

苔藓作为象征：一个美学传统的生成

彭佳*

(四川大学符号学-传媒学研究所, 成都, 646000)

摘要：苔藓是中国文学与艺术中的独特象征，其命名就是描述性的、具有美学意味的；而作为文学象征，它的意义更是多维的，不仅自身有着独立的符号意义，更是和其他具有美学和伦理意涵之物共构为图景，从而进行持续的意义生产，形成了独立的美学传统。这种传统在山水画以“点苔”提喻山色植被之手法中可得见，在园林盆景艺术的“养苔法”中也有表现。苔藓作为象征，不仅营造了丰富的文学和艺术意义，还对文化作用下的、实际的生态自然环境产生了深远的影响。

关键词：苔藓；意义；象征；共构意象

在中国的传统文学与艺术中，苔藓作为独特的象征，蕴含着丰富的美学和伦理意义。在中国和日本的园林、盆景艺术中，有专门的“养苔法”，以营造青苔满地的苍翠古静之视觉效果。在山水画中，“点苔法”已然成为专门的笔法，笔触达到十数种之多，倪瓒、赵孟頫、王蒙、石涛等名家，或是对点苔的笔法有所创新贡献，或是有相关专论，而“点苔”本身亦是山水画中用以指代山木林立之景象的重要象征方式。关于苔藓的诗词文赋，以及小说戏曲中对苔藓这一文学意象的建构，更是不胜枚举。然而，令人惊异的是，在当代的学术研究中，无论是中国学者，还是西方汉学家，对于中国文化这一独有的美学意象，却鲜有人加以考察。尽管不少研究中国园林艺术的学者，对园林设计中以苔造景的手法有所提及，却只是一带而过，未能有专论，^①更遑论将苔藓作为中国文学和艺术整体系统中的独特意象来加以深入研究，这不能不说是一个

* 彭佳，四川大学符号学-传媒学研究所副研究员。基金项目：国家重大社科基金“当今中国文化现状与发展的符号学研究”（13 & ZD123）的阶段性成果。

① Maggie Keswick, Alison Hardie, *The Chinese Garden: History, Art and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2003.

缺憾。清代汪宪编撰《苔谱》六卷，此书是以文化角度考察苔藓这一事物的集大成者，从苔藓的数十种别名，至古代医学、文学作品及山水画中对苔藓的各种描述，都进行了详细的罗列，但也仅限于现象罗列，缺乏有深度的分析或评点。

在苔藓的文学性研究方面独具慧眼的是李剑锋，他的“苔藓三论”别开生面，系统地考察了古典诗歌、辞赋和小说对苔藓的描写，较为全面地列举了苔藓作为文学描写对象被呈现出来的样态。^①然而，稍显不足的是，这一系列论著只是对苔藓的文学意象进行了介绍和分类，却没有从这一美学象征的生成过程入手，去深层次地透视它在中国文化艺术中的生态观，或者说在生态符号体系中起到的作用。笔者在《文化周围世界建构的符号：以中国文化中的苔藓为例》(*Signs Constructed by Cultural Umwelt: Taking Moss in Chinese Culture as an Example*)一文中，从生态符号学的角度，对自然物如何在文化的模塑 (Modelling) 中被建构为符号的过程进行了讨论，并以苔藓这一象征的生成过程为例，对此加以说明。^②在生态符号学视角对苔藓的研究中，此文应当是首开先河。本文是对此文的进一步研究，将从符号的命名 (naming) 与符号一物的性质、文学再现和图像生成之多重维度出发，来讨论苔藓作为一个象征是如何被建构，并持续地被建构为中国美学中的重要传统。

一 苔藓的命名及分类

关于中文对自然万物的命名 (naming) 之讨论，中国符号学者中最早从生命符号学 (biosemiotics) 关注这一问题的是张汉良，他在《中国书写中对动物的命名》(*Naming Animals in Chinese Writing*) 一文中，引著名符号学家西比奥克 (Thomas A. Sebeok) 之语，说明命名是动物符号学的第一阶段，它是一种逻辑和符号学上的必然性，调节着自然与文化之间的关系。^③西比奥克的这一描述，精妙地道破了语言对文化之周围世界 (umwelt) 形成的决定关系：文化如何映现和建构自然，在很大程度上是由语言的构成方式决定的。西方生物学的知识体系以严密分割、科学解剖的方式来对自然加以命名和分类，所建构出来的自然秩序鲜明，条分缕析，是应然之理。中文的语言与分类方式，多为描述式而非解剖式的，所映现出的自然世界是整体式、浑成

^① 李剑锋：《富有情趣与灵魂的苔藓诗——苔藓与中国文学（上）》，《名作欣赏》2011年第34期，第17—21页；李剑锋：《展露风神与品性的苔藓赋——苔藓与中国文学（中）》，《名作欣赏》2012年第1期，第19—23页；李剑锋：《叙事表意与塑造形象的苔藓小说——苔藓与中国文学（下）》，《名作欣赏》2012年第4期，第23—26页。

^② 详见笔者在2016年7月4日至8日于布拉格举行的第16届生命符号学会议上宣读的论文“*Signs Constructed by Cultural Umwelt: Taking Moss in Chinese Culture as an Example*”。

^③ Han-liang Chang, “Naming Animals in Chinese Writing”, in Han-liang Chang, *Signs and Discourse: Dimensions of Comparative Poetics*, Shanghai: Fudan University, 2013, p. 205. 该文首发在 *Sign Systems Studies*, No. 1, 2003, pp. 9-23, 后收入张汉良的英文个人文集。

式的，这也表现在“苔藓”这一符号的构造上。

符号学认为，命名和分类始终是相互连接的：命名意味着对事物划定范畴，建立主权，限定其归属。格莱威尔斯（Jane Gravells）认为，符号的第一个层面就是命名，而命名必然伴随着范畴化（categorisation），伴随着比较、区分、指示、抽象和判定。^①语言作为模塑系统，是文化元思维的表现，因此，如何命名与分类，以何种形式或者因何种属性对物进行比较、区分、抽象等，与文化观照自然、观照世界的方式密切相关。就如钱德勒所指出的，只有天真的写实主义才会认为语言只是外部世界透明地映现对象的镜子。^②事实上，语言绝非完全透明，也不是客观中立之镜，它对外部世界起到的是一种“折射”效果：经过语言的过滤，物的名称符号能够侧重显示出对象的某些特性。

“苔藓”一词的命名即是如此。“苔藓”的英文名为 moss，该词源于印欧语系，在中古英语为 mos，而“mos”一词的词义有三：“一是沼泽；二是湿地；三是苔藓”，这三者都与“湿润之地”相关，表现出对苔藓生长之地理环境的侧重。在植物学的分类中，与藻类、地钱类植物同属于苔藓植物门（bryophyte），按《牛津高阶英汉双解词典》的解释：“苔藓是一种小型无花绿色植物，无真根，生长在湿润之地的植物层或角落，通过茎囊释放的孢子进行繁殖。”其外观属性、生长和繁殖方式及环境，都被界定得十分清晰，是西方解剖式、类别化科学语言的典型。而现今的汉语工具书《新华字典》《汉语大字典》等，对“苔藓”词条的解释也与《牛津高阶英汉双解词典》类似，盖国门洞开、西学东渐以来，自然科学的研究完全是以西方知识体系及其语言为基础的，科学研究需要明晰性、逻辑与类别关系清楚，使用这种语言来描述生物学的对象，是自然而然的结果。

然而，与自然科学技术之进步性形成鲜明对比的是，文学、艺术、语言学等人文学科的高下难以简单地一言以蔽之，它们之间更多的只是不同，而难分优劣。言语体现的，是整个语言体系的思维方式，其文化与美学意涵更是与整个文学艺术传统的发展休戚相关，互为镜像。“苔藓”一词，从草木类，按其字形构成，“苔”字原为“落”，《说文解字》云：“水青衣也”，其意象为铺展覆盖水面之青色水草；而“藓”字最早出现在西晋时期崔豹的三卷本《古今注》中，其意象为“鲜活、鲜绿之草”。“苔藓”的俗称“青苔”“绿苔”“绿藓”等都是描述性的文字，以突出其青苍碧绿之特质。《苔谱》中所列出的“苔藓”之别名皆为描述性，如着重于其舒展铺地之形态的“石衣”“石发”，兼顾其青绿色泽的“绿衣”“绿衣元宝”，以及误将苔藓与地钱混淆的称谓“绿钱”，和误将苔藓与被子植物混淆的称谓“积雪草”，都承载着对这种植物或多

^① Jane Gravells, *Semiotics and Verbal Texts: How the News Media Construct a Crisis*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 112—120.

