

## 中国古代画论类编

### 泛论

#### 论语论画

##### 春秋论语

子夏问曰：“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？”子曰：“绘事后素。”

曰：“礼后乎？”子曰：“起予者商也，始可与言《诗》已矣。”

子：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”

“君子不以绀緌饰，红紫不以为褻服。”

子：“恶紫之夺朱也。”

#### 考工记论画

##### 春秋考工记

设色之工：画、绩、锤、[巾荒]。

画绩之事，杂五色：东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑。天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。

青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。

凡画绩之事，后素功。

#### 韩非子论画

##### 战国韩非撰

客有为周君画筴者，三年而成。君观之与髹筴者同状。周君大怒。画筴者曰：“筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时，加之其上而观。“周君为之，望见其状，尽成龙蛇、禽兽、车马，万物之状备具。周君大悦。此筴之功非不微难也，然其用与素髹筴同。（外储说）

客有为齐王画者。齐王问曰：“画孰最难者？”曰：“犬马最难。”“孰易者？”曰：“鬼魅最易。夫犬马人所知也，暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不肆于前，故易之也。”（外储说）

## 淮南子论画

西汉刘安撰

画者谨毛而失貌。（说林训）

今夫图工好画鬼魅而憎图狗马者何也？鬼魅不世出，而狗马可日见也。

（汜论训）

宋画吴冶，甚为微妙，尧舜之圣，不能及也。（修务训）

画西施之面，美而不可说（悦），规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。  
。（说山训）

## 伏波论画

东汉马援撰

所谓画虎不成反类狗者也。

## 论衡论画

东汉王充撰

人好观图画，夫所画者古之死人也，见死人之面，孰与观其言行？古昔之遗文、竹帛之所载灿然，岂徒墙壁之画哉

## 平子论画

东汉张衡撰

譬犹画工恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形而虚伪不穷也。（后汉书张衡传上疏论图讳虚妄非圣人之法）

## 文考赋画

东汉王延寿撰

图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。上及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败

，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。（文选鲁灵光殿赋）

### 伟长论画

魏徐干撰

故学者求习道也。若有似乎画采，玄黄之色既着，而纯皓之体斯亡。敝而不渝，孰知其素与？（全三国文）

### 画赞序

魏曹植撰

盖画者，鸟书之流也。昔明德马后美于色，厚于德，帝用嘉之。尝从观画。过虞舜之像，见娥皇女英，帝指之戏后曰：“恨不得如此人为妃。”又前，见陶唐之像。后指尧曰：“嗟乎！群臣百僚，恨不得戴君如是！”帝顾而咨嗟焉。故夫画所见多矣。上形太极混元之前，却列将来未萌之事。（《艺文类编》七十四《御览》一又七百五十）

观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妬妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。

### 士衡论画

西晋陆机撰

丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之挥香。宣物莫大于言，存形莫善于画。（历代名画记）

图形于影，未尽纤丽之容。（《演连珠》《全晋文》）

### 平南论画

东晋王廙撰

余兄子羲之，幼而岐嶷，必将隆余堂构。今始年十六，学艺之外，书画过目便能，就予请书画法，余画《孔子十弟子图》以励之。画乃吾自画，书乃吾

自书。吾余事虽不足法，而书画固可法。欲汝学书则知积学可以致远，学画可以知师弟子行己之道。又各为汝赞之。（历代名画记）

### 颜氏家训论画

北齐颜之推撰

画绘之工，亦为妙矣。自古名士多或能之。吾尝有梁元帝画《蝉雀》白团扇及《马图》，亦难及也。武烈太子偏能写真，座上宾客描宜点染，即成数人，以问童孺皆知姓名矣。萧贲刘孝先刘灵并文学已外，复佳此法。习玩古今，特可宝贵。若官未通显，每为公私使令，亦为猥役。吴郡顾士端出身湘东王国侍郎，后为镇南府刑狱参军，有子曰庭，西朝中书舍人，父子俱有琴书之艺，尤妙丹青，常被元帝所使，每怀羞恨。彭城刘岳，曩之子也，仕为骠骑府管记，平氏县令，才学快士，而画绝伦。后随武陵王入蜀，下牢之败，遂为陆护军画支江寺壁，与诸工巧杂处。向使三贤都不挠画，直运素业，岂见此耻乎？

### 贞观公私画录序

唐裴孝源撰

叙曰：宓牺氏受龙图之后，史为掌图之官，有体物之作。盖以照远显幽，侔列群象。自玄黄萌始，方固辩正。有形可明之事，前贤成建之迹，遂追而写之。至虞、夏、殷、周及秦、汉之代，皆有史掌。惟遭罹播散，而终有所归。及吴、魏、晋、宋，世多奇人，皆心目相授，斯道始兴。其于忠臣、孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。或想功烈于千年，聆英威于百代。乃心存懿迹，默匠仪形。其余风化幽微，感而遂至。飞游腾窜，敬之目前，皆可图画。且夫艺有精深，学有疏密，前贤品录，益多其流。大唐汉王元昌，天植其材，心专物表。含运覃思，六法俱全。随物成形，万类无失。每燕时暇日，多与其流商榷精奥。以余耿尚，常赐讨论。遂命魏、晋以来前贤遗迹所存，及品格高下，列为先后。起于高贵乡公，终于大唐贞观十三年，秘府及佛寺并私家所蓄，共二百九十八卷，屋壁四十七所，目为《贞观公私画录》。又集新录官库画总二百九十八卷。二百三十卷是隋唐官本，十三卷是左仆射萧瑀进，二十卷杨素家得，三卷许善心进，十卷高平县行书佐张氏所献，四卷褚安福进。近十八卷先在秘府，亦无所得人名，并有天和年月。其间有三十三卷，恐非晋宋人真迹，多当时工人所作，后人强题名氏。时贞观十三年八月望日序。

评四十七所画壁

右寺四十七所，正是名工真迹。今东都古画尚多，未得检阅尔。今集检前踪，取其法度，兼之巧思。惟二阎、杨、陆，迥出常表，袁、张两家父子亦得居其次。阎本师祖张公，可谓青出于蓝矣。至于人物、衣冠、车马、台阁，并得南北之妙。杨、张父子亦谓世不乏贤。博陵、大安，诚曰难兄难弟。世之学者陈善见、王知慎之流，万得其一，固未及于风神，尚汲汲于形似。今人所蓄，多是陈、王写搨，都非杨、郑之真笔，每将真玩，深宜精别也。

### 文通论画

唐张璪撰

初毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃毫，或以手摸绢素。因问璪所受，璪曰：“外师造化，中得心源。”毕宏于是搁笔。

### 观张员外画松石序

唐符载撰

尚书词部郎张璪字文通，丹青之下，抱不世绝俦之妙。居长安中，好事者卿大臣既迫精诚，乃持权衡尺度之迹，输在贵室，他人不得诬妄而睹者也。居无何，谪官为武陵郡司马，官闲无事，士君子往往获其宝焉。荆州从事监察御史陈澧陈宴宇下，华轩沉沉，尊俎静嘉。庭篁霁景，疏爽可爱。公天纵之思，叹有所诣，暴请霜素，愿搨奇踪。主人

奋裾，呜呼相和。是时座客声闻士凡二十四人，在其左右，皆岑立注视而观之。员外居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若雷电傲空，惊飏戾天。摧挫干掣，搨霍瞥列。毫飞墨喷，捩掌如裂，离合惝恍，忽生怪状。及其终也，则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇。投笔而起，为之四顾，若雷雨之澄霁，见万物之情性。观夫张公之艺非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算研蚩于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉（唐文粹）

### 唐朝名画录序

唐朱景玄撰

古今画品，论之者多矣。隋梁已前，不可得而言。自国朝以来，惟李嗣真《画品录》，空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者何以考焉景

玄窃好斯艺，寻其踪迹，不见者不录，见者必书。推之至心，不愧拙目。以张怀瓘《画品》断神、妙、能三品，定其等格，上中下又分为三；其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。夫画者以人物居先，禽兽次之，山水次之，楼殿屋木次之。何者？前朝陆探微画人物居第一，皆以人物禽兽，移生动质，变态不穷，凝神定照，固为难也。故陆探微画人物极其妙绝，至于山水草木，粗成而已。且萧史、木鸢、风俗、洛神等图画，尚在人间，可见之矣。近代画者，但工一物，以擅其名，斯即幸矣。惟吴道子天纵其能，独步当世，可齐踪于顾陆，又周昉次焉。其余作者一百二十四人，直以能画定其品格，不计其冠冕贤愚，然于品格之中略序其事，后之至鉴者可以诋诃其理为不谬矣。伏闻古人云：“画者圣也。”盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔则万类由心，展方寸之能而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。其丽也，西子不能掩其妍；其正也，嫫母不能易其丑。故台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名。妙将入神，灵则通圣。岂只开厨而或失，挂壁则飞去而已哉！此《画录》之所以作也。

## 画记

唐白居易撰

张氏子得天之和，心之术，积品行，发为艺，艺尤者其画与！画无常工，以似为工；学无常师，以真为师。故其措一意，状一物，往往运思中与神会，仿佛焉，若馭和役灵于其间者。时予在长安中，居甚闲，闻甚熟，乃请观于张，张为予尽出之，凡十余轴。无动植，无小大，皆曲尽其能。莫不向背无遗势，洪纤无遁形。迫而视之，有似乎水中了然分其影者。然后知学在骨髓者，自心术得；工侔造化者，由天和来。张但得于心，传于手，亦不自知其然而然也。至若笔精之英华，指趣之律度，予非画之流也，不可得而知之。今所得者，但觉其形真而圆，神和而全，炳然，俨然，如出于图之前而已。

## 画松诗

唐元稹撰

张璪画古松，往往得神骨。翠帚扫春风，枯龙戛寒月。流传画师辈，奇态尽埋没。纤枝无潇洒，顽干空突兀。乃悟尘埃心，难状烟霄质。我去浙阳山，深山看真物。

## 历代名画记叙论

唐张彦远撰

### 叙画之源流

夫言者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非繇述作。古先圣王，受命应策，则有龟字效灵，龙图呈宝，自巢燧以来，皆有此瑞。迹瑛乎瑶牒，事传乎金册。庖牺氏发于滎河中，典籍图画萌矣。轩辕氏得于河、洛中，史皇、苍颉状焉。奎有芒角，下主辞章。颉有四目，仰观垂象。因俪鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意故有书，无以见其形故有画，天地圣人之意也。按字学之部，其体有六：一古文，二奇字，三篆书，四佐书，五缪篆，六鸟书。在幡信上端象鸟头者，则画之流也。颜光禄曰：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”又周官教国子以六书，其三曰象形，则画之意也。是故知书画具名而同体也。洎乎有虞作绘，绘画明焉。既就彰施，仍深比象；于是礼乐大阐，教化繇兴。故能揖让而天下治，焕乎而词章备。《广雅》云：“画——类也。”《尔雅》云：“画——形也。”《说文》云：“画——畛也。象田畛畔所以画也。”《释名》云：“画——挂也。以彩色挂物象也。”故钟鼎刻则识魑魅而知神奸，旂章明则昭轨度而备国制。清庙肃而罇彝陈，广轮度而强理辨。以忠以孝，尽在于云台。有烈有功，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事。具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容，赋颂有以咏其美，不能备其象；图画之制所以兼之也。故陆士衡云：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”此之谓也。善哉曹植有言曰：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。”昔夏之衰也，桀为暴乱，太史终抱画以奔商；殷之亡也，纣为淫虐，内田挚载图而归周。燕丹请献，秦皇不疑；萧何先收，沛公乃王。图画者有国之鸿宝，理乱之纪纲。是以汉明宫殿，赞兹粉绘之功；蜀郡学堂，义存劝戒之道。马后女子，尚愿戴君于唐尧；石勒羯胡，犹观自古之忠孝。岂同博奕用心，自是名教乐事。余尝恨王充之不知言云：“人观图画上所画古人也。视古人如视死人。见其面而不若观其言行。古贤之道，竹帛之所载灿然矣，岂徒墙壁之画哉？”余以此等之论，与夫大笑其道，诟病其儒，以食与耳，对牛鼓簧，又何异哉！

## 叙画之兴废

图画之妙，爰自秦、汉，可得而记。降于魏晋，代不乏贤。洎乎南北，哲匠间出。曹、卫、顾、陆，擅重价于前；董、展、孙、杨，垂妙迹于后。张、郑两家，高步于隋室；大安兄弟，首冠于皇朝。——此盖尤所烜赫也，世俗知尚者，其余英妙，今亦殫论。汉武创宜秘阁，以聚图书；汉明雅好丹青，别开画室，又创立鸿都学以集奇艺，天下之艺云集。及董卓之乱，山阳西迁，图画彩帛军人皆取为帷囊。所收而西七十余乘，遇而道艰，半皆遗弃。魏、晋之代，固多藏蓄，胡寇入洛，一时焚烧。宋、齐、梁、陈之君，雅有好尚。晋遭刘曜，多所毁故。重以桓玄性贪好奇，天下法书名画必使归己。及玄篡逆，晋府真迹，玄尽得之。何法盛《晋中兴书》云：“刘牢之遣子敬宣指玄请降，玄大喜，陈书画共观之。”玄败，宋高祖先使臧喜入宫载焉。南齐高帝科其尤精者，录古来名手不以远近为次，但以优劣为差。自陆探微至范惟贤四十二人为四十二等，二十七帙三百四十八卷。听政之余，旦夕披玩。梁武帝尤加宝异，仍更搜葺。元帝雅有才艺，自善丹青，古之珍奇，充牣内府。侯景之乱。太子纲数梦秦皇更欲焚天下书，既而内府图画数百围，果为景所焚也。及景之平，所有画皆载入江陵，为西魏将于谨所陷。元帝将降，乃聚名画法书及典籍二十四万卷，遣后阁舍人高善宝焚之。帝欲投火俱焚，宫嫔牵衣得免。吴越宝剑，并将斫柱令折。乃叹曰：“萧世诚遂至于此，儒雅之道今夜穷矣！”于谨等于俶倏之余，收其书画四千余轴，归于长安。故颜之推《观我生赋》云：“人民百万而囚虏，书史千两而烟飏。史籍已来未之有也，溥天之下，斯文丧尽。”陈2天嘉中，陈主肆意搜求，所得不少。及隋平陈，命元帅记室参军裴矩、高颀收之，得八百余卷。隋帝于东京观文殿后起二台：东曰妙楷台，藏自古法书；西曰宝迹台，收自古名画。炀帝东幸扬州，尽将随驾，中道船覆，大半沦弃。炀帝崩，并归宇文化及。化及聊城，为窦建德所取。留东都者为王世充所取。圣唐武德五年，克平僭逆，擒二伪主，两都秘藏之迹，维扬扈从之珍，归我国家焉。乃命司农少卿宋郑贵载之以船，泝河西上，将致京师。行经砥柱，忽遭漂没，所存十亡一二。太宗皇帝特所耽玩，更于人间购求。天后朝，张易之奏召天下画工，修内库图画，因使工人各推所长，锐意模写，仍旧装背，一毫不差，其真者多归易之。易之诛后，为薛少保稷所得，薛歿后，为岐王范所得。王初不陈奏，后惧，乃焚之。时薛少保舆岐王范、石泉公、王方庆家所蓄图书，皆归于天府。禄山之乱，耗散颇多，肃宗不甚保持，颁之贵戚。贵戚不好，鬻于不肖之手。物有所归，聚于好事之家。及德宗艰难之后又经散失，甚可痛也！自古兵火亟焚，江波屡门，年代浸远，失坠弥多。傥时君之不尚，则阙其搜访；非至人之赏玩，则未辨妍蚩，所以骏骨不来，死鼠为璞。嗟乎！今之人



，众艺鲜至，此道尤衰。未曾误点为蝇，惟见亡成类狗。彦远家代好尚，聊因暇日，编为此记，且撮诸评品，用明乎所业，亦探于史传，以广其所知。如宋朝谢希逸，陈朝顾野王之流，当时能画，评品不载，详之近古，遗脱至多。盖是世上未见其踪，又述作之人不广求耳。呜呼！自古忠孝义烈，湮没不称者，曷胜记哉！况书画耶？圣唐至今二百三十年，奇艺者骈罗，耳目相接，开元、天宝，其人最多，何必六法俱全？但取一技可采，自史皇至今，大唐会昌元年，凡三百七十余。编次无差，铨量颇定。此外旁求错综，心目所鉴，言之无隐。将来者能有撰述，其或继之。时大中元年岁在丁卯。

### 论画六法

昔谢赫云：“画有六法：一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传模移写。”自古画人，罕能兼之。彦远试论之曰：“古之画，或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之书纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。上古之画，迹简意澹而雅正，顾陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也；近代之画，绚烂而求备；今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。夫象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书。然则古之嫫，擘纤而胸束；古之马，喙尖而腹细；古之台阁疏峙，古之服饰容曳。故古画非独变态有奇意也，抑亦物象殊也。至于台阁树石、车舆器物，无生动之可拟，无气韵之可侔，直要位置向背而已。”顾恺之曰：“画：人最难，次山水，次狗马，其台阁一定器耳，差易为也。”斯言得之。至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全。若气韵不周，空陈形似，笔力未道，空善赋彩，谓非妙也。故韩子曰：“狗马难，鬼神易。狗马乃凡俗所见，鬼神乃譎怪之状。”斯言得之。至于经营位置，则画之总要。自顾陆以降，画迹鲜存，难悉详之。唯观吴道玄之迹，可谓六法俱全，万象必尽，神人假手，穷极造化也。所以气韵雄壮，几不容于缣素；笔迹磊落，遂恣意于墙壁；其细画又甚稠密，此神异也。至于传模移写，乃画家末事。然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵，具其彩色，则失其笔法。岂曰画也！呜呼！今之人斯艺不至也。宋朝顾骏之常结构高楼以为画所，每登楼去梯，家人罕见。若时景

融朗，然后含毫，天地阴惨，则不操笔。今之画人，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓，徒汗绢素，岂曰绘画？自古善画者，莫非衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。

### 叙师资徒传授

自古论画者，以顾生之迹，天然绝伦，评者不敢一二。余见顾生评论魏晋

画人，深自准挹卫协，即知卫不下于顾矣。只如狸骨之方，右军叹重，龙头之画，榭赫推高。名贤许可，岂肯容易后之浅俗，安能察之？详观谢赫评量，最为允惬，姚李品藻，有所未安。李駮云：“卫不合在顾之上。”全是不知根本，良可于悒！只如晋室过江，王廙书画为第一，书为右军之法，画为明帝之师。今言书画，一向吠声，但推逸少、明帝，而不重平南。如此之类至多，聊且举其一二。若不知师资传授，则未可议乎画，今粗陈大略云：

至如晋明帝师于王廙。卫协师于曹不兴。顾恺之、张墨、荀勗师于卫协。史道硕、王微师于荀勗、卫协。戴逵师于范宣。逵子[孛文]，[孛文]弟师于父。

陆探微师于顾恺之。探微子绥、弘肃并师于父。顾宝光、袁倩师于陆。倩子质师于父。顾骏之师于张墨。张则师于吴曛。吴曛师于江僧宝。刘胤祖师于晋明帝。胤祖弟绍祖，子璞并师于胤祖。

姚昙度子程惠觉师于父。蘧道敏师章继伯。道敏甥僧珍师于道敏。沈标师于谢赫。周昙妍师于曹仲达。毛惠远师于顾。惠远弟惠秀子稜并师于惠远。

袁昂师于谢、张、郑。张僧繇子善果、儒童并师于父。解倩师于聂松、蘧道敏。焦宝愿师于张、谢。江僧宝师于袁陆及戴。

田僧亮师于董展。曹仲达师于袁。

郑法士师于张，法士弟法轮、子德文，并师于法士。孙尚子师于顾、陆、张、郑。陈善见师于杨、郑。李雅师于张僧繇。王仲舒师于孙尚子。

二阎师于郑、张、杨、展。范长寿、何长寿并师于张。尉迟乙僧师于父。陈廷师于乙僧。靳智翼师于曹。吴智敏师于梁宽。王知慎师于阎。檀智敏师于董。吴道玄师于张僧繇。庐稜伽、杨庭光、李生、张藏并师于吴。刘行臣师于王韶应。韩干、陈闳师于曹霸。王绍宗师于殷仲容。

各有师资，递相仿效，或自开户牖，或未及门墙。或青出于蓝，或冰寒于水。似类之间，精粗有别。只如田僧亮、杨子华、杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔、孙尚子、阎立德、阎立本并祖述顾、陆、僧繇。田则郊野柴荆为胜，杨则鞍马人物为胜，契丹则朝廷簪组为胜，法士则游宴豪华为胜，董则台阁为胜，展则车马为胜，孙则美人魑魅为胜，阎则六法备该，万象不失。所言胜者，以触类皆能，而就中尤所偏胜者。俗所共推，展善屋木，且不知董展同时齐名，展之屋木，不及于董。李嗣真云：“三休轮奂，董氏造其微；六辔沃若，展生居其骏。而董有展之车马，展无董之台阁。”此论为当。

论顾陆张吴用笔

或问余以顾、陆、张、吴用笔如何？对曰：“顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趣电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。昔张芝

学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断，惟王子敬明其深旨。故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书盖用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。张僧繇点曳斫拂，依卫大人《笔阵图》，一点一画别是一巧，钩戟利剑，森森然，又知书善用笔同矣。国朝吴道玄古今独步，前不见顾陆，后无来者。授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。张既号书颠，吴宜为画圣。神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。当有口诀，人莫得知。数仞之画，或自臂起，或从足先。巨状诡怪，肤脉连结，过于僧繇矣。”或问余曰：“吴生何以不用界笔直尺而能弯弧挺刃，植柱构梁？”对曰：“守其神，专其一。合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也。凡事之臻妙者，皆如是乎，岂止画也。”与乎庖丁发矟、郢匠运斤，效顰者徒劳捧心，代斫者必伤其手。意旨乱矣，外物役焉。岂能左手划圆，右手划方乎？夫用界笔直尺，界画是死画也，守其神，专其一，是真画也。死画满壁，曷如污墁？真画一划，见其生气。夫运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣；运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不凝于心，不知然而然，弯弧挺刃，植柱构梁，则界笔直尺，岂得入于其间矣。”又问余曰：“夫运恩情深者，笔四周密。某有笔不周者，谓之如何？”余对曰：“顾陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张吴之妙，笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。”或者颌之而去。

### 论画体

夫阴阳陶蒸，万象错布。玄化亡言，神工独运。草木数荣，不待丹碌之采；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空青而翠，凤不待五色而粹。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密，所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识其了，是真不了也。大失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，情之为病也，而成谨细。自然者为上品之上，神者焉上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。余今立此五等，以包六法，以贯众妙。其间诠量可有数百等，孰能周尽？非夫神迈识高，情超心慧者，岂可议乎知画？

### 稚圭论画

宋韩琦撰

观画之术，唯逼真而已，得真之全者绝也，得多者上也，非真即下矣。

六一跋画

宋欧阳修撰

题跋

善言画者，多云：“鬼神易为工。”以为画以形似为难，鬼神人不见也。然至其阴成威惨澹，变化超腾，而穷奇极怪，使人见则惊绝；及徐而定视，则千状万态，笔简意足，是不亦为难哉！此画虽传自妙本，然其笔力精劲，亦自有佳处。

试笔

萧条澹泊，此难画之意，画者未必识也。故飞走迟速，意近之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴之事也。

梦溪笔谈论画

宋沈括撰

书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象位置，彩色瑕疵而已；至于奥理冥造者，罕见其人。如彦远评画，言王维画物，多不问四时。如画花往往以桃杏芙蓉莲花，同画一景。予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉。此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。谢赫云：“卫协之画，虽不该备形妙，而有气韵，凌跨群雄，旷代绝笔。”又欧文忠公《盘车图诗》云：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不知见诗如见画。”此真为识画也。

图画歌

宋沈括撰

画中最妙言山水，摩诘峰峦两面起。李成笔夺造化工，荆浩开图论千里。范宽石澜烟林深，枯木关仝极难比。江南董源僧巨然，淡墨轻风为一体。宋迪长于远与平，王端善作寒江行。克明已往道宁逝，郭熙遂得新来名。花竹翎毛不同等，独出徐熙入神境。赵昌设色古无如，王友刘常亦堪并。黄荃居案及谭

宏，鸥鹭春葩蜀中景。艾宣孔雀世绝伦，羊仲甫鸡皆妙品。惟有长沙易元吉，岂止獐猿人不及。雕鹰飞动羨张泾，番马胡瓌屹然立。濠梁崔白及崔慤，群虎屏风供御幄。海州徐易鱼水科，鳞鬣如生颇难学。金陵佛像王齐翰，顾德谦名皆雅玩。老曹菩萨各精神，道士李刘俱伟观。星辰独尚孙知微，卢氏楞伽亦为伴。勾拢爽笔势飘飘，锦里三人大辉焕。西川女子分十眉，宫妆撚[絳+艮]周昉肥。尧氏击壤鼓腹笑，滕王峡蝶相交飞。居宁草虫名浙右，孤松韦偃称世希。韩干能为大宛马，包鼎虎有惊人威。将军曹霸善图写，玉花骢并今传之；驭人相扶似偶语，老杜咏入丹青诗。少保薛稷偏攻鹤，杂品皆奇怪石恪。戴嵩韩滉能画牛，小景惠崇烟漠漠。唐僧传古善画龙，豪端相与精神通，拏珠奋身奔海窟，鬣如飞火腾虚空。忠恕楼台真有功，山头突出华清宫。用及象坤能画鬼，角嘴铁面头蓬松。侯翼曹为五侯图，海山聚田风云乌。尔朱先生着儒服，李翁碧眼长髭须。恺之摩诘失旧迹，但见累世令人模。探微其迹存一本，甘露板壁狡狴枯。操蛇恶鬼衔火兽，鉴名道子传姓吴。僧繇殿龙点双目，即时便有雷霆驱。仙翁葛老度溪岭，潇洒数幅名《移居》。辋川弄水并捕鱼，长汀乱苇寒疏疏。子家所有将盈车，高下百品难俱书。相传好古雅君子，睹书观画言无虚。

### 东坡论画

宋苏轼撰

### 净因院画记

余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然常形之失，止于所失，而不能病其全，若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是因其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理非高人逸才不能辨。与可之于竹石枯木，其可谓得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而拳拳瘠蹙，如是而条达遂茂；根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭而各当其处，合于天造，厌于人意，盖达士之所寓也。与昔岁尝画两丛竹于净因之方丈，其后出守陵阳而西也，余与之偕别长老道臻师，又画两竹梢、一枯木于其东斋。臻方治四壁于法堂，而请于与可，与可既许之矣，故余并为记之，必有明于理而深观之者，然后知余言之不妄。

### 宝绘堂记

君子可以言意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病，留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。老子曰

：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人心发狂。”然圣人未尝废此四者，亦聊以寓意焉耳。刘备之雄才也，而好结髦；稽康之达也，而好锻炼；阮孚之放也，而好蜡屐。此岂有声色臭味也哉？而乐之终身不厌。凡物之可喜，足以悦人而不足以移人者，莫若书与画。然至其留意而不释，则其祸有不可胜言者，锺繇至以此呕血发冢，宋孝武、王僧虔至以此相忌，桓玄之走舸，王涯之复壁，皆以儿戏害其国、凶其身，此留意之祸也。

始吾少时，尝好此二者，家之所有，惟恐其失之。人之所有，惟恐其不吾予也。既而自笑曰：“薄富贵而厚于书，轻死生而重画，岂不颠倒错谬，失其本心也哉”自是不复好，见可喜者，虽时复蓄之，然为人取去，亦不复惜也。譬之烟云之过眼，百鸟之感耳，岂不欣然接之？去而不复念也。于是乎二物者，常为吾乐而不能为吾病。驸马都尉王君晋卿虽在戚里，而其被服礼仪，学问诗书，常与寒士角。平居攘去膏粱，屏远声色，而从事于书画，作宝绘堂于私第之东，以蓄其所有，而求文以为记，恐其不幸而类吾少时之所好，故以是告之，庶几全其乐而远其病也。

#### 书朱象先画后

松陵人朱君象先，能文而不求举，善画而不求售。曰：“文以达吾心，画以适吾意而已。”昔阎立本始以文学进身，卒蒙画师之耻，或者以是为君病。余以为不然。谢安石欲使王子敬书太极殿榜，以韦仲将事讽之。子敬曰：“仲将，魏之大臣，理必不尔，若然者，有以知魏德之不长也。”使立本如子敬之高，其谁敢以画师使之阮千里善弹琴，无贵贱长幼皆为弹。神气冲和，不知向人所在。内兄潘岳使弹，终日达夜无忤色，识者知其不可荣辱也。使立本如千里之达，其谁能以画师辱之？今朱君无求于世，虽王公贵人，其何道使之？遇其解衣盘礴，虽余亦得攫攘其旁也。

#### 书黄鲁直画跋后三首

远近景图此图燕贵之来昆仍云也。穷山野水，亦是林下人窠窟，然烈风偃草木，客子当藏舟浦溆中，强人力牵挽，欲何之耶？

舟未行而风作固不当行，若中途遇风，不尽力牵挽以投浦岸，当何之耶？鲁直怪舟师不善预相风色可也，非画师之罪。

北齐校书图往在都下，驸马都尉王晋卿时时送书画来作题品，辄贬剥令一钱不值。晋卿以为言。庭坚曰：“书画以韵为主，足下囊中物，非不以千钱购取，所病者韵耳。”收书画者观予此语，三十年后当少识书画矣。

画有六法，赋彩拂澹其一也，工尤难之。此画本出国手，止用墨笔，盖唐人所谓粉本，而近岁画师乃为赋彩，使此六君子者，皆涓然作何郎傅粉面，故不为鲁宜所取，然其实善本也。

右军斫脍图徐彦和送此本来，云是王右军斫脍图。予观此榻上偃蹇者，定不解书《兰亭序》也。右军在会稽时，桓温求侧理纸，库中有五十万尽付之。计此风神，必有嵒壑之姿耳。

谢安石人物为江左第一，然其为政殊未可逸少意，作书讥诮殆欲痛哭，此所谓君子爱人以德者。以纸五十万与桓温何足道？此乃史官之陋，而鲁直亦云尔何哉？书生见五十万纸足了一世，举以与人，真异事耳。本传又云：“兰亭之会，或以比金谷，而以逸少比季伦。逸少闻之甚喜。”金谷之会皆望尘之友也，季伦之于逸少，如鸱鸢之于鸿鹄，尚不

堪作奴，而以自比，决是晋宋间妄语。史官许敬宗其人奴也，见季伦金多，以为贤于逸少。今鲁直又怪画师不能得逸少高韵，岂不难哉？余在惠州，徐彦和寄此画求余跋尾，书此以发千里一笑。

