

# 论阿多诺对现代主义的辩护

沈语冰

(浙江大学 美学与批评理论研究所, 浙江 杭州 310027)

[摘要]由于对现代主义的问题有了清醒的认识,阿多诺对现代主义的辩护就不是单纯的辩护,而是有所批判地加以捍卫。这就使得阿多诺的美学理论与后现代主义理论发生了纠葛。通过对阿多诺的现代主义美学进行辩证的考察,可以揭示阿多诺与后现代主义的本质区别:即前者坚持现代主义这一“必要的恶”以实现艺术真理这一更大的善;后者则全盘抛弃了现代主义及其真理诉求。

[关键词] 阿多诺; 现代主义; 后现代主义

[中图分类号] B565.5 [文献标志码] A [文章编号] 1008-942X(2004)01-0133-07

20世纪七八十年代以来,后现代主义风潮在欧美各国流行,现代主义不止一次地被宣布“终结”。对此,美国著名艺术批评家希尔顿·克莱默(Hilton Kramer)指出:“60年代,认为现代主义或许已进入衰落期的观念尚属异端。10年后,断言决定性的断裂早已存在仍然会引起争议,尽管已不再不可思议了。然而,到了20世纪80年代,谈论‘后现代主义’艺术却突然成了一桩别致的事,而且如果不在这件事上再加上现代主义已经走向穷途末路的观念简直就成了一桩丑闻。”<sup>[1]</sup>(pp.1-2)有趣的是,20世纪90年代以后,这一时髦也传到了国内,于是,刚刚突出重围的中国现代主义文学艺术,突然也被宣布为应该“下课”了。在这种背景下,阿多诺(T. W. Adorno)对现代主义的辩护,就显出尤为重要的意义来。

笔者曾经在其他场合指出,现代艺术在阿多诺那里代表了与虚假的社会现实相对立的历史真实(或真理)<sup>①</sup>。为了发现艺术真理,阿多诺转向了现代艺术。毕加索(Picasso)、勋伯格(Schoenberg)与贝克特(Beckett)为他的研究提供了某些线索。难怪敏锐的评论者如理查德·沃林(Richard Wollin)与托马斯·胡恩(Thomas Huhn)要将阿多诺的晚年杰作《美学理论》解释为对“现代艺术的辩护”。沃林将《美学理论》描绘为“从历史的与哲学的角度,对现代主义进行辩护,是对它的‘存在权利’进行鉴别的纪念碑式的尝试”。胡恩则认为《美学理论》是“对现代艺术的重量级的辩护”<sup>②</sup>。然而,读者却不能简单地将阿多诺的立场误解为“仅仅为现代主义辩护”。阿多诺与本雅明的论战表明<sup>③</sup>,阿多诺不会简单地满足于为现代艺术进行辩护,而是将它从属于严厉的批判,从而将它从种种错误的理解中拯救出来。也就是说,批判现代主义,是为了更好地拯救现代主义。这一期待在

[收稿日期] 2003-07-04

[作者简介] 沈语冰(1965-),男,浙江余杭人,浙江大学人文学院美学与批评理论研究所副教授,主要从事艺术理论与批评理论等方面的研究。

<sup>①</sup> 参见沈语冰《20世纪艺术批评》(中国美术学院出版社2003年版)第十章“阿多诺”,特别是第一部分“艺术对哲学的剥夺”。

<sup>②</sup> ③ R. Wollin, “The De-aestheticization of Art: On Adorno's Aesthetische Theorie,” *Telos*, no. 41 (Fall 1970), p. 106; T. Huhn, “Adorno's Aesthetics of Illusion,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (Winter 1985), p. 181; 转引自 Lambert Zuidevaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1991, pp. 38-39.

