

模仿的動力 ——論阿多諾藝術理論的核心主題

黃聖哲

世新大學社會心理系

摘要：模仿 (Mimesis) 是阿多諾美學理論的核心概念。阿多諾改變了此一傳統美學概念的古典意涵，使它不必再是自然的模仿，也不再是鏡像反應式的再現，它被納入理性克服自然的生物性適應過程之中，涉及人類學所討論的自然與文化的辯證。

在「啓蒙的辯證」中，阿多諾早已將模仿視為一個維持自我生存的手段，用以保護自己、克服外在環境威脅的一種復制形式。模仿的動力保留了原始魔法對藝術的作用，但同時也追隨著阿多諾所謂的非同一性，在同一性的分配中，展現出非同一者。借由模仿對象物，藝術同時反映它、批判它，並在此過程中由對象物解放出來。

藝術模仿的其實是一個生命受到威脅的過程，它其實是人類理性化過程的一個環節，代表了理性的初期形式。藝術並非與理性針鋒相對，相反地，藝術處於一種模仿與理性的辯證關係之中。

關鍵詞：阿多諾、美學、模仿、藝術理論

模仿 (Mimesis) 是阿多諾美學理論的核心概念。阿多諾改變了此一傳統美學概念的古典意涵，使它不再是自然的模仿，也不再是鏡像反應式的再現，它被納入理性克服自然的生物性適應過程之中，涉及人類學所討論的自然與文化的辯證。



在「啓蒙的辯證」中，阿多諾早已將模仿視為一個維持自我生存的手段，用以保護自己、克服外在環境威脅的一種複製形式。模仿的動力保留了原始魔法對藝術的作用，但同時也追隨著阿多諾所謂的非同一性，在同一性的配置中，展現出非同一者。藉由模仿對象物，藝術同時反映它、批判它，並在此過程中由對象物解放出來。

藝術模仿的其實是一個生命受到威脅的過程，它其實是人類理性化過程的一個環節，代表了理性的初期形式。藝術並非與理性針鋒相對，相反地，藝術處於一種模仿與理性的辯證關係之中。

在阿多諾的理論的滿天星座之中，對模仿概念的討論並不限於美學的範疇，模仿的概念同時也具有知識論與社會理論的意義。¹ 在阿多諾的概念處理過程中，模仿由原先源自人類學相似性原則的同一化作用，轉換為由非同一性原則貫穿的美學概念。本文試圖在哲學史的概念溯源中，探討阿多諾如何轉化此一西方美學核心概念的意義，並將之納入其獨特的藝術理論之中。

一 概念溯源

Mimesis，一般譯為「模仿」，這個概念是西方傳統美學與藝術理論的基礎，自從柏拉圖開始，它就用來界定藝術的本質。

柏拉圖「理想國」第十卷中對模仿的概念有詳細的討論，模仿被視為模仿事物的表象，因而背離了真理。模仿只是鏡象似的反映，並不涉及存有者的概念本質。

「那麼模仿者和真理就有了很大距離，而他能做一切事，因為他僅輕輕地接觸到它們的一小部分，而這一部分只是影像。」²



柏拉圖對反映式的繪畫尤其反感，認為那只是「模仿的模仿」，因為工匠模仿的是概念，而畫家在繪製工匠的藝術創造品時，卻是模仿的模仿，比工匠還要不如。「真正的技匠，既知道他模仿的是什麼，就只會對真實有興趣，對模仿就沒有興趣。」³

論者多謂柏拉圖之論早已過時，但衡諸當代藝術創作的狀況，也許我們必須重新思考柏拉圖對藝術的質疑，「模仿者或影像的製造者，對真正的存在一無所知，所知的只是表象。」⁴

模仿的概念到了亞里斯多德時得到了正面的翻轉。在「詩學」第六章中，亞氏對悲劇，可視為藝術的代表，下了一個精簡的定義：「悲劇是對一嚴重、完整及具有某種長度的行動的模仿。」⁵ 模仿至此不再是負面的、對事物的形象性的模仿，而是對行動的模仿。這種模仿在悲劇的展演時，同時也具有某種創造性。至此，模仿一躍而為藝術行動的動力，而模仿也成為藝術的核心構成。

