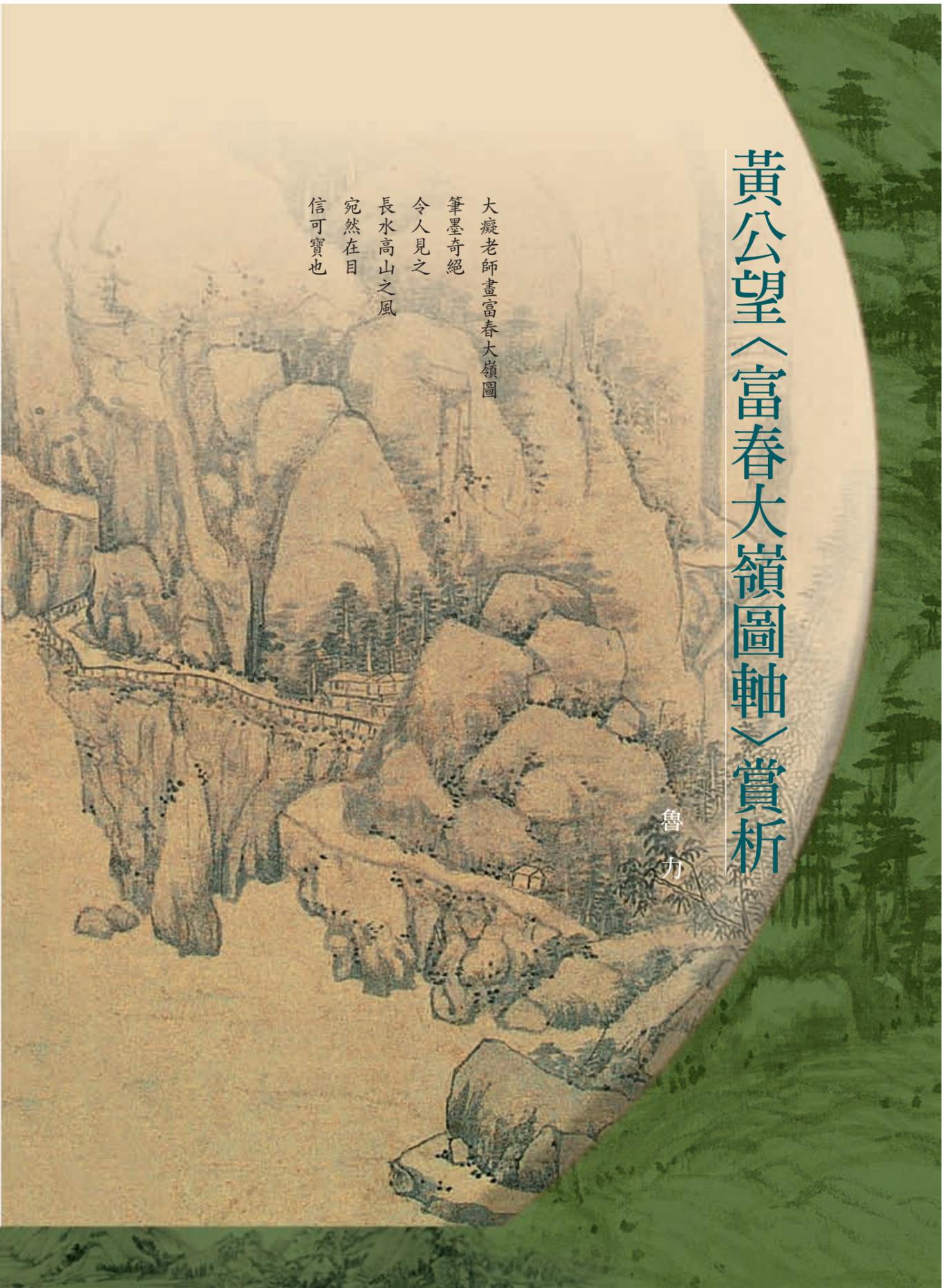


黃公望《富春大嶺圖》賞析

魯力

大癡老師畫富春大嶺圖
筆墨奇絕
令人見之
長水高山之風
宛然在目
信可寶也



元 黃公望 富春大嶺圖 南京博物院藏

元代繪畫，文人畫勃興，水墨山水畫特別興盛，出現了不少垂名畫史，成就卓越的山水畫家。居元季四

