



**NANYANG  
TECHNOLOGICAL  
UNIVERSITY**

**The Moveable Feast:  
A Study of the Orchid Pavilion  
Gathering in Text and Image  
Studies**

**流动的盛宴：  
文图学视角下的“兰亭修禊”研究**

**KONG LINGLI**

**孔伶俐**

**School of Humanities**

**人文学院**

**2018**

**The Moveable Feast:  
A Study of the Orchid Pavilion  
Gathering in Text and Image  
Studies**

**流动的盛宴：  
文图学视角下的“兰亭修禊”研究**

**KONG LINGLI**

**孔伶俐**

**School of Humanities**

**人文学院**

A thesis submitted to the Nanyang Technological University in  
partial fulfilment of the requirement for the degree of Master  
of Arts

**2018**

## Acknowledgement

### 致谢

在这北纬一度的岛国，四季的界限消失在日复一日的烈日与暴雨中。多年的求学生涯，使我更愿意将毕业的界限看做是一次感恩的仪式。

这一路走来，真诚地感谢各位良师益友对我的提点和帮助。首先要感谢我的导师衣若芬教授，是衣老师带领我发现了文图学妙趣横生的全新世界，也鼓励我遵循自己的兴趣探索研究课题；衣老师多次不辞辛苦，带领我们几位弟子外出开会考察，为我们提供发表机会，使我们在一次又一次的历练中丰满羽翼；老师还细心体贴地为我争取各种经费的补助，帮我减轻经济和学业的双重压力。在衣老师细致地指导和关爱下，使得这本论文得以顺利完成。

我也要感谢南大中文系的各位老师，在他们组织的诸多学术活动上，使我得以开阔视野，也训练了多元化的思考方式；在学术沙龙的分享中，感谢丁珍珍老师，游俊豪老师和林尔嵘老师的中肯意见。此外，感谢曾在学术会议上给予我诸多提点的石守谦教授、板仓圣哲教授和张蜀蕙教授三位老师，他们的点拨使我在论文写作中的思路和重点逐渐明晰。我还要感谢本论文的两匿名审查老师，他们宝贵和细致的修改意见，使本文的论述和内容可以更为完善。

在这一路上，也离不开学友同窗的相伴。衣门是我来到南大后一处温暖的存在，感谢忠明和乐然师兄对我无数次的鼓励和帮助。还要感谢治田、维阳、思娴、筱雯姐、向笠姐、思睿、良会等中文系和办公室的好伙伴，在相互鼓励和讨论问题的过程中，我从他们的身上学到了很多。

最后，我要将最诚挚的谢意献给我的父母和我的先生，他们的支持与爱是我克服困难的勇气，也是我不断奋进的动力。我将这本论文献给最亲爱的他们，并怀着感谢之心继续前行。

## 目录

致谢.....	i
图版目录.....	iv
摘要.....	vi
Abstract.....	vii
<b>绪论.....</b>	<b>1</b>
一、  研究背景.....	1
二、  文献回顾.....	3
（一）关于文学经典与图像艺术的互动研究.....	4
（二）关于兰亭图像的研究.....	6
三、  研究问题.....	9
四、  研究方法.....	10
五、  研究范围.....	11
六、  论文架构.....	12
七、  研究意义.....	13
<b>第一章 “兰亭修禊”的经典化.....</b>	<b>14</b>
一、  四美皆具——重访“兰亭雅集”.....	14
二、  神来之笔——《兰亭序》书法典范的确立和文化地位的提升.....	21
（一）帝王名家的钟爱模仿.....	21
（二）流传过程的传奇色彩.....	25
三、  俯仰之间——兰亭诗序的深远哲思.....	29
四、  小结.....	34
<b>第二章 《兰亭修禊图》及其题诗分析.....</b>	<b>36</b>
一、  图绘风流——由“兰亭修禊”到《兰亭修禊图》.....	36
二、  丹青流芳——现存“兰亭修禊图”的类型.....	40
三、  披图真赏——《兰亭修禊图》的画面分析.....	47
（一）高风玄契——人物描摹.....	47
（二）清丽笔意——环境营造.....	55
四、  《兰亭修禊图》题诗之画外音.....	60

五、 小结.....	65
<b>第三章 “兰亭修禊”图像与景观的多元展演.....</b>	<b>66</b>
一、 游骋古今——兰亭修禊图像的使用.....	66
(一) 书画合璧的组合.....	66
(二) 画谱、折扇与工艺美术中的“兰亭修禊” .....	73
二、 地景再造——“兰亭修禊”的景观实践.....	81
(一) 兰亭故地的景观重现.....	81
(二) 兰亭景观的园林实践.....	86
三、 小结.....	89
<b>结论.....</b>	<b>91</b>
<b>参考文献.....</b>	<b>97</b>
<b>附图.....</b>	<b>105</b>

## 图版目录

- 图 3-1 (传) 王维《山阴图》(局部) 台北故宫博物院藏
- 图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷 台北故宫博物院藏
- 图 3-3 赵原初《兰亭图》卷(局部) 台北故宫博物院藏
- 图 3-4 仇英《修禊图》卷台北故宫博物院藏
- 图 3-5 赵孟頫《兰亭修禊图》轴 台北故宫博物院藏
- 图 3-6 尤求《兰亭修禊图》轴(局部) 弗瑞尔美术馆藏
- 图 3-7 文徵明《兰亭修禊图轴》(局部) 台北故宫博物院藏
- 图 3-8 明藩府刻《兰亭修禊图》(局部) 波士顿美术馆藏
- 图表 3-9 明藩府刻(传)李公麟所绘《兰亭修禊图》(局部) 波士顿美术馆藏
- 图表 3-10-1 赵孟頫《兰亭修禊图》(局部) 台北故宫博物院藏
- 图表 3-10-2 丁云鹏《兰亭图》(局部) 弗瑞尔美术馆藏
- 图表 3-10-3 盛茂烨《兰亭修禊图》(局部) 密歇根大学美术馆藏
- 图表 3-10-4 许光祚《兰亭图》(局部) 北京故宫博物院
- 图 3-11-1 明藩府刻《兰亭修禊图》(局部) 波士顿美术馆藏
- 图 3-11-2 许光祚《兰亭图》(局部) 北京故宫博物院
- 图 3-11-3 仇英《修禊图》卷(局部) 台北故宫博物院藏
- 图 3-12-1 赵孟頫《兰亭修禊图》(局部) 台北故宫博物院藏
- 图 3-12-2 盛茂烨《兰亭修禊图》(局部) 密歇根大学美术馆藏
- 图 3-12-3 许光祚《兰亭图》(局部) 北京故宫博物院
- 图 3-13-1 钱穀《兰亭修禊图》(局部) 美国大都会博物馆藏
- 图 3-13-2 明藩府刻《兰亭修禊图》(局部) 波士顿美术馆藏
- 图 4-1 祝枝山书文徵明补图《兰亭序书画卷》(局部一) 辽宁博物馆藏
- 图 4-2 文徵明《兰亭修禊图》(局部)(北京故宫博物院藏)
- 图 4-3 仇英(伪)款《兰亭修禊图》卷 北京故宫博物院藏
- 图 4-4 管治画《修禊图》文谦光书《兰亭序》成扇 台北故宫博物院
- 图 4-5 程君房编《程氏墨苑》《修禊图》
- 图 4-6 乾隆皇帝题诗端石修禊图宋砚(局部一) 北京故宫博物院藏

- 图 4-7 乾隆青玉兰亭修禊山子 北京故宫博物院藏
- 图 4-8 《兰亭志》《古兰亭图》
- 图 4-9 《兰亭志》《兰亭图》
- 图 4-10 (传)仇英的《园林胜景图》现藏南京博物院
- 图 4-11 钱贡绘 黄应组刻《环翠堂园景图》(局部)“兰亭遗胜”
- 图 4-12 唐岱等绘《圆明园四十景图册》之第三十八景“坐石临流”

## 摘要

本论文以《兰亭修禊图》及其相关题诗作为研究对象，运用文图学的方法探讨“兰亭修禊”图像的历史发展脉络，从而勾勒出这一主题从画题成型，到观赏体验，再到广泛实践的整体面貌。首先从“兰亭修禊”经典化的产生背景和涵盖内容，指出画题的成型与《兰亭序》书法典范的确立及文本内在的精神价值密不可分。其次将会论述存世《兰亭修禊图》三种类型的基本概况，并分别从画面的人物塑造与环境经营两个面向讨论画题的呈现特点，以及在题诗中反映出的画外之音。第三是将《兰亭修禊图》置于明清的历史语境中，关注其多元化的实践形式，无论是进入到工艺美术的范畴，亦或是重新对景观的复现，都寄托着高雅品味和其背后的文人理想。但是随着模板式的图像复制和拼贴的泛滥，“兰亭修禊”的图像也逐渐透露出附庸风雅的现象，与其本身的精神价值又背道而驰。本研究通过对以上问题的分析，重新审视《兰亭修禊图》在流动的时空中扮演的重要枢纽角色，一端连接了最初的文本和事件，另一端又通过题跋展现出整个意象的历史演进和丰富意涵，使三者得以在图像之中进行对话。

## **Abstract**

This thesis focusing on the Orchid Pavilion Gathering paintings and their postscripts as the research object, explores its historical development in the perspective of Text and Image studies. The analysis will outline the overall process of how the motif is generated and shaped including a wide range of art practices. Firstly, this thesis revisits the background and content of the classic theme of Orchid Pavilion Gathering and examines the generation of the painting motif which is related closely to the establishment of its calligraphy model as well as its inner spiritual value in the literati text. Secondly, this study categories three main types of the Orchid Pavilion Gathering paintings and analyses the performance of the characters and the landscape features respectively. The postscripts also reflect the multiple referents beyond the paintings. Thirdly, in the historical context of the Ming and Qing Dynasties, the Orchid Pavilion Gathering Paintings which indicated the elegant taste and literati ideals appeared diversity practical forms including images, the crafts and gardening art. However, with the proliferating duplication and collage of template-based image, the image of Orchid Pavilion Gathering gradually reveals an arty-farty phenomenon which runs counter to its spiritual values. This study points out that the Orchid Pavilion Gathering paintings have always played an meaningful pivotal role in the flowing space and time. The Paintings, as the connection between the original context and flourish postscripts and art production in historical evolution, provide a space to conduct a dialogue.

# 绪论

## 一、 研究背景

近年来，中文学界对于“文学与图像”关系的探讨逐渐升温，在中国古典文学的研究脉络中，“文学与图像”最早由诗画关系衍生而来。对诗画关系的关注是一个古老又现代的经典问题，它在文献中较早出现的时间可上溯至汉桓帝（146-167 在位）时，<sup>1</sup>刘褒（生卒不详）取《诗经》内容所做《云汉图》和《北风图》，以表达绘画规谏劝诫之功用。<sup>2</sup>到了宋代，在以苏轼（1036-1101）为首的文人集团的推动下，对诗画关系的讨论进入到具有里程碑意义的历史阶段。苏轼着重关注两种艺术媒介的特性与互动关系，强调并推动了“诗画相通”的艺术主张以及为文人画的发展奠定其理论依据。<sup>3</sup>自北宋后，文人阶层对诗画关系的诠释变得更为普遍和广泛，诗、书、画在形式上被建构成一个内在统一的艺术整体，艺术家则通过更多的创作实践与当代的审美特征产生对话。<sup>4</sup>直至现代，受到西方美学思想影响的钱钟书等学者试图重新对这一问题进行思考和论证，从而对传统诗画关系的理念提出了质疑的声音。<sup>5</sup>在 1985 年，美国大都会博物馆举办名为“Words and Image: Chinese, Poetry, Calligraphy and Painting”的研讨会中，方闻、姜斐德（Alfreda Murck）、乔纳（Jonathan Chaves）等学者也不再局限于诗画二元单位的探讨，而是通过对题跋的关注，转向为诗、书、画三种艺术形式互动组合后的视觉体验。<sup>6</sup>同时，诗画关系也随之逐渐松绑，更多图像形式的艺术媒材进入到研究视野中，引发现代学界的强烈兴趣。

---

<sup>1</sup>（唐）张彦远：《历代名画记》（台北：台湾商务印书馆，1969），卷四，页 60。

<sup>2</sup> 衣若芬：《苏轼题画文学研究》（台北：文津出版社，1999），页 266。

<sup>3</sup> 石守谦：《中国文人画究竟是什么》，《从风格到画意：反思中国美术史》（北京：三联书店，2015），页 56。

<sup>4</sup> 郑文惠：《诗情画意：明代题画诗的诗画对应内涵》（台北：三民书局，1995），页 139。

<sup>5</sup> 钱钟书：《中国诗与中国画》（香港：龙门书店，1969），页 4。

<sup>6</sup> Alfreda Murck, Wen C. Fong Ed. *Words and Image: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York: Metropolitan Museum of Art. Princeton: Princeton University Press, c1991. 引自谢宛谕：《仿赵伯驹后赤壁赋图卷》（台北：国立台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2012），页 13。

近年来，衣若芬在研究诗画关系的基础上，创发“文图学”的原理。“‘文图学’的文，包括广义上各种文体的文学，过去统称为‘诗’。然而，二十世纪以来，书写形态和生产工具样式繁多，未必皆符合文学性，也未必具有诗意，只能说是文字或文字的组合。‘文图学’的‘图’(image)，过去统称为‘画’，如今含括所有影像、线条、印刷等视觉艺术。”<sup>7</sup>“‘文图学’强调的是文本解读、文本生产、文本使用等等面向，图像是文本类型之一，因此语序上是先‘文(本)’，后‘图(像)’，故为‘文图学’。”<sup>8</sup>

这种方式不仅将更为广义的文(text)与图(image)作为多元的研究对象，从互文、比较、诠释等方面探讨两者的内涵与互动，还将之置于抒情传统和文化语境的探讨中，注入了更多的人文关怀与历史思考。因此，“文图学”的研究框架意在为文学与图像之间的开放性结构提供更多“互文性”与“跨文性”的可能，特别是关于文学经典与图像艺术的互文再生，是“文图学”的一个重要面向。因为在中国传统的文化脉络中，文学经典所延展出的可塑性、多元性和广泛性将会随着时代的演进呈现诸多新奇的诠释方式，而因“诗画合一”理念的奠基，使得图像成为诠释方式中的一个重要向度，从而酝酿形塑成为意象化的文化符号。

“兰亭”正是这样一种多重面向的文化符号，这一语汇曾因王羲之(303-361)及其友人的一桩修禊盛会被赋予了更多的象征意义。兰亭意象不仅成为人杰地灵的山阴古迹，还是王逸少炉火纯青的书艺典范，亦是曲水旁东晋名士的流觞雅集，其内涵在不断的想象和书写中日渐丰满。这种传统不仅在中国延续了上千年，甚至传播到日本、韩国，成为东亚具有共同认知的文化现象。在这样的启发下，本文试图以“兰亭修禊”这一经典意象所绘制的图像作为本文的研究重点，以“文图学”的视角探讨两种形式所形塑的轨迹，在文化传播和建构过程中，以彰显其符号性的张力。

---

<sup>7</sup> 衣若芬：《“文图学”研究示例：1920-30年代虎标永安堂药品在东亚的报纸广告》，《南洋风华：艺文·广告·跨界新加坡》（新加坡：八方文化创作室，2016），页108-110。

<sup>8</sup> 衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，未刊稿。

## 二、 文献回顾

目前，学界已有“兰亭学”这一概念，这个概念首次提出于2000年由华人德、白谦慎所编《兰亭论集》一书中。<sup>9</sup>这本论文集亦是近年来较有影响力的一部专书，它不仅针对书法史中《兰亭序》的一些问题进行了全面且深刻的探讨，还从更为宏观的视角，“把《兰亭序》作为一种文化现象来看待，这样就把《兰亭序》对历代书法的影响及其与其他艺术乃至文人生活方式的关系纳入了研究范围。”<sup>10</sup>编者在提出“兰亭学”概念之时，便是考虑到这一主题的学术史脉络着源远流长，从追溯至唐代的《法书要录》中何延之（生卒不详）所著《兰亭记》，<sup>11</sup>到宋代桑世昌（约1135-1210在世）、俞松（1244年在世）等诸多学者的搜集整理，<sup>12</sup>乃至今人仍然热情不减地努力，都反映出对这一个经典问题的研究代不乏人。这部书所回应的另一个学界的议题，则是上世纪六十年代由郭沫若《由王谢墓铭的出土论到〈兰亭序〉的真伪》一文所引发的“兰亭论辩”，在已经宽松自由的大陆学界，先前在“兰亭论辩”中所遗留的一些问题，也有了可以客观探讨的时机。<sup>13</sup>虽然在这部论文集中，并未出现对兰亭绘画的探讨，但是其刺激和启发了学界将兰亭现象置于更加广泛的层面进行探讨的必要。

这部论文集出版的十一年后，由北京故宫博物院主办的“2011 兰亭国际学

---

<sup>9</sup> 1999年，在江苏苏州举办的《兰亭序》国际学术研讨会的论文集。华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》（苏州：苏州大学出版社，2000）。

<sup>10</sup> 华人德，白谦慎主编：《序》，《兰亭论集》，页1-3。

<sup>11</sup> （唐）何延之：《兰亭记》，（唐）张彦远：《法书要录》，卷三，文渊阁《四库全书》本。又参水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》（上海：上海书画出版社，2013），页5-7。

<sup>12</sup> 宋代关于《兰亭序》的研究有桑世昌《兰亭考》，俞松《兰亭续考》，桑世昌《兰亭博议》《兰亭偏旁考》，现代学人亦有以宋代对《兰亭序》研究的专著，详参陈一梅：《宋人关于〈兰亭序〉的收藏与研究》（杭州：中国美术学院出版社，2011）。另外，较有代表性的前代研究为翁方纲《苏米斋兰亭考》。

<sup>13</sup> 关于《兰亭序》真伪问题的讨论一直是学术界讨论的一个焦点，特别是从文献的考证方面论证《兰亭序》是否为王羲之所作，然而目前这一问题尚无定论。因本文的讨论重点并非于此，为避免旁枝过多，在此不作探讨。详参郭沫若：《由王谢墓铭的出土论到兰亭序的真伪》，《文物》，1965年06期，页1-25。郭沫若：《驳议的商讨》，《文物》，1965年09期，页1-8。关于郭沫若、高二适等人对“兰亭真伪”问题的回顾，可参陈雅飞：《中国大陆〈兰亭序〉真伪论辩回顾》，《浙江大学学报（人文社会科学版）》，2004年03期（34）（2004.05），页102-112。

术研讨会”上，又重新掀起了关于兰亭研究的热度。<sup>14</sup>这次研讨会也是对“兰亭学”概念的一个积极热烈的回应，其议题不仅涉及到不同版本《兰亭序》的收藏、品鉴和艺术表现等，更涵盖了以“兰亭”为中心的文学、绘画、碑帖、器物和文人文化生活等话题。同时，作为东亚的共同母题和文化意象，“兰亭”在日本、韩国的艺术史脉络中的表现亦在会上得到学者精彩的呈现。

随着更多相关的材料、方法和切入视角的尝试，“兰亭学”已经得以再生。其中，关于兰亭修禊图像的研究虽然逐渐进入众人视野，但是与丰硕的书法研究相比，其成果显得有些单薄。实际上，图像作为一种更加生动和富有创造力的表现方式去传情达意，记录生活或再现历史，实则值得学界给与更多的重视。考虑到本文的研究主脉，笔者仅就从方法到专题这两个相关的方面回顾前辈学者的先行研究成果：

#### （一）关于文学经典与图像艺术的互动研究<sup>15</sup>

文学经典与图像艺术的互文与再生是文化母题经典化和意象化在生成过程中的一种内在动力。这种互动也会根据文学作品的内容及题材大致分为叙事画和诗意图两种类型。接续先前关于诗画关系的探讨，诗意图（或称诗画）可以被认为是“有特定的单一文学文本作依据，除了叙说文学作品的内容，并阐发其意涵与意趣，以达画中物象与诗文情致交融之境界。”<sup>16</sup>其所对应的文学经典是以诗意阐发和氛围营造为主，其“创作旨趣逐渐趋于‘内向化’和‘抽象化’，亦即着重绘画的抒情美感与概念式的意象经营，以气氛烘托、情境渲染取胜，影响中国绘画以‘诗境’为诉求的表达方式。”<sup>17</sup>这类画作“往往具有一种感怀之情，仿佛

---

<sup>14</sup> 此次研讨会亦出版了相关论文集，详参故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》（北京：故宫出版社，2014）。

<sup>15</sup> 详参衣若芬的专书以十个经典个案探讨这一问题。详参衣若芬：《游目骋怀——文学与艺术的互文与再生》（台北：里仁书局，2011）。

<sup>16</sup> 衣若芬：《宋代题“诗意图”诗论析——以题〈归去来图〉〈憩寂图〉〈阳关图〉为例》，《观看·叙述·审美—唐宋题画文学论集》（台北：中央研究院中国文哲研究所，2004），页266-329。衣若芬：《苏轼题画文学研究》，页260-274。

<sup>17</sup> 同上注。

唤起我们对以往经历的重新认知。当绘画在中国获得了一种回应的能力，能够以简单的形象唤起深刻而强烈的情感之时，诗意画的理念和实践出现了。……‘人不见’一语很好地指出了这类画的一个特征：一方面，诗意画带给观者强烈的情感，使之升华……另一方面，其表现效果取决于画面上观看者的空缺。”<sup>18</sup>例如衣师若芬在关于“潇湘八景”的研究中，探讨“潇湘”诗意从孕育、生发，以至传布、流变的过程。<sup>19</sup>同时，还从诗与画的互动延伸至地景、诗文和山水画的三维交叠，指出“潇湘”意象伴随着地景形成与历史记忆的同时发生，此处“被创造出的空间”也以诗画为载体成为东亚文化意象的一部分。

而另一种互动方式则以带有叙事性质的画作呈现，其所对应的文本可以简要概述为兼具文学性和经典性，并且具有意象化和明显辨识度的特征，“在一定篇幅中能叙述广泛的内容，描述一个较完整的事件或景象，给题材的不同部分以相当的比重，细节丰富，包含大量的信息。”<sup>20</sup>例如桃花源（《桃花源记》）、归去来（《归去来兮辞》）、赤壁漫游（《前后赤壁赋》）、文姬归汉（《胡笳十八拍》）、渔隐（《渔父》）、长恨歌（《长恨歌》）等主题。与诗意图中“人不见”的概念相对，叙事画中需要根据文本中人和事的演进完成整个事件的起伏节奏，特别是构图的区别成为画家如何诠释和表现文学内容的一项重要考量依据，也反映出其对文学作品和内在意涵的理解。在这些经典的传统中，一部分是传统文人寄托对自身修养、处事态度或学识才华的愿望，也有一部分则表达世人对美好世界、理想环境或浪漫爱情的憧憬，当这些感怀同时发生，意象也会形成叠加和相互借用的情况，例如“潇湘”诗画中“渔隐”和“桃花源”的符号化象征，<sup>21</sup>或是“桃花源”

---

<sup>18</sup> 高居翰：《诗之旅》（北京：三联书店，2012），页 2-4。

<sup>19</sup> 除了衣师若芬的专著《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》以外，研究“潇湘八景”的代表性研究还有 Alfreda Murck (姜斐德). *Poetry and Painting in Song China: The subtle Art of Dissent*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp.6-27.姜斐德：《画可以怨否？——“潇湘八景”与北宋谪迁诗画》，《国立台湾大学美术史研究集刊》，1997年第4期（1997年3月），页 59-89。徐建融：《中国山水画的宇宙感——兼论〈潇湘图〉的图像学含义》，《朵云》，1989年第1期，页 45-59。

<sup>20</sup> 高居翰：《诗之旅》，页 2-4。

<sup>21</sup> 衣若芬：《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》（台北：里仁书局，2013），页 31-82。

意象中“渔隐”与“归去来”的体现。

无论是文学经典的流行使众人用以寄托普世的文人情致，还是名士画家纷纷参与到画作的创作中来，都将会使经典意象主题在循环往复中保持其广泛的认可度和持续的吸引力。正如石守谦在探讨《洛神赋图》作为传统意象的形塑与发展中指出，后世的不断诠释和变化是形塑一项传统的必要机制。“《洛神赋》对人们而言，就不再只是一篇诗赋，而且同时是书法、绘画传统中的典范，他们共同结合成一个《洛神赋》的整体形象。当这个形象在后世的传递过程中，其中文学、书法与绘画的部分，以一种既整合又各自互动的方式，对观者与创造者产生各种启示。”<sup>22</sup>

## （二）关于兰亭图像的研究

就笔者目力所及，关于兰亭修禊图像的专门研究并不多，而是散见于众学者对其他主题的讨论之中，亦或是以单篇论文的形式进行脉络式的梳理，因此具有不少挖掘的空间。较早对这一问题有所关注的是2005年衣师若芬的专文《俯仰之间：〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，之后该文被收入“文图学”探讨的专书《游目骋怀：文学与美术的互文与再生》中。<sup>23</sup>文中除了对《兰亭修禊图》展开了一系列颇有价值的爬梳和考证，还通过归类题画诗的类型，指出这些诗作中所传达出的文人自我反思和生命意识等旨趣，而图像也展现出画家对王羲之在序言中所传达“永和之意”的参悟。文中的诸多探讨对笔者启发尤大，使本文的研究颇为收益。2006年，何碧琪一文则从艺术史的视角从词义结字、朝代避讳和建筑特色等细部特征分析（传）郭忠恕（？-977）本《摹顾恺（约345-406）之兰亭讌集图》，以此作为其断代考证的依据，<sup>24</sup>何氏指出此本为南宋前中期至晚期的作品，

---

<sup>22</sup> 石守谦：《洛神赋图——一个传统的形塑与发展》，《从风格到画意：反思中国美术史》，页53。

<sup>23</sup> 这篇会议论文初宣读于2005年5月21日-22日“王静芝教授九十冥诞纪念学术研讨会”，详参《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页69-128。

<sup>24</sup> 何碧琪：《断代密码：（传）郭忠恕〈摹顾恺之兰亭讌集图〉》，《故宫文物月刊》，2006年2月（275期），页47-59。

且并未受到南宋以后线刻本系统的影响。<sup>25</sup>到了2011年,“兰亭国际学术研讨会”中则出现了不少针对兰亭修禊绘画的单篇论文,学者方家各有侧重地对兰亭绘画进行了脉络性的梳理,指出“兰亭修禊”及其图像对后世文人雅集从内容到形式上的显著影响。在这次会议中,任梦龙在《兰亭绘画艺术综述》一文中将兰亭主题的图绘分为人物故事画和人物山水画两种形式,并作了概览式的爬梳。<sup>26</sup>林木的研究则将重点放在后者,即着眼于以人物山水画为主要表现的文人雅集图像,探讨兰亭雅集对这类画作的影响。<sup>27</sup>陈韵茹以台北故宫博物院的藏品为例展开梳理,在诸多问题上进行了详实的考证,对本文增益颇大。她还通过对台北博物馆所藏的三版兰亭修禊图母本进行了细致的比对,提出图式祖本的创作者归为李公麟(1049-1106)是后人的一种推想,因为画中图式的表现有许多是南宋后期才逐渐发生的成果。<sup>28</sup>宋后楣针对卓迪(约1360-1412)《修禊图》的特殊形式,指出作为宫廷画师的卓迪并未延续李公麟的传统图式,而是根据自己亲身体验或见闻的雅集场景绘制《修禊图》,从而以卓迪这一个案试图管窥明初宫廷绘画的艺术特色。<sup>29</sup>陶喻之则以历代兰亭图刻帖进行源流的考证,指出现今上海博物馆藏翻刻南宋《凤墅〈兰亭图〉》为历代刻帖薪火相传的最顶端,而更新了学界之前公认的以明代藩府刻《兰亭图》为现存最早传本。<sup>30</sup>

此外,未在此次研讨会上发表的相关研究中,还有王中旭以北京故宫博物院的藏品为中心所作的爬梳,总结出明代是兰亭图像最为流行的时期,其中吴门的仇英(约1494-1552)和文徵明(1470-1559)起了关键的推动作用。《兰亭修禊

---

<sup>25</sup> 衣若芬、陈韵茹等人根据画风和皴法认为此本为明代时期作品。详参衣若芬:《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》,页78。陈韵茹:《兰亭修禊图式的发源与演变——以台北故宫藏品为中心》,《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页214-226。

<sup>26</sup> 任梦龙:《兰亭绘画艺术综述》,《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页233-237。

<sup>27</sup> 林木:《从兰亭修禊到文人雅集——对中国绘画史一个母题的研究》,收入故宫博物院编:《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页207-213。

<sup>28</sup> 陈韵茹:《兰亭修禊图式的发源与演变——以台北故宫藏品为中心》,收入故宫博物院编:《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页214-226。

<sup>29</sup> 宋后楣:《卓迪和他的修禊图》,收入故宫博物院编:《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页227-232。

<sup>30</sup> 陶喻之:《历代兰亭图刻帖源流考——以疑似翻刻南宋〈凤墅兰亭图〉为主》,收入故宫博物院编:《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页180-206。

图》式样在继承前代画作之外存在的两点特征：其一是画家将同时代人的行为方式融入画中，画面中展现出明代文人的生活状态和理想；其二是画作在构图形式、位置经营和笔墨风格上的创新和特色。<sup>31</sup>邱才桢以文徵明《兰亭修禊图》为例，结合文氏曾作的《重修兰亭记》一文，指出创作者通过强化图式中王羲之的主导地位以显示其自身强烈的政治参与，显现文氏以此塑造艺术与道德楷模形象的动机。<sup>32</sup>王祎对明代藩府刻《兰亭图》卷的多个版本及其后世变迁进行了清晰的对比和区分，指出因皇室的参与是李公麟版本《兰亭图》广为流传的重要成因。<sup>33</sup>J. P. Park 的研究以周履靖（1549-1597?）的人物画谱《天行道貌》为中心，指出李公麟版本的《兰亭修禊图》是其中部分素材的图像来源。<sup>34</sup>王铃雅的硕士论文则详细地分析了米万钟（1570-1628）通过《勺园祓禊图》所寄托的对“兰亭修禊”的向往，以及通过这一文化符号经营其自我形象的方式。<sup>35</sup>

在东亚的研究范围内，<sup>36</sup>板仓圣哲、龟田和子、衣若芬等学者还从东亚视角着眼，以古代日本、朝鲜对兰亭图式之接受与表现，探讨兰亭雅集文化事件的深远影响以及古代东亚对兰亭风雅的浸染。板仓圣哲从中国与日本兰亭曲水宴会的图像展开了古代东亚对王羲之以及兰亭雅集的连锁崇拜，特别在日本绘画的脉络中，混淆并结合西园雅集图像的现象尤为明显；同时，图像中空间的表现也出现“箱庭化”的特征。<sup>37</sup>龟田和子的博士论文《Pictures of Social Networks:

---

<sup>31</sup> 王中旭：《兰亭题材图像样式的传承与演变——以故宫藏兰亭题材绘画为中心》，北京故宫博物院编：《兰亭图典》（北京：故宫出版社，2011），页 304-306。

<sup>32</sup> 邱才桢：《“曲水流觞”的新时空：文徵明兰亭图中的图式与德政指向》，《美术研究》2014年02期，页 45-51。

<sup>33</sup> 王祎：《明代藩府刻〈兰亭图〉卷及其变迁》，《故宫博物院院刊》，2007年第4期（总第132期），页 142-161。

<sup>34</sup> J.P.Park: *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China*. Seattle and London: University of Washington Press, 2012.

<sup>35</sup> 王铃雅：《勺园与米万钟文化形象的形塑：〈勺园图〉相关研究》，（台北：国立台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2011）。

<sup>36</sup> 因为兰亭雅集的图像是东亚文化所共同喜爱的母题，因为日本、朝鲜也有学者对这一问题展开过研究，但因笔者目力所限，仅就以中文所书写的文章进行整理。

<sup>37</sup> 板仓圣哲：《东亚兰亭曲水宴图像之开展》，收入故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》，页 238-247。

Transforming Visual Representations of the Orchid Pavilion in the Tokugawa Period (1615-1868)》也将重点放在江户时代（1603-1867），探讨德川幕府时期兰亭修禊图背后的社交网络，新兴的统治阶层试图通过对艺术创作的赞助而建构一种文化的延续感。<sup>38</sup>衣师若芬则以韩国朝鲜时代（1392-1897）为例，管窥当时兰亭图像及意象在古代韩国的传播情况，指出在当时理学兴盛的朝鲜时代，兰亭意象所生成出的名教思想。<sup>39</sup>

另一方面，从接受史和文化传播的视角，探讨兰亭意象的形塑过程以及影响，凸显兰亭作为文化符号的特质，也在近年来的学位论文中所见。王慧的硕士论文《千古兰亭风流在——兰亭意象解读》，着重从唐宋诗歌的角度探讨了兰亭意象的流变与丰富，同时也简要论及了这一意象在绘画中的体现。<sup>40</sup>刘妍铄的硕士论文《兰亭：景观、意义与明清之际绍兴世人》则颇具创见地将兰亭这一符号化的地景置于文化地理学的脉络中探讨，通过明清绍兴士人的殉节等事件与兰亭地方的情感特质联结，指出兰亭在明清时期景观身份的复杂化现象。<sup>41</sup>

以上两方面的研究成果中从方法到问题，都给予文本莫大的启发。笔者既不揣谫陋，希望结合前人的研究成果，尽可能充分的掌握史料，试图在此基础上进一步延伸和补充，以见教于方家学者。

### 三、 研究问题

本文鉴于目前关于兰亭修禊图像的研究现状，试图重点解决“兰亭修禊”的意象是如何通过图像及题跋产生、深化和实践的。因此将会具体以以下几个核心

---

<sup>38</sup> 龟田和子：《〈兰亭图〉作为德川幕府时期（1615-1868年）日本人对中国憧憬的象征》，收入故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》，页248-254。Kazuko Kameda-Madar. Pictures of Social Networks: Transforming Visual Representations of the Orchid Pavilion in the Tokugawa Period (1615-1868), Ph.D. Dissertation, the University of British Columbia, 2011.

