



繪畫編

雕塑編

工藝美術編

建築編

書法篆刻編

中國美術全集

11

繪畫編

清代繪畫
[中]



全 美 中
集 術 國

11



繪畫編

清代繪畫（中）

中國美術全集編輯委員會

上海人民美術出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國美術全集. 繪畫編. 10, 清代繪畫. 中 / 楊涵主編. —上海: 上海人民美術出版社, 1989.3 (2006.11 重印)
ISBN 7-5322-0527-4

I. 中... II. 楊... III. ①美術—作品綜合集—中國 ②中國畫—作品集—中國—清代 IV. ① J121 ② J222.49

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 153303 號

中國美術全集
繪畫編
清代繪畫(中)

11



中國美術全集編輯委員會編

本卷顧問

謝稚柳 楊仁愷 楊伯達
沈之瑜 馬承源

主編 楊涵
副主編 龔繼先 胡海超
出版者 上海人民美術出版社

(上海長樂路六七二弄三三號)

責任編輯 周衛明

原版總體設計 陸全根 李文昭

原版設計 周衛明

新版書籍設計 敬人設計工作室 呂敬人+呂旻

圖版攝影 胡鍾 郭林福 劉志崗

汪俊樑 汪雯梅 郭羣

發行所 新華書店上海發行所

印刷者 北京燕泰美術製版印刷有限責任公司

書號 ISBN 7-5322-0527-4/J·482

定價 四〇〇圓

版權所有

本卷顧問

謝稚柳

上海博物館顧問 中國古代書畫鑑定組組長

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長 研究員

楊伯達

故宮博物院副院長

沈之瑜

上海博物館名譽館長

馬承源

上海博物館館長

主編

楊 涵

中國美術全集編輯委員會副主任

副主編

龔繼先

中國美術全集編輯委員會委員

上海人民美術出版社副總編輯

胡海超

上海人民美術出版社副編審

凡例

一 《中國美術全集》六十卷，共分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編和書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 本卷爲繪畫編第十冊：清代繪畫之中卷。本卷以清初「四王」、吳、惲和清宮庭院畫的作品爲主要內容。同一時期其他一些著名畫家的作品亦採擷入卷。清代繪畫另二卷各有專題作爲主要內容。

三 本卷以繪畫流派體系及畫家年代順序相互參照編排，年代稍有交錯。生卒年不詳的畫家，酌情穿插排列。

四 畫目圖註，基本按收藏單位的畫目，圖版說明亦由收藏單位專人撰寫，以供研究參考。

五 本冊內容分三部分，一爲專論，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，綜編爲全集的一個專冊。

「清初六家」及其繪畫藝術

聶崇正

清初的畫壇，呈現出風格多姿、名家輩出、流派繁衍的局面，其中既有八大山人、石濤，以及「揚州八怪」豪放不羈的寫意新格；也有「金陵八家」面對自然多寫實景的新貌；還有吸收歐洲畫風、中西合璧古所未見的宮廷繪畫，以及許多各具面貌的大小畫家之作，人數之衆，流派之多，超過歷史上任何朝代。但是佔據清初畫壇百餘年繪畫主流的，仍然是強調傳統筆墨的王時敏、王鑑、王翬、王原祁，以及吳歷和惲壽平六位畫家，畫史稱「四王、吳、惲」，或稱爲「清初六家」。

繪畫史上將這六位畫家並稱，而且作爲一個類型的藝術現象加以確定的，是基於如下幾個原因：其一，這六位畫家生活在同一個時代。其中王時敏年最長，王原祁年最幼，兩人生年相距半個世紀。他們的藝術創作活動集中在公元十七世紀的百年間，是同時代的畫家。其二，這六位畫家有着族屬及師承方面的密切關係。王時敏與王鑑爲同族，王原祁爲王時敏之孫。至於王翬和吳歷以及惲壽平在藝術上都分別得到過王時敏和王鑑的指點傳授。其三，這六位畫家的籍貫及藝術創作活動的地區相近。王時敏、王鑑和王原祁爲太倉（今屬江蘇）人；王翬和吳歷爲常熟（今屬江蘇）人；惲壽平爲武進（今江蘇常州人）。以上數地方圓不過百里間，均爲江南富庶的魚米之鄉。其四，六位畫家的藝術傳統及藝術趣味大體相似。其中王時敏和王鑑同時又被列入明末的「畫中九友」（因明末詩人吳偉業有《畫中九友歌》而得名，其餘七人爲董其昌、李流芳、楊文驄、張學曾、程嘉燧、卞文瑜和邵彌），由於深受董其昌的影響，故六位畫家在藝術上都推崇「元四家」（黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚）。

