

《林泉高致》符号现象学模式新探*

□ 汤 黎 彭 佳

[摘要] 《林泉高致》是中国绘画史的重要文献,也是生态美学的重要著作。它所提出的观物与取象法,“身即山川而取之”,是以身体模塑自然,这是中国文化观照和再现自然的重要准则。而它所持的,从整体构造上再现自然、追求“亚图表像似性”的理念,更是中国生命艺术的基本符号模式所在。这种符号模式,促成了中国生命艺术对自然万象整体性的、综合性的想象再造,是值得生态符号学探索的问题。

[关键词] 《林泉高致》;三远法;取象;亚图表像似性

[中图分类号] C912.4 [文献标识码] A [文章编号] 1673-8179(2019)05-0113-06

一、研究缘起

《林泉高致》作为中国绘画史上的经典,为山水艺术的创作者如何具身地感受山水,并以绘画的方式将其再现出来,提供了细致而优美的描述。“山水”在中国美学思想中,很少以西方文学中奇诡恐怖的荒野和“被驯服的自然”这样的两极景象出现,而是有着多重的生动面貌:在具有“林泉之志”的人眼中,它是“可行”“可望”的超然世间的观赏对象,亦是“可游”“可居”的融于世间的亲切居所(郭熙,2010:9~16)。它是不常在的符号想象,更是将符号想象化于笔端的山水画卷和进入日常生活的山石园林。人在感受山水、想象山水和再现山水的过程中,织就了充满意趣和美感的意义之网,从而建立起与山水相融、彼此取悦的生态关系。这种符号意义关系,始于符号主体的身体对山水的观照,经由意识的想象,最终落到实处,形成了“以心灵映射万物,代山川立言”的符号文本——渊然生动的山水画卷。

如果从符号学的角度来考察《林泉高致》提出的美学模式,就能够看到,书中所描述的以绘画方式对山水进行的再现,其实是两个阶段的符号过程。

首先,山水的观照者将对山水的感知与感受转化为心灵图示,在这个过程中,山水得以呈现在符号主体的视域中,激发出美感想象,并以较为固定和清晰的不同形象,“历历罗列于胸中”(郭熙,2010:36)。其次,艺术家作为符号主体,必须将这种经验中的意象转化为符号文本,进行美学表达。尤煌乐在以梅洛-庞蒂的现象美学透视《林泉高致》时提出,郭熙的美学思想可以归纳为经验、观念和创作三个阶段,在经验阶段,画者以“三远”法为原则观照山水,然后将此种观照从山水形象的主从关系、有机关系、有无相生关系和整全关系四个方面转化为观念,从而进行创作(尤煌乐,2008:61)。这一归纳和本文对《林泉高致》所描述的绘制山水之过程有异曲同工之处,即,都认为对山水的再现,是一个从经验(感知、感受)意象转向观念(心灵图示),再到创作的过程。尤煌乐提出的《林泉高致》美学图示有着很强的借鉴意义,在此基础上,本文试图从符号学的角度出发,来考察该书提出的生态与艺术美学理论。在作为符号主体的艺术家取象的过程中,“身即山川而取之”(郭熙,2010:26)的如何“即”与“取”,在很大程度上是文化与哲学观影响下的美感与生态意识共同作用的结果;而对山水拟人化的生态想象,则是物我共融式的美学符号认知过程。

其次,由于远近是具身感知中意识和身体共同生成的范畴,山水之象如何以“三远法”而生成种种形态与意境,是值得探讨的符号学问题。其中,山水画与其对象之间的“亚图表像似性”,是一种非常独特的符号关系,应当进行进一步的考察。最后,本文试图指出,广泛地、动态地摄取各种象的基础上,对自然进行整体的、

* 收稿日期 2019-03-05

基金项目:2013年国家社科基金重大项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(项目编号:13&ZD123)。

