

文化工業理論的重建

黃聖哲

世新大學社會心理系

摘要 文化工業乃是資本主義生產方式作用在文化領域的一種行動的結構，它支配了文化生產的機構如何生產出其產品。這種行動的結構不只作用在文化生產的組織、團體，同時也邏輯一致地延伸到個別的行動者身上，在這些個別的行動者身上，它轉化為一種行動的範式，發動個別行動者的文化實踐。

文化工業理論的核心是真摯性的問題。文化生產的體制與實際的實踐活動如果缺乏關連到個體生命真實呈現的真摯性，才會變為阿多諾理論意義的文化工業。文化工業的結構邏輯不只作用於大眾傳播媒體的領域，其行動的結構更會延伸作用於整個文化的領域。所以文化工業超越了一般所稱的「大眾文化」，更不能將它等同於以大眾傳播媒體為核心運作的大眾文化。文化工業並不侷限於大眾媒體的範圍，而是在整個文化場域中起作用的結構邏輯。

關鍵詞：文化工業；文化社會學；阿多諾；法蘭克福學派

一 問題架構

文化工業乃是資本主義生產方式作用在文化領域的一種行動的結構，它支配了文化生產的機構如何生產出其產品。這種行動的結構不只作用在文化生產的組織、團體，同時也邏輯一致地延伸到個別的行動者身上，在這些個別的行動者身上，它轉化為一



種行動的範式，發動個別行動者的文化實踐。換言之，它構成文化行動者的一種獨特的行動邏輯，使之呈現出一種被同一性烙印的面貌。

按照阿多諾在《啟蒙的辯證》中的古典看法，這個文化工業的行動結構實質地由兩個判準構成：首先，整個文化的生產方式與產出的產品呈現標準化的現象，成為「永遠同一」的再生產。其次，文化工業的生產機制本身缺乏真摯性，從而使得文化工業的消費者的接收行動也缺乏真摯性，消費者的個體性更是直接遭到抹滅。

這兩個判準在今天看來，特別是參照亞洲社會的文化生產的現況，都有必要保留其理論精神，而對其論述內容加以修正。我們的論題是：標準化並非像其表面上所見到的那樣簡單，標準化如果得到貫徹，恰好會形成自我毀滅的弔詭，也就是，標準化會導致文化工業的立即死亡。因此，標準化如果固著於「永遠同一的再生產」，它會形成斷裂，為下一個標準化的過程所取代。勿寧說，文化工業的動力是來自於「準標準化」(quasi-standardization)，標準化處於一種動態的結構調整之中，不斷地變異出多樣性，以阻止完全標準化的完成。與功能性商品的工業格式標準化生產不同，文化產品一旦完全標準化生產，它與消費者具體的生命關係也就消失了。準標準化實際上指的是：文化工業的生產機制朝向一個固定的模式，但它卻不能將自己僵固在這個模式之中，它必須不斷地進行變異。

我們認為，文化工業理論真正的核心是真摯性的問題。文化生產的體制與實際的實踐活動如果缺乏關連到個體生命真實呈現的真摯性，它才是阿多諾理論中嚴格意義的文化工業。阿多諾的批判火力其實瞄準的是這個生命真摯性的問題，而不是一般論者所謂的「大眾文化」。在俗民的文化生活中，在它還沒有採取文化工業的生產方式或還沒有被文化工業生產機制整併或收編之



前，它其實處處表現著生命的真摯性。我們願意追隨德國社會學家 Ulrich Oevermann 的說法，將這種生命的真摯性視為生命表現的潛能與表現的型態之間的一致性。而文化工業對文化真正致命的傷害是它剝奪了這個生命的真摯性。因此，問題的核心不在於品味判斷的鬥爭，文化工業理論並非「高尚」品味向「庸俗」品味的文化反擊。阿多諾的美學理論與文化工業理論的理論關懷其實是同一個生命真摯性的問題。在阿多諾眼中，藝術與文化工業正好在真摯性的問題上處於一種高度緊張的二律背反。藝術行動因而往往被阿多諾視為一種對文化工業進行生命救贖的行動。

但是，阿多諾的文化工業理論卻是深陷於古典馬克思主義的生產典範之中。它是一種由生產典範的歷史條件所發動的問題架構。它的實際歷史參照架構是當時正欣欣向榮的大規模生產的工業資本主義生產方式。這種大量生產、大量消費的大眾社會理論模型如今是否仍然存在，固然十分令人懷疑。但是整個文化工業理論更讓人質疑的是，它是否從一開始就只是在處理資本主義社會中文化生產的問題，而不是也無法處理文化接收與文化消費的問題。文化接收者的自主性是否如阿多諾所設想的對文化工業的體制性壓迫毫無招架之力？

