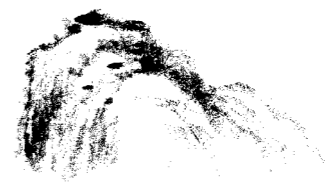


# 借色顯真：王原祁淺絳山水述論

李維琨

上海博物館書畫研究部主任、研究員



王原祁十分景仰元代黃公望的畫藝，有畢生“所學、所傳者皆大癡”的自敘，又有“於子久為專師，今五十年矣。”的感喟。<sup>（註一）</sup>他的傳世筆墨之中，特別對“於大癡淺絳，尤為獨絕。熟不甜，生不澀，淡而厚，實而清，書卷之氣，盎然楮墨外。”<sup>（註二）</sup>對此，畫史上評價歷來不低。然而，對具體的由來及其表現，似尚未見有專門的揭橥。本文試作一點探討，以窺測淵源，並將淺識求教於同好。

上海博物館所藏《做倪黃山水圖》軸是王原祁於康熙戊子（1708年，67歲）完成的一件紙本設色作品，圖為常見闊空中的遠景山樹，屬典型麓臺那種“一層坡、二層樹、三層山”的圖式，比較突出的是山樹沉穩、點染利索肯定，墨光與淺絳匯融成柔和的呼應對照，益發增添了全圖端莊雅麗的氣氛。圖上有畫家的五行自題：“倪黃筆墨借色顯真。雖妙處不專在此，而理趣愈出，超越宋法，宜於此中尋繹者。戊子清和暢春侍直公餘寫此寄興。麓臺祁。”這段跋中的“借色顯真”引起筆者極大的興致。因為在麓臺看來，設色畫實在是倪黃畫藝的一個優長，其妙處正在於“借色顯真”，它凸現了中國畫的“理趣”，應當由此去探尋超越前人的蹊徑。隨著閱讀麓臺設色畫作的增多，似乎進一步體驗到“借色顯真”這幾個字的典範性意義。

王原祁二十歲正式從西廬老人學畫，“卅左右即為患風疾之祖父代筆。”<sup>（註三）</sup>他的設色山水也是由此起步的。他著意將色彩融入筆墨，力求“合山水之勢，入絹素之骨”，在創作的中前期一般習慣於簡淡薄敷（罩），直接而一氣呵成。堪稱代表的如前述《做倪黃山水圖》軸、《神完氣足圖》軸（皆作於康熙戊子，1708年，67歲，上海博物館藏）。而此前五年所作的《做大癡富春山圖》卷（康熙癸未，1703年，62歲，天津市博物館藏），純水墨的長卷範本，被他自運發揮為一層墨色、一層赭石、一層墨青的對比色暈呈現，層林盡染，形成一派恢弘的山川景象。色與墨互映成輝，相得益彰，畫幅透出沉弘渾穆與明麗清醇的韻味。越到晚年的淺絳山水，他越是喜用濃厚的汁綠，徑直以點塊狀塗抹於赭石或者墨青色上，有時乾脆就用石綠——不透明的顏色，使色度得以強化。比如像《西嶺雲霞圖》卷（康熙庚寅，1710年，69歲，遼寧省博物館藏），鮮明的石綠色點塊，協調地交融於赭石、墨青色之間，將它們與抑揚頓挫的用筆、濃淡枯濕的用墨一併讀來，真可謂“逸致橫生，天機透露”。那種生辣、爽朗、遒勁的意韻，比較起董其昌、王時敏等同類作品來，顯然具有更為強烈的視覺效應。此外，像《粵東山水圖》軸（康熙壬辰，1712年，71歲，天津市博物館藏）、《疏林遠山圖》軸（康熙癸巳，1713年，72歲，上海博物館藏），還有像藏於上博、

津博和國家博物館的一批做古圖冊中題做趙松雪、倪瓚等人的設色畫頁，都程度不同地帶有類似的特徵。它們一反傳統設色法必加暈染的古訓，流露出揮毫寫構時作者按捺不住的內心創作激情，亦即天然顯露的自身性情。頗似印象派畫家筆下帶筆觸的純色點塊，其中的抽象要素——應是融合了文人畫家心目中天人合一的心性圖式。當時評論做古所謂“西廬刻意追模……麓臺壯歲參以己意”的說法應是點中一些肯綮。<sup>（註四）</sup>

