

王翠屏



王翠精品集

人民美術出版社

王翠精品集

出版者 人民美術出版社

北京北总布胡同三十二号

编著者 徐邦达 薛永年

责任编辑 赵国英

装帧设计 王效宓

责任印制 丁宝秀

印刷者 北京百花彩印有限公司

发行者 新华书店北京发行所

一九九九年三月第一版 第一次印刷

王石谷艺术的再认识

薛永年

一 引言

王翬（一六三二——一七一七年），字石谷，号耕烟散人、乌目山人、清晖主人等，江苏虞山（今常熟）人。他善画山水，开创虞山派，生前身后，一直被视为清朝最有代表性的画家之一。然而对其代表性的认识和评价，三百余年来却前后迥异。清初，他被艺文巨擘王时敏、吴伟业等誉为「画圣」^①，声誉之隆，历二百余年而不衰。近代，新文化运动的领袖陈独秀则斥之为「中国恶画的总结束」、「社会上盲目崇拜的偶像」^②，在打倒声中，声名日下。

进入新时期之后，学界诸家力图摆脱上述两种极端看法，把王石谷放在从董其昌至「四王」的总体演进中重新认识^③。重新认识固然有赖于新的眼光和新的方法，却也不能不以其传世真迹为依据，联系历史环境及其艺术生涯与艺术旨趣，给予知人论世的思考。王石谷「初就塾即好弄纸笔」^④，寿至八十六高龄，画历长约八十年。其流传真迹仅就北京故宫博物院和上海博物馆所藏，已多达二百四十余件^⑤。因此，要考察石谷艺术的渊源发展并做出符合实际的评价，不能不从分期把握入手。

二 摹古人手英才早发的前期

按王石谷山水画发展的阶段性而论，其艺术生涯可以分为三期。自幼年习画至四十岁以前声名日著，是其艺术颖脱而出的前期，前期又以二十岁幸遇王鉴为重要转折。

此前，他在家乡绘画风气和绘画家学的陶融下，较早地走上绘画道路，已逐渐成长为擅长摹古的职业画家。他的家乡虞山，自黄公望崛起元季，绘事称盛，代有名家。他的家世，自曾祖王伯臣、祖父王载仕至伯父王翬、父亲王云臣均工绘画，以此，石谷「童子时即嗜翰墨，得古迹真本辄摹仿数纸，必得其神乃已」^⑥。明清以来，学画

和学习书法一样，均从临摹入手，先学一家，再旁参他家，最后自成面目。即使不能卓然自立，亦可借摹古的逼真满足社会需要，聊谋升斗。「石谷家故贫」^⑦，不可能读书仕进，于是在家庭影响下，走上了以摹古为能事的职业画家之路。当时同乡同辈画家张晞，因「善承家学，弱岁宗石田翁，往往作贋本人莫能辨。」^⑧石谷遂拜其父张珂为师^⑨。因好学深思，其摹古而乱真的能力亦与日俱进。其时王石谷的作品，至今仍有两件十九岁的真迹传世。一为台北故宫博物院的《为耕石斋作泼墨册》，分别临仿董源、巨然、郭熙、赵伯驹、马和之、高克恭、唐棣、黄公望、倪瓚、王蒙诸家。仿高一帧并录董其昌题诗，全册画风亦颇近云间派，丘壑简略，笔墨疏落，重画笔胜于画理，大似董其昌辈笔下的宋元诸家。另一为苏州博物馆的《山川云烟图横幅》，画深山长林，烟云出没，作风精密秀润，似乎已感染了王时敏风貌。二者在画法风格上的差异，表明二十岁以前的王石谷尚在借径近人而师法古人的各个击破上下功夫，虽已「摹仿逼肖」，尚未寻流溯源。这是因为恪守宗风的流弊支配了清初画坛，一般画家往往囿于门户偏见，无由自拔，石谷亦为眼界所限，尚难自有主张，即使想有所超越，也不免「临颖茫然，识微难洞」^⑩。

二十岁之际，王石谷获得了超越旧有视野的机遇，随后跻身于画苑精英之列。这一机遇，始于他被王鉴发现并以师事之，继之则由王鉴引介结识收藏极富的画坛巨擘王时敏，成为忘年之交。王时敏与王鉴，都是晚明的仕宦文人画家，与董其昌同列「画中九友」，入清隐居娄东，继董其昌之后领导着复兴文人画的运动，声望极高，影响至大。前者有「画苑领袖」之称，后者亦被誉为「后学津梁」。他们笃信董其昌所言「画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师」^⑪，可能有感于晚明以来师古文人画的粗疏，非常重视摹古的实诣，因此，王石谷成了他们重点扶植与大力扬誉的对象。而石谷之从游于娄东二王之后，则有机会馆于王鉴的染香庵和王时敏的西田别墅，观摩珍藏，精究古法，更在王时敏带领下遍观大江南北各藏家拥有的宋元秘本，尤其是毘陵唐宇昭家的丰富收藏，从而在两个方面有了突破性的进境。

一是由于大量接触并有条件直接摹写宋元名迹，甚至能「与古人参于毫芒之间，会诸意象之表」^⑫，从而改变了通过近人走样的临本转摹古人的进学方式，避免了承讹藉舛，极大地提高了摹古水平。「仿临宋元人无微不肖」^⑬，「笔墨逼真，神形俱似」^⑭。反映这一时期石谷师古水平飞速发展的传世作品大约有三类。一类是几乎乱真的摹本。台北故宫博物院的《摹范宽谿山行旅图轴》，笔墨丘壑，基本无异原作，以致王时敏在康熙辛亥（一六七一年）误

题为范宽真迹，直到二十五年后才由宋骏业的题跋道出真相^⑮。第二类是颇得宋元名家神理的作品，大多根据对原作深入领会的记忆背临。二十七岁的《仿古山水册》和三十一岁的《仿宋元各家册》（四川省博物馆藏）可为代表。两册均丘壑不繁，笔墨精妙，似乎信手拈来，却生动地再现了所临仿者的气韵神采，大有文人画家无意求之却妙手偶得的特点，与一般职业画师习气甚重的仿本拉开了距离。第三类是在摹古中精意于丘壑之作。比如二十二岁的《仿巨然山水轴》、二十四岁的《仿李营丘秋山读书图轴》、三十一岁的《寒塘鸂鶒图轴》、《万壑千岩图轴》，三十五岁的《山窗读书图轴》和三十七岁的《石磴林泉图轴》。上述作品不但颇得所仿各家神貌，而且对丘壑林木景象的重视超过了笔墨肖似的追求，比二十岁以前的作品更加周密不苟和景真境实了。本来，在山水画意境构筑和从而表现主客观相合的气韵生动上，笔墨与丘壑是不可偏废的，但明末清初出现了两种偏向，出身于文人的画家常常重视笔墨胜于丘壑，随意把古人的丘壑搬前挪后，若非「位置不稳」，便是「丘壑易穷」。出身于画工的职业画家往往重视丘壑而轻于笔墨，较少形似位置之失，却缺乏笔墨的情味。王石谷前述作品则能在讲求笔墨味道的同时，发挥职业画家固有的长处，在临仿古人中把握其变化丰富的丘壑特点，令同辈文人画家望尘莫及。

二是已经开始借助遍观诸家真迹的条件进行追本溯源的思考，摆脱了仅在一家一派中仿效而自我局限的时趋，走上了在师古中贯通融汇的道路^⑯。三十八岁的《溪山红树图轴》虽以王蒙茂密而松秀的笔墨描写秋景山水，但不是取法于王氏的某一件作品，而是在所见王氏二十余件真迹中，取精用闳，把《秋山图》的天然秀润，《夏山图》的郁密沉古，《关山图》的离披零乱和飘洒尽致融为一炉，甚至构思上追溯到王维，因此王时敏和恽寿平在题跋中给以高度评价。同年的《青山白云图扇》（故宫博物院藏），则属综合数家画法而浑融无迹的作品，石谷自题曰：「尝见高尚书《夏麓晴云》、赵承旨《潇湘水云》、方羽士《奇峰出云》。此写《青山白云》，参用三家笔意，而设色兼师僧繇没骨法」，该图尤能使四家画法如出一手地描绘青山出没于白云之中，颇得虚实相生之妙。至于三十七岁的《虞山枫林图轴》，又以涵泳于心的黄公望画法描写家乡的深秋景色，已开用古法表现真山水感受的先例。这些作品表明，王石谷在四十岁以前已显露出集中古人成就而给以创造性运用的端倪。

