

清初“四王”研究述评

Summary and Comments on the Study of the “Four Wangs” in Early Qing

田艺珉

Tian Yimin

故宫博物院
The Palace Museum

Journal of Gugong Studies 2016 Vol.16

故宫学刊

二〇一六年 总第十六辑

故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

清初“四王”研究述评

Summary and Comments on the Study of the “Four Wangs” in Early Qing

田艺珉

Tian Yimin

内容提要:

在中国美术史上,清初“四王”遭遇尊崇与诋毁两个极端,这是美术史上的一桩公案,但也为现当代研究“四王”提供了必要的契机。在“革王画的命”的挞伐鞭声之下,温肇桐先生在1945年第一个对“四王”作出了客观公正的评价。20世纪80年代,蔡星仪先生发表《“四王”论辩》,成为新时期对“四王”绘画进行正确分析和科学研究的第一人。1992年上海书画出版社举办“四王”绘画国际学术研讨会具有集大成之特色,全面系统地研究了“四王”的绘画艺术,其后的研究在沿袭以往成果的基础上进一步拓展与完善。综观近十年有关“四王”的研究,跨文化和跨学科研究成为不可忽视的成果。诚然,对“四王”研究必适当地延伸至绘画直观形象,致力于视像结构或绘画形式中传统守成式的分析,构筑严谨有序的风格分析体系,而非单纯当成自然形貌的再现或“艺术史的艺术”,才不至于产生相对主义或文化盲从的弊病。

关键词:

清初 四王 绘画 研究 述评

ABSTRACT:

In a time span of three centuries, the stature of the four 17th century landscape painting masters, or the “Four Wangs”, rose and fell. A topic that has been talked much about in the history of fine arts provides a reasonable opportunity for studying these four painters in modern and contemporary perspective. In 1945, against the public campaign to repudiate the oeuvre of the Four Wangs, Mr. Wen Zhaotong made the first objective and fair appraisal of the “Four Wangs”. Mr. Cai Xingyi’s publication “On the ‘Four Wangs’” (Siwang lunbian) in the 1980s made him the first person to rightly analyze and scientifically study the paintings of the four masters after the Opening Policy and Reform was implemented. In 1992, the international symposium on the Four Wangs’s works held by Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House was a great synthesis, which featured comprehensive and systematic study of the four masters’ art. Based on the previous scholarship, subsequent studies were undertaken in an all-embracing way. The recent decade witnesses notable interdisciplinary and cross-cultural studies concerning the “Four Wangs”. Indeed, the study of the “Four Wangs” needs to be extended to the study of the direct visual imagery, and to be dedicated to the examination of the visual structure or the painting composition inherited from their predecessors, so as to develop a rigorous and systematic method for style analysis. Simply focusing on the presentation of the natural landscape or “the art of art history” will give rise to relativism and cultural obedience.

KEYWORDS:

early Qing, Four Wangs, painting, study, summary and comment

在中国美术史上,争议较大的公案莫过于清初“四王”。因为皇朝的重视与喜爱,其发端或发展与政治有着密切的关系,清初“四王”的绘画成为当时朝廷的需要,也是皇朝笼络民心绝佳的手段。20世纪初,康有为对“四王”打响批判的第一炮后,陈独秀“革王画的命”使“四王”遭遇了20世纪初革命和政治斗争中猛烈的风暴,陈独秀在《美术革命——答吕澂》中云:“若想把中国画改良,首先要革(四)王画的命。”并进一步指出“清朝四王更是变本加厉,人家说王石谷(‘四王’之一)是集大成,我说王石谷是倪、黄、文、沈一派中国恶画的总结束”。至此对“四王”贬斥与抨击不绝于史,一直持续了大半个世纪。随后,近代黄宾虹、俞剑华、徐悲鸿等继起为之,“衰败论”特别“明清衰落论”是其时画界最为流行的观点,徐悲鸿明确指出:“凡世界文明理无退化,独中国之画在今日,比二十年前退五十步,三百年前退五百步,五百年前退四百步,七百年前千步,千年前八百步,民族之不振可慨也夫!”提出改良中国画。而“四王”的画被认为除了临摹之外绝无新意,是死气沉沉的总代表。如俞剑华先生亦表明“绝不学‘四王’”,极力推崇石涛、八大,认为他们的画“价值日昂,学者日众,几至家家石涛,人人八大”,而“四王”几已无人问津。这一认定,使“四王”兴旺三百年之后跌进了深渊。如此种种,中国绘画史上只有清初“四王”独享。“四王”在中国绘画史中占有不可忽视的历史地位,其身前后影响中国画坛达三百余年,不仅对整个清代绘画艺术的发展产生了巨大的作用,而且在今天仍以其特殊的方式继续发挥着不可忽视的影响。其中,王原祁的绘画风格可以被认为是中国画走向现代的先驱,有不少学者将之与西方现代主义代表塞尚相提并论。

