

# 艺术史书写中的符号“观相”与意义“面相”<sup>\*</sup>

海维清

**摘要：**本文以皮尔斯“符号三元说”为据，聚焦艺术史家面对艺术符号的不同意向关系，考察并梳理了西方艺术传记史、风格学、图像学、符号学主要代表人物所侧重的三类不同意义“观相”。在艺术史意义书写与建构过程中，各自迥异的艺术符号意义“面相”之所以竞相显现，正是源于各派史家所持隐含或彰明的艺术符号解释标准及其艺术符号“观相”。

**关键词：**艺术史，艺术符号，意义，观相，面相，书写

## Semiotic Aspect and Meaning Physiognomy in the Writing of Art History

Hai Weiqing

**Abstract:** Based on Peircean triadic model of semiotics, this paper examines how art historians view the different relationships of intention among artistic signs. The paper identifies and analyses three aspects of meaning that are preferred by the major representatives of four disciplines: Western artist biographies, stylistics, iconography and semiotics. This analysis shows that in the process of writing and constructing the meaning of art history, different aspects of the meanings given to art signs appear successively, according to the implicit or explicit standards of interpretation and the aspects of art signs that various art historians support.

---

\* 本文为国家社科基金艺术学西部项目“传播符号学与舞蹈‘表意’研究”（19&EE203）的中期成果。

**Keywords:** art history, artistic sign, meaning, aspect, physiognomy, writing

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.202102009

## 一、书写的艺术意义

“‘谁’在叙述艺术史?‘谁’在命名经典?”(彭彤,2010,p.20)自乔乔·瓦萨里(Giorgio Vasari)循着“艺格敷词”(ekphrasis)的历史传统,于1550年出版了第一部真正意义上的西方艺术史《艺苑名人传》开始,通过文字书写这样一种符号生产和意义生成的重要途径,那些历史上经典艺术符号的诸种意义“面相”(physiognomy)便被人们以书籍的方式存照。

于是,基于各自不同的艺术符号“观相”(private perspective),那个被文字书写、镌刻继而建构的艺术史,便在其后那些名垂青史的艺术史家们的意义书写中得以显现。

这其中,最具代表性的有瓦萨里的传记史,沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)、夏皮罗(Meyer Schapiro)的风格学,瓦尔堡(Aby Warburg)、潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)、贡布里希(E. H. Gombrich)的图像学以及达弥施(Hubert Damisch)的符号学图像论等。

艺术具有历史性么?海德格尔(Martin Heidegger)从存在主义哲学出发,肯定艺术作为对象和宣言的历史性:“艺术拥有外在意义上的历史,它在时代的变迁中与其他许多事物一起出现,同时变化、消失,给历史学提供变化多端的景象。真正说来,艺术为历史建基;艺术乃是根本性意义上的历史。”(孙周兴,1996,p.298)艺术现象的更迭、变化造就了艺术历史的不同图景,但人在艺术活动中精神运动的另一外化产物——艺术史,也反过来通过意义机制影响艺术本身的真实版图。在历史的视野下,我们有能力将孤立、静态的对象与其整个发展历史联系在一起,从而获得对艺术的动态感知(薛富兴,2019,p.91)。由此可见,对艺术自身而言,艺术史是艺术意义世界存在的另一种方式,它不仅非冗余,而且不可或缺。

“符号学就是意义学”(陆正兰,赵毅衡,2021,p.49)，“意义”(meaning)作为符号学的聚焦点,其内涵与外延极为丰富。在赵毅衡教授看来,意义是“意识与各种事物的关联方式”(赵毅衡,2017,p.2)。置于艺术领域,这即是说人类在艺术符号构思、创造、传达、感知、阐释、传播、消费等诸种活动中进行的一切精神内容与行为,均包含在艺术的“意义”活动庞大、繁复的范畴之中。

任何表意活动都离不开符号，赵毅衡教授指出符号过程包含三种意义：意图意义、文本意义与解释意义，它们分别对应着发送者、符号和解释者。发送者的意图意义必须借助符号的传递，才有可能最终被接收者解码。符号现象学认为“意向获义活动的关键机制就是选择”（赵毅衡，陆正兰，2015，p. 7），因此获意选择机制也提醒我们，同一个符号的所有观相（perspective）并不能被意识同时照亮，这种选择性给了我们艺术史研究极为重要的启示。

