

艺术与动势

赵毅衡

一、动势概念群

艺术作品的接收者,几乎可以直觉地感到大部分艺术文本有一种动力性。一部分体裁(诗歌、小说、口述故事、舞蹈、戏剧、音乐、电影等)直接需要动力才能展开;另一部分看起来静止的艺术文本(绘画、书法、雕塑、建筑等),结构中隐藏着动势结构;还有一部分艺术文本,看起来处于稳定的静态(静物、风景、肖像画等),它们是不平衡之间的暂时状态,动势被悬置却随时会破势而出。宗白华先生曾一针见血指出静只是“一刹那清静的假象”,因为“一切宇宙万象里有秩序,有轨道,所以也启示着我们静的假象”。⁽¹⁾按秩序而动,就有可能显示为静态,因为动到这儿时刻才落于静境。

动势在艺术中无处不在,文本结构中包孕着动力,文本展开需要推动,艺术作品需要推动观者的感动和社会文化的激荡。

在进一步讨论之前,我们不得不回答一个问题:为什么只有艺术文本有动势,难道其他符号文本(例如数学公式,或新闻电视)不也是动态的?原因有二:首先,科学的/日常的文本,主要用于指称性再现,而不是自我再现,⁽²⁾它们的动势,大多是对象的动势(例如比赛直播,例如历史事件记载),不同于上文总结的艺术文本构造的内在动势。艺术文本的对象也可能处于各种运动中(例如影片中的地震,画面中的战斗冲锋场景),但这种外部对象动态,不是本文讨论的内容。本文讨论的是艺术文本结构中的动势,二者的区别不会混淆。

动势是艺术的根本存在方式,艺术文本中的一切平衡是暂时的、表面的。无论何种情景,都必定有某种力量隐藏在文本之后,推动文本发展。这一点,读者观众感觉到了,理论家们当然更看到了。现代艺术理论发展两百年来,讨论类似动势概念的各种讨论很多,但是始终没有取得一种综合的概括理解。因此,本文的任务首先是检查并比较已有的讨论,然后再看能否做一个概括程度更高一些的结论。

粗一看,动势的讨论应当从1769年莱辛的论著

《拉奥孔》开始。莱辛生动地揭示了绘画和雕塑这样的静态体裁,实为寓动于静,因为它们可以再现对象“最孕育动感的时刻”。⁽³⁾观者可以强烈感到此刻之过去与未来的变化状态。应当说明,莱辛的重点不是讨论艺术的动力,而是体裁的对比:诗这样的动态文本可生动描写对象的运动,画和雕塑这样的静态文本也能做到。莱辛讨论的是不同体裁处理动态对象的不同方法,他的理论对后世影响极大,引发的论辩极多,却主要是美术与叙事体裁与风格的比较。

在现代美术理论家中,一生致力于分析动势的,是著名艺术心理学家阿恩海姆(Ludolf Arnheim),他多本重要著作中都讨论了这个问题。他集中讨论绘画,理论一以贯之,有许多精彩的例证。只是阿恩海姆前后各书分别称文本结构动势为“力”(power)、“力场”(field)、“力量”(force)、“张力”(tension)、“驱力”(dynamics)。这些术语,都是强调“力”与“动”。

20世纪上半期影响极大的英美新批评派,在诗歌研究和广义的诗学上,围绕着文本动势的几十年的讨论也用过很多说法,从20年代瑞恰慈和艾略特的敏锐提示,到30年代兰色姆和退特的总结,40年代沃伦与布鲁克斯的生动推介,最后归结为“张力”(tension),而伯克从中发展出“戏剧化”论,但是他们讨论的体裁基本限于诗歌。

中国美术史上,关于动势的讨论,起始于谢赫著名的“六法”之首条“气韵生动”。动势问题在中国美术理论上有绝对的重要性,因为论者和实践者都以自然与生命之“气”作为文本动势的来源与归结。因此,中国的“动势”说最大的特点,是集中于创作论,着重艺术家的心理修养,其次才是技法要义,而不像西方现代艺术学者那样,基本上在文本的形式上讨论动势问题。在这个问题上,中西古今形成互补关系。

熵这个概念虽然借用自科技理论,却精确地描述了艺术与整个社会文化的关键性连接方式。更重要的是,在当代社会的“泛艺术化”中,艺术文本的动势,终于与我们的社会文化的总体动势连接起来,“熵减论”

