

· 符号学 ·

自我标出与他者收编:异项艺术美感的符号学考察

田野

(四川大学文学与新闻学院 四川成都 610064)

摘要:异项艺术的美感在于陌生化的呈现与区隔操作,前者吸引大众的关注,后者让大众暂时撇开现实因素,专注审美体验。此外,异项艺术的美感成为自我标出与他者收编运动的基础:为保持异项美感,异项艺术通过自我标出走上一条无止境的“先锋”之路,这一点在网络时代尤为明显;同时,异项艺术面临着商业与意识形态收编的双重压力,在被收编的过程中,异项艺术的内涵被剔除,并在新的语境下被赋予新的含义。

关键词:文化标出性;收编;陌生化;区隔

中图分类号:J01 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-8505(2018)02-0006-06

doi:10.19642/j.issn.1672-8505.2018.02.002

Self-markedness and Incorporation: A Semiotic Study on Aesthetic Beauty of Alien Arts

TIAN Ye

(School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu, Sichuan, 610064, China)

Abstract: The aesthetic beauty of alien arts depends on defamiliarization and segregation. The former attracts the attention of the public, while the latter leads the public to put aside the reality factors for a while and focus on the aesthetic experience. The aesthetic of alien arts is the basic of self-markedness and incorporation. In order to keep its aesthetic beauty, alien arts have to be “pioneer” constantly, which is especially obvious in the Internet age. Alien arts face the pressure that includes incorporation of business and ideology, and in the process of being incorporated, the new connotation will replace the original one.

Key words: culture markedness; incorporation; defamiliarization; segregation

标出,来自语言学中的标记(markedness),最早由布拉格学派的代表特鲁别兹柯伊提出。他在给雅柯布森的信中指出:一对音位相关中,其中一个音位具有某种标记,而另一个则没有这种标记。后来经由雅柯布森、乔姆斯基与利昂斯等人的推进,标记理论成为语言学的重要理论之一,在语用学、语义学、类型学等诸多领域都引起了大量的讨论。此后一些

学者将标记理论扩展到对文化的讨论中,如琳达·沃认为美国是一个右手文化社会,即左手相对右手而言是有标记的,大多数的美国产品都是为惯用右手的人生产的。韦恩·布雷克斯区分了文化标记现象中的二元模型与三元模型,前者如男/女的标记与非标记,后者如圣人/普通人/恶人的标记与非标记。在国内,赵毅衡先生从符号学的研究角度出发,正式

收稿日期:2017-10-23

基金项目:国家社科基金重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(13&ZD123)。

作者简介:田野(1993—),男,硕士研究生,主要研究方向:符号学理论。

引用格式:田野.自我标出与他者收编:异项艺术美感的符号学考察[J].西华大学学报(哲学社会科学版),2018,37(2):6-11.

提出“标出”这一中文术语,以区别于语言学中的标记。他将文化主体划分为正项/中项/异项,以此来分析文化现象的内部结构与动态变化。之后一些学者也从不同的角度对标出理论进行了研究,如陆正兰从歌曲角度讨论了标出与风格的关系,认为“对于稳定的二元对立,风格性是推动标出性的原因”^{[1]162}。王强讨论了新闻领域的标出问题,即越来越普遍的新闻娱乐化正在改变新闻业的生态,原本新闻领域中的异项可能会变成主流的或正常的,发生“标出性翻转”。

在《文化符号学中的“标出性”》的最后,赵毅衡先生认为,在艺术领域中也存在着正项艺术与异项艺术之分,正项艺术由正项美感激发产生,“一切赢得‘正常’地位的符号,都可能给人美感……正项美感也能激发艺术,如此产生的艺术是正项艺术”;异项艺术则关注标出项。“正项美感以语言流畅表达清晰(例如播音员主持人)为美,异项艺术却以变形难懂的各种‘诗式’语言为美。”^{[2]9}本文所要讨论的正是这“非常”的异项美,讨论这种美感是如何产生的以及异项艺术基于这种美感所走的两条截然相反的道路:自我标出与他者收编,前者是积极主动地与主流保持距离,而后者则被主流所控制,甚至被同化。

