

上的这一专题讨论,能吸引更多的比较文学研究同仁关注文学乃至艺术的跨媒介研究,进而在中国比较文学研究已有的疆土之外,开拓出更具生产性的新领域。

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2020.03.002

## 绘画与符号学

丁尔苏

**摘要:** 绘画是否符号?这是一个颇具争议的问题,但如果说绘画经常使用符号,似乎没有太多人反对。从这个意义上讲,符号学对绘画的制作和欣赏应该有所帮助。当然,符号学内部流派林立,对认知绘画的贡献大小不一。例如,索绪尔结构主义理论过于关注符号的相互关系,且忽略非语言符号的作用,因而在解读绘画时往往显得苍白无力或者牵强附会。反之,皮尔士的逻辑学十分重视主体思维活动,尤其是相似性和指示性推理,为我们理解绘画带来不少启迪。总的来说,绘画在很大程度上有赖于再现体与客体之间的相似性,但这只是解读绘画的第一步,要把握具体作品的深刻含义,我们还需通过指示性或像似性推理,将被再现的客体置于相关文化背景之中。由于后者较前者更具任意性,作者的创作意图未必能够在观者的解读过程中得以实现,符号学的任务即尽可能减少这两者之间的偏差。

**关键词:** 绘画;符号学;索绪尔;结构主义;皮尔士;像似性推理;指示性推理

**Abstract:** That “paintings are signs” is a very controversial statement, but if we say that “paintings often make use of signs”, everyone seems to agree. To this extent, semiotics, which studies the life of signs, can be helpful to our understanding of pictorial art. There are of course different schools of thought under the umbrella of “semiotics” and not all of them can deliver an equal contribution to our effort in that direction. Saussure’s structuralist theory, for example, focuses on the internal relationships between signs and neglects the important role of non-linguistic signs, hence its lack of explanatory power when confronted with visual texts. In contrast, Peirce’s theory of logic is attentive enough to subjectivity in semiosis, especially in the form of indexical and iconic reasoning, which holds great potential for helping us better understand the operation of painterly signs. Put simply, painting as a special form of human communication relies heavily on iconicity between “representamen” and its “object”, but this is only the first step on our way towards the hidden meaning of a visual text. To achieve the latter goal, we also need, often but not always through indexical reasoning, make connections between a painting and the socio-historical context in which it is produced and received. Compared with iconic correspondences, indexical relations are far more arbitrary and therefore extremely difficult to recon-

struct. The task of semioticians is to help reduce the gap between the creation of a painterly sign and its reception to the best of their ability.

**Key words:** painting; semiotics; Saussure; Structuralism; Peirce; indexical reasoning; iconic reasoning

作者简介: 丁尔苏,博士,中国香港岭南大学英文系教授。研究方向: 英美文学、西方文论、比较文学。电子邮箱: ersuding@ln.edu.hk。此文是国家社会科学基金项目“艺术符号学的当代建构研究”(项目号 19AZW005)的阶段性成果。

绘画是一门历史悠久的艺术,早在旧石器晚期,人类祖先已经在岩洞里绘制多种动物形象。符号学则不然,它是诞生于20世纪初的人文学科。这就是说,从符号学角度考察绘画只是近代人的努力。许多学者之所以这样做,是因为他们觉得绘画作品由符号构成,至少可以说绘画作品包含符号。

不从符号学角度审视绘画的学者当然更多,其中包括对当代视觉艺术评论产生过巨大影响的恩斯特·贡布里希(Ernst Gombrich)。在这位英国评论家看来,画家与科学家并没有本质的区别,他们都通过“反复试验”(trial and error)接近事物真相:

对科学如何起作用的方法进行的描述也可突出地运用于描述艺术上的视觉发现。实际上,我们的图式和矫正公式阐明的正是这一过程。你必须有一个出发点,一种比较标准,以便开始制作、相配、再制作的过程。这一过程最终体现在完成的形象里。艺术家不可能从零开始,但是他能批评他的先驱者。(冈布里奇 304)

