

美的物質性—論阿多諾的藝術作品理論

黃聖哲

東吳大學社會學系兼任助理教授

本文試圖由社會學的角度論證阿多諾的美學理論實質上是一個藝術社會學的論述，而且，他的美學理論實際上是一個藝術作品的理論。具體且優先存在的藝術作品必須具體地被面對，既不能以理論既存的概念體系，也不能以藝術史的風格或類型的標籤去加以標定。藝術作品是一個自我封閉的實體，它既與創作者的主觀意向性無關，也與詮釋者的理論思考或知識背景無關。它遵循自身的形式法則與結構邏輯。在方法論上強調藝術作品的優先性的意義在於：研究者首先必須具體地直接面對個別的藝術作品。美學自主性則出現在藝術與社會對立的位置上，但它同時又是社會性的歷史產物。自主性是阿多諾美學的最高判準。但本文將指出，阿多諾仍未能嚴格區分美學自主性與藝術作品的自主性。藝術作品的自主性的意義在於它能打開欣賞者的美學經驗，擴展知識的界限。在阿多諾一般性的理論建構之後，遵循藝術作品自主性的原則，藝術社會學研究必須從事的是具體的作品分析，重建作品的結構邏輯。

關鍵字：阿多諾 物質 物質論 美學自主性 藝術作品

前言

阿多諾(Theodor W. Adorno)的遺著「美學理論」通常被譽為德國自黑格爾的「美學」之後最重要的美學著作。¹ 這部著作幾乎是阿多諾思想的集大成，哲學、社會學、文學、音樂學、藝術史 各種相關的知識在其中百川匯流，波瀾壯闊。在其縱橫各個知識領域的論述中，閱讀者面對的是極盡矯揉造作的修辭，無盡反覆的概念斷片。在這片充滿繁雜概念的思維森林中，本文試圖由社會學的角度，開闢一條能貫穿阿多諾思想理路的伐木道，並將論證阿多諾的美學理論實質上是一個藝術社會學的論述。而且，他的美學理論實際上只有轉換為一個藝術作品的理論，才會有當

下現實的意義。

阿多諾的美學理論是以在他晚年主要哲學著作「否定的辯證」²中所提出的「客體的優先性」為主導動機：在藝術的領域中，藝術作品具有不可抹滅的優先地位。這個具體且優先存在的藝術作品必須具體地被面對，既不能以理論既存的概念體系，也不能以藝術史的風格或類型的標籤去加以標定。藝術作品是一個自我封閉的實體，它既與創作者的主觀意向性無關，也與詮釋者的理論思考或知識背景無關。它遵循自身的形式法則與結構邏輯。在方法論上強調藝術作品的優先性的意義在於：研究者首先必須具體地直接

¹Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973。以下縮寫為 ÄT。該書前六章有台灣的中譯本：阿多諾著，美學理論(上冊)，林宏濤、王華君譯，台北：美學書房，2000年。譯文品質甚佳，但本文中的引文大多對照德文本對中譯本加以修改。中譯頁碼以 c. 表示。該書尚有一個中國的由英譯本轉譯的中譯本：阿多諾著，美學理論，王柯平譯，成都：四川人民出版社，1998。該譯本既接收英譯本的謬誤又加上自身的語言扭曲，本文決定捨棄不用。

²Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982，縮寫為 ND。

面對個別的藝術作品。

阿多諾依循辯證的思考方式反對傳統美學形式與內容的二分，他提出「物質」(Material)的概念來超越這種二分法。物質可說是創作者在創作活動中所面對的一切可資運用者。音樂中的調性、繪畫中的透視法、文學中達達主義的「自動書寫」都包含在他所稱的「物質」之中。物質是藝術與社會的中介。由物質論的觀點而言，藝術作品的真理內容是它的社會

性。美學自主性出現在藝術與社會對立的位置上，但它同時又是社會性的歷史產物。自主性是阿多諾美學的最高判準。但本文將指出，阿多諾仍未能嚴格區分美學自主性與藝術作品的自主性。藝術作品的自主性的意義在於它能打開欣賞者的美學經驗，擴展知識的界限。在阿多諾一般性的理論建構之後，遵循藝術作品自主性的原則，藝術社會學研究必須從事的是具體的作品分析，重建作品的結構邏輯。

