

论现实情感与虚构情感

谭光辉

[摘要]情感是叙述文本的附加编码。因为叙述文本有纪实性与虚构性的区分,所以附着于其上的情感亦可分为现实情感和虚构情感两类,其区分要点在于情感叙述的对象有无物化的可能。情感反映的是符号化的主体与客体的关系,现实情感的接收者符号自我是现实人格,虚构情感的接收者符号自我是约定的可能人格。两种情感都要求真实,现实情感不真实源于精神病态,虚构情感的真实源于文本逻辑。在不同的视角下观察,两种情感都与事实相关,但是关联的方式有差异。虚构情感是一种可能情感,只有落在现实之中,才具有实在性的意义,这在现代社会已经成为一个紧迫的课题。

[关键词]情感符号学;情感叙述学;主体符号;真实性;事实性

中图分类号: I04

文献标识码: A

文章编号: 1004—3926(2017)04—0181—06

基金项目: 国家社会科学基金项目“文学作品情感表现与接受的符号现象学研究”(16XZW007)阶段性成果。

作者简介: 谭光辉,四川师范大学文学院教授,文学博士。四川成都 610068

一、是否存在“虚构情感”?

奥桑尼斯(O'Shaughnessy, J.)在研究比喻式广告(advertising imagery)的时候认为其核心问题是一个存在争议的问题。“一些想象的东西,我们知道它是虚假的但感觉上它是真实的,我们能否对这些东西产生真正的情感呢。”^{[1] [P.55]}这个问题就是情感能否虚构的问题,是一个至今没有解决好

的问题。虚构情感这一提法出现得很早,柏拉图就谈到过这个概念。哈兰德(Harland, R.)发现亚里士多德曾反驳过柏拉图的观点,认为“人们如果过度沉溺于虚构的情感中,在生活中他们将会变得过于敏感”^{[2] [P.15]}。多数人认为情感是可以虚构的。洛文塔尔在《大众文化的定义》一文中说,“还有一些我们习惯看来非常现代的基本概念,早在16世纪就出现了如逃避(escape)、消遣(distraction)以及‘虚构的情感’(borrowed emotions)”^{[3] [P.321]}。据说托尔斯泰认为艺术和现实的区别在于它是一种虚构的情感。^{[4] [P.14]}张昌君认为“文学情感可以虚构和想象”^{[5] [P.168]}。张兴龙说“唐诗中的扬州都市又是主观的、虚构的情感世界”^{[6] [P.192]}。所以人们认为刘勰的“为文而造情”就是“只是为了创作而虚构情感”^{[7] [P.30]}。

把电视剧与舞台演出中的情感看作虚构的更

普遍。托夫勒(Toffler)说过,“早期电视评论家,曾悲叹电视观众太沉湎于肥皂剧、《笑口常开》节目,以及虚构情感电视剧一类的共鸣世界之中”^{[8] [P.202]}。把“虚构情感”作为一个自然词汇使用。里克尔(Ricoeur, P.)把作为演员的合唱队员的情感也作如是观。“普通人只知道恐惧和不幸场面所引起的那种忸怩作态的同情;成为合唱队的一员,他就进入一种可称做象征的和虚构的情感领域”^{[9] [P.203]}。阿甲论舞台情感的论调一致。“舞台情感则是生活情感在舞台上的反映,它是一种艺术的情感,虚构的情感,是想象的情感,是再现或表现性质的情感,而不是演员本人生活自然的情感”^{[10] [P.202]}。

与上述论调相反,另一部分人认为情感无从虚构,只要是表现情感,就一定要追求“真实”,或者说,只要有关情感,就一定是“真实”的。网络小说家沈醉天在一次采访中称“小说是虚构的,情感却是真实的。”^{[11] [P.219]}。中学语文老师多数倾向于认为“情节可以虚构,情感是不能虚构的”^{[12] [P.299]}。盖格尔(Geiger, M.)认为,“人们曾经杜撰出‘虚构的情感’这种表述来表现它,但是,这种表述很快就变得声名狼藉了;人们认为情感总是真实的。它们确是真实的,但是,我们必须把情感的内容与存在(the being)明确地区别开