文化工業生產體制實質上主要是由大眾傳播媒體構成，我們很容易就將它單純地只當作是一個媒體社會學的理论模型，而非一個一般性的文化論述。事實上，我們必須將文化工業理論既當成媒體社會學的理论典範，也當成是阿多諾對其所處歷史時代的文化社會學總體分析。文化工業理論與阿多諾五零年代的「半教育理論」正好構成其文化社會學的實質內容，並形成互補。《文化工業》試圖解釋的是社會的一般大眾，他們的日常生活幾乎可以化約為媒體使用；而「半教育理論」則試圖解釋社會中「有教養的階級」的文化活動，他們往往以一種格式化的分類模式進行文化欣賞活動，從而將文化欣賞的精髓淘空。



更進一步地，文化工業的結構邏輯不只作用於大眾傳播媒體的領域，而是其整個行動的結構會延伸作用於整個文化的領域。所以文化工業超越了一般所稱的「大眾文化」，更不能將它等同於以大眾傳播媒體為核心運作的大眾文化。文化工業並不侷限於大眾媒體的範圍，而是在整個文化場域中起作用的結構邏輯。

二 標準化或準標準化？

標準化是文化工業古典論述的首要特徵。

阿多諾在《啟蒙的辯證》中首先即描繪了一個因技術發展而導致的一致性社會的圖像：「今天文化已在一切事物上烙上一致性。電影、廣播和雜誌構成一個系統。不僅各個部分之間能夠取得一致，各個部分在整體之中也能取得一致。甚至連政治反對派的美學表現也同樣地讚揚這鐵一般的節奏。」¹ 這種一致性被他設想為整體與部分之間虛假的同一性。

技術的發展被阿多諾視為解釋這個工業規格的一致性的托詞，他揭露了技術背後真正支配的力量是資本，是技術的政治經濟學條件。統治者往往宣稱，標準以及隨之而來的標準化是根據消費者的需要而作出的，但是，事實在阿多諾的眼中是：操縱與反應的需要的循環。這些需要是因應著操縱的機制而相應產生的，並不是消費者真正的需要。在文化領域中，資本支配者既生產出規格化的文化商品，同時也生產出對這些商品的需要。這些需要或是被喚起，或是被誘發，但是都遠離人的基本經濟需求。

阿多諾認為這一切並非如表面上所看到的技術支配，它的背後其實是由強大的經濟力量（亦即，資本）所支配。「技術用來獲得支配社會的權力基礎，正是那些支配社會的最強大的經濟



力。技術的合理性今天正是宰制的合理性自身。它是這個自我異化的社會的強制性。』²

標準化正是這種文化工業技術的強制性的展現。系列生產的產品脫離社會實質的日常生活，取得它自身的商品運作的格式與邏輯，反過來又將這個標準化的格式強套在實質的日常生活之上。日常生活因而反而被文化工業標準化，而喪失了其原有的多樣性與原創性。在阿多諾看來，個體的差異也被這種「虛假的同一性」給剷平了。日常生活被文化工業轉化為一個單調反覆、簡單無趣的格式化世界。

更進一步，消費者的自由選擇的自主性不僅是個幻象，更是被操作出來的。必須注意的是，不僅生產的領域是完全被資本所控制的，資本更欲完全操縱的是流通的機制。流通的條件與機制，形成個人作出選擇的結構性條件，它能让個人在作出消費的選擇時，有一種個人自主的幻覺，而完全沒有意識到它的選擇是在流通條件的強制性之中作出的。產品的精細分類，同時也帶來對消費者的精細分類。每一個消費者彷彿都按照自己的水平去選擇那些早已被生產體制依不同水平分類過的文化商品。對阿多諾的理論論述而言，在這一層面上，汽車與電影毫無不同，其內部之間不同的水平的產品基本上只是假象。「每一個人彷彿自主地按照他預先經由指標決定的『水平』行動，按照大眾產品的分類選取為他那一型所製造的產品。』³

因此，被文化工業標準化的不只是生產體制、流通的規格，最後連個別消費者的消費行動也被標準化了。也因此，在阿多諾的論述之中，個體的獨特性被文化工業的同一性所穿透，個性被抹滅了，取而代之的是被標準化的系統運作整併的一致性。