此外，莫里斯（Charles W. Morris）提出“符号学三分法”，主张符号学中符形、符义、符用三对关系的研究，这也提示我们需关注艺术史家在面对艺术符号这类特殊研究对象时，研究者与符号之间的意义关系问题。并且艺术史书写往往立足于皮尔斯符号三分中的解释项，即在“更为发展的符号”层面掘进，因此，艺术史家采取何种意识投射来面对他的写作对象，成了厘清其书写意义的先决问题。

哲学家卡西尔（Ernst Cassirer）通过对古代神话的研究，揭示了语言与存在（being）之间的关系：“语言能赋予存在以形式，使存在自身得以在语言中显现。”（沈国琴，2018，p. 3）艺术史毕竟不是关于艺术品的某个切片，它必须通过一种中介物显现，而这个中介就是语言与文字。

“语言文字自有其价值，不可能被视觉图像所取代。”（段炼，2008，p. 126）尽管艺术图景的变换常常令人目不暇接，但“当艺术不能凭传统的理由（包括美、技巧等属于‘无言之言’的东西）来证明自己时，只得把判定其合法性的权力让渡于‘观念-哲学-语言’”（吴永强，2020，p. 169）。故而，艺术之意义须借助文字记录与书写方能锚定。因此，书写本身就是艺术意义再生产的必由之路，而被文字书写、表征的艺术史意义，则往往以“面相”这样一种块面结构在文字中显现。

## 二、符号“观相”与意义“面相”

“面相”（physiognomy）一词在中西文中皆有“样貌、外貌、相面术”等含义，西汉《礼记》曾描述眼睛与人的品性之间的某种对应关系，宋、明以降，《麻衣相法全编》更以人的五官、骨相、体态及手纹等特征推测命运、祸福。在西方，苏格拉底、亚里士多德等关注人的姿态与神态，拉瓦特（Johann Caspar Lavater）著《观相术文选》（*Physiognomy Anthology*），提出“面相学”（Physiognomy），自此“面相”一词多指“关于外貌的面相术研究”。

真正将“面相”(physiognomy)引入哲学层面的是维特根斯坦(Ludwig Josef Johann Wittgenstein)。其在哲学论著《哲学研究》中首次引入该术语,一度引起学界关于“看”与“认”关系的讨论。维特根斯坦借此回归“看”的生命美学描述。

在艺术史研究领域,贡布里希在其论文集《木马沉思录》中首先使用“physiognomy”一词,并以《论面相知觉》一文借古典面相学的隐喻意味反思表现主义绘画背后隐含的形而上学意识,意在“解释作用于了一幅作品的艺术心理学,并以此为据对艺术史的书写和叙述进行反思”(李雪月,2020,p.4)。

中国学界使用“面相”一词多见于20世纪后20年的文化、艺术研究领域,现已演变为对文艺作品中某些鲜明艺术价值、特征的常用借喻。本文以“面相”(physiognomy)指称通过艺术史书写而显露的具体意义块面,一方面是承继贡布里希借“physiognomy”对艺术史进行反思之意;另一方面也以该词“面相术”这一意涵,暗喻艺术史作为显现的意义样貌通过价值书写形塑艺术的某种作用。

中文“观相”一词原指佛教密宗以冥想调候心境的一种修习功法,而西文“perspective”原指宇宙各进化阶段可观察到的形象。在莱布尼茨(Gottfried Wilhelm Leibniz)的乐观主义哲学中,“观相主义”(Perspectivism)不仅隐含着某种怀疑主义基调,而且还认为事物存在诸种并置和互不等同的概念及体系:“虽然整个世界都被上帝安放在灵魂中,但每一个灵魂内能清晰地显现某一个部分的表象,因为心灵本身的有限性,它只能更清楚地认识一部分观念,而不是全部。”(李科林,2017,p.117)“观相主义”在斯宾格勒(Oswald Arnold Gottfried Spengler)看来有另一重解读:它依赖的不是自然的定律和因果关系,而是个体对人类历史中的一切事物和现象的体验,这便是以“本质直观”——个体的精神慧眼,去把握其背后生命形态特征与命运的方式。