来——也就是说,必须把悲哀与正在悲哀区别开来”^[13](P.276)。“悲哀”与“正在悲哀”如何区分,他却并没有细说,笔者至今一头雾水。

必须首先明确定义“虚构”和“虚假”两个概念,才可能把问题说清楚。简单地说,“虚构”与“纪实”相对,是关于叙述文本的框架判断;“虚假”与“真实”相对,是关于叙述文本的逻辑判断。^[14]上文所说的争议,讨论的论域可能并不相同。赞成情感可以虚构的观点事实上是指情感所依附的叙述文本可以虚构,因而附着在这类叙述文本上的情感也就是虚构的;赞成情感不可以虚构的观点是指任何情感的产生都必然需要一个合乎情感产生逻辑的、具有内部真实性的叙述文本,不然情感就可能显得虚假不可信。常规用语中的“真实情感”因而就可能具有两个内涵,第一个意思是指情感有现实依据,即该情感来源是现实生活而不是虚构文本;第二个意思是指情感反应合乎情感产生的自然逻辑。上文所述的认为情感必定真实的观点,显然指的是第二个意思;而认为情感可以虚构的观点,指的是第一个意思。

二、现实情感与虚构情感

不论是经历现实生活中的情感,还是经历虚构叙述中的情感,我们的身心感觉几乎是一样的,因为现实情感和虚构情感的产生原理和过程几乎完全一样。现实生活中的经历必须被叙述出来,情感才可能发生,这一点与虚构情感并无本质不同。认知心理学家戴维·布鲁克斯(David Brooks)做过这样一个关于情感的描述:“我以前以为我的情感就是我自己,但我现在可以用某种方式观察到它们在我心中升降和浮动的过程。你会意识到,你原本以为是你自己身份的东西其实只不过是你的体验,它们只是流经你身心的感觉而已。”^[15](P.345)他要讨论的是关于情感认知的问题,认为人可以通过冥想潜入意识之下,去观看自己的潜意识之内的情况。“将注意力转移到内心,深入观察潜意识领域里发生的事情,让意识过程和潜意识过程彼此统一,这确实是可行的。”^[15](P.346)在这个描述中,我们可以轻易地引申出这样一个结论:不论是在潜意识中还是在意识中,产生情感的原因都是符号化的。因为“世界作为对象并不能直接呈现,它必须经过语言符号中介”^[16]。既然引发情感的因素是符号化的,那么不论是现实情感还是虚构情感,都只能是符号化的。二者的差别究竟在哪里呢?

黄力之认为,“现实的情感体验是与实际生活联系在一起,尽管人们在实际生活中是有主动性的,但并不意味着人们可以完全自由选择实际生活的内容,因而也就不能摆脱功利性地去体验情感”^[17](P.291)。以此观之,现实性感与虚构情感的核心区别,在于“功利性”。这一论点正是对布洛的“距离说”的重述。布洛所说的“距离”,指的是心理距离,其核心是反功利主义。功利主义,往往被理解为“与客体的经济的、伦理的、理智的、实用的关系”^[18](P.26)。这个概括似乎不太完善,因为审美不但有个与客体的距离,还可能有一个与主体本身的距离,或者说主体本身是可以客体化的。比如,我回忆关于我的故事,被回忆的我显然是被客体化了的。如果回忆需要一个时间距离,那么如果我在冥想中静观现在的我,这个时间距离也就不会特别重要,或者根本上就没有。所以唐小林认为,“不是艺术符号的外在距离决定艺术美感,而是艺术符号自身的意指距离制约审美态度”,“是文本内部的‘形式’距离决定观者的心理距离,而不是相反”^[19]。

什么是符号自身的意指距离呢?按唐小林的解释,语言符号是由能指和所指构成的“一级符号”,包括文学在内的艺术符号是“二级符号”,“‘一级符号’与‘二级符号’存在或大或小的差异,这个差异即是距离,也即是‘意指距离’”^[19]。这当然也是距离的一种。但是这仍然很难解释:为什么我看现在的我和我看曾经的我很不一样?甚而至于,我可以调整一个心态看发生在我身上的变故,结果也会很不一样。当我看我自己的时候,并不存在一级符号和二级符号的变动,为什么以非常之心与平常之心分别看待,就会有不同的结果?又如,听现实生活中别人的故事与看虚构故事唤起的情感到底有何不同?祥林嫂给村里人讲自己的悲惨故事,听众们“一齐流下那停在眼角上的眼泪,叹息一番,满足的去了,一面还纷纷的评论着”,听众们的反应,与看一部悲剧电影的反应几乎相当,但是前者属一级符号,后者属二级符号。

