

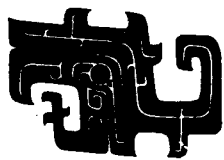
# 王原祁的山水畫藝術

郭繼生 著



# 王原祁的山水畫藝術

郭繼生 著



故宮叢刊甲種

# 故宮叢刊編輯委員會

編輯委員

李霖燦（兼主編）

王璞

江兆申

汪繼武

昌彼得

胡賽蘭（執行編輯）

版權所有

中華民國七十年六月初版

故宮叢刊  
甲種之廿二

王原祁的水畫藝術

編輯者

國立故宮博物院  
故宮叢刊編輯委員會

印行者

國立故宮博物院

中華民國臺北市士林外雙溪

印刷者

萬任印製股份有限公司

臺北市南昌街二段二〇六號七樓

## 緣 起

本院所發行之書刊，關於學術研究：有「故宮季刊」及「故宮英文雙月刊」二類。另編印有「故宮名畫解題」及「故宮藏品選目」二書，於各界對本院藏品之瞭解，頗有裨益。惟以上書刊，均爲專門性研究所需，爲應社會一般之需要，近復長期編印「叢刊」數種。彙刊本院同仁研究成果及特約印行海內外有關中國文化及藝術等書刊，以期有助於研究鑒賞之風氣。「叢刊」內容，暫定以下三種：

一、故宮叢刊甲種——以學術性專著爲主。

二、故宮叢刊乙種——以一般性文物介紹之著作爲主。

三、故宮叢刊丙種——以專題性圖片爲主之畫冊。

除以上三種外，當視需要，繼續增印，隨時出版。茲當發刊之始，略述緣起，尙祈各界人士，指教匡正，無任企禱！

中華民國六十五年五月二十日 海寧 蔣復璁 於國立故宮博物院

「華山秋色」軸（部份） 一六九三 國立故宮博物院藏



「傲王蒙夏日山居」軸

一六九四

國立故宮博物院藏



（印）

余曾聞之先奉常云五  
江張子相家見大癸秋山  
里淡色之物雖大歷生年亦  
不易得以此夜再見為恨時  
移必易此圖不為何法矣  
畫畫以來亦形若畫每  
當壁破此壁為其甚  
舍此水月鏡花何往托托  
獨其舊故而已

東儀吳允臨請余畫  
取玉名與之深謀其  
能能伊子無為點墨  
成旋大令秋全望望  
宿報方行所屬此意  
雖以見全用之吾物內之  
雅也

康熙丁亥初秋王度那畫



「草堂煙樹」軸 一七一五 國立故宮博物院藏



古人用筆意在筆先  
乃處立藏鋒不露元  
四家化得移為蕭洒愛  
剛勁為和正藏鋒之意  
也予在虎潭其要可及可別  
處空石及不可到之處  
中三昧在深泰而自會  
康熙乙未暮春畫於  
穀詒堂并題  
王原祁 解

# 目 錄

|              |                |    |
|--------------|----------------|----|
| 第壹章          | 敘論：材料及方法上的幾點考慮 | 一  |
| 第貳章          | 王原祁的生平         | 九  |
| 第叁章          | 王原祁的繪畫思想       | 二九 |
| 第一節          | 王原祁與繪畫傳統       | 三〇 |
| 第二節          | 王原祁的畫論         | 三九 |
| 甲、構圖         |                | 四〇 |
| 乙、筆墨         |                | 四三 |
| 丙、設色         |                | 四四 |
| 丁、詩畫、音畫相通的看法 |                | 四五 |
| 戊、餘論         |                | 四七 |
| 第肆章          | 王原祁山水畫風的發展     | 五八 |

|         |                    |     |
|---------|--------------------|-----|
| 第一節     | 王原祁的早期畫風           | 五八  |
| 第二節     | 王原祁的中期畫風           | 六三  |
| 第三節     | 王原祁的晚期畫風           | 七一  |
| 第伍章     | 王原祁山水畫的影響及其地位演變的分析 | 八四  |
| 第一節     | 王原祁與當時重要畫家的比較      | 八四  |
| 第二節     | 王原祁的影響             | 八八  |
| 第三節     | 王原祁藝術地位的演變         | 九二  |
| 第陸章     | 結論                 | 一一〇 |
| 引用及參考書目 |                    | 一一二 |
| 圖版目錄    |                    | 一二七 |

