

# 王時敏的山水畫風格分期

單國強

故宮博物院研究館員



王時敏的山水畫創作，深受董其昌影響，一生以倣古為主，主宗“南宗”文人畫，尤專意於黃公望，講究筆墨形式，畫風是漸變式的。根據其生平經歷、畫學道路和存世作品風格，大致可分為三個時期；即早期四十九歲以前，自出生至辭官歸里期間；中期四十九至七十歲，隱居鄉里至七十大壽後分發田產期間；晚期七十一歲至八十九歲逝世。

早期畫風：遵董其昌指授，從臨古著手，順文人畫體系上窺宋元諸大家，力求形神逼肖，同時多帶董其昌畫風遺意。代表作品有天啟五年三十四歲的《山水圖扇》（故宮博物院藏）、天啟七年三十六歲的《谿山亭子圖軸》（浙江省博物館藏）、崇禎二年三十八歲的《做董北苑山水軸》、五年四十一歲的《為奉山作山水軸》、六年四十二歲的《擬雲林春林山影圖軸》（均上海博物館藏）、六年四十二歲的《長白山圖卷》（故宮博物院藏）等。

中期畫風：癡迷於黃公望，力求形、韻、神兼備，亦不廢諸家，董其昌的因素逐漸減弱，而融入自身追求。做黃的代表作品有順治五年五十七歲的《做黃公望山水軸》、六年五十八歲的《秋山白雲圖軸》、十五年六十七歲的《山水軸》（均故宮博物院藏）等。做其他各家的有順治九年六十一歲的《倣古山水冊》（故宮博物院藏）等。

晚期畫風：熔諸家於一爐，並形成自己成熟風格。表現為景致傾注於“寫心達意”，而不求倣古之逼肖和寫實之逼真，並通過程式化、符號化的山水樹圖式來組合佈置，以營造心中的境界；筆墨變為老辣蒼茫，淡墨乾筆皴擦，濕墨渲染，用筆求“毛”，境界求“暗”；筆墨作為獨立的形式語言加以表現，追求筆墨本身的形式美。脫胎於黃公望的代表作品有康熙三年七十三歲的《答贈菊作山水軸》（南京博物院藏）、四年七十四歲的《仙山樓閣圖軸》、七年七十七歲的《虞山惜別圖軸》（均故宮博物院藏）等；源自其他名家的有康熙二年七十二歲的《落木寒泉圖軸》（故宮博物院藏）、六年七十六歲的《倣梅道人山水軸》（上博藏）等；法古變新的佳作有康熙元年七十一歲的《倣古山水冊》、四年七十四歲的《杜甫詩意圖冊》（均故宮博物院藏）等。

## 王時敏的山水畫風格分期

王時敏的繪畫創作，深受董其昌影響，一生以倣古作品為主，主宗“南宗”文人畫，尤專意於黃公望，講究筆墨形式，畫風是漸變式的。根據其生平經歷、畫學道路和存世作品風格，大致上可分為三個時期，即早期四十九歲以前，自出生至辭官歸里期間；中期四十九至七十歲，隱居鄉里至七十大壽後分發田產期間；晚期七十一歲至八十九歲逝世。

