

全国艺术科学规划重大课题



中华艺术通史

ZHONGHUA YISHU TONGSHI

清代卷·下编

总主编 李希凡 | 本卷主编 陈绶祥 |  北京师范大学出版社





全国艺术科学规划重大课题

总主编
李希凡

执行副总主编
孟繁树
陈绥祥
秦序

中华艺术通史

ZHONGHUA YISHU TONGSHI

清代卷·下编

本卷主编
陈绥祥

本卷副主编
梁江

本卷撰稿
冯原

陈绥祥

杨小彦

赵权利

黄启明

梁江



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中华艺术通史·清代卷·下编 / 李希凡总主编. — 北京:

北京师范大学出版社, 2006.6

ISBN 7-303-07699-9

I. 中… II. 李… III. 艺术史—中国—清代

IV.J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 078042 号

出 版 人 >> 赖德胜
总 主 编 >> 李希凡
本卷主编 >> 陈绶祥
出版发行 >> 北京师范大学出版社
社 址 >> 北京新街口外大街 19 号 (邮编 100875)
网 址 >> <http://www.bnup.com.cn>
发行电话 >> 010-58808015
印 刷 >> 北京盛通彩色印刷有限公司
经 销 >> 新华书店
规 格 >> 210mm × 285mm
印 张 >> 25.75
字 数 >> 559 千字
版 次 >> 2006 年 6 月第 1 版
印 次 >> 2006 年 6 月第 1 次印刷
印 数 >> 1~3 000 册
书 号 >> ISBN 7-303-07699-9/J · 159
定 价 >> 180.00 元

内 容 提 要

本卷是《中华艺术通史》的第十三卷，也是正文的最后一卷。

本卷论述造型艺术在清代（1644—1911）的发展演变历史。以丰富的遗存为基础，分别按绘画、书法、篆刻、雕塑、工艺美术与建筑等通常的分类方式作系统的论述。有鉴于清代特有的文化现象以及中华艺术特有的分类方式，列出了民间绘画、民俗制作、美术著述与美术鉴藏等几个有别于其他各时代的部分，力求将清代造型艺术的历史与特征更好地表述出来。

在论述过程中，有按时序与流派作详细论述的方式，有以作品与作者为主的论述方式，还有总体把握、以艺术风格与遗存风貌为主的论述方式。目的是为了详略恰当地把握住艺术规律而避免与其他专史相混淆。