二 班雅明的模仿能力理論

模仿理論到了班雅明手中，取得了革命性的轉變，阿多諾亦從中攫取了不少理論突破的靈感。然而班雅明在其短暫的生命中，並未對此新型的模仿理論進行系統的論述，而只留下一些斷片似的吉光片羽。

對班雅明而言，模仿並非外在事物的模仿，也非外在形象的模仿，而是牽涉到運動與運動之間的相似性。模仿並非只侷限於感官的相似性的範圍，而是延伸到非感官的相似性之中。語言即是此種非感官性的相似性的代表。語言展現了人類最原初的非感官性的模仿能力。



模仿能力是一切創造性行動的原動力。在「論模仿能力」一文中，班雅明認為，模仿能力是人類最高的創造力，同時也是人類與生俱來的能力。甚至可以說，人類生活的主要活動都是由模仿能力推動的。兒童的模仿遊戲即是此一模仿能力的展現，但兒童不只模仿他人，也模仿其他的動物甚或物件，如風車與火車。這是一種「不受限制」的模仿。「如我們所知，生命的範圍以往似乎是全面地被相似性的法則所貫穿的；這些法則同時主宰了微宇宙與大宇宙。」⁶

兒童模仿風車的行動揭示的是，模仿行動並非扣連物與物之間的相似性，而是著眼於運動與運動之間的相似性。這是一種非感官性的相似性，超越了角色扮演的相似性。在原始的祭典儀式中，舞蹈的模仿行動試圖控制此種非感官的相似性，彷彿在模仿行動中召喚了超自然的魔力。

令人驚訝地，班雅明對於此種運動與運動之間的相似性所舉的例子居然是占星學。占星學揭示了一種非感官性的相似性，其模仿的對象在群星的滿天星座之中。原始社會的魔法般的符應在現代社會中似乎消失殆盡，但它其實早已以蛻變過的形式重新出現在現代社會之中。在班雅明的獨特的神秘主義的論述中，星座的狀態與個性的統一之間的符應代表了非感官的相似性，而且難以解釋。⁷

對於此種非感官的相似性的知覺是一種瞬間性的運動，閃電般的瞬間，「它倏忽而過，也許可以重新獲得，但卻不像其他知覺可以被固定下來。它使眼睛所看到的，同樣是匆促、短暫的，如同天體的滿天星座。」⁸

此種訴諸非感官的相似性的模仿行動，在人類的語言中達到了最高階段。語言可以被視為由模仿行動所作用的對象物。每一個語詞都是「名稱創造的」(onomatopoetisch)⁹ 這等於是說，每



一個語詞都是由模仿的動力所發動的。同一個意思卻有不同的語詞，不同文化之間的語詞也沒有任何相似性，試想中文的「雨」與英文的rain、德文的Regen之間既沒有任何聲音的相似性，也沒有任何形象上的關連。唯一相同的是，它們都是非感官性的模仿能力的產物。

在其語言理論中，更令人眼睛一亮的是班雅明對書寫的重視，彷彿預告了日後德希達的「書寫學」。書寫作為模仿能力的表達，彷彿在一瞬間有相似之物在同一個聲音中出現。「書寫學告訴我們，在手寫的痕跡中我們可以辨識出形象，在形象中隱藏著書寫者的無意識。我們必須假設，這個模仿的過程，這個在書寫的活動中以此種方式表達出來的模仿的過程，在遠古的時代以書寫的方式出現，對於書寫活動是具有重大意義的。」¹⁰ 書寫與由聲音表達出來的語言，同樣是非感官的相似性的檔案。書寫早已成為非感官性的符應。

