館，頁 5。這段中文翻譯引自陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，初版，台北：左岸文化出版，2004，頁 16。

⁵ 這是阿多諾的第一篇分析存在主義的文章。齊克果是對主觀主義的擁護者，他只依據主觀的直接性來調合，造成了只有主體性的同一，因而構成了一種沒有絲毫客觀性的純主觀性的辯證法。而齊克果也以此觀點為他藝術認識力的基礎，阿多諾嚴厲批評了齊克果認為美學的發展次於倫理與宗教是因為審美意識仍受到感情和物質利益的影響，相反的，阿多諾卻剛好欣賞美學的混和狀態，認為這種提供了對現實世界沒有調合的矛盾的更準確認識。(參閱馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，台北：左岸文化出版社，2004，頁 23。)

⁶ 叔本華的美學理論反映在他的《意志與表象的世界》⁶第三卷〈表象世界〉中。叔本華的「意志」哲學觀點，是唯心主義、虛無主義、神秘主義及悲觀主義的，意志又稱生命意志，是指一種原始得求生存、溫飽的欲求和盲目、非理性的本能衝動。但現實生活永遠得不到滿足，人生充滿痛苦，這痛苦就是生命意志的本質。叔本華認為要解脫則必須獻身哲學沉思，道德同情與藝術的審美直覺，進入一切排除功利目的和自我人格的忘我境界；而要永久解脫則要禁欲、涅槃、絕食以至自覺死亡徹底否定生命意志。(參閱李醒塵，《西方美學史教程》，初版，台北：淑馨出版社，1996，頁 451。)

⁷ 尼采的美學代表作《悲劇的誕生》，在書中對古希臘悲劇的探究，提出了對人生和藝術的獨特見解。「藝術是生命的最高使命和生命本來的形而上活動」，「只有作為一種審美現象，人生和世界才顯得是有充分理由的」。(轉引自李醒塵，《西方美學史教程》，頁 451。)

⁸叔本華的唯意志美學在尼采那得到繼承與進一步發揮，但兩人仍有很大的不同處：叔本華是悲觀主義而尼采所認為的藝術和審美主拯救了人生，給世界和人生帶來了意義和解脫，並認為生存是值得努力追求的。李醒塵先生說：「自此以後，現代西方美學中具有唯意志主義和反理性主義特徵的各種流派，尤其是屬於生命哲學、存在主義哲學的美學，一般都以叔本華與尼采為直接思想來源。」⁹

隨著時代發展與社會變化，美不是有所標準的，而應是每個時代有每個時代的美，不同時代的人則有其審美標準與趣味，面對現實的社會而發展適合時代的美學，可以說新時代的美學觀是來自新時代的社會實際狀況。而阿多諾即具有這樣的視野，他的哲學與美學思想發展歷程與其對當時現代藝術與達達主義¹⁰的肯定，即是企圖以現實的狀況去探求美的本質。就如同維爾默所言，阿多諾界定了一種跳脫傳統美學的標準去談論藝術。二十世紀時討論現代的哲學家、評論家為數眾多，但阿多諾對現代藝術的肯定與評論拓寬了美學的領域。

阿多諾身處於一個劇烈變動的年代，歷史悲劇不停衝擊整個群體意識，整個社會陷入價值喪失的危機。阿多諾集哲學家、音樂評論家、社會學家多重的身份於一身，藉由他的著作，體認到他的思想具有深刻的時代意義，他總是試著去回應當時他所觀察到的種種問題，迫切的想藉由他的思想喚起人們察覺身處的環境之問題所在，而非沉浸在資本主義所帶來的工具理性¹¹中而不自知。對阿多諾而言，哲學與社會是不能分離的。

在阿多諾與霍克海默¹²合著的《啓蒙的辯證》（*Dialectic of Enlightenment*，1947）中，便可看出藉由觀察經濟與時代的巨變，他們探討所隱藏在背後的問題，

⁸ 李醒塵，《西方美學史教程》，頁 431。

⁹ 同上，頁 447。

¹⁰ 達達主義（Dadaism）是在第一次世界大戰期間形成於蘇黎士，影響視覺藝術、文學（主要是詩歌）戲劇等藝文活動。達達主義藝術運動試圖通過廢除傳統的文化和美學形式發現真正的現實。達達主義的藝術家貶低傳統價值，嘲弄一切教條，抗議戰爭的殘酷，出現反戰、反傳統的藝術態度，他們的作品充滿新奇、大膽且富叛逆性，他們通過對美學作品和抗議活動表達對資產階級價值觀和第一次世界大戰的絕望。

¹¹ 工具理性（instrumental rationality）：是馬克思·韋伯（Max Weber，1864-1920）的用語，意指是根據目的、手段、結果作為思考和計算的權衡。

¹² 馬克思·霍克海默（Max Horkheimer，1895-1973）1939 年擔任法蘭克福社會研究所所長後，在《社會研究雜誌》創刊號中強調，社會哲學將在經驗的表層之上去把握社會結構，將用對應於具體歷史的社會心理學研究人和社會的關係，法蘭克福學派開始形成。（轉引自楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 11。）

尤其寫作這本書時他們正流亡至美國，他們在書中的一篇論文〈文化工業¹³：作為群眾欺騙的啓蒙〉對資本主義所帶來的改變提出強烈的批判，認為美國社會是一個文化生活全面商業化、更加集體化與更加技術化的現代資本主義型態，資本主義所代表的形式是一種異化¹⁴和操縱意識的生產方式。阿多諾的社會批判理論是基於意識型態¹⁵而非生產關係，不是從宗教倫理觀或經濟面向去考量，而是從「啓蒙」¹⁶的觀念去討論。阿多諾把啓蒙看作資產階級的意識型態，而啓蒙的核心在於用科學化、工具理性來控制自然。¹⁷

阿多諾與霍克海默說：

「擺在我們眼前的，其實就是去了解為什麼人性沉淪到新的野蠻形式，而不是踏入一個真實的人性狀態。」¹⁸

¹³ 文化工業 (culture industry)：這個概念是阿多諾與霍克海默所提出，用以批判資本主義社會下大眾文化的商品化與標準化。

¹⁴ 異化 (alienation)：指原本自然相屬或和諧的二物彼此分離，甚至互相對立。馬克思主張異化是資本主義的結果，馬克思的立論基於費爾巴哈在《基督教的本質》中提出的理論，費爾巴哈 (L. Feuerbach, 1840-1875) 在書中力證「上帝」的觀念是人類特徵的異化。馬克思對異化的解釋為：勞動者生產得越多，那麼他創造在自己對面的異化對象世界就越加厲害，他本身、他的內部世界就越加貧乏，歸他佔有的東西就越少。在宗教中，也有這樣情形，人向神供獻越多，他自己留存的越少。(引自李宗超，《新馬克思主義思潮一評介「西方馬克思主義」》，頁 179。)

¹⁵ 意識型態 (ideology)：是指一種系統化的觀念，此詞彙最初用於指探討觀念之歷史與本質的一門學問。原意為虛假意識、空想。在廣義的意識型態概念的系譜上，其可追溯至柏拉圖《理想國》中的「高貴謊言」的思想。意識型態可以被理解為一種具有理解性的想像、一種觀看事物的方法，存在於一些共識與哲學趨勢中，或者是指由社會中的統治階級對所有社會成員提出的一組觀念，後者即馬克思主義定義下的意識型態。意識型態是一種似是而非的解釋世界的方式。它賦予人以認同、尊嚴和道德的幻像，而使人與現實世界輕易地脫離。

¹⁶ 啓蒙 (enlightenment)：啓蒙運動原來是泛指那些嘗試用人的理性去統馭整個人類文化和思想的運動。啓蒙運動源於西方民族對思想自由的要求，這一要求一方面由西方民族的成熟所引起，同時也 and 自然科學成功所引發的自信心相與俱來。彼時西方人民相信人類的理性能夠完滿的了解整個實在界。(引自布魯格編著/項退結編譯/《西洋哲學辭典》，華香園出版社，頁 101。) 啓蒙運動指的是在十七世紀和十八世紀的歐洲，特別是在英國、法國和德國，發生的一次廣泛有力的思想運動。這場思想運動的源頭在十七世紀末的英國，遍布歐洲主要國家，包括十八世紀的蘇格蘭運動、義大利（南部那不勒斯地區，歷史學家在啓蒙運動中的作用突出）和德國的啓蒙思潮，以及最具有代表性的十八世紀的法國啓蒙運動。啓蒙運動的中心是攻擊、拋棄被視為迷信的基督教信仰，崇揚剛剛在十七世紀出現的現代科學，以及它所代表的理性精神。所以啓蒙運動也被看作一場引導人們從黑暗走向光明，從遮蔽走向揭示，從愚昧走向智慧的思想解放運動和社會解放運動。(轉引自傅永軍/著，《法蘭克福學派的現代性理論》，初版，北京：社會科學文獻出版社，2007，頁 8。) 而阿多諾認為啓蒙一開始就兼具理性與除魅的雙重性質。

¹⁷ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 119。

¹⁸ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment*. trans. Edmund Jephcott, University of Stanford,2002,前言 p.1.

在《啓蒙的辯證》書中，阿多諾與霍克海默認為：「『啓蒙』自古以來即旨在拔除人類的恐懼，令其成爲主宰。然而，完全啓蒙了的地球，卻滿溢著得意忘形的災難。」¹⁹接著，阿多諾與霍克海默提出了這個值得省思的課題：爲什麼人類被啓蒙了，卻沒有獲得真正的人性？短短幾十年，人類經歷兩次世界大戰，也發生了慘絕人寰的猶太人大屠殺？大眾文化的盛行與精神貧乏。這些事件衝擊著阿多諾與霍克海默，讓他們竭盡心力企圖尋求解答。他們兩人提出了強烈的批判，「啓蒙的本質在於它有許多選項，而選擇本身卻不可避免的，即宰制的必然性。」²⁰阿多諾認爲宰制的代價不只是人類被宰制的對象的異化：隨著精神的物化²¹，人與人的關係，甚至每個個體和自身的關係都著了魔。²²經濟工具爲商品賦予價值，而那些價值則決定人們的行爲。隨著自由交換的結束，商品喪失所有經濟性價值，只剩下拜物的性格，於是這個性格瞬間擴散到社會生活的所有層面。²³

阿多諾說：

「世界史根本沒有從野蠻走向人道主義，而只是從彈弓走向了百萬噸炸彈。」²⁴

這是阿多諾所發出的悲嘆，「同一性」(identity)²⁵就是在這樣情況下席捲了整個資本主義社會，阿多諾認爲反猶主義、法西斯極權²⁶、奧斯威辛集中營²⁷、資本主

¹⁹ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment* , p.1.

²⁰ Ibid.,p.25.

²¹ 物化 (reification)：某些主觀或人類的東西轉爲無生命的物體。在社會與文化理論中，它都是指涉人類社會成爲對其成員而言，是外部的、像是自然的且有限制性力量的過程。物化理論是喬治盧卡奇 (Georg Lukacs, 1885-1971) 從馬克思的商品拜物教理論發展出來的，馬克思分析資本主義中的過程，其中人類之間的過程，像是事物之間的關係。對盧卡奇而言，這種翻轉呈現在社會的一切關係裡。阿多諾此物化觀念即是受盧氏影響。

²² Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment* , p.21.

²³ Ibid., p.21.

²⁴ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectic*, trans. E. B. Ashton ,New York : Seabury Press,1973,p.320.

²⁵ 同一性 (identity)：原意有認出、認同、將某物視爲與己具有同一的意思。阿多諾認爲過度理性、邏輯思維已把人所同一。阿多諾：「思考即同一」(To think is to identify)。

²⁶ 阿多諾認爲這種法西斯政權不僅存在於當時希特勒掌權的德國，也存在於所有資本主義社會中，只是以隱匿的方式存在著。

²⁷ 奧斯威辛 (Auschwitz) 集中營：這是納粹所建最大的集中營，位於波蘭華沙。阿多諾在 1950 年回到德國後，曾寫出「在奧斯威辛之後寫詩是野蠻的。」文句。1966 年出版的《否定的辯證法》也以倖存者的角色寫下這樣一段文句：在奧斯威辛之後你是否還能繼續活下去——尤其是

義都是一種同一性所造成。

在《否定的辯證法》(*Negative Dialectics*, 1966)中,阿多諾提出「非同一」(non-identity)的具體論述,「非同一」意指不同於客體的具體存在,其具體就是指「人的具體個性存在」。而阿多諾認為當時的社會對人類具體個性的排斥,強調非同一性在審美中的意義,這個非同一性因此也就是對人類具體個性的認同。非同一的實踐即在他的美學著作《美學理論》中,在片斷、格言式的非體系內容,文字艱澀困難,讓人難以理解的窘況,就如同書中他對藝術作品稱為謎般片斷式解散形體,是他反體系、與非同一思想的表現方式與思想內容本身內在的連在一起。

什麼是美?美的定義為何?數千年來一直有不同的論說。美,是人類探求的永恆主題。「美學」作為一門獨立的新學科是在1750年,由德國哲學家包姆加敦(Baumgarten, 1714-1762)²⁸所提出²⁹。《美學理論》(*Aesthetic Theory*, 1970)是阿多諾生命中最後十年投入心力力圖完稿的重要作品,雖然他死前《美學理論》仍只是初稿,在他去世後不久後,由他的妻子與友人在1970年整理出版。《美學理論》是阿多諾最後的遺作,在阿多諾的思想中佔有相當重要的份量,因為阿多諾認為美學是現代社會在資本主義發達後,個體在現實中被消滅的揭示與拯救。當人們享受著工業、科技的發達所帶來的一切改變,在驚嘆,在歡娛中,社會大眾順從著這一潮流,卻沒有發現在進步的背後,我們失去了什麼?而這就是阿多諾的哲學與美學思想的重要論題與想欲挽回的。

研究阿多諾的學者馬丁·傑(Martin Jay)說:

一個偶然逃得性命的人?一個按照正義應該被處死的人也許還能繼續活下去。他的僥倖存活喚起了冷酷,這是資產階級主體性最基本的原則,沒有這原則就不會有奧斯威辛,這正是被寬恕的他極大的罪過。(Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p.363.)

²⁸ 包姆加敦在《詩的哲學沉思錄》(1735)中提出一個想法:古典哲學只專注於理性和可理解的事物,忽略了感性和可感知的事物,於是,他提出建立一個新的哲學分支——感性學。照他的看法,感性學就是「詩的哲學」,它涉及的是「可感知的事物」,而非可理解的事物。「一般詩的藝術可以定義為一種有關感性表象的完善表現的科學。」他在1750年出版一重要著作《美學》,他為美學正名,以「美學之父」的名望流傳美學史。

²⁹ 從17世紀開始,隨著資本主義經濟的發展,自然科學的進步,特別是近代哲學的興起,這一時期哲學美學的作用得到了加強,西方近代哲學在文藝復興的基礎上,進一步重視人的研究,強調理性和經驗,形成了兩大主要派別,即理性派和經驗派,哲學研究的重點從本體論轉向了經驗論,這對美學發展產生深刻影響,逐步使美學發展為獨立新學科。

「在從心理學所經歷的到從人到階級及社會的普遍考察中，阿多諾看到的，都是絕望，那麼，是否還有希望呢？是否還有什麼東西來挽救這個全面崩潰的世界呢？如果這樣提問，阿多諾或許會不可置否地聳聳肩，也許會以微弱的聲音回答：救贖它的因素是美和藝術。」³⁰

阿多諾認為真正的藝術從本質來說是精神活動，不可能是純粹直觀的東西。他希望透過精神化使藝術拋開外在的制約因素，以便少受異化的影響，以便盡量保持本身的社會性批判維度—即通過表現媒介和歷史所確定的方式，攻擊和揭露當今社會狀況的種種弊端。³¹這是阿多諾在美學上十分重要的思想，在他看來，「現代藝術之所以被視為一種『反藝術』」(Anti-art)，主要是因為它表現出一種『反世界』(Anti-world)的傾向。它強烈的與刻意的不願再美化變調了的人生和社會，而是直接地呈現人的生存狀態和揭露社會的種種弊端。」³²在阿多諾的哲學與美學思想中，他努力於探勘當代的文化啓示。阿多諾的美學思想涉及層面十分廣，包含了傳統美學、現代藝術、現代文學、音樂美學、和社會文化等，這是龐雜的層面引觸，也都是阿多諾他所關心的面向。筆者認為阿多諾的思想有很深刻的時代歷史意義，本研究希望藉由文本的研讀能了解阿多諾的美學思想及其脈絡。

阿多諾的美學思想為何？為何阿多諾會以美學，或更明確的說，以現代藝術作品為救贖理性的途徑？爬梳阿多諾的所著之文本，研究何以美學是阿多諾眼中的最後救贖途徑與阿多諾的美學思想對於後世有何影響？並分析阿多諾美學思想對現在我們所處大眾文化更興盛的社會具有什麼樣的啓發性？此即本研究的研究目的。

³⁰ 馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，台北：左岸文化出版社，2004，頁7。

³¹ 阿多諾，王柯平譯，《美學理論》，四川：四川人民出版社，1998，總序頁7。

³² 同上，總序頁7。

第二節 研究方法

本論文針對阿多諾哲學思想與美學思想之形成與內涵為主要研究內容。

研究方法一為是本論文最重要的「文獻分析法」：藉由阿多諾著作中美學思想的探究，閱讀原典資料，尤以《否定的辯證法》、《美學理論》的英文版本研讀，並對照中文版本，以求更透徹理解阿多諾文本內容。而阿多諾其它相關著作主要參考翻譯文本，參閱中外學者的相關論文發表、並閱讀後來之學者對阿多諾美學思想分析與論述之文章、著作與許多時代背景相關書籍。但在研讀時，首重阿多諾中、英文版本文本的理解，企圖認識阿多諾文本中的阿多諾思想，避免形成其他學者所解讀的阿多諾思想。就如同阿多諾所說的，想要瞭解他的思想，必須閱讀他的所有著作，才能融會貫通。但這確是個艱難的工程，在研讀阿多諾的文本時，常因其斷裂的句子，或跳脫開的思維，總得十分小心謹慎注意這段文句是否和上一段文句是連貫的陳述，或是已進入另一個思想陳述，亦或是辯證的文句進行中。以阿多諾自稱為是他思想中的精髓—《美學理論》一書為例，在英文翻譯本是有十七個大標題，然後標題下是一段又一段的陳述，各章的順序也未見其安排邏輯，可說是毫無章法，但在理解阿多諾反體系的立場時，又似乎較能瞭解毫無章法可說是他的方法了。在由王柯平先生翻譯的中文本³³中，王柯平先生依章節順序，並在每一章的文章中依段分節，而小節的標題則是王柯平先生根據小節內容而擬定。在阿多諾有意散裂的文體下，愈是如此晦澀難以貫通與理解的內容，文本的逐字逐句研究，反覆體會，更是重要的工夫了。從《啓蒙的辯證》可看到阿多諾在對資本主義社會的觀察與反思，在文本中對啓蒙概念的陳述，並以神話點出社會的弊病，這本社會學領域的著作，是阿多諾批判哲學思想的開端，也是他哲學與通向美學思想的重要經典著作。《否定的辯證法》是阿多諾哲學思想的代表著作，是他哲學理念的方法論基礎，在其中體現出其持續否定與非同一的重要思維。《美學理論》是阿多諾美學思想的結晶，也是他最後一本著作。本

³³ 由王柯平先生所翻譯的中譯本，由於它是由英文版本所翻譯成中，對照英文版本會發現他的中文版本譯意與英文版本偏差不大，但由於非由德文直接翻譯，與德文版本仍有所偏差。另有一中文翻譯版本：阿多諾 (Theodor W. Adorno)，林宏濤、王華君譯，《美學理論》(上冊)，初版，台北：美學書房，2002。本書譯文較流暢，是由德文翻譯而來的版本，唯其只有上冊，故筆者仍以王柯平先生所翻譯的中譯本為主，這是筆者能以中、英對照閱讀的版本，故以此版本進行中譯本的閱讀。

論文是就阿多諾的美學思想體系之開展作縱向哲學思想淵源與時代背景探討，並對阿多諾美學課題橫向的深入研究。

研究方法二為「語言分析學方法」，即針對文本逐字去探尋阿多諾文句最真切的意涵，在阿多諾的著作中有許多借用於哲學與傳統美學的詞語，但在意義上卻有著不同的解釋與觀點。誠如哲學家維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)所言：「同樣一個字詞，在不同的脈絡有不同的用法，由於不同的用法而產生不同的意義。」欲瞭解阿多諾的思想場域，釐清這些字詞在哲學、傳統美學上所代表的意涵與阿多諾的用法、意義上的差異，對於阿多諾美學的更深入認識是十分重要的。

在此，必須先論及在研究阿多諾的文本時，深刻體會阿多諾反對獨撰概念，因為他認為那正是當時哲學體系所犯的錯誤。所以阿多諾對所有命題進行反複的辯證、進行二次反思。筆者在理解阿多諾文本時困難之因此為一，而述寫時論文時，是否還要將其繁複的辯證寫下？亦或找出其所欲表達的論點以避免論文的雜亂？最後筆者選擇後者，避免陷入層層疊疊的辯證敘述中，以利進行阿多諾美學思想的研究。雖知阿多諾刻意不把想法說得很明白，但設法接近他的美學思維是筆者研究的目的，所以決意朝此目標前進。

第三節 阿多諾思想的時代背景

阿多諾所處的時代，是個經過十七世紀科學革命（Scientific Revolution）、十八世紀啓蒙運動與工業革命的大進步，看似進步文明，但卻動盪不安、紛紛擾擾的時代。看似文化進步到達巔峰，人性的野蠻卻也顯露無遺，雖無法致信越來越理性人類，怎會發生兩次死傷慘重的世界大戰與慘絕人寰的屠殺猶太人？

歐洲的民族向來自豪於他們久遠的文化歷史背景，認為他們的文化、政治型態和價值觀可追溯到數千年前在歐洲誕生的文明。在二十世紀後，帝國主義的崩解，國家陷入極權與民主之間的鬥爭迷思，一直到發生了兩次世界大戰。那是紛擾不斷的時代，因為經過兩次世界大戰迫使人們去試驗所有的價值觀。在俄羅斯，列寧（V. I. Lenin, 1870-1924）提出免於匱乏、不受階級剝削的共產社會；在美國，邁向一個自由民主體制的社會；在德國，希特勒提出排除異族的種族優越論。整個二十世紀可說是共產主義、自由民主與法西斯極權主義三者彼此交戰，爭奪現代歐洲主導權的歷史，那是一個紛亂、變革的年代。

身為猶太人的阿多諾在 1933 年猶太人遭到壓迫時，他只能開始向海外流亡，成了流亡的哲學家，最後與好友霍克海默停留在美國。身處於美國，它可說是資本主義與各種娛樂事業最發達的國度，他們提出很重大的哲學論點，阿多諾意識到「在文化批判中，最爲堅實和核心問題之一便是一個關於謊言的問題：文化創造了對人類有價值的社會的一種幻想，而這種社會並不存在；文化隱匿了人類勞作的物質條件，它透過撫慰和催眠維持了經濟對生存的惡劣決定。」³⁴兩人便開始合作而一起寫作《啓蒙的辯證法》，並在 1947 年出版了這一本重要的社會觀察代表性著作，在著作中可清楚看出他們對「資本主義精神實質」³⁵的厭惡。身為猶太裔的阿多諾，對於屠殺猶太人的發生是深感痛絕的，面對這樣巨大、難以想像但卻已發生的事件，在阿多諾心中留下深刻而無法復原的傷口，對他來說那也是資本主義同一化所造成的扭曲與荒唐，人如商品般被處理掉了。³⁶可以這麼說，

³⁴ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 122。

³⁵ 馬克思·韋伯認為現代資本主義的精神實質即為：「人活著就要去賺錢，就要把獲利作為生活的最終目的。經濟獲利活動不再作為人滿足自身物質需要的手段而從屬於人了。」（轉引自馬克思·韋伯（Max Weber），閻克文譯，《新教倫理與資本主義精神》，上海：上海人民出版社，2010，頁 20。）

³⁶ 費爾戈爾德在《大屠殺到底有多麼獨特？》所提的文句，筆者認為可以用來解釋阿多諾對大屠

阿多諾思想上嚴謹、錯雜，甚至批判時的絕斷時而感性，都是來自他對人類災害的最深切反思，確確實實的，勇敢的面對這些艱難的回應。

阿多諾的成長、生命經歷是他思想與美學中的養份，而這些經歷確實的反應在阿多諾日後進行哲學思考時認為「哲學是不能脫離社會的」。1949年，阿多諾在海外流亡了十六年後與霍克海默返回德國，這個他最熱愛的國度，在法蘭克福重建了「法蘭克福研究所」，並於1953年擔任該所所長。在這段期間，阿多諾寫了許多哲學、文學、美學、社會學與音樂理論等不同主題的著作，他關心社會文化的脈動，竭力的供獻他身為哲學家的獨特觀點與對社會的省思，具有身為知識份子的入世胸懷。在阿多諾逝世前，讓他痛心的是在1968年的大學生學運，當時的學生集結採用暴力的方式進行國家變革的訴求，然而阿多諾認為這樣的結構變革應由思想革命來發揮效果，反對學生以暴力方式來進行，當時阿多諾曾在著作中寫道：「近來人們責備我們這些被稱為法蘭克福學派的代表屈服了。我們也許設計了一些旨在建立一種社會批判理論的材料，但是我們從沒能夠從中得到實踐的結果。我們既沒有提出活動綱領，也沒有支持那些自認為受到批評激勵的人們的活動」³⁷但阿多諾這樣的言論卻遭到學生們的譏諷，認為他背叛了自己所提出的理論，阿多諾在這種情形下到了瑞士，在1969年8月心臟病發而與世長辭。

殺與資本主義的關聯性：「奧斯威辛」也是現代工業體系在俗世的一個延伸，不同於生產商品的是：這裡的原材料是人，而最終產品是死亡，因此，每天都有那麼多單位量被仔細地標注在管理者的生產表上。而工現代工業體系的象徵——煙囪——則將焚化人的軀體產生的濃煙滾滾排出。還有現代歐洲布局精密的鐵路網向工業輸送的新的原料。這同運輸其他貨物沒有什麼兩樣。在毒氣室裡，受害的人們吸入氫氰酸小球放出的毒氣，這種小球又是出自德國先進的化學工業。工程師們設計出火葬場，管理者們設計了以落後國家可能會忌妒的熱情與效率運轉著官僚制度體系。就連整個計劃本身也是扭曲的現代科學精神的映射。我們目睹的一切的只不過是社會工程一個龐大的工作計劃.....。(轉引自齊格蒙·包曼(Zygmunt Bauman)，楊渝東、史建華譯，《現代性與大屠殺》，南京：譯林出版社，2011，頁11。)

³⁷ 轉引自馬克·杰木乃茲(Marc Jimenez)，樂棟、關寶豔譯，《阿多諾：藝術、意識型態與美學理論》，台北：桂冠出版社，1992，頁9。

第四節 論文章節安排

本論文章節安排如下：第一章、緒論。第二章、阿多諾美學思想淵源。第三章、阿多諾美學思想方法：否定辯證法。第四章、阿多諾美學中心思想要旨。第五章、阿多諾美學思想特色。第六章、結論。各章節內容概述如下：

第一章為緒論，提出研究動機、目的與研究方法。並在第三節中論及阿多諾所處的時代背景。筆者深感阿多諾哲學與美學思想的發展與他的生命歷程、家庭、猶太裔身份、時代脈動息息相關，所以欲研究他的美學思想，要先了解他所處的社會與時代思潮，阿多諾思想所交織與呈現的，即是他人人生遭遇的反思。

第二章為阿多諾美學思想淵源。阿多諾哲學思想受古典哲學與重要友人的影響，在本章中討論法蘭克福學派及提出影響他最深遠的盧卡奇與班雅明進行分析。

第三章為阿多諾美學思想方法：否定辯證法。「非同一」是阿多諾思想的主軸，阿多諾的非同一思想誕生於對黑格爾絕對精神同一性的批判。又說非同一作為一種超客體的客體性存在，客體優先性打破笛卡兒以來的以主體為主的觀念，他強調「客體性的首要地位」，在當今社會主體的衰敗是顯而易見的，因而一種有意識的主體構想的藝術作品的意義，必然是主觀理念對客觀事實的偽造。

第四章是阿多諾美學中心思想要旨。阿多諾借用班雅明的星叢概念來作為他呈現事物的方式，而他也具體的將它運用在書寫方式上，從他的著作中，可發現在他的思想概念間，無一定的脈絡，卻仍能尋找到它們那似有若無的關連性。首先探究阿多諾美學思想的出發點為何？再依據此概念去探究阿多諾的美學思想課題。按照阿多諾的格言：「眼前的碎片玻璃是最好的放大鏡」³⁸。本章主要探討阿多諾美學思想中重要的課題：第一節討論阿多諾美學思想的出發點：救贖，接著開始針對其美學課題加以深入探討。第二節概述阿多諾對自然美與藝術美的內涵。第三節為阿多諾論及藝術作品的本質與內涵之闡述。第四節則提出阿多諾對現代藝術具否定性之論點。第五節是阿多諾對社會型態改變與科技發達後新事物的產生進行辯證。本章即針對這些阿多諾美學思想課題加以深入研究，從中瞭解阿多諾的美學思想，並進行省思與檢核。

³⁸ 馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 1。

阿多諾認為藝術作品具有社會性與自律性，「藝術作品擔憂自己的自律性」，「藝術作品之本質在於喚醒自律性的重要」等。指望舊事物提供延續性則是徒勞無用的。荀柏格曾言：「不尋找的人就不會有所發現。」(If you do not seek ,you will not find.)³⁹阿多諾認為現代藝術與傳統美學是不相一致的，現代美學必須走出自己的路，對傳統美學阿多諾諸多批評，再再都顯示出他美學思想中強烈的現代性。藝術之救贖，是阿多諾由哲學轉而寫作《美學理論》的最主要緣由，亦待後續章節深入探究。認為傳統美學已不再適合這個物化社會更進一步提出了批判。在《美學理論》中，阿多諾第三章論述自然美，在第四章論述了藝術美。阿多諾認為從謝林（Schelling，1775-1854）開始，美學中斷了對自然美的研究，自然美的概念受到壓制，而藝術作品全由人為與並非人為的自然相對立，但對立的同時也相互依賴。自然有賴於調解性和客觀化了的世界的經驗，藝術則有賴於自然。自然美的思考應是任何藝術學說不可分割的組成部分⁴⁰。藝術美則須對其媒材、形式、技巧、內容等多方面去加以探究，阿多諾可說是對藝術的本質作了重心的界定，這會在後續章節加以論述。

「模仿」，阿多諾認為模仿既低於精神又高於精神：既與精神相悖，但激發精神的起因。⁴¹對阿多諾的模仿觀而言，藝術家的藝術理想或想望固然是模仿的動力引擎，非理性及其偶然性的遊戲過程，和所引出的外貌之緘默或語言的私密性，更是他模仿概念之精髓。

虛假的現實總體的邏輯性被打破之後呈現出來的，是不具有整體內在聚合力的碎片，阿多諾把現代主義藝術稱為不可解的謎，這樣的謎沒有清晰的答案，它在展示某種東西時，又把它隱藏起來。而藝術品是謎一般，是因它包含著真理。現代藝術作品成了阿多諾美學思想理論的論據，他對當時的藝術家進行作品的探討，包含了文學、繪畫、音樂等不同藝術領域，也多為現今的我們耳熟能詳的藝術作品，更能呈現出他所歸關注的藝術現象與理論。

第五章為阿多諾的美學思想特色。針對其歷史哲學的思維、反體系、反藝術、音樂美學的重視與精神分析的運用加以論述。

³⁹ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory*. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann,Editors.trans. Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota press.1997,p.28.

⁴⁰ Ibid., p.81.

⁴¹ Ibid., p.158.