一、异项艺术与美感

赵毅衡先生指出,异项艺术的增多在现代开始出现,尤其是20世纪以来。在以先锋为名的艺术中,对于正项美感的背离越来越普遍。立体主义、达达主义、超现实主义等各种艺术流派层出不穷,对古典艺术所支配的美感秩序造成冲击。到今天,异项艺术更为繁荣,它们甚至进入博物馆、展览厅等社会主流文化场所中,这种现象无疑受到了强调异质性与个体性的后现代主义的影响。它们所针对的是那个由正项艺术所构建的艺术叙述的宏大帝国,这也回应了利奥塔关于后现代理论的观点,“差异叙述取代宏大叙事”。在异项艺术是以何种方式塑造美感这一问题上,笔者认为答案有二:一为异项艺术的陌生化接受;二为框架区隔的操作。

其一,异项艺术的陌生化接受。在对异项美感的讨论中,吴未意认为异项美感产生的原因在于“异项对中项的原欲诱惑”,这根植于弗洛伊德所说的人的本能冲动,“异项人群持有较多异项观念,按

快乐原则行事,超我能力较弱”^{[3]189}。从这一论点出发,面对异项不是人们不想,而是人们不敢,这暗合了弗洛伊德所说的文明产生于压抑的观点。笔者认为“原欲说”的确能解释一些异项艺术作品对大众的吸引,但以此来解释艺术美感不免会陷入本质主义的窠臼之中,如安迪·沃霍尔的波普艺术所展现的罐头等物件便很难用原欲说来解释。从另一个角度来看,原欲并非一直都对大众有诱惑效果,它涉及到具体的社会情境,正如赵毅衡先生在谈及色情这个问题时认为,“一个社会‘性开放’(对性题材的表现禁忌减少,宽容度增加,也就是‘正常化’)之后,公众对色情表现(图书、影片、表演等)相应地兴趣陡降”^{[2]10}。换言之,原欲的诱惑实际上是原欲作为异项的诱惑,正因为它远离人们的生活经验,才被神秘的光晕所围绕,而当欲望走进寻常生活时,人们也就习以为常,并不觉得有多诱人了。进一步说,异项美感是通过陌生化实现的,当其陌生化效果消失后,异项的美感也就随之减弱。

陌生化理论,最早由俄国形式主义者什克洛夫斯基提出,这一理论最开始要解决的是文学研究中的“文学性”问题。什克洛夫斯基认为艺术的本质规定性就在于陌生化,“艺术的手法就是使事物奇特化的手法,是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法,因为艺术中的感觉行为本身就是目的,应该延长;艺术是一种体验事物制作的方法,而‘制作’成功的东西对艺术来说是无关重要的”^{[4]65}。程式化与陌生化的区别对应着正项艺术与异项艺术的效果差异,它们的背后,是“常”与“非常”的差异,前者的美感是“理所当然”的,正如人类学家格尔茨所说的,人是悬挂在它编织的意义之网中的动物,人对于美的认识受到文化社群的影响;后者的美感是一种惊奇,这种美与其说是艺术本身固有的,不如说是被感受到的。

与文学作品中增加作品可感受性的方法相似,在艺术作品中,也通过变形与延宕等手段产生美感,增强感受力。如立体主义的绘画与古典主义秉持的透视法原则相背离,在毕加索的《格尔尼卡》中,原先存在于古典绘画中的单一的凝视点被取消了,并且造成“内与外的界限被打破了”。而在超现实主义画家达利的作品中,他所宣称的对于无意识的直

接书写,更是展现了完全陌生与异样的世界,如在《永恒的记忆》中,扭曲的时钟本身就表达了时间的流逝,这在现实生活中是无法寻觅到的。从现代艺术的发展历史来看,陌生化理论推进了现代艺术的创作,布莱希特著名的“间离效果”说便是对陌生化理论的继承与发展。

当然,并非所有的陌生化手法都能带来美感,这仍然要取决于文化社群的接受能力。一件作品在一种文化中被认为有美感,而在另一种文化中可能受到完全不同的待遇。当年龚琳娜的《忐忑》被称为“神曲”,大众普遍以戏谑的方式“欣赏”这首歌,到现在人们对它的认识逐渐改变,开始接受这一风格,这与国民音乐审美倾向的转变恐怕不无关系。

其二,框架区隔的操作。“裸体,野合,自行执法,胡言乱语,在生活中是禁忌,艺术能把它们纳入文化中项大致能接受的符号意义范围里。”^{[2]10}此处的“符号意义范围”便是通过区隔操作的,换言之,异项艺术的美感是通过区隔实现的,异项艺术一旦成为现实,美感会随着审美距离的改变而被取消。

