

# 王原祁的《雨窗漫筆》與《題畫錄》的理論與實踐

---

A Study Some Of Wang Yuan-Chi' s Paintings And Theovies

書畫藝術學系研究所研究生 張舜翔 Chang, Shun-Hsian

## 摘要

《雨窗漫筆》與《麓臺題畫錄》是總結了王原祁繪畫創作實踐的經驗，藉由畫論文字與其作品並置對照，可更加瞭解其創作思維不同於一般畫家的獨到見解。不僅對其後的一些追隨者有著極大的影響力就連近代的幾位山水畫大家包括黃賓虹，無論在思想上或繪畫上都深深的受其影響著。

**【關鍵字】：**筆墨、設色、龍脈

## 一、前言

談王原祁的繪畫及繪畫理論時，不可不論及董其昌(1555~1636)與王時敏(1592~1680)二位，晚明的董其昌一出，有清一代的繪畫幾乎受其藝術思想理論所影響，如四王、石濤、八大等。故王原祁(1642~1715)無論是在繪畫上、思想上，不可避免的延續、繼承了董其昌的繪畫思想脈絡，同時也受其祖父王時敏的指導。本文先簡述王原祁的繪畫傳統，進而談論其畫論與創作間的關係，最後總結其藝術思想有別於古人的獨特見解。另外就一些自我的觀點，略述其畫論對近代的影響。

## 二、王原祁的繪畫傳統

王原祁的繪畫除了家學的淵源外，主要也受董其昌影響，從以下董其昌《溪回路轉》(圖 1)與王原祁《仿倪瓚筆意》(圖 2)相較，可看出王原祁即在晚年六十歲的作品上，對於墨法的運用及勾勒樹幹的筆線仍極似董其昌，均體現了一種「拙」而生的趣味。如將王作與倪瓚(1301~1374)的《容膝齋》(圖 3)用筆的輕巧靈動相比，可看出明顯的不同之處。

王原祁藉由董其昌而上探宋元諸家，其中又以元四大家中的黃、倪著力最深，晚年之作，則取吳鎮之筆墨技巧。從王麓臺 72 歲所作的《仿黃公望秋山圖》(圖 5)的款文：「仿大痴秋山，不知當年真虎，筆墨如何，神韻如何，但以余之筆，寫余之意」來看，此種對臨摹的概念，重在「離」而不在「合」，也正與董其昌在書法上所謂的「書能妙在合，能神在離」相契合。<sup>1</sup>

圖 4 王時敏(?)《臨倪瓚山水》冊  
頁 取自《小中現大》冊 局部  
台北故宮博物院

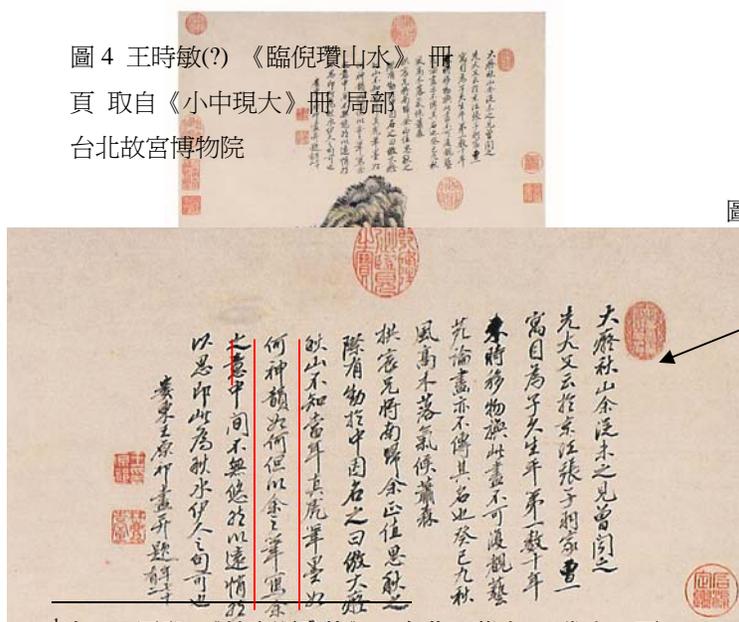


圖 6 王原祁《仿黃公望秋山圖》局部

從《小中現大》(圖 4)冊中的一開《臨倪瓚山水》來看，或許可以清楚了解到王原祁與其祖父

<sup>1</sup>清·王原祁，《麓臺畫錄》，(台北，藝文)，卷上，頁 11。

學習古人時基本態度上的不同了，一則拙澀蒼勁，一則秀雅規矩。<sup>2</sup>在《谿山臥遊錄》的一段話可以印證上述：「西廬麓臺，皆辦香子久，各有所得，西廬刻意追摹，一渲一染，皆不妄設，應手之作，實欲肖真。

