

Researches in The Imitation of Landscape
Created by WuMen School

吴门画派山水画之『仿』研究

韩雪岩 著



Archives in The Imitation of Landscape
edited by WuMen School

吴门画派山水画之『仿』研究

韩雪岩 ◆

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

吴门画派山水画之“仿”研究 / 韩雪岩著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2010.5

ISBN 978-7-5434-7598-4

I. 吴… II. ①韩… III. ①山水画—艺术评论—中国—明代
IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第074229号

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市联盟路705号, 邮编 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

www.songyafeng.net

北京市朝阳区北苑路172号3号楼2层

邮编 100101 电话 010-84853332

编辑总监 / 刘 峥

责任编辑 / 张天漫

编辑助理 / 耿 懿

装帧设计 / 王 梓 刘博扬

印 制 / 北京今日风景印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 12.5印张

出版日期 / 2010年5月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-7598-4

定 价 / 38元

版权所有 翻印必究

以“仿”追“逸”

在美术史上，“仿”是一个历史的话题，也是一个现代的话题，古今中外都有后学“仿”前贤的现象。然而，艺术的独创忌讳“临仿”，那么艺术的创新与艺术的“仿”之间是什么关系呢？韩雪岩在《吴门画派山水画之“仿”研究》中，间接地探讨了这一问题。虽然本书属于中国画学思想断代史的个案研究，但潜在的意图，却是要提供一个以“仿”追“逸”之鉴，以引发思考。

吴门画派在中国美术史上是一个颇有影响的地方艺术流派，成于明代中叶的江南，它上承元四家，由沈周、文徵明等人所组成，在中国文人画史上为世人瞩目。很多学者从不同角度或侧面对其进行过多层次地研究与探讨，而韩雪岩的研究却专注在该画派“仿”的现象上，并融入了一种当下的理论思索。

吴门画派最大的特点就是“尚古”、“仿古”。为什么“仿”？“仿”什么？怎么“仿”？在什么情景下“仿”？“仿”有什么意义？“仿”的接受程度如何？“仿”的归宿和“仿”的意蕴如何？一系列问题都等待回答。韩雪岩从“仿”的背景、观念、画理、隐喻、技法、行为、心境、目的、方法、效果诸方面，考察和梳理了“仿”在吴门画派的美学地位，及其内在的复杂性、特殊性及精神性，勾勒出了“仿”的区域特色和时代特色，为“仿”找到了中国哲学思考的皈依，和艺术生命精神的指向。应该说他的研究不仅对中国画学思想的研究有史学意义，对当代画家如何理解传统、学习传统，也有现实意义。

研究“仿”，初听起来，好像与当代毫无关系。因为我们现在都热衷于谈创新，渴望创新，向往当代和前卫，认为古老和创新距离遥远。其实，真理既存在于现在，也潜藏在过去和未来，并不是过去的真理就老化，现在的真理就年青。在人文艺术领域内，就绝对意义而言，没有所谓进步性，创新者都是那些回到永恒源头的人。我们应该去了解和思考那些已经走向艺术高峰的人的经验，他们的经验和当前的新思想应该一样珍贵，并且具有内在的联系性。

文徵明 75 岁高龄时，曾认真“临仿”倪赞的《江南春图》卷，从中品味倪赞逆行枯笔之意和淡然无极之理。这说明前人的经典有穿越时空的魅力，吸引着后来者，无论其名望和年龄。

沈周，作为吴门画派的领袖，其“仿”之成就为世人所赞叹。他师古专于在寂静中用心追“仿”，即背临默“仿”，听其逸气，非目视而求神遇。故他的运笔如云鹤游天，运气浩荡。如同演奏家用灵魂引导演奏一样，与作曲家妙合无垠，通其天，合其气，展其韵。绘画“临仿”其实也是如此。

更可贵者，沈周在师古时，同时注重师法自然，进行实践写生，切实观

察体验自然，反朴归真，抒发灵性。用他的话说：“明窗雨后眼如月，自我心生物皆活”。在他心里，画是心的造化，万物皆由心，一切乃心像，而非自然之模仿，或前人图式之抄袭。贵在“自我心生物皆活”。

显然，沈周主张以自我之心造物，独坐斋心，不为物役。这是中国画中有关“心物”关系的最好解读和体验。特别是他所提及的“眼如月”，更加意味深长，说明他内心有一个浑沌的视野，把万物统统归于“一”的浑茫阴阳中，这是从“道”的视点出发，以“仿”追“逸”的心境。

何以为逸？恽南田曾说：“须知千树万树，无一笔是树。千山万山，无一笔是山。千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有，所以为逸。”故古人“仿”的过程，就是向“逸”的境界不断攀登的过程，这可能就是吴门画派为什么尚古仿元的缘由。意在仿一种艺术的生命精神，养一股超越世俗的逸气，得一个无为的自然之道。应该说这都源于庄学长期对中国画学的影响，也源于明代心学呼唤童心、高扬主体心觉的影响。

