

王时敏 王鉴 王翬 王原祁

四王画集

故宫博物院

天津市艺术博物馆

南京博物院

天津市历史博物馆

首都博物馆

藏画

天津人民美术出版社

津新登字005号

责任编辑：郭学是
版式设计
装帧设计：黄维中
摄影：冯炜烈、董岩青等
技术编辑：李宝生

天津 人民美術出版社 出版发行

新华书店 天津发行所经销

北京百花彩印有限公司印刷
深圳兴裕印刷制版有限公司制版

1992年9月第1版

1996年8月第3次印刷

开本：787×1092毫米 1/8 印张：50

印数：6001—9000

ISBN 7—5305—0312—X/J·0312

定价：352元

四王论

——代序

薛永年

清初的王时敏、王鉴、王翬与王原祁，合称“四王”。他们不仅生前即已驰名画坛，而且身后影响更甚。在中国美术史上对“四王”艺术评价的褒贬不一，大起大落，成了三百年来美术史上的一桩公案。

一般而言，在清代，“四王”的山水画一直被奉为“正宗”、“正统”，以致朝野仿效，学者如云。直到清末，海派大家吴昌硕犹称：“我愿学者宗四王”，“譬如饮者如同对醇酒”^①。自“戊戌变法”特别是“五四”新文化运动以来，“四王”的艺术开始被视为“复写故画”、因循保守的代表，几乎像“孔家店”一样，处于被打倒的地位。陈独秀即号召：“要想把中国画改良，首先要革王画的命。”^②此后，“王画”渐渐在人们心目中变成了“摹古主义”与“形式主义”的典型，变成了封建末世文人士大夫绘画衰落的征象。

怎样在特定的历史环境内和中国绘画的因革流变中实事求是地认识“四王”的艺术成就，怎样从“四王”评价的起落中寻求历史的启示，已经引起美术界同行的关注，本文即对此略抒管见。

（一）“四王”与清初的时代

所谓清初“四王”，实际上包括了两代画家。在家族上晚于王时敏一辈的王鉴，在生活与艺术上同王时敏属于一代。王时敏与王鉴共同的学生王翬和王时敏之孙王原祁属于另一代。

这两代人都出生于明朝，经历了改朝换代的甲申之变。但年龄的差距，使他们的生活与艺术道路出现了迥然不同的历史环境，导致了完全不同的选择。

王时敏（1592——1686）与王鉴（1598——1677）远在明代就已步入仕途，开始了并不顺心的政治生涯。他们都是江苏太仓人，又都是明代位居高官的著名文人之后。王时敏的祖父王锡爵，在万历朝任首辅，地位相当于宰相。王鉴的祖父王世贞在万历间官至南京刑部尚书，更因为提倡文学复古运动，居“后七子”之首，成为了一时的文坛领袖。在这样的家庭中出身，不仅使王时敏、王鉴“志学之年”便走上了“学而优则仕”的道路，而且都靠着祖上的余荫顺利进入仕途。自称“目不识秤，手不操算”^③的王时敏23岁即当上了太常寺的尚宝丞，成了“位列禁廷侍从”的官员。他历经万历、泰昌、天启、崇祯四朝，经常奉命出差，升迁屡受影响，奔波25年，仅官至太常寺少卿，在明亡前数年，已疲于劳苦，因病引退在家。王鉴36岁中秀才，两年后以荫任左府都事，进而出任廉州太守，不幸因开罪上司，亦于明亡前罢官归里。这两位出身名门的世家子弟，虽身受明代皇恩，却因仕途不顺，均在清代建成之前离开了仕途，由可能“兼济天下”官员变成了不得已“独善其身”的文人。不过，在此以前，他们因家富收藏，先世往来者不乏著名画家，自幼便培养了绘画的兴趣，具