让我们可以有个看到问题全景的角度。

艺术文本动势不是个神秘的课题,而是人们创作与鉴赏的习惯方式。正因如此,艺术学理论的从业者,更有责任弄清楚艺术文本的动势究竟是什么,并且解释其中一些基本规律。近年来,中国艺术评论家大量使用动势的概念和术语,面广量大,令人惊叹。阿恩海姆理论,被中国学者应用于分析中国传统山水画、任伯年的花鸟、怀素的草书、韩熙载夜宴图、潘天寿的园林等不同体裁不同传统的作品。新批评关于作品张力的学说,被中国论者广泛应用于“大地艺术”、涂鸦艺术、现代诗剧、篆刻艺术、室内设计、色彩配合、艺术教学、小说叙述情节、改编与原作甚至“艺术与市场的关系”“艺术门类相互关系”。陈仲义依据“张力”论来剖析现代诗的修辞形式,他的《现代诗:语言张力论》⁽⁴⁾是这方面用力最深之作,徐岱《和谐论美学批判》⁽⁵⁾一文影响也较大。艺术的熵论,也被用于艺术体操、行为艺术、设计艺术、叙述速度等内容各异的课题上。

中国批评家的实践,说明艺术动势不是一个理论操作,而是一个普遍实践问题,可以用来解释几乎任何体裁、任何年代、任何民族的艺术。本文对此问题做普遍化讨论,也是以批评实例为基础,单从理论演绎出艺术的总规律,终究会显得勉强。

二、阿恩海姆的“视觉动力”理论

鲁道尔夫·阿恩海姆是百岁人瑞(1904—2007),学术和教学生涯很长,著有多本重要的艺术学著作。对中国理论界影响最大的是1995年在国内翻译出版的《艺术与视知觉》,1998年翻译出版的《视觉思维:审美直觉心理学》。两本书都不弄玄虚,用生动的例子说清绘画中的“结构动力”。

阿恩海姆的分析经常很实在,各种图形结构,三角形、四方形、楔形形状、曲线形式等等不同方式的倾斜、变形、频闪等,都能产生定向的运动感,引发“经验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突与一致、上升与降落、前进与后退等”⁽⁶⁾。阿恩海姆指出接收者

的知觉,具有选择性和自组织性,能对面对的纷繁世界进行选择:“视知觉即视觉思维”。⁽⁷⁾正是这种视知觉对文本的动势特别敏感:“张力……是具有运动性的倾向(directed tendency)”,⁽⁸⁾例如在解释者知觉中,偏的不平衡形象,都有朝中心平衡位置运动的趋向。对此他做了一个很清晰的示例说明:“当钟摆运动到铅线中线最远的位置时,其运动的紧张值便达到了最高值,这一阶段的运动与其他阶段的运动也就有了‘质’的不同。”⁽⁹⁾因此,画面的张力是“不动之动”。

不仅如此,阿恩海姆还指出,动力实际上是对观者的一种期待反应,诱导观者把本该在却并不在画面上的“运动”加以补足。阿恩海姆的“视觉力场”,说的不仅是画幅内部力量,而且延展到画幅之外:“一座桥看上去必须是能跨越的,一把铁锤看上去是能够敲击和抡动的……这不仅是义务预期所用之间的联想,而是对因未经实际使用而看不到其功能的‘补足’与‘完成’。”⁽¹⁰⁾一幅桥的画中,可以只出现了桥的一端,另一端架在空中到画幅边,“视觉力场”使我们补足它的使用,桥必然跨到另一端,哪怕在画外。场面的缺失反而在解释者心里造成一个“视觉力场”。正由于“不动”的动势,反而造成动的理解。文本的“未完成”动势,依靠解释者的视觉心理,打开画面结构的锁定,使力场延展画出框之外。

阿恩海姆认为,这种力场不仅是画面的品质和解读方式,也是艺术优劣的判断标准,因为“积极选择的视知觉,是一种基本特征”。⁽¹¹⁾他解释说:“在较为局限的知觉意义上说来,表现性的唯一基础就是张力。这就是说,表现性取决于我们在知觉某种特定的形象时所经验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突与一致、上升与降落、前进与后退等。”⁽¹²⁾而“具有倾向性的张力”,正是优秀的美术应有的品质:“在一幅优秀的绘画或者一件雕塑作品中,人的身体看上去总是在以一种自由的节律运动着;而在一幅低劣的作品中,身体就显得呆板和僵硬。”⁽¹³⁾这样就把普遍品质等级化,也就是动势用得多用得好的,才是优秀作品。为此,阿

恩海姆举出实际例子：拜占庭的宗教画中标准化的脸型和偏平的身体，使动势受到限制，因而是一种“张力减少”型的艺术。而像杜米埃（Honoré Daumier）画中扭曲的脸，活动的身躯，引向“张力加强”式的理解。就此而言，杜尚的名画《下楼梯的裸女》，把形体分解为一连串前后相续的体态，实际上把视知觉会产生的动力场直接再现出来。