大家之首的黃公望，就以其蒼茫質樸，超逸簡遠的畫風矗立於元代畫壇，為六百年來明清畫家崇拜的一代宗師。

黃公望（一二六九—約一三五四），字子久，號大癡，又號淨墅、一峰道人，晚年自號井西道人，五十多歲開始學畫，六十多歲時便有「畫

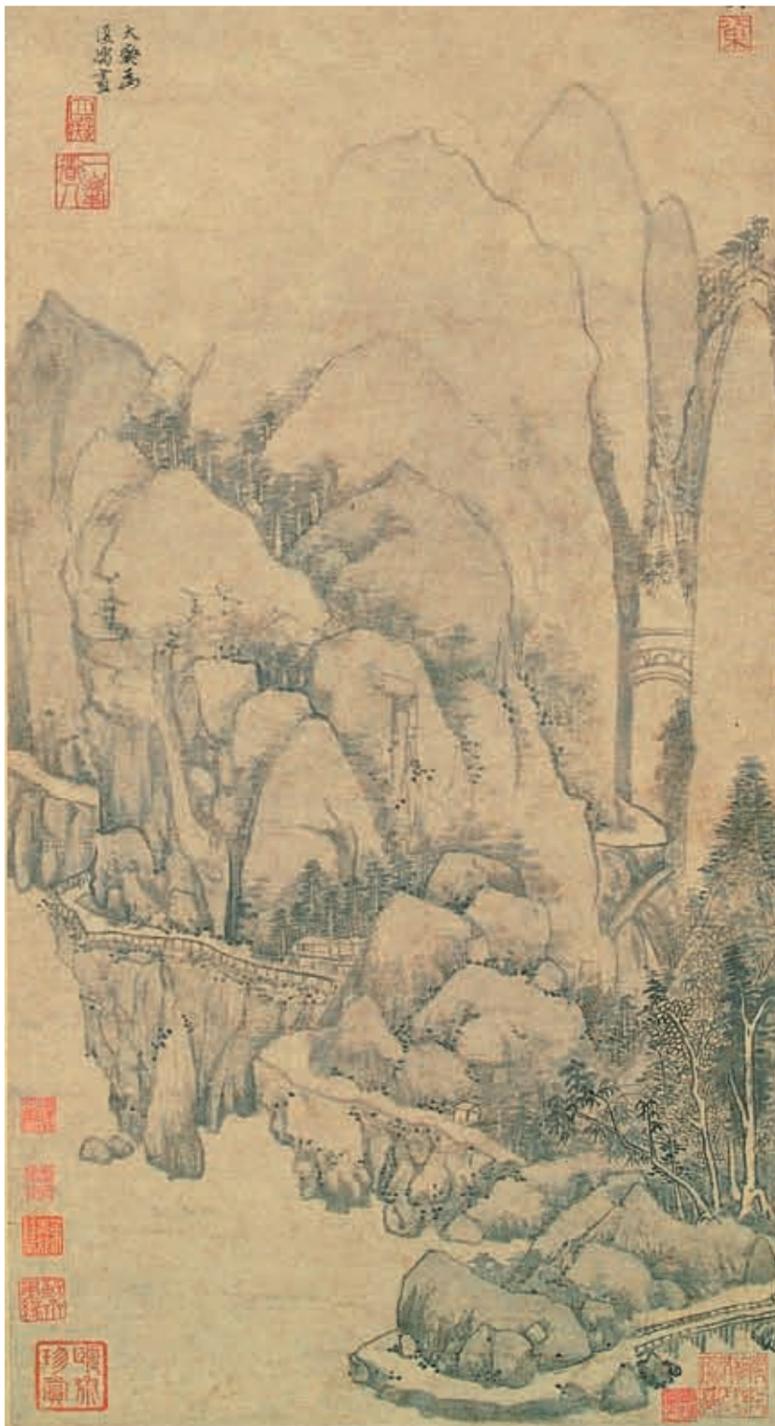
名震海內」之譽。黃公望的作品，見於著錄的有六十餘件，確切可信的作品約有十餘件，記年月可考的有為

