

---

# 传播符号学 ● ● ● ● ●

---

## 重审 20 世纪中国仿古山水画研究

——一条符号学路径\*

刘 津 陆正兰

**摘 要：**中国仿古山水画创作是中国绘画传统中的特殊复古现象。自 20 世纪以来，对其价值的研究褒贬不一。从符号学的意义理论出发，重审 20 世纪以来的仿古山水画研究，可以归纳学界研究中的两种观点与解释偏向：一种观点将仿古山水画视为艺术创新的桎梏，将其批评为机械模仿传统、缺乏创造力的仿古实践，强调仿古作品在特定政治与文化语境中的工具性意义；另一种观点则立足于重释传统的立场，探讨仿古画作在社会语境中的多重功能及其内在的艺术价值，重新肯定其作为艺术传统的重要组成部分。20 世纪以来学界对仿古山水画的研究可以揭示出仿古艺术在不同历史语境下本体意义与解释意义的互动关系，进而为理解这一现象在当代艺术理论与实践中的重要性提供学理性启示。

**关键词：**仿古山水画，仿古实践，先后文本，艺术符号学

---

\* 本文为国家社科基金重大项目“中华文化经典符号谱系整理与数字人文传播研究”（23&ZD212）中期成果。

## Reexamining the Study of 20th-Century Chinese Imitative Landscape Painting: A Semiotic Approach

Liu Jin, Lu Zhenglan

**Abstract:** The creation of Chinese imitative landscape paintings represents a distinctive phenomenon of retrospection within the tradition of Chinese painting. Scholarly evaluations of their value, however, have been deeply polarized since the 20th century. Adopting the lens of semiotic theories of meaning, this study reexamines the existing research on imitative landscape paintings and identifies two predominant scholarly viewpoints. On one hand, critics argue that such works constrain artistic innovation, characterizing them as mechanical reproductions of tradition that lack creativity. This perspective often highlights their instrumental role within specific political and cultural contexts. On the other hand, proponents of a reinterpretation of tradition emphasize the multifaceted functions of these imitative works within their social contexts. They argue for their intrinsic artistic value, recognizing them as integral to the artistic tradition. Furthermore, research on imitative landscape paintings since the 20th century underscores the dynamic interaction between their ontological meaning and interpretative significance across various historical contexts. These findings offer valuable theoretical insights into the broader understanding of this phenomenon in contemporary art theory and practice.

**Keywords:** ancient-style landscape painting, imitation of ancient practices, sequential texts, artistic semiotics

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.202501009

20 世纪围绕着中国仿古山水画的学术讨论出现了两种截然对立的观点，一种观点将仿古山水画及其创作视为艺术创新和时代发展的障碍予以批评，另一种观点却将其作为传统艺术的重要成果加以维护。在批评语境中，学者多从先后文本关系的角度解读仿古画作，将其视为对传统的机械接受和缺乏

创造力的模仿性艺术，主要突出其政治意义与文化意图，而在维护语境中，学者转而关注仿古画作于社交语境的社会意义，并重探仿古画作的艺术价值。对同一艺术现象做出的截然相反的评判，揭示了仿古山水画的意義复杂性，值得深入探讨。从符号学视角来看，探讨这一变化的关键，在于分析仿古山水画的绘画意义在不同历史语境下如何被阐释。这其中既涉及画作在创作层的本体意义，也关系到不同历史语境中信息接收与解释偏重的解释意义。正是凭借符号学的意义理论，本研究得以考察仿古山水画的多维意义，并关注不同语境对画作的信息选择与接收如何建构相应的解释意义。

### 一、意义比附：仿古山水画的先后文本互动论

在中国山水画传统中，仿古山水画似乎天然具有符号学的研究潜质。因为仿古画作的先后文本关系似乎格外凸显，如同体裁的型文本、已有典故或名称的前文本、与其他相关仿本集合形成的超文本、某一名作与仿作的次生文本，等等。这种丰富的先后文本关系喻示了仿古作为一种文化符号的意义传递性。巫鸿（2005，p. 671）明确地表达了这一点，即仿古模式通过“利用和发展一种旧有的中国地域美术传统，同时自己也由‘圈外人’（outsiders）变成了‘圈内人’（insiders）”，从而达成一种文化意义的实现。