明朝末年的江南畫壇，以董其昌的勢力及影響最巨大，繪畫界將其尊之爲領袖。在談及「清初六家」的繪畫藝術時，不能不涉及到董其昌。董其昌是一位典型的文人畫家。他對於山水畫的

創作提出了不少新穎的見解，並身體力行之。他借佛教史上禪宗的南北分派，用於畫史，來宣揚山水畫的南北宗之說，認為北宗是「漸修」的工能和習氣，是行家畫；南宗為「頓悟」，具有天然和靈性，是文人畫。貶低前者而肯定後者（至於山水畫南北宗論是否是董其昌首先提出來的？因不涉本文，姑且不提）。董其昌非常強調筆墨表達情趣的作用，要求山水畫具有文人的書卷氣，體現出澹泊寧靜的心緒。對古代畫家則特別推崇董源、巨然及元朝的黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚四家，給予水墨淡雅一路的畫風以極高的評價。董其昌曾說過：「余少喜繪業，皆從四家結緣，後入長安，與北宋、五代以前諸家血戰，正如禪僧作宣律師耳。」（《畫禪室隨筆》）在「元季四家」中，尤喜黃公望和倪瓚，認為「元季四家以黃公望為冠」，而倪瓚是董其昌首先將其列為「四家」之一的。由於他的提倡和推崇，「元四家」在清初眾畫家的心目中得到無比崇高的地位，「元四家」的畫風也得到了延續和發展。由於董氏在畫壇上的地位和聲望，故其藝術主張就成為當時品評畫家高下和作品優劣的標準，影響所至，成為風尚。「清初六家」因受董其昌的深刻影響，在清初畫壇上頗有聲譽，特別是「四王」，從者甚眾，影響更大，其畫風又為清廷的喜愛，被目為山水畫的「正統派」。

「六家」之首為王時敏，字遜之，號烟客、西廬老人、歸村老農等，明萬曆二十年（公元一五九二年）出生在一個官宦文人的家庭中。他的祖父王錫爵是明朝嘉靖十四年進士，萬曆十二年以禮部尚書兼文淵閣大學士，工書法；父親王衡為翰林，書香門第，詩禮傳家。王時敏少年時性聰穎，「而於畫有特慧」（張庚《國朝畫徵錄》），得到董其昌、陳繼儒等著名文人書畫家的賞識，並給予指點。王時敏家中富藏古代書畫名迹，於是便從鑒賞和臨摹古人作品入手，「每得一秘軸，閉閣沉思，瞪目不語，遇有賞會，則繞牀大叫，拊掌跳躍」（張庚《國朝畫徵錄》）。他學習傳統藝術極為刻苦，曾經把古人有代表性的作品縮小摹繪共二十四幅，裝裱成一巨冊，出入隨身攜帶，反覆體察古代畫家用筆運墨之道，畫藝不斷進步。明朝末年，王時敏以蔭官太常寺奉常，「然淡於仕進，優游筆墨」（張庚《國朝畫徵錄》）。入清後，王時敏仍然寄情翰墨，以此自娛。清康熙十九年（公元一六八〇年）王時敏卒於家鄉，時年八十九歲。

王時敏的山水畫，泛學「元四家」，但主要得之於黃公望，用筆很含蓄，格調蒼潤、鬆秀。作於順治九年（公元一六五二年）的《仿古山水圖冊》，是王時敏六十一歲時的佳構。此圖冊共十二頁，分別擬董源、趙伯駒、米友仁、黃公望、趙孟頫、王蒙、倪瓚等筆法，其中既有水墨，又有青綠設色，變化多端，表明了作者對於古人筆墨精萃的擷取。王時敏的《仙山樓閣圖軸》和《雅宜山齋圖軸》分別畫於康熙四年（公元一六六五年）和五年（公元一六六六年），是其晚年的精品。前者構圖飽滿，山石較厚重，皴法老到，均略近黃公望畫格，而樹木繁密交錯，則又有王蒙的筆意，數家筆墨融於一紙，並未泥古而不化；在《雅宜山齋圖軸》上自署：「倪高士有雅宜山圖，丙午夏日，戲仿其意。」倪瓚原圖不同於往常面貌，比較豐厚，而仿作僅得其大意，坡石及樹木頗有倪瓚筆墨的韵味。

