

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2022.03.016

肯定式超越与否定式批判 ——尼采、阿多诺艺术救赎观之比较

莫小红, 雷 蕾

(湘潭大学 文学与新闻学院, 湖南 湘潭 411105)

摘 要: 阿多诺和尼采都将解救当代人类生存困境的使命交给了作为关切苦难的艺术,但两人以“艺术”为中心的介入方式和救赎途径有所区别。尼采认为,艺术以美的外观超越苦难和真理,释放被理性所压抑的个体感性,唤醒生命意志,为世界和人生作出审美辩护,肯定人存在之合理,给予人生存之希望,因此,应以艺术打破枷锁,救赎人性;阿多诺呼唤艺术的“否定性本质”,强调艺术以审美幻象拯救真理性内容,以其谜语般的审美形式疏离社会,因此,应通过反艺术实现对外在异化世界的否定批判,救赎人性。但无论是尼采的肯定式超越抑或是阿多诺的否定式批判,艺术都没有在其中获得除审美幻象以外的任何实质性基础存在,这也就注定了二人救赎之路在面对残酷社会现实时的苍白无力和乌托邦色彩。

关键词: 尼采;阿多诺;艺术救赎;肯定式超越;否定式批判

中图分类号: B83-0

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2022)03-0122-07

引用格式: 莫小红,雷 蕾.肯定式超越与否定式批判:尼采、阿多诺艺术救赎观之比较[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2022,27(3):122-128.

Affirmative Transcendence and Negative Criticism: Comparison Between Nietzsche's and Adorno's Views on Art Salvation

MO Xiaohong, LEI Lei

(School of Literature and Journalism, Xiangtan University, Xiangtang Hunan 411105, China)

Abstract: Both Adorno and Nietzsche handed over the mission of saving the survival plight of contemporary human beings to art, which is concerned with suffering, but their art-centered intervention ways and salvation methods are different. Nietzsche believes that art transcends suffering and truth with the appearance of beauty, releases the individual sensibility suppressed by reason, awakens the will of life, makes an aesthetic defense for the world and life, affirms the reasonableness of human existence, and gives people the hope of survival. Therefore, we should use art to break the shackles and redeem human nature. Adorno calls for the “negation essence” of art, emphasizes that art saves truthful content with aesthetic illusions and alienates society with its riddle-like aesthetic

收稿日期: 2021-12-13

基金项目: 国家社科基金项目“席勒与法兰克福学派文艺美学思想的关联研究”(19BZW023)

作者简介: 莫小红(1978—),女,湖南桃江人,湘潭大学副教授,博士,研究方向为文艺美学;

雷 蕾(1998—),女,江西上饶人,湘潭大学硕士研究生,研究方向为文艺美学。

form. Therefore, it is necessary to realize negative criticism of the externally alienated world through anti-art, thereby redeeming humanity. However, no matter Nietzsche's affirmative transcendence or Adorno's negative criticism, art has not obtained any substantial foundation existence except aesthetic illusion, which doomed their salvation road to be pale and utopian in the face of cruel social reality.

Keywords: Nietzsche; Adorno; art salvation; affirmative transcendence; negative criticism

晚期资本主义社会,科学技术飞速发展,趋向同一化的工具理性潜入人们的意识形态,如伦敦大雾一般成为现代性的常态之景,也以其弥漫性和笼罩性为人们的生活和存在编织起了一座柔性“铁笼”,衰落的宗教已然无法为生命意义的问题辩护。正是在这样的冲突中,艺术因其独特的审美特性为现代社会提供了某种世俗的“救赎”,从艺术、文化角度反思人类文明,试图从中寻求跨越人类生存困境的道路成为哲学家、美学家们思考的重要课题。作为艺术哲学界的代表人物,尼采和阿多诺都将救赎异化现实的任务交给了艺术:尼采以艺术人生的审美姿态,高扬被压抑已久的感性,借酒神精神营造美的外观超越痛苦人生,从而肯定人的存在价值;阿多诺在承继尼采对形而上学“同一性”批判的同时,正视了审美理性承担的重要角色,竭力呼唤艺术的“否定性本质”,认为艺术作为真理的藏身之所,以其审美形式和谜语特质揭示苦难并批判现实的生存困境。本文试图从艺术对“生存-存在”问题的关切入手,对二者的艺术救赎观进行比较,探究其联系与区别,凸显其乌托邦本质。

