

“The Indiscernibles” on Arthur C. Danto’s Theory

Wang Hui-ting

Literature and art, Capital Normal University, Haidian, Beijing, China
2200102088@cnu.edu.cn

ABSTRACT

Throughout Danto's art philosophy, the thought of "indistinguishable things" is not only the center of his theory, but also his main philosophical interest. From the "Art World" to *The Abuse of Beauty*, Danto has been carrying out theoretical construction along a clear logical context, that is, all interpretations focus on the indistinguishable things in contemporary art. This paper attempts to take "indistinguishable things" as the starting point to investigate the occurrence and development of Danto's whole artistic philosophy system, and contact Danto's main aesthetic thoughts: the transfiguration of the commonplace, the art world and the theory of the end of art, explore the definition of contemporary art, and think about the possibility of symbiosis between Essentialism and diversified vision.

Keywords: Arthur C. Danto The indiscernibles Aesthetic theory "the artworld" The Transfiguration of the Commonplace

从“难以分辨之物”看丹托的艺术定义

王慧婷

首都师范大学文艺学, 海淀, 北京, 中国
2200102088@cnu.edu.cn

摘要

纵观丹托的艺术哲学,对“难以分辨之物”的追问是其理论的中心,也是其哲学兴趣所在。从《艺术界》到《美的滥用》,丹托一直沿着清晰的逻辑脉络展开理论建构,即所有的阐释都围绕着当代艺术中的难以分辨之物而展开。本文试以“难以分辨之物”为切入点,考察丹托整个艺术哲学体系的发生、发展,并联系丹托的主要美学思想:寻常物的嬗变、艺术界和艺术终结论等,探索艺术的现代性定义,思考本质主义与多元化视野共生的可能性。

关键词: 阿瑟·丹托 难以分辨之物 艺术哲学 艺术界 寻常物的嬗变

1. 前言

阿瑟·C·丹托 (Arthur C. Danto, 1924—2013) 是当代最具代表性与影响力的艺术哲学家之一。谈到当代美学,丹托的艺术理论不得不提,尤其是他的“艺术终结”论,曾在美学界掀起一股轩然大波,至今仍余波阵阵。然而,今时今日不知丹托者众矣,知丹托却只论其“艺术终结”者亦众矣。自 1964 年发表《艺术界》一文后,丹托便孜孜不倦地探索当代艺术的属性与新艺术的定义,试图用一种理论将相隔天堑的传统艺术与当代艺术联结起来。纵观丹托的艺术哲学,对“难以分辨之物”的追问是其理论的中心,也是其哲学兴趣所在。丹托曾说:“哲学问题产生于难以分辨

的对应物”^[1],而好的哲学更应对其做出阐释。在艺术哲学上,由于 60 年代的前卫艺术家必须克服“作为艺术品的物品与作为日常文化一部分的普通物品之间的界限”^[1],对二者的分辨也就参与到艺术的定义之中,成为亟待解决的问题之一。

所谓难以分辨之物,就是在感性经验下毫无区别,但在本质上却截然不同的事物,比如一个主动的抬手动作和由于癫痫发作不自觉的抬手;一套明青花与在分子结构上与其一模一样的现代复制品;杜尚拿去参展的现成品《泉》与店里出售的普通小便池等。在丹托之前,已有许多哲学家运用这一方法来对各个领域的问题做出阐释,最有代表性的是德国哲学家莱布尼茨于逻辑学中探讨的“难以分辨之物的同一性”

(identity of indiscernibles)。莱布尼茨认为，无论难以分辨之物如何相似，总会有可辨之处，否则它们就不是两个事物，而是同一事物的两种不同名称。从常识上说，这就好像世上不存在两张相同的面孔，也不存在两片相同的树叶。然而，哲学上讨论的“难以分辨之物”并非这些通过感性经验就能做出区分的事物，它们在感知上往往没有任何差别，就如笛卡尔讨论的梦境与现实的界限；康德提出的道德行为和完全类似道德行为却出于遵守道德原则目的的行为；海德格尔探讨的无外在差异的非真正的生活和真正的生活等。^{[iii]39}在丹托看来，大部分的哲学问题都具有难以分辨之物的形式，同时它也是一种哲学论证上普遍使用的方法。

