

# 在自我否定中复活自身的艺术作品

## ——阿多诺对艺术终结论的回应

王晓升

(华中科技大学 哲学学院,湖北 武汉 430074)

[摘要]在阿多诺看来,黑格尔所预言的艺术终结是正确的,但是现代艺术在终结中复活了。这表现在艺术作品要通过创造达到非创造的东西,即达到真理的内容。当艺术作品把握真理内容的时候,它必定是以幻相的形式出现,但是现代艺术又试图在幻相中提供非幻相的东西,它在绝望中提供希望。艺术作品包含了自杀的倾向,艺术作品通过自身的死亡来拯救它自身,它以融入社会的方式来反抗社会。艺术作品包含了基督教中的复活观念,而又不同于这种复活观念。它必然会以意识形态的形式出现,但是却渴望真理。

[关键词]艺术的终结;复活;希望;幻相

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2023.05.006

黑格尔所预言的浪漫主义的终结即艺术的终结在现代社会中出现了。那么我们究竟如何看待艺术终结的现象呢?《启蒙辩证法》有一个核心的命题:人的自我持存和自我牺牲是结合在一起的。人如果致力于自我持存,那么这种自我持存必然会导致自我牺牲的结果。这是启蒙的辩证法。对于阿多诺来说,艺术能够把这个过程颠倒过来。艺术作品通过它的自我牺牲而达到自我持存,通过创造达到非创造的东西,通过幻

相达到非幻相的东西。其实,海德格尔在关于艺术的本质的论述中也表达了类似的思想。他认为,艺术中的真理,是踪迹,是破碎的,是纪念碑式的。<sup>[1]</sup>破碎的东西不是艺术作品,但是破碎的东西中却包含了真理内容。按照黑格尔的说法,艺术是达到绝对必要途径。如果是这样,那么这种破碎的东西恰恰就是艺术作品。阿多诺对于现代艺术的独特理解为我们深化艺术哲学研究,为我们的形而上学思考提供了新的维度。

---

作者简介:王晓升,《学术界》本期封面人物,博士,华中科技大学哲学学院教授、博士生导师;1981—1988年就读于厦门大学哲学系,先后获得学士和硕士学位;1988—1991年,中国人民大学哲学系博士研究生,获博士学位,并先后在英国利兹大学和德国慕尼黑大学做访问学者。出版专著和译著13部,其中包括《哈贝马斯的现代性社会理论》(社会科学文献出版社,2006年)、《历史唯物主义的当代重构》(社会科学文献出版社,2013年)、《走出后现代社会的困境》(社会科学文献出版社,2016年)、《走出现代性的困境》(江苏人民出版社,2021年)等,在《中国社会科学》《哲学研究》《马克思主义研究》等杂志发表论文300多篇。目前主要从事马克思主义哲学基本理论和国外马克思主义特别是法兰克福学派的研究。

## 一、艺术作品在创造中达到非创造的东西

从阿多诺那里我们知道,艺术作品的真理内容不是以肯定形式出现的,而是以否定的形式出现的。我们可以说,一种非真理的东西(幻相)都以曲折的方式表达了真理。艺术中所存在的这种幻相就是阿多诺所说的艺术中的形而上学。艺术中的形而上学涉及到这样一个问题,即一种人为地确立起来的精神,或者用哲学术语来说,“只是设定的东西”,为什么可以是真的?通俗地说,艺术作品都是艺术家构建起来的,是人为的东西。艺术家在这里灌注了一种精神,那么这个被设定起来的精神为什么会是真的呢?在阿多诺看来,艺术家所设定的东西不过是一种幻相,艺术中的真理是在扬弃这个精神要素的基础上来拯救精神要素,从而使这个幻相成为真理。

艺术的精神是征服自然精神的表现,艺术作品也要把经验的素材统一起来。这种把艺术的素材统一起来的力量就是一种合理化的理性精神的表现,而艺术恰恰就是要反抗这种精神。艺术要用它所反抗的东西表达它所追求的东西。艺术的这种做法类似于南辕北辙。从这里可以看出,艺术先天地就是一种幻相。艺术家故意构造的东西不是他本来所要达到的东西,他所要达到的是在他所构造的东西之外。这就是说,我们要在艺术家所构造的东西之外来把握艺术作品的真理内容。从这个角度来说,艺术中的真理不是艺术家构造出来的,不是人为的东西,但是也不是与这种人为的东西无关的,人借助于这个人为的东西得到一种达到真理的要素。所以,阿多诺说:“任何一个艺术创作的行为都是这样一种努力,即说出艺术作品不是什么,它所不知道的东西。”<sup>[2]</sup>这就如同康德在《纯粹理性批判》中所说的那种幻相,理性想知道最终绝对的东西,但是它不能果真达到这种东西,它所得到的相互矛盾的结论。如果艺术作品也是追求真理的,那么它所表达的不是真理本身,它只是告诉人们它所表达的不是真理,是幻相。这就是艺术的精

