

从“图像禁令”到“上帝之名”： 谈两项犹太元素在阿多诺音乐哲学中的生发

王尚文*

【摘要】犹太元素是整个法兰克福学派——包括阿多诺在内——思想的一个重要源头。本文拟从“图像禁令”和“上帝之名”两个概念，谈阿多诺与犹太思想的关联。“图像禁令”是阿多诺经常提及的一个概念，它禁止信众将上帝视为某种可见的有限形象。在图像禁令之中，阿多诺哲学中的否定性概念获得了更深刻的宗教证成。

这个禁令展现了对于视觉形象的不信任，因此真理内容的展现便以一种辩证的方式被托付到了音声之中，而其中最饶富神秘性与哲学性的音声的例子就是犹太教中“上帝之名”——以“不称呼”来被称呼——的概念。而音乐，作为音声的艺术，以“上帝之名”这种不可被说出的形态诉说着。阿多诺期盼音乐的这种“说出”，能够将真实的人性解放出来，以呼应他“拯救无希望者”的哲学动机。

【关键词】四字神名；拯救无希望者；音乐的类语言性；图像禁令；艺术的语言

我告诉你这些，是为了让阿多诺对于宗教，还有对宗教忠诚的复杂关系变得易于理解。另一方面，我可以说我们共同参与发展的批判理论有它的犹太教起源。它源于这个想法：你不应该雕刻任何神的形象。^①

* 王尚文，泰国格乐大学国际学院艺术系助理教授兼副主任。

① 出自霍克海默(Max Horkheimer)在1969年9月1日阿多诺过世后不久，写给神学家贺滋(Otto O. Herz)的一封信。引自 Detlev Clausen, *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, trans. Rodney Livingstone (Cambridge, MA: Belknap, 2008), 365。

JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

前言

本文将探讨阿多诺(Theodor W. Adorno)的音乐哲学(Musikphilosophie)与“图像禁令”(Bilderverbot)和“上帝之名”这两个犹太教思想中的重要概念之间的关系。犹太教是批判理论(Kritische Theorie)成员的共同背景,而这些成员们也各自从犹太教思想中获得他们的理论灵感。阿多诺是批判理论的重要代表人物之一,他对于犹太教思想的援引与转化的方式,可以作为批判理论与犹太教思想两者之间关系的一个范例。

“音乐哲学”是一个尚未成为科目的科目^①,基本上承载了19世纪以来“音乐美学”(Musikästhetik)所讨论的问题,但是其论域已经扩大了许多。这个科目今日能够引起越来越多的人的注意,可以说就是因为阿多诺的关系。音乐及其所引发的哲学思考,是阿多诺毕生的关怀。他在世时出版的著作,在过世之后被编为20册的《阿多诺全集》(Gesammelte Schriften, GS),其中有一半以上的标题与内容都与音乐有关。

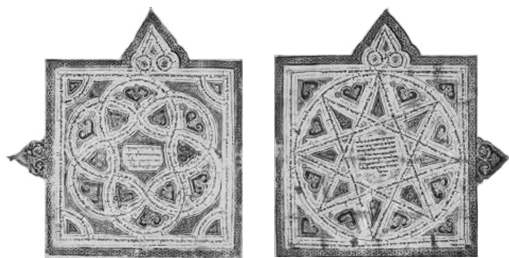
本文有五大部分。在第一部分“批判理论与犹太人”中,将谈到批判理论这个学派与犹太思想之间的关系。第二部分“拯救无希望者”将谈到犹太教思想作为阿多诺哲学的重要动机。第三部分“图像禁令”将讨论“图像禁令”这个重要的犹太教概念以及阿多诺对它的理解。第四部分“《启蒙辩证法》中对于语言的分析”将对图像与语言的关系进行更进一步的探讨。在第五部分“音乐的类语言性,或音乐的‘真正语言’”中,将展示阿多诺对于音乐的语言性的主张。

一、批判理论与犹太人

批判理论是20世纪发源于德国法兰克福的一个重要的哲学流派,又被称为“法兰克福学派”(die Frankfurter Schule)。它继承了康德、黑格尔和马克思等哲学大家的德国传统哲学,并且以哲学、社会学、心理学等学科整合的方式对当代政治社会问题进行思考与研究。

