

## 艺术情感的符号叙述及其可能路径

崔久成

**摘要:** 情感研究是符号学研究不可避免的内容,而艺术情感又堪称情感研究中最复杂的对象、最为动人的部分。从日常情感到艺术情感的符号理论分析经历了一个从混乱到稳步发展的过程。本文着重聚焦于艺术情感主题,首先对符号学四种模式中涉及情感研究的理论资源进行了梳理总结;其次就谭光辉教授突破苏珊·朗格研究模式的局限,综合多家所长,在广义叙述学基础上建立的情感叙述研究路径展开辨析;最后提炼出谭光辉著作中涉及艺术情感的部分,指出进一步展开艺术情感研究的可能路径。

**关键词:** 艺术情感, 广义叙述学, 情感研究, 艺术符号

## Semiotic Narration of Artistic Emotion and Its Possible Path

Cui Jiucheng

**Abstract:** Emotional research is an unavoidable aspect of semiotic research, and the emotion of art is the most complex research object and the most emotionally touching part of emotional research. From daily emotion to artistic emotion, the analysis of semiotic theory has progressed from a state of chaos to one of steady development. This paper focuses on the theme of artistic emotion. First, it combs through and summarises the theoretical resources involving emotional research in the four semiotic models. Second, drawing on the expertise of various scholars, especially that of professor Tan Guanghui who broke

through the limitations of Susan Langer's research model, this paper analyses the research path of emotional narration based on general narratology. Finally, it refines Tan Guanghui's work on artistic emotion and points to a possible path for further study of artistic emotion.

**Keywords:** artistic emotion, general narratology, emotion research, artistic semiotics

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.202202014

“灵魂乃天赐，圣洁不动情”，1917年，艾略特（T. S. Eliot）在“形式主义开山之作”《传统与个人才能》中援引亚里士多德的《灵魂篇》，论及艺术情感、个人情感之间的关系，认为艺术情感是非个人的。文章阐释了作者、读者、作品之间情感的联系与区别，辨析了文艺作品中的情感创造与传统规范的关系，是形式主义文论中较早提及艺术情感与个别情感的论述。

“情感”一词对应的英文中有三个词。艾略特区分使用“emotion”和“feeling”，皮尔斯（C. S. Peirce）、格雷马斯（A. J. Greimas）倾向于使用“emotion”，雷德蒙·威廉斯（Raymond Williams）、苏珊·朗格（Susanne K. Langer）则用“feeling”，而像斯宾诺莎（Baruch de Spinoza）、德勒兹（Gilles Deleuze）等哲学家以及研究“情感转向”（affective turn）的学者则倾向于使用“affect”。人类情感隐秘幽微，变动不居，对其进行学理研究困难重重。随着符号学的深入推进，情感成为避无可避的研究对象。而艺术情感又堪称情感研究中最复杂、最为动人的部分。符号学为情感分析提供了一条可以细究的可能路径，从起初的泛泛提及到严密的学理探究，情感的符号分析经历了一个从混乱到稳步发展的过程。

## 一、情感与艺术情感：形式分析的理论资源

赵毅衡先生把符号学归为四种模式：以索绪尔（Ferdinand de Saussure）为代表的语言学模式，以皮尔斯为代表的逻辑修辞模式，卡西尔（Ernst Cassirer）及其弟子朗格（Susanne K. Langer）的文化符号论模式，及以洛特曼（Yuri Lotman）等人为代表的苏俄符号学模式。（2016，p. 12）考察这四种模式的不同发展阶段，它们都在情感研究领域积累了丰富的理论资源。

