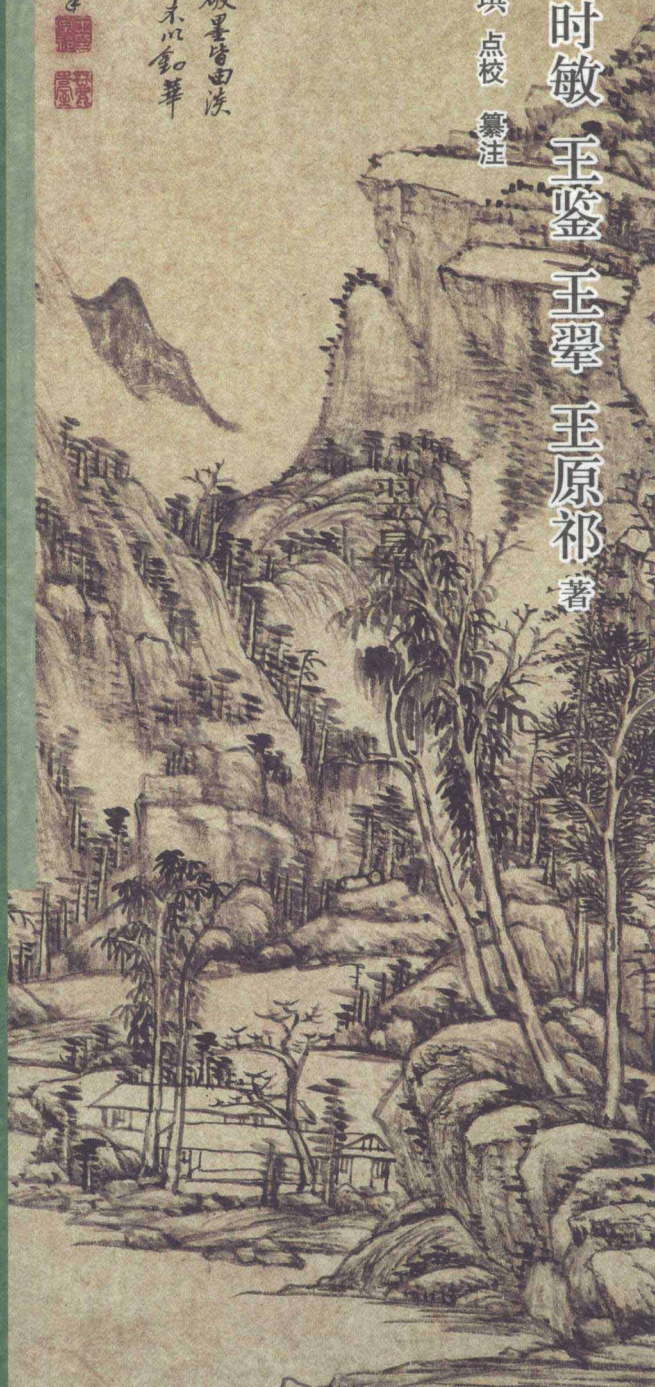


〔清〕王时敏 王鉴 王翬 王原祁 著

杨亮 何琪 点校 纂注

予公畫平淡天真凡破墨皆由淡入濃從此為趨向之準不以鉛華取工也識者鑒之
辛巳冬日麓臺祁寧



清初四王山水画论

山东画报出版社

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，乃能垂千秋而开后学，原其流派所各有渊源，如宋之李、郭皆本荆、关，元之四大家，悉宗董、巨是也。近世攻画者如林，莫不人推台眉，自夸巨手，然多追逐时好，鲜知古学，即有知而慕之者，有志仿效，无奈习气深固，笔不从心者多矣。间有杰出之英，灵心妙解，力追古法，亦不过考学凡家，岂能于历代诸名迹尽得其间奥？且形似者，神或不全，神具者，形多未肖。

●〔清〕王时敏 王鉴 王翬 王原祁 著 杨亮 何琪 点校 纂注

清初四王山水画论



山東畫報出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

清初四王山水画论/ (清)王时敏等著; 杨亮, 何琪
点校纂注. —济南: 山东画报出版社, 2012.7

ISBN 978-7-5474-0596-3

I. ①清… II. ①王… ②杨… ③何… III. ①山水画—绘画
评论—中国—清代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第022889号

责任编辑 郭珊珊

装帧设计 王 钧

主管部门 山东出版集团有限公司

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hccb@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团

