

传承与疏离：论董其昌与王鉴画风演变的关系

赵国英

内容提要 王鉴初学画时是以董其昌所提倡的南宗理论为宗，中年以后逐渐与董其昌的理论疏离，追求“作家兼士气”的理想，演变成后来宽泛的师古，呈现出合“南北宗”为一体的趋势。“同宗而异趣”，王鉴走向了一条与董其昌以及王时敏、王原祁祖孙所不同的道路，最终与学生王石谷一起形成清初“四王画派”中的另一种风格类型。本文通过分析王鉴与董其昌在画法、画论方面的关系以及家族之间的渊源，剖析清初“四王画派”中，融南北宗画法为一体的风格类型的成因。

关键词 王鉴 董其昌 南北宗论 摹古 作家兼士气

王鉴出生于显赫的江南世家琅琊王氏，曾祖王世贞、王世懋兄弟与董其昌的关系非常特殊。王鉴幼年学习绘画时即受到董其昌的影响，对董其昌所倡导的南宗绘画情有独钟。中年以后，他与收藏家、画商多有来往，随着所观古人法书名画数量的增多，王鉴有了自己对学习古人绘画的独到见解，逐渐与董其昌所倡导的“独宗南宗”的理论有所疏离。其师古的范围逐渐扩大，不但学习董其昌不太欣赏的南宗中属于宋代北方山水画派的范宽、李成及其传派如曹云西、朱泽民、唐子华的绘画，同时学习董其昌所不提倡的北宗画家李唐、萧照、唐寅等人绘画，力求在利家中融入行家因素，画风自成一家。而且，王鉴也用这种宽泛师古的方法指导学生王石谷，最终导致了王石谷形成将南北宗合二为一、“作家兼士气”的绘画风格，在清初“四王”画派中异化出与王时敏、王原祁祖孙更注重抽象表现的画风迥异的另一种风格类型。王石谷为集大成者，而奠基者非王鉴莫属。对其成因的探讨，是一个兼具绘画史与鉴藏史双重意义的命题，而王鉴画风的演变及其与董其昌的关系，则是其中最为重要的一环。

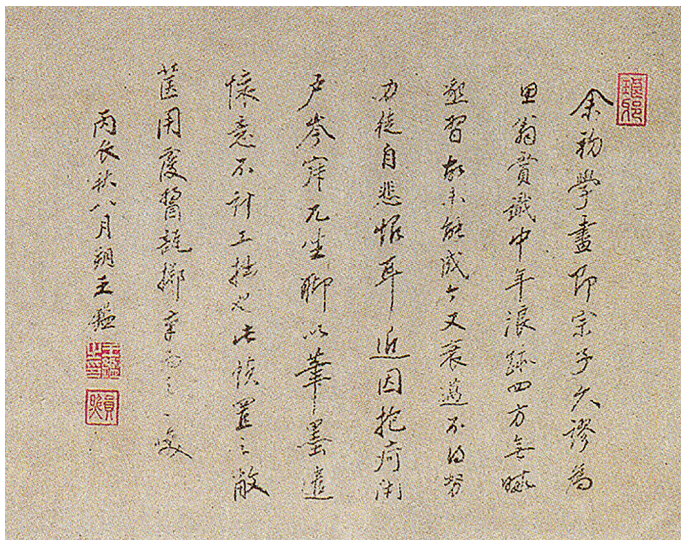
一 传承与疏离：王鉴对董其昌画法画论的认识

（一）王鉴与董其昌的交往以及董其昌画法对王鉴的影响程度

1. 王鉴与董其昌的画法

王鉴对董其昌绘画及其画论的认识比较复杂。他从幼年习画宗子久颇得思翁叹赏，发展到最后与董其昌所倡导的南宗方向脱离，其中经历了从理论到实践及不断反思的过程。

〔图一〕清王鉴《烟峦水阁图》轴及自题
上海博物馆藏



从现存绘画来看，王鉴与董其昌的山水画最大的不同在于，董其昌更加重视“笔墨之精妙”而忽略山水的“丘壑”创造，王鉴则是既重笔墨，又关注丘壑变化。

有关董其昌对王鉴早期绘画的评价，可从上海博物馆藏王鉴《烟峦水阁图》轴中窥见一斑。王鉴画上自题：“余初学画，即宗子久，谬为思翁赏识。中年浪迹四方，无暇悬习，故未能成。今又衰迈，不得努力，徒自悲恨耳。”^{〔图一〕}

王鉴早年对董其昌绘画的推崇，从其曾将董其昌的绘画随身携带观摩可知一二。他在虞山遇见王翬时就随身带有董其昌的绘画，王石谷回忆二十岁时与王鉴初次见面，王鉴“见翬所图便面小景，把玩赞叹，携之袖中。是夕，方伯孙公宴师于山堂，宾客数十人，笙歌并集。师握余扇注视不释手。酒半遍，示诸客，称许过当，一座尽惊。随命其客邀至，得以弟子礼见，因出董文敏所图长卷，指点诤讠，郑重而别”^{〔2〕}。

董其昌对王鉴产生的影响，主要体现在其创作的早期。在王鉴现存作品中，学董其昌画法者很少见，徐邦达《古书画伪讹考辨》曾记载过目一件王鉴仿董其昌的山水小册，惜已下落不明。徐邦达先生记，《山水小册》“纸本墨笔，页数失记。画法接近董其昌，功力还较差。作于明天启六年丙寅(1626)，

〔1〕 上海博物馆藏，康熙十五年(1676)，七十九岁。

〔2〕 (清)王翬：《清晖赠言》自序，风雨楼丛书本，康熙五十三年刻本。

年二十九岁。此册见于上海陈氏，今不知下落”^{〔1〕}。

王鉴七十岁时新入藏董其昌《仿古画册》十二开，欣喜之余，亦作仿古画册。自题：“余近得思翁画十二幅，自唐、宋至元季大家，无所不摹，皆有出蓝之妙。今春多晴日，闲窗息纷，仿古如思翁之数，手腕无灵，知不免效颦之诮。丁未二月，王鉴识。”^{〔2〕}

