

《國立政治大學哲學學報》第四十九期 (2023 年 1 月) 頁 37-88

©國立政治大學哲學系

從錯誤的共在中分離：阿多諾 論電影作為社會啟蒙的媒介

羅名珍

國立臺灣大學哲學系

地址：臺北市中正區思源街 18 號

E-mail: mingchenlo@ntu.edu.tw

摘要

一向以來普遍認為阿多諾對文化工業提出銳利而全面的批評，但卻並未提出任何克服此弊端之積極建議。本文將指出，阿多諾思想中實有著一道企圖由文化工業內部矯正文化工業弊病的積極思路，迄今未被恰適理解：阿多諾在文化工業的一個主要分支中——亦即電影——見到其作為社會啟蒙媒介之潛能。阿多諾是以一種隱而不顯的方式，交錯融會了班雅明的「散心分神」概念與佛洛伊德的「認同」理論，在此基礎上探究娛樂中的電影觀眾之潛意識需求及其轉化可

投稿日期：2022.06.27；接受刊登日期：2022.12.13

責任校對：張景涵、王尚

DOI: 10.30393/TNCUP.202301_(49).0002

能。重構此兩道理論脈絡並闡明其內在關連，將可使我們見到阿多諾在《為電影作曲》中所構思的，乃是以電影內不同媒介間的張力創造一種筆者稱之為「從錯誤共在中分離」的內在經驗，其足以強化群眾的心智能力而有益於社會啟蒙。

關鍵詞：阿多諾、文化工業、電影、班雅明、精神分析、認同

從錯誤的共在中分離：阿多諾 論電影作為社會啟蒙的媒介*

前言

阿多諾 (Theodor W. Adorno) 與霍克海默 (Max Horkheimer) 於一九四七年出版的〈文化工業：啟蒙作為群眾欺騙〉(Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug) 既是一篇經典而在現實中造成深遠影響的文章，也是一篇富有爭議的文章。其之所以配稱經典而影響深遠，是因為藉著「文化工業」這個由作者所創的概念，他們揭露了一種在二十世紀盛起的、以資本主義結合電子媒體而造就的新型態社會宰制。然而，如此文的副標題所示，當阿多諾與霍克海默在該文中指出文化工業造成普遍的蒙昧時，此論題也引致質疑，認為作者是否偏頗地抹滅了現代社會中實存的理性潛能；甚有論者認為，這是否只是反映了阿多諾與霍克海默作為德國文化精英，對美國流行文化中的電影、音樂、廣告毫無區分的拒斥。可以說，〈文化工業〉的全面性批判，一方面發人深省，一方面卻也引致長久對兩人之悲觀主義與精英

* 本文為兩年期科技部（今國科會）專題研究計畫〈共感中建立批判性：阿多諾的社會啟蒙計畫〉(110-2410-H-002-178-MY2) 之部份研究成果，作者感謝國科會提供經費支持本文之研究與寫作。作者在此並向兩位匿名審查人表達誠摯的謝意，藉由審查人非常深入的評論與多項重要建議，作者得以修訂原先的論述與架構，將原稿增修為一個更為完善的版本，在此過程中獲益良多。本文若有任何疏漏之處，皆為作者之責。

主義的批評。¹

本文主要的論點是，至今以來學界忽略了，阿多諾在提出批判的同時，其實同時也以一種積極的態度，構思著如何運用文化工業內現存的媒介——亦即電影——達致社會啟蒙的目的。我將以四個步驟呈現此一思路：（壹）首先我將指出文化工業批判的一項主軸，即其對文化工業造就「偽個性」的分析，以及何以相關論述亦使阿多諾與霍克海默陷入一種理論困境。（貳）為指出阿多諾對於文化工業的建構性的思路，我將重新審視阿多諾針對班雅明 (Walter Benjamin) 一九三六年〈藝術作品在其可技術複製時代〉(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) 論電影之社會啟蒙潛能所提出的評論，並指出，阿多諾與班雅明兩人立場並非一般以為的截然相異。班雅明在此文中對電影觀眾「散心分神」狀態的構想，雖引致阿多諾的批評，爾後卻也成為阿多諾思索群眾心理潛能的重要切入點。為證明此論點，（參）我將指出，阿多諾對電影觀眾心理的理解，實奠基於佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的「認同」概念，但同時，阿多諾在其更側重潛意識機制與智性活動之關連的獨特理論取徑中，以一種延伸的方式，將佛洛伊德對群眾的剖析運用於觀眾與文化工業產品的關係中。（肆）重構阿多諾對班雅明與佛洛伊德兩者的理論受納與轉化後，將使我們能看出，阿多諾在他與艾斯勒 (Hanns Eisler) 所合著的《為電影作曲》(Komposition für den Film) 中一項未被注意的核心構想，亦即以電影內不同媒介間的張力創造一種筆者稱之為「從錯誤共在中分離」的觀影經驗，其有助於培養出班雅明所構思的既消遣又檢驗的群眾，而這即便是在商業與娛樂電影中也能實現。闡明阿多諾

¹ 對於〈文化工業〉的歷史定位及對其之主要批評的綜論，可參見 Niederauer & Schweppenhäuser 2018。

的思路將使我們見到，電影作為文化工業的重要分支足以提供一個「模型」，其呈現出，藉力文化工業內所蘊含的技術與媒介以強化群眾心智能力並促進社會啟蒙乃是可能的。

壹、文化工業之惡及其困境

阿多諾與霍克海默在三〇年代末至四〇年代因納粹政權而流亡美國時，他們面對的是看似與德國極為不同，但仍然潛藏著可能引致同樣政治危機的社會。在實踐民主體制並崇尚民主理念的美國，他們見到資本主義與技術將各種藝術類型轉變成娛樂的商品，以文化工業對個體進行隱形與軟性的宰制：儘管資本主義社會中的工作與生活型態仍使社會成員感到不自由與侷限，然而文化工業卻能藉由提供切身可感的舒緩，並反覆灌輸鞏固既有社會秩序的意識型態，使社會成員在日復一日的勞動與娛樂中維持社會與自我之持存。當文化工業產品佔據工作剩餘的大量時間與心思，這使人看不見、或再無心力去反思造成自身處境之社會現實是否合理。阿多諾深信，危害民主的並不僅是明顯可見的極端政治言論，而更是看起來無害的娛樂。缺少能夠獨立反思之成員，一個社會不會是真正意義下以溝通克服衝突而達成共識的民主社會，並且終將難以以理性應對政治煽動與操縱。

一、偽個體性

經典的〈文化工業：啟蒙作為群眾欺騙〉一文所提出之批判有多個層次，但其中最為顯著的主題之一是：文化工業造就「偽個體性」(Pseudoindividualität) (Adorno 1997a: 177)。阿多諾曾就「社會與個體」、「普遍者與個殊者」的關係如此界定「個體性」：

我們不應該僅就單一存有者在生物意義上個別存在來理解個體性 (Individualität)，即人大多是作為獨生者來到世上……。我所指的是，個體性乃是一個反思的範疇 (Reflexionskategorie)，亦即，真正意義下的個體性只能是指：當個別主體在意識到自身的單一性 (Einzelheit) 與獨一性 (Einzigkeit) 時，成為某種與整體性相對者，並且是在意識到此對立關係時，才將自己確立為……個殊者。(Adorno 2006: 104)

「個體」並不是一種給定的自然事實，而必須是一個發展的結果。唯有當個人在既定社會秩序中開展其人生時，意識到他的自我的內容不會全然符合社會中已經建立起的普遍規範與秩序，唯有帶著對差異的覺察與反思，個人才能夠在折衝之中有意識地決定如何抉擇與行動，也才因此真正是「個別」的。阿多諾對「個體性」的界定是以對於現代社會的批評為背景，「普遍者」或「整體」在他的哲學中通常具有負面意涵，指稱由工具理性所主導的資本主義社會，其具有強制性的經濟與行政管控力量，也因此高度限縮個體性之發展。

文化工業之所以造就「偽個體性」，是因為文化工業究其本質，是為獲利而產出商品。為了大量銷售之目的，產品必須能夠普遍被接受、不可過度挑戰消費者之受納能力。也因此，文化工業之商品，一方面會選取最為常俗的意識型態與表達方式，一方面則會將已經被市場上證明為有效的元素反覆運用，這導致了文化工業產品高度的標準化。儘管阿多諾與霍克海默的文章是寫於上世紀中，但今日文化工業的產品仍然依循上述原則，暢銷的電影、流行音樂、愛情小說或新型態的網路影音產品，仍然有著消費者可預期的標準公式。消費者在娛樂中反覆觀看時，便吸納接受這些商品所傳遞的種

種訊息，而這不僅僅關乎思想內容、意識型態，甚至會形塑人們的感知習慣、說話方式、身形樣態等等。² 相較於真正的「個體性」是在個人的思想與社會互動中逐漸塑成，其必然包含了獨一的內在歷程，文化工業在多個層次上所提供的固定範式，則是在不知不覺中，形塑人們理解及感知外在世界的範式。更且，仰賴著展演的文化工業會將「個體性」的概念置換為外表上可直接辨識的特殊性：「從爵士樂裡制式的即興演奏，到一定要瀏海及眉才能被立刻認出的獨特的電影人物，其中充斥著偽個體性。」(Adorno 1997a: 177) 文化工業包含的明星體系帶來的是一種今日社會中普在的錯覺，彷彿符合潮流的獨特光鮮外表便等同於個體性。可以說，文化工業一方面使大眾的心靈趨於同質，一方面卻讓參與在其中者不自覺自身與他者的相似性，在文化工業的遮蔽中，以為自身是獨特之個體。

二、以藝術對抗文化工業？

阿多諾與霍克海默影響廣遠的〈文化工業〉一文既是理論上的重要貢獻，卻也極具代表性地呈現了文化工業批判似乎難以突破的困境。如果文化工業的產製是基於獲利之需求，也因此必然採用標準化且符合常俗期望的內容與形式，而如果標準化的產品必然造就大量同質而缺少個殊性的心靈，那麼，在網路與複製傳播技術不斷精進的今日，文化工業幾乎無所不在，我們究竟該如何在這現實的基礎上克服文化工業這一社會病態？對此質問，阿多諾似乎無法、

² 如阿多諾、霍克海默所說：「在輕音樂裡，訓練好了的耳朵在聽見流行歌曲的前幾個小節之後就能猜出後續，並且當真的如此時，就會感到幸福。」「聽眾或觀眾的語言與姿態遠比過往更深地、及至細微之處地……被文化工業的範式所滲透。……在電話裡或在最私人的場合中的聲調，以及談話中的詞彙的選擇，這全部……都符合文化工業所呈現的模型。」(Adorno 1997a: 146, 190-191)

或拒絕在理論上提出任何可依循之方法或原則作為回應。正因如此，至今為止的德英學界普遍皆認為阿多諾、霍克海默面對「文化工業」僅能止步於批判，他們缺少對於克服文化工業弊端的積極構想。對阿多諾而言，足以對抗文化工業的，似乎僅剩下藝術，唯有高度展現個體性的藝術才能逸出文化工業。如哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas) 所說，對阿多諾而言，「唯有那大眾難以親近的形式主義藝術作品，才能夠……抵抗由市場所決定的、對消費者需求與預設態度的同化的強制。」(Habermas 1972: 195)

若將此思路置於社會啟蒙的脈絡中，那麼可以設想的是，對阿多諾而言，若要使群眾從遮蔽的狀態中醒覺，似乎也只能藉助於藝術。事實上，我們確實可以看到阿多諾在文化工業的議題上談及藝術教育之重要性：

我認為，儘管這是非常值得做的，但這仍然太侷限於體制框架、侷限於學校中。我可以承擔被嘲笑是哲學家的風險……我可以設想，在學校的高年級，或許也可以在民眾學校 (Volksschulen) 和學生一起觀賞商業電影並且指出，這其中有哪些虛假之處……或者音樂老師……可以分析流行歌曲並且對學生指出，為什麼一首流行歌曲……在客觀上明顯劣於一首莫札特或貝多芬的四重奏或一首真正的新音樂。(Adorno 1971: 145-146)

