

论物符号诸形态及其意义模式*

王委艳

摘要：物符号，即被认为携带意义并以物为符号载体的感知物。此感知物也可以表现为空物符号，即原初所有之物失去之后形成的物空缺，并表达意义。物符号的形成离不开“人-物”关系和“物-物”关系，物符号意义在这些关系中生成和变异。人对物的物质加工和精神加工是物自性和物他性成为符号的基础性条件，这种加工构成了物符号的文化属性。艺术品是一种纯物符号，物性深度参与艺术符号的意义过程，物性借用在艺术符号的对象、媒介和载体三者形成的艺术品中是常见现象，它使艺术品的物性与物符号构成一个符号整体共同参与艺术符号的意义建构。

关键词：物符号，空物符号，物自性，物他性

On Forms and Meanings of Object-signs

Wang Weiyang

Abstract: Object-signs are perceptual objects that are considered to carry meaning and use objects as sign carriers. This perceptual object can also be represented as an empty object sign, which is the void formed after the original object is lost and expresses its meaning. The formation of object-signs cannot be separated from the “person-object” relationship and the “object-object” relationship, and the

* 本文为国家社科基金后期资助项目“交流叙述学”(19FZWB049)阶段性成果。

meaning of object-signs is generated and mutated in these relationships. The material and spiritual processing of things by humans is the fundamental condition for the inherent nature and otherness of things to become signs, and this processing constitutes the cultural attributes of object signs. Artwork is a pure material sign, and the material nature deeply participates in the meaning process of artistic signs. The borrowing of material nature is a common phenomenon in artworks formed by the object, medium, and carrier of artistic signs. It makes the material nature and material signs of artworks form a sign as a whole and participate in the meaning construction of artistic signs together.

Keywords: object-signs, empty object-sign, the inherent nature of things, the otherness of things

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202501007

人类生活在物的世界，物质性作为人类世界的第一属性，早已超出其本身的自然意义而拥有更加广泛而深厚的内涵。人类与其周围物质世界的关系已经超越自在状态而具有某种相互呈现的关系，或者说正是人在与周围物质世界的关系中获得彼此存在的意义。物符号就是研究包括人在内的物质世界的符号性，及其如何表达意义。

一、物符号的概念

关于物的符号性有过很多讨论，这里有几个关联性的问题：什么是符号？什么可以成为符号？物在何种情况下可以成为符号？物符号如何表意？回答这些问题无疑是物符号研究的基础。确定什么是符号是符号学研究最核心、最基本的理论前提。对此很多理论家都有过直接或者间接的论述，下面对几种有代表性的观点进行讨论。

皮尔斯认为：“符号是这样一种事物，它一方面与自己的对象相关联，另一方面又与解释项相关联，并且通过此方式，它把解释项引入到与对象的关系中来，而这种关系，又与符号自身和对象的那种关系相对应。”（皮尔斯，2014，p. 31）这就是著名的皮尔斯“符号三分构造”：符号、对象和解释项。这三者之间的关系是：符号用来代指一个对象，解释项又与符号和其对象的

关系相对应。皮尔斯还把符号称为“再现体”：“符号或再现体是这样一种东西，对某个人来说，它在某个方面或用某种身份代替某个东西。”（皮尔斯，2014，p. 32）这里符号是对象的替代物，或者说符号代替对象承担意义功能，这是符号最基本的特征。

艾柯认为：“符号学所关心的是可以视为符号的万事万物。符号可以认为是从能指角度替代他物的东西。这种所谓的他物未必非存在不可。或实际就表现在符号介入进来以代表它的时候。”（艾柯，1990，p. 5）这里，艾柯的基本思想是符号学的研究对象是可以被视为符号的万事万物（但并非万事万物都是符号），符号是事物的能指替代，这个“事物”并非一定是实在之物，也许它是一种“空符号”，但它必然携带意义。“作为符号载体的感知，可以不是物质，而是物质的缺失：空白、黑暗、寂静、无语、无嗅、无味、无表情、拒绝答复等等。缺失能被感知，而且经常携带着重要意义。”（赵毅衡，2016，p. 25）可以这样认为，符号可以分为“物-符号”和“非物-符号”，即符号可以是物的能指代替，也可以是非物的能指代替，这里的物与非物指的是符号的所指，即符号的代替物，并不涉及符号自身的性质。因此，这里依然有一个问题：符号本身的性质，或者换句话说，符号的载体是什么？这里有一个简单的区分：物符号，即符号载体为物，符号以物质的形式呈现；非物符号，即符号为非物质。

赵毅衡先生对物符号载体有详细区分，他认为，符号根据其“物源”有三种形式：（1）自然事物；（2）人工制造器物；（3）人工制造的“纯符号”。自然事物原本不携带意义，只有“‘落到’人的意识中，被意识符号化，才携带意义”；人工制造物原本是使用物，只有“当它们‘被认为携带意义时’，才可能成为符号”；而人工制造的“纯符号”，则无需被接受者“符号化”，因为其本身就是“作为意义载体被制造出来的”。（赵毅衡，2016，p. 28）这是对物符号本身性质非常清晰的区分。

