

四王吴恽绘画



故宫博物院藏文物珍品大系

四王吴恽



绘画

主编：萧燕翼

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

四王吴恽绘画

Paintings by Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui,
Wang Yuanqi, Wu Li and Yun Shouping

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of the Treasures
of the Palace Museum

主 编 萧燕翼

副 主 编 傅红展

编 委 文金祥 张 彬 娄 伟

摄 影 冯 辉 刘志岗 赵 山

出 版 人 陈万雄 吴智仁

编辑统筹 张倩仪 胡大卫

编辑顾问 吴 空

责任编辑 陈 杰 田 村 周祖贻 王占军

装帧设计 三易设计有限公司

出 版 上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号

商务印书馆（香港）有限公司
香港筲箕湾耀兴道3号东汇广场8楼

制 版 昌明制作公司
香港北角英皇道430号新都城大厦C座536室

印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦

版 次 2000年8月第1版第1次印刷
©1996 商务印书馆（香港）有限公司 （繁体版）
©2000 上海科学技术出版社 （简体版）
商务印书馆（香港）有限公司

规 格 大 16 开（210×286mm）320 页

国际书号 ISBN 7-5323-5634-5/J-29

版权所有，不准以任何方式，在世界任何地区，以中文或任何文字翻印，仿制或
转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a
retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior
written permission of the publishers.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or
otherwise, be distributed in Mainland China only.



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员

会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28册，计有文物117万余件(套)。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13,427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2,972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2,211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711,338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1,200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222,920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方

面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下

导言

萧燕翼



“四王吴恽”，即王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平六位清初画家的合称，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三件作品外，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。现在这些作品大部分被移运到台北故宫博物院。但北京故宫博物院在近半个世纪间在大陆重新搜集了相当作品，尤其是吴历的作品所获颇丰，因此仍能充分展示清六家的艺术特色。

由于“四王吴恽”，特别是四王山水画在画史上的正统地位，从学者甚众，出现了习弊丛生的历史现象。对此现象画史上也曾一直争论不休。近代“五四”新文化运动又将“王画”作为批判旧学的对象。画坛对六家的褒贬、争论长达三百余年之久。近些年来，美术史学界又

予以多方面的系统研究，力图从今天的角度对这一不能回避的历史现象有新的认识，至今仍方兴未艾。可以断定，古今学者、艺术家们的研究、鉴赏，无论作出何等议论，必先筑基于对这些古代画家的作品研究，亦必注目于北京故宫博物院的藏品。因此囊括北京故宫所藏清六家全部精品的《四王吴恽绘画》画集，必能对这一部分画史的研究产生积极而重要的影响。所收六家一百余件作品，为方便读者检阅，先按六家序列分别集中，然后在各家作品中，以作品所著年款先后序列，没有纪年的作品，尚能考出作品的大致创作时间，则依然按所考时间序列，不能确定时间的作品，统一序列在最后。下面对这一画史现象简略地做一综合性的述评。

“四王吴恽”名目的历史沿革

“四王吴恽”这一名目，较为集中而明确地出现于清中、后期的诸画史丛辑中。如秦祖永的《桐阴论画》、范玠的《过云庐画论》、李修易的《小蓬莱阁画鉴》等。在此之前，曾有过一段演化、形成过程，之后才逐渐被确定下来。了解其名目的历史沿革，对于我们认识这一画史现象的历史内涵、六家的绘画特色及在画史上的作用等，都有重要的启示。

清六家做为清代早期的画史现象，从清顺治元年（1644）算起，至六家最后一位吴历的卒年，即康熙五十七年戊戌（1718），这中间已历七十四年。以他们之间的关系，倘不计王鉴以子侄辈谦居王时敏之后，将他们视为一代人，王翬、吴历则是他们的学生，王原祁是王时敏之孙，那么六家之间已是三代人的关系了。明末清初吴伟业撰“画中九友歌”，王时敏、王鉴与董其昌诸人并为“画中九友”中人物。入清后，王时敏、王鉴的画名很自然地见称于社会名流间，被并称“二王”。兹后，王翬见识于王鉴、王时敏而被二人不遗余力地予以奖携，王翬于是很快就得到了文坛、艺坛名流的赞誉，如曹溶、吴伟业称：“石谷（王翬），画圣也”。因此，王翬最先得以与“二王”并名。清初著名诗人王士禛《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’。”其他三人中，吴历尝师从王时敏、王鉴，然于康熙二十年（1681）正式加入天主教，此后二十年间专心于习教、传教，几废绘事。王原祁于康熙九年（1670）中进士，曾颇用心吏事，以致王时敏提醒他：“汝幸成进士，宜专心画理，以继我学。”^①康熙三十九年（1700），王原祁入直南书房，常奉命“御前染翰”，并充任《佩文斋书画谱》总裁，主持绘制康熙六旬《万寿庆典图》，画名著于朝野。恽寿平则与王时敏、王鉴无直接关系，只在王时敏卒前见过一面，但他与王翬结为一生翰墨至友，常共蹉画艺，互相品题画作，时人并称“王、恽”。所以，在清六家在世时，只

