



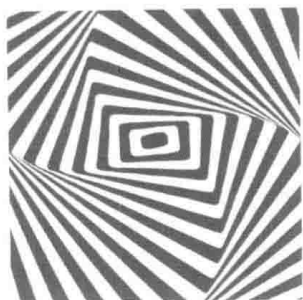
*RESEARCH ON VISUAL METAPHOR*

郭伟◎著

# 视觉隐喻研究

社会科学出版社

# 视觉隐喻研究



*RESEARCH ON VISUAL METAPHOR*

郭伟 © 著

中国社会科学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

视觉隐喻研究 / 郭伟著. —北京: 中国社会科学出版社, 2018.9

ISBN 978 - 7 - 5203 - 2793 - 0

I. ①视… II. ①郭… III. ①视觉艺术—隐喻—研究

IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 154224 号

---

出版人 赵剑英  
责任编辑 刘艳  
责任校对 陈晨  
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>  
发行部 010-84083685  
门市部 010-84029450  
经销 新华书店及其他书店

---

印刷 北京明恒达印务有限公司  
装订 廊坊市广阳区广增装订厂  
版次 2018 年 9 月第 1 版  
印次 2018 年 9 月第 1 次印刷

---

开本 710 × 1000 1/16  
印张 18.5  
插页 2  
字数 280 千字  
定价 78.00 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营销中心联系调换  
电话: 010-84083683

版权所有 侵权必究

# 序

赵宪章

视觉隐喻是视觉修辞的一种，也是视觉艺术之所以为艺术的关键性问题。对这一问题的研究属于艺术形式本体方面的论域，可惜在我们的“文以载道”语境中较少受到关注。所以，当年与郭伟一起讨论这个选题时，我还颇存疑惑，主要是担心她能否胜任如此高端的难题。此题之难不仅在于对象本身的复杂性，还在于我们整个学界缺乏这方面的研究经验和学术积累；于是，苦心经营出来的东西就有可能不被“他人”所认可，因为“他人”已经走惯了“文以载道”的路数，隐喻、修辞之类在“他人”看来不过是雕虫小技。可笑的是，“他人”的这种清高并非玩过此类“小技”之后的傲慢，而是从未玩过，也不想玩，确切地说是不会玩，根本就不知道也不想知道此技为何物，只是一味呼吁“文以载道”而已！这就是被扭曲了的学术现实——只要高举“文以载道”的旗号，实际上可以轻而易举，就可以包打天下无敌手。哈哈！这样的所谓“学问”，在我看来还没有入门。

所以，当初我对郭伟的选择并没有足够的信心。后来发现她对艺术史情有独钟，特别是对西方现代艺术史，非常用功且有自己的见解，艺术感觉敏锐，所以才支持她朝着这一方向前行。事实说明，郭伟的努力是值得的，她消除了我的疑虑，在这一领域开辟了一片属于自己的天地。祝贺她这一成果即将面世，我十分欣慰。

“隐喻”作为修辞学概念源自我们对语言的认知，将其移植到视觉艺术中研究实际上是一种假借。既然是假借，也就不可能与原型脱离干系，于是，将视觉隐喻纳入一般隐喻，或者说对视觉隐喻和语言隐喻进行比较，也就是本研究的应有之义。换言之，视觉艺术作为表意活动，

是一种不同于语言表意但又和语言密不可分的表意行为。当我们接受或认知视觉表意时，往往是借助于语言，只有将前者翻译成后者才能被理解。于是，视觉（或称“图像”）艺术和语言也就不可截然两分，研究前者必须顾及后者。郭伟的研究注意到了这一点，不仅设专章进行讨论，而且将这一理念贯穿始终，从而使视觉隐喻有了坚实的学理基础。这是本研究的独特之处，也是她的一大亮点。