張伯雨作《仙山圖》（至元四年，七十歲作）、《仙館餞金圖》（至元四年，七十歲作）、《天池石壁圖》（至正元年，七十三歲作）、《芝蘭室圖》（至正二年，七十四歲作）、《溪山雨意圖》（至正四年，七十六歲作）、《江山覽勝圖》（至正八年

八十歲時，為倪瓚作）、《剡溪訪戴

圖》（至正九年，八十一歲作）、《山居圖》（至正九年，八十一歲作）、《九峰雪霽圖》（至正九年，八十一歲作）、《富春山居圖》（至正十年，八十二歲作）。無記年的作品有《快雪時晴圖》、《富春大嶺圖》等。

至正七年，七十九歲的黃公望回歸浙江富春山，身臨美景，激情蕩漾，畫興大作，從而經營構思，運鋒揮毫，創作了著名的《富春大



元 黃公望 富春大嶺圖 南京博物院藏

種明潤秀拔，溫雅平和，鬆散疏拓的境界。黃公望在畫史最大的貢獻就是將南宋山水畫剛勁外拓，匱乏含蓄，又近乎單一表現形式的「斧劈皴」畫法演變成爲線條可長短、可鬆可緊，可徐可疾，含蓄溫和，抒情性較強的「披麻皴」畫法，並創立了古樸雅逸的「淺絳」山水畫。所謂「淺絳」山水，即是在水墨山水畫的基礎上，以淡淡的赭石顏色在原有的皴紋上復

勾，或是淡淡的渲染，這種畫法，風格樸實穩重。畫中既顯色感，又不似設色山水畫那般媚艷淺浮，但較之單色的水墨畫又顯得層次豐富，明快大方，十分耐看。這種畫法對元代以降的文人繪畫產生著重大影響。

明人張丑在《清河書畫舫》中談到「大癡畫格有二，一種作淺絳者，山頭多赭石，筆勢雄偉，一種作水墨者，皴紋極少，筆意尤爲簡遠」。如

果說〈富春山居圖〉是黃公望畫作中「筆勢雄偉」的代表作，那麼〈富春大嶺圖〉則是「皴紋極少，筆意簡遠」畫風的典範。

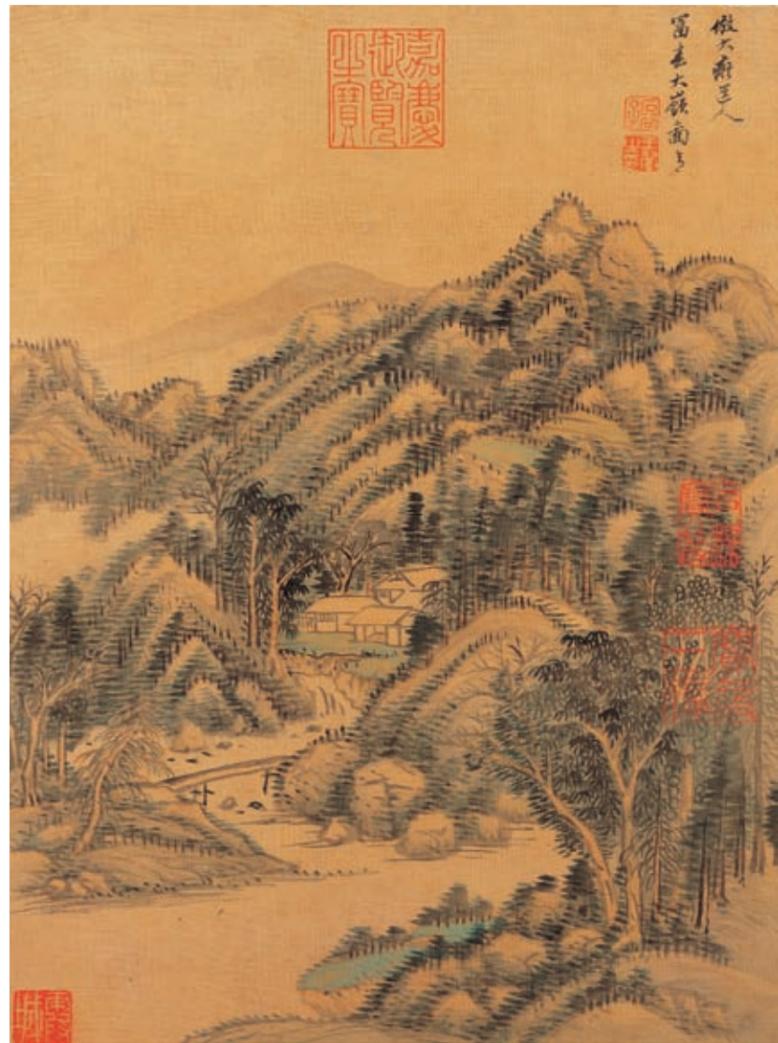
〈富春大嶺圖軸〉，紙本，水墨畫。縱七四、橫三六公分。縱觀此圖，富春山重巒疊嶂，山巔曉霧迷遮，若隱若現。山腳江岸相連，兀石環抱，坡上叢樹槎丫，繁茂崢嶸。畫中山徑蜿蜒，盤伸幽谷，行間，可見

