

美术史与观念史

范景中 曹意强 主编

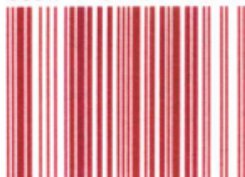
IV

南京师范大学出版社

HISTORY
OF ART
AND
HISTORY
OF IDEAS
美术史与观念史

责任编辑 郑海燕 郑 慧
封面设计 朱赢椿

ISBN 7-81101-426-2



9 787811 014266 >

ISBN 7-81101-426-2/J · 49

定价：88.00元（Ⅲ、Ⅳ）

南京师范大学“十五”“211工程”资助项目

HISTORY
OF ART
AND
HISTORY
OF IDEAS

美术史与观念史

范景中 曹意强 主编

IV

南京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术史与观念史. IV / 范景中, 曹意强主编. —南京:
南京师范大学出版社, 2005. 12

ISBN 7-81101-426-2/J · 49

I. 美... II. ①范...②曹... III. 美术史—世界—
文集 IV. J110.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 021148 号

书 名	美术史与观念史(Ⅲ、Ⅳ)
主 编	范景中 曹意强
责任编辑	郑海燕 郑 慧
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598077(传真) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://press.njnu.edu.cn
E-mail	nspzbb@njnu.edu.cn
照 排	江苏兰斯印务发展有限公司
印 刷	南京大众新科技印刷有限公司
开 本	787×1 092 1/16
印 张	47.25
字 数	685 千
版 次	2005 年 12 月第 1 版 2005 年 12 月第 1 次印刷
印 数	1—1 000 册
书 号	ISBN 7-81101-426-2/J · 49
定 价	88.00 元(Ⅲ、Ⅳ)

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

目 录

石守谦

对中国美术史研究中再现论述模式的省思/ 1

张言梦

《考工记》在两汉时期的流传及其与《周礼》的关系/ 25

李若晴

竹林七贤与荣启期画像砖渊源考/ 36

汤哲明

两宋水墨画的全盛与江南逸格水墨的复兴/ 54

谈晟广

北宋末期、南宋和金对峙时期苏轼体系
墨竹的传播之考察/ 69

白谦慎

日常生活中的书法：以傅山为例/ 110

赖德霖

探寻一座现代中国式的纪念物：南京中山陵的设计/ 159

张长虹

晚明徽商对艺术品的赞助与经营：以徽商
方用彬为中心的考察/209

陈永怡

近代的书画润格探析/227

陈一梅

《敦煌俗字典》的书法学价值/242

范景中

滕固德语艺术史论文四篇的影印说明/251

滕 固

德语艺术史论文四篇/253

对中国美术史研究中再现 论述模式的省思

石守谦

任何一个美术史的论述,不论作者是否有所意识,必定依循着某一个理论模式来层层开展,而这个理论模式又通常是环绕着“艺术是什么”这种基本命题而建构起来的。本文所谓的“再现”,就是这种理论模式,它的核心是将艺术定义为对外在[自然]之如实重现的观念。如此之观念,在西方之思想传统中,直可溯至柏拉图,可谓源远流长。¹其所依之架构起来的“再现”论述模式,在美术史学史上也早已形成强固的传统,直到近年才部分地受到基本的质疑与挑战。²这个植基于西方思想传统中的美术史论述模式,虽有如此遭遇,但毕竟也对西方美术的历史发展之理解提供了不少的有效尝试。它的影响力甚至及于另一个文化传统中的中国美术史研究,自 20 世纪初以来即在研究论述中扮演着主导性的角色。如此之情势,如果放到董其昌[1555—1636]的时代,一定让他感到大惑不解。

16 世纪末,天主教耶稣会[Jesuit]传教士 Matteo Ricci [1552—1610]来到了中国。他的任务是将中国改变为一个天主教国家,而他的办法是将吸引上层社会人士入教定为达到他目标的关键。他的传教工作虽未成功,但在此过程中,他接触了不少中国的文化传统,其中也包括了绘画与雕塑。Matteo Ricci 对它们的观感是:

中国人广泛地使用图画,甚至于在工艺品上;但是在制造这些东西时,特别是制造塑像和铸像时,他们一点也没有掌握欧洲人的技巧。他们

在他们堂皇的拱门上装饰人像和兽像,庙里供奉神像和铜钟。如果我的推论正确,那么据我看,中国人在其他方面确实是很聪明,在天赋上一点也不低于世界上任何别的民族;但在上述这些工艺的利用方面却是非常原始的,因为他们从不曾与他们国境之外的国家有过密切的接触。而这类交往毫无疑问会极有助于使他们在这方面取得进步的。他们对油画艺术以及在画上利用透视的原理一无所知,结果他们的作品更像是死的,而不像是活的。看起来他们在制造塑像方面也并不很成功,他们塑像仅仅遵循由眼睛所确定的对称原则。这当然常常造成错觉,使他们比例较大作品出现显明的缺点。³

Matteo Ricci 在中国绘画及雕塑上所觉察到的“特质”,基本上是以西方的“观看”方式为准则的。而在当时,西方艺术对画面空间及人体造型的要求不论采取哪种风格来表现,都是以“再现”为前提的。艺术的形式在此被认为需要利用理性的计算来克服因感官与材质而生的限制,以便能逐步接近了解自然真实的目标。一旦艺术家能掌握这种形式,他便能接近真理。不符合透视原理的画面以及谨守对称法则的雕塑,自然不能说完全与其自然的对象无关,但只能说是幼稚的模仿,不能据之以理解其精髓,因此由“再现”的标准而言,不仅“像是死的”,而且“常常造成[认识上的]错觉”。这种样子的中国艺术,如果放在西方一步步地去解除“再现”障碍的艺术发展历程中来看,实在也不得不给它一个“非常原始”的评语。

Matteo Ricci 的观感是否“正确”,其实并不重要,值得注意的则是当时他的意见是否在中国产生过某种程度的影响力。这个答案基本上是否定的。当时整个中国艺术界的领袖董其昌虽然也认得 **Matteo Ricci**,但似乎对他所带来的西洋艺术毫无兴趣。对 **Ricci** 的中国艺术观感[尤其是绘画],董其昌自然毫不在意。对他而言,艺术并非追求真理的手段,而根本是真理的一种“化现”。在他眼中的中国绘画传统,由于有历代文人精英的努力,已经建立起了一种高雅的典范,不仅能超越画匠拘泥于摹拟外在形象的庸俗技艺层次,而且能与造化的生机相互参证,达到一种类乎

古圣先贤所追求的精神境界。对董其昌来说,他绝对无法想象在 300 年之后,类似 **Matteo Ricci** 的西方意见居然会在中国产生巨大影响,甚至反过来将他所建立的理论彻底地贬为造成中国文化“腐朽”而“落后”的恶果的原因。

从史学史的角度来看,17 世纪与 20 世纪对中国绘画理解的极端差异,重点其实不在于 **Matteo Ricci** 与董其昌的不同,更有意义的事是:中国知识分子在建构他们对中国绘画的形象时,表现两种截然不同的思考方式。在 17 世纪时,董其昌完全在中国传统的自足体系之中建构他的理论,来自他文化的 **Matteo Ricci** 的外来观点可说是无关紧要,但是,20 世纪的中国知识分子则反之。不论个人之立场如何,所有的论述已经无法再于传统之体系中作独立的追求,而须与来自西方的外来建构形象进行迎拒的角力,或是不断的对话。本文之目的即在反省这些过程里的一些现象,并尝试检讨其中所可能产生的收获与缺失,希望能给未来的中国绘画研究之架构,提供一些参考。