《美学理论》中题为“情境”的一章中得到了证实，编者将这一章刻画为“一种现代性历史的哲学”。在那里，阿多诺把现代艺术描绘为提供了对大众传媒艺术的意识形态功能的部分纠正。因为，现代艺术也拥有其意识形态功能，但是，他说“要批判文化工业而不同时批判(现代)艺术是不可能的”[2](p.26)。更何况，他还在现代艺术当中区分本真的作品与非本真的作品。因此，阿多诺对现代主义采取的辩证观是非常独特的：在批判中拯救它，而不像后现代主义那样试图将现代主义全盘抛弃。然而，由于阿多诺对现代主义也持相当严厉的批评态度(虽然与对文化工业的批评比较起来，这一批评又是相当温和的)，他的理论就与某些后现代主义理论纠缠在一起，甚至为一些后现代主义者加以利用。的确，人们不止一次地看到，阿多诺的名字与后现代主义者联系在一起<sup>①</sup>。

如果说阿多诺为现代艺术的辩护不无道理，那必定是因为现代艺术曾经遭受各种攻击的缘故，在早期，它特别地体现在卢卡奇对现代主义的批判中，而在20世纪60与70年代，即阿多诺写作的后期，则明显地表现在后现代主义对现代主义的疯狂反击中。本文将先行观察阿多诺对卢卡奇的驳斥，然后将主要精力用于考察阿多诺与后现代主义的本质差异，从而将阿多诺从后现代主义的歪曲与占有中挽救出来。

## —

卢卡奇曾区分了三大20世纪文学主流：现代主义、批判现实主义与社会主义现实主义，它们分别以弗朗兹·卡夫卡(Franz Kafka)、托马斯·曼(Thomas Mann)与马克西姆·高尔基(Maxim Gorky)为代表。卢卡奇认为，现代主义文学是资产阶级文学，其标志是面对发达资本主义时那种非历史态度的焦虑。批判现实主义，尽管在意识形态上是资产阶级的，却展示了清醒的乐观主义，它也不拒绝社会主义。社会主义现实主义则既是历史态度的，也是乐观主义的。但是，与批判现实主义不同，它引进了社会主义观点“从内部来描绘走向社会主义的力量”。在卢卡奇看来，批判现实主义与社会主义现实主义能组成同盟军来对抗冷战，现代主义却无意中支持了毁灭的力量<sup>②</sup>。

阿多诺拒绝这一分类体系，并试着一个接一个地加以颠覆。他认为“现代主义”作品是真正的现实主义，因为它们提供了有关社会历史现实的“否定的知识”。人们通常认为现代艺术刻画了“虚无的世界”，其实，这个“虚无的世界”乃是现代社会所致的异化的一种辩证的呈现。被冠以“批判现代主义”的作品，阿多诺却认为它们比卢卡奇所认为的“较少”现实主义，却“较多”现代主义。而社会主义现实主义则在历史上是过时的，在技术上是退步的。它们的退步性来自其落后的社会生产力，以及要为隐瞒苏联集团国家的压迫性质服务。事实上，阿多诺宣布，社会主义现实主义作品比现代主义作品既更少现代，也更少现实主义[3](pp.151-176)。

对卢卡奇来说，文学意义的关键是文学世界观，它总是拥有其深刻的形式衍生物。而对阿多诺来说，文学意义的关键是个别作品的技术。技术拙劣与过时的作品在现代条件下是不可能合适的。因此阿多诺经常指责卢卡奇忽视了形式或技术，过分强调了思想或主题材料，从而将意义强加在文学作品身上，未能探索它们的真正意义。

当然，弥漫在这些方法论上的分歧的，是许多重合的地方，也有更深层的冲突。双方都认为某些

<sup>①</sup> 著名的当数德国学者 Christop Menke 之 *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida* (Neil Solomon, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998) 中将阿多诺与德里达联系起来。更为著名的则有当代思想大师 Habermas 在其杰作 *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (F. Lawrence, Cambridge: Polity Press, 1987) 中将自己的导师(霍克海默与阿多诺)与尼采、海德格尔、巴塔耶、德里达与福柯等的后现代主义一并加以批判。

<sup>②</sup> 参见 George Lukacs, *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*, trans. John and Necke Mander, New York: Harper & Row, 1964; 转引自 Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, pp.39-40.

