

四王精品集

SIWANG JINGPINJI



天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

四王精品集

SIWANG JINGPINJI

王时敏

王 鉴

王 翬

王原祁

天津出版传媒集团

 天津人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

四王精品集 / 天津人民美术出版社编. -- 天津 :
天津人民美术出版社, 2016. 10
ISBN 978-7-5305-7415-7

I. ①四… II. ①天… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第252286号

四王精品集

出 版 人: 李毅峰
责任编辑: 田殿卿 臧晓彤
技术编辑: 李宝生
出版发行: 天津人民美术出版社
社 址: 天津市和平区马场道150号
邮 编: 300050
电 话: (022)58352900
网 址: <http://www.tjrm.cn>
经 销: 全国新华书店
印 刷: 天津九星印刷制版有限公司
开 本: 889毫米×1194毫米 1/16
版 次: 2016年10月第1版
印 次: 2016年10月第1次印刷
印 张: 11
印 数: 1—2000
定 价: 88.00元



版权所有 侵权必究

目 录

从“集古大成”到“自出机杼” ——“四王”的绘画艺术（顾平）	1
-----------------------------------	---

王时敏

仿宋元山水册 十开	14
仿黄公望山水图	24
仿大痴山水图	25
山水册 十开	26
仿吴镇山水图	36
云峰树色图	37
书画合册选一	38

王 鉴

峦容川色图	40
仿黄公望《山居幽赏图》	41
仿古山水册 二十开	42
仿古山水册 八开	62
山庄奇峰图	70
仿吴镇山水图	71
仿《山林逸趣图》	72
书画合册选一	73
山水清音图册 十开	74
仿王蒙《云壑松阴图》	84
仿北苑山水图	85
仿巨然《烟浮远岫图》	86

王 翬

仿《蒲柳图》	88
仿唐寅《溪山晴霭图》	89
山窗对雪图	90
仿巨然《夏山烟雨图》	91
仿董源《山川浑厚图》	92

仿巨然《峰峦浑厚图》	93
仿巨然《溪山渔乐图》	94
仿黄公望《富春大岭图》	95
水阁图	96
仿黄公望《良常山馆图》	97
仿王蒙《仙山楼观图》	98
仿巨然山水图	99
仿董源《夏景山口待渡图》	100
山水图八幅	106
仿王蒙《名山草堂图》	114
柳岸江洲图	115
云山竞秀图卷	116
仿李成《仙岩楼观图》	124
雨过飞泉图	125
仿古山水册 十二开	126
仿黄鹤山人山水图	138

王原祁

仿吴镇山水图	140
仿大痴山水图	141
仿黄公望《山庄平远图》	142
仿黄公望《浮峦暖翠图》	143
仿倪黄山水	144
仿黄公望山水	145
仿大痴山水图	146
仿黄公望粤东山水	147
仿黄公望山水图	148
仿大痴山水图	149
山水册 八开选六	150
仿古山水册 十二开	156
仿黄公望山水图	168

“四王”简介（邢晋 整理）	169
“四王”年表（邢晋 整理）	171

从“集古大成”到“自出机杼”

——“四王”的绘画艺术

顾平

顺治十年(1653)，明末清初著名诗人吴伟业仿效杜甫的《饮中八仙歌》创作了一首《画中九友歌》^①，以赞美当时画坛享有盛名且关系密切的九位画家——董其昌、王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、张学曾、程嘉燧、卞文瑜和邵弥，首次将王时敏和王鉴并称为“二王”。四十多年后，大约在康熙四十年(1701)，清初著名学者王士禛《居易录》中又有“王翬，字石谷，自号乌目山人，常熟人。画与太仓王太常时敏、王廉州鉴齐名，江左称‘三王’”^②，“三王”被并称。又过了百余年，嘉庆二十五年(1820)，清代画家盛大士在《溪山卧游录》中将“四王”正式“合体”：“国初画家，首推四王。吾娄东得其三，虞山居其一。”^③于是，绘画史中的“四王”称谓开始流行起来。