三、新批评的张力论

对张力的详细讨论，是新批评最宝贵的遗产之一。在决定使用“张力”这个术语之前，他们用过不少别的术语来描写文本的动力结构。从20世纪20年代到50年代的，几乎所有新批评派理论家都参与过讨论，使这个理论在长期演变中得到比较全面的阐发。

最早出现的是新批评派对浪漫主义—唯美主义“纯诗论”的批判。艾略特（T.S. Eliot）很早就提出：诗人“写出内心”远不够深刻，“一个人必须看进大脑皮层，神经系统，还有消化道”。⁽¹⁴⁾ 罗伯特·潘·沃伦（Robert Penn Warren）的演讲《纯诗与不纯诗》（*Pure and Impure Poetry*）延伸这个论点，他认为凡是“多少强制性地把诗中的某些因素排除在外”的理论，都是纯诗论，不管有没有挂纯诗牌子。沃伦指出：“纯诗想成为纯粹完整的诗，必然把任何调节性的、抵触性的成分排斥出去”，而优秀作品不应当“纯”。他举莎士比亚诗剧为例，他说罗密欧恋爱如痴如醉，他的爱情表白达到了“纯诗”境界，而莎士比亚却是“反纯诗人”，他让罗密欧的朋友茂丘西奥的下流笑话，让朱丽叶提醒罗密欧“不要用月亮名义发誓”，让奶妈发出时间不早了的警告，使这段貌似纯情十足的戏保持“不纯”。而“不纯”才是“现实主义、巧智和形式的精妙复杂”。因此沃伦提出一个口号：诗人必须“与茂丘西奥达成协议”（*Come to terms with Mercutio!*）⁽¹⁵⁾，意思是说诗千万不要一厢情愿理想化，作品内应当有“自我批评”。从这个立场出发，维姆萨特（William K. Wimsatt）提出了一个精彩的看法：“美（和诗）的统一和秩序是克服各种因素的分歧而取得的，还是依靠这种分歧而取得的？”他肯定地说：“我们要求的这种统一只能依靠分歧而取得——只能靠某种斗争。”⁽¹⁶⁾ 内部因素对抗，才是好诗。

新批评派不断尝试试图给这种作品内部冲突，

寻找一个理论框架。瑞恰慈在1924年出版的《文学批评原理》一书中，提出了“包容诗”概念（*poetry of inclusion*）。他认为：“有两种组织冲动的办法：或是排除，或是包容；或是综合，或是压灭（*elimination*）。”有大量的诗“满足于比较说来有限的经验”，这些是“排他诗”（*poetry of exclusion*），他点名举出一些名诗例子，说这些诗都因排他而弱化，“其中即使有几种冲动，也是平行的，方向一致的”。只有包容诗中“对立冲动的平衡是最有价值的审美反应的基础”，因为其中有“不同冲动的异质性”。⁽¹⁷⁾

瑞恰慈曾试图用中国儒家哲学的“中庸”论（*equilibrium and harmony*）来说明这个问题。1922年他与奥格顿和伍德三人合著的《美学原理》，首尾都引用《中庸》，卷首题解则用朱熹语：“不偏之谓中，不易之谓庸，庸者天下之定理。”以此为立论根据，他们分析了历来的十多家关于美的定义，指出这些都不能令人满意，真正的美是符合中庸的“综感”（*synaesthesia*），因为“一切以美为特征的经验都具有的因素——对抗的冲动所维持的不是两种思想状态，而是一种”。⁽¹⁸⁾ 作为美的定义，此种理解可能太心理化了，但瑞恰慈的工作指出了今后三十多年新批评派的理论方向。

再三论辩之后，退特提出的张力论，最成功地总结了新批评派对艺术文本结构问题的见解。1938年他在《诗的张力》一文中提出诗歌语言中有两个经常在起作用的因素：外延（*extension*）和内涵（*intension*）。他建议将两词削去前缀，创造一个词：*tension*，即物理中的“张力”，因此这是一个双关语。⁽¹⁹⁾ 诗应当是“所有意义的统一体”，而把冲突因素联合起来的的就是张力⁽²⁰⁾。新批评派不仅把张力论推演成为一个更普遍化的规律，而且以此作为作品优劣的评价标准。他们奉为圭臬的是17世纪上半期的“玄学诗”（*Metaphysical Poetry*）。这原是17世纪上半期英国一个诗派，18世纪英国文坛领袖约翰森博士曾指责这派诗人“玄学味太浓”，因为他们“把最不同质的思想用暴力枷铐在一起”，玄学派由此得恶名。艾略特接约约翰森这话头，说只消把“枷铐”这个贬词改成“结合”，约翰森的批评就出乎他意料地正确，因为不同质才能写出“感性的思想，也就是能在感情中重新创造思想”。⁽²¹⁾ 玄学派被冷落了两个半世纪后，在现代成为诗的最佳范例。

