

古典的復興

溪客舊廬藏明清文人繪畫研究

楓江書屋叢刊

古典的復興

溪客舊廬藏明清文人繪畫研究

章暉 范景中 主編

上海書畫出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

古典的復興：溪客舊廬藏明清文人繪畫研究 / 章暉，
范景中主編. -- 上海：上海書畫出版社，2018.9
ISBN 978-7-5479-1733-6

I. ①古… II. ①章… ②范… III. ①文人畫—作品
集—中國—明清時代②文人畫—繪畫研究—中國—明清時
代 IV. ①J222.48 ②J212.052

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2018) 第 057759 號

古典的復興 溪客舊廬藏明清文人繪畫研究

主 編：章 暉 范景中

責任編輯：王 劍 陳家紅

編 輯：王一博

責任校對：周倩雲

特約審讀：胡 真

裝幀設計：李賽文

攝 影：李 燦

技術編輯：顧 傑

出版發行：上海世紀出版集團

上海書畫出版社

地 址：上海市延安西路 593 號 200050

網 址：www.ewen.co

www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@163.com

經 銷：各地新華書店

製版印刷：上海雅昌藝術印刷有限公司

開 本：787×1092 1/8

印 張：51

版 次：2018 年 9 月第 1 版 2018 年 9 月第 1 次印刷

書 號：978-7-5479-1733-6

定 價：1280.00 圓

若有印刷、裝訂質量問題，請與承印廠聯繫

古典的復興（代序）

章 暉 范景中

十五世紀中葉，吳下的文人畫家們厭倦了明初以降的宮廷繪畫和浙派山水，將目光投向元代，意圖以趙孟頫等人的方法建立一種新的畫風以區隔北京的趣味。^[1]在經過了杜瓊和劉珏等前輩畫家的積淀後，蘇州一帶逐漸形成了以沈周和文徵明為領袖的新畫派。蘇州的上層文士如王鏊、吳寬等將此畫風推介給京城的知識界，而使吳派風格播散至全國，並逐漸形成風尚。僅有生員功名的文徵明也因為書畫的成就和名望被破格舉薦為翰林院檢討。沈、文一脈，特別是文氏一門對畫壇的影響延續了一個世紀之久。到晚明，人們對漸趨泛濫的吳派繪畫產生審美疲勞，紛紛尋求新的嘗試，這使十七世紀初期的畫壇一度呈現出繁榮生動的景象。祇是這些努力大多仍以吳派為起點，既未成一家之言，也未能形成足以扭轉頹勢的宗派。

這一局面促使華亭人莫是龍和弟子董其昌越過沈、文而去追索文人畫的本源。董氏整理了自唐代以來古代山水大師的筆墨，他借用禪宗的“衣鉢”概念來劃歸文人繪畫的師承體系，正式確立董源“士夫家之最”的宗師地位，尊元代黃公望、王蒙、倪瓚和吳鎮四人為其正傳。這套體系即所謂的南宗正脈。這一理論大約於 1600 年左右成型，出版問世後便很快為江南的文人畫家群體所認同。

在自己的作品中引入前代畫家的語彙從杜瓊和劉珏的時候就已開始，沈、文亦然，但他們的引用大多是即興和隨意的。雖然董其昌在發現和整理古典大師的繪畫時形成了理論，也在繪畫實踐中有意識地梳理了各家的風格和技法，但真正將古代大師、特別是元四家的圖式和技法予以系統歸納和重構的是董其昌的兩位學生王時敏和王鑑，他們把南宗理論變成了具有實戰意義的範本。這一工作是通過繪製和傳播各種版本的《小中現大冊》來完成的。在南宗正脈的理論框架之下，王時敏提出要“建立典範”。他把董其昌筆下體現出的所謂禪意，或者說董其昌在構圖中刻意注入的不穩定感和非理性的因素剔除（高居翰語），留下古典作品的畫面結構，使之形成一種理想化的圖式，作為畫家創作時參考的範本。從某種意義上說，是重新發現並厘清了已經變得模糊的古典語言，從而推動了一場文藝復興式的繪畫復古運動，這在中國千年繪畫史上是絕無僅有的。

這場復古運動最初祇是在以華亭和婁東為中心的江南一帶進行。1686 年，王時敏的長孫王原祁來到北京，十四年後進入內廷，成為康熙帝寵愛的文學侍從。皇帝酷愛他的山水，曾賜予“畫圖留與人看”和“天機來紙上，粉本在胸中”的御題，使王原祁成為向宮廷輸入南宗風格的關鍵性人物。文人畫自發軔以來表達的一直都是上層文士的理想和訴求，在王原祁之前從未真正走進過宮廷，成為官方確立的正統。另一位復古運動的重要人物是王翬。雖然他並不在文人畫家之列，但他對古代大師繪畫的廣泛摹寫和超常的作品數量使之成為不可繞開的骨幹。1690 年至 1694 年間，他在北京帶領包括焦秉貞、冷枚等在內的一眾宮廷畫家完成了《南巡圖》，這個十二卷的巨製堪稱其半生研習古典名畫的總結。此項工程的另一結果是將古典範式系統地注入了宮廷繪畫。從某種意義上來說，王原祁和王

輩的成就可比擬十五世紀時佛羅倫薩的藝術大師，他們將文藝復興的藝術新風帶入了羅馬教廷。

十七世紀晚期，隨著王原祁和王翬的先後入都，南宗畫派的影響力由江南向北京轉移，到乾隆朝時，中樞的上層文士中形成了一股強大的“正統派”力量，其中堅便是我們今天所說的詞臣畫家群體。由於皇帝的介入和推動，使得這個群體的藝術創作表現出前所未有的活躍。二十世紀的主流美術史普遍認為，十八世紀時文人山水畫逐漸淪為帝王的宣傳工具，不再是文人理想的表達，畫作數量固然龐大，却沒有任何創新，因而不具備深入探討的意義。事實上，祇要越過這股膚淺的迷思我們便可看到，這一時期的文人畫家們對南宗繪畫進行了深入而富於個性的推演，山水構圖更加穩健，筆墨表達也更為精微。同時，因為西洋繪畫的影響，新的風格發展出來，董邦達的“層巒積翠”式山水即為一例。^[2]這一時期宮廷崇尚實景山水，文人畫家亦積極參與其中，將文人繪畫的筆墨融入對真山真水的描畫，達到了筆墨與造化二者的和諧與互動。^[3]

正統派在宮廷蔚然成風的同時，在野的“四王”後人（例如“小四王”）和追隨者們也在孜孜以求，他們的努力方向更偏重於延續和發展“家學”。這一路徑與傳承有關，也與他們掌握的畫史資料有關。隨著收藏中心由南向北的遷移，古代名畫在江南變得稀見，小四王們所能依據的，或許更多是前輩的畫作以及留傳下來的古典名作的縮本和摹本。因而以風格觀之，他們的作品雖然標示仿照元人，實際表現出來往往是“四王”的影子。這批繪畫的數量亦不在少數，它們與詞臣畫家的作品相呼應，形成十八世紀文人畫壇復興古典風格的主流。