“四王”是指活跃在明末清初画坛的四位“王姓”代表画家，他们是王时敏、王鉴、王翬与王原祁。绘画史通常将他们归为“正统派”的代表人物，指代这一时期绘画创作的“体制”风格与美学趣味。“四王”在明末清初可谓独领风骚百余年，其影响与知名度都是同一时期其他画家无法比肩的。然而到了五四新文化运动期间，因其艺术思想与作品风格不合潮流，遂被列为“摹古”与“保守”的典型，遭遇了灭顶之灾！似乎阻碍社会前行的“罪过”均可归咎在这几位“画家”身上。20世纪80年代之后，随着学术界正本清源，人们开始重新反思“四王”的价值与意义，希望能给出更为公允客观的评价，但学者们仍各执一词，终难达成共识。

一

“四王”的宗师是董其昌，画学渊源是“南宗”一系。“四王”领袖王时敏直接受学于董其昌，董其昌的艺术思想与创作实践是王时敏艺术的基本来源。以下“三王”又都是王时敏直接或间接的学生，自然也在董其昌的艺术笼罩下展开实践与理论的探索。作为董其昌艺术的传人，王时敏秉承董其昌“南北宗论”与“文人画”的艺术理论，提出“画家正脉”的观点：“唐宋以后，画家正脉，自元季四大家、赵承旨外，吾吴沈、文、唐、仇以暨董文敏，虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。”“四

①吴伟业：《吴梅村诗集笺注》，卷五，第291—293页，上海古籍出版社，1983

②王士禛：《居易录·三十四卷》，卷二，载《王渔洋遗书》，清雍正年版

③盛大士：《溪山卧游录》，载于安澜编《画论丛刊》，第403页，人民美术出版社，1960

王”正是基于这一“正脉”而遍师传统之经典，可谓“集古之大成”。整体上，“四王”画学从“元四家”入手，上溯至董、巨，侧重于对传统“南宗”系统的承继，同时讲究学养的积累，追求画面“书卷气”与“平淡天真”的审美趣味。这种对传统的深度洞悉与精微把握，是传统经典得以传承的基本保证。可以说，没有“四王”孜孜以求的寻古、探古与摹古、仿古，中国画传统就不可能如此完善地被续接。另一方面，“四王”在“集古”的过程中，并非被动地“师古”，他们同时实现了对传统经典笔墨程式的归纳、总结与综合运用，在“仿古”中求得创新的艺术思想，努力使古人的经典旨趣得以复活。

“四王”绘画的“自出机杼”常常被我们所忽略。只要我们细心观察就会发现，“四王”对传统经典的模仿，并非单纯的形式抄袭，他们从古人的作品出发，探寻其艺术旨趣，分析梳理其绘画形式所承载的思想与审美，破解画面布局、笔法、墨法与设色之道，总结出相关画学理论，落脚在自己的创作之中。这些画学理论，虽然来源于传统经典，但已远远超越了作品视觉形式的存在，已经成为对传统的化解与有效提取。我们可以这样说，“四王”通过整合古人的图式，形成了符合其自身审美的新样式，这种新样式也可以看作一种风格的再造。“四王”对“笔墨”的理解与重视，对“程式”的归纳与建立，既来源于古代经典作品，也印证了自然实景，同时又符合当时的文人意趣，它是集自然客体之形与画家感受之真并结合时代人文情愫而幻化出的一种新的视觉表达规则。“四王”的创作正是实施这一“规则”的新图像，理应被看作中国画之新变。只不过这种“变”是对传统的一种渐进式演进，虽然少了“四僧”个人风格的独创，缺乏当代中国画所追求的“生机”，但作为一种“合唱”，他们演奏的是纯正优美的中国画“旋律”，传承的是最宝贵的传统视觉资源，恪守的是中国画作为视觉方式的本体之道。“四王”为之躬行的这项“复兴计划”，因不标榜自己的存在而更显价值，也因其维护传统的出发点而永远为我们所记取。

由此，“四王”作为绘画史的一种存在，对其解读与评述理应回到绘画演变的序列之中，并观照其生成的社会情境。同时，讨论中要紧紧围绕其作品，剖析其所承载的艺术思想与审美旨趣，从而得出更为客观、科学的结论。因此，研读“作品”成为研究的关纽，通过对每位艺术家作品的