阿多諾指出，大眾教育必須包含藝術教育，而藝術教育不應該僅僅是單純教導或推廣藝術，而也應該直接地面對文化工業的作品。教師可以藉由對照文化工業產品與作品，呈現出文化工業產品中的意識型態或其僵固之處。然而，對阿多諾而言，是否使人盡可能地接觸文化工業之外的藝術、音樂或哲學就是對抗文化工業的最佳、甚至是唯一的方式？對此，哈伯瑪斯曾（對照於班雅明）提出批評，認為阿多諾無法肯認今日電子複製技術與藝術結合所造就的大眾藝

術，阿多諾在此走向中，只見到「藝術的退化敗壞」(Habermas 1972: 191)：

阿多諾採取的是冬眠迴避的策略，其弱點顯而易見地在其防衛之性格 (defensiver Charakter)。有意思的是，阿多諾的論題可以文學和音樂得到證成，只要它們……預先規定了孤單的 (einsam) 閱讀與沈思的聆聽——此即市民社會的個體化的理想途徑。(Habermas 1972: 195-196)

確實，即便阿多諾主張藝術教育也應該面對文化工業普在之事實，但這仍然展現了哈伯瑪斯所說的「防衛」的態度，因為這實際上仍然嚴守了文化工業與藝術的分界：唯有完全外於市場邏輯的、有著大眾不能及之深度的作品，才有啟蒙之潛能。而阿多諾的論題在經驗上之所以得到了「證成」，是因為這樣孤高的藝術——如阿多諾推崇的無調性音樂——不論是在哈伯瑪斯書寫的七〇年代，或二十一世紀的今日，也仍然能與文化工業劃清界線、不被後者消費挪用。

本文的提問是，阿多諾對於矯正文化工業的構想是否僅止於此？是不是只有「孤單的閱讀與聆聽」才能有助於社會之啟蒙與個體性之陶成？以下我將指出，在阿多諾對文化工業的批評與分析中，有著一道企圖由文化工業內部克服文化工業弊病的構思，迄今始終未被恰適理解，此即其對於電影之啟蒙潛能的構想，而這只有在理解阿多諾如何融合班雅明對電影觀眾感知方式與佛洛伊德認同概念下，方能顯明。

貳、班雅明論電影之啟蒙潛能與阿多諾之回應

一向以來，班雅明的〈藝術作品在其可技術複製的時代〉與阿多諾的〈文化工業〉被視為是面對媒體興起的兩種對立觀點的代表，似乎毫無互補的可能。簡化而言，班雅明積極而阿多諾絕望；班雅明深信電影具有無限的啟蒙潛能，阿多諾則見到資本主義如何侵蝕人類的文化與精神。

然而，看似基本立場迥異而難以對話的兩篇文章，事實上展現了兩作者深入對話的結果。阿多諾是〈藝術作品在其可技術複製的時代〉出版前的極少數讀者之一，他以書信形式所寫的長篇評論，是班雅明在有生之年所得到的唯一對此文詳盡評論的書面回應。³ 阿多諾的回信一向被歸為阿多諾—班雅明之爭／論爭 (Adorno-Benjamin Kontroverse / Debatte) 的重要文本，儘管阿多諾在信中對該文有讚許也有批評，但一方面由於阿多諾在 1940 年代初與霍克海默合著的〈文化工業〉僅僅顯題地發展了原先信中的批評，一方面也由於信中阿多諾對於自主藝術之辯護，使得重要的詮釋皆受制於「論爭」之框架，側重闡釋兩人之差異與對藝術之觀點。相較之下，阿多諾對班雅

³ 根據班雅明考證版全集 (*Werke und Nachlaß: Kritische Gesamtausgabe*)，〈藝術作品在其可技術複製的時代〉經班雅明多次修改，含手稿共有四個德文版本與一個法文版本，阿多諾閱讀並評論的是完成於 1935 年的第三個版本 (Dritte Fassung)，該版在廣為通行的班雅明全集 (*Gesammelte Schriften*) 收錄於第 VII 冊，被標定為第二版本 (Zweite Fassung)。本文主要採用考證版全集第三版本，也同時引用該全集的第五版本 (Fünfte Fassung)，皆於引文處註明版本。本論文中的引文皆由筆者翻譯，單一採用許綺玲的源自法文版本之中譯用詞處，註明於文中。關於班雅明文章的形成與出版史，參見班雅明思想的重要研究者與班雅明考證版全集的主編之一 Burkhardt Lindner 為此文所著之評論：Lindner 2013。阿多諾的回信則寫於 1936.3.18。

明電影分析的讚許認同之處，鮮少被視為是真正具有實質意義，⁴ 由於〈文化工業〉提出的批判十分強烈而全面，該文也因此為阿多諾對文化工業的思考定調，這一鞏固的印象使人難以察覺，班雅明〈藝術作品在其可技術複製的時代〉對電影的社會啟蒙的構想實際上深刻地影響了阿多諾。本文將指出，兩人想法並非如一般以為的截然對立，阿多諾後繼對電影與電影配樂的思考，其實是帶著相異的理論興趣——以其對音樂之敏銳和對精神分析基本預設的採納——承繼而開展了班雅明的洞見。本文將聚焦於班雅明〈藝術〉一文中所論的「散心分神」(Zerstreuung)，指出此乃阿多諾以精神分析深化班雅明的重要切入點，以此為主軸，重構兩人在此議題上隱蔽的理論承續。

一、班雅明：探尋一種「社會的」感官知覺方式

〈藝術作品在其可技術複製的時代〉初寫於已是希特勒執政的1935年，此時電影這一新的藝術型態已經被充分利用為一種煽動觀眾情緒、強化群眾領袖崇拜的最佳媒介。⁵ 但班雅明相信，相較於政

⁴ Burkhardt Lindner 在評價阿多諾的回應時即說：「即便絲毫無意減損阿多諾對班雅明的貢獻，我們卻不得不承認，阿多諾受納此文的態度是，他極少意願進入此文本的施展空間 (Spielraum des Textes)。他一直到最後都從未喜歡過這篇文章，並且自始就認定，此文章帶著……〔犧牲智性、對集體的認同、使偉大藝術野蠻化〕的意識型態……。」(Lindner 2011: 241) 又或者如對阿多諾與班雅明思想都有深入理解的學者 Willem van Reijen 在闡釋阿多諾這封回信時，完全略過阿多諾對班雅明對電影之分析的讚許之處，同時指出阿多諾此信中的批評不只是一處是建立在對班雅明的錯誤詮釋上。Van Reijen 在就當時所出版之書信分析兩人論爭時，將對班雅明文中的同意之處部份地歸因於兩人之間的私人情誼與競爭關係 (Van Reijen 2006: 101-102, 110-111)。

⁵ 同年問世的著名的納粹宣傳影片 *Triumph des Willens* 無疑正可作為「政治的美學化」的一個典型範例：影片中可見到由空中拍攝的德國，俯瞰路上行進的軍隊、而希特勒抵達時孩童與群眾狂熱的歡迎，影片搭配著渲染情緒的音樂與歡呼聲等。

治濫用藝術以粉飾其惡，他能夠以一種對法西斯主義無用、但對真正的政治變革有用的方式 (Benjamin 2013 Dritte Fassung: 97)，闡明電影藝術的政治潛能，班雅明在該文的開端即指出，其論題有著抗爭的價值 (Kampfwert) (Benjamin 2013 Dritte Fassung: 96)。該文的一道重要主軸在於：隨著藝術的物質基礎改變，複製技術造就新的藝術型態，電影之出現將改變人類整體的感知方式，而此種新的群體的感官知覺方式，相較於過往更能強化觀賞者的自主與批判態度，也因而是「政治的」。如哈伯瑪斯扼要指出，此文的主要觀點是：「藝術作品結構的轉變意味著轉變了的知覺以及藝術受納方式。」(Habermas 1972: 180) 然而，藝術作品的結構究竟發生了何種轉變？人們的知覺方式與受納藝術的方式又因此發生了什麼轉變？何以複製技術進入藝術的領域足以使藝術在本質上成為政治的？這些問題之關鍵皆在於電影之興起，以及電影對於藝術作品的靈光的徹底破壞。

班雅明在文中指出，複製技術的發達使藝術作品的「靈光」逐漸消失。若參照班雅明在該文中的界定，或可將謎樣的「靈光」理解為藝術作品因其在歷史流傳中的獨一性而散發出的某種仿如生命之氣息。⁶ 凡是使人能經歷到靈光的作品總是有著某種不可親近且令人敬畏之特質——如同人們會在教堂裡仰望聖母像、在美術館凝視畫作——，其所引起觀賞者的態度是崇敬而深思的。但隨著複製技術的發達毀損了作品僅屬一時一地的獨特性，作品開始可以無數次重現，那難以捉摸卻又彷彿依稀實存的氣息終於消散，而這使人們受納藝術的態度廣為轉變。人們不再以虔敬崇拜之態度看待作品，複製技術「為

⁶ 班雅明對靈光做出如下界定，其顯然並非一般意義下的「定義」：「究竟什麼是靈光？那是一種特殊的時間與空間的織品 (Gespinst)：不論多麼靠近，都是遙遠之物的唯一一次的顯現。在夏日午後寧靜地看著地平線上山的輪廓或投影在靜默者身上的樹的枝幹，就是在呼吸著遠山的靈光，枝幹的靈光。」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 102)

對象物剝除遮蔽，破壞其靈光，這就是新的感官知覺的特質，這種感官知覺……有著『世物皆同的感覺』(Sinn für das Gleichartige in der Welt)」(Benjamin 2013: 103；參考中譯 66 頁)。儘管班雅明在此並未用此一概念，但我們可以延伸地說，這是一種有著民主之本質的感官知覺：與以往崇敬地看著藝術作品的人們不同，不再有靈光可敬畏的現代人，在面對藝術作品時，不僅僅看到具體的作品，而是能抽象地感知到世間萬物之平等。

電影的出現，意味著重要的突破，因為與音樂可被錄製、繪畫可被複印不同，電影的特殊性在於，複製技術並非外在於作品：「電影作品的技術複製性是直接建立在其生產的技術之內的」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 104-105)，電影才終於能使藝術作品中的靈光徹底消散。也因此，在靈光消逝中見到藝術之契機的班雅明甚至借法國導演 Abel Gance 之口傳達了他的熱切態度：「莎士比亞、林布蘭和貝多芬都會去拍電影。」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 101) 電影的出現意味著，一種相應的、全新的受納藝術的方式也會出現。⁷ 班雅

⁷ 在此必須說明的是，儘管班雅明的論題具有積極的性格，但班雅明充分意識到，複製技術之發達以及其導致的靈光之徹底破壞的發展，乃是歧義而不定的。就其藝術潛能而言，其可能促進群眾之啟蒙，但在現實中，尤其是在當時的政治條件下，其更可能伴隨著人類的自我毀滅。在該文的最末，班雅明指出，如同「戰爭和其破壞就證明了，社會還不夠成熟，使技術成為自身的器具，而技術本身也尚未被恰適地陶成，以克服社會中的基礎力量。……毒氣戰提供了手段，以新的方式破壞靈光」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 140-141)。亦即，錯誤地運用複製技術以導致的靈光的喪失，可能是非常殘暴的。此外，班雅明在完成〈藝術作品在其可技術複製的時代〉一文之後，曾留下自問自答的筆記，指出其或許應更釐清「靈光消逝」雙重意涵，如：「靈光的消逝一定導致潛能的消逝嗎？」、「靈光的消逝和對更好的自然的想像的衰頹是相關連的嗎？」，「或許靈光的消逝只是一個過渡階段，在其中，那些儀式崇拜要素被滌清，以趨向那還不被認識者。這需……關連到〈複製〉一文。」(Benjamin 1989: 753)。由於本文之主軸在於藉著阿多諾對班雅明〈藝術作品在其可技術複製的時代〉的闡釋與回應，凸顯阿多諾對電影之啟蒙潛能的積極想法，故僅能聚焦於班雅明文中的部份面向，而無法全面地剖析班雅明一文及其對靈光消逝的歧義的觀點。