备了一定造诣，成了仕宦而不忘绘画的业余文人画家。离官家居之后，更得以专事绘画，成了在野的文人画家。这一特殊经历，直接影响了二人在明亡以后道路的选择。

在封建时代的鼎革之际，对于讲求“道德文章”的文人士大夫，是一个严峻的考验。明清易代，在血与火，生与死，仕与不仕的考验之下，曾为明代臣民的文人作出了各种抉择。或投身反清，或转仕新朝，或慷慨捐躯，或苟活偷生，或隐于僧道绘画而密谋复明，或以诗文书画表示不臣服清廷的感情与意志。王时敏与王鉴则选择了明哲保身的生活道路。明代覆亡之际，王时敏虽自称“五内摧裂”，但仍出城迎接清兵，其后既不受南明政权征召，也无意出仕清廷，而是当了一名退隐林下的遗民画家。王鉴虽无迎接清兵记载，情况也大体如是。他们甘当无所反抗的遗民，或因早已不在其位，或因家室之累，以致图活苟全，实在是无可奈何之举。王时敏对于自己的政治表现，颇感痛心内疚，一方面自我辩解：“无地堪投足，村居且退藏”^④，另一方面也自讼自责：“偷生称隐逸，惭愧北山灵”^⑤。然而，他只是在政治上隐退了，并没有放弃绘画事业，或者说，他反而更坚定了“优游笔墨，啸咏烟霞”^⑥的志趣。至于王鉴，虽入清之后未见其诗文言志，但吴梅村的赠诗说明了他的遗民心态：“布衣懒自入侯门”，“向人欲仿赵王孙”^⑦，他无意在新朝攀高结贵，见到人就要借临亡赵遗民赵孟頫的作品。赵孟頫在宋亡以后，隐于吴兴，不得已入仕新朝之后，正是以坚持发扬民族绘画传统为己任的^⑧。是否王时敏与王鉴都选择了这样一条道路呢？请看王时敏与王鉴入清之后的表现：第一，他们不独以绘事交游遗民，互通声气，共洒新亭之泪。而且也与降清的文坛领袖吴梅村、钱谦益、周亮工等时有往来，借以保持同新朝的联系，成为世所公认的“画苑领袖”^⑨。第二，他们不但热情扶植画坛后学，精心指授，为之延誉，而且培养子弟读书仕进，以图在新朝发挥文人世家的作用。总之，在他们内心中似乎有个两分法，自己当前朝的遗民，守节不仕；子弟则当新朝的顺民，力争服务于新朝。在这个意义上说，文人画家王原祁的入仕，职业画家王翬的入宫供职，二人的名动朝野，终至“四王”艺术的成为正统，其实也是王时敏与王鉴教育培养和惨淡经营的结果。

王翬（1632——1720）与王原祁（1642——1715），虽也生于明末，但已是入清后成长起来的一代。和前一代比，他们所处的历史条件发生了很大变化。明清易代之际，王翬不过13岁，王原祁只有3岁。在他们的有为之年，清代的江山已经巩固，复明之业已成昨日黄花。满汉间的民族矛盾有所缓和。清代统治者为了扩大政权的代表性，加强文治，在作出敬重前朝遗民姿态的同时，广泛接纳汉族知识分子入仕，吸收汉族传统文化，并且以五千年中华文化传统的继承者自居。正是在这样的条件下，王原祁与王翬分别在仕途兼绘画领域发挥了王时敏与王鉴辈期望的作用。

在“四王”第二代画家家中，王原祁属于发生了重大影响的仕宦文人画家。他是王时敏之孙，自幼在祖父熏习下克承家学，学画之外，力攻举业。随着仕进大门的打开，王原祁于28岁考中举人，次年登进士，始而观政吏部，任顺天乡试同考官，继之外放任县知县。46岁奉调回京，担任京官直至去世。他任中允入直南书房后，有了接近皇帝的机会，其画学知识与画法造诣渐为康熙皇帝所知，因之，59岁奉命鉴定内府书画，64岁奉派主持编辑中国书画类书《佩文斋书画谱》，任总裁，70岁又奉诏主持绘制为康熙祝寿的《万寿盛典图》，其官职也升至户部左侍郎、翰林院掌院学士、经筵讲官，成了一名地位显赫的文学侍从之臣，画名由是大噪，学者遍及朝野，不仅左右了宫廷山水画风，也极大地影响了文人山水画的主潮，形成了肇始于王时敏——王鉴而以他为旗帜的娄东山水画派。

王翬则属于“四王”第二代中名满天下的职业画家。他是太仓附近的江苏虞山人，与元代黄公望同乡。这里的绘画传统悠久，画家众多，王翬即出身于四代相传的绘画世家。因少年家庭贫寒，他16岁拜同里张珂为师，学习黄公望一派山水，

按文人士大夫收藏欣赏者的需要，成了一名精于仿古的职业画家。周亮工指出，王翬“仿临宋元无微不肖，吴下人多倩其作，装璜为伪，以愚好古者。虽老于鉴别，亦不知为近人笔。”^⑩19岁那年，王鉴来虞山，发现了他的才能，收为弟子，后又介绍给王时敏。王时敏一见即称：“此烟客师也！乃师烟客？”^⑪接着带他遍游大江南北，临摹各收藏家秘本。王翬画艺大进后，王时敏和王鉴又为他多方宣传，不惜一再贬低自己以为陪衬，终于使王翬受到了文坛名流的高度赞扬，周亮工说他“百年以来，第一人也。”^⑫吴梅村甚至称之为“画圣”^⑬。如众所知，康熙皇帝为了进一步缓和社会矛盾，延揽人才，十分重视收集江南文士的思想信息。而王翬如此受到士论的推扬，俨然他已成为江南汉文化的代表之一，自然也受到清廷的器重，同时，以适当方式加以笼络，给以殊荣，也是有利于政局的。正是出于这种考虑，60岁的王翬被荐举进京，当上了《康熙南巡图》的主笔，成为供职内廷八年之久的宫廷画家，也成了图成返里后誉满神州的职业画家。至于他的画风，不但影响了宫廷山水画的风格，而且影响了无以数计的追随者，后人名之为虞山山水画派。