### 论画诗

论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。

### 图画见闻志叙论

宋郭若虚撰

### 序

余大父司空公虽贵仕而喜廉退恬养，自公之暇，惟以诗书琴画为适。时与丁晋公马正惠蓄书画均，故画府称富焉。先君少列躬蹈懿节，鉴裁精明，珍藏罔坠，欲养不待，临言感噎。后因诸族人间取分玩，緘滕罕严，日居月诸，渐成沦弃。贱子虽甚不肖，然于二世之好，敢不钦藏。嗟乎！逮至弱年，流散无几。近岁方购寻遗失，或于亲戚间以他玩交酬，几得十余卷，皆传世之宝。每宴坐虚庭，高悬素壁，终日幽对，愉愉然不知有天地之大、万物之繁，况乎惊宠辱于势利之场，料得丧于犇驰之域者哉！复遇朋游觐止，互出名踪柬论，得以资深铨较，由之广博，虽不与戴、谢并生，愚窃慕焉。又好与当世名手甄明体法，讲练精微，凡所见闻，当从实录。昔张彦远尝著《历代名画记》，其间自黄帝时，史皇而下，总括画人姓名，绝笔于永昌元年。厥后撰集者率多相乱，事既重叠，文亦繁衍。今考诸传记，参较得失，续自永昌元年，后历五季通至本朝熙宁七年。名人艺术，编而次之。其有画迹尚晦于时，声闻未喧于众者，更俟将来。亦尝览诸家画记，多陈品弟，今之作者，互有所长。或少也嫩而老也壮，或始也勤而终也怠。今则不复定品，惟笔其可纪之能、可谈之事，皆暨诸家尽说略而未至者，继以传记，中述画故事，并本朝事迹，采摭编次，离为六卷，目之曰《图画见闻志》，后之博雅君子，或加点窜，将可取于万一。

郭若虚序。

叙诸家文字

自古及近代，纪评画笔，文字非一，难悉具载，聊其所见闻篇次之。

《名画集》南齐高帝撰

《古画品录》谢赫撰

《装马谱》毛惠远撰

《昭公录》梁武帝撰

《僧繇录》亡姓名

《画说文》亡姓名

《述画记》后魏孙暢之撰

《续画品录》陈姚最撰

《后画录》唐沙门彦惊撰

《画断》张怀瓘撰

《名画猎精录》亡姓名

《杂色骏骑录》韩干撰

《绘境》张璪撰

《画评》顾况撰

《续画评》刘整撰

《公私画录》裴孝源撰

《画拾遗录》宝蒙撰

《画山水录》吴恬一名玠

《唐朝名画录》朱景真撰

《历代名画记》张彦远撰

《画山水诀》荆浩一名洪谷子撰

《梁朝画目》亡姓名

《广画新录》蜀沙门仁显撰

《益州画录》辛显撰

《江南画录》亡姓名

《江南画录拾遗》徐铉撰

《广梁朝画目》皇朝胡峤撰

《总画集》黄林复撰

《本朝画评》刘道醇纂符道撰

叙本朝求访

画之源流，诸家备载。爰自唐季兵难，五胡乱离，图画之好，乍存乍失。



逮我宋上符天命，下顺人心，肇建皇基，肃清六合。沃野讴歌之际，复见尧风，坐客闲宴之余，兼穷绘事。太宗皇帝钦明濬哲，富艺多才。时方诸伪归真，四荒重译，万几丰暇，屡购珍奇。太平兴国间，韶天下郡县搜访前哲墨迹图画。先是荆湖转运使得汉张芝草书，唐韩干《马》二本以献之。韶州得《张九龄像》并文集九卷表进。后之继者，难可胜纪。又敕待诏高文进、黄居寀搜访民间图画。端拱元年，以崇文院之中堂置秘阁，命吏部侍郎李至兼秘书监，点检供御图书，选三馆正本书万卷实之秘监。以进御退余藏于阁内。又从中降图昼并前贤墨迹数千轴以藏之。淳化中阁成，上飞白书额，亲幸召近臣纵观图籍，赐宴。又以供奉僧元霭所写《御容》二轴藏于阁。又有天章、龙图、宝文三阁，后苑有图书库，皆藏贮图书之府。内阁每岁因暑伏曝焚，近侍暨馆阁诸公，张筵纵观，图典之盛，无替天禄、石渠、妙楷、宝迹矣。

### 叙自古规鉴

《易》称圣人有以见天下之赜而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。又曰：“象也者像此者也。”尝考前贤画论，首称像人。不独神气骨法、衣纹向背为难，盖古人必以圣贤形像、往昔事实，含毫命素，制为图画者，要在指鉴贤愚，发明治乱。故鲁殿纪兴废之事，麟阁会勋业之臣。迹旷代之幽潜，托无穷之炳焕。昔汉孝武帝欲以《钩弋》赵婕妤少子为嗣，命大臣辅之。惟霍光任重大可属杜稷，乃使黄门画者，画周公辅成王朝诸侯以赐光。孝成帝游于后庭，欲以班婕妤同辇载。婕妤辞曰：“观古图书圣贤之君，皆有名臣在侧。三代末主，乃有嬖幸。今欲同辈，得无近似之乎？”上善其言而止。太后闻之喜曰：“古有樊姬，今有班婕妤。”又尝设宴饮之会，赵李诸侍中，皆引满举白，谈笑大噱。时乘兴幄坐，张画屏风，画纣醉踞妲己作长夜之乐。上因顾指画问班伯曰：“纣为无道，至于是乎？”伯曰：“《书》云：乃用妇人之言，何有踞肆于朝。所谓众恶归之，不如是之甚者也。”上曰：“苟不若此，此图何戒？”伯曰：“沉湎于酒，微子所以告去也。式号式諱，《大雅》所以流连也。谓书淫乱之戒，其原在于酒。”上喟然欺曰：“久不见班生，今日复闻说言。”后汉光武明德马皇后美于色，厚于德，帝用嘉之。尝从观画虞舜，见娥皇女英，帝指之，戏后曰：“恨不得如此为妃。”又前见陶唐之像，后指尧曰：“嗟乎，群臣百僚，恨不得为君如是。”帝顾而笑。唐德宗诏曰：“贞元己巳岁秋九月，我行西宫，瞻宏阁崇构，见老臣遗像，颀然肃然，和敬在色。想云龙之叶应，感致业之艰难，睹往思今，取类非远。”文宗大和二年自撰集《尚书》中君臣事迹，命画工图于太液亭，朝夕观览焉。汉文翁学堂在益州大城内，昔经颓废，后汉蜀郡太守高朕复缮立，乃图书古人圣贤之像及礼器瑞物于壁。唐韦机为檀州刺史，以边人僻陋，不知文儒之贵。修学馆，画孔子七十二

弟子、汉晋名儒像，自为赞，敦劝生徒，繇兹大化。夫如是岂非文未尽经纬而书不能形容，然后继之于画也！所谓与六籍同功，四时并运，亦宜哉。

### 论制作楷模

大率图画风力气韵，固在当人，其如种种之要，不可不察矣。画人物者，必分贵贱气貌，朝代衣冠，释门则有善巧方便之颜，道像必具修真度世之范，帝皇当崇上圣天日之表，外夷应得慕华钦顺之情，儒贤即见忠信礼义之风，武士固多勇悍英烈之貌，隐逸俄识肥遯高世之节，贵戚盖尚纷华侈靡之容，帝释须明成福严重之仪，鬼神乃作丑[者+鬼]驰趋之状，士女宜富秀色姣媚之态，田家自有醇曠朴野之真；恭鹜愉惨，又在其间矣。画衣纹林石用笔全类于书。画衣纹有重大而调暢者，有缜细而劲健者。勾绰纵掣，理无妄下，以状高侧深斜，卷摺飘举之势。画林木者，有樛枝挺干，屈节皴皮，纽裂多端，分敷万状，作怒龙惊虺之势，耸凌云翳日之姿，宜须崖岸丰隆，方称蟠根老壮也。画山石者，多作矾头，亦为凌面，落笔便见坚重之性，皴淡即生窟凸之形。每留素以成云，或借地而为雪，其破墨之功，尤为难也。画畜兽者，全要停分向背，筋力精神，肉分肥圆毛骨稳起，仍分诸物所禀动止之性。画龙者，析出三停，分成九似。穷游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜，仍要鬣鬣肘毛，笔画壮快，直自肉中生出为佳也。画水者有一摆之波，三摺之浪。布之字之势，分虎爪之形，汤汤若动，使观者浩然有江湖之思，为妙也。画屋木者，折算无亏，笔画匀壮，深远透空，一去百斜。如隋、唐、五代已前，洎国初郭忠恕、王士元之流，画楼阁多见四角，其斗拱逐铺作为之，向背分明，不失绳墨。今之画者多用直尺，一就界画，分成斗拱，笔迹繁杂，无壮丽闲雅之意。画花果草木，自有四时景候。阴阳向背，笋条老嫩，苞萼后先，逮诸园蔬野草，咸有出土体性。画翎毛者，必须知识诸禽形体名件，自觜喙口脸眼缘，丛林脑毛，披蓑毛，翅有梢翅，有蛤翅。翅邦上有大节小节，大小窝翎，次及六梢。又有料风、掠草，散尾、压磴尾、肚毛、腿〔（禱一寿）+夸〕、尾锥。脚有探爪、食爪、撩爪、托爪、宣黄八甲。鸷鸟眼上谓之看棚，背毛之间谓之合溜。山鹊鸡类各有岁时苍嫩、皮毛眼爪之异。家鹅鸭即有子肚。野飞水禽，自然轻梢。如此之类，或鸣集而羽翮紧戢，或寒栖而毛叶松泡。已上具有名体处所，必须融会，阙一不可。设或未识汉殿吴殿，梁柱斗拱，叉手替木，熟柱駝峰，方茎额道，抱间昂头，罗花罗幔，暗制绰幕，猢猻头，琥珀枋，龟头虎座，飞檐扑水，膊风化废，垂角惹草，当钩曲脊之类，凭何以画屋木也。画者尚罕能精究，况观者乎！

### 论气韵非师

谢赫云：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物像形，四曰随类傅彩

，五曰经营位置，六曰传摸移写。”六法精论，万古不移，然而骨法用笔以下五法可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。尝试论之，窃观自古奇迹，多是轩冕才贤、岩穴上士，依仁游艺，采贖钩深，高雅之情一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至，所谓神之又神而能精焉。凡画必周气韵，方号世珍。不尔，惟竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。故杨氏不能授其师，轮扁不能传其子，系乎得自天机，出于灵府也。且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印。爰及万法，缘虑施为，随心所合，皆得名印；蚓乎书画，发之于情思，契之于绉楮，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也，扬子曰：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。”

### 论用笔三病

又画有三病，皆系用笔。所谓三者：一曰板，二曰刻，三曰结。板者腕弱笔痴，全亏取与，物状平扁，不能圆浑也；刻者运笔中疑，心手相戾，勾画之际，妄生圭角也；结者欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅也。未穷三病，徒举一隅。画者鲜克留心，观者当烦拭眦。

### 论曹吴体法

曹吴二体，学者所宗。按唐张彦远《历代名画记》称北齐曹仲达者，本曹国人，最推工画梵像，是为曹，谓唐吴道子曰吴。吴之笔，其势圆转而衣服飘举。曹之笔，其体稠叠而衣服紧窄，故后辈称之曰：“吴带当风，曹衣出水。”又按蜀僧仁显《广画新集》言曹曰：“昔竺乾有康僧会者，初入吴，设像行道，时曹不兴见西国佛画仪范写之，故天下盛传曹也。”又言吴者起于宋之吴暕之作，故号吴也。且南齐谢赫云：“不兴之迹，代不复见，惟秘阁内一龙头而已。观其风骨，擅名不虚。”吴陈之说，声微迹暖，世不复传。至如仲达见北齐之朝，距唐不远，道子显开元之后，绘像仍存，证近代之师承，合当时之体范。况唐室已上，未立曹吴。岂显释寡要之谈，乱爰宾不刊之论。推时验迹，无愧斯言也。

### 论吴生设色

吴道子画，今古一人而已。爰宾称前不见顾陆，后无来者，不其然哉！尝观所画墙壁卷轴，落笔雄劲，而傅彩简淡。或有墙壁间设色重处，多是后人装饰。至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装。

### 论古今优劣

或问近代至艺与古人何如？答曰：“近代方古多不及而过亦有之。若论佛道人物，士女牛马，则近不及古；若论山水林石、花竹禽鱼，则古不及近。何

以明之？且顾陆张吴中及二阎，皆纯重雅正，性出天然。吴生之作，为万世法，号曰画圣，不亦宜哉！张、周、韩、戴气韵骨法，皆由意表。后之学者，终莫能到。故曰近不及古。至如李与关、范之迹，徐暨二黄之踪，前不藉师资，後无复继踵，借使二李三王之辈复起，边鸾、陈庶之伦再生，亦将何以措手于其间哉！故曰，古不及近。是以推今考古，事绝理穷，观者必辨金鑰，无焚玉石。

### 后山谈丛论画

宋陈师道撰

欧阳公像，公家与苏眉山皆有之，而各自是也。盖苏本韵胜而失形，家本形似而失韵。失形而不韵，乃所画影尔，非传神也。

蜀人勾龙爽作《名画记》，以范琼、赵承祐为神品，孙位为逸品。谓琼与承祐类吴生而设色过之，位虽工不中绳墨。苏长公谓彩色非吴生所为，二子规模吴生，故长于设色尔。孙位方不用矩、圆不用规，乃吴生之流也。余谓二子学吴生而能设色，不得其本，故用意于末，其巧者乎？

阎立本观张僧繇江陵画壁曰：“虚得名尔。”再往曰：“犹近代名手也。”三往于是寝食其下，数日而后去。夫阎以画名一代，其于张高下间耳，而不足以知之。世之人强其不能而论能者之得失，不亦疏乎？

李公麟云：“吴画于张而过之。”盖张守法度而吴有英气也。

眉山公谓孙知微之画，工匠手尔。

太祖阅蜀宫画图，问其所用。曰：“自以奉人主尔。”太祖曰：“独览孰若使众观耶？”于是以赐东华门外茶肆。

### 景迂论形意

宋晁说之撰

画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。

### 守昌论精简

宋葛守昌撰

夫画，人之为此者甚多，其誰不欲擅名？大抵形似少精，则失之整齐；笔墨太简，则失之阔略。精而造疏，简而意足，惟得于笔墨之外者知之。

## 敦礼论画功用

宋张敦礼撰

画之为艺虽小，至于使人鉴善劝恶，耸人观听，为补益其侪于众工哉？

## 北山论郑虔阎立本优劣

宋郑刚中撰

唐人能画者不敢悉数，且以郑虔、阎立本二人论之，其用笔式拙不可得而考，然今人借或持其遗墨售于世，则如古君子，先虔而后立本无疑，何则？虔高才在诸儒间，如赤霄孔翠，酒酣意放，搜罗物象，驱入豪端，窥造化在则见天性；虽片纸点墨，自然可喜。立本幼事丹青，而人物鬬茸，才术不鸣于时。负惭流汗，以绅笏奉研；是虽能模写穷尽，亦无佳处。余操是说，以验今人之画，故胸中有气味者，所作必不凡，而画工之笔，必无神观也。

## 质甫论形神

宋袁文撰

作画形易而神难。形者，其神采也。凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者。《东观余论》云：“曹将军画马神胜形，韩幹画马形胜神。”又《师友谈纪》云：“徐熙画花传花神，赵昌画花写花形。”其别形神如此。物且犹尔，而况于人乎？

## 记隐士画壁

宋康与之撰

毕少董言：国初修老子庙，庙有吴道子画壁，老杜所谓：“冕旒俱秀发，旌旆尽飞扬”者也。官以其壁募人买，有隐士亦妙手也，以三百千得之。于是闭门不出者三年，乃以车载壁，沉之洛河。庙亦落成矣，壁当再画。郡以请隐士，隐士弗辞。有老画工夤缘以至者，众议推当画东壁。隐士以让画工，画工勿敢当，让者再，议者三，隐士遂就东壁

画天地。隐士初落笔作前驱二人，工就视之，不语而去。工亦画前驱二人，隐士往观，亦不语而返。于是各解衣般礴，惨淡经营，不复相顾。及成功来观，其初有不相许之色，渐观其次，迤邐咨嗟击节，及见辇中一人，工愧骇下拜曰：“先生之才不当与某为辈。”于是焚作具，不复敢言画矣。或问之，工曰：“前驱贱役也，骨相当瞋目怒髯，可比騊馿；近侍清贵也，骨相当清奇宠

秀，可比台阁；至于辇中人则帝王也，骨相当龙姿日表，可比至尊。今先生前驱，乃作清奇宠秀，某窃谓贱隶若此，则何足以作近侍近侍纵可强力少加，则何以作辇中之人也？若贵贱之状一等，则不足以为画矣。今观先生所画前驱，乃吾近侍也；所画近侍，乃吾辇中人也；洎观辇中之人，其神宇骨相，盖吾平生未尝见者。古图画中，亦未之见。此所以使吾惭愧骇伏。”隐士曰：“此画天上人，非人间人也。尔所画，怒目虬髯，则人间人耳。人间人则面目气象皆尘俗。虽尔艺与其他工不同，要之但能作人间人耳。”工往自毁其壁，以家资偿之，请隐士毕其事。少董曰：“予评隐士之画，如韩退之作《海神祠记》。盖劈头便言海之为物，于人间为至大，使他人如此，则后必无可继者。而退之之文累千言，所言浩瀚充溢，盖力竭而不穷，文竭而不困，至于夺天巧而破鬼胆，笔势犹未得已。世之作文者，孰能若是？故于论隐士之画也，亦云然。”

### 方是闲居士小稿论画

宋刘学箕撰

侔揣万类，挥翰染素，虽画家一艺，然眸子无鉴裁之精，心胸有尘俗之气，纵极工妙，而鄙野村陋，不逃明眼。是徒穷思尽心，适足以资世之话靶，不若不画之为愈。今观昔之人，以一艺彰彰自表于世，皆文人才士，非以人物、山川、佛像、鬼神著，则以楼观、花竹、翎毛、走兽显，盖未有独任一见而得万物之兼，情备诸体而擅众作之美，虽张僧繇、吴道子、阎立本诸公不能之，况万万不及比者，自谓能之可乎？古之所谓画士，皆一时名胜，涵泳经史，见识高明，襟度洒落，望之飘然，知其有蓬莱道山之丰俊，故其发为豪墨，意象萧爽，使人宝玩不寘。今之画士，只人役耳，视古之人又万万不啻也。亦有迫于口体之不充，俯就世俗之所强。问之能彼乎？曰：能之。能此乎？曰：能之。及其吮笔运思，茫昧失措，鲜不刻鸟成鸽、画虎类狗，其视古人神奇精妙，每不逮之。所以若然者，未可悉尤之画工，画工虽志阿堵，而亦有不专在夫阿堵也。

### 画继杂说

宋邓椿撰

#### 论远

画者文之极也，故古今之人，颇多着意。张彦远所次历代画人，冠裳大半。唐则少陵题咏，曲尽形容，昌黎作记，不迫毫发。本朝文忠欧公、三苏父子

、两晁兄弟、山谷、后山、宛丘、淮海、月严、漫仕、龙眠，或评品精高，或挥染超拔，然则画者岂独艺之云乎？难者以为自古文人，何止数公？有不能且不好者。将应之曰：其为人也多文，虽有不晓画者寡矣，其为人也无文，虽有晓画者寡矣。

画之为用大矣！盈天地之间者，万物悉皆含毫运思，曲尽其能，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也曰：“传神而已矣。”世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形不能传其神也。故画法以气韵生动为第一，而若虚独归于轩冕岩穴，有以哉！

自昔鉴赏家分品有三：曰神，曰妙，曰能。独唐朱憬真撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先而以神妙能次之。景真虽云：“逸格不拘常法，用表贤愚。”然逸之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。至徽宗皇帝专尚法度，乃以神逸妙能为次。

予尝取唐、宋两朝文集，凡图画纪咏，考究无遗，故于群工略能察其鉴别，独山谷最为精严，元章心服高妙，而立论有过中处。少陵、东坡两翁虽注意不专而天机本高，一语之确，有不期合而自合者。杜云：“绝妙动宫墙”，则壁传人物，须动字始能了。“请公放笔为直干”则千丈之姿，于用笔之际，非放字亦不能办。至东坡又曲尽其理，如“始知真放本细微，不比狂华生客慧，当其下笔风雨快，笔所未到气已吞。”非前身顾陆，安能道此等语耶？

予作此录，独推高雅二门，余则不苦立褒贬。盖见者方可下语，而闻考岂容轻议？尝考郭若虚论成都应天孙位、景朴《天王》曰“二艺争锋，一时壮观。倾城士庶，看之阗噎。”予尝按图熟观其下，则朴务变怪以效位，正如杜默之诗，学卢仝、马翼也。若虚未尝入蜀，徒因所闻，妄意比方，岂为欧阳炯之误耶然有可恕者，尚注辛显之论，谓朴不及他远甚，盖亦以传为疑也，此予所以少立褒贬。

郭若虚所载，往往遗略，如江南之王凝花鸟，润州僧修范湖石，道士刘贞白松石梅雀，蜀之童祥、许中正人物仙佛，丘仁庆花，王廷嗣鬼神，皆名笔也，俱是熙宁以前人物。

山水家画雪景多俗，尝见营邱所作雪图，峰峦林屋，皆以淡墨为之，而水天空处，全用粉填，亦一奇也。予每以告画人，不愕然而惊则莞尔而笑，足以见后学之凡下也。

李营丘多才足学之士也，少有大志，屡举不第，竟无所成，故放意于画。其所作寒林多在岩穴中，裁剖俱露，以兴君子之在野也。自余窠桓尽生于平地，亦以兴小人在位，其意微矣。宇文龙图季蒙云：“宣和御府曝书，屡尝预观，李成大小山水无数轴。”今臣庶之家，各自谓其所藏山水为李成，吾不信也

画之六法，难以兼全，独唐吴道子、本朝李伯时，始能兼之耳。然吴笔豪放，不限长壁大轴，出奇无穷。伯时痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧，未见其大手笔，非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事。

米元章云：“伯时病臂三年，予始画。”虽似推逊伯时，然自谓学颇高古，不使一笔入吴生，专为古忠贤像。其木强之气，亦不容立伯时下矣。

鸟兽草木之赋状也，其在五方，各自不同，而观画者，独以其方所见，论难形似之不同，以为或大或小、或长或短，或丰或瘠，互相讥笑，以为口实，非善观者也。

蜀虽僻远，而画手独多于四方，李方叔载德隅斋画而蜀笔居半。德麟贵公子也，蓄画至数十函，皆留京师，所载止襄阳随轩绝品，多已如此，蜀学其盛矣哉！

画之逸格，至孙位极矣，后人往往益为狂肆，石恪、孙太古犹之可也，然未免乎粗鄙，至贯休、云子辈则又无所忌惮者也。意欲高而未尝不卑，实斯人之徒与！

蜀之罗汉虽多，最称卢楞伽，其次杜措、丘文播兄弟耳。楞伽所作多定本，止坐立两样。至于侍卫、供献、花石、松竹、羽毛之属，悉皆无之，不足观。杜、丘虽各有此，而笔意不甚清高，俱愧长沙之武耳。

旧说杨惠之与吴道子同师，道子学成，惠之耻与齐名，转而为塑，皆为天下第一，故中原多惠之塑，山人壁。郭熙见之又出新意，遂令圻者不用泥掌，止以手枪泥于壁，或凹或凸，但所不问。乾则以墨随其形迹，晕成峰峦林壑，加之楼阁人物之属，宛然天成，谓之影壁。其后作者甚盛，此宋复古张素败壁之余意也。

大抵收藏古画，往往不对，或断缣片纸，皆可珍惜，而又高人达士耻于对者十中八九，而俗眼遂以不成器目之。夫岂知古画至今，多至五百年，少至二百年，那得复有完物？断金碎玉，俱可宝也。

荣辑子邕酷好图画，务广务蓄，每三伏中曝之，各以其类，循次开展，偏满其家，每一种日日更换，旬日始了好事家鲜其比也。闻之故老曰：“承平时有一不肖子质画一匣于人家，凡十余图，每图止各有其半，或横或竖，当中分剪。如维山戴犊、徐熙芙蓉桃花、崔白翎毛，无一全者。盖其家兄弟不义之甚，凡物皆如是分之，以为不如是则不平也，诚可伤叹！”

### 论近

徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前柱廊拱眼，斜枝月季花。问画者为谁？实少年新进，上喜赐



绯，褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上。上曰：“月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”

宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之，各极其思，华彩烂然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：“未也。”众史愕然莫测。后数日再呼问之，不知所对。则降旨曰：“孔雀升高，必先举左。”众史骇服。

宣和殿御阁有展子虔《四载图》，最为高品。上每爱玩，或终日不舍，但恨止有三图，其水行一图，特补遗耳。一日中使至洛，忽闻洛中故家有之。亟告留守求观，既见则愕曰：“御阁中正欠此一图。”登时进入，所谓天生神物，必有会合时也。

闻之薛志曰：“明达皇后阁初成，左廊有刘益所画百猿，后志于右画百鹤以对之，举动各无相犯，颇称上旨，赏賚十倍也。”

政和间，每御画扇，则六宫诸邸竞皆临仿，一样或至数百本。其间贵近往往有求御宝者。

先大父在枢府日，有旨赐第于龙当桥侧，先君侍郎作提举官，仍遣中使监修。比背画壁，皆院人所作，翎毛花竹及家庆图之类。一日先君就视之，见背工以旧绢山水揩拭几案，取观乃郭熙笔也。问其所自，则云不知。又问中使，乃云：“此出内藏库退材所也。昔神宗好熙笔，一殿专背熙作。上即位后，易以古图，退入库中者，不止此耳。”先君曰：“幸奏知，若只得此退画足矣。”明日有旨尽赐，且命辇至第中。故第中屋壁无非熙画，诚千载之会也。

政和间有外宅宗室，不记名，多蓄珍图，往往王公贵人令其别识，于是遂与常卖交通，凡有奇迹，必用诡计勾致其家，即时临模易真者，其主莫能别也。复以其本厚价易之，至有循环三四者，故当时号曰便宜三。

勾处士不记其名，在宣和间鉴赏第一，眷宠甚厚。凡四方所进，必令定品。欲命以官，谢而不为，止赐处士之号，令待诏画院。

画院界作最工，专以新意相尚，尝见一轴，甚可爱玩。画一殿廊，金碧焜耀，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相因。笔墨精微，有如此者。

祖宗旧制，凡待诏出身者，止有六种：如模勒、书丹、装背、界作、种种飞白笔，描画栏界是也。徽宗虽好画如此，然不欲以好玩，辄假名器，故画院得官者，止依仿旧制，以六种之名而命之，足以见圣意之所在也。

本朝旧制，凡以艺进者，虽服绯紫，不得佩鱼。政宣间，独许书画院田职人佩鱼，此异数也。又诸待诏每立班，则书院为首，画院次之，如琴院棋玉百

工皆在下。又画院听诸生习学，凡系籍者，每有过犯，止许罚直，其罪重者，亦听奏裁。又他局工匠，日支钱，稍之食钱，惟两局则谓之俸值，勘旁支給，不以众工待也。睿思殿日命待诏一人能杂画者宿值，以备不测宣唤，他局皆无之也。

图画院四方召试者源源而来，多有不合而去者。盖一时所尚专以形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，或无师承，故所作止众工之事，不能高也。

凡取画院人不专以笔法，往往以人物为先，盖召对不时，恐被顾问，故刘益以病赘异常，虽供御画而未尝得见，终身为恨也。

高丽松扇如节板状，其土人云：“非松也，乃水柳木之此，故柔赋可爱，其纹酷似松柏，故谓之松扇。”东坡谓高丽白松理直而疏，折以为扇，如蜀中织梭桐心，盖水柳也。又有用纸而以琴光竹为柄，如市井中所制摺叠扇者，但精致非中国可及。展之广尺三四，合之止两指许。所画多作士女乘直跨马、踏青拾翠之状，又有以金银屑饰地面，及作星汉星月。人物粗有形似，以其来远，磨擦故也。其所染青绿奇甚，与中国不同，专以空青海绿为之。近年所作尤为精巧，亦有以绢素为团扇，持柄长数尺为异耳。

倭扇以松板两指许砌叠，亦如摺叠扇者，其柄以铜廌钱环子，黄丝绦，甚精妙。板上罨画山川人物，松竹花草亦可喜。竹山尉王公、轩惠公、后家尝作明州舶官，得两柄。

西天中印度那兰陀寺僧多画佛及菩萨罗汉像，以西天布为之。其佛像好与中国人异。眼目稍大，口耳俱怪。以带挂右肩，裸袒坐立而已。先施五藏于画背，乃涂五彩于画面，以金或朱红作地，谓牛皮胶为触，故用桃胶合柳枝水甚坚渍，中国不得其诀也。邵太史知黎州，尝有僧自西天来，就公廨令画释迦。今茶马司有《十六罗汉》。

### 子言论画

宋钱闻诗撰

雨山晴日，画者易状，惟晴欲雨、雨欲霁，宿雾晚烟，既泮复合，景物昧昧，一出没于有无间难状也。此非墨妙天下，意超物表者，断不能到。

### 扞虱新话论画

宋陈善撰

唐人诗有“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多”之句。闻旧时尝以此试画

工，众工竞于花卉上妆点春色，皆不中选。惟一人于危亭缥缈、绿杨隐映之处，画一美妇人凭栏而立，众工遂服。上可谓善体诗人之意矣。唐明皇尝赏千叶莲花，因指妃子谓左右曰：“何如此解语花也？”而当时云：“上宫春色，四时在目。”盖此意也。然彼世俗画工者，乃亦解此耶？

顾恺之善画而人以为痴，张长史工画而人以为颠，予谓此二人之所以精于书画者也。《庄子》曰：“用志不分，乃凝于神。”

### 洞天清禄古画辨

宋赵希鹄撰

古人远矣，曹不兴、吴道子近世人耳，犹不复见一笔，况顾、陆之徒，其可得见之哉是故谕画当以目见者为准，若远指古人曰：“此顾也，此陆也。”不独欺人，实自欺耳！故言山水则当以李成、范宽，花果则赵昌、王友，花竹翎毛则徐熙、黄筌、崔白、崔顺之，马则韩干、李伯时，牛则厉、范二道士，仙佛则孙太古，神怪则石恪，猫犬则何尊师、周炤，得此数家，已为奇妙。士大夫家或有收其真迹者，价已千金矣。何必远求太古之上，耳目所不及者哉！

画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善书者藏笔锋，如锥画沙、印印泥耳。书之藏锋在乎执笔沉着痛快。人能知善书执笔之法，则知名画无笔迹之说。故古人如孙太古，今人如米元章，善书必能画，善画必能书，书画其实一事尔。

画忌如印，吴道子作衣纹或挥霍如蓴菜条，正避此耳。由是知李伯时、孙太古专作游丝，犹未尽善。李尚时省逸笔，太古则去吴天渊矣。

宋复古作《潇湘八景》初未尝先命名，后人自以《洞庭秋月》等目之，今画人先命名，非士夫也。

近世画手绝无，南渡尚有赵千里、萧照、李唐、李迪、李安忠、栗起、吴泽数手，今名画工绝无，写形状略无精神。士夫以此为贱者之事，皆不屑为。殊不知胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙马迹半天下，方可下笔，此岂贱者之事哉？唐卢楞伽笔世人罕见，余于道州见所画罗汉十六，衣纹真如铁线，惟崔白作圈线颇得绪余，至伯时万不及也。

人物顾盼语言，花果迎风带露，飞禽走兽精神逼真，山水林泉清润幽旷、屋庐深邃，桥约往来，山脚入水，澄明水源，来历分晓。有此数端，虽不知名，定为妙手。

人物如尸似塑，花果如瓶中所插，飞禽走兽但取皮毛，山水林泉模糊遮掩

，屋庐高大不称，桥彳强作断形。山脚水源无来历。凡此数病，皆谬笔也。

### 子远论涤画

宋何蘧撰

朱象先少时画笔常恨无前人深远润泽之趣，一日于鹅溪绢上作小山，觉不如意，急湔去故墨，再三挥染即有悟见，自后作画多再涤去，或以细石磨绢，要令墨色著入绢缕。

### 论画品

宋赵孟頫撰

画者谓之无声，乃贤哲寄兴，有神品，有能品。神者才识清高，挥毫自逸，生而知之者也。能者源流传授，下笔有法，学而知之者也。

### 霄川翁论画

元钱选撰

赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：“隶体耳！画史能辨之，即可无翼而飞，不尔便落邪道，愈工愈过；然又有关捩，要得无求于世，不以赞毁挠怀。”吾尝举似画家，无不攒眉，谓此关难度，所以年年故步。

