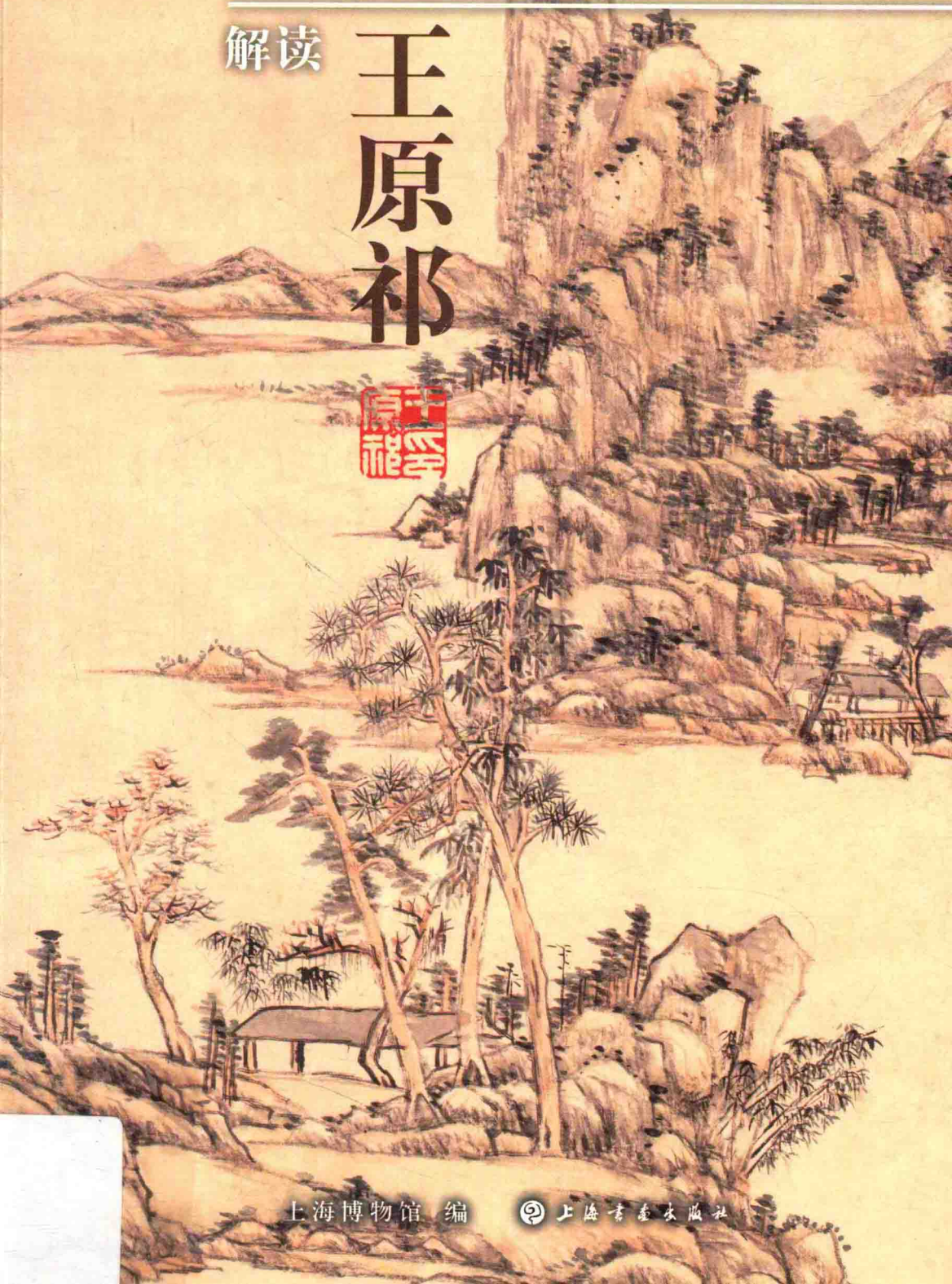


上海博物馆藏精品赏析

解读

王原祁



上海博物馆 编

上海书画出版社

THE HISTORY OF THE JAPANESE

卷一

王原祁



上海博物馆藏精品赏析

上海博物馆编

解读王原祁

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

解读王原祁 / 上海博物馆编. — 上海 : 上海书画出版社, 2014.1 (上海博物馆藏精品赏析)