^② Daniel Chandler ed., *Semiotics: The Basics*, London & New York: Routledge, 2002, p. 228.

或少的美感想象和寓意：或是以发、以衣装、以钱币、元宝为喻，或是带着对绿草积雪之色彩形态的描述——而雪之晶莹意象，清冽剔透与青苍碧绿的色泽对比，以及绿草傲霜雪的文学象征意味，为“积雪草”一词平添了不少意味。“苔藓”之名，首先就是描述的、想象的、美学意味的。

由于古代的自然科学不发达，对“苔藓”的分类自然不如当代生物学那样严格和细致；除了以形态色彩对其进行描述之外，对植物的细分往往是根据其生长的地理环境来区分的。《御定佩文斋广群芳谱》云：“苔衣之类有五：在水曰陟釐，在石曰石濡，在瓦曰屋游，在墙曰垣衣，在地曰地衣。其蒙翠而长数寸者亦有五：在石曰乌韭，在屋曰瓦松，在墙曰土马鬃，在山曰卷柏，在水曰藓。”按照当代生物学知识，这其中有不少混淆之处。李剑锋就指出：“像圆藓、绿钱、乌韭、垣衣、土马鬃等指的是苔藓，其他还有蕨类（陟釐）、地衣（石濡）、瓦松、卷柏等，但古人往往把它们统归于‘苔’。”^①如此划分，固然不具有太多科学性，但这种因形态相似而进行比附的做法，却是我国古代植物学和文学颇为相通之处。杨炯《有所思》之“不掩嘶红缕，无论数绿钱。相思明月夜，昭递白云天”；萧绎《草名诗》之“初控游龙马，仍移卷柏舟。中江离思切，蓬鬓不堪秋”，皆是写相思之句。它们与闺怨诗中的苔藓共同构成深具美感的意象群，当然有着文化规约的作用，但其形态上的相近性，恐怕也是重要原因。

命名能够突显出物的某种属性，而文化的分类却能够赋予物以属性：很多时候，对象看似是以物的属性出现的，但实际上却是规约符号。中国传统医学认为，自然万物作为药材都有四性五味，即寒、热、温、凉四性，酸、苦、甘、辛、咸五味。受五行思想的影响，中医认为，四性之间是可以相互转化，相克相生的。《本草纲目》云：“柔苔寒，干苔热。”寒热之性，即文化赋予苔藓的符号属性。因此，在古代的医学文献中，有不少关于苔藓入药，医治寒热之症的记载。《本草纲目》就认为，井中之苔性寒，对热症有效：“废井中多生苔萍，及砖土间多生杂草菜。蓝既解毒，在井中者尤佳，非别一物也”，因此可治“漆疮、热疮、水肿”，而船底苔也可用于医治“鼻洪、吐血、淋疾”，因“水之精气，渍船板木中，累见风日，久则变为青色，盖因太阳晒之，中感阴阳之气。故服之能分阴阳，去邪热，调脏腑。物之气味所宜也”。《先醒斋医学广笔记》云：“治胃火上攻牙痛，马蔺头叶，并放水沟内青苔，捣烂丝绵裹之，左痛塞左耳，右亦然。”《景岳全书》认为墙头苔藓可止鼻血，《普济方》认为苔藓可治漆疮，《证治准绳》认为苔藓可通淤血、治丹毒，都是将其视为凉性、寒性之物，用以医治热毒。然而，所谓寒热，并非物本来的属性，而是符号化的特征，因此，苔藓入药治各种肿毒不通，在更多的时候，起到的作用恐怕是符号引起的心理作用。

关于中医学“发明”自然物之属性的符号过程，国内学者已有论及。林栋等人在《中医学与符号哲学》一文中指出，两气、五行、经络、脉象都是有体系的符号语言，

^① 李剑锋：《富有情趣与灵魂的苔藓诗——苔藓与中国文学（上）》，《名作欣赏》2011年第34期，第17页。

而寒热、正邪、气血等医学思想，其实是以中国哲学为基础的符号表达。^① 如此看来，将物以四性分类，就是一个典型的符号化过程：物在这一符号体系中，经过一整套语言的转化，成了具有某种特性的符号。苔藓因其生于湿润之地的缘由，被认为是寒性、凉性之“物”，可以与作为热性之“物”的肿毒中和，两个符号的属性相互调和、平衡，按照中医寒热四性相克的元语言，产生心理性的符号效果。按照西方现代医学的观点，肿毒多为细菌感染，需要另一套医学符号来进行医治。本文无意对中西医学加以褒贬，而旨在指出一个事实：所谓医学的科学治疗性，只能验证药物的实验效果；对于医学符号和医理体系对患者产生的心理效果，却难以靠实验证明，而需要对符号认知机制的分析才能完成。认知中的任何物都是符号-物的混合，在它以“物”之面貌出现时，往往呈现的却是文化规约符号的特征。苔藓作为药材而被分类、被赋予“寒性”“凉性”，即是如此；并且，由于“寒性”“凉性”在阴阳二气中与阴气相对应，这和苔藓在文化中作为阴性的存在，也是具有对应性的。这种阴性的存在，在作为文学象征的苔藓上，表现得尤为鲜明。

二 苔藓作为文学象征：符号意义的多维性

汪宪在《苔谱》卷二《总叙苔》的开篇写道：“苔生于地之阴湿处，阴湿气所生也。初生其处渐青成晕，斑斑点点，久则堆积渐厚如尘埃。然又天久，则微有叶根，又能傍绿树木，阶砌砖，瓦柱础而上。”苔藓为“阴湿气所生”，如前文所言，是一种阴性的存在。其出身微末，形貌并不起眼，初生时如晕如斑，久则如尘埃。与奇花名卉不同，苔藓尽管低微平凡，生命力却似乎强大到使其具有自生性：虽无人照料，日久却能生出假根，依傍树木建筑渐渐长成。在对苔藓的这段总论中，汪宪使用的系列词语，“阴湿处”“成晕”“斑斑点点”“尘埃”“微”“傍”，都带有低暗、微小之意，苔藓所生处，是阴暗污垢之地，而苔藓本身的外形也并不引人注目：当它以陪衬性的文学意象出现时，所烘托渲染的，亦是自叹自伤之情，这在宫怨诗中表现得相当鲜明。

苔藓首次在文学艺术类文献中出现时，其完全不成为一个意象，而仅仅在故事的叙述中被一笔带过。最早可见的文献是扬雄的《琴清英》，讲述尹伯奇自投江中，悲歌以忆父母的故事：“尹吉甫子伯奇至孝，后母谮之，自投江中。衣苔带藻，忽梦见水仙赐其美药，思惟养亲，扬声悲歌。船人闻之而学之。吉甫闻船人之声，疑似伯奇，援琴作《子安之操》。”此处提到的苔藓，乃古人认为的“水苔”，更类似于水藻，并无太多寓意。如李剑锋所考证的，苔藓第一次作为有象征意味的符号在文学中出现，乃是在陆机的《婕妤怨》中^②：“婕妤去辞宠，淹留终不见。寄情在玉阶，托意唯团扇。春

^① 林栋、崔岚、王永丽：《中医学与符号哲学》，《医学与哲学》2010年第12期，第16—17、67页。

^② 李剑锋：《富有情趣与灵魂的苔藓诗——苔藓与中国文学（上）》，《名作欣赏》2011年第34期，第18页。

苔暗阶除，秋草芜高殿。黄昏履綦绝，愁来空雨面。”玉阶与团扇，是古代宫怨诗中的常见意象；而春苔蔓生于宫阶，是君王不至、门可罗雀的婉转表达：苔藓的苍绿色已经盖过了玉阶本来的晶莹之色，暗示被冷落的时间之长，从而强化了婕妤的伤怀之情。

尽管春苔作为文学意象首次出现时，表达的是伤怀之意，但是，由于“春”的文学意味往往是活泼盎然的，尽管有《别赋》“或春苔兮始生，乍秋风兮暂起。是以行子肠断，百感凄恻”之名句在前，更多时候，“春苔”却是以幽趣宁静的深春之意象出现。刘长卿《留题李明府霁溪水堂》之“云峰向高枕，渔钓入前轩。晚竹疏帘影，春苔双履痕”，齐己《谢王秀才见示诗卷》之“道院春苔径，僧楼夏竹林。天如爱才子，何虑未知音”，宋之问《太平公主山池赋》之“秋叶飞兮散红树，春苔生兮覆绿泉”，钱起《题温处士山居》之“谁知白云外，别有绿萝春。苔绕溪边径，花深洞里人”，如此种种，皆是春苔视为园林山水之幽意象征。李中的《春苔》一诗云：“春霖催得锁烟浓，竹院莎斋径小通。谁爱落花风味处，莫愁门巷衬残红。”春苔成了解春愁之趣物，诗人一反伤春之语，勾勒出竹苔相互掩映的青翠可爱，别有意味。