神:艺术追求真理,但是却不说出真理本身,而只是说出了非真理的东西,说出幻相。

从艺术作品对待自然要素的方法中我们可以进一步看出艺术作品的这种幻相的特点。阿多诺认为,如果艺术的观念可以被理解为恢复自然的观念,恢复那个在历史中被压制的自然,恢复那个作为历史动力的自然,那么这种艺术观念的核心就是把艺术理解为幻相。这是因为,如果艺术想恢复自然,那么这从一开始就是错误的。因为艺术想用形象来表示的自然是不存在的。我们知道,在文明过程中,人为了生存而征服自然。而当精神意识到其征服自然时所犯的错误的时候,它又要恢复自然。艺术作品就是要恢复这个被压制、被改造并且作为历史动力的自然,而这种意义上的自然是不存在的。从这个角度也可以看出,艺术先天地就是幻相。所以,阿多诺在这里指出:“那个不存在的东西给艺术中的那个他者形成强大的压力,关于这个他者,确认同一性的理性把这个他者还原为质料,并用自然这个词语称呼它。”<sup>[3]</sup>这就是说,这个被用来表达真理的自然,习惯于同一性思维的人就把它称为质料,称之为自然。海德格尔称之为封闭自身的“大地”。比如,雕塑用的石头就是这样的材料。在阿多诺看来,其实,用质料、自然来称呼它们就是用同一性的思维来规定它们。而这个材料、这个自然不是同一的,不是概念,也不是同一性,而是多样性。对于雕刻大师来说,它用来雕刻塑像的石头不是僵死材料,而是灵动的。如果自然没有自身特有的“素质”,那么艺术家就无法利用它来表达精神性的要素。所以,艺术家就是要把它放在“世界”之中。“大地”抵抗这个“世界”,而“世界”又致力于把“大地”带入到“敞开的领域”之中。<sup>[4]</sup>或者说,让艺术作品展示真理。这里存在着“大地”的封闭性和让大地敞开之间的斗争。阿多诺用多样性表达了这里的“斗争”。由于艺术作品中存在着这样的斗争,由于艺术作品存在着这样的多样性,于是艺术的真理内容在艺术中也把自身表现为多样的,而不是把

这个真理内容概括在概念之下,或者纳入到艺术作品中。这就表明,虽然艺术作品是艺术家人为创造的,但是被创造出来的艺术作品不是艺术家本人的思想的表达,不是他个人情感的表达。艺术作品的真理内容表现出多样性,它超出了艺术家个人的意图,超出了艺术家个人的精神。从这个角度来说,艺术的真理内容不是艺术家个人灌注到作品中的。艺术作品的真理内容超出了艺术家本人的创作过程。所以,阿多诺在这里强调,艺术中最内在的悖谬是,必须通过特殊的艺术创造,艺术才能达到非创造的东西,即真理。<sup>[5]</sup>阿多诺强调,艺术作品不能在其他任何地方出现,而只能通过人为构造的东西出现。但是艺术的真理内容却又要否定这种人为的东西。艺术作品是人为构造的东西,但是又超越人为构造的东西。所以,阿多诺说,“每一件艺术作品,作为一种结构,消失在其真理的内容之中”。<sup>[6]</sup>面对艺术中的真理内容的时候,艺术作品本身变得无足轻重了。于是,艺术作品不过是中介。真正的艺术作品是凭借自身并否定自身而成为伟大的艺术作品。

阿多诺正是从这个角度来理解艺术终结的思想。艺术的终结就表示艺术品为了真理的缘故而变得无关紧要。从这里我们也可以看到,现代艺术中荒谬的艺术作品,把自己直接表达为幻相而自我否定的艺术作品,恰恰就表达了这种艺术终结的观念。而艺术的终结恰恰是在为真理而让路。艺术的真理内容为了实现其自身的目的会把艺术作品当成一个不必要的外壳而置于不顾。从这个角度来看,假如艺术作品具有真理性,那么艺术作品的这种真理性也是模糊不清的,是无法用话语表达出来的,当然这也不是说艺术作品的真理内容是无。艺术作品中的真理内容不是幻相,但是这个非幻相的东西是以幻相的形式出现的。

## 二、艺术作品在幻相中达到非幻相的东西

既然艺术作品是以幻相形式出现的,那么我

们为什么又说它是非幻相的东西呢?以幻相形式出现的艺术作品虽然要达到真理,但是真理并没有在这里直接出现。我们可以说,艺术作品只是给我们提供了真理的允诺,但是这个允诺好像也无法实现。那么如何看待这种真理的允诺呢?阿多诺说:“一切艺术作品,特别是包含了绝对否定的艺术作品中绝大多数都会默默地说,期待复活和永生(non confudar)。”<sup>[7]</sup>这个“non confudar”出现在《圣经·罗马书》:“患难生忍耐 忍耐生老练 老练生盼望 盼望则不至羞愧”。其原来的意思是,神给了盼望,就一定会实现,不会让我们失望。阿多诺在这里的意思是,一切艺术作品都给我们提供了真理的期待,虽然这是一种期待,但是我们要确信,这种期待一定能够实现。所以,阿多诺在这里强调,尽管一切真正的艺术作品都包含了期待,但是如果艺术作品只有期待,那么艺术作品也就是毫无力量的。这就是说,艺术作品不仅提供了对于真理的期待,而且还像“神”一样,它所提供的期待是不会让我们失望的。从这个角度来说,艺术作品提供了期待而又超出了期待。那么艺术作品究竟是如何超出期待的呢?按照阿多诺的理解,一种历史的存在作为形象被镌刻在渴望之中,艺术作品就是通过这个渴望超越期待的。