笔者认为，物符号载体除了上述三种形式，还有一种形式，即“空物符号”，这种形式建立在本来存在，但由于各种原因缺失了的基础上，但这种缺失的“空物”依然表达意义，甚至比其存在有更加丰富的意义。例如佛像缺失的头部、罗丹雕塑《巴尔扎克像》缺失的手、书籍中被撕掉的页码、考古遗迹等。空物符号以物符号为基础形成意义基点并延伸。

赵毅衡先生认为：“符号是被认为携带意义的感知。”（赵毅衡，2016，p. 1）“意义必须用符号才能表达，符号的用途是表达意义。反过来说，没有意义可以不用符号表达，也没有不表达意义的符号。”（p. 2）因此，凡是可

□ 符号与传媒 (30)

以表达意义的物或非物均可成为符号，物只有被认为表达意义时才可以称为符号。这里蕴含了人与物的交流关系。物符号的意义靠与解释者的交流而呈现，物本身不自动呈现意义，不存在没有解释者的物符号意义。“人类的意识能把任何事物符号化，因为意义解释是人面对世界的基本方式，无意义的经验让人恐惧，对现象努力做出一种解释是人的生存需要。一旦解释，哪怕看起来完全无意义的事物，也可能被认为携带了意义，从而被‘符号化’。”（赵毅衡，2023，p. 72）解释者的解释力决定了物符号意义的开放幅度，或者说，解释力的层次决定了物符号的意义开放层次。解释者与物符号时刻处于动态交流之中。物符号的意义在解释中呈现，但并非完全呈现，因为解释者往往只按照自己的解释力去解释。物符号在表达意义时，不是物的所有部分都呈现意义，其意义在物自身呈一种非均衡分布，这就是赵毅衡先生所说的“片面性原则”：“事物不需要被全面认识才携带意义：让事物的过多品质参与携带意义，反而成为表意的累赘：再多的‘被感知’并不能使意义复原事物自身，恰恰相反，符号因为携带意义，迫使接收者对事物的感受片面化，迫使事物成为意义的‘简写式’，因为真知并非一次获义活动能完成。”（赵毅衡，2017，p. 59）物符号与解释者的“意义契合”只在于解释者所关注的方面，或者解释者的解释力所能达到的范围，范围之外并非没有意义，而是作为“非交流项”被悬搁。物符号意义的片面性呈现是其意义表达的常态。

这里还有另一个问题，即文字符号、物与意义三者之间的纠缠关系。例如文字符号“椅子”、实物椅子和意义之间的关系：实物椅子并非作为符号“椅子”的意义存在，而是二者都是表达“椅子”观念的符号，都是和人的意识相关联的符号，其所代表的意义就是人与其关联的方式，它取决于人和文字符号“椅子”或实物椅子之间以何种方式建立意义联系。

赵毅衡先生在谈到符号表意的时候提出三条悖论：

- 第一，意义不在场，才需要符号；
- 第二，不存在没有意义的符号；
- 第三，任何理解都是理解。（赵毅衡，2016，p. 45）

赵毅衡先生进一步指出：“意义不在场才会有符号过程。符号表意之所以有必要，是因为意义缺场，解释意义不在场是符号过程的前提。任何意义的传达，构成其过程的诸成分，必有某些成分不在场，或尚未充分在场。有缺席，过程才获得展开的动力。”（赵毅衡，2016，p. 45）这里有一个基本的理论问题，即意义是否可以出场？实际上意义作为主体与对象的关联方式，是

主体赋予对象的一种观念，并且这种观念是用对象代替的，因此，没有对象，观念是不存在的。在这个意义上，意义不可能离开主体与对象的观念单独出现，它不是一个客观存在物。同时，不同主体面对同一对象，其关联方式也会不一样，因此，对象（符号）所表达的意义也会有所不同，意义如果是客观存在物，就不可能在不同主体那里呈现不一样的状态。因此，“意义不在场”是一个常态化现象。所有符号都会表达意义，这是符号存在的理由，任何事物，只要和人的意识发生关联，就都会成为表达意义的符号，物符号是一种普遍存在的符号，也是符号的常见形态。

物符号表意不得不面对的另一问题，就是上述符号表意三悖论中的第三条：“任何理解都是理解。”意义作为人的观念，具有因人而异的特性，当你看到富贵时，也许别人可能看到罪恶。“任何理解都是理解”不是一种文字游戏，而是解读符号时的一种常见现象。物符号的意义在具体的理解中会产生多种意义方向，例如博物馆中的文物，其意义的层次取决于解读者的相关知识背景及知识背后强大的文化系统。

物符号不但表达意义，还呈现意义过程。例如椅子，首先，它先呈现功能性意义，即一个可以坐的用具；然后呈现表达性意义，即社会性角色。《水浒传》中梁山的“头把交椅”即表达一种地位或者权势，椅子作为物符号传达了意义过程，即梁山好汉按照椅子的摆放顺序而坐。权力地位等意义要素就会在这种椅子次序中呈现。其次，椅子的形状、大小、颜色、质地等要素也是构成意义的因素，例如皇帝的龙椅。最后，物符号的意义过程是在物与物、物与人、物与环境等复杂关系中呈现的。

