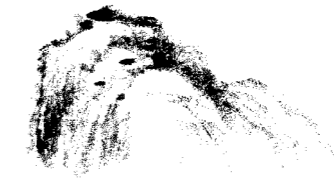


“四王”散論

魯力

南京博物院研究員



清代是一個古典文化高度成熟的時代。踞於文化成熟的制高點，清代的學者多有一種從總體上把握古典文化的意向。所謂“將馬、班之史，韓、歐之文，程、朱之理，陸、王之學，洪爐鼓鑄，自成一派”；“欲自楚騷以下，至明八股，撰為一集。漢則專取其賦，魏晉、六朝至隋，則專取其律詩，宋專錄其詞，元專錄其曲，明專錄其八股……”。其間有著強烈的總結古典文化的意味。浸潤於這種古典文化大成熟、大總結的氛圍中，在文學領域，幾乎所有古代文學形式在清代都有發展，“由清代文學可以發現從《詩》、《書》、《易》、《春秋三傳》以來的傳統痕跡及其最後形態。”在目錄學領域，清代無論是官修、史誌和私家目錄，也都顯示出一種總結前代，開啟後來的特色，《四庫全書總目》正是在充分總結前代學術成果的基礎上建構起中國古代最為完備、最為系統的圖書分類體系。在學術思想領域，隨著對古代典籍的系統整理和傳統文化的全面總結，使得中國數千年來包括各個學科和各個領域在內的許多專門絕學得到發掘和彰顯，同時也表現出一定的思想意義的“乾嘉漢學”的興起，注重資料的收集和證據的羅列，主張“無信不征”，以漢儒經說為宗，從語言文字訓詁入手，主要從事審訂文獻、辨別真偽、校勘謬誤、注疏和詮釋文字、典章制度以及考證地理沿革的“樸學”脫穎而出，成為清代學術思想的主流學派。在中國畫領域，清代的畫壇，承續了明末董其昌美學思想，經過“四王”及其他畫家的身體力行，對中國畫的技巧作了一次創造性、歷史性的總結，使得中國畫法高度程式化、抽象形式化、符號化，突顯了中國畫筆墨的形式結構美，使得中國畫的筆墨有了獨立的審美價值，從而開闢了中國畫發展的新格局。

中國畫發展至清代，走完了追求神韻的時期，走完了追求客體精神本質的時期，走完了追求意境，將意與境有機結合，借客體景致表現主體意念的主體時期，走完了將法度作為實現審美情趣的手段，形式高度成熟，追求格調的時期，步入了對中國畫語彙基礎性的審視和補充再現性實踐，使中國畫的體系更加完善的本體追求時期。更加具體地說，當中國畫發展到此時，一千多年積澱的創作經驗使得自身語彙建設相對完善，於是成就了“四王”這樣的程式彙集性現象，這種現象的出現是中國畫發展的必然結果，而“四王”也成了中國畫本體發展階段過程中的關鍵性人物。

清代，幾乎所有畫家都受到董其昌繪畫圖式、思想觀念的影響，祇是程度有輕有重罷了。當然，如此“深入人心”僅憑一個作古的人是無法實現的，還需要一些“功率放大器”、“揚聲器”，以“四王、吳、惲”為代表的所謂“正統派”就起到了這樣的作用。在董其

昌的藝術成就中，他在中國畫程式化，即所謂將山水畫因子歸為相應的圖式與純粹抽象筆墨的創作實踐的影響尤大。這一創作理念為中國畫本體發展中的程式化建設提供了理論與實踐的依據，中國畫程式化發展在清代畫家中達到了高峰。

