

隐逸世界 :论元代 文人山水画的“符号域”

段 炼

内容提要 文人山水画是元代艺术的主流,而元代文人山水画则是文人画的巅峰,这主流和巅峰的要义皆为“逸”,即以身的归隐来追求心的自由。在意识形态的观念层面上说,“逸”即隐逸精神,在艺术风格的形式层面上说,“逸”指率意笔墨,二者的互动揭示了元代文人山水画之隐逸世界的符号结构。本文借鉴洛特曼的“符号域”概念来解读元代文人山水画的隐逸世界,探讨这一符号结构,力图说明,隐逸精神与率意笔墨成就了元代文人山水画在观念与形式两个层面上的同心圆符号结构,由此,中国艺术传统中的“隐逸世界”得以构建,隐逸精神也确立为中国传统山水画的核心精神。

继南宋山水画由前朝的摹写自然转向表述内心之后,元代山水画大都专注于文人画家的隐逸精神和率意笔墨,即所谓“逸笔草草”。在元蒙统治时期,世祖忽必烈起初不愿启用汉人,尤其是南方文人,而后者也不愿为元蒙朝廷效力。结果,当时的士人阶层不得不断绝了入朝为仕的儒家传统梦想,或退思书屋,或转入山林,沉浸于自己的个人天地。对于元代文人画家来说,这是以隐逸精神和率意笔墨为特征的艺术世界,我称之为山水画的“隐逸世界”。

在中国艺术史上,文人画是元代的主要成就,而山水画则是文人画的主流。总起来说,元代文人山水画处于特殊的历史、文化和社会转型的语境中。这一时期,文人画家一方面继承了中国山水画的载道传统,将其作为个人的艺术追求,另一方面又为山水艺术的发展做出了思想和技法上的贡献。正因此,本文才在观念与形式这两大层面上讨论元代文人山水画的隐逸精神和率意笔墨。

由于元代文人山水画的隐逸世界由特殊的历史和文化语境所界定,本文试图借鉴尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼(Yuri M. Lotman)的符号学概念“符号域”来探讨之。两者的相关性在于,“符号域”的概念看似自在独立,实际上却注重时空语境,而此种双重性正好与元人山水画之“隐逸世界”的两个层面不谋而合。因此,本文通过分析并解读元代大师的代表作,致力重构

元代文人山水画的历史和文化语境,进而探讨画中隐逸世界的符号结构,并将其描述为观念与形式两个层面上的三个同心圆,圆心即为隐逸精神。

一、洛特曼的“符号域”与元代文人画的前文本

中国“文人画”一语中的“文”字,是元代山水画研究的关键词。一方面,“文”指涉古代文人的儒家教育和个人修养,另一方面也指涉自然之“纹”给人文文化和社会文明所烙下的印记,因此也可视为对自然的表达。与此相应,“文”既是对文人的标记,也是对文人之高蹈精神的描述,因而与尘世之“俗”相对举。在艺术实践中,“文”与笔相关,涉及绘画、书法、诗歌之类。在元蒙外族统治的特殊历史时期,“文”更与隐逸相关,文房书屋即是文人士大夫的精神避难所。在这样的意义上说,隐逸的概念是文人画的潜台词。再者,文人画家皆受儒家教育,又通道家和佛家哲学,知晓古代文史典籍,他们既不同于一般的宫廷画家,更不同于民间画工。由于文人画家不以绘画为谋生手段,其艺术便相对纯粹,这使其高蹈精神成为可能。也就是说,文人画更倾向于自我表现、自娱自乐和小圈子内的交流和满足,是文人之精神修养的体现。

作为一种独特的历史文化现象,文人山水画的起源可追溯至隋代,甚至更远的晋代,那时是山水画的滥觞期。随即,文人画的发展和演变,呼应了艺术家之身份的发展和演变。在元代之前,例如两宋时期,士大夫在闲暇时作画,实为从繁忙、劳累的公务中获得解脱,是公务之余的休息、修炼和修养,即修身养性。但在元蒙统治时期,尤其是元初,文人不再为仕,因此,元代文人画与过去的文人画有所不同。

本文借鉴洛特曼的理论和方法来研究元代文人山水画,并不是要重述其关于“符号域”的所有方面,而只涉及与本文论题相关的方面。洛特曼是位在苏联时期不受政府青睐的文艺理论家。但是,作为塔尔图—莫斯科符号学派的奠基人,他于20世纪后期在西方人文学界具有重要影响。他对20世纪西方符号学之发展的贡献,首先是他在60、70年代所写的那些关于俄国文学的著述,但主要的还是他后来提出的“符号域”概念。此概念受益于俄国矿物学和生物化学家弗纳茨基(Vladimir Vernadsky)的“生物域”概念,但就符号学而言,却承续并发展了索绪尔、皮尔斯以及雅各布森的符号理论。洛特曼在1984年发表了著名论文《符号域》,随后在1990年出版了广受西方学术界赞誉的英文专著《思维的宇宙:文化符号学理论》。当代符号学家翁贝托·艾柯为这部英文专著撰写了“前言”,系统讨论了洛特曼的“符号域”学说。而洛特曼本人则在“序言”中为“符号域”提供了简明的界定,称其为文化疆域内“共时的符号空间”^①,此空间使其中的个体符号系统得以有效运作。

洛特曼对“符号域”的阐述多基于文学研究,但为解说自己的概念而使用了修辞类比的方法。艾柯对此方法情有独钟,并在该著“前言”里特意采用,什么是“符号域”?读者可以想象一下美术馆的陈列大厅,所陈列的艺术作品出自不同的历史时期,画旁贴着不同语言的说明牌,大厅里有参观者,还有工作人员在准备导览解说,以及各种参考资料^②。

就笔者对这个类比的理理解而言,“符号域”就像一个超大建筑体系,如同美术馆,该体系由各符号系统构成,如同馆内陈列各时期艺术作品的各个展厅,各符号系统的运作来自各系统间的协作,以及各系统与整体建筑之间的协作,这两种协作,使“符号域”得以运转。或许,正因为这个整体的符号体系在结构上类似于宇宙结构,其中的银河系包括了从属层级的太阳系等星系,各自既有内部关系,又有外部关系,所以洛特曼才称自己的“符号域”为“思维的宇宙”。在这样的意义上说,“符号域”的超大建筑体系包括了被编码的图像文本(作品)、编码者或图

像制造者(作家艺术家)、解码者或图像的读者(参观美术馆的人)、这三者各自的处境和三者共同的处境(不同的历史背景和文化环境),以及美术馆提供的相关资料(类似于皮尔斯的“阐释项”)。在此,各符号系统之间的互动,以及各符号系统与整体建筑之间的互动,使艺术作品的编码成为可能,也使整体建筑与各符号系统之间的传播交流得以进行。