丹托的整个艺术哲学都广泛使用了难以分辨之物之法，他曾说：“我全部的艺术哲学就是当艺术和工艺、艺术作品和纯粹物的成员看上去完全类似时，发现它们之间的深刻差异。”划分艺术品与寻常物的界限构成丹托美学的核心。通过难以分辨之物之法，丹托开始从非显明性质思考艺术定义，探索艺术的边界究竟在何处。

2. 从“难以分辨之物”到寻常物的嬗变

丹托对艺术哲学的兴趣始于波普艺术家安迪·沃霍尔的展览品《布里洛盒子》。这些盒子和工厂生产的肥皂盒一样，可前者在拍卖行可卖出至少十万美元，后者不过是超市中随处可见的工业制品。从物理属性上看，二者的区别仅在材质的选择——安迪的展品用胶合板制成，而超市里的盒子用轻便便宜的印刷纸板作为制作材料。可这显然不是区分艺术品与非艺术品的关键所在，二者的差异超越了物理属性。那么生活中的普通物品是如何摇身一变登上艺术殿堂的呢？

丹托用“transfiguration”这一宗教用语形容日常之物到艺术品的转变。他指出，“一件与其物质副本完全相同的作品，会激起完全不同的反应。这些画作是富于深意的理论作品，其自我意识达到了如此高度，以至于我们很难弄清，其物质副本究竟有多少可以算做作品的一部分；它们是如此的富于自我意识，以至于可以看做黑格尔式理念的化身；物质彻底转变（transfigure）为精神，就此而论，在物质副本中已很难挑出无法成为艺术品候选元素的元素了。”^{[iii]139}“transfiguration”原指耶稣在山上向他的使徒们显现圣容。《马太福音》中，彼得、约翰和詹姆士亲眼目睹了耶稣的变容，“脸面明亮如日头，衣裳洁白如光。”耶稣的外形依旧是普通人的模样，而他作为神的象征主要由周身的光芒来体现。在二十世纪六七十年代的艺术领域中，这种“变容”随处可见，寻常物品的外形没有发生任何变化，如今却笼罩了一层艺术的“光晕”。

“光晕”一词同样常见于本雅明对艺术的论述。他在《毒晶尝试记录》中将光晕定义为“可以离得很近，

却是一定距离之外的无与伦比的意境”^[iv]，并以此形容传统艺术的膜拜价值。在他看来，机械时代任何艺术的复制品都无法与原艺术品相媲美，因为“即便最完美的复制品也不具备艺术作品的此地此刻（Hier und Jetzt）——它独一无二的诞生地。”^[v]本雅明认为，现代艺术的“消费价值”取代了“膜拜价值”，观赏者们更倾向于用复制品取消艺术的独一无二性，希望贴近艺术而非膜拜艺术，于是艺术的“光晕”在现代艺术中荡然无存。丹托对艺术的“光晕”显然有不同的看法。他认为，即便是与生活难以分辨的现代艺术中也闪烁着“光晕”，而这“光晕”正是“难以分辨之物”的可分辨之所在。

那么光晕究竟为何？从观者角度，光晕源自特别的观看方式（ways of seeing）。“传统上艺术家和观众之间一直存在着某种默契……当我们知道在我们面前是一件艺术作品时，我们会采取一种尊重和敬畏的态度……知道这是一件艺术作品，意味着该物具有值得我们专注的某些特性，而这些特性是未经变容的普通物品所缺乏的，我们的审美反应会因此不同。”^{[iii]108}丹托将毕加索的画和儿童的画作对比：毕加索将自己的旧领带平涂为蓝色，以反对表现主义的笔触神话化，那么这条领带显然是一件艺术品；可一个儿童将领带涂上蓝色，主流艺术界却不认其为艺术品。但是假设画廊经理搞混了毕加索的蓝领带和儿童的蓝领带，将儿童的作品冠以毕加索的大名高悬于艺术观中，这时儿童的蓝领带反而会成为艺术。观赏者面对艺术品与其难以分辨之物时往往存在不同的审美反应，就如展览中的布里洛盒子和超市普通的肥皂盒，相较于对前者的种种思索，面对后者时人们大概率会熟视无睹，这种截然不同的反应主要取决于观赏者是否认为自己面对的是艺术品。艺术展览、美术馆、画框、舞台、音乐厅，这些都昭示着处于其中的事物是不同于寻常物的艺术品，因而会激起观赏者不同往常的反应。平常的书信只是作为沟通传递情感的工具，可一旦某些书信被整理成册，在权威的出版社出版，那么它们立马会成为文学走廊中的陈列品。就算这些书信不过是絮叨些家长里短，文辞也毫无特别之处，也许还掺杂着不少错别字，读者依旧会思考这些书信的特别价值，或是为自己无法欣赏而自惭形秽。