清中期以後的皇帝們似乎缺少像父祖輩那樣對藝術贊助的熱情。十八世紀晚期至十九世紀，中國文人畫的重地再度回到江南。彼時的江南畫壇在董其昌和“四王”的譜系下已經行走了超過一個世紀，衆多畫家皆在作品中聲言自己是臨仿南宗、特別是元四家中的某人之法，這逐漸讓一些人感到苦惱和深受禁錮，開始向“正統”以外的古代繪畫找尋解決之道。鎮江人張峯稱曰：“吾潤畫家，家自為法，未嘗一宗婁東。”他以沈周風格為基點，融合北宋巨幀山水和南宋院畫，實驗出了一種極具個人風格的新型山水畫。杭州人錢杜批評董其昌“筆墨少含蓄”、王原祁“有筆墨無丘壑”，刻意繞開董氏標舉的南宗核心人物，向自己喜愛的畫家趙孟頫、文徵明和

唐寅等人的作品汲取靈感。兩人都分別有不少同道和追隨者，鎮江地區逐漸形成以張峯為核心的京江畫派，錢杜則影響了蘇杭地區的畫家。新近的研究認為張、錢二人一生并無交集，他們不約而同對古法的另類取徑實乃力圖對抗當時畫壇對董其昌理論的過分依賴。^[4]與此同時，正統派體系下的畫家也在嘗試突破元四家框架而回溯董源的風格技法，有“四王殿軍”之稱的戴熙是其中代表。十九世紀這股重新向古代大師學習的風潮可以看作是中國文人畫家復興古典的最後一次努力，因為在那之後，畫壇便被一種全新的觀念引領了。

這場持續幾個世紀之久的“文藝復興”總是與古代大師作品的蹤迹息息相關。所謂“窺其堂奧”和“得其法度”皆源於對古典作品本身的體察，是“師法古人”的基本條件。以上談到的幾位畫家其本人便是收藏家。劉珏家藏趙孟頫的《水村圖》卷，此卷被認為是以書法之筆描繪山水的發端。沈周藏有“半幅董源”、黃公望《富春山居圖》卷和王蒙《太白山圖》卷，文徵明則有黃公望《溪山雨意圖》以及倪瓚、吳鎮的畫作若干，這些是他們得以跳脫當時院畫窠臼而返回古典的資本。董其昌對董源真迹的追尋讓人聯想到彼得拉克對西塞羅稿本的搜集。根據張庚的記載，王時敏版《小中現大冊》中的二十四幅古代名畫全部出於自家笥篋，其中多幅且曾是董其昌的舊藏。王原祁的入仕北京和供奉內廷其實伴隨著中國收藏中心由江南向北京的轉移，曾經散落在各大收藏家手中的古代名迹陸續進入清宮，成為皇家秘笈。十八世紀以後，對於江南畫家而言，宋元名作或許真身難覓，但有明一代的繪畫則可目見。張峯少時曾隨王文治讀書習字，後者是京江的文化領袖，他認為傳承古代典範的并非“四王”而是董其昌和他之前的吳派領袖沈周與文徵明。王文治擁有多幅吳派作品，其中沈周《東莊圖》曾為張峯反復臨摹過。錢杜自家富藏吳派繪畫，他一生所寓目的畫作中吳派佔了一半以上。這種經歷無疑對張峯和錢杜的繪畫主張與畫風都產生了深刻的影響，也因為吳派作品的可見性，使他們兩人的後輩畫家有可能延續這一風格。可見，畫家掌握的畫史資料是其理論的基本依據，他們所能遇見的古代作品則決定了他們可以回到什麼樣的古典。

本書輯錄了十六至十九世紀近四百年間的七十件繪畫作品，意圖藉此重構這一時期主流畫壇對古典風格復興的形狀，其中十八

世紀正統派的畫作佔了較大的比例，以此來平衡以往美術史研究對其重要性的忽略。

文徵明《五岡圖》是吳派畫家試圖恢復古代大師風格的一個重要證據。石守謙先生在研究此圖時指出，文徵明為他的前輩畫家杜瓊、劉珏和沈周追尋董源的努力作了階段性的總結，他在《五岡圖》中將董源風格的形式與意涵進行了詮釋整合，“而《五岡圖》本身可以說是傳世文徵明山水畫中罕見之得與董源具體作品連上關係的重要資料”。文嘉《雨後山圖》采用倪瓚一水兩岸式構圖，畫法亦是雲林典型的淡墨乾皴，唯山石皴筆加強了披麻皴而減弱了折帶皴的效果，這顯然是受到他父親的影響。書中的兩幅董其昌作品也都是仿倪之作。其中《仿倪高士山水》因在絹上作畫故而用筆較濕，筆鋒亦相對含蓄。《風亭秋影圖》則強化了倪瓚慣用的折帶皴，以側鋒運筆并更加快速，從而讓原本安靜的畫面變得具有動態和節奏感。這一特點在董氏晚年的作品中表現得更為顯著，成為極具辨識力的個人風格。除以上三幅外，本書尚錄有五幀不同時期畫家的仿倪畫作。王綦《東籬采菊圖》祇取了雲林一水兩岸的結構而在筆墨上另闢蹊徑，整圖充滿裝飾趣味，可以看成是吳派後進對前輩們慣用程式的一個突破。程嘉燧《松溪放棹圖》在筆墨創新方面的訴求當與王綦一致，但下筆惜墨如金，畫面極為簡澹，意境仿佛元人而筆墨語言迥異。王綦和程嘉燧的嘗試代表了晚明的時代風尚，他們試圖跳脫吳派代代相傳的畫法，追求另類的表達，却與古典大師的筆墨精髓漸行漸遠了。這恐怕正凸顯了董其昌與他的追隨者整理和恢復古典風格的意義。對倪瓚風格圖式的梳理到王時敏時終成規範，他的學生王翬《仿倪董山水》卷便是這一結果的力證。王原祁《疏林遠岑》則表現出他將元代幾位大家的風格技法熔一爐而冶的野心，構圖采用倪瓚的三段法，山體坡石不用折帶皴而施以大癡筆法并融入了梅道人的墨法。這種風格始於他中年以後，晚歲時尤喜演繹。麓臺之後此法漸成定式，乾隆詞臣張鵬翀《秋林遠岫》一軸正反應出這種時趨之所向。這八幅仿倪瓚作品的鮮明風格，正是它們所處時代對於學習古典取徑各異的映射。這讓我們想起了“右軍變容”。有一段傳為李煜論書的語錄這樣說：“善法書者，各得右軍之一體。若虞世南得其美韻而失其俊邁，歐陽詢得其力而失其溫秀，褚遂良得其意而失其變化，薛稷得其清而失於儻拘，顏真