张力虽然原先是个科学术语,但是文本内部冲突因素之间的张力,在科学 / 实用性文本中是不存在的,科学 / 实用语言必须指称清楚,⁽²²⁾ 而且“冻结在严格的外延中”。⁽²³⁾ 非艺术文本不需要结构内部的动势,因此,内部有无张力,也就成为艺术文本与科学 / 实用文本之间的区别性特征。

四、各家之论

本文以上各节简单总结了在艺术动势方面的各家理论,可以看到,这些理论表述不同,往往是专注于不同体裁的结果,阿恩海姆等讨论的是美术作品,新批评讨论的是诗歌,而且他们都聚焦于文本的形式。“动势”是否只是文本的形式元素之间的关系呢?不少学者觉得更应当体现在艺术的各个环节上。马丁指出,创作与鉴赏艺术作品“动”虽然是通过感觉来实现的,但是“五官运动经验的综合,仍少一种‘第六感觉——动作感觉的经验’”。⁽²⁴⁾

这种第六感当然不存在,但是“动势”也并非停留在感觉层次上。早在 20 世纪 40 年代初,论者已经指出张力存在于作品的各个层次:诗歌节奏与散文节奏之间(意思是说诗的音步格律与自然语调节奏常不对应,而扞格之中自有一种力量存在);节奏格律的形式性与非形式性之间;比喻的两造之间;反讽的两个组成部分之间;散文风格与诗歌风格之间;个别与一般之间;具体与抽象之间。⁽²⁵⁾ 动势不仅来自文本形式因素之间的冲突,它存在于艺术的更多方面。为此,新批评派后期理论家肯尼思·伯克(Kenneth Burke)提出戏剧化(dramatism)理论,以纠正张力论倾向于文本内部的结构分析,没有重视作品冲突动态对解读的影响的缺点。伯克 1941 年的名著《文学形式哲学:符号行动研究》提出动力性的戏剧化论,建议把任何艺术文本的结构看作类似一出戏,里面必然包含着冲突的斗争与解决。⁽²⁶⁾

“戏剧化论”更生动地说明了艺术文本内部的动势的展开过程,使这个问题的讨论进入动态研究。伯克指出,艺术创作者在艺术中找到自我的再现方式,而艺术的接收者在艺术中也找到自己“代入”的方式,因此艺术的内部结构冲突,也是人生冲突的再现。如伯克的书名所言,艺术作品是用“符号行为”(symbolic action)的再现形式。人生遇到的各种障碍和冲突戏剧化。⁽²⁷⁾

戏剧化理论得到了其他新批评派理论家的呼应,布鲁克斯的反应可能是最热情的,他提出一个“戏剧性原则”:诗中的任何成分,哪怕是哲理概括,都是戏剧台词。“它们的品质,它们的相关性,它们的雄辩力量,都无法从语境中孤立出来。”因此,形成诗的张力关系的各种成分在冲突之中发展,最后达到一个“戏剧性整体”。“诗的结论是各种张力的结果——统一的取得是经过戏剧性的过程,而不是一种逻辑性的过程”。因此要描述诗的结构,最合适的比喻还是戏剧。⁽²⁸⁾ 布拉克墨尔更进一步理解到:“说双是不够的,要说叁,双需要它们的生成物来完成,那就是运动和合一。”⁽²⁹⁾

20 世纪五六十年代,法兰克福学派的阿多诺则在时间维度上推进张力论。他指出:“这个内在于事物自身,并且绝不仅仅属于它的生产方式的过程,本质上是一种张力。张力绝不能被构想成是没有时间因素的……一幅图画越是明显地呈现它自身,就有越多的时间积淀在它内部。”按阿多诺的这种理解,张力就是作品中积淀的动势,因为“绘画里的空间是一个瞬间差分(temporal differential),这一刻,那些在时间性上不同的元素集合起来”。⁽³⁰⁾ 他指出,这个观点与康德不同,而是接近黑格尔的哲学。“时间的构成总是指涉时间中的事物,绝对不是一个独立而纯粹的‘无时间性’的形式……黑格尔甚至在美学的核心观念上,也坚持他对同一性中的非同一性的洞见”。⁽³¹⁾ 他认为按照黑格尔思想,就容易理解静态的“同一性”中包含着“非同一”动势。

而且,循黑格尔辩证思想更进一步,动势就扩大到个别性中的普遍。黑格尔认为:希腊雕塑这样的最杰出的艺术中,“神由普遍性转入个别形体,但是在个别形体里,神还保持他们的普遍性”。⁽³²⁾ 维姆萨特认为按这种理解,动势就不仅是一种艺术的形式特征,而是一种宇宙精神的永恒之动,因为“艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一,所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点,就要取决于理念和形象能够互相融合而成统一体的程度”⁽³³⁾。的确,要真正理解动势,黑格尔美学中贯穿的辩证哲学,才能最生动的解答。讨论动势的艺术家,思想能达到这样高度的人不多。