### 松雪论画

元赵孟頫撰

作画贵有古意，若无古意，惟工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。

舜举作著色花，妙处正在生意浮动耳。

宋人画人物，不及唐人远甚。予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨。

吾自少好画水仙，日数十纸，皆不能臻其极，盖业有专工，而吾意所欲，辄欲为其似，若水仙树石以至人物牛马、虫鱼、肖翹之类，欲尽得其妙，岂可得哉？今观吾宗子固所作墨花，于纷披侧塞中，各就条理，亦一难也。虽我亦自谓不能过之。

### 图给宝鉴序

## 元杨维禎撰

云间义门夏氏士良，集历代能画姓名，由史隍、封膜而下，讫于有元，凡若干人，厘为五卷。题为《图绘宝鉴》。介其友天台陶君九成，持其编谓予曰：“邓椿有言：‘其为人也多文，虽有不晓画者寡矣，其为人也无文，虽有晓画者寡矣。’先生名能文，赐一言，标其端。”余曰：“书盛于晋，画盛于唐宋，书与画一耳。士大夫工书者必工书，其画法即书法所在。然则画岂可以庸妄人得之乎？宣和中建五岳观，大集天下画史，如进士科，下题抡选，应诏者至数百人，然多不称上旨，则书画之积习，虽有谱格，而神妙之品，出于天质者，殆不可以谱格而得也。故画品优劣，关于人品之高下，无论侯王贵戚，轩冕山林，道释女妇，苟有天质，超凡入圣，可冠当代而名后世矣。其不然者，或事模拟，虽入谱格，而自家所得于心传意领者则蔑矣。故论书之高下者，有传形，有传神。传神者气韵生动是也。如画猫者张壁而绝鼠，大士者渡海而灭风，翊圣真武者叩之而响应，写人真者即能得其精神。若此者，岂非气韵生动，机夺造化者乎？吾顾未知宝鉴中事模拟而得名，士良亦能辨之否乎？虽然梁武帝作《历代画评》，米芾作《续评》，非神识高者不能。士良好古嗜学，风情高简，自其先公爱闲处士以来，家藏诸书名画为最多，朝披夕览，有得于中，且精绘事，是编之作，足以知其品藻者矣。视萧米第禾足多让也。”是为序。士良名文彦，其先为吴兴人云。会稽抱遗老人在云间草玄阁书。

## 画原

### 明宋濂撰

史皇与仓颉皆古圣人也。合颉造书，史皇制画，书与画非异道也，其初一致也。天地初开，万物化生，自色自形，总总林林，莫得而名也，虽天地亦不知其所以名也。有圣人者出，正名万物，高者谓何，卑者谓何，动者谓何，桓者谓何，然后可得而知之也。于是上而日月风霆雨露霜雪之形，下而河海山岳草木鸟兽之著，中而人事离合物理盈虚之分，神而变之，化而宜之，固已达民用而尽物情。然而非书则无纪载，非画则无形施，斯二者其亦殊途而同归乎吾故曰：书与画非异道也，其初一致也。

且书以代结绳，功信伟矣。至于辨章服之有制，画衣冠以示警，饬车辂之等威，表旃旒之后先，所以弭纶其治具，匡赞其政原者，又乌可以废之哉！画绩之事，统于冬官，而春官外史专掌书令；其意可见矣。况六书首之以象形，象形乃绘事之权舆。形不能尽象而后谐之以声，声不能尽谐而后会之以意，意不能尽会而后指之以事，事不能以尽指，而后转注假借之法与焉。书者所以济画

之不足者也。使画可尽，则无事乎书矣。吾故曰：书与画非异道也，其初一致也。

古之善绘者，或画《诗》，或图《孝经》，或貌《尔雅》，或像《论语》暨《春秋》，或着《易》象，皆附经而行，犹未失其初也。下逮汉、魏、晋、梁之间，讲学之有图，问礼之有图，列女仁智之有图，致使图史并传，助名教而兴群伦，亦有可观者焉。世道日降，人心漫不古若，往往溺志于车马士女之华，怡神于花鸟虫鱼之丽，游情于山林水石之幽，而古之意益衰矣。是故顾、陆以来，是一变也；阎、吴之后，又一变也；至于关、李、范三家者出，又一变也。譬之学书者，古籀篆隶之茫昧而惟俗书之姿媚者是耽是玩，岂其初意之使然哉！虽然，非有卓然拔俗之姿，亦未易言此也。

### 覆瓿集论画

明朱同撰

昔人评书法，有所谓龙游天表、虎踞溪旁者，言其势；曰劲弩欲张、铁柱将立者，言其雄；其曰骏马青山、醉眠芳草者，言其韵；其曰美女插花、增益得所者，言其媚。斯评书也，而予以之评画，书之与画非二道也。然书之为道，性情则存乎八法，义理则原乎六书。昔之习书者，未必不本乎此，无他术也。而善书者固不得不同，而亦不能不异。犹耳目口鼻，人之所同，而状貌之殊，则万有不齐也。画则取于象形而已，而指腕之法则有出乎象形之表者，故有儿童观形似之说。虽然徒取乎形似者，固不足言画矣。一从事乎书法，而不屑乎形似者，于画亦何取哉！斯不可以偏废也。吴兴钱舜举之于画，精巧工致，妙于形似，其书法之媚者与笔法所自，本乎小李将军，木石乃劲，虽未之及，而人物居室舟车服御之精巧，殆可颉颃。居吴兴三纯之一，其以是欺，且其《折枝翠鸟》、《翠袖天寒》，别有一种娇态，有非他人所能及者。禅家有五眼，观是画者又别具一眼，不可以没骨律之也。

### 子宁论画

明练安撰

苏文忠公论画以为人禽宫室器用，皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。余取以为观画之说焉。画之为艺，世之专门名家者，多能曲尽其形似，而至其意态情性之所聚，天机之所寓，悠然不可探索者，非雅人胜士，超然有见乎尘俗之外者，莫之能至。孟子曰：“大匠诲人以规矩，不能使人巧。”庄周之论斲轮

曰：“臣不能喻之于臣之子，臣之子亦不能受之臣。”皆是类也。方其得之心而应之手也，心与手不能自知，况可得而言乎？言且不可闻，而况得而效之乎？效古人之迹者，是拘拘于尘垢糠粃而未得其实者也。

### 书画传习录论画

明王绂撰（传）

大约古人能事，施于画壁为多，唐宋所传，不一而足。其作画幛，均属大幅，亦张素绢于壁间，立而下笔，故能腾掷跳荡，手足并用，挥洒如志，健笔独扛，如骏马之下坡，若铜丸之走阪。今人施纸案上，俯躬而为之，腕力掉运，仅及咫尺，欲求寻丈，已不能几，甯论数丈数十丈哉！

古人作画，其精神贯注处，眼光四射，如兔起鹘落，稍纵即逝，后来作者精心临摹，尚未易究其指归，况率意改作乎？

高人旷士，用以寄其闲情，学士大夫，亦时彰其绝业。凡此皆外师造化，未尝定为何法何法也！内得心源，不言得之某氏某氏也。兴至则寄生虫超理得，景物逼肖；兴尽则得意忘象，矜慎不传。亦未尝以供人耳目之玩，为己稻粱之谋也。惟品高故寄托自远，由学富故挥洒不凡，画之足贵，有由然耳。唐、宋以下，始有簪笔而供御，专艺以名家者。然或位居右相，驰誉止擅丹青；身本画师，能事不受逼迫，此岂区区一技自鸣者哉！宋立画学，遂进杂流，犹令读《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》等篇，各习一经，兼著音训。要得腹有百卷十卷书，俾落笔免尘俗耳。风会日下，此义全昧。一二稿本，家传师授，辗转摹仿，无复性灵。六朝诸公，都向细润。历唐宋而创为界画，加以金碧，犹存矩矱，益见精能。逮夫元人专为写意，泻胸中之邱壑，泼纸上之云山，相沿至今，名手不乏，方诸古昔，实大相径庭已。

东坡此诗，盖言学者不当刻舟求剑、胶柱鼓瑟也。我能神遊象外，方能意到圆中。今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一叶颠预，动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也。彼繁简失宜者乌可同年语哉！

### 东原集赠刘草窗画

明杜琼撰

河图一画人文现，书画已在羲皇时。鸟迹蝌蚪又继作，象形取义日以滋。肖形求贤在商世，书画从兹分两歧。秦汉画工可指数，笔踪世远不可追。顾、陆、张、吴后先出，六法尽得夸神奇。山水金碧到二李，水墨高古归王维。荆

、关一律名孔著，忠恕北面称吾师。后苑副使说董子，用墨浓古皴麻皮。巨然秀润得正传，王诜虽绘能珍奇。乃至李唐尤拔萃，次平仿佛无崇庠。海岳老仙颇奇怪，父子臻妙名同垂。马、夏铁硬自成体，不与此派相合比。水晶宫中赵承旨，有元独步由天姿。雪川钱翁贵纤悉，任意得趣黄大痴。云林迂叟过清简，梅花道人殊不羁。大梁陈琳得书法，横写竖写皆其宜。黄鹤丹林两不下，家家屏障光陆离。诸公尽衍辋川派，余子纷纷不足推。予生最爱最嗜画，不得指引如调饥。友石矍樵真仙骨，落笔自然超等夷。葵丘烂漫文鼎润，心醉独数寒林姿。绵州寓意最深远，数月一帧非为迟。我师众长复师古，挥洒未敢相驰驱。溷缣浣楮且不厌，写就一任傍人嗤。

### 匏翁论画

明吴宽撰

古图画多圣贤与贞妃烈妇事迹，可以补世道者，后世始流为山水、禽鱼、草木之类而古意荡然。然此数者，人所常见，虽乏图画，何损于世，乃疲精竭思，必欲得其肖似，如古人事迹，足以益人，人既不得而见，宜表着之，反弃不省，吾不知其故也。

右丞诗云：“夙世谬词客，前身应画师。”盖自道也。右丞诗与李、杜抗行，画追配吴道子，毕宏、韦偃弗敢平视。至今读右丞诗者则曰有声画，观画者则曰无声诗。以余论之，右丞胸次洒脱，中无障碍，如冰壶澄澈，水镜渊淳，洞鉴肌理，细现毫发，故落笔无尘俗之气，孰谓画诗非合辙也。世传右丞雪景最工，而不知其墨画尤为神品。若《行旅图》一树一叶，向背正反，浓淡浅深，穷神尽变，自非天真烂发，牢笼物态，安能匠心独妙耶

文仲书画为当代宗匠，用笔设色，错综古人，闲逸清俊，纤细奇绝，一洗丹青谬习，此卷（《关山各雪图》）盖摹唐人笔也。厮养河阳，衙官千里，信哉此公，神奇莫测矣。

马远不以画水名，观此十二幅，曲尽水态，可谓多能者矣。全卿家江湖间，盖真知水者，宜其有取于此。

赵彝斋为宋宗室，画名在前元，虽不若松雪翁之盛，然胸中自有九畹百亩，幽姿秀色，溢出腕指间，亦无声之楚骚也。容轩隐居积学不仕，盖同宗之贤者，其藏此卷，固吾家旧物之可惜，亦气味相投而相好也。

### 六如论画



明唐寅撰

工画如楷书，写意如草圣，不过执笔转腕灵妙耳。世之善书者多善画，由其转腕用笔之不滞也。

作画破墨不宜用井水，性冷凝故也。温汤或河水皆可。洗砚磨墨，以笔压开，饱浸水讫，然后蘸墨，则吸上匀畅，若先蘸墨而后蘸水，被水冲散，不能运动也。

四友斋画论

明何良俊撰

夫书画本同出一源，盖画即六书之一，所谓象形者是也。《虞书》所云：“彰施物采，即画之滥觞矣。”古《五经》皆有图，余又见有《三礼图考》一书，盖车舆、冠冕、章服、象服褕狄笄帚之类，皆朝廷典章所系，后世但照书本言语，想象为之，岂得尽是？若有图本，则仪式具在，按图制造，可无舛错，则知画之所关，盖甚大矣。

余观古之登山者，皆有游名山记，纵其文笔高妙，善于摹写，极力形容，处处精到，然于语言文字之间，使人想象终不得其面目。不若图之缣素，则其山水之幽深，烟云之吞吐，一举目皆在，而得以神游其间，顾不胜于文章万万耶？世人家多资力，加以好事，闻好古之家，亦曾蓄画，遂买数十幅于家，客至悬之中堂，夸以为观美。今之所称好画者，皆此辈耳。其有能稍辨真贋，知山头要博，树枝要圆润，石作三面，路分两歧，皴绰有血脉，染渲有变幻，能知得此者，盖已千百中或四五人而已。必欲如宗少文之澄怀观道而神游其中者，盖旷百劫而未见一人者与！

余见车螯上所画，谓是汉人之迹，且云其画法甚拙，顾、陆尚有其遗意，至唐则渐入于巧矣。后见王应麟言曾子固跋《西狭颂》，谓所画龙、鹿、承露人、嘉禾、连理之木，汉画始见于今。邵公济谓汉李翕、王稚、子高、贯方墓碑，刻山林人物，乃知顾恺之、陆探微、宗处士辈尚有其遗法，至吴道玄绝艺入神，始用巧思而古意稍减矣。观此则画家相沿一定而不易，善鉴者可以望而知其年代之先后矣。

杨升庵云：“按王象之《舆地纪胜碑目》，载夔州临江市丁房双阙，高二丈余，上为层观飞檐车马人物；又刻双扉，其一扉微启，有美人出半面而立，巧妙动人。又云阳县处士《金延广母子碑》，初无文字，但有人物，皆汉画之在碑刻者，不止如应麟所云而已。”然谓美人但出半面即能动人，孰谓汉人之画专于拙邪？盖藏巧于拙，此其所以非后世所能及也。

刘子玄曰：“张僧繇画《群公祖二疏图》，而兵士有着芒屨者，阎立本画《昭君图》，妇女有着帷帽者。夫芒屨出于水乡，非京华所有；帷帽起于隋代，非汉宫所作。以此言之，画非博古之士亦不能作也。”

昔人之评画者，谓画人物则今不如古，画山水则古不如今，此一定之论也。盖自五代以后，不见有顾虎头、陆探微、张僧繇、吴道玄、阎立本，五代以前不见有关仝、荆浩、李成、范宽、董北苑、僧巨然。

宋初承五代之后，工画人物者甚多，此后则渐工山水而画人物者渐少矣，故画人物者可数而尽。神宗朝有李龙眠，高宗朝有马和之、马远，元有赵松雪、钱舜举，吾松、张梅岩尊老亦佳。我朝有戴文进，此皆可以并驾古人，无得而议者。其次如杜稷居、吴小仙皆画人物，然杜则伤于秀媚，而乏古意，吴用写法而描法亡矣。

元人又有柯丹丘九思台州人，槎枒竹石，全师东坡居士，其大树枝干皆以一笔涂抹，不见有痕迹处，盖逸而不逸，神而不神，盘旋于二者之间，不可得而名，然断非俗工所能梦见者也。

夫画家各有传派，不相混淆，如人物其白描有二种：赵松雪出于李龙眠，李龙眠出于顾恺之，此所谓铁线描。马和之、马远则出于吴道子，此所谓兰叶描也。其法固自不同。画山水亦有数家：荆浩、关仝其一家也，董源、僧巨然其一家也，李成、范宽其一家也，至李唐又一家也。此数家笔力神韵兼备，后之作画者，能宗此数家，便是正脉。若南宋马远、夏圭亦是高手，马人物最胜，其树石行笔甚遒劲。夏圭善用焦墨，是画家特出者，然只是院体。

倪云林《答张藻仲书》曰：“瓚比承命俾画陈子桢《剡源图》敢不承命唯谨。自在城中，汨汨略无少清思，今日出城外闲静处，始得读剡源事迹。图写景物，曲折能尽状其妙趣，盖我则不能之。若草草点染，遗其骊黄牝牡之形色，则又非所以为图之意。仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。近迂游偶来城邑，索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有，冤矣乎！詎可责寺人以不髯也？是亦仆自有以取之耶”观云林此三言，其即所谓自然者耶故曰聊以写胸中逸气耳。今画者无此逸气，其何以窥云林之廊庑耶？

王叔明洪武初为泰安知州，泰安厅事后有楼三间，正对泰山。叔明张绢素于壁，每兴至即着笔，凡三年而画成，傅色都了。时陈惟允为济南经历，与叔明皆妙于画，且相契厚。一日胥会，值大雪，山景愈妙，叔明谓惟允曰曰：“改此画为雪景何如？”惟允曰：“如傅色何？”叔明曰：“我姑试之。”即以笔涂粉色，殊不活。惟允沉思良久曰：“我得之矣。”为小弓夹粉笔，张满弹之，粉落绢上，俨如飞舞之势。皆相顾以为神奇。叔明就题其上曰

：岱宗密古图，自夸以为无一俗笔。惟允固欲得之，叔明因掇以赠。陈氏宝此图百年，非赏鉴家不出。松江张学正廷采好奇之士，亦善画，闻陈氏蓄此图，往观之，卧其下两日不去，以为斯世不复有是笔地。徐武功尤爱之曰：“予昔亲登泰山，是以知斯图之妙。诸君未尝登，其妙处不尽知也。”后以三十千归嘉兴姚御史公绶，未几姚氏火，此图遂付煨烬矣。

我朝列圣宣庙、宪庙、孝宗皆善画，宸章晖焕，盖皆在能妙之间矣。我朝特设仁智殿以处画士，一时在院者：人物则蒋子成，翎毛则陇西之边景昭，山水则商喜、石锐、练川马轼、李在、倪端、陈暹。季昭苏州人，锤钦礼会稽人，王谔廷直奉化人，朱端北京人，然此辈皆画家第二流，但能贵之能品耳。我朝善画者甚多，若行家当以戴文进为第一，而吴小仙、杜古狂、周东村其次也。利家则以沈石田为第一，而唐六如、文衡山、陈白阳其次也。戴文进画尊老用铁线描，间亦用兰叶描，其人物描法则蚕头鼠尾，行笔有顿跌，盖用兰叶描而稍变其法者，自是绝伎，其开相亦妙，远出南宋以后诸人之上。山水师马夏者，亦称合作，乃院体中第一手。

沈石田画法从董巨中来，而于元人四大家之画，极意临摹，皆得其三昧，故其匠意高远、笔墨清润，而于染渲之际，元气淋漓，诚有如所谓诗中有画、画中有诗者。昔人谓王维之笔，天机所到，非画工所能及，余谓石田亦然。

## 升庵论画

明杨升庵撰

画家以顾、陆、张、吴为四祖，顾长康、陆探微、张僧繇、吴道玄也。余以为失评矣，当以顾、陆、张、展为四祖：展，展子虔也。画家之顾、陆、张、展，如诗家之曹、刘、沈、谢。阎立本则诗家之李白，吴道玄则杜甫也。必精于绘事品藻者，可以语此。

## 艺苑卮言论画

明王世贞撰

书道成后，挥洒时入心不过秒忽；画学成后，盘礴时入心不能丝毫。诗文总至成就，临期结撰，必透入心方寸，以此知书画之士多长年，盖有故也。年在桑榆，政须赖以文寂寞，不取资生，聊用适意，既就之顷，亦自斐然，乃知欧九非欺我者。少学无成，老而才尽，以此自叹耳。

人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中，乃为

合作。若形似无生气，神采至脱格，则病也。

语曰：“画，石如飞白木如籀。”又云：“画竹，干如篆，枝如草，叶如真，节如隶。”郭熙、唐棣之树，文与可之竹，温日观之葡萄，皆自草法中来，此画与书通者也。至于书体，篆隶如鹄头、虎爪、倒薤、偃波、龙凤麟龟、鱼虫云鸟、鹊鹄牛鼠、猴鸡犬兔、科斗之属；法如锥画沙、印印泥、折钗股、屋漏痕、高峰坠石、百岁枯藤、惊蛇入草，比拟如龙跳虎卧、戏海游天、美女仙人、霞收月上；及韩退之《送高闲上人序》、李阳冰《上李大夫书》，则书尤与画通者也。

画家中目无前辈，高自标树，毋如米元章，此君虽有气韵，不过一端之学，半日之功耳。然不免推尊顾、陆，恐是好名，未必真合。友仁不失虎头，吴仲圭差有功力，仲圭是从北苑、巨然来。

人物自顾、陆、展、郑以至僧繇、道玄一变也，山水至大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也，大痴、黄鹤又一变也。赵子昂近宋人，人物为胜；沈启南近元人，山水为尤。二子之于古，可谓具体而微。大小米、高彦敬以简略取韵，倪瓚以雅弱取姿，宜登逸品，未是当家。

画家称大小李将军谓思训、昭道也。画格本重大李而举世只知有小李将军，不得其说，吾尝于徐封所见小李《海天落照图》，其是妙品，后一辱权门，再入内府，闻已就燬矣。大抵五代以前画山水者少，二李辈虽极精工，微伤板细。右丞始能发景外之趣，而犹未尽。至关仝、董源、巨然辈，方以其趣出之，气概雄远，墨晕神奇，至李营丘成而绝矣。营丘有雅癖，画存世者绝少，范宽继之，奕奕齐胜。此外如高克明、郭熙辈亦自然。南渡以前独重李公麟伯时，伯时白描人物远师顾、吴，牛马斟酌韩、戴，山水出入王、李，似于董、李所未及也。

赵松雪孟頫、梅道人吴镇仲圭、大痴老人黄公望子久、黄鹤山樵王蒙叔明，元四大家也。高彦敬、倪元镇、方方壶，品之逸者也。盛懋、钱选其次也。松雪尚工人物楼台花树，描写精绝，至彦敬等直以写意取气韵而已，今时人极重之，宋体为之一变。彦敬似老米父子而别有韵。子久师董源，晚稍变之，最为清远。叔明师王维秾郁深至，元镇极简雅似嫩而苍。或谓宋人易摹、元人难摹，元人犹可学，独元镇不可学也。余心颇不以为然而未有以夺之。

画引

明顾凝远撰

## 论兴致

当兴致未来，腕不能运时，径情独往，无所触则已，或枯搓顽石，勺水疏体，如造物所弃置，与人装点绝殊，则深情冷眼，求其幽意之所在，而画之生意出矣。此亦锦囊拾句之一法。

## 论气韵

六法中第一气韵生动，有气韵则有生动矣。气韵或在境中，亦或在境外，取之于四时寒暑晴雨晦明，非徒积墨也。

## 论笔墨

以枯涩为基而点染蒙昧，则无墨而无笔；以堆砌为基而洗发不出，则无墨而无笔。先理筋骨而积渐敷腴，运腕深厚而意在轻松，则有墨而有笔。此其大略也。若夫高明儒伟之士，笔墨淋漓，须眉毕烛，何用粘皮搭骨！

## 论生拙

画求熟外生，然熟之后不能复生矣，要之烂熟圆熟则自有别，若圆熟则又能生也。工不如拙，然既工矣，不可复拙。惟不欲求工而自出新意，则虽拙亦工，虽工亦拙也。生与拙，惟元人得之。

学者既已入门，便拘绳墨，惟吉人静女，仿书童稚，聊自抒其天趣，辄恐人见而称说是非，虽都未肖，实有名流所不能者。生也？拙也？彼云生拙与入门更是不同，盖画之元气苞孕未泄，可称混沌初分第一粉本也。

元人用笔生、用意拙，有深义焉。善藏其器，惟恐以画名，不免于当世，惟松雪翁哀然冠冕，任意辉煌，与唐宋名家争雄，不复有所顾虑耳。然则其仕也，未免为绝艺所累。

然则何取于生且拙？生则无莽气故文，所谓文人之笔也。拙则无作气故雅，所谓雅人深致也。

## 论枯润

墨太枯则无气韵，然必求气韵而漫漶生矣。墨太润则无文理，然必求文理而刻画生矣。凡六法之妙，当于运墨先后求之。

## 论取势

凡势欲左行者，必先用意于右；势欲右行者，必先用意于左。或上者势欲下垂，或下者势欲上耸，俱不可从本位迳情一往。苟无根柢，安可生发？盖凡物皆有然者，多见精思则自得。

## 论画水

木华作《海赋》竟或教以水之前后左右吉之，逐添出数语，乃知关仝有侧作《泰山图》，非横看成岭侧成峰邪？故身在此山不知山真面目，名语也。

## 燕闲清赏笺论画

明高濂撰

高子曰：画家六法、三病、六要、六长之说，此为初学入门诀也，以之论画而画斯下矣。余所论画以天趣、人趣、物趣取之。天趣者神是也，人趣者生是也，物趣者形似是也。夫神在形似之外，而形在神气之中。形不生动，其失则板，生外形似，其失则疏。故求神似于形似之外，取生意于形似之中。生神取自远望，为天趣也，形似得于近观，人趣也。故图画张挂，以远望之：山川徒具峻削而无烟峦之润，林树徒作层叠而无摇动之风，人物徒肖尸居壁立而无语言、顾盼、步履、转折之容，花鸟徒具羽毛、文采、颜色锦簇而无若飞、若鸣、若香、若湿之想，皆谓之无神。四者无可指摘，玩之俨然形具，此谓得物趣也。能以人趣中求其神气生意运动，则天趣始得具足，如昔人之画，余所见吴道子《水月观音》大幅，描法妆束，设色精采，宝珠缨络，摇动梵容。半体上笼白纱袍衫，隐隐如轻绡遮蔽，复如白粉细锦缘边束，无论后世即五代、宋室，去唐未远，余所见诸天菩萨之像，何能一笔可仿其满幅一片月光，若黄若白，中坐大士，上下俱水，鹄首一望，恍若万水滂湃、人月动摇，所谓神生画外者此也。又若阎立本六国图，其模写形容，肖诸丑类，状其醉醒歌舞之容、异服野处之态，种种神生，得自化外。又见阎大幅《四王图》，其君臣俯仰，威仪侍从，朝拱端肃，珍奇罗列，种种生辉。山树槎枒，层层烟润。色求形似，而望若堆叠，以指摩之，则薄乎绢素。

又加李思训《骊山阿房宫图》，山崖万叠，台阁千重，车骑楼船，人物云集，悉以分寸为工，宛若蚁聚，逶迤远近，游览仪形，无不纤备。要知画者神具心胸，而生自指腕，一点一抹，天趣具足，故能省百里于方寸，图万态于毫端。松杉历乱，峰石嶙峋，且皴染岩壑数层，勾勒树叶种种。曹明仲何见以为山水古不及今。客云：此乃文内翰家物。又如周昉《美人图》，美在意外，丰度隐然，含娇韵媚，姿态端庄，非彼容冶轻盈，使人视之，艳想目乱。又如周之白描《过海罗海龙王请斋》卷子，细若游丝，回还无迹，其像之晴若点漆，作状疑生。老俨龙钟，

少似飞动。海涛汹涌，展卷神惊。水族骑擎，过目心骇。岂直徒具形骸，点染纸墨云哉！又见边莺花草昆虫，花若迎风袅娜作态，虫疑吸露飞舞翩然，草之偃亚风动，逼似天成。虽对雪展图，此身若坐春和园囿。又如戴嵩《雨中归牧》一图，上作柳线数株，丝丝为烟起。以墨洒细点，状如针头。俨如一天暮霭，灵雨霏霏，竖子跨牛，犇归意急，此皆神生状外，生具形中，天趣飞动者也。

故唐人之画，为万世法。然唐人之画，庄重律严，不求工巧而自多妙处，思所不及。后人之画，克意工巧，而物趣悉到，殊乏古人天趣混成。余自唐人画中赏其神具画前，故画成神足。而宋则工于求似，故画足神微。宋人物趣迥迈于唐，而唐之天趣则远过于宋也。今之评画者，以宋人为院画不以重，独尚元画，以宋巧太过而神不足也。然而宋人之画，亦非后人可造堂室，而元人之画，敢为并驾驰驱。且元之黄大痴，岂非夏、李源流，而王叔明亦用董、范家法。钱舜举乃黄筌之变色，盛子昭乃刘松年之遗派，赵松雪则天分高朗，心胸不凡，摘取马和之、李公麟之描法，而得刘松年、李营丘之结构。其设色则祖赵伯驹、李嵩之浓淡得宜，而生意则法夏珪、马远之高旷宏远。及其成功，而全不类此数辈。自出一种温润清雅之态，见之如见美人，无不动色。此故迥绝一代，为士林名画，然皆法古，绝无邪笔。

元画如王、黄、二赵、倪瓚之士气，陈仲仁、曹知白、王若水、高克恭、顾正之、柯九思、钱选、吴仲圭、李息斋、僧雪窗、王元章、萧月潭、高士安、张叔厚、丁野夫之雅致，而画之精工如王振鹏、陈仲美、颜秋月、沈秋润、刘耀卿、孙君泽、胡廷辉、臧祥卿、边鲁生、张可观，而闲逸如张子政、苏大年、顾定之、姚雪心辈，皆元之名家，足以擅名当代则可，谓之能过于宋则不可也。其松雪、大痴、叔明，宋人见之，亦能甘心服其天趣。今之论画，必曰士气，所谓士气者，乃士林中能作隶家画品，全在用神气生动为法，不求物趣，以得天趣为高。观其曰写而不曰描者，欲脱画工院气故尔。此等谓之寄兴取玩一世则可，若云善画，何以比方前代而为后世宝藏。若赵松雪、王叔明、黄子久、钱舜举，此其士气画也，而四君可能浅近效否？是果无宋人家法，而泛然为一代之雄哉？例此可以知画矣。

### 虹桥论画

明蒋乾撰

夫画称魏晋，画擅宋、元，此人人知之，至于书中有画、画中有书，人岂易知哉！徐道冲乃临池家而好绘事，持《真赏斋法帖》命余仿《临他合作图》，余愧非真画者，第朝昏盘礴，败笔盈簏，年逾八旬，粗知书道与书通耳。

### 输寥馆论画

明范允临撰

学书者不学晋辙，终成下品，惟画亦然。宋、元诸名家，如荆关董范，下

逮子久、叔明、巨然、子昂，矩法森然，画家之宗工巨匠也。此皆胸中有书，故能自具邱壑。今吴人目不识一字，不见一古人真迹，而辄师心自创。惟涂抹一山一水，一草一木，即悬之市中，以易斗米，画那得佳耶？间有取法名公者，惟知有一衡山，少少仿佛，摹

拟仅得其形似皮肤，而曾不得其神理。曰：“吾学衡山耳。”殊不知衡山皆取法宋、元诸公，务得其神髓，故能独擅一代，可垂不朽。然则吴人何不追溯衡山之祖师而法之乎？即不能上追古人，下亦不失为衡山矣。此意惟云间诸公知之，故文度、玄宰、元庆诸名氏，能力追古人，各自成家，而吴人见而诧曰：“此松江派耳。”嗟乎，松江何派？惟吴人乃有派耳。

### 杂俎论画

明谢肇淛撰

人之技巧至于画而极，可谓夺天地之工，泄造化之秘，少陵所谓真宰上诉天应泣者，当不虚也。然古人之画，细入毫发，飞走之态，罔不穷极，故能通灵入神，役使鬼神。今之画者，动曰取态，堆墨劈斧，仅得崖略。谓之游戏笔墨则可耳，必欲诣境造极，非师古不得也。

