

壓扁的藝術史：帶寬革命與藝術創新

孫燾

摘要：傳統藝術依托於社會文化的整體意義結構，現代文化將來自不同傳統的多樣意義結構消解為趨於同質的符號元素並在一套理論化的“發展史”敘事中加以重組，甚或為緩解“有序”與“自由”之間的緊張而鼓勵“偽創新”。隨著圖像、視頻媒介和算法技術加持，重組式創新變得更加便捷，卻也因人工智能等新技術突進而面臨更大困境。今後的藝術創新或應調整到新的方向：回歸生命感受，幫人重建生活的意義。

關鍵字：藝術創新 現代文化 媒體 帶寬革命

Flattened Art History: The Bandwidth Revolution and Artistic Innovation

SUN Tao

Abstract: Traditional art is grounded in the holistic structure of meaning within a society and its culture. Modern culture, by contrast, dissolves diverse meaning structures into homogenized symbolic elements, reassembling them within a theoretical narrative of “developmental history” — or even encourages “performative innovation” in an attempt to ease the tension between “order” and “freedom”. With the support of image and video media and algorithmic technologies, this recombinant innovation has become more convenient, yet it also faces greater challenges due to the rapid advancement of new technologies such as artificial intelligence. In the future, artistic innovation may need to adjust to a new direction: returning to lived experience and helping people reconstruct the meaning of life.

Key words: Artistic Innovation; Modern culture; Media; Bandwidth Revolution

與人類藝術史的長久傳統不同，現代藝術的創作與評鑒更標榜“創新”，甚至以之為不容置疑的價值追求。隨著技術加速升級和信息資源擴容，“創新”在當今似乎變得更便捷，但無論理論界還是實踐從業者都愈益遭遇到表現不一而實質相似的困惑：為何而“創”，何以為

【基金項目】 本文為北京市教委高等教育本科教學改革創新項目“雙向普及的京劇文化通識課程教學研究”（2023-237）之階段性成果。

【作者簡介】 孫燾（1979-），中國戲曲學院藝術管理與文化交流系副教授、北京大學美學與美育研究中心研究員，研究方向為中國美學、藝術學。

“新”？學理研究無法給出具體答案，至少可以盡量釐清觀念，讓問題變得更清晰。本文嘗試將藝術領域的困惑回溯至作為現代社會一般共識的“發展”“創新”，先簡要列舉其主要特征及其內含的矛盾，再看如今的人工智能技術又為之加入了哪些新問題。

如同其他“大概念”一樣，“現代”是一個在各種語境裡廣泛使用卻又很難給出清晰定義的詞語。它或許指涉著伽利略以降的科技革命、19 世紀以降的民族國家認同及其科層制治理、資本驅動的市場經濟或標榜平等自由的文化觀念等，或許是以上幾方面的綜合。在“現代文化”的綜合體中當然也有藝術現象，但作為術語的“現代藝術”卻又常特指 20 世紀上半段主要在歐洲出現的那些探索性流派的產物。本文論及的具有現代性的藝術，將以狹義的“現代藝術”為重要案例，但並不局限於此。

一、作為現代性神話的“發展”

“現代”常與同樣含義複雜模糊的“傳統”相對舉使用，並被置入一個由古及今的演變敘事中。綜合文化研究學者有關論述，從“傳統”到“現代”至少有三個相互關聯的大轉變：

其一是個體的原子化和同質化，外在指標的“可控”壓倒了內在的品性或領悟。這個變化源於科學革命引入的新世界觀，並隨著技術應用而重塑了人的現實生活和觀念。“一方水土養一方人”“世上沒有兩片完全相同的樹葉”乃是基於人類一般日常生活的常識。現代科學則奠定了一個有悖於日常經驗的新世界觀：同類的基本粒子不存在個體特性，事物的千差萬別只由於基本粒子有不同的性質和變化規律，掌控世界的奧秘就在發現和使用物理規則，尤其強調測量精確與工藝可控。在由現代科技和管理科學支撐起的工業製造中，原材料和零件的通用性越強，同質化的生產規模越大，成本就越低。同樣的思維也運用於社會事務。各種傳統社會一般鼓勵內修自省，提升自己的“內質”；“做一個現代人”則意味著要更多地瞭解和適應外部公認的普遍規則，以獲取公認可量化的現實回饋。推及教育理念，與園藝式的“因材施教”相比，19 世紀萌芽的適應現代工業生產的大眾基礎教育和社會管理都更強調整齊、紀律、標準、可評測等。所有這些都影響著並體現於現代式的美感中。排列組合的形式逐漸成為美感的實質性要素，在藝術領域則愈益強調設計感、形式美，前現代文化中常見的內省、吟詠、品嘔漸受冷落。到 20 世紀初，藝術創作甚至可以大膽地拋開“內容”而專務形式。在美術史上有以畢加索、康定斯基、蒙德里安等作品為代表的現代藝術流派，在音樂領域有無調性創作，理論領域也有了以克萊夫·貝爾為代表的形式主義美學。