程式是意念對於物象的肯定，從而提示客觀世界的內在本質。程式也是創造，不是自然物象的模倣，是避免如實描寫和瑣碎地堆砌而對物象進行精選，強化其主要特徵和主觀感受，遠比生活原型來得更鮮明、更單純、更美。也就是說，在對技法的提煉、概括中，本人的審美情感也逐漸地融入程式化的表現技法之中，使之成為表現畫家審美感受的載體。這種經過藝術誇張處理的表現語言，極其精煉、簡潔，帶有鮮明的形象特徵。如樹葉的程式：點葉、夾葉、个字點、梅花點……這些是原有樹木葉形中本已具有的，中國畫祇是將其強調罷了。程式化是繪畫藝術生命運動的必然結果，是藝術語言成熟的標誌。程式化的出現，標誌著文化體系的成熟，擺脫了原始、稚拙、半成品的狀態。程式化的表現方法在中國畫中的地位是較為顯明和特殊的。程式化為我們提供了最佳效果的表現技法，後人拿了這種程式，便可以輕而易舉地獲得最佳表現效果。如祇要運用披麻皴、磐頭點，便能畫出江南山水，如果捨棄這些語彙，將難以表現，若換用其他方法，其表現效果恐大打折扣。程式化表現技法本身極具表現性，這主要體現在表現技法的符號化與秩序化上。前者將原形的本質特徵歸納成具有符號特徵的、形象化特點的簡練語言。符號化語言極具概括性，它將物體的形象特徵、概括、誇張至極至，以簡潔的符號形象寓意在一定的形象特徵之中。後者則注重作畫過程的組織銜接，強調表現過程的重要性。對筆墨的組織，節奏的掌握，畫面的構成，色彩的變化等畫面形式因素進行綜合考慮，使每個環節都相互銜接，以保證畫面的整體效果。

以“四王”為代表的清代畫家並不太關心眼前山水的描繪，他們所著意的是，怎樣運用古人概括自然景物的筆墨範式去營造一個心中的自然，進而讓個人的自由意志寄寓在畫中的一草一木、一山一水中，所謂“功參造化，思接混茫”。以“四王”為代表的清代畫家學畫與創作，多由臨摹入手進而自成一家畫學之路，直接承續董其昌“南北宗論”與“文人畫”理論的“四王”對山水畫中筆墨構成方式及其抽象表現力的關注，已經超過了筆墨再現物象能力的關注。他們從古人的作品中去提煉樹法、葉法、山法、石法、水法、點景法、點苔法等程式，提煉筆墨組合中虛實、輕重、開合、起伏等運用的法則，以帶有程式化意味的圖像的重新組合為媒介，靠著筆墨運動，進行高度的藝術加工與藝術提煉，創作出

具有個性化的筆墨意境。這種中國式的帶有一定抽象意味的藝術具有寓作於述、化古為我的特點。這種獨特的“中國式”的創作方法並非摒棄傳統而憑空獨創，必須是在充分掌握與理解古代技法的基礎之上的再創造。故而講求學有淵源，筆筆有出處，至於在作品上題寫“臨某某”、“做某某”的款識則是理所當然之事了，如果僅從字面意思來理解，指為單純的臨摹，則有失偏頗，此類款識表明了畫作的創作是在嚴格意義上傳統的延續與生發。

“四王”合稱，其實各人都有自己的面貌，側重點也不相同。“四王”中的王時敏、王鑑與董其昌同為明末“畫中九友”成員，他們是董其昌藝術理論的忠實貫徹者。王時敏的家庭繪畫老師是董其昌，學畫條件之優越可謂得天獨厚，據惲壽平的記載：“（王時敏）自少及兒時遊娛繪事，乃祖文肅公屬董文敏隨意作石以為臨摹粉本，凡輞川、洪谷、北苑、華源營丘樹法，石骨皴擦、勾染，皆且二語拈提根極理要。”髫齡普通是指七歲左右，亦就是王時敏約七歲之時，就得到了董其昌的教導了，董其昌將自己所激賞的古代大家的作品，按照樹法、石骨、皴擦、勾染一一評點講解。在一段學習過程之後，王時敏接受董其昌繪畫思想中，以黃公望為師法的中心，附加其他南宗筆墨技法而成，在技法上刻意摹寫，致使其一生作品皆以黃公望為主流。雖然他對於黃公望“一往情深”，但緊要之處仍保持著足夠的清醒，如他自己所說：“蓋子久丘壑位置皆可學而能，惟筆墨之處，別有一種荒率蒼莽之氣，則不可學而至，故學者罕得其津涉也。”摒除了黃公望畫中荒率超邁的成分，發揚其平正虛和的特質；與董其昌相較，則去掉了生拙之處，強調了筆法的統一感。王時敏早年作品做黃公望而頗具董其昌筆意，多用軟筆、濕墨，畫風嚴謹，筆墨清潤；中年作品畫面布局於平穩中求變化，筆墨端秀文雅、平淡圓潤，設色明淨光潔，構圖繁縟而又處處通靈，情調則平和、沖淡、閒適，由其注重用筆，頗具黃公望的風骨和神韻，但筆法組織更加有序而規整，圓厚而不逸宕，墨法也無、松江派的淒迷之感，但尚拘於點染而少皴擦，晚年作品趨於成熟，形成用筆含蓄、圓秀的風格，乾筆渴墨為多，墨濃而潤，畫風勁秀、蒼潤，偶顯荒率之態。王時敏在與自己感興趣的古代畫家的“磨合”過程中逐漸找到了清真秀拔、圓潤淳厚、俊逸溫和的個人風格。

