

# 從物性到事性：論作為事件的藝術

盧文超

---

**[提要]** 西方傳統的藝術理論都將藝術作為物品來探討，重心是其審美屬性。丹托、迪基、戴維斯等美學家和貝克爾、格蘭普等社會科學家揭示了這種傳統理論的不足，他們對此進行了修補，但並未對其前提進行根本反思。本文提出，我們不僅要將藝術作為物品來探討，還要將藝術作為事件來探討。藝術不僅具有物性，還具有事性。這對現實中很多藝術現象都非常具有解釋效力。當然，我們也不能矯枉過正，而要注意把握兩者之間的平衡。

**[關鍵詞]** 藝術 物性 事性 杜尚

**[中圖分類號]** J0-02 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2016) 03 - 0147 - 09

---

## 引言：作為物品的藝術

美國社會學家霍華德·貝克爾曾指出，當我們問某物是什麼的時候，我們一般會將它看成靜態的物體，這時候，我們傾向於提出的問題就是：它的性質是什麼。對藝術來說，也是如此。當西方學者苦苦追問“藝術是什麼？”時，儘管他們給出的答案五花八門，諸如柏拉圖的模仿說，托爾斯泰的情感表達說，貝爾的“有意味的形式”說等，但實際上，他們基本都是通過界定藝術的審美屬性來對此進行回答。因此，我們可以說，他們所探究的藝術是作為物品的藝術。在這裡，我們將此界定為藝術的物性，即作為物品的藝術所具有的屬性，尤其特指其審美屬性。可以說，傳統美學都是圍繞藝術物性進行的追問。

在斯蒂芬·戴維斯看來，這些理論並不成功。他認為：“它們要麼未能將藝術作品與其他事物區分開來（例如，眼淚是情感的表達，卻並非藝術作品），要麼把那些毫無爭議的藝術作品逐出藝術的領地（比如，至少巴赫的某些賦格曲就不太像情感的表達）。”<sup>①</sup>那麼，這種探尋藝術定義的失敗，是不是因為他們最初就找錯了方向？他們僅僅將藝術看作物品，即僅僅探究藝術的物性，是不是忽略了藝術的其它重要層面呢？藝術僅僅具有物性麼？本文準備從藝術意義的視角入手，對此進行探討，因此我們的問題就在一定程度上變成了：僅僅將藝術作為物品來探討，是否能完全涵容藝術的意義？如果藝術的物性並不足以說明藝術的意義，那麼，我們應該將藝術看作什麼？

## 美學家對審美屬性的突破

1917年，杜尚將一個小便池命名為《泉》，並送去展覽。這讓原本就異常艱難的藝術定義事業雪上加霜。因為根據當時的藝術定義，它不屬於任何藝術；但吊詭之處在於，它又成了藝術。

正是意識到了對藝術進行定義的困難，1956年，韋茨才提出藝術是無法定義的。對他來說，藝術並不存在什麼共同的本質，而只是彼此之間擁有“家族相似”。換言之，藝術並沒有什麼共同的屬性，而“只有相似點的重疊交叉”。<sup>②</sup>韋茨宣稱：“知道藝術是什麼，這並不是領會一些顯而易見或是潛在的本質，而是能夠認識、描述和解釋那些我們根據這些相似，稱之為‘藝術’的事物。”<sup>③</sup>在戴維斯看來，韋茨否定了從審美屬性角度對藝術進行定義的“功能主義”路徑，開啓了藝術定義的“程式主義”路徑，這是與傳統美學的一次“激烈告別”。從此，“人們似乎拋棄了那種將藝術作品視為具有某些審美屬性（諸如漂亮可人）的對象從而來定義‘藝術作品’的做法。相反，那些為藝術尋找定義的人，開始將他們的關注點轉向藝術品包含的複雜的、非固有的、關係性的特徵”。<sup>④</sup>