艺术作品给我们提供的期待不是徒劳的。它是有客观基础的。我们可以这样说,阿多诺在这里所说的渴望是历史存在中的某种形象。这个说法也会让人费解。我们知道,在历史的发展中,人的肉体和精神割裂开来了。这是文明的必然要求,但是这个割裂开来的东西又渴望得到和解。这种和解的渴望就是历史中存在的东西。艺术就用一种形象性的方式来表达这种渴望。如果我们更进一步来说的话,在人类文明史上,人把一般和特殊、具体和抽象割裂开来,而艺术就是这样一种渴望,一种和解的渴望。阿多诺在《否定的辩证法》最后一部分“徒劳的期待”中,通过儿童对于幸福的期待和理解来说明这种期待的客观基础。比如,嫦娥奔月原来是一种艺术

的想象,而在现代科技中,它成为一种科学的幻想,而这种科学的幻想在今天已经能够实现。<sup>[8]</sup>艺术作品也给我们提供了这样一种允诺。我们日常生活中所理解的自由、和平、解放等等都是可以从这个渴望中得到理解。从这个角度来说,只有艺术才能最好地表达这种东西。所以阿多诺在这里强调,艺术就是要回溯这种形象,回溯历史上曾经存在过的肉体和精神和解的景象。这种形象不仅仅是多于现存的东西,而且参与对客观真理之中,这就是要让这种渴望得到满足,这种渴望在满足的过程中改变自身。从这个角度上来说,“艺术的内容就如同这种渴望一样,是实质性的”。<sup>[9]</sup>由此,我们也可以说,真理的内容是实际上“存在”的,不过它是作为渴望存在的。当然这种渴望不仅仅是一种期待,而且这种期待好像还能够得到满足。所以,阿多诺说,艺术是一种渴望的语言,它渴望他者,比如精神渴望精神的他者,而这个他者就存在于现实之中。我们可以说,在现实生活中,也存在着肉体和精神和解的要素,也存在着一般和特殊和解的要素,这个要素就存在于现实之中。

可是,如果艺术所渴望的他者就存在于现实之中,那么这种渴望不是多余的吗?阿多诺强调,虽然他者就在现实中,但是这种渴望要求对于这个他者进行细微的调整,让它处于一种新的“星丛”之中,使它在其中找到自己新的位置。我们可以说,虽然现实生活中,人都在一定程度上把自己的精神和肉体和解,但是艺术所期待的还不是这样的和解。比如,一个人总是要吃饭,总是承认吃饭的合理性。这也是精神和肉体的和解。但是艺术作品所渴望的当然不是这样的肉体和精神和解。同样,虽然社会中存在“自由”,但是这个自由却不是艺术作品所渴望的自由。如果现实中没有自由的客观基础,那么艺术的渴望就变成纯粹的幻想了。所以,从这个角度来说,艺术作品不是去模仿现实,而是要向现实证明这种细微调整,向它证明这种星丛。所谓星丛,简单地说,就是一种新的关联。而且艺术还

表明,这种新的关联是可以实现的。据此,阿多诺认为,艺术中的模仿规则在这里颠倒过来了,不是艺术作品模仿现实,而是现实在一种升华了的意义上应该模仿艺术作品。于是,艺术作品作为一个现实存在的东西类似于一种符号,它象征着非存在的东西得以存在的可能性。从这个角度来说,艺术作品都在默默地说“non confundar”。

如果要现实模仿艺术,那么这就是模仿艺术中的真理,模仿非同一东西。这个非同一的东西,这个肉体和精神和解在历史上似乎曾经“存在”过。所以,艺术中的真理包含了一种回忆的因素。艺术渴望那似乎存在过的东西。而所谓过去存在的东西其实也是对于过去的浪漫的想象而已。艺术所渴望的东西过去也曾经“存在”。这就如同《追忆似水年华》的作者回到自己曾经去过的小村庄感到“幸福”一样。这种幸福曾经存在过。但是当他回去寻找这个幸福的时候,幸福又不存在了。从这个角度来说,艺术所渴望的那个过去存在也不存在。所以,阿多诺说:“艺术所渴望的那个对象,那个非现存东西的现实,作为回忆被转换到了艺术之中。”<sup>[10]</sup>在这种回忆之中,人试图从现存的东西中找到既存的东西的踪迹(回忆),并把自身与这种尚未存在的东西联系起来,渴望实现这种东西。所以,在这里,“艺术的形象……恰恰就是那种试图在经验中唤醒非自愿的记忆的东西”。<sup>[11]</sup>这个所谓的非自愿的记忆就是我们的无意识的记忆,比如“妈妈的味道”。这是无法用语言表达出来的非同一的东西。艺术的形象就是要唤起人们的这种记忆,而且要从经验现实中唤起这种记忆。而在阿多诺看来,柏格森和普鲁斯特就坚持了这样一个命题。当然他们的这种做法是观念论,即他们想把他们要拯救的东西赋予现实,好像他们试图拯救的东西就在现实中存在那样,可是他们的这种做法却牺牲了现实。他们用艺术的方式所拯救的东西其实不过是一种幻相,但他们试图借此逃避审美幻相。<sup>[12]</sup>其实,在这里阿多诺和普