从作品的角度，“光晕”源自一种“解释”。上述例子中，两条领带在画法上几乎毫无差异，决定哪条领带是艺术品的理由不在画工，甚至不在作者，而在理论的氛围。在丹托看来，艺术品的“光晕”与物理属性之间的关系颇类似于马克思的上层建筑和物质基础，不过在这里，物质基础无法决定上层建筑，反而是上层建筑在影响着物质基础，丹托称这种艺术上的“上层建筑”为“一种涵义的呈现”^[vi]。一件艺术品必须是有所关于的，它的“关系结构”（aboutness）使得艺术品区别于与它难以分辨的物质副本。毕加索平涂的领带之所以能够成为艺术品，并非是其绘画技巧有多高超，而是因为他用这种无技巧的平涂拒绝了表现主义对笔触的神化，归根结底，是这条领带背后蕴含的概

念使它区别于寻常的领带。此外，一件艺术品不仅需要有所“关于”，还需要将涵义呈现到大众面前，它需要具备涵义的属性，也需要呈现涵义的属性。将一幅油画画在帆布上，作画的过程并无任何隐喻的成分，但它使得作品的涵义呈现了出来，所以艺术的技巧与其中的蕴含同样重要。在内涵的表现上，传统艺术与现代艺术是相通的，艺术从古至今始终有所关于，它不同于镜像的反射，任何作品都有涵义的存在，这种涵义与作品的物质体之间的关系就像灵魂与身体，艺术家创造了一个物品，同时也创造了一个世界。当代艺术的特别之处在于它所关于的不是自然万物形形色色的内容，而恰恰是这个“关系结构”本身。杜尚拿现成的小便池做艺术品，正是想要打破这一“关系结构”，使得艺术品成为无所关于的日常事物，然而，“打破‘关系结构’”这一信念本身又成为事物新的“关系结构”，呈现出一种不同以往的涵义，从而拓展了艺术的边界。

3. 从“难以分辨之物”到艺术的定义

随着后现代艺术家对旧有艺术标准的颠覆，任何传统的艺术定义都不再适用于当代艺术品，美学已远远赶不上正不断革新的艺术实践。艺术家巴内特·纽曼不无讥讽地说：“美学对于艺术就像鸟类学对于禽鸟。”^[vii] 艺术家们学习经典美学读本以期有所收获就像禽鸟们拿着笔记本听鸟类学家讲述作为一只鸟的意义。传统与现代的断裂以及后现代艺术的极端多元化，让维特根斯坦及其门徒们一口咬定“艺术是无法定义的”，“为事物下定义是毫无意义的”。韦兹认为，为艺术下定义就必须找出艺术的某些本质属性，从而确定成为艺术品的充分必要条件，这就使得艺术概念始终处于封闭状态之下，而艺术史是向前发展的，艺术品注定不会有稳定的品质，由此，为艺术下定义往往会滞后于不断革新的艺术实践。他提出可以用“家族类似”理论取代艺术的定义，即某一事物之所以能够被界定为艺术品，是因为它与之前的艺术品或多或少有些相似。也就是说，艺术品虽然不存在共同的属性，但却有一系列的相似之处。丹托认为，“家族类似说”会陷入某种理论的循环之中，依照这一理论，我们还是无法知道最早的艺术品是如何被界定为艺术品的。韦兹等人之所以认为艺术无法定义，是因为他只注意艺术品的显明性质，而没有看到弥漫在艺术品周身的“光晕”——非显明性质。丹托从难以分辨之物入手探寻艺术的边界，也就从根本上否认了艺术具有共同的显明性质——可供视觉辨认的、物质上的相同点。艺术品的资格认定并非来自某些感性特质，而依赖于艺术品所处的语境：把某物看作是艺术需要某种眼睛无法看到的东西——一种艺术理论的氛围，一种艺术史知识：这就是艺术界^[viii]573。

