

## 清畫院畫家王炳

陳衍志

### 前言

清初畫壇是四王風格盛行的年代，從王時敏、王鑑、王翬和王原祁四人三代的創作之中，可發現他們對宋元諸家的臨摹儼然超過對大造的師習，而這種風氣不僅在其居住地造成風潮，甚至還因為政治的因素而受到清帝的肯定。除了四王之外，在當時還有另外一些畫家，他們繼承著明皇室血統，而在當時以獨樹一格的畫風展現自我，也就是所謂的明末四僧。除了四僧之外，到了十八世紀，在揚州地方也有另一群畫家也以古怪著稱，他們通稱為揚州八怪。事實上不管四僧或八怪，他們每個人的獨特性極強，風格迥異，對於他們的稱呼只是以身份或活躍地區作為一種稱法。他們和四王之間彼此存在著師承或親友關係是不同的。然而除了這些流派之外，在宮廷之中為了皇室的需求，不免也要參養一群畫家來效力。而這群畫家的繪畫風格不僅可以看出皇室的品味，也反映出當時中西文化交流下，在繪畫上產生的中西技法結合。然而這群畫家為了符合皇室的需求，他們如何被選進宮廷畫院，以及他們的技藝養成經過又為何，是個相當有趣的問題。本文試著從一位聲名並不顯著的畫家王炳的創作，來作為畫院畫家習藝過程的初探，希望能有拋磚引玉之效，激起史家對盛清畫院的深入研究。

### 一、王炳生卒年考

由於清代畫史中關於王炳的記載相當缺乏，因此我們對這位畫院畫家的生平所知甚少，就連其生卒年亦無法確知。現存於台北故宮的王炳作品中，只有兩幅的題跋中有紀年存在，其一為〈畫天平山景〉（圖四），其二為〈仿趙伯駒春山圖〉（圖九）。但〈畫天平山景〉的題跋年代（乾隆十六年，1751）實際上是其師張宗蒼〈畫萬笏朝天〉<sup>1</sup>上乾隆皇帝的題跋年代。因此王炳存世之作中唯一有紀年存在的是〈仿趙伯駒春山圖〉

<sup>1</sup>《國朝畫識》載，張宗蒼於乾隆十六年，皇帝南巡時獻吳中十六景畫冊，並因此受乾隆賞識而召入宮。但故宮所藏之姑蘇十六景為十六軸，所以應非當初張氏所獻的畫。見馮金伯，《國朝畫識》卷十二頁 1-2。

上的戊子仲夏<sup>2</sup>，即乾隆三十三年（1768）。而在石渠寶笈續編和三編中<sup>3</sup>，還有幾幅現已不存，但有紀年的作品，它們的年代分別是：〈恭繪避暑山莊中秋景〉和〈松嶺蟾輝〉，丁丑年（乾隆二十二年，1757）；〈山樓晴眺〉，庚辰年（乾隆二十五年，1760）。因此可以確定的是王炳在乾隆二十二年至乾隆三十三年間，在宮廷中作畫，並極有可能還隨著皇帝到避暑山莊駐蹕，因此產生了像〈恭繪避暑山莊中秋景〉和〈松嶺蟾輝〉等作品<sup>4</sup>。不過根據《聖製詩》三集題王炳〈仿趙伯駒春山圖〉詩注中所言：「王炳為畫院學手中可造就者，惜纔成藝而歿。」<sup>5</sup>，可見王炳在《聖製詩》三集的編者作注時即已故去，但是他的畫藝已經受到肯定。

## 二、王炳存世作品介紹

王炳的習畫過程為何，以及他與張宗蒼如何建立師生關係，目前並無直接史料能夠提供答案。但從張宗蒼的入宮任職畫院的時間（乾隆十六年）和告老還鄉的時間（乾隆十九年）<sup>6</sup>來看，張宗蒼任職畫院的時間，僅三年之久。若王炳原本已是畫院學生，而在張氏入宮之後才拜其為師，則兩人的師生關係並不長。張宗蒼為吳縣人，若王炳也是吳縣人，與其師同時進宮，那或許受教於張宗蒼的時間會較長<sup>7</sup>。不過即使兩人僅有三年的師生關係，對王炳而言要延續其師之風格並不難，以當時元四家所受的重視，宮中亦多能手，不乏切磋的對象。無論如何，根據《聖製詩》二集中，乾隆皇帝題炳〈仿王蒙松路仙巖圖〉詩注：「炳學畫未十年臻此，以為難矣。」<sup>8</sup>可以確定王炳是個繪畫天分不錯的畫家。

從現存兩岸故宮的王炳畫跡當中分析，可以發現王炳存世之作與史載確有相符之處<sup>9</sup>，除可看出其師承關係，並能讓人見識其臨摹的功力。不過王炳的臨摹事實上並非以「一模一樣」為目的。在某些作品中，甚至加入不少的元素，以及設色方式也有很大的改變。這些添加與改變，不僅反映了王炳個人的學習（或創作）過程，同將乾

<sup>2</sup> 《故宮書畫圖錄 十二》，台北：國立故宮博物院，民 82/2，頁 397。

<sup>3</sup> 《石渠寶笈初編》無王炳著錄。

<sup>4</sup> 「北巡行在之中，除軍機處內閣官員之外包括造辦處的工匠和畫家。」見楊伯達，《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，1993/6，頁 85。

<sup>5</sup> 胡敬，《國朝院畫錄》卷下，頁 59。

<sup>6</sup> 見張庚《國朝畫徵續錄》卷下，頁 104。

<sup>7</sup> 根據楊伯達，《清代院畫》，頁 31-32 中所載「還有的依靠師徒、父子、兄弟的關係進入畫院的。這種畫畫人子弟，大多長期在畫院裡跟隨師、父、兄等輩作助手。」因此王炳極有可能是與張宗蒼同時進宮。

<sup>8</sup> 同註 4。

<sup>9</sup> 胡敬在《國朝院畫錄》中謂其「師承有得，名蹟能摹」。見胡敬，《國朝院畫錄》卷下，頁 60。

隆時代對宋元作品的臨摹方式，呈現出來。以下便就現存於兩岸故宮的幾件作品，按可能的時代順序做一番回顧<sup>10</sup>：

### (一) 〈雲峰煙樹〉 軸 (圖一)

此軸縱長 95.5 公分，橫寬 83.5 公分，是一件近似正方形的掛軸。天空處有鈐印一：乾隆御覽之寶。本幅畫家採取斜對角構圖，中間以反之字形白雲分隔，遠山非常具體，並未淡出，故無南宋繪畫中的留白效果。左下方畫家雖欲以溪流來表現空間的深度，然而與上方的山脈卻無法取得和諧，顯得相當不自然。皴法的運用以披麻為主，但線條較為細、短，有點類似雨點皴的效果。右方的樹木除了大小比例突兀，在佈局上亦極為平庸，對樹木型態的掌握更是不佳。整體而言，此作多處呈現不成熟的筆法，疑為王炳較早期的作品。

