

March 2018

Semiotic Differance and the Re-disappearance of Image in Ming Landscape Painting

Duan Lian

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Lian, Duan. 2018. "Semiotic Differance and the Re-disappearance of Image in Ming Landscape Painting." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (2): pp.144-160. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss2/10>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

符号延异与图像缺失： 明代山水画中的寻道者意象与艺术主流的终结

段 炼

摘 要：有明一代山水画发展的主流，经历了一个由外向内的转变，前期画家寻道于自然，后期画家转而寻道于内心。本文通过图像研究而旨在阐述：明代山水画主流的转向，实为对前代山水画发展主流的重复，而重复的终点则是明末山水画中点景小人的缺席，这标志了主流的终结。这一探讨从德里达关于意指延异的概念出发，借鉴解构主义的双重阅读，来分析明代山水画中寻道者的意象及其在符号系统中作为意指中心的功能。本文结论是，当文人山水画发展到明末，寻道者意象的缺失，使中国山水画的意指系统被解构，艺术史的主流遂于明末消散。

关键词：主流；图像中心主义；寻道者；延异；去中心化；在场；缺席；心性

作者简介：段炼，文学博士、美术学博士，曾任教于四川大学与纽约州立大学等校，现执教于加拿大康科迪亚大学（蒙特利尔），中文项目负责人，主要从事中国文学与艺术史研究。通讯地址：加拿大蒙特利尔市康科迪亚大学文理学院，FB1030-9, CMLL, SGW, Concordia University, Montreal, Quebec, Canada。电子邮箱：lianduanxh@yahoo.com

Title: Semiotic Differance and the Re-disappearance of Image in Ming Landscape Painting

Abstract: In the Ming dynasty, the mainstream in the development of Chinese landscape painting experienced a change from exploring the Tao in the external world to exploring it in the artist's inner world. This is a change "from the outside in." This essay aims to make a point that the Ming mainstream is a repetition of the previous dynasties' mainstream in the development of landscape painting throughout Chinese art history, which is particularly signified by the re-disappearance of human figures in late Ming landscape painting. Studying this issue from the Derridean perspective of "differance," this essay examines how the signification process is deferred by the disguised images of the pathfinder, which centralizes the signification system for the mainstream. Thus, this essay concludes that the re-disappearance of the pathfinder image in landscape decentralizes the signification system and indicates the end of the mainstream in the development of Chinese landscape painting by the fall of the Ming.

Keywords: mainstream; image-centrism; pathfinder; differance; decentralization; presence; absence; mind

Author: Lian Duan, Ph. D. in Chinese literature (China), Ph. D. in art education (Canada), taught at Sichuan University in China, State University of New York at Albany in the United States, and now teaches at Concordia University in Montreal, Canada, where he also coordinates the Chinese Program. He has published extensively on art history, visual culture and comparative literature. Address: FB 1030-9, CMLL, SGW, Concordia University, Montreal, Canada. Email: lianduanxh@yahoo.com

引 言

本文研究明代山水画，讨论其主流由外向内

的转向，聚焦于点景小人的意象，将其确认为寻道者，并辨明为艺术家寻道的化身。为了探讨寻道者意象的意义和价值，本文借鉴德里达的解构主义理论，尤其是关于“延异”（differance）的概念。

用德里达的术语说,寻道者意象的意指过程,一方面被其伪装图像所延异,例如旅人、渔父、观想者的图像;另一方面,明末山水画中点景小人的缺席,又揭示了中国艺术史之主流的去中心化趋势,以及主流的终结。

然而问题是,何为主流?明代的确是主流终结的时代吗?本文的研究不仅在于探索答案,而且更在于指出:艺术史之主流被“去中心化”的原因,与佛道两家的空无思想相关,而新儒家的“心性”哲学,则在明末给这一中心的重建提供了可能。于是,中国艺术史的发展在此际不仅转向,更因主流的消散而重新洗牌,为下一个时代的来临做了准备。

需要说明的是,德里达自创的 *différance* 一语及相关的 *defer* 一语,本文根据话语情境而采用汉译“延异”,为免混淆,弃用“分延”和“差延”的汉译。再者,作为山水画的图像研究,本文关键词“图像”在不同的行文中还换用“形象”与“意象”二语。图像既指整幅画面的视觉呈现,也指画中个别的具体描绘;形象是个别的具体的,而意象则强调其在整体语境中的存在。

一、主流,寻道者意象与德里达的“延异”概念

本文所谓“主流”,指艺术史发展的主导方向,由重要的画派和主要艺术家及其作品来呈现。这一术语的使用,并不是要否认边缘艺术及其艺术家。事实上,主流与非主流的互动,正好是明代艺术之复杂性的一个重要方面,说明了文化大方向的转变。早在两宋时期,山水画的主流是院画,即宫廷艺术,但是到了元代,这主流一变而为文人画。随后,虽然院画重新主导了明初山水画,但一些院画家却渐渐转向文人画,例如浙派主帅戴进(1388年—1462年)及其追随者们。虽然明初的转向并不彻底,但主流的方向却因此而生变。有艺术史学者将这一变化归诸艺术趣味的变化,一方面,这是因为明代皇家画院所招的画家中,多有文人画家的艺术倾向,他们将文人品味带入了院画。另一方面,明代画院并不苛求某种特定的画风,画院更无官方钦定的艺术风格(赵晶 314)。

在明代市场经济的原始萌芽时期,艺术生态之复杂性还表现为一些名家也为稻粱谋,绘制迎

合市场品味的作品。例如,明代中期的艺术主流以吴派为代表,但在吴派四大家中却至少有两位算不得严格意义上的文人画家,因为他们的作品商业味过重。即便是吴派的领头画家沈周(1427年—1509年),虽为中国艺术史上的文人画大师,但也时有应市之作。今日有学者根据史实研究指出,明代文人画与职业画工的作品并无清晰界线,虽然前者应与市场无关,后者却专为市场而作,两者互渗。究其原因,这位学者提出了两点,一是艺术市场对文人画有需求,二是画家也对经济收益有需求(郑文 99)。

面对此种复杂性,本文聚焦于明代艺术主流,探讨艺术家在山水画的寻道过程中,由外向内的转向。若说南宋之前的早期艺术家们,在绘画中主要再现外部世界,以问道于自然为主流,那么南宋及其之后的艺术家们便问道于内心,他们通过描绘山水来表述自己的个人情感和思想,所谓借景抒情和托物言志便是。在元代,艺术主流更关注个人的内心世界,画家们以不同方式而专注于个人化的小天地,于山水画中营造出自己的隐逸世界。到了明代,山水画的主流似乎应该顺水推舟,文人画家应该更进一步纠结于自己内心深处的隐蔽之所,在那里品味的义理。然而,中国艺术史的发展并无这样的应该之说,并未遵循线性发展的逻辑,山水画并未如此这般向前推进。笔者在艺术史研究中发现,明代山水画的主流是在明初折身返回,回到南宋之前的问道于自然,然后重复了由外向内的转向,在明代中期问道于内心,并在明末抵达内心深处,以至于放弃了对寻道者之外在形象的描绘。这就是说,明初的浙派绘画主要是再现自然山水,然后渐渐向内转,到明代中期的吴派绘画,则表现内心世界,问道于自我内心,而到了明末的松江派,文人画家们直抵内心最深处,不再描绘外在的人物形象,山水主流至此消解。

如果艺术史真有所谓“目的论”的发展线索,那么为什么明代山水画没有承续前代绘画而接着发展下去?如果历史的发展并无目的,那么为什么明代山水画会重复前代的主流?无论答案是什么,我在艺术史研究中观察到的是由外向内转的主流,此主流发展到明末而消散。这一观察所见的重复,先出现于元末,其时,倪瓒的山水画中点景小人缺席,预示了山水主流的消散。然后历史

重复自身,在明末画家董其昌的山水中,点景小人再次缺席。尽管在元明两代其他画家的作品中,也有人物缺席的情况,但属偶然,而倪董两位分别是各自时代最重要的艺术家,具有代表性,其山水画中人物图像的缺席,并非偶然,反倒是着意为之。山水画中缺席的人物扮演着零符号或空符号的角色,其所指是文心之道的空无观念,恰如佛道哲学所言,世间万物皆源于空无,也归于空无。

就艺术传统来说,中国山水画中总是绘有点景小人。存世至今的最早山水画《游春图》,绘制于公元六世纪的隋代,画中点缀着各样人物:或立于水岸,或漫步山间小道,或骑马于林间,或赏乐于舟中。当艺术史发展到唐五代时期,山水画中的点景小人渐趋理想化,多被描绘为旅人、渔夫、观想者,或诸如此类,李思训、李昭道、董源的作品便是例证。到了北宋时期,画中人物的描绘出现程式化倾向,范宽、郭熙山水中的点景小人,皆似依据某种模式绘出。南宋渡江,其横式山水中更是渔夫隐现,而在元代山水画中,异族统治下南方文人的生活情态若隐若现,孤寂的点景小人多为独步沉思者,而凡有山水处,皆有独行客,山水中点景小人的程式化处理,终于演变为绘画陈规。