从中我们可以看到，中国画艺术是一种追求“逸”的精神实践，真正的画家都是一个独与天地精神往来的精神实践者，他与过去、现在、未来的一切超越现实、超越功利的文化苦旅者均心心相印，血脉相连。他们都是物我两忘者，都是自我溶化于艺术背后的人。

问题是中国画追求“逸”的精神实践并非易事，不是所有画家都可以产生“逸品”，象沈周这样承前启后的大家，也不是吴门画派其他人可以比拟的。吴门画派后期，逐渐失去对自然的观察，把“仿”流于形式，或只搬套古人图式、笔法，已离元人“逸品”真谛甚远，丧失了真正“仿”的艺术生命力，而日趋僵化，更有甚者，出现了为钱而“仿”，甚至找人代画的现象。而在精神思想方面追求的丧失，则产生更加不幸的后果，竟然使“仿”给中国绘画的传承带来了长期的误读。中国文化传统是十分宝贵和需要继承的，同时更是需要面向未来和创新的，吴门画派之兴衰，对于当代人如何继承传统无疑是一面引以为鉴的明镜。

刘巨德

2009年11月于清华荷清苑

目录

第一章 | 引言

一、 选题的缘起与意义	002
(一) 问题的提出	002
(二) 本文要探讨的问题与回避的问题	006
二、 现有研究成果综述	007
三、 对本课题的设定和研究方法	012
(一) 对本课题设定的相关说明	012
(二) 本课题采用的研究方法	014

第二章 | 现象概述与特征比较

一、 吴门画派山水画之“仿”的现象描述	016
二、 明中叶之前图像与文本中的“仿”与“临”、“摹”	025
(一) “临”、“摹”的意涵及其功用	025
(二) “仿”的意涵及其功用	033
(三) “临”、“摹”与“仿”的意涵衍义与功用转换	035
三、“临”、“摹”与“仿”的关系阐述	044
四、 本章小结：比较视域中“仿”的特征与意义	048

第三章 | 术语意涵与理论渊源

一、 吴门画派山水画之“仿”的术语意涵	050
二、 吴门画派山水画之“仿”的画学理论渊源	055
(一) 与“气韵非师说”的关联	055
(二) 与“逸品观”的关联	057
三、 吴门画派山水画之“仿”的明代心理学渊源	060
(一) 画家和心学家之间的交酬互动	062
(二) 术语意涵的心学特征	066
四、 本章小结：思想史视域中的吴门画派山水画之“仿”	073

第四章 | 超越诉求与山水营造

一、 吴门画派山水画之“仿”的历史背景	075
(一) 时代、区域性背景	075
(二) 吴门画派画家的际遇与生活选择	079
二、 吴门画派画家的超越诉求与风格选择	084
(一) 吴门画派画家的身份意识与“道统”体认	084
(二) 吴门画派重构的画史偶像与风格意涵	090
(三) 笔墨同构与心境同构	094

三、 吴门画派山水画之“仿”的图像特征	096
(一) 构图延宕	096
(二) 笔墨互参	100
(三) 母题借用	104
四、 附载的隐喻——个案分析	109
(一) “山静似太古”：沈周《策杖图》	109
(二) “松风寄琴心”：文徵明《江南春图》	112
五、 本章小结：心态史视域中的吴门画派山水画之“仿”	116

第五章 | 雅俗之辩与生活泛化

一、 吴门画派山水画之“仿”的文化史背景	118
(一) 时代、区域性背景	118
(二) 吴门画派画家的身份尴尬与阶层归属危机	121
二、 吴门画派的“雅俗”观念与风格选择	126
(一) 吴门画派山水画之“仿”的雅俗意识	126
(二) 作为文化阶层符号的山水画之“仿”	130
三、 苏州文人的日常生活与山水画之“仿”	134
(一) 书斋清玩	134
(二) 煮泉品茗	139
四、 本章小结：生活史视域中的吴门画派山水画之“仿”	144

第六章 | 接受情境与画史认同

一、 吴门画派山水画之“仿”的接受情境	146
(一) 接受者的类型	146
(二) 接受方式与“仿”作功能	151
(三) 接受情境中的视觉性与精神性	156
二、 吴门画派山水画之“仿”的画史认同	161
(一) 谱系建构	161
(二) 导向本体	167
三、 本章小结：接受史视域中的吴门画派山水画之“仿”	170

