

丹托之后的阿多诺

——显像混同的本质之思

常培杰

[摘要] 就 20 世纪艺术而言,以《泉》和《布里洛盒子》为代表的前卫艺术作品,在显像层面与经验现实发生混同,由此引发了艺术自明性的丧失和艺术解释话语有效性的丧失。其关键问题是:如何定义艺术?这成为阿多诺和丹托的艺术哲学的逻辑起点。但是,二者相关理论亦有差异:丹托以分析哲学方法切入问题,探求同中之异,并乐观地认为“艺术”不会真正混同于“经验现实”,会一直存在;阿多诺则从批判理论出发,探求异中之同,并悲观地认为“自主艺术”受损于“物化现实”,前途堪忧。就二者的思想史关系而言,阿多诺影响了丹托,但是从“显像混同”问题的显明而言,丹托更为直接。二者理论都具有“美学的历史化”和“美学的批评化”这两个特征。

[关键词] 阿多诺;丹托;前卫艺术;显像混同;艺术本质

一、引言

19 世纪中叶以来,艺术领域秉持革故鼎新的激进态度,不断推进艺术风格的更替。这种趋势在 20 世纪不仅未有稍减,反而愈演愈烈。无论前半期的达达主义、超现实主义、未来主义等“历史前卫”,还是后半期的波普艺术、概念艺术等“新前卫”,其创新冲动都已越出主题、形式层面,而走向对艺术本体的拷问。其中,杜尚、博伊斯和沃霍尔等前卫艺术家,在创作中有意抹消艺术与现实、艺术品与寻常物的“显像”(Schein/appearance)差异,引出了“何谓艺术”“艺术是否已终结”“艺术是否有本质”等涉及艺术本体问题。可以说,艺术品与寻常物在显像上的混同,是 20 世纪艺术哲学要解决的基本问题。它一则引发艺术自明性(self-evidence)或定义的危机,再次将“艺术终结”问题摆在前台;二则导致既有美学话语无法有效回应上述问题和厘定艺术边界,解释有效性大打折扣。对此双重困境,艺术哲学要解决如下问题:如何找到一种定义艺术的策略,既能为艺术领域的相关讨论提供确定性根基,又能避免形而上学体系带来的知识上的封闭与排他;既能向历史保持开放,抵御不断出现的“例外”的冲击,又能避免滑入“什么都行”的历史相对主义的泥潭?就此,包括本雅明、阿多诺、比格尔、格林伯格、韦茨、丹托、迪基和格洛伊斯等美学家都做出了有益探索,但就回应此问题的直接性和解决问题的有效性而言,阿多诺和丹托更为突出。他们二人几乎同时触及此问题,且都尝试将历史维度纳入对艺术本质的讨论中,给出了具有启发性的解决方案。就此而言,他们的艺术哲学思想既有所继承,又有较大历史影响,分别代表了德国批判

作者:常培杰,中国人民大学文学院副教授, cpj0108@ruc.edu.cn。

* 本文系国家社会科学基金重大项目“20 世纪中国文学学术话语体系的形成、建构与反思研究”(20&·ZD280)阶段性成果。

美学和美国分析美学的历史性汇聚点，且存在明确的思想关联。虽然从文献角度看，阿多诺的美学理论影响了丹托，但后者更为直接地提出了前者未及言明的基本问题，即“显像混同”引发的艺术命运问题，并尝试给出自己的解答。这就为反观阿多诺美学理论的发生与展开逻辑、反思 20 世纪艺术哲学之得失，提供了极佳视角。这种后视视角，主要依据一种理论逻辑——解决“显像混同”问题的有效性，而非历史逻辑——特定学说的提出或发表时间。故而，本文将首先讨论丹托与此相关的艺术哲学观念，而后辨析阿多诺对艺术本质论的批判，最后简要辨析二者理论的异同，指出二者定义路径的局限，寻求一种可能的艺术定义策略。

二、丹托的方案：艺术是涵义的历史性呈现

在 20 世纪，诸多前卫艺术家的实践意图和策略就是尽力消除艺术作品与寻常物、艺术与生活显像层面的差异，打破艺术与日常生活的区隔，由此来重构艺术概念、拓展艺术边界。其中，杜尚和沃霍尔的艺术实践颇具代表性。虽然杜尚早在 1913 年就以“现成品”艺术打破了艺术与现实的边界，其作品《泉》（1917 年）更是天才地揭示了现代主义艺术的逻辑终点，指示出未来艺术的方向，但其中蕴含的艺术逻辑，直到 20 世纪 50 年代随着波普艺术和概念艺术等“新”前卫艺术流派的出现，才真正得到确认与普及。波普艺术家沃霍尔的作品《布里洛盒子》（1964 年）精准把握并推进了杜尚的艺术理念，丹托则以敏锐的眼光把握住了该作蕴含的哲学追问：两个显像相似，仅靠知觉难以区分的事物，为何在本质上是不同的？^① 这既是贯穿 20 世纪艺术领域的基本问题，也是丹托艺术哲学的逻辑起点。^② 在此，我们要注意的问题是：《泉》和《布里洛盒子》是前卫艺术发展中最为极端而特殊的“范例”，代表着前卫艺术的发展逻辑与新艺术语言的确立；而且，虽然二者具有明确的历史连续性，但就其历史意义而言，后者不过再次显现并由此确立了《泉》蕴含的艺术语法及其历史价值。它们共同提示了如下问题：艺术与现实之别蕴含的不是认识论难题——主体如何把握艺术对象并赋予其意义，而是本体论难题——艺术的本质是什么。丹托要做的工作就是从艺术与现实“显像混同”这一知觉难题出发，寻找具有解释性的理论和普遍性的艺术定义。^③

