

境生象外：造型艺术语境中的空符表意之美

郭景华

摘要：为探讨造型艺术中留白的表意机制与应用意义，本文从符号学中的空符号概念出发，溯源空符号这一概念的历史流变，找寻其与造型艺术中留白的关系，在此基础上探索空符号在造型艺术中的具体实践。文内以书法、绘画和建筑等造型艺术语境为例，分析了留白技法的使用带给不同种类造型艺术的画龙点睛之效，指出留白作为一种积极空符号，被应用于风格简洁、表意隐晦、意境幽远的造型艺术时更能发挥以少胜多的作用，并达到境生象外的艺术美学效果。

关键词：造型艺术；空符号；符号学；留白

Abstract: Aiming to explore the acting mechanism and application significance of emptiness in visual arts, via the concept of blank signs in semiotics, this article traces the historical evolution of blank signs, seeks its relationship with emptiness in plastic arts, and explores the concrete practice of blank signs in specific visual arts on this basis. Taking calligraphy, painting and architecture as examples, this article analyzes the finishing touch effect of blank signs on different types of visual arts, and finally points out that emptiness, as a type of positive blank sign, plays an important role in visual arts with simple style, obscure expression and remote artistic conception, so as to achieve the artistic effect beyond the image.

Key words: visual arts; blank sign; semiotics; emptiness

作者简介：郭景华，文学博士，杭州师范大学外国语学院教授。研究方向：比较文学、符号学。电子邮箱：guojinghua@hznu.edu.cn。本文为国家社科基金重大项目“百年欧美汉学家中国美学学术史研究”（编号：23&ZD300）阶段性成果。

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2024.04.019

留白，又称余白，是一种建立在艺术想象基础之上的传统绘画技法。留白通过虚实相生，无中生有，赋予了欣赏者静谧的艺术美与酣畅的想象空间，使其得到富有深度又丰富多元的审美体验，进而达到“超以象外，得其环中”的艺术境界。作为传统的艺术表现手法之一，留白被广泛地应用于书法、绘画、建筑等各种造型艺术创作中，书法中的“计白当黑”、建筑中的“少即是多”等说法，都验证了留白不可或缺的价值。目前学界关于留白的研究较多，但大部分讨论仍是从艺术赏析的角度对其进行考察，以符号学为理论基础的研究并不多见，而符号学中的“空符号”（blank sign）概念恰恰能为造型艺术中的留白现象提供一种新的阐释途径。

一、空符号的前世今生：从语法学到符号学

尽管空符号是一个相对较新的学术术语,但其相关理念早在它被正式提出之前就已存在。例如数字符号系统“1234567890”就有空符号“0”,集合论符号系统有空符号“空集 $\emptyset$ ”,语言符号系统有空符号“停顿”,可见人们在日常生活中早已不知不觉熟练应用此概念。而首个系统意识到空符号及其价值的则是“信息论之父”克劳德·艾尔伍德·香农(Claude Elwood Shannon)。在20世纪40年代,香农就提出英语字母表应在原有的26个字母之上增加一个“空格”符号,并认为这种兼备实符号与空符号的符号系统才是最完整与成熟的(Shannon 410)。^①在这27个英文符号的基础之上,他尝试随机抽取符号生成语句,最终得出6种英文近似值的典型序列,这为后来自然语言的处理提供了助力。香农创造性地采用概率论的方法分析通信中的问题,却意外发现了空符号的极大价值,这无疑是令人振奋的。

在此之前与之后的许多年里,空符号都只是被纳入语法学的研究领域进行考察,并且名称五花八门,没有统一的指称。索绪尔就以古斯拉夫语属格复数无形式为例,指出:“物质的符号对表达观念来说并不是必不可少的;语言可以满足于有无的对立。”(126)对于这种零词尾现象,索绪尔将其指称为零符号(zero sign),并用其分析一些语词的形态构成。类似的表述还有布隆菲尔德(Blomfield)提及的英语单词“sheep”单复数同音、^②印度人所采取的“零成分”(zero element)等。此后雅各布森、西比奥克等学者也纷纷从形态学的角度对空符号这一概念进行分析。而乔姆斯基(Avram Noam Chomsky)则是从语义学的角度加以考察,他提出的支配和制约理论将我们的注意力引向一个新的领域,即空范畴(empty category)。为了使表层结构与深层结构的语义关系一致,空范畴往往在句法关系中不具有语音形式,而只标记语义内容。如果从符号学的观点去看,那么空范畴之“空”就在于它“只有所指,没有能指”(刘静 27),但彼时的空符号研究还处于割裂状态,诸多学者仍是单独地从形态学或语义学的视角对其进行摸索,直到我国学者王希杰正式使用“空符号”术语,才将这一学术概念重新拉回广阔的符号学领域。