与“春苔”之意象相对应的是“秋苔”：按蒂莫·马伦（Timo Maran）对自然书写进行生态符号学考察时提出的观点，“秋苔”可被视为一个“生态符号”（ecological sign），季节的指示符。的确如此，苔色变暗转黄，指向了文学描写中的秋之降临：许彦伯《班婕妤怨》之“窗暗网罗白，阶秋苔藓黄”，李泂《秋霖歌》之“叶破苔黄未休滴，腻光透长狂莎色”，白居易《赠内》之“漠漠暗苔新雨地，微微凉露欲秋天”，苔色的转变预示着秋之到来或秋意加深。在马伦看来，这种能够明确预示季节或时间变化的自然符号，其指示性（indexicality）非常明显：它指向的是季节的变化，与对象之间是邻近关系，而非替代关系。^①秋苔即是如此：它指向的是秋季的来临，在整个文本中，它所突出的是季节转换带来的气象与景物变化；而且，由于中国文学中“秋”之意象的凄清悲意，它还指向伤感嗟叹之情绪，催动着哀伤感情的生发。

描写过春苔之幽趣的齐己赋《秋苔》：“独怜苍翠文，长与寂寥存。鹤静窥秋片，僧闲踏冷痕。月明疏竹径，雨歇败莎根。别有深宫里，兼花锁断魂。”秋苔之清冷寂寥之意象，与春苔之清新古趣殊为不同。李商隐《端居》之“远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋。阶下青苔与红树，雨中寥落月中愁”，石珣《杂诗》之“帝子不可见，青鸟非良媒。中夜耿深忧，泪落秋生苔”，陈宜甫《过华清宫和温庭筠二十二韵》之“渭水昨如烟，骊山树已秋。苔荒老姥店，草满夕阳楼”，皆为伤怀之语。“秋苔”兴发的幽愁暗恨，成了中国古代文学中特有的景象。而苔藓携带的古寂意味，也使得诗人常借其表达凭吊古人之意，因此，“宾阶绿钱满，客位紫苔生。谁当九原上，郁郁望佳城”这样的沉郁萧索之句，在古诗中亦俯拾皆是，并不鲜见。

^① 详见 Timo Maran 在 2016 年 7 月 4 日至 8 日于布拉格举行的第 16 届生命符号学会议上宣读的论文“A Typological Approach to Environmental Signs With an Emphasis on Their Underdeterminancy”。

苔藓总是作为文本图景的一部分而出现，从而卷携着其他符号的意义，因其总是以“外应物象”（objective correlative）的形式被表达出来，如艾略特所说的：“艺术能够表达情感的唯一方式就是找到‘外应物象’，换言之，就是作为某种情感准则的一系列对象、一种情形、连续的事件；当人们遭遇此种必将抵达感知经验的外部事实时，立刻就会引发这种情绪。”^①王勃在《青苔赋》中写道，“嗟乎！苔之生于林塘也，为幽客之赏；苔之生于轩庭也，为居人之怨。”此句清晰地揭示出苔藓作为“外应物象”，是需要文本语境的。贯休有诗云：“翠窦烟岩画不成，桂香瀑沫杂芳馨。拨霞扫雪和云母，掘石移松得茯苓。好鸟似花窥玉磬，嫩苔如水没金瓶。从他人笑从他笑，地覆天翻也只宁。”这是将苔藓置于山景闲居之中，与山石、瀑布、青松、花鸟相映。姚合的“古苔寒更翠，修竹静无邻”，齐己的《秋苔》中有“月明疏竹径”之句，苔与竹共同构成审美意象，从而与象征着空心、有节的“岁寒三友”之一的竹子一起成为君子的象征。

《红楼梦》中写到潇湘馆时，数次提到“竹影参差，苔痕浓淡”，“两边翠竹夹路，土地上苍苔布满”的景致，以喻黛玉之高洁；杜甫《将别巫峡，赠南卿兄襄西果园四十亩》以“苔竹素所好，萍蓬无定居”喻君子之清贫自适，柳宗元《晨诣超师院读禅经》以“道人庭宇静，苔色连深竹”形容超然出世之精神，倪瓒《对酒》“虚亭映苔竹，聊此息跻攀。坐久日已夕，春鸟声关关”之闲适自若，苔竹的意象携带着清逸隽永的文学意味。这样的共构意象不仅在文学中比比皆是，在绘画艺术和园林盆景中更为常见，下文将会详述。

从苔竹之共构意象能够看到，苔藓在和竹子共同形成“外应物象”时，其象征意味发生了明显的转变，不再停留于宫怨伤怀之情，而是从阴性的存在向阳性滑动，其意义变得健朗、超然、通达。这固然与“外应物象”的另一要素，即竹子的象征意义有关；但苔藓本身作为独立的文学对象时，表意也产生了变化，这一因素不可忽视。这一独立美学传统的开启是在南北朝时期，以沈约《咏青苔诗》和江淹《青苔赋》的出现为标志。由于两部作品诞生的具体年代已不可考，难以以时间先后论，在此，将其作为并置的意象加以讨论。

沈约《咏青苔诗》云：

缘阶已漠漠，泛水复绵绵。微根如欲断，轻丝似更联。长风隐细草，深堂没绮钱。藜郁无人赠，葳蕤徒可怜。

江淹《青苔赋》云：

^① J. A. Cuddon ed., *Dictionary of Literary Terms* (Fifth edition), Malden & Oxford: Blackwell Publishing, 2013, p. 647.

嗟青苔之依依兮，无色类而可方。必居闲而就寂，似幽意而深伤。故其处石，则松栝交阴，泉雨长注。横涧俯视，崩壁仰顾。悲凹险兮，唯流水而驰骛。遂能崎屈上生，斑驳下布。异人贵其贞精，道士悦其迥趣。咀松屑以高想，奉丹经而永慕。若其在水则镜带湖沼，锦币池林。春塘秀色，阳鸟好音。青郊未谢兮，白日照路。贯（《初学记》作贲）千里兮绿草深，乃生水而摇荡。遂出波而沈淫，假青条兮总翠，借黄花兮舒金。游梁之客，徒马疲而不能去；兔园之女，虽蚕饥而不自禁。至于修台广庑，幽阁间楹，流黄乏织，琴瑟且鸣。户牖秘兮不可见，履袂动兮觉人声。乃芜阶翠地，绕壁点墙。春禽悲兮兰茎紫，秋虫砉兮蕙实黄。昼遥遥而不暮，夜永永以空长。零露下兮在梧楸，有美一人兮歆以伤。若乃崩隍十仞，毁冢万年，当其志力雄俟。才图骄坚，锦衣被地，鞍马耀天，淇上相送，江南采莲，妖童出郑，美女生燕，而顿死艳气于一旦，埋玉玦于穷泉。寂兮如何！苔积网罗。视青藜之杳杳，痛百代兮恨多。故其所指必感，所感必哀。哀以情起，感以怨来。魂虑断绝，情念徘徊者也。彼木兰与豫章，既中绳而获天。及薜荔与靡芜，又怀芬而见表。至哉青苔之无用，吾孰知其多少？

就文本容量观之，辞赋长而铺陈多，其意象比五言诗之意象反复重叠，是自然之理。《咏青苔诗》以叠字“漠漠”“绵绵”形容苔藓在地和在�的匍匐绵延之态，其音乐性的美感和意象上的鲜明性非常突出，正如《文心雕龙》所言，“参差沃若，两字穷形，并以少胜多，情貌无遗矣也”。而“微根”“欲断”“轻丝”“细草”“绮钱”“萦郁”“葳蕤”“可怜”等语言符号在文本组合轴上共同出现，为苔藓建构出柔弱蔓生、青翠可爱却无人爱赏的寂寞之态。

然而，文本作为整体的意义单元，其重要的特征就在于，它不仅仅是符号的意义叠加，而且会生产出新的意义。构成文本之符号，在其完整的结构机理之下，可以产生出不同意味，正如巴尔特（Roland Barthes，也译作罗兰·巴特——编者）所说的：“按部就班的评论有其必要是因为它将重新开启文本的多重入口，它不会将文本过度地结构化，它不会赋予文本一种由论文论证而来的额外的结构，因而使文本封闭：它给文本打上星号（‘it stars the text’），而不是将文本加以组合（assembling）。”^① 蔡秀枝在论及“打上星号”的说法时注解道：“巴特此处说明的用字遣词（‘c’est étoiler le texte au lieu de le ramasser’在这里‘etoiler’除开‘打星号’之外，也可以做‘打散、粉碎’来解。所以将文本打上星号在另一个层次上而言，亦可以说是将文本给片段/片段化了）则另外强调了打星号的策略的第二的功能：这些星号（标示暗码）的出现的一个重要的目的就是要显示一个完整的文本组织机理，是如何在片段、逐个的暗码中运作联结以成就意义的完整，但是藉由打星号找暗码的策略，巴尔特将可以同时

^① Roland Barthes, *S/Z*, trans by Richard Miller, Oxford: Basil Blackwell, 1990, p. 13.