ISBN 978-7-5479-0756-6

I. ①解… II. ①上… III. ①王原祁 (1642~1715)

— 中国画—绘画评论 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第006752号

上海博物馆藏精品赏析

解读王原祁

主 编 陈燮君
编 委 单国霖 李维琨 凌利中
策 划 陈 凌

责任编辑 王 彬
审 读 朱莘莘
装帧设计 徐莎莎
技术编辑 钱勤毅

出版发行 上海世纪出版集团

 上海书店出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.ewen.cc

www.shshuhua.com

E-mail shcpsh@online.sh.cn

印刷 上海良虹印务有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/18

印张 13.5

版次 2014年1月第1版 2014年1月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-0756-6

定价 98.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

2

12

68

132

前言

山石技法

树木技法

建筑技法



160

204

210

214

书

款

印

索

法

识

鉴

引



上海博物馆藏精品赏析

上海博物馆编

解读王原祁

上海书画出版社

集古大成观“四王”

陈燮君

众所周知，近现代的江南地区，无疑是“四王”书画流散与聚集的重镇。因此，诸如吴湖帆、庞莱臣、顾文彬等近现代大藏家，购藏“四王”精品的机会甚多。而他们的旧藏，之后成为了上海博物馆藏“四王”作品的主要来源。这使得上海博物馆的馆藏“四王”作品具有了一定的系统性与代表性，享誉海内外。

上海博物馆于2011年成功举办“南宗正脉——上海博物馆藏娄东画派艺术展”，2013年又继续策划了“集古大成——上海博物馆藏虞山画派艺术展”。两次展览借上博之丰富馆藏，遴选了“四王”以及他们的弟子等精品力作多种，展品基本上可以涵盖“四王”各个时期的代表作品，旨在全面展示这四位大家的风格特色与艺术成就。同时，这两次特展的推出，有助于公众与学界对“四王”总体的艺术成就与深远影响，获得更加深入、全面的认识与理解。

17世纪中叶，中国社会经历了天崩地裂的鼎革，清王朝取代明王朝，建立了统一中国的新政权。清初的王时敏、王鑑、王翬与王原祁合称“四王”，驰名当时画坛，并以艺术的感染力、文化的震撼力和历史的穿透力，留驻画史。清初画坛，画派纷呈。以“四王”为代表的摹古画派迅速崛起，以弘仁、髡残、朱耷、原济“四僧”为代表的个性画派令人瞩目，以龚贤、邹喆、樊圻、吴宏、叶欣等为代表的金陵画派亮出璀璨，蓝瑛为代表的武林派、罗牧为代表的江西派名家辈出。至康熙后期，“四王”画派取得了画坛的正统地位。出身于仕宦世家的王时敏，入清以后不思为官，退身乡里，潜心于书画创作，将文人山水画的发展推向新进程，在清初被誉为“画坛领袖”。王鑑于王时敏为子侄辈，崇禎举人，官廉州知府，入清不仕，工山水而成就非凡。王时敏和王鑑都是江苏太仓人，一起继承了董其昌“画家以古人为师”的思想，开辟出以摹古、仿古为宗旨的绘画风气。王翬是太仓附近的江苏虞山人，与元代黄公望同乡，他出身于四代相传的绘画世家，同为王时敏和王鑑的学生，六十岁被荐进京，为《康熙南巡图》主笔，供职内廷八年，影响了宫廷山水画的风格，追随者众多，被后人称为“虞山画派”。王原祁为太仓人，系王时敏之孙，走的是正规的仕途，他继承家学，并获得康熙皇帝的欣赏，成为内廷供奉，后官至户部左

侍郎。康熙中期以后，清王朝政权巩固，清政府确立宋明以来的儒家程朱理学为官方意识形态，同时对于维系传统文化的摹古画风加以扶持，将王时敏、王鑑等绘画视为“山水正宗”。随着王原祁入朝为官，其画风得到皇帝青睐，于是王氏祖孙的画风传播到宫廷画院和仕宦阶层。王原祁拥有一批从其习画的弟子和朝野间的慕习者，逐渐形成流派势力，画派以王原祁家乡太仓“娄东”为名。

