

# 山水有道

——皮尔斯符号学的意指秩序与中国山水画编码系统的视觉秩序

## 段 炼

---

**内容提要** 本文探索中国山水画之编码系统的视觉秩序,旨在从符号学意义上说明山水画的形成以视觉秩序的建成为标志。在此研究中,本文将皮尔斯符号学的意指秩序描述为一个“T型结构”,将中国山水画的视觉秩序也描述为一个类似的“T型结构”。在视觉形式的层面上,此结构的横向轴由山道、水道、气道等图像构成,在观念意识的层面上,其纵向轴则由山水之道、自然之道、玄学之道的概念组成。这一阐述是本文对中国山水画的发展历程及思想价值的重新诠释。

---

学术界对中国山水画的起源多有论述,但往往纠缠于具体起于何时之类的问题,而对山水画最终形成的标志究竟是什么却鲜有论述。本文另辟一径,从皮尔斯符号学的角度,探讨中国山水画之编码系统的视觉秩序,探讨山水画的起源、发展和最终建立,探讨视觉秩序怎样揭示山水画的形成。

所谓形成,是指从起源到建立的发展过程。中国山水画的形上目的是载道,是为道编码,而编码机制则体现了视觉符号之形式与观念的互动。换言之,编码过程的一端是作为符号能指的视觉形式,另一端则是符号的观念所指。本文观点是,这一编码系统的建立,使中国山水画得以形成,而中国山水画的形成,也可由这一编码机制的建立来揭示。

编码系统的视觉秩序,见诸本文题目“山水有道”:山道、水道、气道,与山水之道、自然之道、玄学之道的关系。作为视觉符号,山道由弯路、小桥、石级等图像来再现,水道则有溪流、瀑布、河塘等主要图像,而气道由雾气、浮云、氤氲等图像来再现。本文认为,中国山水画的一大独特处,在于描绘“三道”图像,在于各道图像的符号化编码及其整体结构的视觉秩序,这一秩序的发轫和建立,揭示了山水画从起源到形成的发展过程。

## 一、从皮尔斯符号学看中国山水画

作为理论和方法的基础,本文先讨论美国逻辑学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯(Charles Sanders Peirce)的符号编码系统。大体上说,逻辑学关注推论的秩序,皮尔斯正是基于实证观察才为自己的逻辑推理建立了三元符号论的意指秩序,即“三符三项”的秩序:像似符(icon)、指示符(index)、规约符(symbol)、再现项(representamen)、解释项(interpretant)、对象项(object)。要借鉴皮尔斯理论,便不得不探讨其适用性,或者说皮尔斯编码系统与中国山水画之视觉秩序的相关性,这是我们重新认识中国山水画的前提。

皮尔斯在《作为逻辑的符号学 符号理论》一文中阐述了意指秩序的实质<sup>①</sup>。此文开篇便指出,意指秩序是基于观察的逻辑抽象:

(逻辑学家)通过想象来做出简略的图示,描述自己所假设的事物情状并作出修改,然后再考察之,也即观察自己想象的产物,看能否从中抽象出同样的情状。在根本上说,这一方法类似于数学推理,只要对数据的使用是科学的,那么我们就可以得出一个结论,其可能的真实应该适用于所有案例。<sup>②</sup>

与上述引文中的关键词“所有案例”相关,皮尔斯用“模式”一词来称意指秩序,他相信这个秩序无处不在。同时,他又用“符号”一词(即“再现项”)来指称现象世界,其功能类似于索绪尔的“能指”,而其“对象项”也类似于索绪尔的“所指”。但是,在皮尔斯的意指秩序中,符号(再现项)与对象项的关系受解释项制约,解释项决定着三类符号怎样指涉对象项。对本文所研究的中国艺术史而言,借鉴皮尔斯符号学的目的在于获取一个分析和描述的理论框架与方法。在此,皮尔斯的三类符号尤为重要。

先说“像似符”。这类符号的实质是视觉上的相关性,例如符号与对象间的相像或相似。若用皮尔斯的术语来说中国山水画,那么画中的山和水是与其视觉相似而得以代替自然风景的。且看传统的中国山水画,观画者总能在画中发现山道的图像,无论这是一段崎岖的弯路,还是一段台阶,或一座小桥,它都如实再现了通向山村山林或山谷山峦的崎岖山路。用皮尔斯的话说,像似符不仅涉及对象,也涉及关于对象的概念。在中国山水画的案例中,山道的图像不仅再现了一条实实在在的山间小路,而且也涉及关于山路的一般性概念,本文称之为“山道”,这山道最终指向自然之道和玄学之道。中国艺术家在山水画中描绘山道的直接目的,是再现自然之道,指涉寻道或问道。

再说“指示符”。这类符号与对象的关系并不在于视觉的相像或相似,二者的关系是动态的、指示性的,例如指示方向或空间位置。今日美国学者叙尔特(T. L. Short)用食指为例来说明皮尔斯的指示符,其言颇有洞见:“食指用以界定空间中的一条线,作为指示方向的一条线,食指仅仅是指出空间方位的像似符,但是,这条线从指路人所站的地方向前延伸,指出了明确的方向。”<sup>③</sup>指示符的这一实质,正是中国山水画面中山道图像的实质,不仅具有视觉的相似性,更有空间的指示性。对山中旅人来说,山道即食指,可为寻道者指引方向,顺着山道即可追寻自然之道和玄学之道。