以同質化生產見長的機械複製技術應用於藝術領域，不僅消解著傳統手藝的“靈韻”，也潛移默化地影響了人的美感經驗。我們都知道電影膠片是由不連續的靜止畫面組成的，並沒有記錄“全部的”動作細節。同樣，記錄和保存聲音的軟件也會過濾掉很多“冗餘頻段”，以節省文檔所佔據的存儲空間。追求“現場感”的高保真專業音響對應的是專注的聆聽式欣賞，而在人們開車、做家務時用作日常陪伴的音樂、歌曲、演講等則被默認可以略去一些“沒必要”的聲音細節。對後者而言，音頻壓縮技術和設備就更有性價比。^①數字化技術還把一切聲音、圖像都還原為標準元素，在深層次上同質化了現代人的體驗。

其二是認知性的“話語”“解釋”壓倒了情感體驗而成為藝術評鑒的決定性因素，折射著從“王國/王朝”到“國家”的社會文化變遷。在傳統社會，社會權威的肉身承載者是皇帝、國王、主教、青天老爺等，他們聖心獨運，一言九鼎，殺伐決斷都無需跟小民解釋。民眾也謹守思不出位的原則，自知沒有資格過問雲端之上的事務。現代社會有了本質的改變：各種權威都繫于抽象的實體——代議和行政機構、法案和條約等，不承認任何一個特定個人具有高人一等的聖光環。既然所有人都在本質上是平等的，權威的唯一來源和服從的唯一理由就是“合理”，合理與否需要在公認的程序裡經由公議認定，而用於論證的知識、概念在權威身份的再生產中起著基礎性作用。^②同樣，在藝術領域，一件作品是否可算作“藝術品”，歸屬何種品級，通常要參考博物館、美術館的收藏以及專家的鑒定語。博物館裡的藏品或許是幾千年前的聖像，但公共博物館這種事物以及布展所依據的藝術史框架卻是法國大革命的產物，是距今不過兩百多年的典型的現代事物。

教科書或博物館的敘事體系塑造了一套新的觀看、分類、理解和言說方式。當收藏和陳列者把所有的“藝術品”分門別類歸攏在一起，它們的物質形態雖沒有更改，存在方式卻發生了本質的變化。所有平面的繪畫構成了一個大家族，裡面有寫實的，有些不那麼寫實；立體的雕塑歸為另一個大家族，有些是古代的，有些是近代的，材質亦各異。在這種“藝術家族”裡，《聖母子圖》的身份是一幅文藝復興風格的繪畫作品，面向藝術界的學習者和觀賞者呈現出完美的構圖。然而，在這些作品的“原生家庭”中，它們有著完全不同的親族：有些繪畫和雕塑長相廝守，共處於黑暗靜寂的墓穴。有些則坐落於高大的底座，矗立在熙熙攘攘的廣場，或端坐神廟供人禮拜。那時候，《聖母子圖》的身份是一件尊貴的聖物，為虔誠的禮拜者送去心靈的護佑。隔開了幾百年，拉斐爾聖母像的價值已不再寄寓于它與現實（包括信仰中的“聖母”）

^① “現代性是在人們反思性地徵用知識的過程中（並通過這一過程）被建構起來的。”吉登斯. 現代性的後果[M]. 田禾, 譯. 南京: 譯林出版社, 2022:45.