作为本质主义者，丹托并不像以韦茨（Morris Weitz）为代表的新维特根斯坦学派的美学家那样认为“艺术不可定义”或“艺术是个开放的概念”^④，而是认为“艺术”是个封闭概念——艺术不可能是随便什么东西，“肯定有一些普遍的属性，那些属性说明了为什么艺术在某种形式上是普遍的”^⑤。丹托指出，那些认为艺术无法定义的“反本质主义”（anti-essentialism）理论家，之所以会认为艺术是个开放的概念，在于他们放弃了寻找。他主张，哲学家必须像“艺术批评家”那样去工作，朝向并解释具体的艺术作品；他们需要的是一个开放的头脑，而不是一个开放的艺术概念，既不能局限于任何既有的理论框架和命题，要以开放的眼光审视鲜活的艺术现象，亦不能认为艺术没有定义，只是做简单的归类，不去揭示其内在本质。^⑥ 他始终认为“艺术”应是一个本质主义的概念，且觉得自己似乎已经掌握了艺术的“部分”本质。^⑦ 他自己的贡献在于，不受艺术现象异质性的影响，抵制当时盛行的维特根斯坦架构，探寻艺术的哲学定义或定义艺术的“充分必要条件”。^⑧

为解决“显像混同”引发的艺术本质危机，丹托在 1964 年发表的文章《艺术世界》（“The Ar-

① 张冰：《丹托艺术观的哲学立场》，载《兰州学刊》，2008（4）。

②⑦⑧ 丹托：《在艺术终结之后》，44、272、271 页，麦田出版社，2010。

③⑤⑥ 丹托：《何谓艺术》，120、4、29-30 页，商务印书馆，2017。

④ M. Weitz. “The Role of Theory in Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 15（1）：27-35.

tworld”) 中指出:“把某物看作艺术需要眼睛无法诋毁的某种东西——一种艺术理论的氛围, 一种艺术历史的知识: 一个艺术世界。”^① 对于艺术作品而言, 真正重要的不是构成艺术作品的物质材料及其显像, 而是阐释艺术作品的“理论”。丹托此论的本意是解决“何谓艺术”这一本体问题, 但此意图在当时未得到有效彰显。所以, 迪基才会沿着他的思考提出颇具社会学色彩的“艺术体制”来取代“艺术世界”。^② 二者存在根本差异: 丹托的“艺术世界”是朝向本体的逻辑关系的总和, 迪基的“艺术体制”则主要是停留在社会学层面的社会关系的总和。^③ 随着思考的成熟, 丹托着重凸显了自己在理论上的“本体论”旨趣, 在20世纪70年代提出了“艺术涵义呈现论”, 并在1981年出版的《寻常物的嬗变》(*The Transfiguration of the Commonplace*)一书中做了系统阐述。他在该书中提出, 艺术作品是“关于”(about)特定事物的, 应相应具有某种涵义(meaning); 涵义不是物质的, 也不像句子具有主谓关系, 而是“体现”(embody)于具有这些涵义的物品中。^④ “关于”是艺术作品生成“涵义”的关键, 指向艺术作品与当时的艺术世界的“关系”。但是, 丹托这一定义策略并不成功: 一是为了区别于迪基的艺术体制论, 淡化了他早期在《艺术世界》一文中提出的颇具创见的“氛围”理论; 二是仅仅依靠“关于性”(aboutness)和“体现”这两个条件, 并不能准确界定“艺术”, 因为很多非艺术事物同样具有上述特征; 三是较少讨论艺术家呈现涵义的“方式”问题, 但它实则涉及艺术与非艺术在呈现涵义之时的差异问题, 具体而言即艺术家构造艺术形式的“技艺”^⑤。

“技艺”是个双向问题: 艺术家要如何使得艺术作品具有“关于性”, 观者又要如何抓住艺术作品体现的涵义(intended meaning)?^⑥ 为此, 丹托在《何谓艺术》(*What Art Is*, 2013)中以“白日梦”(daydream)为原型来阐明“关于性”的发生机制, 解释当代艺术的意义生产逻辑和观者的接受方式。他谈到, 艺术如“梦”, 是由“关于”世间万物的各种“显像”(appearance)构成的。“梦”中景象在显像上与经验现实相似, 甚至难以区分, 但二者有着根本差异。正如在笛卡尔那里, 主体要通过“我思”来确证自身存在的实在性, 以区别梦境与现实, 艺术也要藉反思找到确证自身的根据。“白日梦”不同于“梦”: “梦”是完全私密的、不自觉的, 梦中主体会将梦境误认为“现实”; “白日梦”则是主体在清醒状态下展开、可供分享的经验。如果说以模仿论为基础的传统艺术(尤其是古典主义、现实主义艺术)是种“梦”, 那么以抽象为主要特征的现代主义艺术则是种“白日梦”。前者模仿现实, 让观者沉醉于“幻象现实”, 以幻为真; 后者虽会指涉现实, 但更多的是模仿并向观众展示模仿过程, 亦即让观者明确且自觉地看到艺术呈现意义的手法与意图, 诉诸的不是主体之沉醉而是反思。^⑦ 在此, 白日梦与现实的关系, 与其说是“再现”(representation), 不如说“指示”(denote)。循此逻辑, 沃霍尔的《布里洛盒子》就“指示”着超市里的“布里洛盒子”。二者虽有难以分辨的显像, 但仍有本质区别: 前者“呈现”后者, 但后者并不“指示”前者。^⑧ 在此, “指示”即“关于”, 是辨识艺术的一个必要条件, 亦是艺术具有“内涵”的关键。