研究情感符号学最知名的当属苏珊·朗格。卡西尔“把人定义为符号的

动物来取代把人定义为理性的动物”，人使用语言，“语言最初并不是表达思想或观念，而是表达情感和爱慕的”；关于艺术，卡西尔强调“艺术在感觉现象和理解方面给人以秩序”。（2013，pp. 40 - 45）卡西尔这种观念同索绪尔、皮尔斯有明显区别，因而是一种新的符号学模式。苏珊·朗格继承卡西尔学说，对不同的符号方式进行确认。艺术成为一种把人类情感转变为可见或可听的形式的一种符号手段。个人的情感、普遍的情感通过艺术表现变为一种哲学概念，艺术在这一过程中成为一种把握普通情感的媒介。朗格通过她的三部曲式著作完成了就情感主题展开的符号哲学阐释，最终把艺术引向了“生命的形式”，这就将精彩的论述引入系统的闭环，因而“缺乏操作性”（赵毅衡，2016，p. 14），成为一种孤立的存在。

索绪尔模式及其所影响的学派最初并不关心情感。“20世纪50—60年代，在言语活动领域里谈情感、感情、激情和心灵状态，不止是一种错误，而且是一种审美缺陷，甚至是一种严重的科学愚蠢行为。”（封塔尼耶，2019，p. 428）而罗兰·巴尔特（Roland Barthes）写下的《恋人絮语》《哀悼日记》毕竟更偏重个人情绪。麦茨（Christian Metz）运用语言学模式开创的电影符号学何等精妙，一扫主观情绪性的传统电影分析，如同为现代电影理论构筑了一道马其诺防线，可为何当电影符号学研究热潮退去，被他推翻的那些诸如“电影是一种世界语”等说法又不断回潮？诸多原因中恐怕有一点最重要：电影是情感的艺术，而麦茨在努力驱逐个人情感。

法国巴黎学派展开情感研究时已是20世纪70年代末，那时候符号学分析从不同维度进入主体的情感领域。1981年格雷马斯的《论愤怒》采用情绪模态分析的方法，摸索出一种分析情绪的符号学模式，而后逐渐形成重要的操作概念与工具。1991年格雷马斯和封塔尼耶（Jacques Fontanille）出版著作《激情符号学》，确定了“激情”的“模态机制—模态安排—道德说教”展示模式，“开启了对人类情感的符号学研究，是一部划时代的著作”。（张智庭，2021，p. 129）而后封塔尼耶进一步发展了这种模式，将其确定为“情绪萌发—位置—激情中轴—激动—道德说教”模式。（张智庭，2011，pp. 7 - 9）与朗格的理论缺乏操作性相比，“激情符号学”对情绪的分析充满操作性，把情感分析推导到一种符号科学的境地，但“由于分析过于烦琐而使其理论失去了简单易懂的优点”，因此“法国符号学派的情感研究并未得到其他国家响应”。（谭光辉，2021，p. 2）

皮尔斯手稿里留下不少有关情感的片段性论述。20世纪70年代西方“重新发现皮尔斯”以后，这些关于情感的“新颖的、激励人的、丰富的和

长期被忽视的东西”（萨万，2019，p. 482）才引起关注。皮尔斯关于情感的分析建立在认知论基础上，同他所建立的符号学机制紧密结合。比较为人所知的是皮尔斯的意指三分中的解释项。解释项又分为三种：情感解释项，能量解释项，逻辑解释项。情感解释项可继续三分为直接假设（immediate）的情绪、作为动态感性（dynamical）的情绪和作为最终规范（final）的情绪。尽管皮尔斯手稿中情感认知理论表述零散，然而20世纪80年代，欧美一批研究皮尔斯的学者如萨万（David Savan）、格莱泽（Trip Glazer）、贝松（Robert J. Beeson）等都注意到了皮尔斯情感主题的研究。皮尔斯为情感符号的解释留下了足够开放的空间，其理论价值有待继续挖掘。