美的概念

阿多諾的美學理論繼承德國觀念論的傳統，試圖在此一美學架構中尋求新的論述的可能性。在德國觀念論傳統美學中，美首先並非作為感官知覺的對象，而是哲學論述體系中的一個環節。美被抽離它感知的具體對象，被轉化為一個概念物，一個知識體系談論的客體。對美的論述往往只是知識論體系建構完成後附帶談論的產物。美學，對於美的科學論述，既是邊緣性的，又是不可或缺的；缺乏美學，一個哲學體系將會是不完整的。這種主智主義傾向的美學論述在黑格爾的體系中達到高峰。黑格爾的美學不僅使藝術脫離宮廷娛樂的性質，而且將藝術精神化。按照黑格爾的界定，精神是那在己為己的存有者，而藝術的實體正是此精神。美，在黑格爾那裡，被定義為「理念的感性顯現」。(ÄT 139/c.180)換言之，美的核心是理念，而非感性。康德也直接表明：「沒有任何感性之物是崇高的。」³(轉引自 ÄT 140/c.181)這種西方主智主義的美學傳統，往往造成對藝術的科學論述比藝術本身更為重要，也使得美學成為哲學的應用領域。

觀念論哲學中最有創意的康德在其「判斷力批判」中，雖曾擺脫智性論的主導，而直接訴諸直觀性 (Anschaulichkeit)，將美界定為：「美是那不憑藉概

念而讓人普遍愉悅的。」⁴(轉引自 ÄT 145/c.188)但在談論「品味判斷」時，卻又說：「品味判斷總是與知性 (Verstand，或譯：理解力)有關。」⁵(轉引自 ÄT 149/c.191)阿多諾認為，這是康德美學嚴重自相矛盾之處，也是康德在美學上沒有解決的問題。到底美是不是一個概念呢？阿多諾採取一種矛盾的修辭回答：「美既無法定義，卻也不能放棄概念，這就是它絕對的二律背反 (Antinomie)。」(ÄT 82/c.105)在這種於「美學理論」中處處可見的曖昧修辭中，我們仍可發現，概念的殘餘揮之不去。美既不是概念，卻又必須運用概念加以掌握，這就是西方傳統美學的吊詭之處。

美的理念是關於藝術本質的討論的重要面向，它並非建立在直接的感覺上，如果沒有對藝術作品進行分析性的判斷，這種感覺的對藝術作品的興趣只是盲目的。阿多諾認為，美的形式化是藝術創作過程中不可避免的，「美學形塑的精神只讓那些與它相同，它所能掌握或它希望能夠與之相同者，在它的活動中出現。這個過程即是一種形式化；因此，按照其歷史的發展方向，美是一形式之物。」(ÄT 82-83/c.105,中譯文係我自譯。)形式的界定是一種理性能力介入的化

³ 康德，判斷力批判，23節。我用的版本是 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werk 4, Köln: Könenmann, 1995. §23

⁴ 判斷力批判，第9節。

⁵ 判斷力批判，第1節。

約，無可避免的是一種精神的產物。形式的化約在其深層表現為一種對抗死亡的恐懼的「解除魔咒」(Entzauberung)的儀式行動。「解除魔咒」是社會學家韋伯用以說明西方世界理性化過程的用語。阿多諾認為，藝術也是這個「解除魔咒」的歷史過程的一個環節，它的技巧、生產程序以及它的意識型態都源自這個理性化的歷史過程。藝術不可能再回復其巫術時代的「前理性的」或「非理性的」性格。「藝術是理性(Rationalität)，雖然藝術批判這理性，卻不能沒有它。」(ÄT 87/c.111)

「藝術是理性的」的界定，使得藝術與知識處於一種矛盾的關係。一方面，在西方，藝術遵循認知的行動規則；藝術活動無論是創作或詮釋基本上都帶有作為認知活動的知識性格。但另一方面，究極而言，

藝術終究並不是知識的活動，它的認知只能採取一種準知識的型態，但卻缺乏科學知識基本的確定性。阿多諾使用康德的術語將此種關係稱之為「二律背反」。我們可以將之詮釋為：藝術的認知性規律與其非概念性的運動規律，二者在其自身皆是有效的，但兩者之間卻形成對立性的衝突。在這種論述中，未被說出的問題架構(Problematik)是：概念與未能被概念所掌握者的對立。在西方的美學傳統中，美的概念與美自身的脫離，構成了其內在的矛盾。美既被設定為概念性的，但又不能以概念來掌握，這就構成了阿多諾所說的「非同一性」(Nichtidentität)，美的概念與其所指涉的對象沒有相應一致的關係。相反地，我們可以依循阿多諾的思考方式說，美正是那非同一者。