第六章結論。再述阿多諾美學的時代意義、學術價值、後世影響與現代美學上應用的價值，並提出在研究過程中所獲得的啟發、評論與結語。

第二章 阿多諾美學思想淵源

一位偉大哲學家的思想有如一條思想河流，有其源頭，並在支流不斷匯聚後成爲永不乾涸且流傳超越時空的巨流河。研究阿多諾的美學思想，就必須進入到他哲學、美學與社會學的所形成的力場。阿多諾思想龐雜，涉及層面廣泛，從小學習古典哲學，如康德（Immanuel Kant，1724-1804）、黑格爾（Hegel，1770-1831），在大學及後來的求學階段研究現代哲學，如胡賽爾（Edmund Husserl，1859-1938）、齊克果、尼采、馬克思·韋伯（Max Weber，1864-1920）。在他的著作中可看見他的哲學與美學思維中有許多前人與友人對他所形成的不同程度的影響，前人，我們可以由法蘭克福學派批判理論進行研究，而友人中以盧卡奇與班雅明二人對阿多諾的影響最爲直接。本章即以法蘭克福學派批判理論、盧卡奇與班雅明對阿多諾的美學思想影響爲主要論述內容。

第一節 法蘭克福學派的批判理論

「批判理論」（Critical Theory）一詞最初出自霍克海默的論文集題目，現在用來表示法蘭克福學派的思想主體。

法蘭克福學派在西方馬克思主義占有主流地位，繼承了馬克思的理論傳統，將辯證的否定運用在社會歷史範疇上。批判理論在哲學、社會、文化、政治、美學領域，對西方社會的現象、思想與文化進行深入剖析，並肯定巔覆現存結構的必要性。法蘭克福學派的成員認爲，要在工具理性與這樣變質的資本主義社會制度中拯救理性、價值是不可能的。所以他們對社會的所有面向都採取一種激進的批判態度，而以阿多諾來說，即爲「否定的辯證法」。

1923年法蘭克福社會研究所成立於德國梅因河畔法蘭克福，在1930年霍克海默擔任所長的就職典禮演說內容中提出：社會研究所的任務應當是現實地從社會哲學的角度對人類全部物質文明和精神文化進行綜合性的解釋，而不能像傳統哲學那樣，把抽象的自由本質從人的異化的現實中虛幻地抽離出來。所以我們可以瞭解社會批判理論是法蘭克福學派社會哲學的核心內容。霍克海默指出，批判

理論反對既存性和現實性的權威，剝去真實性在現實之上的偽飾，它蘊涵著超越現存既存現實之上的希望形式，並以一種逆反的力量建立起社會張力以推動社會變革。因此批判理論必須強調辯證法作為鬥爭的基本屬性，成為對社會的政治批判實踐。對批判理論來說，它的範疇都不是再現現存社會，而是要在否定現存社會，走向更合理社會的過程中去尋求。也就是說，批判理論的主旨，正如馬克思所說的，不在於解釋世界，而在改變世界。批判理論試圖創造一種新價值的可能性，首先必須對現存價值抱持一種拒絕和否定的態度。經典馬克思主義批判的重點放在政治經濟領域，法蘭克福學派則把批判視線重回轉到意識型態和文化的領域來。⁴²在 1937 年發表的〈在傳統的與批判的理論〉一文中，霍克海默指出，傳統理論與批判理論的根本區別是，前者只是反映式地根據既存現實進行某種所謂「科學的」社會觀察，這種貌似純客觀的態度實際上卻喪失了主體的變革潛能，從本質上掩蓋了現實與個體的矛盾，從而以盲從的姿態調和於現存社會秩序；而後者則反對既存性和現實性的權威，剝奪去真實性的現實之上的偽飾，它蘊涵著超越現存既存現實之上的希望形式，並以一種逆反的力量建立起社會張力與推動社會變革。⁴³

對霍克海默來說，批判理論不同於反映論，而是要成為改變社會現況得實踐，因為在他看來，整個西方傳統文明的基礎已出現裂縫與毀壞，在他的觀察中，理性的發展已使它成了最高標準，理性的東西是有用的，理性的人則可進行決策，但它已成了主觀的工具理性為資產階級而服務。法蘭克福學派社會批判理論即針對因資產主義而產生的工具理性和啓蒙加以批判。阿多諾的美學理論也是以此為出發點。有人說，霍克海默〈在傳統的與批判的理論〉這篇文章可說是法蘭克福學派批判理論的宣言，阿多諾在德國時即與霍克海默是思想交流的朋友，在美國一起合著《啓蒙的辯證法》時，更是相濡以沫，霍克海默與阿多諾間的影響不可無視其重要性。

阿多諾在 1933 年所發表的《齊克果：美學的建構》第一章中即提及：「只有在同批判精神的交流中哲學著作才能夠對自己加以歷史的檢驗。」在《美學理論》

⁴² 關於上述法蘭克福學派批判理論資料參考楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 10-12。

⁴³ 同上，頁 14。

中，阿多諾以批判理論最現實性的觀點來反對社會控制對當代藝術的戕害，反對這種控制的意識型態。所以《美學理論》的內容可說是批判性的也是具哲學思維的藝術理論。阿多諾把馬克思主義對後工業社會的分析運用於藝術作品和藝術作品的內在邏輯及最深層的研究。他這種批判和辯證的方法使人民懂得，在歷史中發生的社會衝突為什麼和怎樣作為有待解決的「內在問題」紀錄在作品中。⁴⁴

對法蘭克福學派的成員會同意馬克思所說的那樣：「批判理論的主旨，不在於解釋世界，而在於改變世界。」⁴⁵批判理論一般而言，是永不懈怠地與意識形態及獨裁統制相抗爭，經由否定（negation）的過程不斷與現實進行辯證，其基本進路是反思（reflection）。反思正是哲學最根本的方法。批判理論是對於人類危機處境的極度關懷。阿多諾通過理性對理性展開自身的批判。

從《啓蒙的辯證》中，可以洞悉阿多諾對於啓蒙神話化的批判、對同一性的批判、對文化工業、工具理性的批判，阿多諾的批判理論由此開展。

阿多諾思想迫切的想回應整個社會現況，在面對這樣資產階級操控的社會、總體性社會、這他所稱的野蠻社會，他把拯救理性的寄託放在美學上，由是，他的批判理論走向了美學理論，這是一種結合哲學與藝術的力量所產生的共同抵抗。阿多諾的批判理論運用在他的美學思想中，他提出自己對美學、藝術、藝術作品的思想對整個社會進行了批判、揭示，這是一種觀點。筆者認為也可以用另外一種觀點，依照阿多諾的期望，以他的藝術理論進行對他所批判的社會進行救贖。

⁴⁴ 陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，初版，台北：左岸文化出版，2004，頁18-19。

⁴⁵ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁15。

第二節 盧卡奇

盧卡奇（Georg Lukacs，1885-1971）他的思想帶給法蘭克福學派成員深遠的影響。有人稱盧卡奇為法蘭克福學派美學理論的先驅，因為其早在 1908 年即著作藝術著作《現代戲劇發展史》，1911 年發表了美學論文集《心靈與形式》及《小說理論》（*The Theory of the Novel*）。盧卡奇終其一身都對美學投入關懷。在他晚年恢復人性、與人的尊嚴成了他最關注的課題。盧卡奇的物化思想（Concept of reification）受到馬克思「異化」概念的影響。馬克思運用異化概念來分析私有制的起源，分析勞動和資本分離以資本以及資本和土地分離的根源，分析資產者與無資產者的對抗關係。盧卡奇在《歷史與階級意識》（*History and Class Consciousness*，1923）中表現出他對資本主義的蔑視甚至是怨恨，盧卡奇認為在資本社會中，最重要、最基本的現象是「物化」，即人的活動，他自己的勞動成對他來說是客觀的和對立的東西⁴⁶，也就是關於商品價值統治一切的社會現象。馬克思並沒有使用「物化」一詞，在他所著的《1844 年經濟學哲學手稿》（*The economic and philosophical manuscripts of 1844*，1932 年出版）⁴⁷中只有「異化勞動」（Alienated labor）⁴⁸，但盧卡奇是在出版《歷史與階級意識》一書後才讀到馬克思的「巴黎手稿」。盧卡奇是根據馬克思《資本論》（*Capital*）中「商品拜物教」（The fetishism of commodities）⁴⁹的分析出發提出這一概念，他在〈什麼是正統的馬克思主義？〉一文中提到「人的關係的物化」⁵⁰。正如馬克思所指出，在商

⁴⁶ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 59。

⁴⁷ 《1844 年經濟學哲學手稿》（*The economic and philosophical manuscripts of 1844*）：寫於 1843 年 10 月到 1844 年 4 月。乃九篇讀書札記的結合品，是在巴黎完成，因此此手稿又簡稱「巴黎手稿」。名為經濟學哲學手稿，在經濟方面是「異化勞動」（Alienation of labor）的闡述與分析。在哲學方面是黑格爾的「精神現象學」闡述與分析。（參考李超宗/著，《新馬克思主義思潮—評介「西方馬克思主義」》，台北：桂冠圖書公司，1989，頁 178。）

⁴⁸ 勞動異化（Alienated labor）：是馬克思《1844 年經濟哲學手稿》中的中心論題，指出人的本質，在「商品拜物教」日漸升高下，已被疏離了。也就是說：人經過異化勞動，而使他自己離開他（即『自我疏離』self-estrangement），成爲一種個體存在的工具。這種論點，展示了馬克思對「人」的關注，對「人」的看重，被西方馬克思主義者認爲是馬克思人道思想的泉源。（轉引自李超宗，《新馬克思主義思潮—評介「西方馬克思主義」》，台北：桂冠圖書公司，1989，頁 115-116。）

⁴⁹ 商品拜物教（commodity fetishism）：《從馬克思與恩格斯全集》中所論述的：商品世界的這種拜物性質，是來源於生產商品的勞動所持有的社會性質。可知馬克思已發現資本主義時代，人們開始追逐利益（尤其是金錢），追求財富和商品，在生產商品的過程中，人與人間的關係已成了物與物似的關係。人的本質被掩蓋（包含資方與勞方被剝削、被壓迫的關係），造成物化的時代來臨，稱之爲商品拜物教。（參考《資本論》第一卷，人民出版社，1975，頁 89-90）

⁵⁰ 參考朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，上海：復旦大學出版社，1997，頁 21。

品社會裡，物件的具體使用價值被忽略，唯一使人感興趣是用量代替了質的做為商品交換的價值，盧卡奇認為這種對價值的崇拜即商品拜物教滲透到社會及其意識的各個領域中，人的意識和社會關係也烙上了抽象化，即物化的痕跡。商品完全墮入商品世界裡，為市場而生產，以市場為目標。換種說法，資本主義的特質就是商品拜物教，而商品拜物教的實質產品就是物化。而這樣物化的大眾文化即阿多諾與霍克海默兩人所稱的「文化工業」。

（一）阿多諾運用盧卡奇在《歷史與階級意識》中的「物化」概念，來概括現代工業社會中的人的境遇，在物性的發展下貶抑了人與人之間關係的概念。盧卡奇的「物化」，意味著人的活動同他自己疏遠，成為一種商品，他必須服從社會統治法則而捨棄自身獨立的要求。⁵¹而阿多諾的否定的辯證與美學思想，都是希望可以消除資本主義所帶來的物化境況。阿多諾說：「拜物化一詞，可用來概括藝術在基本」。⁵²

阿多諾認為在資本主義發達，「進步」反而大量產生出它的對立面—野蠻，而且因為使用現代化的控制工具而更顯凶殘。科學與其說是人類進步的忠誠助手，無寧說是包括了新的人類異化的種子。其前題之一就是忘記自然並沒有被工具理性所控制，霍克海默與阿多諾在一段廣泛引起評論中堅持認為「一切物化都是遺忘」。⁵³而對一切物化的意識批判、否定，就是阿多諾美學理論的重要出發點之一。

（二）阿多諾的美學思想也受到了盧卡奇的前馬克思主義時期的著作《小說理論》影響，將藝術作品作為第二自然（second nature）⁵⁴對物化世界、空洞的意義的描摹。阿多諾在《美學理論》中認為從自然美概念於美學理論中消失後一直到現代藝術時期，自然美仍然一直連續不斷地為藝術提供有意義的衝動。阿多諾舉普魯斯特的作品《追憶似水年華》（*In Search of Lost Time*）為例，認為藉由欣賞書中

⁵¹ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 16。

⁵² Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.158.

⁵³ 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 30。

⁵⁴ 第二自然（second nature）：在馬克思哲學中，未經人類改造的稱為第一自然。經過人類改造的自然稱為第二自然。馬克思主義認識論中把第一自然與第二自然統稱為自然客體。自然客體是指自然界所有的事物和現象，包含天然存在的自然物和人類生產實踐活動形成的人化自然物。第一自然不能脫離第二自然，它要以第二自然為自己存在和發展的前提。但第二自然與第一自然有根本上的不同，它不是自動延伸的產物，從根本上說，人化自然是人的實踐活動的對象化，是人的對象世界。不論第一自然還是第二自然都是物質自然，都是人類認識與改造的對象。

對大自然事物的描寫，那是種美，而欣賞成了一種審美行為現象。有些真正的藝術品，一直堅持達到一個目標，那就是通過自身轉化為第二自然以便與自然達到合諧一致。⁵⁵

由以上論述，可以瞭解阿多諾的思想受盧卡奇的影響深遠，不管是社會哲學還是美學方面。但整體來說，阿多諾的思想是更激進、更具理想性，他與盧卡奇有一大差異，而這就決定了兩人根本的差異，即盧卡奇的總體性理論與追求個體性、特殊性的阿多諾，兩人思想由此各自開展、分歧。

⁵⁵ 參閱 Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.83.

第三節 班雅明

阿多諾在 1924 年與班雅明（Walt Benjamin，1892~1940）相識，班雅明也是生於猶太家庭，兩人結識後常討論哲學、文學、藝術，激發出不同哲學與美學的火花。兩人有許多相近的看法，也曾為反對對方的論點而激烈爭論、相濡以沫，是人生思辯路途上的好友。班雅明作做為當時的學者而言可說是時運不濟，他的文章神秘難懂，有人提及班雅明就如同他自己對卡夫卡的評論般「就像一個人爬到沉船的頂端隨著船骸飄流，他在那裡有一個機會發出求救信號。」⁵⁶的身後遺稿。時至今日，與現況對照下，我們對班雅明的思想有了更清徹的看法與肯定。在 1940 年，班雅明流亡到西班牙與法國邊境上的小鎮自殺身亡後，阿多諾等友人從 1959 年到 1960 年陸續為他出版了論文集、書信集。

筆者沒有把班雅明放入第二節中法蘭克福學派中去討論，主要是班雅明一直未正式成為法蘭克福學派的成員，但阿多諾很多美學思想都與班雅明密切聯繫著，阿多諾曾說，班雅明是影響他美學思想最深刻的人。以下提出阿多諾受班雅明影響之概述：

（一）在阿多諾呈現事物的方式，使用「星叢」〈constellation〉這個詞，意指以一中心點，不規則散離的排列，是一群動態並列的概念。此即借自班雅明的的思想：「理念之於對象，正如星叢之於繁星。」⁵⁷而班雅明對「星叢」在《德國悲劇的起源》中也做了詳細的說明：「這首先意味著理念既不是客體的概念，也不是客體的法則。……現象通過其存在、其共性和其差異決定著概念的範圍和內容，這些概念同時包含著現象，而現象與理念的關係則相反，因為理念即對象的客觀闡釋—或對現象因素的闡釋—決定其相互關係。理念是永恆的星座，根據這個星

⁵⁶ 班雅明（Walter Benjamin），張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—波特萊爾》，台北：臉譜出版社，2002，頁 8。

⁵⁷ 班雅明（Walter Benjamin），許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，北京：文化藝術出版社，2001，頁 7。即理念相對於現象世界的現有秩序的一種規劃與重構，但不是在實證主義的意義上，而是構成了現象的一種尚未實現的救贖後形成，因此完全屬於一個不同的維度，從這種超越現實的遠景地位，理念不僅揭露了現實被歪曲的本質，凸顯百變現實的迫切性，同時也提到一種先導的作，它預示了一個受到必然性統治的世界即將解體，真正自由的世界必將到來的遠景。因此理念是一種永恆的星叢，被分解出來的要素就是這個星叢上的點，藉此在被分解的同時也得到了救贖。（郭軍、曹雷雨編，《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，第一版，長春：吉林人民出版社，2003，頁 25。）

座中各個點的諸因素，可以對現象進行細部劃分，同時恢復其原樣。」⁵⁸阿多諾說：「藝術的概念難以確定，因為它有史以來就如同瞬息萬變的星座。」⁵⁹阿多諾美學理論中的許多美學課題即他美學思想的星點，要先了解每一星點，再試圖去瞭解星點之間的關聯性，才有可能拼湊出阿多諾的美學思想，但拼湊出來的即是阿多諾真正想傳遞的所有概念？藝術作品是個謎，依據星叢中的概念，拼湊出來即是藝術的真理內容？阿多諾認為即使每人拼湊出來的不盡相同，但仍會有相同之處，即愈能接近事物本身。

(二) 在阿多諾看來，現代藝術就像是一個謎語，它具有確定性的一面，又有不確定性的一面。即謎語既隱藏一些東西，並顯現一些東西。阿多諾認為解開藝術中的一個謎，如同確定其為何難解的原因是什麼，而這也是藝術迷人之處。而這藝術的費解性也是借自班雅明。班雅明在《德國悲劇的起源》中即提出現代藝術的片斷性、高度風格形成其不易理解的費解特性，儼然是現代藝術表現上的最大特點。在評論卡夫卡時，班雅明即提出了卡夫卡的小說就像謎一般很費解。

(三) 班雅明的《德國悲劇的起源》的中心概念是「寓言」，書中討論的「悲劇」是指德國巴洛克時期的「悲哀戲劇」，班雅明認為古典悲劇是以神話為基礎的，它表現的是英雄式的犧牲；而巴洛克的悲劇是在歷史之中，是人的悲慘處境展示，它是世俗的，它用一種表情、誇張的形式讓觀眾參與其中，而不是置身事外。在這樣的戲劇中，只有對一切塵世存在的悲慘、世俗性和無意義的徹底確信，才有可能透視出一種從廢墟中升起的生命通向拯救的王國的遠景。死亡是攀上自然生命的巔峰的必經之途。⁶⁰班雅明認為處於廢墟中會讓人想找到穿越廢墟的道路。班雅明寫道：是的，當上帝從墳墓裡帶來了收穫的時候，那麼，我象徵死亡的骷髏，也將成為天使的面容。⁶¹《德國悲劇的起源》闡述現代主義美學的基本法則，即「寓言」法則：那種藝術形式中虛無的、破碎的、枯朽的元素是救贖的體現，藝術作品用廢墟的形式把短暫的美的外飾剝奪了，這個「寓言」的廢墟就是「再生的基礎」。⁶²就像阿多諾所理會的：做為救贖的最終的自我否定和自我超越的寓

⁵⁸ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，頁 9。

⁵⁹ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.2.

⁶⁰ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 75。

⁶¹ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，頁 178。

⁶² 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 51。

言。

阿多諾受班雅明的影響，阿多諾所評論的現代藝術就如同班雅明的德國悲劇⁶³，在現代藝術所表現出來的醜、無秩序、殘敗的同時，即是透過否定而獲得救贖的力量，而這力量即是阿多諾對現代藝術寄予最大的期待之原由。

〈四〉班雅明在《巴黎：十九世紀的首都》裡提及，工業社會日常生活之商業街頭、廣告、攝影、電影等新興事物論起，認為藝術和日常生活的結合，必然出現破碎難看的畫面，從而遠離「靈光」⁶⁴〈aura〉，即靈光消逝。對於攝影與電影等新事物，班雅明在《迎向靈光消逝的年代》這本書中，他肯定了這些新事物的出現。⁶⁵他認為「反對攝影這種新型態的藝術的人，是未去考量科技的任何發展，一旦面對新科技的挑戰，便深恐窮途末路已近。」⁶⁶但班雅明以「靈光消逝」評論現象具文化衰敗與自由解放之雙重性。後者可以以班雅明所述及的攝影家阿特熱（Atget）為例，阿特熱尋找那些被遺望、被忽略、被淹沒的景物，這些影象把現實中的靈光吸乾，好像把積水汲出半沉的船一樣，了無生氣。把實物從「靈光」中解放出來，破除「靈光」，標示了一種感性方式，能充分發揮平等的意義。

⁶³ 德國悲劇：班雅明所說的德國悲劇是指十七世紀德國巴洛克時期的悲哀戲劇。古典悲劇以神話為基礎，以表現英雄的氣度與最後犧牲的儀式。而德國悲劇是呈現世俗之人的悲慘情境與遭遇。德國悲劇的劇作家從現實的殘破的廢墟般的事界中看不到規範、和諧和意義，於是通過災難性、零散性、片斷性、破碎性、不連貫性的藝術意象來加以表現，如借舞台上呈現的虛墟、死亡、屍體等形象，高度風格化地暗示塵世的一切是悲慘、世俗、破碎和無意義的，從而『寓言』式地展現從廢墟和死亡中升起的生命救贖。（引自朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，上海：復旦大學出版社，1997，頁111。）

⁶⁴ 靈光（aura）：靈光、氣息、靈氣、韻味之意，在本論文中採用“靈光”這一譯詞。靈光，是班雅明創造的一個極富內涵的概念。在本雅明看來，靈光無疑是藝術最後的守護神了。它對立於感官的訓練，把人直接帶入過去的回憶之中，沉浸在它的氛圍裡之中。同時，靈光賦予一個對象「能夠回頭注視」的能力，從而成為藝術品的無窮無盡的可欣賞性的泉源。（參閱班雅明（Walter Benjamin），張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—波特萊爾》，台北：臉譜出版社，2002，頁57。）我們可以把它定義為遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿遮地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一截樹枝——這就是呼吸那遠山、那樹枝的靈光。（班雅明（Walter Benjamin）/著，許綺玲、林志明/譯，《迎向靈光消逝的年代—本雅明論藝術》，桂林：廣西師範大學出版社，2008，頁65。）

⁶⁵ 班雅明在《迎向靈光消逝的年代》書中〈攝影小史〉一篇中提出下列內容：他批判下列言論的迂腐守舊，「要將浮動短暫的鏡像固定住是不可能的事，這一點經過德國方面的身入研究後已被證實；非但如此，單是想留住影像，就等於是在褻瀆神靈了。人類是依上帝的形象創造的，而任何人類發明的機器都不能固定上帝的形象；頂多，只有虔誠的藝術家得到了神靈的啓示，在守護神明的至高引導下，鞠躬盡瘁全心奉主，這時才可能完全不要機器而敢冒險復制出人神聖五官面容。」這樣沉重笨拙的愚言充分表露了庸俗的藝術觀。

⁶⁶ 班雅明（Walter Benjamin），許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代—本雅明論藝術》，頁6。

⁶⁷對班雅明來說「靈光消逝」的第二層意義即在「解放」。

阿多諾在著作中也使用「靈光」一詞，雖然阿多諾借用班雅明所創造的「靈光」一詞，但兩者在意義上有所不同。對阿多諾來說，這種俗世的、片斷的、非理性的和非預設性的，涉及文明轉換關鍵，對當代社會具有重大意義。對阿多諾的美學思想來說，重要的是在「揭示」，在這裡得到一次證明，阿多諾認為「靈光消逝」亦是要喚醒人們去察覺現實社會與藝術的真實面貌。

（五）阿多諾寫作時，他的文本片斷、碎裂，是反體系的。筆者認為「反體系」也可與班雅明的「純粹的語言」相論述，純粹語言也就是班雅明所謂的「本體語言」。在這個意義上，語言就不再是傳達客體意義的工具，它本身就是被傳達的客體。也就是班雅明所說的「寓於語言而不是透過語言傳達自己」。⁶⁸阿多諾的著作，如《否定的辯證法》、《美學理論》可以從文本特色察覺其書寫的方式與阿多諾他的思想是結合在一起的，也可以說前者即後者內涵的一種表達。

班雅明說：

「說話者用聲音和手勢支持個別句子，甚至在這些句子確實不能獨自成立時，也從中——往往模糊地和沒有根據地——建構一系列思想，彷彿一筆畫出了一幅粗體素描一樣，而作者則必須停下筆來，重寫每一個新句子。而這最適於思辯的表徵模式了，因為其目的並不是要使讀者心馳神往，激發其熱烈的激情，這種形式只有在迫使讀者停下來反思時才能算是成功的。」

⁶⁹

阿多諾的文本書寫方式，也是為了迫使我們去反思而為的。我們可以看一段阿多諾在《美學理論》中的文句：

「精神乃藝術作品的以太(ether)：它通過作品來講話；或者更嚴格地說，它或許將作品轉為一手寫物。任何並非源自感性契機構形過程的精神方面

⁶⁷ 參考班雅明(Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代—本雅明論藝術》，頁36。

⁶⁸ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁71。

⁶⁹ 班雅明(Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，頁3。

都是消耗性的。這對所有被灌注於或者說被許多藝術作品表現的哲學精神來講，尤其如此：這樣的哲學成分只不過像色彩和聲音等物質一樣。相反的，感性因素為有通過精神的中介才具有藝術性。」⁷⁰

阿多諾的文句有不易理解的特質，阿多諾刻意的拆解文句、使之碎裂，是他追求反體系與非同一的具體實踐，他的文本也是待解的謎。曾有位翻譯阿多諾德文作品的學者說：翻譯時常常納悶，後面的句子和前面的句子以及更前面的句子有什麼關係？這也如同班雅明在《德國悲劇的起源》⁷¹中所寫：「思維的過程不知疲倦地創造新的開端，以迂迴的方式重回客體。這種連續的停頓是爲了呼吸新鮮空氣，這是最適於思辯過程的模式。通過在檢驗單一客體的過程中追求不同層面的意義，這種思辯方式既有助於重新開始的動因，又有不規則節奏的理由。正如馬賽克在破碎成無常的顆粒時仍然保有其尊嚴一樣，……思想碎片與其基礎觀點的關係越不直接，其價值就越大，而表徵的光彩取決於這種價值，就如同馬賽克的光彩取決於玻璃彩釉的價值一樣。」⁷²

（六）班雅明與阿多諾在相識後便常一起討論兩人的哲學思想與看法，即使兩人相隔遙遠或因戰事亂分離時仍依賴書信分享彼此的看法與新思維。阿多諾著作中所評論的對象也多和班雅明有所重覆，如卡夫卡、波特萊爾與他們共同的朋友布萊希特、前衛藝術的達達主義與超現實主義等的作品。「班雅明無疑是第一個發現以下對抗性的哲學家：進行思考的資產階級個體已經完全成了問題了，然而卻找不到任何超越個體的方式來使這個孤獨的主體既能獲得精神上的超越，同時又使之不受壓抑。」⁷³班雅明認爲現代藝術是對沉陷在資本主義社會中的人類主體性之拯救的力量，它是用一種蠻橫、無禮的表現方式來進行反抗，反抗這物化的世界。這也是法蘭克福學美學所討論的內容，這一點也深深影響了阿多諾。

班雅明情感深厚濃鬱的猶太傳統，表現在他《德國悲劇的起源》著作中。悲苦、感性和破敗的氛圍是他用來對歷史的寓言解釋，是真實而非虛幻假象的表

⁷⁰ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，王柯平譯，《美學理論》，頁 156。

⁷¹ 《德國悲劇的起源》(The Origin of German Tragic Drama)：班雅明的作品，第一次動筆是在 1916 年，完成於 1925 年，最初是謀取教授教職的資格論文，沒有順利取得教授資格，在 1928 年正式發表。班雅明最重要的「寓言」思想在本書中闡發。

⁷² 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，頁 2。

⁷³ 郭軍、曹雷雨編，《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 126。

現，這似乎也影響了阿多諾最根本美學傾向。就如同阿多諾自己說過的，班雅明是影響他美學思想最深的人。

第三章 阿多諾美學思想方法：否定辯證法

阿多諾目睹了資本主義社會下工業化的發展造成個體自主意識的喪失，精神理性消失，實用理性凌架於上。在察覺這重大狀況的阿多諾認為人要回歸於真正的精神理性，必須「否定」使人失去個體意識的現實。這樣的過程是一條辯證之路。哲學解釋學從不拋棄和否定對象，而是竭力的通過與對否定的對話和交流，從中尋出真實。阿多諾推崇否定，這種否定既不是對話也不是交流，而是擺脫和超越對象。這種思維原則，阿多諾稱之為「否定辯證法」。⁷⁴

在《啓蒙辯證法》中可看出阿多諾認為代表啓蒙的資本主義對社會所帶來的改變，而他在《否定的辯證法》中對提出貫穿他思想的非同一思維，在兩者之間有密切且的脈絡邏輯。首先是提出社會現在所發生的問題，再來是則是提出「否定辯證法」來作為解決社會問題的方法。

要瞭解「否定辯證法」這方法論之前，還是要在本章第一節先探求《啓蒙辯證法》中阿多諾與霍克海默所提出的具體看法、憂慮，才能瞭解阿多諾採用否定的辯證法作為他思想與美學思想的原由。「否定辯證法」貫穿阿多諾整個思辯場域，在美學思考中尤其如此，雖然在《否定的辯證法》書中，極力迴避了美學課題，但在阿多諾的《美學理論》中，「否定辯證」是其思想方法。本章第二節開始即就阿多諾在出版的《否定的辯證法》中幾個核心觀念加以探討並深究其在美學理論中所扮演的重要角色。

第一節 啓蒙的毀滅：由啓蒙到同一的批判

阿多諾說：

「當思維無意識地遵循它的運動規律時，它會反對自身的知覺，反對被思考的東西，反對那種中止主觀意圖逃脫的東西。它自己自足的命令使人們的思維成為空洞的。在最後，主觀上，這種空虛的思維成了愚蠢性和原始

⁷⁴ 朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，頁 164。

性。意識的倒退是它缺乏自我反思的產物。人們可以看透同一性原則，但如果沒有同一性我們就不能思維。任何規定就是同一化。」⁷⁵

在《啓蒙辯證法》一書的第一句話：「『啓蒙』自來即旨在除去人類的恐懼，解放人類讓他成爲主宰，可是，完全啓蒙了的地球，卻滿溢著得意忘形的不幸災難。」⁷⁶這個思維貫穿了《啓蒙辯證法》中所討論的課題。阿多諾與霍克海默試圖告訴我們：啓蒙的目標與啓蒙的結果何以有如此大的差距？爲什麼在資本主義發達之後卻是形成一個看似文明卻是極度野蠻的世界？對啓蒙的辯證，對現實社會狀況的揭櫫是阿多諾接下來採取「否定辯證法」最根本的理由。

阿多諾在《啓蒙辯證法》中認爲對啓蒙而言，「神話是以內在力量與帶神秘性質的想像力去控制外在的事物。啓蒙洗滌了神話的想像力，代以形式邏輯與系統推論。在理性主義，與科學的經驗論下，人類得以以其心智控制自然。自然被化約爲純粹的對象性，而事物則被實證科學打上同一性的烙印。」⁷⁷但阿多諾與霍克海默在考察歐洲與美國實際的社會現象後，認爲事實是理性啓蒙後的現實，卻是一個更令人無法致信的野蠻狀況。

啓蒙的綱領在於爲世界除魅。啓蒙要破除神話，以知識巔覆幻想。在《啓蒙辯證法》書中，阿多諾首先列舉了實驗哲學之父—培根（Bacon, 1561-1626）的話，「知識就是力量。」「科學的真正目的和職責，不在於合理的、有趣的、令人尊敬的、印象深刻的言詞，或是有啓發性的論證，而是在於功用和勞作，在於發現以前不爲人知的個別事物，以改善生活資糧。」⁷⁸阿多諾認爲對培根而言，知識的重點不在於人們稱之爲真理的那種滿足感，而是在作用，或有效的做法。⁷⁹所以知識的目的成了勞動和實踐，運用知識都在造福和改變人的生活。所以從自然中學到的是利用自然，理性全面的宰治了自然與人類，且最後產生了工具理性與受物化的人類。

阿多諾認爲：「等質性支配著資產階級社會。他們把不同名字的東西化約爲

⁷⁵ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics* , p.149.

⁷⁶ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment* , p.1.

⁷⁷ 阿多諾、霍克海默（Theodor W. Adorno & Max Horkheimer），林宏濤譯，《啓蒙的辯證—哲學的片簡》，2008，頁4。

⁷⁸ 同上，頁27-28。

⁷⁹ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment*, p.2.

抽象的量，而使它們可以比較。無法被分解為數字乃至一者，啓蒙皆視為假象；近代實證主義說詩就是這種東西。自巴門尼德斯(Parmenides)直到羅素(Bertrand Russell, 1872-1970)，統一性始終是其標語。他們堅持巔覆諸神和性質。」⁸⁰

阿多諾在《否定的辯證法》中，他再次指認他所說的同一性是資本主義社會中所有商品之間同質的交換原則。同一性是一個古老哲學用詞，阿多諾所說的同一性是代表什麼意涵？他在《否定的辯證法》中提出了說明：「在現代哲學史中，『同一性』一詞有幾種意思。首先，它標誌著個人意識的統一性：一個『我』在它的所有經驗中都是同樣的。這意味著康德『我思考那種能陪伴我的一切概念的東西』。其次，同一性還意指在一切合理的本質上同樣合法的東西的即作為邏輯普遍思想。此外，同一性還標誌每一個思想對象與自身的等同，簡單的 $A=A$ 。最後，在認識論上它意指著主體和客體的和諧一致，不管它們如何被中介的。」

81

工具理性與交換原則相關，每一事物歸結為另一事物的抽象對等物，以使用來為普遍的交換服務。或者，用阿多諾經常使用的語言來說，就是，質上的區別和非同一性被強迫納入量的同一性的模式。這樣一來，獨特的個性就成了最突出的犧牲品之一，這一點在資產階級光榮的上升時期就已被人們認識到了。⁸²如果把每一事物當成物品交換著，在這看是商業經濟行為興盛的社會，物質代替了每個不同的有生命或無生命的個體，一切成了商品，那人們所追求更美好的生活在哪？被商品般的對待，抽象且便宜行事，最終導致的是同一與個體的虛假。阿多諾反對唯心，反對抽象的來論證。阿多諾寫道：「沒有存在物就沒有存在。」「某物」——作為思考所不可缺少的基質是一種不和思維相同一的內容的最抽象物，也包含存在的概念，是一種不能被任何進一步的思想過程所廢除的抽象物。缺少「某物」則沒有可思考的形式邏輯。⁸³阿多諾認為存在物不是直接而是被概念所貫穿，所以我們應從概念開始，而不是從純粹的事實開始。阿多諾認為如果達到了一種終極狀態的概念的平靜，換句話說，也就被拖進了同一性的衰亡漩渦進而

⁸⁰ 阿多諾、霍克海默(Theodor W. Adorno & Max Horkheimer)，林宏濤譯，《啓蒙的辯證—哲學的片簡》，頁 30-31。

⁸¹ 以上的說法是阿多諾在《否定的辯證法》書中對同一性所做的註解的一部份內容。阿多諾(Theodor W. Adorno)，張峰譯，《否定的辯證法》，頁 139。

⁸² 馬丁·傑(Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 29。

⁸³ Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p135.

沉淪了。下述是阿多諾對黑格爾唯心辯證法的批判，阿多諾說：

「辯證法是否定的，這樣的觀念黑格爾稱為差異（difference），黑格爾的辯證法同一性和肯定性是一致的。把一切非同一的和客觀的事物包含在一種被擴展和抬高成一種絕對精神的主觀性之中一定會導致這種調合。」⁸⁴

阿多諾批判黑格爾的辯證法時述及：「把否定的否定等同於肯定性是同一化的精髓」，黑格爾借用了數學上負數乘以負數而為正數的傳統邏輯，這樣的邏輯運用在辯證法上是不實在的，因為它最終產生的是一種抽象性——即主觀任意確證的——肯定性。」⁸⁵

在《啓蒙辯證法》中，阿多諾首先去探討神話的啓蒙與現代科技、工業的啓蒙，進而提出同一性思維在文化工業控制中的產生。控制自然是啓蒙理性的要在求，在現代化工業社會裡，這種理性已被證明成為無理性。對啓蒙的觀念，「人類想要在自然中學習到的，是如何利用它來全面宰治自然和人，沒有其它的了。」⁸⁶然而也正是「啓蒙本身的統治自然的原則——綜合的、公式的、量的，直到機械的、商品的一使啓蒙做繭自縛，一步步陷入到它想要取代的神話中。它對自然的抽象化只能把人置於蒙昧和混沌之中。於是，啓蒙理性對自然的統治便成為對個體的壓制，正是以種啓蒙理性為基礎，現代工業社會把具體的人物化到抽象的同一性中。」⁸⁷ 阿多諾說：

「每一個事物都蓋上了同樣的戳記。」⁸⁸

阿多諾發現唯有能以統一性去把握的，啓蒙才會承認其為存在或事件；其理想是一個可以推論出一切的體系。「形式邏輯是統一化的高級原則，它提供啓蒙一個綱要，使世界成為可計算的。」⁸⁹文化工業是簡單來說是個總體社會，而總

⁸⁴ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics* ,p141.

⁸⁵ Ibid.,p158.

⁸⁶ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment* , p.2.

⁸⁷ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 126。

⁸⁸ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment* , p.4.

⁸⁹ Ibid., p.4.

體性在此也可用同一性來解釋，總體性的社會導致個人獨立發展受阻，影響了人類理應獲得的自由與解放而屈就於文化工業的總體性規範中。對資本主義社會進行批判的意義即在此。在《否定的辯證法》中，阿多諾認為「否定辯證法」一開始是和同一性哲學的最高範疇連在一起的。

阿多諾認為：

「純粹的同一性是主體設定的也因此是從外部帶來的，因此，十分矛盾的是，從內部批判它也意味著從外部批判它。主體必須補救它對非同一性所做的事。這才能準確的使主體從他的絕對自為存在的外貌中解放出來。反這種外貌也是同一性思想的一個產物——同一性思想越是把事物貶低成它的種或類的實例，它也就越是錯誤地認為自己沒有主觀的、附加的東西。」

90

阿多諾認為意識型態也是一種同一，「意識型態把它對啓蒙的抵抗力歸因於它和同一性思想或一般思想的同謀關係。」阿多諾的批判理論也可以說是對現實社會「意識型態」的批判，在阿多諾的思維中社會的大眾文化所代表的同一性就是一種意識型態，欠缺主體意識，如被催眠般的認同多數人但卻方向偏差的想法，而這樣的認同，卻是主體自認為自己審慎的選擇，是一種被同一化而不自知的情況。阿多諾說：「意識型態的批判不是某種邊緣性的和科學內部的事情，不是某種限於客觀精神或限於主觀精神產物的東西，而是哲學核心的事情：對基本意識的一種批判。」⁹¹哈伯瑪斯認為阿多諾貫徹的批判精神，針對的就是時代所產生的意識型態之批判。

⁹⁰ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics*, pp.145-146.

⁹¹ *Ibid.*,p.148.

第二節 否定辯證法的意義與應用

在《否定的辯證法》中，找不到阿多諾對「否定辯證法」的明確定義，最接近意涵應是下列阿多諾所說的：

「在某種意義上，辯證的邏輯比實證主義更是實證主義的。作為思維，辯證的邏輯尊重被思考的東西，尊重客體，儘管客體並不順從思維規則的意志。對客體的分析涉及到思維的規則。思想不需要對自身的合法性感到滿足，用不著做出犧牲，它可以阻止自己思考本身。如果有可能定義辯證法的話，這是一個值得建議的定義。」⁹²

阿多諾對「辯證」、「否定」這兩個詞來闡述它否定辯證之涵意。以下就針對其否定的辯證法思想內涵進行探究。

「否定」在辯證過程中具有本源的作用。阿多諾認為傳統以來，哲學的基本精神都是追求同一性，想要找出一個萬物的原初，一個最根本與絕對的本源，這是同一性的追求。阿多諾看來，哲學所尋求的同一性，在人類的生命開展中的穩定與秩序導致了極權與盲從，阿多諾認為這樣的方向是錯誤的，可行的是藉由不斷的否定來抵制與反抗這正加諸於人類世界的同一性。馬克思主義者也承認，「否定」是推動一切事物和現象運動變化的環節。否定，在辯證法中是重要的立場與動態運動。

「辯證」這詞最早用於蘇格拉底（Socrates, 469-399 BC）之前，字面上的意思是：交談的藝術。蘇格拉底時又賦予它一古典意義：蘇氏嘗試用辯論的方式逐步澄清概念，使人見到事物的本質；而柏拉圖（Plato, 427-347 BC）的《對話錄》更進一步，透過正面的陳述和反面的辯駁，抽絲剝繭一般使事物的本質呈現出來，循此而上推出最根本的實在，此即「理型」（idea）。由此可知，辯證對柏拉圖來說是形上學的。交談如何顯示出人的特性，可在荷爾德林（Hlderlin, 1770-1843）⁹³的詩句中見之：「直到第一次與人交談時，我們才算真正存在了」。唯有在這種對辯的方式下，透過正面的陳述和反面的辯駁，完全的真理才能逐漸

⁹² Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p141.