此後，丹托提出了藝術界理論，將思考引向了縱深。1964年，丹托在其《藝術界》一文中宣稱：“把某物看作是藝術需要某種眼睛無法看到的東西——一種藝術理論的氛圍，一種藝術史的知識：一個藝術界。”<sup>⑤</sup>在丹托的藝術界理論中，某物是否可以被看作藝術，某種眼睛無法看到的東西，即藝術理論和藝術史是根本的。就藝術理論而言，“藝術是那種將自己的存在建立在理論上的東西；如果沒有藝術理論，黑顏料便不過是黑顏料，再沒有更多的了”。<sup>⑥</sup>也就是說，是藝術理論讓普通事物發生了變形，從瑣屑之物變成了熠熠生輝的藝術品。就藝術史而言，丹托認為，“在某種程度上，闡釋是作品的藝術語境的一個功能：這意味著作品依靠它的藝術史定位，依靠它的先輩而變得不同尋常”。<sup>⑦</sup>這意味著，藝術的意義並不單純取決於其自身的審美屬性，還取決於它在藝術史中的位置。因為丹托關心的是藝術的意義問題，所以，他精確地揭示出了藝術理論和藝術史本身對藝術意義造成的影響。在這裡，丹托前行的方向是正確的，但可惜他只是邁出了一小步。他只是將藝術理論和藝術史納入了“藝術界”之中，但並沒有將視野進一步打開。可以說，這部分是出於他的美學家身份，這將他的目光局限在了藝術理論和藝術史之上。其實，對藝術意義產生影響的因素，何止藝術理論和藝術史而已。

後來，迪基進一步打開視野，提出了藝術圈理論，將更多因素納入了考慮範圍。迪基宣稱：“藝術世界的中堅力量是一批組織鬆散卻又互相聯繫的人，這批人包括藝術家（亦即畫家，作家，作曲家之類），報紙記者，各種刊物上的批評家，藝術史學家，文藝理論家，美學家等等。就是這些人，使藝術世界的機器不停地運轉，並得以繼續生存。”<sup>⑧</sup>由此可見，迪基將藝術界中的很多角色納入了自己的藝術圈之中，這要比丹托開放得多。對於兩者的區別，卡羅爾曾說：

丹托強調了藝術史和藝術理論對辨別藝術的重要性，而迪基則試圖以描繪創造藝術所必需的社會語境的方式來找出這一可能性，我們或可稱之為社會學的方式。如果丹托的藝術界是一個觀念上的藝術界，那麼迪基的藝術界則是一個由人組成的藝術界，即由藝術家及其公眾所構成的一個藝術界。<sup>⑨</sup>

相較丹托而言，迪基的視野確實更為開放，這是他的進步之處；但是，雖然迪基邁出的步子很大，但卻走偏了。他思考問題的角度不是藝術意義，而是藝術資格。他的藝術圈只是為了賦予某物藝術資格，至於它對藝術意義所產生的影響，迪基並沒有探討。其實，從藝術資格到藝術意義只有

一步之遙。因為從“意義”的角度來看，藝術資格也是藝術意義的一部分。但是，迪基並不關心藝術意義問題，所以他並未打通他與丹托之間相隔的那一層薄紙。比如，迪基曾說：

一年多以前，芝加哥的菲爾德自然博物館就曾展出了一些黑猩猩和大猩猩的畫。我們必須指出，這些作品不是藝術品。但是，如果展出地點是幾里路以外的芝加哥美術學院，它們就可能成了藝術品。……一個環境適於授予藝術地位，另一個則不然。<sup>⑩</sup>

在這裡，我們可以看出，迪基關心的是芝加哥美術學院可以授予猩猩的畫藝術資格，但他並沒有進一步指出，這樣一幅畫在芝加哥美術學院展覽會賦予這幅畫什麼意義。其實，博物館展覽對這幅畫意義的影響和丹托所論述的藝術史和藝術理論對藝術意義的影響是一致的：它會同樣進入藝術的意義之中。

無論丹托和迪基之間的差別如何，在戴維斯看來，他們都可以歸入“程式主義”的藝術定義路徑。所謂“程式主義”的藝術定義路徑，即：

藝術是按照程式而定義的概念，依照這一看法，這些“難以評判的作品”作為藝術作品是（通常被視作）無可爭辯的。它們為藝術家或那些擁有藝術資格授予權的人所創造，在評論家那裡得到討論，作為一個（美學的 / 藝術的）鑒賞對象呈現在藝術界之中，藝術史家們也對它們進行探討，諸如此類。<sup>⑪</sup>