藝術作品的優先性

「非同一性」是阿多諾的哲學論述與社會理論的重要術語之一。簡言之，它指的是認識論中主體與客體的關係的不一致性。主體設立的概念與其指涉的對象(客體)在事物的具體性面前必然無法符合一致。概念、概念的指涉物、具體的事物自身處在三條不平行的運動規律線上。⁶ 由這種非同一性思維出發，藝術的領域也是依循同樣的非同一性原則在運作。不能被概念完全掌握的具體地在那裡的客體在認識關係中具有其無可否定的存有學地位，它是優先地已經在那裡了的，優先於任何知識的概念關係的介入。這就是阿多諾所說的「客體的優先性」⁷，同樣的結構邏輯也作用在藝術領域。在藝術領域中，這個具有優先性地位的「客體」就是藝術作品。

阿多諾的美學理論實質上是藝術作品的理論。具體存在的藝術作品抵抗任何藝術概念的概化。藝術的

一般概念無法達到具體的藝術作品，相反地，每一個藝術作品也無法實現嚴格的藝術概念(參見 ÄT 271)作品是客觀地在那裡，它一旦被創造出來之後，便脫離了創作者，也脫離了創作過程。它取得了特殊性。這種特殊性不能以範疇式的概念分類體系去加以掌握，反而必須直接去面對事物自身。無論是對藝術學的研究或藝術社會學而言，藝術作品的客體優先性必須受到尊重，不能將之化約為某一歷史時期的風格類型或是某種階級屬性。藝術欣賞者被阿多諾要求要能沉浸到此藝術作品的事物自身之中，進行所謂的「內在分析」(immanente Analyse)。在此種內在分析中，要去掌握的是作品的結構，而非創作者的意向性或是種種創作過程的歷史資料。

藝術作品作為被創作之物與創作過程二者必須被截然劃分。阿多諾批評當時的藝術學研究是與藝術

⁶ 參見 Adorno, *Negative Dialektik*。詳細的討論請參閱：黃聖哲著，「阿多諾的非同一性思維及其與後結構主義的關係」，中央研究院歐美研究所「現代與後現代」研討會論文，2001年4月。

⁷ Adorno, *Negative Dialektik*，頁184。

疏離的：「藝術科學的藝術疏離（Kunstfremdheit）基本上是由於混淆了藝術作品與它的創造（Genese）過程，彷彿藝術的生成是其生成之物的重要關鍵，但藝術作品依循其自身的形式規律，在此形式規律中，作品將其創造過程消耗掉。」（ÄT 267）藝術作品一經創造，便取得其自身的結構的客觀性，脫離了主觀的認識活動，但藝術中客體的優先性並不排除對其內在結構的認識。這種認識不同於直觀性。「直觀性並非藝術的普遍特質。它是間歇的。美學家都忽略了這點。」（ÄT 150/c.193）以詩為例，詩具體化為某種語言的形態，但並非感官的表象（Vorstellung）。偉大的音樂作品也不一定是悅耳的，它複雜的形式結構往往並非感官知覺當下所能掌握，只能透過記憶或期待去理解。（參見同上）如果藝術作品只是直觀的，那麼它就仍然只停留在感官直接既與的偶然性上，無法取

得其內在的邏輯性。藝術作品的位階完全取決於它是否能擺脫這種偶然性的侷限。（參考 ÄT 151/c.194）對藝術作品進行的「內在分析」是要去認知作品的結構的邏輯性，這必然是抽象的智性活動。「藝術作品顯然必須透過更進一步的抽象，才能治療抽象對藝術作品的傷害。」（ÄT 152/c.195）每一對藝術作品的經驗都必須超越其直觀的層次，因為純粹的直觀並無法達到作品依循其內在邏輯所構成的內在結構。

在現象學式的藝術直觀性論述之中，藝術作品的具體的物性（Dingcharakter）完全被忽略了。阿多諾將此藝術作品的物質面向視為其非物質性環節的構成前提。物體並非單純只是藝術作品的載體。藝術作品的客體化使其成為第二階段的事物。作品的物的性格是一種各個力量交互作用於作品上所產生出的綜合。（參見 ÄT 152-153/c.195-196）⁸