此崇德猛女外祖趙撫并文遺作裝
而清狂玩世今江右時藩司張其作盛
者大憲今人謝過文乃別作一幀改鈴
此大幅殆亦高興時作也 民國三十五

目 录

第十四章 “四王”、吴、恽与“四僧”所代表的清初画坛

第一节 “四王”与清初正统绘画 /3

- 一、清初画坛及其演变 /3
- 二、“四王”的生平与艺术 /5
- 三、特色以及影响 /14

第二节 吴历和恽寿平 /20

- 一、吴历与“阳面皴” /20
- 二、恽寿平与没骨法 /24

第三节 石涛与八大山人 /30

- 一、石涛的生平和艺术 /30
- 二、八大山人的生平和艺术 /35

第四节 渐江、髡残及安徽、金陵画坛 /41

- 一、渐江与安徽诸家 /41
- 二、髡残及金陵诸家 /50

第十五章 扬州画派与宫廷绘画

第一节 清中叶的画坛走势 /63

- 一、清中叶画坛诸流派 /63
- 二、扬州画坛之繁荣 /64
- 三、兴盛的宫廷绘画 /65

第二节 “扬州八怪”及诸家 /67

- 一、市民意识与画坛走向 /67
- 二、“扬州八怪” /69
- 三、各显其能的诸流派 /82

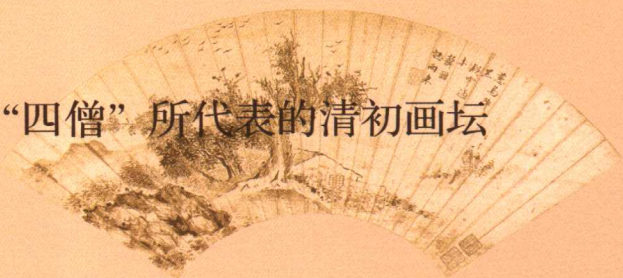
第三节 宫廷绘画 /87

- 一、清代画院及活跃的宫廷绘画 /87
- 二、供奉内廷的画家 /94
- 三、中西画法的并存和交融 /103

第十六章 晚清画坛

第一节 晚清画坛概貌 /111

- 一、正统的因陈与革新的孕育 /111



二、绘画的工匠化与世俗化 /112

第二节 海上画派 /116

一、赵之谦与前海派 /116

二、海派诸家 /122

三、吴昌硕及后海派 /130

四、海派绘画及其评价 /135

第三节 清末画坛风潮 /138

一、岭南先声 /138

二、西方绘画的传播 /143

第十七章 书法和篆刻的中兴

第一节 帖学的盛行与式微 /149

一、清初书风与行草的突出成就 /149

二、帖学的一时之盛 /151

三、馆阁体及诸名家 /153

第二节 碑学的崛起 /158

一、篆、隶重兴 /158

二、金农、郑燮、邓石如和伊秉绶 /160

三、晚清书坛 /165

第三节 篆刻艺术 /170

一、程邃及清初诸家 /170

二、高凤翰、丁敬、邓石如及清中期印风 /175

三、名手迭出的清后期印坛 /183

第十八章 雕塑、民俗制作及民间画绘

第一节 雕塑的变化 /193

一、大型雕塑的演变与衰落 /193

二、丰盛的小型造像与石雕、陶塑、泥塑 /199

三、繁缛精细的建筑雕饰 /203

第二节 品类繁多的民俗制作 /208

一、民间剪刻 /208

二、民间塑作 /213

三、民间编扎与杂件 /216

第三节 民间画绘的繁盛 /220

一、杨柳青与桃花坞等地的民间年画 /220

二、壁画 /229

三、唐卡 /232

四、月份牌及其他民间画绘 /235



第十九章 繁盛的工艺美术

第一节 以景德镇为中心的陶瓷艺术 /239

- 一、制瓷技术和工艺的新发展 /239
- 二、清三朝官窑 /240
- 三、后期官窑和地方名窑 /245

第二节 印染织绣工艺 /249

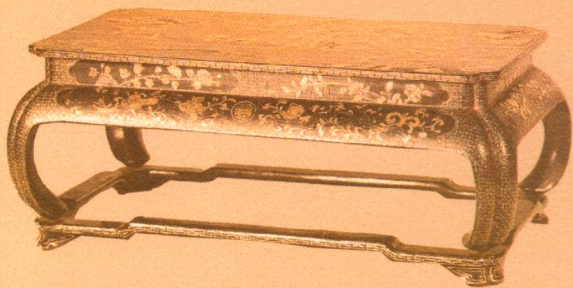
- 一、印染 /249
- 二、丝织和棉、麻、毛织 /251
- 三、缂丝与刺绣 /257