鲁斯特的差别非常小。普鲁斯特过度地强调其非幻相性质,而阿多诺在强调幻相的基础上承认他们的非幻相性质。所以,我们可以说,在阿多诺那里,艺术作品所渴望的那种真理内容是幻相中的非幻相。

在这里,我们可以看到,艺术作品没有撒谎,却又不得不撒谎。一方面,艺术作品认为,它所要拯救的东西就在现实中。艺术中的渴望没有撒谎,它是“non confundar”。它绝不会让我们失望。另一方面,艺术在这里却又不得不撒谎。它把非现实的东西当作现实,它把要拯救的东西当成了现实的东西。在这里,在艺术的最高状态中,艺术的真理超越了幻相,但是,这同时又暴露了它的致命弱点:它必须是幻相。所以,阿多诺说:“与人为的任何东西不同,艺术宣称它没有能力撒谎,于是它被迫撒谎。”<sup>[13]</sup>这就是说,艺术作品本来是人为的东西,但是艺术作品所要达到的却不是人为的东西,而是真理。它要与这种人为(伪)的东西相对抗。艺术没有能力撒谎,它要表达真理,但是它又不得不撒谎。艺术先天地就是幻相。艺术作品不能决定是不是一切东西都会化为虚无,艺术不能决定它对于真理的表达是不是会化为乌有。艺术作品以它自身的存在表明,这种决定超出了它的范围。<sup>[14]</sup>它在它自身中保证它所要拯救的东西就在现实基础上存在,但是它却无法保证,这个东西会不会化为乌有。这是它所无法确定的。

于是,在这里,阿多诺对于艺术中的真理与历史的关系有了一个新的理解。按照阿多诺的理解,艺术的真理超出了艺术作品本身,这是因为艺术作品分有(methexis)历史。不过艺术作品所分有的历史不是我们通常意义上所理解的历史。这个历史是回忆过去,探索在现实中被压制的过去,期待这个过去在未来中得到实现。因此,在艺术作品中的历史不是某种人为的东西,而是必然的东西,不是现实发生的事态。而这个历史又使艺术作品摆脱了它仅仅是某种设定的、人造品的形象。或者说,这个历史使艺术作品获

得了真理的内容。所以,阿多诺说:“真理的内容不外在于历史,相反,它是作品中的历史的结晶。它们的非设定的真理内容就是它们的名字。”<sup>[15]</sup>如果是这样,那么这是不是又把艺术作品的真理内容对象化,变成了一种现成的东西呢?我们还是需要从这个新的历史概念入手。在这里,历史不是被当作现实来理解。如果一定要固化这个历史,那么这个固化的历史可以被理解为“艺术作品真理内容”的具象化。这是把不能被具象化的东西具象化。

### 三、作为“毒药”的艺术作品

在阿多诺看来,艺术真理性的名字是否定的。艺术要说出那种超出它的存在状况的东西。艺术作品在以它自身的存在形式说“就是这样的”时候,它是在说超出这样的东西的真理的内容。“就是这样的”这句话是一句矛盾的话,“就是这样的”恰恰是要让人超出这个样子来把握艺术作品的含义,这种情况与宗教类似。比如,当人们说耶稣基督的时候,“基督”肯定不是指那个雕刻或者塑造起来的塑像,而是超出塑像的东西,这个超出塑像的东西才是绝对的。但是,艺术又与宗教是不同的,艺术要致力于把自身与宗教区分开来。那么艺术与宗教的区别何在呢?宗教中的艺术形象是直接达到了绝对。艺术强调,它不是绝对,它也不能直接呈现绝对。虽然艺术与宗教有这样的区别,但是艺术也参与到绝对之中,或者用阿多诺的话来说,它“分有”绝对。但正是在艺术分有绝对的过程中,艺术受到了“盲目性”的处罚。它一旦参与到绝对之中,它就变得模糊不清。这就是艺术像宗教那样狂妄自大,以为它可以直接表达绝对。当它这样做的时候,它必然模糊不清。这是艺术“分有”绝对的时候所受到的处罚。而这个模糊不清的语言就是关于真理的语言。这就是说,当艺术参与到绝对,把握非同一东西的时候,艺术是无法清晰地表达绝对,无法清晰地说明绝对的,艺术的语言必定是模糊的。所以,在这里阿多诺说:“艺术

