

山川焕彩：再议王原祁的 应制山水与清宫院画

陈韵如

内容提要 “四王”画风与清宫院画之关联，在 21 世纪再度成为学术研究的焦点。这一研究的活络气象与清宫画史研究视野的拓展有关，特别是近年来以帝王为主导角色的思考，乃至对宫廷制造之功能意义的探索等。是以，原被贬抑为宫廷画家应制之作的清宫院画，于今日学界不断获得新的关注。本文延续此思考方向，希望重新思索与评价“四王”风格于清宫所扮演的角色。本文将集中探讨王原祁与清宫的互动成果，检视王原祁的宫廷经历如何影响其绘画创作，并说明这样的调整与变化于清宫艺术中的关键意义。本文研究的王原祁臣字款作品以台北故宫博物院藏画为主，共计十八组件。文中梳理了此批作品的形制与尺幅，并指出其中超过 150 厘米以上的大幅作品之独特构图设计。整体而言，王原祁此类应制山水，一有传达山水中的现世感的特色，二有构造画面的推远效果，三则透过设色强化山水中的块体结构感和光线效果。可见，王原祁的应制山水有其独特的价值。

关键词 王原祁 臣字款 “四王”绘画 清宫院画 设色山水

一 前言

“四王”画风曾在20世纪初期受到激烈批判，其原因复杂，或因“四王”被视为清宫院画山水之肇始，遂而随衰亡的清朝画坛同遭谴责^{〔1〕}。直到20世纪中期方闻借风格分析法，指出“四王”画风以“变”为目标这一全新观察后，学界对“四王”的评价才随之出现重估趋向^{〔2〕}。不过，此一针对“四王”研究的进展以复古、创新为取向，但有关“四王”画风对清宫院画之影响与作用的观察研究仍然有限^{〔3〕}。

〔1〕 二十世纪针对“四王”的评述，见郎绍君：《“四王”在二十世纪》，收入朵云编辑部编《清初“四王”画派研究论文集》页842—855，上海书画出版社，1993年。

〔2〕 石守谦：《“四王”研究的范式转移》，发表于《2018年四王暨清前期书画研讨会论文集》（非正式出版），2018年9月25日，故宫博物院。

〔3〕 此前，对于“四王”画风与清宫院画的研究，可举单国强：《“四王”画派与院体山水》，收入《清初“四王”画派研究论文集》页347—364；李兰：《娄东画派与清官山水画》，收入澳门艺术博物馆《山水正宗——王时敏、王原祁及娄东派绘画学术研讨会论文集》页218—229，澳门艺术博物馆，2014年。

近年清宫院画风格的研究再度成为学术焦点，为重估“四王”与清宫院画的关系带来契机。这一清宫院画研究之活络气象，一方面受惠于两岸故宫博物院透过各项展览不断公开材料，另一方面也源于学界对清宫绘画研究议题的相续创发^①。其中，最值得一提的是，伴随着清宫画史研究的推陈出新，现今对清宫院画的评价已不再仅从贬抑态度出发，而是更积极地考虑其与作为主导角色的帝王之间的关系，又或是满足宫廷内部需求之必要功能等。凡此种种，于清宫院画的重新评价之际，自将牵动与清宫画院发展相关的其他画史课题的新认识。

就此角度而言，近年对清宫画院风格的发源与形塑的探索，正成为学界的重要课题。过去，这些作品被贬抑为宫廷画家应制所作，常被视为仅是画匠依样产出，甚或被认为是毫无考察价值的风格面貌，于今日学界中则不断获得新的关注。研究者或是强调其中西洋画艺的掺入，或是解析传统图绘所占的比重，无一不在面对应制作品可能之新意。学界曾以“陈陈相因”来评价清宫院画，至今则多少已有不同的认识态度与衡量标准。

本文仍将延续这样的思考方向，对“四王”与清宫院画的关系进行重估。在此，本文将集中探讨王原祁与清宫的互动，藉以检视王原祁的宫廷经历如何影响其绘画创作，并说明这样的调整与变化于画史发展中的关键意义。

清初“四王”之中，王翬与王原祁均有参与朝廷制作的经历。王翬在1690年应宋骏业之邀参与《南巡图》绘制，并于1695年完成十二卷，此后在北京停留三年后返乡。显然王翬未能通过画艺在宫中谋得正式位置^②。对照之下，王原祁的经历略显不同。王原祁是康熙九年(1670)进士，直到康熙二十年(1681)才除任县令，康熙二十五年(1686)获得直隶巡抚于成龙推荐，赴京行取，开始在京任官生涯^③。1697年因父亲过世，王原祁丁忧三年。康熙皇帝在1698年第二次南巡时，王原祁在太仓接驾，或因此而与康熙皇帝有更多互动。王原祁于康熙三十九年(1700)奉命入内廷供奉笔墨，后改入翰林。

王原祁以进士出身供奉笔墨，角色似与乾隆朝词臣画家相仿，但康熙帝对于笔墨文艺之事是否有其独特态度，还值得再予以推敲。由于康熙朝缺乏记录画院活动之文献资料，本文将先以王原祁作品风格为焦点，再试以评估能否有切入脉络研究的依据。

① 清宫绘画研究，受惠于多项重要展览及出版物，两岸故宫博物院于此方面扮演重要角色。其中，故宫博物院较早地积极投入此类课题，并系统出版相关作品，1996年的《清代宫廷绘画》为公布此项研究之核心素材。2002年台北故宫博物院举办的“乾隆皇帝的文化大业”又再开风气，欧美方面亦有“Splendors of China's Forbidden City” (2004), “China: the Three Emperors 1662-1795” (2005-2006)等展览，将清宫文物推向大众的同时也唤起学术关注。在此不一一列举细项。