谈到“批判”(Kritik)这个词,人们最容易联想到的德国传统便是康德(Immanuel Kant)的“三大批判”。但是在康德的著作中,“批判”一词所采用的其实是古希腊文 κρίνω (krino)的意义“分开、区分与判断”,并引申为“分析”和

^① 理查德·克莱恩(Richard Klein)在《音乐哲学》一书的封底写道:“音乐哲学并不是一个学术科目。它缺少一个诸概念在其中持续地被形成、争辩以及变异的传统。”参见 Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2014)。



“检验”之意。然而批判理论中的“批判”一词并不是这个意思,而是和马克思(Karl Marx)的政治经济学的社会性批判较为接近。

“批判理论”一词来自霍克海默(Max Horkheimer)于1937年发表的一篇文章《传统理论与批判理论》(“Traditionelle und Kritische Theorie”)。在该文中,霍克海默分辨了传统的理论以及他所提出的批判理论。传统理论就是所谓的科学理论(wissenschaftliche Theorie),以追求正确性和普遍性为标准,并且以概念和规则来安置事实。这样的科学理论立基于对事实与现状的肯定,缺乏自我反省和社会基础。而与此相反的批判理论不是要肯定或服从现状,而是要对现有的秩序与规则进行质疑。批判理论不是为现实服务,而是要揭露出时代与社会的荒谬与错误。^①

在霍克海默的领导下,位于法兰克福的社会科学研究所(Institut für Sozialforschung)渐渐聚集了许多志同道合的优秀学者,包括阿多诺、本雅明(Walter Benjamin)、马尔库塞(Herbert Marcuse)、弗洛姆(Erich Fromm)等人。巧合的是,这些成员全都具有犹太人的血统,以至于在纳粹党迫害犹太人时,大部分成员都流亡到德国之外,他们也因此对于犹太人的流亡(Galut)有更深切的体验。而犹太人的传统智慧,也成为他们思想的沃土。但是,他们在援引犹太思想时并不是照单全收,而是对犹太传统和《旧约》有新的诠释甚至是不同观点。例如,本雅明在《论历史的概念》(Über den Begriff der Geschichte)中所援引的犹太神秘主义,以及弗洛姆从人文主义的角度去解释亚当与夏娃被逐出伊甸园的故事,都充分表现出犹太教思想对他们的影响。而本文主要讨论的阿多诺,其思想重点更是和犹太教密切相关。

二、拯救无希望者

马丁·杰(Martin Jay)指出,犹太教传统是阿多诺思想“星座图”中五颗重要的“星星”之一。^②阿多诺的父亲是一位皈依基督新教的犹太人,母亲是意大利的天主教徒。在这样的氛围中成长的阿多诺,势必深受弥赛亚主义思想以及犹太复兴主义和神学的影响。

在阿多诺的著作中,可以看到其实他对犹太教充满了同情:“……这就是反闪族主义的宗教起源。父亲宗教的追随者被儿子宗教的追随者作为对这件事更为知悉的人所憎恨。这件事就是将自己作为救赎的冷酷精神对精神的敌意。基

^① 参见 Max Horkheimer, *Traditionelle und Kritische Theorie* (Ditzingen: Reclam, 2021)。

^② 这五颗星星分别是马克思主义、美学的现代主义、精英的文化保守主义、犹太教传统以及非同一性。参见 Martin Jay, *Adorno* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 15-21。

JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

基督教对犹太教敌意的愤恨是这项真理,其承受住这样的不幸而没有将其合理化,并且确定了违反世界进程与救恩秩序——这些据说应该是有效的——的不应得的极乐观念。”(GS 3: 203-204)

作为一个坚定的唯物主义者,阿多诺却巧妙地将他的哲学与宗教性的动机结合起来:“……我将拯救无希望者(Rettung des Hoffnungslosen)的动机设定为我所有尝试中的核心尝试,除此之外我别无赘言。”^①由此处我们可以看到,阿多诺之所以念兹在兹地进行社会批判的工作,其背后其实有一个如此深刻的(类)宗教信仰在支撑。

