

王原祁的創造——從王原祁 《為堯日做大癡設色山水圖》說起

蕭平

江蘇省國畫院一級美術師



這是王原祁七十三歲所作做大癡設色山水，圖中山重水複，筆墨蒼厚，色彩斑斕，氣象渾莽。

這件作品，是他為同鄉學生趙曉（字堯日）畫的，有示範之意，故又長題說明，寓諄諄告誡之情。題曰：“畫須自成一家，做古皆借境耳。昔人論詩畫云：‘不似古人則不是古，太似古人則不是我。’元四家皆學董巨，而所造各有本家體，故有冰寒於水之喻。堯日學畫，苦心有年，未能入室。以其規摹一家，即受一家之拘束也。此幅擬大癡，而脫去其本色，渾厚磅礴即在蕭疏淡蕩中。未免貽笑於作家，余謂貽笑處即是進步。放翁詩云：‘文入妙來無過熟’，久之融成一片，勿拘拘於家束也。康熙夏五，歲在甲午，為堯日做大癡設色並題。王原祁年七十有三。”

此畫二零零零年十一月六日在北京嘉德古書畫拍賣會上拍賣。激烈的競爭，讓畫價自七萬飆升到七十五萬元，最終落槌於徐邦達老師的號牌上。是甚麼原因，讓當時已年屆九十高齡的老人親臨現場，且志在必得呢？

第二年春天，在北京徐先生寓所，他將重裱一新的這件作品展示給我，並面帶些許神秘色彩的微笑對我說：“這是中國的印象派啊！”這是他的特殊心得，是他的慧眼發現。這便是他執意親到拍賣場舉牌的原因了！

我知道，邦達師所說的“印象派”，並不精確指向十九世紀下半葉興起於法國，以馬奈、莫內為代表的印象派，而是泛指印象派和印象派以後經過變革的各個不同流派，統稱為後期印象主義，甚至包括綜合主義、象徵主義、表現主義、點彩派、先知派和野獸派等。他們的共同特點是著重心靈活動，強調主觀感受的再創造。

這些共同特點，都是可以比之於中國畫的。而王原祁此作，不僅在理念上，而且畫跡本身，都能夠印證後期印象派的若干重要追求。邦達師稱之為“中國的印象派”，是有道理的。中國的“印象派”，正是王原祁的創造。

王原祁（1642—1715年）出生兩年後明朝滅亡，清朝建立。王朝更替沒有給他的大家庭，從祖父王時敏（1592—1680年）、到父親王揆（1620—1693年）帶來大的衝擊。這個數代為官的富有家庭，有著豐富的書畫收藏和濃厚的文化氣息，王原祁自幼受到良好的家庭教育是不言而喻的。

王時敏五十一歲時王原祁降生，王原祁是在十分鍾愛他的祖父的直接教育下成長起來的。他在六十九歲所作《西嶺雲霞圖卷》的跋語中回憶說：“余弱冠時得先大父指授，方明董巨正宗法派，於子久為專師。”又說：“余先奉常贈公，匯宋、元諸家，定其體裁，摹其骨髓，縮成二十餘幅，名曰‘縮本’……先奉常於丁巳夏初，忽以授余，其屬望也深矣！余是年三十有五，拜藏之後，將四十年手摹心追。庚寅冬間，方悟‘小中見大’之稱，亦可‘大中見小’也。”（《王司農題畫錄》）康熙丁巳，王時敏年屆八十六高齡，他的對於愛孫學業的關懷，可謂盡心竭力了。