卿得其筋而失於粗魯，柳公權得其骨而失於生獷，徐浩得其肉而失於俗，李邕得其氣而失於體格，張旭得其法而失於狂，獨獻之俱得之而失於驚急，無蘊藉態度。”這段話映射到繪畫，可以幫助我們理解古典大師何以成為古典本義的語境。用董其昌的話說：

“巨然學北苑，黃子久學北苑，倪元鎮學北苑，都學北苑而各個不相似。使俗人為之，與臨本同，若之何能傳世也？”以“右軍變容”或“北苑變容”例之，我們不妨稱上述現象為各個時期之“倪雲林的變容”。

“倪雲林的變容”昭見了一個事實，那就是在尋求風格突破的時候，畫家往往首先借重和依賴古代大師的作品，以之為基點闡發各自的目標。相比以往的任何一個時代，晚明和清初的畫家們都更關注繪畫的傳統。除了以董其昌和王時敏、王鑑為核心的一系，更多的人在以自己的方法和視角再興古典的繪畫風格，這使畫壇呈現出格外的活力和多樣性。例如，《黃山紀游詩畫冊》中的《茅亭策杖》頁，是程嘉燧以倪瓚風格為靈魂發展出一種新畫風，這種省減皴擦、僅以寥寥數筆勾勒輪廓的處理方式對其後輩畫家弘仁、查士標、戴本孝等人具有指導意義，查士標《為永錫作山水》正是這類簡筆山水的典型。安徽畫家梅清通過描寫自然景物尋求構圖上的突破，他的黃山系列自成一格，而筆墨皴法仍然來自王蒙，《秋山圖》即為一例。這種畫風後來形成了頗引人注目的黃山畫派，梅庚、梅翀與蔡瑤等皆為其中的成員。此外，董其昌弟子程正揆的繪畫經歷亦頗堪玩味。按理他當遵循老師的理論、摒棄吳派而效法元人，但事實并不如此。其筆下《江山卧游圖》數以百計而面目各有不同，以本書所收之第七十一卷為例，風格與筆法中沈周的意味頗為濃重。這也表明，董其昌在晚明至清初雖然影響深遠，却并没有一統天下，即使是學生也可以邁出他的門庭而兼師別家。上述這些復興古典風格的行動在當時并未成為主流，却無疑從不同的方向表達了畫家們對於繪畫本身發展的思考和從經典中獲取力量的訴求。

對古典名作的研習在王時敏的時代漸成範式化。他與王鑑等人製作的各種《小中現大》冊既是學習資料，更是一套學習方法，其意在於通過反復臨摹而最終達到“化古法為我法”的境界。以王時敏對自己最欣賞的黃公望作品的演繹為例，青年時代的他基本上亦步亦趨，間或摻入董其昌的筆墨，之後開始展露個人風格，至

中年而趨於穩定。《爲簡庵作山水》繪於六十二歲時，佈局平衡穩健，筆致含蓄文雅，既不見一峰道人的荒疏蕭瑟，也隱去了畫禪室主人刻露的筆端。畫面通透平和，宛若一位翩翩佳公子安靜地佇立。這是王時敏仿黃公望作品的最佳境界。如果說王時敏的主要貢獻在於對水墨經典的推演，他的伙伴王鑑則表現得更爲全面，在青綠山水的實踐方面尤其突出。《仿趙松雪溪山仙館圖》中，王鑑借用了數位古代大師的語言，其中山石的乾筆勾皴來自黃公望，礬頭承繼董源和巨然的傳統，松樹和其他雜樹取法董其昌，而整幅畫面的小青綠設色之法則源自趙孟頫。將黃公望的披麻皴和青綠敷色重疊在一起來表現山石的色彩和肌理，這是對趙孟頫在《鵲華秋色圖》中墨、色相融畫法的發展。王原祁《春嶼翠靄》和王愐《天池石壁》兩幅作品可一窺黃公望名迹《天池石壁圖》對南宗一脈的熏炙。王原祁取原作畫面正中的主山脉和左下角的坡石松樹，簡化了山腰的細節，也基本捨棄了畫面右邊的山體和側峰，這樣的佈局突出了“龍脉”和礬礪的運筆。簡言之，麓臺的旨趣在突顯龍脉和筆墨表演。王愐的畫面更接近王時敏構建的大癡圖式，除了左高右低的巨障式佈局脫胎於原作外，近景坡岸樹木的佈置和整幅的濕筆皴染都來自煙客，唯亂石堆疊的中央山體兩相不類，皴染亦求簡澹，似欲追懷元人之境，這是王愐的個人特色。本書研究婁東諸王作品的初衷，并非止於歸結他們與前輩的師承關係，而在強調他們向經典致敬的同時，著意不爲其捆束并力求各具風貌的努力。

本書提出了“乾隆十詞臣”這樣一個畫家群體，他們是鄒一桂、張鵬翀、董邦達、勵宗萬、蔣溥、錢載、張若靄、錢維城、張若澄和董誥。十人均由進士入翰林，官階正三品或以上，是乾隆皇帝的高級侍從近臣。其中鄒一桂和錢載擅畫花鳥竹石，張鵬翀、董邦達、勵宗萬和張若澄長於山水，其餘四人二者兼能，且都有畫作被收入《石渠寶笈》。乾隆時期，南宗技法已然教科書化，看起來，諸位詞臣畫家似乎再沒有發揮的餘地，主流美術史也幾乎都一邊倒地認爲他們是在巨匠的陰影下襲人故智。但事實并非如此。對經典的承繼從來都不是發揚個性的阻滯，每個人獨具巧思的筆墨推演都值得美術史爲之一書。例如董邦達和勵宗萬，兩人把王原祁複雜的乾筆皴擦技法發揮到了極致，勵宗萬《仿吳鎮夏木垂蔭》卷更呈現出幾近素描的效果，綜觀整個畫面，似有光束從右側打來，不知畫家是否見過西洋炭筆畫，因而受到了啓發？至少這是一個值得探討

的問題。錢維城山水受藝於董邦達，但《庚辰夏仿一峰老人山水》卷以乾濕并用、自然流暢的簡筆重塑大癡，畫境返璞歸真，仿佛元人。董誥所取更是其父的反向，他喜用濕筆表現丘壑，《畫山水》冊比之麓臺更爲秀潤。張若澄《林壑幽深》雖學大癡而將披麻皴法與點染結合，營造的山水溫和含蓄，使人不禁想起王煙客《爲簡庵作山水》的貴公子氣來。這一時期，由於宮廷對實景山水畫的重視，詞臣畫家們對真山水投入更多關注，這種關注超過了十八世紀以前的文人畫家。蔣溥《虎邱山》《鄧尉山》二卷可以幫助我們觀察他們對真山水的再現。當然，這需要我們發揮“觀者的本分（the beholder's share）”，這是我們努力通過繪畫去看那些古典畫家宣稱他們再現的事物，我們逐漸發現了大自然中真正存在的事物。

