



陈刚：阿多诺对当代美学的意义

来源：美学研究 日期：2005年12月11日 作者：陈刚 阅读：2539

【内容提要】 本文认为，阿多诺的美学始终在传统美学与现代艺术、反形而上学与自觉的理论建构两种张力之间运动，这是他的非同一性真理观在艺术哲学中的体现。阿多诺不是对现代主义进行简单的辩护，而是对现代主义进行深入的分析，他自觉地完成了终结现代主义的任务，并且自然地转向对现代主义之后的一种文化状态的洞见。阿多诺的美学对当代中国美学研究具有重要的现实意义。

【关键词】 阿多诺/现代主义/美学

虽然阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno)的名字已经为中国美学界所熟悉，但是，长期以来，阿多诺对当代中国美学建设的意义并没有被真正地理解。之所以如此，首先是因为阿多诺的美学以晦涩著称。对于以德语为外语的中国读者来说，阅读阿多诺著作的难度更大。这就影响了中国读者对阿多诺美学内容的把握。而且，更重要的是，阿多诺的美学是直接产生于当代西方的社会文化生活的。由于20世纪末中国没有进入阿多诺美学的文化语境，所以中国的美学工作者对阿多诺美学的现实意义实际上一直无法充分地认识。

对于西方读者来说，阿多诺的著作也是有阅读障碍的。在相当长的一段时间内，这也限制了他在西方学术界的影响。阿多诺在世界范围内的广泛影响开始于80年代初。在这个时期，现代主义发展到了极端，后现代主义思潮逐渐兴起。人们开始对现代主义进行反思，于是又发现了阿多诺。

阿多诺美学的深刻之处在于他对当代西方文化艺术的发展有一种清醒的意识。阿多诺不是对现代主义进行简单的辩护，而是对现代主义进行深入的分析，其中，对现代主义的弊端也有鞭辟入里的解剖。在同本雅明的辩论中，人们可以发现，他不仅为现代艺术辩护，也对现代艺术做全面的批判。他认为，“批判文化工业而不同时批判艺术已变得不可能”（注：T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 26.）。实际上，他是较早地对后现代主义做出预言的思想家之一。因而，80年代以后，许多思想家研究和介绍阿多诺的哲学美学思想。他的著作被大量地翻译成其他文字，并逐渐产生了世界性的影响。阿多诺被看作典型的现代主义思想家，被看作当代西方文化发展的一个标志性人物。比如，法国当代思想家福柯在晚年时曾承认，如果早一些读以阿多诺、霍克海默为代表的批判理论的著作，会使他避免许多错误（注：Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, MIT Press, 1991, p. 1.）。而另一位后现代思想家利奥塔曾采用阿多诺对形而上学衰落和“微观学”转向的评论来解释后现代主义；他在检索后现代主义发展的著作《非人》中，分阶段分别探讨的四个代表性的思想家是康德、海德格尔、阿多诺、德里达，并辟专章重点讨论阿多诺的思想。

阿多诺的美学思想是他的思想中最丰富而且最重要的一部分内容。其重要性在于，“阿多诺的思想始终是在同文学艺术、特别是在同音乐打交道中成长和发展起来的。因此，不可设想，人们可以把他的美学搁置一旁，而妄称把握了他的思想的基本精神”（注：高宣扬：《新马克思主义导引》，远流出版社1990年版，第197页。）。许多美学家都注意到阿多诺的哲学同美学以及勋伯格的无调性音乐的关系。他们认为阿多诺对勋伯格激烈反叛传统调性音乐的创作形式的研究，对阿多诺的否定的辩证法以及他的独特的写作方式都具有极大的影响。

