编者按：2018年9月25—26日，故宫博物院在北京召开了“四王暨清前期书画研讨会”，取得了丰硕的学术成果。尤其是对于“四王”绘画的多角度研究，取得了长足的进展。本刊在此遴选有关“四王”研究的优秀论文编成专辑，其中既有对“四王”研究范式发展的宏观回顾，也有对其艺术渊源的追溯、色彩运用的深层探讨，还有四家仿古、伪古的个案性考察。期望藉此展示最新的学术动态，推进古书画研究的发展。

“四王”研究的范式转移

石守谦

内容提要　艺术史现代学术化的一段进程，可以清初“四王”研究为焦点。二十世纪初期在“疑古主义”史学转型影响下，清代画史被第一代学者归为“沉滞”时期，论述有所局限。然而二十世纪三十年代在“四王”作品的公开传布中，出现了与画史论述之低迷状态完全相反的蓬勃情势，利用珂罗版印刷技术的图版流传以及公、私收藏的公开展览，可谓“四王”现代研究的两方基石，影响力扩及日本，在内藤湖南、泷精一等人的推动下，逐渐形塑出与日本过往仰赖“古渡”文物颇为不同的中国画史理解。而在欧美的中国艺术史研究中，风格分析有其不可忽视的意义与成果，方闻的“趋古”除了展现风格分析的典范转移外，尚针对“复古”这个古典命题赋予现代新解的意义。近三十年，脉络研究成为“四王”研究之新径，配合新出文献资料，提供了有意义的深入论述。本文侧重于研究范式的更迭，兼及作品和相关画史文献资料的公布状况，此一方面是“四王”的研究史回顾，也是中国绘画史学史的“现代”历程。

关键词　“四王”　珂罗版印刷　京师书画展览会　内藤湖南　方闻

当今天重读1918年《新青年》杂志上发表的《美术革命》一文，看到五四文化运动旗手陈独秀倡言“要革王画的命”，并直指“中国画集大成”的王翬（石谷）是“中国恶画的总结束”，仍然感到震撼‹1›。五四时代新文化运动中对“四王”的恶评，距今正好一百年。而这方才经历的百年也正是中国史学研究转化成“现代”学术科目的一段时间。艺术史亦在其中。它所经历的变化，正好可以清初“四王”研究为焦点，探测其由衰转盛的一段轨迹。本文将侧重于研究范式的更迭，兼及作品和相关画史文献资料的公布状况，说明这段值得注意的百年历史。这一方面是“四王”的研究史回顾，也是中国绘画史学史的“现代”历程‹2›。

‹1›　郎绍君：《“四王”在二十世纪》，收入朵云编辑部编《清初“四王”画派研究论文集》页835—867，上海书画出版社，1993年。

‹2›　谢柏轲曾以“宋元之变”讨论中国画史书写的“现代”现象，可以参考。见Jerome Silbergeld, “Changing Views of Change: The Song-Yuan Transition in Chinese Painting Histories,” in Vishaka N. Desai ed., *Asian Art History in the Twenty-First Century* (Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007), pp. 40-63.

一　二十世纪初期画史研究的“现代”现象

陈独秀所代表的“反四王”言论，在五四运动时期的文化场域中，确实极为突出，但是否即意味着“主流”意见，则大有疑义。例如曾经加入革命团体“南社”，参与神州国光社文化事业的黄宾虹，对“清初四王”及其传派的评论则正面得多‹1›。此种态度上的基本差异，也都反应到当时刚要兴起的艺术史书写之中。1929年出版的《中国画学全史》被誉为画史通史的开山之作，作者郑午昌对“清初四王”画史的书写堪称客观，也部分地呼应了作者自己的艺术背景。相较之下，同样在上海文化脉络中出现的滕固《中国美术小史》则显示了新派文化人对“四王”的偏见。该书自序于1925年，系自作者在上海美术学校的讲义改编而成，篇幅不大，而颇有新见，为今日学者引为现代美术史学科的开拓之作‹2›。滕固此时虽尚未到德国留学，也还没有有意识地借由“风格”来论史，但他能着意于考古新资料的运用，以论唐代造型艺术之“昌盛”时代，确实在当时的中国学界别开生面。在这点上，滕固很可能受到了其他外国专家，如日本的大村西崖及法国的沙畹等人的启发。然而，他却很直观地将明清两代归为“沉滞”，并仅给予很有限的讨论篇幅，整个清代画史竟然只分到一页，除了指出派系斗争严重外，重要人物的作品则几乎完全不见提及，包括“四王”在内，清初这段画史整个都被判了“死刑”‹3›。