而对无希望者最重要的拯救,是给予他们希望。“意识可能完全不会对灰色(无望、空虚)感到绝望,假如灰色不包含这样的一种不同颜色的概念——这种颜色在否定整体中并没有缺乏其零散痕迹。这颜色总是源于过去,希望总是源于它的矛盾——此矛盾必须倒下或被谴责;这种解释适用于本雅明关于亲和力(Wahlverwandschaft)的文本的最后一句话‘对于我们来说,只是因为无希望之故,希望才被给予’,可能是合适的。”(GS 6: 370-371)

人类与其他生物最大的差别之一,就是人类对于未来有梦想并且怀抱希望。^② 无希望,或者说绝望,是人类生命最大的不幸。这也是批判理论使尽全力对启蒙以及资本主义进行批判的原因。在资本主义逻辑之下,一般人被异化为资本家的生产工具,只能照着工厂的生产计划与模式行动,看不到任何对于未来的希望。

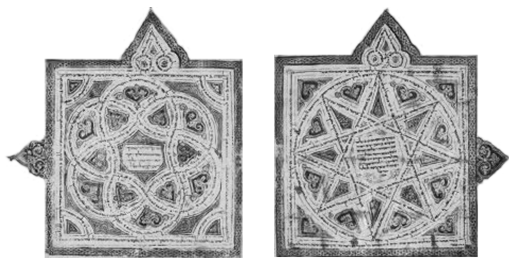
三、图像禁令

“图像禁令”,或称为“反偶像崇拜”,是阿多诺经常提及的一个犹太教的重要概念。这个禁令源自十诫中的第二诫:“不可为自己雕刻偶像,也不可做什么形象仿佛上天、下地和地下、水中的百物。”(《出埃及记》20:4)因为人所雕出来的偶像只是有限的受造物,若把它抬高到无限上帝的地位,那将是一种错误,并且是对上帝的亵渎。

阿多诺在他的著作中多次提到这个概念。比如说在《否定辩证法》(Negative Dialektik)的“无图像的唯物主义”(Materialismus biderlos)一节中,他指出:“唯物主义渴望把握事物,意味着其反对:只有无图像、完整的对象才能被思想。这样的无图像性汇集于(konvergiert)神学的图像禁令。”(GS 6: 207)而在《启蒙辩证法》(Dialektik der Aufklärung)中他更提到,图像禁令的真

① 出自1935年阿多诺致霍克海默的一封信。

② 这一点也是另一位与法兰克福学派关系密切的哲学家布洛赫(Ernst Bloch)的主要哲学关怀。



意是禁止“将错误的当成上帝、将有限的当成无限的、将谎言当成真理来祈求。救赎的凭据在于远离所有的那些将自己强加在救赎之上的信仰,而认知则是对妄想的告发。在图像禁令的真正执行中,图像的律法(Recht,也是“权利”)才被拯救”。(GS 3: 40)最后这一句看似矛盾的说法不免让人疑惑:阿多诺到底是想禁止图像,还是想拯救图像?要知道这个问题的答案,我们必须进一步看看图像在阿多诺哲学中的意义。

四、《启蒙辩证法》中对语言的分析

要了解阿多诺所认为的真正的图像,可以再看看《启蒙辩证法》中一段对语言的起源与演变的描述。霍克海默与阿多诺从对“名字”(Name)的分析开始,展现他们对语言问题的看法。^①他们在《启蒙辩证法》中指出,名字的产生,是源于原始民族在面对陌生的自然时所做出的反应。“因经验到不熟悉之物的恐惧,其呼喊变成了它的名字。”名字因此反映了“自然在表象与本质、效果与力量之中的倍增(Verdoppelung)”,而这倍增则是出于“人类的恐惧”：“当树不再只是被当作树,而是作为一个他者的证据、作为玛纳(Mana)的所在而被称呼时,语言便表达了此种矛盾,即某物是自身同时又是不同于自身的他者,同一又非同一。”(GS 3: 31)霍克海默与阿多诺对玛纳的理解是：“它原始且无分别,意指一切未知者和陌生者:它超越了经验领域,是事物里的已知存有以外的部分。”(GS 3: 31)依照霍克海默和阿多诺的看法,语言(在此处是“名字”)在最初之时是作为玛纳——自然的“变动的精神”——和被指称之物辩证地融合在一起的所在。