### (二) 〈畫山村煙雨〉 軸 (圖二)

此件作品就形式而言十分特別，畫幅為直徑 71.5 公分的團扇式，裱成掛軸。山村煙雨軸在風格上很明顯的是以米氏雲山為宗，然而就構圖及墨點畫法甚至設色上，都與米家山水大相逕庭。首先就構圖而言，此作較為繁複，以中間之字形的雲氣作劃分，可以分成上方的山景與下方的近景，然而若把雲氣去除，上下兩景與觀者的距離似乎相去不遠。從上方山脈的走勢上來看，畫家有意造成「龍脈」的結構出現，此舉反映了當時盛行的構圖作風。下方點景的構圖與幾幅傳為米家山水的作品可說毫無關連，山石造型更非米家以渲染為主的作法。另就墨點的表現來看，此作的米點細瑣且層層堆疊，更接近龔賢的積墨法，與所謂的米點那種清逸，具墨戲效果截然不同。而且儘管此作雖為淺設色畫，但因用墨濃重，失去了淺設色作品應有的清新之氣。

其實若進一步把此作和其師張宗蒼的〈柳塘夏雨〉(圖十一)和高克恭的〈雨山圖〉(圖十二)比較，便可看出王炳的師承脈絡。王炳會有米家山水的作品，和張宗蒼的創作有密切的關係，而張宗蒼的創作又和當時對宋元名家的模仿風氣脫離不了關係。比較〈山村煙雨〉和〈柳塘夏雨〉，可以發現他們畫山時，都是先用淡墨畫出山的輪廓線，再以米點加諸其上，然而，它們的米點並未完全蓋住輪廓線，因此米點是屈就在淡墨線之內，而無法與天空融為一體。而再將〈山村煙雨〉、〈柳塘夏雨〉和〈雨山圖〉一起觀察，可以看出它們的雨點造型其實已經比米芾父子的雨點來得扁平，墨色較無變化，並且也較為細瑣，沒有米氏雲山中水墨淋漓的墨趣。從此也可以看出，

<sup>10</sup> 以下作品基本資料參考《故宮書畫圖錄 十二》，頁 391-401 及故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，1995/4，頁 180-181, 259。

張宗蒼的米家山水作品，很可能不是直接臨摹米氏真跡，而是從元代的高克恭一派下來的作品中去學習而來，因此對米氏雲山的氣質較無從領略，而只是將米點作為一種皴法來使用，並未去追求在米家山水中的空靈，與呈現的大氣特色。所以甚至在〈畫蘇台春景〉（圖十三）和〈畫山水〉（圖十四）中的米點，幾乎可說是轉而變成橫向的苔點罷了，而不是展現空氣中水氣瀰漫的感覺。而王炳的〈山村煙雨〉雖成功的營造出天地晦冥，水氣瀰漫，濕度很高的景象，但卻沒有米氏雲山的輕快活潑，反而顯得異常凝重。這不僅和他用墨較重以及山畫輪廓線有關，也和這幅作品的構圖有相當的關連。把〈山村煙雨〉和高克恭的〈雨山圖〉作比較，雖然〈雨山圖〉用墨亦多，但因其採開放式構圖，雲氣可以向左右開展，河流亦能向下方延伸；而〈山村煙雨〉在上半部左右的樹木、懸瀑和屋宇，將觀者的視線限定於此，而畫面下方的石塊，幾乎是成一直線的安排，縱然有河流橫臥，但空間已呈靜止的狀態。並且王炳在下方河面上又加上沙渚短草，將「地」的印象表現得極清楚，而這正是米氏雲山相反的作法；米家山水中即使有亭、塔等建築物，也盡量與雲霧結合在一起。故綜合上述，王炳的米氏雲山作品應師自張宗蒼，而他對空間中濕潤感的追求又勝過其師，不過很可能他沒有機會見到米芾真跡，或受當時的盛行風格影響，造成他的作品較為陰鬱晦暗的氣質。

### （三） 〈秋林野屋〉 軸（圖三）

王炳此作現存北京故宮，其上有款：「臣王炳恭繪。」，上鈐「臣」（白文）、「炳」（朱文）二印，但無乾隆鑒藏印。這件作品雖為立軸，但實則為一橫向佈局的畫面。此作右側畫一文士坐於水榭之中，身後有几案，案上有書籍。文士作屏氣凝神狀，彷彿在觀賞湍石激流，冥想其中玄理。屋後有群樹圍繞，樹林後方又有小山環伺。畫面中央為主山營據，山旁有平台，其上有小亭，主山之右有小屋，屋旁有小徑蜿蜒而下。畫面右方有一大宅院，包含屋宇樹幢，同樣被群樹圍繞。山脈與山脈之間復有白雲繚繞，展現一種空山寧靜的氣氛。

這件作品在構圖上有開有合，佈局均衡，不偏廢一方。不過在繪畫技巧上還有生硬處。例如主山下方的樹木，不僅樹幹造型生硬，樹葉畫法亦嫌草率。王炳此作中的樹種與其師張宗蒼〈畫寒灘漁泊〉（圖十五）類似，若將王炳的樹木與張宗蒼的樹木一起比較，高下立分。王炳的作品用墨較無變化，樹葉分佈稀疏，因此樹木看起來不若張宗蒼之濃淡有別，疏密有致。而且王炳的用筆不及張宗蒼的老練純熟，因此樹木姿態無生氣，姿態拘儻。

另外就山石皴法而言，此作採類似披麻的作法，偶而出現橫點（右上方的小尖山），但就風格上來看，倒是較接近王原祁的作品。也就是強調石頭的光亮面，並且前後景無濃淡的區別。這或許就與張宗蒼的老師黃鼎有關。黃鼎以摹黃公望最著名，但對元四家其他人的作品亦多有臨仿。從黃鼎的〈畫山水〉（圖十六）中，可以很清楚的看出黃鼎仿倪瓚風格的例子。受黃鼎影響，張宗蒼亦有仿倪瓚用筆的作品傳世，以〈仿倪瓚筆意〉（圖十七）、〈畫海湧一峰〉（圖十八）和〈竹亭觀瀑〉（圖十九）等作為例，畫中的山石很明顯的是採折帶皴，不過用墨的多寡，以及構圖方式已和倪瓚有所區別。如〈畫海湧一峰〉中的石塊其實是和王原祁較接近，強調山石亮面的效果。因此這樣的影響便一直延續到王炳的作品上，在〈秋林野屋〉中的山石，和接下來要談的〈畫天平山景〉（圖四）都呈現出同樣的作法。

#### （四） 〈畫天平山景〉 軸（圖四）

天平山為吳中十六景之一，位於江蘇省吳縣西，支硎山南五哩的地方，因山頂有平台，稱望湖台，故得名。另外天平山中的筆架峰因群山拱揖，山面如「萬笏朝天」，因此極富盛名<sup>11 12</sup>。

王炳此作摹便是自其師張宗蒼的作品〈畫萬笏朝天〉（圖五）<sup>13</sup>。就畫的名稱而言，雖然文字上並不一致，但其實指的都是同一個地方，並且張宗蒼的〈畫萬笏朝天〉更為精確的指出他畫的是天平山諸景中的「萬笏朝天」。雖然張氏之作並無記年，不過根據王炳仿本上由汪由敦<sup>14</sup>騰抄的御製詩，可知此詩是乾隆辛未年製（乾隆十六年，西元 1751 年），由此推測張氏之作應為乾隆十六年或之前所作。這兩件作品在尺寸上也有差異；王炳之作縱長 145.9 公分，橫寬 59.4 公分，約為其師作品的 1.6 倍。（張宗蒼之作縱長 116.4 公分，橫寬 46 公分。）

首先就整體構圖來看，〈畫天平山景〉大致與〈畫萬笏朝天〉吻合，只有幾處略有增添，例如在〈畫萬笏朝天〉中，乾隆御題下方的遠山以淡墨渲染畫成，且所佔面積不大，因此與其旁兩峰成一 U 字型，而王炳卻將遠山增為三座，且先以墨線畫出