余论：吴门画派山水画之“仿”的变数、衰弊与原因 171

结论	174
参考文献	178
后记	192

第一章 引言

吳門西溪山水圖之「仿」研究

一、选题的缘起与意义

本文要探讨的是中国传统画学中“仿”的概念，为什么在明中后期吴门画派的山水画创作和画学理论中，逐渐从纯粹的技法性的概念演变为具有隐喻意涵的思想性的概念。探讨特定时空（明中后期、苏州及其相邻区域）中的画家以及其他特定人群（文人、士绅、官宦、商贾、隐士等）怎样通过山水画之“仿”来传递特殊的心灵诉求和生命感怀；深入剖析山水画之“仿”背后隐含的特定群体与社会历史情境之间的互动关系；阐释视觉图像所附载的纵横交错的各种隐喻观念，及其赖以萌发、建构、展现、认同的基础。进而揭示山水画作为一种视觉图像和画家生命精神之间的契合规律。而这样的研究角度必然涉及社会史、文化史、思想史等诸多领域，因此，吴门画派山水画之“仿”的研究解读，实质上是汲取其他相关学科有益成果基础上的一种综合性探讨。

（一）问题的提出

吴门画派是中国古代绘画史上规模最大，产生深远影响的一个绘画流派。其艺术理念与图像创制对明末清初文人画的发展具有重要的导向意义。他们山水画之“仿”的术语意涵、风格取向、表现手法、以及作品的接受系统与认同情境，都为其后“仿”古绘画思潮与实践的兴起奠定了基础。^[1]虽然目前有关吴门画派的研究成果已经汗牛充栋，画家的生平、心态、诗文、笔墨、哲思等都已具有相当精彩的剖析和阐释，但就“仿”问题而言，仍然存在有待解决的问题和可以拓展的广阔学术空间。

从美术史学史来看，明清文人画中的“仿”问题研讨，往往围绕着明董其昌（1555—1637年）和清初王时敏（1592—1680年）、王鉴（1598—1677年）、王原祁（1642—1715年）、王翬（1632—1717年）等人的绘画理论与实践展开，忽略了一种艺术现象的成熟往往有着长时间的准备阶段。吴门画派的领袖沈周（1427—1509年）、文徵明（1470—1559年）等均有多幅以“仿”为题名的山水画作品。目前学界对“仿”的学术研讨还主要集中在吴门画派的师法渊源层面。吴门画派的山水画之“仿”有着怎样独立的画史意义，还没有被研究者充分关注，也缺乏系统的理论总结。

再从美术史的方法论层面来看，对“仿”的问题探讨，从风格分析和书画鉴定视角切入的研究成果极为丰硕，但将山水画之“仿”置入美学理论和画家的个体际遇、世俗生活、商业背景、地域风习、交往与应酬等更为宏阔的社会文化视野中，进行综合深入的探讨尚付阙如。事实上，山水画之“仿”的研究很难被框限于风格

[1] 参阅第二章表2.1《沈周以“仿”为题名的主要留存作品》、表2.2《文徵明以“仿”为题名的主要留存作品》。

史的边界之内,其生成语境、风格取向、画家身份、作品流传方式、接受与认同情况共同构成了纷繁复杂的历史镜像。“仿”本身已成为更庞大网络中的活跃一环,对其的探讨正可以见微知著地观照明中后期苏州区域文人画家对生命自由的渴望、对心灵超越的真切诉求,以及面对庶民文化的冲击所产生的矛盾心态。山水图像也因此不再仅仅意味着艺术作品,同时还是文化物品和象征物品,其中的“仿”问题正构成了探索明中后期苏州文人书画世界的绝佳途径。

事实上,作为本文的切入点,“仿”的术语意涵本身就是一个尚待厘清的课题。美国美术史家苏珊·布什(Susan Bush)在《中国早期画论》中曾谈及:“我们会遇到许多如何理解中国古代汉语的困难,尤其是当我们在面对一个历经千年、其词义经过不断演变的词汇。”[294] 古典文言语境与五四以降白话语境的转换,迄至现代汉语语境的迭变,都使“仿”的意涵在历时性的衍义^[1]中呈现出某种遮蔽状态。即使是在同一语境中,“仿”的意涵也会因为美术史论述模式的不同而呈现出多样化的释义方式和价值判断。在叙史模式的框架中,“仿”的意涵往往伴随着对明清文人画发展与转型的研究、评判而被阐释。一方面使风格史的探讨获得了丰硕的成果,另一方面容易忽略一点:绘画的历史还不单是风格的历史,也不仅仅在画家、鉴赏家、收藏家之间完成,它本身还根植于生发语境和认同语境的社会文化总体之中。

而回顾历史我们可知:山水画中“仿”问题的凸显,与明宣德至成化年间(1426—1487年)开始的诸多转折相与共生。思想领域中,继承宋陆象山(1139—1193年)学说的江门心学蔚然成为风习,经王阳明(1472—1528年)的发展,获

