

中国绘画大师

黄宾虹

天津出版传媒集团

天津

天津出版传媒集团

王

可

图



中国绘画大师精品

天津出版传媒集团



天津人民美术出版社



庞鸥 著

图书在版编目（C I P）数据

中国绘画大师精品. 王翬 / 庞鸥著. -- 天津 : 天津人民美术出版社, 2014. 11
ISBN 978-7-5305-6264-2

I. ①中… II. ①庞… III. ①中国画—作品集—中国—清代②王翬（1632～1717）—中国画—绘画评论 IV. ①J222②J212. 052

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第195073号

中国绘画大师精品·王翬

出 版 人：李毅峰
责任编辑：袁金荣
技术编辑：李宝生
制作设计：韩冬冰
策 划：北京艺美联艺术文化有限公司
作 者：庞鸥
出版发行：天津人民美术出版社
地 址：天津市和平区马场道150号
邮 编：300050
电 话：022-58352900
网 址：<http://www.tjrm.cn>
经 销：全国新华书店
印 刷：北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本：889mm × 1194mm 1/8
印 张：43
版 次：2014年11月第1版第1次印刷
书 号：ISBN 978-7-5305-6264-2
定 价：480.00元

版权所有，侵权必究

作者简介

庞鸥

一九七四年一月出生，江苏南京人。

一九九八年毕业于南京艺术学院美术系中国画专业。现供职于南京博物院。

副研究员，国家文物局书画专项责任鉴定员，江苏省馆藏文物鉴定及定级专家，中国美术家协会会员。

出版《中国画溯源与流变》《翎羽废话——陈之佛工笔花鸟画研究》《书画

同源——倪瓒》等三部著作。

序言

中国山水画经过漫长的发展演进，及至清代，不论是客体自然的表现，还是主体心性的抒写，都已经被前人发挥到了极致，山水画几乎成了中国画的代名词，大师们的艺术造诣与价值仿佛也只有在中国山水画中才能得以体现。从宋代到元代，一个高峰接着一个高峰，即将到来的衰退亦无可避免，纵使是流派林立、大家辈出的明代也未能使得山水画有另一个方面的发展。在这种情形下，王翬身体力行地用大量的绘画实践，把山水画向着总结中国画本体语言的这个方向发展推进。所谓『集其大成，自出机杼』，『以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成』，王翬将传统的那些看似互不相融、格格难入的技法、流派，在不同程度上统统吸收消化再变化合一，述之于毫端，表现在画中。

王翬终身以画为业，又以画扬名天下。他的画神、妙、能诸品兼具，南、北宗兼能，从唐代王维到同代王鉴兼习，平远、高远、深远诸法兼熟，从这个角度出发，他在山水画上取得的成就是同时代人无可匹敌的。所以，王翬虽出身于『职业画家』，却跻身于清代主流艺术的『四王』之列，被誉为『画圣』，成为了当时中国画坛地位最为崇高的画家之一，并且得到了统治阶层的普遍认可与接纳，进而得以推广受到追捧。王翬因『于画道研深入微，凡唐宋元名迹已悉穷其精蕴，集以大成』，名望『惊爆海内』之故被举荐，奉诏主持绘制《康熙南巡图》巨迹，深受康熙帝嘉奖赏赐，他还得到了太子胤礽召见，并书以『山水清晖』四字作为褒奖，『身被宠荣』的王翬，达到了同时代画人无法企及的辉煌荣耀。王翬的师承、崇尚与画风等方面，几乎影响了整个清代山水画的时代风格，以他为领袖的『虞山画派』，人数众多，传移模写，以为衣食计者，不计其数，影响至大。

在二十世纪的五四运动前后，中国新文化运动的一些主将们将王翬的画看成是『中国恶画的总结』，把中国画『不先进』的板子打在了王翬的身上，一些单纯文化批判的论调，为批判而批判，使得对于王翬绘画艺术的研究失去了学术意义。这些观点在今天看来并不客观，对王翬绘画艺术是一种误读，也使得王翬的绘画艺术一直被政治性的批判所困，而在很长一段时间里得不到客观评价与研究。到了上世纪五十年代，中国学界对王翬依然采取批判的态度，直至上世纪八十年代这种情况才有所改观，进而对王翬的绘画艺术逐渐全面地反思与研究。

王翬是中国画集大成者的代表人物之一，他在中国绘画史中占有不可忽视的历史地位，其身前后影响中国画坛达二百余年，不仅对整个清代绘画艺术的发展产生了巨大的影响，而且在今天仍以其特殊的方式继续发挥着不可忽视的作用。基于此，我们需要更深层次地去发现王翬的绘画艺术价值，回归到中国画发展的大脉络里去重新梳理、探讨、评价与研究王翬的人生制作与艺术制作。