<sup>11</sup> 參考鄭樵生，《中國歷史地名大辭典》，台北：三通圖書，民 73/1 頁 433 及周屯，《江蘇風物志》，台北：明文，民 77/8，頁 36。

<sup>12</sup> 吳縣縣城與天平山的相關地理位置，請參見附錄二。

<sup>13</sup> 張宗蒼的畫萬笏朝天為畫姑蘇十六景中的一幅。姑蘇十六景為一、萬笏朝天，二、寒山晚鐘，三、支硎翠岫，四、千尺飛泉，五、法螺曲徑，六、華山鳥道，七、天池石壁，八、石湖霽景，九、靈巖積翠，十、海湧一峰，十一、鄧尉香雪，十二、光福山橋，十三、穹窿仙觀，十四、包山奇石，十五、莫釐縹緲，十六、蘇臺春景。見胡敬，《國朝院畫錄》卷下，頁 44。

<sup>14</sup> 汪由敦，字師茗，號瑾堂，官至吏部尚書。據稱其書法力追晉唐名家，並且也工於篆書和隸書。參見清震鈞輯，《國朝書人輯略》卷四。

外廓，再以淡墨填染，在效果上便與張氏之作不同，呈現出較為「填滿式」的作風。而在主山右方的情形也類似；原本並無遠山，王炳卻添上遠山兩座。另外在右方遠山下的小橋及山徑的比例上也顯得較大。畫中房舍的屋頂，張宗蒼只用淡花青加淡墨填染，以區分屋頂與牆壁的分野而已，而王炳不僅用淡墨填染，還用墨線仔細的畫出一隴隴的屋瓦，甚而在主建築群還加上石台基，顯現為大戶人家的住宅。然而在林木的畫法上，很明顯的王炳的功力較其師遜色許多。王炳的樹木雖然極為用心刻劃，但卻無法掌握一種群體的關係，每棵樹似乎是獨立存在，缺乏張宗蒼畫中樹木的聚集性。以右下方的松樹為例，張宗蒼的松樹各富姿態，且相互糾結，錯落有致，而王炳的松樹卻像一字排開，在中間主建築的陪襯樹叢亦然，在〈畫萬笏朝天〉中的屋舍似乎處於密林之中，叫人幾乎可深刻的感受到群樹的圍繞，然而〈畫天平山景〉中的樹便顯得稀疏，且較為突出。

再從視覺角度方面來看，在近景部份的處理，張氏之作採取了較為平視的角度，而王炳則較傾向於俯視。在主山的處理上，王炳採用俯視的表現又比張宗蒼來的顯著。（張氏之作介於俯視與平視之間。）

在設色上，雖然兩者皆以水墨為主，赭石為副，但在乾濕程度上卻有明顯的差別。張宗蒼的萬笏朝天使用乾筆皴擦為多，偶而有折帶皴的使用。而天平山景用水用墨較多，且多用披麻而少折帶。由於綾布本身顏色較深，再加上水墨運用的差別，又有構圖上的些許差異，整體而言王炳此作較為老成蒼渾，而張氏之作反而傾向清疏秀逸；雖然是極接近的兩件作品，卻有迥然不同的氣質。

而除了上述的異同之外，在張氏作品上的乾隆御筆行書，在王炳之作上是由汪由敦重新騰抄一遍，以便讓這兩件作品更為一致。但從此我們或許可以推測，乾隆皇帝對王炳的複製品評價仍低於張氏原作，否則依照乾隆皇帝的習慣，他很有可能親自加以題跋，說明王炳如何青出於藍而勝於藍之類的評語。但也有另一種可能是，在交代王炳臨摹此畫時，把重書御題的人選也一併加以安排妥當了，因此當乾隆皇帝觀賞此畫時，已無適當空間供他大肆揮毫。

然而就畫上璽印的情況來比較，〈畫萬笏朝天〉上有八璽<sup>15</sup>及宣統御覽之寶，〈畫天平山景〉除八璽及宣統御覽之寶之外，還有嘉慶御覽之寶，顯示了在乾隆之後的嘉慶皇帝還會對此作加以鑒賞。

<sup>15</sup> 乾隆御覽之寶、三希堂精鑑璽、宜子孫、乾清宮鑑藏寶、乾隆鑑賞、石渠寶笈、石渠定鑑、寶笈重編。

(五) 〈畫澄波月泛〉 軸 (圖六)

王炳此作將南方煙雨朦朧的特色表現得淋漓盡致。畫面上半畫臨溪屋舍，掩映在一片樹林之中，中隔一江，江中有漁舟垂釣。石渠寶笈續編中言「煙月中二舟放棹」，實則應有四舟，一在上方屋舍正下方，二在靠上方右側樹叢的下方，另一在中景右方。

畫面的下半為緩坡、矮山與樹叢及林水屋舍。構圖乃由元代的一河兩岸式演變而來，在畫幅下半有較多的變化，使整個構圖呈斜 Z 字型。畫家在此作的構圖上顯得極為用心，畫面下方以較為繁複的手法表現支流的隱密晦暗，用來對照上方江面的寬廣。而在情境的製造上，本作顯得相當成功。畫家似乎創造了一個僻靜的隱居世界，從屋舍的隱密性和漁人泛舟，這些充滿象徵性的元素看來，畫家似乎有意的在創造一種屬於文人隱逸的世界。

王炳此作的設色相當淡雅，畫家以淡墨與花青作層層渲染，因此既得清淡，又不失沈穩，並且把江南水氣充盈的空氣感表現得十分透徹。而江中波濤先以細墨線勾勒，再以花青層層渲染，且有深淺之別，將江水既雄厚又輕盈的質感掌握得很好。另外王炳此作中的樹木與天平山景中的樹木堪稱判若二例。此作中林木自然生動，分佈得宜，畫家以「沒骨」法畫樹葉，將不同樹種的特色一一做出，再加上渲染烘托與山石融合為一，使畫面呈現協調。然而很可惜的是，此作的皴法稍露浮躁氣，在線條上不甚和諧，彷彿在落筆時遲疑不定，顯示出其不夠純熟之處。

(六) 〈待琴圖〉 軸 (圖七)

此作畫一文士攀倚在美人靠上，作觀賞風景狀，左方石橋上僕人正攜琴而來，而文士所處的軒堂座落於群山之中，並有瀑布、松石等天然風景供文士欣賞。

此作構圖表面上龍脈並不明顯，但就其佈置上而言還是非常有動勢可循。觀者的視野從下往上被引導而行；首先是左下方的緩坡樹石，然後依序向右上方的長松危巖走，連接至主角文士的空間，進而連接瀑布往上，再接右上方平台，再往上挺進，而以主山脈高峰作結束。也就是以一連串的之字形貫穿畫面上下的構圖法則。這件作品與同樣是畫院畫家徐揚的〈山齋對奕圖〉(圖二十一)相當類似，不論是題材還是構圖都很接近。不過徐揚的〈山齋對奕圖〉，較接近南宋以降院體畫的風格。以山景的處理來看，畫家以淡墨勾勒山型，再用更淡的墨予以填染。而王炳的山則是很典型的四王風格，非常重視皴法的表現，並且強調龍脈挺拔而出的姿態。

