

数智复制时代论“艺术无赝品”：一种马克思主义符号美学解读*

陈文斌

摘要：艺术品有赝品，而艺术无赝品。有关赝品问题的讨论卷入了四种艺术本真性话语范式，即本体唯一论、作者身份论、艺术界定论、历史滑动论，但这些话语范式各有漏洞，且无法应对数智复制时代的艺术赝品现象。本文尝试从马克思主义符号美学视域出发，论证数字艺术在符形、符义、符用这三个层面都不得不接受“艺术无赝品”的判定，由此廓清艺术本真性的话语纠缠，并为数智复制时代的艺术赝品研究提供一种新的阐释策略。

关键词：赝品，本真性，数字艺术，马克思主义符号美学

“Art without Counterfeits” in the Digital-Intelligent Reproduction Era: A Marxist Semiotic Aesthetic Interpretation

Chen Wenbin

Abstract: Artworks may have counterfeits, but art itself has none. Discussions on counterfeits have engaged four paradigms of artistic authenticity discourse: ontological monism, authorial identity theory, art-world definition theory, and historical slippage theory. However, each of

* 本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“马克思主义符号学的思想谱系及当代价值研究”（23YJCZH021）、2023年中央高校基本科研业务费“‘真实’意义的符号美学研究”（Y030232059002035）阶段性成果。

these paradigms has inherent flaws and proves inadequate for addressing the phenomenon of art counterfeits in the digital-intelligent reproduction era. This paper attempts to argue from the perspective of Marxist semiotic aesthetics that digital art must accept the judgment “art without counterfeits” at the levels of syntactics, semantics and pragmatics. This clarifies the discursive entanglement of artistic authenticity and provides a new interpretive strategy for the study of art forgery in the digital-intelligent reproduction era.

Keywords: counterfeits, authenticity, digital art, Marxist semiotic aesthetics

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202601003

艺术品有真品与赝品之分，而艺术无赝品。这一判断应当是常识，但来源于艺术史、艺术理论、艺术市场的不同话语基于“本真性”（authenticity）的讨论反而把相关问题复杂化了。艺术品作为商品，需要基于其物质性锁定本体价值，而艺术作为符号性的审美价值无需受制于商品逻辑。为“艺术无赝品”一辩，需要立足马克思主义符号美学视域，并在“物性-符号性-象征性”的三元框架中，对滞后于数字艺术发展的“本真性”话语纠缠进行梳理与更新。

需要澄清的是，本文并不是要混淆艺术品的真品与赝品、复刻品、仿制品等的区别，而是尝试澄清艺术“本真性”研究中的诸多混淆与模糊。具体而言，艺术品有赝品，而艺术无赝品。前者是艺术化的商品，后者是不被商品化的艺术。只有论证清楚“艺术无赝品”这一判定，有关艺术“本真性”的一系列学术史讨论才可以澄清其内在矛盾与缺失，从而为当代数字艺术的本体价值与媒介更新提供学理说明。

一、“艺术品”不可靠：从本体唯一到数智复制

托马斯·霍温（Thomas Hoving）认为：“艺术伪造（art forgery）与人类本身一样古老。”（1996，p. 24）此话有些夸张，似乎自艺术诞生始，艺术伪造便如影随形。事实上，诺亚·查尼（Noah Charney）说得更为清楚：“艺术伪造的历史与艺术品交易的历史一样悠久。”（2015，p. 15）此话更在理，赝品其实是艺术商品化的产物，与自然的审美关联不大。但是，赝品作为美学研究对象卷入了审美价值论争，由此导致的结果就是“伪造成为了艺术哲学中

最令人不安的问题”（Malraux, 1951, p. 365）。

有关赝品的美学讨论始终基于艺术“本真性”展开，大致有四种话语范式，即本体唯一论、作者身份论、艺术界定论、历史滑动论。每一种范式的提出都有其合理性，并内在自洽，但是，一旦展开范式之间的对话或比较，这些话语自身的疏漏就会暴露，并在话语冲突中弱化自身有关艺术本真性的阐释效力。回顾这四种范式是有必要的，从梳理与辨析中，我们可以看出有关艺术本真论的辩护都存在可以反驳的漏洞。

