

Φ 美学与艺术丛书



Revealing Art

洞悉艺术奥秘

〔英〕马修·基兰(Matthew Kieran) 著
刘鹏 任慧 许春阳 鲍晓 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Φ 美学与艺术丛书

Revealing Art

洞悉艺术奥秘

〔英〕马修·基兰(Matthew Kieran) 著
刘鹏 任慧 许春阳 鲍晓 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字 01-2007-1282

图书在版编目 (CIP) 数据

洞悉艺术奥秘 / (英) 马修·基兰 (Kieran, M.) 著; 刘鹏, 任慧, 许春阳, 鲍晓译.
—北京: 北京大学出版社, 2010.3

(美学与艺术丛书)

ISBN 978-7-301-15726-8

I. 洞… II. ①基…②刘…③任…④许…⑤鲍… III. 艺术理论 IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 159455 号

Revealing art 1st Edition / by Matthew Kieran/ ISBN: 0-415-27854-6

Copyright 2005 by Routledge.

Authorized translation from English language edition published by Routledge, part of Taylor & Francis Group LLC. All rights reserved; 本书原版由 Taylor & Francis 出版集团旗下, Routledge 出版公司出版, 并经其授权翻译出版, 版权所有, 侵权必究。

Peking University Press is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. 本书中文简体翻译版授权由北京大学出版社独家出版并在限在中国大陆地区销售, 未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal. 本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

书 名: 洞悉艺术奥秘

责任著作者: [英] 马修·基兰 (Matthew Kieran) 著 刘鹏 任慧 许春阳 鲍晓 译

责任编辑: 西 贝

封面设计: 高海云

内文设计:  设计 · yp2010@yahoo.cn

标准书号: ISBN 978-7-301-15726-8/J · 0251

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962
编辑部 62752025

印刷者: 北京山润国际印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 14.5 印张 193 千字

2010 年 3 月第 1 版 2010 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 36.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

目 录

致 谢	1
绪 论	3
第一章 / 独创性与艺术表达	7
第二章 / 美的再生	35
第三章 / 艺术当中的洞见	74
第四章 / 艺术与道德	112
第五章 / 人文主义中的真理	153
注 释	186
参考书目和进一步阅读的资料	195
译名对照	208

I 致谢

感谢利兹大学准许我在2003年拥有一个学期的休假时间来完成这本著作，同时感谢加拿大温哥华的英属哥伦比亚大学能够让我在这个假期与随后的夏季时光里，成为贵校的客座教授。我在那里度过了如此美好的时光，以至于离别前仍恋恋不舍。我为自己所能了解到的一切心怀感激。我原在《美学与艺术批评》、《哲学与现象学研究》、《哲学》、《哲学与文学》等刊物上发表过本书中的一些材料，在此对这些刊物的编辑人员对材料的采纳表示谢意。

哲学领域中的美学乃是我最初的挚爱，这其中相当一部分源于在布里斯托尔期间那位极富灵感的老师安德鲁·哈里森给予我的影响。在圣安德鲁斯时，我的博士生导师——贝里斯·高特前辈，更是帮助我增进了这份热情。除此之外，在过去的几年中，不少人的趣味与见解都有助我改进对一些问题的看法。在此，我对他们所有人表示感谢，特别是戴雷·布阮顿 (Darren Brierton)、诺埃尔·卡罗尔 (Noël Carol)、大卫·戴维兹 (David Davies)、贝里斯·高特 (Berys Gaut)、彼得·拉马克 (Peter Lamarque)、杰罗尔德·莱文森 (Jerrold Levinson)、多米尼克·洛佩斯 (Dominic Lopes)、安德鲁·麦可宫妮 (Andrew McGonigal)、塞洛·摩根 (Seiriol Morgan)、彼得·米利肯 (Peter Millican)、鲍勃·斯特克 (Bob Stecker)、罗杰·怀特 (Roger White) 等，以及那些用于讨论、评论、批评与建议的若干篇匿名参考文献，都在很大程度上使这本著作更加完善。书中现存之不足则仅归咎于我个人。我同时还想向在