反其道而行，在指出语言符号的意义指涉与联结功能的同时，也可以将这个完整的、‘自然化’的语言意义建构神话给重新分化、零散化，还原其意义组装过程中的接合、裂缝、矛盾与冲突，而非联结、组合，甚至组织化、结构化这样的建构神话的自然性。”^①而“打上星号”的重要策略之一，就是将文本的符码（code）分为诠释的（hermeneutic）、义素的（seme）、象征的（symbolic）、情节性的（proairetic）和“文化，指涉的”（cultural, referential），从而对文本的意义进行重新解读。

巴尔特的符号学透视，是为了解构文本的神话性；但是，符码分类的视野，可以运用于对任何文本的深度阅读。以此检视《咏青苔诗》，其深层意义得以浮现出来。该诗的诠释符码，在诗歌的题目已然浮现，即“咏青苔”。青苔乃是寻常无奇之物，何以咏之？诗末的“可怜”二字可作解，这是文本给出的诠释性答案，是一个“意图定点”，引导文本接收者的解释向此处伸展。在诗歌中流动的各种形容青苔柔弱蔓生、青翠可爱之态的词语，如前文所提到的“漠漠”“绵绵”“微根”“欲断”“轻丝”“细草”“绮钱”“萦郁”“葳蕤”等，是文本中的“义素”符码，它强化着青苔的形态意象，为表现其“可怜”之姿进行语意铺陈。而诗歌基本的结构象征，在文本的潜层中微光若现的“象征”符码，在开篇的“缘阶”二字中羚羊挂角般一闪而过。上文已经提到，第一次作为有象征意味的符号在文学中出现，乃是陆机的《婕妤怨》，其中有“寄情在玉阶”“春苔暗阶除”之句。该诗的表意是以这个潜藏的象征为前提展开的：苔藓的青苍柔弱之态由此笼罩上了更深刻的寂寞之意。

这也涉及文本的“文化指涉”符码，《咏青苔诗》伴随文本之所在：著名的《玉阶怨》，前有谢朓之“夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极”，后有李白之“玉阶生白露，夜久浸罗袜。却下水晶帘，玲珑望秋月”，道尽宫怨相思之情。尽管从时间上而言，《玉阶怨》在《婕妤怨》《咏青苔诗》之后，^②但它已经形成强大的文学意象，在文本的接收者对《咏青苔诗》进行逆向解读时，很难不受到《玉阶怨》的影响，从而展开想象。可以说，在某种意义上《玉阶怨》是《咏青苔诗》的元文本。

而文本的“情节性”符码，在于原本隐身的叙述者的突然现身：“萦郁无人赠，葳蕤徒可怜”；深感苔藓之青翠可爱的叙述者，代其立言并抒发感慨：无论是青苔意欲自赠知音，或是叙述者想以其赠人，都难以找到同赏者，故而只能叹其可怜可爱。然而，正是叙述者的这一现身，给予了诗歌新的意义推动力：苔藓并非无人欣赏，叙述者本身就是它的观赏者和赞美者！诗歌的另一重意义由此展开：苔藓是值得有特别审美能力的人观照和欣赏的，它的美学价值受到了肯定。苔藓作为单独的对象，它的意义和审美价值出现了很大程度的提升，从而以鲜明的形象呈现在人们的美学视域中。

^① 蔡秀枝：《巴特〈S/Z〉中的转向与阅读策略》，（台湾）《中外文学》2003年第9期，第46页。

^② 关于伴随文本及先后文本的概念，详见赵毅衡《符号学原理与推演》，南京大学出版社2011年版，第141—146页。赵毅衡曾举《金瓶梅》和《红楼梦》为例，来说明《红楼梦》这一出现在《金瓶梅》之后的文本对《金瓶梅》的“影响”，从而说明文本的“逆时间”解读影响是普遍现象。

在《青苔赋》中，苔藓作为象征，其负载的意义对立展开，由阴性存在向阳性存在的滑动则更为明显。第一组对立：闲与寂。“闲”是苔藓为人所赏，志趣高洁之态：石上苔“能崎岖上生，斑驳下布”，使人“咀松屑以高想，奉丹经而永慕”，水苔“镜带湖沼，锦币池林”，令人“徒马疲而不能去”，“虽蚕饥而不自禁”，而苔藓形态舒展，自成美景趣致。“寂”是苔藓蔓生之处，人迹少至之景象：苔藓遍布之屋宇“昼遥遥而不暮，夜永永以空长。零露下兮在梧楸，有美一人兮歛以伤”，而英雄征战之旷野荒冢“寂兮如何！苔积网罗。视青藜之杳杳，痛百代兮恨多”。苔藓与其观者之意象的直接对比，使得文本的语义出现了对立和不统一：这种义素上游动的不统一性，看似造成了文本意义的分裂，但在古诗这种意义结构稳定的体裁中，通过转化，事实上能够更加进一步深化文本的象征意味。苔藓之闲适自若能够为人所赏，在于赏者之志趣与常人迥异，故此，其“杳杳”空积、少人探访，也不足为怪：它的美与趣，本就是有识之士方能慧眼有加之特质；而苔藓的乏人问津，正是它的可贵之处所在。

第二组对立：“无用”与“有用”。这一组对立存在于苔藓与其他植物的比较中：“彼木兰与豫章，既中绳而获天。及薜荔与薜茘，又怀芬而见表”，相形之下，苔藓之无用“至哉”。然而，深合道家与禅意之美学的，正是苔藓的“无用之用”：正因为苔藓能够“居闲而就寂”，“乃芜阶翠地，绕壁点墙”，甘为陪衬，恬淡自安，才有“异人贵其贞精，道士悦其迥趣”。江淹在《构象台》中写道：“曰上妙兮道之精，道之精兮俗为名。……苔藓生兮绕石户，莲花舒兮绣池梁。伊日月之寂寂，无人音与马迹。耽禅情于云径，守息心于端石。”苔藓俨然是道心、禅意、超然俗世之外的象征，这在禅诗中表现得尤为突出。栖白《寻山僧真胜上人不可遇》之“松下禅栖所，苔滋径莫分”，孟浩然《寻香山湛上人》之“松泉多逸响，苔壁饶古意”，贯休《湖头别墅三首》之“桑柘参桐竹，阴阴一径苔。更无他事出，只有衲僧来”，如此种种，不胜枚举。连深受中国文化影响的高丽，其古七律诗中都有“石迳崎岖苔锦斑，锦苔行尽入禅关。地应碧落不多远，僧与白云相对闲”之语，由此可见，《青苔赋》在意象对立中建立的青苔“无用之用”的美学意义，其影响之深远。在《青苔赋》中，对苔藓的消极描述总是能够和对其的肯定、赞美相互缠绕，就像里法台尔所说的，诗歌中的“核心语”（hypogram）总是有着变体，在这些对立的变体之意义碰撞中，各种隐喻和象征应运而生，它们共同指向了诗歌最核心意义的生产。^①而《青苔赋》的核心意义，就在于它确立了一个美学和伦理传统：将鲜有人欣赏的青苔，作为超然高洁的精神象征加以赞美和书写。