“四王”在20世纪的遭遇却使现当代研究“四王”提供了必要的契机。以前偏激的、政治的色彩被抛却,代以理性、客观的学术研究与学术定位。“第一个对清初‘四王’作出客观研究的,要数时任上海美术专科学校温肇桐教授。1945年温肇桐先生编写完成《清初六大画家》,‘稽其行状,抉其画学’,由世界书局出版,为中国名画家丛刊之嚆矢。对清初‘四王’的画学传统、绘画理论及绘画风格做了客观的评价。”在这本著作中,温肇桐并没有受鞭挞“四王”之时风影响,表现出严谨的学术精神,在当时的确难能可贵。该书为研究“四王”提供了较为详尽的史料。此后,对清初“四王”的个人研究亦独立成书,上海人民美术出版社出版了胡佩衡《王石谷》、温肇桐《王原祁》等,编入“中国画家丛书”,著作中增加了探讨“四王”绘画艺术的内容,这在当时是极其重要的成就。迄至20世纪五六十年代,童书业先后撰写了《王麓台绘画的评价问题》《王麓台对笔墨技法的发展》《王麓台的短处》等文,充分肯定了王原祁的绘画艺术,虽篇幅不长,没有明确的举证实例,但句句灼实,其认为王原祁的笔墨艺术是中国山水画干笔画法的最高成就的观点得到了学界的普遍认定,为结论性的结果。老先生们修正了先前简单粗暴的评价方法,在一定程度上触及了绘画艺术的形式本体。

随着中国画学研究在海外兴起,“四王”的研究更趋整体并独具规模。洪再新先生解释为:“海外的中国画研究史之所以能在一些国家独具规模,除了数量可观的中国画收藏之外,主要还是因为海外同行能不断借鉴自己的艺术史学传统。使这门古老的学问从以往经验性的感觉描述逐渐上升为较系统的理论分析,把过去小范围的个人鉴赏扩展成有独立地位的现代人文科学,使‘绘画通过绘画史进入历史’。”¹薛永年先生总结美国专家学者经由两代人的努力,形成了由汉学到美术史学的细分,将美国研究中国画史的方法分为五个时期,

1 洪再新:《海外中国画研究文选导言》,《新美术》1989年12月。

并总结“上述种种努力的主旨正如高居翰 1985 年 6 月在日本报告《中国画研究的行方向》里指出的那样：‘正如鉴别宗教绘画一样，我们必须在所有的中国画种鉴别它们在整个社会整体或更大社会中某个集团里所共有的主题、意义和价值，而不是某个特定的个人。这样做，我们就倾向于将美术作为意义的来源从画家的内部转移到外部，把它置于该画家所生活和工作的社会之中。’”¹ 薛永年先生认为：“从方法上讲，很大程度上是属于外向观的研究方法。”² 这一看法在学界引起了不少争议，《班宗华、高居翰、罗浩通信集》以书信的方式详细记录了当时争议的内容。1986 年，方闻在《评高居翰〈十七世纪中国画自然与风格〉》一文中指出：“尽管画家们不能存在于他们的社会政治环境之外，甚至最为严格的马克思唯物主义者也会承认他们表示的一个相对自主，不是主观的、全部或唯一的相互影响。因此，在一幅画能被看作反映了特殊的社会和文化关系之前，它必须首先被认为是一个技法、结构和传统结成的栩栩如生的系统。它有自己的发展，而不是仅仅象一个自然外在表现的代表物。”³ 这其中颇入肯綮，亦为“四王”研究提供了最有效的方法。