<sup>39</sup> 衣若芬：《兰亭流芳在朝鲜》，收入故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》，页36-48。

<sup>40</sup> 王慧：《千古兰亭风流在——兰亭意象解读》（上海：华东师范大学硕士论文，2012）。

<sup>41</sup> 刘妍铄：《兰亭：景观、意义与明清之际绍兴世人》（上海：华东师范大学硕士论文，2014）。

问题展开：首先是《兰亭修禊图》成为经典画题的背景，画作是否由《兰亭序》文本所转译而来？“以文释图”或“以图释文”是如何展现的？其次是《兰亭修禊图》如何通过人物形象和环境营造的特点得以形塑？画作的题诗又如何涵盖与呈现了图像之外的内容与反差？第三是经典化的兰亭修禊如何通过图像和景观的形式展演出更多元的观赏趣味？“兰亭修禊”作为一种图像如何实践其在文人生活中的角色？作为景观的兰亭如何通过修复与再造重新上演永和九年的盛宴？以上问题是笔者尝试在下文中解决的。

#### 四、 研究方法

以往艺术史学者对绘画的讨论通常从作品的归属问题谈起，然后依据各画家创作风格和传承脉络，确立其在画史研究的价值和意义。本文并不完全承袭艺术史框架中常用的风格分析法或结构分析法，因此并非是将对画作分析的重点限定在特定的时代中，从而在某种程度上摆脱了与时间的直接关系和受制于“历史”分期的可能性。也不同于文艺美学中探讨文学与图像两者的交际关系，或是西方学者臻于哲学层次的对“picture”，“image”或“icon”从符号学上的抽象探讨。<sup>42</sup>

接续研究背景中对“文图学”的概念，具体而言，“文”的性质超越“‘作品’(article, work)，松动作者与创作的单向垂直关系，强调的是对所有人开放解释权、话语权的一种无阶级成见的民主。‘图’则指涉‘图画(picture)的概括性、感知的、抽象的 image。image 被以各种实质的、物理的载体呈现，不只是二维平面的图像，还可能是雕塑、建筑、舞蹈、文学，也可能仅存在于想象幻设，心灵的景观，中文有时翻译成‘形象’、‘意象’。用‘图’一个汉字含盖基本的图像指称，并旁及‘图’字语境的起心动念、策划、意欲、谋求等意思。”<sup>43</sup>因此，这种“松动”作者与创作的关系则意味着笔者所论述重点并非是题跋所展现的文学性或作者创作意识的自觉性，而是关注他对于所观之画、物、景的感知与体验，这

---

<sup>42</sup> 衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，未刊稿。

<sup>43</sup> 同上注。

种观感的书写侧重一种群体的阅读和集体经验的展现。

本文将会采用“文图学”的研究方法，着重将画面的表现视为一个以母题为主导的有机整体，并关照其各个元素之间的互动关系和象征性，从而回应母题意象的诉求。正如上文所提，“文图学”的一种面向是从文化史的角度解读画面的意涵，当对画面分析超越了本身释意的范畴，牵涉到画面背后的道德伦理、社会身份、政治隐喻等更深层次的问题时，其所触发的便是一场文化层面的互动。

本文将会分为三个研究层次逐渐递进：第一个层面关注“兰亭修禊”是如何被具现为图像的，包括兰亭诗文的描写、情感和雅集事件本身为画家在绘制图像时所提供的素材，并以此作为图像的建构基础。第二层面是图像对本文的“转译”和“叙事”过程。因文字和图像在属性上有所区别，功能上也各有优势：文字更善于叙事抒情，而图像则能通过构图、色彩和形式吸引观者的视觉焦点或把控观赏的节奏。

第三层面则是以观看者的视角来检视其在题跋中所表达的视觉体验和心灵思想。观看者在观画后所书写的题画文字不仅是图像最直接的呈现，同时也突破图像之外，指示出意象内在的精神价值。正如“文图学以‘观看’为出发点，因‘观看’而‘认知’‘感知’，继而有所‘判断’‘辨识’，终而付诸‘行动’。文图学的‘行动’例如消费、赏鉴、收藏、批评、研究等等。在研究方面，可分为两点，一是文本周边脉络，例如生产机制、使用情形、社会网络、流通过程等现象。”<sup>44</sup>通过这三个层次的关注，以探索文图共构的意象是如何演绎与流变的，以及其间所涉及的生产机制、使用情景、社会网络和消费文化等。

## 五、 研究范围

“兰亭图”一般是指与《兰亭序》或兰亭雅集相关的画作，历来这一概念涉及到两类截然不同的绘画题材。其一是表现唐太宗（598-649）派监察御史萧翼（生卒不详）赚取王羲之《兰亭序》真迹的故事画，这一故事往往以《萧翼赚兰

---

<sup>44</sup> 同上注。

亭图》或《赚兰亭图》命名，甚至在有些著录中，直接将之简称为《兰亭图》，例如周密（1232-1298）《云烟过眼录》中所录的乔仲常（生卒不详）《兰亭图》很可能即是以“萧翼赚兰亭”故事为题材的画作。<sup>45</sup>这一类画作虽然是与《兰亭序》的流传过程相关，但实则与王羲之举行流觞修禊的故事关系较远，因此并非本文所想要关注的类别。第二类是以表现兰亭雅集故事的《兰亭修禊图》，这类画作在流传过程中，或称为《兰亭图》《修禊图》《兰亭讌集图》《觞咏图》《曲水流觞图》等。<sup>46</sup>画面中通常以山水背景和文人雅集相结合作为绘制的元素，特别是以“曲水流觞”的活动区别于其他的文会活动。这类画作是本文所重点研究的对象。

本文考虑到存世的历代兰亭修禊图数量甚多，刻帖摹本更是不胜枚举，且作品散落在各大小博物馆及私人收藏手中，搜集齐全实则超越笔者能力和时间范围。同时，以兰亭为图样的工艺美术作品更是很难做到全面的搜罗和整理。因此本文无意将所有兰亭修禊的图像纳入到研究和考察范围之内，只选取笔者目力所及同时具有代表性的作品进行探究，同时结合题画诗的佐证，希望能够对这一专题的研究有些许增益。

## 六、 论文架构

本文的写作结构大致分为五个部分，首先是绪论部分将作综述、研究问题以及方法取径等说明，正文将以三个章节逐一展开论述：

第一章试图还原兰亭雅集的当下时空，以天时、地利、人和作为三大主轴，探讨了“兰亭修禊”的历史背景以及促成其经典化的重要因素。王羲之精湛的书艺成为兰亭意象最重要的显著特征，同时，兰亭诗序中的情感价值和哲学话语则成为兰亭雅集中精神的升华和高潮，使这场休闲文会活动具有更为深刻的意义供

---

<sup>45</sup>（宋）周密：《兰坡赵都丞与懃所藏》，《云烟过眼录》，卷上。水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页110。

<sup>46</sup>衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与艺术的互文与再生》，页75。

后人追寻和诠释。本章还试图运用史料与考据的方法对这些仍存争议的问题进行回顾并试图在前人的考据之上寻求一点突破，以尽量还原这一历史事件的真实样貌。

第二章着眼于兰亭修禊图的画面和题跋分析，从兰亭修禊画题的历史脉络和类别着眼，在此探讨了《兰亭序》入画的可能性，以及画面是如何诠释“兰亭修禊”主题和《兰亭序》本文的。同时解读作为艺术再现形式的题跋文本所传递出的言外之意及其成因。通过对以上的爬疏，结合文本到图像，再由图像到本文的过程，明晰兰亭意象核心元素的整合过程。

第三章探讨兰亭图像与景观两种展演方式。在对画作进行了爬梳和分析后，本章中对图像的关注递进到其功能性和多元形式的层次，也注意到明清特殊世风下艺术形式的表现特点。第二是作为地理景观的兰亭，从修禊故地的重建再到园林建造中的复现，在帝王参与下，景观中的权力和意义是如何被赋予和实践的。

结论部分将试图归纳各章的研究重点，通过回顾“兰亭修禊”图像形成和发展脉络，反思经典化的图像在复制过程中产生诸多可能的面貌。

## 七、 研究意义

本文的研究意义首先在于重新审视兰亭这一经典主题，跳脱出王右军的精绝书法和《兰亭序》的真伪谜团，着重以题跋文本、图像再到意象的三者互动关系作为切入视角进行考察。文学并非是唯一能够使文化思想得以产生或再生的创造性艺术形式，在经典形塑的过程中，图像实则与本文分饰着同样重要的角色。图像同样可以反映精神诉求，诠释经典主题，甚至承载集体记忆。因此，《兰亭修禊图》所呈现出的兰亭经典化的面貌与文本相比，具有独特性讨论之意义和必要。

其次，研究对象决定了研究方法的选取也要在文化史与艺术史中进行“跨界”。这种“跨界”的探讨并非易事，有幸仰赖于前人学者在研究实践中所做的精进不懈的努力，使本文有幸沿着前辈学者的思路就兰亭这一主题进行深化。

## 第一章 “兰亭修禊”的经典化

宋代书家薛绍彭（字道祖，生卒年不详）有诗云：“东晋风流胜事多，一时人物尽消磨。不因醉本兰亭在，后世谁知旧永和。”<sup>47</sup>薛道祖的诗所提及的“醉本兰亭”是王羲之于永和九年兰亭修禊聚会中所书就的《兰亭序》真迹，因王羲之当时是酒后挥毫，遂被后世称为“醉本”。此处，薛道祖不仅道出了“永和盛事”在后人心中之经典性，也同样指明了这场未被时光消磨的盛事景况与书法经典《兰亭序》之间的关系。

因书法造诣极深的王羲之所作《兰亭序》书文并茂，成为千古名作，也使得兰亭之名逐渐成为历代文人心中经典的文化符号。魏晋时期赏讌盛会众多，曲水流觞活动也并非王羲之首创，为何只有兰亭的名声远远超越当时其他的文会活动，成为影响力最大的文化事件，亦成为流传广泛的绘画主题？其次则旨在探讨《兰亭序》从书法名品到书法神迹的经典化过程，帝王如何扮演重要的推手以建构其文化正统的身份？第三是作为文学经典和兼具耀眼艺术成就的《兰亭序》其内在的思想特质如何体现出高贤智慧以及对生命的哲理性的思考。

### 一、四美皆具——重访“兰亭雅集”

王羲之，字逸少，出身在东晋显赫的琅琊王氏家族，社会地位优越，曾官至右军将军，因此人称“王右军”。东晋穆帝永和七年（351）至十一年（355）期间，王羲之任会稽内史。永和九年（353），他作为会稽郡的最高行政长官，也作为当时名士中的文化领袖，曾召集友人在自己所管辖的地区举行讌饮赋诗的聚会，<sup>48</sup>这就是被传为千古佳话的兰亭雅集。

这次雅集活动选在会稽山阴之兰亭举行，王羲之与其友人子侄孙统（生卒不详）、孙绰（314-371）、谢安（320-385）以及凝之（？-399）、徽之（344-386）、

---

<sup>47</sup>（宋）桑世昌：《兰亭考》（台北：台北商务印书馆，1965），卷十，页82。

<sup>48</sup>有学者认为这场聚会具有及其重要的政治象征意义，从当时的政治背景考虑，王羲之组织这次聚会的目的并非是纯粹的游宴聚会。详参李翰：《兰亭文会与玄学家的政治姿态》，《文学遗产》，2008年第3期，页136-139。

操之（339-396）等四十一人于此地流觞修禊，也就是在水流上游处将装有酒的羽觞投下，然后任其随波而下，止于某人处，其人便要取觞而饮。在雅集中，每人都要求即兴作诗，最后除了王羲之所作《兰亭序》和孙绰所作《兰亭后序》外，右将军司马太原孙丞公等二十六人均有赋诗，即被后人统称为兰亭诗，前余姚令会稽谢胜等十五人不能赋诗，则罚酒各三斗。<sup>49</sup>王羲之所创作的《兰亭序》以凝练的语言交代了雅集举办的时空背景，合适的节气时令，优美的自然风物加上魏晋高士的风流与智慧，构成了“天下良辰、美景、赏心、乐事”四美皆具的佳话，<sup>50</sup>不仅如此，雅集中王羲之所书写的手稿《兰亭序》也因其高超的书法造诣和流畅的艺术表现成为了书法史上的神话。<sup>51</sup>

在三月三日暮春时节举行流觞修禊活动也是兰亭雅集的自然恩赏。“修禊”也叫祓禊，所谓“祓”的意思是“执兰招魂”“除恶之祭也”，而“禊”的意思是清洁。<sup>52</sup>按照习俗，在上巳节当天要行修禊之事，以祓除不祥之物。这项历史悠久的传统活动早在先秦时期就开始流传，当时更多的是带有原始巫术的神秘色彩，是清除污秽邪恶之物的仪式，活动地点往往选择在河水边，以方便入水或临水清洁。而“流觞”这种饮酒形式也早在周代就已经产生，《晋书·束皙传》中载：“昔周公成洛邑，因流水以泛酒。故《逸诗》云，‘羽觞随流波。’”<sup>53</sup>有学者指出：“祓禊与流觞同时并举，可能始于战国时代。”<sup>54</sup>因为在《荆楚岁时记》中“秦昭王三月上巳置酒河曲，有金人自东出，奉水心剑，曰：‘令君制有西夏’。及秦

---

<sup>49</sup>（南朝宋）刘义庆著，（南朝梁）刘孝标注，余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》（中册）（北京：中华书局，2007），页743。

<sup>50</sup>（南朝宋）谢灵运：《拟魏太子邺中集诗八首并序》，《文选注》，卷十三，文渊阁《四库全书》本。

<sup>51</sup>后世流传过程中，《兰亭序》名称不一，晋人谓之《临河序》，唐人称《兰亭诗序》，或言《兰亭记》，欧公云《修禊序》，蔡君谟云《曲水序》，东坡云《兰亭文》，山谷云《禊饮序》，古今雅俗所称，本文都以《兰亭序》指称。

<sup>52</sup>劳干：《上巳考》，《中央研究院民族学研究所集刊》，1970年第29期，页243-262。

<sup>53</sup>曾永义：《中国饮酒礼俗小考》，《第三届中国饮食文化学术研讨会论文集》，1994年12月，页346。

<sup>54</sup>姜舜源：《禊赏亭畔话流觞》，《紫禁城》，1990年04期，页41。

霸诸侯，乃因其处立曲水祠，两汉相沿，皆为盛事。”<sup>55</sup>秦昭襄王（前 325-前 251）所设立的曲水祠很可能就是现今流杯渠遗址的雏形。那么是否在先秦时期，上层贵族和平民百姓在举行修禊仪式的方式上略有分别，至少曲水祠这样的园林装置并非具有官民共享的广泛性。根据《后汉书》中：“是月上巳，官民皆于东流水上，曰洗濯祓除，去宿垢疢为大絜。絜者，言阳气布畅，万物訖出，始絜之矣。”<sup>56</sup>可以看出，临水清洁的活动是上巳日必行的保留项目。到了东汉末期，过上巳节时的活动已经开始出现在湖沼水畔“饮酒”的环节。“大会宾客，讌于洛水……商与亲昵，酣饮极欢。”<sup>57</sup>此时在上巳日，不仅保持着洗濯的风俗，还可以在自然空间中宴飨宾客，酣饮作乐，与之前的活动相比更添娱乐的色彩。活动于西晋末年的阮瞻（281-310）的《上巳会赋》中记录了当年活动的场景：

隋清川而嘉讌，聊暇日以游娱。荫朝云而为盖，托茂树以承庐，好修林之蔚蔚，乐草莽之扶疏。列肆筵而社兮，祈吉祥于斯涂。酌羽觞而交酬，献遐寿之无疆。同惯惰而悦豫，欣期乐之慨慷。发中怀而弦歌，托清志于宫商。<sup>58</sup>

可以看出，这场活动的内容甚至比之后的兰亭修禊还要丰富，不仅有丰盛酒食以供交酬畅饮，还有高歌弦乐的伴奏，以及祈福上天以求保佑等项目。庄申指出“在晋代，无论是在西晋，还是在东晋，当时的三月上巳之日，是要在曲水之畔，来欢宴、饮酒、高歌与赋诗的。这样的修禊，显然是从东汉末年在禊日举行宴会的新风气之基础上，所发展出来的新花样。”<sup>59</sup>这一结论与入晋以来，春禊诗作数量的骤然增多形成呼应，<sup>60</sup>“从两晋、南朝出现大量以‘祓禊’‘上巳’‘三

<sup>55</sup>（南朝梁）宗懔撰：《荆楚岁时记》，文渊阁《四库全书》本。

<sup>56</sup>（南朝梁）刘昭补并注：《礼仪志》（第四），《后汉书》卷十四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>57</sup>《周举传》，《后汉书》，卷六十一，1970年北京中华书局标点本，页2028。转引自庄申：《禊俗的演变——从祓除邪恶、曲水流觞、到狩猎与游船》，颜娟英编：《考古与历史文化——高去寻先生八十大寿论文集》（下）（台北：正中书局，1991），页123。

<sup>58</sup>（唐）徐坚撰《初学记》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>59</sup>庄申：《禊俗的演变——从祓除邪恶、曲水流觞、到狩猎与游船》，颜娟英编：《考古与历史文化——高去寻先生八十大寿论文集》，页128。

<sup>60</sup>王力坚在通览逯钦立辑校的《先秦汉魏晋南北朝诗》中总结出这种现象，指出六朝以前的文人春禊诗，仅有东汉杜笃作的《京师上巳篇》，西晋的春禊诗有十九首，东晋的春禊诗共有四十二首，整个南朝春禊诗共有六十二首。王力坚：《六朝春禊诗初论》，《江苏社会科学》，1998年

月三日’为题的文学作品，即可感受到修禊仪式活动的变迁，其内容部分是以歌咏上巳日春光明媚、嬉戏游赏的欢愉气氛，希冀从讌游所获致的醺然陶醉，来消弭现实的疑虑与困挫。”<sup>61</sup>借时序之美，传达生命的思考或是寄托文人憧憬的美好愿望，诗歌创作也使得上巳修禊更多地融入了文人雅集的趣味，活动最初的宗教仪式感进一步降低。曲水流觞也不再仅仅是王公贵胄在私人园林中的庭院消遣，而成为官民共享且与自然山水互动的春游活动。

王羲之所主导的这场宴会选择在自然山水中清洗污秽，宴饮游戏。对王羲之及其友人来说，自然的山水可以起到净化身心过滤污垢之作用，所以，在山水中的娱乐活动也是无法在华美庭院中得到满足的。在兰亭诗序中，充分表达出他们对于在山水自然中进行修禊活动之必要：“古人以水喻性，有旨哉。非所以停之则清，淆之则浊耶。”<sup>62</sup>（孙绰）“千载同一朝，沐浴陶清尘。”<sup>63</sup>（谢恽）水在此被赋予神异的功能，同时自然之境也给予他们一种关于生命哲学的启发，也是王羲之在《兰亭序》后段所顺理成章表达的对于人生意义的探寻。

“山水”是古代文人寄托情感的抒情工具和重要意符，特别是魏晋时期也是“山水”概念发展成熟的关键时期。“喜好山水变成了一代的风气，而且对山水的喜好几乎已经变成了名士身分必须具备的条件。”<sup>64</sup>在玄学和清谈的风气下，魏晋时以全新的审美眼光与情趣观照自然，“士大夫怡情山水，哀乐无端，亦深有会于老庄之思想也。”<sup>65</sup>特别是会稽，因此地名士汇集，并兼具地理位置的天然优势，其“山水”的美感更加浓重。《世说新语》中曾载“王子敬曰：‘从山阴道上

---

第6期，页146。

<sup>61</sup> 郑毓瑜，《由修禊事论兰亭诗、兰亭序“达”与“未达”的意义》，《汉学研究》（第十二卷），1994年第1期，页251-273。

<sup>62</sup> （宋）桑世昌：《兰亭考》，卷一，页7。

<sup>63</sup> 逯钦立辑校：《晋诗》，卷十三，《先秦汉魏晋南北朝诗》（北京：中华书局，1988），页916。

<sup>64</sup> 杨儒宾：《“山水”是如何发现的——“玄化山水”析论》，《台大中文学报》，2009年6月（第三十期），页209-254。

<sup>65</sup> 余英时：《汉晋之际士之新觉醒与新思潮》，《士与中国文化》（上海：上海人民出版社，2003），页293。王瑶：《玄言、山水、田园——论东晋诗》，《中古文学风貌》（上海：棠棣出版社，1951），页47-83。

行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之记，尤难为怀。’《会稽郡记》曰：会稽境特多名山水，峰崿隆峻，吐纳云雾。松枫栝柏，擢干竦条，潭壑镜彻，清流泻注。王子敬见之曰：‘山水之美，使人应接不暇。’”<sup>66</sup>在这样自然美景的催生下，艺术家以“心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境。”<sup>67</sup>换句话说，如果没有情感的内核，“山水”的表达也许只是毫无意义的空壳，只有填充入情感的律动，“山水”才会变成生动的画面，山水之中的修禊之地也才能由物理或游赏空间升华成为一处精神和灵魂的空间。

兰亭修禊所选择的位置正是具有这样生动的山水景象的场所。《世说新语·言语第二》载：“顾长康（恺之）从会稽还，人问山川之美，顾云：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。””<sup>68</sup>吴高增（1706-?）则进一步说明在会稽众多的山川美景中，“标胜之尤者，莫若兰亭。”<sup>69</sup>可见此处景观已经成为会稽山阴最具游览价值的名胜代表。

“兰亭”的具体所在地也成为一处被人历代追忆的场所。<sup>70</sup>较早可追溯到与之时代最为贴近的北魏地理著作《水经注》卷四十〈浙江水注〉中云：“浙江又东与兰溪合，湖南有天柱山，湖口有亭，号曰兰亭，亦曰兰上里。”<sup>71</sup>酈道元（466-

---

<sup>66</sup>（南朝宋）刘义庆著，（南朝梁）刘孝标注，余嘉锡笺疏：《言语第二》，《世说新语笺疏》（上册），页172。

<sup>67</sup>宗白华：《中国艺术意境之诞生》，《美学散步》（上海：上海人民出版社，1981），页60。

<sup>68</sup>（南朝宋）刘义庆著，（南朝梁）刘孝标注，余嘉锡笺疏：《言语第二》，《世说新语笺疏》（上册），页170。

<sup>69</sup>（清）吴高增：《纪原》，《兰亭志》，卷一，清乾隆凝秀堂刻本。

<sup>70</sup>现代学者毛万宝通过对地方史志，实物资料等方面的分析研究，得出兰亭遗址即在“现在的兰亭”之附近的结论。现代学者将古代文献和现代水利地质等记录相结合，得出古兰亭遗址即是现今兰亭景点的位置，毛氏在文中特别对盛鸿郎和邱志荣的研究成果进行了点评和比较。详参毛万宝：《曲水流觞迹和在？——关于兰亭遗址之谜的探寻》，《书法研究》，2016年01期，页60-70。盛鸿郎：《兰亭原址与兰渚湖遗址考》，鲍贤伦等著：《王羲之研究论文集——纪念〈兰亭集序〉问世1640周年》（杭州：浙江美术学院出版社，1993）。邱志荣：《绍兴风景园林与水》（上海：学林出版社，2008）。

<sup>71</sup>（北魏）酈道元著，陈桥驿校证：《浙江水》，《水经注校证》（北京：中华书局，2007），卷四十，页940。

527) 指出此处便是太守王羲之和谢安兄弟等人数次造访之地。之后,因王右军禊会,遂名于天下。“吴郡太守谢勛封兰亭侯,盖取此亭以为封号也。”<sup>72</sup>然而到了南宋时,根据桑世昌在《兰亭考》中的记载,其一方面引述“旧经云:山阴县西有亭,王右军所置,曲水赋诗作序于此。”<sup>73</sup>另一方面又援引《水经注》中的看法,即此处的亭本来就已存在,而非王逸少所置。出现这种略显混乱且有自相矛盾之处的记载,概因《兰亭考》这部书基本是以汇集和整理前代文献为主。

清代于敏中(1714-1779)也指出“兰亭非右军始,旧有兰亭。即亭墩之亭,如邮铺相似,因右军禊会,遂名于天下。”<sup>74</sup>这一说法并非毫无根据,因为汉代的“亭”为县以下的行政单位,其重要功能用于瞭望和据守,而亭的主要建筑则为土台子,所以汉简之中,也常以亭来称呼烽台。<sup>75</sup>曾任山阴训导的吴高增也与于敏中的观点一致,“兰亭之名,始此秦制十里一亭。亭之名以亭墩,非亭台之名。”<sup>76</sup>吴高增指出“然由今考之,兰亭去湖口甚远,天柱山去兰亭三十里,或别有一亭抑郦道元之误欤。”<sup>77</sup>但是,考虑到古代水文地理条件的变迁,清代兰亭旧地的景观已经沧海桑田。因此,吴高增就此根据湖口与天柱山的位置考证与古兰亭之距离的问题,实在颇多争议。由以上可知,此兰亭不仅非王右军所建,而且也基本不具备亭台景观的装饰风格。

《水经注·浙江水注》中也曾记载“兰亭”三易其址的过程:由“浙江又东与兰溪合……湖口有亭,号曰兰亭。”<sup>78</sup>即兰亭在浙江水与兰溪的交汇湖口,到“太守王虞之,移亭在水中。”再到“晋司空何无忌之临郡也,起亭于山椒,极高尽

---

<sup>72</sup> 同上注。

<sup>73</sup> (宋)桑世昌:《兰亭考》,卷一,页1。

<sup>74</sup> (北魏)郦道元著,陈桥驿校证:《浙江水》,《水经注校证》,卷四十,页974。

<sup>75</sup> 劳干:《汉代的亭制》,《中研院历史语言研究所集刊》(第22本),1950年,页129-138。

<sup>76</sup> (清)吴高增:《纪原》,《兰亭志》,卷一,清乾隆凝秀堂刻本。

<sup>77</sup> 同上注

<sup>78</sup> (北魏)郦道元著,陈桥驿校证:《浙江水》,《水经注校证》,卷四十,页940-941。

眺矣。亭宇虽坏，基陴尚存。”<sup>79</sup>根据之后的宋太宗（939-997）时《太平寰宇记》卷九十六引南朝陈（557-589）顾野王《与地志》中则这样记载：“山阴郭西有兰渚，渚有兰亭，王羲之所谓曲水之胜境，制序于此。”<sup>80</sup>究竟兰亭是否已从山椒迁至兰渚附近已经不得而知，但是就《水经注》中关于兰亭地理记载的准确度却存在争议。有学者指出，《水经注》虽然是一部倾注了酈道元很多心血的学术著作，但是作为北朝人的酈道元很可能因为当时南北分裂的现实条件，并没有身体力行地对江南一带的地理情况进行亲自考察。因此，“水经注对江南水系的描述大多经抄缀，提炼上述著作而成。”<sup>81</sup>既然内容并非实地考察的结果，那么这种整理或书写也就还夹杂着作者一定成分的印象。还有学者认为，酈道元在叙述南方山水时，杂引与之相关的神话、历史与传说，增强其传奇性和趣味性。<sup>82</sup>不仅如此，古兰亭可能与中国古代大多数木建筑的命运一样，即便没有数次迁移，这种本身并不足够坚硬的材料，一旦疏于维护或修理，五六十年的时间也会在自然侵蚀消耗中被破坏殆尽。<sup>83</sup>

在缺少可靠且一致的文献脉络中，古兰亭的确切位置很难形成共识。但至少可以确定，兰亭在迁入天章寺之前，因位置的数次更易，其作为一处景观的身份还未被完全确定下来，而是更倾向于一处地理的概念。正如瑞尔夫（Edward Relph）曾引述哲学家兰格（Susanne Langer）指出“地方在比较深刻的意义上，根本不需要有任何固定不变的位置”。<sup>84</sup>风景在此也可以是“一种文化想象，一种表述、

---

<sup>79</sup> 同上注，页 940-941。

<sup>80</sup> （宋）《太平寰宇记》，卷九十六，《文渊阁四库全书》本。

<sup>81</sup> 莫砺锋：《南朝山水文初探》，《中国文学研究》，1996年第1期，页28。

<sup>82</sup> 崔小敬：《江南游记文学史》（上海：上海古籍出版社，2015），页49。

<sup>83</sup> 卜正民（Timothy Brook）：《为权力祈祷——佛教与晚明中国士绅社会的形成》（南京：江苏人民出版社，2005），页160。

<sup>84</sup> Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译：《地方：记忆、想象与认同》（台北：群学出版有限公司，2006），页39。转引自 Edward Relph, *Place and Placelessness: Research in Planning & Design*. London: Routledge Kegan & Paul, 1976. 瑞尔夫认为区位不是地方的必要或充分条件，并且还将“地方”概念重返现象学，认为“意识不只是某物的意识，还是安适其所的某物，地方决定了我们的经验。”这便是地方的本质（essence）；Tim Cresswell 由 Relph 的观点引申出“地方是我们经验世界的方式为基础的”。

建构或象征环境的图绘方式。”<sup>85</sup>兰亭雅集的往昔风景无法通过重访故地的经验去亲身感受，会稽山水的美感也只有诉诸文字与图绘的方式得以实现，但无论兰亭的具体位置是否还有考证清楚的可能，顾恺之（约 348-405）对于山川景物的描摹以及想象的建构同样可以还原出兰亭自然空间的幽静深远和生动画面。

## 二、神来之笔——《兰亭序》书法典范的确立和文化地位的提升

如果说天时地利的结合是“兰亭修禊”在客观上的优势条件，那么王羲之的书艺与《兰亭序》的声望则促使后世文人从主观上始终寄托着他们“见贤思齐”的愿望。梁武帝萧衍（502-549 在位）《书评》中以“字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙”评价王羲之的书法，<sup>86</sup>可以看出王羲之在当时的影响力。唐人张怀瓘（713-741 在世）《书断》中则以有如神助的夸张程度载“王羲之……尤善书，草、隶、八分、飞白、章、行，备精诸体，自成一家法，千变万化，得之神功。”<sup>87</sup>进而塑造出一位诸体兼精的书法大师。对后世来说，王羲之在书法史中的典范地位是无可置疑的，然而因帝王的喜爱和《兰亭序》曲折的流传故事也加速了其在文化史中的传播和意象内涵的丰富。

### （一）帝王名家的钟爱模仿

自唐代起，书法《兰亭序》便受到极其热烈的追捧，特别是身为帝王的唐太宗对这件书法的酷嗜，不仅加剧了其在文化传播中的速度，也使得其在流传过程中伴随着诸多轶闻传说。唐太宗一直以其文治武功被后世尊奉为帝王的楷模，他因个人偏好，对王羲之书法推崇备至，首先表现在其可观的收藏和持续的把玩中，“（唐）太宗酷好法书，有大王真迹三千六百纸，率以一丈二尺为一轴，宝惜者独兰亭为最，置于座侧，朝夕观览。”<sup>88</sup>此外，在唐代新修的《晋书》中，太宗还

---

<sup>85</sup> 衣若芬：《宋代题‘潇湘’山水画诗的地理概念、空间表述与心理意识》，《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》，页 118。

<sup>86</sup> （宋）陈思：《书苑菁华》，卷五，文渊阁《四库全书》本。

<sup>87</sup> （唐）张彦远：《法书要录》，卷八，文渊阁《四库全书》本。

<sup>88</sup> （唐）何延之：《兰亭记》，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 7。

亲自为王羲之书写传论。相传唐时,《兰亭序》辗转到了王羲之七世孙徽之的后人智永禅师手中,智永则又传给其弟子辨才和尚,唐太宗为了获取这件稀世珍宝,遂命其臣子萧翼前去索取,萧翼则用计谋赚取了这一件宝物。从此,伴随《兰亭序》的轶闻便有了后世所熟悉的“萧翼赚兰亭”故事,也成为与“兰亭”意象密不可分的典故传说,使这件书法的身世更增添了一种珍稀感和神秘感。之后“帝(唐太宗)命供奉拓书人赵模、韩道政、冯承素、诸葛贞等四人各拓数本,以赐皇太子诸王近臣。”<sup>89</sup>虽然,王羲之在东晋时其书法造诣就已十分出众,名声在外,“但是若无唐太宗的介入,王羲之今天在历史上的地位可能会有所不同。”<sup>90</sup>唐太宗的推动奠定了《兰亭序》典范的书法地位,可以是其当之无愧的成就者。然而这位帝王却因弥留之际的一时贪婪,被后世多有批判,“(唐太宗)尝一日附耳语高宗曰:‘吾千秋万岁后,与吾兰亭将去也。’及奉讳之日,用玉匣贮之,藏于昭陵。”<sup>91</sup>从而使得世传《兰亭序》的摹本“亦稀少,代之珍宝,难可再见。”<sup>92</sup>唐代文献中的这种记录,加之两宋时期众多流传于世的临写墨迹和拓本,则引发了当时文人对各版本艺术成就高低优劣的品评抬贬。就这样,唐太宗成为王羲之书法在唐代的奠基者和推动人,王羲之的书法也在唐代确立了典范地位,甚至在这种皇家的光环之下发展成为宫廷内外的书法和文化正统。<sup>93</sup>

宋太宗时的书法复兴运动不仅继承了唐代的书法传统,也再次强调了《兰亭序》作为行书法典的地位。不仅御书前人诗句“不到兰亭千日余,尝思墨客五云居。曾经数处看屏障,尽是王家小书草。”<sup>94</sup>还在兰亭旧址建立天章寺,“于兰亭

---

<sup>89</sup> (唐)何延之:《兰亭记》,水赉佑编:《〈兰亭序〉研究史料集》,页6。

<sup>90</sup> 关于《兰亭集序》的复制品与西方艺术复制现象的比较,参看韩文彬(Robert E. Harrist, Jr):《关于〈兰亭集序〉与复制品的问题》,华人德,白谦慎主编:《兰亭论集》,页225。

<sup>91</sup> 关于载《兰亭序》入昭陵的记载主要有唐何延之《兰亭记》,刘餗《隋唐嘉话》,李焘《尚书记》、武平一《徐氏法书记》、韦述《叙书录》和北宋钱易《南部新书》等。详参祁小春《文献中所见的〈兰亭序〉》,收入故宫博物院编:《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》,页297-313。

<sup>92</sup> (唐)何延之:《兰亭记》,水赉佑编:《〈兰亭序〉研究史料集》,页7。

<sup>93</sup> 有关唐太宗及王羲之书法传统的确立详参 Lothar Ledderose. *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979. 转引自莫家良:《〈兰亭序〉与宋高宗——南宋古典书风的复兴》,华人德,白谦慎主编:《兰亭论集》,页393-405。

<sup>94</sup> (宋)桑世昌:《兰亭考》,卷二,页9。

旁置寺，赐额天章，书堂基上建楼，藏三圣御书。”<sup>95</sup>天章寺的设立是兰亭从自然空间渐为文化地景的关键转折，此点将在后文中详细论述。《兰亭序》在北宋时也曾有过传摹热潮，北宋三家苏轼、黄庭坚（1045-1105）、米芾（1051-1107）也都将《兰亭序》作为参照和临摹的对象，以不同的理念和方法变化出个人的笔墨风格，黄庭坚虽然指出“《兰亭》虽是真行书之宗，然不必一笔一画以为准。譬如周公、孔子不能无小过，过而不害其聪明睿圣，所以为圣人。不善学者，即圣人之过处而学之，故蔽于一曲。今世学《兰亭》者，多此色。”<sup>96</sup>对《兰亭序》临摹应该摆正心态，而不应成为教条的准则。特别是米芾，作为二王传统的忠实继承者。他的才华造诣使得其对《兰亭序》的研习和摹写发展出独特的艺术表现，又以学识和鉴赏力奠定其在书法风格的基础，从而演绎出独特的风韵面貌。<sup>97</sup>

南宋时期，因宋高宗（1107-1187）对于《兰亭序》的嗜爱，使得王羲之书法传统的地位再次提升。高宗在五十年间日日对王羲之的心慕手追，“每得右军或数行说数字，手之不置，初若食蜜，喉间少甘则已，末则如食橄榄，真味久愈在也，故尤不忘于心手。顷自束发，即喜揽笔作字，虽屡易典刑，而心所嗜者，固有在矣。凡五十年间，非大利害相妨，未始一日舍笔墨。”<sup>98</sup>对《兰亭序》更是推崇备至，“右军书法，变化无穷，禊亭遗墨，行书之宗。奇踪既泯，不刻亦共。临仿者谁，鉴明于铜。”<sup>99</sup>高宗不仅时常观看把玩各版本的《兰亭序》，还大量临摹，并将这些临本赏赐给当时朝臣，特别是在绍兴六年令人摹刻定武《兰亭序》，以广后学，<sup>100</sup>《兰亭序》也在新帝王的推动下风气日盛。莫家良指出，也是因为《兰亭序》正统地位已经确立，帝王在临摹书迹时，“不但是书法的学习过程，

---

<sup>95</sup> 同上注。

<sup>96</sup> （宋）黄庭坚《跋兰亭》，《类编增广黄先生大全文集》，卷四十三，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页14。

<sup>97</sup> 有关唐太宗及王羲之书法传统的确立详参 Lothar ledderose. *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979. 转引自莫家良：《〈兰亭序〉与宋高宗——南宋古典书风的复兴》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》，页393-405。

<sup>98</sup> （宋）高宗皇帝撰：《思陵翰墨志》，文渊阁《四库全书》本。

<sup>99</sup> （宋）桑世昌：《兰亭考》，卷二，页11。

<sup>100</sup> （宋）桑世昌：《兰亭考》，卷二，页9。

亦是一种确认传统的表态，甚至是一种强化法统的手段。”<sup>101</sup>两宋时期，帝王的好尚不仅影响了皇室及朝中的书法发展，文人士大夫对《兰亭序》的热爱也与之不无关系。到了元代，身为赵宋皇室之后的赵孟俯（1254-1322）也以《兰亭序》为宗，始开一代复古之风。<sup>102</sup>

直至明代，《兰亭序》的传摹和宋元刻本已经数以千计。明仁宗（1378-1425）不仅自己临摹《禊帖》，并且刻石流传分赐臣子，“右唐褚遂良所临王羲之《兰亭禊帖》，永乐八年上在春官得墨本，命工刻之石，时大臣及近臣侍临国者各赐摹本，得者裁六七人，非恭慎端厚有文学者不预，盖贵重之也。此本都察院右副都御史虞谦所被赐者，间出属臣士奇识于后，臣侍上最久，盖尝窃闻赐帖之旨，非独矜重法书，要在奖励其人焉。”<sup>103</sup>可见，善本的摹拓版本仍显贵重，下臣得此赏赐实属得到帝王对其人品和书艺的高度肯定。除此之外，明代藩王朱有燾（1379-1439）作为皇室成员对《兰亭序》摹刻传拓的参与也极为重要，此点将在后文中详细论述。