在《論畫十則》（即《雨窗漫筆》）之九中，王原祁說道：“設色即用筆用墨，意所以補筆墨之不足，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。非可以躁心從事也。”為了使時人擺脫傳統的認知誤區，破除“色自為色”的弊端，即祇是將賦色當作一種裝飾，一種外加於物像的依附物，而賦予其藝術內涵，使之“合山水之勢，入絹素之骨”。王原祁不遺餘力地主張：設色即用筆用墨，設色就是筆墨，兩者是互為補充又相得益彰的關係，關鍵在“觸處相宜，是在心得”。<sup>（註五）</sup>他又強調指出：“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。古人眼光直透紙背，大約在此。今人但取傳彩悅目，不問節奏，不入竅要，宜其浮而不實也。”設色不在“取色”，而在“取氣”，這裡講的“氣”也不玄乎，不外就是跟藝術家密切相關的性情，“畫雖一藝，而氣合書卷，道通心性。”“筆墨一道，同乎性情，非高曠中有沉摯，則性情終不出也。”<sup>（註六）</sup>“筆墨因興會而發，興會所在，即性情之所寄也。”<sup>（註七）</sup>“古人以筆墨寓性情，非泛然而作，流連風什於泉石，三致意焉。所為畫中有詩，詩中有畫也。”<sup>（註八）</sup>

王原祁所提出的“借色顯真”——不滿足“以墨代色、墨分五色”，而要借助色彩手段抒發藝術家真正的“性情”，以揭示繪畫的意境，亦即丘壑表像下的藝術真景——超越將色彩當作物象的外在裝飾，將之與畫家賴以表達心性的筆墨功夫結合在一起，從而實現文人畫家心靈追求的精神家園。不受筆墨所使，亦不為造物者役，尋找到色彩假以顯示真實的“性情所寄”。如此說來，“借色顯真”中的這個“真”，就不再祇是景象了，它已經超越了五代荆浩在《筆法記》中提到的“度物象而取其真”，“搜妙創真”的“圖真”論。究其本義，五代北宋的中國畫家畢竟以格物致知、重塑山川萬物為能事的。而晉唐盛行的金碧山水畫，大致屬偏向理想主義的觀念化賦色體系。然而，經歷了漫長而漸進的過程，中國畫的色彩語言功能從一個隨類傳彩、以色貌色的時期，因應文人畫的狂飆凸起（宋元，尤其是元代），發展出以書（法）入畫、以墨代色為評品高下的準則。而王原祁所代表的“四王”是繼董其

昌之後、以中國畫正宗傳人的姿態進入歷史的。可以說，一直到明清之際畫壇醞釀“集其大成”之時，以趙、黃、董為代表的文人畫賦色觀念才到達一個新的階段，一個昇華為真正合乎藝術家主觀表現的階段。王原祁所提出的這個“借色顯真”說自有其特殊的理論價值和代表性。

在麓臺論畫語錄中，亦可見到同類的句式可幫助我們理解。比如他自題《倣倪瓚山水圖軸》說：“雲林畫法，以高遠之思出以平淡之筆，所謂以假顯真、真在假中也。學者從此入門，便可無所不到。”<sup>（註九）</sup>儘管傳世的倪瓚設色畫寥若星鳳，王原祁卻認為它對自己的設色畫創作影響至深。他一再講道：“雲林畫法，一樹一石皆從學問性情流出，不當作畫觀。至其設色，尤借意也。”因此學雲林設色畫“不在取色，而在取氣，點染精神，皆借用也。”<sup>（註十）</sup>一個“借”字揭出了這些話語的精髓之所在，無非要借助用色來發揚藝術家內在的學問、性情和精神。

元季黃公望著名的《寫山水訣》裡，論賦色有“使墨土氣”和“色潤好看”之說。故王原祁又由此衍生出：“不重取色，專重取氣，於陰陽向背處，逐漸醒出。則色由氣發……”<sup>（註十一）</sup>和“畫中設色之法，與用墨無異，全論火候，不在取色，而在取氣。”<sup>（註十二）</sup>等各種說法。其要害正在於從本質上把握設色即用筆用墨的要義，“董宗伯論畫云：‘元人筆兼宋法，便得子久三昧。’蓋古人之畫以性情，今人之畫以工力；有工力而無性情，即不解此意，東塗西抹無益也。”<sup>（註十三）</sup>