[1] 古典文言语境与现代汉语语境中“仿”的意涵的微妙区别,实际上同近代思想史与文化史的转向联系密切。晚清以降,国祚衰微,语言问题同政治性的“维新”、“革命”实践相关联,被视为“图存”、“自强”的重要单元。袁廷梁于清光绪二十三年丁酉(1897年)在《苏报》上发表了《论白话为维新之本》,其文云:“由斯言之,愚天下之具,莫文言若;智天下之具,莫白话若。吾中国而不欲智天下斯已矣,苟欲智之,而犹以文言树天下之的,则吾前所云八益者,以反比例求之,其败坏天下才智之民亦久甚矣。吾今为一言以蔽之曰:文言兴而后实学废,白话行而后实学兴;实学不兴,是谓无民。”这种论述可谓清末民初文学界与思想界之语言观的代表。同时,与文体转换相并蒂,新的语词被作为社会进步的表征亦被称颂,梁启超在《新民说·论进步》中谈及:“社会变迁日繁,其新现象、新名词必日出,或从积累而得,或从交换而来。……一新名物、新意境出,而即有一新文字以应之。新新相引,而日进焉。”在这场思潮中,许多古典语词伴随着文化语境的变化和社会进步思潮的澎湃亦有变化,成为新语词。而传统语境中的“仿”的意涵也逐渐融入了变化,与当代美术史语境中的“仿效”和“摹仿(模仿)”意涵更为接近。这一转变诚如王国维先生所说:“言语者,思想之代表也。故新思想之输入,即新言语输入之意味。”武汉大学冯天瑜先生亦指出:“近代汉字新语较为普遍的制作方式,是用古汉语词汇对译西洋术语。故其生成机制,是中西概念间的对接、渗透,终于走向‘涵化’的结局。……由于汉语的多义性,汉字词往往可以在同一词形下推衍出多种含义,故以汉语古典词对译西洋概念,常发生引申和变义,这也是新语创制的必需。”关于“仿”的术语意涵探讨可详见本文第三章。

得了文人群体的极大共鸣。^[1]经济领域中,苏州地区的商品经济渡过洪武(1368—1398年)苛政后逐渐走向复苏和繁荣,舟楫辐辏,货物腾涌,苏州的城市生活风尚、市镇民风的角利锱铢,与明王朝开国之初的小农经济设计也日益冲突。在政治领域中,文人集团经过两宋的发展,至此时业已高度成熟,其内在的弱点也暴露无遗。科举制度作为选拔人才的重要途径,其弊端的呈现也是空前的。冗员严重,入仕艰难,特重科名,明叶向高(1559—1627年)《苍霞章》对制科的批评与文徵明《谢李宫保书》对“每试辄斥”的感慨共同揭示了明中后期士人阶层的辛酸无奈。^[2]在文化领域内,传统意义上的文人文化,伴随着“新四民论”和文人集体内部构成上的变化,也已经受到了重大冲击^[3],立足于市民阶层的庶民文化,更使士人内部原来的伦理同一性被瓦解,士人普遍焦虑与紧张的诸多症候,代表着当时社会生活与传统的断裂。这些因素构成了吴门画派山水画之“仿”的生成语境,与美术本体领域的风格演进一起造就了文人画的转换。

同时,“仿”和中国近代美术史的诸多问题也联系紧密,其本身更被加以鲜明的二元对立式价值判断。以康有为[209]、徐悲鸿[246]先生等为代表的一些学人对“仿”的创作及理论持有负面的评价,并将之融入对中国传统绘画的认知、批评与画史建构之中,进而对近代中国艺术格局的形成产生了重要影响。而近年来随着美术史研究的深入,又有诸多学者从笔墨技法、审美观念、精神旨归、哲学渊源等方面重新考量“仿”的问题。海外的学者也从风格分析、美学理论、图像学等研究视角出发,力求对“仿”的画学意义与价值进行重新肯定。可以说,“仿”的问题,目前不仅仍然处于美术史论思考的前端,还同

[1] 《明世宗实录》卷十九,嘉靖元年(1522年),章侨上疏曰:“近有聪明才智足以号召天下者,倡异学之说,而士之好高务名者,靡然宗之,大率取陆九渊之简便,俾朱熹为支离。”即是对明代心学在社会思想中渐成风习的生动描述。至万历十二年(1584年),神宗下旨将王阳明、陈白沙、胡居仁一并陪祀孔庙,进一步推动了心学的社会影响。

[2] 明代科举,设“试”、“贡”、“荐”等方式,另创制“生员”制度,16世纪中叶,生员扩增,接近三万六千多人,一方面导致文人集团的膨胀,另一方面则文人素质良莠不齐,出于保证“试”、“贡”的品质,生员必须持续参加考试,而入选者很少。嘉靖朝兵部尚书韩邦奇曾说:“岁贡虽二十补廪,五十方得贡出,六十以上方得选官,前程能有几何?”而生员制度的弊端在明白话小说《型世言》中亦有生动描述:“一个秀才与贡生何等烦难?不料银子作祸,一穷不通,才丢去锄头扁担,有了一百三十两,便衣冠拜客,就是生员;身子还在那厢经商,有了六百,门前便高钉贡元扁额,扯上两面大旗。”详细的讨论可参见《明代儒学生员与地方社会》。

