

马克思主义符号美学的几种批评途径

张 碧

摘 要: 马克思主义在不同发展阶段中, 基于不同哲学思想谱系, 从符号学角度对艺术活动进行了不同维度的考察和阐述。马克思在论及历史时, 对诸多杂乱的历史事件进行叙述化、情节化和戏剧化; 列斐伏尔与布洛赫在各自论述中, 阐述了艺术中的象征符号在现代社会中的审美、伦理功能; 德拉-沃尔佩则通过对艺术符号的考察, 表达了对艺术品各自审美特性的强调。不同马克思主义者在表述各自符号美学理论及观念的同时, 既显现出对艺术与美学的不同观照方式, 又表达了不同的符号美学观念或方法。

关键词: 马克思主义, 符号美学, 批评途径

Critical Approaches to Marxist Aesthetics of Semiotics

Zhang Bi

Abstract: At different stages in the development of Marxism, Marxist thinkers have used semiotic perspectives to examine and elaborate on various dimensions of artistic activity. Marx narrated, plotted and dramatised many messy historical events. Lefebvre and Bloch expounded on the aesthetic and ethical functions of symbols in art in modern society. Della-Volpe, through the investigation of artistic signs, emphasised the aesthetic characteristics of artworks. The range of theories and concepts of semiotic aesthetics used by Marxist scholars not only shows a distinctive Marxist way of viewing art and aesthetics but also demonstrates the range of concepts and methods used in the study of

semiotic aesthetics.

Keywords: Marxism, semiotic aesthetics, critical approaches

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202301003

马克思主义美学在漫长的发展历程中，基于不同思想体系或维度，表达出不同的美学倾向、判断与方法，而往往在其关于美学的探讨与批评中，体现出关于艺术对象符号属性的考察与探讨，体现出符号美学的观念或方法。同时，马克思主义自身因历史、国别、哲学谱系的不同——例如经典马克思主义、西方马克思主义、新马克思主义，等等，往往体现出极为复杂的思想与方法倾向，而符号学同样包含着诸多不同方法支系，因此马克思主义关于符号美学的理解、阐释与运用，也便相应体现出较为复杂的学科状态。事实上，几乎所有人文社会科学都能够通过符号学的术语与方法来加以表述、分析，因此本文所探讨的马克思主义符号美学批评者，大多明确使用了符号学术语，或体现出符号学方法意识。在此基础上，本文拟详尽探讨马克思主义符号美学的不同批评途径，分析其各自的不同方法特征，以此对这一领域的范畴、特征进行廓清与探讨。

一、马克思主义经典作品中的符号美学意识

关于“美学”的界定，学界已基本形成相对统一的认识，一般以鲍姆加登的经典论述将其界定为“感性学”。在漫长的发展历程中，美学由于不断与其他哲学谱系发生交融，产生了诸多其他支系，其审美对象也往往因思想谱系的不同而存在差异，且尤其因身、心二分的意向性差异，而产生身体美学、神学美学等不同美学传统。本文所说的“符号美学”，即以符号学为基本方法视域而对审美对象的意义结构及审美意蕴进行分析的美学类型。本文将所讨论的美的对象限定在艺术领域（赵毅衡，2022-06-29）；所探讨的马克思主义符号美学，在本文中主要涉及马克思主义者以明确的符号学方法和术语分析艺术的理论。

自启蒙运动以来，以理性途径对感性领域进行有效分析，成为一代思想者们共同抱持的目的。事实上，马克思在界定经济基础与意识形态的关系时，便意识到前者具有能够被精确度量的数字符号形式，而包括美与艺术在内的后者则显示为相对含混的精神特征：“一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革，一种是人们借以意识到冲突

□ 符号与传媒 (26)