需要注意的是,虽然洛特曼用“共时性”来界定“符号域”,但作为其类比的美术馆却不仅是共时的也是历时的,因为洛特曼明确指出了美术馆所陈列的艺术作品来自不同的历史时期。正因为其共时与历时的双重特征,本文借鉴洛特曼之美术馆的修辞类比来想象一个“中国美术馆”,该馆由陈列不同历史时期绘画作品的各画廊构成,馆内的元代画廊自成一个相对独立的符号体系。当然还有宋代画廊,此画廊设在元代画廊之前,见证了美术馆的历时特征,也直接成为元代画廊的“前文本”。

本文对洛特曼理论的借鉴,显然非简单借用而是化用,并对之做出相应修正。我将其改作一个具有三层隶属关系的同心圆符号结构,这是一个整体结构,由外向内、由大到小,这三个层级分别是:作为“符号域”整体框架的“中国美术馆”、作为符号系统的各历史时期的画廊(例如元代画廊)、元代画廊内的子系统(例如某位画家及其作品)。

关于这一体系的历时性,洛特曼专门讨论了内在的时间关系。他说:“符号域内各元素间的关系是动态的,而非静止的,其相关性在不断变化着。”^③这就是说,“符号域”的宇宙被历史语境所界定,内部的子系统也被前文本所界定(元代画廊前面有宋代画廊)。那么,洛特曼之“符号域”的整体体系是怎样使其中的符号系统运作的?在“中国美术馆”的类比中,元代画廊的运作,受制于前置的宋代画廊,以及宋代之前的其他画廊。作为前文本,这些画廊既决定或影响了元代画廊的运作,同时,元代画廊的运作也是对前文本的回应。

为本文之写作,尤其是为研究文人画,我参阅了出版于不同时期的中文和英文著述,包括20世纪前半、后半以及21世纪初出版的著述,主要是研究绘画史、艺术理论和画家专题的著述。其中最新近者是卢辅圣的《中国文人画史》,出版于2016年1月。这部六百余页的大部头著作作为本文的写作提供了最新的研究资料(包括充足的附图)。用“符号域”的类比来说,这部史著与其他相关著述和元代画集,为“中国美术馆”内的元代画廊提供了导览解说和参考资料。作为元代画廊的参观者,我在观赏绘画作品时不时翻阅卢著画史,也阅读画旁所贴标签,恰如其他参观者使用语言导览器一样。

卢著将中国文人文化的起源,追溯到先秦诸子百家和魏晋玄学,这两个时期是中国哲学的滥觞期和兴盛期。按照卢著之说,到了隋唐时期,尤其是之后的两宋,文人画逐渐形成。卢著强调了形成过程中文人文化和文人艺术的主要概念——“逸”的重要作用^④。参照其叙述和解说,依我的理解和研究,在元代之前的文人画发展进程中,有四个关键的转变:从外景描绘转向内心表现、从人物画转向山水画、从用色转向用墨、从精工细描转向自由随兴的书法用笔。我的观点是,这四大转变是元代文人画的艺术史“前文本”。

与此相似,关于“符号域”的前文本,研究俄国文学的英国学者、《思维的宇宙:文化符号学理论》英译者安·舒克曼(Ann Shukman),在其出版于1977年的关于洛特曼早期符号学理论的专著中,做了五点渐次推进的概括:其一,人与周围世界的互动,对应着编码和解码程序的互动;其二,上述互动中包含着符码秩序;其三,此秩序的结构是观念与内容的二元关系;其四,此结构既有空间性又有时间性;其五,此结构的内在边界和外在边界并非绝对,而是可以突破的^⑤。借助这五点前提,我得以突破元代画廊与作为前文本的若干前朝画廊之间的时间界限,聚焦于画家对自由的追求和率意笔墨,并由此探讨元代文人画的转变,而文人隐逸的概念与

文人画的转变也息息相关。

与此相关的是,加拿大汉学家谢慧贤(Jennifer Jay)在论及宋末元初的文人遗民时,将南方文人分为三类:投靠元蒙君主的卖身求荣者、宁死不屈的反抗者、隐居不仕的消极抵抗者^⑥。谢慧贤将隐逸的概念加诸第三类文人,在我看来,元代文人艺术家大多也属这一类。就此而言,在宋末元初的改朝换代时期,最早的此类文人画家非钱选莫属。在1276年蒙古铁骑踏破南宋都城杭州时,钱选已经是功成名就的大画家了,据说,钱选绝不朝北而坐,总是面南背北,只因北面是蒙古大都。若用“符号域”术语说,钱选关于南北朝向的坚毅态度,看起来是一个空间问题,但却具有政治上的时间性:他效忠于前朝南宋,漠视自己处身于世的元朝。

在修辞类比的“中国美术馆”里,我沿着历史的进阶,从前朝步入元代画廊。在南宋进入元代的通道进口处,我看到了挂在墙上的钱选名画《浮玉山居图》。细读此画,从观念上说,我认为钱选的政治时空观在画中转化成了复古的美学观,他所倡导的“古意”乃古人意趣,这是元代文人画的重要概念。此画以南宋山水为题材,其青绿设色和斜形山岩,以及描绘树与叶的重复笔法,无不昭示着画家力图返回宋代,甚至返回隋唐的意愿。在作为前文本的前代画廊里,我们已经见识了展子虔、二李、王希孟、赵伯驹等前辈大师的青绿山水之美。

的确,在钱选的艺术中,政治观念上的复古与绘画风格上的复古不可分割。他的另一名画《兰亭观鹅图》也见证了复古画风与即兴式书法用笔的关系。画中的物象精工细描,例如树与叶的描绘、前景的亭台楼阁和远山的轮廓以及人物描绘。画家的立意是描绘古代书法家王羲之因观鹅而生的即兴笔法,这是兰亭观鹅与书法用笔的主题。这幅山水画的主人公王羲之,端坐在水边亭榭里悉心观看不远处的水中白鹅,其游姿舞姿如音乐般的舞动节奏,让这位大书法家陷入了审美沉思,悟出了即兴狂草的书法用笔。钱选绘画的复古观念和复古笔法具有悖论关系,二者难解难分:画题所揭示的作者意图,在于画家向古代书法家致敬,向古代书法家学习即兴笔法,而这一复古意图,却由精工细描的笔法来传达。