明在文中可說是大量的篇幅、工筆細微地描述著電影能塑成的一種前所未有的、獨特的感知方式：「電影……使觀眾形成一種評鑑的態度，但在電影院裡這種態度並不包含了專注。觀眾乃是檢驗者 (Examinator)，不過這位檢驗者乃是散心分神的 (zerstreut)。」(Benjamin 2013 Fünfte Fassung: 247) 班雅明此處的構思之所以引人注目及爭議，是在於它挑戰了一般的概念界定而結合了兩種乍見之下互相衝突的狀態。一般總是認為，審視或檢驗的智性活動必然是聚精會神的，而散心分神則相反；凝神、沈浸、深思，似乎是高度心智成就的同義詞。然而，班雅明所見不同。班雅明帶著歷史哲學的眼光，在藝術觀賞的背後看到的是一個時代的敗壞走向：「隨著市民階級的劣變，沈思 (Versenkung) 成為培育反社會行為 (asoziales Verhalten) 的所在，分心 (Ablenkung) 則是作為社會行為的一種型態與之抗衡。」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 135) 亦即，一向以來被視為文化修養與教育陶成之成就的對藝術作品的凝神與鑑賞，其實和資本主義社會中一種僅關注私人旨趣之傾向相輔相成，在此時代走向中，對於教養之追求與崇尚日益成為「反社會的」，其反映的是一個日趨自利的市民階級和一個人與人之間聯繫日益薄弱的社會。相較之下，電影院裡看電影的群眾，則可以以一種「世物皆同」的方式，一方面輕鬆地和他人平等共在，一方面又能夠像是專家一般地審視著作品。班雅明雖深知電影是如何在現實中被用來美化醜惡之政治意識型態並操控大眾，但他仍然相信，電影可以形塑理性的大眾。可以說，共同地看電影乃是一種民主的感知方式的練習：

散心分神者也能習慣。不止於此：若要能在散心分神中完成一些任務，那麼完成任務必須要已成為一種習慣才行。……由於個人可能會想要擺脫此任務，藝術會在它能動員群眾的地方，在最困難與最重要的任務上介入。當前它是以電影來做這件事。在散心分神中受納 (Rezeption in der Zerstreuung)……在電影中就有其練習之工具。(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 138)

班雅明的文章雖是以藝術為主題，但其探究之核心乃是新的群體感知方式的社會與政治意義，班雅明在此文中獨特而複雜的論述，指向一種看似放鬆，但實為銳利審視的共同反應方式；班雅明想像著一種在真正意義下是「政治的」群眾——這個新的共同體，不是關注私利的中產階級，也不是被政治宣傳操控的盲目大眾，而是在娛樂與散心分神的狀態下工作，用新的感官知覺去回應新的任務的一個新的群體 (Benjamin 2013 Dritte Fassung: 138)。

二、阿多諾：(無能)檢驗的觀眾

重新思索班雅明的原文標題，則可以說，一個時代若配稱為是一個「新」的時代，並不是因為複製技術本身的出現，而是唯有當複製技術進入到藝術的內在結構中，並相應地促成了大規模的新的感官知覺方式，這才真正是新時代的開啟、才形成了可以說是與過往不同的人類世代。⁸

那麼，值得追問的是，班雅明以撲朔迷離之筆法所描述的這樣一個「既能放鬆又能夠專注的電影觀眾群」(Habermas 1972: 180) 儘管不是無法設想的，但從文中我們實難確知，他是否認為，同時代的電影觀眾是否已經展現了此種散心的專注，或至少是某種初階的形式？阿多諾顯然並不如此認為。在阿多諾數頁的回覆中，下列的段落精要地把握了阿多諾與班雅明就電影觀點之異同：

當您要為媚俗電影 (Kitschfilm) 與「深度」電影相較時辯護，沒人能比我更同意您……。您使得技術化 (Technisierung) 與異化 (Entfremdung) 進入辯證之中，

⁸ 「在長幅的歷史階段中，人類群體共同的存在方式會轉變，而他們感官知覺的方式也會隨之轉變。」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 101)

(這您完全有理)，但卻未如此對那被客體化的主體性的世界，這在政治的意義上無異於是相信無產階級(作為戲院之主體)直接能夠達致某種成就，那種只有藉著……知識份子之理論……所能達致的成就。(Adorno & Benjamin 1994: 170)

若要了解阿多諾所稱許的「使技術化與異化進入辯證之中」，我們必須回到班雅明對電影的分析。班雅明一文在批判理論傳統中之所以如此特出，在於他在多個面向上以一種非馬克思正教式的方式重新詮釋了「異化」的現象。在馬克思 (Karl Marx) 的異化論中，機械技術的發達促成工業化生產與資本主義興起，其後果是泰勒化的生產方式使人類在勞動中彷彿成為機械之一部份；在以機械技術決定的工作型態中，僅僅在一個工作環節上重複勞動的勞動者看不到自身生產的產品的全貌，其行動也不再是整全而屬於他自發的行動，工作使他與自身疏離。「異化」在此脈絡中，是指資本主義與技術所共同造成的對人類的大規模的斷害，但班雅明卻逆向開展了馬克思的異化批判。他在複製技術與資本主義介入藝術以形成電影，從而得以轉變人類群體的知覺方式這一發展中，見到某種普世啟蒙的契機。電影的生產同樣有著「異化」之本質：機械之介入使電影演員不再能像舞台劇演員那樣表演，班雅明引用皮藍德婁 (Luigi Pirandello) 之語說，演員「不僅是從舞台，而是從其從自身中……被放逐 (exliert ... von seiner eigenen Person)」(Benjamin 2013 Dritte Fassung: 116)。演員在表演時不再面對著觀眾，而是面對著鏡頭，他與觀眾之間的空間或時間的距離都由機器所中介而決定，電影分段拍攝與後製剪輯的方式，使得參與其中的演員無法知道自身所參與之作品的全貌。馬克思異化論中的勞工與自身、與其工作流程、與其社會互動對象、與其產品疏離，電影的表演者亦然，但這樣的異化卻正是電影之表演藝術所必需，而這將成為人類的新的感知方式的基礎。

我們或許可以藉著阿多諾所說的「使異化與機械化進入辯證之中」如此理解班雅明的立場：技術與資本主義之發達不可避免地造成

人與人、人與物、人與自身之間的異化，但我們不再能追憶、追回那工業革命之前的、逝去的、傳統的生活形態，這已經一去不復返了；我們只能在今日這個以金錢、商品為中介的異化而疏離的社會裡，發展促動社會進步的潛能。班雅明對電影的闡釋使我們看見，以異化的產製方式所造就的藝術，卻可能塑造具有批判性的大眾。⁹

阿多諾讚賞班雅明之所見，同意電影之中有著克服異化的力量。然而，相較於電影藝術的形成已經是一既定的成就，班雅明所構思的、與電影相適的大眾的審視能力呢？阿多諾的批評，班雅明未能同樣對待「被客體化的主體性的世界」可以被這樣理解：班雅明將作品結構與受納方式之間的關連設想得太過輕易，亦即，班雅明見到機械技術深入作品而形成了新的觀看的可能性，但此種可能性是否會「直接地」(unvermittelt) 實現於觀眾的這一端？如果人們的心靈已被現實中普在的異化與機械化影響，新型態藝術的出現是否立即就能造就理性的審視能力？觀眾是否能夠僅僅是坐在電影院中，就學會成為「檢驗者」？

關於分神的理論……不能說服我……。某些資本主義的實踐概念 (Begriffe der kapitalistischen Praxis)，例如檢驗 (Test) 幾乎是存有論式地凝滯了。(Adorno & Benjamin 1994: 172)

直至今日我們都無法宣稱，阿多諾對娛樂大眾的可操控性是多餘的擔憂。阿多諾在回信中批評班雅明的「檢驗」概念彷彿是作為某種「禁

⁹ 以此觀點我們也將能理解 Burkhardt Lindner 何以特別指出班雅明文章的一項特出之處：「在馬克思主義的脈絡下，必須特別強調，〈藝術作品在其可機械複製的時代〉與阿多諾的文化工業理論不同……，此文並非從藝術作品的發達商品性質出發。」(Lindner 2011: 233) 亦即，儘管班雅明全文的一開端就清楚採取馬克思主義的立場，但是班雅明全文卻對藝術作品成為「商品」隻字未提。班雅明顯然完全聚焦於電影的潛能，而此潛能實為資本主義所促成的。

忌」而發揮著作用 (tabuistisch fungierend) (Adorno, Benjamin 1994: 172), 意味著, 班雅明是近乎迷信地、彷彿構造神話一般, 堅持要從大眾身上得出他們其實還並沒有有的特質 (Adorno & Benjamin 1994: 174), 然而班雅明的論述本身並不足以說服。他設想電影使群眾的審視能力臻於化境, 他們既悠閒又敏銳, 但在現實中, 阿多諾在被逗樂觀眾身上見到的卻是被操控的群眾與退守的理性: 「電影院觀眾的笑聲……沒有任何一點好的或革命的意義……。」(Adorno & Benjamin 1994: 171) 從這裡, 讀者能夠輕易而迅速地銜接到〈文化工業〉中的批評,¹⁰ 從而將整封回信當作〈文化工業〉的序曲: 阿多諾確實也看到了一種新型態的作品與受納方式之間的關係, 但他所見到的是大量標準化的文化工業產品和集體的制式反應。

然而, 若停留於此對立的兩端, 則班雅明與阿多諾同樣無法回答那最重要的問題: 究竟為什麼電影並沒能直接造就班雅明所期望見到的有能力批判地審視的觀眾? 以及, 要以什麼方式使「異化了」的觀眾也「進入辯證」? 如何能使已經身處於文化工業之中、受文化工業影響的觀眾, 藉助電影之潛能以克服異化的狀態? 不可否認的是, 不論班雅明〈藝術作品〉一文多麼帶有鼓舞人心的積極特質, 它並不聚焦於被操控的群眾; 而〈文化工業〉一文批評文化工業大量造就偽個體, 又像是蓋棺論定地描述一種無可逆轉的狀態。那麼由錯誤的現狀而到一種理想的狀態, 由蒙昧而啟蒙的路徑究竟是什麼? 阿多諾在此信中強調, 他無意使藝術作為一種保留之處 (Reservat) (Adorno & Benjamin 1994: 171), 以此與電影所代表的實用藝術相對抗, 並且相信電影、甚至是商業「媚俗電影」都具有啟蒙潛能。倘若這些段落不是虛空之言, 那麼阿多諾自身是否真正能在其理論中回應班雅明論述中的未竟之處?

¹⁰ 「在娛樂工業裡……笑是欺騙的工具。這裡沒有幸福的瞬間, 只有……電影所呈現的……迴盪的笑聲。」(Adorno 1997a: 162-163)

參、文化工業中的心靈

阿多諾對於班雅明對電影的剖析——不論是讚許或批評——在至今為止的詮釋中始終未被恰適理解。如 Burkhardt Lindner 在對〈藝術作品在其可技術複製的時代〉的絕佳的詮釋中便指出，阿多諾對班雅明文章「深表擔憂」(Lindner 2011: 230)，而阿多諾在理解與論述上最大的缺失是：

由於阿多諾欲將自主美學的議題加諸班雅明藝術作品一文，這使他能夠把班雅明對於技術的可複製性的顯題討論與分析(以及一切與電影相關者)都置於括弧之外，……這一推移使他能夠進而忽略班雅明文中對於感官知覺理論的想法，並且以關於社會心理學上關於集體壓抑[的想法]取代之。(Lindner 2011: 241)

根據 Lindner 的批評，阿多諾的回信其實並非真正的「回應」，阿多諾並未真正讀懂班雅明。此評論對於釐清阿多諾的觀點乃是有益的，一方面我們可以藉之把握班雅明文章最為重要之主軸，再者，也可藉之重新審視阿多諾是否真的錯失班雅明的創見。上述討論應足以初步反駁 Lindner 的第一點批評，即阿多諾只關注自主藝術而未看重班雅明在電影的啟蒙潛能。事實上，阿多諾並未如 Lindner 所說的轉移焦點，阿多諾不僅理解班雅明的著力之處，並且以「使技術化與異化進入辯證」精準闡釋了班雅明對電影及複製技術之洞見。Lindner 第二點涉及社會心理學的批評則提醒了我們阿多諾文化工業批判的一個重要構成要素，即阿多諾是以精神分析的角度看待沈浸在文化工業中的大眾，他的分析不僅止於觀眾的意識的層面，而是深入其潛意識之動機與感受。而我將在以下指出，阿多諾以精神分析為資源剖析文化工業，實具有雙重面向，他並不是如一向所熟知的、即如 Lindner 此處所指出的，僅單面地以精神分析批評社會之集體壓抑。