综上所述，可以看到，“四王”艺术之所以发端于明而盛行于清，不受改朝换代的影响，甚至通过第二代画家而得到最高统治者的重视而名满天下，除去艺术上确有突破前人之处以外，就社会原因而言，在于：1. 这种以山水为对象的艺术，没有也不大可能表达由改朝换代而来的政治意识，却适应了封建社会后期文人士大夫“寄乐于画”的普遍需要。2. 它由之被当成了一种可以维系最高统治者与朝野文人士大夫精神联系的文化传统。对代表这种传统的文人仕宦画家和职业画家的笼络，有利于吸引其它广大的画家与鉴赏层，便于巩固统治。3. 这种山水画艺术除去可供装点宫廷苑囿和宅邸之外，亦可在大型纪功纪盛的图画中发挥不可缺少的作用，为歌颂文治武功的一定政治目的服务。

（二）“四王”与艺术传统的因革

“四王”的艺术直接渊源于晚明的董其昌。董其昌之前，中国山水画出现了两种主要形态，一种以宋人为代表，一种以元人为代表。宋人山水虽然并非真山水的被动摹写，但是重视再现，元人山水也尚不忽视一定的“应物象形”，但是重视表现。进入明代之后，人们开始斟酌于宋元之间，或如浙派主要绍述宋人而强化细节放开笔墨，或如吴门派主要取法元人而力图强化内心世界的表达。董其昌则以其丰富的画史知识与鉴赏经验，在心学、公安派文学与禅学的融会贯通下，以复古为更新，重新梳理组建了文人山水画传统，提出了“南北宗论”。“南北宗论”虽以倡扬文人画家贬抑工匠画家、职业画家为表，而实际上却以重临摹、重笔墨、重心象、重真率为里。换言之，也就是在师古人与师造化上，他把熟练的掌握古人的图式放在第一位；在丘壑描写与笔墨抒情上，他把笔墨放在第一位；在表现自然风貌与表现内心景观上，他把构造并非如实描写的内心景观放在第一位；在穷工极妍与真率自然上，他以真率自然为旨归。按照这种主张，中国文人山水画开始在面貌上向着半书法式的抽象化方向发展，亦即运用视觉上的各种对立因素，如虚实、开合等，去营造心象。同时，在创作方法上则充分运用古人画中的丘壑形象，简化为图式，以适应自家发挥笔墨情趣的需要，所谓“集其大成，自出机杼”^⑭，这便是“四王”所渊源的传统。秉承这一传统，王时敏与王鉴继而承之，深而化之，并由王原祁发而扬之，创造了董其昌、王时敏与王鉴梦想达到而实际上没有完全达到的境界。

王时敏与王原祁都直接受教于董其昌，王时敏受益尤多。他是王锡爵的爱孙，而王锡爵是董其昌仕途上的良师益友，因此，王时敏学画之际，王锡爵便请董其昌指导。董氏曾为王时敏作临古画稿，并加文字说明。据恽寿平记载，这一册画稿

中“凡辋川、洪谷、北苑、南唐、华原、营邱，树法、石骨、皴擦、勾染，皆有一、二语拈提。”^⑮王鉴因先世富于收藏，“绮岁即好点染”，39岁那年更专程去松江拜访董其昌，观摩赵孟頫《鹊华秋色图》，成为忘年之友。在董其昌的影响下，王时敏与王鉴都接受了“南北宗论”，并且把董其昌视为直承南宗正脉的最后一位大家。王时敏说：“唐宋以后，画家正脉自元季四家、赵承旨外，吾吴文、沈、唐、仇以及董文敏（其昌）……，实同鼻孔出气。”^⑯王鉴也说：“画之有董、巨，如书之有钟、王，舍此则为外道，惟元季大家正脉相传，近代自文、沈、思翁（董其昌）之后，几作广陵散矣。”^⑰他们二人几乎也都在董其昌划定的南宗画家的范围之内，借助董其昌的理论与实践，从临摹当时认为的唐代作品和五代宋元名迹入手，以图承绪华亭血脉，集古大成而自成一家。

王时敏与王鉴都有机会接近大自然中的真山水，王时敏机会尤多，他在太常寺任职的25年间，足迹几遍天下。但他们像董其昌一样，均把师古人当做学画的首要之务。张庚说王时敏“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。”^⑱王鉴也是“凡四朝名绘，见辄临摹，务肖其神而后已。”^⑲他们的师古，当然既师其丘壑林木形象，也师其笔墨技法。不过，对前者的师法为的是继承其图式，不拘形式地加以简化，使之向符号化靠拢，以便于按自己的想法重新组装。对于后者，则力求发展前人未能穷尽的丰富表现力。正如王时敏所说：“画不在形似。有笔妙墨不妙者，有墨妙而笔不妙者。能得此中三昧，方是作家。”^⑳