⁹³ 荷爾德林（Hlderlin, 1770-1843）：德國著名的抒情詩人，古典浪漫派詩歌的先驅。

顯露出來。⁹⁴

辯證法在黑格爾（Hegel，1770~1831）時達到顛峰，具體體現為揚棄（aufheben）⁹⁵，這概念上：是指通過對某物的否定，進而創造一新物。而這否定含有肯定之意，即新物仍會從否定物中承襲些什麼，即負負得正的傳統邏輯，失去了這原則，黑格爾的辯證法即無法存在，但這邏輯下又是同一性的產生。阿多諾試問：這樣的邏輯下，辯證法真有其實質意義？辯證法的根本特徵是「否定性」。馬克思主義歷來承認「否定」是推動一切事物和現象運動變化的根本環節，沒有內在的否定方面和不斷的否定過程，就不會有辯證的運動，也就沒有辯證法。辯證法在對現存事物的肯定的理解中同時包含對現存事物的否定的理解，即對現存事物的必然滅亡的理解，辯證法對每一種既成的形式都是從不斷的運動中，因而也是它的暫時方面去理解；辯證法不推崇任何東西，按其本質來說，它是批判和革命的。⁹⁶辯證法中，否定不是簡單地說不，或宣布某一事物不存在，或用任何一種方法把它消滅。⁹⁷阿多諾認為黑格爾的辯證法等於自動贊同另一極端，是帶有些矛盾性的。阿多諾的否定對另一極端都抱持著否定的態度，是屬於持續否定的動態狀況，且是不含任何肯定之意的，此是他與黑格爾辯證法上的差異，且他認為黑格爾的辯證法到最後為一絕對精神，是同一的，這也是他所批評的。阿多諾認為過度理性、邏輯思維已把人所同一，所以提出「思考即同一」。阿多諾認為普遍概念是思考中不可缺的，可是概念並不完美，為避免概念限制了對事物的認識，所以強調主體必須保有批判力並對客體事物的細膩觀察。

以下是阿多諾對辯證法的論述：

「在『辯證法』這個詞的樸素意義上，辯證法既不是一種純方法，也不是一種現實。它不是方法，因為未被調和的事物——恰恰缺乏被思想所代替的同一性——是矛盾的，從而抵制任何一致性解釋的企圖。正是事物，而

⁹⁴ 引自布魯格編著/項退結編譯/《西洋哲學辭典》，華香園出版社，頁 80。

⁹⁵ 揚棄（aufheben）：同時具有否地和肯定雙重意義的辯證概念。原常用意為拾起、保存和取消廢除等對立的二重含義。揚棄一詞首見於康德，該詞為否定義使用，在黑格爾時，則明確的將揚棄作為同時具有否定與肯定雙重含義的概念加以使用，他認為在事物的發展過程當中，每一階段對前一階段來說都是一種否定，但又不是單純的否定或完全拋棄，而是否定中包含著肯定，從而使發展過成體現出對舊質既有拋棄又有保存的性質。

⁹⁶ 阿多諾（Theodor W. Adorno），張峰譯，《否定的辯證法》，序頁 4。

⁹⁷ 同上，序頁 5。

不是思想的組織動力把人們帶向了辯證法。辯證法也不是簡單的現實，因為矛盾性是一個反思範疇，是概念和事物思想上的對立。辯證的演進意味著在矛盾中思維，既支持在事物一度經驗到的矛盾，又反對矛盾。現實中的矛盾在於它是一種反對現實的矛盾。」⁹⁸

阿多諾認為這樣的辯證法與黑格爾的辯證法是不同的，因為它是去懷疑所有的同一性，而黑格爾的辯證法最後是傾向於客體跟其概念之間差異的同一性。否定辯證法的邏輯是「瓦解的邏輯」(Logic of Disintegration)：瓦解認識主體首先直接面對的概念的、準備好的和對象化的形式。⁹⁹阿多諾辯證思維特色：不斷在普遍、特殊，主觀、客觀之間尋求平衡，既不讓普遍概念限定他對研究對象的認識，也不願意他的結論只是有所偶然集合而淪為相對主義；一方面主張以客觀事物為優先，卻同時堅持主體詮釋的主動性與批判性。

《否定的辯證法》也可以叫做一種“反體系”(anti-system)，它試圖用那種不被同一性所控制的事物的觀念來代替同一性原則。阿多諾認為辯證法內容永遠是否定的，否定的否定的結果不是肯定的，不然辯證法就會淪落到對現狀的消極接受或盲目認可。雖然阿多諾的辯證法受了黑格爾的影響，但兩人在「非同一性」上有根本的不同，阿多諾對黑格爾的批判也是激烈的，他認為哲學真正感興趣的東西，應該是黑格爾不感興趣的東西，那就是非概念性、個別性和特殊性。

「否定辯證法」這個方法即是加強理性思維與現實狀況間的批判，而不是將它們加以調合，對阿多諾來說，否定辯證法是思辯與批判最好的中介。

⁹⁸ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，張峰譯，《否定的辯證法》，頁 141-142。

⁹⁹ Theodor W. Adorno： *Negative Dialectics* , p.145.

第三節 非同一性思維

阿多諾的非同一（nonidentity）命題是對當時社會所普遍存在的同一性思維所提出的反對，而且這樣的反對強烈貫穿他整個思想領域，根深蒂固、無所退讓。非同一性與同一性簡單來說差別為何？以阿多諾的說法：「非同一性的認識是想說出某物是什麼，而同一性思維則說某物歸在什麼之下、例示或表現什麼以及本身不是什麼。」¹⁰⁰以下是阿多諾在《否定的辯證法》中關於同一性的辯證文句。

阿多諾說：

「交換原則把人類勞動變換為社會平均勞動時間的抽象的普遍概念，從根本上與同一化原則相似。商品交換是這社會模式的原則，沒有這一原則就不會有交換。通過交換，不同一的個性和行為成了相同的和同一的。這一原則的擴展使整個世界成為同一的，成為總體的」¹⁰¹

阿多諾的非同一是一種動態的狀態，他批判由於人的權力擴張後，統治者對於被統治的人的認知為他可以宰治他們，把人的勞動價值變成商品般的交換。阿諾說：「在事物的轉變當中，事物的本質（the essence of things）總是被揭露為同質的東西，亦即統治的底層，這個同一性，構成了自然的統一性（the unit of nature）。」¹⁰²阿多諾說：「人類預知到一個無所不在的力量正燃燒這個沒有出口的世界，而我們既是該力量的本身，可是卻又對它無可奈何。」¹⁰³同一性導致了人幾乎只成了一個零件，換句話說：人們自身已成這種為總體性並且在這種總體性面前他們已顯得無能為力了。

阿多諾說：

「非同一性是同一化的秘密目標，它是被解救的目標。傳統思維所產生的錯誤在於把同一性當目標，粉碎同一性的力量是思維本身的力量。」

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics*, p.149.

¹⁰¹ *Ibid.*,p.146.

¹⁰² Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment*, p.6.

¹⁰³ *Ibid.*,p.2.

阿多諾多次強調，想要改變現實社會的狀況是哲學的任務，這裡的思維是指否定辯證的思維。以上的引文，更可清楚瞭解阿多諾想強調的，傳統哲學思維是無法解救現時的人類。黑格爾的辯證法是在這用貌似客觀的絕對精神主觀的強加於客體之上，這種做為主觀意志的總體性對客體性的統治企圖在終點上迫使主客體同一，而事實上，阿多諾指出，客觀歷史恰恰沒有也不可能表現出這樣的結構主體；歷史中，創造的力量在本質上是永恆批判的否定性。在這意義上，人類實踐的歷史永遠是人和現實之間的矛盾過程，是自由意識不屈服於既存現實鬥爭的過程，因此，黑格爾的拱形總體化歷史用「絕對同一性的原則，……將非同一性置於被壓制的和損害的形式裡使之永恆。……黑格爾透過同一性歪曲了事實的狀態。」¹⁰⁵雖然同一性思維從遠古即以開始，但阿多諾認為黑格爾的辯證法原可以帶給人類思辯邏輯的新氣象，但他最終還是偏向同一，阿多諾堅定的認為：「辯證法始終如一是對非同一性的覺知。」(Dialectics is the consistent sense of nonidentity.)¹⁰⁶

對於邏輯思考，阿多諾也因其導向同一性而反對它，也認為這資產階級社會中統制者的一項控制工具，在《啓蒙辯證法》〈啓蒙的概念〉(The Concept of Enlightenment)一文中阿多諾認為：「推理邏輯所展開的思想的普遍性，亦即在概念領域裡的統治權，是奠定現實的統治權。」¹⁰⁷阿多諾認為哲學絕不是絕對。絕對的同一性與系統性的規範，都只是虛假，都只是統治階層強加諸給大眾的束縛，也可以說這即是與自身異化。「萬物同一的代價是沒有任何東西能同時與自身同一。」¹⁰⁸ 想要創造一個非同一的思維，阿諾想要喚起的是主體的自知，若主體不能進行真正思維，一切就是虛無。

阿多諾的星叢 (constellation) 思維也是一種非同一、非體系的產物，就如同阿多諾在《否定的辯證法》中所說：

「沒有否定的否定，成一體的時刻仍能存在，也不用委身於作為至上原則

¹⁰⁴ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics*, p.149.

¹⁰⁵ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 146。

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics*, p.5.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.10.

¹⁰⁸ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment*, p.2.

的抽象。成一體的時刻之所以能存在，沒有一步一步過程從概念到一個整體普遍性的，相反的，概念進入了一個星叢。這個星叢啟迪了客體的特有的部份，這種特有的部份對一種分類方法來說既不是一件無關緊要的事情，也不是一個負擔。」¹⁰⁹

阿多諾的非一思想也反應在他反對實踐的觀念上。阿多諾認為資本主義的同一性統治，甚至是不同的統治體，帶來的都只有苦難和災禍。他的憂心可以從下述文句看出，阿多諾說：

「統治自然、進而統治人類並最終統治人的內在天性的統一性。世界史根本沒有從野蠻走向人道主義，而只是從彈弓走向了百萬噸炸彈，它終結於組織起來的人類對組織起來的人們總威脅，終結於不連貫的人類縮影中。」

110

阿多諾明確的反對具體的「實踐」行動，因為在他看來那只是另一個同一與暴力。

對於文化工業中的「風格」(style)概念，阿多諾與霍克海默提出他們的看法：「真正的風格」(genuine style)在文化工業中就是權力在美學裡的意義，在基督教的中世紀或文藝復興時期，風格統一所展現的是社會權威的各種結構。在偉大的藝術家決不會在作品裡完美無瑕地體現出風格，作品中，他們是把風格視為否定性的真理，在作品的風格中找力量。如莫札特的音樂有一種想要拋棄他們所體現的風格。而荀柏格與畢卡索，偉大的藝術家已不再相信風格，他們重視的是事物本身的邏輯。」¹¹¹

阿多諾說：

「在藝術作品裡，每種風格都是個承諾。被表現者經由風格而吸收到普遍性的主宰形式裡，也就是音樂、繪畫和言辭的語彙裡，因而試圖要和真正

¹⁰⁹ Theodor W. Adorno : *Negative Dialectics*, p.162.

¹¹⁰ *Ibid.*,p.320.

¹¹¹ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment*, p.103.

的普遍性概念和解。藝術作品應許要把它們的形象塑造成社會傳承的形式，藉此去實踐真理，那樣的承諾既是必要的，卻也很偽善。」¹¹²

風格，這個我們日常經常使用的用詞，它代表一種特色、表徵，我們常用來評論人的外在形象，仔細想想，它的確容易成爲一種僵化且多半是刻意造成的，具有目的性的。在阿多諾美學中風格也是一種同一的表現，爲成就某一風格，藝術易形成一種型態。阿多諾肯定的是每個藝術作品的獨特，決不是企圖與面對的環境達成和諧，或特意形塑出的風格。阿多諾認爲，風格的同一化是文化工業的一個現象，表現主義者與達達主義者都認爲風格是虛假的，可是在文化工業中，風格卻大獲全勝。由於阿多諾強烈反對同一性，「現代藝術的零散化原則也是阿多諾非同一哲學的合理推論。」¹¹³我們可以說阿多諾的哲學中非同一性如洶湧波濤襲捲覆蓋了一切，也可以這麼說，同一性在阿多諾的哲學與美學中成了批判理論一個判準。

¹¹² 阿多諾、霍克海默（Theodor W. Adorno & Max Horkheimer），頁 167-168。

¹¹³ 楊小濱，〈否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評〉，頁 152。

第四節 客體的優先性

阿多諾曾批判：

「或許是一開始就帶著主觀性立場想要的接近藝術，因此未能瞭解藝術經驗本身是不實用的。因此想要抓住藝術的要旨，就得專注於藝術對象而非藝術愛好者的樂趣。」¹¹⁴

阿多諾探討主客體關係並強調了客體的優先性，他認為當代認識論的錯誤在於主客體的根本分裂，並認為這一個錯誤可以上溯到笛卡爾理論的基本預設。在笛卡兒：「我思故我在。」(Cogito, ergo sum.) 主體開始具有優先性。

在《啓蒙辯證法》中阿多諾與霍克海默指出主、客體辯證在「荷馬史詩裡已發展完備」，其特徵在於「將每個形象以文字解釋」，但此辯證語言——概念，也「剝奪了其他的解釋可能；唯一剩下的只是一些中性符號。」「這種思想形式自認不受虛幻之侵襲，卻也付出代價」，此代價就是主體支配客體「轉而損及主體思想本身，只徒留永恆不變的『我思』。主體與客體在此變得虛無」。¹¹⁵

阿多諾提出客體優先，主要原因是他認為主體在現代的大眾文化下已被同一，主體早已失去屬於自己真正的思維。就如同阿多諾所說的：「主體把它歸節於它自己的尺度；主體淹沒了客體，忘記了客體本來是怎麼回事。」¹¹⁶在《否定的辯證法》一書中，阿多諾針對〈主客體辯證法〉、〈對先驗的解釋〉與〈客體優先性〉探討主客體的關係。書中強調「客體優先性」，因為阿多諾根本上認為現存主體性是虛假的，再如從唯心主義出發，那人類永無法擺脫現在虛無的現實。所以阿多諾的唯物辯證的立場，即是對個主體性的不信任，阿多諾：「正是由於轉向客體的優先地位，辯證法才變成唯物論。」¹¹⁷他認為異化後的主體性可真能有自由意識？阿多諾所給的答案是否定的，因為在總體性社會意識下的個體主體性存在只是虛假。

¹¹⁴ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.16.

¹¹⁵ 轉引陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，頁 63。

¹¹⁶ 馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 61。

¹¹⁷ Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p.129.

阿多諾說：

「對同一性的批判是對客體優先性的探索。不管如何否認，同一性思維都是主觀主義的。」¹¹⁸

阿多諾的辯證法強烈的突顯辯證活動中的複雜過程與黑格爾的注重主體與客體最終的同一有絕對的不同。當今的整體社會已經從政治上把個人選擇自由的可能性壓低到一個最低限度。主體在現今社會已衰敗正是不容掩飾的社會事實。因而一種有意識的由主體構想的藝術作品意義，必然是主觀理念對客觀事實的偽造。由於物化，殘存的主體對世界、對作品不再具有支配能力。¹¹⁹

阿多諾說：

「客體只能靠主體來思考，但仍保有不同于主體的東西；而主體在天性上一開始也是種客體，……這是主觀性的一部分意義；但客體成為主體卻不是客體性的一部分意義。」¹²⁰

〈客體的優先性〉中，個體與現實的非同一性是客觀存在的，它不基於主體性的盲目膨脹，而是無法被主體虛假同一化的社會本質。主客體的關係，也只有在這個社會的而不是純認識論的條件下才能確立。當然，阿多諾對客體性的強調絕不是主體性的貶抑，相反的，正是客觀的對現實的辯證認識需要更積極的主體性參與，需要它用語言（阿多諾把它視為思想的基本法則，語言「意味著修辭元素的批判拯救」）摧毀強加於客體之上的總體性囚籠。¹²¹

阿多諾說：

「當今社會中藝術不再擁有的地位了，對藝術的所有反應都是病態的。一方面使藝術的片斷具體化、使堅硬，成為文化所有物，另一方面成了顧客

¹¹⁸ Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p.183.

¹¹⁹ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 31。

¹²⁰ Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p.183.

¹²¹ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 146-147。

快樂泉源的商品。但對藝術來說卻不再做為一客體或對象存在。」¹²²

這是阿多諾對藝術的虛假存在所發出的喟嘆。藝術對當時阿多諾所處的社會來說只是項市場中的商品，只是項迎合消費者的商品。阿多諾認為個體性和非同一性的捍衛恰恰不是主體主義的產物，而是客觀性的深刻要求。「對客觀的感知方式不但依賴於個體性和差異性，差異本身是客觀覺定的。」¹²³康德是主客分立，而叔本華認為「世上的一切都是以主體為條件，也僅僅是為主體而存在。」是主客合一的觀點，徹底的唯心主義者、唯我主義。再看看文學家歌德，他十分重視實踐與感性經驗的作用，他在《浮士德》(Faustus, 1808)¹²⁴中否定了唯心主義，而肯定了唯物主義，他在談到美學和藝術問題時，一貫反對抽象的哲學思辯，注重客體的現時出發。¹²⁵歌德從客體的現實出發這一點與阿多諾是相近的。更進一步說明，唯物主義的阿多諾注重對客體的「體驗」而非「經驗」。黃聖哲先生說：「作品一旦被創造出來之後，便脫離了創造者，也脫離了創作過程。它取得特殊性，並且不能被分類似的範疇去加以掌握，反而必須去直接面對作品本身。」¹²⁶體驗與經驗有根本上的差異，阿多諾認為體驗的審美是「此時此在」的感受，但經驗受已往認知所影響，是一種感官經驗的累積，而它常常是虛假的。

阿多諾依據在《否定的辯證法》中對「客體優先性」的論述，在《美學理論》中，阿多諾繼而針對藝術作品主客體間的關係進行陳述，阿多諾說：

「在藝術進行表述的是藝術的真正主體，而藝術所單純描繪的主體則是虛假的主體。」¹²⁷

「真正的審美感受是以客體為導向的；它是對客體的感受，並非觀賞者的

¹²² Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.18.

¹²³ 楊小濱，〈否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評〉，頁 147。

¹²⁴ 《浮士德》(Faustus)：是德國大文豪歌德於 1808 年發表的一部悲劇。浮士德原是歐洲中世紀傳說中一位著名的人物。可能是是巫師或占星師，學識淵博，精通魔法，為了追求知識和權利，向魔鬼出賣自己的靈魂。

¹²⁵ 參考李醒塵，〈西方美學史教程〉，頁 315。

¹²⁶ 黃聖哲，〈美的物質性——論阿多諾的藝術作品理論〉，《師大學報》，2002 年，No.47 (1)，p.5。

¹²⁷ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.221.

某種主觀反射。」¹²⁸

從上述二段的引言，顯示出阿多諾在美學的審美經驗上依然以「客體為優先」，阿多諾在客體優先概念放在藝術作品，甚至強調這個客體主要是自己能顯現真理性，而非創造它的藝術家所附加。我們可以體認到，阿多諾所說的客體優先性，最終的目的仍是想尋回主體性，所以他並不是排斥主體性而是重建主體性，這一主體性是擺脫了操控與同一的，亦是具有反思精神的主體性。以下是學者張一兵的話：「阿多諾預感到在幻象統治時代，無產階級作為一個階級已被解體，他們實質上已變成社會過程的客體，他們的革命意識不可能繼續存在，也不可能被喚醒。『否定的辯證法』是阿多諾對這同一性社會反判的一種姿態，作為大海中飄浮的瓶子中的信息，以等待『魔咒解開』的那一天的到來。這是一種無盡的等待，也是一種理論的策略。」¹²⁹

阿多諾在《否定的辯證法》中提出了非同一性，但其解決終究還缺乏現實的說服力，它無法自明，阿多諾還必得繼續尋找另一種非哲學的模式來說明它。他尋找的是看似遠離現實生活、實則是對現實生活的深層批判的美學批判，才有資格擔當繼續批判這一重任呢？對於至少知道自己屬於虛幻的藝術，阿多諾還繼續保留著一份希望。¹³⁰在後續章節繼續進行阿多諾美學思想論述與何以阿多諾會賦予與美學如此重大的責任之探討。

¹²⁸ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.217.

¹²⁹ 孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 210。

¹³⁰ 同上，頁 61。

第四章 阿多諾美學中心思想內容

阿多諾的美學思想，探討的範疇放在藝術、藝術作品上。美學傳統的主要課題是探討「美」，但在以「藝術」為主要課題時，其內容是更為廣泛的。阿多諾對藝術的本質、內容、模擬、真理性、風格、自然美等傳統的美學範疇作了重新界定，並對現代藝術的審美特點問題進行深入探究。

阿多諾的美學思想主要在 1933 年發表的《齊克果—美學建構》、陸續撰寫的藝術評論與他死前十年所傾力撰寫的《美學理論》，可看出他對美學這一領域竭力的投入心血。然而，要瞭解阿多諾美學思想，不是有一系統可尋，在研究過程中遭遇到許多困難，主要是阿多諾的思想體系龐雜且牽涉多面向，一步一步推敲，期望更靠近阿多諾的思想真理性內容。阿多諾以他卓越的觀察力、理解力試圖看清這個社會到底發生了什麼事，但在文本上由於他哲學思想的具體實踐，謎樣的文本，確實不易瞭解阿多諾的思想，所能努力的是在這些斷片、破碎概念中，如星叢般非同—的概念中，盡量去拼湊出阿多諾的他那迴避理論與體系形成又迥異於傳統的美學思想。

第一節 阿多諾美學思想的出發點：救贖

阿多諾說：

「除了絕望能拯救我們外就毫無希望了。」¹³¹

很多研究阿多諾的學者都認為阿多諾是位悲觀主義者，在他的著作中常見到「被操縱的世界」、「物化的社會」，從中可察覺他對文化的失望與痛心，但他的悲觀與班雅明仍有所不同¹³²，阿多諾的哲學是要與這個世界悲慘苦境緊緊纏繞在一起的，即使痛苦不堪，即使幾近絕望，仍要在悲傷中抓住些什麼，那可能帶來人類希望的什麼。

¹³¹ 轉引自馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，台北：左岸文化出版，2004，頁 85。

¹³² 歌德《親和力》中的文句：只因沒有希望，希望才能給我們。班雅明在最後加上一句：我懷疑。

阿多諾在《最低的道德限度》(*Minima Moralia*, 1951)¹³³中提及：

「在絕望面前，唯一可以盡責履行的哲學就是，站在救贖的立場上，按照它們自己將會呈現的那個樣以去沉思一切事物。知識唯有通過救贖來照亮世界，除此之外的都是純粹的技術與重建。必須形成這樣的洞察力，改造成或疏遠這個世界，揭示出它的裂縫、它的扭曲和貧乏，就像它有朝一日將在救世主的祥光中所呈現出的那樣。」¹³⁴

阿多諾的這一段話寫於他人在美國發達大眾文化的環境中，「絕望」一詞是對工具理性所操縱的社會所產生的情緒，但這整段文句仍可看出阿多諾一直是絕望中尋求希望，它是有步驟可尋的，哲學站在救贖的立場上，形成清晰的洞察力，揭示出這現實的真實境況，產生救贖。雖未談及美學，但在 1949 年即是他開始著手寫美《美學理論》，他把救贖的希望放在藝術上。救贖 (*redemption*)¹³⁵是阿多諾認為藝術所能為人類提供脫離物化世界的功能。仔細想想，這是阿多諾賦予藝術的沉重責任，亦或是一個不切實際的想望呢？阿多諾引用馬克思·韋伯 (*Max Weber*, 1864-1920) 的話：「藝術是將世界從著魔狀態中解脫出來的那一個過程的組成部份。」¹³⁶

在《啓蒙辯證法》中，阿多諾與霍克海默認為荷馬的《伊里亞德》(*Iliad*) 中可說是描繪主體如何擺脫神話力量的路徑。而荷馬另一部作品《奧德賽》(*Odyssey*) 的故事中，在書中的第七章，奧德修斯 (*Odysseus*) 他遭遇到了賽倫 (*Siren*) 海妖，當海妖吟唱起誘惑人的歌聲讓人航向滅亡，但受到忠告的奧德修斯讓自己纏綁在桅竿上無法動彈，就算受到海妖的歌聲也能自然就能擺脫過這魅惑，並塞蠟丸進水手們的耳朵並封著耳朵使水手們聽不到迷惑的歌聲，以擺脫自然的吸引

¹³³ 《最低的道德限度》(*Minima Moralia*, 1951)：這本書是阿多諾於 1944 -1947 年間在美國舊金山所完成，在 1949 年阿多諾回德國後於 1951 年出版。本書共有 153 篇短文，在臺灣未有中譯本。英譯本為 *Minima Moralia : Reflections On A Damaged Life*. trans. E. F. N. Jephcott. New Life Books, 2005.

¹³⁴ 轉引自馬丁·傑 (*Martin Jay*)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 9。

¹³⁵ 救贖 (*redemption*)：阿多諾的解釋為「旨在導引出審美現象中虛假意識的真理性內容。」

¹³⁶ *Theodor W. Adorno : Aesthetic Theory*, p.70.

力，順利的航向目的地。¹³⁷阿多諾與霍克海默用神話的故事來表現出現在資本主義啓蒙後的社會狀況，奧德修斯是資產街級社會中的操控者，他企圖使這艘大船航向目的地，即使他保有理性受海妖歌聲勾動而嘶吼、掙扎著，也要壓抑，證明了唯有壓抑貪得一切幸福的驕奢欲望，才能獲得英雄的名聲。而被奧德修斯所操控的水手們，只是一味的付出他們的勞力、符合操控者的要求，已失去了屬於自己的理性。阿多諾想要救贖的就是這樣無數個已死亡的生命。

阿多諾的救贖思想主要來自於班雅明，但他或多或少也受叔本華救贖觀的影響。雖然阿多諾與叔本華所處的時代不同，叔本華並未遭遇到世界在本質上根本的變化、醜陋戰爭的發生，但叔本華哲學的悲觀性，認為人生是悲苦的，需要被拯救的。這樣的情懷就如同阿多諾認為人們失去了真正主體性、生命是虛假的，這樣的社會亦或是像馬克思·韋伯所說的著魔世界需要被救贖。阿多諾與叔本華兩人一致認同這救贖的途徑為一藝術。對叔本華來說，藝術是對痛苦人生的救贖途徑之一。李醒塵先生說：「叔本華的審美直觀是超然的、幻覺、非功利的。在審美直觀中，審美主體和審美對象都解脫了日常現實生活中一切關係得的束縛，不再是個人或個別對象。審美主體已上昇為認識的純粹主體，『明亮的世界眼』及純粹的意識本身。他坦然物外，撤消了一切意志、人格和欲求，他把現象從世界歷程洪流中抽拔出來、孤立起來，使之成為超時空的純然客觀對象，上昇為本質、理念。審美主體和審美對象之間沒有功利關係。審美主體無欲求，不計利害，只是凝神靜觀，觀察到客體自身為止。這樣，就好像進入另一世界，在這兒，幸與不幸都消逝，個性的一切區別完全消失，擺脫了王，還有受折磨的乞丐兒，都是同樣的。」¹³⁸一切天生之物總起來就是我，在我之外一切都不存在。阿多諾從《啓蒙辯證法》到《美學理論》中所提出的思辯內容有一思想中心，即是他企圖喚醒人的已受操控的理性，恢復個體的主體性。

阿多諾所說的救贖如何可能？孫利軍先生認為：「阿多諾試圖通過美學經驗拯救理性而非現實。把理性的恢復作為美學拯救現實之間的中介，這無疑是最深刻的。拯救理性也就是反對啓蒙的神話化與同一性。只有通過這一途徑獲得一種

¹³⁷ 參考阿多諾、霍克海默（Theodor W. Adorno & Max Horkheimer），林宏濤譯，《啓蒙的辯證—哲學的片簡》，頁 70 -73。

¹³⁸ 李醒塵，《西方美學史教程》，頁 431。

現實的力量，才能徹底改變社會現實。藝術的真理內容只有通過哲學的反思才能獲得，而反思的前題又在於擁有與啓蒙理性、同一性思維完全異質的真正意義上的哲學理性。」¹³⁹

雖然阿多諾把藝術當成這人性頹敗、迷失的社會之救贖途徑，但在他的著作中卻也沒有清楚明白的告訴我們，如何被救贖？什麼樣的狀況才是獲得救贖？救贖該是個運動還是結果？依然回到阿多諾的哲學思想特點上，他總採取開放性的思維，避免結論、反對體系，只能依照在文本中模糊提及的部份予以討論。阿多諾認為構成藝術的贖救方面的東西是下述行爲：

阿多諾說：

「藝術作品的精神透過將自個外化於客體而產生震動效應。藝術便參與了同基本的啟蒙動力相一致的現實的經驗主義歷史進程，也就是說，由於天才的自我反思，現實要素進入想像領域，並且意識到其非實在性。所以，藝術作為精神化活動的歷史演化，不僅是對神化的批評，而且也是對神話的贖救。因為，由於想象能恢復一些東西，所以也再次肯定了它的可能性。」

140

阿多諾美學救贖，是要透過藝術作品所呈現的模擬外貌，讓人們產生「震動效應」的當下察覺到真實的現實，最終是要對人類文化的救贖，個體保有自我意識的救贖。就如同布爾格所解釋：「震驚的目的在於刺激生活言行的改變，是破除美學內在性並開啓收受者生活變格的途徑。」¹⁴¹在這震驚的時刻，產生救贖，亦即使發始於現代藝術反叛的模仿形貌。

阿多諾對「震動效應」的意涵提出解釋，阿多諾說：

「對藝術的合乎情理的反應是一種關切感。關切是由偉大的作品激發出來的。關切情感不是接受者的某種受到壓抑並由藝術的作用而浮到表面的情

¹³⁹ 孫利軍，《做為真理內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 215。

¹⁴⁰ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.157.

¹⁴¹ 培德·布爾格(Peter Burger)，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，台北：時報出版社，1998，頁 92。

緒，而是片刻間的窘迫感，更確切的說是一種震撼。在這一片刻中，他凝神貫注在於作品中，忘卻自己的存在，發現審美意象所體現的真理性具有真正可以知解的可能性。這種直接性，即個人與作品那融合無間的關係，是一種調解的功能，或者內在的、廣泛的體驗功能。體驗於瞬間間凝聚在一起，為達此目的，需要調動整個意識，而不是單方面的激情和反應。體驗藝術的真假，不僅僅是主體的『生命體驗』所能涵蓋的，它還標誌著客觀性滲入到主觀意識之中。客觀性即便在主觀反應最為強烈之際，也對審美體驗起一種調解作用。」¹⁴²

阿多諾以貝多芬（Ludwig van Beethoven，1770-1827）的《第九交響曲》¹⁴³為評論對象時，認為貝多芬這個作品即能帶給欣賞者震動效應。

阿多諾說：

「震撼，基本上是與習慣性的經驗截然不同的，對主體也無特殊的滿足感產生。確切的說，震撼提醒人排除自我，而且由於受到震撼，自我意識到自己的揭限。」¹⁴⁴

阿多諾所說的震撼效應與一般的審美時的投入或感動不同。阿多諾認為透過對藝術作品的震撼的體驗可以抵抗文化產業造成人們主體意識弱化的境況。震撼提醒人排除「自我」¹⁴⁵，那「自我」是阿多諾認為「被同一的自我」，也就是說，當人們受到藝術作品的扭曲、醜陋或黑暗等不同模仿語言所驚嚇時，忘掉自我，完全投入在藝術作品中，進而接近其真理性內容。

阿多諾對於現代藝術作品產生的震驚作用進一步解釋，阿多諾說：

「憑藉耐心的凝神觀照，便將藝術作引置於運動之中。這表明藝術作品確

¹⁴² 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 417。

¹⁴³ 貝多芬的《第九交響曲》（the Ninth Symphony）：《d 小調第九交響曲「合唱」》是貝多芬在 1818-1824 年間創作的四樂章交響曲，也是他最後一部交響曲。末樂章的歌詞是由德國詩人弗里德里希·席勒《歡樂頌》中的詩句所改編。

¹⁴⁴ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.319.

¹⁴⁵ 阿多諾這裡所說的「自我」是受一種意識的擺佈的自我，該意識是非隱喻性的，並且對審美幻象具有破壞作用。

是具象化時代中使前震動的餘象。他恢復了以具象化對象為背景的原始世界的恐怖狀態。無聯繫物的差距顯而易見，為對藝術作品的凝視越是空空如也，越會讓人們察覺一個事實，除了這種差距之外一定存在著別的什麼東西。」¹⁴⁶

凝神貫注在於作品中，忘卻自己的存在，發現審美意象所體現的真理具有真正可以知解的可能性，主觀體驗在這裡成了藝術之客觀真理的一個契機。「震撼體驗察覺到一種潛在事物的存在，並設想這一潛在事物是實在的。」「若自己想擴大自己的視野，不限在狹小的牢籠中，所需要的不是分心，而是全神灌注、緊繃。這種全神灌注狀態使震撼免於消退，即便這是無意識的行為。」¹⁴⁷

阿多諾說在《最低的道德限度》〈結局〉寫下：

「唯有哲學在面對絕望時仍企圖仔細思考並從救贖的觀點觀看一切事物。除了救贖所散發的光明外，知識毫無光明可言；其他的都只是重構，也僅僅是技巧。透視這世界將成形為位移與疏離的境地，顯露種種裂縫與深淵，如同將來世界彌賽亞¹⁴⁸的明光下會顯得貧乏與短缺。沒有任何的意欲與暴力的、且完全透過與對象的感觸而取得那些角度，這乃是思想的任務。」¹⁴⁹

阿多諾的美學思想，以救贖為出發點，這也是他哲學思維中的理想。

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.106.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.319.

¹⁴⁸ 彌賽亞 (Messiah) : 在猶太教中彌賽亞即救世主，本意為受膏者。當他降臨時會拯救整個猶太族。

¹⁴⁹ Theodor W. Adorno / *Minima Moralia : Reflections On A Damaged Life*, p.247.

第二節 自然美與藝術美關係之探究

一、自然美

阿多諾說：

「自然美被感知為確實有效的和難以理解的。」¹⁵⁰

阿多諾明確的肯定自然美（*natural beauty*）的重要，也表明在對自然的感知中，實際上必然涉及到整個社會。他批判從謝林開始美學中斷了對自然美的研究，而幾乎只注意藝術作品。

康德在《判斷力批判》中曾寫下：

「自然美對藝術美的這種優點，卻仍然單獨喚醒一種直接的興趣的優點，是與一切對自己的道德情感進行過培養的人那經過淨化和徹底化的思想境界相一致的。如果一個人具有足夠的鑑賞力來以最大的準確性和精密性對美的藝術產品作判斷，而情願離開一間在裡面找得到那些維持著虛榮、至多維持著社交樂趣的美事的房間，而轉向那大自然的美，以便在這裡通過在某種他自己永遠不能完全闡明盡的思路而感到自己精神上的心醉神迷：那麼我們將以高度的尊敬來看待他的這一選擇本身，並預先認定他有一個美麗的靈魂，而這是任何藝術行家和藝術愛好者都不能因為他們對其對象所懷有的興趣而有資格要求的。」¹⁵¹

康德的美學是肯定自然美，且認為自然美優於自然並將崇高（*sublime*）納入自然之中。而黑格爾曾把自然美問題拒斥在美學之外。黑格爾認為「藝術美高於自然，因為藝術美是由心靈產生和再生的美。」¹⁵²這一論點為阿多諾所批評，他認為黑格爾忽略掉一事實：如果沒有那難以捉摸的、被稱為自然美的維度，對藝術的真

¹⁵⁰ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.92.