麓臺壯歲，參以己意，乾墨重筆皴擦，以博渾倫氣象。嘗自誇筆下有金剛杵。其蒼蒼莽莽，長於用拙，是此老過人處。」<sup>3</sup>，這段話可以了解到，王時敏在學習古人時較為保守，王原祁則是為其畫作挹注更多的可能性。

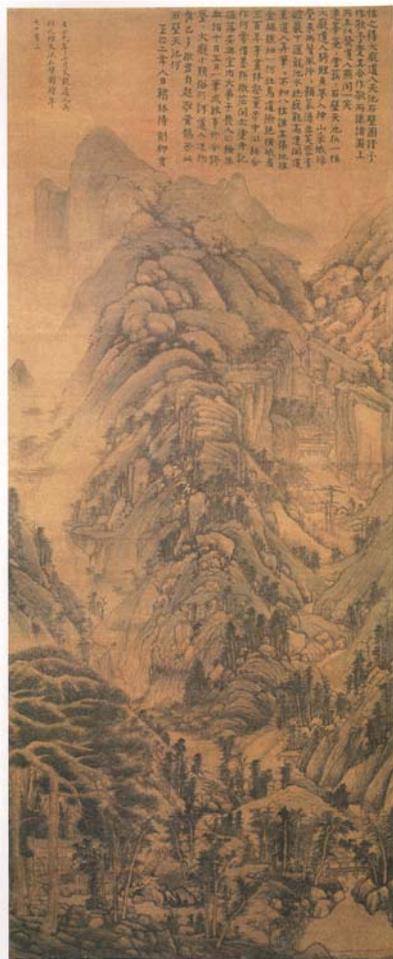


圖 8 傳 黃公望《天池石壁》1341 年 絹本  
139.4x57.3cm 北京故宮博物院

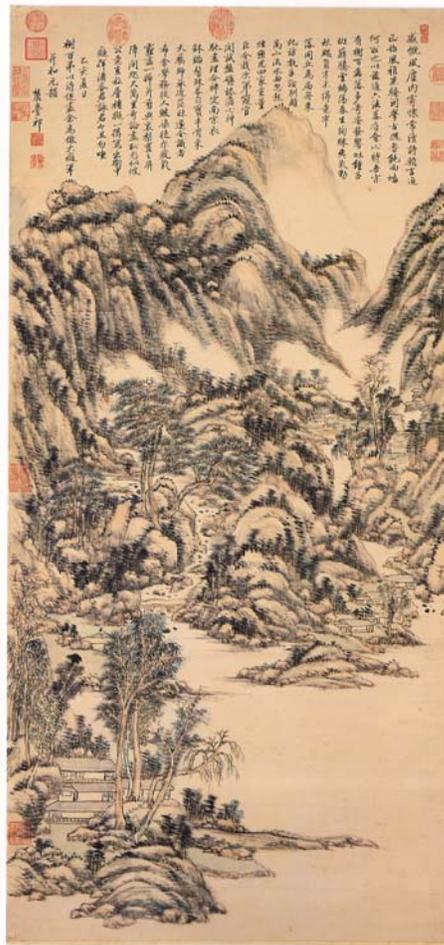


圖 7 王原祁《仿黃公望山水》1695 年  
122.4x58.1cm 台北故宮博物院

其實王原祁早在 54 歲所作的《仿黃公望山水》(圖 7)基本上與傳黃公望(1269~1354)的《天池石壁》(圖 8)在山頭一些石塊相接連處的處理方式與整體山形相仿。然而 18 年後同樣為仿黃之作《仿黃公望秋山軸》(圖 5)在用筆用墨上更