西方的中国绘画观之所以在 17 世纪时并没有受到中国学者的注意,这在当时的文化脉络中很容易理解。**Matteo Ricci** 以西洋文艺复兴以来再现艺术的核心关怀,如透视原理等,来检视中国绘画,发现其全不知重视这些技巧,故讥评为全无生气。其实,此期中国的画家及理论家们所关心的问题则完全不同。他们并非不知道 **Matteo Ricci** 所说的那种透视法、明暗法等技巧的“再现”能力以及可以得到的视觉效果,但对他们而言,制作物体或空间幻觉的画法只关乎“形似”的问题,仅是工匠所从事的层次;而中国绘画如要能成为真理或“道”的“化现”,能达到参悟自然造化创造之妙的境界,还是得赖于笔墨与气韵的追求。⁴ 换句话说,当在面对中国绘画时,**Matteo Ricci** 的“议题”根本与中国方面论者所关心的毫无交集。

双方之议题既无交集,如果还想要产生任何互动的关系,则只得求之于外在环境的推动,迫使一方愿意改变其固有的思考角度,尝试以他者的立场重新诠释其资料。但是,在 17 世纪时,这种环境因素亦不利于中西

观点产生互动。此中之因素颇多,其中之一在于西方观点所托附的基督教在中国的发展规模过小,始终没有建立一个足够广大的信仰群众。虽然当时基督教在中国也有教堂壁画以及版画等作为教义的宣传之用,但终究流行不广。其需要量既小,因而也只能吸引少数画家投入其中。即使清初时在宫廷内有耶稣会的画家直接参与工作,并且也训练了一些中国籍的画家,但其数量仍然不多,对整个中国艺术界的影响也不大。而且清代皇室本身对基督教并无太大的兴趣,这些传教士画家所制作的具有优秀的透视、明暗效果的欧风绘画,也只被当成某种可当“古风”的变型,或千百种“奇技”之一来玩赏罢了。⁵ 在此状况之下,中国方面的论者自然不会注意到来自西方传教士的观点。

除此之外,中国本身的艺术论述传统在此时所形成的排他性亦与此结果有关。自 11 世纪的宋代以来,中国对绘画的论述已经由文人手中建立了一个悠久的传统,他们所关心的是诸如笔墨、气韵、师古以及诗画关系等议题,而这些议题又最终可以归结到“雅俗之辨”的问题之上。换句话说,这个原已根深蒂固的文人论述传统的目标之一是:透过坚持其艺术活动[不论是创作、鉴赏或收藏]的某种抽象而智识性的品味表现,来确定地区隔他们与一般平民大众的距离,以维护其“超俗”的社会身份与形象。耶稣会教士所带来的西方观点,其重点在对物象景物之再现,实是中国文人眼中的“众工之事”,不但不能有助于达到文人的“超俗”目标,而且反而是背道而驰,严重地妨碍到文人对其“反庸俗”之形象的营造。如此的社会文化背景一日不改,中国的绘画论述便不可能考虑其中心论题的改变或转换。

17 世纪时中国文人对其绘画传统的理解形象,实际反映了他们自我的社会文化形象。20 世纪的论者亦是如此。只不过到了这个时候,他们的文化形象已经产生了巨大的变化。这个巨变首先可见之于中国传统文人文化地位的沦丧。在西方强势文化的压力下,他们被视为中国积弱的根源,他们原来所尊崇的文化价值全面地受到随着船坚炮利而来的西方文化的质疑。他们之中的许多人也还不愿承认本土传统竟然毫无价值,

但是随着中国沦为西方势力的半殖民地状况的一再恶化,也不得不接受那个残酷的事实。在此情境之中,如果知识分子还想保有原来在中国社会中的高层地位,势必得在这文化激烈冲击的局面中被迫作出回应,提出一些能符合社会上之改革心理需求的见解,以争求众人的共识。换句话说,在外力的逼迫之下,“救国图存”变成了文化界的时代使命;为了达成这个任务,知识分子不得不从旧的自足但封闭的文化体系中走出来,开始接纳意味着“进步文明”的西方观念,并以之回观、检视中国的旧有体系。

