

从符号学看写意风格文本的意义生成

——以霍去病墓石雕为例

赵锐锐

摘要：从“有”和“无”的感知层面，可以将符号分为实符号与空符号，形成的就是实符号组成的一般符号文本和实符号与空符号组成的特殊符号文本。后者的符号文本在艺术中常常被归结为写意风格。霍去病墓石雕作为写意风格的佳例，让我们看到其意义生成方式：实符号与空符号贯通又排斥的互动关联。在符号文本中，实符号与空符号是矛盾的，需要矫正解读——实符号是惯例性的，提示着符号的阅读方式，空符号又排斥这种惯例的局限性。贯通源于实符号提示文本的体裁，排斥来自空符号显示的对实符号空缺的停顿，这一停顿就指向实符号的局限性。所以，空符号拒绝体裁惯例的态度是艺术文本中写意风格的反体裁情态的附加码。

关键词：空符号，霍去病墓石雕，写意风格，留白

A Semiotic Analysis of the Generation of Meaning in Text with Freehand Style: Huo Qubing's Tombstone Sculpture

Zhao Ruirui

Abstract: Based on the perception of “non-voidness” and “voidness”, signs can be divided into real signs and blank signs. Correspondingly, general texts are composed of real signs, and special texts are composed of both real signs and blank signs. In art, special texts are usually considered to be examples of the freehand style. A typical example of the freehand style is the tombstone of Huo Qubing, which offers us

insights into the generation of meaning in texts produced in the freehand style. The main mechanism is the interaction between real signs and blank signs, which features both unity and rejection. In a text, real signs and blank signs are contradictory: real signs are conventional, and there is an agreement on the way to interpret the sign, whereas blank signs reject the limitations imposed by these conventions. Unity arises from the real signs' connections to a genre of text; rejection arises from the pause introduced by blank signs that reflects the absence of real signs. Such pauses directly denote the limitations of real signs. Therefore, the blank signs' rejection of genre conventions is an additional code in the anti-genre mood of the freehand style in artistic texts.

Keywords: blank sign, tombstone carvings of Huo Qubing, freehand style, blank-leaving

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202301009

一、“留白”与空符号

在中国艺术写意风格的创作中，“留白”在符号文本里占据了重要位置。“留白”的艺术手法具有极高的艺术感染力，但我们在感受之余却很难具体地分析其中的缘由。我们认同中国写意艺术风格中的“留白”与儒家“中庸”思想一致，秉持着克制的态度。学界在讨论中国艺术中的“留白”时也多联系中国古典哲学思想与儒家的“天人合一”“中庸”思想，以及老子的“有无相生”“虚实相生”，或者将其归结为中国画论中的“气韵”。以上对艺术中具体的“留白”现象用哲学思想来解释，揭示了其发生的哲学根源，却并未从形式上进一步发展对“留白”的认识，缺少进一步的分析理解。中国艺术中“留白”技法的艺术魅力以其消极的形式携带着丰盈的意义，在有限的事物中激发出无限意境，形成巨大张力。要具体地解释这种艺术张力，从符号学来看，空符号提供了一个窗口，让我们得窥一二。本文认为，中国写意风格中文本的“留白”形式，从符号学角度观察是对空符号的灵活运用，即对“无”的感知的巧妙处理。由此，本文从文本形式上理解写意风格的意义生成方式，并以霍去病墓石雕为例具体论述这一过程。

赵毅衡 (2011, p. 1) 指出“符号是被认为携带意义的感知”。一般认为

符号载体是实符号，直到“空符号”这一术语被韦世林（2012）正式提出，我们在有和无的感知层面上的分节才被确定下来；或者是对符号载体的认知分节被注意，符号被分为实符号和空符号。正因符号能指分节，我们才从原本整体的实符号观看中注意到被遮蔽的空符号，从而逐步意识到空符号在表意中的重要作用。由此，我们在讨论写意风格的艺术作品时，不再只拘于作品中显示的部分，而是结合其留白部分的表意，从整体把握艺术作品的意义，进一步发展和丰富对借由留白形式构成的写意艺术风格的认识。

