

中国传统山水画中的隐喻母题和隐逸主题

○ 赫云

中国传统山水画中除了山石、丘园、溪流、树木、江湖、云霞等,还有在构图上看似点缀性的母题,如渔父、樵夫、蓑杖人、岩穴、茅舍、孤松等。这些母题在山水画中的“在场”到底意味着什么?仅仅是山水画图式结构中的点缀,还是有其他的含义,或者就是郭熙画论中“可行”“可望”“可游”“可居”的注解?也许母题的“在场”,隐含了一种更深层的“出场”。如果是隐逸主题的“出场”,那么就意味着这些母题具有某种隐喻或转喻的性质与特征,渔父、樵夫、蓑杖人、岩穴、茅舍、孤松等就不是一般意义上的母题,而是指向主题的隐喻。儒家与道家都酷爱山水自然,但二者思想观念不同,“知者乐水,仁者乐山”与“御六气之辩,以游无穷”是两种不同的思想,也隐含了不同的处世方式。山水是文人的喜好,山水画又属艺术的范畴,那么山水画与文人的心理和文化结构在某种意义上是相通的,山水画中母题的“在场”、母题配置和图式结构反映的是文人心理和文化结构所形成的某种主题的叙事。渔父、樵夫、蓑杖人、岩穴、茅舍、孤松等母题是主题叙事结构单元,母题的“在场”及其配置与结构关系构成了主题叙事,体现了从隐喻母题到隐逸主题的逻辑路径。

渔樵等母题的隐喻意义

上文列举的母题,本质上带有隐喻性质,如渔父、樵夫、蓑杖人等,而茅舍、渔船、古松、古树、古琴与渔父等核心母题有关,属于辅助性隐喻母题,亦可认为是转喻性母题。渔父、樵夫、蓑杖人这类母题隐喻的是隐士。渔父的原型与《庄子》和屈原有关。《庄子·渔父》和屈原《渔父》均以渔父为隐士。屈原《渔父》:“渔父曰:‘圣人不凝滞于物,而能与世推移。世人皆浊,何不随其流而扬其波?众人皆醉,何不哺其糟而啜其醴?何故深思高举,而自令见放为?’……夫子莞尔而笑,鼓枻而去,乃歌曰:‘沧浪之水清兮,可以濯吾缨;沧浪之水浊兮,可以濯吾足。’遂去,不复与言。”又《庄子·渔父》:“客凄然变容曰:‘甚矣子之难悟也!人有畏影恶迹而去之走者,举足愈数而迹愈多,走愈疾而影不离身,自以是为尚迟。疾走影不休,绝力而死。不知处阴以休影,处静期息迹,愚亦甚矣!’”这两篇《渔父》奠定了文人认知场域对渔父为隐士象征的文化认同。由此,山水画中的渔父成为隐士的隐喻亦形成了文化认同。渔父往往又与樵夫对举谓之“渔樵”,这表明樵夫母题在山水画中与渔父同样为隐士的隐喻。山水画中有时是渔樵同时“在场”,有时樵夫作为母题独立“在场”。

樵夫作为隐士的隐喻也是有出处的。南朝梁刘孝威(?—548年)《奉和六月壬午应令》:“神心重丘壑,散步怀渔樵。”唐代王维(701—761年)《桃源行》:“平明间巷埽花开,薄暮渔樵乘水入。”高适(约704—约765年)《封丘作》:“我本渔樵孟诸野,一生自是悠悠者。”杜甫(712—770年)《村夜》诗:“胡羯何多难,渔樵寄此生。”韩愈(768—824年)《嗟哉董生行》:“嗟哉董生。朝出耕,夜归读古人书,尽日不得息。或山而樵,或水而渔。”宋代苏轼(1037—1101年)《前赤壁赋》:“况吾与子渔樵于江渚之上,侣鱼虾而友麋鹿。”范成大(1126—1193年)《携家石湖赏拒霜》:“渔樵引入新花坞,儿女扶登小锦城。”明代屠隆(1544—1605年)《彩毫记·乘醉骑驴》:“乾坤傲,永不踏红尘向市朝,真唤做圣世渔樵。”清代顾光旭(1731—1797年)《弓插》:“隔水断渔樵,横斜坏木桥。”从中我们看到一个基本路径:渔樵并举作为母题始于南朝梁,到唐宋盛行,郭熙、郭思《林泉高致》曰:“渔樵隐逸,所常适也”,元明清因袭。而恰恰在宋代,山水画开始也有了渔樵并出的图像,从前面我们列举的山水画中可以看到这种现象。这就说明,将渔父与樵夫并举,或单独的樵夫在山水画中作为母题的“在场”,其隐喻意义与渔父完全相同。