[3] 《王文成公全集》卷二五《节庵方公墓表》云:“苏之昆山有节庵方公麟者,始为士,业举子。已而弃去,从其妻朱氏居。朱故商业,其友曰:‘子乃去士而从商乎?’翁笑曰:‘子乌知士之为不商,而商之不为士乎?’……阳明子曰:‘古者四民异业而同道,其尽心焉,一也。士以修治,农以养具,工以利器,商以通货,各就其资之所近,力之所及者而业焉,以求尽其心。其归要在于有益于生人之道,则一而已。’新安汪道昆则将这种‘四民异业而同道’的观念更加向前推进,他在《谥赠奉直大夫户部员外郎程公璽赠宜人闵氏合葬墓志铭》中说:“大江以南,新都以文物著。其俗不儒而贾,相代若践更。要之,良贾何负困儒!”这些记载说明了文人集体的构成变化和地位变化,以及所受到的威胁。则与此过程相伴,传统的文人文化亦有变化。

绘画创作的实践有着密切的关系，以其为基础的艺术观念及引发的艺术思考，还影响着当代中国的艺术实践。

这些古今因素的复杂融会使“仿”的问题亟待清理和总结，也需要我们对山水画之“仿”进行语境的重构，从而为进一步的研讨奠定学理性、系统性的基础。可以说，这一美术史研究任务远较风格分析与价值评判更为迫切。

具体地来看，吴门画派的山水画之“仿”，通过对宋元文人画传统的审美取向选择、空间组构的延宕、母题的组合变化、笔墨皴法的参用，使山水图像被附载了更为复杂的观念系统，也创造了新的观看方式。井然有序的、知性化的，既非地形学的，也非抽象构成式样的山水图像不仅赋予了其自身鲜明的艺术史性格，也使画家成为了艺术史家。文人画家持续不懈的艺术热情被学者式的文化责任感和渊博学识超越。山水图像的隐喻性格日益突出，其内容就是思想。观看者感觉到的不仅仅是一个优美的“视觉场”，还是被编码了的复杂意指系统。由此，山水画之“仿”具有了符号层面的意义，它遵从语境赋予的内在文化规则与风格原理，无论在公共接受的认知空间，还是个体创作的心理空间，都突破了知觉主义的樊篱，成为需要理性辨识的视觉图像。“仿”蕴含的这种知性特征，也证明风格的延递在具有自律性的同时，还受制于画家的主观选择。画家的身份类型、个体际遇、复杂心态乃至生活方式都与风格问题息息相关。风格选择亦与文化认知相交集，其中又包孕着画史想象、阶层分野、典范建构等诸多复杂因素，使“仿”的喻指功用更为广泛的社会群体和更为广阔的文化层面得以实现。因此，就目前的美术史学史的研究成果而言，虽然山水画在社会情境中的功用与意义探讨已颇多真知灼见，但具体到“仿”的问题则仍然有待更丰盈的充实。

“仿”的山水图像也不仅体现了画家创造的特性和意图，它本身还呈现出开放性的隐喻结构。风格史所蕴含的“期待视界”既体现于创作领域，更实现于效果历史和接受史中，而并非纯客观的封闭性的历史因果锁链。吴门画派山水画之“仿”的接受群体就包括处士、宦宦、生员、僧人、医生等诸多身份类型。接受方式也包括馈赠、酬答、买卖等多种样式，并时常伴随着旅游、结社、雅集等文化活动。这些人群对“仿”的基本态度、取舍标准、求索意图乃至文本阐释，不仅影响着吴门画派的艺术创造，还反映出共时性的艺术心态和审美准则，从而使“仿”的意义系统成为一个无穷延伸的可变曲线。翻阅绘画史，吴门画派的创作伴随不同情境选取各种母题、构图、笔墨、予以灵活组构的案例屡见不鲜，而接受者在读取过程中赋予“仿”的山水图像以新的意涵，激荡起新的回响与共鸣也并非特殊个案。因此，吴门画派山水画之“仿”的意义与观念还是在历史的延宕中不断叠加完成的。而从接受情境探讨绘画作品功用与画学观念演进的切入视角，正是本文得以拓展的重要支点。

就共时性的山水画之“仿”的功用实现而言，与城市风尚和生活模式相携

行，还落实于其文人的家居空间与举止行状之中。书画领域内的“仿”与生活领域中的“仿”共享相同的精神旨归、隐喻属性与象征意味，体现出明中后期苏州区域文人趣味与时尚的交互作用。山水画之“仿”与这些文化活动彼此渗透、结合、交织，实现了环境与心境、艺术与现实的繁缚契合。吴门画派的山水画之“仿”不仅是日常生活雅致元素的视觉图像印证，同时还在一系列立体而多元的清玩雅事的核心单元之一。而这种将山水图像的探讨融入生活史的范畴内予以剖析的视角，同样可以进一步丰富美术史的研究思路。