嶺圖軸〉和其姊妹作〈富春山居圖卷〉。清人錢杜在《松壺畫憶》中記載黃公望「〈富春山居〉有二本，其一爲〈富春大嶺圖〉，一爲〈富春山居圖〉」。〈大嶺圖〉未見，〈山居圖〉即是吳問卿所藏，病劇欲爲殉，家人自火中奪出者……」。可見，〈富春大嶺圖〉曾一度失傳，音訊杳

無，故世間聞知者不多。〈富春山居圖〉和〈富春大嶺圖〉前爲橫卷，後爲立軸，題材都爲描寫富春山景色，但兩件作品風格絕異，毫無類同處。〈富春山居圖卷〉多用豪放飄逸的乾筆皴擦，長披大抹，雄勁蒼茫。畫自七十九歲開始創作，而「三四載未得完備」，爲了充實畫中的內容，黃公

望常常「雲遊在外」，「袖攜紙筆，凡遇景物，輒即模寫」，經數年而成。因此觀〈富春山居圖卷〉但覺場面壯觀，視野開闊，富春山脈連綿起伏，坡岸蜿蜒，顯現著強烈的節奏感，使觀者大有應接不暇的感覺。而〈富春大嶺圖軸〉則構圖緊湊，視線集中，且用筆秀潤淋漓，墨蹟淡泊，有一種「山碧林光淨，江清秋氣涼」虛和淡雅的幽深靜謐之感。較之〈富春山居圖卷〉那宏大無拘的場面，交響樂一般的雄渾節律，則顯得尤如絲竹輕吟，幽曲委婉。

黃公望在中國繪畫史上有著百代之師的崇高地位。可以說，南宋山水畫自李唐、劉松年、馬遠、夏珪之後，畫風變革，雖始於趙孟頫，然成於黃公望。黃公望的山水畫，繼承了五代董源、巨然的畫風而加以發展。董、巨寫江南山水淡墨輕風，平淡天真的風格對黃公望的創作有著重大影響，所以，黃公望所畫的南方山水也全都是淡墨輕風，蔥郁秀潤，峰巒出沒，雲霧顯晦，溪橋漁浦，洲渚掩映的氛圍，皴擦極少，筆意簡遠，有一



