

艺术与文化批判

——法兰克福学派美学的题旨与路径

王才勇

(复旦大学中文系,上海 200433)

摘要:法兰克福学派早中期代表人物在对马克思主义的继承中主要将焦点放在了现代性批判上,但由于他们看到了实际革命开始变得越来越不可能,于是就把批判的落脚点转向文化,使之成为文化批判。又由于文化对现实的批判在很大程度上依赖于一种远离现实的文化形式,于是,艺术与审美就成了实际的焦点。因此,法兰克福学派的现代性批判很大程度上成为一种美学批判,其文化批判的落脚点也就集中在艺术和审美领域。这一文化批判几乎成为以后西方马克思主义美学发展的一条主线——从精神和文化角度实施现代性批判。

关键词:现代性批判;文化批判(Kulturkritik);艺术审美

中图分类号:A1;B6;I0 **文献标志码:**A **文章编号:**1002-462X(2013)07-0019-06

文化批判(Kulturkritik),从广义上讲,是西方对自古希腊以来的错误价值观及不合理行为方式的批判;从狭义上讲,是与现代性批判相伴相生的对文艺复兴以来、或对19世纪以降现代化发展中不尽如人意方面的批判。就后者而言,卢梭、席勒、马克思、恩格斯、尼采、弗洛伊德(《文明及其不满》)、韦伯、斯本格勒、奥尔特加·加塞特(Ortega y Gasset)、本雅明、阿多尔诺、马尔库塞等都是著名代表。但是,专注于文化批判并使其令人瞩目且产生深远影响的,还是属于法兰克福学派的那些人物,尤其是他们的文艺和美学思想,因为他们不仅将文化批判视为现代性批判的唯一路径,而且几乎都将文艺视为实施这一批判的有效方式,所谓的法兰克福学派美学就是沿着这样的思路展开的。

一、何为文化批判

现代文明批判意义上的文化批判几乎已人人知晓,但是,马克思主义意义上的却还有待澄明,尤其是法兰克福学派精英们的那些努力。这不是一般地指他们对资本主义文明的批判,这样的批

判已经被研究得很多,而是指他们为何将这样的批判系之于文化,而没有像经典马克思主义作家那样要将此批判付诸物质实践,使之转化成实实在在的现实;进而出现的问题是,他们又为何将这样的批判主要系之于艺术?

马克思主义固然可以作为西方现代文明批判的一种类型来看,但其不同于其他现代文明批判的地方在于:深刻揭示了现代文明之弊端的根源最终在社会实践,批判的最终题旨是要改变和消灭那些滋生弊端的社会根源。因此,马克思主义与革命实践紧密相连。到了20世纪初,资本主义社会的弊端虽依然如故,但经过快速的自我改良和部分完善,革命实践的基础变得明显稀薄,也就是说,直接改变现实以根除那些弊端开始变得越来越不可能。这一方面是由于现实的自我改良和部分完善的缘故;另一方面也是由于思想层面发生了变化,出现了对不合理现实的容忍和麻木。于是,问题的症结开始由现实转向思想,那些具有马克思主义情结的仁人志士也开始将批判的焦点从现实中抽回,转向精神,希冀通过改变人的精神来实施现实批判。由此,法兰克福学派应运而生。

其实,马克思主义的现代性批判中本来就蕴含着这样的思想路径:物质和精神领域中的一切不合理最终来自现实,但是,现实的改变也离不开精神的促动和影响。这就是说,改变现实一方面

收稿日期:2013-04-20

作者简介:王才勇(1962—),男,教授,博士生导师,从事西方马克思主义美学与文论研究。

取决于直接介入和干预,那就是革命;另一方面也取决于精神的推动,那就是改变人的思想,武装人的头脑。20世纪以来,当直接改变资本主义现实开始变得越来越不可能的时候,当思想领域中对不合理现实的主观态度出现了脱离革命的变化之后,一批接受马克思主义的学者开始将视线转向精神,试图从思想上对人进行再启蒙。法兰克福学派的第一代学者,如本雅明、霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞等均属此列。从表面看,他们的现代性批判谈精神、谈文化的多,其实他们所依循的还是马克思主义的路径——思想对现实的能动作用。