综合性的想象重构,是中国生命艺术的普遍模式,这是一个值得生态符号学关注的问题。

二、身体作为模塑:以“三远法”的空间感知为例

在《林泉高致》的开篇,郭熙即提出了艺术家感知山水万物的起点“丘园养素,所常处也;泉石啸傲,所常乐也;渔樵隐逸,所常适也;猿鹤飞鸣,所常观也。”脱离了世俗富贵功名所累、离世绝俗的自我,以及安然山水之间、饱游沃看的心境,是艺术家能够亲临山水、耐心揣摩其形态与美感的基础。与山石林泉、飞鹤鸣猿“常处”“常乐”“常适”“常观”,以身体与心灵的亲在去品度山水之真道,并以此为乐,是画家能够使画作深得山水之神髓的元语言基础,这就是郭熙所说的“林泉之志”。艺术家对山水进行观照和再现的符号过程,简言之,即是以渴慕林泉之心去观照山水之不同,使其各种形态意趣“历历罗列于胸中”,最终才能“妙手郁然出之”,使人能够拥有“不下堂筵,坐穷泉壑”(郭熙 2010: 9~36)之乐。这种常处林泉之间,观照山水之形态,领悟山水之真道的做法,是老庄哲学“道法自然”的表现,更是“天与人,一也”之思想的最佳注解。以符号学观之,就会发现,《林泉高致》与老庄哲学有着同源的模塑世界之方式:将身体本身作为一种模塑。

按照西比奥克(Thomas A. Sebeok, 2000: 6)的看法,模塑是符号主体建构世界的、“实际生产形式的活动”。它可以是思维性的、表达性的,如语言、想象、修辞、场域转换的表达;也可以是实用性的、行为的,如对世界的生理感知和空间再现。老庄哲学以及道家养生思想将身体作为对世界的模塑,强调身与物的感应互动,是从生理和文化双重维度出发而进行的世界建构。在《林泉高致》中,身体作为对世界的模塑,体现得最为清晰的,就是以“三远法”观照山水的方式。

对于山的形貌,《林泉高致》所关注的,首先是“远望而取其势”,因着“每远每异”,而“步步移”“面面看”。在这里,观山的远近距离之取舍,成为了构成山形之符号图示的关键。郭熙提出了著名的“三远法”：“自山下而仰山颠谓之高远;自山前而窥山后谓之深远;自近山而望远山谓之平远”(郭熙, 2010: 51)。这种远近不仅是身体与山川的地理距离所决定的,也是心理的、美学的空间位置:正如斯坦菲尔德(Frederik Stjernfelt)所指出的,在符号主体对对象的空间认知中,存在着“动觉的形象图示”,这种形象图示是生理感知的,亦是文化建构的:部分与整体、中心与边缘、远近、平衡、曲直等等,都是这种生理与文化共构的空间认知的范畴(Stjernfelt, 2007: 259~260)。很显然,在这里,以“天人合一”“物我两忘”的融合性的文化与美学元语言建构出来的身心空间图示,并不单一地以物象的大小位移作为判断景物远近与形貌的标准,而是在山色、山势之外,为景物赋予了生动的意境,所谓“高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦;高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈缈”(郭熙, 2010: 51),正是对此种形色与意境的交织感知。

“三远法”的空间透视,和梅洛·庞蒂在《知觉现象学》中描述的、对空间的符号感知有着颇多相似之处(梅洛·庞蒂, 2001: 316)。空间的各种样态随着主体在不同距离和角度所产生的感知而显现出来,它动态地、连续地、有同有异地呈现在主体的视阈之中。“高远”即“自山下而仰山颠”,所谓“虫视”,视角从下而上,主体感知到的空间自然是岸然耸立之势。“深远”即“自山前而窥山后”,所谓“鸟瞰”,视角从高至下,空间纵深层叠。而“平远”即“自近山而望远山”,所谓“远眺”,视角自周围向远处平移,空间感辽阔(郭熙, 2010: 51)。对此,朱彤评论说“郭熙的‘距离论’‘多面论’,胜过苏东坡的‘横看成岭侧成峰’,已经触及电影和摄影的艺术手法”(朱彤, 1987: 31)。这种对空间的动态感知,是主体的美学经验之多样性形成的基础。

其次,对于“深远”之景的感受,郭熙提出“深远之色重晦”,“深远之意重叠”(郭熙, 2010: 51),要将这种空间感受在方寸之间再现出来,必须将视平线移至上端,并掌控好深度与高度、宽度的比例;这也就意味着,“深远”与“高远”、“平远”之间的构图比例必须把握得恰到好处。按梅洛·庞蒂的说法,视觉场是整体的结构,在其间,“深度是物体或物体的诸成分得以相互包含的维度,而宽度和高度则是物体得以并列的维度。”(梅洛·庞蒂, 2001: 336)它们之间既是相互排斥,又是相互包含的,彼此共构为整体的空间,但在其间,深度是知觉现象中最为独特、“准综合”的存在。而山水画家们在营造画面空间时,其首要原则,就是沈括提出的“以大观小”的以画面空间进深为尺度的构图法“大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之