作品既拥有绝对,也不拥有绝对。”<sup>[16]</sup>这就把艺术与宗教区分开来。

当艺术作品走向绝对的时候,艺术作品为了达到真理的内容需要概念,而在这样做的时候,艺术作品做不到这一点,从而又与真理拉开了距离。艺术作品必然陷入这样一种矛盾关系中,它既要走向绝对,但又达不到绝对。而艺术却又没有能力在这里作出判断,艺术的这种否定性究竟是艺术的界限还是艺术的真理,这是无法被严格区分开来的。或者说,艺术的真理就是在这种界限之中。当艺术用自己的语言来接近绝对的时候,它又与绝对拉开了距离,它也因此而受到处罚。于是,艺术在对象化的过程中就要否定自己。它只有在否定自己的过程中才超越自己,才能超越限制。所以,阿多诺说,艺术作品是先验地否定的。他在这里形象地说,艺术作品要杀死它所对象化的东西,把这种东西从艺术生命的直接性中取走。当艺术作品杀死了它的对象化的东西的时候,艺术作品复活了。或者说,艺术作品所要表达的灵韵才存活。在固化的、死寂的作品中,艺术的生命力受到的限制。据此,阿多诺总结说:“艺术作品靠它们的死亡来保持生命。”<sup>[17]</sup>

而现代艺术就表现了这样一个特点,现代艺术就是要用它们的死亡来保证它们的生命。现代艺术任它们自己以模仿的方式物化,而这就是它们的死亡原则。我们可以说,艺术作品通过模仿死亡而使自己获得生存。艺术作品通过模仿死亡来逃避死亡的努力是艺术中的幻觉的要素。这就是说,艺术作品表面上死亡了,但是却因此活下来了。安迪·沃霍尔对于梦露画像的复制从表面上看是让艺术走向死亡,但是正是通过这种死亡拯救了艺术。艺术就是在复制的东西之外。如果从非同一性的角度来说,安迪·沃霍尔通过对于同一性的否定来达到非同一的东西。或者说,安迪·沃霍尔制造了一个艺术死亡的幻觉,来逃离这个死亡。艺术要通过摆脱这个死亡的幻觉从而避免自己的死亡,避免使自己成为无

数物体中的一个物体。由于艺术具有不可避免的肯定性,于是这种肯定性对于艺术来说是不可忍受的。艺术就要反对自身,反对它自身的概念。由于艺术反对其自身,因此,艺术对它自身就是不确定的。而艺术的不确定性深入到艺术的最内在的骨架(fiber)之中。当然,我们也不能因为艺术的这种抽象否定性而简单地打发掉艺术。<sup>[18]</sup>现代艺术在走向通过自己的死亡而使自己复活的做法也有一定的危险,即艺术作品果真死亡了。在阿多诺看来,达达主义和超现实主义就面临着这样的危险。

艺术作品的这个做法其实是对于现实的一种控诉,现实社会迫使艺术作品成为万物中的一物,这是艺术的死亡。艺术作品是社会中的一个要素,它被迫成为商品中的一个商品。但是艺术作品作为商品其实也意味着这种商品的死亡。它不是真正的商品,只有在它作为商品死亡的时候,艺术作品才具有艺术的意义。所以阿多诺把这种情况形象地比喻为“参混了毒药”。由于艺术作品自身中包含了毒药,包含了自我死亡的要素,所以艺术作品才具有了抗议文明所带来的压抑的效果。如果艺术作品不包含这种自我死亡的要素,那么这就意味着艺术作品甘愿成为社会中的一个要素,或者说艺术作品就成为一种无力的安慰。其实,这就好像一个人以自己的自杀来抗拒社会。艺术作品通过自杀把艺术所无法直接表达的真理表达出来。这就好像一个人通过自杀来显示社会的非人道状况,显示社会自身的罪恶。<sup>[19]</sup>因此,当艺术作品吸收社会中的要素的时候,都要从形式上改变这些要素。或者说,艺术作品在模仿社会要素的时候都在这种模仿中加入毒药,它在模仿社会的时候抵抗这个社会。它以自身的死亡来表达,这个社会要素应该死亡。如果艺术中不加入毒药,那么艺术中的模仿就会向艺术的手即社会投降。在阿多诺看来,蒙太奇的手法就是一种向对手投降的模仿。阿多诺认为,自杀是艺术的无奈之举,是艺术被迫这样做的。艺术要反抗社会,但是艺术又不可能

逃离社会来反抗社会,它只能在社会之中反抗社会。它只能通过把自身与社会同化的方式来反抗社会。阿多诺说,这就是波德莱尔的撒旦主义的内容。比如,波德莱尔所说的“恶之花”。花本来是美的,是让人愉悦的东西,但是波德莱尔像撒旦一样,专门干坏事,把美好的东西变成恶的东西,或者说,把社会所喜欢的东西中加入了“毒药”。艺术成为社会内部的破坏者,好像是间谍,好像是专门来投毒“杀死”这个社会的。它是跪着造反,表面上顺从这个社会,实际上要杀死这个社会。所以,阿多诺认为,这不是对当下的资本主义社会的一种道德批判。资本主义本身已经超出了这种道德批判,而且这种道德批判也显得过于幼稚。波德莱尔的批判是资本主义文明本身的批判,甚至是对于整个人类文明的根基的批判。

