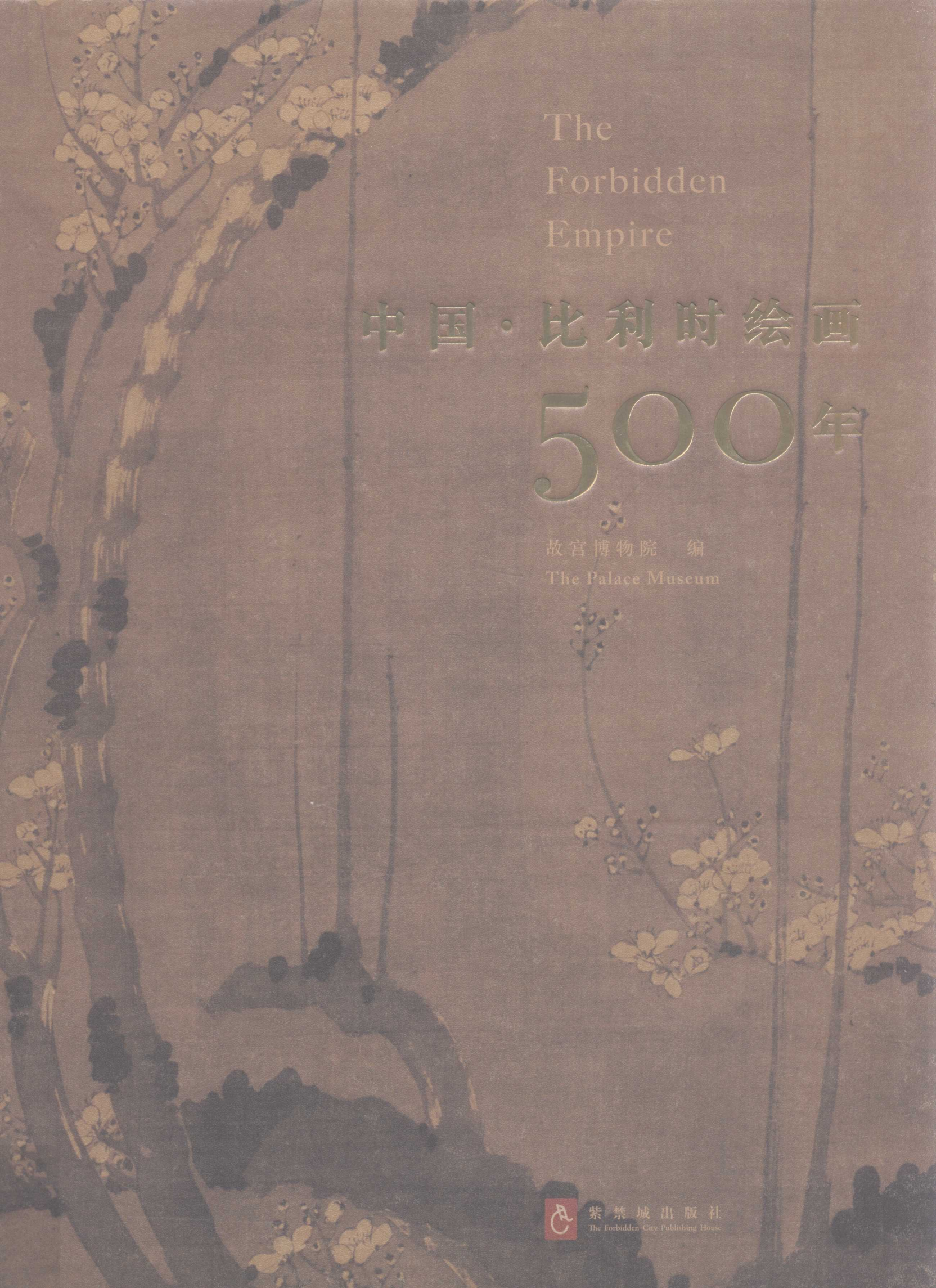




The
Forbidden
Empire

中国·比利时绘画
500年

故宫博物院 编
The Palace Museum



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中国·比利时绘画500年/故宫博物院编;余辉主编.
北京:紫禁城出版社,2007.7
ISBN 978-7-80047-636-5

