

蕴意载道

——索绪尔符号学与中国山水画的再定义

段 炼

内容提要:本文旨在从符号学视角重新界定山水画。由于山水画偏重图像再现的视觉相似性,本文在借用索绪尔符号学时,得以反过来从中国山水画视角检讨索绪尔有关符号能指与所指的“任意性”关系,并指出视觉艺术中符号关系的“非任意性”原则。这一原则呼应了中国文字起源的象形特征,并引出会意特征。本文就此提出:中国山水画的要义是蕴意载道,而不仅仅是描绘美景。蕴意载道使中国山水画不同于普通风景画,是为重新界定山水画的学术价值。

关键词:寓意载道;图像再现;符号意指

本文论题起于“艺术史符号学”,这与通常意义上的符号学有所不同。索绪尔在20世纪初建立现代符号学时,以研究语音符号为前提,用语音的“任意性”(arbitrary principle)来定义能指与所指的关系。[1]相反,以研究图像符号为前提的艺术史符号学起于视觉而非听觉,其能指与所指的关系不是任意的,而是“非任意性”(non-arbitrariness)的,因为在传统上艺术的符号关系首先是视觉的相似性。与此相关,传统的山水画定义仅涉符号的能指,认为以风景为描绘主体的绘画就是风景画或山水画,未涉及符号的所指。然而,由于图像符号的非任意性原则,能指与所指的关系由视觉的相似性决定,因此,山水画的定义便不得不涉及符号的能指与所指,并由二者间的非任意性关系来确立,于是,山水画被重新界定。

一、图像符号与再现

国内当代学者为中国山水画所下的定义,与西方风景画的通常定

义相仿,强调画中的山水风景由背景变为主体。然而中国山水画的要义在于山水所蕴含的哲学性、精神性和艺术家的人格特征,这是符号的所指。为了讨论这一问题,本文先解读现存最早的山水画,传为隋代展子虔的《游春图》。在符号体系和山水画的语境中解读此画,有助于我们理解“再现”这一概念,并反过来进一步认识图像符号的特征。

《游春图》的主要图像有三:其一,从画面左上方纵贯而下的河流,其二,左岸的小山丘和树木,其三,右岸的山峰与林木。不消说,这些主要图像所再现的是自然中的河流、山丘和林木。进一步细读,我关注图像的形式因素。在画中的河面上,画家以细细的曲线描绘了轻微起伏的波浪,线条时断时续,水波平缓、细腻而柔和,呼应了春风的温柔。画家描绘山丘的曲线同样柔和,时时伴以淡影,有若女性妙曼的身形,呈现了江南山丘的柔美。画家在两岸山丘间描绘了三种树:枯枝萧条者、枝繁叶茂者、繁花盛开者,三者一并提示了江南早春郊游远足的季节。我们在河中还能看

到一条点景小游船,船上的四个点景小人有听音乐的女主人、吹笛演唱的艺人、侍奉主人的女仆、撑船的艄公。似乎与之遥相呼应,河两岸郊游的点景小人有林间散步者、骑马慢行者、观光赏景者,这一切皆再现了春游的情景。

以上描述说明了《游春图》的再现性,说明了图像符号的意指功能。对符号学来说,所谓再现就是以能指去指示所指,对视觉艺术来说,所谓再现就是以画中图像去指涉画外之物。若将《游春图》的河流、林木、山丘、人物、马匹等图像统合起来,此画便再现了一幅江南春游的场景。除了视觉形式,就社会性而言,此画也再现了现实生活的某一方面:中上层有闲阶级日常生活的闲散与安逸。画中的船上听歌者、河岸林中的文人士大夫便是这类人,他们的身份由其穿着和发式所揭示。相反,春游并不是劳工阶层的享受,例如乐师、仆人和船工,他们在郊游时节得挣钱糊口。

中国山水画从一开始就是再现性的,符号学从一开始就是研究再现的。早在古希腊时期,柏拉图就



隋 展子虔 《游春图》 绢本设色 43×80cm 故宫博物院藏

在著名的“床喻”中说过：木匠模仿神关于床的理式而造出床，画家则模仿木匠所造之床而画出床来。柏拉图床喻中的“模仿”便是再现。亚里士多德也说过：所写再现所言、所言再现所思。西方哲学中关于再现的话语由此而起，到20世纪初，索绪尔建立符号学，再现的概念得以进入现代学术。

若用索绪尔的术语来讨论《游春图》的再现问题，便可以说画中山水图像与画外自然风景之间的关系是再现与被再现的，也就是能指和所指的关系。但是，索绪尔认为能指与所指的关系具有“任意性”，这与视觉艺术中的再现性关系不符。