七十三岁时，见到董其昌生平所好画纸，亦仿董其昌笔意作画，目的是为了“以志皈向”。画上自题：“董文敏酷好高丽玉版笺，取其腻滑如凝脂，运笔不涩滞，余筒筒中偶得此纸，即仿思翁笔意而成之，殊惭效颦，姑存之以志皈向耳。”〔图二〕从中可以体会出更多的是王鉴对董其昌本人的情感与思念^{〔3〕}。

七十九岁时，王鉴又作青绿设色《仿董其昌遗意图》轴，跋中对董其昌的画史地位给予极高的肯定与评价，该画后归王时敏收藏。王鉴自题云：“近代画家首推文、沈，虽属神品，然未免过熟，尚不离丹青习气，独华亭董文敏脱纵横气味，真如天骏腾空，绛云出岫，乃所谓士大夫画，非具仙骨，岂能梦见其万一。此图漫师遗意，终似嫫母王嫱，徒令人捧腹耳。时丙辰仲春，于来云馆之水边林下。湘碧王鉴。”^{〔4〕}

上述这幅作品现藏处不详，但清乾隆年间的鉴藏家陆时化在著录这件作品时记道：“笔法纤秀，似与文敏之浑雄不相侣。廉州与文敏交好而推服如古人。王奉常与廉州为砚友，得此而郑重珍藏，可见前辈之虚怀。”^{〔5〕}可见这时王鉴的仿董文敏遗意，仅是对董其昌的一种怀念和寄托，而不是真正的仿董画法。同时，“笔法纤细”一语，也是对王鉴晚年画法趋向尖秀刻画的共同认识。

2. 王鉴与董其昌的交往以及对其藏画的观摩

对董其昌藏画的观赏与临摹，是王鉴早年建立董巨以及元四家绘画概念的主要知识来源。董其昌的藏画可以分两个阶段看待。根据《民抄董宦事实》，董其昌的住宅在万历四十四年(1616)被焚，其藏品多遭焚毁^{〔6〕}。董宅被烧后，其藏品构成亦发生变化，后世所知其藏品，主要为大火后幸存下来或以后得到的^{〔7〕}。

有关董其昌的藏画，学者多有讨论。傅申考证，“董其昌在1595年11月前和1596年8月前，收藏了赵（大年）的两幅重要的画。因此只有在董有机会研究这些藏画后，才能构想出那些条目，这最早也要到1596年左右”。又“江参的《千里江山》一画，于1596年和1598年之间被三次题跋。李成的一幅‘青绿山水’

〔1〕 徐邦达：《古书画伪讹考辨》下卷，页175，江苏古籍出版社，1984年。

〔2〕 （清）王鉴：《仿古山水图》册十二开，纸本墨笔或设色（一、三、五、九、十一为墨笔，余皆设色），康熙六年丁未二月（1667），七十岁。（清）张大镛：《自怡悦斋书画录》卷一四；徐邦达：《历代流传书画作品编年表》页131，上海人民美术出版社，1963年。

〔3〕 （清）王鉴《仿董其昌山水》轴，纸本水墨，故宫博物院藏，康熙九年庚戌（1670），七十三岁。

〔4〕 王鉴《仿董其昌遗意图》轴，纸本青绿，高三尺八寸一分，阔一尺七寸一分，康熙十五年丙辰仲春（1676），七十九岁。（清）陆时化：《吴越所见书画录》卷六，乾隆四十一年陆氏怀烟阁刻本。

〔5〕 前揭《吴越所见书画录》卷六。

〔6〕 此为古原宏伸的看法，见傅申：《〈画说〉作者问题研究》，《董其昌研究文集》页50，上海书画出版社，1998年。

〔7〕 马克斯·洛阿引古口铁雄观点，见前揭《〈画说〉作者问题研究》，页51。

风格的画是在1597年获得的。董源的《潇湘图卷》也在此年获得”¹。

此外，汪世清对金瑗《十百斋书画录》子集著录《董其昌论书画卷》进行了研究。共有手书论画22则，论书3则。其第十五则记道：“董北苑《潇湘图》，江贯道《山居图》，赵大年《夏山图》，黄大痴《富春山图》、董北苑《征商图》、《云山图》、《辋川山居图》，赵子昂《洞庭二图》、《高山流水图》，李将军《蜀江图》，大李将军《秋江待渡图》，王叔明《秋山图》，宋元人册叶十八幅。右俱吾斋神交师友，每有所知，携以自随，则米家船不足羨矣。”此则《画说》所无，而见于杨无补辑《画禅室随笔》卷二《画源》的最后一则。又在注中补充道：“《随笔》著录内容与《十百斋书画录》所记有所不同。两相比较，前者较详，多出郭忠恕《辋川招隐图》，范宽《雪山图》、《辋川山居图》，李营丘《著色山图》，米元章《云山图》，巨然《山水图》及董北苑《秋山行旅图》，而缺王叔明《秋山图》。又后者以《辋川山居图》属董北苑，江贯道《山居图》或《江居图》未知孰是。姑记于此，以伺后考。”²此外，还提及董其昌跋赵令穰《江乡清夏图》，“笔意全仿右丞，余从京邸得之，日阅数过，觉有所会。赵与王晋卿皆脱去院体，以李咸熙、王摩诘为主”³。