阿多诺的美学是一种特殊的现代形态的美学。这种美学的突出特征是它始终在两种张力之间运动，这两种张力是：传统美学与现代艺术、反形而上学与自觉的理论建构。

在《美学理论》中，阿多诺曾想以这句话作为引语：“在所谓的艺术哲学中，通常总是有一方面——不是哲学就是艺术——被忽略”（注：引自马丁·杰《阿多诺》，中国社会科学出版社1992年版，第16页。）。阿多诺是绝对有资格对常见的美学艺术理论提出这个指责的。因为他本人既是一个优秀的哲学家，又对古典艺术和现代艺术非常熟悉，应该说，他在某种程度上直接介入到现代主义艺术发展的过程中。所以，阿多诺对现代美学的看法首先是：美学必须直接面对现代主义艺术现象。“当代美学必须像实践的艺术一样贴近现象，但它还必须有一种概念的能力超越于现象之上，而不是依赖于一个预先的系统（注：Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, 1991, p. 55.）。”这种概念不是来源于原来已有的美学体系，它是应该从现代艺术的自身发展运动中产生的。也就是说，“普遍性不是被安置在具体性之上，而在具体性的动力中产生的”（注：T. W. Adorn

但另一方面, 这种美学理论并不是重起炉灶。阿多诺始终是把现代艺术看作整个西方艺术发展的一个必然阶段, 对这种艺术的解释, 也必然同传统美学有一种历史的延续性。对这种历史延续性的分析和强调, 可以说是阿多诺美学的突出特色。阿多诺美学的一个重要工作, 就是分析在现代主义时期, 传统美学的概念到底哪些不再有效? 这些概念同现代艺术现象的矛盾在什么地方? 又能以何种方式对现代艺术具有有效性? 因此, 阿多诺认为, “现代美学只有一种形式, 即迫使传统美学的理性化和中心化的概念触体。通过这种方式, 在这些概念中释放出新的真理内容” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 468.)。阿多诺强调, “只有一种方式美学在今天有望理解艺术, 即通过批判性的自我反思” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 467.)。也就是说, 使传统美学的概念同现代艺术进行碰撞, 在对传统美学的分解过程的分析中, 会使现代美学更深入地解析现代艺术, 并使现代美学对整个艺术的运动过程有一种包容性。所以, 阿多诺所希望的现代美学, 实际上是一种能够对迄今为止人类所有的艺术现象进行解释的美学。他说: “一个方法论原则是……根据最近的艺术现象来分析所有的艺术。……因而, 真正的现代主义作品是对过去的作品的批评。通过把这些批评确定下来, 美学逐渐规范化。……这种美学能够实现到目前而止美学还只是能许诺的。” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 492.)

正是在对传统美学与现代艺术的矛盾的辩证分析中, 阿多诺对现代主义有了深刻的洞察, 并提炼出一些现代主义最基本的范畴。许多阿多诺的研究者都认为, 阿多诺对当代美学的最大贡献就在于“他的著作从范畴上对现代主义做出了区分” (注: Andrew Benjamin(ed.), The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin, MIT Press, 1991, p. 36.)。而且, “这些有历史依据的现代主义的美学范畴, 有助于我们理解后现代主义艺术的可能性和可能的意义的问题” (注: Andrew Benjamin(ed.), The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin, MIT Press, 1991, p. 25.)

但是, 阿多诺的美学范畴并不像传统美学那样构成一个完整清晰的体系, 而是形成阿多诺独有的理论形式。之所以如此, 是因为阿多诺像其他许多当代哲学家一样, 必须面对形而上学衰落的处境。

阿多诺认为, 理念主义是对于主体和客体一致性的确定。自笛卡尔之后它一直占据西方哲学。实际上, 在胡塞尔对理念主义的反对和海德格尔对存在的复归中这种观念也一直存在。不管归于认识主体还是存在, 理念主义是当代的第一哲学。

阿多诺提出两个原因反对第一哲学。首先, 根据康德和黑格尔的理论, 任何被看作第一和起源的已经是第二和被产生的, 因为它们都是在人所构建的哲学中存在的。“有死的东西只能思考有死的而不能进行无死的思想。” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 47.) 其次, 根据马克思的基本思想, 每一个原则都是历史性的。所以, 他说, “我的原则是没有哲学第一原理来纠缠我” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 496.)。他对第一原则的拒绝表明他反对逻辑中心主义和基础主义, 这使他同许多实用主义、反结构主义和女权主义哲学家发生联系。

