

决胜MBA
www.52mba.com



华慧教育
远程教育服务专家

管理类专业硕士学位入学考试
综合辅导教材

决胜MBA

——中国MBA网校备考笔记·综合

3 写作分册

中国MBA网校
华慧MBA考试研究中心 编著

MBA MPA MPAcc MAud
MEM MTA MLIS

2014

最新版

实效见证

No.1

十一年考前培训辅导经验
100000考生一致推荐
最好用的MBA联考
辅导用书

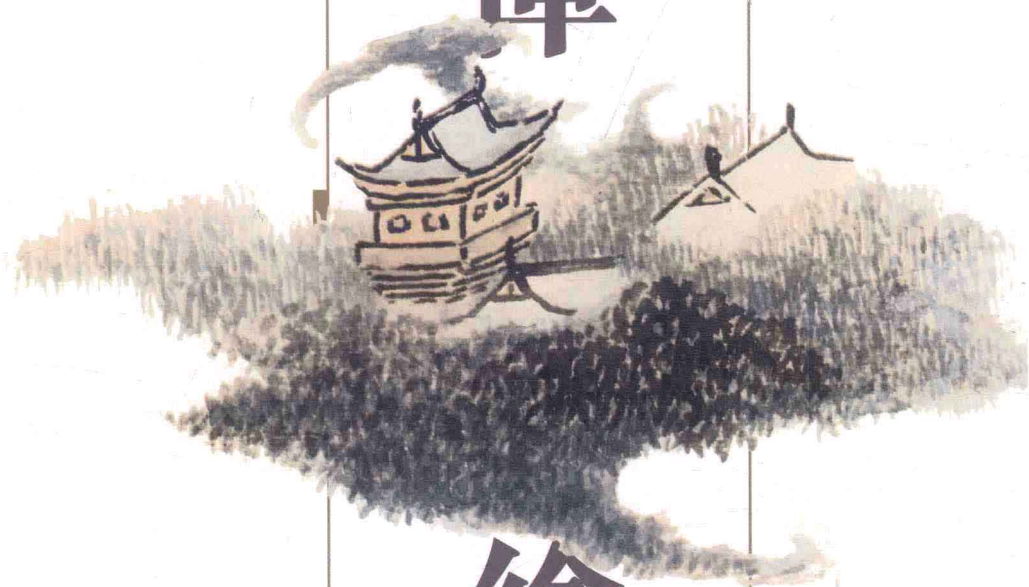
糅合写作与管理学特点 详析基本要求常规套路
精解考场作文评分标准
提供经典习作点评 教会你量力而行



法律出版社
LAW PRESS CHINA

故宮博物院藏文物珍品全集

四王吳惲



繪畫

主編：蕭燕翼
商務印書館

图书在版编目(CIP)数据

决胜 MBA:中国 MBA 网校备考笔记:2014 年版. 综合 / 中国 MBA 网校, 华慧 MBA 考试研究中心编著. —2 版. —北京:法律出版社, 2013. 4

ISBN 978 - 7 - 5118 - 4723 - 2

I. ①决… II. ①中… ②华… III. ①工商行政管理—研究生—入学考试—自学参考资料 IV. ①F203.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 050921 号

决胜 MBA:中国 MBA 网校备考笔记. 综合

编辑统筹 法律应用出版分社
责任编辑 李 群
装帧设计 黄海军 李 瞻

© 法律出版社·中国

出版 法律出版社
总发行 中国法律图书有限公司
经销 新华书店
印刷 世纪千禧印刷(北京)有限公司
责任印制 陶 松

开本 787 毫米×1092 毫米 1/16
印张 48.75
字数 1208 千
版本 2013 年 4 月第 2 版
印次 2013 年 4 月第 1 次印刷

法律出版社/北京市丰台区莲花池西里 7 号(100073)
电子邮件/info@lawpress.com.cn
网址/www.lawpress.com.cn
咨询电话/010-63939796

销售热线/010-63939792/9779
010-80352178

中国法律图书有限公司/北京市丰台区莲花池西里 7 号(100073)
全国各地中法图分、子公司电话:
第一法律书店/010-63939781/9782
重庆公司/023-65382816/2908
北京分公司/010-62534456

西安分公司/029-85388843
上海公司/021-62071010/1636
深圳公司/0755-83072995

书号:ISBN 978 - 7 - 5118 - 4723 - 2
(如有缺页或倒装,中国法律图书有限公司负责退换)