在這裡，戴維斯清楚地指明了，某物通過相應的程式獲得了藝術地位。這頗有洞見。可惜的是，戴維斯也沒有從意義的角度思考問題。他表明了程式會賦予藝術品資格，但這對藝術意義的影響，他並未論及。

綜上所述，我們可以看到，無論是韋茨，還是丹托、迪基和戴維斯等人，他們都站在哲學立場上指明了藝術審美屬性的局限。他們證明了，藝術不只是物品，並非僅僅具有物性。僅僅將藝術看作物品，僅僅探討藝術的物性，並不能完全涵蓋和容納藝術自身。但是，他們的探討也有各自的局限性：韋茨指出藝術無法定義之後就止步不前了；從意義的角度，丹托指出了藝術理論和藝術史對藝術意義的影響，雖然方向正確，但推進有限；迪基沒有站在意義的角度思考問題，雖然推進甚遠，但方向並不精準，由此他就沒能明確指出，他所說的那些藝術圈中的各種角色，不僅會賦予藝術品資格，還會進入藝術的意義之中，改變或影響藝術的意義；戴維斯提出的“程式主義”富有啟發，但是他也並未從意義角度思考問題，所以他傾向於將程式與藝術資格相勾連，而不是藝術的意義。

更根本的是，他們基本上還是潛在地將藝術作為物品來理解，因此，其他因素是外在於藝術的，而不是內在於藝術，是從外面對其意義產生影響，而不是其意義內在的不可或缺的一部分。也就是說，他們將傳統美學進行了修補，增加了一些它無法容納的因素，但是，他們並沒有徹底反思傳統美學的前提：即將藝術理解為物品，著眼於藝術的物性。所以，它其實是和以往的理論站在同一個基礎上，只不過，它指出了一些新因素會對這個基礎產生影響。

### 社會科學家對審美屬性的突破及其局限

儘管丹托和迪基考慮了藝術審美屬性之外的諸多因素，但是，在社會學家霍華德·貝克爾看來，他們的步子還是邁得太小了，他們的問題意識限制了他們，因為他們的目的是解決藝術的定義問題，解決之後就萬事大吉了。貝克爾的問題意識不同，他不是給藝術下定義，而是觀察藝術是如何製作的。因此，貝克爾提出了社會學層面的“藝術界”觀念，將更多的角色納入了考慮範

圍。在為《藝術界》中文版寫的序言中，貝克爾宣稱：“藝術是一種集體活動的產物，是很多人一起行動的產物。”<sup>⑩</sup>在《藝術界》中，貝克爾系統地探討了藝術品生產過程的物料生產商和輔助人員，分配過程的分配者，接受過程的美學家，以及國家等各種角色對藝術的影響，可以說將與藝術相關的一切角色都納入其中了。他甚至還提到為電影片場送飯的人可能會對電影的最終形態產生重要影響。<sup>⑪</sup>

和迪基一樣，貝克爾大大擴展了藝術界的版圖，將一切與藝術創作相關的角色都納入了研究視野，這是他的優長；但是，也和迪基一樣，貝克爾並沒有從“意義”的角度來觀察這些角色對藝術產生的影響。他只是客觀中立地觀察各種角色如何一起合作製作了藝術品，而並沒有進一步探究這種合作本身以及合作中的各種角色會對藝術意義產生的影響。

經濟學家格蘭普曾提出這樣一個問題：作品屬於誰，這會影響作品自身的價值麼？有些學者認為不會。約翰·沃克爾認為，“歸屬不會影響藝術品之美”；阿爾弗雷德·萊辛走得更遠，他認為：“事實是，從美學上來說，一件作品是本真的還是贗品，這毫無差別。”<sup>⑫</sup>對於他們的觀點，格蘭普有更為細緻的發揮：

他們都具有這樣的信念，即一件作品的美學品質與與它相關之物並無關聯。除了藝術家（並非小的關聯），它們包括：擁有它的歷史，或者收藏它的人的名字，展覽它的博物館，提及它的書籍和期刊，如果它是一幅肖像畫，它的主題的名字，可能還有它是如何被訂購的，被誰訂購的，為它付出的錢數，題目，甚至是關於畫框的信息，尤其是它是否是原初的畫框。當提及一件藝術品的歷史時，這類信息都會被提到。從美學觀點來看，這是毫無意義的。<sup>⑬</sup>

