

试论“四王”笔下的“借色”现象

许 彤

内容提要 黄公望、倪瓒等南宗大家在通常的认知中以淡见长。但在“四王”仿南宗名家的大量作品中，有不少设色之作，甚至青绿重设色。这种结合看似是“南北宗论”中审美矛盾两极的结合体。作者对这一现象尝试用王原祁的“借色”理论来切入，分析“四王”乃至清初画家群体更大范围的“借色”现象，并进而对其进行阐释。

关键词 借色 “四王” 仿古 设色

在对“四王”和南北宗论的通常认知中，清初“四王”作为当时画坛的正统，被认为是南宗正脉，他们接过董其昌的衣钵，以摹古见长，崇尚董、巨、元四家等南宗大家。在著名的“南北宗论”中，董其昌有言“北宗则李思训父子著色山水”，而“南宗则王摩诘始用渲淡”，这在一定程度上将用色作为南北宗的分野标志。北宗绘画重颜色，往往设色妍丽，代表如李思训笔下的青绿设色；而南宗绘画往往不强调颜色，更重笔墨，崇尚渲淡清逸的审美标准。

但实际上，“四王”不仅善用设色，且在仿黄公望、倪瓒等以淡见长的南宗大家时，会额外敷以颜色，呈现出青绿重设色的风貌。这种结合看似是“南北宗论”中审美矛盾两极的结合体。对这一艺术史现象，本文尝试用王原祁的“借色”理论来加以分析。王原祁在《仿倪黄山水图》轴的自题中提到“借色”概念，称：“倪黄笔墨，借色显真。虽妙处不专在此，而理趣愈出，超越宋法，宜于此中寻绎者。”〔图一〕本文中使用的“借色”概念，是指在临仿本来以水墨、笔墨见长的南宗作品时，额外设色或加重设色程度。试图从设色角度切入仿古问题，分析“四王”乃至清初画家群体更大范围的“借色”现象，进而对其进行阐释。

一 从王鉴笔下的青绿“黄公望”说起

众所周知，“四王”及其传派皆以摹古见长。以王鉴为例，其一生的作品中仿古之作占据了3/4强^{〔1〕}，而其仿古作品中，又以临仿元四家等南宗名家为多。王鉴传世作品中有一套《仿古山水》册，共十二开，皆为对宋元名家的临仿。值得一提的是，其中“拟大痴”一开以青绿设色仿黄公望〔图二〕。设色程度和“仿赵伯驹”的一开几乎一致〔图三〕。试想如果没有王鉴在画面空白处自题的“仿赵伯驹”和“拟大痴”，单从用笔和设色来看，二者很难区分。

〔1〕 丁霏：《从〈仿倪瓒溪亭山色图〉观察王鉴仿倪实践》，中央美术学院硕士学位论文，2011年。

〔图一〕清王原祁《仿倪黄山水》轴
纸本设色 纵187.3厘米 横46.6厘米
上海博物馆藏



〔图二〕清王鉴《仿古山水》册之“仿黄公望”
绢本设色 纵26.8厘米 横20.9厘米
故宫博物院藏



〔图三〕清王鉴《仿古山水》册之“仿赵伯驹”
绢本设色 纵26.8厘米 横20.9厘米
故宫博物院藏



“仿赵伯驹”一开的画面中山石整体以石绿为主，有些石块则石青、石绿相交错。在画史上，赵伯驹是历来公认的青绿山水大家，青绿色与赵伯驹之间总有一种“必然”的联系^{〔1〕}。但王鉴使用几乎相似的青

〔1〕 赵伯驹，字千里，宋宗室，他继承了唐以来的青绿山水画法，正如（元）汤垕《画鉴》所说：“李思训画着色山水，用金碧辉映，为一家法……宋宗室伯驹，字千里，复仿效为之……”赵伯驹也是明末董其昌等人心目中的北宗正脉。赵伯驹鲜有真迹传世，许多流传的青绿山水画往往托名赵伯驹所作。

〔图四〕清王鉴《青绿山水图》卷
纸本设色 纵23厘米 横198.7厘米
故宫博物院藏



绿设色来仿黄公望则令人感到费解。“拟大痴”一开中，除了部分山体上使用的淡赭色、一些平台以及繁密的点苔等具有黄公望的特点之外，画中大部分的晕染和设色都有悖于人们通常对黄公望的理解。

王鉴另有一件《青绿山水图》卷，大青绿设色，同样和黄公望有关〔图四〕。此卷表现了绵延的山体，整体以青绿设色，虽多间有赭石色，但整体用色浓重鲜亮，正如尾跋华翼伦所称“浓青厚绿”。王鉴在卷尾上部的空白处自题：

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。今二画不知流落何处，时形之梦寐，闲窗息纷，追师两家笔法而成此卷。虽不敢望古人万一，庶免近时蹊径耳。

