

段炼

著

视觉文化与
视觉艺术符号学
艺术史研究的新视角
Semiotics for
Visual Culture
and Art History

Lian Duan



四川大学出版社

段炼

著

视觉文化与
视觉艺术符号学
艺术史研究的新视角
**Semiotics for
Visual Culture
and Art History**

Lian Duan



四川大学出版社

特约编辑:宋 颖
责任编辑:徐 燕
责任校对:喻 震
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

视觉文化与视觉艺术符号学:艺术史研究的新视角=
Semiotics for Visual Culture and Art History /
段炼著. —成都:四川大学出版社, 2015. 5
ISBN 978-7-5614-8551-4

I. ①视… II. ①段… III. ①视觉艺术—符号学—研
究 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 098538 号

书名 视觉文化与视觉艺术符号学:艺术史研究的新视角
Shijue Wenhua yu Shijue Yishu Fuhaoxue: Yishushi Yanjiu de Xinshijiao

著 者	段 炼
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5614-8551-4
印 刷	四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸	180 mm×250 mm
印 张	23.5
字 数	645 千字
版 次	2015 年 5 月第 1 版
印 次	2015 年 5 月第 1 次印刷
定 价	118.00 元

版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
◆网址:<http://www.scup.cn>

目录

CONTENTS

如何解释见到的世界? ——序段炼《视觉文化与视觉艺术符号学》	001
导论: 一家之说	003
 第一章 视觉文化与符号学	 011
第一节 视觉文化研究的定位	012
第二节 符号学之于视觉文化	020
第三节 视觉文化研究的对象	028
第四节 视觉文化研究的方法	036
 第二章 图像符号与图像学	 045
第一节 艺术中的符号化机制	046
第二节 古典绘画的符号现象	055
第三节 西方图像研究的演进	066
第四节 中国图像研究的现状	076
第五节 图像研究与批评实践	086

第三章 叙事学与图像符号	101
第一节 叙事研究与图像叙事	102
第二节 文学叙事与图像解码	111
第三节 叙事话语与视觉传播	125
第四节 视觉叙事的结构方式	134
 第四章 图像再现与凝视	 145
第一节 再现的概念与符号学	146
第二节 福柯论述再现与凝视	154
第三节 再现空间与凝视身体	171
第四节 符号解读与图像阐释	189

第五章 符号诠释的世界	205	第六章 视觉秩序的蕴意结构	247
第一节 作者之维与意图编码	206	第一节 视觉秩序与结构意识	248
第二节 语境之维与密码设置	214	第二节 文本分析与蕴意结构	259
第三节 作品之维与图像密码	223	第三节 形式语言的基本特征	268
第四节 读者之维与图像解码	231	第四节 修辞语言的抽象形态	281
第五节 多维之和与图像政治	238	第五节 审美语言的视界融合	290
		第六节 观念语言的意向客体	300
		第七章 探索结论	313
		本土化的焦虑与中国学派的视觉文化符号学	314
		附录一 米克·巴尔译文《解读艺术符号》	323
		附录二 米克·巴尔译文《解读伦勃朗绘画：从类型符码到意指失谐》	338
		附录三 访谈：我的学术经历与学科跨界	359

如何解释见到的世界？

——序段炼《视觉文化与视觉艺术符号学》

◎赵毅衡

理论家追求抽象的普遍性。评论家知幽抉微，发人深省；理论家引古论今，眼界开阔。评论家逢难化易，眼光犀利；理论家沉潜学理，宏论深刻。评论家是才子，轻灵佻达落笔，文笔潇洒，隽永俊朗，语不惊人死不休；理论家是学者，严密论证为文，气象宏大，着意深沉，务必透过表象见本质。

这不是论说两个阵营应当老死不相往来的理由，其实恰恰相反，两边应当互补不足，最好是在一个人、一本书中结合起来。只是能做到这一点，而且做得好的人实在不多。万一有这样一位评论家兼理论家，而且兼顾的是艺术理论中最抽象的文化符号学问题，我们就大有可期待之处：看他如何能把上面说的各自的看家本领糅合成一件具有艺术性的理论论著。