### 一、早期畫風（1592——1640年）

王時敏早期遵董其昌指授，從臨古著手，順文人畫體系上窺宋元諸大家，力求形神逼肖，同時多帶董其昌畫風遺意。

存世作品現知最早的為明天啟三年（1623年）三十二歲時的《奉壽帖翁作南山圖卷》（故宮博物院藏），相接近的天啟年間作品還有天啟五年的《山水圖扇》（北京故宮博物院藏）、天啟七年的《山水圖扇》、《倣倪瓚山水圖軸》（均北京故宮博物院藏）和《谿山亭子圖軸》（浙江省博物館藏）等。其中代表性作品為天啟五年（1625年）的《山水圖扇》，繪於王三十四歲，上有陳繼儒題：“窗前樹已紅，夢籠山猶綠。”主倣黃公望，又受董其昌影響。構圖取三段式，中間用樹連接，取董法又不那麼截然分明；山勢層層重疊，呈弧形，尤其山頂露白，明顯受董影響；山石皴法運黃公望之披麻皴，亦多勾勒而少渲染，然筆墨較尖細，變黃之雄渾為文雅，然顯得纖弱。還有天啟七年（1627年）三十六歲的《谿山亭子圖軸》，是倣倪瓚的，作一河兩岸式構圖，景致簡潔，運枯筆淡墨，意境蕭疏寂靜。此圖頗得倪瓚形和韻，故王鑑題跋讚：“谿山亭子，古淡天然，深得倪迂三昧，非近時畫家所能夢見。”但畫中時丫字形的山石，為董其昌程式化的石形，用筆比較規矩，少靈動性，顯出認真倣學古人並步董後塵的早期畫風痕跡。同年的《倣倪瓚山水圖軸》亦呈相近風格。

王時敏在崇禎元年三十七歲至崇禎十三年四十九歲期間的存世代表作有崇禎二年的《倣董北苑山水軸》、崇禎三年的《倪黃衣鉢畫冊》、崇禎五年的《為奉山作山水軸》、六年的《擬雲林春林山影圖軸》（均上海博物館藏）和《長白山圖卷》（北京故宮博物院藏）、崇禎十一年的《遠風閣圖軸》（上海博物館藏）等。典型作品有《倣董北苑山水軸》，繪於三十八歲，主宗五代董源，董其昌題讚：“畫法貴氣韻生動，觀遜之此圖筆墨清潤，皴法古淡，直得北苑神骨，即宋四大家不為過也。”其實，此圖中已滲入了巨然長披麻皴、黃公望山巔平臺和董其昌Y形山石等畫法，已在作融合多家的探索。另有《為奉山作山水軸》，繪於四十一歲，三段式佈景近倪瓚，近處巉岩倣黃公望，遠方叢山宗董源，露白山脊和三角尖石又存董其昌遺意，也是一件綜合多家的畫風。還有四十二歲的《擬雲林春林山影圖軸》，構圖作一河兩岸式，畫風簡淡松秀，均呈倪瓚遺意，然用筆變勁峭為秀潤，顯然受董其昌影響；同時景色是王時敏遊倪瓚故鄉無錫，觸景生情，揮毫而繪，因此境界少蕭索之氣，而更多幽美之色。還有一件作於同年的《長白山圖卷》，亦非純倣古人，據自題是畫明末御史大夫張公的長白山兔屋別墅，明末崔子忠有幅《長白仙蹤圖卷》，對照之下，景致不一，王時

敏此作，格局還是做效黃公望《富春山居圖卷》佈置的，但山形黃公望更多自然真景，此圖則多圖式化的組合，如層疊的弧形山脈和橫筆的落茄皴、苔點、樹葉等，呈現較強的程式化、抽象化因素。筆墨上亦較多黃公望遺意，如淡而多變的披麻皴、勾勒和皴擦多而渲染少的畫法，然秀潤有餘豪放不及。

上述作品表明，王時敏早期繪畫是由董其昌而上溯南宗諸大家，主要是元四家和董巨，並嚴肅認真、一絲不苟地去做學，求形亦求神；同時亦有董其昌做古人的筆墨痕跡；即使綜合諸家，也“無一筆無來歷”，尚未熔成一體。

## 二、中期畫風（1640——1661年）

王時敏四十九歲時至七十歲屬畫風形成時期，此時期癡迷於黃公望，大量做作求形、韻、神俱備，同時也不廢諸家，亦由形達神，董其昌的因素逐漸減弱，而融入自己的追求。此時期存世作品較多，可一窺其漸變過程。