滕固撰史的局限充分反映了二十世纪初史学转型时追求考古史料、怀疑传统文献价值的学术倾向，此又以古代史部分为然，今日治史学史者称之为“疑古主义”。这可说是中国史学研究在进入“现代”后，最为突显的现象之一。当时治古代艺术之学者中，罗振玉可说是最活跃的一员。罗氏不仅是甲骨文研究的先行者，而且主张运用殷墟出土牙雕、汉代石刻、隋唐墓葬陶俑等文献所未及之作品文物，来研究古代艺术之发展，以突破文献不足征之困境。他的这些考古材料在大村西崖撰写《支那美术史・雕塑篇》时，便提供了重要的作用‹4›。滕固《中国美术小史》中对“昌盛时期”的突出讨论，实际上即受益于这种尽量倚重实物资料的学术潮流。至于其在“沉滞”时期论述中所显示出来的拘限，或许正是因为当时明清考古工作较乏提供可以运用之艺术文物，而传统画史文献之资料又相对地颇为丰富，遂而影响了第一代艺术史学者之取舍、判断。

二　“四王”现代研究的两方基石

滕固的局限可能亦来自于他对作品资料掌握之不足。这固然不能归咎于他个人，但是，二三十年

‹1›　见黄宾虹在1925年写的《古画微》，但郎绍君亦指出稍后黄氏的见解产生了一些负面的变化。前揭《“四王”在二十世纪》，页852－854。

‹2›　薛永年：《滕固与近代美术史学》，收在沈宁编《滕固艺术文集》之“导言”，上海人民美术出版社，2003年。

‹3›　滕固：《中国美术小史》，前揭《滕固艺术文集》，页92－93。

‹4›　罗振玉曾热心地为大村西崖的著作写序并提供资料，见[日]大村西崖：《支那美术史・雕塑篇》之“序言”，东京：国书刊行会，1917年。

代其实在“四王”作品的公开传布上，出现了一个与画史论述之低迷状态完全相反的蓬勃情势。它虽然不是直接的画史书写，然却可视为画史“现代”研究的必要基础，因此亦可称之为艺术史“现代学术化”进程中的一步。首先值得注意的是，与滕固同时代的许多古画之公私收藏非但未受像陈独秀、徐悲鸿等新派人士嫌恶“四王”意见的左右，反而更积极地利用当时新由欧美、日本所传入的珂罗版印刷技术，出版他们收藏中珍贵的清初正统派绘画作品。相较于过去只能透过文字来进行藏品的“著录”，如欲聘请画家制作摹本、复本来保留影像，无论在成本或数量上都有所限制，现代的珂罗版照相印刷则将存真度大大提高，便利性也不可同日而语，为画作制作复本自然成为文物界的要务。一旦有之，配合文字的著录，即成现代人习知的“图录”。即使印刷史专家仍指出珂罗版印刷本身存在一些缺陷，但从文物资料留存、传布的历史来看，这不能不说是千古以来的“现代”新局。

即以在1925年方成立的故宫博物院而言，它从初始阶段起便着力于藏品影像的出版流传。其中影响较大者当推《故宫周刊》和《故宫书画集》两种定期刊物。前者自1929年10月起至1936年4月止，共计出版510期，每期仅售八角，应有不小的销售量。后者自1930至1934年，共发行45期，与《故宫周刊》最大之不同，在于此刊物专以书画作品的介绍为主，每期均发表二十件，珂罗版印刷之图像品质亦较高，对画作的掌握而言，确有其优势。当时的艺术界“四王”正统派风格实际上并未受挫，不但画家仍多事此，收藏界亦未曾稍减对清初此派名家作品的追求。故宫博物院本以清宫收藏为主，在清初正统名家画作之收藏上，既精且富，自然将之作为藏品公开的一大重点。在“四王吴恽”诸家中，又以王翚、王原祁的数量最值得注意。前者在《故宫周刊》就有14件，《故宫书画集》除了一些重复周刊者外，至少又添了6件，如将重出者计算在内，则有13件，今日论王翚者依然十分重视之作品如《溪山红树》（原称《山水》）〔图一〕、《夏麓晴云》〔图二〕皆在此期刊中发表。王原祁者则共发表了41次（包括重出者），名作《华山秋色》〔图三〕、《仿大痴秋山图》等皆在《故宫书画集》中堂堂登场。这些发表对读者的画史认识所生之巨大影响，可以想象得之。

这股发表“清初四王”作品的热潮，其实并非始自故宫博物院。出版市场最盛，技术号称最善的上海开始得更早。即以文化界名人狄平子所主持的有正书局来作观察，1908年即有《中国名画》期刊之编集、贩售，每集发表私人收藏中的作品共12件，总计出版了二十三集。就以第一集的内容来看，狄氏平等阁的镇馆之宝，王蒙之《青卞隐居图》自然是不二首选，但是，王时敏、王原祁、王翚及恽格的作品亦被选入复制，并与元代钜迹抗衡，可见编辑者对清初正统派画作之重视。《中国名画》诸集之编选亦及于“四王”的后世传人，如十九世纪的汤贻芬、戴熙等，这些画家的作品未入清宫，故为故宫博物院出版物所无法涵盖。