规 格 150毫米×228毫米

8.625印张 54幅图 150千字

版 次 2012年7月第1版

印 次 2012年7月第1次印刷

印 数 1—5000

定 价 30.00元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。

建议图书分类: 中国画论

序

南京艺术学院教授、博导 周积寅

清代前期，主要指清初至乾隆年间（1644—1795），这时期的山水画家是“四王吴恽”及一批遗民画家。“四王”指王时敏、王鉴、王翬、王原祁，他们的山水画被清王朝奉为典范，以王原祁为首的娄东派和以王翬为首的虞山派，被视为正统派，在画坛上据统治地位。“五四”新文化运动，“四王”以摹古派的罪名列为被打倒的对象。其后在一些史论著述中，往往一提起“四王”，便立即与“临、摹、仿、模”划上等号，加以非议。如何正确对待“四王”，从上个世纪八十年代起，已开始有学者著述重新加以评论，至今，持全盘否定观点的人似乎不多了。“四王”的山水画，就其成就来说，他们都是穷毕生的精力，远追董、巨、倪、黄，近师董其昌，特别在笔墨技法上，给后世留下了丰富的遗产，的确有许多成功的地方。中国山水画从元代赵孟頫、元四家开始用生纸画山水，创作了干笔皴擦、淡墨渲染的技法，到了“四王”，将这种笔墨技法发展到了

炉火纯青的地步，不能不说是一大贡献。士大夫文人所追求的闲、静、幽、雅、文、逸等艺术境界，在他们的画面上体现得了无遗憾。其着色青绿也是如此，他们高度发挥了赵孟頫、文徵明，特别是董其昌等人的传统，做到了妍而不甜，在浓重的着色画面上，有娴适、安静、浑穆的效果。“四王”山水画十分重视学习古代大家作品，力求学古之后“一变为本家体”，他们的绝大部分作品写上仿、临、摹、拟某某字样，但将其作品与元明诸大家对照，还是有明显区别的。他们在题仿古山水时，也十分赞成前人师法造化、写真山水，但他们却极少到大自然中去对景写生创作，与同时代石涛“搜尽奇峰打草稿”的作品相比，虽功力超过石涛，而丘壑却不及石涛千变万化，这是他们的欠缺之处。

“四王”不仅是大画家，还是颇有建树的画论家。其存世画论多是他人将他们作品上的题跋辑录而成，有王时敏《西庐画跋》《烟客题跋》，王鉴《染香庵跋画》，王翬《清晖画跋》，王原祁《雨窗漫笔》《麓台题画稿》等，画论中不乏精辟见解，如：

论学习古人：“谓我似古人，我不敢信；谓我不似古人，我亦不敢信也。”（王原祁语）“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽唐人气韵，乃为大成。”（王翬语）

论创作品评：“作画以理、气、趣兼到为重，非是三者不入精、妙、神、逸之品。”“得意、得气、得机，则无美不臻矣。”（王原祁语）

论意境：“从无画看出有画，即从有画看到无画。”（王原祁语）

论章法：“画中龙脉开合起伏。”“龙脉为画中气势。”“若知有龙脉，而不辨开合起伏，必至拘索失势。知有开合起伏，而不

本龙脉，是谓之顾子失母。”（王原祁语）

论笔墨：“画不在形似，有笔妙而墨不妙者，有墨妙而笔不妙者，能得此中三昧，方是作家。”“寓法度于纵放之中，得奇趣于笔墨之外。”“能于笔墨之外抉摘其玄妙，尤为时流所难。”（王时敏语）“凡作一图，用笔有粗有细、有浓有淡、有干有湿，方为好手。若出一律，则光矣。”（王翬语）“山水用笔须毛，毛字从来论画者未之及。盖毛则气古而味厚，石谷所谓光，正毛之反也。”“用笔忌滑、忌软、忌硬、忌重而滞、忌率而溷、忌明净而膩、忌丛杂而乱。又不可有着意好笔，有意去累笔。从容不迫，由淡入浓，磊落者存之，甜俗者删之，纤弱者足之，板重者破之。又须下笔时在着意不着意间。则觚棱转折，自不为笔使。用墨、用笔，相为表里，五墨之法，非有二义要之，气韵生动，端在是也。”“世人论画以笔墨，而用笔、用墨必须辨其次第，审其纯驳，从气势而定位置，从位置而加皴染，略一任意，便疥癩满纸矣。”“要仿元笔，须透宋法。宋人之法一分不透，则元笔之趣一分不出，毫厘千里之辨在是，此子久三昧也。”“笔墨一道，同乎性情，非高旷中有真挚，则性情终不出也。”“意在机先，笔随心止。”“有真山水，可以见真笔墨，有真笔墨，可以发真文章。”“笔不用烦，要取烦中之简，墨须用淡，要取淡中之浓。”“笔墨一道，用意为尚，而意之所至，一点精神在微茫些子间，隐跃欲出。”（王原祁语）