深度细读与切身感悟，获取其艺术上的创新与创造，从而避免诸多“走偏”的情绪化结论。

二

王时敏（1592—1680），字逊之，号烟客、西庐老人等，江苏太仓人，为明代首辅相国王锡爵之孙，出身明代官宦之家，崇祯九年（1636）曾任太常寺少卿，人称“王奉常”。王时敏为“四王”之首，直接受教于董其昌，并成为其艺术思想坚定的实践者和推广者，开有清一代之画坛时风，被奉为“画学正脉”。董其昌提出的“文人画”和“南北宗”理论影响深远，他认为：“文人之画，自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传，吾朝文、沈则又遥接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹易学也。”^①为此，鼎承董氏的王时敏主要师法“南宗”诸家兼及北派，其中对“元四家”用力尤多，黄公望是其终身师法的楷模，并时常感到无法企及，自嘲云：“欲仿子久，口能言而笔不随，曾未得其脚汗气，正米老所谓惭愧杀人也。”在长期尚古、法古、藏古、摹古的过程中，王时敏成为“集古大成”式的人物，一派精致儒雅、谦谦君子之风，画面呈现苍润松秀、浑厚清逸之美。

近代以来，对以王时敏为代表的“四王”最常见的批判就是保守。回到当时的历史语境中，我们看王时敏的摹古“策略”，除了鼎承董其昌的画学思想之外，还有他对彼时画坛的认知和判断：“画道至今日，正极盛、极衰之时，遍观天下不敢妄为许可。盖由盘礴家竞习时趋，谬种流传，妄谓自开堂户，遂与古人日远。”^②在创新泛滥、竞相“自开堂户”的时代中如何避开时趋，开辟一条属于自我的艺术之路，不正是每个艺术家都要做出的选择吗？老子云：“天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已。”这样的辩证法，王时敏是极清楚的，在“竞习时趋”“自开堂户”盛行的时代，采取“保守”的摹古策略，不正是一种创新吗？也更需要责任和勇气，历史也证明了这一点，后来王时敏成为清代画坛正脉的代表、“国朝画苑领袖”，正是基于此选择的结果。至于“四王”之后亦步亦趋、食古不化、笔墨呆板的学习者导致的弊习丛生，当与王时敏无干。

王时敏的摹古策略是基于画学本体规律性的判断。艺术是时代累积的

①董其昌：《画禅室随笔》，载俞剑华编著《中国古代画论类编》，第724页，人民美术出版社，2004

②王时敏：《王奉常书画题跋》，《中国书画全书》，第七册，第916页，上海书画出版社，1994

结果，传统的继承方式也是多样的，诸如精神、题材、形式、技法、格调、品位等诸多方面。王时敏在题画上曾指出：“古来盘礴名家，宗派皆有渊源，意匠各极惨淡。然其笔法、位置皆可学而至。惟痴翁笔墨外皆有一种淡逸之致、苍莽之气，则全出天趣，不可学而能。”^①可见，王时敏认为绘画首先要有渊源，笔笔有出处。对此，董其昌说得明白：

“画平远师赵大年，重山叠嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子。皴树用北苑、子昂二家法。石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕《雪景》，李成画法有小帧水墨及着色青绿，俱宜宗之。集其大成，自出机杼，再四五年，文、沈二君，不能独步吾吴矣。”^②对历史上的名家诸法均可采用“拿来主义”“集其大成”，最重要的是能够“自出机杼”，灵活运用。其次是意匠惨淡，苦心经营。更难得的是出自天趣的“淡逸”和“苍莽”，非“学”可得。王时敏在谈及黄公望的画作时说：“灵机独诣，纵横变化，无辙迹可寻。学者能从此处深参冥悟，斯得其真。”^③他指出，具体可见的用笔与位置易学，从不可见处寻得真意，“深参冥悟”，如此高标的要求，非寻常辈可梦得。

天津博物馆藏王时敏作于丙午（1666）的《山水册》，高27.2厘米，宽22.4厘米，十幅画面分别师法黄子久、巨然、梅道人、黄鹤山樵、倪雲林、小米等诸家，既留有师法对象的用笔及结构特征，又将其风格统一为王家面貌，格调高远，画面轻松，用笔精到，一派谦谦君子之儒雅跃然纸上。如其中一开是仿倪雲林笔意，王时敏增加了笔里的水分，变折带皴的侧锋为中锋用笔，淡墨皴擦，少量重墨点苔，将倪氏原本河岸的裸露山石变成了松软的土坡，在淡淡的墨色中，画面呈现出湿润、透明的感觉，宛若一块晶莹剔透的玉面，令人爱不释手，过目不忘。另有一开是仿小米云山，以高远辅以平远之法将江南的山雨朦胧表现得浑然一体，小米横点被服帖地摆在了山体结构之上，中景的一片亭台楼阁映衬着山体，虚实相生，画面清爽雅致，秩序井然。诸家他法在王时敏的手中都被驯化为其自家模样，透着雅致、精美、文气，笔墨追求与儒家精神在画面上合二为一，艺术被外化为人格魅力的彰显——君子如玉。