按照这一陈规,渔夫多独钓于孤舟或苇岸,旅人或独行或三三两两,时有车马相随,或是江岸送别、登高入山、遁于林壑。至于孤独的观想者,要么独赏高山流水之壮美,要么独思大自然的启示,或在夜色中观月,反省人生的意义。又或者,孤独的点景小人在山水间茅庐里阅读,置书于几上膝上,或执于手中,要么掩卷静思,要么与一二友人交谈,或抚琴,或弈棋。在通常的艺术史叙事中,这些点景小人皆是道家隐者的化身。然而,在我对山水传统的解读中,我将这些人物意象视为寻道者的化身,所谓渔夫、旅人、观想者之类,只是寻道者的伪装而已,是同一人的不同面具,是同一所指的不同能指。

就画面布局的陈规而言,传统山水画中的点景小人,通常被置于构图中心之外,不在视觉焦点上,而处于画面下方的一角。若是横式长卷山水,观画者的视点易于从画中向下移动,去观照山水下方的人物,这或可勉强算作视觉中心。但竖式立轴则不然,点景小人并不绘于构图的视觉中心处。其实,无论是横式长卷还是竖式立轴,点景小

人都远离中心,换言之,即便横幅中偶有接近中心者,其构图处境和视觉地位也绝非安全可靠,而远离中心才是人物位置的常态。正是由于非中心的位置,本文得以将德里达的解构理论引入山水画研究,尤其是德里达的延异概念。

在中国艺术史的发展中,山水画俨然自成一体,而其寻道者的意象虽非视觉形式的中心,却是山水世界的修辞和观念中心。那么,此处是否暗含矛盾?换言之,本文引入的解构概念与中国山水画的符号研究究竟有何关联?

德里达(1930年—2004年)并非符号学家,但他的解构思想却源于其对索绪尔符号学之二元意指系统的颠覆,这颠覆甚至改变了符号思维的方式。虽然德里达的相关著述问世于上世纪六十年代后半期,但他的解构思想却领先于他的时代,超越了当时如日中天的结构主义。德里达属于七十年代之后的学术潮流,其解构主义主导了八十年代以来的思想文化,为二十世纪后期的后现代思潮奠定了思想基础。

毋庸讳言,德里达的理论复杂且富于争议,本文无意介入之,而仅聚焦于意指延异的概念,由此探讨两个议题,即符号所指的延异和意指系统的去中心化。在某种意义上说,明代山水画主流的历史重复,便是所指的延异,而寻道者的伪装和点景小人的缺席,则与去中心化相关。山水画中的寻道者总是在路上,而寻道之路又指涉山水画的发展主流,例如由外向内的转向。那么,寻道者的消失,是不是山水画主流的消失?

的确,以上表述中貌似存在逻辑漏洞,涉及意指过程的问题:如果道是山水符号的终极所指,那么寻道者的行为和事件又是什么?在语法学的意义上说,符号所指究竟是主语的宾语还是主语的动词行为?在这一选择疑问句中,能指与所指间的意指关系并不确定。德里达很清楚这一不确定性,并因此而提出了一个反索绪尔的重要观点,即能指与所指的分离。在此,“延异”的概念既否定了意指系统的确定性,又否定了所指的确指性。也正是在这个问题上,德里达以术语“束”来描述其延异,他在名篇《延异》中写道:

为了应用我称之为“延异”的概念,我力图将与之相关的方方面面集为一束,[……]“束”字可以有效标注这个集

合的编排结构,而结构关系则可使不同趋向的含义汇集起来,也可使之消散于不同方向,也即:意指的不同动向可以汇集,而相同动向则可以分散开去。

(*Margins* 3)

正是由于上述考虑,德里达创造了“延异”一语,用以解构索绪尔的意指系统。索绪尔的能指与所指的关系以语音为基础,词语之间不同发音的差异,区分了词语的含义,保证了能指与所指间的意指关系。发音也提示了说话人的在场性。德里达称这一符号体系为“语音中心主义”(phonocentrism),并用“延异”一语来解构此中心:他自创的法语“延异”(différance)之发音,与法语“差异”(différence)没有差异,听之完全相同,但二词含义的差异,却由拼写的差异来区分,而非发音的差异。由此,他进一步提出了解构主义的下一个重要概念“书写中心主义”(logocentrism)。虽然这两个概念一涉语音一涉书写,但在符号学的意义上说,二者并无差异:在符号意指系统中,二者的结构功能和运作方式是相同的。

顺其思路,我在此提出“图像中心主义”(image-centrism, icon-centrism),以之研究明代山水画。就符号的结构和功能而言,这一概念与德里达的上述二概念并无差异,如在解读明代山水画时,我将画中的点景小人视作寻道者的在场,以及艺术家本人的出场。事实上,德里达在其解构主义著作《论文字学》的第一章里,便涉及了这种相同的功能:“我们所谓‘书写’,无论是否字面上的,皆泛指所有书写,甚至指不同的空间媒介,例如电影摄影、舞蹈动作、绘画图像、音乐声响、雕塑刻制,凡此种种,皆为书写”(Of Grammatology 9)。

如前已言,在中国艺术史上,明代山水画里的寻道者意象为中心意象,以旅人、渔夫、观想者之类图像为面具。按照德里达的说法,这些面具无非是隐喻符号,既与自然山水密切相关,又超越了自然山水(Of Grammatology 17)。这一中心图像在一方面揭示了山水画由外向内转的发展主流,又在另一方面以所指的延异而解构了这一主流,同时还以图像的缺席而解除了意指系统的中心。我们且比较元末的倪瓒和明末的董其昌,在他们的末世山水画中,寻道者缺席,既无旅人,也无渔

夫,更无观想者。在中国艺术史上,在元明的两次末世之际,山水画的中心意象皆付诸阙如。

或许,“图像中心主义”之说在此貌似缺乏实际意义。德里达以语音中心和书写中心来呈现主体性的在场,而他所要解构的,也正是这一在场性。借此思路,我认为寻道者意象的缺席,是艺术家出场的另一种方式,即道家的反论方式,以缺席来表达在场之意。在我看来,由于涉及佛道两家的空无思想和新儒家的心性哲学,艺术家的主体性在寻道之路上的缺席,正好说明其在艺术史上的反论式出场。

无论寻道者的中心意象是缺席还是在场,若以德里达的延异思想去看董其昌山水,那么我会这样问:寻道者的能指为何缺席、这会怎样影响其所指、山水画中缺失了能指的所指是否还能存在、怎样存在?德里达的延异概念可能有助于回答这些问题,因为正是延异之故,明代山水画中看似确定的符号意指系统才被解构,也才使中心意象的缺失成为可能。这是因为延异的概念也反过来解释了艺术家在寻道之路上的出场和退场,并最终解除了山水意指系统之寻道者意象的中心位置。

要之,本文以“图像中心主义”的概念来代替德里达的语音和书写中心主义概念,并将其延异之说同中国传统哲学以及山水艺术中的空无思想相连接。与德里达的用法相似,图像中心主义不仅指寻道者意象在明代山水画中的中心位置,也指这一中心位置的解除,即明末山水画之“去中心”的人物缺席。

二、浙派、意象复现与意指延异

山水画中的寻道者意象,不仅是艺术家本人的能指,更主要的首先是一个被延异了的所指。在明代山水画中,这一意象既是点景小人的复现,也因此而指所指的延异,以及延异的所指。照德里达所说,延异发生于符号意指的过程,就寻道者而言,在明代山水画的发展进程中,这就是一个被延异了的所指,所涉的意指方式不尽相同,而正是这不同,方便延异发生。

艺术史学家们在叙述明代山水画的发展时,通常将其划分为明初、明中、明末三个时段,每一时段各有主流画派作为代表:浙派代表明初、吴

派代表明中、松江派代表明末。针对这一通常叙述,我强调本文的观点:明代山水画的主流,是对艺术史的重复,即重复了前朝山水画由外向内转的历史过程。广义地说,重复即是延异。

但在狭义上说,这延异的第一阶段相当具体,是明初山水画中点景小人的复现。在元末的倪瓒山水中,人物图像已然缺席,随之而来的明初浙派山水画,似乎应该从倪瓒顺流而下,不再描绘点景小人。然而,浙派画家好像对倪瓒并无兴趣,他们并未承续倪瓒所代表的元末主流,而是倾情描绘山水人物,为寻道者绘出了诸种伪装图像,例如画中的江岸告别者。有艺术史学家指出,江岸登船之际的道别,是山水画的一种修辞方式,旨在赋予非叙事的山水画以叙事性(李若晴 128)。这就是说,自然山水中通常缺失事件,而江岸告别则是一种简化了的事件,告别者即是行事者。此一修辞法是中国艺术史里的图像传统,浙派画家对之情有独钟,而高居翰甚至用“江岸告别”一语来命名自己研究明初山水画的史著。我对这一修辞法的解读是,江岸告别者即为伪装的寻道者,若借德里达的话来说,这一意象在明初浙派山水中复现,揭示了艺术家的退场和出场。就此,我们需要继续阅读德里达:

人们能揭示的,只是某一确定的“在场”之时,其时,展示可展示者,呈现可呈现者。其时,如果(恰是)“延异”使被呈现的在场得以被呈现(我在此也可删除“恰是”一词),那么被呈现者已被改头换貌,无论对谁,都绝无如实呈现之说。恰是延异使被呈现者得以有所保留而不暴露。通常情况下,这会在某一点上超出真实的秩序,而混同于他者,从而成为神秘的存在。[……]无论是怎样的呈现,这呈现都会是一种缺席的呈现:一旦呈现,便有消失之虞,这便是缺席。
(*Margins* 5-6)