法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见,兼不应见其溪谷间事”^①。可见,高远之法难以完成画面的透视,而深远法才是构造视觉空间透视的基础;但它不能单独完成透视,而是必须融合高远或平远的视角,才能错落成图。观者在不同视角下对于深度的不同经验,在对宽度与高度的感知综合下,共构了整体性的视觉场,从而营造出整体空间感,而这一描述与“高远”“深远”和“平远”视角和所感的相辅相成非常契合。

空间不仅仅是视觉的、身体的,也是文化的、美学的,与心灵的美感休戚相关,在对“三远”之意境的领悟上,这一点表现得非常清晰。宗炳有语云“山水以形媚道”(宗炳,王微,1985:1)。所谓“形”,包括山水的形态、色彩、比例、明暗,它浮现在人这一审美主体的心灵中,按宗白华的说法,就是“以宇宙人生的具体对象,赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐,藉以窥见自我的最深层心灵的反映;化实境为虚境,创形象为象征”(宗白华,1994:190),惟其如此,才能“以心灵映射万物,代山川立言”(宗白华,2001:2~3)。山水画的这种像似构造是非任意性的,它是“通向‘道’的形而上学的方式”(Duan,2016:87)。在“三远法”的观照中,郭熙不仅注意不同距离与视角中的山势形貌之不同,还尤为注重山色的明暗变化,其间细微的色泽差异关系。尤焯乐如是说“因为身体与世界的不同关系,产生不同的深度经验,这个经验也伴随着有关色彩的经验,所以郭熙以‘清’‘重’‘明’‘晦’来分辨”(尤焯乐,2008:61)。这一观察当然是细致入微的,然而,更为重要的是,在对山色的观察与再现上,和绝大多数山水画家相同的是,郭熙并不注重于体会与表现色彩的丰富性——尽管汉语的色彩命名其分节之细微精准远超西文,在绘画表现中它们的丰富性却恰好相反。从符号现象学而言,此种情形的出现,与中国山水画家对自然的观照与体认更为注重空间的有机对照关系密不可分:他们的空间观察不是几何式的、照相机式的,追求完全意义上的“图像”像似性;而是有机整体的、浑成的、动态的,是追求心灵上的构造像似,也就是“图表”像似性的。

对于这两种像似性之间的不同,皮尔斯有过清楚的阐述。他认为,图像像似性的产生,是在于符号与对象之间具有单一品质上的相似性;而图表像似性,是一种着重于整体各部分的相互关系或是类比关系的相似性。尽管皮尔斯没有研究过中国山水画,却在讨论几种像似性时如是写道“每一幅画无论其画法是怎么约定的——在本质上都是一种再现体。每个图表也是如此:尽管图表与它的对象之间并不存在那种可感知的像似性,但它们却在自身部分的关系上存在着一种类比关系”(皮尔斯,2014:53)。山水画并非不追求图像像似性,但却不像西方油画那样热衷于获得单独品质上的相似,如画作与对象之间在色彩和立体感上的高度相像,甚至逼真到难以分辨画像与临摹对象的地步。山水画艺术家所在意的,是营造符号与对象之间在结构上的相似,通过墨色的明暗对比来展示出山色水光的整体效果,以及不同景物之间的有机关系。这种图表像似性和真正的图表与对象之间的相似关系并不一样,后者如皮尔斯描述的,“许多图表看起来一点都不像它的对象,它们的像似性仅仅存在于各自组成部分的关系之中”(皮尔斯,2014:55)。而另一方面,山水画与对象的像似又是模式性的,而不是皮尔斯所说的亚相似符,后者仅仅作为单独的个体而非作为一种模式像似于它的对象。因此,笔者建议,将山水画与对象之间的这种构造像似性称为“亚图表像似性”,它是山水画艺术对再现对象之结构对照性的追求所产生的特殊像似性。

山水画对于对象之结构对照性的追求,不仅在山水之色泽、大小形构上有所表现,而且在人物与山水的比对关系上也有清楚的描述“其人物之在三远也,高远者明了,深远者细碎,平远者冲澹。”(郭熙,2010:51)在这种模塑方式的影响下,中国山水画家们用身体观照、用想象和再现构造出来的世界,不是对更高世界的模仿和投影,而是有机的、讲求和谐与对照关系的再造。这种再造是生理的、美学的,更是哲学的:孔晓峰认为郭熙对色彩浓淡对照之强调暗合了老子“五色令人目盲”之说(孔晓峰,2015:109),这在某种意义上道出了中国山水画家们建构世界时的哲学元语言之所在。见素抱朴、以简淡清明而非繁复华丽为美,是山水画家们建构世界时的美学与哲学追求。

① (宋)沈括,2009.梦溪笔谈[M].北京:中华书局.