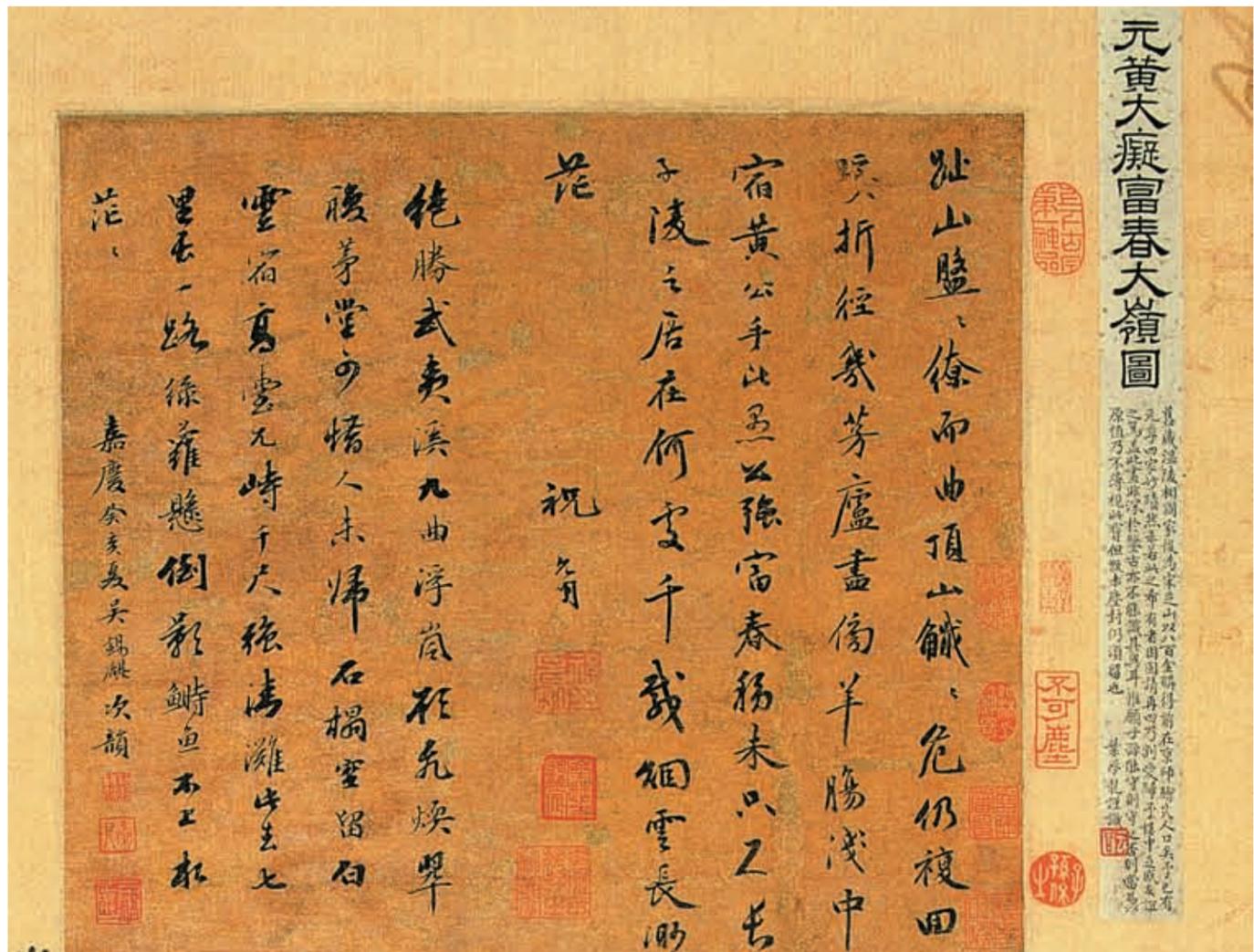
清 王翬 仿黃公望富春大嶺圖 國立故宮博物院藏

觸的筆道，仍可顯見出墨韻淫淫的濕潤感，無怪清代評論家張庚稱此圖是「純用濕筆連皴帶染而成，是以得深沉渾厚之致，浮嵐藹藹欲滴，杜詩『元氣淋漓障猶濕』可移美也」（張庚《圖畫精意識》）。

黃公望在創作時很強調「激情」，即所謂「興」在創作中的作用，他認為李成《秋巒凝翠圖》能「妙入毫末窮杳冥，無聲詩與有聲畫，侯兼兼之奪造化」就因為李成是「興來漫寫秋山景」，因此在《富春大嶺圖》中，黃公望在筆意中求索的是大自然無盡的情趣，於清淡的墨韻中追求的是大千世界中陰陽晦明的四時氣韻。試看，圖中那簡淡的筆墨包含了多麼深邃的情感，淡淡的峰巒叢林，稀疏隱落的茅舍山房，都像置身在濛濛細雨中；又似隱迷在薄薄的曉霧裏，黃公望把他對自然的酷愛深深寄託於畫畫，他把客觀的自然景象，加以主觀心靈的創造，將客觀存在的現實昇華到一個賦予靈魂，有生命，通氣韻，有著內在美的境界。大自然的生命，大自然的神韻，也都好

