

尹德辉 著

视觉与图像

作为人的本质显现方式的图像研究

Vision and Image
the image study on emergence of human essence

中国社会科学出版社

013045457

J06
260

视觉与图像

作为人的本质显现方式的图像研究

Vision and Image
the image study on emergence of human essence



北航

C1653885

J06
260
中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

视觉与图像:作为人的本质显现方式的图像研究/尹德辉
著. —北京:中国社会科学出版社, 2013. 2

ISBN 978-7-5161-2120-7

I. ①视… II. ①尹… III. ①视觉—关系—图象—
研究 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 035243 号

出 版 人 赵剑英

责任编辑 郭晓鸿

责任校对 周 昊

责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)

网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619

发 行 部 010-84083685

门 市 部 010-84029450

经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司

装 订 廊坊市广阳区广增装订厂

版 次 2013 年 2 月第 1 版

印 次 2013 年 2 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 20.75

插 页 2

字 数 280 千字

定 价 56.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791

版权所有 侵权必究

教育部人文社会科学研究规划基金项目资助

目 录

序一 全球化语境中的艺术学及其当代研究趋向	(1)
序二	(36)
第一章 在自然与社会科学同一性中的视觉研究	(46)
一 关于生命视觉的基本功能	(47)
二 从动物的向性到人类的判断	(54)
三 视觉与向性、判断的关系	(59)
四 对以上论述的简要补充	(61)
第二章 物种进化中视觉、光、环境的辩证法	(66)
一 视觉在生物进化中与光、环境的适应关系	(68)
二 文化与社会性观看的视觉生理基础	(77)
第三章 视觉的动态性与动物视觉的直接性	(85)
一 视觉系统的结构、功能以及视觉的动态性	(86)
二 动物视觉在生理反应过程中的直接性	(96)
三 在使用工具过程中的动物视觉	(102)
第四章 从动物到人转变过程中的视觉与镜像关系	(110)
一 动物从使用工具到制作工具	(111)



二 工具制作与视觉中的镜像关系	(121)
三 镜像关系在工具保存状态下的无蔽显现	(133)
第五章 制作工具与人类造型活动中的主体性	(149)
一 视觉与工具的镜像关系中“对象性的本质力量的主体性”	(150)
二 从工具到图画	(163)
三 人与图画	(182)
第六章 主体性的形而上学	(188)
一 人的主体性在个体性与社会性中的统一	(190)
二 从图画到文字	(201)
三 主体性与形而上学	(207)
余论 图像与文字的符号关系	(214)
附录	(233)
1. 新世纪以来国内“图像”研究述评	(233)
2. 跨学科视角下的图像研究	(264)
3. 神话世界与视觉秩序	(279)
4. 关于图形、图像与脑对视觉信息的处理	(291)
术语词汇表	(312)
参考文献	(317)
索引	(321)
后记	(326)

序一

全球化语境中的艺术学及其当代研究趋向

发源于西方 19 世纪末、20 世纪初的艺术学在进入 21 世纪的中国升级为独立的学科门类,^① 在社会与文化史的语境中, 这具有某种时空反转的意味。一方面, 一般认为艺术学诞生于 19 世纪末、20 世纪初的德国, 标志是美学家和心理学家马克斯·德索 (Max Dessoir) 于 1906 年出版的著作《美学与一般艺术学》, 不过, 西方的艺术学研究却并未在包括他和之前的费德勒 (Konrad Fiedler)、格罗塞 (Ernst Grosse), 以及之后的乌提兹 (Emil Utitz) 等众多学者的影响下发展成为独立的学科建制; 另一方面, 中国传统学术并不注重严谨的学科门类划分, 只是随着西学的传入和苏联教育体制的影响, 西方的现代学科体系在中国学术和教育界建立起来, 而其中的艺术学虽经宗白华、马采等人的早期努力, 但直至 2011 年 3 月才终于获得了正式的学科地位,^② 然而, 在与此同时的西方学术界, 诸如跨学科和反学科性的文化研究、

① 2011 年 3 月, 在国务院学位委员会、教育部新修订的《学位授予和人才培养学科目录 (2011 年)》中, 艺术学成为第 13 个学科门类, 下设艺术学理论、音乐与舞蹈、戏剧与影视学、美术学、设计学 5 个一级学科。