作品与文学倾向在现代条件下比另一些更合适,对方都认为这些作品是真正的艺术作品。这一点使他俩(特别是阿多诺)与后现代主义者区别开来。因为在后现代主义看来,仅仅在作品之间做出本真/非本真的区别,就已经是陷于不可饶恕的形而上学的等级制当中了。两位作者也都假定,真正的艺术作品能给予我们关于当代社会历史现实的真正知识;而艺术自主是这种知识的前提条件;他们还认为有一个社会历史的现实存在,不管其表面看上去可能有多么支离破碎。然而,两者更深层的冲突在于:他们对物化与中和的辩证法看法不同,从而产生了两种不同的审美现代主义的故事。两位作者对物化与中和之间的辩证法,以及对现代艺术在其中的位置,有着不可兼容的建构。

阿多诺和卢卡奇都将发达资本主义看作是一种历史的形成物,在那里商品形式已经渗透到文化领域。“物化”是指这一普遍深入的商品化过程与结构。由于物化构成了一切形式的异化的核心机制,解除异化就需要超越物化。对阿多诺来说,某些现代主义作品拥有足够的实验性深度与技术的先进性,来抗拒意识的物化,从而暴露发达资本主义的隐藏着的矛盾。现代文学由于其批判的经验与技术而必须得到人们的认可。像贝克特的《终曲》(*Endgame*)所提供的恰恰是“精确、无语的反抗”、“一个无可理喻的世界”。在这种反抗性与质疑中,存在着从根本上改变社会的可能性。当阿多诺称艺术品的真理内容是“无意识的史学”时,他是在总结他自己的艺术史学[2](p.274)。当他称艺术的真理内容乃是历史的“结晶化”时,一种历史哲学在他自己的美学中得以结晶化[2](p.193)。他的艺术史学因此拒绝卢卡奇式的分类,以便抗拒一种特殊的社会历史形式(如社会主义)。他的历史哲学则在物化与中和之间震荡,以便瓦解物化而又不支持不成熟的与虚假的中和。

而卢卡奇却把文化定义为与生活的当下维持相分离的产品与能力。只有在一个“其生产是一个统一的与自我包含的过程”的社会里,文化才是可能的。资本主义生产方式却通过把文化产品转变成了商品并通过分裂工作过程,摧毁了文化先前拥有的自主性。在20世纪“金融资本的时代”,文化崩溃了,因为甚至连自由(自由竞争)的资产阶级意识形态的表面上的基础也不再存在了。对卢卡奇来说,文化的可能性依赖于“有机统一”的条件和(如今已经失去了的)和谐的理想。文化只有当经济规则(等价交换、惟利是图)的统治——即资本主义——被消灭了以后才有可能再一次存在。

阿多诺拒绝认为文化是被理解为超越生活的物质再生产的精神的观点。前资本主义社会之与资本主义相对,并不是因为资本主义摧毁了文化的自主性,相反,文化形式的“自律”只有在资本主义条件下才能获得。当艺术品可以被当作商品加以交换时,它们才从宗教仪式的语境中解脱出来,并因此成为“自主的”。文化并不预设在一个社会中的有机统一体,相反它总是在一个社会的生活方式及其相随的社会组织的基础上兴起,并表达这个社会的各种矛盾。因此,对卢卡奇来说是文化可能性的毁灭的准则,对阿多诺来说恰恰是其存在的可能性的准则<sup>①</sup>。这最后一点经常为国内阿多诺研究者忽略,他们往往只强调阿多诺坚持自主艺术、反对资本主义及其文化工业,却没有注意到阿多诺思想中的另一个侧面:即自主艺术恰恰只有在资本主义的现代社会才可能存在。

## 二

对阿多诺来说,艺术的政治相关性不能从其历史意义中分离出来。然而,他的历史意义概念并不是透明的。当传统德国哲学将意义维系在一种历史观(作为一个拥有一个目的的持续的进程,人类的全部事业只是对这个目的的贡献)当中时,阿多诺却对这样一种观念所隐含的进步概念持强烈的保留态度。阿多诺认为在想要保留一种历史目的的概念,与不想做出关于人类已经取得的成就

<sup>①</sup> 参 Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the thought of Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 1978, pp. 115–116.