清代乾隆皇帝（1711-1799）对王羲之的书迹更是痴迷，特别是为了彰显盛世帝国的文化繁荣，乾隆热爱在文化工程中展现出他集大成者的功勋。例如在乾隆四十四年时，命人将虞世南（558-638）临《兰亭序》（张金界奴本），褚遂良（596-658）临《兰亭序》（米芾题诗本），冯承素（617-672）摹《兰亭序》（神龙本），柳公权（778-865）书《兰亭诗》，《兰亭诗》戏鸿唐刻本，于敏中补《兰亭诗》戏鸿堂刻本缺笔本，董其昌（1555-1636）《兰亭诗》仿写本，弘历临董其昌仿写本共八种及其题跋题咏，共同刻于八根石柱上，即“兰亭八柱”。<sup>104</sup>

正如有学者已指出的“宫廷以及宫廷文化对于书法经典的确立具有核心作品。……书法的地位并非在某个超然的美学领域中得以确立，而是与统治的概念

---

<sup>101</sup> 莫家良：《〈兰亭序〉与宋高宗——南宋古典书风的复兴》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》，页 399。

<sup>102</sup> 王连起：《赵孟頫书画真伪的鉴考问题》，《故宫博物院院刊》，1996年2期，页2。

<sup>103</sup> （明）杨士奇：《东里集》，文集卷十一，文渊阁《四库全书》本。

<sup>104</sup> 毛万宝：《帝王接受：托起〈兰亭序〉的文化地位》，《书法》，2014年12月，页46。

紧密相连。此处的关键词或许是‘法’，它意味着模范、范式和法则。王国领主的责任就是要给出整个王国可以效仿而行的模范和范式，而宫廷则是这些模范和范式得以恰当地被制作加工出来的场所。”<sup>105</sup>唐太宗时期，《兰亭序》被推上了艺术巅峰的地位，特别是对后世来说，强盛的统治和盛唐的气象似乎也为《兰亭序》罩上了一层文化上不可动摇的正统力量。而之后，更多的帝王参与到对于“经典”的响应队列中，来共同书写这部冠盖古今的艺术典范，也声明在认同上所共享的一套“文化法则”。当王者权威交织在书法典范的确立中时，其在书法传统中的里程碑意义也将一次次被刷新。

## （二）流传过程的传奇色彩

虽然唐代文献中已载传世名作《兰亭序》在唐太宗的要求下被陪葬入昭陵，然而这并非是一件书迹最后的结局。在后世的传闻中，《兰亭序》的各色版本在充满戏剧性的经历中重燃起了生命力，这也无形中增添了真迹的神秘色彩。首先就是文献中不乏质疑“萧翼赚兰亭”故事的真实性。刘餗（生卒不详）在《隋唐嘉话》一卷中指出：“王右军《兰亭序》，梁乱出在外，陈天嘉中为僧用得。至太建中，献之宣帝。隋平陈日，或以献晋王，王不之宝，后僧果从帝借拓。及登极，竟未从索。果师死后，弟子僧辩得之。太宗为秦王日，见拓本惊喜，乃贵价市大王书《兰亭》，终不至焉。及知在辩师处，使萧翼就越州求得之，以武德四年入秦府。贞观十年，乃拓十本以赐近臣。帝崩，中书令褚遂良奏：‘《兰亭》先帝所重，不可留。’遂秘于昭陵。”<sup>106</sup>可以看出，《隋唐嘉话》所载的故事与何延之的《兰亭记》有诸多出入，降低了“萧翼赚兰亭”故事的可信度，这一记载也被桑世昌收入《兰亭考》之中。另有诸端争议，例如辩才和尚之师为智果非智永，求《兰亭序》之人是欧阳询而非萧翼等说法也在南宋质疑的声音中出现。<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> 柯律格 (Craig Clunas):《藩屏——明代中国的皇家艺术与权力》(郑州: 河南大学出版社, 2016), 页 70。

<sup>106</sup> 根据学者研究, 指出所引用的《隋唐嘉话》为中华书局表点本, 它是以顾氏文房小说本为底本, 以稽古堂丛刻本、历史小史本、唐人说荟本为校本进行校勘的。详参萩信雄, 马成芬(译):《〈兰亭序〉的流传》,《中国书法》, 2015年06(总266), 页162-163。

<sup>107</sup> 萩信雄, 马成芬(译):《〈兰亭序〉的流传》,《中国书法》, 2015年06(总266), 页162-

根据较早的欧阳修（1007-1072）《集古录跋尾》的记载，“唐末之乱，昭陵为温韬所发。其所藏书画，皆剔取其装轴金玉而弃之。于是魏晋以来诸先贤墨迹，遂复流落于人间。”<sup>108</sup>欧阳修在编修《新五代史》的《温韬传》中也录有此事。可以知道，《兰亭序》真迹佚失的真相已经在北宋坐实，盗墓罪人温韬对于兰亭真迹的破坏犯下不可赦免的罪行，但他的出现也使《兰亭序》得以重返于世，续写离奇故事情节。

刘有定在注元代郑杓《衍极》则记录下《兰亭序》“复流落于人间”之情景：“宋初耕民入陵，纸已腐，惟石刻尚存，遂持归为搗帛石。长安一士人见之，购以百金，所谓古雍本也。后入公使库。冯京知长安，失火，石遂焚，乃令善工以墨本入石。薛向作镇，其子绍彭又刻一本易之，所谓今雍本也。”<sup>109</sup>在此，相传为真本的刻石焚于大火。然而故事并没有就此告一段落，因为在另一条线索的记录中，《兰亭序》以“定武本石刻”的面貌仍在继续流传于世。“定武兰亭叙石刻，世称善本。自石晋之乱，契丹自中原辇载宝货、图书而北，至真定，德光死。汉兵起太原，遂弃此石于中山。庆历中，士人李学究者得之，不以示人。韩忠献之守定武也，李生始以墨本献。公坚索之生，乃瘞之地中，别刻本呈公。李死，其子乃出石散模售人，每本须钱一千，好事者争取之。其后，李氏子负官缙无从取偿。宋景文公时为定帅，乃以公帑金代输，而取石匣藏库中。非贵游交旧，不可得也。熙宁中，薛师正出牧。其子绍彭，又刻副本易之归长安。大观间，诏取其石，瓮置宣和殿，世人不得见也。丙午，金寇犯顺，与岐阳石鼓复载而北，今不知所在也。”<sup>110</sup>在此，薛绍彭（活动于十一世纪后半叶）还将‘湍’‘流’‘带’‘天’‘右’五字劓损一二笔以此区分。因此定武便有了“损本”和“未损本”之别。

“定武兰亭”并非是最早的石刻拓本，董其昌曾指出《兰亭序》在六朝时就已有刻石存世，他所收藏的另一石刻珍品“开皇本”则为隋代开皇年间所刻。<sup>111</sup>

---

163。

<sup>108</sup>（宋）欧阳修撰：《集古录》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>109</sup>（元）郑杓撰，（元）刘有定注：《造书篇》，《衍极》（卷下），文渊阁《四库全书》本。

<sup>110</sup>（宋）何蘧：《定武兰亭序》，《春渚纪闻》，卷五，文渊阁《四库全书》本。

<sup>111</sup> 董其昌曾在《容台别集》卷四中载“兰亭叙六朝时已有石刻，余收开皇本，是隋时刻者。”详

但是其相传为欧阳询所拓，且被公认是上乘的拓本佳构。在后人眼中，“定武兰亭”在某种程度上可以再现真迹的“圣光”，因此亦备受珍视。

此外，关于定武版本的传说中还有诸多细节差异之处，例如定武本所流传到的地点，“定武本者，乃江左所传晋会稽石也。自晋至钱氏末，天下既大一统，而定武在富民之家，好事者厚以金币，从会稽取之，而藏于家，未知在熙陵时欤？在定陵时欤？世罔得其始末。”<sup>112</sup>

另一项记载则在进献之人的问题上有出入，“《定武兰亭》为薛师正之子绍彭易去，宣和初，其弟嗣昌献于天上，徽宗命龛置睿思东阁壁。”<sup>113</sup>

关于“定武兰亭”的记载始终混杂且饱受争议，如定武原石取自中原还是江南；徽宗朝定武入内府收藏，是否是薛绍彭之弟的进献还是征召纳入；原石在熙宁年间还是大观年间纳入禁中等问题已经无法得出确切的答案。<sup>114</sup>虽然这些传说基本都是后人口耳相传，再经过时人整理汇编而来，可信度值得商榷，但是确实在此时期，各版本的《兰亭序》流传广泛，除了皇室内府以外，私家收藏也不乏珍品。

当《兰亭序》在版本真伪和流传过程出现这种莫衷一是的状况时，后世对书法的品评则开始转向比较各个版本的优劣和艺术品质。“从存世书迹来看，除了碑刻铭记，唐代复制古代书迹，普遍用钩摹的方式。五代及北宋初年，才开始有单刻帖与丛帖的制作，复制的数量也较一件一件的钩摹来的得多。”<sup>115</sup>那么对于《兰亭序》众多的摹本、拓本和刻帖来说，其对原作的意义究竟是混淆视听的仿作，亦或是更为彰显这一经典价值的陪衬？可以看到，王羲之作品的光环不仅没

---

参郭丹：《〈兰亭序〉开皇本流传考及相关问题》（长春：吉林大学硕士学位论文，2008）。

<sup>112</sup> （宋）桑世昌：《兰亭考》，卷三，页23。

<sup>113</sup> （宋）桑世昌：《兰亭考》，卷七，页62。

<sup>114</sup> 何传馨：《故宫藏定武兰亭真本（柯九思旧藏本）及相关问题》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》，页331-339。

<sup>115</sup> 何传馨：《故宫藏定武兰亭真本（柯九思旧藏本）及相关问题》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》，页331。

有因为无数的拓本摹本而暗淡，反而因为不断地被临摹、复制，其书圣的地位才愈加彰显和耀眼，即便真迹无寻已成为不争的事实，临摹本或拓本也可称之书法史上当之无愧的代表作品。实际上，复制品具有可怕的以假乱真的效果，虞苏的《论书表》中写道：“羲之常自书表与穆帝，帝使张翼写效，一毫不异，题后答之。羲之初不觉，更详看，乃叹曰：小人几欲乱真。”<sup>116</sup>因此，对于王羲之的追随者来说，有多少人仅单凭“艺术性”的特征来完成对一件作品的品评。因真迹无寻的历史机缘，唐代之后质量上乘的复制品便顺理成章继承了原作的所谓“光晕”。无论是对摹本拓本的收藏、携带和把玩，还是在心摹手追，描摹书迹的身体实践中，去完成对原作膜拜的仪式以及与古人建立“志趣相投”的友谊。

然而充满悖论意味的是，《兰亭序》真迹在一定层面上也带有一种不可复制性，甚至他的原作者王羲之也难以再达到当时创作的状态。因为“即便最完美的复制，也必然欠缺一个基本元素：时间性和空间性，即它在问世地点的独一无二性。这一艺术作品的特殊存在，决定了它有自身的历史，是穿越时间的存在物。”<sup>117</sup>这篇作品在创作之初，是王羲之为当天的雅集活动总结兼具抒怀的产物，带有实用性和随意性的双重功能，这种随意性使得其创作的状态更为放松，洒脱，这与刻意临摹，亦步亦趋的紧张感与约束力相比，更能体现书法等笔墨艺术率性而为的特点。“醉本兰亭”还是借着酒气得以完成的佳作。艺术家的创造力在酒精的作用下获得释放，酒后的创作有时能表现出意想不到的效果，因王羲之“及醒后，他日更书数十百本，无所被褻所书之者。右军亦自珍爱宝重，此书留付子孙传掌。”<sup>118</sup>这则轶闻并非是要强调“神来之笔”的发挥需要借助酒精的催化得以实现，而否定王羲之纯熟的书法造诣和创造力。但是，即便是书法大师的二次创作，也很难保留最初偶获的灵感和神韵。

回顾《兰亭序》书法典范确立的整个脉络，一方面因帝王的执着与钟爱产生

---

<sup>116</sup>（南朝梁）虞苏：《论书表》，（唐）张彦远：《法书要录》，卷二，文渊阁《四库全书》本。

<sup>117</sup> 瓦尔特·本雅明著，李伟、郭东编译：《机械复制时代的艺术——在文化工业世代哀悼“灵光”消逝》（重庆：重庆出版社，2006），页4。

<sup>118</sup>（唐）何延之：《兰亭记》，（唐）张彦远：《法书要录》，卷三，文渊阁《四库全书》本。

一种文化连锁的效应，而掌握话语权的士大夫等权势人群又是其忠实的拥趸，因此这部书法不单就美学层面和艺术价值赢得声誉，更象征着一种文化上的显赫地位。柯律格指出“当书法逐渐梳理其在物质文化中备受尊崇的地位，尤其是在东晋之后的几百年中，墨本拓片和临摹一起作为初始形成的经典和大师作品得以保存，和流传后世的手段而并行。与此同时，宫廷逐渐被视为书法收藏和汇集的中心，也是这类经典形成的场所。”<sup>119</sup>在此，肯定了宗室在文化进程的传播与保存中扮演着重要“引导者”的作用。《兰亭序》的经典化与其纷繁复杂，争议不断的流传与真伪的辨析密不可分，也促使自唐宋开始便对《兰亭序》研究的兴盛。范仲淹曾这样评价“晋右将军书为世所宝者，于今八百余年。其间以书法垂世者，无虑数千百辈，莫不敬而神之，未有以一言窃议者，可谓古今独步矣。”<sup>120</sup>随着《兰亭序》临写者和拓本收藏者的不断增加，其艺术地位已经在书坛得到确认，被封为学书者之圭臬。

### 三、俯仰之间——兰亭诗序的深远哲思

对后世文人来说，《兰亭序》文学文本结合上兰亭旧迹的空间体验与兰亭雅集的历史瞬间，共同构成了兰亭修禊“原型当下（*anchi-occasion*）”的时空记忆。

“原型当下”在中国的抒情传统中涵盖“空间”与“负荷意味的瞬间”的双重意味，萧驰进一步指出这种“当下”首先意味着某种特定的情势，即特定的季节、地理和社会环境……在每一当下，自然或社会环境通常与某种人类姿势（*posture*）相关；而“原型”则意味着“重复出现的，能唤起亘古不变的当下”。<sup>121</sup>那么，这种“程式化”的情感迸发的瞬间其内蕴涵则与它的“原型”兰亭诗序的深远哲思密不可分，其间彰显着东晋名士的人格精神和审美意趣，以及这一文本在文

---

<sup>119</sup> 柯律格（Craig Clunas）：《藩屏——明代中国的皇家艺术与权力》，页 68。

<sup>120</sup> （宋）范仲淹：《定武兰亭卷（赵子固所藏落水本）》，（清）卞永誉：《式古堂书画汇考》，卷五，文渊阁《四库全书》本。

<sup>121</sup> 萧驰：《中国抒情传统中的原型当下：“今”与昔之同在》，《中国抒情传统》（台北：允晨，1999），页 114-148。

学理论谱系中的重要作用。在此不妨先以王羲之《兰亭序》先行探讨“原型当下”的内在思路。

《兰亭序》的前半部分，“永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅。仰观宇宙之大，俯察品类之盛。所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”<sup>122</sup>在此交代了雅集举办之因由，之后，通过描摹天气之舒爽，环境之清幽来表现山水自然与列作宾客的和谐融洽，从而以快乐热闹的氛围拉开了这一活动的序幕。

序文的后半部分则充满了关于人生与自然关系的探讨，在情绪上也开始由感性的亢奋畅快转向理性的深沉思考，“夫人之相与，俯仰一世，或取诸怀抱，悟言一室之内，或因寄所托，放浪形骸之外。虽趣舍万殊，静躁不同，当其欣于所遇，暂得于己，快然自足，不知老之将至。”<sup>123</sup>王羲之在此表达了与知己同游兰亭，相遇相知的快乐，特别是玄学物我同一的认知，使王羲之感到山水自然皆与他相伴为友。<sup>124</sup>然而，这种山水美感与友朋左右的快乐并不长久，很快便使这位历经沧桑，看遍世间沉浮的会稽内史陷入到对生命的永恒思考。这种由“景”到“情”的转换显现出一种普遍的抒情结构，即抒情主体被当下某个瞬间所触动，“其基本的美感经验，表现在自我化矛盾为和谐的种种内心活动与变化。”<sup>125</sup>虽然活动当下的实际经验没有改变，但是主体经验则因情感的触发而进入到反省与关照的阶段，从而为自我超越和发现提供条件。

虽然王羲之在此表示，在山水之间寄畅悠游，快然自足，不会意识到衰老已

---

<sup>122</sup> (宋)桑世昌：《兰亭考》，卷一，页1。

<sup>123</sup> 同上注。

<sup>124</sup> 钱南秀：《兰亭诗序与魏晋人伦鉴识及山水诗形成的关系》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》，页271。

<sup>125</sup> 张淑香：《抒情传统的本体意识——从理论的“演出”解读“兰亭集序”》，《抒情传统的省思与探索》（台北：大安出版社，1992），页52-53。

经到来。然而在后文中，如洪水猛兽般袭来的悲观情绪则预示着他所谓的“不知老之将至”其实不过是一种心理安慰。时年已五十一岁的王羲之，刚跨进“知天命”的人生阶段，此时的他应该对衰老和死亡有过自己的思考。正是处于这种俯仰之间，时光已逝的感慨中，使得他联想到宇宙无限而人生有限的现实矛盾，“及其所之既倦，情随事迁，感慨系之矣。向之所欣，俯仰之间，已为陈迹，犹不能不以之兴怀；况修短随化，终期于尽。古人云：死生亦大矣。岂不痛哉！”<sup>126</sup>有学者认为六朝飨宴之歌的传统即是在宴会之中抒发带有人生苦短的感叹。<sup>127</sup>生与死是每个人都将会面临的终极哲学，对于浩瀚宇宙而言，渺小的生命个体正如情感的思绪和快乐的时光一般随境变迁，难以永恒。虽然其间体现出一种由短暂对抗恒久的无力感，但是作者所进行的一种哲学的探索和书写却将这种对抗附加上了永恒的价值和意义，完成与后世读者的连通。

在序文中，王羲之也一改对于老庄思想的继承，而是提出对庄子生死观的反驳，“固知一死生为虚诞，齐彭殤为妄作。后之视今，亦犹今之视昔，悲夫！”<sup>128</sup>乐极而生悲的情绪转折并非如有学者所言是一种突兀的转向，<sup>129</sup>而是在“向之所欣”之后，心灵情感受到极大的震荡，深切体味到生死异路，寿夭不均，而转向一种“对理的超越，对情的执着。”<sup>130</sup>因为其所关乎之“情”并非仅仅是与他共享欢愉时刻的当下的集体，而是针对人类的生命与存在的本身而自发的一种真情，其强调一种对生命存在本质的整体意识，由“共时”的享乐生活进入“历时”的探索境界，转向过去与未来，寻求超实践性的集体共同存在的理想。因此，张淑香将《兰亭集序》视为一次“抒情传统”理论性的演出，认为其特别之处即是将

---

<sup>126</sup> (宋)桑世昌：《兰亭考》，卷一，页2。

<sup>127</sup> 川合康三：《飨宴之歌》，收入苏瑞隆、龚航编，《廿一世纪汉魏六朝文学新视角》（台北：文津出版社，2003），页164-181。

<sup>128</sup> 同上注。

<sup>129</sup> 郭沫若：《由王谢墓铭的出土论到兰亭序的真伪》，《文物》，1965年06期，页1-25。郭沫若：《兰亭序与老庄思想》，《文物》，1965年09期，页9-11。祁小春则认为郭氏的这种“悲观说”不能成立，详参祁小春：《王羲之散论》，《迈世之风：有关王羲之资料与人物的综合研究（下）》（北京：文物出版社，2012），页592-609。

<sup>130</sup> 钱南秀：《兰亭诗序与魏晋人伦鉴识及山水诗形成的关系》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》页272。

抒情传统完全建立在人类集体共存交感的本体意识上。其抒情性质与理论性质在文中互相支持，加强和反射。虽是一次主观经验的抒情过程，却肯定了其作为一个独立传统对后世抒情文学的影响。<sup>131</sup>

在《兰亭诗》中，也显露出王羲之同友人对顺应自然，随遇而安的超越心境。王羲之所作“三春启群品，寄畅在所因。仰眺碧天际，俯磐绿水滨。寥朗无涯观，寓目理自陈。大矣造化功，万殊靡不均。群籁虽参差，适我无非新。”<sup>132</sup>又如“虽无丝与竹，玄泉有清声。虽无啸与歌，咏言有余馨。取乐在一朝，寄之齐千龄。”<sup>133</sup>学会从自然秩序中取乐，顺应时序与造化的安排，这种思想倾向似乎更加符合王羲之作为老庄信仰者的身份。“宇宙和大自然虽是永恒的，但短暂的人生也是这永恒之中的一个分子，如果在一时的逍遥适意中，体会心灵与自然冥合无间的快乐，那么‘一时’就与‘永恒’合二为一了。”<sup>134</sup>

除了王羲之以外，其他兰亭诗中亦可见魏晋名士在玄学观念的影响下如何看待人与内在心灵和外在世界的关系，如王蕴之“散豁情志畅，尘缨忽已捐。仰咏挹余芳，怡情味重渊。”<sup>135</sup>虞说“神散宇宙内，行浪濠梁津。寄畅须臾欢，尚想味古人。”<sup>136</sup>包括王羲之的兰亭诗在内，以上三首诗中都提到了“散”和“畅”的状态。“‘散怀’者，宕开心中的焦虑与忧郁，‘寄畅’者，遂达透彻的世事人情。”<sup>137</sup>然而，“散”“畅”之时如果能在自然山水间则更加逍遥自适，正如王徽之“散怀山水，萧然忘羈。秀薄粲颖，疏松笼崖。游羽扇霄，鳞跃清池。归目寄欢，心

---

<sup>131</sup> 张淑香：《抒情传统的本体意识——从理论的“演出”解读“兰亭集序”》，《抒情传统的省思与探索》，页 41-62。

<sup>132</sup> 逯钦立辑校：《晋诗》，卷十三，《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 895。

<sup>133</sup> 同上注，页 896。

<sup>134</sup> 葛晓音：《论苏轼诗文中的理趣——兼论苏轼推重陶王韦柳的原因》，《学术月刊》，1995 年第 4 期，页 85。

<sup>135</sup> 逯钦立辑校：《晋诗》，卷十三，《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 915。

<sup>136</sup> 同上注，页 916。

<sup>137</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 116。

冥二奇。”<sup>138</sup>庚友“驰心域表，寥寥远迈。理感则一，冥然玄会。”<sup>139</sup>在自然的空间中“透过一种身体的扩散作用，将负面性的情感融入山水，而得到身心净化和通常的升华效果。”<sup>140</sup>此处的“自然”是一处空阔寥落的抽象空间，其生发于人文的思想之中，是一处包容疲惫身心的憩息之所和焕发新生活力的能量之泉。也正是这一时期，人与自然互动关系的认识发展到了新阶段，从而“将观赏山水视为体会自然之道的一个重要方式，在良辰美景中逍遥自在以领悟人生取乐一时与追求永恒的关系。”<sup>141</sup>

在兰亭诗序洞察世事，抒发超越与玄思的生命感悟之背后，亦体现出魏晋名士士风的一个侧面。魏晋时期是人的思想极其自由解放，又富有智慧和热情的时代，这种环境也是最适合艺术创造和发展的。“风流”是魏晋名士的主要表现，因在《世说新语》中，这一词多以人伦品鉴的标准出现，可以说，“风流”是一种所谓人格美。冯友兰以“玄心”“洞见”“妙赏”“深情”概括《世说新语》的魏晋风流，“玄心”是一种超越感，也就是一种达观的态度，“洞见”就是凭借直觉，词约旨达。“妙赏”则强调一种审美的深切感知和自觉，“深情”则是对宇宙万物的深切感知的情感。总结而言：真正风流的人，有情而无我，他的情与万物的情有一种共鸣。<sup>142</sup>因此，在魏晋人风神潇洒，不滞于物的美学观念中，诞生了最优美自由的艺术表现形式——行草。<sup>143</sup>以二王为代表的东晋书艺便是对这种美学的最好诠释，在这种风神的影响下，晋人潇洒的艺术人格也成就了艺术创作的神迹。宗白华指出“行草艺术纯系一片神机，无法而有全，全在下笔时点化自如，一点一拂皆有情趣，从头至尾，一气呵成。如天马行空，游行自在。又如庖丁之中肯綮，神行于虚。这种超妙的艺术，只有晋人萧散超脱的心灵，才能心手相应，

---

<sup>138</sup> 逯钦立辑校：《晋诗》，卷十三，《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 914。

<sup>139</sup> 同上注，页 908。

<sup>140</sup> 杨儒宾：《“山水”是如何发现的——“玄化山水”析论》，《台大中文学报》，2009年6月（第三十期），页 14。

<sup>141</sup> 葛晓音：《论苏轼诗文中的理趣——兼论苏轼推重陶王韦柳的原因》，《学术月刊》，1995年第4期。页 85。

<sup>142</sup> 冯友兰：《论风流》，《南渡集》（北京：三联书店，2007），页 90。

<sup>143</sup> 宗白华：《论〈世说新语〉和晋人的美》，《美学散步》，页 180。

登峰造极。魏晋书法的特色，是能尽各字的真态。”<sup>144</sup>心手相应在此处得到最好的证实。后人对《兰亭序》的摹写，正试图通过艺术的感染力，与魏晋名士的风流有所共鸣。

兰亭诗序中所探讨的物我内外的关照，个人生命与集体共感的体验可以说是人类文明框架下的一个普遍的哲学课题。高友工指出，抒情传统特别突出地表现了一种中国文化中的“理想”，这种理想即是对于“名”之重视，“在一个不以宗教信仰为中心的文化传统中，‘不朽’的问题始终是一个难题。但‘名’的观念的建立是使无宗教信仰者有一个精神不朽的寄托。即是说如‘心境’之存在为人生之价值，那么此‘心境’能在其他人的‘心境’中继续存在，则是艺术创作的一种理想，可以与‘立功、立德’相比拟。”<sup>145</sup>可以说，《兰亭集序》中的所情所感是对于“不朽”问题的思索，而王羲之则以其艺术创作和非凡造诣达到了立名之目的，因此“兰亭修禊”也就成为了塑造这种“不朽”情境的“原型当下”。

#### 四、小结

本章主要探讨了“兰亭修禊”从三个面向共同缔造的经典过程，“兰亭修禊”成为了一种既定程式化的具体“画题”，包括着“原型之景”或原型的情势、季候、姿势和表情潜质的当下。<sup>146</sup>在王羲之的典范地位确立之后，其作品则不再仅仅具有美学价值，更具有一种文化的正统性。《兰亭序》的创作虽然是以记录兰亭雅集作为契机，但是在书写之后所表现出的艺术张力却远超过其本身的记录行为。如果说审美具有每个时代所独有的特征，书法风格的接受则会随着这种审美的转变而有所波动。但是对于“兰亭”主题来说，其在文学抒情-书写实践-艺术品流传的过程中，完成了一次对于个体生命如何在历史浪潮中得以“不朽”的完整探索，其俨然成为一种意义多元的综合体，多种元素形塑出的兰亭其文化地位难

---

<sup>144</sup> 同上注。

<sup>145</sup> 高友工：《文学研究的美学问题（下）：材料经验的意义与解释》，《美典：中国文学研究论集》（北京：三联书店，2008），页82。

<sup>146</sup> 萧驰：《中国抒情传统中的原型当下：“今”与昔之同在》，页126-127。

以撼动。

书法本身是一种兼具物质性和视觉性的艺术形式，因此在对文本的品赏、探讨与追忆中回味兰亭修禊，又在创造、复制及传播的实践中逐渐扩大其影响力。石守谦指出“以文字书写为主而生的意念，其生发与传递，是意象未能以形式被感知前的初级阶段；以形式呈现为主的图像/艺术创制与流动，则接之进而赋予具体可感的形象，让意象‘视觉化’成形，二者相连，串起一个完整的意象形塑过程。”<sup>147</sup>在此，“兰亭修禊”的图像已经在这种艺术的传递和视觉的渴望中呼之欲出。

---

<sup>147</sup> 石守谦：《导论：由文化意象谈“东亚”之形塑》，石守谦、廖肇亨主编：《东亚文化意象之形塑》（台北：允晨文化，2011），页 25。

## 第二章：《兰亭修禊图》及其题诗分析

《兰亭修禊图》是以《兰亭序》或“兰亭雅集”这一特定的文学文本或历史典故作为创作依据，通过描绘文人于兰亭曲水旁流觞修禊的场景为题材的绘画作品。艺术家通过线条笔墨、色彩铺陈的形式来再现“兰亭修禊”的盛况，不仅可以最直观地还原出当时热闹欢聚的场景，还通过构图安排和位置经营表现出艺术家对历史事件的“接受”或对本文的“阐释”。而观赏《兰亭修禊图》所书写的题跋文字，则反映出观者对画面内容的理解，透漏出他的审美理想和情感触发。

本章将先探讨著录和文献中出现的《兰亭修禊图》，特别关注早期亡佚的作品，试图以较为完整的脉络展开对现存《兰亭修禊图》的分析，之后笔者试图将现存的《兰亭修禊图》归纳为三种类型，并以人物形象和环境营造两个方面进行具体的画面分析，最后则关注一部分溢出画面内容之外的题诗，从而表现“兰亭”意象承载的多层次的意涵，题画诗展现出的观众往返古今时空的书写，则是兰亭意象生生不息的例证。

### 一、“图绘风流”——由“兰亭修禊”到《兰亭修禊图》

与《兰亭序》书法在唐代便受到热捧和高度关注相比，《兰亭修禊图》在文献中受到较多的关注则要稍微晚近一些。目前著录中所见最早的《兰亭修禊图》的创作今已不传，但可从中唐李频（818-876）的题画诗中窥探一二：“往会人何处，遗踪事可观。林亭今日在，草木古春残。笔想吟中驻，杯疑饮后干。向青穿峻岭，当白认回湍。月影窗间夜，湖光枕上寒。不知诗酒客，谁更慕前欢。”<sup>148</sup>这首题画诗中并没有对画面内容作过多的描述，而更多是面对当时兰亭旧迹时所生发的感受和遥想。李频所观赏的画作由谁创作已经不得而知，但是根据南宋俞松在《兰亭续考》中的记载，则显示曾出现过一幅早于李频时代的《兰亭图》，“王右丞所画《兰亭图》。佑陵标题，仍书何延之所作《记》于后。……臣松得之以示，臣冀揽流涕。……王图已经睿鉴，故不复论。”<sup>149</sup>俞松指出徽宗曾御题过王维

<sup>148</sup>（明）高棅编：《唐诗品汇》，卷八十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>149</sup>（宋）俞松：《兰亭续考》，卷二，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页106。

所作的《兰亭图》，又御书何延之《兰亭记》于其上。然而在其他文献中并未见王维曾作过《兰亭图》的记录，《宣和画谱》中也未显示宋徽宗的内府收藏中有这件作品，是否由于俞松在记录时将王维所作的《山阴图》误以为是《兰亭图》已经无法考证。就目前藏于台北故宫博物院的一幅传为王维所作的《山阴图》长卷（图 3-1）来看，画面中林木疏朗环绕，河岸清幽平旷，几位文士在岸旁闲坐，其中两位在促其对谈，另一位正临水濯足，又有一位乘舟而来，画面营造出高士们在自然山水间悠游自乐的场景。由拖尾处北宋贾洵在政和丙申年间的题跋可知画中的四位高士分别为许玄度、王逸少、谢安石、支道林。这便与《云烟过眼录》中曾记载过的李公麟曾经所作过的《山阴图》内容似乎吻合：

王子庆，号丹田，所藏李伯时山阴图。许元度，王逸少，谢安石，支道林，四像并题。小字是米老书缝，有睿思东阁小玺，并米印。上题南舒李伯时为襄阳米元章作，下用公麟小印，奇甚，尾用绍兴小玺跋，尾云米元章与伯时说许元度，王逸少，谢安石，支道林，当时同游山阴。南唐顾闳中遂画为山阴图，三吴老僧宝之。莫肯传借。伯时率然弄笔，随元章所说，想象作此。潇洒有山阴，放浪之思。元丰壬戌正月二十五日，与何益之李公择魏季通，同观李琮记。壬戌正月过山阳，观伯时作迥若神明，顿还旧观，襄阳米芾。一幅轻绡三尺阔，百岁丹青半尘脱，谁将光景写吴绫，神彩森然动毫末。临卷叹张芝，落笔入妙思。疎矚映朗目，白玉无泥滓。堂堂伟且长，想见坦腹姿。山阴道士，鹤目龟趺多秀气，右领将军，萧散精神一片云。东山太傅，落落龙骧兼虎步。潦倒支公，穷骨零丁少道风。仲殊述。伯时为元章作山阴图，神情迈往，令人顾接不暇，今归希文家，宣和六年十二月十八日子楚师正同观。<sup>150</sup>

李公麟（1049-1106），字伯时，号龙眠居士，安徽舒城人。根据题诗中的信息，李公麟这卷中的王羲之可能为站姿，那么则与王维版本的《山阴图》中的人物姿势不相符。但是从后世的文献中可以发现，王维所作《兰亭图》的记录不再出现，而多载其曾作过《山阴图》。反而，李公麟曾创作过《兰亭图》的记录成为不争的事实，并且对后世影响深远，如“此龙眠居士李公麟所绘《兰亭图》

<sup>150</sup> （宋）周密：《云烟过眼录》，卷一，文渊阁《四库全书》本。

也，按王羲之当晋永和春时修禊事而作。”<sup>151</sup>明代宋濂（1310-1381）在《兰亭觞咏图记》中载“（此图）相传为李公麟所画，观其运意状物，极有思致，似非公麟不能。”<sup>152</sup>此《图记》还十分详实地描摹出画面的内容，正符合现存传为李公麟版本的布景及人物的细节。因此后人有理由相信现传为李公麟版本的诸多线刻本和绘本与宋濂所观赏的画作大致一致。但遗憾的是，李公麟的画作现已不传，这幅作品究竟样貌如何，也只能通过后人的摹刻本去试图还原。

李公麟所在的北宋时期，也是士人对《兰亭序》各版本的收藏和探讨热情进一步攀升的时期，同时，描摹自然山水题材的绘画作品在这一时期也日益成熟并占据主导地位。因此，以自然山水和人物故事画相结合的兰亭修禊图式也随之流行。北宋董道（生卒年不祥）在《广川画跋》中曾提到画家喜爱创作《兰亭图》的原因：“山阴道中，顾揖不暇，最是佳处。又得安石逸少游咏其间，风流一时，至今见其图者，犹有远想，恨不揖让其间。近世燕仲穆摹状山水，取寓一时所见。或谓此图荆浩作，非也。宗炳尝曰，老疾俱至，名山恐难徧睹，唯当澄怀观道，卧以游之。凡所游履，皆图之于室，余虽未至山阴，览此足少自慰耳。”<sup>153</sup>由此可知两条信息，其一便是北宋似有一幅重视山水表现的《兰亭图》版本被认为归属于五代荆浩名下，这一猜测正如《宣和画谱》中曾载荆浩名下的一幅《山阴宴兰亭图》进入过内府收藏相符。<sup>154</sup>其二也可以说明在宋代时，文人已经开始通过“画中卧游”的方式聊以自慰。这本《兰亭修禊图》可能与（传）李公麟所作版本并不完全相同，前者是以自然山水作为主要的表现方式，而后者则侧重表现白描式的人物群像。

幸运的是，传为李公麟所绘的《兰亭修禊图》曾在南宋被曾宏父（生卒不详）刻石保存：“李伯时有《觞咏图》，好事者已为刻石以传。此图纤丽微密，虽有善

---

<sup>151</sup>（明）陈文烛：《兰亭卷跋》，《二酉园续集》，卷二十三，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页190。

<sup>152</sup>（明）宋濂：《兰亭觞咏图记》，《文宪集》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>153</sup>（宋）董道：《兰亭图》，《广川画跋》，卷六，文渊阁《四库全书》本。

