

艺术与冗余

赵毅衡

摘要 “冗余”与“噪音”是符号学借自语言学和信息技术的两个重要概念,它们是符号文本中或传播过程中“不需要”的多余成分,即对意义解释者来说不相关的成分。这个问题在语言学和传播学中似乎不难理解。一旦应用到符号学的艺术研究中,却变得异常复杂,众说纷纭,至今无定论。有艺术无冗余论,也有艺术全冗余论,针锋相对,却似乎都说得通。这中间有术语混淆(冗余、赘余、赘余、噪音)必须理清,各种体裁中,冗余的形态很不相同,必须辨明。但这问题的讨论中有基本的理解混淆。从符号学来看,解决途径是把意义分成两种:就对象意义而言,艺术文本的冗余度趋向最大值;就解释项意义而言,艺术文本的冗余度趋向最小值。艺术性就来自两个趋势之间的张力。

一、概念群

“冗余”这个概念源出于传播研究,似乎容易理解,冗余就是文本中对传达意义而言不需要的成分。冗余本是技术问题,可以用逻辑与数学方式说清楚。应用到信息论、语言学也顺理成章,歧义不多,甚至可以量化测算。在语言学、传播学等学科中,对其似乎已经研究得很透彻,在艺术研究中,这却一直是个很神秘的问题。

本文为四川大学“中国语言文学与中华文化全球传播”双一流学科群专项成果

一旦走出技术的范围,进入文化领域甚至艺术领域,这个问题就变得极端复杂,至今没有很清晰的解答。从艺术符号学来解释此问题,或许可以提供一个比较清楚的看法。符号学是意义学,研究的是各种媒介和体裁的文本意义如何产生。围绕着冗余出现的难以解决的诸多矛盾,其核心也是意义问题。符号信息究竟为什么有冗余?冗余是否真的没有意义?假定其有意义,有什么样的意义?

在艺术研究中,理论家对冗余问题的说法往往互相矛盾,甚至同一学者前后不一。细究之下,可以发现艺术与冗余的关系之所以纠缠,是因其牵涉到对艺术本质的理解。艺术是人类文化中最复杂的意义方式,只有弄清艺术意义与一般信息的意义有什么不同,才能对艺术中的冗余获得一个比较清晰的答案。不过,在认真讨论之前,必须先把这个概念中的种种歧义,尤

其是相近术语的混淆,耐心辨析一下。

“冗余”这个中文词带有贬义,其西文对译“redundancy”贬义一样明显。各种西文词典上解释此词,大多说是“多余”(superfluous)、“不需要”(unwanted)、“不必要”(unnecessary)。中国语言学界也认为:语言的冗余,“从本质上说,反映的是语形与语义的不相配合,是指语言结构的形式超过意义表达的需要,即语形相对语义有所剩余的情形”^①。因此,“冗余”的定义,就是文本中对解释不需要的符号成分,即与“相关度”(aboutness)正相反的量值。

赵元任在《中国口语文法》一书中,建议用中国古籍中地方官增收的“羨余”附加税一词称呼语言中的冗余。他认为“羨余”并非都不需要,而应当分成“积极羨余”与“消极羨余”^②。但是这对词现在在中国语言学界的用法又略有不同:“羨余”往往指积极冗余,而消极冗余常称“赘余”^③。既然说法杂乱,不妨全部回到“冗余”。“积极冗余”对解释有益,而“消极冗余”则是对解释而言“不需要”的成分。

“噪音”(noise)一词,与冗余应当并不同义。首先,“噪音”本身非常多义,必须仔细辨明。听觉符号学家沙弗尔在《声景》一书中为噪音列举了四条最重要的定义:不想要的声音、非乐音;任何吵闹的声音、信号系统中的干扰^④。前三条都讨论声音。本文不讨论非乐音噪音,谭盾的“噪音”音乐如《永恒的水》《地图》,其“噪音”是指非乐音。沙弗尔的其余三点意义有重叠。他列举的第一条“噪音”,即不想要的声音,与声觉冗余难以区分,而第四条超出声音范围,指所有符号文本传送中的干扰。

信息论的奠基者香农(Claude Elwood Shannon)与韦弗(Warren Weaver)解释“噪音”就比较清晰:“在信息传播的过程中,有部分信源所不想要的,附加在信号上的东西。这些不想要的附加物可能是电话中声音的失真,广播中的静电干扰,电视信号中图像的扭曲或纹路,或者电报传真中的差错等等。所有这些信号传递过程中的改变都可称为噪音。”^⑤按这样理解,噪音是传播过程中掺入的多余信息,而冗余是文本中本有的多余信息。这就出现另一个问题:即使发出者能明白二者的区别,接收者每次都能分辨二者吗?

