



圖一 王原祁 仿黃公望秋山 1713 國立故宮博物院藏

王原祁仿黃公望〈秋山圖〉

陳昱全

余曾聞之先奉常云，在京江張子羽家，見大癡秋山筆墨設色之妙，雖大癡生平亦不易得，以未獲再見為恨。時移世易，此圖不知何往矣。余學畫以來，常形夢寐，每當盤礴，於此懸揣冀其暗合，如水月鏡花，何從把握，祇竭其薄技而已。

——王原祁自題晚年山水鉅作〈倣黃公望秋山圖〉



黃公望（字子久，號大癡）〈秋山圖〉究竟是怎樣的一件作品，如何使王原祁自學畫以來「常形夢寐」？未曾見過黃子久（黃公望）真跡的王原祁，是如何追模大癡神髓？王氏一生持續創作的「仿大癡秋山圖」（圖一）系列作品又有什麼特色？本文試圖探討這批作品在王氏所處的文化圈和個人藝術生涯中所代表的意義。

王原祁與大癡〈秋山圖〉謎樣的流傳史

王原祁（一六四二—一七一五）

字茂京，號麓臺，江蘇太倉人。康熙庚戌（一六七〇）進士，歷官少司空。他與祖父王時敏、王鑑與王翬合稱「四王」，加上惲壽平與吳歷二人並稱四王吳惲。王原祁出身書香世家，受家學薰陶，繼承董其昌及祖父

王時敏之學，特別專注於山水畫創作。他曾奉命入內府進行書畫蒐藏與鑑定，並負責編纂《佩文齋書畫譜》與繪製《康熙萬壽盛典圖》等重要工作。曾謂「余弱冠時，得聞先贈公大父訓，迄今五十餘年矣，所學者大癡也，所傳者大癡也，華亭血脈，金針微度，在此而已。」由是可知，王原祁繼承董其昌與祖父的繪畫觀，特別



圖三 王原祁 仿大痴富春山圖 1693 北京故宮博物院藏

神祕且完美的形象，當來自董思翁與祖父等前輩將此畫視為大癡畫第一的極高評價，在明清藝文界富有盛名的黃公望〈浮嵐暖翠〉與〈夏山圖〉亦不能相提並論。也因日後〈秋山圖〉彷彿憑空消失「不知何往」，神祕的流傳經歷確實引人入勝。更可能是經過周遭長輩與友人如王時敏、王鑑、

日後麓臺心中大癡〈秋山圖〉

均認為王氏藏畫雖是大癡手筆，但水準遜於張氏〈秋山圖〉。於是眾人大嘆「奉常囊所觀者豈夢耶，神物變化耶。……其家無他本，人間無流傳，天下事顛錯不可知。以為昔奉常捐千金而不得，今貴戚一彈指而取之，可怪已。豈知既得之，而復有清訛舛誤，而王氏諸人至今不寤，不亦更可怪耶。王郎（王翬）為予述此，且訂異日同訪〈秋山〉真本，或當有如蕭翼之遇辨才者。」（註二）

絕嘆非過。」（註一）對此稀世珍品，王時敏立刻提出欲以金幣相易的請求，可惜被張修羽笑著拒絕。奉常碰了釘子，一氣之下拜謝離去。但日後立即反悔，曾遣使三度拜訪，只是張宅宛若魔術般變回雜亂無章、雞糞雜草遍布之狀，王時敏的要求最終都被拒絕。

時機的遺憾，日後奉常不斷對王翬、王鑑諸友談及此畫，但卻未有機會再見大癡〈秋山圖〉一回。時間一晃五十年，一回王翬正前往維揚一帶，王時敏得知便特意請託順道尋訪大癡〈秋山圖〉。此時京口張氏家已過三代，王翬聽說〈秋山圖〉流入另一位王氏藏家手中，於是前往拜訪。但陸續經過王翬、王鑑、王時敏目鑑後，