② 武佩圣：《王翬客京师期间之交往与绘画活动》，前揭《清初“四王”画派研究论文集》页842—855。

③ 针对王原祁仕途的分析，见黄玮铃：《画图留与人看：由王原祁的仕途与画业看清初宫廷山水画风的莫立》页7—21，台湾大学艺术史研究所硕士论文，2005年。黄玮铃于其论文中仔细比对文献，讨论翔实，页7—21有简要记述，亦能供吾人掌握其概况。另见万新华：《试论王原祁仕途与画业的关系》，《中国书画》2011年第3期，页58—63。

〔图一〕清王原祁《山水图》（故画2435）

1700—1701年间 纵171.3厘米 横72.4厘米

台北故宫博物院藏

图版采自《故宫书画图录》第十册，页363，台北故宫博物院，1992年



二 臣字款的应制画风

王原祁的应制臣字款画作之中，《山水图》〔图一，故画2435〕上题有“礼科掌印给事中加一级候补臣王原祁奉勅恭画”，此官职是王原祁于康熙四十年（1701）五月改入翰林之前的职称。王原祁自称“庚辰年（1700）之秋奉命内廷供奉笔墨”，可推测此《山水图》应是他进入宫廷后不久即奉命作成，为臣字款中年代较早的画作之一。

这件《山水图》高达171.3厘米，材质为绫本，这两项特质在王原祁画轴中皆罕见。作品以米氏云山为题材，从王原祁画艺发展而言，米氏风格亦非常见。另外，在台北故宫博物院还有一件同样是臣字款的《云壑流泉图》〔图二，故画738〕尺幅则较小，构图与此大幅山水略有相通。不过，较早完成的《山水图》更有一些可以深究的表现。

王原祁的大幅《山水图》在画面上方有将近60厘米的留白，此类处理虽也常见于王氏其他画作，但因此轴上并无任何题记而愈加明显。画面约略可分为上下两大区块，上方为画中主体山头，位于画面中段的大片留白暗示为云海之间，山头的处理与一般云山图式不同，王原祁透过明晰层叠的笔墨，描绘出逐层推衍、向上的山形动势。下方区块则是一段林木丛生的河岸景观，石块的前后层叠关系清晰可见，暗示了一种深度推移与延伸。此轴的云山图式，整体笔墨明晰，讲究山体构成组合，相较于王原祁笔下的其他云山图式所追求的水墨淋漓，此轴水染墨晕的笔墨趣味降低，但造型的丰富度却有提升。

王原祁在应制初期的大型制作，显然不再只依循既有的古法图式。他在《山水图》上所做的调整，究竟是一种临时起意的结果，还是一种面对宫廷制作所发展出的独特应制手段，确实

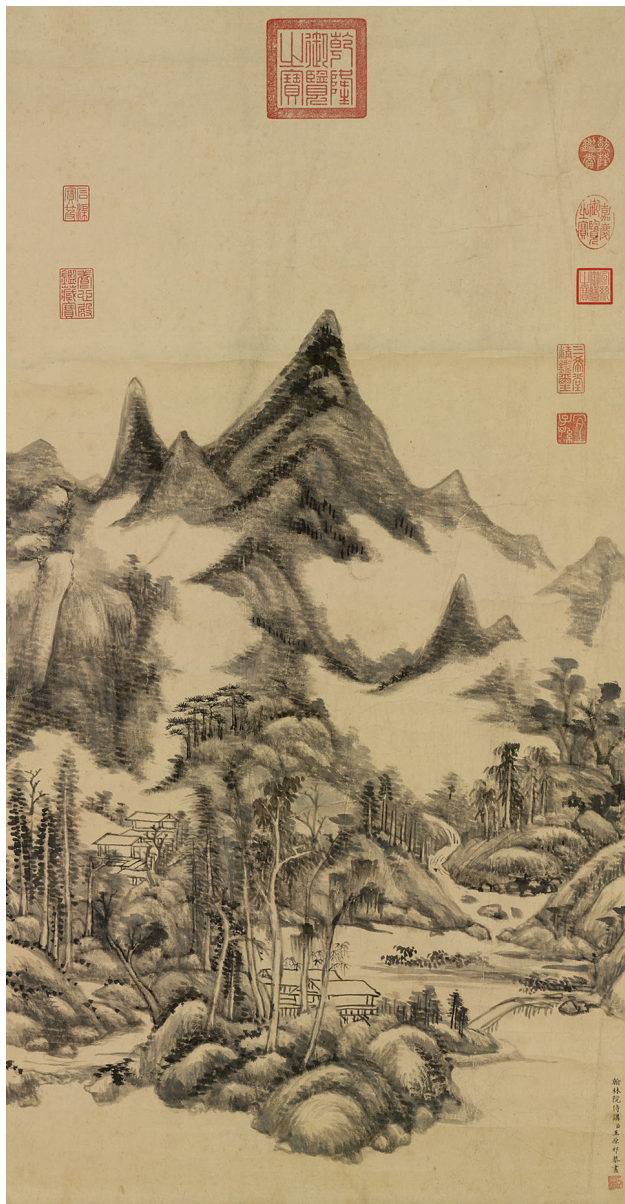
有必要利用更多画作实例进行深入评估。

依据笔者目前所能搜集之资料，王原祁“臣”字款识的应制作品在台北故宫博物院约有十八组件，其余海内外机构估计尚有十余组件^{〔1〕}。若先不论册页、扇面作品，立轴的部分仍以台北故宫博物院所藏的