或许是为了保全自身,元末的倪瓒在其山水中删除了寻道者的意象,其画所呈现的是艺术家的缺席。这就是说,他的末世山水使艺术家的缺席成为德里达所说的那种“通常情况”。但是,在接下来的明初时间点上,这一通常情况超出了

“真实的秩序”,在明初上升的新兴时代,艺术家大可不必缺席。恰是在这一历史时刻,浙派画家们在山水中描绘人物,呈现了他们自己的在场。

浙派画家大多是活跃于杭州一带的职业画家,以戴进为首,而戴进也曾为宫廷画家,在南京供职于明初画院。院画通常是歌功颂德的,院画家们并不热衷于自我表现,至少不会公开表现自我,而是呈现皇恩皇威,其一法,便是描绘天下山水的浩荡。在这一点上,戴进与北宋的范宽郭熙相仿,其构思、构图,其主题、选材,其大山大水和点景小人,皆是对前人的重复,而绝不是对元末倪瓒之空无美学的承续。不唯戴进,浙派其他画家也大抵如此,所以我说,明代山水画的发展从一开始就是对前代主流的重复,而绝不是对元末人物缺失的接续。要之,恰是重复,而非接续,成为明代山水画的发展主流。

明初浙派山水画对前朝主流的重复,不仅是重回北宋,甚至是北宋之前对外在世界的再现。不过在这一点上,艺术史学家们通常认为,浙派仿效南宋山水,而我却难以全盘苟同,因为这些史学家们关注的仅仅是笔墨风格,而忽略了美学思想。对我来说,究竟是写实再现外部世界,抑或非写实地表现个人内心世界,皆非风格问题,而是观念问题。

在这个问题上,本文关注从外向内的转向。同是描绘山水风景,前人再现外在世界,后人表现内心世界。就描绘山水间的点景小人而言,前人多绘制旅人,后人多绘制渔夫,旅人通常是泛泛关注周围的外部世界,渔夫则专注渔线入水的那一点,从鱼竿到渔线,从钓者到渔线入水处,是画家沉思冥想的内心过程,恰如南宋马远的《寒江独钓》。当然渔夫的意象在中国山水画的发展进程中历史悠久,可以追溯到唐五代的董源。从唐至明,渔夫意象愈来愈流行,且多见于南方山水中,此乃地缘文化之故:南方多水,其河流、湖泊、池塘、湿地,皆是南方画家的最爱。明朝立国是在南方,太祖朱元璋原是淮河之南的农民,他所领导的农民军也多是南方人,其义举在于驱逐北方元蒙。朱元璋功成之后,先是建都长江南岸的金陵,然后为了抗拒元蒙再度南下,才迁都北京。在这一地缘历史背景下,我们不难理解为何渔夫成为明初山水画中的流行图像。

与两宋皇帝一样,明朝皇帝也深知宫廷画家

们的歌功颂德对于巩固政权的重要性。两宋之际的宫廷画家李唐,其历史意义在于从北到南的转向,也就是从外向内、从旅人到渔夫的转向。戴进之例与之类似,但暗含着逆转。李唐初到南宋杭州时的山水画,其渔夫意象较为个人化,多心事重重,这或许与南宋失去了北方领土有关,对李唐而言,国事家事同一。然而,戴进山水里的渔夫多是欢天喜地,即便是沉思的垂钓者,也有歌功颂德之嫌。这就是所谓逆转:歌功颂德既可以是向朝廷致敬,也可以是独自享受道家隐逸的简约生活。

在这方面,戴进那幅现藏华盛顿弗瑞尔美术馆的山水画《秋江鱼乐图》是个极好的范例。这幅画描绘渔民捕鱼的欢快场景,对明初朝廷不乏歌功颂德,但仔细研读,我们还能看到画中有两三个人物似乎不合群。他们并未与其他渔夫同乐,而是孤独地躲在苇岸垂钓,或是与人促膝交谈,或是手执酒杯在芦苇丛中独酌。

此画中的那些快乐渔夫与独自垂钓者所有不同,见证了德里达的延异概念:渔夫们肤浅的快乐延缓了独钓者之深思的所指。这是画家的修辞设置,旨在以不同的意象来阻延可能的所指。但是,并非所有的学者都看到了这一延异,例如今日有学者在对渔夫意象的描述性研究中,仅将其视作隐士。《江山高隐》一书的作者在其图像研究中将隐士形象归为三类:渔隐、舟渔、垂钓,并将中国艺术史上的这三类隐士之源,追溯到公元三世纪的山水画起源(赵启斌 139)。阅读这位学者的历史描述,我可以作出一个符号学的总结:在中国山水画描绘隐士意象的漫长历史中,能指是可变的,有渔隐、舟隐、钓隐等不同伪装的形象,但其所指则是不变的,总是隐士。然而,我很难完全同意这位学者的观点,因为他在其分类中未能指出寻道者及其变形和伪装的关系,未能揭示符号的进一步所指,而仅停留于分类描述的外在层面。就我的解读而言,我视隐士为能指,而非所指;我认为此处的所指被着意延迟了,其延迟之法,便是渔夫的肤浅快乐和独钓者的沉思间的互动。在戴进山水画中,符号的意指过程有如德里达之“束”:各条线索朝着各自的方向推进,有聚合有分散。只有重整这些线索之“束”,才能揭示作为所指的寻道者,且是被延异的寻道者。

当然,戴进也与其他画家一样,不仅在山水画中描绘渔夫形象,也描绘旅人形象。收藏于北京

故宫的戴进立轴《关山行旅图》,在所绘主体的安排和布局上,遵循了前人的陈规,尤其是北宋之法,而非南宋之法,其最传统处,是对点景小人的描绘。在画面的左下角,一小队行者赶着家畜前行,正通过一座小木桥,似乎要前往画面中景的小山村。但是,若细看山村后面的更远处,会发现还有行人入山,前往主峰后面的村寨。那寨子四周云雾缭绕,颇为空濛,或指高蹈精神。在隐喻的意义上说,画中旅人或许正走向道的所在。即便此画的构图常见而不奇,但旅人的图像却无疑是寻道者。

浙派的第二大画家吴伟(1459年—1509年)与戴进相仿,也以旅人指涉寻道者。除了绘制类似的渔乐图和不合群的孤舟沉思者而外,他也画群山大河,如现藏北京故宫的《长江万里图》(1505年)。画家在长卷的下部描绘旅人,他们或身负行囊,或背托柴薪,步行于崎岖的山路弯道上。他们看上去像是前往山中村寨,但却可能穿村而过,就像戴进所画的那样,前往更远的永恒之所。

在进一步讨论既作能指也作所指的这类寻道者意象之前,我们应该认识到点景小人的重要性,无论是渔夫还是旅人。我首先考虑的是,与群山大川相较,这些人物图像为何如此之小?史学家们通常用道家思想来解释,说是人仅为自然的一部分,且是渺小而不甚重要的一部分,没有自然便没有人的存在。还有学者以儒家的天人合一思想来解释自然对人的包含,尽管强调了人的存在,却未说明山水画中的点景小人为何重要。有鉴于此,我的理解是:点景小人的重要性在于其隐喻和象征。一方面,就客观物象而言,人的体量的确远远小于自然山水的体量,但在另一方面,这大小之别,也可延伸为头脑与身体的大小之别。有了如此认识,我们便不难理解山水画中点景小人的重要性:人乃万物之灵,是符号意指系统的中心。

既然上述《江山高隐》的作者未能论及旅人和寻道者意象,我在此不得不为中国山水画的意指体系作一补充:作为点景小人的旅人,与渔夫一样,哪怕是程式化的图像,亦为传统山水画不可或缺的重要组成部分。如前所言,南宋以前的山水画家们多往外部世界寻道,而南宋之后则转而向内心世界寻道。为了寻道,元代的文人画家深入到个人世界和内心深处,不仅以点景小人来指

涉寻道者,更指涉画家自己,画家便是那寻道者。顺着这一历史思路,我们得以为山水画中点景小人图像的发展演进,梳理出一条清晰的线索:艺术家们先是以“图真”的写实再现而寻道于外在自然,其后转而寻道于自己内心的隐逸世界,这便是我的“从外向内”之谓;在此进程中,寻道者意象是前一符号的所指,也是后一符号的能指,是为其意指中心的位置。

三、吴派,寻道者的伪装, 以及“从外向内”之道

从外向内的转进之道,不仅见于明初的浙派山水,更见于明代中期的吴派山水。在转进过程中,寻道者的诸种图像起了重要作用,并以其伪装而延异了符号意指的过程。艺术史学家们一般都说吴派绘画代表了明代山水的成就,我对此做一细节的补充,指出这成就得益于吴派绘画中寻道者的伪装。

吴派兴盛于明代中期,艺术家多为太湖沿岸人,或是活动于该地区,即今日苏州一带。在中国历史上,苏州物候相宜、物产富足,其农业、手工业和轻工业闻名天下,而养蚕缫丝、航运交通更在国民经济中举足轻重。南宋以后,苏州地区因其富足而向京城皇室上交的赋税比例,逐代增高,以至于明代有苏州赋税半天下之说。也由于富足,儒家重教思想在苏州得以最大化实现。苏州人无论家境,户户皆看重子女的教育,其教育投资远高于其他地区。当然,苏州与传统的中国一样,所谓教育首先是博雅教育,而不仅仅局限于识字和写作,书与画亦是教育的重要环节,甚至琴棋书画并举。关于苏州的绘画,有艺术史学家说,明代之后的苏州绘画,便是一部明清绘画史。此说或有夸张,但了解苏州绘画,确是了解明代绘画的一大切入点。

