

The background of the book cover is a traditional Chinese landscape painting in ink and light color. It depicts a vast, mountainous terrain with steep cliffs, dense clusters of pine trees, and a small cluster of traditional Chinese buildings with tiled roofs nestled in a valley. The style is characteristic of the Qing Dynasty, with fine brushwork and a sense of atmospheric perspective.

清六家画丛

王原祁

画集

编者 徐建融

上海人民美术出版社

王原祁畫集

馬承源

上海人民美術出版社
編者 徐建融

(沪)新登字 102 号

王原祁画集

编者：徐建融

责任编辑：孙国彬 封面设计：杨利禄

出版

者：上海人民美术出版社

发行

(上海长乐路六七二弄三三号 邮编 200040)

经 销 者：全国新华书店

印刷者：上海市印刷十厂

一九九六年一月第一版第一次印刷

开本：787×1092 1/16 印张：7

印数：00001—10000

ISBN 7-5322-1440-0/J·1360

定价：19.00元

笔底金刚杵

徐建融

——王原祁艺术简论

「以径之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画」（董其昌）的山水审美境界，至清初「四王」而达于集大成，其中，王原祁最晚出，其成就却最引人注目。

王原祁（一六四二——一七一五），字茂京，号麓台，江苏太仓人，王时敏之孙；其父王掇、叔王撰，也以绘画擅场。由于家学渊源和个人的天分及努力，他在十岁时便表现出过人的绘画才能，使王时敏大为惊讶，认为「是子业必出我右」。从二十岁开始，正式从祖父学画，穷究六法之要、古今之变。王鉴见到他的作品后对王时敏说：「吾两人当让一头地。」王时敏也表示：「元季四家，首推子久，得其神者唯董宗伯，得其形者予不敢让，若形神俱得，吾孙其庶乎！」

王原祁于二十八岁中举，次年连中进士；王时敏对他说：「汝幸成进士，宜专心画理，以继我学。」并作了《仿宋元名家山水册》三十开付他收藏、摹习。四十岁后，王原祁正式登上政治舞台，历任顺天乡试同考官、任县知县，颇得上司信任，旋调北京，升刑部给事中，迁礼部改任中允，入直南书房。历任侍讲侍读学士、太子府詹事，最后出任户部左侍郎，因此被称为王司农。

王原祁在南书房供奉时，康熙帝玄烨常常来观赏他画山水，并赐诗表示赞扬，其中有一句「画图留于人看」。王原祁为了纪念皇恩，特地将这六字刻成印章铃用。五十九岁时，他奉命鉴定内府收藏的古今名人书画的真赝，于兹大开眼界。五年后鉴定任务完成，又奉命与孙岳颁、宋骏业等负责编纂《佩文斋书画谱》，由他担任总裁，共搜罗一千八百四十四种文献古籍，梳理排比，考订校勘，于兹其眼界获得百尺竿头的进一步拓展。

康熙五十年（一七一二），恰逢玄烨六十岁生日，王原祁又奉命主持绘制《万寿盛典图》表示庆贺。因其渥宠如此，画艺又高，所以当时侍臣和宫廷画家家中，多奉其画派为正径。

在「四王」中，王翬是职业性的画家，王时敏和王鉴是传统意义上的文人画家，王原祁则介乎二者之间。他大半生都为朝廷统理书画方面的事宜，所以使他从业余走向专业，成为宫廷侍臣供奉中的一员，但他的家世和文化修养又使他并不走职业画工的道路。他是要做到职业画家的稳练，同时又保持业余画家的萧散精神和士气抒遣，从他印章上所刻的文字如「我心写矣」、「兴与烟霞会」等等，可以窥见其胸襟的一斑。

