

# 肖像·家族·認同

## 從禹之鼎〈白描王原祁像〉軸談起

萬新華\*

〈白描王原祁像〉是禹之鼎創作僅見的白描肖像畫，其所展現的是否不僅止於一般的肖像畫意義？通過研究發現，〈白描王原祁像〉在肖像畫的意義背後還隱藏着一種比較深沉的意涵，即由王錫爵直至王宸等王家數代人秉承與沿襲的家族傳統和一種代表家族意識與文化認同強烈而緊密的連結關係。筆者試圖以圖像對比來說明王原祁肖像的圖像淵源，並闡述其在家族文化歷史脈絡中的象徵意義。全文主要分四部分：1) 〈白描王原祁像〉與〈王原祁藝菊圖〉，分析〈白描王原祁像〉的風格，解說〈王原祁藝菊圖〉，說明兩者創作時間的關係。2) 〈白描王原祁像〉與〈王時敏二十五歲小像〉、〈王錫爵像〉，結合〈王時敏二十五歲小像〉、〈王錫爵像〉，分析〈白描王原祁像〉中人物造型淵源，討論王原祁畫像隱藏的家族文化內涵。3) 〈白描王原祁像〉與〈王宸像〉，由〈白描王原祁像〉出發，討論〈王宸像〉對家族先輩肖像樣式的繼承及其繪製心理。4) 肖像樣式與家族認同，結合〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉討論其內在的家族認同意識。

### 引言

肖像畫起源甚早，在魏晉南北朝時已有不少士大夫畫家專門創作，然而自宋元寫意畫興起之後，文人漸漸不屑於從事肖像畫，致使肖像畫之創作始淪為民間畫工的專業。而明末清初，曾鯨(1564-1647)及其“波臣派”崛起，尤其是文人的互動與參與，促使肖像畫創作逐漸向雅致化方向發展。<sup>(1)</sup>

事實上，肖像畫的創作自古以來與社會制度、文化背景息息相關，其功能主要可分為規整性、祭祀性、宴賞自娛三大類，包括宮廷肖像、

民間肖像、傳記肖像、書齋肖像、行樂圖、雅集、自畫像等。<sup>(2)</sup>若依所創作的對象，肖像畫大約可分為為生人的寫生、為死人的揭帛<sup>(3)</sup>、為無觀察對象的類比三種。板倉聖哲曾專門考察過屢見於著錄的“小像”一詞，指出所謂小像即小畫面的肖像畫，有時將臉部畫得像銅錢一樣小，是和喪葬、祭祀時所用的肖像畫有所區別的；這種自元代以來流傳於江南文人之間的“小像”，具有在觀賞者間之私有關係下被品賞的特質。<sup>(4)</sup>當然，這種小像尺寸並不十分絕對，其臉部未必真如銅錢一般大小。細細考究，這類肖像樣式是從消費群體的角度而言的，明清以來廣為流行於文人群落間。

\* 萬新華，南京博物院古代藝術研究所副所長、副研究員，蘇州工藝美術職業技術學院兼任副教授，主要從事中國繪畫史研究；著有《元代四大家——文人畫的重要里程碑》、《藝術中的傳播》(合著)、《柯九思》、《舍形悅影》、《中國美術探微》(論文集)、《傅抱石藝術研究》、《王原祁研究》等。



對肖像畫家而言，將像主的形貌、神采、心性表現出來，是最重要的使命。然而，歷代文人肖像的描繪，畫家創作時的圖像組合和風格選擇常因功能、動機和像主個人喜好等因素的影響，在一定程度上也存在着若干不自主性。本文所要討論的清初江蘇興化人禹之鼎（1647-1716）創作的王原祁（1642-1715）像屬文人肖像範疇，尤其是〈白描王原祁像〉（軸，紙本，墨筆，90.7×34 cm，南京博物院藏，圖1）十分特殊，是禹之鼎創作僅見的白描肖像畫。

面對這件作品，人們可能會發出疑問：禹之鼎的創作意向如何？〈白描王原祁像〉所展現的是否僅止於一般的肖像畫意義？一般而言，由畫家之眼光與畫筆所呈現的圖像可以作為歷史性的見證或文本，而由畫面背後所隱含的內容可探視作品內在的意涵。筆者以為，觀看一件作品不僅單純欣賞藝術層面所呈現的美感經驗，更應深入畫家的思考脈絡，探究繪畫作品的多元面向。通過梳理和分析，筆者驚奇地發現，〈白描王原祁像〉創作有着一個相對複雜的過程，而且，其在肖像畫的意義背後還隱藏着一種比較深沉的意涵，即由王錫爵（1534-1614）、王時敏（1592-1680）、王原祁直至王宸（1720-1797）等王家數代人秉承與沿襲的家族傳統，一種代表家族意識與文化認同強烈而緊密的連結關係。由此，本文試圖以圖像對比來說明王原祁肖像的圖像淵源，並闡述其在家族文化歷史脈絡中的象徵意義。

### 〈白描王原祁像〉與〈王原祁藝菊圖〉

〈白描王原祁像〉是禹之鼎少數白描人物肖像之一。像主王原祁身着長袍跏坐於蒲團之上，神情悠閒自得，姿態端莊雍容，以蘭葉描繪出柔軟或飄動的衣袍，基本依循着東晉顧愷之、北宋李公麟以來的白描人物畫傳統。

〔圖1〕（清）禹之鼎：〈王原祁像〉  
軸·紙本·墨筆·90.7×34 cm 南京博物院藏



【圖2】(元)王繹、倪瓚：〈楊竹西小像〉 卷·紙本·墨筆·27.7×86.8 cm 北京故宮博物院藏

在這幅肖像畫中，禹之鼎主要以細墨線勾勒五官，比較寫實地繪製了王氏大小不一的雙眼，面部則以細碎短促的線條堆疊而成如鬚髮、眉毛、眼窩、鼻子等部位。遠看時，其五官如同畫家細心地以一條條的乾筆短線或疏或密地慢慢皴擦、結組而成，臉上猶如長滿了麻子或觸鬚般，遍佈着大小、長短不一的線條與點，恰如其份地再現了王氏體貌特徵。文獻資料顯示，王原祁“體貌環偉，虬髯豐頤，遇物坦易，不設機變，上嘗稱其存心莫及。多麻，人呼麻石獅子，自號石師道人”<sup>(5)</sup>。

追根溯源，這種創作方式與元末王繹至正二十三年(1363)為楊謙繪製的〈楊竹西小像〉(卷，紙本，水墨，27.7×86.8 cm，北京故宮博物院藏，圖2)頗為相似。因配合楊謙歸老林泉後的人文身份，王繹採用白描的方式展現出其高逸形象：頭戴烏巾，右手執杖，衣袍寬鬆，面相清癯，磊落有神。在此，王繹以嫺熟的線條勾勒組織架構，以淡墨為之，略事烘染，着墨不多而神情畢肖；尤其是像主臉部刻劃比較成功。王繹在保持基本的線條輪廓外，還描繪出許多短小的線條。這些輕淡彎曲的細線條通過自由重組，使輪廓線呈現出粗細輕重的豐富變化。通過這些線條

輕重粗細的暗示，觀者似乎可以察覺到顏面的凹凸。而事實上，除了臉頰上描寫左右顴骨的兩道弧線明確表現臉部結構的凹凸之外，其餘的線條主要用以表現年高者皮膚鬆弛皺縮的折痕。

比較而言，禹之鼎所繪〈白描王原祁像〉與〈楊竹西小像〉的描繪有異曲同工之妙。不過，〈白描王原祁像〉的面部線條似乎比〈楊竹西小像〉顯得相對粗放而零碎，且少有乾擦之筆。遍觀禹之鼎存世作品，這種畫法僅此一例。

〈白描王原祁像〉作於康熙丁亥(1707)重陽節後，約在二十多天之前的農曆八月十八，王原祁在京師的寓所過了六十五週歲壽辰，步入六六大順之年(在中國，逢五週歲是值得慶祝的生日，六十六歲是中國人值得期盼的大好之齡)。值得一說的是，就在此前不久，深得康熙皇帝玄燁看重的王原祁隨扈南巡歸來，因此這幅肖像畫應該具有一定的紀念意義。完成後，王原祁便邀請了自己的同僚、同為康熙皇帝近臣的查昇(1650-1707)<sup>(6)</sup>題贊，足見他對畫像的重視，且妥善地存放於自己的書齋“水西吟館”內。

之後的百年間，〈白描王原祁像〉一直被精心收藏在王氏子孫手裡，世代相傳。嘉慶以來，該像從王家散出，相繼被杭州收藏家王禮治(字



[圖3] (清) 禹之鼎：〈王原祁藝菊圖〉 卷·絹本·設色·32.4×136.4 cm 北京故宮博物院藏



禹之鼎：〈王原祁藝菊圖〉局部

檢叔，約活動於1796-1820）、嘉興收藏家金傳聲（活動於18世紀中後期）收藏鈐有“檢叔”、“秀水金蘭坡搜羅金石書畫”等鑒藏章；其間，曾經長期在江浙一帶任官的福建鑒藏家梁章鉅（1775-1849）<sup>(7)</sup>寓目，留下了“茵林曾觀”章。20世紀初，該像在蘇滬之間輾轉，最終為無錫收藏家陶心華收藏，鈐有“陶氏激懷館供養”為證。1961年，陶心華將該畫捐贈給國家，入藏南京博物院。<sup>(8)</sup>

討論王原祁畫像，必須論及禹之鼎為王原祁繪製的另一幅畫像〈王原祁藝菊圖〉（卷，絹本，設色，32.4 × 136.4 cm，北京故宮博物院藏，圖3）。該圖繪王原祁在庭院中賞菊的情景，一向被認為是禹之鼎晚年佳作之一。畫中的王原祁方臉長髯，身着長袍，持杯端坐，神態悠然，氣度雍容；榻前放置精心栽培的盆菊、蒲草，几上放有內插瑞菊、茱萸各一株的官窯紅釉雙陸式花瓶（應為康熙賞賜之物）一個和盛有梨子的套盒一隻，榻上置書函、畫卷之屬，佈置井然有序；身後兩僕侍立，畫面右側一僕抱甕而來。這些襯景的設置無不襯托出王原祁的高雅性情，並含蓄地點明其身份與地位。

與〈白描王原祁像〉不同的是，王原祁面部以細線勾勒，淡墨微量，脂赭烘染，色彩鮮潤，富有立體感；衣紋線條兼取多家之長，有飄灑流暢的蘭葉描，也有頓挫有法的釘頭鼠尾描，既富變化，又有質感，頗具表現力。顯而易見的是，禹之鼎成功地再現王原祁因上了年紀、有了斑點而不均勻的膚色，除了底色外，看得出眉骨與鼻樑的T字部位顏色略淺，眼瞼、臉頰、笑紋等深處則因赭石暈染較深，所有的顏色巧妙地交融成自然的氣色，正所謂“暈者四面無痕跡，察其深淺亦層層漬出為妙”。<sup>(9)</sup>

單國強曾專門分析過禹之鼎肖像畫的藝術風格：禹之鼎並不囿於單一技法，融會江南畫法與墨骨畫法而得心應手。由於江南畫法是以色彩堆疊為主，在一定程度上能提高彩度，而墨骨法的優點則是結構清晰、堅實，富立體感，所繪肖像既有淡墨渲染的骨骼結構起伏，又有重彩粉質的

明亮秀潤膚色。<sup>(10)</sup>從〈王原祁藝菊圖〉來看，禹之鼎的肖像畫的確如此。

直至20世紀初，〈王原祁藝菊圖〉一直被珍藏於王氏後裔之手。光緒三十三年（1907）秋，也就是〈王原祁藝菊圖〉完成後二百年後的同一季節，王原祁七世孫伯蕃持畫邀請族叔公王祖畬（1842-1919）<sup>(11)</sup>作了考證、鑒賞：

右江都禹慎齋之鼎所繪司麓公藝菊圖小像，向無題識，亦不繪時年月。今秋，伯蕃舟阮出以示餘，屬為識其本末。考慎齋以畫名，傳神尤工，推當代第一，時名人小像大都出其手。此卷修髯蒼白，當在古稀左右，正總裁畫苑時也。公秉承家學，詩文畫稱藝林三絕，寸縑尺素海內珍如拱璧。然稽公治行令，任縣爭於部使者，減縣賦三千餘兩，長戶部力請分季買補豫省漕米及豁除江南奏銷未蠲之賦，為國家培養元氣如此，世第震驚。其畫名失之矣。伯蕃為公七世孫，能世守其先澤，因書數語以歸之。着，光緒三十三年歲次丁未秋九月，五世從孫祖畬謹識。<sup>(12)</sup>