評者以爲王時敏的藝術「神韻天然，脫盡作家習氣」（秦祖永《繪事津梁》）；「用筆古秀，佈置深遠，兼有一種逸致，人莫能到」（韓昂《圖繪寶鑒續纂》）；「晚年益臻神化，駸駸乎入痴翁之室矣」（秦祖永《桐陰論畫》）；「爲國朝畫苑領袖」（張庚《國朝畫徵錄》）。此外王翬、吳歷和王原祁等畫家，各得到王時敏的傳授，亦自成一家，應當也有他的一份功勞。

王鑑生於明萬曆二十六年（公元一五九八年），字圓照，號湘碧、染香庵主。他是王時敏的同族，二人互相切磋畫藝學問，關係十分密切。其祖父爲明朝著名文人王世貞，家中亦富收藏。他在少年時代受到家庭文學藝術氣氛的熏陶，遍臨五代、宋、元名畫，從中領略古代畫家筆墨的精華。明崇禎六年（公元一六三三年）王鑑得中舉人，遂官廉州（今廣西合浦縣）知府，爲官數年後去職歸里。王鑑的山水畫從元代王蒙的作品中借鑒最多，「運筆中鋒，用墨濃潤，樹木叢鬱而不繁，丘壑深邃而不碎，氣運得烘染之法，皴擦無自撰之筆」（韓昂《圖繪寶鑒續纂》）。《夢境圖軸》是王鑑中年時代的代表作，創作於清順治十三年（公元一六五六年），時年四十八歲。此圖構思頗爲奇特，筆墨精謹，在他作品中尚不多見。畫上有長篇自題：「……今六月避暑半塘，無聊晝寢，忽夢入山水間，中有書屋一區，背山面湖，迴廊曲室，琴書瀟灑，花竹扶疏，宛似輞川。軒外捲簾，清波浩渺，中流一隻乘棹垂綸，曠然自得。余跌坐中堂，觀左壁乃思翁筆，

幽微淡遠，不覺撫掌讚嘆，遂爾驚醒。……起而滌硯伸紙，記境成圖。」這幅描繪了王鑑夢中的境界，就連在夢中，也念念不忘「南宗」始祖王維的輞川，又見到了董其昌的畫幅，真可謂魂牽夢縈。此圖用筆繁密中見鬆秀，略加淡墨烘染，山石高聳，以披麻皴爲之，水面波紋細緻，從王蒙中來而又自具面貌。《長松仙館圖軸》，爲王鑑七十歲時（康熙六年，公元一六六七年）的佳作，自題：「丁未清和，仿叔明長松仙館圖。」此圖畫山巒重疊，山谷溪旁松樹繁茂，樹石間隱約可見房舍數間，境界幽深。筆墨蒼莽渾厚，可見王蒙畫法對於王鑑的巨大影響。

此外畫於順治十五年（公元一六五八年）的《仿古山水圖卷》、畫於順治十八年（公元一六六一年）的《仿古山水圖冊》、畫於康熙九年（公元一六七〇年）的《仿倪瓚溪亭山色圖軸》等（均藏北京故宮博物院），也都是王鑑作品中的佼佼者。對於王鑑的作品，評者有「其筆法度越凡流，直追古哲」（張庚《國朝畫徵錄》），「得宋元諸家法，出以己意，變化成家」（徐沁《明畫錄》）等讚語，其師承及畫風亦可見一斑；《桐陰論畫》評其「雖青綠重色，而一種書卷之氣盎然紙墨間，洵爲後學津梁」。康熙十六年（公元一六七七年）王鑑去世，終年八十歲。

