

·文艺理论与批评新探索·

20世纪西方艺术符号学研究的几个问题

赵奎英

[摘要] 20世纪西方艺术符号学研究,主要涵盖了符号学艺术史、艺术符号学基本理论、视觉艺术符号学、门类艺术符号学,以及跨学科、跨媒介、跨门类的艺术符号学等几个方面。这一时期,西方符号学艺术史的发展大致遵循着从语言学艺术史到符号学艺术史的演进路径;西方艺术符号学基本理论的建构,则大致遵循着从“再现”到“呈现”的转换理路;西方视觉艺术符号学关注的基本问题为语词与图像之间的关系;门类艺术符号学是20世纪西方艺术符号学的基本领域,但跨学科、跨媒介、跨门类的艺术符号学研究则成为一种新的趋势。对20世纪西方艺术符号学研究的问题领域和发展路径进行梳理探讨,对于艺术符号学的当代建构具有重要意义。

[关键词] 艺术符号学;符号学艺术史;“再现”与“呈现”;语词与图像

[中图分类号]J0-05 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1003-4145[2024]04-0122-012

DOI:10.14112/j.cnki.37-1053/c.2024.04.008

艺术符号作为艺术作品的物质存在方式,不仅直接关系到艺术的基本问题,而且能够反映出当代艺术的发展变化。因此,艺术符号学不仅属于艺术基本理论,而且属于艺术研究的前沿领域,具有开阔的跨学科视野。然而,艺术符号学在艺术学研究中的重要地位似乎还没有被充分认识。“图像转向”的发生,更使一些学者提出了“反符号学”的观点。近年来,尽管国内的艺术符号学研究取得了显著进步并获得了一些重要成果,但在基础理论建构和基本文献建设方面,仍存在推进拓展的空间,这也是我们近期编译《20世纪西方艺术符号学精粹》^①的动因之一。本文主要从符号学进入西方艺术史的早期路径、西方艺术符号学基本理论建构的进程、视觉艺术符号学的基本问题,以及跨学科、跨媒介、跨门类视野中的艺术符号学这几个方面,对20世纪的西方艺术符号学研究做一个大致的梳理与探讨。

一、从“语言学”到“符号学”:符号学进入艺术史的早期路径

虽然符号学在古希腊时期已有雏形,最早的符号学著作可追溯至古希腊医学家希波克拉底写作的《论预后诊断》^②,但现代符号学这一学科通常被认为是在20世纪初分别由瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure)和美国哲学家皮尔斯(Charles S. Peirce)创立的。前者的符号学被称为结构主义语言学符号学(semiology),其代表作为《普通语言学教程》(*Cours de linguistique générale*);后者的符号学被称为实用主义逻辑学符号学(semiotics),观点散见于其哲学著作和手稿之中。1923年,奥格登(C. K. Ogden)和瑞恰慈(I. A. Richards)出版了《意义的意义》(*The Meaning of Meaning*);1938年,莫里斯(Charles W. Morris)的《符号理论基础》(*Foundation of the Theory of Signs*)和1946年的《符号、

作者简介:赵奎英,女,文学博士,南京大学艺术学院教授、博士生导师。

基金项目:本文系国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号:20&ZD050)、国家社科基金重点项目“艺术符号学的当代建构研究”(项目编号:19AZW005)的阶段性成果。

^①参见赵奎英主编:《20世纪西方艺术符号学精粹》,中国社会科学出版社2024年即出。该书为周宪教授总主编的《南京大学艺术理论译丛》中的一部。

^②参见[美]T. 谢拜奥克:《符号学的起源与发展》,王祖望译,《国外社会科学》1981年第5期。

语言和行为》(*Signs, Language and Behavior*)出版,进一步推动了现代符号学的发展。莫里斯的符号学深受皮尔斯的影响,《意义的意义》虽然主要属于英美分析哲学,但在附录中也摘录了皮尔斯与韦尔比夫人(Victoria Lady Welby)的通信以及皮尔斯的两篇文章。索绪尔的符号学则主要通过雅各布森(Roman Jakobson)和布拉格学派影响到法国结构主义,并通过俄国形式主义影响了“塔尔图-莫斯科符号学学派”。除了索绪尔和皮尔斯开创的两大主流符号学,卡西尔(Ernst Cassirer)开创的文化哲学符号学、弗雷格(Friedrich Ludwig Gottlob Frege)开创的分析哲学符号学和胡塞尔(Edmund Husserl)开创的现象学符号学,在以后的艺术符号学研究中,也都分别通过一些强有力的后继者或推进者发挥着重要作用。

现代符号学虽然在20世纪初已经产生,但是其真正兴盛却是在20世纪五六十年代结构主义产生之后。因此,符号学与结构主义有很长一段时间是联系在一起的。由于文学是一种语言艺术,与结构主义语言学的契合度更高,这也使得这一时期的艺术符号学研究主要体现在文学领域。皮尔斯的符号学虽然早在20世纪20年代就已通过韦尔比夫人和拉姆齐(F. P. Ramsey)进入分析哲学,但其广泛影响主要是在70年代以后才开始显现的。艾尔金斯(James Elkins)在2003年发表的一篇文章中说:“根据一种常见的宗谱解读,尽管皮尔斯是符号学之父,但他的理论直到最近才被认为与索绪尔的理论一样重要。”^①艺术符号学研究中的“反语言中心主义”,使皮尔斯符号学逐渐产生了越来越大的影响力。然而,语言作为人类符号活动“最惊人的成果”(苏珊·朗格语),是一种具有典型意义的符号,“结构主义语言学之父”索绪尔,同时也是“结构主义符号学”的创始人,这使得语言学与符号学经常纠缠在一起,即使当今符号学艺术史的代表人物明确“建议艺术史的符号学转向,而不是语言学转向”^②,也无法在符号学研究中把语言学排除出去,或“肃清”语言学主流地位的影响。

语言学是一门比符号学更早产生、更为成熟也更为科学的学科。意大利符号学家艾柯(Umberto Eco)曾经说:“引诱符号学研究走上歧途的诱惑之一便是放弃对一门‘语言’基本特征的再发现,而选择从最复杂的现象入手。在符号学纷杂的分支里,只有作为其中的大姐(也或者是母亲)的语言学,在其起步阶段曾机警地避免了对文本分析的沉迷。”^③由此我们可以看出,语言学在符号学中的地位及其与符号学的关系。早在古希腊时期,西方就已经有了与语言学相关的语法学、修辞学和逻辑学,对语言的科学研究——历史比较语言学,也在19世纪初就产生了。^④甚至在索绪尔和皮尔斯的现代符号学产生之前,语言学、语文学和文献学的视野和方法已经进入了艺术史研究领域。因此,“符号学艺术史”可以说是从“语言学艺术史”开始的。如果我们以现代符号学思想进入艺术史领域作为一个分水岭,那么艺术史领域早期的语言学实践,也可以看作符号学艺术史的“史前史”。很多学者都在不同程度上运用过语言学方法研究艺术史,因此也可以说他们都参与谱写了符号学艺术史的“史前史”。