值得注意的是，即使石谷在接近不惑之年时已开始从刻意摹古走向古中有我，但在人们心目中，他仍然以摹古乱真而得名。王时敏即以这一特点为之扬誉，并世名流也在这一方面给他高度评价，石谷三十七岁应邀去南京

会见周亮工之前，王时敏便在他的作品上题跋推荐：「凡唐宋元诸名家，无不摹仿逼肖，偶一点染，展卷即古色苍然。毋论位置蹊径宛然古人，而笔墨神韵一一寻真。且仿某家全是某家，不杂一他笔，使非题款，虽善鉴者不能辨。此尤前所未有，即沈、文诸公所不及者也。」^{①⑦}周亮工在《读画录》的王石谷传中亦称「王石谷辈，……仿临宋元人，无微不肖。吴下人多倩其作，装潢作伪，以愚好古者，虽老于鉴别，亦不知为近人笔。……石谷天资高，学力富，下笔便可与古人齐驱。百年以来，第一人也。」因此，这一时期的王石谷尽管已与娄东二王并称「江左三王」，但在鉴藏家眼中，他还是一名摹古功夫过人的职业画家。当时，收藏之风极盛，藏家与富于资财的画家无不渴求搜访历代名家真迹，而真迹毕竟有限，于是下真迹一等的摹本同样成为收藏对象。作伪者更以摹本充作真迹，鱼目混珠，欺世牟利。石谷既然能使摹本「如镜写形，如灯取影，毫发不遗，与旧并观如出一手。」^{①⑧}又倍受前辈名公的称扬，自然成为丐求摹本的众矢之的。对摹真迹，从进学而言，无疑有利于研精入微，但完成的摹本，却可能成为作伪者的凭借。现在尚不清楚王翬是否参与了吴下人的作伪活动，但在他晚年亲自编定并加印行的《清晖赠言》，却在收入前引周亮工的王石谷传中删去了「吴下人多倩其作，装潢作伪」一句，这说明，王石谷对于他与作伪的关系是讳莫如深的。也许，对他寄予厚望的王时敏同样虑及于此，故在信中告诫石谷：「为吾兄计，笔墨应酬，难餍群心，不若早为出游，以烟云自娱，……不与群木为侣，品愈高而名愈重，则道韵与妙笔并传，声价更增百倍矣。」^{①⑨}石谷四十岁以后的出游表明，他接受了上述建议。

三 集古大成闻名朝野的中期

从四十岁至七十岁，王石谷的艺术在出游中成熟了，影响遍于朝野，进入创作盛期。其间的前二十年中，石谷频繁地橐笔出行，足迹遍于太仓、南京、苏州、毘陵、无锡、宜兴、镇江、扬州各地，既变被动地应邀作画为主动地选择求画者，又在出游中加强了与恽寿平、笪重光等画坛益友的切磋，并且在更多地观摩前贤名迹和感受自然中走向了艺术的成熟。成熟的第一个标志是在以集古人大成的形式自抒机杼上更加自觉。王石谷二十一岁时，王时敏已经指出：「石谷于画道研精入微，凡唐宋元名迹已穷其精蕴，集以大成」^{②①}。中国山水画发展到明代，已经历了宋元两大高峰期，积累了变自然美为艺术美的丰富经验，要想超越前人的成就又不远离前人的轨辙，对于传统派而言，唯一的途径便是在综合前人的精华中自出手眼，以自己对传统的识见和对自然的感受融汇贯通前人的

经验。正是在这个意义上，晚明的董其昌提出了「集其大成自抒机杼」的方向，但是文人画家的「以画为娱」，造成了实诣的欠缺，其业余作画的条件也很难实现囊括百家的梦想，明末清初的宗派门户间的互相排斥，更缩小了画家视野中的传统。只有王石谷这样跻身于文人画家之林又致广尽精的职业画家，才在娄东二王的培植下从各个击破升华为寻流溯源地把握住传统的内在联系，才切实具备了集传统之大成的条件。尽管彼时的鉴藏界普遍信而好古，王石谷旨在集大成的作品也只能以托名临仿古人的面目出现，甚至于必需以仿某家的形式诉诸观者，但他已明确地认识到去粗取精的集大成，当「以元人笔墨运宋人丘壑而泽以唐人气韵」^{②1}为依归。基于这种高屋建瓴、取精用宏的追求，他已把看来格格不入的法派在不同程度上变化合一。对此，恽寿平称赞说：「自五代、南北宋、以至元明诸家笔法，从古自相衲凿无能会合者，至石谷乃悉罗而致之毫端，如握大将兵符，驱使材官羽骑饮飞之士奔走恐后。」^{②2}

可以看到，这一时期王石谷以乱真手段忠实摹写古代名迹的作品明显减少，已知类似作品，便是美国弗利尔艺术博物馆和辽宁省博物馆收藏的两卷《临黄公望富春山居图》了。但这种临本，究竟已不同于复制品，本家的艺术个性已在得心应手中有所流露，恽寿平就此指出，王石谷二十一岁为唐宇昭所摹《富春山居图》长卷，「尤为古人法度所束，未得游行自在」，而他四十一岁为笥重光借唐氏本重摹此图（即今藏弗利尔艺术博物馆一件）时，「遂有弹丸脱手之势，……略借粉本而洗发自己胸中灵气，故信笔取之，不滞于思，不失于法，适合自然。」^{②3}至于画在挂轴和扇面上的《临巨然烟浮远岫图》虽然颇得巨然艺术的形神，却已改变成为不同的布置方式。

与此同时，以两种路数集古人大成的作品日渐增多。一种是在自称临仿某家的作品中得心应手地揉合了他家体貌，在似是而非中显露了自家艺术个性的严谨、精能、茂密与秀润。比如四十岁所作的《春山飞瀑图轴》，虽自题仿赵孟頫，却只在青绿设色上与赵氏有关，其经营位置则取法南宋的半边构图，山石的结构与皴法更使用了唐寅的技法。四十一岁的《云溪高逸图卷》，不仅合米芾的云山与唐寅的树石为一，而且在大斧劈皴法中化入了浙派的恣肆与狂放，有人说王翬能把「南宗」和「北宗」冶于一炉，不免夸大了他的成就，但据此可见也并非毫无根据。另一种是在综合贯通若干家的基础上自成面貌却又托名临仿某家之作。四十岁创作的《山阴霁雪图卷》，可能不乏来自宋摹唐人《江山雪霁图》的启示，但已把宋人的体物精微丘壑万变、元人的笔精墨妙发露个性与唐人工

细的青绿设色结合为一，刻画精能而不琐细，变化万千而不率意，工于青绿却不伤于巧整，它和作于四十九岁的《仿关仝溪山晴霭图》一样，都属于集古人大成而自抒机杼的成功之作。