第一种范式是本体唯一论。该范式默认艺术品的本真性是唯一的，且本真性成立的基础就在于与复制品的对比。在本雅明看来，“原作的在场是本真性概念的先决条件”（阿伦特，2014，p. 234）。换言之，如果没有机械复制原作这件事，本真性这一概念也就没有讨论的必要。基于此判断需要进一步思考：“原作何以是原作？”此问题的提出将本真性问题带入了阐释旋涡，即原作是在与复制品的对比中确立自身的，一旦没有复制品，原作只能是一个悬空的概念。本雅明对比原作与复制品，并指认：“艺术作品的即使是最完美的复制品也缺少一种因素：它的时间和空间的在场，它在它碰巧出现的地方的独一无二的存在。”（阿伦特，2014，p. 234）这种独一无二性生成的就是“灵韵”（aura），“复制技术使复制品脱离了传统的领域。通过制造出许许多多的复制品，它以一种摹本的众多性取代了一个独一无二的存在”（p. 236）。机械复制带来的文本重复消解了“灵韵”的存在结构，同时也催生了新的文化危机。

在古典艺术受到照相技术冲击的历史语境中，本雅明有关“灵韵”的阐释颇有警示意味，但本雅明有关艺术本真性的剖析却衍生了一系列问题，比如，一个摹本与多个摹本对原作造成的影响有区别吗？这里面卷入的是复制数量及本真性“分有”程度的问题。又如，在原作、摹本、摹本的摹本的关系链中，如果“摹本的摹本”模仿的对象是摹本，而非原作，那它在何种维度上消解本真性？这里面卷入的是复制对象及本真性“耗损”程度的问题。再如，作者对某一原作进行自我模仿，如此生成的文本是复制品还是赝品？这里面卷入的是复制者身份及本真性“授权”的问题。如此种种，艺术本真性及其灵韵，在当下卷入了更多可推敲的问题。尤其当数智复制可以消弭数字艺术文本物性差异时，本真性遭遇更严峻的挑战。

本体唯一论建构的前提是物质唯一性，即某一艺术品在其物质属性上是独一无二的。这种唯一性建立在时空唯一性的基础上，在逻辑上与赫拉克利特所说的“我们不能两次踏入同一条河流”（斯通普夫 & 菲泽，2019，p. 14）

是一致的。物质唯一性限定了物质性本体及其所处时空的独特性，也正是在这个意义上，“灵韵”是对这种物质唯一性的确认。当然，“灵韵”背后还有艺术史价值、艺术观念、观看方式等的支撑。悬搁这些外部因素，数字艺术文本的物质唯一性在代码编辑下全无一致，因此，本体唯一论并非始终牢不可破。这种对物质唯一性的强调在数智复制技术攻坚下完全可以消弭，也正是基于这一考量，纯粹从物质性维度来判定艺术本真性显然是不可靠的，本真性也难以区隔所谓的数字艺术赝品。

总结来看，“艺术品”本身并不完全可靠。数字艺术及其复制品在物性特征上可以绝无一致。数智技术作为艺术创作工具的重要构成，使得人、工具、艺术品三者之间的关系被重塑，并生成了新的美学关系。在本雅明那里，机械复制冲击了艺术品在特定时空中的在场，由此消解了艺术品的本真性及其“灵韵”。而如今，数智复制技术成为艺术创作的一部分，同时，数字艺术品可以被即时复制，这也改变了本真性的原始存在。既然本体、再现体之间可以再无物性上的区别（代码是技术问题，技术背后还是人），网络传播也消解了此时此地的空间神圣性，数智复制时代的艺术作品就没必要拘泥于“灵韵”。

二、“艺术家-艺术界”不可靠：从话语威权到技术分权

第二种范式是作者身份论。该范式将作者身份作为艺术本真性判定的权威依据。肯达尔·L. 沃尔顿 (Kendall L. Walton) 认为：“重要的并不是作者所写是否为真，而在于他是否宣称其作为真，在于他是否言明字字句句（以各种方式）为真。”（2013, p. 98）按此逻辑，作者担负了确证本真性的责任，真实意义的裁夺权完全在作者一端。与之相关，“艺术品的审美价值来源于本真性，而本真性源于作者”（李素军，2016, p. 212）。如此倒推，作者生成本真性，本真性生成审美价值，审美价值反倒受制于作者。