王希杰受到索绪尔结构主义语言学的启发。索绪尔认为词义的确定

① 文中未标注译者的译文皆为作者自译。

② 参见莱昂纳德·布隆菲尔德:《语言论》,袁家骅、赵世开、甘世福译。北京:商务印书馆,1980年,第259-260页。

依靠“空位”而形成,即当我们从词的纵横组合中抽取出某词时,整个语言系统就会出现不可取代的空缺,那么这就是这个词的特殊所在,因此王希杰提出空符号就是“空档、缺位的符号”(52)。例如汉语中的许多亲属称谓词,如“伯伯”“叔叔”“姑妈”“舅妈”等在英语中都没有相对应的词,从而成为一种空符号;汉语中的量词“一本书”“一支铅笔”“一辆汽车”等等,在英语中只能全部用 a 来代替,那么这些量词也是一种空符号。王希杰又补充解释,尽管“空符号”一词中包含了“符号”二字,但它实则并非符号,而更是指代一种“在另一认知环境中,其对应语言为空”(同上)的符号缺失现象,因此称其为“符号空”也无妨。

随后韦世林在著作《空符号论》中首次明确定义了空符号,即空符号是指“以‘无声或无色或无定形’的‘空白’、‘停顿’、‘中断’、‘距离’、‘空位’或其代码‘0’、‘∅’等的一类特殊符号”(1)。因此,诸如口语交流中的“停顿”、传统绘画中的“留白”、音符乐谱中的“休止符”和电脑输入中的“空格”等等都可以被视作一种空符号。持类似观点的还有赵毅衡,他认为“作为符号载体的感知,可以不是物质,而是物质的缺失:空白、黑暗、寂静、无语、无臭、无味、无表情、拒绝答复等等”(2011:25)。不同的是,韦世林还指出空符号的功能在于“对符号活动和符号系统中的实符号起到分隔、提示、衬托作用”(62),即空符号与实符号是相互依存的关系,如一个不懂拉丁语的人照样可以凭借字母串之间的空白分辨出一个个语词;而赵毅衡则立足于“符号是被认为携带意义的感知”(2013:7)。这一定义,强调即便是物质的缺失也必须携带意义,即空符号自身也要能够独立表意。王军认同赵毅衡的观点,并再次补充阐释了空符号的定义与结构。王军认为,“若空符号等同于一般符号,需具备被感知的属性,那么当某一事物无法为接收者所识别并解释时,它就必定不会是空符号”(2)。王希杰所提及的汉语量词在英语中的缺失,英语母语者自身是无法感知到这一点的,因此这些量词就不能算是一种空符号。此外,他还强调空符号的结构完整,同样具有能指和所指,只不过这里的能指以“物质符号的缺失来体现”,或是所指的意义无法确定,或二者兼具。换言之,若被感知的符号载体为“空”或(和)所表征的对象无法确定,就是空符号(王军、李想 117);反之,若符号载体以具体的物质形式体现和表征对象明确,就是实符号。

首先,作为符号中的一类,空符号的结构是完整的,这一点毋庸置疑。按照皮尔斯(Charles Peirce)的符号三分法,任何符号都是由“再现体”(representament)、“对象”(object)和“解释项”(interpretant)三者共同组成的(丁尔苏 55)。再现体指称或表征某个符号对象,通常呈现为视觉或音响形象,相当于索绪尔所说的“能指”;对象则是由这一视觉或音响形象所

指代或代表的某个事物,相当于索绪尔的“所指”;解释项即符号意指,指引起再现体指称符号对象的常规思想或解释。那么空符号之“空”则在于其再现体是未标出项,体现为物质表现形式的缺失,如艾柯所说的“汽车不打灯”“旗舰上不升司令旗”(转引自麦克卢汉1),但这种“不”依然可以被感知到,经由解释项,人们仍能推测出“我可直行”以及“司令不在舰上”的含义。因此,再现体外在形式的缺失并不等同于没有再现体,而只是一种未标出状态,这也是空符号能够成立的必要条件之一。

其次,空符号并不产生于两种不对等的语言环境中,即当一种语言环境下的符号不能被另一语言环境下的群体所感知并识别时,这样的符号就不能算是空符号。相反,空符号之“空”就在于它意图被人发现识别,期待接受者更多的参与,以共同完成一部开放的作品。借用麦克卢汉在《理解媒介》中对冷、热媒介的区分:“热媒介只延伸一种感觉,并使之具有‘高清晰度’。高清晰度是充满数据的状态[……]言语是一种低清晰度的冷媒介,因为它提供的信息少得可怜,大量的信息还得由听话人自己去填补。与此相反,热媒介并不留下那么多空白让接受者去填补或完成。因此,热媒介要求的参与程度低;冷媒介要求的参与程度高,要求接受者完成的信息多。”(1)不难看出,麦氏是从清晰度和参与度两个维度划分媒介的类型,而空符号无疑拥有“冷”的特征。通过再现体外在形式的缺失,空符号提供受众的信息寥寥无几,它呼吁受众踊跃地参与解读过程,多角度地挖掘出原符号可能的所指意义,这也是创作者使用空符号的基础意义所在。