香农与韦弗认为:既然冗余与噪音位置不同,对解释的影响就不同。冗余是信息中的多余部分,失去这些部分仍然能够完整地解读信息,但其却能弥补噪音带来的干扰。例如空战的指挥官再三重复指令,可以克服命令传送中的噪音干扰,保证指令清楚。此时冗余有积极效果,而噪音是传播过程中的负面干扰。他们说:“在传播中,冗余是很多载有相同信息的信号……冗余信息的出现会使一定时间内所能传递的有效信息有所减少”^⑥;“而信号传递过程中的改变都可称为噪音”^⑦;“噪音扭曲了、屏蔽了甚至代替了信号,而过剩信息(冗余)使得接收者能够纠正错误的信息或者填补丢失的信息”^⑧。这是从积极与消极的角度来定义冗余与噪音:冗余多余却积极,噪音是消极干扰。中国学者中,何一杰就认为消极冗余等同于噪音^⑨。

而上引沙弗尔“噪音”定义第一条“不想要的声音”,噪音就是指全部不需要的声音,不分文本内外。广义的“噪音”不局限于听觉,电影等视觉文本分析中常称之为“噪点”(image noise/hot pixel)。这样一来,“噪音”的定义,实际上与“冗余”的定义相同。噪音就是“我们不喜欢的信号(signals we don't like)”^⑩,它们出现的位置,倒成了次要的标准。

笔者觉得,香农与韦弗依据出现的位置作区分,看起来比较清楚:文本内为冗余,文本外为噪音。在实际符号表意场合,这种区分会遇到很多困难,因为它以文本边界为准,实际上是以发送者意图作为判断标准。而解释者有时候很难区分这些不需要的因素究竟来自文本,还是来自文本的传播过程。例如一个犯人在审问中结巴或咳嗽,究竟是文本内(被审者的回答)本身的冗余,还是在传送中(被审者说话过程中)夹杂的噪音?这两者显然难以区分。因为

文本边界并不是发出者决定的,而是解释者将收到的符号因素组合起来构成的,文本构成是为解释服务的。如果审问者认为这结巴与咳嗽都是被审者心中犹疑躲闪造成,那么它们都是文本的一部分,如果只是被审者话说得不顺畅,审问者就不必考虑这种噪音。

实际上,对接收者而言,传送中掺入的符号元素,可以被视为“全文本”的一部分,因为文本本身的边界经常很难区分,也经常不必区分^⑩。我听收音机广播,觉得不顺畅,究竟是播音员发声不当,还是播送中夹入了噪音,对我的解释而言,效果是一样的。如果收到一张天文图片,有重叠模糊之处,为了实验的改进,当然应当下功夫判断其来自摄影机还是来自传送技术。但在本次解释中,二者无法区分。

因此,布斯曼在《语言与语言学词典》中将冗余与噪音合称为“冗余”。“冗余是表达超过一次的多余信息。同时由于语言的传播受到噪音的恒常干扰,语言发展为一种包含大量冗余度的交流方式。”^⑪笔者觉得这是比较可行的定义。我们可以暂不追究信息中某种“不需要的干扰因素”究竟是来自原文本,还是来自传送过程。

如果采取这个原则,我们在讨论中就不再特别区分出噪音,而把噪音看作冗余的一种,暂时先只用“冗余”这一个词。例如巴尔特先后持艺术无噪音论与艺术全噪音论,他实际上谈的是冗余。

二、冗余的普遍性

在意义形成过程中,冗余不可避免。面对对象时,任何人的意识难免会感知到对象的许多不相干的观相,这些感知是否携带着意义,要看解释的相关范围。一辆汽车开来,如果你的解释是有被撞到的危险,此时只有它的速度和宽度才是相关感知,如果是朋友来接你,或许你会注意到车的型号、款式等等,因为它们与朋友的格调以及你们之间的身份游戏有关,如果是你的男友第一次来接你,你会注意车的色彩、造型、装饰,因为它们透露对方的性格或地位。对象提供的感知是无穷尽的,任何获取意义的观察,都不得不用“片面化”方式来聚焦。

扩大言之,任何符号文本(成为意义源头的事物)都是细节无限,所谓“一沙一世界”。于是,在每次意义活动中,意识必然努力排除与这次解释无关的感知。例如汽车的颜色或式样,让只想闪避者观察到了,就是冗余或噪音,因为它们对理解“危险”这个意义不仅无关,甚至有干扰。显然,究竟哪些是冗余,取决于解释的需要,而不取决于汽车这个文本。而人人讨厌的街头噪音,对一个环境研究人员而言却不是噪音,他在街头的录音,是对非噪音的噪音的记录。

香农明确说清了这一点:“冗余不是由发送者自由决定的,而是取决于所使用符号系统的一种统计结构。”^⑫相对于解释而言,没有任何书面的、口头的、视像的符号文本会纯净到无冗余^⑬。在这个意义上,不可能有无冗余的“纯文本”,任何解释者都会感知到不必要的符号元素。冗余是意义活动的普遍现象。唯一的例外是艺术文本可能被理解为纯文本,因为艺术文本的解释需要特殊方式。这个问题将是本文讨论的重点。

三、冗余的风格与表意功能

冗余是不必要的符号元素,但是冗余又是符号文本被感知到的一部分,也就是说冗余也是符号元素。符号的定义是“被认为携带着意义的感知”,那么冗余符号元素携带着的是什么样的(哪怕是不必要的)意义,或用符号学家马西莫·莱昂内的术语——“无意味的”(insignificant)^⑭

的意义呢?