成熟的另一个标志是，王石谷已把师古人与师造化在一些作品中统一起来，由笥重光贬抑的「师缣素」走向了笥氏提倡的「师化工」。张庚指出：「京口笥侍御入都，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。』翌晨，南田亦至，称叹不已。」^{②4}恽寿平亦在《瓯香馆集》中记载了此事，他说：「壬子（一六七二）之秋，予返棹京口，……一夕放舟徜徉，见堤上秋林，石谷指谓予曰：『此真画也，先生赏之！霜枫红叶如炽，青松、紫桧、白榆、乌柏，五色相鲜。高下俯仰，参差杂沓，不可名状。复有丛筱枯槎，远近互相掩映，位置殆若人巧者。』予嘱石谷曰：『化工神妙，当与争奇，先生亟为我图之，右丞、大年不足摹耳。石谷欣然，呼毫舫舟，隔岸目击手追屡日，一片丹枫竟移夺于缣素间矣。』这一生动的事例表明，石谷四十岁而后对传统的集大成是以自觉感受大自然中的天然图画为关键的。他在五十岁为笥重光所作的《仿古山水册》，虽亦有仿古作品，但不少均画身经目历的实景，如「冬日舟次丹徒道中写所见」、「晚霁泊舟芙蓉泾漫写即景」、「溪村暮色」和「春来遍是桃花水，不辨仙源何处寻」等帧，均构图新颖，情景交融，既不乏笔墨韵味，又充满生活实感，五十三岁的《虞山十二景册》，更直接描绘家乡风光，恽寿平的题跋点出了该册特点：「用古人笔法，写眼前丘壑。凡宋元各家法，册中略备。拂水飞流，剑门秋色，可于案乘间收其胜概。」^{②5}五十岁画成的《晚梧秋影图轴》，则描写了石谷与恽寿平陶醉于秋夜园池中的小景，梧叶淋漓，竹柳婆娑，书斋小溪均沐浴在溶溶月色之下，洒脱自然，全无刻画之迹。究其原因，恽寿平在题跋中记载得十分清楚：「丙寅秋日，石谷王子同客玉峰园池。每于晚凉翰墨余暇，与石谷立池上，商量绘事……暗睹梧影，辄大叫曰『好墨叶！好墨叶！』因知北苑、巨然、房山、海岳，点墨最淋漓处必浓淡相兼，半明半暗。乃造化先有此境，古匠力为摹仿，至于得意忘言，始洒脱畦径，有自然之妙。此真我辈无言之师。」切实从师古人走向师造化，这也许正是娄东二王未及实现而由石谷有所实现的，青出于蓝，大体在此。

无论在集古人大成中参以个人感受的作品，还是以古人笔墨写眼前景色的作品，在六十岁以前都已借径于王蒙与唐寅，变化出几种具有石谷个性特点的本来面貌。或由王蒙、黄公望而上溯董源、巨然乃至王维，或由倪云

林上溯李成、郭熙；或由唐寅、王蒙而上溯关仝、范宽；或由文徵明、唐寅而上溯三赵（赵大年、赵伯驹、赵孟頫）。然而共同特点是丘壑的生动多姿，皴点的细密松动，技巧的精熟中肯，明暗的渲染得宜和实境的生机活力。

在石谷趋近知命之岁的时候，一直提携扶植他的王鉴与王时敏相继去世。此后，艺事蒸蒸日上。王石谷，作为以画立身的职业画家，愈益致力于艺名的远播朝廷。此前，他已注意到与位居廊庙者的交游。四十三岁时，官至左赞善迁日讲起居注的徐乾学丁母忧归里，石谷即为之作《仿古山水册》，并请时敏题跋。后来终于得到这位恭事相国明珠的政客的推荐，由明珠之子纳兰性德烦徐氏「遗书致币」招石谷进京。不意石谷在五十五岁抵京时，纳兰在不久前故去，只得唁毕而返。^{②6}五十七岁时，任詹事府少詹事的高士奇避嫌还乡韬晦，石谷亦为他创作了《乐志论图卷》（首都博物馆藏）。直至六十岁那年，石谷终于被翰林院待诏入值南书房奉命组织《康熙南巡图》绘制的宋骏业延请入京，成为十二卷《南巡图》巨制的主笔，「凡东南画家名辈数人并集一堂，纤秾分寸悉禀受王先生指麾，无敢逾越」^{②7}，石谷「口讲指画，咫尺千里，令众分绘，而已总其成」^{②8}图成之后，不但「深称上旨」，而且得到皇太子胤礽的接见，「奖饰备至，恩礼优渥，有『山水清晖』四大字之赐」^{②9}，「一时辇上公卿皆艳称其事」^{③0}。至此，王石谷的艺术事业达到了布衣之荣的巅峰，成为了朝野瞩目大师级人物。他主绘《南巡图卷》始于康熙三十年（一六九一），成于康熙三十四年（一六九五），其后可能受到慕名请托者的挽留，也许还期盼新的机遇，他又在京滞留了三年。在京期间，王石谷有机会与上层人士交往过从，眼界益开，过目名迹更增，他自称：「余向年客都下，于收藏家得见古人卷轴甚多」^{③1}，往昔无缘获观的名作，这时也出现在目前，因此他既以乱真本领留下了精心的摹本，又在集大成中扩充了新的资源。前者如六十五岁据范宽《雪山萧寺图轴》所摹的《临范宽雪山图轴》，后者如七十二岁所作的《仿巨然燕文贵山水》，即根据此时在京所见巨然《江关晓霁图》和燕文贵《山口捕鱼图》而作。但由于石谷声望如日中天，故「王侯将相公卿士大夫靡不愿得尺幅以为吉光片羽」^{③2}笔墨应酬有增无已。随着石谷逼近古稀之龄，已觉不堪重负，更不愿官场的倾轧危及自身，他在六十七岁之际终于在新朋旧友的欢送中，在别有会心的「马背不如牛背稳」^{③3}的诗句的祝福下，遂我初服地骑上黄牛，以布衣画家的身份「衣锦」还乡。

从六十初度晋京到七十岁在老家虞山做寿这十年间，王石谷的艺术在成熟之后又有了新的发展。这一新的发

展集中表现在两类作品中，一类是表现大自然神奇伟丽雄秀万变又不失具体而微的巨轴长卷，一般皆构图宏伟，布景繁富，丘壑汪洋恣肆，笔墨有法而化，尤能尽虚实明暗的变化。如六十岁为权倾朝野的索额图之子索芬绘制而赠予辅国将军博尔都的《夏麓晴云图轴》、六十三岁为举荐自己主绘南巡的宋骏业四十初度所作的《泰岳松风图轴》（上海博物馆藏）、六十六岁为清宗室古香主人岳乐所作的《庐山白云图卷》，以及六十七岁为工部尚书经筵讲官王鸿绪所画的《仿江贯道溪山深秀图卷》（上海博物馆藏）。这些作品的出现，说明审美趣味受南方历史文化影响本来趋于秀美的王石谷，北上之后得宏伟壮丽的北方山川之助，对北宋山水画的风格有了切身的体会和更多的取法，作风也转向了磅礴大气。另一类是描写古今文人雅士生活环境的高轴短卷。论其取材立意，大体适应了仕宦者不忘林泉的心理需要，究其画法意匠，又可分为清雅宜人的小景和气宇堂堂的全景两种。前者表现为短卷，如六十六岁为清初文坛祭酒吴伟业之子吴璲所作的《西斋图卷》，在构思布景上都考虑了请托者的具体趣尚。后者体现为大轴，竭尽全力构筑着高隐文士理想的生活环境，如六十三岁的《卢鸿草堂图轴》、《嵩山草堂图轴》和六十九岁的《溪堂诗思图轴》。这种我们姑且称之为全景的庄园山水，虽然取境平远静谧，并无重山复水，但亦构图繁复，布景层迭，竹树扶疏，界画工整，而且笔墨严谨，画山林而有庙堂气。它可能不无《王维辋川图》和《卢鸿草堂图》的影响，但又近似《康熙南巡图》取景壮阔的鸟瞰式构图，表现出这一时期石谷作品不同于前一时期的特点。此外，他也画了一些在新见名迹启迪下阐释各家风格之作，如六十四岁为大收藏家宋荦之子宋致所作的《仿黄公望笔意轴》（台北故宫博物院藏）。不过这类作品也一改元人的天真幽淡，变得丘壑繁富而笔墨苍厚了。可以想见，由布衣职业画家上升为宫廷绘画大师的王翬，在创作《南巡图》之余，接受请托的任务无比繁重，然而他并不因为名高一世而苟且塞责，恰恰相反，他仍以严肃的创作态度，把集其大成自抒机杼的目标，落实在通过扩大摹古对象而脱化上，落实在通过接受各种笔墨应酬而推动创作的完善上，所以，在七十岁之前王石谷那种古中有我的山水画已经在意境笔墨和丘壑的结合上形成了自家特有的情味与程式，达到了高度的成熟。

四 不息笔耕老而弥笃的晚期

从七十岁至八十六岁这十余年间，是王石谷艺术精进不息老而弥笃的晚期。他自望七之年倦游归来，便息影家园，企图摆脱身不由己的应酬，以笔墨娱老，在安闲自得的生活优游笔墨。虽偶游苏州、太仓，与老友话旧，