對於禹之鼎創作的大致時間，王祖畬推論大致正確。康熙四十四年（1705）十月初九，康熙皇帝決定纂輯《佩文齋書畫譜》，頒旨任命翰林院侍講學士王原祁充任《佩文齋書畫譜》纂修官，康熙四十七年（1708）二月，《佩文齋書畫譜》在杭州印刷完成。由此，馬季戈根據王祖畬的這段題跋並結合人物形象推論：“所繪當是王原祁在康熙四十四年（1705）後任畫院總裁、戶部侍郎時畫像，因而表現出一副志得意滿，躊躇滿志的神情。”<sup>(13)</sup>

總的來說，中國肖像畫家往往“透過襯托的背景與象徵物，嘗試為其主題人物賦予內在的生命。這些襯托的景物有可能是沿用已久的象徵符號，（……）也可以是精心推敲，且具有特定意義的事物”<sup>(14)</sup>。筆者根據畫面內容推測，〈王原祁藝菊圖〉應該與〈白描王原祁像〉為同年所

作。因為，根據〈白描王原祁像〉款識“丁亥重九後長安客窗禹之鼎寫”<sup>(15)</sup>，〈王原祁藝菊圖〉所繪即是王原祁賞菊、飲酒之情景，與重陽節習俗相合。顯然，榻上置放書函、畫卷之屬似乎暗示出王原祁當時的身份，幾案上的梨子表明王原祁的節令飲食愛好。

作為中國傳統節日之一的重陽節，亦稱重九節、登高節、菊花節、茱萸節等。重陽之說，出自《易經》，《易經》以一、三、五、七、九為陽數，而“九”為陽數之極數，九月九日，為日、月兩陽相重，故名“重陽”、“重九”。

《西京雜記》中記載有戚夫人的侍女賈佩蘭談及宮中“九月九日，佩茱萸、食蓬餌、飲菊花之酒，令人長壽”。據《夢梁錄》載：“今世人以菊花、茱萸，浮於酒飲之，蓋茱萸名‘辟邪翁’，菊花為‘延壽客’，故假此兩物服之，以消陽九之厄。”因此，自古以來形成了重陽節登高、賞菊、飲菊花酒、插茱萸、吃重陽糕等習俗。重陽時節，金秋送爽，丹桂飄香，風霜高潔，適宜登高望遠。屆時，菊花怒放，清芳幽香，為節日增添無限色彩，賞菊也成為重陽佳節盛事，文人士子還舉辦宴樂性的菊花會，賞菊吟詩，寄託着他們“採菊東籬下，悠然見南山”的陶淵明式的思想情懷。重陽節有飲菊花酒之俗，據說菊花酒當是頭年重陽節時專門為第二年重陽節釀製的。從醫學角度看，菊花酒具有明目、治頭昏、降血壓之功效。重陽節還有插茱萸的習俗，唐代王維〈九月九日憶山東兄弟〉之“遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人”成為千古佳句。茱萸又名“越椒”或“艾子”，是一種藥用常綠小喬木，樹幾乎可以長到一丈多高，葉為羽狀複葉，初夏開綠白色小花，秋季結實，果實嫩時呈黃色，成熟後變成紫紅色，狀如椒或櫻桃番茄，其味香烈，有驅蟲、除濕逐風邪、治寒熱、利五臟的功用。人們將茱萸視為驅邪的神物，稱“辟邪翁”。明清時期，人們還用袋裝茱萸以避毒害。<sup>(16)</sup>

在〈王原祁藝菊圖〉中，禹之鼎正是通過茱萸、菊花等圖像元素，明白無誤地告訴人們其創

作時所處的節令時分。王原祁舉杯品飲菊花酒，欣賞綻放的各色菊花，怡然自得，完全是一幅重陽佳節的時令畫。當然，菊花歷來被視為孤標亮節、高雅傲霜的象徵，象徵着名士的斯文與友情。菊花因其在深秋不畏秋寒開放，深受傳統文人的喜歡，多有詩文書畫加以贊美。因此，無可爭辯的是，〈王原祁藝菊圖〉顯然被予以贊美與歌頌的意味。

李淑卿曾根據文獻對肖像畫的創作模式歸納出兩種方法：一是寫生方式，即正襟危坐，面對面直接描繪；二是默寫方式，即暗中觀察，憑藉記憶描繪。<sup>(17)</sup>由此判斷，可以肯定地說，〈白描王原祁像〉即是禹之鼎根據先前〈王原祁藝菊圖〉的創作印象默寫完成的，捨棄了相對瑣碎的細節描繪，以簡練的寫意筆法形象地再現了王原祁的體態、神韻和氣質，不失為一幅簡筆畫佳作。

通過以上闡述，筆者可以大膽推斷：康熙丁亥八月，已由翰林院侍講學士轉任侍讀學士的王原祁度過了自己的生日，步入六六大順之年，邀請了已譽滿京師的肖像畫家禹之鼎為自己畫像。此前不久的四月十一日，王原祁扈從武林，《佩文齋書畫譜》刊刻完成，可謂大功將成。<sup>(18)</sup>出於臨近重陽的時令，禹之鼎得到主人首肯，特意選擇了菊花、茱萸等節俗物象，描繪了王原祁品菊花酒、賞菊的形象。由於這些物象時節性十分鮮明，禹之鼎並就沒有標署明確的日期，僅以“廣陵禹之鼎敬寫”表達了對像主王原祁的敬意。

事後，王原祁面對這幅肖像，似乎覺得與自己心目的願望存在着一定的差異。因此，他沒有在〈藝菊圖〉上留下自己的任何印款，僅將之密藏於自己的書齋中。當然，或許還有另外一種可能：王原祁在繪製過程中曾明確向畫家表達過另作肖像的意願，禹之鼎根據主人的意圖進行創作，完成了這幅風格比較獨特的〈白描王原祁像〉。需要說明的是，當年的具體情況已經無法知曉，這僅是筆者憑着畫幅上的若干蛛絲馬跡做出的推論。

### 〈白描王原祁像〉與 〈王時敏二十五歲小像〉 〈王錫爵像〉

〈白描王原祁像〉中，王原祁作跏趺狀盤腿端坐，造型雖然頗似與傳統道釋人物畫中的羅漢樣式(圖4、5)，但進一步追究，則與王氏家藏明代曾鯨所作〈王時敏二十五歲小像〉(軸，絹本，設色，64×42.3 cm，天津博物館藏，圖6)存在着更為直接的淵源。

明萬曆丙辰(1616)五月，畫名盛傳於江南的曾鯨應邀為青年王時敏畫像，時在少年進士王時敏於萬曆四十二年(1614)入京恩蔭尚寶丞兩年之後。二十五歲的王時敏身着寬大淺色長袍，頭戴黑色冠巾，手持拂塵，盤膝端坐在蒲團之上，面容清秀俊逸，雙目炯炯有神，神態端莊溫雅，呈現出聰慧倜儻的青年才俊形象。

在這幅肖像畫中，曾鯨先用墨線勾出輪廓，再以“凹凸法”層層烘染五官結構，最後用淡赭敷彩，表現了面部結構與質感；衣着則以洗練、流暢的墨線為之，依靠長短變化和起承轉折，合理地表現出相應的結構關係，極富節奏感和韻律感；而且，墨線稍以淡赭複勾使之豐富，與面部淡赭互為呼應，形成和諧的統一格調。就人物造型而言，兩腿跏趺的形象呈現穩定的正三角形構圖，嚴肅拘謹的坐姿，以手指的優雅、塵尾與衣袖交相輝映的柔美線條獲得舒緩，使端莊、嚴肅的氣氛中帶有濃鬱的儒雅之氣。總之，這件乍看來以俯視角度呈現、正三角形人物構圖的肖像畫，在表現出崇高的視覺效果的同時成功地塑造出青年王時敏鎮定沉穩的特質。

眾所周知，中國傳統對於個人的形軀樣態，曾賦予諸種價值意義，使之成

〔圖4〕(明)丁雲鵬：〈羅漢圖〉  
卷·紙本·設色·37.7×702 cm 上海博物館藏





[圖5] (明) 錢復：〈真可和尚像〉 軸·紙本 設色·128.6×56.7 cm 南京博物院藏

為社會身份的表徵之一。因此，基於特定價值觀念所範定的動作內涵，因應特定的時空場景、表彰或節制某種儀容舉止，藉以構成肢體語言的特定結構形式，使肢體動作體現特殊的表情與象徵意義，進而向觀者傳遞出社會道德、生命哲理或美感韻致等不同資訊內容。於是，個人的身軀姿態，成為內心世界與外在社會或形上世界的媒介機制。因此，儒家經典要求君子的外在形象，舉凡臉部表情、動作舉止、身形姿態都必須端莊得體，認為君子透過修身過程，將道德禮教予以內化，進而展現出人格美，即如《禮記》所載：

凡行容惕惕，廟中齊齊，朝廷濟濟翔翔。君子之容舒遲，見所尊者齊慤。足容重，手容恭，目容端，口容止，聲容靜，頭容直，氣容肅，立容德，色容莊，坐如屍，燕居告溫溫。<sup>(19)</sup>

傳統肖像畫在身形姿態方面的表現顯得相當有限，最常見的叉手或拱手藏於袖中的手姿，而兩腳開置，或平穩站立，或正襟危坐，大致上符合君子“手容恭”、“足容重”的形象。整體觀之，莊重的身姿令我們看到了儒家君子概念的運作。明代萬曆年間，浙江嘉興人周履靖撰《天形道貌》，將人物畫的各種姿態類型作一番整理，說明人物的姿態因其身分與所在場景之異有不同的呈現

萬曆丙辰五月曾鯨寫

白吳頤秉謙題



萬曆丙辰五月曾鯨寫



〔圖6〕（明）曾鯨：〈王時敏二十五歲小像〉

軸·絹本·設色·

64 x 42.3 cm

天津博物館藏

## 談玄圖



【圖7】〈談玄圖〉（出自《三才圖會·人事》）

據萬曆三十五年刊本影印，第4冊，頁1658，臺北，成文出版社有限公司，1974年。

方式，且人物的神情也隨之改變，文後並附有四十一幅畫作加以圖解。<sup>(20)</sup>幾年後的萬曆三十五年（1607），上海青浦人王圻（1530-1615）、王思義父子編輯出版了百科式圖錄：《三才圖會》。他們收錄了周履靖所作的四十一幅圖作，並加入“行圖”、“立圖”、“坐圖”、“臥圖”以及描繪

省察。”<sup>(21)</sup>而且，他還鐫刻閒章“畫禪”以明志。<sup>(22)</sup>當然，這種思想淵源於王維（701-761）以來的文人畫傳統的薰陶以及乃師董其昌（1555-1636）的直接影響。<sup>(23)</sup>

這裡，曾鯨借用宗教肖像畫的圖式，使像主顯得超然出世，淺淡明淨的長袍也增添一股清純

臉部的各種分像。受此影響，曾鯨作品中的姿態與其中部分圖作有雷同之處。〈王時敏二十五歲小像〉中胸膛前挺、盤腿而坐的姿勢同於〈談玄圖〉（圖7）中畫面右側者之頭部略為前傾、目光俯視的形態。為了清楚呈現個人的容貌特徵，曾鯨在創作時將人像的呈現角度調整為接近正面，王時敏抬頭挺背，並以衣袍寬袖的舒展加強身體下盤的穩重，端莊的身姿、文雅的手勢，展現了其出身名門望族的儀態與豐采。

研究表明，肖像畫在傳播過程中，大多起到了抒情表意、暗喻自擬、塑造自我形象、建立身份地位的作用；像主往往會選擇恰當的造型樣式，以表明自己內心的種種意圖。王時敏選擇如此造型為自己塑像，顯然有着自己的意圖，而且似乎與他佛學、禪宗思想頗有關聯。