张丑的《清河书画舫》中也有相关记载，

〈1〉 前揭《〈画说〉作者问题研究》，见《董其昌研究文集》，页45—46。

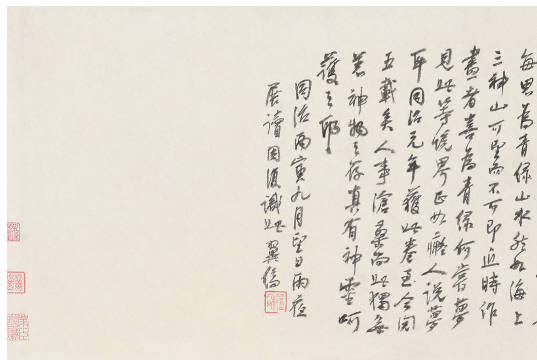
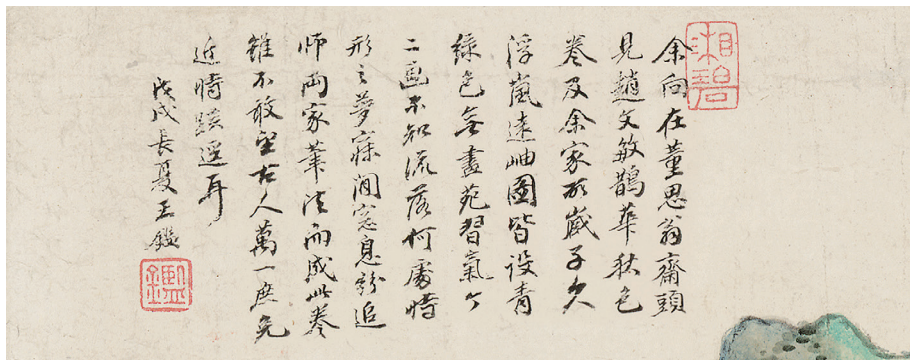
〈2〉 汪世清：《〈画说〉究为谁著》，见前揭《董其昌研究文集》，页65、76。

〈3〉 （明）董其昌：《容台别集》卷四《画旨》，第98则。《江乡清夏图》亦称《湖庄清夏图》或《林塘清夏图》。

〔图二〕清王鉴《仿董其昌山水》轴
纸本水墨 故宫博物院藏



〔图三〕清王鉴《青绿山水》卷
纸本设色 故宫博物院藏



称：“董玄宰题叔达巨幅云‘魏府收藏董北苑画，天下第一，真极笔也。’此画与玄宰家藏《潇湘图》、巨然《秋山图》二卷，皆是无上神品。”^{〔1〕}又，“董玄宰云‘余家所藏北苑画，有《潇湘图》、《秋山行旅图》，又二图不著其名。即《宣和谱》中夏山、秋山二图。一从白下徐国公家购之，一则金吾郑君与余。余尝悬北苑于堂中，兼以倪黄诸迹。无复于北苑着眼者，政自不知元人来处耳’”^{〔2〕}。

除以上著录可一窥董氏藏品外，亦有文献记王鉴与董其昌同观画作的事例，其中几件作品还对王鉴之后的绘画道路产生了较大影响。如王鉴曾提及，“余向在董思翁斋头见赵文敏《鹊华秋色卷》及余家所藏子久《浮岚远岫图》，皆设青绿色，无画苑习气”^{〔3〕}〔图三〕。在其六十五岁时所作《仿赵孟頫画卷》中，再次提起此事：“余丙子年访董文敏公于云间，出所藏《鹊华秋色卷》见示，相与鉴赏，叹其用笔浑厚，设色秀润，非后人所能梦见。……时壬寅春初，王鉴。”^{〔4〕}

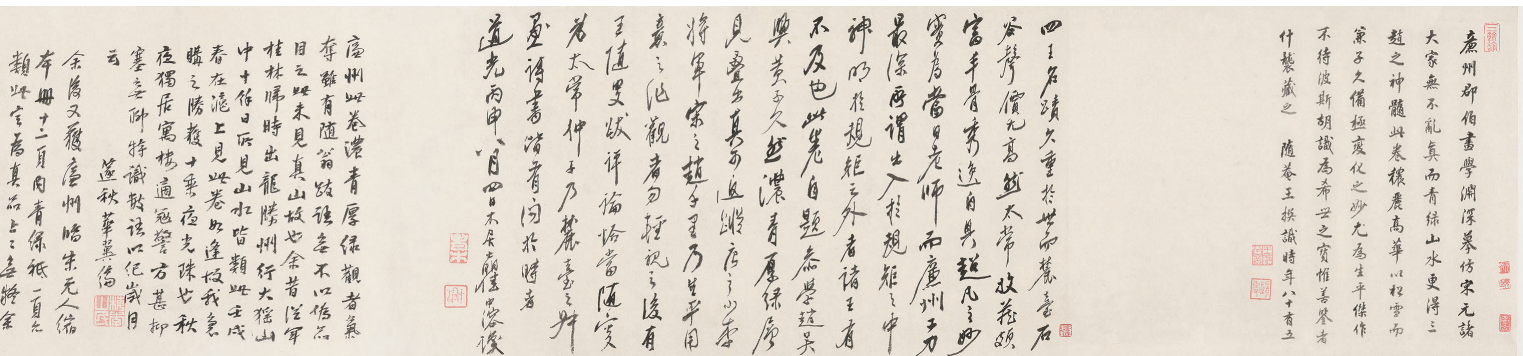
王鉴还与董其昌一起借观《秋山图》，据其一段题记：“秋山图向在京口张修羽家，余曾同思翁借

〔1〕（明）张丑：《清河书画舫》，文渊阁四库全书本。

〔2〕前揭《清河书画舫》。

〔3〕王鉴《青绿山水图》卷，纸本设色，故宫博物院藏，顺治十五年戊戌（1658），六十一岁。

〔4〕（清）梁章钜：《退庵题跋》卷一八。这次所观之画尚有巨然真迹图、董源《夏山图》卷、《潇湘图》卷等。



观。”¹¹此外，另在故宫博物院藏王鉴《仿黄公望陡壑密林图》轴跋题有：“黄子久有《陡壑密林图》，为董思翁所藏，后归奉常烟翁，余时得纵观。”〔图四〕再如王鉴七十二岁时作《溪山深秀图》轴，跋云：“梅道人《溪山深秀图》轴为董文敏所藏，余曾借观数月，后归袁环中宪副。两先生墓木已拱，画今不知流落何处。客窗漫师其法，愧未能梦见古人。追思往昔，恍如隔世，掷笔为之惘然。己酉九秋娄水王鉴。”¹²及“梅道人《关山秋霁图》，深得北苑、巨然三昧，向为华亭董文敏所藏，余时得纵观。王鉴。”¹³