从符号学角度看，这种将仿古艺术作为一种文化符号的行为，实质是主体对符号身份的建构。具体表现为，历时性的先后文本联通既完成了仿古山水画本体的自我确证，也达成了符号意义链条的定位效果。可以说，仿古实践是仿古艺术家自我意识的“抛出”，而仿古山水画则是“抛出”后的文本形态。因此，仿古山水画作为一种表意符号，其意义必然依附于两方面：其一，在先文本的控制下，仿古山水画通过仿古实践被贴上标签，赋予文本自身以符号身份；其二，在后文本的运作下，具有符号身份的仿古山水画介入社会关系网络，被文人社群接收为特定的解释意义。总而言之，中国仿古山水画就是在这两种符号系统的横纵互动中不断确证着自己的文化身份。而20世纪对仿古山水画的正负面评价也在很大层面上源于此。具体表现为，在20世纪初期，对先文本的过度关注导致了符号的文化意义凸显，从而忽略了创作层面的形式变化；在20世纪后期，海外跨学科的研究范式则将视线投向后文本与文本本身，从而关注社交意义与艺术意义。

#### （一）先文本控制论：仿古实践的文化意义依存

仿古山水画的出现可以推至魏晋时期。早在山水画始兴的魏晋，画家对

先文本的关注便以粉本的形式潜伏在创作实践中。谢赫将这种特有的誊写方式称作“传移模写”，列于“六法”中。对粉本进行“传移模写”是一种符号对位实践，而“传移模写”的对象（粉本）则是先文本，“传移模写”完成后的大幅壁画就是后文本。将山水画发展初期的先后文本关系与成熟时期做比较，可以发现仿作符号的表意历程：魏晋时期的先文本与后文本往往直接毗邻，以便在有限时空内转移，因而具有明确的像似性与指示性；当山水画逐渐发展成熟，后世画家对前人的追随则成为具有遥远时空限度的追望与怀想。就此，先文本与后文本的符号关系被时空分离，只能依靠社会关系与社群认同的规约性来锚定。

20 世纪的中西方学者在解读中国仿古山水画时，几乎无一例外地首先看到了原作作为先文本而产生的社会规约性。这一规约性主要体现为原作背后的师承关系，而师承关系则依附于文化内部的元符号系统。首先，仿古山水画对师承的依赖是一种向上的身份信息认证，信息的发送者是画家本人，接收者是特定的文人社群。其次，为了保证信息的传达与接收，文人群体都具备同样的学术脉系与知识结构，而这种共通的知识结构就是一种元符号集合。20 世纪艺术史家从观念史的角度将其元符号集合区分为两个层次，分别是儒道文化与祖先崇拜观念（余国秀，2019，pp. 64 - 70）。

首先，直接的元语言集合是儒道文化。1935 年，达格妮（Dagny Carter）用批判的眼光将元明清的复古艺术与儒家文化建立联系，将机械性的模仿艺术归因于儒家学说。她认为，“朱熹的新儒学成为学术上对模式和传统的徒劳追随，它不可避免地导致了知识僵化、精神萎缩与艺术停滞”（Carter, 1935, p. 156）。席尔柯（Arnold Silcock）继承了达格妮的观点，将仿古艺术称为一种过度的保守主义与空虚形式，而孔子的主张是这种形式主义束缚的文化原因。吴静则从正面牵引了赵孟頫文艺复古论的儒家影响，认为赵孟頫所谓“古意”实指“雅正”，既是艺术理想，也是为人的品格，是源于儒家文化对体、法与“中和”命意的指涉。因此，以赵孟頫为代表的复古论背后，是士人试图将文艺创作引回温柔敦厚、正以性情、关乎政教风化的思想轨道的政治意图（吴静，2018，pp. 136 - 144）。总而言之，儒道文化对中国仿古艺术的陶染似乎是一件应然或本然的事实。

其次，更深层次的元语言集合指向中华民族文化记忆的心理积淀。席尔柯、普罗丹（Mario Prodan）、巫鸿等学者认为，具有保守主义特质的儒道文化往往源于中华民族的祖先崇拜观念。普罗丹（Prodan, 1966, p. 23）说：“在中国人当中，那些备受称赞的作品大多是已故者的，只有一小部分是健

## □ 符号与传媒 (30)

在者的。”祖先崇拜的民族信仰使死者的威望转化为“神话”。巫鸿(2009, p. 5)进一步指出,仿古的语境是礼仪与收藏,中国艺术的视觉文化正是源自祖先崇拜的冲动,从而通过文字和图像建立的复古范式。杰西卡·罗森(Jessica Rawson)(2002, p. 350)认为,“社会成员通过共同分享和发展习俗与信仰,让他们自己感到属于一个确定的、可靠的并且可充分了解的传统”,从而获得控制感与连贯感。这些西方学者从原型角度关注中国仿古艺术背后的民族心理机制,具有一定程度上的合理性,但若过于强调思想史而忽略实据考察,也可能陷入神秘主义。