艺术品以自身的死亡来对抗这个社会,这也是艺术品的无奈之举。如果艺术品试图直接对抗这个社会,对抗彻底功能化的社会网络,那么它就会被网罗到这个社会之中,成为这个社会的一部分。这就是说,现代资本主义社会的一个重要特点是,反资本主义社会的东西也成为这个社会的一个要素。资本主义不仅不反对人们反抗资本主义,而且还鼓励人们反抗资本主义。这是因为资本主义社会已经成为一个合理化的、稳固的功能系统。反资本主义也是这个功能系统维持自身所要求的。合理化的系统就如同现代社会中出现的时尚化趋势,在这种时尚化趋势中,反时尚其实就是一种时尚。资本主义社会按照同一性逻辑把一切都形式化。纯粹的抽象化和形式化是合理化的极端表现形式。于是,对于资本主义社会来说,艺术如果直接反抗资本主义社会,那么艺术就变成了资本主义社会的功能系统的一部分。当艺术既不能把自己融入社会,又无法直接反抗社会的时候,留给艺术反叛的就只有一条道路,那就是它自身的死亡。因此,现代主义的艺术作品中包含了一种导致其自身死亡的毒药。比如贝克特的《终局》就是如此。所以,

阿多诺说,“留给艺术的唯一的先入之见就是死亡,这个先入之见同时就是批判性的和形而上学性的”。<sup>[20]</sup>

阿多诺的这个思想与鲍德里亚的思想非常相似。艺术作品不是直接对抗资本主义,而是把资本主义的状况推向极端,让资本主义自身走向死亡。艺术作品本来不是商品,但是它就是要把自己变成商品,但是它恰恰要通过自己的商品性质来破坏和否定商品交换的体系。从这个角度上来说,艺术作品又与时尚品不同。时尚与艺术正好相反。时尚是以艺术的形式来装扮商品,它的艺术形式是用来强化商品的功能的。这就好像阿多诺所说的,“茶花女”中的舒缓的曲调是被用来强化泻药功能的。而艺术虽然也会变成商品,但它却是被用来削弱商品功能的。它要把没有任何功能意义的东西商品化。艺术作品是用来否定使用价值的,这样作为艺术作品的商品就变成了商品社会中的毒药,它要毒死商品社会。

#### 四、艺术在自杀中复活

在阿多诺看来,艺术要通过自身的死亡来实现和解。艺术要通过自己的死亡,通过毒药来导致自己的死亡。这虽然是对于社会的一种反抗,但是又是完全无力的反抗。从这个角度来说,艺术既对抗社会,同时又容忍这个社会。但是,阿多诺在这里所说的和解主要是指艺术自身内部的和解,艺术通过自身的死亡参与和解。艺术是要通过自己的死亡来保持自己的存在。阿多诺认为,在这个方面艺术又屈从于神话了。艺术就是从神话中产生的,艺术之中就保留了神话的要素。艺术通过自身的死亡来保持自身,就如同奥德修斯压制自己的肉体、否定自己的肉体来维持自己的肉体存在一样。或者说,神话中包含了通过自我牺牲来达到自我持存的目的。艺术也是如此,它要通过自我牺牲来达到自我持存。杀死艺术就是为了保留艺术。那么艺术究竟是如何来杀死艺术而又保留艺术的呢?艺术也是通过

理性进行整合。艺术所进行的这种整合就是要把多样的东西整合在一起。可是当艺术把多样的东西整合在一起的时候,艺术其实就是在自杀。艺术本来是要把握多样性的,把握非同—性的,结果艺术不是把握非同—的东西,反而进行一种整合,把非同—的东西“统一起来”。可是艺术如果不进行这种“统一”,艺术品就不能成为一种艺术品。从这个角度来说,艺术品所进行的统一是一种自杀,艺术品就包含了这种毒药。它表面上要杀死自己,但是其实它要在自杀中自我保存。这就好比艺术品要“用划开伤口的那把剑来愈合这个伤口”。<sup>[21]</sup>但是,在这里,我们应该注意到,艺术作品虽然也进行整合,但是它是为了抗拒整合而进行的整合。或者说,他在整合的时候,也包含了破坏整合的要素。它在进行整合的时候把毒药放在整合之中了。艺术用理性进行整合的时候,它把理性局限在艺术的范围内,而不是把理性用于现实。如果把理性用于现实,那么这就是有罪的了。所以,阿多诺认为,这种理性获得了一种“无罪性”。<sup>[22]</sup>然而,即使在最伟大的艺术作品中,由于理性的使用,所以我们也能够从中听出社会暴力的回响。这就是说,当艺术作品使用理性来进行整合的时候,它就显示出暴力的倾向,它也犯罪了,它把不能被整合的东西整合起来。虽然艺术作品在反抗理性中使用理性,但它也是有罪的。这里还是有强制的东西在发挥作用。我们可以说,艺术作品既有罪也无罪。或者说,艺术作品在其精神的内核之中始终包含了矛盾。