定价(综合全三册):149.80 元

故宮

博物院藏文物珍品全集

故宮博物院藏文物珍品全集

特邀顧問：（以姓氏筆畫為序）

王世襄	王堯	李學勤
金維諾	宿白	張政烺
啟功	蘇秉琦	

總編委：（以姓氏筆畫為序）

于倬雲	王樹卿	朱家潛
杜迺松	李輝柄	邵長波
胡錘	耿寶昌	徐邦達
徐啟憲	單士元	單國強
許愛仙	張忠培	高和
楊新	楊伯達	鄭珉中
劉九庵	聶崇正	

主編：楊新

編委辦公室：

主任：徐啟憲

成員：	李輝柄	杜迺松	邵長波
	胡錘	高和	單國強
	鄭珉中	聶崇正	姜舜源
	郭福祥	馮乃恩	秦鳳京

總攝影：胡錘



總序

楊新

故宮博物院是在明、清兩代皇宮的基礎上建立起來的國家博物館，位於北京市中心，佔地72萬平方米，收藏文物近百萬件。

公元1406年，明代永樂皇帝朱棣下詔將北平升為北京，翌年即在元代舊宮的基址上，開始大規模營造新的宮殿。公元1420年宮殿落成，稱紫禁城。正式遷都北京。公元1644年，清王朝取代明帝國統治，仍建都北京、居住在紫禁城內。按古老的禮制，紫禁城內分前朝、後寢兩大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，輔以文華、武英兩殿。後寢包括乾清、交泰、坤寧三宮及東、西六宮等，總稱內廷。明、清兩代，從永樂皇帝朱棣至末代皇帝溥儀，共有24位皇帝及其后妃都居住在這裏。1911年孫中山領導的“辛亥革命”，推翻了清王朝統治，結束了兩千餘年的封建帝制。1914年，北洋政府將瀋陽故宮和承德避暑山莊的部分文物移來，在紫禁城內前朝部分成立古物陳列所。1924年，溥儀被逐出內廷，紫禁城後半部分於1925年建成故宮博物院。

歷代以來，皇帝們都自稱為“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣”（《詩經·小雅·北山》），他們把全國的土地和人民視作自己的財產。因此在宮廷內，不但匯集了從全國各地進貢來的各種歷史文化藝術精品和奇珍異寶，而且也集中了全國最優秀的藝術家和匠師，創造新的文化藝術品。中間雖屢經改朝換代，宮廷中的收藏損失無法估計，但是，由於中國的國土遼闊，歷史悠久，人民富於創造，文物散而復聚。清代繼承明代宮廷遺產，到乾隆時期，宮廷中收藏之富，超過了以往任何時代。到清代末年，英、法聯軍、八國聯軍兩度侵入北京，橫燒劫掠，文物損失散佚殆不少。溥儀居內廷時，以賞賜、送禮等名義將文物盜出宮外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宮文物再次遭到嚴重損失。儘管如此，清宮的收藏仍然可觀。在故宮博物院籌備建立時，由“辦理清

室善後委員會”對其所藏進行了清點，事竣後整理刊印出《故宮物品點查報告》共六編28冊，計有文物117萬餘件（套）。1947年底，古物陳列所併入故宮博物院，其文物同時亦歸故宮博物院收藏管理。

二次大戰期間，為了保護故宮文物不至遭到日本侵略者的掠奪和戰火的毀滅，故宮博物院從大量的藏品中檢選出器物、書畫、圖書、檔案共計13,427箱又64包，分五批運至上海和南京，後又輾轉流散到川、黔各地。抗日戰爭勝利以後，文物復又運回南京。隨着國內政治形勢的變化，在南京的文物又有2,972箱於1948年底至1949年被運往台灣，50年代南京文物大部分運返北京，尚有2,211箱至今仍存放在故宮博物院於南京建造的庫房中。

中華人民共和國成立以後，故宮博物院的體制有所變化，根據當時上級的有關指令，原宮廷中收藏圖書中的一部分，被調撥到北京圖書館，而檔案文獻，則另成立了“中國第一歷史檔案館”負責收藏保管。

50至60年代，故宮博物院對北京本院的文物重新進行了清理核對，按新的觀念，把過去劃分“器物”和書畫類的才被編入文物的範疇，凡屬於清宮舊藏的，均給予“故”字編號，計有711,338件，其中從過去未被登記的“物品”堆中發現1,200餘件。作為國家最大博物館，故宮博物院肩負有蒐藏保護流散在社會上珍貴文物的責任。1949年以後，通過收購、調撥、交換和接受捐贈等渠道以豐富館藏。凡屬新入藏的，均給予“新”字編號，截至1994年底，計有222,920件。

這近百萬件文物，蘊藏着中華民族文化藝術極其豐富的史料。其遠自原始社會、商、周、秦、漢，經魏、晉、南北朝、隋、唐，歷五代兩宋、元、明，而至於清代和近世。歷朝歷代，均有佳品，從未有間斷。其文物品類，一應俱有，有青銅、玉器、陶瓷、碑刻造像、法書名畫、印璽、漆器、琺瑯、絲織刺繡、竹木牙骨雕刻、金銀器皿、文房珍玩、鐘錶、珠翠首飾、家具以及其他歷史文物等等。每一品種，又自成歷史系列。可以說這是一座巨大的東方文化藝術寶庫，不但集中反映了中華民族數千年文化藝術的歷史發展，凝聚着中國人民巨大的精神力量，同時它也是人類文明進步不可缺少的組成元素。

開發這座寶庫，弘揚民族文化傳統，為社會提供了解和研究這一傳統的可信史料，是故宮博物院的重要任務之一。過去我院曾經通過編輯出版各種圖書、畫冊、刊物，為提供這方

面資料作了不少工作，在社會上產生了廣泛的影響，對於推動各科學術的深入研究起到了良好的作用。但是，一種全面而系統地介紹故宮文物以一窺全豹的出版物，由於種種原因，尚未來得及進行。今天，隨着社會的物質生活的提高，和中外文化交流的頻繁往來，無論是中國還是西方，人們越來越多地注意到故宮。學者專家們，無論是專門研究中國的文化歷史，還是從事於東、西方文化的對比研究，也都希望從故宮的藏品中發掘資料，以探索人類文明發展奧秘。因此，我們決定與香港商務印書館共同努力，合作出版一套全面系統地反映故宮文物收藏的大型圖冊。