果然，段炼给我们写出这样一本书，跟别人很不同，这是一本在艺术评论中展开视觉文化理论的符号学著作。作者对此书的特点很自觉，他一开始就清楚地说明：这本书一体二格——既是艺术研究，又是文化研究；这本书一书三任——它是视觉文化的研究导论，是视觉艺术符号学，又是艺术史，尤其是当代艺术史的重新考察。图像是本书的研究对象，符号学是它的研究方法，而全书归结出一种崭新的视觉文化理论。如此的写作方式，只可能出自一位出色的画评家，也只可能出自一位出色的理论家。这种写法有一种独特魅力，寓理论于经典美术名作的精彩讨论中，那些想读画评、想读理论的读者，开卷后都将欲罢不能。

虽然生动可读，这本书的核心论辩并不是评论家的随兴之笔，而是理论家的缜密思维。全书围绕着作者提出的两个关键性的概念展开：一是

段炼是一位出色的艺术评论家，在国内外美术批评界均享有盛誉。这反而让我们这种“非圈内”读者，在拿起他的这本沉甸甸的书、看到封面上理论化的标题时，不免有点惊奇。文化人中，诗评家往往轻视诗学理论，乐评家往往对音乐学敬而远之，艺术评论者则认为美学家（符号美学家就更不用说了）故作高深。

评论家与理论家应当是最亲密的兄弟，却往往认为自己属于不同的行当，在这个日益“科层化”的当代文化中，以邻为壑，鸡犬相闻，戒惧地对视，各守营垒。评论家追求具体的个别性；

“蕴意结构”，这是作者从20世纪80年代就坚持的一个观念，是对克利夫·贝尔（Clive Bell）和罗杰·弗莱（Roger Fry）著名的“有意味的形式”理论的进一步发展。段炼认为“蕴意结构”是文化中一切视觉文本共有的品格，展示为一个四维意义构筑系列，即符号的形式、修辞、审美、观念。形式和观念为其两端，中间靠修辞与审美两个环节连接。虽然我们见到的永远只是一个形式，但这个形式不仅是“有意味”的，更是循着意义结构发展，最后内化成我们的理解。

段炼举了一个非常生动的例子，来说明此种“蕴意结构”如何导向理解：画布上的一抹绿色，在某种诠释中，是山边的一抹丛林；在另一种诠释中，完全可以是的别的东西。我们离开画布，在现实中看到山边的一抹绿，我们同样可能把它“诠释”为一片丛林，也可能是一支军队。“符号诠释”永远是多解的，用段炼的话来说，是“以语境而异的”。这不只是一个艺术问题，而是一个符号现象学问题，是我们的“前理解”对世界的构成方式。

段炼的这个视觉文本构成理论，非常清晰，解释力很强。作者将其应用于著名美术作品的生动讲解中，包括一些被认为“不可解”的当代艺术作品，极有说服力地证明，“蕴意形式”的四维展开，是普遍而必然的。

但是作者并不满足于此，段炼追求的是莫里斯·魏茨（Morris Weitz）提出的论辩四步：描述、阐释、评价、理论提升。他进一步提出我们首先面临视觉文化世界，最后构筑了“符号诠释的世界”，也就是说，世界是由符号意义构成的，世界由主观与客观交融而成。连接主客观的强有力的纽带，一方面是人的意识必不可少的意义追求，另一方面是世界对人的意义追求的“给予性”应答。由此，人的世界必须由“符号诠释”构成，而人的意识也由于意义的获得，才得以存在于世。段炼称这个理论为整本书的“方法

论”。

一本讨论美术的书，最后以如此一个哲理作结，用对世界的整体思辨高度来统摄全书，让人感到醍醐灌顶，突然升华。作者是评论家，文字好看；作者是理论家，讨论有深度有内涵。正如本文开场所说，这两者完美结合在一本书中，非常难得。应当说，这本书满足了我作为一个挑剔读者的全部愿望。当我从出版社的机房中捧出浸透着艺术馨香和书卷雅气的书页时，我唯一的愿望就是更多的读者可以读到这本书。

