

论原物：艺术符号意指对象的多重分解

胡易容

摘要：在符号学研究领域，有观点认为，在现代艺术等文化性符号文本中，符号表意有可能“越过对象而直接指向解释项”。这种观点常被用以描述艺术史近百年来表现形式的内在发展逻辑。从皮尔斯“动力对象”与“直接对象”的角色分工来看，引发表意过程的“原物”作为“直接对象”的隐退正是“动力对象”凸显的重要机制。对象并未被越过而是被再分解了。在艺术表意中，从笼统的所指到对象物的多重分解、敞开，乃是艺术表意与解释双重实践的深入过程。

关键词：符号学；图像学；艺术文本；动力对象；模仿论

中图分类号：H0 **文献标志码：**A **文章编号：**1006-0766 (2015) 06-0024-07

一、从“二元体系”到“三元体系”：表意要素平衡的打破

在符号学领域内，索绪尔和皮尔斯的模式比较是老生常谈的话题。某种程度上讲，符号表意过程是两者理论上分野的关键节点。在索绪尔的语言学体系中，语言符号以能指和所指二元关系构成了整个符号大厦的基础。而在皮尔斯的理论体系中，符号再现体 (representmen) 概念大致对应于索绪尔的能指概念，但意向之所指则被界定为对象 (object) 与解释项 (interpretant)。二人的体系基础存在差异。对象与解释项的分离使得意义从“对象”中抽离出来并直接与符号表意结果关联。在接收者的感知过程中，每个解释项都成为一个新的“再现体”，成为新一轮符号表意过程的开端，如此构成一系列相继的解释项直至无穷，因而符号表意整体结构也转化为开放衍义。皮尔斯认为“一个只有三条分叉的路可以有任何数量的终点，而一端接一端的直线的路只能产生两个终点。因此，任何数字，无论多大，都可以在三种事物的组合基础上产生。”^①由此，符号表意过程就成为了一个开放体系。在这个过程中，“解释项”成为导向新表意过程的中转站，并兼作为新一轮符号过程的“再现体”。

相对于能指/所指结构，皮尔斯的三元结构中各表意要素重要性并不均衡。在二元结构中，能指与所指之间具有某种等价关系，符号“是一体两面的心理实体”。^②没有所指，能指也就不存在了。但在三元结构中，符号的终极目标是实现意义，作为意义等价物的解释项才是最重要的环节。相应地，“对象”似乎退居为一个过程性要素，它甚至有时可以被略过。有学者指出“艺术、文化、仪式等领域的符号能指，……并不需要明确指向对象 (object)，而是独立形成一种价值，……很多符号并没有对象，而是直接引向解释项。”^③

西方学者一直在努力以各种方式来解释文本与对象的关系。仅就其中涉及艺术符号与艺术对象的关联来看，他们着重讨论的是“物”与“人”的意义交割界面及其在文化中的形式化呈现。从社会文化关系角度来看，此种转变乃是消费社会及其生产样式导致物与符号的关系转变。^④本文则希冀从

作者简介：胡易容，四川大学文学与新闻学院教授、符号学-传媒学研究所研究员（成都 610064）
基金项目：国家社科基金重大招标项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”（13&ZD123）

① 科尼利斯·瓦尔《皮尔士》，郝长犀译，北京：中华书局，2003年，第19页。

② 费迪南·德·索绪尔《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，2000年，第100页。

③ 赵毅衡《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2011年，第92页。

④ 参见吴兴明《重建生产的美学——论解分化及文化产业研究的思想维度》，《文艺研究》2011年第11期。

形式论角度从符号结构内部观察此种变化的线索。在符号形式论者看来,人文世界之“物”与自然世界存在的“物”需加以区别。人文对象并非越出物理范围之外,它在时空中显现但并不能为其物理存在所完全涵涉。而符号学的任务就是寻找艺术或文化文本中共同的语法和规律。^①