据王鉴的自题可知，他曾在董其昌家见过赵孟頫的《鹊华秋色图》卷，自己也曾收藏过黄公望的《浮岚远岫图》。两幅都是青绿设色的。《鹊华秋色图》卷流传至今，现藏台北故宫博物院，其山体以青色为主，并无绿色，且设色程度并不太浓重。王鉴此卷大面积使用的石绿，也许来自对黄公望《浮岚远岫图》的学仿。可惜不存，今已无可比对。

王鉴《青绿山水图》卷让人不禁想到“四王”的宗师——董其昌的《昼锦堂图》卷，该图亦为青绿设色，且画家同样强调了画法和黄公望有关^{〔1〕}〔图五〕。

在王鉴大量的仿黄作品中，使用青绿设色的并不很多，但还是有一些的。这些作品使用青绿颜色的现象会不禁让人追问：黄公望是否会青绿设色？王鉴及其交游圈的收藏视野中所能触及到的“黄公望”的面貌是怎样的，真伪如何？王鉴的“仿”是一种忠实于底本的摹古还是一种超越底本再创造的主观脱古？

1. 黄公望现存作品及其本人的文字表述

在传世的黄公望作品中，《富春山居图》卷（台北故宫博物院藏）颇为有名。此卷以水墨的方式，多

〔1〕 董其昌在《昼锦堂图》卷上自题：“宋人有温公《独乐园图》，仇实甫有摹本，盖画院界画楼台，小有郭恕先、赵伯驹之意，非余所习。兹以董北苑、黄子久法写《昼锦堂图》，欲以真率，当彼巨丽耳。”



干笔皴擦又不失秀润，是黄公望典型的水墨面貌。但就像傅申所说，实际影响清初“四王”等画家的黄公望作品不是手卷，而是以立轴为主^①。《九峰雪霁图》轴为水墨作品，《丹崖玉树图》轴和《天池石壁图》轴（三件均为故宫博物院藏）有一些淡设色，但远没有王鉴笔下仿出的那种浓重的矿物质青绿色。

黄公望在留下的文字著作《写山水诀》中有一段关于颜色的表述^②：

画石之妙，用藤黄水侵入墨笔，自然润色。不可用多，多则要滞笔。间用螺青入墨，亦妙。吴妆容易入眼，使墨士气……夏山欲雨，要带水笔。山上有石，小块堆其上，谓之矾头，用水笔晕开，加淡螺青，又是一般秀润。画不过意思而已……着色螺青拂石上，藤黄入墨，画树甚色润好看。

黄公望关于颜色的讨论提到了藤黄、螺青这两种颜色，并强调这二色可以“入墨”，即和淡墨调和使用。完全没谈石青、石绿等厚重的矿物色。

在现存黄公望真迹与其自己的表述中，可以看到的是水墨的或者浅绛淡设色的黄公望，并没有董其昌、王鉴笔下如此重设色者。但是在王鉴及其交游圈的收藏视野中，“黄公望”呈现出更多的面貌。

2. 王鉴等收藏视野中的底本“黄公望”

王鉴在其绘制的《仿一峰缩本》册中曾说：“子久风格尤妙，真迹亦不易见，惟华亭董文敏及吾娄王奉常收藏，一一如天球璚璧。余何幸皆得纵观。……”^③王鉴非常喜爱黄公望，知真迹不多，所见都在董其昌、王时敏家。除了上文提到的王鉴自己收藏过的黄公望《浮岚远岫图》是青绿设色外，董其昌和王时

① 参见傅申：《宗师——“二王”与黄公望》，《南宗正脉——画坛地理学》页141，北京大学出版社，2012年。

② （元）黄公望《写山水诀》，于安澜编著《画论丛刊》（一），页112、114、115，河南大学出版社，2015年。

③ （清）陆时化：《吴越所见书画录》，俞丰编著《四王山水画论辑注》页114，上海辞书出版社，2017年。

〔图五〕董其昌《昼锦堂图》卷
绢本设色 纵41厘米 横180厘米
吉林省博物馆藏



敏认为最好的黄公望作品——《秋山图》^{〔1〕}也是青绿色的^{〔2〕}：

其图乃用青绿设色，写丛林红叶，翕赧如火，研朱点之，甚奇丽。上起正峰，纯是翠黛，用房山横点积成。白云笼其下，云以粉汁澹之，彩翠烂然。村墟篱落，平沙丛杂，小桥相映带，丘壑灵奇，笔墨浑厚，赋色丽而神古。……

根据这段描述，《秋山图》中用色丰富，大胆使用青绿、朱红，整体设色妍丽璀璨。可惜该作不存，无从得知其面貌，现存仿本也面貌各异，令真容更加扑朔迷离。

黄公望的伪作在历史上是非常多的。清末藏家裴景福在他的时代就已经提出“倪黄二家几于十无一真”。在这些伪黄公望作品中即有青绿面貌者，例如《宋元拾翠》册页（台北故宫博物院藏）中有一开为黄公望款的《山寺观泉》册。画面构图较为简单，除近景密布树林之外，远景山体单一，用线缺少变化，山体阳面全部染以厚重的石绿色。题字亦相对板滞绵软，离黄公望真迹相距较大。这类青绿色的伪黄公望之作想必还有更多。如此来看，王鉴所谓的“仿”实则更倾向于是一种超越底本的脱古表现。