并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的，简言之，意识形态的形式。”（马克思，1962，p. 9）在这段文字中，马克思在事实上区分了两种不同符号样态，具体而言，前一种体现为货币在执行交换价值方面的表意功能，这也恰是马克思明确使用“符号”这一术语的论域。马克思认为，货币悬置了作为等价交换时交换物品的具体物质有用性，并在交换物品之间发挥了价值度量的符号功能，但同时，也因符号功能遮蔽了商品交换关系中人性的实际状况，而体现出异化的负面效应（彼得斯，2017，p. 184；另参见张碧 2021a, 2021b）。另一种样态，则体现在马克思关于诗歌、戏剧等艺术的论述中，此处虽未明确使用“符号”这一术语，但马克思借此表达出鲜明的符号美学意识与方法。例如，在论及历史事件时，马克思会以对待戏剧艺术的审视方式对之加以论述，试图将诸多零散的事件建构为一个严整、有机的美学叙述，并对之“着眼于历史哲学，即事件与人物性格在历史上的合理性”来加以分析（汪正龙，2018，p. 28），即从历史理性角度，对由历史人物演绎的“戏剧”进行探讨、品评。海登·怀特注意到，在《路易·波拿巴的雾月十八日》中，马克思借助戏剧来描述保皇党人所发起的那场政变。历史是由不可胜数的客观事件交错而成的庞杂集合，然而，马克思却通过对大量事件细节的组织与剖析，对其产生、发展和结局进行了戏剧化和美学化的叙述，并以审美的心态来审度由整个事件所构成的这出“剧作”，“革命的戏剧效果一个胜似一个”（马克思，1961，p. 125）。在关于这场政变的论述中，马克思将某些关键群体描述为戏剧角色，例如认为“每个党派……在这种可笑的姿势中失去平衡，并且装出一副无可奈何的鬼脸”（p. 145），并注重描述各不同阶级在这场“戏剧”中各自扮演的角色及其行为甚至精神品质，从而使作为事件集合的历史成为一出具有严整结构的戏剧和美学作品。此外，马克思甚至对这出“戏剧”辅以一些修辞方式，为其关于“戏剧情节”的叙述增加了巴尔特所说的叙述“催化剂”，“海的女神西蒂斯曾经预言阿基里斯要在盛年夭折”（p. 137），为整部“戏剧”的描述添加文采。总之，“这些各不相同的因素是如何结合在一起……这个问题要求马克思揭示出1848至1851年间构成重要历史事变之编年史的事件背后的‘真实故事’。反过来，揭示出了这种真实的故事，又要求对事件进行情节化，把它变成特殊种类的故事”（怀特，2004，p. 437），马克思将历史事件加以戏剧情节化的叙述，使历史事件从一种混杂的状态转型为系统、有机而具有意义向度的叙述体系和符号体系。

可见，马克思在关于历史事件的叙述过程中，往往倾向于从符号学角度，

对历史事件自身进行叙述化，使其符号特征得以突显，其朴素的符号美学观念也便由此体现出来。这既体现出马克思本人在陈述历史时所具有的审美旨趣，同时，也体现出他关于历史的叙述化、美学化本质的认识。这种明显带有美学品位的叙述方法，揭示了历史叙述中的审美及符号因素，对后世伊格尔顿、托尼·本尼特、约翰·福斯特等马克思主义者的相关批评立场，都可能产生了不同程度的影响。

二、卢卡奇的“第1'信号”美学

在西方马克思主义思想史上，卢卡奇以其对马克思主义的黑格尔主义解读而著称，尤其是其早年一系列著作，都体现出对黑格尔“总体性”方法的继承。然而其后期的《审美特性》等著作则明显体现出对黑格尔哲学与美学的超越，原因在于，卢卡奇明确将人类的审美或艺术创作活动界定为一种建立在表意系统基础上的精神活动，从而在较大程度上与黑格尔对美与艺术的神秘性阐释产生了距离，这也是马克思主义较早运用成熟的符号学术语和知识体系进行美学批评的尝试。