从符号表意形式和过程来看,艺术观念史上的“模仿论”与“表现论”的论争焦点即是“对象物”的界定以及如何通达。以上述皮尔斯的符号表意三要素为透视坐标,可以窥见不同思潮对符号表意过程要素的不同侧重。在模仿论中“对象世界”具有无上的本真性,而艺术文本则被谦卑地视为“理式影子的影子”;后期的“再现论”则不再以对象完全在场为目标,几何与艺术符号文本的形式规律成为处于中心地位的法则,对象仍然重要,但作为“再现体”的艺术文本并不完全处在对象世界的从属位置。“表现论”兴起之后,“艺术意指的可能性”被加以更广泛的探索,艺术家的“人格地位”上升到重要的位置。而接受美学更是将艺术解释的主导权交给了观者,这一思潮的核心观点是,一个未获得观赏的艺术只能算半成品。这样,艺术意指的重心相应地由“再现体”又转移到了“解释项”。

在上述思潮的转移中,“对象”要素似乎一直在后退。当代符号学理论认为,艺术(包括仪式和文化符号)是“能指优势”的符号类型,所谓“得意忘言,得鱼忘筌”是自然而然的事。^②而在艺术实践中,一些流派更加极端地试图消解“对象”甚至取消再现过程以直达精神世界的彼岸(解释项)。那么,作为“原物”的“对象世界”在艺术表意过程中是否仍有其存在价值?应该如何看待文化艺术文本与“对象”或“原物”的关系?面对当代文化艺术实践中大量“日常生活”和“寻常物”的介入,重新审视艺术与“原物”的关系便具有了新的意义。

二、从“绝对原物”到“相对原物”

柏拉图在《国家篇》中提出的镜子造物说是模仿论的重要源点。^③按照柏拉图的观点,供画家或镜子模仿的对象并不是“真实”物本身,而是依据作为“真”的“理式”制造的具体物之“形”。也就是说,艺术家的作品是对“模仿的模仿”。模仿思维将“理式”视为先在的世界,而艺术之象仅是永远无法企及的理式世界的模仿物。因而原物永远比它的复制物高级、准确。即便仅仅是外形,画家们也无法实现完美的再现。在达·芬奇的时代,“画家常常沦于绝望,……尤其当他们看到自己的作品缺少事物之镜像所具有的立体感和生动感”。由此,艺术作品即是左拉所说的“通过某种气质看见的自然一角”。^④当照相术发明后,画家们曾一度陷入巨大的恐慌与苦恼,安格尔指责摄影家是“艺术圣坛的亵渎者”,并认为摄影是想混淆艺术的工业。^⑤

无论是对现实世界还是对神祇世界的描摹或呈现,都是不同程度的对象崇拜,并以实现对象的在场为宗旨。“神”的世界是一个被预设的不可及之彼岸世界。艺术符号文本所承担的是媒介作用,是一种通达“对象”世界的手段。由于模仿所得到的结果是非常有限的“再现”——对原物符号化和片面化的表达,因此,艺术家不再盲目追求复现真实的客观世界,而是在承认真实不可复制的前提下追求有限呈现。绝对原物转而成为感知中的“再现体”。模仿论与再现论之间的内在差异在于,模仿所预设的原物是绝对存在,是神祇的世界,是为艺术以及一切人类活动设定规则的准绳。但再现性关系注重形式本身。正如布洛克所说,“镜子式的模仿是将外界的客观现实作为评价艺术作品成功与否

① 江飞 《第四种符号: 雅各布森审美文化符号学理论》,《符号与传媒》(2),成都: 四川大学出版社,2014年,第177页。

② 赵毅衡 《符号学: 原理与推演》,第91页。

③ 《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,北京: 人民文学出版社,1963年,第69页。

④ E·H·贡布里希 《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,林夕、李本正、范景中译,长沙: 湖南科学技术出版社,2000年,第69、44页。