要想無一遺漏將近百萬件文物全都出版，我想在近數十年內是不可能的。因此我們在考慮到社會需要的同時，不能不採取精選的辦法，百裏挑一，將那些最具典型和代表性的文物集中起來，約有一萬二千餘件，分成六十卷出版，故名《故宮博物院藏文物珍品全集》。這需要八至十年時間才能完成，可以說是一項跨世紀的工程。六十卷的體例，我們採取按文物分類的方法進行編排，但是不囿於這一方法。例如其中一些與宮廷歷史、典章制度及日常生活有直接關係的文物，則採用特定主題的編輯方法。這部分是最具有宮廷特色的文物，以往常被人們所忽視，而在學術研究深入發展的今天，卻越來越顯示出其重要歷史價值。另外，對某一類數量較多的文物，例如繪畫和陶瓷，則採用每一卷或幾卷具有相對獨立和完整的編排方法，以便於讀者的需要和選購。

如此浩大的工程，其任務是艱巨的。為此我們動員了全院的文物研究者一道工作。由院內老一輩專家和聘請院外若干著名學者為顧問作指導，使這套大型圖冊的科學性、資料性和觀賞性相結合得盡可能地完善完美。但是，由於我們的力量有限，主要任務由中、青年人承擔，其中的錯誤和不足在所難免，因此當我們剛剛開始進行這一工作時，誠懇地希望得到各方面的批評指正和建設性意見，使以後的各卷，能達到更理想之目的。

感謝香港商務印書館的忠誠合作！感謝所有支持和鼓勵我們進行這一事業的人們！

1995年8月30日於燈下

導言

蕭燕翼



“四王吳惲”，即王時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷、惲壽平六位清初畫家的合稱，畫史上稱為“清六家”。他們的繪畫曾被認為是清代畫史上的“正統派”。具體細分，其中包括“山水正宗”與“寫生正派”。也就是文人畫濫觴以來最主要的繪畫兩科。所謂的“山水正宗”，是指最先為王時敏、王鑑所開，繼為王原祁所成的山水畫宗法，畫史稱為“婁東派”。又有王翬創造的另一種山水畫宗法，即“虞山派”。“寫生正派”則是指惲壽平師法北宋徐崇嗣沒骨花卉而別開生面的花卉畫，畫史又稱“常州派”。至於吳歷的繪畫雖然另樹一幟，然早年曾師從王時敏、王鑑，並與王翬等人有交往，在藝術創作宗旨及表現特點上亦與他們有淵源關係，故畫史中將其與另五家並而稱之。

正因“四王吳惲”繪畫的正統派地位，他們的作品一直是清代朝野人士收藏的重點。其中由於王翬、王原祁曾參與過《康熙南巡圖》、《康熙萬壽慶典圖》的創製活動，王原祁又曾長期擔任康熙皇帝的藝術侍臣，因此清宮內府收藏二者作品尤多。僅據《石渠寶笈》〈初編〉、〈續編〉、〈三編〉的著錄，除吳歷因經歷特殊而只收錄其三件作品外，其他五家之作收錄達286件，成為原清宮所藏名畫的重要組成部分。現在這些作品大部分被移運到台北故宮博物院。但北京故宮博物院在近半個世紀間在大陸重新蒐集了相當作品，尤其是吳歷的作品所獲頗豐，因此仍能充分展示清六家的藝術特色。

由於“四王吳惲”，特別是四王山水畫在畫史上的正統地位，從學者甚眾，出現了習弊叢生的歷史現象。對此現象畫史上也曾一直爭論不休。近代“五四”新文化運動又將“王畫”作為批判舊學的對象。畫壇對六家的褒貶、爭論長達三百餘年之久。近些年來，美術史學界又

予以多方面的系統研究，力圖從今天的角度對這一不能迴避的歷史現象有新的認識，至今仍方興未艾。可以斷定，古今學者、藝術家們的研究、鑑賞，無論作出何等議論，必先築基於對這些古代畫家的作品研究，亦必注目於北京故宮博物院的藏品。因此囊括北京故宮所藏清六家全部精品的《四王吳惲繪畫》畫集，必能對這一部分畫史的研究產生積極而重要的影響。所收六家一百餘件作品，為方便讀者檢閱，先按六家序列分別集中，然後在各家作品中，以作品所著年款先後序列，沒有紀年的作品，尚能考出作品的大致創作時間，則依然按所考時間序列，不能確定時間的作品，統一序列在最後。下面對這一畫史現象簡略地做一綜合性的述評。

“四王吳惲”名目的歷史沿革

“四王吳惲”這一名目，較為集中而明確地出現於清中、後期的諸畫史叢輯中。如秦祖永的《桐陰論畫》、范璣的《過雲廬畫論》、李修易的《小蓬萊閣畫鑑》等。在此之前，曾有過一段演化、形成過程，之後才逐漸被確定下來。了解其名目的歷史沿革，對於我們認識這一現象的歷史內涵、六家的繪畫特色及在畫史上的作用等，都有重要的啟示。