从上述记载中可以看出，王鉴与董其昌的交往多为鉴赏以及借临古书画，互相讨论法书名画之短长与优劣。“董其昌鉴定古画的方法是靠直觉与探索画风的渊源关系，而不是现代意义上的依靠史料进行分析。”¹⁴

总体来看，王鉴与董其昌的关系，只是作为有世交的晚辈对长辈的拜访与得闻绪论，而不似王时敏与董其昌那样，还有一层直接接受董其昌指点画法的师徒关系。从现已掌握的资料来看，董其昌并没有在具体的画法上对王鉴有过指点，反而是董其昌的藏画以及董其昌的鉴赏古书画的方法，为王鉴提供了

〔1〕 纸本水墨，私人藏。见《吴历与清初六家》(Six Masters of Early Qing and Wu Li)，页250，Urban Council，1986年。

〔2〕 王鉴《溪山深秀图》轴，纸本设色，康熙八年己酉(1669)，七十二岁，中国国家博物馆藏。

〔3〕 王鉴康熙九年题画，(清)邵松年：《古缘萃录》卷七，古虞邵氏光绪三十年石印本。

〔4〕 [美]方闻：《董其昌：一超直入》，前揭《董其昌研究文集》，页91。

〔图四〕清王鉴《仿黄子久陡壑密林图》轴
故宫博物院藏



有关董、巨、元四家和赵孟頫绘画风格样式的最初认识。

（二）如何师古：王鉴对董其昌画论理解的偏离

据王鉴的画跋，曾与董其昌讨论过一些画理画论，比如王鉴关于“鉴藏家与好事者”的记载。此外，在王翬作于康熙十四年乙卯春的一幅《仿吴镇山水图》轴上，王鉴题道：“董文敏常与予论丹青家，具文秀之质而浑厚未足，得遒劲之力而风韵不全。至如石谷众美毕具，可谓毫发无遗憾矣。此图深沉澹远，元气灵通，尤称杰作，良可宝也。娄水王鉴题。”^{〔1〕}但是对于董其昌的“南北宗”理论，他们似乎一起讨论。实际上，王鉴对于董其昌画论的理解似乎也一直与董的本意有所偏离。这从以下两个方面作一比较。

1. 董其昌的只学南宗与王鉴的多学古人

董其昌“南北宗论”指出：“禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗亦唐时始分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马夏辈；南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大

家。亦如六祖之后，有马驹、云门、临济子孙之盛，而北宗微矣。”^{〔2〕}

针对文人画问题，董其昌说：“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、

〔1〕 王石谷原画为美国MORSE夫妇藏，图见《趋古》页144，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, P144. 该跋在沈子丞编《历代论画名著汇编》中，被编入王时敏《西庐画跋》最后一条，实误。

〔2〕 （明）董其昌：《画禅室随笔》卷二，页62，浙江人民美术出版社，2016年。

王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来；直至元四大家黄子久、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，又是大李将军之派，非吾曹当学也。”¹¹再次强调了北宗绘画非文人画正宗，属于不可学习的范围。

对于北宗绘画不可学的观点，董其昌曾以当代画家仇英为例而展开进一步的论述。他认为：“李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极又有士气。后人仿之者，得其工不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是已。盖五百年而有仇实父在，昔文太史亟相推服，太史于此一家画，不能不逊仇氏，故非以赏誉增价也。实父作画时耳不闻鼓吹阊骈之声，如隔壁钗钏戒，顾其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨。非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。”¹²

即使是南宗范围的文人画，董其昌又将他们划分为两派。他在讨论元代的文人画家时称：“元季诸君子画唯两派。一为董源一为李成，成画有郭河阳为之佐，亦犹源画有僧巨然副之也。然黄、倪、吴、王四大家皆以董巨起家，成名至今只行海内。至如学李郭者，朱泽民、唐子华、姚彦卿，俱为前人蹊径所压，不能自立堂户。此如五宗子孙临济独盛，当亦绍隆祖法者，有精灵男子也。”¹³又说：“元时画道最盛，唯董巨独行。外此皆宗郭熙。其有名者曹云西、唐子华、姚彦卿、朱泽民辈出，其十不能当倪黄一。盖风尚使然，亦由赵文敏提醒品格，眼目皆正耳。予非不好元季四家画，直溯其源委归之董巨，亦颇为时人换眼。”¹⁴可见在这两派中，他认为祖述李郭一系的朱泽民、曹云西、唐子华、姚彦卿，都为前人蹊径所束缚，以至“十不能当倪黄一”。

最初王鉴是跟从董其昌尊崇南宗绘画的，也有相关的言论，如“画之有董巨，如书之有钟王，舍此则为外道。惟元季大家，正脉相传，近代自文沈思翁之后，几作广陵散矣。独大痴一派，吾娄烟客奉常深得三昧，意此外无人”¹⁵。再如“宋元大家皆从右丞正脉，故南宗独盛，然知之者不易”¹⁶〔图五〕。这些观点多为后人引用。

但是，后来他在学古的范围上已经不局限于南宗了。他不但临习董其昌所倡导的“南宗”正脉董巨与元四家绘画，而且临习董其昌评价不高的元代李郭派画家朱泽民、唐子华、姚彦卿、曹云西的绘画，在现

〈1〉 前揭《画禅室随笔》卷二，页61。

〈2〉 （明）董其昌：《画眼》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》一，页133，江苏古籍出版社，1997年。