这一范式的不可靠主要体现在两个方面：一方面是意义的单极化，即评判标准交由作者，消解了其他阐释的可能性，也消解了验证本真性的外部条件；另一方面是衍义的多元化，即一旦作者离场（如死亡），所有的讨论都将陷入无休止的论争，所有有关本真性的阐释都不能作为最终定论。

意义的单极化有诸多恶劣影响，这既限定了艺术家对于艺术本真性的话语权，也赋予了艺术家作伪的权力。“完成这件作品的艺术家真的亲自操刀了么？其他人有没有干预过这件原创作品，以某种方式对它修改或者编辑，

以至于现在展现在我们面前的作品并不是艺术家所构想和创造的？”（贝克尔，2014，p. 20）这一系列问题显然无法让艺术家自作解释。艺术家自己制作了某艺术品的复制品，该复制品是否是赝品？就本真性立场而言，伪造原作肯定是赝品；从作者身份立场来看，该伪造依旧是艺术家的原创性制作，又有其独特的本真性。由此产生的分歧在于，评价艺术品是否为赝品的标准，从“本体-再现体”的截然对立转向了作者指认“本体-再现体”的可能合一。

衍义的多元化同样制造了诸多麻烦。一方面是作者自证的压力。正是因为各种阐释都无法成为共识，作者话语权就被视为意义来源，但作者何以证明自己是作者也是难题。早在1973年，艺术家哈罗德·科恩（Harold Cohen）就用他的计算机程序“艾伦”（Aaron）在纸上作画，如今的人工智能艺术更是让艺术家和AI深度合作。如此，“作者是谁？”就不再受制于单一身份决定论。再者，一旦作者离世，作者身份的悬空将衍生更多作品争议，即使是作者自证的作品归属，也面临着亲友、艺术界、艺术市场施加的压力。另一方面，多元衍义造成的结果就是众声喧哗，最后能成为共识的往往是在权力运作下的某个单一话语，这就将本真性判定转换为话语权斡旋，将艺术审美转化为权力关系，由此置换了问题的矛头与关键。

因此，作者身份论不可靠。数字艺术消解了作者对艺术品的绝对话语权，人工智能技术则让艺术家意图消解于数据随机性之中。艺术家可以利用AI辅助创作，通过设定程序来让图像演变，最终达到艺术家想要的效果。如此，数智技术既是工具，也具有自我生成的主动性，“艺术领域将不再由人类独享”（赵毅衡，2025a，p. 80），艺术家的原创性被技术的选择性侵蚀。虽然“观念、构图过程的所有元素、软件的编写以及数字艺术创作的许多其他方面仍然带有艺术家美学标识的高度个性化的表现形式”（保罗，2021，p. 60），但是艺术家的话语权威被数智技术“分有”了，在同一套程序的操控下，艺术风格可以被轻易复现。

紧接着值得反思的是第三种范式，即艺术界定论。该范式直接将阐释权从个体艺术家转移到艺术界这个体制。艺术界可以被视为艺术意义判定的专业阐释社群，以艺术评论家、拍卖行、经销商、博物馆、收藏家等为主体构建权威话语体制。艺术界作为体制需要吸纳艺术家话语，但不同于艺术家的个人威权，艺术界依托艺术史和商品市场构建了意义评价标准，并依托所处时代科技评定真伪。也正是评价标准的波动、技术的时代限制，使得艺术界对于艺术品本真性的确立只能是体制内部多方协调的结果。

艺术界对艺术本真性的判定只能是暂时的。汉·凡·米格伦伪造维米尔的画作在第二次世界大战结束后暴露，汤姆·基廷制作塞缪尔·帕尔默的赝品在1976年后暴露，而在此之前，这些赝品都得到了艺术界的一致认可，甚至于造假者的供认不讳都难以获得艺术界的共识（因为冒犯了艺术界确定的标准）。艺术界要求造假者复现造假过程，如此才能推翻原有共识。这样带来的唯一益处，就是通过对造假技术的研究，艺术界可以更新甄别赝品的标准与流程。