但是，事實可能恰好與此相反。在阿姆斯特丹曾開展一項“倫勃朗研究計劃”，它將一些此前歸入倫勃朗名下的作品除名，這導致了它們價值的驟然下跌。如果藝術是一個物品，那麼，僅僅因為作者的變更，物品本身的審美屬性並不會發生變化。一幅畫不會因為作者變了，就自動變形了或者走樣了。但是，因為作者的變化，作品的意義卻會發生巨大變化，導致其價值和價格的變化。

由此可見，藝術並不是一個物品。沃克爾和萊辛從純粹美學的視角看待藝術品，將藝術品完全看作了物品本身，這對現實中發生的事情缺乏解釋效力。

與他們不同，格蘭普則意識到了那些相關之物與藝術的聯繫。他指出：

歸屬滿足的另一個興趣是我們對於與事物相關之物的興趣。……一幅畫的價值可以被非常輕微的關聯所提升，正如，它放在了畫家親自將其放入的畫框中。如果這樣的關聯是有趣的，那麼，繪畫的名字肯定也是，畫家的名字肯定更是。<sup>⑭</sup>

格蘭普不乏洞見地意識到，“一幅畫的價值可以被非常輕微的關聯所提升”，進而將那些重要的關聯也涵括進來。與事物相關之物會影響事物的價值，這種論斷很有見地。

因為格蘭普的思考角度是經濟學，所以他所關注的是這些因素如何影響事物的價格。在此過程中，儘管他也意識到了這些相關之物會影響作品的價值，但這畢竟只是他著作中的隻言片語，並不系統和深入。實際上，格蘭普也潛在地將藝術理解成了一種物品，所以，其他一切都是與其“相關之物”。格蘭普的長處在於他意識到了這些“相關之物”的存在，使我們注意到這些相關之物對藝術的影響。但是，他也沒有進一步反思我們的藝術觀念。他將藝術作為物品來理解，因此，他只能使那些影響價值的因素成為“相關之物”，似乎那是外在於藝術意義的。

## 從作為物品的藝術到作為事件的藝術

儘管哲學家的觀點差異很大，儘管哲學家和社會學家、經濟學家之間的觀點差異更大，但是，他們截然不同的觀點背後，卻都揭示了藝術意義的複雜性：藝術不僅具有審美屬性，其他各種因素也會編織進藝術的意義之中，影響其審美屬性。但是，他們基本上還是將藝術理解為一種物品，而並沒有從根本上反思這種前提本身。他們發現了這種前提的種種不適，並因此提出了各自的補救方案。但是，他們並沒有直接面對這前提本身，並沒有對其進行根本的反思。由此，他們就都沒有意識到，這種種的不適原來是因為西方學者將藝術僅僅看作物品了。而這樣的一個前提，是無法容納藝術的豐富意義的。

但無論如何，他們都揭示了藝術複雜性的這個或那個側面。儘管這些側面彼此之間貌似風馬牛不相及，但是，當我們從意義的角度對此進行審視時，我們就會發現，在現實生活中，它們其實是密切勾連在一起的。我們也會發現，在他們衆聲喧嘩的理論背後，其實隱藏著一種新的、但他們並未明確說出的藝術觀念：藝術不是一個物品，而是一個事件。換言之，藝術不僅僅具有物性，而且具有事性。他們所論說的那些因素都是藝術這一事件不可或缺的一部分，它們一起匯入了藝術的意義之中。

所謂事性，就是說藝術並非只是客觀存在的物品，一直在那裡靜止不動地散發著美學的光芒，而是說作為物品的藝術會有很多關聯和經歷，這些都會加入到它的意義之中，改變其已有的意義。就此而言，我們可以說，藝術就像一個人一樣，它的價值不僅僅在於它在我們面前的相貌如何，而更在於它所擁有的關聯和際遇。這種關聯和際遇會寫進它自身的價值。當我們理解藝術時，我們實際上是就像理解一個人那樣，不是將其看作靜態的物品，而是將其看作動態的事件。那一切與其有關之物，都會進入這樣一個事件之中。由此，我們不再將藝術理解為物品，而是將其理解為事件。隨著這樣一種視角的根本變化，那一切相關之物，就不僅僅是與藝術（作為物品的藝術）相關之物，而成為藝術（作為事件的艺术）內在之物了。