利兹大学跟我学习艺术哲学的往届众多学生表示感谢，我非常喜欢给他们授课，他们给我的收获颇多。另外，是托尼·布鲁斯（Tony Bruce）向我提议为兰登出版社（Routledge Press）撰写这本著作，在我起初对此表示怀疑的时候，他却能给予我不懈的支持，这让我感到无比欣慰。他与兰登高效精良的出版队伍都为此付出了极大的耐心。至于朋友与家人，我只能说，是他们让我引以为荣。最后，我要谨以此书献给我的母亲帕特里夏（Patricia），是她从我还不记事起就开始引导我领会艺术之神奇。

马修·基兰（Matthew Kieran），2004 年

I 绪论

本书封面作品是奥古斯特·罗丹 (Auguste Rodin) 之《吻》(The Kiss) (1901—1904) 的其中一个版本, 现藏于英国泰特现代艺术馆。这对恋人从大理石块中显现, 他们激情拥吻着, 故意将触碰的双唇避开观者。女性斜倚而抱, 扭转着身体并向下拉拽着男性。她的腿压在男性的大腿上, 并将他的双腿轻柔地启开, 而男性的右手暂停在她大腿处, 左手搂着女性的身体, 几乎已经拿不住那本刚还在阅读而现在却被遗忘的书。是什么令这件作品如此与众不同? 我们为什么会倾向于体味他们接吻的优美姿态? 如果能够对这对情侣及这尊雕塑有更多的了解, 会影响到我们对于作品的欣赏吗? 你或许会认为这件雕塑展现给我们的是一种情色之爱, 或者是在赞颂一种放纵的激情, 因而不能被称为真正的艺术。你觉得我们会要求或期待他人也同我们一样将其视作艺术来欣赏吗? 我们看待、描述、探讨与议论艺术品的方式, 煞费苦心地呵护与修复艺术品的方式, 以及为艺术品评奖或估价的方式, 都包含在对这些问题的预设之中。

试想一下, 你是如何欣赏与珍视《吻》的? 如果它并非出自罗丹之手, 而是由其学徒或造假者而做, 它还会如此重要吗? 罗丹的雕塑与绘画重塑了19世纪的古典主义传统, 强调了裸体的形式理想, 并以其在艺术媒材与主题上的直白展望着20世纪的现代主义。知道这些信息对欣赏来说是至关重要的吗? 假若罗丹是从20世纪30年代, 而不是从19世纪80年代开始着手创作的话, 他的作品还会那么举足轻重吗? 我们用这些艺术史实来意指什么? 不论关于这些问题的真相为何, 这件雕塑本身始终都没有发生改变。或者说, 除了经验或事物

外观之外，是否还有其他更为重要的方面呢？当我们称赞《吻》之优美，似乎期待着其他人也能对此表示认同。但有些人可能并不清楚为何需要如此虚张声势，也无法明白除了显示自身的精于世故与自命不凡之外，人们为什么要去美术馆？这是否意味着，他们无法以某种特别的方式欣赏罗丹的作品？还有其他方式可以诠释他们在观看此作时的重重困惑吗？

