

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2024.02.005

现代性美学的黄昏

——论阿多诺对黑格尔艺术美的批判

罗伯中, 冯琳童

(湘潭大学 碧泉书院·哲学与历史文化学院, 湖南 湘潭 411105)

摘要: 阿多诺将异质性因素与精神同置于艺术的内部, 提出否定辩证的艺术观。通过对黑格尔建立在辩证统一性基础上的观念论的批判, 阿多诺否定艺术美是理念的感性显现这一观点, 进一步呈现艺术中的真理性, 解决了艺术与哲学的关系问题。但是由于阿多诺的美学终究是以一个有反思能力的主体为前提, 其不能突破主体主义哲学的范式, 没有看到社会性的群体在对抗资本主义中的意义, 因而不能真正对抗资本主义文化工业的意识形态问题。

关键词: 阿多诺; 艺术美; 黑格尔; 异质性; 真理

中图分类号: B83-02

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2024)02-0029-08

The Twilight of Modern Aesthetics: Adorno's Criticism of Hegel's Artistic Beauty

LUO Bozhong, FENG Lintong

(Biquan Academy, College of Philosophy, History and Culture, Xiangtan University, Xiangtan 411105, China)

Abstract: Adorno placed heterogeneous elements and the spirit within art, and put forward a negative dialectical view of art. By criticizing Hegel's idealism based on dialectical unity, Adorno has denied that artistic beauty is the perceptual manifestation of ideas, further presenting the truth in art, and thus solving the relationship between art and philosophy. However, Adorno's aesthetics, based on the premise of a subject capable of reflection, cannot break through the paradigm of subjectivism philosophy, and fails to see the significance of social groups in confronting capitalism, and therefore it cannot really fight against the ideological problems of capitalist cultural industry.

Keywords: Adorno; artistic beauty; Hegel; heterogeneity; truth

阿多诺在《美学理论》中对黑格尔的“艺术美”观念进行了大量的讨论和批评, 足以见得黑格尔的艺术理论对其产生了举足轻重的影响, 二者之间的关系始终是学界内外关注和争议的重点。部

分学者认为阿多诺对黑格尔的讨论是用非同一的、破碎的艺术要素维护同一性的艺术理想, 他对黑格尔艺术美观点的批判实际上没有脱离黑格尔的理论框架。阿多诺合理地呈现了黑格尔艺术观中

收稿日期: 2023-12-02

作者简介: 罗伯中, 男, 湖南宁乡人, 湘潭大学教授, 博士生导师, 研究方向为马克思主义。

冯琳童, 女, 河北唐山, 湘潭大学助理研究员, 研究方向为马克思主义。

普遍理念对艺术作品的暴力以及艺术比现实更完美的乌托邦倾向。但是,他对黑格尔理性观念的批评也使他自己的艺术观由于过于强调流变而失去了确定性,艺术评判流于任意、专断。

事实上,只有结合与时代相关的日常理性观念,艺术的感性审美才在理性的综合中成为对现实的认识。只有考察阿多诺对黑格尔艺术观中的理念论批判、同一性批判以及思辨辩证法的反动性批判,我们才能更清楚地了解阿多诺美学的功过得失。

一、黑格尔:艺术是必然显现的理念

黑格尔从美的理念(Idee)出发,将艺术美从感性判断中脱离出来,认为“艺术(美)即绝对理念的表现”^{[1]70}。鲍姆嘉通(Alexander Baumgarten)通过结合莱布尼茨“混乱的认识”和沃尔夫“美在于完善”两个观念,认为艺术美是“凭感官认识到完善”^[2],将判断标准视为对外在事物的感觉、记忆和想象等感性的判断力。黑格尔否定这种感性美学,他认为感觉是“低级的认识能力”,艺术品应该具有普遍、客观的东西作为内容,由此将艺术美从主体方面的特殊存在提升为绝对精神的显现。

黑格尔的艺术美并不仅是理念的显现,而且也是理相(Ideal,朱光潜将其译为理想)^[3]。理相是必然显现的理念,正如布丽吉特·希尔默(Britte Hilmer)视黑格尔“艺术的逻辑”为“概念的显现活动”。黑格尔强调艺术外在形体的具体性,并且以理念的同一性摆脱了艺术美观念中主客观之间的对立。艺术美仅仅是塑了型的理念,理念与具体艺术存在之间的中介无关乎艺术家个性和主观性,“理想的艺术作品……要求达到外在显现的是现实事物的自在自为的真实性的理性。”仅仅是“轻浮的想象绝不能产生有价值的作品”^{[4]358}。贡布里希(E. H. Gombrich)曾批判黑格尔将艺术作为民族精神和时代精神的表现,他认为艺术应走向严格自律:“艺术史可依据其哲学中决定一切事件的稳步进化原则加以理解……这一做法显然是错误的。”^{[5]50-59}但是,贡布里希的艺术创作路径同样存在问题,他所强调的艺术家绝对自律的创作过于强调艺术家自身的趣味,这不仅否定了艺术所具有的历史性,而且忽视了观赏者的价