〔1〕 依据已发表资料统计，王原祁名下的所有作品《中国书画图目》计有240件，另外欧美日本等机构据《中国绘画总合图录》初步统计约近80件，台北故宫博物院有127组件。

〔图二〕清王原祁《云壑流泉图》（故画738）

1704—1705年间 纵94.3厘米 横48.9厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册，页353



〔图三〕清王原祁《春云出岫图》（中画52）

纵124厘米 横71厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册，页351



十六轴为大宗。关于这批具有“臣”字款的王原祁作品，王耀庭、黄玮铃均已曾提出一些综合观点，值得在此先予叙明。王耀庭以《春云出岫图》〔图三，中画52〕为例，指出中央主峰、堆栈山峦与上升感、布局繁却不塞等构图特色^{〔1〕}。黄玮铃认为，此一构图特色可谓是“空间感的制造，是王原祁运用其独特的构图及形式所创造出来的空间效果”。对此，黄玮铃透过前后数年的作品画风比对，指出其为“一种逐渐发展完成的结果”^{〔2〕}。并且认为，臣字款作品风格奠基于康熙四十年前后，正是王原祁追随董巨传统、

〔1〕 王耀庭：《盛清宫廷绘画初探》页130—131，台湾大学历史研究所硕士论文，1977年。

〔2〕 前揭《画图留与人看：由王原祁的仕途与画业看清初宫廷山水画风的莫立》，页89—92。

〔图四〕清王原祁《云山无尽图》（故画2455）
纵178.4厘米 横82.5厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前掲《故宫书画图录》第十册，页379



辅以大轴画面，并在迎合观众好尚等不同因素共同作用下所完成的^{〔1〕}。

由于现今存世作品数量有限，且其应制的原初制作脉络已不易重建，这批作品是否具有共性亦难以考察。不过，黄玮铃汇整这批“臣”字款立轴作品的构图手法，所指出如三角形主峰、主导动线、强调空间深度等特色，也确实符合部分画作的趋向。针对这些画作的表现特色，本文希望能藉此厘清这些应制作品是否可以勾画出不同于一般画作的创作意图^{〔2〕}。

首先，笔者先以其中三件尺幅超过纵170厘米、画面较大者作为讨论对象。以《山水图》为例，画中既似有上下两部分的构成，意味着画面中可能有一可以区分上、下的横向安排。回到实际画面观察，画面的上、下部分，主要仰赖留白的云雾加以区隔。我们不需强行假设画家能运用一完整的横向区域来暗示其中空间，但是，我们确实可从王原祁擅用的母题配置手法中，看到画家极力追求、营造一种画面上下延伸的效果。

对照另外两轴超过纵170厘米的大画面构成，更能看出王原祁的新企图。《云山无尽图》〔图四，故画2455〕纵178厘米，虽采用云山图式，但已将水墨风格置换为淡设色模式。就构图而论，由于画幅上方留白缩小，主山可以安排在更高位置，近景坡岸与上方主山之间出现了中段平远推深的空间暗示效果。如果对照《山水图》看《云山无尽图》中山石的构成安排，前者为上下两段模式，后者则是上中下三段模式。后者中段所增加的平远河岸景观，一方面承接了上方主山与下方近景的空间延伸之效，另一方面也能藉此增入更多描写人物活动所需母题，例如桥梁、屋舍等。

类似的构图手法也出现在《松亭山色图》中〔图五，故画2993〕，在高达195厘米的画面中，画家同样运用平远构图来承接上下两段，更添入屋舍、人物、桥板、凉亭等点景，意在增强山水如可居游的真境效果。这件《松亭山色图》轴融黄公望、倪瓒风格于一体，山体构成则是以更繁密的山石来完成，塑造出强烈的动势。

〔1〕 前掲《画图留与人看：由王原祁的仕途与画业看清初宫廷山水画风的莫立》，页93—108。

〔2〕 本文现仅针对应制立轴作品，其余如上海博物馆藏十多把扇子，乃至辽宁省博物馆藏《西湖十景图》等，未来应该继续纳入讨论。关于《西湖十景图》卷，参见张筠：《王原祁〈西湖十景图〉研究——清宫正统派地景画的产生及政治意涵》，台湾师范大学艺术史研究所硕士论文，2014年。

通过对比发现,《云山无尽图》与《松亭山色图》所增出的中段构图与点景细节,都更营造出画面向纵深延伸的视觉效果。

除了中段山景之外,画面所要经营的纵深空间效果,亦得到画面下方坡岸的帮助。画家利用层层山石由画面下沿逐步叠加成一平缓延伸坡岸,坡岸上的高耸树林,有效地吸引了观者的注意,使观者联想此坡岸仿佛就近在眼前。这样的前景坡岸,本来即可见于王原祁作品;不过,若是仔细比对《山水图》、《云山无尽图》和《松亭山色图》三件尺幅较大的画作,不难发现,作品前景的比例亦随着尺幅而加大,高度大多接近了整个画面的二分之一,更确保观看成效。

纵150厘米以上的王原祁作品,存世显然非常有限。此三件作品有王原祁服务宫廷初期任职“礼科掌印给事中加一级候补”时(约在1701年5月以前)所创作的《山水图》;也有任“翰林院侍讲学士”(1705年7月以后)所作《松亭山色图》。三件大轴见于王原祁应制画作的早晚期阶段,是王原祁特意为宫廷需求所创制。就此而言,三轴的设计存在着独特构思也不令人意外。这也说明,三轴所显示的纵深空间,以及增设的中景段落、添入的诸多点景元素,都是属于王原祁应制宫廷需求的特意作为。