⑤ 吉泽尔·弗伦德 《摄影与社会》,盛继润、黄少华译,杭州: 浙江摄影出版社,1989年,第61页。

的标准,而艺术的再现论则侧重于作品本身描绘现实的方式”。^①不过,再现论依然强调文本符号与原物清晰的意指关系。模仿与再现均是对广义的外部世界的“反映”,也都以某种程度之“像似”方式指向对象。“像似”是文本关联外部世界(创作源头、读解方式、社会文化)的一种机制。与模仿这一概念不同的是,像似双方的位置是可以互换的,没有预设的主客关系,布洛克所谓“模仿是一种非对称关系,而像似则可以是对称的。”^②而西方艺术史中的很长一个阶段,艺术家都在孜孜不倦地追求更为精确地再现客观事物,并发现了多种通向“像似”的方法和技术手段。作为模仿论的一个高级阶段,再现论因其技术可操作性而成为主流理论。

三、从“实在”到半透明的“物象”

在以镜子式模拟来追求“绝对同一性”策略失败之后,艺术家们希望通过以数理逻辑和几何学为基础的“正确方法”实现对对象世界的精确再现,他们用几何学及“透视”策略进行的视觉符码编制获得了惊人的成就。毕达哥拉斯学派相信万物源于数字,于是创造了“四元体”(Tetraktys),并视之为代表“数字化简约成空间,算术化约为几何”^③的完美符号范例。从人文主义运动到文艺复兴,这种数的构想在图像领域不断落实为可操作的规范。1482年,意大利画家弗兰西斯卡(Piero della Francesca)写出了第一部《绘画透视法》(De Perspective Pingendi)。

透视法可以依据几何逻辑自成体系而被认为具有普遍的“正确性”。当时追求精确透视的艺术家认为,高明的透视不但正确、写实,而且是“美而悦目”的标准,其他不遵守透视规则的作品则被视为“原始的”“丑陋的”甚至不足以称为艺术。^④然而,今天我们知道透视所依据的几何逻辑本身并非完美的体系。以哥德尔为代表的研究表明,传统数学系统并非完美无缺。^⑤即便暂作为一种工作预设,欧几里得几何也不是视知觉符号完全可靠的参照系统。视知觉体验的实现是生物官能与社会心理共同作用的结果。现代视觉心理研究表明,即便完全严格按照透视法来制作图像,其结果也会产生视觉悖论。透视首先必须是一种“错觉”,是一种建构在二维平面上的三维感知。我们能理解“透视”不是由于透视的“客观性”而是由于我们自身的“想象力”。习得经验令我们对物体的立体形态有一种想象能力——这种能力最终发展成一种心理完型(Gestalt)。一旦将人的感知结果作为目标,透视法的不完美就非常明显。视觉透视结果并不是一个“常量”,而是一个依据人的视角随时发生变化的变数。

广角镜头呈现的是“夸张的透视”,与此相对的正常透视则是人眼观看事物的习惯视野。也即,对透视结果的判读自携了一个“人的感知”作为其参照标准。几何逻辑只是在数理逻辑上不以人的意志为转移——一旦进入“感知逻辑”,就有两套符码共同作用于图像:一是艺术家主观感知的编码逻辑,一是艺术观赏者的感知解释逻辑。对于艺术家而言,他应用自身训练得到的技巧进行其形式风格的编码。贡布里希甚至幽默地将“透视技巧”视为艺术家“错觉艺术军械库中最重要的技巧”。^⑥如果观者没有“透视”的足够习得经验,他可能无法有效理解透视。由此,读者在阅读过程中,需要去“构建阅读对象”。^⑦也正是缘于此,贡布里希在《艺术与人文科学》中就特别强调了“优秀读者”在艺术中必不可少的重要作用。^⑧