王炳的〈待琴圖〉可以說是結合了院體畫的界畫傳統（軒館橋樑）與文人畫以筆墨展現個人氣質的特色（山石樹木部份）。不過，王炳在此所用的皴法已經不是代表王炳個人風格的，而是在四王摹古風氣下的產物；但就目的而言，仍是在展現一種文人的象徵。相對於王炳的〈待琴圖〉，徐揚的〈山齋對奕圖〉是以院畫傳統來表達其文人精神。就其題材以及構成元素來看，都脫離不出自明代吳派以來的影響。如前景中的文士與琴僮立於石板橋之上，與沈周的〈策杖圖〉中的行者角色就非常近似。再加上三個置世俗不顧，而在草廬中下棋的文士，更顯示畫家其實是用畫院傳統的技法，來建構充滿文人氣息的天地。

### （七） 〈松路仙巖〉 軸（圖八）

王炳在習畫的過程中有對王蒙模仿的記錄<sup>16</sup>。在《聖製詩二集》中，曾提到王炳有〈仿王蒙松路仙巖圖〉，並獲得乾隆皇帝題詩<sup>17</sup>。不過這件作品上並無御題，所以應該不是《聖製詩二集》中所提到的本子。而王蒙的〈松路仙巖圖〉記載於《石渠寶笈初編》的〈唐宋元明畫大觀〉一冊中，貯於「畫禪室」。<sup>18</sup>根據《石渠寶笈初編》上的記錄，從這件作品上的明末董其昌跋語，可知它曾是鈐山堂的收藏，並且還提及它是王蒙仿燕文貴的作品。然而根據筆者查閱《鈐山堂書畫記》並無收錄王蒙此作。再者王蒙的〈松路仙巖圖〉現已不存，因此無從比對，印證王炳此作是否也是摹自王蒙的〈松路仙巖圖〉。從《石渠寶笈初編》上的記錄，王蒙的〈松路仙巖圖〉縱長一尺二吋三分，橫寬九吋二分，素絹本，淡著色。王炳此作為紙本，縱長 134 公分，橫寬 62.1 公分，青綠重設色。根據其上的舊籤題「王炳青綠松路仙巖直幅紙本」<sup>19</sup>，因此王炳此作或許與王蒙並無直接關係，要不然就是一件大幅度改造過的作品。

從畫面上來分析，此作構圖採取前、中、後三段往上推移。前景有坡石樹木，樹林中似有名門居所；往上進入中景，一樣是林木蒼鬱，山勢挺拔，而在群山中，畫家放進屋宇房舍作為點綴；而到了後景，山勢更為雄偉，在山凹處一樣有屋舍，並配有廣埕，好似一個化外之地。雖然此作與王蒙的作品並無明顯的相關性，不過就畫面的配置而言，其實還是帶有元代盛行的隱居地山水的精神。不過山脈的走勢和造型，倒是和四王的風格較接近，山脈層層向上堆疊，往上攀升，而佔滿空間的傾向更明顯。

<sup>16</sup> 《熙朝名畫錄》中載「王炳訪王蒙松溪仙巖曾邀睿鑒褒題」。

<sup>17</sup> 胡敬《國朝院畫錄》卷下，頁 59。

<sup>18</sup> 此畫冊包含王維、李成、趙孟頫、范寬和黃公望等人的作品。詳見《石渠寶笈初編》，頁 1222-1226。

<sup>19</sup> 《故宮書畫圖錄 十二》，頁 400。



若把此作與王鑑〈戊寅春倣子久筆〉(圖二十二)和王時敏〈仙山樓閣〉(圖二十三)相對照,不難看出它們在構圖上的關連性。從前景開始,以坡石與樹木開始,往上除了主山之外,不乏錯置其中的屋宇,再以遠山作結束。

不過即使在構圖與筆法上,如此有跡可尋,但王炳的〈松路仙巖〉卻以其設色展現完全與前述兩件二王作品,完全不一樣的氣質。這件作品採用的重設色大青綠,散發出一種氣勢磅礴的感覺,絢麗無比。除了山頭的石青石綠之外,畫中多處有紅樹出現,更顯得五彩繽紛。此外,這件作品中的屋舍和傳統隱居山水的茅舍草堂相當不同,畫家用的是較精緻的瓦屋,刻畫極其工整。由此作的設色與技法來看,王炳似乎走向了青綠風格的山水製作,並且這種青綠山水是建立在對筆墨技巧的日益成熟之上。

#### (八) 〈仿趙伯駒春山圖〉 軸 (圖七)

王炳〈仿趙伯駒春山圖〉乃摹自清宮舊藏宋趙伯駒〈春山圖〉(圖十),趙氏之作載於石渠寶笈續編,從畫上乾隆皇帝的題跋可以確定此作最晚在乾隆二十一年(1756)已入清宮收藏,並由乾隆加以審定為趙氏之作。<sup>20</sup>而王炳仿本上的御題是乾隆三十三年(1768),根據石渠寶笈的記錄中,趙氏僅有一本春山圖,所以王炳所仿者當為此本無誤。

首先這兩件作品的尺寸差異極大,伯駒版縱長 89.5 公分,橫寬 32.3 公分;王炳仿本縱長 266.7 公分,橫寬 137.4 公分,約為伯駒版的十二倍多,再加上設色法的差異,初看之時甚至不會察覺兩者之間的關係。在技法上,傳為趙伯駒的〈春山圖〉,整體氣勢工整秀麗,山石以勾勒法畫出,並無皴法的使用。為表現山石結構的立體感,畫家以極淡的石青和赭石作漸層變化,在設色上非常類似明代文派的小青綠作法,整體而言是一種較為復古的表現。然而王炳仿本則採大青綠,山頭使用大量的石青,除此之外,山石並以仔細的皴線畫過,其皴法類似披麻,但線條較為細直剛硬,偶而甚至出現側鋒。在山石堆疊的造型上,伯駒本復古性強;山石採較為象徵性的曲線造型,而王炳的仿本則較近於以黃公望風格,有主山往上延伸,層層堆疊的效果。

由於兩幅作品的長寬比例不同,連帶的也影響到空間佈置的關係。在趙氏之作中,畫幅中間的田疇彷彿是山間谷地,不甚寬廣,而王炳仿本不僅山脈高聳綿延不絕,山間平原也拉寬許多,而主山脈群與左側副山脈群的距離相形之下,有千里之遙。因此整體而言,王炳仿本所表現的是一個大山,大河,較為開闊的景象,而趙氏原作則是較為封閉的小天地。另外在其中若干景致,王炳也有修改添加的現象,以畫中中左

<sup>20</sup>有關趙伯駒真跡問題將在後面的章節討論,在此僅將當時認為的真跡,與王炳的仿本作比對。

方的小村落爲例，在趙氏本上只有屋舍數棟，並無點景人物，王炳仿本則添加了人物、馬匹，並且加上了蜿蜒的城牆和城門一座。而在趙氏本中左下方的臨水屋舍，在王炳仿本中則有樓閣、臨水迴廊等較完整的建築群。另外在趙氏本中，由下往上的河流終止於畫幅中間的田野。但王炳在此對河流、水田及小橋的相關位置有較多變動。原本在水田之前的橋樑轉至水田之後，而河流先經水田旁再過橋樑，而猶有往上綿延之餘韻。河流的寬度和長度相形之下都比原作來得寬、長。故從此例我們或許可以推測，王炳在仿趙氏原作時，並非以完全忠於原作為目的。若是以複製爲目的，應該在尺寸與技法上力求一致才對。然而從王炳增添的例子看來，顯然他並不滿足於原作的清淡雅致，而企圖尋求一種更爲富麗堂皇的氣氛，但這種企圖是出自畫家本身，亦或者是乾隆皇帝的要求，則還有探究的空間。不過根據其上乾隆皇帝的題跋：「水勝陸町起農功，山市谿塵致弗同，學手居然成古畫，綵雲不散讓圖中。」可見乾隆皇帝相當滿意這件作品，覺得王炳以一個畫院中的學生，竟然可以將古畫表現得如此出色，連畫中的彩雲都好像環繞於此，而不散去。