众所周知，苏联生理学家巴甫洛夫发现了条件反射原理，在人类学术史与思想史上指明了刺激性信号的重要意义。一般而言，信号往往指“直接的和存在性的”（巴尔特，2008a，p. 25）表意形式，如果从生理学角度讲，它往往经由生理刺激产生，且只存在于发出者和接收者之间，接收者无法对其单义形式做任何其他阐释。巴甫洛夫认为，艺术的创作往往基于艺术家对外界事物的刺激性反应，艺术家以此作为艺术灵感的来源，或曰，将信号——巴甫洛夫称之为“第1信号”——作为艺术感和认识素材的来源。巴甫洛夫对艺术的信号的认识，多少与经验主义美学观类似：两种美学观都将一种关于外界事物的经验及其在创作主体心灵上所引起的反应作为灵感来源。然而，巴甫洛夫却显然不大重视艺术灵感的多样性。事实上，艺术创作不仅基于所谓信号，而是也应包括其他不同语义形式，尤其是被巴甫洛夫称为“第2信号”的语言符号。从文艺心理学讲，艺术的符号构成是极为复杂的，既包括各种属于作家个体的感性意识、情绪，“风格的指称物（references）存在于一种生物学的或一种个人经历的水平上”（巴尔特，2008b，p. 9），也包括各种理性观念、逻辑思维、意识形态因素等，也因此比巴甫洛夫所界定的这两种符号形式复杂得多。

卢卡奇认为，在第1、2两种不同信号形式之间，还存在一种“第1'信

号”形式。从其描述来看,“第1'信号”当指由心象构成的非语言符号体系。就艺术创作而言,如果说第1信号指涉艺术在外在刺激条件下所产生的感性直观、情绪等因素,那么第2信号则指涉艺术中的语言符号,含有智性逻辑因素。卢卡奇意识到,除此之外,艺术所涉及的第1'信号是人类在劳动中所凝结的观念意识,人类“在其(劳动)中感知到更复杂的联系,并针对新的情况产生新的行动”(2015, p. 608);同时,“如果我们由劳动本身转向那种由劳动的形成、扩大和高度发展所引起的生活状况和人的关系,那么我们的这种第1'信号系统的本质特性就更加清楚了”(p. 609),第1'信号在人类彼此协作的劳动过程中得以形成,也是人类通过感情、情绪和理性思维进行沟通的方式。因此,第1'信号也成为语言符号之外,另一种不可或缺的人际交往的重要方式。第1'信号处于动物之间的单义性刺激与人类诉诸概念的语言符号之间,同时具有第1信号的外界反应特征,又带有第2信号的智性因素,却在表意的精确性层面略逊于语言的表意符号。卢卡奇认为,这种信号形式在文艺作品中经常出现,戏剧中的表情、手势,各种难以言表却又至为深切的绘画、雕塑形式,莫不以这种不同于外界刺激性、感性的信号,又有别于语言符号的其他符号形式共同作用的方式来表达。因此,卢卡奇对艺术品的符号美学分析,既超出了康德关于艺术“无目的的合目的性”的界定,同时,也与某些将艺术——尤其是文学艺术——纯然理解为语言-语义符号的认识不尽相同,从而在拓展了马克思主义关于艺术的认识方式的同时,也极大地开阔了马克思主义符号美学的批评视域。

卢卡奇对第1'信号的提出,将劳动协作活动视为美与艺术符号得以生成的基础,从而从马克思主义角度对美与艺术的本质做出了符号学角度的全新阐释。值得注意的是,这种符号美学观念辩证性地将艺术品视为一个极其复杂的集合,一种杂合着不同非理性与理性、非逻辑与逻辑因素的文本,从而对艺术品的精神、心理本质给予了十分中肯的阐述。相对于第二国际时代一味地将艺术品界定为由经济基础决定的上层建筑,卢卡奇对艺术品的这种认识,显然在某种程度上使马克思主义关于基础和上层建筑的关系这一经典命题的论述更为丰富和科学化。