其中很有意思的一个现象：在一定程度上说，正是海外专家的研究才引发了国内对“四王”研究的热潮。西方学者的研究无疑丰富了“四王”的研究成果。如法国杜柏秋将“四王”之一王原祁的绘画风格与法国后期印象派画家塞尚相比较，认为：“再也想象不出有比‘题材与变化’更好的称法来表示像王原祁这样的大画家的精彩作品，他的构图使我们实际上想到了塞尚。”⁴ 1952 年，他又撰写了《对中国画的了解与误解》一文更加详尽地论述了王原祁绘画中的构图与塞尚有异曲同工之妙。接着，瑞典学者喜龙仁、美国学者李雪曼、高居翰、英国学者苏立文等人相继赞同这一观点，拓展了研究“四王”的方法与思路，并指向对“四王”绘画的形式研究，其中以台北故宫博物院为翘楚。

1967 年 6 月，台北故宫博物院副院长江兆申推出了“王原祁画轴特展”，在馆藏王原祁 64 件画轴中选出了 37 件作品，并亲自撰文推崇王原祁的绘画，李霖灿先生亦作《王原祁的新评论》一文，并希望大家能够对明清画家公平地重作认识。这一举动甚有成效，在集中展现王原祁的绘画艺术中直接肯定了其绘画成就。李霖灿先生的弟子郭继生受其影响，于 1973 年完成了《王原祁的山水画艺术》的硕士论文，成为最早研究王原祁的专论。郭继生以台北故宫博物院所藏王原祁绘画为研究基础，应用西方艺术中“风格学”的方法，结合图像分析，探讨了王原祁的绘画风格特征。其后两年，美国学者方闻策划了“王翬、王原祁、吴历——莫尔斯（Mrs. Earl Morse）收藏展”并撰文。掀起了一股包括对王原祁在内的清代画家研究热潮。1970 年，台北故宫博物院组织了一个中国画国际讨论会，使中国绘画史学研究方法得到了进一步的推广。

1979 年中华书局香港分局出版了《历代画家评传》，清代卷由胡佩衡先生等著，对清初“四王”的论述在胡佩衡《王石谷》的专述中提及。胡先生认为对清初“四王”的绘画不应该一笔抹杀，因为“他们的缺点也是和历史的发展及社会的影响分不开”，并进一步解释清代画家的仿古是沿袭董其昌的仿古思想，并将清初“四王、吴、恽”定义为“清初最有代表性的仿古山水画家”。为了突出重点，胡佩衡先生说：“此六人中

1 薛永年：《美国研究中国画史方法述略》，《文艺研究》1989 年 6 月第 3 期。

2 薛永年：《美国研究中国画史方法述略》，《文艺研究》1989 年 6 月第 3 期。

3 [美] 方闻：《评高居翰〈气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格〉》，《新美术》2008 年 12 月第 29 期。

4 [法] 杜柏秋：《认识中国绘画的新途径》，参见《海外中国画研究文选》，第 142 页，上海书画出版社，1993 年。

独有王石谷不肯仅在南宗画派中围绕着黄子久的画法求生活,而是出入各家,也把北宗画派技法融化在自己的笔端,自成一家,即创立了所谓以南宗的笔墨,运用北宗丘壑的一个新面貌。所以,他的作品与其他五人的不同。”¹ 随后将吴历、恽寿平、王时敏、王鉴和王原祁的绘画作了比较。相比而言,作者认为王原祁的绘画“拘谨板滞”、“比较简单”,“笔以金刚杵”也只是一种说辞,“除了笔墨之外,根本谈不上什么美感与生趣了。”² 对其成见颇深,而对“四王”的摹仿的认识几近否定,责其陈陈相因,即便是作者认为高于清初三家的王翬亦因缺少师造化而缺少画面的生气,但还是提出“石谷临古而不泥古”,因而“王石谷仿古是成功的”。如此论述带着鲜明的时代烙印。

20世纪80年代后,中国的思想进步已经足使解除禁锢。蔡星仪先生于1989年发表《“四王”论辩》,“成为新时期国内对‘四王’绘画进行正确分析和科学研究的第一人,拉开了中国绘画史学界现代意义上的‘四王’研究序幕。《‘四王’论辩》文集中驳斥把‘四王’看成清初政治附庸的观点,在论文中,蔡星仪结合政治、社会、思想等因素,对‘四王’做了辨证的分析,重新肯定了他们在中国绘画史上的重要地位。”³ 该文入选《百年中国美术经典文库·中国传统美术(1950~1996)》,成为20世纪下半叶最为重要的美术文献之一。此后,江苏太仓市博物馆馆长吴聿明在1990年编著《娄东画派研究》,吴先生作为太仓人与当时的博物馆馆长,因地域优势与工作性质,整理出了《“四王”年谱简编》《“四王”传略史料》,并附有《娄东画派“四王”世系表》等,着力于“娄东画派”这一群体。