今人画以意趣为宗，不复画人物及故事，至花鸟翎毛，则辄卑视之；至于神佛像及地狱变相等图，则百无一矣。要亦取其省而不费目力，若写生等画，不得不精工也。

宦官妇女每见人画，辄问甚麽故事？谈者往往笑之，不知自唐以前，名画未有无故事者。盖有故事，便须立意结构，事专考订，人物衣冠制度，宫室规模大略，城郭山川，形势向背，皆不得草草下笔，非若今人任意师心，卤莽灭裂，动辄托之写意而止也。余观张僧繇、展子虔、阎立本辈，皆画神佛变相、星曜真形，至如石勒、窦建德、安禄山有何足画，而皆写其故实。其他如懿宗射兔、贵妃上马、后主幸晋阳、华清宫避暑，不一而足。上之则神农播种、尧民击壤、老子度关、宣尼十哲，下之则南山采芝、二疏祖道、元达锁谏、葛洪移居，如此题目，今人却不肯画，而古人为之，转相沿仿，盖由所重在此，习以成风，要以相传法度，易于循习耳。

### 瓶花斋论画

明袁宏道撰

往与伯修过董玄宰。伯修曰：“近代画苑诸名家，如文徵仲、唐伯虎、沈



石田辈，颇有古人笔意否”玄宰曰：“近代高手无一笔不肖古人者，夫无不肖，即无肖也，谓之无画可也。”余闻之悚然曰：“是见道语也。”故善画者师物不师人，善学者师心不师道，善为师者师森罗万象，不师先辈。法李唐者，岂谓其机格与字句哉！法其不为汉，不为魏，不为六朝之心而已，是真法者也。是故减竈背水之法，迹而败，未若反而胜也。夫文所以迹也，今之作者，见人一语肖物，目为新诗；取古人一二浮滥之语，句规而字矩之，谬谓复古，是迹其法，不迹其胜者也，败之道也。嗟夫，是犹呼傅粉抹墨之人而直谓之蔡中郎，岂不悖哉！……王以明先生为余业举师，其为诗能以不法为法、不古为古，故余为叙其意若此。噫，此政可与徐熙诸人道也。

### 竹嬾论画

明李日华撰

古者图书并重，以存典故，备法戒，非浪作者，故有《建章千门万户图》，晋张茂先犹及见之，汉成帝视《纣踞妲己图》，班姬因进忠言。又有图蜀道山水归献，而将帅藉以成功者。自顾虎头、陆探微专攻写照及人物像而后给事造极。王摩诘、李营丘特妙山水，皆于位置点染渲皴尽力为之，年锻月炼，不得胜趣，不轻下笔，不工不以示人也。五日一山，十日一水，诸家皆然，不独王宰而已。迨苏玉局、米南宫辈，以才豪挥霍，备翰墨为戏具，故于酒边谈次率意为之，而无不妙，然亦是天机变幻，终非画手。譬之散僧入圣，噉肉醉酒，吐秽悉成金色。若他人效之，则破戒比丘而已。元惟赵吴兴父子犹守古人之法而不脱富贵气，王叔明、黄子久俱山林疏宕之士，画法约略前人而自出规度，当其苍润萧远，非不卓然可宝，而岁月渲运之法，则偷力多矣。倪迂漫士，无意工拙，彼云：“自写胸中逸气。”无逸气而袭其迹，终成类狗耳。本朝惟文衡山婉润、沈石田苍老，乃多取办一时，难与古人比迹。仇英有功力，然无老骨。且古人简而愈备，淡而愈浓，英能繁不能简、能浓不能淡，非高品也。

绘事要明取予。取者形象彷彿处以笔勾取之，其致用虽在果毅，而妙运则贵玲珑断续，若直笔描画，即板结之病生矣。予者笔断意含，如山之虚廓，树之去枝，凡有无之间是也。

姜白石论书曰：“须人品高。”文徵老自题其《米山》曰：“人品不高，用墨无法。”乃知点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气自然凑泊，笔下幻出奇诡。若是营营世念，澡雪未尽，即日对丘壑，日摹妙迹，到头只与髹采圻墁之工争巧拙于毫厘也。

凡画有三次第：一曰身之所容。凡置身处，非邃密，即旷朗，水边林下，多景所凑处是也。二曰目之所瞩。或奇胜，或渺迷，泉落云生，帆移鸟去是也。三曰意之所游。目力虽穷，而情脉不断处是也。又有意所忽处，如写一石一树，必有草草点染取态处。写长景必有意到笔不到，为神气所吞处，是非有心于忽，盖不得不忽也。其于佛法相宗所云：极迥色、极略色之谓也。

余尝泛论，学画必在能书，方知用笔。其学书又须胸中先有古今。欲博古今作淹通之儒，非忠信笃敬，植立根本，则枝叶不附，斯言也苏、黄、米集中著论，每每如此，可检而求也。

绘事必以微茫惨澹为妙境，非性灵廓彻者，未易证人，所谓气韵必在生知，正在此虚澹中所含意多耳。其他精刻偪塞，纵极功力，于高流胸次间何关也。王介甫狷急扑嗇，以为徒能文耳，然其诗有云：“欲寄荒寒无善书，赖传悲壮有能琴。”以悲壮求琴，殊未浣箏笛耳，而以荒寒索画，不可谓非善鉴者也。

古人绘事，如佛说法，纵口极谈，所拈往劫因果，奇诡出没，超然意表，而总不越实际理地，所以人天悚听无非议者。绘事不必求奇，不必循格，要在胸中实有吐出便是矣。

作画如蒸云，度空触石，一任渺弥遮露晦明，不可预定，要不失天成之致，乃为合作。学书如洗石，荡尽浮沙浊土，则灵窍自呈，秀色自现。二者于当境时卓竖真宰，于择用时深加观力，方有入路耳。

山谷题刘元辅《画马》云：“与物殊绝，笔墨易取，至于庸庸，殆难为工。”尝见写照者，遇嵌颡纒面，数笔生神，方颐圆辅，即难描意。所以千岩万壑，奋袂可成，片石疏林，入思方妙。

昔年于京师见马麟画稿，如掌片者数十番，皆草草粗笔，略具林邱，而老韵溢出，正唐人点簇法也。魏、晋以前画家，惟贵象形，用为写图以资考核，故无取烟云变灭之妙，擅其技者，止于笔法见意。余尝得见《古明堂习礼图》、《太常彝器图》，其笔皆有捩转飘瞥之势，盖深忌状物平扁之患，而特以笔端鼓舞耳。及荆、关、董、巨，一以林麓溪濑，远近出没，出奇擅胜，于是水墨滃淡为工，而笔法稍置不讲矣。

歙友程松萝携示《耕织图》，就题其后。此宋人作《耕织图》粉本也。自问卜、播种，以至刈获、扬簸；自育蚁、条桑以至络纬、纺织而终之以酬愿佞佛、赛神醮饮。树石分疏，屋舍曲折与人物意态，种种俱绝，盖大人意匠经营者。或云出马和之手，验其纸紧薄无帘纹，信宋物也。且所作树枝，有既作而以粉涅之者，删改之意也。画家用粉掩迹，犹写书者以雌黄灭误耳。昔关仁熟得王摩诘粉本一卷，画遂超胜，文徵仲太史尝着论极言粉本之足贵。以其笔墨

意路，皆可推寻，而初机信手挥抹，尽出天趣。笃意此道者，自当由此而进以觅古人妙处，此宋元君画史盘礴时所留也。古人不欲以未成鑿示人，宝秘之念一也。今绘事自元皆取韵之风流行，而唐、宋、唐、隋之法，与天地、虫鱼、人物、口鼻、手足、路迳、轮輿自然之数，悉推而纳之蓬勃溟滓之中，不可复问矣。元人气韵萧疏之品贵，而屏幛卷轴，写山貌水，与各状一物，真工实能之迹，尽充下驷，此亦千古不平之案。具大眼光、大胸腑，实容古今出没者，遇此等物，乃粪埽堆中，偶获先世所遗一颗宝珠也，安暇就浮估时贩，商米肉价于蚤晚间耶？

东坡先生虽天才卓逸，其于书画二事，乃性所笃嗜，到处无不以笔砚自随。海南老媪见其擘里灯心纸作。……其在黄州，偶途路间，见民间有丛竹老木，即鸡栖豕牢之侧，亦必就而图之，所以逸笔草草，动有生气，彼固一时天真发溢，非有求肖之念也。

凡状物者，得其形，不若得其势，得其势，不若得其韵，得其韵，不若得其性。形者方圆平扁之类，可以笔取者也。势者转折趋向之态，可以笔取，不可以笔尽取，参以意象，必有笔所不到者焉。韵者生动之趣，可以神游意会，陡然得之，不可以驻思而得也。性者物自然之天，技艺之熟，熟极而自呈，不容措意者也。

绘事必须多读书，读书多，见古今事变多，不狃劣见闻，自然胸次廓彻，山川灵奇，透入性地时一洒落，何患不臻妙境？此语曩曾与沈无回言之，可相证入也。

子瞻雄才大略，终日读书，终日谭道，论天下事。元章终日弄奇石古物。与可亦博雅嗜古，工作篆隶，非区区习绘事者。止因胸次高朗，涵浸古人道趣多，山川灵秀百物之妙，乘其傲兀恣肆时，咸来凑其丹府，有触即尔迸出，如石中爆火，岂有意取奇哉！

## 赤牋论画

明李式玉撰

仆尝执笔学作画，苦不成家，今复搁笔十年矣，安敢妄论此中曲折哉！顾今世不乏名手，而可传者少。便面尺幅，无间疏密；寻丈绢素，实见短长。乃今之画者，观其初作数树焉意止矣，及徐而见其势之有余也，复缀之以树，维作数笔焉意止矣，及徐而见其势之有余也，复缀之以峰。再作亭榭桥道诸物意止矣，及徐而见其势之有余也，复杂以他物。如是画安得佳，即佳又安得传乎？间有一二名手，形摹王、赵、董、倪诸家，亦时工似，然多雷同而少变化

，其丘壑布置，千幅如一。此由游涉未远，足不登奇山水，临摹又少，目不见旧稿本，故如此耳。仆家藏名迹虽不广，每见前贤多不同，故以为当今实鲜佳手，纵佳亦不传，世有知者，即不以此言为画苑平章，亦不以为非丹青药石也。

### 启美论画

明文震亨撰

山水第一，竹树兰石次之，人物鸟兽、楼殿屋木，小者次之，大者又次之。人物顾盼语言，花果迎风带露，鸟兽虫鱼精神逼真。山水林泉清闲幽旷，屋庐深邃，桥约往来。石老而润，水淡而明。山势崔嵬，泉流洒落。云烟出没，野迳纡回。松偃龙蛇，竹藏风雨。山脚入水澄清，水源来历分晓。有此数端，虽不知名，定是妙手。若人物如尸如塑，花果类粉捏雕刻，虫鱼鸟兽但取皮毛，山水林泉布置迫塞，楼阁模糊错杂，桥约强作断形，迳无夷险，路无出入止一面，树少四枝，或高大不称，或远近不分，或浓淡失宜，点染无法，或山脚无水面，水源无来历，虽有名款，定是俗笔，为后人填写。至于临摹贗手，落墨设色，自然不古，不难辨也。

### 老莲论画

明陈洪绶撰

自题抚周长史画

吾摹周长史画至再至三，犹不欲已。人曰：“此画已过周而犹嗛嗛何也？”吾曰：“此所以不及者也。吾画易见好，则能事未尽也。良史本至能，而若无能，此难能也。”试以为文言之。今夫为文者，非持论即摭事耳。以议属文，以文属事，虽备经营，亦安容有作者之意存其中邪？自作家者出，而作法秩然。每一文至，必含毫吮墨，一若有作者之意，先行于前，舍夫论与事，而就我之法而文亡矣。故夫画气韵兼力，飒飒容容，周秦之文也。捉勒随境蹉错，汉、魏文也。驱遗于法度之中，前燕后口，陵轹矜轶，搏裂顿研，作气满前，八家也。故画者有入神家，有名家，有作家，有匠家，吾惟不离乎作家，以负此嗛也。

### 论画

今人不师古人，恃数句举业馊丁，或细小浮名，便挥笔作画，笔墨不暇责也。形似亦不可比拟哀哉！欲微名供人指点，又讥评彼老成人，此老莲所最不满

于名流者也。然今人作家，学宋者失之匠何也？不带唐法也。学元者失之野，不溯宋源也。如以唐之韵，运宋之板，宋之理，得元之格，则大成矣，眉公有云：“宋人不能单刀直入，不如元画之疏。”非定论也。如大年、北苑、巨然、晋卿、龙眠、襄阳诸君子，亦谓之密耶？此元人黄、王、倪、吴、高、赵之祖。古人祖述之法，无不严谨。即如倪老数笔，都有部署法律。小大李将军、营邱、白驹诸公，虽千门万户，千山万水，都有韵致。人自不死心观之、学之耳，孰谓宋不如元哉！若宋之可恨，马远、夏圭真画家之败群也。老莲愿名流学古人，博览平素画仅至工夫元，愿作家法宋人乞带唐人，果深心此道，得其正脉，将诸大家辨其此笔出某人，此意出某人，高曾不观，贯串如到，然后落笔，便能横行天下也。老莲五十四岁矣，吾乡并无一人，中兴画学，拭目俟之。

### 大风论画

明张风撰

此事有悟亦有证，悟得十分，苟能证得三分，便是快事。前辈有言：“我所恨者，未具此手，先具此眼。”又云：“眼里有神，腕中有鬼。”都是说到行不到，乾慧之无济乃尔。

画要近看好，远看又好。此则仆之观画法，实则仆之心印。盖近看看小节目，远看看大片段。画多有近看佳而远看未必佳者，是他大片段难也。昔人谓：“北苑画多草草点缀，略无行次，而远看则烟村篱落，云风沙树，灿然分明。”此是行条理于粗服乱头之中，他人为之即茫无措手，画之妙理尽于此矣。纯非近日承学家所指之董也。

善棋者落落布子，声东击西，渐渐收拾，遂使段段皆赢，此奕家之善用松也。画亦莫妙于用松，疏疏布置，渐次层层点染，遂能潇洒深秀，使人即之有轻快之喜。

前非胜人处，只在不作怕格，使人即之，每每有意外之乐，所谓老中带媚是也。

### 邵村论画

清方咸亨撰

半千画士士昼之论详矣，确不可易，觉谢赫《画品》犹有漏焉，但伸逸品于神品之上，似尚未当。盖神也者心手两忘，笔墨俱化，气韵规矩，皆不可端

倪，仁者见仁，智者见智，所谓一切而不可知之谓神也。逸者轶也，帙于寻常范围之外，如天马行空，不事羈络为也。亦自有堂构窈窕，禅家所谓教外别传。又曰：别峰相见者也。神品是如来地位，能则辟支二乘果。如兵法：神品是孙吴，能则刁斗森严之程不识，逸则解鞍纵卧之李将军。能之至始神，神非一端可执也。是神品在能与逸之上，不可概论，况可抑之哉！半斤之所谓神者，抑能事之纯熟者乎总之，绘事清事也，韵事也，胸中无几卷书，笔下有一点尘，便穷年累岁，刻划镂研，终一匠作，了何用乎？此真赏者所以有雅俗之辨也。岂士人之画尽逸品哉，我公精于读书者，必不河汉予言。

画难言也，余从事于兹有年矣。今之能手，执螯弧而建坛坫者，余皆得事之，即未见其人，未尝不见其所为也。大江南北，太仓两王先生而外，则指首屈渔仙矣。虽未得纵观其所为，即此帙，体备诸家，妙兼六法，胸开天地，气盖古今，真杰作也。觉余二十年来之从事，空费力气，不禁惘然。试问之两王先生，当不易吾言也。

当今画无匹青溪者，其辣处直逼古人，梅壑爱之，是以近之。此宝晋斋中所以多东坡迹也。

## 苦瓜和尚画语录

清原济撰

### 一画章第一

太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人，而世人不知，所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画者，从于心者也。山川、人物之秀错，鸟兽、草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理、曲尽其态，终未得一画之供规也。行远登高，悉起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微，意明笔透。腕不虚则画非是，书非是则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷。出如截，入如揭。能周能方，能直能曲，能上能下。左右均齐，凸凹突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也。用无不神而法无不贯也。理无不入而态无不尽也。信手一挥，山川、人物，鸟兽、草木，池榭、楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，宜不违其心之用。盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物着矣。我故曰：“吾道一以贯之。”

### 了法章第二

规矩者，方圆之极则也；天地者，规矩之运行也。世知有规矩，而不知夫乾旋坤转之义，此天地之缚人于法，人之役法于蒙，虽攘先天后天之法，终不得其理之所存。所以有是法不能了者，反为法障之也。古今法障不了，由一画之理不明，一画明，则障不在目，而画可从心，画从心而障自远矣。夫画者，形天地万物者也，舍笔墨其何以形之哉？墨受于天，浓淡枯润随之；笔操于人，勾皴烘染随之。古之人未尝不以法为也。无法则于世无限焉。是一画者非无限而恨之也，非有法而限之也，法无障，障无法。法自画生，障自画退。法障不参，而乾旋坤转之义得矣。画道彰矣，一画了矣。

### 变化章第三

古者识之具也，化者识其具而弗为也。具古以化，未见夫人也。尝憾其泥古不化者，是识拘之也。识拘于似则不广，故君子惟借古以开今也。又曰：“至人无法”。非无法也，无法而法乃为至法。凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。夫画，天下变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。今人不明乎此，动则曰：“某家皴点，可以立脚；非似某家山水，不能传久。某家清澹，可以立品；非似某家工巧，只足娱人。”是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳，于我何有哉！或有谓余曰：“某家博我也，某家约我也。我将于何门户？于何阶级于何比拟？于何效验？于何点染？于何皴皴？于何形势？能使我即古而古即我？如是者知有古而不知有我者也。我之为我，自有我在。古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠，我自发我之肺腑，揭我之须眉，纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也，我于古何师而不化之有？”

### 尊受章第四

受与识，先受而后识也。识然后受，非受也。古今至明之士，藉其识而发其所受，知其受而发其所识。不过一事之能，其小受小识也。未能识一画之权，扩而大之也。夫一画含万物于中。画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。然贵乎人能尊，得其受而不尊，自弃也。得其画而不化，自缚也。夫受：画者必尊而守之，强而用之，无间于外，无息于内。《易》曰：“天行健，君子以自强不息。”此乃所以尊受之也。

### 笔墨章第五

古之人有有笔有墨者，亦有有笔无墨者，亦有有墨无笔者，非山川之限于一偏，而人之赋受不齐也。墨之溅笔也以灵，笔之运墨也以神。墨非蒙养不灵，笔非生活不神，能受蒙养之灵，而不解生活之神，是有墨无笔也。能受生活之神，而不变蒙养之灵，是有笔无墨也。山川万物之具体，有反有正，有偏有

侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘缈，此生活之大端也。故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权。苟非其然，焉能使笔墨之下，有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲跳，有潜伏，有冲霄，有崩劣，有磅礴，有嵯峨，有嶙峋，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神！

### 运腕章第六

绘谱画训，章章发明。用笔用墨，处处精细。自古以来，从未有山海之形势，驾诸空言，托之同好。想大涤子性分太高，世外立法，不屈从浅近处下手耶？异哉斯言也！受之于远，得之最近；识之于近，役之于远。一画者，字画下手之浅近功夫也。变画者，用笔用墨之浅近法度也。山海者，一邱一壑之浅近张本也。形势者，鞞皴之浅近纲领也。徒知方隅之识，则有方隅之张本。譬如方隅中有山焉，有峰焉，斯人也得之一山，始终图之；得之一峰，始终不变。是山也，是笔也，转使脱瓿雕凿于斯人之手。可乎不可乎且也形势不变，徒知鞞皴之皮毛；画法不变，徒知形势之拘泥；蒙养不齐，徒知山川之结列；山林不备，徒知张本之空虚。欲化此四者，必先从运腕入手也。腕若虚灵，则画能折变；笔如截揭，则形不痴蒙。腕受实则沉着透彻，腕受虚则飞舞悠扬，腕受正则中直藏锋，腕受仄则欹斜尽致，腕受疾则操纵得势，腕受迟则拱揖有情，腕受化则浑合自然，腕受变则陆离谲怪，腕受奇则神工鬼斧，腕受神则川岳荐灵。

### 網緼章第七

笔与墨会，是为網緼；網緼不分，是为混沌。辟混沌者，合一画而谁耶？画于山则灵之，画于水则动之，画于林则生之，画于人则逸之。得笔墨之会，解網緼之分，作辟混沌手，传诸古今，自成一家，是皆智得之也。不可雕凿，不可板腐，不可沉泥，不可牵连，不可脱节，不可无理。在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明。纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在。盖以运夫墨，非墨运也。操夫笔，非笔操也。脱夫胎，非胎脱也。自一以分万，自万以治一，化一而成網緼，天下之能事毕矣。

### 山川章第八

得乾坤之理者，山川之质也。得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣。知其质而非法，其法微矣。是故古人知其微危，必获于一。一有不明，则万物障；一无不明，则万物齐。画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。山川，天地之形势也。风雨晦明，山川之气象也；疏密深远，山川之约径也；纵横吞吐，山川之节奏也；阴阳浓淡，山川之凝神也；水云聚散，山川之联属也；蹲跳向背，山川之行藏也。高明者天之权也。博厚者地之衡也。风云



者天之束缚山川也。水石者地之激跃山川也。非天地之权衡，不能变化山川之不测；虽风云之束缚，不能等九区之山川于同模。虽水石之激跃，不能别山川之形势于笔端。且山水之大，广土千里，结云万里，罗峰列嶂，以一管窥之，即飞仙恐不能周旋也。以一画测之，即可参天地之化育也。测山川之形势，度地土之广远，审峰嶂之疏密，识云烟之蒙昧，正踞千里，邪睨万重，统归于天之权、地之衡也。天有是权，能变山川之精灵；地有是衡，能运山川之气脉；我有是一言，能买山川之形神。此予五十年前未脱胎于山川也，亦非糟粕其山川，而使山川自私也。山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。

### 皴法章第九

笔之于皴也，开生面也。山之形万状，则其开面非一端。世人知其皴，失却生面，纵使皴也于山乎何有？或石或土，徒写其石与土，此方隅之皴也，非山川自具之皴也。如山川自具之皴，则有峰名各异，体奇面生，具状不等，故皴法自别。有卷云皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髅皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、弹窝皴、矾头皴、没骨皴，皆是皴也。必因峰之体异，峰之面生，峰与皴合，皴自峰生。峰不能变皴之体用，皴却能资峰之形势。不得其峰何以变不得其皴何以现？峰之变与不变，在于皴之现与不现。皴有是名，峰亦有是形。如天柱峰、明星峰、莲花峰、仙人峰、五老峰、七贤峰、云台峰、天马峰、狮子峰、蛾眉峰、琅琊峰、金轮峰、香炉峰、小华峰、匹练峰、回雁峰，是峰也居其形，是皴也开其面。然于运墨操笔之时，又何待有峰皴之见。一画落纸，众画随之；一理才具，众理付之。审一画之来去，达众理之范围，山川之形势得定，古今之皴法不殊。山川之形势在画，画之蒙养在墨，墨之生活在操，操之作用在持。善操运者，内实而外空。因受一画之理而应诸万方，所以毫无悖谬，亦有内空而外实者，因法之化不假思索，外形已具而内不载也。是故古之人虚实中度，内外合操，画法变备，无疵无病。得蒙养之灵，运用之神，正则正，仄则仄，偏侧则偏侧。若夫面墙尘蔽而物障，有不生憎于造物者乎

### 境界章第十

分疆三叠两段，似乎山水之失，然有不失之者，如自然分疆者，“到江吴地尽，隔岸越山多”是也。每每写山水，如开辟分破，毫无生活，见之即知。分疆三叠者，一层地，二层树，三层山，望之何分远近？写此三叠奚啻印刻？两段者：景在下，山在上，俗以云在中，分明隔做两段。为此三者先要贯通一气，不可拘泥。分疆三叠两段，偏要突手作用，才见笔力，即人千峰万壑

，俱无俗迹。为此三者入神，则于细碎有失，亦不碍矣。

#### 蹊径章第十一

写画有蹊径六则：对景不对山，对山不对景，倒景，借景，截断，险峻。此六则者，须辨明之。对景不对山者，山之古貌如冬，景界如春，此对景不对山也。树木古朴如冬，其山如春，此对山不对景也。如树木正，山石倒，山石正，树木倒，皆倒景也。如空山杳冥，无物生态，借以疏柳嫩竹，桥梁草阁，此借景也。截断者，无尘俗之境，山水树木，翦头去尾，笔笔处处，皆以截断，而截断之法，非至松之笔莫能入也。险峻者，人迹不能到，无路可入也。如岛山渤海、蓬莱、方壶，非仙人莫居，非世人可测，此山海之险峻也。若以画图险峻，只在峭峰、悬崖、栈道崎岖之险耳，须见笔力是妙。

#### 林木章第十二

古人写树或二株、五株、九株、十株，令其反正阴阳，各自面目，参差高下，生动有致。吾写松柏古槐古桧之法，如三五株，其势似英雄起舞，俛仰蹲立，蜿蜒排宕，或硬或软，运笔运腕，大都多以写石之法写之。五指、四指、三指皆随其腕转，与肘伸去缩来，齐并一力。其运笔极重处，须飞提纸上，消去猛气；所以或浓或淡，虚而灵，空而妙。大山亦如此法，余者不足用，生辣中求破碎之相，此不说之说矣。

#### 海涛章第十三

海有洪流，山有潜伏；海有吞吐，山有拱揖；海能荐灵，山能脉运。山有屏峦叠嶂，邃谷深崖，巉岈突兀，岚气雾露，烟云毕至，犹如海之洪流，海之吞吐，此非海之荐灵，亦山之自居于海也。海亦能自居于山也。海之汪洋，海之含泓，海之激笑，海之蜃楼雉气，海之鲸跃龙腾。海潮如峰，海汐如岭，此海之自居于山也，非山之自居于海也。山海自居若是，而人亦有且视之者。如瀛洲、阆苑、弱水、蓬莱、元圃、方壶，纵使棋布星分，亦可以水源龙脉，推而知之。若得之于海，失之于山，得之于山，失之于海，是人妄受之也。我之受也，山即海也，海即山也，山海而知我受也，皆在人一笔一墨之风流也。

#### 四时章第十四

凡写四时之景，风味不同，阴晴各异，审时度候为之。古人寄景于诗，其春曰：“每

同沙草发，长共水云连。”其夏曰：“树下地常荫，水边风最凉。”其秋曰：“寒城一以眺，平楚正杳然。”其冬曰：“路渺笔先到，池寒墨艾圆。”亦有冬不正令者，其诗曰：“雪慳天欠冷，年近日添长。”虽值冬似无寒意，亦有诗曰：“残年日易晓，夹雪雨天晴。”以二诗论画，欠冷、添长，易晓、夹雪，暮之不独于冬，推于三时，各随其令。亦有半晴半阴者，如：“片云

明月暗，斜日两边晴。”亦有似晴似阴者：“未须愁日暮，天际是轻阴。”予拈诗意以为画意，未有景不随时者。满目云山，随时而变，以此哦之，可知画即诗中意，诗非画里禅乎？

#### 远尘章第十五

人为物蔽，则与广交；人为物使，则心受劳。劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘，此局障人也，但损无益，终不快其心也。我则物随物蔽，尘随尘交，则心不劳，心不劳则有画矣。画乃人之所有，一画人所未有。夫画贵乎思，思其一，则心有所着而快，所以画则精微之，人不可测矣。想古人未必言此，特深发之。

#### 脱俗章第十六

愚者与俗同识。愚不蒙则智，俗不濺则清。俗因愚受，愚因蒙昧。故至人不能不达，不能不明。达则变，明则化。受事则无形，治形则无迹。运墨如已成，操笔如无为。尺幅管天地、山川、万物，而心淡若无者，愚去智生，俗除清至也。

#### 兼字牵第十七

墨能栽培山川之形，笔能倾覆山川之势，未可以一邱一壑而限量之也。古今人物，无不细悉，必使墨海抱负，笔山驾馭，然后广其用。所以八极之表、九土之变、五岳之尊、四海之广，放之无外，收之无内。世不执法，天不执能，不但其显于画，而又显于字。字与画者，其具两端，其功一体。一画者，字画先有之根本也。字画者，一画后天之经权也。能知经权而忘一画之本者，是由子孙而失其宗支也。能知古今不泯而忘其功之不在人者，亦由百物而失其天之授也。天能授人以法，不能授人以功。天能授人以画，不能授人以变。人或弃法以伐功，人或离画以务变，是天之不在于人，虽有字画亦不传焉。天之授人也，因其可授而授之，亦有大知而大授，小知而小授也。所以古今字画本之天而全之人也。自天之有所授而人之大知小知者，皆莫不有字画之法存焉。而又得偏广者也，我故有兼字之论也。

#### 资任章第十八

古之人寄兴于笔墨，假道于山川，不化而应化，无为而有为，身不炫而名立，因有蒙养之功，生活之操，载之寰宇，已受山川之质也。以墨运观之则受蒙养之任，以笔操

观之则受生活之任，以山川观之则受胎骨之任，以鞞皴观之则受画变之任，以沧海观之则受天地之任，以坳堂观之则受须臾之任，以无为观之则受有为之任，以一画观之则受万画之任，以虚腕观之则受颖脱之任。

有是任者，必先资其任之所任，然后可以施之于笔。如不资之则局隘浅陋

，有不任其任之所为。且天之任于山也无穷，山之得体也以位，山之荐灵也以神，山之变幻也以化，山之蒙养也以仁，山之纵横也以动，山之潜伏也以静，山之拱揖也以礼，山之纾徐也以和，山之环聚也以谨，山之虚灵也以智，山之纯秀也以文，山之蹲跳也以武，山之峻厉也以险，山之逼汉也以高，山之浑厚也以洪，山之浅近也以小。此山天之任而任，非山受任以任天也。人能受天之任而任，非山之任而任人也。由此推之，此山自任而任也，不能迁山之任而任也，是以仁者不迁于仁而乐山也。

山有是任，水岂无任耶？水非无为而无任也。夫水汪洋广泽也以德，卑下循礼也以义，潮汐不息也以道，决行激跃也以勇，滌洄平一也以法，盈远通达也以察，沁泓鲜洁也以善，折旋朝东也以志，其水见任于瀛潮溟渤之间者，非此素行其任则又何能周天下之山川，通天下之血脉乎？人之所任于山不任于水者，是犹沉于沧海而不知其岸也，亦犹岸之不知有沧海也。是故知者知其畔岸，逝于川上，听于源泉而乐水也。非山之任不足以见天下之广，非水之任不足以见天下之大。非山之任水，不足以见乎周流，非水之任山不足以见乎环抱。山水之任不着，则周流环抱无由；周流环抱不着，则蒙养生活无方。蒙养生活有操，则周流环抱有由；周流环抱有由，则山水之任息矣。

吾人之任山水也，任不在广则任其可制，任不在多则任其可易。非易不能任多，非制不能任广。任不在笔则任其可传，任不在墨则任其可受，任不在山则任其可静，任不在水则任其可动，任不在古则任其无荒，任不在今则任其无障。是以古今不乱，笔墨常存，因其浹洽斯任而已矣。然则此任者，诚蒙养生活之理，以一治万，以万治一，不任于山，不任于水，不任于笔墨，不任于古今，不任于圣人，是任也，是有其资也。