清六家做為清代早期的畫史現象，從清順治元年（1644）算起，至六家最後一位吳歷的卒年，即康熙五十七年戊戌（1718），這中間已歷七十四年。以他們之間的關係，倘不計王鑑以子姪輩謙居王時敏之後，將他們視為一代人，王翬、吳歷則是他們的學生，王原祁是王時敏之孫，那麼六家之間已是三代人的關係了。明末清初吳偉業撰“畫中九友歌”，王時敏、王鑑與董其昌諸人並為“畫中九友”中人物。入清後，王時敏、王鑑的畫名很自然地見稱於社會名流間，被並稱“二王”。茲後，王翬見識於王鑑、王時敏而被二人不遺餘力地予以獎攜，王翬於是很快就得到了文壇、藝壇名流的讚譽，如曹溶、吳偉業稱：“石谷（王翬），畫聖也”。因此，王翬最先得以與“二王”並名。清初著名詩人王士禛《居易錄》中記王翬，“畫與太倉王太常時敏、王廉州鑑齊名，江左稱‘三王’。”其他三人中，吳歷嘗師從王時敏、王鑑，然於康熙二十年（1681）正式加入天主教，此後二十年間專心於習教、傳教，幾廢繪事。王原祁於康熙九年（1670）中進士，曾頗用心吏事，以致王時敏提醒他：“汝幸成進士，宜專心畫理，以繼我學。”^①康熙三十九年（1700），王原祁入直南書房，常奉命“御前染翰”，並充任《佩文齋書畫譜》總裁，主持繪製康熙六旬《萬壽慶典圖》，畫名著於朝野。惲壽平則與王時敏、王鑑無直接關係，只在王時敏卒前見過一面，但他與王翬結為一生翰墨至友，常共蹉畫藝，互相品題畫作，時人並稱“王、惲”。所以，在清六家在

世時，只有“二王”、“江左三王”、“王惔”之名目，未見六家被並稱為“四王吳惔”。

清六家卒後，情況始生變化。據當代學者阮璞先生研究，雍正時，沈德潛為黃鼎作墓誌銘，內中有“當代以畫名者五人”。又據乾隆時人阮葵生《茶餘客話》記五人為惔壽平、吳歷、王原祁、王翬、黃鼎。黃鼎本常熟布衣之士，是王原祁的受業弟子，兼師王翬。阮葵生推論五人所以稱名一代的原因時說：“麓臺（王原祁）第進士，成名最易，四人逸老布衣，而名與之齊，四人較難。然壽平、漁山、石谷得梅村（吳偉業）、阮亭先生（王士禛）導揚，宜其名流播遠近，而尊古（黃鼎）當諸公殂謝，推挽無人，尤難之難也。”其實這只道出了部分原因，王翬因其弟子宋駿業的推薦，曾主繪《康熙南巡圖》，其後王原祁又有供奉內廷的經歷，這才是他們矚目畫壇的重要原因。由於上述原因，曾與王翬並稱“王惔”的惔壽平，與王翬同為常熟人氏、同為王時敏、王鑑弟子的吳歷和兼師王翬、王原祁的黃鼎，才得以稱“當代以畫名者五人”。正是在那一時間，“婁東”與“虞山”兩派如日中天。為光大門庭，至遲在乾隆初年，王原祁的弟子唐岱著《繪事微言》，首創“正派”一章，其先敘董其昌南北宗論的所謂南宗正派，接云：“明董思白衍其法派，畫之正傳，於焉未墜。我朝‘吳下三王’繼之，余師麓臺先生家學師承，淵源有自。”這裏已有四王之實，只是尚無四王之名罷了。且將四王上承董其昌以及南宗畫系，說明是畫之正派。茲後，王昶於乾隆五十九年甲寅（1794）序《國朝畫識》云：“國朝婁東、虞山、毗陵諸大家，筆力雄厚，直入元四家之室，師友相承，風流未墜，百五十年，精於六法者，幾於家握靈蛇矣。”王時敏、王鑑、王原祁屬婁東，王翬、吳歷屬虞山，惔壽平屬毗陵。“四王吳惔”的名目實際已構成了。綜上所述，“四王吳惔”的名目醞釀於雍乾之際，明確於乾隆末年。是以王翬、王原祁為核心，上緒王時敏、王鑑，旁接吳歷、惔壽平，後繼黃鼎等弟子門生。這支在畫壇上有重大影響的畫派的形成，固然有着深刻的社會背景，而皇帝的嘉賞，文壇名流的導倡，“婁東”、“虞山”派弟子們的推衍，則是這支畫派形成的直接原因。

“四王吳惔”繪畫綜述

“四王吳惔”的繪畫雖被崇為正統派的山水、花卉畫，但並非通常所謂的畫派概念。真正具有畫派意義的是王翬的“虞山派”，王原祁的“婁東派”，惔壽平的“常州派”。清方薰《山靜居畫論》中分析“四王”的山水畫，先論“四王”為兩宗，即：“國朝畫法，廉州、石谷為一宗，奉常祖孫，獨以大痴一派為法。兩宗設教宇內，法嗣蕃衍，至今不變宗風。”兩宗的分析，其實就是“婁東”、“虞山”兩派的分立，因為方薰看到了這樣一個事實：“海內繪事家，不為石谷牢籠，即為麓臺