② 关于艺术学在国内外的历史发展, 参见李心峰《艺术学的构想》, 《文艺研究》1988 年第 1 期; 《国外艺术学: 前史、诞生与发展》, 《浙江社会科学》1999 年第 4 期; 凌继尧《美学、艺术学和门类艺术学》, 《艺术百家》2007 年第 5 期; 《论我国早期的艺术学研究》, 《东南大学学报》(哲学社会科学版) 2001 年第 3 期等文章。

视觉文化、图像（图画）研究等新的研究方式和学术领域，近年来却发展得方兴未艾。^① 如果我们可以把这作为一个以艺术学为观照对象的学术史现象，那么，这并不能直观地归结为一个中、西方学术发展史的简单比较问题，^② 而是恰恰预示着中、西方各自的发展，在必然经历自我否定之后所旨归的历史同一性；或者说，如果中国当代的艺术学研究在基础理论的建构中既能够积极地否定“西方艺术中心论”，而且也能够积极地否定“东方（中国）艺术中心论”，那么，起源于西方的艺术学也就能在当代中国获得真正的历史性进展。因此，对限定于历史和地理范畴内的中国艺术学研究来说，艺术学在中国的发展面临着两种不同走向的历史抉择。第一，把艺术学在中国的发展理解为西方艺术学发展的历史延续，并以此为基础构建一种有中国民族和地域特色的“中国艺术学”体系。第二，把艺术学在中国的形成置入于文化全球化发展的宏观历史语境中，并以成为文化发展最新动向的文化产业为现实背景，以中外艺术理论的发展为参照，把人类艺术发展的主体作为明确的研究对象，构建一种以艺术为核心，以人类的生产方式为外围层的宏观艺术学体系。当然，这两种走向之间并不存在不可克服的矛盾，但最初选择的

① 近代以来西方学术中的跨界研究已经成为人文学科的一大潮流。参见张法《艺术学的六大讨论焦点》，《文艺争鸣》2010年第6期。

② 如果说，“中国艺术学的建设应该从中国艺术实际出发，在中国与西方两类学术传统的基础上，探索创造新的知识体系和研究方法”，而且假定中国的当代艺术学建构，既改变了“西方艺术中心论”，同时也没有偏移为“东方艺术中心论”，而是成为“以具有国际学术视野的坐标来审视的中国艺术学体系”，那么自然，这样的艺术学体系则既是中国的，更是世界性的。参见王文章《中国艺术学的当代建构》第三部分，《文艺研究》2011年第6期。但是另一方面，如张法指出的，“当西方的一般艺术学基本上已经回归到艺术哲学即美学之时，中国的艺术学却因学科的需要正在大量的生产出艺术（学）概论。同西方的艺术哲学因学派的多样性而出现的理论多样性相比，中国的艺术（学）概论相当单一。二者的差异很值得深思。”张法《艺术学：复杂演进和术语纠缠》，《文艺研究》2011年第3期。可见，在国内的艺术学研究现状中，虽然有历史性的对艺术学研究趋向的宏观认识，但是在现实中实际存在的却是大量简单、片面的具体操作方式。



起点无疑将影响以至决定着中国艺术学研究的历史价值。——通俗地说，我们没有必要刻意艺术学贴上一个标明自己身份的中国标签，而是更希望中国的艺术学研究在全球化的文化大背景中能够突破各种传统、历史和地域、民族的文化局限，以人类的艺术本体为现实的研究对象，揭示人类艺术活动的本质，归纳人类艺术的发展历史，以此为基础开展科学的艺术批评，从而构建起具有普适性的跨文化现代艺术学研究范畴。

一 中国艺术学研究的现状

自20世纪90年代以来，国内的学术研究基本上是围绕着西方学术热点的引进而呈现的，从叔本华、尼采、弗洛伊德等西方现代哲学，到后现代、文化研究、视觉文化，一直到新世纪以来的“图像转向”，但是，近几年来，艺术学研究的兴起可以说是少有的发源于中国本土的学术现象，尽管艺术学的起源地仍旧是西方。以艺术学为研究对象，国内的几家重要理论刊物，如《文艺研究》、《文艺争鸣》、《艺术百家》、《东南大学学报》（哲学社会科学版）、《艺术学界》、《艺术学》辑刊（学林出版社）等刊发了大量的文章；主要的研究者则包括李心峰、凌继尧、张法、彭吉象、陈旭光、陈池瑜、曹意强、王廷信、梁玖等。概括而言，他们的研究主要围绕两大主题：第一，关于艺术学的学科建构，包括西方早期艺术学的产生，20世纪初中国艺术学的初步发展，艺术学学科门类的划分，等等，而且在上述学者之外还有更大量的讨论学科构建的文章。^①但