前人给予王翬的各类文字算是不少，我这本小书难免有画蛇添足之嫌，勉力为之，唯求对得起前贤画艺，谬误或不可免，亦可作引玉之抛。是为序。



久碧

玉峯

与石

大心

下暗觀

、因

墨家

半暗

摹倣

有自

師王

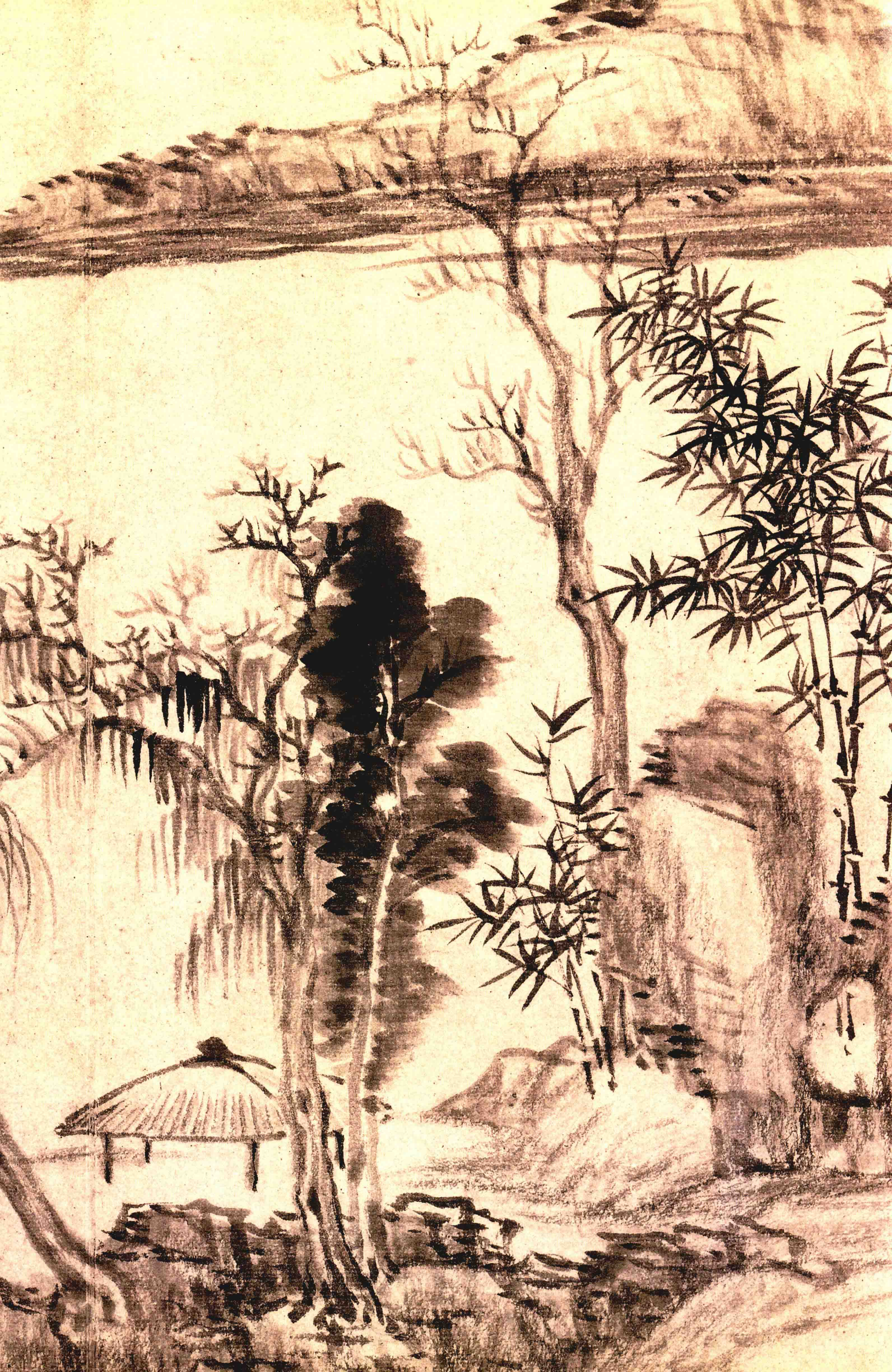
化留

畫以

贈他

契





目 录

第一部分	
王翠的人生制作与艺术制作	2
第二部分	
王翠绘画精品赏析	56
第三部分	
王翠传略	310
第四部分	
王翠年表	312
第五部分	
清晖画跋	326
第六部分	
王翠题画	330