值以及艺术精神的发展。

关于艺术美的地位,黑格尔认为,艺术美在真理上的作用完全超越了自然美。众所周知,康德认为艺术美的判断是在一定概念之下考察客体的表现,由此,他认为艺术美是一种不自由的、低于自然美的依附美。与此不同,黑格尔认为:“一切美只有在涉及这(心灵)最高境界而且由这些较高境界产生出来时,才真正是美的。”^{[4]5}自然美不是直接体现理念的自然存在物,从而只是艺术美的附庸。“艺术美即绝对理念的显现”将艺术神化,布达佩斯学派的代表人赫勒(Agnes Heller)就曾批判黑格尔这种“高雅艺术”观念,她认为,神化的艺术意味着绝对精神能够回到自身,认识自己的现实性,但是,这种回归不仅没有在现代世界实现,而且“高雅艺术”已经不再能够占据现代性的高位。赫勒的批判并不能让人信服,首先,虽然她从黑格尔的历史观出发,但是将眼光限定在了现代,未在发展的层面进行理解;其次,她脱离了黑格尔的自由和心灵满足的规定性对其进行谈论,得出人们没有哲学可以自由生活,没有高雅追求也可以得到心灵满足的结论。

艺术美是理念的感性显现,还意味着艺术自身固有实在性缺陷。正如黑格尔所提到的三种艺术类型,象征艺术、古典艺术和浪漫艺术,就处于逐步摆脱外在感性形式束缚的发展过程中,理念必须从外在的感性实存中进一步向精神性迈进,根本的规定性变成内在性或是主体性。具体的艺术作品对于诠释者或是真理的发现者而言不是必需的,真理无需艺术作品便可敞开自己。相对于“理念的感性显现”这一构成性概念来说,艺术的精神化发展意味着艺术真理论正趋于终结。“艺术就他的最高职能来讲,对我们现代人已经是过去的事情了。”^{[1]15}在《艺术作品的起源》这一著名的演讲中,海德格尔就有意与黑格尔进行对话,他认为,艺术美仍然是真理的显现,“黑格尔的判词尚未获得裁决”^[6]。海德格尔从遮蔽与无蔽、世界与大地的原始斗争的层面去理解“非对象性”的物因素,代替了黑格尔将艺术视为表现理念的感性理相。但是,对尚未摆脱“习惯性”的日常此在来说,不从艺术的对象性感官形式表象出发,而是将其作为斗争性事件很难实现。

黑格尔一方面将艺术美从感性享乐、对意义

的寻求中解放出来, 将艺术的发展与“一般世界的情况”相联系; 另一方面又限于绝对的形式, 而是从艺术内部寻求普遍的规律, 实现内容与形式相统一的艺术美。但是, 这种带有普遍主义、宏大叙事特征的历史哲学的美学观念, 在现代伊始就面临挑战。不过, 以往的哲学家或是艺术家对黑格尔艺术观的批判思想的研究仍存在许多问题, 阿多诺在此基础上展开了更完善的讨论。

二、艺术非理念的显像, 而是感性在社会和历史中的生成

艺术作品中的感性因素是群众接受的关键, 艺术要继续生存必然要将其包含在自身之内。阿多诺反对黑格尔艺术观对理性因素的过分强调, 他认为感性因素在艺术中的地位同样重要, “重要的艺术作品有意让前艺术(感性)维度成为己有。事实上, 当反艺术被完全剔除出去时, 艺术也就不再是艺术了。”^[718] 他以小提琴的街头表演和舞台戏剧为例说明感性的重要性。他认为, 如果抛弃了感性的背景, 即使艺术作品主题的理性观念要素保持不变, 它们的艺术性也会完全消失。精神化的艺术作品并不是不再携有任何他们想要摒弃的再现要素, 相反, 越是成功的艺术作品, 就越是无法去除感性的痕迹。