在此之后,“观相”与“个自观相”(perspective and private perspective)成为罗素(Bertrand Arthur William Russell)新实在主义哲学的一对术语:“观相指能使人的感觉得以形成的事物形象,个自观相指个人对事物所形成的感觉形象。”(金炳华,2001,p.477)当被人的感觉察知时,“perspective”指感觉材料,未被察知时则指未知观相。

在中文语境中,作为佛教徒的修行冥想之法,“观相”一词则不同于英文中的仅作为感觉材料(对象)与意识的“前遭遇”状态。“观相”中观什么(对象、内容)和如何观(手段)乃有其法,既有所“执”,这便意味着

符号现象学意向获义活动中“选择”机制的运作。故本文以包含意向投射的“观相”一词指称那些在艺术史书写中将艺术作品作为意向性对象而生发的不同符号观看立场。同时，此“观相”也更接近罗素哲学中“个自观相”（private perspective）的意涵，其“感觉形象”作为意向活动中人与物（符号）遭遇时的特定阶段，也包含符号现象学意向活动的“非匀质”特征——意识投射与观相选择机制。

此外，本文还将“面相”与“观相”对应使用，原因在于符号“观相”（private perspective）是意向性活动中意识与艺术符号遭遇时的“选择”机制本身，而意义“面相”（physiognomy）则是意向性活动中意识与艺术符号遭遇后生成的意义显现。因此，不同符号“观相”可生成不同意义“面相”，二者具有某种对应关系。

基于以上理路，本文将“观相”与“面相”置于一种后结构、去中心的“意义三分”观看机制之下，从艺术史写作的角度，探查经典艺术作品之意义被史家以文字言说和书写而显现的不同“面相”，揭示它们在符号学这一意义之学下的各自“观相”。

### 三、阐释者的寻意观相

基于诸种符号观相，艺术史如何生发出哪些不同意义面相？对于艺术史家而言，他们首先作为皮尔斯“符号三元说”中的阐释者登上历史舞台，其“解释意义”“解读符号的‘寻意’机制”（段炼，2013，p. 60），逆向“寻意”的动机在经典图像学范式的艺术史意义书写进路中尤为鲜明。

#### （一）瓦萨里的意义“标榜”

瓦萨里在《艺苑名人传》中以艺术家为中心，介绍他们的出身、经历、师承关系、代表作及艺术风格，并常在文末做出总评。身为艺术实践家的瓦萨里在其文字书写中，自然会轻车熟路地按照艺术家的心理投射去赞美那些艺术技巧高超的古代画家，只是，与文艺复兴时期诸多人文主义艺术史家一样，除强调艺术术语的准确性，瓦萨里从不客观地描述一件艺术作品：“在介绍艺术家生平经历与主要作品时，不时加入个人主观评判，以达到确立艺术标准、教化后人的最终目的。”（孙迎辉，2015，p. 4）可见其解释标准趋于主观化。

就其作为艺术实践家的身份而言，瓦萨里的传记史写作本应侧重于那些

## □ 符号与传媒 (23)

经典绘画符号中由画面呈现的艺术技巧，即画作的符号意义观相，但文体固有的力量不可小觑，瓦萨里所用的这种“艺格敷词”书写传统非常强调将描写对象通过华丽辞藻和工整言词，饱满而生动地置于读者面前。加之瓦萨里希望通过书写使人们铭记伟大的艺术家，继而提高艺术家的社会地位，同时树立统一的艺术准则，以便达到教化年轻学徒的目的，所以他“采用英雄化、神话化的夸张手法，以溢美之词塑造出完美的艺术家形象”（孙迎辉，2015，p. 3）。

以上考量加上文体的传统，使瓦萨里的传记史不仅失焦于作者的意图意义，也失焦于符号意义本身：“在这一组三元关系中，真正起决定性作用的是解释项。解释项是符号在解释者心中所创造的相等的，或更为发展的符号。”（皮尔斯，2014，p. 43）瓦萨里更多立足于阐释者的符号观相，并通过不厌其烦地叙述画中能指细节，主观地将自己的想象注入画作，把一种居于特殊阐释立场的具有“标榜”意义的价值注入其艺术史意义书写的具体面相之中。