有“二王”、“江左三王”、“王恽”之名目，未见六家被并称为“四王吴恽”。

清六家卒后，情况始生变化。据当代学者阮璞先生研究，雍正时，沈德潜为黄鼎作墓志铭，内中有“当代以画名者五人”。又据乾隆时人阮葵生《茶余客话》记五人为恽寿平、吴历、王原祁、王翬、黄鼎。黄鼎本常熟布衣之士，是王原祁的受业弟子，兼师王翬。阮葵生推论五人所以称名一代的原因时说：“麓台（王原祁）第进士，成名最易，四人逸老布衣，而名与之齐，四人较难。然寿平、渔山、石谷得梅村（吴伟业）、阮亭先生（王士禛）导扬，宜其名流播远近，而尊古（黄鼎）当诸公殁谢，推挽无人，尤难之难也。”其实这只道出了部分原因，王翬因其弟子宋骏业的推荐，曾主绘《康熙南巡图》，其后王原祁又有供奉内廷的经历，这才是他们瞩目画坛的重要原因。由于上述原因，曾与王翬并称“王恽”的恽寿平，与王翬同为常熟人氏，同为王时敏、王鉴弟子的吴历和兼师王翬、王原祁的黄鼎，才得以称“当代以画名者五人”。正是在那一时间，“娄东”与“虞山”两派如日中天。为光大门庭，至迟在乾隆初年，王原祁的弟子唐岱著《绘事微言》，首创“正派”一章，其先叙董其昌南北宗论的所谓南宗正派，接云：“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。”这里已有四王之实，只是尚无四王之名罢了。且将四王上承董其昌以及南宗画系，说明是画之正派。兹后，王昶于乾隆五十九年甲寅（1794）序《国朝画识》云：“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。”王时敏、王鉴、王原祁属娄东，王翬、吴历属虞山，恽寿平属毗陵。“四王吴恽”的名目实际已构成了。综上所述，“四王吴恽”的名目酝酿于雍乾之际，明确于乾隆末年。是以王翬、王原祁为核心，上绪王时敏、王鉴，旁接吴历、恽寿平，后继黄鼎等弟子门生。这支在画坛上有重大影响的画派的形成，固然有着深刻的社会背景，而皇帝的嘉赏，文坛名流的导倡，“娄东”、“虞山”派弟子们的推衍，则是这支画派形成的直接原因。

“四王吴恽”绘画综述

“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

械扭。”因“四王”名目的确定，自然会将他们的绘画作品加以比较，比较中方薰发现，王翬受王鉴的影响更深，王原祁则较恪守家学。因之，方薰接着指出：“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，实欲逼真。麓台壮岁参以己意，干墨重笔，皴擦以博气象，尝自夸笔端金刚杵，义在百劫不坏也。”“廉州追摹古法，具有神理，石谷实得其衣钵，故工力寝深，法度周密，时辈以寸缣尺楮争胜，至屏山巨嶂，寻丈许者，石谷挥洒，他人皆避舍矣。”这就是说，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，方薰以为“恽南田、吴渔山，力量不如石谷大，逸笔高韵，特为过之。至于工细之作，往往不脱石谷法。”方氏这一看法，不如其论“四王”绘画那样贴切。因为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。从《山静居画论》论述六家的绘画看，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。