五、“气韵生动”

相比较而言,中国古代艺术论者,直观地取得对世界与艺术关系的辩证观念,很早就认识到“普遍性转入个别形体”形成动势,这就是谢赫《六法》中为总纲的“气韵生动”。

南朝齐梁时代的谢赫,很可能是中国第一个美术理论家,在他著名的《古画品录》提出“六法”。其中统领全局的第一条是“气韵生动”。这条言简意赅,文字过于简单,导致理解纷纭。但中外学者大致一致的解读,是认为:气以艺术作品中有韵律的形式表现出来,就能生成艺术的动势。宗白华认为这是指美术中“有生命的运笔动力所显现的充满气韵的线条”。⁽³⁴⁾此条为艺术的第一总纲,是因为从中国哲学的“气本论”出发,归结于动势。曾繁仁解释宗白华的看法:“气韵生动是艺术的最高使命。”⁽³⁵⁾

而究竟什么是“生动”?谢赫这一条,在汉学家的译文中,都译成“运动”:翟理斯译为“vitality”;冈仓天心译为“movement”;索珀译为“animation”;科恩译为“motion”,都是“运动”之意。⁽³⁶⁾滕固同意这样的译法,他在1924年的《艺术与科学》一文中认为“艺术的要素是一个‘动’字,并非单单表现出受动的感觉——是表出内面的动——生命就是动——是标出内面的生命”。⁽³⁷⁾宗白华也认为是有气韵就会产生生命之“动”:“(艺术)要能表现动象,才能表现精神,表现生命,这种‘动象底表现’,是艺术的最后目的。”⁽³⁸⁾

因此,动势之源就是贯穿自然和生命的“气”,所谓“气韵”,就是体现于艺术作品的律动节奏中的“气”之精神,是一种中国思想精神的“生命节奏”的形式表现。因此,“气韵”来自艺术从自然承接过来的根本存在方式,即“元气”:《道德经》所谓“万物负阴而抱阳,充气以为和”;《易经》点出的“天行健,君子自强不息”;《孟子》所说的“气,体之充也”“吾养吾浩然之气”。这样一来,“世界是动,人心也是动,诗是这动与动会合时的交响曲”。⁽³⁹⁾“气”有来自天地人生的源头,才能在一书中化为动势不倦生生不息的韵律。

为更明确地描写艺术中这种生命之动势,中国艺术理论甚至采用了一个特殊的词——“舞”。这个说法可能最早来自钟嵘的《诗品》:“气之动物,物之感人,故

摇荡性情,形诸舞咏。”⁽⁴⁰⁾宗白华则强调用“舞”来描写艺术的动势:“在这时只有‘舞’这最紧密的律法和最热烈的旋动,能使这深不可测的境界具象化,肉身化。”舞是“肉身之动”,因此可以具象到艺术的形式之上,才让动成为艺术中“有节奏的动”,让动势成为艺术的根本品质。

另一个常被人用到的描述动态的词,是“势”。唐代诗僧皎然在《诗式》中,将“体”与“势”合而论之。这样他所理解的“体”有一特点,即这种体非静态,而是动态的。如“气象氤氲,由深于体势”。《诗式》的首章就是“明势”,“高手述作,如登衡、巫,觐三湘、鄢、郢山川之盛,萦回盘礴,千变万态(文体开阖作用之势)”。⁽⁴¹⁾法国学者于连曾著书专论中国哲学中的“物势”(la propension des choses),他认为“势”浓缩了东方智慧术语,在西方,动与静是二元对立,而中国的“势”,却合动静为一:势尽管是一种力,却可以内蕴于艺术作品似乎静态的文本中。⁽⁴²⁾

大多数中国艺术论家认为,技法是次生的,动势并不在作品结构上,而在创作的源动力之中,也就是“意在笔先”。这是中国艺术理论中的动势理论,与西方理论家最大的不同之处。谢赫《六法》中,唯一有关作品结构的是第五法“经营位置”,只有一贯强调“形似”的清人邹一桂,才认为是“六法”之首。他认为所谓“经营”,虽然落实到画幅构图上,依然是心中的准备为先,“骨气相似,皆本与立意而归乎用笔”。⁽⁴³⁾表现于笔法,即“笔笔相生”:“下一笔刊上笔意趣,承接不差,自然有联属意”。⁽⁴⁴⁾“落笔如布棋法,俱以得势为先”。⁽⁴⁵⁾构图之所以能一气贯成,是因为“中得心源”,“凡下笔当以气为主,气到便是力到”。⁽⁴⁶⁾