里格尔(Alois Riegl)曾把词源学方法应用于纹样研究。早在1899年,他就进行了名为“视觉艺术的历史语法”的讲座,并随后出版了同名著作。^⑤海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)在其代表作《艺术史的基本原理》(*Principles of Art History*,又译《艺术风格学:美术史的基本概念》)中,曾提出艺术史上的五对范畴。根据唐纳德·普雷齐奥西(Donald Preziosi)的看法,沃尔夫林的这一艺术史研究受到他身为“语言学家和语言史学者”的父亲——爱德华·沃尔夫林(Eduard Wölfflin)的启发。

① James Elkins, “What does Peirce’s Sign Theory Have to Say to Art History?” in *Culture, Theory and Critique*, Vol.44, No.1(2003), p.5.

② Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” in *The Art Bulletin*. Vol.73, No.2 (1991), p.175.

③ Umberto Eco, “Semiotics of Theatrical Performance,” in *The Drama Review*, Vol.21, No.1 (1977), p.109.

④ 参见岑麒祥:《语言学史概要》,北京大学出版社1988年版,第6页。

⑤ 参见[奥]阿洛瓦·里格尔:《视觉艺术的历史语法》,刘景联译,上海三联书店2017年版。

“沃尔夫林的《原理》就是试图按照语言学演变的类似模型来描述视觉变化；语言学演变在 19 世纪后期被认为是根据一种内在的结构的或系统的逻辑而发生的，而不是作为实际应用或社会上下文的反映。”^①

对语言学进入艺术史具有重要影响的人物还有维也纳艺术史学派的代表人物施洛塞尔 (Julius von Schlosser)。施洛塞尔多次怀着感恩的心情谈到意大利美学家、语言哲学家克罗齐 (Benedetto Croce) 和德国语言学家福斯勒 (Karl Vossler) 对他的影响。他说：“20 世纪初那个重要事件发生时，即 1903 年克罗齐的《作为科学和一般语言学的美学》(*Estetica come scienza della linguistica generale*) 出版”，“正是这部作品开始了我与克罗齐这位伟大的南意大利人之间数十年的神交”；“1923 年福斯勒将自己的《语言哲学文集》(*Gesammelten Aufsätze zur Sprachphilosophie*) 献给我，这是我寂寥人生中最大的荣誉之一”。^② 受到克罗齐的语言哲学美学和福斯勒的语言学的启发，施洛塞尔发表了《造型艺术的“风格史”和“语言史”》(*“Stilgeschichte” und “Sprachgeschichte” der bildenden Kunst; ein Rückblick*)，对天才艺术和一般的艺术进行区分，并“开始思考一个问题：是否存在对应于文字语言的造型艺术的语言？”^③ 尽管施洛塞尔通过文学史与语言史之间的区别，类推出风格史与艺术语言史的区别的做法，受到了一些艺术史家的质疑，但由此可以清楚地看出施洛塞尔把语言学、语言哲学应用于艺术史研究的事实。

与施洛塞尔一样，瓦尔堡 (Aby Warburg) 也是运用语言学研究艺术史的先行者。贡布里希 (Ernst H. Gombrich) 在《瓦尔堡思想传记》(*Aby Warburg: An Intellectual Biography*) 中谈道：“瓦尔堡将艺术家表现手段的这种扩展，与赫尔曼·奥斯特霍夫 [Hermann Osthoff] 在讲座《论印欧语系语言的最高级》[‘Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen’] 中曾描述过的一种语言现象相比较。这个讲座围绕着这样一项观察，印度雅利安诸语言常常不是由同一个词根形成比较级”；对于这一现象，瓦尔堡自己也谈道：“我发现了一些用于这种描绘的程式，我不想过高估计它们，但是在视觉艺术领域存在着一个现象，与奥斯特霍夫在语言学中观察到的一样——对最高级中所使用的词根进行转换和增补”。^④

对于艺术史领域的早期语言学实践，刘昌奇在他的博士论文《贡布里希语言学视域与“图像符号学”研究》中曾进行过比较详细的梳理和考察。^⑤ 根据贡布里希的看法，潘诺夫斯基 (Erwin Panofsky) 也是把符号学运用于图像学研究的先驱。^⑥ 实际上，在将现代符号学运用到艺术史研究之前，潘诺夫斯基早就关注到语言学和语文学对于艺术史研究的意义，他在 1915 年发表的论文《造型艺术中的风格问题》(*“Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”*) 中曾涉及语言的字面义 (*eigentlichen*) 和寓意 (*übertragenen*)。^⑦ 而在 1920 年的论文《艺术意志的概念》(*“Der Begriff des Kunstwollens”*) 中，在谈到对艺术意志、艺术意义的阐释时，他进一步引入语言学和语文学的视野，认为借助“语词”或“文献资料”对于解释艺术作品具有极大价值，语言文本或语言陈述作为艺术作品或艺术解释的存在方式，它的任何改变都会影响到艺术作品的意义。他说：“正如对原始文本作不完善的复制或后来加以改正会使语言学文本 (*linguistic text*) 遭受损失，艺术作品也是如此，会因后来的某些觉察不出的改变 (重

① [美] 唐纳德·普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，易英、王春辰、彭筠等译，上海人民出版社 2016 年版，第 107 页。

② [奥] 施洛塞尔等：《维也纳艺术史学派》，陈平编选，张平等译，北京大学出版社 2013 年版，第 39、75 页。

③ 张平：《施洛塞尔：造型艺术的“风格史”和“语言史”》，《新美术》2016 年第 1 期。

④ [英] E. H. 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，李本正译，商务印书馆 2018 年版，第 202、203 页。

⑤ 参见刘昌奇：《贡布里希语言学视域与“图像符号学”研究》，南京大学 2019 年博士论文，第 43 页。

⑥ 参见 E. H. Gombrich, “Reviewed Work(s): Signs, Language and Behavior by Charles Morris,” in *The Art Bulletin*, Vol.31, No.1 (1949), p.72.