一、相同的救赎目的:生存的苦难与艺术的关切

艺术是社会存在之产物,自其诞生之日起就与社会紧密联系在一起,成为观照社会的一面镜子,而在社会这一张大屏风上,人类存在的苦难则成为了画龙点睛的雕花。在人类文明漫长的进程中,从天灾到人祸,人类所面临的生存和精神困境是一个无法逃脱的沉重命题^[1],由此,苦难被某种根植于人类生存的本体性意味裹挟着渗入了艺术之思,存在于贝多芬的交响曲中,存在于卡夫卡的荒诞里,存在于毕加索的抽象中,存在于陀思妥耶夫斯基人物的命运里……苦难不仅成为了艺

术创作的材料库存,更是与艺术、社会内外交融,共同构成了一个充满张力意义的场域。

(一) 尼采:艺术是对生存苦难的超越

作为叔本华的忠实信徒,尼采接受了“生存即苦难”的公式,认为一切生命都基于欺骗与错误之上,在蔑视和永恒否定的重压之下必然会被感受为毫无价值并且毫无追求意义的东西,人生所要面对的是不可避免的幻灭与轮回、痛苦与不幸。他借西勒诺斯之口道出了生命苦难的本质:“可怜的浮生啊,无常与苦难之子,你为什么逼我说出你最好不要听的话呢?那最好的东西是你根本得不到的,这就是不要降生,不要存在,成为虚无。不过对于你还有次好的东西——立刻就死。”^{[2]20-21}无论科学技术如何发展,也无法触及生存的本质,反之,其所带来的是更加苦闷的现实:启蒙沦为彻底的欺骗和大众的自我愚弄,资本的无穷欲望导致了人性的扭曲,理性的盲目当道加剧了信仰的崩塌,精神的萎靡堕落使得人们在社会的重压之下无法喘息,陷入了没有希望、没有生存快乐的困境。尼采直面残酷的命运悲剧和灰暗的世界,企图借艺术重塑生命意志——充盈且高涨的生命力和勇敢面对苦难的精神。对此,他将目光聚焦在了古希腊的悲剧上。他认为古希腊悲剧艺术的产生并非在于希腊人精神上的静穆与和谐,而是在于古希腊人意识到了人生的极度痛苦和难以遏制的冲突,这对解答现代性的此在之恐惧和疑难有所启发。悲剧暗示并表征了世界的真理与人生的真实状况,在其艺术形式中,音乐直接表达一种生存意识,揭露生存本质,为荒谬可怕的生存合理性进行辩护。正如他在《悲剧的诞生》中所描述的:“首先从酒神观众的幻觉中产生萨提儿歌队,然后从歌队的幻觉中产生舞台世界。歌队用舞蹈、声音、言词的全部象征手法来谈论幻象,于是合唱变为戏剧。”^{[2]49}在这种艺术所制造的美

的外观下,其诉诸于人的感官而形成了一种壮丽的幻觉,并在悲剧自身四周砌起了一道隔绝现实世界的围墙,为生存的本来面目蒙上了一层美的面纱,以保存着某种理想的根基和诗性的自由;人们通过对悲剧的审美静观,释放被理性所压抑和禁锢的个体的丰富情感和强烈激情,从而实现人生苦难的超脱。在尼采这里,艺术便作为救苦救难的仙子降临了。

(二)阿多诺:艺术是揭示苦难的语言

同样,阿多诺的艺术哲学也继承了这样的悲观意识。他直言,艺术是表现苦难的语言,是一种社会现实,经验世界中所暴露出来的问题以及未能得到解决的矛盾像影子一般映现在艺术作品之中,并经过“乔装打扮”和加工内化得以表现,艺术作品的张力正源于动态化的社会矛盾与现实苦难。对于这一思考,可以追溯到阿多诺在霍克海默的召唤下回到西德时的遭遇与感受:似乎在纽伦堡审判之后,“纳粹之行”也随之“蒸发”了,面对散发着血腥味的阴冷残酷的战争罪状,德国各阶层都不约而同地选择了缄默和讳言,他们开始否认和遗忘难以启齿的罪与耻,并试图与那段历史划清界限。正是在这一背景之下,阿多诺提出了“奥斯威辛之后写诗是野蛮的”这一著名论断。对此,阿多诺的学生蒂德曼曾解释说:“在阿多诺的这个句子中,‘写诗’是一种提喻法;它代表着艺术本身,并最终代表着整个文化。”^[3] 奥斯威辛是野蛮的,诗是文化的,而文化与野蛮的对立本是不可调和的;但在启蒙取得彻底胜利之后,其鼓吹的“理性崇拜”和“理性独裁”并没有带给世界光明与和谐,而是独尊“同一性尺度”,在铲平和消抹异质性、差异性和多样性中退回到了它曾决然想要摆脱的野蛮与蒙昧的窠臼之中,文化也就走向了自身的反面,被具象化而跌落到了极权的深渊。阿多诺认为,启蒙运动在最开始便携带着法西斯和极权的因子,文化不但没有阻止如同奥斯威辛这样惨剧的发生,反而受资本操纵而狼性生长,化作了野蛮的推手,成为希特勒式屠戮与肆虐的意识帮凶。因此,与其说奥斯威辛是该论断的开始,倒不如说它和文化工业专制主义一样,都是文化与野蛮在对立后又统一的验证。理性所招致的“同一性魔咒”和“文化的失根”不足以成为重塑精神家园的支撑力量,