均認為王氏藏畫雖是大癡手筆，但水準遜於張氏〈秋山圖〉。於是眾人大嘆「奉常囊所觀者豈夢耶，神物變化耶。……其家無他本，人間無流傳，天下事顛錯不可知。以為昔奉常捐千金而不得，今貴戚一彈指而取之，可怪已。豈知既得之，而復有清訛舛誤，而王氏諸人至今不寤，不亦更可怪耶。王郎（王翬）為予述此，且訂異日同訪〈秋山〉真本，或當有如蕭翼之遇辨才者。」（註二）



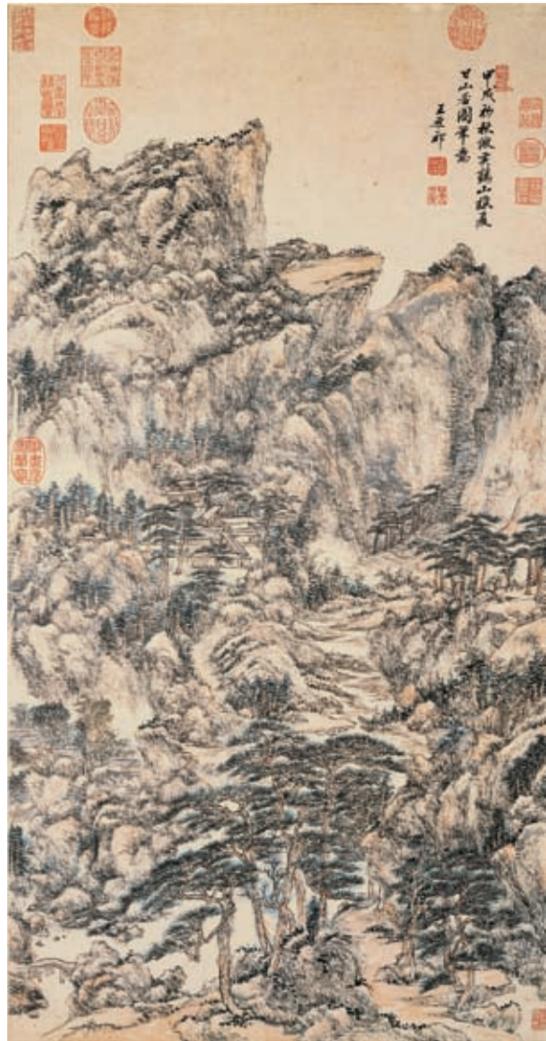
圖二 王原祁 仿富春山居圖 1688 浙江省博物館藏

重視臨摹元四家中黃公望之作，視其為維繫「華亭血脈」之關鍵。

王原祁與大癡〈秋山圖〉的因緣際會起於祖父王時敏，據惲壽平記載，年輕的王時敏嘗從思翁（董其昌）口中得知京口張氏藏有天下第一的黃公望〈秋山圖〉，於是帶著董其

昌的推薦信前往拜訪。然初訪張氏宅邸的奉常（王時敏），見到廳堂中塵土雜草遍布，牲畜四處奔馳的景況後大吃一驚，不禁懷疑此處真是藏有大癡〈秋山圖〉珍品處。後來主人命僮僕灑掃清潔，整肅衣冠，具備賓主之禮後，乃出示大癡〈秋山圖〉。此作

