清初“四王”绘画摹古内涵辨析

田艺珉

内容提要　清初“四王”的“摹古”在整饬梳理古人时体现出完整的特性，“四王”以集体的力量，有效地推进了中国山水画的发展。他们建立“惟求宗旨，何论宋元”的画学总纲主要表现在三个方面：重建解析重组的构图法则；以“推而至于别家”的笔法形式完成中国山水画干笔画法；构建“淡中取浓，以笔见墨”的山水画五墨之法，由此成就了集大成开生面的绘画艺术。

关键词　清初“四王”　摹古　解析重组　渴笔皴擦　以笔见墨

一　绪论

清初“四王”作为绘画“摹古”的总代表，其以古人为师的艺术追求在五四新文化运动之时成为抨击的主要对象，被责“毫无独创精神”，为中国画“没落”的标志，提出要“革王画的命”。爬梳“四王”大量的存世作品及其相关画论，“摹古”正是成就其绘画艺术的关键所在。在摹仿中，“四王”以集大成的方式整饬梳理前人的绘画技法和画学理论，重建“惟求宗旨，何论宋元”的山水画新精神，运用解析重组的构图法则，推而至于别家的山水画笔法形式，淡中取浓，以笔见墨的山水画五墨之法。

“四王”在“摹古”的整饬中首先确立了“惟求宗旨，何论宋元”的山水画新精神。王原祁在《题仿万壑松风·丹思三十幅之一》中云[1]：

> 万壑松风，百滩流水，意在机先，笔随心止。声光闪烁，宋人之髓，溯流董巨，六法如是。松雪偶题，莫辨朱紫，标识辉煌，千秋有美。须审毫厘，莫别远迩，极深研几，竿头一纵。此图以赵松雪题，董宗伯遂目为赵作，识者驳之，至今为疑。余以为此赏鉴家之言。若论画法，惟求宗旨，何论宋元？兹特取画中之意，写出示丹思，以见羹墙寤寐云尔。

董、巨之派，百代标程。黄公望云：“作山水必以董为师法，如吟诗之学杜也。”董其昌亦和：“诗中圣人杜少陵，画中圣人董北苑。”并崇南抑北，云：“然黄、倪、吴、王四大家，皆以董、巨起家

‹1›　（清）王原祁：《麓台题画稿》，《中国书画全书》第十二册页285，上海书画出版社，2009年。

书籍1.indb 145　14-11-19 下午1:02

成名，至今只行海内。至如学李、郭者，朱泽民、唐子华、姚彦卿辈俱为前人蹊径所压，不能自立堂户。”‹1›王原祁“若论画法，惟求宗旨，何论宋元”的论调中已有新意，将董氏学李、郭之派不能自立门户的结果作了修正，明示在师古中不分门户，取画中之意，合众家之法。这也是王原祁对家学的继承与发展，其祖父王时敏在《题自画赠吴约叟封翁》中云‹2›：

偶忆胜国名家，如承旨、一峰同师北苑，虽径辙各别，仍是一家眷属，遂以意作此图，树石全仿大痴，而山头则以赵吴兴鹊华卷法为之，零星采拾，未知果能钗钏瓶盘熔成一器否也？

王原祁理顺了祖父“一家眷属”之脉络，在《画家总论题画呈八叔》中云‹3›：

画家自晋唐以来代有名家，若其理趣兼到，右丞始发其蕴，至宋有董、巨规矩准绳大备矣，沿习既久，传其遗法而各见其能，发其新思而各创其格。如南宋之刘、李、马、夏，非不惊心眩目，有刻画精巧处，与董、巨、老米之元气磅礴则大小不觉径庭矣。元季赵吴兴发藻丽于浑厚之中，高房山示变化于笔墨之表，与董、巨、米家精神为一家眷属。

王原祁不避董氏之嫌，将“刻画精巧”有士气之风的画法大方纳入，并扩大祖父王时敏“径辙各别”的范围，上至唐时下至元朝，以“大小不觉径庭矣”为终。王原祁云：“古人南宋北宋各分眷属，然一家眷属内有各用龙脉处，有各用开合起伏处，是其气味得力关头也。”‹4›所谓“气味”便是“气韵”。王原祁在《仿黄子久设色·为沛翁殷大司马》题跋中解释道‹5›：