丹托上述以《布里洛盒子》为特例展开的本体论之思, 仍然是非历史的, 未能解决本质与历史、普遍与特殊之间的矛盾。为此, 丹托在《在艺术终结之后》中, 乞援黑格尔哲学, 将本质主义和历史主义结合在一起, 赋予“艺术涵义呈现论”以历史维度。^⑨ 按照黑格尔的哲学模式, 本质永

① 丹托:《艺术世界》,载汝信主编:《外国美学》第20辑,354页,江苏教育出版社,2012。

② G. Dickie. *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press, 1974, p. 29.

③ 陈岸瑛:《艺术世界是社会关系还是逻辑关系的总和?——重申丹托与迪基的艺术体制论之争》,载《南京社会科学》,2019(10)。

④⑤⑥⑧ 丹托:《何谓艺术》,124、40、32、41页,商务印书馆,2017。

⑦ 格林伯格:《现代主义绘画》,载沈语冰编著:《艺术学经典文献导读书系·美术卷》,270页,北京师范大学出版社,2010。

⑨ 丹托:《在艺术终结之后》,275页,麦田出版社,2010。

恒不变，本质的外延却随历史而变。相应，艺术有其不变本质，此本质历史性地显现着自身，成为具有不同艺术风格的作品；人们未能把握艺术本质，只是因为此本质尚未充分展现自身或人的认识能力有限，但不能因此否认艺术有本质。“不论何时何地，艺术的本质是超越历史的（transhistorical），但这个本质却必须借由历史才能显现得出来。”^①在此，还要警惕一种错误的本质主义倾向，那就是在定义艺术的过程中，将艺术在特定时期展现出的“附加特色”提升到单一而永恒的本质层面，例如格林伯格就将“形式正确性”上升为现代艺术发展的不二朝向，进而给出一种具有封闭、排他和压抑特征的艺术史叙事。丹托认为，出现上述错误的原因是人们未能用历史相对论、多元主义来调和一元论、本质主义——“艺术的本质主义需要多元主义，不论多元主义在历史上是否确实实现”^②。

丹托在黑格尔启发下调和本质主义与历史相对主义的做法，实则回应了两类、四种相关理论：第一类是以韦茨为代表的新维特根斯坦主义者的反本质主义艺术观；第二类是不彻底的本质主义艺术观或定义策略，包括格林伯格的现代主义形式理论、迪基的“艺术体制论”蕴含的艺术社会学路径，以及弗雷德、莱文森等人的历史主义定义策略。^③可以说，丹托的艺术哲学是英美分析美学界试图解决“显像混同”引发的艺术危机所做尝试的历史性交汇点。不过，丹托给出的艺术定义，都近于描述性而非规范性定义，而且他所谓的“关于性”也并不单纯出现在艺术领域，无法作为界定艺术的排他性要素，其定义策略与其说解决了问题，不如说搁置了问题。丹托对此有着清晰认识。他在晚年明确提到，自己虽然一直想要找到界定艺术的充要条件，但最终只找到了个别必要条件。他的这一谦词，实则早已蕴含在他对黑格尔的理解之中：艺术有其不变本质，它历史性地显现自身。这意味历史是本质的根本性构成条件，而有朽之人受限于历史条件，只能把握到部分本质，无法真正完全把握本质。显然，丹托的艺术本质观最终导向了不可知论。丹托的失败之处在于，他仍然想找到定义艺术的形而上“根据”。这个“根据”是“无规定者”，是“本质”的“起源”。阿多诺则早已否定了此形而上“根据”，并在本雅明新“起源”观念的影响下发展出新的艺术定义策略。