绘画艺术也不能逃过这个巨浪。中国国内虽然还有为数众多的人士仍然在追求笔墨、气韵的创造,欣赏传统文人画的境界,依旧使用董其昌的语汇来讨论中国绘画,但是,这些至多只能占有某种边缘性的地位。许多受到西方影响而起的观点,跟着“进步的”西方艺术盘踞在中国知识分子的心中,这才是当日思考的主轴。此时中国文化界的主流已非传统形态的士大夫,而是一批受西方思潮启发的新的知识分子。他们不但急于了解、吸收西方文明,更希望由之找到中国积弱的病因,以谋求中国“救亡图存”的良方。对他们来说,艺术乃是民族精神的具体呈现,当然跟国家之强盛与否具有密切的关系。当时中国新式教育推动的主导人物蔡元培就在一篇讨论“欧战”[第一次世界大战]的文章中,公开强调欧洲国家国力之所以强大,实源自于其美术之发达。⁶ 由于这个看法,透过“发达的”西方艺术再来检视中国绘画的过去与未来,便成为当时以“救亡图存”为己任的中国知识分子在从事文化讨论时的重心之一。不论是对中国传统之现代前途抱着支持还是悲观的立场,他们之间都有一个共同点,即以西方艺术的观点来形成他们对中国艺术的论述架构。300年前 Matteo Ricci 的意见,可以说至此时才出现了完全不同的文化意义,而这个意义的出现则源自于20世纪初中国新知识分子将自己定位于国家困境解救者的角色情境之中。他们的艺术论述之所以非董其昌所能想象,实在也部分地根植于他们之间绝不不同的社会文化形象之中。

不过,在20世纪初中国出现的论点,与 Matteo Ricci 的还是有些值得注意的不同。许多想要改革中国画的论者虽然很直接地以透视或明

暗、立体技法之有无来攻击中国画之“不合理”，但是他们也很快地发现这样的论点实在经不起历史考察的检验。若干理论研究者努力地搜索中国早期的论画文字之后，立刻注意到“在西洋透视法发明以前一千年”的宗炳，于其《画山水序》这篇论文中“已经说出透视法的秘诀”。北宋沈括在其《梦溪笔谈》中评论宋初画家李成之画法时，也明确地显示出他对某一个程度的定点透视法的认识。不过，他们也都认为中国的画家却始终不取这种透视法，而是有意识地要自那“目有所极，故所见不周”的狭隘视野中解放出来，以游移式的视点来画出一种“无穷的空间和充塞这空间的生命[道]”⁷⁷。这种论点在 20 世纪 30 年代的中国文化界中相当流行。它固然是对中国绘画的形象在主张绘画革命者的各种恶评中稍微有所救济，将一般西人所持的“中国画无透视”之刻板印象修正为“中国画有另一种不同于西方的透视”，但其得失之间却还值得争论。

中国方面的论者虽然援引了西方的论点，认识到中国绘画中特有的“另一种”透视观与空间意识，但是，如此一来实无异于放弃了传统反对以“形似”论画的基本立场，而改以西洋画的“再现”议题为根本的论述中心。“再现”的议题一方面牵涉到透视等的技法问题，另一方面则要归结到绘画与“真实”[realism]间关系的哲学性思考之上。当 20 世纪初期中国方面的论者发现了中国画有着“另一种透视观”之后，便立即继续追问另一个问题：中国画究竟能不能描绘外在的真实？对于反传统主义者来说，中国画如与西洋画[他们不愿将 Matisse、Picasso 以下的现代艺术包括在内]比较，确实有严重的“不真实”的“病态”，而那也就是他们所要改革的对象。当然，事实并不如这些新艺术运动者所想象的那么简单。研究者既已发现中国画中的“另一种”透视，这不正意味着他们也有描绘外在事物，如空间等的企图吗？由于西洋画确实较能引起立体及空间的幻觉感，当时所有的论者似乎都不得不接受中国画在表达真实的技巧上较为落后的事实。但是，即使结果不佳，这难道就可以全盘否认它的企图吗？在中国画表面上的“不够真实”之背后，是否也有着如西洋般将外在事物移入画中的企图？当时的论者以为对这个问题的解答，应从厘清“中国画家是