比如語境。藝術所處語境的變化，會造成藝術自身意義的變化。豪澤爾曾說：“正如由於出了米開朗琪羅，希臘的雕塑才獲得了新的、有生氣的、戲劇性的特徵，羅丹的作品給米開朗琪羅的藝術增添了新的光輝，使其更加接近於印象主義。”<sup>⑩</sup>也就是說，雖然我們一般都認為“新”從“舊”來，但是，由於有了“新”的，“舊”的也會發生變化，呈現出我們以前看不到的特點。<sup>⑪</sup>對於這種“新”改變“舊”的現象，戴維斯也曾論述過：“今天藝術家以及今後藝術家的所作所為影響了我們看待過去藝術的方式，而且還常常向我們揭示出一些出乎意料地理解絕大多數熟悉的藝術作品、藝術流派和藝術時期的方式。”<sup>⑫</sup>這生動地展示了過去與現在的互動。換言之，不僅是過去影響現在，現在也會重構過去。由此我們可以看出，藝術作為一個事件，是一直在變化的，也即藝術是一個動態的事件。可以說，作為一個事件，藝術並沒有一次性地完成，而是永遠處於未完成之中。即便一件藝術品被密封在一個盒子裡，絲毫沒有什麼變化，但因為周圍一切都在變化，藝術品的意義也會發生變化。那周圍的一切變化，已經改變了藝術的意義。實際上，我們可以說，它已進入了藝術所具有的意義。就此而言，我們需要重新認識藝術與語境之間的關係。尋常的觀點認為，我們只有回到語境，才能理解藝術。這當然有其道理所在。但這樣的理解，實際上背後是將藝術理解為物體了，因此，我們才需要回到語境理解它。如果我們將藝術理解為事件，我們就更能發現語境對於藝術的重要性。也就是說，我們不是為了理解藝術而回到語境，而

是語境已經成爲了藝術意義的一部分，我們必須理解了它，才能更完整地理解藝術本身。換言之，只有將藝術理解爲一個事件，我們才不會生硬地將藝術與語境分離，才能更全面和更完整地理解藝術。

再如故事。因爲藝術是一個事件，所以，當收藏家購買藝術的時候，他們有時並非購買作爲物品的藝術，而是購買作爲事件的藝術。因此，藝術與故事就緊密聯繫在了一起，因爲故事是藝術事件的一個重要部分。美國文化社會學家蓋瑞·法恩曾研究了美國的自學藝術。在他的研究中，他發現，自學藝術的收藏家存在“作品派”和“生平派”。前者購買藝術是出於對藝術本身的喜愛，而後者購買藝術並不是因爲作品本身富有吸引力，而是因爲創作作品的藝術家以及和作品有關的故事富有吸引力。朱迪絲·本哈默－亨特指出，收藏家很看重某幅繪畫曾經被誰收藏過，因爲這也是故事，也會進入藝術的意義之中：

沒有人會天真地相信收藏家關注的唯一事物就是藝術品和它的內在價值。今天的藝術市場的魔力在於，它提供了與實際物品相關的一攬子的“夢幻”。購買一件曾經被一位著名人物擁有的繪畫在某種方式上意味著，穿著他們的鞋子，走著他們的步子，擁有他們的神話的一小部分。藝術品自身不再足夠。<sup>②</sup>

與此密切相關的就是藝術品的價格。在藝術市場中，什麼影響了藝術的價格呢？如果我們將藝術僅僅看作是一個孤立的物品，那麼，影響藝術價格的肯定就只有它的美學品質。但是，根據維爾蘇斯的研究，在藝術市場中，當畫廊爲藝術品定價時，他們所依據的定價腳本中並沒有藝術的美學品質這一項。維爾蘇斯指出，畫廊商依據的定價腳本，“是基於諸如藝術家聲譽、作品尺寸等容易測量的因素，而不是按照作品的質量來衡量作品價值的”。<sup>③</sup>這並非維爾蘇斯一人的發現，而是研究藝術市場的學者的基本共識。對於影響藝術價格的因素，霍洛維茨曾這樣進行過總結：