### （二）瓦尔堡的意义“共振”

20世纪初德国艺术史学家阿比·瓦尔堡尝试在图像志（Iconography）的基础上，突破艺术研究仅局限于“鉴赏家派”（Connoisseur）那种美感鉴赏的狭小格局。他认为，分析作品不仅要涉及图像的主题和意义问题，而且还需要诠释艺术作品蕴含的世界观与人文内涵，强调艺术的社会功能与时代意义。

瓦尔堡的图像学理念集中反映在其“记忆女神图谱”（Atlas Mnemosyne）构想之中。瓦尔堡认为，15世纪意大利文艺复兴通过一种古典文化精神的传递及其在文艺复兴时代的图式变形得以呈现。作为一种延续自康德、黑格尔的西方哲学二元结构的基本设想，瓦尔堡创造了被称为“情念程式”（*pathosformel*）的理论模型，表述主体的精神领域与客体的表达领域，即历史与当下、激情与理智通过图像这种中介即兴穿越、摆荡，继而实现共振的复杂回路：“就艺术文化而言，图像或图像的某些细节既是古代用来表达其生命冲动的载体，也是传递古代精神的媒介……而艺术史家的任务就是要透过图像的这个间隙去寻找激起共振的力量。”（吴琼，2016，p. 22）

与维也纳学派的艺术史观略有不同，瓦尔堡更偏重于在历史语境中透视图像的文化意义，但此种透视往往是一种本质直观的符号观相，成为符号意义在历史语境及当下语境的横向联系中全面展开的延宕与共振。这种意义建

构的基点体现了图像学的鲜明特征，实质基于符号阐释者观相，集中于解释意义维度的艺术史意义面相。

### （三）潘诺夫斯基的意义“回溯”

受康德哲学“先验范畴”思想和瓦尔堡圈子的共同影响，潘诺夫斯基通过其“知识的形式”概念得出：“色彩、线条、光影、体积与平面的分布，不论在视觉上多么赏心悦目，都必须被理解为承载着多种含义。”（潘诺夫斯基，1983，p. 205）潘氏意图超越沃尔夫林的“形式自律”原则，坚定地认为风格的发展与哲学、文化发展在总体上趋向一致，同时他还主张绘画史应在思想观念、哲学风格之间建立紧密联系，其人文主义的符号观也与卡西尔在《符号形式的哲学》一书中所表达的思想有共鸣。

潘诺夫斯基在吸取索绪尔结构主义思想的基础上创立了图像学研究，并把绘画作品作为凝缩了社会史和文化史中某些环节的征兆而给予解释。其操作流程最精彩的部分不在于“前图像志”（pre-iconography）符号能指层面的形象辨析，而在于符号所指层面即“图像志”（iconography）那种依据历史、文化背景和宗教知识等展开的图像所述故事的层次，还在于画中图像的内在含义和引申含义，并通过探讨作者的创作意图来考察这一作品与其文化语境的关系，即“图像阐释学”（iconology）的层次。

从符号学来看，需要处理的这些符号文本是文艺复兴以来的经典艺术作品，它们本身就联系着极其丰厚的前文本，在特定的语境中关涉着非常庞大的解释元语言。但作为这样一类特殊的历史文本，这些作品固有的历史语境元语言已经残缺不全，无法实现有效的解码。故而，潘诺夫斯基的核心工作是要对这种遗失的历史语境元语言进行回溯与重构。

潘氏此种符号观相既带着对形式主义艺术史观的拒斥，也带着某种“文字逻各斯”历史惯性。在旁征博引的历史考据和叙述中，绘画本身作为能指优势符号的语言被悬搁，进而沦为由文字符号演绎的逻各斯游戏的某种附庸。而文字符号近乎无限衍义地追索也使“这种对意义的追寻已经超出了艺术家本身的理解，即艺术家自觉地有意表现的东西”（易英，2003，p. 94）。