乍一看,贡布里希似乎在提倡一种构建主义(constructivist)的艺术理论,强调“单纯的眼光”(innocent eye)只是幻觉,画家在观察外部客体的时候,其头脑并非一张白纸,而是受制于已经存在的这样或那样的认知“图式”(schemata)。然而,紧跟在“图式”之后的“矫正”(correction)这一术语暴露了古老的“再现理论”的尾巴。按照贡布里希的解释,画家虽然受到先前认知方式的影响,但他仍然能够参照眼前的客体对它们进行修正,绘画作品的价值取决于它们是否与客体“相配”。“正确的绘画,恰如有用的地图一样,乃是经由先验图式和校正的漫长道路而取得的最终产品。它并非视觉经验的可靠记录,而是对一种相关模特的成功构建。[……]对这样一个模型的构建可达到任何一种所需要的精确度。”(同上 88)

长期以来,贡布里希的图像再现(pictorial representation)理论在西方

绘画史学界一直占据主导地位。有学者认为,这是当今该领域里的研究缺乏活力的主要原因。诺曼·布列逊(Norman Bryson)直言不讳地指出“绘画是什么?对于这个问题,贡布里希给予的答案是:它是一种知觉的记录。我敢肯定,这个答案在根本上是错误的,[……]被绘画是一种知觉记录的解释所掩盖的,正是图像的社会性及其作为符号的现实。”(布列逊 xxiv)

布列逊对贡布里希的批评显然是从符号学角度做出的。在他看来,画家绘画不是为了准确再现外部客体,而是为了传达某种社会性的意义。让问题变得更为复杂的是,符号学领域本身也流派林立,莫衷一是。有些符号理论对绘画的欣赏和研究有所帮助,其他则不然。总地说来,我们可以将符号的一般理论分成两大传统,即以索绪尔为代表的结构主义学派和以皮尔士为代表的逻辑推理学说。顾名思义,结构主义关注的主要是符号之间的相互关系,而符号与外部世界的关联却被束之高阁。这一局限源于索绪尔对系统的特殊理解。在他看来,系统存在于个别要素之先,“把一项要素简单地看作一定声音和一定概念的结合将是很大的错误”(索绪尔 159)。正确的研究方法是从有连带关系的整体出发,得出它所包含的各个要素。令人遗憾的是,索绪尔始终缠绕于要素之间的区分,没能满意地解答能指何以代表所指这一根本问题。布列逊在《视觉与绘画:注视的逻辑》(*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*)的“序言”中这样说:

如果我们把绘画是一种认知模式的理论归功于贡布里希的话,那么,我们关于符号是什么、它们是如何产生作用的诸多观点,就当属于符号学奠基人索绪尔的遗产了。同样,它也存在不少问题。[……]我认为,在索绪尔的符号系统性概念中缺少的一个要素是:所描述的符号如何与内部系统之外的现实世界相互作用。绘画是一门符号的艺术,但它所运用的那种特殊符号,尤其是它对身体的再现,都意味着它是一门与绘画之外能指的力量有不断碰触的艺术,而这种力量是“结构主义的”解释所无法说明的。(xxiv-xxv)

除了忽略外部世界之外,这段引文还指出了结构主义理论的另一个缺陷。我们知道,索绪尔本人是语言学家,虽然他也提到语言只是平行于“象征仪式、礼节形式、军用信号”(索绪尔 37)的符号系统之一,但他的研究重点在于前者,而对绘画“所运用的那种特殊符号”(同上)关注甚少。

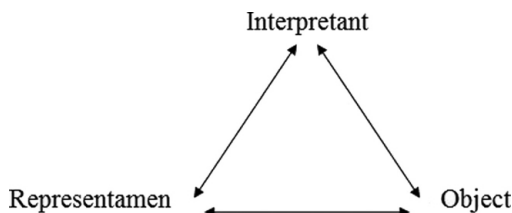
相比之下,由美国哲学家皮尔士提出的不明推论(abduction)学说对我们欣赏和研究绘画似乎帮助更大,因为该理论不仅关注无需推理的语言能指与所指相结合,还考察有赖于指示性思维和相似性思维的另外两种符

号,即“指示符号”和“像似符号”。皮尔士关于这三类符号的解释如下:

我们发现,所有推理都离不开三类符号:第一类是对应符号( diagrammatic sign) 或像似符号( icon) ,它与话题之间存在某种相像或类似;第二类是指示符号( index) ,跟指示代词或关系代词一样,它硬将注意力引向想要呈现的那个对象,但不加描述;第三类【即规约符号 symbol】是普适性的名称或描述,它通过名称与所指内容之间的概念性联想或惯常的联系来指称其客体。( Peirce Vol 1: paragraph 369) ①