冗余有两个使用范围:技术与社会文化。技术冗余永远是有积极意义的。所有设备及其部件,都必须有技术冗余,即必须的富余量。例如楼区的供电系统最好有两套,平时协作,停电时能互相替代;桥梁和建筑都有超过需要的设计冗余,以应对风暴、海啸、地震等灾难;电脑必须有备份记忆,一旦原存储失落或误删,或可以挽救。

费斯克认为,社会性冗余大多有积极的一面:“包含大量冗余信息的讯息之发送者或流行文本的生产者,更多考虑的是其受众而非自身或独一无二的、不得不说的内容。他们关注的是同其受众建立同所好焉的关系……冗余信息在传播中就扮演了一个重要的、积极的角色。”^⑩因为冗余的接触性功能至关重要,它保证交流顺利进行。“冗余对传播不仅有用,而且绝对至关重要。理论上,传播没有冗余也可能发生,但实际上,没有冗余的传播微乎其微,几近于零,一定程度的冗余对实际传播必不可少。”^⑪

雅各布森认为,这是“交际性主导”的文本特点。它们指向媒介本身,目的是保持接触,占有渠道,而并不传达信息意义^⑫。任何交流都需要为保持接触而设置冗余,CCTV5每有重要赛事直播,开场必说两次“中央电视台”;无线电报通话则有更多次重复呼语。恋人谈话不断重复,以至于巴尔特说,“在恋爱中,愈是无益之事,愈是有益,愈能显示出它的力量”,谈恋爱就是重复“无益之事”^⑬。此种符号冗余关系到恋爱是否成功,当然是有意义的,但是它们在交换信息上过于重复,在不关心者听起来充满废话。

冗余具有形成或加强某种文化、文体风格、社群意识的功能。从《诗经》时代起,诗句一唱三叹,再三重复,就是诗歌最令人难忘的风格。费斯克曾以大众歌曲为例,指出歌曲里冗余的重要功能:“一种高度常规化的艺术形式如民歌就有交际功能。没有什么比萦绕于心的民歌冗余更大了……问题的核心在于,惯例,也就是音乐或舞蹈中的冗余,肯定了群体的成员身份。”^⑭群体的冗余性重复,例如某种切口行话、某个姿势、某种礼节等等,正是因为重复,才能用来明确社群身份关系。

冗余是文本的解释视为不需要的符号成分,这是冗余的最清晰定义。上面说过,符号意义的解释中,片面化不可避免,被推到解释意义之外的感知,就只能算冗余,但是冗余融入文本的程度不一样^⑮。有些冗余部分可以被感知,但不会被自然化到感觉不到的程度。我们读书时,会尽量忽视别人乱涂的不相关词句;我们看电影时,会尽量不顾及起身临时遮住视线的观众。这些“可感冗余”的存在比较明显。

但是还有一类冗余很深地种植在文本的符号构成之中,成为难以被觉察到的“内在冗余”,无法认为不需要。语言文字构成中的冗余,往往自然到感觉不到其冗余。

潘先军认为,冗余是“汉语中某些词汇成分或句法结构只有语言形式,没有语义内容,或重复表达的现象”^⑯。从中文的演化看,早期的甲骨文字形相对简单,后期越变越复杂,字义却相同。秦统一六国文字写法后,字形进一步繁复而非简化。“书同文”用保守、尊古的秦文字统一简单的六国文字。汉语的演化增加了汉字,缩小了每个字的字义范围。每加一个偏旁,就多增加一批较复杂的字。因此,中文的内在冗余度,随着历史发展而增加^⑰。

文化是社会符号表意的总集合,文化发展了,表意量大了,就不得不增加词汇。为此,最简单的方法就是创造新的词汇。例如中文由单音音节词为主,变成双音节与多音节词为主,句子则加上各种辅助词。东汉后,双音节词越来越多,许多是重复冗余,例如今天常见的“伴侣”“奔跑”“身体”。四字“成语”成为修辞的追求,很多是同义重复,如“丝竹管弦”“一致公认”“仔细端详”“大声喝彩”“高声喧哗”“免费赠送”“凯旋而归”“悬殊极大”等等。

从宋元口语文学出现,到现代白话文形成,中文中出现大量重复词语:“差一点儿没摔倒”“大约半时辰上下”“这是没有必要的浪费”,人们感觉不到其中有词句多余。大量外来语的翻译实际上是“冗余翻译法”,即音译加上类别词,例如“芭蕾舞”“戈壁滩”“卡通画”“酒吧间”“皮卡车”等。这些现在都被认为是正常的中文,其中冗余都是内在冗余,即说中文者通常感觉不到的冗余。而且,显然,这些冗余构词可以保证意义多样、节奏丰富,都是积极冗余。

以上讨论了“冗余”的基本概念,以及其卷入的复杂问题。讨论了“赘余”“噪音”等异称之间的区别与混用,“积极冗余”与“消极冗余”的区分,以及“可感冗余”与“内在冗余”等难以感觉到的冗余。本文指出这些概念的区别相当程度上取决于对文本的解释,这就让我们的讨论进入艺术学领域:艺术与冗余究竟是什么关系?