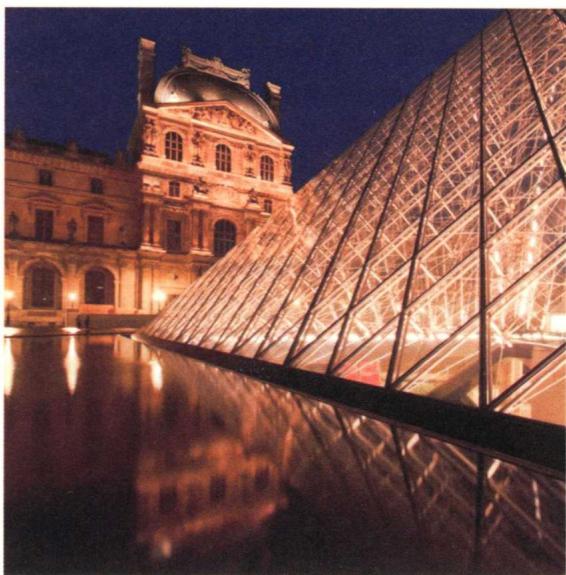
赵毅衡

2014年5月

锦江春色中

导论：

一家之说



◎贝聿铭 巴黎罗浮宫玻璃金字塔

这是一部研究视觉文化与视觉艺术之图像符号的学术专著，旨在为艺术史研究提供一个新视角。“视觉文化与视觉艺术符号学”属于视觉文化研究和艺术史研究的学术领域，涉及艺术理论与批评。本书对符号的探讨，并非意在系统而全面地阐述符号学，而是主要将视线聚焦于视觉文化与视觉艺术中的符号问题。此处涉及视觉文化研究与视觉艺术研究的关系：二者既可以是平行的，也可以是从属的，其取决于研究者的学术出发点。若从艺术研究出发，视觉文化是艺术史研究的一部分，既是艺术史研究的一种理论、观点和方法，也是其实践。若从视觉文化研究出发，情况则正好相反。艺术史学科早已确立，此非本书论题，但视觉文化研究则是一门新兴学科，是

本书符号研究的直接语境，故本书既是一部“视觉文化与视觉艺术符号学”的专论，也是一部“视觉文化研究”的导论，其特征是注重对艺术研究的个案阐释，和对作品的具体分析，以此探讨图像符号及其结构问题。

“蕴意结构”是一个符号结构，有形式与观念两端，对应于符号的能指与所指，而两端的贯通一体，则是编码和解码贯通过程中的符号化实现。本书所涉的符号阐释，将当代视觉文化研究的理念引入艺术史研究。横向看，视觉文化研究扩展了艺术史研究的领域；纵向看，视觉文化研究则使艺术史研究得以深化，但怎样深化，学者们却意见不一。笔者则认为，其深化之处在于纵横二轴的交接点，即阐释图像符号。无论是从编码意图的视角来阐释，还是从解码接受的视角来阐释，本书都是在重新观察艺术现象，重新探索艺术史。

一、学科与论题

顾名思义，在本书中，视觉文化与视觉艺术符号学既从属于视觉文化研究和艺术史研究，也从属于符号学研究。这种多重性在于通过符号学解读而阐释视觉艺术和视觉文化，其研究对象是图像符号，研究方法是符号分析，因而在当代批评方法论的基础上，本书对图像学、叙事学、传播学和阐释学多有借鉴。与此相应，视觉文化与视觉艺术符号学的主要概念，也来自视觉文化研究、艺术史研究和符号学理论，来自图像学、叙事学、传播学和阐释学，关键词是图像、结构、再现、叙事、凝视、语言。

符号学研究在今日中国学界已蔚为大观，本书无意锦上添花。但是，对符号学各分支领域的研究却有待深入，而本书则是在视觉文化和艺术史领域里对图像符号的研究。在20世纪末与21世纪初的人文科学语境里，视觉文化与艺术史研究的整合，使得图像符号的阐释既是理论，是研究对象，也是方法，是研究的手段与工具。