一向以來，精神分析在阿多諾哲學中被定位為一種輔助社會批判的理論工具，他將精神分析用於診析個體心靈的範疇類比地挪用於「診斷」現代資本主義社會，精神分析在其思想中的主要功用似乎僅在於使社會問題顯題化。同時，由於阿多諾的整體思想一向被歸為「否定性」的，亦即其似乎僅側重於揭露錯誤的社會構成方式對社會成員的危害，而拒絕提出對理想的個人與社會生活的正面的描述，此整體框架使人難以察覺阿多諾對精神分析理論的非社會批判式的運用。然而，筆者新近的研究已能指出，阿多諾乃是系統地以精神分析闡述人類理性運作的實然心理條件，以此探究人類理性之本質。¹¹ 在此新的脈絡下將可見到，Lindner 的批評：阿多諾忽略了班雅明對於感官知覺理論的想法，其實並不是基於阿多諾對班雅明的忽略，而是 Lindner 及學界普遍忽略了，阿多諾是以一種未顯明的方式，以佛洛伊德的「認同」理論擴展深化班雅明關乎「散心分神」之感知方式的構想，並以此探究主體在娛樂時自身未能意識到的潛意識動機，以及可能的轉化之道。

一、驅動文化工業的需求為何？

大眾不得被迫讓自己散心分神、休息恢復，這是他們在一個異化了的工作流程中，為了要重新恢復大量付出之勞力所必然需要的一部分……在此〔大眾基礎〕之上興起了巨大的娛樂產業，其不斷生產新的需求，不斷地滿足並再製之。(Adorno & Eisler 2006: 9)

¹¹ 筆者於 2019 年出版之德文專書重構了阿多諾長久以來未被學界理解的人類學預設，亦即一種「精神分析的認識論」：阿多諾乃是以一種隱而不顯的方式融合精神分析與哲學傳統，建立其獨特而融貫的理性概念，並以此為基礎提出其規範性理想，見 Lo 2019。關於此研究之定位與意義參見 Honneth 2019。

如阿多諾在回信時曾說的，班雅明關於分神的理論並無法說服他。事實上，在阿多諾後續的著作中可以見到「散心分神」或近似的詞彙一再地出現。¹² 阿多諾像是鏗而不捨地回應著流亡途中自殺而無法再對話的班雅明，娛樂產業製造的散心分神是令人憂懼的。親歷極權政治，使阿多諾無法不認為這無數分神以消遣的時刻，就是在為蟄伏的政治操控提供養料。阿多諾在日後對「散心分神」的不斷回顧使我們清楚看見，在至今為止對文化工業的討論中始終還缺少了一個環節，這個環節就是該去釐清：「散心分神」的大眾究竟能不能、如何轉變成為「檢驗者」？阿多諾與班雅明兩人皆聚焦於此，但卻各執一詞。缺少了理論上可銜接兩觀點的實質界定，我們難以得知，班雅明所勾勒的是否只是一種沒有普遍實現可能的虛浮幻想？阿多諾所見的錯誤現狀究竟是否有改善的可能？若能重新思索阿多諾精神分析預設在文化工業分析中的意義，並以此界定「散心分神」的狀態，將能彌補這個理論上的缺空之處。

前述引言指出的一個重要的面向是，阿多諾始終是將文化工業理解為一個不斷產製與滿足大眾「需求」的產業。亦即，包含電影在內的娛樂體系不僅僅影響我們的感官知覺，也操控著我們心靈之需求，然而，這究竟是怎樣的一種需求？阿多諾對此的回答似乎相當明確，若人們處在馬克思所說的異化了的工作型態中，當工作阻礙著個體自我實現時，那麼文化工業所提供的娛樂，僅是為了讓人們在心思上暫時遺忘工作與生活之壓力，以此得到休息，而能於隔日繼續供給自身之勞力。如〈文化工業〉中著名段落所說：「娛樂永遠意味著：不要再去想，在痛苦浮現的地方忘記它。那確實是一種逃離，但不是逃離錯誤的現實，而是逃離最後一絲抵抗的想法。」(Adorno 1997a: 167)

¹² 在其〈文化工業〉一文亦然：「文化工業的產品可以預期，它們即便在散心分神的狀態下也可以被……消費」(Adorno 1997a: 148)；觀眾「在散心分神時非常費力」(Adorno 1997a: 160)。

亦即，對文化工業產品的需求是一種逃避現實的需求，只是此種逃避最終不會使錯誤的現實改變，而是使人們能夠在其中生存下去。然而，這是否就是阿多諾對人們對文化工業產品需求的全部的理解？

那被預期的、也是由聽眾自己所完成的潛意識的歷程，首要是一種認同的歷程。聽眾中的個體……使自己認同於〔群體〕……。(Adorno 1997e: 95)

在這篇與他回信給班雅明同年 1936 所完成的〈論爵士〉(Über Jazz)¹³中，阿多諾將爵士樂現場聽音樂的過程理解為一種「認同於群體的歷程」，並且指出這是一個「潛意識的歷程」。換句話說，聽眾所期望能得到的、以及聽眾確實得到的，不只是意識層面上其自知的，暫時遺忘拋卻生活之重負，而更是出於潛意識尋求一種「認同」的經歷。以下我將指出，阿多諾不僅在爵士樂中見到此動機，而是視「認同」之需求為文化工業運作之根本動力來源。為闡明「認同」的精神分析內容，我們需先暫時離開阿多諾與班雅明對電影之討論，說明佛洛伊德「認同」概念的基本意涵。

二、佛洛伊德論認同與分離

對於理解阿多諾所見的文化工業內蘊之「認同」最為重要的著作，可謂佛洛伊德〈群眾心理與自我之分析〉(Massenpsychologie und Ich-Analyse)。在該篇專論「認同」的節次中，佛洛伊德對「認同」提出兩項基本定義：認同是一種「人對另一個人最早的情感連結」，以

¹³ 阿多諾在回信給班雅明時亦提及，他尚未、但正在完成此文。阿多諾在信中直言，此文在主題上與班雅明〈藝術作品在其可技術複製的時代〉交會 (konvergieren)，因此可以合理地推測，阿多諾此文中的論述回應著班雅明的觀點 (Adorno & Benjamin 1994: 174-175)。

及「認同所尋求的是，要將自己的自我形塑地像是另一個、那個被當作『範型』(Vorbild) 的人」(Freud 1974: 98, 99)。這看似簡單的事態，實際上卻以各種變貌出現於不同的心靈歷程中，並且它們乃是理解自我發展與群眾的形成的關鍵。

佛洛伊德在說明幼兒發展最初的「認同」機制時，是對照地區隔出兩種最為基礎的、人在心理上與另一人連結的方式。一種是幼兒將他者作為欲力貫注的客體 (Objektbesetzung)，另一則是將他者視為模仿學習的對象，希望自身能部份地或全然地與他者相像，此即認同 (Identifizierung)。簡化地說，幼兒會想要佔有他人，也會想要像是他人，後者更多地關乎改變其自我。認同機制在幼兒發展的早期展現了兩項重要的功能，首先，認同的機制是個人的自我得以充實的關鍵，因為藉著模仿他者、將他者的特質內化於自身之中，幼兒才獲得其性格發展之基礎。而認同與此相關的第二個重要功能則是在於，它使個人能夠放棄其欲力貫注之客體。佛洛伊德認為，放棄所愛或所欲的對象是困難的，當放棄是不可避免時，人會在潛意識內藉著認同機制，以伴隨想像力的方式，將一個客體納入心靈之中，以彌補他在現實中的失去。佛洛伊德著名的伊底帕斯情結即展現上述兩個面向。以男性幼兒為例子，當幼兒日漸察覺，他不能完全地佔據母親，他被迫必須部份放棄母親作為其性欲力的直接客體時，那麼他有可能強化對母親或對父親的認同，在最簡化的解說範式中，想取代父親的願望會強化男孩對父親之權威的認同；幼兒在認同中逐漸內化父親所代表的規範、禁制與價值，這一方面會形塑其性的性格，一方面則使其得以於內在建立起基本的道德機制，即超我，使幼兒得以融入社會生活。¹⁴

¹⁴ 參見 Freud 1975b: 299-306。

不過，在現實種種偶然因素的交錯影響下，「將自己形塑成與他者一樣」這個認同機制的核心動機，也可能朝向病態的發展。造成病態發展的最主要的關鍵是，當個體感受到某種（實際上或想像上）的危險或威脅，即他可能會「失去」所重要的欲力對象時，「認同」可能會出現退化的發展 (regressive Wege) (Freud 1974: 100)。

當客體被放棄時……它會在潛意識中被保留。對那被放棄的或失去的客體的認同將會成為一種替代。將客體內攝於自我之中 (Introjektion des Objekts ins Ich)，對我們而言是已經熟知的事。(Freud 1974: 101)

佛洛伊德在論及退化的認同時，強調吞食的比喻，如同最初的口腔期的經驗在心理上關乎一種界線的消除，亦即，當個體無法承受失去欲力對象之痛苦時，他會以某種伴隨想像的方式，讓對象在潛意識中與自身合一。佛洛伊德認為這在幼兒身上特別顯著，如小女孩可能會模仿母親而不斷咳嗽、用自己的身體呈現母親的病徵，或小孩甚至可能在失去喜愛的寵物時，讓自己的行為變得像是寵物一樣 (Freud 1974: 99, 101)。佛洛伊德對此類回退的認同的說明是：

這種認同不只是單純的模仿，而是出於病理需求的一種獲取 (Aneignung)：它表達出「一模一樣」(gleichwie) 並且關乎一種留存於潛意識的共在 (ein im Unbewußten verbleibendes Gemeinsames) (Freud 1972a: 166)。¹⁵

¹⁵ 佛洛伊德認為，伴隨嚴厲自我指責的憂鬱也與認同機制的作用有關：「當一個欲力的客體必須被放棄時，經常會出現自我的變化 (Ichveränderung)，如我們論及憂鬱時描述客體會被建立於自我之中那樣。我們還並不完全清楚這種取代。或許藉由內攝 (Introjektion) 這種回退至口腔期的機制可以減輕、或根本上使自我能夠放棄客體。或許這種認同根本上是使原欲放棄其客體的條件。」(Freud 1975b: 297)

也就是說，在病態的發展中，認同著他者的幼兒不再是以他人為某種模範，而是他會放棄其他的需求、甚至以對自身有害的方式，竭力讓自己與對象「一模一樣」，以在想像中完全消除差異，而達致一種假想的共在。

在佛洛伊德對「認同」的闡釋中，即便由幼兒時期到青少年的認同並未朝向病態的發展，這也還並不足以真正使個體心靈成熟。真正的成熟，還需要經過一個在心理上與原初認同對象分離的歷程。佛洛伊德認為，青少年時期，個人一般會完全克服那將父母作為性欲力的對象的想像，而以性對象的選擇取代之，此歷程若能成功，則個體將達致

最富意義並且最為痛苦的青少年心理上的成就，亦即與父母的權威分離 (Ablösung von der Autorität der Eltern)，正是藉此，那對於文化的進步而言非常重要的年輕世代與年長世代之間的對立才能形成。在每一個個人應該完成的發展階段，都會有一些人停滯下來，也因此總有一些人，其永遠無法克服父母的權威……。(Freud 1972b: 130)

綜論而言，幼兒最初是透過對重要照顧者的認同而社會化，認同使欲力的規制與理性自我的發展得以可能。然而，若要真正成為一個獨立自主的個體，青少年還必須經歷一個有意識地在心理上與父母區別的歷程，幼時因認同父母而直接接納的種種規範與價值觀，應成為可檢視與可捨棄的。如引言所說，佛洛伊德認為青少年在此階段能否成功地與父母的權威分離，甚至關乎人類文明整體在根本上能否進步。

而佛洛伊德除了在個人的自我發展上見到「認同」機制的重要性，在政治動盪的二十世紀初，在解釋追隨領袖的狂熱群眾究竟如何形成時，佛洛伊德認為「認同」機制亦具有關鍵的意義。一般或許會設想，就是許多個人對領袖的認同構成了群體，但這是一個過於簡化的觀點，在佛洛伊德的分析中，驅動人們環繞領袖而集結成群的，實際上

乃是一種「自戀」的動力，不過，此種自戀是透過「自我理想」(Ichideal)¹⁶間接地施加於領袖之上，並使人們相互認同。佛洛伊德對「自我理想」之形成與功用的解釋，成為其日後說明群眾之形成的根據：