在明末清初三教合一的趨勢之下，文人的思想或多或少皆攙和佛學思想，文人與僧侶的交遊也相當頻繁。實際上，王時敏與佛學頗有淵源，曾自述：“至於竺乾之學，夙所皈心，禪宗一門，亦有志趨向。諸方尊宿之至吳者，必擔簦參訪，亦多蒙開示，而根鈍障深，道念數起，輒為世事所移，曾未有纖毫

脫俗，而輕挽在手的拂塵更有揮去塵俗的意味，再利用一片空白的背景與塵世隔絕，營造出遺世獨立的氛圍，讓觀者感受到王時敏澹然絕塵的氣質。

拂塵本為魏晉之士談玄用具，相習成俗，遂為名流雅物，為晚明文人書齋的掛飾，或為遊具之一。<sup>(24)</sup>《遵生八箋》曰：“紅拂乃富貴家用物。”<sup>(25)</sup>《三才圖會》載：“塵尾，釋藏指歸雲：鹿之大者，曰塵。群鹿隨之，皆看塵所往，隨塵尾所轉為準。今講僧執塵尾拂子，蓋像彼有所指塵故耳。”<sup>(26)</sup>王時敏手執的拂塵既與宗教肖像畫相連結，其本身具有多層意義，既顯示其出身顯貴，又呈現出文人的風雅。再者，魏晉名士為晚明文人企羨與倣效的對象，王時敏手執拂塵、趺坐蒲團的姿態令觀者聯想到執塵尾而談的魏晉名士，明確傳遞出王時敏的內心世界和性格特徵。

王時敏大概也沒有意料到，就是這幅立軸式《王時敏二十五歲小像》成了後來王氏子孫的肖像畫參考樣式，從而被賦予了一定的“宗教式”的圖騰意義。

在這幅肖像畫裡，王時敏面容清秀，目光直視，嘴角收斂微揚，似笑非笑，傳達出堅毅篤定、清高自信的奕奕神采。當然，這種神情使得年輕的王時敏略帶有一層超齡的老成與持重。其實，此前的幾年間，王時敏的二位兄長先後夭折，父親、祖父在他十八、九歲時相繼離世，兩年間連遭兩次變故。在家運孤危之際，王時敏獨身當戶，“不得不藉冠裳為支撐計”<sup>(27)</sup>，在祖蔭之下義無返顧地走向仕途，奔波於錯綜複雜的官場，開始着力經營起王家的家族事業。

顯而易見，王時敏這份堅毅篤定和老成持重充分地透露了其強烈的家族意識。在古代中國，這種家族意識是每個家族成員與生俱來的理念，光大家族是每個家族成員義不容辭的責任。太倉王家原係出山西太原，後南遷江左，自明代中期以來漸成顯族。高祖王湧(?-1559)經營得法，家業興起。祖父王錫爵高居首輔之位。父王衡(1561-

1609)為翰林編修。在萬曆皇帝疏離文官集團之後，王錫爵成為皇帝少數信任的人之一，雖未創建一番豐功偉業，但其人品向來備受肯定。置於這種家族背景下，尤其在兩位兄長相繼夭折之後，青年王時敏的家族責任意識比普通入更為強烈。所以，當赴京任官後，王時敏內心深處的責任感和使命感變得更為明顯。透過這種因素，我們不難發現，《王時敏二十五歲小像》似乎恰如其份地反映了王時敏當時的真實心境。

後來，也正是這種強烈的家族意識，使得王時敏面對清軍兵臨城下時在全面權衡之後於“殺戮與投降”之間艱難地選擇了後者：

大常公遭明思宗之變，國祚已新，宗社為屋。清軍南征，將至太倉，郡人倉皇奔走，吳梅村與大常商議曰：拒之百姓屠戮，迎之有負先帝之恩，終無萬全之策。大常籌劃數晝夜，又與郡紳集議明倫堂。眾以大常為明之舊臣，代有顯貴，咸視大常為進退。大常知時勢之不可回，涕泣語眾曰：余固大臣之後，死已恨晚。嘉定屠城，前車之鑒。吾寧失一人之節，以救全城百姓。梅村相與大哭，聲震數里，眾亦感泣。議遂定，而清軍已至，遂與父老出城迎降。<sup>(28)</sup>

這段聲情並茂、哀婉動人的文字，無可避免地存在着為尊者諱的意味。雖然，王時敏降清不是本文所要深究的內容，但無須否認，王時敏的抉擇不能不說是其內心的家族意識所起作用之結果。正如賴惠敏所言：“當政權轉換時，士人到底要為自己爭得千載聲名，或為子孫鋪下平坦仕途，的確是一大抉擇。不過整體而言，選擇降清者多，當遺民者少。那是因為仕紳在家族中扮演了重要角色，且干係整個家族枯榮。”<sup>(29)</sup>王時敏別無選擇，唯有如此才能持續其家族影響和勢力。

為了保持社會地位與經濟優勢，失節後的王時敏儘管誓為前明盡忠，甘當遺民，但他以文知名的幾個兒子大都汲汲於清廷科舉以圖仕進。在

後輩入仕旅途中，王時敏給予了全力支持。他曾給當權者寫信，希望兒輩能得到引拔：

不肖某，瑣尾陳人，衰殘朽質，尚未通名典謁，何敢妄有瀆陳？惟是嫡男州庠生某，府庠生某，平日下帷攻業，每試則曹偶。而稚兒童生某，皆髫年力學，有志嚮往。(……)用不禁舐犢深情，循例於請，倘蒙老祖臺俯垂藻鑒，拔置前茅，則寒門賤質，一家悉何生成？他日幸邀寸進，援琴立雪，其敢一日忘明賜哉！<sup>(30)</sup>

在為兒輩廓清仕進之路，王時敏亦在兒輩赴試時寄予了深切希望。次子王揆(1619-1696)應舉臨行，王時敏作詩勉勵：“公車州郡檄催忙，遊子天涯踐曉霜。三事哪知開閣待，雙親時切依閭望。”<sup>(31)</sup>順治十二年(1655)，王揆進士及第，王時敏欣喜萬分，致書考官：“老年臺以鳳質龍變之姿，聳壑昂霄之幹，出為國珍世端，而豚兒揆，枋榆矩矱，樸嫩小材，亦幸附師門後塵，兩世依光，沆瀣一氣。”<sup>(32)</sup>八子王揆(1645-1728)進京赴試，途中作詩牢記父親教誨：“努力向京華，黽勉從王事。移孝以作忠，君親兩不愧。”<sup>(33)</sup>王時敏認為，江山易主，為新朝盡忠即等同於為家族盡孝，因而祇有出仕，方得“君親兩不愧”。歷史證明，忍辱負重的王時敏通過種種努力，沒有辜負乃祖王錫爵的期望，之後的太倉王氏家族不僅科第連綿，而且家聲重振。康熙九年(1670)，王揆、王原祁叔侄同登進士，傳為美談。為此，王時敏作〈家訓〉：“我家上賴天地深恩，祖宗福蔭，年來子孫連列賢書。今歲春闈遂得叔侄同登兩榜，里中侈為盛事。我自惟涼德，何以邀此異福？”後來，王揆選翰林院庶起士，累官至工部、刑部、兵部、禮部尚書，晉大學士。王原祁三甲及第里居十年後終於經過多方努力得以出仕，後官至戶部侍郎。太倉舊諺曰“兩世鼎甲”、“四代一品”<sup>(34)</sup>，或許，九泉之下的王時敏得知如此結果，應該如釋重負了！

萬曆二十年(1592)是個值得慶賀的年份，官場得意的王錫爵剛晉陞為當朝首輔不久的農曆八月十三，



〔圖8〕(明)佚名：〈王錫爵像〉  
軸·絹本·設色·199.3×60.5 cm 北京故宮博物院藏



【圖9】(明)仇英：〈獨樂園圖〉卷〈採藥園〉 絹本·設色·27.8 cm x 381 cm 美國克利夫蘭博物館藏

家中得添丁之喜，幼孫王時敏誕生於這個宰相之家，可謂雙喜臨門。也許出於這種機緣巧合，年屆耄耋的王錫爵對這個孫子格外寵愛，正如清代張庚(1685-1760)所說：“文肅公(王錫爵)以暮年抱孫，鍾愛彌甚，居之別業，以優裕其好古之心，故所得有深焉。”<sup>(35)</sup>萬曆二十一年(1594)，王錫爵因首肯“三王並封”遭非議後，力辭首輔回到太倉老家，過起了閒適的田園生活，直至萬曆三十五年(1607)再次被徵召入閣。在這段隱居的日子裡，年幼的王時敏相伴祖父左右，據王氏自述：“自幼依祖父文肅公同屋寢息，偶有園居，亦必相隨，及十七歲成婚，始別室而居。”王錫爵見王時敏娛於繪事，即請董其昌作山水樹石，為其學習範本。就人格養成而言，祖父的影響大於父親，因此，王時敏在〈自述〉中念念不忘祖父的教誨：“自幼侍祖父側，每聞士大夫居於鄉，以早完國課，勤行善事為第一義。余識之於心，寤寐不忘。”“顧余一生，未嘗得罪名教者，此自垂髫至弱冠，晨昏於祖父膝下之賜也。”<sup>(36)</sup>可知，王時敏將祖父的庭訓視作人生的處世準則，及其追擬的目標。

北京故宮博物院收藏的一幅設色〈王錫爵像〉(軸，絹本，設色，199.3 x 60.5 cm，圖8)頗能反映老年王錫爵的精神世界。從圖像淵源來看，〈王錫爵像〉明顯得自於仇英〈獨樂園圖〉(卷，絹本，設色，27.8 cm x 381 cm，美國克利夫蘭博物館藏)之第五段“採藥園”(圖9)的造型

樣式，綠簾繞植出來的竹廬裡，王錫爵做法魏晉名士，側身坐於竹林間，悠然自得，一派高士作風，近處蓮池岸邊，一童子搖扇烹茶，由遠處匆匆而來的童子懷抱古琴，品茶、鼓琴與置於茶几上的書卷、瓷器、銅觚等物件烘托了像主王錫爵優遊於山林間的心態。在畫史的關係上，它接連反映了古老中國崇尚隱逸的圖像傳統。其技法則有仇英遺意，物象多以墨線勾勒，繼而填色，設色濃重豔麗，瀰漫着一股裝飾氣息，這應該是明代中期以來吳地流行的人物畫風格，與一般的文人肖像追求雅致趣味迥然有異。

儘管王錫爵畫像風格趨向富麗堂皇，但是，他的生活態度、處事方式和精神追求則深刻影響着王家後人。其子王衡雖有濟世之才，卻不得其用，與陳繼儒(1558-1639)交情莫逆，兩人一起讀書於支硎山中，陶情山水，過着避世的閒適生活。崇禎十三年(1640)，時年四十九的王時敏以病乞歸，隱居於太倉郊外之西田(原為明代皇家祿賜王錫爵之地)，自號西廬老人，優遊於翰墨之間。在後人心目中，王時敏是個“儀度醞藉，儒雅風流”、“淡於仕進”、“不樂美宦”、“嘯詠煙霞”<sup>(37)</sup>的文人逸士。

文獻資料顯示，自王錫爵開始，王家有着濃厚的佛教信仰傳統。與王時敏蓮社同事四十餘年的清初名僧戒顯在《現果隨錄》中記載，王錫爵雖出身顯貴，但終身不二色，好行善事，梵宇不論大小，皆欣喜書寫匾額，一律護持；到了晚

年，他命令工人以金銀汁繪大士像，並在像上親手書寫心經一篇，佈施給人供奉，不計其數。受祖父影響，王時敏也篤奉佛教，增修世德。每年天寒歲暮之際，王時敏倡導平糶官米，兼煮粥施濟貧民，並敦請瓶罈聞穀大師前來創興佛法。王時敏曾對戒顯云：“吾十七歲持《金剛經》，至今年垂八十，未嘗缺一日。每日持誦有定課，皆用鈐記，非夙世勇猛修習乘願再來能有此。”<sup>(38)</sup>這種超逸的佛學思想一直瀰漫於整個太倉王家，成為王家幾代人信守的人生理念。

應該說，愛幼重教是太倉王氏家族的優秀傳統。崇禎十五年(1842)八月十八，也就是王時敏過完五十大壽的五天之後，長孫王原祁誕生了，給隱居家鄉、筆墨自娛的王時敏帶來了莫大的快樂和歡愉。也許出於巧合，像祖父王錫爵當年對待自己一樣，初為祖父的王時敏一直對王原祁疼愛倍至，用心最篤，傾力最多。張庚《國朝畫徵錄》記載：