此時期存世代表作按年份排列有：崇禎十五年（1642年）《做大癡山水軸》、順治五年（1648年）《做黃公望山水軸》、順治六年《做黃公望山水軸》、《做子久山水卷》（均上海博物館藏）、《秋山白雲圖軸》（北京故宮博物院藏）、順治七年《叢林曲澗圖軸》（天津博物館藏）、順治九年《做古山冊》、順治十五年《山水軸》（均北京故宮博物院藏）、《為伯敘作山水軸》、順治十七年《峇阿別墅圖軸》（均上海博物館藏）、順治十八年《松壑高士圖軸》（北京故宮博物院藏）等，大部分是主宗黃公望的畫法。

做黃公望作品中，順治五年（1648年）五十七歲時的《做黃公望山水軸》已追求黃公望氣韻，即峰巒渾厚，草木華滋，他在自識中指出：“近世畫山水者……不知大癡畫法全從董巨中來。張伯雨評為峰巒渾厚，草木華滋，即此二語，非夙具靈根、深研妙理者不能企及，夫豈易易。”畫面布局取董源三段重疊式，山重水複，景致繁密雄壯，確有“峰巒渾厚，草木華滋”之感。山巒用淡墨虛筆作披麻皴，山頂礬頭以濃墨點醒，樹葉也雙勾、點斫、介字點、橫點、豎點相間，濃淡富層次，筆墨亦見渾厚。此圖做黃確已由形入韻。

王時敏順治六年（1649年）五十八歲時的《秋山白雲圖軸》也是一件做黃典型之作。畫面三段式高遠構圖、圓渾山形、峰頂平臺、長披麻皴，以及淺繹設色，均源自黃公望，而以米氏的橫點皴來表現雨後秋山和細密的淡墨濕筆來描繪西田別墅之隱居環境，使景致增添一份真實感，畫風也呈現自身追求。這是結合自己感受的做黃佳作。同年的《做黃公望山水軸》亦是以黃公望之法繪雲霧隱現、婀娜多姿的江南美景之佳作。

稍晚的做黃之作有順治十五年六十七歲時的《山水軸》，構圖略近黃公望《丹崖玉樹圖軸》，縱向取勢，唯前、中、遠三景繁簡、疏密比較平均、規整、不如《丹》圖富起伏、變化；層疊峰巒亦見圓厚，然山頭之姿，像層疊數條蛇的蛇頭，山脊時露董氏之弧形白道，更

具形式化和抽象性；筆墨用黃氏之法，以淡墨渴筆勾皴渲染，渾厚蒼茫。至順治十八年七十歲，所作《松壑高士圖軸》是為好友金俊明（耿菴）六十壽辰而繪，做黃公望兼董源，蒼潤渾厚的筆致，使山川輪廓帶有不甚清晰的“毛”之感覺，整個景致也具忽隱忽現的“暗”之效果，畫風已欲脫卻黃公望樊籬，而呈自身追求。王時敏曾言：“山水非毛不厚”，董其昌又曰：“畫欲暗，不欲明。明者如觚稜鉤角是也，暗者如雲橫霧塞是也。”（《畫旨》）這種“毛”的用筆和“暗”的境界，正是王時敏步入晚年後成熟風格的重要特色。

王時敏中期做其他各家之造詣，以順治九年（1652年）六十一歲時的《做古山水冊》為代表。此冊是為女婿吳世睿（聖符）所作，共十二開，分別做董源、巨然、米友仁和“三趙”（趙令穰、趙伯駒、趙孟頫）、“元四家”（黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙），一筆一點，皆恪守法度，精謹嚴整，形神兼備，如董源的華滋、巨然的高曠、小米的迷濛、黃公望的虛靈、吳鎮的蒼茫、倪瓚的疏淡、王蒙的縝密等，尤其做三趙的三幀青綠設色作品，在眾多墨筆畫頁中更顯清麗典雅。“三趙”本未列入“南宗”，趙令穰還屬“北宗”，然董其昌是另眼相看這三家的，在《畫禪室隨筆》中提到，畫柳要師趙千里（伯駒），畫平遠師趙大年（令穰）、樹用子昂（趙孟頫）法，尤讚賞趙孟頫為“元人冠冕”、“趙於古法中，以高華工麗為元畫之冠”、“湖州一派，真畫學所宗也。”因此王時敏臨做“三趙”，是遵師之教。三頁中的《做趙令穰江鄉清夏圖》，與趙令穰存世的《湖莊清夏圖卷》比較，景致極似卷末稍前一段，柔潤的筆法、淡雅的設色亦相做佛；《做趙伯駒江亭秋色圖》，勾勒少皴和濃麗青綠設色的畫法，也甚得宋人遺韻；而《做趙文敏團扇小幀》，深遠開闊的景致和小青綠的設色，亦擷取了子昂之長。三幀均妍而不甜，頗具文人畫意韻。誠然，在十二頁中，王時敏也摻入了自身的畫法，如山脊白帶、團塊浮雲、繁密苔點、虛淡筆致等，呈現中期逐漸形成自己畫風的特色。