的關係，而在於它在整個藝術史敘事中的地位，取決於這件藝術品與其他藝術品之間在形式層面的關聯。這就是現代美學和藝術都標榜的“自律”或“藝術本身的價值”。

當把注意力集中在形式層，現代人的觀賞就變得更冷靜、理性、可言說。宗教畫褪去了神聖的光環，靜物畫也不再看其物象（所謂“內容”）有多麼逼真，而是看其描摹的方式（所謂“形式”）跟其他宗教畫、靜物畫如何相似又有何不同。這種低調卻巨大的轉變，正是“現代化”一詞所暗示的：顛覆傳統慣習裡的舊秩序，主要依靠知識生產而形成新秩序。

在20世紀，甚至連“什麼是藝術”都成了眾說紛紜莫衷一是的理論難題，丹托給出一個權宜方案：聽任“藝術圈”之公論。納入此圈的，除了先前已有的創作者、欣賞者、贊助人，還包括權重越來越大的話語生產群體，如評論家、策展人、理論研究者和講授者、專業媒體人等等。貼標籤、分門別類、重新安置，從來都是主宰者的權力，只是在現代社會裡變得儘量隱蔽。^[2]在現代藝術（包括更複雜的所謂“當代藝術”）現象中，掌握著話語權的策劃者、闡釋者具有點石成金的力量，話語創新已然深度參與到藝術的生產和傳播中。

現代藝術的代表作《泉》（杜尚，1917）正是在此背景下方可理解。一個被命名和簽名的小便池，像禪宗棒喝一樣打破了人們對“藝術”的刻板認知，以幽默、反諷、諧謔引起一種智性的快樂，也鮮明呈現出“現代”與“傳統”的斷裂。傳統藝術的題材和形式都可以不斷重復而不失為佳作，如歐洲繪畫史上無數的聖母子圖、中國繪畫史上無數的“某某仿某某山水圖”。《泉》的創意卻是一次性的，因激發了知識體系的自我反思而獲得價值。若誰再把一個簽了名的澡盆放進美術館並命名為《池》，就只是一個拙劣的笑話——除非是對效顰本身的反諷。

其三，時間性的價值轉向，簡單概括即是從“過去更好”轉向“未來更好”。置於整個人類文化的視野裡，現代人以為天經地義的“後必勝前”遠不是一個普遍信念。傳統社會裡的多數人傾向於說過去更好，好的藝術都是“堪稱經典”“猶有古意”。古今的價值排序在歐洲文藝復興以後才開始倒轉——有趣的是，最初開啟這種轉向時卻仍以“復古”為號召。^①由於商業發展、科學革命以至宗教改革等諸多因素，歐洲的文化精英們開始逐漸把“理性”作為判斷真偽和價值高低的標準。理性本身是無時間的，而訓練理性和現實檢驗則需要花費時間。正因為有條件不斷學習和積累，今人比古人更有優勢，未來的人按理也會比今人更進步。培根的經

^① 稍細緻地審視觀念史就能發現各文化的“傳統”都足夠複雜。在中國，先秦諸子中最提倡集權的法家就主張擺脫傳統，“法後王”。這也讓法家傳統在二十世紀最容易適應現代化轉型。

驗主義觀念就自然地推導出“古人是無經驗的年輕人，現代人才是有閱歷的老人”。^①由此，現代人堅定相信一切事物都是向上向前發展的，現今比過去要好，流行歌還唱“明天會更好”。

以上三個轉變相互關聯：在理想狀態裡，任何一個個人（主體）都可以憑藉理性獨立地做判斷。理性可通過公共話語來表達，利益和立場各異的參與者在平等交流中形成了可逐步擴大共識的共同體，據此形成越來越大的組織和越來越高的效率。交流越充分，判斷也就理應越準確，越能照顧到儘量多方面的關切。交流要在時間中展開，所以未來總是優於現在，正如現在必定勝過往昔。藝術領域亦如其他領域，當前的一切創造都在推動藝術從相對落後的過去走向更加繁榮的未來。現代美學和藝術的諸多現象都以此“發展”神話為基礎或背景。

