

中国古代名家

王鑑

作品选粹·王鑑

人民美術出版社



并序九峯讀書圖為
錢東伯校藏余情以備
觀今仿其筆意並
仲翁先生畫梅正
己丑年長小中鑑



中国古代名家作品选粹

王 鉴

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

王鉴 / (清) 王鉴绘. — 北京: 人民美术出版社,
2002.11

(中国古代名家作品选粹)

ISBN 7-102-02661-7

I. 王… II. 王… III. 山水画—作品集—中国
清代 IV. J222.49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 085779 号

中国古代名家作品选粹

王 鉴

编辑出版发行 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责 任 编 辑 葛晓琳 赵 昀

装 帧 设 计 杨会来 赵 昀

责 任 印 制 丁宝秀

制 版 印 刷 北京百花彩印有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2003 年 1 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 8.5

印数: 3000 册

ISBN 7-102-02661-7

定价: 48.00 元

目 录

论王鉴艺术的独特性	单国强 1	仿古山水册之十二	38
九峰读书图轴	11	仿古山水册之十三	39
仿王蒙山水图轴（附局部）	12	仿古山水册之十四	40
梦境图轴	14	仿古山水册之十五	41
仿古山水册之一	15	仿古山水册之十六	42
仿古山水册之二	16	仿古山水册之十七	43
仿古山水册之三	17	仿古山水册之十八	44
仿古山水册之四	18	仿古山水册之十九	45
仿古山水册之五	19	仿古山水册之二十	46
仿古山水册之六	20	仿古山水册之一	47
仿古山水册之七	21	仿古山水册之二	48
仿古山水册之八	22	仿古山水册之三	49
仿古山水册之九	23	仿古山水册之四	50
仿古山水册之十	24	仿古山水册之五	51
仿古山水册之十一	25	仿古山水册之六	52
仿古山水册之十二	26	仿古山水册之七	53
仿古山水册之一	27	仿古山水册之八	54
仿古山水册之二	28	仿古山水册之九	55
仿古山水册之三	29	仿古山水册之十	56
仿古山水册之四	30	仿古山水册之一	57
仿古山水册之五	31	仿古山水册之二	58
仿古山水册之六	32	仿古山水册之三	59
仿古山水册之七	33	仿古山水册之四	60
仿古山水册之八	34	仿古山水册之五	61
仿古山水册之九	35	仿古山水册之六	62
仿古山水册之十	36	仿古山水册之七	63
仿古山水册之十一	37	仿古山水册之八	64

论王鉴艺术的独特性

单国强

王鉴是清初正统派的领袖之一，与王时敏、王翬、王原祁并称“清初四王”；增添吴历、恽寿平两人，又统称“四王吴恽”；亦与王时敏、王原祁同归“娄东派”。他在当时声名煊赫，影响颇大，但由于其生平事迹记载多有缺略，艺术上又与并称“前二王”的王时敏渊源相近，风格亦颇多共同点，因此，对王鉴的个案研究殊为缺乏，往往是在论述王时敏时顺便谈及，视“二王”为一体，乃至有学者认为：“和王时敏同时代的王鉴，作品之间经常类似到如果不具有一对利眼，就无法区分它们的地步。”^①其实，王鉴与王时敏虽处于同一历史时期，但生活经历并不相同，画学道路也有所区别；虽同受董其昌绘画思想影响，崇尚以“南宗”为主的传统，但范围和重点有所不同，所形成的笔墨风格亦相迥异；虽同属“娄东派”，但王鉴对“虞山派”的王翬更有直接影响，吴历也受过其指授，故画史有“后学津梁”之誉，其影响与作用自与王时敏有别。因此，具体而微地梳理王鉴的生活经历和画学道路，师承范围和笔墨风格，以及在画坛的影响和地位，并将“二王”联系起来对照剖析，当能提示出王鉴艺术自具的特色和独特贡献，给予其独立的准确的历史定位。

一 生活经历和画学道路

王鉴（1598—1677）字玄照，后避清圣祖康熙玄烨的名讳，改字元照、圆照，号湘碧、染香庵主，江苏太仓人。祖父王世贞（1526—1590）是晚明著名文人、鉴藏家和显宦，官至南京刑部尚书；精占诗文，与李攀龙等并称“后七子”，为文坛盟主；富收藏，尔雅楼中藏书万卷，书画文物无数；著有《弇州山人四部稿》、《艺苑卮言》等。父王士骐，万历十七年（1589年）进士，官吏部员外郎。王鉴出身于这样一个文学世家和官宦门第，自幼即受到良好的文化教养和艺术熏陶，“绮岁即好点染”^②，他亦自述：“自幼习董熟耳。”^③表明他最早学画是从董源入手的。以后又追踪巨然和元四家，20岁（1617）时的《仿云林山水轴》和24岁（1621）拟巨然的《山水图》，可证其最早的画学渊藪。