三 山水中的现世感

在进一步观察其他作品之前,有必要在此首先说明一下学界对王原祁山水画风格的分期与认识。笔者目前所掌握的要点,均强调王原祁从黄公望风格入手,而且学习其山体层叠之法。实际上,前述所见在画中加入更多人物活动的趋向,也与此类风格的形成有关。

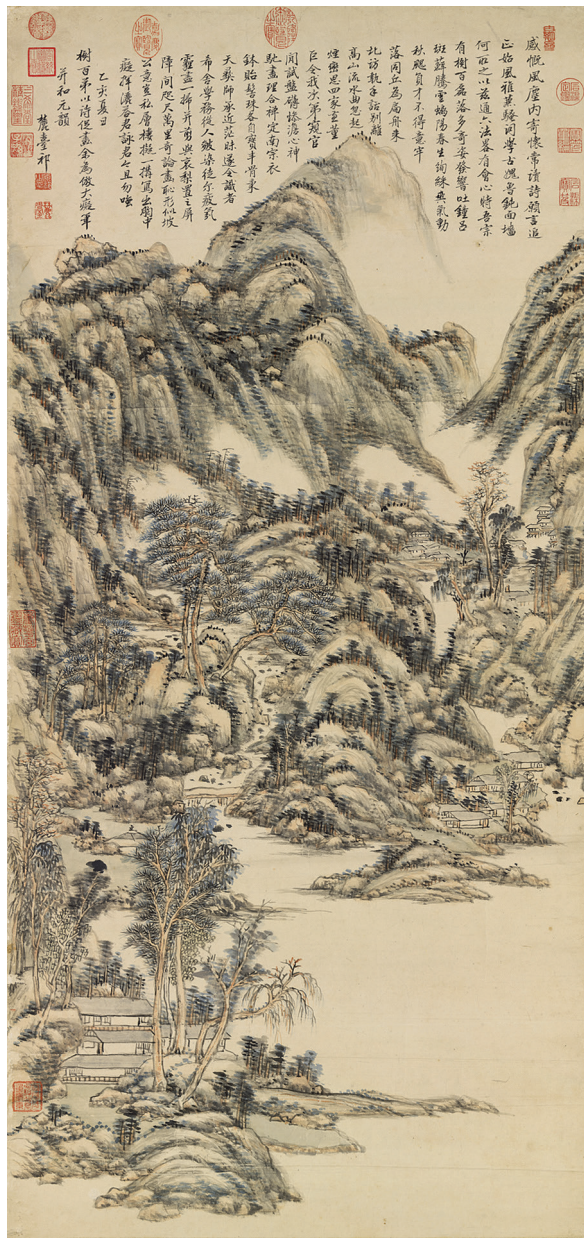
至于中段点景元素的增添,确实可以从王原祁的黄公望风格作品中见得。例如《仿黄公望山水图》[图六,故画744,为树百画,1695年],此轴可说是延续自王时敏所有《小中现大》册第九开《仿黄公望临董源夏山图》的大致构成,同样对中景段落较多安排。不过,王原祁笔下的《仿黄公望山水图》(故画744)更注重画面纵向高度的运用,前景与中景间的景物距离增大,有意借此把前中后景的关系往纵深方向拉伸。这样的处理,显然是王原祁的刻意考虑,他在题跋中称此画“置之屏障间,咫尺万里奇”。值

〔图五〕清王原祁《松亭山色图》(故画2993)
约1705年 纵195.3厘米 横95.8厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册,页369