但阿多诺没有停留于此。阿多诺又是当代西方较少见的一个自觉的进行美学理论建设的美学家。在这种反形而上学和自觉的理论建设的矛盾中, 阿多诺最终形成了多种成分并列的概念的“星丛”(constellation)。阿多诺认为, “没有一个孤立的概念能把握住艺术的理念” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 482.), “艺术拒绝被定义, 因为它是不断发生的历史变化的星丛”。而且, “艺术的定义取决于艺术曾是什么, 但还必须考虑艺术已经变成什么以及在将来它还会变成什么” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 3.)。概念星丛是试图捕捉住特定作品的社会历史本质, 而不是把它归于静止的普遍概念之下。概念星丛还试图揭示如果社会的条件发生变化, 还将会出现什么现象。

阿多诺得出的反本质主义的结论类似于语言哲学家, 但原因不同, 而且解释不同。语言哲学把艺术看作一个开放性的概念, 最多是一种“家庭相似”。阿多诺用一群动态并列的概念的星丛取代了单一的本质。所以, “他的哲学试图对非同一性给予深刻的表述而不是把它归于硬性的概念。与维持根斯坦不同, 阿多诺想说出不可言说之物。与海德格尔不同, 阿多诺并没有使这种企图滑入非哲学的言说” (注: T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 52.)。

二

作为20世纪最重要的哲学家和美学家, 阿多诺的贡献首先在于, 他的哲学和美学准确地把握住了我们这个时代的文化和艺术精神, 在此基础上, 他对现代主义艺术做出了深入完整的分析, 从而促进了当代美学的发展。

阿多诺的美学是他的非同一性真理观在艺术哲学中的体现。阿多诺认为, 垄断资本主义时代是一个高度管理化和物化的时代, 在这个时代, 工具理性成为一种绝对理性, 而追求交换价值的商品形式成为社会中最普遍的存在形式。在这种表面的同一性中, 隐藏着普遍性对特殊性、共性对个性、主观性对客观性、技术对自然等的压

抑。哲学的任务就是揭露这种社会非人性的真相，以非同一性批判社会中虚假的同一性。现代主义艺术的进步意义，也就在于这种艺术形式对非同一性的坚持，在于体现非同一性精神的现代主义艺术对社会中虚假的同一性的反抗。从非同一性的哲学高度对现代主义艺术运动的阐释，这是阿多诺美学最根本的内涵。

根据阿多诺的看法，在现代主义艺术中，这种非同一性体现于各个因素之中。从内容上看，现代主义艺术是对苦难意识的表达。所谓苦难意识，是现实社会中虚假的同一性所导致的共性对个性、普遍性对特殊性压抑在人的深层意识中产生的感受。现代艺术通过唤醒这种苦难意识，来揭露当代文化中的快乐的虚假性，即无法兑现的承诺。从形式上看，现代主义作品的突出特征是不谐和性和碎裂性，用以对抗显示社会中标准化的普遍形式。阿多诺对勋伯格的无调性音乐的肯定正根源于此。从创作方式上看，现代主义强调自发性、偶然性、即兴性等非理性的方式。如阿多诺在分析无调性音乐的创作时指出，“12音的作曲家正像一个赌徒，他等待并观看到底哪一个数字出现，如果一个特定的音乐意义出现他就会很高兴”（注：T. W. Adorno. *The Philosophy of New Music*, Sesbury Press, p. 66.）。通过这种方式，现代艺术成为“特殊性对普遍性的反抗”。

但是，一方面，由于支持现代艺术的内在基础，即最终的和解，目前尚没有实现的可能性；同时，作为垄断资本主义的产物，现代艺术必然带有物化的烙印，也就是说，在现代艺术中必然包含有反艺术的成分，因而，现代艺术必然是幻象；而且，现代艺术通过不断地对自身反艺术的成分的自我批判，承认并坚持自己的幻象性。如阿多诺所说：

每一个艺术品都反对它自身。……它被看做是力的运动和平衡，在其中，不可能性得以实现。即使最简单的艺术品也是一种力的运动，因为它也被规定为不可能性的现实化。从外部被深思熟虑地看作为力的运动的作品之所以是幻象，是因为他们假装拥有一个本质，而实际上没有。他们通过强调自身的不可能性而纠正自己。（注：Andrew Benjamin(ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, MIT Press, 1991, p. 42.）。