正是在這一點上，文化工業理論的標準化命題受到後來的歷史發展與理論反思的雙重質疑。



在歷史發展上，文化工業的標準化動力從來沒有得到完全的貫徹。以阿多諾批判的對象，好萊塢的電影工業為例，好萊塢的電影從來沒有完成一致性的規格。大片廠的時代，所有的電影表面上都「一致地」在片廠中攝製完成。但這並不妨害導演在這個規格化的片廠體制中發揮創意。在這個電影創意貧乏的二十一世紀，任何人只要去回顧一下好萊塢的經典作品如「北非諜影」（Casablanca）或「梟巢喋血戰」（The Maltese Falcon）之屬，當會發現，阿多諾所描述的文化工業的標準化，誠然是某一歷史時期的重要特徵，但是它的完全實現卻從未被徹底貫徹過。在標準化的生產大綱之中，仍有無數的縫隙容許作者的創意。文化工業或許試圖完全照著公式進行，但歷史上這個公式卻從未固定下來。

如果僅僅只以標準化來作為衡量文化工業的判準，其解釋力仍有所不足。號稱東方好萊塢的香港電影工業所生產的電影，看似大同小異，實則處於一種動態的結構演變之中，且與其歷史的發展有著緊密的關連。與其說它是依循標準化的生產模式，勿寧說這是一種「準標準化」的動力。它不會將自身僵死於一個固定的格式之中，反而會不斷地進行變異。（我們可以看到，結束香港電影工業的是外在歷史結構的重大改革，而不是標準化的生產邏輯。）

以香港最有創意的明星周星馳為例，他早期當演員時期的作品，雖然大多是依循某種格式進行，但他的喜劇創意卻不斷地累積，不斷地尋求突破，在標準化的格式之中重新設定標準。當上導演的周星馳，如同我們在「喜劇之王」、「少林足球」以及「功夫」中所看到的，他不再屈從於標準化的格式，反而在標準化的體制中，重新設定標準，他導演的每一部作品都彷彿在顛覆他之前自己設定的標準。這整個過程，我們只能稱之為「準標準化」。



如果說標準化是文化工業首要的結構屬性，那麼準標準化才是延續文化工業歷史發展的主要動力。

三 自主性的追求

行動主體自主性的喪失，在阿多諾看來，是文化工業運作下首先的惡果。生產的形式主義已預先將文化消費的世界作好分類，被動的消費者只須去適應並順從這個分類系統，即可完成其任務。

「康德的形式主義仍期待的主體的能力，即它能預先將感性的多樣性與基本概念建立聯結，已被文化工業所剝奪。文化工業已幫顧客預先作好了這個範式。在靈魂之中應該有一個秘密的機制在運作，它已經將直接的感官資料處理為能夠適合於純粹理性的系統。」⁴

這個「秘密機制」不消說便是今日的文化工業。文化工業表現為一種以生產典範為中心的行動結構。在阿多諾的論述之中，彷彿這個行動結構可以直接支配個別行動者的具體實踐活動，彷彿這個行動的範式可以直接轉譯為具體的行動邏輯。

這個行動的範式在文化工業的古典理論論述中被描繪為一個極端的圖象：「電影毫無例外地從一開始就可以預見，它會如何結束，誰會得到獎賞，誰會受到懲罰，誰會被人們遺忘。而在流行音樂之中，有訓練的耳朵在聽到前面幾個節奏的小節之後，即可以猜到它將會如何進行，而當音樂確實如此進行時，他會感到滿意。」⁵

以這種全面的結構宰制的面貌出現的古典的文化工業理論勿寧是一種極端的理論修辭而非實際的社會真實面貌。我們可以看出，自主性的追求對於阿多諾而言，不論是在藝術領域，或是在



文化領域都是其主要的理論關懷。但是行動主體的自主性是否脆弱到對體制毫無招架之力，完全屈服於體制的同一性，這是令後來的理論反思質疑的。這個整體與部分的同一性的哲學模型是對歷史事實的誇大修辭。結構與實踐行動之間的高度複雜性，在古典的文化工業理論之中反而被一種簡化的決定論模型所取代，因而減損了它的理論解釋力。

在自主性的問題上，必須首先明確分文化生產的層面與文化接收的層面。就生產的層面而言，創作者與創作過程必須取得自主性；就接收的層面而言，文化的接收者必須確保其接收與欣賞活動的自主性。而且按照阿多諾在《美學理論》中所揭示的藝術作品自主性的理想，文化生產的產物，即最廣義的藝術作品，本身也必須取得客體的自主性。無論在生產或接收的層面，作品的自主性都必須列為優先。⁶

但是古典的文化工業理論關注的焦點卻完全集中在生產的層面，對生產體制的結構作用的論述不無誇大之嫌。生產被設想為一種大量生產且設定目標的方式進行，將產品規格化，而接收者只能被動地接受這個規格，個別行動者的自主性空間蕩然無存。自主性成為批判理論歷史上至高的追求，但是卻從沒有獲得實現的機會。