王时敏与王鉴虽都从广泛师习“南宗”各家入手，但因性之所近，都有主要着力的方面。王时敏主要学黄公望，王鉴山水主要学董源、巨然，也有学王蒙一体，因此形成了二人同中有异的风格，王时敏早年作品仿黄公望而颇有董其昌笔意，本集没有收入。收入者可看到他中年时期的两种面貌，《丛林曲涧图》仍介乎董、黄之间，是早年风格的延续与深化。浅绛设色的《秋山白云图》已形成了个人面目。此图描绘山居景色，山川浑厚，水木清华，布局于平稳中求变化，笔墨端秀文雅，设色明净光洁，情调是平和、冲淡、安闲自在的，没有黄公望那么超迈，却比黄氏更平淡亲切。在笔墨二者之间，画家更注重用笔，较接近黄公望，但笔法组织更加有序而规整，圆厚而不逸宕，墨法也无松江派的凄迷之感，但尚拘于点染而少皴擦。王时敏晚年作品则更加成熟，更讲求有笔有墨，有干有湿，用笔虚而灵，用墨涩而润，有效地加强了草木葱茏、云蒸霞蔚之感。《答赠菊作山水》与《虞山惜别图》较有代表性。虽然他暮年的作品呈现了虚和荒率的特点，但总体而言，王时敏山水画风格是秀雅苍润的。和董其昌比，他去掉了过于生拙之处，加强了笔法的统一感，丰富了干笔皴擦的技法。

王鉴早年作品亦有接近董其昌者，中年作品则离合宋元，自成一家。他的画面貌较多，常见的水墨山水或取法董源、巨然而略参王蒙笔法的细密，或笔墨效法王蒙而丘壑奇妙不凡。前者如本集中的《四家灵气图》，后者如《梦境图》。这两类作品都比王时敏讲求丘壑的变化、体量感的显示与空间纵深的表达，有多于王时敏的再现因素，富于整体感。但笔墨也有独特表现力，笔法道美，墨韵润泽，气格清苍。其青绿设色一体，善于融合“三赵”，上溯唐人青绿山水，下取元人丘壑形象。60岁所作的《青绿山水卷》便是引人瞩目的佳作，在图中，他合赵孟頫《鹊华秋色图》与黄公望《浮岚暖翠图》画法为一，在装饰手法中求自然和谐，在绚烂中追求平淡。进入晚年之后，除去继续精心临摹各家的作品外，他主要发展了学董、巨一体，70岁的《夏日山居图》，71岁的《仿梅道人山水》，莫不如此。在这类作品中，他已达到了丘壑深邃而不碎，树木葱郁而不繁，用笔凝重而不板，落墨淹润而不薄，风格沉雄古逸，力厚思沉。

一般而言，王鉴比王时敏画法精能，画路开扩，丘壑多变，笔墨沉雄。而王时敏比王鉴则画法真率，丘壑少变而笔墨虚灵，但他们的共性仍是主要的。这主要反映在艺术追求上。像董其昌一样，太仓二王关心的并不是怎样去描绘真山真水，

他们只是要以古人概括自然景物的笔墨范式与经验去再造一个心中的自然，以便“功参造化，思接混茫”^{②1}，使个人的自由精神得以在其中驰骋游息。这个画家再造的心中自然，已在书法的影响下增加了某种抽象意味，只是还不可能抽象到只有点画而无形象的地步。惟其如此，王时敏与王鉴之学画与作画，也就更接近于由临摹入手进而自成一家的书法临习过程与成家道路了。换言之，也就是直承董其昌的太仓二王对山水画中笔墨构成方式及其抽象表现力的关注，已经超过了笔墨再现物象能力的关注。他们不是不想进行高度的艺术加工与艺术提炼，而是从古人的作品去提炼，既提炼树石、山峦、水流、屋舍的程式，又提炼笔墨组合中运用虚实、轻重、开合、起伏种种对立统一因素的法则，进而以秩序化的图象程式的重新组合为媒介，靠着个性化的笔墨运动而洗发出个人的情味。这种中国式的带有一定抽象意味的艺术具有寓作于述、化古为我的特点。它不是摒弃传统而独创，而必须认真掌握丰富的古法再加变通，因而讲求学有渊源，笔笔有出处。甚至在作品中题写临某某、仿某某的词句。如果从表面看问题，便误以为是复制古画，其实，对于学习阶段而言，可以理解为强调严肃的治学态度，对于成家者而言，则旨在表明作者是在历史积累和法则限定下的创作。这就好比不同的音乐演奏家，同样演奏一只曲子，却可以表达出迥然不同的风格一样。