为解决此问题,本文建议引入“符号化程度”这一概念。赵毅衡认为,“任何物或符号都是一个‘符号-使用体’。它可以向纯然之物一端靠扰,完全成为物,不表达意义;它也可以向纯然符号载体一端靠扰,不作为物存在,纯为表达意义”^[20](P.28)。由于任何符号都与物有着这样一种

共生关系,所以就必然存在一个“符号化程度”的问题。在有些人眼中,看到更多的符号成分,在另一些人眼中可能看到更多的物的成分。庖丁解牛的时候,普通人看到的是牛,庖丁看到的是符号结构,所以在庖丁的眼中,牛的符号化程度就要强得多。即使是对我自己,我也可以在心理上让自我彻底符号化,成为审美观照的对象,心理距离自然就产生了。这大概就是庄子所说的“坐忘”的内涵之一。“坐忘”的意思是“离形去知”,所谓“离形”等同于去除对“我”的物化理解部分。葛荣晋认为,“离形”就是“要求人做到‘忘形’‘忘利’,使心灵不为人的形体和由此而产生的一切生理情欲所囿”^{[21] (P. 71)}。自我的物化成分被忽略,剩下的就是符号化的自我,心理距离就产生了。有了这个距离,我就成了我的审美对象,并不需要一个时空距离,也不需要将我纳入艺术的二级符号之中。对我而言,我不是艺术符号,亦非虚构,因此而产生的情感,当然不是虚构情感。但是,这个情感可以与现实日常情感相距较远。

这样看来,现实情感与虚构情感的区分,关键点在于情感叙述的对象有无物化的可能。物化可能性越大,现实性越强。虚构情感的叙述对象是没有物化可能性的,是纯符号。这不难理解,虚构的意思就是首先假定它没有任何现实指称性,不可能具有事实性连接,所以它不可能“物化”。

三、情感主体符号化

上文讨论的,主要是情感客体的符号化。但是“坐忘”的关键,并不是客体,而是主体,就是情感或审美主体的符号化。“忘”是忘记情感主体的物质性存在。主体符号化程度的强弱,决定了我们能否真正将现实与虚构分开。主体符号化程度越强,就会产生“人生如梦”的感觉,甚至将自我作为虚构叙述中的一个角色。电影《霸王别姬》中的陈蝶衣,就是这种典型。与之相应,现代信息技术造就了一种主体的虚拟生存方式,让符号化主体成为主体意识再造的存在形式,“虚拟生存为主体精神相对独立于客观物质条件的有限性而自觉成为虚拟自在之物并提供符号化的空间生存方式,以符号化生存为虚拟生存的主体,体现主体精神的个性化特征、人格特质和心智内容”^{[22] (P. 136)}。虚拟生存的重点在于,该主体没有物化的可能性,只是符号的堆积。

主体符号化的概念,接近康德的“自在之物”的概念。齐泽克叙述了黑格尔对康德自在之物的

批判观点之后认为,我们建造自在之物这一观念,“是通过制造抽象(making an abstraction),通过减去所有理应依赖于我们的主体性的、特定的、具体的客体的决断(determinations of the objectivity)想到和建造自在之物这一概念的。对所有特定的、确定的内容进行抽象之后,剩下的正是纯粹的、空洞的形式”^{[23] (P. 217)}。这个建造方式,正是通过去除主体的物化特征而得到的纯符号性存在。如果该自在之物的对象是人自身,那么就得到一个纯粹的符号化自我。以此符号化自我去建立与符号客体的关系,便产生情感。不论是现实情感还是抽象情感,这个原理一致。

现实情感的特性在于,不论符号自我被如何建构,它终将与现实自我发生事实性联系,而虚构情感仅限于符号之内。虽然虚构情感可能产生与现实情感相同的身心反应,但是该身心反应是暂时的、有限的,主体可以随时将其区隔于符号世界之内,不对现实发生影响。现实情感的不同之处在于,该情感必然发生与实在世界的联系,并可能引发与他者物质层面的关联。例如现实中的恋爱必然导向恋爱双方肉体上的联系,而柏拉图式的精神恋爱首先排除的就是这一点。前者是现实情感,后者是虚构情感。