宋王孙赵舞斋者，其品峻绝千古，其画妙绝一世。品不以画重而画益以品重也。床亡，隐居广陈镇，山水之外别无兴趣，诗酒之外别无寄托，田叟野老之外别无知契。孤昂肃洁之操如云中之龙、雪中之鹤，不可昵近者也。乃今之大涤非昔之彝斋乎？其人同，其行同，其履变也无不同，盖彝斋之后复一彝斋，数百载下可以嗣芳徽，可以并幽躅矣。两先生之隐德，吾知颉顽西山之饿夫固然耳。且其浩浩落落之怀，一皆寓于笔墨之际，所谓品高者韵自胜焉。吾观大涤子论画，钓玄挾奥，独抒胸臆，文乃简质古峭，莫可端倪，直是一子。海内不乏解人，当不以余言为河汉也。雍正六年戊申秋七月，邱生张沅书于江上之畏庐。

## 石涛论画

清原济撰

书画非小道，世人形似耳。出笔混沌开，人拙聪明死，理尽法无尽，法尽理生矣。理法本无传，古人不得已。吾写此纸时，心入春江水，江花随我开，江水随我起。把卷望江楼，高呼曰子美。一笑水云低，开图勾神髓。

名山许游未许画，画必似之山必怪，变幻神奇懵懂间，不似似之当下拜。心与峰期眼乍飞，笔游理斗使无碍。昔时曾踏最高巅，至今未了无声债。

画有南北宗，书有二王法，张融有言：“不恨臣无二王法，恨二王无臣法。”今问南北宗，我宗耶宗我耶？一时捧腹曰：“我自用我法。”

此道见地透脱，只须放笔直扫，千岩万壑，纵目一览，望之若惊电奔云，屯屯自起，荆关耶？董巨耶倪黄耶？沈赵耶？谁与安名？余尝见诸名家，动辄仿某家，法某派，书与画天生自有一人执掌一人之事，从何处说起？

古人虽善一家，不知临摹皆备，不然，何有法度渊源岂似今之学者，作枯骨死灰相乎？知此即为书画中龙矣。

诗中画，性情中来者也，则画不是可拟张拟李而后作诗。画中诗乃境趣时生者也，则诗不是便生吞生剥而后成画。真识相触，如镜写影，初何容心？今人不免唐突诗画矣。

此道有彼时不合众意而后世鉴赏不已者，有彼时轰雷震耳而后世绝不闻问者，皆不得逢解人耳。

盘礴睥睨，乃是翰墨家生平所养之气，峥嵘奇崛，磊磊落落，如屯甲联云，时隐时现，人物草木，舟车城郭，就事就理，令观者生入山之想乃是。

打鼓用杉木之杈，写字拈羊毫之笔，却也一时快意，千载之下，得失难言。若无荆关之手，谁敢拈弄？此道亦然，悟后始信吾言。

古人立一法非空闲者。公闲时拈一个虚灵只字，莫作真识想，如镜中取影。山水其趣，须是人野看山时，见他或真或幻，皆是我笔头灵气，下手时他人寻起止不可得此其大家矣，不必论古今矣。

性懒多病，几欲冢笔焚砚，削形去皮，而不可得。孤寂间，步足斋头，或覩倪、黄、石、董真迹，目过形随，又觉数日寝食有味。以此知鞮鞢木难搜索得，未易鄙弃。

倪高士画如浪沙溪石，随转随注，出乎自然，而一段空灵清润之气，冷冷逼人。后世徒摹其枯索求险处，此画之所以无远神也。

老友以此索写奇山奇水，余何敢异乎古人。以形作画，以画写形，理在画中。以形写画，情在形外。至于情在形外，则无乎非情也，无乎非情也，无乎非法也。

一笔突起，连冈断壑，变幻顷刻，似续不续，如云护蛟龙，支股间凑接，亦在意会而已。

纸生墨漏，画家之一厄也，何能见长？在过三十年后，观此纸又别有意味，世恐未有知之者。

古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法，千百年来，遂使今之人不能出一头地也。师古人之迹，而不师古人之心，宜其不能出一头地也，冤哉！

作书作画，无论老手后学，先以气胜得之者，精神灿烂，出之纸上，意嫩则浅薄无神，不能书画。多则泛滥，少则精雄。善藏者勿求于纸之长短粗细。古人片纸只字，价重千金者，求之不易也。求之不易则举笔时亦不易也。故有其精神出现于世。空山无人，左右都散，独坐无事，弄笔亦快。以上节录大涤子题画诗跋美术丛书本

万点恶墨，恼杀米颠；几丝柔痕，笑倒北苑。远而不合，不知山水之潏回；近而多繁，只见村居之鄙俚。从窠臼中死绝心眼，自是仙子临风，庸骨逼现灵气。

写画一道，须知有蒙养。蒙者因太古无法，养者因太朴不散。不散所善者无法而蒙也。未曾受墨，先思其蒙，既而操笔，复审其养。思其蒙而审其养，自能开蒙而全古，自能尽变而无法，自归于蒙养之道矣。

笔如削铁墨如冰，冷透鬓眉见小乘。若贵眼前些子热，依然非法不为凭。

天地浑熔一气，再分风雨、四时，明暗、高低、远近，不似之似似之。

画法关通书法津，苍苍茫茫率天真。不然试问张颠老，僻处何观舞剑人？

此道从门入者不是家珍，而以名振一时，得不难哉！高古之如青谿、白秃、道山诸君辈，清逸之如梅壑、浙江二老，乾瘦之如垢道人，淋漓奇古之如南昌八大山人，豪放之如梅瞿山、雪坪子，皆一代之解人也。吾独不解此意，故其空空洞洞、木木默默之如此，问讯鸣九先生，予之评订，其旨若斯，具眼者得不绝倒乎？

笔枯则秀，笔湿则俗，今云闾笔墨，多有此病，总之过于文，何尝不湿？过此关者知之。

似董非董，似米非米，雨过秋山，光生如洗。今人古人，谁师谁体？但出但入，凭翻笔底。

画家不能高古，病在举笔只求花样，然此花样从摩诘打到至今。字经三写，乌焉成马，冤哉。

余画当代未必十分足重，而余自重之。性嫩多病，得者少。非相知之深者不得，得者余性不使易，有一二件即止。如再索者必迟之又迟。此中与者受者

皆妙，因常见收藏家皆自己鉴赏，有真心实意，存之案头，一茗一香，消受此中三昧。从耳根得来，又从耳失去，故余自重之也。身后想必知己更多似此时，亦未可知也，知我者见之必发笑。

林霭欲浮春，岩光动幽照，应知净业人，忘言亦微笑。笔墨乃性情之事，于依稀仿佛中，有非笔墨所能传者，惟吾云逸先生能静讨得之，是以请正。

古画小横幅，皆无题跋，即有之多在别纸，联缀装裱，况以石溪禅师之笔墨而可轻有所点污耶偶田主人出此索题，敬书一二言，以告后之观者，使其知所爱重云。

新安之吴子又和，丰溪人也。游戏于笔墨之外，珍重其书而不珍重于画，十余年来人间浪迹者多。每兴到时，举酒数过，脱巾散发，狂叫数声，泼十斗墨，纸必待尽，终不书只字于画之上。今观此纸，气韵生动，笔法直空，欲令清湘绝倒，故书数字其上。

写画凡未落笔先以神会，至落笔时，勿促迫，勿怠缓，勿陡削，勿散神，勿太舒，务先精思天蒙，山川步武，林木位置，不是先生树、后布地，入于林出于地也。以我襟含气度，不在山川林木之内，其精神驾驭于山川林木之外，随笔一落，随意一发，自成天蒙。处处通情，处处醒透，处处脱尘而生活，自脱天地牢笼之手归于自然矣。

用笔有三操：一操立，二操侧，三操画。有立、有侧、有画，始三入也。一在力，二在易，三在变。力过于画则神，不易于笔则灵，能变于画则奇，此三格也。一变于水，二运于墨，三受于蒙。水不变不醒，墨不运不透，醒透不蒙则素，此三胜也。笔不华而实，笔不透而力，笔不过而得。如笔尖墨不老，则正好下手处，此不擅用笔之言，唯恐失之老，究竟操笔之人，不背其尖，其力在中，中者力过于尖也。用尖而不尖，地力得矣。用尖而识尖，则画入矣。舟过真州，友人欲事笔，索余再题。

雨窗漫笔

清王原祁撰

论画十则

六法古人论之详矣，但恐后学拘局成见，未发心裁，疑义意揣，翻成邪僻。今将经营位置，笔墨设色大意，就先奉常所传，及愚见言之，以识甘苦。后有所得，当随笔录出。

明末画中有习气，恶派以浙派为最，至吴门、云间，大家如文、沈，宗匠如董，贗本溷淆，以讹传讹，竟成流弊。广陵、伯下其恶习与浙派无异，有志

笔墨者，切须戒之。

意在笔先，为画中要诀。作画于搦管时，须要安闲恬适，扫尽俗肠，默对素幅，凝神静气，看高下，审左右，幅内幅外，来路去路，胸有成竹，然后濡毫吮墨，先定气势，次分间架，次布疏密，次别浓淡，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑拍，其为淋漓尽致无疑矣。若毫无定见，利名心急，惟取悦人。布立树石，逐块堆砌，扭捏满幅，意味索然，便为俗笔。今人不知画理，但取形似。笔肥墨浓者，谓之浑厚。笔瘦墨淡者，谓之高逸；色艳笔嫩者，谓之明秀；而抑知皆非也。总之古人位置紧而笔墨松，今人位置懈而笔墨结。于此留心，则甜、邪、俗、赖不去而自去矣。

画中龙脉开合起伏，古法虽备，未经标出。石谷阐明，后学知所矜式，然愚意以为不参体用二字，学者终无入手处。龙脉为画中气势，源头有斜有正，有浑有碎，有断有价，有隐有现，谓之体也。开合从高至下，宾主历然，有时结聚，有时澹荡，峰回路转，云合水分，俱从此出。起伏由近及远，向背分明，有时高耸，有时平修欹侧，照应山头山腹山足，铢两悉称者，谓之用也。若知有龙脉而不排开合起伏，必至拘牵失势。知有开合起伏而不本龙脉，是谓顾子失母。故强扭龙脉则生病，开合偻塞浅露则生病，起伏呆重漏缺则生病。且通幅有开合，分股中亦有开合，通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在过接映带间，制其有余，补其不足。使龙之斜正浑碎，隐现断续，活泼拨地于其中，方为真画。如能从此参透，则小块积成大块，焉有不臻妙境者乎？

作画但须顾气势轮廓，不必求好景，亦不必拘旧稿。若于开合起伏得法，轮廓气势已合，则脉络顿挫转折处，天然妙景自出，暗合古法矣。画树亦有章法，成林亦然。

临画不如看画，遇古人真本，向上研求，视其定意若何？结构若何出入若何？偏正若何？安放若何？用笔若何积墨若何？必于我有一出头地处，久之自与吻合矣。

古人南宗、北宗各分眷属，然一家眷属内有各用龙脉处，有各用开合起伏处，是其气味得力关头也，不可不细心揣摩。如董、巨全体浑沦，元气磅礴，令人莫可端倪。元季四家俱私淑之，山樵用龙脉多婉挺之致，仲圭以直笔出之，各有分合，须探索其配搭处。子久则不脱不粘，用而不用，不用而用，与两家较有别致。雲林纤尘不染，平易中有矜贵，简略中有精彩，又在章法笔法之外，为四家第一逸品。先奉常最得力倪、黄，曾深言源委，谨识之为鉴赏之助。

用笔忌滑、忌软、忌硬、忌重而滞、忌率而溷、忌明净而膩、忌丛杂而乱。又不可有意著好笔，有意去累笔。从容不迫，由淡入浓，磊落者存之，甜俗



者删之，纤弱者足之，板重者破之。又须于下笔时在著意不著意间，则觚棱转折，自不为笔使。用墨、用笔，相为表里。五墨之法非有二义，要之气韵生动端在是也。

设色即用笔用墨意，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨，不合山水之势，不入绢素之骨，惟见红绿火气，可憎可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出，则色由气发，不浮不滞，自然成文，非可以操心从事也。至于阴阳显晦，朝光暮霭，峦容树色，更须于平时留心。澹妆浓抹，触处相宜，是在心得，非成法之可定矣。

作画以理、气、趣兼到为重，非是三者不入精、妙、神、速之品，故必于平中求奇，绵里有鍼，虚实相生。古来作家相见，彼此合法，稍无言外意，便云有伧夫气。学者如已入门，务求竿头日进，必于行间墨里，能人之所不能，不能人之所能，方具宋元三味，不可稍自足也。

### 芥子园画传学画浅说

清王概王蓍王臬撰

鹿柴氏曰：“论画或尚繁，或尚简，繁非也，简亦非也。或谓之易，或谓之难，难非也，易亦非也。或贵有法，或贵无法。无法非也，终于有法更非也。惟先矩度森严，而后超神尽变，有法之极归于无法。如顾长康之丹粉洒落，应手而生绮草；韩干之乘黄独擅，请画而来神明，则有法可，无法亦可。惟先埋笔成冢、研铁如泥；十日一水，五日一石，而后嘉陵山水，李思训屡月始成，吴道元一夕断手。则曰难可，曰易亦可。惟胸贮五岳，且无全牛。读万卷书，行万里路。驰突董、巨之藩篱，直跻顾、郑之堂奥。若倪云林之师右丞，山飞泉立，而为水浮林空。若郭恕先之纸鸢放线，一扫数丈，而为台阁牛毛蚕丝。则繁亦可，简亦未始不可。然欲无法必先有法，欲易先难。欲练笔简净，入手繁缚。六法，六要，六长，三病，十二忌，盖可忽乎哉！”

### 六法

南齐谢赫：曰韵运生动，曰骨法用笔，曰应物写形，曰随类傅彩，曰经营位置，曰传模移写。骨法以下五端，可学而成，气韵必在生知。

### 六要六长

宋刘道醇曰：“气韵兼力，一要也。格制俱老，二要也。变异合理，三要也。彩绘有泽，四要也。去来自然，五要也。师学舍短，六要也。

粗卤求笔，一长也。僻涩求才，二长也。细巧求力，三长也。狂怪求理

，四长也。无墨求染，五长也。平画求奇，六长也。”

### 三病

宋郭若虚曰：“三病皆系用笔。一曰板，板则腕弱笔痴，全亏取与。状物平扁，不能圆浑。二曰刻，刻则运笔中疑，心手相戾，勾画之际，妄生圭角。三曰结，结则欲行不行，当散不散，似物滞碍，不能流畅。”

### 十二忌

元饶自然曰：“一忌布置拍密，二忌远近不分，三忌山无气脉，四忌水无源流，五忌境无夷险，六忌路无出入，七忌石只一面，八忌树少四枝，九忌人物伛偻，十忌楼阁错杂，十一忌滃瞻失宜，十二忌点染无法。”

### 三品

夏文彦曰：“气韵生动，出于天成，人莫窥其巧者，谓之神品。笔墨超绝，傅染得宜，意趣有余者，谓之妙品。得其形似而不失规矩者，谓之能品。”

鹿柴氏曰：“此述成论也。唐朱景真于三品之上，更增逸品。黄休复乃先逸而后神妙，其意则祖于张彦远。彦远之言曰：‘失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而成谨细。’其论固奇矣，但画至于神，能事已毕，岂有不自然者逸则自应置三品之外，岂可与妙、能议优劣。若失于谨细，则成无非无刺，媚世容悦，而为画中之乡愿与媵妾，吾无取焉。”

### 分宗

禅家有南北二宗，于唐始分，画家亦有南北二宗，亦于唐始分。其人实非南北也。北宗则李思训父子，传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕，以至马远、夏彦之。南宗则王摩诘始用渲澹，一变钩斫之法。其传为张璪、荆浩、关仝、郭忠恕、董源、巨然、米氏父子，以至元之四大家，亦如六祖之后，马驹云门也。

### 重品

自古以文章名世，不必以画传，而深于绘事者，代不乏人，兹不能具载。然不惟其画惟其人，因其人想见其画。令人亹亹起仰止之思者，汉则张衡、蔡邕，魏则杨修，蜀则诸葛亮，晋则嵇康、王羲之、王廙、王献之、温峤，宋（南北朝）则远公，南齐则谢惠连，梁则陶弘景，唐则卢鸿，宋则司马光、朱熹、苏轼而已。

### 成家

自唐、宋荆、关、董、巨，以异代齐名，成四大家。后而至李唐、刘松年、马远，为南渡四大家。赵孟頫、吴镇、黄公望、王蒙，为元四大家。高彦敬、倪元镇、方方壶，虽属逸品，亦卓然成家。所谓诸大家者，不必分门立户，而门户自在。如李唐，则远法思训，公望则近守董源，彦敬则一洗宋体，元

镇则首冠元人，各自千秋，赤帜难拔。不知诸家肖子，近日属谁

能变

人物自顾、陆、展、郑，以至僧繇、道元，一变也。山水则大小李，一变也。荆、关、董、巨，又一变也。李成、范宽，一变也。刘、李、马、夏，又一双也，大痴、黄鹤，又一变也。

鹿柴氏曰：“赵子昂居元代，而犹守宋规。沈启南本明人，而俨然元画。唐王洽若预知有米氏父子，而泼墨之关钥先开。王摩诘若逆料有王蒙，而渲澹之衣钵早具。或创于前，或守于后。或前人恐后人之不善变，而先自爱焉。或后人更恐后人之不能善守前人，而坚自守焉。然变者有胆，不变者亦有识。”

计皴

学者必须潜心毕智，先攻某一家皴，至所学既成，心手相应，然后可以杂采旁收，自出鑪冶，陶铸诸家，自成一家。后则贵于浑忘，而先实贵于不杂。约略计之：

披麻皴乱麻皴芝麻皴大斧劈小斧劈云头皴雨点皴弹涡皴

荷叶皴矾头皴骷髅皴鬼皮皴解索皴乱柴皴牛毛皴马牙皴

更有披麻而杂雨点，荷叶而搅斧劈者。至某皴创自某人，某人师法于某，余已其载于山水分图之上，兹不赘。

释名

澹墨重叠，旋旋而取之曰斡。以锐笔横卧惹而取之曰皴。再以水墨三四而淋之曰渲。以水墨滚同泽之曰刷。以笔直往而指之曰掣。以笔头特下而指之曰擢。擢以笔端而注之曰点。点施于人物，亦施于苔树。以笔引去谓之曰画。画施于楼阁，亦施于松针。就缣素本色萦拂以澹水而成烟光，全无笔墨踪迹曰染。露笔墨踪迹而成云缝水痕曰渍。瀑布用缣素本色，但以焦墨晕其旁曰分。山凹树隙，微以澹墨滃濳成气，上下相接曰衬。

《说文》曰：“画，畛也，象田畛畔也。”《释名》曰：“画，挂也，以彩色挂象物也。”尖曰峰，平曰顶，圆曰峦，相连曰岭，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖间崖下曰岩，路与山通曰谷，不通曰峪，峪中有水曰溪，山夹水曰涧，山下有潭曰濑，山间平坦曰坂，水中怒石曰矾，海外奇山曰岛，山水之名约略如此。

用笔

古人云：“有笔有墨。”笔墨二字，人多不晓，画岂无笔墨哉，但有轮廓，而无皴法，即谓之无笔；有皴法，而无轻重、向背、云影、明晦，即谓之无墨。王思善曰：“使笔不可反为笔使。”故曰石分三面。此语是笔亦是墨。

凡画有用画笔之大小蟹爪者，点花染笔者，画兰与竹笔者，有用写字之兔

毫湖颖者，羊毫雪鹅柳条者，有惯倚毫尖者，有专取秃笔者，视其性习，各有相近，未可执一。

鹿柴氏曰：“云林之仿关仝，不用正锋，乃更秀润，关仝实正锋也。李伯时书法极精，山谷谓其画之关钮，透入书中，则书亦透画中矣。钱叔宝游文太史之门，日见其搦管作书，而其画笔益妙。夏咏与陈嗣初、王孟端相友善，每于临文见草，而竹法愈超。与文士薰陶，实资笔力不少。又欧阳文忠公用尖笔乾墨作方阔字，神采秀发，观之如见其清眸丰颊，进趋晔如。徐文长醉后拈写字败笔，作拭桐美人，即以笔染两颊，而丰姿绝代，转觉世间铅粉为垢。此无他，盖其笔妙也。用笔至此，可谓珠撒掌中，神游化外。

书与画均无歧致。不宁惟是，南朝词人直谓文为笔。《沈约传》曰：‘谢元晖善为诗，任彦升工于笔。’庾肩吾曰：‘诗既若此，笔又如之。’杜牧之曰：‘杜诗肆笔愁来读，似倩麻姑痒处抓。’夫同此笔也，用以作字、作诗、作文，俱要抓看古人痒处，即抓看自己痒处。若将此笔。作诗作文与作字画，俱成一不痛不痒世界，会须早断此臂，有何用哉？”

### 用墨

李成惜墨如金。王洽泼墨湔成画。夫学者必念惜墨泼墨四字，于六法、三品，思过半矣。

鹿柴氏曰：“大凡旧墨，只宜画旧纸，仿旧画，以其光芒尽敛，火气全无。如林逋、魏野，俱属典型，允宜并席。若将旧墨施于新绉、金笺、金箴之上，则翻不若新墨之光彩直射，此非旧墨之不佳也，实以新楮绉难以相受，有如置深山有道之淳古衣冠于新贵暴富座上，无不掩口葫芦，臭味何能相入？余故谓旧墨留画旧纸，新墨用画新绉金楮，且可任意挥洒，不必过惜耳。”

### 重润渲染

画石之法，先从澹墨起，可改可救，渐用浓墨者为上。董源坡脚下多碎石，乃画建

康山势。先向笔画边皴起，然后用澹墨破其深凹处，着色不离乎此。石着色要重。董源小山石谓之矾头。山中有云气，皴法要渗软，下有沙地，用澹墨扫屈曲为之，再用澹墨破。

夏山欲雨，要带水笔晕开。山石加澹螺青于矾头，更觉秀润。以螺青入墨，或藤黄

入墨画石，其色亦浮润可爱。冬景借地为雪，以薄粉晕山头，浓粉点苔。画树不用更重，干瘦枝脆，即为寒林；再用澹墨水重过加润之，则为春树。

凡画山，着色与用墨，必有浓澹者，以山必有云影，有影处必晦，无影有日色处必明。明处澹，晦处浓，则画成俨然云光日影浮动于中矣。山水家画雪

景多俗，尝见李营丘《雪图》，峰峦林屋，尽以澹墨为之，而水天空阔处，全用粉填，亦一奇也。凡打远山，必先以香朽其势，然后以青以墨一一染出，初一层色澹，后一层略深，最后一层又深。盖愈远者得云气愈深，故色愈重也。画桥梁及屋宇，须用澹墨润一二次，无论着色与水墨，不润即浅薄。王叔明画有全不设色，只以赭石澹水润松身，略勾石廓，便丰采绝伦。

### 天地位置

凡经营下笔，必留天地。何谓天地有如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中间方立意定景。窃见世之初学，据尔把笔，涂抹满幅，看之填塞人目，已觉意阻，那得取重于赏鉴之士？

鹿柴氏曰：“徐文长论画，以奇峰绝壁，大水悬流，怪石苍松，幽人羽客，大抵以墨汁淋漓，烟岚满纸，旷若无天，密如无地为上。此语似与前论未合。曰文长乃潇洒之士，却于极填塞中，具极空灵之致。夫曰旷若，曰密如，于字句之缝，早逗露矣。”

### 破邪

如郑颠仙、张复阳、钟钦礼、蒋三松、张平山、汪海云、吴小仙，于《屠赤水画笺》中，直斥之为邪魔。切不可使此邪魔之气绕吾笔端。

### 去俗

笔墨间宁有穉气，毋有滞气，宁有霸气，毋有市气。滞则不生，市则多俗，俗尤不可侵染。去俗无他法，多读书则书卷之气上升，市俗之气下降矣。学者其慎旃哉！

## 东庄论画

### 清王昱撰

余性无他嗜，幼耽六法，年弱冠时，就正于家麓台夫子，猥蒙极口称赏，后负笈至都，侍砚席获闻绪论，至详且尽。甲子长夏，追忆师傅，参以心得，偶有所触，随笔漫书，爰作论画三十则。非敢云金鍼之在是，学者由此参之，庶不为歧趋所惑尔。

余侍麓台夫子三年，颇得其传。前此能知而不能行，盖未到熟外熟境地，故胸中粘滞，用意用笔，终未得洒落之致。雍正壬子秋七月抱疴卧床，静参画理，恍悟粘滞之非，病起点染，觉熟境渐臻，如醉初醒，如梦初觉，吾师苦心指示而今方得真诠也。

吾夫子自幼明敏，初落笔便有书卷气，盖生而知之，宜接董、巨、倪、黄衣钵，常人由学而知，必须读书以明理，游览以广识，苦心探索，循习有年

，亦可到神明地位。

尝闻夫子有云：“奇者不在位置而在气韵之间，不在有形处而在无形处。”余于四语获益最深，后学正须从此参悟。

学画所以养性情，且可涤烦襟、破孤闷、释躁心、迎静气。昔人谓山水家多寿，盖烟云供养，眼前无非生机，古来各家享大耄者居多，良有以也。

学画者先贵立品，立品之人，笔墨外自有一种正大光明之概，否则画虽可观，却有一种不正之气，隐跃毫端。文如其人，画亦有然。

士人作画第一要平等心，弗因识者而加意揣摩，弗因不知者而随手敷衍。学业精进，全在乎此。

画中理气二字，人所共知，亦人所共忽。其要在修养心性，则理正气清，胸中自发浩荡之思，腕底乃生奇逸之趣，然后可称名作。

未动笔前须兴高意远，已动笔后要气静神凝。无论工致与写意皆然。

学画最要虚心探讨，不可稍有得意处，便诩诩自负。见人之作，吹毛求疵。惟见胜己者，勤加谘询，见不如己者，内自省察。知有名迹遍访借观，嘘吸其神韵，长我之识见。而游览名山，更觉天然图画，足以开拓心胸，自然邱壑内融，众美集腕，便成名笔矣。

画虽一艺，其中有道。试观古人真迹，何等章法？何等骨力何等神味学者能深造自得，便可左右逢源，否则纸成堆，笔成冢，终无见道之日耳。

翰墨中面目各别，而其品有二：元气磅礴，趋凡入化，神生画外者，为上乘。清气浮动，脉正律严，神生画内者次之。皆可卓然成家，名世传世。

作画先定位置，次讲笔墨。何谓位置？阴阳向背，纵横起伏，开合锁结，回抱勾托，过接瑛带，须跌宕欹侧，舒卷自如。何谓笔墨？轻重疾徐，浓淡燥湿，浅深疏密，流利活泼，眼光到处，触手成趣。学者深明乎此，下笔时自然无美不臻。

气骨古雅，神韵秀逸，使笔无痕，用墨精彩，布局变化，设色高华，明此六者，觉昔人千言万语尽在是矣。非坐破蒲团，静参默悟，腕底岂能融会斯旨！

未作画前全在养兴，或靚云泉，或观花鸟，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技痒兴发，即伸纸舒毫，兴尽斯止。至有兴时续成之，自必天机活泼，迥出尘表。

位置须不入时蹊、不落旧套，胸中空空洞洞，无一点尘埃，邱壑从性灵发出，或浑穆，或流利，或峭拔，或疏散，贯想山林真面目流露毫端，那得不出人头地

运笔古秀，着墨飞动，望之元气淋漓，恍对岚容川色，是为真笔墨。须知

此种神韵，全从朝暮四时、风晴雨雪、云烟变灭间贯想得来。

绝处逢生，禅机妙用，六法亦然。到得绝处，不用着忙，不用做作，心游目想，忽有妙会，信手拈来，头头是道。

画有邪正，笔力直透纸背，形貌古朴，袖采焕发，有高视阔步、旁若无人之概，斯为正派大家。若格外好奇，诡僻狂怪，徒取惊心炫目，辄谓自立门户，实乃邪魔外道也。

初学见识不定，误入其中，莫可救药，可不慎哉！

自唐宋元明以来，家数画法，人所易知，但识见不可不定，又不可着意大执，惟以性灵运成法，到得熟外熟时，不觉化境顿生，自我作古，不拘家数而自成家数矣。

有一种画，初入眼时粗服乱头，不守绳墨，细视之则气韵生动、寻味无穷，是为非法之法。惟其天资高适，学力精到，乃能变化至此，正所谓“清水出芙蓉，天然去雕饰”，

浅学焉能梦到！

又一种位置高简，气味荒寒，运笔浑化，此画中最高品也。须绚烂之极，方能到此。用笔要转束，不可信笔，盖信笔则顿挫皆无力矣。善于用笔者，一转一束，皆成意趣。清空二字，画家三昧尽矣。学者心领其妙，便能跳出窠臼，如禅机一棒，粉碎虚空。

凡画之起结最为紧要，一起如奔马绝尘，须勒得住，而又有住而不住之势。一结如众流归海，要收得尽，而又有尽而不尽之意。

画之妙处不在华滋而在雅健，不在精细而在清逸。盖华滋精细，可以力为，雅健清逸则关乎神韵骨格，不可强也。

写意画落笔须简净，布局布景务须笔有尽而意无穷。

位置落墨时能于不画煞处忽转出别意来，每多奇趣，正如摩诘所云：“行到水穷处，坐看云起时”是也。

麓台夫子尝论设色画云：“色不碍墨，墨不碍色。又须色中有墨，墨中有色。”余起而对曰：“作水墨画，墨不碍墨。作没骨法，色不碍色。自然色中有色，墨中有墨。”夫子曰：“如是，如是。”

作画时即偶然酬应皆不可轻率，盖每写一图必有着精神处，若率意草草，此最是病。巨幅工致画，切忌铺排，用意处须十分含蓄，而能气足神完，乃为合作。

青绿法与浅色有别，而意实同，要秀润而兼逸气。盖淡妆浓抹间，全在心得浑化，无定法可拘，若火气炫目则入恶道矣。

## 画学心法问答

清布颜图撰

问答小引

淮海戴时乘不远数千里担簦而来，投余学画，初未测其涯量，其遑遑者乎？故逡巡避席而言曰：“吾学不足以接海内之士，幸毋自误。”既而观其容颜易直，出词雅正，叩其所学则岐黄易理，秘简玄经，博综广览，皆渊源有本。遂款留信宿，视而观之，观而察之，其所以、所由、所安无他，皆为学也。即形即性，绝非游扬虚誉志立两歧者比。余改容正色而问曰：“不知子之所欲学之画，为人画乎？为己画乎？为己弄则吾知之，为人画则吾不如也。为人画绚烂夺目以炫世，非智者不能。为己画澹然天趣，以固自娱，虽愚者亦能，吾固愚者也。”相视而笑，莫逆于心，遂许付衣钵。未及剖析三昧，旋蒙简任边藩，恩纶在即，不日就道，虽欲乐业不暇矣。而时乘笃志画学，发机如矢，情不可抑，而竟负笈追随，同赴任所，一尘不染，株守冰清，事无干预，而人无闻问。虽冷雪飘窗，寒风号户，操毫面壁，不舍昼夜，诚佳士也。心甚慕之，遂以灯下朽示宋、元诸家面目，并嘱董、巨二法，为画海之津梁，诸家之开钮，必先取之以开道路，指授之下，无不举一反三，随手而应。更嘱此地大青山之东谷，石体大备，皆灵空之秘法，汝当速见以开眼界。遂并车而往，共坐丹崖之上，其巉岩峭壁奔竞而出，飞瀑鸣泉潺潺而下，在营丘，右中立，一一指证，皆心领神会，津津自喜。不禁喟然叹曰：“时乘根器良深，非构有山水宿缘，何能臻此？不独为子庆，亦吾画道之幸也。”已而紫翠生光，烟云变彩，披明霞，饮沆瀣，飘飘欲仙，又不禁以手加额而言曰：“快哉此游，皆蒙圣恩之所致也。老末庸鄙，际此赫曦正中天之时，塞外无风烟之警，得藏拙朽，养天年，丁山水之宿愿，而吾与子海宇同欢，何幸如之？”迨至玄灵当候，风雷腾威，冷避高堂，暖藏斗室，孤灯耿耿，永夜迢迢，而吾与时乘或坐或卧，或语或默。默叫凝神，语则论画。随问随答，附着随录，而语无伦次，故答无先后。有一问而一答者，有一问而数答者，有问而不答者，有不问而答者。盖触机而问，随机而应，不限格制，不计日月。统辑三十七篇，手付时乘，并嘱闲尝口不能言而手授之心法，俱应密之勿传，恐吾学有未尽，贻误后人为歉耳。