三

王鉴（1598—1677），字玄照，后改字元照、圆照，号湘碧、染香庵

①王时敏：《王奉常书画题跋》，《中国书画全书》，第七册，第930页，上海书画出版社，1994

②董其昌：《画旨》，卷上，载于安澜编《画论丛刊》，第73页，人民美术出版社，1960

③王时敏：《王奉常书画题跋》，《中国书画全书》，第七册，第931页，上海书画出版社，1994

主等，江苏太仓人。他是晚明江南文坛盟主王世贞的曾孙，自幼受到家学沾溉，绮岁即好点染，青年时代曾受到晚年董其昌的指点，在绘画观念上完全受到董的影响，强调学古与正脉的承续。王鉴与王时敏同为太仓世家，且两家历来交接亲密，所以二人在绘画上相互砥砺，彼此推重，在清初传为一时之佳话。且二人都以董其昌为根底，是南宗正脉在清初的代言人。不过，王鉴对于传统的选择要比王时敏更加包容，虽侧重南宗，却并不限于元四家，对于有宋以来的青绿包括赵孟頫的习者画法也有所涉猎。因此，王鉴的综采百家之笔法后来也成为其弟子王翬的榜样，在画法上有一种精诣极致的追求，与王时敏的浑成相映生辉。王鉴的山水画，用笔多擅中锋，用墨浓郁，树木葱茏，丘壑深邃，即便是青绿之作，仍能纤不伤雅，卓有余妍，有一种书卷之气盎然笔墨间。

王鉴的许多山水画创作，皆从册页收集的众多古法中取用基本材料。如《仿范宽山水屏》，显然为王时敏收藏的《溪山行旅图》摹本，就像摹制《小中现大册》那样，王鉴通过精心设计，将一系列古代经典作品浓缩在一个固定的尺寸中。王鉴在该图中题曰：“范宽笔法原与董、巨相似，但雄壮过之。此图为吾娄王奉常所藏，闻已为人易去，今拟其意，不求形似也。”^①北宋画家范宽的《溪山行旅图》，曾被王时敏缩临汇集在《小中现大册》中，故而此图不仅出现在王鉴的《仿宋元画册》中，而且画家以不同的形式反复加以临仿。王鉴热衷于对范宽语汇的运用，实则反映了他试图将南宗与北宗画法熔为一炉的尝试，如其在《仿范宽山水图》轴中云：“近代丹青家皆宗董、巨，未有师范中立者，盖未见其真迹耳。余向观王仲和宪副所藏一巨幅，峰峦苍秀，草木华滋，与董、巨论笔法，各有门庭，而元气云通，又自有相合处。”

在清初的太仓绘画圈中，将某些古代大师的作品临摹成册成为一时风习。通常情况下，这种精心描摹古人作品的册页被称为《小中现大册》。与此同时，一种与《小中现大册》有所区别的“仿拟”册页也颇为流行，二者的区别在于，前者是一种忠于原作的临摹之作，只是在形制上被缩小以便携带、交流与学习；而后者虽名为“仿拟”，实则属于一种更为随性的创作，它只是利用前辈画家的某些习惯性笔法或构图、造型等形式元素，却并不追求与原作分毫不差的临摹效果。与前者建立图像库的初衷不同的是，这些微型的仿古册页体现了画家的某种创作观念。以王鉴历时四载绘制完成的《仿