《吻》的原始模型是罗丹在著名的《地狱之门》(*the Gate of Hell*)的青铜门上铸造的一对拥抱恋人，这件作品目前存放在巴黎罗丹博物馆，罗丹将他的艺术狂热融合在但丁《神曲》(*Inferno*)的人物形象与场景中。这是一道如此厚重的门，以至于不再具备实际功能，但是他在上面塑造出来的场景，却是其余生的灵感之源。但丁描绘的第二层地狱中的通奸者保罗(Paolo)和弗兰切斯卡(Francesca)的故事对罗丹同时代的人来说，就如同罗密欧(Romeo)与朱丽叶(Juliet)的故事那样众所周知。弗兰切斯卡的父亲将她许配给了利米尼(Rimini)的君主詹乔托(Gianciotto)，他虽外表丑陋，却是无畏的勇者。詹乔托的兄弟保罗则拥有前者所欠缺的优雅和美貌。一天，当弗兰切斯卡与保罗独处时，他们读到了有关兰瑟洛特(Lancelot)的故事，亚瑟王之妻格尼薇尔(Guinever)是兰瑟洛特的情人，而亚瑟王(Arthur)是他的朋友。保罗与弗朗切斯卡被兰瑟洛特的爱情深深地吸引，当他们读到一种需要抑制的激情时，注视着对方的表情，并且以一记亲吻昭示了他们的命运。这对恋人的隐情后来却被人揭发，暴怒的詹乔托将他们判处了死刑。按照但丁的描述，是保罗的主动促使弗兰切斯卡心怀忐忑地吻了他，但在罗丹的雕塑作品中则是另外一番情景。保罗的姿势较为僵硬，似乎只是刚刚从一种惊诧状态中松弛下来。他放在她大腿处的那只手略带迟疑，另外一只持书的手则松弛地环绕着她的身体。相形之下，弗朗切斯卡却紧抱着保罗的身体，手臂绕着他的头和肩膀，并向下拉拢着，似乎要将他的身体翻转过来。我们乍看上去所认为的那种表现了纯真激情的观念中，似乎应该具有更为隐讳与复杂的含义。一旦了解到更多雕塑中所再现的这对恋人的相关情况，对于这件作品的反应也会大相径庭。而这件作品的深层含义是怎样与我们将其视为艺术品的反应相互作用的呢？也许，我们还是应该将它理解为对情色之

爱的浪漫庆贺，但其潜藏的含义却是更为阴暗与险恶的。在传达出一种对被压抑的性欲望的诱惑的同时，作品也向我们昭示了自身。但是，按照一些人的看法，如果作品是在美化那些应该遭到责难的东西，那么它也应因此被视为拙劣的艺术品。这件作品的第一个版本于1898在巴黎展出过，第二个版本的创作时间为1901—1904年，由埃德华·佩里·瓦伦（Edward Perry Warren）为其在刘易斯勋爵的住所【位于苏塞克斯（Sussex）】委托订购。1914年，当作品存放在刘易斯市政厅时，通体却被遮盖了一层防水布，以免激起战争期间在此地宿营士兵的性冲动。然而，我们从作品中所得到的真正收获，也许正是对上述分析中那种遭人责难的行为所表示出的怜悯，甚至是推崇之情。这件作品复杂的道德特征会如何影响我们的反馈与评价？是否每个人都应该对这件作品的某种恰当评价表示认同？我们在艺术上的分歧是否能够不受指责，或者说，是否存有一种评判价格与价值的客观的等级序列，不需要让我们如此的推崇？我们如何能知道自己是处于一个恰当的位置来作出正确判断？

本书正是要探寻与通常所言的视觉艺术相关的此类问题。但其中很多见解适用的范围横跨艺术探索的各个领域。我所寻求的是当代与现代艺术，以及更加悠远的古代艺术之间的连续性，而并非是要削平其中的差异。事实上，这种连续性经常被低估，如果方法上已经没有遗留，这些连续性有助于解释当代艺术中有哪些遗存下来的与文化层面的艺术实践密切相关的目的。除了最后一章着眼于艺术评判的等级之外，如果没有明确说明，整部著作当中的“艺术”一词就是用来意指优秀或伟大的艺术。我并没有直截了当地提出构成艺术的事物是什么，尽管这个问题本身颇有趣味。我所关心的焦点问题是艺术价值的本质与等级，我们对艺术品的回应方式与深度，艺术以怎样的方式才能做到明察秋毫或是培养出我们内在的生命力。

是什么致使优秀或伟大的艺术品区别于平庸或十分拙劣的艺术品？要试图回答这一问题，就应该阐明我们为何会如此重视创造与艺术欣赏。不论你是否赞同我的结论，我希望本书能让你在探索自身如何对待艺术方面获益，这一批判的过程与通过艺术启发得来的批判过程同样令人愉悦，鼓舞人心。