對文化工業的批判隱含著對一種非文化工業型態的文化創造的渴望。而自主性成為文化創造活動是否是文化工業的理論判準。究極而言，這種對非文化工業的追求，它追求的其實是創作的自主性。文化工業是工業資本主義社會內在形式的某種結構邏輯，但是它並非文化創造活動的全部邏輯。相對地，具有自主性的文化創造活動，它本身往往正表現於對抗這個文化工業的結構邏輯。

簡言之，在資本主義社會中，文化領域呈現為文化工業的規格化邏輯與追求自主性的自律邏輯的結構性對抗。自主性成



為文化鬥爭中最高價值的賭注。在文化創造層面要求自主性的創造者，他必然在文化接收層面也會要求欣賞與詮釋的自主性。

四 真摯性的判準

真摯性才是衡量文化工業的真正的理論判準。

文化在社會生活中直接關連於行動者生命的表現型態。行動者生命史的動力是否在其表現潛能與表現型態之間具有邏輯一致性，成為檢驗其生命是否具有真摯性（authenticity）的標準。

如何在生命中找到自己與自己的聯結，不僅是理論關鍵的問題，同時也是整個文化生活中最致命的問題，這才是文化工業理論的核心關懷。文化工業理論關注的焦點並非「高級文化」與「通俗文化」的劃分，而是文化活動是否具有真摯性。文化工業理論是以「真摯性」作為判準，對社會中所有的文化活動進行檢驗。文化活動如果具有真摯性，它無法被稱為文化工業；如果喪失真摯性，那即使一個文化活動以高級文化的外裝出現，它實質上仍是文化工業的產物。

必須特別說明的是，以往我們總是認為在大眾傳播媒體中的文化表現必然是文化工業，而在精緻文化表演場所展現的則不是文化工業。這種實證主義式的劃分，必須由真摯性與否的結構區別所替代。大眾媒體呈現的不必然是文化工業，而高級文化的場所與展演往往本身早已是文化工業。文化工業的結構邏輯，可以作用在媒體的領域，也可以作用在「精緻文化」的領域。可以確定的是，將大眾媒體的文化活動直接等同於文化工業是最常見也最荒謬的理論誤解。如果不回到以真摯性作為理論判準，重新衡量社會中的文化活動，則文化工業理論早就該隨著生產典範一起在歷史中消失。

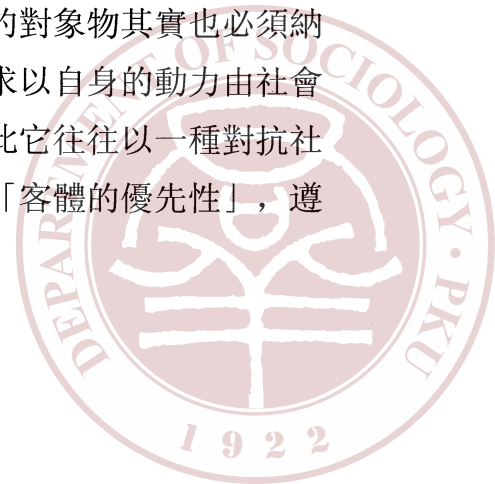


自主性與真摯性俱為十九世紀浪漫主義藝術的核心價值，阿多諾的《美學理論》不僅繼承了這個傳統，同時將它確立為衡量一切藝術活動與藝術作品的美學標準。文化工業則是這個美學標準的反題。文化工業表現為對藝術真摯性進行破壞的否定性力量。在「高級文化」中經常出現的「半教育」現象，其實質的弊病在於缺乏藝術自主性與真摯性的扣連。⁷

表現在個別行動者生命史結構的真摯性要求，同樣地也表現為對一個社會的文化表現型態的真摯性的要求。外觀華麗、缺乏生命實質的內涵，卻又依循格式化的工業生產模式的文化活動，才構成了文化工業理論批判的對象。在《啟蒙的辯證》中，阿多諾不無嘲諷地寫道：「今天，自從人們將精神創造物歸結為文化，並使之中性化之後，對精神創造物構成威脅的美學的野蠻就已經完成了。談論文化恰恰早已與文化為敵。文化這個一般性的稱呼早已隱然含有將之登錄、化為目錄、加以分類的意涵，並將文化帶入行政的範疇。」⁸

文化工業的邏輯一旦延伸至「高級文化」的範疇，文化的活力也就蕩然無存，文化直接表現為文化行政。⁹文化行政遵循的是半教育的行動邏輯，將事物進行概括分類，卻遠離事物的實質。文化工業理論與半教育理論是阿多諾文化社會學的兩個互補的面向，不宜只做單方面的理解與閱讀。無論在「半教育」還是「文化工業」之中，理論評判的標準都在於真摯性的有無。