在修辞类比的意义上说,“中国美术馆”将钱选的复古意图置于前朝画廊与元代画廊之间的通道尽头,应和了这位画家在中国美术史上的过渡性地位,这就是以倡导复古来拒绝新朝。这一意图在观念的层面上说是政治的,但在形式的层面上却是风格的,戴上了笔法的面具。此中关键,是元代文人画家的隐逸思想,恰如此画中表现的隐居山水间的大书法家。

二、符号空间与赵孟頫的文人画规范

为什么说关键是隐逸思想?按照元蒙统治者的社会等级划分,南方汉族文人身处社会底层,忽必烈在元初无意征用之,这些文人亦无意仕途而倾向于个人世界和内心生活,追求归隐与精神自由。从词源学和构词法上说,隐逸之“逸”为会意字,从兔从辵,即所谓自由、自在游走。作为动词,“逸”的本义是逃走,作为名词,转义为逃后所获的自由,并引申为闲适、即兴、自如。在中国传统哲学中,“逸”涉道家和佛家的退隐观念,指自由自在的生活态度和方式。而在传统的绘画艺术中,“逸”即逸笔草草,即在挥洒自如的笔墨中追求并显现内心的精神自由。

作为一种具有政治内涵的道家思想,隐逸的概念初见于3世纪的文献典籍,受到一代又一代士大夫的青睐,成为最通行的文人思想。按照道家哲学的智慧,隐逸思想以悖论的方式来表述:小隐隐于野,中隐隐于市,大隐隐于朝。关于“大隐”,高居翰在讨论元代绘画时这样说:“现世之人,虽周旋于朝廷政务,却内心在野,其神渺然,远离尘世污染。”^⑦这一说法正是元初文人大画家赵孟頫的切实写照。赵孟頫是宋太祖的第十一代孙,是钱选的大弟子,在元蒙朝廷,他

以艺术为隐。不期然的是,在前述三类宋遗民中,赵孟頫以其周旋于朝廷而被时人和后人归为卖身投靠者。美国华裔汉学家、中国艺术史学家李铸晋对宋遗民另有分类:拒不事元者、先事再辞者、乐于事元者,并将赵孟頫归入第三类^⑧。按照儒家道德,既然赵孟頫是宋室直系王孙,那么他最不应该事元。

如前所述,元世祖忽必烈在元初无意征用汉人,尤其是南方文人,但作为一种政治姿态,他也需要向被统治者显示自己的仁政和德行,故需要一些具影响力的文人精英到内府供职。赵孟頫因其学识和艺术名声,特别是其前朝皇室的血脉,颇为忽必烈属意。对于赵孟頫应诏北上,南方的同乡文人皆不以为然,指其卖身求荣,钱选更怒其气节全无,责其背叛,愤然与之绝交。或许是为了洗清自己的一身恶名,赵孟頫方大隐隐于朝,在艺术中像钱选那样倡导复古。至于赵孟頫究竟为什么会北上事元,李铸晋设身处地替他设想,并在其研究赵孟頫的专著《鹤华秋色——赵孟頫山水画研究》一书中指出:“或许,他得以将中国的伟大文化成就径直呈献于元蒙蛮族统治者面前……将儒家传统直接施诸新朝的统治。”^⑨照这样的思路,我们不难理解,赵孟頫的复古和古意,是要归返前朝的审美理想。如此看来,赵孟頫的早期山水画《谢幼舆丘壑图》与钱选的《兰亭观鹅图》更有异曲同工之妙。赵孟頫在山水间描绘的隐士是晋朝名儒谢幼舆,以神游山水而闻名于世。或许,这一隐士形象在观念层面上映照了赵孟頫本人的精神追求。

从绘画风格的形式层面上说,赵孟頫这幅早期山水也与钱选绘画异曲同工,二者皆为青绿山水,皆对人物和景物作精细描绘,人物皆专注于自然物象,且暗含淡淡的忧郁之情。这一切皆说明,二者的复古之意在于返回晋唐宋山水大师的美学精神。毋庸置疑,画中的忧郁情绪揭示了风格笔法所传递的隐逸思想。

关于赵孟頫代表作《鹤华秋色图》(1296),李铸晋在其英文专著中使用了一组形容词、动词、名词来描述此画所蕴含的情绪,用词皆有宁静、平和、安详、清朗、均衡、简约、孤寂之意^⑩。就其中的隐逸思想而言,虽然此画看上去像是描绘济南郊外的鹤华二山之景,但画家却借济南近郊黄河故道的湿地景色,来表达自己的幽怨之情,因为他在这北方景色中体察到了南方故里的水乡情怀。画家记忆中的故乡之景,平静而悠远,甚或有如桃花源,让客居北方大都的画家念旧思乡。至于故乡之色,则用青绿山水之法去渲染鹤华二山之巅,又用浅绛山水之技去点染树梢茅舍,这一切无不唤起画家对故乡之青山绿水的怀恋和幽怨之情。

由于上述政治和个人的因素,以洛特曼的修辞类比,赵孟頫的绘画可视为元代画廊里的首要作品。进一步说,元代画廊是从属于“中国美术馆”的一个符号系统,其中的赵孟頫绘画是再下一层级的子系统,并与其他元代画家以及元代的文化背景具有共时关系。洛特曼认为,这样的从属和共时关系,在美术馆的“符号域”内,生成了“符号空间”。其实,就自身结构而言,洛特曼的这两个术语在相当程度上大同小异,只不过“符号空间”的概念更具体,更精细,多涉内在关系。

如前所言,本文无意全面介绍洛特曼的符号理论,仅聚焦其“符号域”中的“符号空间”概念,尤其是这一概念对赵孟頫以及元代文人山水画的相关阐释性。关于符号空间的功能,洛特曼说,这一空间注销了符号子系统的特殊性,而赋予其一般性,也即将个性转化为共性,而任何要想获得共性的个别的子系统,都必须进入这个空间才能如愿以偿。就本文所研究的元代绘画而言,钱选从作为前提的南宋画廊进入元代画廊,在其作品的符号空间里将自己个别而特殊的“古意”转化为一般而共性的“复古”思想,于是便因隐逸之道而同赵孟頫的“古意”相对接。正是这两位画家的共性和互动,使各自的符号子系统得以运行:一是在风格形式的层面上运行,二者都用旧时的青绿和浅绛之色;二是在意识形态的观念层面上运行,复古的画风体现

了隐逸的思想。即便就个人关系来说,钱选因赵孟頫出仕朝廷而断绝了二人的师生情谊,但他们所共享的复古思想和隐逸精神,却是他们难以割裂的联系。无论是在哪一个层面上,二人各自子系统的个别性都有所消解,而代之以共同性。