画家自右丞以气韵生动为主，遂开南宗法派，北宋董、巨集其大成，元高、赵及四家俱宗之，用意则浑朴中有超脱，用笔则刚健中含婀娜，不事粉饰，而神彩出焉；不务矜奇，而精神注焉。此为得本之论也。

‹1› （明）董其昌：《画禅室随笔》，前揭《中国书画全书》第五册页144。

‹2› （清）王时敏：《王奉常书画题跋》，通州李氏匜钵罗室刊本，清宣统二年。

‹3› （清）王原祁：《麓台题画稿》，前揭《中国书画全书》第十二册页286。

‹4› （清）王原祁：《雨窗漫笔》，前揭《中国书画全书》第十二册页289。

‹5› （清）王原祁：《麓台题画稿》，前揭《中国书画全书》第十二册页287。

书籍1.indb 146 14-11-19 下午1:02

“以气韵生动”为本，王翚亦云[1]：

画家六法，以气韵生动为要。人人能言之，人人不能得之。全在用笔用墨时夺取造化生气。惟有烟霞丘壑之癖者，心领神会。不然虽毕生抚古法，终隔数层。

显然，笔端气韵生动不只是王翚一个人难以孚解，其他三王亦难以解决。令人敬佩之处的是：“四王”在求气韵生动的过程中，以“行乎不得不行，止乎不得不止”[2]的理性方式总结出丘壑布局、笔、墨等具体而微的山水画程式，作画中强调理、气、趣兼到，取得集大成而开生面艺术成就。

二　解析重组的丘壑布局之法

历代画家对山水画的布局高度关注，随着绘画的发展，千岩万壑的自然形象已多有画笔中的成像。在“四王”那里，“画家以古人为师已上乘，进此当以天地为师”中的重点已被前置，解析重组前人山水画中的千岩万壑已为他们主要的丘壑布局之法。虽有“近日画少有丘壑，习得搬前换后法耳”[3]之嫌，但分析起来，“四王”的山水布局不是简单的“搬前换后”，而是解析出前人作品中的丘壑特征，然后将之重组，在重组中突出了两种布局形式：一为单元重复，二为掺杂组合。前者以王时敏为典型。王时敏的丘壑布局首先解析出黄公望作品中的“圆浑山头”，然后参照黄公望的《天池石壁图》(故宫博物院藏)将其重组。我们可以从其七十三岁所作《答赠菊作山水图》(南京博物馆藏)和七十四岁所作《仙山楼阁图》(故宫博物院藏)这两件代表作中得到印证〔图一：1、2〕。王鉴与王翚的山水布局以掺杂组合为主，他们以效法巨然为主，同时参以董源、吴镇的丘壑布局形成自己独特的构图形式。如王鉴六十七岁的代表作《溪山无尽图》(上海博物馆藏)掺杂了吴镇《溪山高隐图》[4]、巨然《山居图》和江参《千里江山图》卷[5]的丘壑布局而成〔图二:1、2、3、4〕。在重组中王鉴强化秩序，以重复的节奏形成了自己的画面布局。相形之下，王翚的山水布局集南北于一体。其四十九岁所作《仿巨然楚山欲雨图》〔图三，天津市艺术博物馆藏〕的丘壑布局组合董源《夏口山景待渡图》(上海博物馆藏)、范宽《溪山行旅图》(台北故宫博物院藏)的丘壑结构，而画面的整体布局却借鉴了关仝《关山行旅图》)〔图四，台北故宫博物院藏〕。但王翚已将北宋时期岩壑交错、峰峦峭拔、奇峰突兀之势转化为

