

September 2016

Reflections on Forgery in the Context of Art Institutions

Sujun Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Sujun. 2016. "Reflections on Forgery in the Context of Art Institutions." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (5): pp.210-216. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss5/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

艺术体制视域下的赝品问题考察

李素军

摘要: 在艺术世界中,赝品被认为是一种劣于原作的存在。通过完美的赝品这个思维实验,可以看出,赝品和原作只是在外在的审美特征上没有区别,其内在的审美价值迥然有异。赝品缺乏艺术品的两大特质:强调艺术品本身独一无二的本真性,侧重艺术品创作过程的原创性。赝品是一个历史性的概念,它随着艺术体制的形成而得以确立。因而,本真性和原创性不是艺术品天然的要求,而是艺术体制对赝品的拒绝手段。

关键词: 赝品; 审美价值; 本真性; 原创性; 艺术体制

作者简介: 李素军,复旦大学中文系博士后,文艺学专业,研究方向为美学与文学理论。电子邮件: lisujun2013@163.com

Title: Reflections on Forgery in the Context of Art Institutions

Abstract: In the world of art, the forgery has generally been considered inferior to the original. Through a thought experiment comparing a perfect fake with the original which cannot be differentiated in appearance, it is revealed that they are alike just in external aesthetic features, but for the intrinsic aesthetic values, the differences are tremendous. The forgery is void of two essential properties of art: the authenticity which emphasizes the uniqueness of the artwork, the originality which focuses on the creative process. As a historical concept, the idea of forgery is established along with the development of the institutions of art. Consequently, both authenticity and originality are not intrinsic requirements of the artwork itself, but measures by which art institutions take to dispel forgery.

Keywords: forgery; aesthetic value; authenticity; originality; institutions of art

Author: Li Sujun is a postdoctoral fellow at Department of Chinese Language and Literature, Fudan University (Shanghai 200433, China). His academic interests are aesthetics and literary theory. Email: lisujun2013@163.com

1945年,荷兰人米格伦(Han van Meegeren)供认曾伪造过艺术大师维米尔(Johannes Vermeer)的六幅作品。在此之前,没有人质疑那些赝品的真实性,其中最成功的当属《以马忤斯的晚餐》^①(*The Supper at Emmaus*, 1937),它一度“被认为是维米尔最伟大的作品之一,并被放在鹿特丹的博曼斯美术馆中展出”(Werness 32)。这一事件在当时掀起了轩然大波,直到现在,它仍然是艺术赝品历史上最著名的案例。为了确认米格伦所言是否属实颇费周折,法庭专门成立了专家组进行了历时一年的研究,甚至动用了先进的科学检测手段。既然单从外观上看,赝品和真品可以达到如此真假难辨的程度,那么为何二者在价值上贵贱分明,差别之大不啻霄壤呢?如果仅仅是因

为维米尔和米格伦地位的不同,那么一众艺术史家和评论家岂非成了只关注作者身份的势利之徒?所以,对赝品的批判还是应该回到作品本身,将它放在艺术体制^②的语境中,来考察它何以被否定。

1968年,古德曼(Nelson Goodman)提出:“如果没有人(即使是最为训练有素的专家)通过仅仅观看它们就能够将两幅图像分辨出来,那么是否还可能存在任何审美差异?”(84)。自此之后,这一问题进入艺术哲学家们的视野,被广为讨论。什么是赝品?古德曼认为,“艺术作品的赝品,是虚假地声称具有那个(或某个)原作所必须有的制作历史”(98)。也就是说,赝品指的是那些冒充真迹并且带有欺骗性意图的作品。它必须具备两个条件,

其一缺乏本真性(authenticity);其二,具有欺骗性的意图,否则,各种临摹之作也可能会被归于赝品行列。赝品从逻辑上可以分为两种情况,“一种指的是对原作进行一模一样的复制,这可以称之为‘照相式’复制;另一种指的是对大师的风格进行研究,重新创造出来类似某位大师风格的‘重造式’伪作”(李三达 94)。但无论是忠实地复制原作还是托名某个艺术家进行重造,只要被认定为赝品,我们都预设了凌驾于它之上的真品的存在。也就是说,赝品是一个在对立中存在的概念,它是相对于真品而言的。那么再次回到古德曼所假设的完美的赝品的问题,如果赝品看上去和真品一模一样,那么真品为何仍是不可替代的?