专注于思想对现实的能动作用,就是说阻止有弊端的现实滋生有问题的思想。如果不去阻止,任由现实去引发自然的思想,那就必然产生灾难性后果。20世纪以来,革命意志的消退就是现实所滋生的思想,所以要去介入。这样,现实批判就转化为思想批判、文化批判:通过对特定思想或文化(资本主义生产条件下滋生的文化)的批判去构建健康的思想与优良文化。整个法兰克福学派就是在这样的时代背景下转向了文化批判。虽然其代表人物推出了不尽相同的理论和思想,但在文化批判这一点上还是相同的。

较早的本雅明虽然没有用过文化批判这样的概念,但是,他对当时资本主义现实的不满以及将此不满直指其所滋生的思维方式和行为态度,则是不难看到的。他早年的《德意志哀悼剧的诞生》和《单行道》分别对18世纪和20世纪社会现实中的颓废和不尽如人意进行了披露,以后的《柏林童年》继续了这种现代性批判。同时他又清楚地知道,这些不如意方面是由改变了的现实所支撑起来的,他的《巴黎拱廊街研究》便展示了新现实与新行为方式之间的连接。本雅明看到了现实的不可阻挡、不可改变,但他没有放弃抵制,于是,转向精神领域,试图在精神世界构筑起一个抵制和批判现实的自主世界。正像阿多尔诺在评《单行道》时所说的:“《单行道》一书的主导性题旨是,即便无望也义无反顾地在既存事物的强势威力下去铸造强硬的自我。”^[1]

阿多尔诺年仅20岁时就与他大11岁的本雅明交往,当时大多是本雅明在讲,阿多尔诺在听。正是这样的承续,使得阿多尔诺也将马克思主义现代性批判的焦点转向文化,其早期《启蒙辩证法》(与霍克海默合著)就对当时的“文化工业”展开了无情的批判,将之称为“蒙骗大众”,它并没有给消费者提供它许诺的东西^[2]¹⁴⁸。它一再

许诺给人以特有的感受,事实上那已不再是特有的,而是预设的,是许多其他人都会有的。此后《否定辩证法》反复强调的否定并不是直接消灭现实,而是一种精神否定。阿多尔诺甚至明确反对将现代性批判付诸现实。因此,当60年代末受他思想影响的学生占领教室,将批判付诸实际行动时,他叫来了警察。他推举的现代性批判是在精神世界对现实的反叛,所以直接提出了“文化批判”这样的概念。不良的现实滋生了不良的文化——文化工业,所以要介入,要阻止这不良文化的产生,以抵御不良的现实。

马尔库塞在精神气质上与本雅明和阿多尔诺明显不同,有着强烈的人世精神,他在马克思主义现代性批判的影响下提出了革命与反叛的主张。但是,他的反叛最终还是回到美学上,回到精神手段和文化批判上,他的反叛并没有号召直接去改变现实,而是强调超越现实,在超越中去实施对现实的改变。“超越”具有强烈的文化意味,在马尔库塞那里指的就是精神上的超越和升华,他的意图就是要通过超越去构筑一个不是由现实滋生的精神文化,以抵制和祛除糟糕的现实。

整个法兰克福学派对马克思主义的承接主要在现代性批判,不同之处在于,他们将这种批判转化成了文化批判,那是由于资本主义现实经过一系列的自我完善后使革命实践变得越来越不可能,而正是这“不可能”昭示了主观精神领域出现了问题,因为马克思主义经典作家鞭挞的问题依然存在。于是,批判就转向了精神和文化领域,意欲阻止依然有问题的现实滋生有问题的思想,进而在现实面前构筑一个不直接来自现实、成为现实对立面的文化世界,从而用精神抗议去鞭挞依然不合理的现实。所以,在法兰克福学派第一代学者那里,“非同一性”、“异在”(das Andere)、“超越”、“升华”等成了核心。