‹1› 周积寅：《中国古代画论发展史实》页285，上海人民美术出版社，1997年。

‹2› (清)王原祁：《麓台题画稿》，参见《中国书画全书》第十二册页286。

‹3› (明)沈颢：《画麈》，参见王原祁等《佩文斋书画谱》第二册页370，中国书店，1984年。

‹4› 张万夫：《元四家画集》，页65，天津人民美术出版社，1993年。

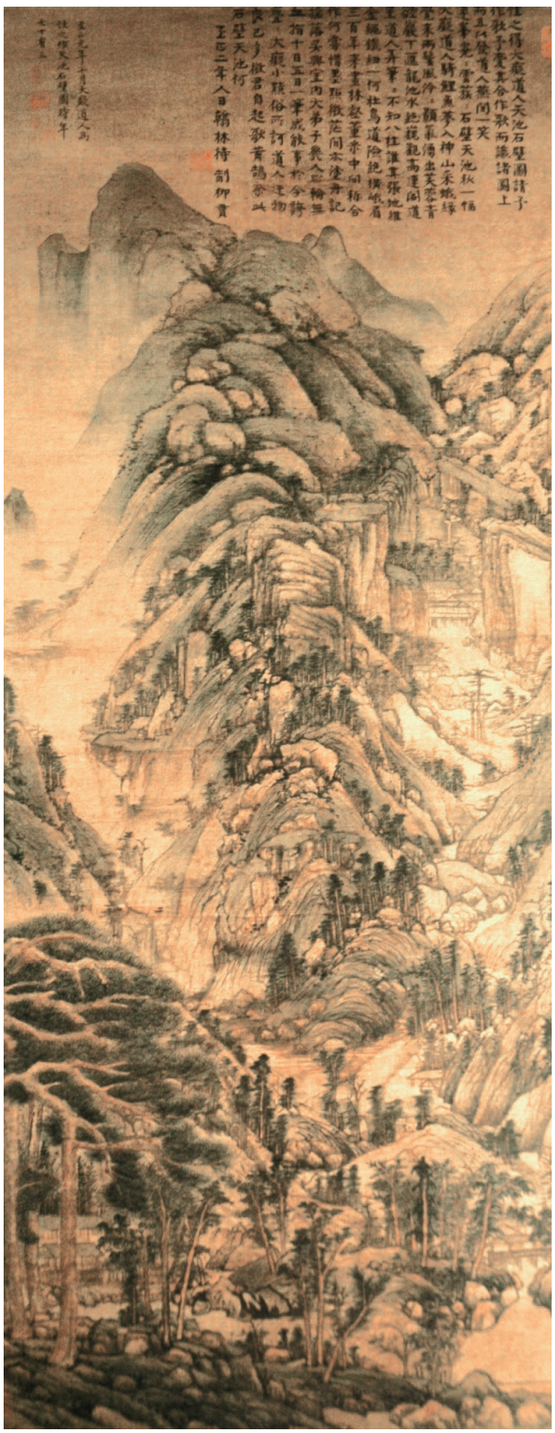
‹5› 中国古代书画鉴定组：《中国绘画全集》第3册页155，文物出版社，2001年。

书籍1.indb 147　14-11-19 下午1:02

〔图一:1〕王时敏 《答赠菊作山水图》轴



〔图一:2〕黄公望 《天池石壁图》轴



书籍1.indb 148 14-11-19 下午1:02

〔图二:1〕王鉴 《溪山无尽图》轴



〔图二:2〕吴镇 《厝山高隐图》轴



〔图二:3〕巨然 《山居图》轴(局部)



〔图二:4〕江参《千里江山图》轴(局部)