¹⁵¹ 康德（Immanuel Kant），鄧曉芒譯，《判斷力批判》，台北：聯經出版社，2004，頁155。

¹⁵² 黑格爾（Hegel），朱孟實譯，《美學》（一），台北：里仁書局，1981，頁5。

正欣賞是不可能的。黑格爾認為自然美是爲了其它的對象而美，爲我們而美，這已經偏離自然美的本質了。阿多諾細察黑格爾對自然美的看法，他對黑格爾再提出批判，黑格爾曾批判「自然美的缺陷爲無法由概念去把握的性質」，但阿多諾卻認爲這一性質是卻是美感本身的實體。黑格爾批判自然如散文般單調乏味，阿多諾認爲他忽略了自然美裡的不對稱性，也不瞭解現代藝術的開展正是因爲散文滲透到所有的形式法則裡的緣故。阿多諾認爲散文是藝術中破除神話的不可抹滅的反映，而不只是狹隘的實用性。黑格爾爲了滿足他藝術中主觀的絕對精神存在，刻意使自然美成了爲人類心靈而成的美，是不完滿的美。但阿多諾認爲自然美中的非同一性才是在審美時所應追求的解放與體驗，黑格爾對自然美的看法只是爲了他的絕對精神而爲的無義辯駁罷了。

阿多諾認爲對自然美的思考，是任何學說不可缺少的，因爲藝術作品全由人製作產生，與非由人爲的自然截然對立，但在人與自然對立的同時，兩者也互相依賴。自然有賴於調解性和客觀化的世界經驗，藝術則有賴於自然。¹⁵³阿多諾認爲自然美的雙重性：自然美被感知爲確實有效的和不可理解的兩個特性，也已被藝術美所用。

阿多諾說：「自然美會從美學中消失的原因，是因爲人類統治概念中的自由與尊嚴至上的不斷擴展所導致。」¹⁵⁴但即使它在美學理論中消失，一直到現代派藝術時期，自然美長期不斷地爲藝術提供著有意義的衝動。阿多諾舉了韋伯（Weber, 1786-1826）的音樂劇《魔彈射手》爲例，在最後一幕，阿加莎（Agatha）站在陽台上，驀然間意識到星光燦爛的星空。對任何人來講，這一呼吸動作在多大程度上有賴調解活動與傳統規範世界是一目了然的。¹⁵⁵

阿多諾認爲盧梭（Rousseau, 1712-1778）倡導返回自然的思想貶低了直接被感知爲外顯自然的自然美。盧梭認爲：人類愈是想要創造高度文明，人性將愈形墮落。因此，「回歸自然」的思想就成爲盧梭思想裡的最大支柱。

阿多諾對自然美有如下論說：

¹⁵³ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p. 319.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁵ 參閱 *Ibid.*, p. 319.

「自然美的本質具有其不可概括化與不可概念化等特色。自然美的這種本質上的不確定性顯示在下述事實中，即：自然界的任何片斷，正像人為的和凝結於自然中的所有東西一般，是可以成為優美之物，可以獲得一種內在的美的光輝。」¹⁵⁶

「在自然美中，如同在音樂中一樣，自然與歷史因素形成不斷的變化、猶如群星燦爛般的裝飾之物，就象萬花筒中各種花瓣圖案一樣變化無窮。正是這種波動起伏，而非諸因素中那種千遍一律、恆定不變的關係，賦予自然界優美之物以生命活力。」¹⁵⁷

從以上兩段引言，可以瞭解阿多諾想傳達的是：自然美並非是一恆定的概念，更無法將它理論化，並且對自然美的評斷也是沒有任何準則的。自古來讚頌自然美者眾，關於美，歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）認為：「美是一種自然的本原現象，美是自然規律的表現。」¹⁵⁸

阿多諾認為無意識的統覺（unconscious apperception）要比現成語詞上的狂喜更能了悟自然美，如：「啊，多美的景像啊！」這樣的讚嘆句面對自然事物的美則不甚恰當了。自然美說的顯得比其實際本身要多。在審美感知方面，阿多諾認為它是分析的結果，且只適用於與藝術的關係，而與自然美相背離。

阿多諾稱大自然為一「調適密碼」，其理由為：大自然的美是一種非同一的殘餘，它所允諾的東西自身超出主觀的感受範圍，在優美事物面前所生的痛感，即是面對美所允諾但從未展示之物的思慕之情，也是面對欲美不成的現象之缺陷時所受的磨難，這同樣適用於藝術。大自然那最為古老的維度之形象，通過一種辯證的轉折變化，成為尚為人化和可能的密碼，它意味著更多的東西。自然之美接近真理。

阿多諾認為自然美具有不可界說性，是由歷史所決定的，沒有醜和美的絕對存在，兩者是可以互相轉化的，且是不可解的謎，是等著不停解謎的自然的美。

¹⁵⁶ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.92.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.92.

¹⁵⁸ 李醒塵，《西方美學史教程》，頁 315。

二、藝術美

在藝術美 (art beauty) 論述中，阿多諾以現代藝術作為他闡述「何為藝術美」的依據。

「自然美本身想說的顯得以其實際要多許多，藝術背後隱含的理念旨在探索大自然的偶然環境中的這一增值 (plus) 現象。藝術作品之所以成為藝術作品，是因為它們產生那種盈餘，這正是它們的超越性所在。」¹⁵⁹ 藝術美只有透過對自身的否定，並且也必須是對傳統意識形態與工具理性的虛假現實之否定。現代藝術的醜、殘忍的形象或不合諧音響，也是藝術自身發展到了盡頭的一種表徵。在藝術美，阿多諾論及布萊希特、貝克特。對前者，阿多諾認為前者的傑出表現在於「他那些清醒的丟掉幻想的詩作中，有一維度完全不同於表面上過分簡單化的陳說。」¹⁶⁰ 後者，阿多諾認為他的作品特徵是「無與言表性」(speechlessness)，沒有意指的語言，與無聲和緘默有密切關係。這是貝克特作品的模仿語言。

阿多諾的美學具有鮮明的現代特徵，但他並沒有簡單地拋棄傳統。阿多諾認為，現代藝術的危機在於「模仿的禁忌」(mimetic taboo)。藝術創造的根本道路仍在模仿，由此藝術才會有自然的感性的源泉、基礎和動因，也才具有有否定、對抗現實的力量。但在現代極權主義社會中，統治階級出於對人得控制的需要，竭力用商品化消費意識扼殺主體的意識，以致主體缺乏對世界真實本相的理解，無法確切地模仿這個世界。模仿的禁忌是統治階級的意志限制、壓抑人的正常發展的產物。為了對抗異化的現實，必須恢復模仿原在藝術創作中的地位，表現個人在世界中的經驗。這種經驗發自主體的深層意識，具有人類內在精神性的價值，它必將成為揭示人類生存處境荒謬性的動力，形成反叛現實的藝術作品。¹⁶¹

三、自然美與藝術美的關係

在〈機械複製時代的藝術作品〉一文中，班雅明以自然事物的靈光來解釋他口中藝術作品靈光所代表的意義。班雅明說：「而在這感受運作的環境裡，我們

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.104.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.105.

¹⁶¹ 李醒塵，《西方美學史教程》，頁 611。

目前所面臨的轉變若真的可以解釋為『靈光的衰退』¹⁶²的話，我們便能進一步地指出衰退的社會成因何在。……可是爲了更清楚地解釋『靈光』，必須想象自然事物的靈光。我們可以把它定義爲遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上的一截樹枝——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」¹⁶³阿多諾美學中「靈光」的意涵是來自於此，班雅明的藝術美是建立在自然美的基礎上，這一點阿多諾也是一樣的。

阿多諾說：

「通過密切觀察什麼是鑑賞自然美的實質，便可以見出自然美與藝術之間相互關連、密不可分的聯繫。首先，鑑賞時注意力全放在作為表象的大自然身上，從不把大自然當作工作對象與生命的物質在生產，更不用說當作科學的基礎了。……無論是對自然的審美感知還是對藝術的審美感知均是至關緊要的，這一方面，兩者幾乎沒有什麼差別。」¹⁶⁴

阿多諾反對唯心論將兩者的關係視爲「藝術就是自然」，而認爲兩者的關係爲「藝術尋求贖救自然允諾的東西」。更重要的是，藝術何以能贖救自然所允諾的東西？如何做？阿多諾認爲藝術要打破那種承諾並回歸自身。並進一步提出：「藝術受到自然並非它所顯現的樣子的影響；只要自然仍無一例外地被界定爲社會的對立面的話，上述狀況會繼續存在下去。藝術成就自然努力追求卻未果的東西：藝術打開了自然的眼界。自然在其現象中——也就是說，自然在不做爲工作對象的程度上——反過來爲憂鬱症、寧靜、和平或你所有的東西提供表現。藝術通過取消

¹⁶² 班雅明認爲造成靈光消失的社會影響條件取決於下列情況：事實上將事物在空間裡更人性的“拉近”自己，這對今天的大眾而言是個令人興緻高昂的偏好，而另一個同樣令人振奮的傾向，是藉由迎接事物的複製品來掌握事物的獨一性。將事物以影像尤其是複製品形式，在盡可能接近的距離內擁有之，以成爲日益迫切的需求。不容置疑，像畫報或時事周刊上所提供的複製板有別於影像。影像深深包含其獨一性與時間歷程，而複製版本則與短暫性及可重複性緊密相關。揭開事物的面紗，破壞其中的“靈光”，這就是新時代感受性的特點，這種感受性具有如此“世物皆同的感覺”。（班雅明（Walter Benjamin），許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代—本雅明論藝術》，頁 65。）

¹⁶³ 班雅明（Walter Benjamin），許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代—本雅明論藝術》，頁 64-65。

¹⁶⁴ Theodor W. Adorno： *Aesthetic Theory*， p.86.

自然之模擬像的方式為自然效勞。」¹⁶⁵

阿多諾認為在資本時代之初，自然界美的事物作為一種歷史進步功能出現在藝術之中，隨後，則是那同樣的歷史進步使自然受到侵襲。自然界與自在存在的主體的觀念密切相關，主體將自身投入自然界中，憑藉其孤立狀態而獲得與自然的親近感。有些真正的藝術品，通過把自身轉化為第二自然（second nature）即身處現實社會，在需要第一自然的幫助與慰藉時便投身入第一自然。

阿多諾說：

「藝術不該說是模仿自然，而是模仿自然中的優美之物。」¹⁶⁶

阿多諾這段話的意思即為：藝術美是模仿自然美。即使藝術美想要避免模仿自然也是不成功的，因為越是如此藝術美會越接近自然，且阿多諾也提出那正是藝術為何需要哲學來解釋的原因。藝術不可言哲學之言，儘管唯有藝術才能將其道出：其方法在於「此處無聲勝有聲」或「不言而喻」。

阿多諾認為「藝術成就著自然努力但卻未追求到的東西；藝術打開了自然的眼界。」¹⁶⁷藝術美與自然美相比，藝術使轉瞬即逝的東西得以客觀化，從而使其永恆長存。藝術美與自然美兩者密切相關，自然界顯現在我們眼前，如同謎一般，且蘊含的比它所表現的更多，而自然美透過藝術美來得以傳遞。

¹⁶⁵ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory* , p.86.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.92.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.86.

第四節 藝術作品的本質與內涵

「今天，不言自明的是，一切有關藝術的事都不再是不言自明了，更有甚者，不再是不思自明了。有關藝術的一切都變得成了問題了：諸如藝術的內在生命，藝術與社會的關係，甚至藝術的存在權利。……不斷增長的藝術事物與其說是滿足於其新近獲得的自由，不如說是陷入了新禁忌的漩渦。無論在那裡，藝術家都急切地為他們所做的事情尋找某種假定的根據。這種落入新秩序的做法不管多脆弱，都是如下事實的反映，即藝術中的絕對自由——此乃藝術的特點——是和社會整體的永久的限制相矛盾的。這正是藝術在社會的地位和功能變得不在確定的原因所在。換言之，在脫離其早期的膜拜功能和其他衍生功能之後，藝術所獲得的自律性有賴於人性的觀念。隨著社會越來越不人性，藝術變得越來越缺乏自律性。這些充滿人性理想的藝術構成要素已失去自己的力量。」¹⁶⁸

—Adorno

阿多諾的美學是以藝術作品作為闡述理論的中介，可以明白，阿多諾的客體優先即是建立在主體所指涉的客體上，阿多諾在美學思想中以藝術作品為其指涉對象。

一、藝術的自律性與社會性

藝術的社會性與自律性兩者是否衝突呢？對阿多諾而言，社會性與自律性是藝術的雙重本質。

阿多諾對藝術的雙重本質解釋：

「藝術的奧秘在於它解開了魔法。藝術的社會本質需要藉由二次反思來在藝術的自為存在與藝術與社會的聯繫。藝術的這一雙重本質明顯表現在所

¹⁶⁸ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，王柯平譯，《美學理論》，頁 1。

有藝術現象中，這些現象是變化與矛盾的。」¹⁶⁹

就如阿多諾所說的：「藝術具備社會性的原因，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外，還有因為它的內容取自社會。更進一步的說，藝術的社會性主要因為它站在社會的對立面。」¹⁷⁰藝術的社會性來自於它是「社會的對立面」，而這「社會的對立面」即是指藝術作品不受社會控制的「自律性」。要瞭解阿多諾所說的藝術作品的社會性與自律性兩者的關係，先就其個別意義去理解，接著去釐清兩者雖有某種程度的衝突、矛盾但仍緊密聯繫之原因。

阿多諾說：

「藝術只有擁有抵抗社會的力量時才能繼續存活。」¹⁷¹

「抵抗社會的力量」，阿多諾所指的到底是什麼？怎樣的藝術作品才算擁有這樣的力量？藝術的「社會性」不是運用藝術形式的媒介表達的東西，而恰恰就是藝術形式本身所擁有的。阿多諾把這稱為「形式的內在性」，它取決於同時又包含了「社會的內在性」。¹⁷²阿多諾以愛爾蘭劇作家貝克特¹⁷³的作品《等代果陀》（*Waiting For Godot*）¹⁷⁴，為例，他認為在《等代果陀》內容中，在死亡的威脅之中存在著大量藝術，不管內容如何，都由於其天真無知的形式（即從脫離實踐的角度來看）而屬於意識型態範疇。貝克特的創作是對此種現象作出令人可畏的反應。這一點說明了進入藝術作品中的喜劇因素根本上是社會性的。¹⁷⁵

阿多諾說：

¹⁶⁹ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory*, p.298.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.296.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.296.

¹⁷² 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 28。

¹⁷³ 貝克特（Samuel Beckett 1906-1989）是名荒謬劇作家，愛爾蘭人。

¹⁷⁴ 《等代果陀》（*Waiting for Godot*）：1949 年於巴黎完成，1952 年出版，並於 1953 年在巴黎巴比倫劇院首演的荒謬劇，是貝克特在 1969 年獲得諾貝爾文學獎的作品。在作品中文字簡潔又富節奏感，幽默詼諧仍可見沉重與陰鬱。

¹⁷⁵ 參考 Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory*, p. 325.

「藝術這種具有社會對立性的本質，只有在它成為自律性的東西時才會出現。通過凝結成一個自為的實體，而不是服從現存的社會規範並由此顯示其『社會效用』，藝術憑藉其存在本身對社會展開批判。」¹⁷⁶

藝術的自律性（autonomy）是藝術的一大特點。阿多諾認為藝術將自身從早期祭祀功能及其派生物中解脫出來後所獲得的即是自律性，這是藝術中的絕對自由，但由於社會日益發展下，可以言說日益缺乏人性，這裡所說的人性即指人的主體性，然而藝術也隨之缺乏自律性。也可以由此瞭解，就由於藝術作品具有自律性，阿多諾才會認為擁有自律性的客體優先於以失去真正主體性的主體，藝術作品的自律性在阿多諾的美學思想中十分重要。

阿多諾說：

「自律性，即藝術獨立於社會的特性，也是資產階級自由意識的一種功能，它必須依賴於一定的社會結構。」¹⁷⁷

阿多諾認為藝術作品唯有將自身同化在其中才能抵制那種支配。藝術作品的自律性仍一具有其社會性。阿多諾在對歌德的詩〈行過群山之巔〉的分析中曾指出，最高的文學形式如何在和平的片刻保存著痛苦的記憶。

《浮士德》中〈行過群山之巔〉的內容：

Over the peak clam.

Scarcely a break in the crowns.

Silent the birds in the forest.

Soon, you too.

Will find the peace.

越過平靜的山峰

很不容易，才能樹梢小憩

群鳥在森林中靜默無語

¹⁷⁶ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory*, p.296.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.295.

而你，很快
也將找到和平

阿多諾在《文學筆記》中所寫下的評論：

「最偉大的抒情作品，把它們的尊嚴明確地歸於一種力量，自我在這些作品中與這力量一起從異化走回，並且喚醒自然的表象。這些作品的純粹主體性在作品當中似乎是完整、和諧的，且證實了相反的一面：與主體相疏離的存在中的苦難，及這存在的愛。它們的和諧實際上不過是這個苦難和這個愛之間的調和一致。甚至那句『只有等待，很快的/你也要休息。』也帶著安慰的表示：它的深不可測的美，不能同它們的沉默分開，這沉默是為了拒絕和平的世界的意象。只因為詩的調子與這種悲傷同鳴，它才能堅持那裡應是和平的。」¹⁷⁸

阿多諾認為，藝術無法忽略現實社會所發生的種種狀況，阿多諾曾在《最低的道德限度》中寫道：

「任何真正的藝術作品和真實的哲學不曾獨立地在他們的自我形成中消耗掉自己，他們總是跟區別於自身的實際的社會生活過程有著相互的聯繫。……如果物質現實被稱為交換價值的世界，而文化不管怎樣拒絕這個世界的支配，那麼，只要存在者存在著，這樣的拒絕肯定就是虛幻的。」

179

在阿多諾的這段文字我們可以解讀為藝術的社會性即指它對社會現況的否定中。所以藝術作品的自律性更顯重要，它絕不能喪失自律性，必須逃離由他人來掌控或干涉，保有自已的自律性，便能繼續達成社會性的要求。藝術形式的自律，對法蘭克福學派來說，是核心的社會性所在。「自律就是拒絕總體的干涉，反對

¹⁷⁸ 轉引自馬庫色 (Herbert Marcuse)，陳昭瑛譯，《美學的面向—藝術與革命》，台北：南方叢書出版社，1987，頁 105。

¹⁷⁹ 轉引自于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，初版，湖南：湖南教育出版社，2010，頁 388。

物化意識的革命力量。」¹⁸⁰但這樣的自律性也必須保有其對社會關注的，是不能無視於社會僵化現況，如同作夢般。

阿多諾說：

「激進的現代主義之所以保留著藝術的固有稟性，就是因為它讓社會進入自己的境域，但只是借用一種隱蔽的形式，就好像是一場夢。倘若藝術拒絕這樣做，那它就會自掘墳墓，走向滅亡。」¹⁸¹

在這大眾文化的社會中，阿多諾強調藝術自律性的重要，即因藝術的社會性是奠基於它自律性所能涵有與社會統治體及社會現實間意識行態之間的關係，換句話說，藝術品的社會性是它所乘載對現實社會的批判力量。

阿多諾說：

「藝術作品的雙重性—既作為自律性產品又作為社會現象—導致了極端評價結果。自律性作品通常總是激發起批評反應，那些在政治上如果不是反動的，那也是冷漠的。相反地，那些在政治上並不模稜兩可的作品對社會做出推論性判斷，但因否定藝術而遭到批評。」¹⁸²

阿多諾認為藝術家特意將社會性成爲其目的，這樣的作爲是無法成功的，因爲藝術中沒有任何東西是具有直接的社會性。他認為具有政治抱負的詩人、劇作家布萊希特，不得不越來越遠離社會現實，儘管現實正是他的劇作所描寫的中心內容。

阿多諾說：

「因為藝術的社會性並不在於其政治態度，而在於它與社會相對立時所蘊含的固有的原動力。藝術與世俗的現實不同，它否定性地體會了一種事物秩序，其中的經驗存在將會獲得應有的地位。」¹⁸³

¹⁸⁰ 楊小濱，〈否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評〉頁 35。

¹⁸¹ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p.296.

¹⁸² *Ibid.*, p.323.

¹⁸³ *Ibid.*, p.298.

阿多諾十分推崇布萊希特的詩，他說只需要聽一首布萊希特的好詩就能明白，讓布萊希特擁有傑出地位的是：在他那些清醒的丟掉幻想的詩作中，有一維度完全不同表面上過份簡單化了的陳說。

布萊希特的詩作〈憶瑪麗亞〉：

「夏日晴空在我倆之上/深深凝視那朵雲/那樣純白，那樣高/當
我再度凝視/它已消失」

布萊希特真的想要訴說什麼？阿多諾的答案是：沒有。阿多諾認為布萊希特的作品無意分發智慧的詞句與精闢的口號，而是想激活觀念的思維過程。阿多諾不把作者和欣賞者看作是藝術的主體，他認為，藝術的真正主體是它的語言性。一部藝術作品所表現的「我」，不是創作者的「我」，而是藝術語言自身的「我」。於是，藝術所表現的主客體之間的非同一性便體現在於藝術作品的語言形式之中。因此，自律的藝術正是社會過程中的社會實踐，以自身做為美學整體的存在置入現實中，成為虛假的社會總體的反題。藝術只能在它的異化和變態的形式中表達自身，展現出總體性中的永恆矛盾。藝術同時用它的語言透過表現的中介控訴總體性：藝術主體只有透過形式客體來成自律的作品，而形式客體也必須以主體批判的聲音喊出苦痛並否定現實。¹⁸⁴阿多諾引用瓦勒里（Paul Valery，1871-1945）¹⁸⁵的話：

「藝術作品的對象化發生在複製活生生的東西。使藝術作品充滿活力的是其放棄與人類的相似性。真實感覺的表現總是平庸陳腐的，的確，那感覺愈真實，表現則愈平庸。為了避免平庸性，有必要努力。」¹⁸⁶

藝術是對既定現實的否定，是一種否定性力量，是與現實進行鬥爭的實踐方式，這就是藝術的社會性。「藝術不僅是比現存的統治者更好的實踐的統治者，而且同時也是一種對為了現存制度，在現存制度的統治下殘酷的自我保存這一實

¹⁸⁴ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 167。

¹⁸⁵ 瓦勒里（Paul Valery，1871-1945）：法國作家、詩人。

¹⁸⁶ Theodor W. Adorno： *Aesthetic Theory*, p.221.

踐所進行的批判。藝術揭穿了藝術為自我而生產的謊言，它在勞動的魔力之外自選一個實踐的位置。幸福的許諾的意義遠遠超出了被迄今為止的實踐所倒置的幸福的位置：幸福似乎凌架於實踐之上，藝術作品中的否定性力量測出了橫格在實踐和幸福之間的深淵。」¹⁸⁷

阿多諾說：

「藝術方法的發展與社會發展同步之類的老生常談是有一定道理。甚至最崇高的藝術作品，當它在特定時刻無意識地、心照不宣地駁斥社會狀況時，也會偶然地、具體地而非總是抽象地越出現實的魔力，從而採取一種與現實相對立的明確態度。」¹⁸⁸

用阿多諾另外一句話：「如果說藝術真有什麼社會功能的話，那就是它具有不是功能的功能。」來解釋，真是恰當不過了。阿多諾認為在布萊希特的戲劇作品《四川好人》（*Good Women of Swtzuau*）中，從作品很難說出作者的本意，即使能夠弄清楚，但如此主觀的意圖與這些劇作的客觀性相比則顯得蒼白無力。對布萊希特來說，自身就是一種表現形式，該形式只有作為對表現方式的明確否定才有意義。

阿多諾說：

「藝術與世俗的現實不同，它否定性地體現了一種事物的秩序，其中的經驗存在將會獲得應有的地位。藝術的奧秘恰恰在於他破解神祕或非神祕的力量。必須從兩個方面來考慮藝術的社會本質：一方面是藝術的自為存在，另一方面是藝術與社會的聯繫。」¹⁸⁹

阿多諾認為唯有一方面表現真正意識，一方面努力與經驗主義保持距離的藝術作品，才能讓社會大眾啓迪。阿多諾並未說及藝術作品的自律性與社會性何者是更重要的，但可以肯定的是藝術作品必須先保有其自律性才能進而顯現其社會性，

¹⁸⁷ 李醒塵，《西方美學史教程》，初版，台北：淑馨出版社，1996，頁 609。

¹⁸⁸ 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 8。

¹⁸⁹ Theodor W. Adorno： *Aesthetic Theory*, p.296.

在此即藝術作品的自律與社會雙重性。換句話說，藝術作品唯有同時保有這雙重特質才能在這物化的社會中擁有「抵抗社會的力量」。

二、精神、精神化與內在分析

(一) 精神與精神化

阿多諾說：

「每件藝術作品中，精神契機存在於發生與形成的過程之中，它從來不是一種靜止的存在。這一思想意味著藝術中的精神是精神化宏大過程中的組成部分和意識發展的結果。」¹⁹⁰

阿多諾認同黑格爾的看法，藝術的精神是精神化過程和意識開展的一部分。但必須瞭解，精神並不會滲透到藝術裡，它只是跟隨著作品，從而解放作品中的語言。阿多諾認為藝術作品的精神性是自在存在（being-in-itself）¹⁹¹的，若其精神缺乏自在存在，那它充其量也只是人工製品而已。阿多諾甚至多次表明如果藝術作品沒有顯示精神，那它就不是藝術作品。由此可知，自在存在的精神性對藝術作品之重要性。阿多諾說：「精神將因為藝術作品擁有了精神，那它就不僅僅是物質性的東西，同時僅憑藉保持其物性的方式，使藝術作品成為精神產物」¹⁹²。陳榮波先生對阿多諾精神性的解釋如下：「阿多諾在《否定的辯證法》中說：『藝術作品即經由理論解析而展開現實世界的真實面。』藝術就在於表達這種真實性。因此藝術的審美特徵在於通過否定經驗世界現實之『同一性』與『整體』異化現象，而創造出一種自主的人類真實存在之價值內涵，阿多諾把他稱為『精神性』。」¹⁹³

阿多諾認為面對這樣藝術商品的消費觀、整體意識型態的撲身而來，藝術的精神化必須採取抗爭，只有極端的精神化才能避免被消滅，否則這會淪落為供人

¹⁹⁰ Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory*, p.120.

¹⁹¹ 自在存在（being-in-itself）：又稱自在存有（being-as-such）、存有之存有（being-as-being）、純存有（pure being）。（1）在人的意識之外如其自身存在。（2）具有普遍的，屬於存在的每一事物，而不僅屬於有限個別對象的特徵的存在。（3）成為存在依據和解釋一切事物的存在。（Peter A. Angeles，段德智、尹大貽、金常政譯，《哲學辭典》，台北：貓頭鷹出版社，2004，頁46。）

¹⁹² Theodor W. Adorno : *Aesthetic Theory*, p.114.

¹⁹³ 陳榮波，《哲學與藝術美學》，台北：逸龍出版社，2007，頁115。

賞玩的兒戲了。阿多諾認為藝術的精神化要有能力超越回到以前的野蠻，要瞭解自身被壓抑的環節，否則若理會錯誤，精神美則會消失在精神的暴力中。¹⁹⁴阿多諾舉了野獸派為例，他認為野獸派的藝術作品所呈現的是回到野蠻世界，這即是精神化的失敗。

阿多諾認為藝術作品的荒誕性（absurdity）與精神化¹⁹⁵（spiritualization）是無法分割的。但藝術的精神並不是直接表現出，而是出現在其對立的物質性中。精神藉由這一行為而將自己拋入藝術中。例如，畢卡索的《亞維農的少女們》與荀柏格的鋼琴曲，即是精神化野蠻風格的代表。阿多諾說：「藝術的精神化並不是直線發展，這要看藝術如何運用它的形式語言，把那些被中產階級社會排斥的事物表現出來，並且以嶄新的方式顯現其本性，證明這些壓迫者才是罪人。」¹⁹⁶阿多諾表示，對如此醜陋的現代藝術經常表示憤怒的行為是反精神的，即便不斷地喚起自大傲慢的理想，這種對醜的理解太過膚淺，所以看不出「醜」是精神化力量的一種證據，也是反對運動的密碼。

就如同阿多諾所言：「在藝術的核心，無論是藝術的社會批評或運動，也就是批判和否定的環節，都是和精神，也就是形式法則，同步發展的。」¹⁹⁷

（二）內在的分析

阿多諾說：

「藝術作品既是一結果，也是一個捕捉過程。在理性主義形而上學的意義上它是一個單子，即為一物的同時也是引力的中心。藝術作品是與世隔離的和盲目的，然而能孤立狀態再現外部世界。……藝術作品也是一個時代之整個精神總體的諸契機，該總體繼而與歷史和社會糾纏在一起。作品在超越其單子論的東西的同時保持無窗或封閉的特徵。」¹⁹⁸

¹⁹⁴ 參考阿多諾（Theodor W. Adorno），林宏濤、王華君譯，《美學理論》（上冊），頁 184-185。

¹⁹⁵ 黑格爾認為精神化是藝術作品的以太，或者是說無所不在。阿多諾認同這樣的看法。

¹⁹⁶ 阿多諾（Theodor W. Adorno），林宏濤、王華君譯，《美學理論》（上冊），頁 185。

¹⁹⁷ 同上，頁 186。

¹⁹⁸ 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 310。

每一個單子 (monad)¹⁹⁹都是自足的，這是阿多諾從萊布尼茲 (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716) 的哲學中所借來的術語。在萊布尼茲的哲學中，「單子」是真正統一體，因而是唯一真正的實體。阿多諾有解釋為何藝術作品能夠成為沒有窗戶的單子 (windowless monads) 來再現非同於它們自己的東西呢？把藝術作品視為能動的或內在的歷史性的東西。

阿多諾說：

「成功的藝術作品，不是在虛假的和諧中解決客觀矛盾的，而是透過在它的內在形式中，幫包容了純粹與不妥協的矛盾，否定的表現和諧觀念的。」

阿多諾指出現代美學應走介於哲學美學和經驗美學之間，既不是抽象的哲學演繹，也不是單純的經驗分析，是在經驗中的演繹，演繹中經驗。它是一種「內在的審美反思」。阿多諾以藝術品為例：「內在的去觀照藝術品，即從藝術品的創造性邏輯去觀照它，是現代美學唯一可能的形態，這種觀照是尋視和反思的統一。」

200

三、模仿

阿多諾針對歐洲現代藝術運動最蓬勃的十九世紀末至二十世紀七 0 年代，提出了不同於以往傳統的藝術美學論述。在阿多諾的在美學理論藝術的創作中，他十分重視模仿 (mimesis)²⁰¹。

(一) 傳統美學中模仿的意義

¹⁹⁹ 單子 (monad)：來自萊布尼茲的哲學用語。簡單的、分立的、不可通約的、不可毀滅的單元，被看作是由主動的力和反映整個宇宙卻不與其他單元相互作用的關係所組成的宇宙的基本實體。被看作類似於活動的精神中心。單子的一些進一步的特徵有：不可分的、不可穿透的、有目的調整的、自身包容的、自足的、自實現的、自身定向的、具有自己的能量源泉、是力（能力、能量、過程）的個體中心、非物質的、廣延的、一個沒有部分的、永恆的（但是能夠為上帝這個原初單子引起開始或終止活動）、無窗的（不與其他相互作用，但自身卻包含有它自己活動的所有原因，與其他單子的自身決定活動有一種預定和諧 preestablished harmony）的簡單實體。（Peter A. Angeles, 段德智、尹大貽、金常政譯，《哲學辭典》，頁 277。）

²⁰⁰ 朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，上海：復旦大學出版社，1997，頁 180。

²⁰¹ 模仿 (mimesis)，照著字面意為「造著現成樣子學著做」。筆者在翻譯與選用中文字詞時，考慮過使用「模擬」一用語，但幾經考慮與參閱王柯平的《美學理論》中譯本、哲學辭典後決定用「模仿」一詞。

「模仿」這個傳統美學的理論，在柏拉圖時發端，在亞里斯多德時有了更深入的探討，對後繼的美學思想家也是十分重要的探討課題。阿多諾對「模仿」有自己精闢的想法，也可以說模仿在他的美學理論中占了核心的地位。

首先，先瞭解傳統美學中模仿所代表的意涵。柏拉圖在〈國家篇〉卷十中提出了藝術世界是模仿現實世界，而現實世界則是模仿理型世界而來的。²⁰²柏拉圖以他的唯心主義基礎上，採用當時希臘社會流行的模仿說，認為把客觀現實世界作為藝術的藍本，藝術是模仿現實世界，而我們所理解的客觀現實世界並不是真實的世界，只有理型世界才是真實世界，而客觀世界也只是理型世界的摹本。柏拉圖否定了藝術的真實性，因為他所說的模仿只是感性事物外貌的抄襲，當然看不見事物的內在本質。²⁰³

亞里斯多德（Aristotle, 383-322 B.C.）在他的美學著作《詩學》（*The Poetics*）中指出，藝術模仿的對象是事件、性格和思想，是各種性格、感受和行動，模仿是本能的（nature）。²⁰⁴亞里斯多德認為「藝術比現象世界更為真實」²⁰⁵，藝術所模仿的是現實世界所具必然性和普遍性即它的內在本質和規律。亞里斯多德與柏拉圖不同，他肯定現實世界的真實性，也肯定了模仿它的藝術的真實性。²⁰⁶

黑格爾在《美學》中，對傳統藝術的「藝術模仿自然說」提出了批評，因為在他看來「所謂模仿就是完全按照本來的自然形狀來複寫」²⁰⁷。黑格爾認為人們

²⁰² 〈國家篇〉（*Republic*）卷十中，柏拉圖以畫家、木匠、神這三位製造者與神三張床相對應，神只製造一床的理型；木匠則是床的製造者；而畫家則是與理型隔著兩層的作品的製造者稱模仿者。對柏拉圖來說，模仿遠離真相，而且這似乎正是它能製造一切的原因，因為它只觸及或把握對象的一部分，亦即觸及對象的影像。（參考柏拉圖，王曉朝譯，《柏拉圖全集》卷二，台北：左岸文化，2009年，頁585-616）

²⁰³ 參考朱光潛，《西方美學史》上卷，初版，台北縣土城鎮：頂淵文化事業有限公司，2006。頁29。

²⁰⁴ 在《詩學》（*The Poetics*）中，亞里斯多德：「一般說來，詩似乎起源於兩個原因，兩者都出於人的本性。從童年時代起，人就具有模仿的稟賦。人是最富有模仿能力的動物，通過模仿，人類可以獲得最初的經驗，正是在這一點上，人與其他動物區隔開來。而且人類還有一種來自模仿的快感。……對於我們來說，模仿是一種本性，同樣旋律感和結奏感也是一種本性。人們正是始於這種原始的天性，並且逐漸使之得以充份的發展和提高，直至能信口賦詩的水平。」（亞里斯多德，苗力田主編，《亞里斯多德全集》第九卷，北京：中國人民出版社，2009，頁645。）

²⁰⁵ 亞里斯多德在《詩學》中，我們可以瞭解他對希臘人所習用的「模仿」一詞的理解比柏拉圖遠較深刻：它不是被動地抄襲，而是要發揮詩人的創造性和主觀能動性，不是反映浮面的現象，而是揭示本質與內在聯繫。這種文藝思想基本上是符合現實主義的。（朱光潛，《西方美學史》上卷，頁65。）

²⁰⁶ 參考朱光潛，《西方美學史》上卷，頁57。

²⁰⁷ 黑格爾（Hegel），朱孟實譯，《美學》，頁54。

依一個純形式的目的來複製外在的世界，這種複製是多餘的，它只能產生片面的幻相，比方說，把現實的外形提供給某一感官。簡單來說只能算是一種生活的冒充。還有，模仿原則既然原則只是純形式，重點就只在模仿得是否正確，美的對象和內容就被看成不重要了。黑格爾認為，藝術作為精神的最高旨趣，它是要通過感性的藝術形式去表達一種作為內容的藝術美的理念，這種藝術美的理念或理想，在各門藝術及其作品中展開一個世界；這一世界的內容就是真正美的東西，即是「具有具體形象的心靈性的東西」也就是絕對精神。²⁰⁸黑格爾是在否定模仿的基礎上肯定藝術的精神化。

（二）模仿在阿多諾美學中的意義

「模仿」一詞所代表的意義在阿多諾的美學思想中的重要性為何？可以肯定的說，阿多諾認為藉由模仿，現代藝術才能擁有抵抗現實社會的力量。阿多諾與霍克海默在《啓蒙的辯證法》中即提出模仿的概念，「巫術和科學都有其目的，但是巫術乃是取徑於模仿（mimesis），而不是和客體漸行漸遠。」²⁰⁹「對於前衛的啓蒙來說，只有真正的藝術才不致於單純模仿既存的事實。」²¹⁰模仿，是一個傳統美學的用詞，阿多諾依據現在的社會狀況、藝術創作模式對模仿²¹¹這一概念有了不同的解釋。

阿多諾反對「藝術反映論」，即對現實社會的模仿，他也反對對真實藝術作品的模仿，在他看來，那是文化工業所做的「模仿的模仿」。就如同對自然美的辯證中，阿多諾認為藝術是模仿自然的美。藝術作品再現一類對象，其真相正如內在領域的真相一樣，只能想像而已。而模仿則是通向這一內在領域的陽關大道，也可以說，模仿可以讓我們在解謎中更靠進藝術作品的真理性內容。

阿多諾說：

²⁰⁸ 李弢，《非總體的星叢—對阿多諾《美學理論》的一種文本解讀》，上海：上海世紀出版社，2008，頁90。

²⁰⁹ Max Horkheimer /Theodor W. Adorno： *Dialectic of Enlightenment*, p.7.