中国艺术中的留白是“此时无声胜有声”，与赵毅衡（2011，p. 26）所说的空符号是“应该有物时的无物”一致，其文本的态度是“主动空白”，有意让读者注意到作者的意图定点，感知到“缺失”。除了作者刻意留白，文本中其他的逻辑性空白应为符号，而非空符号（曾庆香，2017，p. 29），比如书籍排版中的天头地脚、字距、行距、边距等；无发送者主观意向则为“无符号”（胡易容，任洪增，2019，p. 180），也即非刻意的空白。所以，空符号是一种对实符号缺位的感知。在空符号文本中，感知到的“该有”是文化规约或惯例，“无”的意图定点意义从态度上来看是对延续这一惯例的排斥。艺术中留白的“无声”正是拒绝“有声”对其具象化的限定。所以，我们在用空符号去观察艺术文本时，要警惕“逻辑性空白”和“留白”的差异，前者为实符号，后者为空符号。比如，在水性材料的绘画中，并不是所有空白都是留白。逻辑性空白一方面指白色事物，另一方面指在一幅画中色彩明度秩序上的高明度色彩（比如，一幅素描画中尽管没有白色物体，黄色香蕉可能在黑色罐子和其他颜色比黄色明度低的物体对比下成为整幅画中最亮的物体，因而被处理成白色，即空白），不一定是白色。所以，在绘画中无论画纸本身是否是白色，逻辑性空白都表示画面中色彩明度秩序中明度最高的色彩。具体处理中，要么在画其他事物时勾勒出一一般白色或浅色事物的轮廓，使内部空白；要么铺了底色后趁湿用纸巾吸去色彩留出空白，或用酒精、盐等辅助媒介稀释颜色显出画纸底色。如白云、物体高光等白色部分一般以这样的方式处理。这里的“白”是惯例性、逻辑性的，是基于画面中事物色彩明度秩序和媒介材质特性决定的，这些空白并不是对象以外的想象，它只是艺术作品中的惯例，有具体所指，是实符号。我们并不能认为这里的空白有其他所指，或者不按照惯例来想象。

所以，齐白石的作品《虾》中，虾身体上的高光是实符号，指向物体的白色部分或画面中明度最高的色彩，并不是留白。而马远《寒江独钓图》画中的大面积空白则是留白，更是空符号，并非曾庆香（2017，p. 30）所说的

□ 符号与传媒 (26)

“作为能指在物质上与背景色一致，并与背景重合，让人误以为它们的能指是无形的”。这里的空白不是与具体背景同一的逻辑空白，而是拒绝从船下的水纹继续往外延伸画出具体岸堤、树木、房屋而限制画面意境的态度，也就是“应该有物时无物”的空符号。因此产生了用有限事物展现无限的意境的艺术张力。

综上所述，空符号的发现引发符号分节，引起我们对符号载体的注意。符号载体，除了可感知的物质，还有物质的缺失。对“无”感知的注意也让我们看到中国艺术文本中写意性作品留白形式的表意机制。通过对空符号误解的清理发现，不是所有的“无”“间隔”“空白”都是空符号，空符号最根本的界定应该是对实符号空位的感知，将惯例性的空缺归于实符号，将无意义倾向的空白归于无符号，由此讨论文本中的空符号才更有价值。因此，我们大致可以将符号文本分为两种，一种由实符号（包括惯例性空缺）组成，另一种由实符号和空符号（实符号缺位）组成。

二、造型艺术中的两类符号文本

（一）艺术文本意义的生成

在艺术符号系统中，视觉艺术符号的创造过程——造型过程，就是符号化的过程，艺术家无论是在平面材料上创作还是做立体创作，都是将一个纯然的物转换为符号。而每一种造型媒介都有自身的惯例，这种惯例就是根据媒介特性形成一定的逻辑关系，以构成自足的艺术形象。比如，布洛克（1987，pp. 61 - 62）在《美学新解》中所举脸的线条画一例（图1），组成人脸的线条被赋予了不同的意义：作为事物轮廓（脸、眼睛），作为单独的实体（头发、眼睫毛、眉毛、嘴），作为事物外形、裂缝、切口、折痕等。可以这样理解这个脸的符号生成的过程：我们在一张白纸上依次画上圆圈、半圆、波浪线、短线等，当这些线条杂乱无章时，我们并不能看到具体的形象，而在这幅线条画中，依次画下的线条之间相互关联，这种关系使得它们用同一种痕迹——线条，指向不同的对象——实体、外形、裂缝、切口、折痕等，相应的解释为头部、眼睛、皱纹、头发、嘴巴等。这里，线条通过将没有意义倾向的纸媒介符号依次分隔为不同的意义单元而获得不同的意义。具体地说，我们要再现一张人脸，在空白的纸上画一个大的圆圈表示头部，那么，这个圈将空白的纸分隔成两个空间，圆内实空间和圆外虚空间。圆内