本書十九世紀的繪畫可大致分爲兩部分，也代表了當時文人畫家的兩個努力方向。張峯《元夕賞菊》《采蘭居》和錢杜《天池石壁圖》分別借用沈周、文徵明家法，後輩畫家程庭鷺《小滄浪消夏圖》、何維熊《萱庭春茂圖》、翟繼昌《仿文徵明早春圖》和劉彥沖《甲午仲秋仿文待詔青綠山水》等亦皆宗吳門，反應出吳派山水在江南畫壇復興的趨勢。與此同時，正統派的後繼者們仍在踽踽前行。王學浩是其中既能承襲傳統而又不就藩籬的獨出者，《驅使煙雲》冊對古典範式的廣泛摹寫有他的繼承，更體現出他在墨法變化和運用上的獨創性。戴熙在面對南宗畫風走入瓶頸并遭遇詬病的情況下，轉而回歸宗派之本源尋求支撐。《密林陡嶂》的佈局與董源《瀟湘圖》頗爲相似，畫家以枯筆淡墨皴擦山體，讓整個畫面在視覺上更接近董源自身而非董其昌之後的“董源”。

相對山水畫，本書選入的花鳥竹石作品不多，但我們仍希望可以藉此稍加梳理十六至十八世紀文人畫家在此類目上對古典風格的取捨和思考。吳派以陳淳的花鳥畫最負盛名，他雖出文徵明門下，但花鳥學習沈周的寫意畫法，其自成體系的畫風實際上是獨立於文門之外的。陳淳子陳栝繼承家學，書中這幅《秋荷文禽》圖取材源於宋畫，但表現手法完全不同於宋人的精描細寫，而是用流暢的線條和簡澹的敷色勾畫荷花水鳥的“冉冉欲活”（姜紹書語）。文徵明花鳥題材的作品傳世稀少，個中成就也被其山水畫的名氣所掩。本書《爲顧太夫人壽冊》中有多幅文徵明弟子的花鳥作品，較爲集中地體現了文門花鳥繪畫的面貌。其中吳支所作“靈護”頁和文徵明《花卉冊》中的“金英作壽”頁（臺北故宮博物院藏）可謂

一脉相承，石岳所繪“畹蘭”，也與文徵明的另一位學生仇英所繪《雙鉤蘭花》（故宮博物院藏）形神俱似，其畫風之典雅精緻與白陽一派的淋漓疏爽完全不同。明後期至清初，文人畫壇回溯古典的時風在花鳥繪畫上亦有所反應，惲壽平及後繼者蔣廷錫、馬元馭、鄒一桂等均在寫意之外，精研徐黃之法，惲壽平的沒骨寫生將工筆與寫意兩種技法融會一起，探索出花鳥畫的一個新方向。鄒一桂花鳥畫“派接徐黃”，作為惲氏之婿，他的一生都在通過沒骨繪法上追徐黃的流派，欲以重振傳統，《仿徐黃花鳥》可見其功力，冷艷精工的畫面依舊生機勃勃。鄒一桂的門生錢載在繪畫上沒有依循座師的藝術主張，而是由陳淳一派回溯元人，《秀石叢竹》軸採用了管仲姬的叢竹結構而以水墨寫細竹風神，幾欲畫出顏色的感覺，又深得柯九思遺意。

中國文人畫發展史是一部不斷回到古典、向古典致敬的歷史。十七世紀以降，這一趨向表現得更為清晰和透徹。董其昌及其後輩們比沈周、文徵明等先行者懷有更明確、更強烈的歷史距離感，在《小中現大》的方案中，表面上看，他們是與宋元先輩們面對面交談，實際則是相隔一段距離在向這些古典大師致敬。這種距離感不但讓他們認識到宋代的大師如何以圖式和風格為工具去描繪山水，元代的大師又如何以山水為手段去創造風格和品格，最終確立了藝術的古典公式，而且令他們指點江山，以古衡今：他們看到浙派的粗野，因為它是古代典範的扭曲或詭敗；也看到吳門末流的孱弱，它未能徹底洞見古代典範的真然本身，作不出恒照後世的詮釋，因而漸漸失去了接續古典的活力。特別是在晚明的社會情境中，文人畫家更受商人階層的追捧，已有日益職業化的趨勢。文人畫已到了一個關鍵時刻，它的命脈隨時有被隔斷、被削弱的危險。處此局面，那些一心為絕學續命的藝術家大概沒有更好的路徑可供選擇，他們寧願創作藝術史式的繪畫，寧願模仿古典，讓久已消逝的歲月去填充他的時代，也不願去表現那個時代的內容。然而，十七世紀的這一復古運動在二十世紀却橫遭爭議。但祇要我們扯下那些由膚淺和短視交織的迷障就會發現，以王時敏為首的“四王”正是力撐復古的旗幟來表達他們創新的願望，他們試圖發現古典的真然本色并要求以其為創作的指導原則。就像萊奧納爾多·達·芬奇描繪《最後的晚餐》，米開朗琪羅製作《大衛》和拉斐爾再現《雅典學院》，他

們不但不反映所處時代的內容，他們還要創造時代的內容。即使他們一時意興過飛，大刀闊斧去開創新境界，也是與其贊美的古代典範緊密相關的。好比中國歷代哲學家們把自己的智慧星光歸之於先聖的星際宇宙一樣，他們甘願生活在一個由歷史投影下來的世界。我們祇有懷著這樣的善意去觀看復古，纔不致錯失文明的精粹。需要說明的是，我們在文中不止一次提到歐洲的文藝復興運動，並不意味著我們試圖以西方美術史的框架和方法來觀察中國的文人畫歷史，而意在指出，繪畫作為一種再現藝術在發展過程中是有其自身規律的。這種規律在東西方繪畫中都客觀存在。

文人畫的歷史一再表明，唐宋的典範，不論是王維董源，還是李成范寬，抑或黃公望倪瓚，他們總是如同音樂的主旋律，不斷呈現為後世作品的主題，這就是我們經常看到的“仿”，它背後的含義是：回歸本源，在繪畫的原始典範中發現關於它的新知識、新動力。所謂的復古，就是以這種典範來更新自己、重獲與古典藝術的統一。即使是所謂的離經叛道者，也需要從中汲取教益。這種統一一是文人畫家論畫和作畫的指導原則，並在創造著文人畫的歷史，所以它的火種必須燃燒，不能熄滅。實際上，我們這部書的宗旨，就是展示這種統一，並提請注意，後世對古典的嶄新詮釋總是接枝到原初的風霜老幹上，文人畫總是在古典中創造精微，創造復興，這不是例外，乃是常見之事；所以能“鬱乎蕭騷，曲直橫斜，稼穡庫高，竊造物之潛思，賦生意於崇朝”。祇有注意到這種嫁接物，其古典的本源和新詮釋的時代性纔會昂然顯現。