在艺术的这种自我矛盾之中包含了一种和解。在阿多诺看来,艺术作品把模仿、散乱的要素统一起来不仅仅是要对无定形的自然造成伤害。这是因为,无定形的自然(材料)本身会“害怕”自己会变成一种纯粹的混沌。或者说,自然本身也“想”达到一种秩序化。而审美的形象就是要对抗自然的这种恐惧。既然自然本身也“试图”秩序化,那么艺术所做的工作,审美形象的统一其实也是自然本身要达到的,那么审美对于自

然所做的事情就不是要对无定形的自然造成伤害,而是做自然本身想做的事情。于是,在这里审美形象其实达到了一种和解。从这个角度来说,艺术中的统一其实是一种和解。我们知道,阿多诺的理性概念是与自然要素结合在一起的。因此,在阿多诺那里理性所做的事情,其实也是自然所做的事情。如果我们恰当地理解这里所说的理性和自然的话,那么艺术作品中的这种和解就容易理解了。

前面我们说到,艺术模仿了神话,把自我牺牲作为自我持存的手段,把毒药融入到艺术作品之中。但是在艺术作品中,这个毒药的毒性减低了。这是因为艺术作品虽然也进行“统一”,但是艺术作品所进行的“统一”是一种和解,而不是一种强制。所以,阿多诺说:“在艺术作品中,神话的毁灭性力量通过特殊化了的重复而被缓解,而神话曾经把这种重复用于经验的现实中。艺术作品用最接近的相似性把这种重复特殊化。”<sup>[23]</sup>所谓神话的毁灭性力量就是在于神话中有一种同一性的力量。这种强制性的同一性是一种毁灭性的力量,而艺术把这种毁灭性力量缓解了,把同一性变成了一种极端的相似性。艺术中的模仿是极端的相似性。于是艺术中的统一是一种和解。从这个角度来说,在艺术作品中精神不再是自然的敌人,精神和自然和解了。在这里精神缓解了自身,它不再是强制的同一,而是统一,是和解。在这里,阿多诺说:“艺术不是把非同—的东西同一起来,而非非同—的东西同一。”<sup>[24]</sup>把非同—的东西同一起来,这就是概念上的强制结合,而“与非非同—的东西同一”是精神把自己与非非同—的东西结合起来,它既要同一,又不完全同一。当艺术作品与非非同—的东西同一的时候,艺术就模仿了非同—的东西。艺术虽然也进行了同一,但是这个同一不是外在强加的。当艺术作品这样做的时候,艺术作品在追求自我同一性的同时也把非同—性的东西吸收进来。阿多诺指出,“这就是艺术的模仿本质在当前阶段的发展状况”。<sup>[25]</sup>因此,即使艺术作品有



时也会违背和解的要求,从形式上对于不协调的东西进行强制,但是艺术作品的行为方式本身还是要进行和解。艺术作品在这里其实是用形式来对不可和解的东西进行和解。

从这个角度来说,艺术作品是一种意识形态,它把不可和解的东西进行和解。但是,艺术作品又不完全是意识形态,这种艺术作品中所包含的意识形态特性也没有完全判定艺术作品就是意识形态。在这里,艺术作品还包含了真理的要素。同时,当艺术作品在形式上进行和解的时候,艺术作品也掩盖了一个要素,好像和解的要素只是在艺术形式中存在,而现实中不存在。其实现实中也不是毫无和解的要素的,虽然经验的现实蔑视这种和解的要素,它要把一切都纳入到同一化的体系之中。现实中无论人们如何进行同一化,人们都无法做到彻底的统一,非同一的东西还是要被承认,这就如同使用价值必须被承认一样。当艺术作品把自己表现为唯一的和解形象的时候,艺术作品也包含了意识形态的要素。如果是这样,那么艺术作品从其内在的核心来说,就与罪恶纠缠在一起。我们甚至可以说,这是艺术作品的先验特性。对于艺术作品所具有的这种先验的罪恶,艺术作品要进行补偿。而艺术作品所进行的补偿就是沉默。这就是说,艺术作品不能张扬自己的先验的罪恶,不能凸显自己的先验的罪恶。这里所说的沉默,是艺术作品以否定艺术的形式出现,以不表达意义来表达意义。或者说,真正的伟大的艺术作品消解了其直接呈现出来的意义。在这里,阿多诺引用了贝克特的一句话来说明艺术作品的特征。艺术作品是“沉默的去神圣化”(desecration of silence)。<sup>[26]</sup>去神圣化的沉默与神圣化的沉默是相反的。神圣化的沉默表明,神圣的东西不表达自身,伟大的东西不表达自身。它要让人们去领会伟大的东西。而去神圣化的沉默是罪恶的东西不把自己表达出来,它对于自己的罪恶沉默不语。