⑦ 参见范白丁：《从眼睛到精神——艺术科学中关于风格问题的一次交锋》，《美术观察》2017 年第 6 期。

建、复涂或对未完成作品作狗尾续貂)而丧失其客观面貌。正如一个特定的词由于语言惯用法的变化而改变了它的含义,并由此改变了语言学命题的整个要旨,同样,在整个艺术有机体之内,任何局部现在也可用完全不同于以往的方式来解释,所以在形式上会对我们产生完全错误的影响。”^①潘诺夫斯基最早涉及符号学的成果是他1927年发表的《作为符号形式的透视》(*Perspective as Symbolic Form*),其中他运用卡西尔的术语“符号形式”(symbolic form,又译“象征形式”)来谈透视。^②《论视觉艺术作品的描述与解释问题》(“On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”)也是潘诺夫斯基较早运用符号学的成果。而在1939年出版的《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》(*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*)和1955年出版的《视觉艺术的含义:艺术史论文》(*Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*)中,潘诺夫斯基对符号学的运用变得更加自觉。潘诺夫斯基也因其其在艺术史研究中运用语言学和符号学取得突出成就,而被称为“艺术界的索绪尔”。尽管如此,他的艺术史研究对于符号学的运用,相较于后来的学者仍显得较为隐晦和不系统,更多地表现为一种“隐含的符号学”。^③

在西方艺术史领域,贡布里希的语言学、符号学视野要更加自觉、更为系统,他不仅把语言学、符号学自觉地运用于艺术史研究,还自觉地建构了符号学艺术史研究的传统,明确地提出了“图像符号学”。因此,刘昌奇认为贡布里希才是西方“符号学艺术史的真正奠基人”。贡布里希最早涉及语言学、符号学的成果,是他1932—1933年间为博多尼(Josef Bodonyi)的博士论文《古典晚期绘画构图中金色基底的起源和意义》(“Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition”)撰写的书评。^④此外,他在1948年发表的《象征的图像》(*Symbolic Images*)和1949年为莫里斯《符号、语言和行为》一书所作的书评中,也进一步探讨了符号学艺术史的问题。文中,他对莫里斯忽视图像符号学研究明确表示不满,指出“在莫里斯先生三十多页的书目中,我们只找到两条关于绘画艺术的内容”,“在图像符号方面的研究,像瓦尔堡和潘诺夫斯基这样的先驱者的著作是缺席的”,并批评莫里斯在“区分‘艺术’的语言特征和视觉符号的语言特征方面的态度是相当模糊和犹疑的”,认为“对于莫里斯提出的语言与图像的关系仍然需要用一般图像学来澄清”;同时,他也指出,如果说“图像可能存在于莫里斯所说的‘后语言符号’(post language symbol)中,是没有争议的”。^⑤由此可以看出,贡布里希不仅将瓦尔堡、潘诺夫斯基视作“图像符号学”研究的先驱,而且对于图像符号学有着比较清晰的认识。在他看来,“图像语言”作为一种“视觉符号”,与广义上的“艺术语言”是不同的,一般的逻辑语言符号学无法对等地直接运用到图像语言的研究中。此外,贡布里希对符号学艺术史的贡献还体现在他1951年发表的《木马沉思录——艺术理论文集》(*Meditations On a Hobby Horse: And Other Essays On the Theory of Art*)和其代表作《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》(*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*)中。

迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)也是较早运用符号学进行艺术史研究的重要学者。不愿承认贡布里希在符号学艺术史中地位的英国新艺术史家诺曼·布列逊(Norman Bryson),在他与荷兰学者米克·巴尔(Mieke Bal)合写的长文《符号学与艺术史》(“Semiotics and Art History”)中认为,从某个角

①[德]欧文·潘诺夫斯基:《艺术意志的概念》,陈平译,载[奥]施洛塞尔等:《维也纳艺术史学派》,陈平编选,张平等译,北京大学出版社2013年版,第125页。

②参见Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Trans. Christopher S. Wood, New York: Zone Books, 1991, pp.40-41.

③参见孙琳:《“隐含的符号学”:潘诺夫斯基图像解释学研究》,南京大学2022年博士论文,第4页。

④参见刘昌奇:《符号学艺术史学源流新释:从贡布里希到诺曼·布列逊与米克·巴尔》,《山东师范大学学报(社会科学版)》2023年第6期。

⑤E. H. Gombrich, “Reviewed Work(s): Signs, Language and Behavior by Charles Morris,” in *The Art Bulletin*, Vol.31, No.1 (1949), p.72.

度来说,符号学的观点早已存在于艺术史之中。李格尔(Alois Riegl)和潘诺夫斯基的研究结果与皮尔斯、索绪尔的基本原则相互呼应,而迈耶·夏皮罗的重要论述则直接涉及视觉符号学中的某些问题。^①“与美国的任何学者一样,夏皮罗通过毫不费力地吸收沃尔夫林具有里程碑意义的范式转变,将艺术视为‘视觉语言’,加强了视觉(或形式)分析的术语。夏皮罗以前所未有的严谨绘制艺术品的视觉语法。”^②夏皮罗比较早地运用符号学的文章,应该是1945年发表的《魔鬼的捕鼠器:梅洛德祭坛画的象征意义》(“‘Muscipula Diaboli,’ the Symbolism of The Méarode Altarpiece”),该文从符号学角度对梅洛德祭坛画的三重不同象征含义进行了解读。^③夏皮罗比较系统地运用符号学研究艺术史的著作应该是其1973年出版的《语词与图画:论文本插图的字面义和象征义》(*Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*)。此外,他的另一部与艺术符号学直接相关的著作《词语、题铭与图画:视觉语言的符号学》(*Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*),收录了《语词与图画:论文本插图的字面义和象征义》的内容,并对图画中的词语、文字进行了专门探讨,提出了视觉语言的符号学。^④高薪的《夏皮罗的艺术符号学——在文艺研究符号学范式变革的语境下》一文,对夏皮罗的艺术符号学进行了比较深入系统的探讨。^⑤

尽管符号学从20世纪初就开始进入艺术史领域,但其真正引起广泛关注的标志是新艺术史家们把符号学大张旗鼓地引入艺术史研究中。诺曼·布列逊的《语词与图像:旧王朝时期的法国绘画》(*Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*)、《视觉与绘画:注视的逻辑》(*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*)和《传统与欲望:从大卫到德拉克罗瓦》(*Tradition and Desire: From David to Delacroix*),被视作新符号学艺术史“三部曲”。尽管布列逊在其构建过程中的确存在着对贡布里希的不公正评价,并因此招致众多批评,但他通过“系统运用语言学 and 符号学”,打开艺术史研究“新局面”,积极建构“符号学艺术史”的努力和贡献也不容忽视。^⑥米克·巴尔和诺曼·布列逊合作的《符号学与艺术史》一文,对于把符号学引入艺术史具有某种迟到的“宣言”性质。20世纪90年代以来,西方艺术符号学研究获得更迅速的发展,以米克·巴尔为代表的符号学艺术史和符号学艺术批评获得新的成就,并且艺术符号学研究的跨学科视野更加突出。《解读伦勃朗:超越字像对立》(*Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*)和《引述卡拉瓦乔:当代艺术,荒谬的历史》(*Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*),是米克·巴尔同时也是这一时期符号学艺术史研究的代表作。段炼指出,巴尔的研究与众不同的地方在于,“将静止的图像符号引申为动态的行为和事件”,在理论和方法上发展出一种“视觉叙事符号学”,她也因此“成为20世纪末西方艺术史符号学领域的跨界原创性学者”。^⑦