^① 参见第1页注释2，另见彭吉象《构建中国艺术学理论学科体系》，《文艺百家》2011年第6期；陈池瑜《建立现代形态和民族特色的中国艺术学之可能性探讨》，《艺术学界》2009年第1期；王廷信《关于艺术学升级为门类的缘起、争议和一致意见的达成》，《艺术百家》2010年第4期；凌继尧《艺术学理论的二级学科的设置》，《艺术百家》2011年第4期；曹意强《艺术门类的设置与我国创新思维的培养》，《新美术》2010年第4期；以及仲呈祥、周星、梁玖、刘道广、吴衍发等人的相关文章。

是，其中的问题正如有学者所指出的，“几乎所有普通高校都十分关心和关注艺术学学科的建设，但本领域积存已久的诸多实质性矛盾和观念问题，并未得到有序的澄清和解决”。^① 尽管实际情况要复杂一些，但很明显，从基本学科建制来说，文学和建筑被排除在艺术学之外，只能说要么是艺术学学科建构自身的根本缺陷，要么更深一层地是显露了学科制这一西方学术体制的历史性危机。第二，艺术学理论研究，包括艺术学与美学的关系，艺术学与门类艺术学的关系，艺术学与艺术史学、艺术批评的关系等。一方面，学者们在这些关系的讨论中比较理性地分析了艺术学作为学科建制的内部问题，^② 另一方面，如曹意强、丁宁等也提出了有关“创新思维、媒体、文化产业、国家软实力”等对艺术学发展更具有建设性的现实问题。

综合近年来国内艺术学研究的现状可以发现，不管是从学科建制还是从理论体系，已有的艺术学研究都是直接或间接地从正反两面以学科建制为实质的关注点，因此，就已经成为独立学科建制的艺术学而言，中国艺术学界面临着必须抉择下一步重点研究方向的问题。这里，首先我们需要指出，国内艺术学的研究现状与中国当代艺术的发展现实之间存在着一段相当明显的距离：第一，不论对艺术学在西方的发端和国内发展的研究，当下的国内艺术学研究只能说是侧重在从19世纪末至今的这一短暂历史时期。艺术学的形成并不是一个近代历

① 李荣有：《纠结与机遇同在：艺术学该怎么办？》，《艺术百家》2011年第6期。

② 参见曹意强《艺术门类的设置与我国创新思维的培养》，《新美术》2010年第4期；丁宁《走向当代视野的艺术学》，《文艺研究》2011年第4期；邢莉《艺术学与艺术理论》，《南京艺术学院学报》（美术与设计版）2011年第5期；常宁生《艺术学的建构与整合——近百年来的西方艺术学理论与方法及其与中国艺术史研究》，《艺术百家》2009年第5期；陈旭光《艺术学作为人文学科的人文意义和人文价值》，《艺术百家》2012年第2期，《艺术概念的形成与艺术的自觉意识及艺术学的学科历程》，《中华艺术论丛》第8辑，2008年；郭永健《艺术学的学科性质与发展前景》，《中山大学学报》（社会科学版）2007年第2期等。