<sup>2</sup> 《小中現大》冊一度被認為也出自董其昌手筆，不過現在大家都認為可能是出自王時敏之手。見高居翰，〈董其昌〉，《山外山》，(台北，石頭出版社，1997)，頁 155

<sup>3</sup> 清·盛大士，《谿山臥遊錄》收錄於《中國畫論類編》，于樸輯，(台北，京華，1973)，頁 404。

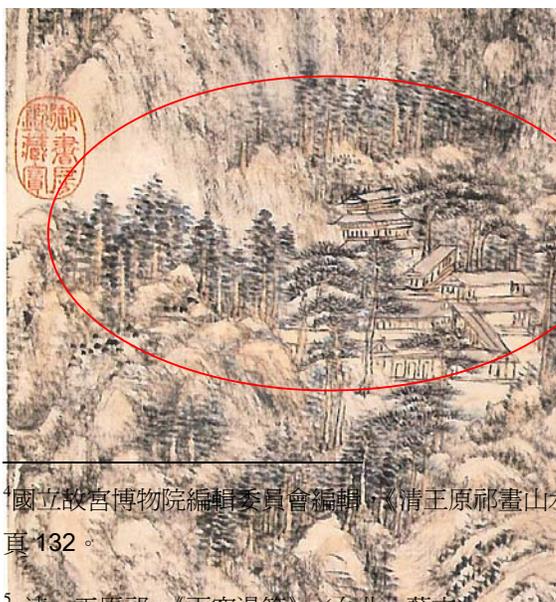
見肆意，山石結構亦作約化處理，於佈局上取大勢而不專小謹，一種老辣荒寒意趣，油然而出，較具自我面貌，也是其暮年作品可貴處。<sup>4</sup>

### 三、畫論與創作間的關係

就筆者的看法而言，《雨窗漫筆》與《麓臺題畫錄》是總結王原祁本身在創作上的實踐的經驗整理。<sup>5</sup>其畫論或有與古人相合之處，在此則略而不談，僅就幾點王原祁的創見敘述之：

#### (一)、古人位置緊而筆墨鬆，今人位置懈而筆墨結

為避免如晚明人布景細碎，王原祁強調了山與山之間的緊密，使畫作渾圖一片，他提出「古人位置緊而筆墨鬆，今人位置懈而筆墨結。於此留心，則甜邪俗賴不去而自去矣。」<sup>6</sup>以其《仿王蒙夏日山居圖》(圖9)為例，在畫面最上端，對山形輪廓的高低起伏「形」的重視，即所謂的「作畫但需顧氣勢輪廓」。<sup>7</sup>而前中後景連結的相當緊密，細觀察其中局部(圖10)的筆墨很鬆動，特別在屋舍線條，微微的顫動的運用，與王石谷(1632~1717)《溪山紅樹圖》(圖11)對照，可明顯看出王石谷在處理屋舍、樹叢都相對較「緊」，見重巒叢樹，規矩森嚴。黃賓虹談筆法言：「麓臺取鬆避繞，力求自矯，用心良苦，唐志契言落筆細雖似乎嫩，然有極老筆氣，出於自然，落筆粗雖近於老，然有極嫩筆氣，故為蒼勁者。難逃識者一看。」<sup>8</sup>



<sup>4</sup> 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《清王原祁畫山水：畫軸特展》，(台北，故宮博物院，1997)，頁132。

<sup>5</sup> 清·王原祁：《雨窗漫筆》，(台北：藝文)。

<sup>6</sup> 圖10 王原祁：《仿王蒙夏日山居圖》局部

<sup>7</sup> 同上。

<sup>8</sup> 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，(台北，華正書局，1986)，頁60。



圖9 王原祁《仿王蒙夏日山居圖》1694年

96.5x49cm 台北故宮博物院

## (二)、畫中龍脈、開合、起伏

所謂的「龍脈」在王原祁作品上是非常顯而易見的，而這種對山脈走向的處理方式是直接上承董其昌，遠接黃鶴山樵(王蒙·約 1309~85)。從下面幾張圖所標示出的龍脈走向可看出梗概(圖 12、圖 13、圖 14)，王原祁更強調了「龍脈」在整幅畫構成中緊密連綿的表現。