一、表面的相同:被遮蔽的审美价值

由艺术真迹和赝品从视觉上无法分辨这一极端的假设出发,可以引出这样的推测,即如果将二者同时用作审美欣赏,它们带给我们的感受也不会有什么不同。也就是说,单从审美上看,无法判定一幅作品是真迹还是赝品,一幅伪造的作品同样可以引发审美观照。比厄兹利就认为它们在审美上应该被无差别对待,他反问说,“在那些被用来解释一幅画优于另一幅画,或者一件艺术品优于另一件的原因中,从逻辑上说,我们能把它是真品而非伪造这一点纳入其中吗?”(Beardsley 227)。在比厄兹利这里,艺术品的形式特征,如构图、色彩、线条等,才是决定审美判断的唯一重要因素。这种形式主义的立场要求以去历史化的态度全神贯注于艺术品本身,遵守纯粹的审美律令,作品创作的时间、意图等在审美欣赏中都是付诸阙如的。因而,单从形式上看,如果赝品真的完美到可以以假乱真,那么它在审美上就可以和真迹平起平坐。若果真如此,那么对艺术赝品的阐释将不再是一个美学问题,博物馆、收藏家们所孜孜以求的赝品甄别问题也只是和经济、道德、法律等实际事务相关。

而对于“完美的赝品”是否存在这一问题,古德曼则持怀疑态度,他认为赝品和真迹视觉上的无法区分只是暂时的,它们之间的差异最终都会浮出水面,只是需要一定的时间而已,因为“一个人在任何特定时刻通过仅仅观看所能够区别的东西,不仅依赖于自然的敏锐视觉,而且依赖于实践和训练”(85)。因此,在他看来,赝品和真迹之间一定存在审美差异,只是这种差异不能通过纯然地观看去感知。从物理事实上看,古德曼是对的,因为无论看似多么天衣无缝的赝品,和真品之间一定存在细微的不同,而时间或者日益先进的科技手段终会证明一切。但是,用这些方法发现的差异,归根结底仍可被认为是外观的不同,是从表面上可以被感知的,理论上仍然存在完全无法区分的真迹和赝品。因而,古德曼还是未能避开我们所假设的“无法从外观上分辨”这个前提。

一模一样的真迹和赝品所引发的理论困境,让我们想起阿瑟·丹托的艺术哲学中经常出现的例子——从视觉上无法分辨的两个对象,如杜尚的《泉》(*Fountain*)和男用小便池,安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》(*Brillo Box*)和超市里普通的肥皂包装盒。两个一模一样的对象,一者为艺术品,而另一个为现实之物,在这些思维实验中,丹托一方面接受任何东西都可以成为艺术品的预设,另一方面,他又对此加以限制,提出艺术品的“关于性”(aboutness),即一件艺术品必须是关于什么的,它有一个主题,并传达出某种观点。也就是说,丹托最终的裁定结果是,并不是任何对象都可以进入艺术的伊甸园。他指出,“关于性——此物关于彼物,彼物是此物所关于的——是一种与众不同的属性,这是一种很难被眼睛观察到的属性”(“寻常物的嬗变”99),因而需要在艺术理论的历史框架内进行解释。他认为,如果想要在两个无法从外观上分辨的对象之间鉴别出艺术品,需要“一些眼睛无法看到的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史的知识:艺术界”(“Artworld”29)。这种思路或可被我们借鉴过来思考赝品和真迹之间的关系。既然艺术品的资格并不能只从表面的可见的属性来认定,那么真假两件艺术品的区别亦可能是隐身的,即便从显性的审美特征上看,二者没有差异,但这也并不意味着它们背后的审美价值也一样。

以丹托的论证为理论根基,至此我们认为,审美差异和审美价值不可等而论之。因而,即便如形式主义者所认为的那样,外观上一模一样的赝品和真迹具有相同的审美特征,它们的审美价值却依然可能大相径庭。对于这个问题,我们可以进一步参考库尔卡(Tomas Kulka)给出的回答。库尔卡认为赝品和真迹只是在审美价值层面上相同,但是在艺术或艺术史价值上有着天壤之别。他对审美价值和艺术价值的界定如下:

当一幅画受到赞扬时,我们通常指的是它的原创性和它在历史上的重要性,从另一方面来说,当一幅画被贬抑时,被指摘的则是它的构图、色彩搭配以及风格的不一致等。第一种价值判断以熟悉以前的绘画为先决条件,而第二种只考虑当下这幅画的视觉特征。我将前者称之为和艺术或艺术史价值相关,后者同审美价值相关。(Kulka 117)