〔1〕 王时敏在《题自画秣陵秋色图》的跋文中写道：“往于京口张修羽太学家见子久《秋山图》，细玩之，真铭心绝品也。”（清）王时敏：《王奉常书画题跋》，前揭《四王山水画论辑注》，页18。董其昌也认为“生平所见黄一峰墨妙，在人间者，唯润州修羽张氏所藏《秋山图》为第一，非《浮岚》《夏山》诸图堪为伯仲。”（清）恽寿平：《记〈秋山图〉始末》，《瓯香馆集·补遗画跋》，前揭《四王山水画论辑注》，页401。

〔2〕 前揭《记〈秋山图〉始末》，《瓯香馆集·补遗画跋》，《四王山水画论辑注》，页401。



二 “借色”现象的持续发酵

“四王”在董其昌的基础上不仅“借色”仿黄公望，也“借色”仿倪瓒，甚至仿更多南宗画家。王原祁即指出“倪黄笔墨，借色显真”，将设色问题提升到一个新的理论高度，而且，这种“借色”现象通过诸多画家的艺术实践，突出呈现了画家们在仿南宗笔墨之余对颜色的重视。

（一）设色仿倪

王原祁笔下的仿古之作非常多，就仿倪瓒来说，有水墨和设色两种面貌，他特别重视设色仿倪之作，往往在画名和自题中着重强调设色。例如王原祁《仿云林设色小景》轴右上侧自题“仿云林设色小景”，强调了设色问题〔图六〕。从一水两岸式较为洁简的构图以及近处坡渚上的树木形态和空屋来看，是出于对倪瓒的学仿。但其浅绛设色，以及描绘树石使用的松动用笔，却更多有着黄公望的影子。

王原祁在实践上设色仿倪的同时，于理论层面上对设色问题也建构得非常丰富。王原祁《仿古山水图》屏（上海博物馆藏）中有一张仿倪，小青绿设色，右上角自题：“纯绵裹铁，云林入神。效颦点染，借色显真。”^①其《仿古山水》册（故宫博物院藏）中也有一开“仿云林设色”，对开自题：“云林画法，一树一石皆从学问性情流出，不当作画观，至其设色，尤借意也。董宗伯试一作之，能得其髓。”此处的“尤借

① （清）王原祁：《王原祁题跋广录》，前揭《四王山水画论辑注》，页307。

〔图六〕清王原祁《仿云林设色小景》轴
纸本设色 纵65.7厘米 横39.1厘米
上海博物馆藏



意”，是对“借色”的一种延伸。在此，王原祁提到了他设色仿倪的源头——董其昌，王认为董的设色仿倪最得精髓。王原祁《仿诸名家山水》册（故宫博物院藏）中一开上有一段自题，同样谈到设色仿倪瓒以董其昌最擅长，称：“云林设色小景，华亭董思翁最得其妙，兹写其意。”^{〔1〕}王原祁还在另一套《仿古山水》册上自题：“清苍简淡，云林本色也。间一变宋人设色法，更为高古，明季董华亭最得其妙，此图拟之。”^{〔2〕}在此，王原祁将“本色”与“借色”相对，强调倪瓒的本色是“清苍简淡”，倪借用宋人擅长的设色法，使画面变得高古了。

在董其昌的诸多仿古山水册中，仿倪瓒的有水墨、设色两种面貌。故宫博物院藏董其昌作于明天启元年（1621）的《仿古山水》册中，仿倪瓒一开就是设色的〔图七〕。画页左侧自题“仿倪元镇”。画面中干笔、空亭、相对空阔的构图是符合倪瓒画意的，但其远山斜向上的地平线，以及画树木的方式更是董其昌式的。图中设色丰富，块石选择淡赭色和淡花青相互交错，几种树叶也是颜色错杂，仿佛秋景。

那么董其昌为什么会设色仿倪瓒？倪瓒有设色之作吗？就现存倪瓒款设色作品来看，有现藏台北故宫博物院的《雨后空林图》轴、《水竹居图》轴及藏中国国家博物馆的《水竹居图》轴

