

视觉文化与艺术史研究中的符号学

今日中国的美术研究，其理论、观点和方法都在相当程度上受到西方现当代艺术理论的影响，而中国自身的美术研究，正因借鉴西方才得以实现。但怎样借鉴，是个大而空的老话题。就个人理解来说，《美术观察》杂志所约论题“中国美术研究的自身建设与海外风潮”，是指西方现当代艺术及其理论的影响以及中国艺术理论的回应。由于这一回应，才有了今日中国美术研究的自身建设。为了阐述这一问题，本文在西方艺术理论之发展的语境中，讨论个人学术经历，以具体个案来回避泛泛之谈，并求抛砖引玉。

一、课题与观点

我近年的研究课题是视觉文化与艺术史研究中的图像符号问题。视觉文化研究是新起于西方的当代学科，而艺术史

则是西方学术界的传统学科。在20世纪末与21世纪初的人文科学语境里，视觉文化与艺术史研究的整合，使得图像符号的阐释既是理论，是研究对象，也是方法，是研究的手段与工具。符号研究在今日中国学术界已蔚为大观，但是，对符号学各分支领域的研究却有待深入，而我所从事的“视觉文化与视觉艺术符号学”研究，则是艺术领域的符号学分支。

现代符号学滥觞于20世纪初，到20世纪后期已经式微。其时，后现代主义和文化研究以文本之外的政治玄学和通俗文化理论而颠覆了现代主义的精英学术和形式主义理念。但是，到20世纪末和21世纪初，视觉文化研究主张从文化和政治回到视觉和形式，主张从视觉的角度重新审视艺术文化。这一理念为艺术史研究中的图像符号提供了重新登场的机会。当然，这已不再是现代主义那充满了形式色彩的符号

中，一件具体的艺术品只有放置在它所处的情境之中才能得到具体的解释。因此，贡布里希在修订潘诺夫斯基的图像学方法时，把图像学看成一种艺术方案的重建，也就是说，他更看重的是作品生成的具体性和独特性。由此涉及艺术产生的时代背景、赞助问题、艺术家的地位及其心理因素等等一系列问题。情境研究可以解决一些纯粹的形式研究和内容研究所不能解决的问题，例如艺术家为何选择这种风格而不是那种风格来进行创作等等，所以虽然是外部研究，却为我们思考艺术品提供了更为广阔而丰富的视角。因此，同样是艺术史研究中必不可少的一个方面。

无论是形式研究、内容研究还是情境研究，它们都已经我们的美术研究方面产生了重要影响。当我们将这些被贴上舶来品标签的研究方法运用于中国美术的研究时，势必要经历一个选择、调整、修订、扩充和完善的过程，我们无需置疑这些方法已经取得的成果，但也须清醒地认识到，任何一种方法都只是工具，而每一种工具都有其局限性。因此，在具体的美术研究中，研究者首先要弄清楚的是他所研究的对象和需要解决的问题，再去寻找解决的方法。如果是要鉴

定作品的真伪及其产生的年代，也许传统的美术鉴定就可以解决这个问题，那就无需求助于其他方法。如果要弄清楚一件宗教艺术品的象征意义，那么可能就需要求助于图像学甚至是赞助人理论等等。实际上我们在进行具体问题的研究时，可能还不止于运用单一的方法，往往是根据需要将内部研究和外部研究的方法一并用上，方能解释清楚某个问题。

我以为对于中国美术史研究来说，尤其是传统美术史的研究，书画的实践和诗词格律的掌握是非常重要的。每一种文化都有其自身的特色，只有我们具备了特定的笔墨风格等美术史研究或艺术创造的基本能力，才有可能在具体的研究中，不至于为方法而方法，最后落入空泛的文化阐释之中。

它山之石，可以攻玉。海外美术史研究的现代方法论不仅开拓了中国美术史研究的视野，而且随着我们对方法论本身的反思和完善，也将在美术史研究中持续地产生新的研究成果。当然，我们唯有在全面掌握传统美术史的基础之上，客观、具体地选择恰当的研究方法，才能由表及里地解决一些具体问题。□

刘伟冬 南京艺术学院艺术史教授、《美术与设计》主编

学，而是跨越世纪的当代符号学。

作为个人的学术主张，我倾向于扬弃后现代和文化研究所热衷的政治玄学和流行文化的学术时尚，转而从符号学角度去探讨图像诠释的可行性，这是在今日学术条件下对艺术研究的发展、深化和革新。在此语境中，我提出“视觉文化与视觉艺术符号学”的课题，探讨“符号诠释的世界”，其核心是从形式到观念的贯通一体的“蕴意结构”。