可以看出,在真伪难辨的艺术品这个问题上,和我们上述的分析一样,他把艺术品的外在特征和内在属性分离开来,只是用了不同的术语进行说明。虽然库尔卡给出了一个明确的回答,但从他的论述中可以看出,审美价值仍然只关乎作品的形式特征。然而本文认为,一旦涉及价值判断,就不可能避开内容和意义等内在属性的评估,审

美价值自然也不能只基于对艺术品的直观感受。举例来说,在当代先锋派艺术中,形式之外的因素就起着更为本质的作用。库尔卡所说的审美价值,归根结底其实还是外在的审美特征,因此,稍加思考和辨析即能发现,他列出的“艺术或艺术史价值和审美价值”这组概念,其实仍是我们前面所说的审美价值和审美特征。

综上所述,赝品的致命弱点在于审美价值的缺失,既然从表面的审美特征上无法否决赝品,那么我们有必要深入到艺术的内部属性中去。

二、本真性的缺失:被置换的作者

为什么赝品的审美价值不被认可?我们可以从赝品定义的两个必要条件即欺骗意图和本真性入手分析。首先是欺骗性,赝品因为欺骗性意图,所以带有天然的贬义成分。在这一点上它跟复制品不同,复制是一个中性的概念,而造假行为本身则触犯了法律和道德的底线。但是我认为,赝品之所以被贬值为非艺术品,最主要的原因并不是它的欺骗性意图。举个例子来说,假设某个艺术家将另一位艺术家的作品据为己有,宣称它出自自己笔下,虽然他的行为也具有欺骗的性质,但是这并不妨碍该作品的艺术品资格,只是它的归属权需要被认定。而某个初学绘画的人临摹一幅名作,虽然他并没有将仿作充当真品欺骗公众,但是他的临摹却不会被看成是艺术品。所以,在这个问题上,意图并不是最关键所在。那么,问题应该出在本真性上。按照古德曼的说法,本真性是一个和作品的来源相关的历史性的术语,“确定我们面前的《卢克莱西亚》是真的唯一方式,是证实这个历史事实:它是由伦勃朗所画的那个确实的对象”(95)。因而,赝品之所以无法和真迹比肩,似乎就是因为它们之间横亘着一个作者问题。而艺术史上很多例子都表明,当赝品尚未现出原形之前,艺术界的公众甚至评论家等专业人士对其大唱颂歌,而一旦被识破,它就被无情地驱逐出艺术的殿堂。这更加深了我们的一种印象:作品不重要,重要的是谁创作了它。

一直以来,作者都是作为意义的起源和中心而存在,但是自20世纪以降,其权威地位开始被挑战和质疑。罗兰·巴特贴出了作者之死的讣告,宣称“读者的诞生必须以作者的死亡为代价”(512)。福柯也指出作者是个专断性的概念,阻止了读者自由地思考,他提出:“是谁说的,那有什么关系?”(524)。通读巴特和福柯的这两篇“檄文”,我们发现他们的矛头都是直指文学文本的作者。而在艺术界,这场把作者赶下神坛的运动所引发的风波并不像文学领域那样地覆天翻,时至今日,在对艺术的阐释问题上,艺术品的来源问题仍然是艺术阐释的一个重要部分,人们倾向于认为,如果不弄清楚是谁创作了艺术品、创作时的语境等问题,就很难说理解了艺术品本身。

赝品问题更是印证了作者无可替代的存在感:“谁在说”这个问题很重要。贡布里希曾说过“艺术品的每一特点都出诸艺术家的某一决定”(32)。的确,事实证明,没有哪个领域像艺术这样,作品的价值极大取决于它的创作者,相较之下,科技、工艺等却都是因为其成果本身的精湛和卓著而受到人们的瞩目和欣赏。