否在作画之前有充分观察外在事物的步骤”入手，而不应拘泥于其结果是杳有如西洋画一般“成功”的讨论。

因此，西方的“再现”议题在 20 世纪前半叶的中国绘画的讨论中，便引起了对“观察自然”这一问题的浓厚兴趣。他们从许多古代的文献中，果然发现了若干中国画家如何精密地观察外在自然的线索，其中最出名的例子便是有关北宋末期的皇帝徽宗告诫他画院中画家画孔雀时须注意“孔雀升高，必先举左”的故事。⁸ 这些研究很巧妙地将绘画里“写实”的问题缩小到、集中到画家是否具有摹写自然的企图一点上，并由此肯定了中国绘画至少在精神层面上的“写实”。著名的美学工作者宗白华便因此在 1943 年第三次全国美展时为文宣称：“近人震惊于西洋绘画的写实能力，误以为中国艺术缺乏写实兴趣，这是大错特错的。”他并将中国古代文献中如宋徽宗的故事比拟为希腊画家 Zeuxis 画葡萄致有飞雀啄之，企图证明在中国画史中并非没有“写实”之艺术。⁹

不仅是由文献上取得证明，他们亦积极地由可知的画迹中寻找中国“写实”绘画的痕迹。重视师法古人、讲究笔墨气韵的元明清文人绘画，自然不合他们的标准，但是，在唐宋所存的作品中却有不少令他们兴奋的资料。他们尤其对唐代人物画中所呈现的可与西洋典范比拟的肢体结构与量感以及宋代花鸟画中精细而深入的写生细节特别感兴趣。当时主张写实主义的画坛改革派领袖徐悲鸿便认为宋代花鸟画即是中国绘画的最高峰，也是中国对世界文明的一大贡献。¹⁰ 即使是一些与“写实”并无直接关系的名家风格，也经常被那些过度热心的论者加以附会到这个议题之上。例如，北宋末期米芾及其子米友仁所作的水墨云山，本来是因反对郭熙式的精巧、复杂的山水风格而生的“墨戏”，但在 1940 年童书业的眼中，却是“极类云雨中的真景”，乃“得力于摹写自然”才能得到的成果。¹¹

如此的论述影响深远，使得中国一方面一直到 20 世纪 60 年代以前对中国画史的研究一直偏重在唐宋时代，而对元朝以后的发展缺少兴趣。如果回顾一下在这段时期中出版的论著，以《唐宋绘画史》为名的书所占比例极高，实在不得不引人注目。在唐宋之后的中国绘画，大致上说仅有

17 世纪这一小段时期还吸引了较多论者的讨论。但是即使如此,大部分的讨论仍然是站在一种负面的立场上。他们一方面辩论董其昌以文人画为正统的“南北宗论”的缺乏历史根据,并对其在往后 300 年中国绘画史中所引起的劣质影响加以抨击;¹²另一方面则以惋惜的态度去探讨当时随耶稣会教士来华的西洋画风之所以不能在中国产生积极作用的原因,连带地也极力称颂稍后活跃于中国宫廷之内的教士画家郎世宁之成就,但亦将其之终不能将中国画导入似西洋一般的境地,视为预示着后来悲剧性结局的昙花一现。¹³