①《豪素深心——明末清初遗民金石书画展》，别册，澳门艺术博物馆，第49页，2009

古山水册》为例，此作为其平生得意之作，内含仿王蒙作品两帧，仿李成、刘松年、马文璧、范宽、燕文贵、黄公望、赵孟頫、吴镇各一，这些作品风格多样，兼具南宗与北宗画法。对于王鉴这种并不严格恪守南宗体系的绘画理念，王时敏曾云：“廉州画学浩如烟海，自五代宋元诸名迹，无不摹写，亦无不肖似。规矩既极谨严，神韵又复超逸，真得士气，绝去习者蹊径，而精诣入微处，将使白石逊其妍、宗伯让其工矣。”^①通过建立册页的桥梁，王鉴在创作与古画真迹之间，建立了“神变古法”的关系，并且以大轴的规模提供其“自出机杼”的空间。对于王鉴、王时敏辈而言，各式各样的《小中现大册》就像图像库一样，通过对其中一些图式的转化、凝练，便可以形成自己所需的形式，并创造出一些新的符号。即如王时敏所言，“与宋元诸名家血战”的结果是“与之俱化”，那么在“四王”画派体系中，荟萃并融入诸家古法则可通向艺术的彼岸。

王鉴将诸家画法熔于一炉的尝试多体现在其重要作品中，如画于1649年的《四家灵气图》，其跋语云：“己丑冬十月，余浪游武陵，承登子张公祖渡江相访，出其同乡朱相国家所藏元四大家真迹鉴赏，俗眼为之一清。归如渔夫出桃源，不复记忆，然笔端灵气，于梦寐中仿佛见之。”^②乍看上去，《四家灵气图》是一幅以黄公望、吴镇画法为主的作品，圆笔中锋；待细看又能发现，王鉴在远山的皴法处理上实际上采用了王蒙的牛毛皴，而置于画幅前端的几株小树则又被赋予了倪瓒风格的清隽风神。王鉴集古法于一体的画学理念贯穿于其一生的创作实践中，作于1658年的《青绿山水图卷》便是一幅将赵孟頫与黄公望的画法相融合的代表作品。据王鉴自称，他曾在1636年与董其昌共同欣赏过赵孟頫的《鹊华秋色图》与黄公望的《秋山图》，两图皆以设色著称，且无院体习气，令王鉴一生记忆犹新。《青绿山水图卷》将赵孟頫《鹊华秋色图》与王鉴自家所藏的黄公望《浮岚远岫图》的画法相结合，作品敷色极为浓丽沉郁，突破了文人画设色淡雅的格调，却又保持了明洁清新的艺术特点，体现了画家企图将青绿古法与水墨画风相融合的创作理念。又如作于1671年的《仿范宽、董源山水轴》，是一幅试图结合南北方画风的作品。在跋中王鉴题道：“范宽、董源皆北宋大家，故用笔相肖，范画浑厚，董画幽淡，各极其致，非南宋后所能梦见。余此图虽拟华原，而时露北苑，因余幼习董熟耳。”^③作于同年的《溪色棹声图》是一幅小青绿着色山水，该作底端为

①王时敏：《王奉常书画题跋》，《中国书画全书》，第七册，第935页，上海书画出版社，1994

②陆时化：《吴越所见书画录》，《中国书画全书》，第八册，第1158页，上海书画出版社，1994

③王鉴：《仿范宽、董源山水轴》，著录见徐邦达编《历代流传书画作品编年表》，第132页，上海人民美术出版社，1963

一坡岸，上有几株高柳，溪中一处放棹；中景山峦逶迤重复，山路、阁亭、杂树、院落散布其间；远景则是重叠的平缓山丘。其构图、画法以师黄子久为主，从中明显可见《富春山居图》《富春大岭图》《九峰雪霁图》的画法。画树纯师王蒙，苔点专习吴镇，远山出自倪瓒，设色则似沈、文，杂糅诸家。此作虽非王鉴的重要作品，但体现了王鉴的绘画方式与画史观念，即试图在历代大师的画法中寻找通变的路径，从而建立自己的画史坐标，就像其在中年代表作《梦境图》中所演绎的赵孟頫与王蒙画法一样，反映了晚明清初文人画发展的一种新方向。