械杻。”因“四王”名目的確定，自然會將他們的繪畫作品加以比較，比較中方薰發現，王翬受王鑑的影響更深，王原祁則較恪守家學。因之，方薰接着指出：“西廬、麓臺，皆瓣香子久，各有所得。西廬刻意追模，一渲一染，皆不妄設，應手之作，實欲逼真。麓臺壯歲參以己意，乾墨重筆，皴擦以博氣象，嘗自誇筆端金剛杵，義在百劫不壞也。”“廉州追摹古法，具有神理，石谷實得其衣鉢，故工力寢深，法度周密，時輩以寸縑尺楮爭勝，至屏山巨嶂，尋丈許者，石谷揮灑，他人皆避舍矣。”這就是說，王翬是畫家中行家裏手，且畫技超凡，而王原祁則專門講究筆墨的運用與表現，更近乎文人類型的畫家。至於“吳惲”二人，方薰以為“惲南田、吳漁山，力量不如石谷大，逸筆高韻，特為過之。至於工細之作，往往不脫石谷法。”方氏這一看法，不如其論“四王”繪畫那樣貼切。因為惲壽平突出的是花卉畫，其山水畫與王翬也有所區別。吳歷則因其特殊的生平經歷，早期繪畫的題材、面貌豐富而多樣；晚期山水之作則“心思獨運，丘壑靈奇，落墨迥不猶人”，在清六家中是“獨樹一幟”的畫家。從《山靜居畫論》論述六家的繪畫看，清代人顯然清楚六家間的區別，“四王吳惲”當然也不是一家一派的名目。在清人論述中，最值得注意的是唐岱《繪事微言》中的“正派”之論。唐岱說“四王”接董其昌而承南宗正派之緒，距離事實不遠，但唐岱卻沒有看到“四王”對董其昌不同程度的偏離。這種承繼與創新之間的辯證關係，正是六家產生及在清代畫史上被尊崇的重要原因。

首先看六家與董其昌直接或間接的聯繫。據惲壽平《甌香館畫跋》記：“（王時敏）自少及兒時遊娛繪事，乃祖文肅公（王錫爵）屬董文敏隨意作樹石，以為臨摹粉本。凡輞川、洪谷、北苑、華原、營丘，樹法石骨，皴擦勾染，皆有一二語拈提，根極理要。”董其昌可謂王時敏少年時畫學的啟蒙老師了。此後，年邁八旬的董其昌還曾為王時敏的作品作題，他們間的接觸長達三十餘年。因此，董其昌的繪畫及畫論思想必然深刻地作用於王時敏。本集所收王時敏早期作品仍不脫董其昌畫法，而其一生“專精熟習”黃公望山水，特多仿黃畫的精品之作，也是顯見的事實。此外，王時敏家富藏名畫，據《國朝畫徵錄》記其“每得一祕軸，閉閣沉思，瞪目不語，遇有賞會，則繞牀大叫，附掌跳躍，不自知其酣狂也。嘗擇古迹之法備氣至者二十四幅為縮本，裝成巨冊，載在竹筍，出入與俱，以時楷模。故凡佈置設施，勾勒斫拂，水墨暈章悉有根抵。”這二十四幅名作多是重金購自董其昌的舊藏，內中有李成《雪景》、范寬《溪山行旅圖》、董源《山水》、巨然《雪圖》、趙孟頫《萬壑松風圖》、黃公望《陡壑密林圖》、《夏山圖》、王蒙《林泉清集圖》、《丹台春曉圖》、倪瓚《清閨草堂圖》、吳鎮《關山秋霽圖》等等。每幅作品原皆有董其昌題記，並有“根極理要”

的一、二評語，因此，王時敏的沉思、賞會，是不會離開董其昌的論畫思想的，而董氏論畫思想最終也必然滲進王時敏的創作和畫學思想中。王時敏的為聖符作《仿古山水圖冊》（見圖7）以及《作杜甫詩意圖冊》（見圖16）等作品，即體現了董氏對他的影響。

王鑑與董其昌交往不及王時敏那樣長久、密切。據記，王鑑早期習畫時，曾經得到過董其昌的稱讚，三十九歲前又曾兩次與董氏接晤，共同賞鑑過黃公望的《秋山圖》、趙孟頫的《鵲華秋色圖》。《秋山圖》設色艷冶，乃從右丞風韻中來；《鵲華秋色圖》今尚存，是青綠設色與兼施筆墨的一種典型。董其昌曾言：“趙令穰、伯駒、承旨（趙孟頫）三家合併，雖妍而不甜；董源、米芾、高克恭三家合併，雖縱而有法。”⁽²⁾可以肯定，這兩次的觀畫與董其昌的論畫曾給王鑑以至深的影響。王鑑的長於設色法，正是“合併”諸家的結果。典型作品如《青綠山水圖卷》（見圖26），從中至少可以看到《鵲華秋色圖》的鑑影，惜《秋山圖》早佚，無法具體地體認了。又據王時敏記，王鑑也曾縮臨過王時敏家藏宋、元名畫十六幀。“茲幸廉州斫輪妙手，借余所留粉本，神而明之，縮成此冊。神采宛在，纖細不遺，洵足洞心駭目。”⁽³⁾有了上述的經歷，王鑑也同樣不可能不受到董其昌的影響，如其所言：“畫中有董（源）、巨（然），如書中有鍾（繇）、王（羲之），捨此則外道。惟元季大家正脈相傳。近代有文（徵明）、沈（周），思翁（董其昌）之後，幾作廣陵散矣。”⁽⁴⁾言外之意，他亦努力做董氏的繼承人。