总之，潘诺夫斯基认为图像学就是“对超越作品本身意义的阐释”这一解释立场，决定了其图像学的基本符号观相：“前图像志”方法在面对符号的能指即再现体时，采取了一种与形式论截然相悖的认识方式，这也引起后来的艺术史学家达弥施所谓“认识论的退避”的诟病。但毋庸置疑，这恰恰促成了潘诺夫斯基从权威角度去阐释经典艺术作品意义的典型阐释者观相，

其对经典图像的解读可对位斯坦利·费什 (Stanley Fish) 提出的“有知识的读者” (the informed reader)。潘诺夫斯基以其旁征博引的阐释才华和深厚学养, 将艺术阐释的权威性在图像学这一范式下推向顶峰, 也将经典绘画作品的“解释意义”面相推向某种极致。

#### (四) 贡布里希的意图意义“重建”

贡布里希在其书写中并没有完全因循他所在的维也纳艺术史学派的传统艺术史观。作为图像学理论批判性继承的重要代表人物, 贡布里希批判了那种考察艺术形式背后的艺术意志的德语史学研究传统, 认为: “潘诺夫斯基代表了我经常批评过的艺术史中的德语传统……这一传统宣称, 一个时代的所有具体显示即它的哲学、艺术、社会结构等等都是一种本质、一种同一精神的表现。结果每一时代都给看成是包含了一切的整体。持有这种信念的艺术史家用了极渊博的知识和机智来论证这类相互联系的存在。” (范景中, 2007, p. 11)

贡布里希主张一种基于事实语境的图像学探索, 此立场显然受到其友人卡尔·波普尔 (Karl Popper) 证伪主义哲学的影响。故而, 贡布里希强调“一件作品的意义就是作者想表现的意义, 解释者所做的就是尽其所能确定作者的意图” (贡布里希, 1990, p. 3)。贡布里希尽其所能想要确定作者的意图, 从皮尔斯符号学看, 似乎是他紧紧攥住了艺术符号的“意图意义”。贡布里希是否通过这样的转换切换了图像学艺术史书写中意义观相的重心?

由于实证的需要, 这一解释标准极强调证据的重要性: “图像学家正是靠着对这些原典的熟悉和对绘画的熟悉, 从两边着手, 架起一座桥梁, 沟通图像和题材之间的鸿沟。这样, 解释就是重建业已失传的证据。” (贡布里希, 1990, p. 6) 因解释需要尽可能触及艺术创作意图, 贡布里希的确放弃了那种经验主义的方案, 转而以一种试错的方法, 将目光投向了决定作者意图意义的前文本即“方案”之中: “方案将一件艺术作品的意义具体化了, 方案的重建使意义的还原成为可能。在这一点上, 帕诺夫斯基与贡布里希是一致的, 作品的意义并不一定是作者的意图。” (易英, 2003, p. 97)

文艺复兴时期, 艺术赞助人制度盛行, 通过赞助人制度下创作者主体性的某种让渡, 意图意义之源似乎就被精准定位于绘画作品的文字前文本即“方案”之中了。但困难的是, 其一, 赞助人制度下, 绘画家的主体性并非能够彻底且顺畅地贯彻于他所绘的作品之中, 绘画作为艺术事件, 往往成为替“他者”代言的行动; 其二, 毕竟经典作品与我们时空远隔, 诸多艺术作



品创作者本人的真正创作意图难以追溯。

自然，正是这种希望在能指与所指之间重建历史证据的“方案重建”，使贡布里希的意义观相发生了一种根本性滑动：贡布里希从作者的“意图意义”着手，在历史证据的重建中使用看似实证策略，却依旧不经意地使其意义观相滑向了阐释者一侧，其核心问题在于：“主体之间的意义缺口是如何通过共享的符号系统来部分地填平的？”（彭佳，2021，p. 47）艺术家的具体创作在多大程度上受到顾问和方案的支配？面对具体作品，哪些元素让渡于所谓的方案，哪里又是艺术家主体的自觉？

显然，方案重建无异于刻舟求剑，潘氏对历史语境的追溯与贡布里希对历史方案的追查，均是在符号意义的观相中各执一端：对语境的不断追索最终会指向符号的无限衍义，而在艺术符号生产的赞助人关系中，艺术家主体性的让渡使“重建方案”——寻找艺术符号前文本的种种尝试，在互文关系与主体性的质询下，不断滑向符号的解释项。结果，围绕历史方案重建而搜集的那些证据在本质上纷纷变成符号阐释的材料，其符号观相也被锚定于阐释者的价值之中，并最终使贡布里希的艺术史意义书写与他昔日批判的潘诺夫斯基殊途而同归。