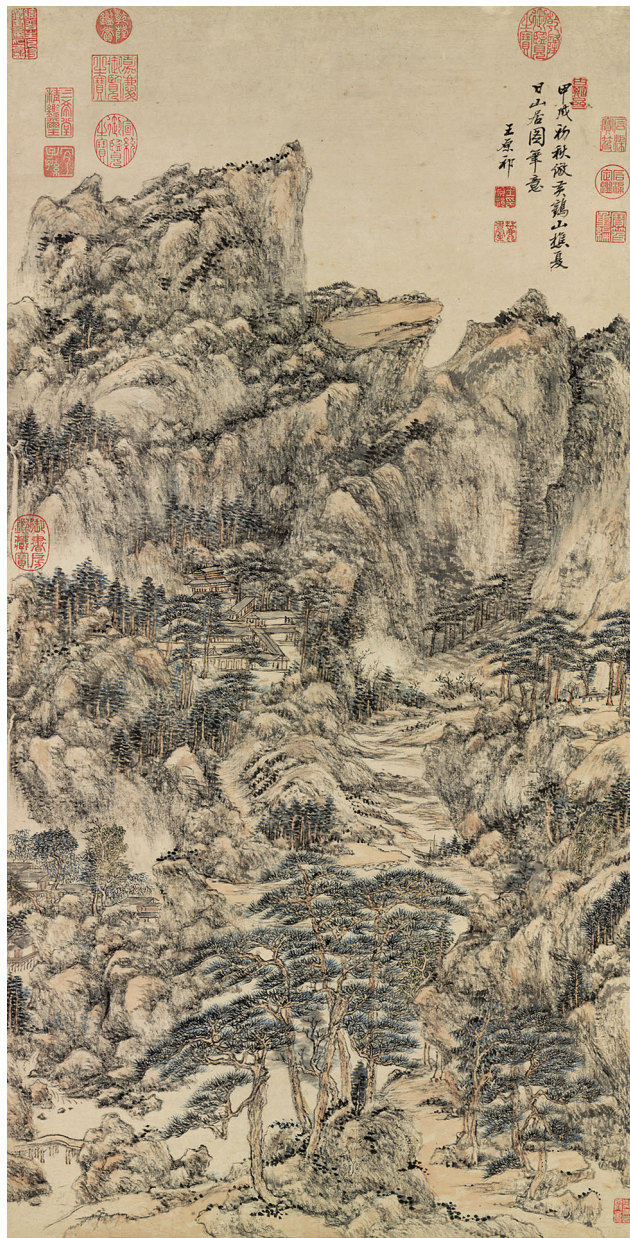
〔图六〕清王原祁《仿黄公望山水图》（故画744）

1695年 纵122.4厘米 横58.1厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册，页261



〔图七〕清王原祁《仿王蒙夏日山居图》（故画749）

1694年 纵96.5厘米 横49厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册，页259



得指出的是，这种对于画面纵深效果的追求，不能断然以为是画家对自然实景的追求。恰恰相反，画家于题识中强调，此类对画面纵深的追求属于“写出胸中痴”的主观结果。

王原祁在《仿黄公望山水图》（故画744）中段所增加的景物，例如山中屋舍、溪流河谷等，其画法实际上是由他对王蒙风格的理解中来，可参见他于一年前所作《仿王蒙夏日山居图》〔图七，故画749，1694〕。《仿王蒙夏日山居图》全幅皴笔繁复，确以追求王蒙笔墨精神为要旨；画中添入不少屋舍等点景元素，更得以诠释山居处所。画中的点景安排，为王原祁从王蒙传统转换而来，此后他亦逐渐地运用在

相关画作中，其中，又以用于应制臣字款画作中的比重增多而值得留意。

山水画中描绘屋舍或建筑元素的用意，应与北宋山水“标胜概”的初始目标有关。北宋郭熙《早春图》的右侧山峰之间，就有一组连续建筑在其中若隐若现。正因这群建筑，画中各色身份的人物才均有所往，将《早春图》充满生命力的山水中有效地添入现世的秩序感与合理性。这样对山水胜概之标注，对于追寻隐居象征的元人如王蒙者，则仅保留了山中建筑的简化形象，甚至省略了对画中各色身份的人物的描绘。

王原祁笔下山水中的屋舍，虽多是以简单线条画成，但也并非只是一味延续元人山水的简化象征。王原祁于仿黄公望、王蒙等山水中所添入的屋舍元素，在他的应制作品中有更多着墨。例如《松亭山色图》中的房舍，不仅在中景段落出现，在前景也有不少安排，房舍大小也大致循前中后比例调整。此外，王原祁还在前景屋舍中加入了点景人物。王原祁很少在画中表现人物活动细节，而此幅《松亭山色图》(1705年七月以后所作)应该是十分少见的例子，这也可说是为应制而特意添入的。

这样为山水加入屋舍建筑元素的手法，应不只是山水格套的延伸。例如前述《山水图》就采云山图式，然而无论是被称为米氏父子或高房山之图式中，均未见到该轴中段所描绘的高阁之繁复组合，这显然是王原祁有意的新增。此轴款署“礼科掌印给事中”约为1700年前后，为王原祁较早创作的应制之作，据此可推测王原祁在为宫廷创作之际，早已有了类似对于山水母题的添加倾向。同为大轴的无纪年《云山无尽图》也在前景屋舍添入人物，同样说明此类应制画作的特殊共性。

山水画中人物的功能本在点景，抑或添加画意。明代以来，画家也常用画中人物以自况、寄寓。不过，王原祁罕用此类手法，即使在《画中有诗图》题跋中称此画是因有三位友人(江天远、张穉昭、吴渔山)同时来访而作，画中也无任何人踪。对照之下，王原祁作品中若有点缀人物活动者，多是与应制有关的作品。

四 画面上的咫尺千里

《平林霁翠图》[图八，故画2456]创作年代约在1704—1705年之间，运用了一种不同的构图模式。全画特意将留白部分增多，一方面加入更多水景，另一方面更加细腻地表现河谷水岸的平远景观。王原祁此轴显然是从黄公望山水传统取得养分，特别是浑圆的山体与山谷的构成。王原祁在1700年代前后对于黄公望山水风格的创新与改造，还可以从其他作品来考察。首先，前述纪年乙亥(1695)的《仿黄公望山水图》(故画744)所显示的家学传统，说明他对黄公望的理解由王时敏而来。另外，纪年丙子(1696)的《仿黄公望山水图》[图九，故画743]一轴，虽仍保有他由王时敏所认识的黄公望山水样貌，但于水墨用色更有加强；至纪年壬午(1702)的《秋山图》[图十，故画742]，则用笔更讲究墨色层次，水分含量更有控制，山势也非仅以浑圆体势为主，且逐渐超越家学对黄公望样貌的原有理解。

如果仔细分析王原祁这一风格发展趋向，可注意到，王原祁有意在黄公望传统中掺用赵大年、赵

〔图八〕清王原祁《平林颯翠图》(故画2456)
1704-1705年间 纵106.3厘米 横52.6厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册,页381



〔图九〕清王原祁《仿黄公望山水图》(故画743)
1696年 纵93.5厘米 横46.6厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册,页263