第一部分 王翠的人生制作与艺术制作

一 别样的清初画坛

清代是一个古典文化高度成熟的时代。据于文化成熟的制高点，清代学者多有一种从总体上把握古典文化的意向。所谓『将马、班之史，韩、欧之文，程、朱之理，陆、王之学，洪炉鼓铸，自成一家』^一；『欲自楚骚以下，至明八股，撰为一集。汉则专取其赋，魏晋、六朝至隋，则专取其律诗，宋专录其词，元专录其曲，明专录其八股……』^二其间有着强烈的总结古典文化的意味。浸润于这种古典文化大成熟、大总结的氛围中，在文学领域，几乎所有古代文学形式在清代都有发展，『由清代文学可以发现从《诗》《书》《易》《春秋三传》以来的传统痕迹及其最后形态』^三。在目录学领域，清代无论是官修、史志，还是私家目录，也都显示出一种总结前代、开启后来的特色，《四库全书总目》正是在充分总结前代学术成果的基础上建构起中国古代最为完备、最为系统的图书分类体系。在学术思想领域，随着学人们对古代典籍的系统整理和对传统文化的全面总结，使得中国数千年来包括各门学科和各个领域在内的许多学术思想得到发掘和彰显，具备相当学术思想意义的『乾嘉汉学』^四的兴起则为其表现。其注重资料的收集和证据的罗列，主张『无信不征』，以汉儒经说为宗，从语言文字训诂入手，主要从事审订文献、辨别真伪、校勘谬误、注疏和诠释文字、典章制度以及地理沿革的考证，成为了清代学术思想的主流学派。在中国画领域，清代画坛承续了明末以来的绘画美学思想，具体来说就是董其昌的绘画实践与绘画理论成为了清代绘画最大的圭臬。十七世纪下半叶，以『四王、吴、恽』为代表的新一代艺术家们身体力行，对中国画的技巧作了一次创造性、历史性的总结，集其大成，出现了山水画的新风格：使得中国画技法高度程式化、抽象形式化、符号化，突显了中国画笔墨的形式结构美，使得中国画的笔墨有了独立的审美价值，从而开辟了中国画发展的新格局。

中国画发展至清代，走完了追求神韵的时期；走完了追求客体精神本质的时期；走完了追

一、章学诚《章氏遗书》，卷十八
二、焦循《易餘齋錄》，卷十五
三、金克木《谈清诗》，《读书》，一九八四年第九期，总第六十六期
四、乾嘉汉学系清代乾隆、嘉庆时期思想学术领域中出现的一个以考据为治学主要内容的学派。因其采用了汉代儒学训诂考订的治学方法，故称『汉学』。又因其文风朴实简洁，重证据罗列而少理论发挥，故又称『朴学』『考据学』。其学派的奠基人为清初学者黄宗羲、顾炎武、方以智、阎若璩、胡渭和毛奇龄等人。乾嘉汉学的学术成就主要为：（一）集历代特别是明末考据学之大成，把中国古代考据学推向高峰，使考据内容更为广泛，考据方法更为严密，考据成果也更为丰富和充实；（二）对我国两千多年以来的文献典籍进行了大规模的总结整理，使丰富的文化遗产得以保存，并为后人的阅读提供了方便，奠定了基础；（三）乾嘉汉学的许多学者的治学态度、治学方法严谨踏实，一丝不苟，也值得借鉴，更有一些学者直接开启了近代实证学风之先河。

求意境，将意与境有机结合，借客体景致表现主体意念的主体时期；亦走完了将法度作为实现审美情趣的手段、形式高度成熟、追求格调的时期；步入了对中国画语汇基础性的审视和补充再现性实践，使中国画的体系更加完善的本体追求时期。虽然对于中国画本体的追求在明代中期吴门画派时就已经初露端倪，然而，大张旗鼓、身体力行，并且一哄而上的局面，则要到清代早期才开始。

清代早期，几乎所有画家都受到董其昌绘画图式、思想观念的影响，只是程度各有轻重罢了。^五当然如此『深入人心』，如此『影响深远』，仅凭一个董其昌是无法实现的，还需要相当的『忠实粉丝』，除去皇帝的喜好之外，画坛以『四王、吴、恽』为代表的所谓『正统派』或有称『仿古派』^六等就起到了这样推波助澜的作用。在董其昌的艺术成就中，『文人画』『南北宗论』，以及他对中国画的程式化发展^七所起的作用，即所谓将山水画因子归为相应的图式与纯粹抽象笔墨的创作实践的影响尤大。这一系列的创作理念为中国画本体发展中的程式化建设提供了理论与实践的依据，中国画程式化发展在清代画家手中达到了高峰。

以『四王』为代表的清初画家，对于古代画本描摹的热情远大于对眼前实景山水的描绘，他们更多着意的是怎样运用古人概括自然景物的笔墨范式去营造一个自己心中的自然，进而让个人的自由意志寄寓在画里的一草一木、一山一水中，所谓『功参造化，思接混茫』^八。以『四王』为代表的清代画家学画与创作，多由临摹入手进而自成一家画学之路。直接承续董其昌『文人画』与『南北宗论』理论的『四王』，对山水画中笔墨构成方式及其抽象表现力的关注，已经超过了笔墨再现物象能力的关注。他们从古人的作品中去提炼树法、叶法、山法、石法、水法、点景法、点苔法等程式，提炼笔墨组合中