关于符号空间的内在结构,洛特曼认为,空间内的子系统遵循二元规范,因为每一个子系统都有内置的平行或对立的运行机制。例如在元代画廊的符号空间里,赵孟頫之子系统的隐逸思想与复古思想是平行的,二者毫无冲突,但是,二者运行在形式与观念的不同层面,因而也是相对的:形式上的古风与观念上的古风相对,形式上的隐逸与观念上的隐逸也相对。在此,内在结构的二元性是辩证的相辅相成:在形式的层面上,复古画风依隐逸思想而运行;在观念的层面上,隐逸思想借复古画风来实现。这就是说,无论二元关系是平行还是对立,只要发生于两个不同层面,便有可能转化为辩证范畴。这不仅是赵孟頫的个案,也是元代遗民画家的共同之处。

这个辩证二元论原则的要义是什么?洛特曼说:“尽管符号域和符号空间注销了子系统的个别性,并将其转化为共同性,但在这个空间里,二元原则具有支配作用,使各子系统表现出时间和空间的差异。在元代画廊的符号空间里,各子系统确有所别,而这正好见证了赵孟頫与钱选之关系的复杂性。在时间上说,钱选一半应算南宋画家,一半是元代画家,而赵孟頫却是宋少元多;在空间上说,尽管二人都出自同一地域(浙江吴兴),但赵孟頫却在北方事元,其主要画作多绘制于北方大都,或与北方有关,而钱选却足不出江南。在风格形式上说,虽然二人皆用旧时的青绿或浅绛,钱选的笔法更趋精工,而赵孟頫则愈趋率意;在思想观念上说,尽管二人皆倡导隐逸复古,但二人的相异则是政治和道德上的,至少钱选作如是观。”

借用洛特曼的概念,或许可以这样解释赵孟頫与钱选的不同:“符号域以‘异质性’(heterogeneity)为标志,其界定既涉各因素的多样性,也涉其不同功能。”^⑩尽管这两位画家都主张复古和归隐,但赵孟頫艺术之源在于唐时的王维和五代的董源,由此,在观念与形式两个层面上发展了自己的新的审美思想,并成为元代文人画的先驱。钱选有所不同,他更多地沉迷于古意,几乎没有为元代文人画的发展贡献什么新思想或新风格。

与符号域的“异质性”相关,元代画廊里的赵孟頫与晚辈画家——如元四家——也不相同。首先是年代的不同,在元四家的时代,元初敏感的政治立场已经不再那样重要,古意之于这四位画家,其政治色彩已经褪去,而主要是一个风格的概念。其次,也是空间上的不同,因为晚辈文人和其他艺术家在扮演元代画廊里的参观者角色时,他们不再是赵孟頫之符号子系统的一部分,而是局外人,他们并不情愿将赵孟頫纳入元四家中。在中国艺术史上,所谓“元四家”至少有两份名单^⑪,最通行的名单中的确不包括赵孟頫。再者,后代的一些艺术史学家尽管承认赵孟頫艺术创新的价值,认为他与四大家一样重要,甚至更重要,但却总让赵孟頫独处,不让他进入晚辈大家的圈子。这种区别对待,不一定是出于艺术的考量,而可能是道德的、政治的。虽然对前朝的忠诚早已不是元四家时代的问题,但却是后代学者绕不过去的问题,他们依儒家思想而仍然认为赵孟頫是宋室的贰臣,难与其他元代画家归为一类。

要讨论赵孟頫与元代晚辈文人画家的不同,本文需要聚焦他的另一件代表作《水村图》(1302)。此画比前议《鹤华秋色图》晚出六七年,在主题、格式、气氛、情绪等方面,二者有相近之处。但在风格形式的层面上,《水村图》的笔法更即兴随意,尤其是描绘湿地水面的质感,以及前景和中景的树木,用笔更加自如,而描绘背景的远山,笔墨渐淡渐虚,这不仅仅是一种空间透视,而更是表现某种渐远的心绪。仍就风格来说,《水村图》比前作简约,画中没有淡彩,只有单色水墨,就观念来说,《水村图》的情绪表现既直接又间接。其直接表现在于对南方山水的

描绘,不像《鹊华秋色图》那样转借北方山水;其间接表现在于对孤寂之感的表达非常委婉,例如画中空旷的湿地上,孤立失联的小树丛星星点点。无疑,在画家的内心深处,他总是孤独的,无论在北方的朝廷,还是南方的故乡,他只能将自己的孤独隐藏起来。不管是身在朝廷或身在闹市,不管是被文人官僚或家乡亲友环绕,从内心说都是孤独的隐士,他无法排遣自己隐蔽的孤独感,唯有艺术才是心灵的慰藉。

在赵孟頫孤独的内心,前代艺术家是其心灵的伴侣。有不少学者讨论过这个问题,不过,李铸晋和高居翰所持观点稍嫌奇怪:赵孟頫梦中的“古意”,乃晋唐北宋的画风,而非南宋画风。对这“非南宋”的观点,我难以接受。两位前辈学者并未解释南宋为何被排除在外,但依据他们的著述或可以稍作推测。首先,他们所说的“南宋”或许特指南宋宫廷绘画,与文人画无关;其次,赵孟頫的复古是个风格问题,而青绿和浅绛山水多见于晋唐北宋绘画,少见于南宋山水。但就《水村图》而言,这幅水墨画并无用色,的确接近南宋文人画与禅僧画;再则,作为《水村图》主体的远山和湿地,更接近南宋山水画的描绘对象,而非北宋那种直立的高大山峰。至于横卷的构图方式,赵孟頫也更接近于南宋的夏圭和牧溪、玉涧等画家。虽然有艺术史学家认为赵孟頫不喜欢南宋宫廷画家的媚俗趣味,我猜测这是一个儒家伦理和道德的问题:既然赵孟頫被后人认定为贰臣,那么他便羞于返回自己所背叛的南宋。但是,除了以浅淡的细横线描绘湿地质感而外,《水村图》如此具有南宋特征,我们怎能说赵孟頫羞于返回南宋?往昔南宋是深藏在赵孟頫之孤寂内心中的灵魂之乡,他有足够的理由以心灵去寻访旧日南宋,而不仅仅是晋唐和北宋。遗憾的是,遍读中国艺术史,无论是中文还是外文著述,“非南宋”之说早已人云亦云,却无人反思。

与赵孟頫之孤独的话题相关,洛特曼在阐述其“符号域”理论时,讨论了“规范”(norm)的重要性,这是处于符号空间中心位置的系统规范。他认为,这一规范与符号空间的重要原则“非均衡性”(asymmetry)相关。这就是说,处于中心位置的符号系统,不同于处在边缘位置的其他符号系统。在本文里,元初的赵孟頫是一个符号系统,而元代后期的四大家则另属一个系统,二者的美学思想和艺术成就并不相同,其风格笔墨也不相同。