艺术界最重要的功能并不只是从审美价值上评估艺术品的本真性，更重要的是维护艺术界本身的经济利益。与个体艺术家的话语权威不同，艺术界定论渗入了更多的意义标准，比如经济价值考量、权威垄断需要等。艺术界吸纳了不同身份及利益群体，经销商和拍卖行则在整个链条中发挥润滑剂作用。这一方面限制了某个单一话语对艺术本真性的意义垄断，另一方面又强化了不同利益之间的话语争夺，由此控制并影响本真性标准的确立。作为斡旋对象的艺术品，其本真性保障了艺术性，艺术性支撑了经济价值，而经济价值又可能反过来扭曲本真性。

总结来看，不管是艺术家的个人话语，还是艺术界的总体话语，本质上都是人这一主体依托知识生成权力的结果。对于艺术本真性的阐释不再交由具有主观性的社群，而是交由坚守客观性的程序。数字艺术在区块链中确证了原作的稀缺性与唯一性，原作的交易流转被程序记录，而所有的复制都在程序之外。技术理性可以战胜主体感性，艺术本真性不再需要艺术界的鉴定把关，受众也不需要再受制于权威话语的垄断，由此，技术重塑了艺术界内部不同话语权之间的关系。

三、“艺术史”不可靠：从意义滑动到价值锚定

不论是艺术家，还是艺术界，最终都汇入艺术史之中。艺术家与艺术界的话语威权可以被数智技术分有，这导致的结果就是艺术史所确立的意义标准也正在被重塑。历史滑动论力图将本真性判定交由历史裁夺，即将意义标准及结论的变动性作为基准，历时性地看待艺术本真性的意义波动。这一范式的好处在于赋予作者、艺术界、民众、市场等以开放性权力，将历史共识凌驾于某个社群共识之上。相反，其弊端在于，它在追求绝对真实的同时也消解了短暂真实的稳固性。如此导致的结果就是，艺术本真性只能是一种暂存的状态，这种暂存的不稳定性又可能进一步导致意义虚无论。

历史滑动论成立的前提是对本体唯一论的笃信，即某种确定的真实性必然在物质层面是客观存在的，借助历史洪流可以达到本真性的最终实现。这里面贯彻的是对知识进步、技术更新的乐观主义态度，正如纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）所言：“现在不仅凡·米格伦的画已经从维米尔绘画的惯例类型中剔除出来，而且凡·米格伦绘画自身的惯例类型也已经确立起来。我们面前有了这两种惯例类型，它们特征上的差异就会变得如此显著。”（2013，pp. 90 - 91）如今可以轻易地区分这两种惯例类型，这恰是建立在历史滑动带来的经验积累上。但需要注意的是，历史滑动论裁夺的标准及其变动，恰是回到了本体唯一论，绕了一大圈，艺术本真性的判定始终扎根在其物质性维度，而代码的物质性是一致的。

历史滑动论赋予的可靠性，恰与其不可靠性构成一体两面。艺术界智识的积累、技术鉴别手段的进步，这些捍卫本真性的历史经验也具有两面性：一方面为本真性鉴别提供范式，另一方面为伪造赝品提供模范。因此，历史滑动论的有效程度始终是阐释话语与其元语言斗争的结果，即言说正品与言说赝品这两者，何者占据元语言高度，何者就成为本真性确立的话语源头。换言之，造假者的专业知识与技术水准若高于鉴定者，那本真性话语的输出就掌握在造假者手中，因为元语言压力在逻辑顺序及阐释框架内都占据主导优势。如此，本真性话语的博弈最后就是有关赝品的“元语言”“元-元语言”……的历史更新。