如果将回眸的视线瞥入历时性的时空之中，还可以发现，15—17世纪中叶的苏州天然地与帝都的政治姿态保持着距离，而是无数文人风雅、民间故事、历史传说的渊藪。此地膏腴千里，不仅是国之仓庾，亦以翰墨文操称雄江南。吴门画派的许多成员不仅笔力扛鼎，还以诗文成就著称于世。就吴门画派的构成而言，其核心成员沈周、文徵明、陈淳（1483—1544年）、陆治（1496—1576年）、陆师道（1517—？）、王宠（1494—1533年）、文嘉（1499—1582年）、文伯仁（1502—1575年）固然籍贯长洲、吴县，但苏州流光溢彩，文化影响力辐射所至，也吸引了诸如张允孝（华亭人）、李芳（泰州人）、王孟仁、严宾（江宁人）、王元耀（金陵人）、陈沂（宁波人，1469—1538年）、张尧恩（杭州人）这样的外乡人活跃其间。因此，吴门画派概念本身虽然包含着一定的地域因素，但“吴门”却超越了自然地理的范畴，具有人文主义的地域空间氛围。苏州的这种特殊性格、地位也使其自然而然地成为经济、文化、政治、地理等诸多张力单元构结的焦点，在学术研究层面，具有范本、典型和向标的重要意义。对其特殊性的透视，可以获得普遍性的规律认知和理论提升。对吴门画派山水画之“仿”的深入研究也具有同样的学术意义，而不局限于区域绘画史和绘画流派的探讨视野之内。通过对典型区域、画派、问题与画家的研讨，不仅可以深入地探究文人画家通过笔墨江山传达出的诸多画史课题，还可以反观和思索当下的风格选择、继承与创新、提升性灵与境界、流变与永恒等艺术问题。溯古喻今，见微知著，这种从局部性的审视走向整体性观照的切入视角，期待的仍然是一定程度和范围内适用的规律性的答案获得，这既是本文的研究目标所在，也是其学术意义的根源。

（二）本文要探讨的问题与回避的问题

本文要探讨将以吴门画派山水画创作中的“仿”现象为线索，重构特定时空内“仿”的意涵、属性、特征、成因、功用与意义，揭示山水画作为一种视觉图像和画家生命精神之间的互动效用与契合规律。

各章节要探讨的具体画学课题包括：

第一章 说明研究的起因、意义和切入的学术视角。本文力图建立风格史与社会史、文化史、思想史的密切关联。将吴门画派的山水画之“仿”置于文

人画家的心态轨迹和日常生活的历史语境之中，回归常识，摆脱具有宏大叙事色彩的“理论魔魅”，通过过程、细节的复杂性与多样性，见微知著地剖析中国山水画风格演进的独特性和内在逻辑。

第二章 描述吴门画派山水画之“仿”的特殊性和重要性，通过画史回溯和理论分析，剖析十四世纪中叶之前“仿”的画学渊源，及“仿”与“摹”、“临”等类似术语的意涵逐渐剥离的衍义过程，通过比较研究，廓清“仿”的意涵的边界与外延。探讨吴门画派山水画之“仿”赖以萌发的绘画史基础。

第三章 从思想史的角度，研讨吴门画派山水画之“仿”的意涵更新、所指、属性与特征。分析“仿”的术语意涵赖以建构的画学理论渊源与哲学观念渊源。

第四章 立足于社会史、文化史、思想史等领域的资料，将画家的个人心态史和图像分析结合起来，探讨吴门画派山水画之“仿”的视觉特征。通过构图延宕、笔墨互参、母题借用等若干风格单元，揭示“仿”的隐喻品格与符号层面的功用。揭示在文人画逐渐本体化的风格演进规律之外，“仿”得以萌发、凸显、扩展的生成语境与内在条理。并通过个案分析，揭示吴门画派如何立足于自身的生命感悟和精神诉求，使“仿”在保持延续传统这一功用的同时，还包孕着开拓创新的内在元素和充沛活力。

第五章 立足于社会史、文化史、思想史等领域的资料，将生活史和图像分析结合起来，探讨吴门画派山水画之“仿”的文化属性与功用。辨析山水画风格蕴含的阶层意识，及其在日常生活模式中的落实。探讨“仿”的艺术史品格不仅与画史想象，还与生活想象、文化认同相交织的情境逻辑。

第六章 从接受史的角度，考察吴门画派山水画之“仿”的接受者类型与身份，“仿”作的接受方式和功用。探讨山水图像所附载的内在意涵被共享、认同、误读的具体情境，以及山水图像传递过程中的视觉性与精神性规律。从画史认同层面，阐释吴门画派山水画之“仿”与明末清初画学中艺术谱系建构的内在关联，揭示吴门画派山水画之“仿”在中国文人画本体化进程中的作用。

余论部分 探讨吴门画派山水画之“仿”的变迁、衰弊及其原因所在。

同时，根据研究主旨与中心课题，本文需要指出的是：

1. 并非画学术语的概念史探讨；
2. 并非区域画派的整体研究；
3. 并非单纯的风格史研究；
4. 并非画家个案研究的简单综合；

二、现有研究成果综述

本课题的确立根基于前辈学人在历史文献、书画鉴定、风格分析、概念探讨、

区域画派研究以及方法论等方面的丰硕成果,因此,对本课题的研究将在以下这些理论成果基础上进行:

1. 明清山水画题材中“仿”问题的研究。

中国古代绘画史中“仿”问题的专项讨论,主要以董其昌与清初“四王”的风格演进与画学理论为核心,而将吴门画派山水画中“仿”的问题构建为独立的研究单元尚乏先例。北京大学朱良志先生在《扁舟一叶——理学与中国画学研究》[284]中,探讨了“仿”的思想史基础,将吴门画派的“仿”同陈白沙的心学思想紧密联系起来。并指出董其昌的“仿”与“泰州学派”的兴起,“四王”的“仿”与程朱理学在清代复兴有密切的关系。这在研究视角上对本课题具有重要的启发意义。美国美术史学家高居翰(James Cahill, 1926—)在著作 *The Compelling Image——Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*[295] (《气势撼人:17世纪中国绘画中的自然与风格》)中,深入探讨了明末清初绘画语境中“仿”的意涵所指,将“仿”定义为创造性的临摹,并敏感地注意到“仿”古的绘画实践在实际上没有削弱艺术家个体创造力,相反,“仿”一方面游移于有意或无意的创新之间,另一方面却起到了确定文人画家艺术史地位的功能,进而形成了一种新的风格路径。同时,高居翰指出目前美术史学界存在忽视将“仿”的理论探讨成果同绘画实践结合起来进行研究的趋向。他的另一本专著 *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*[296] (《山外山:晚明绘画(1570—1644)》)中专门分理论与实践两节,研究了董其昌山水画之“仿”的吊诡性,提出“仿”古的风格选择与画家的身份类型联系紧密,将“仿”的问题融入社会史中予以考量。除此之外,高居翰还提及了“仿”的复杂意涵同沈周的画论、文徵明的若干论述有紧密的关联,遗憾的是他并未进一步阐述明末清初的山水画之“仿”与吴门画派有着怎样的学理渊源。浙江大学陈振濂先生在《中国画形式美探究》[173]中,对绘画史中的临摹问题进行了历时性的剖析,并将“仿”分为单纯模仿—内摹仿—内摹仿的内化等三个层面,指出“仿”产生的原因与大一统的社会思维有着密切的联系,尚古与尊师思想是画史上临摹意识的基础,这些因素导致了晚明清初山水画逐渐走向形式化和抽象化。陈先生虽然没有探讨“仿”与“临”、“摹”等相近概念的所指关联与区别,但拓展了本文的研究思路。丁义元的《四王的“仿”与“现代意识”》[185] 175-194分析了“仿”与“摹”、“临”、“拟”、“抚”等概念之间的区别,并在参考西方美术发展历程的基础上,将“仿”同山水画的本体化进程与绘画的自律性联系起来。美国学者何惠鉴在 *Tung Ch' i-ch' ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory*[297]一文中,提出“仿”的哲学基础来自于王阳明的心学,是“按照‘率意’的方式,重新建构自然的理则”。美国学者

埃尔金斯 (James Elkins) 在 *Chinese Landscape Painting as Western Art History*^[1] (《西方美术史学中的中国山水画》) 从罗榭 (Max Loehr) 的观点出发, 提出“仿”在明清画学中表现为一种艺术史意识, “是一种意识到其责任和依赖层次丰富的过去的绘画制作”。[161] 而这种将“仿”纳入艺术心理学的研究维度对本文的写作颇有启发。杨仁恺先生的《中国书画鉴定学稿》[264] 从书画鉴定的角度, 对“临”、“摹”、“仿”的术语意涵予以廓清, 并通过对书画作品的详细剖析和考订, 对这些术语的区别予以阐释, 对本文的写作亦极有助益。此外, 还有多篇论文对“仿”进行了个案性的分析阐释 [185, 230, 277], 一些通史 [216, 270] 及断代史著作 [227] 中也有片段性的提及, 对本课题的探讨也多有助益。