王時敏、王鑑不同程度地師承了董其昌，又不遺餘力地傳授給王翬、吳歷、王原祁，只憚壽平一人雖未親聆二王之教，但生活於那樣的氛圍中，又多半生與王翬友契，間接的轉承則在所不免。當王鑑發現王翬的天生材稟後，即開始親加提攜，“先命學古法書數月，乃親指授古人名迹稿本，遂大進。”⁽⁵⁾經王鑑引薦，又得師王時敏，命摹家藏名迹，並屢屢讚之。“求其筆墨逼真，形神俱似，羅古人於尺幅，萃眾美於筆下者，五百年來，從未之見，惟我石谷一人而已。”⁽⁶⁾又據憚壽平記，王時敏曾將家藏董其昌《樹石卷》轉贈王翬。凡此舉，不啻當年董其昌的授徒王時敏。吳歷的師從二王，也有着王翬類似的經歷。而為王時敏之孫的王原祁，自然在藝術成長的經歷中更受到其祖父的呵護。“余先奉常贈公匯宋、元諸家，定其體裁，摹其骨髓，縮成二十餘幅，名曰‘縮本’。……先奉常於丁巳夏初，忽以授余，其屬望也深矣！余是年三十有五，拜藏之後將四十年，手摹心追。庚寅冬間，方悟‘小中見大’之稱，亦可以‘大中見小’也。”⁽⁷⁾可見，王時敏也是用同一方法來教授王原祁的畫學，因而王原祁所獲更深於他人。

王時敏師從董其昌是從董氏授手摹《樹石粉本》為始，這一《樹石粉本》又多是從董氏舊藏，後轉藏王時敏家的宋、元名迹上鈎摹下來的。這一教學方法，又被王時敏、王鑑用來教授王翬諸人，可謂貫徹始終。董其昌的影響，也便因之深入到了第二代、第三代傳人。其影響主要有兩個方面。其一，《樹石粉本》的鈎摹，所採自的宋、元名迹，多屬董氏南北宗論中的南宗畫系，且董氏均作一、二按語，又將其畫旨紹介於其中，因之後學者則必多囿於這一範圍中，不僅臨摹再三，又鑽研個中滋味再四，董氏的畫學思想由此得傳矣。其二，北京故宮尚藏有董其昌的《樹石稿本》一卷，陳繼儒有題云：“此玄宰集古樹石，每作大幅出摹之。”可見，董其昌是以這樣的方法教授王時敏進行藝術創作的。由此推衍，自王時敏以後諸人的縮臨宋、元名畫“縮本”，顯然同樣有着“每作大幅出摹之”的作用，並成為他們重要的藝術創作方法之一。如果說六家傳董其昌的藝術衣鉢，重要的當無過於其畫學思想與藝術創作方法兩個方面。

然而，就從諸人所臨宋、元名畫的那一刻起，他們同時也開始偏離了董其昌。董其昌的鈎摹《樹石粉本》，雖有摹古的成分，但基本仍是“拿來主義”。王時敏屢以“形神必肖”讚譽諸人縮臨本，這恰是董氏所譏：“使俗人為之與臨本同，若爾何能傳世也。”⁽⁸⁾以王時敏祖孫論，他們的繪畫恪守着南宗畫派，並“專精熟習”於黃公望山水，至筆墨施用可以繁復到十幾層，雖不曾“為物造役”，卻為“筆墨役”了。用董其昌的話來說：“顧其術亦近苦矣”，“譬之禪家，積劫方成菩薩。”⁽⁹⁾真可謂以漸修功成，頓悟南宗的正果了。再以王鑑、王翬論，王鑑擅摹古，更擅融古，所謂合元四家筆墨為一體的《青綠山水圖卷》（見圖26）便是突出的例證。關於“三趙”的設色，董其昌曾自題《仿三趙畫》云：“余家有趙伯駒《春山讀書圖》、趙大年《江鄉清夏圖》，今年長至，項晦甫以子昂《鵲華秋色圖卷》見貽。余兼採三趙筆意為此圖，然趙吳興已兼二子，余所學，則吳興為多也。”⁽¹⁰⁾即使趙孟頫的青綠設色，在董其昌看來，與董、巨的設色法已是“兩家法門”，而王鑑的青綠設色，其濃郁厚重處又逾趙孟頫畫格，已開融合南北畫法的趨勢了。在這方面，王翬明顯地受王鑑的影響。王翬早年比較偏愛明唐寅的山水畫法，本集所收《寒塘鵲鵲圖軸》（見圖42）、《雲溪高逸圖卷》（見圖49）、《岩棲高士圖軸》（見圖48）等即分別是他三十一歲（1662年）、四十一歲（1672年）時仿唐寅畫法的早期作品。按董其昌梳理畫史，分序南、北宗畫家，明吳門四家中獨無唐寅，大概是無法將其劃歸為南宗或北宗。又，王翬為六家中首屈一指的摹古大家，凡臨畫關仝、李成、范寬以及董、巨、元四家的作品，皆能彷彿其形肖，非他人所能。中國古代畫史中雖有職業畫家、文人畫家的區別，但二者之間也有着密切聯繫的