<sup>154</sup>（宋）《宣和画谱》，卷十，文渊阁《四库全书》本。

工亦为易刻，尤可贵也。”<sup>155</sup>曾宏父，字幼卿，庐陵人。理宗淳佑间（1241-1252）“宏父创凤山书院于庐陵，去郡城远不二三里，深得林泉之胜。虽夏旱冬涸，滂流自如。稍东，即泉所发源地，凿石引水以为池，号流杯池，置亭其上。友人维扬倅，朱行父，间拉十数亲友，酒蹈前躅，因刊禊图并考订所以，亲为小诗赘于后。时淳佑改元，岁次辛丑，斗柄插亥，上澣甲子日也。镌石于庐陵凤山别墅，曾宏父谨识。”<sup>156</sup>可以看出，凤山书院的地理形貌与兰亭有几分相似，而曾宏父对地景的仿现和图像的复刻，大抵也是希望可以与友人们穿越时空，制造与魏晋先贤一起对酒当歌的“在场感”。曾宏父题诗：“暮春浴罢振春衣，正是流觞修禊时。世事藏机应落落，人情忘我总熙熙。醉能辞醉元非醉，诗到无诗乃是诗。伟矣兰亭众君子，不将文字立藩篱。”<sup>157</sup>将兰亭修禊图刻于墙壁的并非只有曾宏父，《浙江通志》中载“名胜志在旧郡斋东偏，宋守楼钥建瓮池为山水，绘兰亭修禊图于壁。”<sup>158</sup>在此可知，将《兰亭修禊图》与建筑景观结合，不仅将这种图像从收藏临摹等私人性的场域扩展到具有公共性和开放性的空间之中，从而确立了其在艺文领域的经典性，也通过这种方式保存、展示并加速其声望的传播。

两宋之后，《兰亭修禊图》纸本的保存收藏以及皇家对于摹刻传拓的积极参与，已大大刺激了人们对这一主题的喜爱和更加踊跃的创作，存世画作此后变得丰富起来，梁廷桢称：“修禊图自宋人始为长卷，明益藩以入石，后作者不可胜计矣。”<sup>159</sup>除上文中以历史的脉络爬梳《兰亭修禊图》在沿革中的重要契机之外，史料中还曾载关仝、<sup>160</sup>陆瑾、<sup>161</sup>倪宏等均画过《兰亭修禊图》，<sup>162</sup>数量可以说蔚为

---

<sup>155</sup>（元）黄潜：《跋兰亭图》，《文献集》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>156</sup>（清）厉鹗编：《宋诗纪事》，卷六十六，文渊阁《四库全书》本。

<sup>157</sup>（宋）曾宏父：《题凤山书院》，（清）厉鹗编：《宋诗纪事》，卷六十六，文渊阁《四库全书》本。

<sup>158</sup>（清）《浙江通志》，卷五十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>159</sup>（清）梁廷桢：《文衡山画兰亭图卷》，《藤花亭书画跋》，卷二，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 567。

<sup>160</sup>（宋）《宣和画谱》，卷十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>161</sup>（宋）《宣和画谱》，卷十一，文渊阁《四库全书》本。

<sup>162</sup>（明）赵琦美编：《金粟冢中秋日燕集后序》，《赵氏铁网珊瑚》，卷十四，文渊阁《四库全书》本。

大观。但遗憾的是，已无法窥探这些画作的形貌，今人也只能通过散落在文献中的只言片语寻迹古意。

## 二、“丹青流芳”——现存“兰亭修禊图”的类型

从现存《兰亭修禊图》的时代脉络来看，画作以明清两代的绘制或仿制为主。衣若芬曾将现存《兰亭修禊图》的形式分为两种即“文图相见”的叙事画和“有图无文”的雅集图。<sup>163</sup>除了这两种基本形式之外，还有一种山水画的类型则以个案出现在画史中，这类画作中对修禊活动中的人物仅简笔勾勒，取而代之的是以风景表现为主。

第一类“文图相间”的叙事画便是以传李公麟所绘的画作以及拓本为底本，这种画面结构成为后世《兰亭修禊图》创作的基本母型，正如前文所述，李公麟版本虽然亡佚，但是我们可以从晚明李宗谟的《兰亭修禊图》卷（台北故宫博物院藏）（图 3-2），（传）北宋郭忠恕《摹顾恺之兰亭讌集图》（台北故宫博物院藏），明赵原初《兰亭图》（台北故宫博物院藏）以及多个版本的刻拓本等还原画作形制。这些画作在笔墨风格上必然已与原作渐行渐远，但图式则较为完整的传承下来。

有学者已经指出传李公麟《兰亭修禊图》的拓本中有诸多痕迹是到南宋时才出现的现象，因此无法通过拓本证明李公麟原画的存在，但可以肯定画作中有仿李公麟风格的痕迹。<sup>164</sup>画面仍可见北宋时浓厚的复古风格，其中，图文并置融合的组合还保留着六朝以来叙事画的表现形态，文字与图像的结合紧密，间杂出现，以文字说明画面，图像则依靠文字来进行情节的展示演出，共同创造出视觉上的韵律感。<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 75。

<sup>164</sup> 板仓圣哲：《东亚兰亭曲水宴图像之开展》，收入故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》，页 241。陈韵如：《兰亭修禊图式的发源与演变——以台北故宫藏品为中心》，《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》，页 225。

<sup>165</sup> 衣若芬：《战火与清游——赤壁图题咏论析》，《游目骋怀：文学与美术的互文与再生》，页

在这类画作中，除了标注出每位参与雅集人物的姓名，还在写有诗作的人物旁边注明诗句。因有一个具体详实的文本以作参照，黄溍在评论赵伯驹的一幅《兰亭图》时提到，“古兰亭图，赵千里作。永和修禊四十又二人，其不见于史传者，世或莫知其姓名，千载之下乃有能摹写其仪刑风度，以补史氏之阙者，非直可资一时之清玩而已。”<sup>166</sup>他在此强调了图像的历史价值，而不仅是供清赏把玩的艺术产品。但是，图像表现与历史真实之间很难寻找到完全的平衡和匹配，正如李公麟版本的人物表现使得参加兰亭修禊的人数变得更加扑朔迷离。<sup>167</sup>

一方面，由于传李公麟所绘版本没有将王羲之的好友支遁和尚包括在内，另一方面在唐代何延之的《兰亭记》中，则清楚记载了参与这场文会活动的有“四十有一人”，释支遁道林也被包括在内。支遁作为魏晋名士的代表之一，同时也是王羲之的好友，其在画作中的缺席引来诸多议论和猜测。如“检《书苑菁华》，唐何延之记兰亭四十有一人，内有支道林，不知龙眠作图，何据除去，亦不损前数云。又不知今所增一人为谁也？岂厌支老缙流邪。旧传其好养名鹰健马，云爱其神骏，其胜韵何必减士类耳。若参置其间，更觉远俗人。各自有见，姑识之，以俟博辩者。”<sup>168</sup>清代胡世安《题修禊图》“寄傲兰亭半酒狂，谁云阁笔即枯肠。画图不省增支许，嘉会何因集廖张。”<sup>169</sup>王羲之与支遁等友人于会稽交游往来的风流轶闻在《世说新语》中多处出现，而据现代学者指出，在王羲之任会稽内史组织兰亭雅集之际，以支遁为核心的清谈名士群体正在此地形成，支遁的“逍遥论”

---

207. 陈葆真将中国画中六朝时期的艺术家最常用的四种方法之一来表现图像与文字二者的配置关系。总结为四种，即图文轮置法、图文上下并列法、引用汉代图文并置模式和图文融合法。详参陈葆真：《中国画中国像与文字互动的表现模式》，颜娟英编，《中国史新论——美术考古分册》（台北：联经出版公司，2010），页 203-296。

<sup>166</sup>（元）黄溍：《跋兰亭图》，《金华黄先生文集》，卷二十二，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 128。

<sup>167</sup> 参加兰亭修禊的人数历来有四十一人和四十二人的说法，争议主要集中在支遁、王操之和王献之的三人身上。详参衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 91-96。

<sup>168</sup>（明）顾璘：《书兰亭卷后》，《顾华王集（息园存稿文）》，卷九，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 169。

<sup>169</sup>（清）胡世安：《题修禊图》，《禊帖综闻》，卷十五，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 254。

提出后也使得东晋玄言诗达到了高潮，<sup>170</sup>由此说明后人对支遁缺席的猜测和不平并不算是空穴来风。无论画家的创作对此是否有意为之，他最初的文本依据或知识架构都在此时通过画作传递并延续给了观画人。

除了支道林，王献之是否参与了兰亭雅集的问题同样值得商榷。衣师若芬观察到李公麟版本中的王献之画像都是长着胡须的老人，而按照当时王献之的年龄推算，其在 353 年时还是未满十岁的幼童，进而指出因王献之书法造诣的卓越，并与其父共称为“二王”，遂画家在创作中可能将名声更为显赫的七子献之取代了王羲之的六子操之，并将之塑造成一位与众文士临水而作的老者。<sup>171</sup>在此，画家是否也暗示在魏晋时期，“礼教”在社会关系中所受到的反抗和挑战。<sup>172</sup>除王羲之以外，画中人物无论年龄、身份均匀地列作于曲水两侧，喻示平等而亲密的关系。在赵原初的《兰亭图》（台北故宫博物院藏）（图 3-3）中，他针对家族伦理中父子不应同席而坐的问题，对以往摹本中王献之的位置和形象进行了改造，至正二十四年（1364 年）赵衷自序曰：“晋贤游燕，虽尚清虚，而其君臣父子之道，初未尝废世。以献之不赋诗，固有高论，余以献之在诸子之末，趋承父命，惟恐不及，虽有咏歌之怀，岂暇形之于词翰？而实有所未敢也。况赓唱迭和之道，可以施之于亲党同志之文雅者，而不可施之于父子之间。余临龙眠居士《觞咏图》，约缩为小卷者。故以献之侍立于父之侧，尤见其雍容闲雅之气象，则又优于高坐之趣深矣。观此卷者，毋以余临摹缪戾于古人，但以余言想象昔贤游燕之所为，自当有得于献之不赋诗之深意矣。”<sup>173</sup>因此，现今犹可见在赵原初画作中，王献之以青年的形象恭敬侍立于其父羲之旁边，似有雍荣闲雅之气态，然而更显现出礼教的约束和伦理的秩序。

---

<sup>170</sup> 葛晓音：《东晋玄学自然观向山水审美观的转化——兼探支遁注〈逍遥游〉新义》，《中国社会科学》，1992 年 01 期，页 151-161。

<sup>171</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 91-96。

<sup>172</sup> 余英时：《汉晋之际士之新觉醒与新思潮》，《士与中国文化》（上海：上海人民出版社，2003），页 357-369。

<sup>173</sup> （元）赵原初：《兰亭图》，《石渠宝笈》，卷三十六，文渊阁《四库全书》本。

正如画家或观画人试图在绘画与历史之间寻找平衡，题画诗也体现出这类画作鲜明的指涉性，如宋代李彭《题兰亭修禊图》的题画诗：

商飙吹汉皋，水满郎官湖。狂策上秋兴，拂尘观画图。

娟然春风面，觞咏聊欢娱。中有超绝人，髯髯多髭须。

笔端吐奇胸，紫凤兼天吴。草木方变衰，安得兰蕙俱。

生绢如无有，酣放间歌呼。可怜谢余杭，沾醉敲坐隅。

诗慳遭重劾，罚酒输行厨。遥遥数千里，定交在须臾。

金谷望尘友，鸾鸟何其愚。嗟彼许敬宗，握笔侍玉除。

将图来此传，悬知不相如。画中见胜韵，真欲诛奸谀。

临风增想象，候雁度晴虚。<sup>174</sup>

很明显，观看此画作便可以轻易判读画中人物的身份。诗人将王羲之与谢余杭相对比，王羲之文采焕发，超绝潇洒的人物形象生动复现，而谢余杭文思枯竭，醉酒倚坐的神情亦历历在目。这类画作带有一种纪实性的效果，人物身边的兰亭诗亦使得每一位高士都成为鲜活的个体，而并非所谓“雅集的参加者”。

另一方面，这类《兰亭修禊图》与文学文本的结合度更强，甚至可以看作是一种图像对于本文的转译。画作以“可视性”的元素引导观者对画作的逐渐深入，从卷首起为王羲之在亭中书写《兰亭序》的场景为标志，确立这一艺术作品的内在典故和文学渊源，之后精细地描摹列作其次，饮酒赋诗的四十二位文士，人物的神态虽然在多次传摹的过程中有所损失，但动作仍然生动鲜活。同时以松竹和曲水作为装点和形式上的表现，引导观者对其中的情感价值和内在意涵的思考。

---

<sup>174</sup> 同上注。

画作这种结构的安排，配合长卷从右至左的观赏方式，形成一种“倒叙”的处理技巧，即颠倒了作序与赋诗的时间顺序，<sup>175</sup>从而与序文中“后之视今，亦尤今之视昔”的哲思产生引人深思的回味。

当皇家逐渐介入到传李公麟版本《兰亭修禊图》的摹刻入石和保存的范畴时，这个版本也彰显出一种政治优势，成为流传最为广泛的版本。刻石并摹拓的意义不仅是对其艺术价值的最高肯定，这种形式也可以保证其在流传的过程中尽可能减少遭受破坏的程度。特别是绘画，其入石的难度远比纸本或绢本临摹要困难很多。对于“兰亭”这样一个经典的主题来说，其书法作品早在唐代就已经刻石保存，而图像的选择也以公认中李公麟所制的版本为基准，将两位具有“大师传统”的作品相结合，使之带有“外在的文化光环”（cultural aura），<sup>176</sup>帝王的文化威望也借助“大师传统”的声望得以实现并长久延续。

第二类画作则是带有“流觞修禊”元素的文人雅集图形制。与其说这类画称为《兰亭修禊图》，不如说是《曲水流觞图》更为确切。因画作中的不少内容已经不以写实性的原则去描摹永和九年兰亭修禊的场景，而是将当代文人雅集中的想象与“曲水流觞”活动相结合。相较于第一类与本文的紧密联系，这类画作更侧重于营造欢乐和谐的雅集氛围和表现文会活动中丰富多样的娱乐方式。这类画作以仇英《修禊图》卷（台北故宫博物院藏）（图 3-4），文徵明《兰亭修禊图》卷（北京故宫博物院藏）和钱穀《兰亭修禊图》卷（大都会博物馆藏）等为代表。可以看出，吴门画家对这类创作是非常丰富的，从内容到形式上均有所创新。虽然也是以文人和山水的结合描摹文人的雅集活动，但是其不再局限于长卷模式，而出现不少立轴的作品。立轴往往尺寸较大，可以悬挂于厅堂最为显眼的地方，或需要侍者协助撑展画卷，供众人观览。例如赵孟頫《兰亭修禊图》轴（台北故宫博物院藏）（图 3-5），仇英《修禊图》轴（台北故宫博物院藏）和文徵明《兰亭修禊图》轴（台北故宫博物院藏）等都为立轴作品。

---

<sup>175</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 124-125。

<sup>176</sup> J. P. Park. *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China*. pp157.

在明清时期，这类雅集图特别受到画家的喜爱。虽然可以看出画家多少受到过李公麟版本的影响，但是新的创作在母本的基础上有了更多突破之处。例如在仇英《修禊图》卷（台北故宫博物院藏）（图 3-4 局部四）中，画家毫无避讳地画上自己所处时代的物品，以彰显明代文人生活中“博古”的重要主题，也将当代文人对于兰亭雅集的印象落到实处，符合观众的审美品位，这样的画作也更符合明代逐渐商业化的画坛环境。

高居翰总结前人关于十七世纪绘画的研究指出，中国绘画的表现目的重视内在的本质，而非外在的形式，也特重临摹过去的作品，而且原创力也绝少受到强调。<sup>177</sup>在这种情形下，画家在创作《兰亭修禊图》时，即便是如文徵明这样的文人画家，也开始遵循模件化的原则处理画作，<sup>178</sup>在图像与元素之间互相借用。例如在《兰亭修禊图》中，执杖高士的形象是众多画家喜爱借用的人物元素，在明代祝枝山书文徵明补图《兰亭序书画卷》（辽宁博物馆藏）、南宋刘松年《曲水流觞图》（台北故宫博物院）、明尤求《兰亭修禊图》（弗瑞尔美术馆藏）、文徵明《兰亭修禊图轴》（台北故宫博物院藏）等均可发现这一图像元素。执杖高士的形象虽然并未在传李公麟版本的《兰亭修禊图》中出现，但是其伴随着陶渊明在《归去来图》形象的流传而逐渐与隐者或高士划上等号，“策杖高士在中国山水画中也向来意指着对某种思想境界之追寻。”<sup>179</sup>因此，画家对于执杖高士在构图中的位置也做了特殊的经营，他们往往出现在画面的边缘。

在尤求的《兰亭修禊图》（图 3-6）中，最下方的执杖高士正要通过一座石桥进入到修禊活动的主空间中。虽然雅集活动已经开始，但他神情恬淡悠闲，并没有因此加快脚步，露出急切慌乱的痕迹，体现着高士那份泰然自若。在文徵明《兰亭修禊图轴》（图 3-7）中，执杖高士则出现在画面右下角一个并不起眼的位置，

---

<sup>177</sup> 高居翰（James Cahill）：《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》（北京：三联书店，2009），页 2-3。

<sup>178</sup> 雷德侯（Lothar Ledderose）：《万物——中国艺术中的模件化与规模化生产》（北京：三联书店，2005），页 267。

<sup>179</sup> 石守谦：《桃花源意象的形塑与在东亚的传布》，石守谦、廖肇亨主编：《东亚文化意象之形塑》，页 68。

高士正远望着河岸对面流觞修禊的热闹场面。而他的面前不是一条可以直达此处的桥梁或小径，而是被垂直陡峻的山石所截断的间隔感。高士似乎看得出神，心向往之而无法躬逢其盛。然而，恰有两位高士也在他前往的路径中，发现了河岸对面这场崇山峻岭中的完美聚会。其中的一位高士正顿足回首，想要与旁边的友人交流信息。他是否想要告知友人如何到达这处理想的空间呢，如果是这样的话，那位站在不远处且神往已久的策杖高士也就能够随他们一同找到这块文人之乐土了。画家为观者留下一段开放式的情节，所以即便是重复的符号，模块化的元素也使解读画意充满趣味。

第三类画作则是以山水画为主，这类画作往往只在引首或拖尾的题跋中指明与兰亭修禊有关，因没有追随李公麟图式的传统，如果仅从画面内容，难以判读其与兰亭修禊的关系。即便是描绘文人雅集的场景，也并非是以永和九年的历史事件为对象。画作中山水不再仅是为了营造隐秘气氛的背景，而是成为表现的主题，再草草点就几笔人物的外形，以呼应文会的活动。例如卓迪的《修禊图》，吴继善画董其昌书《山阴修禊图兰亭合璧》卷（北京故宫博物院藏），董邦达《兰亭修禊图》（私人藏）等。因此，有学者便指出明初宫廷画家卓迪的《修禊图》描绘的并非是王羲之永和九年的修禊场景，而是画家亲身体验或闻见的修禊雅集，以此同样表达出他对王羲之仰慕的表征。<sup>180</sup>

纵观以上传世《兰亭修禊图》的画作，可以发现其叙事画的主要发展走向。叙事画主要“指代那些内容与口头或文本故事（其中有事件发生）相关，并且通过对该故事的表现而对观者产生影响的绘画。……如果图画本身没有描绘特定的情节，那么作为叙事绘画，它就需要观者有能力识别它与一个用语言来表达的故事之间的联系。”<sup>181</sup>但是《兰亭修禊图》承载的意象又使得其不同于一般的叙事图像，观众需要具备一定的文化素养才能观赏其中的文人品味。“兰亭修禊”的画题发展成为一种叙事画而非诗意图的结果，在于主题与文本的可画性，衣师若芬

---

<sup>180</sup> 宋后楣：《卓迪和他的修禊图》，收入故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》，页 227-232。

<sup>181</sup> 孟久丽（Julia K.Murray）：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》（北京：三联书店，2014），页 20。

曾指出“那些值得被图绘的诗篇，或精于写景，或长于叙事。换言之，写景与叙事是文学作品图像化的要件。”继而引述参寥子对杜甫诗句的评价“参寥子言：‘老杜诗云：楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看奕棋。此句可画，但恐画不就而。’杜甫这两句诗，前句写景，后句叙事，具有可画的性质，但是道潜更细腻地观察得出：即便可画，也可能无法完全传达诗中隐含的微言大义。”<sup>182</sup>当我们回顾《兰亭序》的文本内容时，虽然其中诗意的展演和情感的丰富被充分的表现，但是其“可画”的表意功能仍是十分有限的，因此《兰亭修禊图》所对应的是“兰亭修禊”历史事实本身，而兰亭诗序可以看作是加速其经典化的一种文学美感的催化剂。

### 三、披图真赏——《兰亭修禊图》的画面分析

#### （一）高风玄契——人物描摹

在《兰亭修禊图》中，人物形象的塑造是画作能否传达永和之乐主旨的关键因素。王羲之在画作中往往强调其典范形象，而参与修禊的其他魏晋高贤则彰显魏晋风流的特色，两者结合在同一画面中则使内容的层次感更为丰富。

对于后世而言，王羲之书艺的盛名是成就兰亭修禊经典化至关重要的一环，这也使得同时参与修禊的魏晋先贤们成为王羲之耀眼光环下的暗淡陪衬，如彭华所云“昔兰亭之会四十二人，而莫盛于王氏；王氏会者十人，而莫长且贤于羲之。以今观之，兰亭无羲之，安能传于今耶？”<sup>183</sup>在众多《兰亭修禊图》中，王羲之作为雅集活动的组织者以及书艺大师，其在画作中的位置得到画家特别的经营和凸显，即便未表明人物姓名，但通过一些象征方式同样可以轻松辨识这位雅集的主角。

李白曾用“右军本清真，潇洒出风尘”来形容王羲之的超逸形象，历代文献

---

<sup>182</sup> 衣若芬：《美感与讽喻——杜甫〈丽人行〉诗的图像演绎》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 178-179。

<sup>183</sup> （明）彭华：《题兰亭卷后》，《彭文思公文集》，卷四，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 166。

中则常以“清贵”作为王羲之形象的特点。<sup>184</sup>一方面指的是王羲之深受老庄学的影响,具有隐逸的思想倾向。同时其又作为当时东晋的高门士族,地位十分尊贵,其性格中的傲慢从脍炙人口的“东床坦腹”逸事中便可窥视一二。<sup>185</sup>通过图像的演绎,观画者同样可以感受到王羲之所谓“清真”的人格魅力,画作在此处的表现力通过题画诗的参与得以完成和接续。例如丁鹤年《题刘伯昇所藏兰亭》中“右军高致极清真,盛集兰亭咏暮春。文采风流那复见,摩挲遗墨想丰神。”<sup>186</sup>郑思肖(1241-1318)《王羲之兰亭图》“犹记兰亭三月三,流觞曲水畅清甜。分明一段永和意,好向羲之笔外参。”<sup>187</sup>在画作中,王羲之的形象通过两种方式得到辨识和强化,一种是与其趣事轶闻的结合,另一种则是塑造画作中的视觉焦点,以凸显他典范化的身份象征。

首先是以“羲之好鹅”的典故来暗示书圣王羲之的身份。王羲之性好鹅与其书法造诣有关,文献中载“执笔,食指须高钩,大指夹食指、中指之间,使食指如鹅头昂曲;中指内钩,小指贴无名指外距,如鹅之两掌拨水者。故右军爱鹅,玩其两掌行水之势。”<sup>188</sup>《晋书》第五十载《王羲之传》还记有两则右军爱鹅的轶事。“性爱鹅,会稽有孤居姥养一鹅,善鸣,求市未能得,遂携亲友命驾就观。姥闻羲之将至,烹以待之,羲之叹惜弥日。又山阴有一道士,养好鹅,羲之往观焉,意甚悦,固求市之。道士云:‘为写《道德经》,当举群相赠耳。’羲之欣然写毕,笼鹅而归,甚以为乐。”<sup>189</sup>鹅在此成为一种象征性的符号,首先预示着观鹅

---

<sup>184</sup> (清)卞永誉:《式古堂书画汇考》,卷二,文渊阁《四库全书》本。

<sup>185</sup> 祁小春在他的研究中以“傲”“简”“悲”“媚”四个词语将王羲之置于更为宽泛的文化层面进行考察,进而探讨魏晋士族文化的特质。详参祁小春:《王羲之散论》,《迈世之风:有关王羲之资料与人物的综合研究(下)》,页560-630。

<sup>186</sup> (元)丁鹤年:《题刘伯昇所藏兰亭》,《鹤年诗集》,卷二,水赉佑编:《〈兰亭序〉研究史料集》,页140。

<sup>187</sup> (宋)郑思肖:《王羲之兰亭图》,清圣祖御选:《御选宋诗》,卷七十四,文渊阁《四库全书》本。

<sup>188</sup> (清)包世臣:《述书上》,《艺舟双楫》,卷五,清咸丰乐观堂刻本。转印自刘北一:《“王羲之爱鹅”的解读与探究》,《书画艺术学刊》,2015年12月十九期,页232-339。陈寅恪:《天师道与滨海地域之关系》,《中央研究院历史语言研究所集刊》,1943年1月(3本4分),页464-465。

<sup>189</sup> (唐)房玄龄等撰写:《王羲之》,《列传第五十》,《晋书》,文渊阁《四库全书》本。

之人应该就是书圣王羲之，其次则表示图中所绘并非普通的流觞修禊活动，而是王羲之所举办的兰亭雅集。

在（传）李公麟版本的《兰亭修禊图》（图 3-8）中，卷首水亭中的文人正坐在桌案前，身体前倾远眺，似乎对水边正在嬉戏的鹅群很感兴趣，他手握毛笔，呈思考酝酿之状。虽然画家并没有在这位文人旁边标注其姓名，但是通过图像性的指涉已言明这正是王羲之。随着画面从右向左的展开，王羲之又一次出现在画面中，这次他同友人高坐于水畔，一手执笔，正欲书写。这种异时同图的表现方式在中国画作中是比较常见的，且较容易被辨认，常用来表现叙事画中的时间流动和情节的切换。<sup>190</sup>例如在（传）李公麟《归去来辞图》卷或（传）乔仲常《后赤壁赋图》卷中，主人公随着情节的推移和发展在同一幅手卷中出现了多次。而在《兰亭修禊图》中，“异时同图”的用法则略显不同。首先在于其所依据的本文，与《归去来辞》或《赤壁赋》相比，《兰亭集序》或兰亭诗并没有明显的叙事性，即便在序言的前半部分交代了关于雅集的时间、地点、人物等叙事信息，但是整个文本从叙事到抒情的结构也很难发展成为连景式的叙事长卷。第二就是在卷首接续的“羲之观鹅”的典故实则来源于王羲之个人的轶闻，是一种合并性的叙述（conflated narrative），即以特指从更大的范围中节选出来的几个场景所组合成一幅画。<sup>191</sup>而并非是兰亭雅集当天和兰亭诗序中的内容。因此，将“羲之观鹅”与“兰亭修禊”两种并不在同一时间轨迹上的两条故事线接续组合起来，愈加显现作画者超越常规的创造力和想象力。画家试图通过这种设计凸显王羲之的重要身份，同时使王羲之同众人临水而作则又很好地还原了兰亭雅集完整的情节。

同样在这一版本中，水阁之内的空间也经过了画家的设计。王羲之所处的位

---

<sup>190</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 123。又参孟久丽（Julia K.Murray）：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，页 28。

<sup>191</sup> 孟久丽总结魏兹曼（Weitzmann）将“一幅画描绘故事中多个瞬间”的表现方式分为“同时发生的叙述”（simultaneous narrative）和“合并的叙述”（conflated narrative）。古原宏伸将合并性（conflated）和异时同图（synoptic）的构图都称为“异时同图”。转引自孟久丽（Julia K.Murray）：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，页 11-42，页 219。

置被周遭的围栏和背后的屏风所框定，以象征他在画面中的权威性和显赫的地位。屏风的作用一方面是分割空间和遮挡视线，即保证了屏风使用者是面前景象的惟一欣赏者，以此确立了一个只为他的视觉所独享的场所。<sup>192</sup>同时，屏风也从背后提供了庇护，这个功能可与宗教形象中的圣光相比较。<sup>193</sup>

再看王羲之所在卷首的位置以及亭台设置的角度和高度。对于欣赏画作的观众来说，将手卷从右向左展开的过程，使王羲之成为最先被观看的对象。然而对画作中的时空来说，王羲之所在的水中高阁不仅在曲水的上游位置，还使他得以在高处一览整个雅集的活动状况，拥有最便利的观看视角和权力。他身边的两位侍者恭敬整肃地站立在两旁，衬托出中心地位的书圣以及亭内活动的秩序。此处的王羲之缺少与周边人物的互动，而是静静观察眼前的一切，掌控着雅集的状况，获取他所需的信息。水阁与曲水所呈的角度，以及适当高于河岸的高度，也为他的观看行为提供了位置的便利。

在另一类雅集图中的，因为缺少具有说明性质的文字或是情节的指涉，所以画家往往通过人物的组合方式等构图技巧表现王羲之的中心地位，将观看者的视线吸引至这位雅集组织者的身上，以强化构图的重点。画中仍然通过亭子或水阁限定出重要的空间，其中的一种表现是亭中有一位文士正在书写，众人在他身旁以弧形的方式围观探讨，兴致盎然。另有一种则是高坐于水畔的文士在视觉上形成两条相交的直线，而一位正欲书写的文士正处在这两条直线的交点上成为画面的主角，其他文士端坐的角度也向他靠拢，形成一种聚焦的图案。总体来说，与第一类图示相比，这类雅集图中王羲之的典范地位的表现较弱，而画家将重点放在雅集整体的感染力和氛围的营造。

在题画诗中则呈现出了书圣的两种形象，潇洒风流的高士和忧国忧民的志士。<sup>194</sup>袁宏道《兰亭修禊图二首》之一云“分别层溪与远峦，天章寺里雨中看。会稽

---

<sup>192</sup> 巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》（上海：上海人民出版社，2009），页2。

<sup>193</sup> 雷德侯（Lothar Ledderose）：《万物——中国艺术中的模件化与规模化生产》，页241。

<sup>194</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页97-98。

内史风流甚，赖得中朝有谢安。”<sup>195</sup>潇洒不羁，魏晋清旷是《兰亭图》中较为常见的对王羲之的评价。但是，在元代吴师道《兰亭图二首》之一中“京洛铜驼草莽深，春风修竹满山阴。右军忧国心如许，也伴兰亭醉客吟。”<sup>196</sup>袁宏道对王羲之的评价正如前文中所提到的题画诗中的观点一致，清真超逸可以说是魏晋诸贤的群像式的生动描述。

然而吴师道的这种认识似也有据可寻，王羲之在历史中的形象也颇见其心怀国家，体恤百姓。特别是在会稽任职期间，王羲之赈灾有方，“富于责任，戮力从事，不避权势，民有饥色，辄开仓赈贷。”<sup>197</sup>表现出非凡的政治才能和良吏之本色。绍兴元年宋高宗题跋《定武兰亭》中云：“揽定武古本《兰亭叙》，因思其与谢安共登冶城，安悠然遐想，有高世之志。羲之谓曰：‘夏禹勤王，手足胼胝；文王旰食，日不暇给。今四郊多垒，宜思自效，而虚谈废务，浮文妨要，恐非当今所宜。’且羲之挺拔俗迈往之资，而登临放怀之际，不忘忧国之心，令人遥想慨然。”<sup>198</sup>在此，《兰亭序》不仅作为翰墨典范被欣赏，王羲之心怀忧国之思的政治形象也成为宋高宗藉古喻今的隐喻符号，同时其爱好清谈的形象被淡化。因在文人心中“书品即人品”的观念根深蒂固，<sup>199</sup>“书，心画也。”<sup>200</sup>人品的高下决定着一个人书艺的高低，柳公权也有言“用笔在心，心正则笔正。”<sup>201</sup>宋高宗在《兰亭序》字里行间的思虑中，联系到王羲之的道德人品和政治抱负，即表现出对“字外功”的认同和重视。

---

<sup>195</sup>（明）袁宏道：《兰亭修禊图二首》，《御定历代题画诗类》，卷三十六，文渊阁《四库全书》本。

<sup>196</sup>（元）吴师道：《兰亭图二首》，《御定历代题画诗类》，卷三十二，文渊阁《四库全书》本。

<sup>197</sup>朱杰勤：《王羲之评传》（香港：太平书局，1963），页10。

<sup>198</sup>（宋）桑世昌：《兰亭考》，卷二，页9。王右军与谢太傅共登冶城之记载详参（南朝宋）刘义庆著，（南朝梁）刘孝标注，余嘉锡笺疏：《言语第二》，《世说新语笺疏》（上册），页153。

<sup>199</sup>从文俊：《关于魏晋书法史料的性质与学术意义的再认识——兼及“兰亭论辩”》，华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》，页235。

<sup>200</sup>（清）王原祁等辑：《汉扬雄论书》，《论书五》，《御定佩文斋书画谱》，卷五，文渊阁《四库全书》本。

<sup>201</sup>（清）王原祁等辑：《柳公权》，《书家传八》，《御定佩文斋书画谱》，卷二十九，文渊阁《四库全书》本。

然而根据祁小春对王羲之生平考证和政事主张的观察，指出“王羲之对于事功毫无兴趣的人生观”，这也就“注定了他与那些有经国济世大志之实干者有其本质上的不同。”<sup>202</sup>在总结了东晋名士大致分为“慕道、清玄、事功、学术”四种类型之后，将王羲之归入“慕道”之列。<sup>203</sup>羲之雅号服食丹药，“体弱多病，故雅号服金石之药，耽于引导之术，养性怡颜，不乐处京师，初渡浙江，便有悠焉之志。既宦游会稽，益乐以忘死。”<sup>204</sup>王羲之道教信仰者的身份和沉溺丹药的形象似乎无助其书艺大师的典范地位，因此后世关于“兰亭修禊”的画作和题画诗中似乎有意弱化了这一部分。

除了王羲之以外，画家在创作《兰亭修禊图》时则尽量以人物动作的描摹来还原魏晋名士潇洒高逸的品性。正如上文所言，画题是通过高士在曲水旁临流而坐，饮酒赋诗的场景得以确立的。饮酒作为当天活动的必备活动，则鲜活地使魏晋风流得以展现。魏晋名士与酒的关系已经不言而喻，<sup>205</sup>简要来说，“酒隐喻着政治抵抗，同时也象征着真纯而不受礼法约束的精神。”<sup>206</sup>在《兰亭修禊图》中，众文士在酒精的作用下或酣饮沉醉，或放纵癫狂的状态，尽显其时代风尚。以传李公麟母本（图表 3-9）为例，前余杭令谢藤肆意豪饮之后，手舞足蹈，曲肱伸臂；颍川庾蕴已经完全酣醉，需要旁边的书童帮扶才可坐起；参军孔盛则目光望向远方，放空醒酒。这些人物不仅醉意正浓，而且作画者均以他们坦腹状的姿态表现出魏晋时特有的放诞不羁。在画家所还原的“兰亭雅集”中，醉酒与坦露的元素还往往搭配出现，因为在醉酒的状态中，人是最自由的，与自然的沟通和表达也是最亲近的，魏晋时发展出的全新自然观与他们醉酒的状态最为相得益彰。相反，在明代以雅集图为表现的作品中，例如《祝枝山书文徵明补图》或仇英的《兰亭修禊图》卷等，文人装束则严整许多，即便是游戏饮酒的兴致正浓，也显得颇有

---

<sup>202</sup> 祁小春：《王羲之的家世以及生涯事迹》，《迈世之风：有关王羲之资料与人物的综合研究（下）》，页 404-420。

<sup>203</sup> 同上注，页 410。

<sup>204</sup> （唐）房玄龄等撰写：《王羲之》，列传第五十，《晋书》，文渊阁《四库全书》本。

<sup>205</sup> 鲁迅：《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》（北京：人民文学出版社，2005），第 3 卷，第 523 页。王瑶：《文人与酒》（北京：北京大学出版社，1998），页 138。