所以，阿多诺认为，现代艺术不像传统艺术那样，假装自己因为某种特殊的原因而具有真实性，即虽然是人工制品，但却拥有无可置疑的客观性。现代艺术的根本特征在于，他不仅不把自己装扮成是真实的，而且公开自己的不可能性，并以对这种不可能性的坚持为自己的使命。这种特点就是现代艺术的幻象性。

阿多诺虽然在理论中公开表明对历史理性的反对，但是，他并不否定最终和解的可能性，并不认为否定的辩证法是事物最后的结局。他认为，“就乌托邦的具体可能性而言，辩证法是事物的坏的状态的本体论。事物的好的状态将会摆脱辩证法：既不系统也不矛盾”（注：T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. by E. B. Aston, Seabury Press, p. 28-31.）。阿多诺相信和解的可能性，所以他说，“审美的悖论是主体的事情”（注：T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 107.）。阿多诺只是反对目前任何一种人为设计出的历史发展途径。

但是在垄断资本主义时期，由于物化对社会的全面控制，或者说由于资本主义的历史合理性还没有完全消失，一种新的社会形态还很遥远，因而，这种不可能性是一种现实的不可能性。因此，在现代艺术的幻象中包含有非幻象的部分。由于这种非幻象的部分的实现缺乏许多历史环节，不具有现实性，因而这种非幻象在现阶段只能以幻象的方式存在：“但是它的幻象特征，它的不可抵抗的特点，是由于它的非幻象的部分赋予的……进而，通过它的非幻象的承诺，艺术能够对现存事物的状态进行批判。在与现实的对比中，它显现出，目前所有表面上的满足只是一个被揭穿的虚假的承诺。”（注：Andrew Benjamin(ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, MIT Press, 1991, p. 30.）因而，恰恰由于在幻象中存在着非幻象的成分，现代艺术才具有对现代社会的批判力量。

虽然这种批判力量可能是有限的。但是，在现阶段，这是惟一可能的一种批判方式。“尽管在不自由的世界中它仍然不可避免地是幻想，但是非美学化的艺术至少知道自己是如此。它决不想使清醒的世界重新着迷。它可以避开曾经存在的危险——世界由于提供躲避现实苦难的幻想的避难所将转变为肯定的安慰。”（注：引自马丁·杰《阿多诺》，中国社会科学出版社1992年版，第246页。）作为幻象的现代艺术由于坚持自己的幻象性，而放弃了一直笼罩在自己头上的神秘的光环：艺术的灵光(aura)。阿多诺认为，艺术的灵光是艺术中所残留的同宗教仪式有关的印记，它会减弱审美感受的纯粹性。因而，阿多诺同本雅明都认为，传统艺术中的审美灵光的消失具有进步意义，但二者不同的是，本雅明认为，这种灵光的消失是由于大众传播的影响（注：参见本雅明《经验与贫乏》，百花文艺出版社1999年版，第259-292页。），而阿多诺认为，这种艺术的灵光的消失是由于现代艺术的非同一性的特质决定的。而大众传播不仅没有促进艺术的灵光的消失，恰恰相反，它有意地把这种艺术的灵光的特质保存下来。借用这种神秘的灵光，掩盖自己虚假的同一性。阿多诺说：

艺术品的灵光影响了审美感受力。……灵光的残余在大众艺术中广泛保存并不是与历史命运无关的外在的行为。应该说，它是结构的盲目的残酷性的表现，而这种结构是由于当代的控制性的环境的压抑造成的。作为感知方式的艺术品是批判的和碎片似的。在有机会生存下来的所有艺术品中，这一特点是普遍存在的，无论是勋伯格还是毕加索，乔伊斯还是卡夫卡，甚至普鲁斯特的作品都是对这种意见的支持。因此，在历史哲学的领域可以作出这样的推论：神秘特质的艺术品属于资产阶级，机械式的作品属于法西斯，处于彻底否定的状态的碎片似的作品，属于乌托邦。（注：T. W. Adorno. *The Philosophy of New Music*, Sesbury Press, p. 125.）因而，幻象是现代