正因为此,宗白华甚至提出,动势是中西艺术的本质区别之所在:西方艺术是“静而动的”,中国艺术才是“虚灵动荡的世界”。⁽⁴⁷⁾这个区分或许有些绝对了:动势贯穿于任何艺术,无论东西。但对于那些认为中国艺术本质上是“虚静”的看法,⁽⁴⁸⁾恐怕宗白华这条意见可以参考。

六、熵减论

阿恩海姆曾建议用“熵”(entropy)概念讨论艺术的本质特征,至今艺术理论界使用不多,此词原是物理

中的热力学术语,进入艺术讨论,并不是一种比喻,而是该理论的一种延伸。热力学上“熵”的表述,用数学公式最明白。用此理论来讨论艺术,可以阐明艺术与社会更深层次的关系。艺术的社会效应本质,不是一般的“熵值”,而是“负熵值”或“熵减”趋势,这就需要对熵理论的更清晰的理解。

1854年,德国物理学家鲁道夫·克劳修斯首先提出熵的概念,作为热差的量化方式。熵论揭示了热传递的不可逆本质:热能总是从高温向低温流动,无法逆向传送。在一个体系内部,一旦热能流动达到平衡状态,熵就达到了最大值,这个体系就落入“热寂”,内部不再有能量流动。因此,熵是“不能再被转化做功的能量总测定单位”。20世纪,熵理论逐渐扩展使用到其他学科。1910年,亨利·亚当斯(Henry Adams)提出熵概念可以应用于历史和社会的发展。1944年,物理学家薛定谔(Erwin Schrodinger)出版生物学著作《生命是什么》,他说:“生命需要通过不断抵消其生活中产生的正熵,是自己维持在一个稳定而低的熵水平上。生命靠负熵(negentropy)为生。”⁽⁴⁹⁾

在符号的传播研究中,熵增可以理解为信息消耗,熵减就是信息量增加,熵越小,可传送的意义就越多。1950年,控制论的奠基者,数学家诺伯特·维纳(Nobert Wiener)出版了《人有人的用处:控制论与社会》一书,他认为同物质世界一样,信息世界也存在熵化现象,在一般的交流传达中,信息趋向普遍认可,熵值不可避免地增加。维纳敏感地指出文学艺术与这一般信息传播趋势之不同:“我们把信息集合看作其中有熵的东西,概率越高的消息,提供的信息越少。陈词滥调的信息价值当然不如一首伟大的诗篇。”⁽⁵⁰⁾所谓“陈词滥调的信息”就是日常实用的传播交流,而艺术拒绝陈陈相因,追逐创新,因此,所谓“艺术性”就是提供“负熵”。人类文化要与传播中意义必然流平的趋势做斗争,即与增熵趋势做斗争,艺术担当的就是这个功能。

阿恩海姆正是用熵概念解释艺术的动势,他说明道:熵是“运动能量的一种不可逆转的减少趋势所最终达到的状态。依次而论,整个宇宙都在向一种平衡状态发展,在这种状态中,一切不对称的状态都将消失”。⁽⁵¹⁾而艺术动势导向“不平衡”,正是因为艺术动势克服熵化:“人的生活并不是追求空洞之物的安静,而是为了

得到一种有目的的活动”。⁽⁵²⁾“艺术中的形态结构有着某种不平衡的强烈倾向,它打破了我们视知觉中的格式塔平衡倾向。我们视知觉的平衡就会努力抵制艺术形式上的不平衡,要求恢复到平衡。这样,就在对象的不平衡与视知觉的平衡倾向之间构成一种真正的对抗”。⁽⁵³⁾

艺术是用来惊醒我们,刺激我们,挑战我们的知觉,靠艺术的挑动刺激,人类的知觉敏感性才得以保持。就个人而言,庸常生活让我们的心灵活动渐渐走向热寂,艺术的效用,就是不让我们在平衡中舒适地安宁下去。就人类文化而言,文化是社会符号意义活动的集合,那么文化的生命也在于意义的交流。如果一个文化是个封闭系统,这种交流会由于熵增累积,最终达到热寂。一个拘守日常平庸的文化系统,会因为重复再现的方式,熵增日渐严重。

苏俄符号学家洛特曼(Jurij Lotman)把热力学问题成功运用到文化中,他指出:“离熵的平衡点越远,运动就越接近阈值,其过程的可预测性被破坏。”为了使整个文化保持生机,文化需要特殊的符号文本提供活力:“我们把产生于不可逆过程的文本,即在某种程度上不可测的文本,称为新文本。”⁽⁵⁴⁾这样的“新文本”可以来自两个方面:异文化交流而得的文本,或艺术性文本,称它们为“新文本”,因为它们提供不平衡。艺术不重复日常信息方式,总是在日新月异地创造动势,能用艺术自我再现造成的“信息熵减”,使社会从日常平庸传播的“信息熵增”压力中得到解脱,从而促使社会文化重新获得活力。