物質論

以客體的優先性為主導動機的阿多諾式美學表現為一個獨特的藝術作品的物質論。在「否定的辯證」中，阿多諾寫道：「由外在觀察，那在精神的反思中特別並非作為精神之物表現出來，而是作為客體表現出來的，便是物質。」（ND 193）無法被主體以概念體系掌握的非同一者，不是表現為物質，便是與物質融合在一起。阿多諾的物質論使得他既反對傳統美學的材料（Stoff）概念，也反對形式與內容的二分。物質（Material）按照 Peter Bürger 精簡的詮釋指的是「在藝術作品中藝術形式與製作方式對象化了的狀態。」⁹ 它既非作品的形式面，亦非其內容的一面。它可以說是對立於創作主體之所有可以運用的一切。形式也

可以變為物質的一部份。以音樂為例，阿多諾寫道：「內容並非外在於音樂的時間，而是對音樂而言本質的且音樂對內容亦然：它是在時間中所發生的一切。相反地，物質卻是藝術家所操控的一切：語詞、色彩、音響以及每一個組合的方式，直到為了整個作品所提供的每一個已發展出的製作方式。就此而言，形式亦能成為物質。因此，物質也就是藝術家所面對的所有必須去選擇的一切。」（ÄT 222）傳統美學，特別是在黑格爾那裡，所形成的形式與內容的對立，被阿多諾轉化為客觀既與的物質與主觀創作方式的對立。這種對立的設置並非沒有理論上的困難。我們看到，物質有時是由某種創作方式產生的，它摻雜主觀

⁸ 阿多諾關於藝術作品「物性」的討論是針對海德格的著作「藝術作品的起源」而發的。在「美學理論」中，阿多諾雖然肯定性地引用海德格對物的談論，但明顯地避開海德格關於藝術的存有學的詮釋。對於海德格而言，藝術作品是存有的開顯，美則是作為無遮蔽性的真理的一種呈現方式。阿多諾並不理解這種存有學，他著重的是藝術作品的物質論面向。參閱 Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", in: Holzwege, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1950. 此書有一優異的中譯本：海德格著，林中路，孫周興譯，台北：時報，1994。

的環節。特別是當阿多諾將調性的形式也視為物質時，這種困難就愈加明顯。

無論如何，「物質」的強調無論是就阿多諾理論論述的邏輯需求，或是就理解二十世紀現代藝術的發展都有重大的意義。物質有其客觀的強制性，並非任由創作者的主觀愛好而可以任意選擇的。相反地，物質管制著創作的方式及其發展。現代音樂由無調性的十二音作曲法發展到二次大戰後的音列運動，有其自身物質的運作邏輯，已不是任何一個作曲家所能任意操控的。另一方面，現代藝術的主要發展可被視為物質的解放。我們甚至可以說，物質走在創作之前。只要回想克萊恩（Yves Klein）的「藍」或史托克豪森（Stockhausen）的「直昇機弦樂四重奏」，便可明白何以阿多諾要如此強調物質在現代藝術，特別是前衛藝術，創作上的引導地位。在阿多諾寫作「美學理論」的六十年代，藝術創作甚至走上極端，有時它相信物質材料的純粹既與性，而無須人工的介入。結果，反而呈現出乏味的單調。阿多諾描述這種歷史發展趨勢為「物質的去質化」與在其表面上的「去歷史化」，凡此種種彷彿預見了往後「後現代」藝術的發展 - 表面化、膚淺化、去質化與無時間性。

藝術作品的「物質」有其歷史性，它是社會地構

成的。在阿多諾的物質概念中，藝術作品與社會合而為一。物質是在歷史中由社會決定了的。它深刻地被社會的過程所烙印。由於時代的限制，「社會」有時被阿多諾粗糙地依循馬克思主義的傳統設想為生產力與生產關係。我們寧可將社會設想為一由社會性所創發的關係性構成，並以之反過來審視阿多諾的藝術社會學論述。對阿多諾而言，物質是藝術與社會的中介，它是社會地預先形構的。物質是藝術自身的演進與真實歷史的發展二者辯證的結晶。物質並非是藝術家可以任意支配的；反而，物質會給予創作者一定的創作要求。早在四十年代阿多諾寫作討論荀白克與史特拉汶斯基的「新音樂的哲學」時，便已提出：「物質自身是沉澱的精神，一個社會地經由人的意識預先形塑的。」（GS12, S. 39）¹⁰ 物質在當時被使用黑格爾語彙稱之為「客觀精神」，它有自身的運動規律，但同時是被社會的過程所貫穿的。換言之，物質是由社會決定的。社會並非外在於創作之外，反而它被寫入藝術作品之中。創作者與物質的遭遇即是與其社會的遭遇，雖然藝術創作與創作所依靠的物質都早已在社會之中。透過這種物質論使得阿多諾的藝術作品理論本身也成為一種社會理論。