我們可以說，有人會在內在建立起一個理想，並以此衡量他的實際的自我……。這個理想者現在獲得的是自愛 (Selbstliebe)，那是自我在童年中真的享受過的，自戀如今轉移地展現於這個新的理想的自我上，其如置身幼稚時期一樣，擁有一切珍貴的完美。在此……人再次顯示其無法捨棄曾經享受過的滿足。他不願意捨棄童年時自戀的完美，但倘若他因為在成長過程中受到種種批評警告的干擾、使其判斷動搖，從而無法確保此自戀的完美時，他就會想辦法以一種新的自我理想形式 (neue Form des Ichideals) 來重新得到它。不論他投射以作為自身理想的是什麼，都是他童年時所失去的自戀的替代者，在那時，他就是他自己的理想。(Freud 1975a: 60-61)¹⁷

在佛洛伊德的預設中，人類幼兒的欲力除了朝向主要照顧者外就是朝向自身 (Freud 1975a: 54)，然而，當自戀在成長過程中受挫而使成人

¹⁶ 「自我理想」在佛洛伊德的使用中，有時被作為超我 (Über-Ich) 的同義詞。如著名的〈自我與欲力〉一篇中，佛洛伊德在標題“Das Ich und Das Über-Ich (Ichideal)”即將兩者視為相同。但在〈群眾心理與自我之分析〉中，佛洛伊德則明確探討其功能。相較於超我可以極嚴厲地批評自身，造就甚至可能使個人陷入憂鬱的否定性的自我對話結構，「自我理想」雖也包含著自我審查的功能，但卻更如其字面意義，代表著一種自我所願的理想狀態。

¹⁷ 或如佛洛伊德所述：「『自我理想』……我們認為，那是原初自戀 (ursprünglicher Narzißmus) 的遺產，在其中，那幼稚的自我滿足於自身。但自我理想會逐漸採納那些外在環境提出的要求，並將這些要求加諸於自我，然而自我不總是能夠滿足這些要求，於是當人們對其自我不能感到滿意時，就會在那從自我中區分出來的自我理想上尋得其滿足。」(Freud 1974: 102-103)

失去了兒時的自滿自足，他便會相應地發展出一種「自我理想」，並且，如文中所說，此理想可以投射於對象上。崇拜領袖的群體的形成，最主要就是仰賴「自我理想」與「認同機制」的共同運作，佛洛伊德對於人們如何藉欲力連結而建構群體，給出了一個「公式」(Formel)：

一個初階的群體是一定數量的諸多個體，都共同地將一個客體置於自己的自我理想的位置上，從而使每個人能在其自我中與他人相互認同。(Freud 1974: 108)

佛洛伊德所說的初階的，亦即並非理性組織的群體有著這樣的結構：一個高於所有人的領袖面對著群眾，而共同仰望領袖的人們，則透過領袖而彼此認同、產生一種群體間的情感的連結。綜論而言，處在非理性群眾中的個人獲致了兩種滿足：其一是，對於領袖的崇拜與仰慕其實間接地滿足其潛在的自戀；其二是，崇拜者之間則感受到一種彼此相屬的情感聯繫。佛洛伊德認為，在群眾中的個體不再是真正意義的個體，因為那曾經建立起來的理性判斷能力與和道德上的自我審視的能力，在匿名而融入群體的狂熱中會被放棄，那是一種回退的狀態：

在群眾中可觀察到的充溢的情感的連結 (affektive Bindungen) 就完全足以用來解釋群眾的特質，即個人之缺少獨立性與自發性，並在反應上與所有其他人一樣，亦即，其自貶為一種群眾個體 (Massenindividuum)。但如果我們更全面地看待群眾，他們還揭露了更多：智性成就的弱化、情感之不受約束、沒有節制與延遲的能力……心靈活動回退到更早的階段，如同……幼兒會經歷的那樣。(Freud 1974: 109)

群體之非理性的領袖崇拜，在佛洛伊德看來是一種自願的回退，因為這既讓個人享受現實中不再能滿足的自戀，又讓人彷彿再次經歷一種與他者緊密不分的感受。

三、文化工業：散心分神中的認同

若結合班雅明與佛洛伊德的概念，再次閱讀阿多諾對文化工業中的群眾的描述，將可更深入地理解阿多諾所見的驅動文化工業的潛意識的心理需求為何。儘管〈群眾心理與自我之分析〉與〈文化工業：啟蒙作為群眾欺騙〉兩篇文章皆關注非理性的群體如何構成的問題，但阿多諾的取徑與佛洛伊德並不全然相同，而這主要包括兩個面向。首先，阿多諾並不認為追隨領袖是個體在心理上退化為一種佛洛伊德所說的「群眾個體」的必要條件；文化工業產品本身，不論其是否包含人物形象，就足以啟動認同機制，讓個體感到其歸屬於一個群體：

文化工業邀請[人們]天真地認同 (naive Identifikation)……
電影觀眾會在別人的婚禮看到自己的。螢幕上的幸福的人，就像觀眾裡的每個人一樣，都是同一種屬的例證。
(Adorno 1997a: 168)

佛洛伊德論「認同」時，始終關乎實際的人與人之間的關係，但阿多諾卻認為，認同可以出現於人與產品或作品之間。¹⁸ 阿多諾認為，爵士樂也能夠滿足潛意識中的認同需求，藉助文化工業產品之聲音、影

¹⁸ 審查人在此提出一重要評論，精神分析論認同對人格構成之影響乃是生發於社會互動中，阿多諾將認同關係延伸於人與作品之間，已不同於原先精神分析所論之脈絡。此處確實關乎佛洛伊德理論與阿多諾思想的連結與異同。阿多諾對精神分析的受納的特色在於其更側重於潛意識機制與智性活動之間的潛在關連。在其「精神分析認識論」的思路中，精神分析所闡述的幼兒在社會互動中的欲力發展與認知活動之心理歷程有著發展上的連貫性：「帶著與精神分析的差異，阿多諾並不全然心理學地，而是精神分析認識論式地闡述幼兒與母親分離的歷程。這指的是，阿多諾藉由思想的歷程來闡述此分離的歷程。」(Lo 2019: 144) 同時，阿多諾也相信，人不僅會對人，而對物也有著某種情感的回應：「阿多諾有著那樣的想像，不只是在人與人之間，而是在人與物之間，也存在著情感的聯繫。」(Lo 2019: 114)。關於此連貫性的詳細討論參見 Lo 2019: Kapitel 5。

像或文字之中介，消費者就足以獲致一種確認他者與我歸於「同一種屬」的歸屬感。亦即，阿多諾延伸了佛洛伊德的理論，他認為認同機制不僅僅運作於人際互動之間，而會延伸至人以外的物，包含藝術作品與產品。因此，環繞著文化工業產品所形成的群眾，如同環繞著領袖的群眾，也同樣可以藉著認同機制的運作，使其自戀需求得以滿足：

爵士樂——在潛意識中的建構性的——功能之所以得以實現，是因為爵士樂不是全然如其所是地被把握，而是作為跳舞或者談話的背景。……當聽者並不真正面對藝術作品的客觀化……，這使得他能將自身認同於……爵士主體，他越不專注聆聽就越能充分地認同。在這聽者與那認同於貝多芬奏鳴曲的主體之間，相差了……一個作品的世界。適於這個世界的，乃是一種注意力 (Aufmerksamkeit)，其以一種積極主動的主體的〔作者案：態度〕把握作品，並且同時與作品拉開距離 (distanziet)，不留意的 (unaufmerksam) 受納爵士樂意味著沒有就音樂做出努力，也正因此沒有與作品拉開距離。……如此人們並不是認同於爵士，而是認同於自己。
(Adorno 1997e: 104)

爵士樂不僅僅是娛樂消遣，而是其滿足某種在潛意識中具有建構性的功能：當聽眾「越不專注聆聽，就越能充分認同」，此處不僅可支持本文之觀點，即阿多諾是以佛洛伊德精神分析預設詮釋班雅明關注的聽眾心神狀態，更重要的是，其顯出阿多諾對於超越此種錯誤認同的構思。阿多諾在此以兩種音樂類型對照區分出兩種聆聽方式，而這展現了兩種不同的「認同」。雖然乍讀之下阿多諾似乎認為，在聆聽的過程中，個體會形成對一個族群認同，認同於他所稱的「奏鳴曲主體」或「爵士樂主體」，但依其論述，認同的對象其實並非任何想像中的族群。真正造成兩種審美態度差異的，是主體是否「面對藝術品的客

觀化」。若聽眾是以自身的努力對音樂做出智性的判斷、試圖把握音樂中具普遍性的客觀意義，那麼，此種認同是因為對作品的詮釋而使認同者參與於一個意義的共同體，亦即參與在「作品的世界」之中。相較之下，當人們被動地以音樂作為立即的感官享受來源，雖然對作品的直接感受可以讓個體感覺他並不孤立，但是，若以佛洛伊德欲力理論的語言而言，聽者其實並未將欲力貫注於一個異於自身的對象，他並沒有真正地把握音樂的實質內涵。而之所以文化工業非常適合於創造此種假象的歸屬感，是因為標準化產品包含種種簡化的感知範式及主流的意識型態，其必然使主體感到熟悉、感到自身與他者隱然「相同」(Gleichheit)，或完全相似 (vollendete Ähnlichkeit) (Adorno 1997a: 168)，從而處於一種彷彿與一個模糊的普遍者相屬的內在狀態。

然而，此處我們還並不太清楚，為何阿多諾說，散心分神的聽者最終也並不是認同於爵士樂及其所代表的族群，而是「認同於他自己」？阿多諾在《美學理論》中，再一次地闡述面對作品時的「認同」，這是阿多諾少見清晰解釋兩者差異的段落，也因此在此整段地摘引其原文：

藝術經驗與前藝術經驗間的門檻，正是介於是認同機制的宰制 (Herrschaft des Identifikationsmechanismus) 還是客體的客觀語言的神經支配 (Innervationen der objektiven Sprache von Objekten)。如同一個讀者以他能否認同書裡出現的角色來規制其自身與藝術作品的關係，可謂庸俗的典型範例，與直接經驗到的人物的錯誤的認同 (falsche Identifikation) 顯出的是缺少對藝術的理解。這是一種對距離的貶損 (Herabsetzen der Distanz)……。但或許對於藝術作品的真正的理解也需要認同的行動 (Akt der Identifikation)，如同班雅明所說「呼吸著靈光」。但其媒介是……：觀看者不應該將他所經歷的投射到藝術作品

上，好感到自己被肯認、被高舉，並得到滿足，而是必須反過來，對藝術品讓出自身，使自己與作品相似……。換一種方式說，是他服從作品的紀律，而不是要求作品給他什麼。然而，若一種審美的行為方式……盲目而無視於藝術作品比其實然所是的更多，那麼它就無異於那種投射的態度 (projektive Haltung)……。相應地，這使得藝術作品一方面不過是各種物 (Dinge) 的一種，另一方面，使之成為觀看者的心理的容器 (Gefäße für die Psychologie des Betrachters)。僅僅作為物，作品不再訴說，正因此它們變成觀看者的容器。(Adorno 1997b: 409-410)

我們可以看出，相隔三十年，對象由音樂改換為文學作品，阿多諾仍保留了兩種以「認同」的質來區別的面對作品的態度。在此「錯誤的認同」有了更清楚的界定：錯誤認同驅使讀者在閱讀時尋找主角與自身相似之處，作品彷彿只是一個投射讀者內在感受的鏡面，這使作品的功能僅止於以藝術的形式映照讀者熟習的感受或經歷。如同希臘神話裡的納希斯 (Narziss) 在美麗的湖畔僅見到自身倒影，愛上對方，卻不知那是自己，並且因為從倒影中永遠得不到真正的回應而至枯竭。相較於這種或可稱為自戀式的認同，阿多諾揣想，真正的藝術經驗中並不是沒有認同的機制作用，但此種認同的前提是先能承認作品的他異性，「在距離中認同」意味審美者不是對作品無動於衷，文中諱澀的「客體的客觀語言的神經支配」¹⁹ 的比喻，指的應是，真正經

¹⁹ 根據阿多諾對此詞的使用，此處較為清晰的中文語意應是「客體的客觀語言〔對主體〕的神經支配」，如詮釋者所說，在阿多諾的文本中「神經支配，意味著主體的神經的刺激 (subjektive Nervenregung)」，見 Puder 2015: 13。阿多諾在這段關於「認同」的論述中，援引了班雅明所說的「呼吸著靈光」，不僅顯題地使兩道思路交會，此處「神經支配」之喻亦呼應著班雅明的思想，大抵而言，其皆關乎一種以作品豐富主體之生命力的喻意。