七、动势贯穿艺术文本的符形、符义、符用

本文的目的,不是把提倡艺术的“结构不平衡原则”的诸论家观点罗列一番,而是从符号意义过程的三个向度,找出动势在艺术中的作用。艺术符号文本不可能脱离符号学的基本规律,说某种符号文本的品格具有根本性,就必须能贯穿符号意义的三个领域:符形(syntactics)、符义(semantics)、符用(pragmatics)。⁽⁵⁵⁾

阿恩海姆阐述的“构造动势”原则,基本上是“符形”的,是在文本内部的构造上做出的细致透彻的分析;新批评的张力论基本上是“符义”的,他们讨论的主要是诗歌作品内部各成分之间的意义冲突,尤其是

这种意义冲突造成的文本本身的质地;“戏剧化论”也是在符号范围内讨论文本构造。而中国古代的“气韵生动”论,把艺术与世界和人生联系起来;现代的“负熵”论,讨论的是艺术动势与社会文化的关系。它们讨论的是为什么动势让艺术在人类文化中不可或缺,不可替代,从而对于艺术之所以为艺术提出一个总体的解释。

但是艺术的重大社会作用,并不一定是靠题材相关,许多并非以社会问题为内容的艺术作品,依然与人类的文化生活关系紧密。所有的艺术,艺术文本的所有部分,都对人类社会不可或缺,而且起着重大作用,这就是动势的最大作用。

符号意义需要靠“认知差”才能进入传播,⁽⁵⁶⁾社会的经济活动和传播交流活动,一点点填平了这些认知差,因此都有熵增后果。就人类文化的整体而言,就许多世代的漫长历史而言,就全人类信息交流传播而言,信息总是朝热寂方向运动,文化变得越来越平庸。鲍德里亚对“信息熵化”忧心忡忡,他认为媒介巨量增生,必定导致信息爆炸,这就“意味着每一种意义差异系统内部界限的消失瓦解……造成了意义差异的短路。短路能够抹消传统术语、对立概念,以及媒介和真实之间的一应区别”。就像星河因重力塌缩形成的一个大黑洞。“信息会直接毁坏意义与表征,或者抹平差异,使之中立化……它将带领社会走向熵的最终境界”。⁽⁵⁷⁾而艺术的定义性特征就是“超脱”平庸,艺术让接收者获得战胜庸常的超越感。⁽⁵⁸⁾艺术拒绝重复千篇一律的信息方式,拒绝重复已成习惯的传播,拒绝文化交流的拥堵,给社会添加了大量新鲜信息,使人生重新获得敏锐,获得新奇。保持每个人的知觉敏感,就能使整个社会文化保持活力。这就是为什么艺术对人类如此重要,这也就是为什么理解艺术的动势原则,对于艺术学理论研究是如此重要。

有论者认为当今社会的“泛艺术化”造成文化热寂,丹托在《艺术的终结》一书中就提出“美学熵时代”这样的警告。他坚持认为“(艺术的)无所不在消解了艺术本身”。⁽⁵⁹⁾这种看法恐怕太悲观了,刺激人类文化活力的艺术,不是太多,而是太少,当今社会的“泛艺术化”受到多少学者的严厉指责,但是它给我们文化重要的积极效应。“泛艺术化”的五个方面——商品附加艺

术,公共场所艺术,趋向日常物的先锋艺术、生活方式的艺术化,以及数字艺术——合起来在当今文化中占的比例越来越大,而且无法阻挡。⁽⁶⁰⁾所有这些艺术泛化方式,都给整个文化增添了信息交流的动势。

自然,艺术是在演变的,很多艺术样式,会渐渐流为社会风俗,归入庸常,失去“熵减”能力。各种艺术样式之间,也在不断地交流,这是艺术演变的最主要动力,因为艺术自身熵减能力的更新,也是对文化推动力的更新。

[基金项目:本文系国家社科项目“当今中国艺术产业的符号美学研究”(项目编号:19XZW004)中期成果之一。]

注释: -----

- (1)(34)(38)(39)(47)《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994年版,第23页,第109页,第312页,第312页,第104页。
- (2)参见赵毅衡:《论艺术的“自身再现”》,《文艺争鸣》2019年第9期。
- (3)[德]莱辛:《拉奥孔:论诗与画的界限》,朱光潜译,人民文学出版社,1979年版,第8页。
- (4)陈仲义:《现代诗:语言张力论》,长江文艺出版社,2012年版。
- (5)徐岱:《动静之间:和谐论美学批判》,《学术月刊》2001年第7期。
- (6)(7)(8)(11)(12)(13)(51)(52)[美]鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱江源译,中国社会科学出版社,1984年版,第640页,第21页,第45页,第26页,第640页,第570页,第37页,第40页、第635页。
- (9)(10)[美]鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维:审美直觉心理学》,滕守尧译,四川人民出版社,1998年版,第235页,第117页。
- (14)T.S.Eliot, Selected Essays, London: Faber & Faber, 1932, p.82.
- (15)Robert Penn Warren, Selected Essays, New York: Random House, 1958, p.97.
- (16)Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, Understanding Poetry, New York: Holt, Rinehart and Wilson, 1960, p.74.