對班雅明而言，語言是模仿行動的最高階段，同時語言也是非感官相似性的檔案室。它不只具備能指與所指對應的符號學結構，它同時也具有模仿的環節。亦即，語言的雙重結構是由符號學與模仿所共同構成的。語言是一種獨特的媒體，它帶著過往模仿動力的殘餘，並消滅了魔法的痕跡。回顧語言的出現，可以發現它是一種媒體，這種媒體不是使物體如實所見，而是遭遇物體的本質——飄忽的、細緻的實質——，並且與其發生關係。¹¹ 班雅明甚至以奧妙的口吻形容這是與物體的「香氣」相遇。

語言的魔力在於，它以聲音與書寫將無法直接掌握的對象物直接表達出來，因此，在語言的痕跡之中，它同時包含了那些無法以語言說出者，或者，我們也可以用阿多諾的術語說，在同一性中表達出非同一性。



三 模仿與魔法

班雅明在二十世紀三零年代提出的模仿能力論為阿多諾進一步深化模仿理論鋪了路。阿多諾最先是在1942年的「反思階級理論」一文中提到模仿的概念，但直到1944年的經典著作「啓蒙的辯證」才開始正式引入此一概念。

模仿被視為初民社會啓蒙的一種形式，是為了控制自然的一種自我保存的手段。在其最初的階段，模仿行動以魔法的外貌出現，魔法即是最初的啓蒙的形式。借助於法國人類學家毛斯 (Marcel Mauss) 的著作，阿多諾將魔法視之為人類對外在自然的身體性的模仿。¹² 魔法師使自己相似於惡魔，彷彿藉由模仿，魔力被制服、馴化為可控制的自然力。模仿行動為的是要克服自身的恐懼，但與對象物的同一化，卻造成主體的異化，主體也變為與客體同一的客體。在魔法的模仿行動的歷史階段，尚未出現具有現代理性形式的主體。

神祇與惡魔的區分同時也帶來了主體與客體的分離，泛靈主義使得一棵樹不再只是單純的一棵樹，而是被魔力所貫穿的位置，這棵樹既代表它本身，又代表有別於這棵樹本身的它者，它既是同一的，又是非同一般的。¹³

「啓蒙的辯證」所展現的歷史哲學將模仿的歷史劃分為三個階段：首先是魔法的階段，其次是模仿的有組織的控制，最後則是理性的實踐活動，亦即勞動。¹⁴ 啓蒙的意義即在於歷史由魔法的階段進入勞動的階段。歷史不再需要經由模仿的相似性原則來影響自然，而是藉由理性的勞動來控制自然。其歷史的後果是，模仿的動力必須遭受壓制，魔法必須被全面驅逐，世界被，如同社會學家韋伯所說的，完全「解除魔咒」(Entzauberung)。

模仿與理性 (Rationalität) 並非相互排斥，事實上，模仿也是理性的一種形式。模仿並非將自身絕對化，盲目地等同於對象



物，無意識地適應外在世界的秩序，相反地，自我的力量是有意識的、理性的。藉由理性，個體將客體性納入自身之中，並在某種程度上，與之相適應。即使在古代，模仿行動先驗地需要理性作為修正物，它自身即是一種理性，儘管只具有形式。

我們必須注意到這種模仿與理性的相互界定的關係，這對於作為藝術的模仿行動也是極其重要的。「魔法與科學一樣也追求目的，但魔法通過模仿追求目的，而非通過進步地與客體採取距離。」¹⁵ 如果與對象沒有任何距離，那麼此種模仿也就不會成為知識。模仿性的魔法使得與事物切合的知識成為禁忌。就科學而言，魔法並不具備知識的形式，但我們必須意識到，在古代，魔法的模仿性行動旨在建立某種知識的形式。魔法本身朝向理性的知識，但它卻只停留於與對象同一化的模仿中。對魔法而言，模仿成為知識構成的必要條件。

模仿為的是要克服人類原始的生物性恐懼，達到某種控制自然的知識形成，以維繫人類的自我保存。

模仿的原始動力降溫為理性的形式。「理性（Ratio）取代了模仿（Mimesis），但它並非其單純的對立物。理性本身也是模仿：對死亡的模仿。取消了自然之靈性的主觀精神能夠控制一個去除靈性的自然，只因為它反過來模仿自然的嚴格性，並且取消了它的靈性。如此，模仿就成了為了進行宰制而服務。」¹⁶