“四王”的艺术直接渊源于晚明的董其昌。在董其昌之前，宋代山水画“重视再现”，元代山水画“重视表现”，虽然山水艺术的侧重点不同，但基本上都是丘壑经营与笔墨表现并重。从晚明开始，尤其是董其昌提出“南北宗”论，将笔墨的重要性提高到绝对的高度之后，重临摹，重笔墨，重心象，重率真，山水画开始了半书法性意味的抽象化进程。王时敏直接受教于董其昌，他接续华亭血脉，将古代名家丘壑布景、笔墨技法、意境气韵等元素进行梳理，加以规范化和格式化。他尤尊仰黄公望，深得黄氏笔墨浑厚苍茫的真髓，最终形成布景平稳中寓变化，笔墨圆厚、虚和、雄浑、蕴藉的艺术风格，引领着清初摹古的艺术潮流。王鑑讲究丘壑变化、体量感和纵深感的表达，面貌多样，笔法遒美，墨韵滋润，气格清苍。“一般而言，王鑑比王时敏画法精能，画路开扩，丘壑多变，笔墨沉雄。而王时敏比王鑑则画法真率，丘壑少变而笔墨虚灵，但他们的共性仍是主要的。”王翬整理总结宋元山水画技法，精研各家，冶为一炉。作品虽多仿古，却具清丽深秀风致，功力深厚，变化出新。王原祁绘画直接受祖父指授，潜心师古，并能不被古人所囿。他的山水画构图讲求画中龙脉，龙脉即画中气派源头，画中山峦、岩石、树木、泉流、屋舍、云雾等物象，要有斜正、浑碎、断续、隐现的变化，通过开合、起伏组合，使整个画面聚散、疏密连结有序，具有一种浑沦微茫、精气既含蓄内敛又磅礴雄浑的气势。同时他在笔墨技法上，取法元四家，亦以黄公望为依归。他笔力雄健、沉厚，自称笔端为“金刚杵”。王原祁喜用干笔积墨法，先笔后墨，连皴带染，由淡而浓，由疏而密，反复皴擦和干笔积墨，焦墨破醒，使画面醇厚博浑，元气淋漓，将半抽象化书法意味的笔墨表现性推向了极致。

借色显真：王原祁设色山水述论

李维琨

王原祁十分景仰元代黄公望的画艺，有毕生“所学、所传者皆大痴”的自叙，又有“于子久为专师，今五十年矣”的感喟。¹他的传世笔墨之中，特别对“于大痴浅绛，尤为独绝。熟不甜，生不涩，淡而厚，实而清，书卷之气，盎然楮墨外”²。对此，画史上评价历来不低。然而，对具体的由来及其表现，似尚未见有专门的揭橥。本文试作一点探讨，以窥测渊源，并将浅识求教于同好。

上海博物馆所藏《仿倪黄山水轴》是王原祁于康熙戊子（1708年，六十七岁）完成的一件纸本设色作品，图为常见空阔中的远景山树，属于典型麓台那种“一层坡、二层树、三层山”的图式，比较突出的是山树沉稳、点染利索肯定，墨光与浅绛汇融成柔和的呼应对照，益发增添了全图端庄雅丽的气氛。图上有画家的五行自题：“倪黄笔墨借色显真。虽妙处不专在此，而理趣愈出，超越宋法，宜于此中寻绎者。戊子清和，畅春侍直，公余写此寄兴。麓台祁。”这段跋中的“借色显真”引起笔者极大的兴致。因为在麓台看来，设色画实在是倪黄画艺的一个优长，其妙处正在于“借色显真”，它凸现了中国画的“理趣”，应当由此去探寻超越前人的蹊径。随着阅读麓台设色画作的增多，似乎进一步体验到“借色显真”这几个字的典范性意义。