I.中… II.①故…②余… III.①绘画-作品综合集-
中国-15世纪~20世纪②绘画-作品综合集-比利时-15
世纪~20世纪 IV.J221: J231

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第082534号

中国·比利时绘画500年

故宫博物院编

主 编:余 辉

副 主 编:李 湜

出版发行:紫禁城出版社

地址:北京东城区景山前街4号 邮编:100009

电话:010-85117378 010-85117596 传真:010-65263565

邮箱:ggzjc@vip.sohu.com

印 刷:北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本:635×965毫米 1/8

印 张:26.5

字 数:120千字

图 版:276幅

版 次:2007年7月第1版第1次印刷

印 数:1~1,000册

书 号:ISBN 978-7-80047-636-5/J·302

定 价:380.00元

中国·比利时绘画500年

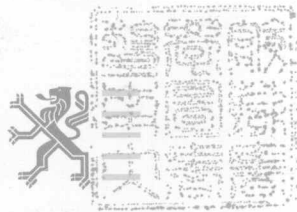


故宫博物院
THE PALACE MUSEUM

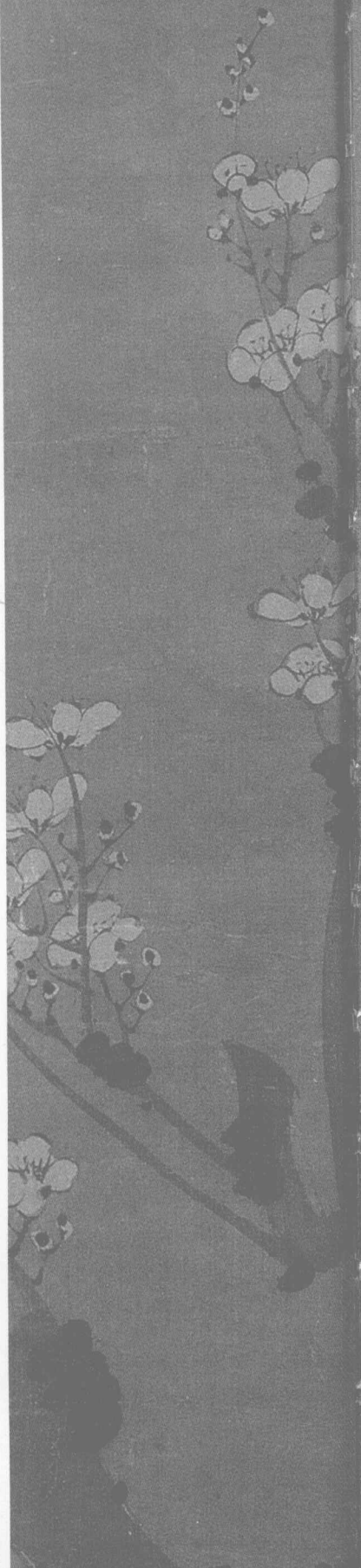
BO
ZAR

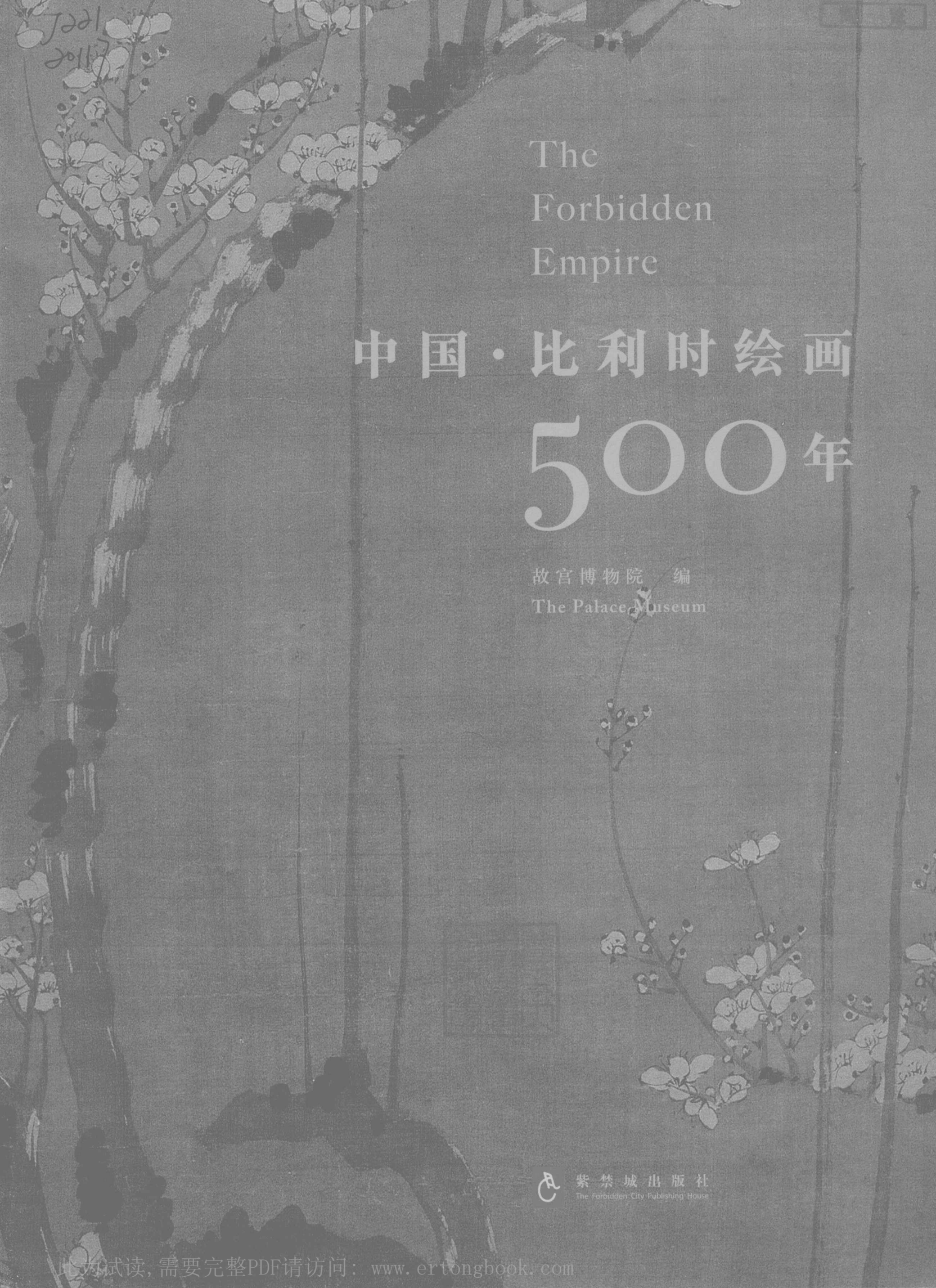
PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES
PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL
CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