在20世纪后期，后现代主义和文化研究以文本之外的政治玄学和通俗文化理论颠覆了现代主义的精英主义和形式主义理念；到20世纪末和21世纪初，视觉文化研究则主张从文化回到视觉，主张从视觉的角度重新审视文化。这一理念为艺术史研究中的图像符号提供了重新登场的机会。当然，这已不再是现代主义那充满了形式色彩的符号学，而是跨越世纪的当代符号学。

人是制造符号和使用符号的动物，视觉文化和视觉艺术是人类文明的重要组成部分，而对图像符号的阐释，则是视觉文化和艺术史研究的重要方面。本书扬弃了后现代主义和文化研究热衷于政治玄学和流行文化的学术时尚，转而从符号学角度去探讨图像诠释的可行性，这是在今日学术条件下对艺术史研究的发展、深化和革新。在此语境中，笔者提出“视觉文化与视觉艺术符号学”的课题，探讨“符号诠释的世界”，其核心是从形式到观念的贯通一体的“蕴意结构”。这一家之说，是本书的学术贡献。

作为一家之言，本书的学术观点是主张从图像符号入手，在四个维度上诠释视觉艺术：就作者之维而言，艺术家对意图的表述具有形式、修辞、审美、观念四层编码语言；就语境之维而言，社会、历史、文化、经济、政治等外在因素对编码和解码的制约，也在于形式、修辞、审美、观念的四个方面；就作品之维而言，艺术图像的内在结构具有形式、修辞、审美、观念四个符码层次；就读者之维而言，观画读图者对作品的分析理解具有形式、修辞、审美、观念四个解码视角。这四维之和，构成一个“符号诠释的世界”。这个世界的表象是艺术图像的“视觉性”以及超越视觉的物理和心理特性，这一切皆以符号的能指为外在形式，可称为形式符号。在这背后，则存在着作者与作品、作品与读者、读者与作者之间跨时空，跨文化的阐释性互动关系，涉及这三重关系所处的历史、文化、社会、经济、政治等诸多非视觉的语境因素，而语境与视觉文

本的统合，则揭示了符号所指的蕴意，是为其观念性。从形式到观念的过程，是一个符号化的过程，此过程是一个形式、修辞、审美、观念四次渐次递进，深化，上升的实现过程，而这一实现则得益于符码的编制与解读。正是这一符号化过程，成就了本书的“蕴意结构”之说。

这就是说，“蕴意结构”存在于“符号诠释的世界”里。图像符号的诠释是一个认知过程，呼应了哲学的认识论；符号学以及相关的图像学、叙事学、传播学则是具体的诠释方法，呼应了哲学的方法论；作为本书之核心的“蕴意结构”，则是以图像为焦点而对艺术本体的描述，呼应了哲学的本体论。不仅如此，由于“符号诠释的世界”得自作者、语境、作品、读者四维之和，于是，“蕴意结构”便超出了本体论，进而涉及认识论和方法论。因此，这部专著不仅仅是形而下的图像诠释，而且更是一种形而上的符号学诠释，笔者称之为“视觉文化与视觉艺术符号学”。

二、研究缘起

在20世纪的西方学术史上，符号学与结构主义是一对孪生兄弟，二者从一开始就以索绪尔语言学为共同的理论基础。虽然索绪尔语言学很早就进入了中国学界，但真正对中国学术发生影响却是在70年代末80年代初。1985年笔者作了关于欧美文学的硕士学位论文，借用了索绪尔（Ferdinand de Saussure）和列维-斯特劳斯（Claude Lévi-strauss）的结构主义观念，从符号的角度，考察英国19世纪晚期作家托马斯·哈代（Thomas Hardy）在其主要小说中所使用的意象，例如他的每一部长篇小说开篇的“行路人”意象，并以其图像符号为切入点探讨了哈代小说的内在结构。