区隔的概念来自于赵毅衡先生关于纪实性叙述与虚构性叙述的区分,简言之,即纪实性叙述与虚构性叙述的区别就在于能否被追问事实。这是因为纪实性叙述处于一度区隔之中,与现实的框架是透明的,因此可以被追问事实,如人们有权质疑电视上、网络上新闻的真实性;而虚构性叙述处于二度区隔之中,与现实的框架是不透明的,因此不可以被追问真实,如观众无法质疑电影中新闻的真实性。从艺术创作的角度来看,艺术作品也包括纪实性叙述与虚构性叙述,如在电影中既有侧重纪实的纪录片,同时也有侧重虚构的科幻片,这二者与观众存在不同的审美距离,因此对于观众的审美体验也有不同的影响。

如果说正项艺术所走的是从纪实性叙述到虚构性叙述的发展路线,那么异项艺术则与此相反,它反映了从虚构性叙述到纪实性叙述的发展路线。不难看出,异项艺术多存在于虚构性叙述中,这是因为不必追问真实,观众可以暂时地逃避道德等压力,如在昆汀的《杀死比尔》中,其为人称赞的暴力美学也只能在电影中被欣赏与接受,一旦在新闻中出现,便会引起社会的指责与恐慌。在我国,一些暴露过多的

行为艺术至今仍然不被人们接受,甚至引起社会冲突,这是由于此种行为艺术进入人们的日常生活,影响了现实生活的伦理原则,“形式犯框之所以会引起观众对伦理边界的思考,是因为当人物犯框走入另一个区隔世界时,由于各个区隔世界横向真实,所以人物的伦理身份在不同世界就发生了变化,从而人与人之间的伦理关系发生混乱,那么维持人与人之间的伦理规则就会遭到挑战”^{[5]104}。

二、异项艺术与自我标出

所谓自我标出,是指异项积极主动地远离正常项,而不是被动地被正常项所排斥。在艺术创作的发展过程中,自我标出已经是家常便饭。赵毅衡先生指出,“异项艺术似乎是为标出项争夺注意力,实际上反而参与标出,使异常项更加明显地异常:异项艺术并不意图参与中项争夺,并不致力于把异项变成正常”^{[2]11}。自我标出的旨趣还体现在法兰克福学派的精英文化观中。为保证艺术不被大众文化工业所侵染,阿多诺与马尔库塞等人强调艺术通过自我标出来自我保全,“现代艺术由于走的一条精英主义自恋路线,艺术家和大众的纽带被切割了,因此变成小圈子的”^{[6]115},这确实暗合了历史上先锋艺术团体的存在状况。当然,一旦异项艺术成为主流,也就不再是异项艺术了,这正是“异项艺术是标出性的艺术,它不是艺术的标出性”^{[2]11}。

自我标出所走的自绝于主流的道路,或是出于艺术手法创新的需要,以此来重新界定艺术,如贡布里希以“从来没有艺术品,只有艺术家”作为《艺术的故事》的结尾,换言之,异项艺术推动了艺术内涵的不断更新,因此也导致了艺术的难以界定;或是异项艺术通过自我标出与主流保持距离,保存感受的生命力,用德勒兹的话来说,这是摆脱组织化思维的可能性,而在更普遍的层次上,它是通过与主流艺术的对话呈现文化的多元性,如杜尚的《带胡须的蒙娜丽莎》是对卢浮宫的镇馆之宝《蒙娜丽莎》的戏谑之作,这种创作方式带有鲜明的后现代色彩,即对于传统的颠覆与再创作,这一点也反映了全球化语境下的文化交往潮流;最后,自我标出也可以是为了获得主流的关注,以此来吸引眼球,如当今的网络红人“成名皆非因循常路,而是靠与社会主流价值观相悖的标出性所带给大众的心理冲击而成名”^{[7]79},异

项艺术以自我标出的方式获得价值变现的空间。

不论基于何种目的,艺术创作本质上是一种表意行为,而自我标出更是在差异的基础上进行表意。在具体的文本组织过程中,异项艺术是经过符号双轴操作的结果,索绪尔语言学中的差异原则在其中得以体现,人们根据差异进行识别与分类。因此,“凡表意必需要符号,凡是符号都具有意义”^{[8]2}。进一步说,异项艺术正是借着自我标出而存在,正如赫伯迪格在对青少年亚文化的研究中发现,这些群体通过各种奇装异服来展现自身风格,若非如此,他们便无法向外界宣告自己的另类精神。与此类似,人们在生活中会有“长头发的都是艺术家”这样的刻板印象,对于艺术家而言,长头发也是表明身份,以区别于普通大众的行为之一;又如改革开放之后流行在胸前口袋插一支钢笔,以此表明知识分子的身份。人们以此方式来辨别身份虽是本末倒置,却也乐此不疲。