有正书局的珂罗版美术出版，除了《中国名画》期刊外，尚有《外集》，属单本专集画册性质。据现在民国年间所出不完整《有正书局目录》来看，至少曾出版了95种，其中“四王吴恽”占了27册，加上戴熙的4册，已经超过30册，几乎占去全数的三分之一。除了这些书册的出版外，有正书局也利用了珂罗版印刷制作了适合厅堂陈设之用的大、小中堂。大中堂共有37种画作，“四王吴恽”作品共有9种，吴历的名作

〔图一〕清王翚《溪山红树图》
台北故宫博物院藏
图版采自《故宫书画图录（十）》页177，台北：故宫博物院，1992年



〔图二〕清王翚《夏麓晴云图》
1691年　台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录（十）》，页131



〔图三〕清王原祁《华山秋色图》
台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录（十）》，页359



《湖天春色》即为其中之一。小中堂共印了23种，其中王翚就有11种，几占二分之一，而且大部分售价仅有一元，尚低于《中国名画》单集中的一元五角，应有助于其销售[1]。类似上海有正书局的珂罗版美术出版，当时尚有其他多家出版社也有同种策略，印制了古今画作的复本，其中清初正统派名家画作也占了相当高的比例。这些作品发表数量虽然无法确实统计，但其对社会人士（包括创作者、收藏者与艺术史工作者）具体掌握清初六家作品样貌能力之提升，远远超出传统时代，此盖可以想象。据许多文化耆旧（如美学家伍蠡甫）之回忆，《中国名画集》和有正之单本画册，以及《神州国光集》等出版物，都是他们在这个年代借以形塑中国美术历史之认识，而勠力搜罗的对象[2]。

‹1›　《有正书局目录》，民国时期铅印本，无年代，收入刘洪权编：《民国时期出版书目汇编》第17册，页609－668，国家图书馆出版社，2010年。

‹2›　耆旧回忆资料，参见叶康宁：《有正书局与〈中国名画集〉》，《中国书画》2018年第3期。

〔**图四**〕**清王翬《太行山色图》卷** 1669年 美国大都会艺术博物馆藏
图版采自Wen C. Fong, Chin-Sung Chang and Maxwell K. Hearn, *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632–1717)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008, p.93.



珂罗版照相印刷固然传真度很高，如果辅以细部放大图版，效果更佳，但毕竟还是下真迹一等。美术出版终究不能完全取代原作的展览，此则为艺术史"现代学术化"历程中另一个不可或缺的基石。正如艺术史家万青力所说："美术展览会是改变中国画展示空间、欣赏美学、视觉效果、时代风格转变的直接促因之一"[1]，其实画史理解形构的重要作用亦同。传统时期对作品之目验研究固然行之有年，如十七世纪董其昌就由此累积出他过人的画史理解，但他的方式个人性很强，并不对他人开放，而且，研究对象之单一性也不易突破，很难就作品之相互比较进行即时的观察分析。这些缺陷到了现代新型的展览会中便得到克服的机会。研究者在展览的场合，不但得以对任何细节进行仔细的观察分析，补足珂罗版出版资料的可能不足，而且可与同展中相关作品作各种比较，甚至对记忆中的出版物资料予以相互参照。这种作品间的比较观察，就风格之理解而言，尤有助益，故为今日绝大多数艺术史工作者经常采用。如果将此研究行为标注为"现代性"，那么，它在二十世纪初期便出现在当时大都会城市中新出的古代书画展览会上。而在这些展览会上，清初大家的作品又经常是不可或缺的要项。

关于绘画作品的公开展示，故宫博物院自1925年成立之后，即有清画陈列室，配合故宫出版物的介绍，清宫所藏的"四王"作品自必吸引大家的目光，此故毋庸多言。不过，私家收藏中六家画作之公开展览亦应给予至少相同程度的重视。其中，时间较早而规模盛大、品质可观者，当推1917年在北京举办之京师书画展览会。为这个展览会提供展品（共展出371件）的全为私人藏家，包括前清贵族的完颜景贤和晚清、民国时期之官员如关冕钧等。就清初六家作品而言，亦出现了许多精品，例如在关冕钧所提供的40件作品中，便有18件属之，其中王翬就有10件，且其展出的《太行山色图》卷〔图四〕迄今仍被研