二、“創新”與現代性的內在矛盾

神話都有一個表面上貫通一致的畫面，但當我們深入其內在，也總能看到深刻的矛盾。“現代性”的基礎觀念是“理性”。理性加強了人的解釋和控制能力，但也放大了人群中的固有矛盾：任何一個運用理性的主體（可以是個人，也可以是大小不等的組織）都想依據自己的自由意志去控制環境和其他主體，也都不甘心成為被控制的、不自由的客體。

理想情況是：無需憑藉前現代的克里斯馬式權威，每個人都能理性地自願選擇參與到事實上在控制著他或她的龐大體系裡，實現自由與必然的統一。用現代中國人熟悉的話說，自覺自願的一方面是“調動主觀能動性”，而完全服從組織動員的一方面則是“甘當螺絲釘”，統一起來就是：主觀能動地成為一個社會大機器裡的零部件。然而，人畢竟不是機器零件，萬物不齊的生命總會給社會系統帶來難以消除的無序，無序積累太多就會導致體系性的失控。

作為複雜系統的現代社會在一定範圍內足以應對無序：以持續的分化創造更多的小系統，在朝向更複雜的發展中把無序轉化為體系自身的演變，名曰“創新”。現代經濟增長受惠於新技術、新產品和新市場，人文領域也積極肯定“標新立異”，容許顛覆既有模式。從18世紀開始，歐洲的文化精英們不再執著于永恆普遍的classical範式，開始突破曾被奉為圭臬的比例、和諧，轉而褒揚那些變幻多姿的想象、熱情、靈感、詩意、自由、無規則、異族、奇異、無限、豐富、深刻、宏大、神秘、虛幻、蒼茫……甚至帶有顛覆性和攻擊力的反抗、衝突、苦

^① 中世紀神學把時間作為人生短暫而死亡永恆的提示，人只要在命運無常的塵世舞臺上扮演好上帝分派的角色，很少變化，不必為未來操心。從文藝復興開始有了一種全新的、“革命的”歷史時間觀：把最近的過去（並關聯著現在）說成是“黑暗的”，同時設想著“光明”的未來必至無疑。但文藝復興還是援用“古代”反對中世紀的專制權威，再到16、17世紀的古今之爭，就進而樹立了“理性”的標準，不必再援引“古典”。卡林內斯庫. 現代性的五副面孔[M]，顧愛彬、李瑞華，譯。南京：譯林出版社，2015:18-24.

難等等也進入美學話語。19世紀初的浪漫主義風潮大大地拓展了“美”的領域。^[3]崇尚經典反而被稱作“學院主義”，這個詞常跟保守刻板、因循老套、平庸無趣等聯繫在一起。現今已成套話的“勇於突破傳統”“打破窠臼”等等評論語，即源自浪漫派開啟的慣例。^①

即便“發展”能吸納和轉化一定程度的無序，系統穩定與個體自由的張力仍呈現為一系列互相關聯的矛盾。當一個主體（個人或組織團體，乃至整個民族/國家）在追求自身成長發展時，自當訴諸理性掌控，追求效益最大化。問題在於：社會是由眾多平等主體構成的，每一個主體都有同樣的發展權利和追求成功的訴求。受制於人類文化的長久習慣，絕大多數人對“成功”的理解無非是從平等的同儕中脫穎而出，甚至還要掌控其他人。這種成功勢必造成對他人的壓迫，激起反抗。加入時間的維度，前輩的成功也往往成為後輩的障礙，後輩的成長常常意味著先要反叛自己的父輩和師長。

在組織系統或掌控者的俯瞰視角，施加控制或許並不等於惡意壓迫，但切換到現代的“啟蒙”“覺醒”視角就會有不同的觀感。電影《亂世佳人》（1939）的女主角斯嘉麗與亂世知己白瑞德在經歷了一場史詩般的“現代反叛傳統”的愛情故事後終成眷屬。然而正是走入美滿婚姻才開始暴露了“現代性”的深刻矛盾：她的丈夫無法區分“愛”和“控制”——前者是斯嘉麗勇敢追求的，而後者又是她努力想掙脫的。再以更大的廣角看，19世紀以來的大眾文化，除了追求個人自由的一面，同時還有民族和階級意識凝聚的一面。以民族、國家和主義為名的各種“大我”為重新組織的芸芸眾生提供了有效的意義替代。但在此民族認定的爭取生存空間或實現現代化理想的努力，在相鄰的彼民族看來就是咄咄逼人的威脅。當矛盾激化而又沒有文明之底線，現實後果就是20世紀先後兩次的慘烈大戰以及21世紀的餘波。