王原祁撰有《雨窗漫笔》和《麓台题画稿》，强调并发展了王时敏、董其昌的传统意识，同时在具体的结构经营和笔墨技法等方面，又提出了独到的个人见解。

他最为服膺的是「元四家」中的黄公望，曾反复申说：「大痴画以平淡天真为主，有时而傅彩灿烂，高华流露，俨如松雪，所以达其浑厚之意，华滋之气也，段落高逸，模写潇洒，自有一种天机活泼，隐现出没于其间。」但对倪瓚的「高逸」，王蒙的「奇变」，吴镇的墨法，他也推崇备至。进而沿流讨源，对于董源、巨然，更表示由衷的钦佩，认为「董巨风韵，元季四家中大痴得之最深」，「梅道人传巨然衣钵……得其神髓」，「黄鹤山樵……晚入董巨之室，化出本宗体，纵横离奇，莫可端倪」。所以，他明确表示：「要仿元笔，须透宋法，宋人之法一分不透，则元笔之趣一分不出。」余从大痴入门，渐有进步，欲竟其学，公余辄究心董巨，此得本莫愁末之意也。」这种动态的传统观，使得王原祁在追随「南宗正派」的过程中，并不停滞于传统之下，而能生根于传统之中，并成为传统光辉里的一分子。对于结构和笔墨的认识，正体现了其美学思想的闪光点。

所谓「结构」，是泛指一幅画面上各部分的山石、云水、树木、舟桥、屋宇的配置，以及由此而产生的整体表现效果而言。王原祁认为，一幅画的最佳结构效果，既不在摹拟自然的丘壑，也不在摹拟传统的图式，而在「气势」轮廓的酝酿。只有借助于恰到好处的「气势」轮廓，才能达到妙造自然、活用传统。而「气势」的产生，则端赖于龙脉、开合、起伏的运用。他指出：「龙脉为画中气势源头，有斜有正，有浑有碎，有断有续，有隐有现，谓之体也。开合从

高至下，宾主历然，有时结聚，有时淡荡，峰回路转，云合水分，俱从此出；起伏由近及远，向背分明，有时高耸，有时平修，转侧照应，山头、山腹、山足，铢两悉称者，谓之用也。若知有龙脉，而不知开合起伏，必拘索失势；知有开合起伏，而不辨龙脉，是谓顾子失母。故强扭龙脉则生病，开合偏塞浅露则生病，起伏呆重漏缺则生病。且通幅有开合，分股中亦有开合，通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在过接映带间，制其有余，补其不足，使龙之斜正浑碎，隐现断续，活泼泼地于其中，方为真画。如能从此参透，则小块积成大块，焉有不臻妙境者乎？」这段话颇为重要，是王原祁山水画结构理论的一大发明，为前人所未曾论及。在这里，「结构」的元素虽然仍为山石、云水诸景物，但在实质上已起了根本性的转化，它们不再是作为「内容」的景观物象之真实再现，而是作为「形式」的笔墨点线之依附框架。反映在他的创作实践中，则成为一层坡、二层树、三层山（龙脉之体）和积石成山（开合、起伏之用）的典范图式。有些西方学者把他与塞尚相比，称其为中国古代绘画史上的结构主义大师，是不无道理的。但与西方的结构主义不同，王原祁的「结构」并不是以结构本身作为最终的目的，而仅仅是为了提供笔墨表现的一个框架。

对于笔墨的认识，王原祁始终是将它与「结构」联系在一起的。这并不奇怪，因为「结构」的体用只有通过笔墨的传达才能在画幅上呈现出来；而没有「结构」，笔墨也就失去了表现的目的——正如前人的笔墨，如果不是针对物象的传写再现，也就失去了表现的目的。所谓「笔不用繁，要取繁中之简；墨须用淡，要取淡中之浓，要于位置间架处，步步得肯」以及「先定体势，后加点染」云云，正道出了笔墨与「结构」相为表里的内在联系性。至于具体的用笔用墨，他主要拈出了一个「毛」字，也就是要求笔墨的表现要有变化。这种变化，不仅仅是通过运笔的轻重疾徐、蘸墨的枯湿浓淡、点线的疏密聚散而体现出来，而是要求每一笔都坚凝松秀，不滑不光，气古味厚，每一笔都要有生长的趋势，笔锋直触纸背，皴擦处多用干笔，然后用墨水或浅绛渲染，以产生一种充满动势和生命力的丰富效果，最终构成「气韵生动」的意境。

传统绘画以「气韵生动」的意境营造为终极目的。但对「气韵生动」的内涵则因时推移而各有不同的释义。最

早是指生动地传写出所描绘的客观物象的精神而言；其后是指生动地传写出画家主观的心境意绪而言；至明清之际，则是指生动地表达出笔墨形式的韵味而言。这实际上反映了传统的绘画美学观，由客体而主体进而到本体的演化历程。而就笔墨意境而论，则以王原祁的创造最具本体的「气韵生动」之美。