在「啓蒙的辯證」中，理性被視為片面且分殊化了的模仿。阿多諾與霍克海默其實援引了韋伯的「理性化」的概念，模仿的原始動力在歷史中經歷了一個理性化的過程，文明的歷程其實即是馴服此一模仿的動力，對模仿行動進行有組織的控制，並且將那些不受控制的模仿行動予以排除。理性化其實是消滅了靈性，去除了模仿的活力，換言之，它是一種向死亡的等同，對死亡的模仿。「藉由與死者的等同，生命為它的延續付出了關稅。」¹⁷



四 藝術作為模仿性的行動

在「關於藝術的起源理論」遺稿中，阿多諾認為，追溯文明史，藝術與魔法雖有許多共同之處，但藝術卻不是單純的魔法實踐活動。勿寧說，藝術是魔法的模仿行動的遺產。藝術史的一般論述常以洞窟壁畫作為藝術的根源，但是這些壁畫卻是與魔法分離的，它們顯示的只是自我與他者的模仿行動，一種自主性的創造過程。在自主性的鍛造過程中，藝術早已成為無功能的模仿。¹⁸

文明顯示為一種理性的自我否定的行動，不斷地排除模仿行動，並將藝術驅逐到非理性的區域，但是理性如果沒有模仿將會形成自我否定。¹⁹ 現代世界的理性化，造成的是經驗的喪失與模仿的壓抑。但是，這些被文明抑制的事物，卻是像佛洛伊德所闡明的童年記憶一般，並未完全消失，而是以記憶的殘餘的方式被歷史貯存著。

阿多諾，追隨佛洛伊德的理論，將模仿視為是這些「痛苦」的表現。保障生命自我保存的文明的理性，同時也是一個壓抑藝術的暴力過程。模仿保持了這些無意識的痛苦記憶。藝術作為模仿行動，追求的是模仿的「記憶的痕跡」。（「記憶的痕跡」是由佛洛伊德夢的理論借來的術語）對阿多諾而言，每一件藝術作品都在追尋「模仿的記憶的痕跡」。²⁰ 這些記憶的痕跡通常是個體生命童年時期所遭遇到的最強烈的印象，但卻無意識地在對個人起作用。這些無意識的模仿動力，在早期社會化過程中，接受了無意識的痛苦經驗痕跡，不僅穿透整個個體的生命，同時一代一代地傳承下去。

藝術繼承了魔法的模仿行動，但它並不是魔法，而是理性的某種形式。藝術也經歷了「理性化」的過程，將魔法的實踐活動轉化為藝術表現的手段。「藝術是模仿行為的庇護所。在藝術



中，擁有不同程度的自律性的主體，與主體的對立者處於若即若離的關係。藝術放棄巫術的行動（這是藝術的前身），意味著理性的參與。」²¹ 由於藝術源自魔法，但又脫離了魔法，因此，阿多諾認為，談論藝術的「魔力」是空洞的，因為藝術正是要對抗倒退為魔法的危險。藝術本身早已是韋伯所謂的「解除世界魔咒」的一個環節，它早已與理性化的過程交織在一起。藝術處於理性與模仿的辯證關係之中，「藝術與自然宰制唯一不同的，只是使用技術的取向而已。」²² 這揭露了藝術的知識性格。藝術作為逃避的模仿仍然是以理性作為其先決條件，並承擔了其全部的知識的要求。藝術是一種認知的型態，因為它或多或少也是理性的。

「模仿活動一樣有認知的目的，卻同時又會因為自身的範疇而限制了這目的。藝術使得知識延伸到在它之外的世界，卻也剝奪了認識的特徵，也就是確定性。」²³ 藝術的模仿行動建立了與他者的非概念性的聯繫，因此它不同於科學性講究精確對應的知識。藝術並不採用概念作為工具，而是使用非概念性的元素，來建立與外在世界的關係。它接近他者，但沒有自然科學般的宰制的興趣。它讓我們認識某物，但不是以概念掌握的方式。