在研究整体上,1992年上海书画出版社在王时敏诞辰400周年之际举办“四王”绘画艺术国际学术研讨会”具有集大成之特色,全面系统地研究了“四王”的绘画艺术,如此规模的组织是清初“四王”在有清一代之后的又一次辉煌。该会经过近三年的紧张筹备,邀请了中国、美国、日本、俄罗斯、罗马尼亚等国内外55位研究者出席会议(其中国外学者12名),涵盖了美术史论、文物鉴定、艺术教育、美学研究等学术领域,收到五十余万字的学术论文。值得一提的是,作为本次学术研讨会的学术准备,上海博物馆和朵云轩联合在朵云画廊举办了为期一周的“清初‘四王’绘画精品展”,展出了上海博物馆馆藏的60件套“四王”绘画精品,并由上海出版社编辑出版了一部画册《四王画集》,此举保障了研究的实效性,在一定程度上促进了对“四王”艺术本体的直接研究。又该研讨会对“四王”的研究已涉及其相关的各个方面并细化至微,并有专论。如“四王”名目之递进与画派兴衰之历程、“四王”与黄公望、王时敏与董其昌、王时敏与复社、王原祁的山水画理论等专题研究,并细至对“四王”的某一作品研究,亦涉及“四王”之交友与绘画活动。其中,台湾郭继生的《王原祁的山水画理论》一文颇具代表性,其观点客观,论从史出,难能可贵的是将王原祁的山水画创作实践与其画论结合论证,客观准确地分析了王原祁的绘画艺术,在研究中注重了艺术本体语言,提供了有效的研究方法。

其后一年,上海书画出版社结集出版了《清初“四王”画派研究论文集》,收集了“四王”绘画艺术国际研讨会”中39篇近60万字的论文,其目录次序是从“宏观”渐次向“微观”推移,由综论而至具体。开篇即

1 胡佩衡:《历代画家评传·清》,第6、7页,中华书局,1979年。

2 胡佩衡:《历代画家评传·清》,第9页,中华书局,1979年。

3 万新华:《王原祁研究之回顾与省思(续)》,《美苑》2006年。

为卢辅圣先生的《“四王”论纲》，综述“四王”的画学思想是从前“二王”（王时敏、王鉴）开始有意识地将董其昌带有禅学意味的风格修正为符合儒学理想的风格，到后“二王”（王翬、王原祁）将这种风格导向集大成与抽象化的两个方向¹。将“四王”画学思想作了纲领性的定位，颇为符合清初“四王”的绘画艺术特征。刘纲纪的《“四王”论》中提到：“在我国绘画史研究中，‘四王’历来被不少人视为保守、复古，予以很低甚至近于否定的评价。笔者在青年时代也曾发表过某些偏激的看法。”²文章从四个方面论述了“四王”的艺术特征及其历史地位，提出应当补上“四王”这一课。

而于其后微观具体的论文中，有相当篇幅对“四王”的“摹古”进行了辨析，多为正面肯定，客观真实的还原了“四王”的艺术成因与成就，并以此进一步阐释了“四王”的笔墨艺术与绘画理论。有文认为“四王”的笔墨“通过学习前人的图式，使之规范自然，进而修正图式，自成一家的创作法则，并将之推进为一种评判标准和审美境界”³。但是，在分析中缺乏绘画风格体系的考究，将“四王”的笔墨艺术独立成一种纯粹的形式语言，认为“这种‘形式语言’并不服从或服务于任何‘内容’，也不是由任何‘内容’所决定的，它服从并服务于自身、决定于自身。……本身就成了山水审美境界的全部‘内容’”⁴。似无法掩藏拨乱反正之后的过喜之情，虽为“四王”的研究提供了客观公正的纲领性表率，确定了明晰的研究成果，却略失公允，这一现象成为该次研讨会的主流。又如丁羲元《“四王”的“仿”与“现代”意识》认为“‘四王’的‘仿’同时也是一种历史感、历史精神和时代责任的统一，其中有‘现代’意识之觉醒。”并对“四王”的一大误解集中在一个“仿”字。作者解释“四王”的仿本身就是一种深厚性，并不是食古不化，而是“直诀古人精髓”，“‘四王’的‘仿’，更有一处了不起处，即在其继承性、系列性”。在以“四王”《仿古山水册》作举例分析的时候总结为“这类仿古集册，犹如一结构群体，颇具建筑构成美”⁵。虽有赞誉之嫌，但已触及“四王”绘画“摹古”的艺术本体。