皮尔士这里的第一句话不太准确,因为就能指与所指的结合而言,我们在语言符号时依靠的是习惯性联想,即熟能生巧。指示符号与像似符号则不然,前者的能指与所指结合依赖于符号形式与指称对象之间的时空关联,后者的能指与所指相结合有赖于符号形式与指称对象之间的像似性。

与皮尔士符号三分法密切相关的是他的三元符号模式,我们不妨借助该模式来进一步说明他的三种符号之间的差别:



皮尔士的三元符号模式

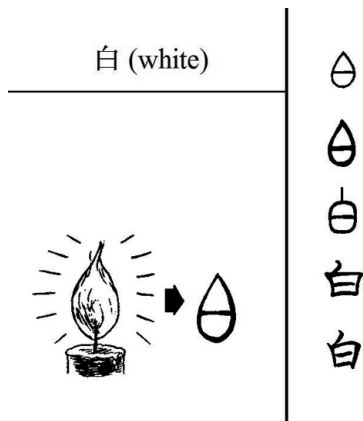
上图左边的“representamen”表示符号形式,中文译成“再现体”,或多或少相当于索绪尔的“能指”。上图顶端的“interpretant”表示符号意义,中文译成“解释项”,大体相当于索绪尔的“所指”。上图右边的“object”表示符号的指称客体,中文译成“对象”,被索绪尔排除在他的二元符号模式之外。在使用语言的时候,因为熟能生巧的缘故,我们一看见某个符号形式就知道其意义,无需任何推理过程。也就是说,我们对语言符号的解读直接将“再现体”与“解释项”连接起来。指示符号和像似符号的运作完全不同。要得出一个指示符号的意义,我们必须依据该符号形式与其指称对象之间的时空关联做出推理。例如,乌云之后经常降雨,我们可以通过时间关联

① 引文为作者自译,其他未标明译者处,皆为自译。此段引文出自 John Deely 于 1994 年制作的电子版,没有页码。



从前者推演出后者,这样乌云就成了降雨的指示符号。再如,东方明珠是上海市的一部分,我们可以通过空间关联从前者推演出后者,东方明珠于是成为上海的指示符号。同样,像似符号的解读也有一个推理过程,其推理基础则是“再现体”与“对象”之间的类似或对应。例如,某一护照上的相片与持有人的面部特征有对应之处,我们从相片推演出持证人身身份,就是把前者当作后者的像似符号。

需要指出的是,皮尔士所说的“icon”与另一位在当代西方影响极大的绘画理论家埃尔温·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)曾经提出的“iconography”以及“iconology”没有实质性关联。后者于1955年出版《造型艺术的意义》(*Meaning in the Visual Arts*),将绘画研究归纳为三个层面:1)最初的或是自然的主题;2)从属的或是传统的主题;3)内在的含义或内容(1996:33-36)。按照潘诺夫斯基的解释,绘画的第一个层面属于纯粹形式的世界,细数这些元素是评论家进入图像前的描述工作(pre-iconographical description)。绘画的第二个层面涉及耳熟能详的神话题材和寓言故事,对这类意象的确认叫作图像研究(iconography)。绘画的第三个层面侧重“一个国家、一个时代、一个阶段、一门宗教或哲学信仰及其根本态度”(同上35),对这些价值的诠释即图像学(iconology)。可见,虽然皮尔士和潘诺夫斯基都把“icon”当作各自理论的关键术语,但前者强调的是符号形式与再现客体之间的像似性。至于绘画所暗示的政治、伦理或审美价值,必须通过被再现的指示符号得以传达。