在另一段论及教士的教诲(Lehre der Priester)的文字中,阿多诺正面地提到了图像。在这一段文字中,阿多诺以教士的教诲作为语言的一个例子来帮助语言的分化。在以宗教为生活中心的原始时代,教士在部落之中具有无上的权力。人们相信他具有特别的知识、能力和权力来沟通超越界和人世。教士用语言进行教诲,而这种教诲的语言对于听众来说具有无上的说服力和特殊的魔力,并且开启了一种语言特殊的面向。阿多诺指出:“教士的教诲在此意义之下是具有象征性的:符号(Zeichen)和图像在此共生(zusammenfielen)。”(GS 3: 31)语言作为一种符号是当代一般学者的共识,可是语言作为图像指的是什么呢?

就像象形文字所表明的,文字在原初之时亦实现了图像的功能。这个功能过渡到神话。神话和巫术仪式都意指着不断重复的自然。它是象征事物的核心,被想象为一个永恒的存有或历程,因为在象征的行使时,它总会

^① 在此处对于语言的分析中,霍克海默与阿多诺将“文字”(Wort)、“名字”(Name)和“语言”(Sprache)视为一体予以讨论。

重复发生。源泉不竭、无止尽的重生,被意指者的永存性,这些不只是所有象征的属性,也是它们真正的内容。(GS 3: 33)

从以上这一段引文中我们可以看到,霍克海默和阿多诺在此处所理解的图像,其意义接近于象征。而图像禁令所要禁止的,是那种无法“重复”和“重生”的僵死的图像,也就是纯粹作为一种工具的符号。

然而在启蒙的理性化与分工化的过程中,语言的这两个面向逐渐分离了。

以科学与诗的纯然区别……分工进犯到了语言。作为符号,文字靠向了科学;作为音声、作为图像、作为原初的文字,它分裂成了不同的艺术,而没有透过它们之间的相加、透过共感或整体艺术而重新获得恢复。(GS 3: 34)

从这一段论述之中我们可以看到,真正的图像其实蕴含着玛纳这种自然的变动精神,但是语言的这一部分在理性化的过程之中被启蒙排除掉了。语言在启蒙的科学精神淘洗之后,变成了纯粹工具性的符号系统。原初语言中丰富的音声与图像,就像被压抑的欲望一般并没有消失,而逃逸到艺术的语言里。在艺术的语言中,阿多诺对音乐的语言有特别深入的论述。

五、音乐的类语言性,或音乐的“真正语言”

由于听觉与视觉的对比,声音与图像也因此在某种程度上形成了另外一种对立。阿多诺对于音乐的特别讨论与分析,也可以视为图像禁令的一种反映。

音乐与语言的关系一向密切。德国哲学家赫尔德(Johann Gottfried Herder)和法国哲学家卢梭(Jean-Jacques Rousseau)在讨论语言的起源时,不约而同地指出了语言与音乐的同源性。^①阿多诺在论及音乐时,也特别提到音乐的语言性。不过,他使用了“类语言性”(Sparchähnlichkeit)这一个特殊的概念来指称它,并且认为音乐的语言是所有艺术语言的典范。

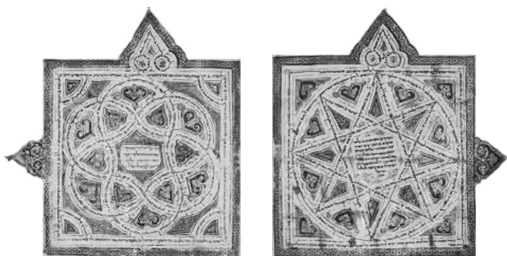
(一)“普通的”或是“意指性”语言

阿多诺著名的关于音乐的类语言性的看法,出于《论音乐和语言的断简》(“Fragment über Musik und Sprache”)^②这篇文章。在文章的开头阿多诺写道:

音乐是类似语言的(sparchähnlich)。音乐的习用语、音乐的语调,这些

① 他们两人都撰写了《语言起源论》(*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772; *Essai sur l'origine des langues*, 1781)这一本书。