曾經分別學畫於王時敏、王鑑的王翬，生於明崇禎五年（公元一六三二年），字石谷，號瞿樵、耕烟散人、烏目山中人、劍門樵客、清暉老人等。王翬祖上五世均擅長繪畫，可謂繪畫世家。家庭的熏陶與影響，使王翬從小便對繪畫有着濃厚的興趣。王翬的家境與王時敏、王鑑畢竟有所不同，不如他們優裕。王翬的啟蒙老師是張珂，專仿黃公望的山水，故王翬早年就深受黃氏畫風的影響，在青年時一度就以臨仿古畫謀生，摹本幾可亂真。後來王翬遇見王鑑，得到王鑑的賞識，收爲弟子，携至太倉，首先讓王翬讀書習字，觀摩古今名作，提高他的文化素養，然後再傳授以作畫的技法。使王翬大開了眼界，畫藝有了長足的進步。後來王鑑又把王翬介紹給王時敏。王時敏初見王翬的習作，頗爲驚訝：「此烟客師也，乃師烟客耶？」（張庚《國朝畫徵錄》）。王翬得到名家指點，又博覽古今名作，山水畫日臻完美，在其老師去世後，獨步江南，名聞海內。康熙三十年（公元一六九一年），玄燁皇帝徵召畫家，將其巡視南方的盛舉，用圖畫的形式再現出來。因此，年已六十的王翬被聘至京師，由他來主持《康熙南巡圖》十二巨卷的繪製

事宜。「海內能手，逡巡莫敢下筆，輦口講指授，咫尺千里令衆分繪而總其成」（《清史稿》）。歷時數年全圖告成後，康熙皇帝十分滿意，親書「山水清暉」四字嘉獎，故自號「清暉老人」。「議官之，輦不樂仕進，遽歸」（陳康祺《郎潛紀聞》）。康熙五十六年（公元一七一七年），王輦卒，終年八十六歲，葬在家鄉的虞山脚下。

王輦的作品「擷唐宋之菁英，漱元明之芳潤，卓然獨絕，遂集大成」（魚翼《海虞畫苑略》），他自己也說：「以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻，乃爲大成。」（張庚《國朝畫徵錄》）王輦雖然得到王時敏、王鑑的傳授，但吸收古代藝術的傳統比兩位老師更加廣泛，除「元四家」的筆墨外，被列入「北宗」的李成、郭熙等畫家的作品對他亦有一定的影響。王輦三十一歲時（康熙元年，公元一六六二年）所畫的《寒塘鵲鵲圖軸》，清秀瀟灑，筆法柔和，頗有沒骨花卉的韻致；而《晚梧秋影圖軸》，筆墨疏淡，明顯是受倪瓚的影響；《秋山蕭寺圖軸》，構圖近范寬、巨然，氣勢雄偉，而筆墨處理上則有着王蒙的痕迹；晚年所畫的《秋樹昏鴉圖軸》（康熙五十一年，公元一七一二年作），可以視爲作者將古代各家技法熔於一爐的佳作，構圖從元人而來，平遠開闊，竹樹叢雜，或彎曲盤繞，或挺拔清秀，又有着宋人的脈絡。王輦還有一部分數量不少的畫幅，用筆比較直露，不夠含蓄，當然這是相對於王時敏、王鑑的作品而言的，然而這一點也正是他區別於老師之處。王時敏、王鑑和王輦從家庭環境、社會地位和文化背景來看，顯然存在着差異。王輦作爲一個賣畫爲生的職業畫家，是無法具有其老師們那種悠閑、澹泊的藝術格調的。張庚的《浦山論畫》說「若石谷非不能極其能事，終不免作家習氣」。而秦祖永則另有評價：「南北兩宗自古相訾鑿，格不相入，一一熔鑄毫端，獨開門戶，眞畫聖也。」（《桐陰論畫》）這也說明「四王」中的王輦並不那麼恪守董其昌的南北宗論。

王輦名重一時，從學者甚衆，較著名有楊晉、蔡遠、宋駿業、姚匡、王玖等，形成爲「虞山派」。

王原祁，生於明崇禎十五年（公元一六四二年），字茂京，號麓臺、石師道人等，他的父親王揆是清順治時進士。王原祁自幼讀書習畫，康熙八年（公元一六六九年）爲舉人，次年登進

士，時年二十九歲。此後歷任順天鄉試同考官、任縣知縣、刑部給事中等官職；康熙三十九年（公元一七〇〇年）奉命入內府鑒定宮廷收藏的古代書畫；再數年，入直南書房，成為康熙皇帝倚重的文臣，可謂仕途一帆風順。王原祁曾長住京師西北郊海澱的暢春園，為康熙皇帝作畫，還曾參與《佩文齋書畫譜》一書的編纂工作。康熙五十年（公元一七一一年）任《康熙萬壽盛典圖》總裁官，與宮廷藝術關係極其密切。康熙五十四年（公元一七一五年）王原祁卒於北京，終年七十四歲。