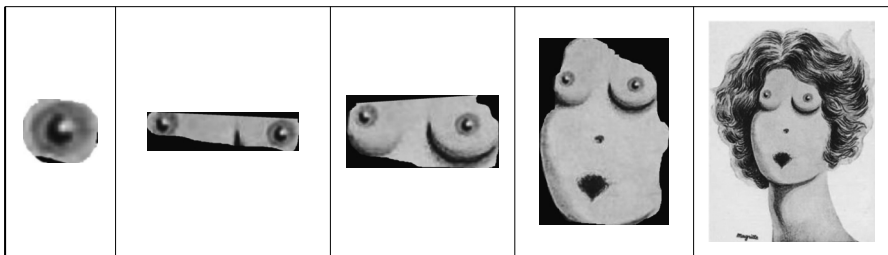
从发生学的角度看,指示符号产生于像似符号之先。一般来说,指示符号缺乏发送意图,它们是人类及其他动物努力把握周边环境的产物。为了预测天气,我们把乌云视为降雨的符号;为了更好地把握城市,我们把东方明珠看作上海的符号或地标。这表明,指示符号具有认知价值。如果我们还想与别人分享这些知识,就必须通过模仿来重现相关的生活情景,导致像似符号的产生。例如,中国古人很早学会利用动物脂肪制作蜡烛,点燃蜡烛带来光亮,显白色。在这里,“点燃蜡烛”与“出现光亮”之间存在时间上的关联,我们可以将前者看作后者的指示符号。但如果我们希望把这一知识传送给别人,唯一的办法就是模仿或再现“点燃蜡烛”,使得我们的交流伙伴也可以通过像似符号以及相关知识,得出“白(光)”之




含义。这正是汉语中“白”字的来源。

上面的图像清楚地展示了皮尔士所说的 3 种符号及其演变过程。在实际的生活情境中,有灯火就有光亮,汉人祖先将它们看作彼此的指示符号。为了与同伴交流,他们制作了类似烛光的图像,像似符号由此产生。此后,同一符号被重复使用,交流双方熟能生巧,一看到就会直接想到白(光)这种无需像似性推理的符号就是皮尔士所谓的“规约符号”。绘画产生的原理亦是如此,绘画人希望通过模仿来再现某一具有意义的客体或情景,将该意义传递给他人。只不过画家符号与语言符号不同,它们一般不被重复使用,因而不会“规约化”(symbolized)。从这个意义上讲,画家符号是一次性的,或者说的不被规约化的像似符号。

正因为画家符号不进入漫长的系统化和规范化过程,其组成元素就无法成为可重复出现的独立意义单位。美国学者尼尔森·古德曼(Nelson Goodman)这样解释“非语言体系不同于语言,描绘不同于描述,再现的东西不同于语言表述的东西;其基本原因便是由于这种符号图式中没有区分,亦即就是密集。”(202)这里“密集”的英语原文是 density,意思是众多元素堆在一起,毫无分节,我们只有从整体去理解其个别元素的含义。下面这个来自瑞典符号学家戈兰·索内松(Göran Sonesson)的实例很有说服力(Sonesson 52):



上表最左边的图像看上去似乎是一个服装钮扣的底部,但如果把“”放在其他情境中,意义就大相径庭了:在左边第二个图像中,它似乎是大门把手,在中间的图像中,它又是女性乳头;在最右边勒内·马格里特(René Magritte)的作品里,它又成了人的眼珠。所以说绘画元素的意义有赖于具体情景。

在劳里·亚当斯(Laurie Adams)的《西方艺术史》(*A History of Western Art*)里,也有一个非常能够说明画家符号之特征的例子(Adams 15):

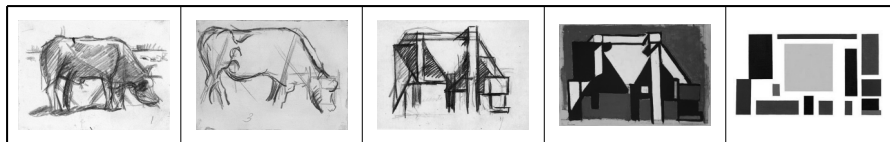


这幅画的作者叫亚历山大·考尔德(Alexander Calder),他将3个英文字母拼成一幅图,字母“C”在这里成了猫头,字母“A”的上半部成了猫背,下半部成了猫腿,中间一横往右上方拉出去成了猫尾巴。图像右端的字母“t”似乎没能够完美地融入猫的身体,但它与其他两个字母一起构成表示猫的英语单词“cat”。这表明,由于图像的高度歧义性,画家有时需要语言符号来帮助读者确定作品的意义。法国著名符号学家罗兰·巴尔特(Roland Barthes)把这一功用称为“锚定”(anchorage):