王时敏与王鉴虽然按照董其昌昭示的艺术道路取得了很大成绩，但还没有达到极致。真正把半抽象的文人山水画推向高峰的画家是王原祁。王原祁的艺术直接渊源于王时敏，他儿童时代偶作山水，粘之斋壁，竟被王时敏误为己作。据此，王时敏断言：“是子业必出我右。”^{②2}于是得空便给他讲解“六法”的要领，古今绘画的异同，亲手绘制《仿自李成以下宋元名家山水册》供他摹习，并出示家藏历代名作供他学习研究。王原祁中进士之时，王时敏犹自嘱咐他：“汝幸成进士，宜专心画理，以继我学。”^{②3}走上仕宦之途以后，王原祁于公务之余，在绘画上勇猛精进，从不苟且，终于大成。他的山水画是通过祖父王时敏，借径董其昌而学习古人，尤醉心于黄公望，曾说：“余弱冠时，得闻先赠公大父训，迄今五十余年矣。所学者大痴也，所传者大痴也，华亭血脉，金针微度，在此而已。”^{②4}他早年的作品比较松秀，其秀润处略近于王时敏，52岁的《山水册》中尚留有些许痕迹。但稍后便走向成熟，60岁以后更加炉火纯青，卓然自立于大家之林。王原祁成熟期的作品大多融合黄（公望）、董（其昌）为一，或偶参倪（云林）法，在含浑蓊郁的气象中有一种元气磅礴的精神跃然欲出。本集中作于60岁以后的《山庄平远图》、《仿大痴山水》、《为杨晋画山水》、《仿倪、黄笔意》、《浅绛山水》；作于70岁以后的《娄东山水》与《仿大痴山水》，均可视为此期的代表作。在这些作品中，他多数无所命题，亦即不因描写特定景物而在绘景摹情上命意构思，或者以古人的风格为母题，或者以古已有之的宽泛意境为母题。奇怪的是作品不仅不流于形式，而且具有强烈逼人的精神性内涵。联系他的画论与作品可知，立意构思在他心目中变成了轮廓位置的安排，开合起伏的措置，通体与段落的有机联系。他对笔墨效能的重视远远超过对丘壑的体察。70岁那年，他应去广东赴任的友人之邀所作《粤东山水》，并没有按期望描写广东山水的奇秀，而是以“平中求奇”的方法在笔墨上求奇。当然，他的山水画中仍然表现丘壑林木等具体景物，只是这些景物在他的腕下比王时敏、王鉴更近于符号，更拉开了与真实景物的距离，甚至带有了几何图形的倾向。虽然如此，他在遣笔运墨以小积大地描写这些形同符号的图式的组合时，又极注意气势运行中的开合、起伏，形的斜正、宾主、浑碎、隐现，点线的疏密、聚散、浓淡、干湿，以及形、势与笔墨的穿插渗透、联系映带、呼应转换，能造成凝重中的张力，沉静中的动感。他的笔墨较王时敏、王鉴浑融，既不以笔胜，也不以墨胜，但用笔善取繁中之简，删拨大要，如绵里裹针，似柔实刚，寓雄健于含蓄。用墨又善于积淡为浓，以累积求清浑。尤擅干笔皴擦，焦墨醒提，故而能取得“淡而厚，实而清”的微妙效果。他用色虽来源于赭石花青对比融渗的“浅绛”，但能强化色度，给人以董其昌、王

时敏和王鉴作品中所不具备的较强刺激。他的山水画成功地表现了一种生拙浑穆跌宕深醇的气味，把董其昌倡导的南宗山水画提高到愈苍浑而愈精微，愈随意而愈有法的高境界。王时敏在他尚未大成时即说：“元季四家，当推子久。得其神者惟董宗伯。得其形者，余不敢让。若形神俱得，吾孙其庶乎！”^{②⑤}王鉴也说：“吾两人当让一头地也。”^{②⑥}看来，他们认为王原祁必将青出于蓝是颇有预见的。至于王原祁是否仅只重复古人的形神，王时敏以及后来批评王原祁摹古主义的人都未曾言中。王原祁曾说：“画在师古又不必泥古，古人之画心花透露，寄于毫端，一家有一家之妙。若执定法，铢两不失，则为刻舟求剑，生趣何在？……分幅命题，区别宋、元名迹，不过自抒己见也。”^{②⑦}这也说明，他之能够超过王时敏，首先在于他超越了王时敏“仿某家全是某家，不杂一他笔”的认识。说他得董其昌的形神，看来也失之皮毛，王原祁最终已得到了自己的形神。如果从扩大山水画抽象因素和写心效能的角度着眼，王原祁无愧于董其昌之后一人。

王原祁之取得成就，虽得之于黄公望为多，但仍是董其昌倡导的“集其大成，自出机杼”的结果，然而，由于他笃信“南北宗论”，所集之“其”，并未出所谓“南宗”画家的范围，而王翬的集大成则超出了“南宗”的界限。正如张木威所称“画有南北宗，至石谷而合焉。”^{②⑧}就此恽寿平亦指出，“古来之笔之至齟齬不能相入者，石谷则罗而置之笔端，融洽以出，神哉技乎！”^{②⑨}