书籍1.indb 149 14-11-19 下午1:03

〔图三〕王翚 《仿巨然楚山欲雨图》轴



〔图四〕关仝 《关山行旅图》轴



符合清初审美习惯的体格。而在“解构重组”中传达新意的正是王原祁，在《题仿大痴巨册·为李宪臣作》中云[1]：

余见子久大幅，一为浮峦暖翠，一为夏山图，笔墨位置，尽发其蕴。余向欲采取二轴运以体裁，汇成结构，以腕弱思浅，动而辄止，未能与之鏖战也。

‹1› (清)王原祁：《麓台题画稿》，《中国书画全书》第12册页282。

书籍1.indb 150 14-11-19 下午1:03

其中，“运以体裁，汇成结构”申明了王原祁的山水布局之法。我们可以从王原祁六十七岁所作《富春山色图》(上海博物馆藏)中得到求证。王原祁将黄公望的山体丘壑层层解构，并将之细化进行反复重组，进一步推进了浑沦蕴藉山水布局。这一法则是王原祁在长期的绘画实践中获取的，早在四十岁时就已作《富春大岭图》(故宫博物院藏)，四十七岁再作《仿大痴富春山图》(浙江省博物馆藏)，五十二岁作《富春山图轴》(故宫博物院藏)，六十二岁作《仿大痴富春山居图》(天津博物馆藏)，将作品按时间先后排列，不难理解其发展变化的规律。不仅如此，王原祁在解构重组黄公望作品时，一并提取吴镇、王蒙的丘壑布局或山体形态中的元素，汇成细碎浑沦的山体“结构”，直面董其昌“今人从碎处积为大山，此最是病”的诘责。并将此在理论上发展为“龙脉”之说：“作画但须顾气势轮廓，不必求好景，亦不必拘旧稿，若于开合起伏得法，轮廓气势已合，则脉络顿挫转折处，天然妙景自出。”[1]直言“小块积成大块焉有不臻妙境者乎”，并以图示之。其六十三岁时作《仿大痴山水》(广东省博物馆藏)并在画上题识，再见其意[2]：

> 董宗伯论画云，古人画大块积成小块，今人画小块积成大块。凡画一幅必先审气势，复定间架，情景俱备，点染皴擦眼光四到，无些子障碍，所谓大块积成小块也，其妙在顺逆之间不脱，玄宰而已。余与钧亭年兄相别甚久，因大儿来豫想及思翁妙□，遂作此图。钧兄见之，必以为余言不谬也。。

王原祁丘壑布局的高明之处正如他人称玄宰所谓“妙在顺逆之间不脱”。不仅如此，王原祁还以“理”为重，“述而作之”，强调笔墨之道，重笔重墨，最终成功地梳理和总结了前人的笔墨艺术。

三　“推而至于别家”的新笔法

“四王”在“摹古”中极重笔墨，丘壑布局实为其实现笔墨艺术的一种有效图式。入元之后，山水画到“大痴、黄鹤又一变也”[3]，画家开始以笔墨见长，倪瓒又创笔端逸品；“明四家”在效法倪氏时亦有“启南老，征仲嫩”的喟叹，董其昌在学倪瓒时亦感叹“余迩来苦心揣摩，终未能得其神理，有无清俗之言洵不虚也。”但“四王”有其解决的办法，提出“神逸并臻”、“士气作家一格”之论，应用“推而至于别家”的合众家之法，建构“熟后熟”的笔法艺术。

比较分析“四王”存世的作品，其主要笔法为：以董、巨的披麻皴、点子皴复合元四家长短不等、

‹1›　(清)王原祁：《雨窗漫笔》，《中国书画全书》第12册页289。

‹2›　聂崇正：《王原祁精品集》图七五，人民美术出版社，2000年。

‹3›　(明)王世贞：《艺苑卮言》，参见俞剑华：《中国古代画论类编(修订本)》页116，人民美术出版社，1998年。

书籍1.indb 151　14-11-19 下午1:03

〔图五:1〕王时敏 《落木寒泉图》轴



〔图五:2〕王时敏 《仿倪瓒山水图》轴



干湿并用、中侧锋皆施的皴擦，最终完成了渴笔皴擦的干笔画法。从其取法的结果来看，黄公望和王蒙的笔法为“四王”这种干笔画法的关键所在，其中又以王蒙为主。因为董其昌早已定义王蒙“若如刻画之功，元季当推第一。”这符合四王“士气作家一格”的艺术取向。但王蒙的笔端形式已被“四王”弱化，直取其苍莽沉郁之气，王时敏因此而得“浑沦苍润”的笔法特征，王鉴成“笔法遒美”之意境，王翚成用笔忌“光”之论，王原祁完成“山水用笔须毛”的笔法体格，这些从实践到理论的升华是“四王”在“摹古”的整饬梳理中完成的。