為避免“有序”與“自由”之間的緊張，“創新”的顛覆力就需要被化解。藝術領域就很可能支持安全無害的符號遊戲。現代社會的博物館體制和藝術史敘事都激勵甚至強迫著能納入話語範疇的“創新”。盧浮宮確立了現代公共博物館的典範：用收藏各民族歷史文物原件的展館建立一部體現現代啟蒙精神（並暗含著本民族文化話語權）的完整藝術史，從美索不達米亞、埃及到古希臘羅馬，再到中世紀、文藝復興等等。在這部“可視的藝術史”中，樣式主義、巴羅克、印象派、現代主義、東方藝術、非洲藝術、當代藝術……迥然不同的風格不僅被納入到一套似乎整齊的歷史敘述，而且還引導著當代的藝術家去“填補的空白”。正如李軍說的，“當我們聽到現代藝術家自詡可以做任何事情時，不應該忘記的是，這些藝術家們其實都存在

^① 中國古代另有一套文質代變、物極必反的演變理論，在20世紀初與源於浪漫主義的西方新思潮交匯，形成了中國式的現代敘事。此題甚大，需另文探討。

著被強迫的一面：他們被藝術史、被博物館所強迫，他們並不自由——他們是試圖逃離那些巨人父親們的孱弱的兒子。”^[4]

就藝術史敘事而言，最受關注的不見得是小圈子鑒賞者眼裡的一流佳作，反而那些技法、風格轉換臨界點上的代表人物和作品更容易名利雙收。後起之秀們不斷推陳出新的風格、概念、口號、理論、派別貌似都在“反叛前人”，但在背後支撐這些活動的卻更可能是名聲或盈利預期。商業或政治投資最看重的不是靈感和新意，而是模式清晰、收益穩定、預期可控。由此，“創新”就走進了一個悖論式怪圈：一旦“標新立異”被納入到穩定的商業模式或公益扶持計劃，就易蛻變為標籤化的偽創新。“新”為了獲取足夠的辨識度，也要確立自己的標準，甚至訴諸刻板標籤。藝術如此，藝術之外亦然。在標榜“文化包容”的 21 世紀的“後現代”大都會裡，“多元性”之為身份標籤甚至有著嚴苛程度不亞於宗教戒律的認定標準。

三、“帶寬革命”與“壓扁的藝術史”

當藝術或一般文化領域滿足於不痛不癢的表層“創新”，社會經濟和觀念深層卻從未停止過猶如地殼板塊運動般的結構性演變。當表裡長期背離，全局可控與新秀輩出之間的矛盾積累到再無轉圜餘地，系統本身就傾覆了。

隨著長期積累的無序集中爆發和出清，二戰後的人類社會又經歷了一場持續數十年的更大擴容。在這場全球化的大整合中，比啟蒙教育更深入民間的大眾媒體參與重塑了社會結構和文化觀念。進入 21 世紀以來，隨時隨地自拍、在電影和電視劇的畫面上即時留言、以偶像之名參與社會事件……這些新現象都伴隨著一個深層巨變：信息聯結的“帶寬”極大拓展了。如果用人類歷史的視角來看，這些小現象折射著生活、觀念領域的大變革，或可名為“帶寬革命”。

年鑒派史學家布羅代爾在其名著《地中海》中運用“長時段”的概念解釋文明史。他把歷史比作河流，通常的歷史敘述關心的大事件只是河流表層的浪花和漩渦，它們受制於群體集團的興衰等更深層暗流，而規定了河床走向的則是人與環境的關係史。^[5]這種史觀強調，決定性的歷史變遷往往基於人與物質的關係、日常生活的技術要素等。藉此視角，我們可反思這場自 20 世紀即全面開啟而今正迅疾加速的“帶寬革命”——在媒介技術的推動下，文字、圖像和視頻漸次成為信息傳播的主體，由此造成人際聯結、生活方式和價值觀念的系統變革。影像、聲音和文字的即時傳輸和加工處理，讓“現代文化”進入到韋伯、福柯、卡林內斯庫等思想家們