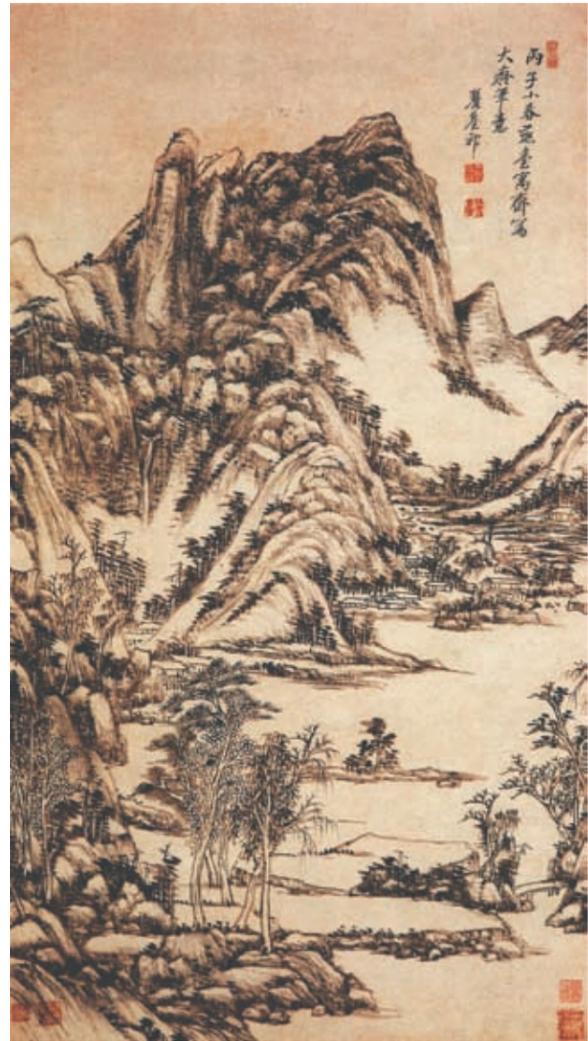
用青綠設色畫成，「紅葉翕翕如火，研硃點之，甚奇麗。上起正峯，純是翠黛，用房山橫點積成。白雲籠其下，雲以粉汁澆之彩翠爛然。村墟籬落，平沙叢雜，小橋相映帶，邱壑靈奇，筆墨渾厚，賦色麗而神，古視向所見，諸名本皆在下風，始信宗伯，



圖六 王原祁 仿王蒙夏日山居圖 1694 國立故宮博物院藏



圖五 王原祁 仿大痴山水圖 1696 中國美術學院藏



圖四 王原祁 仿大痴山水圖 1696 南京博物院藏

王翬等人不斷傳頌宣揚，終使麓臺魂牽夢縈。有趣的是，整個「秋山圖事件」是惲壽平根據王翬口述後記錄下來，自董其昌、王時敏曾目睹大癡〈秋山圖〉者以降，王鑑、王翬、王原祁、惲壽平等雖未能得見大癡真跡，但亦曾參與這段追索黃公望畫作的過程。可以想見，王原祁就在這樣的一個文化脈絡——祖父親述，加以週遭文人親友等再三傳頌並不斷臨仿大癡〈秋山圖〉之下，（註三）逐漸形塑

出心中大癡〈秋山圖〉的崇高意象。

王原祁的仿黃公望山水與〈秋山圖〉

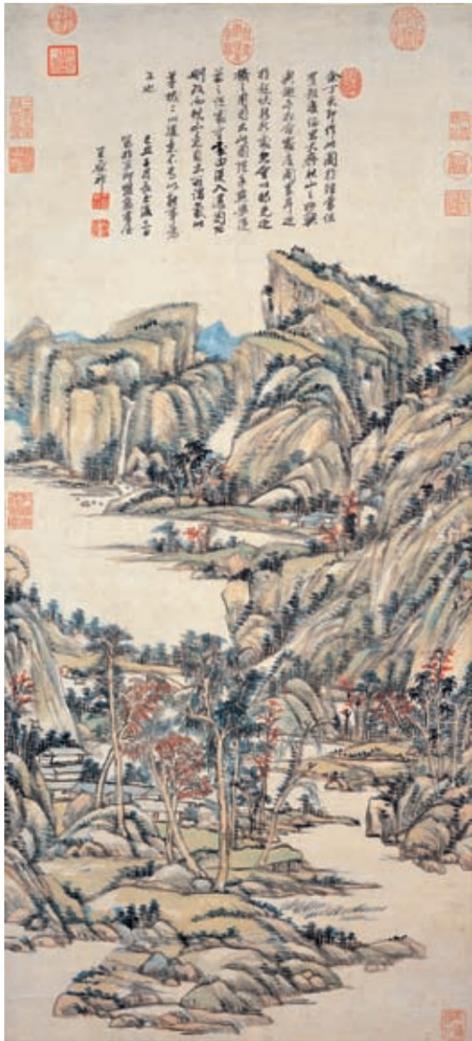
由惲南田記述可知，王時敏與大癡〈秋山圖〉間的因緣際會，在特別推崇黃子久畫風與作品的「四王」及其文人交友圈中產生不小影響，而王原祁創作的仿大癡〈秋山圖〉可視為此脈絡中的一個部分。那麼，王原祁是如何追模黃公望神髓？王原祁作畫

