

艺术的符号三性论

彭佳

摘要:艺术是用符号表达的,因此,艺术必然具有符号性。从皮尔斯的符号三性论出发对艺术进行检视就能看到,艺术的像似性,其实是像似性和规约性的结合;艺术不具有直接指示性,但它具有自反指示性;艺术是规约性的,然而,艺术的反规约性,是其自我发展的终极动力所在。

关键词:艺术;像似性;指示性;规约性

DOI:10.19290/j.cnki.51-1076/i.2017.05.011

和任何意义表达一样,艺术的表意离不开符号;而与其他符号殊为不同的是,艺术符号是整体性、而非离散性的:这是艺术符号学已经达成的共识。无论是苏珊·朗格(Susanne Langer)所认为的,艺术是整体性的有机象征;还是洛特曼(Juri M. Lotman)所秉持的,艺术是以符号的意义组合、即文本为单位的观点,都将艺术视为必然经由符号来表意的创作。既然艺术是用符号表达的,它就必然具有符号性。皮尔斯(Charles Sanders Peirce)认为基本的符号性有三种,即像似性、指示性和规约性。这三种符号性在艺术中是如何产生的?其表现和其他类型的符号文本有何不同?从以上两个问题出发,本文将对艺术的符号三性展开讨论。

一 艺术的像似性

什么是像似性(iconicity)这个问题,不少符号学家已经有过讨论。简单来说,像似性就是“像似符指称对象的性质”^①。皮尔斯在谈论像似性的时候,几乎总是和像似符(icon)联系在一起,并且,他常常使用的是相似性(likeness, resemblance)这样的词语来描述像似性。他举例说,照片,尤其是即时的照片,是再明显不过的像似符,因为它与它的对象非常相似。但另一方面,皮尔斯并不认为,像似性和相似性可以划等号。他写道,“也许有人要问,是否所有的像似符都是相似(likeness)的?例如,如果展现一个醉汉是为了对比出解救的优越性,那么,醉汉当然是一个像似符,但是,它是否相似确实令人怀疑的。”^②

如果说像似性可以和相似性无关,那么,它到底是一种什么样的性质?皮尔斯为“图像”这种像似符举的例子是图画,在图画中,视觉上的像似性似乎是显而易见的。他将其称为“图像像似性”,也就是符号与其对象之间的、单纯的某种品质的“相似性”。而艺术作品作为对主体感知到的对象世界的再现或表现,它和自身所表现的对象之间的相似性(resemblance/likeness)一直是人们关注的焦点;也就

是说,艺术作品和其对象之间有何直接的(immediate)相似关系,是人们所探讨的重要问题。

人们能够认出康斯坦布尔画的风景是风景,夏尔丹画的器物是器物,是因为在他们的绘画作品和对象之间,有一种明显的相似性:这种相似性是不拘于哪个文化环境中的人都能够认知和感受的品质。然而,当人们判断一幅画是否和它的表现对象相似的时候,所凭借的标准是什么?人们何以认为丢勒和伦勃朗的自画像就像他们本人。在那个时代,画像几乎是个人形象唯一得以保存和流传的手段,那么,既然对象已经不存在,人们还如何判断这种对象与文本之间的相似性呢?蒙娜丽莎的画像与它那谜一般的对象之间的相似性何在?波蒂切利和安格尔画的维纳斯区别如此之大,为什么人们还是觉得它们必然与概念中的那个神话人物相似?