是人脸，是实符号，圆外是人头外空间（背景），没有实际意向，是纸的媒介符号，由此这个圈就被确定为人头的轮廓线。然后在这个圈中间偏上画两条水平的弧线以表示眉毛，眉毛将人头（圆形）空间分隔成额头和脸蛋以确认自身是一个实体，也就是说，眉毛的线条和头部轮廓线条之间的关系使得它们之间的空白区域有具体所指——额头，是实符号。以此类推，再依次画上眼睛、鼻子、嘴等。它们的意义就来自语义密度，即文本中一个符号的意义来自它与其他符号之间的关系。

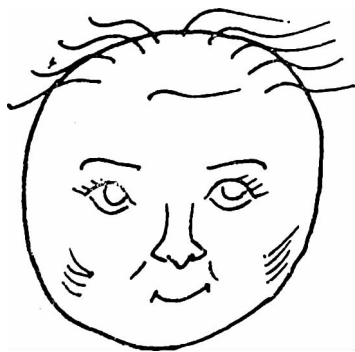


图1 脸的线条画

因此，在一张空白的纸上一一画下头部各个组分（造型过程），实际是在用有指示性的实符号消解无意义，使得白纸上出现一个符号。这里，空白的纸是“无符号”，是意义待在，是文本“非意向性”状态（胡易容，任洪增，2019，p. 181）。陆续落在纸上的符号不断加深相互之间的联系，以增加白纸上的意义倾向，形成符号，白纸就从没有意义倾向的物转变为纯符号——人脸画。

（二）写实与写意风格的艺术文本构成

艺术文本从无符号到艺术符号的意义生成方式是实符号不断增加意义指向性，构成了艺术符号的基本表意，而风格作为附加编码，附加于文本符号集合整体之上（赵毅衡，陆正兰，2018，p. 89）。我们需要进一步将造型过程中的语义密度生成过程细化，来观察造型风格文本在基本表意上的差异。

一般而言,我们将雕刻细节繁复、与现实接近的逼真的造型方法称作“写实”^①,反之称为“写意”。以下根据符号文本中实符号、无符号、空符号相互之间的转换关系,分析这两种不同风格的意义生成过程。

表1 写实风格与写意风格雕塑的文本构成与意义倾向

类型	文本构成	实符号无符号的消解	语义密度与指示性关系
写实	实符号	密集实符号(无符号无意指,被密集的实符号转换为有意义倾向的单元——有限衍义——指向对象——意义趋向封闭)	强,意义指示性清晰,易与对象匹配
写意	实符号+空符号	稀疏实符号(实符号之间语义密度低,且有大量留白——无限衍义——开放)	弱,意义指示性暧昧,似像非像

如表1所示,写实雕塑风格刻画细致,线条或体块转折与对象对应,雕塑与对象相似程度高。也就是说实符号分布密集,为实符号组成的符号文本;符号意义逐渐具体化,走向有限衍义,趋向封闭,指向具体的所指,将观者注意力引向雕塑对象。当雕塑从大的形体转折到细节的线刻处理都有所指时(与对象对应),即实符号之间联系紧密,符号承载物质就会被忽略。比如:古希腊雕塑《拉奥孔》,它雕刻在白色大理石上,所有事物都是白色,但我们依然认为它是写实的,这里就是雕塑惯例在起作用。它以转折作为最基本的语言,在一个作品中,转折的密度越大,相互之间的关系越紧密,观者就越是只看到对象而忽略其物质。雕塑上的线条、形体的凸起、凹陷或转折都有明确的指向性,观者注意力集中在雕塑所指上,忽略了雕塑内在语言和雕塑材料的质感魅力,在此基础上,“看”到挣扎的人物和蛇。可见,写实风格雕塑的意义是趋向封闭的。而写意风格雕塑的造型简约,实符号分布稀疏,有大量的留白,其文本是由实符号与空符号共同构成的。因为实符号较少,符号之间语义密度小,意义暧昧,所以意义解释变得开放。观者进而会注意到符号载体的物质性:我们的注意力转移到空符号上,回到雕塑本身的线刻、形体转折的趣味上。但这一转移并不导致完全忽略实符号。空符号注意的强