都未曾設想到的境地，也讓藝術史的演變進入到更複雜的階段。

回望歷史，人造的圖像先於文字出現，與後起的文字一起存在于各文明史的全程。圖像跟偶像崇拜更容易結合，具有極強的吸引力和情緒感染力。但在“帶寬”條件不夠的前現代，優質圖像的成本過於高昂，也就難以傳播和普及——誠如天然適合做貨幣的黃金在各時代各文明中都未曾成為日常使用的主流錢幣。《禮記》提出的“禮不下庶人”也是對平民的保護，因為簡樸的物質資源遠不足以支撐以視覺符號為主的禮儀活動。相較而言，文字不像圖像那般形象直觀，適合表達的是以概念為基礎的“思想”，並服務於與話語模式同構的社會系統。文字在距今兩千多年前的第一次大規模運用促成了所謂“軸心時代”，數百年前印刷術的普及又助推了現代的啟蒙思潮及以長篇小說為代表的藝術形式，直到20世紀呈現為諸種宏大敘事相碰撞的“主義之爭”。

因媒介成本的巨大差異，文字和圖像曾嚴格對應著社會階級分化。製造成本最高、信息量最大、傳輸最困難的是紀念碑式建築、畫像、雕塑等，它們在古代多為祭司、國王和貴族訂製；文字較圖像更簡易也很便於擴散，但仍需漫長的訓練。這是處於中間階層的官僚、教士、文人的立身之本；下層百姓則分享著口耳相傳的歌謠、傳說、故事等，也瞻望著貴族們有意展示的神廟、造像和壁畫。現代社會的特點之一是以文字立身的中間階層迅速壯大，此過程在19世紀的歐洲和20世紀的世界各國大大加速，但萌芽至少可溯源至中世紀後期。中國宋代以後文字符號的流動成本下降，平民可通過科舉向上流動，社會結構為之一變，藝術風貌也隨之而異：長於意象的唐詩被重在說理的宋詩取代，標榜“筆墨”的文人繪畫評鑒也更靠攏文字書寫藝術特點；歐洲文藝復興的主角固然是造型藝術大師，但他們之所以能擺脫工匠身份而躋身文化精英之列，卻受惠於一群“人文主義者”的鼓吹。後者多是在城市裡服務於貴族階級的平民出身的文字工作者，大力宣揚古典風格首先是為了抬高他們自己的身價。

信息的生產和發佈體現著社會權力，信息的壟斷程度也對應著權力的集中程度。在傳統社會，（廣義的）藝術更多跟神聖儀式有關，建築、繪畫、音樂等多綜合在一起用於營造氣氛，高臺上的演講者教化萬民或鼓動大眾，擁有不可置疑的權威。後來，在技術與商業的交相作用下，東西方各自都出現了兩個相互關聯的變化：一是信息壟斷逐漸被削弱，二是文化的世俗化潮流。娛樂性的觀看/聆聽/閱讀等逐漸成為主流，“購買精神服務”的台下觀眾開始對舞臺/

螢幕上的表演者擁有評判權。^①21世紀廣泛進入到民眾生活的互聯網技術又帶來了新飛躍：文字、圖像和視頻的便捷製作和網絡傳播突破了媒體平臺（報刊社、電視臺等）對發佈權的壟斷。隨著“帶寬革命”進展到以移動互聯網為主的階段，無處不在的互動性讓受眾、欣賞者比以往更深入地參與到藝術活動，並在逐漸改變藝術的邊界，例如“電子遊戲之為藝術”“網絡直播之為藝術”成為新話題。電子遊戲整合了故事（腳本）、影像、音樂等既有的藝術要素，但比同樣綜合性的影視藝術更多了一層互動性——不僅是玩家投入到任務中的互動體驗，也包括玩家之間的互動。^②置於歷史維度看，持續數千年的“圖像—文字—言語”的等級結構已被動搖。