〈3〉 前揭《画眼》，页132。

〈4〉 前揭《画眼》，页132—133。

〈5〉 （清）王鉴：《染香庵跋画》，沈子丞编《历代论画名著汇编》页295，文物出版社，1982年。

〈6〉 王鉴《仿古山水》册（为穆如作），康熙元年壬寅（1662），六十五岁，故宫博物院藏。

〔图五〕清王鉴（为穆如作）《仿古山水》册之二开
纸本墨笔或设色 故宫博物院藏



所知王鉴的画册中，便多可见“仿朱泽民”^{〔1〕}、“仿唐子华”、“仿曹云西”^{〔2〕}，可见在对待文人画的立场上，王鉴与董其昌的观点也是有差异的。

董其昌曾道：“宋画至董源、巨然，脱尽廉纤刻画之习。”而王鉴晚年画风所呈现出的工细与刻画，显然不是董其昌所提倡与赞赏的。

董其昌《画禅室随笔》曰：“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿，至如刻画细谨、为造物役者，盖无生机者。黄子久、沈石田、文徵明皆大寿，仇英短命，赵吴兴止六十余。仇与赵，品格虽不同，皆习者之流。非以画为寄、以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。”何惠鉴等学者就曾指出：“按照董氏论文人画的理论，文人有‘以画为寄’、‘以画为乐’的能力，正是元末四大家有别于赵孟頫(1254—1322)、沈周(1427—1509)和文徵明(1470—1559)以及仇英(约1494—约

〔1〕 《仿朱德润山水卷》自题：“癸丑冬日，仿朱泽民笔。王鉴。”纸本，高九寸六分，宽七尺八寸，康熙十二年癸丑(1673)，七十六岁。(清)方浚颐：《梦园书画录》卷一八，清光绪刻本。

〔2〕 王鉴《仿古山水》册十六开，康熙八年作，陆时化《吴越所见书画录》卷六著录。

1552)之处。”¹

此外，王鉴对北宗画家的看法也与董其昌有所不同，王鉴不但对董其昌认为的南宗画家非“一超直入如来地”的不宜学习的绘画进行临仿，而且对于董其昌认为决不可学的北宗绘画也有临仿，如他评价李唐与评价董、巨绘画均使用相同均“妙有幽微淡远之致”。

尤其在七十岁以后，王鉴多有对北宗画家的仿作，并且将这些绘画与董、巨等南宗绘画等同起来。可以说，到了这时，王鉴的心目中已经没有南北宗绘画的区别了，他们都是值得学习的古代大师的绘画。这种情形可以从上海博物馆所藏三件王鉴绘画中窥见一斑。这三件作品分别作于王鉴七十一岁、七十二岁和七十三岁，都属于王鉴绘画中的精心之作。

仿唐寅临李唐画《白云萧寺图》扇页，“向在长安见孙少宰所藏唐伯虎《仿李希古白云萧寺图》，妙有澹远幽微之致，余亦仿其意，恐不免效颦之诮，掷笔惘然。时戊申三月望后二日，书于染香庵之紫藤花下。王鉴”²。

《仿古山水十二条屏》第五条仿李唐画，水墨。跋云：“溪云初起日沉阁，山雨欲来风满楼。仿李唐笔意。鉴。”为大千父公济诞辰而作，属用心之作³。

《为沧旭作山水》扇册（即《溪山仙馆图册》）十六开，上题：“仿萧照溪山仙馆，似沧旭老亲翁政之。”⁴

王鉴理解与叙述中的董其昌的学画观点，尤其在六十岁以后，已不再是单纯的董其昌的看法，而是加入了更多的王鉴本人的认识。王鉴在顺治十八年辛丑（1661）六十四岁时题叶欣《山水》册中说道：“画不师古终难名世。荣木先生此册，笔力似王右丞，风韵似赵大年。其舟车、人物则出入龙眠、舜举之间，深得古人三昧，绝无纵横习气。见之令人有天际真人之想，宜置之清秘阁中，以海外名香，天机异锦作供养，勿以寻常视之也。时辛丑小春，得观于雁宕里之祇园精舍。娄东王鉴。”⁵

王鉴在康熙八年己酉（1669）七十二岁所作《仿古山水》册中提到董其昌对他所言的学画方法：“董文敏尝谓余曰：‘学画惟多仿古人，使手心相熟，便能名世。’每思此言，信足启发后进。”⁶该画册共十六开，所仿画家有郑僖、范宽、吴镇、巨然、黄公望、王蒙二、赵孟頫、米芾、倪瓒、许道宁、唐人诗意二、燕文贵、曹云西等。

可见经过王鉴晚年诠释后的师古概念已与董其昌原意有所不同，不仅仅是南宗，而变成了多仿古

1、 [美]何惠鉴、何晓嘉：《董其昌对历史和艺术的超越》，前揭《董其昌研究文集》，页251。

2、 纸本设色，上海博物馆藏，康熙七年（1668），七十一岁。

3、 上海博物馆藏，康熙八年（1669），七十二岁。

4、 纸本设色，上海博物馆藏，康熙九年庚戌清和（1670），七十三岁。

5、 （清）陆心源：《穰梨馆过眼录》卷三二，吴兴陆氏光绪十七年刊本。

6、 王鉴《仿古山水》册，前揭《吴越所见书画录》卷六。

人，师古的范围已趋宽泛。实际上，在这一时期王鉴的画作中尚有更多的对北宗画家的仿作。

王鉴对于“明四家”绘画的态度也与董其昌的评价不同。他在跋唐寅《毗陵萧寺图》轴上云：“吴郡文沈唐仇，值与宋元四大家并驱，声价亦相等。近时独尚唐仇，因其风韵艳冶，无纵横习气耳。”^{〔1〕}

在对待“南北宗”问题上，在当时也有一些与王鉴观点相同的声音。例如在画家中，颇受董其昌重视的恽向在一件仿夏圭绘画的题跋中也曾提出自己学习古人的看法。“南北派虽不同，而致各可取而化。故予于马夏辈亦偶变而为之。譬如南北道路俱可入长安，只是不走错路可耳。仿夏圭。”^{〔2〕}

在鉴藏界，一些鉴赏家同样提出与董其昌不同的看法。宋荦在所著《论画绝句二十六首》中提出：“不薄今人爱古人，眼前谁涉宋元津。画中九友王翬在，白首当年奉紫宸。”