事实上，物符号的意义表达卷入了太多的“物-物”关系和“人-物”关系，或者说，在多数情况下，物符号的意义要靠这些关系获得存在。单独物符号往往无法完整呈现意义，一个完整的意义往往是在众多物符号组合中完成的。

二、“人-物”关系、“物-物”关系与物化

如上所述，物符号的意义表达并非单纯的“物行为”，而是有非常复杂的意义表达机制。物符号的意义存在于各种关系之中，包括“人-物”关系、“物-物”关系，这些关系是在特定文化中形成的，携带复杂的文化信息。在这些关系中，“人-物”关系是基础，“物-物”关系以及由此形成的物符号意义也以“人-物”关系为前提，或者说，“物-物”关系也是

□ 符号与传媒 (30)

“人-物”关系的一种表现形式。这里有一个根本性思想：人是物符号意义形成的根本要素。

(一) “人-物”关系与物符号

在物符号的意义表达中，人与物的关系是意义呈现的基础性条件，或者说，物符号的意义要在人、物关系中获得存在。“物就其自己本身而言是自在的，遮蔽的。只是当物与一个特别的物相遇时，物的意义才可能自行呈现出来或者被揭示。这个特别的物就是人，就是人的生活、意识和语言。于是物的意义呈现过程，实际上就置于物与人的关系或者人与物的关系之中。”（张进，2020，p. 36）这其中蕴含着非常复杂的运行机制。人对物质世界的把握往往经历这样一个过程：当人第一次接触某物时会产生经验，物的性质、用途、社会意义等都会成为经验的一部分，此时，物作为现实世界的一部分存在；当人再次接触该物，经验意义作为一种“心理背景”（psychological context）（Ogden & Richard, 1923, p. 56）会被唤起，此时，物已经从现实之物转变成符号——携带意义的符号，此意义被人感知后获得存在，或者说，当人再次接触该物，就会产生一种意义期待：

物（现实）——经验意义（人）——物（符号）——期待意义（人）

事实上，人与物的关系并非如此简单，尤其是人作为能够制造工具的动物，其制造过程包含着丰富的社会意义，具有很强的目的性，其制造工具的过程也是构建意义的过程。例如，制造一把椅子，首先，椅子作为一种实用的生活用具被发明和制造，制造的过程已经把椅子的意义蕴含其中，此意义作为一种社会经验被广泛接受，因此，椅子-坐具，这一物-符号意义被固定下来，当人看到椅子，这种经验意义就会被唤起，其中包括椅子的形状、材质、用途等一系列的“意义群”，这种意义反过来也会成为制造椅子的“说明书”。这其实完成了一种物-符号的意义循环，人造物往往都会有这种意义循环。其次，椅子的意义远非如此简单，当椅子与权力相联系，就进一步被抽象为一种等级符号，例如《水浒传》中的第一把交椅、皇帝的龙椅等，从而完成了由物符号到抽象符号的转变。符号的意义循环也适用于抽象符号。这里包含了人的经验习得过程，是一种经验增殖的“梭式循环”，即新旧经验在社会化过程中转化、更新，从而使经验获得一种螺旋式增殖。（王委艳，2022，pp. 54-61）人类制造工具的整个历史都是一种物符号意义的生产史，而且这种意义会随着历史的发展产生变异、增减和组合。人对物的发现、利

用，对物的意义挖掘，贯穿整个人类历史，正如苏轼所言，“求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人不遇一也”（苏轼，2000，p. 1692）。所谓“求物之妙”，即对物的意义的探索，包括实用意义和精神意义。

人造物如此，自然物也是如此。自然物作为物符号更离不开与人的关系，且自然物的符号意义与特定文化、社会历史、种族等密切相关，甚至很多自然物的符号意义只是存在于一个特定的文化区域之内而不与其他文化区域共享。例如菊花—隐逸、竹—气节、杨柳—惜别、荷花—出淤泥而不染，等等，这些自然物的符号意义往往携带特定的文化基因，被历史化、固定化。这其实表现的是一种“人—物”关系，自然物在这种关系中被赋予特定意义。同时这种自然物符号，其意义经过了长期的历史积累过程，形成一种群体性记忆，因而它是一种文化符号。

人与物的关系远不止于人为物符号赋予意义，物符号反过来还可以定义人，使人自身成为一个携带各种意义的“符号体”，即“符号自我”（the semiotic self）：“自我是一个符号实体。这并不意味着自我运用着各种符号，还意味着自我本身就是一个符号。”（威利，2010，p. 5）就是说，物在人作为符号的意义建构中起到了非常重要的作用。这其实是一种物符号能力。“物质文化研究的一条基本原则是，物具有象征他物的能力——或者说，以人的名义，更准确地说是与人一起，确立社会意义的能力。”（伍德沃德，2018，p. 161）正是物的这种能力才成为建构人的符号意义的基础。物有两种法则，即“功能性法则和表达性法则”，“前者指的是物所具有的功能性价值，而后者则与体现身份荣誉的社会阶层密切相关，个人在这样的社会阶层里以权达变”。（伍德沃德，2018，p. 161）这两种法则其实是物符号的两种能力：本体性能力和物符号能力。人在社会关系中的意义要在人与物的关系中建立起来，因为物符号的这种确立社会意义的能力参与了人的意义构建。例如皇帝是人，也是一种权力符号，玉玺、宫殿、军队、财富等组合成这种权力符号，物的表达性法则在皇帝符号的建构中起到基础性作用。