为什么文学的作者可以隐身,而艺术品的作者却不可或缺?对于这个问题,古德曼给出了一个很好的解决方案。古德曼将艺术区分为亲笔的(autographic)艺术和代笔(allographic)的艺术。绘画是亲笔艺术,文学和音乐属于代笔艺术。他认为,代笔艺术具有一套严格的符号体系,它们以文字、音符等符号为中介来呈现作品,而不是直接通过实体本身。符号的客观性为代笔艺术提供了一种确定性,为它们提供了复制的可能,使得它们可以变化为各种精确无误的副本。但是,“在绘画中由于没有这种拼写字符的字母,没有任何图像特性可以作为构成性的特性被区分出来,图像根本不具有那种特性”(古德曼95)。也就是说,绘画从构思到完成,中间有着无数的不可复现的偶然因素。要想确认一幅画为真迹,唯一的办法是证明一个历史事实,即它是由它所属的那个艺术家所创作。正是基于这种观念,古德曼认为在绘画这样的亲笔艺术中才有赝品一说,而小说或者音乐无论有多少种副本,都可以被看成是原作。这也解释了为什么巴特和福柯的关于作者的观点在绘画领域不适用。

在艺术^③领域,作者的影子一直挥之不去,以此为根据,前文所说的形式主义者的观点就不攻自破了。因为如果认为赝品和真迹有着同样的审美价值,那么前提将是作者的不在场。唯有隐去那些和作者相关的一系列因素,如风格、意图等,只关注表面的形式本身,赝品才能和真迹平起平坐。既然作者被证明无法抹去,那么赝品在审美上就不具备合法性的根源。

我们以上论证的思路可以总结为:艺术品的审美价值来自于本真性,而本真性源于作者。那么赝品审美价值的缺失是因为作者的缺失吗?然而事实是赝品也是有作者的,只是不是我们所认定的那个原作者。所以,在赝品问题中,作者不是缺席,而是被置换。真迹的审美价值来自于作者,但是是那个在特定的时间段创作出该作品的特定的作者。所谓的艺术品的本真性,其实就是指它由某个艺术家在特定的时间和空间内所创作,因而仅此一件,独一无二。关于这一点,本雅明为我们提供了一个很好的说明,他指出:“即使最完美的复制也总是少了一样东西:那就是艺术作品的‘此时此地’——独一无二地现身于它所在之地——就是这独一的存在,且唯有这独一的存在,决定了它的整个历史”(60)。正是这种原作的“此时此地”构成了艺术品的本真性,艺术也因此拥有了本雅明所说的“灵光”(aura)。本雅明认为:“在机械复制时代,艺术作品被触及的,就是它的灵光”(61)。因为无

论复制品还是赝品,都破坏了艺术真迹仅此一回,仅此一个的神圣感。

赝品之所以缺乏审美价值,是因为它不具备本真性。目前看来,问题的根本还是出在作者的身份上。随之而来的疑问是,在对艺术的欣赏和阐释中,作者问题被置于很高的位置,这是否是一种势利行为?是否会导致对艺术家的个人天才的崇拜?答案当然是否定的,因为我们看重的不是作者本身,而是作者背后的因素,是艺术品所承载着的艺术家内心世界的思想和情感的印迹,以及支撑这一切的艺术体制本身。所以,真迹的审美价值的来源还有待深挖,这就引向了我们的下一个问题:原创性(originality)。

三、原创性的缺失:被窃取的意义

关于原创性,我们需要指出两点,并由此厘清它的涵义。第一,原创性和创造性不可混为一谈,原创性不等于新奇和发前人之未见。艺术世界中已经存在的艺术品未见得都富于新颖性和创造力,所以,创造性不是某物获得艺术品资格的一个必备因素,否则,那些平庸的作品在艺术史上将没有容身之处。而反过来看,赝品也未必都是僵硬地照搬存世的作品,有些造假者托名某个艺术家自行创作出的赝品,比如米格伦的《以马忤斯的晚餐》,反而具有一定的创造性的成分。因此,创造性既非艺术品定义的充分条件也非必要条件。原创性则不然,当我们说一物是艺术品的时候,它就必须是原创的,不能是仿作、剽窃、复制或者赝品。对于原创性是界定艺术品的一个必要条件这一点,丹托曾有相关论述:

赝品假装是一种陈述,然而它并不是。它缺少同艺术家的必要联系。在界定艺术品这个概念时,艺术品就必须是‘原创的’,这并不是说它因此就不能是派生的、模仿的、被影响的,‘以某种风格的’等。我们没有必要为了作出陈述(make a statement)而发明一种语言。原创的意思是,作品在一种深层次的意义上必须出于我们所认为的创作它的艺术家之手。 (“Artworks and Real Things” 560)