### (二) 后文本功能论: 仿古实践的符用意义传达

仿古山水画是原作的后文本,后文本的符号身份表征了创作者与先文本的对话关系,也承载了画家与观者的意向性与阐释效力。具体来说,仿古山水画的体裁、主题、构型等符形要素首先承载了指示符号的功能,符号的对象与解释项被具有相同元语言的文人群体解码接收,从而形成仿古山水画在当时的解释意义。在近现代中西方学者的观照中,仿古山水画的解释意义可以归纳为政治意义与社交意义两类。在20世纪上半期,政治意义的解读被凸显出来,而在20世纪后半期,社交意义开始逐渐得到关注。

第一,政治意义论。中西学界大多认同这样一个观点,即仿古山水画的推崇是对艺术正统的重新确立。而这种对典范艺术传统的提倡,与有意用这一知识文化服务于政治互为表里。李泽厚(2009, p. 205)从艺术社会学的观点提出,“清初盛行一时的是全面的复古主义、禁欲主义、仿古典主义”。李泽厚认为清初风行的仿古艺术是一种政治经济文化控制政策下的被动显现。巫鸿(2009, p. 173)对这一表象进行了分析,认为这种文化政策与军事镇压式的征服具有同样的效果,“通过改变自身以适应这个被其占领的国家的政治和文化体系。结果是他们在相当大的程度上保留并继承了明代的社会结构,并对被统治者的文化传统进行吸收和系统化”。巫鸿的观点可能受惠于赖文森(Joseph Levenson),赖文森(Levenson, 1992, p. 312)就曾澄清指出,满人的征服实际上没有损害文人士大夫在社会上的地位。因此,大多数文人将清朝作为传统型的王朝加以接受,并继续其“维持反职业化的、传统主义者的文化连续性”。总之,相当多的中西学者直接将仿古创作与政治意图相联系。

第二,社交意义论。随着后现代知识话语的渗透,中西方艺术史家开始关注仿古实践的受众语境与其对意义、生产流通的重构作用。柯律格(Craig

Clunas) 将仿古画家的前期准备纳入考察范围, 他提出对原作或仿作的两种观看范式, 一是私下浏览欣赏, 是与图像的新型“神交”, 达成视觉的私人化; 二是与社群集体观看, 是最受认可的文人互动行为, 其阐释也受制于历任观赏活动与所有者的影响 (Clunas, 1997, p. 142)。在其著名的《雅债: 文徵明的社交性艺术》中, 柯律格从艺术社会学、人类学、后结构主义的视点解析文徵明的仿古艺术背后的社情关系, 认为绘画并非单纯反映现实, 而是能动地作用于社会场域与社会关系。因此, 柯律格提示道, 清初王原祁与高其佩等人是因政治显赫而带动的艺术声望, 他们的仿古艺术作品更多是作用于官场, 而非流传于俗世。

那仿古艺术如何作用于原作的接收与阐释呢? 柯律格以《顾氏画谱》为例指出, 仿作的目的与功用并非作画的素材与技巧, 而是通过选择性的创作与展示来传达“对看什么、如何看以及如何看待理解观看行为”的特定观念 (Clunan, p. 138)。柯律格所持的动态阐释学观点与符号学艺术史所推崇的意义解构性相似。柯律格指出这一趋向的结果: 正是由于仿作的充斥, 人们甚至可以在真迹不存的情况下谈论“绘画作品”, 对画家及其风格的强调, 加速了作为话语对象的“绘画”(painting) 与涵盖面更广的“图画”(picture) 的分离 (p. 138)。柯律格从社交与世俗意图维度指涉了仿古艺术影响下明清视觉文化的转型, 是西方学者运用现代性知识话语对中国艺术独特传统的学术观照。

## 二、意义更新: 基于重复机制的仿古艺术之维

仿古山水画的艺术意义与创造性历来是一个有争议的话题。在 20 世纪初期的时代语境里, 以陈独秀、康有为为代表的“美术革命”者与以苏利文 (Michael Sullivan)、达格妮·艾什顿 (Leigh Ashton) 为代表的西方汉学家对仿古山水画的创造性态度是否定的。苏利文在其《中国艺术史》(1985, p. 277) 中断言, 以六家为首的正统派艺术造诣平平, 与清代文化一样象征着一种停滞不前的趋向。这一绝对化的观点似乎缺乏实据, 存在混淆事实的偏见。郎绍君 (1993, p. 867) 对此提出了适切的批评意见, 他指出 20 世纪 80 年代之前的学界对仿古艺术“非学术、非艺术、非历史的批判和批判的机械性重复, 标志着自由的学术环境尚未充分建立, 亦表明严格意义的艺术史尚未诞生”。