王原祁二十岁正式从西庐老人学画，“卅左右即为患风疾之祖父代笔”³，他的设色山水也是由此起步的。他着意将色彩融入笔墨，力求“合山水之势，入绢素之骨”，在创作的中前期一般习惯于简淡薄敷（罩），直接而一气呵成。堪称代表的如前述《仿倪黄山水轴》、《神完气足图轴》（皆作于康熙戊子，1708年，六十七岁，上海博物馆藏）。而此前五年所作的《仿大痴富春山图卷》（康熙癸未，1703年，六十二岁，天津博物馆藏），纯水墨的长卷范本，被他自运发挥为一层墨色、一层赭石、一层墨青的对比色晕呈现，层林尽染，形成一派恢弘的山川景象。色与墨互映成辉，相得益彰，画幅透出沉弘浑穆与明丽清醇的韵味。越到晚年的设色山水，他越是喜用浓厚的汁绿，径直以点块状涂抹于赭石或者墨青色上，有时干脆就用石绿——不透明的颜色，使色度得以强化。比如像《西岭云霞图卷》（康熙庚寅，1710年，六十九岁，辽宁省博物馆藏），鲜明的石绿色点

块，协调地交融于赭石、墨青色之间，将它们与抑扬顿挫的用笔、浓淡枯湿的用墨一并读来，真可谓“逸致横生，天机透露”。那种生辣、爽朗、遒劲的意韵，比较起董其昌、王时敏等同类作品来，显然具有更为强烈的视觉效应。此外，像《粤东山水图轴》（康熙壬辰，1712年，七十一岁，天津博物馆藏）、《疏林远山图轴》（康熙癸巳，1713年，七十二岁，上海博物馆藏），还有像藏于上海博物馆、天津博物馆和国家博物馆的一批仿古图册中题仿赵松雪、倪瓒等人的设色画页，都程度不同地带有类似的特征。它们一反传统设色法必加晕染的古训，流露出挥毫写构时作者按捺不住的内心创作激情，亦即天然显露的自身性情。当时评论仿古所谓“西庐刻意追模……麓台壮岁参以己意”的说法应是点中一些肯綮的。⁴

在《论画十则》（即《雨窗漫笔》）之九中，王原祁说道：“设色即用笔用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨，不合山水之势，不入绢素之骨。惟见红绿火气，可憎可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出。则色由气发，不浮不滞，自然成文。非可以躁心从事也。”为了使时人摆脱传统的认知误区，破除“色自为色”的弊端，即只是将赋色当作一种装饰，一种外加于物象的依附物，而赋予其艺术内涵，使之“合山水之势，入绢素之骨”。王原祁不遗余力地主张：设色即用笔用墨，设色就是笔墨，两者是互为补充又相得益彰的关系，关键在“独处相宜，是在心得”。⁵他又强调指出：“画中设色之法与用墨无异，全论火候，不在取色而在取气。故墨中有色，色中有墨。古人眼光直透纸背，大约在此。今人但取傅彩悦目，不问节奏，不入竅要，宜其浮而不实也。”设色不在“取色”，而在“取气”，这里讲的“气”也不玄乎，不外就是跟艺术家密切相关的性情，“画虽一艺，而气合书卷，道通心性”；“笔墨一道，同乎性情，非高旷中有真挚，则性情终不出也”⁶；“笔墨因兴会而发，兴会所在，即性情之所寄也”⁷；“古人以笔墨寓性情，非泛然而作，流连风什于泉石，三致意焉。所为画中有诗，诗中有画也”⁸。

王原祁所提出的“借色显真”——不满足“以墨代色、墨分五色”，而要借助色彩手

段抒发艺术家真正的“性情”，以揭示绘画的意境，亦即丘壑表象下的艺术真景——超越将色彩当作物象的外在装饰，将之与画家赖以表达心性的笔墨功夫结合在一起，从而实现文人画家心灵追求的精神家园。不受笔墨所使，亦不为造物者役，找到色彩假以显示真实的“性情所寄”。如此说来，“借色显真”中的这个“真”，就不再只是景象了，它已经超越了五代荆浩在《笔法记》中提到的“度物象而取其真”，“搜妙创真”的“图真”论。究其本义，五代北宋的中国画家毕竟以格物致知、重塑山川万物为能事的。而晋唐盛行的金碧山水画，大致属偏向理想主义的观念化赋色体系。然而，经历了漫长而渐进的过程，中国画的色彩语言功能从一个随类赋彩、以色貌色的时期，因文人画的狂飙凸起（宋元，尤其是元代），发展出以书（法）入画、以墨代色为评品高下的准则。而王原祁所代表的“四王”是继董其昌之后、以中国画正宗传人的姿态进入历史的。可以说，一直到明清之际画坛酝酿“集其大成”之时，以赵、黄、董为代表的文人画赋色观念才到达一个新的阶段，一个升华为真正合乎艺术家主观表现的阶段。王原祁所提出的这一“借色显真”说自有其特殊的理论价值和代表性。