### 三、王炳創作分析

從以上幾件現存的王炳畫作分析中，我們不難發現王炳的創作脈絡。在早期的作品中，是以筆墨風格的臨仿爲主。因爲師承張宗蒼的關係，這些練習是以宋元名家爲主，比如說〈畫山村煙雨〉的米家山水，〈畫天平山景〉和〈秋林野屋〉是和王原祁較接近的倪瓚筆意。這種摹仿出現於同樣受業於張宗蒼的方琮作品中。以方琮的〈石壁秋林〉（圖二十）爲例，畫面右半部的山石樹木很明顯的是倪瓚風格的延續。不過在此作的左側卻十分突兀的畫了一座米點山，從此可見張宗蒼對其門徒都有米氏雲山和倪瓚筆法的訓練，並且容許在同一畫面上，使用不同的皴法。另外也顯示出他們使用皴法的方式爲組合式，皴法的功能性重於畫面的統一性。

因爲王炳師張宗蒼；張宗蒼師黃鼎；而黃鼎曾師王原祁。故進一步的追溯王炳的師承，其實還可遠及到王原祁：王原祁稱得上是王炳的師祖。而當時王炳所處的又是一個極注重臨摹的時代，故我們在王炳畫中所見的倪瓚筆意，或王時敏風格，其實在這個師承脈絡中便可得到解答。因此王炳對於宋元諸家畫風，或甚至受董其昌影響之後的四王風格有所領悟是極其自然的。

然而王炳著錄畫跡中尚包含了臨摹趙伯駒與王希孟的作品，這顯然不是張宗蒼所傳授給他的風格。並且在本文第二節處，便已提到張宗蒼在乾隆十九年便離開畫院返回故里，隔年即辭世。而王炳一直到乾隆三十三年都還有繪畫的記錄，因此在張宗蒼離開畫院之後，王炳應該有其他畫院畫家繼續給予指導，而這很可能就是青綠山水方

面的學習。從王炳較晚期的作品轉向工筆及青綠山水的製作，我們可以說因為其師張宗蒼的離去，使他轉而學習其他的技法，不過為何他學習的新技法是青綠山水？另一思考面則是為了宮廷的需要，王炳開始學習工筆青綠風格的作法。我們以同為張宗蒼弟子的方琮的創作為例，更可看出清宮畫院訓練的過程。正如之前的敘述中曾提及的，方琮有米氏雲山和倪瓚筆法的作品存在，同樣的，方琮也有青綠山水的作品存在，並且臨仿的是鼎鼎大名的王希孟〈千里江山〉圖卷<sup>21</sup>，而王炳一樣有臨摹此作的記錄<sup>22</sup>。因此〈待琴圖〉可以視為王炳創作生涯的轉折點。在此作中，王炳開始有界畫的屋宇出現，也就是和以往所學張宗蒼的文人山水走向不同的道路。儘管在題材上是極有文人氣質，但在表現的手法上，已經是所謂的工筆山水。而在〈待琴圖〉之後，王炳進一步開始了青綠山水的學習和製作。以〈仿趙伯駒春山圖〉為例，王炳並非完全照臨而已，不僅圖面加大，設色法也從小青綠轉為大青綠，若對比例和設色沒有一定的掌握力，恐怕是無法達成使命的。

因為若只從師承關係來解釋王炳作品風格，顯然不足。而正由於這種不足，使我們轉向揭示清宮畫院中對院畫家的培養過程。在清初四王居正統的年代，他們的影響力不僅在其原本的地域產生宗派，更因像王翬、王原祁等人與宮廷的合作關係使得文人畫風進入宮廷院畫體系之中，轉而成爲「在朝派」<sup>23</sup>。不過宮廷繪畫的品味，終究與文人畫風有表現上的不同，特別是在精細與顏色的追求上，因此爲了製作合乎帝王要求的作品，院畫家不僅要有文人的筆墨，還要將繽紛的色彩帶入畫中，也就因此這些院畫家必須兼備兩種不同的訓練，才能爲帝王的需要做出貢獻。而王炳的創作從早年的筆墨技法師習，到中晚期以後與界畫技巧和青綠設色的結和，這樣的歷程恰好爲清代院畫家的訓練過程提供一個例證。

雖然王炳因其生命的短暫，並未成爲一個知名的院畫家，不過經由乾隆皇帝的題跋，以及現存的幾件作品，其實不難想像他的潛力。以方琮的作品〈石壁秋林〉（圖二十）來看，當時方琮也已經入宮作畫<sup>24</sup>，但在整體的表現上均較同時期的王炳來的差，但從他日後所受到的讚譽來看，在宮廷之中確有一席之地，若王炳不是英年早逝的話，其成就應不亞於方琮。

<sup>21</sup> 見《盛京故宮書畫錄》，頁54。

<sup>22</sup> 見《石渠寶笈續編》，頁765。

<sup>23</sup> 單國強，〈四王畫派與院體山水〉，《美術史論》，1993年第4期，頁82。

<sup>24</sup> 此作上有款「臣方琮恭畫」。

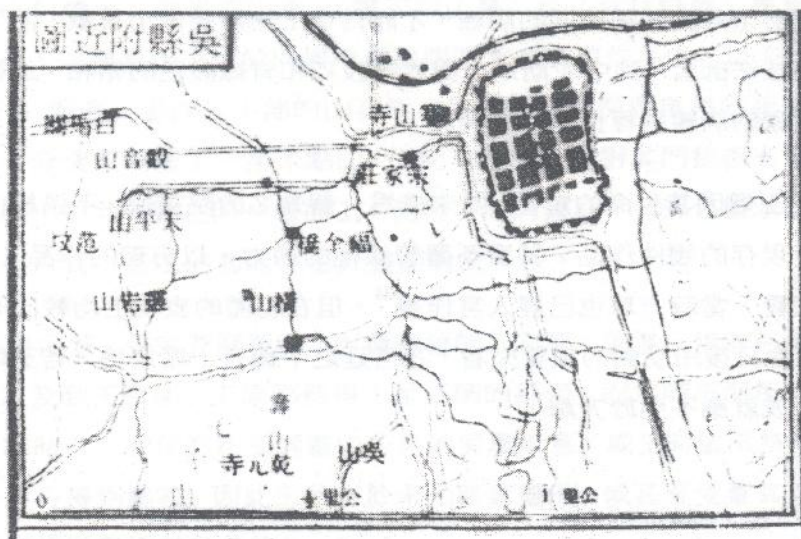
### 附錄一

《石渠寶笈》著錄王炳畫作一覽表

作者	畫作	出處	頁碼	備註
王炳	畫天平山景	石渠寶笈續編	1843	現存台北故宮
王炳	畫澄波月泛	石渠寶笈續編	2236	現存台北故宮
王炳	畫御製來鳳亭詩意	石渠寶笈續編	3600	
王炳	恭繪避暑山莊中秋景	石渠寶笈續編	2300	
王炳	仿王希孟千里江山圖	石渠寶笈續編	765	
王炳	仿趙伯駒桃源圖	石渠寶笈續編	1244	現存台北故宮
王炳	畫山水（冊）	石渠寶笈三編	2405	
王炳	畫山水	石渠寶笈三編	4198	
王炳	仿趙伯駒春山圖	石渠寶笈三編	2405	現存台北故宮
王炳	設色畫松嶺蟾輝	石渠寶笈三編	4228	
王炳	設色畫山樓晴眺	石渠寶笈三編	4232	