四、艺术无噪音论

人造的文本,在意向性上已经排除不需要的成分:一纸命令会尽量言简意赅;一封书信会尽量“话说到点子上”;一排建筑会尽量符合某种功能意义,甚至风水意义。这样的文本冗余量会被有意减少。但是艺术作品如诗歌、小说、音乐、美术,也都是精心制作的符号文本,既然冗余或噪音是不需要的干扰因素,艺术家是否完全可以删除对意义而言的多余物?这就引向本文要讨论的主旨:艺术与冗余的关系。

前文提到过,重复能够形成诗性,但是重复也能形成冗余。同样的重复,怎会有两种不同的功能?这就取决于艺术欣赏者的判断,而这种判断取决于许多因素:体裁、流派、风格等。其中并不是没有规律可循,重要的是欣赏者个人的直觉。

汉赋中用大量的冗余构成其特殊的艺术特色。如枚乘《柳赋》:“于是罇盈缥玉之酒,爵献金浆之醪。庶羞千族,盈满六庖。弱丝清管,与风霜而共雕。枪镗啾唧,萧条寂寥,隼义英旄,列襟联袍。”^⑨几乎全是重复词语。无如此冗余,就不成其为汉赋。但现代中国读者,哪怕理解这是体裁需要,对古人时风有同情的理解,也会觉得太过。

关汉卿的《【南吕】一枝花·不伏老》:“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆,恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头?”^⑩诗歌所谓“一唱三叹”,就是来回重复意义类似的词句。如果这段语言用在谈话中,就会被认为自吹自擂、啰嗦过分。

鲁迅《社戏》里的一段,说的是村里的孩子们搭船到镇上,一心想看名角“叫天”夜戏出场,却是“看小旦唱,看花旦唱,看老生唱,看不知什么角色唱,看一大班人乱打,看两三个人互打,从九点多到十点,从十点到十一点,从十一点到十一点半,从十一点半到十二点,然而,叫天竟还没有来”^⑪。对于孩子们,这场“社戏”几乎全是冗余。此段散文用冗余语言写冗余经验,可谓妙笔。因此,艺术作品中的冗余,应当是带有特殊风格目的的积极冗余^⑫。鲁迅《秋夜》的第一句是:“在我的后园,可以看见墙外有两株树,一株是枣树,还有一株也是枣树。”^⑬这已经成了培养中小学生写作能力的名句。但是教师们是否清楚其中的原理:让学生学的,正是如何恰当使用风格性积极冗余?

艺术中是否有消极冗余?如果有,它们表达什么意义?不少论者认为艺术与冗余不相容。毕加索有名言“消除冗余,方为艺术”(Art is the elimination of the unnecessary)^⑭。虽然他没有用“redundancy”这个专业词,但意思大致如此,毕加索认为真正的艺术绝无非必需的部分。

巴尔特说得干脆明确:“艺术无噪音。”^⑮他的意思是,艺术作品是一个整体性的符号文本,

其中任何元素都是构成整体的单元,不存在不需要的成分。巴尔特论辩说:“艺术是没有噪音的……艺术是一种纯粹体系,其中任何单元都不浪费,无论把这单元与叙述某一层联系起来的线索有多么远,多么松弛,多么纤细。”^③近年戏剧符号学家依兰姆在《戏剧符号学》中坚持说:“戏剧信息无赘余……每个信号都具有(或被认为具有)其美学理据。删除这些信号,会剧烈地改变被表演的信息或文本的价值。”^④

他们的说法,实际上是在重申文艺学中有两千多年历史的有机论。亚里士多德在《诗学》中说:“为了美,一个活的有机体,或任何一件由部分组成的单一体,不仅必须使这些部分有一个整齐的安排,而且还应有一定的大小,因为美依赖于两个品质:大小与秩序。”^⑤艺术作品是“活的有机体”,亚里士多德这个比喻深入人心:艺术作品中各部分以及它们之间的关系,如有机体的器官一样,共同对作品的意义负责。移动或切除任一部分,就不可避免会改变或破坏作品的意义。这是艺术无冗余论的滥觞。

此后几千年,有机论者极多。罗马文论家如贺拉斯、普洛丁等人,都强调形式各部分的互相依赖关系。19世纪,无论浪漫主义还是现实主义,都坚持有机论。别林斯基的表述可能是最清晰的:“艺术作品形式完美,因此可以比现实更美好,‘因为它里面没有任何偶然和多余的东西,一切局部从属于整体,一切朝向同一个目标,一切构成一个美丽的、完整的、单独的存在’^⑥。艺术作品形式上没有冗余,所以它比现实‘更美’。