数智复制时代加速了数字艺术的更新，数字艺术的加速传播使得历史滑动论难以捕捉“本真性”的源头与踪迹。数智技术保证了意义解释的确定性，但未来始终是待定的。“讨论数字艺术‘原真性’即问世时空的即时即地性，应基于其数字化语境。”（孙金燕，2025，p. 103）鉴定数字艺术赝品的技术标准一旦确立，对是否为赝品的评判只能交由技术，但技术始终是人创造的，造假技术可以从复制原件“进阶”到更改鉴定程序。在赵毅衡看来，“（NFT）用强制的不受篡改的品格，使‘真品’这个原本依靠人为判断的不可靠品格，成为有程序保证的品格，从而保证了各种符号文本的‘唯一真实性’”（赵毅衡，罗贝贝，2022，p. 94），这一观点将技术理性绝对化了。事实上，技术篡改与手工复制在逻辑上是一致的，即只要是人为建构的符号就存在作假的可能。这样来看，历史滑动论永远无法让自己成为一个“可靠”的答案，因为在其本质中内含着否定自己的设定，即它正是通过让自己可能“不可靠”才显得“可靠”（可以证伪才是科学）。所谓的历史滑动，其底色依旧是主体性的感受滑动。“对赝品而言，其终究的价值指向也是人

这个主观。”(安静, 2022, p. 144) 因此, 对数智复制时代赝品问题的讨论就不能盲从技术理性, 始终需要考量人的主观意图与解释目的。

随着四种范式的内部澄清, 可以发现艺术本真性的判定并不是稳固的, 不同话语解释也并非颠扑不破的定理。事实上, 从问题肇始辨析, 艺术本真性这一命题本身就存疑, 争议导致的结果只能是“没有唯一的本真性, 只有各式各样有关本真性的话语活动”(张巧, 2021, p. 18)。这四种范式都从内部验证了艺术本真性的不可靠与不全面, 也正是在这个意义上, 艺术本真性的意义判定走向了更多的不确定性。为了解决这些问题, 找到某种确定性显得尤为必要。

回到“艺术无赝品”这一判定并不否定本体唯一论, 也无意于纠缠作者身份论、艺术界定论的话语权争夺, 更不想陷入历史滑动论的可能虚无, 而是明确区分“形式-感知”与“内容-价值”这两部分, 由此廓清不必要的话语纠缠, 锚定讨论艺术本真性的坚实基础。艺术本真性判定的四种范式都显露出其“不可靠”, 而在诸种“不可靠”中始终又掩藏着某种“可靠”。面对数字艺术的本真性问题, 我们既需要直面“不可靠”的尴尬, 也需要承认“价值可靠”的无奈。

四种范式都不可靠, 究其本质, 是利益在驱使人作伪。不仅是造假者要通过作伪牟利, 作者自身也会为满足某些利益需求而陷入作伪境地。“我们必须考虑到一种极端情况, 即艺术家成为自己的伪造者。一个画家如果模仿自己早期作品的风格, 并在这种自我模仿的产物上标注一个虚假的日期, 这就是一种伪造。”(Lenain, 2011, p. 38) 因此, 真伪的判定交给个人或者社群都是不可靠的。将真伪判定交由程序, 以程序正义来支撑可验证性, 这是技术进步的结果, 但同时无法否认程序是人创造的工具, 人始终可以站在元语言的立场上控制程序。如此, 真伪的判定交给程序也是不可靠的。与其陷入“不可靠”的无尽挑战之中, 不如区分“形式-感知”与“内容-价值”, 将艺术形式带来的审美感知与艺术品的商业价值区隔开来, 导向“艺术无赝品”这一判定。

具体而言, 艺术品的形式属于感知层面, “本真性”作为一种感知而存在, 不需要艺术家、艺术界、艺术史来给予文本外的补充说明。与之相较, 艺术品的内容属于价值层面, “本真性”的价值属性被艺术家、艺术界、艺术史确定。“形式-感知”是无目的的, “内容-价值”是有目的的。只有先把这两者区分开来, 才能更好地辨析数智复制时代艺术“本真性”的话语纠缠。