追踪王时敏由早期到晚期的作品，其笔法形式发展变化平稳，以长、短披麻皴为主。在其绘画风格越趋成熟之时，其皴笔的节奏愈强，一改黄公望状物皴擦的简率，多从董源《寒林重汀图》和《龙宿郊民图》取法。皴笔屈曲扫之，以平行重复的节奏为主。这一特征在其五十七、八时岁所作《仿黄公望山水》(上海博物馆藏)、《秋山白云图》(故宫博物院藏)中均有鲜明的体现。愈至晚年，王时敏作品中的皴笔多以重复感极强的短笔皴法为之，以王蒙这一巨擘为津梁，笔端愈趋干渴，运笔灵活松动，苍莽浑厚。即便是仿倪瓒的笔法已改早年的折带侧笔，以渴笔皴擦为主，我们将其七十二岁所作仿倪瓒《落木寒泉图》(故宫博物院藏)与王时敏三十六岁《仿倪瓒山水图》(故宫博物院藏)、《溪山亭子图》(浙江省博物馆藏)比较〔图五：1、2〕，即可轻易得此结论。王时敏有意识地发展了渴笔皴檫之法，成为“四王”的先导。更有意义的是，这一特征被王原祁发展而完善。

王鉴常常强调“笔法遒美”或“笔法遒媚”。“遒媚”一词为中国书法艺术的美学概念，周汝昌先生解释：“‘遒’即‘遒劲’，‘媚’即‘姿媚’……前者指笔力，后者指姿态……‘遒’，是控制、驾驭‘气’而达到恰到好处的‘火候’的一种境界。”[1]中锋用笔易呈刻画之工，王鉴正是借助“遒媚”的运笔之道破解了刻画

‹1› 周汝昌：《说“遒媚”——中国古典书法美学问题之一》页41、42，《美术史论丛刊》，人民美术出版社，1982年3月。

书籍1.indb 152 14-11-19 下午1:03

之气。庞元济说：“四王先生中惟廉州能运笔中锋，其合作处堪与董华亭对垒。”[1]纵观其存世作品，其个性特征有四：首先离不开重复连绵的山体布局；二为遒劲爽朗的勾勒笔法；三为积点为笔的点子皴；四为淡墨渲染之法。《溪山无尽图》尤为代表。此时，王鉴将十五年前所作《四家灵气图》(故宫博物院藏)中长披麻皴改为短披麻皴，更去除了41岁所作《溪山深秀图》(上海博物馆藏)中拙硬的笔腕，笔法细润圆通。其雨点皴值得注意。王鉴的雨点皴训练有素，与王时敏用米氏云点或破、或醒的方法增加笔端意趣之致已完全不同，王鉴雨点皴意在积点为笔，积点成形，在峰峦之处围点而成峦头或远山之林，以破除山脉单一、重复的节奏，最后以擢点醒之，增添画面“风韵纤妍”之态，不仅如此，王鉴会辅以淡渲以破中锋笔端刻板之气，正如其画中自识所言：“妙有幽致淡远之致。”

〔图六〕王翚 《仿王蒙山水图》轴



王翚在论述笔法时说：“凡作一图，用笔有粗有细，有浓有淡，有干有湿，方为好手，若出一律，则光矣。”“又曰：繁不可重，密不可窒，要伸手放脚宽闲自在。又曰：以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。又曰：皴擦不可多，厚在神气不在多也。”[2]这“皴擦不可多，厚在神气不在多也”。

这正是解决中锋用笔过多而滞气的有效方法。王翚最终强调正是“厚”，使其中锋勾勒的笔法需以重复排列的方式取胜，为此，王翚撷取了王蒙的笔法，但在摹仿中王翚不会放弃自己精于中锋用笔的笔法特征，亦不能轻易甩掉中锋用笔的局限，其摹仿时必将结合自己的笔法特征弱化王蒙笔法中卷曲、繁复的特征。比较王翚四十二岁所作《仿王蒙秋山草堂图》(故宫博物院藏)与王蒙的《秋山草堂图》(台北故宫博物院藏)，它们之间笔法面貌迥异，王翚“不敢杜撰一笔”的自识似乎洵为虚语。又，王翚五十九岁所作《仿王蒙山水图》[3]〔图六，故宫博物院藏〕却完全脱化了王蒙的笔法，以自家经典的笔法演绎出独特的艺术特色：笔中有粗有细，有干有湿，有浓有淡，以短笔披麻皴与荷叶皴为主，再辅以细密松灵的雨点皴，参以宋人丘壑，颇具集大成之实。王时敏评价王翚摹仿王蒙时云：“惟石谷深得其髓……寓法度于纵放之中，得奇趣于笔墨之外。”虽有过誉之嫌，但实因王翚的艺术成就。不仅如此，王翚亦如其他三王一样，用作品诠释了自己的画论。