<sup>206</sup> 白谦慎：《傅山的世界——十七世纪中国书法的嬗变》（北京：三联书店，2006），页 290。

节制。

在赵孟頫（图表 3-10-1）和丁云鹏的《兰亭修禊图》（图表 3-10-2）中，都可见一位站直身体，举起双手，伸展放松的文士，在盛茂烨（图表 3-10-3）和许光祚（图表 3-10-4）的画作中，此人物则稍作改进，呈坐姿活动筋骨，舒缓腰部以上的肌肉。这一动作之所以被多次借用，因为其传递出一个时间的信息，修禊活动已经在忘却时间地投入中度过大半，一位高士不知不觉竟已坐卧良久，身体可能在此传递出一些疲惫的信号，因此适时活动身体，以继续保持活力，在此也正回应了王羲之所谓“快然自足，不知老之将至”的时间流逝感和陶醉忘我的状态。

除此之外，传李公麟版本中呈舞蹈状的行参军杨模（图 3-11-1），在许光祚《兰亭修禊图》（图 3-11-2）和仇英《修禊图》卷（图 3-11-3）的画作也得到继承。人物双脚交错跳动，衣袖随舞姿轻轻跃动。特别是在仇英的画作中，舞蹈之人处在一处较为开阔平坦的河岸上，他舞得兴致正浓，长袖飞扬。虽然周遭的文士都没有在观赏他的舞姿，但高士依然自得其乐。实际上他是在舞动自由之心灵，使内心与外在的体态达成完美合一的境界，将魏晋风流展现地淋漓尽致。除了舞蹈之外，赵孟頫（图 3-12-1），盛茂烨（图 3-12-2），许光祚（图 3-12-3）等人的画作中还有在曲水旁濯足清洁的高士。濯足之典故出自《孟子·离娄上》中《渔父》篇末所引《孺子歌》，歌曰：“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。”<sup>207</sup>“濯足”的形象一方面契合修禊日拂拭尘垢，清洁己身之主题，同时还引申为遁隐山林，逍遥世外的志趣，在画史中的脉络也由最初的高士孤身独处发展为呼朋引伴，从而为这一母题增添了一份闲适的清游之趣。<sup>208</sup>

另外，在钱穀的《兰亭修禊图》卷（大都会博物馆藏）（图 3-13-1）中有一处特别的呈现，即在画面中部设置了一块硕大的石体，使流畅的观画或修禊活动在此处都受到了干扰和阻顿。石体最厚实的中央部分则通过空心的设计，使位于

<sup>207</sup>（汉）赵氏注，（宋）孙奭音义并疏：《孟子注疏》，卷七上，文渊阁《四库全书》本。

<sup>208</sup>卜兴蕾：《流观濯足图：沧浪、渔夫与酒》，《文史知识》，2014年06月，页78-84。

石体另一侧的文士没有被遮挡起来。但是这位文士背对观众而坐，伸出手臂，似在与旁边之人互动。从钱穀这幅画作的整体构图来看，其受到传李公麟母本的不少影响。而石体中的文人与其周围友人的动作姿态来看，似模仿了石刻本中颍川庚友与王凝之两者的互动方式(图 3-13-2)。那么，钱穀宁愿打破画面的流畅感，而突兀地将文士与类似山洞造型的石体结合，可能与另一位魏晋名士的轶闻有关。《世说新语》曾载“顾长康画谢幼舆(鯤)在岩石里。人问其所以，顾曰“谢云：‘一丘一壑，自谓过之。’此子宜置丘壑中。”<sup>209</sup>顾恺之将自然背景赋予象征性意义，成为人物性格的注解符号，以岩石丘壑表现谢鯤的归隐遁世的志向。在目前存世的赵孟頫的《幼舆丘壑》中，谢鯤高坐在河边，凝视着河水，他周围的浅丘呈现出一种“袋式空间”(space cells)的结构。<sup>210</sup>虽然一丘一壑的谢鯤并未参加兰亭雅集，在时代上也有所错置，但是钱穀是否想借“幼舆丘壑”的典故来表现六朝名士中林泉隐遁的风尚和浪漫的文人理想。

可以看出各版本《兰亭修禊图》中的人物表现方式各有千秋，但无论是创作，还是观看这类画作，其目的均是希望以此回顾和欣赏先贤名士的风神。如宋濂《兰亭流觞图记》云：“今去永和癸丑不翅千有余年，其一时人物之盛，清标雅致，浮动于左尊右俎间，犹可即此图以想见其事。”<sup>211</sup>通过画作犹如可以同先贤“若合一契”。赵原初(生卒不详)在其自绘的兰亭图上自题云：

兰亭群贤不复作，山川清气归廖廓。后人图画想象之，文物衣冠俨如昨。

我和五言慕晋风，绘事亦仿龙眠公。摹书岂逮河南笔，聊以规矩求其同。

晋贤清虚实高迈，我爱风神本儒雅。此身如欲与之俱，观图哦诗特潇洒。

<sup>209</sup> (南朝宋)刘义庆著，(南朝梁)刘孝标注，余嘉锡笺疏：《巧艺第二十一》，《世说新语笺疏》(下册)，页 848。

<sup>210</sup> 高居翰 (James Cahill)：《隔江山色：元代绘画 (1279-1368)》(北京：三联，2009)，页 30。

<sup>211</sup> (明)宋濂：《兰亭流觞图记》，《文宪集》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

当时盛事亦偶然，岂意千载相流传。乃知清朝所涵养，使我感慨怀昔贤。

惊飙飒飒动江浦，木叶纷飞满庭户。闭门卷书净如水，宴坐尸居守环堵。

凤凰和鸣在朝阳，梧桐生意依高冈。临风浩歌发长啸，回首落日天苍茫。

十年韬光在林野，文章翰墨消闲暇。尽将情兴写新图，更为题诗寄来者。<sup>212</sup>

诗人反复表达出自我对昔贤儒雅风神的追慕，以及六朝先贤清虚而高迈的作风。徐复观在《中国艺术精神》中指出这种所谓“晋永和”的“风神”与当时人伦鉴识的风尚有关：“所谓‘神’的全称是‘精神’，指的是由本体所发于起居语默之间的作用。……而这种‘神’，是只可感受到，却是看不见，摸不着的；中国人便常将这一类的事物、情景，拟之为‘风’；所以又称为‘风神’。……再进一步，便干脆以‘风’代‘神’……概括的说一句，当时艺术性的人伦鉴识，是在玄学、实际是在庄学精神启发之下，要由一个人的形以把握到人的神；也即是要由人的第一自然的形相，以发现出人的第二自然的形相，因而成就人的艺术形相之美。”<sup>213</sup>正如前文所言，“风神”是一种不可言状的审美精神所在，因此，无论画家采用何种风格和技法，势必都难以将“风神”传神地跃然纸上，但观众却可以通过想象，以文字作为串联的符码，使“风神”在《兰亭修禊图》中幻化成宛然在目的特效。

## （二）清丽笔意——环境营造

《兰亭修禊图》虽然较侧重于人物的营造，但画面大多还是以山水景物作为重要的背景衬托高士的活动，“意在表现高士与自然山水的合一，以之陈述高士在官服外表之内的胸中丘壑。”<sup>214</sup>因此，对自然山水之景的再现，亦是画作中人物周边氛围营造的必要条件。在《兰亭修禊图》的环境要件中，最重要的是作流

---

<sup>212</sup> （元）赵原初：《兰亭图》，《石渠宝笈》，卷三十六，文渊阁《四库全书》本。

<sup>213</sup> 徐复观：《中国艺术精神》（台北：学生书局，1966），页155-157。

<sup>214</sup> 石守谦：《移动的桃花源：东亚世界中的山水画》（台北：允晨文化，2012），页316。

觞之用的水景呈现，因此在构图中常以“曲水”作为贯穿画面的主轴，画家以蜿蜒曲折的水道和水纹表现出水流的动态变化，给观者以泉水清响的听觉美感，也是忠实于“清流急湍，映带左右”的互文性呈现。

此外，画面中还常以松竹、香兰等植物衬托其间，以植物的意象来标榜画中人或观画者的高洁品性，这些“兰亭修禊”典型范式的核心元素组合成了“茂林修竹”“清流激湍”的地景风貌。为了还原兰亭故地环山抱水的自然环境，画面中常通过山体，巨石和丛林的交相掩映来营造兰亭曲水的半封闭式空间，以表达兰亭山水的隐秘，试将之营造为一种世外仙境。整个画面将兰亭雅集时美景醉人，逍遥自乐的场景生动地浮现眼前，也为观者细致地描摹出兰亭地景的自然风貌。

对这一主题而言，画家对人物形象的描摹显然要比环境营造更为重要。兰亭诗序中虽然有不少对风景的描摹，但是小川环树在《中国文学中风景的意义》中曾指出，“‘风景’一词在文献中首次出现是在晋代，然其内涵却与后世有异。当时的‘风景’并非意味着 landscape 或 scenery，而是具有‘风和光’，即 light and atmosphere 的意义。此后直至唐代，这一词语才在 light and atmosphere 的意义上得到广泛应用。‘风景’一词在中唐以后才具有 landscape or scenery 的意义。这意味着中唐以前，整体上对自然风景进行把握的 landscape 或 scenery 这一概念尚未明确出现。仅此一端，就可看出六朝时期诗中的风景观念还处于不断变动、尚未定型的阶段。”<sup>215</sup>按照中国的诗歌史来看，真正的写景诗即所谓山水诗的出现，是在谢灵运生活的刘宋之际。<sup>216</sup>既然兰亭诗中并不是真正的写景山水诗，那么画家在创作时对自然特征的表现也就很难与本文进行对应或展现其诗意，只能多以想象对画作中的环境进行再现。

《兰亭修禊图》中生气盎然，却相对封闭的自然环境使人想到同样具有神秘色彩的桃花源。明代张鼐（万历三十二年（1604）进士）的题画诗中，正是兰亭与桃花源仙境作比的展现：

---

<sup>215</sup> 浅见洋二：《距离与想象：中国诗学的唐宋转型》（上海：上海古籍出版社，2005），页 27。

<sup>216</sup> 同上注。

一径飞花带雨，万株垂柳含烟。胜地真堪吾醉，风流何似前贤。

草阁独依松树，主人长对鹅羣。不妨临池把酒，无限青山白云。

百道泉声竹里，千峰雨色松间。黄鸟催觞新韵，白茅藉客初筵。

一曲桃花春水，几个风月狂人。兴来得句差胜，坐上有酒非贫。

远涧斜回曲岸，石桥西畔长松。醉后无非妙理，吟余总是春风。

何处亭前杨柳，几回洞口桃花。吾庐吾竹乐事，一丘一壑生涯。<sup>217</sup>

作者此处以细腻的笔触描绘出春日河边几位风流文士把酒言欢的动态画面，微风过处，飞花带雨，垂柳含烟，又通过泉声和鸟鸣的音乐美感使观者难以确定作者所写是真实所见抑或是文学想象。结尾处作者言明无论这种理想之境是否存在于他的现世生活，但正如陶渊明诗中“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”的心境，使他得以欣享这种“一丘一壑”的适意之乐。

将兰亭的胜地佳景与桃源洞天福祉想对比并非只有张鼐，冯云鹏（1765-1835）在《题兰亭修禊图二首（其二）》也将两者类比：

逍遥人在水西东，坐酌行吟绘事工。字动龙蛇推逸少，记成金石有兴公。

一时冠带闲云里，六代情怀暮霭中。不比桃源无觅处，山阴高躅许谁从。<sup>218</sup>

此题画诗强调绘画手段之精妙，使观者仍能从中感到王羲之笔走龙蛇般的挥洒自如和孙绰掷地有声的文辞才华，但也感慨修禊盛事已飘渺远去，个人的短暂生命在无尽的历史中要何去何从，是作者在寻找的一个答案。兰亭地景和桃花源

---

<sup>217</sup>（明）张鼐：《题徐成夫画扇兰亭图六首》，（清）张豫章等敕编，《御选宋金元明四朝诗》，卷一百十八，文渊阁《四库全书》本。

<sup>218</sup>（清）冯云鹏：《题兰亭修禊图二首》，《扫红亭吟稿》，卷二，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 513。

仙境虽有“人间美景”与“文学虚构”之别，但“经由士人的参与，名胜本有的特定地景、历史记忆等要素被充分地整合，并藉着一种文学性地‘品题’程序”<sup>219</sup>，使两者都脱胎换骨地罩上了一层超凡的精神意义，成为意象化和符号化的人间圣境。在结尾处，作者似乎从画中抽离，希望追随先贤高躅去寻找所向往的诗意生活。

画作中为了渲染雅集活动热闹欢快的氛围，对环境的营造和表现总是带有一种理想化的特征。例如于慎行（1545-1607）的《馆课观兰亭修禊图》

嘉辰属元巳，迟晷流芳年。邈思东堂会，遐想华林篇。

忽披曲水图，幅素渺绵连。茂林蔚翠岭，华薄被芳田。

紫燕翔且嬉，丹英婉欲然。斐云荫修竹，飞观开琼筵。

澄澄绿水波，萦曲流其前。游娱有嘉容，冠服何翩翩。

朱轩解兰皋，罗坐临回川。金卮乘波进，素俎激流还。

或沉翠纶没，比目惊重渊。或揽绿藻柯，击棹浮青莲。

缓带既覆爵，或借百卉眠。亦或扼素腕，握管挥云笺。

中怀多忼慨，意态何踈跹。将无瑶池侣，夕饮昆仑天。

亦云山阴会，袂袂征群贤。风流迥千古，遗想托云烟。

至今兰亭下，曲水流潺潺。<sup>220</sup>

可以看出，于慎行所观看的这幅画作，很可能是一幅设色鲜艳的作品。画面

---

<sup>219</sup> 石守谦：《移动的桃花源：东亚世界中的山水画》，页 24。

<sup>220</sup> （明）于慎行：《馆课观兰亭修禊图》，《穀城山馆诗集》，卷二，文渊阁《四库全书》本。

中自然环境是灵动鲜活的，诗人用翠、紫、绿、朱、金等高饱和度的色彩呈现出一幅生动活泼的雅集画面。并且以涓涓溪水中，金卮回环，莲动鱼惊的动态情境使观者产生一种“在场”感。诗人被画面中的情节所感染，难免产生一种乐观的遥想“至今兰亭下，曲水流潺潺”，即便明知时过境迁，此曲水非彼曲水，但是画作所呈现的欢聚、热闹、逍遥的氛围才是观看绘画的关键。

厉鹗（1692-1752）在题文徵明之侄文伯仁（1502-1575）的《兰亭图》指出这种带有理想化特征的山水只有通过绘画的媒介方式将之凝结，使画境永远停滞于事件发生的时间点。“而作为观看绘画的题画诗人来说，他们的思虑自由进出于‘当时’与‘现在’，并且穿梭联想该事件衍生的其他时空情境，打破直线发展的物理时间规律，神与画游。”<sup>221</sup>

江东禊事晋帑贤，内史风流老笔传。水色曲如兰上里，山光青似永和年。

一亭云日供觞咏，四面松篁替管弦。展卷好留陈迹在，莫随醉本散飞烟。<sup>222</sup>

作者感慨“醉本”兰亭已在动荡的岁月中散化作飞烟，好在画作可将陈迹永久性地保存以弥补这一遗憾。作者此处并未言明“保存”的具体所指，但对于后人来说，画卷也许无法完成“好留陈迹在”的使命。作者所观赏之画卷，并非画家在兰亭修禊现场的写生，因此其在后期的创作和想象就无法言及“还原”的程度，可以说，这是一个可以无限复制并创造的图像文本。而“醉本”作为手稿“真迹”却具有无法复制的唯一性和锁定在特定时空的神圣性，正如兰亭陈迹一般，特定的情境实则无法在画卷中复原，画卷所保存下来的，只是一种想象往昔的方式。

同大多数的古迹一样，兰亭地景也在后世经历了无数次的破坏与重建，但因笔墨丹青的诠释，却可以在诗画中达到青山秀水依旧，觞咏之乐永存的目的，始

---

<sup>221</sup> 衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》，页 111。

<sup>222</sup> （清）厉鹗：《题文五峰兰亭图》，《樊榭山房集》，文渊阁《四库全书》本。

终展演出一派清赏游乐，诗酒相伴的欢愉。

#### 四、《兰亭修禊图》题诗之画外音

绘画作为一种再现的艺术，有时难以完整呈现艺术家心中的情感表达和价值取向等抽象意义，而观者仅通过视觉的接受和观看的行为，也因信息不对等而无法与艺术家产生共鸣。因此，题跋的介入将会使整个审美过程变得更加完整，画家可以通过题跋书写“言外之意”，观者也可以通过解读表达“画外之音”。整体而言，《兰亭修禊图》所营造出的欢乐氛围，正与“兰亭”的三重内在意象形成了鲜明的对比，首先是《兰亭序》历经波折的流传和真迹不存的现实。第二是兰亭旧迹与明丽山水的破坏与不存。第三则是王羲之在《兰亭序》中所抒发出来的关于时间与生命的叹逝之情。<sup>223</sup>

因此，图像的外在表现与内在指涉使得画面中保留下来的先贤逸气和清真姿态尤显珍贵。例如冯云鹏的题画诗“永和入想笔摩空，画意诗情一片融。夹岸有兰兼有竹，流觞随水亦随风。沿堤布席不知绿，拂浪湔裙无故红。四十二贤如可接，恍将纸上姓名通。”<sup>224</sup>然而，这种情形随着诗人的故地重访的经验而有所消解，从而使得观画的体验中总有一种隔空无缘的无力感充斥在题画诗中。例如俞德邻《题兰亭图》“昔上会稽探禹穴，曾留此地听潺湲。茂林修竹今何在？叹息三原块莽间。”<sup>225</sup>傅若金《题兰亭图》“胜日山阴共赋诗，风流犹想醉书时。如今池上无余墨，长使人间学断碑。”<sup>226</sup>宇文所安曾解释怀古的定义：“怀古也许的确包含些许沉思，默想过去这景点曾是什么样子，但是诗的中心不可避免的还是

---

<sup>223</sup> 衣师若芬已将题跋的内容分为：千秋胜事、墨妙清赏和抚今追昔。本文在此基础上以画作与题画诗的差异性再试图稍作补充。详参衣若芬：《俯仰之间——〈兰亭修禊图〉及其题跋初探》，页 88-113。

<sup>224</sup> （清）冯云鹏：《题兰亭修禊图二首》，《扫红亭吟稿》，卷二，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 513。

<sup>225</sup> （宋）俞德邻：《题兰亭图》，《佩韦斋集》，卷七，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 111。

<sup>226</sup> （元）傅若金：《题兰亭图》，《傅与砺诗文集》诗集卷八，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 135。

现在他看到的，他感受的，以及他想到的内心过程。”<sup>227</sup>观画者从“视觉”到“空间”的转换中，绘画确实缩减了观者与画中文人高士和风流雅集之间的距离，但复杂的地理空间和文化环境又将作者拉回现实，将其所接受的文图美感和想象肢解分裂。晚明遗民张岱（1597-1679）对兰亭便有观画神往，两度探访，失望而归的经历，“少时见兰亭墨刻……开卷视之，不禁神往。”<sup>228</sup>之后他曾两次在癸丑年间探访兰亭遗迹，万历四十一年（1613），年方十七的张岱初访兰亭故地“及到天章寺左，颓基荒砌，云是兰亭旧址。余伫立观望，竹石溪山，毫无足取，与图中景象，相去天渊。大失所望，哽咽久之。”<sup>229</sup>实地颓废的陈迹使张岱产生极大的心理落差，加之朝代更迭，张岱的身份从名士变为遗民，其心境的转换也体现在对地景的观看中。康熙十二年（1673），又逢癸丑年，张岱与其弟登子：“撇却崇山，推开修竹，制度椎朴，景色荒凉，不过田畴中一邮表啜耳！”<sup>230</sup>

对于以历史事件或历史人物为题材的画作来说，诗人往往借题画诗怀古抒情，从而达到某种藉古喻今的目的。然而，这种题画诗却与传统意义上的怀古诗或咏史诗并不完全相同。衣师若芬曾将这三者做过明确的区分，“咏史诗重在人事；怀古诗重在时间感。至于题画诗，同样可能藉画咏史，观画怀古，但是面对的不是史实，也不是古迹，而是知识概念造就的人为模拟、笔墨复制的山川印象，在直线发展的物理时间中截取瞬间的构图，又在反复回顾那个瞬间的画面之后，用文字希求延续其物理时间。同样是古今对照，咏史是一古（古人、古事）一今；怀古是多古（勾连人事的地点，该地层层堆栈的人事）一今；题画则是多古（因古人古事作画，观览时画亦为古）多今（一画多人题写）的对应关系。因此，即使诗人从画作联想到历史，从画上的自然物象观照对应现实人生，绘画以假作真的物质特性，会使得时间的反差更为悬殊。”<sup>231</sup>这种时空感的措置穿插，使得诗人

---

<sup>227</sup> Stephen Owen. *The Great Age of Chinese Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1991, p122.

<sup>228</sup> （明）张岱：《兰亭古辨》，张岱著，夏咸淳辑校：《张岱诗文集（增订本）》（上海：上海古迹出版社，2014），页 291。

<sup>229</sup> 同上注。

<sup>230</sup> 同上注。

<sup>231</sup> 衣若芬：《战火与清游——赤壁图题咏论析》，《游目骋怀：文学与美术的互文与再生》，页 239。

对《兰亭序》文本中王羲之探讨的古今之感又多了一层更加切身的体验，这种体验使他进入到一个与魏晋名士共享的“叹逝”传统脉络中。“叹逝”的思想意识与中国传统对于时间的观念有关，萧驰曾引李约瑟（Joseph Needham）对于中西方关于时间的认识“中国文化的时间立场是踌躇于线性的，一次性的时间和永恒循环论的时间观念之间”，进一步指出“这种悖论性质可以从儒、道时间观念以及中国史学和自然哲学的时间观的抵牾中显现……我们有两种时间观念：宇宙的循环论时间是永恒的，不可计量的；而历史的时间却是有限的。”<sup>232</sup>这种“有限”的界定正是借用个人生命和世俗运转的短暂性充当衡量的标尺，因人事所构成的历史叙述必然随着生命陨落，往事更迭而产生间隔性的断裂，也使“叹逝”与“怀古”成为了抒情脉络中高低起伏的节拍。

对于题咏《兰亭修禊图》这一类诗作而言，观画怀古的“古”的层次极其丰富，不仅包含流传千古的流觞雅集，兰亭地景的名山秀水，还有震古烁今的兰亭书艺，王右军及六朝文士的旷逸高雅等。而“今”的内容也不仅仅是观画当下的心情写意，还沿着追忆往事的轨迹，感慨千古兰亭所经受过的过往沉浮，以及诗句中“茂林修竹今何在”的追问与伤叹。如王立道（1510-1547）《观兰亭修禊图用上巳韵》“坐遵曲渚览晴空，樽俎冠裳江左风。胜赏自超山水外，遗踪犹指画图中。春看宇宙情俱远，醉向文词思更雄。陈迹祓除还此水，山阴亭榭几蒿蓬。”<sup>233</sup>陈士杜（生卒不详）《题兰亭修禊图》“层峦叠嶂拥飞烟，写出山阴上巳天。此日流觞非昔日，令人深忆永和年。”<sup>234</sup>兰亭旧日的美景虽由画作在时间空间中被定格，但现今兰亭古迹的荒凉破落已既成事实，鲜明的对比勾连出诗人无尽的伤感。因此对兰亭地景的重游已不再是寄托心灵期许，而使兰亭雅会变成一种历史记忆在此冻结。

除了想象古人古事，联系今时今地，诗人观画的思绪也可以随着《兰亭序》

---

<sup>232</sup> 萧驰：《中国抒情传统中的原型当下：“今”与昔之同在》，《中国抒情传统》，页 232。

<sup>233</sup> （明）王立道：《观兰亭修禊图用上巳韵》，《具茨集》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>234</sup> （清）陈士杜：《题兰亭修禊图》，《雨花山房诗钞》，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 536。

跌入历史的时空中，如《题罗春伯所藏修禊图序》

东游登会稽，只见《兰亭》不见碑。北过中山府，欲访此碑不知处。间从故家看墨本，如此二者绝难遇。曾经耶律毡裹去，至今蓟北犹知慕。时将一二饋北使，持归往往快先睹。未知玉石真在否，要比江南终近古。他日缚取呼韩作编户，勒铭归来过定武。只问君王乞此碑，打向人间莫论数。<sup>235</sup>

遥想《兰亭序》书迹的颠沛与破坏，不禁有一种历史的沉重感注入画面，从而使得观图体验远远溢出了画作本身所表达的视觉内容，不仅感慨世疏事异，还有充满规谏和教化意味的跋语。张彦远在《历代名画记》中早已强调绘画具有与文字分庭抗礼的教化功能：“成教化，助人伦。穷神变，测幽微，……见善者足以戒恶，见恶足以思贤，留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，传既往之踪。记传所以叙其事不能载其容，赞颂有以咏其美，不能备其像。”<sup>236</sup>这类感怀遗事也具有教化意义的作品并非个案，如程端学《跋吕与之修禊图》：

兰亭之会，一时名士风流标致，后世慕焉。然世不得其文而传其字，使不有其字，文将不传，其字泯灭可知也。字者，骚人墨客适情之具，而人君好之。唐太宗使萧翼为计取兰亭真迹于僧舍，几乎玩物矣。房玄龄又以权谋荐翼，其辅弼果王佐之道哉。及太宗不豫，特幸玉华宫谓高宗曰：“兰亭序可与我否？”天下之大，岂无他务可属邪！成王末命曰：率循大下，燮和天下。又曰：尔无以刳冒贡于非几。太宗能不愧哉！今阅嗇斋吕君所藏修禊图，于是乎有感。<sup>237</sup>

程端学在观看吕君的《修禊图》时，因联想到兰亭流传的始末，而其成因则与唐太宗对《兰亭序》的痴迷以及固执地将《兰亭序》殉葬入昭陵有关。作为元代硕儒，他引用《尚书·顾命》中，成王临终前，对后世的遗训：“命汝嗣训，临君周邦，率循大下，燮和天下，用答扬文武之光训。”以及“思夫人自乱于威

<sup>235</sup>（宋）楼钥：《题罗春伯所藏修禊图序》，《攻媿集》，卷一，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页35。

<sup>236</sup>（唐）张彦远：《叙画之源流》，《历代名画记》，卷一，文渊阁《四库全书》本。

<sup>237</sup>（元）程端学：《跋吕与之修禊图》，《积斋集》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

仪，尔无以刳冒，贡于非凡。”<sup>238</sup>成王最牵挂的是后人能否以礼制法度管理国家，以继承文王武王的光训，而唐太宗似乎太不懂得深明大义，醉心玩物，愧为人君。晁补之也曾针对此事有所评议：

始予幼时读《太平广记》，见唐太宗遣萧翼赚兰亭叙事，盖譎以出之。盖辄叹息曰：兰亭叙若是贵耶？至使万乘之主，捐信于匹夫。传称子贡诈而全鲁，弦高诞而存郑。遗一言之细，建二国之业，犹不可以为常。以太宗之贤，巍巍乎近古所无。柰河溺小嗜好，而轻丧其所常之宝，异于得原失信，不为而去矣。晚多闲居，颇屏世好，独于古人笔墨之遗，犹爱而不能置，顾甚于小年喜官爵，迟莫营田宅者，与前论异矣。因诵白居易七德歌曰：“功成理定何足远，速在推心置人腹。怨女三千放出宫，死囚四百来归狱。”复叹曰：太宗以一旅取天下，惟信尔；夫不吝三千女而放出宫，自信也；不约四百囚而来归狱，人信也。晋舍原何足道哉？全鲁存郑，利重于譎也；爱兰亭叙，事小于欺也。其老而将传至从其子求书从葬，亦累矣。累物均病于行，若太宗不累者大，累者小，则世将曰：“何此足以论诸信不信之间，士之行己亦若此而已。然则此书虽以石刻传，可宝也。”

239

晁补之此番言论虽并非题写兰亭修禊图的题跋，而是针对《兰亭序》展开的一段议论。其对唐太宗当年命萧翼赚取《兰亭序》这一失信行为颇有微词，相比于被玩物嗜好所累的唐太宗，“子贡诈而全鲁”“弦高诞而存郑”这种以小信而换取大业的成全精神反而值得嘉奖。唐太宗曾以诚信取天下，而在晚年被物所累，英明尽丧而失信天下，实不该矣。

纵观以上题跋内容，可以看出“兰亭修禊”图像作为“意象”的衍生过程。“image 一词按照字面的意思是图示性的、绘画性的表象，是具体的、有形的对象。与此相对，表示心理上、语言上、感觉上的 imagery 等概念，则是在这一字面意义下产生的一种不妥当的派生物，即将绘画性的因素类比、扩张以后掺入到

<sup>238</sup>（唐）孔颖达：《尚书注疏》，卷十七，文渊阁《四库全书》本。

<sup>239</sup>（宋）晁补之：《兰亭序跋》，《文章辨题汇选》，卷三百六十八，文渊阁《四库全书》本。

实际上与绘画毫无关系的领域之中。”<sup>240</sup>即便是《兰亭修禊图》在内容的限定性和指向性上塑造出非常鲜明可感的雅集场面，也仍无法阻止观者根据画作的进一步联想，派生出更为广阔的历史故事、主导人物和地理面貌等，使意象在此过程中得以形成。

## 五、小结

这一章通过结合绘画与题画诗，探讨兰亭修禊画作的发展脉络、类别及其表现特点。从“兰亭修禊”图式创作中的个性和共性，解决画作是如何重现兰亭修禊活动的，以及观者在欣赏这类画作的感悟。兰亭雅集图像的创作与观看本身无涉于“写实”的探讨，而是纯粹对文化记忆的描摹，而这种想象，创作与再创造的过程，势必会受到之前所观看的图像定式的影响。经由历代画家的参与，“兰亭雅集”不断以新的面貌得到诠释。题画诗中往往将古事-古迹-画迹进行联想和比照，从而凸显出一种怀古伤今的情绪，这种书写也与《兰亭序》中关于生命短暂-时间永恒的“叹逝”思想形成一种互文。无论《兰亭序》是否作为意象的胚胎奠定了这种情感基调，后世文人对往昔的怀念已演变成一种内化的经验，使他们都自觉地进入到一个追忆的传统中。

另一方面，李公麟作为绘画大师的影响力以及皇家的支持必定使得“兰亭修禊”的图像在更广泛的文化空间中传播，但是也要注意明清时期文人和画家的推动力，使画作内容逐渐泛化和意象化，下一章节将会重点讨论这一问题。

---

<sup>240</sup> 浅见洋二：《距离与想象：中国诗学的唐宋转型》，页 15。

### 第三章 “兰亭修禊”图像与景观的多元展演

随着兰亭修禊与《兰亭序》书法地位的攀升，兰亭意象也在不断丰富和深化。特别是明清时代，世风的改变和文人文化生活的新面貌，“兰亭修禊”成为一种被消费的文化图像。本章将会以兰亭图像的两种实践方式来探讨其在社会关系中扮演文化载体的角色，分别是“兰亭”图像的多元形式和“兰亭”景观的再造重现分别进行论析，从这两种形式关注图像的社会功能，即它如何试图影响观者。

241

#### 一、 游骋古今——兰亭修禊图像的使用

##### （一）书画合璧的组合

书画合璧是将书法作品与绘画接续组合成为一件内容更加丰富的完整作品，这种方式自产生后一直备受古代文人的喜爱。不仅因其通过诗、书、画三者相互叠加映衬，彰显“书画缘相助”的观赏趣味，同时也会提升整幅作品的艺术价值。

“书画合璧”是《兰亭修禊图》主题的完美呈现方式，名气更胜一筹的书法《兰亭序》为画作《兰亭修禊图》提升艺术品味和收藏价值，其不再仅仅作为画面的补充或延伸，而是彰显个性风格和书法造诣的作品重心。除了书法与绘画侧重视觉艺术的展现以外，书写内容带有的精神内涵和心灵思想也使得文图之间的组合更加相得益彰。“书画合璧”往往采用长手卷的横向构图形式，这种装裱形式更适合于个人欣赏或是展示给比较亲密的朋友观看，它的阅读和创作方式具有强烈的时间性和私人性，画家本人或主要观画者可以把控画卷展开的节奏和方式，其他人只能在他的旁边或身后观看。<sup>242</sup>

有学者指出严格意义上的书画合璧，即“专指同时代人因某种机缘而单独或

---

<sup>241</sup> 孟久丽指出叙事画往往带有社会功能，详参孟久丽（Julia K.Murray）：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，页 20。

<sup>242</sup> 巫鸿：《图像的转译与美术的释独》，《读书》，2006 年第 8 期，页 63-64。

合作创作的诗画合一、互为关联的作品。这样的诗画合璧也起源于宋代。”<sup>243</sup>因此，书与画的创作可能是同时，也有可能具有先后的时间次序，例如现存于辽宁博物馆藏《兰亭序书画卷》（图 4-1）即为祝枝山先完成对《兰亭序》书迹的创作，之后文徵明再作补图，王奉直在引首篆写“兰亭”为额。文徵明与祝枝山是同时代相互熟识的友人关系，文徵明在画卷的题跋中表达出其对友人书艺的赞赏：“祝希哲书《兰亭序》不下数本，余所见惟朱性甫孝廉、石民望文学二君所藏为最佳。今又见此本，全法《争坐位帖》，而稍参以《圣教序》，希哲于古帖靡所不摹，而又纵横如意，真书中之圣也。余见而心赏之，特为补图。偶得赵松雪画卷，精润可爱，古行笔设色，一一宗之，不免效颦之诮。安能如希哲学书，师心匠意，前无古人也。嘉靖壬辰春二月廿五日徵明识。”这样一段题跋实则间接地巩固了文祝两人的友谊，也向当时的文人社交圈宣告他们对彼此的赏识。对后人来说，书画合璧使得这幅作品在文人社群中拥有更高的声望，无论是仰慕祝枝山书艺的追随者，还是将文徵明视为典范的崇拜者，都将会对这件作品视若珍宝。

即使作品的书与画出自一人之手，其也同样可以是一件颇有文化品味的礼物充当创作人与观赏人的情感纽带。例如文徵明于明嘉靖二十一年（1542年）所画《兰亭修禊图》（北京故宫博物院藏）（图 4-2），则是文氏为他的朋友曾潜所作。征明跋语云：“曾君曰潜，自号兰亭，余为写《流觞图》，既临《禊帖》以示之，复赋此诗发其命名之意。壬寅五月。”整幅作品用青绿山水的技法绘制而成，笔意精到，设色明丽典雅。画面中几位文士临流而作，观赏着淙淙溪水及羽觞流杯。水榭中三位文士在相向交谈。人物虽笔意简略，却仍可见其随性潇洒。周围环境林木蓊郁，翠竹古柏交相掩映，幽静私密而不失趣味。

创作这幅画作的具体因由，以及文氏与其友人曾潜的关系我们已经不得而知，<sup>244</sup>但时年 73 岁的文徵明已经从北京返回苏州（1527），开始过着倾向于隐居的生

---

<sup>243</sup> 陈正宏：《传统雅集中的诗画合璧及其在十六世纪的新变——以明人合作〈药草山房图卷〉为中心》，收入范景中、曹意强主编：《美术史与观念史》（南京：南京师范大学出版社，2009），页 88-101。

<sup>244</sup> 目前笔者未能查出这位号“兰亭”的友人的其他记载，以及他与文徵明的交往资料，尚且推测他不是文徵明社交网络中的关系熟络的人物，很可能是一篇应酬之作。对于这幅应酬之作，文徵明创作如此用心，则因寄托了文徵明自身对于“兰亭”的情节。

活。文徵明对“兰亭”始终有着一种挥之不去的情结，“这个题材正好让他一展其对王羲之书艺及掌故的熟悉，在朝代更迭里，沉吟兰亭历久不衰的声名。”<sup>245</sup>因此，直到嘉靖戊午年（1558），时年 89 岁的文徵明仍然在通过艺术实践表达他对于永和旧事的赏慕。“余每羨王右军兰亭修禊，一时之胜，恨不能追复故事以继晋贤之后也。往岁有好事者，尝修辑旧迹，属予以记，兹复于暇日，仿佛前人以作图，重录兰亭记与卷末。盖年老林下多所闲适，聊此遣兴，其画意书法都不暇计工拙也。”<sup>246</sup>柯律格在讨论文徵明对于绘画的态度时，指出“他在画中常明确表达意在与古代知名大师对话的企图。就这层意义而言，那些实际在纸、绢表面留下痕迹的作品，本身就是最好的明证。……在‘你来我往’的交流模式中，这些作品是否不单单只是处于画家和受画者之间，也居于画家个人与李成、赵孟俯、米芾或任何一位文徵明题跋中所言及的古代画家之间。借由‘传’和‘仿’的形式。这些古人供以文徵明所需，文徵明也对这些古人有所回报。”<sup>247</sup>正是通过这样的方式，文徵明与王羲之建立起一种跨时代的友谊，而受画者似也可以通过第三方的身份参与到这种高贵的友谊当中。