似在這迷濛中略現身影，觀之，就像寄託在超脫塵世的夢中，覺有一種澈透靈魂的寬慰和惺惺微妙的領悟。

此圖畫心為後來重新裝池，據清人張庚《圖畫精意識》中記載，「元四家」中，王蒙、倪瓚都曾經為此圖題詩著跋。王蒙詩云「千古高風挹富春，倦游何日見嶙峋，先生百世稱同調，墨氣淋漓貌得真。黃鶴山樵王蒙」。倪瓚跋云「大癡老師畫富春大嶺圖，筆墨奇絕，令人見之，長水高山之風，宛然在目，信可寶也。至正廿二年壬寅，倪瓚記」。可惜，這些墨蹟現只見於記載，至今已無跡可尋了。現軸中詩堂有祝允明、吳錫麒題詩，祝氏題詩云：「趾山盤盤繞而曲，頂山巖巖危仍復，回蹊折徑幾茅廬，畫傍羊腸淺中宿，黃公手比愚公強，富春移來只尺長，子陵之居在何處，千載煙雲長渺茫。」吳錫麒詩贊道：「絕勝武夷溪九曲，浮嵐頗飛煥翠複，茅堂可惜人未歸，石榻空留白雲宿。高臺兀峙千尺強，清灘此去七里長，一路綠蘿懸倒影，鱗魚不上水茫茫。」畫幅裱邊還有葉夢龍題跋，



富春大嶺圖詩堂及畫幅裱邊吳錫麒、祝允明及葉夢龍題跋

小橋草廬隱落。遠處深澗，飛瀑簾掛，緩緩下瀉，給人一種「發思古之幽情」的空靈超脫感。畫作構圖嚴謹而富有變化，上虛下實，樹石橋廬和筆墨的重心都偏於畫幅下方，窠石、雜樹苔痕斑剝，翠潤欲滴，畫得縝密而具體。山腰之上，則寥寥數線，幾抹淡墨一帶而過，把整個山巔巧妙地隱於雲霧之中，似有若無，深懸莫測，給人以更多的意境想像餘地。

〈富春大嶺圖〉以生宣紙繪製，這在元代繪畫中鮮見。宋元時期的書畫用紙，通常都使用熟紙（或絹）或加以碾漿而製成的半熟紙，到了明代，書畫中才逐漸見到用生紙作畫，但使用仍不太普遍，至正德、嘉靖以後，生紙作畫才推廣流行。〈富春大嶺圖〉則大膽使用生紙，它較之熟紙或半熟紙，不僅繪製難度大，更加之它用墨淡逸，水分含量多，要運筆自如，掌握得當，確實要具備很高的藝術技巧。在技法上，此圖多用中鋒勾皴，筆意含蓄溫和，藏而不露。山石略以側筆揩擦，一氣呵成。圖作平淡而具天真之氣。於今，透過那水墨交

介紹了他收藏的經過，曰：「（該圖）舊藏溫陵（今福建泉州）相國家，後為宋芝山以八百金購得，前在京師膾炙人口矣。予已有元季四大家妙蹟，然未若此之希有者，因請再四，乃割愛歸予樓中。」畫中另有翁方綱、宋葆淳、李佐賢、王拯等人詩跋長題，另鈐有明、清諸家鑒賞印三十餘方，是一件流傳有緒的作品。

清代末葉，畫軸幾經更易，轉至龐萊臣家藏，著錄於《虛齋名畫錄》。抗戰期間，龐萊臣收藏的書畫珍品成了日本人看中的目標，曾有人以購買的名義找到龐萊臣，希望他轉讓一些書畫，其中就包括〈富春大嶺圖〉。為使這些珍貴書畫不至流落他國，從安全考量，龐萊臣迅即帶著藏品離開了南潯老家，得以將這批書畫完整保存。龐萊臣去世後，這批書畫分由家人收藏，他的孫子龐增和先生在一九五九年和一九六二年前後兩次將家中所藏的古代書畫捐給國家。一九六三年，〈富春大嶺圖〉歸南京博物院收藏。

作者任職於南京博物院