主要是一靜一動兩個因素在影響著藝術品的價格。前者指的是一件作品的一系列不可變特質，包括作者名，創作年代，發行方式（獨版或限量版）、大小，重量、形狀、顏色以及內容；後者包括作品的來歷，銷售記錄以及評論批評記錄等相關信息，在不同時期各有變化。<sup>④</sup>

在這裡，霍洛維茨也沒有提及藝術的品質。蘇富比法國區前經理馬克·布朗多（Marc Blondeau）驗證了這樣的說法，他說，他們“出售的是作品的形象（來自藍色時期的畢加索），而不是它的真正內容”。<sup>⑤</sup>由此可見，決定藝術品價格的，主要是藝術作爲事件的一面，而非藝術作爲物品的一面。<sup>⑥</sup>

### 杜尚的《泉》之謎底

藝術不是一個物品，而是一個事件。因此，從物性的角度無法解釋的藝術品，從事性的角度則可以解釋，比如杜尚的《泉》。

杜尚的《泉》是如何成爲藝術的？就藝術定義而言，戴維斯區分了功能主義和程式主義。根據功能主義，審美屬性先於藝術身份。也就是說，某物首先具有審美屬性，而後獲得藝術身份。儘管迪基曾追問我們，“爲什麼《泉》的日常品質——它閃光的白色外表，當它映出周圍的物體形象時所展現的深度感，它讓人賞心悅目的橢圓形——不能被欣賞呢？它具有與布朗庫西和莫爾的那些作品相似的品質，很多人都欣賞那些作品，他們對此並不諱言”，<sup>⑦</sup>但是，《泉》的審美

屬性畢竟還是微乎其微的。況且，如果我們可以欣賞它的審美屬性，那麼，我們為什麼不能欣賞和它一模一樣的一個小便池呢？它們的審美屬性從外表上看並沒有什麼差異。也就是說，功能主義在解釋《泉》上是失效的。

所謂程式主義，就是說藝術之所以是藝術，是因為經過了一定的程式。也就是說，它傾向於認為，某物首先被給予了藝術身份，而後，它獲得了審美屬性。藝術身份的獲得是藝術審美屬性的一個決定因素。這在解釋《泉》時則是有效的。戴維斯指出：“如果《泉》確實成功地切合了藝術的要素，那麼它的成功則歸功於擁有了由獲得藝術身份而帶來的審美屬性，而不是因為它與其他非藝術的小便器具有的相同的審美屬性。”<sup>②6</sup>

由此，我們可以看到，《泉》之所以成為藝術，並非源於它的審美屬性，而是源於它被賦予的藝術之名。可以說，正是在《泉》已被賦予藝術之名後，迪基才去發現了它那“與布朗庫西和穆爾的那些作品相似的品質”。儘管它在形態上、外貌上沒有任何變化，但是，具有藝術之名後，它就獲得了不一樣的意義和價值。戴維斯指出，藝術身份會影響作品的審美屬性：“賦予作品的藝術身份會影響作品的審美屬性。也就是說，審美屬性依賴於對象的分類，通過這個分類這些對象被實例化為藝術或者非藝術。”<sup>②7</sup>

《泉》之所以是藝術，就是因為它被命名為藝術。這與貝克爾的標籤理論是一致的。對於這種程式主義的定義路徑，功能主義路徑的代表人物比厄斯利曾對其展開批判：

僅僅因為它們被展出，而歸之為藝術作品，在我看來就是智力上存在缺陷，因為如果是這樣的話，商業博覽會、科學博物館、集郵俱樂部和世界博覽會上的展品都可以被當成藝術作品了。……藝術作品之所以被歸為藝術作品，因為那些被稱為藝術家的人這樣來稱呼它們，他們製造東西並名之為藝術，這根本就不是什麼歸類，不過是循環論證而已。<sup>②8</sup>

儘管比厄斯利對此不滿，但是，他卻無法改變既定的事實。生米已經煮成熟飯，《泉》已經成了藝術。單純從審美屬性的角度上看，比厄斯利確實不會認為《泉》有什麼藝術性。但是，《泉》畢竟還有其他各種屬性，它們並非外在於《泉》，而是其內在意義的一部分。戴維斯指出：