符号编码的主观性成为“表现论”的理论原动力之一。代表性观点如克罗齐的“直觉表现论”、

① H·G·布洛克《现代艺术哲学》,滕守尧译,成都:四川人民出版社,1998年,第54页。

② 布洛克《现代艺术哲学》,第34页。

③ 翁贝托·艾柯《美的历史》,彭淮栋译,北京:中央编译出版社,2007年,第64页。

④ 艾柯《美的历史》,第87页。

⑤ 乐秀成编译《GEB:一条永恒的金带》,成都:四川人民出版社,第15页。

⑥ 贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,第177页。

⑦ 安德烈·埃尔博《阅读表演艺术——提炼在场主题》,吴雷译,《符号与传媒》(2),成都:四川大学出版社,2013年,第165页。

⑧ 范景中编选《艺术与人文科学:贡布里希文选》,杭州:浙江摄影出版社,1989年,第7页。

柯林伍德的“情感表现论”、理德的“想象表现论”等。由于表现论兴起伴随了现代艺术实践的发展,因而一度超越“再现说”成为居主导地位的艺术理论。相应地,艺术符号如何处理“对象”也发生了重大变化。表现论提升了对艺术家主观能动性的承认,符号文本被视为艺术家个人情绪的宣泄而与对象关系逐渐疏离。柯林伍德就认为“艺术表现是一种自己也不能把握的自然渲泄、解脱或转换。”^① 乔万尼·金蒂雷干脆说“艺术不是情感的表现,而是情感本身”。^②

无论何种形式的表现论,其共同点是强调艺术家的人性或精神性而相对较为轻视艺术“对象物”及其与符号文本的必然关联。不过,在符号表意过程中表现论对再现论的替代至少表明,以几何方法或数理逻辑通达对象再现的“必然性”被消解了。艺术文本与对象以一种具有“像似自由度”的方式呈现。正如贡布里希所说“在一个伟大的艺术家手中,物象具有了半透明性。”^③ 这种半透明性意味着,在艺术文本中符号并未抛弃对象,但通达对象的符号化过程是开放的。艺术家班森称艺术“是指示性实现的像似或然性”。^④ 也即,指示性是艺术对现实世界的反映,像似性是反映现实世界的方法,而或然性强调艺术的自由——一种开放的像似方式之可能。回到有关对象物问题——“半透明”意味着始终有一个坚实的“对象物”存在并作用于符号表意。也即,文化符号不可避免地对象世界具有某种“指示性”,而“或然性”则是艺术非特定地反映世界之可能性,或然性的探索导致艺术文本通达对象成为一种开放的方式。

四、对象物的离场与“动力对象”凸显

作为或然性的选择,符号文本通达对象的形式也就具有了可供探索的开放性。现当代艺术对符号语言形态的夸张更突显了这种或然性的自由度。抽象画的符号形式并非抛弃对象,而是加大了或然性的幅宽。这种抽象过程仍是符号化的必然过程,它恰恰遵循了符号表意的一般规律——有表意必有离场。投入表意活动的符号必须在一定程度上区别于“原物”——这个区别过程即是“符号化”。毕加索通过多视角立体化再现对象、新印象派通过色点呈现对象、未来主义在二维画面中展现时间的过程……他们的呈现都开创了新的视觉或然性。从古典到现代、从模仿到再现再到表现,艺术文本与对象物的关系从“同一”到“必然”再到半透明的“或然”,但对象始终未被完全摒弃。

现当代艺术有部分艺术家以更激进的方式追求“可能性”。例如抽去一切形式的“至上主义”、直接以“原物作为拼贴”的达达主义……这些符号样式(姑且如此称呼它们)似乎挑战了原有形式理论的解释阈限,它们摒弃一切对象甚至形式本身来通达意义解释项。于是,对象似乎离场了。必须承认,抽象化的艺术作品并非某个具体对象物的直接映射,它至少是经过更复杂的处理。即使持文本中心观念的学者也不得不承认,释义和处理的情况是多变的。因为,“符码和文本自身的符码相互作用,彼此影响,形成了复杂的对话关系”。^⑤ 这些挑战驱使我们反思“对象”这个被反复使用的概念是否被过于笼统地误用、误读了?既然符号表意理论所说的“对象”从来就不仅仅是一个“物理意义上的对象”,为什么一旦抽象艺术抽取物理形态上的可见物和具体的“事”,人们就认为“对象”离场了呢?恐怕必须回到“对象”本身的概念,回到索绪尔、皮尔斯甚至回到柏拉图来反思“对象”这一术语在不同使用语境下的确切含义。