註：《石渠寶笈初編》未錄王炳作品。

### 附錄二：天平山與吳縣位置關係圖



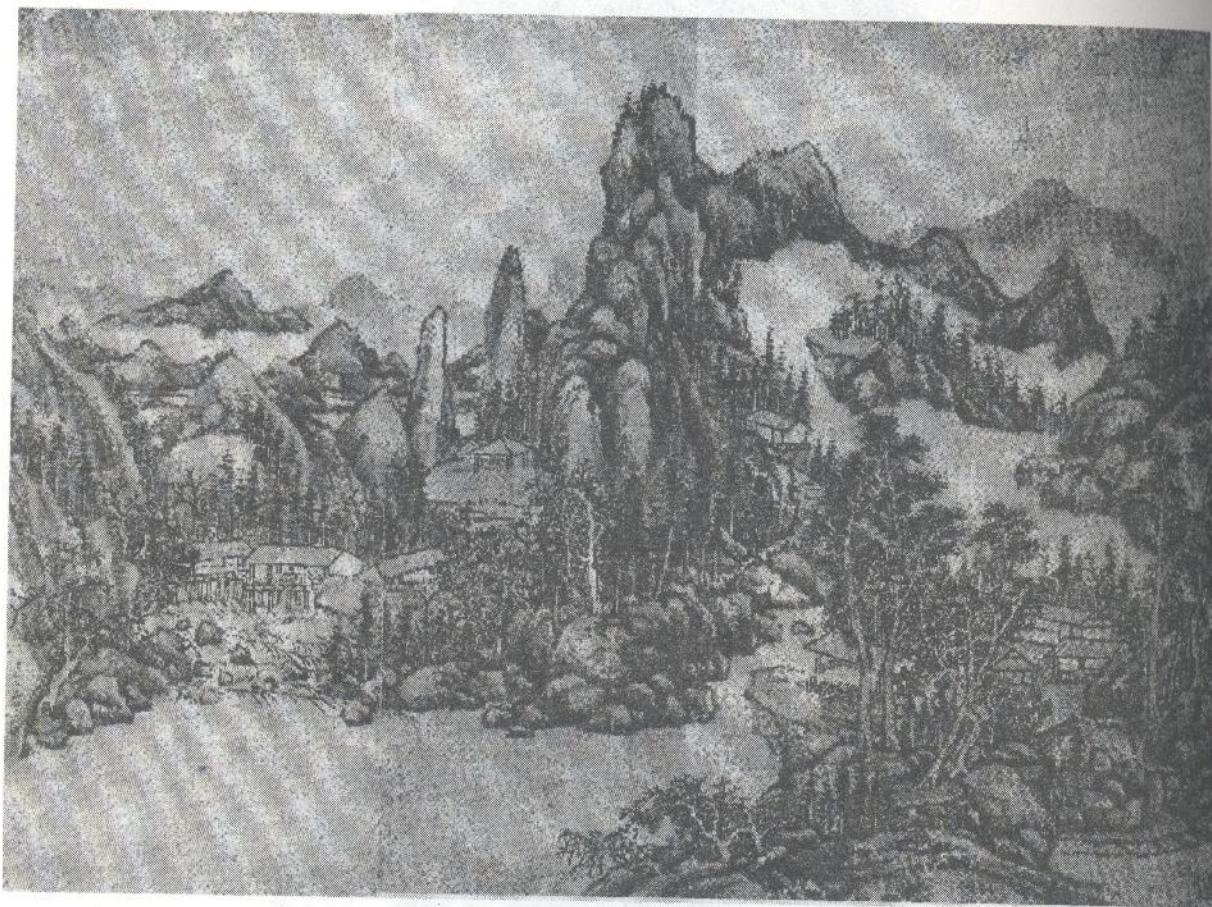
註：圖引自《江蘇省及六十四縣市志略》，  
朱沛蓮撰，國史館印行，民國76年6月