三、殊象与共象的生成

山水的观者怀着“物我两忘”的林泉之心,以身体作为世界的模塑,那么,他们所观与所取之象,有着什么样的性质,将生成怎样的形态与意境呢?首先,《林泉高致》承认山水作为“大物”和“活物”,由于地理位置和气候不同,有着殊为不同的形态:“东南之山多奇秀……东南之地极下,水潦之所归,以漱濯开露之所出,故其地薄,其水浅,其山多奇峰峭壁,而斗出霄汉之外,瀑布千丈飞落于霞云之表。”“西北之山多浑厚……西北之地极高,水源之所出,以冈陇拥肿之所埋,故其地厚,其水深,其山多堆阜盘礴而连延不断于千里之外。介丘有顶,而迢迢拔萃于四逵之野”(郭熙,2010:32~35)。东南与西北之境的山水,分别有着秀丽奇崛和磅礴坚凝的不同特点,这是在形成山水之不同意象时的基本感受特征。它们作为山水之象,是在基本的山水具象基础上生成的、更高一级的物象。

而具体到不同的山峰,它们的个象也彼此相异,例如五岳之各相就自有特征:“嵩山多好溪,华山多好峰,衡山多好别岫,常山多好列岫,泰山特好主峰。”遑论天下诸多名山,都各有其精妙之处,欲“穷其要妙”,只能“饱游沃看”(郭熙,2010:36),历遍名山,方能从各殊相中寻得山形水势之共象,生成丰富的符号图示,并将其形诸笔端。

那么,这种山形水势的共象具有哪些丰富的层次呢?各种形色意境能被主体所得,首要原因当然是怀着“林泉之志”的“虚、静、明”之心斋,能够空以待物、澄怀味象,但在实际的经验过程中,同样非常重要,如上文所说的,符号主体能够连续地、多层次、多方面地动态取象,并以想象去填充、补全和提炼出富有意味的风貌之共相。

这种连续地、多层次、多方面地动态取象过程,不仅表现在主体与山水对象的生理和心理观照距离上,还表现在对山水在不同季节和时间之形貌的品度上,就如《林泉高致》中所说:“山,春夏看如此,秋冬看又如此,所谓四时之景不同也。山,朝看如此,暮看又如此,阴晴看又如此,所谓朝暮之变态不同也”(郭熙,2010:26)。为了全方位、多维度地摄取山水之象,《林泉高致》提出了一系列的取象法,有:名山之象、四时之象、远近之象、大山之象、林木之象、移动之象、山形之象、水形之象、高下之象、山石之象、水流之象等。

在《林泉高致》所取的数十种山水之象中,既有按照地理位置和物理形貌来区分的各种象,又有着因为时节之不同而呈现出来的殊象,以及山水间各种景物的样态。其中,最为生动、最能产生艺术感染力的,是山水与人的相互模拟之象:首先,符号主体带着文化性的审美情感和伦理理想,将山水拟人化,使其具有人性的样态。“春山淡冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净如妆,冬山惨淡而如睡”,此种比喻,将山色视为美人之颦笑与体态,其秀美之姿跃然而出。然而,和西方文学艺术中将自然与女性视为同样是被赏玩、被征服对象的做法不同的是,山水之象也可以是轩然自适的君子之象,所谓“仁者乐山,智者乐水”,真山水寄寓着艺术家的人生理想和伦理追求,因此郭熙将堂堂大山之形描述为“大君赫然当阳”,而把亭亭长松之态喻为“君子轩然得时”。艺术家游于山水之间,与山水之道同声同气,情感被山水所唤起,因此有了模拟山水之象:“春山烟云连绵人欣欣,夏山嘉木繁阴人坦坦,秋山明净摇落人肃肃,冬山昏霾翳塞人寂寂”(郭熙,2010:26)。此句中的“欣欣”“坦坦”“肃肃”和“寂寂”,可以视为山间居人的形貌神态,其神情举止,与景色相呼应,由此人与山水之间也产生了图像上的像似性。不仅如此,山水对于观者还有了很强的情绪激动性——自然作为“无发送意图”的符号,被艺术家赋予了美学上的意图:它成为了朝向符号接收者的美学文本,激动着接收者的情感发生。