但主要在虞山画室来青阁、西爽斋活动。然而，由于他享誉朝野，完全拒绝笔墨应酬是不可能的，唯一的办法，是倩学生代笔。从遗存作品看，王石谷作品中的代笔现象，大约从他艺术活动的中期已经开始，至晚期则更为突出了，盗高名而牟厚利的伪作也更加层出不穷。不过授权仿作和冒名仿作的水平，毕竟不可与真迹同日而语，即使水平较为接近者，也缺乏石谷真迹天然流露的个性，对此，其同乡友人丁士麟在石谷八十寿辰的贺诗中即曾指出：「可知人能仿君笔，人所不能为者天」^{③4}。不知其情的研究者，以往每每误以为石谷晚年的作品不及中年，或称「应接不暇」，「精力渐衰，作画态度不严肃」，「作品粗制滥造」^{③5}，或称其「年老体衰，所画荒率简淡」^{③6}，更称「石谷画以中年为贵」^{③7}，实际上，一旦剔除伪作和代笔，便不难发现，石谷晚年的艺术不仅难称粗滥，而且因依然严肃不苟和精进不息，亦时有精品推出。

从遗存的真迹考察，石谷这一时期的作品多数延续了中期的体貌而更求筋骨老苍，仍以大幅为多，依就景观丰富，丘壑多姿，草木丰茂，点景精细，墨色清而润，笔法秀而苍，或综合诸家化为已有，或在阐释一家中融入他家，其本家面目是十分显著的。如果和中期的风格相比，最主要的不同是笔法更苍辣，笔与笔之间增加了虚接，钩皴与渲染拉开了距离，不太讲求笔中用墨与墨中用笔的笔墨浑融，而重视大的效果和自家程式的精熟。其中最出色的是长卷，长卷又以《云山竞秀图卷》矫然特出。该图是为后起的大书画收藏家安岐诞辰所作。安氏收藏名迹极富，海内推为具眼，石谷为了体现自己的不让古人，此图亦老笔密思精心挥洒。图中峰峦万变，烟云吞吐，草木映发。在郁密苍润的气氛中，又极尽楼阁、舟桥、行旅、牧放的描绘之工。所使用的密笔短皴，在灵活多变中，增加了干笔与虚接，故嫩中见苍，老而不僵，堪称石谷晚年的力作之一。在这一类取境宏富旨在表现胸中丘壑汪洋恣肆雄秀万状的作品之外，另一类摄取近景突出嘉木茂蕤表现意趣幽闲的作品，亦为晚年突出特点。不过，有些以墨笔为主，如七十九岁的《柳岸江舟图轴》、八十一岁的《秋树昏鸦图轴》，同年的《江干七树图轴》和《夏五吟梅图轴》。其中的《秋树昏鸦图》为表达唐寅的诗意，而把李成、赵大年、王蒙的笔墨形象贯通在自家的体貌中，和谐一致，生动自然，堪称「集其大成而自抒机杼」的上品。另一些则作青绿设色，如七十五岁的《仿赵孟頫江村消夏图轴》和七十九岁的《水阁延凉图轴》。尤以前者为精，所画绿柳毵毵，水明沙净，细路通幽，略参赵大年而充满水乡实感，而青绿设色则取法赵孟頫，在浅淡中见浓厚，虚和妍雅，若有灵气往来。这类作品之为石

谷眷注，大概与他娱老江乡的心境与感受大有联系，在这类作品和其它近景山水中对画树的讲求，显然也与日常生活中近距离的观察并从中领悟画理密不可分。

统观王翬晚年的艺术，有一点是不应忽略的，那就是这位以摹古乱真起家的职业画家，直到七十岁以后仍然进行着这种近乎乱真的摹古工作。也许是积习难除，也许是温故知新，也许是向后人炫示这一血战古人的本领，不管怎样，其严肃认真的态度依然无异往昔。七十一岁他又一次画成《临黄公望富春山居图卷》、七十三岁又摹成《仿董源夏景山口待渡图卷》、至八十一岁犹完成《仿倪瓚溪亭山色图轴》，并录下原作倪瓚的长题。这种以临摹代创作的作法，是否应该称赞姑且不论，但说他晚年作品「粗制滥造」，显然是无根之谈。

五 结 论

王石谷生活的清初，中国山水画经过漫长发展演进之后，很多的可能性都已被前人变为现实，要想继续推进它的发展，在对待传统与创新这一关键问题上，只有两种方案是可行的。其一可谓「古人就我，法自我立」，亦即以「六经注我」的形式发挥创作个性。这一方案在晚明徐渭的艺术中已见端倪，至清初则由石涛等人成为出色的代表，形成了个性派。个性派对传统的突破主要表现在山水画的意蕴上，能够不为古法所缚地驱遣古法、搜尽奇峰，表达身世际遇所导致的不可遏止的郁勃之气与不可磨灭的自由精神。在当时已颇具影响，康熙名臣李光地即称：「清湘道人画法名天下，无不推重者也」^{③8}，王原祁甚至表示「海内丹青家不能尽识，而大江以南当推石涛第一，余与石谷皆所未逮」^{③9}。其二即是「集其大成，自抒机杼」，也便是用「我注六经」的形式在综合阐释前人成就中表现自己的感受和个性。这一方案由晚明的董其昌提出，至清初则经王时敏、王鉴、王翬和王原祁发展成与个性派不同的传统派。传统派对传统的发展变异主要在艺术语言上，至于语言所表达的精神内涵与古代文人画家仍属沉潜一气。其语言变异的主流，是笔墨丘壑图式的进一步书法抽象化，即按照董其昌以书法入画的引导，在集古人之大成中弱化山水画形象的再现性，强化笔墨性情的表现性，简化古人已有的林壑图象，使之成为用个性化的笔墨表现造化中多样统一之理的凭借，进而创造出心中的第二自然。在一这方面，王时敏之孙王原祁最有代表性。王石谷的语言变异则与此不同。他出身职业画家并终生以画为业，画法精能，画路开扩，摹古功深，亦直接师法自然，但亦颇受「以画为娱」的文人画精英的影响，重视笔墨的某种抽象表情能力，又以文人喜见乐闻的意境情调

为依归，所以属于「士气作家咸备」的类型。论临摹古迹，他比笃信顿悟的文人画家更能神形俱至；论囊括传统，他比在「南宗」范围内讨生活的画家更能适当取法「北宗」；论画面表现，他比只重视位置笔墨的文人画家兼顾了丘壑的多姿，其胸中丘壑比文人画家的高蹈远引还多了几分实境中的生活气息。不过，作为毕生很少能挣脱购画人好尚的职业画家，王石谷的艺术语言还有欠精纯，他的艺术个性亦时而被游刃于百家所冲淡，技巧的过于精熟刻露亦影响了意蕴的洗发，这就不能不看做石谷艺术的瑕疵。至于他在中壮年时期即被推为画圣，尽管《国朝画征录》的作者张庚说是曹溶和吴梅村的称许，其实仍导源于初见石谷作品即称叹「此烟客师也乃师烟客耶」的王时敏。黄迁在《赠王君石谷序》中披露了这一史实，他说「奉常语予曰：石谷今之画圣也。」^⑩他说的奉常即是王时敏。王时敏以「画圣」赞誉石谷之际，正是王石谷以致广尽精又形神兼至的摹古能力令文人画家们羡慕之时，这显然是王时敏以彼时一般文人画之短比较石谷艺术之长的结果。这种比较太重视摹古的广度与深度了，相对于董其昌以顿悟来实现自抒机杼的主张，已经是一种误读。近代的陈独秀把石谷艺术看做「中国恶画的总结束」，显然并不客观，他是把王石谷追随者的过失，都算在王石谷名下了，即使其为倡导自由抒写天才和引进西方写实主义而破除摹古迷信的主张在当时颇富振聋发聩的作用，他对王石谷的评价并不具备真知灼见。