四、“艺术无赝品”：一种马克思主义符号美学解读

“艺术无赝品”意味着，艺术品的艺术性无赝品，即无法从形式感知上谈真伪。与之相对，“艺术品有赝品”则意味着，艺术品在内容价值上必然有赝品，即从实用性上必须要区分真伪。可问题是，当我们谈论“赝品”时，必须默认有原作的先在，如果没有原作，赝品也只能是假设。风格模仿式的赝品并没有伪造某个先在的原作，而是通过伴随文本的强制捆绑（作者标签）谋取经济利益。复制品的复制品更不能说是赝品，因为它模仿的对象本就不是原作，也没有谋取原作同等价值的位置，所以没人会将其视为赝品。一旦脱离市场交换，所谓的“赝品”都不成其为赝品。

赝品是市场价值评估的结果，是艺术家、艺术界与商品市场相互协作的产物。赝品的价值变动不居，其“价值性质”是通过表现为“价值量”才确定下来的。正如马克思在《资本论》第一篇第一章中所做的判定：“价值量不以交换者的意志、设想和活动为转移而不断地变动着。”（马克思，2004，p. 92）赝品进入市场交换，其价值量是所有参与主体与程序在经济活动中不断作用的结果。“艺术无赝品”恰是要说明，将艺术只作为艺术（审美价值），不进入商品价值评价体系，就不存在赝品（市场价值）。赝品是一种经济价值评判，是商品属性的确证，是将艺术品作为商品的结果。“艺术无赝品”恰是与“艺术品有赝品”共存的。当我们去谈艺术在符义和符用维度有赝品时，其实是在谈市场中的艺术品，是在谈商品价值有高低，即通过原作价值高于赝品价值来进行真假划分。当我们把艺术的符义与符用维度抽离出商品市场，放置在纯粹的审美领域，原作和赝品其实没有区分，它们在符形维度一致，在艺术性感知上也是一致的。所谓的艺术感知有差异，是建立在视赝品为赝品的审美“偏见”之上的。

如果说“艺术有赝品”，那也只能在经济价值层面成立。但问题是，当我们讨论艺术有无赝品的时候，总是陷入本真性成立条件的争论，纠结于本真性带来的审美差异，由此卷入了本体唯一论、作者身份论、艺术界定论、历史滑动论等各种范式。纯粹的艺术创作本该是“无目的的”，但艺术伪造必然是“有目的的”，理想化的状态是“艺术必须利用伪造者的方法但抛弃其目的，在合法性的远端摆脱表达某种观点或是赚钱的束缚进行创作”（基茨，2017，p. 162）。这一理想状态显然脱离实际，艺术创作已然涌入商品化浪潮，脱离市场的艺术品无人问津。没有商品价值的艺术品无需甄别真伪，

纯粹的艺术创作一旦进入市场，也不得不面临真伪鉴定。

事实上，“在社会中艺术的存在从来都不是纯粹的审美问题”（海伍德，2017，p. 190），里面不可避免地渗入了各种实用考量。康德美学的二分法在艺术本真性问题上依旧生效，只是本雅明有关“灵韵”的描述不得不经受改造。如今，“艺术自律是一种幻象，灵韵是‘商品拜物教的精神化’，本真性、唯一性和传统性是资产阶级世界的私人特征，完全与集体经验背道而驰”（傅其林，2011，p. 186）。再坚守本雅明言说的“灵韵”显然有些不合时宜，直面艺术与经济的关系或许才能契合当代艺术的现状。总结来看，艺术不只是在符形维度无赝品，当艺术在符用和符义维度上脱离商品市场，艺术依旧无赝品。纯粹的审美领域不需要鉴定艺术品的真伪，当我们在言说艺术有赝品时，是在评判艺术作为商品的实用价值。

换一个角度继续论证，“艺术无赝品”，因为到处都是复制品，仅从意图是否作伪来判定赝品已然失效。“不可拒绝的事实是，复制削弱了真迹的个体性；不过，同样不可拒绝的事实是，通过大批量地发行真迹，复制事实上通过帮助建立真迹的原创性而为真迹服务。”（Rádnoti，1999，p. 69）大量复制品的存在并没有削弱本真性的意义，反而强化了本真性的象征意义，也正是在这个层面上，“艺术无赝品”指的是艺术作品在象征意义上没有赝品。之所以要大量复制原作，就是为了抬升原作的知名度，提升原作的价值。传统的观看关系已经被解构，面对大众文化和商品市场，复制的重复推动了艺术品象征意义的累积，这背后的动机指向了明确的经济需求。