20世纪上半期,现代主义的文论家也坚持有机论。布鲁克斯和沃伦指出,“诗的各种成分不是像砖砌墙一样堆起来的,各种成分之间的关系不是机械的,而是整体性的”^⑦。以彭斯的诗句为例:“月亮沉入白色的波涛/我的岁月也在下沉,哦!”他们问:“能不能把最后这个似乎并不重要的感叹词移一下位置,变为:‘我的岁月,哦,也在下沉!’”回答是:“不行,原诗把这嗟叹放在行尾的强调位置上,表明诗人把整个句子写完才感到诗的全部力量。”^⑧布鲁克斯认为可以把诗比作一个有统一性的构造物或一幢建筑,各部分的重荷互相对抗,内部的应力互相平衡。因此必须强调“诗作为一个整体的观念,各种因素在这整体中起作用”^⑨。

现代文论家大都坚持说,生活是混乱的,形式赋予生活以秩序。艾略特认为“艺术的功用就是在日常生活上强加一个秩序,从而诱导出一种现实的秩序感”^⑩。布拉克墨尔说波德莱尔的诗“给予混乱的、失去根基的、被折磨的生活以秩序”^⑪。布鲁克斯和沃伦也说:“关键在于人是创造形式的动物……人创造形式来把握世界。”^⑫这样,形式就成了先验存在,不仅先于内容,而且先于作品,甚至先于作者本人存在于人的思维方式之中。

所有这些说法,都在回应一个判断,即艺术中没有冗余/噪音。艺术形式先验的完美性,决定了艺术文本中不会有冗余。艺术符号文本必须作为一个整体表达意义,不可能允许哪个部分不为整体意义做贡献。如此多理论家的意见似乎一致,虽然前文论证过冗余是普遍的,但艺术似乎摆脱了冗余。以上就是巴尔特艺术无噪音理论悠久的学术谱系。

五、艺术全噪音?

最早指出艺术以冗余为美的,是19世纪英国美术史家、拉斐尔前派理论家罗斯金。他在《威尼斯的石头》中分析洛可可建筑,指出其艺术品格特点之一是“redundance”^⑬。中译本译此词为“富裕感”^⑭,笔者觉得或可译成“富余感”。细节繁复是洛可可艺术的一个重要特点,也是今日许多艺术品、尤其是工艺美术品的构造特点。但是罗斯金没有把“富余感”上升为艺术的一个普遍原则。

真正把艺术性与冗余联系在一起讨论的,是控制论的奠基者维纳(Nobert Wiener),只不过他的理论很科学化:“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。”^{④3}所谓“熵”(entropy),在符号传播研究中,可以简单理解为负信息度。熵越小,意义就越多。从这个观点看,“陈词滥调的信息”就是冗余,而“伟大的诗篇”几乎无冗余,每句每词都可以解释出深远意义,因此,艺术性就是用“熵减”抵消冗余的影响。维纳建议,人类文化要与在传播使用中意义受损的自然趋势作斗争,即与增熵趋势作斗争,而武器就是艺术。

雅各布森则从文本主导角度讨论这个问题,他引英国诗人霍普金斯的话,认为诗是“全部或部分地重复声音形象的语言”。诗性的一个重要标记是重复使用某些要素,让这些重复之间出现有意义的形式对比。但更重要的是,雅各布森指出:“(主导文本的)‘诗性’与‘元语言性’恰好相反,元语言性是运用组合建立一种相当关系,而在诗中,则使用相当关系来建立一种组合。”^{④4}这个说法颇费猜详,笔者的理解是,元语言是解释符码的集合,把文本引向对象,而诗性让文本回到自身,重点停留在文本上,所以诗性实际上是在闪避再现对象。

这就说到了本文将要达到的关键性结论:如果诗性(艺术性)不追求再现对象,艺术中所有的冗余就不会是消极冗余。解释者在艺术文本中获得的意义,就不应当是或不主要是再现对象的直接意义。

我们可以回过头来看巴尔特在艺术与噪音关系上的前后矛盾,这个问题至今未有人为之辩护。他曾雄辩地断定艺术无噪音。仅仅几年后,在1970年的名著《S/Z》中,他反过来斩钉截铁地说,艺术就是噪音,“与田园诗通讯、纯净通讯(譬如形式化科学的通讯)相反,能引入阅读的作品上演某种‘噪音’,它是噪音的写作,不纯之通讯的写作,然而这噪音并不是混乱、喧嚣、莫可名状的,它是一种清晰的噪音,以连贯而不是以叠合的方式形成”^{④5}。由此,巴尔特甚至断然声称,“文学实为‘噪音’艺术”。与之形成对比的是,他认为科学通讯无噪音^{④6}。