王原祁的山水畫雖深受其祖父的影響，但更崇拜黃公望，他曾說過：「所學者大痴也，所傳者大痴也。」（王原祁《麓臺題畫稿》）真是身體力行，仿黃作品既多，題記推崇黃大痴筆墨的更不少。王原祁的筆墨功底深厚，作畫時暈染多遍，由淡而濃，層次豐富，於關鍵處以焦墨破醒，顯得渾然一體，筆力厚重，自稱筆端為「金剛杵」。王原祁的淺絳設色畫，墨與色融為一體，「色中有墨，墨中有色」（王昱《東莊論畫》），很有獨到之處。《秋山讀書圖軸》，是王原祁五十五歲時（康熙三十五年，公元一六九六年）的作品；構圖飽滿，層巒疊嶂，氣象萬千，再用淡赭石點染，秋色斑斕，蒼渾中見秀潤。根據畫上自題，此圖是王原祁仿黃公望《秋山蕭寺圖》之意而作，「丹黃點葉，亦欲師其大意」，可謂深得黃氏三昧。《松溪山館圖軸》和《江邨花柳圖軸》，均是王原祁在京師時為皇帝而畫的。前者為水墨畫，峯巒重疊，山間霧靄飄繞，山下溪邊，遍植松樹，兼用黃公望和王蒙的筆法，蒼茫中又見靈秀；後者畫江南水鄉景色，綠樹村舍，田壠農野，一派盎然春意。此幅構圖平遠開闊，應是作者將家鄉的景物入畫，猶如寫生圖稿，與其大多數山水畫旨趣有別。這兩幅作品均署「臣王原祁恭畫」款，為供奉進御之作。由於王原祁的畫風深得皇帝的喜愛，故他的弟子唐岱、金永熙、余熙璋、王敬銘、孫阜及王原祁的再傳弟子張宗蒼、陳善、方琮、王炳等，先後在康熙後期至乾隆朝，供職內廷，使這一派系的山水在宮廷內大為流行，構成宮廷山水畫的主體。

秦祖永評論王原祁的作品說：「沈雄駘宕，元氣淋漓，筆墨金剛杵之語不虛也。」（《桐陰論畫》）方薰評論王原祁之畫云：「乾墨重筆，皴擦以博渾淪氣象。」（《山靜居畫論》）綜觀王

原祁的作品，其中一部分有雷同的缺點，給人有草率應付之感。這大概是由於他作爲皇帝的近侍，經常奉命而作，似乎筆不由衷，再加他名聲遠播，求畫者甚多，難免有些失態的作品。這一點王原祁和王翬有某些相似之處。

王原祁出名後，廣收弟子，除前面已提及者外，還有王昱、黃鼎、方士庶、董邦達、錢維城、王宸、王學浩、華鯤、王三錫、王愔、曹培源、李爲憲等，繁衍成爲「婁東派」。

「清初六家」中的吳歷，生於明崇禎五年（公元一六三二年），字漁山，號墨井道人、桃溪居士。他父親早亡，家境不富裕，青年時跟隨王時敏、王鑑學畫，也與王翬切磋過畫藝，對於宋元諸名家，下過很大功夫臨摹學習，並以賣畫維持生計，「以畫之可取潤以奉母也」（李杓《吳漁山先生行狀》）。吳歷三十一歲時，母親、妻子相繼去世，他的思想日漸消沉，萌生了「出世」的念頭，先是接近佛教，後來又接近天主教，到了五十一歲時（康熙二十年，公元一六八一）正式加入了天主教，並成爲耶穌會的修士。吳歷信仰天主教很虔誠，還成爲神職的司鐸，在上海、嘉定一帶傳教佈道長達三十年，甚至一度還萌生遠渡重洋赴歐洲的想法，抵達了澳門，後來未能成行。在吳歷五十歲至七十歲間，很少見到他的作品，這是由於把主要精力都投入了宗教活動。他的這一經歷，不但完全不同於「清初六家」中的其餘五人，就是在明末清初衆多畫家中也是罕見的。吳歷卒於康熙五十七年（公元一七一八年），終年八十七歲，葬上海南門外陸家浜，由一位歐洲傳教士爲他立了墓碑。