艺术本真性不只关乎审美，更重要的是关乎经济，即艺术本真性是生产出来的。聚焦艺术本真性来分层理解：在第一个层次，艺术本真性是作者生产出来的，即创作者在特定时空创造的产物；在第二个层次，艺术本真性是艺术界生产出来的，即艺术界利用文化体制的力量生产了有关艺术本真性的话语及评定标准；在第三个层面，作者和艺术界也是被生产出来的，即艺术品市场是被经济催生的，由此艺术本真性只是经济活动的衍生物。

艺术创作一旦进入市场就不再只是个人的事情，作者身份论的不可靠由此奠定。艺术家、批评家、鉴赏家、博物馆、画廊、拍卖行等共同构筑了艺术界，而艺术界也就是布尔迪厄所谓的艺术场。艺术场赋予了作者以权威，同样的，也垄断了有关艺术评价的话语，“艺术场是对艺术价值和属于艺术家的价值创造权力的信仰不断得到生产和再生产的场所”（布尔迪厄，2016，p. 275）。作者权威以及艺术价值是由艺术场生产出来的，而艺术场的自我生产又是依托于经济基础的。艺术赝品所引发的危机，并不只是其损害了艺术

本真性，更重要的是其破坏了艺术场的规则。前者是文本真伪问题，后者是权力博弈问题。

艺术场与日常生活是区隔开的，受众对艺术本真性的理解并不同于艺术界标榜的本真性，大众也不可能轻易看到原作甚至购买原作。我们在日常生活中看到的艺术品多是复制再现的结果，这些复制结果存在于艺术史书籍、广告、纪录片等构建的艺术场之中。本真性成为一个空符号，正是因其不在场，才赋予了所有复制品以真实意义。唯一的那个本真性被艺术场建构的独特空间包裹，同时，艺术场用一系列伴随文本支撑其本真性的“灵韵”。

赝品泛滥与鉴定造假技术的进步是相伴相生的，艺术场勉力进行的鉴定仍旧受诸多限制，数智时代的数字艺术更容易遭到质疑与更改。一旦赝品与原作混杂，艺术场建构的真假区隔就被冲击，进而导致艺术价值生产、交换、消费的链条断裂，这在经济的底层逻辑上是为艺术界所不能容忍的。出于经济本身的需要，艺术真品恰是利用“艺术生活化”让大量复制品、赝品、戏仿、联名混杂在一起，这既可以将本真性从日常空间中抽离，从而用资本保障重塑“灵韵”的出场形式，又可以通过复制符号重复传播，强化艺术品的象征意义，推进艺术产业的发展，从而抬升原作的艺术史价值与市场价值，满足资本增值的需要。

总结来看，“艺术无赝品”确证了艺术生活化的结果。我们所看到的不再是原作的复制品，而是复制品的复制品。所有的复制品都宣称自己是再现原作，这在意图上已经构成了作伪，这些“赝品”脱离原作而存在，成了某一象征的无限重复。“艺术无赝品”恰是指这些“赝品”已经无所谓真伪，每一个赝品都发挥着艺术品的象征性功能，“分有”了艺术原作本真性在日常生活中的意义与价值。因此，问题的关键不再是“什么是赝品？”而是“什么时候被视为赝品？”

五、结语

“人工智能的意义活动，不仅使一种新的文本样式出现，更是人类不得不尽快理解的社会文化大转折。”（赵毅衡，2025b，p. 13）当代数字艺术、人工智能艺术等不断冲击着艺术“本真性”确立的固有标准，这使得重估艺术“本真性”话语显得尤为必要与迫切。艺术品有赝品，而艺术无赝品。也只有承认“艺术无赝品”，才能厘定“本真性”话语内部不必要的意义纠缠。