艺术的根本特征。这一特征使它同其他文化形式区分开来，承担起对垄断资本主义社会进行批判的使命。阿多诺的这句话可以看作是对现代艺术特点的最深刻的概括：

现代艺术背负了所有的黑暗和罪过在自己的肩上。它的所有幸福来自于它对非幸福的承认；它的所有的美在于它对自身作为美的外观的否认。（注：M. Bernstein, *The Fate of Art*, Polity Press, 1993, p. 168.）

作为现代主义的集大成者，阿多诺是在现代主义的历史运动中对现代主义进行整体把握的。阿多诺对当代美学的重要贡献，首先就在于他有一种自觉的对传统美学延续的意识。阿多诺对传统美学所做的工作类似于一种批判继承的工作。他在现代艺术的背景中对传统美学的概念进行考问，揭示出其中无效的部分，激发出其中的一些概念对现代艺术的新的阐释力。同时，由于具有一种发展的意识，阿多诺的思想又必然同现代主义之后的文化产生某种联系。80年代后，阿多诺的思想之所以在世界范围内引起关注，这是一个最重要的原因。许多后现代思想家，把阿多诺的思想看作是后现代的先驱。

实际上，根据阿多诺本人的看法，后现代主义是自相矛盾的。阿多诺确实谈到现代主义之后的一些问题。总起来看，阿多诺对现代主义之后的阶段有两种分析。首先，阿多诺在描述这个阶段时，使用了一个很有意识的词：超现代(hyper-modernism)。所谓超现代，是指这样一种状态：“宁愿加入物化意识的力量中，而不愿停留在人的意识形态的幻象这一边。不谐和性……凝结成冷漠的物，成为没有对过去的记忆、没有感觉、没有本质的新的直接性。”这种后现代是现代主义的辩证运动的最后的阶段，是先锋艺术最后的最无效的阶段；在这个阶段，艺术的自律性彻底消失，出现了一种没有任何批判潜力的新的文化控制。它表明物化的全面实现。很显然，阿多诺对这样的一种文化状态是持批判态度的，而不是肯定和理解。

阿多诺对现代之后的另一种分析，是对文化和解的坚持。阿多诺认为，“所有的文化都分有社会的原罪。正是由于不公正已渗透到生产活动的所有方面，文化这一现象才出现”（注：T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ed. by J. M. Bernstein, Routledge, 1991, p. 108.）。因而，文化批判不是保守主义的批判。保守主义的批判强调文化的自律性。但阿多诺认为，一种辩证的文化批判的目的不是使文化回复到自律的纯粹状态，而是最终使文化的区别消失。有的思想家认为，正是在这一点上，阿多诺同后现代主义文化有相通之处。实际上，不仅是阿多诺，许多思想家都认为文化最终会消亡。一种更理想的文化状态将会出现。这是一种综合的多元的可以保持每一个个体的个性特殊性的文化。但是，正像这些思想家一样，阿多诺所谈到的文化的消亡是在一种终极意义上谈论的。而后现代是面对当代文化困境的反应。它是一种典型的过渡时期的文化。对将来文化的思想状态的实现并没有承诺。对于文化区别的消亡到底是一种现实层面的低标准的人为取消，还是一种终极的更高层次的综合，阿多诺实际上更倾向于后者，而后现代是倾向于前者的。因而，阿多诺同后现代主义的沟通并不在于此。实际上，在这一点上，阿多诺恰好表现出同后现代主义的区别来。阿多诺的文化消亡观恰好反映了他的现代主义的情结。因为对最终和解的坚持、等待和寻找，正是现代主义的典型特征。

阿多诺虽然不是后现代主义者。但他的思想确实同后现代主义有密切的关联。阿多诺同后现代主义的关系表现在他对当代文化困境的深刻体会上，表现在他对现代主义的限度的辩证认识上，表现在他对真正的和解的不能现实实现的真切意识上，表现在他对一种可操作性的文化救赎的彻底拒斥上。他自觉地完成了终结现代主义的任务，并且自然地转向对现代主义之后的一种文化状态的洞见。阿多诺的非同一性思想，他对感性、个性、特殊性、偶然性的强调，虽然是对现代主义特征的把握，但距离后现代主义实际上只有半步之遥。因为后现代主义只是把分裂的文化状态看作自然的状态，并且把这一状态同最终的和解彻底分离。也就是说，阿多诺处于现代主义巅峰，但已经自然地发生了转向。他在把现代主义发展到极端，对现代主义充分肯定的同时，也对现代主义的局限性有足够的认识，并且进行了批判。后现代主义思想家敏锐地感觉到这种趋势，自觉地认同并延续了他对现代主义的批判，并把他作为后现代主义产生的一个重要的历史环节，以确证自己理论的历史传承的合法性和必然性，后现代只是对阿多诺的思想一种简化。因而，阿多诺的思想是处于现代和后现代之间的。他是从现代主义向后现代主义转折时期的思想家。