五、清『四僧』的绘画创作从未脱离中国画在清代的发展轨迹，也从未脱离董其昌的绘画创作理论。浙江画宗法『元四家』，于黄、倪着力尤多，单从作品面貌来看，倪瓒的痕迹最为明显。在董其昌的『南北宗论』中，倪瓒被推为『南宗』逸品的最高典范，『四僧』中浙江、八大、石涛的画作里均明显有倪画的痕迹，『出黄入倪』是当时画家个人建立风格与格调定位的普遍思想。石谿的画一看便知为『南宗』画风的继承者，基本可称得上与『四王』『同流合污』了。对于『南宗』，他直接取法『元四家』与沈周，其中得益最多的是王蒙。在他的画中不仅山体质面的毛糙、山势扭转的效果从王蒙处得来，短促、缠绕的皴法也是来自王蒙。若拿石谿与『四王』的画相较，前者少了一些雍容不迫、淡定神闲的气度，而稍嫌粗服乱头、凌乱放浪。八大山人的山水画取法董其昌与『元四家』，尤以借鉴董其昌、倪瓒为多。在他的山水画中相对没有太多所谓『真山真水』的表现，有的是一种垒叠式的构成，一层层山，一道道水，山石结构组合、树法来自董其昌、用笔、线条的变化则受到了倪瓒的启发。石涛与同时代的习画之人一样，师董其昌画，学『元四家』法，在『师古人』与『师造化』之间他是属于『两手抓，两手都硬』的一类，他不走形式上的仿古，其反复强调的名句『我自有我法』，看似背离董其昌的绘画创作观点，实则是选择在理念上与董其昌相呼应。

六、我一向不赞成把『四王、吴、恽』及其传派与『四僧』及其传派对立起来比较，甚至冠以什么『复古派』『保守派』『革新派』『自我派』等，从中国画发展的规律来看，清代的这个派那个派，无不是对于古代优秀的绘画传统进行吸收借鉴。各自在当时影响的大小、受众面的宽窄等与各自的社会审美取向、社会地位等因素有关，而与取法如何、风格怎样等因素关系不大。看来，后人帮前人『拉帮结派』还需从总体与本质、从发展规律把握。

七、程式是意念对于物象的肯定，从而提示客观世界的内在本质。程式也是创造，不是自然物象的模仿，是避免如实描写和琐碎地堆砌而对物象进行精选，强化其主要特征和主观感受，远比生活原型来得更鲜明、更单纯、更美。也就是说，在对技法的提炼、概括中，本人的审美情感也逐渐地融入程式化的表现技法之中，使之成为表现画家审美感受的载体。这种经过艺术夸张处理的表现语言，极其精炼、简洁，带有鲜明的形象特征。如树叶的程式：点叶、夹叶、个字点、梅花点……这些是原有树木叶形中本已具有的，中国画只是将其强调罢了。程式化是绘画艺术生命运动的必然结果，是艺术语言成熟的标志。程式化的出现，标志着文化体系的成熟，摆脱了原始、稚拙、半成品状态。程式化的表现方法在中国画中的地位是较为显明和特殊的。程式化为我们提供了最佳效果的表现技法，后人拿了这种程式，便可以轻而易举地获得最佳表现效果。如只要运用披麻皴、蟹头点，便能画出江南山水，如果舍弃这些语汇，将难以表现，若换用其他方法，其表现效果恐大打折扣。程式化表现技法本身极具表现性，这主要体现在表现技法的符号化与秩序化上。前者将原型的本质特征归纳成具有符号特征的、形象化特点的简洁语言。符号化语言极具概括性，它将物体的形象特征概括、夸张至极致，以简洁的符号形象寓意在一定的形象特征之中。后者则注重作画过程的组织衔接，强调表现过程的重要性。对笔墨的组织、节奏的掌握、画面的构成、色彩的变化等画面形式因素进行综合考虑，使每个环节都相互衔接，以保证画面的整体效果。^九

八、王时敏《西庐画跋》中有云：『画虽一艺，古人于此冥心搜讨，惨淡经营，必功参造化，思接混茫，乃能垂千秋而昭后学。』

轻重、缓急、开合、起伏、抑扬、提按、行止、虚实、方圆等运用的法则，以带有程式化意味的图像的重新组合为媒介，靠着笔墨运动，进行高度的艺术加工与艺术提炼，创作出具有个性化的笔墨意境、情绪格调。这种中国式的带有一定抽象意味的艺术具有寓作于述、化古为我的特点。这种独特的『中国特色』的创作方法并非摒弃传统而凭空独创，而是在充分理解与掌握古代技法的基础之上的再创造。故而讲求学有渊源，笔笔有出处，至于在作品上题写『临某某』『仿某某』的款识则是理所当然的事了。如果仅从字面意思来理解，只为单纯的临摹，则有失偏颇，此类款识表明了画作的创作是在严格意义上传统的延续与生发。也恰恰在于『四王』承续了董其昌对于中国画本体的重视研究，使得中国画的传承与延续出现了与以往都不同的局面，出现了像王概等人编绘的《芥子园画谱》，康熙朝宫廷画谱《海错图谱》《鵝鴒谱》，乾隆朝的《仿蒋廷锡鸟谱》《兽谱》，道光朝的《鸽谱》和光绪朝的《牡丹谱》《菊谱》，黄谦编绘的《兰谱》《菊谱》《竹谱》和《梅谱》等综合的、分类的画谱，为学画者提供了高屋建瓴、言简意赅、深入浅出的『传移模写』良方。

二 三次机遇串起的画圣人生

当中国画发展到此时，一千多年积淀的创作经验使得中国画自身语汇建设相对完善，于是成就了以『四王』为代表的程式汇集型画家，这种现象的出现是中国画发展的必然结果，而『四王』也成为中国画本体发展阶段过程中的关键性人物。具体表现在博采古今诸家之长，加以融会贯通，形成自己的面貌，所谓『集其大成而自抒机杼』，并产生较为强烈的流派性反应。在这四位中尤以王翬为典型，秦祖永在《桐荫论画》中谓之『集古之大成，合南北为一宗』。