然后说“规约符”,也即象征符号。在西方文化传统中,其所指通常是固定的,例如橄榄枝意为和平。皮尔斯为规约符提供了三项界定,其一,“象征是一个再现项,其再现性恰恰得自于规

约,并制约了解释项”其二,“象征是一项定律,可以制约未来,其解释项必须与其合拍,因而也必须前置于对象项”其三,“象征是一个符号,可以用来指称几乎所有的对象项,例如指示符和像似符以某种方法所再现的对象项”<sup>④</sup>。在这三个界定中,“规约”、“定律”和“方法”数语的含义基本相同,其细微区分并不十分清晰。好在皮尔斯进一步讨论了象征及其副本(replica),这使人得以在二者的互动中界定规约符。叙尔特便从两个相对的视角进行阐述:“副本意指象征,而副本的形成确能将象征引入思维。”他进一步指出:“象征的意指功能得自副本,得自被副本所复制。”<sup>⑤</sup>根据叙尔特的阐述,我们可以用中国山水画中的山道符号来说明皮尔斯给规约符所作的三个界定,指出三者的共同处:画中山道不仅是现实世界里真实山路的像似性再现,而且也是指示目的地,更是寻道之意的象征。作为一个规约符,山道是对山水之道、自然之道与玄学之道的编码,是中国山水画对“载道”的追求,这是山水画的终极“规约”、“定律”和“方法”。

在对三类符号的阐述中,皮尔斯将解释项置于重要位置。若说皮尔斯的符号功能类似于索绪尔的能指,而其对象项的作用类似于所指,那么,解释项究竟扮演何种角色?皮尔斯在符号与对象项的关系中论及了解释项,他说,当某一符号向某人指示某物时,会在此人的思维中制造出另一符号,“我称这个新的符号为前一符号的解释项,因为他代表了某物,意指了那个对象项。这不是意指对象的所有方面,而是意指其概念,也即再现项的存在基础”<sup>⑥</sup>。

在此,皮尔斯的观点有二:其一,解释项是一个符号,是从作为再现项的原初符号发展而来的二级符号,其所指是对象项;其二,解释项是一个概念,是关于所指对象的概念。换言之,皮尔斯的解释项就是符号与其所指对象之间的中介,正是这个中介使符号的意指过程得以实现。在中国山水画中,自然之道可以被当做皮尔斯的解释项,它由山道等图像来指涉。画中描绘的崎岖山路一方面的确指涉现实世界里的真实山路,甚至是某条具体的山路,但在另一方面,画中山道却又指涉关于山路的一般性概念,也就是所谓的道路,并由此而指向自然之道和玄学之道。如此,画中的山道便不再仅仅是真实山路的再现,而是山水之道与玄学之道的中介。画中山道不仅揭示了艺术家对道的求索,也揭示了山水画给观画者呈现的寻道之路。

这样说来,像似符、指示符、规约符之间的互动,在形式的层面上为皮尔斯符号学的意指秩序造就了横向轴,而再现项、解释项、对象项则在观念的层面上造就了纵向轴。两轴的对接,又造就了皮尔斯符号学之意指系统的“T型结构”。如前所言,皮尔斯是从实证观察的角度来抽象出符号的意指系统,我将这一系统的秩序描述为一个“T型结构”。

此结构上方的横向轴由三类符号构成:像似符、指示符、规约符。三者既是皮尔斯符号的三种类型,也是某一符号的三个方面,其关系是平行的,其功能也相似,即再现、指示、象征。也许,正是由于相似的功能,皮尔斯才将它们统称为“再现项”,尽管其作用不仅仅是再现。同样,三者的目的也相似,即指涉并引出解释项,并由此而最终指向对象项。此结构下方的纵向轴也由三者构成:再现项(符号)、解释项、对象项。三者的关系不是平行的,而是承接、连续、推进的,是符号意指的向前行进。在此,三者的关系并非仅仅是一个再现另一个,而主要是一个指向另一个。也就是说,三类符号都指向解释项,而解释项最终指向对象项。

那么,这横竖两轴是怎样对接起来并形成皮尔斯符号系统的意指秩序的?这一意指秩序与中国山水画的视觉秩序有何关系?尤其是对阐释山水画的形成有何意义?