‹1› 万青力：《〈近百年中国画展〉感言》，收入氏著《万青力美术文集》页279－282，人民美术出版社，2004年。



究者视为王氏之代表作。关冕钧之收藏亦有唐宋古画，甚为知名，也在展出，滕固在他的《唐宋绘画史》(1933年)中还引用了其中黄筌的《蜀江秋净》和王诜的《万壑秋云》，可以推想画史研究与展览会之间在此时已经呈现的互惠关系。京师书画展览会中另位提供可观之清初六家作品者为杨荫伯，共有11件，其中有两件吴历山水，颇为难得，尤以其《兴福庵感旧图》卷〔图五〕最受重视，被许多研究者判为吴历早期之代表作[1]。

诸如京师书画展览会的活动，意味着私家收藏在此期"四王"研究中扮演着几乎可与宫廷收藏相抗衡的重要角色。对于这种当时正要酝酿发展，而亟需代表作品为根据的"四王"画史研究而言，私家收藏的位置更是不容忽视。我们只要看看1937年极具里程碑意义之"教育部第二次全国美术展览会"中清初六家部分，在总共16件中，故宫博物院只占7件，可谓公私平分秋色，其地位不可小觑[2]。

三　日本清朝画史研究的典范转移

京师书画展览会的作用，尚不仅限于国内，在东邻之日本更是重要。日本在江户时代虽然采取锁国政策，然其在长崎的港口仍维持了一个吸收外来文化的机会，清代的中国绘画便由此管道进入日本，带

‹1›　1917年此展之目录，现有《京师书画展览会出品总目录》(民国铅印本)，收入王燕来选编：《历代书画录续编》第18册，页3—76，国家图书馆出版社，2010年。关冕钧者在页23—28，杨荫伯者在页29—33。

‹2›　教育部第二次全国美术展览会管理委员会编：《晋唐五代宋元明清名家书画集》(教育部第二次全国美术展览会专集・第一种)商务印书馆，1937年。

〔图五〕清吴历《兴福庵感旧图》卷
1674年　故宫博物院藏



动了所谓“南画”一系的发展。不过，二十世纪以前日本所藏清代绘画，除了少数由短暂居留长崎唐馆的花鸟画巨匠沈铨所作外，南画主体之山水画泰半来自所谓的“舶来画家”，如伊孚九、江大来辈。这些人都是随贸易船至长崎的“唐人”，皆非专业画家，在中国本土亦无画名，但他们的作品则构成二十世纪前日本对清代绘画认识的主体〔图六〕。当日本的专家看了诸如京师书画展览会中的清画陈列之后，其震惊之程度，可想而知。当时日本知名的史学家内藤湖南(1866—1934)即为代表人物。

内藤湖南是史学界“京都学派”的开创人物，他的“唐宋变革说”影响深远，直至今日仍有学者持续论辩。他在艺术史上亦有著作，《支那绘画史》(1938年)系其去世后由他的后人编辑出版，但在日本之外，得到的注意不多。其实，本书中“清朝の絵画”一节，篇幅突出，论述颇为客观全面，大不同于江户时代的一般看法，甚至可说是跟上了中国当时最为先进的清代绘画理解[1]。内藤湖南时于清朝画史的研究实为其“清朝史通论”之部分，此系他于1915年8月在京都大学夏季演讲会(共六日)最末日的主题——“书画”。最有趣的是，配合讲座还在讲堂外的别室安排了书画作品展示，共展出117件，并在稍后集结成《清朝书画谱》，于1916年由大阪博文堂以珂罗版印刷和出版。书中绘画真迹部分共88页，作品绝大多数来自中日私家收藏，包括内藤湖南的中国友人廉泉和罗振玉，及日本新起的企业收藏家如上野精一(有竹斋，当时日本朝日新闻的主要负责人)等。其中，清初六家的作品共占21页，并有提要说明：“清朝大家推‘四王吴恽’，举世无异辞，一代风气尽自此开，奉常(王时敏)廉州(王鉴)犹诗之钱吴，石谷(王

‹1› 参阅[日]曾布川宽为《支那绘画史》2002年再版时所撰写之《解说》，见[日]内藤湖南：《支那绘画史》页455—463，东京：筑摩书房，2002年。

翚)南田(恽格)犹诗之朱王，渔山(吴历)独造，时用西法，司农(王原祁)士气，实启来者。娄东虞山竟为丹青之丰沛矣。”这样的论述真可谓大大翻转了原来日本依舶来画家而形成的清代绘画认知。而且，配合讲座而设之作品展示，以及《清朝书画谱》图录〔图七〕的出版，更是前所未有，如说是后来习见之艺术史研究与美术馆展览会合一作法的先声，实亦不为过。