史的偶然产物。如果把艺术学放在迄今仍在不断发展着的人类文明的整个历史中来考察,包括艺术学本身的学科价值,以及艺术学与哲学、美学、艺术史学等相关学科的关系等问题,会比仅仅着眼于一两百年的短暂历史能更清晰地呈现出来。第二,与对西方的艺术学理论和艺术学在国内发展的民族性的关注相比,马克思的艺术思想在艺术学界所受到的关注并不明显。^①虽然国内外都曾经存在将马克思哲学庸俗化的历史现象,然而这并无损于马克思哲学自身的科学性。而且,近年来国内的马克思哲学研究已取得了全面而深入的进展,马克思哲学与恩格斯、西方马克思主义、苏联马克思主义等哲学形态的关系,马克思著作的版本(MEGA)研究,马克思学研究,以及对马克思哲学中涉及生态环境、全球化、文化产业等当代现实问题的研究,^②早已大大超出了艺术学界对马克思哲学的认识范围。第三,当代中国的社会主义经济、政治、文化发展与中国当代的艺术现实是互动的颀颀关系,这体现为艺术学在我国发展的当下语境和对艺术学发展的现实要求。从我国的社会主义文化建设,到国家软实力和文化产业的发展,再到居于文化产业核心的创意产业、艺术产业建设,这些现实因素既是我国艺术学产生的外在条件,也是其直接的研究对象。艺术学研究应该在宏观的党和国家的文化发展战略部署和微观的艺术学学科建构、艺术基础理论研究之间,建构起严谨的逻辑关联。这是中国当代艺术学基础理论研究的根本任务。最后,从思辨的高度来说,我国当代文化的发展现实是中国艺术学研究的现实语境,什么是艺术,艺术的本质是

^① 我国学者的马克思艺术学研究有很多开创性的成果,如邓晓芒、章建刚等,但当下国内艺术学界所给予的关注十分有限。另外,常宁生在《艺术学的建构与整合——近百年来的西方艺术学理论与方法及其与中国艺术史研究》中对近代中国美术史学与马克思主义的关系作了简要评述。

^② 相关参考文献从略。



什么，并不能外在于这个语境而成为一个完全抽象的理论问题，反而与这个语境具有内在的统一性和同一性。然而问题在于，在以“艺术”为直接研究对象的既已成为独立学科的艺术学内部，对于“什么是艺术？艺术的本质？”等这些显然应该成为艺术学基础理论研究的首要 and 核心问题，即便仅仅作为纯粹的理论问题，国内艺术学界也表现为一种集体失声现象。实际上很清楚，只有以这个艺术学的基本理论研究为基础才有可能建构起科学和坚实的艺术学学科体系。

二 艺术学研究中的“艺术”概念

作为学科建制存在的艺术学，从之前作为文学门类的一级学科，到现在升级为独立的学科门类，其研究范畴直观地来看好像并不会发生根本性的改变。但是，在这个研究范畴中，某些研究内容会随着学科地位的改变而出现新的研究视角，并随着相应研究方式的产生而带来新的结论和观点，其中的某些结论和观点完全可能对发展中的整个艺术学体系带来根本性的影响。正如汤因比所说，“变形恰恰是历史的本质，因为历史的本质正在于不断地增添自身。每一次的增添都改变了历史的整体，因为整个过去都由于我们新的生活经验而显得有所不同。”^① 就是说，如果不把艺术学的升级仅仅看作学科性的外在改变，而是看作包括艺术学科自身及其研究范畴在内的某种总体发展，那么，艺术学学科及其研究范畴才能作为一个有机的整体在人类文化发展的语境中积极地呈现出自身的时代价值。

同时，艺术学在全球化的当代中国成为独立的学科门类，作为其

^① [英] 阿诺德·汤因比：《历史研究》，刘北成等译，上海人民出版社 2005 年版，第 3 页。

研究范畴的“艺术”在当代人类生活中的现实状况，前者作为一个发展中的人类文化的理论现象，后者作为一个发展中的人类社会现象，理清两者之间的逻辑关系才可能对我们确定艺术学需要研究哪些内容，以及构建怎样的学科体系等诸问题有清晰的认识和把握。这样的立场和观点无疑地可以包容所谓“传统与现代、东方与西方”之类直观而又随性的观念纠结。

“艺术”，作为艺术学的研究对象，或者说作为“艺术学”的研究范畴，包括一系列必然要完成的研究任务，其中最直接也最简便的是把“艺术”首先作为概念来研究。

国内自20世纪70年代末以来，来自哲学、美学、文学、艺术学界的学者对“艺术”概念在中国传统文化和西方学术史中的梳理至今从未间断过。从甲骨文和拉丁文的“ars”到近当代以来的“美术”、“艺术”和“art”，重要的人物和著作在众多研究者的文章中反复出现，不过要看到这些研究只关注到了“艺术”概念研究中的一个方面，即“艺术”概念的编年史研究。尽管这种“艺术”概念演化的编年史研究也为全面和真正学科意义上的“艺术”概念研究奠定了最初的文献基础，“艺术”概念的编年史毕竟已经将“艺术”概念的能指历时性地大致呈现了出来，但是，这种初步的文献整理研究的理论效力与今天的艺术实践所能达成的契合度必然是零碎和局部性的。因为“艺术”概念的文献整理工作仅仅是“艺术”概念的历时性研究或者说“艺术”概念史研究的准备阶段，接下来，还必须要通过说明某个“艺术”概念与其产生的相应社会艺术现实的共时性关系才能真正进入“艺术”概念的本体性研究。而且，严谨起见，即便在此时的文献整理和准备阶段也还是需要一个对这种文献整理本身的基本说明过程。