从夜莺和歌鸪的视角去描述和评论奥斯威辛也无法告慰那些无辜惨死的亡灵,无法抚平那些幸存者灵魂的创伤。对此,阿多诺所考虑的正是,被自己亲手创造的文明所反噬的人类,在表露了这样的丑恶、经历了如此的苦难之后,所面对的是如何自处以及是否有权利再追求幸福与诗意的问题。然而,理性并没有对付苦难的能力^{[4][33]},对理性的盲目自信与追求早已使得人们掉落在存在意义丧失的陷阱,通过“理性同一性”所构织的“社会水泥”或者是“凝固的现实”,本质都不是进步,而是灾难^[5]。反之,在这个莫名其妙的充满恐怖和苦难的时代,艺术可能是留存下来的唯一的真理媒介^{[4][33]},是人们得以继续生存的某种精神性的支撑。由此,阿多诺将解救苦难的重任交付给了批判性艺术,借艺术为永久的不幸保留了表达真相权利的窗口。

阿多诺曾在《艺术是轻松的吗?》一文中,联系文化工业对奥斯威辛的问题再次作出了解释:

“关于‘奥斯威辛之后写诗是不可能’的判断不能绝对地来谈,但是可以肯定的是,奥斯威辛之后愉悦性的艺术是不可能的,因为种族大屠杀既然已经发生,那么在可预见的将来完全有可能再次发生。”^{[6][251]} 然而,面对奥斯威辛那难以言表的苦难,以任何形式诉诸快感的艺术对于受害者的遭遇来讲都是不公正的,是抵制死者之苦难的非正义行为。在“奥斯威辛之后不能够写诗”的背后,是阿多诺对于奥斯威辛之后能否继续生存的忧思,而艺术正是在这一关乎“生与死”的形而上存在性问题中出场。这种愉悦艺术的不可能性早在欧洲大灾难前一个世纪就在波德莱尔的作品中得到反映;紧接着尼采也以其敏锐性对其有所察觉,他放弃了艺术的幽默诙谐,反对艺术娱乐说,并宣称“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动”,赋予艺术严肃的使命和崇高的地位。无论是尼采,还是阿多诺,于他们而言,艺术都是对现代性生命苦难及生存困厄的关切,但二人的关切有所区别。尼采借艺术的美的外观和壮丽的幻觉以实现苦难的超脱,摆脱人生的苦痛;阿多诺则拒绝艺术的虚幻、超越,他借艺术的否定性和批判性揭开苦难真相的面纱,将艺术视为表现苦难并揭示苦难的语言。

二、不同的介入方式: 艺术的谎言与审美的幻象

资本主义和理性主义打着“自由解放”和“文明进步”的旗号强行控制着社会的发展, 人们的精神世界和思维能力都被它们所建构的意识形态的合理性所吞噬, 成为了物化且异化了的“提线木偶”。在此语境之下, 艺术为何能够超越传统道德和宗教等成为救赎人类的选择? 艺术又是以何种方式介入到人们“生存-存在”的苦难与意义问题上, 对此, 尼采和阿多诺就艺术与真理之关系问题作出了不同的回答。