历来对于王原祁的笔墨特色，多归结为「笔底金剛杵」五字。如秦祖永《桐阴论画》称其：「气味深醇……沉雄跌宕，元气淋漓，笔端金剛杵之语不虚也，有志笔墨者，能会司农古隽浑逸之趣，则得之矣。」所谓「金剛杵」，是指佛教护法中的一种武器，其形制无锋芒棱角而呈浑厚朴实之象，有无坚不摧的力量。王原祁的笔墨浑厚华滋而不轻薄浮浅，力敌万钧而不剑拔弩张，如张庚《国朝画征录》称其「熟不甜，生不涩，淡而厚，实而清」；方熏《山静居画论》称其「干笔重墨，皴擦以博浑沦气象」，所以用「笔底金剛杵」作比喻，实在是再恰当不过的。如果没有「笔底金剛杵」的深湛功力，其小块积成大块的结构章法便难免沦于涣散破碎而无复浑厚华滋的整体感。

所谓浑厚华滋，是指作品完成之后的全局笔墨效果。那么，在创作的进行过程中，他又是以怎样的方式来取得这种效果的呢？大致上来分析，所谓浑厚，可以归结为干笔渴墨由淡而浓的运用之妙。用于笔渴墨，容易显得重而毛，重则厚，毛则浑；再加上这种干笔渴墨是由淡而浓地层层积染、皴擦而成，层次异常的丰富，这就更取得了浑厚的效果。而所谓华滋，则取决于其特殊的干擦湿染法的运用之妙。王原祁喜欢于皴纹之后用散锋渴墨再加干擦，使皴擦处变得模糊起来，以取得一种苍茫的效果；在干擦之后再以淡墨水或浅绛色渍染，便自然显得透明华滋而气韵流动了。

张庚曾从山阴闻人克大处获观王原祁的《秋山晴爽图》卷，「图长五尺余，丘壑一开一阖而宏阔无际，神味萧爽，元气淋漓，冲融跌宕之致，既奕奕怡人，湛彩晬盎之精，复晶晶眩目，盖力沉贯纸背，而光气发越于上」，一时叹为观止。克大遂向他述说此图的创作经过：「先以淡墨略分轮廓，既而精辨林壑之概，次立峰石层折、树木株干，每举一笔，必审顾反复，自晨至夕而草图成；次日少加皴擦，复以淡赭入藤黄少许渲染，熨干，再以墨笔干擦石骨，疏点木叶，而山林屋宇、桥渡溪沙逐渐了然。然后以墨绿水疏疏缓缓渲出阴阳向背，熨干，再勾再勒，再染再点，自淡

及浓，自疏而密，半阅月而成。整个过程，发端浑沦，逐渐破碎，收拾破碎，复还浑沦，流灏气，粉虚空，无一笔苟下。

从这里，不难看出王原祁的创作完全是按照自己对于传统——结构——笔墨的既定程式有序地进行的，完全是画家美学思想的理性主义反映，而绝非对前人图式的照搬照抄、因袭不化。这种创作的原则，与西方的结构主义颇有外形式上的相似之处，而在通过笔墨的效果来范畴一种与历史传统有着内在关联性的审美境界方面则与之相异。另一方面，在这种境界中，尽管涵有明显的传统因素，但这些传统都已成功地融会到了他自己的个性结构和笔墨之中。如他大量仿黄公望的作品，实际上全是自家面目，尤其是金刚杵的笔性墨韵，模糊而浑沦，有一种毛辣辣的感觉，显得十分融和厚重而看不透，与黄画的简净明洁大相径庭，正如其自谓「谓我似古人，我不敢信，谓我不似古人，我亦不敢信也」。其他如仿王蒙，仿倪瓚，仿高克恭，无不如此。

在王原祁的创作实践中，并不是没有汲取自然造化的滋养。他也常有机会到各处去接近大自然，观察真山水，旷然心会，濡毫吮墨。但是，他的侧重点，始终是放在传统的历史感上以创造一种笔墨美，而不是放在自然的现实感上以创造一种丘壑美。因此，他从真山水中所看到的，正如他在前人的图式中所看到的，也就只能是他所熟知的龙脉、起伏、笔墨等程式要素。他指出：「作画意在笔先，以得势为主，间架分寸，全在迎机；笔墨之妙，由淡入浓取气，以求天真。」「作画于搦管时须要安闲恬适，扫尽俗肠，默对素幅，凝神静气，看高下，审左右，幅内幅外，来路去路，胸有成竹，然后濡毫吮墨，先定气势，次分间架，次布疏密，次别浓淡，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑泊。」所谓「意在笔先」之「意」，或「胸有成竹」之「竹」，正是指对龙脉、起伏、笔墨等程式要素的理解而言。