“艺术文本是有意义的，这是符号美学的出发点。”（陆正兰，2023，

□ 符号与传媒 (32)

p. 42) 在意义呈现上, 艺术品的“物性 - 符号性 - 象征性”既彼此关联, 也需要做出区隔。作为物性的艺术品、呈现符号性的艺术品、累积象征性的艺术品, 这三者指向了不同的“本真性”意涵。物性的独一无二必然受到数智复制技术的解构与再建构; 符号性的审美价值需要与商品市场的经济逻辑区隔开来辨析; 象征性的意义累积强化了本真性的权威, 也会进一步消弭数智复制时代“赝品”与原作的界限。由此, 马克思主义符号美学完成了对数智复制时代艺术“本真性”话语的总体考察, 进而可以廓清不同层面的话语纠缠, 为数智时代的艺术本真性研究提供一种阐释策略。

引用文献:

- 阿伦特, 汉娜 (编) (2014). 启迪: 本雅明文选 (张旭东, 王斑, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 安静 (2022). 从符号化的意向性通向艺术符号学的哲学向度: 归纳认知视域下的赝品问题再探. 文艺理论研究, 2, 137 - 145.
- 保罗, 克里斯蒂安妮 (2021). 数字艺术与艺术观念的探索 (李镇, 彦风, 译). 北京: 机械工业出版社.
- 贝克尔, 霍华德·S. (2014). 艺术界 (卢文超, 译). 南京: 译林出版社.
- 布尔迪厄, 皮埃尔 (2016). 艺术的法则: 文学场的生成与结构 (刘晖, 译). 北京: 中央编译出版社.
- 傅其林 (2011). 赝品对现代艺术界定的解构与重构. 社会科学研究, 5, 185 - 188.
- 古德曼, 纳尔逊 (2013). 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.
- 海伍德, 伊恩 (2017). 造假: 艺术与伪造的权术 (殷凌云, 毕夏, 译). 北京: 商务印书馆.
- 基茨, 乔纳森 (2017). 伪造: 为什么赝品是我们这个时代伟大的艺术 (李骥芳, 译). 南京: 江苏凤凰美术出版社.
- 李素军 (2016). 艺术体制视域下的赝品问题考察. 文艺理论研究, 5, 210 - 216.
- 陆正兰 (2023). 抽象艺术与当代设计符号美学. 符号与传媒, 2, 32 - 46.
- 马克思, 卡尔 (2004). 资本论 (第一卷) (中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局, 译). 北京: 人民出版社.
- 斯通普夫, 撒穆尔·伊诺克 & 菲泽, 詹姆斯 (2019). 西方哲学史 (邓晓芒, 匡宏, 等译). 北京: 北京联合出版公司.
- 孙金燕 (2025). 加密艺术与数字时代艺术“光晕”再造的重新思考. 符号与传媒, 2, 99 - 111.
- 沃尔顿, 肯达尔·L. (2013). 扮假作真的模仿 (赵新宇, 陆扬, 费小平, 译). 北京: 商

务印书馆。

张巧 (2021). 论艺术本真性的制造: 从绘画到摄影. 文艺研究, 2, 17-28.

赵毅衡, 罗贝贝 (2022). 艺术意义中的三维配置: 符形、符义、符用. 福建师范大学学报 (哲学社会科学版), 4, 85-97.

赵毅衡 (2025a). 人工智能会有艺术能力吗? ——一个符号学考察. 江西社会科学, 1, 74-83.

赵毅衡 (2025b). “第四理据性”与 AI 文本的构成. 符号与传媒, 1, 3-18.

Charney, N. (2015). *The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of Master Forgers*. New York: Phaidon Press.

Hoving, T. (1996). *False Impressions: The Hunt for Big-Time Art Fakes*. New York: Simon & Schuster.

Lenain, T. (2011). *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*. London: Reaktion Books.

Malraux, A. (1951). *Les voix du silence*. Paris: La Galerie de la Pleiade.

Rádnoti, S. (1999). *The Fake: Forgery and Its Place in Art*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.

作者简介:

陈文斌, 电子科技大学外国语学院副教授, 主要研究方向为马克思主义符号学。

Author:

Chen Wenbin, associate professor, College of Foreign Languages, University of Electronic Science and Technology. His research field is Marxist semiotics.

Email: dgsycwb@163.com