王鉴于崇祯六年（1633）36岁时中举人，38岁以祖荫任左府都事，进而出仕广东廉州太守，“时粤中开采，鉴力请上台得罢”^④。他以刚正态度力罢开矿恶政，却险遭牢狱杀身之祸，两年后即罢归。至40岁，他的仕宦生活即告终止，与王时敏相仿，在明亡以前即由“兼济天下”的官员变为“独善其身”的文人。其间，他亦倾心于绘画，如自述所言：“余生平无所嗜好，惟于丹青不能忘情”。^⑤他以子侄辈与年长六岁的王时敏相交，故早年画法甚受时敏影响。39岁（1636）结识董其昌，得以见到元赵孟頫《鹊华秋色图卷》、吴镇《关山秋霁图轴》等名迹，虽然董其昌不久即去世，但其绘画理论和创作实践对王鉴产生了深刻的影响。其时，王鉴还与杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥、李流芳等文人画家来往，吴伟业曾作“画中九友歌”以赞诸人之交谊和画艺。

40岁以后，王鉴即专心于绘事，“尽力画苑”^⑥，成为专业的文人画家。罢官归里不久，画名已远布四方，如40岁（1637）夏所作《秋山图轴》（上海博物馆藏），王时敏题跋即云：“玄照画道独步海内，赝作纷纷，不无鱼目混珠之叹。”41岁（1638）所作《仿黄公望山水轴》（日本东京国立博物馆藏），王时敏又题曰：“玄照此

图，丘壑位置深得梅道人三昧，而皴法出入董、巨。……当今画家不得不推为第一。展现不觉下拜，遂欲焚砚矣。”王时敏在董公谢世后已成为画坛领袖，他却对王鉴赞赏有加，誉为“独步海内”、“当今画家不得不推为第一”，并有“遂欲焚砚矣”之叹，可想见王鉴当时的盛誉。事实上，王鉴归里后40年内，由于主客观条件的不同，确实较之王时敏在画艺上更加专志潜心和勤奋刻苦，在艺术功力上亦更胜一筹。王时敏之子王撰在比较其父与王鉴的生活景况时就说：“先世以世务牵制，晚年愁冗纷集，兼多向平之累，兴会所至，时一渲染，未遑朝夕从事于斯。而湘翁则萧然一身，屏去尘事，得以余力专意盘礴。”^⑦指出王时敏因家务繁冗，生有八子数女，婚嫁负担沉重，故无暇朝夕作画；而王鉴妻子早逝，也未续娶，可能亦无儿女，虽晚景孤寂，却能全身心投入艺事，这无疑是很不相同的两种客观环境和条件。其次，两人的思想状态似乎也有所区别，明亡后二王都选择了明哲保身、退隐林下的道路，既不当抗清复明的志士，也不属入仕新朝的贰臣，而成为以画自遣的遗民画家。但是，王时敏入清有“出城迎降”之举，内心常自嘲自责：“偷生称隐逸，惭愧北山灵。”^⑧王鉴则无此明显失节行为，呈正常的遗民心态，如吴伟业赠诗所曰：“布衣懒自入侯门，手迹流传姓氏存。闻道相公谈翰墨，向人欲仿赵王孙。”^⑨看来王鉴的思想状态要比王时敏平和、安宁和自得，这对他们追踪文人画传统也在主观上产生了不同反响，至少在画意、画趣的领悟上会有所不同。

更主要的是二王在撷取古人传统方面有各自的侧重。两人都遵循董其昌的绘画思想，强调正脉，以“南宗”派系为根。但王时敏着意于由董巨、元四家、董其昌一脉而下的主流画家，尤崇尚黄公望，故“世之论一峰老人正法眼藏者，必归于公”。^⑩而王鉴的师承则要宽泛得多，“南宗”自董巨至元季大家皆有所宗，不惟偏重黄公望一家法门，“北宗”诸家从荆、关、李、范乃至南宋四家也兼收并蓄，还涉足擅长青绿山水的三赵（赵令穰、赵伯驹、赵孟頫），“凡四朝名绘，见辄临摹，各肖其神而后已”。^⑪如他在41岁（1638）即有《仿宋人山水册》十二开之作，专学宋人之法；48岁（1645）所作《梦境图轴》据自题是梦寐中所见之境，兼具平素倾慕的赵孟頫、王蒙、董其昌诸家之长，“起而涤砚伸纸，记境成图，不爽毫发，”可见，他兼取诸家的追求，已达到了“物化”的境界。