^① 一般认为,与写意风格相对的风格为写实。但是,写意属于中国画技法的范畴,而写实属于西方绘画的范畴,所以这两个范畴并不相对。而且写实并非真的还原对象,只是追求逼真效果。在中国画的范畴中与写意相对的是工笔,其技法工整细致。那么在雕塑风格的讨论中,若要严格使用一个名词与之对应,我们可以把这种风格称为“工细”风格,但本文暂且以通俗的理解为主,暂不在名词范畴上细究,且用“写实”以表明与写意相对的风格。

化和实符号的式微使符号解释无限衍义。无限衍义一方面导向实符号所具有的可能性，需要想象补足该出现而未出现的部分；另一方面导向符号承载物的物理性质——石头、石膏，或其他材料。形象就在空符号与实符号的相互印证中徘徊，让我们看到一个似是而非的形象。这些写意风格雕塑意义不仅指向相对开放的所指，还向内指向自身的雕塑语言。为具体展开写意风格艺术品中实符号与空符号的相互作用，下文以霍去病墓^①（以下简称“霍墓”）石雕作为写意风格石雕的典型例证，具体地说明在实符号与空符号的互动关系中意义如何生成。

三、霍墓石雕的意义生成

霍墓位于陕西省兴平市茂陵陵园东侧，陵园与茂陵邑之间，东司马道北侧。目前发现散落墓上及周边的西汉石雕及文字刻石 17 件。对霍墓及其遗存的石雕，国内外学者的研究已持续一百多年。关于霍墓石雕的写意艺术风格成因问题，学者们持不同的观点，主要有三种：外来说；客观因素制约，不得已而为；营造主题的主动选择。霍墓石雕的风格是否外来因证据链缺失暂且不论。石雕生产过程中的客观条件如工期短、工具限制、雕刻经验积累不足等问题讨论最多，郑岩罗列大量史料论证：在汉武帝时期用于攻石的铁制石器可以用于大规模制石，霍墓石雕四类岩石虽硬度较高，但外力撞击下容易破碎，并不很难加工；但是，就算所有客观因素都齐备，也不一定就能制作出最精致的雕塑，工匠对资源的调配也是我们无法得知的。所以最终，学界论证了客观因素限制不能成为写意风格形成的决定性因素。笔者认为将其归因于特殊主题营造之需要更为稳妥。本文要讨论的问题是：如果霍墓石雕风格具有写意性，是一种主动的表达方式，那么我们该如何从空符号所携带的符号整体的重要意义角度来解读它？其与霍墓的整体设计有何关系？长期以来，学界仅从美学或文献学角度讨论这些问题，并未做出很好的回答。笔者认为这批石雕形式消极、意义丰盈，是实符号与空符号构成的文本，从符号内部的相互关系联系其营造主题，或许能给予解释。

（一）霍墓石雕中的实符号

迄今为止，霍去病墓及其周边发现刻有形象的雕塑共计 14 件。大多数学

^① 学界近年对“霍去病墓”的真实性存疑（贺西林，2009）。本文暂从一般性看法，将俗称“石岭子”的石山认定为霍墓。

□ 符号与传媒 (26)

者称这批雕塑的造型方法为“循石造型”或“因势造型”，即按照石料原型略加雕琢，也就是说这些石雕使用的石料本就与再现对象有一定程度的相似性。对于工匠来说，这些石料并不单纯是自然物或者不表达意义的无符号，而是一个意义指向较弱的天然石雕，他要做的是用线条和块面转折增加实符号相互之间的印证力度，进一步增加实符号的指示性，使石雕与表现对象形象匹配，以增加意义指向强度（如图2）。所以，这些石雕的实符号由两部分组成——天然的石头形态和人工雕琢。

















图2 《人与熊》局部

仔细观察就会发现，众多石雕因石料形态与动物形象匹配程度不同而有不同加工程度。如表2所示，笔者按照石雕雕刻程度从低到高排列，天然石料与对象匹配度越高，人为加工就越少。

按照对石料的加工程度从少到多去看，图a至图j这10件石雕基本上依附石料的形状来造型，石料与对象匹配度高，对石料加工较少。《蟾》《蛙》《1号鱼》《2号鱼》这4件石雕只是略微做矫正处理，在石头上加上眼睛、嘴巴等，赋予它们生的活力；《石人》《卧象》《跃马》《野猪》在石料原形上去掉一些多余部分，然后将动物肢体结构勾勒出来，但不凿空外部，这些动物就像从石头中生长出来似的，与石头浑然一体；《怪兽食羊》和《人与熊》都沿巨石表面做线刻处理，但后者不仅有线刻，还用阶梯表示形象各部分的层次关系，而且线条流畅，线条依附椭圆的石头，既保持着石头本身的

