

多種藝術視角中的王時敏與王原祁

陳燮君

上海博物館館長



對於王時敏與王原祁的研究著述已有不少，然而從多種藝術視角聚焦王時敏與王原祁，仍有新意和新得。

一、繪畫史中的王時敏與王原祁

就中國繪畫歷史的發展軌跡來看，每一個歷史階段都有幾個開啟或代表一個時代、一種風氣的典型人物，從這一意義上說，清代初期的“四王”（王時敏、王鑑、王翬、王原祁）都是無法繞開的重要人物。其中尤以王時敏與王原祁祖孫為關鍵。

首先，以歷史身份而論，經歷了明清鼎革的王時敏從前朝首輔的孫子成為開城迎清的降臣，最後成為避居不仕的隱者。而對於自己的子孫，王時敏則識時務地勸勉他們勤於仕進，他最疼愛的八子王掞與孫子王原祁，前者官至文淵閣大學士，後者也是戶部侍郎。王時敏的出身世家與退隱不出為他贏得了很高的聲望，對於一名藝術家，世人也似乎不太在意他曾經的貳臣身份。而對於王原祁來說，書香門第，兩榜進士，走的是正規的仕途，他承襲自祖父的畫藝獲得康熙皇帝的欣賞，成為內廷供奉，更因為主持繪製了為康熙祝壽的《萬壽盛典圖》而聞名天下。王時敏王原祁祖孫成功地避開了險惡的漩渦，以藝術的力量在朝代的變遷中取得了優勢地位。

其次，從中國繪畫史、特別是山水畫史的角度關照，從以寫實造景的兩宋到以寫意造境的元代，再到更加注重筆墨自身獨立審美價值的晚明，山水畫的審美取向與重心逐漸從外在轉向內在，這個轉變的關鍵人物是在藝壇影響重大的董其昌，正是他所謂“南北宗”論的提出，為這種轉變奠定了堅實理論基礎。儘管如此，董其昌以及他的追隨者們所代表的畫風，在他們的時代仍然與前朝的“元四家”一樣，代表的是一種在野的、退隱的文人情懷與風尚。這種情形在董氏的弟子王時敏以及可以稱得上是再傳弟子的王原祁那裡改變了。王原祁聽從祖父的勸勉走上仕途，並且成功地獲得了皇帝的賞識，因此，他從祖父那裡繼承的畫風也成為了宮廷的審美選擇，被宮廷畫家們廣為摹倣，進而風靡朝野。如此，一個中國繪畫史上從未出現過的奇異現象出現了，以往總是涇渭分明的宮廷與民間兩種不同的畫風竟然合二為一，並且是高蹈避世的文人風格獲得了勝利。從此之後，無論是處廟堂之高還是居江湖之遠，文人風格的山水畫一直佔有著主流的地位，亦即所謂的“正統派”，其含義一來是指這種風格秉承了董其昌“南宗”的衣鉢，一來也含有得到皇室認可的意思。至此，肇始於董其昌的“南宗”山水，終於在王時敏王原祁祖孫手中達到了輝煌的巔峰。

其三，從中國山水畫技法的衍變角度來看，從王時敏和王原祁的畫中可以看到，中國山水畫中筆墨的獨立審美是如何形成的。宋元兩代的山水畫，雖然表現的側重點不同，但基本上都造型與筆墨並重，而從晚明開始，尤其是董其昌提出“南北宗”論，將筆墨的重要性提高到絕對的高度之後，山水畫開始了半書法意味的抽象化進程。王時敏直接受教於董其昌，他全盤接受了董的思想，並將其視為直承南宗正脈的最後一位大家。按照董其昌的傳授，王時敏從臨摹古人——當然都是屬於“南宗”的畫家——入手，接續華亭血脈，集古大成而自成一派。王時敏雖然按照董其昌的召示，在藝術上取得了很大的成就，但真正把文人山水畫推向半抽象化的極致的則是他的孫子王原祁。他對於筆墨的重視與表現超越了王時敏，在某種程度上甚至超越了董其昌。可以說，中國的山水畫到了王原祁，在表現技巧上已經完成了一個輪回。

二、作品中的王時敏與王原祁

作為首輔王錫爵的愛孫，王時敏的學藝之路的起點無疑是最高的，祖父為他延請的是當世最具有影響力的老師——董其昌。為了教習王時敏學畫，董其昌親自為他畫了一套摹倣歷代大家的課徒稿，並在每張畫上加注了說明文字。據說，這套董氏親繪的稿子包括王維、荆浩、董源、米芾、李成等各家，以及樹法、石法、皴擦、勾染等不同技法^{（註一）}，因此，對於初學畫的王時敏來說，他的臨“古”，在一定意義上說是臨董其昌所理解的古。《倣古山水十開》是王時敏畫於崇禎三年，三十九歲時的作品，屬於其早期作品，這種模倣歷代名家的作品是王時敏、乃至四王一生最常見的繪畫主題。在這套冊頁中，王氏筆法清秀，墨色明淨，我們仍然可見董其昌對他的影響。