论设色与笔墨关系：“设色即用笔、用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。”“画中设色之法，与用墨无异，全论火候，不在取色，而在取气。故墨中有色，色中有墨，古人眼光直透纸背，

大约在此。今人但取傅彩悦目，不问节腠，不入窍要，宜其浮而不实也。”（王原祁语）

论画法与诗文、书法、音乐的关系：“画法与诗文相通，必有书卷气，而后可以言画……其中可以通性情、释忧郁，画者不自知，观画者得从而知之，非巨眼卓识，不能会及此矣。”“画虽一艺，而气合书卷，道通心性，非深于契合者，不轻以此为酬酢也。”“声音一道，未尝不与画通。音之清浊，尤画之气韵也；音之品节，尤画之间架也；音之出落，尤画之笔墨也。”（王原祁语）

论近世画坛习气、宗派与流弊：“近世攻画者如林，莫不人推白眉，自夸巨手。然多追逐时好，鲜知古学，即有知而慕之者，有志仿效，无奈习气深固，笔不从心者多矣。”（王时敏语）“画道至今日而衰矣，其衰也，自晚近支派之流弊起也。”“大抵右云间者，深讥浙派，祖娄东者，辄诋吴门，临颖茫然，识微难洞。”（王翬语）“明末画中有习气恶派，以浙派为最。至吴门、云间，大家如文、沈，宗匠如董，赝本混淆，以讹传讹，竟成流弊。广陵、白下，其恶习与浙派无异，有志笔墨者切须戒之。”（王原祁语）

四王画论，皆从实践中来，有感而发，含金量重，其中论及笔墨者最多，也最有系统。笔墨是中国画的基本功，董其昌云：“画岂有无笔墨者。”四王直接其衣钵，不仅在实践上保存了中国画真笔墨，而且在理论上对其有深刻的领悟，绘画之立意、构图、形象、神采、气韵、意境无不通过笔墨加以表现。四王并非把山水画看成是一种单纯的笔墨表现，而是强调文人画的本质，以真笔墨写真山水，得其真性情，把笔墨气韵的追求看成是艺术修养的最高境界。

这份珍贵的美学思想，对今天的中国山水画创作无疑有一定的借鉴意义。

杨亮、何琪，是两位青年学者、美术学硕士。他们勤奋刻苦，好学上进，治学谨严，发表了不少有学术见解的论文，受到社会的关注。最近，应山东画报出版社之约，合作点校、纂注《清初四王山水画论》一书，希望早日问世。遵嘱，是为序。

2012年3月于金陵苦乐斋

前

言

我国绘画史上跨越明清的四位画家王时敏、王鉴、王翬、王原祁被称作“四王”。他们有着近似的绘画风格、系统的创作理念，被后世视为一个派系整体。他们谈论绘画的题跋论述被结集刊行，大量的创作被宫廷和民间收藏，对清代山水画的发展有着深远的影响。然而，自二十世纪初，民主革命思潮兴起，新派绘画研究者在新文化运动的影响下，把“四王”的绘画看作是墨守成规、缺乏创意的腐朽代表，大肆批驳。这些偏激的批评，势必影响当代人对“四王”的正确认知，对四王留下的绘画理论也缺乏足够的重视。为了这些宝贵的文化遗产不被偏激地抹杀与摒弃，在此将对“四王”的绘画理念及其画论中的精华部分加以整理，希望人们能够正确认识清初“四王”山水画论的理论价值。

一、“四王”的生平及历史地位简述

1. 董其昌与王时敏、王鉴

晚明随着吴门画派的日渐衰弱，以董其昌为核心的松江画派日渐兴盛。董其昌（1555—1636）在绘画创作和理论上均能独树一帜，并开创了著名的“南北宗论”，在中国绘画史上有着深远的影响。自董其昌之后，能传其衣钵者当首推王时敏与王鉴。吴梅村曾在顺治十年（1653）作《画中九友歌》：