这种尊唐宋、贬明清、惋惜 17 世纪的研究现象,基本上是呼应着两次大战前西方的中国艺术观的。300 年前由 Matteo Ricci 所提出的意见,直到 20 世纪仍在西方具有普遍性的吸引力,尤其是对那些将文艺复兴艺术奉为典范的学者们来说更是如此。此时英国最重要的艺术学者 Roger Fry [1866—1934]便是一个很值得注意的例子。他基本上可以说是文艺复兴艺术的信徒。他也极为欣赏唐代艺术,当他面对着唐代的作品时,便处处发现其有与文艺复兴艺术相通之处。Fry 在晚年曾做过一系列有关中国艺术的演讲,有趣的是,他的系列演讲只至唐代为止。这是否即意味着他那来自文艺复兴艺术的观点也使他觉得中国晚期艺术实在不值一顾?¹⁴比 Roger Fry 稍晚的西方中国画史权威 Osvald Siren 在其巨著 *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* [1956] 中,虽然对晚期中国画的各种发展作了有史以来最公平而详细的探讨,但是基本上它也免不了受西方本位观点的影响。Siren 虽然也承认 17、18 世纪时中国所受西方绘画的影响在当时并不重要,只能看成一种“孤立”的现象,但他在书中仍以一个专章来处理,这就透露出一种惋惜此中西交流未能持续而开花结果的心态。¹⁵而在评述中国绘画的特有空间处理方式时,他则强调其中存在着一种由抽象渐往“对实际观点所得的较统一而具说服力的处理方式”进行的风格史。至于造成此发展的动力何在,他的看法倒与中国方面的论者相合,皆以对自然的观察来说明。而对 16 世纪末以来的山水画,他则云:“在当时重要画家的作品中,横向空间的延展常以一种

类似西方的方式来处理,而较次等的画家,即使到了此时,或更后的时代,却仍停留在对传统的方法的崇信之中。”¹⁶字里行间依然以西方之追求“再现”自然为中国山水画发展的“应有”归宿。而在此后,中国晚期绘画因不能善于把握西方传教士所带来的契机,遂而堕入“歧途”,Siren 的扼腕之叹实不言可喻。

Siren 的巨著虽仍带有过去的包袱,但是综合整理大量存世画作的贡献,不仅值得肯定,也应被视为下一阶段西方研究中国绘画的重要基础。在他之前,西方的中国画研究的最大困境乃在于无法处理中国画中常见的作者真假以及时间断代的问题。他们虽然尊崇唐宋,但是博物馆中所收藏之唐宋画,其实多是后世的仿作或伪作,根本不能作为提供他们有关唐宋绘画艺术的正确资料。因此之故,他们当时所建构的有关中国绘画的印象,其实只有一个转换自西洋艺术史的外壳,而没有实质内容可以凭借。¹⁷中国方面的论者在移植了这种观点之后所形塑出来的中国画史形象,自然也陷入类似的困境,而无法对历史的内容增进什么了解。然而,如此的画史论述在中国居然持续存在了将近半个世纪之久,实在令人感兴趣。如果去思考其中的原因,上文所及中国知识分子当时因受救国使命感的驱使、希望以西方为典范来改造中国文化的心态,可谓十分关键。换句话说,中国的论者在援引西方观点之际,其作为历史研究之有效性并不是考虑的重点,它如何能符合当时他们本身追求国家新前途之所需,才是终极关怀之所在。在此状况之下,他们对这个画史理解中所内含的问题并不能主动地加以因应。Siren 的研究贡献在当时的时空之中,因此可謂是站在最前锋的了不起地位的。

20 世纪 60 年代以来的中国绘画研究,在西方来说,确实是发生了一些明显的改变。相对于过去的研究,此期的成果似乎显示了较少的西方艺术史框架的影响,而能较为具体地试以传统中国观点来看待画史的资料。例如,“复古”[archaism]的议题就被严肃地提出,作为中国美术史中的关键课题,以阐释其历史发展之有别于其他文明之一重要特质,及其在创作实践上所引起的实质作用。¹⁸当然,对于类似“复古”这一问题的注