三

中国美学已走过百年历程。世纪之交，是一个新旧交替的时刻，是一个在焦虑与憧憬中孕育生命的时刻。百年中国美学，经过好奇模仿的童年时代，经过浮躁冲动的青春期，经过喧嚣与低谷，已经开始进入成熟平稳的发展阶段。在21世纪，在综合东西美学、古典与现代美学的基础上，中国美学很可能进入一个创造性的阶段。作为20世纪最重要的美学家，阿多诺的美学是当代美学的重要组成部分。他的美学思想，对中国美学的发展具有非常重要的意义。

阿多诺对艺术的规定是在对艺术的历史性运动的现实把握中展开的，与传统美学不同，他不是去追问“艺术是什么？”，而是探索“艺术曾经是什么，现在又变成了什么？”伯恩斯坦把这种历史性的艺术哲学思考，称为“后美学”（注：M. Bernstein, *The Fate of Art*, Polity Press, 1993, p. 4.）。与美学（传统美学）分离抽象地思考艺术哲学问题相反，后美学的本质在于它把艺术哲学问题同艺术发生的历史性现实相联系，使艺术的问题同当代社会的真理问题、政治问题联系。在这个意义上，可以说，阿多诺开拓并坚持了一种后美学立场。

阿多诺的后美学思考，具有两个基本特点：第一，他是以前现代主义艺术为基本对象来进行思考的，而作为传

统美学研究对象的传统艺术，被放置到他的美学研究的背景上；第二，他对艺术的规定是一个围绕概念和直观的“概念的星丛”（注：T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 10.）。这个“概念的星丛”，是由形式和内容，精神和模仿，形式和表现等概念的辩证运动集合而成的，这些概念的辩证运动，就构成了阿多诺的艺术哲学。对艺术进行规定的“概念的星丛”，取代了传统的同一性的体系，它是对艺术非同一性的肯定。因而，“概念的星丛”是对现代艺术作为“无底之谜”的本质展现。而更为重要的是，“概念的星丛”作为概念和直观的辩证展开，把两者的二元对立消解在这个展开过程的限定的否定中。概念与直观二元对立的消解，这是艺术哲学奉献给否定辩证法的最高礼品，因为它破坏了普遍性与特殊性等级对立的认识论前提，即概念对直观的形而上优势。对于阿多诺来说，消解普遍与特殊对立的认识论前提，是现代艺术真理意义所在。因此可以说，阿多诺艺术哲学在对现代艺术的阐释中，所走的是一条与现代艺术相同的道路。这条道路的起点是对艺术的形而上学前提（先验的艺术概念）的自我放弃。这种自我放弃，使现代艺术必然成为认识，而且是自我反思的认识，因此，每一个真正的现代艺术作品都成为对“艺术是什么”的提问，也就是说，提问本身成为现代艺术的基本存在和命运。阿多诺也正是从这个真理性提问开始他的艺术哲学思索的。《审美理论》的第一句话就是：“今天，不言而喻的是，关于艺术的一切都不是不言而喻的，都需要思考。关于艺术，每件事情都成为问题：它的内在生命，它与社会的关系，甚至它的生存权利。”（注：T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. by C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 1.）这个开始，使艺术和艺术哲学都摆脱了对概念同一性的屈服，并且在历史变化的相互联系中寻找表达不可表达者的新的方式。