首先看六家与董其昌直接或间接的联系。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，年近八旬的董其昌还曾为王时敏的作品作题，他们间的接触长达三十余年。因此，董其昌的绘画及画论思想必然深刻地作用于王时敏。本集所收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《国朝画徵录》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，水墨晕章悉有根柢。”这二十四幅名作多是重金购自董其昌的旧藏，内中有李成《雪景》、范宽《溪山行旅图》、董源《山水》、巨然《雪图》、赵孟頫《万壑松风图》、黄公望《陡壑密林图》、《夏山图》、王蒙《林泉清集图》、《丹台春晓图》、倪瓒《清閟草堂图》、吴镇《关山秋霁图》等等。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。王时敏的为圣符作《仿古山水图》册（见图7）以及《作杜甫诗意图》册（见图16）等作品，即体现了董氏对他的影响。

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，三十九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。”^②可以肯定，这两次的观画与董其昌的论画曾给王鉴以至深的影响。王鉴的长于设色法，正是“合并”诸家的结果。典型作品如《青绿山水图》卷（见图26），从中至少可以看到《鹊华秋色图》的鉴影，惜《秋山图》早佚，无法具体地体认了。又据王时敏记，王鉴也曾缩临过王时敏家藏宋、元名画十六帧。“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。”^③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（徵明）、沈（周），思翁（董其昌）之后，几作广陵散矣。”^④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。”^⑤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。”^⑥又据恽寿平记，王时敏曾将家藏董其昌《树石卷》转赠王翬。凡此举，不啻当年董其昌的授徒王时敏。吴历的师从二王，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。”^⑦可见，王时敏也是用同一方法来教授王原祁的画学，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，北京故宫尚藏有董其昌的《树石稿本》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。”⁽⁸⁾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“为造物役”，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。”⁽⁹⁾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，所谓合元四家笔墨为一体的《青绿山水图》卷（见图26）便是突出的例证。关于“三赵”的设色，董其昌曾自题《仿三赵画》云：“余家有赵伯驹《春山读书图》、赵大年《江乡清夏图》，今年长至，项晦甫以子昂《鹄华秋色图》卷见贻。余兼采三赵笔意为此图，然赵吴兴已兼二子，余所学，则吴兴为多也。”⁽¹⁰⁾即使赵孟頫的青绿设色，在董其昌看来，与董、巨的设色法已是“两家法门”，而王鉴的青绿设色，其浓郁厚重处又逾赵孟頫画格，已开融合南北画法的趋势了。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，本集所收《寒塘鹈鹕图》轴（见图42）、《云溪高逸图》卷（见图49）、《岩栖高士图》轴（见图48）等即分别是他三十一岁（1662年）、四十一岁（1672年）时仿唐寅画法的早期作品。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着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。对此，下文论述“四王吴恽”的影响时将进一步论及。

“四王吴恽”绘画的影响

“四王吴恽”的绘画对清代画坛的影响是巨大的，尤以王翬、王原祁、恽寿平三家最胜。正如清方薰、张庚所记：“海内绘事家，不为石谷牢笼，即为麓台机械。”⁽¹¹⁾“近日无论江南江北，莫不家家南田，户户正叔。”⁽¹²⁾他们的绘画曾为画坛流尚。因此，继“四王”之后，山水画家中又出现了“小四王”、“后四王”等名目。“小四王”是王昱、王愔、王玖、王宸；“后四王”是王三锡、王廷元、王廷周、王鸣韶，主要继承王原祁及王翬的画法、画风。学恽寿平花卉者除恽氏族属的后人外，又有马元驭、范廷镇、张玮等名家。范、张二人颇能伪作恽氏花卉画，几欲乱真，今传恽氏画作多有出二人手者。他们的绘画更直接影响至清代宫廷院画中山水、花鸟画的形成。康乾盛世的两代画院中，擅画山水者首推唐岱与张宗苍。唐岱，满族人，官内务府总管，为王原祁入室弟子，以画供奉内廷，“圣祖（康熙皇帝）御赐画状元”。张宗苍供职画院，师法黄鼎，黄鼎是王原祁弟子，张宗苍则为再传弟子，又兼师王翬画法。乾隆皇帝尝题诗赞其画：“学王无刻画，学米不糊涂”⁽¹³⁾，故张宗苍为乾隆年间最著名的院画家。他们的山水画法、画风，曾是院画中山水画的典型。至于恽寿平的花卉，也曾对院画产生影响。据胡敬《国朝院画录》记：“国朝花卉，当以恽寿平为第一，淡泊秀逸，仙骨珊珊，如藐姑之不食人间烟

火。其次邹一桂推能品，于寿平笔意，深有悟入处。大章稍逊一筹，而设色修洁，亦足名家，体守黄筌，圣裁固无虚微也。”邹一桂、杨大章是院画中花卉画的代表画家，即可见恽寿平对院画的影响。