图像都具有多义性,在它们的能指背后,隐藏着一条“流动的所指链”,读者必须从中做出选择。[……]因此,每一个社会都想方设法固定这一流动的所指链,以抗衡符号不确定性所带来的恐惧,语言信息即其中一项措施。在显义层面上,文本相对直截了当、不偏不倚地回答“这是什么”的问题。[……]这种指称功能相当于通过术语来锚定该物体各种可能的外延。(38-39)

当然,承担“锚定”作用的语言符号不仅出现在画面之中,而且可以是绘画作品的标题本身。事实上,考尔德这幅画的名称就叫“Cat”,否则我们仍然不能确定其指称对象究竟是猫,还是狗或者其他类似的动物。

考尔德的画还告诉我们,绘画作品的像似性越高,它们对语言符号的依赖性越低。下面表格中5个图像来自亚当斯的《西方艺术史》(Adams 22),它们的指称对象是同一头牛,左边的画面比较具象,右边的画面则比较抽象:




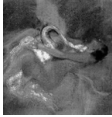



我们从中可以看出,“像似性”不完全是抽象程度的问题,它还涉及观察事物的角度。图像画面越接近日常生活,我们就越能察觉它们与指称对象之间的像似或对应。

我们再举一个西方人非常熟悉的希腊神话故事为例。传说奥林匹斯山上的众神之王宙斯(Zeus)一日下凡寻欢作乐,他变身为一只天鹅,强奸了一位名叫丽达(Leda)的良家女子。丽达因此产下海伦(Helen)和克吕泰墨斯特拉(Clytemnestra)两大美女。前者后来被特洛伊王子帕里斯(Paris)劫持,斯巴达克人前往复仇,将特洛伊付之一炬。远征特洛伊的阿伽门农(Agamemnon)凯旋归来,却惨遭妻子克吕泰墨斯特拉杀害。爱尔兰著名诗人威廉·巴特勒·叶芝(William Butler Yeats)就此作诗一首,感叹世事难料,命运无情:

Leda and the Swan( W. B. Yeats , 1865-1939)	丽达与天鹅
<p>A sudden blow: the great wings beating still Above the staggering girl, her thighs caressed By the dark webs, her nape caught in his bill, He holds her helpless breast upon his breast.</p>	<p>突然一下猛击: 那巨翼依然拍动 在蹒跚的少女头顶, 黝黑的蹠掌 抚摸她大腿, 硬喙衔着她的背颈, 他把她无助的胸紧贴在自己胸上。</p>
<p>How can those terrified vague fingers push The feathered glory from her loosening thighs? And how can body, laid in that white rush, But feel the strange heart beating where it lies?</p>	<p>那些惊恐不定的柔指如何能推开 她渐渐松弛的大腿上荣幸的羽绒? 那被置于雪白的灯芯草丛的弱体 又怎能不感觉那陌生心房的悸动?</p>
<p>A shudder in the loins engenders there The broken wall, the burning roof and tower And Agamemnon dead. Being so caught up, So mastered by the brute blood of the air, Did she put on his knowledge with his power Before the indifferent beak could let her drop?</p>	<p>腰股间的一阵颤栗便造成在那里 墙垣坍塌断残, 屋顶和塔楼烧燃, 阿伽门农惨死。 就如此遭到劫持。 如此听凭那空中兽性的生灵主宰, 趁那冷漠的喙尚未把她放下之前, 她可曾借他的力量吸取他的知识? (叶芝 385)</p>

作为大众媒体,绘画艺术自然不会错过这一含义深刻而饶有趣味的题材。纵观西方绘画史,以丽达与天鹅为题的作品数不胜数。我们只需在互联网上输入这几个字,就可轻易搜索到许多相关作品,下面是其中5个例子:



<p>Michelangelo (1475-1564)</p>  <p><a href="https://www.michelangelo-gallery.com/leda-and-the-swan.aspx">https://www.michelangelo-gallery.com/leda-and-the-swan.aspx</a></p>	<p>Giovanni Boldini (1842-1931)</p>  <p><a href="https://www.paintingmania.com/leda-swain-188_21153.html">https://www.paintingmania.com/leda-swain-188_21153.html</a></p>	<p>Jerzy Hulewicz (1886-1941)</p>  <p><a href="http://www.mystudios.com/artgallery/J/Jerzy-Hulewicz/Leda-and-the-Swan.html">http://www.mystudios.com/artgallery/J/Jerzy-Hulewicz/Leda-and-the-Swan.html</a></p>	<p>Sidney Nolan (1917-1992)</p>  <p><a href="https://www.artsy.net/artwork/sidney-nolan-leda-and-the-swan">https://www.artsy.net/artwork/sidney-nolan-leda-and-the-swan</a></p>	<p>Otto Dix (1891-1969)</p>  <p><a href="https://www.wikiart.org/en/otto-dix/leda">https://www.wikiart.org/en/otto-dix/leda</a></p>
--	--	--	--	---

显而易见,上表左边的作品像似性较高,而右边的像似性较低。如果没有《丽达与天鹅》的标题,读者很难锚定奥托·迪克斯作品的指称对象。像似性对我们理解绘画的帮助可见一斑。

然而,即便读者能够借助不同程度的像似性识别出绘画作品的指称对象,他们仍然仅仅完成了解读绘画的第一步骤。如前所说,画家作画并非像贡布里希所说的那样只是为了精细地再现外部事物,而是为了传递某种价值。中国古人喜欢画牛,是因为牛在农耕生活中扮演了极其重要的角色,也就是说,牛被中国古代画家解读为一个农村生活的重要指示符号。此外,牛吃苦耐劳,经常被用来寓意一种人类社会看重的道德价值。从这个意义上讲,牛又是一个象征,即更高层次上的像似符号。这些符号特性当然不应该在图像再现的过程中被遗忘。同样道理,画家制作关于丽达与天鹅的绘画为的不是追求画内图像与外部事物的高度像似,而是折射一种草芥人命的悲观哲学。贡布里希曾在《艺术的故事》里详尽讨论过下面这幅名画(297):



达·芬奇《最后的晚餐》

与受其影响的大多数后世绘画评论家一样,贡布里希所关注的主要是该画作者如何巧妙地使用透视法、3+3+1+3+3 的人物分块,以及鲜红的颜色让亮光集中在耶稣身上,他尤其欣赏达·芬奇栩栩如生、细腻传神的绘画手法,使得观众能够顺利识别 12 个信徒对耶稣宣言所做出的不同反应。然而,这幅画的意义远远超出其画面上出现的 13 个人物肖像及其物理背景。潘诺夫斯基这样告诫我们:

只要我们局限于认为达·芬奇描绘了 13 个围着餐桌的人的著名壁画再现的是“最后的晚餐”,我们就仍然是在与作品本身打交道,我们也就是在把它的构图和肖像学特点当作作品本身的特点和限定条件(qualification)。但是,当我们试图把它当作达·芬奇个性的记录、关于意大利文艺复兴鼎盛时期的文明或某种特殊的宗教态度的文献来理解的时候,我们也就是把这艺术品当成了另外某种东西的征兆了(其本身也要通过无数繁多的征兆来表现),就是把它的构图和肖像学特色当作这“另外某种东西”的更详细的证据了。(1987: 37)

这里“某种另外东西的征兆”的英语原文为“a symptom of something else”(Panofsky 31)，“征兆”即指示符号。在潘诺夫斯基看来,《最后的晚餐》不仅呈现神态各异的 13 个人一起用餐,而且还向我们暗示达·芬奇及其同时代人特有的宗教立场或态度。

以上多个例子表明,画家符号是一个意指复合体,它由指示符号和像似符号联合组成。巴尔特虽然从整体上讲属于索绪尔的结构主义符号学传统,但他对这一现象的独到见解使他的理论成为例外。他在《神话》一书中分析了下面这张杂志封面:

 <p>The cover photograph of issue 326 of <i>Paris-Match</i></p>	<p>这里有另一个例子:我在理发店里,一本《巴黎——竞赛》递到我手里。封面上,是一个穿着法国军服的年轻黑人在敬礼,双眼上扬,也许凝神注视着——一面法国国旗。这些就是这张照片的意义。但不论天真与否,我清楚地看见它对我的意指:法国是一个伟大的帝国,她的所有子民,没有肤色歧视,忠实地在她的旗帜下服务,对所谓殖民主义的诽谤者,没什么比这个黑人效忠所谓的压迫者所展示的狂热有更好的答案。因此我再度面对了一个更大的符号体系:有一个能指,它自身已凭着前一个系统形成(一个黑人士兵正进行法国式敬礼);还有所指(在此是法国与军队有意的混合);最后,通过能指而呈现所指。(巴尔特 175)</p>
--	---