然而，輪到麓臺門生輩的手中，雖不乏延續和承繼者，絕大多數卻囿於素養和識見，多將此法則歸置於具體的形而下技法，如唐岱說：“著色之法貴乎淡，非為敷彩炫目。亦取氣也。青綠之色本厚，若過用之則掩墨光以損筆致。以至赭石合綠種種水色，亦不宜濃，濃則呆板反損精神。用色與用墨同，要自淡漸濃，一色之中更變一色，方得用色之妙。以色助墨光，以墨顯色彩，要之墨中有色，色中有墨。能參墨色之微，則山水之裝飾無不備矣。”<sup>（註十四）</sup>再如“得麓臺真傳”的王石泉（述縉，麓臺五世孫），更是將之演繹成配色的秘訣：“有正必有輔。用丹砂宜帶胭脂，用石綠宜帶汁綠，用赭石宜帶藤黃，用墨水宜帶花青。如衣之有表裡，食之有鹽梅，藥之有君臣佐使。單用則淺薄，兼用則厚潤，至其濃淡得宜，天機活潑，又其用筆之妙，工夫之熟，非可以言傳也。”<sup>（註十五）</sup>這些話雖不無道理，然而跟麓臺的賦色觀相比卻是失之毫芒、差之千里了。

## 二

唐宋以降，文人士大夫論畫作畫一度浮泛過種種偏頗。由於鼓吹“夫畫道之中，水墨最為上”，<sup>（註十六）</sup>無論畫梅蘭竹菊的“四君子”還是水墨墨章的山水畫、無論工筆白描的人物畫還是追求禪悅的“減筆劃”，仿佛純用墨筆的水墨畫就品位高蹈、必得褒揚。反之，似乎只要沾上點色彩，就必定跟豔冶俗物、市井匠氣牽上了關係。但是，藝術進程並不以人的意志為轉移。一些有特殊秉賦的天才畫家自樹一幟，對傳統有所超越而創出了他們的成功新徑。唐代吳道子的“吳裝”即為顯例。<sup>（註十七）</sup>麓臺嘗論五代董源的設色之長：“北苑《夏

景山口待渡圖》用淺絳色，而墨妙愈顯，剛健婀娜，隱躍行間墨裡。不謂六法中道統相傳，不可移易如此。若以臆見窺測，便去萬里，為門外僮父，不獨逕庭而已。”<sup>（註十八）</sup>

由於元代特殊的時世與際遇，文人畫創作有了重大的突破，其中除了筆墨、意境之外，對於晉唐以來的設色畫也有顯著的發明。王原祁曾說道：“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。”<sup>（註十九）</sup>趙孟頫不但倡導以書入畫，又創制了迥異於晉唐兩宋金碧、大青綠的設色畫法。他的《鵲華秋色圖》卷（臺北故宮博物院藏），即改師董源而以赭石與花青各行其是，並用花青佔了墨色之外的主要成分，“妙處不在工而在逸”。絹本的《吳興清遠圖》卷（上海博物館藏）亦不失淺絳法之範例。此圖設色古澹凝練，意境靜謐。收藏家“愛其山水微茫，筆墨簡貴”，直當作北宋人做張僧繇而珍秘之。所以惲壽平曾回顧道：“青綠重色為穠厚易，為淺淡難。為淺淡矣，而愈見濃厚為尤難。惟趙吳興洗脫宋人刻劃之跡，運以虛和出之妍雅，穠纖得中，靈氣恂恂，愈淺淡愈見濃厚，所謂絢爛之極，仍歸自然，畫法之一變也。”<sup>（註二十）</sup>

還有像錢選《浮玉山居圖》卷（上海博物館藏）那種“七分用墨、三分設色”，“綠淺墨深，細膩清潤，真與唐人爭衡”的小青綠畫，（姚綬語）和黃公望《天池石壁圖》軸（故宮博物院藏）那樣的淺絳法典範，實為明清以來高揚“集古之大成”的畫家們仰慕的大纛。沈周《題子昂‘重江疊嶂卷’》詩裡有：“丹青隱墨墨隱水，其妙貴淡不數濃”的名句，<sup>（註二十一）</sup>董其昌題畫也引用：“前人云：丹青隱墨墨隱水，妙處在淡不數濃。余於巨然畫亦云。”<sup>（註二十二）</sup>趙孟頫曾說道，開創金碧設色唐人李思訓的大手筆，是“穠豔中而出灑灑清遠”，<sup>（註二十三）</sup>可見“淡逸”、“清遠”乃是這些前輩設色特別的用心之處。