二、任意性原则与非任意性

索绪尔的符号学理论以语音研究为基础，他将某物同指涉此物的语音合称为符号，前者为符号所指，后者为能指，二者的关系是任意的。尽管索绪尔对任意原则进行了解释，指出了非任意的例外，但他的阐述深度不足，这使后来的学者有机会为他做进一步的阐释甚至辩护。在20世纪70年代，美国学者

乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)出版了一本关于索绪尔的小册子，他在书中对这一原则做了描述性的阐释：首先，“语言不是命名法……每一种语言都自有其表述世界的不同话语和结构方式”，其次，“能指是发展变化的”，第三，所指也是变化着的。鉴于这三条，卡勒总结说：“能指和所指都是相对而言的，二者是不同的事物”。[2]

但是也有一些学者对索绪尔的任意性原则心存疑窦。在上世纪80年代，索绪尔《普通语言学教程》的英译者罗伊·哈里斯(Roy Harris)出版了一本研究索绪尔的专著，书中论及任意性时，指出了这一原则的内在矛盾：索绪尔的任意性基本上来自对命名法的观察，因而不得不承认一些例外。照哈里斯的说法，任意性原则的问题是，能指与所指的关系实际上是由社会机制确定的，例如政治、宗教、法律、经济情状，而索绪尔对此却视而不见。哈里斯一方面指出了索绪尔的结症，即关注符号的内部因素，忽略了外部因素，另一方面，哈里斯又将自己对索绪尔之能指与所指关系的讨论，引申到了言语和语言的关系。[3]这一引申对视觉艺术的符号结构

问题极有意义。

不过，的确有学者在索绪尔的任意性原则里看到了符号的外在因素，及其与言语-语言之关系的互动。在90年代，澳裔意大利学者保罗·迪勃(Paul J. Thibault)出版了《重读索绪尔》一书，他在书中说，尽管索绪尔强调能指与所指之任意关系的内在性，但也指出了这一关系的外在语境。[4]迪勃认为索绪尔的任意性原则既是绝对的也是相对的，这与制造符号的动机相关。从迪勃的说法向前迈进一步，我可以这样说：索绪尔任意性原则的相对性，为非任意性打开了一扇可能的门户。事实上，在索绪尔所说的那些非任意性例外中，图像符号就是通向视觉艺术研究的门户。

视觉艺术以图像为基础，图像符号很难是任意的。在21世纪初，美国学者波利斯·加斯帕诺夫(Boris Gasparov)在纽约哥伦比亚大学的一次讲座中，提出了一个观点，就是用皮尔斯的像似符这一概念来指称以图像为基础的视觉能指，并指出这类能指与所指的关系不是任意的。有趣的是，加斯帕诺夫在阐述自己的观点时，指出了索绪尔将非任意性的例外，同中国

的汉字联系起来。[5]由于汉字的书写体系起源于图像并以视觉的相似性为基础,所以汉字的象形和会意便是一种非任意的符号关系。就程度而言,索绪尔认为汉字的任意性要低很多,这实际上涉及了汉字之图像符号的非任意性。

正是这非任意性,使图像符号超越了不同语言之间的鸿沟。就绘画艺术而言,阅读绘画作品时即使不翻译画名或画家介绍,来自某一文化的观画者也能看懂另一文化的绘画作品,至少能在视觉描述的层面上看懂。例如观看《游春图》,西方学生不需翻译而能够看出画中的山峰、河流、树木。在这些图像中,枯树和干枝说明画中季节是寒冬之后,枝叶繁茂的树说明这是南方渐暖时节,而开花的树则说明这是入春之时。观看此画,不难辨认作为能指的各种树和作为所指的初春,而画中的能指与所指互动,合为季节符号。由于视觉相似的非任意性,视觉艺术使用普世语言,能为不同文化的人所阅读。

当然,非任意的图像符号仍受制于语境。如果西方学生具备相应的地理知识,他们就可以将《游春图》中勾勒山形的柔媚线条,同江南山地的温柔感联系起来。同样,若有相应的文化知识,他们还可将画中勾勒水面波纹的柔美曲线同柔情似水的江南女性联系起来。要之,外在语境将我们的图像解读引向了另一个更高更深的蕴意的层次。

以上对索绪尔之任意性原则和图像符号之非任意性的讨论,使我们得以这样定义“艺术史符号学”:这是对视觉艺术中图像符号的研究,其能指与所指的关系具有非任意性,是为符号意指的原则。