艺术界首先是一种理论的氛围。正如丹托所说：“阐释的界限就是知识的界限。”^[ix]127 这里的知识就是理论，阐释必须在艺术界理论的参照下才能进行。在常人看来，是艺术品与艺术实践促进了艺术理论的形

成与发展，艺术哲学家、鉴赏家、批评家不过是附庸于艺术品的奴仆。但丹托认为，“没有理论，就不可能有艺术界，因为艺术界在逻辑上依赖理论。”^[x]135 “艺术理论的一个作用……在于使艺术成为可能。”^[xi]572 没有理论的氛围，就很难有艺术界的存在，没有艺术界，就更不会有艺术品。理论不是对已有艺术品的归纳和研究，它反过来赋予事物以艺术品的资格。丹托以 20 世纪 50 年代的“嗅觉艺术家”为例，这类艺术家为了让欣赏者回到颜料本身，而不是透过颜料去看画中的形象，赋予了颜料以古怪的、令人难以解释的形式。缺乏理论知识的人去看这些画，只会认为是稚童的随笔涂鸦，可如果是了解 50 年代的艺术界的人去看这些画，就会明白“嗅觉艺术家”是想通过回归颜料的物理性这种方式拒绝“一整套陈述和一整套面对艺术品的态度”^[xii]165。可见，艺术将自身的存在建立在各种理论的阐释之上，如果没有理论，那么颜料只是颜料，线条只是线条，不存在更多的意义。“世上本没有艺术品，除非有一种解释将某物建构为艺术品。”^[xiii]1167

艺术理论氛围的建构不仅依赖理论本身，还需要艺术家、批评家、鉴赏者、艺术场所等多方位的共同努力。可以说，某物之所以被看做艺术品，是因为其中弥漫着不可见的氛围场，这来自于艺术家与鉴赏者共享了某种类似的艺术观念，并具有相同的审美趣味。任何一方的缺席都会导致氛围场的消散。比如，一件绝美的工艺品如果出自无名小卒之手，并且摆在路旁叫卖，那么这件物品至多能算装饰品而无法算作艺术品被收入展览馆。艺术理论氛围是一种“说不可说、永不出场”的空间，它虽然无法被我们的生理视觉所注视，但是一旦我们对一件物品拥有了类似的理念，那么它就能马上将我们拽入其中，并赋予我们不同的艺术眼光。

其次，艺术需要历史的语境。不同时期的艺术界由与以往所有的艺术史知识构成。丹托指出，在绘画艺术中，只有先有了自然主义，才会有印象派的出现；先有了印象派，艺术界才能接纳与其相对立的表现主义。波普艺术绝不会出现在十八、十九世纪，因为那时的艺术理论并未向其提供可能生存的艺术空间，它无法在印象派占据主导地位的语境下生根发芽。丹托以西斯廷教堂天顶的重塑为例，他指出，西斯廷教堂天顶的修复工作之所以被认作失败的修复，就是因为缺乏艺术史的知识，从而导致画作涵义的丧失。修复工作的负责人科拉卢奇自认遵从绝对的客观，一笔一笔、一步一步地开展清洁工作，不将任何涵义赋予修复的作品。可丹托认为，“解释应该把各种条件强加于清洁过程中。”科拉卢奇的做法只会让米开朗琪罗的画作回到化约主义提倡的“覆盖着以某种秩序组合起来的色彩的一个平面表面”，可事实上，米开朗琪罗并非 20 世纪的现代画家，他的画作理应包含更多的叙述性。在修复工作中，有一团被当作灰垢清除掉的东西，另一些人却将它看成是某种形而上学的曙光，让整个天顶画充满英雄主义的气息。修复工作让

天顶画失去了长期存在的崇高性，挣脱灵魂禁锢的隐喻色彩荡然无存。不仅如此，修复者甚至不知道米开朗琪罗的作画顺序就开始了所谓“客观”的修复，实则脱离了画家本身的叙事结构和风格转变，“客观性”也就无从谈起。整场修复中，修复者对色彩的还原最为重视，可惜修复之后的作品呈现出“处于‘现代’空间的人才期待的色彩”，而并非与画家同时代的人所看到的色彩。米开朗琪罗在创作天顶画的同时也创造了一个世界，这个世界属于他所处的时代，五六百年后的我们只能靠近，却无法进入，就像当代的古玩仿品，尽管再精美也没有原品的古色古香。艺术界是历史性的，同一个作品在不同历史语境下的人看来都具有不同的涵义。