然而,是否只要所指的意义无法确定或具备多种解读的可能,就可以被称为空符号,这一点还有待商榷。本文认为,空符号的所指还是需要各个符号系统中联系实符号才能进行具体阐释。换言之,任何空符号都不能脱离实符号进行解读,否则几乎每一符号都能在人脑中引起无数解读,这将导致泛空符号化现象的发生。《晋书·隐逸列传》中有一段关于陶渊明的记载,称“(陶渊明)性不解音,而蓄素琴一张,弦徽不具,每朋酒之会,则抚而和之,曰:‘但识琴中趣,何劳弦上声’”(房玄龄217)。陶渊明性情豁达洒脱,他认为像自己这样懂得音乐之人不必真正抚琴发出琴音,在座的宾客们也能欣赏到琴中之趣。从符号学的观点看,琴已出场,此处应有琴声;应有声而无声,那么此处的无声才能被识别为空符号。换言之,空符号的表意必须以实符号的意外离场为映衬,例如应有声而无声,应有物而无物,而并不能指代单纯的空无一物。如果从这一点出发考察,诸如字符间空格之类的文本空白也应该被认为是空符号,因为它是在字符本该出现的地方陡然现身,且通过字符间的空白,我们也能辨别出一个个语词。但这样的空白只能算作是消极空符号,具有规约性和恒定性,而在本文我们

更关心的是灵活多义的积极空符号。

二、造型艺术语境中的积极空符号：作为“不在之在”的留白

空符号是以空白、停顿、间隔、距离等物质表现形式的缺失作为其能指的一类特殊符号,在其内部又可分为消极空符号和积极空符号。杨锦芬认为,积极空符号和消极空符号相互依存、相互转化,而前者相较后者更具“隐晦性、主观性和多义性”(203)。正因积极空符号的灵活多义,古今中外的艺术家们在进行艺术创作时也往往会使用积极空符号,体现在中国的造型艺术创作中,则是人们所熟悉的留白技法。留白本属于中国传统绘画中的构图范畴与表现技法,画家通常通过留白将画面中的黑白对比、疏密排列和虚实关系进行协调安排,从而达到超越画面和对象的“象外之象”与“象外之意”。后来这种“不在之在”的使用逐渐成为国人的一种审美意识形态,并广泛应用在诗歌、书法、雕塑、建筑、服装等多种造型艺术之中。

倘若追根溯源,留白的历史源头在中国古代的儒道释三大哲学体系中都有迹可循。《中庸》开篇便写道:“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和[……]致中和,天地位焉,万物育焉。”(子思 196)儒家尊崇中庸思想,要求无所偏向、有所克制,“中庸”即“中用”,追求的是一种不偏不倚、调和适中的人生态度。因此投射到艺术创作之上,儒家学说主张追求克制含蓄的美,要求作品做到节制而有盈余(张依 178)。而留白不着笔墨,无声无形,却又意蕴无穷,恰恰就是儒家思想所追求的兼收并蓄的人生态度。在老庄哲学里,《老子》言“大音希声,大象无形”(老子 116),《庄子》云“虚室生白,吉祥止止”(庄子 53),无声无形,心虚静方能悟道,这些都强调了留白的包容万象并能赋予事物的无限可能性。现代哲学家、美学家宗白华在《美学散步》中对老庄思想做出这样的总结与回应:“以虚为虚,就是完全的虚无;以实为实,景物就是死的,不能动人;唯有以实为虚,化实为虚,就有无穷的意味,幽远的境界”(2005:70)。由此可见,留白一说就是“不在之在”和“无为之为”,是老庄哲学中恬淡虚无的无为观和“有无相生”的美学观的外在体现,企图达到一种耐人寻味的效果。此外,禅宗美学的形成也对留白技艺提供了文化渊源。禅宗美学主张“五蕴皆空,色不异空,空不异色,色即是空,空即是色,是故空中无色”(慧能 445),“色”即是有形的客观事物,“空”即是无形的内心世界。那么,留白就是指艺术创作者将具体可感的“色”做到最大程度的简化,从而映衬出其情感与审美上的“空”,也即所谓的“外师造化,中得心源”,使得观者在欣赏时能够运用自身的想象去填补那些“空”的地方,从而到达“此时无声胜有声”的

艺术境界。

因此,即便留白无笔无墨,无相无形,也并不能完全等同于空白,它给人的感觉不是空洞无物,反而给欣赏者带来了无尽的审美享受与想象空间,也就是所谓的积极空符号。就以中国传统书法为例,倘若宣纸之空脱离艺术范畴,仅是一种物理属性,代指纸张的干净空白,那自然毫无审美意趣可言,也算不上是一种符号;倘若艺术家在纸张上题字时,为了表意清晰,以字与字之间的空白为停顿,这样的空白也只能算作是一种消极空符号,因为它无法生出更多内涵;而只有当艺术家在宣纸上有意识地融入自己的哲学思辨与审美经验,借空白直抒胸臆、寄托情思、抒发情怀,此时的空白才成为美学范畴中的留白,也就是我们所说的积极空符号。