然而,我们可能发问:既然柏拉图式恋爱已经发生,它怎么就不能被看作一种现实?如果这个问题成立,那么我们同样有足够的理由发问:任何虚构情感体验也必然已经发生,那么它们也只能算是一种现实。这样发问的问题在于没有分清情感的层次。已经发生的虚构情感必须在另一个更大的视域中才成为实在,而我们讨论虚构情感,是在情感主体的视域之内发生的。即是说,问这个问题的时候,发问的主体已经不是那个经历情感的主体,而是一个反思的主体。马文美认为,“自我可以分层,各个层次之间可以发生位移”,“自我还有一个循时间分解的向度”^[24]。站在反思主体的视点,被反思主体所经历的情感,不论是现实的还是虚构的,都成为实在的一部分。所以李商隐说“此情可待成追忆,只是当时已惘然。”经历的时候,我们是迷惘的,因为我们视点较低,甚至分不清现实与梦幻。在梦幻中经历的情感可能我们自以为是现实的,反之亦对。但是在“追忆”的视点看,这一切经历了的情感,都是组成自我的一个部分,都可以成为我获得现实情感的对象与来源。

情感主体符号化,至少可以包括两个层次的

内涵:一是情感主体只有将自我符号化并与客体符号进行关联,情感才可能发生;二是任何情感主体及其经历的情感可以被符号化为审美与情感的对象,而该符号对象总是被理解为与现实相关。虚构情感与现实情感的区分,发生在第一个层次之中。区别的关键点,在于情感的符号主体被实在化的可能。

诺埃尔·卡洛尔认为,“就理解对虚构故事的情感反应而言,关系最密切的认知组成部分形式是思想,而不是信念”^{[25] (P. 380)}。他所说的“信念”,就是一个断言命题,而“思想”是一个非断言命题,人“对其真值持不确定的态度”^{[25] (P. 381)}。他由此推论“如是思想作为与信念不同的东西,也能支持情感反应,那么,人们就可以对描写实际上并不存在情景、人物、物体和事情的虚构作品产生情感反应。”^{[25] (P. 382)}简言之,卡洛尔所说的非断言命题,是指可能的命题;他所说的断言命题,是必然的命题。他的意思是,常规意义上的情感反应来自必然命题,而虚构引发的情感反应来自可能命题:观众或读者是因为故事中描述事件可能发生而产生情感反应。

卡洛尔没有解释清楚的问题是,虚构的事件与可能的事件完全是两回事,虽然它们可能有部分交叉。比如卡洛尔举的这个例子,“想象一下你在切菜的过程中将手里的利刀刺入自己的眼睛。你会猛然不寒而栗”^{[25] (P. 381)}。他用这个例子来说明情感反应可以来自思想而非信念,因为你不必相信你会真的这样做,但是你仍然感到恐惧。然而这个例子与虚构仍然有很大的区别,因为这个例子的事件是纪实的,而不是虚构的,但是它是可能的。虚构与否与断言与否,甚至可以没有关系。虚构叙述完全可以以断言命题的方式出现,比如宗教故事;纪实叙述当然也可以以非断言命题的方式出现,比如特工推理。

因此,虚构叙述的情感反应问题,并非用叙述内部的逻辑关系能够解释。是否断言命题并非判断虚构情感的依据。虚构情感之所以可能,乃是因为它与现实情感一样,情感主体有一个将自我符号化的过程。

赵毅衡认为,“为传达虚构文本,作者的人格中将分裂出一个虚构叙述发出者人格,而且用某种形式提醒接收者,他期盼接收者分裂出一个人格接受虚构叙述”^{[26] (P. 76)}。即是说,虚构叙述的接收者并非以现实自我,而是以一个接受虚构叙述