4. 从“难以分辨之物”到多元艺术的狂欢

丹托将艺术史分为前现代主义、现代主义和后现代主义三个时期，每个时期艺术都呈现出不同的面貌。然而前两个时期与后现代主义时期存在着根本性的区别，那就是前两个时期艺术都是按照一定的进步式的叙事向前发展着，而后现代主义时期的艺术不再有权威性的叙事模式，艺术可以按艺术家所好自由发展。更进一步说，艺术家与普通人的界限也渐趋弥合，人人都可以成为艺术家，创造艺术品。

在分析沃霍尔的布里洛盒子与寻常肥皂盒之间的区别时，丹托曾援用了中国宋代禅师青原惟信的一段话：

老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。^{[viii]1135}

青原惟信的三重境界正是从“不悟”到“悟入”再到“开悟”的三重境界，也可以说是从“直观”到“本质直观”的过程。铃木大拙在《悟道禅》中说：“悟，只是把日常事物中的论理分析的看法，掉过来重新采用直观的方法，去彻底透视事物的真相……而对于开悟的人来说，可说这世界已不是原来的世界了。虽然川照常流，火照常燃，但那不是悟之前的流法燃法了。”^{[ix]169}在第一阶段，山水与人处在二元对立的立场上，山水不过是作为人的客体而存在，所以人只能机械地复制客体的直观；第二阶段，人的自我意识逐渐凸显，于是人将自身的情感移入山水之中，所以山水无不呈现我之色彩；第三阶段，我与物、物与我已完全融为一体，二者水乳交融，不分你我，所以我见山既是我，也是山，山即是我，我即是山。

现代艺术中的“难以分辨之物”正如禅师所述的第三重境界，见山是山，见水是水，虽然艺术品与寻常物在视觉上难以分辨，可其中蕴含的思想已不是第一重境界能比。寻常物与艺术品的区别正如禅宗所谓的不悟与开悟，参禅之前，生活世界只是生活世界，再无其他；参禅彻悟之后，寻常的一草一木、山山水水都已进入悟道世界，虽外形未变，实质已大有不同。

将之类比于艺术史，第一阶段的“见山是山，见水是水”正如摹仿艺术对自然的崇拜与着迷，只知机械地将自然之物搬到画板上，逼真性是衡量艺术水平的最高标准；第二阶段就如同十九、二十世纪艺术家们对摹仿论的突破，印象派的朦胧绚烂、浪漫主义的情感勃发，这一时期的艺术自我意识逐渐凸显，不断有所领悟，于是“见山不是山，见水不是水”；最后一阶段就是丹托提到的后历史阶段，现实与艺术的边界被打破，艺术取于生活之中，生活同样在艺术里展开，生活与艺术彼此交融，艺术不再受任何叙述方向和结构的约束，从此达到“见山只是山，见水只是水”的彻悟境界。