如麥克盧漢所說，媒介並不只是傳播信息的通道，它本身也是信息。^[6]當帶寬的量級迅猛增長了百千萬倍，信息流動的成本急驟降低，信息的生成方式及其對應的權威來源也滄海變桑田。在古代，思想或藝術形式的發展演變週期大多漫長。一個藝術流派從廣采博取到盛極一時，從發揚光大到遭遇瓶頸、枝葉凋零，直到消解匯入到其他流派，週期總以百年計。空間的阻隔也限制了視野，一處地域的歷史上一般只有一條沿革脈絡，另一地則另有一個脈絡。我們後人撰寫藝術史，猶如從太空中俯瞰黃河長江，眾多支流從哪裡發源，在何處匯合，最後東流入海。但在一個山村、一處城郭的視角，長江水系只是他們眼前的一道河灣，前不見古人，後不見來者。由於這些時空限制，古人的學習和創新都是極難的，任何一門技藝的從業者為獲得某個訣竅，甘願長途跋涉甚至付出生命代價。回報也是優厚的，因為技藝的發明者和傳播者掌握著壟斷性的權威。現代公共博物館和專業教科書造成了初步的改觀，數字化編碼和網絡傳播則大大推進了知識擴散。如今，空前發達的媒體技術提供了以往難以設想的低成本信息流動渠道，古往今來各種文化中的所有風格、技藝、模式都平鋪在有心瞭解的任何人面前，呈現出一個“壓扁的藝術史”。得此便利，諸多程式和風格的橫向組合比單一程式和風格的單線演化更常成為創新方式。單線演化所褒獎的是稟賦天資、刻苦訓練、精益求精以及高山仰止般的代表作，創新常被理解為“六經責我開生面”，像歷代大師一樣為各自的當世眾生彰顯隱微的天道（相當於宗教文化傳統中的神意）。而在多元整合更容易獲得成功的環境裡，那些具備跨領域視野、熟稔普及性傳播、擅長促進群體認同的探索者更容易被認可為“創新先鋒”。

早在一個世紀以前的中西藝術初遇時，即有水墨畫與抽象表現主義的結合，也有京劇音樂

^①嚴謹起見，這裡的傳統與現代的區分只就一般傾向來說，並不是嚴格的劃界。傳統的戲劇也常是滿足觀眾娛樂需求的世俗服務，而宣教性的“高臺”也包括了20世紀一些廣播和電視節目。

^②“全部既有藝術形式都可以在電子遊戲中找到它們的歸宿。但是，電子遊戲的交互特徵，是絕大多數既有藝術形式所不具備的。阻礙電子遊戲成為藝術的，正是它多出來的這個特徵。”彭鋒. 電子遊戲作為藝術[J], 中國藝術, 2025(2):21.

與交響樂的融匯。在當代，跨文化和異時代藝術元素的橫向整合已成常態，尤其在信息技術的輔助下變得越來越容易。藝術生產和評價中的傳統權威被大幅消解了，創作似乎變得更平等、更民主。但硬幣的另一面已然顯露：正在迅猛發展的生成式人工智能已越來越接近獨立完成這種日益簡便的“創作”。也就是說，“壓扁的藝術史”因其規模效應而開啟了符號元素自行增殖的過程，無需仰賴人類干預。新手有望取代老師傅，而機器同樣也可能取代人。

四、讓意義回歸生命

迷茫迫使我們回溯本源。人之異於禽獸者，在於豐富多變的意義構造。在古代，以故事和造像呈現的神話為社會成員提供認同方案和生活指導。在現代，神話的語匯轉變為認知性的概念、符號化的標籤。正如本文第一部分所言，在原有的意義體系逐漸瓦解的同時，新湧現出來的各種“主義”都體現著重新整合的努力。但在擴充了若干個數量級的帶寬和與之相應的信息洪流衝擊下，單憑理性話語的文化整合已近失效。二戰以後的大眾媒體普及曾促成了一些有異於前的文化現象，有些研究者據此名之曰“後現代”。進入21世紀以後，從互聯網、智能手機到最近的人工智能體出現，社會面貌和文化景觀的變革更巨，又以何術語名之？其實原子化、工具化、標籤化是一以貫之的，只是現代性的內在矛盾充分展開了，日益擴張到社會微觀末梢，深入到人的精神世界。最近，碎片化的概念和符號順勢變成了“AI提示詞”。當這些提示詞已經能夠自行關聯和增殖，人類對自身文化的主導權恐將被褫奪。