孟頫等讲究平远构图的手法，意图增加画面山水的纵深效果。壬午(1702)《仿赵孟頫仙山楼阁图》〔图十一，故画2467〕可作为此方面追求的实例。在《仿赵孟頫仙山楼阁图》中，王原祁构筑了一个接近中轴线布局的连续山体走势，从前景坡岸开始，联结了中景由谷地与云烟环绕出的房舍，再上接画中以层层山脉堆叠而出的主山。王原祁自称此为仿“赵孟頫仙山楼阁”，但实质可能已是一种寄托于赵孟頫设色山水面貌的另一种新创结果。如果我们观察一些仿古册页中所见的前人面貌，应可注意到《仿赵孟頫仙山楼阁图》的主山造型，似乎有意从“荆关遗意”的风格特色借镜，画家不仅重新解析黄公望、赵孟頫，甚至

〔图十〕清王原祁《秋山图》(故画742)
1702年 纵74.3厘米 横41.2厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册,页283



〔图十一〕清王原祁《仿赵孟頫仙山楼阁图》(故画2467)
1702年 纵141.1厘米 横76.6厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册,页285



于向五代北宋大山水的特色发展。

王原祁所展现的“荆关遗意”，可见于《仿古山水》册第八开“雨景”，此开自题“仿荆关遗意”〔图十二，故画1210—8〕，虽是横向册页，但主山造型与《仿赵孟頫仙山楼阁图》同样是讲究较多方折的纵向山体，且创作年代也在1702年前后，此册各幅均是王原祁“应制之作”的存稿^①。由此，可与另一件王原祁

① 王原祁此套《仿古山水》册(故画1210)是值得再深入考察的作品，全册共十二开，依据王原祁自题，此十二开均属“应制之作”而“原本已入内府”，此为进呈后“复取缣素点染之，以存其稿”。可用于探讨其与应制画作之间的关联。

〔图十二〕清王原祁《仿古山水》册第八开“雨景”（故画1210-8）
约1702年 纵32.5厘米 横36.6厘米 台北故宫博物院藏
图版采自《故宫书画图录》第二十四册，页175，台北故宫博物院，2005年



〔图十三〕清王原祁《山川焕采图》（故画2452）
1701-1702年秋 纵144.7厘米 横77.7厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册，页371



应制作品《山川焕采图》〔图十三，故画2452〕作一比对，重新评估此一山水体势的创制与其成效。

《山川焕采图》虽未如前举三件大轴那样将近纵170厘米，但也有将近140厘米高，同样属于王原祁尺幅较大的臣字款制作。此画署款“右春坊右中允”，推测为王原祁作于1701至1702年秋天之间的作品，年代正与前述《仿赵孟頫仙山楼阁图》、《仿古山水》册相近。《山川焕采图》中画面山体的走势，比起《仿赵孟頫仙山楼阁图》更有望远之效，其调整在于缩小中景段落景物，整体距离随之被推得更远。主山虽也位于中轴线上，不过王原祁并未于中轴线画满山体，他利用山势走向，把山体往画面左侧布置，反之在画面右侧以虚位表现云气、水泽等，进而使整体山势更具动势。

就此而言，《山川焕采图》在画面效果上十分出色。其一，是山势的新动态，经由山体与云雾、水域等留白处的重新组合，山势开合与变化更为灵动。其二，是在这样的新山势组成中，又能形成整体画面的望远气势；从近处大树所在坡岸到达主山，甚至远山等处，画家所要表达的深入、辽阔空间感，已是此前王原祁画风中尚未被强调的新成就。这样的风格特征，在另一件《丹山碧树图》中〔图十四，故画2454〕也有着相似的规划意图。正如前面所指出，王原祁《平林霁翠图》，显示了一种新的构图手法，用来追求画面的“辽阔、远望”效果，《山川焕采图》则同样有远望之目标，只是画面内的主山山体更有荆关的厚实方折特色。

王原祁应帝王之命绘画，目标十分明确。只是，我们对于王原祁画作进入内府后的实际使用脉络未能明确掌握。但若从雍正朝、乾隆朝的内务府档案文献来看，现阶段至少能够确认当时宫廷内确实有不少建筑空间曾经用王原祁山水来装饰。例如，乾隆十九年裱作的一段记载指出，原来曾用于九洲清晏的王原祁山水，要改以方琮画替换；并且，换下的王原祁画作也被要求送往懋勤殿修裱保存^{〔1〕}。在现藏台北故宫博物院的王原

〔1〕 中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆编：《清宫内务府造办处档案总汇》册20，页160，人民出版社，2005年。

祁应制山水画中，或许仍有此类作品。当然，在雍正朝或乾隆朝也有一些非应制作品或为清内府收藏，并被使用和悬挂^①。

王原祁在康熙朝应制的实际际遇，仍值得进一步推敲。从现存王原祁臣字款立轴画作观察，画中罕见康熙皇帝御题^②。这一现象尚未得解。如果比较活动时间相近的赫奕，不难发现赫奕的画作反而更常得到康熙帝的题字。例如赫奕《秋山平远图》（故画2378）就有康熙御题，并且标注此为“避暑山庄观瀑处”；在赫奕《水村图》（故画2384）则又标示其为“南巡江南新柳”；《禁园秋霁图》（故画2385）同样有康熙题为“禁园秋霁”^③。或许，赫奕身为满族而得到较多重视。针对康熙皇帝如何择画题诗，目前所知有限。从《石渠宝笈》所记录的情况来看，康熙皇帝未必从作画者身份考虑，他也在不少院画画家作品上题诗。此外，现今散佚不存的王原祁《避暑山庄三十六景图》册上，就有康熙帝针对每开图景的御题诗，乾隆皇帝还曾在雍正朝亲见并补题诗于册后^④。