二、要批判,必须自律

现代性批判的文化转向也就是转向意识与存在关系的另一面:意识对现实的影响与反作用。由于现实变得不再人性,因此要对自发产生的意识进行介入和干预,使其不但不受制于现实,而且还要影响和作用于现实。由此,文化批判的必然路径就是与现实对抗。当然,是在文化领域,是精神上的对抗。与之相联系,文化的构建就必然转向自律:不再依循现实,而是自主发展。反叛与自律便是法兰克福学派文化批判的两个基本路向。由于精神领域中与现实离得最远、相对具有较强

独立性的是审美和艺术活动,于是文化批判的落脚点就大多落在了审美和艺术上。法兰克福学派的文化批判很少有绕开审美和艺术的。他们就现代性批判谈的大多是美学和艺术问题,而且对审美和艺术的界定与阐释也围绕着现代性批判展开。所以,反叛和自律在他们那里指的大多是艺术对现实的反叛并由此走向自主。

本雅明早年在其《德意志哀悼剧的诞生》中就清楚地看到,由于现实的衰败和没落迫使艺术脱离现实,不再以之为依循,而以自主的寓言方式去激发对抗现实的思想。他在该著作中写下了这样的名言:“思想王国的寓言,就是事物王国里的废墟。”^[3]其之所以成为名言,就是因为道出了“废墟时代”思想王国转向自主的道理。这里,寓言并不是修辞学意义上的,而是指表达与内容相分离。这一点本雅明是就艺术即18世纪巴洛克戏剧提出的。在“德意志哀悼剧”中,本雅明看到了“废墟时代”艺术表现内容开始游离出形式,物与意义开始分离,正是这种分离在抗议和控诉着现实的无意义。而这种分离又表明,抗议和控诉之所以出现是因为艺术表现不再依循现实而是转向了自主。之后,本雅明在波德莱尔、布莱希特、卡夫卡、普鲁斯特等先锋派文学中看到的也是其由于转向自律而对不良现实的抗议和控诉。即便对于像摄影和电影这样的机械复制艺术,表面看,本雅明似乎屈从于现实而肯定了其存在意义,其实,他在无法改变这个发展趋势的现实面前还是寄希望于精神净土,揭示了这个发展使人失落了自主性。他在刻画机械复制艺术的特征时反复指出:这种新艺术中内含着大众化特质。灵韵的消失,原作意义的丧失,其实是失落了审美中的独一无二性。这样的披露是在哀怨现实的堕落,同时也在呼唤精神领域对自主性的守护。这种在艺术中力主文化批判的精神对稍后的阿多尔诺产生了深远影响。

阿多尔诺明确提出了文化批判的概念,而且这个批判在他那里也主要诉诸艺术。当然,他对之进行了更全面的哲学思考。早年,他在《启蒙辩证法》中对当时自发产生的文化明确表达了不满,他曾带有鲜明指责口吻说道:“今天的文化使一切都变得相似。”^[2]¹²⁹“相似”、“同一性”是现实自发催生的文化,它同时也映现了现实的堕落和无意义。阿多尔诺对之深恶痛绝,展开了无情的批判。为此他退回到哲学层面,推出了否定的辩证法,即通过否定他物而构建自身。基于这样的否定,他就要求艺术离开现实,否定现实,反对