1990年，笔者到加拿大攻读视觉艺术，学术视野从文学和符号转向美术和图像，但结构问题仍是研究兴趣所在，因为索绪尔和列维-斯特劳

斯的结构主义观念，以及但丁长诗《神曲》那精妙的篇章结构，对笔者本人仍有无尽的魅力。研究哈代小说的内在结构，给予了笔者潜在的灵感，启发笔者在1998年出版的《世纪末的艺术反思：西方后现代主义与中国当代美术的文化比较》一书中，提出了有关艺术语言之内在结构观点，并认为视觉艺术的语言有形式、修辞和审美三个结构层次。在随后的研究中，笔者发展了这一观点，并在2004年出版的《跨文化美术批评》一书中，将艺术语言的内在结构归为形式、修辞、审美、观念四个层次。到2009年出版《观念



◎奥弗贝克 《宗教在艺术中的胜利》（局部）

与形式：当代批评语境中的视觉艺术》一书时，笔者对自己的观点尚无以名之，但进一步确认了艺术语言的两极是形式与观念，并称两极之间的语言递进为“语言的升华”和“艺术的深化”。

在上述三部曲中，笔者对艺术语言之内在结构的认识基本上是感性的，尽管借用了形式主义、结构主义、现象学和阐释学的一些理论和观点，但内在结构之四层次的递进关系，却并无具体的个案分析来支持。后来在对中国古典文学的研究中，尤其是对宋词理论的研究中，这一缺陷得到了补救。在2009年出版的《诗学的蕴意结构：南宋词论的跨文化研究》一书中，笔者以南宋词人张炎的词论著述《词源》为文本分析的个案，将古典诗词之艺术语言的内在结构，描述为同样四个层次，并强调各层次间的递进关系，遂名之为“蕴意结构”。

与此同时，笔者对视觉艺术的兴趣，也从语言结构转向了图像研究，写作了另一组三部曲：2010年出版的专题论文集《视觉的愉悦与挑战：艺术传播与图像研究》，讨论图像问题；2012年出版的译文集《艺术学经典文献导读书系·视觉文化卷》，以开篇的“导论”和每篇译文前的“导读”来讨论视觉文化及其研究问题；随后又写作了专著《视觉文化研究导论：理论与实践》，与译文集相配，将“蕴意结构”之说引入了图像研究。后一部书早已纳入国家重点图书出版计划，由某重要学术出版社具体操作，但迟迟未能付梓，笔者便对其进行删改，增加了新近研究内容，并重新写过每一章节，使之成为现在这部书。

由于有上述研究经历和有关于“蕴意结构”的诗学专著，笔者以现在这部《视觉文化与视觉艺术符号学》来重续自己20世纪80年代中期的符号研究兴趣，将现代符号学引入后现代主义思潮之后的当代符号学，并将符号研究与视觉图像贯通起来，提出“视觉文化与视觉艺术符号学”，以“蕴意结构”为核心观点。那么，现在这部书

对自己多年的研究有何推进？这推进就是从符号学角度来进一步深入探索视觉文化与视觉艺术的“蕴意结构”，将其处理为符号结构，指出其形式与观念的两端，对应于符号的能指与所指，指出“蕴意结构”之四层次的贯通一体，是编码和解码过程之符号化的实现。

在这部书中，阐释学的影子无处不在。可以想象，笔者将在这部书之后，进一步研究图像符号的阐释，且以20世纪西方重要学者关于图像符号的著述为考察对象，从罗兰·巴尔特（Roland Barthes）、翁贝托·艾柯（Umberto Eco）、米克·巴尔（Mieke Bal）等学者的理论切入。这不是去复述西方现当代符号学和图像研究，而是以当代阐释学为起点，在艺术史研究中进一步探究“符号诠释的世界”，希望就此写出第三个三部曲。

三、个人学说

视觉文化研究是今日人文科学的学术前沿，而符号学的引入，则给其以形式理论基础，可以校正其来自后现代的玄学倾向。

自欧洲文艺复兴以来，文化思潮、文艺流派来来去去，有如走马灯。前不久笔者乘坐国际航班回国，从蒙特利尔飞往北京，在越过白令海峡附近的国际日期变更线时，飞机上正播放由英国BBC制作的英文版文献传记片《贝聿铭》。在展示并探讨了贝聿铭的许多建筑杰作后，到片尾处，这位建筑设计师出场，谈到了几十年来的文化潮流和建筑时尚，他说：现代主义来了又走了，后现代主义也来了又走了，都没有留下来，最后留下的只是建筑本身，唯有建筑才是永恒的，而不是什么主义。