的確，只有人類才能基於生命體驗、感受而理解藝術形式的“意義”，這是可見的未來裡無法被機器取代的。但讓我們真誠自問：在藝術創作和欣賞、評鑒、傳播等活動中，我確實足夠忠於自己的體驗和感受嗎？

就作品而言，過於豐富的信息讓佳作來不及沉澱成為“經典”。在漫長的人類歷史中，受制於“帶寬”的文化藝術作品面臨的最大困境一直是保存和傳播的機會太少。僅以晚近的中國1980年代影視作品為例：佳作甫出，萬人空巷，過後多年仍被反復回味，遂成一代經典。後人很難超越它們，固然是由於當年的一批創作者有精益求精的情懷，另一方面也跟客觀條件的局限有關：那時的製作效率低，可選項有限，以至有些品質不佳的作品也獲得了廣泛傳播。而今の難題則倒轉了：傳播渠道和製作生產能力極大擴容，精品反而更容易被埋沒在眾多“吸引眼球”的平庸以至劣質作品裡，更難通過口碑積澱確立範式而發揮長久影響。

就創作者而言，各種藝術風格並列，想要補充哪些知識或學習什麼技巧，幾乎都能迅速找

到相關資源，但問題在於來不及內化於自身的生命體驗，失去了學習和傾聽的耐心。不充分瞭解各種藝術語言的背景，也就很難真正理解其意義，遑論對各種意義的重新整合。例如中國傳統戲曲的藝術特色是“虛擬性”——舞臺上不需要真實道具，房屋、庭院、山水等等佈景都在演員的身體表演裡呈現。人出行要騎馬，只要揮一揮馬鞭，抬腿一跨，就表示上馬走人。人工智能（以及呼之欲出的智能機器人）很容易學會此類身段動作的技術要領，卻很難還原人體肌肉與地球引力搏鬥的豐富體驗，更無法由騎馬動作關聯到路途遠近、等待與耽擱、回鄉或出征等更宏闊場景中的體驗。但話又說回來，比之機器人，普通的當代表演者是不是真的能有一些更深更廣的體悟呢？另外，接收了太多信息的欣賞者也來不及分辨作品中的細微差別，甚至在螢幕前觀看影視作品都要開啟倍速模式。這仍是“現代性”的延續和極端化：盡可能“節省時間”，以最大的效率佔用謀取最多的體驗，但體驗已被稀釋甚至虛假化了。

無論對藝術還是其他領域，新技術會造成何種改變尚未可知，較能確定的是：創新的品質不再繫於符號範式的更新或整合，而主要取決於人心的覺知和選擇。或許創作的過程不再急於在形式層面尋求新異，而是要重新瞭解色彩、聲音、形體、故事等等如何觸動人心——尤其那些被話語、符號遮蔽的身心感受，被同質化和標籤化掩藏的生命多樣性。或許中國的創作者也會重新領悟《莊子》“濠梁之辯”“混沌開竅而死”等寓言之深意，更能借鑒禪宗大師們對言語局限的體認和幽默應對。

【參考文獻】

- [1] 秦蘭瑀. 編碼日常: 大眾軟件批判[M]. 北京: 文化藝術出版社, 2023: 196-201.
- [2] 布爾迪厄. 區分: 判斷力的社會批判(上)[M]. 劉暉, 譯, 北京: 商務印書館, 2015: 360.
- [3] 塔塔爾凱維奇. 西方六大美學觀念史[M]. 劉文潭, 譯, 上海: 上海譯文出版社, 2006: 193-201.
- [4] 李軍. 可視的藝術史: 從教堂到博物館[M]. 北京: 北京大學出版社, 2016: 173-174.
- [5] 費爾南·布羅代爾. 菲力浦二世時代的地中海和地中海世界(上卷)[M]. 唐家龍、吳模信, 譯, 北京: 商務印書館, 1996: 8-10.
- [6] 馬歇爾·麥克盧漢. 理解媒介: 人的延伸[M]. 何道寬, 譯, 南京: 譯林出版社, 2011: 3-23.