公(王原祁)童時偶作山水小幅，粘書齋壁間。奉常見之，訝曰：“爾若何時為此耶？”詢知乃大奇曰：“是子業必出我右。”間與講析六法之要，古今異同之辨。<sup>(39)</sup>

吟詩作畫，舞文弄墨，是太倉王家幾代人的家學傳統。王時敏在關注學業之餘有意識地對王原祁進行培養，口傳手授，講解繪畫之理法。康熙九年(1670)年，王原祁中進士，七十九高齡的王時敏殷殷囑告：“汝幸成進士，宜專心畫理，以繼我學。”<sup>(40)</sup>可見，王時敏對這位長孫寄予了莫大期望。像當初董其昌親自為他繪製臨做粉本一樣，王時敏親為孫子繪製〈傲自李成以下宋元名家山水冊〉三十開，以供其研習和臨做<sup>(41)</sup>，其殷殷教誨之心躍然紙上。後來，王原祁回憶起少年經歷時，在不同的場合屢屢念及祖父的教誨、指授之功，字裡行間充滿了無限感念之情：

余弱冠時得先大夫指授，方明董巨正宗法派。<sup>(42)</sup>

余少時侍先大父，得聞緒論。又酷嗜筆墨，東塗西抹，將五十年。初恨不似古人，今又不敢似古人，然求出藍之道終不可得也。<sup>(43)</sup>

畫中有董巨，猶吾儒之有孔顏也。余少侍先奉常並私淑思翁，近始略得津涯。<sup>(44)</sup>

余幼學於先奉常贈公，久而得其藩翰，見此二十，則方知子久得力處，益信華亭宗伯及家奉常所傳不虛也。<sup>(45)</sup>

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。<sup>(46)</sup>

余於筆墨一道，少成若天性，本無師承。誦讀之暇，日侍先大父贈公，得聞緒論。久之於宋元傳授貫穿處，胸中如有所據。發之以學文，推之以觀物，皆用此理。每至無可用心處，間一揮灑，成片幅便面，無求知於人之心，人亦不吾知也。<sup>(47)</sup>

與乃父王揆一樣，王原祁鐫刻“西廬後人”印表明自己的家族出身，並時常鈐蓋於自己的畫作，以向人們傳遞其家族背景。<sup>(48)</sup>當然，作為“國朝畫苑領袖”<sup>(49)</sup>，王時敏也是值得王家後人引以為傲的。王原祁在種種著述中隱隱包含着這種自豪之情，而且也無限感念引領自己走上繪畫之路的祖父。

王時敏逝世後，〈王時敏二十五歲小像〉一直被王原祁精心收藏於家中，有其齋號印“掃花閣”為證。康熙二十年(1681)，也就是王時敏去世後的第一年，在太倉里居已候補十年、剛步入不惑之年的王原祁以“吏部詮選進士”身份充順天鄉試同考官，因稱職除直隸順德府任縣縣令，終於踏上了仕途之路。而後，王原祁憑藉自己的努力，不負乃祖殷殷期盼，不斷陞遷，並於康熙四十五年(1706)四月，遷翰林院侍讀學士，成為康熙皇帝賞識的近臣，仕途一片光明。——也許，在王原祁看來，這便是對祖父的最好慰藉。一年後的秋天，已入六六大順之年的王原祁傲傲



【圖10】(明)仇英：〈漢宮春曉圖〉卷(局部)

絹本·設色·30.6×574.1 cm 臺北故宮博物院藏

祖父當年的做法，邀請譽滿京城的肖像畫家禹之鼎來到家中為自己畫像，以志紀念。

一般而言，畫家受邀後往往要跟像主交換意見，再三溝通，在與像主的權力或財力之間互相

妥協，方得完成。畫家一般依照像主的個性、經歷、志趣等之差異，在身形姿態、配置物品與佈景方面有不同的表現方式。開始的時候，肖像畫家受到召請，前往像主家裡，先暗中觀察對象的

模樣與神情，往往頭一兩回並不動筆，再根據默記的印象將像主的大致形象與氣色畫成初稿，大約有六、七寸見方。也有把生紙裱在板上或將絹繃在木框上，直接面對被畫的對象當場寫生，如仇英〈漢宮春曉圖〉（卷，絹本，設色，30.6 × 574.1 cm，臺北故宮博物院藏，圖10）其中一段所描述的情景。被畫者並非自始至終端坐在畫家之前，祇是稍坐片刻，等畫家繪出體面大形之後便離去。其程式是先一旁觀察，並在紙上畫一初稿，再依稿精細地畫在絹上。初稿畫好，須徵求像主的意見，再經過反復修改，方可定稿。<sup>(50)</sup>因此，禹之鼎也不例外地與王原祁做了較為深入的溝通。幾乎有跡象表明，王原祁還特意將自己珍藏多年的〈王時敏二十五歲小像〉給予禹之鼎觀摩，似乎希望畫家從祖父的肖像得以啓迪。禹之鼎不負所望，〈王原祁藝菊圖〉的風格呈現似乎能說明這一點。

明末清初，肖像畫完成後，由自己或後人邀請一位文人名流加以題跋或題贊，幾成定制。當年，那幅精緻的〈王錫爵像〉完成後，一直被妥善保存。在王錫爵去世的那年春天，王家後人及時邀請松江名士陳繼儒在畫幅正上方撰題像贊。

王文肅公荊石先生像贊：

浩然剛大之氣，蒼然奇古之骨，沛然江海之文，挺然弦矢之直。報主心丹，憂時髮白。其定儲，寧婉無激。其禦倭，寧絕無飾。其處播囚，寧諭而招撫，無剴而窮極。其籌西虜，寧款而羈縻，無戰而狼藉。其言路，寧救解而無市名。其人材，寧推挽而任德。故能濟君臣之泰交，消宮府之微隙，溟朝野之朋黨，養邊鎮之死力。勞臣感而思涕，英主怒而霽色。功遂身退，蚤托五湖之遊。避寵懼盈，終於六月之息。人以為不貪不諂，公之隱行。不驕不伐，公之卓識。而無若召對之面褒曰忠孝兩全，召起之溫旨曰時懷明德，此真吾公之知己，而廷臣之所以拱手歎服而不敢及者耶。萬曆甲寅(1614)仲春後學陳繼儒書。

通過相應的贊語或題辭像贊祖先，是中國人的傳統。一些名門望族還在族譜中刊載一些“勳業著於當時，道德垂於後世”之祖先遺像，希望能對子孫後代起到示範作用。很顯然，〈王錫爵像〉及其題贊也有着等同的功效，雖然其形式並不是家譜肖像。無疑，王家子孫們在面對這位曾兩度出任內閣首輔的先祖遺容之時，必定會引發思慕之忱、仰止之心。

與明末清初大肆贊題畫像之風氣稍有不同的，或許囿於社會身份之考慮，王家人始終沒有大張旗鼓地邀請一系列文士名流在自己的畫像上題跋。王錫爵生前並未如此，去世後才由子孫邀請亦徒亦友的陳繼儒進行題跋像贊。後來，這種造像題贊的做法成了王家子孫恪守的家風：一旦肖像完成後，僅邀請一位名士在畫幅正上方題贊。王時敏延請曾鯨畫像後，僅邀請他的前輩文人、也在京師任官的昆山名士顧秉謙(1550-?)<sup>(51)</sup>篆書題：“遜之尚寶二十五歲小像”。當然，這種做法被王原祁所繼承、倣倣，絲毫沒有逾越乃祖的藩籬。

回溯考察上述的設色橫卷式〈王原祁藝菊圖〉，有趣的是，當禹之鼎完成〈王原祁藝菊圖〉後，王原祁沒有請人題贊，也沒有鈐印，多年來一直秘藏於書齋中。如此行事似乎令人費解，雖然王家人從未大肆公開請人鑒賞本人小像的習慣，但仍不太符合王氏的家傳習慣，難免會引起後人的種種猜測。或許，王原祁對禹之鼎所作的〈王原祁藝菊圖〉橫卷雖表滿意，但其後來的一舉一動似乎顯露出隱隱的幾絲遺憾。

也許，禹之鼎在與王原祁的交流中，領會了潛藏於像主心靈深處的某種情結，及時做了彌補。完成〈王原祁藝菊圖〉後，禹之鼎在京師寓所窗下參照了〈王時敏二十五歲小像〉造型圖式，憑藉先前的印象默寫創作了〈白描王原祁像〉向這位譽滿京師的康熙近臣兼書畫譜纂修官積極反饋，並特地標明“重九後”，似乎在提醒人們注意先前的創作經歷。在得到這幅白描畫像後，王原祁顯然十

分滿意，旋即做做祖父王時敏邀請了名士查昇進行題識。值得一說的是，查昇出生於康熙年間江南望族浙江海寧查家，在朝廷頗有影響。這一極為平常的舉動使兩個同樣享譽宮廷內外的大家族之間的積極互動真實地呈現於觀者面前。顯然，王原祁的邀請舉動也是耐人尋味的。

禹之鼎領會王原祁意圖後創作的〈白描王原祁像〉構圖完全取自〈王時敏二十五歲小像〉，頗有承繼祖父志業的意味。在王原祁看來，祖父是令人敬仰的。這幅肖像畫足以體現出其對祖父深切的緬懷之情，同時亦正確傳遞出王原祁的內心願望。誠然，王時敏應有多張肖像畫<sup>(52)</sup>，王原祁獨獨中意於〈王時敏二十五歲小像〉，無疑顯示他對該肖像畫的賞識之情，透露出隱藏於其心靈深處的某種情結。與〈王時敏二十五歲小像〉一樣，堅如磐石的人物造型，似乎透露出王原祁當時的沉穩心境，亦隱喻着王原祁穩固的社會地位。

當年，王時敏曾授受過一個法名通證的和尚弟子（俗姓羅，號超澄、月江、語石等，受法於金粟悟公，青浦圓津禪院主持），交誼甚切。通證禪師畫法精妙，得宋元真趣，深受王氏推重，嘗題其居曰“墨花禪”，文人士大夫稱之為墨花尊者；平素講禪之暇則點染授徒，門人衆多，在江南一帶聞名遐邇。南京博物院藏有曾鯨弟子沈韶（1605-?）所作〈語石翁像〉（軸，紙本，設色，29.4×22.3 cm，圖11）即為通證禪師。主人公打坐蒲團之上的構圖方式，與〈王時敏二十五歲小像〉極為相似，人物面部陰陽凹凸感非常強烈，面相清癯而稜角分明無不體現了曾鯨人物肖像畫的明顯痕跡。可見，這種跏趺坐造型的肖像樣式在王氏家族頗有一定的淵源，耳濡目染之間，王原祁必定有所體會。因此，王原祁特意選擇如此造型為自己塑像，似乎變得順理成章了。

自宋代以來，佛教已非儒學競爭對手，而已逐漸形成相互融合的趨勢。明末清初的畫家“講究禪悟的自然崇拜不是儒學人文主義的對立面，而是儒家文化所同化的知識要素，即並不是對循

循善誘的夫子之道的一個大膽挑戰，而是人們深厚教養中的文化財富。”“佛理並不是縉紳士大夫儒學環境中的贅疣”。<sup>(53)</sup>與乃祖一樣，自小在佛學禪意薰陶下成長的王原祁一生篤信佛教，成年後鐫刻“以筆墨作佛事”印<sup>(54)</sup>以表明心志。顯然，王原祁特意選擇跏趺坐造型的肖像樣式與其佛教信仰頗有關聯，印證了太倉王氏家族幾代人的信仰傳統。

當然，王原祁對這件頗有佛教意味又能準確反映自己心境的〈白描王原祁像〉軸十分滿意和喜歡，親自鈐上齋號印“水西吟館”。而且，同樣好佛的查昇在第一時間受邀題贊，特地拈出朋友的信仰、思維源流，以期贏得知音的共鳴：

云何現宰官，即是比丘是。夙具定慧力，能發圓妙智。混跡塵寰中，不為塵所滓。曾登高梧岡，侃侃豎正義。翻身入鳳池，銀臺小三昧。煙雲作供養，筆墨助遊戲。汪汪千頃波，人莫測涯淡。宰官身說法，尚有卅歲餘。卻還認本來，僧俗無二致。圓蒲好跏趺，心空參妙諦。當以諸天花，散滿其坐處。戲作偈語為麓臺老先生題照並博粲政。時康熙丁亥秋日也。海甯弟查昇。