(一) 尼采: 艺术的谎言比真理更有价值

面对科学乐观主义不知停歇地向前推进, 尼采以深沉而清醒的悲观精神认识到了生命之苦难和存在之荒谬, 以及现实世界之不可避免的偶然性和无意义。人生必然经历苦难, 也必然走向幻灭, 然而大多数人都缺乏探究生活真相的勇气、无法承担真相的沉重, 他们习惯于一切既定的准则与律令, 并以绝对信任投向了道德、宗教以及科学的怀抱。然而, “不惜一切代价寻求真理的意志, 这种青年人热爱真理的疯狂实在使我们败兴……我们曾过于认真、深沉, 被灼烧得遍体鳞伤。”^[7]殊不知, 人们所奋力追求的, 由道德、科学等所揭示和设定的所谓的真理, 非但没有为人生提供真切的慰藉, 反而咬住了自己的尾巴, 使其忘却了生命本来的意义和使命而走向了盲从, 再一次对生命施以压制与剥削。

在尼采看来, 人们所探寻的真理, 就是这个永恒生成变化和流动的真实世界, 是被生存的恐惧和无意义所包围的人生过程, 是被理性和道德所钳制和奴役的、失却本体性的不自由的人类。正像他指出的, 为了战胜这样的现实和这样的“真理”, 也就是说, 为了生存, 我们需要谎言^[8]。然而, 无论是追寻彼岸世界的意义, 还是拜在理性主义的麾下, 道德、科学等作为谎言都是通过对生命的欺骗与麻痹、对生命本质的遮蔽以求得逃避痛苦, 都无法使得世界秩序被合理化。在尼采的视域里, 世界永远在于人们自身的解释, 生命也始终是评判的主体^{[9][1]}, 而艺术相比于前者, 正是脱离了世界秩序为个人生命而展开的领域, 它作为谎言的另一种形式所呈现的是生命本能够得以

舒展的可视化世界, 是生命的盈余和力的高扬, 是生命的强力意志, 是直面痛苦的人生真相之后的充溢创造力和希望。“在大体上我其实认为艺术家们比迄今的所有哲学家更在理: 他们没有失去生命所行的轨迹, 他们热爱‘这一世界’的东西——他们热爱他们的感性。”^{[10][16]}艺术正是因其感性使苦难的毁灭成为了对生命的再造, 调和了生命存在和痛苦现实的关系, 防止人类在真理追寻中陷落于“死亡”和虚无之中。艺术肯定以往现象世界所否定的人格和创造力, 为感性正名; 反对以往现象世界所肯定的那些使人颓废的道德和教义, 揭理性之伪善, 将人生纳入审美的范畴, 以滋养丰盈的生命和饱满的精神抵制虚无主义, 使得苦苦探寻的人们得以在超脱的此在世界和个体生命中得到救赎。概言之, 艺术比真理更加神圣、更有价值。

(二) 阿多诺: 艺术以幻象拯救真理性内容

被意识形态的牢笼所笼罩的现实世界充斥着理性和工业所营造的虚假繁荣, 到处弥漫着掩盖社会真相的“迷雾”, 资本操纵下的破碎的物化现实, 以及人与人之间冷漠断裂的异化关系, 藏匿在蒙蔽的“镜头”之后。在这样“暗黑”的时代, 阿多诺认为艺术保留了窥视真实的希望, 成为了真理的最后寄居地。艺术的真理性正在于撕破假面, 揭露并批判现实之非真理性, 从而洞识社会之本质。在阿多诺看来, 艺术作为一种反思性认识的形式, 必然关涉着现实, 且必然关涉着社会。换言之, 艺术的这种认识特性, 也就是艺术的真理性内容, 是与社会性内容互为中介的, 并且超越了对社会现实这一经验存在的认识, 其通过隐蔽的形式来揭示生命的本质。艺术的真理性内容和真理精神并非悬浮于艺术作品直观可见的结构中, 并非在感性直观中直接呈现出来, 其犹如超越现实性的彼在, 存在于作品的品性之中, 存在于作品的气息和意蕴里, 并以幻象的形式来意指真理。这也就是阿多诺所谓的“艺术的谜语特质”。其正如弗兰克所说: “无法理解的艺术之所以是真实的, 正因为它再现了完全成为虚假的社会状况实际存在的无意义。”^[11]真正的艺术作品就犹如一个充满魅力的谜语, 谜面上看似给世人展示出了某种清楚明白及确定的东西, 但却又欲语还休, 营造了一个不被可知又内含精神实质的幻象,