王翬（一六三二——一七一七），字石谷，号乌目山人、乌目山中人、剑门樵客、耕烟散人、耕烟外史、耕烟野老，晚年又号清晖主人、清晖山人等。^九江苏常熟人。明崇祯五年壬申（一六三二）四月十日，王翬出生在一个『世业儒』的书香之家，所谓『世业儒』，即世代都是读书人，非『大儒』，仅一介头上无功名的布衣而已。王翬的四世祖王伯臣是庶族中知书达礼的读书人，并擅丹青，据《虞山画志》记载：王伯臣『花鸟师崔子西（崔白），写意尤胜，为石田（沈周）所称』。^十王翬的祖父王仕载淹通典籍，旁及丹青，据《虞山画志》记载，『志尚高雅，隐居白茆，山水、人物、花鸟俱擅长』，^{十一}因

九、王翬名款有变化，约四十岁以前，有『王翬』『石谷』『石谷子』『石谷王翬』『虞山王翬』『虞山弟王翬』『琴川王翬』『恽水王』『海虞王』等，约四十一岁至六十岁，有『方外后学王翬』『乌目山人王翬』『乌目山中人石谷子王翬』『剑门王翬』『澄怀主人王翬』『虞山石谷子王翬』等，六十一岁以后，有『清晖主人』『耕烟野老』『耕烟散人王翬』『耕烟学人王翬』『海虞耕烟散人王翬』『海虞耕烟外史王翬』『剑门野客王翬』等，以上就是王翬署款的不同变化，但要说明的一点，用名款来断定作品的大致年代，只能断前，不能断后，因为后期可以用前期的款作画。从传世作品看，『乌目山人王翬』的款，晚年很少用。

十、清郑抡达编撰《虞山画志》，收录于《中国书画全书》，第十册，第一〇〇九页。

十一、同上。

家境贫困，所以也常卖画换米度日。王翬的父亲王翬龙则擅长山水画，在虞山地区小有画名，是一名职业画家。从读书人逐渐『沦落』成职业画家，社会地位也逐渐降低。王翬就是出生在这样一个家境并不殷实、社会地位也不高的职业画家的家庭。传说王翬出生时满屋墨香飘逸，这种『神迹』，当属无稽之谈。王翬在父辈的影响、家庭的熏陶下，自幼喜画，加之其天资聪颖、造型能力强，很快便显露出了绘画天赋，年仅六七岁便能用芦苇秆子在墙上涂鸦。他曾记述：『童子时即嗜翰墨，得古迹真本，辄模仿数纸，必得其神乃止。』^{十三}热衷于绘事，则无意于功名，于是王翬选择了子承父业，继续以绘画作为谋生立业的手段。遂在其十六岁时拜同乡山水画家张珂^{十四}为师学画，张珂的画以师法黄公望为主，属于典型的『南宗』绘画风格体系。王翬师从张珂，其画艺得到了规范，也步入了一个良性发展的轨道。

顺治八年辛卯（一六五一），二十岁的王翬在乡邑已小有名气，与虞山、娄东地区的文士、画家多有交往。这年仲秋，王翬迎来了他人生的第一个重要的机遇。当时，被江南画坛领袖王时敏誉为『独步海内』『当今画家不得不推为第一』的王鉴（一五九八——一六七七），自太仓来到了虞山。王翬得知后，知道仅凭自己职业画家的身份是无法得以见到这位当世大家的，经过反复思量，决定委托同乡江西布政使孙朝，让他在中秋之夜宴请王鉴时将自己所画的一簋成扇转奉于王鉴。果然，王鉴见扇后大为惊异，赞之曰『三百年所仅见，不久当享大名』，把玩之余，将扇纳入袖中，继而邀王翬前来，王翬持弟子礼进见，一番交谈之后，王鉴对王翬的才学益加赞许，曰：『子学当造古人。』还拿出随身所携带的董其昌山水长卷为王翬讲解画法。王翬自己也曾对此过程有过记述：『（王鉴）把玩赞叹，携之袖中，……师握余扇，注视不释手。酒半，遍示诸客，称许过当，一座尽惊。随命其客邀致，翬得以弟子礼见，因出董文敏（董其昌）所图长卷，指点诤谈，郑重而别。』^{十四}得到了王鉴的垂爱，对于王翬来说，当是千载难逢的幸事。这一年十月小春，王鉴写信召王翬至太仓，信中说：『中秋分袂，又值小春时候矣，无时不怀想高风，谅吾兄比同此意，小斋虽未构就，小婿处亦可下榻，烟翁（王时敏）、梅翁（吴伟业）俱渴欲相晤，乞即命驾一来，纵观古人真迹，一大快事。』书信言语如此恳切，书信内容又如此诱人，王翬读后怎能不动心，抑或，王翬早已在焦急地等待着王鉴的召唤了，书信的到来，正是王翬梦寐之事。至此，王翬赴太仓正式跟随王鉴学画。从此王翬『由一个徜徉于市井、靠临摹作伪维生的职业画家，进而获得了超越旧有视线的机遇，有缘跻身于画苑精英之列』。^{十五}王鉴家中富于收藏，于是他尽出所藏宋、元、明书画，给王翬临摹研习。王鉴先教其书法，并辅助其文学，再结合临摹古人真迹，教授其绘画构图。王翬从王鉴学一年有余，画艺大增。不仅如此，王鉴画中明朗洁净、精谨雅逸、皴染并兼的风格，以及不拘一家规范，博采南北诸家笔墨之长的创作主旨，对王翬乃至『虞山画派』画