考察王原祁的山水畫作品，四十歲前甚似其祖父王時敏，承襲黃公望的衣鉢，偏於松秀沖淡。四十以後漸趨縝密，開始有了自己的藝術面貌。王原祁留有四十後的畫像，其時已頗顯壯實，與他祖父清秀文弱的肖像大不一樣。不同的外在形象，似乎象徵著他們不同的性格和審美趨向。王時敏到晚年始終保持著充滿書卷氣的穩妥與秀逸的風貌。王原祁約在五十五歲後，一步一步改變早期的面目，使筆用墨日趨厚重。到了六十歲以後，更大膽地脫略前人的形象，自我風格日漸突出。秦祖永評他的畫：“沉雄駘宕，元氣淋漓，筆端金剛杵之語不虛也。”（《桐蔭論畫》）應該即指此一時期之作。到了七十以後，他的風格特徵格外鮮明，與古人，與他的前輩和同輩，拉開了大大的距離，完成了他卓然獨立的創造，這是他生命的最後輝煌，奠定了他在畫史的特別地位。

徐邦達老師所說的“中國的印象派”，正是指王原祁生命最後階段（大約十年左右）作品所呈現出來的風格特徵。他的這一風格特徵的形成，既是多年筆墨功力積澱的結果，更是其於畫理探索的“頓悟”，即所謂“一超直入如來地”也！

筆者曾見王原祁七十歲所作《輞川圖卷》（王己千先生舊藏，現歸紐約大都會博物館），其風格特徵一如徐師所藏《為堯日做大癡山水圖》，《輞川》卷後吳湖帆先生跋曰：“麓臺司農具大智慧力，得大澈悟心，在畫壇獨樹奇幟，上下千秋，超軼眾妙，成此傑構。”又曰：“麓臺秉其天賦神會，運絢爛平淡、五光十色於指下，故設色之妙，亦非尋常作家所能夢想。”他說到了王原祁的“大澈悟心”、“設色之妙”與“獨樹奇幟”。那麼，王原祁在畫壇樹起的“奇幟”究竟具備哪些特徵呢？

（一）“做古”——從“借境”到“脫去其本色”到“冰寒於水”

“做古”一詞，許多年以來是將“四王”劃入保守派的依據。王原祁對於“做古”，早期受其祖父影響，可謂“形”、“意”兼備，漸漸偏向於意，四十三歲時他曾說：“或以古法繩之者，取其意，不泥其跡可也。”（見故宮博物院藏王原祁《谿山高隱圖卷》甲子年自題句）可見此時的他，對於古人的形跡已不再看重。所謂取意，即是借境。他又說：“須以神遇，不以跡求。”（見《做黃子久山水》自題句）甚至連未曾一見的黃公望《秋山圖》他也“做”，題曰：“不知當年真虎筆墨何如，神韻何如，但以余之筆寫余之意！”（見《做大癡設色秋山圖》自題句）“脫去其本色”，是當然的了。他在六十九歲時，做黃公望作《西嶺雲霞圖卷》（遼寧博物館藏），跋語最後自語曰：“謂我似古人，我不敢信；謂我不似古人，我亦不敢信也！”孰為古人？孰為自己？此時的王原祁之于古人，已經難分難解，古人的精神已經化為了他筆墨中的理、氣、趣，我們在他後期的作品中是不難看到的。這一化字，即是化古為今，也即是石濤所說的“借古開今”。王原祁說過：“臨畫不如看畫。遇古人真本，向上研求……必於我有出一頭地處，久之自與吻合矣！”（《雨窗漫筆》）看畫時都想著“必於我有出一頭地處”，古人僅僅是他的“借鑑”而已。這就是王原祁的思索精神，再付之實踐，便成就了他的創造精神。終能伐毛洗髓，獲得神奇。自然做到了“冰寒於水”。所以，我們可以說，“做古”一詞，對於王原祁而言，是走向創造途中的“借境”或借鑑，並無保守的成份！