圖一 王炳，〈雲峰煙樹〉，台北，國立故宮博物院



圖二 王炳，〈畫山村煙雨〉，台北，國立故宮博物院



圖三 王炳，〈秋林野屋〉，北京，故宮博物院



圖四 王炳，〈畫天平山景〉  
台北，國立故宮博物院

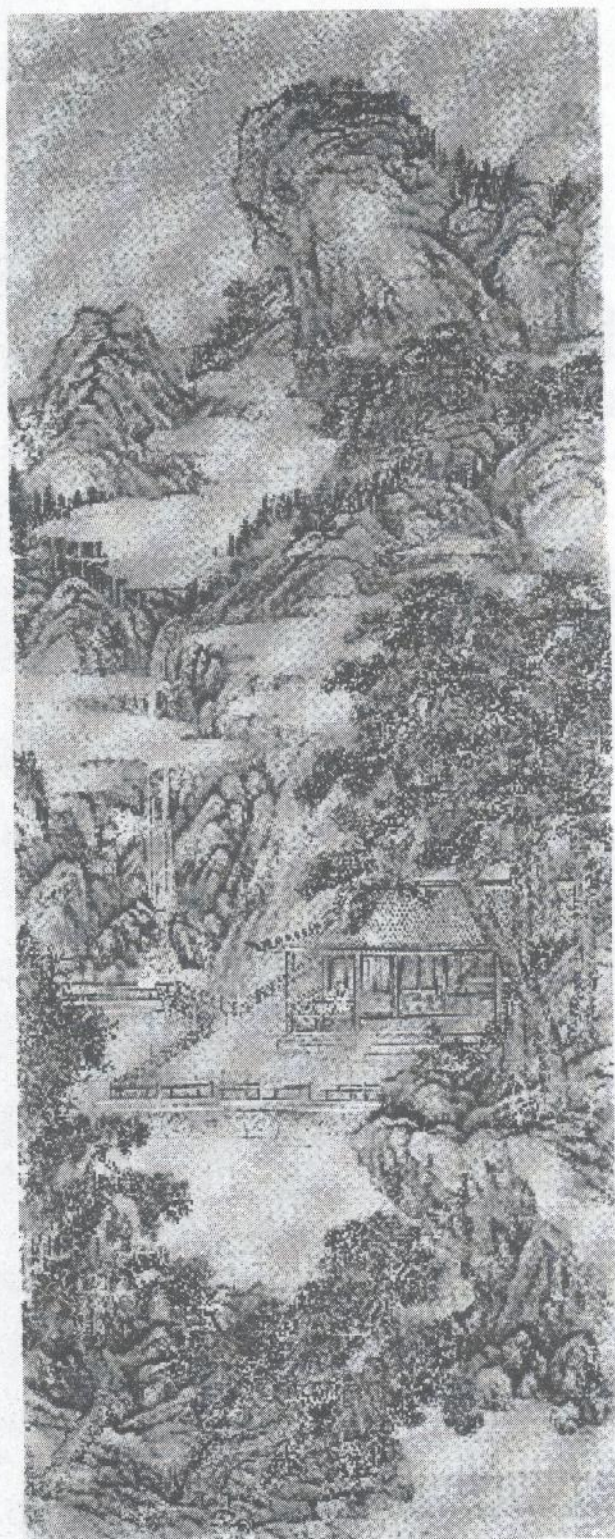


圖五 張宗蒼，〈萬笏朝天〉  
台北，國立故宮博物院



圖六 王炳，〈畫澄波月泛〉，台北，國立故宮博物院





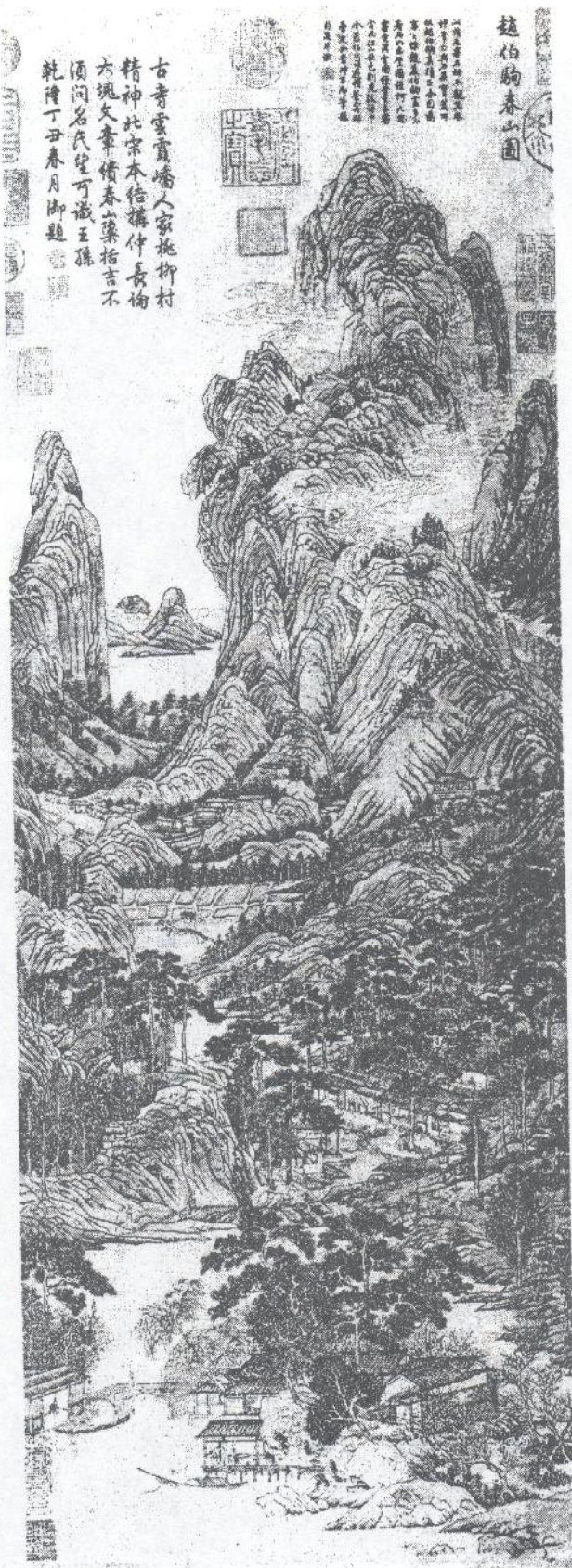
圖七 王炳，〈待琴圖〉，北京，故宮博物院



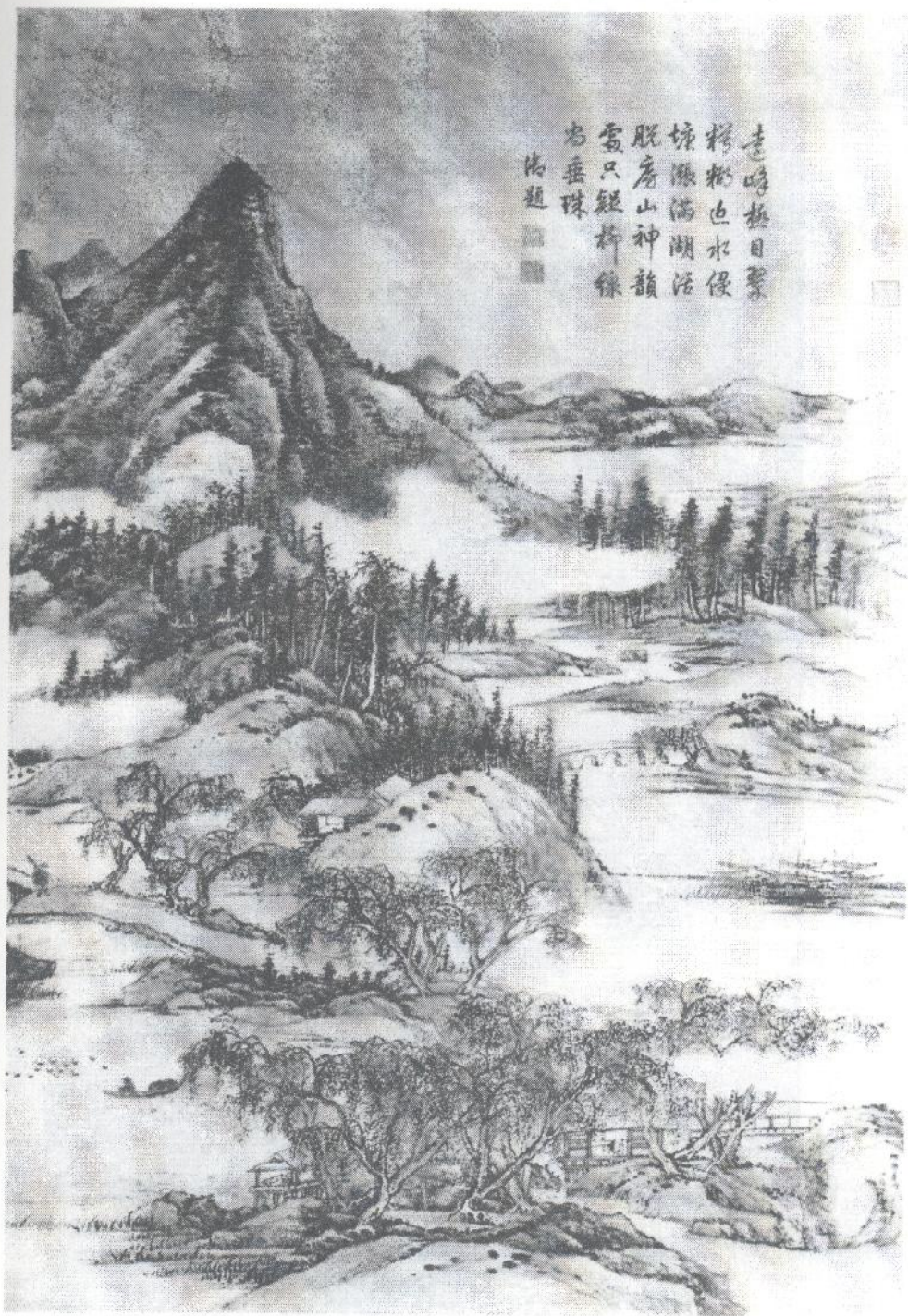
圖八 王炳，〈松路仙巖〉，台北，國立故宮博物院



圖九 王炳，〈仿趙伯駒春山圖〉，台北，國立故宮博物院



圖十 (傳) 趙伯駒，〈春山圖〉，台北，國立故宮博物院



圖十一 張宗蒼，〈柳塘夏雨〉，台北，國立故宮博物院



圖十二 高克恭，〈雨山圖〉，台北，國立故宮博物院

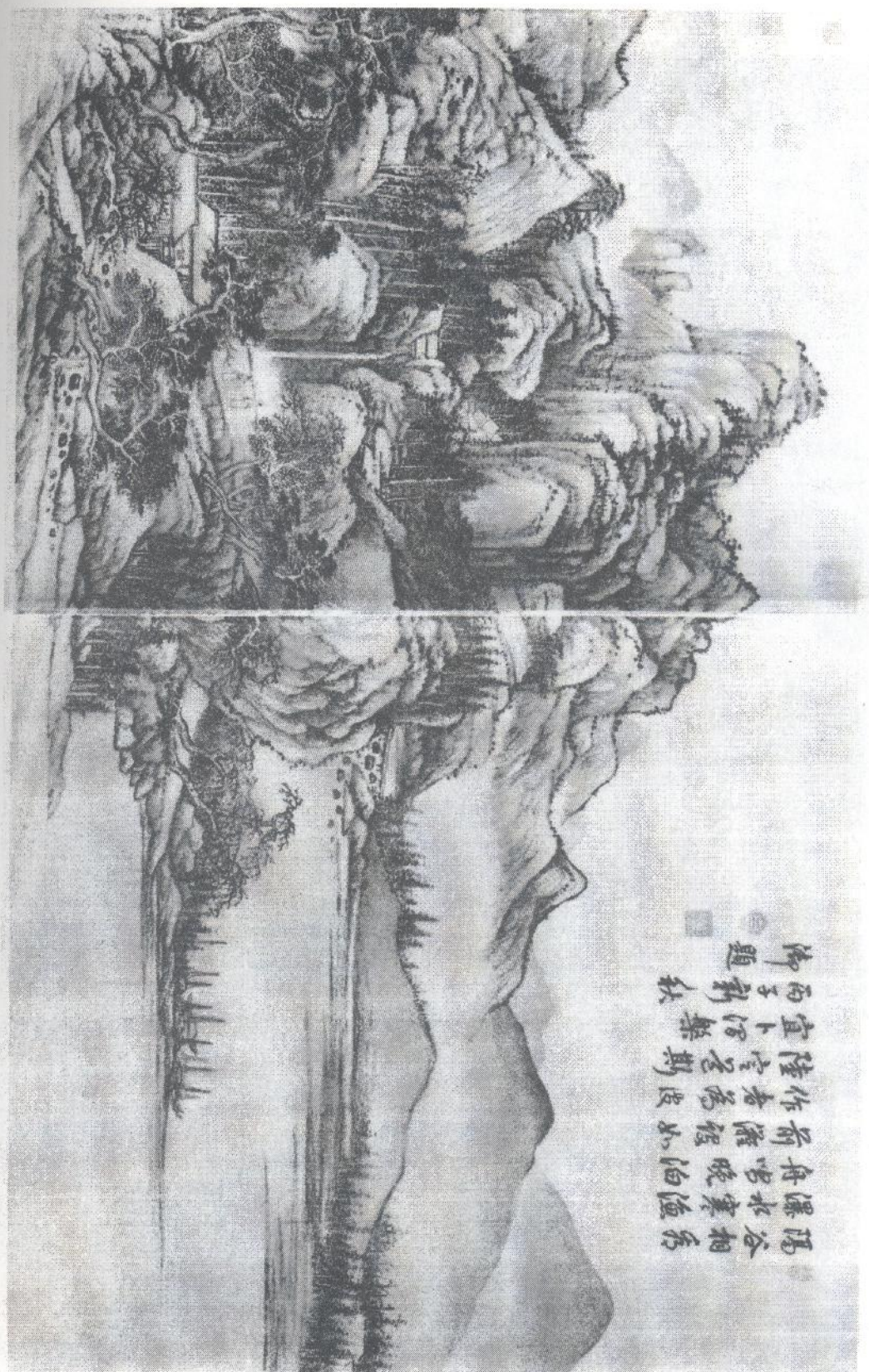