形状，又刻画出图像。

表2 石料匹配度与人为加工的关系

石雕名称与图像				匹配度	加工						
				高 ↑	少 ↓						
a 《蟾》	b 《蛙》	c 《1号鱼》	d 《2号鱼》								
											
		<table border="1"> <tr> <td>f 《野猪》</td> <td>i 《人与熊》</td> </tr> <tr> <td>e 《石人》</td> <td>g 《跃马》</td> </tr> <tr> <td>h 《卧象》</td> <td>j 《怪兽食羊》</td> </tr> </table>		f 《野猪》	i 《人与熊》	e 《石人》	g 《跃马》	h 《卧象》	j 《怪兽食羊》		
f 《野猪》	i 《人与熊》										
e 《石人》	g 《跃马》										
h 《卧象》	j 《怪兽食羊》										
											
		<table border="1"> <tr> <td>k 《卧马》</td> <td>l 《卧虎》</td> </tr> <tr> <td>m 《卧牛》</td> <td>n 《马踏匈奴》</td> </tr> </table>	k 《卧马》	l 《卧虎》	m 《卧牛》	n 《马踏匈奴》		低 ↓ 多			
k 《卧马》	l 《卧虎》										
m 《卧牛》	n 《马踏匈奴》										

图片来源：图 a、b、c、d、i、k、l、n 笔者拍摄，其他来源于网络。

□ 符号与传媒 (26)

《卧马》《卧虎》《卧牛》《马踏匈奴》这4件石雕的动物形状对石头自然形状依附较少,石料与对象匹配度低,对石头的加工比较多,但仍受石料原形的影响。如:《马踏匈奴》中马的形象基本摆脱对石头自然形状的依附;《卧马》与《卧牛》的头部、《卧虎》头部下颌和前爪间的空间都凿空,但是马身下之人基本是依附马四蹄之间的石头,用线刻出人形。《卧虎》(图3)的石头上有不规则曲线形条纹,与老虎本身的花纹对应,而且石雕头部从正面看明显不对称,左高右低,且身体两侧扁平,很显然是石料原貌所致,在雕刻的时候尽量调和石料形状与虎外貌特征。这一点在《卧马》中也有体现,从马的后方看(图4),身体偏窄,说明石料本身比较窄,左后腿处扁平,肌肉凸起的空间明显不足。



图3 《卧虎》正面

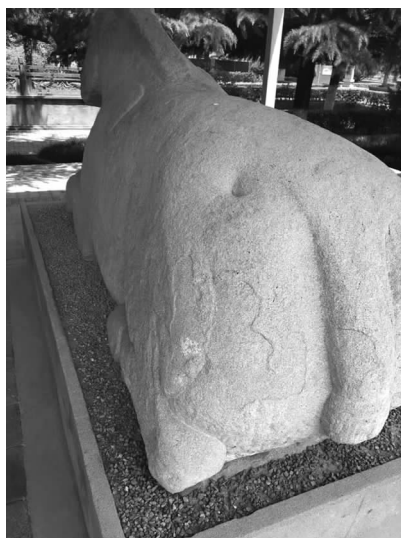


图4 《卧马》左后侧

以上从石雕的雕刻过程分析,石雕依附石料原形造型,基于已有的微弱意义指向,不断增加实符号的密度,以增强石雕的指向性,与动物形象匹配。正如郑岩(2013, p. 42)所说,是在自然石头中“发现”蟾,经过人工“确认”将动物从自然的束缚中解放出来。从中我们能明显观察到,石雕中的实符号——石雕整体的加工程度,与天然石料和表现对象的匹配程度成反比,工匠在加工时不断权衡天然形态与人工雕琢的关系,对石料的加工明显是克制的,刻意留白。