清六家的绘画何以会造成艺倾朝野的巨大影响呢？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，越来越为更多的画家们所仿效，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六位画家，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，至清王朝统制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，他们或奋挣，或隐逸，或顺应，六家的经历基本属于后二类。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拢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，其中还包涵着深刻的社会变迁的因素，使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，导致出现强调摹仿古人粉本，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”^④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分。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。

对“四王吴恽”的评价

对“四王吴恽”的绘画，特别是对“四王吴

恽”的评价，在以往的画史中曾是大起大伏和褒贬各置一词的。这一特殊现象是其他古代画家所不曾遭遇的，致使当今画坛仍在进行讨论。既然我们面对的是画史中的现象，那么评价准则也应当依据历史发展的规律。首先，清六家的绘画是以继承、发扬文人画传统为旗帜的，客观上则是在普及文人画的条件下发生的。在这一过程中，他们的主体作用有两方面。其一，清六家的绘画创作是以古代绘画传统，特别是以文人画传统为参照而进行的，因此，他们的作品含有深刻的画史意义，这是董其昌以往的画家们所缺乏的。而有无画史意识，则直接影响着画家艺术视野的广、狭，思虑的深、浅以及最终作品的文、野等方面的差距。董其昌的南北宗论在理论上已强化了这一意识，然而因其“画禅”式的创作，必然曲高和寡。而“士气、作家一格”的六家绘画，则在实际创作中树立了一种典范，从而影响了更多的画家，普遍提高了画家们的画史意识，使艺术传统与艺术创造更紧密地结合起来。其二，清六家的绘画都曾强调笔墨表现，竭力提炼、发挥笔墨施用中所能造就的艺术意蕴，重视笔墨或设色的表现。中国古代绘画、特别是文人画的优秀传统经过六家的努力，笔墨的表现更为丰富，并且由技艺表现而进入艺术境界的表现，这些无疑是自董其昌以后的一种发展和提高。

但是，清六家绘画的被肯定之处，同时却又伴随出现两种弊端，他们在创作中重视对画史上诸大家的绘画参照，已使其作品蒙上了保守复古的色彩，他们强调笔墨的自身表现，又开玩弄笔墨之风气。这样一来，六家虽然继承董其昌而力图发扬文人画的传统，却又因过分重视文人画的形态表现而忽略了文人画的精神内涵。元代著名文人画家倪瓒有一句名言，他的作品是“聊以写胸中逸气”。是以抒发个性的精神自由决定了其作品尽可能地不受任何形式的束缚。董其昌深晓此理，他将文人画形象地喻为“透网鳞”，而六家的绘画却似在古法中，在传统的笔墨形态中游动的网中鱼，所以已不再有文人画所特有的那种内在精神，有的只是一种艺术形式。因之，在清代画坛上，出现了两种对立的艺术倾向，一是继六家之后的诸如“小四王”、“后四王”以及宫廷院画家中的山水、花卉画家，其作品趋向程式化，陈陈相因，毫无生趣可言。一是与六家同时走上不同艺术道路的一些画家，典型者如画史上并称“四僧”的浙江、髡残、朱耷、原济，尽管原济标榜“我自用我法”，但总体来看，他们依然不能不从古代绘画传统中塑造自己的艺术，而其精神境界的不拘不束恰恰承继了文人画的优秀品质，其作品反而保持了文人画的本质特征，并通过个性的创造而予以体现。

综上所述，对“四王吴恽”绘画的评价不可能用简单的褒、贬来判定。作为一种特殊的历史现象，六家必有其存在的合理性。然而，无论如何评价，清六家的绘画在画史上终究占有重要的一席之地。

注释：

(1)(5)(12)见张庚：《国朝画徵录》。

(2)(8)(9)见董其昌：《画禅室随笔》。

(3)(6)见王时敏：《王奉常书画题跋》。

(4)见王鉴：《染香庵跋画》。

(7)见王原祁：《王司农题画录》。

(10)见董其昌：《画旨》。

(11)(14)见方薰：《山静居画论》。

(13)见胡敬：《国朝院画录》。



目录

总序	6
文物目录	10
导言	13
图版	
王时敏	1
王鉴	37
王翬	77
王原祁	129
吴历	195
恽寿平	245
附录	292