作为一家之言，我主张从图像符号入手，在四个维度上研究视觉艺术：就作者之维而言，艺术家对意图的表述具有形式、修辞、审美、观念四层编码语言；就语境之维而言，社会、历史、文化、经济、政治等外在因素对编码和解码的制约，也在于形式、修辞、审美、观念的四个方面；就作品之维而言，艺术图像的内在结构具有形式、修辞、审美、观念四个密码层次；就读者之维而言，观画读图者对作品的分析理解具有形式、修辞、审美、观念四个解码视角。这四维之和，构成一个“符号诠释的世界”。这个世界的表象是艺术图像的“视觉性”以及超越视觉的物理和心理特性，这一切皆以符号的能指为外在形式，可称形式符号。在这背后，则存在着作者与作品、作品与读者、读者与作者等跨时空、跨文化的阐释性互动关系，涉及到这三重关系所处的历史、文化、社会、经济、政治等诸多非视觉的语境因素，而语境与视觉文本的统合，则揭示了符号所指的蕴意，是为其观念性。从形式到观念的过程，是一个符号化过程，此过程是一部形式、修辞、审美、观念四层次渐次递进、深化、上升的实现过程，而这一实现则得益于密码的编制与解读。正是这一符号化过程，成就了“蕴意结构”之说。

二、研究的发展

在20世纪的西方学术史上，符号学与结构主义是一对孪生兄弟，二者从一开始就以索绪尔语言学为共同的理论基础。虽然索绪尔语言学很早就进入了中国学界，但真正对中国学术发生影响是在70年代末80年代初，得益于1979年的改革开放政策。1985年我写作关于欧美文学的硕士论文，借用了索绪尔和列维-斯特劳斯的结构主义概念，从符号的角度考察英国19世纪晚期作家托马斯·哈代在其主要小说中所使用的意象，例如他的每一部长篇小说开篇的“行路人”意象，并以其图像符号为切入点而探讨了哈代小说的内在结构。

研究哈代小说的内在结构，给了我潜在灵感。十多年后，我在《世纪末的艺术反思：西方后现代主义与中国当代美术的文化比较》（1998年）一书中，提出了有关艺术语言之内在结构的观点，认为视觉艺术的语言有形式、修辞和审美三个结构层次。在随后的研究中，我发展了这一观点，并在《跨文化美术批评》（2004年）一书中，将艺术语言的内在结构描述为形式、修辞、审美、观念四个层次。再后来出版《观念与形式：当代批评语境中的视觉艺术》（2009年）一书时，我对自己的观点尚无以名之，但进一步确认了艺术语言的两极是形式与观念，并称两极之间的语言递进为“语言的升华”和“艺术的深化”。

在关于艺术的上述三部曲中，我对艺术语言之内在结构的认识基本上是感性的，尽管借用了形式主义、解构主义、现象学和阐释学的一些理论和观点，但内在结构之四层次的递进关系，并无具体的个案分析来支持。后来在对中国古典文学的研究中，尤其是对宋词理论的研究中，这一缺陷得到了补救。在《诗学的蕴意结构：南宋词论的跨文化研究》（2009年）一书中，我以南宋词人张炎的词论著述《词源》为文本分析的个案，将古典诗词之艺术语言的内在结构描述为同样四个层次，并强调各层次间的递进关系，遂名之为“蕴意结构”。在这同时，我对视觉艺术的兴趣，从语言结构转向了图像研究，写作了另一组关于艺术的三部曲：专题论文集《视觉的愉悦与挑战：艺术传播与图像研究》（2010年），讨论图像问题；译文集《艺术学经典文献导读书系·视觉文化卷》（2012年），以开篇的《导论》和每篇译文前的《导读》来讨论视觉文化及其研究问题；随后又写作了专著《视觉文化与视觉艺术符号学》（2014年），将“蕴意结构”之说引入了图像研究。

后一部书对自己近年的研究有何推进？这推进就是从符号学角度来进一步深入探索视觉文化与视觉艺术的“蕴意结构”，将其处理为符号结构，指出其形式与观念的两端，对应于符号的能指与所指，指出“蕴意结构”之四层次的贯通一体，是编码和解码过程之符号化的实现。

三、个人学说

在20世纪末和21世纪初，西方学术界和中国学术界都流行“转向”的时髦之说，有“语言学转向”和“图像转向”之类，均为舶来品。在视觉艺术研究领域则有“艺术史转向视觉文化”的时尚，其要义是后现代主义以来的反精英主义思潮，将非精英文化纳入研究领域。

我并不反对这一转向，但无意追随此一时尚新潮，而是借鉴其长，将研究领域从过去的艺术史研究所关注的绘画、雕塑、建筑，扩展到整个当代视觉艺术领域，尤其是新兴的艺术样式，如装置、行为、摄影、影像、数字艺术之类，将这一切都作为图像符号来看待。这样，我所提倡的视觉文化与视觉艺术符号学便不唯通俗文化、民间文化、流行文化、大众文化的研究，而仍然是视觉艺术研究，却又不同于往日学术，而是改变了艺术研究的概念和理念，从而成为21世纪的新型学术研究，即本书所探索的可能概念：以个人学说的一砖一瓦来求取中国美术研究的自身建设。

“视觉文化与视觉艺术符号学”属于视觉文化研究和艺术史研究领域，在“符号诠释的世界”里，“蕴意结构”是一个符号结构，无论是从编码意图的角度看，还是从解码接受的角度看，这都是重新观察艺术现象、重新探索艺术史。拙著《视觉文化与视觉艺术符号学》已被收入四川大学“西部学派·中国符号学丛书”，将于2014年夏季出版，这可算做我个人在西方的学术活动，以及对对中国美术研究的自身建设所做的一点微薄奉献。□

段炼 加拿大康科迪亚大学副教授、美术学博士