（二）空符号对惯例的排斥性

1. 石雕中空符号的无限衍义

表2中，从图n到图a，石料与对象匹配度越高，人为加工越少。图a至图j这10件石雕肢体之间不凿空，形体转折变化小，没有破坏石头整体形态。图k至图n 4件石雕虽然肢体之间有凿空，但是凿空不多，甚至有些石雕不完整（虎的后腿小腿部分缺失），造型仍受石头形状的限制。石雕中该凿空的不凿空，该转折的不转折，该精确的却表现模糊，这些“应该有物时的无物”即空符号，它们携带着石雕的重要符号意义：石雕上的实符号提示着它的阅读方式，根据其加工程度，我们必须将这个雕塑解读为相应的动物。但这种理解在“肢体缺失”“不凿空”等空符号中停顿，这样，文本中就出现矛盾的符号关系，实符号所提示的符号阅读方向在空符号的刻意缺失中停顿，这种停顿就显示着对实符号本身意义倾向的否定和排斥态度。如此，这些石雕中稀疏的实符号之间语义密度小，构成暧昧、开放的意义方向，而不趋向一个封闭的意义指向。可见，在霍墓写意性石雕中，空符号的存在使得符号意义导向其他可能，增加了石雕意义的可能性。

总之，霍墓石雕在雕刻过程中，一方面，增加实符号的密度，加强天然石雕的意义指示，以指示动物形象，使石雕有了可识别性；另一方面，空符号使得符号意义流动停顿，排斥实符号的有限衍义，其空缺也使人注意到石雕材质的自然属性，使石雕所表达的物象模糊化，石雕趋向无限衍义。要在石雕留白部分开放意义中确定意义的方向，就需要回到霍墓整体的设计，也就是回到语境中，从石雕与其他巨石一起散落在封土上的位置来看，这些石雕与墓的整体设计有很大关系。

2. 霍墓的整体设计中实符号与空符号的相互作用

20世纪二三十年代，美国学者毕士博、日本学者水野清一提出霍墓具有宗教性的假设。数十年后，国内学者陈诗红、贺西林发展了这一观点，认为霍墓具有构建仙山的可能性。沿着这一思路，我们对霍墓进行整体观察。其封土之上及周边散落大量天然花岗岩石块（部分有人工切割痕迹），数量达200余块。在封土上数量有限的石雕（具体分布见图5）与看似凌乱的石块貌似在共同构筑仙山主题。如此看来，整体上稀疏的实符号（石雕）与空符号（石块）相互作用的视觉语言结构同样适用于表达仙境气氛。

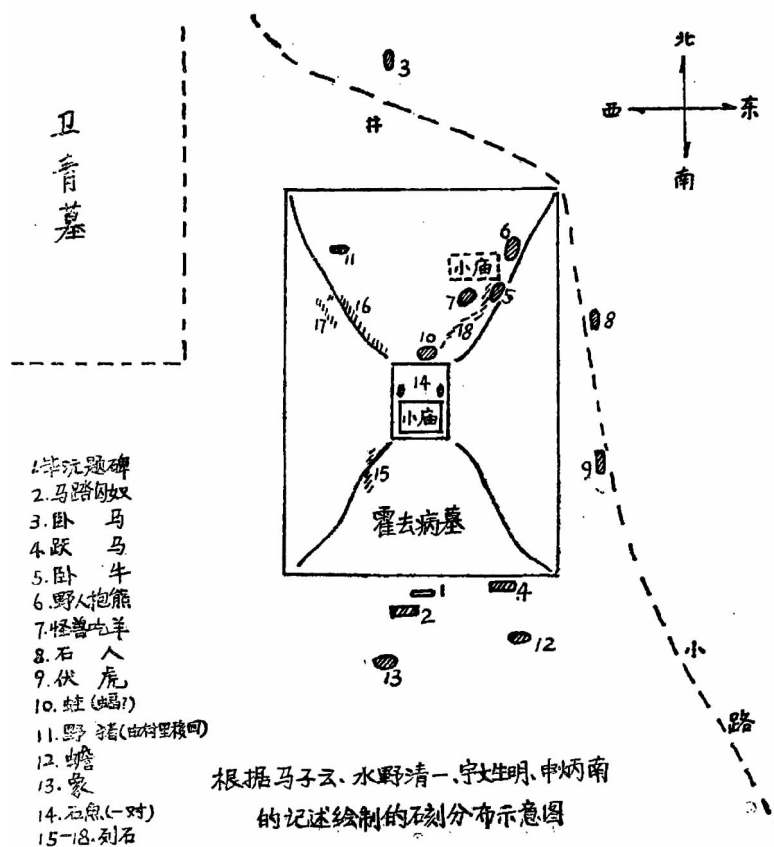


图5 霍去病墓石雕分布图(程征绘图)