第二,艺术品水平的高下并不取决于是否具备原创性。原创性并不意味着一定具有审美价值,康德就指出可能会有“独创的胡闹”(151)。一个不入流的画家的作品也许在技巧上是拙劣的,但是我们却不能否认它是原创的。而米格伦对维米尔的复制无懈可击,精湛绝伦,却根本不能称之为原创。我们可以再举一例,伦勃朗曾复制过他的老师拉斯曼(Pieter Lastman)的一幅作品,不消说,前者尽管是仿作,但是在绘画技巧以及审美价值上都

会比后者高出一筹,然而这并不改变伦勃朗的仿作没有原创性的事实,这幅画的原创性仍然归于拉斯曼。简而言之,所谓的原创性,并不是说艺术家必须在作品题材选择和创作技法处理上超越前人,而是指一种艺术家自身的个性化的表现方式。

接下来要探讨的问题是,原创性观念对艺术来说何以是必不可少的?

第一个原因和艺术品的创作相关。原创性代表着艺术家的构思与风格,指涉着他创作作品的过程,我们观看一幅画,看到的不仅是画中的世界,而且是创作者特有的看世界的方式,而这也正是赝品无法复现的。绘画是古德曼所说的亲笔艺术,因而这种艺术家的亲自参与行为至关重要。当然,实际上所谓的亲笔艺术也不能完全按照字面意思去理解,“在伦勃朗时代的荷兰画家的作坊里,学徒按照老师的风格作画或填充画中一些不太重要的细节,并无任何不妥。当然,作品肯定以老师的名义来出售,通常会署上老师的签名。在这种情形下,老师的原创性其实就意味着他个人的艺术思想和风格,以及他对创作过程的指导”(Radnóti 52)。画家在创作过程中,将眼前的现实或心中的构想用艺术媒介表现出来需要一个思索的过程,期间要解决各种问题,克服一些障碍。而赝品则舍弃了这个过程,直接照搬结果。因此,它对艺术史以及艺术理论毫无贡献可言。即便是米格伦这样再创作的赝品作者,也是利用了原作者已经成型的构思方式、描绘手法、风格等。因此,赝品即便看起来和原作一样好,那也是建立在它们作弊的前提下。

第二个原因和艺术品意义的阐释相关。艺术家通过创作作品想要传达的意图和言说的思想,是内在于艺术品的一部分,或许原作可以被看见的部分都能被复制,但是它背后的这些因素却无法再现。而正因为此,真迹是可以被阐释的,它有着无穷无尽的丰富性。赝品则是贫瘠的,它顶着本不属于它的光环,而内里其实一无所有。它是没有风格的,即便它显示出某种风格,但是它也并不拥有这种风格。赝品窃取了真迹在艺术体系中独一无二的地位。丹托的一段话可以为此观点佐证,“当某人用伦勃朗风格画画时,他采取的是一种样式,至少就此而论,他并没有像伦勃朗那样活动在绘画内部。内在语言成立的合法条件,是人本身与其风格的同一:他就是他的风格”(“寻常物的嬗变” 254)。从视觉上无法区分的赝品和真迹也许会带给我们相同的审美体验,但事实上这种体验只是来自于真迹,赝品只是披上了真迹的外衣,它仅仅是一个空洞的实体,所能提供的有效信息为零。

第三个原因和艺术的发展历史相关。赝品盗取了原作的历史语境,取代真品站在了原本不属于它的历史位置。原创性本身亦是一个需要被放在历史中才能界定的概念,“它的意义完全取决于某个人或某个时期所处的历史语境,如果不考虑印象主义之前艺术史的发展,我们就

不能称它是原创性的”(Lessing 71)。举例来说,维米尔的绘画在十七世纪是具有原创性的,到了二十世纪,米格伦再仿制出同样风格的作品,就变得毫无新意了。也许米格伦的《以马忤斯的晚餐》和维米尔的其它杰作相比,在技术手法上毫不逊色,但是作为赝品的它仍然被贬低,因为它处于艺术的发展历程之外,它只是重复了过去早已存在的艺术特质,没有开启任何不一样的东西。

可以认为,原创性之所以重要,是因为它关乎艺术作为一个整体在历史上的发展。为什么原创性于艺术发展而言如此关键?莱辛(Alfred Lessing)认为,这是因为:

艺术有并且必须要有一个历史。如果没有的话,如果艺术家只是孜孜以求于创作美丽的绘画、诗歌和音乐,那么,这种创作出在审美上给人以愉悦的艺术品的可能性将很快被耗尽。我们可能会拥有很多精美的画作,但是不久就会厌倦,因为它们看起来都差不多。但是艺术家寻求的不止是创作美丽的作品,他们也在致力于创作原创的美的作品。(75)