#### 四、发送者的表意观相

20世纪哲学发生“语言转向”（Linguistic Turn），语言符号理论兴起。艺术史家们首先看到了基于共时性研究的结构主义理论魅力，继而也产生了艺术史领域针对研究方法的一种批判性思考和讨论。“一些重要艺术史学者……阐述各自对传统风格理论的批判思考和新的风格观念构想，表现出从传统风格史的‘历时性’叙事向新的风格话语的‘共时性’语境建构的转换，预示了20世纪中晚期艺术史发展的一些重要方向。”（张坚，2014，p. 124）

其后的一个重要方向，是基于语境分析的符号-图像论，其代表性学者有罗兰·巴尔特（Roland Barthes）、皮尔斯，以及在晚期曾关注艺术符号学问题的夏皮罗等。在共时性视域下的艺术史方法转换与意义建构问题上，后来的法国哲学家、符号学家、艺术史学家于贝尔·达弥施则进行了更进一步的探索。

“达弥施理论明显深受索绪尔语言学或符号学的影响，而图像学原本与索绪尔的符号学有着一定的内在关系。”（鲁明军，2013，p. 123）达弥施首

先通过图像志与符号学的对比研究,指出图像志在后期站在风格学的对面,漠视艺术作品的形式,其符号观相实际上是选择了认识论上的退避。此外,他认为图像志研究实际上只适用于一部分经典作品的艺术史意义书写,因此应实现图像方法论的新突破:“符号学艺术史的终极任务是在分析图像的同时解释图像,分析两者之间的关系,探究为何以这种方式解释这个或那个主题,并将图像固定于解释,将解释凝固于图像。”(曹意强,2005,p.13)达弥施显然注意到符号学研究范式的有效性,他在研究中强调绘画的图示性。他通过对素描的研究,认定素描关乎数的概念和表达,是理性的产物。他还经由对意大利画家科雷乔画作中“云的理论”与“重屏”的研究,实现了其艺术理论对具体作品、材料、母题等研究的新突破。

这一系列突破使达弥施从以往图像学那种艺术作品意义观相的被动观者即阐释者角度,位移至发送者的符号观相:“达弥施将绘画直接视作一种思考的形式,他认为线性透视给艺术家在绘画中提供了一种陈述,画家基于此将心中所想呈现出来,它的运行靠图像所造就的幻想进行,也依赖于观者对幻想世界的参与。”(Damisch,2005,p.155)这同时揭示了艺术意义传播的一个完整过程,即作为思考的形式,绘画承载着作者的意图表达,并借此符号通达了符号表意的三环节:意图意义—符号意义—解释意义,从而形成一个有效的表意通道。

通过上述观察,达弥施提出了他著名的“艺术智性观”:文艺复兴以来达·芬奇等人对强调绘画智性的传统,表示绘画创作者类似福柯(Michel Foucault)语境中建构的主体,无论对创作者(发送者)还是观看者(阐释者)而言,绘画艺术都是一种主体智性的精神活动。

达弥施选择放弃历时性的艺术史书写,笃定地站在艺术家的观相,借助书写的力量,反转了笼罩艺术史几个世纪的本质主义观点——那种黑格尔式超验的、被动的反映论,并从符号发送者的智性立场,以建构性的艺术符号观相,第一次无比鲜明、有力地勾勒出艺术符号基于发送者的那充满智性的意义面相。

## 五、艺术符号的能指观相

在皮尔斯符号学中,符号分为像似、指示、规约三大类。“图像性首先就是一种解读模式,它建立在符号和客体之间假设的相似性基础上,这意味着我们要赋予符号一个使其具有重要意义其特征。”(鲍尔,2013,p.123)