在巴尔特一生的最后著作《明室·摄影札记》中,他扩展说,“社会希望有意义,但它同时希望这意义周围伴有噪音,以使意义变得不那么尖锐”^{④7}。他这里说的不仅是艺术,而且是所有的社会性符号文本,艺术文本的意义关联域边界可能更不清晰。他说的“噪音”,实际上称为“冗余”更为准确。本文合论此二术语,原因正在于前辈理论家的这种混用。

因此,我们面前有两种截然相反的立场:艺术无冗余派,艺术即冗余派。或比较恰当地说,有两种意见:艺术文本中的冗余趋向于最小值,艺术文本中的冗余趋向于最大值。我们已经听到了这两派的声音,巴尔特甚至一人兼两派(虽然他自己从未解释这矛盾,或许他没有料到我们后人会如此较真)。《S/Z》常被认为是巴尔特开后结构主义先河之作,诚为有理。英国批评家克默德有一段话说得很精彩:巴尔特放弃了结构主义的文本分析,“正是因为他害怕即使这样做成功了,也只会复活旧有的特定作品特定结构这种有机论神话,那样,我们想打开的作品却重新关闭,重新拥有一个所指的秘密”^{④8}。但是冗余对于艺术究竟有益还是有害,其区分不在于现代与后现代之间,而在于理论家对艺术表意本质的理解。

既然冗余或噪音指的是对于解释某种意义多余的东西,那么如果认为艺术无意义,也当然就无噪音,艺术如果没有常规意义上的意义,也就没有常规意义上的冗余或噪音。那我们其实就是在问一个听起来有点奇怪的问题:一个艺术符号文本会有两种不同的意义吗?

这就是符号学意义理论的原初出发点:凡是符号都携带意义,但皮尔斯把符号的意义分成两支,即“对象”(object)与“解释项”(interpretant),与符号文本对立形成三联体^{④9}。其实指出文本意义三分的理论家很多,与皮尔斯同时的英国意义理论家维尔比夫人^{⑤0}和瑞恰慈^{⑤1}等人,

各自提出了三分理论。钱钟书指出,《墨子·小取》论“文—实—举”为意义三分的最早阐释,此后刘勰、陆机、陆贽等人都有类似的意义三分观点^②。只是,皮尔斯用更明确的解说强调意义三分式,并在此基础上建立了整个关于意义的理论体系。

在符号意义三分的论者看来,艺术文本意义的“非解释性”,是多少跳出再现对象的结果。这样,艺术作为符号必然有的意义,主要是解释项意义,或称为内涵意义^③。瑞恰慈明确指出,“艺术与科学的不同……在于其陈述的目的是用它所指称的东西产生一种感情或态度”^④。

如果只就再现对象而言,艺术冗余量变动就会极大。不同题材会很不同,人物画、静物画、风景画等,一般有具体对象,不同的画家流派处理的方式很不一样,从毕加索的立体主义开始,对象的形体就被肢解了,抽象表现主义的画实际上无再现对象。波洛克的“滴沥画”标题为“秋景”,画上却无法辨认任何景色。他的画甚至用“作品35号”这样的纯音乐式标题,其中没有可辨认的对象。

有一部分论者完全否认艺术文本有再现对象,这最典型地表现在所谓“音乐论”中。佩特有名言:“艺术批评的首要功能是评价每件作品……趋近音乐规则的程度如何。”^⑤爱伦坡提出诗应以音乐为榜样,因为在音乐中,灵魂“几乎创造了最高的美”^⑥。此后马拉美、瓦雷里等多人一再重复这论点:音乐可以无内容,靠一种神秘的精神推动作品^⑦。

音乐化只是一种比喻。美术理论家贝尔提出所谓“有意味的形式”(the significant form),认为线条和颜色的组合也能具有意义,与具体视觉经验无关^⑧。兰色姆也提出“任何诗在形式上都有抽象艺术成分”^⑨。马克·肖勒认为济慈的名言“想象作为美的即真”,就已经把内容完全化为形式^⑩。大部分现代艺术论者更喜欢引用叶芝的诗句:“哦随乐摇摆的身子,哦明亮的眼睛,我们怎能将舞者与舞蹈区分?”^⑪这也就是说,不管是在组成符号元素可分解的文学、音乐、舞蹈中,还是在不可分解的绘画中,文本整体性地对意义作出贡献。越接近现代,无明确再现对象越成为许多艺术作品的共同特征,如此一来,意义就大多归于解释项。

拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》这样的无标题音乐作品,无明确再现对象,却也富于意义。有评论者谓此曲:“表达了不可战胜以及不屈服的精神……表达出了对祖国深深的眷恋与怀念,使听众联想到俄罗斯的优美景色。”^⑫这段话把乐曲的意义说得未免太具体,当然我们可以另有解释,却没有理由说此解释不成立。而且此首音乐文本整体为这个意义服务,乐曲的意义就在于它的冗余。