当代学者阮璞论及董其昌的理论时说：“尽管董氏在提出‘画分南北宗’说时，就曾声明在先：‘南宗’、‘北宗’之分与地理方位上的南北无关，即所谓‘其人非南北耳’，但是，董氏在鉴赏和师仿上，对五代、北宋时期产生在中国北方地区，画的是北方风貌的山水画的荆、关、范、李、郭等画家根本不感兴趣，这也是不可否认的事实。这一事实，难免不引起人们的不满。清初宋荦、朱彝尊、王士禛就是公开表示不满者。王士禛在给宋荦《论画绝句》所写的跋文中就曾宣称：‘近世画家专尚南宗，而置华原、营丘、洪谷、河阳诸大家，是特乐其秀润，惮其雄奇，余未敢以为定论也。’”^{〔3〕}

王士禛也曾与王原祁讨论过明四家的绘画：“一日秋雨中，茂京携画见过，因极论画理，其义皆与诗文相通。……又曰：‘仇英非士大夫画，何以声价在唐沈之间，徵明之右？’曰：‘刘松年、仇英之画，正如温李之诗，彼亦自有沉着痛快处。昔人谓义山善学杜子美，亦此意也。’”^{〔4〕}

咸丰时书画收藏家黄崇惺在书中也曾表示过对董其昌评价仇英绘画观点的不满，称：“董尚书言画家得烟云供养之益，若实甫辈苦心刻镂，正足损人耳。吾谓尚书此言为画家自言则可，若论画者不当如是。吾甚爱实甫，正以其沉厚苍郁之气，足以益人。……吾谓画者胸中必有一段苍凉盘郁之气，乃可画山水。……余以仇画与杨升庵诗皆为有明一代绝出，其古雅工致非恒所及也。”^{〔5〕}

2. 从位置皴法各有门庭到虽有门径而元气实相通

董其昌云：“画中山水，位置皴法，皆各有门庭，不可相通。惟树木则不然，虽李成、董源、范宽、郭熙、赵大年、赵千里、马、夏、李唐，上自荆、关，下逮黄子久、吴仲圭辈，皆可通用也。或曰：须自成一派，此殊不然。如柳则赵千里，松则马和之，枯树则李成，此千古不易。虽复变之，不离本源。岂有舍

〔1〕（清）朱逢泰：《卧石轩画游随录》，嘉庆戊午自刻藏本。

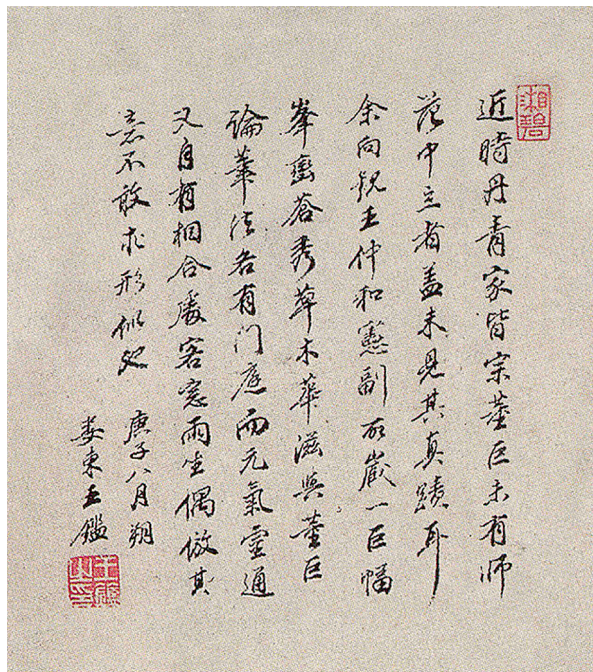
〔2〕（清）陈撰：《玉几山房画外录》卷下，见前揭《美术丛书》一，页465。

〔3〕阮璞：《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》，前揭《董其昌研究文集》，页365—366。

〔4〕（清）王士禛：《带经堂诗话》卷三，页86，人民文学出版社，1963年。

〔5〕（清）黄崇惺：《草心楼读画集》“仇实甫《官闺图》卷子”，见前揭《美术丛书》一，页30—31；黄崇惺又名崇姓，字麟士，号茨菰，安徽歙县人，咸丰举人。“家世故多蓄名画，其后稍稍散失，大父与先君又别有藏度，至咸丰中经乱尽毁于贼。”

〔图六〕清王鉴《仿范宽山水图》轴
纸本设色 上海博物馆藏



古法而独创者乎？”^{〔1〕}

董其昌评论赵孟頫《雪图小幅》时，再次强调“门庭”问题。“一见定为学王维”，因为“凡诸家皴法，自唐及宋，皆有门庭，如禅灯五家宗派，使人闻片语单词，可定其为何派儿孙。今文敏此图行笔，非僧繇、非思训、非洪谷、非关仝，乃知董、巨、李、范，皆所不摄，非学维而何？”^{〔2〕}

而王鉴则在题画中对董其昌所说的“门庭”问题提出了不同的看法。他在一幅六十三岁时

所作的《仿范宽山水图》轴上题道：“近时丹青家皆宗董巨，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，而元气灵通，又自有相合处。客窗雨坐，独仿其意，不敢求形似也。”^{〔3〕}〔图六〕

〔1〕 前揭《画眼》，页127。

〔2〕 前揭《画眼》，页130。

〔3〕 《仿范宽山水图》轴，顺治十七年(1660)，六十三岁，上海博物馆藏。

王鉴在另一幅作品中，更将范宽与董巨的笔法解释为“相似”。他说：“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。鉴。”¹¹其七十四岁作《仿范宽董源山水》轴自题：“范宽、董源皆北宋大家，故用笔相肖，范画浑厚，董画幽澹，各极其致，非南宋后所能梦见。余此图虽拟华原，而时露北苑。……”¹²进一步将董其昌分为两类的绘画合二为一。