这说明即使绘画作品所指的客体并不存在，图像性也可使绘画成为一个表意符号，符号自有其待解的意义。

而基于符号自身观相的艺术史书写，当属沃尔夫林的风格学研究。风格学在方法论上放弃从艺术作品外部进行美的本质探寻，从唯智主义的逻辑推理转向基于观察的形式分析，其侧重点在于从瓦萨里人物传记的外部叙述转向图像内部结构的视觉考察，凸显“美得以显现的要素”。

沃尔夫林的风格学延续自温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann）以来“单一艺术史”的概念，进一步将“艺术的自律性”研究聚焦于艺术风格问题，强调形式本身的价值，提出不做价值判断的纯形式分析。这首先表现为一种对旧价值的消解——纯形式分析本质上是对文艺复兴以来艺术“再现体制论”的某种消解和转换；其次，“‘无意义’状态却孕育着意义化的无限可能性”（支宇，2013，p. 20）。这也是从根本上对“表现什么”这个命题中固有的等级观念和价值判断的一种意义消解。这种消解从根本上破除了艺术价值的一元论，转变为更具超越性的意义范畴和价值标准，并为后来意义多元的现当代艺术生发埋下伏笔。

正是源于沃尔夫林通过形式论及风格学这样细微的能指分析与符码探讨，西方艺术逐步建立起一套以艺术形式为中心的“审美体制”。而后，通过对艺术形式的不断阐发、探索，我们才得以建立起一套以“审美体制”为中心的新的艺术史。这一切，都生发自风格史，其研究基于绘画符号能指观相，继而对旧有话语生产体制和意义生成机制进行反抗，并为后来艺术图景的更迭铺垫了意义的基石。

如此看来，沃尔夫林回避意义，专注所谓“纯形式”的艺术史探讨，其结果似乎是生成了更为坚实的艺术史意义书写新面相。此面相是基于艺术符号自身作为能指优势符号的观相而显现的。

## 余论：符意的澄明

达弥施认为：“一部艺术史之所以能够不断翻新，正是因为人们不断地提出新的问题和新的解读。”（达弥施，2002，p. 12）艺术作品是一类特殊的符号，在面对这些符号时，一代代艺术史家们基于各自不同的符号观相，提出新的艺术问题，并据此书写出迥异的艺术史意义面相。这些意义面相的显现，又反过来形塑着真实艺术世界的图景，构成“发送者—艺术符号—解释者—艺术史符号—发送者”这样循环纽结的表意螺旋。

## □ 符号与传媒 (23)

“不追问艺术经典生与死背后复杂的支配性的话语权力与叙事力量，我们永远无法勘破经典的神话。”（彭彤，2010，p. 22）本文以皮尔斯“符号三元说”为据，聚焦艺术史家面对艺术符号时的不同意向关系，考察并梳理了西方艺术史中三类不同意义观相：阐释者的寻意观相，发送者的表意观相，艺术符号的能指观相。在艺术史意义书写与建构过程中，迥异的艺术符号意义面相之所以竞相显现，正源于各派史学家所持隐含或彰明的艺术符号观相。在艺术史的各个时期，各学派虽互有论争与批判，但无论是经验优先还是理性至上，无论是实证分析还是归纳推理，艺术史的缔造者与承继者均不约而同地从艺术符号的不同观相出发，让艺术史意义面相得以言说与书写、形构与显现，绘出交相辉映、意义隽永的画卷。

诚然，“古今中外的学人无一不是自觉或不自觉地在运用某一种‘方法’来对待学问，自觉或不自觉地在以某种‘史观’来审视历史”（黄宗贤，1998，p. 4）。本文意义之说并不在于尝试穷尽艺术史书写的所有观相与块面，而是试图通过梳理，揭示这样一个基于人与艺术符号互动的意义关系：在艺术史的写作中，我们已经用文字形构出由艺术符号通达的那些符号意义活动的某些块面，这些块面通过不同主体对艺术符号的不同观相——基于皮尔斯符号阐释者、发送者或符号自身等多种不同视角的“凝视”，最终得以去蔽澄明，显露各自的面相。