注釋

- 【1】關於這一點，石守謙先生有詳盡論述，參見《從風格到畫意——反思中國美術史》第三單元，石頭出版社，2010。
- 【2】參見潘中華《乾隆詞臣董邦達的藝術》，本書第76頁。
- 【3】參見石守謙《以筆墨合天地——對十八世紀中國山水畫的一個新理解》，臺灣大學《美術史研究集刊》第26期，2009。
- 【4】參見何彥暉（Michael Hatch）《錢杜、張峯與十九世紀初期對吳派畫家的興趣》，本書第22頁。

目次

ix	古典的復興(代序)
3	振衣千仞岡——文徵明《五岡圖》的製作 石守謙
13	人瑞、人世、人生——《明名人爲顧太夫人壽冊》解析 劉禮紅
22	錢杜、張峯與十九世紀初期對吳派畫家的興趣 何彥暉(Michael J. Hatch) 邱士華 譯
27	感物興象,終歸本色:程嘉燧的《黃山紀游書畫冊》 劉晞儀
41	《湖莊清夏圖》在晚明和清初的遞傳與意義流變 章暉 白謙慎
51	王原祁繪畫中的幾何學問題 楊崇和
61	志氣寫真:以禹之鼎《西溪草堂圖》爲例的個案研究 史耀華(Joseph Scheier-Dolberg) 鄭濤 譯
76	乾隆詞臣董邦達的藝術 潘中華
88	救國之道——臨摹與傳承 史明理(Clarissa von Spee) 鄭濤 譯
97	吳門繪畫與十九世紀江南畫壇的吳派趣味
155	晚明與清初的多種風格
217	清代的正統
387	收藏家小傳·人名索引

圖釋與圖版

- | | | | | | |
|-----|-------------|--------------|-----|-----|-----------|
| 100 | 沈周 | 松溪小坐圖 | 226 | 王翬 | 仿倪董山水 |
| 102 | 文徵明 | 五岡圖 | 230 | 王翬 | 庚寅師古人小景 |
| 108 | 文徵明等吳門諸家 | 爲顧太夫人壽冊 | 236 | 惲壽平 | 仿古書畫冊 |
| 118 | 文嘉 | 雨後山圖 | 240 | 王原祁 | 春崦翠靄 |
| 122 | 陳栝 | 秋荷文禽 | 246 | 王原祁 | 戊子寫右丞詩意 |
| 124 | 王綦 | 東籬采菊圖 | 250 | 王原祁 | 疏林遠岑 |
| 128 | 文點 | 溪南看山 | 254 | 王原祁 | 高巖槎竹 |
| 130 | 張銓 | 采蘭居圖 | 258 | 朱融 | 仿宋元十家山水 |
| 134 | 張銓 | 元夕賞菊圖 | 264 | 禹之鼎 | 西溪草堂圖 |
| 138 | 錢杜 | 天池石壁圖 | 270 | 趙曉 | 壬寅仿古冊 |
| 144 | 錢杜 | 溪山艇子 | 276 | 王昱 | 仿荆關筆意 |
| 146 | 程庭鸞 | 小滄浪消夏圖 | 278 | 王愐 | 天池石壁 |
| 148 | 何維熊 | 萱庭春茂圖 | 282 | 張鵬翀 | 秋林遠岫 |
| 150 | 翟繼昌 | 仿文徵明早春圖 | 284 | 董邦達 | 溪上煙樹 |
| 152 | 劉彥沖 | 甲午仲秋仿文待詔青綠山水 | 288 | 董邦達 | 爲黼庭仿元人筆意 |
| 158 | 董其昌 | 風亭秋影圖 | 290 | 勵宗萬 | 仿吳鎮夏木垂蔭 |
| 162 | 董其昌 | 仿倪高士山水 | 294 | 蔣溥 | 鄧尉山圖、虎邱山圖 |
| 164 | 程嘉燧 | 黃山紀游書畫冊 | 300 | 錢維城 | 試院中寫山水 |
| 170 | 程嘉燧 | 松溪放棹圖 | 308 | 錢維城 | 庚辰仿一峰老人山水 |
| 172 | 李流芳 | 甲子夏日作詩畫冊 | 312 | 錢維喬 | 仿古山水冊 |
| 180 | 李流芳 | 丙寅夏日作山水 | 320 | 張若澄 | 林壑幽深 |
| 182 | 李流芳 | 雙松書屋 | 322 | 張若澄 | 溪山墨趣 |
| 184 | 王時敏 | 爲簡庵作山水 | 330 | 董誥 | 畫山水 |
| 188 | 王時敏 | 仿北苑山水 | 338 | 奚岡 | 仿九龍山人山水 |
| 190 | 邵彌 | 流水寒林圖 | 342 | 王學浩 | 驅使煙雲 |
| 192 | 王鑑 | 仿江貫道筆意 | 352 | 戴熙 | 爲冠英作南中山水 |
| 194 | 王鑑 | 仿趙松雪溪山仙館圖 | 354 | 戴熙 | 密林陡嶂 |
| 198 | 程正揆 | 江山卧游圖 | 360 | 蔣廷錫 | 萱草湖石 |
| 202 | 查士標 | 爲永錫作山水 | 362 | 馬元馭 | 群芳譜 |
| 204 | 查士標 | 仿米家山水 | 366 | 年希堯 | 秋園鳴禽 |
| 206 | 梅清 | 仿黃鶴山樵筆意 | 368 | 鄒一桂 | 仿徐黃花鳥 |
| 208 | 梅清、梅庚、梅翀、蔡瑤 | 宣城四妙 | 372 | 鄒一桂 | 秋水文禽圖 |
| 212 | 張風 | 盧照鄰詩意圖 | 374 | 錢載 | 丁未夏五墨筆花卉 |
| 220 | 王撰 | 丙戌仿一峰道人筆意 | 382 | 錢載 | 秀石叢竹圖 |
| 222 | 王翬 | 瀟湘遠岫 | 384 | 張若靄 | 爲放翁作蘭竹靈石 |