王時敏在二十三歲的時候當上了太常寺的尚書丞，成了“位列禁廷侍從”的官員，最後升遷到的官職是太常寺少卿，這個官職經常需要奉命出差，在太常寺的二十五年時間裏，王時敏的足跡幾乎遍及天下，儘管如此，在現實山水中徜徉的畫家還是一心描摹著心目中的古人，名山大川的丘壑林木可以在古人的作品中溫習，而前輩們的精妙筆墨卻無法從現實的山水中獲得。和老師董其昌一樣，王時敏一生最服膺，臨摹最多的古人是元代的黃公望。《倣大癡山水軸》和《倣子久山水卷》分別是王時敏五十一歲和五十八歲時的作品，前者墨色清淡，而清中見渾厚，淡中寓回味，和其早年秀潤的氣象已經不同；後者更加加強了用筆，基本不作渲染。而此時的用筆，相較早期的秀潤，則顯得圓厚，更多地使用枯筆，加強了筆墨

枯潤相生的效果，從而使畫面取得了渾厚華滋的效果。這種變化也意味著此時的王時敏在風格與技巧上已經脫出了董其昌的影響，形成了自己的風格。董其昌、王時敏乃至“四王”之摹古，重視的不是形象，而是筆墨，對筆墨的摹倣，重視的同樣不是筆墨的形態，而是特定的筆墨形態下的精神內涵，因此，由於不同的人生經歷與自身性格，王時敏摹寫的黃公望固然與黃氏的作品有著平淡天真的共同性，但也有顯著的個人風格：布局在平穩中求變化，筆墨端秀文雅，設色明淨光潔，情調是平和、沖淡、安閒自在的，沒有黃公望那麼超邁，卻比他更加親切自然。單以筆墨而論，王時敏的筆法組織更加有序而規整，圓厚而少跌宕的感覺，用墨也沒有松江派常見的那種淒迷的氛圍。和老師董其昌相比，王時敏去掉了董氏筆下過於生拙的地方，加強了筆法的統一感。這些與前人的不同之處，正是王時敏的獨到之處，也是他對於山水畫發展所作的貢獻。

作為“四王”的奠基人，王時敏在繼承董其昌畫學思想的前提下，開始有意識地將董氏帶有禪學氣息的風格修正為符合儒學審美理想的風格，從圖式到筆墨，剔除了荒率超邁的一面，發揚了平正虛和的一面，因此，他的作品的程式以及筆墨意趣呈現出比前輩畫家更明顯的模式化意味，而這也是王原祁的先導。

王原祁的藝術直接淵源於王時敏，王時敏從小就為他講解“六法”的要旨，古今繪畫的異同，還親自繪製了《倣李成以下宋元名家山水冊》供其臨摹學習。王原祁中進士時，王時敏更囑咐他：“汝幸成進士，宜專心畫理，以繼我學”^{（註二）}，可見王時敏時將王原祁視自己藝術上的繼承人，而事實證明，王原祁不負所望，青出於藍而勝於藍。《倣大癡白石清溪圖軸》是王原祁五十五歲時的作品，同樣是摹倣黃公望，與祖父王時敏以秀雅為主的風格相比，王原祁卻是寓雄健於含蓄，於清淡求濃厚，綿裡藏針，似柔實剛，整幅作品充滿“淡而厚，實而清”的獨特而微妙的效果。《倣王蒙山水軸》是王原祁六十歲的作品，其時，他的畫藝大成，已臻爐火純青之境。王原祁的筆性天生厚實渾茫，很適合模倣王蒙，而這件作品更將這種特徵展現得一覽無遺，加之其近於封閉式的構圖，令整個畫面有一種渾淪微茫，精氣既含蓄內斂又慾磅礴而出的張力。

儘管往往冠以“倣某某”的名字，其實王原祁的作品大多數不描寫特定的景物或者特定的情境，而只是簡單地以古人的風格或者古已有之的寬泛意境為題目，因此，僅從題目上看仿佛他的作品差別都不大。這正是因為在王原祁的心目中，他對筆墨的效能的重視遠遠超過了對山川丘壑的經營安排，樹石林木在他筆下只是表現筆墨的載體，因此，他對這些景物的表現比“四王”中的其他三人都更加符號化。然而奇怪的是，我們看王原祁的作品卻並不因此感到流於形式，反而能從中體會到一種強烈的震撼人心的精神內涵，這就不能不歸功於他高超的筆墨技巧。在描寫抽象化的景物時，王原祁筆勢運行中的開合、起伏；形象的斜正、賓主、渾碎、隱現；點與線的疏密、聚散、濃淡、乾濕；以及形、勢與筆墨的穿插滲透、聯