艺术作品沉默不语,让自己死去。但是艺术作品死去的同时也希望自己得到重生。这就是

说,尽管艺术所呈现出来的样子是已经存在的东西,但是艺术渴望还不存在的东西。艺术是通过否定自己所存在的样子来追求不存在的东西。从这个角度来说,艺术总是受到过去的影响,都是在同一性逻辑的阴影下存在的。但是艺术所渴望的是具体的东西,是非同一的东西。而唯名论的错误在于,它把这种非同一的东西具体化,好像这种非同一的东西是某种给定的东西。比如,海德格尔的哲学就是如此。阿多诺认为,这种思想是与意识形态为伍。好像现实的历史过程中就有某种具体化的东西,这种东西会阻止抽象的东西,会防止抽象的东西的侵害。在阿多诺看来,在艺术中,具体的东西不可能直接呈现,都是通过对于抽象的一般的否定出现的。艺术必定是抽象的,艺术通过它自身具体化来直接呈现它的抽象的总体关联并否定这种抽象关联。比如,贝克特的作品就是如此。它是抽象的,但是它通过对于抽象的否定来拯救具体。

艺术作品渴望具体的东西,但是具体的东西却不是直接出现的。而艺术中的唯名论却认为,这种具体的东西已经给出。好像艺术作品已经把最具体的东西呈现出来。所以,阿多诺认为,这种唯名论是与意识形态结合在一起的。<sup>[27]</sup>我们可以说,艺术作品包含了一种乌托邦的幻想,艺术总是会许诺某种幸福,但是这种幸福的许诺又总是不断被打破。阿多诺批判了艺术中的唯名论。在阿多诺看来,在艺术作品中,具体不是被直接给予的,这些东西是以否定的形式出现的。或者说,艺术作品中,被渴望的东西是被包裹起来的。乌托邦是被黑色的东西包裹起来的。<sup>[28]</sup>这就是说,艺术作品所渴望的东西不是像通常的乌托邦幻想那样被具体地勾勒出来。这些具体的东西没有出现,美好的梦想也不是被肯定地描述出来,而是以否定的方式出现的。艺术自己的梦想是以否定的形式出现,以灰色、黑暗的形式出现。这是因为艺术是与世界的灾难处于一种紧张的联系之中的。艺术通过灰色和黑暗来展示人类所面临的巨大灾难,通过对于这种灾难

的展现来表达对于自由的渴望,对于乌托邦幻想的渴望。虽然艺术也表达了乌托邦的渴望,但是它不是把所渴望的东西作为肯定的形式表达出来。这就把艺术与宗教区分开来。宗教虽然也对现实不满,而追求一个超越的世界。对于宗教来说,这个超越的世界是现实存在的。而对于艺术来说,这个超越的东西却不是直接存在的。但是,这也不是说,这个超越的世界根本就不存在。这就如同康德对于上帝的看法那样。在康德看来,上帝是不存在的,没有经验存在的意义,但是我们不能认为上帝是不存在的,它把上帝悬设起来,并把它作为德福一致的保证。艺术中的乌托邦类似于康德那里的上帝。而这个德福一致(上帝)的存在也不是完全没有客观基础的。虽然艺术作品发出了可怕的声音,但是这种可怕的声音也给人们提供了幸福的许诺,这个幸福的许诺是以否定形式出现的。从表面上看,幸福的许诺完全不可能,但是艺术恰恰要在完全不可能中提供可能,在绝望中提供希望。艺术是一再被打破的幸福许诺。<sup>[29]</sup>这就好像塞尔玛·拉格洛夫(Selma Lagerlöf)的生态地理作品所描述的,一种极乐鸟的样板竟然能够使瘫痪的儿童得到痊愈。这是难于想象的事情,她用这种难于想象的事情来给我们提供了幸福的期待。正如伽达默尔所说的那样,美的本质并不仅仅存在于与现实相对立的领域,恰恰相反,我们是在与美的不期而遇中认识到了它为我们提供的保证,真理并不存在

于遥远得我们不可及的地方,而是可以在现实的所有不完满的无秩序、恶运、差错、极端以及致命的迷误中相遇的东西。美的本体论功能正是在理想与现实的鸿沟之间架设桥梁。<sup>[30]</sup>

自杀的艺术在失望中提供希望。艺术在自身的终结中成为艺术。艺术必须在自身的终结中获得重生。这种艺术是否定性的艺术,即否定艺术的艺术。

#### 注释:

[1][意]瓦蒂莫:《现代性的终结》,北京:商务印书馆,2013年,第127页。

[2][3][5][6][7][9][10][11][12][13][14][15][16][17][18][20][21][22][23][24][25][26][27][28][29]Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, translated by Robert Hullot-Kentor, New York: Continuum, 1997, pp. 131, 131, 131, 132, 132, 132, 132, 132, 132, 132, 133, 133, 133, 133, 2, 133, 134, 134, 134, 134, 134, 134, 135, 136.

[4][德]海德格尔:《林中路》,北京:商务印书馆,2015年,第36页。

[8]当然,艺术的幻想与科学的幻想是不同的。这种幻想具有形而上学的特点。见Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften Band 6*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1970, S. 391f.

[19]鲍德里亚在《象征交换与死亡》中所说的,在现代社会中,人们不能按交换原则来处理人质事件,不能交易,而要进行象征死亡。我们可以说艺术作品也是通过自己的象征死亡来生存。艺术作品也是通过自身的象征死亡来毒死这个社会。参见《象征交换与死亡》,南京:译林出版社,2012年,第54-55页。

[30]Hans-Georg Gadamer, *The relevance of Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, 1986, p. 15.

[责任编辑:汪家耀]