艺术的感性因素与艺术的社会大众接受性密切相关。在阿多诺看来, 黑格尔所欣赏的“高贵的单纯, 景穆的伟大”的艺术作品仍然具有社会性, 艺术的感性因素是它们能在社会上被接受的条件。有些艺术家和市场之间或许存在保护人或赞助人的中介, 似乎由于不直接接触市场, 而具有绝对的自由和自律。但是, 这只是艺术和市场二者的关系暂时被隔了一层, 不仅艺术作品的生产方式本身具有社会性, 而且其内容也取材于社会。当代艺术不仅与特权阶层发生关系, 还与现代相融合, 艺术作品由此暴露于市场之中。带有感性色彩的艺术看起来是一种倒退和破坏, 实际上是传统艺术作品的公开化。如果艺术家所创作的艺术作品仍然坚持自身理性, 对社会制度和意识形态进行绝对反抗, 则无法被大众所接受, 不仅艺术家无法维持生存, 这样的作品也无法对社会产生影响。任何社会的艺术都有严肃艺术(serious art)和轻艺术(light art), 前者是体现理念的层

面, 后者是具有愉悦性质、广受群众欢迎的层面^[8], 二者看起来有质的差异, 但事实上它们之间并没有截然的区分, 一直共存于艺术之中, 摒弃感性因素参与的艺术美无法实现。

艺术的感性因素还体现在艺术经验的生成过程中。阿多诺认为, 黑格尔之所以重视理念的感性显现, 主要是因为他只将艺术作品看作是结果, “将概念上升到理念, 就很庸俗地忽视了艺术的核心要素: 艺术的形式”^[7183]。人们更应该重视艺术作品生成的过程以及艺术家或观众的审美经验, 艺术作品不应该被视为艺术的结果, 而应该被视为主观审美的媒介。在不同的社会历史情境下, 主体生发出无限的、不同的且不能完全呈现在艺术作品上的感性想象, 伟大的艺术作品是这个生成经验中的一个“暂停”。如果仅仅从概念的角度去理解艺术, 人就不可能领悟到艺术的全部内涵, 观众只有从自己体验的过程中感受艺术经验, 才能够升华自己的体验, 摆脱被知识支配的局面。艺术家和观众是观念体现为感性作品的媒介, 必然在社会生活背景下进行“自由创作”和“自由想象”。

尽管阿多诺对黑格尔艺术观中过度强调理念的批判具有合理性, 仍遭到了部分学者的否定。詹姆逊(Fredric Jameson)对阿多诺的非同一性观点进行了重新解读, 他认为, 阿多诺所做的并非否定黑格尔的同一性体系, 而是用一种非体系化的、更大形式的、非叙事的方式维护绝对的体系。但是, 阿多诺将艺术看成一个过程与黑格尔理性主义的同一性体系美学是不同的。首先, 阿多诺不仅将艺术作品视作一个过程, 而且强调每一个具体的艺术作品中都有感性要素的参与, 艺术家或观众对艺术作品各要素之间联系的否定表现了他们能动性。阿多诺并不否认艺术受客观性的影响从而具有同一性倾向, 但是, 主观感性的维度同样是艺术之为艺术的条件。其次, 阿多诺不仅将艺术作品视作一个过程, 而且强调具体艺术作品的独异性, 每个具体的作品都是此时此地主体感性经验的表达。不同于黑格尔艺术观中艺术作品具有本质的同一性, 阿多诺的观点更能够解释现实生活中各式各样的美的艺术。

罗伯特·皮平(Robert Pippin)认为阿多诺对黑格尔艺术理论的批判完全基于他对黑格尔的误

解,“并没有触及黑格尔的立场”^[9]。在他看来,黑格尔不仅没有将艺术及其感性要素同化为哲学中的概念,而且明确了二者之间的差异是多么重要,思维的力量就在于仍然能够在感觉中重新认识自己,从而回归理念自身,感性层面内容仍然是作为理念整体的一部分出现。并且,阿多诺对同一性的“抽象否定”,使他的立场停留在对一种模糊的不确定性或不可同化性的呼吁上,这会使现代主义艺术变成单一重复的“困境意识”。皮平的判断并不令人信服,首先,虽然黑格尔肯定感性与思维之间的差异,但是他仍然认为意识可以把握一切,感性是未被意识到的理念的表现,因此在根本意义上二者仍然是同一的,只是在过程中以差异的形式表现出来。其次,阿多诺对理性的否定,建立在肯定理性所把握内容的基础上,因此不能将这一否定归于简单任意。阿多诺通过否定理性的有限性强调差异,摆脱概念思维对主体的束缚。他认为,每一幅通过感性与理性悖论式“汇合”所形成的具有“无法表达的痛苦”表象的艺术作品都具有各自的意义。