特重山體布排產生的「氣勢」，「作畫但須氣勢輪廓，不必求好景，亦不必拘舊稿。」（註四）再者，王氏曾說「大癡畫，經營位置，可學而至。荒率蒼莽，不可學而至。思翁得力處，全在於此。」於是可知，王原祁是藉學習黃公望作品「位置經營」的特性，實踐其「氣勢」的論點。以下考察麓臺仿大癡黃公望山水作品，特別是其一一生持續創作的「仿大癡秋山圖」系列，探討王氏講究的構圖與布局，相信有助於理解王原祁山水畫藝術之精髓。

相較院藏王原祁作品多集中於中晚年，浙江省博物館藏王氏四十六歲所作〈仿富春山居圖〉（圖二），是了解其早年臨仿大癡畫風的重要資料。從構圖來看，此圖山體垂直端正，不同於王原祁晚年慣用斜向的山體布排。遠景山峰被山嵐雲霧區隔成三個不連續的區塊，而未能形成連貫的動勢。然從水域、雲氣、與天際留白代表的「虛」的巧妙布置可知，王原祁開始運用畫面虛實對比，實踐他「龍脈開合」的繪畫觀。江兆申先生

對王原祁「虛實相映」的圖法有精闢的見解：「（王原祁）在構圖方面，都作『塊』的安排，『實』的地方一片黑，『虛』的地方則一片白，形成強烈的對比，越是老年，這種特色也越加明顯。」（註五）表現在畫中，所謂的「黑」、「白」正是畫面中樹石山脈與水景白雲所形成的對比。這樣的特色亦見於北京故宮藏〈仿大痴富春山圖〉（圖三）之中，透過近景土坡與樹石將山勢延伸至中央主山，左側留白的水域由近景延伸至中後景，透過一瀉而下的瀑布連接到雪白的天際。但是，山勢依舊沿著中軸線布排，未見左右傾倚的姿態。

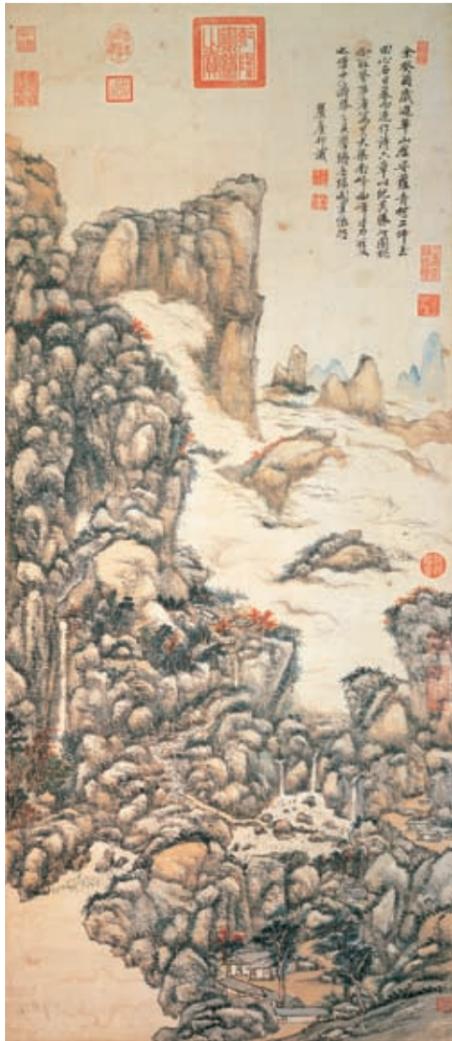
大體看來，現存王原祁中年以前仿黃子久的作品山體構成較為端正，尚未強調斜向、堆疊山體所產生的動感。但在南京博物院與中國美術學院分藏的兩件一六九六年〈仿大痴山水圖〉（圖四、五）中，已稍見利用樹石與山巒作斜向與S型布排的端倪。這種山體構成很可能出自麓臺對王蒙畫風的體悟，黃璋鈐據王氏《雨窗漫筆》：「如董、巨全體渾淪，元