所以,在艺术的疆域内,我们需要不断地开发和探索未知之美,而原创性是做到这一点的基本前提。

总而言之,无论赝品伪装得多么完美,原创性的缺失都是使它不堪一击的阿喀琉斯之踵。因为在审美欣赏中,只关注外在特征是毫无意义的。外在的形式上的特征并不能脱离历史、创作意图等内在属性而存在。我们之所以想知道某个艺术品是谁创作的,什么时候创作的,是因为没有艺术品是出尘绝世的,它是历史的一部分,不管是文化史,艺术史,还是艺术家自身的历史。即便赝品或仿作也能让我们产生审美感知,引起我们反应的其实是它们所忠实传达出的原作之美。举例来说,我们会通过观看画册代替去博物馆欣赏原作,但是,让我们惊叹或折服的不是画册上的那个印刷品,而是真迹本身。也就是说,无论有意还是无意,赝品和仿作都是作为替身,映照出真迹独一无二的审美特质。正如莱辛对《以马忤斯的晚餐》的评价那样,“尽管它出自20世纪的米格伦之手,它仍然代表和见证着17世纪的维米尔的艺术成就”(76)。我们从来不是仅仅从审美特征层面看待艺术品,它背后的意义和历史也在左右着我们的判断。那么,问题就被引向了一个更大的疆域——艺术品背后的整个艺术体系本身。

四、被艺术体制驱逐的赝品

自从艺术赝品问题进入理论的视野以来,研究者们探讨主要围绕“赝品的问题出在哪里”而展开。尽管思考角度和观点不尽相同,但是他们的论证都基于一个共

同的前提,即赝品不具备艺术品的资格,它只是真迹的寄生物。可以说,赝品非艺术这一点被认为是不证自明的常识性的存在。比如丹托在界定艺术品时,明确将赝品视之为艺术的挫败条件(defeating conditions)之一,“一旦我们识破了赝品的身份,它就会失去艺术品的地位”(Artworks and Real Things 560)。作为丹托的追随者,乔治·迪基(George Dickie)在提出自己的体制性艺术定义时再次肯定了这一点,用他的术语来说,“艺术中的原创性是授予供欣赏资格的前提条件。”(47)他们都把本真性和原创性看成是艺术界中理所当然的规则。然而,这些规则真的是天然的要求吗?

如果将赝品概念加以历史化进行审视,我们会发现,赝品并不是随着艺术品的出现而出现的。有观点认为,“直到意大利文艺复兴之前,都没有出现清晰而明确地被认定为赝品的东西”(Lenain 13)。拉德诺蒂(Sándor Radnóti)引用汉斯·贝尔廷(Hans Belting)的论证,指出在中世纪时期,绘画被看成是一种再现神迹和圣徒事迹的形式,它是功能性的,因而在重要程度上复制品不输于原作。^④由此观之,赝品概念的深入人心,可大致反映出艺术品身份和作用的一种转变。艺术品服务于宗教时,它作为“物”的实用性和工具性使得它可以轻易地被替代,为了能达到传播教义的目的,复制甚至是被鼓励的。而到了文艺复兴时期,人文主义思潮兴起,艺术品个性化、审美的一面逐渐彰显,开始有真伪之辨。到了18世纪,审美趣味、原创性、天才等现代意义上的诸种艺术观念形成^⑤,艺术品必须是个性化的、独特的、唯一的,仿制和复制品的地位变得尴尬,赝品更是被打入另册,沦为非艺术。

可以看出,赝品概念是随着艺术自律的进程而逐渐被认定的。尤其是18世纪以后,“美的艺术”的观念形成,现代意义上的艺术体系确立,作为一个哲学学科的美学出现。艺术从生活实践的实用性中脱离,具有了相对的独立性,成为社会的一个子系统,并作为一种体制得到确立和发展,而“在其他时期,艺术也许会成为某种社会体制的一部分,甚至是其主要部分,但它本身不独立构成体制”(比格尔45)。艺术高度自律化以后,它除了成为其自身之外其他什么也不是,它必须维持自己的纯粹性,来获得概念上的自足,体制成为艺术世界的一种规范性手段。艺术从此严格地划定了自己的地盘,赝品之流被排除出艺术体制之外。