从六十三岁到七十四岁的十多年间，王鉴对范宽与董、巨的看法，从开始的承认笔法各有门庭，但提出元气相同，发展到后来的用笔相似、相肖，反映出他对董其昌论画观点的不同看法，也意味着他与董其昌理论的逐渐疏离。对王鉴绘画而言，其中所含深意不仅是针对范宽与董、巨，因为他是从实践到理论的归纳与深化，是他经过对古代大师绘画的鉴赏、临仿与融会贯通、化古为我的探索过程而后形成的看法，是他个人绘画新理念的体现。

除针对以上三家外，其七十三岁所作《仿巨然溪山图》轴中还提到，“追思巨然笔法而成此图，微带燕文贵之润密处。盖两卷俱当时同见，故不觉尽现笔端。虽画法各有门庭，其元气相通，何分彼此，识者自能神会之”¹³〔图七〕。这里则是将巨然与燕文贵画法予以融合。

可见，六十岁以后的王鉴，在浪游都门、历下之后，经历了画家兼赏鉴家的身份得以纵观南北收藏家法书名画，他早年跟随董其昌而建立的以董、巨和元四家为师的概念已经开始改变，形成了自己“多师古人”的看法，而且“古人”一词所代表的意义既有南宗画家，又有北宗画家，这些古人在王鉴的笔下是不需要分彼此的。

故而，顾文彬在著录王鉴《仿赵文敏九夏松风图》时感慨道：“此画当作于崇祯十六七年间。《画征录》称：‘画有南北二宗，至石谷而合。’今观是制，则廉州早合二派为一矣。先河左海，岂不信然！”¹⁴在顾文彬的看法中，王鉴的绘画早已糅合了南北两宗的绘画因素。这是有道理的。

二 论争与藏画：王鉴与董其昌的家族渊源

王鉴与董其昌的关系之所以复杂，还在于其祖辈与董其昌之间的一些学术上的不同观点和看法。

（一）王世贞与董其昌的论争及对王鉴的影响

王鉴的曾祖王世贞生活于比董其昌较早的时代，为明中叶文坛巨子，作为“后七子”的领袖，统领文坛二十余年。当时，王世贞为文坛大家，而董其昌则是前途似锦的少年才子，他们之间存在着许多不同

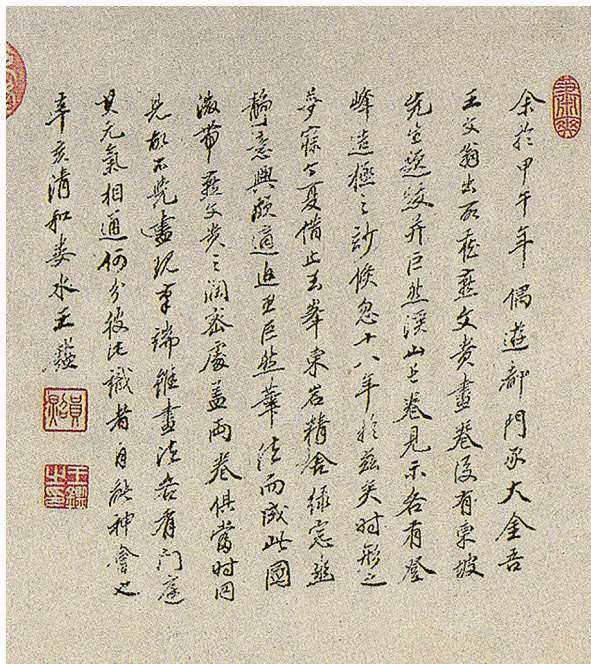
〈1〉 王鉴《仿古山水图》屏十二条，绢本设色，上海博物馆藏，康熙八年己酉新春（1669），七十二岁。为大千父公济六十华诞。

〈2〉 纸本设色，康熙十年辛亥（1671），前揭《穰梨馆过眼录》卷三七。

〈3〉 王鉴《临巨然溪山图》轴，纸本设色，1670年作，上海博物馆藏。

〈4〉 （清）顾文彬：《过云楼书画记》画类六，页199—200，上海古籍出版社，2011年。

〔图七〕清王鉴《临巨然溪山图》轴
纸本设色 上海博物馆藏



之处。王世贞的论画主张与董其昌有所不同，他对元代画家的看法也与董其昌有差异。他所认定的“元四大家”为赵孟頫、吴镇、黄公望和王蒙，认为倪瓒为“品之逸者也”。米芾之画“虽有气韵，不过一端之学，半日之功”。“大小米、高彦敬以简略取韵，倪瓒以雅弱取姿，宜登逸品，未审当家。”^{〔1〕}对于山水画之变，王世贞也多有为后世画史称道的名言。

王世贞对于董其昌的文人画“以画为寄”、“以画为乐”的观点，以及把赵孟頫、文沈与元末大家区别开来的看法也不赞成。他说：“人或谓余有所寄，则不然！大丈夫好山水便当谢去朝市，安用役役寄此！”^{〔2〕}

王世贞晚年对于董其昌等人所倡导的崇尚元画，贬抑宋画的流行风尚，怀有很大的疑问和反感。他在1568年以后，发表了许多相关言论，认为他们主张由元人来取代宋人在画史上的地位是一种偏见。“画当重宋，而三十年来忽重元人。”^{〔3〕}而董其昌等人则回应道“宋画易摹，元人难摹”。这一论争，在当时的影响范围不仅是理论家之间，也波及收藏家以及古董商。“说者谓元过于宋，良然哉。”“元之名家，

〔1〕 (明)王世贞：《艺苑卮言》，万历十七年武林樵云书舍刻本。

〔2〕 (明)王世贞：《题钱叔宝溪山深秀图》，《弇州山人四部稿》卷一三八，文渊阁四库全书本。

〔3〕 (明)汪砢玉：《珊瑚网·名画题跋》卷一一，文渊阁四库全书本。

足以擅名当代则可，谓之能过于宋则不可。”¹¹他们的这种针锋相对互不相让的观点，被后人称为“宋元优劣论”¹²。

虽然依现知王鉴的论画言论中，很少提及王世贞以及他与董其昌的不同观点。然而，从王鉴对赵孟頫的尊崇以及中晚年以来对南北宗绘画的兼收并蓄的实际行为来看，我们不能否认这其中多少有些家族传统的影响因素。