.be



REGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST





The
Forbidden
Empire

中国·比利时绘画
500年

故宫博物院 编
The Palace Museum



紫禁城出版社
The Forbidden City Publishing House



Memoria de sancta e unitate.

Dulcissime domine ihu
 su opriste verus deus
 qui de sinu dei patris

总目

007	祝辞——郑欣淼
011	祝辞——巴特·安斯欧
012	“四王吴恽”绘画——肖燕翼
016	东、西方的绘画观念——余辉
030	层峦叠嶂后的帝国——吕克·杜芒斯
034	中国绘画500年——李湜
040	比利时绘画500年——蒂尔·霍尔格-波切特及劳伦斯·凡·科克霍温
050	中国·比利时绘画500年作品目录
056	中国·比利时绘画500年作品
058	15~17世纪初期中国·比利时绘画
172	17世纪中期~18世纪中国·比利时绘画
316	19~20世纪初期中国·比利时绘画
416	附录一 15~20世纪中期长江三角洲地区的主要绘画流派示意图及说明
418	附录二 15~17世纪佛兰德尔画家行会活动地区示意图及说明
420	结语



祝辞

郑欣淼

中华人民共和国文化部副部长、故宫博物院院长

在中华人民共和国文化部与比利时王国总理办公厅合作筹划的“中比文化之春”的活动中，“中国·比利时绘画500年”是一个必将引起人们关注的重要项目。

有历史学家认为，世界史应从1500年开始，因为1500年以前，人类基本上生活在彼此隔绝的地区中，直到哥伦布等进行远航探险才改变了这种状态。1500年是人类历史上的一个重要转折点。不管怎么看待这个观点，从1500年来的500年，世界确实发生了巨大的变化。因此，对500年来的中比绘画进行联展，本身就很有意义。500年来中比两国绘画都有重大的发展与演变，都有新的特色，具有一定的可比较性和对话的条件。

这次展览的中国绘画的500年，大致是指15世纪初期至20世纪二三十年代，即明代初期至中华民国初年。中国古代绘画具有悠久的历史、丰富的遗产。到了明清两代，封建统治的基础没有变，但从明中期开始，资本主义萌芽已经出现，城市商业、手工业发达，商品经济活跃，市民阶层兴起，物质和精神产品的需求迅速扩大。与当时的经济发展、哲学思潮相适应，绘画艺术出现了平民化的趋势，受市民文艺影响的文人画勃兴且长久不衰，并出现了许多以地区为中心或以风格相区别的绘画派别，如明中期的吴门画派、明晚期的松江画派以及明末清初的遗民画家、清初期的“四王”、清中期的“扬州八怪”，以及清宫廷绘画的“中西合璧”的尝试，产生了大批张扬个性、风格独特的画家。19世纪中期，上海经济迅速发展，许多画家云集上海，形成了“海派”。20世纪二三十年代，一批画家努力探索中西画风的融合，中国画进入传统与现代、东方与西方共同繁荣的新时期。