第三节 玉、石、漆器和金属工艺 /260

- 一、玉雕及石雕 /260
- 二、漆器 /262
- 三、金属工艺 /264

第四节 竹木牙角及其他工艺 /270

- 一、竹木牙角雕刻 /270
- 二、家具和文房用品 /273
- 三、玻璃工艺及其他工艺 /275



第二十章 官方建筑和礼教建筑的继承与修建

第一节 城池宫苑与礼制建筑的继承 /281

- 一、建筑艺术特征及城池建筑 /281
- 二、宫苑与京城寺庙建筑 /283
- 三、学宫、坛社与陵墓建筑 /289

第二节 宗教建筑的丰富与变化 /296

- 一、佛寺与道观 /296
- 二、藏传佛教建筑的经典布达拉宫 /297
- 三、其他藏传佛教建筑 /300
- 四、伊斯兰教建筑与天主教建筑 /303

第二十一章 民间建筑与园林建筑

第一节 民间建筑的综合创造 /311

- 一、民间建筑的主要类别及基本特征 /311
- 二、建筑装饰 /314

第二节 民居建筑系统 /319

- 一、居宅的类型与分布 /319
- 二、重要的建筑群落与组合建筑遗存 /327
- 三、特殊的单体建筑 /330

第三节 集大成的古典园林建筑艺术 /334

一、清代园林艺术概貌 /334

二、以圆明园、颐和园为代表的北方园林 /337

三、以江南私园为典范的南方园林 /342

第二十二章 美术理论与鉴藏

第一节 画学理论的全面开拓 /351

一、画学著述概观 /351

二、理论特色和建树 /359

第二节 书法及篆刻理论 /366

一、书法著述与理论成就 /366

二、篆刻著述及理论 /375

第三节 美术鉴藏及著录 /380

一、宫廷所藏与私家收藏 /380

二、鉴藏著录 /385

参考文献 /390

后记 /392

《中华艺术通史》总后记 /393



第十四章



『四王』、吴、恽 与『四僧』所代表 的清初画坛

第一节 “四王”与清初正统绘画

- 一、清初画坛及其演变
- 二、“四王”的生平与艺术
- 三、特色以及影响

第二节 吴历和恽寿平

- 一、吴历与“阳面皴”
- 二、恽寿平与没骨法

第三节 石涛与八大山人

- 一、石涛的生平和艺术
- 二、八大山人的生平和艺术

第四节 浙江、髡残及安徽、金陵画坛

- 一、浙江与安徽诸家
- 二、髡残及金陵诸家



清初画坛大体上仍延续明代余绪,作为画坛大宗的山水画,以“吴派”占最重要地位。所谓“吴派”,实则包含了“吴门派”、“松江派”等画派。苏州别名吴门,而松江本属吴地。其时的画风,近人潘天寿先生认为是“南宗”一脉:顺、康之际,除一二遗民逸士,淋漓痛快,独辟蹊径,以发其积郁愁思者外;其势力全为吴派之末流所独占。换言之,即为南宗所独占,仍为文学化时期。诚然,南宗与吴派末流之间似乎不宜简单画一等号,但这里所说当时的画坛态势则大略如是。清初山水画之兴盛,固然与江南一带人文风气有关,但更与中国传统文化中的文人审美趣味特质相联系。向往山林隐逸,寄意林泉,以诗文书画抒一己胸中块垒,自晋代陶渊明之后,已成为中国传统文人品格特征的重要一部分。由元而及明清,山水画日渐突出了抒情写意的一面,其兴盛正源于一种历史与文化的必然性。

早期,即清代前期的画坛,以“四王”为代表的正统派及江南的一批遗民画家为主体。正统派的影响主要在北方,他们崇尚五代董源、巨然,追随“元四家”,讲究师承和笔墨技法的出处,功夫技艺颇见功力,但在一定程度上损害了自己的创作个性。而南方一批由明入清的画家,政治上多不与清朝统治者合作,在创作中强调抒写一己情怀,技法运用上则特别注重发挥个性,由此形成了感情色彩强烈、个人风格独特的特征。这些人是在野派,或者说是革新派,主要活动在江南一带,艺术观点往往与“四王”相悖,地域上也正好与北方对应。

“四王”——王鉴、王时敏、王翬、王原祁,他们的艺术趣味、作品风格都有相近之处。而与他们并称的吴历、恽寿平,实际上另具特色。吴历虽以山水见长,风格特征则与“四王”明显不同;而恽寿平最擅长者乃在花卉,且能戛戛然自成一派。以“四王吴恽”并称之,原因主要在于他们的巨大影响以及朝廷对他们的推重。

在野派的代表画家为浙江和弘仁、髡残、石涛、八大山人“四僧”,其他重要者还有以龚贤为首的“金陵派”等。成就最著、给予后世影响最大的当推“四僧”。他们生机勃勃的创作,代表了清初画坛第一个有声有色的高潮。但“四僧”在艺术风格上各具面目,未宜一概而论之,这在以后的章节中将作进一步探讨。

第一节 “四王”与清初 正统绘画

一、清初画坛及其演变

由明入清，画坛延续了自宋元以来的发展态势——山水、花鸟画持续兴盛，超过渊源甚深的人物画。这样，在鼎足而三的绘画大门类当中，便出现了山水画在前，其后为花鸟画，再次是人物画的总体格局。

在清初画坛中，不能不重视的是一批“遗民画家”，如方以智、张大风、傅山等人。他们在艺术成就上虽未臻一流，但处于朝代更替、民族矛盾尖锐的境况中，他们独特的气节与个性，借艺术表现出来，其主张和创作风格，也影响了清初的艺术风貌，为革新清初的正统画坛，起了开拓的作用。