暗藏着未知的内容引诱着人们去探究和找寻。谜语虽然未能明确地显露解决办法,但蕴涵着潜在的答案^{[4]215}。可以说,如谜一般的艺术作品,借助审美形式所构建的幻象世界,以其“不可理解性”为经验世界划出了一道质性和对抗性边界,间离了艺术对外所呈现的表象世界和对内所保留的真正精神,也为非同一性思维保留了契机。作为艺术作品中具有某种实质性并凸显成分作用的客观组织,审美形式本身就是构成整体内容的一种积淀,艺术将现实生活中种种直接的矛盾潜藏在截然分裂、怪异歧义的形式之中,并以一种神秘姿态和距离感贮藏和悬置了真理。可以说,审美形式不仅是艺术的“谜面”,亦是幻象的表露方式,是真理性内容的载体,是破解艺术之谜的钥匙。探寻艺术作品中隐藏式的谜底和答案的过程,从某种意义上来说就是对真理性内容的追问。

艺术之谜虽然难解,但其并非是艺术家受狄奥尼索斯指引在迷狂状态下不经节制和反思的偶然创造物,其经过技巧组织成为了比自身意味更多的东西,用阿多诺自己的话来说,即“艺术作品的谜语特质与其说是其非理性,不如说是其理性”^{[6]121}。阿多诺认为,艺术与理性始终是纠缠在一起的。他并没有将审美直接归咎于尼采式的酒神精神,相反,他肯定了理性对于艺术创作和艺术知解的不可或缺性,并试图构建一种“审美理性”来打破和调和工具理性所带来的僵滞。艺术作品的谜语特质是理性的结晶,其答案存在于艺术作品的客观组织结构和广阔的社会历史语境的交织之中^[12]。同时,阿多诺还进一步指出,并非所有的艺术作品都具有真理性内容。艺术作品的真理性内容,是通过对其自身的此在进行否定后才得出的,也间接地通过作品对历史的参与和切实的批判得到设定^{[4]232},并指向社会整体,在历史中不断生成。

基于对理性的绝望,尼采和阿多诺最终都把把握真理的权利交给了艺术,但他们对艺术介入真理的方式的理解存在差异。尼采视人生之苦难为真理,艺术作为谎言唤醒生命意志超越真理;阿多诺则视生活之真相为真理,艺术以形式所营造的审美幻象拯救真理性内容。阿多诺对尼采的对艺术的理解保留了自己的观点,他在审视尼采对瓦格纳的批判时就指出:“这种批判是存在不足的,

它不是以直接对抗检验其精神气概,而是居高临下地判断其对象。此外,尼采式的批判对何为真理性内容的理解过于简单化了,因为它只是从文化哲学的角度来看待真理性内容,而未顾及到内在于审美真理性中的历史方面的因素。”^{[4]226}

三、相异的救赎途径:艺术肯定生命与艺术否定现实

在启蒙与理性以绝对的姿态为追求人类的自由和幸福振臂高呼时,其内质的极权性和同质化也像恐怖幽灵一般蛀蚀着人类的精神意识,挖空人类生存意义的本真。尼采和阿多诺警觉地意识到了其危害性和灾难性,他们对现代性境遇下人类何以继续生存、以何继续生存的问题进行了深入的思考。他们分别从艺术肯定生命、艺术否定现实两条不同的途径,强调通过艺术冲破禁锢与枷锁,为人类寻找出路,实现救赎。

(一) 尼采:艺术肯定生命

在尼采看来,现实是苦难的,道德是虚伪的,真理是丑恶的,只有艺术为人生带来了一丝慰藉,构成艺术基本元素的日神精神和酒神精神是苦难人生的救赎方式。日神精神依靠梦境为人生辩护,在太阳神阿波罗营造的梦境里,将光辉洒向万物,对外部世界进行了虚构和重塑,赋予了现实世界以美的幻象。“壮丽的幻觉”和“美丽的面纱”掩盖住了人生苦难的本质,人受美的幻象所鼓动,忘却了生存之痛苦和冲突,沉浸在纯净的幸福之中。但这样的“谎言”不可能永久,真相总会有显露的一天,人们也无法在“谎言”中获得彻底的解脱。尼采认为,“永恒轮回”是生命及世界最本真的存在状态,所有的过去和现在都将成为今后,所有的痛苦、欢乐、思考和叹息都将周而复始、不断重复,在不停转动的永恒沙漏之中,人的存在宛如一粒尘土,大风过境,过往即虚无。个体在重复和轮回的洪流中被肢解和否定,在遗忘自身中无法持存,陷入无意义的痛苦深渊。面对这无法逃脱的沉重的命运,尼采选择了“爱命运”的生存公式,诚实坦荡地面对残酷的此在世界,将此种“苦难必然性”视为至美,视为通达自我和升华精神之“必需”,在这种对生命的另类且“必然”的美化中获得拥抱此在世界和个体存在的热情肯定,而这种肯定就是酒神式的肯定。酒神精