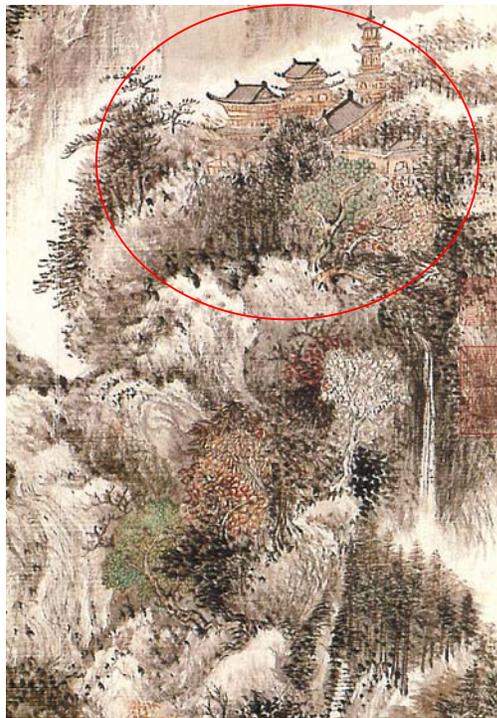


圖 11 王翬《溪山紅樹圖》局部  
台北故宮博物院



圖 12 王蒙《青卞隱居》1366 年  
141x42.2cm 上海博物館



圖 13 董其昌《山水》1612 年  
154.7x70cm 台北故宮博物院

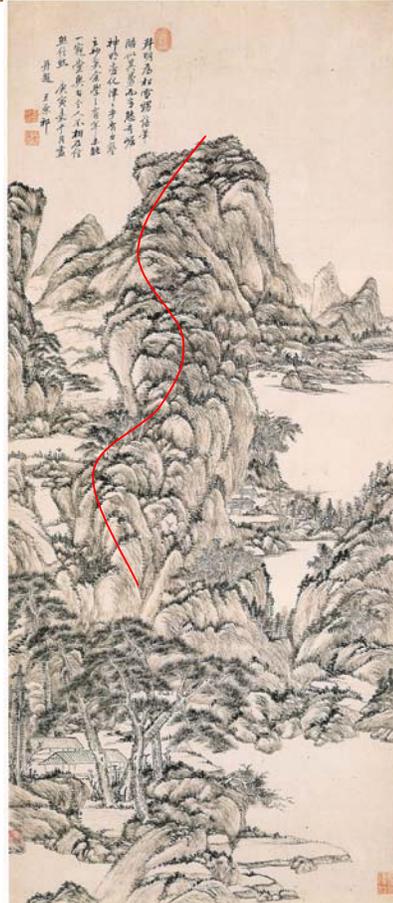


圖 14 王原祁《仿王蒙山水》1711 年  
113.2x48.3cm 台北石頭書屋

### (三)、設色即用筆用墨

此亦由董其昌而來，在王時敏時已有設色如用筆用墨之法，即在用石綠色等礦物顏料不加調勻，也不加打底。而這種方法在王原祁運用起來是更加自如。在此之前的一些畫家在使用石綠色多以「襯」、「罩」染為主的處理手法。從《仿黃公望秋山圖》(圖 15)可明顯看出王原祁用色如用筆的方法，粗筆做塊狀塗抹，濃厚的石綠色直接施於土坡上。在《麓臺題畫錄》也同時提到設色之法「畫中設色之法，與用墨無異，全論火候，不在取色，而在取氣，故墨中有色，色中有墨。」<sup>9</sup>這樣欲使色與墨調和，必一度著色，一度加墨，乃至渾厚華滋，這些特色，在(圖 15)上不難發現。