四

王翬（1632—1717），字石谷，号耕烟散人、清晖老人等，江苏常熟人，被称为清初画圣，祖父王载仕、父亲王翬龙均擅绘画。“四王”的探索均在实施着“集古大成”的理想，王翬似乎更胜一筹。王翬兼水墨、青绿于一身，融丘壑、笔墨于一体，这位孜孜不倦地沉浸在前贤书画中的后来者，在师法古人时也能别开生面。相比于王时敏、王鉴、王原祁以董源、巨然等南宗正脉为主要师法对象，王翬的师承路径显然更为丰富，有着更广阔的绘画史眼光。王翬曾自言：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。”^①今天看，这种完成中的超越，似乎是一种不可能的可能，毕竟能超越历史和时代走在最前面的人只有相对性，而没有绝对性。但也许只有大勇气者才会直面和身体力行，他说：“……纵览右丞、思训、荆、董，胜国诸贤，上下千余年，名迹数二万种，然后知事理之精微，画学之博大如此，而非区区一家一派之所能尽也，由是潜神苦志，静心救之，每下笔落墨，辄思故人用心处……于是涵泳于心，练之于手，自喜不复为流派所感，而稍稍可以自信矣。”^②师古，是找到樊笼，又是逃离樊笼的过程，从“不复为流派所感”中可见王翬对此不遗余力的追求最终达到了自由境地。好友恽南田题跋其作品时有：“观石谷写空烟，真能脱去町畦，妙夺化权，变态要眇，不可知己，此从真相中盘郁而出，非由于毫端，不关于心手，正杜诗所谓‘真宰上诉天应泣’者。”^③“脱去町畦，妙夺化权”，其中值得借鉴的是其把造化与作品相验证、古人与自我相离合的态度。

从王翬存世山水画作品也可见其师法古人的过程。其存世作品大概可以分为三类：一者为临仿古代名家画迹，多为长篇大作；一者为即兴小品，写

①王翬：《清晖画跋》，载于安澜编《画论丛刊》，人民美术出版社，1960

②王翬：《清晖画跋》，载于安澜编《画论丛刊》，人民美术出版社，1960

③恽南田：《南田论画》，载于安澜编《画论丛刊》，人民美术出版社，1960

日常所见景致，笔墨清新秀润，多为文人间相互馈赠，或应邀酬请的作品；第三类为临仿和写生相糅合、师古人和师造化相结合的作品，以古人作品印证造化。其不同时期的作品亦呈现不同面貌，近代鉴藏家吴湖帆有：“石谷自三十至四十颇见风韵，与南田绝相似，四十以后至六十为中年最精能之时，六十以后渐趋松懈，至七十左右为最退化时期……八十以后则老笔纷披，复入佳境，愈简愈辣。此种功力，非他人能到矣！”^①大致早期以秀丽见长；中年融南北画风于一体，以王蒙、黄公望等南宗笔法结合巨然、范宽等北方丘壑，笔墨苍莽，气韵浑厚；晚年以简运繁，臻入至境。

现存作品如故宫博物院藏《虞山枫林图》，为王翬37岁时作品，上题：“戊申小春既望，伊人道长见过虞山看枫叶，枉驾荒斋，述胜游之乐，临行并嘱余图其景，因成此幅奉寄，时长至后三日也。虞山弟王翬。”从题跋看，作品为友人所托而作，画面设色明丽，枫叶染红，烟岚弥漫，远山取法黄公望披麻皴，但笔法细腻，清秀过之，树法点法又见黄鹤山樵之繁密，呈现出早期清秀细润的画风和师法古人的痕迹。由于是为友人写虞山风景以记，其中对真实山水有一定的呈现和还原，但这种还原更多为记忆的还原而非实景的记录，虽设色枫叶以记友人观枫叶之游，但画面布局仍然不出前人章法痕迹，此幅作品呈现了王翬早年师法古人并尝试融汇而为我所用的迹象。另故宫所藏《仿巨然〈烟浮远岫图〉》为王翬56岁所作，根据时间判断当为中期作品。虽为仿巨然所作，但此图明净淡雅，烟云氤氲，缥缈无迹，几如仙境。自题：“烟浮远岫图。丁卯腊月八日仿巨然笔。海虞石谷子王翬。”画面布局曲折蜿蜒，山顶矾头层叠，笔墨清淡，皴法线条严谨不苟中见灵动松畅，相比早期，此时笔力刚柔并济，呈现中期成熟时期的特征。值得一提的是，在王翬作品中，对历代作品的不断临仿以契古人用意为主旨，强调心手相应，强调古人笔墨和主体意会的合二为一，而在对古人反复的心追手摹中，也已不复为古人所拘，形成自家风貌。