‹1› (清)庞元济：《虚斋名画录》，前揭《中国书画全书》第十七册页740。

‹2› (清)张庚：《国朝画征录》，前揭《中国书画全书》第十五册页16。

‹3› 徐邦达、薛永年主编：《王翚精品集》图三三，人民美术出版社，2011年。

书籍1.indb 153 14-11-19 下午1:03

〔图七〕王原祁 《神完气足图》轴



张庚认为王原祁的“毛”与王翚的“光”正好相对，他说：“白苎村桑者曰：麓台云山水用笔须毛。毛字从来论画者未之及，盖毛则气古而味厚。”[1]仔细推究，未必如是。王翚的“光”多求笔端形式的变化，而王原祁的“毛”实为干笔渴皴之道。王原祁在《雨窗漫笔》中详细解释了用笔“忌滑，忌软，忌硬，忌重而滞，忌率而溷，忌明净而腻，忌丛杂而乱”。以笔力为重，对应其“绵里有针”、“笔端金钢杵”的理论。而“忌重而滞，忌率而溷，忌明净而腻，忌丛杂而乱”，强调的是笔端的气韵之致。王原祁的“毛”笔是在发展祖父王时敏渴笔皴擦的技法之上的，以干墨重笔皴擦，“以至其深沉浑穆之趣”[2]左右了有清一代的用笔之道。蔡星仪先生云：“如果说中国山水画的灵魂是笔墨，王原祁正是第一流的笔墨巨匠，他整个艺术成就的精华就在于笔墨。”蔡先生还进一步总结道：“概而言之，从黄公望处得‘苍’字，从吴镇处得‘润’字，从王蒙处得‘浑’字，从高克恭处得‘厚’字，这就是王原祁。”这一评断是准确的，以笔而言，王原祁以效法王蒙为主，但已迥异于王鉴、王翚所取法的王蒙笔法形式，他以干渴的“毛”笔重复皴擦之道直取王蒙的笔端气韵。

王原祁五十三岁所作《仿王蒙夏日山居图》[3]（台北故宫博物院藏）中的“皴擦之间，欲燥方润，将浓就枯，尽变化之能事，用笔老辣圆成，交替互出，此盖麓台极精之品，不可数数得者也”[4]。与此前王原祁仿王蒙的作品相比，“尽变化之能事”的评价极为中肯。王蒙解索皴、牛毛皴等笔法形式已因王原祁渴笔皴擦而失去其鲜明的形象特征，最终消失在王原祁反复叠加的皴笔之下，并因密实、结体、通幅的丘壑布局呈现出苍苍莽莽的浑沦气象。王原祁六十六岁《仿王蒙笔意》[5]（台北故宫博物院藏）和《仿王蒙山水图轴》[6]（上海博物馆藏）为有力的例证，其后一年的《神完气足图》[7]〔图七，上海博物馆藏〕笔法臻熟。发展至此，王原祁已不再如《仿王蒙夏日山居图》一般先以“以淡

‹1› （清）张庚：《国朝画征录》，前揭《中国书画全书》第十五册页24。

‹2› （清）方熏：《山静居画论》，参见《四铜鼓斋论画集刻：亨》，北京会文斋刻本，宣统元年。

‹3› 台北故宫博物院编辑委员会编：《清王原祁画山水·画轴特展》页1，1997年。

‹4› 前揭台北故宫博物院编辑委员会编：《清王原祁画山水·画轴特展》页115。

‹5› 前揭台北故宫博物院编辑委员会编：《清王原祁画山水·画轴特展》页14。

‹6› 聂崇正：《王原祁精品集》图四九，人民美术出版社，2000年。

‹7› 前揭聂崇正：《王原祁精品集》图五二。

书籍1.indb 154 14-11-19 下午1:03

墨界成轮廓”，画面的山势轮廓已隐退于干墨重笔皴擦之中，趋于整体，浑沦，苍莽。其“熟不甜，生不涩，淡而厚，实而清”‹1›的笔端艺术着实过人。这一笔法特征直接引发了“四王”“淡中取浓，以笔见墨”的墨法。