三、艺术的象征价值及其审美现代性意义

如上所述,卢卡奇意识到了信号体系在人类审美活动中的重要作用。同样涉及对信号的思考,比之稍晚的列斐伏尔则意识到了包括信号在内的不同

表意形式与现代性问题的关系，并考虑从符号美学角度出发，提出基于审美现代性视域的救赎方式。

列斐伏尔意识到，在漫长的发展历程中，西方社会文化表意体系越来越呈现出单义化状态，尤其在现代社会，更是出现愈加形式化、能指化的社会文化景观。在他看来，在前现代社会的诸多社会表意体系中，神话思维所内含的情感性、想象性因素，使社会文化因其语义的张力而具有了诗性与对世俗生活的超越品质，并通过“象征”这样一种特有表意形式得到呈现。然而，文字体系的生成，尤其是中世纪德国人古登堡对印刷术的改进，进一步推动了社会表意体系的更迭。在索绪尔结构语言学看来，文字是最为遵循差异性表意原则的符号体系，但其表意机制被限定在符号之间的关系性当中，其语义张力的缩小也使得其表意的精确性和有效性强于此前的象征。列斐伏尔（Lefebvre, 1971, p. 62）发现，“在我们西方文明的近期阶段，随着书写文字的增加，象征让渡于符号的趋势日益明显”，更为重要的是，随着近现代工业机械化，尤其是后工业化信息产业的兴起，信号逐渐成为支配现代人交往的表意途径，于是“又发生了符号转向信号的情形”。如上所述，信号是建立在信息发出者和接收者之间的单义化语义形式，在现代社会中，随着诸多生产及生活领域的信息化进程的展开，信号也逐渐支配着人类的感知与交往途径。诚然，信号的增多，是现代社会中人类生产效率日益提高、物质生产能力极大增强的体现，然而，其也使语义丰富性倒退、人文意蕴削弱，从而预示着工具理性对价值理性的排挤，以及现代人精神的窘境，乃至人性的衰微。^①

列斐伏尔主张，现代社会应尽可能恢复前现代时代充满浪漫精神的“象征”，借助这种表意形式在现代工业、后工业生产语境中实现浪漫主义式的反讽，以及现代人精神的救赎与超越。在诸多文化形式中，远古时期的神话是最具有象征意味的美学、艺术形式，列斐伏尔因此主张，现代社会日常生活应尽可能在艺术品中营造古典神话的象征形式，以其想象性、情感性意蕴不断滋养现代人的心灵世界，“我们强调象征的特殊性，对于希望探索它的思维来讲，即强调象征的不可穷竭性、象征直接的情绪的（情感的）效果”（2018, p. 481）。列斐伏尔这种带有强烈浪漫主义色彩的主张，在现代诸多艺术活动中均有体现，且在超现实主义艺术、“新世纪运动”等艺术潮流及活动中尤为明显。必须指出的是，这并不意味着列斐伏尔完全采取了具有宗

^① 列斐伏尔关于这几种语义类型功能的辨析，详见张碧（2020）。

□ 符号与传媒 (26)

教背景的浪漫主义者的文化策略。与后者的宗教精神谱系不同，列斐伏尔悬置了神话中的巫术性、形而上学世界观及思维属性，强调以马克思主义的人道主义立场来阐释神话艺术的象征性，“‘神圣的’艺术或神话的艺术这个概念本身就是神话。任何艺术都是有人性的”（1957，p. 50），这种对工业社会的精神超越性并不源于超自然力量，而是源于人类在劳动活动中精神向更高境界的投射。显然，列斐伏尔在将神话还原为人类的情感性本质的同时，试图使现代艺术保留人类对超越性的审美乌托邦的追求，以此消解社会文化意义日趋狭窄的信号化状态对人类精神世界的束缚。

然而，现代艺术如何以其象征的语义丰富性来“救赎”现代人？对此，列斐伏尔语焉不详，而德国马克思主义哲学家布洛赫在事实上做出了一定补充，且尤其体现在他关于乌托邦的论述上。众所周知，在西方思想史上，乌托邦往往指涉未来某种理想化的政治、社会和人性的状态，多数思想者所论述的乌托邦状态也往往带有虚无缥缈的意味。布洛赫则认为，马克思主义能够通过意识形态和社会实践方式，准确地规划和构建一个美好的未来，而这种对未来愿景的构想往往在不同艺术的原型中得以体现，且尤其以象征和寓言两种符号形式得到表达。