同时,这种作为积极空符号的留白在艺术创作与艺术欣赏过程中也有着不可忽视的作用。对此,苏轼在“净因院画记”中有一段著名的画论。他说:“余尝论画以为人禽、宫室、器用皆有常形。至于山石、竹木、水波、烟云,虽无常形而有常理,常形之失,人皆知之;常理不当,虽晓画者有不知;故凡可以欺世而取名者,必托于无常形者也,虽然常形之失,止于所失,而不能病其全,若常理不当,则举废之也。”(214)人禽、宫室、器用都是我们日常生活中随处可见的事物,它们的形状往往是常规且稳定的,画不好这些事物无伤大雅;至于山石、竹木、水波、烟云则是流动的、无定形的、难以固化的,画不好这些事物,整幅画也就废弃了。在绘画过程中,创作者往往以实衬虚,用“有常形的物象的实来衬托无常形的虚,而这些被衬托出来的虚的形式经常是空白”(黄海波 92)。这些空白,亦可称之为留白或是“不在之在”,它们恰如文章的“言外之意”、音乐的“弦外之音”,不仅能够抒发创作者的胸臆,还能够达到“言有尽而意无穷”的艺术效果,并激发观者的审美想象和思想漫游,最终使其本身成为一部开放的作品。

一般来说,留白技法在造型艺术领域的运用最为常见,造型艺术也最能够凸显出留白的意蕴。西方学者莱辛(Lessing)在《拉奥孔》中论述造型艺术时说,“绘画(造型艺术)是在连续性的动作过程中,选择一个‘最富包孕性的瞬间’来加以表现”(14)。所谓“最富包孕性的瞬间”,就是画面最接近高潮的那一刻。西方的艺术家们之所以选择呈现这样一个画面,是因为彼时被固定的时空将具有流动性,从而使画面变得生动。而在东方,艺术家们则更倾向于直接描绘画面最具高潮的时刻,但此时的顶峰时刻也并非一成不变、暮气沉沉。相反借由留白技艺,创作者们能够轻易使得气韵在画面中流转,以无生有,以空生满,让整个画面生机盎然、鲜活灵动起来,更给欣赏者以无尽的遐想空间。由此可见,作为积极空符号的留白在造型艺术创作过程中是十分常见且有效的。同时,造型艺术种类繁多,随

处可见,小至一幅书法、一张画作,大至一尊雕塑、一栋建筑,我们能够更加轻易地从中窥见这种“不在之在”,也能够更加便捷地开展对留白现象的研究。

三、境生象外：空符号在造型艺术语境中的践行

随着认知语境的改变,积极空符号的意义可以千变万化,因此作为表现性的造型艺术往往运用留白这一积极空符号,企图带给欣赏者丰富多样的审美体验。在对诸多种类造型艺术作品进行分析后,笔者发现那些需要传达风格简约、表意隐晦和意境幽远概念的造型艺术在应用空符号时更加得心应手,更易产生“境生象外”的艺术效果,因而分别列举三类具有代表性的造型艺术作品,阐述空符号的主观性、隐晦性和灵活性特征是如何在其中实践并作用的。

(一)“计白当黑”的简约书法智慧

书法艺术归根到底还是一种造型艺术,但同时它也承担着语言艺术的意指功能,由于它的两重性,书法家们在创作时就不能只考虑如何创造出一幅清晰、繁复、精美的字,也不能只考虑这幅字能否体现出自己的气质与个性,而必须思索如何让文字的书写方式去契合文字本身的主题和意境。因此,书法创作不宜写得密密麻麻、整齐一致,而应该做到古雅简约、错落有致的同时又清晰可辨。对此,古人邓石如早有论述:“字画疏处可使走马,密处不使透风,常计白以当黑,奇趣乃出”(转引自包世臣 641)。这句话意在说明创作者在挥毫书写时要将字里行间的虚白之处(也即留白),当作笔画一样来精心巧妙地布置安排,从而使得黑白相互映衬而又浑然一体。如果从符号学的观点看,书法艺术中的留白就是一种积极空符号,它的产生本就建立在主体对消极空符号的主观选择与利用之上,主体可以根据不同目的强调或忽视客体的某些方面(杨锦芬 204),从而解读出不同意义。体现在书法创作上,书法家们有意地从书写的笔画、结字和章法等角度创造出画面中的留白,使得整幅作品风格简约统一,这样的留白在作者看来是个人情趣的审美体现,在观者看来又是清晰可辨的艺术墨宝,兼顾了书法同时作为造型艺术与语言艺术的双重功能。