藝術是模仿性的行動，並不意味著：藝術即是模仿。模仿不僅只是「美學的範疇」，它更具有人類學的意義。

「藝術作品的精神在於其客體化的模仿行為：它既對抗模仿也同時對抗模仿在藝術中的形態。」²⁴

藝術並非單純的複製或單純的模仿（Nachahmung）。藝術無法簡單地接受單純的複製，但也無法消除它，因為藝術將模仿的衝動客體化。藝術將模仿的衝動客體化的同時，也解除它的直接性並且否定了它。對對象物的模仿處於一種客體化的辯證之中：它剛好不會成為它模仿對象的等同物。弔詭的是，只有通過模仿的自我異化，主體才得以強化自身，以致於得以擺脫模仿的束縛。²⁵



這意味著：模仿並非單純地複製對象物。藝術的模仿行動模仿的對象是非對象性的，非物化的、不固定的對象物。藝術的模仿是使自己與活生生各式各樣的對象相適應。在此，阿多諾的模仿論已經逼近班雅明所說的「非感官的相似性」，藝術模仿的是非感官的對象物。

因此，阿多諾的模仿論與傳統的藝術模仿自然的理論明顯地區分開來。對阿多諾而言，「藝術並不模仿自然，也不模仿個別的自然美，它所模仿的，是自然美本身。藝術所表現的，不只是自然美的難題，而且是整個美學的問題。」²⁶ 藝術的對象是難以確定的、否定性的。因而藝術需要哲學的詮釋，哲學可以說明藝術無法言說的事物；但是，反過來正因為藝術無法說明對象，它反而能夠表現對象。

藝術並非對象物的模仿，但是藝術本身是一種模仿的行動，它使得相似性的構成物與自身相抵觸。²⁷

藝術的模仿使得相似性原則絕對化。「藝術作品的模仿是與自身的相似性。」²⁸ 亦即，相似性具有絕對的自我指涉的關係。藝術作品模仿的是客觀的理想，而不是藝術家的理想。此種藝術作品的自主性使得它拒絕任何意向性的意義詮釋。這種非對象性的模仿，使得藝術作品充滿謎樣的性格，其意義無法以作者的創作理念加以掌握，而有了客觀性的律動，並且具備形式的自我指涉性。

五 藝術作品的謎樣性格

由於藝術的模仿是非對象性的，因為藝術作品的意義指涉並非固定的，充滿著謎樣的性格。「藝術作品與謎共同分享的雙重性格是：它們既是確定的也是不確定的。它們是問號，即使經過



綜合的過程，它們也是模稜兩可的。但是它們的形態又是如此的清楚，以致於他們清楚地規定作品止於何處。如同謎語，答案既是隱藏的又是可以藉由結構強迫解出。這是由於作品的內在邏輯使然，作品中的法則性，而這正是藝術中目的概念的神義論。」²⁹ 這種謎樣的性格來自模仿的動力，模仿的對象儘管是非對象性的，但模仿的動力卻是有法則可循，而且這種法則來自藝術作品具有自主性的內在邏輯，並不是由外部強加的。

如同班雅明，阿多諾也將藝術作品視為如象形文字般的書寫，「藝術作品是書寫，不僅是那些以書寫的姿態出現的作品，它們比較像是象形文字，那些喪失了符碼的象形文字，這種喪失有助於其內容的呈現。」³⁰ 如果說，藝術是語言，那麼只是作為書寫的語言。阿多諾認為，藝術不是判斷，不像語言那樣可以做出判斷，因而也不像語言那樣，可以判斷其真或假，正確或不正確。藝術作品宛如喪失符碼的象形文字，其意義變得不可捉摸。

這種謎樣性格貫穿了藝術作品的內在經驗，在藝術展演中也可以感受到這種謎樣的性格。一位熟悉樂譜的演奏家可以將樂曲演奏到最細微的細節，但他可能在某種意義上並不瞭解他在演奏什麼。同樣地，一位戲劇表演者可以以其模仿的能力表演得入木三分，但他也不瞭解他在表演什麼。³¹ 在模仿的行動中，藝術只能感應到這謎樣的性格。