图像,尤其是艺术图像,它在人们脑海中形成的认知像似性问题是如此复杂,不少认知符号学家都对它进行过探讨。著名的符号学家索内松(Cöran Sonesson)曾对图像的像似性比喻加以讨论,试图厘清人类认知中对视觉形象及其对象之间基本的、普遍的相似品质的感受及其比喻是如何形成的。^③本文无意进入认知符号学领域,但试图指出,对艺术作品像似性的感受必须依靠经验。正是观众的经验使得他们可以感受到康斯坦布尔画的风景是风景,夏尔丹画的器物是器物;也是他们的经验,使得他们可以从画作的色彩、结构、光影、细节精细程度等等来判断,丢勒和伦勃朗的画像是否相似于对象,蒙娜丽莎的画像是否逼真。也是经验使观众可以从画像的标题、背景、画中的种种象征判断出,波蒂切利和安格尔画的维纳斯都是维纳斯,这两幅作品与神话中的爱神颇为相似。而在这些所有的经验中,油画这一体裁的规定性带给观众的经验恐怕是决定性的:即使是没有阅读过古希腊故事、不知道维纳斯从海中诞生这个典故的观众,也能因为油画本身的体裁,而感受到安格尔所

画的美少女与某位美少女形象的高度相似性:因为油画本身,在很长的历史时期内,就是追求最高程度的逼真性的艺术。这种体裁的规定性,以及艺术品的表现手法和文化象征长期以来对观众审美的影响,其实是由规约性(conventionality)决定的,而不是单纯的像似性。

艺术体裁的规定性和象征是规约性的,这很好理解;但艺术表现手法为什么是规约性的?难道西方油画本身对逼真性的追求不足以证明它的像似性,还需要外部的约定?卡罗尔(Noel Carroll)在《艺术哲学》(Philosophy of Art)一书中提出过一个有趣的问题:古埃及人在画人像时统一遵循正面律,即在侧面的画像上画上人的双眼,这种表现手法和西方油画相比,哪一个与它的表现对象更相似?毫无疑问,现今的观众都认为西方油画的逼真度更高,但卡罗尔却认为,这是因为他们都接受了油画表现手法之规约性的缘故:如果让当时的埃及观众进行选择,他们更可能认为古埃及画像的像似程度更高。他因此总结道“再现是由规约系统建立了其指涉物的符号……一旦我们习惯了再现的某种既定形式,它就对我们显得很自然。”^④照卡罗尔的说法,对于哪一种艺术手法更能逼真地再现对象,这取决于观众对这种手法的熟悉和接受程度,归根结底是个规约性的问题。

然而,卡罗尔的说法是否能站得住脚?较之于东方的平面画,立体透视的西方油画更接近于人的视觉规律,这是毋庸置疑的事实。清代的艺术评论家邹一桂赞扬西方油画的透视法之逼真性时,说它“于阴阳远近不差锱黍……令人几欲走进。”^⑤但接下来,他话锋一转,又说其“笔法全无,虽工亦匠,故不入画品。”^⑥胡易容对此评论道,“这段对西洋画的评论表明,虽然对西洋画的精确透视所造成的‘逼真’感到惊奇,但并不在艺术层面接受西洋画的这个特质。”^⑦也就是说,其实西方油画的像似性是中国的画论家能够清楚意识到的,不过这种技巧不符合中国传统国画的体裁“规约性”,因此不被接受和肯定。但是,西方油画对于对象的像似程度更高,这是毋庸置疑的事实:卡罗尔的论证在此并不能成立。

要弄清这个问题,不得不求助于一个符号学的基本概念:模塑系统(Modelling System)。所谓模塑,就是以物种特有符号方式对世界的赋形。“模塑系统”这个概念是洛特曼提出的,他认为,人类的初级模塑系统是语言,其上的则是文化。而这两种模塑系统,也就是决定人类如何去认知世界的符号系统,它其实是一种像似性和规约性的复合:在人类的认知中,像似性和规约性的关联其实是非常密切而难以绝对区分的。生命符号学认为,人类和其他所有使用符号的生物一样,都有人类的生理认知能力所决定的、对世界的映现和认知系统。西比奥克(Thomas A. Sebeok)将由生理感性特征建立的模塑系统称为“第一模塑系统”(primary modelling system),而将指示性、延伸性的模塑系统和以规约性为基础建立的模塑系统分别称为“第二模塑系统”(secondary modelling system)和“第三模塑系统”(tertiary modelling system)^⑧。这意味着,人类的模塑是三个层次的,