第一章 | 独创性与艺术表达

无价之宝

莱昂纳多·达·芬奇 (Leonard da Vinci) 的《蒙娜·丽莎》(Mona Lisa, 1503—1506) 被安放在卢浮宫内, 由于塑胶玻璃的遮挡, 与观者所站位置隔了相当一段距离。参观条件糟糕透顶不说, 那些为目睹世界最著名画作而簇拥围观的人群通常会使状况更为雪上加霜。他们大多都领略过此画无以计数的复制品, 但原作的吸引力并没有因此而削弱, 反而愈加强烈。这究竟是何原因呢? 为什么我们认定原作如此珍贵? 从艺术市场上为购买原作而不惜巨资, 到有些人为了观看一场特别的展览而不惧道远, 我们可以清楚地看出人们对原作的珍视程度。如果我们看到的是一幅与原作品品质相当的仿作的话, 就真的会一无所获吗? 为什么我们断定伪作与仿作在艺术价值上与原作无法比拟呢?

人们通常认为, 艺术品的价值取决于它能给予我们多少体验。作品能给人以愉悦感吗? 我们可以从中获得洞察力或提高理解力吗? 我们怎样才能区分哪些作品的价值与体验密切相关, 哪些不是呢? 与此同样重要的一个问题就是, 重体验的观点与重原作的观点是相互抵触的。一幅伪作或仿作带给我们的体验或许可以与原作无异, 既然如此, 为什么还为作品的真假与否担忧呢? 从现代的观念艺术到立体主义的新方法, 这种重体验的观点也同样会与观赏某类艺术的方式产生张力。从历史上看, 强调原作和独创性的重要与艺术家追求浪漫

主义的理想紧密相关。浪漫主义运动造就了人类成果的又一高峰，其核心就是主张艺术中独具特色、天马行空的表现方式。但这只是一小撮人的看法，并且备受冷落。难道艺术的价值仅仅表现为一种可贵的体验功能吗？或者说，在浪漫主义观点的影响之下，是否还存在一丝线索可以引导我们认识艺术的其他价值呢？

伪 造

随着20世纪复制技术的迅猛发展，不少人认为那种簇拥在艺术原作左右的气氛会消失殆尽。艺术家自19世纪末开始受到摄影术的影响，到20世纪20年代，摄影术已经成为一种独特的艺术手段，这一点在达达与超现实主义运动中体现得尤为明显。马克思·恩斯特（Max Ernst）就是利用蒙太奇手段来制造一种不安的效果，从世俗的广告到叠加有各种杂乱无章形象的风景，他将这些差异迥然的照片图像与版画进行组合。约翰·哈尔特菲尔德（John Heartfield）则以恶意嘲讽的方式并置形象，内容涵盖叠压着被害者的尸体图像的纳粹军和一边行军礼一边吞食钱币的希特勒。从杜尚（Duchamp）、曼·雷（Man Ray），经由上世纪60年代的安迪·沃霍尔（Andy Warhol）、理查德·汉弥尔顿（Richard Hamilton），再到杰夫·沃尔（Jeff Wall）这辈当代艺术家，他们的共通之处就在于指出了艺术原作本身严格说来是无关紧要的。无论是否是原作，重要的是你所看到的事物能够给予同等价值的体验。瓦尔特·本雅明以发人深省的言辞揭示出艺术品已进入机械复制时代。我们对于原作的倾慕程度会随着机械复制品的精确程度的提高而降低。因为影像（电影和当今电脑世界无疑都可以制造出幻象）开创了这样一个时代，那就是“机械复制品史无前例地将艺术品从对于常规的依赖中解脱出来”。^[1] 仅11年后，安德烈·马尔罗（André Malraux）于1947年构想并期待着的这样一座博物馆问世，这座博物馆中摆满了人类伟大艺术品的影像复制品。^[2] 在参观这些复制品时，不仅可以愉悦眼球，而且还有