透過查昇之詩，〈白描王原祁像〉所欲顯露的元素得以基本浮現：像主的相貌、身份地位、品行秉性、個性習慣。藉此，人們在鑒賞交流的過程中，對王原祁顯然有更進一步的瞭解。肖像畫歷代講究形神兼備，王原祁對〈白描王原祁像〉顯然表現了極大的熱情。因為在他看來，這不僅僅單純反映了自己形貌而已，還能呈現出自己的喜好和家學，抒懷表意，堪稱寫真。於是，這幅肖像自然變成王原祁塑造、宣揚自我形象的媒介和符號。

### 〈白描王原祁像〉與〈王宸像〉

正如法國社會學家愛彌爾·塗爾干所說：“家庭作為一個完整的整體，其影響可以直接伸展到經濟、宗教、政治和科學等各個領域。我們所做

語石翁像

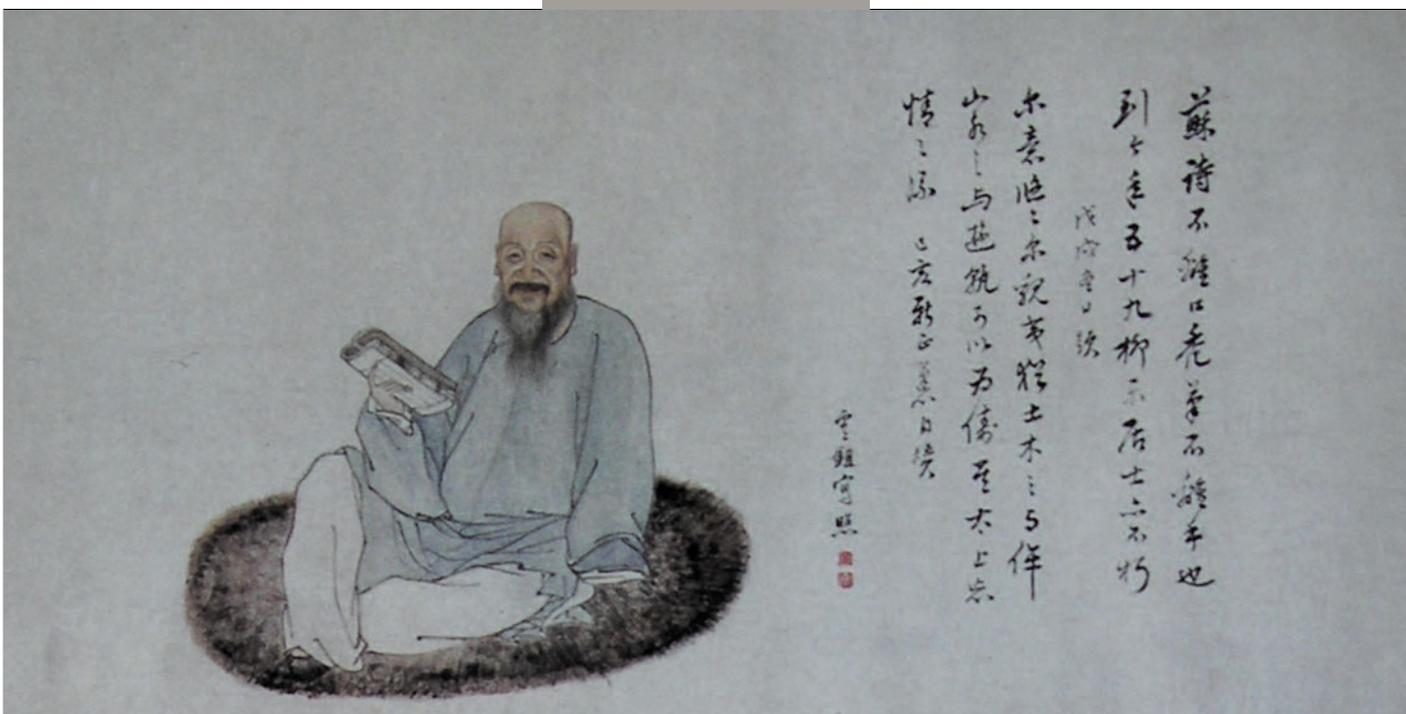


惟聖能學惟石堪語問古應  
真是吾是汝  
庚申臘月  
白牛道人題

橋李沈韶



[圖11] (清) 沈韶：〈語石翁像〉 軸·紙本·設色·29.4×22.3 cm 南京博物院藏



[圖12] (清) 王定：〈王宸像〉 卷·紙本·淡設色·33.8 × 107.6 cm 北京故宮博物院藏

的一切事情，包括家庭以外的事情，都在家庭內部產生了回響，並引起了相應的反應。”<sup>(55)</sup>七十年之後的乾隆四十三年(1778)，王原祁的曾孫、時任湖南永州知府的王宸在自己五十九歲壽誕前後邀請名為雲鉏的畫家畫像。

王宸，是王原祁次子王諤(1672-1713)<sup>(56)</sup>孫、王述獻<sup>(57)</sup>次子，字紫凝，號蓬心老人、柳東居士等，乾隆二十五年(1760)舉人，後以會試薦卷取內閣中書選授武昌同知，乾隆四十八年(1783)擢陞永州知府。“為人修髯偉幹，胸無城府”，山水承家學，宗法元四家，“深得黃公望法，枯毫重墨，氣味荒古，脫略形似。”<sup>(58)</sup>

“作畫者類比古人像之類型而製作肖像畫的態度，與觀畫者把包含當代人在內的個人人格與古人像相重疊的鑒賞態度有密切的關聯。”<sup>(59)</sup>〈王宸像〉(卷，紙本，淡設色，33.8 × 107.6 cm，北京故宮博物院藏，圖12)樣式與他的五世祖王時敏、曾祖父王原祁的肖像畫甚為相似，像主王宸手執古書，其樂陶陶，悠閒地坐在蒲團上，圖樣具有明顯的“維摩圖”典據，表現出放逸超然的襟懷。

據說，維摩詰是釋迦牟尼佛在世時住在中印度毘舍利城內的一名富裕居士。公元2世紀，《維

摩經》傳入中國，因大乘般若中“空”的思想與老莊哲學中的“無”的概念相結合，廣泛流傳於佛教信眾與士大夫之間。在中國，維摩圖像的祖型出自顧愷之畫建康瓦棺寺壁，六朝以來，在雕刻或繪畫上製作維摩圖像極為盛行。敦煌莫高窟一百零三窟壁畫中的維摩詰圖(圖13)是目前所見最早的維摩圖像，人物造型已演變成地道的中國士大夫形象。後來，文人士大夫多衷情於維摩圖像，這種怡然閑逸的人物形象成為後來文人肖像的主要參考樣式之一，其間不僅是圖式上摹擬，也是心靈上的倣倣。

無論圖式，還是神態刻劃，〈王宸像〉與傳統的“維摩圖”緊密相連。就家學背景而言，王宸幾乎沿襲了王時敏、王原祁的傳統，坐於蒲團之上，其坐姿則做法維摩詰，微笑的表情與維摩詰的優雅心態幾乎如出一轍，祇是與維摩詰說法狀有所不同，王宸以手執圖書方式含蓄地表明了自己的文人身份，似乎在強調自己的詩畫愛好。關於這點，在他自己的肖像題跋中得以充分顯現。

雖然，王宸已對家族先輩肖像的羅漢樣式略作改變，但其思想意義基本一致。不著背景的處理方式，與其家族傳統一脈相承。王宸似乎在刻



【圖13】(唐) 敦煌莫高窟一百零三窟維摩詰圖

出自段文傑主編：《中國美術全集·繪畫篇15·敦煌壁畫(下)》，頁67，圖版64，上海，上海人民美術出版社，1985年9月。

意傲傲他的先祖。這裡，除了有向曾祖父王原祁以及五世祖王時敏致敬的意思外，在眾多的太倉王氏子孫中，王宸此舉不免有宣告正統繼承或世系傳承的意味。值得一提的是，王宸直接承襲王原祁生前的一個號，亦號“埽花菴主”，並刻“西廬五世孫”、“麓臺曾孫”<sup>(60)</sup>表明身份，傳遞正統的血緣關係。如果就畫學角度而言，王宸是眾多王家子孫中最得家學嫡傳的一位，享有時譽，論者謂出司農上，雖未免言過其實，卻也頗能說明其家傳的畫學功底。或許，這也是王宸引以自得的地方。王宸似乎在企圖通過肖像的方式將自己與王時敏、王原祁以來的家學傳統完整地連接了起來。當然，王宸的這種心態是十分委婉而隱晦的。

至康熙後期，王揆、王原祁叔侄同侍內廷，傳為美談。經過幾代人的不懈努力，太倉王家進入了最為興旺的階段，在社會上贏得了無可比擬的顯赫聲望。然而，盛極而衰，物極必反，任何事物在發展過程中都存在着這種世替輪回的一般規律，對於一個家族而言，莫不如此。王原祁一脈，在長子王昺(1670-1756)<sup>(61)</sup>累官廣東巡撫後，乾隆中期以後的太倉王家漸趨衰落，而王宸則是王原祁後裔中在仕途上少有的突出者之一。面對家道中落的先兆，再回望先輩的煌煌業績，守永州十年的王宸尤其在“罷官後，貧不能歸”、投奔時任湖廣總督的同鄉畢沅(1730-1797)而客寓武昌<sup>(62)</sup>的情況下，心情想必是十分複雜的。

一般而言，繪製肖像畫的最初目的在於記錄個人的相貌特徵，然其內涵超越於個人容貌之上。須作說明的是，在畫像繪製之初，畫家與像主經過溝通與協調，共同決定畫像的形式與內容，進而呈現出像主的個人形象。畫中像主的個人形象並非現實生活中像主的真實呈現，而是在把握像主個人相貌特徵的基本前提下，進行形象形塑，當中包含個人容貌姿儀的修飾美化，物品選用所展現的個人品味，服飾穿戴所塑造的特定身份。這種刻意形塑的個人形象，透過畫像的繪製與保存得以固定。畫像完成之後，像主再於像

上題贊明志，道出自己的志趣、理想以及生命依歸，可與畫中形象互相呼應，為畫中選擇文人裝扮的形象作進一步的說明，俾使畫中像主的形象更加明確完整，且更具豐富內涵。<sup>(63)</sup>

自古以來，中國人就十分重視五十九歲壽誕。在這個值得紀念的日子，王宸做法先祖也邀人為自己造像，其意義不言自明。然而，事過境遷，王宸的舉措與其曾祖王原祁當年的心境明顯不同。七十年前，王原祁在他步入六十六歲之際邀請禹之鼎繪製肖像，寄予了自己對祖父王時敏的崇敬、懷念之情，還隱含着王家人多年的信仰，這是心靈上的自然選擇。而王宸則似乎通過這種肖像方式試圖顯示他的家族出身，寄託着他對自己家族百年輝煌史的憧憬，具有足夠的家族象徵性，儘管其間也含有他自己的思想和理念。比較而言，王宸造像的實質，其隱藏內心深處的宣示成份來得更多一些。所以，王宸有意將先輩的立軸式樣改成便於題跋像贊的橫卷形式，而且，他在肖像完成後的長篇累牘式題跋也迥異於王原祁、王時敏乃至王錫爵在畫像上不着一墨的態度。這種行為似乎能說明王宸的複雜心態，或許，此時此境的王宸心中的確感慨良多：

蘇詩不離口，禿筆不離手。也到今年五十九，柳東居士亦不朽。戊戌(1778)冬日題。

爾意悠悠爾貌夷，猶土木之與侔，山水之與遊。孰可以微儔，其太上充情之流。己亥(1779)新正，蓬心自贊。

看爾還似我，蒲團手一編。莫愁癡肉減，猶喜道心堅。此是五九相，於今六七年。若教重互過，總則是空禪。乙巳(1785)正月，偶觀此照又題，時年六十有六。

與爾相看數十春，已知不似舊時人。將勤補拙朱顏改，救苦除煩白髮新。守職不妨稱俗吏，吟詩何以慰窮民？行年七十當歸去，好覓村農作比鄰。己酉(1789)閏五月又見此，又題。時年七十。<sup>(64)</sup>