（二）“物—物”关系与物符号

物符号的表达意义遵循符号的一般表意规则，它或单独或在与其他物的关系中表达特定意义，而这种意义又离不开人的赋予或者解释。物符号意义呈现有两种方式：一是物符号单独呈现意义，即物符号的意义离不开“物—物”关系，物在这种关系中单独完成意义呈现；二是物符号的组合意义，即

□ 符号与传媒 (30)

由多个物符号组合完成某种特定意义。这里要考察的重点是物符号的意义表达与“物-物”关系之间的运行机制，即什么样的“物-物”关系会形成什么样的物符号意义？这里必须明确一点，即物符号的意义表达与言语符号的意义表达不同，物符号意义并不遵循语言的规则，或者说，平常意义上的语言规则系统在物符号意义表达中作用有限，物符号的意义模式中“物-物”关系有其独特之处。

首先，替代关系。物符号意义表达中，物与物的关系是一种替代关系，即由一种物代替另一种物来表达意义。例如祠堂中的先人画像、文件中的印章等。这里需要指出，原始物可以是实用物而没有符号功能，也可以是物符号，在意义表达中用另一种物符号替代获得意义。由替代关系生成的物符号意义，在很多情况下是文化规约使然。

其次，毗邻关系。物符号的意义表达靠物与物之间的毗邻关系获得，其意义超出单独物符号的意义而呈现新的意义。例如《水浒传》排座次，其意义就是在椅子的顺序关系中呈现的；再如文人书房中的笔墨纸砚，其中单独一个也许不具备符号功能，但组合在一起成为一种物符号组合，就可以用来表达特定意义。文化规约可以为这种毗邻关系找到意义根据，例如表现文人气节、品格的梅兰竹菊组合，其意义就是在文化传承中形成的。

第三，修辞关系。“物-物”关系在某些情况下表现为一种修辞关系，即物符号组合表达意义时，不是所有物符号都能获得均衡意义，而是物符号之间具有修辞关系，意义表达会向主要物符号偏移。例如代表皇权的玉玺用上好的带有龙图案雕刻的盒子盛放，外面再用黄色丝绸包裹，龙雕木盒、黄色丝绸等都会作为修辞物存在，其符号意义则是其中的玉玺，而玉玺本身是作为纯物符号存在的，正因为有这些修辞物的存在，玉玺的尊贵价值才得到表达。在现实生活中，类似的情况比比皆是，例如用商品的包装来表达商品的符号价值；明星的人设、房屋内饰、身份的附属物等都存在这种“物-物”修辞关系，物符号的意义在这种修辞关系中或生成，或得到加强。

(三) 物化

上述物符号的意义过程其实是物符号与人的关系的演进过程。人与物符号的关系可有如下两种过程：其一，物的主体化，人赋予物意义，使物成为人的观念的投射；其二，物质化，即人的物化和物我一体。这其实代表了物化的两种模式：物为人役和人为物役。这是人与物的两种关系模式，前者物为人所用，并达到人的某种目的，此时，物被赋予某种人格特性，物显示出

“人性”特征；后者是物在做事，并表现为物对人的控制，显示了物的述行能力。《荀子·修身》篇论述外物与治气养心之关系：“志意修则骄富贵，道义重则轻王公；内省而外物轻矣。传曰：‘君子役物，小人役于物。’此之谓矣。”（王先谦，2012，p. 27）荀子将修身与外物看成一对矛盾体，通过“轻外物”“物为人役”来达到修身目的。这其实表达了人与物的两种关系。如果不把这种关系上升为一种道德修为，而从符号学角度看，就会发现这其实是一种相互命名或者相互“符号化”的关系：人在为物设定超出其自身的意义的时候，就是物的符号化；当物被赋予某种符号身份后，这种物符号就会反过来对人进行命名。这种双向建构是物化的一种常态。“物的世界不只是被动地为人所涉入，物的世界也主动地向人延伸和‘入侵’，这种情形在当代新技术和全媒介环境下已然成为‘新常态’。”（张进，2020，p. 14）当代社会，物制造和规范了我们的生活，由物的组合形成的生活模式已经成为一种“组合符号”，形成诸如“白领”“蓝领”“小资”等意义。正是物对人的控制使得超脱物役、寻求自由成为当今很多人的奢望。正如庄子所言：“物物而不物于物，则胡可得而累耶！”（郭庆藩，2013，p. 593）要想不为物所累，须驾驭物而不为物所驾驭。在文学上，则是“以物观物”，“此在豪杰之士能自树立耳”。（王国维，2009，p. 2）因此，在王国维看来，能够超脱物外，既不为物所累，也不为物所役，而是与物自然共处，自由、自适，非豪杰之士不能做到。

综上所述，人-物关系是物符号获取意义的基本途径，也是符号自我形成的基本途径。当物与人的意识相关联，物就会超越本性获取符号意义，人也会由此获取某种符号身份。这是一种双向建构。