助于我们更好地理解影像作品之间的复杂关系。

从某种程度上看，我们已置身于马尔罗的“无墙的博物馆”。那些有关艺术家、艺术运动或艺术时代的专著中会出现大量精美的印刷作品。无论是已逝大师或当代艺术家，还是那些重要或不够重要的艺术品图像，都被无休止地印刷于海报、明信片，甚至是水杯上。我们应该为身处其中而庆幸。因为我们中的大多数人固然买不起原作，却可以用那些精美迷人的复制品来装点生活。我们还可以领略到某位艺术家的成长过程或是文艺复兴的一切光辉，而无须奔赴展览现场——展览中的作品不一定齐全，展出地也不一定就在国内。

要指责诸如莫奈的《睡莲》(Water Lilies)等图像的泛滥是轻而易举之事，然而我们不应该一味鄙视庸俗，或是增加有碍于我们鉴别伟大艺术才能的陈词滥调——从弗纳塞提(Fornassetti)的水杯到罗斯科(Rothko)的海报，实际上都相差无几。但轻而易举地批量复制会使最伟大的艺术成就显得平淡无奇，这一点是确定无疑的。我几年前曾去过一个时尚的通体单色调酒吧，这个酒吧的墙面上悬挂着各式各样的艺术印刷品。其中恰巧就有莫奈《睡莲》系列中的一幅，如果不只是浮光掠影般扫一眼的话，你定会发现这幅画其实挂倒了——倒映着睡莲的池塘跑到了天空的位置上。如此一来，莫奈《睡莲》的复制品沦落到了充当彩色墙纸的地步。这些都表明人们可能会滥用或不会欣赏复制的图像，但并不意味着类似图像的批量复制就必然削弱我们对艺术的欣赏。

假使艺术品的批量复制益处颇多并且品质优良的话，那么观看原作的意义何在呢？可能有些人会根据艺术品所使用的媒介性质来作答。就摄影而言，假如不考虑市场因素，通常认为一张照片到底是原版还是影像复制版无关紧要。并且，一般认为照片可以将所观照的图像毫无保留地呈现出来。这的确是导致一些人认为摄影不能成为一门独立的再现艺术的原因之所在。^[3]而另外一个原因就是，人们认为无论怎样，照片的影像复制品保留了图像的原有比例及可以窥见的相关品质。相比之下，绘画的情况则全然不同，因为艺术家可以选择如何再现面前的景色，所以每一笔都至关重要，复制品却无法充分保留住这些品质。

然而，这种看法并不正确。的确，在摄影领域，其“作品”可以有诸多版本。以比尔·勃兰德（Bill Brandt）的作品为例，比尔·勃兰德是20世纪一位伟大的摄影师，他原与曼·雷合作，之后继续制作英国20世纪30年代的社会评论图像。他最具代表性的作品中有一些是以昏暗的北方工业城镇为主题的，而其作品的诗意之处则体现于那些荒凉的风景以及抽象的裸体习作（他也因此而享有盛誉）中。正由于是照片的缘故，即便是今天，他的任何一张作品都可以洗印诸多版本。在进行拍摄的时候，图像被捕捉于负片之上，可以冲洗数次。因此，原则上说来，同样一幅作品能出售给尽可能多的顾客与博物馆。于是，无论在伦敦还是美国，我们都可以同时欣赏到相同的作品，尽管它们并不是同一作品的同一版本，而是同一作品的不同版本。我们通常以为摄影师会力图将照片洗印得完全相同。虽然这种观点很普遍，但实际情况并非如此。由于艺术家的有意而为，在伦敦展出的版本可能会有审美上的差异，诸如光线更暗，阴影更黑，纹理（斑纹和颗粒）更鲜明等。这也仅是艺术家选取与调整摄影作品再现品质的一种方式而已。^[4]正如同聆听两个不同版本的贝多芬第九交响曲《合唱》（*Choral Symphony*）时，其中的音乐节奏、重音强调以及情感诠释都不尽相同。因此，尽管摄影领域允许有大量各式各样的副本或版本存在，但观看副本与聆听贝多芬乐谱的演奏都是因为相同原因而显得至关重要。虽然不会屡屡成功，摄影师还是会时常试图限制影像作品的版本数量，并确保每一版在冲洗时都有微妙的差别。一方面，这是基于审美上的考虑。正如同我们会评价同一首乐曲不同版本的演奏那样，我们也会对同一影像的不同版本进行评价。另外一方面，则是基于经济上的考虑。如果相同影像的版本大量出现，作品的唯一性便会削弱，价格会暴跌。假如艺术不能构成限制作品数量之动因的话，经济则通常可以。而平版画、蚀刻版画、丝网印刷和模制雕塑等也都存在相同特点。很多时候，就算是艺术家力求每版作品都不差毫厘，结果也并不总是随人所愿。事实上，就某些情况而言，作品的版本并不是无限量的。以蚀刻版画为例，每次印刷都会对金属版造成损伤。即便如此，这类作品依然会有众多版本——艺术家常常会通过毁坏那些平版画与蚀刻版画所用的模