四　以笔见墨的山水画五墨之法

黄公望《写山水诀》中言：“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨，分出畦径远近，故在生纸处有许多滋润处。李成惜墨如金是也。”张丑《清河书画舫》著述黄公望的水墨画特征时云：“皴纹甚少，笔墨尤为简远。”童书业先生亦认为：“干笔画法到元末，已成熟了。然而，元末的干笔画法，使用‘积墨’和晕染法还不够，所以常常有骨胜于肉的弊病。”‹2›分析黄公望现存作品（以纸本作品为考察对象），其“先用淡墨”不置可否，但其“积至可观处”却常以疏简、率意的笔意完成，墨色层次简淡，即便以浓墨、焦墨点醒的方法亦多以渲染为之，以求疏朗逸迈之格。及至明代，以“明四家”为例，其“积墨”之法亦多以淡渲为之，强调整体墨气，积墨的墨色层次不是十分突出。将黄公望的淡墨技法升华至“淡中取浓，以笔见墨”的山水画五墨之法，清初“四王”为其翘楚。首先响应的是王时敏，云：“子久论画凡破墨皆由淡入浓。”‹3›又云：“每见子久破墨多由淡入浓。”‹4›不仅如此，“四王”亦能从解析理论到较好地完成技法实践，以“淡”为宗的山水画墨法在“四王”的整饬下已超越前人，遥应了苏东坡“精能之至，反造疏淡”的意境，遵循了董其昌“诗文书画，少而工，老而淡；淡胜工，不工亦何能淡”‹5›的训诫。从淡墨入，渴笔皴擦，积墨至淡中有浓正是王时敏浑厚苍茫、王鉴笔墨遒美、王翚厚在神气、王原祁浑沦气象的艺术表现，实现了“老而淡”的艺术理想。诚如前文所述，“四王”重笔重墨，讲求笔墨之道互为表里，“淡中取浓，以笔见墨”不离其宗，用笔正是其墨法气韵之根本，用“四王”的话说就是“以笔见墨”。

干笔渴皴尤以王原祁为甚，本文以王原祁为例析述其中扼要。王原祁在六十岁所作《溪山林屋图》（南京博物院藏）中自题：“子久画平淡天真，凡破墨皆由淡入浓，从此为趋向之准，不以铅华取工也，识者鉴之。”并在《雨窗漫笔》中云，“墨须用淡，要取淡中之浓”。“今人不知画理，但取形似，笔肥墨浓者谓之浑厚，笔瘦墨淡者谓之高逸”。“淡中取浓，以笔见墨”的五墨之法于是见诸于笔法。我们从王原祁的作品中可以找到相应的实证。其《仿古山水图册》〔图八：1、2，上海博物馆