黃公望很早就注意山水畫的賦色問題。他在《寫山水訣》中提到：“畫石之妙，用藤黃水浸入墨筆，自然潤色，不可多用，多則要滯筆。間用螺青入墨亦妙，吳妝容易入眼，使墨土氣。”“著色螺青拂石上，藤黃入墨，畫樹甚色潤好看。”<sup>（註二十四）</sup>“吳妝（裝）”設色法一改厚重為淡逸，變為大癡的淺絳法著眼處大致是兩個方面：花青（偏冷）與赭石（偏暖）混暈入墨色之中，然後渲染於墨筆之間，一則使墨線（骨法）帶上書卷氣，“使墨土氣”；另則輕撫淡彩的水墨樹石可在對比中煥發神采，是為“色潤好看”。癡翁本人的淺絳山水，存世當以《天池石壁圖》軸（故宮博物院藏，73歲）為最，《丹崖玉樹圖》軸（故宮博物院藏，有董其昌題）堪列其次。此兩圖的樹石造型與勾皴源自董巨，筆法變繁複為疏簡，多乾筆皴擦，化宋人的質實為空靈。“赭石染山石，其石理皴擦處，或用汁綠淡淡加染一層，此大癡法也。”<sup>（註二十五）</sup>皴染之後，再用清淡的赭石和花青色渲染。由於這兩種顏色具有溫暖與沉靜的視覺色感，很適宜表現江南清麗明潔的山光樹色。這就是黃公望創立的“淺絳山水”。這種畫法是在水墨的基礎上，用帶色的濕筆對山石輪廓上乾筆皴紋作暈染與複筆，由此複合的筆墨色彩效果壓制了通常設色山水畫的那種豔麗浮華，較之純粹的墨筆山水又顯得豐盈而醇厚。《天池石壁圖》軸更以墨青墨綠合染，清道光時吳修題贊：“赭色微黃畫裡春，墨青墨綠染精神”。淺絳法應是完善了包括趙孟頫等前輩的創新設色法。屬元代文人畫以意構景

的一大發明，予日後明清畫壇以深遠的影響。“……初無淺絳色也，昉於董源，盛於黃公望，謂之‘吳裝’，傳至文沈，遂成專尚矣。”（註二十六）

素以“鳥之雙翼”比喻設色畫與水墨寫意不可偏廢的南宗畫倡導者董其昌（註二十七）也身體力行。他約於五十歲以前畫宋代文學家韓琦的書齋，“茲以董北苑黃子久法寫《畫錦堂圖》，欲以真率當彼鉅麗耳。”（吉林省博物館藏）六十六歲又作《秋興八景圖》冊，（萬曆四十八年，1620年，上海博物館藏）而約於七十歲左右所作的《秋山圖》軸（原名做趙孟頫山水軸，上海博物館藏）混用赭石與汁綠，略配花青色，渲染於淡墨披麻皴擦的線條間，留出氤氳墨墨的霧靄，再用濃抹點綴樹枝、樓舍，營造出一派天晴氣爽的暖和氣息。值得注意的是，畫裡的汁綠透出某種回溯晉唐古意的色調，明度顯然超過墨青，其韻味略厚於淺絳法。王原祁作山水並不乏題做趙、黃、倪、董設色畫的，前輩的實踐，潛移默化地影響到他的創制，應是他“借色顯真”觀念的直接成因之一。

### 三

提出王原祁的“借色顯真”是要借助色彩手段，抒發藝術家的“性情”，以揭示繪畫的意境，將之與畫家賴以表達心性的筆墨功夫結合在一起，從而實現文人畫家追求的精神家園。這種看法並不是移古就今的主觀推斷，而是循著賦色觀念發展的歷史足跡，又有藝術家本人的心跡披露作為依據的。其實質，在相當程度上，跟同時期石濤宣稱的“借筆墨寫天地萬物而陶泳乎我也”論調可謂有異曲同工之妙。