- (17) I A Richards, *Principles of Literary Criticism*, Routledge, 1960, pp.248-250.
- (18) I A Richards, C K Ogden and James Wood, *The Foundations of Aesthetics*, George Allen and Unwin: London, 1922, p.1.
- (19) (20) Allen Tate, *The Men of Letters in the Modern World: Selected Essays 1928-1955*, New York: Meridian, 1956, p.58, p.69.
- (21) T.S.Eliot, *Selected Essays*, London: Faber & Faber, 1932, p.76.
- (22) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, New York: Holt, Rinehart and Wilson, 1960, p.483.
- (23) Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn*, *Studies in the Structure of Poetry*, New York: Harvest, 1947, p.14.
- (24) 约翰·马丁:《动作本质与动作感觉》,《文艺研究》1986年第1期。
- (25) William Van O'Connor, "Tension and Structure of Poetry", *Sewanee Review*, Spring, 1943, pp.124-146.
- (26) (27) Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in the Symbolic Action*, Berkeley: University of California Press, 1973, p.35, p.43.
- (28) Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York: Harvest, 1948, pp.86-87.
- (29) R P Blackmur, *Language as Gesture: Essays in Poetry*, Westport (CT): Greenwood, 1952, p.202.
- (30) (31) [德]阿多诺:《论音乐与绘画的几重关系》,《艺术基本理论文献:西方当代卷》,周宪主编,生活·读书·新知三联书店,第128-129页,第128页。
- (32) [德]黑格尔:《美学》,第一卷,朱光潜译,商务印书馆,第35页。
- (33) William K Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in Modern Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954, p.72.
- (35) 曾繁仁:《中国经验:气本论生态生命美学——宗白华美学思想试释》,《海峡两岸生态文学讨论会论文集》,2013年版,第250页。
- (36) 张艺静:《“气韵生动”概念的西译与现代阐释》,《南京航空大学学报》2019年第2期。
- (37) 《滕固艺术文集》,沈宁编,上海人民出版社,2003年版,第66页。
- (40) 郭绍虞:《中国历代文论选》,第一册,上海古籍出版社,第308页。
- (41) 皎然:《诗式》,张伯伟编:《全唐五代诗格汇考》,第222-223页。
- (42) Francois Julien, *La propension des chose: Pour une histoire de l'efficacite en Chine*, Paris: Seuil, 1999, p.170.
- (43) 张彦远:《历代名画记》,卷二,秦仲文、黄苗子编,人民美术出版社,1963年版,第14页。
- (44) 李衍:《竹谱》,载黄宾虹、邓石:《美术丛书》,江苏古籍出版社,1986年版,第973页。
- (45) 王概等:《芥子园画传》,载俞建华:《中国画论类编》,第1104-1105页。
- (46) 张彦远:《历代名画记》,卷十,秦仲文、黄苗子编,人民美术出版社,1963年版,第198页。
- (48) 例如金丹元:《论魏晋时“虚静”的自觉机器在艺术思维中的位置》,《文艺理论研究》2002年第6期;又如王彦章:《中国书法艺术的最高境界:虚静》,《船山学刊》2007年第1期。
- (49) [奥]薛定谔:《生命是什么》,罗来鸥、罗辽复译,湖南科技出版社,2005年版,第76页。
- (50) [美]维纳:《人有人的用处:控制论与社会》,黎鸣译,商务印书馆,第3页。
- (54) 转引自郑文东“洛特曼学术思想的自然科学渊源”,《俄罗斯文艺》2007年第2期。
- (55) Charles F.W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: Univ of Chicago Press, 1938, p.13.
- (56) 赵毅衡:《认知差:意义活动的基本动力》,《文学评论》2017年第1期。
- (57) Jean Bauderillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press Publishing, 1981, pp.68-71.
- (58) 赵毅衡:《从符号学定义艺术:重返功能主义》,《当代文坛》2018年第1期。
- (59) [美]阿瑟·丹托:《艺术的终结之后:当代艺术与历史的界限》,王春辰译,江苏人民出版社,第200页。
- (60) 陆正兰、赵毅衡:《泛艺术化的五副面孔》,《云南社会科学》2018年第5期。
- (作者单位:四川大学文学与新闻学院、符号学-传媒学研究所)
(责任编辑:张涛)