（二）王世贞、王世懋藏画与董其昌的关系

虽然董其昌与王世贞的论画观点有所不同，但是董其昌和其好友陈继儒与王家还是有交往的。董其昌与陈继儒一起观赏过王家的部分藏画，也曾将王家藏画借回来临摹。如“王驸马《烟江叠嶂图》，娄水王元美司寇所藏卷，余尝借摹”¹³。王世贞长子王士骐、王世懋长子王闲仲、六子王士骥都曾与他们书画往来。陈继儒《妮古录》中多有记载。

此外，曾为王家所藏的法书名画后来也有一些被董其昌收藏。如赵孟頫《水村图》卷、《鹊华秋色图》卷、王蒙《云山小隐图》卷¹⁴以及沈周《春山欲雨图》卷¹⁵等。

可见，早年跟从董其昌以南宗绘画为师法对象的王鉴，中年以后，已经逐渐与董其昌有了距离。在师法古人的范围上，他在董、巨和元四大家的基础上，泛宗多家，不仅师法董其昌不太欣赏的属于南宗山水画的北方画派绘画，而且师法董其昌认为不可学的北宗绘画。在对古人皴法、位置的看法上，他把董其昌认为的画中皴法位置各有门庭，变成了虽有门庭而元气实相通，进而又发展成笔法也相肖、相似，本一家眷属。故此，到了中晚年，王鉴在理论与实践上都已经偏离了董其昌所指引的南宗的航向。

在“取法乎上”的总体师古观念上，王鉴与董其昌是相同的。后代对董其昌开启的师古风尚，评价很高。范允临曾说：“吾吴画手悉不知师古，惟知有一徵明先生，以为画尽是矣。”“吾松有一董玄宰先生，笔笔从古法中来，此亦吾松画家之开山斧也。乃松人坚不肯摹仿，必欲追求其先轍，务凌而上之，此所以各自成一家，毫无习气。”¹⁶虽不乏溢美之嫌，但当时对师古态度的赞同，却与后来王鉴针对出现在嘉定地区绘画风尚的担忧一样。王鉴六十七岁时曾题画曰：“画道自文、沈、董宗伯后，几作广陵散矣。近时学者独盛于嚆，然所师不过李、程两先生耳。余此册仿宋元诸家，虽未能梦见古人，聊用取法乎上之

〈1〉 《宝绘录》、《燕闲清赏笺》，转引自前揭《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》，《董其昌研究文集》，页336。

〈2〉 前揭《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》，《董其昌研究文集》，页336。

〈3〉 （明）董其昌《小中现大》册跋，台北故宫博物院藏。

〈4〉 见董其昌《云山小隐图卷》题跋，“黄鹤山樵有《云山小隐图卷》，余得之娄水王司寇家，拟为此图，玄宰”。

〈5〉 （明）陈继儒：《妮古录》卷二，前揭《美术丛书》一，页620。“元美公石田《春山欲雨图》卷，今归董玄宰。”

〈6〉 范允临跋沈士充画卷，前揭《吴越所见书画录》卷五。

意，但拙笔留于此地，如以燕石充斯胡肆中，徒为识者捧腹，掷笔为之惘然。甲辰小春望日，王鉴。”^{〔1〕}

诚如方闻所记，“董其昌以画家的创作优势研究古代大师的作品，又以鉴藏家的经验梳理、勾画以往的绘画历史，并用禅宗‘顿悟’的思维方式，为重构中国文人画的理想和图式作出了创造性的贡献”^{〔2〕}。

同理，王鉴也是以与董其昌极类似的方式来研究古代大师的作品与以往的绘画历史。其中最大的不同是，董其昌通过本人收藏古代大师的作品而实现，王鉴则是通过大量的观赏、临摹其他收藏家的藏品而实现。然而，值得注意的是，王鉴到后来却走向了董其昌反面。董其昌“五十年”后才知仇英等北宗类画“不可学”，而王鉴在50年后却觉得笔法“相肖”、“相似”，虽笔法“各有门庭，而元气云通”，北宗的绘画同样“妙有幽微淡远之致”，这是王鉴以往用来形容董巨与元四家绘画常用的词句。

董其昌对于王鉴而言，更多是将之作为德高望重的长辈来尊敬。从董其昌对他的绘画影响来看，与其说是董其昌具体的画法，倒不如说是董其昌的师法古人的主张，而王鉴本人及其指导学生王翬纵观南北收藏家藏画的经历，亦与董其昌本人的学画的经历颇为类似^{〔3〕}。唯一不同的是王鉴由于财力方面的原因，无法向董其昌、王时敏那样将喜爱的法书名画收为己有。也许正是由此，才使得王鉴与收藏家的关系更为密切，所鉴赏到的绘画范围更为广泛，而对曾过目、临摹过的作品更为珍惜，以至多年后依然难以释怀，反复临仿。这一点，可能正是导致王鉴及其学生王翬绘画艺术风格取向与董其昌和王时敏祖孙不同的重要原因之一。

附记：本文是笔者在2003年完成的博士论文《王鉴绘画研究——兼论明末清初绘画与鉴藏的关系》有关王鉴与董其昌关系讨论的基础上修订而成。有关王鉴的生卒年问题，本人在博士论文中曾以附注的形式讨论相关问题。近年有学者提出不同看法，笔者认为这一问题确实值得进一步探讨，但本文暂依旧说。

[作者为故宫博物院副院长]

(责任编辑：谭浩源)

〔1〕 《山水图册》十开有对题，纸本墨笔或设色，上海博物馆藏，康熙三年甲辰小春望日（1664），六十七岁。

〔2〕 前揭《董其昌：一超直入》，《董其昌研究文集》，页87。

〔3〕 前揭《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》，《董其昌研究文集》，页338—339。