在麓台论画语录中，亦可见到同类的句式帮助我们理解。比如他自题《仿倪瓚山水图轴》说：“云林画法，以高远之思出以平淡之笔，所谓以假显真、真在假中也。学者从此入门，便可无所不到。”⁹尽管传世的倪瓚设色画寥若晨星，王原祁却认为它对自己的设色画创作影响至深。他一再讲道：“云林画法，一树一石皆从学问性情流出，不当作画观。至其设色，尤借意也。”因此学云林设色画“不在取色而在取气，点染精神，皆借用也”¹⁰。一个“借”字揭出了这些话语的精髓之所在，无非要借助用色来发扬艺术家内在的学问、性情和精神。

元季黄公望著名的《写山水诀》里，论赋色有“使墨土气”和“色润好看”之说。故王原祁又由此衍生出：“不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出。则色由气发……”¹¹和“画中设色之法与用墨无异，全论火候，不在取色而在取气”¹²等多种说法。其要害正在于从本质上把握设色即用笔用墨的要义，“董宗伯论画云：‘元人笔兼宋法，便得子久三昧。’盖古人之画以性情，今人之画以工力；有工力而无性情，即不解此意，东涂西抹无益也”¹³。

王原祁一生作画不可谓不勤勉。1967年台北故宫博物院江兆申先生曾主持“清王原祁山水画轴特展”，他从该院所藏的六十四件王原祁画轴中，特别选出三十九件公开陈列，“这三十九张画中，款书纪年的有二十九件，年龄从五十三岁开始到七十四岁为止，整整二十二年之中，仅缺五十六岁、五十七岁、六十二岁、六十三岁、七十三岁这五年无画，其余每年至少一件，最多四件，要研究王原祁中年和晚年的画风演变，这是一批极为珍贵的资料”。¹⁴实际上，除了五十六岁丁父忧之外，别的空缺年份作品，仅用上海博物馆的珍藏就可补满，还只限于画轴的形制，已足见其勤奋与多产。王原祁又是明清大家中最善运用题画诗跋论画渊由、直抒胸臆的高人之一。七十二岁时他有一段画跋这样说道：“画不可执一，好画者亦不可执一，此亦能事不受迫促之意也。余练笔即写是图，藉以娱情。信

笔所之，随意设色，不计工拙也。白石翁诗云：笔踪要自存苍润，如此而已矣。”¹⁵难能可贵的是，经前辈的指点，结合自身的创作体验，王原祁将中国画尤其是山水画的学理，从师古人到师造化，从用笔设色到位置经营……几近条分缕析地娓娓道来，让时隔数百年后的今人读到，依然启人心智，实属一位认真承传、光大传统的践行者。谢稚柳先生曾不无揶揄地称许王原祁“像是个呆子”，是“论功力的‘三折肱’、好身手”，¹⁶王伯敏先生说他“化了‘笨’功夫，因而作出了总结传统的聪明事”。¹⁷本文仅涉及王原祁的设色理念、尤其是在创作浅绛山水方面的特色，其实他的趣味观和画学理论都有必要再进一步细作深入琢磨的。