三、阿多诺的洞见：艺术本质源于历史星丛

虽然丹托所论艺术作品与寻常物的“显像混同”及其引发的“艺术本质”之问，已蕴含在阿多诺的美学理论之中，但正是借助丹托的讨论，此问题才得以显明。而且，在阿多诺美学理论的对比下，丹托解决此问题的路径的“不彻底性”更加显明。如果说丹托的艺术哲学意在通过调适哲学形态来收编以《布里洛盒子》为代表的“新前卫”艺术，并回应由它们造成的解释困境，那么阿多诺美学理论的主要意图则是从现代主义自律艺术观念出发，抵御以《泉》为代表的达达主义、超现实主义和未来主义等“历史前卫”的理论诉求——扬弃艺术自律、打破艺术与经验现实的边界、重建艺术与日常生活的关联。如前所述，丹托最为关注的作品《布里洛盒子》的前身是杜尚的《泉》。《泉》不仅是朝着二维平面发展的现代主义自律艺术的逻辑终点，而且奠定了“新前卫”的艺术语法，使得后者陷入“重复”之境。^④此作通过将日常物品直接纳入艺术展，而比“新前卫”更为激进地提出了如下问题：既然任何物品都可以成为艺术作品，人人都可以成为艺术家，那么艺术与经验现实的边界在哪？它直接而鲜明地宣告了“历史前卫”追求的历史效果，即艺术边界的瓦解、艺术身份的危机。这正是阿多诺美学理论的问题起点。

阿多诺并未直接讨论《泉》或《布里洛盒子》，而主要讨论了达达主义、超现实主义和未来主

①② 丹托：《在艺术终结之后》，59、274页，麦田出版社，2010。

③ 常培杰：《艺术本质的历史之维——丹托艺术观念的生成语境探析》，载《哲学动态》，2020（2）。

④ 比格尔：《先锋派理论》，123-124页，商务印书馆，2002。

义等“前卫艺术”的主张，并通过批判“文化工业”而间接触及“波普艺术”，但他敏锐地把握住了前卫艺术运动领域诱发的基本美学问题，即艺术“自明性”的丧失。他的遗作《美学理论》（1970年）第一章开篇即不无忧虑地谈道：“不证自明的是，如今所有关乎艺术的东西都不再是不证自明的，诸如艺术的内在生命，艺术与世界的关系，甚至艺术的存在权利等等，都概莫能外。”^①就其诱因而言，主要是因为前卫艺术抛弃了古典主义和现代主义艺术强调的审美形式整一性，不仅生产形式破碎而无机的艺术作品，而且还把“现成物”拼贴进艺术作品，甚至直接视“现成物”为艺术作品。这使得艺术作品与寻常物品的视觉差异日益模糊，导致“显像混同”。只是，艺术能否持存自身、维持自律地位，关键在于能否确保自身与经验现实的差异，也就是维持显像差异。在此，“显像混同”导致的艺术“自明性”的丧失，包含了三方面内容：（1）艺术领域在自律观念的加持下，丧失了诸如宗教膜拜、政治宣传等明确的社会功能，引发了艺术是否有继续存在价值的质疑；（2）在资本主义实用理性的驱动下，迎合大众审美趣味的“媚俗文化”日益兴盛，一种倒退的“有用”观念侵入艺术的领地，“文化工业”步步紧逼、攻城略地，现代主义自律艺术的生存空间日益狭小，“本真艺术”的命运岌岌可危；（3）现代主义艺术循自反逻辑不断净化自身而日趋抽象的进程，使得艺术最终悖论性地走向了反对自身的境地，产生了否定艺术自律和既有艺术概念的“前卫艺术”，艺术在自体层面遭受到冲击。如此，因“显像混同”导致的“艺术自明性丧失”现象，引发的表层问题是“自律艺术”的危机，深层问题则是：艺术是否有区别于寻常物的“本质”？

就此而言，阿多诺是一个“反本质的本质主义者”：一则，他在自体层面认为艺术没有不变本质、拒绝定义，人们只能在不断变动的历史星丛中给出相对确定的艺术定义——通过不断指认“非艺术”来趋近“艺术”^②；二则，他在事实层面坚持艺术与现实的必要边界，推崇自律艺术，批判媚俗艺术和前卫艺术，主张艺术作品应有整一审美形式，反对后现代主义“什么都行”的艺术观念，不认为万物皆可是艺术、人人都是艺术家。只是，此论也导致阿多诺美学理论的内在冲突：自体层面反本质，功能层面有边界。阿多诺并不会直接在自体层面否定前卫艺术的“艺术身份”，却会因具体的社会情势而在功能层面贬低甚至否定其价值。前者符合其“否定辩证法”批判“同一性”的哲学立场，后者则符合其“否定美学”批判“物化现实”的社会立场——此二者虽相关但理论层理不同，不能混为一谈。阿多诺此论实则是一种以辩证唯物主义为基础的艺术史观，即不去本质主义地讨论特定事物是否是艺术，而是从“社会总体”出发看它在特定历史情势下有何影响，进而讨论是将其接纳为“艺术”，还是贬斥为“反艺术”或品质低劣的“媚俗艺术”。^③如此，“艺术”虽是一个流变概念，任何事物都可能“成为”艺术，但并不意味着任何事物都“是”艺术。换言之，特定事物能否成为艺术的关键在于它寄身的历史“情势”（situation），而非既有“定义”。这就与丹托的本质主义艺术观拉开了距离。

阿多诺对艺术本质的否定，与他对本质之“起源”（或“根据”）的思考密不可分。在艺术“起源”问题上，阿多诺既反对历史主义起源观，亦反对形而上学起源观。按历史主义方法，人们会通过历史回溯而将特定事物视为“原初艺术”（Ur-art），认为它是至高至纯的“模本”，所有艺术作品都模仿、衍生于它，并由此展开艺术叙事。但是，这纯粹是一种浪漫幻想。因为，此类“起源”总是难免于“更早的是什么”这一根本质询。一旦特定“始基”因“更早事物”的发现而发生动摇，那么由此生成的艺术定义和艺术叙事就会坍塌。阿多诺还批评道，那些被视为艺术起源的事

①② T. W. Adorno. *Aesthetic Theory*. University of Minnesota Press, 1997, p. 1, p. 2.