三、艺术非绝对同一,而是各种异质性要素之间的斗争

艺术内部各要素不能达成和解,它们的斗争以和解的表象表现出来,产生了艺术性的效果,从而成了艺术作品。阿多诺认为有两种斗争情况能引起艺术性,一是通过精神对表象的斗争,二是通过艺术精神之间的斗争。就前者而言,就像动物想要摆脱已经长成的角一样,现代艺术也极力摆脱自然的感性表象,艺术家在创作过程中对自然存在施加自由创造力和想象力,从而创作出优秀的作品。就后者而言,呈现在单一艺术品中的艺术精神是静止的,但是在客观历史影响下主观的幻象会随着创作、流传以及观赏的社会历史变化不断改变,因而具有一种不断斗争的再生属性,艺术作品表象的形成必然既有客观历史的参与,又有不断超出之前经验的新的瞬间审美感受。由此,阿多诺认为没有绝对和解意义上的美,一切要素都参与了艺术作品的构建。艺术之所以美不是因为客观历史性的绝对统治使它服从社会齐一化的规则,而是因为在与社会意识形态发生对抗的过程中表达了主流文化不能包容的痛苦。在这

一层面,恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch)对阿多诺的影响巨大,他认为艺术自身的意义取决于艺术对于真理和现实的拷问^[10]。只有通过意识形态的反抗,艺术才能获得表达真理的可能性。正如保罗·克利(Paul Klee)的箴言:“艺术不是再现已见的东西,而是使之可见。”

阿多诺反对黑格尔艺术观中形式与内容辩证同一的观点,批判黑格尔“企图掩盖艺术及其所有作品的矛盾”^{[7]107}。黑格尔所追求的艺术美是形塑了的理念,即显现的形象完美适应普遍性理念。与黑格尔对艺术美同一性看法及其将古典艺术当成理想的观点不同,在阿多诺看来,仅从一个观念内核出发来理解艺术,会突出一般而忽视特殊。黑格尔为了强调艺术的同一性,将其原本应有的异质性因素描述为低级主观感性要素的渗入,并通过辩证法的方式不断否定这些感性要素,逐渐向理念靠近。这种观念所把握的艺术本质上与文化工业无异,都遗忘和失去了艺术的本源。不仅如此,黑格尔对已经实现精神内容的古典艺术的崇尚与他的辩证法思想相互矛盾,“黑格尔对美的静态定义‘美是理念的感性显现’阻止了美学的辩证法”^{[7]51}。

阿多诺认为艺术作品的材料、媒介等作为异质性要素参与了艺术精神的构建,与黑格尔基于古典艺术的同一性观点与现代艺术不同,他极力为现代艺术辩护。现象的秩序具有历史性,在不同的历史时期通过不同的形式表现出来,虽然,现代艺术的形式与内容之间的关系不像古典艺术那样有严整的秩序,显得比较混乱,但是,看似混乱的艺术表象也具有一种秩序,现代社会中美的艺术将混乱和分裂的各要素以散落的形式包含在自身之内,将相互异质的内容保留在矛盾或悖论的状态之下。任何艺术作品都有自身的形式,那些被理性至上的观察者视为杂乱无章的东西,正是以混乱作为自身的形式。当我们转变对艺术作品的考察方式,将具体的要素以及历史主体的经验作为支点,作品将显得清楚了、井井有条。

现代观赏者通过将瞬间化的感性、想象等异质性因素包含在审美经验中,在艺术欣赏过程中获得超出艺术家能够表达的内容。阿多诺认为艺术的本质就在于欣赏者具有超出艺术家观念的审美体验,“要从那个‘更多’的偶然性中攫取这个

‘更多’，要掌控其表象，并将它规定为表象并否定它的现实性：这就是艺术的概念”^{[7]78}。按照黑格尔艺术美观念，艺术作品就是包含人的意义结构和精神追求在内的时代精神在感性层面的呈现，社会精英可以凭其理性直接把握到时代精神，而普遍大众只能在欣赏艺术作品的过程中领会作品呈现出的内容，从这一角度看，作为观赏者的普通大众低于艺术创作者。但阿多诺并不同意这种观点，他认为，艺术作品所呈现出来的表象仅仅是历史性瞬间的灵感，任何一个艺术作品都不能直接对应绝对精神的某个阶段。