2. 吴门画派的个案研究与整体研究。

作为吴门画派领袖的沈、文历来为明代绘画史研究的重镇, 资料繁多, 因此本节只选录与课题相关的重要研究成果进行阐释。陈正宏先生的《沈周年谱》[174] 以编年纪事的方式对沈周的生平、交友、游历和艺术活动进行了详细的记载, 全书分为传略、年谱、引用资料等几部分, 对与沈周相关的资料进行了审慎的考证, 纠正了以往史料中的若干脱讹之处, 为沈周艺术研究提供了非常好的资料基础。台湾王正华的论文《沈周夜坐图研究》[232] 与刘梅琴、王祥龄的《沈周〈夜坐图〉与庄子〈齐物论〉思想研究》[213] 阐释了沈周绘画的哲学思想渊源, 描绘出了吴门文人画家内心世界的丰富与脉动, 虽然两文的观点颇为不同, 但是都将研究的重点从外在讨论延展至内在意涵, 其视角颇有启发意义。浙江大学吴敢先生的博士论文《沈周书画编年考辨》[241]、陈根民的博士论文《沈周交游及传世书画作品考辨》[182] 从古典文献入手, 对传世作品作了仔细地考证, 其中对沈周的往来应酬及一些作品的徙传亦有详尽的阐释。中央美术学院吴刚毅先生的博士论文《沈周山水绘画的风格与题材研究》[238], 是目前对沈周“仿”古山水画实践研究比较详细的文章。此文引用孤本《石田稿》作为研究的基础, 从传世真迹研究了沈周的艺术渊源与风格形成, 沈周山水画的题材类型和图式创造对传统的突破, 沈周送别图的类型、图式和内涵, 并附以沈周作品的真伪考鉴。对本文写作具有重要的借鉴意义。李铸晋先生的《沈周早年的发展》[195] 194-203, 探讨了沈周早年艺术创作中的“仿”古现象, 主要是“仿”王蒙的问题, 并对其内在原因从社会政治史角度进行了解读, 在此基础上提出, 正是沈周的“仿”古绘画实践, 使“元四家”的观念逐渐在明中期形成。这对本课题所要探讨的“仿”与艺术史重构的关联具有重要的启发意义。另外, 还有一些有关沈周的专著文章 [267, 223, 300] 也提供了有益的参考。

[1] 此书已出中译本, 参阅(美)詹姆斯·埃尔金斯, 西方美术史学中的中国山水画, 潘耀昌等译, 杭州: 中国美术学院出版社, 1999。

对文徵明的资料考辨以周道振为最有成绩。《文徵明年谱》[272]、《文徵明书画简谱》[271]、《文徵明集》[72]为深入研究提供了比较准确和系统化的史料基础。美国学者安妮·克莱普 (Anne De Coursey Clapp) 指出了文氏绘画的四个主题都与古典大师联系紧密,探讨了“仿”的具体方式及创新之处,尤其是对李成“寒林”景色的恢复。[299]台湾高雄师范大学林琦妙先生的博士论文《文徵明美学思想研究》[219]通过对书画作品与古典文献的详细考订,勾勒出了文徵明比较全面的画学观念和审美思想风貌。台湾石守谦先生的《嘉靖新政与文徵明画风之转变》[225]将图像创制同画家具体的生活经历与历史情境勾连起来,是从艺术社会史角度进行深入探讨个体风格嬗变的成功范文。这种从心态史角度研究风格问题的视角正是本文的出发点之一。石先生的《雅俗的焦虑:文徵明、钟馗与大众文化》[226]一文则将风格选择与图像的符号式运用,纳入大众文化与精英文化的互动角度进行研究,思考角度非常新颖。这与本文将“仿”的问题纳入文人日常生活模式的剖析角度相契合。另外,刘纲纪先生的《文徵明》[214]、江兆申先生《文徵明与苏州画坛》[207]、台湾成功大学陈永绍的《文徵明〈写兰图〉“逸”的展现》[183]等专著、论文[201,233]也对本课题的写作助益良多。

吴门画派的整体研究成果颇丰。中央美术学院吴晓明先生的博士论文《明代中后期园林题材绘画的研究》[239]、南京艺术学院黄朋先生的博士论文《明代中期苏州地区书画鉴藏家群体研究》[200]、华东师范大学汪淦先生的博士论文《吴门画派的诗画结合研究》[244]、都从不同的侧面为建构立体而丰富的吴门画家生活与创作情境作出了贡献。1990年,北京故宫博物院举行了“吴门绘画国际学术讨论会”,结集出版的《吴门画派研究》[195]汇集了有关吴门画派的部分重要研究成果,诸多专家对画派的概念、画派与当时社会、政治、经济之间的关系作了广泛的探讨,既有宏观的风格讨论,亦包含以题材、生平、笔墨等视角为中心的个案研究,其中对吴门画派非著名画家的研究使本课题的探讨获益良多。此书是国内学界第一次集中、广阔、深入地探讨吴门画派的论文汇编。台湾陈葆真的《从陆治〈溪山仙馆图〉看吴派画家的仿倪模式》[189]266-291从图像分析的角度,探讨了陆治、沈周、文徵明的笔墨特征、风格演进、仿学心态与审美格调,对吴门画派的“仿倪”程式进行了阐释与归纳,为本文的深度挖掘提供了风格史层面的学养。

3. 关于中国古代山水画史,特别是明清山水画史的研究。

这方面的论著可谓汗牛充栋。而本课题参考的文章主题包括:山水画的意义与功能,山水图像的符号式功用与具体历史语境的密切关联,山水画的风格与形式分析,明清山水画的特殊品格、演进规律、艺术赞助与接受情况等等。

高居翰[151]与石守谦[186]28-45等专家对山水画的意義与功能多有谈及。黄专、严善錞[199]从贡布里希(Ernst H. Gombrich, 1909—2001年)在