门人时乘问：山水画家南北二宗，云自唐始，唐前诂无山水学乎请示开法始末之由。

曰：东晋以来，有顾长康、陆探微、张僧繇为画家三祖，虽有尺山片水，亦只画中衬贴，而无专学。迨至盛唐，王右丞与友人诗酒盘桓于辋川之别墅



，思图辋川以标行乐。辋川四面环山，其巉岩叠嶂，密麓稠林，排窗倒户，非尺山片水所能尽，故右丞始用笔正锋，开山披水，解廓分轮，加以细点，名为芝麻皴，以充全体，遂成开基之祖，而山水始有专学矣。从而学之者，谓之南宗。唐宗室李思训开钩斫法，用笔侧锋，依轮廓而起之曰斧劈皴，装涂金碧，以备全体；其风神豪迈，玉笋琳琅，便与右丞鼎足互峙，媲美一时。其子道昭号小李将军，箕绍父业，一体相传，皆成开基之祖。从而学之者，谓之北宗。惟宋室赵家诸辈，少得其彷彿，而南宋之刘、马、李、夏，以及明之张、戴、江、汪辈皆纵笔驰骋，强夺横取，而为大斧劈，遂致思训父子之正法心学，沦丧其真，而杳失其传矣。师法南宗者，唐末洪谷子荆浩，将右丞之芝麻皴少为伸长，改为小披麻，山水之仪容已备。而南唐董北苑更将小披麻再为伸长，改为大披麻。山头重加墨点，添以渲淡，而山水之全体备矣。至北宋之关仝、巨然、李成、范宽、郭河阳诸辈群起，各抒己长，扩而充之，而山水之学始大成矣。若元之黄、王、倪、吴，谨守南宗，师法北宋，虽学力不远，其墨质乾淡，笔势浑沦，而云烟之变灭，山水之苍茫，由是出矣。盖山水画学始于唐，成于宋，全于元。

问：布置之法

曰：所谓布置者，布贵山川也。宇宙之间惟山川为大，始于鸿蒙，而备于大地，人莫究其所以然。但拘拘于石法树法之间，求长觅巧，其为技也，不亦卑乎！制大物必用大器，故学之者当心期于大，必先有一段海阔天空之见，存于有迹之内，而求于无迹之先。无迹者鸿蒙也，有迹者大地也。有斯大地而后有斯山川，有斯山川而后有斯草木，

有斯草木而后鸟兽生焉，黎庶居焉，斯固定理昭昭也。今之学者漫无成见，不求其本，远从其末。未营山川，先营树木，或三株或两株，式定之后，方觅石以就树，复依树以就山，其峰峦冈岭无不随笔杂凑、零星添补，失其天然之趣，遂致格势不顺，脉络不适，气懦而偃促矣。且其堆钉之痕，窒碍涩滞之弊，更成烟火尘埃，遂敞隙而败露矣。此为画家一大病根。欲除此病根，必须意在笔先，铺成大地，创造山川，其远近高卑，曲折深浅，皆令各得其势而不背，则格制定矣。然后相其地势之情形，可贵树木处则贵树木，可置屋宇处则置屋宇，可通入迳处则置道路，可通行旅处则置桥梁，无不顺适其情，克全其理，斯得之矣，又何病焉？

问：墨有黑、白、浓、淡、干、湿六采，何以用之或同而用之，或分而用之，抑或次第用之？请示其方。

曰：墨之为用其神矣乎，画家能夺造物变化之机者，只此六彩耳。如巨灵之斧，五丁之凿，开山劈水，取烟光云影于几案，其效灵岂细事哉？但用之善

与不善耳。善用墨

者，先后有序，六彩合宜，则峰峦明媚而岩壑幽深，令观者兴栖止之思而悦心焉，则护惜随之。不善用墨者，先后失序，六彩错杂，虽峰峦罗列，亦必穷山恶水，令观者蹙额憎心生焉，而弃掷随之。吾以乾、淡、白三彩为正墨，湿、浓、黑三彩为副墨。墨之有正副，犹药之有君臣，君以定之，臣以成之。经营位置既妥，先用淡墨钩其轮廓，次用乾、淡、白三墨依轮加皴。皴不厌烦，重重腻皴，旋旋渴染，盖皴不多则石不厚，气韵何由而生？诸处淡墨皴足，则画定矣。但如梦如雾，率无真意，始用湿、浓、黑三墨以成之。迎面山顶石准用黑墨开其面目，次用湿浓润其阴坳，务审阴阳向背，左浓右淡，右明左暗，实处愈实，虚处愈虚，悬崖谛观，焕然一山川矣。

问：笔有筋骨皮肉四势，筋骨在内，皮肉在外，一笔之中何能全此四势？

曰：筋、骨、皮、肉者，气之谓也。物有死活，笔亦有死活。物有气谓之活物，无气谓之死物。笔有气谓之活笔，无气谓之死笔。岫峦葱翠，林麓蓊郁，气使然也，皆不外乎笔，笔亦不离乎墨。笔墨相为表里，笔为墨之经，墨为笔之纬，经纬连络，则度燥肉温，筋缠骨健，而笔之四势备矣。操笔时须有挥斥八极、凌厉九霄之意，注于毫端，一笔直下即成四势不可复也。一笔之中，初则润泽，渐次干涩。润泽者皮肉也，干涩者筋骨也。有此四者谓之有气，有气谓之活笔，笔活画成时亦成活画。

问：无墨求染一法，既无墨矣，何以染为？既染矣，乌得无墨请示其详。

曰：山水画学能入神妙者，只此一法最为上上，所谓无墨者，非全无墨也，干淡之余也。干淡者实墨也，无墨者虚墨也。求染者，以实求虚也，虚虚实实，则墨之能事毕矣。盖笔墨能绘有形，不能绘无形；能绘其实，不能绘其虚。山水间烟光云影，变幻无常，或隐或现，或虚或实，或有或无，冥冥中有气，窃窃中有神，茫无定像，虽有笔墨莫能施其巧。故古人殚思竭意，开无墨之墨，无笔之笔以取之。无笔之笔，气也；无墨之墨，神也。以气取气，以墨取墨，岂易事哉！吾故曰上上，尔当于此法着力焉。

问：六法中之经营位置，位置者邱壑也。弟子每临窗拂纸，布置邱壑，难于生发，不知所述经营而能随意生发也，请夫子示之。

曰：余固不敏，为汝略言之：画学有底止而邱壑无底止，学画精进易，经营位置难，何也？盖混沌以前，二气未判，寂寥何有至精感激而生真一，真一运行而天地立，万有生，山川居万有之中，无因而生，故无定形，要于无定形中取法乎有形，是以难矣。吾重慨夫广大之基，秘密之旨，画史不载，师询无从，纵宋元诸辈间或言之，且不自解，又安能垂训于人乎？吾于此道孜孜三十年，始悟经营二字不爽。试思鸿蒙之开辟山川也，千峰万壑，嶙嶙峋峋，纵横

而出，皆各得其势而不背者，似造物之预为经营也。故古人千朽一墨，王宰十日一山、五日一水，信不谬矣。予少时学画只熟纪数幅邱壑，临期通用之，左移右，右移左，如搬居然。日久自觉无味，而又无术以扩充之，后出使四方，历览名山大川，憬然始觉从前之陋，诘数幅邱壑所能尽之者？然后始学经营位置而难于下笔。以素纸为大地，以炭朽为鸿钧，以主宰为造物，用心目经营之，谛观良久，则纸上生情，山川恍惚，即用炭朽钩取之，转视则不复得矣。有片刻而得者，有一日而得者，有数日而不得者，盖神使然也，非人力所能也，此易之所谓“寂然不动，感而遂通”者此也。子其勉夫！

问：夫子尝教门人熟练披麻皴，其钩斫、摺带、雨雪等皴，诘不足学耶？

曰：非也。学画有先后，躐等则不进。夫山川至大者也，其来龙去脉，脊骨连绵，非披麻皴无以成其全体。其山间或有巉岩峭壁，怒石横矾，始用钩斫摺带等皴以取之。若非此等皴法，无以得其峻嶒之势，然画家偶一为之，非画海之要津也。况披麻皴顺行而不悖，不但易于入手，亦不至坏手。若不先练熟披麻皴，遽纵横其笔而学钩斫摺带等皴，非但不能即得其法，且恐心手放纵，一时难收，而沦于浙派则无救矣。故先练熟披麻皴，诸皴皆由披麻而出，先后有序，方无流弊。且南宗诸家画法皆不外乎此。

问：笔法

曰：用笔者，使笔也。古所谓使笔不为笔使者，即善用笔者也。画家与书家同，必须气力周备，少有不到，即谓之败笔。画家用笔亦要气力周备，少有不到即谓之庸笔、弱笔，故用笔之用字最为切要。用笔起伏，起伏之间有摺叠、顿挫、婉转之势，一笔之中气力周备而少无凝滞，方谓之使笔不为笔使也。此等笔法当施之于山之脉络，石之轮廓，树之挺干。

问：用墨之法

曰：古所谓用墨不为墨用者，即善用墨者也。笔墨相为表里，笔有气骨，墨亦有气骨，墨之气骨由笔而出。苍茫者，山之气也；浑厚者，山之体也。画家欲取苍茫浑厚，不外乎墨之气骨，墨者经也，用者权也。善用墨者其权在我，炼之有素，画时则取干淡之墨，糙擦交错以取之，其苍茫浑厚之势，无不随手而应，方谓之用墨不为墨用也。不善用墨者练之不纯，墨色驳杂，浓淡失宜，纵能得其彩泽，而不能得其天然之气骨，此反为墨用而不能用墨者也。其用墨之正副先后，业于六彩中叙说明白，毋庸赘。

问：练笔法

曰：六艺非练不能得其精，百工非练不能成其巧。如丈人之承蜩，郢人之运斤，皆由练而得也。故练必要精纯，苟不精纯，卵难必其不堕，鼻难必其不伤，所谓纤发之疵，千里之谬，练犹未练也。练之之法，先练心，次练手，笔

即手也。古人有读石之法，峰峦林麓，必当熟读于胸中。盖山川之存于外者形也，熟于心者神也，神熟于心此心练之也。心者手之率，手者心之用，心之所熟，使手为之，敢不应手，故练笔者非徒手练也，心使练之也。练时须笔笔着力，古所谓画穿纸背是也。拙力用足，巧力出焉，而巧心更随巧力而出矣。巧心巧力，互相为用，何虑三湘不为吾窗下之砚池，而三山不为吾几上之笔架？子欲取效于管城，只此一炼字不爽。

问：画树法

曰：凡画山水，林木当先，峰峦居后。峰峦者，山之骨骼；林木者，山之眉目。未见骨骼先见眉目，故林木须要精彩，譬诸人形骨骼匀停，而眉目俗恶，乌得成佳士譬诸军旅前锋不扬，何以张后队故古人未练石先练树。况山林非园林可比，园林木植栽培修理，挺干端直，枝叶葱茂，故绘之者易。山林木植，深岩无主，听其荒滋，小者栝椳，大者巉岈，不啻其真，无伤其直，阴森黝径，响挂空潭，云栖之，露袭之，纵横而出，无不顺适其性，克全其天，故绘之者难。夫惟胸涤尘埃，气消烟火，操笔如在深山，居处如同野壑，松风在耳，林影弭窗，抒腕采取，方得其神。否则虽绘其形，如园林之木植，能得其天然之野态。且树法非石法可比，石有皴擦点染，可藏拙，树则筋骨毕露，少有背逆，人即见之。故绘之者必用笔法，或用钉头鼠尾，或用蜂腰鹤膝，务要遒劲，一笔数顿即成挺干，不可回护。一笔要当一笔用，如一笔气力不到则败矣。一笔败则通身减色，而烟火市气由是而出。子其慎之！

问：生枝法并生根法

曰：画枝用力与画干同，笔笔不可放松。枝有丁香枝、有鹿角枝、有螳螂枝、有蟹爪枝，学时当以丁香枝为先，要干脆，须用笔尖正锋着力直下取之。其端楷遒劲如写字然，一笔不可草率。发干固当左繁则右简，右繁则左简，不可排对而出。生枝亦须左密则右疏，右密则左疏，不可齐头而列。树本露根须抓拿有力，盘结坚牢，不可强曲暴突，妄滋无状。树本出土须高低离异，远近间隔，或根交亦须体错，不可排行而立。

问：画叶法

曰：叶有墨叶、夹叶。画夹叶要有笔法，端楷遒劲亦与写字同，不可草草而就。画墨叶要有笔意，须将浓、淡、乾、湿四彩作一笔用。初则湿浓，渐次干淡。墨尽不可复，务要浓处浓，淡处淡，湿处湿，干处干，如重云薄霭，泼泼欲动，此欲动者笔意也。单用浓墨湿墨浑而成之，不但墨不生动，而易入浙派。

问：山水入妙在有法无法之间，可得闻乎。

曰：诸画家与山水家不得同日语者，惟此有法无法之一事耳。法者理也

，万物莫不由理而出，故有定形定像。如四肢者人之形，而五官者人之像。皮角者兽之形，而横走者兽之像。羽翻者禽之形，而飞腾者禽之像。脊檐者屋宇之形，而户牖者屋宇之像。墙

垣者城池之形，而楼櫓者城池之像。皆位定而不移者也。凡有所定形定像，皆在规矩绳墨之中，故画家皆可以法绘之。苟得其法，无不一一逼肖。独树有无定形而又无定像，故山水家难于入手。夫树石昭昭于目，詎无定形定像乎？试观乎轮囷嶮嶒者，石之形也，而有圆者、方者、横者、竖者之不同。棱面者石之像也，而有瘦者、漏者、透者、皴者之不同。槎丫蓊郁者树之形也，而有高者、下者、屈者、直者之不同。枝干者树之像也，

而有三出、五出甚至有千枝、百干、盘结而出者之不同。是无定形而又无定像，其将何法以采取之哉？古人殚思竭虑，开有法无法之法以采取之。有法者石分三面，树有四枝是也。然法不一法，如树有穿插，石亦有穿插。左干遮右干，右枝搭左枝，互相掩映，此树之穿插法也。右轮映左轮，左廓带右廓，互相勾锁，此石之穿插法也。初基之士，必从有法入手，若以树石为无定形定像，即率笔为之，将放轶乎规矩之外，终于散漫而无成矣。夫惟倚法朝而摹焉，夕而仿焉，熟练于腕下，镂刻于胸中，心手无违碍，渐归于无法矣。无法者非其无法也，通变乎理之谓也。腕既熟矣，手既练矣，笔笔是石而化乎石之迹，笔笔是树而化乎树之痕。斯不拘乎法而自不离乎法。画一石也，偃之亦可，仰之亦可，横亘之亦可，屹立之亦可。画一树也，孤枝亦可，繁枝亦可，穿插之亦可，稠叠之亦可。左之、右之、纵之、横之，无非树石，此树石之真面目也。又何曾有法？

又何常无法？所谓有法无法之问也，此法不亦微乎

门人问：日聆夫子之教，谆谆以气韵生动为主，日久自获管城效灵，则是气韵生动，人力可能也。而谢赫赫所论六法，气韵生动必在生知，固不可以巧密得，于此疑信相参，清夫子明示之。

曰：吾与汝斯问也。使汝不问则委诸生如胶柱矣、自弃矣。庄子曰：“野马也，尘埃也，生物一息相吹也。”夫大块负载万物，山川草木动荡于其间者，亦一息相吹也，焉有山而无气者乎如画山徒绘其形，则筋骨毕露，而无苍茫网缢之气，如灰堆粪壤，乌是画哉？又何能取赏于烟霞之士？故余常诲汝以气韵生动为主。谢赫所谓生知之知字活，盖知者鲜矣。知而为之即用力也，用力未有不能也，知而不为是自弃也。下手法只在用笔用墨，气韵出于墨，生动出于笔，墨要糙擦浑厚，笔要雄健活泼。画石须画石之骨，骨立而气自生。骨既生复加以苔藓草毛，如襄阳大混点、仲圭之胡椒点等类，重重干淡，加于阴凹处，远视苍苍，近视茫茫，自然生动矣。非气韵而何？故余常诲汝以用力。

问：用意法

曰：意之为用大矣哉！非独绘事然也，普济万化一意耳。夫意先天地而有。在《易》为几，万变由是乎生。在画为神，万象由是乎出。故善画必意在笔先，宁使意到而笔不到，不可笔到而意不到。意到而笔不到，不到即到也。笔到而意不到，到犹未到也。何也？夫飞潜动植，灿然宇内者，意使然也。如物无斯意，则无生气，即泥牛、木马、陶犬、瓦鸡，虽形体备具，久视之则索然矣。如绘染山川，林木丛秀，岩幃奇丽，令观者瞻恋不已，亦意使然也。如画无斯意则无神气，即成刻板舆图，照描行乐，虽形体不移，久视之则索然矣。故学之者必先意而后笔，意为笔之体，笔为意之用，务要笔意相倚而不疑。笔之有意犹利之有刃，利有刃虽老木盘错，无不随刃而解。笔有意虽千奇万状，无不随意而发。故用笔之用字最关切要。此用字即雌鸡伏卵之伏字，即狡猫捕鼠之捕字，必要矢精专一、笃志不分，大则稠山密麓，细则一枝一叶、一点一拂，无不追心取势，以意使笔。笔笔取神而溢乎笔之外，笔笔用意而发乎笔之先。殆日久其生灵活趣在在而出矣。臻乎此者，又何让荆、关于前，而逊郭、范于后乎？

问：主山环抱法

曰：一幅画中主山与群山如祖孙父子然，主山即祖山也，要庄重顾盼而有情，群山要恭谨顺承而不背，石笋陂陀如众孙，要欢跃罗列而有致，祖孙父子形异而脉不殊，其脉络贯穿形体相连处，难以言状，吾为汝图其形以视之。

问：画中笔墨情景何者为先？

曰：山水不出笔墨情景，情景者境界也。古云：“境能夺人。”又云：“笔能夺境。”终不如笔境兼夺为上。盖笔既精工，墨既焕彩，而境界无情，何以畅观者之怀。境界入情而笔墨庸弱，何以供高雅之赏鉴吾故谓笔墨情景，缺一不可，何分先后？

问：情景何能入妙？

曰：情景入妙，为画家最上关捩，谈何容易？宇宙之间惟情景无穷，亦无定像，而画家亦无成见，只要多历山川，广开眼界，即不能亦要多览古今人之墨迹。

问：画中境界无穷，敢请夫子略示其目

曰：境界因地成形，移步换影，千奇万状，难以备述。子欲知其大略，吾姑举其大略而言之：如山则有峰峦岛屿，有眉黛遥岑，如水则有巨浪洪涛，有平溪浅懒，如木则有茂树浓阴、有疏林淡影；如屋宇则有烟村市井，有野舍贫家。若绘峰峦岛屿，必须云藏幽壑，霞映飞泉，曲径俨睹糜游，藤阴如闻鸟语；茅茨隐现，不无处士高纵；怪壁横披，诂乏长年至药？绘之者须取森森之气

，穆穆之容，令观者飘然有霞举之思。若绘眉黛遥岑，必须桥横野渡，柳覆长堤，疏林远透天光，螺髻近连汉影。直道迢迢，恰宜行人策蹇；津途弥弥，不乏贾客扬帆。绘之者须取落落清姿，遥遥淡影，令观者旷然有千里之思。若绘巨浪洪涛，必须一摆之波，三叠之浪，之字之势，虎爪之形，荡荡若动。绘之者须墨飞蜃气，笔走奔雷，令观者浩然有湖海之思。若绘平溪浅濑，必须坡迳遥通，野屋长烟，远带疏篱，荷叶田田，蒹葭簇簇。中妇倚蓬门而待归艇，老翁扶疏柳而瞰游鳞。断井萧条，荒湾冷落，绘之者须取漠漠烟光，溶溶水色，令观者有悠然濠上之思。若绘茂树浓阴，必须苍槐蓊葱，青松挺特，鸦翻翠影，帘拄疏篱，老火腾威，林阴无暑，叶密密，风颺颺。绘之者须取蒸蒸之色，郁郁之容，令观者有爽然停骖待晚之思。若绘疏林淡影，必须落木远下秋山，薄雾横拖野汀，新红不禁夜雨，脱枝尤带宿霜。断岸烟微，野桥风冷。绘之者须取清商之气，灏素之容，令观者凄然而动闾里之意。若绘烟村市井，必须埃火远连，野戍闐闐，近出邮亭。壁透烟光，宜写高阳之肆；井分篱落，应图郑氏之家。山迎马首，颜破红尘。绘之者须取纷纷之色，泊泊之形，令观者欣然有入市沽酒之思。若绘野舍贫家，必须迳绕黄桑，门临碧水，夫耨妻馐，定是冀缺之家，女笑童欢，必非冤农之户。村姑荆钗绾发，临破窗而嘻嘻以缫纺，老翁短袂披肩，坐土墙而欣欣以向日。牧牛东转，荷锄西归。瓢饮清泉，盆餐麦饭。或场头高卧，或月下闲谈，情景凄绝，萧疏有致。绘之者须取羲皇之意，太古之情，令观者倏然有课农乐野之思。以上情景，能令观者目注神驰，为画转移者，盖因情景入妙，笔境兼夺，有感而通也。夫境界曲折，匠心可能，笔墨可取，然情景入妙，必俟天机所到，方能取之，但天机由中而出，非外来者，须待心怀怡悦，神气冲融，入室盘礴，方能取之。悬缣楮于壁上，神会之，默思之，思之思之，鬼神通之，峰峦旋转，云影飞动，斯天机到也。天机若到，笔墨空灵，笔外有笔，墨外有墨，随意采取，无不入妙，此所谓天成也。天成之画与人力所成之画，并壁谛观，其仙凡不啻霄壤矣。子后验之，方知吾言不谬。

问：画学乌得称禅，所谓画禅者何也？

曰：禅者传也，道道相传也。僧家有衣钵而画家亦有衣钵。如宋之荆、关、董、巨，

元之黄、王、倪、吴，虽用笔不同、体势各异，河源之溯，皆出自右丞。

问：所谓画禅者岂止道道相传而已乎？必有玄因妙旨之理，或为弟子有轻心慢心不可与论耶？抑或不可以言传耶？弟子于禅宗参学多年，未闻画禅之说，请夫子明诲之，则弟子幸甚也。

曰：善哉问也！汝初以学业正问，吾故以授传正对。若其玄因妙旨，为汝具

说，虽穷诘不能尽述，必欲知之，汝当于吾自叙内入窈窕数语中，思之求之，则知画之所以称禅矣。

问：画家既有衣钵，诸家师法相传有以异乎，无以异乎？请夫子一一释之。

曰：富哉问也！但宋、元诸家或亲承指授，或隔代遥传，其间同而异、异而同，析举其人而问之，方能论答无讹，不知子之所问孰先？

问：关仝师荆浩古法，有以异乎。

曰：大处同，小处异。荆浩用钩锁法以开石，或方或圆，形体自然，故丰致洒脱。关仝亦用钩锁以开石，形体方解，谓之玉印叠素，故筋骨劲健。

问：巨然师北苑画法，有以异乎？

曰：无以异也。北苑石形娟秀，意在江南，故土多石少。巨然山顶坡脚多用矾头，土石各半，余法皆同。

问：巨然、刘道士技法有以异乎？

曰：无以异也。二画如出一手，但宋画无款识，巨然画时必绘一僧人居主位，刘道士画时必画一道士居主位，世人以此辨别之。

问：李成、范宽立法有以异乎？

曰：笔墨皆同，但用法各异。李成笔巧墨淡，山似梦雾，石如云动，丰神缥缈，如列寇御风。范宽笔拙墨重，山顶多用小树，气魄雄浑，如云长贯甲。两画皆入神品。

问：燕文真、许道宁画法有以异乎？

曰：许道宁长安卖药，酷嗜笔墨，画虽涉俗，亦系南宗。燕文贵师法营邱，笔资萦回，酷肖李成，但笔力少弱。

问：元代黄、王、倪、吴四家画法有以异乎？

曰：四家皆师法北宋，笔墨相同而各有变异。子久师法北苑，汰其繁皴，瘦其形体，峦顶山根，重如叠石，横起平坡，自成一脉。王叔明号黄鹤山樵，松雪之甥也。少学其舅，晚法北苑，将北苑之技麻皴，屈律其笔，名为解索皴。其坚硬如金钻镂石，利捷如鹤嘴划沙，亦自成一脉。高士倪瓚师法关仝，绵绵一脉，虽无层峦叠嶂，茂树丛林，而冰痕云影，一片空灵，剩水残山，全无烟火，足成一代逸品。我观其画，叩见其人。吴仲圭号梅花道人，师学巨然，俨然一体。但巨然山头坡脚画法紧密。而仲圭之山头坡脚画法疏落，又于阴坳处重加墨苔，号为胡椒点，以取苍茫之势，只此少异耳，余处皆同。以上诸家画法虽有变异，皆系南宗一脉，衣钵正传，递相授受。

问：夫子每教画成之后不可渲染，若不渲染，气韵何由而出，抑或别有法乎？



曰：吾所谓画成之后不可渲染者，非一概而言也。画有南北之分，若北宋画法，墨洒淋漓，挥毫高明，一笔只作一笔用，笔尽而格定，无复加矣。若不用湿墨渲染，用墨如金，与而惜之，舍而庇之，一笔要作数笔用，气韵随皴而出，又何用渲染？故画成不可渲染者，特为南宗而言，北宗不与焉。且湿墨初染未干时未常不苍润生动，及待干后再看时，则墨色板而褊浅不能深厚。用之之际，深亦不可，浅亦不可，深则晦暗胡突，浅则暴露浮薄。只有雨景雪景不得已而用之。盖雨雪二景非湿墨烘染无以取其神理，然用之亦要审雨雪之情形，不可一例而施。雨有盆倾墨澍，有风卷雷车，有空蒙湿翠，有雨脚遮山。雪有玉龙鳞甲，有六出三白，有形云界岭，有冷艳糝蹊，种种分别，情形各异。绘之之时，其用墨之浓淡浅深，亦各有法，难以言传。须烘染运笔之际，学者目击之，方见细理，大概不可浑同一色。雨景天地暝晦，须上重而下轻，雪景天水一色，须上轻而下重。染时用排笔将画幅通身润湿，徐徐染之，不可太急，若一气染之则死板矣，须待干后再染，须二三次染之，而墨色始能生动有致。但除雨景、雪景之外，别景断不可湿墨渲染。即或于岩穴阴坳处，林麓滃郁处，欲借烘染以取苍奥之气，只可用渴墨渴染。渴墨者干淡墨也，以干墨少许蘸于毫端，旋旋干刷以染之。此之谓渴染。随皴随染，务使皴染一气而成。其深厚苍茫，泼泼欲动，较之湿染则霄壤矣。吾故常诲汝湿墨渴墨不可擅用，以惹俗籟。初落笔时须十分羞涩，日久便得十分通脱。

#### 问：着色法

曰：绢宜着色，纸宜淡墨。绢发色彩，纸发墨彩。故绢画必要着色，纸画必要淡墨。知宣纸、库纸、蜀纸皆可着色，其色彩与绢上同。但旧纸渐少，且价昂，购之不易，近日一切新纸俱有竹性、灰性、蜡性，不但难于着色，即画浅墨亦属违心。无可如何，只得将白鹭纸拣其绵料无竹性者，先用白水浸一二次，去其灰性，亮于冷暗处阴干，再用平扁石子将纸面遍研一次，使纸质坚实而受墨不走，然后量其大小，截成画方。或于当风处悬挂，谓之风矾；或于当烟处悬挂，谓之烟矾。须一月半月后，视其纸色微黄，取而用之，庶可画淡墨，切不可着色，恐伤墨彩，亦不过红土之代朱砂耳。即绢上着色亦要得法，须审色之轻重，不可一例涂抹。如染山头须上重而下轻，以留虚白以便烟云出没。如染坡陀石脚，须下重而上轻灵，顶凸明显，以分阴阳，此绢上之着色也。若纸上着色，必先将林木、屋宇、人物、舟艇之属，一一着色完毕，然后再着山色。着山色时须用排笔蘸清水，将画幅通身润湿，徐徐染之。墨须一笔轻一笔重。用石绿亦可，望之郁郁蒸蒸，一碧无穷，非夏而何？若秋山着色，其山之峰头坡脚，亦宜先用赭色染之，但染时须审山之向背以分阴阳，轻重相间，方能色泽綢緼不滞。否则涩滞，板而无情，且易于涉俗。

问：树著色四季同乎异乎？

曰：不同。如春山着色宜先将赭色轻轻染石面，次将极细石绿肯磔微微加于赭色之上，切不可重。盖石绿翠色轻则雅，重则俗，用之须在有无之间，望如草色遥铺方好。

春树不可画墨叶，须作条枝，似有摇曳之状。再将浅色草绿汁加于枝梢，以成新绿。其桥边篱侧，或参以小树，用胭脂和粉点缀枝头，以成桃杏，望之新红嫩绿，映满溪山，非春而何？至夏山着色宜先将赭色轻重相间，遍染石面，次用石碌青磔加于山顶山坡，望如直木畅茂，用色比染春少重，但不可过重，以惹俗恶。其林木柯干，皆不得作枯枝。墨叶夹叶，随意成之。叶上用深色草绿汁染之以着浓阴，夹叶或用石绿亦可，望之郁郁蒸蒸，一碧无穷，非夏而何？若秋山着色，其山之峰头坡脚，亦宜先用赭色染之，但染时须审山之向背以分阴阳。向处宜轻，背处宜重，而又不宜过重。盖秋容缟素，用色宜淡不宜重，于山头峰顶突兀处，则用花青淡汁覆之以润赭色，使不枯涩。秋树不可作蔚

林，或用墨叶，亦不过加之于树之丫杖，枝梢上用深沉草绿汁染之，使有衰残之意。若夹叶用淡黄胭脂调和染之，即成黄叶，用漂过极细朱砂标染之即成红叶。总之用色不可太重。诸处染毕，望之山黄树紫，水白江空，非秋而何？独冬山着色与春、夏、秋山不同，盖春、夏、秋山皆有像有气，冬山则天气上升，地气下降，闭塞不通，有像而无气。且万物收藏，虽有色而无所施，是以着色不同。染法须将赭色七分、黑青三分调和以染峰峦石面，但不可遍体俱染，其山岩突兀处须留白色以带霜雪之姿。然白色只宜微露，若大露则成雪景矣。染冬树法宜赭色墨青平兑用之，使树本枝干，黧色而无生意，然其树之丫杖生枝梢处，岂无将脱未脱之残黄剩叶，即或用色染之亦不过略施意耳，不可着相，着相即无全叶，无是理也。染毕望之，荒山冷落，曲径萧条，野艇无人，柴门寂闭，草瑟瑟，石峻峻，非冬而何？