无论康熙皇帝是否在画幅上有御题，王原祁

① 台北故宫博物院藏有八轴王原祁山水画轴，尺寸与裱装形制一致，均有乾隆皇帝题于上方诗塘，中为画心，下诗塘为乾隆朝词臣应和诗文。这批画轴，画心的王原祁山水并非臣字款，画家自题为“适然集”，创作于1708年前后，推测是由乾隆皇帝收藏后再改装为轴，长年悬挂，所以造成八轴画面均有严重旧伤损。图像数据参见“故宫书画典藏数据库”，作品为故画2436，故画2439—2445。

② 不过，在文献记录中，至少有一件《峭石乔柯图》上有康熙皇帝书唐人（张祜）五律一首。见《石渠宝笈初编》卷九，页16。

③ 关于赫奕的介绍，参见许文美：《雅志高云——院藏康熙朝旗籍画家赫奕作品》，《故宫文物月刊》2009年总第315期，页112—127。

④ 前揭《石渠宝笈初编》卷二三，页13—30。

〔图十四〕清王原祁《丹山碧树图》（故画2454）
纵111.7厘米 横49.3厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前揭《故宫书画图录》第十册，页377



奉旨创作之际，必然要顾虑作品在宫廷内的实用目的。这些目的，一定有对皇帝“观看”的期待，是以完成作品之“画面成效”必当优先考虑。而这种对于“观者”的预设，不得不面对董其昌与“四王”画派一脉对此之态度及其调整情况。近年有论者指出，董其昌面对16世纪以来吴派画风盛行，甚至偏离原有对文人画风精神的追求，大有不予同流的姿态。董其昌在《婉娈草堂图》、《葑泾访古图》等画中构筑出颠覆一般观看者所习惯的山水构成，无疑是在宣示对于流俗所习惯的山水形态之批评，改以构造奇怪而不现实的山体为宗旨¹⁾。“四王”一脉虽从此而出，但显然至王原祁此际，从精神创造上也许仍保有对山势虚实配置的架构，但从画面效果而言，我们也看到画面构图的手法已经开始逐步有着新的调整。

王原祁作为正统派画家，他对董其昌一脉对于山体虚实之处理、动势安排的灵动等，仍有相当程度的继承。但与此同时，我们也看到对整体画面的构成而言，王原祁也逐渐透过各段景物与山水母题的配置，以及有效运用来自赵大年、赵孟頫等人的平远手法，重新营造出一个能追求“望远”的咫尺山水景观。

五 点染用色的山川景

“观看”的成效，并不仅仅仰赖画面布局的设计新意。从上述王原祁的应制作品来看，要理解王原祁所新加的设计，或者说是王原祁意图积极争取的“观看”成效，还必须注意到他在“颜色”使用上的新意。

不少学者都已经注意到王原祁设色山水的独特性。现阶段的关注点，是试图从设色山水传统来梳理王原祁设色山水的师承与表现²⁾。另外，亦有意图借由题跋或文字记录，说明王原祁的用色观念，或者借之以说明其与画作内容之关联，又或是要藉设色传达对风格样式之新解³⁾。本文此节，同样意在探讨王原祁的设色，但主要关注其画作表现，集中思索王原祁应制画作中的用色特质，并试以解析其目标意义。

在台北故宫博物院所藏的“臣”款立轴作品中，除五件为水墨之外，其余十一件为设色山水，这也可初步说明王原祁应制作品对于色彩使用的偏重。究竟这些应制画作有无独特的设色手法，也值得吾人追问。《山川焕采图》约作于1701年，虽非最早的应制作品，但也能算是较早的应制之作。画题又以“焕采”为名，此幅的设色表现应有必要略加分析说明。此轴为绢质，本色就略带有一些牙黄色调。整幅山体多有上色，主要是利用淡赭色与淡绿色组合而成。例如前景坡岸的石块，多用赭石染出岩石的侧面条状块体，再以很浅的石绿层染出岩块正面。岩块的块体区分虽然主要仰赖皴笔与浓重的苔点，但是显然这些

〈1〉 石守谦：《明代江南文人社群与山水画》，收入氏著《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》页198—209，台北：石头出版社，2017年。

〈2〉 李维琨：《借色显真：王原祁浅绛山水述论》，见前揭《山水正宗：王时敏、王原祁及娄东派绘画学术研讨会论文集》，页168—175。

〈3〉 陈昱全：《设色即用笔：王原祁仿黄公望秋山图系列作品》，见前揭《山水正宗：王时敏、王原祁及娄东派绘画学术研讨会论文集》，页176—195。以及Wang Shen, “Wang Yuanqi and the Orthodoxy of self-reflection in Early Qing Landscape Painting,” Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania 2010, pp.172-183.

赭色、绿色的设色手法，也增强了山石的块体效果。

再以《山川焕采图》的主山为例，王原祁在同样的手法中加入一部分石青，藉由蓝色与绿色的区分，似乎能让观者更有效地注意到块体上的区分，并呼应了山体岩块的远近效果。就此看来，王原祁设色山水画面上的山势安排，先是透过山体造型构筑出动态走向，接着就凭借着设色的手法，增强其块面区分。此外，设色的手法，也能营造出整体山水的光线明暗效果。在《山川焕采图》上方主山与远山部分的表现中，可见右侧远山用了赭色，再加上云雾缭绕的景观配置，很能营造出一种光线从画幅右上方进入的效果。