基于如上的认识，回头来看董其昌「画」与「山水」之比较，我们不能不承认，王原祁的艺术在最大限度上体现了作为「画」的本体自律的「笔墨之精妙」。

一九九四年十二月于上海毗庐精舍

目 录

王原祁像

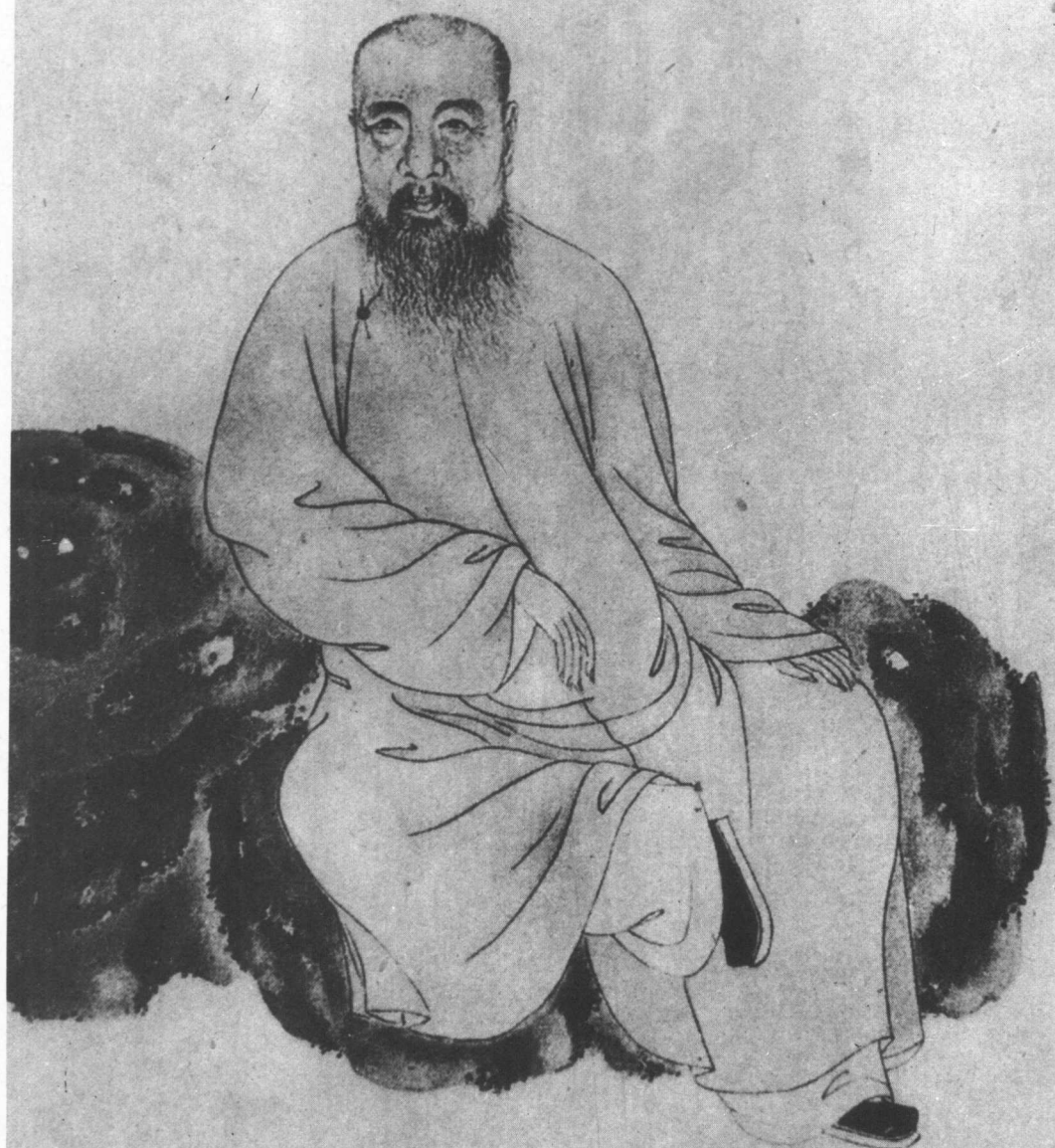
一	仿子久笔(扇面)	一	仿宋元山水册(十二开)(之六)	二二
二	仿子昂山水(扇面)	二	仿宋元山水册(十二开)(之七)	二三
三	山水图轴	三	仿宋元山水册(十二开)(之八)	二四
四	仿大痴山水图轴	四	仿宋元山水册(十二开)(之九)	二五
五	闲圃书屋图轴	五	仿宋元山水册(十二开)(之十)	二六
六	华山秋色图轴	六	设色山水图轴	二七
七	仿王蒙夏日山居图轴	七	仿黄鹤山樵图轴	二八
八	山水图轴	八	仿古山水册(十开)(之一)	二九
九	山水图轴	九	仿古山水册(十开)(之二)	三〇
一〇	山水图轴(局部)	一〇	仿古山水册(十开)(之三)	三一
一一	溪山深秀图轴	一一	仿梅道人山水图轴	三二
一二	山水图轴	一二	仿云西乔松修竹图轴	三三
一三	仿黄公望山水图轴	一三	仿倪黄山水图轴	三四
一四	仿高房山云山图轴	一四	仿黄公望山水图轴	三五
一五	夏山图轴	一五	仿古山水图屏(八幀)(之一)	三六
一六	仿宋元山水册(十二开)(之一)	一六	仿古山水图屏(八幀)(之二)	三七
一七	仿宋元山水册(十二开)(之二)	一七	仿古山水图屏(八幀)(之三)	三八
一八	仿宋元山水册(十二开)(之三)	一八	仿古山水图屏(八幀)(之四)	三九
一九	仿宋元山水册(十二开)(之四)	一九	仿古山水图屏(八幀)(之五)	四〇
二〇	仿宋元山水册(十二开)(之五)	二〇	仿古山水图屏(八幀)(之六)	四一
二一		二一	仿古山水图屏(八幀)(之七)	四二
二二		二二	仿古山水图屏(八幀)(之八)	四三
二三		二三	赠姚文侯胜弈图轴	四四