依照皮尔斯的说法,此时的观者面对山水符号,产生的是“情绪解释项”,是“符号自身会产生一种感觉。这种感觉几乎总是存在,以致我们将其解读为我们了解符号适合意指效力的证据,不过,其中的事实基础往往非常薄弱。”(皮尔斯,2014:45)情绪解释项“事实基础”的“薄弱”在于,它是感觉的而不是意指性的。“春山”并不指向具体的某座山,而是指向观者的感觉和情绪。此外,情绪解释项还是“能量解释项”的媒介,即,符号的意动效果往往是通过情绪解释项,进一步形成能量解释项而达成。如音乐是为了表达音乐家的观念,但这种观念却是通过一系列的感觉来传达的。而音乐要产生“意动性”,能够让人闻乐而起舞,有赖于情绪解

释项和能量解释项的相继形成。同样,山水尽管不是艺术家的作品,却是被他们赋予了象征意味的所在,四季的山水被约定、被描述为能够激发不同感觉的符号,是为了传达艺术家的观念:山水与人的同在与相互取悦,对物我相忘、物我相融的彼此契合的境界之追求(郭熙,2010:27)。与山水的相亲相近,使得人与自然能够进一步融合相契。

正是这种对真山水的热爱,对自然与自我相融之境界的追求,驱动着艺术家遍访名山,“搜尽奇峰打草稿”,于是才有了对山水在不同情形下的殊象“历历了然于胸中”的底气,能够提炼出最为反映山水之可爱的共象,所创作出的山水画能够“一山兼数十百山之形状”(郭熙,2010:26)。这种对共象的提炼,是山水画与西方油画殊为有别之处:山水画并非实时的临摹,而是依靠经验想象,重构起来的自然世界。艺术家作画时,“再三体之”或“万事俱忘”,对外物“委而不顾”,完全沉浸在自身的想象性创作之中,将经验中的种种意象融合在一起,生产出虚象与实象彼此交织的图景。这样的图景是糅合了各种景物与山水百象的所在,它并不如实地再现某个具体的场景,而是集具有象征意义和美学蕴涵的景象于一身。这体现了中国文化以自然为对象之艺术创作的一个基本特征:在广泛地、动态地摄取各种象的基础上,对自然进行整体的、想象性的重构。

四、中国的生命艺术:对自然万象的综合性重构

生命艺术可以分为两大类:以生命体和生命过程(自然)为对象的艺术,和以生命体为符号载体的艺术。在中国的传统生命艺术中,山水画属于前一类,而园林盆景艺术则属于后一类。两者都是将自然作为再现的对象,但符号载体有所不同:画作的符号载体是纸墨,而园林盆景艺术的载体却是自然本身,生命体本身。齐邦谕认为,园林艺术“运用某种自然因素,将之加以重新组构,因此制作出新的形态自然,或是再一次‘第三类的自然’”(齐邦谕,2012:31),盆景艺术也是如此。艺术创作者试图将自然景观的各种象,都凝练在一个文本、一个创作之中,在有限的空间中,尽量将色泽形态不同的山水景象和各种植物予以展示,以提喻和象征的方式来营造出山形水势、植物群落高低掩映、藏露相间的格局。无论是在山水画和园林盆景艺术中,这种对自然空间的整体性、结构性的综合再现,都表现得非常清晰。

这种从综合上重构自然,并且对符号文本与自然之“亚图表像似性”的营造,是中国生命艺术的显著特征。不少学者都指出,园林和盆景艺术与山水画同源,其文化根源都在于魏晋时期逐渐成形的山水美学:山水美学不仅提倡怡情于山水,对其“饱游卧看”,还提倡将其描绘、再现于“方寸之内”。这种描绘与再现,既要对象本身的基本形式为基础,“度物象而取真”,又要超越其上,追求更高的意境与情致,因“本乎形者融灵”,通过人为的布局与设置,来表现自然玲珑活泼的意趣。这种美学思想在山水画的发展中,在园林艺术和盆景艺术的创造中,一直起着主导作用。闻声指出,园林和盆景“两者都是以抒情和写意为主,采用浪漫主义和写实主义相结合的方法,都不是单纯的模拟自然”(闻声,1990:5)。不纯粹照原有形式来表现自然,而是“立象以尽意”,按照文化理想的模式来修饰和再造自然环境,尤其是,将自然的各种象按照整体构造关系进行想象性的综合再造,这成为了中国生命艺术的符号再现模式。