阿多諾文化社會學的終極理想在於自主性與真摯性的扣連，自主性與真摯性其實是同一結構的一體兩面，而文化工業則是在資本主義文化生產機制運作中出現的反題。文化的具體對象其實是最廣義的藝術作品，大眾媒體所生產出的對象物其實也必須納入這個範疇。藝術行動的自主性在於它要求以自身的動力由社會的慣習與各種控制的機制中解放出來，因此它往往以一種對抗社會的姿態出現。藝術作品更是有其自身的「客體的優先性」，遵



循其獨特的內在邏輯與運動規律，並與創作者所要求的主體自主性區分開來。按照阿多諾《美學理論》的論點，在藝術作品中所實現了的社會過程，結晶為無窗口的單子，擁有它自主的獨特性。這種具有自主性的藝術作品必然會與社會實在形成內在的矛盾，並處於對抗的緊張關係之中。文化工業不啻代表了這個藝術自主性所必然得與之對抗的外在體制。

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向性，也不考慮欣賞者的反應，它只專注於自身的表現型態上。這種表現型態潛在地 (Virtually)，但不是必然地，尋求與其自身的表現潛能形成一致性。這之間的一致性一旦完成，我們便可以說這個作品取得了它的真摯性。自主性的邏輯指向其最終的真摯性。在自主性的動力之中，它反身地扣連著真摯性。文化工業令人詬病的是，它系統地將這個藝術作品的真摯性有效地排除。

五 離散的邏輯

離散 (Zerstreuung; distraction) 是文化工業體制的條件所制約出來的文化消費的行動邏輯。離散呈現的是一種獨特的離心式的心理結構，一種行動者不斷分散其自身精神注意力的心理動力。這個術語可以追溯到克拉考爾 (Kracauer) 在1920年代對電影現象的討論，藉由班雅明在《機械複製時代的藝術作品》文中的討論，離散成為理解媒體作用的重要的概念。不同的是，這種被班雅明稱頌的離散作用，在阿多諾看來，卻是極為負面的。對班雅明而言，離散可以帶來新的藝術表現型態，而對阿多諾而言，離散是文化工業對文化消費者施加的主要心理作用。



文化工業的產品是在離散的狀態中被消費。¹⁰ 離散儼然是文化工業的集體心理學。在《啟蒙的辯證》中，阿多諾以電影為例，批評離散作用的負面心理效果：「文化消費者想像力與自發性的枯萎不必追溯到任何心理機制上。他應該把這些能力的喪失歸因於產品本身的客觀屬性，特別是要歸因於其中最具有特性的產品，即有聲電影。不可否認的是，有聲電影的如此設計，使人們必須藉助反應迅速的觀察和經驗才能全面欣賞它；而電影欣賞者如果不想漏掉連續的事件，就不可能保持持續思想的活動。」¹¹

阿多諾對離散的討論在《啟蒙的辯證》之中並不明顯。或許是因為他早就在1930年代討論流行音樂時，就已經對「離散的聆聽」大加撻伐：「當今的聽覺是退化的，固著於嬰兒期。聆聽的主體……不僅僅喪失自古以來即侷限於小團體的對於音樂有意識的認知能力，而且他們頑固地完全否定這種認知的可能性。他們擺盪於廣泛的遺忘與突然的、同時再度浸入的，重新認知之間；他們作的是原子式的聆聽，分解他們所聽到的，在這種分解之中，他們發展出一種傳統美學概念難以掌握的能力，這種能力勿寧是在足球比賽與賽車之中較容易理解。」¹²

按照阿多諾的看法，原子式、分解式的聆聽正是離散在音樂欣賞中的主要特徵。離散破壞了整體與部分之間的關係，而將焦點轉移在部分上面，卻又不斷地由一個點跳躍到另外一個點。文化工業將整體分解為不相干的各個部分，同時又使其消費者不斷地在這些部分之間遊移。

文化工業的娛樂活動實際上主要是由離散構成。就其德文的字源而言，離散同時意味著消遣娛樂。阿多諾並非盲目地反對消遣娛樂，只是在他的眼中，這種文化工業所製造出來的消遣娛樂早已喪失了娛樂的真摯性，並打破西方古典的輕鬆的藝術形式與嚴肅的藝術形式之間嚴格的劃分。



「娛樂，文化工業的所有要素，早在文化工業出現之前就已存在。如今娛樂卻是由上面侵襲，並被提高到時代的高度。文化工業可以自豪的是，它將先前的藝術笨拙地轉移到消費的範圍，並使其成爲一項原則，它揭露了娛樂那纏人的幼稚性，並將藝術提升爲商品的類型。」¹³