等。但其中诸多倪瓒款设色作品的真伪至今都有争议^{〔3〕}。历史文献中所见更多的设色倪瓒，则真伪更不

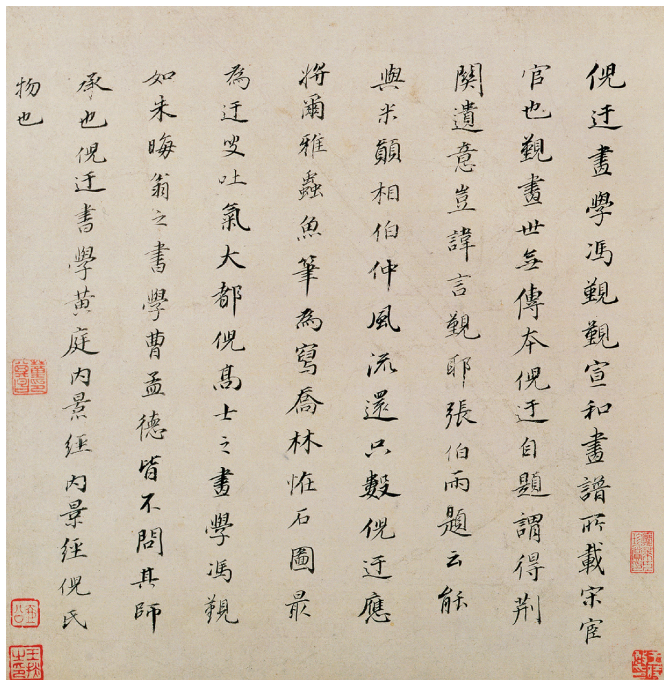
〔1〕（清）王原祁：《王司农题画录》，前揭《四王山水画论辑注》，页287。

〔2〕（清）王原祁：《王司农题画录》，前揭《四王山水画论辑注》，页274。

〔3〕 现藏中国国家博物馆的倪瓒款《水竹居图》轴上有董其昌的题跋，讨论到倪瓒设色山水的情况，但杨仁恺认为董其昌的题是后加的。杨仁恺：《中国古代书画鉴定笔记》页90，辽宁人民出版社，2015年。张子宁认为《水竹居图》轴“是否真迹仍可斟酌”，参见〔美〕张子宁：《漫议倪瓒〈水竹居图〉》，《朵云62·倪瓒研究》，上海书画出版社，2005年。姜伟也提到此幅画上的董其昌字是其晚年面貌，但是董跋是后拼配来的。姜伟：《倪瓒〈水竹居图〉题跋考》，《中国历史文物》2003年第6期。

〔图七〕明董其昌《仿古山水》册之“仿倪瓒”

纸本设色 纵26.3厘米 横25.5厘米
故宫博物院藏



能保证^{〔1〕}。《雨后空林图》轴上有董其昌题跋，基本没有争议。董跋写道：“云林设色山水平生惟两幅。一在娄水王敬美家，后归乌程潘氏，予未之见。其二即此幅。……”董其昌认为倪瓒一生只有两幅设色山水，一幅没有见过，另外一幅即《雨后空林图》轴。此作刘九庵认为倪瓒字真，但画不是倪瓒的，是黄公望风格的^{〔2〕}。这也可以理解董其昌在自己的仿倪瓒设色实践中，为什么其浅绛为主的设色会有着黄公望的身影，这大概也影响到日后王原祁设色仿倪的实践。

设色的倪瓒款《雨后空林图》轴等作品启发、影响了董其昌乃至“四王”等人的创作，但董其昌的设色仿倪之作也在仿古的外衣下开始脱古，加入自己的个性；到了“四王”身上，“借色”现象愈加发酵和扩大化。凌利中就认为，王原祁没有直接见过设色倪瓒，看到以及学仿的都是董其昌和王时敏仿的设色倪瓒^{〔3〕}。这就像王原祁没见过黄公望《秋山图》，连临本都没有见过，但也可以“就臆见成之”，并于一生中

〔1〕 《味水轩日记》、《珊瑚网》等记载中的倪瓒《为希贤画设色图》册，被容庚定为伪作。容庚：《倪瓒画真伪存佚考》，《容庚学术著作全集》，第22册，页462，中华书局，2011年。钱杜在《松壶画忆》中还称见过大青绿的倪瓒：“大痴、山樵多赭色，云林则水墨多。然余旧藏懒圃城春色，乃大青绿，舟车人物，并似北宋人，真不可思议。”其所提及的倪瓒款画作可能更是伪作。钱杜：《松壶画忆》，前揭《画论丛刊》（三），页837。

〔2〕 刘九庵：《倪瓒绘画三作的鉴别》，《刘九庵书画鉴定集》页31，河南美术出版社，1999年。

〔3〕 凌利中在对王原祁《拟设色云林小幅》上题跋的考释中指出：“麓台终其一生，似未曾获睹。然屡有参仿，其依据，如同参悟黄公望《秋山图》画法一样，除祖父授外，于祖父乃至董其昌等人临本或仿作中探溯云林设色旨趣……”凌利中：《王原祁题画手稿笺释》页208，上海古籍出版社，2017年。

临仿了多幅《秋山图》^①。此外，王原祁还常同时仿“倪黄笔意”，虽然亦并未见过倪黄合作笔^②，且其还提出“画须自成一家，仿古皆借境耳”^③。由此来看，王原祁的做法既是透过仿作再仿古，更是一种“借境”。王原祁“借色”理论的高妙在于，借也是脱，他同时完成了仿古和脱古，也完成了宗古人却又自有“本家体”。