当普通的肥皂盒、小便池登上艺术的殿堂时，艺术的大门便向所有事物开放。观念艺术的兴盛更标志着某物要想成为艺术品甚至不需要是摸得着的视觉有形物，一种思想、一种观念足矣。二十世纪中后期的艺术思潮向我们证明了黑格尔思考的正确性，“艺术邀请我们进行知性思考，不再是为了创造艺术的目的，而是为了从哲学上理解艺术是什么。”^{[x]11}由此，艺术开始转向哲学，也摆脱了哲学。丹托在对艺术的定义中已然说明，艺术品的特殊之处不在于它的显明性质，“对艺术品必须是什么样子并没有先验的禁锢——它们完全可以看起来像任何东西。”^{[xi]9}决定艺术品与寻常物的界限的关键在于是否有涵义呈现，是否处于一种理论的氛围之中。从此看来，似乎一切事物都是艺术品的后备军，只要它能够援引某种理论来解释它在艺术界中的合法性。一叠旧报纸、一根水泥管、一件衣物，任何寻常物都能变容为艺术品，任何人都有机会成为一名艺术家，艺术不再被束缚于某种历史的叙事之中，就像陀思妥耶夫斯基在《卡拉马佐夫兄弟》中的疾呼，“上帝死了，无所不可。”在艺术史中，“上帝”是一种叙事方向，就像“样式主义画家出现在文艺复兴之后，它之后是巴洛克，而巴洛克之后是洛可可，洛可可之后是新古典主义，新古典主义之后是浪漫主义……它们既是其前身的发展，也是某种程度上对其前身的反对，也是对各种历史、生活中的超艺术力量的回应。”^{[xii]10}现代主义的出现却不仅是对前一历史阶段的扬弃，它标志着一种新的意识层次的出现，艺术不再是对外在自然、情感的回应，它回归自身，开始思考自我的意义与价值所在，试图超越自身的界限。现代艺术不再遵从以往任何的叙事模式，他是“一个关于各种故事的故事”^{[xiii]105}。自我意识的回归使它卸除了历史的重负，从此，艺术从一元走向多元，向一切的可能性开放。

丹托称艺术中“上帝”的灭亡为“艺术的终结”，他指出，艺术本身并没有任何已然耗尽的迹象，艺术始终是充满活力的，终结的是哲学强加于艺术的叙事方向和历史结构逻辑。当宏大叙事黯然退场，艺术迎来了后历史阶段，这一阶段“与其说它指一个时期，不如说是艺术的某些宏大叙事不再划分时期后所发生的事，与其说指一种创作艺术的风格，不如说是利用风格的一种风格。”^{[xiv]12}意识形态时代的艺术批评“把

它关于什么是艺术的哲学观念建立在它所接受的艺术与任何不是真正艺术的别的东西之间的排他性区别上，”^[11] 它是一元的、极具排他性的，美学家们将自己的哲学体系强行套在艺术身上，任何与之相悖的物品都被逐出艺术的王国。而在后历史时期，艺术家们可以用任何他们所希望的方式，为任何目的甚至没有目的地去创造各种艺术，不再有一种历史结构去决定这一时期的代表风格，或者说，这是一种在其中什么都可以、什么都同样好的历史结构，现实与艺术的边界已经打破，美与丑不再对立，审美性不再是确定艺术品的权威标志，艺术家可以自由地成为他们想要成为的人，做他们想要做的任何事。

5. 从“难以分辨之物”到中国艺术

西方现代艺术赋予寻常之物以艺术品的光晕，这在中国早已有之。中国传统审美文化中，花鸟鱼石皆可成为艺术品，常人厌恶之物如苍蝇、虫豸等皆在入诗之选，也正是因此传统，当八十年代波普艺术、装置艺术等现代艺术与现代艺术理论传入中国后，在美学界掀起一股讨论日常生活审美化与审美日常生活化的热潮。

诚然，中国艺术语境中的日常之物不能等同于西方现代艺术语境中的现成品。杜尚将小便池搬去参加展览，主要意图在反对艺术上的纯粹主义与精英主义，倡导艺术的大众化，八十年代中国艺术界之所以将目光投向日常事物，意在摆脱政治意识形态对艺术的束缚，从对集体主义的关注回到个人精神的表露，从膜拜崇高回到对身边日常之物的感动上。然而，尽管所处语境不同，中西方艺术走下神坛、日益走向大众化、多元化的整体趋势却是相通的。丹托从“难以分辨之物”着手展开的一系列艺术哲学的思考对重新审视中国现代艺术甚至是传统艺术都有启发之处。例如，中国传统戏剧中程式化的倾向如果用艺术界的眼光来看，恰恰是区分生活与艺术的标志，就像画框、展览馆一样，具有规范界限的作用；不同于西方传统写实绘画的写意国画，也可用“解释论”的观点来重新审视，发现中国古典绘画的现代价值。丹托曾说：“如果我写的东西不能用于解释全部艺术领域，这就意味着我的理论不能成立。”^[12]可见，丹托自信自己的艺术哲学理论具有跨时空的普遍性，那么，用其理论阐释中国艺术也不能算是牵强附会。