阿多諾指出，輕鬆的藝術，亦即離散式的消遣娛樂，並非墮落的形式。反而布爾喬亞觀念論式的美學觀是遠離社會的低層階級。但是隨著歷史重心的轉移，嚴肅的藝術逐漸式微，反而使得輕鬆的藝術具有合法性的假象。輕鬆的藝術與嚴肅藝術是文化領域中的社會分裂，各自滿足不同階層的人的文化需要。對阿多諾而言，要想將輕鬆的藝術納入嚴肅的藝術之中，或是反過來，將後者納入前者之中，都是不可能的。¹⁴

但是文化工業卻試圖建構出輕鬆的藝術與嚴肅的藝術之間虛假的統一性。文化工業試圖調解藝術與離散的二元對立，但卻以一種重覆的公式來建構兩者之間的整體性。娛樂成爲文化工業引誘消費者陷入其體制運作的誘餌。娛樂只不過是資本主義體制中勞動的延伸，用以強化勞動的持續再生產。勞動與娛樂都遵循同一種單調重覆的節奏，關注的是技術與技術條件的創新，而內容卻一成不變。

文化工業表現爲娛樂的企業化。離散成了行動者標準化運作的自動程序。快樂既不需要尋找，也無須自己創造，快樂已經在文化工業的體制運作中自動生產出來供應給它的文化消費者。快樂變成像個罐頭式的產品，不再需要刻意追求。因此，阿多諾指出，快樂很快就僵化爲無聊，因爲快樂是伴隨著文化工業每天都被供應的單調重覆。¹⁵



六 快樂工業

在這一點上，文化工業蛻變為快樂工業。

快樂的心理作用在於它使人們有種逃脫危險與控制的幻覺。快樂使人在權力的強迫之中稍作喘息。阿多諾認為，文化工業所製造出來的罐頭笑聲恰恰強化了權力控制的機制。「笑聲是無可逃脫的權力的迴響。快樂（fun）則是一種治療用的溫泉。快樂工業不斷地對笑聲作出規定。在快樂工業之中，笑聲變成施加於快樂之上的欺騙工具。在快樂的瞬間並沒有笑聲，只有輕歌劇和電影才會將性伴隨著笑聲展現出來。」¹⁶

虛假的笑聲是對真正的幸福的強制性模仿。笑聲並不帶來快樂，反而顯示出快樂的匱乏。笑聲變成嘲笑，嘲笑著人性。文化工業製造的笑聲是否定性的，否定了生命真正的幸福。生活卻是嚴肅的，不容許任意對之發笑。快樂工業笑的生產卻是荒謬的，藉由笑聲提供幸福的許諾，是個對生命真正的欺騙。快樂的工業生產恰恰剝奪了快樂本身。

阿多諾寫道：「快樂意味著什麼也不想，忘記一切苦難。基本上，這是一種無力的狀態。事實上，它是一種逃避，但並非如人們所想像的那樣，是對殘酷現實的逃避，而是逃避最後一絲反抗的想法。」¹⁷

這裡就碰觸到個體自由的問題，快樂不僅否定了自由，同時解除了最後一點反抗的自由。快樂的生產是在強化順從的機制。自由的基礎在於行動主體作出選擇與決定的可能性，而快樂工業卻使行動者迴避自由的問題。在快樂的笑聲之中，每一個行動者的行動都展露出驚人的相似性，自由彷彿也受到嘲笑。

在快樂工業的運轉之中，苦難不再是快樂的反題，相反地，它成為訕笑的對象。苦難被設計到文化工業文本的情節之中，主角越是受苦，觀看的消費者越是能得到莫大的快感。苦難一旦被



嘲笑，它就不會被嚴肅地面對。快樂工業的笑聲是對苦難自我欺騙的逃離。

在文化工業之中，苦難以快樂的偽裝出現。真相是，人人都處於孤立無助的狀態中，他只能在意識型態的領域尋求慰藉。法西斯主義極權社會所製造的集體苦難被阿多諾與資本主義社會文化工業對苦難的控制類比起來。苦難帶有一種悲劇的動力，它是藝術創作行動必須嚴肅面對的。快樂工業不僅排斥了苦難，而且代之以一種被嚴密檢查的歡愉。這些虛假的快樂實質成爲真正的苦難。