除此之外，布拉格学派与莫斯科-塔尔图学派有关艺术符号学的理论有明显的继承关系，两派学术成果中同样有值得关注的要点。两派延续了19世纪之前的学术传统，那时候“多数人并没有将审美与情感进行严格的区分”（谭光辉，2021，p. 77）。1934年穆卡若夫斯基（Jan Mukařovský）最先提出“艺术符号学”的研究框架，他秉承结构-功能主义观念，认为艺术是一个“自主的符号”（Mukařovský，1977，pp. 82-88），艺术客体既包括审美功能，又包括社会的、政治的、实用的多种功能，而作为主导的审美功能则是研究艺术符号的切入口（pp. 33-38）。这种符号美学的观念充满活力，在审美功能之下以结构主义的方法多维度把握艺术情感。而洛特曼则更加细化，为此，对应于自然语言作为“第一模式系统”，洛特曼提出了艺术作为“第二模式系统”（2003，p. 12）。他把艺术文本当成生命的活体来看待，认为“美就是信息”，信息的载体是语言与结构。艺术的语言是一种复杂的结构，其中“形成人们的情感模式”（p. 204）。因此，这一模式系统既创造艺术作品，也由艺术创造。洛特曼的研究取径尽管没有单独提出情感问题，却一直通过形式逼近情感的信息与结构问题，有着苏俄符号学模式的特色。

此外，艺术心理学、艺术人类学、文化研究领域不少学者都曾尝试针对艺术与情感的关系提出有效的研究路径。在苏珊·朗格出版《情感与形式》的同一年——1953年，文化研究主将雷德蒙·威廉斯在《电影序言》中首次提出“情感结构”（structure of feelings）一说，认为“主导的情感结构在艺术中得到表达和呈现”（William，2001a，p. 54）。而后他不断完善这一研究方法，认为“情感结构就是一个时期的文化，它是一般结构中的所有要素特别鲜活的成果”（William，2001b，p. 63）。他通过《文化与社会》《漫长革命》两部文化研究著作由文学研究转向社会批判，认为一代人有一代人的情感结构，从代际精神面貌可概括时代精神，探索文化意涵。因为社会分层中

的情感结构与同时代的文艺作品产生同构关系，所以情感成为文化分析的入口。威廉斯的情感观有着大理论的气度，甚至被认为是文艺批评领域“情感转向”的开拓者（Huehls, 2010, p. 421）。然而“情感结构”也面临着经不起局部细究的问题，如对“情感结构”的归纳过于依赖直观感受，缺乏严谨的推理论断。不过这一学说在实际文化批评中颇具操作性和实用性，为集体心理和时代心理研究提供了一条切入主体的路径。

综上所述，符号学各个模式与流派都积累了相当丰厚的情感理论资源，从符号哲学、符号美学、符号逻辑认知到情感形式分析，呈现出宽论域、多角度、局部性、离散性、渐进式诸多特点，尤以朗格和格雷马斯为代表的巴黎学派取得的成就最为突出，其整体问题在于各据其理、驳杂分散。如何继承这些斑驳交错的理论资源，将吉光片羽连缀成研究传统，是推进情感研究需解决的难题。

## 二、情感的符号叙述：一种复合型的分析模式

2021年底，谭光辉出版50万字专著《情感的符号现象学》，重启情感符号学研究这一极具挑战性的课题。著作意涵丰厚，概而言之，以符号现象学作为认知前提，以情感的叙述性作为根基，构建出一种开放性的理论框架。这一框架下，多种情感符号的理论资源可以依托叙述行为充分融合互鉴。格雷马斯的模态分析模式、朗格的艺术情感符号交流模式获得融合发展的可能，广义叙述学也因情感研究理论资源的激活而显现出更为纵深的研究空间。

就广义叙述学的定义而言，叙述文本和符号文本的区别在于是否“卷入人物”，而人物是叙述的必需要素（赵毅衡，2013，pp. 7-8）。人是符号的动物，也是情感的动物。情感离不开人物，因而情感必然是叙述的。情感有其产生的语境，卷入前因后果之中，形成叙述文本，因此情感依托叙述。依托叙述文本的情感可以分节和编码，而分节则必有意义，这又延展出情感的符号交流分析。谭光辉先生在搭建起情感叙述这一框架后，着重从三个方面展开了学理的开拓。