“艺术”概念研究作为艺术研究首要面对的问题，就概念的最直接

含义来说，也仍旧是对艺术的本质、艺术的本体研究，但是，以我们在这里所直观着的现实而言，“艺术”抑或 art，等等，在此时此刻所直接呈现出来的只是文字，是一个词，或者说是一个概念，进一步地说是一个文字形式的符号。首先，从概念来说。由于概念只是存在于人的思维中的东西，“是反映事物的特有属性（固有属性或本质属性）的思维形态”，^① 所以，“艺术”概念的内容也就是存在于人的思维形态中的被人把握为“艺术”的那种事物的特有属性（固有属性或本质属性）。很显然，历史上的各种“艺术”概念只是人的以语音 $\longleftrightarrow$ 文字，即以语言形式存在着的对外在的特定艺术现实有所把握的思维形态，并不是在人的现实生活中存在过的真正艺术活动。所以，以资料梳理为特征的“艺术”概念的编年史研究并不是充分和全面的“艺术”研究。其次，从符号角度的“艺术”来说，可以从两个不同体系来考察。在索绪尔的语言学体系中，作为符号，这里“艺术”的字形指向了两种事物，“这两种事物都具有精神性，且都居于主体内：听觉印象与概念相联结”。即“居于主体和名称之外的客体，但人们不知道它是发音的还是精神的”。^② 在汉语的语境中，这里仅仅以字形的方式存在着的“艺术”，作为符号的能指，所指向的是头脑中出现的“yì shù”这样的——一个听觉印象，和与这个听觉印象相联结着的“艺术”概念，即那个被看作“名称之外的客体”的存在于包括观念中所把握着的艺术的本质和现实中的人类艺术活动等在内的种种“客体”。（在索绪尔语言学中，所指和能指的关系并没有被形而上学化，即作如通常“作为文字的‘树’是符号的能指，而符号的所指是真实的树”之类的理解。）可

① 金岳霖：《形式逻辑》，人民出版社 1979 年版，第 18—22 页。

② [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔：《索绪尔第三次普通语言学教程》，屠友祥译，上海人民出版社 2002 年版，第 83—84 页。



见，在索绪尔的符号学关系中，在作为能指的“艺术”和“艺术”的所指之间，并不是可以相互替代的简单对等关系，作为艺术学更根本的研究对象的那个艺术“客体”在实际上要复杂得多，直观的“艺术”概念的编年史研究还没有全面涉及那个作为所指的复杂的艺术“客体”。在皮尔斯的指号学（Semiotic）中，指号（Sign）具有三个规定性。（1）“艺术”，不管是否作为一个指号，它都是由黑的颜色和一定数量且有特定形状的笔画构成。对一个指号来说，这被叫做“物质性的质”（material quality）。（2）这个指号必须和它所指称的事物有某种真实的联系，这种联系可以是直接的，也可以是间接的。这是指号的“纯指示性应用”（pure demonstrative application）。（3）它必须被某个心灵（mind）看作是一个指号，否则它便不是一个指号。^① 可见，“艺术”如果作为一个指号，就要和“艺术”所指称的事物具有某种或直接或间接的真实联系，而且这种真实联系的建立必须以作为第三者的某个心灵（mind）作为构建者。这使得对“艺术”概念的解释具有了无限的开放性。因为，严格地说，皮尔斯的指号学从属于他的逻辑学——哲学体系，在“艺术”的“物质性的质”（由笔画、字形等构成的符号本身）和“艺术”所指称的那种事物（具有艺术本质的事物）之间，如果说存在着所谓真实联系的话，那么，第三个规定性，也就是认识到这种联系的心灵（mind）的在场就是必需的，这是一个“三个一组”的关系，^② 并且由于对第三者，也就是作为“解释者”（interpretant）的心灵（mind）的非限定性，所以，任意来自于第三者

^① Charles Sanders Peirce, "ON the Nature of Signs", in James Hoopes ed. *Peirce on Signs*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1991, pp. 141—143.