问：僻涩求才法

曰：宇宙之物，隆冬闭藏也不固，则其发生也不茂。山川之气盘旋绾结者不密，则其发灵也不秀。故士夫因劳瘁拂逆而后通，诗家因穷愁困苦而后工，利器因盘根错节而后见：信哉！而画亦然。所谓僻涩求才之才字，于画家最为关键。才者长也，通也，理也。惟山水家有此求通之法，而各画工不兴焉。盖画工所绘士女、牛马皆有定形定像，纤发谬之不可。如绘女士描目于双眉下，此定格而不移者也。设误将双目描于眉上，则僻涩而不通矣。即此眉上而欲求才以通此双目可乎？如绘牛马描四足于腹下，此亦定格而不移者也。设误将四足描于脊上，则僻涩而不通矣。即此脊上而欲求才以通此四足可也。故画工

各有定位，成格未必至于僻涩，僻则僻矣，涩则涩矣，无术以遇之。独山水家不然。峰峦居主位，冈岭居客位，此山水家之定法也。或率然偶起一峰，侵占客位，而冈岭反居主位，则是位置颠倒而僻涩矣。苟能得其情形，即此客位中亦可求才以通主山，主位中亦可求才以通客山也。盖山水无定位亦无定形，有左山而环抱右山者，有右山而环抱左山者；有前起而后结者，有后起而前结者；有悬崖陡起直接霄汉而群峰反嵒嵒簇簇接踵其后者，有清溪倒峡掩映以通泉脉者，有飞磴盘空曲折以达幽邃者。即此中思之求之而背逆者忽顺，窒碍者忽通，斯景象生焉，意趣出焉。其天巧神奇反出寻常之右矣。然此法为画学已成之士言之，若初基之士只可于定法中求才，若于僻涩中求之，恐愈求而愈不通矣。

问：夫子常论画山水必得隐显之势方见趣深，请详以示之。

曰：吾所谓隐显者，非独为山水而言也，大凡天下之物莫不各有隐显：显者阳也，隐者阴也，显者外象也，隐者内象也。一阴一阳之谓道也。比诸潜蛟之腾空，若只了了一蛟，全形毕露，仰之者咸见斯蛟之首也，斯蛟之尾也，斯蛟之爪牙与鳞鬣也，形尽而思穷，于蛟何趣焉？是必蛟藏于云，腾骧矢矫，卷雨舒风，或露片鳞，或垂半尾，仰观者虽极目力而莫能窥其全体，斯蛟之隐显叵测，则蛟之意趣无穷矣。比诸风雨之施行，若预为人知之，必于某日风，某日雨，信同潮汐，刻期不爽，苍生何由而仰思，且为风雨亦有何趣焉？是必风雨不预为人知，虽大热金石流、土山焦，而裸者引颈、耕者切望而一风不度、片雨无施。必行适时，不期然习习微微穿窗解愠，不期然淋淋漓漓而沃旱苏蒸，斯风雨之隐显也。隐显叵测，则风雨之意趣无穷矣。比诸才士之生也，天资颖敏，才思超群，若飞扬跋扈，于才何趣焉？是必良贾深藏若虚，盛德容貌若愚，虽见之不足而运用有余，此才士之隐显也。隐显叵测，则才士之意趣无穷矣。比诸美人丰姿绝世，趋走荒郊，虽双眸秋水，十指春葱，颈如蝤蛴，鬢舞翡翠，而一览无余，于美人何趣焉？是必绿纱迷影、湘箔拖裙，或临窗拂镜、偷窥半面，或倚槛凝思、偶露全容，如云如雾，幽香不吐，而妙处不传，斯美人之隐显也。隐显叵测，则美人之意趣无穷矣。比诸楼阁之在陆野，翠幔珠帘，危槛杰栋，瞰道临衢，历历分明，于楼阁何趣焉？是必隔墙外望，森罗环合，蒙密幽邃，竹藏疏雨，柳荡轻烟，榭榭凌虚，簷牙耸汉，其间不无红袖飞觞、青娥度曲，瞩之不见，思之有余，斯楼阁之隐显也。隐显叵测，则楼阁之意趣无穷矣。譬诸花卉之在风林，丛丛簇簇，罗列几筵，枝枝不爽，朵朵分明，虽足畅观，于花何趣焉？是必墙头数朵，石隙一枝，虽观之不暢而思之有余，斯花之隐显也。隐显叵测，则花之意趣无穷矣。譬诸人之寿夭在天，若彭预知其必寿，于寿何庆焉？殤预知其必夭，于生何趣焉？是必造物不预为人知，彭

不知其寿而寿，殇不知其夭而夭，挺然而生，偃然而死，虽修短不齐，同归于尽，奚必彭之为庆而殇之为悲乎？斯寿夭之隐显也。隐显叵测，则寿夭之意趣无穷矣。譬诸人之居世，昼有室家之累，妻号儿啼，悲苦其心，夜有邯郸之梦，妻封子贵，荣适其怀，是寐则优游，醒则愀愀，于生何趣焉？是必明者了性达生，通脱自喜，不以梦之为梦，反以不梦之为梦也。昼亦陶陶而夜亦陶陶，醒亦飘飘而梦亦飘飘，此昼夜之隐显也。隐显叵测，则生人之意趣无穷矣。以上细理物趣皆不外乎隐显，而况山川其大者乎？若峰峦林麓、屋宇桥梁，但其各备一体，虽纤毫不谬如刻板然，一览意尽，于绘事何趣焉是必上有岌岌之顶，下有不测之渊。如柳子厚所谓其嵌然相累而下者若牛马之饮于溪，其冲然角列而上者若熊羆之登于山。苏子瞻所谓侧立千尺，如猛兽奇鬼，森然欲搏人，空中而多窍，与风水相遭，有窾坎镗鞳之声，由二子之言推之，则势环险壑，形抱幽岩，万仞千重，涌螺点翠，幽邃莫测，暝悔无穷。其间不无紫霞丹灶，天柱虹桥，而仙灵聚焉，贤佐出焉，珠玉生焉，货财兴焉，此山水之隐显也。隐显叵测，而山水之意趣无穷矣。夫绘山水隐显之法，不出笔墨浓淡虚实，虚起实结，实起虚结。笔要雄健不可平庸，墨要纷披不可显明。一任重山叠翠，万壑千邱，总在峰峦环抱处，岩穴开阖处，林木交盘处，屋宇蚕丛处，路迳迂回处，溪桥映带处，唯留虚白地步，不可填塞，庶使烟光明灭，云影徘徊，森森穆穆，郁郁苍苍，望之无形，揆之有理，斯绘隐显之法也。

问：唐宋画无款，元明以来始有款识，或间有题咏，恐书法不佳有戾画格，若书法求佳则无学画功夫，今弟子志专于画，其书法或不学可乎

曰：余少从海庵张先生学画，先生书画双绝，常观其濡毫命素，笔师造化，墨法虚无，斧断刀裁，直截痛快。但画不轻发，字无妄施，淡薄自喜，闾阎罕迹。且遇物不倦，诲人有方，郑虔后一人耳。尝谓余敏手捷思，所遇辄解，一点一拂，咸希有灵测之涯岸，将为吾画道中之铮铮者，惜乎学画而不学书，则谬矣。余动容起立而言：“画乃别途，何用书为？方砥力于青邱之杰表，又何劳手于蚕头之细事哉？”先生厉声曰：“是何言也？豪翰雄胆，何谓细事且书画双观，驱驰并驾，各尽其美，足称画者。”时都中姜、汪、陈、查诸公，书名方盛。悉与先生友愜，常携余同往，观彼作字。更属奋兴继起，追踪殿后，异日之书家，舍子而谁回思先生其惠我厚矣。但余执迷不省，计不克偕，有负斯言，弹指间已四十三年矣。逃思往愆，惶悔无极。具陈其事，以示同人，切勿蹈吾前辙。试看书而不画者有之，未有画而不书者，自应书画并进，以饰双观，方能无忝，临池日久，腕力生风，自能神运入妙。时或挥毫如飘风忽举，鸷鸟乍飞，电掣星流，惊筵骇座，亦人生之一快事耳。子其不学可乎？

问：夫子汇万象于胸怀，传千奇于毫翰，尺幅之内瞻万里之遥，丈缣之中写千寻之峻。弟子幸籍趋承之教，得蒙指授之下，似有幽隐难传之法，弟子未尝厥怠，敢请夫子勿隐直示之。

曰：恶是何言也吾无隐乎尔。吾为汝指上传禅，口头付法，不过借毫翰以资灵宝耳。若夫风范气候，致妙参神，非凡力所能，必待其师指授。真师其造化乎吾少时学画费纸过于学书，悔无虚负，笔无妄下，晨警夕惕，不惜全力，只止于定质，终局促沓拖，愧然未尽。迨后出使四方，洞天神府，备载寰区，如秦陇之峰峦，巍巍赫赫，金涌银溢。吴越之峰峦，鬢青髻翠，握雨期云。巴蜀之峰峦，虎牙杰立，哮壑播空。潇湘之峰峦，翠幌画屏，双妃梳洗。滇黔之峰峦，神魁鬼〔（魅一未）+眉〕，腾雾飞阴。咸不如桂林之峰峦，玉筍瑶〔环一不+参〕，平原屹立，可称奇丽。以上诸域，曾经恣意游观，始觉昔日窗下之陋，更哂海内诸画家窃取豹尾之一斑，博得马脰之一毛，汹汹群起，饰巧竞长，凌誇一时，何其鄙哉！亦乌足师侍哉！吾每出使一方，必囊袭笔砚，于经过之山川，遇有人力未能，天工施巧之处，必驻輿停驂，舒毫采取，积成一帙，思之体之，再为操笔，始觉有庖丁之易。不禁赞曰：“造物真我师也，微造物吾谁与归？”故范中立埋首终南，曹云溪飘湘汉，皆师资于造物也。夫师资于人处犹可探讨，而师资于造物处，虽以授受，亦未可智取，惟在学者自觉其真师耳。吾学止于斯，言尽于斯，吾无能矣，后赠俚言十章，附载于后，尔其默会之。

痴翁末技病为师，泾渭如君判不疑。自是剑门兰弟子，辋川先绘鹿柴诗。放眼空天境始开，烟消一点一尘埃。鸿蒙万古朝元意，要汝聪明会得来。机杼千家各自专，得鱼方许是真筌。惠娘不共凡娘谱，绣出鸳鸯另一传。画里乡愿是媚恣，纷纷出手美人思。蒙公造此如椽笔，詎为张家画翠眉。赢得冰霜彻骨肌，凉飏冷韵自来宜。琅玕何用长千尺？一寸清阴万里思。乱里苍茫静里神，华原去后更无人。秋残夏茂纷多嶂，先取吴山第一春。万壑奔腾势不羁，一峰自有一峰姿。问谁求取玄元理，多拜名山作法师。案头多力不用神，向须垂帘静里寻。窃取九华真面目，归家好奉白头亲。不洁何能水至清，烟霞大是结深盟。野巾墨草连城重，独许时乘识此情。一灯孤影坐寒边，弟子饶君慰暮年。试看大青山上雪，时时吹落杖鸠前。

浦山论画

清张庚撰

画分南北始于唐世，然大有以地别为派者，至明李季有浙派之目。是派也

始于戴进，成于蓝瑛。其失盖有四焉：曰硬，曰板，曰秃，曰拙。松江派国朝始有，盖沿董文敏、赵文度、恽温之首，渐即于纤、软、甜、赖矣。金陵之派有二，一类恻，一类松江。新安自渐师以云林法见长，人多趋之，不失之结，即失之疏，是亦一派也。罗饭牛崛起甯都，挟所能而游省会，名动公卿，士夫学者于是多宗之，近谓之西江派，盖失在易而滑。闽人失之浓浊，北地失之重拙。之数者其初未常不各自名家而传仿渐陵夷耳。此国初以来之大概也。其能不囿于习而追踪古迹，参席前贤，为后世法者，麓台其庶乎？若石谷非不极其能事，终不免作家习气。

### 论笔

钱香树论作文曰：“用笔须重，重则厚而古。”此语深得文之三昧，余谓画亦如是。王麓台自题《秋山晴爽图》云：“不在古法不在我手，而又不出古法我手之外。笔端金刚杵，在脱尽习气。”香树所谓重即金刚杵之意也。温纪堂亦云：“我师每一下笔，腕臂皆力。”观三君之言可得用笔之故矣。虽然余尝见古人真迹，其勾勒山石轮廓，用笔细软亦似轻浮而嫩，然气魄湛厚不可言，然则用笔又不独在重矣，盖古人之神化不可方物也。在初学终当以重为入门之要。

### 论墨

墨不论浓淡干湿，要不带半点烟火食气，斯为极致。麓台云：“董思翁之笔犹人所能，其用墨之鲜彩，一片清光突然动人，仙矣，岂人力所得而办？”又尝见田翁自题画册亦云：“我以笔墨游戏，近来遂有董画之目。不知此种墨法乃是董家真面目。”又草书手卷有云：“人但知画有墨气，不知字亦有墨气。”可见文敏自信处即是墨。故凡用墨不必远求古人，能得董氏之意便超矣。

### 论品格

古人有云：“画要士夫气”，此言品格也。第今之论士夫气者，惟此干笔俭墨当之，一见设立色者即目之为画匠，此皆强作解事者。古人如王右丞、大小李将军、王都尉、文湖州、赵令穰、赵承旨俱以青绿见长，亦可谓之画匠耶？盖品格之高下，不在乎迹在乎意，知其意者虽有青绿、泥金亦未可侪之于院体，况可目之为匠耶？不知其意，则虽出倪入黄，犹然俗品。所谓意者若何？犹作文者当求古人立言之旨。

### 论气韵

气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者？既就轮廓以墨点染渲晕而成者是也，何谓发于笔者干笔皴擦，力透而光自浮者是也

。何谓发于意者？走笔运墨，我欲如是而得如是，若疏密、多寡、浓淡、干润，各得其当是也。何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是而忽然如是是也，谓之足则实未足，谓之未足则又无可增加，独得于笔情墨趣之外，盖天机之勃露也。然惟静者能先知之，稍迟未有不汨于意而没于笔墨者。

### 论性情

扬子云曰：“书，心书也，心画形而人之邪正分焉。”画与书同源，亦心画也，握管者可不念乎尝观古人之画而有所疑，及论其世乃敢自信为非过，因益信扬子之说为不诬。试即有元诸家论之：大痴为人坦易而洒落，故其画平淡而冲濡，在诸家最醇。梅华道人孤高而清介，故其画危耸而英俊。倪则一味绝俗，故其画萧远峭逸，刊尽雕华。若王叔明未免贪荣附热，故其画近于躁。赵文敏大节不惜，故书画皆妩媚而带俗气。若徐幼文之廉洁雅尚，陆天游、方方壶之超然物外，宜其超脱绝尘不囿于畦畛也。《记》云：“德成而上，艺成而下。”其是之谓乎？

### 论工夫

画虽艺事，亦有下学上达之工夫。下学者山石水木有当然之法，始则求其山石水木之当然，不敢率意妄作，不敢师心立异，循循乎古人规矩之中，不失毫芒，久之而得其当然之故矣，又久之而得其所以然之故矣。得其所以然而化可几焉。至于能化则虽犹是山石水木而诚者视之，必曰：艺也进乎道矣，此上达也。今之学者甫执笔而即讲超脱，我不知其何说也。

### 论入门

人之禀质固有敏钝之殊，然其资始资生一也。岂钝者性命有不正者乎？惟是习气之误伤不浅耳。故入门之路不可不慎，一失足则习气浸淫于骨髓，后虽悔悟而欲尽剔之，亦难尽去，一方每有一方之习，学者生于是，长于是，所见所闻不过是，古人真迹又不得见，即得见一二，又不肯虚心体认，而于古人之论说复不肯静参而默会，所以攻苦一生而迄于无成。盖非好学深思心知其意而虚衷集益，乌能拔俗？至若以画为生涯者，不过求媚于俗且以博多金耳，亦何足与言习气！

### 论取资

法固要取于古人，然所资者不可不求诸活泼泼地，若死守旧本，终无出路。古人之画之妙不过理明而气顺。试观天之生物，如山川草水，人之置物，如屋宇桥渡，何一非

理？何一无气离是二者则无物矣。故一举目间莫非佳画也，要在能取其意以会于古人笔墨耳。华亭云：“山行遇古树须四面观者，盖树有此面不入画而

彼面入画者”，即此意也。不宁惟是，即业之不及我者，亦有天机偶露之一节，未尝不可以启我之聪明，岂可以其不如而一概漫然贵之？又如古迹真本，笔墨气韵虽不似，而位置犹是古人之经营也，亦当略其短而取其长。如是则大小不遗而见闻日益，有不左右逢源乎

## 山静居画论

清方薰撰

古者图史彰治乱，名德垂丹青。后之绘事，虽不逮古，然昔人所谓贤哲寄兴，殆非庸俗能辨。故公寿多文晓画，摩诘前身画师，元润悟笔意于六书，僧繇参画理于笔阵。戴逵写《南都》一赋，范宣叹为有益；大年少腹笥数卷，山谷笑其无文。又谓画格与文同一关纽，洵诗文书画相为表里者矣。

画法古人各有所得之妙，目击而道存者，非可以言传也。谢赫始有六法之名。六法乃画之大凡耳，故谈画者必自六法论。

六法是作画之矩矱，且古画未有不具此六法者，至其神明变化，则古人各有所得。学者精究六法，自然各造其妙。

昔人谓气韵生动是天分，然思有利钝、觉有后先，未可概论之也。委心古人，学之而无外慕，久必有悟，悟后与生知者殊途同归。

气韵生动，须将生动二字省悟，能会生动则气韵自在。

气韵生动为第一义，然必以气为主，气盛则纵横神泄，机无滞碍，其间韵自生动矣。杜老云：“元气淋漓障猜湿”，是即气韵生动。

气韵有笔墨间两种：墨中气韵人多会得，笔端气韵世每眇知。所以六要中又有气韵兼力也。人见墨汁淹渍辄呼气韵，何异刘实在石家如厕，便谓走入内室。

荆浩曰：“吴生有笔无墨。项容有墨无笔。”或曰：“石分三面，即是笔亦是墨。”仆谓匠心清染，用墨太工，虽得三面之石，非雅人能事，子久所谓甜、邪、熟、赖是也。笔墨间尤须辨得雅俗。

书画至神妙，使笔有运斤成风之趣，无他，熟而已矣。或有曰：“书须熟外生，画须熟外熟。”又有作熟还生之论，如何仆曰：“此恐熟入俗耳，然人于俗而不自知者，其人见本庸下，何足与言书画？仆所谓熟字，乃张伯英草书精熟，池水尽墨，杜少陵‘熟精文选理’之熟字。”

古人不作，手迹犹存，当想其未画时，如何胸次寥廓？欲画时，如何解衣盘？既画时，如何经营惨淡？如何纵横挥洒？如何泼墨设色？必神会心谋，捉笔时张、吴、董、巨如在上下左右。



画有初观平澹，久视神明者为上乘。有入眼似佳，转视无意者。吴生观僧繇画，谛视之再，乃三宿不去，庸眼自莫辨。

读老杜入峡诸诗，奇思百出，便是吴生、王宰蜀中山水图。自来题画诗亦惟此老使笔如画。人谓摩诘诗中有画，未免一丘一壑耳。

东坡曰：“看画以形似，见与儿童邻。”晁以道云：“画写物外形，要于形不改。”特为坡老下一转语。

欧阳子曰：“萧条淡泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静之趣，简远之心难形。”仆谓取法于绳墨者，人无不见其工拙：寄意于毫素者，非高怀绝识不能得其妙。故贤者操笔便有曲高和寡之叹。

陈善云：“顾恺之善画而以为痴，张长史工书而以为颠。此二人所以精于书画。”仆曰：“后惟米元章委心书画而以为痴颠兼之。用志不分，乃凝于神，庄叟之谓也。”

画备于六法，六法固未尽其妙也。宋迪作画先以绢素张败壁，取其隐显凹凸之势。郭恕先作画常以墨渍缣绡，徐就水涤去，想其余迹。朱象先于落墨后复拭去绢素再次就其痕迹图之。皆欲浑然高古，莫测端倪，所谓从无法处说法者也。如杨惠之、郭熙之塑画，又在笔墨外求之。

东坡曰：“观士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣而已，无一点俊发气，看数尺许便倦。”仆曰：“以马喻，固不在鞭策皮毛也，然舍鞭策皮毛并无马矣。所谓俊发之气，莫非鞭策、皮毛之间耳，世有伯乐而后有名马，亦岂不然耶？”

或问仆书法，仆曰：“画有法，画无定法，无难易，无多寡。嘉陵山水李思训期月而成，吴道子一夕而就，同臻其妙，不以难易别也。李范笔墨稠密，王米笔墨疏落，各极其趣，不以多寡论也。画法之妙，人各意会而造其境，故无定法也。”

有画法而无画理非也，有画理而无画趣亦非也。画无定法，物有常理。物理有常而其动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙。

或谓笔之起倒、先后、顺逆有一定法，亦不尽然。古人往往有笔不应此处起而起有别致，有应用顺而逆笔出之尤奇突，有笔应先而反后之有余意，皆极变化之妙。画岂有定法哉！

山谷云：“余初未尝识画，然参禅而知无功之功，学道而知至道不烦。于是观画悉知巧拙工俗，造微入妙，然岂可为单见寡闻者道。”又曰：“如虫蚀木，偶尔成文。吾观古人妙处，类多如此。”仆曰：“此为行家说法，不为学者说法，行家知工于笔墨而不知化其笔墨，当悟此意。学者未入笔墨之境，焉

能画外求妙凡画之作，功夫到处，处处是法。功成以后，但觉一片化机，是为极致。然不从煊烂而得此平淡天成者，未之有也。”

笔墨之妙，画者意中之妙也，故古人作画意在笔先，杜陵谓“十日一石，五日一水者，非用笔十日五日而成一石一水也，在画时意象经营，先具胸中邱壑，落笔自然神速。

用笔亦无定法，随人所向而习之，久久精熟，便能变化古人，自出手眼。

始入手须专宗一家，得之心而应之手，然后旁通曲引，以知其变，泛滥诸家以资我用。实须心手相忘，不知是我，还是古人。

凡作画者，多究心笔墨，而于章法位置，往往忽之。不知古人丘壑生发不已，时出新意，别开生面，皆胸中先成章法位置之妙也，一如作文在立意布局，新警乃佳，不然缀辞徒工，不过陈言而已。沈灏谓：“近日画少丘壑，人皆习得搬前换后法耳！”

作一画，墨之浓、淡、焦、湿无不备，笔之正、反、虚、实、旁见、侧出无不到，却是随手拈来者，便是功夫到境。

古人用笔妙有虚实，所谓画法即在虚实之间。虚实使笔生动有机，机趣所之，生发不穷。

功夫到处，格法同归，妙悟通时，工拙一致。荆、关、董、巨，顾、陆、张、吴，便为一家眷属。实须三昧在手，方离法度。

画法辨办得高下，高下之际，得失在焉。甜熟不是自然，佻巧不是生动，浮弱不是工致，卤莽不是苍老，拙劣不是高古，丑怪不是神奇。

画不尚形似，须作活语参解。如冠不可巾，衣不可裳，履不可屐，亭不可堂，牖不可户，此物理所定而不可相假者。古人谓不尚形似，乃形之不足而务肖其神明也。

时多高自位置，弊履古法，随手涂抹，便夸士家气象，无怪画法不明矣。如朝暮晦明，春秋荣落，山容水色，与时移异，良工苦心，消息造物，渲染烘托，得之古法，概可废乎张询绘三时风景，子久写屡变山容，皆经营惨淡为之，非漫然涉笔而能神妙也。

今人每尚画稿，俗手临摹，率无笔意。往在徐丈蛰夫家，见旧人粉本一束，笔法顿挫如未了，画却奕奕有神气。昔王绎覩见宣、绍间粉本，多草草不经意，别有自然之妙。便见古人存稿未尝不存其法，非似近日只描其腔子耳。

画稿谓粉本者，古人于墨稿上加描粉笔，用时扑入缣素，依粉痕落墨，故名之也。今画手多不知此义，惟女红刺绣上样尚用此法，不知是古画法也。

今人作画用柳木炭起稿谓之朽笔，古有九朽一罢之法，盖用土笔为之。以白色土淘澄之裹作笔头，用时可逐次改易，数至九而朽定，乃以淡墨就痕描出

，拂去土迹，故曰

一罢。

作画用朽，古人有用有不用，大都工致为图用之，点簇写意可不用朽。今人每以不施朽笔为能事，亦无谓也。画之妍丑，岂在朽不朽乎？

临摹古画，先须会得古人精神命脉处玩味思索，心有所得，落笔摹之，摹之再四，便见逐次改观之效。若徒以彷彿为之，则掩卷辄忘，虽终日摹仿，与古人全无相涉。

摹仿古人，始乃惟恐不似，既乃惟恐太似。不似则未处其法，大似则不为我法。法我相忘，平淡天然，所谓宾落筌蹄，方穷至理。

用墨无他，惟在洁净。洁净自能活泼。涉笔高妙，存乎其人。姜白石曰：“人品不高，落墨无法。”

墨法，浓淡、精神、变化飞动而已。一图之间，青、黄、紫、翠，霭然气韵。昔人云“墨有五色”者也。

作画自淡至浓，次第增添，固是常法，然古人画有起手落笔随浓随淡成之，有全图用淡墨而树头坡脚忽作焦墨数笔，觉异样神采。

绘画必得好笔、好墨、佳砚，佳楮素，方臻画者之妙。五者楮素尤属相关，一不称手，虽起古人为之，亦不能妙。《书谱》亦云“纸墨不称，一乖也”。

作画不能静，非画者有不静，殆画少静境耳。古人笔下无繁简，对之穆然，思之悠然而神往者，画静也。画静，对画者一念不设矣。

用墨，浓不可痴钝，淡不可模糊，湿不可溷浊，燥不可涩滞，要使精神虚实俱到。

画论云：“宋人善画，吴人善治。”注，治赋色也。后世绘事推吴人最擅，他方爰仿习之，故鉴家有吴装之称。

写意画最易入作家气，凡粉披大笔，先须格于雅正，静气运神，毋使力出锋锷，有霸悍之气。若即若离，毋拘绳墨，有俗恶之目。

运笔潇洒，法在挑剔顿挫，大笔细笔，画皆如此，俗谓之松动。然须辨得一种是潇洒，一种是习气。

点笔花以气机为主，或墨或色，随机着笔，意足而已，乃得生动，不可胶于形迹。“意足不求颜色似，前生相马九方皋”，又不独画梅也。

设色不以深浅为难，难于彩色相和。和则神气生动，否则形迹宛然，画无生气。

画后涂远山，最要得势。有画已佳，以远山失势而通幅之势为之不振，有画全以远山作主者，不可不知。

曾见宋院模本僧繇画，设色深厚，如器上镶嵌，画多深沉浑穆之气固于笔中，亦可想见僧繇画法矣。

作画论画可伸己意，看画独不可参己意，若参己意论之，则古人有多少高于己处先见不到。

画不可皮相，凡看画以其装点仿佛某家，即呼真迹，类多叔敖衣冠。学者模得形似，使己自奇，另纸几不成画。此皆平日只是皮相古人所致。

云霞荡胸襟，花竹怡情性，物本无心，何与人事？其所以相感者，必大有妙理。画家一丘一壑，一草一花，使望者息心，宽者动色，乃为极搆。

艺事必藉兴会乃得淋漓尽致，催租之能，时或憾之。然无聊落寞之境，以摅其怀，以寄其意，不为无补。程邈造隶于狱中，史公著书于蚕室，此又其大者也。

陈衍云：“大痴论画最忌曰甜。甜者，郁而秣熟之谓，凡为俗、为腐、为板，人皆知之。甜则不但不之忌而且喜之。自大痴拈出，大是妙谛。”余谓不独书画，一切人事皆不可甜，惟人生晚境宜之。

仆尝为友人题白石翁山水云：“每视人画多信手随意，未尝从古人甘苦中领略一分滋味。石翁与董、巨〔（磨-靡）+磨〕垒，败管几万，打熬过来，故笔无虚着，机有神行，得力处正是不费力处。”

法派不同，各有妙谐。作者往往以门户起见，互为指摘，识者陋之。不知王、黄同时，彼此倾倒；韩、孟异体，相与推崇。惟其能知他人之工，则己之所造也深矣。

意造境生，不容不巧为屈折，气关体局，须当出于自然。故笔到而墨不必胶，意在而法不必胜。

逸品画从能、妙、神三品脱屣而出，故意简神清，空诸功力，不知六法者乌能造此？正如真仙古佛，慈容道貌，多自千修百劫得来，方是真实相。

孙位画水于大同殿壁，中夜有声，尝谓言者故神其说。及见石谷《清济贯河图》，笔势浩瀚，沙黄日薄，一望弭漫，画水随笔曲折卷去，如闻奔腾澎湃声发纸上。旁观朱生者移时色沮以手指曰：“前年舟过，几厄此处。畏途逼人，无那太似。”相与称叹，乃知前人神妙固不足怪也。

画境异乎诗境，诗题中不关主意者，一二字点过。画图中具名者必逐物措置，惟诗有不能状之类，则画能见之。

子久《富春山居》一图前后摹本何止什百，要皆各得其妙，惟董思翁模者绝不似而极似，一如模本《兰亭序》，定武为上。

士人画多卷轴气，人皆指笔墨生率者言之，不禁哑然。盖古人所谓卷轴气，不以写意工致论，在乎雅俗，不然摩诘、龙眠辈皆无卷轴矣。

前人谓画曰丹青，义以丹青为画，后世无论水墨浅色皆名丹青，已失其义，至于专事水墨薄砚金粉，谬矣。

诗文有真伪，书画亦存具伪，不可不知。真者必有大作意发之性灵者，伪作多集[隱/木]蹊迳，全无内蕴。三品画外，独逸品最易欺人眼目。

作画必先立意以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古、庸则庸、俗则俗矣。

书画贵有奇气，不在形迹间肖奇，此南宗义也。故前人论书曰：“既追险绝，复归乎正。”论画曰：“山有可望者，可游者，可居者。”反是则非画。

气格要奇，笔法须正。气格、笔法皆正，则易入平板。气格笔法皆奇，则易入险恶。

前人所以有狂怪求理，卤莽求笔之谓。

画凡命图新者用笔当入古法，图名旧者用笔当出新意。图意奇奥，当以平正之笔达之。图意平淡，当以别趣设之。所谓化臭腐为神奇矣。

画法可学而得之，画意非学而有之者，惟多书卷以发之，广闻见以廓之。

童时闻先公于执友间绪论，谓作诗要从古人想不到处着想，做不到处用力，便非陈言。作画如法，便无依样葫芦之病。又曰：“古人造一艺，必先绝弃常见。常见习闻，最足蔽塞天性，能名于后世者，不博名于一时者也。”

寄舟禅师画墨兰颇自矜贵，来主吾乡之福严寺，见先公画壁，即过访与论画法，谓阿师未离作家气。师曰：“居士参得松雪《停云》似否？”先公曰：“正参得不似，方似。”师便掀髯曰：“诺。”先公曾题师画有“纸上春风笔上开，阿师多向道场栽。佛前拈着无声句，香气皆从墨气来。”盖师作花叶，先以淡笔尖蘸浓墨为之也。