第一个方面，贴合广义叙述学关键概念建立起情感叙述的一些核心操作概念，诸如情感类型、情感分层、情感元语言、情感修辞、情感编码、人工情感等。人类的日常情感必然与叙述文本相连，而文学艺术作品又成为人类精神生活中非常重要的叙述文本。情感存在于文学艺术中，附着于人物和情节。文艺作品既创造艺术情感，也连缀着作者、读者的生活情感。符号学的

加入使得情感成为一种“可以认知的类语言结构”（谭光辉，2021，p. 79），谭光辉首先立足叙述学理论，为“类情感结构”确立研究坐标。以“情感分层”为例，一般对“情感分层”的直观理解按时代、阶层、人群划分，不同阶层的人处于不同的情感分层。这同马斯洛价值需求层次的划分类似，偏向于社会学，虽然被广泛运用，却不免刻板、粗糙而遭人诟病。谭光辉依据叙述分层的定义——“高叙述层次的任务是为低一个层次提供叙述者”（赵毅衡，2013，p. 264），给出“情感分层”定义，即“一个情感的情感者被另一情感者作为情感的对象产生新的情感，另一情感者的情感是可以分层的”（谭光辉，2021，p. 67）。沿着该定义行进，文艺作品中的复杂情感一样可以区分层次，而具体的情感层次又可以不断细分出情感类型，“情感类型就是叙述类型”（p. 79），继而“情感可以是复合的，许多复杂情感都由一些基本情感组合而成”（p. 106）。那么，情感类型如何划分与复合就成为问题的焦点，也决定着研究的成败。而情感类型的叙述话语分析，恰恰是以格雷马斯为代表的巴黎符号学派所做的工作。

这就涉及第二个方面，谭光辉从叙述学出发改造并重构了作为方法的格雷马斯情感分析模态。格雷马斯把模态定义为“主语对于谓语的改变”（张智庭，2011，p. 4），这个定义是从词汇学和句法学出发的，因此他的情感分析模型是一种叙述话语的结构分析模型，分析观念与方法都具有开创意义，但过程却显得烦琐复杂，自成一体，“其实际成效并不显著”（李幼蒸，2007，p. 469）。谭光辉的改造策略是与广义叙述学结合，把情感模态分成“主体”和“他者”两种，把连接模态分为“肯定”和“否定”两种，组合出8种基本情感：喜、悲、欲、惧、爱、恶、恩、怨，这8种基本情感组合出24种复合的情感。而后谭光辉对每一种基本情感展开详尽的模态分析。当然，人类的情感极为复杂，不同语言对情感的识别与表述也不尽一致。情感具体类型或仍可商讨，但这种推演方法无疑极有价值。从个人具体的情感到社会普遍的情感，再到更为复杂的艺术情感，情感作为叙述交流的符码，都要依赖这些基础情感类型。

第三个方面，回归苏珊·朗格，从叙述角度突破朗格“缺乏操作性”的局限，提出具体的分析方法。正如前文所述，朗格认为从情感到形式，其中保持着一种深层次的联系。从个人具体情感、社会普通情感到艺术情感的概念进路推翻了表现论，认为艺术是人类情感的符号式创造。朗格的这些突破性发现，使艺术情感由不可知变成可知，但其所留下的难题也成为许多理论家争论的焦点，核心在于她认为艺术符号的意义不能在艺术作品之外去寻找，

“艺术符号不像纯粹的符号那样，去代替另一件事物，也不能与存在它本身之外的其他事物发生联系”（朗格，2006，p. 147），并且她把符号的力量最终引向“生命形式”这一颇具哲学意味的概念。这种符号哲学的思路固然可以有自成一体的解释，但无法对艺术符号展开具体的意义解释，对艺术情感的解释自然也封闭了。谭光辉肯定了朗格的探索，并认为艺术符号可以解释，因此艺术情感同样可以解释。这又引出艺术情感与日常情感如何区分的问题。