二、从“再现”到“呈现”:艺术符号学基本理论建构的进程

前面我们大致梳理了符号学进入艺术史的早期历史。当潘诺夫斯基、贡布里希等艺术史家在20世纪30年代运用现代符号学研究图像学和艺术史的时候,布拉格语言学派美学家、文艺理论家穆卡洛夫斯基(Jan Mukalovsky),也于1934年发表了具有开创性的论文《作为符号事实的艺术》(“Art as

①参见 Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” in *The Art Bulletin*. Vol.73, No.2(1991), p.174.

②Chris Murray (ed.), *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, London and New York: Routledge, 2003, p.209.

③参见 Meyer Schapiro, “‘Muscipula Diaboli,’ the Symbolism of The Méarode Altarpiece,” in *The Art Bulletin*, Vol.27, No.3 (1945), p.183.

④参见[美]迈耶·夏皮罗:《词语、题铭与图画:视觉语言的符号学》,沈语冰译,商务印书馆2022年版,第76—77页。

⑤参见高薪:《夏皮罗的艺术符号学——在文艺研究符号学范式变革的语境下》,《文艺理论研究》2015年第2期。

⑥曹亚鹏:《诺曼·布列逊符号学艺术史论研究》,南京大学2022年博士论文,第131页。

⑦[荷]Mieke Bal著,段炼编:《绘画中的符号叙述:艺术研究与视觉分析》,四川大学出版社2017年版,“编者的话”第3、4页。

Semiotic Fact”),探讨了艺术的符号本质，区分了艺术符号的三个层面以及自律和交流两大功能等艺术理论基本问题。这篇论文原是穆卡洛夫斯基参加国际哲学大会的发言稿，后被收录在由拉迪斯拉夫·马泰伊卡(Ladislav Matejka)和欧文·蒂图尼克(Irwin R. Titunik)合编的文集《艺术符号学：布拉格学派的贡献》(*Semiotics of Art: Prague School Contributions*)中。该文集出版后，韦勒克(René Wellek)等一众大家都为它写了书评，对穆卡洛夫斯基和布拉格学派在建构艺术符号学方面所做的贡献给予了高度评价。韦勒克在书评中写道：该文“非常清楚地陈述了一种观点，即艺术作品应该被视为一种符号系统。因此，它不能与作者或接受者(读者、听众或观众)的心理状态相等同，当然也不能与实物相等同。符号系统与它所指的实在有一种偏向的关系。它有自己的结构、体现价值，但不一定都是审美的”；韦勒克还对学界忽视布拉格学派在艺术符号学方面的贡献表示不满，认为此文集“纠正了历史上的不公正”，因为“最近人们对符号学的兴趣几乎完全集中在法国结构主义者或苏联塔尔图学派的使用上”，完全忽视了布拉格学派在发展艺术符号学方法方面做出的突出贡献。^①

穆卡洛夫斯基虽然第一次明确提出了艺术的符号本质，但没有深入探讨艺术符号自身的性质。在这一方面，苏珊·朗格(Susanne K. Langer)做出了开创性贡献。苏珊·朗格关于符号学艺术理论的奠基之作应是初版于1942年的《哲学新解：理性、仪式与艺术中的符号研究》(*Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*)，其代表作被认为是《情感与形式》(*Feeling and Form*，又译《感受与形式》)。与这部著作紧密相关的《艺术问题》(*Problems of Art*)，也直接关系到艺术符号学问题。苏珊·朗格受逻辑分析哲学、怀特海(Alfred North Whitehead)过程哲学和卡西尔新康德主义哲学影响，尤其是继承和发展了卡西尔把人定义为“符号的动物”，把语言、神话、宗教、艺术、科学都作为人类创造的文化符号的观点，提出了“艺术，是人类情感的符号形式的创造”^②的定义。但在朗格发表这一具有广泛影响的观点之前，她在《哲学新解：理性、仪式与艺术中的符号研究》中提出了一个在今天看来更有启发意义的有关艺术符号性质的观点：将符号区分为“推论性形式”(discursive forms)和“呈现性形式”(presentational forms)，并把以音乐为代表的艺术视作“呈现性符号”。^③然而，由于学界通常将“presentational forms”翻译为“表象性形式”，朗格的这一区分通常被称作“推论性符号”与“表象性符号”，使得学界长期以来对朗格提出的“呈现性符号”这一概念缺乏关注。或许连朗格自己也没有充分意识到她这一观点的价值，因为她在后来的《情感与形式》中几乎没有再提“呈现性形式”，而只谈到了“情感形式”。在这里，朗格既将艺术符号的意义追溯至艺术之外的人类情感的表现(或替代)，又坚持认为“艺术作品的意义恰恰就在符号自身”，因此导致自相矛盾，其根源在于她潜在地坚持的皮尔斯“替代论”意义上的再现符号观，与她体认到的艺术符号的“呈现性”性质相龃龉。^④尽管如此，朗格早期这一富有启发性的观点，对于理解艺术符号的性质仍然具有特别重要的意义。

为了更好地理解“呈现性符号”的当代意义和当代艺术符号学的理论建构，我们可以参考一篇与朗格的观点有相通之处的文章，即梅尔文·阿莱克森伯格(Melvin L. Alexenberg)于1976年发表的《当代艺术形式的符号学分类》(“A Semiotic Taxonomy of Contemporary Art Forms”)。该文从符号学角度对当代艺术进行分类，提出旧的“再现性艺术”(representational art)形式正在被转化，而新的“呈现性艺术”(presentational art)形式正在兴起。阿莱克森伯格认为，“再现性艺术”是运用一种“事后(a-

①René Wellek, “Reviewed Work(s): Semiotics of Art: Prague School Contributions by L. Matejka and I. R. Titunik,” in *Dispositio*, Otoño 1976, Año 1, No. 3, p.361.

②[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社1986年版，第51页。

③参见Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, London: Oxford University Press, 1969, pp.79-102.