我之所以特别强调郭伟的这一创新点，首先在于语言和图像（视觉对象）是人类有史以来最重要的两种表意符号。这两种符号的共处有着漫长的历史，互文、唱和是它们的总基调。但是，20世纪下半叶“图像时代”的到来颠覆了原有的主辅关系，图像符号开始僭越语言的领地；并且，图像在技术的支持下，对于语言的僭越越来越迅速、越来越肆无忌惮，进而引发整个思想文化界的担忧和焦虑。正是这样的背景催生了人们对视觉（图像）的重新认识。如果说以往我们在表意理论方面侧重于语言认知，那么，图像时代的到来迫使我们不得不对图像的表意功能展开学理分析。就此而言，郭伟的视觉（图像）修辞研究走在了正路上，这应该是一门既有学理性又体现人文关怀的新学问。

郭伟在本研究中以圣母像和先锋艺术为例表达自己的思想，我非常赞成这种以事实为蓝本即“用事实说话”的理论建构方式。如果说我们的文学理论在哪些方面需要改进的话，那么，在我看来，最重要、最急迫的是需要避免从理论到理论的空泛。“从理论到理论”一般都是“掉书袋”，拾人牙慧而已，最多是将现有的、已有的东西归纳综合，然后发表一些不痛不痒的看法，难有真切的理论原创，或者干脆云里雾里、天马行空，与文学本身“隔”得太远。反之，像郭伟这样结合具体的经验现象谈理论，无论这理论的深度如何，由于都来自经验现象本身，也就不可能过于“隔”空喊话。理论之所以为理论在于它的工具性，远离经验现象的所谓理论怎能用来解释经验现象？这是不可思议的。就此而言，郭伟的研究非常实在、可靠，就像她那诚朴的品行和为人。

现实生活中的郭伟性格开朗，为人大气，做事爽快，给我留下一个“假小子”的印象。她在南京大学博士毕业后又去了北京做博后；与此同时，她仍然就职于河南大学，夫君和孩子却在上海……感觉她一直在

路上奔忙。希望她能够尽快稳定下来，给自己营造一个能够静下来沉思的空间，以便沿着自己的路更加专心地前行。

勉为序。

2018 年季春  
于南京草场门寓所

# 目 录

序 .....	(1)
绪论 .....	(1)
一 国外视觉隐喻研究述评 .....	(1)
二 国内研究现状简述 .....	(4)
三 既有研究中存在的问题 .....	(6)
四 本研究的意义与创新之处 .....	(7)
五 本研究的思路与方法 .....	(9)
第一章 视觉隐喻概述 .....	(11)
第一节 视觉隐喻的概念 .....	(11)
第二节 视觉隐喻：视觉艺术艺术性之表征 .....	(21)
第三节 视觉隐喻类型分析 .....	(29)
第二章 视觉隐喻的生成机制：视觉思维的修辞性构建 .....	(42)
第一节 视觉隐喻生成的前提：相似性或创造相似性 .....	(44)
第二节 视觉隐喻是感知场域与自在场域之间相似性 凸显的产物 .....	(52)
第三节 视觉隐喻的生成手段：抽象与相似性之图像 符号逆转 .....	(59)
余 论 视觉隐喻的结构与解构功能 .....	(73)

第三章 言辞隐喻与视觉隐喻关系考辨 .....	(76)
第一节 人类认知过程中共生的语言与图像 .....	(77)
第二节 互为理解助推力的言辞隐喻与视觉隐喻 .....	(95)
第三节 从图像诗看言辞隐喻与视觉隐喻的悖论性共存 ...	(103)
第四节 从观念艺术看言辞隐喻对视觉隐喻的置换与 背离 .....	(124)
余 论 .....	(138)
第四章 视觉隐喻的空间秩序 .....	(140)
第一节 视觉隐喻中的时间与空间 .....	(140)
第二节 视觉时间、内禀时间与内空间、外空间 .....	(144)
第三节 虚拟时间的空间化构型 .....	(150)
余 论 作为文化表意实践模式的视觉隐喻 .....	(158)
第五章 从圣母像嬗变看视觉隐喻中的时空关系 .....	(161)
第一节 初期圣母像视觉隐喻中视觉时间的入侵 .....	(163)
第二节 圣像破坏运动——视觉隐喻中视觉时间和 内禀时间的剧烈冲突 .....	(175)
第三节 中世纪中期至文艺复兴时期圣母像视觉隐喻 对内禀时间的召唤 .....	(186)
余 论 .....	(202)
第六章 走向自我纯粹化之途的视觉隐喻 ——以先锋艺术风格嬗变为个案 .....	(203)
第一节 视觉隐喻与艺术风格的关系 .....	(206)
第二节 视觉隐喻模式更迭、艺术风格嬗变与先锋 艺术分期问题 .....	(212)
第三节 视觉隐喻观照下先锋艺术自律问题考察 .....	(234)
第四节 从大众艺术看视觉隐喻对艺术伦理的批判与 重构 .....	(249)
余 论 作为一个生命体的视觉隐喻 .....	(257)