從這一系列的題詩中我們十分清楚地瞭解了王宸晚年十餘年間生動而複雜的心路歷程。1778年首題之詩明白無誤地表明了王宸試圖倣倣其先祖以詩畫傳世的美好願望；1785年三題之詩傳遞出王宸內心的禪學思想；1789年四題之詩反映了古稀之年的王宸恪盡職守的仕官心態和淡淡的歸隱心理。顯然，由於所處的時空、人文環境的不同，王宸的內心比他的先祖來得更為複雜。在肖像完成兩年後的乾隆庚子（1780），王宸還對自己的號作了比較詳盡的解說和闡釋：

柳東居士孰號之？居士自號之也。居士齊得喪，重然諾，假詩酒以自曠，當慕柳下、東方之為人，故自號曰“柳東”也。或詰之曰：“人不慕孔墨，而慕展禽曼倩，感矣。”居士聞之曰：“柳下，聖人也；東方，達士也。予固謝不敏焉！”或又曰：“居士居老屋三間，其西敗柳也，其或以此名乎？”居士笑而曰：“可！”柳東小傳，居士六十有一書。

嘗讀楊昇庵之書曰，藝林代山，於是乎得樵意焉，而以蓬名，曰未能博聞強識也。莊叟不云乎。夫子猶肖蓬之心也，夫曷為稱？（而）曰：老年六十有一，蓬之也。善夫義之言曰：吾年垂耳順，推之人理，耳爾以為厚耶，況過之乎？嗟夫，老樵以筆為斧，心研為山，窮年不乞苦，析薪幾何，惟願爾息肩之日爾，子阿鱗能負荷以歸也，是為說。乾隆庚子（1780）立秋前一日，蓬心老樵王宸說並序。

顯然，在這幅肖像畫中，由於王宸的多次自題，其意義變得更為複雜，而且，像主投入的情感元素增多、所欲表達的層面也變得更廣、更深。

一般來說，在文人的日常生活中，畫像可出示他人，並請為像贊，一來藉由畫像的展示，在鑒賞之餘，品題像主的個人形象，進而將此形象

傳達出去；二來針對像主而發的稱頌之辭，將種種時人肯定的價值加諸像主身上，亦即匯集種種美名於像主一人身上。透過像贊的題寫，以連結像主與題贊者的關係，呈現像主的交遊網絡，並達到傳播的功能，王宸亦不例外。乾隆甲辰（1748）之後，王宸數度邀請袁枚（1716-1797）<sup>(65)</sup>、姚成烈（1716-1786）<sup>(66)</sup>、畢汾<sup>(67)</sup>、初彭齡（1749-1825）<sup>(68)</sup>、周厚輅<sup>(69)</sup>、梁敦書<sup>(70)</sup>等友人題贊。其中，姚成烈、初彭齡在題贊中就直接道明了王宸的維摩淵源：

廿載聲華集鳳池，一麾出佐到荆宜。政成人理渾無事，自緝蒲團學導師。詩成常自掀髯笑，酒熟無煩澆葛巾。不是東坡令再世，定然五柳是前身。君別號柳東，自謂希風展氏，倩余見君瀟灑出塵，直可擬征士長公未審於意云何也。奉題柳東老先生雅照即景，西溪弟姚成烈。

年來聆妙論，風雅軼前人。供養雲煙富，清勤太守貧。柳東隨位置，詩酒見天真。一卷蒲團上，維摩詰靜因。蓬心老伯大人玉照次卷中，己酉（1789）自贈韻即求教正，愚侄初彭齡。

梁敦書則對於王宸的尚靜心態十分贊賞：

（……）畫中之詩詩中畫，下手不殊風雨快。柳東老物何來儲，插架牙籤萬卷書。蘇詩入手掀髯笑，兩髯曠世稱同調。蒲團坐到天地初，老樵靜者意有餘。（……）讀畫論詩兩莫逆，點檢行篋出此圖。（……）近傳除目典永州，西山語溪從勝遊。為政由來亦尚靜，仍向蒲團閱清境。

不知他們是否真的瞭解像主王宸的信仰，還是王宸曾與他們作過推心置腹的交流，大多題跋者在目睹直觀的畫面內容之後，幾乎異口同聲地着重強調了像主王宸倣倣維摩的心態和思想，從而完成了對〈王宸像〉的再闡釋，也使畫意得以充分延伸。

正是如此，王宸通過圖像和文字的方式，向人們敘說着他的家族血脈，其內心顯然有着無須掩飾的歌詠家族、光耀家風的潛在意圖。〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉標識着一個世系承襲的家族肖像畫樣式，連帶地點出這種試圖將自身與家族中最具名聲者作一聯繫的行為。這樣的關聯使得〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉不再祇是單一畫作，而是可視為系列的作品，暗喻着像主與被聯繫者有親密或傳承的關係。

需要特別強調的是，家學正統自古以來就是文人士大夫乃至國人的最基本的觀念。〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉立體地呈現出太倉王家一定意義上的文化認同與家族觀念。潛移默化之中，王家人逐漸認同了先輩傳下的生活方式，並趨向穩定。在這三幅肖像畫中，我們看到了太倉王家幾代人的家族理想和立身信念。毋庸置疑，保持家族延續、家業興旺應該是王氏家族永遠的神聖使命。因此，我們幾乎能理解了王宸的心境，儘管他並沒有嚴格恪守其祖先定下的畫像規矩。

余輝的研究表明，明清之交，市民肖像畫或是家族肖像畫，與當時繁榮的修譜、建祠之風有一定關聯。<sup>(71)</sup>儘管我們並不太清楚〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉與太倉王氏家族修譜風氣究竟有多大聯繫，但無法否認的是，這三幅肖像畫清楚地表明了王氏家族保持了幾代人的傳統，雖然像主的心態各有不同，但王家子孫似乎在忠實地踐行着先輩留下的理念，足以體現了整個家族的文化認同精神。

### 結語：肖像樣式與家族認同

衆所周知，“中國人一直以家族來確定或標定自己的身份，即在祖先崇拜裡找到位置。所以，畫自己的像或祖先的像以供後代萬世瞻仰，就成為具有宗教意義的活動。”<sup>(72)</sup>對於祖先崇拜的心理，雖不是完全意義上的宗教，但對有過歷

史功名、取得巨大成就的祖先的事蹟、著述、畫像的存在，自然能引發家族後人的尊崇感、自豪感，這是中國人普遍的心理狀態。因此，祖先尊崇的力量自古以來廣泛活躍於中國人的普通生活之中。作為精神文化生活的形態之一，王時敏、王原祁、王宸的肖像畫繪製舉動令我們充分體會到這種力量。由此推衍開去，我們從中得以窺見王家子孫內心強烈的家族認同情結。

毋庸置疑，家族意識在中國人文化活動中發揮着十分重要的組織作用，這股比政治、經濟更為悠長的力量維繫着無數名門望族的思想觀念、學術傳播、風格傳承乃至具體到家族肖像圖式。太倉王家子孫業已將這種意識或觀念附諸實施於自己的日常生活之中，若將〈王錫爵像〉、〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉置於社會藝術學的脈絡之下考察，畫家顯然在像主的囑咐之下有意藉由特定的圖像來展現太倉王氏家族幾代人以來的家學傳統。王時敏、王原祁、王宸對家族的認同意識不言而喻。這種比較隱蔽的特殊意涵累積了他們對家族歷史、文化的認知、接納與歸屬。由此，這種肖像樣式在一定程度上成為太倉王家的精神象徵。

根據社會文化學的理解，作為心理學上的術語之一的“認同”，是個人以他人或其它團體的觀念、態度、行為模式，作為自己模倣、表同的對象，意即個人經由社會化歷程，歸屬、表同於某一家族、政黨、民族、國家等的心理歷程，因此有家族認同、政黨認同、國家認同等。<sup>(73)</sup>所謂家族認同，就是指家族成員對本家族的一種歸屬感和認同感，進而能為其奉獻。通常，家族成員對於整個家族常自覺為家族中的一分子，自覺、堅決地維護家族利益，進而共促進家族發展的心意，是為家族認同。家族認同是家族成員的光榮意識、關懷意識和共同利益意識，有時直接表現為嫡傳意識，無時無刻表現為極強的凝聚力和外應力，正如我們從王時敏、王原祁、王宸的肖像畫裡解讀出來的古代文人望族與生俱來的那種家學嫡傳、文化認同的意識一樣。

“參天之木，必有其根；環山之水，必有其源。”姓氏血緣家族是中國幾千年社會最為基本的結構形態。作為一種基本文化精神和基本價值取向，家族主義對中國社會產生了深刻、持久的影響。從某種程度上說，家族主義是一種家族文化認同具體的表達方式，對家族成員的心理素質、價值取向、行為模式自然發生着潛移默化的影響。家族認同是指家族成員或後裔對一個家族的身份認同，又或者是指個人受其家族歷史文化、價值觀念影響，而對家族產生的認同感。一般來說，同一家族一般具有共同的精神結構、價值系統、心理特徵和行為模式，家族成員以及後代子孫在這種共同的文化背景中獲得了歸屬感和認同感。作為傳統文化的核心，家族文化反映了同一家族在共同文化薰陶下存在着大致相同的價值觀念和追求目標。因此，從社會學角度來說，王時敏、王原祁、王宸等人的肖像圖式正是在血緣家族意識上的延續，具有一種祖先尊崇式的“圖騰”意義，也有着廣泛的人格力量，儼然成為祖先與子孫之間心靈溝通的橋樑，從而“使數百年以上祖宗之性情警歎與數百年以下之子孫相接”。<sup>(74)</sup>

家族的歷史和家族的儀式增加了家族的認同感和凝聚力，家族意識強化了家族成員和後裔為家族立言、立名、立業的決心。在古代中國，家學傳統在祖孫、父子、兄弟間傳授，其意義和作用似乎格外明顯。太倉王家，書香門第，家風儒雅，尊老愛幼，尊師重教，愛好詩畫，自成傳統。他們在修身養性、持家為官和做學問方面都有許多值得一書的內容，我們從王時敏、王原祁、王宸的肖像中儒雅、端莊的人物形象中似乎也能品讀出太倉王家優良的家學風氣。不言而喻，王家子孫們就是從這種傳承幾代人的肖像畫圖式中看到了自己家族的輝煌歷史和悠久文化。

就用途來說，〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉等三幅肖像畫儘管不同於一般的用於祭祀的祖宗像，但是，仍體現了普遍意義上的象徵價值，其圖像的感情認同顯示出強烈的宗族象徵意義和家族身份證明功能。這

種肖像畫繪製方式，就是家族意識的自然延續，一方面寄託着對祖先深厚的尊崇情感，另一方面宣示着繼承先輩遺志之決心。因此，這種做法已“不是單純地停留在思慕、追念上，而是要認識自己家族的特點，更主要的還要從家族的歷史中找到自己道德上的、觀念上的以及行為上的準則。”<sup>(75)</sup>“盥詠是編，莫不油然而生其尊祖敬宗收族之心。”<sup>(76)</sup>圖像即成為是一種象徵和標誌，被賦予了上告慰祖先、下昭宣後世的人生理想。王時敏、王原祁、王宸通過肖像的方式力圖建構王氏家族的嫡傳觀念，一方面直觀地展現出他們的信仰、文化、藝術傳統，另一方面在世代傳承過程中達到了對家族歷史、家族文化的象徵性、標誌性的精神認同，激喚起其子孫後裔對家族的美好記憶，並進一步強化構建對家族一致的認同意識和歸屬感。

目前，有許多社會學研究者不約而同地將目光投注於明清以來的修譜、建祠現象，並將它表述成一種家族文化認同的方式。“通過家譜來建立起家族的歷史，是一種基本的途徑。”<sup>(77)</sup>無獨有偶，太倉王家通過比較同一的肖像畫描繪方式達到了家族認同、文化傳承的目的，從而將祖先系譜和家學傳統合理地連接在一起。顯然，這種祖本意義上的肖像畫傳承形式與修譜行為有着異曲同工之功效，而且比純文字的宗譜顯得更為直觀、更加形象。因此，在一定程度上說，這三幅肖像畫是一種圖像化的家族譜系認同。其間，固然包含着中國人傳統的祖先崇拜觀念和正統的宗法觀念，自然構建起正統化的身份認同。藉此，太倉王家子孫似乎形象地向人們表明一種直觀的家族文化認同模式，同時也向人們訴說着一個家族悠久的歷史。當然，這種直觀的形象方式在古代中國也是並不多見的。