圖九 王原祁 秋山圖 1709 國立故宮博物院藏



圖八 王原祁 秋山圖 1702 國立故宮博物院藏



圖七 王原祁 華山秋色 1694 國立故宮博物院藏

氣磅礴令人莫可端倪，元季四家俱私淑之。山樵（王蒙）用龍脈多蜿蜒之致……。」加以紀年一六九四的〈仿王蒙夏日山居圖〉（圖六）以及一六九四年前後所作的〈華山秋色〉（圖七）推論，此時的王原祁逐漸從黃鶴山樵畫中參悟龍脈轉折連綿的概念，而發展出S型的山體結構。（註六）

無論如何，數年之後院藏壬午年（一七〇二）的〈秋山圖〉（圖八），在山岳組成上已具傾倚之勢，且在構圖與母題表現上出現許多後來成熟時期的重要特徵。〈秋山圖〉左側描寫「實」的樹石、坡岸、房舍及主山，對應到右側大片留白產生「虛」的廣大河面。透過近景坡岸樹叢聯結中景山體，加以斜向堆疊的山勢引導觀者視線上的移動。藉著與山體並排的曲折水域，由右下往左中、接續轉折向右上流動，與實體的山石形成相互呼應的運動方向。更重要的是，此軸用朱砂點染出鮮豔明亮的紅葉，以深藍「翠黛」色施染遠山，並橫筆點苔於岩縫山凹，其設色手法與村落、小橋等母題與禪壽平記載不謀而合「紅葉翕翕如火，研硃點之，甚奇麗。上起正峯，純是翠黛，用房山

橫點積成。白雲籠其下，雲以粉汁澆之彩翠爛然。村墟籬落，平沙叢雜，小橋相映帶，邱壑靈奇。」這些表現手法與母題成為王氏「仿大癡秋山圖」系列作品的重要特徵，不斷被重複運用日後的創作之中。

康熙四十六年（一七〇七）對麓臺的山水創作生涯來說是關鍵性的一年，如今留下三件風格密切相關的作品，有助於考察王氏如何透過對大癡〈秋山圖〉的追摹，將其山水畫藝推向頂峰。王原祁於己丑年（一七〇九）〈秋山圖〉（圖九）上題寫：「余丁亥（一七〇七）即作此圖。於經營位置粗成。偶思大癡秋山之妙。興與趣無相合處。度閱累年。近於起伏轉折處。忽會以眼光迎機之用。」王原祁試著模擬大癡道人〈秋山圖〉，歷經兩年才完成此軸。其延續壬午年〈秋山圖〉的構圖與母題，透過近景土坡上聳立的樹木，將山體與景物連貫至右側山體，並進一步與後方主山連成一氣。

同年丁亥（一七〇七）初秋完成的〈做黃公望秋山圖〉（圖十），可

謂王原祁山水藝術的代表作。此軸近景畫橫向坡岸，上端高聳挺立的樹木將近景串聯至中景左側斜向堆疊的主山，山體層層累積延伸至畫面深處。王原祁更於畫面右半布置大片水域，隨著水岸往右後方遠景逐漸延伸，最後與中、遠景山腰的白雲連成一氣。整體看來，樹石與山脈搭配著水域和雲氣，形成兩股往畫面右側深處綿延運動、交相作用的強大力量。畫中火紅樹葉、青綠山坡、藍色染出的遠山，使整體畫面更顯熱鬧繽紛，饒富生意。王原祁題：「余學畫以來。常形夢寐。每當盤礴。於此懸揣冀其暗合。如水月鏡花。何從把握。祇竭其薄技而已。來儀吳兄酷嗜余畫。庚辰至今與之深談奕理。匪朝伊夕。每為點染。未成旋失。……。」麓臺讚嘆，大癡〈秋山〉宛若鏡花水月，難以把握，但因友人吳來儀來訪，於是再次提筆追擬心中理想的大癡典範。此畫具有多層意義：藉著友人參訪之際以畫相贈，透過具象化心中黃公望〈秋山圖〉，完備其山水畫論「龍脈」——講究山體布排的論點，並創造