阿多诺美学对当代中国美学的启示首先在于，美学研究必须面对当代。任何时代的美学，都是对那个时代审美精神的概括和总结。这是美学发展的生命力，也是美学学科的使命所在。阿多诺美学的最大贡献，就在于他对当代艺术做出了深入的分析和批判，并把它提升为一种具有时代特色的审美理论，从而使当代美学发展到一个新的阶段。而且，阿多诺在分析当代审美活动时不是把它同历史完全截断，而是在艺术的社会历史的整体运动中，对当代艺术进行把握，而他的审美理论，也是在同传统美学的不断对话中、在对传统美学概念的反复考问中逐渐生成的。这使他的美学理论不是一种简单的艺术经验的总结或社会历史条件的分析，而成为对美学传统的自觉延续和发展。由于中国社会的巨变，当代中国的审美活动也出现了全新的特征，对这些现象，当代中国美学研究不应回避，不应把它排除在美学研究之外，而应该正视这些现象的存在，把他们纳入研究视野，在综合东西美学的基础上，对他们进行历史性的阐释，这很可能是当代中国美学发展的一个新的增长点。

其次，阿多诺的美学研究的一个重要特点在于学科的开放性。阿多诺融合了美学、心理学、社会学、政治学、宗教等多学科的方法，从文化的层面对审美活动进行分析。由于当代审美活动的复杂性，许多审美现象仅从某一学科角度是无法深入分析的，必须进行一种综合的文化研究。阿多诺的美学研究方法对中国美学的当代化是很有启发的。

同时，阿多诺美学的一些具体的概念，他对当代审美活动的一些深入分析，对当代中国美学的发展也是很有借鉴意义的。阿多诺的美学理论对现代主义的历史根源和根本特征都有精辟的阐述，对艺术与市场、现代艺术与文化工业的关系都有经典性的研究，并提炼出一些对当代审美活动有极强阐释力的概念。而现代主义、文化市场、大众文化这些现象在中国都是新出现的，当代中国美学对这些现象的研究没有必要一切从头开始，可以在阿多诺美学的基础上，总结他的经验和教训，吸取他的长处，推动中国美学的发展。

但是，另一方面，在借鉴阿多诺美学时，不能把阿多诺美学理论的意义无批判地夸大。阿多诺美学只是当代诸多美学流派中的一种。作为阿多诺美学思想的现实基础的现代主义，是与垄断资本主义阶段的特征密切相关的。这就使得阿多诺的美学带有浓厚的时代色彩。如果脱离了这一历史背景，把阿多诺美学看作放之四海而皆准的绝对真理，这是违反阿多诺的本意的，必然导致荒谬的结果。而且，阿多诺美学的另一个局限性在于，他是一个极端的西方中心论者。在他的心目中，西方现代艺术是惟一的艺术。这必然使他的美学理论带有一定的褊狭性，并且使他的美学理论无法获得一种根本性的突破。

阿多诺是20世纪美学史上最具有特色的人物之一。他对当代审美活动精辟独到的把握，他对垄断资本主义激烈的文化批判，他的以晦涩著称的文学化的写作风格，以及在此基础上形成的丰富而深刻的美学思想，使他成为20世纪美学史上最耀眼一颗星辰。如詹姆逊所说，在20世纪思想史上，“阿多诺是无可替代的”（注：詹姆逊：《晚期资本主义的文化逻辑》，三联出版社1998年版，第269页。）。

【作者简介】陈刚，1965年生，哲学博士，北京大学艺术学系副教授

【原文出处】文艺研究

【原刊地名】京

【原刊期号】200105

【原刊页号】63~70


上一篇：周宪：论奇观电影与视觉文化
下一篇：从理念到经验：美学研究的继往开来

>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

- 王鲁湘：中国画的发展与革新——谈李可染先... (3月18日)
- 寇鹏程：中国悲剧精神论 (3月11日)
- Curtis L. Carter: Hegel and Danto on the... (3月11日)
- 学术会议通知 (3月11日)
- 黄笃：艺术·问题·策划人——四... (3月11日)
- 尧小锋：中国比美国的舞台更大！——访中央... (3月11日)
- 刘承华：中国艺术的“月神”精神 (3月11日)
- 刘承华：走向主体间性的音乐美学——兼及音... (3月11日)

发表评论

点评：	<input type="text"/>	
	<input type="text"/> 字数0	验证码： <input type="text"/>
姓名：	<input type="text"/>	<input type="button" value="提交"/>