（二）设色仿南宗其他诸家

王原祁在《拟设色云林小幅》上题^④：

学画至云林，用不着一点工力，有意无意之间，与古人气运相为合撰而已。至设色更深一层，不在取色，而在取气，点染精神，皆借用也。推而至于别家，当必精光四射，磅礴于心手。

他从仿倪瓒设色说起，说到设色的借用，进而设想如果把这种借色的手法推演到别家，便更精彩了。

纵观“四王”乃至清初六家笔下的仿古山水，“借色”现象的确并不止于仿倪瓒和黄公望，还有着更广大的范围。更多以水墨见长的南宗大家，例如范宽、关仝、米氏父子等，都被作为临仿的对象，也常被赋予色彩或被加重设色。

1. 范宽

“四王”对范宽是熟悉的。《溪山行旅图》轴（台北故宫博物院藏）是范宽的代表作，曾是董其昌旧藏，后被王时敏收藏。王鉴、王翬等都有所过目并有仿作传世。在这些仿范宽作品中，王翬《小中现大》册中的“仿范宽溪山行旅图”（上海博物馆藏）一开，从构图到笔墨尽可能忠实地临摹原作。但在此件之外，王翬和王鉴还有不少仿作在保留范宽笔墨意味的同时，添加了一些色彩，可以说和设色仿倪、仿黄一样，都属于“借色”现象。

现藏于上海博物馆的王鉴《仿古》册中有一开“拟范华原”〔图八〕，虽明显学自《溪山行旅图》，但经过了删减和改动，整体增加了赭色，树叶部分也更绿一些。王鉴还有一些设色仿范宽之作，在此不一一列举。王翬仿范宽的作品中，《秋山萧寺图》扇页呈现出更多脱古的面貌，整体作青绿设色，近景山石还使用了石绿色，通过“借色”将范宽“仿”出了另外一种意味〔图九〕。

2. 关仝

关仝作为南宗代表性人物，其传世名作《关山行旅图》轴（台北故宫博物院藏）以水墨表现苍茫的北方山水而著称。“四王”笔下的仿关仝，同样也出现了“借色”现象。在一套王鉴作于1673年（七十六岁）的《仿

① 关于仿黄公望《秋山图》，王原祁曾说：“大痴《秋山图》，昔先奉常云曾于京口见之，时移世易，无从稽考，即临本亦无。此图余就臆见成之，亦有秋山之意，恐未足动人也。……”参见王原祁《秋山图》题跋，（清）王原祁：《王司农题画录》，前揭《四王山水画论辑注》，页282。

② 王原祁经常仿倪黄笔意，但在《倪黄墨法为朱星海》一图上的题跋中说：“相传有倪黄合作。”可见并未见过。前揭《四王山水画论辑注》，页247。

③ 引自王原祁《仿设色大痴为赵尧日》图上的跋文。前揭《四王山水画论辑注》，页248。

④ （清）王原祁：《麓台题画稿》，前揭《四王山水画论辑注》，页238。

古山水图》册(上海博物馆藏)中有一开“仿关仝”，画中水面开阔，对岸山石平缓，仿佛江南景，并无北方山水雄浑之感。而且画中山石整体设色，还是较为浓重的青绿色〔图十〕。同时代恽寿平笔下也有仿关仝的山水画作，同样青绿设色。恽寿平《仿古山水》册(台北故宫博物院藏)中有一开为“仿关仝太行山色”，画面中山势高耸入云，强调了“北地沉雄”的特色，但恽寿平亦在关仝以水墨表现山水苍浑的基础上加以颜色，尤其将近景坡岸以及部分树叶染以厚重的石青、石绿色。比“四王”更晚的乾隆朝宫廷画家周鲲笔下的《仿古山水》册(台北故宫博物院藏)中有一开“仿关仝渔庄秋霁”，画面整体山石亦作青绿设色，这体现了清初“四王”等画家“借色”现象在清中期宫廷绘画里的一种延伸。