看完这部影片，飞机已越过国际日期变更线，新的一天开始了。笔者在新的一天开始思考：自史前文明起，建筑就是人类文明的符号，是视觉文化和视觉艺术的一部分，也是符号研究

的一大方面。那么，在现代主义、后现代主义的文化研究之后，视觉文化与视觉艺术符号学究竟是一种主义、潮流、时尚，还是当代学术之基础建设的一部分呢？

若是主义、潮流、时尚，视觉文化与视觉艺术符号学将会是短命的；若是基础建设，那么它将作为学术建设的一砖一瓦而与当代学术共存。在此，符号研究应该关注什么、怎样关注？前一问题涉及研究的领域和对象，后一问题涉及研究的理论和方法。

大约两年前，笔者在德国法兰克福参观国立美术馆，于正厅入口处看到一幅19世纪的大型绘画《宗教在艺术中的胜利》（1829—1840），为新古典主义画家奥弗贝赫（Friedrich Overbeck, 1789—1869）所作。此画是专门为这座美术馆的建立和开馆而创作的寓意画，旨在向参观者解说美术馆之于阐释艺术史的重要性。其寓意是符号的所指，其能指是画中图像。作为能指，画中的两组人物引起了笔者的特别兴趣，一是一位教师在古代建筑的废墟上向一群少年学生讲解几何学与平面设计，二是另一教师也在废墟上向另一组孩子讲解古代建筑遗迹和雕刻上的图像。此画的寓意在于图像阐释，与拙著的目的不谋而合，但却早了一个半世纪。事实上，现代学术意义上的艺术史和图像阐释，也正好起源于德国。

20世纪末和21世纪初，西方学术界和中国学术界都流行“转向”的时髦之说，如“语言学转向”（the Linguistic Turn）和“图像转向”（the Pictorial turn）。在视觉艺术研究领域则有“艺术史转向视觉文化”的时尚，其要义是后现代主义以来的反精英主义思潮。按照俄裔加拿大学者蒂柯维茨卡雅（Margaret Dikovitskaya）的说法，过去的艺术史研究只关注精英艺术，而视觉文化研究则涉及了精英之外的视觉文化现象。为了关注边缘，与其改变艺术史学科的实质，不如

另起炉灶，以视觉文化为研究对象，从而将非精英文化纳入研究领域，是为艺术史研究的所谓学术“转向”。

本书并不反对这一转向，但无意追随此一时尚潮流，而是借鉴其所长，将研究领域从过去的艺术史研究关注的绘画、雕塑、建筑，扩展到整个当代视觉艺术领域，尤其是新兴的艺术样式，如装置艺术、行为艺术、摄影艺术、影像艺术、数字艺术之类，将这一切都作为图像符号来看待。这样，本书所提倡的视觉文化与视觉艺术符号学，便不唯通俗文化、民间文化、流行文化、大众文化的研究，而仍然是视觉艺术研究，却又不同于往日学术，而是改变了艺术研究的概念和理念，从而成为21世纪的新型学术研究，即本书所探索的可能概念：以个人学说的一砖一瓦来建设视觉文化与视觉艺术符号学的中国学派。

本书之个人学说，皆基于个人学术研究的多年积累，旨在以视觉艺术的上述新概念为前提，以视觉艺术为主要研究对象。如前所述，这并不局限于旧概念所涉的绘画、雕塑、建筑三者，而是进一步包容新概念所涉的装置艺术、行为艺术、影像艺术、摄影艺术、电影艺术，以及数码艺术等新媒体和综合媒体。当然，其中的摄影偏向于作为视觉艺术的摄影，无论是商业摄影还是非商业摄影；而其中的电影则以文献影片为主，类似于文学中的报告文学，作为作者的个人偏好，本书主要关注艺术文献影片。要之，本书所提倡的中国学派视觉艺术符号学，以新概念的视觉文化和视觉艺术研究为基础，以现当代批评理论和文化研究为方法，尤其是符号阐释法，注重跨文化、跨学科和多元视角的实践。