诚如编者所言，其后的论文愈发具体，前文提到的蔡星仪先生在会议中提交的《王鉴艺术论》撷取了其《中国历代画家·清》（上）一书中著述的《王鉴》，这一著述在介绍王鉴生平与师友交游之后，着重于品评王鉴的绘画艺术，从宰辅门第，布衣遗老；师友交游，门墙桃李；“仿古”问题辨析；美学思想；博采玄微、沉雄古逸；先民遗矩、后学指南六个部分总结其绘画成就与历史地位。在著述中，蔡先生的研究方法参照了当时的历史环境与文化背景，认为王鉴的“仿古”是因为清初画坛的“仿古”、“摹古”风气导致的，是一种社会现象。并结合美术创作的演进与本质特征，提出王鉴“仿某某”的作品不是因为师造化是“非不能也，实不为也”。因为“他的艺术观中，追求的不是再现自然美，而是对以古代大家为代表的某种艺术审美范畴的创造”⁶。呈现出美术史研究的成熟面貌与研究范式。

其后越发量化。陈履生先生《王石谷的“摹仿”辩》用统计法将王石谷所“摹仿”前代画家和作品作了统计，指出王石谷在艺术创作上使用的“摹仿”方法所倾注的文化内涵，已将摹仿从基本的学习状况提升到