④参见赵奎英：《试论艺术作为出场符号》，《文学评论》2018年第4期。

ter-the-fact)符号”,对过去曾经是或可能是的事情加以再现,“呈现性艺术”则是对当下、未来的选择或过去、未来之间的联系在当下的即时性中加以呈现。“呈现性艺术”可进一步分为“同一性呈现”“先验性呈现”和“对话性呈现”。阿莱克森伯格写道:“同一性艺术呈现作为它本身的某物。它是一种呈现性或显现性而非再现性的艺术形式。它并不像其他事物也并不指示其他事物。它作为它本身来显示自己。”^①根据阿莱克森伯格的看法,“呈现性艺术”不只是当代艺术的一种类型,它实际上还是当代艺术发展的一个趋势。这种新的艺术形式的兴起,又会导致“艺术本质的主要改变,要求艺术定义本身被重新思考、重新形成和拓展”,进而影响到“艺术教育”。^②

关于艺术符号学的基本理论建构,另一个不可忽视的人物是尼尔逊·古德曼(Nelson Goodman),他在这方面的代表性成果是《艺术的语言——通往符号理论的道路》(*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*)。该书虽然以“艺术的语言”为名,但实际上是一部艺术符号学专著,其副标题便是“通往符号理论的道路”。如前所述,语言学、符号学本来就是密不可分的。一是语言本身就是最典型、最大类别的符号,这使得符号学不能不研究语言符号;二是语言有广义和狭义之分,狭义的语言指的是人类的有声语言,广义的语言则是指一切可以用来交流的或可以进行释义的符号系统。“艺术语言”这个概念通常是在广义上使用的,它不仅包括文学艺术的语言,还涵盖了所有艺术类型的语言。因此,古德曼研究的这种广义上的“艺术语言学”实际上就是“艺术符号学”。他深入探讨了艺术符号的再现、指谓、例示等问题,并提出了“记谱理论”(theory of notation)、“审美症候”(symptoms of aesthetic)等概念和观点。古德曼另一部与艺术符号学相关的著作是《构造世界的多种方式》(*Ways of Worldmaking*),“何时是艺术”的著名观点正出自这本书。

古德曼的《艺术的语言——通往符号理论的道路》包含着丰富的内容,提出了许多颠覆传统、引人深思的观点。其中,最具挑战性的观点之一便是他的“图像符号再现观”。古德曼对图像符号再现问题的探讨,涉及艺术符号的性质。他认为,再现并非简单的“模仿”,也不仅仅基于“相似性”,更不是单纯的“指谓”。再现首先必须作为“图像符号”起作用,“一个指谓符号是否是再现性的符号,这不取决于它是否类似于它所指谓的东西,而是取决于它自身与一个特定系统中的其他符号之间的关系”,取决于它是否存在于一个“彻底密集的系统”。^③古德曼还提出,“艺术中的再现很少是明确的实际再现”,主要是一种“虚构的再现和再现—为”,它是“例示问题”,而例示的特征和功能是“显示”,具有一种“审美征候”;将“例示”看作一种审美征候,在古德曼看来是对传统的一种让步,“这种传统将审美的与直接的和不透明的(nontransparent)联系起来,因而主张审美对象被认为是某种是其自身的东西,而不是表示任何别的东西的东西”。^④由此来看,古德曼所说的这种“例示符号”与前面所说的“呈现性符号”之间具有明显的相通之处。例示不是代表符号之外的别的东西,而是对例示对象的直接显示。

古德曼虽然仍然在使用“再现”一词,但实际上已经颠覆了传统意义上以符号与对象的相似性关系为基础、以“代表”“代替”为功能的“再现”观。在这里,一个图像符号是否构成再现,并不取决于这个图像符号与对象是否相似,而是取决于这个图像符号与所在图像符号系统中的其他符号是否相关,以及这个符号是否存在于一个具有密集性的系统之中。这样一来,他就把判断再现的标准从纵向的“符号与对象”的关系转移到横向的“符号与符号”之间的关系上来了。从这一点来看,它类似于结构主义和后结构主义的语言观。但古德曼并没有完全走向语言形式主义或语言相对主义,因为他没

①Melvin L. Alexenberg, “A Semiotic Taxonomy of Contemporary Art Forms,” in *Studies in Art Education*, Vol.17, No.3(1976), p.9.

②Melvin L. Alexenberg, “A Semiotic Taxonomy of Contemporary Art Forms,” in *Studies in Art Education*, Vol.17, No.3(1976), p.7.

③[美]纳尔逊·古德曼:《艺术的语言——通往符号理论的道路》,彭锋译,北京大学出版社2013年版,第173页。

④[美]纳尔逊·古德曼:《艺术的语言——通往符号理论的道路》,彭锋译,北京大学出版社2013年版,第192—193页。

有完全否定指谓对象的存在,还同时坚持艺术符号的再现是一种“例示”,具有一种“审美征候”。这种例示的特征和功能在于“显示”,在这里,例示符号与例示对象之间仍然存在某种关系。由此来看,他又试图把“符号与对象”的关系与“符号与符号”的关系结合起来。^①

古德曼的这种“图像符号再现观”,一方面与他自己的“严格限制的相对主义”立场直接相关,另一方面也受到贡布里希的明显影响。然而,后者的影响在学界往往被忽视。在贡布里希看来,那种纯粹模仿意义上的“再现”是不存在的。因为无论是艺术家的创作还是欣赏者的欣赏,都会以自己的心理图式对自己所看到的東西进行改造,用自己能够驾驭、能够理解的方式加以把握。值得注意的是,贡布里希在讨论这些问题时,始终是与语言问题、符号问题结合在一起的。他指出:“在语言中,模仿自然当然并不重要。我们要模仿的是彼此的言语”;“康斯特布尔所选择的题材,亦即风景画艺术,最初并不是从研究自然的形相开始的;它已经在诸如各种类型的诗歌——史诗[图306]或田园诗[图307]——所能反映出的那样一些调式[modes]或情调[moods]系统之中发展起来”。^②古德曼正是在引用了贡布里希关于康斯特布尔风景画的相关论述后说:“一幅看起来酷似自然的图像,常常意味着它看起来符合自然通常被绘制的方式。”^③由此可以看出,古德曼的“图像符号再现观”与贡布里希观点之间的关系。

由此也可以看出,贡布里希的“图像符号再现观”并非传统意义上的再现观,而是对传统再现观的解构。这种解构以他的语言观、符号观为基础,是他建构的“图像符号学”和“图像语言学”的一部分。但由于《艺术与错觉》一书的副标题为“图画再现的心理学研究”,人们经常据此把贡布里希的艺术理论归为传统的再现理论,从而忽视了他在符号学艺术史和艺术符号学理论建构方面所做出的开创性贡献。其实贡布里希的《艺术与错觉》最初的名字是《可见世界和艺术语言》,用他自己的话说,这本书“有点像是图像的语言学”,只是因为出版社嫌名字长才做了修改。^④英国学者理查德·伍德菲尔德(Richard Woodfield)较早地对贡布里希的语言学、符号学艺术史和艺术理论贡献进行了系统分析,他在为贡布里希《敬献集:西方文化传统的解释者》(*Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*)所撰的书评《贡布里希论语言与意义》(“Gombrich on Language and Meaning”)中写道:“贡布里希的语言观与众不同:它不是简单的语法或句法,而是整合了先前的语言学著作和社会的言语习惯——因此它比人们想象得更加丰富,更令人充满期待。”^⑤通过对这些观点的梳理和考察,我们可以看出20世纪西方艺术符号学基本理论建构的大致进程,以及艺术符号性质问题上表现出的某种从“再现”到“呈现”的转换理路。