在规约性、指示性的模塑之下,还有一个最基础的、生理性的模塑过程:不同文化中的人可以看到使用透视法的西洋油画像似程度更高,是因其更符合人类的视觉生理认知规律;而正是其上的规约性的模塑过程,使得中国的画论家在面对西方油画的逼真技巧时有所保留。由于人类的经验是生理经验和文化经验的混合,而认知是一个意义累积的过程,因此,在大多数情况下,规约性调节着、影响着人所形成的像似符的像似性。

行文至此,可以对上述的一系列问题提出相应的答案:为什么较之于古埃及的正面律绘画及中国的平面绘画,立体透视的油画的像似性更高?因为它较之于平面绘画而言,更为符合人类的基于生理特性而产生的模塑系统。为什么蒙娜丽莎这种对象不明的油画、或者说人们已经无法看到对象的历史人物画像,以及宗教神话题材的绘画,也会被认为有很高的像似程度?因为它们不仅符合人们生理性的模塑系统的视觉特征,而且受到规约性的影响:油画这种体裁的规约性,以及画中种种神话象征的规约性——而这些象征,已经是皮尔斯所说的、规约性的“比喻像似”。艺术作品必然是具有像似性的,但归根到底,正如苏珊·朗格所说,艺术作品必定具有规约性。皮尔斯在描述某些像似符号时曾写道,“各种规约性原则保障了这类像似符号中的相似性关系之达成”^⑨:艺术的像似性正是如此——它是人类生理感受的像似性与规约性共同作用的结果,是人类独有的三重模塑系统共同作用的结果。艺术的像似性是主体性的:它既是人类生理主体性的产物,也是规约性的文化主体性的产物——正因如此,像似性才既是普遍的,又是特殊的,因为在所有人类共有的生理基础结构上,语言和文化如同不同角度和聚焦的镜子一样,为自身范畴中的艺术形塑出各自相异的像似性。

二 艺术的指示性

什么是指示性?如同像似性是对像似符及其对象之间关系的描述那样,指示性指的就是指示符与其对象之间的关系。前文已经提到,指示符就是直接“指出”对象所在的符号,如皮尔斯所说的,“可以把指示符定义为这样一种符号,因为它能够真实地反映它的对象,所以它适合成为这样一种符号……它可以实际上将解释者引到它所指示的每一个对象的经验之中。”^⑩也就是说,指示符强调对象的呈现,强调自身与对象之间的那种“实在的关系”。

斯科菲尔德(Tom Schofield)等人指出,指示符可分为两大类,一类的指示性是物理性的邻近或方向,是直接的连续性,而另一类指示符的指示性则在于指示的行为或形式本身。他们进而论证道,“指示性是和指示系统(由语境而来的意义)和表演性(performativity)紧密相关的”^⑪。为了区分这两种指示性,本文建议将第一种指示性称为“直接指示性”(direct indexicality),它的作用主要在于指出对象;而将第二种指示性称为“自反指示性”(Self-reflexive indexicality),它主要指向的是自身的指示形式。

由于指示符的作用就是指出对象,如果对象不存在,指示符就不可能形成:它的建立基础就不成立。按照这个看法,艺术符号就不是典型的指示符,因为它并非意在指出对象,而是重在表达意味:如赵毅衡所说,艺术意指具有非外延性,它往往会跳过对象“艺术符号把指称对象推开,与实用意义保持距离,也就获得了一定的表现自由度。”^⑫赵毅衡举了大量艺术批评的例子,尤其是钱锺书关于艺术表意特征乃“貌言”、“华言”的论述,来论证艺术的这种跳过对象、脱离外延的姿态。