## 三、晚期畫風（1662——1680年）

王時敏七十一歲至八十九歲屬晚期，畫法已熔諸家於一爐，並形成自己成熟風格和鮮明的特色。景致傾注於“寫心達意”，而不求做古之逼肖和寫實之逼真；並通過程式化、符號化的山水樹石圖式組合佈置，以營造心中的境界。筆墨變為老辣蒼茫，淡墨乾筆皴擦，濕墨渲染，用筆求毛，境界求“暗”，色墨交融；同時筆墨也成為作畫最關鍵的因素，作為一種獨立的形式語言加以表現，追求筆墨本身的形式美。

王時敏晚期脫胎於黃公望的成熟代表作有：康熙三年（1664年）的《做黃公望山水軸》（上海博物館藏）、《答贈菊作山水軸》（南京博物院藏）、康熙四年的《仙山樓閣圖軸》、康熙七年的《虞山惜別圖軸》（均北京故宮博物院藏）、康熙十四年的《山樓客話圖軸》（天津市博物館藏）等。其中康熙三年（1664年）七十三歲的《答贈菊作山水軸》，王鑑題跋曰：

“畫得子久，前惟董文敏，近獨奉常煙翁，此幀乃為得意之作。”謂此圖做黃公望，然已融入諸家畫法和自己筆墨，如層巒疊嶂和茂樹密林多取王蒙，濃淡水墨渲染類吳鎮，弧狀山形和塊狀白雲存董遺意，而山石披麻皴複加橫點迭皴使筆墨渾成，則是王時敏追求形式美感的表現。又如作於康熙四年（1665年）七十四歲的《仙山樓閣圖軸》，據詩堂吳偉業題，是為陳靜孚之母七十壽誕而作，並讚：“若太常此幀，蒼深高遠，尺幅間恍見仙真棲止，出入於煙雲縹緲間。筆墨之奇，非僅得子久三昧也。”此圖確兼取黃公望和董源、巨然，局部景致還帶寫實成分，如近景盤虯的蒼松，“筆墨之奇”則表現在筆潤相間的用筆、濃淡相兼的水墨和勾點撇斲相變化的樹葉等方面，故此圖堪稱集大成之作。而作於康熙七年（1668年）七十七歲時的《虞山惜別圖軸》則更多晚年自身畫風特色，樹石勾線輕淡、斷續、毛乃至模糊，山石皴筆乾淡、虛靈、線面結合及披麻皴與橫苔點相溶和、皴與染相結合等，均使筆墨顯得蒼茫渾厚，“筆”和“暗”的特色鮮明，形式美感也很強。

王時敏晚年源自其他名家的作品，也顯現出自己個性。如作於康熙二年（1663年）七十二歲時的《落木寒泉圖軸》（北京故宮博物院藏），自題做倪瓚，然而不亦步亦趨，三段式構圖中，中景拉向近景，而不作大片空白，顯然取黃公望布局法；山石礬頭之皴擦，亦多披麻皴而少折帶皴；樹石勾勒轉折處帶倪瓚的尖峭鋒芒，然而筆已見渾然和“毛”，尤其山石形態呈狀的弧形，是程式化的表現，這些都是晚年自身面貌的體現。作於康熙六年（1667年）七十六歲的《做梅道人山水軸》（上海博物館藏），是做吳鎮之作，濕筆勾皴、大片渲染和濃淡苔點等，深得吳鎮滋潤厚重之筆墨三昧，但繁複層疊的景致和細密虛淡的皴筆源自黃公望，而弧的山形和毛的用筆則屬自身的創造。