自從二十九歲（康熙九年，1670年）中進士，授順德任縣知縣“鞅掌瘠邑”，至“忝列清班，簪筆入值”（自題《做王叔明長卷》），直至戶部左侍郎，王原祁或充鄉試考官、或值侍暢春園、或扈從南巡辦差……“俗冗紛擾而無暇吮毫潑墨”。麓臺曾自白：“丁亥（66歲）清和扈從歸舟寫設色雲林。余年來一官匏繫，簪筆鹿鹿，夙夜在公，家無甌石，日在愁城苦海中。無以解憂，惟弄柔翰，出入宋元諸家如對古人。雖不能肖其形神，庶幾一遇亦寓意寬心之法也。”（註二十八）儘管看上去津津樂道於御題“圖畫留與人看”的榮耀，並不吝鈐印張揚；細究其實，麓臺作畫“與人看”的同時似乎又在為己，亦即倪瓚所說的“聊以自娛”：擺脫身不由己的羈絆，在翰墨色彩中與古賢的通靈神會，“出入宋元諸家如對古人”，享受此難得的思古之幽情，體驗“庶幾一遇亦寓意寬心之法也”。這裡講的“寓意寬心”正是其寄情嚮往的精神家園之所在。聯想到後人記及王原祁作畫的步驟，（註二十九）“每舉一筆，必審顧反復”，如同他在自題《做倪黃山水軸》中所說：“倪黃兩家，用簡用繁，雖若異轍，其實皆有天然不可增損之處。余寫兩君合作，每不肯輕率下筆，非欲求工，蓋不得古人精意。毫釐千里，恐貽笑不淺耳。”（註三十）與古為徒並寄情翰墨，那種如臨如履的敬畏、如饑似渴的虔恭，加之創造性的苦學發揮，終以使王原祁躋身“清初六大家”之盛譽而入載中華藝術史冊。

“家司農丹青，求者盈戶限，頗不易得，有遲至數年者……”（註三十一）存世諸多畫作墨蹟證實了這一史實。比如例一：四十一至四十三歲（甲子，1682—1684年）他任知縣時為

友人作《溪山高隱圖》軸（故宮博物院藏）：“是卷與雲壑有夙約，（壬）戌（癸）亥二載相聚渚陽，公餘即出此遣興。吏事鞅掌，時複作輟。今雲壑壽母南歸，為之盡晷窮膏，半月告竣……”又如五十五歲作設色《做宋元人山水冊》十六開時（臺北故宮博物院藏，康熙丙子，1696年，《石渠寶笈·續編》593頁），父王揆卒。次年正月，丁外艱，春南歸，是冬經營葬事。己卯服闋，方用設色，三年完畢。再比如為博爾都（問亭）先生作《做古山水畫冊》十開因“俗冗紛擾而無暇吮毫潑墨”久擱三年方付動筆（南京博物院藏，《虛》卷十四，《全》12，579頁）、六十六至六十九歲為弟子王敬銘（丹思）作成《做古冊》十開（故宮博物院藏）等。在題贈吳來儀之《做黃公望秋山圖》軸中，王原祁不禁再次感歎：“庚辰至今（丁亥，1700—1707年）……每為點染，未成旋失，今……寫此意以贈，以見余用心之苦，踐約之難也！”（註三十二）名利交集，情誼往還，後人不難由此體驗其身心的“苦”與“難”。而史籍所記每逢秋冬贈門人畫作以易裘衣，以及應酬多靠代筆，則暴露了他不免世俗的一面。（註三十三）也為世人作鑑定研究遺留下難題。

康熙丁亥四十六年（1707年）重陽節後，肖像畫名家禹之鼎在京城完成了白描的《王原祁像》軸（南京博物院藏），此年麓臺六十六歲。像中的王原祁便衣跌坐於蒲團之上，慈眉善目，“為人沉厚凝重”，一副勤勉幹練的文士模樣。不過八年之後，歷經幾十年仕途的他最終以疾卒於戶部左侍郎任上，享年七十四歲。當時摯友唐孫華應其子之請撰寫《王原祁墓誌銘》，雖表其“以畫名天下。既官京師，請乞者戶履恒滿，往往流傳禁中，得經御覽，上深加賞歎。嘗召至便殿觀其濡染，上益喜。每召諸大臣至內苑賜宴賞花，公必與焉。”卻又本著正宗的事功觀念頗覺冤屈，認為“其在職精白，一心經世濟時，歷試底績，所以累受殊恩，遂躋顯位，非徒以藝事之故也。”故而《墓誌銘》未提入值南書房、奉旨總裁《佩文齋書譜》纂輯，主筆《萬壽盛典圖》等顯跡，卻強調王原祁康熙九年（1670年）任順德府任縣令時，因水災民貧不斷向州、戶部疏請減免征賦；和康熙五十一年官戶部左侍郎，又為豫省災折征漕米一再上疏，爭得豁免等“為民請命”的政績。還援例元之楊載記其師趙孟頫事，稱其德藝蓋過於趙，強調“真所謂歿而不朽者，豈僅以翰墨風流名當世而傳後世哉！”（註三十四）