出藝術生涯的極致作品。

事實上，〈做黃公望秋山圖〉的成就當非一蹴可及，另一件同年秋日常所作的〈仿黃公望筆意〉（圖十一）有助於理解王原祁的創作歷程。〈仿

黃公望筆意〉純以水墨為之，構圖與〈做黃公望秋山圖〉如出一轍，近景描繪水平向右突出的水岸，主要山勢由生長於左側的樹叢綿延至後方主山構成；主山山體由左下往右上層層堆

疊、延伸扭轉，合於王原祁畫論講究的「氣勢」。從〈仿黃公望筆意〉純以水墨為之、未用色彩的表現，加以構圖與筆法較為精要簡略看來，或許是同年秋季〈做黃公望秋山圖〉的預



圖十 王原祁 做黃公望秋山圖 1707 國立故宮博物院藏



圖十一 王原祁 仿黃公望筆意 1707 國立故宮博物院藏

備之作。

畫於隔年一七〇八年的王原祁〈仿黃公望山水〉（圖十二），顯示王氏對黃子久畫風的另一種體悟與嘗試。畫面下方依舊安排水岸與幾株樹木，但畫面左側另添有突出的石塊，上長有幾株巨松。透過兩組高大松樹的指引，王原祁引發「兩股」往畫面

遠景運動的力量：一支由左下至右中並延伸至右側主山；另一支則由左下至左中山脈、最後再由遠山山脊延伸往右上主山。王原祁透過橫向的汀渚、房舍、小橋、土坡、遠山聯結畫面左右兩側看似分離的兩脈山勢。最後，再於畫面中央安排綿延開合的水域。流水從右下引入，隨著兩股山勢

左右迴盪、似斷實連，並導向遠景雲氣和水岸，最後與天際融成一體，將代表大地骨幹的山體環抱在天地相連的構圖之中。此特性很能呼應王原祁對構圖「氣勢」的講究：「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，

具有維繫其交友圈的重要功能。

小結

郭繼生曾將王原祁畫藝生涯區分為早、中、晚三期，認為王氏晚年作品滄渾之特色來自於其筆法成熟。(註十)然而，階段性劃分法不足以說明王原祁一生持續不斷對黃公望的學習，尤其構圖的營造與演進是中年後才逐漸發展成熟。對王氏來說，仿黃公望山水當是其山水畫創作生涯最重要的一個部分。首因其數量龐大，據福開森《歷代著錄畫目》，清代書畫典籍中所載之王原祁作品約有三百件，其中名為「仿黃公望/仿大癡」者多達五十餘件。另參照王原祁之《麓臺題畫稿》，其中收錄五十六件畫跋，竟高達三十件標題為「仿黃公望/仿大癡」，其中十八件指名贈送給親朋好友，可見王原祁不僅大量臨仿子久畫作，更對自身黃公望作品充滿信心，這些作品亦受到友人歡迎而有贈禮祝壽之用。(註十一)另外，因麓臺一生臨仿大癡山水歷時亦長，祖父王時敏與大癡〈秋山圖〉的際遇只是王原祁



圖十二 王原祁 仿黃公望山水 1708 國立故宮博物院藏

有時滄蕩，峰回路轉，雲合水分，俱從此出。」(註七)此軸為祝賀友人「尊甫德先先生七袞大壽」所作，是王氏費時良久才斷續完成。

曹興原在討論王原祁另一件曠世鉅作〈輞川圖〉時，注意到王原祁非常重視畫面留白所產生的力量，講究如何運用水脈的連貫和流動，使之四通八達又環抱主要山體。(註八)這種特性在王氏七十二歲，過世前兩年所作的〈仿黃公望秋山〉(圖一)發展

到極致。延續前幅〈仿黃公望山水〉(圖十二)構圖特徵，左側以斜向堆疊的山體形成不斷向上延伸至主山的動勢，搭配右側豎立的樹叢與山體，創造出另一個朝向中央的氣脈。兩股大小山勢運動之間，再加以水平方向的彼岸和小橋匯通左右山體的「氣脈」。再者，從右下逐漸往上的水域和雲氣，被刻意安排成一個個大小不一、相互疊加的半弧形。透過這些半弧形的累積，王原祁達成了另一個與