驗到作品的方式，是讓讀者自身成為作品的細緻繁複的意義發展生長的地方，這一歷程仍會造就兩者之間的「相似性」，但此相似性是審美者之心智因遭逢作品而更富生氣。

阿多諾一再一再以空間的比喻強調，欣賞者必須與對象「保持距離」，而此種距離乃是一種心理上的距離，其關乎「認同」究竟是能豐富個體內在，還是使個體以為自身與一個想像中的他者相連，但實際上卻處於一種封閉而無實質精神交流的狀態——僅以作品盛裝自己既有的心靈內容。

阿多諾在兩篇著作中，皆以兩種認同型態來區分兩種面對作品的態度，此觀點的重要性在於，阿多諾顯然並沒有將「錯誤的認同」的需求視為某種最終而無可改變的狀態，相反地，他將之視為「前藝術」的經驗，視為一個歷程的開端。也就是說，從個人內在經驗的角度出發，「錯誤的認同」可以是藝術經驗的前身，它有進一步發展為藝術經驗的可能——這對於理解阿多諾的文化工業分析乃是關鍵的，因為倘若「認同」乃是文化工業馴服閱聽人最重要的心理機制，那麼，這也為思索如何矯正文化工業提供一個重要的切入點。²⁰

肆、《為電影作曲》：從同一而分離的觀影經驗

若回顧本文第壹節所述的，阿多諾批評文化工業造就的個殊者與普遍者的錯誤同一，指的是個人未經反思地肯認現實中的既定權力與

²⁰ 儘管今日的媒體型態已不同於上世紀，但對於理解新興媒體如何操控使用者而言，「認同」機制仍是關鍵。參見祖博夫 2020：第十六章。

秩序。²¹ 引入「認同」的概念，能使阿多諾一向以來似乎僅具有社會批判意義的語彙，落實於精神分析對於人類心靈的描述性的理論。「文化工業」在二十世紀以降的社會中的特殊地位是，它在使個體「認同於普遍者」的心理歷程中具有關鍵的功能。其之所以能夠穩固社會秩序，是藉著戲劇、文學、音樂及這些藝術類型所具有的表達的可能性，使個體在觀看聆聽時，潛在地感到自身歸屬於一個想像的群體。人們是借道於文化工業，認同於自我（與自我所處之現狀）。而不帶質疑與反思地接受文化工業產品所呈現的一切，同時也就放棄了想像超越現狀的、更好的共同生活的可能性。可以說，在媒體興起後的時代，個人不再是透過自身的經驗，而是經過文化工業作品的中介「認同於整體」。

藉著闡明阿多諾文化工業分析中的精神分析預設，可以更正一項在相關詮釋中常被簡化的事實：成為真正之個體所需的批判反思能力其實不僅關乎智性的能力、而同時也是心理能力的展現。也因此，克服文化工業之弊端，就包含了強化那成為獨立個體所需的心理能力。如果文化工業供給的是一種錯誤的認同，那麼，對文化工業的矯治，就應該關乎一個使個體能由錯誤共在中「分離」的歷程。然而，究竟怎樣的方法可以創造出那樣的心理的距離？在本節中我將指出，循著上述思路，我們將可見到阿多諾以音樂家的身份出發，藉著電影配樂創造出一種「由錯誤共在分離」的觀影經驗，其甚至可實現於商業電影之中。

²¹ 阿多諾批評文化工業「以秩序本身為據，卻沒有對秩序的具體界定，以規範之普及為據，卻並沒有使其經過事態本身或經由意識檢證」(Adorno 1997c: 343)。

一、錯誤認同可作為教育之起點

阿多諾確實熟知由「認同而分離」以發展出成熟獨立之自我這一歷程在佛洛伊德論理論中的原初的意義，並且也肯認著佛洛伊德的觀點，他在論教育的文稿〈教育以致成熟〉(Erziehung zur Mündigkeit) 中重述：

佛洛伊德指出兒童的正常發展是，一般而言，兒童認同於父親，亦即一個權威者，將之內化，使之成為自身的一部分，然後在一個非常痛苦、並且絕不會不留下傷痕而完成的過程中經歷到，父親或父親的形象與兒童從他所習得的自我理想並不相符，兒童藉此與之分離，並也唯有如此才能成為成熟之人。(Adorno 1971: 140)

此處，阿多諾顯題地指出「認同而分離的機制」(die Mechanismen der Identifikation und der Ablösung) (Adorno 1971: 141)，決定兒童是否能成為自主而獨立之個人，阿多諾同意佛洛伊德，並且強調「在趨於成熟的過程中，預設了權威的要素作為起源的要素」(Adorno 1971: 140)，也就是說，未反思的對於權威的認同，並不意味著理性發展的失敗，反之，這應該被理解為是啟蒙的起點。

如此一來，值得追問的就是，阿多諾對於精神分析所闡述的由「認同而分離」的機制的理解，究竟如何可以用來矯治那仰賴著錯誤認同之需求而驅動的文化工業？對此，已有學者注意到「認同」機制在文化工業中的作用與教育潛能。教育哲學學者 Krassimir Stojanov 在分析阿多諾的教育理念時，針對究竟為什麼人們傾向於「不試著去達致……外在現實。而是用文化工業所提供的各種刻板類型以封閉自己，以此減少現實的他異性？」(Stojanov 2012: 130) 這一問題時，他指出，若根據阿多諾精神分析的思路「文化工業生產的似乎是這種補償的、非反思的認同」(Stojanov 2012: 131)，與此相應地，或許學校

教育可以介入以矯正文化工業的方式是，若青少年容易崇拜明星與偶像，那麼何不讓學生能夠在教育者的支持下，帶著自主意識與反思再次經歷分離的過程？Stojanov 所做出的建議是：

教師的教育任務是培養學生有能力進行批判反思……並且超越刻板類型。更且，這樣的老師不必因為她的學生模仿特定的流行明星……而感到困擾。她應該要先能支持他們在理想化這些明星時也建立內在的理想，而後，她能夠協助學生使自身從這些明星身上解放出來 (to emancipate from them)。以此方式，她的學生有能力以健康之自我發展出自主的個體性，這一自我的感知、動力和意向是指向外在世界，其超越直接既與、也超越那種種有同化力的影像與敘事。(Stojanov 2012: 133)

儘管作者並未再進一步地說明，以怎樣的方法教師能夠使學生成功地與其崇拜之偶像「分離」，但他確實也注意到，文化工業中的錯誤的認同可以是教育的開端，並相應地建議，藉助教育與理論的力量，使學生能夠經歷與偶像之「分離」可有助於使青少年發展出個體性。然而，此建議的侷限是，似乎唯有再次經歷某種人與人之間的，亦即與明星偶像人物之間的分離，才有可能臻於成熟。但是，除了對明星之認同僅是文化工業的一個面向外，若不放棄班雅明的洞見，即以電影本身為「練習」之工具，在阿多諾的思路中，電影本身究竟是否能夠讓坐在戲院裡的觀眾也經歷「由錯誤同一而分離」的心理成熟的歷程呢？事實上，若以前述重構的阿多諾對班雅明與佛洛伊德的受納為根據，閱讀《為電影作曲》這部與〈文化工業〉一文幾乎同時完成的著作，則可見到，阿多諾在此書中開展了一道以電影本身為大眾啟蒙之手段的思路，他企圖以電影內在包含的媒介，即影像與配樂之關係，促成一種「由認同而分離」的經驗。也就是說，阿多諾相信，不僅是在個人成長歷程中經歷的分離，而是經驗作品的方式，也能是一種促

進心理成熟的管道。²²

二、音樂與影像的張力：拉開心理的距離

阿多諾與艾斯勒兩人合著的《為電影作曲》²³ 由於出版歷經諸多紛擾因素，使得此書在阿多諾詮釋中易受忽略。然而此書比阿多諾與霍克海默所合著的〈文化工業〉一文更清楚展現了阿多諾面對文化工業的基本立場與建構性的想法。²⁴ 此書的共同作者艾斯勒當時即在好萊塢擔任電影作曲，這不僅使此書包含了許多對電影配樂的具體分析與建議，重要的是，兩作者指出，他們對電影產業沒有不切實際的幻想，他們清楚知道好萊塢電影的製作乃是以賣座獲利為核心，但即便如此，他們並不認為藝術與文化工業必須截然相分，藝術與商業並非

²² 參見註 18。

²³ 阿多諾與艾斯勒自 1925 年在維也納茱白克的圈子學習作曲時結識，至流亡美國重逢後，由艾斯勒向牛津大學出版社引介阿多諾為此書共同作者。此書大約寫作於 1943 年，初稿完成於 1944 年，寫作的時間與阿多諾和霍克海默撰寫《啟蒙的辯證》相重疊。此書出版歷程曲折，不僅是因為包含英文與德文及多個版本，更因此書在 1947 年於美出版上市前數週，阿多諾因考量艾斯勒共產主義之傾向與兩人共同出版可能之政治後果，最終決定捨棄掛名。根據 2006 年新版編輯 Johannes C. Gall 之說明，為了不使自身與社會研究所受到艾斯勒牽連，阿多諾不僅捨棄掛名，並撤回了原先與《啟蒙的辯證》有關的前言，並刪除了其他可連結到研究所的內容。1969 年此書在德國終以兩人為共同作者重新出版，此時艾斯勒已經過世，阿多諾雖完成最後校對，也幾乎是在出版的同時過世。對於對兩人乃是共同著作此書之質疑，Gall 除說明上述出版之歷程外，並引述 Eisler 遺孀之記錄，說明此書定稿的方式是阿多諾與艾斯勒兩人會面時帶來各人之草稿，共同討論如何結合兩人文稿並口述，由阿多諾的妻子 Gretel Adorno 打字完成 (Gall 2006: 164)。基於此共同定稿之歷程，儘管部份章節可推測原稿較可能是來自艾斯勒或阿多諾，但本文引用時依照現行出版資訊，將兩者並列。德文新版附錄中另有可確認分別來自艾斯勒與阿多諾的文稿一篇，其中“Entwurf zum Filmmusikbuch”為阿多諾所著。

²⁴ 參見註 28。

毫無交會之處：

倘若作曲家完全逆於製作者或導演對於好與壞的……音樂的一般考量，那麼他是無力的……，但如果他能夠應出資者的通俗要求寫出一種音樂，比他們所能想像的更有力，並且比他們所期望地還更準確地滿足他們所要求的功能，那麼他將能勝出。這個在產業中所打開的極小的空間，同時就是超越這個產業的一步。(Adorno & Eisler 2006: 130)

理解阿多諾與艾斯勒的基本立場乃是重要的，他們的共同目標，是要在電影產業之內，尋找可能的、也許是很小的揮發的空間，而這個空間就是為電影作曲。正如中文裡將電影音樂一向翻譯成電影「配樂」，相較於影像敘事所佔的主導地位，音樂僅有次要的角色：「原則上，沒有任何電影配樂可以比它所伴隨的對象好」(Adorno & Eisler 2006: 121)。正因為配樂不是電影製作之中最被看重的領域，它反而能夠成為商業電影在產製時可允許藝術介入之處，以此促成「超越這個產業的一步」。

在書中，兩位作者列舉了電影配樂中的多種「陋習」，儘管主題不同，但這些批評的共同核心是，電影音樂會以不同的方式「模仿」著影像：「今日，音樂模仿著螢幕上的演出、模仿著影像，然而，越是盲目地想讓兩種媒介相似，這兩者就越無望地彼此分裂。」(Adorno & Eisler 2006: 125; Eng.: 83)²⁵ 音樂「模仿」影像的方式，通常是藉著僵化乃至俗濫的概念聯想。阿多諾與艾斯勒在書中舉出的例子是，當

²⁵ 本文翻譯根據 2006 年之德文新版。由於阿多諾曾鉅細靡遺地校對過英文譯本，審慎考量英文表達方式並統整全書文風後才允以出版 (Bick 2010)，故若干處英文表達方式更簡明者，亦參考英文之表達，以“Eng.”加註英文頁數。