三、物自性与物他性：物符号的文化延伸

“自性”是佛教经典《坛经》里的核心概念，意为众生自身内在之性：“菩提自性，本来清净，但用此心，直了成佛。”（尚荣，2013，p. 2）禅宗六祖慧能将菩提与自性等同，认为人人都有佛性，佛性与生俱来，成佛与否与迷悟相关，而与自性无关，“佛性本无差别，只缘迷悟不同”（尚荣，2013，p. 41），“自性迷即是众生，自性觉即是佛”（尚荣，2013，p. 74）。因此，佛教所言“自性”即为佛性，与生俱来。此处借用佛教“自性”概念来说明物的自然之性是天然形成，没有经过外力改变。物自性，即物的自然之性。“物自性”概念与佛教“自性”概念的相通之处在于说明物的“与生俱来之

性”，但并不携带佛教赋予的精神内涵。

他性是从自性延伸出来的概念，与禅宗无涉。他性与自性相对，是一种外在性。物他性，即自然之物经过人的加工成为具有人的意志的存在物，即获得一种他性（人的意志）存在，成为一种可以满足人类某种需求的存在物而具有的性质。这样，自性之物就具备了超出其自身性质的意义，即通过携带人的意志而成为一种物符号。换句话说，物他性即是物在与人的关系中所呈现的携带人类感知的性质，物因此满足人的某种需求。在人类文明发展史上，人与物的关系总是在物自性与物他性中寻求物对于人的意义，因此，自性之物与他性之物均可表达意义。

其实，佛教的色空观念对于我们理解物自性和物他性很有帮助。在佛教《般若波罗蜜多心经》中有“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色，受想行识，亦复如是”。所谓“色”即我们肉眼所看到的物象，但物象是会变化的，眼之所见不一定是真的，即物象往往是虚幻的，是空的，一切物象皆由无数因缘组合而成，没有固定不变的因缘，因此一切色均表达某种因缘关系，此关系会随时移世易而变动不居，“色即是空”，色是现象，空是无常无我本性。《坛经》中说“本来无一物”，即是空，是物的无常性。由此可见，物性的表达并非永恒，而是充满动态变化，其意义也会随着这种变化而变化。这种变化体现在物性与符号意义的关系之上。

物自性、物他性、物符号、意义之间的关系可从如下几个层面来理解：

其一，物自性与物他性的关系。如上所论述，物自性是物的自然之性，是没有经过人的物质或者精神加工的自然物性；物他性是物自性的延伸，是人类为了满足各种需求，将自身本质力量赋予物之上，使物变成某种携带人的观念形态之物。但人类对自然之物的加工是以物自身性质为前提的。例如远古人类制造的彩陶，即是利用了陶土的粘黏、细腻、烧制后变硬等特性；古代青铜器、铁器的运用也无不利用了铜、铁的自然属性。换句话说，物他性的形成以物自性作为基础，这是人类对物利用的最基本特征。傅修延在论及物的自性与他性时指出：“物性包括自性与他性（这里仅仅借用这对佛学用语的字面意义），感应之所以发生，是自性与他性共同作用的结果。”（傅修延，2020，p. 35）接着傅先生以瓷器为例来说明其自性“过了火的泥土”和他性“水稻之性”及其所蕴含的“柔”“润”品质以及瓷器与“玉”的性质之间的精神联络。

但人类在对物的加工过程中，有时候会故意掩盖物的自然性，突出物他性。例如中国汉代的漆器，用色彩装饰来掩盖木质特性，这是中国传统木器

加工的常见方式。但，物他性并非在所有时候都以改变物的自然存在获取，物他性的获取方式有时是一种精神加工。所谓精神加工，就是不改变物的自然性，在人类精神活动中给自然之物赋予精神内涵，即自然物是“被认为携带意义的感知”。山川河流、叶落花开，人类总是赋予自然物以精神内涵，如高山与崇高、玫瑰与爱情、菊花与隐逸、兰花与君子，等等。这时，物自性似乎自然蕴含他性，关键在于人的精神赋予或者了悟，从这个意义上看，物他性又与禅宗“菩提自性”有某种相通之处。当物被赋予超出其自性的精神意义，物就成为符号。

其二，物他性的意义层级：物符号的意义结构。物他性是物符号产生的基础，因为只有赋予物的他性品质才能使其超越自身，携带更多意义。但实际上，物他性在人类文化语境中常被赋予多层次意义，构成物他性的意义层级，这就形成了物符号的意义结构。例如瓷器，其自性为陶土、釉等物质，经过人类加工成为生活用具，如盆、碗等，这是物的一种功能性改变，这种改变附加了人的意志，使物超越自身而具有更多意义。如果这些瓷器历经长时期的历史过程，比如人类考古发现的宋代瓷器，那么这些盆、碗就上升为文物，而文物的意涵是并不把它们看成简单的生活用具，而是挖掘其携带的更多历史信息，如瓷器的制作工艺、装饰花纹的历史文化内涵、宋代的贸易情况，等等；把这些瓷器放入博物馆，其符号性进一步上升。可以把瓷器的符号化过程简写如下：