艺术与现实同流合污。这就是说,“在艺术作品上没有任何东西是属既存现实的,直至作品的语汇亦如此。”^[4]¹³⁵离开了现实,艺术就回到了精神,回到了不受现实影响的自身。他说:“精神是艺术作品的天地,精神就是艺术作品所表达的东西,或者更严格地说,精神使得艺术作品有所表达。”^[4]¹³⁵在阿多尔诺那里,文化批判是通过转向“非同一性”和“精神化”的艺术实现的,这种艺术的典范在文学中就是当时的先锋派,尤其是贝克特,音乐中就是以勋伯格、韦伯恩、贝尔格等为代表的新维也纳乐派。他在具体阐述中,深入研究了这两种艺术形态,指出了它们的成功是因为走向了与现实的非同一,回到了自律,通过不受制于现实的自主发展起到了拯救作用,即将人从颓废、没落的现实中拯救出来。这就是文化批判应具有的功能。

马尔库塞将现实的弊端称为“压抑性理性统治”,进而又视其为不可避免的现实原则。这样,批判就只能转向精神领域,也就是幻想和想象领域,那是催生艺术的领域。在马尔库塞眼中,唯有艺术能做到“对现实原则的彻底否定”^[5]⁷⁴。他说:“艺术就是反抗……艺术在变得超现实,变得单调的地方,才得以幸存。”^[5]¹⁰⁵唯有艺术可以建立一种不受制于理性、不受制于现实原则的新感性,从而使人超越现实,获得解放。所以,现代性批判在马尔库塞那里不仅转向了文化,而且也具体地系之于艺术和审美活动。他在晚年对苏联正统马克思主义美学的批判就把焦点集中在反决定论上,即存在及经济基础对艺术的决定作用。他主张的是艺术自主,不受现实原则的制约。正是这样,艺术才能起到拯救的作用,将人从不如意的、压抑的现实中解放出来。这种解放是在想象和幻想领域出现的,因此,现代性批判在他那里还是一种文化批判。

很清楚,法兰克福学派的题旨是马克思主义的,那就是现代性批判。但路径是美学的、非实践的,那不是对不完满现实的实际介入和直接颠覆,而是在精神领域的反叛,所以是一种文化批判。而这种文化批判要做到与现实抗衡,要否定现实,又必然指向艺术与审美活动,唯有这个远离现实的领域可以做到这种反叛和否定,也唯有这个诉诸直接感性的领域可以较有效地抵御工具理性的蛮横。因此,法兰克福学派的现代性批判必然转向美学,而且由于要抵制现实的缘故,文化,即艺术和审美就不能受制于现实,不能受现实的影响,这就必须走向自律。法兰克福学派美学的路径由

此就清清楚楚地由现代性批判的文化转向进入艺术和审美的自律。

三、要自律,必然回到审美性

艺术自律是整个法兰克福学派美学的一个普遍主张,自律就是摆脱来自现实的影响,就是与现实的不一致、逆反,那是由艺术获得了文化批判功能所致。与现实对峙不以其为依循,艺术的存在就必然转向自身。而艺术本身没有了现实的加入,其魅力就只能来自单纯的自身领地。所以,转向自身就是转向艺术性或审美性问题。为了阐述艺术的文化批判功能,为了澄明艺术自律的具体所在,法兰克福学派的代表们几乎无一例外地都专注于对审美性或艺术性问题的探讨,即艺术何以有别于现实,何以能自主地发挥作用。

问题还是由本雅明而来。他在其著名的《机械复制时代的艺术作品》中曾提出了审美的与后审美的艺术。前者本身具有审美属性,审美感受是直接的,具体指有灵韵的艺术,如绘画;后者的审美属性是附加上去的,审美感受是间接的,具体指失落灵韵的可机械复制艺术,如摄影。灵韵在本雅明心目中就是引发独特和不可公约之感受的东西,而灵韵在可机械复制艺术中的失落就用同一性、可公约性取代了独特性。因此,审美的实质就在独特而不可复得的感受。本雅明曾说道:“眼睛对于一幅画永远不会觉得看够;相反,对于摄影照片,就更像饥饿面对食物或焦渴面对饮料一样。”^[6]审美是一种精神性享受,后审美的艺术便具有消费特点。正是基于这样的思考,本雅明将当时文学中的先锋派看成是恪守艺术之审美性的努力。在一个越来越剔除独特性的时代,这些先锋派通过与现实的不一致,守住了激发不可公约之感受的审美世界。文学的自主艺术的自律在本雅明那里就是要创造无以取代的独特性,那是现实生活中没有的,正是这样的自主给人以审美享受,在实施着现代性批判。