²¹⁰ *Ibid.*,p.13.。

²¹¹ 對阿多諾而言，藝術模仿絕非盧卡奇所說的忠實、機械和純粹的描寫現實，更非黑格爾式的主、客體之理性辯證結果，相反的，他認知的現代藝術的模擬語言，內中糾纏著媒材、身體、遊戲、非理性和偶然性的複雜層面。（陳瑞文/著，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，初版，台北：左岸文化出版，2004，頁127。）學者陳瑞文先生把「mimesis」譯成「模擬」。而筆者在論文中採用「模仿」一詞。

「在藝術中模仿是先於精神而又與精神不相容，但又能激發精神的。在藝術作品裡，精神成為建構的原理。精神要實現其終極目的，就意味著精神務必源自模仿衝動。」²¹²

在這段引文，阿多諾所說的「模仿先於精神」，模仿先於主體精神，模仿與精神的關係為模仿能激發精神，而「精神成了建構的原理」意指模仿與主體精神是藝術作品建構中所必須，再者，「精神務必源自模仿衝動（mimetic impulses）」意指即使藝術的建構是雖是主體所為，但要擺脫主體的理性、主觀意識來進行建構，可以說在這裡否定了真正的主體，是由模仿衝動所造成。阿多諾提出對於形式的古典主義判定是有缺陷的原因，阿多諾說：

「它壓制愚蠢的東西。真正的藝術理應抵制這種誘惑。享有成熟之名的進步的藝術精神化並不摒棄愚蠢；相反的，它強調與突出愚蠢。……藝術作品越富理性並在形式上富有連貫性，從外部現實及其理性準則的角度看來，藝術作品就顯得愈加愚蠢。藝術的愚蠢性也是對那種現實的控訴，是一種對社會的控訴，更確切的說，是對一種社會的控訴，在此社會中，理性成了自在目的（an end in itself），因而轉變成非理性和狂妄性。」²¹³

這是對古典主義藝術中存在的「理性」進行批判。阿多諾認為現代藝術的模仿，有時候最富意味的作品，指的是那些拒絕以鮮豔色彩來粉飾愚蠢的做法中。愚蠢性（fatuity）是藝術中模仿的殘餘，是藝術想要擺脫其環境所要付出的代價。……藝術作品的愚蠢性非常接近非意向性維度（the dimension of unintentionality），因而也非常接近謎語。如莫札特的《魔笛》和韋伯的《魔彈射手》之類愚蠢的主題材料，由於配有音樂，包含更多真理性。阿多諾認為模仿是通過放棄自我從而獲得一種拯救自我的力量，而「荒誕性」（absurdity）、「愚蠢性」²¹⁴都是現代藝術的模仿語言。

²¹² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.158.

²¹³ *Ibid.*, p.158.

²¹⁴ 阿多諾認為「愚蠢性」是藝術想要脫離這工具理性社會所付出的代價。

阿多諾說：

「藝術是模仿行為的避護所。……藝術作為理性的模仿，甚至利用那種理性之時能夠立於不敗之地，乃是對這個理性的官僚主義世界之非理性作出的一種反應。」²¹⁵

由上段引言，我們可以進行分析阿多諾關於藝術「模仿」行為的重要意涵。阿多諾此處所說「理性的官僚世界」，指的即是資產階級所產生的工具理性，其非理性則代表所有的理性與秩序是虛假的。藝術的模仿行為所模擬的就是資產階級想掩蓋的虛假的理性，甚至是物化的世界的意象，而該意象以阿多諾的意思來說即為「被理性完全窒息的目的是之意向，是揭露現實狀況中的工具理性與荒誕性之意向。」²¹⁶

陳瑞文先生說：「阿多諾的模仿在主體來說是非主觀的，是生理的，由此形成現代作品之謎樣形象，同時兼具自治性和社會性集體特徵。」²¹⁷阿多諾的美學思想雖然具有鮮明的現代性特徵，但它並沒有完全的拋棄傳統。阿多諾提出現代藝術的危機在「模仿禁忌」。李醒塵先生說：「藝術創造的根本道路在模仿，由此藝術才會有自然的感性泉源、基礎、和動因，也才具有否定、對抗現實的力量。但在現代極權主義社會中，統治階級出於加強對人的控制的需要，竭力用商品化的消費意識扼殺主體意識，以致主體缺乏對世界真實本相的瞭解，無法確切地模仿這個世界。模仿禁忌是統治階級的意志限制、壓抑人的正常發展的產物。為對抗異化的現實，必須恢復模仿原則在藝術創作中的地位，表現個人在世界中的經驗。這種經驗發自主體的深層意識，具有人類內在精神性的價值，它必成為揭示，人生存處境荒謬性的動力形成反判現實的藝術作品。」²¹⁸

阿多諾說：

「模仿作為藝術的理想，不是它實際的進行也不是他價值表現的一種態

²¹⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.70.

²¹⁶ *Ibid.*, p.70.

²¹⁷ 陳瑞文，〈阿多諾的藝術真理趨向〉，《高師大學報》，2002年，No.13，p.135。

²¹⁸ 李醒塵，《西方美學史教程》，頁 611。

度。藝術家對表現所做的貢獻在於他的模仿能力，在他那裡模仿能力得到釋放。但如果表現出來的被視為可觸知藝術家的心裡內容，也就是說，藝術作品是拷貝藝術家的心裡內容，那麼，藝術就會退化成模糊的照片。」

219

阿多諾指出卡夫卡在這方面的表現能力是很擅長的，卡夫卡能把被積澱下來的表現再次轉化為包含在先前暗碼形式中的活動。然而，表現在這裡成爲更加神秘的東西，被積澱的和被表現的意義，除了能表現自己之外，反倒沒有意義，結果成爲一種以自身爲參照系的自然歷史。如《蛻變》，正是透過這種畸形型態，表現人類的苦難，卡夫卡的作品揪動人們內心的真實情感，藉由驚恐喚醒真實的主體感受。阿多諾認爲卡夫卡透過欲望的棄絕拯救希望。

阿多諾說：

「荒謬的陰霾，是新世界中的古老黑暗力量。我們只能去詮釋這黑暗，無法用清晰的意義去代替它。」²²⁰

阿多諾認爲模仿語言中，有「疏離」的效果，但這「疏離」是爲了溝通，怎麼說呢？以布萊希特的戲劇爲例，他反對傳統亞里斯多德戲劇理論中的「移情」（empathy）手法，因爲那會導致觀眾誤認爲劇中內容爲真實，並認同劇中的情節與人物。而「疏離」是指觀眾與劇情、人物間的關係有疏離感，是陌生，甚至是詭異的。布萊希特則以「疏離」的效果提醒人們保持思考，去解開戲劇中所存在的「謎」，以更靠近真理性內容。

（三）模仿的禁忌

「模仿的禁忌」（mimetic taboo），阿多諾認爲：「它所針對的是現在流行的溫熱而熱情的表現方式，表現的衝動會產生藝術折衷主義最受歡迎的一種舒緩接

²¹⁹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.147.

²²⁰ 阿多諾（Theodor W. Adorno），林宏濤、王華君譯，《美學理論》（上冊），頁 61。

觸。」²²¹ 這樣的模仿形貌是阿多諾所批評的，他認為這是模仿的禁忌，因為藝術作品爲了表現真實性，是不會有這樣熱情的表現方式。就如同在色彩上，現代藝術也不會有繽紛的色彩，因爲那只是迎合資產階級的喜好而表現的，那是虛假的。阿多諾說：「真正的藝術會有兩極化的現象，一方面它會走向毫不妥協的、狂野的表現性，而變成自律性的結構；另一方面，它也會淪落到沒有表現力的結構，顯露表現的無力感。」²²²可以明白，阿多諾所指的「模仿的禁忌」是過度實用主義的理性，這樣的理性在目的與手段上，忘卻了目的而把手段當作目的來崇拜。

整理阿多諾的模仿論述，可以發現他所說的模仿並不是依藝術家創作的想望而成，而是非理性與偶然性所碰撞出的藝術作品的模仿樣貌。阿多諾說：「模仿是藝術的理想，而非藝術的實踐程序，更不是表現的態度。」²²³對阿多諾而言，也只有在這樣的樣貌下，藝術作品才能去實踐其理想。

四、謎的性質、真理內容與烏托邦

（一）謎的性質

1. 謎樣的藝術作品

阿多諾稱藝術作品是個「謎」，這個詞借自班雅明的用語。阿多諾所使用的「謎」(enigma) 指的即是謎語 (riddle) 或謎 (puzzle) 的本義。阿多諾說：「藝術作品像謎一般，既有確定性又不確定的二重性。即便得到綜合之後，它們依然是歧義的。」²²⁴我們可以瞭解，阿多諾認爲藝術作爲整體是個謎，而且沒有明確、清晰的答案。當像謎一樣的藝術作品看起來好像已得到解釋，事實上仍要繼續去理解它，因爲藝術作品的謎底是一種開放性的東西，具有變化、翻轉、不能完全確定的特質。阿多諾認爲那些對某件藝術品能頭頭是道的解釋、又十足把握自己懂得這作品的人，其實即是藝術的破壞者，因爲他往往歪曲了藝術，而認爲獲得

²²¹ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，林宏濤、王華君譯，《美學理論》(上冊)，頁 89。

²²² 同上，頁 90。

²²³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.147.

²²⁴ *Ibid.*, p.165.

對藝術作品的充分解釋性知解，就意味著消除某些謎語維度的神秘化，無須搞清楚構成藝術之謎，當作品自個向知解力敞開大門之際，它便開始受制於其需要反省的疑問形式之中。²²⁵而藝術是無法徹底了解的，謎語特質是構成藝術的要素²²⁶。

阿多諾說：

「藝術作品何以成為謎一般的東西，就如同原始時代的恐懼一樣，經常變化，但從未消失。……藝術作品的謎語特質可以通過最外在的形式表達出來。每件藝術作品均以不同的方式表現藝術的謎語特質，但所有藝術作品似乎都暗示出它們所提供的幾個答案，……藝術之謎是歧義性的。」²²⁷

阿多諾認為的捷克文學家卡夫卡的作品具有這樣鮮明的特質，而文學家卡謬（Albert Camus，1913-1970）²²⁸對卡夫卡作品的評論上談及：「卡夫卡作品的結局，或其結局的空虛，暗示著種種的解釋。但其所暗示的解釋，卻不用明顯的型態表示。」²²⁹這樣的看法與阿多諾是相同的。卡夫卡的作品《蛻變》中的主人翁薩摩扎在從夢中醒來，卻發現自己以變成了一條蟲，一條漸漸無法言語的蟲，即使他仍然掛心著所有身為人的一切愛與責任，但他最後被無法真誠溝通的家人折磨至死。這個文學作品看似荒誕也具有謎的特質，閱讀者必須去解謎，最後才能接近作品的真理語言。阿多諾說：「究其本質，藝術作品是謎一般的東西，並非根據作品的組合，而是依據其中包含的真理內容。」²³⁰

謎語特質屬於所有藝術，以音樂來說，對藝術之謎語特質的最為基本的感知過程，興許類似不懂音樂者的感知過程，這種人想弄懂「音樂語言」，但是只聽到些胡言亂語，故想知道所有這些音響的含義。阿多諾認為謎語特質便是因樂門外漢和行家所聽到的內仍容之間的差異性。他認為尤其是音樂藝術是最佳代表，像謎一般，自在存在的。音樂之謎不可解，只能試著從音樂的型態角度與以解釋，

²²⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.161.

²²⁶ 阿多諾認為全是思想和預謀的作品缺少謎語特質，它們委實稱不上藝術。

²²⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, pp.168-169.

²²⁸ 法國哲學家、小說家、評論家與戲劇家。卡謬一直關心人的問題，所以他的創作與人生都圍繞在人的尊嚴的議題。代表作為《異鄉人》、《墜落》、《西敘弗斯神話》等書。

²²⁹ 卡夫卡，金溟若譯，《蛻變》，台北：志文出版社，1969，頁 212。

²³⁰ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.168.

解謎，就如同班雅明所說，運用「概念」，概念的功能就是把現象聚集在一起。虛假的現實總體的邏輯性被打破之後呈現出來，是不具有整體內在聚合力的碎片，由此，阿多諾把現代藝術稱為不可解的謎。²³¹

阿多諾把藝術品稱為謎，上述的內容可瞭解一、二。他強調藝術作品是個謎，且無法找到最終的明確答案。在「史芬克斯」(Sphinx) 這座希臘神話的石雕，阿多諾認為它的謎語特質似乎全都指向同一個答案，但其實這解謎出的統一答案是騙人的，這也是作品的謎樣特徵。阿多諾探討藝術作品這一「謎」的特質的目的為何？這是值得去探究的，阿多諾認為藝術作品是個待解的謎，因為這個謎的特質，具有讓人震驚的作用，而審美者在「思索」、「解謎」的過程中，才能喚醒人的自我，才能愈接近它所蘊含在其中的真理性內容。阿多諾認為愈少受到理性控制²³²的藝術品，其謎與性質就會愈混沌，或是阿多諾所說的「赤裸裸的混亂狀態」，在探求謎底的過程中，愈能獲得震驚與接近真理。

2. 藝術作品中之邏輯性

在阿多諾審美過程中，解謎是否有邏輯可依循？阿多諾的答案是肯定的，但這邏輯性卻是錯縱複雜的。先來看看阿多諾怎麼說，對於藝術作品的邏輯性他有如下的論述，阿多諾說：

「藝術作品既不是概念性的，也不是判斷性的，但在一定程度上卻是邏輯性的。倘若藝術作品沒有邏輯性，它也就不具有謎語特質。」²³³

阿多諾認為藝術作品包含著邏輯性與因果關係，兩者連結密切，卻又不是完全一致，必須是兩者動態的對立，藝術才不會限入先驗的空洞的活動或屈服於兩者的魔咒，因為屈服於它，藝術作品即喪失其自律性了。阿多諾說：「藝術的邏輯性不同於實在的邏輯。」²³⁴在藝術的邏輯中有偶然性的存在，有精神性的介入，導致邏輯存在但約束力是很小的。就如同阿多諾所說的在解謎時可能有很多不同的

²³¹ 楊小濱，〈否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評〉，頁 153。

²³² 我們明白阿多諾所反對的理性，便是這種已受操控、失去真的主體性的理性。

²³³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.180.

²³⁴ *Ibid.*, p.182.

解答，藝術邏輯性擁有很大的彈性範圍，而非一強制的邏輯性。也可以以星叢來解釋，散布在藝術作品四周的星叢自由自在的，精神性偶然的來回調停，慢慢的建立起屬於審美過程中的邏輯性，進而更接近藝術作品的謎底。以上是對阿多諾藝術作品邏輯性的解讀。

（二）真理性內容

阿多諾說：

「藝術必須承擔起對於黑暗醜陋的譴責，再也不能是為了包容和掩飾醜陋、或是透過幽默（它比醜陋更令人作嘔）去和生活和解，而是在醜陋的事物中揭發世界如何根據自我的形象創造且複製這些醜陋，儘管對下階層的同情也很容易轉而和壓迫者妥協。現代藝術偏好令人厭物的事物，而保守主義也對此唯一的辯駁，只是說，既存的事物已經夠醜了，藝術應該護衛高尚的美感；這樣的潮流也促成了批判唯物論的動機，因為藝術透過它自律性的形象控告統治階層（即使藝術被昇華為精神性的原則），而為那些受壓迫者作證。儘管藝術以幻想的形式表現，也可以反映出形象彼岸的真實。」²³⁵

上段引文，似乎已可概括阿多諾對現代藝術作品的外貌與其所蘊涵的真理性內容。相較於「真理性內容」（truth content）一詞，傳統美學較多使用「藝術真實」這一概念。美學史上對藝術真實闡述較深且較具影響力的主要有兩人，其一為亞里斯多德，他認為藝術的真實在於對客觀之必然律的反映；其二為黑格爾，主張藝術的真實是對某種客觀精神、理念的感性顯現。而阿多諾認為而真理性內容是阿多諾美學思想中重要的一環結，「藝術與真理的關係」長久以來是重要的課題，而這也是阿多諾美學所要探討的主要課題。

柏拉圖的〈會飲篇〉所提出的問題是：真理能公正的對待美嗎？柏拉圖的答案是「真理保證美的存在」。他所謂真理是美的內容指的就是這個意思。然而，

²³⁵ 阿多諾（Theodor W. Adorno），林宏濤、王華君譯，《美學理論》（上冊），頁 101。

這個內容並不是暴露出來的，而是在過程中顯示出來的，這個過程可以用隱喻為外殼進入理念領域時的燃燒，即是說，在毀滅作品的過程中作品的外在形式放射出最奪目的光彩。真理與美之間的這種關係比任何其他事物都清楚地表明了真理與知識客體之間的重大差異。²³⁶阿多諾說：「真理性內容只有憑藉哲學的反思方能實際得以確定。」²³⁷阿多諾所說的藝術作品是實體，不具備理論的述說能力，因此哲學是藝術的解釋者，這就是阿多諾所提出來的「哲學的真理同藝術真理在本質上同一的。」²³⁸藝術的真理性內容必須藉由哲學的批判活動加以把握，就如同他所表明：「藝術作品的真理性內容就是對個別的藝術作品之謎的客觀解答或揭示。」²³⁹阿多諾也更進一步解釋，真理是由理念所構成無意圖的存在狀態。因此，接近真理的正確方式不是通過意圖和知識，而是完全沉浸融匯其中。²⁴⁰

阿多諾說：

「真理性內容不是直接可辨的東西。它在其自身中被中介性的傳導著，如果要得到認知的話，就需要從哲學角度來傳導。精神性的，超越藝術作品之事實性的內容，是通過那些經驗性已知事物形成的，但是，與那些世物沒有連接性的關係。這便表示出真理性內容的中介特質。藝術作品的真理性並非懸浮在作品的結構之上，猶如超越事實性的此在，而是包含在作品的精緻品性裡和內在的一致性中。可以約略的說，真理性內容涉及到藝術作品的氣息和意蘊，在一種實在與非實在的意義上。」²⁴¹

阿多諾認為唯有通過主體—客體的交互作用而行成的相互依賴，而不應理解為作為意象的靜態同意，才能真正理解真理的位置。阿多諾說：「任何客體都無法被全然認識，知識不必假定為一個總體的幻象。因此，對藝術作品哲學解釋的目的不能把藝術作品和概念相等同，把藝術品同化進概念中，正是通過哲學解

²³⁶ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，頁 5。

²³⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.169.

²³⁸ 孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 5。

²³⁹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.169.

²⁴⁰ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，頁 8。

²⁴¹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.170.

釋，藝術品的真理性才開展出來。」²⁴²

阿多諾說：

「重要藝術作品的撼動，並非用以激起個人的或受壓抑的情緒。屬於這種感動的時刻，接受者便忘記自己，消失於作品之內，此即受震動的時刻。接受者失去其立足點；真理的可能性體現於美學意象之內，成為身體可碰觸的。這種與藝術作品關係的、具有正面意義的直接性，是中介的作用，即是深入及廣博經驗的作用，於一瞬之間凝縮而成形。為達此境，需要的是完全的意識，而非某些刺激與反應。藝術的經驗，即是藝術的真理或非真理的經驗不受限於主觀體驗，反而是客觀性在主觀意識中的突破。」²⁴³

救贖（redemption）旨在導引出審美現象中虛假意識的真理性內容。藝術傑作不會撒謊。即使其內容是幻想性的，但卻是真理性的再現，因為該內容是一種必要的幻想。阿多諾認為藝術作品是一精神實體，理由如下：

阿多諾說：

「將藝術作品界定為精神實體的正是下述事實：由於自身組織，作品要比其組織的材料或原理意味著更多東西，故一旦組成，作品便給人一種非由人為的幻象。當作品為人所充分理解後，其精神本質便成為其本體的一個組成部份。但是，組織只是本體的一種顯現，而本體則是組織的對立面。這便闡明了現代那種嗜好貧困骯髒的現象，以及相應那種厭惡華麗愉悅的情趣。在自我滿足的表象背後，隱含著一種文化是醜惡的深深刻味。」²⁴⁴

阿多諾認為藝術作品逐漸開展的真理性與哲學概念的真理性兩者有一致的見地。所以阿多諾的哲學思想是批判美學的工具，從批判中獲得真理性內容，也可以說藉由這一中介，哲學得以實現自身。

阿多諾認為真理性內容與主觀觀念或藝術家的意向並不吻合，甚至是兩回

²⁴² Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, p.14.

²⁴³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.169.

²⁴⁴ 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 227。

事。藝術作品的真理性與歷史性也是分不開的，阿多諾認為「藝術作品的真理性內容作為對作品具體存在物的否定固然是通過作品存在被傳導的，但是，作品的存在並未始終傳導著真理性內容，因而，作品的真實內涵就不再是由作品的存在所置入的。……真理性內容不外在於歷史的，而是歷史在作品中的沉澱。」所以，儘管藝術作品是被製作而成的，但寓於其中的真實內涵並不是一種被製作而成的凝固存在，而是一種歷史地沉澱於這製成物中的變動著的東西。孫利軍先生說：「藝術作品的真理性內容具有歷史性，它通過藝術幻象得以傳遞，其展露是一個幻象與真實不斷交織、不斷否定的歷史過程。正是借助於歷史，藝術才從作為純系虛構的產物中解脫出來。」²⁴⁵

哈伯瑪斯認為理性始終同理論的說理和證明要求相聯繫，雖然藝術可以通過形象和虛擬的形式展示人生的經驗和生存方式，為平凡的日常生活打開一扇通往新的生活經驗的窗口，但是，它無法取代科學的嚴謹分析。簡單來說哈伯瑪斯相信藝術在表達真理方面只具有有限的意義，不能作為政治啟蒙的主要工具。這是哈伯瑪斯與阿多諾在真理性內容上截然不同的看法。²⁴⁶

阿多諾認為文化工業重複不斷地從它的消費者手裡騙取它無休止地許諾過的東西。它玩花招，弄手腳，無窮盡地延期獲取快樂的約定票據；這種允諾是虛幻的，實際上就是奇蹟得以組成的一切：它實際地使得幻象有效，事實上是真正的意義永遠也達不到。²⁴⁷ 對此，阿多諾曾說：

「自我在世界的臣服當中學到秩序和服從，不久便把真理完全等同於支配性的思考，沒有思考的明確區分，真理便無法存在。」²⁴⁸

阿多諾認為：

「新事物的真理性因素，被理解為一種真空（vacant space），可在其脫盡

²⁴⁵ 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的研究》，頁 7。

²⁴⁶ 同上，頁 10-11。

²⁴⁷ 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 129。

²⁴⁸ Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p.10.

意向性²⁴⁹的這一事實中見出。這便是真理性與反思相抵牾，或者說是與新事物的驅動力出現矛盾，從而導致了二次反思（second reflection），一種遠比一次反思更強有力的反思。」²⁵⁰

阿多諾強調「二次反思」²⁵¹的重要性，阿多諾解釋「二次反思」意指一般傳統「反思」用語一詞原本內涵的反面。以現代藝術為主要反思對象的現代美學是一種第二次反思，因為在他看來，現代藝術不同於傳統藝術，它已喪失其自明性，從而走向了反思，而現代美學對以反思性為主要特點之藝術的反思就成了第二次反思。美學是在第二次反思中思考了現代藝術經驗。

「二次反思」這概念始於席勒（Schiller, 1759-1805）的傷感理論²⁵²，即企圖把意向灌於藝術作品之中，也意在把握藝術作品的方法與語言。阿多諾認為貝克特即拒絕解釋自己作品，並不單純是他個人個性使然，而是藉由審美者自己的反思滲透面與力量，雖然藝術內容會變得更朦朧不清，但解釋與反思仍是十分必要的。就如同阿多諾所擔憂的，停止解釋會導致混亂，也讓胡言亂語有可趁之機。而那胡言亂語又是按照資本主義社會所操控的意圖進行著。第二次反思所做的一切，就是把握住藝術作品中廣義的方法與語言，但它這樣做的目的，卻是為了達到與意圖性相對立的盲目和荒唐。阿多諾認為藉由二次反思的批判方法，讓我們擺脫資本主義的意圖也讓我們更趨向藝術作品的真理性內容。

阿多諾強調美學必須以真理性為目標，否則就會被貶得一無是處、一文不值，或者更糟，即被貶為一種烹飪技術。

（三）烏托邦

²⁴⁹ 意向性（intentionality）：（1）一種意識能力：（a）創造一種無需存在於外在世界的心理對象，（b）其內容指向（適用於）實在，以及（c）使活動指向結果。（2）一種指向與它自身不一樣或與它自身活動不一樣的某些事物的意識能力。（3）某些事物指向或關涉它自身之外的某些物的狀態。在現象學中，「意象性課題」關涉這樣一個信念，即每個意識活動都具有上述性質——凡意識都是對象意識。意識活動被稱為作意向活動，其對象被稱作意識對象。（Peter A. Angeles, 段德智、尹大貽、金常政譯，《哲學辭典》，頁 214 -215。）

²⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.34.

²⁵¹ 阿多諾的否定辯證法中，進行一種反思的反思，即他所稱的二次反思，藉由通過反思主觀的還原自我，再進行自我的否定。這是他辯證歷程中的重要中介。

²⁵² 傳統的「反思」相當於席勒哲學中的「情感」，它能使作品貫穿一種意圖。

阿多諾在悲觀中仍存有希望，對阿多諾而言，烏托邦（Utopia）²⁵³是他不斷否定辯證所朝向與憧憬之處，但這樣的動態否定的歷程是不會停止的。試著再回想他與霍克海默合著的《啓蒙的辯證》的內容中，他反覆論述何以理性的人類，在啓蒙後朝向烏托邦前進的人們，卻遭遇了災難性的毀滅，但就在災難下，烏托邦這完美境界的存在，才能再度點燃人生對美好生活的想望。

阿多諾對於烏托邦哲學的概念，來自於同為法蘭克福學派的恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch，1885-1977）所著的《烏托邦精神》（*The Spirit of Utopia*，1918），從中受到布洛赫在書中有關馬克思主義與烏托邦精神思想的影響。布洛赫在書中提出了一種全人類和整個宇宙都向其推進的新柏拉圖主義的實體或完美性。這種完美的境界將在未來出現，那時人類所認識的宇宙和在經濟上所表述的就是現在尚未發現的真理。²⁵⁴黑格爾表現烏托邦的方式在於對目前現實的解釋。現實彷彿成了烏托邦，或者用他的話語，彷彿就是絕對理念。

盧卡奇有名的著作《小說理論》原是探討俄國小說家杜斯妥也夫斯基（Fyodor Dostoevsky，1821-1881）作品中的世界觀，盧卡奇認為只有杜斯妥也夫斯基的世界，社會的形式才會被超越，也才會是是一種「烏托邦」的世界。然而，盧卡奇當時所面對的，卻是與烏托邦完全迥異的一種世界，這也是他會追尋馬克思的原因。²⁵⁵烏托邦思想的存在，代表著阿多諾對現實社會的拯救帶有希望，對於未來有所期待。阿多諾的思想中，這是很大的驅動力，想憑藉自己的思想、語言、文字等所有能傳達的一切，拯救這陷於黑暗現實社會的人們，迎向更美好的可能——烏托邦。這如同康德所說的：「所有人的思想都傾向對於將來的希望。」布洛赫的藝術理論以烏托邦式的幻想為基點，不論是藝術與幻想的內在聯繫，還是藝術中的審美超前顯現和藝術的認知功能，其間都有這樣一條中心線索：藝術通過幻想，超脫了眼下的現實從而以審美的方式使屬於未來的完滿存在得到了超前顯

²⁵³ 烏托邦（Utopia）：Utopia 這個詞由為湯馬斯·莫爾爵士在其《烏托邦》（1516年）一書首次使用，用來描述一個想像中具有理想的政治、經濟、宗教、法律和社會結構的島。對待烏托邦能夠採取三種不同的態度。（a）它們雖然是想像的和理想的，但是它們即使不能完全達到，也是能夠在實際上接近的；（b）它們是想像的和理想的，因而不能夠在實際上接近的；（c）它們是完全不能實現的空想和概念的沒有任何價值的計劃。（Peter A. Angeles，段德智、尹大貽、金常政譯，《哲學辭典》，頁 477。）

²⁵⁴ 朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，頁 56。

²⁵⁵ 李宗超/著，《新馬克思主義思潮—評介「西方馬克思主義」》，頁 101。

現，隨著對這完滿世界的超前顯現，藝術便具有了認知功能。這種烏托邦式的幻想藝術論，對法蘭克福學派，特別是阿多諾的藝術理論產生了深刻的影響，在阿多諾有關音樂的美學思考中不時可以看到布洛赫的影子。²⁵⁶

阿多諾說：

「新事物作為一種密碼，有崩塌的意象。藝術藉由其崩塌所代表的絕對否定性，進而能夠闡述這難以言表的東西：烏托邦。而世界形象則是現代藝術所有被誣蔑為醜惡與可憎之物的組成部份。藝術在堅決摒棄和解現象的同時，仍然緊緊地抓住這個對抗性世界中的和解理念不放。藝術是一個時代的真正自覺，烏托邦（相信這個地球會因生產力的現有潛能而很快或即刻成為天堂）既是一種可能的東西，也是一種完全災難性的毀滅結果。」

257

阿多諾想表達的是，新事物的現代藝術想要召喚自身的意象，以其絕對的否定性避免誤入虛假的烏托邦這個災難，不斷的否定，不斷的朝向真正理想的烏托邦。阿多諾認為現在的藝術必須去面對一個二律背反（*antinomy*）的問題：「一方面，實在的功能脈絡愈是戕害烏托邦，藝術也就愈必要須成為烏托邦，而另一方面，爲了不把烏托邦出賣給粉飾太平的假象，藝術卻不可以作為烏托邦。」探究阿多諾的想法，可以瞭解，烏托邦是希望與努力所朝向的地方，尤其當社會與文化毀壞之際，人們在現實間遭蒙蔽，那一個美好的境地，是重要的一股動能驅向，人活著該有的希望。但在強權與意識型態太強勢的環境中，必須小心，否則美好的烏托邦，也只是另一個虛假的境況。所以，烏托邦真的只能是個理想之地，但它永遠不可及。阿多諾認為藝術烏托邦若成為現實，那麼藝術終將會終結。

阿多諾清楚的表明，藝術的烏托邦是一理想的驅向，像理論一樣，藝術甚至在否定意義上也不能使烏托邦具體化。

²⁵⁶ 朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，頁 62。

²⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, pp.40-41.