阿多诺对黑格尔同质性的批判引得了学者的广泛讨论。美学研究专家欧文·胡拉特（Owen Hualatt）同意阿多诺对黑格尔艺术同质性观点的批判，他认为作品所呈现出的和解表象是各个要素之间斗争的结果，艺术美的分析应考察非同一性审美材料的形式化过程，从而形成一个同一性整体。但是，胡拉特的这种观点中的超越性，仅仅是一种“理想”状态，他认为：“审美形成的过程仅限于遵循所选的审美材料的形式要求……审美形成的过程的作用就是调和这些相互竞争的形式要求，以此形成完整的艺术品。”^[11]虽然主观感受和意图常常被艺术作品意义的真理性内容所遮蔽，似乎受到真理的指引而出现一种“无我”状态，但是这种状态仅仅是艺术真理与主观要素之间的张力恰好达到了瞬间的和谐。一方面，观赏者通过反思艺术作品中各种艺术要素之间的关系，意识到它们传递出来的思想的有限性；另一方面，观赏者的特殊历史文化背景和偶然的个人生命经验也会让其在观赏艺术作品的过程中产生超越艺术表象本身的无穷丰富的审美体验和瞬间想象。正如火花的美在于绽放的瞬间，艺术的美就在于能够让主体在审美体验中感悟偶然性以及瞬间的灵感等前艺术要素。如此说来，一般大众由于其感性和想象的参与，能够获得高于精英理性分析的更多内容，艺术家能够画出来的东西是人的逻辑思维能够容纳的有限内容，而观赏者由于能够获得“更多”审美内容，从而高于艺术家自身。

美学家西蒙·贾维斯（Simon Jarvis）通过对黑格尔艺术作品类型进行分析提出“阿多诺美学的许多核心特征已经存在于黑格尔的思想中”^[12]。

首先，他认为，阿多诺对于异质性以及与其想象相联系的自律性的关系的认识来源于黑格尔对古典型艺术和兼有自律性与异质性的浪漫型的分析；其次，阿多诺对于异质性构建了艺术自律性的观点的实质就是将艺术作品的客观历史性与主体建构性区分开来，这种区分恰好就在黑格尔哲学之中。因此，贾维斯抓住黑格尔思想中对异质物的承认，否定了阿多诺批判的意义。事实上，贾维斯没有意识到黑格尔和阿多诺对艺术差异性的讨论有着本质性差别，阿多诺的观点并不包含在黑格尔的思想之中。黑格尔是在世界呈现为整体的背景之下对具体的艺术作品进行考察，他认为艺术与精神之间或是艺术内部各要素之间的关系呈现为必然性的和解状态，作品本身就是精神的存在。而阿多诺强调各种异质性要素共存于艺术作品的表象之中，但它们并不因为是同一个艺术作品的要素就失去了差异性，失去了斗争的张力。正如其在论及文化工业时曾指出，人们如果要打破齐一化规则束缚，就要将灵感乍现的感受性内容与理性的形式相结合。他认为在艺术和解表象之下，各种异质性要素之间仍然存在着断裂和不和谐。

四、艺术乌托邦悖论与黑格尔的反动性

艺术的异质性因素是其构成性因素，一方面这决定了艺术总是不断地否定现实，倾向于乌托邦艺术的理想；另一方面这决定了与现实完全同一的乌托邦艺术不可能实现。黑格尔艺术终结论和“乐观的历史主义”并最终达到自身的矛盾的立场正好反映了这一悖论。就黑格尔的艺术概念而言，只要艺术的理念摆脱了感性的呈现方式，实现了绝对的精神化，艺术就实现了自身，走向终结。与此矛盾的是，黑格尔还持有“乐观的历史主义”。他认为，按照理念的发展本性，它会逐步呈现在现存事物之中，并最终达到自身的绝对实现。就此而言，艺术当然也应该在历史的演进过程中不断地演进，呈现出更新的理念内容，而不是被宗教和哲学所取代。这反映了黑格尔的世界精神理论和艺术理论的互不兼容。在前者中，艺术只是一种理念的“显现形式”，并且是世界精神自我实现过程中需要被抛弃的非本质环节。在后者中，艺术是一种“精神需要”^{[11]10}，是精神的自我反思形式。没有艺术，精神的自我认识或自我反思就

不完全,它表达了人类的人性和神性、精神的最深刻旨趣以及最广泛的真理。

阿多诺通过现实社会的分裂性与艺术的乌托邦之间无法估量的距离规避了这一矛盾。作为现代艺术战壕的坚定成员,阿多诺认为,艺术与社会现实之间有一种悖论性的关系。一方面艺术越被现实秩序束缚,越希望表现现实世界的恶,它就越倾向于预设一个纯善的世界,成为艺术乌托邦;另一方面,作为乌托邦存在的艺术让人在恶性的社会现实中看到了善的希望,从而给世界以一种安慰,淡化对现实世界之恶的感受,但是,这无疑是一种逃避的行为,背叛了艺术乌托邦救赎的初衷。在阿多诺的这种思考中,乌托邦式的救世思维和唯物主义的现实思维之间的裂痕显而易见,“幸福和实践之间的深渊”如此之大且深,以至于无法估量,任何人类想要弥合这种裂痕或深渊的想法或实践变得毫无意义。艺术是社会的对立面,不能直接从社会中推导出来。因此,现代艺术将所有令人厌恶的东西聚集起来,形成一幅断裂的艺术作品,它放弃了各种因素之间不可调和的和解表象。