三、意指程序与蕴意载道

艺术史符号学的非任意性原则

与我们对艺术作品中图像符号的理解进程相关,这就是从语音符号的任意性推进到书写符号的任意与非任意双重性,再推进到图像符号的非任意性。就中国文字的历史发展而言,其进程是先有象形字,再有会意字,这向我们提示了视觉艺术中图像再现的意指程序。

索绪尔的《普通语言学教程》专有一章讨论“文字再现语言”的问题,其中说:“语言及其书写形式由两个各自分离的符号系统组成。后者之所以存在的唯一原因,是因为要再现前者。”他接着以汉语为例:“会意文字的体系,是那些独特的字符与相关的语音毫无关系,字符用以再现作为整体的字,因而也就间接再现了那个字所表达的含义。汉语书写体系便是这方面的经典例子”。[6]

汉语字符的独特之处在于,首先,无论是象形字还是会意字,其“字符与相关的语音毫无关系”,其次,汉字与图像大有关系,因为汉字以象形起始,具有视觉上的再现性。早在公元2世纪前期,东汉文字学家许慎就在其词源大典《说文解字》中解释了汉字的起源和形成:“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文”。仓颉作为四千多年前的皇帝史官,受命造字,许慎说他“见鸟兽蹄迹之迹,知分理之可相别异也,初造书契”。[7]许慎将仓颉所造汉字分为六类,其中象形第一,由此衍生出指示和会意字,然后才有形声之类。汉字分类的次序和发展程序,说明汉字具有图像再现的实质,说明汉字字符之能指和所指关系的非任意性。

与山水画直接相关的山水二字可用作极好的说明。“山”属象形字,可指某座具体的山,更指普遍意义上的山。由于山字的三峰图像与通常的山峰外形在视觉上直接相关,所以二者间的非任意关系确定无疑。正因此,在汉字的发展过

程中,山字也被当作偏旁部首来造新字,如表述山风的“岚”。此字上部为山,下部为风,是衍生的会意字。尽管岚字的发音与山字发音无关,但字形却与山直接相关,也与山字的含义直接相关,因此岚字与山字之形与山风之义的关系是非任意的,其会意特征来自图像再现的象形特征。“水”字之例相仿,此字来自水流之形,中间那道线最为粗壮,再现主流。此字也被用作偏旁,以造与水相关的新字,如会意字“泪”。

针对许慎的汉字六书分类,中国有文字学家将汉字与绘画直接联系起来,尤其是对照史前岩画,指出了二者在象形与会意两方面都具有视觉相似性,即图像再现的特征,此说可由古语“书画同源”来印证。以山水二字为例的象形字和以岚泪二字为例的会意字,都说明了汉字的图像特征和视觉上的非任意性,而中国古代山水画也无不如此,不仅象形,而且会意。

由于书画同源,汉字从象形到会意的发展进程,可以帮助我们理解中国山水画的蕴意特征。《游春图》的山水图像,的确再现了自然风景中的山水外观,但其符号意指过程并未止于此。在中国山水画的传统中,山水间总有点景小人,用以再现生活的某一场景或某一方面,进而意指某种思想,例如道家关于天人合一的思想。这思想属于自然之道和人生之道的一方面。从符号学角度说,能指和所指之间的意指关系,不是单一的,而是多层次的,《游春图》的符号再现至少有三层。首先,在形式的层面上说,画中图像作为自然能指,再现了风景中的山、水、树,以及诸如此类。其次,在社会的层面上说,画中图像作为现实生活的能指,再现了一个春游场景,再现了不同社会阶层的生活状态。第三,在观念的层面上说,上述所指转化为文化能指,其

新的所指是思想观念,或多或少指涉道家关于生活之道的思想。

这种多层次的图像再现说明了符号意指的延伸,说明了能指与所指的关系转化,也即第一个符号的所指转化为下一个符号的能指。若用索绪尔的术语来说汉字和中国山水画,那么象形字重在图像,而会意字重在观念。从视觉图像到思想观念的这一意指过程,是中国山水画的实质,所以本文才说山水画的根本目的不仅仅是再现美景,也不仅仅是再现理想化的风景,而更是要在这风景中蕴含哲学思想。

四、山水画论的形式与观念

中国文化中以自然山水蕴含儒道哲学的传统由来已久,而绘画中的这一源头则可追溯到公元4世纪的魏晋南北朝中期。其时,作为知识分子的士人阶层多以隐逸来逃避现实,沉迷于清谈。在这一历史和文化语境中,艺术界出现了论述山水画的最早文本,论述山水的蕴意载道问题。