王原祁一生作畫不可謂不勤勉。一九六七年臺北故宮博物院江兆申先生曾主持《王原祁山水畫軸特展》，他從該院所藏的六十四件王原祁畫軸中，特別選出三十九件公開陳列，“這三十九張畫中，款書紀年的有二十九件，年齡從五十三歲開始到七十四歲為止，整整二十二年之中，僅缺56、57、62、63、73五年無畫，其餘每年至少一件，最多四件，要研究王原祁中年和晚年的畫風演變，這是一批極為可貴的資料。”（註三十五）實際上，除了五十六歲丁父憂之外，別的空缺年份作品，僅用上海博物館的珍藏就可補滿，還祇限於畫軸的形制，足見其勤奮與多產。王原祁又是明清大家中最善運用題畫詩跋論畫淵由、直抒胸臆的高人之一。七十二歲時他有一段畫跋這樣說道：“畫不可執一，好畫者亦不可執一，此亦能事不受迫促之意也。余練筆即寫是圖，藉以娛情。信筆所之，隨意設色，不計工拙也。白石翁詩云：筆蹤要自存蒼潤，如此而已矣。”（註三十六）難能可貴的是，經前輩的指點，結合自身的創作體驗，

王原祁將中國畫尤其是山水畫的學理，從師古人到師造化，從用筆設色到位置經營……幾近條分縷析地娓娓道來，讓時隔數百年後的今人讀到，依然啟人心智，實屬一位認真承傳、光大傳統的踐行者。謝稚柳先生曾不無揶揄地稱許王原祁“像是個呆子”，是“論功力的‘三折肱’、好身手”，<sup>（註三十七）</sup>王伯敏先生說他“化了‘笨’功夫，因而作出了總結傳統的聰明事。”<sup>（註三十八）</sup>本文僅涉及王原祁的設色理念、尤其是在創作淺絳山水方面的特色，其實他的趣味觀（適興、觸景會情）和畫學理論……都有必要再進一步細作深入琢磨的。

## 註釋：

註一：王原祁自題《又做大癡設色》為輪美作：“大癡畫以平淡天真為主，有時而傳彩燦爛，高華流麗，儼如松雪。所以達其渾厚之意，華滋之氣也。段落高逸，模寫瀟灑，自有一種天機活潑隱現出沒於其間。學者得其意而師之，有何積習之染不清，微細之惑不除乎？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。華爭血脈，金針微度，在此而已。因知時流雜派，偽種流傳，犯之為終身之疾，不可向邇。特作此圖，以授輪美。知其有志探索，又明慧過人，自能為宋元大家開一生面，無負我意。勉旃勉旃。”（《麓臺題畫稿》，見于安瀾編《畫論叢刊》，人民美術出版社1989年3月版，頁230、214。

註二：張庚《國朝畫徵錄》卷下，見于安瀾編《畫史叢書》五，上海人民美術出版社1963年10月版，頁71-73。

註三：吳湖帆《梅景書屋隨筆》記麓臺卅左右，即為患風疾之祖父代筆：做大癡淺絳略施青綠者，偶爾自為潤色……見《吳湖帆文稿》中國美術學院出版社2004年9月版，頁279。

註四：“國朝畫法……奉常祖孫為一宗……西廬、麓臺皆癡香子久……西廬刻意追模……麓臺壯歲參以己意，乾墨重筆皴擦，已博混淪氣象，嘗自誇筆端有金剛杵，意在百劫不壞也。”方薰《山靜居論畫》，見前引《畫論叢刊》頁458。