到了阿多尔诺那里,艺术自律同样归到艺术性或审美性问题上。他在言说这个自律时经常用的表述主要有:其一,绝对的超客体性。艺术作为对不完美之现实的反叛就要绝对地超越客体,追求不同于客体对象的非同一性存在,那是只有艺术才做得到的。其二,无概念性。现实存在由于以同一性为特征,到处呈现可公约的概念性。艺术就是要背其道而行之,面向被现实和概念剔除的具体个性存在,阿多尔诺称之为“实际的经验存在”(das empirische, wirkliche Sein),那是不可

被概念公约的真实存在。这并不是指艺术要抛弃任何理性的东西,回到纯感性中,而是指那些能真正触动个体存在的东西。在当时,那就是对现实的否定与逆反。在他看来,新维也纳乐派与听众之间出现的裂痕是对现实中“个性泯灭”的抗议,是一种与受损个体的“唯一对话”,那是“通过有意组织起来的无意义来校正音乐全然不知的被组织好的社会意义”^[7]。艺术性或审美性在阿多尔诺那里就是通过对既存现实的逆反和否定来达到“显现着的非实存”,达到尚不存在但正在诞生的真实。

对于艺术自律的具体所指,马尔库塞先是提出了新感性(die neue Sensibilität),然后又指向了形式。在他看来,艺术性或审美的关键在于使人从现实的压抑中获得解放,那是“一种触及人的深层结构的抑制和满足之根源的政治实践”^[8]。即破除看、听、感觉和了解事物的惯常方式,建立一种不同于惯常的新感性。新感性是相对于旧感性而言的,它是不受理性压抑的自由感性,是将理性统于自身的感性,艺术和审美就要造就这样的新感性。之后他又在《作为现实形式的艺术》一文中将形式视为艺术性的关键所在。他说:“那构成艺术作品独一无二的,永恒的,具有一贯同一性的东西,那使一件作品成其为作品的东西,就是形式。”^{[9]51}他说:“形式指的是那种从本质上(本体论上)说,不仅和(日常)现实不同,而且也和其他一些智力文化以及科学、哲学等不同的东西。”^{[9]52}这个形式是与现实中的事物形式不同的,它是艺术中的形式,是艺术家创造出来的,它天生就是对现实的超越和升华。他说:艺术对现实的“升华并不首先是(也许根本就不是)艺术家心灵中的一个过程,而毋宁是一个属于艺术形式本身的本体论状况”^{[9]53}。新感性也罢,形式也罢,那都是与现实不同、都是超越现实而由艺术家创造的产物。马尔库塞晚年推出的《审美之维》一书就是要在马克思主义美学框架下论证事物的审美维度在其超然性上,“艺术的基本潜能恰在于它的意识形态性格,在于它对‘基础’的超然关系”^{[10]12}。也就是说,“艺术向既成现实决定何谓‘真实’的垄断权提出了挑战,它是通过创造一个‘比现实本身更真实’的虚构世界来提出这个挑战的”^{[10]16-17}。

显而易见,现代性批判的文化转向不可避免地要转向艺术,转向艺术自律,而自律又必然走向与现实的疏离和超越,并将之视为审美性或艺术性所在。这是整个法兰克福学派美学的基本路

径。本雅明是看到了现实的反人性而寄希望于艺术拯救的,进而肯定了艺术与现实的背离;阿多尔诺则明确将否定既存现实当成是他包括美学在内的整个哲学的基本点,他在艺术问题上主张的精神化、无概念性、超越性等等,都是由此而来;马尔库塞则明确在马克思主义美学框架下证明艺术的根本点不在于与现实的一致和对应,而是相反,在于其对现实的超越和升华。当然,这个超越不是一味无视现实,而是以救赎为目的,将人从现实的压抑、从对现实的不满中拯救出来。所以,整个法兰克福学派美学在艺术问题上对自律、超然乃至否定的强调都旨在现代性批判,旨在通过艺术这个文化手段去抗衡不尽如人意的现实。