毋庸置疑，本书倡导的中国学派，带有浓厚的个人治学色彩，且处于尝试阶段，既未成型，更未完善，故无法罗列出所谓特征，而只能在本书中提供具体的研究个案作为范例。

四、学科跨界

所谓跨文化、跨学科，前辈学者早有尝试，但将这一理念引入符号学研究，并在实践中将其具体化为“视觉文化与视觉艺术符号学”，却是本书的原创性所在，体现于“图像诠释的世界”及其“蕴意结构”的一家之说。

就跨文化研究而言，本书将西方现当代批评理论和中国古典美学引入实践，无论研究对象是西方还是中国的视觉文化现象，我们都可以尝试从不同的文化视角去考察，这可称为不同文化的碰撞。就跨学科研究而言，本书涉及艺术史、艺术批评、电影电视和文学研究，而这一切中的符号问题，则将视觉性与文本性统合起来，反过来为符号研究提供更宽广、更坚实的基础。

图像符号的阐释是视觉阅读，文本符号的阐释是语言阅读，二者外在的阅读类型不同，但内在的阅读对象和阅读方法却是相通的，这就是解读符号。正是在这样的前提下，本书才在文学研究和艺术研究的参照中发展了“蕴意结构”之说，而探索这一学说的视角则是多元的。

关于本书的原创性，读者可以看到，一般的学科导论多是对西方此一学科的介绍，是转述国外学者的说法，或添加一些自己的理解和阐述。本书的原创性在于，无论是对所涉理论的探讨，还是对所涉作品的阐释，都出自作者的个人研究，立足于对具体作品的具体分析和阐释。虽有国外学者的研究成果作理论前提和学术参照，但目的却是为自己的研究提供逻辑起点，即所谓站在其他学者的肩上，以便立得更高看得更远，而不是单纯复述其他学者的见解。

基于以上考虑，本书的编排便在前半部采用了由面到点的方式，后半部分采用了横向展开和纵向深入的视角。于是，除本“导论”而外，全书凡七章，第一章并置视觉文化与符号研究，阐述研究的领域和方法；第二章则缩小研究面，讨论图像符号的问题，这是本书之视觉文化与视觉艺术研究的中心问题；第三章和第四章进一步缩

小研究领域，以求深入探讨“叙事”和“再现”这两个概念以及“凝视”问题，其核心仍是符号解读；在这由面入点的前提下，第五章得以横向展开，探讨图像阐释问题，旨在从作者、语境、作品、读者四个维度建立一个“符号诠释的世界”；第六章由此而对图像的内在结构进行深入的纵向研究，以视觉秩序为进阶，在形式、修辞、审美、观念四个层次上对“蕴意结构”进行个案分析；本书第七章是探索结论，而非下定论。所谓探索，即是讨论这篇“导论”所提出的中国学派问题，提出“招降”“模仿的焦虑”和“本土化的焦虑”等观点。实际上，所谓中国学派，乃是全球化语境中的一种本土化策略，而本书也是“本土化的焦虑”之产物，尤其是提出个人学说的焦虑。

书末的三篇附录，其一、其二都是译文，译自今日国际著名符号学者米克·巴尔对视觉图像的符号研究，以便向读者提供符号阐释在艺术研究实践中的范例，也为视觉文化与视觉艺术符号学研究抛砖引玉。其三是笔者在访谈中对自己学术经历的回顾，注重学科跨界的理念，可算是本书之图像阐释和文本解读的跨界注脚，且用作本书后记。

最后，要特别感谢著名符号学家赵毅衡教授。早在20世纪80年代前期，笔者就熟读了赵先生关于新批评和形式主义的著述，这成为笔者当时写作关于哈代小说的硕士论文的一大理论来源。三十年后的今天，正是赵毅衡教授的推荐，本书才得以出版，而本书的写作，也受益于赵教授的诸多著述，今日更有幸蒙其为拙著写序，在此谢之不尽。笔者还要感谢四川大学出版社的徐燕女士，是她的细致工作，才使本书得以最终面世。当然，书中的谬误之处，还请读者和学界同仁给予批评指正。