註五：“設色即用筆用墨，意所以補筆墨之不足，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。非可以躁心從事也。至於陰陽顯晦、朝光暮靄、巒容樹色，更須于平時留心。淡妝濃抹，觸處相宜，是在心得，非成法之可定矣。”見前引《畫論叢刊》頁208。

註六：《麓臺題畫稿》，見前引《畫論叢刊》頁215、218。

註七：自題《做倪黃山水圖》軸，見《四王畫集》上海書畫出版社1992年10月版，圖102。

註八：自題《做黃公望山水軸》，故宮藏，康熙戊子，67歲，見故宮院藏珍品全集之《四王吳惲繪畫》，商務印書館（香港）1996年12月版，頁181。

註九：故宮藏，見前引《四王吳惲繪畫》頁188。

註十：自題《做古山水圖冊·做雲林設色》頁，見上揭《四王吳惲繪畫》，頁173、182；王原祁作品並不乏可見“雲林設色法尤為高古，此圖擬之。”（南博藏《做宋元山水冊》，見前引書畫版《四王畫集》圖八四之三）“做倪高士設色寫詩意（空山不見人……）”（上博藏《做古山水圖冊》，同上圖八八之十二）和“純綿裏鐵雲林入神，效顰點染借色顯真。”（上博藏《做古山水八屏》，同上圖九四之八）之類的自題畫跋。這是個有趣的現象，因為麓臺並無具體指明做的是倪瓚的哪一件設色畫，（如同做大癡的《秋山圖》、《富春山水圖》那樣）或是他不圍師學、藉以出新的一種方式？很值得深入玩味。

註十一：《雨窗漫筆》，見前引《畫論叢刊》頁208。

註十二：《麓臺題畫稿》，見前引《畫論叢刊》頁215。

註十三：自題《西嶺煙雲卷》，《吳越所見書畫錄》卷六，見《中國書畫全書》8，頁1171。

註十四：唐岱《繪事發微·著色》，見前引《畫論叢刊》頁245。

註十五：笪朗《三萬六千頃湖中畫船錄·王石泉山水》，見鄧實、黃賓虹編《美術叢書》一，江蘇古籍出版社1986年6月版，頁609。

註十六：《畫學秘訣》，見前引《畫論叢刊》頁4。

註十七：“嘗觀吳道子所畫牆壁、卷軸，落筆雄勁而敷彩簡淡”，“至今畫家有輕拂丹青者，謂之吳裝。”（《圖畫見聞誌》卷一·論吳生設色）“墨痕中略施微染，自然超出繡素，世謂之吳裝。”（湯垕《畫鑑》）

註十八：《麓臺題畫稿》，見前引《畫論叢刊》頁211。

註十九：自題《做古山水圖冊（六法金針）·做趙松雪》，見前引《四王吳惲繪畫》頁170。

註二十：《甌香館集》卷十二·畫跋，見朱季海輯《南田畫學》，古吳軒出版社1992年8月版頁44。

註二十一：《沈石田先生詩文集》卷二，墨跡見臺北《故宮書畫圖錄》十七，頁118。

註二十二：臺北故宮藏《元人集錦卷·莊麟翠雨軒圖》，（故畫01108），轉引自王耀庭《臺北故宮書畫收藏與董其昌研究》，《董其昌書畫學術研討會論文集》澳門藝術博物館2008出版，頁52。

註二十三：“畫山水用金碧，始於李思訓，穠豔中而出瀟灑清遠，非大手筆不能也。”趙孟頫《題李思訓蓬山玉觀圖》，見《趙孟頫集》續集，浙江古籍出版社1986年3月版，頁256。

註二十四：黃公望《寫山水訣》，見前引《畫論叢刊》頁56、57。

註二十五：錢杜：《松壺畫憶》，見前引《畫論叢刊》頁475。

註二十六：王概《芥子園畫譜》初集卷一；

註二十七：“趙令穰、伯駒、承旨三家合併，雖妍而不甜；董源、米芾、高克恭三家合併，雖縱而有法。兩家法門，如鳥雙翼，吾將老焉。”董其昌《畫旨》，見前引《畫論叢刊》頁86。