众所周知，瑞士心理学家荣格提出了“原型”一说，用以指涉长久积淀于人类特定族群内部的某种集体无意识状态，却也不可避免地使这种学说带上了形而上学色彩。布洛赫认为，任何一种无意识，在本质上都属于意识形态范畴，而作为原型体现方式的象征和寓言也当然作为意识形态而在不同的艺术品中得到表达。在布洛赫的界定中，所谓寓言，意指人类在世俗生活中所感受到的无数感性经验，而象征则指涉超越诸多现实经验而感受到的超越性精神体验，“寓言包含暂时性（transience）的原型，因此，它的意义总是朝向多样性（Alteritas），而象征则无例外地归入某种意义的一元性之中”。不同的寓言和象征则往往以编码方式，在意识形态活动中不断被植入各种艺术品中，“在原型中，被固结的寓言要素或象征要素不仅是形成某种意义的密码（cipher），也是在对象中真实显现意义的密码”（布洛赫，2012，p. 202）^①，从而以无意识的方式，隐而不彰地表达出人类对美好社会境界的向往与追求。

布洛赫虽然并未像列斐伏尔那样，将艺术象征的救赎作用放置于现代性

^① 此处的“密码”与“符码”（code）同义。这两段引文参考 Bloch（1989，p. 138），引文的翻译略有改动。

工业化、后工业化语境中加以审视，却同样意识到艺术象征中的情感性、超越性因素对现代人的精神价值。在他看来，人类对未来的美好景观的向往，以作为意识形态的象征原型体现在文艺作品之中，并不断地引导着人类走向更好的理想社会状态。布洛赫对寓言与象征的强调，并不是对上述浪漫主义文艺精神中反讽观念的简单效仿，而是贯穿着对人类社会意识形态活动的深入考察，同时，也体现出对艺术符号中蕴藏着的丰富情感性、精神性价值的重视，从而在一定程度上与列斐伏尔乃至法兰克福学派实现了思想共契。

四、德拉-沃尔佩：反直觉主义与符号美学

黑格尔在其庞大的哲学体系中分别对美的本质及其与理念的关系做了界定。黑格尔哲学的神秘主义气质，也往往将对美自身的认识神秘化和形而上学化，其中，作为新黑格尔主义代表之一的克罗齐在其直觉主义美学表述中，便对黑格尔美学进行了某种继承。

19世纪下半叶以来，克罗齐哲学与美学思想对欧洲美学思想界具有统领性的影响。在某种程度上，克罗齐的直觉主义美学观使当时的思想界普遍倾向于将所有艺术品或“美”视为所谓“直觉”的产物，而忽视了美在不同对象中的具体审美特征，亦即忽视了不同审美对象各自的审美自律性，“直觉的（即表现）度，是否可再分为两个或更多的形态……这样继续地再分是不可能的”（克罗齐，1983，p. 64）。对此，意大利马克思主义美学家伽尔瓦诺·德拉-沃尔佩便指认，克罗齐继承了黑格尔主义的神秘主义美学观，从而将对美的理解做出了神秘化和形而上学化的阐释。必须指出的是，德拉-沃尔佩对克罗齐的批评略有偏颇，原因在于：黑格尔辩证性地指出了作为理念的感性显现的美，和作为特殊的美的对象间的关系，“美的内容固然可以是特殊的、因而是有局限的，但是这种内容在它的客观存在中却必须显现为无限的整体”（黑格尔，1982，p. 143），从而有限地保留了对美的感性形式和智力分析的维度；与之不同，克罗齐则几乎完全否定美的任何符号形式和智力性因素，并在这种认识基础上延伸出如下观点，即认为所有艺术都是直觉、情感的产物，而不存在任何自己独属的美学价值，“给情感内容以艺术形式……节奏和韵律、对应和韵脚、比喻同以比喻来形容事物的相吻合……所有这些都是学者们错误地以抽象方式加以研究的问题”（克罗齐，2009，p. 67）。可以说，在对美进行神秘化、形而上学化的阐释方面，克罗齐比黑格尔有过之而无不及。