综观艺术史发展的过程,本真性和原创性不是艺术内部的自带观念,而是整个艺术体制有意树立的规则。正是随着艺术体制的出现,赝品才开始作为一个负面形象深入人心。与其说赝品缺乏本真性和原创性,不如说是艺术体制在以此为标准来判断何者为真迹,何者为赝品。本真性和原创性成为艺术体制筛选赝品的标准和拒绝手段,同时,它们也对艺术实践产生着规范和限制作

用,从而保证艺术界的内涵和外延能够保持一定程度的稳定。

可以认为,艺术体制自诞生之后,跨越了不同的艺术范式持续存在至今。而它之所以能够保证一种历史连续性,正是由于其内部艺术规则的引导和约束。这些规则并非坚不可摧,但是总有一些不可打破的基本的底线,比如本真性和原创性。即便到了先锋派运动的时代,现成品、戏仿、挪用等创作手法挑战着艺术已有的边界,艺术同现实不再泾渭分明,不再像以往的审美的艺术那样与社会隔绝,对艺术的定义也变得棘手,但是,艺术依然保有其本性——个人创造的独特作品。以现成品艺术为例,看似平淡无奇的现实之物是否能够跻身艺术界的殿堂,得取决于它要表达的是什么,以及是谁在表达。因此,一件小便器能够摇身一变成为艺术品《泉》,它必须得经过杜尚之手的开光。普通人即使拿出同样的小便器也是行不通的,因为艺术界不会承认它的艺术品资格;而假如另一个艺术家在杜尚之后祭出同一个小便器也不行,因为它不再具有令人“惊艳”的前卫的印象,换言之,它的原创性已经被耗尽了。“杜尚的《泉》作为艺术品的意义在于他在1917年的那次‘选择’,因此原作也只能是那次‘选择’的产物。他在此后应其他艺术馆的要求再次为其他的便池签名所获得的作品,只能是1917年的那次作品的仿作”(高建平373)。在观念型艺术中,本真性已经超越了艺术品的物性,指向那仅此一次的事件、行为、活动本身,杜尚的挑战并不能无限重复。因而,本真性和原创性这样的规则为艺术与现实划清了界线,保证了艺术作为独立的体制而存在,使得先锋派不仅无法实现对艺术体制的颠覆,反而凸显出了体制的存在和作用。先锋派最终还是为艺术体制所招安,进入博物馆的展厅中,它的精神反骨也被磨平了,转而顺从于艺术体制的规则。

由此可见,赝品所冒犯的本真性和原创性,是植根于艺术体制内部的规则。我们之所以毫不犹豫地判定赝品为非艺术,是因为已经将这些规则看成是契约式存在,“并不是说,契约决定了艺术的具体语境和整体形态,而是说,从艺术的具体语境和整体显现中,我们发现契约起到结构性的作用”(王峰184)。艺术体制要求原创性和本真性,是为了维护审美规范的有效性,以及艺术世界的纯粹与神圣。因而现实之物不能直接等同于艺术,赝品也被拒斥在艺术界之外。

综上所述,虽然赝品是一个否定性的概念,但是它的幽灵一直在艺术圈内徘徊的事实,以及它和真品密不可分的关系,都使我们有理由相信,这是一个很好的反思艺术史和艺术理论相关问题的切入点。本文通过对“视觉上不可分辨的赝品和真迹”这一假设的反思,厘清了赝品缺乏审美价值的原因,并通过对赝品的历史化考察,指出本真性和原创性是艺术体制的内在要求,也是其排除赝品的手段。

注释[Notes]

① 以马忤斯的晚餐在西方宗教画里是一个常见题材,讲述的是复活后的基督和门徒在以马忤斯相遇,并共进晚餐的故事。卡拉瓦乔和伦勃朗都创作过这个题材的画作。研究者对米格伦的这幅作品的命名不尽相同,大致有《以马忤斯的重逢》(*Meeting at Emmaus*)、《以马忤斯的门徒》(*Disciples at Emmaus*)、《基督在以马忤斯》(*Christ at Emmaus*),以及本文所用的《以马忤斯的晚餐》(*The Supper at Emmaus*)。

② 本文在最普遍的意义上使用艺术体制这个概念,即艺术是独立于其他社会体制的一个子系统,它不仅包括艺术生产性和分配性的机构,如艺术学校、博物馆、画廊等,也涵盖流行于特定的时期的、决定着艺术创作、接受和欣赏的观念和思想。