一九九八年八月二日

注
释

① 见王翬《清晖赠言》、张庚《国朝画征录》。

② 见陈独秀《美术革命》，原载《新青年》第六卷第一号。

③ 见朵云编辑部编《清初四王画派研究》。

④ 见周韩《石谷子传》，引自《清晖赠言》。

⑤ 见中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》二、三。

⑥ 见《清晖赠言·自序》。

⑦ 见顾祖禹《西田独赏序》。

⑧ 见鱼翼《海虞画苑略》。

⑨ 见郑抡达《虞山画志》。

⑩ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿ ㏀ ㏁ ㏂ ㏃ ㏄ ㏅ ㏆ ㏇ ㏈ ㏉ ㏊ ㏋ ㏌ ㏍ ㏎ ㏏ ㏐ ㏑ ㏒ ㏓ ㏔ ㏕ ㏖ ㏗ ㏘ ㏙ ㏚ ㏛ ㏜ ㏝ ㏞ ㏟ ㏠ ㏡ ㏢ ㏣ ㏤ ㏥ ㏦ ㏧ ㏨ ㏩ ㏪ ㏫ ㏬ ㏭ ㏮ ㏯ ㏰ ㏱ ㏲ ㏳ ㏴ ㏵ ㏶ ㏷ ㏸ ㏹ ㏺ ㏻ ㏼ ㏽ ㏾ ㏿ 㐀 㐁 㐂 㐃 㐄 㐅 㐆 㐇 㐈 㐉 㐊 㐋 㐌 㐍 㐎 㐏 㐐 㐑 㐒 㐓 㐔 㐕 㐖 㐗 㐘 㐙 㐚 㐛 㐜 㐝 㐞 㐟 㐠 㐡 㐢 㐣 㐤 㐥 㐦 㐧 㐨 㐩 㐪 㐫 㐬 㐭 㐮 㐯 㐰 㐱 㐲 㐳 㐴 㐵 㐶 㐷 㐸 㐹 㐺 㐻 㐼 㐽 㐾 㐿 㑀 㑁 㑂 㑃 㑄 㑅 㑆 㑇 㑈 㑉 㑊 㑋 㑌 㑍 㑎 㑏 㑐 㑑 㑒 㑓 㑔 㑕 㑖 㑗 㑘 㑙 㑚 㑛 㑜 㑝 㑞 㑟 㑠 㑡 㑢 㑣 㑤 㑥 㑦 㑧 㑨 㑩 㑪 㑫 㑬 㑭 㑮 㑯 㑰 㑱 㑲 㑳 㑴 㑵 㑶 㑷 㑸 㑹 㑺 㑻 㑼 㑽 㑾 㑿 㒀 㒁 㒂 㒃 㒄 㒅 㒆 㒇 㒈 㒉 㒊 㒋 㒌 㒍 㒎 㒏 㒐 㒑 㒒 㒓 㒔 㒕 㒖 㒗 㒘 㒙 㒚 㒛 㒜 㒝 㒞 㒟 㒠 㒡 㒢 㒣 㒤 㒥 㒦 㒧 㒨 㒩 㒪 㒫 㒬 㒭 㒮 㒯 㒰 㒱 㒲 㒳 㒴 㒵 㒶 㒷 㒸 㒹 㒺 㒻 㒼 㒽 㒾 㒿 㓀 㓁 㓂 㓃 㓄 㓅 㓆 㓇 㓈 㓉 㓊 㓋 㓌 㓍 㓎 㓏 㓐 㓑 㓒 㓓 㓔 㓕 㓖 㓗 㓘 㓙 㓚 㓛 㓜 㓝 㓞 㓟 㓠 㓡 㓢 㓣 㓤 㓥 㓦 㓧 㓨 㓩 㓪 㓫 㓬 㓭 㓮 㓯 㓰 㓱 㓲 㓳 㓴 㓵 㓶 㓷 㓸 㓹 㓺 㓻 㓼 㓽 㓾 㓿 㔀 㔁 㔂 㔃 㔄 㔅 㔆 㔇 㔈 㔉 㔊 㔋 㔌 㔍 㔎 㔏 㔐 㔑 㔒 㔓 㔔 㔕 㔖 㔗 㔘 㔙 㔚 㔛 㔜 㔝 㔞 㔟 㔠 㔡 㔢 㔣 㔤 㔥 㔦 㔧 㔨 㔩 㔪 㔫 㔬 㔭 㔮 㔯 㔰 㔱 㔲 㔳 㔴 㔵 㔶 㔷 㔸 㔹 㔺 㔻 㔼 㔽 㔾 㔿 㕀 㕁 㕂 㕃 㕄 㕅 㕆 㕇 㕈 㕉 㕊 㕋 㕌 㕍 㕎 㕏 㕐 㕑 㕒 㕓 㕔 㕕 㕖 㕗 㕘 㕙 㕚 㕛 㕜 㕝 㕞 㕟 㕠 㕡 㕢 㕣 㕤 㕥 㕦 㕧 㕨 㕩 㕪 㕫 㕬 㕭 㕮 㕯 㕰 㕱 㕲 㕳 㕴 㕵 㕶 㕷 㕸 㕹 㕺 㕻 㕼 㕽 㕾 㕿 㖀 㖁 㖂 㖃 㖄 㖅 㖆 㖇 㖈 㖉 㖊 㖋 㖌 㖍 㖎 㖏 㖐 㖑 㖒 㖓 㖔 㖕 㖖 㖗 㖘 㖙 㖚 㖛 㖜 㖝 㖞 㖟 㖠 㖡 㖢 㖣 㖤 㖥 㖦 㖧 㖨 㖩 㖪 㖫 㖬 㖭 㖮 㖯 㖰 㖱 㖲 㖳 㖴 㖵 㖶 㖷 㖸 㖹 㖺 㖻 㖼 㖽 㖾 㖿 㗀 㗁 㗂 㗃 㗄 㗅 㗆 㗇 㗈 㗉 㗊 㗋 㗌 㗍 㗎 㗏 㗐 㗑 㗒 㗓 㗔 㗕 㗖 㗗 㗘 㗙 㗚 㗛 㗜 㗝 㗞 㗟 㗠 㗡 㗢 㗣 㗤 㗥 㗦 㗧 㗨 㗩 㗪 㗫 㗬 㗭 㗮 㗯 㗰 㗱 㗲 㗳 㗴 㗵 㗶 㗷 㗸 㗹 㗺 㗻 㗼 㗽 㗾 㗿 㘀 㘁 㘂 㘃 㘄 㘅 㘆 㘇 㘈 㘉 㘊 㘋 㘌 㘍 㘎 㘏 㘐 㘑 㘒 㘓 㘔 㘕 㘖 㘗 㘘 㘙 㘚 㘛 㘜 㘝 㘞 㘟 㘠 㘡 㘢 㘣 㘤 㘥 㘦 㘧 㘨 㘩 㘪 㘫 㘬 㘭 㘮 㘯 㘰 㘱 㘲 㘳 㘴 㘵 㘶 㘷 㘸 㘹 㘺 㘻 㘼 㘽 㘾 㘿 㙀 㙁 㙂 㙃 㙄 㙅 㙆 㙇 㙈 㙉 㙊 㙋 㙌 㙍 㙎 㙏 㙐 㙑 㙒 㙓 㙔 㙕 㙖 㙗 㙘 㙙 㙚 㙛 㙜 㙝 㙞 㙟 㙠 㙡 㙢 㙣 㙤 㙥 㙦 㙧 㙨 㙩 㙪 㙫 㙬 㙭 㙮 㙯 㙰 㙱 㙲 㙳 㙴 㙵 㙶 㙷 㙸 㙹 㙺 㙻 㙼 㙽 㙾 㙿 㚀 㚁 㚂 㚃 㚄 㚅 㚆 㚇 㚈 㚉 㚊 㚋 㚌 㚍 㚎 㚏 㚐 㚑 㚒 㚓 㚔 㚕 㚖 㚗 㚘 㚙 㚚 㚛 㚜 㚝 㚞 㚟 㚠 㚡 㚢 㚣 㚤 㚥 㚦 㚧 㚨 㚩 㚪 㚫 㚬 㚭 㚮 㚯 㚰 㚱 㚲 㚳 㚴 㚵 㚶 㚷 㚸 㚹 㚺 㚻 㚼 㚽 㚾 㚿 㜀 㜁 㜂 㜃 㜄 㜅 㜆 㜇 㜈 㜉 㜊 㜋 㜌 㜍 㜎 㜏 㜐 㜑 㜒 㜓 㜔 㜕 㜖 㜗 㜘 㜙 㜚 㜛 㜜 㜝 㜞 㜟 㜠 㜡 㜢 㜣 㜤 㜥 㜦 㜧 㜨 㜩 㜪 㜫 㜬 㜭 㜮 㜯 㜰 㜱 㜲 㜳 㜴 㜵 㜶 㜷 㜸 㜹 㜺 㜻 㜼 㜽 㜾 㜿 㝀 㝁 㝂 㝃 㝄 㝅 㝆 㝇 㝈 㝉 㝊 㝋 㝌 㝍 㝎 㝏 㝐 㝑 㝒 㝓 㝔 㝕 㝖 㝗 㝘 㝙 㝚 㝛 㝜 㝝 㝞 㝟 㝠 㝡 㝢 㝣 㝤 㝥 㝦 㝧 㝨 㝩 㝪 㝫 㝬 㝭 㝮 