就元初的符号系统而言,赵孟頫以其艺术创新而处于中心位置,同一系统内的钱选则处于边缘,尽管从地理上说他们都同出江南故乡。如前所述,钱选是元初主张复古第一人,但他只往回看,不见未来,所以相对而言是一味泥古。赵孟頫与之不同,其复古是向往日大师寻求灵感,再转身为未来的艺术而创新。正是在此,赵孟頫将古意设定为革新与创新的审美规范,也为随后的元代文人画制定了美学规范。高居翰曾就这一点这样评说《鹊华秋色图》:“此画引入了描绘形式的新方法,或者说,此画将一个重要的风格提升到了更高的层级,这风格是一种技法,在过去被埋没了。”^③我以为高居翰所说的应是南宋风格,赵孟頫将南宋画风改革为新的美学和技法,例如南宋文人和禅僧画家那种极富个人情绪的率意笔墨。唯其如此,我们才能理解,为什么高居翰会认为《水村图》是“山水画的重要发展,为山水画提供了崭新的基本模式”^④。我认为,这模式不仅仅是画风,更是画家的思维方式。一言以蔽之,赵孟頫《水村图》以古意所暗含的隐逸思想,成为后世文人山水画的中心思想,而隐逸精神成为后世文人笔墨的精髓。

用语言学的术语来说,规范的作用有如语法,书面语和口语的句子都得遵循之,写作者和说话者也都得遵循之。对元代文人画的艺术语言来说,元代画廊里赵孟頫的符号子系统,便起着语法规范的作用。洛特曼在论及规范的符号功能时,谈到了“符号性的假说”(presumption of semioticity):“集体意识里的符号直觉不得不认可一种重要的可能性,这就是从自然语言中习得的品质。”^⑤本文认为元代文人画的复古意识既是观念的,也是风格形式的,赵孟頫在这两

个层面上将古意与隐逸精神相贯通,在我看来,这就是个人所代表的集体意识。

这就是说,赵孟頫以自己的山水画而在观念和形式两个层面上为元代文人山水画设立了语法规范。以《水村图》为例,赵孟頫的隐逸精神由画中的孤寂之感来揭示,这成为观念上的规范,而他的古意则由画中即兴的单调笔墨来呈现,这成为风格形式的规范。这情绪感受和笔墨画风的互动,成为之后文人山水画的规范。

规范的功能并不止于此。我们比较赵孟頫的《鹊华秋色图》与《水村图》,会看到后者的笔墨更简练,运笔更即兴自如,也更有忧郁的情绪,尽管这情绪是暗含的。也正是通过这一比较,我们看到了两幅画可能具有的潜在共同点:隐喻和寓意的重要性,也即符号意指的延伸。对元代文人画来说,这便是规范的深刻之处。如前所言,赵孟頫笔下的鹊华二山之象具有能指作用,首先是再现北方的两座山峰,其次是指涉画家对南方故地的怀念,第三是画家在潜意识中力图洗清自己的贰臣恶名。符号活动的这三次推进,便是隐喻和寓意的所指延伸。相对而言,《水村图》的能指并非如此写实,而是貌似隐晦,但其所指却也如是延伸。隐喻和寓意的所指延伸,无论自觉与否,皆被后世画家视作规范,尤其是元代四大家。

三、元代后期画家的符号边界

与以上论述相关联的下一个议题,是符号空间的边界,此边界界定了元代文人山水画,使元代画廊的符号中心与符号前沿得以互动,并在“符号域”内实现符号化进程。这一进程由元四家的作品来体现,他们的山水画具体见证了,元代画廊的符号中心怎样从元初的赵孟頫转向了元代后期的大师。

关于元代文人山水画的关键词“隐逸”,本文已有基本阐述,此处再用西方概念“个人主义”和“个别性”来进一步阐述之。在元代文人的隐逸世界里,作为个体的每个文人都不同于他人,恰如在元代画廊的元初符号世界里,赵孟頫的符号子系统不同于钱选。但此处具有悖论意义的是,个人主义的隐逸,或隐逸的个别性,却又同时恰好是所有不同个人的共同之处。这一悖论使得每个艺术家的符号边界不再确定,各自的艺术独特性被模糊了。洛特曼用“个性化”(individuation)来指不确定的边界:在历史的进程中,符号域以及其中的符号系统和子系统都是个别的,它们的关系既不平衡,也不对称,唯其如此,符号化才有可能,符号中心的转移也才有可能发生。就此,洛特曼这样写道:“符号个性化的重要机制之一就是符号边界,这可以被界定为第一人称形式的外延。换言之,某个符号空间是‘我们的’,或是‘我自己的’,因为这个空间是‘文化的’,具有‘安全感’,而且是‘和谐组合的’,以及诸如此类。”^⑥如此这般的悖论边界定制了符号空间的个别性,定制了这一空间同另一空间的差别。

无疑,艺术史在根本上是历时的,于是,具有个别性的艺术才以其不确定的符号边界而获得价值,这就是在时间的进程中,边界的流动性赋予符号中心以流动性,使中心和前沿得以互换身份,从而推动艺术史的进程,恰如人的左右脚交替前行。元代文人画的隐逸世界便是如此,到了元代后期,虽然赵孟頫的影响仍在,但元代画廊的符号中心已转移至元四家。作为元代画廊的参观者,我时刻谨记赵孟頫设定的规范,但仍不断移步,从画廊内的一个子系统移向下一个子系统。现在,就来到了元四家的第一位大家黄公望的艺术世界。

本文在此前对赵孟頫的讨论中,已述及观念层面与形式层面的重要性,二者界定了这位艺术家的隐逸世界。照我对洛特曼的理解,符号边界也在这两个层面上运作,而黄公望的个案正好是其见证。

黄公望从艺较早,但山水画起步较晚,其杰作《富春山居图》是画家在八十高龄时所作,前前后后画了近四年。据高居翰的说法,黄公望在年轻时可能认识赵孟頫,而根据黄公望在一幅画上所题,他甚至有机会鉴赏过赵孟頫的收藏,包括董源的画。与此相关,中外艺术史学家通常认为,黄公望的笔墨之法,来自董源、巨然、马远、夏圭及其他前辈大师,且皆为南方画家^⑦。高居翰指出了赵孟頫《水村图》可能对黄公望的《富春山居图》有所影响,但却没有进一步说明之^⑧。对此,我以洛特曼的眼光看,发现艺术影响通常发生在符号边界处,涉及施加影响和接受影响的两方,而各自作为个别的符号子系统和个体的关系并不确定。于是,尽管我承认这两位画家之山水的相似性,例如构图、笔法、忧郁的情绪以及诸如此类,但是我更强调他们之间的不同,并以此进而讨论符号边界与符号中心的转移问题。