正是在王鉴中年拓宽画路、泛宗诸家之际，遇见了年轻有为的职业画家王翬，在王鉴的热心指授和延誉下，王翬脱颖而出成为一代“画圣”。据《清朝野史》载：顺治八年（1651）初，“太仓王廉州游虞山，翬以画扇倩所知呈廉州，廉州大惊异，即索见，翬遂还以弟子礼见，与谈益异之，曰：‘子学当造古人。’即载之归，先命学古法书数月，乃亲指授古人名迹稿本，遂大进。既而廉州将远宦，念非奉常勿能卒此子业，即引谒奉常。”王翬在二王的重点扶植下，既得以从转摹近人临本转为直接摹写古人名迹，又逐渐从仿效一家一派进为追本溯源和遍及各家，从而为集古大成之风格的确立奠定了基础，其间王鉴拓宽画路、熔于一炉的创作取向无疑对他起了至关重要的作用，故后世画史也曾将王鉴与王翬同列为“虞山派”。

王鉴步入60岁以后的晚年，在画学道路上更与王时敏分道扬镳。王时敏晚年独钟黄公望，诸家之法均立足于既与黄氏“血脉贯通”又“使之重开生面”，走的是由博而专之路。王鉴则以董、巨为根底，广涉诸家，既从中磨炼精湛的艺术功底，又竭力营造融合的笔墨风格，从而形成多样面貌。既有缜密如王蒙的水墨山水，又有清丽似赵孟頫的青绿画法；既有保持董、巨本色的清虚圆润之迹，又有尖硬细刻的细谨之笔。其演变之路是由专而博，由疏简及精诣。如63岁（1660）所作《仿黄公望山水轴》（北京故宫博物院藏），细润用笔、披麻皴法仿董、巨，浅绛设色、虚灵线条、高旷景致又近黄公望，和谐地融董、巨与黄公望于一炉。诚如王时敏题跋所赞：“此图复仿子久，而用笔皴法仍师北苑，有董巨之功力，又有子久之逸韵，瓶盘钗钏，熔成在一金，即使子久复生，神妙亦不过如此，真古今绝艺也。”同年的《仿范宽峰峦叠秀图轴》（上海博物馆藏）自题曰：“近时丹青家皆宗董、巨，未有师范中立者，盖未见其真迹耳。余向观王仲和宪副所藏一巨幅，峰峦苍秀，草木华滋，与董巨论笔法，各有门庭，而元气灵通，又自有相合处。客窗而坐，独仿其意，不敢求形似也。”观其画，确具北宗范宽一派之形与势，而山顶的矾头、坡脚的垒石和点苔式的丛树，又属董、巨江南画派之体貌，作品已呈南北宗融合之趋向。其它如71岁（1668年）《仿江贯道山水轴》（上海博物馆藏）、72岁（1669年）《仿燕文贵山水轴》（上海博物馆藏）和《仿赵孟頫山水轴》（荣宝斋藏）、74岁（1671）《仿惠崇水村图扇页》（北京故宫博物院藏）、76岁（1673）《仿高房山云山图轴》（广州市美术馆藏）等，均显示了王鉴竭力拓宽画径的追求。尤其是晚年所作的诸多《仿古山