若以画家人数而言,明代苏州画坛,聚集了中国艺术史上最大的画家群,而吴派画家群便是明代中期的佼佼者,其中沈周(1427年—1509年)和文征明(1470年—1559年)最为显赫。就本文论题所及的点景小人而言,这两位画家的山水画皆遵循了中国艺术的传统成规,同时又自有其独特的出新之处。

本文在前面讨论浙派山水中的点景小人时,已言及“不合群”的人物形象。这个议题至关重

要,它使本文的论述与中国艺术史的通常叙事截然不同,甚至相互对立。按照艺术史学家们的通常说法,浙派与吴派之别,在于谱系和血脉之别,浙派承袭了南宋绘画的传统,而吴派则承袭了元代绘画的传统。我认为不尽然,这是不加思考的人云亦云,忽视了两派间的关联。虽然两派间有着历史、地缘、政治、文化的不同,浙派以南宋的政治中心杭州为据点,吴派以明代的商业中心苏州为大本营,但二者时空之别的意义是什么?为了解答这一问题,我与通常的历史叙事相对,在承认其不同之时,更指出其关联,正是这两派间的关联,使得本文有可能描述明代山水画的符号意指机制。

我们且回头看一下浙派戴进渔乐图中不合群的人物形象。画家一方面按照宫廷绘画的套路来描绘渔民的愚乐,以彰显浩荡皇恩和普天同乐的景象,但在另一方面,画家又按照文人画的套路来描绘独处沉思的寻道者,他们与愚民格格不入。在我看来,正是这些不合群的点景小人,将浙派绘画与吴派绘画连接了起来。在讨论这个话题之前,我需要指出,浙派不仅仅是院画一派,而且也具有独立性,并因此而与吴派一样,先后为明代山水画的意指机制打下了发展的基础,二者最终构成了明代艺术的主流。

毋庸讳言,与浙派相较,吴派更多地承袭了文人画传统,与前朝的元代画家一脉相通。吴派开山领袖沈周,是元代艺术文脉的热心承传者和推进者,在这方面,他与浙派的文人倾向有相通之处,收藏于华盛顿福瑞尔美术馆的沈周《渔乐图》便是见证。就所绘主体、构图布局、人物描摹、形式技法之类而言,此画与戴进的渔乐图多有相似处,甚至连画名也如此。不过,作为两派之别,二画间也有一个逆转。戴进画中不合群的少数人意象,其所指是孤独的寻道者,而在沈周画中,不合群者却是河岸草坡上那几个快乐嬉戏的人。换言之,沈周笔下的点景小人,主要是一个个特立独行的思想者,他们化身渔夫,各自独划一舟,其所指亦为寻道者。

戴进与沈周的此一相异相对,赋予明代山水画中人物图像以反讽价值,而二画间的视觉相关性,则超越浙派与吴派的时空之别,将二者一前一后置入了艺术史的发展主线,构成由外向内转进的中心环节,构建起明代山水画的意指机制。如

前所述,从外向内的转进是明代绘画发展的大方向,是明代山水画对前朝山水画之发展历程的重复。也如前所述,这重复是说山水画中的点景小人意指寻道者,他们先寻道于外在的自然山水,然后转而寻道于自我内心,是为向内转的寻道历程。这一历程是历时的,而不仅仅是空间的,恰如戴进与沈周的两幅渔乐图之间的相关性跨越了历时鸿沟,见证了中国山水画史上持续不断的寻道进程。在此,我借德里达的术语来说,寻道者的符号及其意指过程,是一个历史的存在。有西方学者对德里达作批评性研读,强调历时性之于历史观的重要性,其所言,正好是我所欲言:

我们有必要暂停一下,以便反思德里达在论述符号概念的历史观时那奇妙的历时性。这一概念既是作为创新的工具而出现,也是作为传统的积淀而出现的。若要理解德里达的历史观,便有必要想象作为创新的符号是怎样在原地将作为传统的符号连根拔起的。
(Daylight 9)

为了进一步探讨寻道者的意象,我需要顺着德里达的符号思路进行发挥:中国艺术史上寻道者的寻道历程,是山水画发展之主流的能指,而明代山水画对前朝自外向内转进历程的重复,也是这一历程的能指,此乃明代山水画之重复的要义。

此处将德里达的概念引入本文所讨论的明代中期吴派与明初浙派的相关性,尤其是二者对立关系的逆转,我们面临了一个互文性问题:沈周绘制渔乐图的初衷,究竟是不是着意针对戴进的渔乐图?我没有物证来做肯定回答,而且也质疑这种可能性,我只能说渔乐图是明代山水画的一种流行主题。但是,我不认为这两幅画的相关性纯属偶然。明初和明中浙吴两派的诸多画家,皆有在山水画中表现这一流行主题的,无论是否描绘不合群的独钓者,这些形象皆意指寻道者。

当然,除了上述相关性,沈周的确也不同于戴进,他更沉迷于自己的隐逸世界。沈周并非出身于豪门贵胄,而是苏州殷实的商学之家,他受过良好的教育,却无心仕途。我们读其画,可见渔夫之外,他更醉心于描绘漫步沉思者,并以独赏大自然的假象出现。且看其现藏北京故宫的横幅长卷

《沧州趣图》,画中的岩间急流上,有独步者伫立小桥。凭其衣饰和发式,我们可以辨认出这个点景小人是位读书人。在这窄窄的小桥上,他不是留心脚步,却是举头观望,其心在远方,所思也渺远。或许,他的所思为宇宙之道、世间之道、人心之道,或许他并无所思,只是要清空心绪。

我对此画的解读,还在于将这陷入沉思的点景小人,看做是作者本人的写照。现藏台北故宫的沈周另一幅画《庐山高》(1467年),便支持了我的看法。就构图和笔法来说,此画颇近元代王蒙,但这并非我的关注点,我关注的是由外向内的转进之道。根据画上题记,此画是沈周为其师生日所绘。在这幅山水巨制的下部,有一点景小人独立于溪边岩石上,正举头观望,凝目深思。根据衣饰发式判断,这也是一位读书人,但不是画家的老师,而是画家自己。何以有此说?沈周在画中描绘了自己的老师,但非画中的点景小人,而是让人仰止的高峰。这是画家的象征或隐喻笔法,指涉画外的仰慕之师。在这高峰峻岭之下,作为自己形象的点景小人小得几乎失去了比例,但同时却又极其重要。高峰之下,正是这位渺小的举头观望者,以凝视和深思而赋予高峰以崇高威严之感,赋予画中山水以丰富而厚重的力量,这既是视觉的力量,也是心理的力量,更是哲学的力量。

如此解读画中的画家形象,我们可以发现被延异了的意指进程,并将其理解为德里达所说的能指的“随意游戏”(free play),触及画家的在场和画家老师的缺席。关于在场与缺席的互动,德里达有深刻论述,他在《人文科学话语中的结构、符号与游戏》一文中写道:

游戏干扰了在场。某一元素的在场总是有所指的,并总是在意指链系统的不同环节和片刻中替代所指的对象。游戏总是针对缺席和在场的游戏,若想得极端一点,那么游戏必是在出场和缺席之前便被接受。所谓存在,必须作为在场或缺席而被接受,前提是游戏的可能性,反之则不然。(Writing 292)

照此说来,沈周出现于自己的画中便是一种干扰,延异了其师的出场。但是,其师的不在场,实为意指链上之在场的缺席,只不过隐藏在所指

附近的某处。换言之,尽管沈周的老师未出现于画中,但却由其仰慕者所指示。在中国文化传统中,为人师者乃道的化身,其解惑传道,使其立于至高之处。在沈周《庐山高》中,老师的缺席延缓了道的意指过程,这一延异预示了画家一些后期作品中点景小人的缺席,例如北京故宫所藏的《仿倪瓚山水》(1479年)。在《庐山高》中,遗世独立的意识成为缺席之师的精神意象,并再现了不在场的道。作为道与师的仰慕者,出场于画中的画家,以沉思的意像而指涉了寻道者的在场。这位寻道者并非在找路,而是在山水间寻找一条通往高山之巅的精神之路,以便前往道的所在。

德里达认为,延异总与缺席同在,所以在场的缺席,其价值也就潜在于意指系统中。就此,德里达在《延异》一文中写道:

所指的观念决不会以其自身而出场,而其出场也决不会指涉自身。就其必要性与合法性而言,每一个观念皆被嵌刻于系统链中,并因此而指涉他者,指涉另一观念,其法乃是玩差异的游戏,从而产生延异。这样一来,差异的游戏便不再是一个简单的观念,而是具有了观念的可能性,也即通常所谓的观念化过程。(Margins 11)

参照德里达,我得以这样思考:从艺术家编码的角度说,意指过程就是观念化的过程,所指无论是否出场于画中,都一定是隐蔽在某处。所谓在场的缺席,实乃戴上面具或以伪装的身份而隐蔽出场,目的是使符号系统的意指机制在貌似所指缺席的情况下仍能有效运作。这样,无论在场还是缺席,作为能指的人物图像都在符号系统的表层结构运作,而其所指则潜在于深层结构。此处所谓表层结构,指画中扮演能指角色的诸图像间的互动,而深层结构则指能指与所指之间的互动,二者向度不同,前者为横向互动,后者为纵向互动,而深层结构中的所指则操控着这两个互动。