## 二、空间意识与中国山水画的起源

在相当程度上说,符号学是一种形式主义理论,而从形式主义角度看,与编码相关的意指

秩序属于符号系统的内在机制,与外在语境无关。但是从当代学术之语境理论的观点看,编码机制是外在的,与社会历史背景和文化变迁相关。就中国山水画的演进发展而言,其编码机制的确受制于特定的时代环境,及其政治和文化情形。因此,本文将中国山水画的符号学起源也置于历史背景之中。

大体上说,从汉代后期到晋代,艺术家和民间画家在绘制人物画、叙事性绘画和军事地图时,都尝试描绘了背景中的风景,甚至或多或少将风景作为画面主体来描绘,由此,中国艺术史上的山水画这一样式得以出现。中国的艺术史学家通常认为,山水画的起源可以追溯到晋代。例如学者陈传席便提出证据,说是晋代画家顾恺之在其所著画论中首次使用“山水”一词来指称这一样式<sup>⑦</sup>。不过,西方的中国艺术史学者或有不同看法,认为中国山水画的起源更早,可以追溯到汉代,英国学者苏立文(Michael Sullivan)便持这一观点<sup>⑧</sup>。中西方学者对中国山水画起源时间的不同看法,说明二者对这一问题并无相通的判断标准。然而时间维度上的不同,与本文所研究的问题以及本文的判断标准,并无直接关系。相反,本文关注的是中国山水画的编码机制问题,实际上就是要换个角度去探讨山水画的起源。

无疑,汉晋时期是中国山水画的滥觞期。就政治、经济、文化、军事等方面而言,汉代在中国历史上可称极强。但是到其后期,由于朝廷内部的权力之争、各地军阀的拥权自重,尤其是各种社会矛盾的激化,中央皇权逐渐衰落,到3世纪初汉室终于寿终正寝。这不仅是一个朝代的陨落,也是儒家关于社会秩序之思想的陨落。须知,正是2世纪以来汉代皇室的倡导,儒家思想才得以成为朝廷统治者的正统思想。具有反讽意味的是,儒家思想旨在维护社会秩序,旨在鼓吹君权神授的合法性,不料却与汉室一道衰落。汉代之后,中国社会经历了一个长时期的动荡,于是,恢复社会稳定、重建社会秩序便成为下一个朝代(晋代)统治者的当务之急。在这样的社会条件下,我们能看见并理解两个历史要点:第一,在汉末至晋的政治和社会混乱中,知识分子以玄谈(清谈)的方式来探索新的社会秩序,当时,玄谈成为知识分子的时尚;第二,那时的知识分子也探索自然秩序来为社会的无序寻求解决之道,例如个人的避世之道。

既然儒家思想未能成功维系汉末的社会秩序,那么与儒家思想相对的道家思想便成为当时知识分子的避世之道。他们热衷于探索自然,寻求自然的秩序。实际上,中国古代哲学中关于“道”的概念,不惟道家专有,其他各家也讲,只是各有各的“道”。若说道家之道在于自然秩序,那么儒家之道就在于社会秩序。既然儒家之道未能在汉末维护社会秩序,当时的知识分子也就只好从务实转向务虚,在道家佛家以及玄学的清谈中满足精神追求。

在这样的语境中,当时的艺术家也转向自然风景探索视觉秩序,例如怎样在空间里描绘山水图像、怎样表现空间深度、怎样在自然空间里蕴含玄学之道。从符号学观点看,这是中国山水画的编码机制的滥觞,是中国山水画的起源或开端。无论是社会秩序还是自然秩序,秩序就是一种编码机制,而在中国古代绘画中,视觉秩序就是关于图像编码的秩序,画中的编码系统依此秩序而建立。就西方艺术史论的通常定义来说,人物画和宗教画中作为背景的风景,与作为独立样式的风景画并不相同。在风景画建立之前,作为背景的风景并无公认的编码方式。在中国艺术史上,山水作为画中背景的情况也大致如此。但是,艺术家们对山水风景的描绘是一个探索和尝试的过程,在这一过程中,西方风景和中国山水逐渐从背景转化为画中主体。这是中国山水画建立编码系统的起始,是山水画成为独立样式的开端。

此际须重申本文观点,既然中国山水画的目的是载道,那么,画家们开始探索山水图像的编码,便是中国山水画的开端。在汉末以降的五百年中,中国山水画逐步形成,而形成的标志则是符号编码系统的建立,是符号意指之视觉秩序的建立。

就历史演进而言,早在东汉时期,艺术家和画工们就在修建墓室和庙宇的砖瓦上刻画风景作为人物的背景,这些图像多是装饰性的,并不在意空间表现。不过,其中一件出土于四川德阳的画像石《播种》却值得一提。这一再现农耕场景的图像,以树木为装饰性背景,田垄上那些格子一样的竖线条,虽用来表现田埂,但却将画中树木推向了后方,使之成为背景,这一方法多少透露了一点自觉或不自觉的空间意识。

随后,描绘田埂小路的方法得以发展,这成为早期的空间编码方式。在山水画形成之前,画中背景的风景与中心人物的空间关系,总是给画家们造成困扰。例如在敦煌壁画中,有些画工只是简单地将人物和景物并置在画面上,人与景没有空间的区分,而另一些画工则试图画出人与景在空间里的互动。