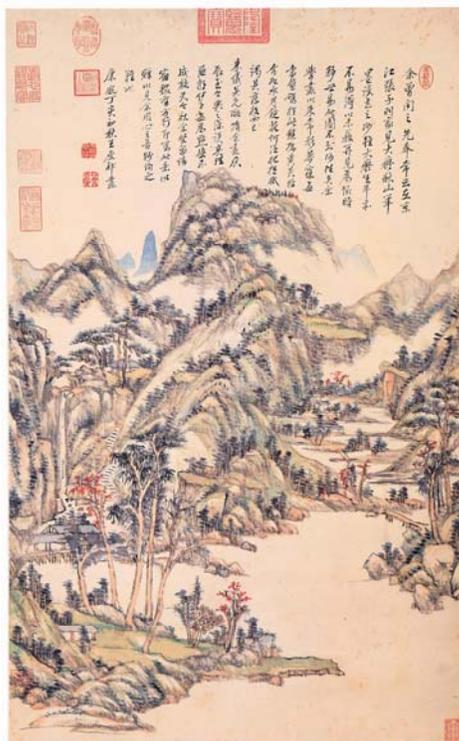


圖 15 王原祁《仿黃公望秋山圖》1707 年  
81.3x50.2cm 台北故宮博物院

### (四)、有別於古人的獨特藝術見解

如其所言「臨畫不如看畫」的一種學習方式，又「不可有意著好筆，有意去累筆」，要追求的是一種不勉強，自然而然的「不可避免性」以及設色應如用筆用墨等，確實是古人所未論及。<sup>10</sup>而「位置緊而筆墨鬆」與「作畫但須顧氣勢輪廓」不必求好景，亦不必拘舊稿等觀念，就呈現在那些山石區塊裡的乾、溼、濃、淡層層疊疊下所構成的「筆墨的節奏感」，形成了所謂的王原祁繪畫的「抽象性空間」表現。

董其昌：「以境界之奇怪論，畫不如真山水」，「以筆墨精妙論，則真山水不如畫」。<sup>11</sup>從其作品《葑涇訪古》、《溪回路轉》中可得到論證，畫中景物山石退居次要，筆墨所構成的美感益加突顯。筆墨更抽離對描繪對象的功能性，進而轉化成可為獨立審美的，此實繫於畫家本身對筆墨節奏的掌握，這樣一種繪畫性的強

<sup>9</sup> 《麓臺題畫錄》，頁 11。

<sup>10</sup> 郭繼生，《王原祁的山水畫藝術》，(台北，故宮博物院，1981)，頁 43。

<sup>11</sup> 明·董其昌，《畫眼》收錄於《美術叢書》，黃賓虹、鄧實編，初集第三輯，頁 25。(江蘇古籍出版社，1997)，重編頁 130。

調，自不同於追求形式美的畫家。種種的論述都可在王原祁的山水畫中得到直接的印證。

### (五)、王原祁畫論對近代的影響

最後簡述筆者的一些的觀察，王原祁的畫論與對空間的新詮釋在近代的黃賓虹(1865~1954)的畫中更加明顯成熟，山石立體的空間意識更加解構，三度空間景深，朝二度空間壓縮。可以說黃賓虹是直接延續王原祁對筆墨空間的詮釋，將



圖 16 王原祁《仿黃公望秋山圖》局部 1707 年



圖 17 黃賓虹《西冷遠望圖》局部 1953 年  
浙江博物館

「筆墨」從董其昌之後推向另一個高峰。雖然這並無直接的文獻資料可參考，只能是直接對畫作之間的閱讀心得來作推測。然而無論在空間的處理上與設色卻都可找出他們彼此間的關聯性，均設色如用筆，達到「善畫者，青綠斑斕，而越見墨彩之勝發」；「墨中有色，色中有墨。」<sup>12</sup> (圖 16 與圖 17 的比較)但黃賓虹對王原祁的評價是：「麓臺矯然振作。自謂筆下金剛杵。究不能脫盡修飾塗澤之迹。雖雅而不能雄。雖厚而不能沉。」，雖有貶意，卻也是知之甚深，可以做的推想是王原祁所言「筆下金剛杵」是否正啓迪了黃賓虹山水畫裡的「金石筆意」的線條呢？<sup>13</sup>

王原祁 70 歲所作的《仿黃公望山水》(圖 18)構景層疊繁密而趨近平面的空間處理，近代的江兆申(1925~1996)同樣將這種對空間的處理手法來構築他的一些大幅畫作，如江兆申在 1991 年所作的《彭蠡秋光》(圖 19)。<sup>14</sup>兩者畫面都如篆