註二十八：自題做雲林山水軸，《虛齋名畫錄》卷九，見《中國書畫全書》12，頁505。

註二十九：（王麓臺與山陰人克大之父同官京師，互相熟稔，值克大將歸婚，便召之晨起觀其點染……）“乃展紙審顧良久，以淡墨略分輪廓，既而稍辨林壑之概，次立峰石層折，樹木株榦，每舉一筆，必審顧反復，而日已夕矣。次日複招過第，取前卷少加皴擦，即用淡赭入藤黃少許，渲染山石，以一小鬮斗貯微火熨之幹，再以墨筆乾擦石骨，疎點木葉，而山林屋宇，橋渡溪沙瞭然矣。然後以墨綠水，疎疎緩緩，渲出陰陽向背，複如前熨之乾，再鉤再勒，再染再點，自淡及濃，自疎而密，半閱月而成。發端混淪，逐漸破碎，收拾破碎，複還混淪，流浩氣，粉虛空，無一筆苟下，故消磨多日耳，古人十日一水，五日一石，洵非誇語也。”（張庚《國朝畫徵錄》卷下，見前引《畫史叢書》三，頁53）

註三十：自題《做倪黃山水軸》己丑（1707年）小春寫，臺北故宮博物院《故宮書畫圖錄》十，第325頁影印。

註三十一：門人王慮題王原祁《做大癡山水圖》軸（壬午）墨蹟，上博藏2464。

註三十二：（石渠寶笈初編養心殿著錄，紙本設色，臺故藏，）“……余學畫以來，（秋山圖）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（1700年）至今與之深談奕理，匪朝伊夕。每為點染，未成旋失。今秋余堅留信宿，輟筆方行，即寫此意以贈，以見余用心之苦，踐約之難也。康熙丁亥（1707年）初秋。王原祁畫。”見《清王原祁畫山水畫軸特展》，臺北故宮博物院1997年7月版，第16圖，頁124。

註三十三：（麓臺）“公官京師時，每歲秋冬之交，予門下賓客畫人一幅，以為製裘之需，好事者往往緘金以俟，平時以應詔不違，凡求者，屬賓客及弟子代筆而自題其名，大率十之七八，鑑者若徒憑款識則失矣。”（張庚《國朝畫徵錄》卷下，見前引《畫史叢書》三，頁52）。

註三十四：唐孫華（1634—1723年）字實君，江蘇太倉人，康熙二十七年（1688年）進士，授朝邑知縣令。後以對召試詩賦稱旨，遷禮部主事改吏部。三十五年（1696年）充浙江主考官，嗣以罣誤歸。博聞強記，言論風采傾一時，尤熟於史事。其應麓臺孤子請乞所作《王原祁墓誌銘》，見《國朝耆獻類徵初編》卷56、廣陵書社2007年7月版頁2980；麓臺得康熙特眷事例，尚可見如御題贈齋名穀詒堂（康熙四十一年，1702年）；康熙四十四年（64歲）隨駕在蘇州，上賜公父揆“篤行昌後”匾入鄉賢祠；到揚州，又賜御書對聯“天機來紙上，粉本在胸中”，並傳諭：“特為爾題，此語以賜。”又賜臨董其昌字一幅。康五十二，熱河御賜小學題辭金扇等。病亟，上命太醫、尚書診視；卒，特賜全葬。詳見鄭威《王原祁年表》，《朵雲》1992年第4期（總35期），《婁東耆舊傳》卷5。

註三十五：《清王原祁山水畫軸特展》，臺北故宮博物院1997年出版；上海博物館藏有王原祁五十七歲所作《滄浪亭詩畫》、六十二歲作《做黃公望山水軸》、六十三歲作《碧樹丹山圖》軸、七十三歲作《做一峰山水軸》等。鼎崇正先生編《王原祁精品集》（人民美術出版社2000年2月版），共收大陸各博物館藏品八十一件，其中包括從故宮博物院藏王原祁（據《中國古代書畫目錄》二，文物出版社1985年10月版載京1-4831至4922）92件；和上海博物館藏王原祁（據《中國古代書畫目錄》三，文物出版社1987年6月版載滬1-3239至3300，為）62件中之精品，可見創作勤奮之一斑。

註三十六：南京博物院藏，見前引《四王畫集》上海書畫出版社1992年10月版，圖104影印；

註三十七：謝稚柳《水墨畫》，見《鑑餘雜稿》上海人民美術出版社1996年9月版，頁312。

註三十八：王伯敏《“四王”在畫史上的勞績》，見《清初四王畫派研究論文集》上海書畫出版社1993年7月版頁433。