在处理人与景的空间关系方面,顾恺之值得一提。在传为其所绘的《洛神赋》人物长卷中,画家不再将风景仅仅绘作装饰性的背景,而是绘作人物的活动场所。更重要的是,这幅人物画是叙事性的,取材于曹植的同名文学名作,讲述曹植在梦中与神女相会的故事,而绘画对梦境的编码却采用了现实的空间处理手法,这就是对河岸景致的描绘,如树木、山丘、溪流,画出了一定的空间感。若将这幅画与汉代画像石相比,此画的现实画法与画像石的装饰性毫无共同之处。可以这样说,顾恺之与汉代画工的一大区别,就在于对人与景之间的空间处理。

在顾恺之的时代,究竟什么是真实的空间,什么又是不真实的空间?比顾恺之稍后的艺术史论家张彦远在自己的著述中这样说:“魏晋以降,古迹之在人间者,皆见之矣。其画山水,则群峰之势,若钿饰犀节,或水不容泛,或人大于山。”<sup>⑨</sup>张彦远说的是,当时的绘画对山水的处理尚乏空间透视的真实性,河流太浅太窄以至不能载舟,人物太大以至与山体不成比例。显然,那时的画家还不理解近大远小的透视规律,他们所描绘的人与景没有相应的比例关系,从而失去了空间的纵深感。

正是在绘画中对空间纵深感的探索,才使风景开始从背景变为主体。这一转变过程的开端,呼应了中国山水画之编码系统的初现。山水画的空间编码,采用了三层景观的步步推进,即前景、中景、远景。而这三景的连接,则由蜿蜒曲折的山道来呈现:山道或起于前景水边的岩石树丛,穿过中景而向远方的背景延伸。作为空间编码的视觉符号,画中山道与山水画所特有的散点透视直接相关,这是中国传统绘画与西方绘画之焦点透视的关键区别。

在西方的绘画传统中,基于科学观察的焦点透视在文艺复兴时期发展起来,其客观再现的线性透视法旨在借助人眼的视觉错觉而在二维平面上再现三维空间的深度。20世纪研究文艺复兴艺术的学术大家潘诺夫斯基认为透视是一种象征形式,他在其名著《作为象征形式的透视》一书中写道:

主观的视觉印象的确可以得到理性处理,从而在完全现代的意义变成“无限”的经验世界的坚实基础,就像文艺复兴时期透视法的功能之于古希腊古罗马时期之透视法的功能,以及怀疑主义思想的功能。其比较的结果,就是将心理和生理的空间感,转化成数学的空间概念,也就是赋予主观意识以客观性。<sup>⑩</sup>

对中国山水画而言,潘诺夫斯基所说的“赋予主观意识以客观性”具有双重含义,涉及对空间深度的客观再现和进行此种客观再现的主观目的。若说西方文艺复兴时期的艺术家试图利用焦点透视而将主观再现变得客观些,那么中国古代艺术家则正好相反,他们毫不隐蔽自己的主观目的,并执意描绘山道,以此蕴含并体现自然的秩序。

按照文艺复兴时期科学的透视理论,风景画家若要在二维的画面上制造三维空间的视觉效果,就得求助于数学般精确的几何幻像,为此,画家必须基于一点而不能移动,并从那一点出发进行观察,再将观察结果绘制到画面上。那一点即视角,有视角才有观点,所画之图称为透视图。这与后人拍照的情况相仿,按快门时照相机处于一个固定不变的位置,故有“焦点透视”之名。然而,由于画家在观察和描绘时自身所处的位置不变,双眼的焦点也不变,结果是视域受限,无法看见景物的某些部位和某些方面,例如侧面和背面,以及被遮挡的部位等,更无法将其描绘出来。中国传统的散点透视与此不同,貌似不追求数学的精确,也无照相机那样的线性焦点视角,但却允许画家在观察景物时移动脚步,以便看到风景的各方面和景物的各部分,更进入景中,即所谓“移步换景”,进行描绘。“散点透视”一语在英文中译作“cavalier perspective”,指画家骑马入景,在行进中变换焦点和视角,一路观光,一路描绘,将所见绘为一图,再现他人未见之景,有如电影般的连续长卷。

毋庸讳言,焦点透视因其视域的局限而难以描绘蜿蜒向前的山道,难以对自然之道进行编码。而由于散点透视之故,中国传统山水画中总是有一条蜿蜒崎岖的山道,穿过无尽风景而伸向遥远的空间。尽管画中山道时而可见时而不可见,道旁的树木丛林、岩石山峰、水雾云瀑也会不时遮挡视线,但挡不住山道的延伸,挡不住向着玄学之道推进的意图。显然,这种主观的描绘方法揭示了艺术家朝向玄学之道的精神旅程,而画中山路也欢迎看画者进入艺术家的旅程,与艺术家一道在画中探索并体验道的哲学。

对于中国艺术中的散点透视和西方艺术中焦点透视的不同,苏立文有过精辟的论述。他说:“中国绘画不采用科学的透视法和明暗法,也不注重三维空间的构建。”<sup>⑩</sup>何以如此?他认为这是因为科学的透视法无助于载道的目的,所以中国艺术家才转而钟情于散点透视。苏立文进一步论述道:

移步换景的散点透视不会使观景者局限于一个固定的视角,而会使其转换视角和观点,这就像我们从行进的列车里通过车窗来观察外面的房舍和花园,从而获得一系列连续的视点(视觉消失点)。……于是画家所画出的,便是他所知的景象,而不仅仅是他从某一点所见到的景象。<sup>⑪</sup>

苏立文的“所知”与“所见”之别极其重要,中国艺术家正是以散点透视来避免焦点透视的视域局限,从而在山水画中描绘景物并组织图像。如是所言,画中山路具有组织画面的功能,而散点透视也因此而成为中国山水画之编码程序的起点,成为山水画之发端的标志。换言之,这是符号意指之视觉秩序的源头,是中国山水画的诞生。

### 三、编码系统与中国山水画的发展

散点透视之于中国山水画的重要性,在于它为艺术家提供了成系列的连续性视点来处理空间深度,并由此而建立独特的视觉秩序。其一大结果,便是描绘蜿蜒的山道和道上旅人,并将所欲图像组织入画。若说这仅仅是绘画形式上的处理,那么视觉秩序也在观念的层面上发挥着作用:山道具有“像似符”、“指示符”、“规约符”的三重身份,其所指是古代画家文人应当遵循的正道,并以“行道”的方式去观察和理解所处身的世界,不仅进入这个世界,而且与之合而为一。天人合一乃道之要义。

当然,山道仅是求道的途径之一。在中国山水画中,至少还有另外两条重要的途径,即与山道平行的水道和气道。此“三道”相合,构成一个复合符号,指向自然之道,扮演了皮尔斯的解释项角色。

唐代山水画家对视觉秩序的探索,多在于山道和水道,而鲜有气道者。到了晚唐,尤其是在五代时期,艺术家终于探及气道。而“三道”合成,方使中国艺术史上的山水画这一样式最终形成。

回溯初唐,画家们几乎无意于描绘山道。就立意而言,那时即便有绘画以山水为描绘对象,如传为李思训所作的《江帆楼阁图》,也不过是像隋代展子虔的《游春图》那样,山道无足轻重。至于水道,这两位画家宁愿描绘大河,而无视山涧溪流的符号作用。这两幅画虽然描绘了山丘树木,但皆非视觉中心,在画中全无大河的分量。不过,尽管未画山道,但不管是有意还是无意,两位画家都在画中对道路有所暗示:展子虔画出了桥和马背上的游人,李思训也同样描绘了马背游人,而且还至少画出了河中的三条船。无论李思训笔下的是渡船、渔船还是游船,他都暗示了水道的可能性。

李思训供职于朝廷,任将军,其子李昭道也供职于朝廷,任地方官,父子都是当时的著名画家。李昭道倾情于道家思想,在画中将道家的长生和永恒概念同风景融为一体。有趣的是,画家之名“昭道”,其字面意思就是彰显道家思想。与其父的绘画相比,李昭道的名作《明皇幸蜀图》的构图更为复杂,而立意也并不仅仅在于描绘那道家仙境般的胜景,而在于描绘唐明皇出行的蜿蜒队列,在于明皇及其侍从们在仙境中漫行的图景。无疑,画家尽其所能在画中昭示风景里的自然之道和道家思想,例如对溪流、小桥、怪石和祥云的描绘。画家绘制此画的直接目的是记述唐明皇因安史之乱而逃出都城长安、经蜀道退往四川的行程。只不过,画家为了颂扬唐明皇而将纪实的叙事性绘画转变成了歌功颂德的貌似神仙图卷。换言之,这幅画的本意不是要替天弘道,这是一幅记述明皇败绩的历史绘画,但披了件仙道外衣。在这个意义上说,李昭道这幅画算不得严格界定的山水画,因为尽管在形式的层面上,这是一幅有山有水的风景画,但在观念的层次上,这是一幅历史题材的叙事性纪实绘画,而非探索道家哲理的山水画。

到了盛唐时期,诗人画家王维将山水画的编码机制向前推进了一大步,他不仅画山画水,更以山水载道,开创了中国人画的传统。王维的代表作《雪溪图》是一幅小景,并非大场面,画中有小桥横过溪流,将白雪覆盖的小路引向河岸,岸边有茅屋,点景小人坐于屋内,河上还有行船。这些图像说明,唐代画家把握了以山水画来载道的两种重要方式,即描绘山道和水道,但于气道的描绘尚不成熟,画家们对空气透视与空间深度的关系还不甚了然。即便在王维的风景中有氤氲流淌,但对气道的各种形式尚未把握,未能描绘瀑布水汽之类的视觉效果。

在中国的传统山水画中,作为气道的流动之气是创造空间感和距离感的有效手段,也是通往玄学之道的一条自然之道。在西方艺术中,气是一个具体可感的物理概念,然而中国文化传统里的“气”,却不仅仅是物理的,而更是心理的、精神的、抽象的、玄学的,尤其是道家哲学中关于气的概念。正因此,西方学术界在翻译中文概念“气”时,既根据不同语境而选用物理的“air”,也选用精神的“breath”(气息)和“vitality”(生命力),以强调生命与自然的关系。也正是从这样的意义上说,在山水画中描绘气道,其目的不仅是获得空间距离的透视效果,也是为了与山道和水道互补,为了以生命之气来载道。