③ 阿多诺此论受到本雅明的艺术观念的影响。后者在《摄影小史》中提及，讨论聚讼纷纭的“摄影是否是艺术”是不会有结果的，讨论“作为摄影的艺术”，即摄影技术影响下的艺术发展，才是有意义的。参见本雅明：《摄影小史》，载本雅明：《艺术社会学三论》，32页，南京大学出版社，2017。

物，一则往往乌七八糟、枯燥无聊；再则往往具有巫术祭祀和文献记载等实用功能，不具有独立的审美价值，故而不能直接视之为“艺术”。此路不通，人们便将特定抽象母题设定为艺术起源，并将它拔高到抽象而普遍的哲学范畴层面，设定为艺术本质，进而作为衡量艺术真假的的标准。此法同样在相互冲突的历史文献和新出的前卫艺术特例中陷入困境，且根本原因在于它与艺术之生成本性不符。也正因此，阿多诺批判试图详尽描述何谓艺术本质的现象学方法，认为它给出的艺术“起源”学说在具体的艺术面前缺乏说服力，是十分浅薄的。^① 阿多诺明确谈道：“艺术并非其自古以来注定成为的样子，而是它已经成为的样子。诚如基于艺术作品自身的客观性（包含作品之主观要素）来追问其诸个起源是没什么意义的一样，追溯艺术自身的起源也不会有什么结果。艺术夺取解放并非偶然之事，而是其法则的必然结果。”^② 从历史起源论和形而上学起源论的冲突导致的困境出发，可以得出一个显而易见的洞见，即根本不存在可以涵盖所有艺术、没有内在分歧或裂隙的艺术概念。^③ 也就是说，根本没有永恒而普遍的艺术定义可以经得起时间的考验、例外情况的冲击，不存在丹托苦苦寻觅的“艺术本质”，也不存在可以为此“本质”奠基的形而上“根据”或“无规定者”。鉴于此，阿多诺认为，艺术就其本性而言是趋于解放的，是处于运动中的综合物，其定义也应当是开放的，应从历史的角度来加以理解和把握。^④

作为动态生成之物，艺术的生成动力来自它与“他者”（即“非艺术”）的张力。^⑤ 若艺术与非艺术发生混同，什么都可以成为艺术的时候，艺术就会丧失自我生成的动力，也就走向了终结。如此，艺术必须借助“审美形式整一性”来维持自身的“同一性”（identity），维持自身与非艺术的必要边界，来实现自我赋能。问题的关键在于，艺术的“同一性”也并非永恒不变的内在本质，而取决于它与“既往艺术”“未来艺术”“非艺术”等“他者”的差异性关系：“艺术的定义在任何时候都是由艺术曾经是什么予以表示出来，但其正当性只能取决于艺术已然成为什么，艺术想要成为什么或艺术可能成为什么。”^⑥ “艺术”本身意味着“生成”，指向那些尚不存在、无法被既有概念容纳的事物。前述从历史起源论和本体论角度定义艺术的做法，都将艺术领域封闭了起来，不仅不符合艺术发展的历史现实，也妨碍了新艺术的生成，因而必然走向崩溃。在此，阿多诺所论艺术本质的“生成性”，实则触及艺术之“真理”。在他这里，艺术之真理并非可资模仿、作为“起源”或“始基”、外在而抽象的“理式”，而是艺术作品在创建自身，在与艺术之他者争执的过程中，为维持自身边界而置入其客观结构中的东西。如此，阿多诺就颠倒了讨论“艺术与真理”的既有逻辑：既往，先验真理限定了艺术领域已然及未然之物；现在，只有已然和未然之物才是真实的，才能提供所谓的真理、规定何谓艺术。如此，艺术作为不断生成之物，只有否认其起源才能成为艺术作品。“起源”是“未来艺术”的他者。

阿多诺的上述艺术定义策略，深受本雅明哲学观念的影响。后者在《德意志悲苦剧的起源·认识论批判序言》中谈到，“起源”（Ursprung/origin）并非一个形而上学的逻辑范畴，而纯然是一个历史范畴；它并非单数的存在物，而是在历史中涌现的复数性的爆裂点。形而上学的“起源”是万事万物无中生有的开端，是一切后起之物可以不断回溯的单一起点。历史性的“起源”则与此无涉。它有其“前史”（雏形）和“后史”（影响）。本雅明认为：“起源（Ursprung）尽管完全是历史的范畴，却与形成（Entstehung）毫无共同之处。起源所指的并非已生成者（Entsprungene）的变化，而是在变化和消逝中正待生成者（Entspringend）。在变化之流中，起源如同旋涡，将那用以形成的材质拉入自己的节奏中。”^⑦ “起源”并非确定的事物，而是将诸事物置入其中、融合重铸

①②③④⑤⑥ T. W. Adorno. *Aesthetic Theory*. University of Minnesota Press, 1997, pp. 351 - 352, p. 352, p. 2, p. 351, p. 3, pp. 2 - 3.