尾纸首段是文徵明临写王羲之所书的《兰亭序》，之后是他的题诗“猗兰亭子袭清芬，珍重山阴迹未陈。高音漫传幽谷操，清真重见永和人。香生环佩光风远，秀茁庭阶玉树新。何必流觞须上巳，一帘芳意四时春。文徵明”。<sup>248</sup>

接续其后的另有文徵明亲朋好友的题跋，如学生王毅祥、友人陆师道、友人许初、文徵明长子文彭、文徵明次子文嘉、周复后的题跋：

永和胜迹说兰亭，千载佳名更属君。底用流觞追故事，每因展卷感斯文。茂

---

<sup>245</sup> 柯律格（Craig Clunas）：《雅债——文徵明的社交性艺术》（北京：三联书店，2012），页 100。

<sup>246</sup> （清）陆心源：《文衡山兰亭修禊图卷》，《穰梨馆过眼录》，卷十八，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 604。

<sup>247</sup> 柯律格（Craig Clunas）：《雅债——文徵明的社交性艺术》（北京：三联书店，2012），页 196。

<sup>248</sup> 邢文：《书画同“理”——中国手稿文化背景中的理学画与〈流觞图〉》，《美术学》，2015 年 05 期，页 120-123。作者认为这幅作品所画并非兰亭修禊，因此画作人物亦不是王羲之也并非兰亭雅集中参与的先贤。

林修竹烟云合，峻岭崇山紫翠分。时对荣荣窗下（阙），援琴一曲写清芬。王穀祥。

佳水自协山阴赏，香草还问楚畹春。更乞高贤临襖帖，风流千载对清真。陆师道。

昔贤修襖事，想及采兰时。山水真成胜，风流宛在兹。引觞随曲泛，列坐本无期。何必山阴是，为亭寓所思。许初。

忆昔山阴会，临流泛羽觞。文章真绝世，翰墨有辉光。雅志谁能匹，名流亦擅场。只应余馥在，羨尔绍前芳。文彭。

曾君大贤后，沐沂乐温泉。清芬千载余，复有永和年。修襖竹林中，觞流泛回旋。卓哉王右军，落笔参幽玄。至今山阴道，虚亭翼平川。过者每增慨，怀人意悠然。君胡独慕之，岂亦思古先。清真绍晋度，觞咏时流连。临风赠瑶华，愿子希昔贤。茂苑文嘉。

晋代尊酣逸，风流萃永和。猗兰生绣馆，修竹冒崇阿。莺啭归深树，觞飞出素波。何期千载后，幽谷有遗歌。木泾周复俊。

从题跋的内容和风格来看，这六首赋诗更像是众人闲赏或应酬的作品。王穀祥的题诗“底用流觞追故事”明确指出此次雅集试图通过流觞修襖的活动，模仿魏晋高士宛然在目之场景，以游骋古今之思表达对先贤的追慕以及对雅集中诸君的祝愿。而文嘉的诗中指明了曾潜为孔子高徒曾子之后，在此赞誉他继承祖先之德的高逸品格。抛开这些题跋的社交功能之外，其所反映出一种对“兰亭修襖”典故的集体记忆，以及将自我融入到“原型当下”的集体书写。题跋中众人纷纷盛赞当下山水之佳美，得以堪比昔日兰亭之盛，诗人与古人得以通过相似之时空情境“重遇”，使文化程式在“现时”片段中复现。“在文本中被书写过的闪光的历史片段，正如王右军一行的修襖日兰亭之聚一样，诗家会永远在新鲜的生活中重遇。在此文化中，真正具价值者，并非不可逆的历史时间中仅出现一次之事物，

而是循环的自然时间中一再‘重复’出现的片段。”<sup>249</sup>这种历史片段的代入感也体现在后世对于“兰亭修禊”层出不穷地效仿与再现中。

“以画会友”是文人间非常普遍的社交方式，观赏“书画合璧”也成为雅集中一种具有集体性质的观赏活动。书画充当文人聚会的纪念性实物承载着观者趋于一致的价值观。表面上是试图与古人建立某种情感联系的怀古题咏行为，实际上却是借古人之名而行当代之实，以此建构或巩固自身在文人社交圈中的地位，成为自我表现或社交互动的机会和手段。“在这样的场合，文人的价值观得到了交流、测试、重申，并传递给下一代成员。”<sup>250</sup>

除了文徵明的作品以外，不少画家的《兰亭修禊图》均是以这种书画合璧的方式出现，如明代杨士奇《题唐临绢本兰亭后有子昂画》云：

袞禊兰亭三月初，流传翰墨世璠玕。

吴兴绘事真兼妙，恨不挥毫到舞雩。<sup>251</sup>

诗作并未详细勾勒画作的具体内容，也无法与存世画作比照考证，以探究其真实性，但可以看出整幅作品经历世代变迁的痕迹。书迹为唐临绢本，之后有元赵孟頫为之作图，再到明代文人题诗共赏。墨宝与画作皆勾起杨士奇对兰亭盛况之向往，遗憾无法与先贤共同挥毫遣兴。实物承载的内容与技艺可以穿越历史，每一次品鉴，都是突破时空局限的对话互动

书画合璧的方式不仅作为一种实物载体以连通、交流和建构文人圈的友谊和社交关系，这种组合也适合个人的赏玩收藏，文图并置的观赏体验更加生动且富有趣味。正如明代钱穀所作的《兰亭修禊图》卷中他的题跋云：

---

<sup>249</sup> 萧驰：《中国抒情传统中的原型当下：“今”与昔之同在》，《中国抒情传统》，页 138。

<sup>250</sup> 柯律格（Craig Clunas）著，黄晓娟翻译：《明代的图像与视觉性》（北京：北京大学出版社，2016），页 131。

<sup>251</sup> （明）杨士奇：《题唐临绢本兰亭后有子昂画》，《东里全集》，续集卷六十二，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 158。

“兰亭帖古今石刻并题识不下数十种，惟以定武为佳。然定武亦有肥瘦不同，政不知何者为胜。寿宁方丈僧椿龄，雅好词翰，从予游艺，因见周王府石刻本，粘此三旧纸，请予绘之，因坐以事。中间屡作屡辍，经五月，始克就绪。图成，复强予摹定武本异诸篇咏姓氏于后，以为全玩。予非学书者，辞之不获，遂勉为之。自顾笔力拙恶，用意麤疎，岂敢追踪古人，但以图文并存，留作山中私居，展玩可也。倘出以示人，则遗诮多矣，执笔惭愧。”钱穀虽自嘲自己“笔力拙恶”，但仍然献丑摹写，颇见“以为全玩”的吸引力。

明宪王周有燉也是这种图文并存形式的爱好者。周有燉（1379-1439）是明周藩的第二代亲王，在《藩献记》中被形容为“周宪王恭谨好文辞，兼工书画。”<sup>252</sup>特别是朱有燉对杂剧发展的贡献卓著，文化声望十分显赫。<sup>253</sup>这位多才多艺的藩王在同一时期还主导了多项关于书法、绘画的文化项目，并试图利用丰富的文化资源和宫廷背景打造一系列典范式的艺术精品。在明代，皇室珍贵的文化收藏，特别是书法作品，被分发到各地的藩王府中。因此，朱有燉得以收藏五个极其珍贵的《兰亭序》版本，再将之连通传李公麟版本的《兰亭修禊图》，以及各家题跋于明成祖永乐十五年（1417）摹刻入石并精拓为一件书画合璧的艺苑珍品。

朱有燉在石刻后跋语为“右王羲之修拔禊帖为古今书法第一，自唐以来摹拓相尚各有不同。……予阅之颇多，今以定武本三、诸遂良本一、唐模赐本一，刻之于石，复书诸贤诗，仿李伯时之图，兼禊帖诸家之说共为一卷。读书之暇，惟自以为清玩，非敢遗示于人，以为楷式也。”虽然朱有燉在此以十分谦逊的口吻声称自己的这项工程纯粹是为了个人赏玩和精研的动机，并无确立楷式之意，但是王世贞却并不这样看待藩王这项颇为耗时费力的文化工程。王世贞评论道：

兰亭叙刻周宪王邸中者凡五本，其一为定武本，二为定武肥本，三为褚河南本，四位唐模赐本，而其五复为定武本。不知王所藏本果无夺嫡之疑否？王果有正法藏眼否？且似以己意临拓，而不作双钩廓填，媚润有余，古劲不足，恐未能

---

<sup>252</sup>（明）朱谋：《藩献记》，卷一，《北京图书馆古籍珍本丛刊》，第19册，（北京：书目文献出版社，2000），页752。

<sup>253</sup> 陈捷：《朱有燉生平及其作品考述》，《艺术百家》，2001年12月（第4期），页54-59。

为中郎之虎也。石刻于画尤远泉石气韵，了不知所在，而诸贤偃仰隗俄之态尚小可寻，以此知伯时自不凡。其他诗及杂记真行数纸皆宪王笔，纵不能脱俗，而时时有晋意。譬之王石饴澳釜炜代薪，比之尔时诸贤风流，都不似，然不至作宋儒吃菜事魔也。第龙眠画与王手书诸说，却他本所无，亦足称褻史。<sup>254</sup>

显然，朱有燬所纳入的五个《兰亭序》版本的品质皆可称为众多版本中的上品，尤显贵重，因此周王的这一举动也就不得不让人怀疑其夺嫡之野心。王世贞以虎贲中郎将之例譬喻周宪王本想锦上添花的意图，却因书艺欠佳未能如愿。除了对朱有燬的书迹颇有微辞，王世贞在总体上还是颇为肯定这项工程文化价值的所在，即将经典版本以书画合璧方式确立典范，授予“褻史”的高度称赞。

到了明神宗万历二十年（1592），在位的益王朱翊鉞（1537-1603）因朱有燬初刻帖石已泐，于是重镌，这本亦称“潢南本”。万历四十五年（1617），其子益敬王朱常澂（1559-1615）又补刻，引首钤有“仙源”印，遂这本亦称“仙源本”。明藩王之后，清代帝王亦热衷于这项文化工程的修复。乾隆四十五年，清宫得到明益敬王的补刻本，原石已缺逸不全，存者亦多剝。因此，乾隆皇帝特颁下谕旨，命画院供奉贾全（1736-1795）以周益王原刻临仿补刻，将之细致修善，以还旧观，此本称为《补刻明代端石兰亭图》卷。<sup>255</sup>乾隆始终将王羲之视为自己书艺的楷模和偶像，他在题诗中云：

兰亭八柱已精镌，继得明摹惜弗全。证以旧存合分寸，补之新绘幻云烟。

感兴有若昔今视，一再无非翰墨缘。不必砌廊祇弃匣，例依快雪永其年。<sup>256</sup>

书写此诗时，乾隆已在己亥年（1779）着手命内府辑刻《兰亭八柱帖》，又

---

<sup>254</sup>（明）王世贞：《周邸东书堂褻帖》，《弇州山人四部稿》，卷一百三十四，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页184。

<sup>255</sup>王祎：《明代藩府刻〈兰亭图〉卷及其变迁》，《故宫博物院院刊》，2007年第4期（总第132期），页142-161。

<sup>256</sup>（清）高宗弘历：《补刻明代端石兰亭图帖诗以志事》，《御制诗集》，四集卷八十五，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页390。

在次年庚子岁（1780）开始补刻《明代兰亭图帖》，与此同时，也将修复《快雪堂帖》纳入到这一系列文化工程之中。乾隆皇帝此举无疑是为了刻石可以完璧保存，流传千古，但这背后表现出他想要恢复文化经典的决心，以及彰显自己在文化传承中值得表彰的功劳。随着经典的复制与流传，帝王的文化威望也随之提升。

帝王在制作或重新修补这种书画合璧的长卷时，保有一种观看顺序的决定权，他们可以编排最先出现的版本或内容，而掌握着观赏中兴致起伏与高潮到来。从《补刻明代端石兰亭图》卷中即可看出清帝在顺序置换上的心机和策略。在引首部分由明藩王所书的“兰亭真（胜）迹”的墨书换成了补刻兰亭图的御旨以及自己的题诗，从展卷观赏之初便打上自己权力的印记。

图绘与书法的叠加被认为会产生艺术成就相互加乘的效果，这种“书画合璧”的方式往往使珍品锦上添花。无论在传统的价值体系中，书与画，图与文的位阶层次如何变动摇摆，“书画合璧”则试图维持着两种艺术地位的平衡，在文图互动之间焕发出新的艺术活力。

## （二）画谱、折扇与工艺美术中的“兰亭修褫”

除了欣赏书画合璧的“兰亭修褫”长卷以外，“兰亭修褫”的图像也随着文人文化生活的丰富展现出更多的观赏与消费模式。随着帝国经济的发展，“原本只有上层阶层方能消费欣赏的书画，在晚明时期，已进入一般人士的生活。随着识字人口的增加，能够欣赏与书写书法作品的人必然超过前代。”<sup>257</sup>之所以以晚明的世风特别为例，主要是因这一阶段的“政治崩坏，且佛道盛行，与魏晋时期的社会氛围相仿。”<sup>258</sup>高彦颐（Dorothy Ko）对当时社会背景和城市文化的特质总结为“士绅与工商、男性与女性、道德和娱乐、公众和私人、哲学和行动、虚幻与真实这种传统的二元性区分变得模糊不清，二者之间的界限不断游移。”<sup>259</sup>特别是

---

<sup>257</sup> 王正华：《生活、知识与文化商品：晚明福建版日用类书与其书画门》，《艺术、权力与消费：中国艺术史研究的一个面向》（杭州：中国美术学院出版社，2011），页352。

<sup>258</sup> 余英时：《魏晋与明清文人生活与思想之比较》，《中国时报》，1985年6月24、25日。转引自王铃雅：《勺园与米万锺文化形象的形塑：〈勺园图〉相关研究》，页118。

<sup>259</sup> Dorothy Ko. *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*.

书法，这种曾经是文化精英所独享的艺术，越来越受到一些通俗文化的影响，从而显现出雅俗界限的日益模糊。对图像来说，其所传达出的娱乐性以及带来的感官刺激，相较于文字更具有吸引力。图像便在这种社会语境中，逐渐扩张与壮大影响力，充斥在文化消遣的活动之中，以满足当时社会文化的精神需求。

随之而来对“兰亭”这一符号化的主题至少有两层结果，第一是社会阶层的松动使得越来越多人可以接触到这个曾经专属于文人的主题，对“兰亭修禊”图像的渴望与喜爱形成了较大的市场需求。消费市场的扩大又使得越来越多的职业画家和无名画师开始热衷于创作或模仿这类画题，除了大量绘制兰亭修禊等雅集文会之外，还有苏东坡的《赤壁赋》等历史性的题材，<sup>260</sup>这种现象也带来不少托名于名家的伪作出现，例如从现存的《兰亭修禊图》画作来说，《石渠宝笈》初编中的仇英实父款的《兰亭修禊图》卷（图4-3），从笔墨风格和艺术水平上鉴定出题款系后人伪造，而为明代晚期时人所作。另一方面，对物品的娱乐性成为对其属性的要求，因此变成一种文化图案的“兰亭修禊”以各种不同的实践方式出现在日常的文化生活中。具有这种需求的人群不仅是处于上层地位的帝王和文士，还有新晋的商人们以及他们的社交网络，广泛受众人群的共同参与成为文化经典传播的重要推动力。

J. P. Park 曾以“艺术的民主化（democratization of art）”形容明代图像艺术已成为普罗大众均可消费负担的一种消遣方式，由此成为画谱出现并流行的合理化背景。<sup>261</sup>随着艺术市场制作这类画题的需求，作为教学的画谱在晚明的发展逐渐达到顶峰。例如周履靖所制作的人物画谱《天行道貌》中，至少有五个人物的动作取材来自为传李公麟版本的《兰亭修禊图》，<sup>262</sup>其中，“传杯”“酩酊”“酩酊”“醉吟”“舞袖”所对应《兰亭修禊图》中的人物分别为：丘旄，谢藤，孔盛，

---

California: Stanford University Press, 1994, p43.

<sup>260</sup> 高居翰（James Cahill）：《山外山：晚明绘画（1570-1644）》（北京：三联书店，2009），页29。

<sup>261</sup> J. P. Park: *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China*, pp17-18.

<sup>262</sup> J. P. Park. *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China*, pp156-159.

杨模，庾蕴。<sup>263</sup>周履靖在此处的目的并非想要特别纪念这五位参加兰亭雅集的魏晋先贤，而是因这几位人物的动作在李公麟的画作中具有相当的代表性，从而可以为其画谱的制作提供更多的素材，使之变得更加畅销。人物画谱的出现又为制作这类图像提供了丰富的模板，绘制这样一幅画作将变得更加轻而易举。正如上文中所分析的，在《兰亭修禊图》的诸多画作中，人物动作重复和相互借用的现象十分普遍。陷入这种文化产品大规模复制的循环也就造成了良莠不齐艺术品的出现和无数混淆真迹的伪作。

谢肇淛在《五杂俎》中曾经以米氏《画史》中的判断标准来评论当时日益普遍的民间鉴赏与收藏活动，也反映出购取和收藏书画在此时已非常轻而易举。“所言赏鉴、好事二家，可谓切中世人之病。其为赏鉴家者，必其笃好，遍阅记录，又复心得，或自能画，故所收皆精品。近世人或有赏力，元非酷好，意作标韵，至假耳目于人，或置锦囊玉轴，以为珍秘开之，令人笑倒，此之谓好事家。徐谓：今之纨裤子弟，求好事而亦不可得。彼其金银堆积，无复用处。闻世间有一种书画，亦漫收买，列之架上，挂之壁间。物一入手，更不展看，堆放橱簏，任其朽蠹。如此者十人而九。求其锦囊玉轴，又安可得？徐行天下，见富贵名家子弟，烨有声称者，亦止仅足当好事而已，未敢遽以赏鉴许之也。”可以看出，收藏风气的盛行和普遍使不少好事者得以拥有一张名家艺术品，以彰显其风雅博得美名，并似掌握了进入士绅阶层的入场券。但是对书画贪婪占有之后却束之高阁形成一种资源的浪费，同时，即便占有相同的文化资源，赏鉴家与好事者仍然无法获取同样的美感体验，好事者无法通过这种“物质”的传递使文人之共通情感得以对话。

这种社会阶层的松动并不意味着士大夫阶层丧失了曾经相对封闭且独具品味的社交圈，而是以更加立体的方式强调阶层身份的形成和表现。卜正民（Timothy Brook）曾指出士绅阶层如何应对这场阶级松动的危机以彰显自身的精英身份，“士绅社会由这些有功名、有声望的个人及其家族的社会互动所构成。

---

<sup>263</sup> 此处参与雅集人名字书写方式以《益王刻兰亭图帖》中人物旁注为准，桑世昌《兰亭考》中对应人物姓名分别为丘髦，谢滕，孔炽，羊模，庾蕴。

士绅社会利用大量手段为这种互动提供条件。就此而言，可以利用的东西很多。一个人所穿的衣着可以向他人展示自己；通过收藏古董和名画，可和同行分享优雅的鉴赏经验；赠送礼物，互动确立或巩固地位。……当然，所有这些社会的互动都需要钱，但是单有钱而无活动力还是远远不够的。若没有物品与场所使互动成为可能，那么对它们的投资就不可能转换成公共意义上的地位。隐藏的物品或者闲人禁止入内的花园，对晚明士绅社会重视的地位竞争没有任何价值可言。他们的消费必须是引人瞩目的，这种显著性总是透漏出每一种社会的互动都具有公共意义。”<sup>264</sup>

因此，“展示”成为了一种别具意义且必要的行为，“物品”扮演着承载社会功能的媒介。折扇结合了以上两种特质，既可方便对外展示又可独立赏玩，在晚明的士绅阶层颇为流行。虽然宋代就已经进入到团扇成熟发展的繁荣时期，但是到了明代，团扇反而逐渐衰落，折扇的需求开始持续走高。折扇被赋予文化上的意义，是从文人开始在折扇上绘制他们所喜爱的绘画主题开始的。<sup>265</sup>此后，消暑的功能则退居到次要地位，而是以文人高雅身份的符码，引领着上层阶级的日用时尚。

折扇与团扇相比更易随身携带的特性，使得它在文人的社交场合中成为被高频展示的物品。因此，扇面的外在装饰展示着扇主的个性和意图，也影响着观赏者的体验。扇面材质的选择也包含着高度的自觉意识，以管治的扇作为例（图4-4），其洒金纸的材质，透漏出扇主的社会菁英地位以及物质财富的彰显。扇面的观众即包括它的创作者，使用者以及观赏者，很可能是处于同一社会阶层的人士，他们对于物品具有相似的品味，也能够解读出其扇面整体所包含的画主的巧思。

扇面的艺术表现也成为折扇真正在品质上的区别。因山水画在中国绘画的诸

---

<sup>264</sup> 卜正民（Timothy Brook）：《为权力祈祷——佛教与晚明中国士绅社会的形成》，页25。

<sup>265</sup> 石守谦指出折扇与折扇画并非中国之发明，而是早至第十、十一世纪之时由东边之高丽、日本传来。折扇在东亚文化圈中流动的起点是日本，高丽则是日本折扇西传的中间站。而到了十六、十七世纪中国折扇画蓬勃发展之后又产生向日本“回传”之现象。详参石守谦：《移动的桃花源：东亚世界中的山水画》，页277-342。

科中占有绝对崇高的地位，因此最初的折扇绘画由山水主题占据主导。<sup>266</sup>随着折扇画的题材日渐丰富，具有文化象征性的“兰亭修禊”也成为其中备受喜爱和标榜高雅趣味的纹样图案。不同于山水题材多以表现画主隐居的愿望或品格精神的展现，兰亭修禊的扇面一方面呈现出欢乐的雅集情景，同时，《兰亭序》的文学价值和思想意涵也寄托着一份对林泉之志的向往，加之其书法的经典性又使得它与高雅的文化品味紧密相连，特别是当画家对画面做了比较复杂细致的描绘处理时，这一点更加彰显。

可以看到兰亭修禊图在扇形的构图中被刻意压缩的痕迹，不同于折扇中的山水画，虽然“牺牲了山水空间的自然感，但却利用了扇形的舒展性扩大了画面空间的开展感，对其画意之扣合折扇之消暑功能颇有正面作用。”<sup>267</sup>对“兰亭修禊”主题而言，也许并不适合这种过于狭窄的构图空间，与从容的长手卷画或高挺的立轴相比，兰亭修禊的扇面有损原来画作中疏密有秩的人物组合关系，过于紧凑的布局也显然与自然规律相违背，可能会消解观画者对魏晋先贤那份随性潇洒的体验。

然而，题画诗中也存在避重就轻，抛开扇面的艺术表现不谈，而仅重视其名家真迹的价值。例如《文待诏画兰亭修禊于扇并书右军序文同学邵洒夫得之属予赋诗》一诗：

衡山先生艺林最，六法八法几无对。曾写山阴修禊图，群贤列坐器尘外。

右军一叙书入神，点画临摹与神会。晋人风度便面中，流觞曲水疑溶溶。

昭陵茧纸久灭没，把玩方曲犹重逢。玉盘山房旧藏度，到今开匣生清风。

洒夫嗜古已成癖，金薤琳琅堆几席。生平最重文先生，断纸零缣等尺璧。

---

<sup>266</sup> 同上注。

<sup>267</sup> 同上注，页 234。

梦魂常与先生游，笑言揖让如莫逆。心领神摹从尚友，叠扇一朝为君有。

仿佛衡山亲授之，永日摩挲难释手。示我同看晋代贤，崇山峻岭故依然。

辩才藏本今谁见，得此风姿绝可怜。匪独凝神文待诏，置身如在永和年。<sup>268</sup>

在对扇面方寸把玩之间，题扇者似可与艺林偶像文徵明如莫逆知己一般，交游谈天，重游穿越回永和旧岁。折扇的随时把玩性也降低了大尺寸画作在观赏时的繁琐与仪式感，而在传递中更多地承载着制作者或创作人的亲切感。

除了把玩娱乐，扇面“持以自随”的方式还使得这种形式所传达的精神内容随时与扇主在情感上得以互动。例如《书王光禄题跋兰亭画扇》“先生屡起屡仆，年七十余，犹亲作蝇头小楷，录兰亭群贤诗于画扇便面，听松步月，持以自随，闻有人谈朝政者，或颦蹙久之，以视右军所云，临文嗟悼，不能喻之于怀者，岂不旷世相感耶。”<sup>269</sup>扇面成为扇主寄托认同及其与王羲之旷世相感的载体，有学者指出在明清时期，文人对于“物”的态度也并非仅将之作为赏玩之用，而是“赋予物特定的质感，对它们有特定的情感想象，被‘性情化’的物也就可以作为人的交往对象，而人与物在感官、情感上的交流互动，则可以营造出一个寄托个人生命的‘情景’出来。”<sup>270</sup>物所承载的情感不仅是其图案或材质的特殊指涉，其甚至可以营造出整个空间情境的想象，使品赏之人借助一物与先贤对话共感。

艺术品的接受有着不同方面的侧重，其中有两个方面最为突出：“其一是对艺术品崇拜价值的侧重，其二是对艺术品展示价值的侧重。”<sup>271</sup>对于追求新奇趣味的晚明时代，兰亭修禊图像也成为求趣把玩的主题，如《顾玉停针刺兰亭》中，

---

<sup>268</sup>（清）沈德潜：《文待诏画兰亭修禊于扇并书右军序文同学邵洒夫得之属予赋诗》，《沈归愚诗文全集》，归愚诗抄余集卷四，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页334。

<sup>269</sup>（清）韩锡胙：《书王光禄题跋兰亭画扇》，《滑疑集》，卷八，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页395。

<sup>270</sup>王鸿泰：《雅俗的辩证——明代赏玩文化的流行与士商关系的交错》，《新史学》17（4），2006年12月，页74。

<sup>271</sup>瓦尔特·本雅明著，李伟、郭东编译：《机械复制时代的艺术——在文化工业世代哀悼“灵光”消逝》，页8。

可见顾玉停于素簃上所刻的精巧图案颇有把玩趣味，“同年顾行人玉停针刺兰亭图于素簃上，以赠吾家天游。平视不见点画，对日照之，则空明宛转，凡所谓崇山峻岭，茂林修竹，及当时四十二人历历如见。反复视之，无彼此同异，真绝构也。一时同里朋从传为奇玩，各以蝇头小楷题识其后，凡得七人。”<sup>272</sup>有学者指出：“文化如果想得以‘传递’，就必须在物质形态和载体上仰仗于那些顾名思义并不能完全理解文化的人。”<sup>273</sup>虽然这种说法太多绝对，但是却肯定了文化之外的一些因素可以左右文化传播的程度。制作这种图像的工匠必然不能完全理解“兰亭”意象中的深刻含义，亦无法在制作图像的石刻与画中高士产生一种心灵的共鸣。但是，他们对这件作品的创意设计、技艺程度却影响着这种文化产品的影响力，传播范围和被展玩的频次，甚至是其使用者的权地位和阶级。“兰亭修禊”图像中的精神价值与高雅的品味也随着工艺美术的精致化和普及化而有所降低。

晚明的徽州新贵程君房所编纂的《程氏墨苑》中，名为“修禊图”的墨锭图案（图 4-5）可以看出绘制者对众多“兰亭修禊”图案所做的抽象添减的加工。从图像形制反映出其也受到李公麟画作版本的影响，画面由单一长卷分割成为两幅相同大小的圆形构图。在此，绘制者似乎并不在意两者之间的连续性或物理空间感，而是对模式化的人物动作与道具进行了借用和拼贴，例如一凉亭中倚栏观鹅的文人，执杖过桥之高士以及醉卧、舞蹈和展卷交谈的众文士的组合，画面构图以曲水为中心，边缘处点缀竹林和山体等图像特征，从而传达“兰亭修禊”的主题。正如孟久丽指出只要“通过描绘一个或多个主角、故事的背景、重要的道具等来暗示或者象征一个故事，而不用表现任何特定的叙事瞬间。”<sup>274</sup>便可使视觉图像与其相关的故事形成概念上的联系。

虽然以《程氏墨苑》“修禊图”为参照所制作的墨锭无法看到实物，但是同为文房用品的石砚则较多的保留了这一主题，其对“兰亭修禊”图像在工艺美术

---

<sup>272</sup>（清）王澐：《顾玉停针刺兰亭》，《虚舟题跋》，卷十，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 319。

<sup>273</sup> 柯律格（Craig Clunas）：《藩屏——明代中国的皇家艺术与权力》，页 93。

<sup>274</sup> 孟久丽（Julia K.Murray）：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，页 26。

中的展现同样做了较大的改造。例如乾隆宋端石兰亭砚（图 4-6），结合他的题诗《咏宋端石兰亭砚》：“宋时端溪已艰致，刻绘兰亭更韵事。山庄获一已为珍，侵寻逮此凡有四。物聚所好好因文，玩役耳目究增愧。依然墨池坐右军，恧此濡毫以作字。”<sup>275</sup>从图中可以看出，作为御用珍品，其工艺精湛细腻，若置于桌案，则彰显高雅品味。但是，以如此精雕细琢的艺术追求塑造不拘一格的率性高士，是否有违憧憬魏晋之风的初衷。当然，如果以兰亭石砚衬托王羲之的书艺典范形象，则又成为最为匹配的主题。

除了在文房物品，玉石也成为展现皇室工艺与帝王喜好的载体（图 4-7）。乾隆对题刻玉兰亭图的题咏“和阗山玉臣，凿作修禊辰。逸少为文会，永和之暮春。屡经订书迹，慈喜见图真。借问图中者，谁诚称玉人。”<sup>276</sup>对于同时掌握丰富的文化资源和财富的帝王来说，将心仪的图像镌刻于玉石之上自然不是难事，甚至可以通过对比挑选，选择最为合适的材质制作工艺品。乾隆将王羲之以“玉人”相称，难道不是一种自我的比附与暗示。名贵的材质与艺苑的珍品相结合，无疑是最能彰显皇室特色的一种展示，无论是艺术成就，还是其背后所具有的文化地位和社会价值。

书画合璧、扇画再到工艺美术中的图像使得兰亭修禊图展演出更加丰富多元的面貌，也保留下这一图像的最显著的元素特征，成为这一主题的标志和模式。“每一种形式的大小、形状、材质以及图示空间的综合构图的不同，他们都各有一套特定的可能性和局限性。”<sup>277</sup>形式可以左右观者对图像的感受，从庄重肃穆到轻松闲赏，观看感受在很大程度上也会受到图像所处环境的制约。但是，王羲之以及参加兰亭雅集的诸位名士随着把玩性图像的制作成为一种被消费的偶像，“雅俗共赏”的表象背后实则是“雅”文化的世俗化过程。<sup>278</sup>这种附庸风雅的行

---

<sup>275</sup>（清）高宗弘历：《咏宋端石兰亭砚》，《御制诗集》，四集卷八十七，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 390。

<sup>276</sup>（清）高宗弘历：《咏和阗玉兰亭修禊图》，《御制诗集》，五集卷七，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页 391。

<sup>277</sup> 孟久丽（Julia K.Murray）：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，页 36。

<sup>278</sup> 王鸿泰：《雅俗的辩证——明代赏玩文化的流行与士商关系的交错》，《新史学》17（4），

为与题画诗中作者所希望达到的宏愿形成一种悖论，题画诗中试图与魏晋名士达成心灵共鸣的美好旨趣，无法只通过对物质的沉溺和感官的刺激得以实现。

## 二、 地景再造——“兰亭修禊”的景观实践

### （一）兰亭故地的景观重现

“山川得名，多因人杰。未有苏公之游，赤壁一顽石也。苏公既游之，虽荒台残树，赤壁一山也。”<sup>279</sup>兰亭亦是如此，其文化地景的声誉已远胜过其实际地景的身份，因此，兰亭不再仅仅是物质地貌，而应该是一种可解读的“文本”，<sup>280</sup>它们能够对读者诉说关于这处景观背后的传奇故事、观念信仰和民族特征。同时，也在被观看的过程中创造出新的文本，使人们对地区的感受和思绪成为这处空间的注解。通过兴发读者的感动之情，既使察觉到文本书写与现地的距离，也能在地景的真实与文本的阅读经验之中巧妙回返，驰骋在自我的想象之中，<sup>281</sup>这样的抒情过程使得兰亭与文人墨客的联系更加紧密。

在前文中曾论证兰亭在永和九年时可能并非是一处供宴赏游乐的亭台景观，而是一处自然空间。到了北宋时，“太宗皇帝命内侍裴愈和山阴县令李易直访王羲之兰亭旧迹，其流杯修禊处在越州，僧子谦因请建寺于旧迹，以藏御札。至道二年二月壬辰诏，从子谦之请，赐寺名天章，仍以御书赐之。”<sup>282</sup>天章寺的建立成为兰亭景观化的标志，也成为继承兰亭旧址和历史的一处文化古迹。“中国传统对‘古迹’的认定，显然从未纯就建筑的年代上考究甄定，而是着重在其文化传统的对应与再现。”<sup>283</sup>天章寺建立之前，关于兰亭位置的记载还倾向于实际地理位

---

2006年12月，页74-143。

<sup>279</sup>（清）董以宁：《游赤壁记》，《董文友文选》，载《董文友全集》卷15，书林兰荪堂，1700年刊本。转引自梅尔清（Tobie Meyer Fong）著，朱修春译：《清初扬州文化》，页27。

<sup>280</sup> 迈克·克朗（Mike Crang）著，杨淑华、宋慧敏译：《文化地理学》（南京：南京大学出版社，2007），页37。

<sup>281</sup> 张蜀蕙：《现实经验与文本经验的真实——由欧阳修、苏轼作品探究北宋地志书写与阅读》，《东华人文学报》，2007年11期，页91。

<sup>282</sup>（清）《浙江通志》，卷五十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>283</sup> 陈熙远：《人去楼坍水自流——试论座落在文化史上的黄鹤楼》，收录于李孝悌编：《中国的

置的考证。天章寺建立之后，后世则较为普遍地认为天章寺址即为兰亭所在，例如宋代《元丰九域志》中载“天章寺即王右军兰亭也。”<sup>284</sup>

吕祖谦（1137-1181）在南宋淳熙元年（1174）八月自金华与友人同游会稽时在《入越记》中记载：“十里含晖桥亭，天章寺路口也。遂穿松径至寺，寺盖晋王羲之兰亭。……寺右，王右军书堂，庭下皆杉竹。观右军遗像，出书堂径田间百余步，至曲水亭，凿小池，云是羲之鹅池墨池，曲水乃污渠，蜿蜒若蚓，必非流觞之旧，斟酌当是寺前溪，但岁久失其处耳，由曲水亭穿小径，涉溪复出官道数里。买舟泛鉴湖，湖多堙为田，所存仅如溪港。”<sup>285</sup>

吕祖谦的旅游笔记中将兰亭旧观的地理情况进行了详实的描述，而并非援引前人观点，可以说其可信度是相当高的。因此在南宋时，天章寺跟古兰亭合并，从此便成为兰亭实体追忆的场所。吕祖谦的记录中除了提到“王右军书堂”“右军遗像”等，还提到“鹅池”“墨池”这两处与王羲之雅好翰墨相关的景观，以强化兰亭日益彰显的文化地景的身份。其实早在北宋元丰年代（1078-1085）华镇在《兰亭记》中就有提到“山阴天章寺，即逸少修禊之地，有鹅池、墨池，引溪流相注。”<sup>286</sup>由此推断，元丰年间，兰亭的地理位置与兰渚、天柱山或鉴湖已经全不相涉，或者说无论地理位置的相对关系如何，已不再以这些地标景物作为参照的对象。