以米芾《研山铭》中“云挂龙怪烁电痕下”(图1)几个字为例,除了方块字内因点画纵横交错而切割出的留白,如“电”字的中空部分,其余的结构留白造型各不相同,如汉字上下左右松紧程度不一,字形结构或收缩或舒张,墨色或浓或枯,线条或粗或细,但作品整体疏密有致而又错落参差,与留白两相结合便显得生动耐看。借由这种变化多端、灵活生动的留白技

法,这幅书法作品不仅清晰地实现了语言艺术的表意功能,还极大地彰显出书法的审美意趣以及米芾本人“意足我自足,放笔一戏空”(973)的人生态度。



图1 米芾《研山铭》



图2 沃兴华书

此外,书法作品中故意而为之的字间距和行间距也可以被认为是一种留白。为了强调作品张力,一些书法家在创作时会故意让黑色笔墨无限逼近四边余白,更有甚者会直接取消图底关系,让笔墨直接走出纸端,与余白相互纠缠。如沃兴华所书的“云卷云舒”四个字(图2),字字出边,大开大合,恣意纵横,此处的留白与笔墨相辅相成,浓墨仿佛真的如同云朵一般随意地游走于留白之间,更加增添了作品宠辱不惊、去留无意的悠闲意蕴。经过书法家们的利用,这里的留白并不是简单的空无一物,而是转化为积极空符号,变成一种无形之物,随着创作者的心意来表达情感、抒发情思,显示出极大的艺术价值。同时,留白的清晰简约也满足书法艺术作为语言艺术的意指功能,完成了表意与审美的和谐统一。

（二）空符赋形的隐晦绘画叙事

宗白华在《艺境》中论及中国绘画时谈到中国画最重空白处,但“中国画底的空白在画的整个的意境上并不是真空,乃正是宇宙灵气往来,生命流动之处,正是老、庄宇宙观中的‘虚实’,是万象的源泉、万动的根本”(宗白华 1998:83)。“留白”一词本就出自中国传统绘画,它更是营造中国画“象外之象”与“象外之意”的重要创作手段。作为典型造型艺术中的一类,绘画艺术要求具备再现性的功能,但借由留白技法,它得以升华为一种高于再现的艺术。创作者们通过安排画面中的黑与白、实与虚,将画面的意境无尽延伸,使画面的意蕴变得晦涩不明,欣赏者也在此过程中浮想联翩,从而获得诸多趣味。而留白这一积极空符号之所以能在中国画中得到广泛使用,实则是由中国传统绘画重隐晦而非直接的艺术观以及积极空符号自身的隐晦性特征所决定的。相较于消极空符号的规约与恒定,作为积极空符号的留白显得更加隐蔽且不易察觉。欣赏者在识别此类积极空符号的过程中,需要激活和更新其认知图式,对符号系统中的各种符号进行抽样、选择与加工,并最终提取出一种隐晦的“意”。因此,中国画往往更倾向于在画面中使用留白,来表达一些晦涩不明而又复杂多样的涵义。这种创作理念一直延续至今,即使是在近现代,画家们在创作由西方引入的油画时亦是如此。

我国著名油画家吴冠中于 1994 年创作的油画《双燕》(图 3),据说是其在宁波滨河边闲逛时看见几户民居时所绘。他惊喜于白墙灰瓦,燕雀飞舞,于是迅速绘制速写草稿,还因此差点错过回北京的火车。画作描绘了一幅江南水乡的景象,画面中五分之二处都横卧着一面素墙,墙下是一片平静的湖泊,水中倒影朦胧,点点墨色勾勒出大大小小的门窗与高树,远处有双燕飞来。^① 偌大的留白带给人们无尽的想象,有人揣测这是不是一幅



图 3 吴冠中《双燕》

① 参见吕华斌:“吴冠中《双燕》臆想之外的艺术融通”,《北京印刷学院学报》11(2019):48-51。

尚未完成的作品,有人透过空白之处看到了水乡的静谧美好,还有人看出了画师真挚纯粹的赤子之心。单纯的画面借由留白技法,展现出缥缈的意境,此时作品的意蕴被无限拓宽,生发出更多情感。

同样地,画家岳敏君于2002年创作的油画作品《开国大典》(图4)也利用留白传达出更多隐晦内涵。该作品挪用并戏拟了1953年董希文的油画作品《开国大典》(图5),但与董作不同的是,该幅作品剥离了画中原有的实符号,即伟大的英雄革命家们,留下了一片空白。这种故意而为之的留白利用视觉在场与记忆图式之间的强烈反差,使观众首先感知到的不是已然存在的对象,而是被切除或抽空的那一部分。映射到这幅绘画作品中,首先映入观众眼帘的不会是远处的蓝天白云,也不是城楼上高大巍峨的梁柱,亦不是广场上浩浩荡荡的人群,而是那些存在于记忆之中被删除了的历史人物。这样的对比不禁让观者去联想,作者是强调伟大的社会主义革命家们在历史场景中的重要意义,还是反讽历史虚无主义的倾向?可以说,积极空符号的使用使得这幅画作的阐释维度大大拓宽,也使得其价值取向更加多义化、多样化,令欣赏者浮想联翩。处于绘画艺术中的留白极大地显示出它的隐晦性特征,经由画者的安排与设计,画作中的留白都被推到了实物之前,首先进入到欣赏者的眼帘,并任由他们进行阐释与解读,由此增强了绘画作品的模糊性和隐晦性表意功能。