王翬虽年轻时代即被王鉴收为弟子，并由王鉴给他讲授董其昌画法，接着又接受王时敏的指点，谙熟了文人士大夫的审美需要，但他毕竟出身于职业画家。卖画仿古的需要，使他的艺术比王鉴更加精能，也使他的画路比娄东三王更加宽博。这一点在王翬早期的作品中即有表现。进入中年以后，王翬或因适应购藏者好古的需要，或为了集古人之大成而自成一统，他广泛涉猎唐五代宋元诸家，诸如王维、范宽、李成、董源、巨然、赵大年、米芾、李唐、元四家、唐寅，而尤得法于王蒙、董、巨与唐寅。他39岁所画《溪山红树图》，虽取法于王蒙，但用笔、措思已出王蒙规格之外。究其原因，主要是决不依样葫芦。既能追溯源流，通权达变，如王时敏所跋“以右丞为宗”，又善于从王蒙的《秋山草堂图》、《夏山图》及《关山萧寺图》等优秀作品中综括精华，变化出新。所以恽寿平就此指出：“戏摹三图笔意为一帧，芟荡陈趋，发挥新意。”从王翬其他三、四十岁所作的《万壑千崖图》、《水田蒲柳图》（扇）、《仿巨然真迹》、《云壑松涛图》等也可看出他学古的精能绝诣与自运的融会贯通。更后，王翬的艺术达到了高度的成熟，一种参用宋元人画法在挂轴或长卷中作大山大水，均气象宏大，景观丰富。如《溪山深秀图》、《溪口白云图》。另一种则以李成、赵大年、唐寅等画法结合眼前景色画近景，皆具体而微，生动引人。如《水阁幽人图》、《柳岸江洲图》、《仿唐寅秋树昏鸦图》。但晚年亦有较刻露太程式化者，或为代笔，亦未可知。

王翬之不同于王原祁及其他许多文人画家之处，固然在于学古而集大成，不是只学“南宗”几家，更不是只学黄公望一家，而是突破了“南北宗论”的局限，不为流派所惑，广收博取，荟萃精华。尤其在于他注意观察真山水，表达身经目历的感受。恽寿平记载说：“庚戌（即1670年，王翬38岁之际）夏六月，同虞山王子石谷，从城携筇，循山行三、四里，憩吾谷，乘兴遂登剑门。剑门，虞山最奇胜处也。……余因与石谷高啸剑门绝壁之下，各为图记之，写游时所见。”^{③⑩}张庚也记载道：“京口笏侍御入都，王石谷送之，维舟江浒，尊酒话别，讨论六法。石谷指隔岸秋林曰，‘此参差疏密，丹碧掩映，天然图画也，即为侍御写之。’”^{③⑪}从董其昌到王原祁，他们虽把师古人放在首位，但决非不观察自然，只是以自然景色来印证古人画法。王翬的高明处在于：师古人并没有影响他向真山真水直接攫取。他不仅从真山真水中领悟形式美的法则，也被江山奇景所吸引。因此，他在笔墨与丘壑二者之中，就不像王原祁那样，把“平中求奇”理解为重笔墨、轻丘壑，而是

使笔墨的丰富与丘壑的多变同时并举。

惟其如此，他的一些作品不但构景别致，而且具有一定的真实感和生活气息，在董其昌及娄东三王之外，恢复了北宋山水画“可望、可游、可居”的传统。王翬50岁所作《山水册》12开，虽亦有以己意仿古之作，但多半是饶于真景实情的小品。题有仿惠崇字样一幅，描写郊原柳绿、白云穿树、流水小桥、幽静无比。题有“春来遍是桃花水，不辨仙源何处寻”一幅，表面是画《桃花源记》中的桃源，实际上却描绘了牧童徜徉于醉人的春景之中，堪称化古为新，不落旧套。山峡行舟一幅，既画船行峡谷之中，又表现了纤夫的活动，在山水画中略有风俗的特点。究其原因，在于他以真景为蓝本，正如自题所云：“冬日舟次丹徒道中写所见。”晚晴远帆一幅，只画些许远景，山村房舍若明若灭。数帆沐夕阳而驶，似水光烟景，简远悠长。作者自题曰：“晚霁泊舟芙蓉泾，漫写即景。”这些得自切身感受的作品，清丽生动，充满抒情意味，是只知临仿古人作品者不能梦见的。

应该指出，比王原祁更重视向自然学习的王翬，对于“势”、对于“笔墨”同样是十分着力的。他把董其昌近于书法的“势”的主张发展为结合山脉走向的“龙脉说”^②，把董其昌只讲“云横雾塞”^③的模糊笔墨变为能再现空间光影讲求“明暗”^④的笔墨。尽管王翬的用笔较多刻露而欠含蓄，用墨活泼细润而欠深厚，但是，他能把丰富而统一的笔势运动与讲求整体效果又有细节描写的丘壑结合在一起，这在当时是难能可贵的。因此，如果说王原祁抽象因素稍多的山水画恰好适于表现天人合一的心象，有便于自命雅人高致的文人“畅神”，那么，王翬的具象因素较多的山水画则正好体现人们对现实风景的具体感受，可供各类人“卧游”，具有雅俗共赏的特点。