四、艺术之作为文化批判的局限

艺术问题中本来就具有艺术与现实的张力问题。马克思主义经典作家基于当时现实中存在的革命可能,艺术上主张现实主义的手法,从实际角度实施现代性批判。之后的文论家,如卢卡奇、葛兰西等也坚持了这样的文论路线。而同样以马克思主义现代性批判为基点的法兰克福学派,由于看到了现实中革命潜能正在变弱以致消失,便将现代性批判转向了精神领域,转向了文化,进而在美学和艺术问题上推举自律,力戒与现实一致。这样,注意点就必然放在了艺术的自主性问题上,即唯有艺术在现实面前的自主才能行使对现实的批判,而且这样的批判是由艺术表达方式审美地实现的。假如艺术还是与现实一致,这样就要么放弃批判、要么就只能用非艺术手段来实施批判,而后者在新时期又是不断退隐和失效的,因为新时期的现实在不断吞噬着批判精神。这样,矢志批判的法兰克福学派精英们就走向了使艺术背离现实的道路,试图用背离去激发正在隐退的思想。所以,他们坚持艺术自主,坚持艺术对现实的超越。唯有自主,才能抵御现实。这种由艺术和审美而来的批判自然是一种文化批判,因为它指向精神,作用领域也是精神。这种批判不仅是对特定文化的批判,如现实滋生的文化,同时也是借助文化手段进行的批判,即审美的或艺术的手段。也就是说,凭依审美和艺术途径去重构正在消失的精神。

在这样的题旨引领下,艺术观上就自然倾向于艺术的意识形态功能,倾向于艺术对现实的能动作用。以文化批判形态出现的法兰克福学派美学清晰地传达出了这样一个信号:艺术具有独立批判现实的功能,无须其他意识形式相助,其表达

方式本身就可以起到鞭挞现实的作用。这一方面守住了艺术的自主世界,另一方面也承续了马克思主义的现代性批判使命。这样的思路在整个西方马克思主义范围内也引起了很大的反响,20世纪70年代以来西方马克思主义美学的领军人物伊格尔顿最初提出的“文化生产论”就是沿着艺术对现实的能动作用这个思路来的,其主张艺术不仅来自现实,它更在创造现实,更在生产文化。此后,“审美意识形态论”的提出,更是将艺术对现实的作用直接看成是一种意识形态,而且由此强调艺术作用于现实的同时又坚守了其自主的世界,即它是用审美或艺术手段去发挥这种作用的。这显然是法兰克福学派文化批判思路的继续和拓展,艺术在生产着文化、艺术是一种审美意识形态,这样的观点在法兰克福学派那里虽然找不到多少直接的对应,但其所依循的思路则清清楚楚地是法兰克福学派的:艺术不能受制于现实,而是要作用于现实,而且这个作用系之于自律,来自于艺术本身固有的表达方式,那就是审美。艺术要审美地担当起批判现实的使命。

当然,任何批判或抗议都有一个标准问题,也就是反对什么,赞成什么。从法兰克福学派对审美性或艺术性的界定来看,他们反对的显然是吞噬人性的现实,也就是变得一体化和工具化了的现实;赞成的则是一体化和工具化的反面,那就是个体性和独立性,而这样的东西可以很好地由审美和艺术活动提供,因为审美和艺术作为最具感性直接性的意识形式恰是以不可公约显示出其特征的。因此,法兰克福学派的代表们在弘扬审美和艺术的自主性问题时,都将焦点放在了自体性和独特性上,也就是说,真正属于审美和艺术的就是那种只属自身的东西,那是不可公约和不可复得的。守住了自体,也就有了独特,有了独特也就不会与他者同一。在一个现实正滋生着其肯定力量的时代,为了抵御和反对这样的现实,法兰克福学派的学者们开始转向艺术和审美,正是艺术和审美的这个自主功能还可以开辟出一个不受现实影响的世界,他们希冀着用这个自主的世界去抵御和否定那不尽如人意的现实世界,而这个抵御和否定是指向精神层面的,因此是一种文化批判。