同样，500年来的比利时绘画也经历了一个不平凡的历程。促进比利时美术事业重大发展的契机是风靡欧洲的文艺复兴运动。在这场欧洲新兴资产阶级的思想文化运动中，艺术家在审美理论和实践中做出的开创性努力，标志着整个西方世界艺术风格和艺术进程的转折。文艺复兴时期的比利时画坛，各种风格、手法竞相争艳。艺术巨匠鲁本斯是比利时的骄傲，他那强有力的个性和旺盛的创作活力促进了比利时巴洛克艺术的发展。从比利时独立以来，美术呈现出多样化的发展，并曾一度是新建筑和新艺术运动的先锋。比利时画坛一直充满生机与活力。

由于上述原因,中比两国绘画进行陈列及比较,当然有着重要的意义。来自比利时布鲁塞尔美术馆筹集的西方绘画包括油画、水彩画、素描、速写等画种,涉及人物画、静物画和风景画等画科,较为完整地展现了从凡·艾克、凡·戴克、勃鲁盖尔、包西、鲁本斯到麦尼埃、麦绥莱勒等数十位艺术大师的成长历程。

展览中的中国绘画是从故宫博物院收藏的5万多件绘画中精心遴选的,展现出自明代初、中期历经整个清朝至民国初期中国画坛的艺术成就。在艺术史上,本展览囊括了中国500多年主要画派领袖的代表作品,如明代宫廷的院体和浙派、江夏派、明四家和吴门派、松江派、武林派和波臣派等,清代除了一批宫廷画家之外,涌现了四王、四僧、金陵派、常州派、扬州派(包括扬州八怪),直到清末民初的岭南派、海派、京派等等,还有许多游离于画派之外的名师巨匠,如明代的陈洪绶、程邃,清代的吴历,民国年间的黄宾虹等。

本次中国绘画的展陈,旨在使广大观众在艺术欣赏中感悟到东西方绘画在艺术观念、表现形式上的互融共通之处和各自不同的民族特色。具体来说有这么三点。其一,通过欣赏中国绘画,形象地感受古代中国的艺术哲学和人生观以及古代社会生活的诸多方面;其二,使西方艺术家了解中国古代画家艺术思维的基本方式,中国绘画的传承手段、创作程式、表现技巧和诗、书、画、印之间的艺术联系,以及中国绘画的展陈形式、装裱形制和保护措施等;其三,使艺术史爱好者较为系统地了解500余年中中国各主要绘画流派和各主要画科艺术的发展,其中包括中国绘画在东西方艺术交流中所出现的新变。

以上几个方面的目的构成了本次展览不同凡响的意义:通过形象化了的艺术对话从理性认识上和感性认识上增进东西方文化艺术的互相了解,通过绘画艺术这个单一层面实现立体化的文化交流,使广大西方欣赏者感受到古代中国传统的人文思想。

故宫博物院确定了这次展览的主题,即体现在古代绘画中的“和谐世界”的艺术理念。由于中西绘画艺术的差异,对于西方观众来说,要了解这一点,就需要和中国的传统哲学思想与审美观念结合起来,才能在欣赏中国绘画时达到一定的理解深度。

中国古代绘画与中国传统哲学关系十分密切,中国绘画中的许多概念,如道、气、心、物、神、意、韵、静、势、实、虚、风、骨、理、质等,原本就是哲学范畴。因此,中国传统绘画是一种哲学化的艺术。中国古代哲学家们认为,世间包括了天、地、人、物、我等,其相互间有着不可分割的内在联系,处理这些关系的最高原则,是“中和”为贵,追求和谐。儒家的“中庸之道”讲的就是这个道理。所谓“中和”,就是指统一体的协调性和均衡性,适度,中允,不偏不倚,反对过与不及。“和”是传统的哲学概念,也是传统的美学概念,美就是和,和也就是美。西方哲学中的“和谐起于差异的对立”与这个观念基本一致,但不同的是,西方美学更侧重于对形式美法则的探讨,而儒家的中和思想与社会的政治伦理、修德养性则有密切的关系。

中国古代哲学所要解决的是三大关系问题:一是人与自然的关系,这在山水画里有充分体现,为“天人合一”,即人与自然相和谐的世界观。天人合一观是中国古代的一种哲学思想,认为人和自然的关系不是对立的,而是亲密无间、相互统一的关系,认为“天地和谐”是最高境界。因此,艺术家应将自己融入自然,在自然界中感受生生不息的生命力和诗情画意。在这种思想的影响下,许多文人画家隐居山林,追求自然情趣,重视天然之美。由于崇尚自然,中国的山水画得到很大发展,隋唐以后,成为中国画的主流。二是人与人之间的关系,强调“和为贵”,在人物画里显现