的符号自我的形态出现的。这个符号自我,可以与现实人格没有直接关系,而且可以影响现实人格。冷血的杀手,完全可能被一部悲剧打动而心生同情。热血的青年,也可能被悲剧打动而心怀仇恨。据孟子回忆,虚构故事《白毛女》在怀来前线演出时,演黄世仁的演员陈强险遭枪击,为国民党官兵演出后,不少人愿意调转枪口去打国民党反动派。^{[27] (P. 225-226)}亚里士多德的“净化”(卡塔西斯)说,两千多年来影响巨大,其核心概念历来争论不休,大致分为两派意见,“第一派主张悲剧的功用是道德净化”,“第二派主张悲剧的功用是宣泄情感”^{[28] (P. 1007)}。然而不论哪派,都不对影响过程进行结构分析,因而也就无从让我们明白“净化”到底是如何实现的。通过上文分析我们就可以明白,虚构叙述通过约定强迫接收者分裂出一个虚构接收人格,该人格因需与现实人格统一于“自我”这个更大的人格框架而迫使现实人格做出某种程度的调整,从而实现改变。“净化”现实人格的目的,这就是道德净化。与之相应,现实人格也可以通过虚构接收者人格的渠道,将现实生活中被压抑的情感尽情表达,这就是情感宣泄。

综上所述,虚构情感与现实情感的根本区别在于情感接收者的符号自我设定不同。现实情感的接收者符号自我是现实人格,虚构情感的接收者符号自我是约定的可能人格。“净化”的内涵,就是现实人格向可能人格的趋近,同时通过这个可能人格宣泄在现实中不能排解的压抑。

四、虚构情感的真实性

现实情感仍然有真实性问题。客套话中的虚情假义,聪明人一眼就能看出来,因为该类话语或者内部不合逻辑,或者与事实关联性不够。虚情假义,是从传达者的角度而论的,传达者的真实情感是冷漠,但是其叙述可能传达出热情。恋爱中的女孩子,可能因为羞涩而将真实情感的渴望传达成拒绝。但是这只能说明“真心”与“表达”之间的差异,而不能说明情感本身可能虚假。对每一个情感体验者而言,体验某种情感,似乎永远只能是“真实”,这可能是一个常识的误会。

事实上,即便是体验到的情感,也有很多种类型的虚假情感,而且常常伴随我们左右。安妮·佩森·考尔(Call. A. P)说,“被夸大的、不必要且不真实的情感是最严重的神经折磨的根源”^{[29] (P. 206)}。她说的虚假情感包括通过情感显微镜放大的情感、病态的私人情感、伪宗教情感等。

她的意思可能是说,这些情感可能并非符合大多数人情感逻辑的自然情感,而是被扭曲了的情感,所以当这类情感遭遇正常情感时便会产生落差,并进而引发精神病态甚至疯狂的行为。以此观之,多数精神病人正在经历的情感,很可能就是虚假情感。情感的产生,总有一个符合大多数人遵循的叙述规律,精神病人经历的情感与常人相差甚远,正是用了一种不正确的逻辑叙述,得到了与自然情感不一样的虚假情感。同样的道理,用药物达到的兴奋,也不能等同于现实生活中的喜悦,药物让神经末梢对大脑撒谎。

所以,现实情感不一定是真实的情感。超我、自我、本我之间有差距,到底哪一个是真实,哪一个是虚假,得有一个鉴别。不仅如此,人格中还可能有一个“虚假的自我”。马斯洛认为人会在世人面前创造一个“虚假的自我”,“就如同一个演员扮演一个与他自然人格不一致的角色一样”,“这是由于生活中不同的人要求你扮演不同的‘角色’而造成的”。^{[30] [P. 115]}既然自我可以虚假,那么由该自我经历的情感,当然也只能是虚假的。

既然现实情感可能虚假,虚构情感当然更可能虚假。刘勰云“为情者要约而写真,为文者淫丽而烦滥”^{[31] [P. 456]},意思是说,如果文辞夸饰过度,不切实际,情感就会显得虚假。问题反而在于,虚构的情感如何真实?阿甲讨论过这个问题:“为什么假定性和真实感(或幻觉感)、间离和共鸣能结合呢?这是因为形象创造中情感和理智不能分开。”^{[10] [P. 202]}这个解释当然不能令我们满意,假定、真实与理智、情感很难建立对等关系,当然也不能用情感与理智来解释假定与真实。