对于艺术经常跳过对象、或者说隐藏对象的这种特征,不少符号学者都有过论述。盖尔(Alfred Gell)认为,艺术都是人造物,是人所引起的,就像火引发烟那样;因此,在考察艺术创作的主体性时,如果将艺术视为一个指示符(index)的,它应当指向的不是自身的对象,而是自己的来源,也就是其创作者及意图——这就如同烟这个指示符指向了火的方向。然而,由于人们对创作者(作为人的艺术家)及其意图的误读,在现实中,这个清楚的指示符却起不到作用“艺术人造物的来源被忘记或者说被遮蔽了,从这个物质性的指示符到艺术家主体性的试推被阻断了。”^⑬

盖尔将艺术品作为指示符的指向从自身对象移到解释项,即创作者及其意图,也就是艺术品的意义,这恐怕违背了指示符原有的定义和作用:指示符是指向对象的符号,它的作用就是指出对象所在,或者指出自身的指示形式。这一论述正好证明:艺术作品在很多时候是“非指示性”的,因为它主要是引向对其意义的解释,而非对象本身。即使是遭遇现代性压力之前的西方油画,虽然它长期维持着追求与对象高度相似的传统,其主要的目的也不是让观众辨认出对象是谁、将他们的注意引向对象,而是让人感受到其技巧和形式上的像似程度,以及其中蕴含的丰富宗教文化意义。艺术的非指示性确实是普遍的,因为艺术本身就是拉远表意距离、让人不能即刻明白而长久回味的符号。

由于剧烈的物象变形,当代视觉艺术的对象变得难以辨认,胡易容将这种现象描述为“对象物的离场和动力对象的凸显”^⑭。他认为,现当代的大量艺术作品有意识地化解了由人类的生理模塑系统所认知的对象,使对象的形式变得陌生,从而使它要表现的动力对象,也就是文化意义、规约意义上的对象得以凸显。这就是为什么不少现当代艺术作品的表意距离延长的原因:一眼可见的直接对象形式,也就是即刻的像似性被消解了,艺术符号不着眼于将观众的注意力引向对象,而是将其引向自身的解释项,引导观众去寻找意义。由此可见,在现当代艺术中,非指示性是表现得相当明显的。

对象的直接可见形式的变形和消解,这的确是现当代艺术的一个重大特征,可以将其视为艺术非指示性加强的例证。然而,在面对现成品艺术时,艺术的非指示性却遭遇了强劲的挑战:日常的器物被放进艺术展厅,明确地宣称自己就是艺术作品,对象就在眼前突显出自身,此时,还能说它作为艺术符号是非指示的吗?艺术符号学应当如何解决

这个问题?

对于现成品艺术的指示性,克劳斯(Rosalind Krauss)在《指示符注解:美国七十年代艺术》(“Notes on the Index: Seventies Art in America”)一文中的讨论值得借鉴。她指出,有一类指示符和雅柯布森所说的“转换词”(shifter)类似,也就是像“你”、“我”、“这里”、“那里”这样的代词,它本身没有确定的意思,作用索引式地从一个对象转到另一个对象,因此,它的意义完全靠语境来输入。她认为,杜尚的作品具有的批判姿态就在于,它让人们看到了艺术的意义是由体制决定的,是由已有的文化和艺术法则规约的。通过将艺术品作为如同“转换词”那样的指示符来呈现,可以为艺术品的意义加上“极大的任意武断性”(tremendous arbitrariness),从而挑战艺术的边界。她认为,自20世纪70年代以来的大量艺术作品都是这样的“空指示符”(empty indexical sign),它们被艺术家从日常生活中挑选出来,作为艺术品进行展示或再创作,用以表达不同的意义。^⑮