王翬晚年的作品，风格大抵为故宫博物院藏《夏五吟梅图》一类，此图画成时，王翬已是83岁高龄，画面线条细若游丝，劲如屈铁，可谓愈老而愈熟，章法布局自然从容，笔墨纯熟，画风细润明快，融合众家又别具意韵。

精熟山水画作品之外，作为清初皇室看中的画家流派，王翬也承担一定的宫廷题材的作品，如《康熙南巡图》，此类长篇巨制，也体现出王翬广泛的绘画技巧和才能。近代对王翬作品多有偏爱的吴湖帆曾在鉴定王翬

^①吴湖帆：《吴湖帆文稿》，中国美术学院出版社，2004

作品《春山欲雨图》时，题曰：“余于清初六大家之画，最爱耕烟，故余曩昔作画时，亦尝学耕烟。盖耕烟画法妙在能泛滥历代名匠，不拘一格，非若余子仅出入于元数家耳。……”不啻是对王翬比较中肯的评价。

五

王原祁（1642—1715），字茂京，号麓台、石师道人，江苏太仓人，王时敏之孙，康熙九年（1670）进士，官至户部侍郎，人称王司农。王原祁的艺术早年受祖父王时敏、族中长辈王鉴与三叔父王撰等三人的影响，尤其是祖父王时敏，可谓王原祁的艺术启蒙老师。通过王时敏的诱导，王原祁进而借径董其昌，系统学习“南宗”绘画传统，打下了纯真而扎实的基本功。王原祁说：“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。”^①王原祁早期偏于对“元四家”的学习，尤其是对黄公望的潜心钻研，可以明显看出从董其昌到王时敏所形成的一以贯之的艺术旨趣。其后，王原祁秉承董其昌的“南北宗”理论，在遍师“南宗”各家之外，亦从“北派”山水中获得启示，彻底将山水画的理法予以澄清，形成一种“程式”，专在“笔墨”上着力，所谓“笔端金刚杵”，作品也由此进入化境。

大体上说，王原祁早年作品因受王时敏影响明显，在专师黄公望的过程中，慢慢获得对山水画理与法的认知，追求平和、松秀的笔墨情趣，风格趋近王时敏的秀润，自己的面貌尚不明显。成熟之后，个人面貌逐渐显露，其师事的路径也有了些许的变化，此时王原祁善于将黄公望与董其昌相融合，或略参倪云林含蓄生拙的笔墨，少了黄公望单一的苍茫与董其昌的纤秀，画面的浑厚感在加强。王原祁晚年多学董、巨，参悟吴镇，笔墨在冷浑苍郁的气象中有一种大气磅礴的精神气象，所表现的景物因凸显笔墨的趣味而抽象与符号化。

王原祁作品最为独到之处还是其“笔墨”所呈现出的新创。自诩“笔端金刚杵”正是对其笔墨的最好概括，这是指笔墨运用所达到的藏而不露、外柔内刚的一种境界。毫无疑问，王原祁的笔墨来源于传统，尤以“元四家”为根，并上溯至董、巨，使其笔墨的基本趣味在融合与苍厚之间。王原祁笔墨的突破，最突出的表现是积淡而浓、干笔渴墨皴擦。他通常以淡墨定形，进而仍以淡墨干笔多次皴擦，逐渐形成淡墨积浓的趋势，

^①王原祁：《麓台题画稿》《雨窗漫笔》，载于安澜编《画论丛刊》，第222页，人民美术出版社，1960

最后以焦墨破醒，画面既浑然一体，气脉贯连，又节奏跳跃，粲然有神。他善于将宋人水墨渲染与元人干笔积墨相融合，落脚在画中造物的阴阳向背、明暗、虚实等结构关系上，画面视觉因此而具有“沉着中有痛快，浑厚中见磅礴”的气势。王原祁的画，可谓处处见笔，笔底生情；层层落墨，墨中透韵。其对笔墨的开拓之功，既在对传统的续接、承传与延展，更在提取、淬炼与透化经典。那种“毛”“涩”与“苍”“厚”的视觉形态裹挟的是至情、至理、至法与至趣，其将中国画的笔墨发挥到了登峰造极的地步，成为东方视觉旋律之独特交响。方薰评曰：“（麓台）干墨重笔皴擦，以博混沦气象，常自夸笔端有金刚杵，意在百劫不坏也。”^①张庚概括的境界更高：“熟不甜，生不涩，洁而厚，实而清。”^②