宋代瓷碗的符号化过程及其符号层级：

自性1：陶瓷（陶土、釉等物质）。

他性1：生活用具（功能性符号）。

他性2：文物、制作工艺、装饰艺术、宋代的贸易情况等（文化性符号）。

任何历史流传物都会有从功能性符号到文化性符号的转化过程，就是说这些历史流传物已经超越最初的功能而蕴含了更多的历史文化信息。但功能性符号与文化性符号是相对的，某些物对于某些人来说是功能性的，而对于其他人来说也许就是文化性的。例如河南省博物馆陈列的，舞阳贾湖新石器时代遗址中出土的骨笛，距今9000—7800年，它不但在中国音乐史上乃至世界音乐史上具有重大意义，同时也透露出当时人类的生活状况。对于使用这个骨笛的古人来说，它是一种功能性符号，一种乐器，而对于今人来说，它已经具有超越其功能性的丰富的文化意涵。也就是说，物他性最初赋予物功

□ 符号与传媒 (30)

能性意义，但随着历史、语境、文化等的变迁，功能性意义上会附加更多的意义，使物的意义呈现多层次性，而且很多情况下有些层级的意义与其功能性意义已经有很大差距。因此，物他性的意义层次构成了物符号的意义层级结构。不但对于历史流传物有这种功能性向文化性转化的情况，而且处于同一时空的人们看待事物也会有此情况。

其三，物自性如何才能成为符号？物自性是物的自然属性或者自然存在状态，它一般不具有意义，是一种自在存在。但当物自性经过了人的精神过滤或精神加工，就会变成一种“被认为携带意义的感知”，就会被认为是符号，这一点上文已有论述。还有一种情况，是人类加工物，为了证明其原始本质，对其质地不加掩饰，例如木质家具，为了证明材料是实木，就不刷漆，使家具呈现其自然色泽与纹理。“证明是实木”还蕴含了另一层含义：环保、无甲醛、健康。因此，物自性成为符号的关键是物是否经过了人的精神加工，使其呈现超越自性的意义。值得注意的是，物自性并非完全被动地接受精神加工，有时候也可以“主动”地对人的精神发挥作用，并启动人的精神活动：如自然花开，可以启动人对花的感应并迫使人为花开赋予意义；花衰自落，启动黛玉同病相怜的感叹，《葬花吟》因此而出；断桥梅开，引发陆游的人生感慨，而有《卜算子·咏梅》。物自性的自然品质在与人的精神形成契合的时候，更容易使人为其附加更多的精神意义，这种精神意义经过历时性重复，形成文化传统。如荷花出淤泥而不染，很容易让处于庸常而保持独立人格的人产生共鸣。因此，自性之物成为符号，除了人的主动的精神加工，还有物自性对人的启发。

物自性成为符号还有另一种情况，即物的某种特性成为符号参与意义建构，此时物本身出场与否均不重要，重要的是可以表达同样的意义。例如用树木纹理表达自然环保等意涵，人造板材可以通过贴木纹皮来达到这种效果。这里，物的特性被单独提取出来代表由此特性而引发的意义。自性之物的这种符号化很容易被造假者盯上。

其四，物符号的意义变异：意义的文化累积。如上所述，物自性与物他性均可表达为物的符号性，只是其符号化的方式有所不同。物符号的意义并非固定不变，而是会产生意义变异，而变异的原因有多种，要根据具体情况进行具体分析。一般情况下，物符号的意义表现为物与人的关系，由最基本的功能性关系（例如瓷碗用来吃饭等）转变为文化性关系，由物质性层次上升为精神性层次。物符号的意义还可以表现为物与物之间的关系，即物的意义要靠与他物的关系获取，如谚语“人靠衣裳马靠鞍”，既有人物关系，也

有物物关系。但物符号的意义是处于变动中的，往往表现为一种历史过程，在这一过程中，人与物的关系、物与物的关系会发生改变，从而改变物符号的意义。物符号的历时性流转、语境的改变、时空的变迁等改变了物与周围世界的关系，使物符号产生变异，使其远离原初意义，甚至出现与原初意义相反的意义。这是物符号的一种文化累积现象，也是物符号的意义累积、叠加、变异现象。从原始人生活用的陶罐到它进入博物馆，这不是一种简单的时空变化，而是附加了太多的历史文化信息，这些信息会淹没最初的简单生活用具的意义，而带来更加丰富的含义。

当然，物符号的意义变异不一定要经过长期的历史过程，还表现为一种交流性变异，即给物符号赋予意义的主体不同而导致意义不同。中国园林常用的“借景”，即借他景为己所用，并形成与所借之景原初意义不同的意义。如北京颐和园的“湖山真意”远借西山，近借玉泉山，在夕阳西下、落霞满天时景象曼妙，而没有这种借景，其欣赏意涵会逊色许多。

交流主体不同也会使物符号意义产生变异。例如《左传·僖公三十三年》秦军攻郑，弦高以十二头牛犒劳秦军，此时，牛作为物符号在弦高这里的意义已经超出物本身，而在秦军那里只是可以吃的对象。物在什么情况下成为物符号，取决于解读者是否体会到了超出物自身的意义。