藝術史和批評家們談論著這個作品；它不斷地被拍成照片，搬上現代藝術的教科書，走進當代藝術史的課堂。此外，藝術家們也受到杜尚的現成品藝術的影響，不僅在他們的藝術宣言中，也在他們自己的作品中，頻繁地提到杜尚的現成品藝術。簡而言之，《泉》及其性質類似的作品，被當作藝術作品（事實上，還被視為重要的藝術作品）。<sup>②9</sup>

也就是說，《泉》被命名為藝術後的經歷也進入了它的意義之中，被它所吸納，壯大與豐富了它。儘管單純從審美角度來看，它是那麼平淡無奇，但是，在社會之中，不同的人不斷地為它添加新的意義，使其重要性日益增加。甚至，它還被評為20世紀最有影響力的藝術品之一。<sup>③0</sup>由此我們可以說，杜尚的《泉》並不是一個物品，而是一個事件。賦予其重要地位的，並不是它作為物品的意義，而是它作為事件的意義。由此可見，從事性的角度，而不是物性的角度，我們就能找到解釋《泉》的鑰匙。

就此而論，我們可以設想杜尚家的小便池和杜尚的《泉》之間的區別。兩者都與杜尚有關，但前者與杜尚有實用的關係，後者則與杜尚有精神的關係。杜尚的日常使用賦予了前者意義，而杜尚以及藝術界對其的命名、展覽、爭論、闡釋等等賦予了後者意義。它們都可以是一個事件，但卻是兩個完全不同的事件。

## 結語：藝術事性與藝術物性的平衡

綜上所述，儘管從理論上，我們會認為藝術是一種物品，但是，在實踐中，我們卻會潛在地將藝術作為一個事件。當我們購買藝術，欣賞藝術時，我們並非僅僅考慮它的審美屬性，而是會考慮一切與其相關的因素。也就是說，在現實生活中，我們看待藝術時，實際上並非將其視為一種靜態的物品，而更是將其作為一個動態的事件，由此，一切與藝術相關的人、物、事，都成為了這一事件不可或缺的一部分。為了更好地展示藝術是一個動態事件，本文選擇從“意義”的角度來觀察藝術。由此我們可以看到，與藝術相關的一切人、物、事都會進入藝術的意義之中，由此改變了藝術的意義。藝術的意義一直在流變之中，它是一個動態的事件，永遠處於未完成的過程中。這就是本文所探討的藝術的事性。

需要注意的是，我們將藝術看作一個事件，並未完全否認藝術作為物品的意義。可以說，作為物品的藝術仍然具有關鍵地位，是藝術事件的核心之所在。在現實中，有的收藏家只關注與藝術品有關的故事，而不在乎作品本身。當這種邏輯發揮到極致之時，就導致了這樣的結論：“不要在意作品，只要我們有它的擁有者的記載。對藝術的消費導致了藝術品的消失。”<sup>④</sup>這就警示我們存在另一種風險，那就是，僅僅關注藝術事件中的各種其他因素，而將居於核心的藝術物品給忽略了。如果說，藝術作為事件是一張網，那麼，藝術品自身就是這張網上的紐結，千絲萬縷的絲線與它交織在一起。我們既不能僅僅看到這個結，而忽視了整張網的存在；當然也不能僅僅看到這個結之外的千絲萬縷的絲線，而忽略了這個結的存在。在這裡，我們將藝術理解為一個事件，就需要注意保持這樣一種平衡：既關注那個紐結，因為它是藝術事件的核心所在；也關注那千絲萬縷的絲線，因為它們編織進了藝術的意義。

值得進一步思考的是，在全球化的語境中，誰掌握著製造藝術這個事件的權力？當然，我們可以簡單地說，是西方。他們製造了像《泉》這樣的事件，而我們似乎只有模仿和買單的份。將藝術看作事件，實際上賦予了藝術更多的人為操作性。如果製造事件的權力牢牢握在別人手中，那麼，我們可能永遠都只是輸家。就此而論，我們就應該回到藝術事件的核心，即藝術品自身。從這個視角來看，我們可以說，《泉》作為一個藝術事件，似乎缺乏那個審美的紐結，而更多的是擁有穿過它的千絲萬縷的線。

---

①④⑪⑱⑲⑳㉑㉒ 斯蒂芬·戴維斯：《藝術諸定義》，韓振華、趙娟譯，南京：南京大學出版社，2014年，第11、47~48、82、381、133、130~131、143、147~148頁。

②③⑧ 諾埃爾·卡羅爾主編：《今日藝術理論》導論，殷曼婷、鄭從容譯，南京：南京大學出版社，2010年，第8、8、16頁。

⑤ Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19(1964), pp.571-584.