□ 符号与传媒 (26)

作为实证主义马克思主义的代表,德拉-沃尔佩认为,马克思本人业已将辩证法界定为一种近代科学实证主义的思想方法,并据此主张剔除马克思主义中的黑格尔主义思想因素。德拉-沃尔佩拒绝像黑格尔那样将美、艺术视为绝对精神或理念通过辩证原则而生成的产物,也反对克罗齐将美视为一个神秘的、无法区分和辨别的无限整体。德拉-沃尔佩认为,美从一开始便是人类在社会活动中通过不同符号媒介手段所表达的情感和意识,是人类将诸多社会意识形态、情感与智力因素技术化地融合于不同艺术品或审美对象之中的产物。恰因如此,德拉-沃尔佩认识到,必须对审美对象尤其是不同艺术对象的媒介符号形式进行清晰界定,才能阐明不同艺术形式各自的审美属性,使得美学和艺术批评摆脱克罗齐的直觉主义方法与黑格尔神秘主义传统。因此在他看来,马克思主义美学批评的本质便在于考察不同艺术品表现美的具体方式,亦即考察艺术如何通过其符号媒介体现作为美的观念或意识形态。这样,艺术品如何通过各自媒介符号来表现独属的美感效应,便成为德拉-沃尔佩的主要批评工作。

这样,德拉-沃尔佩对雕塑、电影、建筑等不同艺术形式各自的符号媒介分别进行了分析,并试图从中发掘各自的美学属性。例如就雕塑而言,在他看来,其美学本质体现为通过视觉途径给予观众特别的三维体验,雕塑的符号语言是“三维形式的视觉语言(lenguaje visuales),这种语言具有三维形式,能够对视觉客体加以明晰、即时和多方位(omnilaterales)的呈示”(Della-Volpe, 1963, p. 213);对于电影来讲,“对每帧画面的综合(síntesis)与蒙太奇的共同使用,形成了关于电影的分析性-文档性(analítico-documental)这一基础性特征……电影语言(lenguaje fílmico)的语法本质(sustancia)由此显现出来”(p. 223)。在德拉-沃尔佩看来,所有艺术都以其特有的媒介符号而能够传递出独特的美学特征,而并不像克罗齐所描述的那样,仅仅作为所谓直觉的产物,而不存在彼此之间形式与美学特质的差异。由此,德拉-沃尔佩总结出自己独到的符号美学思想:所谓美,不是任何一种对激情、情绪或直觉的抽象描述,不是无法以理性的方式加以把握的“无限性”“自由性”,而是能够通过具体的符号媒介得到显现的具体表意形式。因此,马克思主义美学唯有对艺术品不同组成部分各自的语义形式进行详尽分析,才能真正实现美学批评的理性化与科学化。

可以说,德拉-沃尔佩通过对克罗齐直觉主义哲学思想的反驳,相对于此前的马克思主义美学家而言,更为明确地反对对美所做的神秘化阐释,并

将美界定为通过不同符号彰显出不同效果与属性的事物，从而否认了美源于任何一种精神、本质或抽象实体，也因此使马克思主义美学进一步脱离了黑格尔哲学传统，并第一次将媒介美学正式纳入马克思主义美学理论的发展框架中。

结 语

值得注意的是，在上述卢卡奇等人各自关于艺术的符号美学的阐述中，贯穿着这样一条隐线，即他们分别从不同角度阐述了艺术与美的属性的复杂性。卢卡奇意识到，艺术活动中不仅包括人类的外在刺激性感性经验因素，同时也含有不通过语言符号表述的观念意识因素；布洛赫通过对艺术中作为原型的象征因素的论述，强调了艺术品中的非理性因素和无意识因素；德拉-沃尔佩更是以阐明不同艺术符号各自的美学特征，试图阐明艺术品的美学属性在某种程度上受其媒介符号影响。可见，他们尽管在对马克思主义的符号美学的运用方式上各不相同，却都意识到了艺术品美学因素的复杂性，从而在不同程度上暗示了一点，即艺术或美在受到经济基础的本质层面的决定的同时，也与其保持了较为复杂的辩证关系。