在《会稽志》的记录中，关于王羲之及相关古迹的传闻就已经出现矛盾的记录。会稽县中的洗砚池和鹅池的位置为“王右军洗砚池，在县南五里白马山下。旧经云，王右军洗砚处。今人指蕺山潢污为池，非也。鹅池在县南二里蕺山戒珠寺前，旧经云，王右军养鹅之所。华安仁考古云，逸少既善笔札，性复好鹅，所

---

城市生活》（台北：联经出版公司，2005），页389。

<sup>284</sup>（宋）王存等撰：《元丰九域志》，卷五，文渊阁《四库全书》本。

<sup>285</sup>（宋）吕祖谦：《入越记》，（元）陶宗仪撰：《说郛》，卷六十四，文渊阁《四库全书》本。

<sup>286</sup>（宋）桑世昌：《兰亭考》，卷二，页9。

在穿池涤墨，其傍必有牧鹅之所，此池是也。”<sup>287</sup>然而，山阴县的记录中也有一处鹅池：“右军鹅池在县西南二十五里。华镇记云，闻鹅池有白鱼长数尺，有捕者，腾跃而起，鬣如银。下前池而去后，复见于池中，盖异物也。”<sup>288</sup>嵊县中也有一处墨池：“右军墨池在县南十五里，金庭洞晋王右军所居也。唐裴通记云，金庭洞天在县之东南循山趾而右得，小香炉峰即洞天之北门，常闻异香，时值仙人从古不死，真天下之绝境也。琅邪王羲之家于此山，其书楼墨池旧制犹在。通以元和二年二月，来遊登书楼临墨池，但见其山水之异。”<sup>289</sup>得以观之，南宋时期的会稽郡中有多处因王羲之而建的“鹅池”“墨池”，除此之外，这些景观都在传播中增添了充满神秘色彩的传说轶闻，从人间古迹变成一处奇观山水，使之更具有游览价值和探索乐趣。

之后，元末天章寺毁于大火，明清两代又对兰亭进行了数次修缮与重建，以试图复其旧观。明嘉靖二十七年（1548），“亭之所在，已非故处，坏且不存，而所谓清流急湍，亦已湮塞。”<sup>290</sup>绍兴知府沈启试图重建兰亭，为此，还延请文徵明写作《重修兰亭记》记录此事。虽然在万历年间（1573-1620），兰亭又经历数次修缮，但也难复其原貌，正如张岱所云：“新亭极儿戏，华丽益荒凉。”<sup>291</sup>清人全祖望曾感慨历经风霜的兰亭：“自刘宋至赵宋，其兴废不知又几度，顾不可考，若以天柱山之道案之，其去今亭三十里。”<sup>292</sup>清代康熙三十四年（1695）“奉敕重修”，这次修缮的规模较大，嘉庆《山阴县志》中所记，“有御书兰亭序，勒石于天章寺侧，上覆以亭，三十七年（1698）复御书兰亭二字悬之，其前疏为曲水，

---

<sup>287</sup>（宋）施宿等撰：《会稽县》，《会稽志》，卷十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>288</sup>（宋）施宿等撰：《山阴县》，《会稽志》，卷十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>289</sup>（宋）施宿等撰：《嵊县》，《会稽志》，卷十，文渊阁《四库全书》本。

<sup>290</sup>（明）文徵明：《重修兰亭记》，《莆田集》，卷十九，摘藻堂《四库全书荟要》影印本。

<sup>291</sup>（明）张岱：《癸丑暮春兰亭后集寻得旧址有作四首》，张岱著，夏咸淳辑校：《张岱诗文集（增订本）》，页120。

<sup>292</sup>（清）全祖望：《宋兰亭石柱铭》，《鮚埼亭集》，卷二十四。转引自（北魏）酈道元著，陈桥驿校证：《浙江水》，《水经注校证》，卷四十，页976。

后为右军祠，密室回廊，清流碧沼，入门架以小桥，翠竹千竿，环绕左右。”<sup>293</sup>

明清时期，随着文人旅游热潮的兴盛，使得许多模仿“兰亭雅集”的活动在自然山间展开，这些活动不再是以修禊或与自然的互动作为目的，在诗作中，增添了应酬社交的功能性。如《兰亭少长咸集图咏记》“嘉庆九年上巳，徐燮园明府招同姚勉楼、王椒畦，冯百史、王春屿，周研芴修禊于兰亭，置酒舟中，命郎君紫垣陪游，依齿列坐。予居第三，先于輿中，口占七子先后等十四字以告，同人莫不笑，且幸以为事皆前定，妙合天成耳。爰足成之，并倩椒畦孝廉绘图征咏，未谓百史明府从台州公，旋适赵此会云。诗人来现宰宦身，内史兰亭有替人。七子先后三百岁，九年上下二千春。画禅笔意同羲献，讲社风光合主宾。更喜仙凫台岭发，远寻禊约达兹辰。”<sup>294</sup>

重游兰亭的不仅是士绅阶层的休闲时光，帝王对兰亭故地的重访为这处景点赢得了更高的声誉，继宋太宗和康熙帝御书赐匾立碑之后，吴高增所著《兰亭记》记载了乾隆南巡时途径兰亭时的景况。《兰亭志》卷一：“圣祖仁皇帝御书兰亭序，勒石建亭，岿然高出云表。三十七年复，御书兰亭二字悬之凤翥龙盘，空前绝后，右军书为臣中第一，御书为帝王中第一，超醉本，而軼永和矣。”<sup>295</sup>正如梅尔清（Tobie Meyer Fong）指出的“皇权的保护支持和频繁光顾，影响了景点声望层次的重组。事实上，在一定程度上，它改变了景点和意义之间的互动。”<sup>296</sup>吴高增认为乾隆的书艺甚至超越王羲之，堪称第一，极尽夸赞之能势，他这一番煞费苦心的文字将通过方志的形式，成为当地历史和地方记忆的一部分，其作为本文的影响也将会一直绵延下去。

《兰亭志》中还附有古今兰亭图的对比，从《古兰亭图》的构图和人物组合

---

<sup>293</sup>（清）徐元梅等修：《嘉庆山阴县志》，卷七，民国二十五年绍兴县修志委员会校刊铅印本，页100。

<sup>294</sup>（清）陈延庆：《兰亭少长咸集图咏记》，《谦受堂全集》，卷十七，水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》，页500。

<sup>295</sup>（清）吴高增：《纪原》，《兰亭志》，卷一，清乾隆凝秀堂刻本。

<sup>296</sup>梅尔清（Tobie Meyer Fong）著，朱修春译：《清初扬州文化》，页208。

方式可以看出其可能受到了（传）李公麟《兰亭修禊图》画作的影响，但是通过远方的山体和树丛强调了其是自然环境中的活动场地，这是在李公麟画作中所没有体现的。在《今兰亭图》中，画家以清明时期展现园林景致的绘图方法还原《兰亭图》的当时面貌，不仅通过围墙和栅门来显示这是一处具有私密性且与自然山水隔绝开来的园林庭院，而且在院内，也通过营造精巧的亭台来表现其全新的兰亭景致。其中一处造型华丽的亭子很可能即是帝王题字的“御碑亭”。除此之外，还在西北处修有右军祠，“颇有幽致。游人过客，觞咏于茂林修竹之间。殆无虚日矣。增从诸老游会，有流觞曲水。赋以惠风和畅，清流映带为韵，附载于后。”

297

《兰亭志》中也对曲水景观做了古迹与新建的对比。古曲水处（图 4-8）“杯浮曲水左右流之，昔贤高致蕴藉千古。后乃改筑方池，累石为清，书四字，水流是间，非永和旧制。”<sup>298</sup>然而，承蒙“皇恩浩荡”，在辛未春“修葺名胜”，此处曲水经过辛厓绘制（图 4-9）则“宛然永和曲水茂林修竹风景，而濡毫内史栩栩欲出。”<sup>299</sup>从图绘中可以看到此处由太湖石取代了自然的山体，但其韵味早已与原迹相去甚远。吴高增在《新曲水赋》中也不得不承认“寻永和之旧迹，邈然远矣。”

300

天章寺替代了之前地理概念的“兰亭”，成为一处文化空间。所谓“文化的空间”包括了具体的人为活动，直线发展的时间过程，也包括穿插跳跃的流动时序及文化系统所开出的象征意涵，是一种‘架构’（framework）或母型（matrix）。<sup>301</sup>此时，兰亭景观以一种超越实用性的空间，将记忆与现实统统囊括其间，为意象的形塑提供一处实体纪念的场所。当人们不断去重构这个地点，或是亲自前往

---

<sup>297</sup> （清）吴高增：《图说》，《兰亭志》，卷二，清乾隆凝秀堂刻本。

<sup>298</sup> 同上注。

<sup>299</sup> 同上注。

<sup>300</sup> 同上注。

<sup>301</sup> 李慧淑：《南宋临安图脉与文化空间解读》，收入区域与网络国际学术研讨会论文集编辑委员会编：《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》（台北：国立台湾大学艺术史研究所，2001年），页 57-90。

历史古迹寻访记忆的时候，它则承载着“纪念碑”式的意义，满足时人情感的需要和怀旧的渴望，在御碑、书堂或曲水等建筑的仪式感下纪念永恒的兰亭雅集。

王羲之的书艺赋予了兰亭这一地点以新的文化意义和身份，反过来，后世通过对这一地点的实体追忆也加速了兰亭故事的传奇性发展。王羲之、兰亭、后世文人三者通过文化记忆的方式，形成一种相互建构又在此过程中重新形塑的关系。所谓‘文化记忆’可以理解为“对于艺术技法的学习，以及文学与文化知识的重复积累，典范传统的延续。……文化记忆融会了古往今来人们的集体智慧与个人的生命经验，左右人们的认知和情绪反应、价值判断。正如同记忆可能修改或添加，文化记忆也在不同的时代、语境和需求状况下调整或开创。”<sup>302</sup>在此说明，文化记忆不仅具有历史的沉积性，也是一种同时代集体记忆的表现。

## （二）兰亭景观的园林实践

随着兰亭的景观旧貌沧海桑田，文人逐渐开始尝试通过对曲水景观的仿造、体验和想象，使永和和精神得以传承，以“欲践古风，仍修禊事。”<sup>303</sup>“流觞曲水”便成为后世在庭院营造中颇有人气的景观装置，虽然这一项活动在先秦就已经产生，但无疑是王羲之所主导的“兰亭雅集”使“流觞曲水”成为品味与趣味兼具的园林游戏，正如何律格（Craig Clunas）指出一处园林的名声并不从它本身的景致中来，而是从它所具有的文学、艺术和财富中来。<sup>304</sup>“流觞曲水”的典故和渊源，加上典雅景致的优势和建造所需的丰厚财力，可以想见建造这一景观将会为园主赢得更高的社会声望。

特别是到了明代，造园艺术此时发展到巅峰时期，在这样的文化语境中，帝王和文士试图以缩影化的方式在皇家园林或私家庭院中营造这种修禊佳境，并在

---

<sup>302</sup> 衣若芬：《潇湘八景——地方经验·文化记忆·无何有之乡》，《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》，页 13。

<sup>303</sup> （明）张岱：《癸丑兰亭修禊檄》，张岱著，夏咸淳辑校：《张岱诗文集（增订本）》，页 286。

<sup>304</sup> Craig Clunas. *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*, Durham: Duke University Press, pp31-38.

此举办文士雅会，以增饰其文化意义，从而创造同古人相同的空间记忆。造园者也试图重建一处专属于自己的修禊空间，自己作为活动的组织者，想象着同王羲之一样在文人圈中的美名和声望。同时，“流觞修禊”作为一种具有历时性的文人休闲活动，不仅是高雅品味的展现，更重要的是它符合晚明文化中对短暂性消遣模式的要求：“即兴为之，适意而止保持兴趣的新鲜和身心的快适。”<sup>305</sup>

然而，重现兰亭曲水山间野趣的空间形态绝非易事，明人袁宏道(1568-1610)就对这种人工趣味浓厚，仿制兰亭曲水景观的行为以予批判，其在《兰亭记》中云：“兰亭在乱山中，涧水弯环洁曲。意古人流觞之地即在于此。今择平地，砌为小渠，与人家园庭中物何异哉？”<sup>306</sup>他认为这种景致破坏了兰亭位于错落山水中的自然美感，只有在“崇山峻岭，茂林修竹，清流激湍”的山明水秀中才可以兴发“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也”的洒脱情怀。

在明代造园的专著《园冶》中则有关于“曲水”的造景方法，“(十六)曲水，古皆凿石槽，上置石龙头喷水者，斯费工类俗，何不以理涧法，上理石泉，口如瀑布，亦可流觞，似得天然之趣。”<sup>307</sup>计成在此主张运用“理涧法”，以保留水景的自然趣味，引水流觞，以增加园林生活的趣味，在游戏之余怀想兰亭往事。

在早时苏州的画坛中，其实已经出现在园林中绘有“曲水流觞”的场景，例如(传)仇英的《园林胜景图》(图 4-10)中有“曲水流觞”的园林造景，<sup>308</sup>在画面中，两名文士列作一条溪涧两旁高谈畅饮，三位侍者则从旁协助，显得十分忙碌。其中一位文士的背后放置着一块体积硕大的太湖石以作装饰，很显然是园主刻意摆放在溪水之旁，防止修禊空间的太过空旷，也效仿兰亭修禊中崇山峻岭

---

<sup>305</sup> 白谦慎：《傅山的世界——十七世纪中国书法的嬗变》，页 181。

<sup>306</sup> (明)袁宏道：《解脱集》，卷三，《续修四库全书》本(上海：上海古籍出版社，2002)，页 616-617。

<sup>307</sup> (明)计成著，陈植注释：《曲水》，《园冶注释》(北京：中国建筑工业出版社，1988)，卷三，页 220。

<sup>308</sup> 高居翰 (James Cahill)，黄晓，刘珊珊著：《不朽的林泉：中国古代园林绘画》(北京：三联书店，2012)，页 74。

的景观。溪涧的尽头还有一处水阁，可在流觞之后进行休整或书写创作。从景观布局看，画作很可能也受到传李公麟兰亭修禊图的影响。除此之外，“寄畅园”中也有“曲水流觞”的主题，“涧水与两侧的古木奇石共同构成一处供人曲水流觞的场所。”<sup>309</sup>明代王穉登（1535-1612）的《寄畅园记》中载“茂林在上，清泉在下，奇峰秀石，含雾出云，于焉修禊，于焉浮杯，使兰亭不能独胜。”<sup>310</sup>这种将文本中的诗句设置成园林的小景主题或是模拟诗文中情境的做法是造园文化中时常见的方式，园主试图通过这种手段将诗文中转瞬即逝的时空凝固，想象自己可以超越时空，使自己的园居生活也同历史中的文化偶像一般充满诗境或意趣。

晚明享有盛誉的书法家米万钟在家乡北京修建私人园林时，则规避了袁宏道所反对的“平地小渠”的标本式景观，塑造出有“北地兰亭”之称的“勺园”。<sup>311</sup>米万钟的勺园在整体的空间设计上试图以兰亭的实景为样本，利用海淀湖泊沼泽区的地理状况尽量打造出形如兰亭自然山水般的人工水景。此外，还立“林于滢”为碑，以标示竹林蓊郁的植被状况，这一水一竹的景观营造，与兰亭“清流激湍”“茂林修竹”形成一种互文的隐喻。在米万钟看来，建筑景观是一种重现时空或再造诗意瞬间的有效手段，这种日常生活中的实践使他可以更加轻易地获取“按图行乐”的经验。

晚明徽州富商汪廷讷（1573-1619）请苏州画家钱贡绘制了一幅《坐隐图》，之后又请来徽州著名刻工黄应组制作了可能是当时最长的版画《环翠堂园景图》。这一文化工程是作为新贵的汪廷讷试图进入到苏州地区文人阶层的一种宣传手段，从而扩大自己在文化上的影响力。从此版画中，可以看到“环翠堂”的后部有一处标有“兰亭遗胜”的院落（图 4-11），这是汪廷讷仿造兰亭雅集中曲水流觞的景观，在一张大石桌上面凿开蜿蜒曲折的水道，制造出一种小型的曲水流觞的园林装置，画中有七位文士正藉由流水传递酒杯，宴饮嬉戏。选择在园林中营

---

<sup>309</sup> 同上注，页 206。

<sup>310</sup> （清）王镐修等撰：《无锡县志》，卷十五，乾隆十八年尺木堂刻本。

<sup>311</sup> （明）薛冈：《天爵堂文集》，卷十六，《四库未收书辑刊》，册 25，页 628。转引自王铃雅：《勺园与米万钟文化形象的形塑：〈勺园图〉相关研究》，页 65。

造这种景观不仅是增加园内活动的趣味性和享乐性,更表达了主人所进行的艺文活动可以上溯先贤,彰显自己高雅的品味,也以此提升文化形象。“版画不是新兴的媒材,但明代徽州商人似乎更能理解此一媒材的潜力,且加以大量的利用。”<sup>312</sup>同为徽商的汪廷讷连同前文中所提到的程君房,都通过绘画、墨谱等文化实物,寄托着他们对于古代先贤的仰赖,更是进入到文人优雅世界的愿望。

在皇家园林中,圆明园四十景中第三十八景“坐石临流”(图4-12)也是对兰亭地景的模仿复现。除了营造出三面环山,引西山瀑布顺势奔流的环境外,还以兰亭八柱的摹写和流觞修禊图的石刻来显示皇室成员与文人社群所拥有的集体记忆。清高宗乾隆帝(1711-1799)曾作《御制坐石临流诗》:“白石清泉带绿萝,曲流贴贴泛金荷。年年上巳寻欢处,便是当年晋永和。”表达出对永和之乐向往,乾隆正是通过观赏“坐石临流”来想象山阴兰亭的人杰地灵如何成就了书圣“天下第一行书”的神来之笔。

兰亭通过后世的实践活动得以重构其新的角色,这些活动可能通过旧迹修复,休闲集会,景观复现等手段得以产生新层次的内容。无论是帝王还是文人,都试图在当下与历史的时间交叠中,通过在文化空间中寻找一种可以比附先贤的想象以及自我精英身份的定位。

### 三、小结

本章中,从形式和功能上探讨了“兰亭修禊”的图像,以及“兰亭”作为一处景观的发展脉络。当一种高度意象化的图像发展到后期,其不得不面临复制过程中所发生的简化、增补或改写。这就意味着凝结在意象中的精神价值所受到来自多种形式的复制品的挑战。对中国文人来说,景观和园林的实践,某种程度上也是一种纸上艺术品的三维实践,他们将文本或画作中的诗意趣味放在日常生活中去体验和欣赏。对“流觞修禊”的复现不仅是提供一种供后人追慕先贤时更加

---

<sup>312</sup> 林丽江:《〈环翠堂园景图〉之研究》,收入区域与网络国际学术研讨会论文集编辑委员会编:《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》(台北:国立台湾大学艺术史研究所,2001年),页315。

贴切的情景，也通过这样的活动完成与先贤对话的机会。兰亭雅集在这种精神仪式中得以再生，永和精神得以延续，“兰亭”意象随着创造性活动的深入被重新定义。

## 结论

本论文重新审视了“兰亭修禊”这一文化史中的经典事件，从“文图学”的视角探讨其形塑的过程，随着《兰亭修禊图》在历史中的演进，其意象化和符号化的表现也逐渐彰显。以下分别从“兰亭修禊”的经典化、《兰亭修禊图》及其题诗和“兰亭修禊”图像的使用脉络三个方面分别回顾各章的重点。

### “兰亭修禊”的经典化

魏晋时著名的“兰亭雅集”可以说集天时地利人和的优势，成为后世文会活动之典范。这种典范地位的确立不仅是因“兰亭雅集”的发生当下正值自然与时序的美好契合，更是因书法神迹《兰亭序》在文化史上大放异彩的成就，以及这篇序文中所传承的文学文本的精神价值。

“流觞修禊”的传统活动也因兰亭雅集而与文人士绅有了更密切的联系。其一度褪去了在产生之初的巫术色彩和市民风气，而使饮酒赋诗变得更加普遍。暮春时节的上巳日，为文人呼朋唤友，游宴嬉戏提供了一个美妙的契机。后世文人即便无法亲临兰亭故地，与古人感受同样的山水自然，但是透过一种美感的想象也可以使这种风景得以重新建构。

在中国古代，书法是教育的重要一环，书艺的高低往往体现着文化精英的身份，教育背景以及他们的人品性格。因此，书法也就成为了皇家与士大夫阶层最为珍爱的艺术形式。特别是具有“书圣”之称的王羲之及其书艺也就备受历代帝王的青睐，他的代表作《兰亭序》也成为帝王与文人争相临摹收藏的珍宝。在此过程中，因帝王保有政治和文化的双重权力，使《兰亭序》逐渐成为一种正统化和典范化的象征。然而，珍品往往逃脱不了波折跌宕或破坏争抢的命运，英明圣主唐代宗、盗贼者温韬等人都在《兰亭序》的流传中推动情节，创造故事，也模糊了历史。《兰亭序》真迹不存的事实，使得摹拓版本成为考量原作神韵是否延续下来的重要因素，诸多争端和众声喧哗之后，留下的是《兰亭序》在书法脉络中的经典地位。

在“兰亭”意象的形塑中，文学作品中所承载的精神价值是“兰亭修禊”成为经久不衰母题的内在渊源和文化力量。兰亭诗序中所探讨的生命意识和古今之感等诸多哲学问题充满顿悟的智慧。魏晋时期对人伦的品鉴标准也通过以王羲之为代表的书法美学展现着人格美，其率真与宽厚的士风浸润在兰亭诗序之中。

### 《兰亭修禊图》及其题诗分析

《兰亭修禊图》是将意象“视觉化”的表现，作为一种晚于文学与书法的新介入的艺术形式，它以生动可感的方式演绎出经典意象的多元面貌。虽然这一画题自唐代便已出现，但是其存世作品主要集中在明清时期。著录中，不乏诸多画史名家都有绘制过这一脍炙人口，备受文人欢迎的主题，也加速了其文化声望的传播。特别是（传）北宋李公麟所绘的同名作品，对后世影响十分深远。

从现存三大类的画作内容来看，大部分的作品都受到过传为李公麟版本的影响，这一母本因留下诸多的拓本或摹本而使今人仍能窥探其面貌。第一大类即为母本的图式流传，画面沿用了六朝以来文图并置的方式以展现复古风貌，其中雅集人物与其旁边标注出的姓名与诗作，展现出生动的人物特征。画作还通过倒叙的空间处理与《兰亭序》文本的哲思进行巧妙地呼应，呈现出画家对文学渊源颇见创造力的解读。这一带有李公麟“大师光环”的版本也随着皇家的选择和拓刻成为《兰亭修禊图》脉络中的典范。第二大类的现存画作与雅集图的渊源深厚，画作中以曲水流觞的活动为中心，侧重表现文人热闹欢愉的雅集场景，在构图和形式上的自由度更大。但是这种类型在后期也造成了创作数量的泛滥，其中包括了元素相互借用，人物动作僵化等模件化的问题。从不少名家大师的存世作品看，其中倒也不乏精心设计的佳构。第三类是以山水为主的画作，虽然数量较少，但可见画家对旧有模式的突破。

以人物的描摹特点纵览《兰亭修禊图》，可以发现王羲之作为文化领袖和书法大师的形象得到特别的凸显。首先，从文献中来看，王羲之的形象以诸多传闻轶事来表现他“清真”“清贵”的特点，而画作通过含蓄的视觉方式，将信息传递给观画者，使得题画诗与文献形成默契的指涉，即验证了这种传递过程的有效

性。其次，结合“羲之好鹅”的象征性符号，以“异时同图”的手法将王羲之两次置于画面之中，从而进行一种合并性的叙述。其所对应的文本与以往“异时同图”的运用颇见不同，展现创作者非凡的想象力。另外，王羲之的典范地位还通过屏风围栏、卷首位置、亭台视角，以及与周围人物的互动方式，构图，色彩等多种元素的配合与巧思得以实现。可以说，画作内容整体上还是较为一致地塑造出了王羲之文化领袖的中心地位，而一部分题画诗则因“书品即人品”的观念着重肯定王羲之的政治抱负和道德人品，但是，其“谈玄慕道”的形象在画作与题画诗中都被淡化了。

除了王羲之以外，雅集中其他的人物形象则通过特定动作体现出魏晋名士的放诞不羁，以醉酒与裸露、扬袖舞蹈以及临水濯足三类人物的状态探讨画家选择这一元素背后的文化意义。而在钱穀的画作中，虽然在人物动态上遵循母本，但是通过空心石体的设计，似想要借用“幼舆丘壑”的典故表现画中人物隐逸遁世的志趣。无论是何种类型的画作，观者都希望一览丰神，胸中丘壑，通过想象将魏晋风流跃然纸上。

《兰亭修禊图》中环境的营造主要通过曲水、山体、松竹等核心元素的组合得以实现。一方面注重与《兰亭序》中前两句的互文，另一方面则突出自然山水的隐秘性。而这种隐秘的环境氛围又使得观者与桃花源的意象产生交叉，从而通过题画诗表现两者的共通性以及背后的精神意义。画面所“再现”的场景永远停留在兰亭雅集发生的时空，也将兰亭的自然之美凝结在永和九年的时间结点。

然而，就绘画的再现性而言，其所能展现出的心灵思想，时空情景，历史演进等总是有限的，题跋将作为观画的后续环节使审美过程变得更加完整。与《兰亭修禊图》所再现的欢乐景况相比，《兰亭序》真迹亡役的历史遗恨，以及王羲之在内文中所抒发的伤怀之感，加之故地兰亭的破坏无寻都与活泼热闹的图绘场景形成了鲜明对比，这些题跋内容溢出画面之外，是“兰亭”意象所衍生出的思绪，也是观者所听到的“画外之音”。

### “兰亭修禊”图像与景观的多元展演

明清世风的转向和艺术审美品味的变化,使得兰亭修禊的主题展演出多种类型的呈现方式。在图像的使用脉络中,一方面是书画合璧的广受欢迎,这种方式除了可以彰显书法的精湛技艺,承载《兰亭序》中的精神价值和心灵思想,同时还配有生动可感的画作,增加了观赏趣味与收藏价值。同时,书画合璧还成为文人巩固友谊,应酬社交或全玩独赏的实物性载体,焕发出图像全新的活力。

第二方面,则通过画谱、折扇与工艺美术中兰亭修禊图像的泛滥,以此凸显明清时期,特别是晚明对物质性、展示性和娱乐性的追求。兰亭修禊因其意涵与文人品味紧密相连,所以成为艺术市场中颇具人气的主题,也造成了图像的泛滥和真伪混杂。以教学为功能的画谱从经典画作中选取人物素材作为模板,为图像的创作提供取材上的便利,但看似丰富繁荣的图像实践背后,则是作品艺术价值的降低和画家匠心独运的欠缺。

此外,折扇在晚明成为士大夫阶层颇为喜爱的日用时尚。这种形式综合了材质、装饰以及图案等细节展现着扇主的独家经营,特别是扇面上“兰亭修禊”的图案,寄托着扇主对这一主题的掌故和林泉之志。但是经过扇形构图的调整和压缩,使得画面以过于拘促的形式呈现出来。如果抛开图像的艺术性,折扇作为物质文化中的一隅,确实可以连接其流传脉络中的创作者,收藏者和赠与或接受者的品味和情感,使他们得以交流。“兰亭修禊”图像在物质文化中的面貌还通过工艺美术的诸多形式得以再现,例如与文人最为密切相关的文房物品,帝王的名贵藏品等都成为把玩这种图像的方式。纵观兰亭修禊图像的使用脉络,多种艺术形式的介入加速了这种图像的传播,但其中一些附庸风雅的行为无疑消解了意象背后的精神价值,也与使用者的愿望初衷有所背离。

兰亭修禊不仅在二维的图像空间中被呈现与形塑,其作为一处三维形式的地理景观也历经了初建、改造与确立的过程。天章寺的建立使得兰亭由一处自然空间成为一处文化古迹。随着文人旅游的风尚和帝王的多次光顾,此处景观以“纪念碑”式的方式确立了其与兰亭故址的合一性,虽然天章寺内景观的人工化趣味愈加明显,但对于寻访古迹的后世来说,通过一处实体纪念的场所将历史记忆得以保存。

文人亦在私人庭院中竞相效仿兰亭修禊的雅集活动，首先则需要对曲水流觞的复现。特别是明清时期的北京或江南，在皇家和私人园林中均可见这种兼具趣味性与高雅性的景观装置，通过画作，亦可见文人邀请友人在此地流觞修禊。正像传统的园林艺术常从诗画等艺术形式中汲取灵感，选择元素，再通过造园实践体现文人理想与诗情画意，使纸上艺术成为生活艺术。同时，曲水流觞的娱乐性与短暂性也使得这种模式保有新鲜快意的持续吸引力。园主则可以常以组织者的身份主导这一文化休闲活动，想象自己同文化领袖与书艺大师王羲之在时空交错中的对话。

回顾本文整个的研究状况与选题初衷，可以看出文图学在诗画关系之上演绎出的崭新面貌。如果说诗画关系是研究画意与诗情，或是诗与画两种符号之间的关系，那么其侧重点则是建立在二元对立的观念之中，以“关系”为探讨对象。而文图学则关注文与图两种材料的互动融通并向上生长的态势，侧重文化演进的现象、过程或结果。图像在文本中的呈现方式不再限定在传统意义上的绘画，通过抽象加工，以图案，纹样甚至意象符号的方式展现主题，同时又在多元的形式上变幻出新的花样。题跋的重要则在于其是研究图像必要的文本依据，这种书写更是观画体验最直接的呈现。抽象的“观看体验（经验）”则涵盖更为宽泛的内容，狭义上可以在某种场合中就个人或集体进行一种即兴的书写，而广义上则以思维过程贯穿具体意象的内在本质，甚至是整个文学文化传统中的美学课题。

在经典意象的再造与形塑中，“观看体验”是一个不断被解释的过程，而非艺术生发的“原境”。观感不仅是受到当下的影响，还糅合了作者内在的价值观念。对画作的鉴赏在艺术审美过程中被不断吸收-加工-再现，题跋则可以看作是这种“再经验”的表现。“‘再’的意义是就‘美感经验’本体透过心理的‘中介因素’存在于经验者的‘心境’之中……这种‘再’不只限于第二次的意义，也同时暗示着它的无限重复、发展、变化的可能性。其中，‘感应’因为有共同的‘介素’，同存于‘心境’之中，所以可以持续、再现，可以扩展、滋生，更可以分解、重组和融合。”<sup>313</sup>而充当这一“中介因素”的可以是兰亭修禊的文学文本，

---

<sup>313</sup> 高友工：《文学研究的美学问题（下）：经验材料的意义和解释》，《美典：中国文学研究论

或是书画艺术品，即便这种经验的产生都具有瞬间性和主观性，但是作为生命精神相通的诗、书、画艺术，其经验的生成是围绕同一文化传统为轴心的，因此在有限的表现形式内在却象征一种无限和永恒，呈现出和谐持久的稳定性。对同一文化现象的“传承式”解读实则彰显出一种文人群体对自身阶层的认同感，这种认同感使“经验再生”得以在个性化地介素差异下呈现出多样性的面貌，但却以相似的思想体系和文化价值观念作为基础，使经典得以在整个脉络中延续下去。不可否认，其间也体现出文图承载内容的差异性，那就是在雅俗界限和文人阶层受到挑战的世代，由文学文本承载的精神境界并非无条件地开放给所有阶层和身份的读者，反而是图像作为一种更广泛的接受方式承载和演绎着这一经典的表面趣味。因此，才造成了后世对经典进行重组和融合时难以避免地将其泛化，但这个过程则促使经典的外在轮廓的清晰和整体地位的确立。

对于这种“观看经验”的再生讨论，并不仅表现在“兰亭修禊”这一个案中，而是经典在形塑过程都会面临的一种挑战。作为一种文化传统的“兰亭修禊图”，其在历史脉络中的演进显得十分复杂。一方面，这些脉络以相似性的方式得以归纳，从而形塑出意象中的主要面向。另一方面，脉络之外的材料也展现着个体接受的差异，尚需细致梳理，方能还原其产生始末。因此经典问题往往牵涉的资料过于冗杂繁复，笔者不免挂一漏万，本文仅希望通过“兰亭修禊图”这一个案在历史中流动的面貌对文图学和经典的形塑问题有所助益。

---

集》，页 43-44。

## 参考文献

### 1、 史料与古籍

- 水赉佑编：《〈兰亭序〉研究史料集》（上海：上海书画出版社，2013）。
- 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》（北京：中华书局，1988）。
- （汉）赵氏注，（宋）孙奭音义并疏：《孟子注疏》，文渊阁《四库全书》本。
- （北魏）酈道元著，陈桥驿校证：《浙江水》，《水经注校证》（北京：中华书局，2007）。
- （南朝宋）刘义庆著，（南朝梁）刘孝标注，余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏》（北京：中华书局，2007）。
- （南朝梁）刘昭补并注：《后汉书》，文渊阁《四库全书》本。
- （南朝梁）萧统编，（唐）李善注：《文选注》，文渊阁《四库全书》本。
- （南朝梁）宗懔撰：《荆楚岁时记》，文渊阁《四库全书》本。
- （唐）房玄龄等撰写：《晋书》，文渊阁《四库全书》本。
- （唐）孔颖达：《尚书注疏》，文渊阁《四库全书》本。
- （唐）徐坚撰《初学记》，文渊阁《四库全书》本。
- （唐）张彦远：《历代名画记》（台北：台湾商务印书馆，1969）。
- （唐）张彦远：《法书要录》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）桑世昌：《兰亭考》（台北：台北商务印书馆，1965）。
- （宋）欧阳修撰：《集古录》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）乐史撰《太平寰宇记》《文渊阁四库全书》本。
- （宋）陈思：《书苑菁华》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）董道：《广川画跋》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）高宗皇帝撰：《思陵翰墨志》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）何蘧撰：《春渚纪闻》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）施宿等撰：《会稽志》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）《宣和画谱》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）王存等撰：《元丰九域志》，文渊阁《四库全书》本。
- （宋）周密：《云烟过眼录》，文渊阁《四库全书》本。
- （元）程端学：《积斋集》，文渊阁《四库全书》本。

- (元) 黄潜:《文献集》,文渊阁《四库全书》本。
- (元) 陶宗仪撰:《说郛》,文渊阁《四库全书》本。
- (元) 郑杓撰,(元) 刘有定注:《衍极》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 高棅编:《唐诗品汇》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 贺复徵:《文章辨题汇选》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 计成著,陈植注释:《曲水》,《园冶注释》(北京:中国建筑工业出版社,1988)。
- (明) 宋濂:《文宪集》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 王立道:《具茨集》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 文徵明:《莆田集》,摘藻堂《四库全书荟要》影印本。
- (明) 杨士奇:《东里集》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 袁宏道:《解脱集》,《续修四库全书》本(上海:上海古籍出版社,2002)。
- (明) 于慎行:《穀城山馆诗集》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 赵琦美编:《赵氏铁网珊瑚》,文渊阁《四库全书》本。
- (明) 张岱:《兰亭古辨》,张岱著,夏咸淳辑校:《张岱诗文集(增订本)》(上海:上海古迹出版社,2014)。
- (明) 朱谋:《藩猷记》,卷一,《北京图书馆古籍珍本丛刊》,第19册,(北京:书目文献出版社,2000)。
- (清) 卞永誉:《式古堂书画汇考》,文渊阁《四库全书》本。
- (清) 陈邦彦编:《御定历代题画诗类》,文渊阁《四库全书》本。
- (清) 厉鹗编:《宋诗纪事》,文渊阁《四库全书》本。
- (清) 厉鹗:《樊榭山房集》,文渊阁《四库全书》本。
- (清) 徐元梅等修:《嘉庆山阴县志》,民国二十五年绍兴县修志委员会校刊铅印本。
- (清) 吴高增:《兰亭志》,清乾隆凝秀堂刻本。
- (清) 王镐修等撰:《无锡县志》,乾隆十八年尺木堂刻本。
- (清) 王原祁等辑:《御定佩文斋书画谱》,文渊阁《四库全书》本。
- (清)《御选宋诗》,卷七十四,文渊阁《四库全书》本。
- (清) 张豫章等敕编,《御选宋金元明四朝诗》,文渊阁《四库全书》本。