其实,沈周本人也为人师,他教出了明代中期艺坛的第二位大艺术家,吴派第二人文征明。文征明曾在京城宫廷短期任职,不是当宫廷画家,而是作文官,然后卸任还乡,回到苏州隐居,后来成为著名隐士。在文征明的山水画作品中,出现了

诸种人物形象,如村夫、学士、渔人、行者之类,画中各色人等,皆是身着伪装的寻道者。与其师沈周一样,文征明也喜欢描绘观想者,并以此形象而在山水间出场。在他那幅现藏台北故宫的《雨余春树》(1507年)中,直接出场的画家正注目凝视面前的两棵高大的松树。这凝视贯通了指涉外部世界的松树,与指涉内心世界的人物。一方面,画家面前的两棵大树,可以被视作画家内心世界向外部世界的投射,另一方面,这两棵树也可以反过来被视作外部世界向内心世界的投射。在这双向投射的互动中,春雨洗心,是为画中人 and 画外人冥想的要义。

四、松江画派,图像的消失, 以及明代艺术发展的终点

以上关于精神之道的讨论,将本文的话题引到了晚明松江画派领袖董其昌(1555年—1636年)的山水画,特别是其画中点景小人缺席的问题。此处所谓精神之道,是佛家思想中关于“空”的观念,也是道家思想中关于“无”的观念。这两家的空无哲学,皆处于明代山水画发展的终端位置,这也是中国艺术史上文人画传统的终极之点。

松江画派的重镇是今日上海地区,就审美理念、绘画风格、笔墨技法之类而言,该派几乎与吴派一脉相承,甚至被认为是吴派的余脉。尽管在时间上两派有百年之隔,但上海与苏州在地理上相当靠近,属于同一区域,文化习俗也很接近。董其昌是松江画派的奠基人和领袖,不仅是该派的重要画家,也是晚明时期的代表画家。董其昌习艺,学自古代大师,尤其是临摹元代文人画大师的山水。同时,董其昌也是著名知识分子,曾应诏进京,入宫作皇子太傅,施教于未来的年轻皇帝,只不过并非教其绘画艺术。

作为中国艺术史上最重要的画家之一,董其昌极受艺术史学家们关注,是被中外学者研究最多的一位画家。在西方学术界,高居翰在对 中国艺术史的研究中,于董其昌着墨极多,甚至在专著《山外山:中国晚明绘画 1570—1644》一书中,就董其昌而专写一章。在长达四十余页的专章里,高居翰对董其昌临仿前人的问题做了两项个案研究,其观点是:董其昌临仿前辈大师的目的,不是为了复制,而是为了更好地理解前人,为了自己的

艺术创造。用高居翰的原话说,这是为了“综合前人成就”而“创造性地摹仿”(Cahill 118, 120, 123)。

何谓“创造性”?高居翰自有其说,但我另有所解。细读董其昌的临仿之作,我注意到一个不寻常之处:无论是摹仿早期画家还是后期画家,无论被仿的原作里是否绘有点景小人,在董其昌的仿作里,几乎都空无一人。例如,五代时期的僧人画家巨然,通常都在自己的山水画中描绘点景小人,即便人物形象模糊难辨,我们还是能在山间小路上或茅屋庙宇里看到孤独的隐者或文人。然而在董其昌那幅现藏上海博物馆的摹仿之作《仿巨然山水》里,却空屋不见人,甚至空山无人声。无独有偶,董其昌所敬仰的元代文人画家赵孟頫和王蒙,皆在山水之间描绘点景小人,但在董其昌的仿作里,却人影全无,例如现藏北京故宫的《仿赵孟頫秋水图》,以及现藏台北故宫的《仿王蒙笔意》。

当然,这不是说董其昌的绘画中就完全没有人物。在一些并非临仿的画作里,他偶尔也星星点点画三两个小人图形。除此而外,董其昌似乎的确无意在山水间描绘人物。我就此要提出的问题是:董其昌在仿绘前人山水时,为什么要去掉画中人物?这是不是高居翰所谓“创造性的摹仿”?遗憾的是,高居翰并未在自己的长篇大论中讨论这一问题,可能他对这一问题并无兴趣,所以仅轻描淡写地一笔带过:“董其昌认识到了自己的反自然方法,以及在画中对人物和琐碎细节的省略,这些或许会降低自己画作的知名度,会影响普通人欣赏自己的画作。不过,反正他也不在意普通人的看法,[……]”(Cahill 115)。

所谓“不在意”,并未触及问题的要害。那么,在山水无人这个具体问题上,高居翰是否读懂了董其昌?高居翰似乎并不关注这个问题,因而与之擦肩而过,也因此给我留下一个重要空挡去填补。观赏董其昌存世的全部作品,或阅读尽可能多的董其昌山水画,我有四点所见:其一,董其昌摹仿的前辈大师,基本上都是文人画家,或他所称的南派画家,在这些画家的山水画中,基本上都绘有点景小人;其二,董其昌对前人的摹仿,除了个别外,基本上都略去了画中人物;其三,几乎仅有倪瓒是例外,他是被仿的元末文人画大家,画中几乎无人影;其四,在董其昌的创作中,而不仅仅

是在其仿作中,点景人物也很少见。于是,我不得不在此提出同一问题:这是为什么?董其昌为何不在山水画中描绘人物、这样做有无意图?若有,其意何在?

法国一位研究中国艺术的学者弗朗索瓦·朱利安(Francois Jullien)探讨过中国山水画中的类似问题,即出场与缺席。虽然朱利安在《大象无形》一书中探讨的是自然图像和笔墨形式,而非点景小人,但触及了中国哲学中的存在问题,此问题对本文讨论董其昌的无人山水极有启发。我们且读朱利安的言说:“中国画家们[……]不去描绘独特的少有转折的一面,实际上,他们无意于呈现原貌,无意于呈现描绘对象于现场。相反,他们以半明半暗忽明忽暗之法,去描绘似与不似之间,呈现不在场者”(Jullien 4)。我赞同这位法国学者对在场和缺席问题的观察,但不敢苟同他这样的看法:“中国与欧洲的探索精神相去甚远,且不走本体论之路,无意于关注身份问题,不问‘此为何物’。中国也无神学研究,其结果,为了补不足,便教条式地宣称所谓深不可测,既不因‘存在’的在场而仰慕之,也不因‘神’的在场而仰慕之”(Jullien 7)。

为了支持自己的论述,朱利安更在《实质或裸体》中争辩说,西方艺术中作为描绘主体的人物裸体,代表着哲学上的本体实质,但中国艺术中却不存在。然而在我看来比较诡异的却是,董其昌的无人山水正好是一个反证,其具备的本体论价值,恰恰在于佛家和道家的空无思想,这反证了中国古代哲学的存在观。正是从本体论的意义上说,董其昌无人山水画的价值,在于他寻获了以描绘无人山水而通往空无之道的途径,并直抵内心最深处,触及了永恒的道。因此我要说,董其昌不需要在画中为寻道者编码,不需要描绘旅人、渔夫或观想者。董其昌本人就是佛学大师,后来从京城返回松江,转而修道,又成为道学大师。因此,他不需要伪装的图像和面具,他本人就是寻道者,是佛家思想和道家思想的得道者。

按照德里达所讨论的海德格尔哲学中存在与虚无的辩证关系,我得以洞悉董其昌无人山水的形而上意义和符号学价值。德里达在《论文字学》第一章里写到:

(海德格尔)所读的“存在”,是被删

除了的,但删除的记号却又不“仅仅是一个否定符号”。这一删除是一个时代的最终书写。在删除的笔迹之下,所指的超验在场被抹去了,但却又仍留在那里清晰可见。删除却又还在,抹掉却又可见,这便是符号的用意。就既有限又无限的本体论神学而言,就在场的形而上学与书写中心主义而言,这最后的书写,也是最初的书写。(Of Grammatology 23)

依德里达所言,缺席指涉在场,以这样的眼光再看董其昌的绘画,我们便不会因此而吃惊:在他的画中,山水间的乡村茅屋总是空无一人,无论是孤零零的寒舍,还是一群民居,无论处山水之远,还是在岩岸之近,空无一人是常态,却又提示了居者的所在,指涉了人物的在场。用德里达的话说,这是缺席的出场,或在场的缺席,用中国古代哲学的话来说,几近于佛家的空和道家的无。如前所言,董其昌先后学佛习道,甚至与佛家极端派的“狂僧”有往来,尤其着迷于南宗禅的顿悟之教。

那么,董其昌的佛道修习与其无人山水有何关系?高居翰对董其昌的研究,主要是一种风格研究,专注于描述其用笔用墨和构图布局,以及生平家世和社会交往,而并未讨论山水无人的问题。对于本文的图像研究来说,既然董其昌的山水画中几无图像,于是我填补高居翰遗留的学术空白,便是德里达式的,专注于佛道两家的空无哲学。老子在《道德经》中以比喻之法,讨论有用与无用的辩证关系,其结论是:“故有之以利,无之以用”(黄钊 56)。