20 世纪后半期以来, 对中国仿古山水画艺术意义的重新识别成为中西学

## □ 符号与传媒 (30)

界的研究主流。值得注意的是，他们对仿古艺术重新肯定的思维过程实际上包含了符号学艺术史的研究逻辑。符号学艺术史是20世纪七八十年代在欧美涌现的新艺术史研究潮流，在后结构主义的影响下，其批评方法对“重复”与“差异”的偏爱是显而易见的。可以说，正是因为这一原因，符号学艺术史的研究方法对于仿古艺术的有效性才如此凸显。从符号学看，中国仿古山水画的表意维度主要触及两个层面，一是前文本的再现，二是重新创造的、新的元语言画作本身。前者趋近图像学，后者则归属于符号学。可以说，20世纪初期对仿古山水画的负面评价，正是基于对仿作前文本的追溯，这显然是一种图像学的意义解读。而在20世纪后半期对仿作艺术意义的重新追寻，则更偏向于符号学。因为符号学艺术史本身就对重复性的艺术格外关注。在符号学艺术史的视角下，重复艺术的艺术意义是一个需要被正视的符号学问题。

当代新艺术史家米克·巴尔（Mieke Bal）就指出，符号的定义本身就是重复的。艺术作品作为符号文本，其结构事实上不是单一的而是重复的（巴尔，布列逊，2013，pp. 92 - 105）。在后结构主义看来，符号学是意义之学，重复的符号并不等于独一或复制，也并不代表符号意义的单调与枯竭。与之相反，德里达坚持声称，正是在符号与符号的转换中，无限的意义才源源不断地生发出来。赵毅衡（2015，pp. 120 - 127）明确指出，符号就是靠重复才能织成文本，文本就是靠同相符素与异相符素交织而成的。而重复要有进展，就需要凭借同中有异推进意义。简言之，重复是符号乃至意义世界的原初构造，但变异才是意义得以延续与拓展的关键性标出。仿古作品是依赖于先后文本的特殊类型，其“重复”机制不仅显在于既存经验的转移，更在于其基于先文本的文本“重写”（赵毅衡，2010，pp. 2 - 8）。总之，20世纪80年代以来为中国仿古山水画的艺术意义做辩护的研究与讨论，基本都追随着符号学艺术史的思路，围绕着仿古山水画形式层面的重复机制而展开。

### （一）组合重复：形式符码的叠加与异变

组合与聚合的二元概念来源于索绪尔（F. de Saussure）与雅柯布森（Roman Jakobson）的符号学理论。索绪尔（1990，p. 171）首次提出“组合”与“聚合”作为文本构成二元关系，任何符号文本都必然有这两个向度的展开与隐含。雅柯布森的研究则进一步指出，组合关系轴是换喻轴，聚合关系轴是隐喻轴。而在中国仿古山水画的符形系统中，重复机制就由组合与聚合的两种向度组成：首先是以形式符码为主的组合重复，表现为仿古文本

有规律、有变化地重复某些母题或形式，从而形成可识别的视觉节奏与绘画图式，侧重于客体的形；其次是以文化符码为主的聚合重复，表现为文人之意、山水之气、绘画之理等文化符码的重复，侧重于主观的意。需注意的是，不论是组合重复还是聚合重复，都以重复作为背景的潜在，异变作为精粹的标出。

雷德侯（Lothar Ledderose）是西方最早系统研究中国艺术组合重复现象的重要学者。在其著作《万物——中国艺术中的模件化和规模化生产》中，雷德侯将这种重复特征命名为“模件性”，将被重复组合的单个零件称为“模件”。雷氏声称，模件化普遍存在于中国文人山水画领域。雷德侯所称的模件化过程就是符号重复的过程，即在组合轴进行符码更替与转换的过程。紧接着，他还提出了中国仿古画作模件化的三种法则：增殖、联合与母题重复。可以看出，雷德侯并未仅仅停留在模件的重复表层，更深入到变古为新的创造深层。正如他所总结的，“对于中国的文人画家而言，模件体系与个人特性，竟是一枚硬币的正反两面。这枚硬币的名字便是创造力”（雷德侯，2012，p. 280）。