② 阿多诺在1956—1957年的《年轮》(*Jahresring*)杂志上首先发表了《音乐、语言和它们与当代作曲之间的关系》(“Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwertigen Komponieren”)一文(现收于全集第16卷之附录),后来此篇文章的前半部阿多诺又以《论音乐和语言的断简》置于1963年出版的《宛如一首幻想曲》(*Quasi una fantasia*)中作为首篇文章。



表达并不是象征。但是音乐并不是语言。它的类语言性指出了通向内在，然而也通向含混的道路。谁将音乐逐字地以语言去了解，音乐就把他引向歧路。(GS 16: 251)

虽然阿多诺在这里表示音乐“不是”语言，但是他其实是说音乐不是“普通的”语言，也就是“意指性语言”(meinende Sprache):“相对于意指性语言，音乐是一种完全不同的类型。”(GS 16: 252)为了更清楚这个对比，我们必须先探究一下指称性语言的结构。普通的或意指性语言具有一种“能指”与“所指”的结构，它就是利用中立的符号(能指)来指涉在这个世界中的对象(所指)。它们之间的关系可以用奥格登(C. K. Ogden)和理察兹(I. A. Richards)所画的“语言学三角”(semiotic triangle)来展示(见图 1)。^①

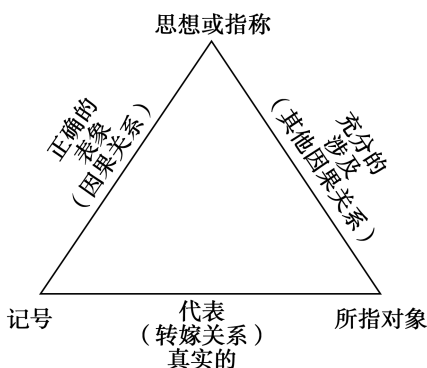


图 1 语言学三角

在这个语言学三角中，分居三个顶点的是“象征”(能指)、“所指”和“思想或指涉”。此处的“象征”一词，其意义近似于“符号”，而非前文所提及的具有丰富意义的象征。这个模型也是目前一般的语言学中所理解的语言与世界的关系。在这个模型中，符号只是一种人为的工具，它和所指对象的关系是由思想自由约定的。在这种观点中，语言就是这个符号系统的游戏。

然而阿多诺指出，音乐的语言属于另一种类型：“(音乐的)类语言性随着告知(Mitteilung)的陨落而上扬。”(GS 16: 634)“它(音乐)不从符号构成系统。”(GS 16: 251)而音乐的语言最引人注目的特殊性就在于：“它(音乐)指出了真的语言(die wahre Sprache)，就如同指出了一种其内容自我开启的语言。”(GS 16: 252)然而何谓此种“其内容自我开启的语言”呢？它关系到阿多诺所引用的“纯粹的名字”以及“神名”的形态。

^① C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (London: Routledge & Kegan Paul, 1923), 11.

(二)“神名”的形态

1. 纯粹的名字

在一篇较早的文章《论当前哲学与音乐的关系》(“Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, 1953)中,阿多诺写道:

作为语言,音乐和纯粹的名字(der reine Name)相关,它是事物与符号的绝对统一体,这绝对统一体在对于所有人类知识的直接性中遗失了。在对于名字乌托邦式和无希望的追寻中存在着音乐导向哲学的关系,比起其他的艺术来说,音乐在它的理念中更是无可比拟地更加靠近哲学。但是在音乐中,名字只显现为纯粹的声响,和它的承载者相脱离,也因此相对于所有的意指行动(Bedeuten),相对于所有对于意义的意向(Intention auf den Sinn)。(GS 18: 154)