### 引用文献：

- 鲍尔，米柯（2013）. 解读艺术的符号学方法（褚素红，段炼，译）. 美术观察，10，121 - 128.
- 曹意强（2005）. 图像与语言的转向：后形式主义、图像学与符号学. 新美术，3，4 - 15.
- 达弥施（2002）. 云的理论：为了建立一种新的绘画史（董强，译）. 台北：扬智文化.
- 段炼（2008）. 视觉文化研究与当代图像学. 美术观察，5，125 - 128.
- 段炼（2013）. 绘画图像的符号化问题——视觉文化符号学的读图实践. 美术研究，4，59 - 63.
- 范景中（2007）. 《图像学研究》中译本序. 新美术，4，4 - 12.
- 贡布里希，E. H.（1990）. 象征的图像（杨思梁，范景中，编译）. 杭州：浙江摄影出版社.
- 黄宗贤（1998）. 美术学呼唤多元研究模式. 艺苑（美术版），4，23.
- 金炳华（编）（2001）. 哲学大辞典（上、下册）. 上海：上海辞书出版社.
- 李科林（2017）. 欲望的生产原理——德勒兹关于现代社会的批判思想. 马克思主义与现实，3，116 - 123.
- 李雪月（2020）. 论贡布里希的面相知觉. 上海师范大学.
- 鲁明军（2013）. 视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施“云的理论”的讨论. 文艺研究，7，119 - 127.

- 陆正兰, 赵毅衡 (2021). 艺术符号学: 必要性与可能性. 当代文坛, 1, 49 - 58.
- 米歇尔, W. J. T; 段炼 (2020). 图像学 3.0 版: 我们时代的图像理论. 世界美术, 4, 2 - 10.
- 彭佳 (2021). 传播符号学: 一个学术史的考察. 西北师大学报 (社科版), 1, 46 - 56.
- 彭彤 (2010). 追问“艺术经典”: 从“经典化”到“去经典化”. 美术学报, 2, 20 - 22.
- 皮尔斯, C. S. (2014). 皮尔斯: 论符号 (赵星植, 译). 成都: 四川大学出版社.
- 沈国琴 (2018). 卡西尔的语言哲学探析. 外语学刊, 202, 1 - 6.
- 孙慧 (2012). 在现代西方哲学语言转向中重新审视卡西尔. 理论月刊, 9, 58 - 62.
- 孙迎辉 (2015). 文学视角下的瓦萨里《艺苑名人传》. 北京外国语大学.
- 孙周兴 (1996). 海德格尔选集. 上海: 上海三联书店.
- 吴琼 (2016). 上帝住在细节中: 阿比·瓦尔堡图像学的思想脉络 (上). 文艺研究, 1, 19 - 30.
- 吴永强 (2020). 对审美现代性的知识论考察. 社会科学研究, 2, 164 - 169.
- 薛富兴 (2019). 环境美学视野下的自然美育论. 福建师范大学学报 (哲学社会科学版), 5, 85 - 95 + 169.
- 易英 (2003). 图像学的模式. 美术研究, 4, 94 - 97.
- 张坚 (2014). 风格: 从历时到共时. 文艺理论, 5, 124 - 134.
- 赵亚珉 (2003). 接受反应文论中的读者概念解析. 河南师范大学学报 (哲社版), 5, 121 - 123.
- 赵毅衡 (2015). 意义标准: 探索社群与解释社群. 文化研究, 2, 100 - 115.
- 赵毅衡 (2017). 哲学符号学: 意义世界的形成. 成都: 四川大学出版社.
- 赵毅衡, 陆正兰 (2015). 意义对象的“非匀质化”. 中国人民大学学报, 1, 2 - 9.
- 支宇 (2013). 物解放、物探索与人的自由. 探索与争鸣, 12, 20 - 22.
- 朱立元 (编) (2014). 美学大辞典. 上海: 上海辞书出版社.
- Damisch, H. & Bann, B. (2005). Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation. *Oxford Art Journal*, 2, 157 - 181.
- Panofsky, E. (1983). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press.

#### 作者简介:

海维清, 博士研究生, 四川大学艺术学院副教授、硕士生导师, 研究方向为艺术符号学、舞蹈传播符号学、舞蹈美学。

#### Author:

Hai Weiqing, Ph. D. candidate, associate professor of Arts College, Sichuan University. His research fields are semiotics of art, semiotics of dance communication and aesthetics of dance.

E-mail: 23240918@qq.com