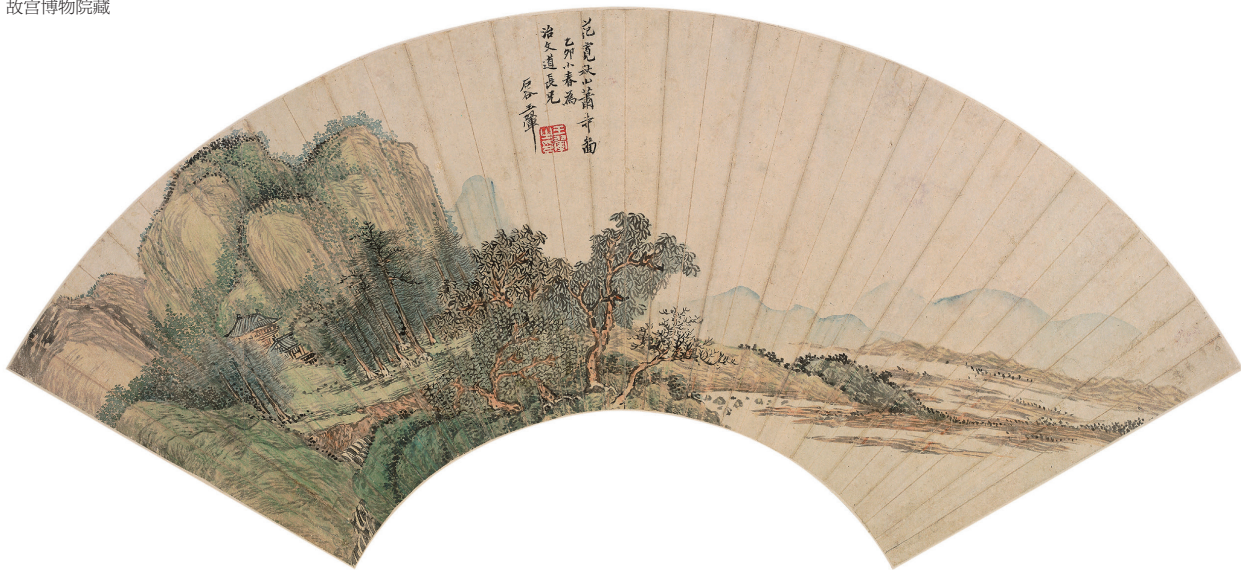
3. 米氏父子

恽寿平可以借用青绿色来仿关仝，也同样可以将向来经典的水墨题材“米氏云山”附加色彩。作为画史“南宗”中非常重要的米芾、米友仁父子，其笔下创造的“米氏云山”以墨笔表现烟云弥漫的山水气氛而著称，这种画法常被称为“墨戏”，其母题和技法在创立之后被不断模

〔图八〕王翬《仿古山水图》册之“仿范宽”
纸本设色 纵27厘米 横18.3厘米
上海博物馆藏



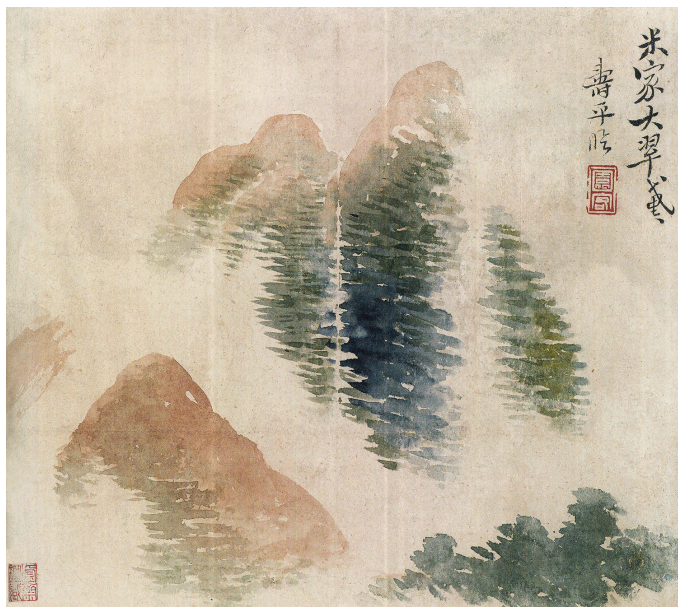
〔图九〕王翬《秋山萧寺图》扇页
纸本设色 纵17厘米 横52.5厘米
故宫博物院藏



〔图十〕清王鉴《仿古山水图》册之“仿关仝”
纸本设色 每开纵27.5厘米 横22.3厘米
上海博物馆藏



〔图十一〕恽寿平《山水》册之“仿米氏云山”
纸本设色 纵19厘米 横22厘米
上海博物馆藏



仿继承，是中国美术史上的一个经典画题和风格。如今米芾的真迹不存，米友仁还有作品传世，如米友仁《潇湘奇观图》卷（故宫博物院藏）代表了“米氏云山”的典型面貌。但恽寿平在约1688年所作的《山水》册中的一开里，表现了设色的“米氏云山”。画心右上自题“米家大翠黛”。在此开册页中，恽寿平在不失去“米氏云山”意味的同时，省去墨色，直接以小青绿色代替墨笔来表现“米点皴”，且以没骨的形式，让色块、皴法与留白的“云气”相碰撞，挤压出几乎没有边缘的山体〔图十一〕。

三 对“借色”现象的阐释

上文从王鉴谈起，进而扩大分析了“四王”乃至明末清初仿古同时“借色”的现象，俨然构成一个体系。下文试图对该现象有所阐释。

张子宁曾说，王鉴的不少仿前人山水中都有矛盾的地方，并指出其“仿古题识不可尽信”^{〔1〕}。王鉴等笔下的“借色”现象似乎矛盾重重，有“不合理”之处，但这样的结论似乎稍嫌简单。笔者认为，“四王”等笔下的“借色”现象是刻意为之的。王原祁曾提出“貽笑处即是进步”^{〔2〕}，看似可笑的地方，也许正是“四王”等的创新所在。