二五	碧树丹山图轴
	碧树丹山图轴〈局部〉
二六	山中早春图轴
二七	设色山水轴
二八	仿大痴山水图轴
二九	仿高房山云山图轴
三〇	仿倪瓚山水图轴
三一	山水图轴
三二	仿黄鹤山樵山水图轴
三三	富春山色图轴
三四	北阡草庐图轴
三五	富春大岭图轴
三六	山居图轴
三七	寒岫溪亭图轴
三八	设色云林山水图轴
三九	仿梅道人山水图轴
四〇	仿大痴山水图轴
四一	烟浮远岫图轴
四二	江乡春晓图轴
四三	山水图轴
四四	山水图轴
四五	仿古山水册(十二开)(之一)
	仿古山水册(十二开)(之二)

四五	
四六	
四七	
四八	
四九	
五〇	
五一	
五二	
五三	
五四	
五五	
五六	
五七	
五八	
五九	
六〇	
六一	
六二	
六三	
六四	
六五	
六六	
六七	

	仿古山水册(十二开)(之三)	六八
	仿古山水册(十二开)(之四)	六九
	仿古山水册(十二开)(之五)	七〇
	仿古山水册(十二开)(之六)	七一
	仿古山水册(十二开)(之七)	七二
	仿古山水册(十二开)(之八)	七三
	仿古山水册(十二开)(之九)	七四
	仿古山水册(十二开)(之十)	七五
	仿古山水册(十二开)(之十一)	七六
	仿古山水册(十二开)(之十二)	七七
四六	仿古山水册(之一)	七八
	仿古山水册(之二)	七九
	仿古山水册(之三)	八〇
	仿古山水册(之四)	八一
	仿古山水册(之五)	八二
	仿古山水册(之六)	八三
四七	溪山高隐图卷	八四
四八	仿黄公望晴峦霁翠图卷	八六
四九	原济 王原祁合作兰竹图轴	八八
图版说明		八九
年表		九五