以我的理解,老子的“无之以用”有助于我们理解董其昌无人山水中的空无思想。也就是说,象之不存,乃道之所在;万物生于无,是为老子的启迪,也是董其昌的用意,所谓无笔墨处见精神,这精神貌似缺席,却出场于画家内心最深处,是寻道之途的目的地。

有趣的是,那位法国学者朱利安在讨论老子时,其实并非没有留心到中国山水画的本体论价值,他或许只是不愿承认罢了。我们且读其所言:“恰如老子所倡,欲重归于道,便得重归于根本。那根本之处并无特别的阻碍,形式的决定性特征尚未运作,在那里,有与无之间的混沌状态正好就

是存在的整体”(Jullien 47)。

这也如老子所言,道的本体存在恰是无,是无所有,所谓“大象无形”便是道的显现,朱利安醉心于此,将此用作自己的书名。在中国传统哲学中,佛家的“空”与道家的“无”并存,在某种意义上讲,这是中国道家思想对外来的佛家思想的接受或本土化。英国学者柯律格在其研究中国明代视觉文化的著述中,曾言及明代通俗艺术中的妖魔图像,言及佛家改良派对此所持的辩证观。但是,柯律格在此所触及的反偶像主义,实乃出自政治和道德上的实用考虑,而董其昌山水画中点景小人的缺席,却是形而上的,更多地与禅宗关于空无的本体思想相关。

在言及这个问题时,一般的作者和读者通常都会引用南宗禅学祖师慧能(638年—713年)著名的五言偈句“菩提本无树”。但是我宁愿在此引用初唐诗人王维(701年—761年)那首知名禅诗《鹿柴》,因为此诗不仅具有视觉性,也有视觉的空无感,而董其昌更指认这位诗人为中国文人画的鼻祖。王维诗云:“空山不见人,但闻人语声;返景入深林,复照青苔上”(王洪 225)。毋庸讳言,此诗有助于我们将董其昌画中的空舍空山和空景,理解为禅的空无世界。

此诗与董其昌的山水画相似,焦点皆是空无,首行“空山不见人”是禅的视觉悖论,既描述了可见之景,又绘出此景之空,正好可以用来解释董其昌画中在场的缺席,也即本该在场的人却没有出场,唯留空舍一两处。空舍当然是山水间人之存在的符号,既是在场的能指,也是画家入山却不见人的能指。此诗第二行“但闻人语声”中的“语”和“声”,不仅指涉了缺席的出场,也直抵不在场的精神性,即佛家的空无思想。于是,林中回照便如聚光灯一般直射空无,以佛家哲学来启迪人生。在董其昌笔下的山水中,未出场的不仅是山路上的寻道者,更是精神上的寻道者,因为禅的顿悟无迹可寻。

中国有学者在艺术史研究中,专门探讨了董其昌的禅学思想与佛门“净土”禅派的关系(马蔺非 132)。在我看来,这一关系的价值,恰是山水无人的空无图像,因为净土派所主张的便是大地之净。至少在字面上,净土可以解为无人山水,而这字面意思,与董其昌山水也遥相呼应。据这位学者的研究,净土派对董其昌影响极大,而董其昌

在自己的画论中,也宣称净土即禅。这就不难理解,为什么董其昌山水画中的寻道者几乎总是不在场。

寻索智慧,以及依智慧而寻索,这双重行动成就了寻道者的觉悟。前面已经提及,董其昌曾服务于宫廷,先是给王子做太傅,后是给朝廷做文官。由于儒家思想是统治者的正统思想,于是董其昌不得不遵从之。在这个问题上,高居翰在其董其昌研究中,提到了王阳明(1472年—1529年)的“知行合一”说,但未作论述(Cahill 89)。这个问题有必要稍作讨论,为此,我需要先回到德里达,因为他在《人的终结》中,认为人物形象的消失,是有限之人的缺席(Margins 121)。就我对德里达的理解而言,人的存在有两端(ends),即肉身的图像与精神的实质。这样,所谓在场者,应该是无限的人,而非有限的人。在董其昌画中,人物形象的缺席,只是肉身一端的消失,而精神实质却无处不在。

通过以上讨论,我可以这样说:作为能指,寻道者的图像涉及了两个不可分割的所指,一是中国山水画之发展的主流,二是艺术家在内心世界里对道的追寻。寻道者的延伸所指是画家及其寻道之旅,当寻道者的意象消失于山水间,符号意指的最终延异便被抹除了,唯有空无的场所留给缺席的出场者,在寻道者自我指涉的悖论中,“返景入深林”,于是作为所指的道,便“复照青苔上”。

五、中心、主流与历史观

就明代山水画的符号系统而言,寻道者的图像,以及寻道者图像的消失,指涉了从外向内的寻道主流;画中的点景小人,如旅人、渔夫、观想者,皆是图像能指。若将能指与所指统合起来,构建一个符号意指体系,那么该体系应有两个方面:其一,体系的中心是人物形象,即寻道者的意象,于是方有“图像中心”之说;其二,作为一大原因,人物形象的缺失,造成了所指的延异。

德里达的见解有助于我们理解中心化的体系结构及其两个方面:

尽管结构或结构性总是在运作,但运作效能却总是被抵消或减低。无论是建构中心的过程,还是指出其在场,运作

及其抵消和减低,皆是结构的固化之源。结构中心的功能不仅在于导向、平衡并组织这个结构,因为事实上人们难以想象一个无组织的结构,而且更主要的是确认这个结构的组织原则可以制约所谓的结构的的游戏。结构的中心意在引导并统合这一结构体系的一致性,惟其如此,结构的中心方能允许结构要素的游戏,这当然是在整体形式之内的游戏。即便是在今天,一个没有中心的结构也是不可思议的。(Writing 278-79)

中心化结构的固化,是解构的前提。德里达的洞见在于,他既认识到结构的有效性和必要性,又指出了结构中心的功能会妨碍结构的效用。在此,德里达的解构阐释与批评方法是“双重阅读”,也即先建立结构,尤其是固化的结构,然后再暴露其局限性并解构之。与此相似,董其昌的高明之处在于,他在描绘山水和研究艺术史的实践中,洞悉了中心化的意指系统,洞悉了这个系统中隐蔽的视觉秩序,于是得以游刃有余地把玩空符号,将山水画的中心意象寻道者,描绘成缺席的在场,是为能指的延异。

德里达式的双重阅读也可用于阐释董其昌画论,特别是他关于艺术史的论述。董其昌的“画有南北宗”之说,勾出了中国艺术发展史的两条路径,并认为文人画是这二元结构的主导方面,是中心,而文人画的演进,则是中国艺术史的主流。在他的历史描述中,董其昌实际上将他本人放在了主流前端的位置,成了中心的中心。当然,董其昌的确是实至名归,应该被视作明代绘画的最后一位大师,视作中国艺术主流的最后一位卓有成就的寻道者。

董其昌为中国艺术史所描述的两条二元发展路径,一是文人画的传统,二是宫廷绘画的传统。虽然二者以其互动而共同构成艺术史的主流,但董其昌强调的是文人画。我们且读董其昌在画论《容台别集》第四卷里的两段论述:

文人之画,自王右丞始。其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子,李龙眠、王晋卿、米南官及虎儿,皆从董、巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴

仲圭皆其正传。吾朝文、沈则又遥接衣钵。若马、夏,及李唐、刘松年,又是李大将军之派,非吾曹易学也。

禅家有南北二宗,唐时始分。画之南北二宗,亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子著色山水,流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯驥,以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张躁、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子,以至元之四大家。亦如六祖之后,有马驹、云门、临济子孙之盛,而北宗微矣。要之,摩诘所谓“云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化”者,东坡赞吴道子、王维画壁,亦云:吾于维也无间然。知言哉。(彭莱 266)

艺术史学者们对董其昌画论已有足够研究,多阐发其所论者何,其中,今日年轻学者王安莉认为董其昌的南北宗论主要是从分类学意义上探讨艺术的发展,是表述艺术理想的口号(王安莉 270)。我并不反对这种一般化的阐释,但我认为董其昌在南北宗画论里表露了一种类似于黑格尔历史哲学的目的论思想。我们先细读文本。

初读董其昌,第一印象是其论并无学理,仅是人名的罗列组合,但问题是:这都是些什么样的人名?怎样组合?这当然是中国艺术史上的著名画家之名,皆在董其昌之前。那么,下一个问题便是:董其昌为什么要将这些人组合起来、编排成有关中国艺术史的理论文本?这编排过程中有无德里达所说的那种“组织原则”?若有,会是什么原则、且与董其昌的写作意图有何关系?在中国艺术发展史的语境中阅读董其昌画论,我或许能读出作者的组织原则:其一,在艺术史的给定时段里,董其昌举出的相关画家,皆代表着那一时段的艺术成就;其二,这些画家之名也呈现了两个平行发展的艺术谱系,以及各自的接续;其三,更重要的是,董其昌看重文人画传统的接续。

再读董其昌,我见其所列名单为两组。在文本第一段,作者列出了唐五代、北宋、南宋、元、明各代的文人画大家,之后,又列出了南宋的宫廷画家,并作了两点注释:首先,这些宫廷画家属于李思训父子一路,其次,对“我们”(吾曹)来说,他们不易学。这“我们”,无疑是作者本人及其文人画