水册》，更集中体现了艺术上的宽泛性和集成性特色，如64岁（1661）的《仿古山水册》（北京故宫博物院藏），十二开中除仿元四家和董其昌外，还有宗米氏云山、赵孟頫青绿、陈惟允水墨等画法，既各具诸家本色，又掺入自身理解，像变黄公望秋山图之设色为水墨、于赵孟頫青绿法中加重浅绛成分等等。66岁（1663）《仿古山水册》（北京故宫博物院藏）中，出现了更多的北宗画家和设色画法，如李成、范宽之山水，赵千里、赵伯驹、赵雍之青绿，均属董其昌所谓“非吾曹当学也”的一路，然在王鉴笔下，都各得其态，形神毕肖。此外，如65岁（1662）的《仿古山水册》（天津艺术博物馆藏）和《仿宋元山水册》（上海博物馆藏）、68岁（1662）的《仿宋元八家册》（上海博物馆藏）和《仿古山水册》（天津艺术博物馆藏）、71岁（1668）的《仿古山水册》（广州市美术馆藏）、76岁（1673）的《仿古山水册》（上海博物馆藏）等，除反复仿效董、巨、元四家、董其昌和继续倾心三赵、李、范、米氏等画家外，还涉足于个性自具的惠崇、江贯道、燕文贵、高克恭、马文璧、赵善长等画家，显示出老而弥笃、不断拓展的追求，从而也使他的晚年画艺达到了功力深厚、风貌精诣的臻境，与王时敏各具千秋，并誉画坛。

二 师承范围和笔墨风格

从王鉴的画学道路可以看出，他师承的范围要比王时敏宽泛得多，但两人的主宗目标还是一致的。二王都深受董其昌影响，接受“南北宗论”，承绪南宗正脉，即由董、巨至元四家及于董其昌。王时敏曾说：“唐宋以后，画家正脉自元季四大家，赵承旨外，吾吴文、沈、唐、仇及董文敏，虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。”“元四大家画，皆宗董、巨，其不为法缚，意超象外处，总非时流所可企及。”^①王鉴亦曰：“画之有董、巨，如书之有钟、王，余此则为外道。惟元大家，正脉相传，近代自文、沈、思翁之后，儿作广陵散矣。”^②故而，二王的绘画根基都未离南宗正脉，均反复地临仿董、巨、元四家和董其昌画迹，仿古之作中最多的就是这几家。然而，两人的着力点有所不同，王时敏独钟黄公望，成熟风格更得黄氏笔墨之妙，勾线空灵、用笔滋润，强化干笔皴擦技法，呈现秀雅苍润风范。王鉴曾如是评价：“独大痴一派，吾娄烟客奉常深得三昧，意此外无人。”^③王鉴自己则倾心于董、巨和王蒙，早、中期多取自董、巨而略参王蒙的细密笔法，风格圆浑细润。如53岁（1649）的《四家灵气图轴》（北京故宫博物院藏），据自题为融合元四家笔意，实际上是以巨然为主，圆浑的山峦、垒积的矾头、尖细的苔点和秀润的中锋，均具巨然遗意，而缜密的披麻皴兼解索皴，以及轻淡而丰富的墨色层次，又汲取了王蒙之长，为其中年代表作。又如《仿北苑山水图轴》（天津艺术博物馆藏），自题曰：“仿北苑笔意”，实际上尖劲的用笔，纠叠的解索皴等笔墨，已更多王蒙画法。至晚年则以王蒙为主略参董、巨，甚至纯宗王蒙，故笔墨由圆浑变为尖细，更长于烘染，景致亦见繁复。如78岁（1675）所作《云壑松荫图轴》（上海博物馆藏），尖细的用笔、繁密的披麻、解索、牛毛、荷叶皴，以及浓墨苔点、浅绛设色，都属典型的王蒙画法，然尚保留了董、巨的圆浑山姿和秀润笔韵；而70岁（1667）所作的《长松仙馆图轴》（北京故宫博物院藏），则纯是王蒙面貌，惟笔墨仍见苍莽淹润，尚未变为极晚年的尖硬细刻。对王鉴承继南宗正脉而侧重董、巨、王蒙的这种个性追求，画史亦有所揭示，如张庚《国朝画征录》谓王鉴“笔法度超凡流，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。”《图绘宝鉴续纂》评其“运笔中锋，用墨浓润，树木葱郁而不繁，丘壑深邃而不碎。气运得烘染之法，皴擦无白撰之笔”，则更明显地道出了他侧重于王蒙一路画风的艺术特色。

王鉴和王时敏都属于摹古派，凡所作几乎都标以临、摹、仿、似某家某派字样。两人对摹古的态度也基本相同，均把师法古人视为首要任务和入门之径。张庚《国朝画征录》记述王时敏“尝择古迹之法备气至者二十幅，为缩本，装成巨册，载在行笥，出入与俱，以时楷模。”亦论王鉴“凡四朝名绘，见辄临摹，务肖其神而后已。”王鉴在见到前代大师名迹后，往往几十年梦寐追思，禁不住提笔追抚，许多仿作即由此产生。如他39岁（1636年）时拜谒董其昌，见到原为贾似道收藏的董源之画，以后多年都“每形于梦寐”，62岁（1659）时终于