㝯 㝰 㝱 㝲 㝳 㝴 㝵 㝶 㝷 㝸 㝹 㝺 㝻 㝼 㝽 㝾 㝿 㞀 㞁 㞂 㞃 㞄 㞅 㞆 㞇 㞈 㞉 㞊 㞋 㞌 㞍 㞎 㞏 㞐 㞑 㞒 㞓 㞔 㞕 㞖 㞗 㞘 㞙 㞚 㞛 㞜 㞝 㞞 㞟 㞠 㞡 㞢 㞣 㞤 㞥 㞦 㞧 㞨 㞩 㞪 㞫 㞬 㞭 㞮 㞯 㞰 㞱 㞲 㞳 㞴 㞵 㞶 㞷 㞸 㞹 㞺 㞻 㞼 㞽 㞾 㞿 㟀 㟁 㟂 㟃 㟄 㟅 㟆 㟇 㟈 㟉 㟊 㟋 㟌 㟍 㟎 㟏 㟐 㟑 㟒 㟓 㟔 㟕 㟖 㟗 㟘 㟙 㟚 㟛 㟜 㟝 㟞 㟟 㟠 㟡 㟢 㟣 㟤 㟥 㟦 㟧 㟨 㟩 㟪 㟫 㟬 㟭 㟮 㟯 㟰 㟱 㟲 㟳 㟴 㟵 㟶 㟷 㟸 㟹 㟺 㟻 㟼 㟽 㟾 㟿 㠀 㠁 㠂 㠃 㠄 㠅 㠆 㠇 㠈 㠉 㠊 㠋 㠌 㠍 㠎 㠏 㠐 㠑 㠒 㠓 㠔 㠕 㠖 㠗 㠘 㠙 㠚 㠛 㠜 㠝 㠞 㠟 㠠 㠡 㠢 㠣 㠤 㠥 㠦 㠧 㠨 㠩 㠪 㠫 㠬 㠭 㠮 㠯 㠰 㠱 㠲 㠳 㠴 㠵 㠶 㠷 㠸 㠹 㠺 㠻 㠼 㠽 㠾 㠿 㡀 㡁 㡂 㡃 㡄 㡅 㡆 㡇 㡈 㡉 㡊 㡋 㡌 㡍 㡎 㡏 㡐 㡑 㡒 㡓 㡔 㡕 㡖 㡗 㡘 㡙 㡚 㡛 㡜 㡝 㡞 㡟 㡠 㡡 㡢 㡣 㡤 㡥 㡦 㡧 㡨 㡩 㡪 㡫 㡬 㡭 㡮 㡯 㡰 㡱 㡲 㡳 㡴 㡵 㡶 㡷 㡸 㡹 㡺 㡻 㡼 㡽 㡾 㡿 㢀 㢁 㢂 㢃 㢄 㢅 㢆 㢇 㢈 㢉 㢊 㢋 㢌 㢍 㢎 㢏 㢐 㢑 㢒 㢓 㢔 㢕 㢖 㢗 㢘 㢙 㢚 㢛 㢜 㢝 㢞 㢟 㢠 㢡 㢢 㢣 㢤 㢥 㢦 㢧 㢨 㢩 㢪 㢫 㢬 㢭 㢮 㢯 㢰 㢱 㢲 㢳 㢴 㢵 㢶 㢷 㢸 㢹 㢺 㢻 㢼 㢽 㢾 㢿 㣀 㣁 㣂 㣃 㣄 㣅 㣆 㣇 㣈 㣉 㣊 㣋 㣌 㣍 㣎 㣏 㣐 㣑 㣒 㣓 㣔 㣕 㣖 㣗 㣘 㣙 㣚 㣛 㣜 㣝 㣞 㣟 㣠 㣡 㣢 㣣 㣤 㣥 㣦 㣧 㣨 㣩 㣪 㣫 㣬 㣭 㣮 㣯 㣰 㣱 㣲 㣳 㣴 㣵 㣶 㣷 㣸 㣹 㣺 㣻 㣼 㣽 㣾 㣿 㤀 㤁 㤂 㤃 㤄 㤅 㤆 㤇 㤈 㤉 㤊 㤋 㤌 㤍 㤎 㤏 㤐 㤑 㤒 㤓 㤔 㤕 㤖 㤗 㤘 㤙 㤚 㤛 㤜 㤝 㤞 㤟 㤠 㤡 㤢 㤣 㤤 㤥 㤦 㤧 㤨 㤩 㤪 㤫 㤬 㤭 㤮 㤯 㤰 㤱 㤲 㤳 㤴 㤵 㤶 㤷 㤸 㤹 㤺 㤻 㤼 㤽 㤾 㤿 㥀 㥁 㥂 㥃 㥄 㥅 㥆 㥇 㥈 㥉 㥊 㥋 㥌 㥍 㥎 㥏 㥐 㥑 㥒 㥓 㥔 㥕 㥖 㥗 㥘 㥙 㥚 㥛 㥜 㥝 㥞 㥟 㥠 㥡 㥢 㥣 㥤 㥥 㥦 㥧 㥨 㥩 㥪 㥫 㥬 㥭 㥮 㥯 㥰 㥱 㥲 㥳 㥴 㥵 㥶 㥷 㥸 㥹 㥺 㥻 㥼 㥽 㥾 㥿 㦀 㦁 㦂 㦃 㦄 㦅 㦆 㦇 㦈 㦉 㦊 㦋 㦌 㦍 㦎 㦏 㦐 㦑 㦒 㦓 㦔 㦕 㦖 㦗 㦘 㦙 㦚 㦛 㦜 㦝 㦞 㦟 㦠 㦡 㦢 㦣 㦤 㦥 㦦 㦧 㦨 㦩 㦪 㦫 㦬 㦭 㦮 㦯 㦰 㦱 㦲 㦳 㦴 㦵 㦶 㦷 㦸 㦹 㦺 㦻 㦼 㦽 㦾 㦿 㧀 㧁 㧂 㧃 㧄 㧅 㧆 㧇 㧈 㧉 㧊 㧋 㧌 㧍 㧎 㧏 㧐 㧑 㧒 㧓 㧔 㧕 㧖 㧗 㧘 㧙 㧚 㧛 㧜 㧝 㧞 㧟 㧠 㧡 㧢 㧣 㧤 㧥 㧦 㧧 㧨 㧩 㧪 㧫 㧬 㧭 㧮 㧯 㧰 㧱 㧲 㧳 㧴 㧵 㧶 㧷 㧸 㧹 㧺 㧻 㧼 㧽 㧾 㧿 㨀 㨁 㨂 㨃 㨄 㨅 㨆 㨇 㨈 㨉 㨊 㨋 㨌 㨍 㨎 㨏 㨐 㨑 㨒 㨓 㨔 㨕 㨖 㨗 㨘 㨙 㨚 㨛 㨜 㨝 㨞 㨟 㨠 㨡 㨢 㨣 㨤 㨥 㨦 㨧 㨨 㨩 㨪 㨫 㨬 㨭 㨮 㨯 㨰 㨱 㨲 㨳 㨴 㨵 㨶 㨷 㨸 㨹 㨺 㨻 㨼 㨽 㨾 㨿 㩀 㩁 㩂 㩃 㩄 㩅 㩆 㩇 㩈 㩉 㩊 㩋 㩌 㩍 㩎 㩏 㩐 㩑 㩒 㩓 㩔 㩕 㩖 㩗 㩘 㩙 㩚 㩛 㩜 㩝 㩞 㩟 㩠 㩡 㩢 㩣 㩤 㩥 㩦 㩧 㩨 㩩 㩪 㩫 㩬 㩭 㩮 㩯 㩰 㩱 㩲 㩳 㩴 㩵 㩶 㩷 㩸 㩹 㩺 㩻 㩼 㩽 㩾 㩿 㪀 㪁 㪂 㪃 㪄 㪅 㪆 㪇 㪈 㪉 㪊 㪋 㪌 㪍 㪎 㪏 㪐 㪑 㪒 㪓 㪔 㪕 㪖 㪗 㪘 㪙 㪚 㪛 㪜 㪝 㪞 㪟 㪠 㪡 㪢 㪣 㪤 㪥 㪦 㪧 㪨 㪩 㪪 㪫 㪬 㪭 㪮 㪯 㪰 㪱 㪲 㪳 㪴 㪵 㪶 㪷 㪸 㪹 㪺 㪻 㪼 㪽 㪾 㪿 㫀 㫁 㫂 㫃 㫄 㫅 㫆 㫇 㫈 㫉 㫊 㫋 㫌 㫍 㫎 㫏 㫐 㫑 㫒 㫓 㫔 㫕 㫖 㫗 㫘 㫙 㫚 㫛 㫜 㫝 㫞 㫟 㫠 㫡 㫢 㫣 㫤 㫥 㫦 㫧 㫨 㫩 㫪 㫫 㫬 㫭 㫮 㫯 㫰 㫱 㫲 㫳 㫴 㫵 㫶 㫷 㫸 㫹 㫺 㫻 㫼 㫽 㫾 㫿 㬀 㬁 㬂 㬃 㬄 㬅 㬆 㬇 㬈 㬉 㬊 㬋 㬌 㬍 㬎 㬏 㬐 㬑 㬒 㬓 㬔 㬕 㬖 㬗 㬘 㬙 㬚 㬛 㬜 㬝 㬞 㬟 㬠 㬡 㬢 㬣 㬤 㬥 㬦 㬧 㬨 㬩 㬪 㬫 㬬 㬭 㬮 㬯 㬰 㬱 㬲 㬳 㬴 㬵 㬶 㬷 㬸 㬹 㬺 㬻 㬼 㬽 㬾 㬿 㭀 㭁 㭂 㭃 㭄 㭅 㭆 㭇 㭈 㭉 㭊 㭋 㭌 㭍 㭎 㭏 㭐 㭑 㭒 㭓 㭔 㭕 㭖 㭗 㭘 㭙 㭚 㭛 㭜 㭝 㭞 㭟 㭠 㭡 㭢 㭣 㭤 㭥 㭦 㭧 㭨 㭩 㭪 㭫 㭬 㭭 㭮 㭯 㭰 