藝術作品的單子論

美學經驗無法脫離它的實體單獨存在，它連同其社會性的構成結晶在單一的藝術作品之中。每一個個別的藝術作品都取得其美學的特殊性，但它的內容不一定具有統一性，社會的矛盾衝突往往也表現在個別的作品之中。它們就像萊布尼茲所說的自我封閉、獨立存在的無窗戶的單子。每一個藝術作品的單子式的

存在使它們互相難以溝通。拒絕溝通可說是藝術作品的社會屬性。作品並非創作者主體性的表達，反而，它是脫離主體也脫離社會的單獨存在的封閉的單子。它只透過它自身說話。

藝術作品是社會過程的結果。「它是理性主義形上學在其高峰時作為世界原則所宣稱的單子

⁹ Peter Bürger, "Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos", in: Burkhardt Lindner/W. Martin Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 174.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften Band 12, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975。我引用阿多諾著作的全集本，縮寫為 GS，之後的數字表卷別，S. 指頁碼。

(Monade): 它是力的中心與物的綜合。藝術作品是彼此封閉、盲目的, 而且在此種封閉性中它們想像外界。」(ÄT 268)「將藝術作品詮釋為一個自我沉澱的、結晶了的、內在的過程, 這種詮釋接近於單子的概念。」(同上)

藝術作品作為單子迫使人直接面對它具體存在的個殊性。它抗拒任何範疇分類模式 (Subsumtion) 所行使的概念暴力。單一作品的單子式存在, 要求分析者不可以簡化的歷史階段或風格的類型加以標定, 它要求分析者首先要沉澱到單個作品之中, 對之進行內在分析。對於「內在分析」阿多諾只有原則性的提示, 並無具體的施程序序的描述, 在他一九六九年猝死之後, 方法程序才得到進一步的發展。我們只能在「美學理論」的文本基礎上, 將之設想為: 由一個具體的藝術作品內部去掌握其個殊的結構。透過內在分析, 阿多諾希望由對一個作品特殊性的掌握, 邁向一般性的藝術通則。在藝術作品中, 一般性與個殊性在其中相互作用。藝術作品無意識地負載著這個個殊性與一般性的交互作用, 美學的任務就是要將這種辯證在意識領域揭露出來。(參見 ÄT 270) 藝術作品遵循的是個體化原則, 它的一般性只能在這個只為自己存在的個殊性中尋找。

藝術作品的單子論相應於阿多諾在社會理論中

藝術作品的真理內容 (Wahrheitsgehalt)

藝術作品的真理展現在其歷史 - 社會的構成, 它是其歷史的環節的客體化, 社會關係的沉澱。藝術作品的真理內容在於其為「無意識的歷史書寫」(ÄT 272)。歷史是藝術作品的構成的重要環節。「在藝術作品中顯現的, 是它的內在時間, 而顯像 (Erscheinung) 的爆炸也摧毀了時間的連續性。藝術

堅持的個體性原則。只有在結構的邏輯中, 特殊性才能辯證地翻轉為普遍性。在社會中追求個體解放的烏托邦, 在藝術領域轉化為藝術作品特殊性的救贖。不僅藝術作品是個體化的單子, 美學經驗在這種現代性中也經歷了個體化的過程。「在既存的一切社會中, 經驗之所在俱為單子。」(ÄT 385) 個別藝術作品被推到美學論述上前所未有的最高地位, 恰似在現代音樂創作中, 單個音被賦予了強大的美學強度 (Intensität)¹¹ 單子論的昂揚將音樂的表現形態推進到音列運動中的「點狀的音樂」。時間的連續性被爆裂為個個互不相關的聲音單子。

藝術作品的單子式存在的強調, 並不排除其社會性的構成。美學經驗也並不侷限於單子式的封閉性中。「藝術作品的獨特的藝術效能在於藉由沉浸於其所負載的經驗之中, 單子論式地去想像那超越單子的事物。」(ÄT 133/c.173) 藝術作品作為無窗口的單子必須去想像其自身之外的事物。(參見 ÄT 15/c.19) 藝術作品只是經驗生命的殘像, 它可以創發美學經驗, 但無法替代活生生的生命經驗。藝術作品的單子論最大意義在於它逼使藝術論述, 不論是分析或詮釋, 擺脫意向性的束縛, 而在方法上直接面對具體的藝術作品。