(清)张照等编修《石渠宝笈》，文渊阁《四库全书》本。

(清)《浙江通志》，卷五十，文渊阁《四库全书》本。

## 2、 专书

王瑶：《中古文学风貌》（上海：棠棣出版社，1951）。

朱杰勤：《王羲之评传》（香港：太平书局，1963）。

徐复观：《中国艺术精神》（台北：学生书局，1966）。

钱钟书：《中国诗与中国画》（香港：龙门书店，1969）。

宗白华：《美学散步》（上海：上海人民出版社，1981）。

颜娟英编：《考古与历史文化——高去寻先生八十大寿论文集》（下）（台北：正中书局，1991）。

张淑香：《抒情传统的省思与探索》（台北：大安出版社，1992）。

鲍贤伦等著：《王羲之研究论文集——纪念〈兰亭集序〉问世1640周年》（杭州：浙江美术学院出版社，1993）。

郑文惠：《诗情画意：明代题画诗的诗画对应内涵》（台北：三民书局，1995）。

王瑶：《文人与酒》（北京：北京大学出版社，1998）。

萧驰：《中国抒情传统》（台北：允晨，1999）。

衣若芬：《苏轼题画文学研究》（台北：文津出版社，1999）。

华人德，白谦慎主编：《兰亭论集》（苏州：苏州大学出版社，2000）。

区域与网络国际学术研讨会论文集编辑委员会编：《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》（台北：国立台湾大学艺术史研究所，2001年）

苏瑞隆、龚航编，《廿一世纪汉魏六朝文学新视角》（台北：文津出版社，2003）。

余英时：《士与中国文化》（上海：上海人民出版社，2003）。

梅尔清（Tobie Meyer Fong）著，朱修春译：《清初扬州文化》（上海：复旦大学出版社，2004）。

衣若芬：《观看·叙述·审美—唐宋题画文学论集》（台北：中央研究院中国文哲研究所，2004）

卜正民（Timothy Brook）：《为权力祈祷——佛教与晚明中国士绅社会的形成》（南

- 京：江苏人民出版社，2005)。
- 雷德侯 (Lothar Ledderose): 《万物——中国艺术中的模件化与规模化生产》(北京：三联书店，2005)。
- 李孝悌编：《中国的城市生活》(台北：联经出版公司，2005)。
- 鲁迅：《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》(北京：人民文学出版社，2005)。
- 浅见洋二：《距离与想象：中国诗学的唐宋转型》(上海：上海古籍出版社，2005)。
- 白谦慎：《傅山的世界——十七世纪中国书法的嬗变》(北京：三联书店，2006)。
- Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译：《地方：记忆、想象与认同》(台北：群学出版有限公司，2006)。
- 瓦尔特·本雅明著，李伟、郭东编译：《机械复制时代的艺术——在文化工业世代哀悼“灵光”消逝》(重庆：重庆出版社，2006)。
- 冯友兰：《南渡集》(北京：三联书店，2007)。
- 迈克·克朗 (Mike Crang) 著，杨淑华、宋慧敏译：《文化地理学》(南京：南京大学出版社，2007)。
- 高友工：《美典：中国文学研究论集》(北京：三联书店，2008)。
- 邱志荣：《绍兴风景园林与水》(上海：学林出版社，2008)。
- 范景中、曹意强主编：《美术史与观念史》(南京：南京师范大学出版社，2009)。
- 高居翰 (James Cahill): 《山外山：晚明绘画 (1570-1644)》(北京：三联书店，2009)。
- 高居翰 (James Cahill): 《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》(北京：三联书店，2009)。
- 高居翰 (James Cahill): 《隔江山色：元代绘画 (1279-1368)》(北京：三联，2009)。
- 巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》(上海：上海人民出版社，2009)。
- 颜娟英编，《中国史新论——美术考古分册》(台北：联经出版公司，2010)。
- 北京故宫博物院编：《兰亭图典》(北京：故宫出版社，2011)。
- 陈一梅：《宋人关于〈兰亭序〉的收藏与研究》(杭州：中国美术学院出版社，2011)。
- 石守谦、廖肇亨主编：《东亚文化意象之形塑》(台北：允晨文化，2011)。
- 王正华：《艺术、权力与消费：中国艺术史研究的一个面向》(杭州：中国美术学院出版社，2011)。

- 院出版社，2011)。
- 衣若芬：《游目骋怀——文学与美术的互文与再生》(台北：里仁书局，2011)。
- 高居翰 (James Cahill)，黄晓，刘珊珊著：《不朽的林泉：中国古代园林绘画》(北京：三联书店，2012)。
- 高居翰 (James Cahill)：《诗之旅》(北京：三联书店，2012)。
- 柯律格 (Craig Clunas)：《雅债——文徵明的社交性艺术》(北京：三联书店，2012)。
- 祁小春：《王羲之散论》，《迈世之风：有关王羲之资料与人物的综合研究 (下)》(北京：文物出版社，2012)。
- 石守谦：《移动的桃花源：东亚世界中的山水画》(台北：允晨文化，2012)。
- 衣若芬：《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》(台北：里仁书局，2013)。
- 故宫博物院编：《二零一一年兰亭国际学术研讨会论文集》(北京：故宫出版社，2014)。
- 崔小敬：《江南游记文学史》(上海：上海古籍出版社，2015)。
- 孟久丽 (Julia K.Murray)：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》(北京：三联书店，2014)。
- 石守谦：《从风格到画意：反思中国美术史》(北京：三联书店，2015)。
- 柯律格 (Craig Clunas) 著，黄晓娟翻译：《明代的图像与视觉性》(北京：北京大学出版社，2016)。
- 柯律格 (Craig Clunas)：《藩屏——明代中国的皇家艺术与权力》(郑州：河南大学出版社，2016)。
- 衣若芬：《南洋风华：艺文·广告·跨界新加坡》(新加坡：八方文化创作室，2016)。
- Stephen Owen. *The Great Age of Chinese Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Dorothy Ko. *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*. California: Stanford University Press, 1994.
- Craig Clunas. *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Alfreda Murck. *Poetry and Painting in Song China: The subtle Art of Dissent*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

J. P. Park. *Art by the Book: Painting Manuals and the Leisure Life in Late Ming China*.  
Seattle and London: University of Washington Press, 2012.

### 3、 单篇论文

陈寅恪:《天师道与滨海地域之关系》,《中央研究院历史语言研究所集刊》,1943年1月(3本4分),页464-465。

劳干:《汉代的亭制》,《中研院历史语言研究所集刊》(第22本),1950年,页129-138。

郭沫若:《由王谢墓铭的出土论到兰亭序的真伪》,《文物》,1965年06期,页1-25。

郭沫若:《驳议的商讨》,《文物》,1965年09期,页1-8。

劳干:《上巳考》,《中央研究院民族学研究所集刊》,1970年第29期,页243-262。

徐建融:《中国山水画的宇宙感——兼论〈潇湘图〉的图像学含义》,《朵云》,1989年第1期,页45-59。

姜舜源:《褉赏亭畔话流觞》,《紫禁城》,1990年04期,页41-42。

葛晓音:《东晋玄学自然观向山水审美观的转化——兼探支遁注〈逍遥游〉新义》,《中国社会科学》,1992年01期,页151-161。

郑毓瑜,《由修褉事论兰亭诗、兰亭序“达”与“未达”的意义》,《汉学研究》(第十二卷),1994第1期,页251-273。

曾永义:《中国饮酒礼俗小考》,《第三届中国饮食文化学术研讨会论文集》,1994年12月,页338-354。

葛晓音:《论苏轼诗文中的理趣——兼论苏轼推重陶王韦柳的原因》,《学术月刊》,1995年第4期,页82-89。

莫砺锋:《南朝山水文初探》,《中国文学研究》,1996年第1期,页26-33。

王连起:《赵孟頫书画真伪的鉴考问题》,《故宫博物院院刊》,1996年2期,页1-35,93-94。

姜斐德:《画可以怨否?——“潇湘八景”与北宋谪迁诗画》,《国立台湾大学美术史研究集刊》,1997年第4期(1997年3月),页59-89。

王力坚:《六朝春褉诗初论》,《江苏社会科学》,1998年第6期,页145-151。

- 陈捷：《朱有燉生平及其作品考述》，《艺术百家》，2001年12月（第4期），页54-59。
- 陈雅飞：《中国大陆〈兰亭序〉真伪论辩回顾》，《浙江大学学报（人文社会科学版）》，2004年03期（34）（2004.05），页102-112。
- 何碧琪：《断代密码：（传）郭忠恕〈摹顾恺之兰亭讌集图〉》，《故宫文物月刊》，2006年2月（275期），页47-59。
- 巫鸿：《图像的转译与美术的释独》，《读书》，2006年第8期，页58-64。
- 王鸿泰：《雅俗的辩证——明代赏玩文化的流行与士商关系的交错》，《新史学》17（4），2006年12月，页73-143。
- 王祎：《明代藩府刻〈兰亭图〉卷及其变迁》，《故宫博物院院刊》，2007年第4期（总第132期），页142-161。
- 张蜀蕙：《现实经验与文本经验的真实——由欧阳修、苏轼作品探究北宋地志书写与阅读》，《东华人文学报》，2007年11期（2007.07），页85-119。
- 李翰：《兰亭文会与玄学家的政治姿态》，《文学遗产》，2008年第3期，页136-139。
- 杨儒宾：《“山水”是如何发现的——“玄化山水”析论》，《台大中文学报》，2009年6月（第三十期），页209-254。
- 邱才桢：《“曲水流觞”的新时空：文徵明兰亭图中的图式与德政指向》，《美术研究》，2014年02期，页45-51。
- 卜兴蕾：《流观濯足图：沧浪、渔夫与酒》，《文史知识》，2014年06月，页78-84。
- 毛万宝：《帝王接受：托起〈兰亭序〉的文化地位》，《书法》，2014年12月，页45-48。
- 邢文：《书画同“理”——中国手稿文化背景中的理学画与〈流觞图〉》，《美术学》，2015年05期，页120-123。
- 萩信雄，马成芬（译）：《〈兰亭序〉的流传》，《中国书法》，2015年第6期（总266），页162-167。
- 刘北一：《“王羲之爱鹅”的解读与探究》，《书画艺术学刊》，2015年12月（19），页232-339。

毛万宝：《曲水流觞迹和在？——关于兰亭遗址之谜的探寻》，《书法研究》，2016年01期，页60-70。

衣若芬：《文图学：学术升级新视界》，未刊稿。

#### 4、 学位论文

郭丹：《〈兰亭序〉开皇本流传考及相关问题》（长春：吉林大学硕士学位论文，2008）。

王铃雅：《勺园与米万锺文化形象的形塑：〈勺园图〉相关研究》，（台北：国立台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2011）。

谢宛谕：《仿赵伯骕后赤壁赋图卷》（台北：国立台湾大学艺术史研究所硕士学位论文，2012）。

王慧：《千古兰亭风流在——兰亭意象解读》（上海：华东师范大学硕士论文，2012）。

刘妍铄：《兰亭：景观、意义与明清之际绍兴世人》（上海：华东师范大学硕士论文，2014）。

Kazuko Kameda-Madar. Pictures of Social Networks: Transforming Visual Representations of the Orchid Pavilion in the Tokugawa Period (1615-1868), Ph.D. Dissertation, the University of British Columbia, 2011.

附图



图 3-1 (传) 王维《山阴图》(局部) 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷(局部一) 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部二） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部三） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部四） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部五） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部六） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部七） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部八） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部九） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部十） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部十一） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部十二） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修禊图》卷（局部十三） 台北故宫博物院藏



图 3-2 李宗谟《兰亭修褻图》卷（局部十四） 台北故宫博物院藏

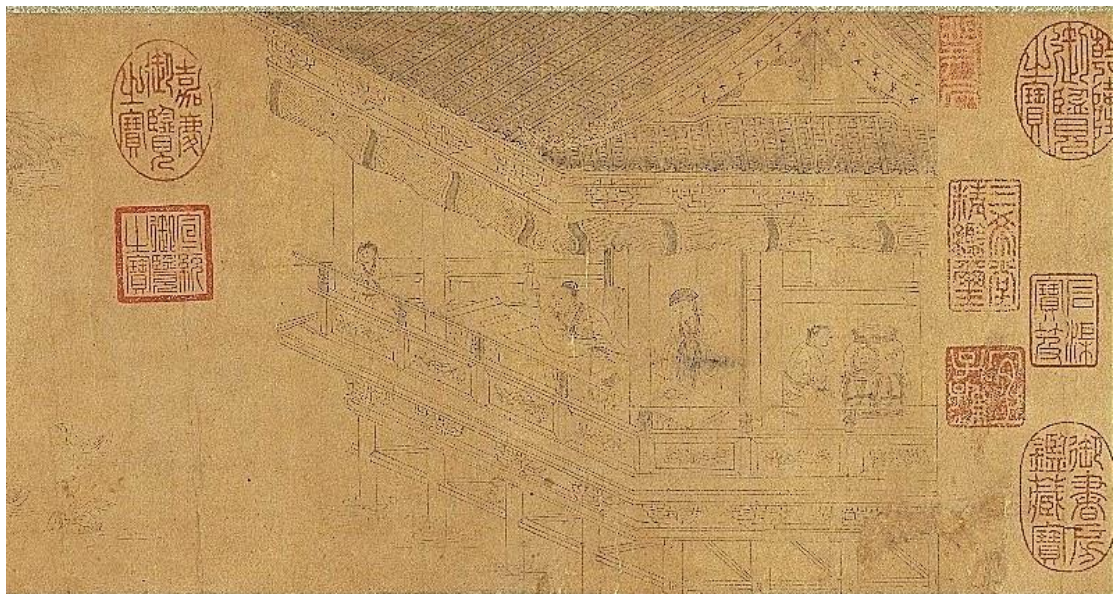


图 3-3 赵原初《兰亭图》卷（局部） 台北故宫博物院藏



图 3-4 仇英《修褻图》卷（局部一） 台北故宫博物院藏

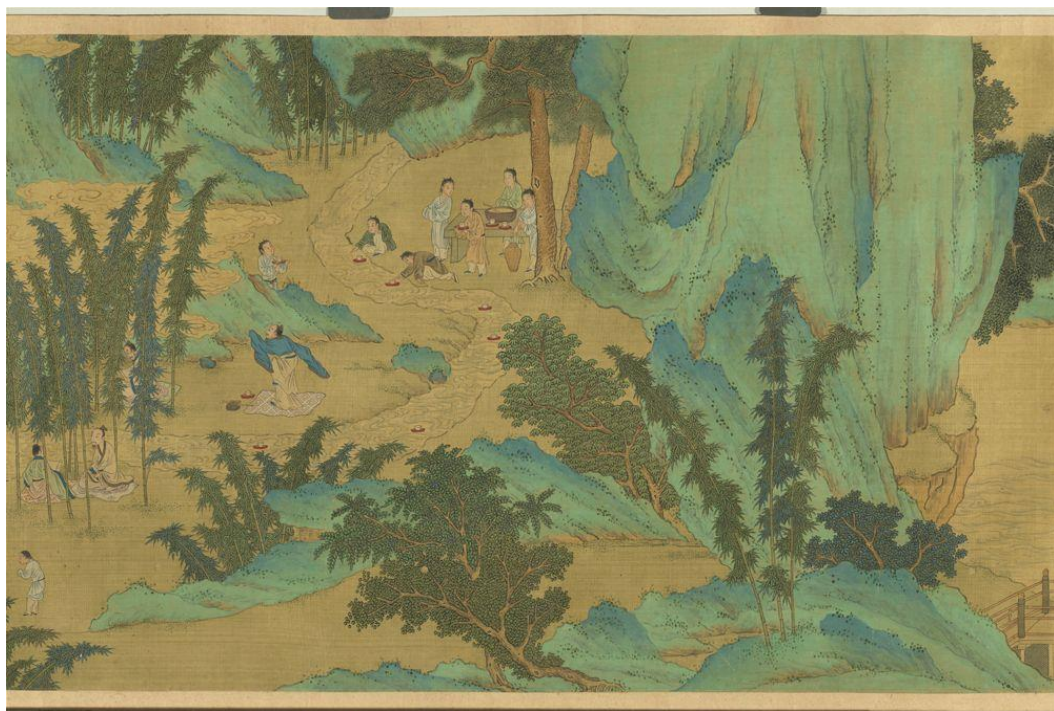


图 3-4 仇英《修褻图》卷（局部二） 台北故宫博物院藏



图 3-4 仇英《修褻图》卷（局部三） 台北故宫博物院藏



图 3-4 仇英《修褻图》卷（局部四） 台北故宫博物院藏

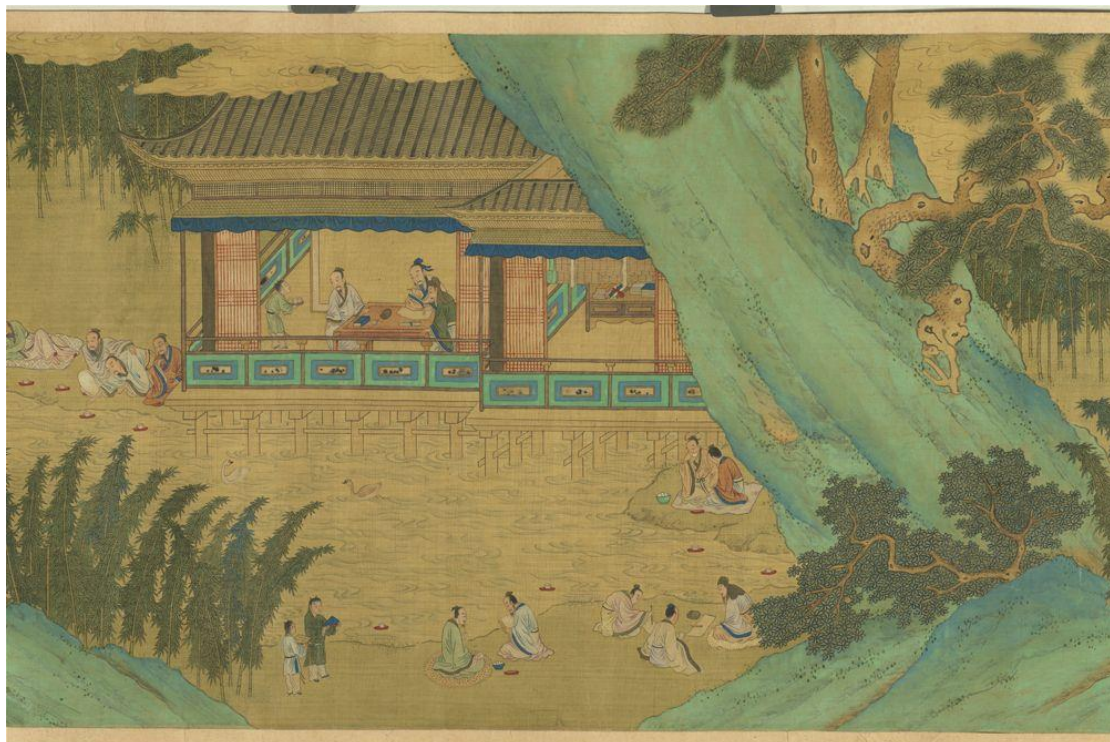


图 3-4 仇英《修褻图》卷（局部五） 台北故宫博物院藏



图 3-4 仇英《修褻图》卷（局部六） 台北故宫博物院藏



图 3-4 仇英《修禊图》卷（局部七） 台北故宫博物院藏

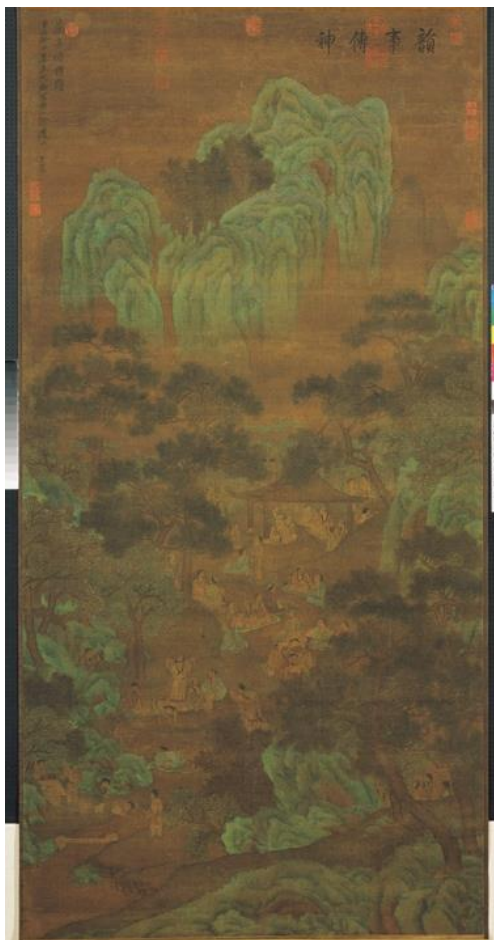


图 3-5 赵孟頫《兰亭修禊图》轴 台北故宫博物院藏

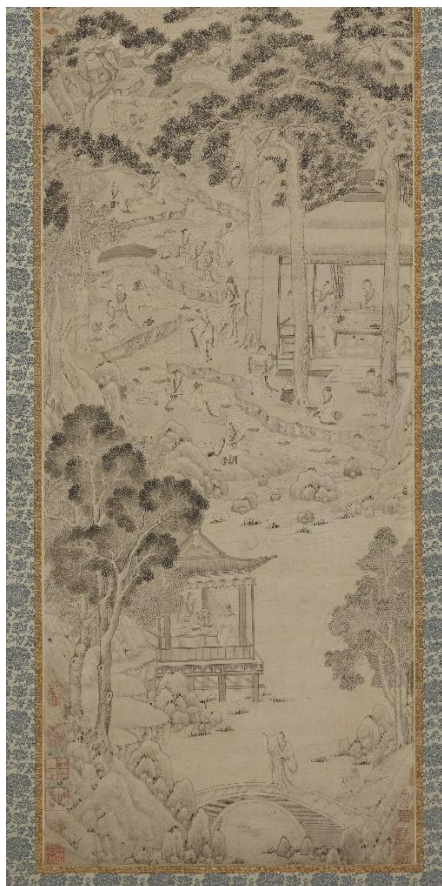


图 3-6 尤求《兰亭修禊图》轴（局部） 弗瑞尔美术馆藏



图 3-7 文徵明《兰亭修禊图轴》（局部） 台北故宫博物院藏



图 3-8 明藩府刻《兰亭修禊图》(局部) 波士顿美术馆藏



		
图 3-11-1	图 3-11-2	图 3-11-3
明藩府刻《兰亭修禊图》 (局部) 波士顿美术馆藏	许光祚 《兰亭图》(局部) 北京故宫博物院	仇英 《修禊图》卷(局部) 台北故宫博物院藏

		
图 3-12-1	图 3-12-2	图 3-12-3
赵孟頫 《兰亭修禊图》(局部) 台北故宫博物院藏	盛茂烨 《兰亭修禊图》(局部) 密歇根大学美术馆藏	许光祚 《兰亭图》(局部)北京故 宫博物院



图 3-13-1  
钱穀《兰亭修禊图》（局部）  
美国大都会博物馆藏

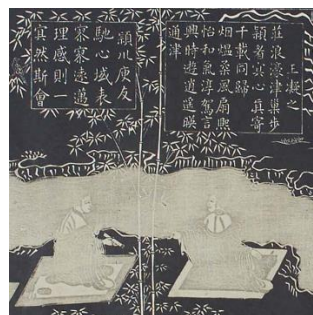


图 3-13-2  
明藩府刻《兰亭修禊图》（局部）  
波士顿美术馆藏

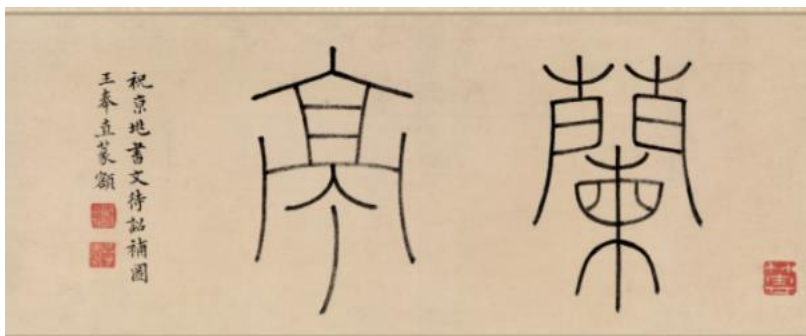


图 4-1 祝枝山书文徵明补图《兰亭序书画卷》（局部一）辽宁博物馆藏



图 4-1 祝枝山书文徵明补图《兰亭序书画卷》（局部二）辽宁博物馆藏



图 4-1 祝枝山书文徵明补图《兰亭序书画卷》（局部三）辽宁博物馆藏

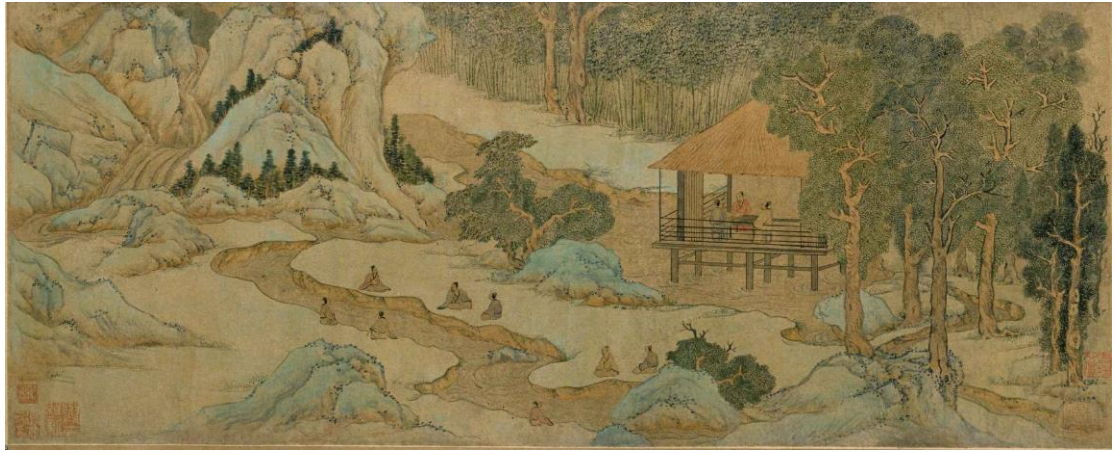


图 4-2 文徵明《兰亭修禊图》（局部）（北京故宫博物院藏）



图 4-3 仇英（伪）款《兰亭修禊图》卷 北京故宫博物院藏



图 4-4 管治画《修禊图》文谦光书《兰亭序》成扇 台北故宫博物院

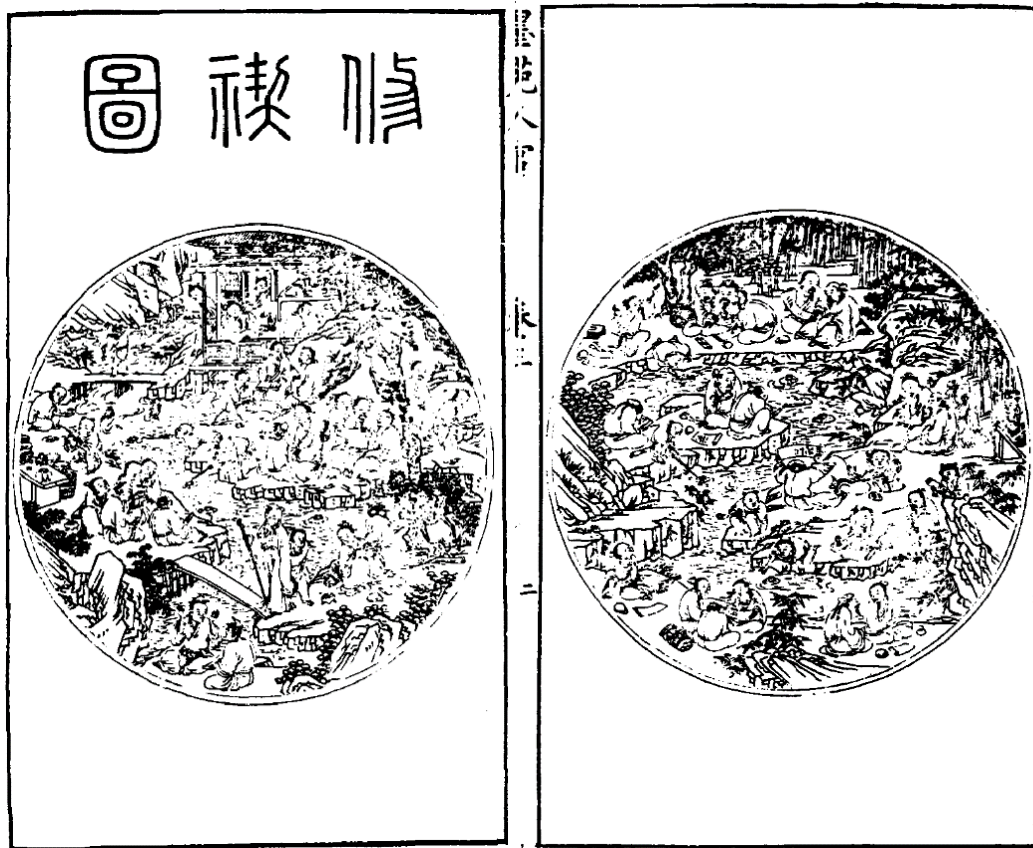


图 4-5 程君房编《程氏墨苑》《修禊图》



图 4-6 乾隆皇帝题诗端石修禊图宋砚（局部一）北京故宫博物院藏



图 4-6 乾隆皇帝题诗端石修禊图宋砚（局部二）北京故宫博物院藏



图 4-7 乾隆青玉兰亭修禊山子 北京故宫博物院藏

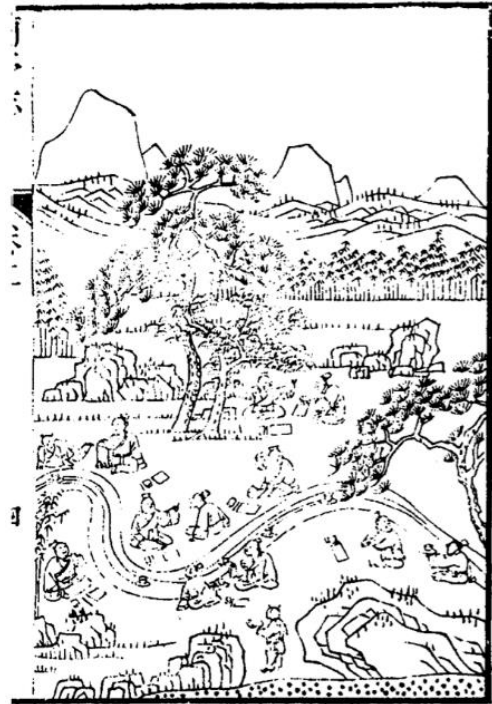


图 4-8 《兰亭志》《古兰亭图》(局部一) 图 4-8 《兰亭志》《古兰亭图》(局部二)

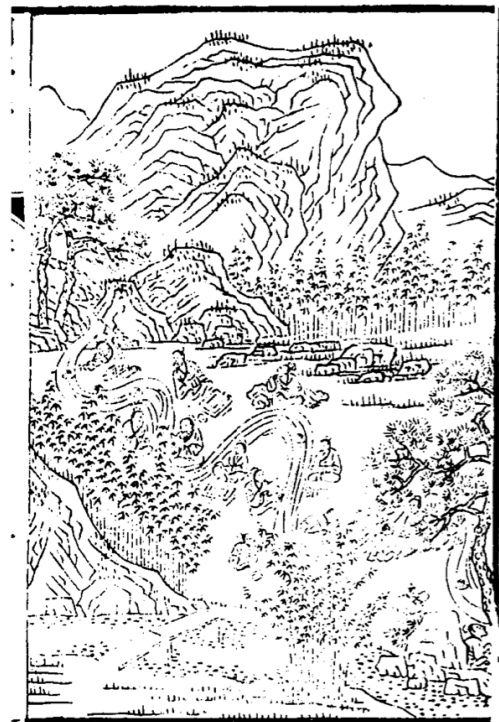
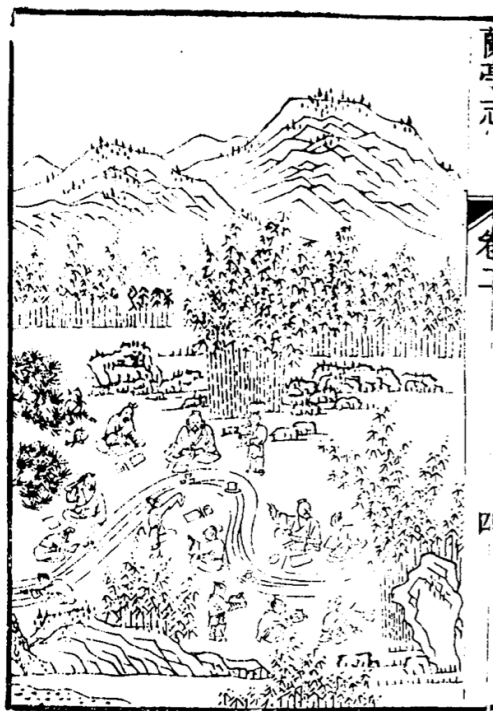


图 4-8 《兰亭志》《古兰亭图》(局部三) 图 4-8 《兰亭志》《古兰亭图》(局部四)



图 4-9 《兰亭志》《兰亭图》(局部一) 图 4-9 《兰亭志》《兰亭图》(局部二)



图 4-9 《兰亭志》《兰亭图》(局部三) 图 4-9 《兰亭志》《兰亭图》(局部四)



图 4-10 （传）仇英的《园林胜景图》现藏南京博物院

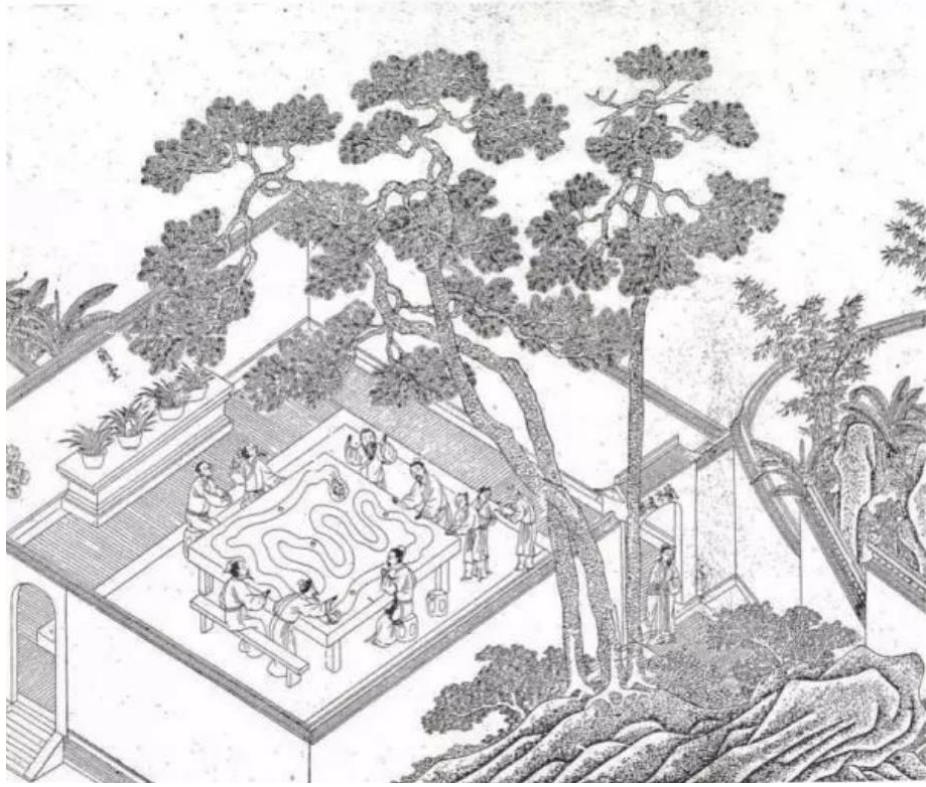


图 4-11 钱贡绘 黄应组刻《环翠堂园景图》(局部)“兰亭遗胜”



图 4-12 唐岱等绘《圆明园四十景图册》之第三十八景“坐石临流”