〔五代〕巨然《秋山问道图》绢本水墨 156.2cm×77.2cm 台北故宫博物院藏



〔元〕吴镇《洞庭渔隐图》纸本水墨 146.4cm×58.6cm 台北故宫博物院藏

探赜索隐寻求“出场”的主题

传统山水画表达的主题意义不尽相同。至少用“南北宗”理论看,山水画就有各自的表达意向。即使同一系统的山水画中,如文人水墨山水画,因画家创作心态或目的有差异,主题也因此有区别。

宗炳(375—443年)作为一个隐士,被《晋书》《宋书》列入《隐逸列传》中。不仅如此,宗炳的《画山水序》一文是中国传统山水画界定性的画论,体现了“坐究四荒,不违天励之藂,独立无人之野。峰岫峩峩,云林森渺”的隐逸思想。传统山水画尤其是“南宗”文人山水画的隐逸思想非常明显,这在郭熙、郭思《林泉高致》中也有所体现:

君子之所以爱夫山水者,其旨安在?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,所常亲也。尘嚣缁缃,此人情所常厌也。烟霞仙圣,此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日,君亲之心两隆,苟洁一身出处,节义斯系,岂仁人高蹈远引,为离世绝俗之行,而必与箕颍埒素、黄绮同芳哉。白驹之诗,紫芝之咏,皆不得已而长往者也。然则林泉之志,烟霞之侣,梦寐在焉,耳目断绝,今得妙手都然出之,不下堂筵,坐穷泉壑,猿鸟啼,依约在耳,山光水色,混漾夺目,此岂不快人意,实获我心哉!此世之所以贵夫画山水之本意也。不此之主而轻心临之,岂不芜杂神观、溷浊清风也哉!

宗炳的《画山水序》提出了山水画的要求与目的,郭熙、郭思的《林泉高致》则相当于山水画的“宣言”。山水画的这个语境的营造者与文人有关,尤其是与隐士有关。因此,我们就不难理解为什么有的山水画会出现像郭熙、郭思所说的“渔樵隐逸”的母题。山水画中出现渔父、樵夫、蓑杖人等隐喻性母题,其作品的主题就“出场”了。前文列举了五代、宋、元时期山水画中的一些母题,它们是不同的,但可以在一幅作品中共同构成一个叙事主题。譬如李唐《清溪渔隐图》的母题,左岸有水车、磨坊、小桥与河流等,右边有渔船、独钓的渔父,再加上山水画固定的山石、树木、河流等。这里的核心母题是渔父,其次为渔船,渔船“在场”帮助判定渔父的身份,当然,这幅图中判

定渔父还有一个重要依据是其坐在船头垂钓的行为,水车、磨坊构成一个有特色的实境,属于郭熙、郭思描述的“山光水色,混漾夺目”的适合渔樵隐逸的环境。在这样的母题配置与符合情理的叙事结构中,隐逸内涵的主题必然符合逻辑地“出场”。再看萧照《秋山红树图》的母题配置与叙事结构,画面中有山石、湖水、红树、溪岸等,核心母题是隐喻性母题渔父和蓑杖人,隐喻的对象是隐士。“在场”母题的配置与叙事结构显示了作品是隐逸主题。又如马远的《松下闲吟图》,画面中有山石、湖水、孤松和一只飞翔的白鹤,孤松是隐喻,来自于陶渊明《归去来兮辞》“抚孤松而盘桓”,高士本身就是隐士。这种配置结构的母题群的“在场”,表明了“泥涂轩冕,天下孰加”的叙事主题。