注释：

1. 王原祁自题《又仿大痴设色》（为轮美作）：“大痴画以平淡天真为主，有时而傅彩灿烂，高华流丽，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。学者得其意而师之，有何积习之染不清、微细之惑不除乎？余弱冠时得闻先赠公大父训，迄今五十余年矣。所学者大痴也，所传者大痴也。华亭血脉，金针微度，在此而已。因知时流杂派，伪种流传，犯之为终身之疾，不可向迓。特作此图，以授轮美。知其有志探索又明慧过人，自能为宋元大家开一生面，无负我意。勉旃勉旃。”《麓台题画稿》，见于安澜编《画论丛刊》，人民美术出版社1989年3月版，第230页、214页。
2. 张庚《国朝画征录》卷下，见于安澜编《画史丛书》五，上海人民美术出版社1963年10月版，第71—73页。
3. 吴湖帆《梅景书屋随笔》记麓台三十岁左右，即为患风疾之祖父代笔：仿大痴浅绛略施青绿者，偶尔自为润色……见《吴湖帆文稿》，中国美术学院出版社2004年9月版，第279页。
4. “国朝画法……奉常祖孙为一宗……西庐、麓台皆瓣香子久……西庐刻意追模……麓台壮岁参以己意，干墨重笔皴擦，已博混沦气象，尝自夸笔端有金刚杵，意在百劫不坏也。”方薰《山静居论画》，见《画论丛刊》第458页。
5. “设色即用笔用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨，不合山水之势，不入绢素之骨。惟见红绿火气，可憎可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出。则色由气发，不浮不滞，自然成文，非可以躁心从事也。至于阴阳显晦、朝光暮霭、峦容树色，更须于平时留心。淡妆浓抹，独处相宜，是在心得，非成法之可定矣。”见《画论丛刊》第208页。
6. 《麓台题画稿》，见《画论丛刊》第215、218页。
7. 自题《仿倪黄山水图轴》，见《四王画集》，上海书画出版社1992年10月版，图102。
8. 自题《仿黄公望山水轴》，故宫博物院藏，康熙戊子，六十七岁，见《故宫博物院藏珍品全集》之《四王吴恽绘画》，商务印书馆（香港）1996年12月版，第181页。
9. 故宫博物院藏，见《故宫博物院藏珍品全集》之《四王吴恽绘画》，第188页。

10. 自题《仿古山水图册·仿云林设色》页，见《故宫博物院藏珍品全集》之《四王吴恽绘画》，第173、182页；王原祁作品并不乏可见：“云林设色法尤为高古，此图拟之。”（南京博物院藏《仿宋元山水册》，见上海书画出版社《四王画集》图84之三）；“仿倪高士设色写诗意（空山不见人……）”（上海博物馆藏《仿古山水图册》，同上书图88之十二）和“纯绵裹铁，云林入神，效颦点染，借色显真”（上海博物馆藏《仿古山水八屏》，同上书图94之八）之类的自题画跋。这是个有趣的现象，因为麓台并无具体指明仿的是倪瓒的哪一件设色画（如同仿大痴的《秋山图》、《富春山水图》那样），或是他不囿师学、借以出新的一种方式？很值得深入玩味。
11. 《雨窗漫笔》，见《画论丛刊》，第208页。
12. 《麓台题画稿》，见《画论丛刊》，第215页。
13. 自题《西岭烟云卷》，《吴越所见书画录》卷六，见《中国书画全书》八，第1171页。
14. 《清王原祁山水画轴特展》，台北故宫博物院1997年出版；上海博物馆藏有王原祁五十七岁所作《沧浪亭诗画》，六十二岁作《仿黄公望山水轴》，六十三岁作《碧树丹山图轴》，七十三岁作《仿一峰山水轴》等。聂崇正先生编《王原祁精品集》（人民美术出版社2000年2月版），共收大陆各博物馆藏品八十一件，其中包括故宫博物院藏王原祁（据《中国古代书画目录》二，文物出版社1985年10月版载京1-4831至4922）九十二件和上海博物馆藏王原祁（据《中国古代书画目录》三，文物出版社1987年6月版载沪1-3239至3300）六十二件中之精品，可见其创作勤奋之一斑。
15. 南京博物院藏，见《四王画集》，上海书画出版社1992年10月版，图104影印。
16. 谢稚柳《水墨画》，见《鉴余杂稿》，上海人民美术出版社1996年9月版，第312页。
17. 王伯敏《“四王”在画史上的劳绩》，见《清初四王画派研究论文集》，上海书画出版社1993年7月版，第433页。

2

12

68

132

前言

山石技法

树木技法

建筑技法



160

204

210

214

书

款

印

索

法

识

鉴

引