在阿多诺看来,黑格尔的艺术乌托邦观念只看到了艺术和解表象,没有涉及艺术的实质。和解艺术遮蔽了非和解的、对抗性的、破裂的现实,这种艺术观无疑具有意识形态反动性和保守性。黑格尔在浪漫主义艺术阶段承认非同一性因素的存在,但是同时他又认为,绝对精神一旦意识到艺术中存在异质性因素,就应该马上超越和否定这些异质性因素,将它们扬弃在更高的哲学精神形态中,而不能够表现理念的艺术只能走向终结。阿多诺认为艺术作品的统一不是黑格尔意义上多方面的绝对同一,这种同一性扭曲和损坏了艺术自身,真正的统一性是各种不可调和的因素通过暴力所达成的表象上的和解。不仅如此,黑格尔关于艺术统一性和艺术终结、艺术终结之后的艺术等观点与现代艺术特征明显不符。与黑格尔想象的不一樣,现代艺术仍然在精神契机与感性契机的对立式“交汇”中继续存在,并且还呈现出远比古典艺术和浪漫艺术更高的精神内涵,过去艺术仍然能够凭借其内容在一个崭新的、不同的文化社会中幸存。由此,“黑格尔的美学既是古典主义也是反动的”^{[7]77}。

学界不少人认为阿多诺对黑格尔的批判是一种误解,他们认为黑格尔只在讨论“理念的感性显现”的抽象逻辑演绎时才谈论艺术终结。正如保罗·盖耶(Paul Guyer)认为,艺术终结论只是黑格尔从认知绝对者的角度做出的形而上学判断,在艺术史叙述或是艺术评析中,黑格尔并没有“终结”的悲观主义。他引用黑格尔的话说:“正是作为这一理念的外部实现,广泛的艺术万神殿正在崛起……但要完成它,需要世界的历史在几千年的发展中。”^{[1]90}黑格尔提出超越三种艺术类型的第四种类型,在这种艺术类型中,艺术家能够根据自己的主观技能摆置所有类型的材料,根据特殊的材料来选择特定的艺术表达形式,完全没有艺术形式的类别观念。正如朱立元认为,“是海德格尔把‘伟大艺术趋于终结’的命题加在黑格尔头上的,不是黑格尔自己提出的”^{[13]140-157}。黑格尔本人没有用“ende”来明确表达,黑格尔明确指出他那个时代的艺术是“浪漫型艺术的所有阶段已经全部走完之后”出现一种新的“自由艺术”,并且呈现出强大的生命力,走向了全新的更高发展阶段。正如丹托认为黑格尔所说的“辉煌时代”的艺术是作为“一个历史阶段而结束的……他本人也没预言不再有艺术品”^[14]。艺术终结仅仅表明,艺术失去了“历史的发展方向”。

没有人会反对黑格尔的美学终结具有逻辑演绎的性质的观点,但这并不妨碍我们认为这种逻辑演绎体现了他对现实艺术的看法。黑格尔哲学是理性哲学,说到底是反宗教的,也是反艺术的,他对艺术死亡的强调远比对艺术存在的乐观主义要多。海德格尔从黑格尔名言“艺术就他的最高职能来讲,对我们现代人已经是过去的事情了”^{[1]15}得出结论说,艺术不再是显现理念的最好方式了。虽然黑格尔没有明确提出艺术终结论,但并不能说明这种观点就不符合其本意。黑格尔用以表示终结的“der Ausgang”确实有“出口”“入口”之意,用来表明在被“弃”之后还有“出路”,本意仍不离扬弃。但是扬弃就如同谷物过筛,即使其有效成分被保留下来,也改变了其原有的形态,其重点仍然是一种“弃”。因此,我们仍然可以认为艺术在总体上终结的观点并不是对于黑格尔思想的歪曲,从而印证了黑格尔艺术乌托邦的悖论和思想的反动性。

五、艺术的真理性及其艺术 - 哲学关系

求美是艺术的天职, 但是艺术不仅仅是求美, 更应该求真。在 20 世纪, 阿多诺和海德格尔都认为艺术作品是“谜”一样的东西。海德格尔对谜底的探寻是向着一种超现实的、超历史的始源境界的追溯, 而阿多诺的艺术之“谜”则根源于社会现实。艺术作品的真理内容取决于现实不被歪曲, 在艺术作品中展现现实的原貌, 这使得阿多诺艺术真理观区别于海德格尔而走上了马克思主义道路。