王原祁创作的独到之处还表现在“用色”处理上。“四王”敷色青绿之外多从黄公望“浅绛法”演化而来，墨与色融为一体，不温不火，平和清润，不失文人趣味与雅致。王原祁也是秉承这一传统，但又做了新的推进。他说：“设色即用笔、用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨，不合山水之势，不入绢素之骨，惟见红绿火气，可憎可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处逐渐醒出，则色由气发，不浮不滞，自然成文，非可以躁心从事也。至于阴阳显晦、朝光暮霭、峦容树色，更须于平时留心，淡妆浓抹，触处相宜，是在心得，非成法之可定矣。”^③事实上，王原祁在元人“浅绛法”基础上，从笔墨中悟得“用色”之法，“色”为“笔墨”之补，且以“气”运之，避免了平涂与烘染的“雾罩法”，而多依据物象位置、结构之阴阳与虚实，以笔“写”色，“色由气发”，“积叠”而成，似雅润之色在跃动，同时色与墨互渗相融，真正做到了“色不碍墨，墨不碍色”“色中有墨，墨中有色”^④，浑化无迹，浑穆而深醇。

王原祁的山水画又于“布势”之道标新立异，提出“龙脉”之说，注重山水景致安排的“气势”，建立了中国山水画章法布局的新范式。王原祁提出“龙脉”与“开合”相对，互为表里，都是在为山水画面“造势”，以营造自然物象所孕育的意境。我们看他的画面，多运用开合变化续接山势的龙脉走向，画面主峰为标，或起伏，或高低，或曲折，或蜿蜒，层峦叠嶂，势如蛟龙。即使画面多用小石堆砌，也因参透“龙脉”之理，“则小块积成大块，焉有不臻妙境者乎”^⑤！画面水口的处理依然运

①方薰：《山静居画论》，载于安澜编《画论丛刊》，第456页，人民美术出版社，1960

②张庚：《国朝画征录》，卷下，第83页，浙江人民美术出版社，2011

③王原祁：《雨窗漫笔》，载于安澜编《画论丛刊》，第207页，人民美术出版社，1960

④王昱：《东庄论画》，载于安澜编《画论丛刊》，第99页，人民美术出版社，1960

⑤王原祁：《雨窗漫笔》，载于安澜编《画论丛刊》，第207页，人民美术出版社，1960

用“龙脉”之理，让汇集的水脉凭借落差的水势外泄而出，亦形成气脉畅通的走势。蜿蜒起伏的山势、流动回旋的溪水与参差错落的树木共同形成一种“气脉”，作品的视觉图式因此而有序且充满意趣。

六

“四王”艺术的最大亮点在“集古大成”，他们的“复兴计划”从对传统的经典整理出发，以获取中国画创作的理与法，使其成为一种范式而指导中国画实践。固然在恪守经典的过程中有失个性的张扬与“标新立异”，但其传统的纯真性与艺术规律的纯粹性都是无可挑剔的。“四王”对传统的发现，不是我们所误解的一味摹古，而是对传统经典的开拓与掘进，他们更重视对佳作的感悟、目鉴与深度研读。王原祁说：“临画不如看画，遇古人真本，向上研求，视其定意若何，结构若何，出入若何，偏正若何，安放若何，用笔若何，积墨若何。必于我有一出头地处，久之自与吻合矣。”^①这俨然就是对传统经典的解剖与精研。“四王”师古亦非亦步亦趋、墨守成法，而是眼摹心追，意会古法，以古为用。从“眼摹心追”到“意会古法”，进而“以古为用”，一个过程，三个阶段，这是何等的智慧。在工具材料与传播手段不断发达的今天，我们的“眼摹”已经完全丢失了，“心追”还会有吗？那么如何做到“意会古法”？如果不解“古法”，何以对传统评头品足？何以续接传统？何以实现伟大的中国梦？为此，借助“四王”，我们有必要重新拾起他们的“复兴计划”。^②

^①王原祁：《雨窗漫笔》，载于安澜编《画论丛刊》，第207页，人民美术出版社，1960

^②李安源、姚东一与刘德龙分别参与了王鉴、王翬与王时敏等相关内容的撰写。

注：图版部分鉴藏印不作注释