图4 岳敏君《开国大典》



图5 董希文《开国大典》

(三) 意境幽远的建筑书写

中国的建筑艺术与中国传统山水画有异曲同工之妙,中国画中往往使用留白技法体现古人虚空的宇宙观,而在中国建筑艺术中也通常会使用留白营造出气韵流转的氛围,所谓的“虚实相生”“移步换景”就是古人总结出的建筑流动之美。而留白作为积极空符号,具有极强的适应性与灵活性,它不光取决于符号发出者与接收者的文化背景和主观意识,与该符号被阐释的客观环境和认知语境也有很大关系。作者生产空符号,意在构建外部世界赋予他独特的情感经验与人生感悟,观者无法仅从移情的美感中感受到作品,而需要调动自身的文化背景与所处时空的社会环境,来进行观念的解读。同一个人同一时间,对不同地点的相同符号的阐释也是不

一样的,获取的内涵更会千差万别。因此,在建筑中合理运用留白这一积极空符号,往往能够更好地烘托映衬出当下环境的氛围。

古建筑园林艺术学家陈从周说,“白非本色,而色自生;池水无色,而色最丰”(陈从周 29)。因此建筑要学会留白,善用留白,方能营造出一派天地景色。在中国的现代建筑中,始终贯彻留白这一理念的当属华裔建筑师贝聿铭,他于 2006 年完成的苏州博物馆(图 6)算得上是一幅精彩的留白艺术作品。



图 6 贝聿铭苏州博物馆

首先,留白的使用并不是随心所欲的,而是要与建筑景观的主题相匹配才能发挥出它的最大作用。苏州作为一座江南城市,自古便有“上有天堂,下有苏杭”的美誉,白墙黛瓦、庭院深深、临水而居是人们对于它的最初印象。因此,苏州博物馆结合了传统的苏州建筑风格,将博物馆置于大大小小的院落之间,光是庭院的占地面积就接近整个博物馆的一半,素色的展区外壁与水域相邻,辅以苏州传统的飞檐翘角,呈现出一派江南园林的纤美柔和。(图 7)水池、庭院、白墙以及远处的天空这些空符号,与馆中的展区、假山、植被等实符号交相辉映、相辅相成,并不给人空洞无物之感,反而给人以虚实相生、纯净空旷的情景交融之感,恰好契合了这座园林式博物馆追求自然、回归本身的场所理念。同时,博物馆建筑又大量使用对景、框景、借景等传统的造园手法,譬如庭院石桥有直有折,游客游走其间移步异景,馆内素窗之外必有植被,由此打破空间界限,拓宽了观赏范围,使得建筑内外相互交融,营造出一种有无相生的空间氛围。



图 7 苏州博物馆俯瞰图



图 8 苏州博物馆内片石假山

此外,贝聿铭还在馆内庭院中的狭长地带延续了中国传统建筑空间的审美意趣。他以白墙为画纸,以片石绘假山,用叠山理水烘托自然意境,此时白墙上的大片留白仿佛变为中国传统水墨画中气韵流转的无形之物,萦绕在游客之间。(图8)此时的留白经由建筑师的安排与处理,与馆内清新自然的环境灵活地组合在一起,使得游客在游览时并不感觉累赘与突兀,反而与当下环境更加协调,从而增添一种静谧美好、境生象外的精神体验。

(四) 空符号的跨文化语境呈现

空符号在西方艺术语境中的践行,同样呈现出人与物的交融,需要观者去主动寻找和个性化解读开放的空符作品。著名艺术家伊夫·克莱因(Yves Klein)被迫认为新现实主义艺术的推动者。1958年他在巴黎举办了名为《跃入虚空》(Le Vide)的展览。展览现场克莱因将艾瑞斯·科勒特画廊(Galerie Iris Clert)粉刷为白色,并把一幅空白的画作放置于空荡的房间内,让观展者参与其中,沉浸式体验和解读此幅开放的空符作品。克莱因试图用他的精神“充满”空无一物的空间,他希望在画廊的范围内,创造、建立并向公众呈现一种感性的绘画状态,换言之,其试图创造一种无形却真实的绘画氛围。诺贝尔文学奖得主加缪对展览大加赞誉,观后评论发人深省:“因为空白,所以充满无限可能。”(Avec le vide, les peins pouvoirs)