神以冲动、癫狂的醉态打破日神的幻景,使人们正视生存的荒谬和悖理,唤起强大的生命力和强力意志,在放纵的情绪中触及生存的本质,化痛苦为快乐,通过现象的毁灭得以新生,与真正的太一相融。酒神精神所做的正是在认清真相之后去肯定生命,哪怕是在它最异样最艰难的问题上;生命意志在其最高类型的牺牲中,为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞^{[9][10]}。它站在生生不息的生命本位上指引着个体生命,将生存的荒谬和人生的惨淡转变为一切实在和永恒乐趣的条件。

正是在这样的爱与意志中,人们才得以认识到生存的本质,并在永恒轮回中将自身存在交付于普遍生成,从而实现对虚无、无意义以及混乱的克服与救赎,而艺术则是这一过程中的根源性的形而上学的力量。尼采声称艺术是生命的伟大兴奋剂,只有作为一种审美现象,人生和世界才显得是有充足理由的^{[2][16]}。他认为:“艺术中的本质的东西是并且一直是它的对于生存的完美化、它的对于完美和充实的创造;艺术就其本质是肯定、祝福、对生存的神圣化。……一种悲观主义的艺术意味了什么?难道它不是矛盾的么?——是的。——在叔本华把一些艺术当作是为悲观主义服务的东西时,他错了。悲剧不是‘放弃’。悲观主义的艺术是不存在的。”^{[10][102]}艺术并非是通过幻象来掩盖真相,而是在直视撕裂与虚无的真相后,仍然能够丰盈和充实生命意志,在悲苦的真相中寻找生存的希望和信仰,以饱满昂扬的精神和翩翩起舞的姿态抵制生命的自绝,勇敢面对任何苦难与毁灭,在生命的正向肯定中实现对人生和世界的救赎。

(二) 阿多诺: 艺术否定现实

与尼采所选择的艺术肯定生命之路径不同,阿多诺认为艺术以其否定性间接介入社会。他提出:“艺术应当作为中介而参与对社会的批判和对人性的拯救,真正的艺术虽来自现实而又否定现实,通过这种否定而恢复现实已失的人性内容。”^[13]在其看来,艺术具有双重性——社会性与自律性,即艺术的社会批判和艺术的自我批判,这两者相互交织、紧密联系,共同构成艺术的否定本质。面对已被高度物化和异化的社会,属于自由王国的艺术若仍顺从社会的意志抑或是某些内隐性的控制形式,它便会失却存在意义而沦为意识形态

的典当品和资本主义的野蛮工具。艺术应站在社会的对立面,其不再只是世俗现实的传声筒,而更像是社会的“照妖镜”,否定性地体现某种事物秩序。它向社会展现和传达的不是某种直观性的内容,而是通过伪装的某种反和谐的东西进行一种社会抵制。从美学意义上讲,这种抵制并非强行与现实世界脱离,而是通过对艺术作品的谜语及有机多义语境的知解,从而洞识社会的本质,通过批判社会而引导社会的发展。由此可见,艺术的社会性及其批判精神本就源于其否定本质,艺术也只有在具备反抗社会的力量时才能保持自身价值并得以生存。