值得一提的是，所謂“藝林朱紱，卓有傳人；芬苑青箱，衍為家學”<sup>(78)</sup>，太倉王氏家族是清代繪畫史上比較典型的家族傳承的案例，王時敏發其端，王原祁光其大，子孫後裔絡繹不絕，在父子、兄弟之間的言傳身教中不斷積累，歷三

百年而不衰，史稱“婁東畫派”，充分展現了由宗族、家族為基本社會結構形成的中國繪畫的基本形態。由此可見，家族文化世代相傳的頑強力量在太倉王家得以充分體現。祇要家族存在，文化根源就不斷，世代傳承的家族文化魅力就能不斷呈現。直至民國二十三年(1934)春，王時敏九世孫王書多方搜集古籍，詳細釐定，編撰《婁東太原畫系考略》，對太倉王氏家族繪畫做了全面的考察、總結，其家族文化意義和認同意識自不待言。<sup>(79)</sup>

因此，〈王時敏二十五歲小像〉、〈王原祁像〉與〈王宸像〉等三幅肖像畫為人們展現了傳統中國家族生活的一個生動側面，與其說是三人獨立的個人肖像，毋寧說是一個家族世系表達家族認同的方式，顯示了太倉王家與眾不同的家學傳統。由以上解讀得知，此組畫像不失為將複雜的血緣宗族關係匯集於一體的共同體，具有較為深沉的傳達意義，與其家族繪畫形態同樣是一個極富有價值的話題。

(2008年9月完稿/2009年11月修訂)

### 【註】

- (1) 關於曾鯨和“波臣派的肖像畫藝術，可參見楊新：〈曾鯨和明代肖像畫〉，北京，《故宮博物院院刊》1993年第1期，頁5-10；劉道廣：〈曾鯨的肖像畫技法分析〉，北京，《美術研究》1984年第2期，頁56-59；周積寅：《曾鯨的肖像畫》，北京，人民美術出版社，1981年2月；聶崇政：《曾鯨》，臺北，錦繡出版公司，1996年4月；近藤秀實：《波臣畫派》，長春，吉林美術出版社，1993年1月。
- (2) 有關肖像畫的功能與種類，可參閱單國強：〈試論肖像畫的性質〉，北京，《故宮博物院院刊》1988年第4期；〈肖像畫類型芻議〉，北京，《故宮博物院院刊》1990年第4期，收錄於《古書畫史論集》，北京，紫禁城出版社，2002年2月，頁332-353。
- (3) 揭帛也稱揭白，是指人死後，臉上多用白布或一塊綢子蓋着，為死者畫遺像，須將白布或綢子揭起，故稱。
- (4) 板倉聖哲：〈張雨題倪瓚像與元末江南文人圈〉，《區域與網絡國際學術研討會論文集》編輯委員會編：《區域

與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北，臺灣大學藝術史研究所，2001年9月，頁198-200。

- (5) 清·陸時化：《吳越所見書畫錄》卷六，中國書畫全書編纂委員會編：《中國書畫全書》(八)，上海，上海書畫出版社，1994年10月，頁1163。
- (6) 查昇(1650-1707)，字仲章，號聲山，浙江海寧人。清康熙二十七年(1688)進士，選翰林院庶起士，授編修。時康熙帝選儒臣侍值以備顧問，經薦入直南書房多年，累遷至少詹事。其書法秀逸，得董其昌神韻，小楷尤為精妙。政事謹慎勤敏，備受器重，康熙賜書、畫、御筆、硯臺，賜第西華門，並御書“淡遠”堂名。
- (7) 梁章鉅(1775-1849)，字蔭林，晚自號退庵，福建長樂人。乾隆進士，授翰林院庶起士，任儀制司員外郎，充通史館纂修，後授湖北荊州知府，歷任江蘇、山東、江西按察使，山東、江蘇、甘肅、直隸布政使等職，官至江蘇、廣西巡撫，兼署兩江總督。
- (8) 承蒙楊丹霞女士見告，北京故宮博物院藏有禹之鼎〈白描王原祁像〉之摹本，畫幅內容完全一樣，祇是裱邊有李山、劉喜海(1793-1852)等人題跋。另2007年5月28日，佳士得香港有限公司2007春季藝術品拍賣會中國古代書畫專場第0777號拍品禹之鼎〈王原祁像〉(軸，紙本，墨筆，82×38 cm，1707年)以十二萬港幣成交，可能為其摹本。其上，畫家款識、查昇跋文雷同。2008年11月8日，在澳門藝術博物館舉辦的“像應神全——明清人物肖像畫研討會”上，王連起先生曾談及，在古代，具有一定紀念意義的祖先肖像一般由長房保存，可能被不斷摹製以傳後世子孫，這樣，一幅肖像畫可能會產生多種摹本。這種觀點似乎能解釋〈白描王原祁像〉為何出現幾本摹本了。
- (9) 清·蔣驥：《傳神秘要》，“氣色”，見鄧實、黃賓虹編：《美術叢書》(第二冊)，南京，江蘇古籍出版社，1986年6月，頁1065。
- (10) 單國強：《禹之鼎》，頁32。清初張庚《國朝畫徵錄》曰：寫真有二派，一重墨骨，墨骨既成，然後敷彩，以取氣色之老少，其精神傳於墨骨中矣。此閩中曾波臣(鯨)之學也。一略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法。而曾式善矣！(清·張庚：《國朝畫徵錄》，中國書畫全書編纂委員會編：《中國書畫全書》(十)，上海，上海書畫出版社，1996年10月，頁437)。單國強有詳盡解釋：江南畫法出現稍早，主要在傳統基礎上發展。面部用墨線鈎出輪廓後，略用淡墨乾筆暈染出明暗起伏處，再以赭色或胭脂複鈎五官主要部位。然後全面敷色，根據不同對象的膚色和不同部位的深淺，用粉彩層層積染。

而墨骨畫法顧名思義是以墨暈為主，在勾勒輪廓後，面部的結構起伏和明暗凹凸均用淡墨渲染，且“每圖一像，烘染數十層，必匠心而後止”，最後再罩上一層色彩(單國強：《禹之鼎》，頁32)。

- (11) 王祖畬(1842-1919)，字歲三，號溪山老農。清同治十二年(1873)鄉舉第二，光緒九年(1883)進士，改庶起士，散館選授山西淳縣知縣，以親老告近改授河南湯陰知縣，後調署中牟，未赴，丁父憂歸，遂不復出，鑽研學問，主持書院。民國二年(1913)，應太倉縣首任知事洪錫範邀請，總纂《太倉州志》、《鎮洋縣誌》。門生衆多，私諡“文貞先生”。
- (12) 後來，這幅作品一度為出生與太倉的書畫名家朱屺瞻(1892-1996)收藏，左下角鈐有朱文鑒藏印“曾在朱屺瞻家”。朱屺瞻入藏後，於1942年正月邀請太倉名士唐文治(1865-1954，字穎侯，號蔚芝、茹經)，光緒進士，曾官至農工商部左侍郎署理尚書。光緒三十二年(1906)退出政壇，次年出任商務部高等實業學堂(上海交通大學之前身)監督，致力於辦學。1920年，以幾近雙目失明之身創立無錫國學專修館，開始了以讀經為中心的國學教育)再次題跋。在跋文中，唐文治基本沿襲了乃師王祖畬的論斷。
- (13) 馬季戈：《曾鯨與“波臣派”》，濟南，山東美術出版社，2004年7月，頁72。但需要說明的是，以前的所有資料幾乎異口同聲地認為，王原祁以翰林院侍講學士奉旨擔任《佩文齋書畫譜》總裁官，其依據來源為吳榮光的《歷代名人年譜》：康熙四十四年(1705)“七月，茂京陞翰林院侍講學士，冬，充書畫譜總裁官”。其實，王原祁在擔任編撰《佩文齋書畫譜》之初，為翰林院侍講學士，至康熙四十七年(1708)二月告成時，已陞任翰林院侍讀學士。按《翰林院則例》：“纂修書史，掌院學士充正副總裁官，侍讀學士以下，編檢以上，充纂修官，亦充提調官”，因此，王原祁擔任的是《佩文齋書畫譜》纂修官，而不是總裁官，這是以往研究者有所疏忽的。
- (14) 高居翰：《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，上海，上海書畫出版社，2003年12月，頁75。
- (15) 禹之鼎所說的“長安”乃是清代文人对京師的普遍稱謂，這裡特此提出以免引起不必要的誤會。
- (16) 參閱羅啓榮、陽仁煊編著：《中國傳統節日》，北京，科學普及出版社，1986年9月，頁238-247。
- (17) 鄭威：〈王原祁年譜〉，上海，《朵雲》第39期，1992年5月，頁108。
- (18) 參閱李淑卿：〈默寫在肖像畫史上的論述與創作〉，臺北，《故宮學術季刊》第19卷第3期，2002年春季，頁29-58。
- (19) 漢·鄭玄註、唐·孔穎達疏：《禮記註疏》卷三十，“玉藻”，《四庫全書》第115冊，上海，上海古籍出版社，1987年6月，頁621-622。
- (20) 周履靖曰：人物有行立坐臥，古怪秀雅。古如蒼松老伯，不食煙火之像；怪如奇石峻嶒，迥非世人之姿；秀如金玉，雅如芝蘭。蓋古怪可施於山林隱逸，秀雅可施於館閣公卿。或獨坐平原，或支頤蓬戶；或間步於水邊，或眺望於巖岫；或倚樓作沈吟之狀，或憑檻為賞玩之客；或攜童策杖於溪橋，或拉友散步於丘壑；或振衣於高岡，或偃息於林麓；要各隨寓閒適，無得莽意亂揮。或對弈山堂，則作苦思角勝之態；或暢飲臺榭，則作歡呼顛倒之容。獨坐則有忘世之襟度，長嘯則有物外之情懷。寫村婦老翁，提攜稚子，則有閭閻顧盼之情。畫耕夫牧豎，則有不識不知之意。若乃羽士高人，則有乘風吸露，披霞載月，不染纖埃之氣(周履靖：〈天形道貌〉，《東門廣牘》卷十一，頁3下-4下)。
- (21) 清·王時敏：〈自述〉，收錄於王寶仁輯：《婁水文徵》卷四十三，道光壬辰有餘齋刊本，第十二冊，頁20下-21上。
- (22) 見上海博物館編：《中國書畫家印鑒款識》(上)，北京，文物出版社，1993年4月，頁52，“王時敏”20。
- (23) 王時敏的祖父王錫爵喜愛與名士結交，曾經邀請董其昌(1555-1636)、陳繼儒(1558-1639)到支硎山與王衡一起讀書，王時敏也濡染文風，研習書畫，從小奠下良好基礎(可參閱汪世清：〈略論王時敏與董其昌的關係〉和李鑄晉：〈王時敏與董其昌〉，收錄於朵雲編輯部：《清初四王畫派研究論文集》，上海，上海書畫出版社，1993年7月，頁435-448、頁449-462)。
- (24) 明·文震亨著，陳植校註：《長物志校註》，南京，江蘇科學技術出版社，1984年3月，頁279。
- (25) 明·高濂著，趙立勳校註：《遵生八箋校註》，北京，人民衛生出版社，1994年6月，頁285。
- (26) 明·王圻、王思義：《三才圖會》(中冊)，上海，上海古籍出版社，1988年6月，頁1338。
- (27) 清·王時敏：〈自述〉，《婁水文徵》卷四十三，第十二冊，頁16上。
- (28) 清·洪亮吉：《外家紀聞》卷二。
- (29) 賴惠敏：〈明末清初士族的形成與興衰——若干個案的研究〉，國立中央大學共同科編，《明清之際中國文化的轉變與延續研討會論文集》，臺北，文史哲出版社，1991年6月，頁422。
- (30) 清·王時敏：《王煙客集》尺牘卷下，〈致王光晉〉。
- (31) 清·王時敏：《西廬詩草》卷上，〈揆兒北上〉。
- (32) 清·王時敏：《王煙客集》尺牘卷下，〈致戴明說〉。