墨西哥国宝级女画家弗里达·卡罗(Frida Kahlo),一生命运多舛,具有传奇色彩,其首张自画像极具空符寓意。她对中世纪到文艺复兴早期的



图9 弗里达·卡罗《自画像》



图10 达芬奇《圣母与圣婴》

圣母子绘画范式进行了挪用,随着画像中圣母玛利亚通常抱着耶稣的臂弯和婴儿的离场表达,这种历时性的断裂传递了弗里达因车祸丧失生育能力后的悲恸与创伤,通过言语到绘画形式的置换,使伤痕悬挂在不易被察觉的图像背后,等待世人去感悟解读。空可能是表达者有意制造的一种开放选择,也可能是接受者自主探寻的意义增效手段。空蕴涵着变幻莫测且丰富的意义,成为跨文化艺术语境中不可忽视的阐释资源。

结 语

老子曾言:“天下万物生于有,有生于无”(113)。世间万物都存在着有与无、实与虚的依存与对立,体现在符号学领域,自然也存在着实符号与空符号。尽管后者在国内的正式提出尚不足卅年,但有关空符号的意识却可以追溯颇久。从最初人类无意识地使用空符号,到索绪尔、乔姆斯基、韦世林等人从形态学、语义学和符号学的角度加以研究,空符号一步步走进了大众的视野。同时,学界对空符号的日益关注也为文艺创作与文艺批评提供了新的理论路径。自18世纪莱辛首次提出“造型艺术”这一概念以来,人类历史上便又多了一种重要的形式语言,即造型艺术符号。在造型艺术的诸多符号表达中,“留白”这一符号算得上是使用范围最广、使用频率最高的一类,但此前的研究多关注到它的审美意义而非其作为符号的本质。

基于符号学领域中的空符号概念,将留白视为一种积极的空符号,本文从儒道释三大哲学体系中探究其历史源头与内含思想,并将其与纯粹的空白以及消极的空符号进行辨析,指出它所独具的主观性、隐晦性、灵活性等特征能够使其营造出“不在之在”的艺术氛围。相较于语言艺术、表演艺术等其他艺术门类,留白技法在造型艺术中的使用最为常见,但并非所有造型艺术都适合运用留白这一积极空符号。当造型艺术作品需要传达出风格简约、表意隐晦以及意境幽远的艺术观念时,使用主观、隐晦、灵活的空符号才能起到画龙点睛、锦上添花的效果,如其在书法、油画、建筑等不同领域造型艺术语境的呈现。倘若艺术家们在造型艺术创作中继续合理运用积极空符号,便可打破作者与观众之间单向交流的壁垒,借由作品中的留白,在作者、作品和观者之间搭建起一座沟通的桥梁,令欣赏者也能惊喜于偶得的“象外之境”。

引用作品【Works Cited】

包世臣:“艺舟双楫”,《历代书法论文选》,黄简编。上海:上海书画出版社,2018年。641-645。

- [Bao, Shichen. "Double-edged Paddle of Art" (yi zhou shuang ji). *Selected Calligraphy Essays of the Past Dynasties*. Ed. Huang Jian. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2018. 641-645.]
- 陈从周:《说园》。上海:同济大学出版社,2017年。
- [Chen, Congzhou. *On Gardens* (Shuo yuan). Shanghai: Tongji University Press, 2017.]
- 丁尔苏:《符号与意义》。南京:南京大学出版社,2012年。
- [Din, Ersu. *Sign and Meaning* (fu hao yu yi yi). Nanjing: Nanjing University Press, 2012.]
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotic*. Bloomington: University of Indiana Press, 1976.
- 房玄龄:《晋书·隐逸列传》。北京:商务印书馆,1934年。
- [Fang, Xuanling. *The Book of Jin. The Life of Hermitry* (jin shu yin yi lie zhuan). Beijing: The Commercial Press, 1934.]
- 黄海波:“中国油画造型之‘无常形’”,《中国美术学院学报》5(2011):91-95。
- [Huang, Haibo. "The Impermanent Form of Chinese Oil Painting" (zhong guo you hua zao xing zhi wu chang xing). *Journal of China Academy of Art* 5(2011):91-95.]
- 慧能:《心经》,玄奘译。昆明:云南人民出版社,2021年。
- [Huineng. *The Heart Sutra* (xin jing). Trans. Hsuan Tsang. Kunming: Yunnan People's Publishing House, 2021.]
- 老子:“老子道德经”,《中华国学文库》,王弼注。北京:中华书局,2011年。113-119。
- [Lao, tzu. "Tao Te Ching" (Dao De Jing). *Collection of Chinese Classics*. Annot. Wang Bi. Beijing: Zhonghua Book Company, 2011. 116-119.]
- 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,2013年。
- [Lessing. *Laocoon* (la ao kong). Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People's Literature Publishing House, 2013.]
- 刘静:“现代汉语句法中的空符号问题”,《现代语文》(语言理论研究)5(2007):27-28。
- [Liu, Jing. "The Problem of Blank Sign in Modern Chinese Syntax" (xian dai han yu ju fa zhong de kong fu hao wen ti). *Modern Chinese (Language Studies)* 5(2007):27-28.]
- 麦克卢汉:《理解媒介:论人的延伸》,何道宽译。北京:商务印书馆,2000年。
- [McLuhan. *Understanding Media: On the Extension of Man* (li jie mei jie: lun ren de yan shen). Trans. He Daokuan. Beijing: The Commercial Press, 2000.]
- 米芾:“书史”,《中国书画全书》卷1,卢辅圣编。上海:上海书画出版社,1993年。963-976。
- [Mi, Fu. "The History of Calligraphy" (shu shi). *The Complete Book of Chinese Calligraphy and Painting*. Vol. 1. Ed. Lu Fusheng. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 1993. 963-976.]
- 弗迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译。北京:商务印书馆,1980年。
- [Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics* (pu tong yu yan xue jiao cheng). Trans. Gao Mingkai. Beijing: The Commercial Press, 1980.]
- Shannon, C. E. "The Mathematical Theory of Communication." *The Bell System Technical Journal* 3(1948): 379-423, 623-656.
- 苏轼:“净因院画记”,《苏轼文集》。长沙:岳麓书社,2000年。214-215。
- [Su, Shi. "On Paintings in Tsing-yin Temple" (jing yin yuan hua ji). *The Collected Works of Su Shi*. Changsha: Yuelu Publishing House, 2000. 214-215.]