版或雕塑所用的模具来限制作品的数量。

与此相比，我们如今还会认为原作在绘画领域中仍是至关重要的，因为我们所面对的是绝无仅有的作品。以17世纪荷兰画家约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）的作品为例，他的存世作品大概仅有36件，大多都以家庭场景中的人物为主要描绘对象，人物通常都在室内，作品中蕴涵着寓言或宗教的意味。维米尔因其作品中全然的柔和感以及表现光、影、色和比例之间微妙的互相作用而著称于世。这种形式上的技术可用来表现对象的生动逼真，确切地表达出她们的情绪与姿态，比如，《小街道》（*The Little Street*, 1657—1658）中的那种写实主义描绘。这是以一种轻车熟路的笔法画出的街道场景，绘有砖块、灰泥以及房屋，它们作为用来衬托日常家务劳动的背景出现。不仅如此，人们还会注意到画面上单调而沉寂的正面建筑、紧闭或半掩的百叶窗、房屋右侧空窗，以及画中出现的几位女性形象，我们可以依稀辨认出她们所从事的户外活动。一种印象也因此油然而生，那就是隐藏在这些人物和沉寂的正面建筑背后的正是其生气勃勃的室内生活；但是我们无法仅凭借外在的优良品质得知那种生活的确切性质。因此，作品的品质与形式上的美感都表明了这样一种真知灼见，那就是要理解他人并非易事——人的想法和感受无法仅从观察中获悉。若不是维米尔的笔触与众不同，画面就不会如此温婉柔和；如不是其画面构图独具匠心，作品所体现的规模感就会消失殆尽；如不是其处理人物组合上的独树一帜，那种在隐蔽而孤独的人类活动中所体现出来的隔绝感就难以彰显。从描绘砖块的独特笔触，到每个人物与他人之间的呼应，作品中的每处特征都影响着整体构图。假如每处特征都在以其特有的方式起作用的话，那么观看原作就有了十足的必要。那些画作印刷品、照片或书籍中迷人的图版无论复制得如何精良，也必定会丧失那些对于正确欣赏作品来说极为关键的绘画特征——不管是画面笔触、感官表面还是光线感觉——作品固有的冲击力就会大大受损。有趣的是，复制方式还会令人对某件作品的精彩之处留下错误印象。记得几年前参加在圣大菲省举办的乔治娅·奥基夫博物馆的展览时，我不禁惊叹于其画作的实际尺寸竟然如此之小。之前在观赏其花卉习作的复制品时，我曾将其想

象为鸿篇巨制。画面中的形式构成、对线条和色彩的运用以及对细节的忽略等都显示出一种生动鲜明的效果，而这种效果部分基于画幅本身精细小巧的尺幅与其他鸿篇巨制的画作所形成的反差。而原作实际上比复制品的尺寸要小得多，其视觉冲击力也会比想象中弱得多。绘画似乎在本质上就是独一无二的，不论技术如何，就算是最为精到的手绘复制品或伪造品，也总是难免有遗失之处。