因此,巴尔特说的艺术文本“无噪音”与“全噪音”两个立场都是对的,甚至可以说,我们必须从两个立场考究艺术。固然,艺术文本的两种冗余量随体裁媒介而异,例如文学作品的对象意义可能比较多,音乐的对象意义比较少,也随流派风格而变化,例如现实主义绘画再现对象比较清晰,超现实主义的对象再现弱得多,也随具体作品而变化,有的很像对象(如委拉斯开兹的《教皇英诺森十世肖像》),有的非常不像(如英国当代画家弗朗西斯·培根的《根据委拉斯开兹的教皇英诺森十世肖像的习作》),二者的对象再现冗余度就很不相同,前者很高,后者趋近于无,培根画上嘶吼的形象几乎不成人形,更不用说像那位威严教皇了。但是二者的解释项意义冗余度完全取决于解读者,有论者说培根的画“表达了一个孤独的人物形象,绝望和恐惧让自我心里的压抑彻底迸发,自我像恶魔一样吞噬灵魂”^⑬。

至少在现代艺术近二百年来的发展中,艺术出现一种接近全冗余的趋势,这也是在今后可见的未来,艺术发展的趋势。讨论至此,笔者忍不住引几行美国现代诗人杰佛斯(Robinson Jeffers)的诗《神圣地多余的美》(Divinely Superfluous Beauty),只有诗人的敏锐,才能抓住艺术的这个虽“多余”却神圣的真髓:“海鸥的暴风舞蹈,海豹的号叫比赛/在海面上,在海水里……/

在海豹的岸边,正当翅膀/在空中像编网一样织出/神圣地多余的美。”^④但是就艺术中的冗余张力的符号学机制而言,实际上中国古人更为敏感。《老子》的“大象无形”原则,在司空图那里变成批评标准“离形得似,庶几斯人”^⑤。苏轼诗云“论画以形似,见与儿童邻。作诗必此诗,定知非诗人”^⑥,点出其中关键:艺术趋向于跳出对象(非形似),但可以落地到各种解释项(非此诗)中。历时长久的“形似”与“神似”之辩,或可由此得到一个论析途径。

从本文的讨论可以看出,艺术与冗余的关系头绪纷繁,艺术学家至今无一致结论。但是从符号学的意义分析角度,还是可以得到比较清晰的意见。艺术与冗余的关系或许可以如此理解:就对象意义而言,艺术文本的冗余度趋向于最大值;就解释项意义而言,艺术文本的冗余度趋向于最小值。

基于以上论辩,笔者可以说巴尔特前后两种断言都是对的:“艺术全噪音”之说是就对象意义而言,艺术文本意义尽可能(虽然不一定完全地)跳出对象;“艺术无噪音”之说也成立,因为艺术的各种成分合起来激发各种解释项,此时文本中无法找出不起意义作用的符号元素。把这两原则合起来,可以看到:所有的艺术文本都落在趋向相反的两种意义之间,而艺术性就来自两种冗余之间的张力。

- ① 张卫东:《现代汉语中冗余现象研究综述》,载《现代语文》2008年第3期。
- ② 赵元任:《汉语口语语法》,吕叔湘译,商务印书馆1979年版,第24页。
- ③②⑦ 潘先军:《汉语冗余现象及与“赘余”的区别》,载《汉字文化》2010年第1期。
- ④ R. Murray Schafer, *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Merrimac: Destiny Books, 1993, p. 181.
- ⑤⑦⑬ Claude E. Shannon & Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: The University of Illinois Press, 1964. p. 8, p. 7-8, p. 13.
- ⑥ 董璐编著《传播学核心理论与概念》,北京大学出版社2008年版,第133页。
- ⑧ 斯蒂芬·李特约翰:《人类传播理论》,史安斌译,清华大学出版社2004年版,第51页。
- ⑨②① 何一杰:《无意义的意义:符号学视野下的“噪音”问题》,载《符号与传媒》2018年第2期。
- ⑩ Bart Kosko, *Noise*, New York: Penguin, 2006, p. 5.
- ⑪ 参见赵毅衡《“全文本”与普遍隐含作者》,载《甘肃社会科学》2012年第6期。
- ⑫ 布斯曼:《语言与语言学词典》,外语教学与研究出版社2000年版,第399—400页。
- ⑬ 宗争:《符号现象学何以可能?》,载《符号与传媒》2017年第2期。
- ⑭ 马西莫·莱昂内:《论无意味:后物质时代的意义消解》,陆正兰等译,四川大学出版社2019年版,第1页。
- ⑮ 约翰·费斯克等编撰《关键概念:传播与文化研究辞典》,李彬译注,新华出版社2004年版,第237页。
- ⑯ Roman Jakobson. “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1960, p. 350.
- ⑰ 罗兰·巴特(即巴尔特):《一个解构主义的文本》,汪耀进、武佩荣译,上海人民出版社1996年版,第171页。
- ⑱②① 约翰·费斯克:《传播研究导论:过程与符号》,许静译,北京大学出版社2008年版,第9页,第12页。
- ⑲ 潘先军:《现代汉语冗余现象研究》,北京语言大学出版社2012年版,第11页。
- ⑳ 李海霞:《甲骨文冗余现象研究》,载《殷都学刊》2014年第3期。
- ㉑ 枚乘:《柳赋》,赵逵夫主编《历代赋评注·汉代卷》,四川出版集团巴蜀书社2010年版,第24页。
- ㉒ 关汉卿:《[南吕]一枝花·不伏老》,《汇校详注关汉卿集》下册,中华书局2006年版,第1703页。
- ㉓ 鲁迅:《社戏》,《鲁迅全集》第一卷,人民文学出版社2005年版,第588页。
- ㉔ 鲁迅:《秋夜》,《鲁迅全集》第二卷,人民文学出版社2005年版,第166页。
- ㉕ https://www.brainyquote.com/quotes/pablo_picasso_378945.
- ㉖ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, London: Cape, 1967, p. 58.
- ㉗ Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, in *Image-Music-Text*, Stephen Heath (trans.) New York: Hill & Wang, 1977, p. 72.
- ㉘ Keir Elam, *Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980, p. 4.
- ㉙ Aristotle, *Poetics*, trans. Gerald Else, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967, p. 120.