唐代文化经历了三百年的繁荣,随着唐王朝的衰落和崩溃,历史进入了又一个分裂和混乱的时期,与此相应的是,社会秩序需要再次重建。在艺术界,唐朝之后五代时期的山水画家,

继承了前辈画家对视觉秩序的探索,并逐渐为山水载道而建立起了编码系统。如前所述,唐代画家初设了山道和水道的符号,前者以弯路、小桥的图像来体现,后者以河流和小溪的图像来体现,但气道则基本限于氤氲,仅李昭道描绘了祥云和浮云。之所以说是五代画家建立了山水画的编码系统,是因为“建立”一词比较准确地指涉了其对山道、水道、气道的多样化描绘。仅就唐人所缺的气道而言,五代画家逐渐完善了对飞瀑蒸腾之气的描绘,以及对山巅云岚和水面氤氲的描绘,而这一切又都与长空相融,寓山水于永恒。一方面,飞瀑腾雾、山巅云岚、水面氤氲构成气道的三种图像;另一方面,山道、水道、气道又在形式的层面上构成了一个具有平行关系的复合符号,是为山水载道之“T型结构”的横向轴。这个复合符号的所指是自然之道,对应于皮尔斯的解释项,并借解释项而最终指向了终极的玄学之道。于是,作为复合符号的山水之道便与自然之道和玄学之道一起,构成了山水载道之“T型结构”的纵向轴,而这纵横两轴的连接点,就是山道、水道、气道三者的复合点。从符号学角度说,这个结构的完成,是中国山水画之符号意指体系的建立,是其视觉秩序的建立,是中国艺术史上山水画这一样式的最终形成。

我们且以五代画家荆浩的巨幅山水立轴《匡庐图》来试说之。在此画中,画家描绘了一条蜿蜒的山路,路上有小桥和石级——如前所言,本文将山路及路上的小桥和石级合称为山道——这条山道由近而远,通过中景的峡谷而伸向远方的峰峦沟壑。与这山道相随的水道上,有拾级而下的瀑布和溪流,近景则是一处相对宽阔的河流或池塘。同时,中景和远景的山峰间,氤氲漂浮,与空中大气化为一体。

五代时期的另一位大画家关仝也大体如此,其山水立轴《秋山晚翠图》的意指系统具有基本相同的视觉秩序,但山峰间的瀑布上方腾起的水气有戏剧化效果,而其《关山行旅图》中水与气的互动在视觉效果上则更具戏剧性。

当然,即便作品中的图像设置具有相似的视觉秩序,艺术家们也各不相同。与北方的荆浩和关仝不同,南方画家董源在作品中强调漂浮的云气,他在横幅长卷《夏山图》中对水与云的处理便别具一格。若说荆浩和关仝皆用不同笔法分别描绘水与云,那么董源则用几乎相同的笔法来描绘二者:要么在画面上为水与云留出空白,要么用画笔的侧锋横扫,以淡墨来摹写水与云二者的影调层次和体积感。

五代画家承续唐人传统,用各自的方式进一步探索山水意指的视觉秩序。到了10世纪前半,南方的僧人画家巨然将山道、水道、气道统合为山水载道的复合符号,最终构建完成了中国山水画之意指系统的视觉秩序,至此,中国山水画从起源到建立的过程也得以完成。换言之,从艺术史的角度说,巨然是中国风景画以山水符号来载道的探索者和集大成者,他所健全的视觉秩序,标志了中国山水画的最终形成。在其立幅巨制《层岩丛树图》中,画家以蜿蜒延伸的山梁和山林为描绘对象,而画中的主体却是前景的山道;此道起自前景左下角,穿过中景的树林,朝对角线的方向曲折折通向远方,并消失在远景山峰的朦胧侧影间。巨然笔下这条山道的诡异之处在于,它在向前延伸的过程中,有时清晰可见,有时模糊难觅,甚或又似乎化成一条溪流。与此相似,在巨然的另一立幅巨制《溪山兰若图》中,山道的角色与水道和气道的角色也发生了转换:虽然处于远景中的蜿蜒山梁在构图上占据着视觉中心的位置,但处于近景的水道和处于中景的气道图像也同样占据着视觉中心。就山水画的构图而言,中景的氤氲自此具有了重要作用。如是,气道的作用不仅是构图形式上的,也是观念立意上的,指涉着山水之道的生命力。

这是中国山水画发展过程中有关图像载道的重要环节。就符号意指的视觉秩序来说,尽



管唐代画家发展了载道的意指系统,但他们仅关注一种或两种载道图像,如山道和水道的描绘,而每一图像的各种变形尚不健全。只有到了五代时期,画家们才将山道、水道和气道这三大载道图像整合起来,将其描绘为山水的主体,并完善了各自的主要变形图像,如山道上的弯路、小桥和石级之类。具体地说,我们若沿山道而行,一路上会经过或见到各种岩石、峭壁、峰峦、森林、草木、房舍、茅屋,还会遇到旅人、车骑和家畜之类。同样,我们在水道上也会遇见渡船或渔舟,以及旅人和渔夫。到了五代末期,所有这些图像的整合,终使中国山水画的符号编码、意指系统、视觉秩序的建立得以完成。在艺术史的意义上说,这就是山水画这一样式的最终确立。