这一符号再现模式的重要表现之一就是,在园林和盆景艺术中,“物”与“象”成为了二者合一的所在。园林和盆景艺术中的山石植物,本来是自然物,但从对自然的“亚图表像似性”而言,它们又是对更大的自然环境、对想象中的山水的再现,是万象之上的共象表现。符号主体在园林中休憩游玩,将盆景和山水画卷移入居所,使得山水最终成为了“可行”“可望”“可游”“可居”的所在。这样的综合重构是美学层面上的,也是伦理意义上的:中国艺术家对自然物象的摄取,独特处甚多,甚至因着伦理意愿而发明了美学标准。例如,在中国生命艺术中,苔藓的意象就非常鲜明而独特,国画以“点苔法”表现山石上植物密生的景象,园林盆景艺术用“养苔法”培植青苔依依之景,盖其原因,“苔藓”在中国文化中,是君子甘于清贫、恬淡自适的精神象征。中国生命艺术的美学和伦理符号生产,对于审视中国文化之“主体世界”的形成,以及中国生态美学的深层模式,有着重要作用。正如文一茗所说,“再现”是“主体在世的根本方式”(文一茗,2017:169),主体与其他生命体在同一个世界中的实际关系,是由它们的意义关系所调节、所决定的。生态符号学对中国艺术的考察,

不仅需要在文化艺术的具体表现上着力,也必须从符号主体与自然环境的心物关系出发来进行讨论,才能对中国文化的生态思想,做出更深的透视。☒

[责任编辑 秦红增] [专业编辑 何明] [责任校对 袁诗筌]

[参 考 文 献]

- (宋)郭熙 2010. 林泉高致[M]. 济南: 山东画报出版社.
- 孔晓峰 2015. 《林泉高致》中“老庄”的哲思之踪[J]. 止善, (19).
- 闻声 1990. 试论盆景与园林之关系[J]. 中国花卉盆景, (12).
- 文一茗 2017. “意义世界”初探: 述评赵毅衡《哲学符号学》[J]. 符号与传媒, (1).
- 尤煌乐 2008. 以《眼与心》注“林泉之心”: 梅洛·庞蒂与郭熙对观[J]. 哲学与文化, (7).
- 朱彤 1987. 美学! 深入自然形象吧[A]. 载伍蠡甫. 山水与美学[C]. 台北: 丹青图书公司.
- 宗白华 1994. 宗白华全集(第一卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社.
- 宗白华 2001. 艺境[M]. 合肥: 安徽教育出版社.
- 宗炳,王微,1985. 画山水序·叙画[M]. 北京: 人民美术出版社.
- [美]C.S. 皮尔斯,著,赵星植,译 2014. 皮尔斯: 论符号[M]. 成都: 四川大学出版社.
- [法]齐邦谕,著,刘千美,译 2012. 园林之边风景旁[J]. 哲学与文化, (11).
- Duan, Lian 2016. A Semiotic Study of Chinese Landscape Painting[J]. 符号与传媒, (2).
- Sebeok, Thomas A., Marcel Danesi, 2000. The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis [M]. Mouton de Gruyter: Berlin & New York.
- Stjernfelt, Frederik, 2007. Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics [M]. Dordrecht: Springer.

[作者简介] 汤黎(1982~)女,四川内江人,四川大学外国语学院特聘副研究员。研究方向:文艺美学、英美文学。四川成都,邮编:610021。彭佳(1980~)四川泸州人,暨南大学新闻与传播学院教授,主要研究方向为:符号学、艺术批评。广东广州,邮编:510632。

A Discussion on the Model of Semiotic Phenomenology in *Linquan Gaozhi*

TANG Li, PENG Jia

(Sichuan University, Chengdu 610021, China; Jinan University, Guangzhou 510632, China)

Abstract: *Linquan Gaozhi* (The Lofty Message of Forest and Streams), an important work of ecological aesthetics, is of significance in Chinese history of painting. “Being in the mountains and rivers then getting them”, the view of observing objects and imaging, refers to modeling nature by human body, which is the major principle of “observation” and “representation” of nature in Chinese culture. Meanwhile, the idea on representing nature from the integral construction and pursuing “hypo-diagrammatic iconicity” is the basic semiotic model of Chinese art of life. Such a semiotic model contributes to the imaginative recreation on an integral and synthetic scale by Chinese art of life, which is a question worth to explore in the field of ecological semiotics.

Key Words: *Linquan Gaozhi*; The Method of San-yuan; imaging; hypo-diagrammatic iconicity