内藤湖南显然在他讲授“清朝の絵画”前已对中国公私收藏中的清代作品有所注意‹1›，其友人罗振玉等人应该提供了许多协助。大阪博文堂主持人原田悟朗不仅是出版商，也是艺术文物商，透过他的居中安排，许多日本新兴收藏家(尤其是关西地区者)开始购入中国古画，《清朝书画谱》所收录者可能多数与博文堂有关。从这个角度看，内藤湖南在这个中国绘画文物大移动的过程中，扮演着一个关键的学术顾问的角色。他在1917年前往中国参观京师绘画展览会，亦是亲自调查完颜景贤、关冕钧、端方等私人收藏之举。当时与内藤湖南抱持同一目标者，尚有日本美术杂志《国华》主编泷精一，时任东京美术学校美术史讲座教授，是美术史界在日本第一代的领军人物。在泷精一的主持下，此时期的《国华》便开始对“新来”之中国绘画文物多所报导，并逐渐形塑出一些与日本过往仰赖“古渡”文物颇为不同的中国画史理解‹2›。

〔图六〕清江大来《山水图》
1809年　日本东京静嘉堂文库美术馆藏
图版采自《静嘉堂明清书画清赏》页81，东京：便利堂，2005年



四　“四王”研究与艺术史风格分析

二战前的复本传播表面上只达到市场效果，亦或只是加速了中国文物的国际移动，其实它的影响深度远过于此。此时的画史论著大致上尚未普遍地采用现代式的撰写方式，而且，由于战争的巨大冲击，基本上打断了研究的进一步发

‹1›　内藤湖南第一次至北京调查端方等私家收藏早在1910年。见其为(传)董源《寒林重汀图》(现藏日本黑川古文化研究所)所写的箱书，载关西中国书画コレクション研究会：《关西九馆所藏・中国书画录Ⅰ》，页126，兵库：黑川中国书画コレクション研究会，2013年。

‹2›　[日]久世夏奈子：《国华にみる新来の中国絵画——近代日本における中国美术観の一事例として——》，《国华》第1395号，页5—17，2012年。

〔图七〕清王翚《仿赵令穰江村平远图》
1712年　时藏大坂上野有竹斋
图版出自《清朝书画谱》页9，大阪：文博堂，1916年



展，然而，这些公私收藏印刷作品之流传，确实已经开始形塑值得注意的理解变化，近期已有若干学者探讨《故宫周刊》、《故宫书画集》、《国华》等出版物在古代经典绘画作品的建立过程中所起的作用[1]，不过，滕固所介绍的风格研究还未能具体地在画史书写上产生绝对的效用。在他的书中，作品虽然出现了，然似乎仍限于附图式的位置，内藤湖南的清朝画史书写基本上亦是如此。

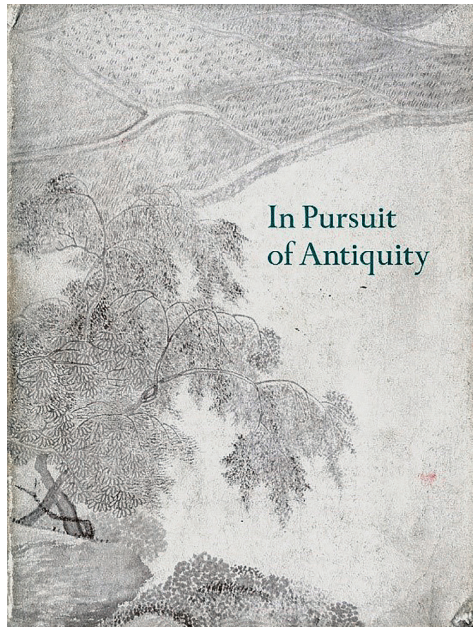
风格分析固然不见得是现代画史研究唯一的出路，但是，它在战后美国的中国艺术史研究中确实起了一段时期引领风骚的作用，此点自学术史之角度言之，自有其不可忽视的意义。罗樾（Max Loehr）的铜器风格史、约翰·波普（John Pope）的青花陶瓷风格史研究，都是其中值得肯定的成绩。在画史研究上，相应的努力亦有方闻、李铸晋及高居翰（James Cahill）等学者投入其中，并取得突出的研究成果。他们的重心首先放在元朝部分，试图以风格分析的学术语言，解析传统理解中元代文人绘画所带动的风格之变。结论或许并无惊世骇俗的效果，但其诉诸视觉之形式分析过程，倒是全新的论述方式。继元画之后，清初"四王"研究亦随而继之。1969年方闻在普林斯顿大学所主办的"趋古"展，可以标志为一个开端。