宗炳的《画山水序》是中国艺术史上最早的山水画论,专讲蕴意载道。此画论由三个话题来论述:其一,自然蕴含道,而山水画则再现自然的图像,于是,游乐于自然,便是对道的享受,而描绘山水,则是以山水载道。顺此逻辑,话题之二便是论述怎样画山水,对此,宗炳的论述转而关注怎样以有限的视域而在尺幅之内呈现无限的自然,这是对中国山水画特有的透视法的最早论述。其三,宗炳最后又回到道的话题,强调了画家的艺术修养之于蕴意载道的重要性。

因钟情于隐逸,宗炳的道,实为佛道两家的道,其中心思想在《画山水序》的开篇即予揭示:“圣人含道映物,贤者澄怀味像”。[8]此言之“物”,是自然的诸多形式,如象山石水木。开篇虽简短,但直

言山水画的功能和作用。今日艺术史学者多认为,宗炳所说的圣人是儒道释三家的圣人。[9]对于此说,我深以为然,并愿再进一步,将画山水的艺术家也当作圣人,因为描绘山水即是以画中山水来蕴意载道,其所作所为与圣人“含道映物”类同,甚至是替圣人行道。至于观赏山水画,则是通过拥抱自然的图像来拥抱其所载之道。这样说来,山水画家也如圣人和贤者之间的中介,沟通了含道映物者和澄怀味像者。

在宗炳画论的开篇中,两个动词至关重要,“映”和“味”。前者直涉艺术家为何以及怎样作画,后者直涉观画者为何以及怎样赏画。在历史上流传的宗炳画论文本中,第一个动词有两个版本,“映”和“应”,二者音同义不同,前者意为投射,后者意为呼应。主张“映”的学者与主张“应”的学者对宗炳开篇有不同解读,而本文辨析其不同,则关乎“语境-作者-文本-读者”的关系,关涉本文对山水载道的论述。

20世纪的前辈艺术史学家俞剑华指出了“映”和“应”的两个版本,但没有深入讨论二者的不同,仅是采用了“应”。于是,他对宗炳开篇的前半句便有此解:“圣人道在心中,外应万物”。[10]后来虽有年轻学者采用“映”,但其解释仍与俞建华相同,例如彭莱的解释。在我看来,若采用“应”,便有可能忽视甚至否认圣人和艺术家的主体性和主观性,结果在载道的过程中,其主动性会打折扣,使载道成为被动所为。不过,另有一些学者过分强调“映”的主动性,在道与山水的关系中,道得以突出,而山水的蕴含和承载作用被贬低,例如今日学者陈传席在用“映”来解释宗炳的开篇时,说宗炳的《画山水序》“不是画论,而是玄论”。[11]若依此而言,那么山水画就可能从一开始便

仅是载道工具,而非艺术。

对于宗炳的开篇名句,我也采用“映”,但是我不认为《画山水序》是玄论,而认为是画论,是关于自然与艺术之关系的山水画论。我主张“映”的第一个理由,在于宗炳行文的文体风格。从修辞学上说,宗炳的开篇是他那个时代流行的骈赋对偶句,其句型、语法结构和用词都两相对照。开篇的两个主语“圣人”与“贤者”相互对照,两个谓语动词“映”和“味”也相互对照。用传播学术语说,“映”为映照,即圣人传出信息,而“味”为品味,即贤者接受信息。同样,两个宾语“物”与“像”也两相对照,在自然风景和绘画作品的关系中,二者具有所指和能指的关系,前者被后者所再现。前半句“圣人含道映物”,是编码过程的起点,后半句“贤者澄怀味像”,是解码过程的结束。艺术家为“道”编码的方式是绘制山水图像来模仿并再现自然,而观画者悟道的解码方式,则是静心澄怀,从画中的山水图像来体会和品味其所载之道,进而企及画外的自然之道。

我主张“映”的第二个理由,是因为“应”缺失“语境-作者-文本-读者”间的逻辑关系,缺失信息编码者与解码者之间的中介。宗炳在开篇对偶句中并未言及艺术家,但在作为道之编码者的圣人和作为观画解码者的贤者之间,他暗示了作为中介的艺术家。何以有此说?画家描绘山水以再现自然,并以山水图像来蕴意载道,于是将传道的圣人和得道的贤者沟通了起来。对宗炳而言,画山水的大任,由画家担当,而阐述这一大任则是宗炳画论的主旨。