华亭尚书天人流，墨花五色风云浮。至尊含笑黄金投，残青剩馥鸡林求。太常妙迹兼银钩，乐效拥卷高堂秋。真宰欲诉穷雕镂，解衣般礴堪忘忧。谁其匹者王廉州，神姿玉树三山头。摆落万象烟霞收，尊彝斑剥探商周，得意换却千金裘。檀园著述夸前修，丹青余事追营丘。平生书画置两舟，湖山胜处供淹留。阿龙北固持双矛，披图赤壁思曹刘。酒醉洒墨横江楼，算山月落空悠悠。姑苏太守今僧繇，问事不肖张两眸。振笔忽起风飕飕，连纸十丈神明道。松园诗志通清讴，墨庄自画归田游。一犁黄河鸣春鸠，长笛倒骑乌犍牛。花瓮巨幅千峰稠，小景点出林塘幽。晚年笔力凌沧州，幅巾鹤发轻五侯。风流已矣吾瓜畴，一生迂癖为人尤。僮仆穷骂妻孥愁，瘦如黄鹄闲如鸥，烟驱墨染何曾休。^{〔1〕}

〔1〕吴伟业《画中九友歌》据《吴梅村先生编年诗集·卷五》考，当在“壬辰尽癸巳秋未赴召以前”，即1652—1653年之间。

诗中所赞誉的九位画家依次是：董其昌、王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、张学曾、程嘉燧、卞文瑜和邵弥，此时董其昌、李流芳、杨文骢、程嘉燧、邵弥已经相继谢世，王时敏也已经年逾六十。“画中九友”因吴梅村此诗而得名，从九位画家排列次序来看，为首的董其昌最为年长，也是松江画派的领袖，其余六人均年长于王时敏与王鉴，而吴梅村将王时敏与王鉴分列二、三位，显然是从绘画的成就进行评价的。从绘画史角度来看，王时敏、王鉴的确是董其昌之后颇有影响力的画家，他们将董其昌的复古主张进一步完善，并逐步形成了新的绘画理念。吴梅村亦善丹青，周亮工《读画录》云：“梅村不多为画，而能萃诸家之长，而运于己意，故落笔无不可传者。”此诗虽采用了夸张的描写手法，但排名先后体现了吴氏对诸位画家成就的品评，诗中主要赞誉了明末活动在松江、太仓一带的杰出画家，他们以董其昌为核心，崇奉董氏的复古为主张，而王时敏与王鉴此时的绘画成就已经超越许多前辈，也是不争的事实，他二人无愧为董其昌之后的画坛盟主。

王时敏（1592—1680），初名赞虞，改名时敏。《清史稿》卷五百四载：“王时敏，字逊之，号烟客，江南太仓人，明大学士锡爵孙。以荫官至太常寺少卿。时敏系出高门，文采早著。鼎革后，家居不出，奖掖后进，名德为时所重。明季画学，董其昌有开继之功，时敏少时亲炙，得其真传。锡爵晚而抱孙，弥钟爱，居之别业，广收名迹，悉穷秘奥。于黄公望墨法尤为深契，暮年益臻神化。爱才若渴，四方工画者踵接于门，得其指授，无不知名于时，为一代画坛领袖。”

王锡爵是董其昌的老师，对董氏有提拔举荐之恩。老人归居太仓之后，广收名家书画，并与董其昌、陈继儒等书画家广泛交流，以吟诗作画为乐，请董其昌教授王时敏绘画。故官博物院藏有一件董其昌应王锡爵之请而为十二岁的王时敏所画的《课徒稿》，这件画稿中有仿王维、荆浩、董源、范宽、李成等名家笔法而作的树石，显然是给王时敏的绘画入门给予指导，而对于古代先贤的追摹，各个门派画法的总结继承也成为王时敏绘画理念的终生目标，所谓“青衿之志，白首方坚”。