克劳斯的话说对了一半:现成品艺术的确是“空指示符”,但“空”的并不是“意义”:大量艺术符号的意义都是待定的,需要靠外在语境输入的,如未来主义、极少主义的绘画,如果不依靠艺术家自己的说明或评论家的意见,恐怕一般观众都不容易弄懂。现成品艺术作为“空指示符”,“空”的是对象:它索引式地指向在艺术展示场所和体制之外的任何日常制成品,从而揭示出:一件日常物品是否能成为艺术品,完全取决于语境。诸如代词等转换词的“空指示符”,其对象依靠的是语境,而非意义依靠语境;作为现成品艺术的指示符也是如此。杜尚的《泉》指向的并非某个固定的小便池,而是展场之外任意的日常用品,指向的是自身作为艺术作品的展示形式,那个原本透明的框架。

这样的指示符,和前文提到的、斯科菲尔德(Tom Schofield)等人所说的具有“自反指示性”的指示符其实是同一类:它着重指向的并非对象本身,而是本身的艺术符号形式。在“泛艺术化”的当代,这样的艺术指示符可谓遍地皆是:废旧建筑材料、家具、电器、儿童玩具、甚至身体的排泄物……一切已经存在的现成之物都只要被放在艺术的语境中来展示,就必须将其视为艺术。艺术的这种“自反指示性”,是它的现代性使命造成的:在现代性“自我确证”的要求下,每一种存在都必须“自我立法”,艺术也概莫能外。柏林伯格(Clement Greenberg)认为,艺术进入现代时期以来就是以“自我定义”为驱动力,以各种方式实现自我的“纯粹化”,这种看法不无道理。正是这种“自我定义”、“自我确证”的动力,促使艺术越来越淡化自身的“直接指示性”,不以具体地指向某个对象为要义,而强化其“自反指示性”,强调突出自身作为艺术的形式。现当代艺术的“直接指示性”持续降低,而“自反指示性”不断加强,其原因在此。

当然,现当代艺术的这种“自我确证”,这种从其他任务中解放出来的特征,并不意味着艺术只指向形式,而一定要和意义剥离:波普艺术明确地赞扬商业文明,超现实主义、达达主义都表达了强烈的文化批判,未来主义歌颂科技

的力量,但这些并不妨碍它们作为指示符,始终保持指向自身表现形式的姿态。在现当代艺术“自我确证”的过程中,由于各个门类的艺术都力图穷尽一切可能来确立自身,因此,它们在材料、技巧、题材上不断挑战艺术的边界,不停地将新的元素吸收到艺术创作中来,不仅艺术的对象变得越来越难以辨认,已经确立的艺术界限也不停被打破,因此,艺术必须保持指向自身作为艺术这种形式的姿态,保持这种“自反指示性”,才能够使自己能够作为艺术被接纳。可以说,艺术的这种“自反指示性”,已然成为判定现当代艺术作品是否能够被视为艺术的标准,因此是它的一个重要特征。

三 艺术的规约性

什么是规约性?皮尔斯是用“规约符”(symbol)来定义规约性的,所谓规约性就是规约符与其对象之间所具有的一般法则,尤其是社会性的约定关系。他说,“规约符(symbol)是这样一种符号,它借助法则——常是一种一般观念的联想——去指示它的对象,而这种法则使得这个规约符被解释为它可以去指示那个对象。因此,它自身就是一种一般类型(general type)或法则,也即它是一种型符(legisign)。”^⑧由于法则、观念都必然是文化性的,规约性也是社会文化性的,是按照社会文化习俗或已有规则建立起来的符号与对象之间的关系。人类使用的符号具有普遍规约性,这是一个无法否认的事实。“任何符号与对象的联结,最后还是需要社会约定……符号表意的确切保证是规约。”^⑨艺术作为“人造”的符号,必然具有规约性:就如上文所讨论的那样,无论是像似性,还是艺术“指向自身形式”的指示性,都离不开规约性这个基础。