#### 四、视觉秩序与中国山水画的确立

本文在开篇论及皮尔斯符号系统的意指秩序时,提出了几个问题:其一,此秩序在形式层面上的横向轴与观念层面上的纵向轴是怎样连接起来并构成意指系统的?其二,这与中国山水画的视觉秩序有什么关系?由于对巨然作品的讨论与此相关,那么,为了回答这些问题,本文进一步解读巨然代表作《万壑松风图》,聚焦于其编码机制。

这件立幅巨制描绘了一座耸立的山峦,其蜿蜒的山梁起自右下角的近景,伸向左上角的远景,在蜿蜒延伸的过程中,有一溪流同样蜿蜒流下,至中景处化作两处瀑布,一上一下,水流得以延至近景,在近景处有一横跨溪流的小桥,桥的一头是溪岸的码头石级,另一头则是山路山林。

一般而言,画中山水是自然景象的再现,并指涉自然之道。反过来说,中国传统文化中的玄学之道由自然之道蕴含,并由山水图像来呈现。在巨然这幅画中,作为第一个载道符号的山道,有三个从属符号,即山间弯路、小桥和石级的图像,作为第二个符号的水道,也有三个从属符号,即溪流、瀑布、河塘的图像,作为第三个符号的气道,同样有三个从属符号,即瀑布上蒸腾的雾气、中景的山间浮云、远处弥漫的氤氲。画中氤氲的一大视觉功能,是将山道、水道、气道化为一体,使这三个符号得以成为一个复合符号。

在上述三类载道符号中,气道因其玄学功能而需要进一步讨论。中国绘画对空气的描绘与西方绘画对空气的描绘大异其趣:西方画家通常使用白色和其他颜色来描绘空气,以呈现空气、云彩、水雾的微妙色相及色度层次,而中国画家则多用留白的方法,在画面上不着笔迹,留下一片空白,来呈现雾气、浮云和氤氲的空灵感。用符号学术语说,空白并非一无所有,画面上运笔未到的留白处,并非符号的缺失,而恰恰是符号的在场,古人云“意到笔不到”。对于这类符号,中国有学者称之为“空符号”,而美国则有学者称之为“零符号”<sup>③</sup>。在巨然笔下的山水中,画面留白处作为这样的符号,其所指是空气及其各种变形图像,而进一步的指涉则是永恒的道。此道不可描绘,也非人的感官所能直接接触,因此留白为上。

本文已讨论过山道图像在画中扮演“像似符”、“指示符”和“规约符”的角色问题,在巨然画中,水道和气道也扮演同样三种符号角色。无论作为何种符号,画中的山道、水道和气道,都不仅仅是再现山水间的具体道路,而是对自然之道的指涉。参照皮尔斯之意指秩序,我们可以这样说:山道、水道、气道的关系,因其载道的功能相同而是平行的,三者一并指向玄学之道。因此,与皮尔斯之意指秩序相仿,山道、水道、气道在形式的层面上组成了“T型结构”的横向轴。当然,中国古代山水画不似抽象的哲学,而是具体的图像,所以,山道、水道和气道又在视觉上各由具体的从属图像组建,例如溪流、瀑布、河塘构成水道。这些从属图像的符号功能都

一样,首先是再现具体的水道,进一步是指涉自然之道,而最终则蕴含玄学之道。

我们且继续细读巨然作品:在溪流的右侧有一条弯弯曲曲的山路,顺着这条弯路我们可以到达一座水上廊桥,此桥看似建筑,里面有两个点景小人,其一看似坐读的文人,另一该是侍读的书童。作为一个“像似符”,文人与书童的图像再现了归隐者在山水间的自修,作为一个“指示符”,文人的阅读提示了隐居之道,而作为一个“规约符”,这一图像则指涉了一个寻道者对知识和精神的追求,指涉了中国文人以隐居的方式而对终极的玄学之道的探索。这样说来,画中所读的书指涉知识,而阅读的行为则是修炼。如此这般,巨然山水的载道方式可以承载多元和多重阐释,是为此画的复杂性。

解读巨然的另一件立幅山水巨制《秋山问道图》,可以对上述讨论提供进一步的支持。此画与前一画的构图大致相似,都是一弯山溪自上而下流经山谷,与流水平行的是一条蜿蜒的山道,自下而上通往山林深处,在路旁的茅屋里有点景小人正襟危坐,看似开卷读书。茅屋的图像作为载道符号而与山道相关,因为这既可看做隐居之所,也可看做路途驿站,能为旅人提供小憩的机会,并补充给养。对于天路历程上的精神旅人来说,这茅屋的玄学功能有如今日高速公路上的休息区和加油站,阅读即是加油,是知识和修养的补给。在这一意义上说,阅读中的文人与路途上的旅人无异。此画的题名正好支持了这一解读:是谁在山中问道?怎样问道?问道者该是画中的读书人,但又何尝不是艺术家自己,也更可以是看画者。对画中读书的文人和画家来说,问道的方式是阅读和静思。无疑,问道求道是这幅画的主旨。