然而,这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体,而不是服从先存的社会规范并由此显示其“社会效用”,艺术凭借其存在本身对社会展开批判^{[4][386]}。值得关注的是,艺术作品在被大众逐渐接受的过程中会磨损其批判的锋芒,损害其特定的社会否定意义,甚至会在文化工业和虚假娱乐狂欢的影响下,丧失其本质和存在尊严,并面临审美庸俗化和精神空洞化如此这般的自我腐化危机。这便意味着艺术在以自身存在批判社会的同时,也必须通过自我否定来维护自身的批判本质。在阿多诺看来,现代艺术正是具有自我否定精神的“反艺术”,“现代艺术是对艺术的变态反应或反感,其明确的否定是自我否定。”^{[4][64]}而艺术的自我否定又内在并表现于其审美形式当中,形式介入艺术的命运且已经成为其应对自身危机并继续生存下去的关键性因素。形式是真理性内容的载体,是窥视生存真相的钥匙,真正的现代艺术都将解救社会的力量寄寓在形式之上,并通过各种审美细节的构造对社会和生活进行“面目全非式”的解剖与再现,而这种本身就具有破坏性抗议的形式正是艺术有意味的乔装和疏离。艺术在有意地对抗社会之前,就一直与支配社会的种种力量和习俗发生冲突,并以自然和人类不能言说的方式在言说,这种方式正是现代艺术特有的“异化”形式。正如阿多诺所欣赏的作品——毕加索的《格尔尼卡》一般,画家所绘之画不只是其所再现之物,而是将现实揉碎放入新的想象、割裂、凝结和构造之中,以异化的形式超越被约束和禁锢的生命,发出控诉和反抗的声音,以对

抗外部世界的异化,批判现实的压抑,挽救“他者”和失落的人性。

在人的异化生存境遇之下,阿多诺接续了尼采对形而上学、同一律压抑现象世界的批判以及“工具理性”扭曲人性和感性的批判,并将救赎的希望寄托在了艺术身上,但他们关于艺术救赎的方式和途径是不同的。尼采将审美置于认知之上,以强力的生命意志即非理性救赎理性文化,将生存之丑恶与悲剧化为审美现象,以艺术化人生肯定人存在之价值。阿多诺则并未将启蒙理性的批判推向绝对,而是正视了其对审美形式的建构作用,试图通过艺术的非同一性疗救理性并化解理性的内部问题;他认为艺术站在社会的对立面,并以强烈的矛盾和变异的审美形式抵制外在的奴役控制,主张艺术通过自身否定批判社会现实之“合理”。无论是尼采的非理性救赎之路,还是阿多诺的以审美理性为内核的形式反抗之路,都是对病态社会现代性问题的诊断。他们以艺术为镜,以艺术为戈,进行人类诗意生存救赎的初心和目标是一致的;但这种以艺术和文化为切口的救赎路径背后,是艺术的预设性价值的存在,其以审美的方式达到尚未实现的理想化目标,以获得一种精神性的补偿以及主体性的和解。不可否认的是,无论是尼采的肯定式超越,抑或是阿多诺的否定式批判,艺术在其中都没有建立除审美幻象以外的任何实质性的基础存在,这也就注定了他们的救赎之路在面对残酷社会现实时的苍白无力和乌托邦色彩。

概言之,尼采和阿多诺站在现代性大背景之下,试图以艺术和审美救赎失落人性和异化社会。虽然他们的救赎之路对于抵制平庸陈腐、合理化、

功能化的经验世界只能是理想的乌托邦,但这种基于人类“生存-存在”本体性问题的思索是极具时代敏感性和启发意义的,在今日仍然不掩其思想的光辉。

参考文献:

- [1] 聂茂.人类命运的终极关怀:胡丘陵及其政治抒情诗[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2020,25(1):102.
- [2] 尼采.悲剧的诞生[M].周国平,译.南京:译林出版社,2014.
- [3] ADORNO T W. Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader [M]. New York: Stanford University Press, 2003: xvi.
- [4] 阿多诺.美学理论[M].王柯平,译.成都:四川人民出版社,1998.
- [5] 刘阳军.T.W.阿多诺否定美学探奥:从灾难反思入手[M].北京:中央编译出版社,2019:43.
- [6] 阿多诺.文学笔记:第二辑[M].上海:上海外语教育出版社,2009.
- [7] 尼采.快乐的科学[M].黄明嘉,译.桂林:漓江出版社,2000:5.
- [8] 周国平.尼采:在世纪的转折点上[M].北京:北京十月文艺出版社,2019:93.
- [9] 尼采.偶像的黄昏[M].卫茂平,译.上海:华东师范大学出版社,2007.
- [10] 约尔根·哈斯.幻觉的哲学[M].京不特,译.北京:东方出版社,2011.
- [11] 曼弗雷德·弗兰克.德国早期浪漫主义美学导论[M].聂军,译.长春:吉林人民出版社,2006:18.
- [12] 常培杰.“拯救表象”:阿多诺美学理论的核心命题[J].美术研究,2019(2):20.
- [13] 蒋孔阳.二十世纪西方美学名著选[M].上海:复旦大学出版社,1988:429.

责任编辑:黄声波