1 卢辅圣：《“四王”论纲》，参见《清初四王画派研究论文集》，第15页，上海书画出版社，1993年。

2 刘纲纪：《“四王”论》，参见《清初四王画派研究论文集》，第18页，上海书画出版社，1993年。

3 徐建融、潘耀庭：《“四王”艺术综论》，参见《清初四王画派研究论文集》，第129页，上海书画出版社，1993年。

4 前揭《“四王”艺术综论》，第135页。

5 前揭《“四王”艺术综论》，第182、183页。

6 蔡星仪：《王鉴》，参见《中国历代画家大观·清》（上），第116页，上海人民美术出版社，1998年。

一种艺术创造方法上,而摹仿方式“通常又表现为对照式的摹仿、选择式的摹仿、追忆式的摹仿、变法式的摹仿、汇总式的摹仿和创造式的摹仿这六种形式”¹。

至此,“四王”的研究似乎已经有了圆满的研究结局。宏观上,“四王”的生平概况、画学思想、绘画形式与风格研究已有了一定的模式与成就,这些相关课题自20世纪90年代至今,已被不断充实与拓展。不仅如此,“四王”的研究已经被放置在多元的文化、社会、历史环境之中,并相互之间有了综合与比较性的研究。整体而言,“四王”绘画艺术的评价与定位已经越趋于客观,在学术研究中已有一般与普遍的结果,与之相关的学术论文已有相当数量和质量的积累,仅数量上就多达数十倍。微观上,其最大的特征就是已经具体而微,首先以艺术本体为研究重点,细述了“四王”绘画艺术风格,并将之绘画风格进行了详尽的分期。如南京艺术博物馆的万新华先生即有专文论及王原祁的绘画风格演变。其次,对“四王”的某一画作、题跋或某一代笔与伪作研究亦极为详尽。在研究之中,近十年来对“四王”作品的辨伪研究已经颇具规模,这一现象是随“四王”作品在市场行情上涨而涌现的,有《清初“四王”书画艺术及其市场行情》等专文,并依市场随时更新。于此,与辨伪相关的课题亦有成就,已详尽至“四王”书画作品中的任一相关因素,如《王原祁“太原”之印渊源考》。当然这一研究目前并未完善,为“四王”研究中的弱项与难题,在这一课题的研究中,不得不提及徐邦达先生,其对“四王”作品、题跋,甚至所用钤印的考辨均有丰硕的研究成果,登载在1993年出版的《清初四王画派研究论文集》中《王翬〈小中现大〉册再考》一文,篇幅不长,却又甚多的结论性的成果,如:“乌目山人之号大约在王氏(王翬)古稀后已不再用”、“论画之笔墨,虽为摹本,但仍可以看出出于石谷中年之手,跋字则为晚年笔,均真迹无疑。”²相形之下,对“四王”的生平与画艺研究,作品风格的探析,作品形式的特征,及“四王”作品之间不同的风格的辨异与“四僧”之间的区别均将有利于“辨伪”这一课题的研究。为此,亦得重视其相关的学术论文。其中不乏力作,如《试论王原祁绘画风格演变》《王时敏中年时期的仕途风波》《王翬交游考》《王翬绘画风格的抉择》《浅析王时敏山水画的艺术形式》《论董其昌对清初“四王”艺术创作的影响》《六法全备,神逸并臻——王鑑的生平与画艺》《王石谷进入上流社会的途径与方式》《悠然以远 悄然以思——谈王原祁〈仿黄公望秋山图〉的创作》《王原祁“观政吏部”与其早年画学的关系》《王翬与金陵画坛的交游及其中年画风的改变》《绘画史中“四王”概念的出现与清代中期的“新鉴赏家”——读〈吴越所见书画录〉》《笔墨意象 各出机杼——清“四王”与“四僧”山水画艺术之见异》《清初“四王”与董其昌画风辨异及探源》《吴伟业与王时敏父子交游考论》《论王时敏的书画交游与画学思想》《从〈雨窗漫笔〉的结构看王原祁的画学观》等学术论文。这一成果在2009年至2011年河北教育出版社的《中国名画家全集·古代卷》出版了《王时敏》上、下册,《王翬》上、中、下三册,《王原祁》上、下册共七本专著中得以集中体现。本套丛书以统一的内容模式将清初“四王”中的三王作了详尽、全面的归纳与整理,均以统一的体例,从生平传略、论艺摘选、艺术历程、各家评论摘录和作品赏析等几个方面论述了清初“四王”中的三位画家。并附录了画家年表、主要传世作品目录和画家常用钤章,为研究“四王”提供了极为详尽的资料。但著作者以集合已有的研究成果为主要手段,在阐述上遵从原有的学术习惯,以致趋于一统。而对清初“四王”山水画绘画发展与演变及其成熟

1 陈履生:《王石谷的“模仿”辨》,参见《清初四王画派研究论文集》,第661页,上海书画出版社,1993年。

2 徐邦达:《王翬〈小中现大〉册再考》,参见《清初四王画派研究论文集》,第499页,上海书画出版社,1993年。

形态缺乏真正深入而系统的研究,对其绘画风格亦流于早、中、晚期的惯有论述,从而以印象似的总体概述解决问题,略有无法突破前人研究成果之嫌。

综观近十年有关“四王”的研究成果,比较可喜的是,跨文化和跨学科研究成为“四王”研究中不可忽视的方法,其实细想,这一方法贯穿了中国美术史研究中的整体研究之中,其在美术史研究中往往有突出的成就。不同学科背景的学者,以不同的角度和方式对“四王”的研究进行了全新的探索。如《清初正统派的诗画论》一文从侧面论证了“四王”的绘画理论,尤其是对南北宗之间的理解颇为深刻,又有《清初士人心态与“四王”中两代画人的不同心路》《〈西庐家书〉与奏销案》《王时敏绘画及“画家正脉”说之理论根源与借镜意义》《清初考据学与“四王”画派》《隐逸向慕与意境追寻——清初王时敏的西田生涯》等。如将之与美术史研究有效地结合,必将产生全面、客观的研究成果。如2003年赵国英在《王鉴绘画研究》论文提要中写道:“本文以王鉴个案为研究切入点,通过分析他与明末清初社会中各种关系的互动,尤为关注他与当时书画鉴藏家、好事者甚至古董商人的交往,分析藏家的鉴藏观对王鉴及其绘画的影响程度,考察私家藏画对王鉴画风演变过程中所起的作用,探讨导致清初摹古画风兴起的多重原因。同时补充一些以往画史在王鉴研究上存在的不足之处,纠正在‘四王’认识上出现的个别偏差。阐述了美术史中绘画与鉴藏之间关系的重要性,以此引起研究者的关注,以期对‘四王’研究以及美术史的研究在深度和广度上有所创建。”