苦難顯示出個體真實的困境，這就對快樂工業構成了威脅。而這些威脅是必須被剷平的。電影中悲慘的結局是用來強化常規的道德，缺乏真正的悲劇精神。悲劇的力量，按照尼采的討論，「一方面是勇敢的『個人』的無量痛苦，另一方面是神的困境，對於諸神末日的預感，這兩個痛苦世界的力量促使和解，達到形而上的統一。」¹⁸ 快樂工業卻使悲劇成爲荒謬。阿多諾以德國小說家德布林（Alfred Döblin）的名著《柏林亞歷山大廣場》爲例，說明在資本主義社會個體無力的困境之中，人們只能自我嘲諷。在這種體制之中，他絲毫沒有取得經濟主體性地位的可能。個人對社會毫無對抗之力，這才是資本主義時代的悲劇，快樂工業解除了個體與社會之間的對立，在笑聲中建立兩者之間虛假的同一性。權威馴服了反抗，悲劇成爲空洞的。阿多諾寫道：「悲劇的消失證實著個體的廢除。」¹⁹

七 慾望的生產

在文化工業的亞洲型態中，快樂的生產更與未曾取得個體性的個人幼稚狀態連結起來，並試圖誘發其原欲的發動。我們只要



稍微分析亞洲當前任何一個電視綜藝節目就可以觀察到上述的現象。在這些綜藝節目之中，個人不是被幼稚化，而是每個人的幼兒期殘餘的快感記憶得到增強。這使我們的研究得進一步踏入文化工業更細緻的慾望操縱過程。

在文化工業之中，慾望主要是以可望而不可及的邏輯在運作。慾望是文化消費明顯可見的誘餌，但是慾望卻從未獲得實現。慾望一旦被誘發，它就引起更大、更多的慾望，要求更大的滿足，因而陷入一種惡性循環之中。而迎接它的，實際上，只是更大的性挫折。

文化工業一方面進行性的系列生產，另一方面卻又對它進行系統性的壓制。藝術建立在對慾望進行昇華作用。「文化工業並不進行昇華，而是進行壓制。它通過不斷揭示慾望的肉體、淌著汗的胸脯與運動健將裸露的上半身，刺激了那些從未得到昇華的早期性快感，透過習慣性的剝奪，這種早期性快感早已被扭曲為自虐的性快感。」²⁰ 文化工業全面的性壓制產生一種獨特的受虐機制，它的消費者得到一種彷彿性被虐待狂的快感。

「藝術作品是禁慾的與無羞恥的，文化工業卻是色情且虛矯的。」²¹

文化工業慾望的生產被阿多諾形容為在進行一種可望而不可及（Tantalus）的儀式。性的系列慾望與系列壓抑同時進行。愛情被化約為羅曼史，在每一聲「親愛的」的廉價叫聲中被消費。美貌的系列生產，使得美貌只有相似性，而遠離美的實質內涵。在美貌的機械生產之中，美貌也空洞化。

文化工業使它的消費者進入一種自虐的心理機制之中，借用佛洛伊德的術語，這是一種「文化的本能壓抑」，死的本能藉由超我的攻擊性，反射到自我身上，自我在痛苦之中得到某種性興奮的快感。²²



文化工業在提供慾望的誘餌的同時，實際上又以代表倫理性的超我姿態出現，予以壓制，要求一種偽善般的禁慾。性的慰藉立即轉化為性的否定。「在每個文化工業產品裡，文化所帶來的持續否定作用再次顯現出來，並強加給了受害者。為他們提供這些產品，就是剝奪這些產品。這便是在情色電影中所發生的事情。正因為電影中不允許出現性場面，所以所有電影都把性交當作自己的焦點。」²³

這些慾望的模擬之物持續在消費者的想像之中再生產，但實際上卻不存在。重要的是，文化工業讓他們相信，慾望的滿足之物隨時都在那裡以備取用。其後果往往形成佛洛伊德所謂的「性過譽」(Sexualüberschätzung)的現象，慾望的對象往往被自我提升到無與倫比的高度，而完全吞沒了自我。²⁴ 在這種慾望與壓制的辯證之中，慾望逐漸空洞化，最終喪失其對象。

八 代結語 — 文化工業的亞洲型態

我們必須循著真摯性與自主性的主軸，才得以重建文化工業理論。

很多人會懷疑，這個看似對應於西方，特別是美國，資本主義社會文化生產的理論論述能否應用到東亞社會，特別是受到中國文化影響的廣大區域？

從筆者以往的經驗研究中，²⁵ 令人不得不推論：以台灣社會為例，文化工業理論不僅完全適用，而且阿多諾所描述的結構作用還進一步得到增強。在其他亞洲國家，也呈現類似的現象。可能與許多人的期待相反，在文化工業的亞洲型態中，文化工業的結構邏輯以其最醒目的姿態出現。



西方的文化工業仍得參照其社會主體性的預設；而在東亞，文化工業的邏輯結合亞洲社會獨特的無個體性，並服從其固有的集體主義原則，表現為一種快樂工業與法西斯宣傳機器結合的獨特類型。