③ 克里斯特勒在《现代艺术体系》一文中,指出“艺术”或“美的艺术”通常指的仅是视觉艺术,但是从广义上说,“艺术”包括五种主要的形式:绘画、雕塑、建筑、音乐和诗歌。参见“The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951). 本文所辨析的主题为艺术赝品,使用的“艺术”概念是狭义上的,即指视觉艺术,主要以绘画为主。

④ 参见 Sándor Radnóti, *The Fake: Forgery and Its Place in Art*, trans. Ervin Dunai, Rowman & Littlefield Publishers, 1999, 47.

⑤ 参见 Paul Oscar Kristeller. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas* 12.4 (1951):497.

引用作品[Works Cited]

罗兰·巴尔特:“作者之死”,《符号学文学论文集》,赵毅衡编。天津:百花文艺出版社,2004年。

[Barthes, Roland. “The Death of The Author.” *Selected Essays on Literary Semiotics*. Ed. Zhao Yiheng. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2004.]

Beardsley, Monroe C.. “Notes on Forgery.” *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Ed. Denis Dutton. Berkeley: University of California Press, 1983.

瓦尔特·本雅明:《迎向灵光消逝的年代:本雅明论艺术》,许绮玲 林志明译。桂林:广西师范大学出版社,2004年。

[Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Trans. Xu Qiling and Lin Zhiming. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2004.]

彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译。北京:商务印书馆,2005年。

- [Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gao Jianping. Beijing: The Commercial Press, 2005.]
- 阿瑟·丹托:《寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学》,陈岸瑛译。南京:江苏人民出版社,2012年。
- [Danto, Arthur C. . *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Trans. Chen Anying. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2012.]
- . “The Artworld.” *Aesthetics: A Critical Anthology*. Eds. George Dickie and R. J. Sclafani. New York: St. Martin's Press, 1977.
- . “Artworks and Real Things.” *Aesthetics: A Critical Anthology*. Eds. George Dickie and R. J. Sclafani. New York: St. Martin's Press, 1977.
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. London: Cornell University Press, 1974.
- 米歇尔·福柯:“什么是作者?”,《符号学文学论文集》,赵毅衡编选。天津:百花文艺出版社,2004年。
- [Foucault, Michel. “What is the Author?” *Selected Essays on Literary Semiotics*. Ed. Zhao Yiheng. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2004.]
- 高建平:《西方美学的现代历程》。安徽教育出版社,2014年。
- [Gao, Jianping, *The Modernization of Western Aesthetics*. Hefei: Anhui Education Press, 2014]
- 贡布里希,《艺术的故事》,范景中译。南宁:广西美术出版社,2014年。
- [Gombrich, E. H. . *The Story of Art*. Trans. Fan Jingzhong. Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2014.]
- 纳尔逊·古德曼:《艺术的语言:通往符号理论的道路》,彭锋译。北京:北京大学出版社,2013年。
- [Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Trans. Peng Feng. Beijing: Peking University Press, 2013.]
- 康德:《判断力批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社,2002年。
- [Kant, Immanuel. *The Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: The People Press, 2002.]
- Kulka, Tomas. “The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries.” *Leonardo*. Vol. 15, No. 2 (Spring, 1982): 115 – 17.
- Lenain, Thierry. *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*. London: Reaktion Books, 2011.
- Lessing, Alfred. “What Is Wrong with a Forgery?” *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Ed. Denis Dutton. Berkeley: University of California Press, 1983.
- 李三达:“从赝品到复制品:消逝的艺术本真性”,《艺术世界》299(2015): 89—104。
- [Li, Sanda. “From Forgery to Reproduction: the Vanishing Artistic Authenticity.” *Art World* 299 (2015): 89 – 104.]
- Radn? ti, Sándor. *The Fake: Forgery and Its Place in Art*. Trans. Ervin Dunai. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers. 1999.
- 王峰:《美学语法:后期维特根斯坦的美学与艺术思想》。北京:北京大学出版社,2015年。
- [Wang, Feng. *Aesthetic Grammar: Aesthetics and Art Ideas of Wittgenstein's Late Thought*. Beijing: Peking University Press, 2015.]
- Werness, Hope B. . “Han van Meegeren fecit.” *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Ed. Denis Dutton. Berkeley: University of California Press, 1983.

(责任编辑:王峰)