第四節 現代藝術的否定性探究

一、「現代」與「現代性」的意義

「現代」(modern) 這個字的拉丁文是 modernus，據說在西元五世紀末開始使用，「modernus」一詞就是現在、當下或現在時之意。²⁵⁸「現代」一詞，涵義說雖然因時而異，卻是一再用於表達一個新紀元的自覺意識，把當今的時代和遠古的過去繫結起來，視自己為從舊時代過渡到新時代的結果。在歐洲，「現代」這個措詞出現、再出現，正巧都是一個新紀元的自覺意識由於重新界定與古人的關係而醞釀成形的時候——尤有進者，在這些新紀元，上古時代被視為可以經由某種模仿使重見天日的模型。……如浪漫主義的現代派反對古典主義者的尚古理想，要尋找一新紀元，果然在理想化的中古時代找到了。……十九世紀年間，從這種浪漫精神冒出那種激進化的現代意識，擺脫了一切特定的歷史連繫。²⁵⁹阿多諾所談的現代藝術，即是在十九世紀年間所產生的現代性藝術。

阿多諾對現代藝術的肯定，始於他認為現代藝術相對傳統藝術來說是更具代表意義的，面對不同的時代，應有不同於以往的藝術作品來回應。變，是十分迫切的。「變」是中國思想中的重要智慧，有變分成三種程度的說法：第一種是十年周期的變動，第二種是百年的時間而緩慢的變動，第三種則是不受時間維度來限制，是激變。第三種的變化為根本性的震動，它動搖且改變了最傳統與最核心的信念與規範，懷疑並告別過去。對阿多諾來說，現代藝術即是扮演了如此激變的角色。就如同法蘭克福學派代表之一的馬庫塞 (Herbert Marcuse, 1898-1979) 所說：「正是美學形式給予了熟悉的內容和熟悉的經驗以陌生化的力量——並且引導出一種新的意識和一種新的感知的出現。」²⁶⁰現代藝術擺脫傳統藝術的框架，在這樣的時代展現出不同的風貌。

首先，還是對「現代性」(modernity)²⁶¹意義予以闡述。

²⁵⁸ 傅永軍，《法蘭克福學派的現代性理論》，頁 10。

²⁵⁹ Hal Fester 主編，呂建忠/譯，《反美學》，立緒文化出版社，頁 3。

²⁶⁰ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 39。

²⁶¹ 「現代性」(modernity)：1627 年出版的《牛津英語詞典》首次收入「modernity」一詞。但其內涵卻是貶義的。大體為：(一)一種新時尚，主要是建築風格、語言拼寫和服飾舉止的時尚，由此引申出一系列對立觀念，即古典的/歌德式的、素樸的/傷感的、古典的/浪漫的等等。(二)一種貶義的新時尚，它與自然的永久崇高以及中世紀的傳奇歷史的壯麗相對立，指涉日常生活

以詩人波特萊爾的說法：

「現代性是過渡、瞬間和偶然，這些特徵只能是藝術的一半，藝術需要不變、永恆和普遍的另一半，同樣，現代性的歷史意識必然以永恆作為對立面……永恆的美只不過是處在過去經驗狀態中的美的觀念，一個由人自己創作並不斷拋棄的觀念。」²⁶²

可以解讀波特萊爾的現代性意義是不去承接傳統思維，而是以當下、現時為思想、創作起源。更進而分析波特萊爾的作品，可以發現他的現代藝術作品所期望的是揭示出現代性社會的敗壞面向。這一點阿多諾是深表贊同的，對阿多諾來說這也是他對現代藝術最深的認同，藉由現代藝術打破傳統美學的禁忌，呈現醜、荒誕、怪異、破敗來揭開資本主義蓋在大眾臉上那遮蔽的面紗，除去面紗，才可能看到真的社會境況，藝術是要揭示現實的矛盾性而不是再現現實虛假的表面。

以班雅明的說法：

「這是與古代相對峙的現代，與永遠同一相對峙的新奇。」

班雅明崇尚超現實主義，是因為它不是用革命內容的直接表述，但無疑的卻透過特殊的語言暴動對抗了物化世界，它展現了新奇，破除傳統的新奇。這一觀點他與阿多諾是一致的。

以哈伯瑪斯的說法：

「『現代』一詞在內涵上就有意識地強調古今之間地斷裂。『現代』一詞在歐洲被反覆使用，儘管內容總是有所差別，但都是用來表達一種新的時間意識。」²⁶³

活即當下生活的庸俗和低劣。之所以如此，可能的原因是時代性的和宗教性的（參考傅永軍，《法蘭克福學派的現代性理論》，頁 17-18。）

²⁶² 傅永軍，《法蘭克福學派的現代性理論》，頁 23。

²⁶³ 同上，頁 18。

「由於要打破一個一直延續到當下的傳統，因此，現代精神就要貶低相關的前歷史，並與之保持一段距離，以使自己為自己提供規範性的基礎。」

264

以哈伯瑪斯的觀點，「現代」所蘊含的是擺脫傳統的規範，與傳統斷裂，進而創建於現時的規範性基礎，具有新的時代意識，因而也該是個自律性的概念。

以阿多諾的說法：

「現代性絕非年代學意義上的現代性。」²⁶⁵

阿多諾認為藝術是關於其自身時代的最先進的意識。²⁶⁶阿多諾認為現代性最深刻的意義是代表當下的時代，換句話說，每個時代都有其所屬時代特色的現代性。

二、現代藝術的否定性

阿多諾認為藝術是相關於其自身時代的最先進意識，此間複雜的技術程序與同意複雜的主觀經驗相互滲透。阿多諾借用了荀柏格的話：「這是一句新格言——不尋找的人就不會有所發現。結果只會杜撰出可能被視為格言警句或新事物之原則的東西。不能在內在意義上遵守這一原則的作品，也就是，在其自身的語境中遵守這一原則的作品，就不能算是上乘之作。」²⁶⁷阿多諾說：「藝術既不應是虛假的、幻想的美（偽浪漫主義），也不應當是物化狀態的照相式呈現（偽現實主義），真正的現代藝術在直接展示陰鬱的客觀性的同時拒絕同化於它，因此，現代主義用受難的、令人戰慄的語言表現的如果是一種異化狀態，那麼它正是一種抗議外在異化的內在異化，只有在這樣的異化形式中，現代藝術才控訴了異化，只有在這樣的異化形式中，否定了現實的壓抑性統治。」²⁶⁸阿多諾藉由現代藝術的否定性與其與傳統美學的斷裂，說明其美學理論最重要的思想意涵。阿多

²⁶⁴ 傅永軍，《法蘭克福學派的現代性理論》，頁 19。

²⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.42.

²⁶⁶ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，王柯平譯，《美學理論》，頁 40。

²⁶⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.29.

²⁶⁸ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 149。

諾也常以前衛藝術的超現實主義與達達主義的藝術作品為其理論依據，主要即在這些藝術作品中，它們所呈現的方式是無理性的，沒有預存的目的性，但仍有其反判或暴力的語言能帶給觀賞者震驚。

阿多諾說：

「藝術只有能夠外顯其虛幻特質，才能使我們承認它的存在，其虛幻特質也就是其內在空間（inner space）。當代的藝術只有證明自身不同現實主義的欺騙性作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。如果要藝術繼續生存下去，就務必把社會批評提高到形式的層次上，並相應的不再明確或突出社會內容。」²⁶⁹

卡夫卡可說是存在主義的先驅作家。他透過神話題材來表達他對人類尤其是這個世紀的心靈感受。《蛻變》書中主角薩摩札從夢中醒來，發現躺在床上無法起身的自己變成一隻肥胖的大蟲，展開一連串脫離「人」的地位後的過程。²⁷⁰變了形的主角薩摩札對家人仍充滿了愛，但不能言與的他無法表達，失去了溝通的通道，最後被家人因厭惡而折磨到死。這個悲劇揭露了當代人類的精神境況，說明了當人類只依賴知識媒介的語言彼此相通時，這種相通只是表面的，一旦像薩摩札失去語言能力，即使是家人也無法溝通了。

貝克特的作品給人一種荒誕且似乎是一場無意義的體驗。但它絕不僅僅是抽象地否定了意義。阿多諾認為貝克特作品中的荒誕並非否定了意義，並非全無意義，因為「無意義」確實就是貝克特想要揭示的虛無。「重要的藝術作品則表露了自身的新面目，如老化、僵化和死亡等。……藝術作品具有生命的原因，即在於它們以自然和人類不能言說的方式在言說，重點則在藝術作品的內在構成上。」

271

阿多諾說：

「與傳統藝術大不同的是，現代藝術突顯那曾被隱藏事實：藝術是被製造

²⁶⁹ 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 426。

²⁷⁰ 參考卡夫卡，金溟若譯，《蛻變》，台北：志文出版社，1969。頁 21。

²⁷¹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.4.

出來的和被生產出來的東西。」²⁷²

阿多諾認為藝術是對整體社會之愚蠢現狀壓力所做的反應，若有人批判現代藝術的毫無規則與章法，阿多諾的回應必如他所說的「審美生產力處於反壓力的流放狀態，是因為受到現存生產力束縛物質生產力無法得到解放所造成。」²⁷³現代藝術的生產，是對現代社會的一種反判。阿多諾認為浪漫派、風格主義、巴洛克藝術，總是無中生有或把不存在的東西描寫成存在物，這些虛構的實體是對經驗現實的粉飾結果，以假充真。

阿多諾說：

「現代藝術在表現現實問題時非常認真嚴肅，致使幻想和虛構完全受到冷落。……真正的現代藝術在避免為現實所汙染的同時，也一味地複製或再現現實的冷酷。」²⁷⁴

「藝術作品作為客觀精神外觀是無法捉摸定的，而客觀精神在其外顯的瞬間是看不出來的。內在的荒謬事物的觀念，包含在為了解釋荒謬事物而必定被引發為客觀精神之中。」²⁷⁵

阿多諾認為卡夫卡的力量歸功於在文學中透出了對現實否定感。現代藝術有強烈的企圖要揭示人們的處境與對現實醒悟的批判，就如同從卡夫卡的作品裡，「人將意識到他們並不是他們自己，他們只是一堆物件。」²⁷⁶

阿多諾說：

「藝術的現代性（modernity）在於藝術的僵化和異化現實的模仿性關係之中。」²⁷⁷

²⁷² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.33.

²⁷³ *Ibid.*, p.42.

²⁷⁴ 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 34。

²⁷⁵ 同上，頁 224。

²⁷⁶ 轉引自楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 154。

²⁷⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.28.

阿多諾認為現代藝術不能容忍任何帶有乏味色彩的東西，而波特萊爾為最佳典範：「波特萊爾既不描寫具體化概念，也不予以阻攔，而是通過藝術的原型的經驗對其提出抗議，把詩的形式當作表現原型經驗的媒介。」²⁷⁸

阿多諾說：

「就像在現代藝術中，殘酷性毫無掩飾地表露，它是證實如下事實：藝術不能依賴其先驗能力把殘酷轉化為形式，因為現實具有壓倒一切的力量。殘酷性是現代藝術自省的結果，這種自省使人絕望的意識到殘酷性常常見諸於順從權威者的角色之中。」²⁷⁹

現代藝術以其自身形象進行這個現實社會的反判。阿多諾以貝克特的戲劇「《終局》(Endgame)²⁸⁰中為例：「貝克特集中地表現了作為客觀性之真正形式的主題的否定性。如果它以據稱有更高客觀性的形態構成，那就不會得到充分的再現。貝克特戲劇中那些幼稚天真但完全是小丑似的面目是關於這一主題的歷史真相：被分解了非歷史真相。」²⁸¹《終局》中，正是以戲劇擬形式表達主體的尾聲：所有的自由都只不過是對某種決定性無力和荒謬的反射。現代藝術透過對主體的嘲諷，宣示了崇高或莊嚴的美學範疇的死亡。

阿多諾借自班雅明的靈光 (aura)，在現代主義的藝術作品中也是不復見的。「靈光的消逝」對阿多諾來說就如同醜與黑這樣的模仿語言一般，都是對現實的沉默抗議。

²⁷⁸ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.28.

²⁷⁹ Ibid., p.65.

²⁸⁰ 《終局》(Endgame)：是貝克特在 1957 年發表的劇本，這個劇本也是貝克特 19 個劇本中他自己最滿意的，這一年貝克特首度被提名為諾貝爾文學獎候選人。在貝克特的《終局》裡，劇中的四位主角—哈姆 (Hamm)、克洛夫 (Clov)、內歐 (Nell) 以及內格 (Nagg) 的活動空間只是個狹小、空蕩與只有兩扇窗戶的房間裡，除了哈姆的僕人克洛夫可在房間自由行動穿梭外，其餘三個角色—哈姆由於瞎了，始終只能坐在輪椅上一直指使克洛夫，而內歐及內格是哈姆的父母親，兩人分別住在房間裡的兩個垃圾筒裡。劇中角色總是沉湎於自己的回憶，並總是喋喋不休的說話，對話間是無邏輯與窮極無聊，來展現等待死亡前一刻時自己的存在。同時，也藉以傳達人與人之間溝通的困難與無可奈何。就如同詩人葉慈曾評論貝克特的作品說：「他把精神的氣球勉強塞入狹窄的住家中。」《終局》就如同貝克特的其他劇作是將劇中人物「懸置」在一個荒寂的情境裡，藉以呈現人類存在的本質是無意義、虛無和荒謬的。

²⁸¹ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，王柯平，《美學理論》，頁 426。

（一）反美的美學：醜

阿多諾說：「藝術與美的觀念不是同一的，但藝術需要一種否定的『醜』來實現自身。」²⁸²阿多諾認為「醜」這個觀念是具歷史性與中介性的。如古代原始崇拜對象的面具與畫臉所表現的即是醜，代表對恐怖的實體所做的模仿。隨著神秘的恐怖性逐漸淡化與主觀性相應增強，古代藝術中醜的特徵變為禁忌的目標。繼主體及其自由感形成之後，和解的思想隨之誕生，醜也隨之展露自己。阿多諾引用了尼采的話：「所有美好的事物曾一度是可怕的事物。」謝林也曾說：「開初就存在著恐怖。」不同於柏拉圖哲學認為美是種純粹的開端，阿多諾認為美也是歷史產物，美是在遠古大眾面對神秘的自然力量感到恐懼時所產生的，回顧當時，那些神秘的自然力量則被視為醜。

在傳統美學，醜的事物與支配作品的形式律相衝突，醜的事物在整個作品的構圖中有助於產生一種動態平衡，輔助是它的重要功用。所以，在傳統美學，醜的題材在更高一層的意義上是美的，阿多諾對傳統美學中醜的這個作用用「和聲學」稱之。但在現代藝術中，醜的意義與功用已經有了本質上的不同，醜的合聲學功能已經消失。阿多諾認為現代藝術中的醜是動態的表現，阿多諾說：「對醜的禁忌已經轉化為對粗糙無形與結構欠缺的禁忌。在藝術中，不和諧這個術語，是用來表示被普通語言與美學稱之為醜的事物。醜，無論其到底會是什麼，在實際或潛在意義上均被認為是藝術的一個契機。」²⁸³換句話說，現代藝術作品中醜的形象是用以否定虛假社會表面上的美。

阿多諾說：

「醜的印象來自暴力與破壞原則，該原則在人類目的與大自然自身目的的衝突時就會發生作用。」²⁸⁴

「藝術中沒有本來稱為醜的東西。舉凡醜的東西，在特定的藝術作品中必

²⁸² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.60.

²⁸³ *Ibid.*, p.61.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.61.

有其自身的職能。」²⁸⁵

阿多諾提出只能給醜的觀念其肯定性的關聯物——即美的觀念——作一形式上的界定，這與藝術固有的啓蒙辯證過程密切關聯。藝術越是為主體性所滲透，它越對所有客觀給定的東西懷有敵意，而且主觀的理性會演變成爲唯一的形式原則與美學法則。無視客觀對立物而只遵守主觀性法則的傾向，依然保持著令人滿意的能力：由於不爲那對立物所動，主觀性無意識地從自身，也就是力量感中獲得滿足。

醜的事物的確是一個歷史的和中介的範疇。藝術美只有透過對自身的否定，才同時也是對傳統意識型態和虛假現實的否定。舉凡在現代藝術作品中醜的、殘忍的形象或混亂的音響，也是自身發展到了盡頭的一種表徵。阿多諾說：

「藝術應當要追究那些被打上醜的烙印的東西的起因。……藝術不應借助幽默的手法來消解醜，……藝術務必利用醜的東西，借以痛斥這個世界，也就是這個在自身形象中創造和再創造了醜的世界。」²⁸⁶

藝術具有將其對立面包含於自身的潛力之中。藝術的熱情不會消失，會被用來推動那一種潛力，那種潛力的精神化與醜的契機相近似。

阿多諾說：

「藝術的觀念超越與了它與理想的傳統認同性，意味著憂鬱是指沉緬於某種東西的一種特殊情感狀態。而那種東西抵制造型，敵視藝術，這就成爲藝術發展的一種推動力。看來醜的東西就是如此。」²⁸⁷

尼采認爲：藝術自身的姿態就是殘酷的姿態。「現代藝術用公開無理性剝除工具理性下的無理性，而在公開的無理背後顯示出真正的理性精神。」²⁸⁸

²⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.62.

²⁸⁶ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，王柯平譯，《美學理論》，頁 87。

²⁸⁷ 同上，頁 89。

²⁸⁸ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 156。

（二）黑色作為一種理想

阿多諾說：

「如果藝術作品要想在極端與嚴厲的現實下生存，如果藝術作品不想出賣自己成為安慰品，那就得將自身同化到那現實之中。」²⁸⁹

黑色所代表的貧乏、枯竭，甚至是接近死亡，應是最符合現實的一種反應了。阿多諾認為在資本主義社會中，大眾總認為自己擁有自由，所以人們在現存的秩序下靜謐的精彩似的存在著。而自由，是失去自由的人才叫囂、追尋的，就如同十七世紀的歐洲。但事實真是如此？色彩繽紛就等於生活的尊嚴與美好？阿多諾在下面的一段話為我們做了回答，阿多諾說：

「精神化的藝術放棄看似幸福與和色彩繽紛的東西，因為這些在現實生活中是得不到的，那些有意義的感官享受也是如此。藉由毫不保留地拋棄孩提式幸福，精神性藝術確實是沒有幻覺的實際幸福象徵。」²⁹⁰

現在的人們總認為擁有許多，自認為生活可用多彩多姿來形容，完全無視於這同一化下現實的困境。黑色作為一種理想（*ideal of blackness*），就阿多諾的文句來說，他所說的現代藝術的黑色理想並不是絕對不造成快樂，而是絕對不能通過肯定的方式造成快樂，就是說，現代藝術只有站穩其否定性的立場，才能導致真正的審美快樂。²⁹¹現代藝術中的黑暗性來自其內容與傳統藝術間的的巨大轉變與顛覆。黑色，代表的是對現實虛浮的絕絕對的否定，成了一種批判的力量，因此，它絕不是像黑色幽默般，會令人產生莞爾的愉悅感，這不是阿多諾對現代藝術「黑」色所肯定的意義。再針對愉悅感加以說明，阿多諾認為現代藝術的黑色確實可能帶來愉悅感，那是它的感性特徵，只是與前述的黑色幽默不同，阿多諾的解釋為：「黑色理想如同下列假設，假設藝術作品只想堅守自己的立場。就像在

²⁸⁹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.50.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.172.

²⁹¹ 參閱滕守堯，《當代西方著名哲學家評傳》，濟南：山東人民出版社，1996，頁 361。

內部連貫的藝術作品中一樣，精神穿過最難以滲透的諸多現象，使它們在感覺上得到救贖。精神如此，黑色亦然，它作為文化表面那種欺騙性感覺的對立物，也具有感性魅力。……這一非調合契機，不僅能引起人們的懷念，而且顯然脫離了大量的肯定因素，從而成為自身愉悅感的一個刺激物。」²⁹²可以瞭解阿多諾所說的「黑色是一種理想」是現代藝術作品模仿語言的呈現，就如同阿多諾所說那些苦難是累積且難以言表的。就如同色彩學中不同色彩的交錯、堆疊，到最後只會出現黑色；現實苦難的不斷累積，表現出的也只是黑色，可能更是那濃得化不開的墨黑。黑色，是對社會現況所能塗繪的最適切的顏色、是喚醒人們體認現實真相的顏色。黑色理想的愉悅感是由於對現實的黑暗面能與以面對，且能理直的站得住腳，藉由這樣的正面對抗，而非虛假的無視黑暗面的態度，進而產生的愉悅感。

阿多諾說：「否定性（negation）可以轉化為愉悅感（pleasure），但確不能轉化為肯定性（affirmation）。」²⁹³阿多諾肯定的是不斷否定的意識，只因為不斷否定急切的為人們所需要。

布萊希特說：

「這是什麼樣的時代/談論樹木幾乎成了罪過/因為它要求對不義的罪行
保持沉默？」²⁹⁴

上段引文，阿多諾引用了布萊希特的一段詩句，它用來表達也許有一天，藝術根本無需一種反判的行為，利用一種「平淡」的方式，即「平淡的現代性」對社會的貧乏現象提出控訴。「平淡的現代性」一詞是借自何伐筆先生在〈阿多諾在德國、阿多諾在台灣：阿多諾現代性的鄉土化〉²⁹⁵一文中的用詞。在文本中阿多諾也提及「藝術也指控禁欲主義對於藝術是一種不合宜的規範」，也說道「他（布萊希特）也許有這樣模糊的想法，藉由安貧樂道的表現方式，對不必要的社會貧

²⁹² 阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 71。

²⁹³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.51.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.50. 詩的英文內容為：What time are these, when / to speak of trees is almost a crime / because it passes in silence over such infamy !

²⁹⁵ 何乏筆，〈阿多諾在德國、阿多諾在台灣〉，《當代》，2004 年 198 期，頁 20-24。

乏現況提出控訴。」²⁹⁶

筆者認為，現代藝術呈現的「否定」面，那是阿多諾藝術理論對它存在的最大的依賴。現代主義藝術意識到主體性在當代的危機，但並不消極的拋棄它，它透過對醜、黑白色彩的解放，在客觀結構中表現了主體衰微和破碎之後的個體感受。現代藝術的否定性成了阿多諾對抗現時物化社會的力量。

²⁹⁶ Theodor W. Adorno , *Aesthetic Theory* , p.50.

第五節 新事物的辯證

阿多諾說：

「新奇性 (novelty) 屬歷史產物，新奇性有其原本的經濟背景，具有消費品的特徵，通過標新立異，消費品便有可能使自身擺脫千遍一律的批量供應，刺激易受資本需求影響的消費決策。一旦資本不再擴大，或者商品流通的語言來講，停止供應新的東西。那麼它將會失去競爭能力。藝術已經盜用了這一經濟範疇。藝術中的新事物是社會資產擴大在生產的審美補足物。」²⁹⁷

以上的引言，「新」的範疇包含消費市場中的新商品以及藝術中的新事物。阿多諾說：「現代藝術被一種非辯證性的且以較穩定的方式進行構成的連續體所同化，而其暴發性特徵於是被忽略。」²⁹⁸而這特徵必導致某種新陳代謝，存在於這過程中所產生的逆反的東西，務必經過二次反思加以改正，阿多諾認為解釋清楚新事物也是哲學思想的重要任務。

一、現代藝術的「新」事物

阿多諾所討論的新事物是指現代主義所帶來的「新」。他提出新事物必然是抽象的，但其抽象性中又包含了一種具有重大意義的實體性。阿多諾，以苟伯格與德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 的音樂為論證，前者的音樂「如《第十六交響曲》所使用的自由音響如此新穎，所以不會被人忽視，這些音響對譜寫整部樂曲以及對一般的傳統音樂語言來講，具有革命性的影響。後者，聖桑 (Saint Seans, 1835-1921) 認為可能在此之外興許仍有可能出現不同的音樂。阿多諾說：「藝術新潮的敵視者要比其倡導者更清楚察覺到現代音樂中極大的破壞性因素。」²⁹⁹在這一層的意義下，阿多諾認為人們理當去接受與肯定新事物的發生，

²⁹⁷ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，王柯平譯，《美學理論》，頁 38。

²⁹⁸ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.25.

²⁹⁹ Ibid., p.26.

並贊同藝術家應掌握在那個時代最先進的藝術生產力量或手段。新事物可以產生一種新的刺激性，那是「對新事物那神秘不可及性的主觀反應，這種不可及性轉而又是其不確定性與抽象性之契機的一種功能，與此同時，刺激是一種模仿性功行為：它以模仿的方式對抽象性做出反應。惟有憑藉新事物，模仿才會同理性密切的結合在一起，使其不會退化。」³⁰⁰

新事物是個難以識別的盲點，既虛無又實在，類似純然的「此性」或「這個性」。「傳統做為歷史演進的媒介，其本身隨著經濟與社會結構的改變，也發生了性質的變化。」「在一個本質傳統的社會裡，審美傳統觀念從一開始就是含糊曖昧的。在藝術的新事物中，個體與社會是結合在一起的，……現代主義概念是抽象性的，現代主義概念是否定性的，現代主義否定了傳統本身。如此一來，便把資產階級進步原則的影響延伸到藝術的領域中，此項原則的抽象性與商品性是緊密相連的。」³⁰¹上述是阿多諾的辯證的一小段歷程。阿多諾認為現代主義的抽象性與舊的審美規範無關，而是「對那種認為生活仍可維持的幻想的挑戰。」現代藝術中常常讓人惱怒的抽象性或讓人覺得它有什麼用成了作品本身本質的密碼。

阿多諾說：「波特萊爾的現代主義密碼把新事物等同於未知物，是由於同不變物的不可比性，未知物是潛在的目的，也是虛無的趣味，或者是恐怖的根源。」³⁰²新事物求新的概念被批虛無有其道理。新事物並非一個主觀的範疇，而是客體本身的結果。

阿多諾說：「根據商品拜物主義的模式，新事物如果自身成了一種崇拜物，就應當從內在角度而非外在層面進行批判。」³⁰³抽象的新事物能會由革新轉化為停滯的，僵化的東西。拜物化一詞可用來概括藝術在其基本的非確定性狀態中那種悖論或自相矛盾的自身。阿多諾對此提出了，藝術作為人工製品何以能夠為其自身而生存？阿多諾說：「新事物是意志的產物，意志將新事物與不變物緊緊連結在一起，……新事物欲取得非同一性，但由於行使意志，不可避免的取得同一性。」³⁰⁴

³⁰⁰ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.26.

³⁰¹ *Ibid.*, p.27.

³⁰² *Ibid.*, p.29.

³⁰³ *Ibid.*, p.29.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.29.

在理解阿多諾對新事物論述的文本時，在他反覆辯證的文句中，容易有了錯誤的理解，但在極力解析與跟隨著它（辯證過程）擺盪後，筆者還是認為有必要提出下列的看法：「阿多諾眼中現代藝術的『新』，是現實社會中喚醒人類舊的、屬於主體理性的力量。」

二、科技發展下的新事物：攝影、廣播與電影

在阿多諾的《啓蒙辯證法》與《美學理論》中也對一些物質性的新事物提出討論，而這是筆者的分類，不是阿多諾的。接著，針對時代科技進步而發展出的新事物加以論述阿多諾對它們的看法與批評。

阿多諾的時代拜科技所賜，產生了許多新事物，而那些新事物已是我們現在生活中必需的一部份，它們不停的推陳出新，豐富與便利著我們的生活。在班雅明看來，這些這些新技術的產物是充滿新奇與鼓舞的，在他對新科技商品，如電視機、收音機、電影這些產品的分析，總是較肯定它們的功能與實用價值。馬丁·傑說：「班雅明認為人可以通過注意這個世界的最微不足道的細節——其中某種非真實的東西不知不覺地被保存下來——而解開這個世界之謎。」³⁰⁵我們可以從班雅明所寫的散文中去發現，他拋棄了這個社會整體的表象，呈現在他眼前光鮮亮麗的，他並不相信它。他認為真實的存在於破碎的片斷中，他觀察最微小的細節³⁰⁶，例如遊走在城市中看似微不足道的流浪漢。而班雅明認為在現代世界中人的模仿能力正在喪失，攝影、電影有助於恢復這樣的力量，因為它有捕捉這些微小片斷的力量。

第一個具有革命複製的技術是攝影技術³⁰⁷，班雅明在〈機械複製時代的藝術作品〉中說：「攝影術發明後，有史以來第一次，人類的手不再參與圖像複製的

³⁰⁵ 馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 74。

³⁰⁶ 在班雅明的著作中，有許多紀錄小人物、巷道邊的商店、不起眼的場景這些微小細節。如《單行道》(One Way Street, 1928) 書中〈骨董店〉、〈加油站〉、〈半地下層〉、〈阿麗雅娜太太——左邊第二個院子〉、〈火警報警器〉等六十三篇與《柏林童年》(A Berlin Childhood Around the Turn of the Century, 1937) 書中〈捉蝴蝶〉、〈駝背小人〉、〈針線盒〉、〈遲到〉等三十篇，都是班雅明生活環境中小細節隨筆形式的作品。

³⁰⁷ 照相機發明的時間是 1839 年，法國畫家路易·達蓋爾 (Louis Jacques Mand Daguerre, 1787-1851) 發明世界上第一臺照相機，可攜式木箱照相機。

主要藝術性任務，從此這項任務是保留給盯在鏡頭前的眼睛來完成。」³⁰⁸

對於攝影技術，詩人波特萊爾在〈一八五九年的沙龍〉一文中也曾提出他對攝影的看法，「如果允許攝影在藝術的某些功能中代替藝術，那麼，它將憑借著它在群眾的愚蠢中找到天然的盟友而立刻徹底的排擠或腐蝕藝術。」³⁰⁹由上引文，清楚可見波特萊爾對攝影的反感，他認為它不是藝術，它缺乏藝術所該擁有的想像力與創造力，更缺乏對人類夢幻的表現能力。它只是忠實紀錄事物的一種工具，其作用如同印刷和速記般。

班雅明認為複製技術可以運用在一切舊藝術作品之上，影響深遠，且他認為這些作品的複製技術與電影技術，對傳統藝術形式有深遠的啓示。班雅明肯定著電影，他說：「科學與藝術迄今往往各行其道，可是有了電影，從此以後我們可以說攝影的藝術發展與科學探索以結合為一體，這是電影的一大革命性功能。」³¹⁰又說：「電影將我們周遭的事物用特寫放大，對準那些隱藏於熟悉事物中的細節，用神奇的鏡頭探所平凡的地方，如此電影一方面讓我們更進一步了解支配我們生活的一切日常必需品，另一方面也開拓了我們意想不到的廣大活動空間。大都市裡咖啡店、街道、辦公室、擺設了家俱的房間、車站和工廠，彷彿將我們囚禁起來，沒有解脫的希望。可是有了電影，它那幾十秒分之一的瞬間爆炸，便炸開了這個集中營似的世界，現在我們被遺棄在散落四處的斷垣殘壁間，正展開一場冒險之旅。」³¹¹可以瞭解，班雅明肯定電影所帶來的新的感受、震驚，肯定電影一種結合科技的藝術表現。

然而，阿多諾對技術時代的文化樣式不是抽象的否定它，他否定透過一種集體性、無意識控制，用以誑騙使人獲得壓抑性「滿足」的那種文化。對於電影，由於電影的逼真性使得阿多諾是惶恐的，首先，電影的複雜技術，是看不見個人特色的，它是集體創作，阿多諾認為那是集體主義，是一種文化工業的商品，阿

³⁰⁸ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代——本雅明論藝術》，頁 60-61。

³⁰⁹ 波特萊爾 (Charles Baudelaire)，郭安宏譯，《波特萊爾美學論文選》，北京：人民文學出版社，2008，頁 365。

³¹⁰ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代——本雅明論藝術》，頁 78。

³¹¹ 同上，頁 89-90。

多諾甚至曾「表明了喪失音樂精神的電影的誕生」³¹²，可理會出他對電影的看法。阿多諾認為商業電影是一種人爲的創造，在電影工業中，一部電影歷經生產與再生產的過程，創造出虛幻的現實，阿多諾認為如果刻意要生產出編造之物，這種傾向對藝術是有害的。

阿多諾說：

「現實生活變得無法與電影區分，電影更不讓觀眾有想像和思考的向度，既讓他們在電影情節裡流連忘返，又可以心蕩神馳而不至錯失情節的線索，藉此讓任其擺佈的觀眾把它直接等同於現實世界。」³¹³

由上述引言可知，阿多諾認為這樣的藝術是無法帶給人們救贖的，因為電影、攝影與電視與人的現實生活是如此接近。阿多諾在美國時就利用廣播節目進行音樂評論，但那對他來說，只是項生活中的工具。在美國時，阿諾與霍克海默觀察了美國的電影與娛樂工業，對它的反感在《啓蒙辯證法》〈文化工業：作為群眾欺騙的啓蒙〉一文中有深刻論述。阿多諾認為電影與攝影如同我們生活週遭、輕易觸及的新科技產物，是無法同現代藝術般帶來反思與震驚，它們並非真正的藝術，而是科技進步下所產生的新事物，更是文化工業的一部份。清楚的說，阿多諾認為它們對人們朝向烏托邦的進程是無助益的。

阿多諾曾在給班雅明的信中批評班雅明在〈機械複製時代的藝術作品〉一文對攝影與電影肯定的看法。筆者認為兩人首先在「電影是否能引起震驚」上的看法不同。震驚，是阿多諾在現代藝術作品對人類進行救贖的重要途徑，在此，則成了他批判電影的工具之一。阿多諾認為電影是無法帶來震驚，而班雅明則認為電影的場景、畫面具有衝擊人心，帶來震驚的效果。班雅明說：「達達主義的藝術作品以迷人的表演和聲響來吸引觀眾耳目，驚世駭俗，衝擊著觀眾的視聽，頗具創傷力³¹⁴。因此達達主義擁護電影的喜好，因為電影也具有消遣的特性，也因不斷地變換場景與道具令人震驚。」³¹⁵「達達主義將肉體的震驚效果關閉在精神

³¹² 馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 127。

³¹³ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，林宏濤、王華君譯，《美學理論》(上冊)，頁 162。

³¹⁴ 阿多諾曾說：「精神創傷力是主體在欣賞藝術作品時能夠獲得的真正快感。」

³¹⁵ 班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代——本雅明論藝術》，頁

的粗糙礦石內，而電影以其特有的技術使之解脫而出。」³¹⁶接著，再針對「電影是否能引起反思」進行討論。對於電影的看法，杜哈梅（Duhamel）曾寫道：「我已經沒辦法隨心所欲的思考。流動不停的影像已取代了我自己的思路。」³¹⁷而班雅明對這的一段話進行回應為：「真的，連續不斷的影像阻礙了觀眾心靈的任何聯想。其創傷性的影響力便是由此得來。電影如同其他撼動人心的事物一樣，需要特別用心專注才能掌握。」³¹⁸而阿多諾堅定的認為電影充其量只是操控人的產業，無法為人類帶來反思。

班雅明寫道：「大眾想要散心，而藝術卻要求要專心。」³¹⁹「散心」，對班雅明來說則是藝術能潛入人們的生活，當然，這對阿多諾來說則是不容許的，因為進人們生活中的藝術則不是真正的藝術了。對阿多諾來說，電影不是藝術，但這個「專心」也成了阿多諾批判電影的原因之一，因為阿多諾認為即使專心在電影情節，工業社會的暴力一勞永逸的灌輸到人類心裡。

班雅明肯定電影運用蒙太奇³²⁰技巧，原本反對的阿多諾，在後來針對電影運用蒙太奇技巧進而能具有批判的力量，他也曾提出下列的說法：「文化工業的意識型態本身在操縱大眾的嘗試中，已變得與它想要控制的社會一樣內在地含有了對抗性。」³²¹但這樣的觀點僅止於他所肯定的少數電影作品，對於文化工業所帶來的新事物他依舊撻伐與批判。

阿多諾對這些大眾文化的是採蔑視態度，這樣的立場主要來自於他對資本主義社會與科技根深蒂固的反感。許多批評阿多諾的人也會從這一點切入而指控他是上流人士、菁英主義者。筆者認為，阿多諾對科技所產生的新事物或是非現代藝術的新事物應採取更開放的心態去接納與欣賞，雖然他堅定的把持著自己的理念進行批判，看似合理，但卻又有所矛盾。就如同阿多諾認為的，人們被工具理

93。

³¹⁶ 同上，頁 93。

³¹⁷ 同上，頁 93。

³¹⁸ 同上，頁 93。

³¹⁹ 班雅明（Walter Benjamin），許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代——本雅明論藝術》，頁 96。

³²⁰ 蒙太奇，是法文 *montage* 的譯音，有組織、組合、結構等意思，原本是建築的專門術語，指建築師把不同的建築材料組成各具風格與不同美感的建築。運用在電影中則是一種剪輯技巧，包含不同場景、造型、聲音等的剪輯，創造出獨特的敘事方式、節奏。

³²¹ 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 134。

性所操縱，生活在框架的中，框架內是自由的，但卻也脫離不了拘限。阿多諾自己是不是也犯了這樣的錯呢？爲了他賦予現代藝術的救贖使命，他也設下層層標準拘限住自己？在這裡，他的「非同一性」思維成了一個片面的口號。

第五章 阿多諾美學思想特色

第一節 歷史哲學的思維

一、歷史從現存取得意義

阿多諾說：

「歷史是藝術作品的組成要素。可信的作品毫無保留與質疑將自己讓渡於歷史時期的物質實體中。」³²²

阿多諾在《美學理論》明確指出，歷史性就是美學理論所固有的本質特徵，美學理論的範疇根本的具有歷史性，具歷史哲學³²³的思維。阿多諾認為藝術作品確實是在進行各個時代的編史工作，只是它不自知罷了，而這編史的工作也為何藝術與知識又關的原因。阿多諾也提出藝術作品如果越容易受真實經驗的影響，它的歷史性就會與經驗主體的歷史性越相近，但有一對立前題，即藝術作品如果越容易理解，它與欣賞者的距離是更遙遠的，而且也只是資產社會意識型態操控下的產物。阿多諾認為歷史性就是美學理論所固有的本質，美學理論必然是歷史地發展變化，美學理論應隨著歷史的變動而因應發展著。班雅明說：「歷史唯物主義者不能沒有這個『當下』的概念。這個當下不是一個過渡階段。在這個當下裡，時間是靜止而停頓的。這個當下界定了他書寫歷史的現實環境。」³²⁴以阿多諾歷史唯物主義的立場，下述的引文也可為他加以說明。在《共產黨宣言》中馬克思、恩格斯提出：「人們的觀念、概念，一句話，人們的意識，隨著人們的生活條件，人們的社會關係、人們的社會存在的改變而改變，這難道需要深思熟慮才能瞭解嗎？思想的歷史證明精神生產隨著物質生產的改造而改造，還證明了什

³²² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.240.