出“人我合一”，以及中国特有的儒、释、道“三教合一”的诸教平等的思想等。因此，中国画很少反映激烈的阶级冲突和社会冲突，追求中和，多表现山水树木，鱼虫花鸟，即便是人物画，也多是“成教化，助人伦”的作品，表现人和自然的风土人情。三是关于个人的内心世界，重视道德的修养，主张心境的和谐。在中国文人看来，只有以虚静明彻的心灵，去观照、感悟大自然的美，才能达到“天人合一”的最佳境界。而要具有这种心灵，必须抛弃功利杂念，进入“物化”之境，重视主体心境的和谐，以及这种心境对于自然的契合。当然，中国绘画决非图解哲学命题，而是以形象感染欣赏者，使之在审美享受中获得哲学般的教益。

这种传统哲学思想又与传统的审美观念结合在一起。其中最有代表性的是“意境”。“意境”是中国古典美学的重要范畴，也是中国传统绘画最富民族特色的审美标准。中国古代绘画追求意境与传统哲学的相互生发。意境是情与景的完美交融，它根本的美学特征是不满足于对有限事物的外在形式的模仿，而要在有限中去表现无限，塑造出“象外之象”、“景外之景”，从而能引发观众的审美想象。从这一要求出发，中国古代绘画强调“心物统一”。“心”表示审美主体，“物”则表示审美客体。“心”与“物”的交融统一是中国古代画论的重要范畴，但“心”并不是被动的，“心”可以驾驭“物”，在“心”服从“物”的前提下，“物”也要跟着“心”而转动。顾恺之的“迁想妙得”论就是对心物关系的生动论述。“迁想”就是画家要把自己的感情移入所描绘的事物，并发挥丰富的想象能力，才会有所“妙得”。崇尚意境的审美趣味，认为景越藏意境越大，景越露意境越小，从而把“虚、白、空、灵”看成是绘画追求的目标。要了解中国古代绘画，对这些美学特征是应该有所掌握的。

“中国·比利时绘画500年”展览是中比两国人民文化交流史上的一件盛事，是一次别开生面的东西文化的对话，它的深远影响，当然绝不仅仅在文化方面。我想这是肯定的。



祝辞

巴特·安斯欧

佛兰德尔文化、青年、体育和布鲁塞尔事务部部长

“中国·比利时绘画500年”的展览，被视为“层峦叠嶂后的帝国：中国与佛兰德尔大师眼中的世界”，展出了两大洲5个世纪以来的艺术珍品，向人们展示了两种不同的视觉观念。享誉世界的佛兰德尔艺术家吕克·杜芒斯和北京故宫博物院余辉先生一起，就南部荷兰和中国双方的艺术展开了一次对话。凡·艾克(Van Eyck)、勃鲁盖尔(Brueghel)、鲁本斯(Rubens)、凡·戴克(Van Dyck)、约丹斯(Jordaens)、恩索尔(Ensor)、麦勒里(Mellery)和斯皮里阿特(Spilliaert)等绘画大师的作品同中国明清时期及民国早期纸和绢上的画作一同陈列，交相辉映，令人赞叹。所陈列的中国展品来自故宫博物院，而故宫曾经是中国明清两代皇帝向全国发号施令的地方。此次展览肩负着崇高的目标，它将为人们再现这些古代大师的精湛技艺，并将他们同当代艺术与文化紧密相连。

这无疑是一场独一无二的视觉盛宴。它不仅仅让人们看清“我们是谁，我们是什么”，更让人们直面彼此的共性与差异，了解如何通过这些差异，丰富自身文化。从摩洛哥到南非，我们已向非洲大陆敞开了大门。同样，这场展览表明了我们渴望通过艺术交流向东南亚——当然还有我们的近邻——敞开大门。

然而，艺术与文化不应仅仅是推动外交和经济关系发展的手段，而应该成为我们一致性、独特性和开放性的统一宣言。对于我个人，艺术与文化更像一只伸展开的手。

中国和佛兰德尔藏品中的精华都将在这次展览中展出。对于佛兰德尔方面，我尤其要感谢本国大力协助这次展览的机构，这些机构包括同属佛兰德尔艺术收藏组织的安特卫普皇家艺术博物馆，以及位于布鲁日、根特的伙伴博物馆。

此次展览也是佛兰德尔社会团体与布鲁塞尔美术馆合作的一部分。通过此类活动，佛兰德尔将与来自全世界的观众一同分享它的文化财富，使他们在布鲁塞尔感到宾至如归。本次展览将在布鲁塞尔美术馆和故宫博物院相继展出，我衷心地期盼着由此引发的精彩对话与交流。