<sup>12</sup> 傅抱石，《中國繪畫理論》，(台北，華正書局，1988)，頁 150。

<sup>13</sup> 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，(台北，華正書局，1986)，頁 62-63。

<sup>14</sup> 江兆申在 1967 年 6 月，舉辦王原祁畫軸特展，推崇王原祁之繪畫，不但具有獨特風格，在畫

印之分朱佈白，有疏能走馬密不容針之妙。<sup>15</sup>也就是「位置緊而筆墨鬆」。這樣的空間法的運用在大幅畫作上，相對於將前中後景明顯分出的方法而言，特別有一種統攝全體的作用，強調的都是筆墨，故局部的來看都可以獨立審美進而觀照整體。



圖 18 王原祁《仿黃公望山水》1711 年  
40.6x26.5cm 台北故宮博物院



圖 19 江兆申《彭蠡秋光》1991 年 192x500cm

史上亦有新的成就與表現。可知江兆申在此時期前後大量閱讀了王原祁的畫作，對他的影響在晚年的作品上則可窺見。見國立故宮博物院編輯委員會編輯，江兆申，〈王原祁畫軸特展概述〉，《清王原祁畫山水：畫軸特展》，（台北，故宮博物院，1997）。

<sup>15</sup> 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《清王原祁畫山水：畫軸特展》，（台北，故宮博物院，1997），頁 130。

#### 四、小結

自 1950 年前後，當國外的藝術史研究者開始關注到王原祁的繪畫作品時，漸漸的國內的研究者也重新的審視其在復古中再造獨特的筆墨語言的繪畫價值。經由《雨窗漫筆》與《麓臺題畫錄》的閱讀與畫作之間的對照，當可了解王原祁在學習古人與表現自我面貌間作的一些抉擇與追求，如在王原祁《仿設色大癡為趙堯曰》的款文上：「畫須自成一家，仿古皆借鏡耳，昔人論詩畫云，不似古人則不是古，太似古人則不是我」。<sup>16</sup>因有這樣的見解，能在仿古之中，時而注入新意，在四王中，能夠說是成就最卓越的。當我們細讀其畫論與畫作後，自不會有「觀原祁之畫，佈置則千篇一律，用筆則枯弱少力…用筆敷色，無少變異，令人觀之生厭」之感了。<sup>17</sup>最後我想以黃賓虹的畫語錄來作結：「畫有初觀之令人驚嘆其技能之精工，諦審之而無天趣者，為下品。初見為佳，久視亦不覺其可厭，視為中品。初視不甚佳，諦視其佳處為人所不能到，且與人以不易知，此畫事之重要在用筆，此為上品。」<sup>18</sup>王原祁的繪畫當是屬於最後者，閱讀性較高的，而其利用傳統賦予傳統新的意趣，也就隱現在山石筆墨之中。

<sup>16</sup> 《麓臺題畫錄》，卷上，頁 6。

<sup>17</sup> 俞劍華，《中國繪畫史》，（上海，商務印書館，1937），頁 178~179。

<sup>18</sup> 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，（台北，華正書局，1986），頁 39。



圖1 董其昌《溪回路轉圖》1620年  
石頭書屋



圖2 王原祁《仿倪瓚筆意》局部 1701年  
台北故宮博物院



參考書目：

1. 清·王原祁，《雨窗漫筆》，(台北，藝文)
2. 清·王原祁，《麓臺題畫錄》，(台北，藝文)
3. 郭繼生，《王原祁的山水畫藝術》，(台北，國立故宮博物院，1981年)
4. 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，(台北，華正書局，1986年)
5. 國立故宮博物院編輯委員會編輯，《清王原祁畫山水：畫軸特展= Dragon veins of the landscape: catalogue to the special exhibition of hanging

scrolls by Wang Yuan-ch'i(1642-1715)/ 》，(台北，國立故宮博物院，1997

年)

6. 高居翰，《山外山·晚明繪畫》，(台北，石頭，1997 年)
7. 蔡宜璇主編《悅目·中國晚期書畫》，(台北，石頭，2001 年)
8. 李蕭錕，《文人·四絕 江兆申》，(台北，雄獅，2002 年)
9. 戈思明主編，《渾厚華滋：黃賓虹書畫紀念展》，(台北，國立歷史博物館，2005 年)