³²³ 1756年，伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）在其《風俗論》中明確提出「歷史哲學」這一概念，認為歷史哲學就是對歷史的一種哲學解讀，它在整體上理解歷史，把握支配歷史的基本原則及其隱含的意義。（參見伯恩斯（Burns, R. M.）、皮卡德（Pickard, H. R.），《歷史哲學：從啓蒙到後現代性》，張羽佳譯，北京：北京師範大學出版社，2008，總序頁1。）

³²⁴ 班雅明（Walter Benjamin），張旭東譯，《啓迪——本雅明文選》，北京：生活、讀書、新知三聯書局，2008，頁274。

麼？任何一個時代的統治思想始終都不過是統治階級的思想。」馬克思主義的美學思想沒有否認過藝術的獨立性，然而一個時代的文學作品應該到該時代的政治經濟社會發展的現實中去尋找根源，兩者辯證統一於歷史唯物主義的立場。³²⁵而阿多諾更明確的表明藝術作品的真理只有作為歷史產物才存在。

阿多諾說：

「歷史哲學的範疇上，對於傳統，我們習慣於的從一種不間斷的接力賽角度將其概念化，總以為是由一個世代一種風格或一位巨匠把藝術的接力棒傳遞給後繼者。」³²⁶

阿多諾認為藝術作品的歷史性這一特質遭資產階級爛用與歪曲，在資產階級的意識形態操縱下，藝術作品顯得更具可理解性，顯得與觀眾更親近，其實卻不然。阿多諾認為社會大眾認為可理解的事其實是不可理解的，而社會大眾認為無法理解的事卻是講得通的。前者指的是社會中所形成的意識型態，總體性下，事物都是可被理解。而後者，則是阿多諾眼中的真實藝術，即現代藝術。

阿多諾認為：

「現代藝術中最極度的震驚與疏遠的姿態——即一種總體的、無可避免的反應模式的震波圖——跟以往歷史的物化的藝術相比與我們更為親近。」

³²⁷

阿多諾否定了傳統藝術其表露清楚的歷史性，而肯定那令人震驚的現代藝術，看似無歷史性卻十足紀錄下現在最真實的境況。就如同阿多諾說：「現代藝術作品看上去似乎是非歷史的，但卻是徹頭徹尾歷史性的。」阿多諾認為貝克特的作品即是對主體意識虛假的一種批判與否定。空洞與無物似的戲劇表現手法，從表面上看是虛無、無意義，更看不出其歷史的意涵，但無意義可說就是貝克特戲劇最重要的真理性內容了，它即是為現實社會虛假、無意義的表現，即是一種最

³²⁵ 范曉麗，《馬爾庫塞：批判的理性與新感性思想研究》，初版，北京：人民出版社，2007，頁 310。

³²⁶ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.27.

³²⁷ *Ibid.*, p.241.

真實的歷史意義。現代藝術作品與傳統藝術作品的表現截然不同，繼承傳統美學的特色在現代藝術作品身上是看不到的，最重要的是它指出了藝術所面臨的受控難題，也努力於擺脫資本主義商品般的操控。

再如阿多諾所評論的作品中，畢卡索的《格爾尼卡》(Guernica, 1937)³²⁸在畫作中，支離破碎的圖象、黑白色彩，它看似無主題的構圖，卻讓人有驚震之感，它其實即是對歷史慘劇最沉默又驚人的控訴。至今，可能未從歷史文獻中得知在 1937 年時在西班牙格爾尼卡所發生的慘劇，但藉由這幅畫讓我站在一個觀賞者的角度，感受到的不是美、而是這幅畫無聲的語言性與令人震驚的控訴。就阿多諾眼中的藝術，它是驚奇的東西，藝術以它驚奇的外貌，進行歷史的紀錄。

二、野蠻的奧斯威辛集中營之後

雖然「奧斯威辛集中營」³²⁹是個政治、種族事件，但在《否定的辯證法》最後一章〈關於形而上學的沉思〉的一開始，阿多諾對它提出論述，筆者認為以此為發端，可以更清楚瞭解阿多諾現實歷史的重要性觀點。1942 年十月，希特勒宣布：「我們將害蟲消滅就等於為人類做了一次貢獻。」³³⁰那害蟲指的就是猶太人，而這樣的言論居然為當時的人們所認同，那由人所預謀、操控的同一性思維，也是人類文化史上的一大失敗。

在《否定的辯證法》〈關於形而上學的沉思〉中論及「今天的死亡」，阿多諾說：「作為死亡經驗的載體的人完完全全就是歷史的範疇。那種認為死亡總是一樣的說法既不真實的，也是抽象的。」³³¹「在集中營中，死亡有了一種新的恐怖感：自奧斯威辛集中營以來，怕死意味著怕的是比死更糟的事情。……不僅他們的軀體，而且他們的自我、一切使他們確定為人的東西都在沒有疾病、沒有外來

³²⁸ 《格爾尼卡》(Guernica, 1937)：這是畢卡索的油畫作品，當時這個位於西班牙北部的小鎮格爾尼卡在 1937 年遭到德軍轟炸造成嚴重傷亡，人在巴黎的畢卡索得知消息後為這個災難所畫的作品。

³²⁹ 德國納粹在波蘭華沙所建的集中營，也是納粹在歐洲最大的集中營。在 1940-1945 年間，約有 400 萬猶太人與波蘭人在這裡被殺害。在奧斯威辛集中營發生後，給人們帶來許多省思，阿多諾是其一。作家貝克特認為在這集中營中所發生的死亡、同一、殘破、不可能發生的發生都是社會中的景象，只是人沒有察覺罷了。他曾說：現實的東西就像一集中營。

³³⁰ 齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman)，楊渝東、史建華譯，《現代性與大屠殺》，頁 95。

³³¹ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，張峰譯，《否定的辯證法》，頁 371。

暴力的情況下崩潰瓦解了。……他們還有什麼不死亡的呢？」³³²奧斯威辛集中營是歷史災難，對阿多諾的生命、生活的思維都有巨大的影響。因為這事件，他看到了人失去理性的在音樂聲中屠殺生命；因為這事件，他逃離家鄉在大西洋另一邊的異地——美國，在這個他所認為大眾文化最盛行的國度流亡了十二年，他成了失去家園的人，對他來說家園，早已面目全非了。這樣的歷史，對他的生命歷程衝擊巨大，而在面對真實的歷史，進行深刻的哲學思維是迫切的，而這一觀點也延申到他美學思想的範疇。他曾說過「在奧斯威辛集中營之後，不可能有詩歌。」³³³阿多諾想提出來的問題應當是：在德國這樣高度發展的國度，充滿哲學家與詩人的國度，怎麼會發生這樣極度野蠻且為理性所計劃、進行的集體謀殺？這個對形而上學沉思的最後省思，這個問題，撼動了阿多諾整個思想與視域，引發了他的哲學與美學理論開展。

在阿多諾的哲學思想中，「非同一性」是貫穿一切的，而他的非同一思想是因應時代歷史所產生的重要思維。傳統哲學是追求同一的，對阿多諾來說現時的同一性卻成了泯滅人性甚至是謀殺生命最好的幫兇了。阿多諾可能想過：沒有同一性的追求就不會有奧斯威辛集中營的產生了。法西斯集權、種族優越的同一性追求，無庸至疑這個世界是病態的，是阿多諾所稱的現實的地獄。對阿多諾而言和諧的同一性，是不存在的。

阿多諾說：

「我們再也不能說，真實是不變的，外表是運動的、暫時的。暫時性和永恆觀念相互不關心再也不能維持下去的。」³³⁴

阿多諾寫下這段話，沒有說及絕望、悲痛，但字裡行間，隱約可見他心裡的傷疤，奧斯威辛集中營所帶來的改變與醒悟，就如同他說的，再也不能說真實是不變的，有時我們信以為真的真實，其實也只是以為而已；有時我們認為不變的真理，也是會被改變而成虛假。現時歷史刻下的傷疤是無法消失的，藝術作品又怎能拋

³³² 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，張峰譯，《否定的辯證法》，頁 372。

³³³ 阿多諾認為在奧斯威辛集中營這血腥、扭曲的歷史變故之後，宣告人類的文明已遭毀滅，不再有所謂的詩歌創作，因為那也都只能算是野蠻的行為。

³³⁴ Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p.361.

棄它而虛假的存在？阿多諾認為真正的藝術作品是毫無保留地投入它們那個時代的物質的歷史內容而又對此毫無所求的作品。藝術作品是歷史時代經驗的總合。那種認為過去的作品比現在作品好的假設，是與資產階級的所有製成物相連的保守主義。

阿多諾說：

「任何真正的藝術作品和真實的哲學都不曾獨立地在它們的自我形成中消耗掉自己，它們總是跟區別於自身的實際社會生活過程有著相互的聯繫。……如果物質現實被稱為交換價值的世界，而文化不管怎麼樣拒絕這個世界的支配，那麼，只要存在者存在著，這樣的拒絕肯定就是虛幻的。」

335

阿多諾說：「藝術的概念難以界定，自有史以來它就如同瞬息萬變的星座。」³³⁶又說：「藝術是動態也一直變化中的，藝術作品之所以成為藝術作品，是靠否定其起源的說法完全正確。」³³⁷藝術作品去探求其起源是個虛假的問題，重要的是與現時所糾纏的意義。因為藝術作品之所以藝術與人一樣是無法獨立外界而只存在自身中的，與歷史、現實有解不開的牽扯。班雅明說：「歷史是一個結構的主體，但這結構並不存在於雷同、空泛的時間中，而是座落在此時此刻的存在所充滿的時間裡。」³³⁸相同的，在阿多諾看來，歷史同樣不是空洞的，它只有聯繫我們目前的情勢，才能獲得自身的意義。

但對照本文第四章第五節中〈新事物的辯證〉的內容，筆者認為阿多諾的歷史哲學是有所缺失的，在他經歷了最黑暗與血腥的歷史後，這段痛苦的經歷也一直影響著他日後的批判與選擇，有時甚至產生嚴重的偏頗。就如同理察德·沃林所說：「阿多諾在這些年形成的某個『總體迷茫的』之背景，由於沒有廣泛的修正，因此難以抵抗某些極其不同的歷史條件的轉變。結果，阿多諾的歷史哲學思想同樣變成了固步自封的東西，使他對某些隱藏著真正神奇而廣泛的潛力的對立

³³⁵ 馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 123。

³³⁶ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.2.

³³⁷ *Ibid.*, p.3.

³³⁸ 班雅明 (Walter Benjamin)，張旭東譯，《啓迪——本雅明文選》，頁 273。

文化形式無動於衷。」³³⁹

³³⁹ 理察德·沃林 (Richard Wolin)，周憲、許鈞主編，《文化批評的觀念》，北京：商務印書館，2000，頁 128-129。

第二節 反體系：瓦解的邏輯

「我不相信任何體系並躲避它們，追求體系的意志是不誠實的。」³⁴⁰

—尼采

阿多諾認為尼采批判體系是因尼采認為：「學者因其心胸之狹礙，必須靠在概念上構造他對存在物管理權威來補償政治上的無能。」³⁴¹但尼采清楚表明自己是反體系的，這一點與阿多諾相同。他們的思想中皆清楚的表明反體系的立場，因為他們兩人認為體系或是系統看似一種邏輯、規範、規律，實則隱藏著限制，要符合體系即代表著要符合這體系內的規則。換句話說，體系提供一個框架，一個束縛個人思想的框架。阿多諾的否定的辯證法，不斷的否定是屬於動態之進程，而一個體系不管如何動態的被構想，當理性作為一種體系而盛行時，它消除了一切對自身的規定，試圖通過掌控客觀性來對之加以侵犯，使得客觀性完全服從於它公理，即服從於同一性的公理。這又是阿多諾所強力反對的，阿多諾的反體系即非同一思想的具體實踐。

瓦解的邏輯，不管是在阿多諾的哲學或美學思想都是重要的一個概念，它是阿多諾思想的一種實踐。阿多諾對現代藝術的基本看法：只有在分解的狀態下，客體世界和藝術形式法則才是可比擬的。「藝術作品的解體，不僅意味著客體世界的解體，也意味著主體或人格性的解體。阿多諾認為人在現代社會裡已經分裂成無數不同的角色，從而不再是完整的。」³⁴²人所處的是一個不能實現個體特殊性與潛能的系統中，而人們詭異的還很努力要扮演好自己在這系統中被安排的職責使系統得以順利運行，個人在系統中無聲的消失了。阿多諾所擔憂的無非是這樣的狀況永不改變。所以阿多諾接著丟出的不是麵包而是石塊，這能砸痛人的石塊企圖使人們產生一連串的震驚，這其中包含了他的艱澀難懂的文字。

反系統、瓦解的邏輯，也包含了阿多諾文本的論說之形式的潰散，研究阿多諾思想的學者維爾默曾指出：「阿多諾美學理論的文本具有藝術創作的性質，因

³⁴⁰ 轉引自馬丁·傑，單世聯譯，《法蘭克福學派史》，頁 51。

³⁴¹ Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, p.20.

³⁴² 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 152-153。

此，不可能被任何解釋的過程所捕捉與超越。」³⁴³阿多諾的寫作方式深受好友班雅明的影響，這部份在第二章內容中已加以論述，在此再更進一步探討。班雅明投入在創作上的表現比阿多諾更豐富，雖然他的生命在 1940 年即已結束，但他熱衷於創作與挑戰不同的書寫方式，這一點更勝阿多諾，也深刻影響了阿多諾。班雅明最具特色的寫作方式是片斷且不具系統的，這是他所刻意經營與表現的書寫形式。班雅明曾表示他最大的野心是用引文寫成一本偉大的書。在此，片斷與零散是他所刻意追求的。³⁴⁴再回頭來審視阿多諾的文本，筆者認為阿多諾受班雅明的影響，反體系的具體實踐是在他的著作文本中，以《美學理論》為例，內容分為十二章，看但章節順序的安排看不出章法，甚至在不同的章節中偶有重複主題內容。就段落來說，也鬆散的無法明釋其意涵，上下段之間是否有連續的主題也都要再三審視。失去邏輯性的行文，是阿多諾對系統性思維或引導所提出的無聲的卻是最嚴正的抗議。

陳瑞文先生在《阿多諾的美學論：評論、模擬與非同一性》一書中寫道：「當阿多諾視『論說』如現代作品之模擬語言時，從而出現晦澀文體，似乎是不得不的一種戰略選擇。這正如德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）和加塔利（Guattari, 1930-1992）之《反伊底帕斯》的『非意識』，也正如德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）之《書寫與差異》裡所突顯的『莫明流動』，秉持反擊虛假客觀和普遍性模擬，除有衝破『藝術』、『意義』、『真理』和『學科』固有疆界的動機外，更是為了創造擴張性、流動性和游牧性的新論說。」³⁴⁵阿多諾這隨筆的書寫方式，呈現了許多想法，除了反體系，或如同班雅明所認為在文句斷裂、破碎下，讀者便會去思考去猜測文句的真實內涵，亦或是如阿多諾所認為的那樣：隨筆形式是

³⁴³ 孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 11。

³⁴⁴ 阿多諾在〈本雅明《文集》導論〉一文中，曾寫道：「這種形式，正因為它是片段和不完整的，卻保持了在面面俱到的研究中反倒蒸發掉了一般性的力量，因此本雅明的著作全以片段形式存在就不僅僅只歸咎於不濟的命運；而是這種形式從一開始就內在於他思想的結構中，內在於他的根本理念中。……以至於儘管它有著最細緻的整體知識體系，但是每個縝密構織、內在嚴整的部份似乎都是先停頓來緩口氣，都是一種重新開始，而不是毫無間斷的思路模式所要求的那樣，徑直進入下一個部份。這種文學構思原則的要求不啻那種表達了本雅明關於真理觀念的要求，他與黑格爾一樣認為真理決不僅僅是合適的思想等等，本雅明的著述中沒有任何地方服從這個標準，相反，真理是由共同構成神的名稱的理念所構成的星叢，這些理念在其細節，即它們的力場中成形、具體化。」（郭軍、曹雷雨編，《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 118。）（本雅明即班雅明，該書作者與筆者音譯不同。）

³⁴⁵ 陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，頁 94。

對思想干涉最少，最適合辯證思維的表現方式。阿多諾自己在《美學理論》書中，也曾評論布萊希特的作品：「運用間離效果在他看來可以引起觀眾的思索。反對思索度的這一要求，一方面與藝術作品需要客觀的予以認識的有效觀念趨於一致，因為主要的自律藝術作品均無一例外的要求觀眾、聽眾和讀者對作品採取客觀的態度。」³⁴⁶這樣的說法，在阿多諾自己的《美學理論》文本中也是適用的，可以推測這也是阿多諾拋給讀者的重要課題。

斷裂、碎片是現代藝術中的重要因素。現代藝術以其必須用相應的形式揭示客體世界的非整體性的本質形態，剝奪藝術對一體性和完美性的渴望，用不完整性和零散性拯救藝術。克拉考爾曾說：「這個世界，沒有整體；反倒是一些意外事件構成了這個世界，它們的流動取代了有意義的連續性。」³⁴⁷再回頭看看阿多諾在《美學理論》中所列舉評論的藝術作品與藝術家，首先，在藝術理論的書寫方式以這樣具體的舉例加以論證，這是少見的。更進一步來看，阿多諾書中所列舉的藝術家包含文學家、劇作家、詩人、畫家、音樂家等的作品，讓人有種隨興之感，沒有刻意安排般，毫無整體性，但對藝術家的評論雖文句簡短但又能符合阿多諾想要論述的概念，讓人跳躍在作品意象間，卻也更接進阿多諾的美學思想。這又似乎應證了克拉考爾的話，雖無整體，但有意外，更重要的是它們更產生了意義。阿多諾對現代藝術的作品評論被批為概括性，但筆者認為在這概括性中有強烈的作品特質，這項特質是阿多諾認為現代藝術反藝術、反體系，且能帶給人驚奇與獲得救贖的可能。

³⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.321.

³⁴⁷ 戴維·弗里斯比 (David Frisby)，周憲、許鈞主編，《現代性的碎片》，北京：商務印書館，2003，頁 353。

第三節 反藝術

阿多諾說：

「為藝術而藝術，由於社會的需求而使藝術拜物化了。」³⁴⁸

從這觀點，阿多諾認為「為藝術而藝術」使藝術作品已成了社會勞動的產品，這是資本主義社會商品操縱的產物。但由於藝術作品先驗的設定為一種精神實體，好似不受任何物質生產條件制約，且原本就優於這些條件似的。就因以上的方式，藝術作品掩蓋了存在於資本社會中體力勞動與腦力勞動相脫離的罪責。阿多諾認為這種脫離現象使得藝術的本原崇高性轉化為一種優越狀態，但事實上卻是貶低了藝術。阿多諾認為藝術作品只有透過確定的否定性的中介才是真確的。

「反藝術（Anti-art），即否定的藝術，是否定辯證法在藝術中的呈現。現代藝術只有成為現實的反題才能確立，它透過客體化的幻象抗議現實。阿多諾的美學在宣告藝術死亡的同時，反藝術來宣告虛假現實的死亡。」³⁴⁹換句話說，阿多諾所說的反藝術是反傳統藝術，針對傳統的或不言而喻的藝術思想的反抗。

阿多諾認為現在社會現實與受操縱的過剩，此現實過剩即現時的取消。透過滅絕主體，現實成為無生命的了。這種轉換就是反藝術中的美學瞬間，貝克特將它推到了清除現實的極點。

阿多諾說：

「現代藝術是通過幻象去消除幻象、自然美通過否定自然、使自然變成了一種無機物而獲得，烏托邦也只能作為否定物的存在，藝術便成了一種反藝術。藝術是做為對現存的事物秩序的斷然的否定性精神，和經驗現實相對立。」³⁵⁰

阿多諾認為「為藝術而藝術」的唯美主義傾向表示了異論。他認為這是一種

³⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.298.

³⁴⁹ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 160。

³⁵⁰ 孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 214。

將藝術封閉起來使之中性化的逃避主義，這樣它只能成為物化現實的某種裝飾物。反藝術是社會變遷的產物，現代社會全面異化是反藝術的根源。阿多諾認為那些迎合大眾口味的藝術是文化工業的產物，已喪失了藝術的美學原則，不能給人真正美的享受，反而加深異化現實對人的奴役。³⁵¹

阿多諾「反藝術」的概念：「如果藝術要保持對它的概念的忠實，它必須過度為反藝術，否則它必然產生一種自我懷疑的感受，這種自我懷疑是來自藝術的繼續生存同人類過去和將來的毀滅性災難之間的那種道義上的裂隙。」反藝術的強烈訴求是藝術能否存活，必須透過反藝術決定，因為只能以反藝術那充滿張力的表現才能昭示資本主義大眾文化的虛假性，以及藝術中將滅絕的命運。

阿多諾反對「為藝術而藝術」，如果將藝術封閉起來使之成為中性化的逃避物，藝術已不再是藝術，「它面臨這個辯證法的挑戰，展示出反藝術的美學概念。」阿多諾認為反藝術，在棄絕藝術自身的同時，實際上抗議了生產出偽藝術的異化現實，正如貝克特戲劇中的反英雄透過對早期電影中的陳腐喜劇和馬戲團小丑的戲擬，去除了文明的偽飾。因此，貝克特的作品受到阿多諾的極度讚揚，被視為反藝術的典範。

阿多諾認為那些未進入莊嚴和慰安等狀態的藝術作品中，它們不可能消除所有魅力，事實上，由於它們成功地壓抑了魅力而突出沉悶，故而變得更加富有魅力。藝術作品的機能缺乏與各個時代的多餘的游民具有某些共同之處，就像那些游民一樣，它們對不動財產和沉積的文明表示厭惡。³⁵²阿多諾在這一點上與班雅明是相同的，來看看班雅明的一段對「為藝術而藝術」的批評文句，班雅明說：

「在『為藝術而藝術』裡，詩人第一次感到自己對著語言就好像大家在公開的市場裡面對著商品一樣。他在很大程度上已忘掉他本來熟悉的文字生產過程。『為藝術而藝術』的詩人是最不堪稱為來自人民的。他們並沒有遇到任何事情，其迫切性足以決定相關字眼的著作。相反，他們只能選出他們的字眼。……『為藝術而藝術』的詩人最終想用語言帶出自己，包括他所有的怪癖、獨有的姿態和他的性情裡不可思議的部份。這些都見諸品

³⁵¹ 李醒塵，《西方美學史教程》，頁 610。

³⁵² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.108.

味，詩人的品味指導他對文字的選擇。不過這些選擇只是從一些根本不曾由事物本身鑄造出來的文字裡挑選，即是說不曾被包括在生產過程裡。」

353

阿多諾認為許多倡導「為藝術而藝術」者是與政治利益相勾結，從這一層意思來看，阿多諾是認為在資本主義社會中，藝術作品成了統治階層對大眾的操縱過程。所以阿多諾把反藝術對藝術的拯救看作是一個政治化來對抗現實政治問題，它和現實語言的統治有關。

阿多諾說：

「反藝術是宣告了虛假現實的死亡。」³⁵⁴

我們可以看出，阿多諾的反藝術所否定的不僅僅是傳統藝術的使命與風格，它是否定傳統與藝術的，用其誇張的語言、形象，用具震驚性的力量來對抗這虛假的社會，對抗這看似理性但卻是虛假的同一性社會。

³⁵³ 轉引自馬國明，《班雅明》，初版，台北：東大出版社，2009，頁 190-191。

³⁵⁴ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 160。

第四節 豐富的音樂評論

阿多諾從小學習音樂，且在 1925 年時到維也納投入新維也納樂派阿爾班·貝爾格（Alban Berg，1885-1935）³⁵⁵門下學習作曲。阿多諾具有音樂家身份與素養，使他在日後的音樂理論與評論上兼具哲學與音樂理論的專業思維。在他的藝術作品評論中音樂評論成了他的一大特色。

阿多諾的友人托馬斯·曼（Paul Thomas Mann，1875-1955）³⁵⁶：「阿多諾這引人注目的人的一生都拒絕在哲學與音樂間做職業上的抉擇。」哲學與音樂都是阿多諾投入心力的領域，他對音樂的美學思考，是其美學思想在音樂領域的具體化，也是用音樂審美實踐去論證和展開的美學思想。《新音樂哲學》（*Philosophy of Modern Music*，1949）、《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》（*Beethoven：Philosophy of Music*）是阿多諾音樂美學的代表著作。阿多諾在《新音樂哲學》中以荀柏格與史特拉文斯基（Igor Stravensky 1882-1971）這兩位二十世紀著名的音樂家作為音樂理論反思的論證，這本書阿多諾曾稱它為《啓蒙辯證法》的補遺，在此可以明白，音樂對阿多諾來說是與社會緊密相連。《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》則是阿多諾投入長久時間草擬卻來不及完成的著作，只是斷簡，書中是阿多諾對貝多芬這位帶給我們動人音樂的音樂家的評論筆記，由後人整理後出版。在《美學理論》中，我們可以發現他舉了許多的藝術作品作為理論論證的依據，內容含蓋文學、戲劇、音樂……其中，音樂作品的探討與評論內容最豐富。

阿多諾曾寫下：「藝術作品與社會的關係類似於萊布尼茲的單子。沒有窗戶——就是說沒有意識到社會，而且無論如何也永遠沒有這種意識相伴隨，但藝術品，尤其是遠離概念的音樂，卻象徵著社會。可以認為，音樂表現社會越深刻，就越不迴避社會的指向。」³⁵⁷從上述文句，可以明白音樂在阿多諾的美學思想中是最合適的演繹者。

³⁵⁵ 阿爾班·貝爾格（Alban Berg，1885-1935）是荀伯格的學生，表現主義音樂的代表人物，與荀伯格同為新維也納學派的代表。

³⁵⁶ 托馬斯·曼（Paul Thomas Mann，1875-1955）：二十世紀德國傑出小說家，1929 年榮獲諾貝爾文學獎。

³⁵⁷ 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 140。

一、貝多芬與荀柏格

在《美學理論》中，阿多諾評論最多次的音樂家是貝多芬，由於從小聆聽貝多芬所作的樂曲，對他，阿多諾是有一份特殊的情感的。「作為使音樂擺脫宗教糾纏的世俗化過程的最高峰，貝多芬代表了資產階級人道主義的最階段，代表了實踐理性在感性關係中的最清楚表現，代表了主觀性在客觀音樂素材中的最偉大的實現。由於不再要像莫扎特與海頓那樣去取悅貴族贊助人，貝多芬就與資產階級的解放所造就的新式聽眾取得一致，這種聽眾能夠欣賞他的音樂的美，能領會他的音樂的真。在奏鳴曲這種音樂形式中，藝術作品是個有機整體這個古老的理想實際上已得到實現。」³⁵⁸學者馬丁·傑認為上述理由是阿多諾受貝多芬吸引的重要原因。在這裡以看見阿多諾對資產階級中所存在的事物是採取不信任態度，人在解放後的才可能是真的主體性。阿多諾說：「貝多芬音樂表現的是未被削弱的外在生活經驗，結果卻是生活的復歸。」³⁵⁹阿多諾在論及「藝術家察覺將他們與藝術喜好者作為區分的是那種有意調動奇想的能力。」³⁶⁰阿多諾認為貝多芬的奏鳴曲《熱情》（*Appassionata*），作品第 57 號第一樂章結尾中的旋律的和聲變體與和弦所產生的鬱悶效果，與開頭時的沮喪的三合一旋律都是奇想的產物。另一個阿多諾所讚賞的奇想成就的作品是《英雄》（*Eroica*）。

在阿多諾加入以荀柏格為中心的創作作曲家圈子時。那時，他們尚有爭議的「新音樂」，以從無調式階段進入十二音階作曲體系。阿多諾尤欣賞荀柏格及其追隨者的早期「表現主義」，他終生以大量的論文和著作來探討並捍衛這種表現主義。阿多諾說：「建構並非是對表現起矯正作用的東西，也不是借助對象化對表現的一種支持，而是意外地從模仿衝動中產生出來的東西。如荀柏格的第十七號作品《期望》，要比許多通過建構抽象原則抽象化的方式來仿效它的作品略勝一籌。」³⁶¹阿多諾讚揚荀柏格以一種與辯證法思想深挖出資產階級經濟學中的偽自然主義的相同方式，否定了資產階級的調和原則，揭露了它所謂嚮往自然的宣言的虛偽。³⁶²阿多諾在進行音樂評論時，除了探討音樂理論外，他自己有一個標

³⁵⁸ 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 148。

³⁵⁹ 阿多諾（Theodor W. Adorno），張峰譯，《否定的辯證法》，頁 205。

³⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 228.

³⁶¹ 阿多諾（Theodor W. Adorno），張峰譯，《否定的辯證法》，頁 79。

³⁶² 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 20。

準，這標準最後都是關涉到作品的否定性、主客體關係、反體系、忠實表現社會現況及其真理性內容。阿多諾認為「否定」的立場是動態存在於藝術作品中，也存在於音樂中。阿多諾認為荀柏格的音樂中，表現的是作曲家在貧乏與物化的社會中，他不是迎合大眾、嘩眾取寵的進行規範下的創作，而是否定現實的虛假，以其破敗、不和諧，甚至刺耳的音樂，以其尖銳的表現主義音樂對社會與資產階級進行控訴。阿多諾認為現代音樂呈現的外貌即其強烈的個性表現，擁有作品的自律性以進而達到其社會性。阿多諾對荀伯格的無調式音階，那毫無規範性、間斷的結構、不合諧，是持以高度肯定的，甚至在有評論家惡言批評時，阿多諾發自內心的認為，「在作品中失敗的不是作曲家，是歷史否定了作品本身。」就如同許多前衛藝術般，是社會因其破壞性而無法接受它，但這破壞性卻是它所能帶來給人類的福祇與揭示。

阿多諾的音樂美學側重在對歷史和現實中音樂與社會之間相互關係，在這過程中，往往把音樂社會學、音樂美學和音樂史學融合在一起，形成具有濃厚歷史與思辯的音樂哲學。³⁶³阿多諾曾說：「用耳朵來思考。」這句話除了可以明白阿多諾想傳達通過音樂，可以重獲理性。阿多諾對音樂的重視可見一斑。

阿多諾認為現代音樂就如同他對現代藝術中所看到的一樣，具有揭露意識型態虛假、勇敢衝撞大眾文化的力量。

二、對爵士樂的評論

阿多諾在流亡到美國後，與美國文化是格格不入的，對美國的資本主義、大眾文化之盛行與消費者的沉淪於拜物性中，使他進行猛烈的批評。

阿多諾對大眾文化的強烈批評，在他對爵士音樂的批判上也可深刻感受到。爵士樂的起源於 1865 年，美國南北戰爭結束後，昔日的黑人奴隸擁有自由，即使生活依然困苦，但開始擁有尊嚴。而他們的音樂則是屬於他們非洲文化傳統演變後的民間音樂，帶有黑人受迫時的憂傷。對阿多諾來說，爵士樂如同文化工業其它的商品一樣，帶來的能舊只是空洞的自由。「儘管爵士樂以反秩序的姿態出現，但由於它本身具有集體性和規則性，又成了同一種秩序。於是，主體再度陷

³⁶³ 于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，頁 384。

入現實的束縛中，無法擁有自己的感覺能力。」³⁶⁴爵士樂的節拍是固定的，喜愛爵士樂的人常是因其舒緩、平靜，甚至單調的沉穩感，但阿多諾認為那是加諸與聽者的控制。與現代音樂不同，「爵士樂教給人的是屈從性的邏輯：它的性感是一種指令，你必須棄絕自己以服從他的秩序。」³⁶⁵阿多諾把爵士樂歸為通俗音樂，主要即在於它如商品般的迎合聽眾，再進而達到它操空弄消費者的目的。

即使人們常常認為文化工業是一種消遣娛樂，就是帶來娛樂的大眾文化，但阿多諾努力的以其對人類進行操控、宰治的形式加以分析，主要還是希望能揭露出大眾文化那隱藏的操控形式。

³⁶⁴ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 135。

³⁶⁵ 同上，頁 137。

第五節 運用精神分析的美學思維

阿多諾在著作中，常見他運用精神分析探討所論及的課題。根據楊小濱先生在著作中提出：「阿多諾是最早將佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）³⁶⁶精神分析學引入社會學和文化社會學理論家之一。」³⁶⁷馬丁·傑認為「阿多諾把精神分析看作是潛意識內容為理性思考服務的手段。」³⁶⁸筆者認為，反對總體性社會的阿多諾將心理學的精神分析運用在哲學與美學中，主要是因為其個別性及精神分析是針對個人的心裡精神層面去研究的，它強調了人的個別主體性，也象徵一種非同一。

阿多諾認為心理分析適合解釋個人的心理分析更勝於審美現象，因為按照心理分析的理論而言，藝術作品只是無意識的投射結果，所以心理分析會較著重於藝術生產者的研究，如研究波特萊爾的心理與作品呈現的方式。因為阿多諾認為藝術乃是社會的社會對立面，藝術領域的構造類似於個體身上內在思想空間的構造，所以運用心理分析來探討藝術概念是可行的。

在這裡做為一種考察個體與社會之間的關係的方法，被用以解釋個體的一般性與特殊性的矛盾。阿多諾依據佛洛伊德前期著作，而不是後期的關於社會文化方面的論述，探討了人們對於那種和他們合理的利益相反，而僅僅是適應現實的意識型態的接受，以及當今社會裡個體的心理構成的變化，即「自主性的喪失」。

從佛洛伊德關於「自我」（ego）的心理學出發，阿多諾指出，這種「自主性喪失」表現在個體在那種連他自己也無法理解的行動中調整自己以應於社現實。在自主性自我的發展模式中，（男性）幼兒對父親是恐懼且憎恨的，但同時他又認同於父親的角色，透過自居父親把侵略性反指向他父親，繼而接替他父親的角色而成為自主的個體。但是，如果幼兒由於某種原因沒有自居父親的願望，他便

³⁶⁶ 佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）：奧地利精神分析學家。

³⁶⁷ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 130。法蘭克福學派把心理分析引進其學派的批判理論中，主要是力圖掙脫傳統馬克思主義的束縛，其中以霍克海默為最早，他在〈歷史與心理學〉一文中，提到用了心理分析補充馬克思主義理論的緊迫性。他認為當代社會中人的動機必須被理解為馬克思和心理分析雙重意義上的意識型態。顯然社會越合理，在理解社會現實時就越少需要這兩種概念方法，但為了理解目前這種已喪失了客觀必然性的社會形式的持久力，心理學的解釋是需要的。學派中最致力於心理分析研究的學者弗洛姆則認為這必須是個體心理學，大眾靈魂和群體意識並不真正存在，儘管社會因素確實影響到個體心理的形成。（引自馬丁·傑（Martin Jay），單世聯譯，《法蘭克福學派史》，頁 119。）

³⁶⁸ 馬丁·傑（Martin Jay），李健鴻校閱，《阿多諾》，頁 22。

對父親的權威保持恐懼和屈服，使這種權威外在於他自身的力量，他的自主性個體便無法成形。³⁶⁹

阿多諾指出文化工業的施虐性就在於它永遠禁止個體的發展與獨立，永遠以中性化的、剝奪了個性權力的產品充斥市場。「在新型的商品拜物教那裡，『施虐—受虐狂性格』中，在那些大眾藝術的接受者那裡，同一樣東西以各種途徑顯現自己。」大眾文化的接受者的受虐狂性格表露無疑，他們是那種拒絕成熟和獨立的幼兒。³⁷⁰

阿多諾在〈佛洛伊德理論暗法西斯宣傳的模式〉一文中進一步論述到極權主義唯一可能獲得普遍接受的途徑是，用無理性的方式灌輸或煽動大眾，使他們無意識地投入到自願屈於極權的盲目性中。這正是佛洛伊德所描述的那種集體性地退化到幼稚的狀態的情形，在這種情形下，集體的受虐性格使極權者的施虐性格得到滿足。阿多諾明確指出，這樣的情況並不僅僅出現在法西斯國家的政治結構中，由於「施虐—受虐性」是一種普遍的文化心理現象，因而極權主義的要素是社會統治的一般問題。³⁷¹

阿多諾在《先驗論的心理理論與無意識的概念》一文中與《美學理論》中，他引用佛洛伊德的精神分析中「無意識」的概念來反對康德先驗論哲學中的非理性因素。³⁷²阿多諾認為康德率先提出自此從未忘忽的一個洞見，即：審美行為不摻雜直接的欲望。而在佛洛伊德看來藝術作品不只是直接願望的滿足，而是在於把壓抑的利比多（libido、性本能）轉化為社會意義上的生產成就。³⁷³阿多諾認為對佛洛伊德來說，藝術是滿足欲望的學說，更進一步的說，藝術作品的目的在於昇華³⁷⁴（sublimation），也可以說依據佛洛伊德之見，藝術家的創作活動，實質上

³⁶⁹ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 130。

³⁷⁰ 同上，頁 131。

³⁷¹ 同上，頁 19。

³⁷² 參考細見和之，謝海靜、李浩原譯，卞崇道/主編《阿多諾：非同一性的哲學》，第一版，河北：河北教育出版社，2002，頁 50。

³⁷³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.12.