繫映帶、呼應轉換，無不吸引著觀眾的視線，激起人們的共鳴，給人以王時敏、甚至董其昌作品中都不具備的的感官刺激。王原祁曾說：“畫在師古又不必泥古，古人之畫心花透露，寄於毫端，一家有一家之妙。若執定法，銖兩不失，則為刻舟求劍，生趣何在？……分幅命題，區別宋、元名跡，不過自抒己見也。”^{（註三）}可見，王原祁之成功，正在於其既潛心師古，又不被古人所囿。

中國的文人畫作為一種獨特的繪畫體系，從緣起、創立到主盟畫壇的發展歷程，其生命力與其說淵源於中國畫的本體化邏輯，毋寧說其生長點更多地建立在主體化邏輯上。文人畫之所以得以迅速地發展衍進，正是基於文人畫家們抒發性情的強烈需要，王原祁的繪畫成就即是從繪畫主體的角度開闢了繪畫本體的範疇，使之在理論與實踐、價值與形態上統一起來，並達到了原則性總結與精微化闡釋高度對應的自足境界。

當然，與其他畫家一樣，王時敏與王原祁在藝術上也存在著局限性，而由於中晚清大量追隨者的皮毛襲取、陳陳相因又在很大程度上放大了這種局限性，在近代中國很長的一段時間裡，“四王”的畫風都被看作是中國畫衰微的源頭。隨著風氣的開化與研究的深入，現在我們已經能夠越來越客觀地評價“四王”，他們的貢獻主要體現在山水畫的藝術語言上，他們繼承董其昌以書法抽象性入畫的傳統，通過學古臨古而集大成，弱化形象描寫的再現性，而強化筆墨抒發心性的表現性，以表達一種文人士大夫的精神狀態與審美趣味。王時敏與王原祁兩人的藝術，正形象化地表現出了這一點。

三、“四王”中的王時敏與王原祁

王時敏與王原祁是祖孫，而他們亦是“四王”中的一首一尾，王時敏在“四王”中年齡最大，輩分最尊，王原祁則年齡最小，輩分最後。

對於“四王”所代表的清代正統山水畫派而言，王時敏與王原祁的貢獻在“四王”當中是非常突出的，王時敏有開創之功，而王原祁則負光大之責。作為“四王”中最年長的一位，王時敏與堪稱正統派山水導師的董其昌接觸的時間最長，受到他的指授也最多，儘管王鑑與王原祁也曾接觸到董氏，但都不如王時敏的密切，他們對於董氏畫風與畫理的繼承與其說得自董其昌，不如說得自王時敏。與董其昌的接觸，不僅令王時敏確立了自己以董（源）巨（然）、元四家為宗的山水畫風格，更重要的是使他樹立了與董其昌一致的，以傳承光大南宗山水畫為己任的畫學思想。作為另外三王的前輩與師長，王時敏這一思想的確立意義重大，因為沒有他的教導與傳授以及影響，其他三王的山水畫風將完全是另外的樣子，而後來影響廣大的虞山派與婁東派也很有可能不復存在，如此一來，統治清代朝野的所謂正統派山水畫也就無所依附了，清代的畫學理路、至少是山水畫的發展將就此改道。王原祁是“四王”中的晚輩，但在清代的朝野的追隨者卻最多。在野，王原祁是王時

敏最鍾愛的孫子，最優秀的學生，最忠實的繼承者：在朝，他任書畫譜館總裁，用三年時間與孫岳頒、宋駿業、王銓等人共同編寫大型書畫書籍《佩文齋書畫譜》一百卷，是康熙皇帝寵愛的宮廷畫家。無論在朝在野，王原祁都有一大批追隨者與學生，由此形成了人數眾多的婁東派，也是清代正統山水畫派中最大的一個流派。從繪畫技法上來看，王時敏與王原祁在“四王”之中也有特別的意義。王時敏從董其昌處繼承了注重筆墨氣韻的畫法，並特別將元四家作為主要的取法對象，亦即更加強調筆墨的書寫性與抒發性，在此基礎上，王鑑在畫面加重了董巨的筆墨形式因素，以及趙孟頫的青綠設色方法；王翬則更注重南北宗的結合，以北宗的丘壑結構來彌補南宗山水在造型方面的相對薄弱。而王原祁則較之他們更進一步，在他的作品中，造型與色彩完全處於次要的位置，畫面上的主角不是山石或者樹木，而是筆的疾緩潤澀，墨的濃淡枯濕，在崇尚筆墨這一點上，他比任何前輩都走的更遠，並且更純粹，因為他的繪畫其載體是筆墨，主體也是筆墨，抽象的筆墨具有了獨立的審美價值。南宗的山水畫到了王原祁的筆下達到了巔峰，也走到了盡頭。就這一點來看，王原祁的意義在“四王”當中是最重要的。

註釋：

註一：清惲壽平《甌香館畫跋》。

註二：清張庚《國朝畫徵錄》。

註三：清王鑑《染香庵畫跋》。