但在1969年"趋古"展之前，还有必要简述稍早瑞典学者喜仁龙的前导性贡献。他在1958年出版的七巨册Chinese Painting: Leading Masters and Principles（《中国绘画：名家与技法》）实具有承先启后的作用，尤其是在作品风格分析及画作掌握、公开两方面最为明显。喜仁龙可能是他那代学者中对世界各地公私收藏中国画作掌握最多者，除了调查亲见外，还归功于对战前中日出版物（特别是珂罗版印刷之期刊、画册）有系统地搜罗、建档。七册中的两册图版中，即多可见到来自于《故宫书画集》、上海有正书局、文明书局、日本《南画大成》等战前出版物的内容，并在书中整理出一份颇为详细的清单以备检索。这可算是西方现代学术的操作方法，后来高居翰所完成的《中国古画索引》（1980年）便是直接从喜仁龙而来。当然，喜仁龙的这部巨作，意绝不仅止于提供一个绘画作品集而已，而企图撰写一部以作品为核心的绘画通史，且同时兼顾中国传统书写中画家传记和理论介绍的部分。如以清初六家的讨论而言，不但有54页的文字，文字中亦具体讨论画作风格，

‹1›　除久世夏奈子上述著作外，尚有陈韵如：《"宋画"与故宫：二十世纪前期的书画出版、展示与画史认识》（待刊稿）。

之后方才提出他的历史评断。书中仅王翚部分的篇幅即达11页，讨论了图版中10件作品，虽然最后仍以王翚仅知借鉴古代大师，不能发挥个人创作力，而质疑传统画史所赋予的高度评价‹1›，然而，如此讨论实已开中国画史风格分析的先河，不但超越前人，亦对接下来的欧美学界有所启发。

〔图八〕《趋古：莫尔斯夫妇藏中国明清绘画》书影
Roderick Whitfield and Wen Fong, *In Pursuit of Antiquity: Chinese Paintings of Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse*, Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University. 1969



喜仁龙对王翚评价的逆反，相较于对同时期画家石涛之重视，反映出战前部分中、日文化艺术界人士以表现主义作为艺术现代性主轴的态度。严格地说，他的风格形式分析并未导出新创之画史理解。1969年的"趋古"展的成果便有明显的不同。方闻和韦陀博士(R. Whitfield)在展览图录中透过莫尔斯(Earl Morse)收藏的王翚(15件)、王原祁(2件)作品，正面地以形式分析解释清初正统派这两位大师如何在画面上执行其"以元人笔墨，运宋人邱壑"的"集大成"理念〔图八〕。从纪年作品的风格分析中，方闻更有意识地试图重建王翚在各种"仿古"作品中展示的风格发展过程，并在如《太行山色图》等这种作品中，向观者示范王翚如何运用学自董巨派的圆柔笔墨，来勾画属于李成、关仝的坚硬而奇矫之山水形象。至于王原祁《辋川图》卷〔图九〕则借由分析王原祁运用有色的皴染笔墨建构一种新式的山石形象，并从《辋川图》的古老图式中转化出他新创的，以开合、起伏为主要特色的抽象画面整体结构‹2›。方闻的风格分析主要修正了大部分学者以"集大成"为古代大师风格之汇集、演练的既有成见，进而指出"变"才是"集大成"最终之追求。此非仅为画论之巧妙辩论，而系可诉诸视觉形势的分析。《辋川图卷》入莫尔斯(Morse)收藏之前存于由上海移居美国纽约的王季迁家中，台北故宫博物院李霖灿便因在王氏家中见此王原祁杰作，改变了他对王原祁的看法。李氏返台之后，便推动了台北故宫博物院第一次的王原祁立轴山水画展(1967年)‹3›。

方闻教授的"趋古"研究自"四王"研究史的角度观之，除了展现风格分析的典范转移外，尚有针对"复古"这个古典命题赋予现代新解的意义。清初"四王"之所以在二十世纪初期成为新派文化人士的批判对象，主要论据在于他们只知拟仿古人，全无"创造"，与之相反的，则有所谓"个人独创主义"画家，如石涛、八大山人的重被理解、推崇。喜仁龙1958年的巨著中也偏向石涛，选用了13件作品，为石涛风格进行了详细讨论。六十年代欧美学术界也持续此风。密西根大学艾瑞慈教授(R. Edwards)所主持的"石涛画

‹1› Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (London: Lund Humphries, 1956-58), Vol.5, pp. 173-211, 对王翚之评价，见p.177。

‹2› Roderick Whitfield and Wen Fong, *In Pursuit of Antiquity: Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse*, Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1969, pp. 177-190.