石雕与众多巨石原散置在封土表面,相对于封土上其他未加工的巨石,石雕可以看作有动物形象的实符号,其他巨石可以看作空符号。这些形态各异的巨石就如马远《寒江独钓》中大片的留白,是动物的周遭环境,刻意留白就是拒绝具体想象,激发出更多的可能性:一方面在整个霍墓的山体中,未雕刻的巨石要比石雕多,间隙大小不一,也就是说山体上实符号分布稀疏,而且这些写意石雕本身也是实符号稀疏的,使得其外容易与巨石浑一,这给我们造成一种错觉,看起来石雕忽而显现,忽而隐没于巨石中,本来静态的石雕变成了动态的,游离于静态和动态中,产生若隐若现的神秘效果;另一方面,在整个封土上,散置在众多巨石中的这些依照石料原形而雕刻的石雕,教会我们一种“投射”的观看方法,由此,封土上散置的巨石也有可能被观者看出不同的形象,形象不断变幻,增加神秘性。两者相互作用,使霍墓像座神秘莫测的仙山,而这些若隐若现的石雕就可以看作仙山中出没的神

兽。由此，联系霍墓主题营造，空符号在石雕上的无限衍义作用就指向了仙山的神秘感。

3. 霍墓的符号系统

在讨论霍墓及其石雕时，学者们经常将其与昆明池、太液池、秦汉行宫遗址、孔望山摩崖石刻等一起讨论。程征（1984，p. 16）认为这些工程都符合“体象乎天地，经纬阴阳”的建筑设计指导思想。郑岩（2013，pp. 18 - 54）认为这些工程是“发现”与“确认”人工与自然合力的宗教性建筑。综合来看，霍墓与这些建筑一样可能是仙境建筑，而写意性石雕是营造这一仙境主题的重要组分，其作用是为建筑“点睛”。从符号学的角度看，前述与霍墓并论的几座汉代建筑是霍墓的符号系统^①——“仙境园林”（陈一川，2017，p. 182）。符号系统的深层结构就是用空符号的停顿排斥实符号的有限衍义，使符号意义无限衍义以营造“仙境”。表层结构是上文提到的每一座建筑，表层结构的每一次展现都服从于深层结构。所以，这些建筑从石雕到整体设计、系统营造都重复了空符号无限衍义作用的基本结构，并且大规模扩展这一基本结构。这样的结构形式就如同树杈与树的关系，树杈与树的结构是相似的，每棵树都是放大的树杈，树就是树杈的“大规模结构扩大”（列维-施特劳斯，1996，p. 8）。可见，石雕中，空符号的停顿不仅隔离与现实动物的距离，还增加与自然属性的邻接性，创造出“状若人作，而非人力所就”的石雕以象征神兽；霍墓中，巨石（空符号）不仅衬托石雕（实符号）的显现，还与石雕中空符号部分相统一，使石雕与巨石相互指涉，产生若隐若现的神秘效果，以达到使霍墓整体象征仙山的目的。

四、写意风格文本意义生成

以上对从艺术符号基本意义生成到风格生成的过程做了分析，并以霍墓石雕意义生成过程为例具体分析了写意风格艺术文本意义生成的机制。首先是对艺术文本基本符义生成的分析，是遵循体裁惯例的。其次对写实与写意两种风格文本构成进行分析。体裁与风格在文本解释中一直处于混杂的状态，

^① 符号系统是一定的符号按照一定的规则组合起来的符号集合。各符号成分关联构成一个整体，系统大于各成分之和。符号系统的变化服从一套规律，这套规律控制了系统的全部运作。这套规律就是深层结构，它是任何系统可以发挥作用的关键。系统显现为表层结构，任意变化的表层结构受深层结构的控制。（赵毅衡，2016，p. 66）

□ 符号与传媒 (26)

赵毅衡与陆正兰两位学者(2018, pp. 88 - 91)从符号学文本和符码关系上厘清了体裁与风格的关系,认为体裁决定了文本品格,属于基本的符义编码控制范围,而风格属于文本基本符义编码的附加编码。也就是说,文本的意义指向与体裁的惯例是同步的,文本越是与惯例契合,表意就越清晰;或者,文本与体裁的融合程度越高,文本与对象越透明,接受者越会自动识别意义并忽略文本的媒介载体,穿过符号直接看到对象。写实风格的雕塑就是与雕塑本身的体裁语言极度契合的符号,实符号之间意义连贯流畅,比如看古希腊的雕塑,我们从白色大理石中看到鲜活的人,忽略它的材质的白色物性。而写意风格的雕塑中空符号的介入阻隔了实符号之间的惯例联系紧密性,观者容易看到媒介材料而“走神”。