在山水中试图透过设色手法来追求不同的画风样式精神，在董其昌的作品中早已能看到一些例子。不过，王原祁的《山川焕采图》的特点却显然不只是在设色，或是在表现一些与青绿山水相关的传统；更新颖的是，我们能在王原祁画中透过设色看到他对光线效果的追求。这样的目标，实际上早已超过正统派山水设色原有的初衷。

再以王原祁《云山无尽图》大幅山水为例，此轴以米氏云山为依归，但是，从设色表现看来，这幅《云山无尽图》主山的设色细节十分精彩，画家先以淡赭、淡绿烘染出局部山面，再在其上用淡墨短笔完成“云山”样式。最奇特处，应该是在此一主山之上方天空处，仍能看到极为浅淡的蓝色刷染过。王原祁在应制山水设色上的独特技巧，是否曾有其他渠道的影响，现今已难有明确答案。我们无意暗示王原祁可能取得一种非传统的绘画新技巧，但也不能排除王原祁有可能在康熙朝廷中获得多元启发。

可以确定的是，王原祁在应制画作中一再强化、创新的设色手法，显然是一种有意的安排。《山川焕采图》就与《丹山碧树图》有类似的色调，此外《仿李唐春树万年图》〔图十五，故画2461〕就更为积极地将画中地面全烘染上一层淡赭绿色，此一手法有效将宫中御苑内神树的所在添上奇特的效果。这样的淡赭石配上淡绿色的山水空间，同样是《平林霁翠图》的主要表现对象。

宫廷内是否有独特的用色，单从画面表现上很难明确判断。不过，《仿黄公望山水图》〔图十六，故画2464，1708〕上的题识，提到王原祁用宫中应制需要的“余墨剩色，拨冗续成”，此图为纸本，效果与应制的绢本略有不同。但若实际观察《仿黄公望山水图》用色方式，不难发现王原祁在应制山水中所创新的设色技法，已经脱离原有正统派的设色认识，开始成为他山水画业的重要特质了。

六 从画面构筑到真境山水

以上主要探讨王原祁应制山水立轴的风格特色。文中意图指出，此批画作具有纵向延伸的构图特色，部分画轴甚至对于前中后景的物象大小安排有着明确比例变化。此外，画中对中景段落的强调，既有延伸空间之效，亦能丰富画中母题细节。而若对照王原祁非应制的作品，前述的画风特色，似乎在应制的设定目标下更有增强的趋向。

这批应制画作除了构图与母题配置的特殊考虑外，画中对于颜色的使用也显得别具新意。如王原

〔图十五〕清王原祁《仿李唐春树万年图》（故画2461）

纵106.1厘米 横53.3厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前掲《故宫书画图录》第十册，页383



〔图十六〕清王原祁《仿黄公望山水图》（故画2464）

1708年 纵106.5厘米 横60厘米 台北故宫博物院藏
图版采自前掲《故宫书画图录》第十册，页323



祁在《山川焕采图》、《云山无尽图》等画轴中展现的设色技巧，显然这样的创造历程很难仅用文献或王原祁个人题跋来加以说明。王原祁确实曾在题识中对画中设色作过一些说明，例如《画山水图》（故画753）称：“简淡之中，自然艳丽。此云林设色之妙。”限于个人学力，本文所探查的设色手法虽仍显有限，然而若以王原祁晚年题画手稿内容而言^{〔1〕}，其自1710年代以后对于设色山水的创作几乎从未停止。这与应制前期画风之间的关系，还值得深入汇总比较。

〔1〕 参见凌利中：《王原祁题画手稿笺释》，上海古籍出版社，2017年。

据此初步分析，王原祁显然在应制画作中尝试了多种创新的作法。过去，我们常将应制画风视为受到局限、不断重复的作品，从王原祁现有作品风格特色看来，这样的看法需要加以修正。

王原祁《仿黄公望山水图》(故画2464, 1708)所谓“余墨剩色，拨冗续成”，道尽一位供奉宫廷的画家在勉力完成奉敕绘制的作品后，才得到时间为朋友创作的景况。此幅《仿黄公望山水图》设色面貌与应制作品略有所通，构图上则略显简单。从这样的例子看来，王原祁虽未能在应制画作上随性题诗，解释画中笔墨、构图的用心讲究，但显然，在大多数的情况下，应制山水所费的创作心力还是更重于一般画作。

透过这些应制立轴，我们也试着评估王原祁所新创的山水图式与其价值。从构图的设计而论，王原祁画面的中景段落，及其纵深望远的效果，其实正在构筑一种得以容纳更丰富的活动细节，甚至于繁复的建筑群的画面空间。例如冷枚《避暑山庄图》(故宫博物院藏)就是一幅以正统派山水为舞台，再把宫廷园林建筑散置其间的绝佳范例。冷枚可能运用了王原祁本人所创制的图稿，也有可能是因二人同在康熙朝画院内而形成了相似的审美取向。

经过融贯各家画风图式，王原祁因应制之需，加强了对于画面经营与设色手法的开创。随着宫廷院画家对这些新意的学习沿用，正统派山水再次被置于明确的观看需求中，进而加强了画面组构，满足了山水之中包容更多人物活动的新要求，并且创作出一个看来完备的山水景观。换句话说，王原祁为帝王所创绘的山水，本来应该只是依循着董其昌以来对山体动势的关怀而已，但在此历程中，却标举出对于辽阔、望远山水效果的企望，促成了一个得以容纳丰富活动的新山水场景。这样的山水场景此后与院画风格的融合，虽然不是王原祁直接贡献，但是，没有王原祁应制山水风格的调整与准备，清宫院画山水的发展肯定会受到限制。

[作者单位：台北故宫博物院书画处]

(责任编辑：盛 洁)