## 第壹章 敘論：材料及方法上的幾點考慮

在中國畫史研究的領域裏，現階段最急切的工作之一無疑是對於個別藝術家的專門研究【註一】。璞博（John A. Pope）在擔任美國華盛頓佛瑞爾藝術館（Freer Gallery of Art）館長時（一九六五）即提出類似的意見。他在爲艾瑞慈（Richard Edwards）的「李迪」（Li Ti）一書所寫的序言裏說：「對於中國畫史的進一步知覺多半要依靠個別藝術家的詳細研究，而不是討論整個領域的概括性著作。【註二】」很有趣的是，大英博物館東方古物處（Department of Oriental Antiquities）的翟尼士（Soame Jenyns）在同一年也無獨有偶地發表了同樣的，但更具體的願望：「我希望看到更多的個別畫家的研究論文；這些論文要附有圖片說明各該畫家早期與晚期的有年款的作品，以及當時的、後代的摹仿作品。【註三】」

本書所要研究的畫家是王原祁（一六四二—一七一五），而以故宮所藏的他的作品爲研究的基礎與討論的中心。他是清初六大畫家——所謂「四王吳恽」【註四】——裏最年輕的，但其山水畫藝術成就却不讓於先賢長輩。在中國畫史上，王原祁的地位並不是一直都很穩定；當然，其藝術地位的消長是和各個不同時代與地域所持有的藝術價值觀，即包括藝術本身的價值與藝術與人生的關係等問題的看法，有密切的關係【註五】。但是，暫時撇開價值判斷不談，王原祁在山水畫史上的影響却是個不容否認的歷史事實。早在他死後不久，一位十八世紀畫家及藝術批評家方薰（一七三六—一七九九）在所著「山靜居論畫」裏就指出：「海內繪事家不入石谷（王翬）牢籠，即爲麓台（王原祁）械紐」【註六】。在他以後稱揚王原祁的批評家更無計其數，近代畫家及藝術批評家陳定山更認爲「有清三百年畫家盡爲」

王原祁「籠罩」【註七】。此外，更有一批西方的藝術史學者，如李雪曼（Sherman Lee）、高居翰（James F. Cahill）、蘇立文（Michael Sullivan）等人，幾乎都異口同聲地稱王原祁是四王中最為獨創一格的畫家【註八】；他們從不同於中國的藝術傳統的觀點來看王原祁的藝術，而予以很高的評價，這是值得注意的【註九】。因此，研究王原祁的山水畫藝術，對於中國畫史的進一步的瞭解，無疑會有很大的幫助。

截至目前為止，中國及西方的藝術史學者對於王原祁的研究大都是片斷的、概略的。在中國，由於嚴格的藝術史學的不發達，真跡的難見與偽作的充斥，以及對傳統藝術的偏見（尤其是民國以來對四王繪畫的偏見），藝術批評家有的是囿於成見而認為他的作品一無可取；最近的例子，像一九七二年王天循在其「張大千的畫風及其歷史地位」一文所說的「……明清的畫家多閉門造車，以摹臨古畫為滿足。此風氣尤以四王為最」【註一〇】就是以偏概全的看法。有的則落於古來畫品裏老套的用語，而很少有人充分利用作品本身所呈現的視覺證據來探究、批評其藝術成就【註一一】。

另一方面，在西方，由於自十八世紀末期即起源於德國的一種科學的藝術學（Kunswissenschaft）的發展，慢慢形成一套藝術史學（Kunstgeschichte）的理論與方法，並應用到西方以外的藝術上，獲得驚人的成果【註一二】。有趣的是，最早從藝術史的觀點來肯定王原祁的山水畫藝術的即為德國的孔達女士（Victoria Contag）【註一三】。接着有瑞士的杜布士克（J. P. Dubosc）對於王原祁作品的讚賞與收藏【註一四】。到了瑞典人喜龍仁（Oswald Siren）撰寫他的七大冊巨著「中國畫：名家與原理」（Chinese Painting: Leading Masters and Principles）時，就對王原祁的作品有較仔細的討論【註一五】。但是，和前二者一樣，他並未深入的把有關的作品加以詳細排列、比較分析、進而歸納出王原祁山水畫的發展、風格特徵及其影響。本書即是想以前人研究的成果為基礎，對於王原祁的山水畫藝術做一較

專門的、深入的探討，並附有重要作品的影本（其中大部分尚未公開過）以說明、解釋其藝術的本來面目。

不可否認的，藝術作品本身是藝術史的主要材料，也是研究的焦點所在。在一般歷史學的研究裏，材料的不完備是衆所周知的困難；此種困難在藝術史的研究上尤爲明顯。這可分兩方面來說：一方面，由於年代久遠，許多作品早已不存在於世上，或者目前其收藏所在不爲人知；另一方面，由於從事本研究的时间有限，而且又偏處一隅，無法親自看到許多散在世界各公私收藏的作品，最多只能由影本略窺一二其本來的面貌；而這樣的觀察常會導致很可笑、很危險的看法。