首先在风格形式的层面上看赵孟頫对黄公望的影响,以及他们的不同,我且从构图切入。赵孟頫的《水村图》横卷以开放空间为基本的构图设计,并按水平线而分割成三个相互平行的层面。画面上方的远景是两组平矮的小山,从左向右排列,前者稍微遮挡后者,使后者向远方消失,形成第一层面的水平结构线,这当中,每组小山的内部又各由两三个比肩紧靠的小丘组成,丰富了这一水平结构。中景是画面中部的横向水面,虽其内部结构自有“之”字形的丰富性,但却与远山平行,成为此画构图的第二个平行层面。第三个平行层面是画面底部的芦苇之类,即近景。可以说,这种三层平行的开放式横向结构,是赵孟頫的一种典型构图方式,他早前的《鹊华秋色图》也属此类。黄公望与此不同。大体上说,《富春山居图》的构图方式虽然也是开放的横向结构,但却不是从上到下的三层平行排列,更没有上中下的清晰分割。其结构方式是从右向左推进,山丘高低起伏,在波浪般推进的过程中,这一起一伏赋予构图以音乐般的节奏。因此,当赵孟頫的构图呈现出平静、冷寂、静止、孤独之感时,黄公望的构图却正好相反,展现出视觉的动感,少了一点孤冷之情。这两位画家在构图上的此种异同,便是他们各自艺术世界之边界的不确定之处,是两个符号子系统之边界在图式关系上的不确定性。

同样是在风格形式的层面上,我们还可以比较这两位画家的笔墨。赵孟頫在《水村图》中追求简约的审美效果,将笔墨减至最少,仅用较干的笔墨淡淡涂抹山坡阴影,塑造山体的立体感。黄公望既同且异,他不追求简约,却以相对繁复而取胜。他用重墨干笔来勾画山体轮廓和沟壑岩缝,用湿笔淡墨来涂抹山体之形,表现山体和岩石的质感。黄公望那干湿相间、深浅有别的笔墨,给画面以丰富的影调层次,也自有一种运笔的节奏。

再者,黄公望依据山岩的结构纹理来组织用笔,铺排平行的线条。这既是大自然之山岩纹理的天然走向,也是他着意而为的运笔走向。当然,在这貌似大一统的主要笔势中也有微妙变化,即统一中的多样性,这使画面的水墨层次更加丰富。其中一种微妙之变,是与主笔大势相伴随的淡墨次笔,其运行有如波浪弯曲,不似主笔直行。主笔用于描绘山岩的轮廓结构,次笔用于细节,描绘山坡岩面和沟壑之间起伏不平的质地。这就是说,赵孟頫着意追求用笔的简约,而黄公望则相反,着意追求用笔的丰富层次和多样变化。这一区别划出了两位艺术家之符号空间的边界。在元代画廊里,尽管赵孟頫对后人的影响很明显,尽管两位画家有明显的相似处,但黄公望在笔墨风格的形式层面上为自己的艺术世界划出了边界,强调了自己与赵孟頫的区分。

那么,观念层次上的边界又是何种情形?黄公望一度曾获低级官职,但因卷入一起弊案而入狱,出狱后他执意远离官场,摇身一变而成为道家的一派帮主。毋庸置疑,道家哲学和道家修炼都在其艺术作品中留下了深深烙印。中国山水画的主旨不在于如实再现自然山水,而在于载道。如何载道?若说北宋以及前代绘画还偏向于如实再现风景,那么南宋以及后代绘画便转向

内省,偏向于主观表现。在这样的历史前提下,元代的文人山水画更偏向于主观化和理想化。

黄公望《富春山居图》的山水图像以画家故乡的风景为据。对于自然实景与艺术图像的关系,有中国学者在讨论元代文人画及其历史文化语境时,说黄公望笔下的富春图像,是其心中的道家山水意象,其构图的空间处理和叙事节奏皆来自画家的内心幻象,画中的超然之景,来自画家内心的超然之境,其渺远,给观画者一种全然不同的视觉感受^⑩。在我看来,所谓全然不同,实为超验之故。就用笔来说,黄公望画中断断续续的线条和貌似用作修正的线条,让大一统的笔势能够一张一弛,从而富于闲适感和抒情性。这是黄公望画中道家隐逸世界的理想之境,与元代其他画家的艺术境界全然不同。按上述学者所说,其他画家笔下的境界是田园的、醉人的、浪漫的、矛盾的、悖论的,那么黄公望的艺术境界则以内在之气和外在之力而完美统一,并获得了永恒的艺术生命^⑪。这段话过于抒情,听起来像玄谈,但回到观念的层次上说,黄公望亦是以笔墨和构图两种形式手段表述自己的艺术理想。

如此说来,黄公望的笔墨和构图分别在形式和观念两个层面上为自己的艺术世界画出了符号边界,那么,这个边界的重要性是什么?洛特曼在讨论边界问题时谈到其时间性和空间性,而元代文人山水画之隐逸世界属于洛特曼之“符号域”和符号空间里的子系统,对本文的研究来说,这一子系统之边界的重要性在于道家哲学的气场,也就是从符号空间的中心向外围散发出来的艺术灵气,这是黄公望隐逸世界的运作,是黄公望艺术的意义和价值,类似于20世纪德国哲人本雅明所说的“灵韵”,即在时间与空间的片刻所获得的永恒。

四、边界与象征空间

洛特曼的象征空间是二元的,他在讨论俄国中世纪文学的地理空间时,将天与地对照起来,将其上下运动也对照起来。从洛特曼的象征意义上说,二元概念是宗教的,具有精神性。

顺这样的思路来看元代后期的文人山水画,其符号系统的中心和前沿便发生了位置的转换。处身元代画廊里的四大家,与赵孟頫相对照,可算作另一个符号系统,而在其内部又各自自成一个符号子系统。在元代文人画的中心从元初的赵孟頫转移到黄公望之后,在元代后期的四大家系统里,此中心又从黄公望转移到了倪瓒。转移的条件是这两位画家的传播沟通,以及四大家之间的传播沟通。借用洛特曼的话说,画家必须共享同一“密码本”,以此来交流、分享各自的思想。在中国艺术史上,这就是艺术影响,不仅是前辈对后人的影响,也是同仁之间的相互影响。事实上元四家皆为好友,他们都分享并继承了赵孟頫的笔墨趣味和隐逸精神,赵孟頫的艺术便是他们共享的“密码本”。