論文與圖釋作者

石守謙 “中研院”院士、史語所特聘研究員，曾任臺灣大學藝術研究所教授、所長，及臺北故宮博物院院長等職

白謙慎 浙江大學文化遺產學院教授

史明理 (Clarissa von Spee) 美國克利夫蘭藝術博物館亞洲部主任，曾任大英博物館亞洲部主任，海德堡大學藝術史博士

史耀華 (Joseph Scheier-Dolberg) 紐約大都會藝術博物館中國書畫部副主任，哥倫比亞大學藝術史博士

何彥暉 (Michael J. Hatch) 美國邁阿密大學藝術史助教授，普林斯頓大學藝術史博士

陸昱華 昆侖堂美術館研究人員

章暉 獨立學者，曾任佳士得公司駐上海首席代表，中國美術學院藝術史博士

楊崇和 獨立學者

劉晞儀 紐約大都會藝術博物館中國藝術研究助理主任，耶魯大學藝術史博士

劉禮紅 美國羅切斯特大學助教授，紐約大學藝術史博士

潘中華 浙江師範大學講師，波士頓大學訪問學者，南京師範大學藝術史博士

潘文總 中國美術學院藝術史博士

顏曉軍 上海博物館館員，中國美術學院藝術史博士

譯者

邱士華 臺北故宮博物院書畫處助理研究員

鄭濤 中國美術學院藝術學理論碩士

振衣千仞岡——文徵明《五岡圖》的製作

石守謙

前言

“振衣千仞岡，濯足萬里流”，這是三世紀末期晉朝詩人左思《詠史詩》中的名句，表現出作者急欲掙脫官場，效法古隱士許由，在山水中追尋心靈自由的精神意象。文徵明對此意象也有高度認同。他自己在嘉靖五年（1526）冬辭去翰林院的職位，回到了他的家鄉蘇州。文徵明在京中三年，正好碰到“大禮議”事件所引起的政局動蕩，個性端謹持重的他在當時朝中雖然官位低微，但應該也深刻地感到無法適應的困擾。進入仕途實踐“士”的經世職責本是他的志業，却在短短三年不到便選擇放棄他的夢想，心中之鬱悶，可以想象。然而，在夢斷返家之後的二十多年中，文徵明反而在蘇州開展出一個真正屬於他的文化事業，不僅成為江南的藝術領袖，也以繪畫形塑了影響後世深遠的文人生活風格。“振衣千仞岡”的意象至此已非消極的出世，而出現了形塑另一種“無政治”的生活典範之積極意義。他晚年所繪《五岡圖》（圖1）上方的題詩末聯“未論百年翔鳳鳥，且臨千仞振衣裳”，便以左思“振衣千仞岡”的意象為他的這幅山水畫下了自我定義。

文徵明的繪畫極少為了自娛，大多數都是製作來送給朋友的。《五岡圖》也是如此。畫上穿著長袍的文士倒未作振衣高岡、濯足清流的特別姿勢，祇是坐在祇容一張方桌的草屋內。草屋建築亦僅兩間，呈直角并置，位於臨溪的岸上。屋前空地外生長著三棵大樹及少數較小植物，屋後則直立五座不高的山峰，其數正好是自題詩上“五岡宛轉鬱蒼蒼”的“五岡”。如此簡單佈置的山水，大概也可稱作“幽居山水圖”，對應著題詩中的第二句“岡下幽人舊草堂”的意思，基本上承襲著元代文士們所創立的“書齋山水”的畫意模式而來，呈現著文士家居的一種平淡生活情調。雖然是一種通用已久的模式，但是畫家仍可經由對畫中書齋周遭物象組合的調整，並使用自己的筆墨為之，加入自己的個人表現。就後者而言，此畫描繪樹石、山體的筆墨，便與一般常見的文徵明風格有些不同，不僅較為濃重，皴染也不似那般的細秀。傳統文物鑒賞界每稱那種標準的文徵明風格為“細文”，而以“粗文”稱此，並因其作品量少而得到特別的珍重。“粗文”的風格之所以量少，情況可與其師沈周之“細沈”風格遠較“粗文”為少之



圖1 文徵明《五岡圖》

現象相比擬。過去論者大都以師生二人的性格不同來說明這個現象。這固然有理，但如由風格選擇的角度觀之，我們也可討論如此風格選擇是否與畫意表達有某種程度的關聯。《五岡圖》在此即提供了一個值得觀察的案例。

作為幽居山水的《五岡圖》

“書齋山水”是前輩學人何惠鑒在論述元代文人畫時提出來的概念，主要用之歸類一大群以文士隱居為主題的山水畫，且認為是元代文人因出仕困難，不得不以隱士自高而發展出來的新現象。^[1]不過，元代的書齋山水雖以書齋那種簡化的形象來代表隱居生活的現實與理想，在形象的組合上却仍未形成定式。比較常見的是將書齋置於前景，隔著空闊的江面與遠山遙遙相望，如張渥的《竹西草堂》、王蒙的《西郊草堂圖》（故宮博物院藏）等都是如此；但也有將書齋置於山中，而大幅度地限縮了水景的比例，如王蒙的《青卞隱居》（上海博物館藏）或徐賁的《溪山圖》（美國克利夫蘭藝術博物館藏）等。這些樣貌各異的書齋山水圖都有不同的創作情境，有時是社交性地贊美主人的家居，有時是好意地祝福遷居，甚至可能是抒發離開家居的傷感。隱居的具體建築、環境也通常與事實有所出入，然而，畫意裏頭那種不受世俗，尤其是來自政治方面的干擾之自由而無憂的生活境界，確實是當時許多人（尤其是有產階級）的共同想望。至於這樣的理想書齋應該有幾個房舍組合，是在湖邊、溪畔，還是深山、幽谷之中，即使這些相關畫家或主人都身處號稱水鄉的江南，亦不必然形成共識。這或許便是十四世紀時文人書齋山水畫中缺乏一個容易辨識之“圖式”的主要原因。

明朝政府的復行科舉使得士人們的處境獲得大幅度的改變。透過科舉考試的機制，出仕又再度成為士人生活中的“正軌”，元代時那種半強迫式的隱居基本上已經不再是知識人無可逃避的夢魘。在這個新狀況下，以書齋為代表符號的隱居生活圖像，因此也指向不一樣的意涵。除了一些因個人或家庭因素而不能或不願走上科舉之途者外，此時書齋的家居意象大致意謂著仕宦之路上的兩種狀態，一為科舉任官前，另一則為離職返家後，而後者又要比前者更為常見。對於離開官職在家閑居的士人來說，此種家居山水的意象一方面可以宣示本人的胸中丘壑，另一方面也可反過來對其過去的仕宦經歷作一檢討，尤其要聲明自己為官不在利祿，純是出於儒者的傳統職責。蘇州畫家劉珏完成於1458年的《清白軒圖》（圖2）即屬此類。清白軒其實是劉氏在北京任職刑部時，為了自我砥勵清廉操守而對居所所取之號，而在歸家後仍用之，既表示其為官時的堅持，也有向鄉友展現其宦途堅持氣節的自傲。畫中的清白軒位在畫面中央的水邊，佈置簡單，重點在於藉由屋內欄邊人物的向外眺望，帶出劉氏自己題詩中“清溪日暮遙相望，一片閑雲碧樹東”的隱居期許。本來這幅山水是在清白軒中一個雅集之後，應主客西田上人之請所作，當時在場尚有沈周