回顧亞洲的歷史，自主性從來沒有出現過，自主性的追求至今仍然侷限在知識份子的小圈子之中。俗民娛樂，在歷經工業資本主義的錘鍊之後，大多立即被摧毀或被迫以更新的文化工業形式出現。真摯性在此不值一提。娛樂往往只是意識型態的誘餌，而宣傳以各種可能的方式在進行。今日，亞洲各國依其不同的社會、歷史條件，在文化工業的範圍中，進行不同領域的分工，並創造其各自的文化工業型態。（舉例而言，中國的歷史劇，台灣的流行音樂、香港以往的電影工業，日本與韓國的通俗劇，都已取得重大的發展。）

文化工業的古典論述或許不再能獲得學術界以往的重視，但是在這個「全球化」噪音喧囂的時代，文化工業實質上不僅沒有消失，反而向地球上的每一個角落擴延，成為一種具有普遍性的總體行動邏輯。

注釋

- 1 Max Horkheimer und Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 5*, Frankfurt am Main: Fischer, 1987, 以下簡稱 Horkheimer GS 5。中譯本：霍克海默、阿多諾著，啟蒙辯證法，渠敬東，曹衛東譯，上海：上海人民出版社，2003。Horkheimer GS 5, S. 144. 中譯本：頁134。
- 2 Horkheimer GS 5, S. 145. 中譯本：頁135。
- 3 Horkheimer GS 5, S. 147. 中譯本：頁137。
- 4 Horkheimer GS 5, S. 149. 中譯本：頁139。
- 5 Horkheimer GS 5, S. 149–150. 中譯本：頁140。
- 6 請參考 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973。並請參閱：黃聖哲著，「美的物質性：論阿多諾的藝術作品理



- 論」，師大學報，第四十七卷第一期，台北：台灣師範大學，2002年4月。
- 7 有關“半教育”的詳細討論，請參考Theodor W. Adorno, ‘Theorie der Halbbildung’, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1972, S. 93–121。並請參閱：黃聖哲著，「阿多諾的半教育理論」，東吳社會學報，第15期，台北：東吳大學，2003年12月。
 - 8 Horkheimer GS 5, S. 155–156. 中譯本：頁146。
 - 9 請參考阿多諾著，「文化與行政」，收於阿多諾全集第八卷。Theodor W. Adorno, “Kultur und Verwaltung”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1972. 頁122–146。英譯見：Theodor W. Adorno, ‘Culture and Administration’, in: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, edited by J. M. Bernstein, London: Routledge, 1991, pp. 107–131。
 - 10 Horkheimer GS 5, S. 151.
 - 11 Horkheimer GS 5, S. 151. 中譯本：頁141。
 - 12 Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* in: *Dissonanzen*, Göttingen 1991. S. 28–29.
 - 13 Horkheimer GS 5, S. 160. 中譯本：頁151。
 - 14 Horkheimer GS 5, S. 160. 中譯本：頁151–152。
 - 15 Horkheimer GS 5, S. 162. 中譯本：頁153。
 - 16 Horkheimer GS 5, S. 167. 中譯本：頁157。
 - 17 Horkheimer GS 5, S. 170. 中譯本：頁161。
 - 18 尼采著，周國平譯，悲劇的誕生，台北：左岸，頁123。
 - 19 Horkheimer GS 5, S. 181. 中譯本：頁172。
 - 20 Horkheimer GS 5, S. 165. 中譯本：頁156。
 - 21 Horkheimer GS 5, S. 165. 中譯本：頁156。
 - 22 請參考佛洛伊德對被虐待心理的討論，Sigmund Freud, ‘Das Ökonomische Problem des Masochismus’ (1924), in: *Studienausgabe*, Bd. , Frankfurt: Fischer, 1975, S. 353。
 - 23 Horkheimer GS 5, S. 167. 中譯本：頁158。
 - 24 請參考Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, *Studienausgabe*, Bd. I, S. 403; 佛洛伊德著，葉頌壽譯，精神分析引論。精神分析新論，台北市：志文出版社，1993，頁393。
 - 25 Sheng-jer Huang, *Fernsehen als Lunapark: Über die Struktureigenschaft der Fernsehkommunikation in Taiwan in bezug auf die Theorie der Kulturindustrie Adornos*, Frankfurt am Main: Universität Frankfurt, Dissertation, 2000. (黃聖哲著，電視作為遊樂園：論台灣電視傳播的結構屬性，德國法蘭克福



大學博士論文，2000年出版）；文化工業的邏輯甚至入侵到美術館的展覽機制之中，請參閱：黃聖哲著，美術館導覽的自我搬演：一個藝術社會學的個案研究，發表於台灣中央研究院歐美研究所『藝術社會學研討會』，2006年11月18日。