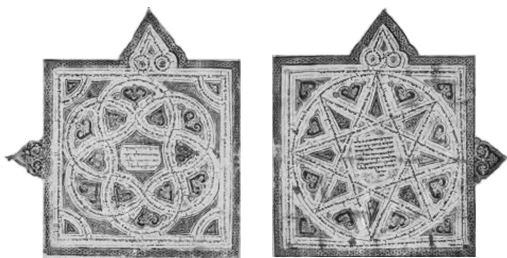
在这里阿多诺清楚地指出,音乐是一种语言,但是并非普通的语言。音乐和“名字”有关,但是也并非普通的、在符号系统下的名字,而是“纯粹的名字”。在指称性语言之中,对象(所指)与文字(能指)首先被隔离开,然后才又在指涉关系之中被关联在一起;但是在原初语言中的名字,或者更精确地说,“专名”(Eigenname)的情形下,能指与所指处于一个原初的统一状态,因为如同前面所提到的,名字最初是出自对陌生自然物恐惧的呐喊。所以名字并“不是作为描绘(Bezeichnung),而是作为属性词(Eigenschaftswort)被构想着”^①。“属性词在此并非被理解为对某物的纯粹形容词描述,而是作为对一物原本之所为何的说出(Aussprechen)。”^②名字在此是透过“说出”而作为事物的绝对直接呈显,在这种绝对的直接呈显中不存在对象和字词之间的分裂。这个存有学的看法在《旧约》之中得到了最佳的表述:上帝透过“说”来创造世界和其中的万物。^③

阿多诺心目中的音乐是这种声音的绝对直接呈显。音乐的存有奠基在自己

① C. A. Schmitz, “Namenglaube,” in *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, hrsg. K. Galling (Tübingen: Mohr Siebeck, 1960), Sp. 1301. Eigenschaftswort 是由 Eigenschaft(属性)和 Wort(字)两个组成的复合词,德汉辞典通常翻译为“形容词”。但是为了和纯粹的形容词分别开来,此处翻译为“属性词”。

② Matteo Nanni, *Auschwitz-Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2004), 120.

③ 参考《创世记》第一章中的描述。



的说出之中,而非倚靠外在于音乐的事物。^① 也因为这种独特的自我说出,音乐这种艺术享有它独特的地位。

2.“上帝之名”的形态

在《论当前哲学与音乐的关系》中,阿多诺写道:“作为语言,音乐和纯粹的名字相关。”而在《论音乐和语言的断简》中他更进一步指出,音乐的类语言性是和“上帝之名的形态”(Gestalt des göttlichen Namens)紧密相关的:

相对于意指性语言,音乐完全是另外的一个类别。在这个类别中存在着神学的面向。音乐所说的,是作为开显者而同时又被隐蔽住。它(音乐)的理念是上帝之名的形态。它是去神话化的祈祷,从魔法的威力中解放出来;那恒久却又徒劳的尝试是要将那名字叫唤出来,而非传达意义。(GS 16: 252)

阿多诺在这里提到“上帝之名”这个概念,使得音乐的类语言性增添了更多的神秘色彩。此处提及“上帝之名”的概念实际上和犹太教的传统相关。在希伯来文的《圣经》中,《圣经》的书写者将上帝的名字写为“יהוה”(字母拉丁化为“YHWH”“YHVH”或是“JHVH”)——亦即所谓的“四字神名”(Tetragramm)。这四个字母因为中间没有元音,所以无法被读出来。为什么希伯来文的《圣经》要这样做呢?因为在犹太教的传统中,上帝的名字是神圣的名字,一般禁止读或写出来。只有祭司于赎罪节在耶路撒冷的圣殿至圣所里面祷告祈求赎罪时,才能直接读出这个字的发音。后来由于犹太祭司传统中断,这个字的正确读法就渐渐失传了。现今将其译为“雅威”(Yahweh)或是“耶和华”(Jehovah),都只是后来学者考证的结果,并不一定是正确的读音。

而这项禁止呼喊上帝名字的禁令,在十诫之中被清楚地昭示出来:“不可妄称耶和华你神的名;因为妄称耶和华名的,耶和华必不以他为无罪。”(《出埃及记》20:7)在这里,上帝的名字无法被念出来,但是上帝又必须被显示出来,所以上帝以被隐藏的方式显现出来,用“不称呼”来被称呼。“上帝避免言说祂自己,上帝也避免了‘避免言说’。”^②

这一种神秘的、否定性的现身方式,在音乐之中,是以何种形态显现出来呢?