^② 参见涂纪亮《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，社会科学文献出版社2006年版，第278页。

的关于“艺术”的解释和定义只要符合思维和认识过程的自身逻辑都是成立的。皮尔斯的指号学明确地呈现了人的思维和认识过程，而在指号、解释者和对象之间建立起的这种逻辑关系，事实上肯定了任何人对作为符号的“艺术”做出的任何一种符合思维逻辑的阐释方式。这样，不仅各个历史文献中的每一种“艺术”概念能够获得这种肯定性，而且在文献记载之外的曾经和正在存在着的“艺术”概念都可以获得这种肯定性。比如说，对古希腊柏拉图所生活的时代来说，那些可能出现过但未曾在文献中留下记载的艺术概念和柏拉图的艺术概念相比，在逻辑上具有同等的正确可能性。因此，仅仅以文献为基础的“艺术”概念的编年史研究并不具有全面性。

米克·巴尔和诺曼·布列逊在《符号学与艺术史》中首先指出，“人类的文化构成于符号，而符号所代表的是它自身之外的某种东西，栖居于符号中的人们忙于从这些符号中析取出意义。符号学理论的核心在于对下述要素的说明和阐释，它们包括存在于符号的产生和阐释这个无穷无尽的过程中的各种要素，也包括作为工具的概念的发展过程中的各种要素——概念作为工具，帮助我们把握那个展开于文化活动的各个领域中的符号的生产和阐释过程。”^① 对于作为符号的一篇文章、一幅图画、抑或一件人工制品，（在这里指某种艺术理论所依于存在的文本），符号学研究者并非仅仅指出在它们（符号）的存在之外所代表着的某种意义就完成了任务，恰恰相反，符号的意义存在于连绵不绝地生成和阐释，以及意义的再生产和再阐释，以致将此时的研究者本身也包容进这个过程的发生与阐释的过程中。这里，我们首先从表面上就可以看到巴尔、布列逊对皮尔斯的指号学的认同。他们都把

^① Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and art history", *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (1991), p. 174.

符号与符号的意义看作是互动的绵延过程，符号本身和符号的意义是交织在一起的，^① 即符号和符号的意义之间必须具有某种真实的联系。这似乎区别于索绪尔结构主义的静态语言学中那种“语言符号是任意的”观点，但实际上并不尽然。索绪尔明确指出，“就‘任意性’这词，须再提几句。它不是‘取决于个体的自由抉择’这一意义上的任意性。相对于概念来说，它是任意的，因为它本身与这概念毫无特定的关联。整个社会都不能改变符号，因为演化的现象强制它继承过去。”^② 索绪尔只是悬置了符号的历时性演化，“任意性”虽然作为前提但却是有条件的。在历时性的符号发展中，符号本身必然要有一个发生的过程，而符号及其意义、符号的能指和所指之间的关系，也就是那种真实的联系一定起源于这个发生过程。其次，在符号关系中的第三者，也就是“解释者”（interpretant）、任何一个人文社会研究学者，并非外在和无关于符号的意义阐释，（尽管在索绪尔静态的语言符号学中第三者没有直接出现在符号关系中，但是，能指和所指却无论如何不能没有直接相关于符号意义的“解释者”。）所以，如果在坚持把“艺术”仅仅看作一个符号的前提下，把“艺术”看作是一个漂浮的能指，那么不仅并没有一个作为某种终极版的所指的永恒的“艺术”存在于某处，就像武林秘籍一样等待着研究者去涉险拾取，而且，作为能指的“艺术”和作为“第三者”的研究者本身也在这个互动过程中无可或缺地生产着各自独立的意义。更进一步地具体来说，作为概念，不仅“艺术”的内涵和外延在历时性的语境中是发展和变化着的，在

① Charles Sanders Peirce, "ON the Nature of Signs", in James Hoopes ed., *Peirce on Signs*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1991, p. 239. 参见涂纪亮《作为指号学的逻辑：指号论》，《皮尔斯文选》，第277—278页。

② [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔：《索绪尔第三次普通语言学教程》，屠友祥译，上海人民出版社2002年版，第86页。