雷德侯对重复艺术的正向评论与符号学艺术史的观点非常相近，但雷德侯更偏向重复而不是差异，与之相比，符号学艺术史的学者则更强调差异而非重复。当代著名的符号学艺术史家布列逊（Norman Bryson）就曾对仿古艺术的价值做过分析，尽管他针对的是17世纪法国的古典绘画。他将这种以自己的意图去变革传统的行为称为“转义”（trope）。他认为仿古艺术家通过“对既有的图像编码程序进行选择与整合来对传统进行转义……艺术图像的演化更多的是通过符号内部的移植、嫁接、转化、重组来完成的”（布列逊，2003，p. 171），从而消弭了传统和创新的界线。达弥施（Hubert Damisch）也是当代符号学艺术史的倡导学者，他提出绘画符号具有可移动性，即“位移”（displacement）概念。达弥施的“位移”实际就是布列逊“转义”概念的变体，但他更强调绘画符号如何在同一象征体系的不同层次或不同体系上持续起作用。达弥施认为，仿古绘画就是这种符号位移的结果，即“一个符号在一个体系中获得意义后，还常常作为一种‘变体’在新的体系中发挥相似的作用，给读者制造一种经验上的前理解”（柴冬冬，2022，pp. 105 - 123）。

回到对中国仿古山水画的讨论上来，可以说，方闻对中国仿古山水画的阐述正是顺应了符号学艺术史思维从重复到变异的关注视点。方闻的观点源自对贡布里希（Ernst H. Gombrich）思想的修正。贡布里希（2016，p. 282）



曾指出, 仿古绘画依赖于一条引力定律, 即“制像领域中……引力使未经训练的艺术家远离模仿的较高领域, 而拉向零碎和撮要, 拉向底线”。贡布里希为仿古艺术的生成提供了有益的新角度, 但这种说法并不适用于中国的仿古艺术语境。因此, 方闻(2016, p. 150)修改了贡布里希的“引力定律”, 认为仿古艺术是在引力的反向作用下被引领至摆脱“形似”, 转而回归图式化的“复古境界”。方闻的修正表明, 他所谓的“复古境界”绝非一种简单的形式重复, 因为“成功的更新无不有赖于恰如其分地复兴古代的风格……而仿古进程中的优秀艺术家更有意识地、纯粹而善于吸收地考察古代范本, 且仅以一种隐喻或者出发点的意义来使用这些范本”。正是在这一意义上, 方闻认为中国仿古画家并不以完全再现现实或僵化承接传统作为艺术品评的标准。因为从与自然的关系来说, 中国仿古山水画家不仅看到了自然, 还意图以“理”重构自然, 实现一种基于笔端的再造。

## (二) 聚合重复: 文化符码的隐喻与沉淀

从形式的客观重复到意图的主观重复, 是仿古创作中的一个创造性飞跃。因此, 在仿古山水画的重复机制中, 组合重复与聚合重复就此形成了互为因果的辩证关系。具体体现为, 组合重复的出现依赖于聚合重复的形成, 而聚合重复也以组合重复为表现。与组合重复的复现已有的形式特征不同, 聚合重复的核心是通过聚合选择来标榜自己理解的古人之意, 即文化符码的传承。前者是仿古画家的初级阶段, 偏重古形的合法变化, 而后者则是仿古画家的自觉阶段, 以古意为统领进行创作。在以上两种重复机制中, 仿古画家都能以限制为土壤生发出自由的创度空间。然而, 聚合重复更倾向于主观与联想, 在聚合重复下的形式再现是缺少限制的, 因此更能体现创新性。

高居翰 (James Cahill) 是率先为中国仿古艺术重新翻案的重要学者, 他成熟时期的方法论脱离了早期的风格分析, 而走向了符号学艺术史所推崇的解构论与语境论。首先, 高居翰为仿古艺术创造性的辩护颇具解构主义色彩。在《诗之旅》中, 他对仿古艺术的创作方法做了两方面评述, 一是以当代的观点看待传统, 即一种错时的重新解读方法; 二是针对艺术的目的对传统进行选择, 构筑和定义一种新的传统。高居翰所谓“艺术的目的”即画家实现个人自身的目的, 是一种基于传统的自由变异。巫鸿显然演进了高居翰的论点, 并将这一错时的融变现象说得很清晰。他认为, 复古者并非全然不变地“恢复”真实的古代, 而是把将来折射为过去, 通过对某种遗失形象的回忆、追溯和融合, 实现一种当代的艺术理想 (巫鸿, 2008, p. 105)。