综观山水画在明末清初的发展，可以看到，当时各派山水画家中的佼佼者都在前人取得的成就上开始新的迈进。各类画家致力的方面或广或狭，有深有浅，但均从不同方面有所突破。一类画家的突破集中表现在山水画的意蕴上，久已引人注目。这类画家继花鸟画中出现了徐渭那种强烈表现与现实社会相齟齬的个性之后，极有目的的选择古法，自觉地冲决束缚思想感情的障碍，“搜尽奇峰打草稿”，化物为我，以充满感情地表达身世遭际所造成的不可遏止的郁勃之气与不可磨灭的自由精神。清初“四僧”（八大山人、髡残、弘仁、石涛），特别是石涛最有代表性。另一类画家的突破则主要表现在山水画的艺术语言上，过去相当长的时间内缺乏充分的研究与讨论。这类画家的努力方向又大体可见两种。一种上承始于明末董其昌以书法抽象性入画的传统，通过学古人而集大成的途径，弱化山水画形象描写的再现性，强化笔墨写心的表现性，化我为物，以表达与世无争的文人士大夫们共同需要的精神生存空间，这种山水并非没有艺术个性，惟其个性只限于无伤文人士大夫审美共性的某些审美趣味的细微差异，所谓“胎息”、“气味”而已。娄东三王尤其是王原祁在这一方面达到了前所未有的境地。另一种则上承明代已出现的“士气作家咸备”亦即兼有文人画家与职业画家长处的传统，在艺术语言的探索上也致力于古法的集其大成而自出机杼，但囊括的范围已非仅文人画家的经验，自出机杼的道路也不是重笔墨而轻丘壑，而是兼顾二者，同时还一定程度上面向大自然，注意体现某种实际感觉与生活情味，因而获得了雅俗共赏。王翬在这一方面颇有代表性。

通过上文的叙述，可以看到，“四王”艺术之所以受到清代统治者的重视，甚而至于被奉为正统艺术，在清代得到各家各派几乎无法比拟的地位，一方面在于“四王”尤其是王原祁与王翬在山水画艺术语言上确实有新的造就，这也正是吴昌硕一类大家给予高度评价的原因。另一方面则是这种艺术的意蕴虽并非没有各阶级各阶层共同接受的美，但其主导方面仍

是封建文人士大夫所需要的与“天不变道亦不变”的文化精神相适应的精神生存空间。这也正是清代统治者为什么选择“四王”艺术以佐助文治而不选择具有强烈个性与自由抒写精神的石涛加以提倡的原因。忽视了前者，就会把“四王”艺术简单化地当成封建文化思想载体而看不到其艺术语言上的成就与经验，忽视了后者则无法正视“四王”艺术的局限性。

正因“四王”艺术存在着上述的局限性，其大量的中晚清追随者又皮毛袭取，陈陈相因，把“四王”在艺术语言上的成就变为了模式化的僵死八股，甚至以“四王”艺术作为投合统治者需要以步入仕途的敲门砖，这派艺术便完全失去了生命力。而晚清以来随着社会衰敝，列强问鼎，中国已一步一步地沦为了半殖民地半封建社会的水深火热之中。从戊戌变法到五四运动，一些有历史使命感的仁人志士，从康有为到陈独秀，为了救亡图存，振兴中华，莫不向西方寻求真理，在政治上，从进行不彻底反封建的变法维新到领导彻底反帝反封建的社会革命；在思想文化上，从主张西学搞托古改制到提倡科学和民主“打倒孔家店”；在艺术上，从批判“只写山川或闲写花草”、“拨弃形似”^⑤的文人正统画肯定工匠画的“专于体物”^⑥，到“革王画的命”、“引进西方写实主义”^⑦。虽然其中存在质的差异，但有一点是共同的，那就是破除对正统的迷信，要求把绘画从封建文人手中解放出来，使之成为以人物画为主的变革社会的利器，其基本方向是应予充分肯定的。然而正如毛泽东深刻指出的那样：“但五四运动本身也是有缺点的。那时的许多领导人物，……他们反对旧八股、旧教条，主张科学和民主，是很对的。但是他们对于现状，对于历史，对于外国事物，没有历史唯物主义的批判精神，所谓坏就是绝对的坏，一切皆坏。所谓好就是绝对的好，一切皆好。这种形式主义地看问题的方法，就影响了后来这个运动的发展。”^⑧他的科学总结，对于我们今天有分析地评价“四王”，无疑仍具有重要的启示意义。

1992. 2.