- ③④ 《别林斯基选集》卷二,满涛译,上海文艺出版社1963年版,第457页。
- ③⑤④⑥ Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976, p. 11, p. 11, p. 272.
- ③⑦ Cleanth Brooks, "The Poem as Organism: Modern Critical Procedure", *English Institute Annual*, (1940): 36-37.
- ③⑧ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, London: Faber & Faber, 1951, p. 26.
- ③⑨ Richard P. Blackmur, *Language as Gesture: Essays in Poetry*, New York: Praeger, 1952, p. 272.
- ④① *The Works of John Ruskin Volume 10: The Stones of Venice II*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 139.
- ④② 约翰·罗斯金:《威尼斯的石头》,孙静译,山东画报出版社2014年版,第65页。
- ④③ 维纳:《人有人的用处 控制论与社会》,陈步译,北京大学出版社2010年版,第26页。
- ④④ 罗曼·雅各布森:《语言学与诗学》,赵毅衡编选《符号学文学论文集》,百花文艺出版社2004年版,第183页。
- ④⑤④⑥ 罗兰·巴特(即巴尔特):《S/Z》,屠友祥译,上海人民出版社2000年版,第229页,第246页。
- ④⑦ 罗兰·巴尔特:《明室 摄影札记》,赵克非译,中国人民大学出版社2011年版,第47页。
- ④⑧ Frank Kermode, *The Art of Telling*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 75.
- ④⑨ 《皮尔斯:论符号 李斯卡·皮尔斯符号学导论》,赵星植译,四川大学出版社2014年版,第7页。
- ⑤① 赵星植:《论意义三分的形成:回顾维尔比与皮尔斯的讨论》,载《符号与传媒》2019年第19期。
- ⑤①⑤④ I. A Richards, *Principles of Literary Criticism*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1924, p. 267, p. 267.
- ⑤② 钱钟书:《管锥编》第三卷,生活·读书·新知三联书店2007年版,第1863—1864页。
- ⑤③ 关于这一点的详细讨论,参见赵毅衡《艺术“虚而非伪”》,载《中国比较文学》2010年第2期。
- ⑤⑤ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, 1901, p. 139.
- ⑤⑥ Floyd Stovall, *Edgar Allen Poe as a Literary Critic*, Charlottesville, Va.: University of Virginia Press, 1964, p. 85.
- ⑤⑦ Enid Starkie, *From Gautier to Eliot: The Influence of France on English Literature*. London: Hutchinson, 1960, pp. 94-95.
- ⑤⑧ 克莱夫·贝尔:《艺术》,薛华译,江苏教育出版社2005年版,第4页。
- ⑤⑨ 约翰·克娄·兰色姆:《纯属思考推理的文学批评》,张谷若译,赵毅衡编选《新批评文集》,百花文艺出版社2001年版,第114页。
- ⑥① Mark Schorer, "Technique as Discovery", *Hudson Review*, I (1948): 68.
- ⑥① William Butler Yeats, "Among School Children", in *Selected Poems of William Butler Yeats*, London: Barnes & Noble, 1994, p. 76.
- ⑥② 崔秀峰:《拉赫玛尼诺夫〈第二钢琴协奏曲〉的演奏分析与研究》,载《艺术研究》2018年第1期。
- ⑥③ 刘强:《解读〈根据委拉斯开兹的教皇英诺森十世肖像的习作〉》,载《新校园》2016年第6期。
- ⑥④ 罗宾森·杰佛斯:《神圣地多余的美》,赵毅衡编译《美国现代诗选》,外国文学出版社1985年版,第283页。
- ⑥⑤ 司空图:《二十四诗品》,何文焕辑《历代诗话》,中华书局1981年版,第43页。
- ⑥⑥ 苏轼:《古今体诗四十一首·书鄮陵王主簿所画折枝二首·其一》,王文诰辑注、孔凡礼点校《苏轼诗集》卷二九,中华书局1982年版,第1526页。

(作者单位 四川大学文学与新闻学院)

责任编辑 孙伊