影像出現荷蘭的小城時，作曲者或許會運用現成的荷蘭民謠或那些符合民俗節慶之聯想的音樂；又或者，以固定可挑選的音樂來配樂者，甚至會以音樂的曲名作為固定聯想的根據，如關於月夜的場景，便使用月光奏鳴曲。在此種作法中，曲名已無異於「商品名稱」(Adorno & Eisler 2006: 20f.)。儘管配樂「模仿」的主題各異，但在這類陋習中，配樂的功能都只是對畫面的多此一舉的說明，人們聽到配樂時，只會使那串連著聯想的概念被再次「自動引發」(Adorno & Eisler 2006: 19)。而聲音與影像作為兩種不同的媒介，之所以更「無望地彼此分裂」，是因為它們並不是在作品要表達的事態或想要傳達的意義中真正的交會，而只是藉著固定聯想而在「概念上」重複。

對於理想的電影配樂在電影中應該扮演怎樣的角色時，阿多諾與艾斯勒指出：

在目前的實踐裡，對於如何影響聽眾既是計畫過的又是毫無計畫的。……關於影像與音樂的關係。……重要的是：在兩者之間建立起有益的張力。(Adorno & Eisler 2006: 125)

首先值得注意的是，如同班雅明思索著藝術結構之轉變如何塑成人類的新的受納方式，作者們的批評同時意味著，電影配樂應包含著一種「影響聽眾」的「計畫」，而這顯然不是現行文化工業裡總是計算著的對觀眾的直接刺激與效果。在此思路中，作者們在書中多次強調的「使聲音與影像形成有益的張力」，究竟應對觀眾造成怎樣的影響？在指出影像與音樂應有怎樣的關係時，他們寫道：「考量今日的狀況，音樂應該離影像更近也更遠」，所謂的更近，就是「音樂不應該只是額外的刺激……像是順道多附的一道餐點……。」而所謂更遠，指的是：

音樂不該自動地重複 (automatisch verdoppelt)，尤其不該藉由營造氣氛縮短影像與觀眾之間的距離，反而是要……

更凸顯那拍攝的動作與語詞中的中介與異化的要素，以此避免現實與再現之間的混淆，當再現越像是現實，這種混淆就越危險。(Adorno & Eisler 2006: 126)

如班雅明在〈藝術作品〉一文中的著名比喻，攝影鏡頭如手術刀一樣深入對象之中，取消了繪畫再現時可見的距離 (Benjamin 2013 Dritte Fassung: 127)，日益逼真的影像只會讓人更容易忘記那影像背後的人為中介與操控，忘記被選擇而再現的並不是現實的全貌。在〈文化工業〉一文中，阿多諾也曾指出，再現技術越為精進，觀眾便越容易混淆再現與真實。²⁶ 阿多諾與艾斯勒論及「影像與觀眾的距離」，而這顯然不是指物理上的，而是心理上的距離：當觀眾目不轉睛、不帶判斷地跟隨著電影時，便是缺少距離地認同著電影所傳達的觀點，電影強勢主導觀眾心智的特質，使人在觀看中容易失去自身之立場。阿多諾與艾斯勒的「計畫」即是針對著電影的此種特質，他們思索著如何使觀看者能與影像拉開心理的距離，從而使帶著清楚的自我意識之判斷與「檢驗」得以可能。綜論而言，阿多諾與艾斯勒的構想是，若要讓觀眾不那麼輕易地認同於影像，就需要另外一個媒介的介入，而這正是電影配樂應該發揮的功能：

音樂不應僅只是模仿影像之流動或氛圍，而是要讓場景的意義能夠凸顯，而這是藉著讓音樂對立於螢幕上所展現著的。(Adorno & Eisler 2006: 30; Eng.: 17)

如果電影之特質是，不斷流動的影像容易抑制觀眾之反思，配樂卻又

²⁶ 「整個世界都經過文化工業的過濾。早期電影觀賞者的經驗，知覺外面的街道像是知覺才剛離開的電影那樣——因為電影想要盡可能地重現日常的感官知覺世界——如今成為製作的規準。製作技術越是縝密地複製經驗的對象，今日就能越成功地造成假象，彷彿外在世界完全就像從電影裡所認識的事物的無縫延伸。」(Adorno 1997a: 147)

只是再一次在概念上重複影像的意義，那麼觀影者對於影像敘事的單一觀點的認同只是被不斷地強化。要阻斷觀眾「天真的認同」，就要運用電影的優勢，亦即其內含的多種媒介：影像、音樂、語詞。扼要而言，如果音樂不只是模仿，而是以自己的藝術語言表達出影像所不能表達的意義，「在每個瞬間都切中並且共同決定著內容」(Adorno & Eisler 2006: 126; Eng.: 84)，那麼，將可達到一種為觀眾拉開心理距離、創造反思的空間的效果。這個或許仍有些抽象的構思可以藉著書中的例子而更為具體。阿多諾與艾斯勒列舉數個艾斯勒所創作的實驗性的配樂為例，並在書中闡述其創作之理念。其中一例是艾斯勒為 Fritz Lang 導演的 *Hangmen Also Die* 〈劊子手之死〉的一幕的配樂。當影像中的蓋世太保獨自閱讀捷克斯洛伐克反抗者被處決之報告，情境乃是無聲的，但配樂卻是伴隨交響樂團奮起之合唱。作者說明，此配樂要表達的是「不可見的民族」：

音樂代表著群體……其受壓迫而不可見，畫面裡沒有他們的容身之地。唯有藉由音樂，其強烈表達出與畫面的距離，能再現這一弔詭的事態。音樂在戲劇構作上的功用是，以感覺經驗暗示一非感覺之事態，即宰制之不合法性。(Adorno & Eisler 2006: 29; Eng.: 16)

另一例子則是艾斯勒為 Victor Trivas 導演的 *Dans les Rues* 的配樂。在呈現少年殘暴群聚鬥毆的一幕中，場景是早春的山林。作者們說明配樂的構思則是「以靜止對抗動作」：

此幕的音樂……溫柔，哀傷而遙遠，它表達了事件和場景的對反，它不進入劇情。音樂的抒情性格創造了與殘暴事件的距離：任何施暴者自身就是犧牲者。(Adorno & Eisler 2006: 31; Eng.: 18)

也就是說，音樂所傳達的，可以是對影像內容的反駁，也可以是為影像說出更多，當音樂藉由聽覺傳達出與影像敘事相關但不相同的意義

時，這就使得影像失去絕對的權威，從而使觀眾得以轉換不同的審美角度。如果「散心分神」的受納容易使「距離貶損」而導致錯誤認同，阿多諾與艾斯勒的矯治之道顯然是，藉著創造出音樂與影像間的「距離」，來矯正錯誤認同中的觀點的同一。在此構想中，在電影院中，不需要一名文化工業以外的教導者，而是電影自身具有的媒介就足以使觀眾憑著視覺造就的認同與聽覺造就的距離，一再地經歷到一種由認同而分離的過程。

在接續說明不同媒介所造成的潛意識的影響前，我們在此還需釐清一個重要的關於範疇界定的問題。究竟依阿多諾與艾斯勒的論述，理想的電影配樂是屬於藝術還是文化工業？若阿多諾與艾斯勒將理想的電影配樂視為藝術，那麼本文所主張的，阿多諾是要運用文化工業內的媒介作為社會啟蒙的媒介矯治文化工業，似乎並不成立。然而，若將電影配樂歸類為文化工業的一部分，它又如何可避免文化工業造就偽個體性的弊病？對此，阿多諾的界定是，電影配樂應被視為是一種藝術與文化工業交錯 (*Verzahnung*) 的狀態，並且人們應該盡可能地創造出此種「交錯」。阿多諾與艾斯勒在結論一章指出，儘管在電影配樂上的努力，無法導致具有配樂之電影的整體的解放，但是這可以提供一種「模型」(*Modell*)，其呈現理想的音樂電影的可能的樣貌、引向解放的方向：「這關乎建立一種非典型的型構的傳統 (*eine unoffizielle Tradition des Gestaltens*)」(Adorno & Eisler 2006: 120)，作者在此並不直接稱電影配樂為「藝術」，而視其為一種非典型的創造，是因為電影配樂終究無法是嚴格意義下的自主藝術，因為其表達之自由受限於影像敘事，而影像敘事受制於票房與獲利動機。或許我們可以說，理想的電影配樂像是偽裝而臥底於敵營的藝術，它不能讓自身與對方明顯的扞格不入，它不能享有全然自主的表達空間，但它可以在服膺商業電影票房要求的律則下，藉由其對於技術的卓越掌控，在不引起反抗的狀況下，趁隙鬆動電影中僵化的制式範式。

三、形式之間的幽默：對抗偽個體性

如果音樂帶入的詮釋可以為影像造成的不自覺的認同拉開距離，那麼此觀點顯然預設，人類心靈非常易感而敏銳。也就是說，與〈文化工業〉予人的印象——大眾只能是被欺騙的——不同，在《為電影作曲》一書中，作者的目的不在於以強烈的修辭達致批判的目的，而更在於使文化工業消費者實存的潛能得以發揮。若理解此前提，則可以見到，阿多諾與艾斯勒在構思電影配樂如何造就一種更近於藝術經驗的內在狀態時，還有另外一個面向：帶著精神分析的揣想，作者們相信，不僅是影像與音樂的詮釋內容與其間的觀點轉換可以同時傳遞給觀眾，而是不同的媒介之間彼此相互關連的方式，也同樣會被觀眾受納，而此種受納乃是深及潛意識的。他們先從反面說明了這一點：

在字詞與影像之間根本的差異會被觀眾在潛意識中察覺，而有聲電影……強勢的統一會被感知為虛假並且是脆弱的。(Adorno & Eisler 2006: 70)

那些「無關連性的」(beziehungslose) 音樂，對觀眾而言永遠是無聊的。……今日幾乎所有文化工業所產製的，客觀而言都是無聊，只是製片廠運用的心理技術(Psychotechnik) 使消費者無法意識到他們經歷的無聊。(Adorno & Eisler 2006: 125)

也就是說，阿多諾與艾斯勒相信，文化工業的產品的「無聊」之處，不僅僅是在內容上，不只是因為其採用了各種固定的意識型態或表演範式（不論是劇情、橋段或曲式等），而是若形式上各種媒介之間的關連方式是一種無意義的或粗糙的疊加時，此種無意義的統合其實會被觀眾隱然經歷為無聊的，只是那些更為強烈的刺激與效果的遮蔽，使人無法真正清楚地去意識、去反思。要對抗媒介之間這種無張力、

無對話的，或可稱為「形式上的無聊」，阿多諾與艾斯勒在全書最後界定「電影配樂」時，提出一項乍看之下有些令人費解的觀點：

電影配樂沒辦法那樣「認真」地看待自己，如同自主音樂。因為電影配樂最根本的前提確證了其所服從的目的，削去了自主發展的可能性。也許帶著誇張可以這麼說：所有的電影音樂在原則上都有著幽默／玩笑的元素……若它忘記了這一點，將陷入一種糟糕的天真……。(Adorno & Eisler 2006: 132-133; Eng.: 89)²⁷

阿多諾與艾斯勒全書如此認真地看待電影配樂，但同時，他們也指出，電影配樂也必須承認自身所受之侷限，以及知道自身相對於影像的弱勢。電影配樂對自身處境必須抱持一種「幽默」態度，但這指的不是要藉由聲音造成滑稽好笑的效果，而是存在於「音樂和其對象及功能之間的形式關係」(Adorno & Eisler 2006: 133; Eng.: 89)：

音樂以形式上的自我揚棄為遊戲，而此要素應該進入所有的電影配樂中，以作為對抗偽個體性之危險的解毒藥方。……〔電影配樂〕與玩笑的親緣性與觀眾對電影配樂最深的潛意識張力相會，乃是毋須贅言的。(Adorno & Eisler 2006: 133-134)

也就是說，電影配樂的幽默的特質在於，其一方面意識到自身之侷限，一方面卻仍然不放棄在有限的空間裡「遊戲」，在抽象的層次上而言，配樂所提出的詮釋應包含了對自身表達可能性之侷限的自覺，並將此種自覺也表達出來。而若要說明，何以阿多諾與艾斯勒宣稱，

²⁷ 在德文版中，作者採「玩笑」(Witz)之概念，英文版則多用「幽默」(humor)或「笑話」(joke)翻譯，故此處交錯使用。

此種在侷限中遊戲的態度，甚至足以作為「偽個體性」的解方，筆者認為，佛洛伊德精神分析對幽默的剖析，或許提供了最有益的參照：

幽默者是不退縮的，他是固執的，這意味著……自我之勝利，……其面對不利的現實處境仍能夠主張其自身。……他認出那看起來巨大者的虛空，並且笑它。(Freud 1970: 278-279)