王原祁说，“今人喜谈设色”^{〔3〕}。可见王原祁所处的时代，谈论设色，俨然已经成为一种风气。王

〔1〕 [美]张子宁：《〈小中现大〉析疑》，《清初四王画派研究论文集》页552，上海书画出版社，1993年。

〔2〕 出自王原祁《仿设色大痴为赵尧日》图上自题。前揭《四王山水画论辑注》，页248。

〔3〕 前揭《四王山水画论辑注》，页227。

原祁还说：“今人但取傅彩悦目”^①，同样反映了当时喜好傅色的现象，而这种时代喜好进一步影响了仿南宗水墨风格作品亦有“借色”的现象。

（一）掩盖不足

王原祁是一位绘画实践者，也是一位绘画理论家。关于设色，王原祁曾提出：“设色即用笔用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。”^②首先，他提高了设色的地位，认为设色和用笔、用墨是一样的。其次，王原祁提出设色不仅遮掩了笔墨的不足和缺点，还可以更好地显现出笔墨的妙处，让画面更加精彩。

对于追寻南宗一脉的文人画家来说，比起职业画家，笔墨功夫上总是有一种不足。董其昌在提出“南北宗论”的时候，参照佛教的说法，主张学习可以“顿悟”的南宗，而不学要努力渐修的北宗。这种回避北宗，也是一种对笔墨扎实功夫不足的回避，同时，王原祁也提出了解决办法，就是可以通过设色来掩盖不足。王原祁在画题画论中多次强调设色，例如在《仿大痴》的题中说：“画中设色之法，与用墨无异，全论火候，不在取色，而在取气。”^③这也是认为设色与用墨处在同等重要的地位。但也用很文人的方式，强调这种设色不是简单的蘸取颜色，还是要讲究火候的，取的不光是色，还要“取气”。所以在“借色”现象中，即使仿倪瓒，仿黄公望，仿“米氏云山”，只要还是强调“取气”和讲究火候，再如何设色都是合情合理的。

（二）古意的象征

关于设色，童书业曾讲，元画着色多浅绛，宋画多青绿法^④。这大概是中国美术史上对设色的一种共识。文徵明也曾讲过^⑤：

余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿。中古始变为浅绛，水墨杂出。以故上古之画尽于神，中古之画入于逸。均之，各有至理，未有以优劣论也。

元人山水的一大变化就是相对舍弃重设色，强调笔墨语言，即使设色也是浅绛，更具逸趣。至王原祁时也始终是这样认为的，只不过在元人强调笔墨的基础上，再把宋人或更早的晋唐色彩“借”回来。正如其认为倪瓒本色“清苍简淡”，这与今天对倪瓒的认知是一致的。但王原祁仿倪瓒的时候，有时却添加了色彩，并且做了理论解释，强调在本色的基础上加入宋人设色法，即在“本色”之余向宋人“借色”，可

① 王原祁《仿大痴》上的自题。前揭《王原祁题画手稿笺释》，页130。

② （清）王原祁：《雨窗漫笔》。前揭《四王山水画论辑注》，页213。

③ （清）王原祁：《麓台题画稿》，前揭《四王山水画论辑注》，页221。

④ 童书业：《童书业美术论集》页428，上海古籍出版社，1989年。

⑤ 文徵明跋唐阎右相《秋岭归云图》，（清）潘正炜：《听帆楼续刻书画记》卷上，转引自周道振辑校，《文徵明集·补辑》卷二二，上海古籍出版社，页1317，1987年。

使画面显得更为高古。至少从赵孟頫开始，青绿和颜色就代表着一种古意的象征，例如《幼舆丘壑图》卷（美国普林斯顿大学美术馆藏）中的大面积青绿山水和《红衣罗汉图》卷（辽宁省博物馆藏）的青绿背景，均是一种对晋唐古意的致敬。王原祁等人也是凭此借来一种古意。换句话说，设色不是“南北宗论”分野的标志，但设色和宋元之分有关，青绿和晋唐古意有关。颜色和笔墨处于同等地位，而且颜色可以视为一种古意的符号。“四王”等在仿南宗山水的同时将其青绿化，这正是一种对古意的追寻。

（三）脱古的手段

王原祁不仅提出“借色”，也提出“借境”概念。这一“借”字，便使得学习“本色”和仿古的同时，也脱去了本色和脱去了古。

王原祁在《仿设色大痴为赵尧日》自题中云^①：

画须自成一家，仿古皆借境耳。昔人论诗画云：“不似古人则不是古，太似古人则不是我。”元四家皆宗董巨，而所造各有本家体，故有冰寒于水之喻。尧日学画，苦心有年，未能入室，以其规摹一家，即受一家之拘束也。此幅拟大痴而脱去其本色，浑厚磅礴即在萧疏澹荡中，未免贻笑于作家，余谓贻笑处即是进步。