的夸大其辞的断言之间,构成一个悖论。而他对现代艺术的辩护,则是解决这一悖论的一种尝试。这与我们对现代主义的核心所作的分析是一致的:即真正的现代主义并非建立在一种关于人类进步的(特别是直线进步)的元叙事之上,而是建立在一种“临时的合理性”之上<sup>①</sup>。

尽管阿多诺抛弃了卢卡奇的历史准主体的概念,他却没有放弃在社会历史进程中的统一性(即连续性与不连续性的统一)的假设。只有这些假设才使阿多诺置现代艺术作品的历史意义于它们所揭示的真理之中,虽然这个真理自身也是历史性的。而且也正是这个假设,使得阿多诺与众多后现代主义者,特别是解构论者区别开来。

当然,阿多诺很少使用启蒙思想家对进步的信仰,这是事实。他还发现黑格尔的普遍历史是大有问题的,这也是事实。但是他并没有放弃马丁·杰伊称为“纵向现实”的概念:“历史是连续性与不连续性的统一。社会不是在没有对抗性,而是通过对抗的手段才存活下来。”[4](p.320)

阿多诺认为人类历史是一种对抗性的统一,其中发达并不是单纯的进步,而阻挡进步的障碍也不是单纯的退步。这一解释来自对一种可能的未来而不是不可避免的未来的在场的确信。阿多诺的这一历史观对我们理解他的美学观,特别是对现代艺术的正当性辩护是具有决定性意义的。以音乐为例。他认为,音乐在社会中的功能已经发生了变化,这一变化影响了音乐的每一个侧面。音乐已经失去了它先前的“自主”。这一“自主”是由音乐从一种即时语境的用途与仪式及其交换价值中被解放出来的性质所决定的。其结果是音乐部分地合法化了社会秩序,部分在批判这一秩序。与之相对,这些功能之间的破裂,现在已成为完全的了。某些音乐使社会结构合法化,它们是被完全地“功能化了”的音乐,例如,为娱乐或解闷而作的音乐;而那些带有批判功能的音乐则已经成为离普遍的接受如此遥远,以至于它不再是一个有效的批判角色<sup>②</sup>。

在古典音乐中,特别是在奏鸣曲式的交响乐形式中,整部作品的可理解性建立在主题的发展上,这一主题的发展是由具有独立生命的细节来完成的,而这些细节又完全按照整首曲子的结构来加以理解。与此对照,浪漫主义音乐通过强化半音音阶的使用来分离细节,因此,细节本身而不是细节与整体的关系,成了表现的单元,而这与夸张的对比与音色的强调一道,很容易为人们所把握。阿多诺表明,所有音乐,不管是古典音乐,还是浪漫主义音乐或流行音乐,都倾向于在复制的进程中,将自己调整到最容易被理解的水准。因此,分散的主题,强烈的色调,特别的声音与单一的旋律线就得到了强调。阿多诺称这为“标准化”,“音乐中的拜物教”,与“耳力的退化”。

流行音乐,即阿多诺理解为爵士乐与其他形式的“轻音乐”或娱乐性音乐的东西,是根据“这些机械的要求”制作的。“标准化”在这种音乐中意味着全部主题在曲子一开头就清楚地加以交代,但是其后的细节没有发展这个主题,而是简单地重复这个主题,而且在整首曲子中没有特殊地位。这一“标准化”是由阿多诺命名为“假冒的个体化”的装置隐藏起来的,因为它们被设计成赋予那种细节好像真的有一种自律的外表。事实上,音乐的这种形式决定了它必须被聆听的方式,“作曲替听众在听”。理解这样的音乐意味着替耳力接受这些命令<sup>③</sup>。“新音乐”即阿多诺所在的维也纳学派,对他来说,是一种最初并不适合于音乐的交换与接受的主导方式的作曲形式。这种音乐之不为人们普遍接受必须与该音乐的形式联系起来看,因为一件作品的社会接受只能由诉诸其内在的张力及其解决办法来加以解释。阿多诺把社会对这种音乐的孤立解释为音乐的社会意义与音乐接受的规范之间的矛盾;这一矛盾又在音乐中促使了进一步的矛盾,当它屈服于社会认可的要求并因此取