如果作品中的「形式的關係」也會被觀眾在意識之外把握，那麼，電影配樂在電影中的「自處」之道，也同樣能夠以隱微的方式傳遞予觀眾。兩位作者顯然相信，如果電影配樂作為電影中的弱勢媒介，卻仍能夠在其與影像的互動中，創造出空間以表達自身，那麼或許這樣的精神也能在觀影經驗中被習得：即便意識到自身在社會中的劣勢，但個人仍可以試著不要單純地認同與重複，而試圖在有限的行動空間中，不退縮地、創造出表達意義的可能性。

伍、結語

如果再次回顧阿多諾對於班雅明的回應，可以見到，阿多諾其實承續了班雅明藝術的政治化 (*Politisierung der Kunst*) 的觀點。藝術的政治性不在於直接傳達某種特定的政治理念，而是其能使人不再淪為政治操控之對象。只是早逝的班雅明未能竟言，此理想與現實的落差應如何弭合。阿多諾在班雅明過世後對電影及電影配樂的思索，其實契合著班雅明的、可以說是逆於時代洪流的積極精神。相較於阿多諾在最初的回信中仍認定檢驗者是知識份子方能達致之成就，在日後的著作中，他卻修訂了自身的立場，以精神分析的理論開展著班雅明的構想，要讓電影、甚至是商業電影，也有使人們在散心中成為檢驗者的可能。或許有人會質疑，阿多諾以精神分析為根據的電影配樂的構思是否過於理想，但若我們能被〈文化工業〉一文所說服，承認確實

在感官知覺、在語言使用、甚至在意識之外的反應方式上，人都能被文化工業操控而至於標準化，那麼，有什麼理由，如此敏銳的心智不能同樣在電影中被陶成，並感受到從錯誤同一而分離之愉悅？

技術工具為藝術在未來所提供的可能性乃是不可預見的，而即便是在最敗壞的電影中都仍然有著一些瞬間，那些可能性清晰地閃現。……對於大眾文化的思考必須承擔這樣的任務，亦即，使一個自由社會中的大眾文化的美學潛能和大眾文化的意識型態特質這兩個面向皆可見。
(Adorno & Eisler 2006: 10)

阿多諾曾在書信中說道，他在寫作《為電影作曲》時，視此書為〈文化工業〉的附錄 (Adorno, Suhrkamp & Unseld 2003: 670)。²⁸ 如果〈文

²⁸ 一位審查人指出了一個很值得顯明的問題，即與阿多諾相較，霍克海默於 1941 年所著的〈新藝術與大眾文化〉(Neue Kunst und Massenkultur) 顯然並未超越本文第壹節所討論的「以藝術對抗文化工業」之立場。確實在〈新藝術與大眾文化〉中，霍克海默認為唯有具有高度個體性的自主藝術（如畢卡索的畫作、莫札特的歌劇）才真正有著超越社會現狀的可能性，而電影則始終是一種社會控制的媒介 (Horkheimer 1988)。相較之下，阿多諾在個人所著的文章中，比在合著的〈文化工業〉更多地表達出他的積極構思。以兩篇阿多諾評論文化工業與電影的重要文章為例，在著名的 1963 年的廣播演講〈文化工業再探〉(Résumé über Kulturindustrie) 中，阿多諾強調區別「文化工業」與「大眾文化」兩概念，這意味著，阿多諾始終承認仍有著「從群眾中自發形成的文化」(Adorno 1997c: 337)，相應地，阿多諾在該文中一方面批評文化工業對大眾潛移默化的操控，但一方面也指出，群眾「在潛意識中的不信任……說明了，何以他們迄今仍未全然依照文化工業所建立的方式去看待世界並接受之」(Adorno 1997c: 344)。而在另一篇 1966 年刊登於報紙、支持當時德國興起的非商業性獨立電影製作的重要短文〈電影的透明性〉(Filmtransparente) 中，阿多諾亦論及電影內蘊的啟蒙潛能，阿多諾在文中明言指出電影之所以具有一種群體性 (Kollektivität)，在於其有著使觀眾共同在感知上緊密地跟隨著電影之內容的特質，而理想的電影須以此潛能對抗潛意識的操控；並且他相信，技術上的落後或「不純熟」，相較於徹底設計的文化工業產品，顯現了大眾媒體渴望某種「質上的不同」(Adorno 1997d: 358, 354。關於此文的時代背景可參見 Hansen 1981: 193)。可以說，阿多諾始終預設著人具有敏銳的回應能力，並相信電影富含亟待發展的美學潛能。若將審查人所凸顯的霍克海默的立場與上述這些篇章一起考量，那

化工業)一篇的嚴詞批判是阿多諾與霍克海默以哲學家或理論工作者的立場,使讀者認出文化工業的特質,期望藉由理性思辨的力量,揭露大眾文化中的意識型態,那麼在《為電影作曲》中,阿多諾則是以音樂家的身份構想著,如何以電影的美學潛能培養社會成員成為真正之「個體」所需的心理能力。對阿多諾而言,電影、甚至是商業電影,絕非僅能是大眾欺騙的工具,而是——如班雅明所見——內蘊著促進社會啟蒙之潛能。

麼本篇論文所重構的思路,或可有助於進一步區別阿多諾與霍克海默兩人因合著〈文化工業〉一文而難以顯明的立場差異。在此脈絡下,可補充說明的另一點是,儘管如註 23 所述,筆者依照現行出版資訊而在行文中一律將阿多諾與艾斯勒並列《為電影作曲》為作者,但本文整體的論述應足以顯明,書中基於精神分析預設對音樂與影像關係的構想、其與班雅明思想的內在關連,實與阿多諾長久發展的思路相一致,這足以作為釐清此書不同章節的作者歸屬問題的參照。

參考文獻

中文：

華特·班雅明 Walter Benjamin, 1998, 〈藝術作品在其可技術複製的時代〉 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 收錄於《迎向靈光消失的年代》*Walter Benjamin Essays*, 許綺玲譯 Trans. by XU Qiling, 頁 57-121, 台北 [Taipei]: 臺灣攝影工作室 [Taiwan sheying gongzuoshi]。

肖莎娜·祖博夫 Shoshana Zuboff, 2020, 《監控資本主義時代》*The Age of Surveillance Capitalism*, 溫澤源、林怡婷、陳思穎譯, 台北: 時報文化。

西文：

Adorno, Theodor W. 1971. *Erziehung zur Mündigkeit*. In *Erziehung zur Mündigkeit*. 133-147. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 1997a. *Dialektik der Aufklärung*. In *Gesammelte Schriften, Bd. 3*. Rolf Tiedemann u.a. (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 1997b. *Ästhetische Theorie*. In *Gesammelte Schriften, Bd. 7*. Rolf Tiedemann u.a. (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 1997c. *Résumé über Kulturindustrie*. In *Gesammelte Schriften, Bd. 10.1*. Rolf Tiedemann u.a. (Hg.). 337-345. Frankfurt am Main:

Suhrkamp.

———. 1997d. Filmtransparente. In *Gesammelte Schriften, Bd. 10.1*. Rolf Tiedemann u.a. (Hg.). 359-361. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 1997e. Über Jazz. In *Gesammelte Schriften, Bd. 17*. Rolf Tiedemann u.a. (Hg.). 74-108. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 2006. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. & Benjamin, Walter. 1994. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. & Eisler, Hanns. 2006. *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. / Adorno, Theodor W. & Eisler, Hanns. 2007. *Composing for the films*. New York: Continuum.

Adorno, Theodor W., Unseld, Siegfried & Suhrkamp, Peter. 2003. »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein« Adorno und seine Frankfurter Verleger. *Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bick, Sally. 2010. The Politics of Collaboration: Composing for the Films and Its Publication History. *German Studies Review*, 33, 1: 141-162.

Benjamin, Walter. 1989. Nachträge zu den Anmerkungen der Bände I bis VI. In *Gesammelte Schriften, Band VII*. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Hg.). 727-883. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

———. 2013. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –Dritte Fassung. In *Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, Band 16, *Das Kunstwerk im Zeitalter*

- seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Burkhardt Lindner (Hg.). 96-163. Berlin: Suhrkamp.
- . 2013. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –Fünfte Fassung. In *Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, Band 16, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Burkhardt Lindner (Hg.). 207-255. Berlin: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. 1970. Der Humor. In *Psychologische Schriften. Studienausgabe Band IV*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey & Ilse Grubrich-Simitis (Hg.). 275-282. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1972a. *Die Traumdeutung*. In *Studienausgabe Band II*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey & Ilse Grubrich-Simitis (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1972b. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In *Studienausgabe Band V*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey & Ilse Grubrich-Simitis (Hg.). 37-145. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1974. Massenpsychologie und Ich-Analyse. In *Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion. Studienausgabe Band IX*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey & Ilse Grubrich-Simitis (Hg.). 61-134. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1975a. Einführung des Narzissmus. In *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Band III*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey & Ilse Grubrich-Simitis (Hg.). 37-68. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1975b. Das Ich und Das Es. In *Psychologie des Unbewußten*.

- Studienausgabe Band III*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey & Ilse Grubrich-Simitis (Hg.). 273-330. Frankfurt am Main: Fischer.
- Gall, Johannes C. 2006. Modelle für den befreiten musikalischen Film. In Theodor W. Adorno & Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. 155-182. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen. 1972. Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Siegfried Unseld (Hg.). 173-224. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hansen, Miriam B. 1981. Introduction to Adorno, “Transparencies on Film”. *New German Critique*, 24/25: 186-198
- Honeth, Axel. 2019. Vorwort. In Ming-Chen Lo: *Jenseits des Leidens. Adornos Beitrag zu einer Denkpsychologie*. v-ix. Berlin: Walter DeGruyter.
- Horkheimer, Max. 1988. Neue Kunst und Massenkultur. In *Gesammelte Schriften Band 4 Schriften 1936-1941*. 419-440. Frankfurt am Main: Fisher.
- Lindner, Burkhardt. 2011. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Burkhardt Lindner (Hg.). 229-251. Stuttgart: J. B. Metzler.
- . 2013. Kommentar. In Walter Benjamin. *Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, Band 16, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Burkhardt Lindner (Hg.). 317-375. Berlin: Suhrkamp.
- Lo, Ming-Chen. 2019. *Jenseits des Leidens. Adornos Beitrag zu einer*

Denkpsychologie. Berlin: Walter DeGruyter.

- Niederauer, Martin & Schweppenhäuser, Gerhard. 2018. „Kulturindustrie“: Annäherungen an einen populären Begriff. In „Kulturindustrie“: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*. Martin Niederauer & Gerhard Schweppenhäuser (Hg.). 1-28. Wiesbaden: Springer.
- Puder, Martin. 2015. *Adorno, Benjamin, Horkheimer*. Berlin: Verlag Autonomie und Chaos.
- Stojanov, Krassimir. 2012. Theodor W. Adorno: Education as Social Critique. In *Theories of Bildung and Growth: Connections and Controversies between Continental Educational Thinking and American Pragmatism*. Ed. by Pauli Siljander, Ari Kivelä & Ari Sutinen. 125-134. Rotterdam: Sense Publishers.
- Van Reijen, Willem. 2006. Die Adorno-Benjamin-Kontroverse. *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 60, H. 1: 99-121.

Adorno on Film as a Medium of Social Enlightenment

LO Ming-Chen

Philosophy Department of National Taiwan University

Address: No.18, SiYuan St., Zhongzheng Dist., Taipei City 100, Taiwan
(R.O.C.)

E-mail: mingchenlo@ntu.edu.tw

Abstract

It is widely believed that Adorno offers a radical critique of culture industry without offering possible methods for building a rational alternative. In this paper, I will argue that the goal of building a “rational mass” is a constituent part of his project of social education. Drawing on Adorno's psychoanalytical reception of Freud's theory of identification and his reflections on Walter Benjamin's insights into the educational potential of film, I will show that for Adorno the culture industry is not merely engaged in “mass deception”, but also embodies an incorrect model for regulating the inner dynamic of the masses. Adorno thus transforms Freud's analysis of mass-psychology and weaves it into his own analysis of culture industry. This combination illuminates a long-neglected project of Adorno's involving the use of commercial film as a medium for strengthening the psychological capacity of the masses.

Keywords: Adorno, culture industry, film, Benjamin, psychoanalysis, identification