“四王吴恽”绘画

肖燕翼

“四王吴恽”，即王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平6位清初画家的合称，画史上称为“清六家”。他们的绘画曾被认为是清代画史上的“正统派”。具体细分，其中包括“山水正宗”与“写生正派”。也就是文人画滥觞以来最主要的绘画两科。所谓的“山水正宗”，是指最先为王时敏、王鉴所开，继为王原祁所成的山水画宗法，画史称为“娄东派”。又有王翬创造的另一种山水画宗法，即“虞山派”。“写生正派”则是指恽寿平师法北宋徐崇嗣没骨花卉而别开生面的花卉画，画史又称“常州派”。至于吴历的绘画虽然另树一帜，然早年曾师从王时敏、王鉴，并与王翬等人有交往，在艺术创作宗旨及表现特点上亦与他们有渊源关系，故画史中将其与另五家并而称之。

正因“四王吴恽”绘画的正统派地位，他们的作品一直是清代朝野人士收藏的重点。其中由于王翬、王原祁曾参与过《康熙南巡图》、《康熙万寿庆典图》的创制活动，王原祁又曾长期担任康熙皇帝的艺术侍臣，因此清宫内府收藏二者作品尤多。仅据《石渠宝笈》初编、续编、三编的著录，除吴历因经历特殊而只收录其3件作品外，其他五家之作收录达286件，成为原清宫所藏名画的重要组成部分。

“四王吴恽”的绘画虽被崇为正统派的山水、花卉画，但并非通常所谓的画派概念。真正具有画派意义的是王翬的“虞山派”，王原祁的“娄东派”，恽寿平的“常州派”。清方薰《山静居画论》中分析“四王”的山水画，先论“四王”为两宗，即：“国朝画法，廉州、石谷为一宗，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。”两宗的分析，其实就是“娄东”、“虞山”两派的分立，因为方薰看到了这样一个事实：“海内绘事家，不为石谷牢笼，即为麓台械梏。”王翬是画家中行家里手，且画技超凡，而王原祁则专门讲究笔墨的运用与表现，更近乎文人类型的画家。至于“吴恽”二人，恽寿平突出的是花卉画，其山水画与王翬也有所区别。吴历则因其特殊的生平经历，早期绘画的题材、面貌丰富而多样；晚期山水之作则“心思独运，丘壑灵奇，落墨迥不犹人”，在清六家中是“独树一帜”的画家。清代人显然清楚六家间的区别，“四王吴恽”当然也不是一家一派的名目。在清人论述中，最值得注意的是唐岱《绘事微言》中的“正派”之论。唐岱说“四王”接董其昌而承南宗正派之绪，距离事实不远，但唐岱却没有看到“四王”对董其昌不同程度

的偏离。这种承继与创新之间的辩证关系，正是六家产生及在清代画史上被尊崇的重要原因。

从六家与董其昌直接或间接的联系中，可以看出其绘画艺术特色的形成过程。据恽寿平《瓯香馆画跋》记：“（王时敏）自少及儿时游娱绘事，乃祖文肃公（王锡爵）属董文敏随意作树石，以为临摹粉本。凡辋川、洪谷、北苑、华原、营丘，树法石骨，皴擦勾染，皆有一二语拈提，根极理要。”董其昌可谓王时敏少年时画学的启蒙老师了。此后，年迈的董其昌还曾为王时敏的作品作题，他们间的接触长达30余年。因此，董其昌的绘画及画论思想必然深刻地作用于王时敏。王时敏早期作品仍不脱董其昌画法，而其一生“专精熟习”黄公望山水，特多仿黄画的精品之作，也是显见的事实。此外，王时敏家富藏名画，据《国朝画征录》记其“每得一秘轴，闭阁沉思，瞪目不语，遇有赏会，则绕床大叫，附掌跳跃，不自知其酣狂也。尝择古迹之法备气至者二十四幅为缩本，装成巨册，载在竹笥，出入与俱，以时楷模。故凡布置设施，勾勒斫拂，水墨晕章悉有根抵”。这24幅名作多是重金购自董其昌的旧藏，每幅作品原皆有董其昌题记，并有“根极理要”的一二评语，因此，王时敏的沉思、赏会，是不会离开董其昌的论画思想的，而董氏论画思想最终也必然渗进王时敏的创作和画学思想中。