‹3› 李霖灿：《王原祁的新评价》，《故宫季刊》第三卷第2期，页41—56，1967年。

〔图九〕清王原祁《辋川图》卷
1711年　美国大都会艺术博物馆藏
图版采自《世界美术大全集·东洋编·9·清》，页78，东京：小学馆，1998年



展”及相关研究推出于1967年，同年高居翰也在纽约亚洲艺术中心（Asia House Gallery）举行“中国绘画中的奇想与独运”一展，也是以吴彬、石涛等具个人独创风格的画家为主，呈现非董其昌一流的创造力表现。这确实较能彰显高居翰继承喜仁龙画史观的一面。当1969年“趋古”展举办的同时，普林斯顿大学亦规划了一个标题为“艺术家与传统”的学术研讨会，探讨中国文化史中之“复古”课题。高居翰在研讨会中提交了一篇论文，尝试以风格分析归纳所谓“正统派”（orthodox school）之所以然。虽然他对这些画作风格的笔墨、用色等共计七点之归纳仍有可取之处，终究还不免批判“复古”取径局限了“创造力”的表现[1]。他的这一看法在十年之后的哈佛诺顿讲座（Norton Lectures）的第六讲“有法与无法的两极——王原祁与石涛”中作了完整的铺陈。该讲座中，石涛实是主角，作者从丰富作品表现来论述石涛自古法中解脱，重新思考个人与自然间之关系。而王原祁则只是石涛的对立面，虽不讳言其亦有独创之处，但只利用《辋川图》卷一件作品，与其重视石涛之程度相较，实不可同日而语[2]。

方闻对“四王”画史意识的重新评估，意在导正西方汉学界偏好独创性之画史观。“复古”观在一代代之实践中亦成为历史之变的动力之一。如此新解实是依赖作品风格分析（尤其是临仿与原作间之比较）方能取得足够的说服力。“四王”因此不再只是董其昌的被动追随者，而以其自身之“集大成/变”积极地参与到传统的变动历程之中。这种动态式地解读中国文化史中不断现身的“复古”，可谓在罗樾（Max Loehr）

‹1› James Cahill, “The Orthodox Movement in Early Ch’ing Painting,” in Christian F. Murck ed., *Artists and Traditions: Use of the Past in Chinese Culture*, Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1976, pp. 169-183.

‹2› James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982, Ch.6.



以“艺术史式的艺术”(art historical art)标志中国晚期绘画之外，提供了另种形式分析式的选择[1]。

五　近三十年来“四王”研究之新径

“四王”研究所遭遇而引起的“复古—独创”之争，不仅是艺术价值之争，更是画史观的论辩，牵涉到论者对画史发展根本动力所在之解释。方闻以“集大成”之最终目标在于“求变”的解释，不仅可施之于王翚(或“四王”)，并推溯至董其昌，即认为晚期画史不应被限于“仿”、“临”这种画题的表面，而应注意那些作品中对古代大师风格的不断新诠释。他甚至认为，王翚与石涛本质上实有相通之处，皆以代表其自身身体运动之笔墨，在抽象的画面空间中处理画家对造化的某种体悟，这与当下学界所熟悉的现代艺术理论恰有暗合。不论是否认同此说，方闻在2008年与张辰城、何慕文合著的《山水清晖——王翚之艺术》展览图录中所收录的这篇论文，试图消解“四王”与石涛、八大山人间的鸿沟，值得学界多予注意[2]。这也挑战了过去论者所习惯的画派意识。

《山水清晖》一书也将王翚研究扩及他主持《康熙南巡图》〔图十〕与当时藏家互动二事之上。后者可视为王翚风格之进一步讨论，尤其是将某些作品与其所据之古画作直接的联系，更利于分析其由“集大成”而“变”的过程。例如《太行山色图》即为王翚于藏家李守孔收藏中见关仝《秋山晚翠》后，所作之横卷

‹1› Max Loehr, “Art Historical Art: One Aspect of Ch’ing Painting,” *Oriental Art*, vol.16 (1970), pp. 35-37.

‹2› Wen C. Fong, Chin-Sung Chang and Maxwell K. Hearn, *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008.

〔图十〕清王翚《康熙南巡图》卷（卷三：济南至泰山）
1698年　美国大都会艺术博物馆藏
图版采自前揭*Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632–1717)*, pp. 158–159.



式转化‹1›。在如此取径之中，“四王”与当时古画收藏之关系的研究便是一个值得注意的新兴议题。早在1993年朵云杂志编辑出版之《清初“四王”画派研究论文集》中，武佩圣即发表了《王翚客京师期间之交往与绘画活动》一文，指出王翚与满洲亲贵博尔都、索芬等人以艺往来，就很能显示此种社会脉络研究之有效作用。近年来研究者对于“四王”相关的脉络研究似乎显现了高度的兴趣。过去“四王”研究因为受制于“遗民”观的限制，对于不属于遗民的王时敏与王鉴的生平事迹和社会、文化相关行为之理解，显得较不积极。近年来随着作品的公布日渐丰富，也带动了对于它们制作脉络的探讨。经此些研究，我们现在对于入清之后并没有任何严肃政治活动的文化人（有论者称之为“两截人”），在如何经营他们的生计，以及如何参与地方事务等细节方面，就增加了颇多认识‹2›。艺术史及文化史学界长久以来聚焦于“遗民”的束缚，似乎可以感到有所突破。