阿多诺试图通过为具有批判性和否定性的现代艺术辩护, 消除晚期资本主义时代的人类异化状态。艺术品的真理内容不是通过格式塔心理学对于艺术作品要素的直接把握, 而是首先建立在感性经验的基础上, 通过主体感性经验对艺术的表象进行把握; 其次, “艺术作品没有确定的否定就没有真理”^{[7]129}。艺术的真理性要求艺术超越事实表象, 形成超越于各要素的“更多”。展现艺术作品真理性内容的前提是主体必须能够实现审美综合所形成的表象的否定, 而且能够将这一否定作为审美意义清晰地表达出来, 回归审美综合, 正如维尔默 (Albrecht Wellmer) 所说: “现代艺术作品必须在运动中凸显审美意义, 而在统一运动中又要否定这一审美意义。”^[15]

阿多诺对艺术真理性的强调不仅仅与艺术的社会政治意义有关, 而且也与他对日常生活中艺术美与自然美关系的认识有关。阿多诺认为艺术并非模仿现实, 而是模仿某种基于现实而又超越现实的东西, 即自然美, 因此他高度重视自然美的意义。正如阿多诺研究专家沃林 (Richard Wolin) 所说: “自然美的范畴被赋予了极大的隐喻意义, 他再现了某个不可还原的他者, 某个超越主观自我证明所及范围的原始状态, 由于这个原因, 那个状态受到人们的珍视和模仿。”^[16] 自然美是艺术美的基础, 理想中的自然成为艺术模仿的原型。因此, 在阿多诺看来, 黑格尔完全否定自然美对艺术美的影响, 这是对艺术史的粗暴歪曲: “黑格尔……从自然的缺陷中演绎出艺术, 却很奇怪地无视了艺术的历史起源: 正是从直接现实的不足中衍生出艺术美的必然性。”^{[17]75} 倘若离开了自然美所指向的独特体验, 真正的艺术是

不可能的, 黑格尔标榜的艺术美仍来源于艺术家对自然的印象, 只不过经由心灵的作用, 将这一印象进行二次加工, 形成自然界中原本不存在的景象, 呈现于艺术表象之中。自然美非常重要, 在文化工业的条件下, 艺术美容易受资本主义意识形态的影响, 遮掩社会的真相, 损害人类的发展, 第一自然的真理形象能帮助我们反思艺术美的意识形态性。

艺术的真理性问题也与艺术 - 哲学的关系问题相关。否定艺术的真理性会使人们高扬哲学的重要性而贬低艺术; 如果承认艺术的真理性, 那必定意味着肯定艺术与哲学具有同样的地位。在阿多诺看来, 一方面, 真理在艺术作品中以感性的形式出现, 相对于推理性知识 (包括哲学), 艺术在真理的感性呈现中占据了更优先的地位; 但另一方面由于艺术感性具有流动性, 艺术中的真理容易被遮蔽。真理只在闪现的瞬间向审美体验展示了自身, 但它作为某种具体的、在场的真理仍然如“谜”般难以捉摸。为了用概念把握审美体验中稍纵即逝的真理, 艺术作品依赖“解释性的理性”, 通过哲学的阐释确立艺术作品“真实内涵”。正因如此, 阿多诺美学研究专家马克思·彭基 (Max Pensky) 认为, 尽管美学理论中不断地重复各种限定条件, 阿多诺对于哲学于艺术在真理性内容中的“汇合”都“是阿多诺黑格尔主义的组成部分, 尽管这是一种奇怪的黑格尔主义”^[17], 但是, 正如自然美不能在艺术作品中被复制, 哲学的阐释由于受到表意语言的束缚, 它无法一蹴而就地把握真理呈现在感性当中的全部内容, 审美哲学的任务是用哲学解释来释放艺术的真实内容, 而不是解决构成艺术的张力和矛盾。这一方面将阿多诺与黑格尔的“客观精神”拉开距离, 另一方面也证实了阿多诺关于艺术与哲学关系的观点。哲学思想由于无法摆脱概念的空洞性, 导致其不能表达感性充实的真理, 艺术审美也由于无法摆脱某种感性经验的盲目性而让真理的呈现稍纵即逝。因此, 艺术与哲学之间的“汇合”瞬间所产生的“超越性”, 将“七零八落”的东西“非暴力地综合”达成的“和解”精神, 才是获得真理本身的基础。