追忆绘成《仿北苑山水卷》(香港黄君璧藏);亦在董氏家“时得纵观”的吴镇《关山秋霁图轴》,30年来寻觅无得,遂在73岁(1670)高龄时追思而《关山秋霁图轴》成(广州市美术馆藏);57岁(1654)时在王文翁处见到燕文贵画卷和巨然《溪山图长卷》,18年来“时形之梦寐”,72岁(1669)时追思而作《临巨然溪山图轴》(上海博物馆藏)。可见王鉴追摹古人的态度,较之王时敏更显执著。

二王摹古,却非泥古不化或惟求逼肖,而是主张仿其意而不仿其迹,仿其神而不仿其形。王时敏曾谓:“强借千载上诸君子之名漫云摹仿”,“聊以强名,非果得其形模也。”^⑮王原祁评其祖王时敏画时亦曰:“先奉常亲炙于华亭,于《陡壑密林》、《富春》长卷为子文作诸粉本中,探骊得珠,独开生面。”^⑯王鉴仿古亦循此原则,王时敏评王鉴《仿王蒙山水册》即云:“山樵画全师北苑,而以苍莽沈郁一变其格。此图笔墨既已酷肖,设色更复奇古,当令叔明数百年后复开生面。”^⑰二王为追求“独开生面”,主要从两方面着手,一是重新组合古人之丘壑和笔墨,二是力求作家、士气俱备。

二王学古并非亦步亦趋,而是将古人的丘壑形象简化成图式,提炼出山峦、树石、水流、屋舍等各类程式;古人的笔墨形式也演化为符号,并总结出自身独立表现的规律或法则,在创作时,再将丘壑和笔墨重新加以组装和综合。故完成的山水既和实景距离较大,也与古人不全一致,它是按照画家自身的理解,再造的心中自然,其山水从形象到笔墨均呈集大成的特色。董其昌为超越前人,曾主张:“画平远师赵大年,重山迭嶂师江贯道,皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子皴,树用北苑、子昂二家法,石用大李将军《秋山待渡图》及郭忠恕雪景,李成画法有小幅水墨及著色青绿,俱宜宗之。集其大成,自出机轴,再四五年,文、沈二君不能独步吾吴矣。”^⑱二王正是身体力行地实践了董其昌的创作法则,并做到了“集其大成,自出机轴。”其间王鉴的集大成特征更见鲜明,尤其在笔墨上的兼收并蓄,已显出“合南北二宗为一手”的趋向。这在他所擅长的青绿设色山水中表现最为突出,此类山水,主要取法三赵,属于董其昌认为比较“刻画细谨”的一路画风,但王鉴将水墨之法掺入青绿重色之中,所谓“皴染兼长”^⑲,于工整鲜丽中见明快、典雅,于是“一种书卷气盎然纸墨间”^⑳,新意迥出。如60岁(1658)所绘《青绿山水卷》(北京故宫博物院藏),自题即谓是在见到赵孟頫的《鹊华秋色图》和黄公望的《浮岚远岫图》两件青绿山水后,“追师两家笔法而成此卷”,实际上兼容了多家之法,山峦和平台既存黄公望圆浑之姿,又带董其昌秀拙之态,披麻皴和荷叶皴取黄、赵两家之法,空勾树木则纯属董其昌图式,青绿、浅绛和水墨相间的渲染又兼得赵、黄之长,全图于工整中见拙朴,绚烂中显平淡,笔墨变化丰富,又带有很强装饰性,风格可谓独特。又如79岁(1669)的《仿赵孟頫山水轴》(荣宝斋藏),青绿设色更见轻淡,用笔尖细处近赵孟頫,而崇岭、巉岩、丛林、虬松的形态则多李成、燕文贵、赵令穰等北宋画家之法,可谓融宋元于一体,其特征诚如王翬在王鉴另一幅仿赵孟頫的《九夏松风图》(北京故宫博物院藏)题跋中所评:“此仿赵文敏《九夏松风图》,设色幽秀,神韵超淡,兼得北宋高贤三昧。”董其昌曾经期盼:“赵令穰、伯驹、承旨三家合并,虽妍而不甜;董源、米芾、高克恭三家合并,虽纵而有法。——两家法门,如鸟双翼,吾将老焉。”^㉑王鉴的青绿山水正是在追踪这一目标,并达到了“两家法门,如鸟双翼”,在“南宗”正脉中独标一格。