作品是透過它單子式的核心與真實歷史中介。歷史可以說是藝術作品的內容。分析藝術作品也可以說是發覺那儲存在其中的歷史。」(ÄT 132/c.171) 由於「歷史」與「社會」兩個概念都佔據了範疇體系的最高階的位置, 在阿多諾的術語使用中, 兩者有時是可以交替使用的。如果說有一個社會的整體, 它指的並非單

¹¹ 這首先是由韋本 (Anton Webern) 開始的, 單個音得到音樂史上史無前例的強調。音與音之間斷裂而成為靜寂。聲音與寂靜之間充滿辯證的張力。韋本的音樂思維在二次世界大戰之後發展為國際間的音列運動, 代表人物為法國的布列茲 (Pierre Boulez), 德國的史托克豪森 (Karlheinz Stockhausen) 及義大利的諾諾 (Luigi Nono)。

一元素的集合，而是由個別元素的關係所構成。就此而言，阿多諾的社會論述與法國的結構主義有相通之處。在阿多諾的概念循環論述中，藝術作為「無意識的歷史書寫」意謂著：「社會」被寫入藝術作品的結構之中。而且正是由於創作者專注於其藝術的物質的探討，「社會」被體現在作品之中。在「音樂社會學導論」中，阿多諾間或由社會化的角度來說明上述過程：藝術家經由其童年的家庭社會化進佔某種社會模式，某種時代的「客觀精神」(參見 Adorno GS 14, S. 414-415)¹² 藝術與社會的一致性被阿多諾理解為個別藝術作品與社會整體的一致性。經由已被社會化了的創作者，「社會」走入藝術的物質之中。事實上，藝術作品的意義是出現在超越個人的社會關係之中。

正如社會一般，藝術作品是各個無法妥協、無同一性、相互鬥爭的元素交互作用的力場。「藝術作品綜合各個不相容、不同一、彼此衝突的環節；它真正尋求那在過程中發展的同一者與非同一者的同一性。」(ÄT 263) 各個對抗性的元素的鬥爭是作品的內在運動的推動力，只有在這個運動靜止時，才會出現運動的結果 - 藝術作品。這是藝術作品內在的過程性格，也是阿多諾所說的作品「內在時間」。因此，「所有的藝術作品，肯定性的作品亦然，先驗地都是爭議性的。」(ÄT 264)「每一個作品都是不相容性的體系。」(ÄT 274) 藝術則是在尋求這些對立性元素的調解。藝術作品的深度並不表現在創作者主體的內

在性，反而它存在於作品的客觀範疇。「深刻的是那些既不掩蓋分歧或矛盾，也不讓分歧矛盾保持未經調解的原貌的藝術作品。」(ÄT 283) 按照這種黑格爾式的矛盾辯證、衝突調解的論述方式，決定一個作品等級高下的依據因而在於：作品「是否能表現出那矛盾不一致者。」(同上) 對立只能藉由藝術作品表現，卻無法消除。作品無法調解對立，在其尋求調解的嘗試中，它最終仍是無法調解的。

藝術作品的真理內容既不是觀念論哲學家所談論的理念，也不是創作者「投入」作品中的主觀意向，而在於其客觀的社會性。作品採取了與社會對立的位置，它是對它所處的社會的必然的否定。(參見 ÄT 335) 在這種否定中，它力圖超越物質的限定性，伸向那在其「事實性中的非事實者」(ÄT 134/c.174)。藝術作品超越它具體的物的特性，指涉那非存在的事物。「不存在的事物的彷彿存在，是藝術最重要的真理問題。藝術向我們承諾了不存在的事物，宣稱它的客觀性」(ÄT 128/c.166) 藝術作品在其人工的客體化中，結合了物與顯像 (Erscheinung)，「它走向外面的歷程是出於自身的行動，而不是人為造作的，也不是要滿足人類的目的。」(ÄT 125/c.162) 在它的客體性中，藝術作品遵循它自身的形式法則與運動規律，它取得了自主性 (Autonomie；或譯：自律性)。在它超越物性的層面，指向那不可言說的非存有者時，它具有康德所謂的「崇高」(Das Erhabene) 的環節。