<sup>①</sup> 关于现代主义叙事主要不是建立在一种历史进步论之上,而是建立在一种临时的合理性(即今天是合理的东西,将来则可能被否定)的观点,笔者在拙作《20世纪艺术批评》一书的“导论”中做过详尽的讨论。

<sup>②</sup> 参见 The Melancholy Science, pp.131–132.

<sup>③</sup> 参见 The Melancholy Science.

消其社会意义的时候。依照阿多诺的《现代音乐的哲学》，现代音乐的两难与那个不幸的意识的两难相似：它是通过空虚的手段来获得自由。为了抗拒文化工业带来的社会控制，现代音乐拒绝它所需要的公众的聆听。它越是坚持其自律性，它就使自己对社会语境的对抗变得越是顽固。现代音乐不能避免如今面对西方的一切智性文化的两难：精神的解放与精神的阉割同步。在1949年，阿多诺的结论是：敦促进步的音乐家继续坚持孤立的自主性，而不要炮制虚假的慈悲。用经过组织的空虚来否定一个非理性社会的意义，他说，要比猎取所谓的肯定的意义(*positive meaning*)来得更好。换言之，放弃艺术的自主，艺术就会沦为文化工业，坚持艺术的自主，艺术则越来越走向封闭。这就是阿多诺所说的现代主义的两难处境。

### 三

但是，阿多诺认为，即便现代主义在当下遇到了这一两难，为了实现更大的善(艺术真理)，坚持现代主义这一“必要的恶”仍然是惟一的出路。《美学理论》的任务之一就是要解释并使保留在诸如《终曲》这样的艺术作品里的否定意义(*negative meaning*)正当化。《美学理论》认为，意义的否定成为在审美上有意义的东西，当它在材料中被实现的时候，因为这样一种实现需要形式。阿多诺并不隐瞒他对达达主义的否定意义的厌恶。贝克特的荒诞剧虽然荒诞，却仍是戏剧。它们一点意义也不缺。它们将意义置于考验之中。要像传统的艺术品表现肯定的意义那样确定地表现否定的意义，现代的艺术作品就必须在其对意义的否定这一点前后一贯<sup>[2]</sup>(p.221)。没有比这一点更能说明阿多诺与前卫艺术和后现代主义者的距离了<sup>①</sup>。阿多诺强调的是通过形式实现否定的意义，这与前卫艺术通过否定形式取消意义的概念(达达主义)，或后现代主义通过否定形式实现肯定的意义(特别是美国式后现代主义)正好南辕北辙。

《美学理论》主要的考虑是现代艺术，尤其是现代主义。但是，如果说在这个意义上这是从形而上学的立场为现代主义辩护的话，那么，《美学理论》还卷入了从现代主义的危机立场对形而上学经验的可能性的更进一步的质疑。显然，由于阿多诺著作的复杂性与深奥的特点，出现各种不同的读解是可能的<sup>②</sup>。但是，说阿多诺会支持一种“后现代艺术”的概念(其可能性与意义)，仍然是不可思议的。关键仍然是如何看待阿多诺的“真理”概念，以及与这一真理概念密切相关的阿多诺式的独特的形而上学(既不同于传统的形而上学，也不同于后现代的“形而上学的解构”)。彼得·奥斯朋(Peter Osborne)对这一问题的识别被认为是英语文献中关于阿多诺的最深刻的辨析。在他看来，如果说关于阿多诺的著作的争论可以被理解成后现代问题的棘手性的迹象，那么，他的著作本身也提供了对这一状况(即后现代)的一种诊断。换言之，阿多诺不是在宣扬一种后现代主义，而是将后现代主义之出现诊断为当代的一种病理。首先，它从审美经验的形而上学意义的基本上是古典的概念立场出发，对现代主义的危机所作的解释，使我们对最近的审美现象的理解成了问题；而不是，如某些后现代主义的观念的支持者所说的那样，要么仅仅欢呼它们的自我理解，要么突如其来地在它