结语 “空间转向”与视觉隐喻的困境及突围 .....	(259)
一 视觉隐喻中内禀时间的满溢与(外)空间转向 .....	(260)
二 回归“内空间”属性的身体与视觉隐喻的突围 .....	(263)
参考文献 .....	(268)
后记 .....	(282)

# 绪 论

## 一 国外视觉隐喻研究述评

迄今为止，西方对于视觉隐喻的研究大致可分为四个阶段。第一阶段（古希腊—19 世纪末）：视觉隐喻研究初始期；第二阶段（19 世纪末—20 世纪 60 年代）：视觉隐喻研究的发展期，以电影隐喻理论为主体；第三阶段（20 世纪 60 年代—90 年代）：视觉隐喻理论的建构期；第四阶段（20 世纪 90 年代至今）：视觉隐喻理论的分化期。

第一阶段（古希腊—19 世纪末），视觉隐喻尚未成为独立的研究对象，关于这一问题的言论散见于各种经典文艺理论、美学、哲学著作中。比如，柏拉图（Plato）认为艺术是对“理式”的模仿。莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）把绘画符号分为“人为的”和“自然的”两种，并认为“人为的”符号像“荷马式的云雾”一样“是一种单纯的象征符号”，在寓意画中与自然符号合用而产生特定的隐喻效果。<sup>①</sup>

第二阶段（19 世纪末—20 世纪 60 年代），视觉隐喻的研究集中在对电影隐喻相关问题的探讨上。1889 年电影诞生之后，研究者就开始了对于视觉隐喻的关注，不过并没有明确提出“视觉隐喻”这一概念。如鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）甚至没有看好视觉隐

---

<sup>①</sup> [德] 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 1979 年版，第 72—74，198 页。

喻在电影中的作用，认为“像小溪和阳光之类的比喻和联想”并不是好的蒙太奇。<sup>①</sup>

第三阶段（20世纪60年代—90年代），视觉隐喻的研究开始走向理论化和体系化，学者们围绕相关概念、范畴及其关系展开了对这一理论体系的初步探讨。1962年，奥托·G. 奥克威尔克（Otto G. Ocvirk）等提出的“影像媒介作为隐喻”是与视觉隐喻最相近的说法。<sup>②</sup> 1963年，美国导演斯坦·布拉克哈格（Stan Brakhage）在其《视觉的隐喻》（*Metaphors on Vision*）一书开篇说：“想象一双不受人为透视法则束缚的眼睛，一双不被逻辑结构左右的无偏见的眼睛，一双能透过事物的表象看本质的眼睛。而对于一个没有任何色彩概念的孩子来说，他能分辨出草原中有多少种绿色呢？”<sup>③</sup> 同年，贡布里希（E. H. Gombrich）正式使用了“视觉隐喻”（Visual metaphor）<sup>④</sup> 这一概念。接着，苏珊·朗格（Susanne Langer）提出视觉隐喻是一种“感知经验维度的隐喻”，认为“视觉形式是表象象征的实例，对其阐释的范围从字面意义到隐喻意义表现为一个连续统一”。<sup>⑤</sup> 1968年，弗吉尔·奥尔德里奇（Virgil C. Aldrich）的文章《视觉隐喻》首次对视觉隐喻做了概念界定，并试图通过纯粹的视觉形式（如图像的质地、颜色、线条、质量、形式以及处理它们的方法）等分析视觉隐喻的属性及其结构特征。<sup>⑥</sup> 此后，大量视觉隐喻研究文章多是以单篇的形式出现，主要有：弗吉尔·奥尔德里奇著的《视觉艺术中的形式》；赫尔曼·费恩斯坦（Hermione Feinstein）的《艺术作为视觉隐喻》；约