关于艺术情感与日常情感，苏珊·朗格有非常精彩的阐发。它们的区别在于叙述空间的划分：一个属于虚幻的艺术空间，一个属于真实的生活空间。生活空间的情感是具体的、个人的，也可以抽象出一种社会普遍的情感，类似于威廉斯提出的“情感结构”概念，或者心理学阐述的某种普遍的群体心理。而艺术情感则是通过艺术创作这一媒介表现人类情感的概念，是空间幻想展开的“艺术抽象”。为此，朗格剖析了音乐、舞蹈、电影、戏剧等更为具体的艺术门类特征，阐释情感如何在抽象过程中制造幻象（*illusion*），而幻象超出艺术媒介本身，上升到抽象概念，因此“艺术不是材料的安排而是情感的符号”（朗格，1986，p. 51）。当然，朗格也承认艺术中有个人情感，而个人情感是把握普通情感的一种媒介，尽管艺术情感是一种更为抽象的概念，不是个体情感、自我情感，但是二者并不矛盾，人可以通过自我的情感体验对艺术情感有所感悟，而艺术中的情感又与人的生命程式紧密相关。朗格的分析止步于此，谭光辉则又进一步，将日常情感、艺术情感都放在叙述中分析，关键便是如何对艺术文本做出区分。因此，他把艺术定义为“在某种语境之中，以唤起艺术情感为目的的符号文本”（2021，p. 309）。

因此，在“艺术情感”的统称下，便有必要区分艺术创作者的情感、艺术作品中的情感、艺术整体传达的情感、艺术接受者卷入的情感之间的关系。艺术创作者的情感、艺术作品中的情感、艺术整体传达的情感“与日常生活中的情感别无二致”，“有些艺术中情感不容易分析，是由于这些情感结合得过于紧密”（谭光辉，2021，p. 309）。全书对许多文学艺术作品中的情感展开了符号学式操演分析，阿Q的“精神胜利法”、祥林嫂的悲情、曹七巧的情感间性都为这种艺术情感的分析做了示范。艺术接受者卷入的情感的参与主体“是一个虚拟的人格”，“与个体的悲伤、喜悦、恐惧无关，它只与创造力有关”（p. 308）。

此外，情感分析还要依托叙述文本的符号学要素，诸如情感编码、现实与虚构、风格与修辞，等等。至此，一种复合型的情感分析模式得以建立，日常情感与艺术情感、巴黎学派的分析模式与朗格的符号哲学得到融合，乃

至威廉斯提出的“情感结构”都得到了更为细腻的学理推进。

### 三、艺术表现：情感叙述分析的可能性路径

艺术品是情感的表现，“它所显示出来的是一种由感知、情绪和那些较为具体的大脑活动痕迹组成的结构，即一种不受个人情绪影响的认知结构”（朗格，2006，p. 142）。谭光辉证明对这种认知结构是可以通过情感叙述展开更为细致的分析的，这恰恰是对卡西尔-朗格模式的修正和突破，其分析空间广阔，对艺术研究的路径开拓可谓意义非凡。相对遗憾的是谭光辉的著作主要在理论层面立说，艺术情感研究话题相对分散。本文就此进行拓展，择要谈三条可能的路径。