家一路的同仁,与宫廷画家相对。显然,由于个人品味和喜好不同,董其昌贬低宫廷画家,抬高文人画家的重要性,突显了他自己的文人画家立场。前面已经指出,董其昌将自己置于文人画主流的前端,虽然这不是将自己的姓名列于主流推进的前端,但细审其文本中的“吾曹”一语,我可以这样推断:董其昌从读者角度以隐含作者的身份而揭示了自己的写作意图,这就是以著书立说来将自己写入艺术史,归为文人主流,成为主流发展的前端。既然身在前端,他便既是寻道者,也是文人画体系中心的中心人物。董其昌是否过于自负?我读其画,认为他当之无愧。

董其昌是怎样建构这一体系的、这一体系意指什么?我们且读董其昌南北宗画论的第二段,从中寻找可能的答案。这是后世学者经常引用和讨论的段落,这段文本以比喻之法而并置了佛教史上的南北禅宗和艺术史上的文人画与宫廷绘画。董其昌特意指出,画中的南北之分,不是地理上的,不是画家的出生地或活动地域,而是按照其承续的艺术传统。大凡继承文人画传统者,被归为南宗,而继承宫廷艺术传统者,则归为北宗。二者的区别何在?董其昌有所选择地重复了两派重要的画家之名,进而阐述之:王维以淡渲而开创了南宗文人之法,强调淡墨晕染,从而改变了强调笔力的勾斫之法。在此,南北之别在于用笔用墨的轻重,以及着力的不同。

不过,进一步细读这段文本,即便是在语言的表层,我读出“淡渲”与“勾斫”之间的逻辑关联不够顺畅,前后行文不够一致,因而欲对这二语的关系提出质疑。文中“南宗则王摩诘始用渲淡,一变勾斫之法”一句,貌似董其昌认为勾斫之法生变,肇因于王维始用渲淡。但是在中国艺术传统中,用笔和用色各有不同的功能,两者不属同一对二元范畴,而是平行的不同范畴。就语法、修辞和逻辑而言,刚毅之线与柔软之线可以相对,淡彩与重彩可以相对,而渲淡与勾斫则不是相对的,却是平行的,王维始用淡渲不应为勾斫生变的肇因。董其昌文中这一内在的逻辑缺陷,确实被一些细心的学者读出来了,尤其是海外译者为了翻译而细读文本时。例如,高居翰不得不放弃严谨的翻译,其译文带有阐释性:“南宗乃王维始用淡渲(单色淡墨),结果,完全改变了勾线(以色)渲染的技法”(Cahill 13)。在这句译文里,高居翰增

添了“单色淡墨”(in ink monochrome)和“(以色)渲染”([color] wash)两个词组,以修补逻辑缺陷,求得二者的呼应。此译看似正确,但仍无法弥补原文在分类学上的错乱和逻辑学上的失谐。

这究竟是原作者董其昌的表述问题,还是我们这些后世读者的理解问题?为了探讨之,我先将王维所用的淡渲,与宫廷画家所用的重彩对照起来。尽管董其昌在上述画论中并未讨论重彩,但他将北宗的传统,追溯到了李思训父子,而这两位画家却都以重彩山水而名闻天下。董其昌在画论中把握了这一点,指出了“北宗则李思训父子著色山水”的史实。为了把握二者的对照关系,除了强调用色而外,我更强调淡墨渲染,这不仅是水墨画的本质,也是董其昌的逻辑链条断裂之处。

其次,我视“勾斫”为力道厚重的用笔用线,将其与柔软轻湿的用笔用线对照起来,非此则行文不通。遗憾的是,这是董其昌原文的另一逻辑失谐处,他在文本中并未提及相应的柔软轻湿的线条。那么,中国艺术史上有无画家使用这样的线条?我们且看董其昌所列的南宗名单,自唐代王维到元四家,期间有南宋的米家父子和元初的赵孟頫,这些画家莫不善用柔软轻湿之线,例如米家的潇湘云线和赵氏的水村图。

那么,在语言的表层发现董其昌文本的上述逻辑失谐问题,究竟有何意义?这意义并不在语言的表层,而在于其深层结构。在我看来,董其昌画论的意指系统在结构上是二元相对的,这不仅是南宗与北宗的相对,也不仅是文人画与宫廷绘画的相对,而且还在于语言失谐与观念漏洞之间的相对。

前面已言及语言表层的逻辑问题,那么关于高居翰译董其昌画论中的观念漏洞,我们且回到引文第二段开始处所用的禅宗类比:“禅家有南北二宗,唐时始分。画之南北二宗,亦唐时分也。”这一类比由随后所列的南宗画家之名来呼应,而高居翰并未翻译这一部分。难道这一部分不重要?

在高居翰对董其昌的解读中,他指出了三点:其一,董其昌的南北禅宗之类比,只不过是一种修辞用法,目的在于艺术史上的画家分类,在于对艺术发展的总结;其二,这一类比的有效性,在于南北禅宗与南北画派之间的呼应,即二者处理真实性问题的方法,即所谓真谛;其三,董其昌之所以

使用这一类比,目的是为了区分浙派所代表的宫廷画法和吴派所代表的文人画法,从而将自己置于文人画派,并进一步置于其的发展前端(Cahill 14)。与第二点相关相异也相对的是,高居翰在解读中提到了明代新儒家思想的阳明心学(Cahill 89),但却没有讨论之。对我而言,这就是观念问题,正是这一点使得董其昌画论既有建设性,也有解构性。正是在深层结构的观念上,董其昌超越了语言表层的逻辑漏洞:南派文人画家的草草逸笔,呼应了南派禅宗的对真谛的顿悟,而北派宫廷画家的重彩劲笔,则呼应了北派禅宗对真谛的渐悟。二者在观念上的这一对照,匡正了表面上失谐的淡渲与勾斫的对照。

有了以上探讨,我得以在中国艺术史的语境中,为董其昌画论勾画出一个二元体系:

观念层面—风格层面

观念层面(一):两派禅宗—两派

绘画

观念层面(二):南派—北派

风格层面(一):南派—北派

风格层面(二):用色—用笔

用色:南派淡渲—北派重彩

用笔:南派柔软—北派刚劲

在这个二元对立的结构中,何处是结构中心?何为结构中心?本文业已指出,这中心便是寻道者,是寻道者的意象。这位寻道者的寻道之途,是从外向内,这是中国艺术史和中国山水画的发展主线,尤其是文人山水之发展的主流方向,而明代山水画则重复了这一主流和方向。主流者,中心也,是为历史潮流的中心。

关于重复,我们该怎样解释元末倪瓒山水画中寻道者意象的消失?该怎样解释明末董其昌山水画中寻道者意象的消失?又怎样解释二者的隔代呼应?为了回答这个问题,本文的讨论需要推进到德里达之双重阅读的第二步。

六、结论：主流的终结及其他

双重阅读之第二步的前提是建构,本文已经论述过的艺术史主流、寻道者意象、出场与缺席,以及董其昌画论的逻辑之类问题,皆在勾画其二

元结构。德里达式双重阅读之第二步的目的,是要在这之后,解构二元中心,由此抵达主流终结的观点,企及本文的结论。

当点景小人先从元末倪瓒的山水画中消失时,我们或许可以说这只是偶然的个案,今日学者多有指出倪瓒心理痼疾者,将其洁癖与无人山水相附会(刘伟冬 80)。但是,无人山水再次发生,当点景小人于明末之际从董其昌的山水画中消失时,我们便难以用同样的理由来解说,而不得不将其与更为宽阔的社会历史之变相联系。这是即将到来的改朝换代,以及这时代语境里山水画意指系统之中心的解构。

在转向外围语境的考虑之前,我还需要引入一个老旧的形式主义观点,尽管其受制于内部研究的局限,但有助于结构中心的建构。形式主义者认为,意象的重复出现,与其重复消失,具有相似的符号学结构意义:

视觉意像作用于感官接受,必有所指,其所指可能是隐形的,也可能是“内在”的,可以是呈现的,也可以是再现的[……]这一意像可以是“描述性”的[……]或隐喻的[……],抑或是象征的。

一个意像出现一次,或许只是隐喻,但若以呈现和再现的形态而反复出现,那么就变成了一个象征,并有可能变成形象系统或神话系统的一个组成部分。(Wellek 188-89)

解构主义在根本上是针对形式主义的,而结构主义则是形式主义的升级形态。依照形式主义的说法,当某一意像重复出现或重复消失时,其象征性便转换生成了规约符的意指程序。在董其昌的艺术中,寻道者意象的再次消失,意指了文人画主流之中心的消解。用形式主义之后的批评术语来说,这就是“去中心化”。在此,我得以超越形式主义,再次返回德里达的解构思想,并这样设问:为什么人物意象的消失,两次都发生在各自王朝的末世,发生在最重要的“综合型”画家(借用高居翰语)的艺术中?为了探索答案,我现在可以重返外围语境的考虑,在明末的社会历史之变中,在明代艺术发展的语境中,探讨可能的答

案。同时,我也将社会和历史的特殊语境,还原到外围研究与内在研究的一般性结构关系中,对这一还原,德里达颇有洞见:

如此这般,所谓中心便可以被定义为某种特殊的建构,此建构既组织起一个结构,同时又规避了结构性。对此,有关结构的古典思想可能会说:结构中心是个悖论,它既在结构之内,又在结构之外。这个中心应当是在整体体系之中,但又不属于这个整体,不是其体系的一部分,因此,这个整体体系的中心是在别处。中心并非中心,虽然结构中心的概念显示了结构的内在一致性,但哲学或科学认识论的条件是,一致即冲突,只有冲突才是一致的。(Writing 279)