尽管异项艺术通过自我标出来表明其风格与存在特质,但同时其走的也是一条自我放逐的道路,而这也正是“先锋”之义。这一词的最初意义是指在作战中的先头部队,而后被用于政治领域中,直到19世纪中叶才与艺术相关。在艺术领域,“先锋派”最初指法国和俄国带有政治性的激进艺术家,后来指各时期具有革新实践精神的艺术家。因为要与非标出项相区分,保证差异,异项就必须不断地进行实验,如果它停下来,就随时可能被非标出项追赶上,从而无法自我标出。因此自我标出的道路永无终止,这在20世纪文学的演变中表现得尤为明显:“进入20世纪以来,西方现代派文学在形式的创新上,总的趋势是越来越‘怪’、越来越‘难’,‘新小说’,‘意识流’,‘自动化写作’,‘超现实主义’等等,不一而足,以致人们普遍把语言形式的趋新求异当作现代派的显著特征之一。”^{[9]209}

在当代,社交网络在为异项提供了一个发声平台的同时,也造成了大量异项艺术的消亡。一方面网络成为异项展示自我的平台,这与前网络时代的情形形成鲜明对比。福柯在《疯癫与文明》中发现,在古典时期,疯癫被理性置于沉默的位置,疯癫只能通过理性来为其言说,换言之,这种沉默并非是无话可说,而是这些越轨者对于言说无能为力。在20世

纪女性主义的平权运动中,女性群体批判了媒体中女性形象的片面化,在广告、杂志、电影等各类媒介中,女性仍然是按照“女性是男性的第二性”的逻辑被塑造,如在关于家务用品的广告中,其主要受众默认为女性。同时不少女性通过创建“另类媒体”的方式,旨在纠正传统媒体中的女性形象,这一对比也反映了网络环境下符号冲突的剧烈,“网民借助符号生产挑战着主流意识形态——质疑其话语合法性,拆解已有的意义体系,创造新的符号或言说方式,建立新的意义体系”^{[10]86}。另一方面,网络将异项艺术带到大众文化面前的同时,也使其自我标出的特征被更快地消解。如民谣音乐本身只是一部分文艺青年的爱好,他们以此来与流行音乐相区别,以彰显自身的品味,然而现在民谣已经成为流行音乐的一部分,文艺青年的审美趣味已不能再通过民谣而辨识了,通过民谣来界定自己身份的途径也已经失效。当今流行音乐更新换代的速度越来越快,以往被认为是流行的很快就已经成为昨日黄花。一定程度上正是因为通过网络,大量的异项音乐成为新的流行元素,走进流行文化之中,这一方面促进了音乐本身的创新与发展,“正是标出性推动了音乐走向成熟,并且在音乐成熟之后促成了音乐的多样性,而也正是标出性的翻转带来了音乐的时尚特征”^{[11]395},但另一方面这一趋势也造成了当今的“流行”越来越捉摸不定,难以预测。

三、异项艺术与他者收编

在《亚文化:风格的意义》中,赫伯迪格提出了“收编”一词,用以说明主流文化对亚文化的回应,“亚文化的表达形式通常通过两种主要的途径被整合和收编进占统治地位的社会秩序中去。第一种:商品的方式。把亚文化符号(服饰、音乐等)转化成大量生产的物品。第二种:意识形态的方法。支配集团——警察、媒介、司法系统——对异常行为贴“标签”并重新界定”^{[12]117}。默多克认为收编的特点在于非暴力性,即通过诱导与说服的方式,这回应了福柯在《规训与惩罚》中的结论:现代社会的控制方式是从身体转移到思想。

对亚文化的两种收编方式同样也适用于异项艺术,一方面是在于二者在其相关领域中都处于边缘位置——亚文化之于主流文化,异项艺术之于正项

艺术;另一方面是二者本身的内在联系,亚文化要通过异项艺术来表达自己的,如摇滚乐被反叛青年推崇备至,他们赋予摇滚乐以“反抗”的内核。

商业的收编能力来源于资本主义社会的内在特质,马克思早已强调了资产阶级与金钱的关系——世界上的一切事物都为金钱而存在。西美尔在对货币的分析中也得出相似的结论,在他看来,原本只是手段的货币成为了目的,甚至成为都市生活中的上帝,社会大众在追求货币上是无差别的,正如中世纪人们对于上帝的信仰也是无差别的。对于新教徒而言,他们对于财富的追求来自于一种天职观,而在被祛魅的现代社会看来,财富的背后不再是上帝,而是永不停歇的消费。贝尔对于现代文化的批评表明,传统资产阶级世界观的内涵——理性至上,讲究实际,注重实效——被以享乐主义为特点的现代文化所取代,这正是现代人的生活心态。从这一点来看,消费也许是对现代社会人的生存状况的最好注解。