（二）構圖——龍脈、開合、起伏——氣勢

王原祁的“龍脈”之說，始於王翬，他在《雨窗漫筆》中說：“畫中龍脈開合起伏，古法雖備，未經標出，石谷闡明，後學知所矜式。”並為“體用”二字，詳盡作解：“龍脈為畫中氣勢源頭，有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。開合從高至下，賓主歷然，有時結聚，有時淡盪，峰迴路轉，雲合水分，俱從此出；起伏由近及遠，向背分明，有時高聳，有時平修，欹側照應，山頭、山腹、山足銖兩悉稱者，謂之用也。……且通幅有開合，分股中亦有開合；通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在過接映帶間，制其有餘，補其不足，使龍之斜正渾碎、隱現斷續，活潑潑地於其中，方為真畫。”又說：“作畫但須顧氣勢輪廓，不必求好景，亦不必拘舊稿。若於開合起伏得法，輪廓氣勢已合，則脈絡頓挫轉折處，天然妙景自出。”（《雨窗漫筆》）他還以“龍脈”之法分析古人：“董、巨全體渾淪，元氣磅礴令人莫可端倪”、“山樵用龍脈多蜿蜒之致”、“仲圭以直筆出之”、“子久則不脫不粘，用而不用，不用而用”、“雲林纖塵不染，平易中有矜貴，簡略有精彩，又

在章法筆法之外”（《雨窗漫筆》）他的這些觀點，都是他的真切的感受和體驗，並又時時借用於他筆墨創作的。

王原祁首重於氣勢的構圖法則，可以擺脫自然景象對於山水筆墨的束縛，以便隨心所欲地分割繪畫平面，在遠近高低的畫面間，構建生動活潑的圖像因素。是對於自然景象的“相反相成”，帶有反自然主義的傾向，有時甚至帶有非理性感。他將構成和表現合為一體，是對於自然現實的不拘形式的符號化的藝術闡釋。他的這一理念和實踐，一掃山水畫普通存在的細瑣和柔靡，形成了他進一步抽象的構圖法則。

（三）筆墨——書卷、心性

王原祁說：“畫雖一藝，而氣合書卷，道通心性。”又說：“筆墨一道，同乎性情，非高曠中有真摯，則性情終不出也。”（均見《麓臺畫跋》）這是文人畫的筆墨所講究的，一畫圖如能通過其筆墨看到作者的真性情，那必是不凡之作了。王原祁在分析“元四家”的筆墨時如是說：王蒙“瑣細處有淋漓，蒼莽中有嫵媚”，黃公望“妙在著意不著意間”，倪瓚“一樹一石皆從學問性情流出，不當作畫觀”，（以上見故宮藏王原祁《液萃》做古山水冊自題）吳鎮“用墨處，其精神貫注，有出於尋常畦徑之外者也”（見中國歷史博物館藏王原祁《為丹思做吳鎮山水軸》）王原祁在其晚年，真正發現了隱藏在古人筆墨中的真諦和妙境，他借“做”之名，抒寫自己的性情。筆者在天津藝術博物館所藏《為雲徵作做古山水冊》（十二頁）中，看到了七十一、二歲的王原祁的真筆墨與真性情。此冊著意對象有：董源、荆關、米家、李成、趙孟頫、吳鎮、王蒙、黃公望、倪瓚等。其中《趙令穰江村花柳》一圖，桃紅柳綠，天真爛漫，以極生拙之筆，出極嫵媚之境。《做設色倪黃小景》作平淡簡略之圖，枯筆、濕筆與彩色之筆交替運使，老拙與稚嫩、蒼莽與潤澤、簡潔與繁雜，參差錯落，交融交輝，真耐百回看也。《做高房山》一幀，應是雨景。石非石，樹非樹，筆、墨、色，亦是亦非，渾融一體又清晰可辨，白雲浮出墨峰，萬物生機勃然。這是一曲筆、墨、色的交響，又是大自然的頌歌。爐火純青的筆墨——皴、擦、點、染，似乎已經蛻化為抽象的符號了，然而卻具有如此鮮活的生命力！

《麓臺畫跋》中有一段話，最能反映王原祁晚歲的筆墨法則：“東坡詩云‘論畫以形似，見與兒童鄰’堪為古今畫家下箴砭也。大癡論畫有二十餘條，亦是此意。蓋山無定形，畫不問樹，高卑定位，而機趣生，皴染合宜而精神現，自然平淡天真，如篆如籀，蕭疏宕逸，無些子塵俗氣，豈筆墨章程所能量其深淺耶！輪美問畫於余，余以此告知，即寫是畫以授之，意欲於大癡心法，竊效一二耳……但得意、得氣、得機，則無美臻矣！”其實，這也是授徒的一幅作品，作時王原祁七十二歲。所謂“大癡心