⑦ 本雅明：《德意志悲苦剧的起源》，26页，北京师范大学出版社，2013。

的“情势”。所谓艺术，不是既有“艺术事实”的总结，而是一种随“情势”之变而不断生成的事物。在此，本雅明否定了线性历史追寻的“事实起源”和形而上学的“概念起源”，而在历史的结构体系中，从否定方向，来确认具有创建意义的“范例”，并以之作为特定艺术形态的起源。这是阿多诺上述艺术观念的直接思想来源。

与“显像混同”引发的“艺术本质”问题密切相关的是：“艺术要如何持存自身”或“未来艺术之可能性”这一问题。这也关涉“艺术是否会走向终结”的疑问。就此而言，阿多诺认为唯有坚持以理性为基础的“审美形式整一性”，艺术领域才可以避免与寻常物在显像层面发生混同、丧失自明性，才可以抵御物化经验的侵蚀，维护自己得之不易、岌岌可危的自治疆域。此“审美形式”指向的正是艺术作品之“显像”。阿多诺此论既受到美国艺术批评家格林伯格“平面性”或“形式正确性”原则的影响^①，也受益于黑格尔的美学观念。在黑格尔看来，“美是理念的感性显现”，作为真理形态的理念本身是融贯的，所以作为其外显形态的艺术作品，在显像上也应该是有机而整一的。唯有如此，作为人之精神造物的艺术作品，才能够区别并高于纯粹的经验现实。已然走出观念论领域的阿多诺，虽然反对理念本身是融贯、无矛盾、具有内在“同一性”的观点，而在本雅明“星丛”认识论模型的基础上发展出“非同一性”哲学，强调构成理念世界的诸要之间是和而不同、互不压抑的关系，但他仍然坚持理性本身应有的反思特征，要求艺术作品反思、批判并区别于经验现实，与后者拉开距离。要做到这一点，艺术作品就不仅要在内在思想层面具有理性反思特性，更要在显像上整一以区别于破碎的物化现实。这就与将艺术创作基础置于梦幻和无意识等非理性要素之上的达达主义和超现实主义等前卫艺术拉开了距离。

四、求同与存异：阿多诺和丹托的理论分野

从前述分析可见，无论阿多诺还是丹托，都十分关注前卫艺术冲击下的美学命运问题。他们都认识到，日新月异的现代艺术，尤其是前卫艺术的进展，从根本上更新了现代艺术的构造方式和现代主体的审美经验，使得既有艺术概念日趋失效，亦使得既往以特定哲学体系为前提的传统美学变得不合时宜。他们二人都意图走出观念论美学的苑囿，基于艺术的最新进展，具体地探讨何谓艺术、作品意义的发生方式、艺术与社会的关系等问题，由此发展出了新的具有解释力的美学话语。就二者的思想关联而言，丹托受益于阿多诺的美学理论。他曾在《美的滥用》中直接引用阿多诺《美学理论》第一章的开篇之词，并充满赞誉之情地指出：阿多诺所论见识卓著，《美学理论》代表了那个时代从内部探讨艺术之可能性的极致形态，呼应着稍后格林伯格在《现代主义绘画》（1960年）从形式角度对现代主义艺术发展逻辑的探索。^②他敏锐地把握到了阿多诺美学理论的核心命题，即艺术自明性的丧失，并由此展开理论建构。不过，虽然二者的艺术哲学具有相似的问题起点，但是他们对问题起因及应对策略的判断则有较大差别。

在理论构成上，丹托和阿多诺都坚持艺术与经验现实的二分，反对形而上学艺术“本质”观。不过，虽然二者的理论出发点相似，但其理论意图存在很大差异：丹托更为关注“显像混同”引发的艺术本体危机及其定义问题，阿多诺则更为关注艺术在社会学层面的“自我持存”问题。究其原因，在于二者对于艺术所面对的“现实”的不同理解：丹托认为艺术要自我确证，就必须找到区别于“现实”的充要条件，此“现实”单纯地指客观的“经验现实”，无价值评判；阿多诺认为艺术要自我持存亦须区别于“现实”，此“现实”主要指遭到资本主义生产体系毁损的“物化现实”，蕴含着明确的批判信息。丹托所论是本体问题，阿多诺所论是功能问题。在此，二者关于“艺术”概