清初的山水画坛，最具创造精神的有渐江、髡残、八大山人、石涛等。他们以笔法恣肆，立意新奇，个人特色鲜明著称。由于他们别开生面的艺术创作，清代画坛一开始就呈现出一股生气。康熙、乾隆时期，以山水画称雄大江南北的则有王时敏、王鉴、王翬、王原祁以及吴历、恽寿平，他们被并称为“四王吴恽”，也被称为清初六大家，代表着当时画坛的主流。从“四王”孳衍而出的，有“小四王”、“后四王”等。至于“虞山派”、“娄东派”，也是效法“四王”的重要流派。这一时期，以渐江等“海阳四家”组成的“新安派”，以罗牧领衔的“江西派”，以龚贤等为代表的“金陵派”，都是山水画坛上的重要流派。

在花鸟画坛，恽寿平、王武、蒋廷锡、华岳等都各擅胜场。其中，尤以恽寿平所开创的“常州派”以及乾隆年间崛起的华岳及“扬州八怪”影响深远。晚清的海派和广东的居巢、居廉及以后的一批花鸟画家，莫不受此影响。

人物画方面虽气势稍弱，肖像画、风俗画等仍有可观之处。禹之鼎、焦秉贞、改琦、费丹旭，还有高其佩的指头画，都独步一时。其后的任颐，更是人物画领域的开风气者。在当时的内廷里，以郎世宁为代表的西洋传教士画家，按照皇上意旨制作了为数不少的肖像画及纪实性的大型绘画，这给中国传统绘画带来不可小觑的影响。焦秉贞、

冷枚等人都尝试采西法融于新作，中西合璧的新体画风正体现了这一时期的特征。

从清初以下，画坛派系林立、枝蔓繁衍。自康熙、乾隆而至嘉庆，政权稳固，社会比较安定，农工业生产得到很大发展。经济的繁荣，为绘画艺术的发展奠定了基础。这时的山水画坛，表面上以延续王原祁余风的“娄东派”以及师从王翬的“虞山派”声势最著，他们人数虽多，可惜未能跳出藩篱。山水画发展至此，出现了滞缓乃至下滑的现象。相比之下，在经济发达的扬州，“扬州画派”的创作却能令人耳目一新。这一画家群以鲜明的个性、独特的画风崛起于江南，清初“四僧”的艺术革新精神在他们那里得到了进一步发扬。“扬州画派”不仅在当时广受欢迎，对近现代中国画的发展也产生了深远的影响。另一方面，这一时期的宫廷绘画也有可喜的成绩，不少反映其时重大政治事件的鸿篇巨制相继完成，人物肖像画的创作水准也达到相当高度。中西艺术并存，各施所长的局面，构成了清代中期画坛一道独特的景观。

清后期社会从政治到经济都有较大变化，画坛也出现了从繁盛流入因袭或走向蜕变的趋向。从清初“四王”而至“娄东”、“虞山”的阵容，过于强调师承，使山水画的发展受到框囿。这时声名最著的黄易、奚冈、戴熙等，虽然其作品尚有可观之处，但他们均无开一代新风之魄力。而这一时期对外门户渐被打开，新兴的市民阶层业已形成，经济发达的口岸城市上海、广州等地，聚集了一批顺应时代变化的画家。他们大胆变革，锐意求新，冲破了嘉庆、道光以来画坛的冷寂局面，在近代的历史转折过程中，起到了承前启后的重要作用。

有清一代，画坛流派众多，但就基本脉络而论，并未超出守成与变革两大思潮。从清初“四王”延续至晚清的所谓正统画风，在画坛一直占据着举足轻重的地位。而“四僧”等遗民画家以及其后的“扬州画派”等，由于鲜明地突出了变革和求新的特征，事实上代表了清代画坛最活跃、最有生气的创作趋向。从历史的角度看，守成与变革两大思潮，在相当程度上体现了有清一代美术形貌的基本特征。

当然，守成与变革两条脉络并不是泾渭分明、互不相涉的，它们处于一种互动的格局中，彼此交织，相互影响。吴历、恽寿平的风格本与“四王”有着显而易见的区别，但历来均与“四王”相提并论被视做正统画风。“四王”的所谓摹古守旧，只是当时特定文化氛围之下的一种表象。在强调师承、来历，标明笔笔有出处的时候，他们实际上还有在作品中体现出自己个性及风格的一面。宫廷绘画按理说能较为直接体现正统派审美情趣，但如同人们所熟知的那样，不少文人却对院画、匠画一直抱不屑一顾的态度。西画本来与中国传统的绘画观念相去甚远，清朝帝王对西洋绘画却表现出了极大的宽容。众多传教士画家聚集内廷，清朝的重大活动常由他们记录描述。遗存下来的众多帝后肖像画，更说明朝廷对西洋画的钟爱。同在朝中供职的中国画家，在与西洋传教士画家的相处中，早就对这种来自异域的绘画技法产生了兴趣，其中不乏试验融合两种技法的例子。这种在交流中相互影响、相互促进的事例，表明当时的宫廷画院也并非一味墨守成规。