在现实生活中，物符号与人的关系有三种存在方式，一是公共性，即物对人的意义是公共的，是一种共享意义；二是私密性，即物对人的意义是私密的，不与人共享；三是公共性与私密性的不对等形成意义差。例如一本书的公共性在于它是阅读之物，这是共享意义；一块我从家乡带来的普通石头，其意义是私密的，代表了我对家乡的眷恋，此意义不与他人共享；同样是一本书，共享意义是阅读之物，同时也可以具有私密意义——它来自恋人的赠予。因此，主体的改变会使交流对象之物的符号意义发生改变。

物符号的意义变异还可以发生在“物-物”关系的改变上。物符号的意义往往建立在与他物的关系之上，如果物与物之间的关系发生改变，物符号的意义也会发生变异。博物馆里的文物就是这种情况，大多数文物已经脱离原初语境中的“物-物”关系，而被单独提取出来，例如古墓门边的石像、古人的生活用品、古代祭祀用品等。这种脱离原初语境的物，其意义会发生各种改变，包括意义流失、意义减少或增殖、意义改变（部分或完全改变）等，甚至会生成反义。

综上所述，物自性和物他性均可成为物符号，成为物符号的关键是人对该物的物质性加工或者精神性加工，使物超出其自身本性而携带更多意义。人

对物的加工使物成为一种功能性符号，并表现出从自性向他性的滑动，或者在一定条件下从他性向自性滑动。我们可以将其表述为顺向滑动和逆向滑动，顺向滑动突出他性，逆向滑动突出自性，其目的均为表达特定意义。物符号的意义变异原因在于物与周围世界（人、物）关系的改变，以及历史变迁带来的文化累积。物符号是文化的延伸。

四、神与物游：艺术世界中的物性表达

作为艺术品的物是一种“纯符号”，赵毅衡先生称之为“艺术意义符号”（2016，p. 28）。所有艺术表现之物均为一种观念表达，是物性与观念的一种契合。“神与物游”是艺术世界物性表达的基本特征。因此，所有艺术表达之物都是经过观念过滤的他性，追求这种物他性意义是作为纯符号的艺术品的唯一目的。当然，这并非是说所有的艺术作品都是物的表达，艺术品还可以表达纯符号，如汉字书法。但无论表达的是物还是纯符号，艺术品的意义绝不受艺术品边框的束缚，而是溢出边框，受到整个历史文化语境的影响。

赵毅衡先生认为物在艺术的符号过程中有三种功能：“一是艺术的对象；二是艺术的媒介；三是艺术文本的载体。”（赵毅衡，2022，p. 237）物作为艺术表现的对象都要经过虚拟化，不同的媒介对物性的虚拟有所不同，也就是说，当艺术将实在物性转换成艺术物性的时候，不同的媒介可表现出不同的转化方式。以语言为媒介对物性的符号化转化是一种“语言虚拟”，具体表现为口头或者书面的语言方式。语言虚拟遵从语言的模糊性和多义性特征，其表现对象可能是具体的实在物，但作为一种符号表达，其意义却具有多向性特征，并不一定指向原初之物。以可视化媒介对物性的符号化转化，如绘画、影视、舞蹈、雕塑等，是一种“形态虚拟”。此类可视化媒介在进行符号化时有三种模式：一是追求逼真性，以还原物的本来面目作为艺术追求；二是追求写意性，不求形似，只求神似，以传神为核心，所谓“思理为妙，神与物游”（刘勰，2004，p. 249）；三是形神兼备，既逼真又传神。

上述物在艺术符号过程中的三种功能，实际上是物作为艺术符号必须具备的三个条件，缺少任何一个条件，物都无法完成艺术符号过程。由物组成的这三个条件指的是不同的物，其物性在由三者形成的综合性艺术符号中承担的角色是不同的，这就形成三种物性在符号意义中的意义差。多数情况下，我们欣赏艺术品主要关注其对象物，即艺术表达的内容，这是艺术符号意义生成的主体。但不能排除对其他两方面的关注，某些情况会出现意义偏向，

即解释者不再关注，或者不把关注的主要部分放在艺术表达内容上，而是关注其媒介或者载体。例如欣赏中国画，一般我们欣赏画作的表达内容，但某些情况下我们聚焦于绘画的颜料是人工生产还是取自自然，或者关注其载体如宣纸或者绢的质地、生产工艺等。这是在艺术世界经常出现的情况，甚至媒介和载体的价值超越了艺术表达的内容，形成符号意义的“伴随文本偏向”。当然，艺术品是否出现这种意义偏向取决于解释者的个人理解，多数情况下这带有个人化特征而不具有公共性。但也不排除在某些条件下意义偏向成为一种共识性选择。