注：

①吴昌硕《缶庐集》

②⑦陈独秀《美术革命——答吕澄》、《新青年》六卷第一号。

③王时敏《王烟客先生集·自述》。

④⑤⑦引自傅抱石《明末民族艺人传》。

⑧参见李铸晋《赵孟頫鹊华秋色图》。

⑥⑨⑪⑬⑮⑰⑲⑳㉑㉓㉕㉗㉙㉚㉜㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿张庚《国朝画征录》。

⑩⑫周亮工《读画录》

⑬⑭董其昌《画禅室随笔》。

⑮⑯恽寿平《瓯香馆画跋》。

⑰⑱⑲王时敏《西庐画跋》。

⑲⑳王鉴《染香庵画跋》。

㉑㉒王原祁《麓台题画稿》。

㉓㉔王翬《清晖画跋》。

㉕㉖康有为《万木草堂藏画目》。

㉗㉘毛泽东《毛泽东选集·反对党八股》。

目 录

“四王”论——代序

王时敏

- 1. 秋山白云图
- 2. 丛林曲涧图
- 3. 答赠菊作山水
- 4—15. 杜甫诗意图册
- 16—25. 山水册
- 26. 虞山惜别图
- 27. 仿大痴山水
- 28. 云峰树色图
- 29. 山楼客话图

王 鉴

- 30. 四家灵气图
- 31. 仿沈周山水
- 32. 梦境图
- 33—37. 青绿山水卷
- 38. 富春山居图
- 39—42. 仿古山水册
- 43. 长松仙馆
- 44. 山庄奇峰图
- 45. 仿梅道人山水
- 46. 夏日山居图

- 47. 浮岚暖翠图
- 48. 烟浮远岫图
- 49. 仿北苑山水
- 50. 岭上白云图
- 51. 云壑松荫图
- 52. 深浅云山图
- 53. 峦容山色图
- 54. 积雪图

王 翬

- 55. 寒塘鹈鴂图
- 56. 万壑千崖图
- 57. 水田蒲柳图
- 58. 虞山枫林图
- 59. 仿巨然夏寒图
- 60. 云壑松涛图
- 61. 仿王蒙秋山草堂图
- 62. 溪山晴霭图
- 63. 仿巨然楚山欲雨图
- 64—75. 仿古山水册
- 76. 夏山烟雨图
- 77. 山窗对雪图
- 78. 山川浑厚图
- 79. 仿巨然山水
- 80. 溪山渔乐图

81. 富春大岭图
82—86. 仿古山水册
87. 溪堂诗思图
88. 水阁幽人图
89. 云山远水图
90. 秋林读易图
91. 仙山楼观图
92. 良常山馆图
93. 古木奇峰图
94. 溪山深秀图
95. 仿黄鹤山人山水
96. 溪口白云图
97. 柳岸江洲图
98. 仿赵大年山水
99. 仿唐寅秋树昏鸦图
100. 夏五吟梅图
101. 仙岩楼观图
102. 雪晴运辆图
103. 草堂碧泉图
104. 仿王蒙山水
105. 山水
106—110. 云山竞秀图卷
111—122. 仿古山水册
123—126. 祭诰图卷

王原祁

127—142. 山水册
143—151. 仿古山水册
152. 仿大痴山水
153. 溪山林屋图
154. 山庄平远图
155. 乔松修竹图
156—160. 竹溪松岭图卷
161. 浮峦暖翠图
162. 为杨晋画山水
163. 仿倪黄笔意
164. 浅绛山水
165. 仿李成烟景图
166—177. 山水册
178. 粤东山水
179. 高岭平川图
180. 仿大痴山水
181. 仿一峰山水
182. 仿黄公望山水
183. 仿吴镇山水
184. 仿王蒙松溪山馆图
185. 仿大痴山水
186—191. 山水册

己丑六月望過西田村舍
 毒熱不異炮灼僵臥揮汗
 響晚筆視遠雨後稍涼
 憶古人三伏生秋之句戲作
 秋山白雲圖雅曰摹仿大
 癡實未得其腳汗氣也
 愧絕、 王時敏識

此余十年前所作之景將以贈
 宿章道兄復携見示追憶揮
 汗祗羊時宛然以昨今年至
 力衰百事慵懶不復求舊管
 城公誦少陵丹青不知老將
 至之句益深慨歎



1. 秋山白云图

轴 纸 设色

己丑(1649年)

96.7 × 41 cm

故宫博物院藏

庚寅秋日畫於
西田茅舍

王時敏



2. 丛林曲涧图

轴 纸 墨笔
庚寅(1650年)
100×52.8cm
天津市艺术博物
馆藏



3. 答赠菊作山水

轴 纸 墨笔
甲辰(1664年)
128.4×57.2cm
南京博物院藏



4. 杜甫诗意图(12开) 册 纸 设色 39×25.5cm
乙巳(1665年) 故宫博物院藏

楚江巫峽半雲雨
清簾疎簾看弈棋