诚然,以上的研究方法将让专门从事美术史研究的学者面临不少挑战,但应适当取舍,厘清重点。本文将面临以一概面的责诘,陈述于此。16世纪,中国文化史中崇尚的就是摹古的风尚,普遍将师古当作追求个人新变的唯一途径。独主坛坫二十年的文坛巨擘王世贞解释说:“合而离,离而合,有悟存焉。”因而需要创造性地“离”以此超越师法的古代典范。这一法门被清初“四王”有效地延伸到了绘画艺术之中,以“背临”、“追忆”的绘画方法演绎着以“摹古”为宗旨的艺术活动,借以养性自遣但不韬晦避世,并“图以授之”挾伐异端而尊于儒家教化之功,成就了一代山水正宗,几乎统领着有清一代的山水画坛。“两宗设教宇内,法嗣蕃衍,至今不变宗风。海内绘事家,不为石谷牢笼,即为麓台械柙”其言不虚。“摹古”这一特征不仅是“四王”的典型特征亦是成就其绘画的关键所在。在摹仿古人时,“四王”整饬梳理并提取其摹仿对象的典型图像特征,不断重复、发展和完善这一特征,使他们之间的作品相似度远大于其所摹仿的对象。他们在“摹古”中精研刻求地是他们自己如何化解摹仿对象的图像风格。由此,“四王”的“摹古”中既有“貌合”的趋同性,又有重组的创新性,以不断的自我重复构建独属于自己的艺术风格。不仅如此,“四王”的摹古具备完整的历史环境、适时的社会背景与极上的皇权支撑,最为可贵的是,“四王”在摹古中创建了以“惟求宗旨,何论宋元”的画学新思想为纲,使他们的绘画“摹古”具备以摹仿的途径集大成、整饬梳理、拓展推进的整体特征,构筑了熟后熟的笔墨体系,完成了理、气、趣兼到的山水画笔墨技法程式。他们以“出宋入元”的笔墨宗旨最终将前人的笔墨转化为由淡入浓、以笔见墨、色中有墨、墨中有色的笔墨规范。其次,“四王”以“平中求奇”、“奇中求正”的体用之法规范各自法门,恪守“南宗正脉”的画学思想和参以己意的主体个性在绘画“摹古”中强调神韵精妙又复超逸的绘画艺术,合士气作家一格。提出“于行间墨里,能人之所不能,不能人之所能,方具宋元三昧,不可稍自足也”的儒家教化规范。为此,对“四王”的研究首先应以其“摹古”为研究中心,厘辨其“摹古”的本质。在“摹古”中,“四王”已经将宋元时期托古改制的本义蜕变为构建后学法门的山水

画技法程式。并以图示之,王原祁在55岁所作《仿古山水图册》后题识:

画中山水六法以气韵生动为主,晋唐以来惟王右丞独闡其秘而备于董、巨,故宋元诸大家中推为画圣,而四家继之渊源的派,为南宗正传,……位置出入不在奇特,而在融洽稳当,点染笔墨,不在功力,而在超脱浑厚。古人殚精竭思,各开生面,作用虽别,而神理则一,非惟不易学,亦不易知也¹。