王鑑在畫法的選擇面上比王時敏來得稍廣，“凡四朝名繪，見輒臨摹，務肖其神而後已。”我們從其存世畫作中能看到研習北宗畫法的作品。王鑑早年作品主宗黃公望，畫風近董其昌與王時敏，用筆多板實圓渾；中年作品主要宗法董源、巨然、王蒙等，有圓潤之筆，偶露尖細之跡；晚年作品，發展了董、巨一路風格，則多作尖硬而細刻之筆，用筆已較尖勁工細，顯示出變圓為尖的轉化。王鑑與明代的沈周、文徵明有相似之處，畫作亦有粗、細、青綠三類，水墨粗筆之作有一種沉雄古逸之氣，有時畫面中竟然流露出絲絲拙雅之態，與董其昌有暗合處；細筆之作取法董源、巨然、王蒙一路細密淺色山水畫，又有一種纖巧秀拔、

華潤富麗和明朗怡人之態；青綠設色山水畫，融趙伯駒、趙令穰、趙孟頫之長，上溯唐人青綠山水，下取元季丘壑形象，畫格不暴不媚，不溫不火，溫潤柔和。故秦祖永《桐陰論畫》評“雖青綠重彩，而一種書卷氣盎然紙墨間，洵為後學津梁”。

王時敏較之王鑑則畫法真率，丘壑少變而筆墨虛靈；王鑑比之王時敏則畫法精能，畫路開擴，丘壑多變，筆墨沉雄。這“二王”畫風的比較，始終在董其昌“南北宗論”以及文人畫傳統的範疇內展開，無論在藝術理念上，還是在具體畫法上，都與董其昌有著無法割捨的血脈關聯，依照王時敏的說法，實乃“同鼻孔出氣”。王翬是前二王共同的學生，其早期作品主要摹倣古代名家，筆墨尚未成熟，風格多樣未統一，用筆保留較多王鑑的痕跡；中期時在廣泛學習前人傳統的基礎上，融南北宗諸家之長，畫法多樣，技藝精能，用筆收放有度，用墨濃潤明潔，畫風清麗工秀，明快生動，此時期精品甚多；晚期作品，技法純熟，用筆蒼勁嚴謹，山水畫創作逐漸形成一定規制，下筆往往帶有習氣，不及中期生動多姿，有代筆畫現象。王翬在清代被譽為“畫聖”，他是中國畫集大成者的代表人物之一，也是當時中國畫壇地位最為崇高的畫家之一。雖然他對於董其昌的認知是通過王時敏與王鑑的提攜與引導來實現的。他依然秉持了老師的態度，十分的推崇與服膺董其昌，如他說，三百年來惟董其昌能繼倪瓚簡淡中蘊含逸韻的畫風；又說董其昌的《臨盧鴻草堂圖》“最佳，幽閣淡寂之韻，冷然與塵風絕矣”，還說董其昌“留心翰墨，文采風流照耀奕世”。因而王時敏感歎王翬“惜生稍晚，不及遇文敏公，使公見不知如何擊節歎賞。”且王翬自己也“自恨無緣，時為惘惘。”他通過漫長研習古人的過程終於體悟到了董氏理論體系的要義，董其昌所強調的“與南北宋五代以前諸家血戰”從而“醞古法”，“動合古法”，“集其大成，自出機軸。”的創作理念，王時敏的呼應是：作畫需“能合古人”，“規模古人，遂得三昧”，王翬的主張則是：“每下筆落墨，輒思古人用心處。”“以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻，乃為大成。”這是一句經典的“臺詞”，雖然王翬在繪畫旨趣和格調上與董其昌似乎離得有些遠，但在繪畫創作觀念上與董其昌幾乎是一個腔調，確可謂“同鼻孔出氣”，抽取元畫中的抽象筆墨、宋畫中的章法氣勢、唐畫中的高古氣息，使得中國畫如同“混凝土”一樣堅實。然而，王翬有那麼一些“眼高手低”，認識到了卻不一定做得到，在“四王”中惟他的書法功力最弱，畫最為具象、繁複，局部與細節的追求也最為細緻，畫中每一部分均要符合所謂“古制”，無一筆懈怠……終致其畫刻板乏韻、生氣全無，並且這些毛病隨著他步入晚年之後越發變本加厲，板刻乏味，生氣索然，所以張庚說他的畫“終不免作家習氣”，謝稚柳在《水墨畫》一書中歎其“中年以後，已是‘江郎才盡’，寫不出一句好文章來。論功力，他是‘三折肱’，好身手，卻投置在死圈子裡。”並且餘風流布，耽誤了其開創的“虞山派”的後續發展。