首先是可以推进具体艺术门类中情感问题的研究。传统的形式分析研究艺术的形式而不关注艺术的质量，注重普泛性规律而较少关注个体的创造性过程。艺术情感是连接个体与集体、普遍与抽象的核心要素。艺术家琢磨艺术情感的表达，欣赏者卷入自己的情感，艺术创造的奥秘往往藏身于艺术情感的形成与传达过程中。尽管随着当今社会泛艺术化的盛行，艺术识别成为一个重要问题，但传统的艺术门类仍然是艺术研究立足之基，从科学的情感叙述角度来重新阐释艺术题材与类型的情感表现特征，仍然具有重要的认知意义。回归到具体的艺术门类，诸如苏珊·朗格对文学、音乐、舞蹈、戏剧、电影、绘画等艺术门类情感特征的具体分析，许多传统的研究主题因情感分析的介入而得到重要推进。尽管艺术文本情感复杂，但都有一种或几种主导的情感类型。正如雅各布森（Roman Jakobson）在《主导》中所述，“主导成分规定作品，规定某种语言体的因素，主导整个结构”（2004，p. 8）。分析一种文本类型中占主导位置的情感组成，便从新的角度找到了类型与反类型，也就找到了题材构建的基础规律。类型即重复，“重复是艺术基本构建要素，也体现出对审美心理的有效顺应和补偿”（陆正兰，2015，p. 285）。但人的情绪本身是变动的，正如“人不能两次踏入同一条河流”，也许世间本无重复的情感。艺术的情感看似重复，恰恰反重复。因此可以说，题材与类型之树不断重复，而情感常新。正是这种重复和常新形成了艺术的张力，情感类型成为艺术题材类型构建的根基。

其次，可以推进艺术的跨媒介研究。谭光辉谈到了数字时代与人工智能对情感研究的挑战，聚焦于情感的数字化问题，其中也必然涉及艺术媒介问题。“跨媒介叙事”（transmedia storytelling）这一概念由亨利·詹金斯



(Henry Jenkins) 于 2003 年提出, 可以说刚好顺应了新媒体崛起的时代潮流。该概念很快在激烈的同类概念竞争中胜出, 得到广泛运用。不同的媒介各擅其长, 彼此应援, 消费者参与其中, 艺术边界不断模糊, 无远弗届, 形成詹金斯所说的跨媒介的“故事世界”。它不是多种媒介的叠加, 而是不同媒介的融合。电影、音乐、戏剧、建筑、游戏、文学……各种壁垒森严的艺术门类界限被打破, 各种艺术的情感表现形式也不再像朗格所描述的那样依据艺术门类而泾渭分明。无论媒介如何变化, 艺术情感表意始终贯穿叙述文本。在多媒介的故事世界里, 重要的不是媒介, 而是主题, 主题的划分又关联着情感类型的凝合。可以说题材和类型是某一艺术门类之内的划分, 而主题则是跨媒介之后的划分。参与式的艺术生产凝聚起不同主体, 无数个群体情感互动的场所幻如宇宙星丛, 切碎了传统的、线性的、集体的、宏大的叙述, 变成没有开头、没有结尾的非线性“小故事”(small stories) 模型。可以说跨媒介叙事在本质上属于赵毅衡先生广义叙述学的论述范畴。谭光辉先生依托广义叙述学所论述的情感虚构、情感可靠性、情感编码、人工智能情感、可能情感、情感八卦、情感病毒等便成了剖析跨媒介艺术文本的重要尺规, 提供了一种艺术情感研究向度的进路。

最后便是推进皮尔斯情感认知的符号学研究。唐小林曾指出“朗格难题”实际也是“索绪尔局限”, 要突破索绪尔符号学论的局限(2013, p. 135)。局限与特点是一体两面的关系。是抛弃索绪尔模式而着重于皮尔斯模式的开发, 还是寻求两者融合互补的路径, 对此国内外都有不少学者讨论。安娜·埃诺(Anne Hénault)从表意关系入手努力引领当下的法国学派把索绪尔与皮尔斯统一起来。屠友祥、祝东在大量研究索绪尔手稿的基础上认为索绪尔和皮尔斯有诸多契合点, 可据此更新符号学基本原理(2018, p. 505)。皮尔斯符号论的优势便是对艺术文本, 尤其是与图像相关的艺术文本的分析潜能。德勒兹和加塔利(Felix Guattari)借助皮尔斯的分类学对电影艺术进行分析, 观察影像符号对人思维的影响, 最终认为电影作为人精神的延伸, 为人带来一种超越主体性视野的“感觉”(sensation)(Deleuze & Guattari, 1994, p. 212)。这里可以看出, 德勒兹结合皮尔斯的分类学所进行的哲学分析实际上已经无限接近艺术情感分析了。不过对皮尔斯模式的艺术情感分析来说, 这仅仅是一个混沌的开始, 我们对更新路径的开掘充满期待。