法”，亦即王原祁的心法。開始所引蘇軾詩句，實為中國文人畫最早的抽象理論。筆墨原本是抽象的，到了晚歲的王原祁則筆墨表現的物象，如樹、石，也成了隨意而為的抽象符號了。尤其是他筆下的樹幹，大都取拙厚的直線，石塊也成了不規則的幾何體，與西方的後期印象派，真有某些似處。當然，更重要的是他們在創作理念上的相通。

（四）設色——取氣

謝赫（南朝）《古畫品錄》所舉“六法”以“隨類賦彩”論繪畫之設色，歷代畫論以為標準。王原祁則另有高論：“設色所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處。今人不解此意，色自為色，筆墨自為筆墨，不合山水之勢，不入絹素之骨，惟見紅綠火氣，可憎可厭而已。惟不重取色，專重取氣，於陰陽向背處逐漸醒出，則色由氣發，不浮不滯，自然成文。”（《雨窗漫筆》）又說：“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。”（《麓臺畫跋》）他的“取氣”之說，實在是一個創造，道前人所未道。儘管他在《擬設色雲林小幅》中說到：“至設色更深一層，不在取色，而在取氣，點染精神，皆借用也。”是否雲林已有此法不得而知，但這一觀點仍是他借題發出的。更為重要的是，王原祁晚歲的設色山水作品，有力地為他的論點作證。

故宮所藏王原祁《液萃》做古山水冊十二開之一《做趙孟頫》，作青綠重彩，並不滿敷，先筆後墨再色，互不妨礙，互為補充，厚重異常，絢爛異常，當是其“取氣”設色法之樣板。自者對頁有題曰：“趙松雪畫為元季諸家之冠，尤長於青綠山水，然妙處不在工而在逸。余《雨窗漫筆》論設色，不取色而取氣，亦此意也。知此，可以觀《鵲華秋色卷》。”是年作者六十四歲，是借趙松雪以抒己懷的。另上海博物館所藏王原祁晚歲《奉敕山水扇面》，其一兼用王蒙法，山石頗抽象，重墨，著色或點或塊狀，造就渾融斑剝之意趣；另一以淺墨鉤劃山巒，復施以淡墨，再用石綠、石青作片狀、塊裝敷之，最後以朱砂點樹葉，通體有潑墨、潑彩之趣。再一於黃、吳之間者，率意勾線，偏於方直，施墨間或施色，其中又時時留白，整體斑剝中見淋漓，如見雨後溪山。這些咫尺小畫的設色之法，可以說在王原祁之前與王原祁同時都是聞所未聞，見所未見的。甚至在王氏畫派中，也是獨一無二的。

如此大膽的設色法，在西方後期印象派中大約是可見的罷！未必相同，更不必一致，有同有異中，我們方可探求其中的奧秘。

王原祁的畫法，曾經影響並造就了清代宮廷繪畫的主體，然而，那大約並非他的性情所在。他的真性情究竟在哪裡呢？他似乎喜酒，故宮藏其四十六歲作《做大癡山水》，畫上他寫道：“丁卯初春，邢州寓所多暇，偶檢麓中廢紙，乘薄醉作此圖……”

對於他較為順達的官場仕途，也未必是他的志趣所在。他六十八歲所作《蒼言翠壁圖》（上海博物館藏）上題下這樣的詩：“流水高山寄遠思，一官拋卻醉東籬，老來結友如君少，盡在西窗剪燭時。四家子久是吾師，平淡為功自出奇，今日為君摹粉本，蒼岩翠壁想天池。”他是個有性情的人，循規蹈矩並非其所願，他積壓著的真性情，終於在年近“古稀”的生命最後階段磅礴而出，精光四射。這是王原祁的幸事，也是中國山水畫的幸事。