我们有理由认为，没有哪幅复制品或伪作可以与原作相媲美，但将其盖棺定论则实为不妥。原则上说，画作和摄影作品可以被复制得天衣无缝。我们可以再将马尔罗的“无墙的博物馆”加以润色，设想那座博物馆中存放的不是按原作制造的高质量影像复制品，而是视觉上能以假乱真的照片或绘画。想象克隆技术的发明可以将全部作品用同样的材料复制得如原作一般完美无缺。绘画则会沦落到与照片和版画相类似的境地。我们也许会拒斥这种情况的发生或有发生的可能。然而，这种想法不是由于我们考虑到现有技术还无法实现这一做法，而是由于我们认为根本不可能有完美无缺的复制品产生。不过，假使会有这种情况发生，我们是否还有珍视原作的理由呢？起码说来，我们是否还有理由认为原作比完美无缺的复制品更值得珍惜？我们很可能会给出否定的答案——这也可以用来解释为什么人们总是为了这一问题而争论不休，那就是与照片、书籍或音乐作品相比，绘画是否有其自身的独特性？但这种否定的想法其实并不正确。我们有理由认为绘画也有相同境遇。而关键之处在于，即使确实能够拥有十全十美的复制品，我们仍然有理由更珍视原作。这既不是因为缺乏理性或感情用事，而是有其更为深层的原因。

原因何在？这其实涉及到起源的本质。这个艰涩词汇所蕴涵的含义是，我们对于事物的态度并不仅仅取决于其内在性质所具有的功能，还取决于这个事物与我们之间的关系。^[5] 为了便于理解，我们可以举个具体事例。试想有两个各方面品质都一模一样的女孩，但是其中一个女孩是另外一个的克隆——她们的外貌、举止，甚至连想法都相同，因此可以说她们中的一个另一个的基因复制品。但她们之中只有一个是你的亲生女儿，另一个则是她的复制品，所以说她们与你的关系是不一样的。我们应该一视同仁地对待她们吗？如果说只

注重女孩的本质，那么回答就是肯定的。但其实不然。你有充分的理由对其中一个女孩更关心，并且加以区别对待，因为她是你的亲生女儿（这并不是说你不会按照以往的方式对待她的克隆）。同样的道理，如果说两幅画就外观而言毫无二致，而它们彼此之间的关系以及产生的渊源却可能不尽相同：其中之一我们归功于艺术家的创造；而另一幅则是由他人仿照原作精确复制出来的。当你欣赏这幅复制品时，也许有与原作同等价值的体验（就如同这两个女孩都可以做同样的事情一样）。但它仍然只是原作的复制品，而不是原作的其他版本（就如同只有一个女孩是你的女儿，而另一个则是精确的副本）。这些都说明了一幅独特作品与创作者的关系对其性质造成的影响——由此还会影响人们对作品的态度。如果意识不到这种关系的重要性，我们就无法解释为什么要以不同的态度来对待原作、仿作及伪作。说到这里，大概会有人提出疑问，认识到这点为何会如此重要？当然如是，不论是维米尔真迹还是勃兰德的摄影作品，都取决于作品与创作者之间的关系。但这为什么会与艺术价值相关呢？要回答这一问题，我们有必要来探究一下原作的重要性之所在。

独创性

我们对那些优秀或伟大的艺术品推崇备至的因素之一即是其独创性。我所谓的独创性并不仅仅意味着创造出新奇的事物。毕竟有人可以通过制作拙劣不堪且糟糕透顶的东西来表现新奇（我们有充分的理由说明为什么以前没有人这样做过），或者将别人的构思与技术进行一些微小改动，也同样可以表现新奇。只有新奇不足以产生独创性。更确切地说，独创性在于某种艺术成就——例如，能独立而出色地施展一种解决艺术难题的方法，艺术上一种全新的技术进步，以及对司空见惯事物的一种全新处理。卡拉瓦乔（Caravaggio）被视作大师的部分原因就在于他在表现那些为人熟知的宗教题材和情境时采用革命性的处理手法。出生于1573年的卡拉瓦乔对几百年来将人物及宗教体验理想化的传