那么,山水画的隐逸主题叙事显示的意义到底是什么?《后汉书·逸民列传》以《易》“不事王侯,高尚其事”开始,阐述“逸民”这个特殊群体的各种隐逸方式与目的:“自兹以降,风流弥繁,长往之轨未殊,而感致之数匪一。或隐居以求其志,或回避以全其道,或静己以镇其躁,或去危以图其安,或垢俗以动其概,或疵物以激其清。然观其甘心畎亩之中,憔悴江海之上,岂必亲鱼鸟、乐林草哉!”“不事王侯,高尚其事”本身就是阐述隐士的高尚品质。虽然隐逸之风盛行,但“隐”的态度、方式是不一样的,“求其志”者有之,“全其道”者有之,“镇其躁”者亦有之,还有“图其安”“动其概”“激其情”等目的。在隐逸的方式上,或耕耘田地,或浪迹江海,或钓鱼网鸟,或游乐于泉林溪水。隐逸在本质上是一种士文化的另类表象或形态。“士志于道”,是孔子对士这个社会群体的内在规定,但同时孔子又说“有道则见,无道则隐”,这应该就是“求其志”或“全其道”的一种类型。二十四史《隐逸列传》中的隐士多属于“小隐”一类,隐于江湖山林等,居茅舍或岩穴,渔樵于江海与山林,而独善其身。正如《晋书·隐逸列传》所云:“古先智士体其若兹,介焉超俗,浩然养素,藏声江海之上,卷迹器氛之表,漱流而激其清,寝巢而韬其耀,良画以符其志,绝机以虚其心。玉辉冰洁,川渟岳峙,修至乐之道,固无疆之休,长往邀而不迫,安排首而无问,修身自保,悔吝弗生,诗人《考槃》之歌,抑在兹矣。至于体天作制之后,谄息刑清之

时,尚乃仄席幽贞以康神化,征聘之礼贲于岩穴,玉帛之贽委于室衡。”伴随核心母题的常常是渔船、薪柴、农具、古琴等辅助性母题,帮助人们正确解读核心母题。身份不同的隐逸者配置的辅助性母题是不同的:渔父配渔船,樵夫配薪柴,高士配古琴。还有比较模糊的身份类型,如一般性隐逸者配置茅舍、岩穴或岩岩等。除了核心母题和辅助性母题,还有常规性母题,表明隐者或隐士的环境,也是起辅助的作用。二十四史《隐逸列传》中还有“上隐”或“大隐”。《梁书·处士列传》说:“古之隐者,或耻闻禅代,高让帝王,以万乘为垢辱,之死亡而无悔。此则轻生重道,希世间出,隐之上者也。”又王康琚《反招隐诗》云:“小隐隐林藪,大隐隐朝市。”“上隐”或“大隐”只是一个概念,没有具体的例子,山水画中的母题是渔父、樵夫、蓑杖人或高士等,属于“小隐隐林藪”的士族阶层。

至于画家如何具体表现山石、树木、泉林、溪流以及江海等,那是画家的个人风格、笔墨、趣味或师承等问题。譬如五代董源、巨然,北宋范宽的山水画有个人特征,以及“顶天立地”式的大山水构图和温润的雨点皴、披麻皴笔法;南宋的“一角”“半边”构图和刘松年、李唐、马远、夏圭的大斧劈皴笔法,既有时代又有个人的特色;元代黄公望、曹知白、吴镇画风有上溯五代北宋的特点。当然,这些风格与技术性的特征作为整个山水画叙事空间的结构要素,对隐逸性主题叙事的完整性起到了不可忽视的作用。

中国传统山水画中,渔父、樵夫、蓑杖人、茅舍、岩穴、古琴、孤松等母题的“在场”,往往被山石、树木、清泉、溪流等遮蔽。如此一来,在解读和阐释山水画的含义时,就会流于一般性理解和阐释。山水图像中母题的“在场”,是山水画主题“出场”的必要条件,忽视任何一个核心的或重要的母题,对作品的解读和阐释都会偏离主题。核心母题不在于占据画面的面积,而在于其在文化场域中的核心地位,哪怕表面上看似是画面构成的点缀,而本质上却是在为作品点睛。

(作者系东南大学艺术学院教授、博士生导师。本文原载《艺术探索》2021年第6期,本报转载时有删减)



〔清〕石涛《庐山草堂图》纸本水墨 94.8cm×50cm 美国大都会艺术博物馆藏