王鉴与董其昌交往不及王时敏那样长久、密切。据记，王鉴早期习画时，曾经得到过董其昌的称赞，39岁前又曾两次与董氏接晤，共同赏鉴过黄公望的《秋山图》、赵孟頫的《鹊华秋色图》。《秋山图》设色艳冶，乃从右丞（王维）风韵中来；《鹊华秋色图》今尚存，是青绿设色与兼施笔墨的一种典型。董其昌曾言：“赵令穰、伯驹、承旨（赵孟頫）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。”^①可以肯定，这两次观画与董其昌论画曾给王鉴以至深的影响。王鉴长于设色法，正是“合并”诸家的结果。又据王时敏记，王鉴也曾缩临过王时敏家藏宋、元名画16帧。“兹幸廉州斫轮妙手，借余所留粉本，神而明之，缩成此册。神采宛在，纤细不遗，洵足洞心骇目。”^②有了上述的经历，王鉴也同样不可能不受到董其昌的影响，如其所言：“画中有董（源）、巨（然），如书中有钟（繇）、王（羲之），舍此则外道。惟元季大家正脉相传。近代有文（征明）、沈（周），思翁（董其昌）之后，几作广陵散矣。”^③言外之意，他亦努力做董氏的继承人。

王时敏、王鉴不同程度地师承了董其昌，又不遗余力地传授给王翬、吴历、王原祁，只恽寿平一人虽未亲聆二王之教，但生活于那样的氛围中，又多半生与王翬友契，间接的转承则在所不免。当王鉴发现王翬的天生材禀后，即开始亲加提携，“先命学古法书数月，乃亲指授古人名迹稿本，遂大进。”^④经王鉴引荐，又得师王时敏，命摹家藏名迹，并屡屡赞之。“求其笔墨逼真，形神俱似，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。”^⑤又据恽寿平记，王时敏曾将家藏董其昌《树石粉本》卷转赠王翬。凡此举，不啻当年董其昌的授徒王时敏。吴历师从二王，也有着王翬类似的经历。而为王时敏之孙的王原祁，自然在艺术成长的经历中更受到其祖父的呵护。“余先奉常赠公（王时敏）汇宋、元诸家，定其体裁，摹其骨髓，缩成二十余幅，名曰‘缩本’……先奉常于丁巳夏初，忽以授余，其属望也深矣！余是年三十有五，拜藏之后将四十年，手摹心追。庚寅冬间，方悟‘小中见大’之称，亦可以‘大中见小’也。”^⑥可见，王时敏也是用同一方法来教授王原祁画学，因而王原祁所获更深于他人。

王时敏师从董其昌是从董氏授手摹《树石粉本》为始，这一《树石粉本》又多是从董氏旧藏，后转藏王时敏家的宋、元名迹上钩摹下来的。这一教学方法，又被王时敏、王鉴用来教授王翬诸人，可谓贯彻始终。董其昌的影响，也便因之深入到了第二代、第三代传人。其影响主要有两个方面。其一，《树石粉本》的钩摹，所采自的宋、元名迹，多属董氏南北宗论中的南宗画系，且董氏均作一二按语，又将其画旨介绍于其中，因之后学者则必多囿于这一范围中，不仅临摹

再三,又钻研个中滋味再四,董氏的画学思想由此得传矣。其二,故宫博物院尚藏有董其昌的《树石粉本》一卷,陈继儒有题云:“此玄宰集古树石,每作大幅出摹之。”可见,董其昌是以这样的方法教授王时敏进行艺术创作的。由此推衍,自王时敏以后诸人的缩临宋、元名画“缩本”,显然同样有着“每作大幅出摹之”的作用,并成为他们重要的艺术创作方法之一。如果说六家传董其昌的艺术衣钵,重要的当无过于其画学思想与艺术创作方法两个方面。