正是这种种丰富复杂的变化，才使清代画坛呈现出异彩纷呈的历史风貌。

二、“四王”的生平与艺术

“四王”是对成名于清初的画家王时敏、王鉴、王翬和王原祁四人之合称。“四王”之间，有着师友或亲属关系，且画风相近，故被人列为一派是非常自然的。

1. 王时敏与王鉴

“四王”之中，王时敏与王鉴均入仕过明朝，清初时，他们已进入中年，均不再入仕而专以艺文书画行世，他们是继承明代画风而影响清初画坛的著名画家，是“四王”画风的开创者。

王时敏（1592—1680）是“四王”之首，字逊之，号烟客、西庐老人等，江苏太仓人。他的祖父王锡爵在明万历年间为相国，家中富于收藏。王时敏从小学画，潜心研习宋元名迹，曾为董其昌、陈继儒所赏识。崇祯初年，王时敏以荫仕至太常寺奉常，成了“位列禁廷侍从”的官员，因而又称“王奉常”。明末王时敏曾在太仓迎清兵入城，故深为清廷优遇。

不过，王时敏入清后却退隐林下，既不受南明政权征召，也不仕清廷，唯专注于艺文之事。除擅画之外，王时敏工书，能诗文，著有《西田集》《西庐画跋》行世。张庚《国朝画征录》曾记载，王时敏甚有艺术型的酣狂之态：“每得一秘轴，闭阁沉思，瞪目不语，遇有赏会，则绕床大叫，拊掌跳跃，不自知其酣狂也。”^①而恽寿平则在《瓯香馆集》中记曰：“娄东王奉常烟客，自髫时便游娱绘事，乃祖文肃公属董文敏随意作树石，以为临摹粉本。凡辋川、洪谷、北苑、华原、南宫、营丘，树法、石骨，皴擦、勾染，皆有一二语拈提，根极理要。”^②这些记述，形象地勾画出王时敏作为一个画家的气质特征和他早年习画的过程。王时敏最为心仪并竭力追随的是元代山水画家黄公望与宋代山水画家李成（字营丘）的笔墨。他在《题自画寄冒辟疆》跋中坦白地说：“追溯曩昔藏子久一二真迹，自壮岁以迄白首，日夕临摹，曾未仿佛毫发。盖子久丘壑位置皆可学而能，唯笔墨之外别有一种荒率苍莽之气，则不可学而至，故学者罕得其津涉也。”^③这一段话，颇表达出他对黄公望的仰慕崇拜。由于他早年曾师事董其昌，得精细淡雅之韵，晚年又取法董源、巨然以及王蒙诸家，因而多了一种苍润浑厚之趣。秦祖永说他晚年更臻神化，浸浸乎入痴翁之室。王时敏能在清初画坛上获得如此重要的地位，很大程度上是因为他取法元人“写法”的笔墨功力，以及他运用干笔淡墨所营造的苍莽华滋的画面效果。在《西庐画跋》中，他明确主张画不在形似，而在笔墨之妙。在具体的创作中，他特别突出了“虚而沉”、“嫩而苍”的笔墨特色。下笔松灵秀逸，笔道柔润，很少焦墨皴擦，淡墨烘染多与轮廓浑融相接，没有板、硬、滞、滑等“南宗”忌讳的弊病，又能得宋元山水画中浑厚朴茂之气象。他那种既苍劲又清润的韵致，颇影响了其时一大批画人。其孙王原祁，固然得传衣钵真谛，而王翬、吴历也出自他的门下。因此，论“四王”的影响，首推王时敏。