所谓“作家”与“士气”兼备,也就是既重功力,又重意趣。二王追摹古人,提炼诸家丘壑、笔墨,形成一定程式和法则,又集其大成,在掌握造型法度的功力上丝毫不逊于作家画。同时又注重师法古人之意,追求文人画的意趣。王时敏曾在为两子示范的画册中自题曰:“是册为儿子撰装以乞画。……于宋元诸家,但师其意,不拘以形模为工。东坡诗云:论画以形似,见与儿童邻。学古人者正当于此语细参耳。”又曰:“此册为儿子揆乞画。……然坡公论画不取形似,则临摹古迹,尺尺寸寸而求其肖者,要非得画之真。”^㉒所谓古人之意,亦即文人画正脉所崇尚的平淡天真、浑厚秀逸,而反对刻画雕饰和一味奇峭,故二王笔下的山水,审美格调都比较平淡中和与敦厚温柔,极少剑拔弩张或狂放纵横之气。而这种格调,主要是依靠笔墨的形式美传达出来的,即营造出蕴藉、清雅、不狂肆、不霸悍的笔墨境界。着重通过笔墨形式的独立表现来传达感情,营造意境,这无疑也使二王艺术“独开生面”。

在行、利兼具方面,王鉴亦较王时敏更胜一筹,王时敏即十分赞赏王鉴这一点:“夫画道亦难矣!功力深者,

类鲜逸致；意趣胜者，每鲜精能。求其法韵兼得，神逸并臻，真不数数觐也。廉州画学，浩如烟海，自五代宋元诸名迹，无不摹写，亦无不肖似。规矩既极谨严，神韵又复超逸，真得上气，绝去习者蹊径；而精诣入微处，将使白石（沈周）逊其妍，宗伯（董其昌）让其工矣。……所谓士气兼作家，尤为殉知合作。”^{②3}王鉴运用笔墨这一形式语言所创造的意趣也自具特色，他常用“树石苍润，墨气适美”、“笔法适美，元气淋漓”、“元气灵通”等词句^{②4}来表述所追求的最高境界，蔡星仪先生在“王鉴艺术论”^{②5}一文中剖析了这些词句：适美“即古人评王羲之书法‘适媚劲健’之‘适媚’……就是一种气完力足，精神奕奕，而又不狂肆、不霸悍、不粗犷的笔墨境界”；元气当“与上述的‘适美’的神气是一致的”；灵通则指“活跃通达，无所滞碍，贯彻始终”。联系评为“适美”、“灵通”的存世作品来理解这种形式美和审美境界，所知有61岁（1658）所作的《富春山居图轴》（天津艺术博物馆藏），自题曰：“予久有富春山图，为荆溪吴问卿所藏，元气灵通，笔法适美。”此幅仿作即深得黄公望用笔之妙。虚实、粗细、轻重、缓急富有变化，恰当地表现了前后景致的空间距离和起承转合；细润中锋含蓄流畅，山川景象清旷深秀。作品以笔墨形式为主体，创造出了优美动人的境界。又如63岁（1660）所作的《仿范宽峰峦叠秀图轴》（上海博物馆藏），自题亦曰：“余向观王仲和宪副所藏一巨幅，峰峦花秀，草木华滋，与董、巨论笔法，各有门庭，而元气灵通，又自有相合处。客窗而坐，独仿其意，不敢求形似也。”此图较为粗劲的用笔、短斫式的点子皴，确具范宽特色，然高峻而浑厚的山峦、郁茂的近树和繁密的远林，又深得董巨山川之韵，诚所谓“笔法各有门庭，而元气灵通”，风格适劲而又幽美。又如72岁（1669）所作的《仿燕文贵山水轴》（上海博物馆藏），自题中也有“元气灵通，笔法适美”之词，观其画面，宏伟的景致，工整的界画，精细的勾皴，尖峭的笔法，都是北宋“燕家景致”的独特面貌，然又兼有秀润的线条，细密的小披麻皴和浓淡有致的苔点、树丛，融入了“南宗”的画法，其笔墨形式显现出道劲中见秀美、尖峭中见圆润、雄伟中见清雅的南北宗合一特色，也创造了“元气灵通”的意境和情趣。