上述物在艺术符号过程的三种功能及三种功能在意义形成中的作用，在具体的解释者那里具有不同状况，这其中有一个不可忽略的问题，即物性（自性、他性）在艺术符号中有什么作用？这里的物性不只是表现对象物之物性，还包括媒介物之物性及载体物之物性。换句话说，正是这三种物性的有机组合才构成了艺术符号整体，同时，艺术符号的意义也要从这三种物性的组合关系中获取。例如齐白石笔下的虾上疏下密，给人一种水中沉降感，虽无水却分明感觉到水的存在；用墨的浓淡来表达远近与层次，从而使整个画面灵动有生气。这种欣赏感受并非只来自对象物——虾，中国画的留白使画的载体宣纸的物性，用墨的浓淡使媒介墨水的物性参与到整个画作文本的艺术符号之中，并形成一种整体的意义。国画的留白还有另一种情况，即不用墨，利用宣纸的物性（颜色）来表达某种意蕴，这样，宣纸就具备了载体、媒介和文本三种功能。中国哲学的“大象无形”“大音希声”，中国诗歌的“不著一字，尽得风流”，其内涵即充分利用物性，将其发挥到极致状态。“中国画的基本材料——宣纸与墨汁——其实不是‘材料’，而是构成了中国绘画艺术之为中国人呈现超越性存在的一个基础。中国画要让宣纸和墨汁言说，即，让这样的物性特质闪耀出精神来。”（王德峰，2015，pp. 71 - 72）

同时，还须关注另一个重要问题，即艺术符号的“物性借用”问题。物性借用是指在艺术创作中用媒介物、载体物之物性呈现表达对象的意向性特质，从而使艺术符号表现出三种物性的契合或张力，并以此传达其符号意义，这是艺术符号的一种基本表达方式。例如英雄人物石雕借用岩石物性（质感、纹理、色彩等）参与英雄形象艺术符号的意义建构，英雄的坚毅形象与岩石物性相契合；中国画的留白使载体——宣纸的白色质感参与画作意象的构建，空白成为一种携带意义的空符号，这里的宣纸的白色与画作的空符号意义形成张力关系。“物性借用”是艺术符号的常用方式，这种借用不但呈现了符号对象的意义，同时也使媒介物、载体物之物性获得释放，这种释放的

□ 符号与传媒 (30)

意义在于使这些物获得存在，并与表现对象一起构筑起艺术符号世界的意义大厦。在现实的艺术创作中，艺术家总是懂得物性的价值，善于调用原材料（媒介物、载体物）的物性特征服务于艺术符号总体意象的营造。神与物游，物性卷入人的精神世界，并建构整一性艺术世界，成为艺术符号在艺术世界物性表达中的基本方式。

五、结语

综上所述，物之所以能成为符号，其关键是对物的感知，无论自然之物还是人造之物，被感知是物符号形成的基础，正因为被感知，物的缺失也可以成为符号，即空物符号。在现实世界，物符号往往不是一种独立存在，而是处在与人、物的关系之中，正是这种关系成为物符号意义形成的基本方式。物自性与物他性是物性的两个类型，二者均可构成物符号。在人类文化长河中，物自性与物他性在人类的感知下构成物符号，并在历史中形成意义层级和意义传统。艺术符号是物符号中的一种纯符号，物性在艺术符号中卷入人的意识，并参与符号意义的建构。

引用文献：

- 艾柯，乌蒙勃托（1990）. 符号学理论（卢德平，译）. 北京：中国人民大学出版社.
- 傅修延（2020）. 物感与“万物自生听”. 中国社会科学, 6, 26-48 + 204-205.
- 郭庆藩（2013）. 庄子集释. 北京：中华书局.
- 刘勰（2004）. 文心雕龙（郭晋稀，注译）. 长沙：岳麓书社.
- 皮尔斯（2014）. 皮尔斯：论符号（赵星植，译）. 成都：四川大学出版社.
- 尚荣（译注）（2013）. 坛经. 北京：中华书局.
- 苏轼（2000）. 苏轼全集. 上海：上海古籍出版社.
- 王德峰（2015）. 艺术哲学. 上海：复旦大学出版社.
- 王国维（2009）. 人间词话（徐调孚，校注）. 北京：中华书局.
- 王委艳（2022）. 交流叙述学. 北京：九州出版社.
- 王先谦（2012）. 荀子集解（沈啸寰、王星贤，整理）. 北京：中华书局.
- 威利，诺伯特（2010）. 符号自我（文一茗，译）. 成都：四川教育出版社.
- 伍德沃德，伊恩（2018）. 理解物质文化（张进、张同德，译）. 兰州：甘肃教育出版社.
- 张进（2020）. 物性诗学导论. 北京：人民出版社.
- 赵毅衡（2016）. 符号学：原理与推演. 南京：南京大学出版社.
- 赵毅衡（2017）. 哲学符号学：意义世界的形成. 成都：四川大学出版社.

赵毅衡 (2022). 艺术符号学: 艺术形式的意义分析. 成都: 四川大学出版社.

赵毅衡 (2023). 符号美学与艺术产业. 成都: 四川大学出版社.

Ogden, C. K. & Richards, I. A. (1923). *The Meaning of Meaning*. Boston: Harcourt, Brace & World, Inc.

作者简介:

王委艳, 文学博士、博士后, 信阳师范大学文学院教授, 研究方向为当代文艺理论与批评、叙述学。

Author:

Wang Weiyang, doctor of Literature and postdoctoral Fellow, professor of School of Literature, Xinyang Normal University. His research is directed to contemporary literary theory and criticism, and narrative studies.

Email: wangweiy04@163.com.