①③（清）王时敏：《烟客题跋》，6、92~93页，上海，上海人民美术出版社，1986。

②（清）恽格：《瓯香馆集》卷十二，208页，北京，中华书局，1985。

从现存作品看,王时敏更多继承了元四家的笔墨,尤得益于黄公望。其皴石法、矾头法显然由黄公望某些石法形态变化而来。据传他早年曾把古代名迹仿摹缩小,计24幅,装裱为一册,随身携带,便于观摩揣度,可见他的良苦用心。王时敏享年89岁,而他各个时期的作品都有着不同特点。王时敏早年之作多有临摹痕迹,《山水大册》(台北故宫博物院藏)和《仿宋元六家册》(上海博物馆藏)是按宋元古画原迹临写所得,从中可见其临摹功力已有相当火候。近中期则出现了较为工细清秀的特征,可知是追从董其昌并效法黄公望所得。上海博物馆藏有他37岁时所作的《云壑烟滩图》轴,颇见苍浑秀雅的韵味。《落木寒泉图》轴、《仙山楼阁图》轴(均故宫博物院藏)则是他晚年的精品。《落木寒泉图》轴仿倪云林笔意,多用渴笔正锋侧出勾勒,简逸幽淡,是王时敏72岁时所作。现存南京博物院的《答菊图》轴和故宫博物院的《仙山楼阁图》轴,则另有一派苍深高远、迷蒙缥缈的境界,是深得黄公望笔法三昧的精心之作。就笔法而论,王时敏颇得古人神髓,用笔含蓄,勾线空灵,皴擦则繁简浓淡相间,体现出一种既苍润又松秀的天然神韵。近人黄宾虹先生论王时敏:“烟客用笔,在着力不着力之间,凭虚取神,苍润之中更能饶秀。”^①这一评价是很高的。王时敏的作品中常有“仿”、“摹”、“拟”之类字眼,但实际上并未照古人原作翻版复制,他追求的乃是一种“下笔自然契合,尤待规摹”的境界。(图13-14-1)(图13-14-2)

近世多认为王时敏在创作上缺乏突出的个性特征。这有多方面的原因:一方面“四王”及其后的追随者过分地强调了对古人“画迹”的全面模仿甚至照搬,造成“千人一面”的感觉;另一方面与人们只重视绘画表面的样式变化,而不注重绘画语言的总结、发展与创造有关。中国画发展至明清之际,文人画已成画坛主流,但人们对文人画语汇的认识却较多停留在“奇、险、怪”等个性手法的注目与挖掘方面,满足“喜新厌旧”的普遍观众心理与“与众不同”的普遍创作主张,自明中叶开始已成了一种趋势,在明末清初朝代更替、文化变迁之际,更成了遗民画家们的风气与社会时尚追求。王时敏作为一位画家,却更多地选择了与绘画规律关系更大的“笔墨语汇”作为追求目标。他的身份、学养以及他所处的时代,使他具备了一个经典的“文人画家”的条件,具备追求绘画语汇的能力,他将这种能力运用到对历史上经典绘画语汇的总结与应用上。在当时的条件下,这是一种对绘画发展



仿王维江山雪霁·王时敏·台北故宫博物院藏(图13-14-1)

^① 黄宾虹:《古画微》,35页,香港,商务印书馆香港分馆,1961。



山水轴·王时敏·上海博物馆藏（图13-14-2）

的必不可少的创造，对整个绘画的促进与提高有直接教化的作用，并合乎儒家正统的观念。王时敏的重要贡献正在于此，“四王”的基本追求亦莫过于此，这点在王鉴的创作道路上体现得更充分。

王鉴（1598—1677），字玄照，后改字元照、圆照，号湘碧、染香庵主等，江苏太仓人。他是著名文士王世贞的长孙，与王时敏为子侄关系，年岁亦相仿，常一同切磋画艺，因而颇多相近之处。王鉴本为明崇祯年间举人，官廉州（今广西合浦）知府，因开罪上司，明亡前已罢官归里，是明末“画中九友”之一。入清后不仕，专注于山水画创作。顺治十年（1653）他曾北上京师逗留，据吴伟业说是为了卖画，可惜未能如愿。63岁时他在祖父王世贞的弇山园北盖了两间居室定居，王时敏为之题了“染香”二字，王鉴于是自署“染香庵主”，以绘事终老。1638年后，王鉴多次到上海华亭拜谒董其昌，得观董氏众多藏画。他受董其昌影响至深，喜临仿宋元名作，对董源、巨然及元四家作品，均心摹手追，务必传承诸家风神。在“四王”当中，王鉴尤以仿古临古见长。张庚《国朝画征录》说他“精通画理，摹古尤长，凡四朝名绘，见辄临抚，务肖其神而后已。故其笔法度越凡流，直追古哲，而于