- 王军：“从空符号的特点看文学的艺术性”，《天津外国语学院学报》5(2020)：1-10。
- [Wang, Jun. “The Artistry of Literature from the Characteristics of Blank Signs” (cong kong fu hao de te dian kan wen xue de yi shu xing). *Journal of Tianjin Foreign Studies University* 5 (2020)：1-10.]
- 王军、李想：“论语言空符号中能指的缺失”，《外语学刊》3(2021)：115-121。
- [Wang, Jun and Li Xiang. “On the Absence of Signifier in Blank Signs of Language” (lun yu yan kong fu hao zhong neng zhi de que shi). *Journal of Foreign Languages* 3(2021)：115-121.]
- 王希杰：“潜词和空符号的再认识与空符号学”，《文化与传播》1(2012)：51-57。
- [Wang, Xijie. “Reunderstanding of Latent Words and Empty Symbols and Empty Semiotics” (qian ci he kong fu hao de zai ren shi yu kong fu hao xue). *Culture and Communication* 1 (2012)：51-57.]
- 韦世林：《空符号论》。北京：人民出版社，2012年。
- [Wei, Shilin. *The Theory of Blank Sign* (kong fu hao lun). Beijing: People's Publishing House, 2012.]
- 杨锦芬：“论空符号的哲学基石及其存在性意义”，《求索》8(2012)：203-204。
- [Yang, Jinfen. “On the Philosophical Foundation of Blank Sign and Its Existential Significance” (lun kong fu hao de zhe xue ji shi ji qi cun zai xing yi yi). *Seeker* 8(2012)：203-204.]
- 张依：“中庸之美——儒家对中国古代音乐美学的影响”，《艺术评鉴》191(2022)：177-180。
- [Zhang, Yi. “The Beauty of the Doctrine of Mean: The Confucian Influence on the Aesthetics of Ancient Chinese Music” (zhong yong zhi mei: ru jia dui zhong guo gu dai yin yue mei xue de ying xiang). *Art Evaluation* 191(2022)：177-180.]
- 赵毅衡：《符号学原理与推演》。南京：南京大学出版社，2011年。
- [Zhao, Yiheng. *Principles and Deduction of Semiotics* (fu hao xue yuan li yu tui yan). Nanjing: Nanjing University Press, 2011.]
- ：“重新定义符号与符号学”，《国际新闻界》6(2013)：6-14。
- [---. “Redefining Symbols and Semiotics” (chong xin ding yi fu hao yu fu hao xue). *Chinese Journal of Journalism and Communication* 6(2013)：6-14.]
- 庄子：“人间世”，《庄子》，方勇译注。北京：中华书局，2022年。51-75。
- [Zhuang, Zi. “Ren Shi Jian”. (ren shi jian) *Zhuang Zi*. Trans and annot. Fang Yong. Beijing: Zhonghua Book Company, 2022. 51-75.]
- 子思：《中庸》。北京：线装书局，2014年。
- [Zisi. *The Doctrine of the Mean* (zhong yong). Beijing: Thread-Binding Books Publishing House, 2014.]
- 宗白华：《美学散步》。上海：上海人民出版社，2005年。
- [Zong, Baihua. *Aesthetic Walks* (mei xue san bu). Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2005.]
- ：《艺境》。北京：北京大学出版社，1998年。
- [---. *Artistic Conception* (yi jing). Beijing: Peking University Press, 1998.]