由于王鉴与王时敏在师承仿古和艺术风格方面既有共同的基点，又有不同的追求，因此在笔墨形式上也形成了迥异的风貌。王时敏在泛学诸家基础上以黄公望为中心，上追董巨，旁及倪瓒，将黄公望的豪迈纵逸、董巨的深厚华滋、倪瓒的清空淡宕融为一体，形成“运腕虚灵，布墨神逸，随意点刷，丘壑浑成”^{②6}的笔墨风格，总体格调“浑成”。王鉴则在泛学诸家基础上并重萧散平淡的董巨和刻画细谨的三赵，兼取南北二宗之长，笔力雄厚、沉着而又含蓄、文秀，墨色淋漓痛快而又层次清晰、明快，笔墨风格是“沉雄古逸，皴染兼长，其临摹董、巨，尤为精诣工细之作，仍能纤不伤雅，绰有余妍，青绿设色，而一种书卷之气盎然纸墨间。”^{②7}总体格调“精诣”。这种“精诣”即体现了王鉴笔墨功力深厚，画法面貌多样的独特造诣。

三 画坛的影响与地位

王鉴与王时敏在当时并重画坛，时称“二王”。但两人的地位有所不同，王时敏被公认为“画苑领袖”，王鉴则称为“后学津梁”，一方面因为王鉴以子侄行，辈分低，另一方面则是他兼收并蓄的艺术对后学更多起到多向传布的作用，在他的影响下，既有成为“娄东派”中坚的黄鼎，也有成为“虞山派”领袖的王翬，又有另辟蹊径、自成名家的吴历，因此冠以“后学津梁”之誉恰如其分。

至于“二王”所属流派，随着“四王”名目的递演，则有个变化过程。王时敏属“娄东派”创始人从无异议，王鉴却有属“虞山派”或“娄东派”之别。王鉴与王时敏并称“二王”是早在两人壮年之时，曾作“画中九友歌”的吴伟业在《王石谷赠行诗序》中即曰：“王子石谷善画，当其初起，惟吾州两王公知之。”但当时尚未分派立宗。尔后王翬出名，遂有“三王”之称，著名诗人王士禛在《居易录》中记王翬《画与太仓王太常时敏、王廉州鉴齐名，江左称‘三王’。”时二王犹康强无恙，然三王也未分别称派。至王原祁出，与王翬并驾齐驱，又出现了后“二王”之称，张庚在《国朝画征录》“薛宣”条记：“薛宣常自夸‘我画可参二王’。”注即曰：“‘二王’谓麓台、石谷也。”同时娄东、虞山两派的名称也随之而出，王翬《清晖画跋》中即提到了娄东派：“琅

班太原两先生，源本宋元，媲美前哲，远迹争相仿效，而娄东之派又开。”查慎行题诗亦云：“奉常（王时敏）笔法付宫端（指王原祁），分派同时一常熟（指王翬）。”钱大昕《国朝画识序》也称：“国朝娄东、虞山、毗陵诸大家，笔力雄厚，直入元四家之室，师友相承，风流未坠，百五十年，精于六法者，几于家握灵蛇矣。”王原祁弟子唐岱在《绘事微言》中还首次将“四王”并列，他在“正派”一章中梳理脉络曰：“明董思白衍其法派，画之正传，于焉未坠。我朝‘吴下三王’继之，余师麓台先生家学师承，渊源有自。”

在康、雍、乾三朝娄东、虞山两派势力炽盛时期，前“二王”是分属两派的，方薰《山静居画论》论及“四王”承传关系时指出：“国朝画法，廉州、石谷为一宗，奉常祖孙为一宗。廉州匠心渲染，格无一备；奉常祖孙，独以大痴一派为法。两宗设教宇内，法嗣蕃衍，至今不变宗风。”并具体分析了两派的各自特色，娄东派“西庐、麓台，皆瓣香子久，各有所得。西庐刻意追模，一渲一染，皆不妄设，应手之作，实欲肖真。麓台壮岁参以己意，干墨重笔，皴擦以博浑沦气象，尝自夸笔端有金刚杵，又在百劫不坏也。”评虞山派“廉州追摹古法具有神理。石谷实得其衣钵，故工力精深，法度周密，时辈仅以寸缣尺楮争胜，至屏山巨障，寻丈许者，石谷挥洒自如，他人皆避舍矣。”方薰从“四王”笔墨风格的异同中寻找源头和承绪，予以分派立宗，疏理颇符历史事实。