三、“语词”与“图像”:视觉艺术符号学的基本问题

“艺术”这一概念从外延上看,有广义、狭义之分。最广义上的“艺术”概念包含所有艺术类型,包括文学艺术;最狭义上的“艺术”概念则是指那些为审美目的创造出来的视觉造型艺术,这在中国的学科体系中通常被称为“美术”。除了这两种极端的定义之外,还有一种折中的“艺术”概念,那就是指“视觉艺术”。我们看到的很多名为“艺术史”的著作,实际上就是“视觉艺术史”,这种情况使得艺

^①关于“词与物”与“词与词”结合的问题,详见赵奎英:《混沌的秩序:审美语言基本问题研究》,花城出版社2003年版,第81—103页。

^②[英]E. H. 贡布里希:《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,林夕、李本正、范景中译,杨成凯校,浙江摄影出版社1987年版,第440、458页。

^③[美]纳尔逊·古德曼:《艺术的语言——通往符号理论的道路》,彭锋译,北京大学出版社2013年版,第32—33页。

^④参见[英]E. H. 贡布里希:《艺术与科学:贡布里希谈话录和回忆录》,杨思梁、范景中、严善淳译,浙江摄影出版社1998年版,第83页。

^⑤Richard Woodfield, “Gombrich on Language and Meaning,” in *British Journal of Aesthetics*, Vol.25, No.4(1985), p.391.

术符号学文献中有很很大一部分是关于视觉艺术符号学的研究。我们前面谈到的将符号学引入艺术史的几位早期代表人物——李格尔、沃尔夫林、瓦尔堡、潘诺夫斯基、贡布里希、夏皮罗等——也都是视觉艺术史家,这促使我们在谈论 20 世纪西方艺术符号学时不得不重视“视觉艺术符号学”的问题。

1966 年 9 月,夏皮罗在第二届国际符号学大会上发表了题为《视觉艺术符号学的几个问题:图象—符号的载面与载体》(“On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image—Signs”)的演讲,曾对“图象—符号的载面与载体”问题进行了专门讨论。^①夏皮罗所提出的“图象—符号的载面与载体”问题,是视觉艺术符号学中极为重要且具体的问题,如果从更宏观的角度来看,视觉艺术符号学的基本问题应该涵盖四个层面:第一是视觉艺术语言自身的问题,包括视觉艺术语言的性质、特征、构成要素、句法规则、修辞方式等。人们对所谓视觉单位、视觉语法、视觉修辞、视觉透视等问题的考察,都属于这一层面。第二是视觉艺术史语言的问题,包括视觉艺术史写作中所使用的语言、描述和解释的方法以及修辞方式,如艺格敷词等研究。第三是视觉艺术史语言与视觉艺术图像语言之间的关系,即语词与图像的关系。第四是传统的具有主题的视觉艺术如历史绘画等,还存在视觉图像与其生成所依据的文献文本之间的关系问题。第三、四个层面的问题,实际上也可以分别归属于第一、二个层面,它们的共同问题就是语词与图像的关系。其实在视觉艺术语言自身层面,也可能存在语词与图像的关系问题,因为图画之中也可能存在语词。夏皮罗的《词语、题铭与图画:视觉语言的符号学》,探讨的正是这个层面上的语词与图像关系问题。^②从这个意义上说,语词与图像的关系是整个视觉艺术符号学的基本问题之一。

潘诺夫斯基、贡布里希、夏皮罗、巴克森德尔(Michael Baxandall)、布列逊等杰出的艺术史与艺术理论家,都曾专门探讨过语词与图像的关系。如夏皮罗的《语词与图画:论文本插图的字面义和象征义》、贡布里希的《20 世纪艺术中的图像和语词》(“Image and Word in Twentieth-Century Art”)、巴克森德尔的《关于绘画的语词:7 篇文艺复兴时期的艺术与批评论文》(Words for Pictures: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism)和布列逊的《语词与图像:旧王朝时期的法国绘画》等。夏皮罗在《语词与图画:论文本插画的字面义和象征义》中说:“在欧洲,从古代晚期到 18 世纪,视觉艺术的很大一部分都是再现从书面文本中选取的主题。画家和雕刻家的任务是把宗教、历史或诗歌等文字翻译成视觉形象。的确,许多艺术家并没有参考文本,而是直接或间接地复制了一种现存的错觉。但是,对于我们今天来说,那个复制品的可解性,就像原作一样,最终取决于它通过图片中可识别的物体形式和文字所表示的动作,与已知文本的对应关系。我们进一步假设,图像对应于与文字相关的概念或记忆图像。”^③巴克森德尔曾经说:“对于艺术史(或者艺术批评)这门学科,我最担心的问题分为两个方面。第一方面,将语言和艺术品的视觉特征相匹配的相当无端的行为,这是我们的主要问题。第二方面,人们如何能够或者不能够阐释艺术品的特征与其历史情境之间的关系。”^④这两位学者从不同方面揭示了语词与图像之间的复杂对应关系:夏皮罗侧重于视觉艺术图像与文本文献中的语词的关系,巴克森德尔关心的则是艺术史语言与视觉艺术图像的关系。

如果沿着这几个层面反观艺术视觉符号学,我们认为,圣-马丁(Fernande Saint-Martin)的《视觉语言的基本要素》(“The Basic Elements of Visual Language”)、赫弗南(James A. W. Heffernan)的《视觉艺术中的相似、意指与隐喻》(“Resemblance, Signification, and Metaphor in The Visual Arts”)和夏皮

^①参见[美]夏皮罗:《视觉艺术符号学的几个问题:图象—符号的载面与载体》,陆正兰、赵毅衡译,载周宪主编:《艺术理论基本文献·西方当代卷》,生活·读书·新知三联书店 2014 年版,第 137 页。

^②参见[美]迈耶·夏皮罗:《词语、题铭与图画:视觉语言的符号学》,沈语冰译,商务印书馆 2022 年版。

^③Meyer Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustrations of a Text*, Berlin: Mouton De Gruyter, 1973, p.9.