关于元代文人山水画的“符号域”及其中的符号空间、符号系统和子系统,从洛特曼的意义上说皆具二元性,例如风格形式与观念思想,以及前沿边缘与中心的对照。按照我对洛特曼的理解,二元之间的张力制造了象征空间。关于元末符号中心的转移,我认为倪瓒的艺术世界赋予其隐逸精神和即兴笔法以象征性,而倪瓒那极具个别性的构图和用笔方式,则是实现象征功能的保证。

艺术史学家们多认为倪瓒是个人主义的,其山水画是艺术史上隐逸象征的终极典范。本文以隐逸精神来贯通元代艺术史,赵孟頫延续了钱选的隐逸精神,黄公望则使其个人化了。元代江南地区的文人画家多亦师亦友,其代代承传不言而喻,但却又各各不同。凡为大家者,皆具个别性,尤以倪瓒为最,其象征化之法,界定了他自己的艺术空间。

关于倪瓒的象征化问题,我们仍在风格形式与思想观念两个层面上讨论。就视觉形式而

言,倪瓒山水画的构图与赵孟頫《水村图》有所关联,例如其简约、空灵和冷寂之感。就画面构成而言,倪瓒的山水图像通常分上中下三部分:背景中的对岸远山、中景里空无所有的水面、此岸近景孤立的几株树和树下孤舍。倪瓒的个别性在于,近景水边孤立的树被绘制为主体,但中景空旷的巨大水面却占据了主要画面,其空间透视具有曲折变形的视觉效果。既若高空俯视的弧形水面,又似与此岸彼岸出现夹角对折。作为一种常识,空洞的空间无法变形,因为无物可供变形。但是,倪瓒的魔法不在于空旷的水面,而在于彼岸和此岸处理,在于两岸同水面的关系,也即以两岸小丘和树木的平行排列来增强平远的透视感,虽不施笔墨于水面,却使水面得以弯曲成弧形。

倪瓒何以如此作画?关于倪瓒山水的象征性问题,中国和西方都有艺术史学家简单地认为其画中之树是人格符号,因为倪瓒本人在某幅画中题词,称其所画之树为君子。我并不反对这种貌似无可挑剔的解释,但我认为画中空旷的水面也很重要,因为那是画家真正的着眼点,是画面的视觉中心,且因其透视变形而更值得注意。我从“符号域”的概念出发来看倪瓒的空旷水面,将弧形水面看作是画家之艺术世界的界面,水面的变形,使此岸与彼岸成为符号空间的不确定边界,是为隐逸世界的边界特征。在中国文化史上的隐逸传统里,开阔的天然水面是一种原始荒野,也是隐逸之处。倪瓒并非大隐隐于朝,甚至也不一定是中隐隐于市。根据倪瓒的生平记载,他是一位富有的地主乡绅,但最后却散尽家财,于元末之际,驾一叶小舟远离尘嚣,飘荡于故乡的太湖水面^②。那正是他画中的水面。倪瓒的隐逸之处,并非深山密林,也非峡谷洞穴,却是天地之间的开阔空间,而扭曲的水面既是这一空间的隐喻,也是画家之怪异性格的隐喻。在此意义上说,太湖水面的无边无际,对应了画家之艺术世界的无边无际,以及画家之符号空间的不确定边界。唯其如此,倪瓒画中空旷的水面才得以符号化,我们也才得以洞悉其象征性。

有了这样的认知,我们便可以说倪瓒的构图游戏不仅仅是焦点透视与散点透视的区别,不仅仅是风格的或视觉形式的,而更是观念的,见证了画家对隐逸精神的深刻洞悉。在我看来,这首先是一种精神自由,以及艺术的自由表达;其次,这是儒道释三家哲学的综合,精神自由的天地是这三大思想的相通之处;第三,这是独立人格的修养;最后,这是即兴和简约笔法的表现,是艺术家的自我满足。

的确,笔法乃风格之一种,绝非观念。但是,恰如本文对构图的讨论,倪瓒的笔法也绝不仅仅是一种风格,而涉及了观念。一位中国学者曾著文谈到这一点,其言值得一提:倪瓒的即兴笔法并不是追求描绘自然物象的写实性或相似性,而是对内在精神的抽象处理,是对个人情绪的独特表现^③。这一观点虽似老生常谈,但切中了风格形式与审美观念的联系。

就用笔风格而言,倪瓒远离黄公望的繁复和丰富,靠近赵孟頫的简约,但以独特的方法而比赵孟頫更简约。倪瓒代表作《六君子图》中宽阔的水面不施一笔,空无墨迹,占了画面三分之二的空间。再者,当黄公望以浓淡有致的笔墨去描绘山丘、追求深浅变化和对照时,倪瓒却对之兴趣不大,转而用干笔淡墨轻轻涂刷,以之描绘水岸岩石和树木,例如《幽涧寒松图》。当然,这种画法并非直接与自然物象有关,而关乎画家的内心世界。在这一点上,艺术史学家喜欢拿倪瓒的洁癖说事,将其山水图像的超然简洁同其轻度心理变态相联系。在我看来,画家将自己的心理情状投射于笔墨,同时,简洁的笔墨也折射和暗示了他的心理倾向。

对倪瓒构图和笔墨的讨论,虽是在风格形式的层面上进行,但却无法与观念的层面相分离,以上论述便在这两个层面上得到整合。正是在这整合中,倪瓒山水画之艺术世界的符号结构得以构建。由于符号的意指功能,倪瓒描绘山水的简洁笔墨揭示了他心中的隐逸世界,而晚

年孤身泛舟故乡太湖的广袤水面,则可以看成是他巡视自己那独特的隐逸世界,探寻其象征空间的边界,并窥视自己的心理深度。对这位艺术家来说,这是一趟孤独的旅程,也是独行于广袤天地间的自我满足。也许,变形的水面映照了画家那异于常人的内心世界,他笔下的简洁山水,也呼应了内心的孤独和忧郁。于是,那不着笔墨的空旷水面,看似毫无表情,却以简约之笔,承载了画家丰富的情思。毋庸置疑,倪瓒山水画的风格处理,有助于他的思想和艺术观念,而这两方面的合一,则为他心中和画中的隐逸世界营造了象征空间。