<sup>①</sup> 关于现代主义/前卫艺术/后现代主义的概念界分，详见拙著《20世纪艺术批评》“结论”中的分析；其主旨是：当代艺术中大量的新的艺术样式，有些属于现代主义的范畴，当它们坚持艺术作为一种分化了的文化领域的相对自主，同时，坚持形式限定(或视觉质量)的概念与党派性(或意识形态原则)的时候。而当它们放弃艺术作为相对自主的领域的观念，并致力于“反分化”，取消形式自律，却坚持艺术作为社会的异在力量的批判性的时候，它们就不再是现代主义，而是前卫艺术(如达达主义与早期超现实主义)。再进一步，当它们既放弃了艺术自主原则，也放弃了艺术的异在性原则的时候，它们就成了后现代主义(特别是美国式的后现代主义)。关于现代主义/前卫艺术的范畴性区分的高度原创性理论，参 P. Burger, *The Theory of Avant-garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

<sup>②</sup> 关于阿多诺与“后结构主义理论”的“亲和性”的论述，参 Maa Penaki, *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, NY: State University of New York Press, 1997, pp. 1–21, esp. pp. 5–6.

们头上强加有偏见的解构的解释。第二,它为我们提供了一套确定的以历史为基础的现代主义的审美范畴,通过这些范畴,可以趋近对“后现代艺术的问题”(即它的病理性)的认识。

后现代主义,以其划时代的解释,正是从这一视角,作为一个从本质上说与艺术的商品地位相关的问题出现的。更进一步地说,它是作为对高级艺术与大众文化之间的传统区分的一种侵蚀的结果而出现的。然而,阿多诺却把这一企图在资本主义生产关系占主导地位的社会框架内克服这一对立的尝试看作一个浪漫的想法。显然,阿多诺认为后现代主义是不可能的,如果后现代主义是指自主艺术与大众文化对立的消除的话。现代主义的艺术自主观念是对艺术的商品化的不得已而为之的反抗,一种为了更大的善的“必要的恶”;后现代主义则宣布艺术本来就是商品,因此让我们快活地承认这一点并立刻心安理得地去行动吧!

因此全部问题涉及阿多诺这种不同于传统形而上学,却也有别于宣布“形而上学的终结”的后现代主义的独特的形而上学概念(“非同一性思维”或“否定的辩证法”)。在思考阿多诺美学的形而上学基础时,第一个问题产生于他对作为现实性的自我呈现的“加着重号”的真理概念的明显的依赖上。正是对这一观念的维持,使阿多诺既区别于后结构主义者(他们彻底拒绝真理的概念),也区别于哈贝马斯式的批评者(他们只承认“话语的”或“共识的”真理观念)。

从阿多诺的现代主义观念的立场看,这一点是清楚的,即一种后现代艺术的观念,严格地说,是自相矛盾的。因为,如果后现代主义想要被人理解为文化领域的自主性的消解的话,那么其结果干脆地说就不具有经典意义上的艺术品的地位。也就是说,后现代主义艺术已不再是“艺术”,而是别的什么东西。因此人们开始在谈论不同的事物。因为,根本不可能谈论“后现代”同时又谈论“艺术”。这是一个悖论。单纯审美意义上的“艺术”是现代的产物(特别是18世纪)的产物,是现代社会诸文化领域自主分离的结果(科学、道德与艺术)。在阿多诺那里,如果说现代主义仍然值得辩护,那是因为艺术在这种分裂的文化图景中扮演着明知不可中和却意在中和的角色。所谓中和,即回到科学、道德与艺术的分离之前的整一状态,回到主客体分立的取消状态。而后现代主义者的基本立论则建立在对现代性的合法性的彻底否定之上。这种否定包括诸文化领域的自主的概念。一旦“艺术”不再是一个自主的价值领域,“艺术”干脆就消亡了。因此,从逻辑上说,惟一可能的后现代“艺术”理论,就是阿瑟·邓托[Arthur Danto]的“艺术终结论”。<sup>①</sup>