柏拉图所说的艺术模仿的“直接对象”是“木匠之床”,而“终极对象”是“床的理式”;透视法所再现的对象则是“床”的物理空间尺度。可见,在不同理论中,“对象”涵义并不同。即便在符号学这同一领域内,“对象”一词也具有并不相同的含义。在索绪尔体系中,“对象”较为接近符号

① 石磊、崔晓天、王忠编《哲学新概念词典》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,1988年,第190-191页。

② 李泽厚、汝信名誉主编《美学百科全书》,北京:社会科学文献出版社,1990年,第30页。

③ 贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,第283页。

④ Winfred Noth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 424.

⑤ 彭佳《另一种文本中心——回应尤里·洛特曼的文本观》,《符号与传媒》(3),成都:四川大学出版社,2011年,第188-193页。

“所指”的概念;而在皮尔斯体系中对应的是符号“所替代的”(再现体)与符号“所引发的思想”(解释项)两个部分。^①在通常的言说下,这两个部分都笼统地归入了对象范畴。但是,在上述现代艺术的挑战下,它们有必要被更细致地加以区分。

从符号表意的总体过程来看,开放的符号释义是对另一次“解释”的等待。在另一次解释中,前一次的解释成为“符号再现体”……如此以至无穷。由此,可以说“符号学本质上是动力性的”。^②但问题是,若“对象”不参与这个动力过程,解释项与符号再现体之间就会因相互循环解释而回到封闭系统中。因此,符号的演绎动力并不仅仅是解释项转变为新的符号再现体这个单线条路径,也是“对象”需要被指示和解释的待在。这种第三方作用力的存在使得符号对象被解分为两种不同意义的共在。皮尔斯认为,每个符号都具有两个对象:一是符号自身所再现的对象,即“直接对象”,“这个对象仅仅就是被再现为如其所是的那种东西,其余什么也不是,它仅仅是一个再现的存在(虚的),……另外,还存在着实在的对象(real object),它真正地决定着符号,我常常把它称为‘动力对象’,唯独它严格地遵守了对象的定义。符号的对象是符号的起源,是它的父亲。动力对象是它的生父(natural father)(实的),而直接对象是它指认的父亲(putative father)(虚的)”。^③在皮尔斯的表述中,“所指”就被进行了双重分解。首先,“所指”被分解为“对象+解释项”;进而,“所指”指向的对象成为一个包含“实在”与“虚的”双重意义的“复合对象”。如果“动力对象”能有助于解释前述那些越过对象直接通达解释项的极端案例,则这种引入是必要的。我们可以从不同抽象程度视觉艺术的表意,来考察这两种对象在文本释义中的作用,并考察“对象”是否从那些尝试抛弃形式与对象的文本中完全退场。

写实性文本符号均有明确意指对象,艺术文本对自然事物的描述都清晰而易于确认。直接对象是眼之所观的自然事物,动力对象则是自然事物所不具备的意义,这种意义只能借助文化习得来生成。自然景观提供指示但需要解释者自己通过间接经验(collateral experience)去找出审美语言并进行符号叙述。作为美或丑的形式意义“待在”——只有发现的眼睛才能令心灵与物发生艺术的相遇,原物之美须经由文化审美经验提供的符号结构加以确认。桂林山水、黄山云海被惊叹为鬼斧神工,原因正在于其形式吻合了人们在习得经验中对于“美”这一意义的形式预设。在任何人类文化经验中,审美的预设都是对象物作为新的艺术待在的灵感之源。因此所谓“对象美”乃是指它符合习得经验中的形式预设。艺术家的成功正在于他引申出了对象符号形式的“待在”结果,不同艺术家的个体差异又呈现出不同观相,从而契合了符号“无限衍义”的自由。