阿多诺与黑格尔关于艺术与哲学之间的分歧也体现在他们对美学的看法上。阿多诺反对黑格

尔所谓“艺术科学比艺术本身更优先”的美学观,在他看来,“美学并非哲学的应用,它本身就是哲学”,而黑格尔将哲学、艺术科学凌驾于艺术、美学的基础之上,将后者看作前者的应用,这显然是“在精神各领域的关系上等级制观念的荒谬产物”^{[7]90}。黑格尔关于艺术精神是绝对观念在感性阶段的显现的观点,无法解释现实世界中如何存在各式各样的艺术品表象。阿多诺认为,审美事物中主观和客观张力结构塑造着单个艺术品的独特性。他在这发现了具有哲学普遍性的事物特征,认为正是这个原因,美学理论本身就是哲学的。甚至,由于人的哲学范畴框架总是有限的,在每一次审美过程中,观赏者都能获得超出理性所能解释的审美感受,从这个角度看,艺术高于哲学。正如安德鲁·鲍伊(Andrew Bowie)认为:“艺术不是像黑格尔那样仅仅是真理的低级形式。”^[18]艺术是被赋予了精神的美,即具体化了的、对理性观念有所改变的模仿方式,它迫使我们艺术表象进行无限的解释,在这个意义上,它是一种比哲学更充分的理解绝对的方式。黑格尔所谓的绝对理念是统治权力的幌子,其通过逻辑推演出来的观念是一种“理想工具”,而非现实演绎的真理工具。理性和艺术要实现自我救赎的唯一方式就是不断地进行反思,认识到人的理性所能够把握的东西绝不是绝对真理。艺术品既具有形式的同一性,又具有内容的客观历史性,它虽然具有艺术美的整体表象,但也保留了矛盾和分裂的要素,这给理性反思和历史理解留出了不断演变的可能空间。

阿多诺批判黑格尔绝对同一性的艺术观,认为艺术以有反思能力的主体为前提,它就是相互异质的要素在表象中的和解瞬间。这一批判具有重要意义,得到了后世哲学家们的广泛好评和深入研究。然而,他的批判性观点中也存在着一些令人不安的、需要进一步反思的问题。

首先,阿多诺对艺术异质性的过分强调会导致艺术之为艺术的标准丧失。他从20世纪西方艺术的非理性特征出发,认为艺术的本质在于相互对立的异质性因素,充分把握到了艺术与现实之间的差异,使之不致沉浸于乌托邦性质的艺术中。

然而,艺术作品中异质要素之间始终存在张力,只有瞬间的结合才能实现和解的艺术作品表象;正是这种瞬间性导致艺术作品过于流变而无法进行现实评判。

其次,阿多诺过于重视批判性,这导致他对艺术的多样性缺乏宽容心。阿多诺美学通常被解读为现代主义美学概念的典范,在其否定性美学中,只有技术上最“先进”的艺术才符合其批判理想,才能对抗虚幻商品化世界;而对那些“不先进”的艺术,如柴可夫斯基、埃尔加等人的音乐,他则大加批判,极度贬低。从某种意义上说,他对“舒适艺术”虚幻性的过度警惕,是一种对理性的任意怀疑。他忽视了这种“舒适艺术”还存在感性同化的能力,这种能力能够使主体在审美上感知与意义相疏离的主体经验,并将其纳入自身之中。因此,阿多诺只是怀疑理性,但是并没有思考怀疑的理由。

最后,阿多诺的批判美学并没有逃脱主体主义美学的范畴,没有看到社会性的群体在对抗资本主义中的意义。阿多诺对艺术作品的分析以一个有反思能力、自我觉醒的单一主体为前提,因而不能突破主体哲学的范式。相对于阿多诺辩证的一维构建,将艺术作品的接受者、交往者以及行动者的主体同时纳入艺术作品的建构之中,能够使艺术作品具有“多维性”效应。实际上,随着民主化进程的发展,大众艺术以及流行艺术相对于“伟大的”艺术作品,更具有革新的潜力。

参考文献:

- [1] HEGEL G W F. Hegel's Aesthetic Lecture on Fine Art: Volume 1[M]. KNOX T M, Translated. New York: Oxford University Press, 1988.
- [2] 鲍姆嘉通. 诗的哲学默想录[M]. 王旭晓, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 115.
- [3] 张雨轩. “美学”还是“艺术哲学”? : 关于黑格尔《美学讲演录》名称的几点讨论[J]. 中国图书评论, 2021(10): 83-88.
- [4] 黑格尔. 美学: 第一卷[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [5] 贡布里希. “艺术史之父”: 读 G.W.F. 黑格尔(1770—1831)的《美学讲演录》[J]. 曹意强, 译. 新美术, 2002, 23(3): 50-59.

(下转第91页)