① [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社2003年版，第69页。

② Otto G. Ocvirk, Robert O. Bone, Robert E. Stinson and Philip R. Wigg, *Art Fundamentals: Theory and Practice*, 1th ed. (Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, 1962), p. 11.

③ 转引自 [英] 莉斯·费伯、[美] 海伦·沃尔特斯《动画无极限：世界获奖动画短片的经典创意》，上海人民美术出版社2004年版，第18页。

④ E. H. Gombrich, *Visual metaphors of value in art, Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaedon Press, 1963) .

⑤ 转引自 Hermion Feinstein, “Art as Visual Metaphor,” *Art Education* 38, no. 4 (1985), pp. 26 - 29.

⑥ Virgil C. Aldrich, “Visual Metaphor,” *Journal of Aesthetic Education* 2, no. 1 (1968), pp. 73 - 86.

翰·肯尼迪 (John Kennedy) 的《图像中的隐喻》；凯西·邓特 (Cathy Dent)、路易斯·罗森伯格 (Lois Rosenberg) 的《视觉与言辞隐喻：发展的互动》等。著作主要有约翰·肯尼迪的《图像认知心理学》；纳尔森·古德曼 (Nelson Goodman) 的《艺术的语言——符号理论研究》等。这一时期，视觉隐喻研究与电影隐喻分析齐头并进。相对于后者，视觉隐喻研究呈现出相对成熟的发展态势，但理论建构仍相对滞后。从研究方法上看，视觉隐喻研究大致经历了从借鉴语言学到符号学再到视觉心理学的不同时期。

第四阶段 (20 世纪 90 年代至今)，视觉隐喻的研究可以从两条线索来观察：其一，从视觉思维本体论角度探讨如何构建自身的理论体系问题等；其二，关于各具体艺术门类中视觉隐喻的研究，主要涉及建筑、广告、动漫、装置设计、软件开发以及艺术教育等。

从第一条线索来看，20 世纪 90 年代以后，电影研究中以哲学、思维本体层面的隐喻学研究为参照，逐渐构建出一套较为完整的电影隐喻理论框架。如特雷弗·惠托克 (Trevor Whittock) 在《隐喻与电影》中认为电影隐喻有不同变体，明确指出电影隐喻产生于“心智之眼” (The mind's eye)，并把电影隐喻分为十种类型。与电影隐喻相比，视觉隐喻的研究仍以结构主义的分析模式为主。如诺埃尔·卡罗尔 (Noël Carroll) 认为存在一些与言辞隐喻一样起作用的视觉隐喻图像，并将以纯粹视觉思维方式所获得的隐喻规定为视觉隐喻的确认方法。与此同时，一些学者把点、线、面、形、体、色彩、肌理和媒介等元素作为视觉隐喻的基本单位，这些形态元素在图式的控制和支撑下，使视觉隐喻在画面 (影像) 中得以实现。丹尼斯·达克 (Dennis M. Dake)、布莱恩·罗伯茨 (Brian Roberts) 在《视觉隐喻的视觉分析》一文中倡导通过“图形和图像的手段”来获得对视觉隐喻的分析和理解，他们认为视觉隐喻意义的接受是通过视觉结构完成的，而视觉结构则是由视觉元素组成的。<sup>①</sup>

不过这一阶段中，视觉隐喻理论体系的建设一直陷于究竟是借鉴言

---

<sup>①</sup> Dennis M. Dake and Brian Roberts, "The Visual Analysis of Visual Metaphor," *Computer Graphics* (1995), p. 229.