长期以来, 艺术的形式分析因为自身理论构建的需要, 逐渐同艺术实践本身脱离。这是学术分工所必需的。然而, 梳理艺术形式研究的历史可以发现, 无论是俄国形式主义, 还是后继的布拉格学派, 包括后来的朗格, 都在

努力介入艺术实践，希望通过理论来回答艺术实践所带出的问题。可以说，理论背后一直隐藏着实践的希冀。艺术情感研究的推进，对于弥合理论和实践关系的裂缝，有可能创造一个难得的契机。

#### 引用文献：

- 封塔尼耶 (2019). 激情符号学, 载于安娜·埃诺 (编). 符号学问题 (怀宇, 译). 北京: 中国人民大学出版社.
- 卡西尔 (2013). 人论 (甘阳, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 朗格, 苏珊 (1986). 情感与形式 (刘大基, 傅志强, 周发祥, 译). 北京: 中国社会科学出版社.
- 朗格, 苏珊 (2006). 艺术问题 (滕守尧, 译). 南京: 南京出版社.
- 洛特曼, 尤里 (2003). 艺术文本的结构 (王坤, 译). 广州: 中山大学出版社.
- 李幼蒸 (2007). 理论符号学导论. 北京: 中国人民大学出版社.
- 陆正兰 (2015). 重复: 艺术的基本构建方式. 载于曹顺庆 (主编). 中外文化与文论. 成都: 四川大学出版社.
- 萨万 (2019). 皮尔斯有关情绪的符号学理论, 载于安娜·埃诺 (编). 符号学问题 (怀宇, 译). 北京: 中国人民大学出版社.
- 谭光辉 (2021). 情感的符号现象学. 北京: 人民出版社.
- 唐小林 (2013). 索绪尔局限与朗格难题——论符号诗学推进的几个关键问题. 文艺争鸣, 3, 132 - 135.
- 屠友祥, 祝东 (2018). 符号学问题答问. 法国哲学研究, 1, 493 - 508.
- 雅各布森, 罗曼 (2004). 主导 (任生名, 译). 载于赵毅衡 (编). 符号学文学论文集. 天津: 百花文艺出版社.
- 赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社.
- 赵毅衡 (2016). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- 张智庭 (2011). 激情符号学. 载于赵毅衡 (主编). 符号与传媒, 2. 成都: 四川大学出版社.
- 张智庭 (2021). 法国符号学思想, 载于王铭玉, 等 (编). 符号学思想论. 北京: 商务印书馆.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What Is Philosophy?*. New York: Columbia University Press.
- Huehls, M. (2010). Structures of Feeling: Or, How to Do Things (or Not) with Books. *Contemporary Literature*, 2, 419 - 428.
- Mukařovský, J. (1977). *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský* (J. Burbank & P. Steiner, Trans. ). New Haven: Yale University Press.
- Williams, R. (2001a). *Preface to Film*. London: Film Drama Limited.

□ 符号与传媒 (25)

Williams, R. (2001b). *The Long Revolution*. New York: Broadview Press.

**作者简介:**

崔久成, 中山大学珠海校区中文系博士研究生, 主要研究方向为符号学理论、艺术符号学。

**Author:**

Cui Jiucheng, Ph. D. candidate at Department of Chinese, Sun Yat-sen University(Zhuhai).  
His main research fields are semiotic theory and artistic semiotics.

Email: cuijiucheng@126.com