「實」的山勢相應之「虛」的氣脈，與其「峰回路轉，雲合水分」畫論概念不謀而合。

相較其他明清畫家，王原祁並非單純臨仿大癡山水的母題或筆法，而是嘗試以各種不同布局經營法抒發己意並實踐其山水畫的氣勢論。王氏早年垂直端正的山岳圖式，在參考王蒙龍脈蜿蜒之致後，發展出斜向或S型的山體造型；晚年更透過對畫面「實」——樹木和山體，作斜向、累進式的安排，對應到水域及雲氣所產生的「虛」，並添加彼岸、小橋、汀渚來連結左右兩側山體，製造出「峰回路轉，雲合水分」的效果。還需注意的是，上述王氏仿黃公望之作如一六八八年浙博的〈仿富春山居圖〉(圖二)、北京故宮藏一六九三年〈仿大痴富春山圖〉(圖三)、一七〇七的〈做黃公望秋山圖〉(圖十)、一七〇八的〈仿黃公望山水〉(圖十二)等作品，皆為餽贈友人或祝壽之作。(註九)因此，名為仿黃公望的作品一方面作為王氏精進自我畫業、實踐畫學理論之用，另一方面也

山水畫創作的一個起點，自其「學畫以來」直到七十四歲過世，他不曾間斷對大癡山水畫精髓的探索與追求。更重要的是，這些仿黃公望的〈秋山圖〉是他一生仿子久山水中品質最為出眾的作品，是其透過經營位置追模大癡畫意的成果。於是乎，〈秋山圖〉系列作品格外重要，可謂王原祁一生山水畫業的縮影，值得學界投入更多關注。

透過對其作品構圖的分析，可知王原祁一生不斷嘗試各種可能的布景圖法。對畫家來說，黃公望風格的完美詮釋，可能就在氣勢與龍脈的巧妙經營。王原祁對黃公望的執著，彷彿他一生只會聽聞、未能一見的子久〈秋山圖〉一樣，讓他「常形夢寐」，是一個不斷精益求精、至死方休的創作過程。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 惲格，〈記秋山圖始末〉，《歐香館集》，收入《百部叢書集成》(臺北：藝文，1965)，卷62，頁13-15。
2. 惲格，〈記秋山圖始末〉，頁15。
3. 據文獻與圖錄資料，王時敏至少畫有〈擬子久秋山圖〉與〈做子久秋山圖〉兩件，院藏王鑑〈仿古山水冊〉中亦有〈做大癡秋山圖〉，王翬也有〈做黃子久秋山圖卷〉。此外，本院還藏有錢維城〈仿黃公望秋山圖〉。參見福開森編，《歷代著錄畫目》(臺北：文史哲出版社，1982)，頁42、67。
4. 王原祁，《雨窗漫筆》，收入楊家駱主編，《美術叢編》第一集，《清人畫學論著(上)》(臺北：世界書局，1995)，頁207。
5. 江兆申，〈王原祁畫軸特展概述〉，收入胡寶蘭編，《王原祁畫軸特展》(臺北：國立故宮博物院，1997)。
6. 黃璋鈴，〈畫圖留與人看：由王原祁的仕途與畫業看清初宮廷山水畫的興立〉(國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2005)，頁96-97。
7. 王原祁，《雨窗漫筆》，頁206-207。
8. 曹興原，〈龍脈·氣勢一試論王原祁〈輞川圖〉之構成與表現〉，收入《清初“四王”畫派研究論集》(上海：上海書畫出版社，1993)，頁748-749。
9. 除此之外，現存王原祁以黃公望山水畫風餽贈親友之作，至少還有藏於北京故宮的〈仿黃公望山水圖〉(1689)、上海博物館藏〈仿子久扇面〉(1691)、中國美術館藏〈仿黃公望山水圖〉(1695)、上海博物館藏〈仿大痴山水圖〉(1700)等作品。
10. 郭繼生，《王原祁的山水畫藝術》(臺北：國立故宮博物院，1981)，頁80。
11. 王原祁，《麓臺題畫稿》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》(臺北：藝文印書館，1947)，初集第二輯，頁23-56。