其次，高居翰解答了为什么仿古画家要“错时”解读传统的问题，正是在这一维度上，高居翰将仿古艺术的解读导向了符号学与语境论。也就是说，杰出的仿古艺术家不断挖掘前人绘画的形式可能性，并锲而不舍地将这种风格实验推至可能的极致，其背后包含了复杂的知识与权力关系。高居翰（2011，pp. 93 - 115）将仿古艺术的生成看作一种语言生成，他认为，明清盛行的仿古主义绘画潜藏着丰富而多重的符号和意义系统，使其“不仅适用于多种场合、传达不同信息、承担多样用途，而且能够发挥其承载意义的功能，参与讨论各种有关经济社会地位、宗教与知识信仰、地域自豪感之类的问题，以及当时人们所关注的其他问题”。高居翰后期的语境论与前期风格学的区别，实质就是符号化与去符号化的区别。高居翰站在将绘画符号化的基础上倚重所指，将形式变动与所传达的文化含义结合起来，揭示了仿古山水画聚合重复机制中文化符码与形式符码间的必然联系，本身是一种有效且开放的研究路径。

### （三）元语言重塑：超越对象的艺术再现

聚合重复与组合重复的双向实现，是仿古山水画重复机制的生发基础，而超越与创造则是重复机制的走向与结果。更进一步，仿古山水画的艺术创造最终体现为元语言重塑下超越性的实现。可以从三个方面来看待仿古山水画的超越性。

一是超越自然，创构心中的自然。石守谦敏锐地观察到，中国山水画在整个17世纪最引人注目的现象就是它与外界自然关系的转向：自然实景在山水画的创制与论述中被仿古山水画给逐渐边缘化了。在仿古山水画中，自然实景的表象成为“被超越的对象”（石守谦，2019，p. 310）。石守谦将仿古山水画从师法自然的传统程序中抽离出来，从而指向超越自然的终极目标。石守谦所提出的仿古山水画与自然山水间的竞逐关系，实质指向的是山水画与山水实景间的关系。这一观点并不新奇，董其昌（2008，pp. 26 - 27）早就指出：“以景之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水不如画。”因此，我们足以相信仿古山水画家对自然山水的超越，就是通过以特殊的绘画编码重构山水所指而实现的。比较而言，实景山水画是对现实的再现与超越，而仿古山水画又是对实景山水画的复现与超越。因此，仿古山水画从一个遥远的再现距离超越了自然，实现了绘画本体的自我确证。

二是超越传统，源于传统又脱离传统，力图追寻永恒。埃尔金斯（James Elkins）（2019，p. 95）总结了明清时期仿古山水画中“历史意识”的三

种表现：第一，备受推崇的艺术家及其风格已经形成典范；第二，普遍存在一种对可恢复的历史的感知或信念；第三，自我反思性质的历史意识，这种对历史的主动修正成为自我定义的契机。埃尔金斯对仿古艺术家内在反思性的强调拉开了他与传统学者的距离。在他看来，仿古山水画不是完全地仿效传统，而是表达自我反思与个性观念的手段。朱良志从生命哲学的角度提出，是人的参与让仿古画作超越时空，成为一种超历史的共时的感知。他认为中国尚古艺术的“古”有两种状态：一是时间性的“古”，“古”是时间、历史的表征，因此与“今”相对；二是非时间性的“古”，这种“古”在生命超越境界中肯定当下直接的生命体验（朱良志，2021，pp. 47 - 57）。正是在这一意义上，朱良志认为中国仿古艺术的实质就是透过变化的表象，去追踪时间流动背后不变的内涵，发现人生命存在的意义。

三是超越对象，取消再现距离，力图达到象外的真实。在艺术与对象的关系上，中国仿古山水画的直接再现对象是传统山水画，间接再现对象为自然山水。然而，中国传统艺术精神中“不求形似”的追求，要求中国仿古山水画也要虚指对象，甚或跳过对象。仿古山水画跳过对象的机制有两方面表现，一是对形式的指涉，二是对内容或对象的悬置。高居翰看到了明清仿古艺术的这一特点，他将其解释为明清时期对绘画风格的过度关注从而导致了主题兴趣的减弱。因此，“无题”或“错题”的背景是仿古画家对形式抽象化的内在追求。

### 三、意义失落：被历史遮蔽的仿古山水画

晚清民国以降，尤其自五四运动以来，伴随中国社会政治的动荡与西方文明的冲击，以“四王”为代表的仿古山水画声誉发生了根本性的转变。在政治家陈独秀、康有为的引导下，画家如徐悲鸿、高奇峰，美术史家如滕固、俞剑华等，皆对仿古艺术持强烈批判态度。如何解释这一历时性的意义翻转呢？从符号学角度来看，仿古山水画的意義翻转实际意味着仿古山水画从“艺术正项”向“艺术异项”的转变。