吳歷的山水畫基本上也從「元四家」而來，但用筆用墨變化比較多樣，更富於自己的個性。《興福感舊圖卷》，是吳歷四十三歲時（康熙十三年，公元一六七四年）畫在絹上青綠設色的精采作品。畫面上有僧俗一角，矮牆圍繞，室內置一几，上有經卷，空寂無一人；牆外土坡上枯樹數株，矮牆及枝頭棲鳥鴉十餘隻。這是吳歷爲懷念一位好友而畫的，用非常寫實的手法，描繪了一處幽靜荒蕪的景致，表達了他憂鬱傷感的思緒。在這幅畫上還可以看出吳歷靈活地運用傳統的筆墨，來表現現實的題材。《湖天春色圖軸》和《柳村秋思圖軸》（分別畫於康熙十五年和十七年，公元一六七六年和公元一六七八年），均爲吳歷中年的作品。這兩幅畫描繪了江南隨處可見的山水

小景，充滿着自然生動的情趣，是他師法自然而又不失傳統規矩的佳作。此二圖，一爲春景，一爲秋景，都能將季節的特色渲染得十分充分。吳歷七十歲以後的作品，在筆墨上顯得更加成熟老到，功夫很深，但似乎缺乏前期作品中一些生動的因素。如畫於康熙四十三年（公元一七〇四年）的《陶圃松菊圖軸》，以細瑣的筆墨反覆皴擦，繁茂蒼秀不亞王蒙。《橫山晴靄圖卷》（畫於康熙四十五年，公元一七〇六年）是其七十五歲時的手筆，卷首用乾筆皴擦，後半幅多用水墨渲染，用筆多樣；構圖前半幅擁塞，後半幅開闊，虛實對比亦富有變化，顯示了他晚年隨心所欲的高超技藝，雖則十分耐看，但情趣略見遜色。

秦祖永評論吳歷作品曰：「心思獨運，丘壑靈奇，落墨迴不猶人，想見此老高懷絕俗，獨往獨來，不肯一筆寄人籬下。觀其氣韻沈鬱，魄力雄杰自足，俯視之者，另樹一幟。」（《桐陰論畫》）「漁山晚年從澳中歸，歷盡奇絕之觀，筆底愈見蒼古荒率，能得古人神髓。」（《龐元濟虛齋名畫錄》）所論雖然不免過譽，却也道出了吳歷和「四王」實有不同之處。吳歷與王翬年齡相仿，雖同在王時敏、王鑑門下，然而身世、經歷却有差異，在畫風上和其師亦不一致而自具面貌。

「清初六家」中惟有惲壽平以花卉畫聞名。惲壽平生於明崇禎六年（公元一六三三年），原名格，字壽平，後以字行，更字正叔，號南田、雲溪外史、白雲外史、甌香散人、東園生等，籍武進（今江蘇常州）。惲姓爲武進大族，壽平祖上多在明朝做官；父惲日初由邑諸生入國子監，得副榜貢生。清軍擊敗李自成後，惲日初携壽平參加南明的抗清鬥爭。年幼的惲壽平跟隨父親在戰亂中奔波。順治五年（公元一六四八年）清軍攻占建寧，惲壽平與父親失散並被俘，此年他纔十五歲，後被清軍浙閩總督陳錦收爲養子。一次偶然巧遇，惲壽平見到了在杭州靈隱寺隱居的父親，由該寺主持具德和尚設法使失散了五年的父子團圓。惲壽平青少年時的這一段傳奇、坎坷的經歷，甚至在當時就有人編成劇本《驚峯緣》演出，廣爲流傳。惲壽平與王時敏、王鑑亦有交往，但關係並不很密切。據說他看到王翬的作品後，覺得無法超過而改畫花卉。從而他在花卉畫上取得極高的成就，開創一代新畫風。惲壽平從賣畫課徒爲業，度過了一生，卒於康熙二十九年（公