更多情况下,符号并不描述对象物之外观而仅仅叙述事件。事件性对象构成符号文本的艺术主题,但作为符号文本反映的“直接对象”,事件并不具有官能知觉上的形式美感或典型性。此种情况下的“对象”成为受众感知文化艺术的习得经验之比较坐标。对象不必然是具体的对象物,而常常是某个历史典型性场景,这一场景经符号化叙述而成为具有艺术释义可能的文本。此时,直接对象不如知觉对象那么直观,它与动力对象同时在场而动力对象的作用凸显。这种凸显尤其体现在虚构性题材艺术上。

如前所述,通常认为虚拟性艺术文本不具有真实对象而通过想象或拟像直接引向解释项。实际上,此种理解将人文学的“符号对象”混同于“物理对象”。换言之,符号意义的显现可能涵盖但不能被化约为物理学、数学任意单个科学领域内的意义观相。意义“只不过是借助物理之领域和在

^① Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 2, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1932, p. 228.

^② 参见赵毅衡对“无限衍义”词条的解释,胡易容、赵毅衡编《符号学—传媒学词典》,南京:南京大学出版社,2011年,第212页。

^③ Richard S. Robin, *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, Amherst: The University Of Massachusetts Press, 1967, p. 499.

此一物理领域中被体现出来,而此中所指的意义乃是我们所谓的“文化”的一切内容的共同要素”。^①超现实主义所述世界,常常打碎对象物的逻辑以重构出现实中并不存在的虚拟世界。但这并不等于说,对象物完全从表意过程离场了,而是它们不必以具体事物的面貌呈现。原理上这并不特别,即便最原始的绘画或造型艺术,也不必是实际对象的照相式写实。神话世界的对象无须物理科学意义上实有其事,但这丝毫不影响其在文化上的实在性。更重要的是,它们是艺术符号释义的动力因素。想象力所及之对象可解分为重构与生成:前者主要是对实有对象特性要素的抽取或夸张,主要是指符号文本所描述之物挪移的事物特征。如“鬼”之于“人”乃是脖子或舌头之拉长——是为实有对象物之重构;后者看起来是想象中的虚拟对象物,但必然根植于文化拟像中。此类对象物不必是肖像画之描摹对象,而是基于社会集体记忆这一习得经验的抽象指涉在艺术家个体意识的投影。画家笔下、脑中对象之象乃是文化记忆中的“真相”而非物理意义上“实象”。此两种情况下,作为官能感知的实在——直接对象被解分化而难以确认。动力对象的重要性上升。相应地,符号文本由动力对象推动读者向解释项迈进。这一过程构成了符号文本必有解释的原始动力。

符号必有解,一方面是符号元语言制造的释义外部压力;^②另一方面,释义过程的内部推进成就了动力对象的价值。直接对象离场越彻底,动力对象的推进功效则越清晰。诸如至上主义大师马列维奇的作品、波洛克的滴沥画、蒙德里安的冷抽象、康定斯基的热抽象……此类抽象层级抽去了一切可辨认之外部对象,以至于难于用拼接和夸张来解释文本与对象物的关系(虽然仍可以这样做)。此时,直接对象隐身于情绪或抽象概念之后。艺术文本符号没有可辨识的“事物”作为对象,而仅仅是一种概念“对象”、情绪“对象”。不过,之所以仍然称它们为“对象”而非解释项,是由于这些概念仍然具有人类文化中习得经验的普遍预设。蒙德里安的“冷”抽象的几何形式能获得有关“冷、理性”的解释项,正是由于这些形式特征作为概念对象是可解释的。这些特征甚至与人类的生物体独特形式有一定关联,例如激烈情绪的心跳速度、节奏等视觉化的结果即可能获得相对“热烈”的反应。任何符号形式均无法违背这种文化习得上的经验,而这些基于文化经验的形式预设是符号动力对象的根源。也因此,皮尔斯认为符号的动力对象需要解释者自己通过间接经验去找出。^③