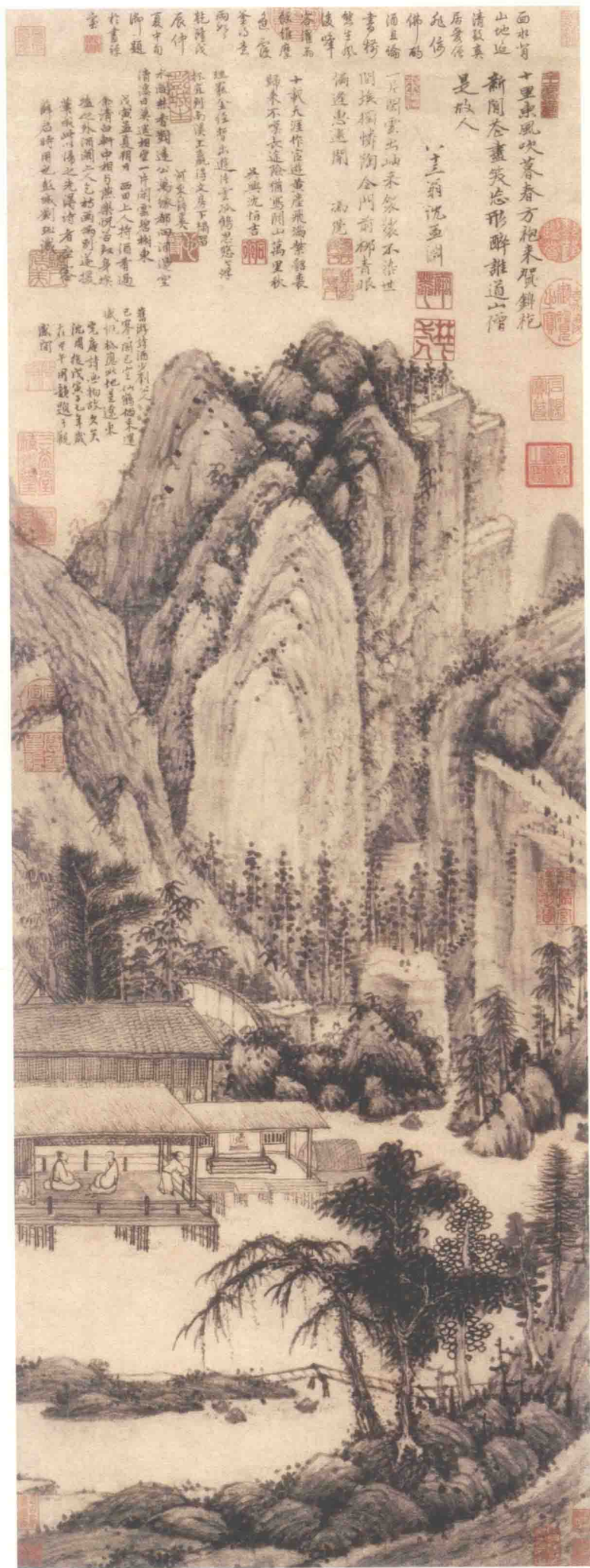


圖2 劉珏《清白軒圖》，臺北故宮博物院藏



圖3 沈周《東莊圖冊》之《振衣岡》，南京博物院藏

的祖父沈澄、父親沈恒及其他兩位友人，他們都在畫上題了詩，留下了此次雅集的文字記錄。一般的雅集，除了以文字記其勝況外，亦可伴有圖繪留影。然而劉珏實舍雅集圖的形式，祇以簡單三兩人代表這次的聚會，並將大部分的心力用在描繪清白軒前的水面、碧樹與後方的峻直山峰，似乎有意以這些形象來映照主人的清白人格與自我期許。這意謂著他要送給西田上人這位朋友的并非此次聚會的外表樣貌，而是他辭官家居之最終精神回歸的心志。衆人的唱和詩題因此亦不僅是雅集活動的社交文字，更是對劉珏這位退職官員幽居陳述的見證。元代的書齋山水圖中畫的總是受畫者的書房家居，畫家極少明白地說到自己（倪瓚可能算是例外），如果與之相較，《清白軒圖》中的隱居則根本與出世僧侶的西田上人無關，完全顛倒了原來的主客關係，這不能不說是明代前期這種幽居圖中值得特別注意的新現象。

劉珏之時當然也有很多未曾有仕宦經歷的文士，需要有代表其閑居生活理想的圖像，但這些圖繪大多僅需借用元代已有的那

種一河兩岸的簡單書齋山水的形式，未作太多的調整，比較沒有突出之處。而像《清白軒圖》這樣的幽居山水，相對照之下則顯得似乎有意與之作出區隔，以其屋舍與山體、水域、樹石之組合來展示隱居主人曾為官員的身份。在傳統的文士社會裏，一旦為官，不論時間長短，就已經不再是平民，即使是離職退休在家，仍被視為某種享有特殊地位的人士，社會上甚至還以舊官職敬稱之。當然，正在服官之人亦可聲稱其公餘的家居（或者故鄉的本家）為隱居，以示其“心隱”，而有山水圖繪之作。如果將這些全都加在一起，“官員幽居”山水圖的數量就會變得頗大。其中就可讓我們注意到相當數量的作品便采取了與《清白軒》相近的一些特殊處理。例如沈周曾為至友高官吳寬作《東莊圖冊》（南京博物院藏）即旨在表彰吳寬於吳地家園中的心隱，雖然他大部分時間實留在北京執行公務。此冊中《續古堂》一開特地采用唐代盧鴻《草堂十志圖》（現存一件宋代臨本藏於臺北故宮博物院）草堂的古典形象，而以著官服的半身肖像畫代替坐在草堂中的主人，提示著隱

士身體不常在家的事實。冊中其餘各開皆作園中景點之描繪，但祇有少數幾開畫了主人，其中之一的《振衣岡》（圖3）一景特別值得一提。“振衣岡”一景之命名自是出於左思的《詠史詩》，圖中岡頂再度仿效了盧鴻的作法，也畫一小型人物，但隱約可見其著官帽，或即意謂著“朝隱”吳寬“振衣千仞岡”的真正心志。