所以说,《画山水序》强调形式与观念的互动,其山水载道的思想为中国山水画的发展奠定了理论基础,使中国山水画从一开始就获得了载道的内蕴,并以此而在艺

术史的进程中发展成为独特的艺术传统。

结论

以宗炳画论而确认了山水画蕴意载道的本质后,本文的结论可以回到视觉艺术之非任意性的符号关系,并向前推进一步,提出象形字会意字作为表意符号而与山水画的关系问题。此关系的要点有二:其一,二者都是图像符号,其二,二者都是再现的,其意指是可延伸的。

有了这样的前提,我可以先重审西方现代主义时期和后现代时期的两部关于风景画的重要专著,肯尼斯·克拉克出版于20世纪中期的《风景进入艺术》(1949年)和马尔康·安德鲁斯出版于20世纪末的《风景与西方艺术》(1999年),并这样总结风景画的通常界定:风景画是以自然景观和人文景观为画中主体的绘画样式。这一通常的界定,重在指出风景画的视觉中心,也即风景画的主体和主题都是自然景观或人文景观,而不是将其画为背景或场景,中国学者界定山水画也多持同一界定,例如陈传席及其《中国山水画史》。但是,从索绪尔符号学的角度说,这一通常的界定只涉及符号的能指而非所指,更非二者所合成的符号整体。显然,这通常的界定不适用于中国山水画。本文对现存最早的山水画《游春图》的分析,以及对宗炳画论的分析,都说明中国山水画的要义不仅仅在于再现景观,而更在于以山水来蕴意载道。也就是说,对山水画的界定,必须涉及能指与所指二者,以及二者的关系转换和意指推进。

于是,本文得以重新界定中国山水画。作为符号能指,画中山水是一种视觉形式,作为符号所指,山水所载之道是哲学观念,或称道的精神。能指是道的载体,所指是

道的本体。一言以蔽之:山水画是中国艺术中以自然和人文景观来蕴意载道的样式。那些只再现美景而未蕴意载道的山水图像,不能称为严格意义上的山水画。本文的新界定与往日的通常界定有何不同、这不同有何意义?我的回答是:旧的界定为新的界定提供了一个研究和表述的参照,而新界定则更具体、更准确,是专为中国山水画量身定制的,体现了中国山水画与西方风景画的不同。

今日西方学者也试图重新界定风景画,但其思考方向与本文不同。美国著名图像学理论家迈克尔将“风景”的概念从通常的名词转变为不寻常的动词,他建议不要将风景当作一个可视的对象或可读的文本,而要当作社会身份和主体身份的形成过程,[12]也就是在风景的图像之外获取其观念性。照迈克尔的说法,现代主义者从叙事的观点而将风景画视作视觉形式的演变历史,后现代主义者则从符号学和阐释学的观点而将风景画视作心理和观念的寓意。

在21世纪的今日学术语境中,本文对山水画的解说,偏重符号意指的推进:画中图像不仅再现了自然山水,更进一步体现了文人文化的精神和文人画家的个性,这既是道的修养,是人与自然之关系和人与社会之关系的显现,也是现世哲学和玄学精神的显现。换言之,从能指和所指及其非任意关系的角度来重新界定山水画,涉及了形式与观念之间的编码、解码和意指推进,是为山水画蕴意载道的要义。

注:

[1]Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*. Chicago: Open Court, 2009, p.65.

[2]Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure*. New York: Penguin Books, 1980, p.15.

[3]Roy Harris, *Reading Saussure: A Critical Commentary on the Cours de linguistique generale*. London: Duckworth, 1987, pp.64-69.

[4]Paul J. Thibault, *Re-reading Saussure: the Dynamics of Signs in Social Life*. London and New York: Routledge, 1997, p.217 and p.277.

[5]Boris Gasparov, *Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and its Early Romantic Antecedents*. New York: Columbia University Press, 2013, p.73.

[6]Saussure (2009), p.24, p.26.

[7]段玉裁:《说文解字注》,上海古籍出版社,1986年,第425页。

[8]彭莱编著:《古代画论》,上海书店出版社,2009年,第46页。随后所引皆出于此,不再作注。

[9]徐建融:《从古代到现代——中国画学文献讲议》,上海书店出版社,2008年,第33页。

[10]俞剑华:《中国画论选读》,江苏美术出版社,2007年,第66页。

[11]陈传席:《中国山水画史》,天津人民美术出版社,2006年,第9页。随后所引皆出于此,不再作注。

[12]W.J.T. Mitchell, ed, *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994 and 2002.

段炼

加拿大康科迪亚大学文理学院

中文项目负责人

高级讲师

(本文责任编辑 初枢昊)