#### [参 考 文 献]

- [1] Hilton Kramer. *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*[M]. London: Secker & Warburg, 1985.
- [2] Adorno. *Aesthetic Theory*[M]. Lehnhart, London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- [3] Adorno. “Reconciliation under Duress” in Adorno et al., *Aesthetics and Politics*[M]. London: Verso, 1976.
- [4] Adorno. *Negative Dialectics*, trans., E. B. Ashton[M]. New York: Seabury Press, 1972.

[责任编辑 曾建林]

<sup>①</sup> 参 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981; “The End of the Art,” in Berel Lang, ed., *The Death of the Art*, New York: Haven Publishers, 1984; *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, NY: Colombia University Press, 1986; *After the End of Art, contemporary art and the pale of history*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

## The Necessary Evil: Adorno's defense of Modernism

SHEN Yu-bing

(The Institute of Aesthetics and Critical Theories, Zhejiang University, Hangzhou 310027, China)

**Abstract:** Due to his awareness of the problems of Modernism, Adorno's plea for modernism is not a simple advocacy but a critical defense. And that makes his aesthetical theory has something to do with postmodernism. This essay tries to disclose the essential difference between his theory of modernism and that of postmodernism. While the former adheres to modernism which is regarded as "the necessary evil" to achieve the goodness of artistic truth, the latter totally abandons modernism and its truth appeal.

Adorno thought that the contrast between the pre-capitalist society and the capitalist society does not lie in the fact that capitalism destroys the cultural autonomy. On the contrary, however, the autonomy of cultural form can only be acquired under the condition of capitalism. When works of art can be exchanged as commodities, they are disentangled from the religious context and become autonomous. This point has often been neglected by the Chinese scholars who tend to emphasize Adorno's insistence on artistic autonomy and his opposition to capitalism and its cultural industry.

Although Adorno abandons Lukacs' concept of historical subjectivity, he never gives up the hypothesis of historical unity—the unity of continuity and discontinuity, and this hypothesis makes Adorno see the historical import of modern art in the truth which it disclosed. And it is the very hypothesis that makes Adorno differ from many postmodernists, especially those of deconstructionists.

Thus the whole problem involves in Adorno's special conception of metaphysics which is different both from the traditional conception of metaphysics and from the postmodernist conception of "the end of metaphysics"—non-identical thinking or negative dialectics. In thinking about the metaphysical foundation of Adorno's aesthetics, the first question results from the reliance on the concept of truth as the self-presentation of reality. It is the maintaining of this idea that makes Adorno differentiate from the post-structuralists who totally deny the concept of truth and from Habermasian critics who confirm only the discourse concept of truth.

**Key Words:** Adorno; modernism; postmodernism

本刊讯：2003年11月18日，荷兰依拉斯谟大学RUUT VEENHOVEN教授来浙江大学法学院政治学与行政管理系作了题为《最大幸福原则——以幸福作为公共政策的目标》(The Greatest Happiness Principle: Happiness as an Aim for Public Policy)的学术讲座。RUUT VEENHOVEN先生(1942—)是终生从事人类幸福与生存质量问题研究的荷兰著名社会学家，著有《幸福的条件》(Conditions fo Happiness 1984)、《各国幸福研究》(Happiness in Nations, 1993)、《幸福生活期望》(Happy Life-expectancy, 1997)和《个人主义社会的生活质量》(Quality-of-Life in Individualistic Society, 1999)等作品，现担任《幸福研究杂志》(Journal of Happiness Studies)主编，Social Indicators Research, Sociale Wetenschappen等国际学术杂志编委，曾经担任荷兰依拉斯谟大学社会学系主任，荷兰乌特里兹大学人道主义哲学教授，现为荷兰依拉斯谟大学社会学教授。