文徵明的宦歷雖無法與吳寬之顯赫相提並論，但畢竟也曾在名聲清高的翰林院中任職過一段時間，這讓他在返回蘇州家居之後也能取得屬於前輩劉珏、吳寬的社會地位。他的北京三年其實沒有什麼值得傲人的業績，返鄉之後對這段經歷甚至有不堪回首之感，對於幽居理想之追求因此成為日後一種勉力忘却紅塵舊夢方得以至之的平靜，這是文徵明個人在擁抱左思“振衣千仞岡”生活時與一般泛稱隱士高人頗為不同的心境層次。換句話說，文徵明在1530年以後的幽居，帶有一種相當個人的避世情緒。相關文獻資料每每稱許他此時不但不與世事，還刻意不詣官府，不受權貴饋贈，過客造請，亦向不報謁，便都是此避居心態下的舉止堅持。為了特別標舉其與一般幽居者之不同，我們可以“避居山水圖”來稱呼文徵明對自我隱居意象的描繪。^[2] 它們的數量不少，圖像細節也有些變化，其中成於1535年的《仿王蒙山水》（圖4）在此尤值一提。此圖為一極為窄長的立軸山水畫，極小的書齋位於畫面右下角，然而在其上却堆疊了將近佔去四分之三畫面的山塊，順著中間曲折流泉的指引，帶領觀者逐步向上深入，“避”到群峰之內。如此書齋山水的佈置，正如標題所示，來自於對王蒙作品風格的取法，但其窄長而密實層疊的山體結構，却更加流露出一種原來所無的沈鬱之感。這是文徵明最具自我抒情性的山水畫之一。

類似《仿王蒙山水》的個人抒情性避居山水較適合文徵明與知友間的交流，在這點上，《五岡圖》就有所不同。從形象的組合來看，《五岡圖》的幽居山水顯得較為簡潔，基本上祇分上下兩部分，前景的水邊書齋配著三棵大樹，上半段則平列五個不高的山岡，沒有《仿王蒙山水》的密實層疊山體，也不作曲折深邃的動線提示。縱有如此的差異，《五岡圖》的巨樹、水邊書齋與山體的組合却與《仿王蒙山水》有基本的相通處，也表示著退職官員的幽居意象，祇是降低了文徵明自己抒懷情感的強度。個人抒情性的降低，一方面讓這個幽居的平和閑散得到較充分的表達，另一方面亦可提升其對知友以外觀者的可及性。它既是文徵明離職幽居的意象，亦可用來指稱具有同類經驗的其他隱居者之生活。那麼，《五岡圖》究竟為誰而作？如何具體地讓畫主與文徵明得以共同分享這個幽居意象？

那麼，這位以五岡為號的畫主又是什麼人？我們能掌握的資訊不多，祇能在此作一些推測。五岡之為號，可能來自於唐中名相裴度宅第居於京城第五岡的典故，但是是否也意謂著此人亦如裴度有仕宦的經歷，則不清楚。畫上題詩中有所謂“未論百年翔鳳鳥”一句，應在讚美主人的文采聲望，雖無法判斷有無諛美，但至少視為文人大約不成問題。如果我們換個方向設法由與文徵明有所接觸的，以才學知名於世且有宦歷可查，又與“五岡”有



圖4 文徵明《仿王蒙山水》，臺北故宮博物院藏



圖5 文徵明《茶事圖》，1534年，故宮博物院藏

關之人士中尋找一位可能人選的話，上海人陸深即具備了這些條件。陸深在《明史》有傳，列入“文苑”一類，傳中除評他“為文章有名”外，還特別記其“賞鑒博雅，為詞臣冠”。根據唐錦所撰之《詹事府詹事兼翰林院學士儼山陸公行狀》，陸深在家中“於居第北隅輦土築五岡”，他確有可能以“五岡”名其家居。^[3]文徵明亦與陸深相識，曾有詩為其祝壽，並在陸深卒後參加了編輯整理其文集《儼山集》的工作。《五岡圖》會不會是文徵明繪陸深致仕（1541年）後的幽居山水？可惜的是，陸深較為人知的別號為“儼山”，是否也曾使用“五岡”之號，則尚無資料可證。《儼山集》仍存有陸氏為文徵明題畫的一首七言律詩，開頭四句云：“筆下塵埃一點無，開圖知是賀家湖。秋風九月菰蒲岸，橫著溪舟看浴鳧。”^[4]所畫很可能也是水邊的隱居。如果該畫是為陸深而作，其樣貌或即如《五岡圖》所示。然而，陸深的可能性却與另一條來自詩塘上的綫索不合。這是約製作完成於五十年後的董其昌所寫的跋語，其中明白提到畫主“五岡張君為鴻臚”。如果我們暫且不去計較董跋與畫作有一點時間上的距離，那麼這位張五岡會是某位曾經任職於鴻臚寺的退休官員嗎？可惜，文獻中也没有能找到直接相關的記載，可能因為等級很低，而未受注意。事實上，當時有許多文人由太學生薦授至此機構的職位都是鴻臚寺序班，秩位最低，而這種太學生又常以捐納得之，故而可說是富裕者取得官方虛銜的方式之一，社會上一般亦會配合稱這種富裕新貴為“鴻臚君”。綜合上述的各種綫索來推敲，這或是張五岡最有可能的情況。這是研究別號圖經常遇見的問題。^[5]

不論《五岡圖》為誰而製，它所表示的正是一種幽居山水圖的圖式。它的運用也具有一種開放性，既可以是文徵明的隱居，也同時意謂著共同具有仕宦經歷者的幽閑生活意象。這個圖式的發展，大致從元末之書齋山水到劉珏、沈周都有貢獻，而至文徵明筆下終將圖像的組合予以精簡，成為後人更易於使用的範式。《五岡圖》幾乎就是如此幽居圖式的一個標準版，亦可在其他文徵明作品中見之。例如存世多本的《茶事圖》（其中最佳本應推現存故宮博物院者，圖5）便使用了相同的圖式：簡化的草堂、屋旁四五大樹與後方作為屏蔽的直立遠山。《茶事圖》所針對的主題是當時方興未艾的文人品茶流行，是文人建構其自身獨特生活風格的一環。《茶事圖》之所以有多本流傳，正好呼應著這個文人品茶文化的向外傳播之積極現象。回觀畫作本身，文徵明却將原來應是主角的茶事細節減到最低，祇把一位烹水的童僕局縮在屋內一角，毫不引人注意，反而以幽居形式取代之而為畫面的主體。如此處理既表明了幽居生活與品茶間的親密關係，從另一個角度看，也顯示著這個幽居山水圖式在表現時的高度包容力。祇要將草堂一角點出畫家要突顯的文士幽居生活之具體項目，如彈琴、客話等，幽居山水圖即可變化出許多不同的畫意，配合不同製作情境之需求而使用。吳派後人如文嘉、錢穀、居節、陸師道等人亦都常用這個圖式，祇是稍作調整，來描繪他們所需製作的各種隱居山水圖。