“艺术正项”与“艺术异项”的概念来自符号学的标出性原理：在表意文化中，大多数所认同的就是“中项”，中项所在的非标出项被称为“正项”，中项排斥的标出项被称为异项。借用标出性原理，我们可以较为清晰地解释仿古山水画的意義翻转现象：在清代初期，仿古山水画意味着中国山水画的正统、经典、圭臬，是表意正项；在20世纪初期，仿古山水画被贬为

异类、堕落、颓败，是表意异项。这暗示了正项艺术与异项艺术并不具有本质区别，而可能仅仅是历时性的差异（刘俐俐，2018，pp. 95 - 103）。与之对应的，曾被贬为工匠写实的“异项艺术”（唐宋绘画）却在20世纪初期逐步占据评价体系的中项，从而翻转成了艺术正项。此时，仿古山水画从正项艺术向异项艺术的转变，实际上源自其与两种正项美感的冲突。这两种正项美感指的是师造化或现实主义的创作偏好与对封建文人意识形态的抛却。

首先是对师造化或现实主义创造法则的追求。金城（1999，pp. 43 - 60）将清代师造化的实景山水画与师画的仿古山水画进行了对比，赞誉前者而贬抑后者，他的评判标准就是现实主义：“师造化者，非真山、真水、真人、真物不画。师画则不然，剿袭摹仿，不察其是否确为是山是水是人是物也。”王朝闻（1979，p. 21）从社会主义现实主义的创作法则出发，也认为要发展“作为反映现实、表现思想感情、教育群众的美术”。总之，20世纪上半期认为仿古山水画是凭空虚构的艺术，其思维逻辑是考察天然真物、反对凭空臆造的实用主义。

其次是对封建文人意识形态的摒除。傅抱石在早期和后期的观念转变深刻反映了关注点的变化。在早期，他较高评价了仿古艺术的艺术性，认为清代仿古艺术及“四王”的笔墨朴重深厚，画面有变化与书卷味。但到20世纪50年代，他的观点转变为对其意识形态的批评，称“有害的且深入到每个画家骨髓里的思想是追求古人的‘高’、‘雅’，是封建阶级和资产阶级知识分子顽强突出自己的一道魔障”（傅抱石，1959，pp. 4 - 5）。徐悲鸿、胡佩衡等一众画家无不认可这一观点。

## 结 语

时代语境下，仿古山水画从正项向异项的转变会对仿古山水画的意义阐释产生消极的影响。这样片面的强制性解释直至20世纪七八十年代才有改观。受后现代思潮淘染的符号学艺术史呼吁着一种意义延异与流变的权利。这种观点或许可以追溯到卡西尔（Ernst Cassirer）。卡西尔（2013，p. 316）强调，“人的劳动成果为了持久地存在下去，就必须不断更新和重建……它们的实在是符号的，不是物理的，而且这样的实在从不停止要求得到解释和再解释”。因此，符号学艺术史相信，每一个接受者都具有翻转前文本并置换意义的潜力，意义从根本上来讲是不确定的。从这一意义出发，我们认为要理解中国仿古山水画的意義，就需首先明确谁才是语境中的接受主体。只有

## □ 符号与传媒 (30)

确证接受主体与解释意义的在场，才能实现文本意义的有效传递。

总结 20 世纪关于中国仿古山水画的意义研究，可以显见这一解释转向：在 20 世纪初期，中西学者多从先文本关系的视角片面解读仿古画作，将其视为对传统的机械接受和缺乏创造力的模仿性艺术；而自 20 世纪后半期以来，随着符号学艺术史在西方的兴起，高居翰、柯律格、方闻等学者在语境论和解构论的影响下，深入挖掘了仿古山水画的社会意义与艺术意义。本文认为，中西学界对仿古山水画意义的多维探讨，不仅是当代新艺术史方法下重审中国艺术传统的重要示范，还通过对传统观念的质疑与批判，积极建构了当代艺术史的理论体系。此外，这种对仿古艺术的重新认识还具有重要的现实意义，为新时代文艺发展如何实现传统的承继与创新提供了宝贵的经验和学理性启示。