如果换用皮尔士的术语,我们也可以说,《巴黎——竞赛》的读者借助相似符号看到一个正在敬礼的黑皮肤年轻军人,但这仅仅是理解该画面的第一步。因为法国在非洲拥有不少殖民地,有许多当地黑人被征兵入伍。这位年轻士兵跟其他法国人一样,效忠于法兰西帝国。这里的推理基础是部分代表整体,属于典型的指示符号。它暗示所有法国士兵,不分皮肤黑白,都应该争当法兰西帝国的忠实臣民。与第一阶段的像似符号比较,第二阶段的指示或像似符号解读起来难度更大,因为“任何事物都可以充当符号,只要有人将其解释为‘具有某种意义’,即指称或代表自身之外某样东西”(Chandler 13)。这正是绘画艺术对符号学的最大挑战。

### 引用作品【Works Cited】

- Adams, Laurie. *A History of Western Art* (5<sup>th</sup> edition). New York: McGraw-Hill Education, 2010.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977.
- 罗兰·巴尔特《神话》,许蔷蔷等译。上海:上海人民出版社,1999年。
- 【— *Mythologies* (shen hua). Trans. Xu Qiangqiang et al. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1999.]
- 诺曼·布列逊《视觉与绘画: 注视的逻辑》,郭杨等译。杭州: 浙江摄影出版社, 2004年。
- 【Bryson, William Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (shi jue yu hui hua: zhu shi de luo ji). Trans. Guo Yang et al. Hangzhou: Zhejiang Photography Press, 2004.]
- Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge, 2002.
- 恩斯特·冈布里奇(贡布里希):《艺术与幻觉》,卢晓华等译。北京: 工人出版社, 1988年。
- 【Gombrich, E.H.. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (yi shu yu huan jue). Trans. Lu Xiaohua et al. Beijing: Workers Press, 1988.]
- 恩斯特·贡布里希《艺术的故事》,范景中译。北京: 三联书店, 1999年。
- 【— *The Story of Art* (yi shu de gu shi). Trans. Fan Jingzhong. Beijing: Joint Publishing Company, 1999.]
- 纳尔逊·古德曼《艺术语言》,褚朔维译。北京: 光明日报出版社, 1990年。
- 【Goodman, Nelson. *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (yi shu yu yan). Trans. Chu Shuowei. Beijing: Guangming Daily Press, 1990.]
- 欧文·潘诺夫斯基《视觉艺术的含义》,傅志强译。沈阳: 辽宁人民出版社, 1987年。
- 【Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts* (shi jue yi shu de han yi). Trans. Fu Zhiqiang. Shenyang: Liaoning People's Publishing House, 1987.]
- :《造型艺术的意义》,李原春译。台北: 远流出版事业有限公司, 1996年。
- 【— *Meaning in the Visual Arts* (zao xing yi shu de yi yi). Trans. Li Yuanchun. Taipei: Yuanliu Publishing Co. Ltd., 1996.]
- : *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday & Company, Inc. 1955.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Paper of Charles Sanders Peirce*. Vol 1. Ed. Charles Hartshorne et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
- 费尔德南·索绪尔《普通语言学教程》,岑麒祥译。北京: 商务出版社, 1982年。
- 【Saussure, Ferdinand de.. *Course in General Linguistics* (pu tong yu yan xue jiao cheng). Trans. Cen Qixiang. Beijing: The Commercial Press, 1982.]
- Sonesson, Göran. "Phenomenological Semiotics of Iconicity and Pictoriality." *Language and Semiotic Studies* 2, 2(2016): 1-73.
- 威廉·叶芝《叶芝抒情诗全集》,傅浩译。北京: 中国工人出版社, 1994年。
- 【Yeats, William Butler. *Lyrical Poems of W. B. Yeats* (ye zhi shu qing shi quan ji). Trans. Fu Hao. Beijing: Chinese Workers Press, 1994.]