藝術作品的內在過程創造出其謎樣的性格，超越了其個別元素的意義，因而我們不能以固定的方式進行作品的解譯。阿多諾指出，這個謎樣的性格只有在我們不以固定的感知方式進行解義活動時才得以減緩；反之，解義活動必須就作品的客觀構成進行分析。³²

這種一對一的固定的意義關係被阿多諾稱之為「同一性的強制」，而藝術正是要由這種「同一性的強制」中解放出來。「藝



術作品是那由同一性的強制解放出來的自我等同。」³³ 藝術作品的非對象性意義結構使得它缺乏與對象物一對一的對應關係，它的自我等同，也就是它的意義結構依循自身的內在邏輯。

在理性面前，由於此種謎樣性格，藝術作品有淪為神話之虞。但正是藉由理性的環節，人類的精神活動，藝術才以模仿的方式創造出謎來。這個謎樣性格並非精神活動故意創造出來的，它是伴隨作品的內在邏輯出現的。「藝術的謎樣形象是模仿與理性的共同組合。此種謎樣性格是在歷史的過程中出現的。藝術是那些一度曾施行魔法的儀式功能之物喪失其功能之後留下的殘餘物。藝術的『何為』(Wozu)——它的古代理性，弔詭地說——喪失之後，藝術才轉變為一個在己的元素。」³⁴ 因此，藝術才變成一個謎。這個謎是由模仿與理性共同創造出來的。

藉由強調無意義的形態，藝術取得了意義。但是，謎樣性格並非藝術作品的全部，真正的作品包含了它自己難解之謎解答的契機。

六 非同一性的模仿

非同一性是模仿的動力。以相似性原則發動的模仿創造出模仿物與模仿對象之間的非同一性。藝術作品表現出比它實體所是之物更多的意義。否定性是藝術作品的構成原則。在作品的客體化過程中，作品否定了與其對象的同一性關係。「它殺死它所客體化者，奪走其生命的直接性。作品自己的生命是以死亡為生。此界定了進入現代藝術的質的門檻。現代藝術的作品將自身模仿性地讓位與物化，它們的死亡原則。」³⁵ 這就是藝術作品與其對象物吊詭的非同一性關係，為了創造出作品的生命，它必須首先殺死它的對象物。



在現代藝術中，很多作品都努力放棄其藝術作品的地位而要充當眾多物件中的一個單純的物件。這種努力是徒然的，一件作品永遠不會是單純的物件，在它充當物件之時，它已殺死了物件原有的意義。我們必須指出，藝術作品與物件不會有同一性的關係，這使得杜象的「現成物」概念顯得非常荒謬。

阿多諾指出，現代藝術早期將非藝術的物品吸收為藝術作品卻又未能轉換其形式法則的做法，是將藝術的模仿的動力給取消掉。³⁶「現成物」的藝術技倆中止了藝術作品原有的非同一性的模仿動力，並使現成物本身成為一堆死屍，毫無意義。現代藝術經常被視為死亡的藝術，多少與它謀殺了模仿的動力有關。

藝術的動力來自這種向死亡之物的模仿。物的世界提供了藝術創作的材料，但更重要的是其加工處理的方式。藝術在殺死物件的同時賦予了它新的生命。為了使短暫的生命得到永久的保存，為了使它免於死亡，作品必須殺了它。藝術不可避免地對物件行使了暴力。這種暴力的行使卻是基於對失序的恐慌，美學的努力是因為害怕自然陷於一團混亂，而企圖在多樣性中創造出統一。

藝術為精神與自然的對立進行了調解，「在藝術作品之中，精神不再是自然古老的敵人。精神減緩為調解者。藝術並非古典意義的調解：藉由意識到那非同一者，藝術作品的行為方式才成為調解的。」³⁷

藉由非同一性，精神與自身同一。「由於追求其自身的同一性，藝術使自身等同於非同一者：這就是其現階段的模仿本質。」³⁸

在藝術的模仿動力中，藝術作品取消了主體所投射的自我同一性，而引入非同一者。這使得藝術充滿了烏托邦的性格。藝術超越了此時此地的存有限定性，伸入那尚未存在的可能性領域。