王原祁认为仿古是一种“借境”，是一种启发创作、成就自我的方式。在王原祁以前，关于仿古就已经谈到不能不似，却也不能太似。仿古要“冰寒于水”，王原祁认为这在元四家学前人董、巨的时候就是这样做的。所以仿古的同时，还要脱去“一家之拘束”，也要脱去所仿的“本色”，这才可以成就“本家体”。这种仿古仿得“不像”的地方，看上去让人笑话，但王原祁认为这才是自己真正进步的地方。同理，以“借色”的方式仿古，既是一种脱古的手段，也是一种“贻笑处”的进步。

王原祁经常用各种表述谈到仿古和脱古的问题。例如他曾直接谈到“仿古脱古法”，云：“画道与文章相通，仿古中又须脱古，方见一家笔墨。”^② 他也曾使用“不脱不粘”一词^③，来描述仿古与脱古的同时性。仿古不是一味的仿，不是独仿一家，而是有选择地、变通地仿。就像王原祁没见过设色倪黄，但也可以仿。这种仿是一种隔着前人仿作的仿，如镜中花，水中月。是通过传说、仿作、想象和对同一位画家其他画作的理解来仿，这始终隔着一层，如同“迷雾”。但“迷雾”反而也提供了更大的脱古尺度和创作空间。王鉴、王原祁等经常在仿古的语境里使用“出蓝之妙”和“冰寒于水”这样的词汇，这与“借境”是一致的，都在强调一种脱古。“借色”也是得以“冰寒于水”和“出蓝之妙”的一种方法。

王原祁曾讲过一个“不传之秘”^④：

① 引自王原祁《仿设色大痴为赵尧日》图上自题。前揭《四王山水画论辑注》，页248。

② （清）王原祁：《王司农题画录》，前揭《四王山水画论辑注》，页257。

③ （清）王原祁《仿大痴秋山图》跋文，前揭《四王山水画论辑注》，页258。

④ 见王原祁《仿大痴山水》卷，故宫博物院藏。

大痴画皆本北宋，渊源荆关董巨，和盘托出。其中不传之秘，发乎性情，现乎笔墨。有学而不能知者，有知而不能学者。今人臆见窥测，妄生区别，谓大痴为元人画，较之宋人门户迥别，力量不如。真如夏虫不可以语冰矣。

这个“不传之秘”即，不要刻意区分宋人和元人，实际上黄公望的方法也是来自更早的荆关董巨。刻意将宋元截然区分来看的人们，就如同夏虫不可语于冰。在王原祁看来，学黄其实不止是学习黄公望，更是通过黄公望来学习董巨，这叫“一家二学”^①。而且黄公望的成就，也是因为他变通地学了前人并自成面貌。

“借色”也是同理，王原祁提出在仿元人的基础上可以向宋人借色，这是一种合情合理和一通百通的圆融。王原祁还说：“古人画道精深之后，自成一家，不为成法羁绊，如董华亭之于大痴，本生平私淑者，及至仿摹，用意得其神不求其形，或倪或赵，兼而有之。苍淡秀润，无所不可。所谓出入于规矩之中，神明于规矩之外也。”^②在此提到仿古，要不求形似，要得其神。学仿前人，又不能受到拘束与羁绊，要自由出入于规矩和成法的内外。王鉴在仿巨然《溪山图》轴的自题中也曾谈到过类似的意思：“虽画法各有门庭，其元气相通，何分彼此？识者自能神会也。”^③既然各类绘画门庭彼此可以元气相通，借色问题便也不是问题，可以消解了。

四 结语

本文借用王原祁“借色”的概念，表达了从董其昌到“四王”，在仿南宗简淡水墨风格的基础上额外设色或加重设色程度的现象。王鉴笔下仿出青绿色的黄公望，王原祁笔下则仿出颜色丰富的倪瓒。“四王”以及同时代的画家在董其昌的基础上将“借色”现象进一步扩大化，王翬笔下有青绿色的范宽，恽寿平笔下则有青绿色的关仝和“米氏云山”。“借色”现象在他们的画作中虽然谈不上流行，但也俨然构成一个不容忽视的体系和现象，且影响到清中期的宫廷绘画。

在“四王”当中，王原祁的理论建设最为丰富，通过他之口，也总结了“四王”乃至同时代更多人的绘画实践和思考。“四王”对设色的关注和喜好是时代的共识。此外，通过借色还可以补笔墨之不足。“四王”一方面要通过仿古守住南宗“正脉”，一方面也要脱古，出入于规矩内外。“借色”则刚好同时满足“仿古脱古”的需要：一方面可以借来古意，一方面也是一种巧妙的脱古手段。

[作者单位：故宫博物院书画部]

(责任编辑：谭浩源)

① “一家二学”之说见上海博物馆藏王原祁《仿大痴山水》轴上自题。

② 见上海博物馆藏王原祁《庚寅花朝画山水》轴上自题。

③ 参见上海博物馆藏王鉴仿《巨然〈溪山图〉》轴上自题。