一面。王翬在摹古最臻佳境的壯年之時，已認識到畫學之博大非一家一派所能盡，更促使他突破派別的藩籬，精進古代藝術傳統，最終被評為合流南北的一人。至於吳歷與惲壽平，他們的生平與藝術經歷有相類的兩點：一是吳歷晚年畫風極變，惲氏則中年轉攻花卉。二人雖宗法董其昌，追求文人逸趣，但與董其昌的宗旨已有一定的距離。二是吳歷、惲壽平，也包括王翬，具有賣畫謀生的經歷。甚至於王原祁，既供職內廷，也應屬於職業畫家之列。既然要賣畫，他們的藝術作品雖可以培養出契合於己的一批欣賞者，但同時又不能不俯就買畫者的不同趣味和要求。吳歷的早、中期繪畫即顯示出這方面的特點。即使高逸如惲壽平，也須“多買胭脂畫牡丹”。當時人爭學惲氏花卉亦與此有關。而惲氏晚年又作設色清淡、水墨蒼楚的兩種花卉畫，也是因此造成的。

綜上所述，清六家的繪畫藝術與董其昌之間的聯繫具有着繼承與創新的辯證關係。清中、後期乃至近、現代的一些人將“四王吳惲”視為董其昌藝術的忠實繼承者而不加具體分析，就會模糊了對他們繪畫藝術的真正認識，而清六家繪畫與董其昌的不同之處，恰恰又正是“四王吳惲”所以名著畫史並在清代畫壇上產生深遠影響的根本之處。對此，下文論述“四王吳惲”的影響時將進一步論及。

“四王吳惲”繪畫的影響

“四王吳惲”的繪畫對清代畫壇的影響是巨大的，尤以王翬、王原祁、惲壽平三家最勝。正如清方薰、張庚所記：“海內繪事家，不為石谷牢籠，即為麓臺械梏。”⁽¹¹⁾“近日無論江南江北，莫不家家南田，戶戶正叔。”⁽¹²⁾他們的繪畫曾為畫壇流尚。因此，繼“四王”之後，山水畫家中又出現了“小四王”、“後四王”等名目。“小四王”是王昱、王愷、王玖、王宸；“後四王”是王三錫、王廷元、王廷周、王鳴韶，主要繼承王原祁及王翬的畫法、畫風。學惲壽平花卉者除惲氏族屬的後人外，又有馬元馭、范廷鎮、張璋等名家。范、張二人頗能偽作惲氏花卉畫，幾欲亂真，今傳惲氏畫作多有出二人手者。他們的繪畫更直接影響至清代宮廷院畫中山水、花鳥畫的形成。康乾盛世的兩代畫院中，擅畫山水者首推唐岱與張宗蒼。唐岱，滿族人，官內務府總管，為王原祁入室弟子，以畫供奉內廷，“聖祖（康熙皇帝）御賜畫狀元”。張宗蒼供職畫院，師法黃鼎，黃鼎是王原祁弟子，張宗蒼則為再傳弟子，又兼師王翬畫法。乾隆皇帝嘗題詩讚其畫：“學王無刻畫，學米不糊塗”⁽¹³⁾，故張宗蒼為乾隆年間最著名的院畫家。他們的山水畫法、畫風，曾是院畫中山水畫的典型。至於惲壽平的花卉，也曾對院畫產生影響。據胡敬《國朝院畫錄》記：“國朝花卉，當以惲壽平為第一，淡泊秀逸，仙骨珊珊，如藐姑之不食人間煙

火。其次鄒一桂推能品，於壽平筆意，深有悟入處。大章稍遜一籌，而設色修潔，亦足名家，體守黃筌，聖裁固無虛微也。”鄒一桂、楊大章是院畫中花卉畫的代表畫家，即可見惲壽平對院畫的影響。