由於這項材料上的限制，本書以探討筆者能親自看到的作品爲主；在非常必要時才利用較爲可靠的影本做爲印證。幸好目前王原祁作品的收藏以臺北故宮博物院爲最豐富；加上故宮所藏其他宋元明清各代畫蹟，可以有較多的排比、分析的機會。就中國藝術史研究的現況而言，以某一收藏裏某一大家的作品爲中心而做的研究已經有人嘗試過了，如魏飛得（Roderick Whitfield）的「趙古」一書即以莫爾斯（Earl Morse）夫婦收藏的王翬作品爲中心；更有人以單幅畫做爲研究主題，例如李鐸晉的「趙孟頫華秋色」[註1]，班宗華（Richard Barnhart）的「董源河伯娶婦」[註2]等。因此，本書希望從現有材料裏能對王原祁的山水畫有較爲客觀的認識與評價；當然，將來親自看到其他原作或前所未見的作品出現時，本書的看法就很可能要加以修改。

有了材料，究竟要用什麼方法才能達到研究的目標呢？一般而言，材料會決定方法的選擇與應用，而方法也會決定材料的取捨與處理；在實際研究時，二者是密不可分。此地並不容許對藝術史的方法做冗長的理論上的討論，但却有必要說明本文所採取的觀點。

面對藝術史的主要材料——藝術作品——時，第一步當然要看看呈現於眼前的是怎樣的一個「形相

(form)」。此時應該利用形態學(morphology)的方法，也就是說先描述(describe)作品本身所呈現的視覺證據，而不立刻就對作品加以評價(evaluate)；評價應根據觀察形相後的結果而發出，而不僅僅是個人喜惡的反映而已【註一九】。

做為一門人文學科，藝術史需要有其本身專有的概念及術語，以利問題的提出與討論。但在中國，這一套概念及術語可以說均尚未成立；古來畫品或畫論裏的用語常常是含糊的、不精確的，無法用來描述及傳達作品本身所呈現的視覺證據。所以，本書不得不借助於一些西方藝術史學者所發展出來的術語，並嘗試融合應用傳統中國的藝術批評理論與西方的藝術批評及藝術史學的概念。

「『風格(style)』是藝術史的基本概念，因藝術史的基本問題的提出，端賴『風格』這個概念的應用。【註二〇】風格大致可分三類：時代風格、民族風格、個人風格。關於個人風格的形成與演變，藝術史學家之間意見並不一致【註二一】。但是，近來大部的學者都同意：風格的改變並非由於天演進化的法則或命定論的必然性所決定，而是藝術家自己的一種自覺的抉擇(conscious choice)所致；不論是接受傳統的成規或改變傳統的成規，甚或完全反對成規，在在是一項抉擇【註二二】。另一方面，「『風格』是個人的現象，同時也是文化的現象。【註二三】」要求對一個藝術家的風格有更深入的瞭解，勢必不能不對他所承受的傳統以及其社會文化(socio-cultural)背景有所認識。但是，最要緊的還是找出他如何接受傳統，如何做自覺的抉擇，從而表現出怎樣的個人風格。

在尋求藝術家個人風格的特徵時，通常是看他如何由初期所受的訓練發展到晚期成熟的作品；從各期的作品裏異中求同，而歸納出其特徵。中國畫發展到明末清初，已由元代的空間立體的表现、明代的畫面上平面的組織與裝飾趣味，演變成抽象的處理空間的方法，更講求筆墨的趣味【註二四】。因此，畫家個人風格的特徵表現於構圖取景的，往往遠不及表現於筆墨的來往，來得深刻；這當然不是說構圖不

重要，而是說構圖常常（並非總是）有成規可循，畫家可以依自己的需要加以適度的改變而採用，就像作曲家利用現有的曲式來作曲一樣；筆墨則充滿着個人筆觸（personal touch）所產生的各式各樣的精微差異（nuances）【註一四】：筆墨如何與構圖聯合起來而成就一件作品的整個的表現？是觀賞者注意力的焦點，也是藝術史家尋求個人風格特徵的所在。

歷史之所以能寫成乃是由於過去的事件裏有某種程度的穩定，從而得以和其他事件分開來。這個道理同樣適用於對於風格的歷史發展探求。但是，在此要注意的是：由於材料的限制以及明末清初畫壇的折衷主義（eclecticism）的傾向，本書並不能提供王原祁個人風格的逐步發展的一個很明顯的次序（sequence）關係。雖然可以有一個大致可循的發展型態，但並無法完全據之以決定未署年款的作品所應歸屬的年代；最多只能有一個概略的說法【註一五】。