⑥ 阿瑟·丹托：《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，陳岸瑛譯，南京：江蘇人民出版社，2012

年，第166~167頁。

⑦⑫⑬⑳ 霍華德·貝克爾：《藝術界》，盧文超譯，南京：譯林出版社，2014年，第136、1（中文版前言）、349、140頁。

⑧⑩ 迪基：《何為藝術》（II），M.李普曼編：《當代美學》，鄧鵬譯，北京：光明日報出版社，1986年，第111頁，第115~116頁。

⑭⑮⑯ William D. Grampp, *Pricing The Priceless: Art, Artist, and Economics*, Basic Books, Inc. 1989, p.130, 130-131, 132-133. 其實，不僅僅是經濟學家意識到了藝術的相關之物對其價值的影響。人類學家普萊特納也



曾以歌唱家帕瓦羅蒂的一幅畫為例，對此進行了說明。帕瓦羅蒂以一本繪畫教學的小冊子為底本，畫了關於威尼斯的一座橋的一幅畫。他的畫賣出了高價，而原作者的畫卻並不值錢。對此，普萊特納說：“買到這幅帕瓦羅蒂先生繪畫的人到底買到了什麼呢？顯然不是繪畫帶來的體驗，因為繪畫幾乎沒有任何藝術價值。……繪畫的價格反映的是歌唱家的流行程度，與審美品質並無關聯。它來自帕瓦羅蒂先生在歌劇表演上的非凡聲望及這種聲望賦予其繪畫作品的社會歷史意義。就像紀念品和簽名一樣，這幅繪畫的價值並非審美意義上的。”參見Stuart Plattner, *High Art Down Home-An Economic Ethnography of a Local Art Market*, The University of Chicago Press, 1996, p.18。這表明畫者的身份本身會賦予繪畫作品價值。

①⑧阿諾德·豪澤爾：《藝術社會學》，居延安譯，上海：學林出版社，1987年，第30、31頁。

②③③① Judith Benhamou-Hunt, *The Worth of Art:Pricing the Priceless*, New York:Assouline Publishing, 2001, p.65, p. 46, pp. 65~66.

②①Olav Velthuis, *Talking Prices:Symbolic Meaning of Prices on The Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005, p.118

②②諾亞·霍洛維茨：《交易的藝術：全球金融市場中的當代藝術品交易》，張雅欣、昌軼男譯，大連：東北財經大學出版社，2013年，第28頁。

②④在這裡需要澄清我的立場與貝克爾的區別。貝克爾將藝術作為一種過程來理解，但是，他的探討是在社

會學層面上。他研究了藝術製作各過程以及它們對藝術品產生的影響。我在這裡將藝術作為一個事件卻是從意義的角度切入的。在我看來，製作過程中各種角色的參與都會融入藝術自身的意義之中。比如，一幅畫是誰創作的，用的是哪裡的紙張、顏料等，這些都會編織進藝術的意義。在貝克爾那裡，這些都是外在於藝術品的，會對藝術的最終美學面貌產生影響；而在我看來，這些都會進入藝術品的意義之中，是藝術意義不可或缺的一部分。貝克爾在談到艾略特的《荒原》時，曾說明詩人龐德以及艾略特的妻子對這首詩的修改意見，並認為這影響了這首詩的現代基調。這是貝克爾所關心的。但是，我更關心的是，艾略特的《荒原》有詩人龐德和其妻子的參與，這種參與本身就使它的意義和沒有這種參與時有所不同了。

③④比如，2004年，英國藝術界500名專家評出20世紀5件最具影響力的藝術品，杜尚的《泉》高居榜首，而它不過就是一個杜尚簽名的小便池。榜單如下：1.杜尚的《泉》 2.畢加索的《亞威農少女》 3.沃霍爾的《金色瑪麗蓮》 4.畢加索的《格爾尼卡》 5.馬蒂斯的《紅色畫室》。

作者簡介：盧文超，東南大學藝術學院講師，博士，南京 210096

[責任編輯 桑海]