然自嘉、道以后，随着“四王”后学因循相袭，导致画道衰微之时，却出现了并称“四王”之名和统称“四王”画派之说。如嘉庆时盛大士所著《溪山卧游录》中即称：“国初画家，首推‘四王’，吾娄得其三，虞山得其一。”进而又扩充成“四王吴恽”，如道光时李修易《小蓬莱阁画鉴》云：“至国朝，四王吴恽，皆属江南。”又称为“国朝六家”，如道光时范玠《过云庐画论》曰：“国朝六家，三弇州，两虞山，恽格近在毗陵。”这些论述，其宗旨即以壮大阵营来抢救“四王”后学之颓势。同时也开始将王鉴转划至“娄东派”，藉此抬高此派的正统声望，如范玠《过云庐画论》云：“弇州宗三王，虞山遵石谷”；戴熙自题亦曰：“吾于太仓三王，望尘不及；石谷、南田中晚杰笔，当北面事之。”

上述“四王”名目之递演过程表明，王鉴最早是属于虞山派的，后来才归入娄东派。从“三王”艺术异同的比较中可以看出，王鉴与王时敏虽有诸多共同点，但更明显的是他的独特性，即泛宗诸家、兼容南北、功力深厚、风格精诣，这些艺术特质都对王翬产生了直接和巨大的影响，王翬正是循此道路而成为集大成的一代“画圣”。因此，方薰对“四王”笔墨特色和相互关系的分析是客观准确的，将王鉴、王翬归“虞山派”，王时敏、王原祁归“娄东派”的分派结论也是符合历史事实的。后人将王鉴划归“娄东派”，希冀抬高他的地位，殊不知反而湮没了他的艺术个性和固有影响。因此，为科学地阐明王鉴艺术的独特性，并给以应有的历史地位，王鉴应摆在“虞山派”开创者的位置来加以审视和研究。

注 释

- ① 美国高居翰著李渝译《中国绘画史》，台湾雄狮图书股份有限公司，1984年10月出版。
- ② 王鉴《临北苑潇湘图》王曜升跋，清陆时化《吴越所见书画录》著录。
- ③ 王鉴《仿范华原设色山水轴》自题，清陆心源《穰梨馆过眼录》著录。
- ④ 《太仓州志》。
- ⑤ 王鉴《山水册》自题，近人裴伯谦《壮陶阁书画录》著录。
- ⑥ 王鉴《仿王叔明山水轴》张学曾题，清陆时化《吴越所见书画录》著录。
- ⑦ 王鉴《七帖图册》王撰跋，近人庞元济《虚斋名画录》著录。
- ⑧ 傅抱石《明末民族艺人传》。
- ⑨ 清吴伟业“送王元照还山”，傅抱石《明末民族艺人传》。
- ⑩⑪ 清张庚《国朝画征录》。
- ⑫⑬⑭⑮⑯⑰ 清王时敏《西庐画跋》。
- ⑱⑲⑳㉑ 王鉴《染香庵跋画》。
- ㉒ 清王原祁《麓台题画稿》。
- ㉓㉔ 明董其昌《画禅室随笔》。
- ㉕㉖㉗ 清秦祖《桐阴论画》。
- ㉘ 见《清初四王画派研究论文集》，上海书画出版社，1993年7月出版。
- ㉙ 阮璞“‘四王’名目之递演及其画派兴衰之历程”，《清初四王画派研究论文集》，上海书画出版社，1993年7月出版。

图 版

并序九峰讀書圖為
錢宗伯收藏余時得借
觀今仿其筆意
仲翁先生畫梅正
己丑李長小中錄



九峰讀書圖軸

景在都門王廣州時為此部郎余
 與孫伯觀中翰陸仲度明任王志不司
 農晨夕佳還共論琴畫別未廿載
 廣州打冠歸姜東余承之吳郡先
 是廣州游濟上歸時余將解組矣
 會修甚難動潤旬月欲如景目為
 苦間如友進攀皇可沒得也廣州
 羅郡主孫仕之年願財林泉肆力
 畫苑筆墨之妙海內推為冠冕吳
 自沈文後舊道久已荒榛得康
 州而復震少獲觀其威大為吳門
 吐氣坡樂得而秘道焉客有持此
 畫來索題知為得意之作余不暇
 論惟有深張其畫品之高并叙其
 俯仰今昔之情如此

丙申中春會稽張學曾

丙申春初微時明
 筆於定慧禪寺
 王鑑



仿王蒙山水图轴（附局部）