董巨尤为深诣。皴擦爽朗严重，晕以沉雄古逸之气，诚为先民遗矩，后学指南”^①。他长于青绿设色，擅作烘染，自有一种浓丽清润的特色。与王时敏相比，虽颇有相近处，但王时敏主要取法黄公望，王鉴则多偏重于董源、巨然及王蒙一派，山水景物的再现因素略多，所以也显出同中有异的风格。从笔法特征来看，他从王蒙处借鉴最多，其作品运笔中锋，用墨浓润，树木葱郁而不繁，丘壑深邃而不碎，气韵得烘染之法，皴擦无自撰之笔。能臻此境界，当与他早年多下工夫临仿古迹有关。大致而言，王鉴的画路更为多变，运笔能中锋靠实，笔力沉着，风格更为平实，功夫之深厚尚在王时敏之上。除绘画作品外，王鉴尚著有《染香庵集》《染香庵画跋》行世。他的艺术见解，较集中体现于《染香庵画跋》，其中多强调“学古”、“正脉”。作为“娄东派”首领之一，他褒扬后进，对当时的山水画坛有着重要影响。王翬20岁时，因得到王鉴发现、教导和扶掖，其后终有大成。吴历在35岁时，也拜王鉴为师，这种师生关系，有吴历多件作品上的自题为证。

①（清）张庚：《国朝画征录》，上海，朝记书庄印行，据乾隆四年本石印。

王鉴常与王时敏谈画论艺，相互切磋，也对元四家用力最多。他虽尊崇董、巨，却不拘于一家一体笔法。今存王鉴的作品中，也有描写真山实水之作。如《虚斋名画录》著录的《虞山十景》册，所画即是他家乡的十处名胜。当然，在艺术创作观念上，王鉴与王时敏最为接近的地方，在于对前人笔墨范式的关心胜于真实的自然山水。他们从董、巨和元四家作品中临仿山水画的笔墨构成程式，把树石、山峦、水流和屋宇等图像程式承继下来并化为己用，对于笔墨组合当中的虚实、开合、轻重、节奏等法则心领神会。在具体的创作中，他们常把上述因素重作配置组合，因而更具符号化、秩序化特色。显然，这是一种“述而有作”，学古人而有所变通的创作方式。晚年的王鉴，诵经念佛，焚香作画，直到年事已高，仍临古不辍。《仿古山水册》（浙江省博物馆藏）、《仿宋元山水册》（上海博物馆藏）都是他六十多岁时所作，前者八开，后者十二开，均为仿董源、巨然、元四家、赵文敏、董其昌等人笔法之作。他把各家或浓或淡，或疏或密，或苍莽或清寂的笔意一一胪列，颇见诸家意趣。黄宾虹先生在《古画微》中论王鉴说：“其苍笔破墨，时无敌手。丰韵沉厚，直追古哲。于董北苑僧巨然两家，尤为深造。皴擦爽朗，不求工细。”^①“四王”的风格大体接近，但各人又有不同的偏好及自己的艺术追求。王鉴善用渲染烘染，作品常有一种华润特色，这是他区别于其他三王的特征之一。近世的书画鉴藏界还指出，王鉴笔法由早年、中年的板实圆浑变而为晚年的尖硬、细刻，这是与一般书画家变化规律相反的少见例子。

王鉴的艺术特色至晚年益显。《梦境图》轴、《夏山图》轴、《仿叔明长松仙馆图》轴（均故宫博物院藏）笔法繁密苍莽，层次至为丰富。他另外一些作品，如《仿黄子久山水图》轴（辽宁省博物馆藏）、《山水屏》（上海博物馆藏）、《烟浮远岫图》轴（南京博物院藏），均为其艺术水准之代表作。其画面较重视丘壑的变化，注重体量感、空间感的表达，能做到繁而不塞，杂而不乱，浑厚华滋且清丽幽雅，可知他在笔墨方面的功力已达到很深厚的境地。与晚年益见粗放和虚灵的王时敏相较，王鉴晚年更显工致秀润，条理清晰，精整妍雅，体现出他着力仿效宋元诸家，并蓄兼纳的特点，也显示了其涵养功力均能胜人一筹的造诣。（图13-14-3）

王时敏与王鉴虽开创了“重古人法度”的笔墨语汇追求，但他们是有一些不同取



烟浮远岫图轴·王鉴·南京博物院藏（图13-14-3）

① 黄宾虹：《古画微》，35页，香港，商务印书馆香港分馆，1961。