仔细对比两种风格的意义生成过程可以看到,它们在意义逐渐丰富、清晰的方向上是一致的,区别在于进度:写实风格文本中实符号不断消解无符号的意义,实符号分布遵循体裁的惯例,所以实符号相互之间联系紧密,以此极力隐藏媒介,以避免“露迹”;写意风格中实符号与空符号相互印证,实符号之间的联系被空符号阻隔,表现出克制的姿态,使得文本意义假意前进,实际留恋于文本内部的空符号,对实符号的阻隔不断重复,就放大了意义过程中“拒绝被具体化”的特质,以此强调了发送者的意图,弱化了符号的清晰性和意指性。所以,在写意风格文本意义生成的进程中,不断出现的空符号持续阻断体裁惯例的连贯性,呈现出反体裁惯例的态度。虽然体裁是符义基本编码的范畴,但因为体裁惯例是文化对表达方式的约定俗成,所以惯例本身是消除个性的。而写意风格正是在假意遵从惯例的基础上用空符号展示自己的反叛和个性。写意风格文本对“态度”的展露,正是雅各布森在论述符指过程六因素时指出的:当表意过程侧重于发送者时,符号文本出现较强的“情绪性”。所以,写意风格文本意义的生成是在基本符义基础上反体裁的情态附加码起作用的结果。

结 语

综上所述,霍墓石雕中贯穿着实符号与空符号的相互作用,从石雕造型到霍墓设计乃至霍墓所在的符号系统,营造出“虽由人作,宛自天开”的仙境。因为空符号的无限衍义,石雕写意风格文本的意义趋向开放,需要将石雕文本的意义放置在整个主题语境下理解,才能发现空符号的无限衍义有一定的方向性。在霍墓中,因仙山主题的营造,其空符号无限衍义的作用指向

仙山的神秘感。本文以霍墓石雕为例观察写意风格文本中意义流动的路径——实符号相互印证生成的有指向性的意义在空符号中停顿，以矫正读者延续实符号意义的阅读方式，从而指向不限于此的无限想象。在写意风格中，空符号以对实符号的克制显示积极留白的态度和拒绝有限衍义的姿态。写意风格文本意义在基本符义基础上反体裁惯例情态附加码而生成。至此，空符号概念的出现为我们理解写意风格艺术文本开启了新的可能，使原本遮蔽的对“无”的感知获得形式化分析。空符号是观测写意风格的一个有利切入点，但在分析中，仍要注意甄别逻辑性空白与留白，以此加深我们对于写意风格文本艺术魅力生成机制的理解。

引用文献：

- 布洛克, L. (1987). 美学新解 (滕守尧, 译). 沈阳: 辽宁人民出版社.
- 曾庆香 (2017). 论空符号——与韦世林教授商榷. 中外文化与文论, 1, 23 - 33.
- 陈一川 (2017). 仙境的象征: 孔望山与汉代造园艺术. 建筑与文化, 7, 180 - 182.
- 程征 (1984). 为冢象祁连山——霍去病墓石刻群总体设计之探讨. 西北美术, 2, 11 - 18.
- 贺西林 (2009). 霍去病墓的再思考. 美术研究, 3, 5.
- 胡易容, 任洪增 (2019). 艺术文本中“空符号”与“符号空无”辨析——电影人物影像符号“不在之在”的表意机制. 社会科学, 4, 177 - 185.
- 列维-施特劳斯, C. (1996). 看听读 (顾嘉琛, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 韦世林 (2012). 空符号论. 北京: 人民出版社.
- 赵锐锐 (2018). 霍去病墓石雕风格成因研究综述. 美与时代 (城市版), 6, 77 - 79.
- 赵毅衡, 陆正兰 (2018). 风格、文体、情感、修辞: 用符号学解开几个纠缠. 学术界, 1, 87 - 95 + 285.
- 赵毅衡 (2011). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- 郑岩 (2013). 逝者的面具: 汉唐墓葬艺术研究. 北京: 北京大学出版社.

作者简介：

赵锐锐, 博士, 四川大学符号学-传媒学研究所成员, 研究方向为艺术符号学。

Author:

Zhao Ruirui, Ph. D., member of the Institute of Semiotics & Media Studies, Sichuan University. Her research field is semiotics of art.

Email: 18889924074@163.com