^④[英]迈克尔·巴克森德尔:《艺术史的语言》,戴丹译,《新美术》2013 年第 3 期。

罗的《作为符号形式的正身像与侧身像》(“Frontal and Profile as Symbolic Forms”),都是侧重于视觉艺术语言自身层面问题的重要文献。潘诺夫斯基的《论视觉艺术作品的描述与解释问题》属于艺术史语言层面的探讨,主要关注如何运用艺术史语言来描述和阐释视觉艺术图像的问题。贡布里希的《20世纪艺术中的图像和语词》则是他在晚年对20世纪视觉艺术中的一个重要问题——语词与图像的关系——进行系统梳理和探讨的重要成果。

在对视觉艺术语言自身层面问题的探讨上,圣-马丁的《视觉语言的基本要素》一文具有重要的开拓意义。时至今日,如何确定视觉语言的基本要素仍是构建视觉符号学的“绊脚石”。这一问题如不解决,我们很难说已经建立起了“视觉艺术符号学”。只有确立了视觉艺术语言的基本构成单位与要素,我们才能进一步探讨如何将视觉要素组织起来的视觉句法等问题。尽管这一问题尚未得到充分解决,但圣-马丁通过对视觉感知结构和机制的考察,将视觉艺术语言的最小单位定义为“色位”(coloreme),对视觉艺术符号学的研究具有重要意义。^①在视觉艺术史语言研究层面,除了我们提到的潘诺夫斯基的相关文章外,巴克森德尔的一些研究同样值得专门探讨。

四、跨门类、跨媒介、跨学科的艺术符号学

前面我们对符号学艺术史、艺术符号学基本理论和视觉艺术符号学中的基本问题进行了归纳、梳理和探讨,然而,无论是中国还是西方学界,目前的艺术符号学研究主要集中在绘画、音乐、电影等各部门艺术的符号学研究上,以及把符号学应用于具体作品或某一类艺术现象的批评、解读、分析上。因此,在20世纪西方的艺术符号学研究中,“门类艺术符号学”是一个重要组成部分。如达米施(Hubert Damisch)的绘画符号学研究、纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez)的音乐符号学研究、柯蒂斯·卡特(Curtis L. Carter)的舞蹈符号学研究等,都是门类符号学研究的代表。然而,随着跨门类、跨媒介的综合艺术的出现,尤其当代艺术表现出突出的跨门类、跨媒介特征,这使得目前的一些门类艺术符号学研究也表现出跨门类、跨媒介的研究倾向。相关研究者一方面致力于探讨绘画、音乐、舞蹈等各艺术门类的个性特点,另一方面也努力打通各艺术门类之间的界限,探索将各种艺术门类交叉、跨越、结合起来的综合艺术和跨媒介艺术的复杂表现,如艾柯对戏剧表演符号、贝特曼(John A. Bateman)对运动视听符号的跨媒介、跨门类符号学研究等。艾柯在《戏剧表演符号学》(“Semiotics of Theatrical Performance”)中指出:“在多种多样的艺术中,戏剧可谓是融合了人类的全部经验,剧场成为‘声与光’(‘son et lumiere’)事件发生的场所,人体、器物、音乐、文学表达(文学、绘画、音乐、建筑等)在这里同时上演。”^②由此可以看出戏剧表演艺术的高度综合性。与此相对应的戏剧符号体系,也囊括了各种艺术类型、符号类型的跨门类、跨媒介的复杂符号。戏剧符号学的领头人塔德乌什·柯赞(Tadeusz Kowzan)列出了戏剧表演的13种符号体系:语言、语调、面部表情、手势、身体动作、化妆、发饰、服装、道具、布景、灯光、音乐和噪声。即便面对这样一份详尽的清单,艾柯仍表示“不确定这份清单是否算得上完备”。在艾柯看来,符号学“既可以是用来分析多样化的表意和交流系统的整体理论视角,在这个意义上构成了借用同质化分类手段来处理所有研究对象的元语言话语体系;也可以被认为是对多种体系的描述,从文字语言到手势,从视觉图像到身体姿态,从音乐到时尚,前提是坚持这些系统彼此间的相异性、特殊的结构特性,以及各自的特性”^③,目的是形成一种跨媒介、跨门类的综合有效的戏剧表演艺术符号学理论。

约翰·贝特曼在2013年发表的文章《韩礼德系统功能符号学和运动视听图像研究》(“Halliday-

^①参见 Fernande Saint-Martin, *Semiotics of Visual Language*, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, pp.1-15.

^②Umberto Eco, “Semiotics of Theatrical Performance,” in *The Drama Review*, Vol.21, No.1 (1977), p.108.

^③Umberto Eco, “Semiotics of Theatrical Performance,” in *The Drama Review*, Vol.21, No.1 (1977), p.108.

an Systemic-functional Semiotics and the Analysis of the Moving Audiovisual Image”)中,运用韩礼德(M. A. K. Halliday)的系统功能符号学解读运动视听图像。尽管其分析的主要是电影,但由于电影艺术本身的综合性特征,此研究也表现出明显的跨门类、跨媒介特征。就像文中所说的,早在20世纪六七十年代,就有不少学者尝试将语言符号学理论应用于电影分析,其中最具开拓性、影响最大的便是麦茨(Christian Metz)的电影符号学理论与实践,其理论基础主要是结构主义语言符号学。不过,很多电影学者对于将语言符号学运用于电影分析持怀疑态度。贝特曼的文章对既有电影符号学研究中存在的困难进行了精准定位和分析,并运用韩礼德提出的更具综合性的系统功能符号学理论框架,对传统的语言符号学理论进行了修订和完善。贝特曼提出了一种系统的、具有社会符号学视野的电影分析框架,并结合具体电影片段进行实例展示,从而证明这一框架对于解释电影视听运动图像这类复杂符号的有效性。^① 约翰·贝特曼与卡尔-海因里希·施米特(Karl-Heinrich Schmidt)合著的《多模态电影分析:电影是如何表意的》(*Multimodal Film Analysis: How Films Mean*)一书,更是对这一研究领域的系统展现。^②

艺术符号学一直是一门介于艺术学与符号学之间的跨学科研究。近年来,随着符号学的快速发展、科学技术的飞速进步,以及其他人文社会科学和自然科学的迅速发展,一些新的符号学分支不断产生,如生态符号学、人工智能符号学、元宇宙符号学等。这些分支的出现使得符号学与其他学科交叉融合的可能性和空间越来越大,从而使艺术符号学的跨学科性变得更加突出。跨学科的艺术符号学研究涵盖了从文化符号学、社会符号学、认知科学符号学和生物符号学等角度介入艺术史、艺术理论和美学研究的成果。如洛特曼(Yu. M. Lotman)的文化符号学研究、凯斯·莫克西(Keith P. F. Moxey)的符号学与艺术社会史研究、杰克逊·巴里(Jackson Barry)的认知科学与艺术符号学研究,以及卡莱维·库尔(Kalevi Kull)的生物符号学与美学研究等,都是这种跨学科研究的重要代表。