十二、王翬《清晖赠言·自序》，收录于《中国书画全书》，第七册，第八一五页。

十三、张珂（一六三五——？），字玉可，号峭雪（一作梅雪），又号碧山小痴，江苏常熟人。工画山水，层峦叠嶂，高树深林，自出新意。所画传世较少，名以不彰。寿逾八十一，精工犹似中年。

十四、王翬《清晖赠言·自序》，收录于《中国书画全书》，第七册，第八一八页。

十五、于富春著《山水清晖——王翬及其家族画艺》，第五十六页，（台湾）石头出版股份有限公司，二〇一一年八月。

风的影响至大。

幸福到来的是如此迅速，顺治十年癸巳（一六五三），王翬又迎来了他人生的第二个重要的机遇，这一年王鉴远游，便将王翬托付给了王时敏（一五九二——一六八〇），王翬拜其为师。^{十六}王翬记下了当时的情況：『公一见如故，馆之幸舍，周臣与端士（王揆）诸公晨夕侍侧，语下往往契合，因尽发家藏宋元名迹，相与披寻议论，指示宗派，悉有依据。翬益快闻所未闻，由是盘礴点染，颇能涉其津涯，与古人参于毫芒之间，会诸意象之表，皆两公之教也。』^{十七}此时的王时敏已过花甲之年，此前对于年轻的王翬是略有耳闻，当他见过王翬画作后亦是赞叹不已：『此烟客师也，乃师烟客耶。』其实，作为年仅二十二岁的王翬来说，我们从其存世画作来看，除了路数端正以外，笔墨、气息均是一般般，没有过多可圈可点之处，画作亦无过人出众之态。想来，王时敏的过誉，一方面认为王翬是可造之材，仍有发展的空间与潜力，『石谷天资灵秀，故自胎性带来』^{十八}；另一方面是因为王鉴的极力推荐，面子总是要给的。于是，王时敏为王翬提供极为优越的学习条件，王时敏家中收藏书画甚丰，他也是尽出所藏，供王翬临习。并对王翬的点滴进步都给予了肯定与赞扬：『石谷真异人也，其画直逼宋元，深入古人堂奥，丘壑则古人丘壑也，笔墨则古人笔墨也。……是何修而至此，或者天授非人力欤。』^{十九}王时敏不仅将王翬当作自己的爱徒，更将王翬当作自己的朋友，除了常常与王翬合作，请王翬为其代笔之外，还在自己的画作上题写『摹自石谷』。足见王时敏对王翬的提携延誉、宠爱有加。王时敏还常常带着王翬『游大江南北』，将王翬推荐给各大藏家，让他得以观赏、临摹各地藏家秘不示人的名家名作。在王时敏的『鼓励教育』法之下学习古代中国画传统，王翬获得了当时学画者难以比拟的极佳条件，在这种环境中，王翬渐悟画艺奥秘，进步飞速，三十多岁，其作品俨然一派大家风度，声名鹊起，揄扬名公卿间。对于王翬的进步，王时敏从不吝惜赞誉之辞。在他四千多言的《西庐画跋》中随处可见对于王翬的溢美之言，如『罗古人于尺幅，萃众美于笔下者，五百年来从未之见，惟我石谷一人而已』。^{二十}再如『近世攻画者如林，……五百年来从未之见，惟吾石谷一人而已。……犹如禅者，彻悟到家，一了百了，所谓一超直入如来地……余于画道有癖嗜，顾以资钝劣，又婴物务不能恳习，迄今无成。生平所交画友数辈亦多未脱时趋，意谓风尚止此。不图疲暮之年得遇石谷。且亲见其盘礴，如古人忽复现前，詎非大幸？』^{二十一}王时敏晚年，愈发喜爱王翬画作，尝叹道：『（王翬画作）气韵位置，何生动天然如古人，竟乃尔耶，吾年垂暮，何幸得见石谷，可恨石谷不及为董宗伯（董其昌）见也。』^{二十二}王翬伴随王时敏十年左右，这十年是王时敏绘画艺术创作与艺术观点最为成熟的时期，王翬与之朝夕相处，受益良多；这十年也是王翬个人风格逐渐形成显现的关键十年。