^① 从这个说法来看,音乐美学中的“自律论”(Autonomie)主张得到了更进一步的证成。音乐美学的“自律论”主张音乐的美来自乐曲自身的乐音及其结构,要领略到音乐真正的美就要去感受这个形式与结构。这个主张是奥地利的音乐评论家汉斯力克(Eduard Hanslick)在其名著《论音乐美》(Vom Musikalisch-Schönen)中所提出的。而与此相对的“他律论”(Heteronomie)则主张音乐的美来自乐音及其结构之外的事物,比如说来自作曲家的情感或是该音乐所描述的事物、场景、故事等等,汉斯力克认为这也代表了一般大众对于音乐美的认知。

^② 曾庆豹 Chin Ken Pa,《信仰的(不)可能性》[The (Im)Possibility of Faith](九龙[Kowloon]:文字事务出版社[Verbum Press],2004),109。

这牵涉到音乐独特的“说出”方式。

(三)音乐的“说出”

1. 作为“结构”和“判断”的音乐

虽然音乐的语言和意指性语言是极不相同的,但是前者也不能完全与后者分开。意指性的语言使用约定的符号去指称事物,并且总是伴随着使用者个别的意向(einzelne Intention)去指称。阿多诺认为,音乐也是一种指称,但是它是一种“绝对的意指”(absolutes Meinen)。“音乐的意思是说,刺激闪现的众意向,并没有将它们(众意向)遗失,而是驯服它们。因此音乐将自身构成为结构(Struktur)。”(GS 16: 253)绝对的意指也是一种意指,它和一般的意指不同的地方在于:它不用个别的意向去指称,而是在超越众个别意向之下,以乐音的意义关联(Zusammenhang),即阿多诺在此所称的“结构”,来进行指称。“在其(结构)中无物独立自存,所有(的音)都只有在和下一个音有血肉的接触并且和前一个音有精神上的接触、在记忆和期待之中,才成为它之所是。”(GS 16: 254)在一般的语言符号系统中,符号与对象的指涉关系是一一对应的;然而音乐的这一种绝对的意指,是众乐音先形成一个有血肉的有机联结,并且以这个有机的整体结构去指向和说出某物。^①

因此,这种“绝对的意指”也是一种特别的“判断”(Urteil)。“在它(音乐)的众意向之中,显现出一种最紧迫的意向:‘正是如此’(Das ist so);那来自一种未被说出之物的下判断的、甚或导正性的确证(Bestätigung)。在伟大音乐最高也最强烈的瞬间,比如说(贝多芬)《第九号交响曲》第一乐章再现部的开头,这一个意向透过意义关联的纯粹力量明确地雄辩着。”(GS 16: 254)

阿多诺这里所提及的第一乐章的再现部的开头(见图2谱例的第301小节开始),其实正是《第九交响曲》第一乐章的高潮。在第300小节之前,贝多芬以相对短促的十六分音符节奏配上强奏(Forte)精心酝酿着,到了第301小节突然将之前所酝酿的力量以更强奏(Fortissimo)加上二分音符的长音爆发出来,配合上雷声一般的定音鼓声响,其效果有如震撼天地的怒吼。“在交响曲中第一次有这样伟大的一个事件,在此这拥有咄咄逼人炫目光辉的一个‘令人震惊的’再现部,让所有它之前的(音乐)皆黯然失色……此再现部有力的开头所抛出的剩下的部分,皆落入了深沉的阴暗之中。”^②

① 从这个观点出发,我们可以进一步了解阿多诺对流行音乐和爵士乐进行批判是因为它们大都只是以某几个音乐片段来吸引观众的感官,而没有重视音乐作品的整体结构与表现。

② Wilhelm Seidel, “9. Symphonie op. 125,” in Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Band II, hrsg. Albrecht Riethmüller u. a. (Laaber: Laaber-Verlag, 1994), 262.