关于艺术的规约性,相关讨论不少。潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)把西方绘画中的透视作为一种象征形式(symbolic form),而象征形式正是规约性的产物。他指出,自文艺复兴时期以来的透视法,其实并不符合真正的人类视觉规律,因为在弧形视网膜上投射而成的真实影像中,线条和形象产生的是曲度变化,而非像线性透视法那样产生近大远小的纵深距离。相比之下,古希腊艺术中的球面透视才是更加符合人类视觉规律的做法。然而,现在的观众认为线性透视法的作品才更为真实,这是因为摄影技术以平面照片呈现影像的影响,以及长期以来线性透视法技巧已经成为美术教育的一部分,也就是规约性使然。^⑩由此可见,固然前文中所说的、卡罗尔认为古埃及正面律绘画和线性透视法绘画的像似性强弱是纯粹规约性结果的说法有误,但规约性的确在很大程度上决定着视觉艺术的像似性,决定着艺术技巧和形式的接受度,这是无法否认的事实。

不仅如此,潘诺夫斯基还指出,艺术的形式还是文化意义上的象征。线性透视法何以成为西方绘画的基本技巧之一?他认为,根本原因在于自中世纪开始,世界就被构想为了统一的连续体,身体和空间因此不再是分割的,而是连续的、浑成的,这种连续性在神性中得到了统一的体现。在理

性哲学对神性的贬抑中,人的身体作为主体获得了无限性,取代了神性的无限,而线性透视法所表现出的身体和空间的连续统一,正好是这种哲学观的形式象征。^⑪正是基于这种哲学观,线性透视法才得以成为了西方绘画的基本法则之一:它的规约性获得有着深刻的文化缘由。由此可以看到,艺术的内容和形式是浑然一体的,不能截然分开,它们作为整体的象征符号,是文化规约性的产物。

在苏珊·朗格的艺术符号哲学理论中,艺术作为整体象征符号的观点表达得十分清晰。朗格认为,艺术作品是形式和性质的各个要素所共同构成的整体符号,它在整体上的象征性是无法被拆解的。对于艺术符号的这种整体性,朗格用“有机性”来进行概括,将艺术品比喻为生命性的存在,艺术符号如有机体一样是不可分割和侵犯的。^⑫而在《音乐符号》一书中,著名的音乐符号学家塔拉斯蒂(Eero Tarasti)则指出,尽管音乐在很多时候是像似符一如贝多芬奏鸣曲《告别》一开始的钢琴号角声,模仿的就是18世纪狩猎者的号角,但它的整体意蕴却是规约性的,因为听众必须了解调性音乐语言这一套规约性的符码系统,才能够理解它的意义,“否则,除了声学唤起的感受什么也没有。”^⑬塔拉斯蒂举的这个例子,的确是艺术作品之规约性的极好证明:门类艺术、各时期各流派的艺术、以及每位艺术家自己的艺术创作,都是以背后一整套的艺术语言为基础,而这套艺术语言就是规约性的符码系统。

然而,艺术固然是遵循已有的编码和解码系统的整体符号,另一方面,如艾柯所说,它却是“弱编码”的,也就是说,艺术的受众在对这个符号进行解码时,尽管要遵循规约性的符码系统规则,但另一方面也有较大的变动自由。这意味着,艺术其实是一个多义性的符号,对它的解读是随着符码系统规约性的改变而有所不同的。当印象派画家们于1874年举办第一次画展时,由于他们的作品违反了已有的绘画法则,被批评家们讽刺为形如草图,凌乱不堪,因而不被接受。然而,由于印象派画家们逐渐建立起了系统的、新的绘画法则,其艺术创作逐渐被观众接受,成为了西方绘画现代性转折的起点。艺术这种打破旧有的规约性、建立新的规约性的趋势,是它自我发展和更新的前进动力。