当然,这只是法兰克福学派第一代学者的努力,这样借助艺术和审美而来的文化批判虽然清楚地指出了20世纪以降现代性批判的有效形式在文化、在人的精神层面,但是,将此文化批判只是系之于审美和艺术,也就将批判的内容局限在审美和艺术固有的个体性和独特性上了。殊不

知,独特只是表明了不与现实同流合污,它并不包含建构性内容,也就是说,凭依审美和艺术而来的文化批判只是表明了与现实的不一致和反叛,其间还有一个反叛之后建构什么的问题,这是法兰克福学派第一代学者没有直接去阐明的。所以,对于法兰克福学派西方历来有“批判的多,建构的少”的说法。或许这是由于太专注于审美和艺术所致,因为筑基于感性直接性的审美和艺术虽然能影响意识活动,但是对于意识建构来说并不是主导的。所以,法兰克福学派的第二代、第三代学者在坚持现代性批判的同时开始将问题从审美和艺术领域向更宽广的意识和精神层面拓展。哈贝马斯交往合理性问题的提出,一方面坚持了第一代学者从精神角度寻求对现实问题解决的文化批判路径;另一方面又具有建构性地将自主的精神活动解释成交往合理性的活动,而交往合理性显然并不局限在审美和艺术,而是涵盖人的意识活动的所有层面。可是,作为文化批判的现代性批判到了交往合理性这里并没有完全解决建构性问题,哈贝马斯的交往合理性思想只是解决了思想建构的机制问题,而并没有解决建构什么,即如何建构特定意识的问题。正是基于此,霍耐特(Axel Honneth)开始关注承认问题,他将自主的精神活动阐释成人之间的承认活动,清楚地指明了精神的自主建构无需现实的介入,而是来自精神个体间的彼此承认,而这个承认是可以转化成行动力的,也就是说,其对行为是具有规范性效力的。至此,法兰克福学派本来凭依艺术和审美而来的反叛就显出了其建构性力量:凭依主体间的自主活动去改变现实。可见,在一个现实不断滋

生着其肯定性力量的时代,要抵御和批判现实就只能凭依精神本身的力量,这不仅是整个法兰克福学派美学的一条主线,也是之后西方马克思主义的一个基本点。

参考文献:

- [1] ADORNO. Benjamin's "Einbahnstrasse" [C]//Gesammelte Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969: 684.
- [2] HORKHEIMER, ADORNO. Dialektik der Aufklärung [M]. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.
- [3] BENJAMIN. Ursprung des deutschen Trauerspiels [C]//Gesammelte Schriften, BI - 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974: 354.
- [4] ADORNO. Aesthetische Theorie [M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- [5] 马尔库塞. 爱欲与文明 [M]. 黄勇, 等, 译. 南京: 译文出版社, 2012: 152.
- [6] 本雅明. 波德莱尔: 发达资本主义时代的抒情诗人 [M]. 王涌, 译. 南京: 译林出版社, 2012: 152.
- [7] ADORNO. Philosophie der neuen Musik [M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1949: 126.
- [8] MARCUSE. Versuch über die Befreiung [M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969: 6.
- [9] MARCUSE. Art as Form of Reality [J]//New Left Review, I/74. London: July - August 1972.
- [10] 马尔库塞. 审美之维 [C]//马尔库塞, 等. 现代美学析疑. 绿原, 译. 北京: 文化艺术出版社, 1987.

[责任编辑:高云涌,姜昱子]