丹托承认，“中国在 60 年代和 70 年代经历了它自己的历史……这没什么关系，当它的艺术家得到了越来越多的自由时，它会发现自己已然是国际艺术界的一部分。”^[13]现如今，中国当代艺术与世界接轨，逐渐呈现多元化、观念化的趋势，可官方的文艺理论却长期固守唯物主义反映论等思想，批评艺术的现代化进程。反映论在某种程度上的确有其存在的合理性，它即强调了艺术对外部世界的审美认识价值，也强调艺术对人情感的反映；可另一方面，由于它坚持艺术必须对现实作出正确的反映，现实主义因而被奉为艺术的最高典范，这就不免造成当代文艺理论话语

的独断化。在连接当代艺术的实践之中，批评家只能根据现行的文艺理论对现代主义和后现代主义作品做出否定的评价，而无法用多元的眼光去包容一切艺术品的存在。理论与实践脱节，是中国文艺理论面临的重大问题，如若想让中国艺术在国际舞台上有一定的影响力和生命力，必须要有与之对应的理论话语，而在理论话语的构建上，丹托的艺术哲学也是一个极佳的借鉴。

6. 结语

《寻常物的嬗变》译者陈岸瑛先生曾说：“大家总喜欢把‘艺术的终结’当作丹托的关键词，但我觉得这是丹托思想中一个不那么重要的部分……我个人觉得，丹托对艺术理论最核心的贡献，体现在 1964 年底向美国哲学年会提交的那篇论文《艺术界》中，我翻译的《寻常物的嬗变》一书，基本上可以看作是这篇论文的扩展。”从《艺术界》到《美的滥用》，丹托一直沿着清晰的逻辑脉络展开理论建构，即所有的阐释都围绕着当代艺术中的难以分辨之物而展开。他从沃霍尔的《布里洛盒子》与普通肥皂盒的对比出发，提出“两件看似一模一样的东西，为何一件是艺术品，而另一件则不是？”并因此确定艺术品有别于日常之物的特殊属性——一种涵义的呈现。接着从单件艺术品回到宏观的艺术界，深化对艺术品涵义呈现的理解，指出理论氛围和艺术史知识是艺术界的构成性特征，从而划分艺术品与寻常物的界限。在此基础上，既然艺术上的难以分辨之物并无视觉上的差异，那么一切事物都可能成为艺术品，生活与艺术的边界逐渐模糊，艺术迎来后历史时期，任何作品地位平等，艺术理论和批评也应多元化发展，审美性不再是艺术的必要评判条件，而只是其中一种选择。

丹托的艺术哲学即坚持了本质主义的立场，又纳入历史主义的研究视野，同时以多元主义的眼光包容一切艺术品，是本质主义、历史主义、多元主义三者的有机统一。在多元开放的世界格局之下，中国艺术和艺术理论与世界接轨是大势所趋。如何在这股潮流中坚守中华传统独特性的同时兼具普世的创作和开放的理论态度，我想这是丹托艺术哲学给我们最大的启示。

REFERENCES

- [1] Danto, Arthur C. (1989) *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- [2] Danto, Arthur C. (2007) *After the End of Art*, translated by Chunchen Wang, Jiangsu People's publishing house, Nanjing.
- [3] Danto, Arthur C. (2012) *The Transfiguration of the Commonplace*, translated by Anying Chen, Jiangsu People's publishing house, Nanjing.

- [4] Weigui Fang (September 2008), Textual Research on Benjamin's concept of "aura", Social Science Forum (academic review volume), Beijing.
- [5] Danto, Arthur C. (2018) *What Art Is*, translated by Kaifeng Xia , Commercial Press, Beijing.
- [6] Danto, Arthur C. (2007) *The abuse of beauty*, translated by Chunchen Wang , Jiangsu People's publishing house, Nanjing.
- [7] Danto, Arthur C.(1964)*The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Vol.61, No.19:571-584.
- [8] Puji (1992) *Wudeng Yuanhui*, Vol. 17, Zhonghua Book Company, Beijing.
- [9] Suzuki Teitaro Daiset, Wu Dao Chan. Quoted from *The Aesthetics of Silence*, Chengdu University of science and Technology Press, 1st edition, Chengdu.
- [10] Hegel (1975) *A Lecture on Aesthetics*, translated by T.M. Knox, Clarenton Press.