这一美学和伦理传统的确立，使苔藓的象征意义具有了多维性：一方面，苔藓蔓生之地作为无人问津的符号，意味着寂寞与幽怨，故而成为宫怨、闺怨及士人郁郁不

^① [美] 里法台尔：《描写性诗歌的诠释》，赵毅衡编选《符号学文学论文集》，百花文艺出版社2004年版，第362页。

得志的情感表达载体；另一方面，苔藓又意味着甘于清贫寂寞、超脱于世俗的高洁精神，是君子隐逸之心的象征。这种意义上的对立共生，使得苔藓的文学形象富有张力，格外丰富。尤其是其积极象征意义的生成，极大地促进了苔藓作为独立的美学和文学对象被观照、书写和再现。如李剑锋指出的，咏苔的诗歌和辞赋数量众多，在中国文学中已经成为独特的景观。不只如此，如前文所言，它与其他景物共构艺术意象的情形也比比皆是。苔与竹的共构自不待言：从生态符号学的角度而言，竹荫之地湿润少阳，适合苔藓生长，是生态学意义上的植物共生群落圈；而它们作为君子之象征的美学与伦理意义，更是交织生发，形成了比单个象征更为丰富有力的文本。

与此类似的，是松与苔的意象共构：两者同为君子之象征，因此在文学艺术创作中经常共同构成景象。吴都文“谈空幽隐入烟萝，路合松苔岁月多。问道无门明五教，进斋何处爱三诃”之句，以松与苔喻禅道之心；刘崧“中峰九叠开芙蓉，春云盘盘上高松。苔径未逢秋雨屐，石楼似听霜晨钟”之句，则以松和苔的景象勾勒山水之意；岑参之“竹径厚苍苔，松门盘紫萝”，更是将松、竹、苔三者的意象并置，描画出禅修高士隐逸于林泉，与世无争的清静之态。这样的意象共构，不仅在文学中十分鲜明，在艺术创作中也相当突出：不管在山水画还是园林盆景艺术中，皆是如此。

三 中国传统艺术中的苔藓：山色植被之提喻

提喻作为重要的符号修辞格，其喻体和喻旨之间的关系是以局部代整体。赵毅衡认为，几乎所有图像都是提喻，因为图像并不能给出景象之全貌，即使是现实主义的艺术和写实性的纪录影片也是如此。^① 山水画不可能穷尽山水之全部细节观相，园林盆景艺术也是造景于方寸之间，其提喻的性质不言而喻。本文特别对苔藓作为修辞符号的提喻性质加以讨论，是因为它在山水画和园林盆景艺术中，是整体青苍山色、是芳草树木遍生的象征。

园林盆景艺术是传统的植物载体艺术，将富于文化与美学意味的植物山石移入居所，再造自然，以实现人与自然的交互相融，是古人持之以求的生活理想与生态想象。在对自然的再造中，寓繁于简、以点带面地建造植物群落景象，既是中国美学写意传神之精神所在，亦是囿于空间格局之必须手段。然而，在当代生态学视域下的园林艺术研究者，却对植物之“物格”与“人格”的比附颇有微词，认为“花木一经披上隐喻的外衣，竟因此有了高下贵贱之别”。^② 吴明益在评论刘大任对园林建造中植物之“道德中立”视角时提出，这是一种更为宏大的生态观：“在园林之外，人类或者也应

^① 胡易容、赵毅衡编：《符号学—传媒学词典》，南京大学出版社2012年版，第194页。

^② 王盛弘：《植物的隐喻——刘大任〈园林内外〉的主知性格》，（台湾）《新地文学》2008年第1期，第67页。

反省生态殖民与生态改造，让人造园林能与自然对话，生物各安其位。”^① 此种观点，深受西方生态批评之去人类中心化思想的影响，对于反思生态圈的整体生存与繁殖权益，当然不无裨益；但是，正如生态符号学研究所指出的，每一种生命体的意义世界，都是以自我的生命图示为中心建构而成的，正因如此，“周围世界”（umwelt）在英译中才有“主体世界”（subjective world）和“自我世界”（self-world）的译法：生态圈作为生命符号活动相互连接的网络，是不同生命体之意义世界相互调适和融合的结果。在生态符号学的研究中，已经开始出现对全然去人类主体化的生态培育观的反思，例如，库尔等人就对爱沙尼亚的树植草坪进行过考察，他们指出，人类对树植草坪的维护和管理促进了这一自然文本中的物种的丰富性，使其成为一个更为平衡和具有可持续性的生态系统。^② 因此，完全抛开人在再造自然过程中的主体性，或者说强行剥离附着于植物之上的象征意义，这种“去语境化”（decontextulized）的做法，在园林盆景艺术的创造中不仅不可取，实际上也是无法达成的。

事实上，由于中国文化对自然界的映现方式，是强调心灵的直观体验和情感浸润的，文学家和艺术家对景物的取象，是建立在对自然界的长期观察、见微知著上。潘富俊曾写道：“许多诗人对植物的生态、生理性状了解深刻，适切地引述植物于诗句中，如岑参的《白雪歌送武判官归京》：‘北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万树梨花开。’大部分的草类凋枯时成黄褐色，称为‘枯黄’，只有白草枯萎时全株白色，所以名为白草。本诗用秋枯的白草和春天成片果园的梨花形容飞雪的颜色和意境，也只有熟悉这两种植物形态特征的诗人，才能写出这样的诗句。”^③ 不仅如此，艺术家们对植物生长的生态环境也极其熟悉，因此在园林盆景的植造中才有竹与苔、松与苔的组合。这固然是由于这些植物的美学与伦理意涵相辅相成，交织共生；从生态学而言，它们本身也属于同一生物群落，苔藓的培植，有利于地表的蓄水；在自然界中，苔藓层中的微生物和昆虫形成的生物关系，与有机物分解和植物生长之间的良性循环，有利于生态圈的稳定和多样性。将其培植于园林之中，对于人造的植物群落生态也不无益处。现代园林研究发现，苔藓受病虫害侵扰的可能性较小，对于污染极为敏感，是优良的环保绿化植物。^④ 由此可见，苔藓与其他植物在园林盆景中的搭配培植，是古人在长期实践中积累的生态智慧的结果。杜牧的诗句可作为这种生态关系的趣解：“青苔满阶砌，白鸟故迟留。”白鸟之迟留，从文学隐喻的意义而言，自然是对青苔之苍翠景观的流连；就生态学而言，又何尝不是在苔藓蔓生的草木层中

^① 吴明益：《造心景，抑或安天命？论刘大任〈园林内外〉中的园林观与书写特质》，（台湾）《台湾文学学报》2009年第9期，第199页。

^② Kalevi Kull, Toomas Kukk & Aleksei Lotman, “When Cultures Supports Biodiversity: The Case of Wooded Meadow”, in Nils Bubandt, Kalevi Kull, Andreas Roepstorff eds., *Imagining Nature: Practices of Cosmology and Identity*, Aarhus: Aarhus University Press, 2003, pp. 76-96.

^③ 潘富俊：《草木缘情：中国古典文学中的植物世界》，商务印书馆2016年版，第32页。

^④ 庄强、周瑞玲：《苔藓植物的生态功能及其在园林中的应用》，《林业科技开发》2006年第3期，第94页。

觅食之行为呢？苔藓之于生态环境的益处，在此得一写照。

中国文学艺术不仅关注奇花异卉，对青苍碧意之物亦甚为着意，多将其作为气节心志之寄托。松、竹、梅、菊四君子，其动人之处皆不在于鲜妍轻盈之形态，而在其苍翠劲爽的傲霜之姿。^① 苔藓长于低污之处，却能舒卷而生，保持青翠之姿，这是它获得艺术家青睐的重要原因。杨炯《青苔赋》有云：“苔之为物也贱，苔之为德也深。夫其为让也，每违燥而居湿；其为谦也，常背阳而即阴。……有达人卷舒之意，君子行藏之心。”苔藓成了君子之品质的象征。在园林盆景中，有着特殊的“养苔法”，用以培植绿苔。《苔谱》记载的生苔法为：“欲上生苔，以茭泥、马粪和匀涂润湿处，不久即生。”现代盆景培植则有快速上苔法、接种法、自然上苔法等多种方式。^② 在园林和盆景艺术中，摆建而成的山石满铺青苔的景象，象征着想象中的山水青葱苍翠、草木丰泽的全貌，而苔藓在此处是山色葱茏、满山草木的提喻。

在中国山水画艺术中，更是有以“点苔”喻植被丰泽之象的传统，即在石头、地面、枝干、树根旁等，加上细点，作为苔藓、杂草，或在峰峦上加细点，作为远树的象征。如段炼所言，山水画的能指与所指之间的关系是非任意性的，^③“点苔”之“苔”能成为山林草木的象征，既是因为其画法上的形象相似，亦是源于苔藓的美学与伦理意味。苔藓之美及其作为高洁精神的象征意义，已然在文学中成为强大的传统；而中国书画与诗词艺术的相通性，以“点苔法”的发展强化和丰富了这一传统。