辞隐喻的结构主义分析方法，还是使用纯粹的视觉思维本体论方法这一矛盾困境中，如1994年W. J. T. 米歇尔（W. J. T. Michell）在其《图像理论》一书中就对把符号学和文学理论用于艺术史持有疑问；此后以至当代的视觉隐喻研究中，这一矛盾依然存在，如查尔斯·福斯威尔（Charles Forceville）的《图像隐喻中的目标域与来源域的统一》一文是借鉴言辞隐喻的理论对视觉隐喻所作的分析；而琳娜·普瑞麦基（Linnar Priimägi）的文章《纯粹视觉隐喻：胡里·洛特曼纯粹艺术中的修辞概念》，则是从纯粹视觉隐喻角度对具体艺术现象所作的分析。

从最近几年的研究成果看，视觉隐喻的研究者开始朝着认知、接受尤其是从纯粹视觉思维本体论的角度对其进行理论探索等方向推进。这一方向上的推进是视觉隐喻研究走出困境的一种尝试。如丹尼尔·赛瑞吉（Daniel Allen Serigd）的论文《艺术家联盟实践和展览中视觉隐喻的概念结构》《理解视觉隐喻的概念背景》，朱莉尔特·辛普森（Juliet Simpson）《象征性插图与视觉隐喻》；沃伦·桑格特（Warren Thorngate）的《视觉隐喻的诱惑性危险：关于时间》；丹尼尔·格里森（Daniel E. Gleason）的《图像隐喻的视觉经验：意象派形象认知考察》；泽木柯维兹（Ziemkiewicz）等人的《视觉隐喻理解的偏见与个体差异》，都是这一研究取向的理论尝试。

从第二条线索来看，视觉隐喻的研究转向关注其在实用艺术中的功能，如查尔斯·福斯威尔将视觉隐喻应用于广告设计，指出隐喻理论可以作为一个媒体研究工具；苏珊·摩根和汤姆·瑞恰德（Susan E. Morgan, Tom Reichert）的研究证明，含有图像隐喻的广告比只依赖于文字隐喻的广告更易于理解。另有弗兰斯·史密斯（Frances Smith）的《隐喻作为装置设计的基础》、伊丽莎白·瑞福尔（Elisabeth Refaie）的《理解视觉隐喻：以报纸卡通画为例》等文章。这些都显示了视觉隐喻研究向建筑、广告、动漫、装置设计、软件开发以至艺术教育等领域延伸的趋势。

## 二 国内研究现状简述

我国视觉隐喻研究可以分为两个阶段：第一阶段是传统美学理论

范畴中与视觉隐喻不完全属于同一美学范畴的相关研究；第二阶段是现代视觉隐喻研究。

第一阶段的视觉隐喻分析主要是散见于历代书法、诗画、画论等典籍中的论述和论断。从顾恺之的“以形写神”，刘勰的“盖写物以附意”，到苏轼反对“作画求形似”，倪瓒的“逸笔草草，不求形似”，直至齐白石的“不似之似”，其中所“附意”、所要“似”的，都是视觉隐喻的喻旨之所在。

第二阶段是在西方美学理论影响下的现代美学范畴的视觉隐喻理论。1926年，侯曜在其著作《影戏剧本作法》中提出三种序景（Prologue）类型，即比喻的（Allegorical）序景、象征的（Symbol）序景和对比的（Contrast）序景，虽然没有直接提到视觉隐喻的概念，但从著者在论述时征引的例子来看，这三种序景都属于视觉隐喻的范畴。<sup>①</sup>此后，无论是译介、转述国外相关文献，还是结合本土经验的理论阐释，都鲜有西方意义上成体系的视觉隐喻研究。最近的隐喻研究形成两股主要潮流，一是继承中国传统的比喻理论，重新发现并阐释“赋比兴”的意义；二是对西方隐喻理论研究进行梳理，或者运用西方隐喻理论来观照中国文学。不过，这些研究仅把隐喻当成了适用于语言学和文学的范畴。当然，也有学者敏锐地意识到了这一问题，如胡壮麟在其《认知隐喻学》中提到，隐喻不能仅仅局限于语言学的范畴，还可以扩大到对其他艺术形式的研究中。