讨论董其昌的无人山水,我可以用德里达的“在别处”来解释作为其画之中心意象的点景小人的消失:其出场不是在画中,而是在画家的心中。此处重要的一点是,尽管山水画中的人物图像极小,但作用极大,正是作为中介的画中人,将生命之气,给予了无生命的自然山水,使其具有了生命力。这就是说,对于明末最后一位文人画大师而言,山水无人作为符号,意指了董其昌的悟道,他在自己的艺术追求中,抵达了寻道的前端,领悟了佛家和道家的空无思想。再者,山水无人的符号,也意指了文人画主流的发展终点,尤其是中国艺术史之文人山水主流的发展终点。

至此,本文方得提出结论:中国艺术史的发展,在明末之后,便无主流。

那么,这是不是解构主义和后现代意义上的中国艺术史的终结?本文无意给出或是或非的单一回答,而宁愿这样说:自此以后,中国艺术史的发展模式彻底改变了。从符号学角度说,寻道者的意象成为能指,其所指是明代文人山水画的中心,也指中国山水画发展的主流。对于元末和明末的倪瓒董其昌这两个末世大画家来说,画中寻道者意象的消失,意指了他们执意放弃意指体系的完整性。为何是执意放弃?且听德里达如是说:

如果说整体化业已失去意义,那么

这不是因为某一领域的无限性无法被其有限的视域或话语所穷尽,而是因为这一领域排除了整体化,例如在语言的领域,语言的表述是有限的。这就是说,某一领域之游戏的有效性,正是因其有限而可以被无限所替代,也就是说,这一领域不是要像古典的假设那样成为无所不有的领域,不是要大而无当,而是有所缺失:中心的作用其实在于阻碍游戏的替代。(Writing 289)

在此,德里达的有限与无限二元范畴,提示了他在人的终结之说里的二元范畴。于是,顺其关于“领域”的语脉,我将董其昌的山水之域,视作人物形象得以生效的有限和无限场所。在这一领域,人物形象可以是旅人和渔夫也可以是观想者。这些形象的有效性在于,他们可以相互替代,且都是替代者,其所指是寻道者。一旦寻道者消失,这些人物形象作为替身的符号能指,便失去了立足之地。不过,此处更为诡异的是,一旦寻道者意象消失,其缺席的所指便是中心的消解和主流的终结。

前面已经提到,高居翰在讨论董其昌时言及明代新儒家王阳明的心学,但他未作进一步讨论。我认为,王阳明心学有助于我们理解中心缺失的问题,因为我看到了心学与佛道两家空无思想的关联:唯有内心虚冲,方有道的位置。在讨论这个问题之前,我需要说明,本文并非为了解构而解构,相反,本文的目的是要重构对于明代山水画之发展历程的理解,正因此,我才在本文末尾引入新儒家的心性概念。换言之,心性并非本文主题,而本文意在重构被解构者,并在最后进行思想逆转:明末之前从外向内的寻道主流,在明末主流终结之后,一变而为从内向向外,且不再执着于寻道,是为中国山水画的衰落之始。

王阳明的心学之道,是由内向向外。照其所言,人心之外无物,人心为知识和智慧之源,是理解外部世界的起点。当有学生不解,问及该怎样理解这一观点时,王阳明回答说:“致吾心良知之天理于事事物物,则事事物物皆得其理矣”(王阳明128)。对此,有学者认为,王阳明之“理”意指人心与外部世界的关系(杨国荣 76)。在我看来,对中国山水画的发展而言,这便是从内向外的寻

道之旅,是主流终结后山水画的哲学秩序。

董其昌与阳明心学有无关系?不仅有,而且他还与王阳明的学生和追随者过从甚密。与董其昌痴迷南禅激进派相呼应,他也痴迷于阳明心学的激进派,如泰山派。对此,今日学者朱良志有两个说法,首先,董其昌画论的艺术观,来自阳明心学,其次,董其昌的艺术理论来自新儒学和佛家思想的混合(张丽珠 234,243,256)。

在我看来,当董其昌顺着佛道两家的空无思想而抵达内心深处 endpoint 时,他也抵达了中国绘画主流的前端,那是从外向内寻道历程的终点,正是在那一点,哲学和历史的逆转不得不出现,此后,山水画的寻道之旅一转而为从内向向外。这是我对中国山水画史的理解,尤其是对明代文人山水画之发展历程的理解。至此,我提出本文结论:

明末之时,改朝换代之际,董其昌作为最有成就、最具代表性的文人画家,其山水画中寻道者意象的消失,意指了绘画主流的终结。需要强调的是,作为德里达式解构之后的重构观点,我看重佛家、道家、儒家哲学在中国山水画发展中的互补作用,三家思想的合流,重构了中国艺术的精神,明代山水画为一大例证。

引用作品[Works Cited]

- Cahill, James. *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570 - 1644*. New York: Weatherhill, 1982.
- Daylight, Russel. *What If Derrida Was Wrong About Saussure?* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- . *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- . *Writing and Difference*, Chicago: the University of Chicago Press, 1978.
- Jullien, Francois. *The Great Image Has No Form, on the Nonobject through Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- 黄钊:《帛书老子校注析》。台北:学生书局,1991年。
- [Huang, Zhao. *Annotations on Boshu Laozi*. Taipei: Student Press, 1991.]
- 李若晴:《玉堂遗音:明初翰苑绘画的修辞策略》。杭州:

- 中国美术学院出版社,2012年。
- [Li, Ruqing. *Echoes from the Jade Hall: a Rhetorical Strategy in the Early Ming Painting*. Hangzhou: China Academy of Fine Art Press, 2012.]
- 刘伟冬:“从外显到内化:倪云林绘画图式和风格成因”,《倪瓒研究》,卢辅圣主编。上海:上海书画出版社,2005年。
- [Liu, Weidong. “Ni Zan’s Pictoriality and Stylistic Origin.” *Studies of Ni Zan*, ed. Lu Fusheng. Shanghai: Shuhua Publishing House, 2005.]
- 马蔺非:《董其昌研究》。天津:南开大学出版社,2010年。
- [Ma, Linfei. *A Study of Dong Qichang*. Tianjin: Nankai University Press, 2010.]
- 彭莱:《古代画论》。上海:上海书店出版社,2009年。
- [Peng, Lai. *Classical Theories of Art*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 2009.]
- 王安莉:《1537—1610,南北宗论的形成》。杭州:中国美术学院出版社,2016年。
- [Wang, Anli. *1537 - 1610, the Construction of North-South Schools*. Hangzhou: China Academy of Fine Arts Press, 2016.]
- 王洪:《唐诗精华分卷》。北京:朝华出版社,1991年。
- [Wang, Hong. *The Best Tang Poems*. Beijing: Zhaohua Publishing House, 1991.]
- 王阳明:《传习录》。合肥:黄山书社,2015年。
- [Wang, Yangming. *Collection of Teaching Notes*. Hefei: Huangshan Shushe Publishing House, 2015.]
- Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- 杨国荣:《心学之思:王阳明哲学的阐释》。北京:三联书店,2015年。
- [Yang, Guorong, *Thinking of the Mind: An Interpretation of Wang Yangming’s Philosophy*. Beijing: Sanlian Publishing House, 2015.]
- 张丽珠:《中国哲学史三十讲》。北京:北京师范大学出版社,2010年。
- [Zhang, Lizhu. *Thirty Lectures on Chinese Philosophy*. Beijing: Beijing Normal University Press, 2010.]
- 赵晶:《明代画院研究》。杭州:浙江大学出版社,2014年。
- [Zhao, Jing. *A Study of the Ming Court Art*. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2014.]
- 赵启斌:《江山高隐:中国绘画史“渔隐”“舟渔”“垂钓”图像考释》。沈阳:东北大学出版社,2015年。
- [Zhao, Qibin. *Great Hermits of Mountains and Rivers*. Shenyang: Northeastern University Press, 2015.]
- 郑文:《江南世风的转变与吴门绘画的崛起》。上海:上海文化出版社,2007年。
- [Zheng, Wen. *The Change of Cultural Trend in the Jiangnan Region and the Rise of the Wu School Art*. Shanghai: Cultural Publishing House, 2007.]
- (责任编辑:王峰)

(上接第143页)

- 徐复观:《中国艺术精神》。上海:华东师范大学出版社,2001年。
- [Xu, Fuguan. *The Chinese Spirit of Art*. Shanghai: East China Normal University Press, 2001.]
- 钱钟书:《中国新文学的源流》,《新月》1932年11月1日第4版。
- [Qian, Zhongshu. “Origin of New Chinese Literature.” *The New Crescent Moon* 1 Nov. 1932.]
- 吴炫:《否定主义美学》第二次修订版。哈尔滨:黑龙江人民出版社,2010年。
- [Wu, Xuan. *Negative Aesthetics*. Harbin: Heilongjiang People’s Publishing House, 2010.]
- :“论中国式当代文学性观念”,《文学评论》1(2010):66—72。
- [——. “Contemporary Literariness of Chinese Characteristics.” *Literary Review* 1(2010): 66 - 72.]
- 周作人:《中国新文学的源流》。上海:华东师范大学出版社,1996年。
- [Zhou, Zuoren. *Origin of New Chinese Literature*. Shanghai: East China Normal University Press, 1996.]
- (责任编辑:王嘉军)