王时敏的家族显赫，据《王文肃公年谱》所载，公之先人自太原南迁至太仓州。其祖父王锡爵为嘉靖四十一年（1562）会试第一，廷试第二，曾任礼部尚书兼文渊阁大学士，卒年七十六，赠光禄大夫，太子太保，武英殿大学士，是万历年间的朝廷重臣。父亲王衡，万历进士，授翰林院编修。虽然王时敏的祖父、父亲都在明朝官居要职，却并未受到改朝换代的影响。他的第八子王掇又在清廷官至文渊阁大学士兼吏部尚书，孙子王原祁官至户部尚书，充《佩文斋书画谱》总裁。太原王氏可谓世代官宦，家世显赫。王时敏亦以荫得官，然仕途并不顺利，自万历四十二年（1614）入京就任尚宝司丞，至崇祯九年（1636）方升为太常寺少卿，官阶从四品。崇祯十三年（1640）告病归居太仓州，为官二十余年，奔走南北，饱览祖国山河，虽未在仕途上有所成就，但开阔了眼界，为他的山水创作丰富了游历的基础。他还不遗余力地“奖掖后进”，在《烟客题跋》与《西庐画跋》中便有大量为“后进”题写的溢美之辞。张庚《国朝画征录》称其：“平生爱才若渴，不俯仰世俗，以故四方工画者接踵于门，得其指

授。”王时敏晚年绘画钟情黄公望，乃至“下笔自然契合，无待规摹”。但其画面浑成苍润，已成自家风貌，对娄东画派影响极深，故有“家家大痴，人人一峰”之说。诚如《清史稿》中所载，王时敏借助自己的门第与才华，广收弟子，奖掖后进，当时年轻一辈画家如恽寿平、王翬、吴历等画坛俊才或得其推举，或被其纳为弟子，从而，王时敏成为画苑自董其昌之后的领袖。

王鉴（1598—1677），字玄照，入清后避康熙名讳而改字圆照，号湘碧。乾隆《镇洋县志》卷十二《人物类》载：“王鉴，字圆照，号湘碧。世贞曾孙。由恩荫吏部曹，出知廉州府。是时粤中盛开采，鉴力请上台，得罢。居二岁，拂袖归，构室于弇园故址，额曰染香。年甫强仕，屏绝声色，不异初地老僧，萧然世外。遇名人书画，考证精核，真贋立辨。工六法，吴伟业歌画中九友，谓与董其昌、王时敏匹。康熙丁巳，年八十卒。遗命以黄冠道衣殓。”在“画中九友”中王鉴年龄最小，与董其昌相差四十三岁。他生于太仓州，是琅琊王氏之后，但其家族与王时敏相比在明末已经日趋没落。其曾祖王世贞官至南京刑部尚书。祖父王士骥，万历十一年乡试第一，万历十七年进士，官兵部主事。与沈一贯不和，因争储事受到牵连，被取中旨削籍。叔父王瑞国，字子彦，号书城，王士骥之子。天启元年举人，顺治十年授增城知县，三年归。顺治十七年受到“奏销案”的牵连，致使家产荡净。王瑞国与王时敏有交，时常往来。王鉴以祖荫得任吏部曹，出知廉州府，故时人亦称王廉州。但至清初，琅琊王氏已经是家道中落，不再有旧日的显赫。王鉴入清后不仕，专心绘事，以卖画为生。晚年崇信佛法，生活清贫，不近声色，与

老僧无异，着明装，一派遗民风范。

董其昌在论南北宗的问题上，虽有扬南抑北的倾向，但他也倡导“赵令穰、伯驹、承旨与董源、米芾、高克恭两家法门，如鸟双翼”，将南北宗融于一炉。但在他的传世作品中，学习北宗的画作并不多见。真正将他的意旨贯彻到实践中的却是王鉴。王鉴在其传世画作中，取法甚为广泛，但其画名多冠以“仿”字，后世多以此为口实，批评其缺乏创意。俞剑华便说：“其实王鉴亦仅知临摹，而不知创造者，所临摹纵极精工，亦不免貌合神离，只知道有古人，不知有自我，徒为古画之复印机耳，何足贵乎！”郑午昌则认为王鉴“虽皆仿古，仍能自出机杼，卓然价重艺林”。俞氏批评虽不免过激，但也反映了王鉴入古太深，其自身风格难以彰显。因此，他只是在南北融合道路上迈出了第一步，其弟子王翬延续了他的南北融合主张，并进一步完善，形成了虞山画派的风格。方薰在《山静居画论》中便已提出：“国朝画法，廉州、石谷为一宗，奉常祖孙为一宗。石谷、廉州范唐模宋，匠心渲染，格无不备。奉常祖孙独于大痴为法，斟酌皴染，以至深沉浑穆之趣。”董其昌以南北宗为“鸟之双翼”的创作主张经历了三代人才得以实现。王时敏与王鉴有着共同的复古主张，沿袭了董其昌的道路，但在董其昌的基础之上逐步探索出属于自己的风格路线。