自主性

自主性是阿多諾美學的最高判準。藝術的美學自主性並非天生的，它是西方歷史的產物。藝術的社會性環節是其自主性的構成條件。阿多諾認為，藝術的自主性是與社會結構共同發展的布爾喬亞自主意識的功能。(參見 ÄT 334) 在美學自主性還未發展出來之前，藝術只是在己的存在，間或與社會的宰制型態

相衝突，但從未是為己的存在。隨著以主體性為主要構成的現代性在西方出現之後，藝術逐漸演變為一個獨立自主的場域。但是直到法國大革命之前，藝術仍難以擺脫其作為宮廷娛樂的功能界定。真正自主的藝術作品出現在法國大革命之後，貴族階級被推翻，歷史上開始出現作為精神貴族的藝術家。在藝術史上被

¹² 亦即 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1975. S. 250-251

稱為「浪漫主義」的時期，藝術自主性的理想既要擺脫外在的制度性的功能需求，又要尋求創作方法上對表現的物質性的全然掌控。¹³ 美學自主性與主體的解放在西方歷史上是合一的，創作者的概念及其所得到的尊嚴伴隨這種歷史發展一起出現。如同現代民主理念，這種美學自主性，是布爾喬亞市民社會的最高理想。黑格爾在「美學講演錄」中即視十七世紀的荷蘭繪畫為布爾喬亞藝術的完成。¹⁴ 阿多諾則認為，在這種美學主體性的確立過程中，部分與整體脫離，元素得到解放。（參見 ÄT 292）藝術一方面「作為精神的社會勞動產物始終是社會事實（fait social）¹⁵，另一方面又在社會中採取與社會對立的位置，因而是自主的。」（參見 ÄT 335）藝術具有阿多諾所說的雙重性格：一方面它是社會事實；另一方面它具有自主性。這種藝術的自主性明顯表現在其反社會的性格上。「藝術的反社會是對一定社會的必然的否定。」（ÄT 335）藝術的自主性往往表現為對既存社會規範的不順從，它也不會將自身變質為社會有用的交換物，它本身的存在即是對社會的批評。「只有經由其社會的抵抗力藝術才能維持生命；它才不會物化，否則會變為商品。」（同上）

但我們仍得嚴格區分美學的自主性與藝術作品的自主性。美學自主性是就其相對於社會事實性而言，而作品的自主性則是以其客體的優先性為條件。藝術作品以其自身的動力由社會的習俗與控制之中解放出來。作品有它自身的內在邏輯，有它自身的運動規律，不同於藝術創作者主體性的自主自律。在作

品中所實現了的社會過程，結晶為無窗口的單子，取得其自主的個殊性。作為自主的藝術作品，它必然會與社會現實發生衝突。「非社會性（Asozialität）變成藝術的社會正當性。」（ÄT 348）自主的藝術作品往往拒絕溝通。阿多諾將這種拒絕溝通的特性視為作品的非意識型態本質的先決條件。（參見 ÄT 353）藝術作品的自主性是單子式封閉的，它既脫離創作者的主觀意圖，也不考慮欣賞者的反應，它只專注於自身的表現型態上。「在表現上藝術作品將自身揭露為社會的傷痕；表現（Ausdruck）是其自主型態的社會酵素。」（ÄT 353）

藝術作品的自主性並非自明的，反而在社會關係的結構強制性中，它的自律亦有可能倒退為他律（Heteronomie）。阿多諾以咖啡屋中播放的音樂為例，音樂作品的自主性並不被重視，音樂被轉化為烘焙情調的工具，執行娛樂的功能。咖啡屋中的聽者無法專注聆聽，他不會去留意音樂作品的自主性。（參見 ÄT 375）阿多諾在這個例子中仍一貫儀式性地悲悼藝術作品淪為商品，只作為背景音樂的社會功能環節。我們認為，這是由於他仍未能區分藝術作品的自主性與作品的社會使用。這是兩個不同的範疇。藝術作品是不是商品已不再是討論的重點，作品的社會使用與社會界定亦不必然遵循商品的邏輯。悲悼作品的他律性，並無法修補其自律性。重要的是，藝術作品是否仍能保留其本真性（Authentizität）。藝術作品必然會被社會地使用，這無關乎作品的自律或他律。我們認為，藝術的自律或他律如果是（如阿多諾所言）

¹³ 關於藝術的精神貴族性與自主性在西方歷史上的出現，參考 Ulrich Oevermann, "Über die Sache der Kultur", in: Andreas Hansert, *Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M.: Kramer, 1992.