- (33) 清·王揆：《西田詩集》卷三，〈途中作〉。
- (34) 清代後期，太倉東郊曾有“兩世鼎甲、四代一品”牌坊一座。“兩世鼎甲”係指明萬曆年間文淵閣大學士、首輔王錫爵，與其清康熙年間的内閣大學士王揆，人稱“祖孫宰相”；“四代一品”係指王錫爵與王衡、王時敏、王揆均為朝廷一品大員。
- (35) (37)(39)(40) 清·張庚：《國朝畫徵錄》，《中國書畫全書》(十)，頁425；頁426；頁440。
- (36) 清·王時敏：〈自述〉，《婁水文徵》卷四十三，第12冊，頁16上。
- (38) 清·戒顯：《現果隨錄》卷三，“王奉常以累世修積科第蟬連”。
- (41) 北京故宮博物院藏有王原祁康熙丁巳(1677)所作的一本〈傲古山水圖〉冊(六開，紙本，設色或墨筆，21×27cm)，上有王時敏八十七歲時隸書“靈心自悟”四字，王原祁在冊後自跋：此余丁巳春間往雲間筆也，先奉常見之謂余為“可教”，題識四字。今閱十五年矣，於古人筆墨終未夢見，殊愧先大父指授，為之泫然；康熙庚午長夏觀於金陵舟次謹題，原祁(見蕭燕翼主編：《四王吳惲繪畫》，香港，商務印書館有限公司，1996年12月，頁132-135)。
- (42) 清·王原祁：《麓臺題畫稿》，〈傲黃大癡長卷為鄭年上作〉，《中國書畫全書》(八)，頁704。
- (43) 清·王原祁：《麓臺題畫稿》，〈題黃大癡手卷〉，《中國書畫全書》(八)，頁706。
- (44) 清·王原祁：《麓臺題畫稿》，〈題傲董巨筆〉，《中國書畫全書》(八)，頁706。
- (45) 清·王原祁：《麓臺題畫稿》，〈為凱功掌憲寫元季四家〉，《中國書畫全書》(八)，頁708。
- (46) 清·王原祁：《麓臺題畫稿》，〈又仿大癡設色為輪美作〉，《中國書畫全書》(八)，頁708。
- (47) 清·王原祁：《麓臺題畫稿》，〈大橫披仿設色大癡為凱功作〉，《中國書畫全書》(八)，頁709。
- (48) 分別參見上海博物館編：《中國書畫家印鑒款識》(上)，頁73〈王揆〉2，〈王原祁〉57。
- (49) 清·張庚：《國朝畫徵錄》，《中國書畫全書》(十)，頁426。
- (50) 關於肖像畫的繪製過程，參閱秦嶺雲：《民間畫工史料》，北京，中國古典藝術出版社，1958年6月，頁60。
- (51) 顧秉謙(1550-?)，江蘇崑山人，萬曆進士，改庶起士，編修。天啓元年(1621)出任禮部尚書，掌管事務；天啓三年(1623)正月入閣，以諂附魏忠賢(1568-1627)入參機務；天啓五年(1625)，擢吏部尚書，改建極殿大學士，並任首輔；天啓六年(1626)，編《三朝要典》二十四卷；天啓七年(1627)，因同黨傾軋罷職回鄉。崇禎初，入逆案論徙三年，贖為民，寄居他鄉而死。
- (52) 據王時敏〈楊子鶴為余寫照題贈〉曰：海內寫照名家，余生平交與甚鮮。少壯時兩過波臣，先後得二幀，俱不甚似。此後，遂久無貌餘者。甲寅(1674)春仲，虞山子鶴楊兄，同石穀歸自邗江，扁舟過訪，雨窗清暇，為圖小影，竟日而成。見者無不駭歎，詫為酷肖，余攬鏡自照，恍若相對共語，呀然一笑。(王時敏，《煙客題跋》卷下，〈楊子鶴為余寫照題贈〉，上海，上海人民美術出版社，1986年8月，頁85-86)。文中提及曾鯨曾於王時敏少壯時為他畫過兩幅肖像畫，〈王時敏二十五歲小像〉即為其中之一。楊子鶴，即楊晉，為王翬高足，為晚年王時敏繪製肖像，但並未傳世。雖然，王時敏出於禮節應酬，對曾鯨寫像發出“不甚似”的評語。但比照楊晉所繪肖像作品，其實並未勝過曾鯨。王時敏祇是藉以贊賞楊晉畫技更勝職業名手一籌。
- (53) 列文森：〈從繪畫所見明代與清初社會中的業餘愛好理想〉，洪再辛選編：《海外中國畫研究文選》，上海，上海人民美術出版社，1992年6月，頁305。
- (54) 見上海博物館編：《中國書畫家印鑒款識》(上)，頁46，〈王原祁〉77。
- (55) [法]愛彌爾·塗爾幹：〈社會分工論第二版序言〉，收錄於蘇國勳、劉小楓主編：《社會理論的開端和終結》，上海，三聯書店，2005年6月，頁205。
- (56) 王謬(1672-1713)，字忠貽，康熙丙子(1696)舉人，授內閣中書。少好六法，親承家學，為文敏妙絕倫。嘗自謂一飯之頃，可成一藝，即其畫亦頃刻言就。屢上春官，幾得復失，鬱鬱於懷，臥病十年，卒於京邸。(王書：《婁東太原畫系考略》，鉛印本，1935年，頁4下)。
- (57) 王述獻，字景彥，號耕崖，王謬長子，改授州判，官至祁州知州，生平以謹厚律己，以勤敏辦公，兼擅丹青，通醫理，山水專學司農，沈厚深隱，得力元人居多，晚年尤超脫入化，乾隆年間歿，享年六十五(王書：《婁東太原畫系考略》，頁5下)。
- (58) 王書：《婁東太原畫系考略》，頁6下-7上。畢沅(1730-1797)於乾隆五十一年(1786)調任湖廣總督。乾隆五十三年(1788)，時任永州知府的王宸重刻鮑廷博於乾隆五十一年(1786)並入《知不足齋叢書》第十二集的湖南寧遠知縣汪輝祖(字煥曾，號龍莊，晚號歸廬，浙江蕭山人。早年學幕，乾隆四十年(1775)中進士，五十二年(1787)任湖南寧遠縣知縣，五十六年(1791)署道州牧，一月後再調善化令，後因足疾乞休回鄉)所撰〈佐治藥言〉與〈續佐治藥言〉，王序云：“書之所言，義明詞達，本末備該，不惟足以起佐吏者之膏肓，實為吏之藥石。”由此看來，乾隆五十三年(1788)，王宸尚在任。

- (59) 板倉聖哲：〈張雨題〈倪瓚像〉與元末江南文人圈〉，《區域與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁205。
- (60) 見上海博物館編：《中國書畫家印鑒款識》（上），頁62，〈王宸〉54、68。
- (61) 王穉（1670-1755），字孝徵，號梅冶，王原祁長子。康熙丙戌（1706）進士，授編修，官至廣東巡撫。性廉潔，不治生產，惟放情詩歌。居官三十餘年，所至有政聲。詩文遒勁，兼善丹青，丘壑煙巒，能紹太常、司農家秘，而不以自名（王書：《婁東太原畫系考略》，頁4下）。
- (62) 王書：《婁東太原畫系考略》，頁7上。
- (63) 鄧麗華：〈從曾鯨肖像畫看晚明文人個人形象的建立〉，臺北，臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2002年，頁62。
- (64) 〈王宸像〉卷及各家題跋，見楊新主編：《明清肖像畫》，上海，上海科學技術出版社、香港，商務印書館有限公司，2008年6月，頁180-181，圖版93。
- (65) 袁枚（1716-1797），字子才，號簡齋、倉山居士、隨園主人，浙江杭州人。乾隆四年（1739）進士，授翰林院庶起士，曾任江寧、上元知縣，乾隆十四年（1749）辭官養母，定居南京隨園，勤於著述立說。據《零陵地區志》記載，乾隆末年，袁枚遊粵，歸途道經零陵，受到王宸熱情接待，留住數月。袁枚在永州期間，王宸為之導遊永州名勝殆遍，因二人皆白髮朱履，每出遊，見者視為神仙。二人每次遊覽歸來，一同坐長廊，垂畫簾，排列幾案，燒雙樺燭，一個作畫，一個題詩，賓主相歡，極零陵文壇一時之盛。袁枚題識王宸像或許就在此期間。
- (66) 姚成烈（1716-1786），字申甫，號雲岫。乾隆十年（1745）進士，乾隆三十五年（1770）任江寧布政使，後歷任廣西巡撫、湖北巡撫、禮部尚書等。姚成烈受邀題識王宸像，可能在他乾隆四十九年（1784）六月從湖北巡撫調任禮部尚書之際。
- (67) 畢沅（生卒年不詳），字晉初，江蘇太倉人，畢沅妹，有《梅花繡佛齋草》傳世。晚年，罷官後的王宸投奔時任湖廣總督的同鄉畢沅，寄寓武昌。畢沅題識王宸像時在乾隆癸丑（1793）。
- (68) 初彭齡（1749-1825），字紹祖，號頤園，山東萊陽人，乾隆四十五年（1780）進士，改翰林庶起士，授江南道監察御史，以耿直敢言引起朝廷注目。後任工部侍郎、雲南巡撫、兵部尚書等職，以工部尚書休致。
- (69) 周厚輦（生卒年不詳），字馭遠，號載軒。江西湖口人。乾隆三十六年（1771）進士，授編修，充會試同考官，直上書房。曾官任成都學使、京畿道監察御史、戶科給事中等。
- (70) 梁敦書（生卒年不詳），大學士梁詩正（1697-1763）子，號鏡幃，浙江杭州人。曾任福建、河南按察使，官至工部左侍郎、兵部右侍郎。
- (71) 余輝：〈十七、八世紀的市民肖像畫〉，北京，《故宮博物院院刊》2001年第3期，頁39。
- (72) 彭亞：〈關於中國傳統肖像畫圖式和精神內涵的思考〉，杭州，《新美術》2007年第1期，頁107。
- (73) 參見蕭高彥：〈愛國心與共同體政治認同之構成〉，陳秀容、江宜樺主編：《政治社群》，臺北，中央研究院中山人文社會科學研究所，1995年1月，頁271-196。
- (74) 清·趙基：〈吳江趙氏詩存序〉，見趙作舟輯：《吳江趙氏詩存》卷首，清嘉慶十二年（1807）刻本。
- (75) 江慶柏：《明清蘇南望族文化研究》，南京，南京師範大學出版社，1999年9月，頁269。
- (76) 清·趙鴻藻：〈吳江趙氏詩存後序〉，《吳江趙氏詩存》卷首，清嘉慶十二年（1807）刻本。
- (77) 劉志偉：〈族譜與文化認同——廣東族譜中的口述傳統〉，收錄於上海圖書館編：《中華譜牒研究》，上海，上海科學技術文獻出版社，2000年11月，頁42。關於家譜的綜合解釋，可參閱劉黎明：《祠堂·靈牌·家譜——中國傳統血緣親族習俗》，成都，四川人民出版社，2003年7月，頁163-216。
- (78) 清·田步蟾：《武進周氏家集五種序》。
- (79) 王書在民國二十三年甲戌（1934）十月所寫的〈序言〉中說：“吾族撰、素、昱、宸為小四王，皆公（指王時敏）子侄孫曾輩，一門馳譽，名噪當時，或則以異公為承上啓下，介乎大小四王之間，而以虞山王玠為小四王之一。其後尤著者，如寶林、鳳儀、馥、帖孫等，蓋大都規撫太常、司農，傳其南宗墨妙也。自雍、乾、嘉、道以迄咸、同，海內珍若拱璧。此外，能承家學者，至今綿延不絕，三百年來，殆難以縷指計焉，婁東畫派斯為盛。……顧吾族自遷婁以來六七百年，奉常公至今亦三百餘年，歲月愈久，考查益難，雖有宗譜事略可稽，而其藝術罕有記載，於是謹為搜輯諸書，彙以家乘方志，參以見聞所及者，凡得若干人，各撮其大概，名曰“婁東太原畫系考略”。自夏迄冬，始竣其事，深愧搜羅未廣，無當記載所望，族中長老及海內外淵博之士，予以指示，匡其不逮，則幸盛焉。”字裡行間，無不透露出其編輯是書的良苦用心。關於婁東畫派的狀況，亦可參閱吳聿明編著：《婁東畫派研究》，（南京，南京大學出版社，1991年6月）和蕭平、萬彙：《婁東畫派》（長春，吉林美術出版社，2003年1月）。