这一法门必将走向程式化,但其中利、弊共存。相比较其后学,他们的“摹古”却逐渐背离了绘画中的“摹古”本质,“四王”“摹古”中“不脱不粘”、“法无一定”、“以气韵生动”为宗而得“六法秘笈”的艺术成就已经被其后学“牢笼”、“械纽”的形式主义挥霍一空,呈现出陈陈相因、腐朽的艺术气质,其恶果之因,须得明辨之。其中要扼不离其存世作品。因此,对“四王”研究必适当地延伸至绘画直观形象,却不为失妥。这一方法推究其过程,其实早在20世纪二三十年代就已经在欧美研究中国绘画中存在,尤其在五六十年代就已经颇具规模。美国学者高居翰先生可谓杰出的代表。在他的研究中,其详尽并颇具描写意义的绘画图像风格分析与比较值得借鉴。高先生在此方面的才能颇为精彩,连方闻先生都对其卓越的才能赞叹有加,方先生在《评高居翰〈气势撼人:十七世纪中国绘画中的自然与风格〉》一书中说:“一幅画视为反映某一特定社会或文化脉络之前,一定先得考察其技巧、形式和其传统习惯如何自行发展自此?将其视为一种视觉结构,而非单纯当成自然形貌的再现或‘艺术史的的艺术’……我个人的信念则是:致力于视像结构或绘画中‘看法’的传统守成式的分析,仍是明晰领悟风格的有效途径。严谨有序的风格分析,必能获得对艺术史的通盘认知,而不致于产生文化相对主义或文化盲从的弊病。”²方闻先生“连贯的结构体系”毫不夸张的是解决其中问题的肯綮。虽难免甚至是不可避免地产生文化相对性或犯文化盲从的错误,更不能轻易获取对艺术史的通盘认识。但最简单、最直观、最集中的图像分析、比较与研究,必将厘清“四王”绘画“摹古”中构图、笔法、墨法等相关图像形式,以此揭示、阐明“四王”“摹古”的内涵,在研究中借用统计与计量的方式,以他们“摹古”的绘画作品进行分析,分辨其从“摹古”到变通,以“摹古”为名的集大成与开生面的本质内涵。以图像分析为要,首先将“四王”与其所摹仿的对象比较,在整体分析中具体细化到“四王”山水画中某一局部,如树、石、峰、峦、水、云等各种山水画的构成因素。其次将“四王”与“四僧”、“娄东派”、“虞山派”的绘画风格,结合相关的古代绘画理论与史料,再次比较“四王”及其后学的绘画风格,按照清初“四王”绘画“摹古”的整体及个体的绘画风格特征进行连续、分类的连续性研究,以此探究清初“四王”“摹古”的本质内涵。如此,诚能厘定“四王”的艺术特征、风格,获取对“四王”的全盘认识,其“辨伪”与鉴定将迎刃而解。为此,本人已作《力追古法 厘为规范——清初“四王”山水画绘画“摹古”之辨析》博士论文,以图像分析为主,从趋同与相异——“四王”山水画之特征论、从摹古到变通——“四王”山水画的笔墨技法论、集大成与开生面——“四王”“摹古”的内涵辨析、托古改制之蜕变——山水画笔墨技法的规范化与体系化等四个方面将辨析了“四王”

1 聂崇正:《王原祁精品集》,图九,人民美术出版社,2000年。

2 方闻:《评高居翰〈气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格〉》,《新美术》2008年第29期。

的绘画“摹古”本质与特征，在一定程度获取了对“四王”绘画艺术的整体认知与把握。诚然，因时间与才学的局限，在“四王”的研究中不能局限于其摹古的研究，应回归绘画研究的大概念之中，如有妄为，请诸位方家指正。

澳门艺术博物馆在2011年举办的“山水正宗——故宫、上博珍藏王时敏、王原祁及娄东派绘画精品展”、2013年的“山水清晖——故宫、上博珍藏王鉴、王翬及虞山派绘画精品展”大量聚集了故宫博物院、上海博物馆珍藏的“四王”作品，并举办了相应的学术研讨会，“四王”集体再现于新的时代中，普及了“四王”艺术成就，并无形中拓展了“四王”研究的新生力量。

现在，在“四王”的研究中，又有相应的难题出现。其中主要以王鉴的生年为首要问题。起因为故宫博物院所藏王鉴《梦境图轴》，其画作依以往生平时间计算，该作应该是王鉴59岁所作，但王鉴自己在题跋中云“余年已四十八”，为此，其生年应王后推延11年。这一问题的相关论文有蔡星仪先生《王鉴生平之几点考证》，其观点亦依旧例，认为王鉴生年是1598年，而《梦境图轴》为伪作。南京艺术学院艺术研究所的李安源为此专作博士论文《王鉴〈梦境图〉研究》并撰写专文《王鉴生平考》，认定王鉴生年应为万历三十七年己酉（1609），除王鉴的《梦境图轴》之外，其证据有四，颇为详尽。又有白谦慎与章晖合著论文《王鉴生年考》，其结论亦将王鉴生年退后11年。这一考证在今年九月在澳门艺术博物馆“山水清晖——王鉴、王翬及虞山派绘画学术研讨会”上得到热议，如能寻取更多证据，将有助于“四王”诸多的学术研究。

[作者单位：故宫博物院书画部]