段炼，2013年12月圣诞前夕
加拿大蒙特利尔/哈瓦那海明威故居

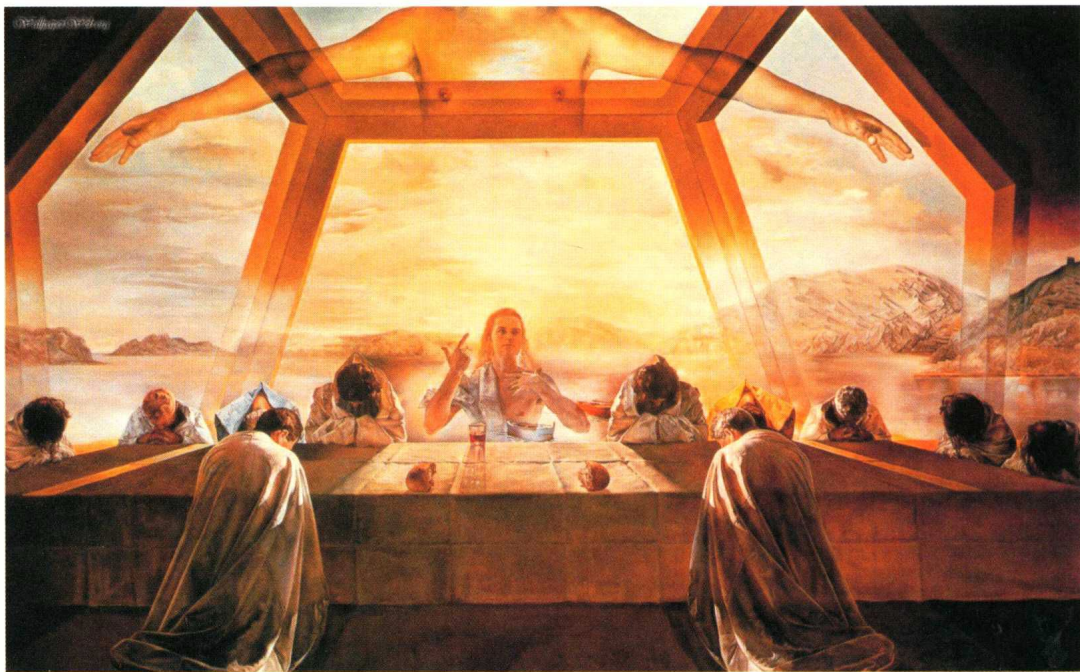
第一章

视觉文化与符号学

视觉文化与视觉艺术符号学涉及视觉文化与艺术史研究以及符号学的基本理论和主要概念，本章旨在阐述笔者对这些理论和概念的个人见解，并通过这一阐述来为视觉文化与视觉艺术符号学建立一个理论构架，为这一研究所涉及的符号问题做出学术定位。

第一节

视觉文化研究的定位



◎达利《最后的晚餐》

恰如本书“导论”所言，在今日学术中，视觉文化研究是艺术史研究的转向和发展。因此，视觉文化研究便是本书之符号研究的前提和基础，也因此，视觉文化研究的学术定位决定了本书研究课题的学术定位。

今日视觉文化研究的学术定位，除了与艺术史研究的平行和相互从属关系外，还涉及以下两个方面：

就外在定位而言，视觉文化研究属于视觉艺术研究的领域，是艺术史研究在20世纪末学术转向的产物。同时，作为一个跨界学科，视觉文化

研究也属于文化研究的领域，是后现代主义文化思潮之后当代学术研究的新发展。

就内在定位而言，视觉文化研究的体系所包含的从属体系，尤其以图像研究为主，而图像研究则以再现和叙事为中心概念。在视觉文化研究领域里对图像再现和图像叙事进行研究，主要涉及图像符号，而研究方法则主要来自符号学。

这样，视觉文化研究的外在定位和内在定位就构成了一个同心圆，这些从外向内层层包含、步步推进的圆圈是：当代艺术理论、视觉文化研究、图像学、再现与叙事的概念、符号问题。