— 13 —

JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

46

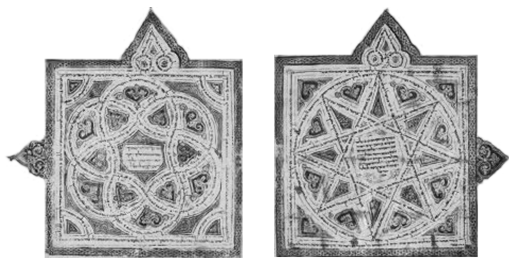
K

301

The musical score is for the beginning of the recapitulation of the first movement of Beethoven's Ninth Symphony, starting at measure 301. The score is for piano (K) and includes staves for strings and woodwinds. The key signature is D minor (three flats). The tempo is marked 'ff' (fortissimo). The score shows the first six measures of the recapitulation, featuring a powerful, rhythmic theme in the strings and woodwinds.

图2 贝多芬《第九交响曲》第一乐章再现部开头(从第301小节开始)

(资料来源: Beethoven, Ludwig van, *Symphonie Nr. 9 in d-moll*, Urtext, Kassel: Bärenreiter, 1996.)



2. 人性之说

在形式上,音乐作为“绝对的意指”,以自身的结构说出某物,并且形成一种特殊的“判断”。然而这种“判断”的内容为何?阿多诺更进一步具体地指出:“它(音乐)说着某些东西,通常是一种人性之物(ein Menschliches)。音乐愈高等,它就愈坚决地说着这人性之物。”(GS 16: 251)“人性”这个范畴一直是阿多诺哲学中的最高判准,更是他评判勋伯格(Arnold Schoenberg)与斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)音乐的“进步”与“退步”的重要标准。同样是20世纪新音乐的代表人物,然而前者是以不协和音来彰显现代人类的苦难,而后者则是用来歌颂原始民族的血腥献祭。^①

阿多诺在这里所提出的对人性的宣扬与维护,不仅与他“拯救无希望者”的哲学动机相契合,更呼应着霍克海默和阿多诺在《启蒙辩证法》前言中所指出的:“我们所提出的,事实上正无异于这样的认识,为什么人性没有进入一种真正的人类状态,而是陷入一种新形态的野蛮之中。”(GS 3: 11)

尾声

犹太教思想提供给阿多诺哲学许多重要的思考素材,而对于他的音乐哲学来说,更是具有本质性的意义。以“拯救无希望者”的宗教式关怀为出发点,阿多诺的哲学对于来自制度以及社会的非人性压迫进行最严厉的批判。阿多诺期待透过这样的批判,将错误与虚假的意识形态予以揭露,还给人们一个更为健全的社会。这完全继承了马克思社会批判的工作。

对于阿多诺的音乐哲学来说,“上帝之名”是音乐的基底。在这个想法之下,音乐的存有达到了最高的存在阶层,并且和犹太教的神秘性结合起来。这个观点对于今日将艺术完全世俗化、娱乐化与商品化的社会倾向来说,是一种必要的否定。然而令人嗟叹的是,如今偶像崇拜不再是一种负面的社会累赘,而已经成为后资本主义社会的一种本质规定。图像禁令在当下是否还有剪除异端的力量,还是也被“金牛”巨大的身躯压迫得动弹不得?

^① 参见阿多诺的《新音乐的哲学》(*Philosophie der neuen Musik*, GS 12)。

JEWISH STUDIES

犹太研究

第20辑

参考文献

(一)中文参考文献

1. 曾庆豹:《信仰的(不)可能性》,九龙:文字事务出版社,2004年。

(二)外文参考文献

1. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedelmann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M.:Suhrkamp, 1970-1980.

GS 3: *Dialektik der Aufklärung*

GS 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*

GS 12: *Philosophie der neuen Musik*

GS 16: *Musikalische Schriften I - III*

2. Detlev Claussen, *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, trans. Rodney Livingstone, Cambridge, MA: Belknap, 2008.

3. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt: WBG, 2010.

4. Max Horkheimer, *Traditionelle und Kritische Theorie*, Ditzingen: Reclam, 2021.

5. Martin Jay, *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

6. Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2014.

7. Matteo Nanni, *Auschwitz-Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 2004.

8. C. A. Schmitz, "Namenglaube," in *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, hrsg. K. Galling, Tübingen: Mohr Siebeck, 1960.

9. Wilhelm Seidel, "9. Symphonie op. 125," in *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Band II, hrsg. Albrecht Riethmüller u. a., Laaber: Laaber-Verlag, 1994.