㭱 㭲 㭳 㭴 㭵 㭶 㭷 㭸 㭹 㭺 㭻 㭼 㭽 㭾 㭿 㮀 㮁 㮂 㮃 㮄 㮅 㮆 㮇 㮈 㮉 㮊 㮋 㮌 㮍 㮎 㮏 㮐 㮑 㮒 㮓 㮔 㮕 㮖 㮗 㮘 㮙 㮚 㮛 㮜 㮝 㮞 㮟 㮠 㮡 㮢 㮣 㮤 㮥 㮦 㮧 㮨 㮩 㮪 㮫 㮬 㮭 㮮 㮯 㮰 㮱 㮲 㮳 㮴 㮵 㮶 㮷 㮸 㮹 㮺 㮻 㮼 㮽 㮾 㮿 㯀 㯁 㯂 㯃 㯄 㯅 㯆 㯇 㯈 㯉 㯊 㯋 㯌 㯍 㯎 㯏 㯐 㯑 㯒 㯓 㯔 㯕 㯖 㯗 㯘 㯙 㯚 㯛 㯜 㯝 㯞 㯟 㯠 㯡 㯢 㯣 㯤 㯥 㯦 㯧 㯨 㯩 㯪 㯫 㯬 㯭 㯮 㯯 㯰 㯱 㯲 㯳 㯴 㯵 㯶 㯷 㯸 㯹 㯺 㯻 㯼 㯽 㯾 㯿 㰀 㰁 㰂 㰃 㰄 㰅 㰆 㰇 㰈 㰉 㰊 㰋 㰌 㰍 㰎 㰏 㰐 㰑 㰒 㰓 㰔 㰕 㰖 㰗 㰘 㰙 㰚 㰛 㰜 㰝 㰞 㰟 㰠 㰡 㰢 㰣 㰤 㰥 㰦 㰧 㰨 㰩 㰪 㰫 㰬 㰭 㰮 㰯 㰰 㰱 㰲 㰳 㰴 㰵 㰶 㰷 㰸 㰹 㰺 㰻 㰼 㰽 㰾 㰿 㱀 㱁 㱂 㱃 㱄 㱅 㱆 㱇 㱈 㱉 㱊 㱋 㱌 㱍 㱎 㱏 㱐 㱑 㱒 㱓 㱔 㱕 㱖 㱗 㱘 㱙 㱚 㱛 㱜 㱝 㱞 㱟 㱠 㱡 㱢 㱣 㱤 㱥 㱦 㱧 㱨 㱩 㱪 㱫 㱬 㱭 㱮 㱯 㱰 㱱 㱲 㱳 㱴 㱵 㱶 㱷 㱸 㱹 㱺 㱻 㱼 㱽 㱾 㱿 㲀 㲁 㲂 㲃 㲄 㲅 㲆 㲇 㲈 㲉 㲊 㲋 㲌 㲍 㲎 㲏 㲐 㲑 㲒 㲓 㲔 㲕 㲖 㲗 㲘 㲙 㲚 㲛 㲜 㲝 㲞 㲟 㲠 㲡 㲢 㲣 㲤 㲥 㲦 㲧 㲨 㲩 㲪 㲫 㲬 㲭 㲮 㲯 㲰 㲱 㲲 㲳 㲴 㲵 㲶 㲷 㲸 㲹 㲺 㲻 㲼 㲽 㲾 㲿 㳀 㳁 㳂 㳃 㳄 㳅 㳆 㳇 㳈 㳉 㳊 㳋 㳌 㳍 㳎 㳏 㳐 㳑 㳒 㳓 㳔 㳕 㳖 㳗 㳘 㳙 㳚 㳛 㳜 㳝 㳞 㳟 㳠 㳡 㳢 㳣 㳤 㳥 㳦 㳧 㳨 㳩 㳪 㳫 㳬 㳭 㳮 㳯 㳰 㳱 㳲 㳳 㳴 㳵 㳶 㳷 㳸 㳹 㳺 㳻 㳼 㳽 㳾 㳿 㴀 㴁 㴂 㴃 㴄 㴅 㴆 㴇 㴈 㴉 㴊 㴋 㴌 㴍 㴎 㴏 㴐 㴑 㴒 㴓 㴔 㴕 㴖 㴗 㴘 㴙 㴚 㴛 㴜 㴝 㴞 㴟 㴠 㴡 㴢 㴣 㴤 㴥 㴦 㴧 㴨 㴩 㴪 㴫 㴬 㴭 㴮 㴯 㴰 㴱 㴲 㴳 㴴 㴵 㴶 㴷 㴸 㴹 㴺 㴻 㴼 㴽 㴾 㴿 㵀 㵁 㵂 㵃 㵄 㵅 㵆 㵇 㵈 㵉 㵊 㵋 㵌 㵍 㵎 㵏 㵐 㵑 㵒 㵓 㵔 㵕 㵖 㵗 㵘 㵙 㵚 㵛 㵜 㵝 㵞 㵟 㵠 㵡 㵢 㵣 㵤 㵥 㵦 㵧 㵨 㵩 㵪 㵫 㵬 㵭 㵮 㵯 㵰 㵱 㵲 㵳 㵴 㵵 㵶 㵷 㵸 㵹 㵺 㵻 㵼 㵽 㵾 㵿 㶀 㶁 㶂 㶃 㶄 㶅 㶆 㶇 㶈 㶉 㶊 㶋 㶌 㶍 㶎 㶏 㶐 㶑 㶒 㶓 㶔 㶕 㶖 㶗 㶘 㶙 㶚 㶛 㶜 㶝 㶞 㶟 㶠 㶡 㶢 㶣 㶤 㶥 㶦 㶧 㶨 㶩 㶪 㶫 㶬 㶭 㶮 㶯 㶰 㶱 㶲 㶳 㶴 㶵 㶶 㶷 㶸 㶹 㶺 㶻 㶼 㶽 㶾 㶿 㷀 㷁 㷂 㷃 㷄 㷅 㷆 㷇 㷈 㷉 㷊 㷋 㷌 㷍 㷎 㷏 㷐 㷑 㷒 㷓 㷔 㷕 㷖 㷗 㷘 㷙 㷚 㷛 㷜 㷝 㷞 㷟 㷠 㷡 㷢 㷣 㷤 㷥 㷦 㷧 㷨 㷩 㷪 㷫 㷬 㷭 㷮 㷯 㷰 㷱 㷲 㷳 㷴 㷵 㷶 㷷 㷸 㷹 㷺 㷻 㷼 㷽 㷾 㷿 㸀 㸁 㸂 㸃 㸄 㸅 㸆 㸇 㸈 㸉 㸊 㸋 㸌 㸍 㸎 㸏 㸐 㸑 㸒 㸓 㸔 㸕 㸖 㸗 㸘 㸙 㸚 㸛 㸜 㸝 㸞 㸟 㸠 㸡 㸢 㸣 㸤 㸥 㸦 㸧 㸨 㸩 㸪 㸫 㸬 㸭 㸮 㸯 㸰 㸱 㸲 㸳 㸴 㸵 㸶 㸷 㸸 㸹 㸺 㸻 㸼 㸽 㸾 㸿 㹀 㹁 㹂 㹃 㹄 㹅 㹆 㹇 㹈 㹉 㹊 㹋 㹌 㹍 㹎 㹏 㹐 㹑 㹒 㹓 㹔 㹕 㹖 㹗 㹘 㹙 㹚 㹛 㹜 㹝 㹞 㹟 㹠 㹡 㹢 㹣 㹤 㹥 㹦 㹧 㹨 㹩 㹪 㹫 㹬 㹭 㹮 㹯 㹰 㹱 㹲 㹳 㹴 㹵 㹶 㹷 㹸 㹹 㹺 㹻 㹼 㹽 㹾 㹿 㺀 㺁 㺂 㺃 㺄 㺅 㺆 㺇 㺈 㺉 㺊 㺋 㺌 㺍 㺎 㺏 㺐 㺑 㺒 㺓 㺔 㺕 㺖 㺗 㺘 㺙 㺚 㺛 㺜 㺝 㺞 㺟 㺠 㺡 㺢 㺣 㺤 㺥 㺦 㺧 㺨 㺩 㺪 㺫 㺬 㺭 㺮 㺯 㺰 㺱 㺲 㺳 㺴 㺵 㺶 㺷 㺸 㺹 㺺 㺻 㺼 㺽 㺾 㺿 㻀 㻁 㻂 㻃 㻄 㻅 㻆 㻇 㻈 㻉 㻊 㻋 㻌 㻍 㻎 㻏 㻐 㻑 㻒 㻓 㻔 㻕 㻖 㻗 㻘 㻙 㻚 㻛 㻜 㻝 㻞 㻟 㻠 㻡 㻢 㻣 㻤 㻥 㻦 㻧 㻨 㻩 㻪 㻫 㻬 㻭 㻮 㻯 㻰 㻱 㻲 㻳 㻴 㻵 㻶 㻷 㻸 㻹 㻺 㻻 㻼 㻽 㻾 㻿 㼀 㼁 㼂 㼃 㼄 㼅 㼆 㼇 㼈 㼉 㼊 㼋 㼌 㼍 㼎 㼏 㼐 㼑 㼒 㼓 㼔 㼕 㼖 㼗 㼘 㼙 㼚 㼛 㼜 㼝 㼞 㼟 㼠 㼡 㼢 㼣 㼤 㼥 㼦 㼧 㼨 㼩 㼪 㼫 㼬 㼭 㼮 㼯 㼰 㼱 㼲 㼳 㼴 㼵 㼶 㼷 㼸 㼹 㼺 㼻 㼼 㼽 㼾 㼿 㽀 㽁 㽂 㽃 㽄 㽅 㽆 㽇 㽈 㽉 㽊 㽋 㽌 㽍 㽎 㽏 㽐 㽑 㽒 㽓 㽔 㽕 㽖 㽗 㽘 㽙 㽚 㽛 㽜 㽝 㽞 㽟 㽠 㽡 㽢 㽣 㽤 㽥 㽦 㽧 㽨 㽩 㽪 㽫 㽬 㽭 㽮 㽯 㽰 㽱 㽲