十六、王鉴与王时敏交往最为频繁，交情最深。他偶均居太仓城内，同姓不同宗。绘画交往自一六三七年夏初（当时王鉴辞廉州知府职归乡，王时敏过访），至终身二人未尝间断。

十七、王翬《清晖赠言·自序》，收录于《中国书画全书》，第七册，第八一五页。

十八、王时敏《烟客题跋》，卷上，（通州李玉荣韵湖校本），第五三页，上海人民美术出版社，一九八六年版。

十九、王翬《清晖赠言·自序》，收录于《中国书画全书》，第七册，第八九一页。

二十、王时敏《西庐画跋》，收录于吴非明编著《四王画论辑注》，第一五页，浙江人民美术出版社，一九九四年。

二十一、王时敏《西庐画跋》，收录于吴非明编著《四王画论辑注》，第一六页，浙江人民美术出版社，一九九四年。

二十二、张庚《国朝画征录》，收录于《中国书画全书》，第十册，第四二六页。

此后数十年间，王翬一直过着作画、售画、交游的闲适生活。精力充沛的王翬临摹、创作了大量的作品；广交社会名流，足迹遍及大江南北，并且遍观天下名迹，体会探究其中妙韵。在这段时期，王翬的眼界得到了极大的开阔，绘画技法得以丰富、圆满、成熟，个人风格充分显现，散发出多姿多彩的迷人气息，进而强势影响着虞山地区的绘画风格。

直至康熙三十年辛未（一六九一），王翬六十岁时，迎来了他人生的第三个重要的机遇。这一年年初，经宋骏业与王原祁商量，推荐王翬出任《南巡图》首席画师，以布衣身份供奉南薰殿，主持绘制相关事宜。^{二十三}据《清史稿》记载：『绘《南巡图》，集海内能手，逡巡莫敢下笔。翬口讲指授，咫尺千里，令众分绘而总其成。』^{二十四}王翬的主要工作是构思与构图，至于具体山水绘制则由宋骏业、杨晋、虞沅、顾昉、王云、徐玫、吴芷、顾汶等画家协同完成，人物、屋舍等则由宫廷画家焦秉贞及其弟子冷枚等完成。虽然，王翬向好友潘鏐诉说淹留京城之累时表露，自己不能如闲云野鹤一般自由，且自己的能事无端受迫急，深悔远别家山进入『朱门』，唯能于每晚酒阑烛尽时暗自流泪等等故作矜持的『牙疼话』。然而，这一番牺牲是值得的，至康熙三十五年丙子（一六九六），王翬六十五岁时，《南巡图》『阅六载而告成』^{二十五}，同年，蒙皇太子召见，王翬在《清晖赠言》中记录：『图就进呈，深称上旨，更荷青宫召见，赐坐赐食。』^{二十六}此时，作为主持者、作为画家的王翬，声望之高已无以复加。『一时辇上公卿皆艳称其事』，『名公、巨卿、文人、学士争交之』^{二十七}。他在甲申（一七〇四）年题《钱希仲苍松翠竹卷》中说：『往翬在燕台，蒙皇太子召见青宫，奖饰备至，恩礼优渥，有「山水清晖」四大字之赐，书法绝伦，超今越古，什袭宝藏，奉为世守，真草野之奇遇也。』^{二十八}

王翬在京驻留的时日里，除了主持绘制《南巡图》之外，还以画广泛结交收藏家与权贵，如宋荦（一六三四——一七一三）、王鸿绪（一六四五——一七二三）、卞永誉（一六四五——一七一二）、高其佩（一六四五——一七〇四）、吴璥（一六六二——一七〇七）、爱新觉罗·岳乐（一六二五——一六八九）、索芬（？——一七〇三）、王士禛（一六三四——一七一一）、纳兰明珠（一六三五——一七〇八）、张英（一六三七——一七〇八）、赫奕（一六四三——一七二〇）、博尔都（一六四九——一七〇八）、岳端（一六七一——一七〇四）等，收益亦是良多，不仅开阔了眼界，拓宽了艺术之路，还增加了声望，扩大了影响，可谓名利双收。《南巡图》的绘制使得王翬从一介布衣画家、一个地方性职业画家，质变成为了清代最具影响力、最具代表性的大家之一。

康熙三十七年戊寅（一六九八），王翬在京生活创作了近八年之后，看破朝廷自上而下的相互倾

二十三、王翬在《清晖赠言》自序中明确写道：『颇庵（王揆）少麓宰台中允笃念世好，提浆弥胶，而中允家学绳武，挥洒妙天下，力为之延登公卿间，造坚斋（宋骏业）宋黄门奉命绘《南巡图》，首蒙招致。』