‹1›　（清）张庚：《国朝画征录》，前揭《中国书画全书》第十五册页24，上海书画出版社，2009年。

‹2›　童书业：《童书业绘画史论集》下册页568，中华书局，2008年。

‹3›　（清）王原祁：《麓台题画稿》，前揭《中国书画全书》第十二册285页。

‹4›　（清）王时敏：《王奉常书画题跋》通州李氏瓯钵罗室刊本，清宣统二年，见《又题廉州仿子久》。

‹5›　（明）董其昌：《画眼》，参见黄宾虹、邓实：《美术丛书初集》第一册页127，江苏古籍出版社，1986年。

书籍1.indb 155　14-11-19 下午1:03

〔图八:1〕王原祁 《仿古山水图》册之一



〔图八:2〕王原祁 《仿古山水图》册之一



藏，未署年〕之六上自题：“此幅呵冻，用墨过重，尚不失梅道人之意，存之。”端详作品，其墨色晕淡有泽，足见王原祁对笔肥墨浓之厌恶。对比其后一页，王原祁自题云：“巨然墨法，略有入门处。”又因“梅道人纯师巨然”，王原祁以前、后册页为之，可见其胸中完备的绘画脉络体系，自遣“呵冻”后又自适“略得之”。从其中的画面特征来看，王原祁总结出的原因就是用笔沉滞，偏离了“实而清”的用笔之道，以至墨色过重。愈至其后，王原祁的思考愈发成熟。但他在七十一二岁所作的《山水图册》〔图九，天津博物馆藏〕，此时王已供奉内廷，王原祁始终不忘画脉之源流，作“北苑墨法”一页，相形上海博物馆《仿古山水图册》而言，其艺术风格已臻完备。整册（十二开）以淡墨入，渴笔叠复，笔骨隐而不显，又略施渲淡，墨韵圆融浑润而具气韵之致。又，王原祁在“仿王蒙”一页上钤上“苍润”一印。

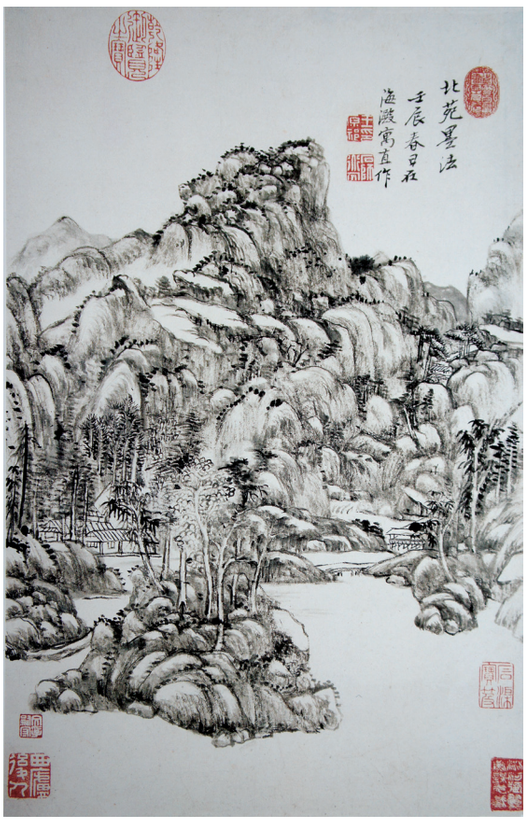
虽题仿各家，实为借名之举。画面的布局、笔法、墨法同出一手，各家之意完全退避于王原祁的笔下，一统于“要之气韵生动，端在是也”[1]。画中的笔、墨、丘壑融为一体，不辨轻重，不分主次。王原祁在七十四岁（即殁之年）所作《仿北宋人山水》[2]〔图十，台北故宫博物院藏〕中自识：“世人论画

‹1› （清）王原祁：《雨窗漫笔》，前揭《中国书画全书》第十二册页288。

‹2› 前揭台北故宫博物院编辑委员会编：《清王原祁画山水：画轴特展》页63。

书籍1.indb 156 14-11-19 下午1:03

〔图九〕王原祁 《山水图》册之一



〔图十〕王原祁 《仿北宋人山水》轴



以笔墨，而用笔用墨必须辨其次第，审其纯驳。从气势而定位置，从位置而加皴染，略一任意，便疥癞满纸矣。每于梅道人有墨猪之诮，精神流逸之故，茫然不解，何以得古人用心处，余急于此指出，得其三昧，即得北宋三昧也。”此时，“四王”“熟后熟”的山水画绘画形式发展到王原祁时已化解了董其昌“一超直入如来地”的禅意，将董其昌“尚率真、崇士气、重笔墨、轻丘壑、黜刻画”[1]中相对立之处一统为合“士气”与“作家”于一格。

“四王”以集体的力量，在摹仿中深参古人之迹，抒发己意，以“图画留与人看”阐述画理，总结云：“可及可到处正不可及不可到处，个中三昧，在深参而自会之。”[2]这正是“四王”“摹古”所得，其中深义，须得三思！

[作者单位：故宫博物院故宫学研究所]

（责任编辑：杨丽丽）

‹1› 澳门民政总署，澳门艺术博物馆编：《南宗北斗—董其昌的书画艺术》页67，2008年。

‹2› （清）王原祁：《麓台题画稿》，前揭《中国书画全书》第十二册285页。

书籍1.indb 157 14-11-19 下午1:03