³⁷⁴ 昇華（sublimation）：原是物理學和化學理論中的一個術語，專指固體物質未經轉化成液態而直接上升為氣體的一種現象。佛洛伊德在晚年時，下意識的把「昇華」作為美學原理來加以論述，從而別樹一幟的確立了引起舉世矚目的精神分析學的美學理論。佛洛伊德賦予他的精神分析內涵為：分析所揭示出來的潛意識本能有能被用於更有用的目的。……我們還了解到一個目的更加明確的發展過程，叫做「昇華」。在昇華的過程中，幼兒願望衝動的能量不會消退而會得到應用，一種衝動的無用目的被一種更高尚、也許不再是性欲的衝動所替代。碰巧的

就在於其內心深層的無意識本能的衝動的昇華。阿多諾說：

「在佛洛伊德看來，藝術的精神本質是潛隱不漏的、動態性的，甚至在某種程度上也只是美感衝動表現，在某種程度上，也與夢幻之作難以區別。」³⁷⁵

阿多諾在《美學理論》中提出心理學家把藝術當成是存在於藝術品藏在腦中的白日夢，而把創作過程中的投射現象當成決定性契機，即忽略了藝術作品中材料、及作品本身的重要性。阿多諾認為佛洛伊德藝術學說的缺失在於佛洛伊德把藝術作品納入心理內在性的範疇，卻忽視了藝術作品與非主觀事物的對立關係。阿多諾說：「心理分析學家們，憑藉做夢與藝術創造之間具有類似之處的假設，在很大程度上高估了藝術中小說虛構契機的作用。在創造過程中發生的投射現象，絕非藝術作品中的決定性契機，因為材料、特別是產品本身，也同樣重要，而這些東西卻被心理分析學家所忽略了。」³⁷⁶阿多諾把心理分析與唯心主義的藝術理論相比較時，他認為心理分析學說擅長於揭露出在藝術中所存在與藝術較不相關的因素，所以阿多諾認為心理分析有助於將藝術從絕對精神的桎梏中解放出。³⁷⁷

阿多諾在音樂評論時認為精神分析是適宜來進行音樂研究的，如在《美學理論》中他談及像貝多芬這樣的藝術大師，對現實的強烈意識已混合一種強烈的現實疏離感。在這樣情形，心理精神分析的任務在揭示藝術作品做為某種事物，為何與藝術家又相同又相異。阿多諾在評論卡夫卡的作品《蛻變》時，他寫道：「好像意在召喚起我們的反應，諸如真正的焦慮、極端的退縮與近乎肉體的突變，這似乎是慾望的對立面。」

是，性本能的這些成分才特別顯著地能進行這種昇華，可以把它們的性目標轉化成一個更遠大的更具社會價值的目標。也許我們把最高的文化成就歸於以這樣昇華方式釋放出來的能量。早期為成熟的壓抑使被壓抑的本能不能昇華，祛除了這種壓抑，通往昇華之路才能重新暢通。（轉引自何仲生、余風高主編，《佛洛伊德：文明的代價》，審陽：遼海出版社，1999，頁 252、255。）

³⁷⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.13.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.10.。

³⁷⁷ 阿多諾認為通過藝術的動態法則而非某些不變的原理，人們才能了解藝術。非藝術之物使我們從實質上理解藝術中特殊藝術性因素。（阿多諾（Theodor W. Adorno），王柯平譯，《美學理論》，頁 4。）

第六章 結論

第一節 時代意義

阿多諾在《齊克果：美學的建構》書中的一開始，引用了愛倫坡（Edger Allan Poe，1809-1996）寫於 1941 年的文句，把它獻給他的好友西格弗里德·克拉科耶（Siegfried Kracauer，1889-1966）：

「船就像被施了魔法一樣在墜落中懸停在一個具有巨大圓周和無底深淵的漏斗的內部表面。如果不是急速運動的驚人速度和從中產生的冒出火星的、駭人的光澤，人們還以為它那非常光滑的側面是黑檀木的，這時滿月的光芒從雲彩之間圓圓的開口中……像十分清澈的金色潮水一般向四周的黑牆，直到向深不可測的深淵傾斜下去。」³⁷⁸

當時，阿多諾引用這段話的心情為何我們是無從得知的，可以臆測、揣度卻無法肯定我們的想法是當時阿多諾的想法是否契合，但，再看看阿多諾後來的思想與著作上所傳達的憂心，用它來詮釋阿多諾在他後來的著作中，試圖去擊撞人們那失去真正主體意識的存在，試圖喚醒正在船上往深淵中墜落而不自知的人們，渴求喚醒人們被工具理性所蒙蔽的心靈，這段話所傳遞的意涵，似乎再貼切也不過了。

再重複第一章的文句：當人們享受著工業、科技的發達所帶來的一切改變，在驚嘆，在歡娛中，社會大眾順從著這一潮流，卻沒有發現，在進步的背後，我們失去了什麼？而那「我們所失去的什麼」就是阿多諾的哲學與美學思想的重要論題與想欲挽回的。阿多諾認為面對這樣的環境，能做的是藉由自律性的現代藝術來救贖，是意識型態上的救贖，對理性的救贖，就如同克拉考爾所說的：

「首先，環境必須變，也只有那時人類自身才會變。這是徹底的馬克思主義論調，我不能苟同。我提出相反的論題，即環境的改變無可避免地要依

³⁷⁸ 轉引自阿多諾（Theodor W. Adorno），李理譯，《克爾凱郭爾：審美對象的建構》，北京：人民大出版社，2008，書中扉頁。

賴人類的改變……『通往拯救的道路』，我說過，『必得經過內心這條狹長的小徑』。」³⁷⁹

面對這樣虛假的環境，即使是悲觀的阿多諾仍試圖要為這世界做些什麼，想做的，可能做的，是去找回個體的理性。假如人們對於自己所生存的環境中隱藏一種操縱的力量卻未察覺，人們就會穩定的一直在被操控中生活，必須要發覺自己所處的境況才有可能產生改變的念頭，也就如同上述的引文中所說的，只有經過內心這條小徑才能通往救贖之路。

在當時，法蘭克福學派的批判理論有許多代表性的哲學家，但阿多諾還是創建了屬於他個人更具代表的哲學思維。除了阿多諾動態辯證的辯證思維—否定的辯證法，他更具體的將辯證思維建構運用在美學思想中，如維爾默所說的：「阿多諾實質界定了一種標準，首度允許去談論現代藝術。」而這確立了現代藝術的時代重要性與賦予更深刻的意義。

筆者認為阿多諾的哲學、美學思想上，十分著重「揭示」，他總認為人是被蒙蔽而不知真實，只要人們在震驚後發現了最真切的現實，便會恢復理性，一切可以慢慢導正回來。這有一層深刻、耐尋的意義，它代表著阿多諾對人最真實的理性是充滿信任的。但再細看阿多諾的《美學理論》，他認為藝術是人類理性的救贖途徑，雖然許多學者批評阿多諾在後續解釋是有些模糊的，但阿多諾的藝術理論以自主的藝術作品進行了社會責任的實踐，這一點也成了現代主義嚴肅的一個課題。

哈伯瑪斯曾回憶的說：「經歷過納粹時代的人們深切感受到當時道德的腐敗，人們只能自我同情、自我排解和喪失感覺，正是阿多諾以其特有的知識的迫切性和深刻的分析，通過堅持不懈的批判才挽救了這個偉大傳統的本質。」³⁸⁰阿多諾對於現實社會的批判是全面的，透過哲學、藝術、透過音樂，他都是為了拯救人類的文化，都是為了尋回人類的理性。這樣的觀點，也可以在阿多諾的著作《道德哲學的問題》中找到證實，阿多諾說：

³⁷⁹ 轉引自戴維·弗里斯比 (David Frisby)，周寵、許鈞主編，《現代性的碎片》，北京：商務印書館，2003，頁 160。

³⁸⁰ 哈伯瑪斯，《五十年代的哲學家阿多諾》，轉引自阿多諾 (Theodor W. Adorno)，謝地坤、王彤譯，《道德哲學的問題》，北京：人民出版社，2007，頁 2。

「為了認真的理解道德問題，理解作為法則與自由關係的道德問題，這一切僅僅取決於不是用某種方式平息這個問題，而是要讓自己意識到這些矛盾，正是他們結束了優雅與安寧。我現在相信，我正是在這個方面與歷史上的道德問題的提法相一致。有人或許會說，如果在一個共同體的生活中不再存在那種規定行為舉止的確定無疑、不言而喻的道德規範，那麼，總是會產生一般的道德問題。我想提醒你們，我們已經給自己設定，要對理論事物加以深思。由此而言，做為理論學科的道德，其產生恰企是在這樣的時刻——我因此又回到概念那裡，這個時刻就是當倫理、習俗在一個民族內部發生作用並且已經習以為常，然而卻不再發生直接作用的時候。」

381

「讓自己意識到矛盾」，讓人們揭開蒙蔽理性的薄紗。阿多諾的美學理論，藉由哲學思維，它所企圖觸及的層面是很廣泛的，它是以恢復人類理性為目標，它是以追尋人類真實生命、美好烏托邦為想望的。

阿多諾以現代藝術為他美學理論的重要論據，筆者在第一章緒論中曾引用學者阿爾布萊希特·維爾默的話來說明由阿多諾對現代藝術的評論，使人們更廣泛的討論現代藝術，更重要的是進而肯定現代藝術的地位。就如同陳瑞文先生所說：「阿多諾全力為十九世紀和二十世紀的現代藝術做出總結——建構有別於傳統的新藝術體制。」³⁸²

³⁸¹ 阿多諾 (Theodor W. Adorno)，謝地坤、王彤譯，《道德哲學的問題》，北京：人民出版社，2007，頁 19。

³⁸² 陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾：從阿多諾美學談起〉，《藝術觀點》，2000 年 7 月，No.7，p.81。

第二節 對後世的影響

1960年代，由年輕世代所發起的反資本主義、迂腐政治與擁護女權主義的運動興起，批判社會價值與政治，這是發生在工業革命的發源地：歐洲。尤以1968年由大學生所發起的抗議行動最為激烈。馬克思曾說：「批判的武器當然不能代替武器的批判，物質的力量只能用物質的力量來摧毀；但是，理論一經掌握群眾，也會變成物質力量。理論只要說服人，就能掌握群眾；而理論與要徹底，就能說服人。」³⁸³馬克思的這一點論點，阿多諾肯定是同意的，在1966-1969年的學運中，大學生們以法蘭克福學派的批判理論為依據，進行了較粗暴的學生運動，當時，阿多諾是很清楚表明並不認同這樣的暴力行動。他曾在對藝術的實踐觀念辯證後表明：藝術是對作為壓制作用之密碼的實踐活動的一種批評。憑藉其形式，實踐驅向暴力，這種暴力從邏輯上講是應當廢止的。暴力內在於實踐之中，而藝術包括攻擊性藝術，則代表非暴力。阿多諾的理論與實踐的觀念與霍克海默是相同的，霍克海默曾在文章中做過解釋：「理論，是通過反思和思想自覺後所產生的具有批判性的系統知識，基本上，它本身就有實踐性。」³⁸⁴在重述阿多諾對實踐的觀點後，更可清楚明白，他的著作中所提出的論點與思想能讓讀者恢復理性，即是他實踐的方法。

「藝術作品是對個體的繁忙與實際上的不斷控訴，而個體反過來只是人類野蠻行為的掩蓋者。只要他們允許這樣的行為，就不會有真正的人類，而只有支配。」³⁸⁵在當時學運時，有一句話是這麼說的：「沒有什麼東西叫做革命思想，只有革命行動。」³⁸⁶但這一觀點，著實與阿多諾的實踐精神相違背。學運期間，阿多諾招致諸多批評，因為他們清楚表明反對學生們這樣的行動。這讓崇拜這些學者的學生失望了，甚至有遭受背判之感。以阿多諾為代表的法蘭克福學派「批判理論」影響了學運，但學運所產生的實踐，即暴力行動卻非阿多諾所贊同的。筆者似乎能體會，在阿多諾的想法中，當人們的意識型態中為了爭取某物而訴諸暴力時，導致的必是理性的喪失，接著產生的是失控與血腥。

³⁸³ 轉引自李超宗，《新馬克思主義思潮—評介「西方馬克思主義」》，頁221。

³⁸⁴ 李超宗，《新馬克思主義思潮—評介「西方馬克思主義」》，頁223。

³⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.315.

³⁸⁶ 安琪樓·夸特羅其 (Angelo Quattrocchi)、湯姆·奈仁 (Tom Nairn)，趙剛譯注，《法國1968：終結的開始》，台北：聯經出版社，1998，頁73。

阿多諾對後現代是否有影響？答案是肯定的，但各方學者說法不一，「阿多諾預先架構出了許多後現代理論中的許多有價值的思想，他的觀點要比我們迄今考察過的後現代理論更令人滿意一些。」³⁸⁷張一兵先生說：「阿多諾似乎是在哲學上開了後現代、後馬克思思潮的先河，但他絕不是一個后現代式的虛無主義者。……他拒絕對真理喪失信心，反對無形而上學無真理的實用主義式的物化存在。」³⁸⁸阿多諾對後現代的影響是存在的。歷史上許多學者所在談論的：阿多諾與解構運動有什麼樣的關係？會有這樣的討論，原因是阿多諾所堅持的非同一性、反系統的思想正是後來解構主義的重要思想。阿多諾的重要著作《否定的辯證法》、《美學理論》其書寫方式的拆解與片斷，其追求非系統而企圖給予更多思考面象的可能性，綜觀來看，可說是解構主義的先行者。楊小濱先生也提出「主體性的破碎」的觀念早在後結構主義者就提出了，阿多諾說：「任何人的形象都是虛假的，除非作為否定的形象出現。」³⁸⁹

哈伯瑪斯曾是阿多諾的學生與助理，在 1968 年學運時，熱切的支持與協助阿多諾。哈伯瑪斯曾說：「盧卡奇指引我走進了青年馬克思，阿多諾在我的學術生涯上開啓了關鍵性作用。」³⁹⁰他曾表明阿多諾美學理論中最重要概念「模仿」啓發了他的「交往理論」(The Theory of Communicative Action)³⁹¹。他認為阿多諾的模仿其實只是對一種真正平等的理性交往的嚮往，只是此一嚮往無法在阿多諾那實現，但已在他的交往理論中實現。³⁹²如同二十世紀初所發生的哲學根本轉向，在交往理論中，哈伯瑪斯將阿多諾的現代性形而上學的「意識哲學」³⁹³擺脫，而轉向為語言哲學，也就是注重運用語句的行為分析，語言和實踐的相互聯繫，把語言現象與交往行為聯繫起來。哈伯瑪斯認為自己是沿著阿多諾的批判主題展開他的社會理論，而在他意識到批判理論的發展處在一關鍵時刻，為了解決現代

³⁸⁷ 轉引自孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 205。

³⁸⁸ 張一兵，《無調式的辯證想象》，北京：新華書店，2001，頁 337。

³⁸⁹ 楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，頁 131。

³⁹⁰ 鞏群，《道德烏托邦的重構》，台北：洪葉文化事業有限公司，2001，頁 17。

³⁹¹ 哈伯瑪斯於 20 世紀 80 年代出版的《交往行動理論》代表了他學說發展的高峰，此理論試圖建立一個規範基礎去分析和批判現代社會的結構與發展。交往理論的基本論題包括兩個方面：(1) 普遍語用學和交往活動；(2) 社會的合理化和生活世界的殖民化。

³⁹² 轉引自孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 84。

³⁹³ 阿多諾認為意識型態的批判不是某種邊緣性的和科學內部的問題，不是某種限於客觀精神或主觀精神的產物的東西，而是哲學核心的事情：對基本意識本身的一種批判。

社會的合理性難題，進而發展出他的「合理交往理論」。

在二十世紀 70 年代開始，世界各地興起一股研究阿多諾思想的熱潮，阿多諾的哲學、美學中反體系、非同一、重視主體性與特殊性的思維，強烈的批判性與反思精神，可說是各個時代的人們都應存在的思維。

阿多諾說：

「被思考過的東西會被窒息、被遺忘、被沖淡。但是，不可能迴避某種東西還存在的事實，因為思想具有一種普遍性的因素。曾經深刻地思考過的東西將來必然在其他地方，由另一個人再思考：伴隨這一切性的是最孤獨、最有力的思想。」³⁹⁴

就如同阿多諾所言，曾經深刻地思考過的東西將來必然由另一個人再思考。阿多諾複雜的哲學與美學思想總在人們探究它時展現其理論性與實踐性結合的批判力量。學者詹姆遜認為：阿多諾創造出對自己時代精湛的思想體系，回答了自己時代所面臨或即將面臨的重大問題，不僅對當時的社會有巨大作用，而且對後世產生深遠的影響。

³⁹⁴ 轉引自馬克·杰木乃茲（Marc Jimenez），樂棟、關寶豔譯，《阿多諾：藝術、意識型態與美學理論》，頁 9。

第三節 結語：感想與心得

審視阿多諾的哲學與美學思想，可以發現他的許多思想內容並不是他自己所獨有或創建，他有許多的觀念和班雅明、霍克海默這兩位好友相同，整個思想基本論點也和法蘭克福學派的哲學家相同，包括社會批判理論、美學的關注，他的思想含括這些基礎而進行開展。在《美學理論》中，他藉由這本美學著作建構了他思想中完整的延續，即使遭致了許多批評，但在書中諸多的努力，充分表露了他對人類文化、理性拯救的熱情與學養。就如同阿多諾在書中所說：「生命藉由文化與高雅的理想得以永存，而真實的藝術就是這一切的回嚮。」³⁹⁵

卡夫卡在《日記》中寫道：

「無論什麼人，只要你在活著的時候應付不了生活，就應該用一隻手擋開點籠罩著你的命運的絕望，……但同時，你可以用另一隻手草草記下你在廢墟中看到的一切，因為你和別人看到的不同，而且更多；總之，你在自己的有生之年就已經死了，但你卻是真正的獲救者。」³⁹⁶

這個時代的人們，似乎不在高喊自由了，因為大家理所當然的認為，它是早已被我們握在手上的。在阿多諾的看法，看似自由的大眾卻被統治階層以各種手段的意識形態操縱著而不自知。面對啓蒙所帶來的工具理性與總體同一性的虛假，阿多諾在絕望中尋找一絲希望，希望在現實中找到一個可能抵抗如催眠般的同一性社會的力量，企圖以這一絲希望喚醒人類個別的主體性，使人們是真正的活著，使文化是真正的蓬勃發展。阿多諾企圖以反系統、非同一等等特質來建構他的哲學與美學思想，但在藉由書籍文字來瞭解阿多諾的一生，又似乎可以找到他思想的源起、生命遭遇、與他一生竭力去處理的課題的脈絡。他的思想與生命遭遇緊密結合，就由於這樣的力量，使他拔高了自己的高度，看到當時社會的問題。

影響阿多諾的重要歷史事件之一：「奧斯威辛集中營」。阿多諾在《否定的辯證法》中寫道：「那些不把絕望當作結局的人也許會問：『根本沒有』是否比『有

³⁹⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p.328.

³⁹⁶ 轉引自班雅明 (Walter Benjamin)，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—波特萊爾》，頁 46。

一點』更好一些？甚至對這一問題也沒有一般相答案。對於一個關在集中營的人來說，最好當初就不應誕生於世——如果一個當時免於難的人敢對此做出判斷的話。」³⁹⁷因為切身的深刻的經歷，阿多諾終其一生竭力的在對抗虛假的總體性，不斷追求生命的真實意義，生命非生存，試問，對阿多諾來說什麼是生存？對於總是不給結論，追求非同一思想的阿多諾，不會給過答案，但似乎，真的似乎隱約知道他可能的回答會是什麼。

阿多諾曾在他為班雅明出版的《文集》導論中提及：「班雅明的所這些思想，包括最怪誕和最荒唐的，都不言而喻的包含一種暗示，即一個警醒的意識只要足夠清醒就能把握其中的洞見，他的論斷並不訴諸神示（或天啓），而是訴諸體驗，這種體驗與尋常經驗的不同就在於它漠視一個完全適應環境意識所屈從的那些界限和禁忌，班雅明從來沒有承認過那些現代思想中認為理所當然的限定：」³⁹⁸而這也是阿多諾非同一思維所想要傳遞的思想，要人們真真切切去體驗，拋開社會所加諸的總體性束縛。

筆者以為阿多諾的哲學與美學思想是無法區隔的，對現實社會的關注成了阿多諾哲學思維的導向，美學理論是他對這現實社會拯救的期待。阿多諾的哲學與美學思想互相牽動，且維繫住兩者的是阿多諾對人生的熱愛，對生活的期待，對一個美好烏托邦的想望。

非常認同學者張亮博士所說的一段話：

「在阿多諾的研究中，哈伯瑪斯開闢了一個非常惡劣的傾向，就是把《否定的辯證法》和《美學理論》貫通起來，影射阿多諾懷疑理性、拋棄了主體的範疇，由此遁入藝術中去。藝術無疑是阿多諾所認為的理想的非同一性的模型，但它絕非阿多諾的目的和歸宿。因為阿多諾的理想或烏托邦是每一個個人的全面解放，『否定的辯證法』只是實現這一烏托邦的道路，藝術則是這一道路中的一段，它的功能即在於為理性除魅，使理性擺脫自己設置的幻象直接面對現實本身。這是藝術的真理，或者說是在藝術中顯

³⁹⁷ 阿多諾（Theodor W. Adorno），張峰譯，《否定的辯證法》，頁 382。

³⁹⁸ 郭軍、曹雷雨編，《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，頁 116。

現的真理，至於具體的、總體的真理，這還是需要理性去發現的」³⁹⁹。

不管是哲學或美學，阿多諾對真理與主體性的追求，都是他對時代現況的回應。不可否認的，阿多諾的理論是一種極端條件下生成的生命痕跡，在他理論中，給了後人一極端的遺產。阿多諾試圖解決的時代問題，難道身處二十一世紀的我們並沒有面臨這個問題？當世界的彼端發生著種族的屠殺時，除了嘆息外，我們轉身依舊過我們富足、安居的生活。當新聞報導非洲的種族屠殺，屠殺成了一種反覆發生的常態？而我們也只是麻木以對。當社會上一味追求物質享受，大眾都在追求更富足的生活，在此時此刻，筆者研究阿多諾美學思想時，不禁想問問：現代二十一世紀的我們，是持續追尋真實的自我？還是如同阿多諾所擔憂的，主體根本未發現真實的自己，而早已隱沒在社會的意識型態中？

阿多諾自己是知道他的著作是不易理解的，因為那是他刻意所為；他也明白批評他的人許多，但他堅持自己的想法，他的著作文體即他反體系思想的具體表現。他的思想有人以極端稱之，但那是他認為唯一能喚醒大眾的途徑。阿多諾的這積極心態，讓筆者不禁想到，環顧我們生活四週，現在最重視的議題如地球生態慘遭破壞，溫室效應與後續可能的地球環境變革，如果沒有學者、生態學家，甚至是政治家採取強烈警告、紀錄片的報導，全球生態變動調查並加以大聲急呼，缺少了這些人的努力，生活在看似美好環境的我們能察覺其變動與嚴重性？相同的，筆者認為阿多諾面對時代困境，是勇敢、努力的去回應它。

學者維爾默稱阿多諾是「非同一的擁護者」，因他看重每個人的個體性，特殊性，人該是自由的與原本就是擁有理性與感性。而他與眾不同之處與固執之處，絕對也是個「非同一的實踐者」。但是對於貫穿阿多諾哲學與美學思想的「同一性」，筆者有不認同之處，阿多諾認為哲學絕不是絕對，且絕對的同一性與系統性的規範，都只是虛假，都只是統治階層強加諸給大眾的束縛，也可以說這即是與自身異化。在阿多諾的非同一性概念中，他表示他的非同一思想是為反抗同一性社會所產生，但在一個群體、社會，若失去基本的道德規範、行為約束、基本的社會價值觀這一同一性，缺乏群體共識，這樣的非同一真的會是解決社會困

³⁹⁹ 轉引自孫利軍，《做為真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，頁 19。

境更好的思維嗎？筆者認為，任何一個時代、社會都必須存在反對與批評的聲音，在阿多諾所處的時代，他的「非同一性」思維可說是聲響隆隆，雖然這非同一思維為對全然的抗同一性顯得有些太獨斷，阿多諾的許多論點有其矛盾發生，甚至筆者認為他對資本主義所帶來的進步也因其批判立場而全然忽略。但阿多諾對文化進行強烈批判，他的批判目的是要給人們提醒，即在論文中常使用的「揭示」，他的美學思想也是藉由藝術作品讓人們去瞭解與察覺現況與真實，正視我們的生活，追尋真正人的主體性與美的價值。筆者推想，這才是阿多諾漂流瓶⁴⁰⁰中傳達的訊息。可以這麼說，阿多諾以悲觀的視野寫下了《啓蒙辯證法》、《否定辯證法》、《美學理論》，而他的批判性思想確實能帶給人們不同的思維方向，由此產生了積極的時代意義，不管是阿多諾所處的時代，亦或是在阿多諾逝世四十三年後的今天。

⁴⁰⁰ 學者馬丁·傑用漂流瓶來比喻阿多諾的著作、思想流傳到後世的解讀與影響。

考書目及文獻

一、阿多諾原著

(一) 英文譯本

Adorno, W. Theodor/*Minima Moralia : Reflections On A Damaged Life*.
trans. .F.N.Jephcott. New Life Books, 2005.

Max Horkheimer / Theodor W. Adorno : *Dialectic of Enlightenment*. trans. Edmund
Jephcott. University of Stanford ,2002.

Adorno,Theodor W. /*Problems of Moral Philosophy*. Thomas Schroder.trans.Rodney
Livingstone. California : Stanford University press, 2001.

Adorno, Theodor W. : *Aesthetic Theory*. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Editors.
trans. Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota press, 1997.

Adorno,Theodor W. : *Philosophy of Modern Music*. trans. Robert
Hullot-kentor .University of Minnesota press, 1996.

Adorno,Theodor W. : *Negative Dialectics*. trans. E. B. Ashton. New York : Seabury
Press,1973.

(二) 中文譯本

阿多諾 (Theodor W. Adorno)，彭懷棟譯，《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》，初版，
台北：聯經出版社，2009。

阿多諾、霍克海默 (Theodor W.Adorno & Max Horkheimer)，林宏濤譯，《啓蒙
的辯證—哲學的片簡》，台北：商周出版，2008。

阿多諾 (Theodor W. Adorno)，李理譯，《克爾凱郭爾：審美對象的建構》，北京：
人民大出版社，2008。

阿多諾 (Theodor W. Adorno)，謝地坤、王彤譯，《道德哲學的問題》，北京：人
民出版社，2007。

阿多諾 (Theodor W. Adorno)，林宏濤、王華君譯，《美學理論》(上冊)，初版，
台北：美學書房，2002。

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

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

二、中文資料

(一) 翻譯著作

E. H. Gombrich，雨云譯，《藝術的故事》，台北：聯經出版社，1997。

Hal Foster 主編，呂建忠譯，《反美學》，立緒文化出版社，1998。

卡夫卡 (Franz Kafka)，金溟若譯，《蛻變》，台北：志文出版社，1969。

弗雷德里克·詹姆遜 (Fredric Jameson)，李永紅譯，《晚期馬克思主義—阿多諾，或辯證法的韌性》，南京：南京大學出版社，2008。

安德里亞斯·胡伊森 (Andreas Huyssen)，王曉玉、宋偉杰譯，《大分裂之後—現代主義、大眾文化與後現代主義》，台北：麥田出版，2010。

安琪樓·夸特羅其 (Angelo Quattrocchi)、湯姆·奈仁 (Tom Nairn)，趙剛譯注，《法國 1968：終結的開始》，台北：聯經出版社，1998。

阿爾布萊希特·維爾默 (Albrecht Wellmer)，周憲、許鈞主編，《論現代和後現代的辯證法—遵循阿多諾的理性批判》，北京：商務印書館，2003。

柏拉圖 (Plato)，王曉朝譯，《柏拉圖全集》，台北：左岸文化，2009 年。

班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯，《迎向靈光消逝的年代—本雅明論藝術》，桂林：廣西師範大學出版社，2008。

班雅明 (Walter Benjamin)，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人—波特萊爾》，台北：臉譜出版社，2002。

班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《德國悲劇的起源》，北京：文化藝術出版社，2001。

班雅明 (Walter Benjamin)，張旭東譯，《啓迪—本雅明文選》，北京：生活、讀書、新知三聯書局，2008。

馬克思·韋伯 (Max Weber)，閻克文譯，《新教倫理與資本主義精神》，上海：上海人民出版社，2010。

馬克·杰木乃茲 (Marc Jimenez)，樂棟、關寶豔譯，《阿多諾：藝術、意識型態與美學理論》，台北：桂冠出版社，1992。

馬丁·傑 (Martin Jay)，單世聯譯，《法蘭克福學派史》，廣東：廣東人民出版社，1996。

馬丁·傑 (Martin Jay)，李健鴻校閱，《阿多諾》，台北：桂冠文化出版，1994。

亞里斯多德，苗力田主編，《亞里斯多德全集》第九卷，北京：中國人民出版社，2009。

(日)細見和之，謝海靜、李浩原譯，卞崇道主編，《阿多諾：非同一性的哲學》，第一版，河北：河北教育出版社，2002。

理察德·沃林 (Richard Wolin)，周憲、許鈞主編，《文化批評的觀念》，北京：商務印書館，2000。

康德 (Immanuel Kant)，鄧曉芒譯，《判斷力批判》，台北：聯經出版社，2004。

黑格爾 (Hegel)，朱孟實譯，《美學》，台北：里仁書局，1981。

斯佩特克 (Jack J. Spector)，高建平譯，《佛洛伊德的美學——藝術研究中的精神分析法》，成都：四川人民出版社，2006。

齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman)，楊渝東、史建華譯，《現代性與大屠殺》，南京：譯林出版社，2011。

戴維·弗里斯比 (David Frisby)，周憲、許鈞主編，《現代性的碎片》，北京：商務印書館，2003。

(二) 中文著作

于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，初版，湖南：湖南教育出版社，2010。

朱光潛，《西方美學史》(上、下兩卷)，初版，台北縣土城鎮：頂淵文化事業有限公司，2006。

朱立元主編，《法蘭克福學派美學思想論稿》，上海：復旦大學出版社，1997。

何仲生、余風高主編，《弗洛伊德：文明的代價》，審陽：遼海出版社，1999。

李醒塵，《西方美學史教程》，初版，台北：淑馨出版社，1996。

李弢，《非總體的星叢—對阿多諾《美學理論》的一種文本解讀》，上海：上海世紀出版社，2008。

李超宗，《新馬克思主義思潮—評介「西方馬克思主義」》，台北：桂冠圖書公司，

1989。

范曉麗，《馬爾庫塞：批判的理性與新感性思想研究》，初版，北京：人民出版社，2007。

高宣揚，《新馬克思主義導引》，初版，台北：遠流出版社，1995。

孫利軍，《做爲真理性內容的藝術作品：阿多諾審美及文化理論的研究》，第一版，湖南：湖南大學出版，2005。

張亮，《『崩潰的邏輯』的歷史建構性》，初版，北京：中央編譯出版社，2003。

張一兵，《無調式的辯證想象》，北京：新華書店，2001。

陳榮波，《哲學與藝術美學》，台北：逸龍出版社，2007。

陳瑞文，《阿多諾美學論：雙重的政治作品》，初版，台北：五南圖書出版股份有限公司，2010。

陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，初版，台北：左岸文化出版，2004。

郭軍、曹雷雨編，《論瓦爾特·本雅明：現代性、寓言和語言的種子》，第一版，長春：吉林人民出版社，2003。

傅永軍，《法蘭克福學派的現代性理論》，初版，北京：社會科學文獻出版社，2007。

楊小濱，《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論與文化批評》，台北：麥田出版，2010。

滕守堯，《當代西方著名哲學家評傳》，濟南：山東人民出版社，1996。

韓紅，《交往的合理化與現代性的重建——哈貝馬斯交往行動理論的深層解讀》，北京：人民出版社，2005。

（三）中文期刊資料

何乏筆，〈阿多諾在德國、阿多諾在台灣〉。《當代》。2004 年 198 期。pp.20-24。

何乏筆，〈絕望與激昂之間 — 阿多諾哲學的當代啓示〉。《當代》。2004 年 198 期。pp.25-45。

何乏筆，〈《最小道德學》選集〉，《當代》，2004 年 198 期，pp.46-53。

- 陳瑞文，〈阿多諾美學導論〉，《藝術觀點》，2010年，No.42，pp.145-155。
- 陳瑞文，〈阿多諾的藝術主權觀〉，《藝術觀點》，2008年7月，No.35，pp.54-59。
- 陳瑞文，〈一種前衛美學？阿多諾的外延美學〉，《藝術觀點》，2008年4月，No.36，pp.53-58。
- 陳瑞文，〈阿多諾的藝術真理趨向〉，《高師大學報》，2002年，No.13，pp.127-147。
- 陳瑞文，〈啓蒙與救贖：阿多諾的現代藝術體制〉，《藝術觀點》，2002年4月，No.14，pp.77-84。
- 陳瑞文，〈康德與阿多諾：從美感判斷到藝術詮釋〉，《藝術觀點》，2001年10月，No.12，pp.80-85。
- 陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾：從阿多諾美學談起〉，《藝術觀點》，2000年7月，No.7，pp.80-87。
- 陳瑞文，〈啓蒙與救贖：阿多諾的現代藝術體制〉，《藝術觀點》，2002年4月，No.14，pp.77-84。
- 陳瑞文，〈康德與阿多諾：從美感判斷到藝術詮釋〉，《藝術觀點》，2001年10月，No.12，pp.80-85。
- 陳瑞文，〈現代性與前衛主義之間的矛盾：從阿多諾美學談起〉，《藝術觀點》，2000年7月，No.7，pp.80-87。
- 黃聖哲，〈美的物質性——論阿多諾的藝術作品理論〉，《師大學報》，2002年，No.47（1），pp.1-10。

（四）碩博士論文資料

- 吳妍蓉，〈《新音樂哲學》中的辯證思維——阿多諾論荀白格與史特拉文斯基〉，國立臺灣大學，指導教授：陳文團，2003。
- 陳泳任，〈從阿多諾非同一性思維反思視覺設計〉，中原大學，指導教授：林志明/朱嘉樞，2002。
- 葉俊男，〈阿多諾「藝術自主性」之研究〉，國立彰化師範大學，指導教授：李長俊，2003。
- 楊宗斌，〈阿多諾的美學及其教育意涵〉，國立臺灣師範大學，指導教授：楊深坑，2001。

鄭勝華，〈邁向人之啓蒙與救贖的藝術理論—阿多諾的美學課題〉，國立高雄師範大學，指導教授：陳瑞文，2004。

龔義昭，〈否定之路—尼采、馬庫色、阿多諾到傅科：關於一種等待美學的創作倫理與自我技術〉，國立台南藝術大學，指導教授：陳瑞文、龔卓軍，2008。