然而,就从诸人所临宋、元名画的那一刻起,他们同时也开始偏离了董其昌。董其昌的钩摹《树石粉本》,虽有摹古的成分,但基本仍是“拿来主义”。王时敏屡以“形神必肖”赞誉诸人缩临本,这恰是董氏所讥:“使俗人为之与临本同,若尔何能传世也。”^⑦以王时敏祖孙论,他们的绘画恪守着南宗画派,并“专精熟习”于黄公望山水,至笔墨施用可以繁复到十几层,虽不曾“为物造役”,却为“笔墨役”了。用董其昌的话来说:“顾其术亦近苦矣”,“譬之禅家,积劫方成菩萨。”^⑧真可谓以渐修功成,顿悟南宗的正果了。再以王鉴、王翬论。王鉴擅摹古,更擅融古,在这方面,王翬明显地受王鉴的影响。王翬早年比较偏爱明唐寅的山水画法。按董其昌梳理画史,分序南、北宗画家,明吴门四家中独无唐寅,大概是无法将其划归为南宗或北宗。又,王翬为六家中首屈一指的摹古大家,凡临画关仝、李成、范宽,以及董、巨、元四家的作品,皆能仿佛其形肖,非他人所能。中国古代画史中虽有职业画家、文人画家的区别,但二者之间也有着密切联系的一面。王翬在摹古最臻佳境的壮年之时,已认识到画学之博大非一家一派所能尽,更促使他突破派别的藩篱,精进古代艺术传统,最终被评为合流南北的一人。至于吴历与恽寿平,他们的生平与艺术经历有相类的两点:一是吴历晚年画风极变,恽氏则中年转攻花卉。二人虽宗法董其昌,追求文人逸趣,但与董其昌的宗旨已有一定的距离。二是吴历、恽寿平,也包括王翬,具有卖画谋生的经历。甚至于王原祁,既供职内廷,也应属于职业画家之列。既然要卖画,他们的艺术作品虽可以培养出契合于己的一批欣赏者,但同时又不能不俯就买画者的不同趣味和要求。吴历的早、中期绘画即显示出这方面的特点。即使高逸如恽寿平,也须“多买胭脂画牡丹”。当时人争学恽氏花卉亦与此有关。而恽氏晚年又作设色清淡、水墨苍楚的两种花卉画,也是因此造成的。

综上所述,清六家的绘画艺术与董其昌之间的联系具有继承与创新的辩证关系。清中、后期,乃至近、现代的一些人将“四王吴恽”视为董其昌艺术的忠实继承者而不加具体分析,就会模糊了对他们绘画艺术的真正认识,而“清六家”绘画与董其昌的不同之处,恰恰又正是“四王吴恽”所以名著画史并在清代画坛上产生深远影响的根本之处。

“清六家”的绘画之所以会造成艺倾朝野的巨大影响,概言之,有下述三方面原因。其一,文人画的长期发展,成为与画师画、宫廷院画并行的三大绘画艺术系统。明末董其昌对画史加以梳理,虽然他的南北宗论有所偏颇,但毕竟为后来者勾画出古代绘画体系的轮廓,且站在文人画家的立场作出了优劣的评价。应当指出的是,文人画的表现与理论是具有高深层次的文化艺术修养及优游宽裕的艺术创作条件的文人画家,在长期的创作实践与理论总结中所创造和建立的。因此,文人画越来越为社会所接受,越来越为画家们所仿效,而不再是属于少数文人画家的艺术了。作为董其昌艺术主要继承者的6位画家,顺理成章地适应了画史发展的这一内在规律,成为当时最有影响的画家。其二,六家处于明清两代王朝更迭至清王朝统治基本稳定的历史时期。时代的变迁,致使画家们分化成种种不同类型的群体,他们或奋争,或隐逸,或顺应,六家的经历基本属于后两类。满族入主中原,必然受到先进的汉文化的影响,一方面满族统治者迫切地吸收、学习汉文化,同时,出于统治的需要,他们采取一定的措施笼络汉族中的文人和艺术家们。因此,王原祁和王翬的经历。不仅是他们个人的际遇,同时,深受社会变迁的影响,以致他们的绘画成为官定的艺术模

式。其三，如前文所述，“清六家”的绘画曾力图承绪文人画之大统，导致出现强调模仿古人粉本，强调笔墨的施用，以再现文人画中创造的艺术境界。他们的努力，自觉或不自觉地将文人画的表现凝定为一种艺术模式。按照这种模式进行的艺术再创作，便成为一种“士气、作家一格”^⑨的艺术类型。在六家中，除王时敏、王鉴的生平经历使他们依然保持着文人画家的业余遣兴创作外，其他四人事实上都兼具文人画家和职业画家的双重身份。如果说王鉴的绘画融“士气、作家一格”，还只体现在绘画作品中，那么王翬诸人的绘画原是士人、作家为一体的画家所创造的。如此，他们的绘画就很自然地为社会欲仿效文人画法的人们开辟了一道可以摹学的方便之门，因而他们的绘画也就在社会上广为流行。“四王吴恽”的绘画所以能够取得正统派的地位并风行于朝野画坛，绝不仅是部分人的吹捧所使然，而是由于画史发展的规律、社会历史的变迁以及六家绘画的特殊表现等诸方面因素造成的。所以，六家绘画的出现及广泛影响，是复杂的多种因素造成的历史现象。

注释：

①⑦⑧ 明·董其昌：《画禅室随笔》。

②⑤ 清·王时敏：《王奉常书画题跋》。

③ 清·王鉴：《染香庵跋画》。

④ 清·张庚：《国朝画征录》。

⑥ 清·王原祁：《王司农题画录》。

⑨ 清·方薰：《山静居画论》。