① 常培杰：《“前卫”的限度——格林伯格与阿多诺现代主义艺术观比较》，载《中国人民大学学报》，2020（4）。

② 丹托：《美的滥用》，1、3页，江苏人民出版社，2007。

念的理解也存在差异：在丹托这里，“艺术”只是“艺术一般”，所论各艺术风格和流派不蕴含价值评判；阿多诺所论“艺术”则主要指“现代主义自律艺术”，是他要维护或推崇的艺术样式，蕴含着明确的价值导向，即构成批判“物化现实”的超越维度。也正因此，二者就艺术命运及其解决途径给出的判断也颇为不同。就艺术命运问题而言，丹托延续黑格尔的哲学观念，认为艺术面临的“终结”问题是其自主逻辑得以充分展开的必然结果，“在于觉察到艺术真正的哲学本质是什么”^①，给出的解决方案也是黑格尔“艺术终结论”的变体^②；阿多诺则基于历史唯物主义，认为艺术的“自明性丧失”是异化社会挤压艺术的自律空间引发的中断，如此艺术（确言之是“自律艺术”）无法真正充分展开自身。对此，二者的态度也不同：丹托是乐观主义者，认为艺术会一直存在，只是艺术的具体形态和人们对艺术的理解会发生变化，他要做的只是客观地理解和分析现状，找到界定艺术的充要条件，并不主张艺术“应该”具有怎样的形态，总体姿态是开放的；阿多诺则是悲观主义者，认为在资本主义时代，只有自律艺术才是真正的艺术、才有存在价值，但它在资本逻辑、前卫艺术和大众文化的冲击下岌岌可危，所以“艺术”要自我持存就“应该”构建具有整一性的审美形式，如此才能抵御日趋破碎的物化现实的侵染，故而激烈批判前卫艺术和大众文化，呈现出保守特征。^③

如此围绕“艺术本质”问题，二者的艺术观念呈现出一种悖论态势。丹托一直旗帜鲜明地持本质主义艺术观，认为存在一个明确而普遍的艺术定义，只是人们碍于历史视野，还没有找到。他曾明确谈道：“我的理论同样植基于对艺术史的某种阅读，据此，只有在历史允许时，方能对历史进行正确的哲学性思考，也就是说，唯有当艺术的哲学性质这个问题被认为是属于艺术本身的历史的一部分时，才有可能。”^④但是，他在具体的艺术评价问题上反对一元叙事，反对将特定的艺术要素（如“形式”）提升为艺术的本质，体现出包容和开放的理论姿态。阿多诺则明确反对本质主义艺术观。他循否定辩证法明确指出，艺术拒绝定义，也根本不存在可以包罗所有艺术事物的艺术定义，人们不能直接指认或界定什么“是”艺术，而只能通过不断指认什么“不是”艺术，才能逐渐明晰什么“是”艺术。也就是说，人们不能直接给出一个肯定性定义，而只能给出一个否定性定义。若从其“非同一性哲学”出发，那就要求艺术家和批评家在艺术实践活动中坚持“客体优先性”，以开放的眼光来审视艺术本身的发展趋势，接纳任何艺术新变。遗憾的是，阿多诺并未真正贯彻其哲学主张，而在艺术批评实践中受到社会批判冲动的影响，主张一种颇具保守倾向的精英主义艺术观：推崇现代主义自律艺术、抨击意图否定艺术自律的前卫艺术与具有鲜明媚俗倾向的媚俗艺术。

二者的上述差异与他们提出问题的论域不同有关：阿多诺主要在艺术与社会的关系中，从艺术功能和社会效应角度展开讨论，尤为关注各类艺术作品在物化现实中的“共同命运”及其出路，强调艺术构建过程中艺术精神挹注的重要性，以及艺术精神与主体人格的关联性，相关理论充满批判色彩；丹托则更侧重从艺术的内在发展逻辑、艺术本体角度展开讨论，以客观而中立的态度分析显像相似之物为何在本质上是不同的，找到区分艺术与“经验现实”的充要条件，而未像阿多诺那样

①④ 丹托：《在艺术终结之后》，62、62页，麦田出版社，2010。

② 丹托最初看到《布里洛盒子》的时候，真切地认为艺术“终结”了，但他逐渐修正了自己的立论，而认为所谓“艺术终结”是指以格林伯格为代表的依据单一艺术定义来展开的艺术史“叙事模式”的终结，而非“叙事对象”即艺术本身的终结。在黑格尔那里，所谓“艺术终结”并非艺术本身的死亡，而是在观念论辩证法原理中，艺术无法像哲学那样更好地显现绝对精神，故而被“扬弃”。但是，根据黑格尔辩证法的可逆性和非线性，艺术可能在特定历史条件下，再次实现对绝对理念更为充分的显现而取代哲学。参见柯蒂斯·卡特：《黑格尔和丹托论艺术的终结》，载《文学评论》，2008（5）。

③ 就艺术命运问题而言，丹托清晰认识到自己与阿多诺的差异并有所讨论。参见 A. C. Danto. “Response”. In D. Herwitz & M. Kelly (eds.), *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*. Columbia University Press, 2007, p. 76.

抱持批判态度。他们在方法上的差异,可以从维特根斯坦在1948年与德鲁里(M. O' C. Drury)的如下谈话中见出:“黑格尔似乎一直想说,那些看上去不同的事物其实是相同的。与之相反,我的兴趣在于指出那些看上去相同的东西其实是不同的。”^①就此而言,阿多诺更近于黑格尔,丹托则更近于维特根斯坦——虽然丹托取得重大理论突破的原因是他汲取了黑格尔哲学的养料,但就其问题起点和核心逻辑而言,仍然是维特根斯坦式的。此外,虽然二者都借鉴黑格尔哲学来谈论艺术本质问题,但就其态度而言,阿多诺的美学理论在很多层面激烈批判了以黑格尔为代表的观念论传统,意在从具体艺术经验出发重构美学传统和艺术的定义方式,看似保守的现代主义美学观念背后有着激进的理论意图;丹托取道黑格尔来阐释当代前卫艺术的哲学内涵,间接论证当代艺术的正当性,但在理论层面扮演的角色更像是陷入危机状态的艺术定义观念的修复者而非挑战者,故而看似前卫的姿态背后是保守的立场。