¹⁴ 關於黑格爾對布爾喬亞藝術的討論，參考 Hartmut Scheible, "Die Kunst im Garten Gethsemane – Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie", in: B. Lindner/Lüdke 編，前揭書，頁 355。

¹⁵ 「社會事實」是法國社會學家涂爾幹的術語，在「社會學方法的規則」一書中，他將社會事實界定為「社會事實是固定的或不固定的行動方式，它能夠對個人施予外在的強制；或是一個既與的社會整體的普遍的行動方式，它擁有自己的存在，獨立於其個體的表現之外。」參見 Emile Durkheim, *The Rules of Sociological Method*, (trans.) W. D. Halls, N. Y.: The Free Press, 1982, p. 59.

歷史地社會地決定的，那麼在社會的結構邏輯自身的作用中，這個問題根本不具關鍵性。關鍵的是，按照阿多諾所說的「客體優先性」的邏輯，究竟藝術作品的自主性何在？

我們只能按照阿多諾的論述方式去嘗試重建這藝術作品的自主性。藝術作品的自主性與欣賞者的自主性密切相關。按照德國社會學家 Ulrich Oevermann 的見解，藝術作品的自主性在於它會讓作品自身說話，它會打開欣賞者的感官經驗，它是作為新的事物出現在觀者「無成見的目光」之中。¹⁶ 由這個社會學的角度來看，美術館中的教學式的藝術作品使用說明是沒有必要的，反而它會妨礙藝術作品的自主性。欣賞者的自主性則展現在他準備好以一種無成見的嶄新目光，打開自己的感官，去接受那藝術作品如實地所呈現的。因此，在作品中所體現的美學經驗能否轉譯為欣賞者的美學經驗，成為作品成敗的關鍵。尊重藝術作品本身的自主性因而成為創造性的藝術欣賞的前提，而欣賞本身就欣賞者而言原本就是一個創造的活動。藝術作品的自主性的意義在於它能打開欣賞

者的美學經驗，擴展知識的界限。

阿多諾關於藝術作品的理論是其「美學理論」中對於其後藝術社會學的研究最有啟發性的部份。藝術作品的自主性可作為方法論的指導原則，但藝術社會學的研究仍得落實在具體的作品分析，才能夠有進一步的理論進展。同時，阿多諾對於藝術與社會的關係的談論有流於空泛之虞，美的社會性與藝術的規則性，作品意義解讀的具體社會學方法都有待其日後的研究者加以補足。

作者簡介：

黃聖哲，一九六四年生，國立政治大學新聞系畢業，國立台灣大學社會學研究所碩士，德國法蘭克福大學社會學博士。現任教於東吳大學社會學系與輔仁大學新聞傳播學系。著有“寂寞的辯證：海德格與現代性批判”，“電視作為遊樂園：論台灣電視傳播的結構屬性”(德文)。

目前的研究重點為文化社會學，結構詮釋學方法論，媒體理論與媒體社會學。

收稿日期：91年4月25日

修正日期：91年4月27日

接受日期：91年4月28日

¹⁶ 參見 Oevermann, “Über die Sache der Kultur”, 前揭書, 頁 14。

The Materiality of Beauty -- On the Theory of the Art Work of Theodor Adorno

Sheng-jeer Huang

Adjunct Assistant Professor
Department of Sociology, Soochow University

Abstract

Adorno's aesthetic theory is in fact a sociological discourse of art whose core is the priority of the art work. The concrete art works must be treated concretely, they cannot be handled with the theoretical subsumption or with the reduction of style or genre. The art works are self-closed monads: they are not related to the subjective intentionality of the creator and have nothing to do with the theoretical thinking or knowledge background of the interpreter. They follow their own laws of form and structural logic. It means methodologically that the researcher has to face the individual art work immediately. The autonomy of art, which is the criterium of Adorno's aesthetics, appears when art take the position of being opposed to society. This article would argue that Adorno doesn't distinguish strictly between the autonomy of art and the autonomy of art work. The autonomy of art work means first of all that it opens the aesthetic experiences of the audience and extends its knowledge. After the theoretical construction of Adorno, the focus of the sociology of art has to be the concrete analysis of the individual art work, to reconstruct its immanent structural logic.

Key words: Adorno aesthetic autonomy art work material materialism