二十四、赵尔巽主编《清史稿》，卷五四〇，列传二九一，艺术三，第一三九〇三页。

二十五、《南巡图》第十二卷，卷首题。

二十六、王翬《清晖赠言·自序》，收录于《中国书画全书》，第七册，第八〇〇页。

二十七、同上。

二十八、王翬《清晖赠言》卷一，收录于《中国书画全书》，第七册，第八一九页。

轧、尔虞我诈、党同伐异和斗争残酷，领悟到京城绝非他安身立命的久留之地，自己的攀附逢迎权贵皇族、不断赠画鉴古、周旋于雅集笔会等等这些多年的苦心经营，谋求仕途，欲一改王家世代布衣寒士的身份，到头来得到了一个未知的结果，于是心灰意冷，决意返乡。「上意欲留之供奉内廷，而知其雅志，亦不强也」，经康熙「恩准」，六十七岁的王翠于当年六月南还，《清史稿》中亦有记载：「圣祖称善，欲授官，固辞，厚赐归，公卿祖饯，赋诗赠行。」^{三十九}两个月后，王翠携弟子杨晋抵达虞山，先将「山水清晖」四字刻匾榜之于草堂门庭，作为「什袭宝藏，奉为世守」，然后率领子孙，北向稽首谢皇恩。想象一帮老少对着空气跪拜是何等荒唐滑稽的一个场景。此时起王翠开始在画中使用「清晖主人」号。从此王翠在虞山隐于丹青，云烟供养。归乡后，王翠因画名显赫，求画人益多，「王侯将相、公卿士大夫，靡不愿得尺幅，以为吉光片羽。」^{三十}好友恽南田亦记述：「石谷山人笔墨价重一时，海内趋之，如水赴壑，凡好事家悬金币购勿得。」^{三十一}王时敏也说：「（王翠）声名惊爆海内，丐求者户外履满，欲作铁门限久矣。」^{三十二}王翠晚年因画债难还，常常「应酬尝焚膏以继日」。以王翠为领袖的「虞山画派」也在其返乡后逐渐壮大，从学者不下千人，而画风属于「虞山画派」的画家更是众多，几占画坛半壁。康熙五十六年丁酉（一七一七）十月十三日王翠卒，时年八十六岁，墓原在虞山某区，后改葬于虞山北麓，又于乾隆十九年甲戌（一七五四）一月十日改葬于虞山西麓程家桥。

三 困难的绘画风格分期

王翠一生的绘画创作量巨大。究其原因：

第一，王翠终其一生都在鬻画为生，只有多画、多卖画，才能享有闲适的生活；^{三十三}

第二，作为社会地位较低的职业画家，若要摆脱「廉价」的身份与职业，得到上流社会或文人士大

二十九、赵尔巽主编《清史稿》，卷五四〇，列传二九一，艺术三，第一三九〇四页。
三十、王翠《清晖赠言》卷一，收录于《中国书画全书》，第七册，第六九三页。
三十一、恽南田《南田画跋》，第一册，第二十八页。
三十二、王时敏题王翠于康熙十三年甲寅（一六七四），四十三岁时为徐乾学作《摹古山水》册，此册原为过云楼藏品，现藏常熟博物馆。
三十三、对于卖画，王翠始终热衷，我们从其康熙九年庚戌（一六七〇），三十九岁时所画的《溪山红树图》轴的题跋中可见一斑。这张画，王翠的恩师王时敏，看见了甚是喜欢，在画上题写：「石谷此图虽仿山樵（王蒙），而用笔措思全以右丞（王维）为宗，故风骨高奇，迥出山樵规格之外，春晚过姿，携以见眎，余初欲留之，知其意颇自珍，不忍遽夺，每为怅怅然。余时方苦嗽，得此饱玩累日，霍然失病所在，始知昔人微愈头风，良不虚也。」庚戌（一六七〇）谷雨后一日，西庐老人王时敏题。「老师把此画当作了治病的良方，王翠不给，过了几个月，此画又被挚友恽寿平看见：「乌目山人为余言，生平所见王叔明（王蒙）真迹不下廿余本，而真迹中最奇者有三，吾从《秋山草堂》一帧睹其法，于昆陵唐氏（唐宇昭）一观《夏山图》会其趣，最后见《关山萧寺》本，一洗凡目，焕然神明，吾穷其变焉。大谛秋山天然秀润，夏山郁密沉古，关山图则离披零乱，飘洒尽致，殆不可以径赝求之，而王郎于是乎进矣。因知向者之所为山樵，犹在云雾中也，石谷沉思既久，暇日戏汇三图笔意于一幅，芟蘖陈迹，发挥新意，徊翔放肆，而山樵始无余蕴。今夏石谷自吴门来，余搜行笈，得此帧，惊叹欲绝，石谷亦沾沾自喜，有十五城不易之状，置余案头摩挲十余日，题数语归之，盖以西庐老人之矜赏，而石谷尚不能割所爱，矧余辈安能久假为楮棧之玩耶。」庚戌（一六七〇）夏五月，昆陵南田草衣恽格，题于静啸阁。「话说得很清楚了，恽寿平对此画是爱不释手，自觉王时敏尚得不到，自己更是与此画无缘。又过了数月，偶过徐氏水亭，竟赫然见《溪山红树图》轴乃为金沙潘氏所得，心中大为不快，郁闷之余，他又在画上题跋：「偶过徐氏水亭，见此帧乃为金沙潘君所得，既怪叹，且拓甚，不对赏音，牙微不发，岂西庐、南田之矜赏，尚不及潘君哉，米颠据舷而呼，信是可人韵事，真是效慕也，但未知石谷他日见西庐、南田，何以解嘲？」冬十月，南田恽格又题。」从这一点，王翠作为职业画家的嘴脸显露无疑，为了生计，为了更好的生活，白要是绝不行的，哪怕是恩师与挚友。