当前，我国学者对视觉隐喻的研究主要集中在电影领域。这方面的研究虽然直接借鉴了语言学、符号学、精神分析、结构主义、解构主义以及后殖民主义、女权主义等理论和方法，但总体上仍是在语言学和结构主义理论影响下进行的探讨。如李显杰的《电影修辞学：镜像与话语》，王志敏的《电影美学：观念与思维的超越》《电影语言学》，李稚田的《影视语言教程》等。

值得注意的是，近年来，在西方视觉隐喻第四阶段第二个研究取向的影响下，我国的视觉隐喻研究也逐渐转向关注具体艺术类型中的

---

<sup>①</sup> 罗艺军主编：《20世纪中国电影理论文选》（上），中国电影出版社2003年版，第61页。

视觉隐喻，对各种影视、舞台、戏剧、广告、动漫设计中的隐喻使用情况和相关问题进行分析。如：胡妙胜的《隐喻与转喻——舞台设计的修辞模式》，黄有柱等学者对平面设计中的视觉隐喻所作的研究，詹炳宏的《实现信息形态转换的视觉隐喻》等，然而仍没有超出修辞学的范畴，也未能延伸到符号学、人类学等领域，更未触及到视觉思维本体论、视觉艺术本体论等理论层面的问题。

### 三 既有研究中存在的问题

国内外既有研究运用不同理论和方法，从多个角度对视觉隐喻做了较为深入、全面的探索。这一方面说明本论题有着重要的意义，另一方面也为学界的进一步研究奠定了基础。但毋庸讳言，其中也存在不少问题。

第一，既有研究尚未从视觉艺术本体论角度讨论视觉隐喻问题。研究者虽然明确指出了各种视觉艺术类型中存在着大量的视觉隐喻现象，并对这些现象及其实现的美学效果有所分析，但并没有认识到视觉隐喻是视觉艺术的艺术性表征这一基本的图像修辞<sup>①</sup>学命题。

第二，混淆了视觉隐喻与言辞隐喻的关系。整体来看，研究者征引言辞隐喻理论对视觉隐喻做硬性植入式的分析，既没有照顾到二者的区别，也没有从视觉思维本体论角度对视觉隐喻进行理论阐释。

第三，忽略了视觉隐喻在先锋艺术中的重要作用。作为一种意义生成、表现形式以及具有自反性的内部动因，视觉隐喻在先锋艺术中有着集中的体现，并在先锋艺术从现代（历史先锋派）到后现代先锋派的转向中起到了重要作用，也是实现先锋艺术从“纯粹语言学的否定性策略”至“对现代主义自律体制的反动”乃至一种叛逆气质或态度的“先锋精神”的内部动因。同时，视觉隐喻也是后现代艺

---

① 图像修辞的概念最早由法国符号学家罗兰·巴特（Roland Barthes）提出，主要是指在对图像（包括广告、绘画、电影等不同的艺术类型）所包含的语言信息进行全面细致分析的基础上，从内涵和外延两个层面探讨图像如何使用语言（个人习语、词汇或次级符号所构成）结构来生成意义的。参见 Roland Barthes, “Rhétorique de l’image,” *Communications* 4, no. 1 (1964), pp. 40–51.