王原祁的藝術直接淵源於王時敏，自兒時起王時敏得空為其講解“六法”的要領、古今繪畫的異同，並出示家藏歷代名作供其研習，故其早期畫作松秀清潤，與王時敏畫風接近。

中期時，漸已形成筆墨秀潤個人風貌；他的山水畫是通過祖父王時敏借徑董其昌而學習古人，尤醉心於黃公望，曾說：“余弱冠時，得聞先贈公大父訓，迄今五十餘年矣。所學者大癡也，所傳者大癡也，華亭血脈，金針微度，在此而已。”晚期作品大多融合黃公望、董其昌畫意，筆墨趨於蒼勁荒率，並追求拙樸趣味。王時敏與王鑑雖然按照董其昌所示的藝術道路取得了很大成績，但尚未達到極致。真正把追求本體的文人山水畫推向高峰的畫家是王原祁。而且，王翬所謂“以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻，乃為大成。”的繪畫創作理念亦為王原祁所基本實現，在他的畫中常能見到看似粗枝大葉其實精勁內斂的筆墨、朴茂無華，而鬆散凌亂的構圖實則布局莊凝、氣勢雄壯，線條常與被描寫對象若即若離，景物的描繪竟有一些抽象的意味……這是他用自己的方式詮釋古人、組裝古人的表現之一，不拘泥於畫面局部或細節的描繪，用帶有書法性質的筆法描繪具有文雅氣質的畫面，或許是得益於這種技法，他的畫獲得了一種難能可貴的稚拙神態，與其“精神領袖”董其昌神交暗合。正如黃賓虹在《古畫微》中引清人的話評價王原祁的畫作：“熟而不甜，生而不澀，淡而彌厚，實而彌清，書卷之味，盎然楮墨之外。”王原祁在“四王”中是個人風格最為突出的一位，也是摹古而最不像古的一位，也是畫法對後世影響最大的一位，如現代畫家黃賓虹便深受王原祁影響，其渾厚華滋的筆墨構成均能在王原祁處找到淵源。

“四王”的師承、崇尚、畫風等方面，幾乎影響了整個清代山水畫的時代風格，傳移摹寫，以為衣食計者，不計其數。美術界對“四王”的研究，多停留在技法的層面，研究者多為畫家。但在二十世紀初，學術界對“四王”的研究卻以批判開場。自一九一七年，康有為在《萬木草堂藏書目·序》中寫道：“中國畫學至國朝而衰弊極矣，豈止衰弊，至今郡邑無聞畫人者。其遺餘二三名宿，摹寫‘四王’二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟。”起，徐悲鴻、陳獨秀、鄧以錫、金城等文化藝術界的名流或者文化革命者的批判甚至唾棄，一些單純文化批判的論調，為批判而批判，使得“四王”研究失去了學術意義。加之世紀三十年代初，興起的石濤、八大熱，“家家石濤，人人八大”，而“四王”更是無人問津。當時上海的曾熙、張大千、鄭昶、錢瘦鐵、劉海粟等都醉心於“四僧”。直至上世紀五十年代，中國學界對“四王”依然採取批判的態度。這種崇“四僧”貶“四王”的局面，要到上世紀八十年代才有所改觀，進而開始對“四王”藝術逐漸開始全面的反思。