在存有者的並置之中，藝術作品展現了非存有者。³⁹ 藝術否定了既存的現實，導入了可能性。

藝術設置了烏托邦，以想像的方式修補了世界的災難。

注釋

- 1 德國學者 Josef Früchtel 將阿多諾的 Mimesis 概念歸納為具有人類學、心理分析、知識論的三層意義：(一) 人類學意義的模仿：與外在事物的同一化作用；(二) 心理分析意義：本能論的內在自然與表現；(三) 知識論意義的親近性與相似性。見 Josef Früchtel, *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen + Neumann, 1986, S. 4. 筆者認為此種劃分過於機械，並無法讓人清楚看見阿多諾的模仿論如何由人類學意義轉變為美學理論概念的結構性轉換。
- 2 Plato, *Politeia*, 598b. 中譯見：柏拉圖著，侯健譯，*理想國*，台北：聯經，1980，頁463。
- 3 Plato, *Politeia*, 599b. 中譯，頁464。
- 4 Plato, *Politeia*, 601c. 中譯，頁468。
- 5 亞里斯多德著，姚一葦譯，*詩學箋註*，台北：中華書局，1966。
- 6 Walter Benjamin, "Über das Mimetische Vermögen", *Gesammelte Schriften Band II.1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 210–211. Walter Benjamin, "On the Mimetic faculty", *One-Way Street and Other Writings*, London: Verso, 1979, p. 160.
- 7 Walter Benjamin, *GS II.1*, S. 206.
- 8 同上。
- 9 Walter Benjamin, *GS II.1*, S. 212.
- 10 Walter Benjamin, *GS II.1*, S. 212–213.
- 11 Vgl. Walter Benjamin, *GS II.1*, S. 209.
- 12 Vgl. Max Horkheimer und Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 5*, Frankfurt am Main: Fischer, 1987, S. 37. 以下簡稱 Horkheimer GS 5. 英譯本: *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, New York: Continuum, 1972, p. 15. 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。
- 13 同上。
- 14 Horkheimer *GS 5*, S. 210. 英譯本: p. 180.



- 15 Horkheimer GS 5, S. 33. 英譯本: p. 11.
- 16 Horkheimer GS 5, S. 81. 英譯本: p. 57. 中譯本: 頁56。
- 17 同上。
- 18 Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften Band 7*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 487. 英譯本: *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, London: the Athlone Press, 1997, p. 329.
- 19 Vgl. Adorno, GS 7, S. 489.
- 20 Adorno, GS 7, S.198.
- 21 阿多諾著, 林宏濤、王華君譯, 美學理論, 台北: 美學書房, 2000, 頁109。該書只有譯出原典的前六章。Adorno, GS 7, S.86.
- 22 阿多諾, 美學理論, 頁110。Adorno, GS 7, S.86.
- 23 同上。
- 24 Adorno, GS 7, S.424. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 285.
- 25 Vgl. Adorno, GS 7, S.428. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 285.
- 26 阿多諾著, 美學理論, 頁146。Adorno, GS 7, S.113.
- 27 Vgl. Adorno, GS 7, S.198.
- 28 Adorno, GS 7, S.159.
- 29 Adorno, GS 7, S. 188. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 124.
- 30 Adorno, GS 7, S. 189. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 124.
- 31 Vgl. Adorno, GS 7, S. 189. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 125.
- 32 Vgl. Adorno, GS 7, S. 190. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 125.
- 33 同上。
- 34 此處筆者的翻譯跟隨英譯本。Adorno, GS 7, S. 193. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 127.
- 35 Adorno, GS 7, S. 201. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 133.
- 36 Vgl. Adorno, GS 7, S. 201. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 133.
- 37 Adorno, GS 7, S. 202. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 134.
- 38 同上。
- 39 Vgl. Adorno, GS 7, S. 204. 英譯本: *Aesthetic Theory*, p. 135.