王時敏晚年有兩套冊頁，堪稱法古求新的佳作，即康熙元年的《做古山水冊》和康熙四年的《杜甫詩意圖冊》（均北京故宮博物院藏）。康熙元年（1662年）七十一歲時的《做古山水冊》，共十二開，為其子王掞臨習而作，自題謂：“諸幀雖借古人之名漫為題做，實未能少窺其藩，落筆不禁顏汗。”但又認為：“臨摹古跡，尺尺寸寸而求其肖者，更非得畫之真。”故此冊雖題“做古”，實多新創。十二頁分題做董源、倪瓚、黃公望、趙孟頫、吳鎮、王蒙、張中、趙令穰、陸廣、徐賁等，試與中期的《做古山水冊》相比較，後者力求形似，而此冊則師其意而不在其跡，並著重“從己心”。如“做子久山水”頁，三段式構圖已轉變為S形，曲折迂回更呈形式美，山形也多孤形層疊，與自然實景距離較大；用筆疏鬆，也較細碎，與黃公望的豪放、虛靈和強調整體感也不相同。又如“做倪高士”頁，前中後三景緊挨乃至以樹連接，少中部空白和前後曠遠感；勾線尖峭但多濃淡複筆，少倪瓚之爽利而多渾厚感；皴法雖運折帶皴，然亦有濃有淡，顯得厚重。其他如“做趙承旨”頁苔點過多，“做梅華道人”頁偏於疏淡，“做黃鶴山樵”皴法較單等，都已不似原作之跡。顯然王時敏已著意於筆墨的融合和形式的構建，以追求平和、抽象的美，從而創造出自己的畫風。

另一件作於康熙四年（1665年）七十四歲時的《杜甫詩意圖冊》，按杜甫詩意配畫，更不拘於古人而自出機杼，十二開各開生面，從景致、構圖、筆墨到意境，均頗具新意。如“花徑不曾緣客掃，柴門今始為君開”頁，以江南水鄉景色表現詩意，作前後二景，以後景為主體；佈置村舍、垂柳、桃花、板橋、水田、雲山，宛如自然真景；用筆細柔，設色清麗，洋溢詩情畫意。“含風翠壁孤煙細，背日丹楓萬木稠”頁，畫黃昏秋色，前景丹楓的紅葉閃爍在雜木叢中，中景洲諸、屋舍掩映於丹楓雲杉之間，遠景翠壁直插天際，雲橫崖腰，遙岑如黛，景致十分優美，幻如仙境；老辣深沉的筆墨與鮮豔明快的色彩相映照，更顯得隨意生動，完全脫卻了以往嚴謹、平穩的習性束縛。又如“請看石上藤蘿日，已映洲前蘆荻花”頁，作半邊構圖，又唯繪近景崖巖和水上蘆荻、盪舟，遠處祇露一輪圓月和數叢蘆葦，這種虛實相生的對半布局和祇繪近景的特寫手法，在王時敏作品中是極少見的。另幅“楚江巫峽半雲雨，清簾疏簾看奕棋頁”，又作上下兩截構圖，下部樹石水閣刻畫精微，筆墨濃淡有序，設色也較重；上部懸崖體積巨大，勾畫卻洗練，筆墨也輕淡，薄染淡赭；上下兩景形成大小、輕重、淡濃、墨色的鮮明對比，相映成趣。此冊不拘一格的畫法並形成不同詩意的境界，表明王時敏晚年畫藝已達到臻境，古人之法，得心應手，融為一體，爐火純青，其法古變新之路的成就是傑出的。