现当代艺术中,既有以反艺术的名义制造的艺术文本,也有以非艺术的主张制造了创新形式。例如以日常物进入艺术符号文本的拼贴艺术、现成品艺术等类型,就突破了传统艺术与“原物”之间的表意关系。从传统艺术符号表意关系上看,日常物是艺术文本反映的原物和对象,本该外在于艺术文本,一旦日常物直接进入艺术文本就会造成诠释的多重性。因为,将大众日常生活中的固有关系作为一个符号意涵带入文本之中,会使得文本的对象物从“原物”的位置再次发生抽离。从对象二分的视角看,此时进入艺术文本的是“直接对象”,而作为文化经验预设形式的动力对象则抽身为“表意动力”。杜尚的作品《泉》以“日常生活器物”小便池为直接对象,而动力对象则是与这一日常物格格不入的“艺术文化经验”。这个经验形成对该作品的“解释项”——艺术理念的完全颠覆与背叛。

五、结语: 原物敞开与对象多重解分

从符号再现体通达对象的方式来看,整个文化符号表意史逐渐敞开了对原物的表达。面对崇高的理式世界,古典时期的符号制作者只能谦卑地模仿;当符号制作者足以驾驭各种形式的符号时,艺术文本至少获得了与对象世界对等的位置。对象与再现形式为艺术审美标准立法并构成了某种必然性关

^① 恩斯特·卡西尔《人文科学的逻辑》,关子尹译,上海:上海译文出版社,2004年,第70页。

^② 赵元任在《从胡说中寻找意义》中已证明:在释义压力下它(符号)必须有意义,不然信息无法完成表意过程。参见 Yuen Ren Chao, "Making Sense out of Nonsense," *The Sesquipedalian*, Vol. 7, No. 32, 1997.

^③ Charles S. Hardwick, *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Lady Victoria Welby*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 83.

系; 而表现论以及后来的接受美学思潮将重心置于艺术家或观者的人格, 这种转移事实上解放了“对象”, 并敞开了文本与对象关系的可能性。符号与对象通达的或然性成为艺术探索最具价值的符号形式探索。后现代艺术对形式的追求突破了艺术的表意样式的各种边界, 直至“直接对象”离场。直接对象的离场凸显了表意过程中动力对象的作用, 它使得人们进一步理解了符号意义的关键不在于物理之客观对象, 也不在于无的“技术-功能体系”,^① 而在于“文化经验的意义动力”。由此, 继“所指”概念二分为对象与解释项之后, 当代理论语境下更需深入“对象”自身结构, 以涵涉“直接对象+动力对象”的“合对象论”为文化符号意指关系提供解释。由上, 通常所说的“符号越过对象而直达解释项”乃是说“直接对象”的暂时性隐匿, 其背后的表意逻辑则由“动力对象”坚实地推动着。恰是由于动力对象中卷入了文化经验而使得任何表意都是直接有关意义的“超真实”(Hyper-reality) 展演, 从而使直接对象的观相不仅仅是与感知相遇瞬间的符号抽样, 更是对于基于符号制作者所理解的文化经验的抽样。

Original Object and Its Multi-Deconstruction in Art Semiosis

Hu Yirong

Abstract: It is generally accepted in semiotics that in culture text, especially in texts of modern art, signs can generate interpretents without referring to an object. Such an argument has been used to describe the developmental logic of western art history in the past one hundred years. In Peircean semiotic system, there are two kinds of objects: immediate object and dynamic object. From this perspective, the absence of immediate object could be taken as the cause of the presence of dynamic object. Thus, the object as a whole is omitted: it is deconstructed. In art semiosis, object is no longer taken as a unity; instead, it is deconstructed and becomes open to multiple interpretations. The openness of original things and multi-deconstruction of object are under the mechanism of art signification and interpretation, namely, art semiosis.

Key words: semiotics, iconology, dynamical object, imitation theory

(责任编辑: 庞 礴)

^① 参见吴兴明《人与物居间性展开的几个维度——简论设计研究的哲学基础》,《文艺理论研究》2014年第5期。