五、小结:美学的历史化

面对艺术作品与寻常物的“显像混同”及由此引发的“艺术本质”之问,丹托和阿多诺基于不同的学术传统,给出了似而不同、各有利弊的解决路径。丹托取道黑格尔给出的本质主义与历史相对主义相结合的解决路径,虽然厘清了一些思考艺术本质问题的方法,但其“关于性”理论也只是似是而非地解决了以《布里洛盒子》为代表的“新前卫”的艺术身份问题,始终未能在哲学层面解决“艺术本质的‘根据’或‘起源’”这一根本性难题。阿多诺则基于“否定辩证法”从根本上消解了“本质”及其相关“起源”学说,瓦解了丹托进路的基础,并主张依循“客体优先性”原则来认识和把握艺术对象。此论本身蕴含着一种开放而包容的艺术观念。单就解决“显像混同”问题的有效性而言,阿多诺的美学理论更胜一筹。相对于丹托,阿多诺更为关注艺术的社会性。缘此,阿多诺不像丹托那样只是在本体层面思考“何谓艺术”,尝试以开放的态度统合前卫艺术,而从社会角度来思考艺术的特性与功能,并以否定性的防御姿态坚持坚持艺术自律的积极价值、批判前卫艺术的破坏作用——但他并未在本体层面否定“前卫艺术”的艺术身份。在此,我们必须注意区分阿多诺美学在艺术本质问题上的开放性和艺术功能层面的防御性的矛盾。

若跳出二者的话语范式,我们可以发现:前卫艺术导致的“显像混同”并未导致艺术的终结,而是生成了新的艺术识别机制;更为重要的是,艺术突破现代艺术自律观念体系的苑囿而回归到更为久远的艺术观念——一种创建与生成的能力。人人都可以成为艺术家,意味着人人都可以具备这种创生能力。激发并涵育此能力,正是艺术之力量所在,也是阿多诺“否定美学”的题中之意。故而,前卫艺术取消艺术与经验现实的边界、回归日常之举,正是艺术回归并实现自身的过程;所有带有封闭趋向的艺术定义和理论主张,都会阻碍此过程。要避免这种“封闭”,可行之途是真正坚持“客体优先性”,在依循“否定辩证法”识别艺术的同时,避免过多从“社会效应”角度进行“本体”层面的判断。

从上述讨论也可看出,“美学的历史化”既是阿多诺和丹托提出问题的方式,也是他们解决问题的途径。此法亦是20世纪富于生产性和创见性的美学家自觉实践和提倡的基本研究方法。它要求美学跳出从特定哲学观念出发、以演绎方式推导审美活动的话语方式,而将美学置于特定的社会历史语境、艺术活动和艺术史中,借助“批评”把握一件件难以阐释的“范例性”作品蕴含的“真理内容”,由此获取具有解释力的美学范畴。相应,美学话语的有效性,不仅在于美学话语逻辑体系是否严密,还在于是否真正尊重了鲜活的艺术对象,又在多大程度上回答了艺术实践提出的新命

^① M. O' C. Drury. "Conversations with Wittgenstein". In R. Rhees (ed.). *Recollections of Wittgenstein*. Oxford University Press, 1984, p. 157.

题。这也提醒美学研究者，在研究中应秉持“奥卡姆剃刀”原则：若非不得已，谨慎提出新概念、增设新理论。即便是做学术史整理工作，也要始终以基本问题为参照来审视各种衍生话语，看它们是否在朝向基本问题做工作，又是以什么方式、在多大程度上解决问题的，剔除那些没有必要的概念、理论和方法，避免陷入烦琐而无谓的概念阐释和辨析之中，这样才不至于在体系上叠床架屋、忘记本意。

Danto and Adorno: Some Reflections on the Essence of the Conflation of Appearance

CHANG Peijie

(School of Liberal Arts, Renmin University of China)

Abstract: In the context of 20th-century art, the avant-garde artworks, represented by *Fountain* and *Brillo Soap Pads Box*, have been confused with empirical reality at the level of appearance, which has led to a loss of self-evidence in art and a loss of validity in the discourse of artistic interpretation. The crucial question turns to be how to define art. This becomes the logical starting point for Adorno's and Danto's philosophy of art. However, there are also differences in their theories: Danto takes an analytical philosophical approach to the problem, exploring the differences within the similarities, and optimistically arguing that art cannot really be confused with empirical reality and will always exist. Adorno, on the other hand, takes a critical theoretical approach, exploring the similarities within the differences, and pessimistically argues that autonomous art is compromised by reified reality and has a troubled future. In terms of their intellectual-historical relationship, Adorno undoubtedly influenced Danto, but Danto was more direct in terms of the manifestation of the problem of the conflation of appearance. As far as their theoretical formulation and development are concerned, there are two distinct trends: the historicization of aesthetics and the criticism of aesthetics.

Key words: Adorno; Danto; Avant-garde art; Appearance confusion; The essence of art

(责任编辑 张 静)