唐志契《绘事微言》有云：“画不点苔，山无生气。昔人谓：‘苔痕为美人簪花’，信不可缺者。又谓：‘画山容易，点苔难’，如何得轻言之？盖近处石上之苔，细生丛木，或杂草丛生。至于高处大山上之苔，则松邪柏邪，或未可知，岂有长在突处不坚牢之理。乃近有作画者率意点擢，不顾其当否，倘以识者观之，皆浮寄如鸟鼠之粪堆积状耳，哪得有生气。夫生气者，必点点由石缝中出，或浓或淡，或浓淡相间，有一点不可多一点不可少之妙，天然妆就，不失之密，不失之疏，岂易事哉。”可见，“点苔”在山水画中相当重要，是画山水之妙法。山石轮廓画成后，其形过于光滑单一，山势层次的丰富度不够，就需要用“点苔”（见图1）来增加物象的神采。沈颢在《画麈》里说“古多有不用苔者，恐覆山脉之巧，障皴法之”，是以无衬有，以否定态反说“点苔”技艺必须得法，才有其后“山石点苔，水泉索线，常法也。叔明之渴苔，仲圭之攒苔”之语。苔点的疏密、浓淡、大小、虚实、远近、干湿，是艺术家调整画面结构和明暗，表现环境之苍枯润泽，季候、心境之萧索与和煦的重要方式。郑绩在《梦幻居画学简明》中说，点苔得法，能够“助山之苍茫”“显墨之精彩”，在山水画中的重要性可见一斑。

① 潘富俊：《草木缘情：中国古典文学中的植物世界》，商务印书馆2016年版，第139—146页。

② 江玉珍：《浅析苔藓的山水盆景景观营造》，《现代园艺》2012年第1期，第42页。

③ Duan Lian, “A Semiotic Study of Chinese Landscape Painting”, 《符号与传媒》2016年第1期，第86—105页。

点苔手法众多，历代山水画名家都自成一格，如倪瓚之横苔（见图 2），赵孟頫之立苔，米家父子之大小米点，等等。石涛更是对点苔的具体手法和运用得宜与否进行了理论上的概括：“古人写树叶苔色，有深墨浓墨，成分字、个字、一字、品字、么字，以致攒三聚五，梧叶、松叶、柏叶、柳叶等垂头，斜头诸叶，而形容树木山色，风神态度，吾则不然。点有风、雪、雨、晴四时得宜点，有反、正、阴、阳衬贴点，有夹水、夹墨一气混杂点，有含苞藻丝缨络连牵点，有空开阔阔干燥没味点，有有墨无墨飞白如烟点，有如焦似漆邈邈透明点，更有两点未肯向学人道破，有没天没地当头劈面点，有千岩万壑明净无一点。噫！法无定相，气概成章耳。”点苔法作为山水画手法，并无定相，而是意蕴随心，因气而生，与画者之人格紧紧相连。段炼论及山水画的符号学意蕴时曾指出，山水画的物象选择是将自然物人格化，不仅如此，其表现手法也是人格之符号化，^① 诚哉斯言！

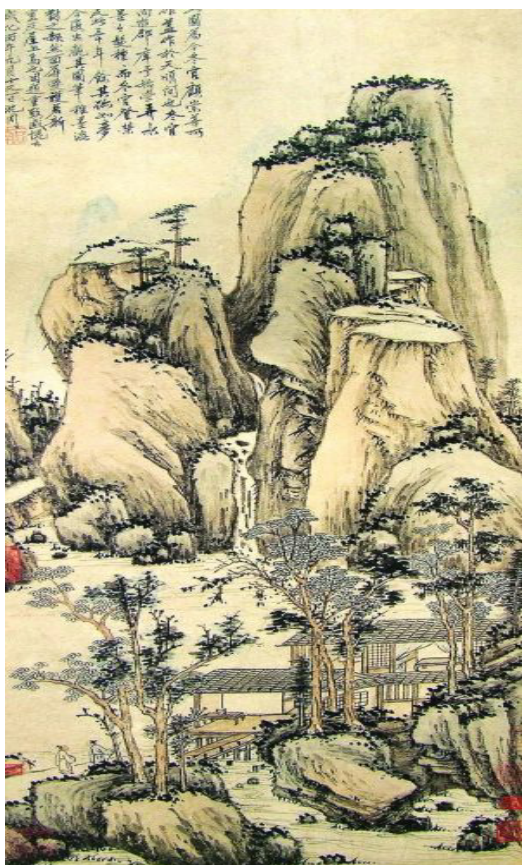


图 1（明）沈周《山溪客话图轴》，纸本浅设色，纵 82.5 厘米，横 32 厘米，江苏无锡市博物馆藏，该图以山头密攒之苔点，表现山头植被繁茂之势。

^① 段炼：《视觉文化与视觉艺术符号学：艺术史研究的新视角》，四川大学出版社 2015 年版，第 64—65 页。

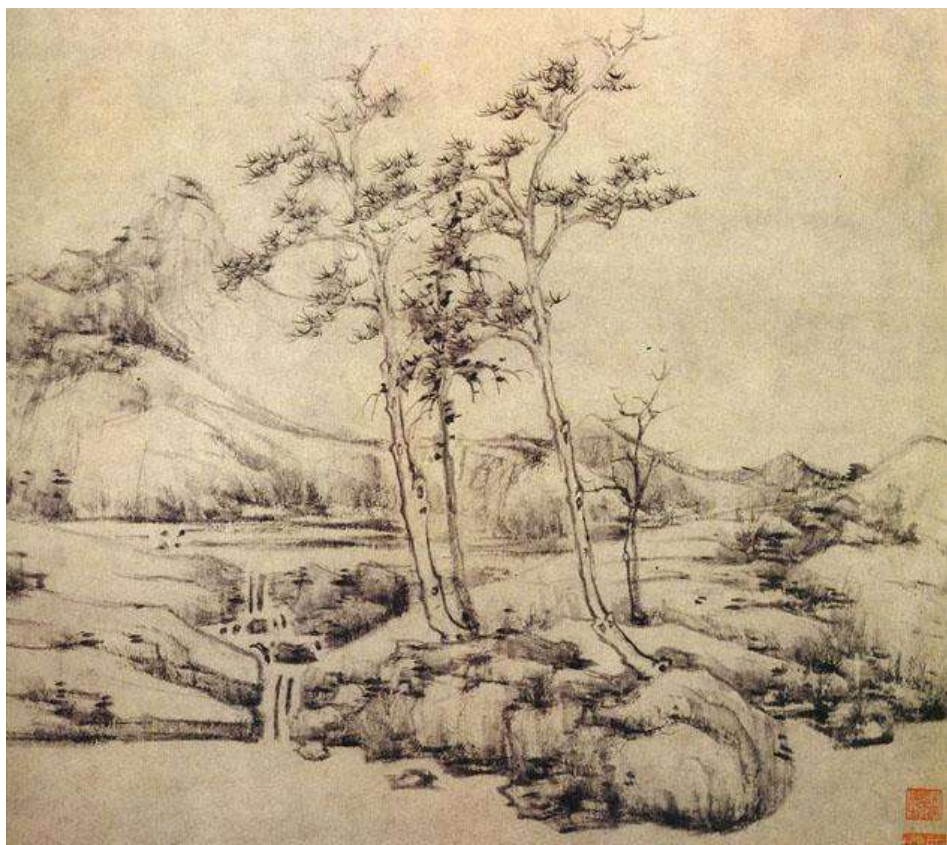


图2 (元)倪瓒《幽涧寒松图》，纸本墨笔，纵59.7厘米，横50.4厘米。北京故宫博物院藏，该图以干湿之不同笔墨勾勒侧峰形态，在近处的岩石上以焦墨作横点，凸显出苔石高低向背之势。

本文无意进入对山水画之专业笔法的分析讨论，而是想以“点苔法”说明苔藓作为一个美学传统，在中国艺术中的重要意义：尽管苔藓仅是自然中形态最为微小平常之物，却因其被赋予的特殊美学和伦理意义，而成为一种象征，成为精神与理想之寄托。苔藓从寄寓伤情幽意之物，转变为怡然自乐的君子象征，并和其他的景物一道共构为文学和艺术之图景。此种图景，在园林艺术和山水画艺术中，亦得到了再现：竹石盆景中的青苔，松竹图中苔藓斑驳的山石，都是对这种共构意象的不断重建。如赵毅衡指出的，象征之所以为象征，可以是个人的创建；但象征要成为文化的、社群的，必须依靠不断的复用，意义才能累积形成。^① 苔藓的象征意义在不断的复用中越来越丰富，表现形式也更为多样，成了强大的美学传统；这样的传统，在当今的文学和艺术创作中，仍然相当鲜活。