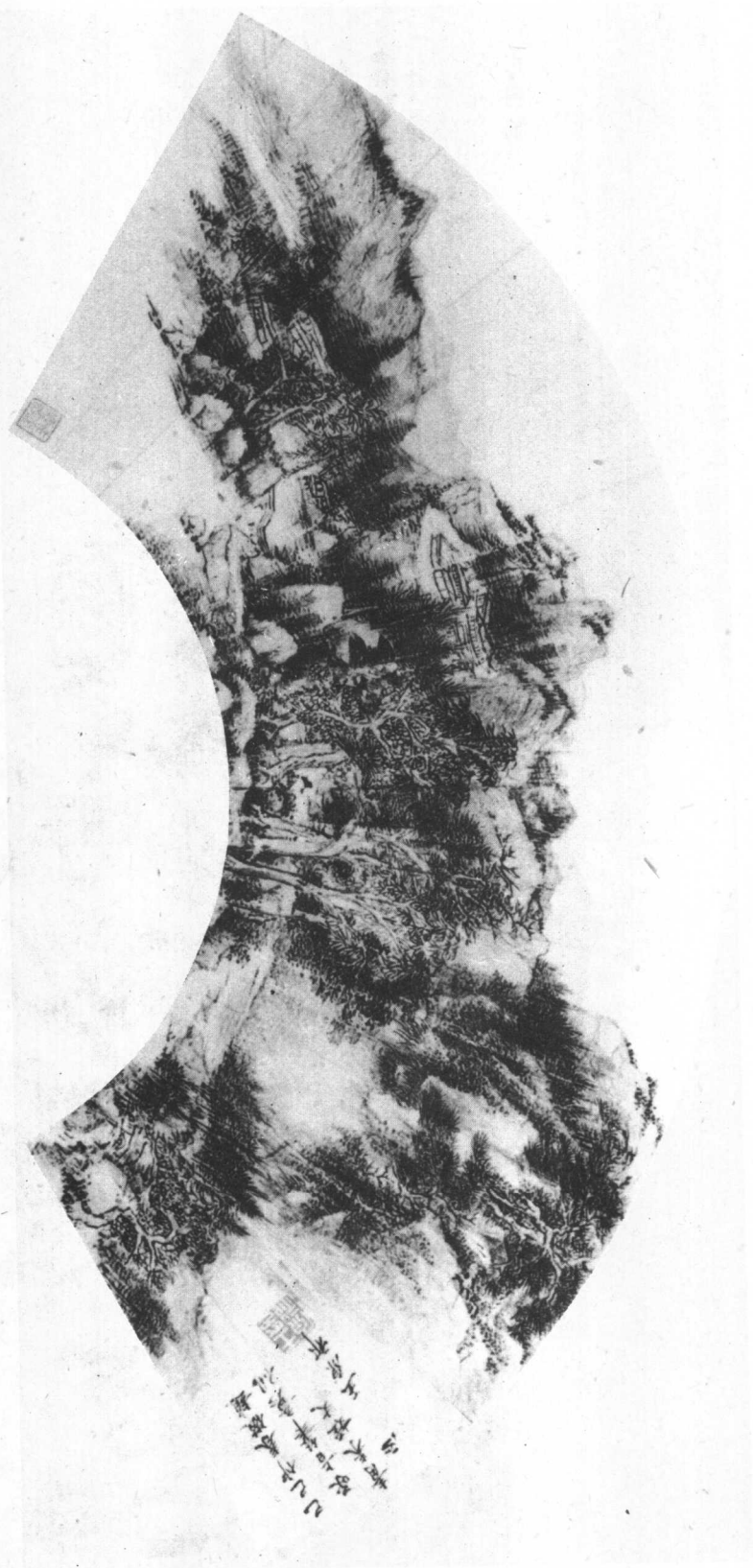
王原祁像



一 仿子久笔(扇面)



二 仿子昂山水(扇面)



三 山水图轴



四 仿大痴山水图轴

竊道與年俱進吾心探索不能忘
古人之法不能知古人之意也予丁亥
至在道兄在畫一閣也觀其客寓
在二人都道其長夕者年餘將歸時
以有蘭未為合作後買此法已能載筆
形似而筆墨蒼渾予能考見大痴筆
年道也學之進也說說說說說說
癸卯年春日日書東平王原作



五 闲圃书屋图轴



六 华山秋色图轴

余癸酉歲遊華山歷安蘿青柯二峰至
回心石日暮而返作詩六章以紀其勝
今以登陟者爲大暴南峰西峰日力既
乏皆不勝錄之其要者錄之錄國事依然
張彦卿識