元一六九〇年），終年五十八歲，爲「六家」中最短壽者。

惲壽平早年畫的山水畫，傳王時敏、王鑑衣鉢，中年以後多作花卉畫。他力求改變明代宮廷花鳥畫的「穠麗俗習」，去「脂粉華靡之態，復還本色」（惲壽平題跋語），繼承和發揚了北宋徐崇嗣所創的「沒骨」花卉畫法。他曾說：「沒骨牡丹，起於徐崇嗣，數百年其法無傳。余爲古人重開生面，欲使後人知所崇尚也。」惲壽平的花卉畫注重寫生，「曾見白陽（陳道復）、包山（陸治）寫生，皆以不似爲妙；余則不然，維能極似，乃稱與花傳神」（題跋語）。他在準確造型的基礎上，巧妙地運用水和色，恰到好處地在色中施水，創造了色染水暈的畫法，進一步豐富了「沒骨」花卉畫的表現手段。他畫的《花卉圖冊》（共八頁），分別畫有百合花、紫藤花、罌粟花、菊花等，花的神態自然，造型生動，色彩清潤、雅致，用筆活潑；《罌粟花圖軸》，畫於康熙二十一年（公元一六八二年），畫法細緻，設色艷麗，雖然自題「擬徐崇嗣沒骨圖」，但實際是他自己的面貌。作於康熙二十五年（公元一六八六年）的《雙清圖軸》，畫水仙花和梅花，用筆細膩，色澤清淡，在花的周圍以青色渲染，襯托出花朵的高雅潔淨，具有優美靜宓的境界。惲壽平將他周圍平凡習見的一花一木、一草一石當成自己的粉本，創造了一個美麗的世界，使得這一畫法風靡一時，「近日無論江南江北，莫不家家南田，戶戶正叔」（張庚《國朝畫徵錄》），逐漸形成了以惲壽平爲首的花卉畫流派——「常州派」，這一畫派給予清代中後期的畫壇有相當大的影響。

惲壽平的好友王翬對他的作品評爲「生香活色」，可謂言簡意賅，十分貼切；晚清的戴熙評論惲壽平的作品曰：「三生用渴筆，獨南田有濕筆，別開生面，空靈雋逸，有着紙欲飛之妙。」（戴熙《習苦齋畫絮》）亦很有見地。

「清初六家」的藝術主張屬於「文人畫」體系，他們都具有知識分子澹泊、寧靜、寄情山林與自然以及與世無爭的一面，然而他們的創作道路並不相同。吳歷的「心匠獨運，丘壑靈奇」和「不肯一筆寄人籬下」，惲南田的注重寫生，爲花傳神，在水墨技法上頗有創造，和「四王」的重古臨古，確有分野。「四王」反覆描繪着大同小異的臨古畫幅，在紛爭的現實裏，尋找着一塊

心中的樂土。

還有一點也應該提到，「清初六家」不但以繪畫聞名，而且在詩、文、書法等方面也有相當高的修養，分別有詩集和論畫著作傳世。如王時敏著有《西田集》、《西廬畫跋》；王鑑著有《染香庵集》和《染香庵畫跋》；王翬著有《清暉畫跋》；王原祁著有《皕畫集》、《雨窗漫筆》等；吳歷詩作集有《墨井詩鈔》、《三巴集》，另有《墨井畫跋》；惲壽平詩集名《甌香館集》等，這也是他們共同的特點。

由於「四王」派系的山水畫在畫壇上的巨大影響，仿效繼承者羣起，於是在繪畫史上又出現「小四王」、「後四王」之稱。「小四王」是指王昱（字日初，號東莊，王原祁族弟）、王愷（字存素，號林屋山人，王時敏曾孫）、王玖（字次峯，號二痴，王翬曾孫）、王宸（字小凝，號蓬心，王原祁曾孫）；「後四王」是指王三錫（字邦懷，號竹嶺，王昱侄）、王廷元（字贊明，王玖長子）、王廷周（字愷如，王玖次子）、王鳴韶（字夔律，號鶴溪）。他們活動的時間一直延續到乾隆時期。由此可以瞭解當時畫壇風氣之一斑。「小四王」及「後四王」的作品，仍然局限在「四王」藝術的圈子內，沒有創新與突破，陳陳相因，缺乏生氣。「四王」派系的山水畫發展到此時，走完了它在畫壇上旅程，趨於敗落。

過去曾經將「四王」及其追隨者稱之為清朝畫壇上的「正統派」或「保守派」。所謂「正統派」之說，一指「四王」的畫風被官方所肯定和提倡；二指「四王」一系的畫風成為宮廷繪畫的主流；三似乎還涉及到畫家的政治態度。以上說法都有一定道理，「四王」的作品確實受清朝統治者的喜愛。「四王」中的王時敏和王鑑，雖然死在清初，但入清以後閉門不出，和滿洲貴族官員並無往來，與「四僧」、「金陵八家」等一樣，仍然算是明朝的遺民。王翬和王原祁雖與清宮廷關係較多，但亦有區別，王翬不仕而歸鄉里，王原祁則官運亨通。唯有王原祁及其弟子，對於宮廷山水畫風格的形成是舉足輕重的。稱「四王」為「正統派」，應須具體分析。至於把「四王」稱為「保守派」，這是相對於清初畫壇上朱耷、髡殘、石濤、龔賢等富有個性和創造性的畫家而言的，「四王」確實更加恪守從董源、巨然、「元四家」、董其昌以來水墨山水畫的傳統，更