用皮尔斯的术语说,这自然之道和山道上的人构成了意指过程中具有接续功能的“解释项”,而最终所指的玄学之道,则是皮尔斯的“对象项”。于是,与皮尔斯的意指秩序相仿,画中再现自然图像的山道、水道、气道所构成的复合符号“再现项”,便与“解释项”和“对象项”一起,又组成了“T型结构”的纵向轴,其关系不是平行的,而是一一承接、连续不断、步步推进的,不仅指向了自然之道,更指向了玄学之道。

在这个“T型结构”之形式层面的横向轴与观念层面的纵向轴的连接处,具有纵横双重功能的复合符号扮演了连接的角色。这个复合符号既是对山中道路的具体再现,也是对自然之道的普遍性指涉,更是对玄学之道的抽象表述。因此,我们可以借巨然绘画而对中国山水画之视觉秩序的“T型结构”示例如下:

- 一 形式层面的横向轴由三个图像符号组成:
  - 山道的再现:弯路、小桥、石级
  - 水道的再现:溪流、瀑布、河塘
  - 气道的再现:雾气、浮云、氤氲
- 二 纵横连接点:
  - 上述三者构成的复合符号,从具体的再现转入普遍性指涉
- 三 观念层面的纵向轴由三个符号概念组成:
  - 山水之道:复合符号为“再现项”,指涉自然之道
  - 自然之道:借画中点景小人等图像的作用而成为皮尔斯的“解释项”
  - 玄学之道:山水载道的终极所指,对应于皮尔斯的“对象项”

从符号学意义上说,上述视觉秩序揭示了中国山水画之图像蕴意的复杂性和精妙成熟,在艺术史意义上说,巨然山水画之视觉秩序的完成,标志了中国山水画的建立。巨然何以如此重

要?同他之前的山水画家相比较,巨然画中的视觉秩序说明他完美把握了对自然物象的描绘,尤其是对山道、水道、气道的描绘,而他对山水之道及其蕴意的处理,也超越了前人。他之前的画家们要么只擅长描绘山道或水道的一两种图像,要么对蕴意的处理不得要领。就山水画的发展而言,在巨然之后,画家们逐渐把握了山水之道,并使复合符号的应用成为艺术传统。虽然,这也在后来变成了陈规。也就是说,巨然在画中对图像符号的使用,是中国山水画成熟的标志,他所建立的视觉秩序,成为中国山水画的范式。至此,中国山水画的发展进程,自其产生而达于建立,山水画之形成的程序得以完成。

## 小 结

本文的以上讨论,阐述了巨然在山水画中构建的视觉秩序,这标志了中国山水画之符号编码系统的完成,说明了中国艺术史上山水画这一样式至此确立。在论述过程中,本文还具体解读了巨然山水画中点景小人的作用,他们不仅是路上旅人,不仅是隐居高士,而且是精神问道者。对于山水载道而言,这类点景小人在形式上是构图的重要环节,在观念上是蕴意的关键图像。此乃中国传统山水画的独特处:从定义上说,中国山水画不是对自然美景的简单再现,而是对自然、社会、人文、精神和玄学的求索。

从艺术史发展的角度说,中国古代的山水画家,尤其是自晋至五代末期的山水画家,以其艺术探索而成为艺术史路上的旅人和问道者。他们在山水中探索图像的视觉秩序,探索载道的意指机制,最终确立了中国“山水画”这一艺术样式。

本文借鉴皮尔斯符号学来研究中国山水画的发展,并不仅仅是为提供一个不同于他人的史实叙述,而更是为了给艺术史研究探寻另一种有效方法,也即治史的寻道问道,为今人理解古代艺术提供新的解读意识。无论是分辨汉代或晋代的山水画起源,还是确认山水画这一样式的发展和最终形成,符号学之于艺术史研究都至关重要。也就是说,五代后期的艺术家完成了符号意指的视觉秩序,使中国山水画得以负起载道的责任,使之得以成就自身。这是本文研究视觉秩序之于艺术史的意义和价值。

①②④⑥ Marcel Danesi and Donato Santeramo (eds.), *The Sign in Theory and Practice: An Introductory Reader in Semiotics*, Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 1999, pp. 71-93, p. 72, pp. 85-86, p. 72.

③⑤ T. L. Short, *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.219, p. 221.

⑦ 陈传席:《中国山水画史》,天津人民美术出版社2006年版,第1页。

⑧⑩⑫ Michael Sullivan, *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*, Stanford: Stanford University Press, 1979, p.20, p. 8, p. 74.

⑨ 彭莱:《古代画论》,上海书画出版社2009年版,第97页。

⑩ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, 1991, p. 66.

⑬ 赵毅衡:《符号学》,南京大学出版社2012年版,第26页。

(作者单位 加拿大康科迪亚大学文理学院)

责任编辑 金宁