王原祁所處的時代，或者（借用庫布勒〔George Kubler〕的說法）他進入（entrance）的傳統的那一時期【註一六】，在中國畫史上是頗為特別的。一位西方的中國藝術史學者席克門（Laurence Sickman）在談到這個時期的時候說：「十七世紀及十八世紀早期的中國畫是所有中國藝術史的研究裏最吸引人的領域之一。在這個時期裏，繪畫的面貌洋洋大觀，各種風格百花齊放，有些畫家更獨樹一幟。」接着他說：「這些因素，使得目前為止西方人對清朝繪畫的研究顯得有待加強，以求對其成就有更為完全的認識。但是，令人更感到困難的問題是：許多名家都是折衷派，而他們以某一風格所作的畫跟以另一風格所作的畫往往不容易讓人分辨出來。【註一八】」面對這個問題，實在有必要拿王原祁跟當時其他重要畫家做比較：同中求異，看他的個人風格有怎樣的獨創性；異中求同，看他如何與他同時的畫家「賦其時代予內容」【註一九】。

由於前述材料上及方法上的考慮，本書的第貳章將討論王原祁的背景，他的生平簡介，社會文化環

境，他與文人畫家們的關係，以及十七世紀前半期的江南畫壇。其次的第叁章將研究王原祁與文人畫傳統的關係，他的藝術目標 (artistic aims) 及批評觀點 (critical viewpoints)，包括他對於傳統的態度及他的自覺的抉擇，他對於構圖、筆墨、設色的新看法。第肆章接着就要從作品裏探求他個人風格的發展及其所表現出來的特徵；這是本文的重點所在，所佔篇幅也較多。再其次的第伍章則把王原祁拿來和當時各派裏的重要畫家做一比較，並討論他的畫風的影響，進而就王原祁在山水畫史上的地位的演變加以分析，從而就其作品本身及其餘響，嘗試替他在中國畫史上定位。換句話說，本書的性質及目的是一項批判的評價 (critical appraisal)。

無論如何，本書只是一項初步的探究而已。就像許多需要細細嚼咀的書一樣，對畫的深入了解與體會也有待研究者眼力的進步與心靈的成熟。

## 註釋

- 註 一 參見李霖燦，中國畫史研究論集，頁一六九。
- 註 二 Richard Edwards, *Li Ti*, p. v.
- 註 三 *A Background to Chinese Painting*, p. xx.
- 註 四 四王指王時敏 (一五九二—一六八〇)，王鑑 (一五九八—一六七七)，王翬 (一六三一—一七一七) 及王

原祁；吳惲指吳歷（一六三二—一七一八）及惲壽平（一六三三—一六九〇）。六人皆生於清之前，死於清代，而且傳世作品大部分皆屬清代，故一般均視為清代的畫家。

註 五 詳見本書第五韋。

註 六 收在於樸編，中國畫論彙編（以下簡稱畫論），頁四五八。方薰接着又說：「寫生捨徐〔熙〕黃〔荃〕，非所爲法。山水去董〔源〕巨〔然〕，豈得爲宗？南沙〔蔣廷錫（一六六九—一七三二）〕涉筆染素，能不落南田〔惲壽平〕之蹊逕。東山〔董邦達（一六九九—一七六九）〕揮酒經營，能擺脫麓台之坯塹……」（頁四五九），可見到了當時，一般山水畫家要費很大力氣才能擺脫掉王原祁的影響力。有關王原祁的影響，詳見本書第五韋。

註 七 定山論畫七種，頁五四。

註 八 Sherman Lee, *A History of Far Eastern Art*, p. 444.

James Cahill, *Chinese Painting*, p. 167.

Michael Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, p. 245

詳見本書第五韋。

註 九 他們的看法當然不是完全正確的，但多多少少總提供了後人一些思考的門徑。

註 一〇 中央日報，一九七二年十二月三日，第八版。

註 一一 前者可以俞劍華在《中國繪畫史》，下冊，頁一七八—一八一的批評爲代表，後者如鄭昶在《中國畫學全史》頁四四—一五三九的看法。

參見 Wen C. Fong, "Chinese Painting: A Statement of Method," *Oriental Art*, IX (Summer, 1963), 73-78.

註 一二 參見 Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, pp. 117-276.

註 一三 *Die Sechs berühmten Maler der Ch'ing Dynastie*，時爲一九四〇。