### 引用文献：

- 埃尔金斯，詹姆斯（2019）. 西方艺术史中的中国山水画（李伊晴，译）. 上海：上海书画出版社.
- 巴尔，米克；布列逊，诺曼（2013）. 符号学与艺术史——关于语境和传达者的讨论. 艺术学界，1，92 - 105.
- 布列逊，诺曼（2003）. 传统与欲望：从大卫到德拉克洛瓦（丁宁，译）. 杭州：浙江摄影出版社.
- 柴冬冬（2022）. 作为表现的绘画及其体系性重建——论达弥施的符号学艺术史观. 外国美学，2，105 - 123.
- 董其昌（2008）. 画旨（毛建波，校注）. 杭州：西泠印社出版社.
- 方闻（1993）. 心印（李维琨，译）. 上海：上海书画出版社.
- 方闻（2016）. 中国艺术史九讲（谈晟广，编）. 上海：上海书画出版社.
- 傅抱石（1959）. 政治挂了帅，笔墨就不同. 美术，1，4 - 5.
- 高居翰（2009）. 山外山：晚明绘画 1570—1644（王嘉骥，译）. 北京：生活·读书·新知三联书店.
- 高居翰（2011）. 风格与观念：高居翰中国绘画史文集（范景中，编）. 杭州：中国美术学院出版社.
- 贡布里希（2016）. 偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史（杨小京，译）. 南宁：广西美术出版社.
- 金城（1999）. 金拱北讲演录. 载于郎绍君、水天中（编）. 二十世纪中国美术文选，43 - 60. 上海：上海书画出版社.
- 卡西尔（2013）. 人论：人类文化哲学导引（甘阳，译）. 上海：上海译文出版社.
- 郎绍君（1993）. “四王”在二十世纪. 载于朵云编辑部（编）. 清初四王画派研究论文

- 集, 835 - 868. 上海: 上海书画出版社.
- 李泽厚 (2009). 美的历程. 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 雷德侯 (2012). 万物——中国艺术中的模件化和规模化生产 (张总, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 刘俐俐 (2018). “正项美感”亦可覆盖“异项艺术”: 文艺评论价值体系的导向与底线. 探索与争鸣, 11, 95 - 103.
- 罗森, 杰西卡 (2002). 中国古代的艺术与文化 (孙心菲, 等译). 北京: 北京大学出版社.
- 余国秀 (2019). “美”与“非真”的和解——现代性知识话语论域中中国艺术的伪作、仿作研究. 河南社会科学, 9, 64 - 70.
- 石守谦 (2019). 山鸣谷应: 中国山水画和观众的历史. 上海: 上海书画出版社.
- 苏利文 (1985). 中国艺术史 (曾培、王宝连, 译). 台北: 台北南天书局.
- 索绪尔 (1990). 普通语言学教程 (高名凯, 译). 北京: 商务印书馆.
- 王朝闻 (1979). 王朝闻文艺论集. 上海: 上海文艺出版社.
- 巫鸿 (2005). 礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编 (下册). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 巫鸿 (2008). 美术史十议. 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 巫鸿 (2009). 重屏: 中国绘画中的媒材与再现 (文丹, 译). 上海: 上海人民出版社.
- 吴静 (2018). 文化理想与家国意识——论赵孟頫之文艺复古论. 文艺研究, 6, 136 - 144.
- 赵毅衡 (2010). 论“伴随文本”——扩展“文本间性”的一种方式. 文艺理论研究, 1, 2 - 8.
- 赵毅衡 (2015). 论重复: 意义世界的符号构成方式. 河南师范大学学报 (哲学社会科学版), 1, 120 - 127.
- 朱良志 (2021). 说中国艺术中的“古意”. 北京大学学报 (哲学社会科学版), 6, 47 - 57.
- Carter, D. (1935). *China Magnificent: Five Thousands Years of Chinese Arts*. New York: John Day.
- Clunas, C. (1997). *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London: Reaktion Books.
- Prodan, M. (1966). *An Introduction to Chinese Art*. London: Spring Books.

#### 作者简介:

刘津, 四川大学文学与新闻学院硕士研究生, 四川大学符号与传媒研究所成员, 主要研究方向为符号学艺术史、艺术符号学。

陆正兰, 四川大学文学与新闻学院教授, 博士生导师, 主要研究方向为艺术符号学、艺术传播学及艺术理论。

□ 符号与传媒 (30)

**Author:**

Liu Jin, M. A. candidate of College of Literature and Journalism, Sichuan University. Her research interests are semiotic art history and art semiotics.

Email: 18323131694@163.com

Lu Zhenglan, Ph. D. , professor and doctoral supervisor of School of Literature and Journalism, Sichuan University, mainly engaging in the research of art semiotics, art communication and art theory.

Email: luzhenglan69@163.com