圖十三 張宗蒼，〈畫蘇台春景〉，台北，國立故宮博物院



圖十四 張宗蒼，〈畫山水〉，台北，國立故宮博物院





圖十五 張宗蒼，〈畫寒灘漁泊〉，台北，國立故宮博物院



圖十六 黃鼎，〈畫山水〉，台北，國立故宮博物院



白石翁評倪高士云  
筆法要是存蒼樹  
墨法還須入有無雲  
林樹次高曠故落筆  
空際渺然有天際真  
人想非白石翁不能道  
其所至和仲紙筆  
踪墨濃恍惚於煙烟若  
梳間設雲林見之未和  
其首肯者也  
乾隆十一年閏三月  
畫師張宗蒼

圖十七 張宗蒼，〈仿倪瓚筆意〉，台北，國立故宮博物院



圖十八 張宗蒼，〈畫海湧一峰〉  
台北，國立故宮博物院

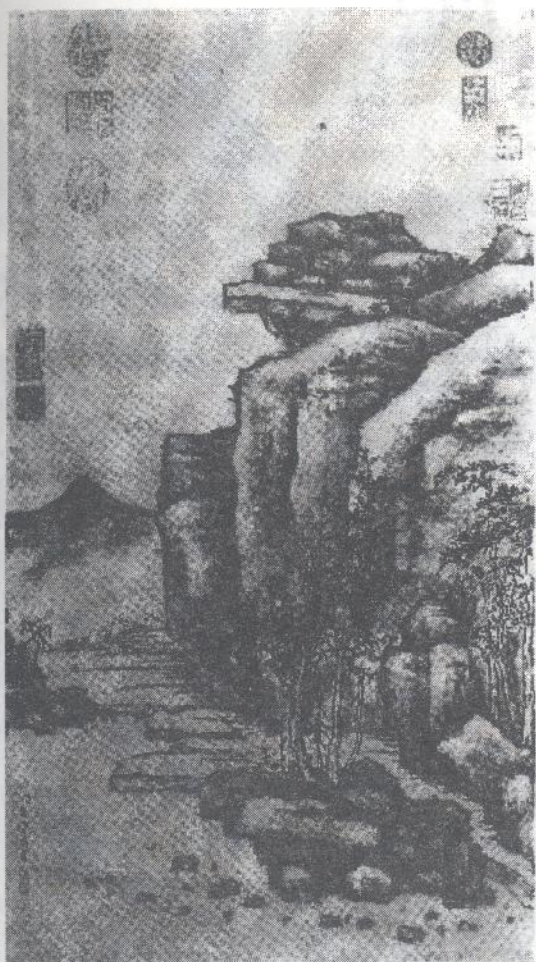


圖十九 張宗蒼，〈竹亭觀瀑〉  
台北，國立故宮博物院

人物素描

音樂教育名

王炳



圖二十 方琮，〈石壁秋林〉

台北，國立故宮博物院



圖二十一 徐揚，〈山齋對奕圖〉

台北，國立故宮博物院



圖二十二 王鑑，〈戊寅春仿子久筆〉  
台北，國立故宮博物院



圖二十三 王時敏，〈仙山樓閣〉  
北京，故宮博物院