结 语

在为洛特曼的“符号域”理论和元代文人山水画研究作结之前,为了将本文的论述置于恰当的学术语境中,尤其是以这一理论来讨论中国艺术所需要的语境,我们先得审视其他学者对洛特曼的论述,特别是今日中国学者的论述。一位中国学者在其关于洛特曼的专著中将“符号域”概括为由不同符号系统所共同构筑的文化整体²³,而另一位学者的概括则更富于细节:洛特曼“符号域”所包含的各个符号系统,相互之间并无均衡关系,于是它们的互动便都依据各自的情况量力而行,各系统自有其并不相同的边界。在此前提下,这位学者将“符号域”的功能总结为三:其一,“符号域”的概念是进行文化描述的元语言;其二,“符号域”为跨文化交流提供了空间;其三,“符号域”也为文本研究提供了空间²⁴。尽管两位学者论述的是文学,但其论述与本文的艺术史研究却不无关系,例如对“符号域”之内的符号结构的探索。本文在此提及今日国内学者对洛特曼的研究,不是要提供一份研究综述或评价,更不是要借他人的研究来重述洛特曼的理论,而是要在这样的学术前提下,来提出我自己对洛特曼的见解,尤其是他的理论同我所研究的元代文人山水画之隐逸世界的关系。

一如本文开篇所言,“隐逸世界”是一个集合概念,既指元代文人山水画的整体,也指某位画家的整体作品。所以在本文的论述中,作为类比的元代画廊里的各个符号空间,皆被当作整体来讨论,而该空间里作为单个艺术家的符号子系统,也被作为整体来讨论,其关系有如大框架里的小框架。

与此相关,本文在讨论元初的过渡型画家钱选和文人画家赵孟頫时,多是在观念与形式两个层面上进行论述,随后讨论元代后期四大家的黄公望和倪瓒时,也是在同样两个层面上论述。同时,为了借鉴洛特曼的符号学理论,本文讨论其“符号域”、符号空间、边界、象征空间等概念时,也在观念与形式两个层面上将其与元代文人山水画相联系。在本文的讨论中,隐逸精神是观念层面上的论述中心,而率意笔墨则是形式层面上的论述中心。事实上,这两个层面的论述是文人画之“逸”的两端。用符号学术语说,“逸”是一个整体概念,率意笔墨是其能指,而追求自由的隐逸精神则是其所指。唯其如此,文人画才是自我表现的,而非纯粹再现的。

用洛特曼的符号类比术语来说,意识形态和笔墨风格在观念与形式两个层面为“中国美术馆”的“符号域”划出了两端的边界,也为其中的元代画廊分别划出了符号空间和符号系统的边界,并进一步为钱选、赵孟頫、黄公望、倪瓒的子系统划出了边界。与此相应,元代文人山水画也呈现了一个同心圆的内在结构:外圈界定了“中国美术馆”的符号域,中圈界定了元代画廊的符号空间和意指系统,内圈则是各自相对独立的文人画家。

上述两个层面和三个同心圆,建起了元代文人山水画的符号结构。作为类比的“中国美术馆”的参观者,我在这个美术馆的元代画廊里观赏文人山水,首先看见了描绘山水的率意而即兴的笔墨,然后思考画家的隐逸精神。在此过程中,笔墨是符号能指,隐逸精神是其所指。于

是,我可以这样陈述自己的思考:元代文人山水画的隐逸世界及其内在的符号结构依赵孟頫所设定的语法规范而建构,在这一结构框架上,黄公望和倪瓒以其个人化的变形而使建筑细节更加丰富。换言之,赵孟頫为元代文人之隐逸世界设计了蓝图,黄公望、倪瓒和元代其他文人画家则按各自对此蓝图的理解而完成了隐逸世界的建造。

本文对这一隐逸世界之符号结构的描述和阐释,以及对“符号域”概念的借鉴,其来有自。洛特曼在《思维的宇宙:文化符号学理论》中总结这一概念时写道:“人性人文,沉浸于文化空间,总将周围世界组织进一个空间场域,其中包含着观念与符号模式,以及人的文化活动,这是因为人类总是按照自己的符号模式来创造人为的世界,例如农业、建筑、技术之类。这二者的关联是双向的:一方面,建筑是对宇宙之空间象形的模仿,另一方面,这一宇宙形象的创造,又模仿了人造的文化结构,以其作为类比的世界。”^①为了进一步解说这个宇宙形象和空间模式,他借助了视觉形式:“建立空间模式与建立符号模式的基本方式有所不同,前者不是语言的,不是零碎的,而是图像的和整体的,其基础是作为视觉图像的材料。”^②对我而言,他想要表达的意思,正好揭示了元代文人山水画的符号结构。洛特曼所言,还说明其理论和方法的可行性,说明其可用于本文对元代文人山水画的研究,所以,这段话也可以用作本文的结语。

既然本文将元代文人山水画中隐逸世界的符号结构描述为两个层面的三个同心圆,而隐逸思想是作为所指的观念,率意笔墨是其能指,那么,本文结论也可以这样反过来表述:观念层面上的隐逸精神与形式层面上的率意笔墨,以其互动而使这一结构符号化了,并就此而完成了元代文人山水画和中国艺术传统中独特的隐逸世界的建构。自此,隐逸精神确立为中国传统山水画的核心精神。

①②③④⑤ Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. Ann Shukman, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, p. 3, p. xii, p. xii, p. 125, p. 128, p. 131, p. 203.

④ 卢辅圣《中国文人画史》,上海书画出版社2016年版,第42页。

⑤ Ann Shukman, *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1977, pp. 120-129, 177-179.

⑥ Jennifer Jay, *A Change in Dynasties: Loyalism in Thirteenth-Century China*, Bellingham: Council for East Asian Studies, Western Washington University, 1991, p. 1.

⑦ James Cahill, “The Yuan Dynasty”, in Richard Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven: Yale University Press, 1997, p. 144.

⑧⑨⑩ Chu-Tsing Li, *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu*, Ascona, Switzerland: Artibus Asiae Publishers, 1965, p. 19, p. 81, pp. 13-16.

⑫ 所谓两份名单,一是王世贞所说“赵孟頫、吴镇、黄公望、王蒙”,二是董其昌所言“黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇”。

⑬⑭⑰⑱ James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty 1279-1368*, New York: Weatherhill, 1976, p. 42, pp. 45-46, p. 86, p. 88.

⑲⑳ 刘中玉《混同与重构:元代文人画学研究》,人民出版社2012年版,第231页,第231页。

㉑ 卢辅圣主编《倪瓒研究》,上海书画出版社2005年版,第83页。

㉒ 李珊《元代绘画美学思想研究》,武汉大学出版社2014年版,第172页。

㉓ 白茜《文化文本的意义研究:洛特曼语义观剖析》,中国社会科学出版社2007年版,第66页。

㉔ 张海燕《文化符号诗学引论:洛特曼文艺理论研究》,人民出版社2014年版,第212页。

(作者单位 加拿大康科迪亚大学文理学院)

责任编辑 金宁