^① 赵毅衡：《符号学原理与推演》，南京大学出版社2011年版，第203页。

四 现当代文学与艺术中的苔藓：符号形式的转变

在中国传统文化与现代性相遇的过程中，苔藓作为一个传统的美学符号，并未销声匿迹，而是以新的形式出现在现当代文学和艺术创作中。就如洛特曼所说的，文本不会消亡，它可能以另外的形式在文化中被重新激活，^①在当代文学中，苔藓虽然甚少以独立的歌咏对象的形式出现，但作为诗歌的铺陈意象和文学隐喻，它的象征意义得到了留存和发展。

前文已经提到，苔藓蔓生于孤冢古迹之中，给人以岁月苍凉的凭吊伤情之感，因此古人多有沉郁萧索之句。在现代诗人构筑的意象图景中，苔藓往往作为繁华意象的反面，在诗句的对立语意中缓缓展开。卞之琳的《倦》，就以系列的微小之物，铺陈出喧闹与沉寂的景象对比，以反衬心境的落寞疲惫：“忙碌的蚂蚁上树，/蜗牛寂寞的僵死在窗槛上/看厌了，看厌了；/知了，知了只叫人睡觉。/蟋蟀不知春秋，/可怜虫亦可以休矣！/华梦的开始吗？烟蒂头/在绿苔地上冒一下蓝烟吧？”在知了的喧闹声中，绿苔地上的烟蒂静默地熄灭，青烟随之消散；暮色四合中暗光不再，即便入梦，梦境亦沉沉无味：层层意象重叠，题目之“倦”字这一核心语的意义由此浮出。

在翟永明的《随黄公望游富春山——幽致叹何穷》中，苔藓亦是作为现代繁忙生活之反面出现的；而同它一起出现的，还有传统中的“共构意象”：竹。诗的开篇首句：“从容地在心中种千竿修竹/从容地在体内洒一瓶净水/从容地变成一只缓缓行动的蜗牛/从容地把心变成一只茶杯/从来没有生过、何来死？”竹之隐逸超脱，衬托出诗人勘破生死之求。在诗歌徐徐展开的意象中，枯坐苍山、闲落棋子、物我相忘的老人，和枯坐网吧、自我消解、猝然离世的青年，寄情山水的老者对死生之超然，和现代人的苍白病弱，形成了强烈的对比，似乎建立起了某种积极意义。然而，在猝死者最后的模糊意识中，这种对古人诗意生活的眺望被猝不及防地打断：“最后时刻/冠状动脉像暗红花朵怒放/瘦骨铮铮作响排山倒海的淤血/钻进一颗狂狷之心/浓墨淡墨/青苔碎苔/死灰铁灰/点状网状/不过意思而已。”墨与苔藓代表的禅意生活，与数据化的灰暗网上生活，最后都殊途同归，走向无法拒绝的死亡：“一口呼吸转向我/叙述者索要那些签名/你不能怀疑我的疑虑/我要去的地方/它不能跟随昨晚/我将手指向那个美好/它完全拒绝随风飘逝/拒绝成为我的一部分/拒绝像生命一样结束/像人本质上/无法选择生死。”死亡之不可逃避，如沉沉黑影般下垂，消极的语意席卷而来。然而，在这样的破碎与消解中，仍然有美好坚固不散，“拒绝像生命一样结束”，诗歌在不断的破除之中，坚持着意义的建立。

^① Juri, M. Lotman, *Mind of the Universe: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco. Bloomington and Indianapolis: Indian University Press, 1990.

张枣的《何人斯》，是对《小雅·何人斯》的现代回应，其意象与表达在现代与古典的张力间，被烘托得分外强烈；而苔藓作为宫怨诗中的常见符号，在此处的出现意义鲜明而顺理成章：“究竟那是什么人？在外面的声音/只可能在外面。你的心地幽深莫测/青苔的井边有棵铁树，进了门/为何你不来找我，只是溜向/悬满干鱼的木梁下，我们曾经/一同结网，你钟爱过跟水波说话的我/你此刻追踪的是什么？/为何对我如此暴虐。”苔藓所蕴含的幽怨自伤之意，在诗人急切的追问中，和其他词语交织生产出强烈的情感浓度，成就了一个响亮的开篇。同是表达离情伤怀，苔藓的意象在席慕蓉的《鸢尾花》中却变得柔和伤感了许多，带着更多无可奈何的依依之情：“所有的记忆离我并不很远/就在我们曾经同行过的苔痕映照静寂的林间/可是有一种不能确知的心情即使是/寻找到了适当的字句也逐渐无法再驾驭/到了最后我之于你/一如深紫色的鸢尾花之于这个春季/终究仍要互相背弃。”苔藓所承载的幽怨之意，宁静而自敛，正是哀而不伤之句。

在现代诗人中，郑愁予可能是最着意于苔藓意象的一位。在《贝勒维尔》一诗中，哀叹着“你航期误了，贝勒维尔！太耽于春深的港湾了，贝勒维尔！”的诗人以“贝勒维尔呀，哎，贝勒维尔：/帆上的补缀已破了……/舵上的青苔已厚了……”，以喻时光空掷中急切的归乡之心。《最后的春闹》作为以现代诗形式延续闺怨主题的作品，对苔藓这一象征的运用乃是水到渠成：“毕竟是别离的日子，空的酒杯/或已倾出来日的宿题，啊，书生/你第一笔触的轻墨将润出什么？/是青青的苔色？那卷上，抑是迢迢的功名？”青青苔色所寄寓的相思与幽怨之意，在此已跃然纸上：这种已然成为象征的词语引发的情感，不着一语，而意透纸背。而在《望乡人：记诗人于右任陵》一诗中，苔藓的凭吊怀念之意，以及对超然精神生活的向往，表达得相当清晰：“松涛涌满八加拉谷/苍苔爬上小筑黄昏/如一袭僧衣那么披著/醒时一灯一卷一茶盏/睡时枕下芬芳的泥土。”可以说，在以现代诗的形式重写古诗题材与意境上，郑愁予是非常杰出的代表。

不仅是诗人以新的表达形式重写着苔藓的意义，在文学的其他领域，这样的意义生产也在持续。袁凌描写底层生活的非虚构作品，以《青苔不会消失》为题，重复并发展了苔藓的隐喻意义：“苔之为物也贱”，生于微末脏污之地，却能顽强地活出青翠之姿。在微如苔藓的小人物之生活中，有争夺与阴暗，亦有温暖和善意，他们如青苔般坚韧地生存着，不会就此消失。在安勇的短篇小说《青苔》中，游走于经济稳定的有妇之夫老秦和精神有问题、身体却年轻美好的小顾之间的中年女人莫丽雅，在湿滑的爱情游戏中，使小顾走向了生命之覆灭——当小顾踩着湖边的青苔去为情人摘取荷花时，他低微的生命和爱情必然会滑入深渊。在这里，除了青苔这一符号生于微末的特质得到了强调，它作为物的湿滑特质也被象征化了，成了欲望之危险暗滑的隐喻。

当代山水画在墨色和笔法上都有不少革新，尤以张大千、刘海粟、谢稚柳等人的泼墨泼彩画为代表。林木在《20世纪中国画研究》中如此评论张大千的“泼墨”法：“其法是在纸上或绢上稍定大体位置，后执碗往上泼色、墨水，或趁湿而破，或稍干再

泼，或浓破淡，或淡破浓，或色破墨，或墨破色，或色与色破，墨与墨破，或大碗狂泼，或小流浇注，或再加渲染而取柔和，或以笔导引以正轮廓，色与墨在水分高度饱和中互渗互透，形成一片迷离朦胧的神幻境界。”^①而在对墨色泼洒出之大写意加以补缀、使之成为层次丰富的形象这一过程中，点苔的细腻笔法颇有妙趣。苔点与青墨山色的互相映衬，能够进一步饱满画面，突显植被之丰泽（图 3）。