艺术这种不断打破已有的规约性、建立新的规约性的趋势,其表现多种多样。其重要的表现之一,就是艺术的“出位之思”(Anders Strebén),即艺术“在一种体裁内模仿另一种体裁效果的努力”^⑭。赵毅衡曾引佩特(Walter Pater)的论述来说明这一术语在艺术批评中得以运用的由来:“建筑尽管自有规律……却似乎追求达到图画的效果,而雕塑企图跳出自身的行事的条件而追求色彩。”^⑮建筑不管其“自有规律”,雕塑要跳出“自身的形式的条件”,也就是对原有的规约性的逆反,在这种逆反中,新的风格得以出现:在很多情况下,这种尝试只是偶尔的尝试或点缀。四川著名的女子乐团天姿国乐的演出,就曾经使用互动艺术的种种设备,试图在歌舞表演中塑造出互动艺术式的虚拟空间,但这些表演并不试图将自身变成互动艺术来展示,仍然沿

袭了歌舞表演的传统形式。但同时,也不乏艺术家们藉由出位之思,在原有的门类艺术内建立新的规约性的风格的例子。如德国十四世纪时的国际哥特式风格建筑,就是在以立体规则为主的建筑艺术中,采取了以自然主义绘画的色彩光影来切分空间的手法,以求达到自然主义绘画那样饱满的色彩风格,从而将个哥特式建筑艺术的发展推向了新的方向。尽管不少当代艺术家们的作品都有鲜明的政治和伦理诉求,从而推动艺术求新求变,如梅蒂纳(Cuauhtemoc Medina)所形容的,当代艺术多多少少“已成为政治和智力激进主义的最后避难所”^②,但艺术发展的形式变化压力,恐怕才是它持续的“反规约性”的根源,是它自我突破、不断向前演进的终极动力。艺术对自身既有的符号性的打破与逆反,推动着艺术持久地进行着超越时间之轴的自我更新。

注释:

①胡易容、赵毅衡编《符号学-传媒学词典》,南京大学出版社2012年版,第223页。

②Thomas A. Sebeok, Marcel Danesi, *The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis*, Mouton de Gruyter: Berlin & New York, 2000: p10.

③⑨⑩⑬[美]皮尔斯《皮尔斯:论符号》,赵星植译,四川大学出版社2014年版,第55页,第53页,第56-57页,第60页。

④Goöran Sonesson, “Bats out of the Belfry: The Nature of Metaphor, with Special Attention to Pictorial Metaphors”. 《符号与传媒》2015年第2期。

⑤Noel Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge, 1999. pp. 40-41.

⑥邹一桂《小山画谱》,山东画报出版社2009年版,第112页,第

112页。

⑦胡易容《图像符号学:传媒景观世界的图式把握》,四川大学出版社2014年版,第136页。

⑧卡列维·库尔、彭佳《新塔尔图研究:继承、融合与推进——卡列维·库尔教授访谈》,《符号与传媒》2013年第1期。

⑩Tom Schofield, Marian Dork, Martyn Dade - Roverson, “Indexicality and Visualization: Exploring Analogies with Art, Cinema and Photography”, in *Proceedings of the 9th ACM Conference on Creativity & Cognition*, ACM: New York, 2013. p. 176.

⑫⑰⑱⑳赵毅衡《符号学》,南京大学出版社2012年版,第304-305页,第86-87页,第136页,第136页。

⑬Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998. p. 23.

⑭胡易容《论原物:符号意指对象的多重分解》,《四川大学学报》2015年第6期。

⑮Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, in *October*, 3 (1977), pp. 68-81.

⑰⑱Erwin Panofsky, Christopher S. Wood trans, *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. pp. 35-38, pp. 43-70.

⑳[美]苏珊·朗格《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1983年版,第55页。

㉑[芬兰]埃罗·塔拉斯蒂《音乐符号》,陆正兰译,译林出版社2015年版,第12页。

㉒[美]E-Flux Journal编《什么是当代艺术2》,陈佩华、苏伟等译,金城出版社2012年版,第11页。

(作者单位:西南民族大学外国语学院。本文系国家社科基金重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”的阶段性成果,项目编号:13&ZD123)

责任编辑 刘小波