术中先锋精神钝化的关键原因。因此，重新考量视觉隐喻在先锋艺术风格嬗变过程中的重要作用，着眼于视觉隐喻作为一种在空间中建构虚拟时间的艺术言说方式，有望对现代、后现代艺术的特质以及风格嬗变过程做更为全面的分析。

总体上看，既有研究主要是未能以视觉艺术的言说方式为理论出发点，探索出视觉隐喻如何以图像修辞格的形式来实现视觉艺术的艺术性的，又是如何以空间的时间化构型方式来实现视觉思维的修辞性构建，甚至实现某种特定的文化表意过程的。

## 四 本研究的意义与创新之处

(一) 本研究以在视觉艺术本体层面上构建视觉隐喻理论体系为目标，其主要意义包括：

第一，立足于修辞形式并最大限度地降低图像符号分析的主观性。在对大量的视觉艺术图本进行细读的情况下，对视觉隐喻模式进行句法解读，将构成隐喻模式的意象、本体、喻体、表现媒介等元素及其间的关系转化为句法结构成分符号如主宾语，以提高图像修辞分析的可操作性，使合乎逻辑的修辞形式的探讨更具有可行性。

艺术学研究离不开一次次对艺术言说方式、修辞手段这些基本表现形式的观照、咂摸、品味和意图还原，离不开对图形、图像、影像等视觉化信息进行修辞加工的想象能力，本书对视觉隐喻结构的分析与阐释，正是建立在图像语言分析的基础上，是图像修辞学的有机组成部分，将有力推进艺术学图像修辞理论的建设。

第二，视觉艺术形式仅仅是构成画面（影像）空间的元素，虽然其组合具有一定的表意效果，但是它们还是受到物象构成的限制，也就是视觉隐喻受到物象与视觉语汇的双重控制，包括物象与空间的叠合关系等，都可以决定视觉隐喻的表意效果。

因而，视觉艺术品中无论是分离的意象单元还是整体性的视觉隐喻结构，都依赖于有特定含义的图像符号或符号体系的支撑，即图像修辞。它是视觉艺术的基本表达手段，根植于人对自身、社会和世界的综合感知能力。艺术创造就是视觉思维的修辞构建，视觉艺术品的



艺术性即体现为视觉隐喻在图像符号和表现媒介上的最终完成。本书的讨论将进一步加深对于视觉艺术艺术性的认识。

第三，围绕视觉隐喻与艺术风格的关系，分析视觉艺术作品中典型的视觉隐喻母题以及具体的艺术思潮、流派，有助于深入研究艺术史中突出存在的语言与图像的关系问题，对解决当前学界争论的热点和难点问题如艺术史分期、图像修辞格在视觉艺术品中的使用情况等问题有所助益。

第四，在视觉隐喻观照下从视觉艺术内部思考艺术自律与艺术伦理的关系，重新评估当代大众艺术的美学功能，如提供情感宣泄的契机，以减少知识含量、弱化光晕性的艺术旨趣等方式提升大众的鉴赏力和审美感受力，可以为解决我国当代艺术所面临的“价值失范”“伦理陷落”等问题提供新的阐释视角。

第五，通过分析视觉隐喻为突破空间限制而建构虚拟时间，从而导致自身成为容纳时空矛盾载体的本质，有助于厘清“空间转向”后视觉艺术是如何陷于概念化、形而上化的表达困境，又如何在自反性（即自指功能）修辞策略作用下，走向言说方式的媒介化、过程化的，在理论上为探讨视觉艺术的未来走向奠定基础。

## （二）本研究的创新之处

首先，由于言辞隐喻和视觉隐喻的关系一直是艺术史中不容回避的问题，本书以言辞隐喻为参照，从视觉艺术本体论、视觉思维本体论以及视觉艺术图像符号的空间秩序等角度构建出一套视觉隐喻理论体系。即以视觉隐喻作为视觉艺术的基本言说方式为切入点，通过考辨言辞隐喻与视觉隐喻的关系，确定视觉隐喻的基本元素，从喻旨、符号形式、生成机制等多个角度建立视觉隐喻分析的研究范式，在共时层面上考察其在视觉艺术作品中的具体表现，并进行类型总结和规律探索。

其次，在逻辑和历史统一的基础上，使用所构建的视觉隐喻理论来分析视觉艺术史以及具体视觉艺术类型中存在的视觉隐喻现象，以具有相同或相近视觉隐喻母题的个案分析为基础，以图本细读为出发点，分析视觉艺术史中突出的语言和图像关系所渗透的时空观念问题。