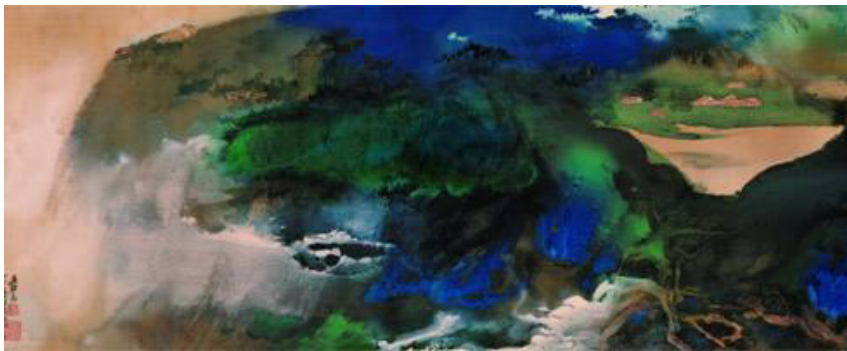


图 3 张大千《爱痕湖》(局部)，1968 年作，绢本泼彩，宽 76.2 厘米，长 264.2 厘米。该图在泼墨后用淡墨、淡彩勾勒轮廓，并以点苔法表现环湖诸山的草木山势。

相较于张大千的作品，刘海粟的泼彩画受西方印象主义影响更深，更讲究笔势的力度，色彩运用更加鲜明，富有视觉冲击力。在其“随意赋彩”的挥洒之下，刘海粟常以重苔、密苔手法，配合表现山色之奇丽，达到色彩高华之视觉效果（图 4）。

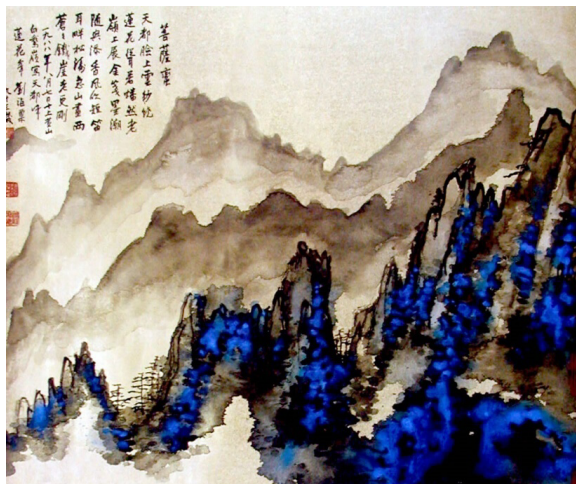


图 4 刘海粟《黄山天都莲花峰》(局部)，1988 年作，纸本设色，宽 118 厘米，长 110 厘米，常州市刘海粟艺术馆藏。

^① 林木：《20 世纪中国画研究》，广西美术出版社 2000 年版，第 64 页。

相较于张大千与刘海粟泼墨泼彩画作的气势磅礴，谢稚柳的画作着意于表现清新俊逸之意境，用色较为清浅，气韵空灵。特别值得一提的，是其在泼墨画中常用彩苔手法，来表现植物的明丽色彩（图 5）。



图 5 谢稚柳《夏山图》，设色纸本，宽 57 厘米，长 95 厘米。该图以彩色淡墨作短皴及苔点，表现草木繁茂之姿。

在当代画家运用泼墨、泼彩之大写意手法，对山水画创作进行创新的过程中，点苔的笔法作为对水墨之不定形图案的补缀方式之一，与彩墨铺展相配合，在挥洒间见细腻笔触，铺叠出画面的丰富层次，延续和发展了将苔点作为山色植被之提喻的表意方式。而在当代的园林设计中，尤其是在近年来兴起的微景观设计中，苔藓经常被用于对绿地之象征的营造，苔藓微景观甚至演变成独立的盆栽种类，非常受年轻人的喜爱。

所谓苔藓微景观，就是将苔藓作为主要的造景元素营造的新型桌面盆栽，除微缩山石之外，常搭配各种玩偶摆件，而种植的器皿除传统陶器、瓷器之外，多用透明的玻璃器皿，造型新颖多样。种植在玻璃和陶瓷瓶中的苔藓微景观，也被称为苔藓生态瓶，是近十年来在国内兴起的新式盆景。^① 苔藓微景观所选取的苔藓类植物以水苔、白

^① 王蒙、陈盼晓：《浅析室内设计中微景观生态空间设计——以苔藓微景观生态瓶为例》，《艺术科技》2015 年第 11 期，第 216 页。

苔、凤尾蕨、大灰蕨等为主，主要用其营造芳草遍布的植被效果；并配以形态优美的蕨类植物和文竹、罗汉松等，以及各种色泽鲜艳、造型趣致的卡通人物或动物配件，建造出清新可爱的“自然”空间。和传统的盆景艺术不同的是，苔藓微景观除了追求山水禅意之外，还深受动漫文化的影响，力求赋予景观空间生动活泼的童趣色彩（图 6、图 7）。



图 6 盆植式苔藓微景观

资料来源：<https://www.duitang.com/blog/?id=540167461>。



图 7 苔藓微景观生态瓶，以宫崎骏的动漫创作《龙猫》之卡通造型作为配件

资料来源：<https://www.duitang.com/blog/?id=246691078>。

特别值得一提的是，苔藓在中国和日本园林盆景中的运用，已经对西方的设计师和艺术家发生了影响。波兰的卡多斯卡（Katarzyna Kadulska）就曾探讨过如何在技术层面运用苔藓培植的绿墙作为街头艺术，进行城市空间的打造。^① 英国的生态艺术家加福斯（Anna Garforth）也以苔藓为符号载体，创造了一系列壁画式的涂鸦作品，并逐步将苔藓运用到其他的艺术形式中去（图 8、图 9）。2011 年，她的作品在中国香港展出，西方的苔藓艺术作品得以在苔藓艺术的原乡落地。

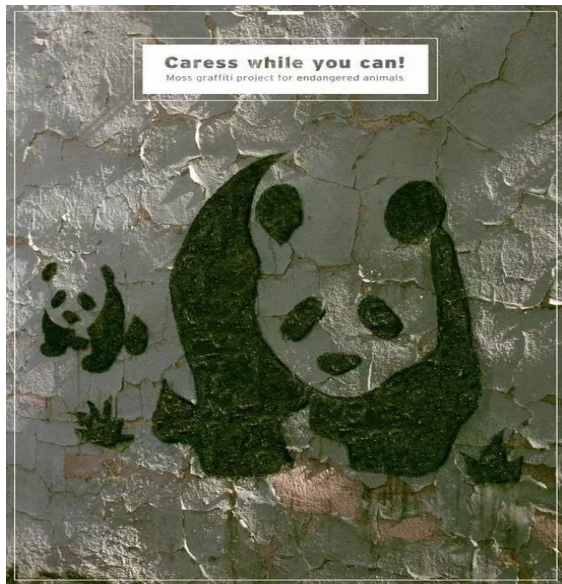


图 8 加福斯倡议的“涂鸦艺术保护珍稀动物”运动

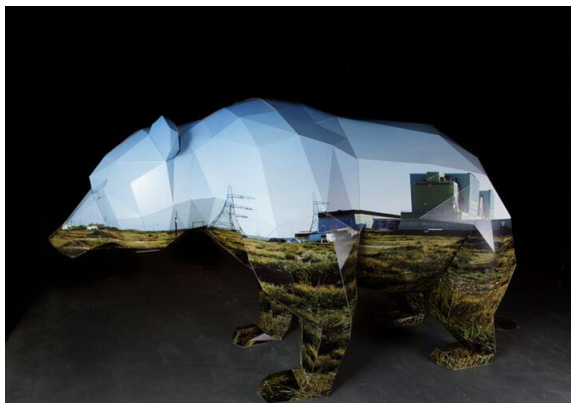


图 9 加福斯《领地漫步》，2017 年

^① [波兰] 卡多斯卡（Katarzyna Kadulska）：《利用苔藓作为街道艺术连接不同类型的文化传统元素的可能性，以波兰和中国为例》，湖南农业大学硕士学位论文，2016 年。

根据卡多斯卡的观察，中国的景观设计大量地运用苔藓作为绿植，这和西方的居所设计要将苔藓这一湿滑脏污之物清除或忽略在外的做法大为不同。^①对苔藓的描绘和欣赏，是中国美学传统，这不仅在文学与艺术中创造了深具美感的各种意象，并且，在实际中，苔藓得到大量培植，它们在植物群落的生态圈中起到了重要作用。这是文化符号活动影响到实际生态和生命符号活动的佳例，它也证明：脱离主体来谈论生态，可能是科学式生态研究的实验之法，却并非文化生态研究应有的面向和维度。

^① [波兰] 卡多斯卡 (Katarzyna Kadulska):《利用苔藓作为街道艺术连接不同类型的文化传统元素的可能性，以波兰和中国为例》，湖南农业大学硕士学位论文，2016年。