洛特曼的代表作《论符号圈》(*The Semiosphere*)为艺术符号学研究提供了一种文化符号学的理论视野和框架。“符号圈”(Semiosphere,又译“符号域”)是洛特曼仿照“生物圈”提出来的一个隐喻性概念,它为文化阐释提供了一种空间模型。生物圈是“活物质”的“有机体的共同体”,而符号圈则是由各种各样的符号、象征、信息组成的一个符号空间、符号宇宙或“符号半球”,各种各样的符号活动、符号过程、符号组织、符号结构,无论是有边界的、不连续的、异质的或同质的,都在这个符号空间、符号宇宙中存在并在这个空间整体中得到解释。^③ 因此,各种艺术符号无疑也处在这样一个首尾相异的符号圈之中,并可以参考这个空间模式或概念框架进行解释或研究。莫克西的《符号学与艺术社会史》(“Semiotics and the Social History of Art”)则将符号学与艺术社会学研究相结合,通过挑战内在审美价值观,建立起一种以符号学表征理论为基础的艺术社会史。莫克西在文章中指出,阿尔都塞(Louis Pierre Althusser)将意识形态等同于符号意指系统的观点,为我们提供了真正革命性艺术史的理论基础,它对传统的学科基础(如康德式或内在的美学理论)具有根本性的影响。如果意识形态以各种文化表现形式存在,那么就无法用美学的警戒线来包围艺术作品,使其免受构成它所在文化的其他表意系统的影响。莫克西在主张消除内在审美价值观的同时,也坚持认为审美价值是一种社会建构。^④

随着环境危机的加剧、人们生态意识的觉醒和生态文明理念的提出,生态符号学和生态艺术研究

^①参见 John A. Bateman, “Hallidayan Systemic-functional Semiotics and the Analysis of the Moving Audiovisual Image,” in *Text & Talk*, Vol.33, No.4-5(2013), pp. 641-663.

^②参见 John A. Bateman and Karl-Heinrich Schmidt, *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*, New York, London: Routledge, 2012.

^③参见 Yu. M. Lotman, “The Semiosphere,” in *Soviet Psychology*, Vol.27, No.1(1989), p.43.

^④参见 Keith P. F. Moxey, “Semiotics and the Social History of Art,” in *New Literary History*, Vol.22, No.4(1991), pp.987-988.

日益受到关注。卡莱维·库尔是生态符号学、生物符号学研究的代表学者,他的论文《美学的生物符号学原理:美是完美的符号适配》(“The Biosemiotic Fundamentals of Aesthetics: Beauty is the Perfect Semiotic Fitting”),从生物符号学角度考察审美问题,为艺术符号学研究提供了一种生物符号学美学的思路。库尔在这里指出,符号活动不是人类独有的,以往的语言符号学所认定的为人类所独有的符号能力,其实潜藏着生物学层面上的连续性。各种生物主体都有自己的符号活动,各种符号活动都在进行“符号适配”,这种适配具有逐步构建多种完美协调关系的倾向,而这一倾向是一个“审美过程”。因此,库尔提出,审美过程不只存在于人类世界,还广泛存在于任何一种生物与周围世界的丰富适配关系之中。他进一步解释道:“符号活动作为一种解释过程,它本身即审美的主要源泉。将被感知为美的某物呈现出来,与将某物建构为美,是同一类型的符号过程。”^①这种符号学观点,不仅更新了人们对符号的一般认识,而且挑战了人们对审美的通常看法;不仅可以为生态美学提供新的生物符号学基础,而且可以为重新思考艺术的本质、艺术与审美的关系等基本理论问题提供新的可能和思路。

在当今的跨学科研究中,具身认知科学作为当代认知科学的新进路,也为符号学的跨学科研究提供了一个新趋向。戏剧理论和文化生命符号学研究者杰克逊·巴里在《认知科学和艺术符号学》(“Cognitive Science and the Semiotics of Art”)一文中,以“深层结构”为基础,将作为“软科学”的结构主义语言学 and 认知语言学的观点与作为“硬科学”的认知神经科学的观点进行了跨学科的比较与对话,这对于从多个路径揭示艺术符号的深层结构具有重要启发意义。^②该文出自其著作《艺术、文化和意义的符号学:诗歌、戏剧、绘画和雕塑中不断变化的文化生命符号》(*Art, Culture, and the Semiotics of Meaning: Culture's Changing Signs of Life in Poetry, Drama, Painting, and Sculpture*),从书名即可窥见,他的艺术符号学研究具有鲜明的跨学科、跨门类和跨媒介倾向。

跨学科、跨门类、跨媒介的艺术符号学的共同特点是突破了艺术门类和艺术媒介的界限,打开了艺术研究的封闭空间,将艺术置于符号学、文化学、社会学、生物学、具身认知和神经科学等多个空间、视野、语境中加以多方位、多角度的考察。这让我们看到,艺术不仅是用于审美的,也不仅仅属于人类,它同样具有生物性、科技性、社会性和文化性。艺术作品的存在方式、生成方式和功能作用在这种跨学科的符号学研究中得到了全新的揭示。作为理论视野的“镜子本身并不是什么外在于事物本质的全然不同的东西。相反,它是慢慢地发展起来的事物本质成分”^③。人们通常认为,方法视野就像这面镜子,它是外在于研究对象的东西,但实际上,我们如何看待研究对象、得出何种观点,很大程度上取决于我们所使用的“镜子”或“视野”,即我们所运用的“方法”。在学术研究中,观点和思路的创新离不开方法视野的更新;同样,艺术符号学的创新研究和发展也离不开跨学科视野。相信未来的艺术符号学研究,将会更加强烈地表现出跨门类、跨媒介和跨学科的特征。

(责任编辑:陆晓芳)

^①Kalevi Kull, “The Biosemiotic Fundamentals of Aesthetics: Beauty is the Perfect Semiotic Fitting,” in *Biosemiotics*, No.15(2022), p.2.

^②参见 Jackson Barry, “Cognitive Science and the Semiotics of Art,” in *Art, Culture, and the Semiotics of Meaning: Culture's Changing Signs of Life in Poetry, Drama, Painting, and Sculpture*, New York: St. Martin's Press, 1999, pp.118-131.

^③[德]F. W. 尼采:《哲学与真理:尼采 1872—1876 年笔记选》,田立年译,上海社会科学院出版社 1993 年版,第 57 页。