董其昌的繪畫美學與創作理念是明代後期中國畫及整個審美思想發展的產物，因此它必然在明末清初廣泛地影響到當時各個不同的繪畫流派。不僅如此，董其昌的巨大影響還由於他在明代與元代中國畫的基礎上吸取宋代中國畫的優質成分，對中國山水畫的技法作了一次創造性、歷史性的總結，從而開闢了中國畫發展的一個新時代。董其昌是中國畫本體高度程式化、抽象化的真正發端。董其昌建構起的繪畫新秩序對於後人具有特別的意義與作用。所以，我亦不贊成把“四王”及其傳派與“四僧”及其傳派對立起來比較，“四王”

和“四僧”不是相互對立的兩大體系、兩大陣營，甚至冠以甚麼“復古派”、“保守派”、“革新派”、“自我派”等帶有明顯褒貶的稱謂。從中國畫發展的規律來看，清代的這個派那個派，無不對於古代優秀的繪畫傳統進行吸收借鑑。各自在當時影響的大小、受眾面的寬窄等與各自的社會審美趨向、社會地位等因素有關，而與取法如何、風格怎樣等因素關係不大。看來，後人幫前人“拉幫結派”還需從總體與本質，從發展規律把握。“四僧”的繪畫創作也從未脫離中國畫在清代的發展軌跡，具體地說，從未脫離董其昌的繪畫創作理論。

漸江畫宗法“元四家”，他不止一次地將“元四家”技法融入一幅畫中來表現，於“元四家”中的黃、倪著力尤多，單從作品面貌來看，倪瓚的痕跡最為明顯。在董其昌的“南北宗論”中，倪瓚被推為南宗逸品的最高典範，“四僧”中漸江、八大、石濤的畫作裡明顯有倪畫影響，“出黃入倪”是當時畫家個人建立風格與格調定位的普遍思想。

石溪的畫一看便知為南宗畫風的繼承者，基本可稱得上與“四王”“同流合污”了。對於南宗，他直接取法“元四家”與沈周，其中得益最多的是王蒙。在他的畫中不僅山體質面的毛躁、山勢扭轉的效果從王蒙處得來，短促、纏繞的皴法也是來自於王蒙。

八大山人的山水畫取法董其昌及“元四家”，尤以借鑑董其昌、倪瓚為多。在他的山水畫中相對沒有太多所謂“真山真水”的表現，有的是一種壘疊式的構成，一層層山，一道道水，山石結構組合、樹法來自於董其昌，用筆、線條的變化則受到了倪瓚的啟發。在其所畫《書畫同源冊》、《臨董其昌做古冊》等作品中，董源、米芾、趙孟頫、倪瓚、黃公望、董其昌多有涉及，且在用筆上強調“畫法兼之書法”，與所謂的用筆“正宗”觀並無觀念上的差異。

近代以來，石濤的影響遠大於清代其他的畫家，對於自己畫學的師承與取法，石濤多諱莫如深，其實他與同時代的習畫之人一樣，師董其昌畫，學“元四家”法，在筆法與筆性的認識上同樣以“南宗”為共識。他不走形式上的做古，其反復強調的名句“我自有我法”，看似背離董其昌的繪畫創作觀點，實則是選擇在理念上與董其昌相呼應。

“四王”和“四僧”，以及同時期的各地各派，他們都是董其昌以後之藝術趨進，對於董其昌的繼承和吸取，無非是在研習的“法”和“度”的分寸把握上，在“嚴”和“謹”上有所區別罷了。同樣的“四王”、“四僧”，同樣的研習傳統，祇不過在嚴謹的“度”“各有靈源各自探”，前者溫柔敦厚、執允中庸相和，後者則顯得疏放灑脫，自我解放的多。他們對畫史、畫理的認識都不出董其昌規格，同途異轍而各極其勝。董其昌在中國畫本體上的創作理念由“四王”及其傳派實踐，而在中國畫“理”、“趣”上的創作理念則或多或少地在“四僧”等其他畫家的實踐中得到體現。