2. 王翬与虞山画派

王翬（1632—1717），字石谷，号耕烟散人、乌目山人、剑门樵客、清晖主人等。他出生在常熟一个绘画世家，曾祖父王伯臣是

明中叶的花鸟名家；祖父王载仕兼善花鸟、山水；父亲王夔龙，专攻山水，叔父王夔鳌，以写生名重吴中。

王翬在“四王”之中虽无显赫的家族，却有家学渊源，克绍箕裘，从小就在绘画方面聪颖过人，展露了自己在绘画方面的天赋。十六岁拜乡人张珂为师，正式成为一名职业画家。顺治八年（1651），王鉴应钱谦益之请来虞山做客，席间见孙本芝所持王翬所画山水扇面，称赞不已，并将其扇藏于袖中，足见珍爱。王翬也因此得以拜见王鉴，并当即行了拜师之礼。自此之后，王鉴对这个学生青眼有加，在他即将远宦之时，还把王翬推荐给已经七十岁高龄的王时敏。一向奖掖后进的王时敏见到王翬的画作，更是称道不已，并把王翬留在家中，悉心指导，将家中所藏珍本名迹让王翬观摩临习。自此之后，王翬眼界大开，画道精进。两位王公对王翬的大力推介，为王翬成为一代宗师奠定了坚实的基础。

王翬一生的巅峰时期是在康熙三十年，经王原祁举荐北上主持《康熙皇帝南巡图》。王翬倾其所能，领袖群伦，众多画家历经三年的精心绘制，十二卷绢本设色，高67.8厘米，各卷长短不一的《康熙南巡图》终于大功告成，最终画作令康熙皇帝极为赞赏，并御赐“山水清晖”四字扇面，自此，他便以清晖主人自号。康熙三十九年，王翬自京返乡后将御笔“山水清晖”刻成匾额，悬挂于厅堂之上，并集缙绅先生所赠序跋诗歌刊成《清晖赠言》，自此声名大振。以至于吴梅村等人称其为“画圣”，一时从者如流，弟子众多。其中较为出众者有王畴、王萃、杨晋、蔡远、李世倬、唐俊等，但大多数是职业画家，没有绘画理论的著述传世，绘画作品也缺乏王翬

的精妙，一味追求技法的精熟，致使画作甜俗乏韵，故学习王翬者虽众，却没有卓然独立者，虞山画派自王翬歿后也日渐衰弱。

3. 王原祁与娄东画派

娄东画派的创始人是王时敏，但娄东画派形成其特有绘画风格，建立成熟的审美主张，壮大画派的力量，贡献最大的当是王原祁。

王原祁（1642—1715），字茂京，号麓台。他二十岁从祖父正式学画，深得祖父王时敏的真传。二十八岁中举，次年即中进士。王时敏为他画了《仿自李成以下宋元名家山水册》三十开作为学习范本。四十岁后经其八叔王掇引荐为官，历任侍讲侍读学士、太子府詹事，最后出任户部左侍郎。为官期间他笔耕不辍，日渐精进，其画作深受康熙喜爱，画名日高，成为朝野公认的画坛领袖。康熙四十四年（1705），王原祁奉敕主持编纂《佩文斋书画谱》，历时三年，编辑一百卷。康熙五十年（1711），他又奉命主持《万寿盛典图》，足见康熙帝对其恩宠。

王原祁在“四王”之中为官最高，一生仕途得意，在绘画方面用功甚勤，虽然他自幼受到祖父绘画的影响，但他并没有被祖父的绘画主张和理念所束缚，逐渐走出了属于自己的道路，并对以后的正统画派产生了深远的影响。直到民国期间的山水大家黄宾虹身上，仍不难看到王原祁的身影。他不仅有大量风格统一的作品传世，还有独立的画论著述《雨窗漫笔》。王原祁的绘画理论成熟而富有理念，是“四王”之中最具理性的画家。他的影响之大并非得力于他的仕途显贵，关键是他的绘画理念总结了自元四家至董其昌以来文