虚构情感与事实没有关系,因为虚构只有“内部真实”,而与之相对的“纪实”才“声称(也要求接受者认为)始终是在讲述‘事实’”。^{[26] [P. 73]}所以,虚构情感与现实情感的区别就是:虚构情感与真实有关,与事实无关;现实情感既与真实有关,也与事实有关。由于人们通常不注意区分真实与事实,而且常规语言的“真实”包含了“事实”这一义项,所以两个概念就被混淆了。上文所述看《白毛女》的观众差点开枪打死演黄世仁的演员的事件,该观众就混淆了真实与事实。后来军区首长规定,部队观看《白毛女》演出时,子弹一律不准上膛,须经检查后才能入场看戏。^{[27] [P. 226]}这就说明,如果虚构情感越界闯入现实情感,现实总能想出办法进行事实性的阻止。但是如果现实情感闯入

虚构情感,现实就拿它再无办法,虚构情感因而获得了现实情感无法比拟的自由。

五、虚构情感的事实性

上文说过,虚构情感之所以是虚构,就是因为它与事实没有关系。虽然如此,虚构情感仍然可能闯入现实,造成事实性的影响,例如看悲剧而泪流满面,读小说而整天闷闷不乐。《毛诗序》云:“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也。”^{[32] [P. 54]}这里的“情”就是本文所说的情感。不论是现实情感还是虚构情感,都可能造成人在事实上的嗟叹、歌咏、手舞、足蹈。引发这些情感反应的条件是“情动于中”,而要达到这个条件,情感首先要有真实,此时与事实没有关系。但是一旦形成这个情感,就会引发事实性反应。方芳讨论纯虚构的幻想文学时认为,“除了超越现实之外,幻想文学还可以以其独特的方式关涉现实”,“幻想文学不仅是对现实的‘补充’,还在更深层的意义上与现实对抗”。^[33]所以,现实情感和虚构情感都因可能与事实相关,从而难辨彼此。由于这个原因,库诺(Cunow)发现,现代社会理论(马克思主义)认为情感和思维都是由社会生活所决定的,而亚里士多德却认为人的情感和思维取决于个人的本性。^{[34] [P. 14]}两种观点,都没有让情感脱离与事实的关联。

然而,做一个细致观察便会发现,现实情感是事实在先,情感在后,虚构情感恰恰相反。这是二者区别的一个关键。由于这个原因,改变或消除现实情感,可以通过消除或改变事实因的方式;改变或消除虚构情感,只能改变虚构文本。现实情感来源于现实体验并可能进而影响现实,虚构情感来源于虚构文本并可能改变现实。它们唯一的区别,仅仅在于对情感来源的情感文本之虚构性约定,除此之外,它们的区别确实很小。

在现代社会,我们多数信息均来源于文本,而对文本虚构与否的确认也因过度依赖于伴随文本而变得越来越困难。这造成现代社会,特别是传媒时代人类情感的迷惘。我们有时很难确认我们面对的是一个虚构文本还是一个纪实文本,更难确认我们面对的纪实类文本说的是不是事实。不论哪种文本,它们看起来都是那么真实,这就让我们的情感难于找到一个可以立足的实在。

由于现实变化太快而显荒诞,有时在纯虚构文本中反而能找到让我们觉得更真实的自我,以致出

现一大批沉迷于虚拟世界的“御宅族”。御宅族的问题在于他们把二度区隔当作一度区隔,把虚构情感造成的事实当作实在世界的既成事实,从而无法将在此获得的情感与实在世界进行有效连接,导致最终放弃实在世界的努力和改变。

人类的情感总是会与事实相关。现实情感与虚构情感,只不过与事实的关联方式不同。亚里士多德认为感情、能力和品质是灵魂拥有的三种东西,感情是那些伴随有快乐和痛苦的许多感觉,能力是使我们能获得这些感情(的东西),品质是我们同这些感情的好的或坏的关系。^{[35] [P.45-46]}在他看来,情感是灵魂的核心。如果真是这样,那么拥有一个建立在现实基础上的灵魂,就成为现代人的一个紧迫课题。虚构情感确实重要,因为它暗含了对可能情感的探索。但是可能情感只有落在现实之中,才具有实在性的意义。

参考文献:

- [1][美]约翰·奥桑尼斯,[美]尼古拉斯·杰克逊·奥桑尼斯.营销中的情感力量[M].池娟等译.北京:中国金融出版社,2004.
- [2][澳]理查德·哈兰德.从柏拉图到巴特:西方文艺思想史[M].韩晗译.北京:中央编译出版社,2014.
- [3]洛文塔.大众文化的定义[A]//陶东风.文化研究读本[C].南京:南京大学出版社,2013.
- [4]易英.西方当代美术批评[A]//何香凝美术馆.人文之声:何香凝美术馆学术讲座集粹(下)[C].广州:岭南美术出版社,2008.
- [5]张君昌.应用电视新闻学[M].北京:中国广播电视出版社,1997.
- [6]张兴龙.江南都市文化论[M].北京:光明日报出版社,2013.
- [7]江少川,吴永德.《大学语文》导读[M].武汉:华中师范大学出版社,2006.
- [8][美]阿尔文·托夫勒,海迪·托夫勒.未来的战争[M].阿笛等译.北京:新华出版社,1996.
- [9][法]保罗·里克尔.恶的象征[M].公车译.上海:上海人民出版社,2014.
- [10]阿甲.阿甲论戏曲表演艺术[M].北京:文化艺术出版社,2014.
- [11]戚小双.悬疑志:灵异世界的另一个你[M].长沙:湖南文艺出版社,2013.
- [12]朱德熙.朱德熙文集(第四卷)[M].北京:商务印书馆,1999.
- [13][德]莫里茨·盖格尔.艺术的意味[M].艾彦译.南京:译林出版社,2012.
- [14]谭光辉.纪实、真实、事实的管辖范围及其与伴随文本的关系[J].国际新闻界,2015(11).
- [15][美]戴维·布鲁克斯.社会动物:爱、性格和成就的潜在根源[M].余引译.北京:中信出版社,2012.
- [16]李建春.禅宗公案中的符号自我与美学意味[J].符号与传媒,2015(春季号第十辑).
- [17]黄力之.颠覆与拯救:现代性审美文化批判[M].上海:上海人民出版社,2014.
- [18]高建平,丁国旗.西方文论经典(第5卷):从文艺心理研究到读者反应理论[M].合肥:安徽文艺出版社,2014.
- [19]唐小林.布洛说反了:论审美距离的符号学原理[J].中国人民大学学报,2015(1).
- [20]赵毅衡.符号学:原理与推演[M].南京:南京大学出版社,2011.
- [21]葛荣晋.葛荣晋文集(第十卷)[M].北京:社会科学文献出版社,2014.
- [22]汪广荣.虚拟生存与人的主体性发展[M].合肥:合肥工业大学出版社,2013.
- [23][斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克.意识形态的崇高客体[M].季广茂译.北京:中央编译出版社,2014.
- [24]马文美.在现实与虚构之间——历史、身份、自我[J].符号与传媒,2013(春季号第六辑).
- [25][美]诺埃尔·卡洛尔.大众艺术哲学论纲[M].严忠志译.北京:商务印书馆,2010.
- [26]赵毅衡.广义叙述学[M].成都:四川大学出版社,2013.
- [27]孟子.忆我参加过的歌剧《白毛女》演出[A]//任文.永远的鲁艺(上)[C].西安:陕西师范大学出版社总社有限公司,2014.
- [28]汪子嵩,范明生等.希腊哲学史(修订本)第三卷[M].北京:人民出版社,2014.
- [29][英]安妮·佩森·考尔.白日梦的力量[M].江月译.北京:中国民族摄影出版社,2013.
- [30][美]马斯洛.马斯洛的智慧[M].刘焯编译.北京:中国电影出版社,2005.
- [31][南朝]刘勰.《文心雕龙》译注(修订本)[M].周振甫译.南京:江苏教育出版社,2006.
- [32]曹顺庆.中华文化原典读本[M].北京:北京师范大学出版社,2011.
- [33]方芳.中国现代幻想文学叙述研究之构想[J].符号与传媒,2014(春季号第八辑).
- [34][德]亨利希·库诺.马克思的历史、社会和国家学说:马克思的社会学的基本要点[M].袁志英译.上海:上海译文出版社,2014.
- [35][古希腊]亚里士多德.尼各马可伦理学[M].廖申白译注.北京:商务印书馆,2009.

收稿日期 2016-08-25 责任编辑 申燕