王翚主持《康熙南巡图》制作计划之事，另涉及正统派入宫的议题，过去曾为论史者所讳言，近年来也得到积极注意。首先，当然是《康熙南巡图》整个大制作计划过程的细致梳理，经过何慕文、聂崇正等人之努力，成果斐然‹3›。王翚主持这个大型计划与他个人独立创作卷轴画之具体状况，显然大为不同，

‹1› 前揭*Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*。

‹2› 例如吴聿明编：《娄东画派研究》，南京大学出版社，1991年；李安源：《王鉴〈梦境图〉研究》，中国美术学院出版社，2013年；李安源：《王鉴与明清鼎革之际的太仓文人交游圈》，《中国国家博物馆馆刊》2018年第2期，页104—111。

‹3› Maxwell Hearn, “Art Creates History: Wang Hui and The Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour,” 前揭*Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*; 聂崇正：《康熙南巡图作者新考》，《紫禁城》2003年第2期；《关于四卷白描稿本内容的辨认》，《美术观察》2002年第7期；《谈〈康熙南巡图卷〉》，《美术研究》1989年第4期。

其中牵涉他们在既有图式上为了纪实目标所进行的调整，皆被论者加以注意。而后来清宫画院制作之许多纪实大作又深受《南巡图》的经验所影响，其重要性不言而喻。至于曾经主持《万寿盛典》图绘工作之王原祁，与此课题的关系亦极为密切。所谓"臣字款"的王原祁山水作品，存世仍然甚多，如何看待，仍值研究。这些作品与后来宫中"词臣画家"之现象自有渊源关系。麓台之供奉内廷与正统派之取得朝廷支持，建立其典范地位，或可视为一体之两面。周汝式特别观察清宫绘画之"大熔炉"现象，便含纳这种供奉内廷的文人画家在内，其对整个宫廷绘画风格之形塑，值得将来进一步探讨，这些都可归之于前述新的脉络式研究。至于整个"四王"一系之发展，尤其是其之取得清廷支持，如何与清初（尤其是康熙时期）之整体政治文化加以联系，则是一个更大的文化史课题，史景迁（Jonathan Spence, 1969）与刘纲纪（1993）等学者都曾作此尝试，将来必有更多的论述[1]。

脉络研究的关键问题在于是否能够有效地建构其与作品研究间的联系。但是，要想获得预期的效果，除了讲究突破分析技巧外，尚须有新资料的配合。上述《康熙南巡图》研究的优秀成果，除了宫中档案及其他文献题跋所提供之制作团队资料外，幸运存世的几卷白描图稿，对理解制作者在过程中如何调整、合作，也有重要的价值。在新资料的发现上，近年来由于各种因素的激励，更大有起色。即在清初六家研究中，除了相关信札多见于各地公私收藏之中，一些新出资料已经提供了有意义的深入论述（例如对《王时敏与王翠信札七通》，白谦慎与张晖即有新而细致之考释），画家文字专集的整理、校注也有令人振奋之成绩，其中《王时敏集》[2]《吴渔山集笺注》[3]和《王原祁题画手稿笺释》[4]都是很杰出的例子。此种成果皆赖学者发挥古典文献学研究之功夫而来，对今日倡言"全球化"之学术界整体而言，大有裨益。

如上述脉络研究和文献学再发展，当然仅是个人观察之举例，并非全面性之回顾，但其用意在于将"四王"研究近百年的变化作一个范式转移的大致讨论。此范式转移虽有时间之先后，本身亦受当时时空之学术、文化的牵动，然绝无对错之别。学术研究当重积累，而非竞逐时尚。2018年以后的"四王"研究如何自这百年的累积中再创佳绩，值得予以期待。

［作者单位：台北"中央研究院"历史语言研究所］

（责任编辑：谭浩源）

‹1› Jonathan Spence, "The Wan-li Period vs. K'ang-his Period: Fragmentation vs. Reintegration?", in *Artists and Traditions*, pp. 145-148. 刘纲纪：《"四王"论》，前揭《清初"四王"画派研究论文集》页17—45。

‹2› （清）王时敏著，毛小庆点校：《王时敏集》，浙江人民美术出版社，2016年。

‹3› （清）吴历撰，章文钦笺注：《吴渔山集笺注》，中华书局，2007年。

‹4› 凌利中：《王原祁题画手稿笺释》，上海古籍出版社，2017年。