总而言之，马克思主义关于符号美学的论述，不仅体现出对马克思主义原理的不同理解，同时也因其各自时代、哲学谱系的差异，而体现出对符号学各有侧重的运用。如果说马克思本人的符号美学思想体现出对资本主义时代劳动者异化状态的反思，那么此后的卢卡奇等诸多马克思主义者，则在对符号美学的论述中，分别体现出现代心理学、精神分析学和媒介美学的阐述与运用，体现出对马克思主义美学的不同致力目的、功用及价值的理解和阐释，也由此使马克思主义美学思想的多样性得以呈现。

引用文献：

- 巴尔特，罗兰（2008a）. 符号学原理（李幼蒸，译）. 北京：中国人民大学出版社。
- 巴尔特，罗兰（2008b）. 写作的零度（李幼蒸，译）. 北京：中国人民大学出版社。
- 彼得斯，约翰（2017）. 对空言说：传播的观念史（邓建国，译）. 上海：上海译文出版社。
- 布洛赫，恩斯特（2012）. 希望的原理（一）（梦海，译）. 上海：上海译文出版社。
- 黑格尔（1982）. 美学（第一卷）（朱光潜，译）. 北京：商务印书馆。
- 怀特，海登（2004）. 元史学：十九世纪欧洲的历史想象（陈新，译）. 南京：译林出版社。

□ 符号与传媒 (26)

- 克罗齐 (1983). 美学原理 美学纲要 (朱光潜, 等译). 北京: 人民出版社.
- 克罗齐 (2009). 美学或艺术和语言哲学 (黄文捷, 译). 天津: 百花文艺出版社.
- 刘纲纪 (2006). 美学与哲学. 武汉: 武汉大学出版社.
- 列斐伏尔, 亨利 (1957). 美学概论 (杨成寅, 等译). 北京: 朝花美术出版社.
- 列斐伏尔, 亨利 (2018). 日常生活批判 (二) (叶齐茂, 等译). 北京: 社会科学文献出版社.
- 卢卡奇 (2015). 审美特性 (上) (徐恒醇, 译). 北京: 社会科学文献出版社.
- 马克思 (1961). 马克思恩格斯全集 (第 8 卷). 北京: 人民出版社.
- 马克思 (1962). 马克思恩格斯全集 (第 13 卷). 北京: 人民出版社.
- 汪正龙 (2018). 马克思美学的当代阐释. 北京: 中国文联出版社.
- 张碧 (2020). 马克思主义关于社会符号学类型的文化考察及批判, 载于赵毅衡 (主编), 符号与传媒, 1, 22 - 38. 成都: 四川大学出版社.
- 张碧 (2021a). 马克思主义政治经济学批评的范式转换. 外国文学研究, 4, 40 - 50.
- 张碧 (2021b). 社会实践活动中的符号属性. 西北大学学报, 1, 130 - 136.
- 赵毅衡 (2022-06-29). 时代呼唤符号美学的繁荣发展. 光明日报, 第 16 版.
- Bloch, E. (1989). *The Utopian Function of Art and Literature*. Cambridge: MIT Press.
- Della-Volpe, G. (1963). *Critica del Gusto*. La Habana: Editorial Arte Y Literatura.
- Lefebvre, H. (1971). *Everyday Life in the Modern World*. New Brunswick: Transaction Publishers.

作者简介:

张碧, 文学博士, 西北大学文学院副教授, 研究方向为西方文艺学、符号学及西方文学。

Author:

Zhang Bi, Ph. D., associate professor at the Faculty of Liberal Arts, Northwest University. His research interests are Western theory of literature, semiotics and Western literature.

Email: china_zhangbi@163.com