意并不是西方学者的创见,中国传统的画史论述中早就非常重视这种画家与传统之间的关系,并以之来建构绘画传统中的各个流派传承。我们几乎可以说,这种重视跨越时代的流派观的存在是传统中国对画史理解的一大特点。不论是创作者或是评论家,当他们尝试去定义某一个人之艺术表现时,总是以追溯其在唐宋时的大师典范来宣示其在历史中的适当归位。与传统中国的这种论述方式比较起来,近代西方学者则表现了一些有意义的差异。除了指出某个风格的代代传承之外,近代西方学者更以其形式分析的专长企图勾勒出同一传统内之各自不同的表现,并以时代风格的角度配合来分析一个流派在不同时间内逐步演进的不同风貌。如此工作,不仅有助于解决同一流派中众多仿本的断代问题,而且可以将同一时期之不同流派作品并而观之,归纳出所谓的时代风格特质,而予以历史性的解释。¹⁹传统的“复古”观念,在此风格研究的操作之下,被转化成能够具体掌握观察的、由一个风格原型出发、在时代条件之配合下经过一次又一次的诠释与再诠释的历史过程。对于一个横越数百年的风格流派可以如此观察,短至数十年的个别创作者的一生画业也可以仿此进行分析。从其早期作风开始直至绝笔为止,个人如何面对一个或数个出自传统之典范作出其自我之诠释,在此研究观照之下也都取得了一种较前更为有力的内在连续性。出自西方研究中的风格理论虽然有一度受到研究中国绘画之学者的怀疑,但在经过一番调适后,终究还是起了一些积极的作用。方才所论之风格的内在连续性,就是风格论中很根本的要素之一。

自Wolfflin以来大行其道的风格论,本身内涵复杂,学者之间持论亦有差异,当然不是本文所谓“再现”论述模式所可涵盖或者可以与之建立任何形式的对等关系的。不过,例如许多风格论者所热衷探讨的“时代风格”或“风格的连续性”等历史现象,实质上都与“再现”有着不可分割的牵连关系。一旦研究者试图要在横向的各种表现形式之中,或者是在纵向的时间轴上,探求一个普遍或一贯的风格共相,那么他必然要面对何以有此共相的问题。而在尝试说明这个问题之时,风格论者所依据的事实上

仍然是以“再现”为判准的比较模式，基本上都认定了不同时地的艺术家们会不约而同但可能各以不同方式地朝“完美的自然再现”这一目标逐步前进，即使这所谓的“完美的自然再现”可以容许有许多不同的解释存在。不仅在这西方美术史的研究上如此，在中国美术史的此阶段探讨中亦复如是。即以方才所及对“复古”之研究而言，在此研究论述之中，古代的典范并非被视为一种值得追求的纯粹而独立的目标，反而是一种[或多个]已经完成“再现”自然真实使命的成果，而被认为值得再予阐释与宣扬。

这种认识之下的“复古”是否真能切合中国文化中“复古”的内在实质，当然值得进一步讨论，但它却也带动了许多重要的研究，并有值得称述的成果。尤其是在元代绘画史上，如李铸晋等学者在赵孟頫、曹知白等重要画家作品的缜密分析之中，皆标举了他们在宋画达到“再现”的可能极致后，一反宋代汲汲于追求“改良技术和克服各种描绘的困难”的创作途径，转向古代典范学习，以一种近乎天真的方式再来观看自然，并以其笔墨来捕捉物体外形之外的内在气韵，为元代绘画之所以异于以往者，且系元代足称画史之革命时代的根本理由。²⁰这不仅是首次对元代的“时代风格”作了一种定义，而且也为中国画史由宋至元的变化，作了一个关于“风格内在连续性”的巧妙说明。在过去的讨论中，宋后的绘画根本无足轻重，因为由“再现”的准则来衡量，它即使不能径视为“断裂”，充其量也只是一段衰微的过程。但在这些较新的研究之中，“再现”的目标则有新的扩充，以复古及笔墨为手段的元代绘画反而可以被视为“再现”传统的“再复兴”。李铸晋即特以“realism”来称之，以别于宋画的“较为概念性、理想化”的看待自然的态度。²¹

在如此修正了的“再现”观之中，“形似”的地位已非最关键的因子，亦非认识真实的必要媒介。中国画史的发展在这个观点之下，如果说唐宋是在逐步地克服各种描绘物象的困难，那么元明清的后段发展便可以说是在进一步解除“形似”束缚的演进过程。在这一角度之下的研究，除了元画之外，明清画也取得了重要的成果。其中又以 Richard Edwards 的工作最值得注意。自 20 世纪 60 年代以来，他集中地研究了南宋、明代吴