②8

见《国朝先正事略》。

③0

见《清晖赠言》陈见龙序。

③1

见《仿巨然燕文贵山水卷》王翬自题，刊于《In Pursuit of Antiquity》。

③2

见《清晖赠言》冯武《耕烟先生八十初度序》。

③3

见《清晖赠言》载王撰诗。

③4

见《清晖赠言》。

③6

见《明清中国画大师研究丛书·王石谷》。

③7

见吴修《青霞馆论画绝句》。

③8

见《大涤子题画诗跋》。

③9

见冯金伯《国朝画识》，参见石守谦《石涛王原祁合作兰竹的问题》，收入《风格与世变》。

④0

见黄迁《赠王君石谷序》，收入《清晖赠言》。

图版目录

一	仿巨然山水轴	二〇	西林禅室图横幅	三九	庐山白云图卷
二	庐山听瀑图轴(附局部)	二一	陡壑奔泉图轴(附局部)	四〇	仿宋元山水长卷
三	仿古山水册 二五开	二二	奇峰耸秀图轴(附局部)	四一	溪堂诗思图轴(附局部)
四	墨竹图册 八开	二三	仿关仝溪山晴霭图卷	四二	临范宽雪山图轴(附局部)
五	万壑千岩图轴	二四	仿黄公望山水图卷	四三	临黄公望富春山居图卷
六	寒塘鹈鹕图轴(附局部)	二五	仿巨然楚山欲雨图轴(附局部)	四四	南山草堂图轴(附局部)
七	小中现大册 二一开(附局部)	二六	仿古山水册 一二开	四五	仿董源夏景山口待渡图卷
八	仿古山水册 一〇开	二七	仿古山水册 一〇开	四六	仿赵孟頫江村清夏图轴(附局部)
九	山窗读书图轴(附局部)	二八	晚梧秋影图轴(附局部)	四七	仿黄鹤山樵山水轴
一〇	虞山枫林图轴(附局部)	二九	亘古无双图册 四开	四八	秋山萧寺图轴
一一	石磴林泉图轴(附局部)	三〇	临黄公望富春山居图卷	四九	柳岸江舟图轴(附局部)
一二	溪山红树图轴(附局部)	三一	仿巨然烟浮远岫图轴(附局部)	五〇	水阁延凉图轴(附局部)
一三	春山飞瀑图轴(附局部)	三二	西陂六景图册 六开	五一	仿古四季山水屏
一四	山阴霁雪图卷	三三	仿王蒙山水图轴(附局部)	五二	仿唐寅秋树昏鸦图轴(附局部)
一五	岩栖高士图轴	三四	夏麓晴云图轴(附局部)	五三	江干七树图轴(附局部)
一六	云溪高逸图卷	三五	仿古山水册 一二开	五四	夏五吟梅图轴(附局部)
一七	仿古山水四段卷	三六	嵩山草堂图轴	五五	云山竞秀图卷
一八	仿巨然夏寒图轴	三七	卢鸿草堂图轴(附局部)	五六	仿古山水册 一二开
一九	仿王蒙秋山草堂图轴	三八	西斋图卷	五七	草堂碧泉图轴