加注重師承。雖然「四王」和「四畫僧」同屬文人畫家範疇，而「四畫僧」對傳統筆墨技法，均有突破與發展，而個性鮮明；「四王」則側重於儒雅之風，以適其恬靜幽澹的心境，個性的表現並不顯著，不敢越出古人雷池。在「四王」之中，臨古是一致的，而王翬的兼容並蓄，與三王的株守元四家，以及在「士氣」與多少帶點「作家習氣」上也有一點小區別。所以，對於「保守性」，也要具體分析。

問題在於「四王」是從董其昌藝術道路上發展過來的，而人們並不認為董其昌有「保守性」，而說「四王」有「保守性」？值得思索。學習古人，無可非議，似乎應該既學古人的筆墨功夫，也須學習古人概括千山萬壑變化多端的構圖能力和精神，纔能創造出源於自然而又不同於真山真水的新意境。否則，空言得山川之靈氣，或為山水傳神。「四王」所推崇的董源、巨然及元四家的筆墨，莫不融於得山水靈氣之中。及至明代，仿古之作漸多，講究筆墨師承之風日盛，董其昌又設下文人畫的框框，誰當學，誰「非吾曹所學也」（《畫眼》）。雖然董其昌並未拋掉「外師造化」，在其《畫眼》中云「朝起看雲氣變幻，可收入筆端。吾嘗行洞庭湖，推篷曠望，儼然米家墨戲。又米數文居京口之北固，諸山與海門連亘，取其境為瀟湘白雲卷。故唐世畫馬入神者曰：天閑十萬匹皆畫譜也」。但筆鋒一轉，接着說：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之，樹如屈鐵，山如畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣，不爾，縱儼然及格，已落入畫師魔界，不復可救藥矣。若能解脫繩束，便是透網鱗也。」在董氏心目中，「士氣」的分量要比「師造化」重得多。到了「四王」，恪守董其昌遺訓而又過之，唯有王石谷似有「已落畫師魔界」之嫌，把「吾曹」不當學的也學了。三王則是始終落在黃大痴與黃鶴山樵的筆墨上，王原祁更是大痴的狂熱崇拜者。如果說「四王」不沾「造化」之邊，那是過於偏頗，上面提到王原祁的《江邨花柳圖軸》，是其寫家鄉風貌之作，類似作品不多而已。他在《雨窗漫筆》上云：「新安形勝地也，余前至秦中，驅車過洛陽，渡伊洛，四圍山色，峻嶒巨石，俯瞰河流曲折，迤邐數里，方知大痴浮巒暖翠、天地石壁二圖之妙。」「方知」兩字，使人既相信又不敢相信，難道以王原祁的學識，竟不知大痴之作得之於造化嗎？可能沉醉於大痴筆墨，無心顧及造化，正如其在《雨窗漫筆》中所云：「自知謂

我似古人，我不敢，謂我不似古人，我亦不敢信也。究心斯道者，或不以余言爲河漢耳。」王原祁的一番苦心，在古人筆墨的圈子裏，以「似」爲追求之的，始終跳不出大痴的圈子而另闢蹊徑。這一點，當然不能與「四畫僧」相比。至於「小四王」、「後四王」、「婁東派」、「虞山派」，亦步亦趨，創作道路越走越窄，終於偃旗息鼓，勢所必然。但不能把「四王」及其門徒一概稱爲「保守派」，因其中有吸收西洋畫法，風格有所變化者，也有另開丘壑者。明清以來，囿於筆墨的師承關係，謹守衣鉢，無所創造者不乏其例，豈獨「四王」乎？祇是「四王」的表現比較集中與突出而已。由於「四王」影響很大，引起後世褒貶與議論，也是必然的。應該看到「四王」藝術道路，爲後世留下學古的教訓，而「四王」精湛的筆墨技法，又爲後世善於廣泛吸收的畫家，得到借鑒與學習。