清六家的繪畫何以會造成藝傾朝野的巨大影響呢？概言之，有下述三方面原因。其一，文人畫的長期發展，成為與畫師畫、宮廷院畫並行的三大繪畫藝術系統。明末董其昌對畫史加以梳理，雖然他的南北宗論有所偏頗，但畢竟為後來者勾畫出古代繪畫體系的輪廓，且站在文人畫家的立場作出了優劣的評價。應當指出的是，文人畫的表現與理論是具有高深層次的文化藝術修養及優遊寬裕的藝術創作條件的文人畫家，在長期的創作實踐與理論總結中所創造和建立的。因此，文人畫越來越為社會所接受，越來越為更多的畫家們所仿效，而不再是屬於少數文人畫家的藝術了。作為董其昌藝術主要繼承者的六位畫家，順理成章地適應了畫史發展的這一內在規律，成為當時最有影響的畫家。其二，六家處於明清兩代王朝更迭，至清王朝統制基本穩定的歷史時期。時代的變遷，致使畫家們分化成種種不同類型的羣體，他們或奮掙，或隱逸，或順應，六家的經歷基本屬於後二類。滿族入主中原，必然受到先進的漢文化的影響，一方面滿族統治者迫切地吸收、學習漢文化，同時，出於統治的需要，他們採取一定的措施籠絡漢族中的文人和藝術家們。因此，王原祁和王翬的經歷，不僅是他們個人的際遇，其中還包涵着深刻的社會變遷的因素，使他們的繪畫成為官定的藝術模式。其三，如前文所述，清六家的繪畫曾力圖承緒文人畫之大統，導致出現強調摹仿古人粉本，強調筆墨的施用，以再現文人畫中創造的藝術境界。他們的努力，自覺或不自覺地又將文人畫的表現凝定為一種藝術模式。按照這種模式進行的藝術再創作，便成為一種“士氣、作家一格”⁽¹⁴⁾的藝術類型。在六家中，除王時敏、王鑑的生平經歷使他們依然保持着文人畫家的業餘遣興創作外，其他四人事實上都兼具文人畫家和職業畫家的雙重身分。如果說王鑑的繪畫融“士氣、作家一格”，還只體現在繪畫作品中，那麼王翬諸人的繪畫原是士人、作家為一體的畫家所創造的。如此，他們的繪畫就很自然地為當時社會欲仿效文人畫法的人們開闢了一道可以摹學的方便之門，因而他們的繪畫也就在社會上廣為流行。“四王吳惲”的繪畫所以能夠取得正統派的地位並風行於朝野畫壇，絕不僅是部分人的吹捧所使然，而是由於畫史發展的規律、社會歷史的變遷以及六家繪畫的特殊表現等諸方面因素造成的。所以，六家繪畫的出現及廣泛影響，是複雜的多種因素造成的歷史現象。

對“四王吳惲”的評價

對“四王吳惲”的繪畫，特別是對“四王吳

惲”的評價，在以往的畫史中曾是大起大伏和褒貶各置一詞的。這一特殊現象是其他古代畫家所不曾遭遇的，致使當今畫壇仍在進行討論。既然我們面對的是畫史中的現象，那麼評價準則也應當依據歷史發展的規律。首先，清六家的繪畫是以繼承、發揚文人畫傳統為旗幟的，客觀上則是在普及文人畫的條件下發生的。在這一過程中，他們的主體作用有兩方面。其一，清六家的繪畫創作是以古代繪畫傳統，特別是以文人畫傳統為參照而進行的，因此，他們的作品含有深刻的畫史意義，這是董其昌以往的畫家們所缺乏的。而有無畫史意識，則直接影響着畫家藝術視野的廣、狹，思慮的深、淺以及最終作品的文、野等方面的差距。董其昌的南北宗論在理論上已強化了這一意識，然而因其“畫禪”式的創作，必然曲高和寡。而“士氣、作家一格”的六家繪畫，則在實際創作中樹立了一種典範，從而影響了更多的畫家，普遍提高了畫家們的畫史意識，使藝術傳統與藝術創造更緊密地結合起來。其二，清六家的繪畫都曾強調筆墨表現，竭力提煉、發揮筆墨施用中所能造就的藝術意蘊，重視筆墨或設色的表現。中國古代繪畫、特別是文人畫的優秀傳統經過六家的努力，筆墨的表現更為豐富，並且由技藝表現而進入藝術境界的表現，這些無疑是自董其昌以後的一種發展和提高。

但是，清六家繪畫的被肯定之處，同時卻又伴隨出現兩種弊端，他們在創作中重視對畫史上諸大家的繪畫參照，已使其作品蒙上了保守復古的色彩，他們強調筆墨的自身表現，又開玩弄筆墨之風氣。這樣一來，六家雖然繼承董其昌而力圖發揚文人畫的傳統，卻又因過分重視文人畫的形態表現而忽略了文人畫的精神內涵。元代著名文人畫家倪瓚有一句名言，他的作品是“聊以寫胸中逸氣”。是以抒發個性的精神自由決定了其作品盡可能地不受任何形式的束縛。董其昌深曉此理，他將文人畫形象地喻為“透網鱗”，而六家的繪畫卻似在古法中、在傳統的筆墨形態中游動的網中魚，所以已不再有文人畫所特有的那種內在精神，有的只是一種藝術形式。因之，在清代畫壇上，出現了兩種對立的藝術傾向，一是繼六家之後的諸如“小四王”、“後四王”以及宮廷院畫家中的山水、花卉畫家，其作品趨向程式化，陳陳相因，毫無生趣可言。一是與六家同時走上不同藝術道路的一些畫家，典型者如畫史上並稱“四僧”的漸江、髡殘、朱耷、原濟，儘管原濟標榜“我自用我法”，但總體來看，他們依然不能不從古代繪畫傳統中塑造自己的藝術，而其精神境界的不拘不束恰恰承繼了文人畫的優秀品質，其作品反而保持了文人畫的本質特徵，並通過個性的創造而予以體現。

綜上所述，對“四王吳惲”繪畫的評價不可能用簡單的褒、貶來判定。作為一種特殊的歷史現象，六家必有其存在的合理性。然而，無論如何評價，清六家的繪畫在畫史上終究佔有重要的一席之地。