如果说消费在当代成为了人的存在方式,那么就要求一个相应的生产体系来维持这种存在感。费瑟斯通在《世界历史上的消费主义》指出,消费社会的基础在于生产力的发展,这使得商品有进一步区分的必要性,商品生产的逻辑在于凡是可以被用来消费的,就被生产,凡是不可被消费的,就被剔除掉,它吞噬一切,同时又消解一切。“文化工业总想借助自身的完美形象,不断对那些半路出家的音乐爱好者进行控制和训话,把原来那些没有用的东西全部扔掉”^{[13]122},法兰克福学派对资本主义社会下文化工业的批判与其精英文化观是一致的,此后也开启了文化工业批判研究的滥觞。赫伯迪格担心“亚文化的商品化预示着亚文化一步步逼近死亡”^{[12]119}。类似的,赵毅衡先生也指出了异项因为被标出而具有风格,因此异项能够更加吸引非标出项,使其拥有潜在的商业价值,如象征着自由和反抗的摇滚乐最终还是屈服于商业资本之下,而今日的朋克服饰不再有20世纪60年代嬉皮青年的反抗意味,摇身一变成为时尚的符号。宋颖认为,“在当下这样一个消费社会,人们的着装日益表现为:为时尚而消费,为符号而消费,而日渐远离服饰原有的实用和单纯的标示性别、职业和阶层、群体的需求”^{[14]38}。

赫伯迪格发现在对亚文化的报道中,青年亚文

化群体的风格在时尚版面受到赞赏,而在社会版面则受到嘲讽和辱骂。这实际上是通过控制话语权的方式,塑造着亚文化群体的存在样态,正如布尔迪厄所说,“命名一个事物,也就意味着赋予了这一事物存在的权力”^{[15]143},意识形态的收编逻辑在话语层面进行,从符号伴随文本的角度来看,这正是伴随文本(评论文本)对于文本解释的压力,“在相当程度上,伴随文本决定了文本的解释方式”^{[8]139}。

意识形态对于异项艺术的生产功能回应了福柯的权力观,即权力并非是纯粹压制性的,相反具有积极主动的生产性。它参与对主体的生产,这个过程正是通过话语体现出来,因此笛卡尔那个自明的“我思”主体就被置换为话语主体了。类似的观点也体现在拉康的理论中,主体作为象征界中被结构的产物,正是在能指链的运动中生成。

就意识形态收编的具体操作而言,一方面,它对异项艺术的创作主体产生影响,规范其艺术创作,如通过将创作主体纳入体制内,使其遵守体制内相应的行为规范。另一方面则是通过中项进行:通过引导中项获得对于异项艺术的解释权;或者通过中项对创作行为产生压力。如赫伯迪格提到媒体通过建构青少年亚文化引起的社会恐慌,以此将亚文化视为待治理的社会疾病,促使整个社会参与对异项的整治。

在具体的收编过程中,意识形态收编与商业收编经常结合起来,如在对朋克服饰的收编过程中,时尚杂志对朋克服饰的评价实际上就受到了商业资本的影响。

收编所以能够将异项艺术纳入新的使用语境中,与异项艺术本身表意的任意性有关。前文已经提到了异项艺术本质上是一种表意行为,而其表意符号与所指之间以规约性为主导,因此意义可以被轻易地重写,进一步说,异项艺术能够轻易地进入大众日常生活,并在日常生活的使用累积中产生新的象征。

至此,本文主要讨论了异项艺术美感与异项艺术运动之间的关系。笔者认为关于异项艺术仍然存在一些问题有待学界进一步讨论,如:异项艺术本身包含着不同的艺术体裁,其内部的异质性特征有待讨论;异项艺术在被收编的过程中又是如何进行反收编。对这些问题的讨论能使人们对异项艺术有一

个更全面的认识,不仅仅是对其静态位置特征的考察,还有对其在位置变化中所展现的交流与斗争过程的考察。

参考文献:

- [1] 陆正兰. 歌曲风格与标出性的关系[J]. 江苏社会科学, 2012(3).
- [2] 赵毅衡. 文化符号学中的“标出性”[J]. 文艺研究, 2008(3).
- [3] 吴未意. 对文化标出理论的几点修正与扩展[J]. 内蒙古社会科学, 2015(6).
- [4] 什克洛夫斯基, 等. 俄国形式主义文论选[M]. 方珊, 等译. 上海: 三联书店, 1989.
- [5] 方小莉. 形式“犯框”与伦理“越界”[J]. 符号与传媒, 2017(1).
- [6] 周宪. 文化表征与文化研究[M]. 上海: 上海人民出版社, 2015.
- [7] 闫文君. 论网红文化的标出性[J]. 符号与传媒, 2017(1).

- [8] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2016.
- [9] 张冰. 陌生化诗学[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2000.
- [10] 曹洵. 网络符号冲突: 理论逻辑、符号实践与话语功能[J]. 符号与传媒, 2017(2).
- [11] 庄文静. 从符号学视角分析西方音乐发展历程的标出性特征[J]. 中外文化与文论, 2016(3).
- [12] 赫伯迪格. 亚文化: 风格的意义[M]. 陆道夫, 胡疆峰, 译. 北京: 北京大学出版社, 2011.
- [13] 霍克海默, 阿多诺. 启蒙辩证法[M]. 曹卫东, 等译. 上海: 上海世纪出版集团, 2015.
- [14] 宋颖. 消费主义视野下的服饰商品符号[J]. 符号与传媒, 2017(1).
- [15] 布尔迪厄. 文化资本与社会炼金术[M]. 包亚明, 译. 上海: 上海人民出版社, 1997.

[责任编辑 燕朝西]

(上接第5页)

界某个位置的目击者……时间不是流动的物质,也不是流动本身,而是出于运动中的观察者看到的景象的展开……因此时间产生于我与世界的关系之中。”^{[13]514}时间必定产生于主体与事物的关系之中,而不存在于意识或事物之中,没有主体的卷入,就不会有符号的解释。

“观察者看到的景象的展开”就是符号。时间本身,过去、现在、未来,都是意义所构成的,是意义活动的节点。没有意义活动,也就是说,没有符号意义,时间不复存在。不仅意义是在时间中才能构成,实际上意义才是时间存在的原因。一个得过且过浑浑噩噩的人,或是一个精神与大自然化而为一的人,就缺乏“时间意识”。时间概念,本身就是一个意义概念:不是意义引发时间,而是时间产生意义。意义与时间这两个思维的基本问题就落在时间框架中互相生成。意识对意义的综合,必然与时间联系在一起,朝向未来。

符号在场时,解释意义尚不在场。这条笔者称为“符号学第一悖论”的基本原理,不仅牵涉到意义活动的顺序,更是有关意识与事物如何互动产生意义,关系到时间本身是如何在意义活动中生成的。

参考文献:

- [1] CHARLES Sanders Peirce. Collected Papers (vol. 2) [M]. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958.
- [2] Eliot T S. Selected essays 1917—1935 [M]. London: Faber & Barber, 1932.
- [3] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集(第二卷) [M]. 北京: 人民出版社, 1995.
- [4] 赵毅衡. 符号学: 原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2015.
- [5] CHARLES Sanders Peirce. Collected Papers (vol. 8) [M]. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931 - 1958.
- [6] 海德格尔. 存在与时间 [M]. 陈嘉映, 王庆节, 译. 北京: 三联书店, 1987.
- [7] 伽达穆尔. 真理与方法(上卷) [M]. 洪汉鼎, 译. 上海: 上海译文出版社, 1999.
- [8] 孙周兴, 编. 海德格尔选集 [M]. 上海: 三联书店, 1996.
- [9] 埃德加·莫兰. 迷失的范式: 人性研究 [M]. 陈一壮, 译. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [10] MARTIN Heidegger. Kant and the problem of metaphysics [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- [11] MARTIN Heidegger. Phenomenological interpretation of Kant's critique of pure reason [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- [12] 赵毅衡. 《意义的意义》的意义: 论符号学与现象学的结合部 [J]. 学习与探索, 2015(1).
- [13] 莫里斯·梅洛-庞蒂. 知觉现象学 [M]. 姜志辉, 译. 北京: 商务印书馆, 2001.

[责任编辑 燕朝西]