蛰夫徐丈尝语先公曰：“艺事凡假途古人，驰策胸臆，自据胜处，不藉支吾，便有得鱼忘筌、得兔忘蹄之妙。”先公亦曰：“时值清适，境亦翛然，腾觚翻墨，快意处不但不多让古人，恐古人亦未必过。”此时或各出卷轴评赏，或从事笔墨，互相题跋。题先公《瓶菊图》曰：“酒已沥，菊已折，插之瓶中花增香，酒增色。题者画者皆痴绝。”其胸次磊落可想。

昔人云曰：“游戏亦有三昧。”东坡居士画《蟹》，琐屑毛介，曲隈芒缕，无不备俱。又画《应真弥勒像》，又摹陆探微《狮子》。元章谓：“伯时法吴生神采不高，余乃取顾恺之格，不使一笔入吴生。”又与伯时论分布次第，作子敬《书练裙图》。又作支、许、王、谢于山水间。后人朝学执笔，夕已自夸为得土人气，不求形似，能无愧乎？

指头作画，起于唐张璪，璪作画或用退笔，或以手摸绢素而成。毕宏问璪所受。璪曰：“外师造化，中得心源。”宏为之惊叹搁笔。王洽以首足濡染抹

蹈，后吴伟、汪海云淋漓恣意，皆其遗法。

志洁行芳者，无贤不肖，皆爱慕之。云林画江东人家，以有无为雅俗，其为人盖可想见矣。

云林、大痴画皆于平淡中见本领，直使智者息心、力者丧气，非巧思力索所能造。

一笔老人纯以北苑为宗，化身立法，其画气清质实，骨苍神腴。尝游虞山悟得笔法，遂家焉。日携壶酒坐湖桥，观云霞吐纳，晴雨晦明，极山水之变，蕴于毫末，出之楮素，洵非俗工可能跂及。

人谓道人行吟，每见古树奇石，即囊笔图之。然观其平生所作，无虬枝怪石，盖取其意而略其迹，胸有鑪锤者投之粹然自化。不则彼古与奇，格格不入，非我有也。

痴翁设色与墨气融洽为一，渲染烘托，妙夺化工。其画高峰绝壁，往往勾勒楞廓而不施皴擦，气韵自能深厚。

黄鹤山人为松雪外甥，书画之妙源于鸥波。早岁精工点染，酷似其舅，晚能一变蹊径，以董、巨相参，淋漓毫楮，自成一家法，驰骋海内，遂分吴兴一席。

款题图画始自苏、米，至元、明而遂多以题语位置画境者，画亦由题益妙。高情逸思，画之不足，题以发之，后世乃为滥觞。

古书不名款，有款者亦于树腔石角题名而已。后世多款题，然款题甚不易也。一图必有一款题处，题是其处则称，题非其处则不称。画故有由题而妙，亦有题而败者，此又画后之经营也。

时有举石谷画问麓台，曰：“太熟。”举二瞻画问之，曰：“太生。”张徵君《瓜田》服其定论。仆以谓石谷之画不可生，生则无画。二瞻之画不可熟，熟则便恶。

恽南田、吴渔山力量不如石谷大，逸笔高韵特为过之，至于工细之作，往往不脱石谷法。岂当时往还讨论，染习之深不能摆落耶？然二家具此天分，不当随人脚根转耳。

画梅自王会稽千花万蕊一法传习至今，玉几山人陈撰别作一格，发笔如玉箸篆，疏英淡墨，洒然自足。莫谓此老惜墨如金，正恐世人笔墨皆妄用之耳。

画有尽而意无尽，故人各以意运法，法亦妙有不同。摹拟者假彼之意非我意之所造也。如华新罗山水花鸟皆自写其意，造其法。金冬心又以意为画，文以饰之为一格，皆出自己意造其妙。

高尚书笔法皆严重，峦头树顶，用墨浓于上而淡于下，为独造之格。故望之峰峦插空，林木离立，形势八面生动。

米老设色绢幅，起手作树一丛，墨气浓淡爽朗，隔沙作淡墨远林，山腰映带云气蒸上，云罅浓墨渍之。林杪露高屋，余屋皆依山附水，隐见为之。近山墨尤浓，浑沦壮伟；远山几叠，参差起伏，赭抹山骨，合绿衬树及皴点处。额上宋思陵行书“天降时雨山川出云”御书瓠印。左旁下有“米芾之印”，“元章”印。贖首董思白行书《云起楼图》。左右边缘跋曰：元章为画学博士时所进御，元章状所谓珍图名画，须取裁圣鉴者也。后有朱象先印。此吾乡司求好古具眼，米画以此为甲观。又张君芑堂氏出所藏纸本小幅，展卷首便见大行书：“芑岷江还，舟次海应寺，国详老友过谈，舟闲无事，且索其画，遂率尔草笔为之，不在工拙论也。”三十六字，墨气奕奕，画之苍莽老笔，实是其书溢而为妙也。

## 履园画学

清钱泳撰

唐张彦远《名画记》云：“画者成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。发于天然，非由述作。”又曰：“象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似皆本于立意而归于用笔。”此千古不易之论也。故凡古人书画，俱各写其本来面目，方入神妙。董思翁尝言：“董源写江南山，米元章写南徐山，李唐写中州山，马远、夏珪写钱唐山，赵吴兴写苕雪山黄子久写海虞山是也。”余谓画美人者亦然。浙人像浙脸，苏人像苏粧，或各省画人物者，亦总是家乡面貌，惟用意临写，神采不殊。盖习见熟闻，易入笔端耳。犹之倪云林是无锡人，所居祇陀里，无有高山大林，旷途绝巘之观，惟平远荒山，枯木竹石而已。故品格超绝，全以简澹胜人。是即所谓本来面目也。若说病讨药，限韵赋诗，死法矣，安能妙乎

画当以山水为上，人物次之，花卉翎毛又次之。唐、宋之法以刻划为工，元、明之法以气韵为工。本朝恽南田则又以姿媚为工矣。然三者皆所难能也。

画家有南北宗之分，工南派者或轻北宗，工北派者亦笑南宗，余以为皆非也。无论南北，只要有笔有墨，便是名家。有笔而无墨非法也，有墨而无笔亦非法也。

国初王秋山、高其佩皆工于指头画，自此开端，遂遍天下，然赏鉴家所不取也。又有以指头书者，又有以箸削尖作字者，谓之借箸书。余谓凡此之类，皆不可以为训。书画二事，以笔写尚难于工，况以指、以箸耶？又如左手书

，足写书，或以口衔笔作书，俱不足为奇，吾所不取。犹之以鼻吹笙、笛，以足打十番，是皆求乞计耳，岂可谓绝技乎？

作伪书画者，自古有之，如唐之程修己伪王右军，宋之米元章伪褚河南，不过以此游戏，未必以此射利也。国初苏州专诸巷有钦姓者，父子兄弟俱善作伪书画。近来所传之宋元人，如宋徽宗、周文矩、李公麟、郭忠恕、董源、李成、郭熙、徐崇嗣、赵令穰。范宽、燕文贵、赵伯驹、赵孟坚、马和之、苏汉臣、刘松年、马远、夏珪、赵孟頫、钱选、苏大年、王冕、高克恭、黄公望、王蒙、倪赞、吴镇诸家，小条短幅，巨册长卷，大半皆出其手。世谓之“钦家款”。余少时尚见一钦姓者在虎邱卖书画，贫苦异常，此其苗裔也。从此遂闻风气，作伪日多，就余所见，若沈氏双生子老宏、老启、吴廷立、郑老会之流，有真迹一经其眼，数日后必有一幅，字则双钩廓填，画则模仿酷肖，虽专门书画者，一时难能。以此获巨利而愚弄人，不三十年，人既绝灭，家资荡尽。至今子孙不如流落何处，可叹也。《尚书》曰：“作德心逸日休，作伪心劳日拙。”此之谓与！

## 山南论画

清王学浩撰

作画第一论笔墨。古人云：“乾湿互用，粗细折中，笔之谓也。”用笔有工处，有乱头粗服处，至正锋侧锋，各有家数。倪高士、黄大痴俱用侧笔，及山樵、仲珪俱用正锋。然用侧者亦间用正，用正者亦间用侧，所谓意外巧妙也。用墨之法，忽乾、忽湿、忽浓、忽淡，有特然一下处，有渐渐渍成处，有淡荡虚无处，有沈浸浓郁处，兼此五者，自然能具五色矣。凡画初起时须论笔，收拾时须论墨。古人所谓大胆落笔，细心收拾也。

王耕烟云：“有人问如何是士大夫画曰，只一写字尽之。”此语最为中肯。字要写，不要描，画亦如之，一入描画，便为俗工矣。

张浦山云：“凡画须毛。”毛字从来论画所未及。作画时须意在笔先，或先画路迳，或先画水口，或树木屋宇，四面布置粗定，然后以山之开合向背凑之，自然一气浑成，无重叠堆砌之病矣。董宗伯云：“画须四面生来，不可一边生去”是也。《雨窗漫笔》云：“学不师古，如夜行无火。”遇古人真迹，以我之所得，向上研求，看其用笔若何？积墨若何？安放若何？出入若何？偏正若何？必于我有出一头地处，久之自与吻合矣。摹画之法此论最确。山之轮廓先定其劈破囫囵处，次看全幅之势，主峰多正，旁峰多偏，正峰须留脊，旁峰须向背。意到笔随，不能预定，惟善学者会之耳。



画石之法，方者用折，圆者用钩，顺其势也。

画中设色，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处，若使色自为色，笔墨自为笔墨，必至如涂涂附矣。

点苔最难，须从空坠下，绝去笔迹，却与擢不同。擢者秃笔直下，点者尖笔侧下。擢之无迹笔为之，点之无迹用笔者为之也。尝见黄鹤山樵《江山渔父图》，其点苔处粗细大小无一可寻笔迹，莫得从空坠下之法。及细阅耕烟、麓台之作，俱未空行绝迹，然后知此法之不传矣。

董宗伯云：“画以造化为师。”唐六如云：“画当为山水传神。”谈何容易何论前代本朝各家，即元季四家，亦只是笔墨精妙，未能为山水传神也。余家所藏北苑《平湖垂钓图》庶几近之。

青绿一道，王耕烟尝自谓静悟三十年，始尽其妙。此为深于甘苦之言，就余所见唐

之小李将军、宋之王晋卿画，觉耕烟之作犹逊一筹。盖小李之青绿作千年计，晋卿亦可六七百年，若石谷亦可三四百年，此其别也。

没骨法始于唐杨升，董文敏尝效其《峒关蒲雪图》卷，余病其少古意。后于毗陵华氏见其《雪中待渡图》，真是匪夷所思。文敏所仿，特用其画法耳，仍是文敏本色，非杨升后尘也。

椒畦先生少以辞翰名世，足迹半天下，晚年居乡，其胸中不可一世之概，皆发舒于笔下，故不犹乎人而独开生面也。诗文宗韩、杜，书法晋、唐，其画得娄东嫡派。中年以后，参宋、元而上，直入痴翁之室矣。炳从先生游时年已七十，筑室玉峰之阳，卖文奉母，不复作万里游，暇日出论画数则授炳曰：“六法一道，尽于此矣。宋元名迹，稀如星凤。”指窗外玉峰云：“此董北苑江南山粉本也，画惟一纵一横耳。汝其勉之。”炳追述遗训，谨志篇终。

道光二十六年元旦松江弟子颜炳

素养居画学钩深

清董棨撰

《尔雅》曰：“画，形也。”《说文》云：“形，象形也。”《释名》云：“画，挂也，以五色挂物象也。”古人作画，五采彰施，故晋唐诸公皆用重色，笔尚钩勒。至元人始尚水墨，而以高简为工，古意寢废矣。然赵文敏、文太史得意之作，犹见古人典型。

初学欲知笔墨，须临摹古人，古人笔墨，规矩方圆之至也。山舟先生论书，尝言帖

学在看不在临。仆谓看帖是得于心，而临帖是应于手。看而不临，纵观妙楷所藏，都非实学。临而不看，纵池水尽黑，而徒得其皮毛。故学画必从临摹入门，使古人之笔墨皆若出于吾之手，继以披玩，使古人之神妙，皆若出于吾之心。

朱子读书法曰：“凡书只贵读，读多自然晓。”仆谓凡画须要临，临多自然晓。又曰：“书读千遍，其义自见。”临画亦不外一熟字。

前贤云：“师古人而后师造化”，古人之法是用，而造化之象是体。古人之所画皆造化，而造化之显著，无非是画。所以圣人不言《易》而动静起居无在非《易》。画师到至极之地，而行住坐卧无在非画。

作画不多，识见不广，师傅不真，必执一己之见，妄为评论。每以虚灵为纤弱，著

眼为疏忽，沉厚为滞钝。反是则滞钝也而以为沉着，纤弱也而以为虚灵，疏忽也而以为萧散。见笑大方，不胜枚举。诚庄子所谓夏虫不可语冰者与。

画固所以象形，然不可求之于形象之中，而当求之于形象之外。如庖丁解牛，以神遇而不以目视，官知止而神欲行，殆斯意也。夫然则舍形象而求笔法，奈何必先知起讫之法：何谓起？如书家之书必勒，贵涩而迟。何谓讫？如书家之趯，须存其笔锋得势而出。起讫分明，则遇圆成圆，遇方成方，不求似而似者矣。然察之不精，辨之不明，仍堕恶道。白苧村桑者论胡、王二家画一篇，痛快淋漓，可为后来者警戒。

初学论画，当先求法，笔有笔法，章有章法，理有理法，采有采法。笔法全备，然后能辨别诸家。章法全备，然后能腹充古今。理法全备，然后能参变脱化。采法全备，然后能清光大来。羚羊挂角，无迹可寻。非拘拘于法度者所能知也，亦非不知法度者所能知也。

笔不可穷，眼不可穷，耳不可穷，腹不可穷。笔无转运曰笔穷，眼不扩充曰眼穷，耳闻浅近曰耳穷，腹无酝酿曰腹穷。以是四穷，心无专主，手无把握，焉能入门？博览多闻，功深学粹，庶几到古人地位。

知见日进于高明，学力日归于平实。

弄笔如丸则墨随笔至，情趣自来，故虽一色笔墨，而浓澹自见，绚烂满幅。彼以浓澹而论深浅，奚啻蝮与鸠，第如飞抢榆枋之乐。

书成而学画，则变其体不易其法，盖画即是书之理，书即是画之法。如悬针、垂露、奔雷、坠石、鸿飞、兽骇、鸾舞、蛇惊、纯岸、颓峰、临危、据槁，种种奇异不测之法，书家无所不有，画家亦无所不有。然则画道得而可通于书，书道得而可适于画，殊涂同归，书画无二。

腹槁不充，笔无适从，失之凝滞。起讫不明，手不虚灵，失之蹇钝。

凡作花卉飞走，必先求笔。钩勒旋转，直中求曲，弱中求力，实中求虚，湿中求渴，枯中求腴，总之画法皆从运笔中得来，故学者必以钩稿为先声。钩勒既熟，则停顿转折处处入彀，书家所谓屋漏痕、折钗股、印泥、划沙，随处布置，天成画幅，自得神妙境界，非十三科所可限也。

作画胸有成竹，用笔自能指挥。一波一折，一戈一牵，一纵一横，皆得自如。惊蛇枯藤，随形变幻，如有排云列阵之势，龙蛇凤舞之形，重不失板，轻不失浮，枯不失槁，肥不失甜，湔不失痴，无穷神妙，自到毫颠。心闲意适，乐此不疲，岂知寒暑之相侵哉？

何谓起讫曰欲左先右，欲下先上，勒得住，收得住，横挑侧出，无不得心应手。凡起笔有一定之法，而收笔则千变万化，为藤为干，为石为草，左盘右旋，横扫逆挑，重落轻提，偏锋侧出，笔随锋向，承接连绵，小章巨幅，粗勒细钩，无不以此法施之。彼以館[guǎn, 鬣-宾+黍]康[kāng, 黍+包]为工者，乌乎知。

书何有工致写意之别？夫书画尚同一源，何论同此画而有工致写意之别耶？要之画益工则笔愈见，笔法固无工粗之别，而赋色则有工粗之殊。然不可以笔法而论工粗也，画师与画工不同如此。

画固以逸品为上，然气息仍欲秣深沉厚。诗之疏放如摩诘，而句极高浑；清澹如襄阳，而别饶神韵；高洁如左、司而体极宏敞。如画家一邱一壑而魄力自具。坡翁谓绚烂之极归于乎澹是也。不然世之仿率笔者极以高士自命，此王觉斯寂寂无余情之诮，所由来也。

写山水以位置阔大、气象雄伟为主。若务求工细，已落四谛禅矣。然读杜子美《北征》等篇，而少府山林诗，娟秀鲜丽，亦不可废。昔高彦敬以简略取韵，倪高士以雅弱取姿。项春草小品妙境，高澹游逸笔尤佳。文人笔墨陶情，不可以一格例也。

画贵有神韵，有气魄，然皆从虚灵中得来，若专于实处求力，虽不失规矩而未知入化之妙。

麓台先生评梅壑太生，石谷太熟。方樗翁夫子以为梅壑画不可不生，石谷画不可不熟，诚然夫子之言乎。今人讲钩勒者失之空滑，皴擦失之甜俗，鲜有不入恶道。

临摹古人，求用笔明各家之法度，论章法知各家之胸臆，用古人之规矩而抒写自己之性灵，心领神会，直不知我之为古人，古人之为我，是中至乐，岂可以言语形容哉！

前明张丑论云林画，无一笔不从口出，故能色泽腻润，此真欺人语也。至今论画者藉此以赞叹古人，徒贻识者所笑耳。

## 谿山卧游录

清盛大士撰

士大夫之画所以异于画工者，全在气韵间求之而已。历观古名家，每有乱头粗服不求工肖而神致隽逸，落落自喜，令人坐对移晷，倾消尘想，此为最上一乘。昔人云：画秋景惟楚客宋玉最佳。“家慄兮若在远行，登山临水兮送将归。”无一语及秋，而难状之景自在言外。即此可以窥画家不传之秘。若刻意求工，遗神袭貌，匠门习气，易于沾染，慎之慎之。

书画本出一源，昔圣人观河洛图书之象，始作八卦。有虞氏作绘作绣，以五彩彰施于五色。日月、星辰、山龙、华虫之属，稽其体制多取象形。书画源流，分而仍合。唐人王右丞之画，犹书中之有分隶也。小李将军之画，犹书中之有真楷也。宋人米氏父子之画，犹书中之有行草也。元人王叔朋、黄子久之画，犹书中之有蝌蚪篆籀也。夫书至苏、黄、米、蔡，纵横挥擢，变化淋漓，而于晋人之余风则渐远焉。画至倪、黄、吴、王，千态万状，阳开阴合，而于唐人之余风则渐远焉。近日俗画专尚匀净配搭，字画大小疏密悉中款式，书非不工也，而其俗在骨不可复与之论书矣。近日俗画专肖形模，如小女子描钩花样，一笔不苟，画非不工也，而生气全无，不可复与之论画矣。故初学画者，先观其有生气否。

画有七忌，用笔忌滑软，忌硬，忌重而滞，忌率而溷，忌明净而膩，忌丛密而乱。又不可有意着好笔，有意去累笔，从容不迫，由澹入浓。磊落者存之，甜熟者删之，纤弱者足之，板重者破之，则觚棱转折自能以心运笔，不使笔不从心。

画有三到：理也，气也，趣也。非是三者不能入精、妙、神、逸之品。故必于平中求奇，纯绵裹铁，虚实相生。学者入门务要竿头更进，能人之所不能，不能人之所能，方得宋元三昧，不可少自足也。此系吾乡王司农论画秘诀，学者当熟玩之。

画有六长：所谓气骨古雅，神韵秀逸，使笔无痕，用墨精彩，布局变化，设色高华是也。六者一有未备，终不得为高手。

画有四难：笔少画多，一难也；境显意深，二难也；险不入怪，平不类弱，三难也；经营惨澹，结构自然，四难也。

东坡诗云：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。”不知此旨者，虽穷年皓首罕有进步。又坡翁题吴道子、王维画云：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子俱神俊，又于维

也敛衽无间言。”此时极写道上之雄放，“当其下手风雨快，笔所未到气已吞，”是何等境界？乃至摩诘只写其诗境之超，画在不言之表，而其服膺无间者，在此不在彼，此其善于论画者也。

凡学画者得名家真本，须息心静气再四玩索，然后含毫伸纸，略取大意，兴之所到，即彼疏我密，彼密我疏，彼澹我浓，彼浓我澹，皆无不可。不必规规于浅深、远近、长

短、阔狭间也。久而领其旨趣，吸其元神，自然生面顿开。学者见古人名迹，或过眼即弃，或依样钩摹，胥失之矣。

国初画家首推四王，吾娄得其三，虞山居其一。耕烟散人少受业于染香庵主，又习闻烟翁绪论，则虞山宗派原不离娄东一瓣香也。耕烟资性超俊，学力深邃，能合南北画宗为一手，后人不善学步，仅求之于烘染钩勒处，而失其天然宕逸之致，遂落甜熟一派。忆余初弄笔亦从耕烟入手，虞山吴竹桥仪部蔚光谓余曰：“耕烟派断不可学，近日流弊更甚，子其戒之！”余初不以为然，数年来探讨画理，乃知此言不谬。不学耕烟固无以尽画中之奥窔，若初学先须放空眼界，导引灵机，不宜专向耕烟寻蹊觅迳，同于东施之效颦。

麓台司农论画云：“明末画中有习气，以浙派为最，至吴门、云间，大家如文、沈，宗匠如董，贗本混淆，竟成流弊。”近日虞山、娄东亦有蹊迳，为学人采取，此亦流弊之渐也。

司农又云：“意在笔先，为画中要诀。”作画者于画时要安闲怡适，扫尽俗肠，次布疏密，次别浓澹，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑泊。若毫无定见，布树列石，逐块堆砌，扭捏满纸，意味索然，便为俗笔矣。今人不谙画理，但取形似。墨肥笔浓者谓之浑厚，笔瘦墨澹者谓之高逸，色艳笔嫩者谓之明秀，皆非也。总之古人位置紧而笔墨松，今人位置懈而笔墨结。以此留心，则甜、邪、俗、赖不去而自去矣。

又云：“设色者所以补笔墨之不足，显笔墨之妙。”今人每不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨。不合山水之势，不入绢素之骨，但见红绿火气，可惜可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出，则色由气发，不浮不滞，自然成文。至于阴晴显晦、朝光暮霭、岚容树色，须于平时留意。澹妆浓抹，触处相宜，是在心得，非成法之可定也。

司农画法吾乡后进皆步武前型，然不善领会，则重滞窒塞，亦所不免。盖无炼金成液之功，则必有剑拔弩张之象。无包举浑沦之气，则必有繁复琐碎之形。司农出入百家，成此绝诣，今人专学司农，不复沿讨其源流，是以形体具而神气耗也。天下几人学杜甫，谁得其神与其骨？夫杜陵所推为诗圣者，上至三百篇，下至汉、魏、六朝，无所不学，然后有此神骨。作画亦然，先于神骨

处求之，则学司农者不可不兼综诸家，以观其会通矣。

诗画均有江山之助，若局促里门，踪迹不出百里外，天下名山大川之奇胜，未经寓目，胸襟何由而开拓！

画有士人之画，有作家之画。士人之画妙而不必求工，作家之画工而未必尽妙。故与其工而不妙，不若妙而不工。

云间双鹤老人沈师峰宗敬笔意超古，不入时目，然苍而弥秀，枯而弥腴，南宗一大家也。尝言画有以邱壑胜者，有以笔墨胜者。胜于邱壑为作家，胜于笔墨为士气。然邱壑停当而无笔墨，总不足贵。故得笔墨之机者，随意挥洒，不乏天趣。

元倪云林、王叔明、吴仲圭、黄子久四家皆出于董、巨。董、巨在宋时已脱去刻划之习，为元人先路之导。赵吴兴集唐宋之成，开明人之迳。双鹤老人谓其工细苍秀，兼擅胜场。洵未易学也。明人喜学松雪而得其神髓者，惟六如居士耳。国初多宗云林、大痴，名流蔚起。承学之士，得其一鳞片爪，亦觉书味盎然。

双鹤老人云：“文、沈、唐、仇为明四大家。仇画极工细，宜接小李将军及北宋诸子，而用笔有致，非描摹时手可以乱真，然予不愿为也。石田笔墨苍古，幼尝临仿。六如兼宋、元法而笔意秀逸，超宋格而参元意，予窃慕焉。若文待诏则非三子可比。至于董文敏则又自出机杼，几欲目无前人。若平心而论，不及古人处正多，但用笔有超乎古人之妙者，乃其天资独具耳。”

又云：“云林、伯虎笔情墨趣，皆师荆、关而能变化之，故云林有北苑之气韵，伯虎参松雪之清华。其皴法虽似北宗，实得南宗之神髓者也。”

画家惟眼前好景不可错过，盖旧人稿本皆是板法，惟自然之景，活泼泼地。故昔人登山临水每于皮袋中置描笔在内，或于好景处见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意。登楼远眺，于空阔处看云彩，古人所谓天开图画者是已。夫作诗必藉佳山水，而已被前人说去，则后人无取赘说。若夫林峦之浓澹浅深，烟云之灭没变幻，有诗不能传而独传之于画者，且倏忽隐现，并无人先摹叶子，而惟我过之，遂为独得之秘，岂可覩面失之乎？若一时未得纸笔，亦须以指画肚，务得其意之所在。

用墨须有乾、有湿，有浓、有澹。近人作画有湿、有浓、有澹而无乾，所以神采不能浮动也。古大家荒率苍莽之气，皆从乾笔皴擦中得来，不可不知。

作画苍莽难，荒率更难，惟荒率乃益见苍莽。所谓荒率者，非专以枯澹取胜也。钩勒皴擦皆随手变化而不见痕迹。大巧若拙，能到荒率地步，方是画家真本领。余论画诗有云：“粉本倪、黄下笔初，先教烟火气全除。荒寒石发千丝乱，绝似周、秦篆籀书。”颇能道出此中胜境。

画以墨为主，以色为辅。色之不可夺墨，犹宾之不可溷主也。故善画者青绿斑斓而愈见墨采之腾发。

作画忌用矾纸，要取生纸之旧而细致者为第一。若纸质粗松，灰涩拒笔，皆不可用，然比矾纸则犹为彼善于此。盖惯画灰涩粗松之纸，一遇佳纸，更见出色。若惯用矾纸，则生纸上不能动笔矣。

作诗须有寄托，作画亦然。旅雁孤飞，喻独客之飘零无定也。闲鸥戏水，喻隐者之徜徉肆志也。松树不见根，喻君子之在野也。杂树峥嵘，喻小人之暱比也。江岸积雨而征帆不归，刺时人之驰逐名利也。春雪甫霁而林花乍开，美贤人之乘时奋兴也。

虞山画派以耕烟为宗，杨西亭亲受业于耕烟，可谓得其具体。墨井道人吴历笔墨之妙，戛然异人。余于张氏春林仙馆中见其《霜林红树图》，乱点丹砂，灿若火齐，色艳而气冷，非红尘所有之境界。虞山人多学耕烟，而墨井无人问津。盖耕烟之笔易摹，墨井之神难肖。耕烟易悦时目，墨井难遇赏音也。王司农尝评墨井之画太生，耕烟之画太熟。又云：近代作者惟有墨井一人。然则学耕烟不成，流为甜熟。学墨井不成，犹不失为高品也。墨井道人字渔山，亦廉州之高弟。

耕烟集宋、元之大成，合南北为一宗，法律则精深静细，气韵则疏宕散逸。其在明四大家则惟六如居士相与颉颃，石田则逊其秀逸，十洲则让其超脱，衡山更退避三舍矣。今之学耕烟者仅求之一邱一壑间，而失其天生之气骨，此如西子工鬢，出于无意，不能禁人之不效，又乌能教人之尽如其工哉！

江左画家擅门业者，吾乡王氏外，惟毘陵恽氏为极盛。香山老人苍浑古秀，出董、巨而入倪、黄。南田翁花卉写生空前绝后，然其山水，飘飘有凌云气，真天仙化人也。后人世其家学者，指不胜数。又有女史名冰字清於，与怀娥、怀英先后擅美。近闻完颜夫人字珍浦，博雅工诗文，兼长绘事。余友洁士徵君秉怡之妹也。余恨不度亲见其笔墨。

然恽氏一门才俊，东南竹箭灵秀所鍾，其信然矣。

画固首取气韵，然位置邱壑，亦何可不讲。譬如人家屋宇堂奥前后颠倒，虽文榱雕甍，庸足道乎故江上外史云：“画工有其形而气韵不生，士夫得其意而位置不稳。前辈脱作家习，得意忘象。时流托士夫气，藏拙欺人。惟神明于规矩者，自能变而通之。”故又云：“善师者师化工，不善师者抚缣素。拘法者守家数，不拘法者变门庭。”

画中诗词题跋，虽无容刻意求工，然须以清雅之笔，写山林之气。若抗尘走俗，则一展览而庸恶之状不可向迳。溪山虽好，清兴荡然矣。石田画最多题跋，写作俱佳。十洲画惟署实父仇英制，或只用十洲印记，而不署名。且古人

名画往往有不署姓氏者，不似今人之屑屑焉欲见知于人也。人各有能有不能，或长于画而短于诗，或优于诗词而拙于书法，只可用其所已能，不可强其所未能。果有妙画，即绝无题跋，何患不传若其题画行款，须整整斜斜，疏疏密密，真书不可失之板滞，行草又不可过于诡怪，总在相山水之布置而安放之，不相触碍而若相映带，此为行款之最佳者也。

严沧浪以禅定喻诗，标举兴趣，归于妙悟。其言适足为空疏者藉口。古人读破万卷，下笔有神，谓之诗有别肠非关学问可乎。若夫挥毫弄墨，霞想云思，兴会标举，真宰上诉，则似有妙悟焉。然其所以悟者，亦由书卷之味，沉浸于胸，偶一操翰，汨乎其来沛然而莫可御，不论诗文书画，望而知为读书人手笔。若胸无根柢，而徒得其迹象，虽悟而犹未悟也。

米之颠，倪之迂，黄之痴，此画家之真性情也。凡人多熟一分世故，即多生一分机智。多一分机智，即少却一分高雅。故颠而迂且痴者，其性情于画最近。利名心急者，其画必不工。虽工必不能雅也。古人著作藏诸名山，传之其人，曷尝有世俗之见存乎

郎芝田云：“画中邱壑位置，俱要从肺腑中自然流出，则笔墨间自有神味也。若从应酬起见，终日搦管，但求蹊迳而不参以心思，不过是土木形骸耳。”从来画家不免此病，此迂、痴、梅、鹤所以不可及也。

又云：“蓝田叔、戴文进画家之功力尽矣，李檀园、程孟阳画家之风致尽矣，四者合而为一，其神味当又何如耶？”

又云：“古人以烟云二字称山水，原以一钩一点中自有烟云，非笔墨之外别有烟云也。若仅将澹墨设色烘染而成，便是画工俗套。”

凡刻期索画，必是天下第一俗人，若如期作画，又是画师中第一贱工。予画甚不工，然终不肯为人服役。客有索画者，阅数日而催促之，则满拟今日即画而必迟之数日矣。且败兴之后必无佳笔，故虽迟久而终不动笔也。不但画也，即求诗文者，亦断无刻期促迫之理。

凡作诗画俱不可有名利之见，然名利二字亦自有辨。“山中何所有，坟上多白云。只可自怡悦，不堪持赠君。”自是第一流人物。若夫刻意求工以成其名者，此皆有志于古人者也。近世士人沉溺于利欲之场，其作诗不过欲干求卿相，结交贵游，弋取货利，以肥其身家耳。作画亦然，初下笔时胸中先有成算，某幅赠某达官必不虚发，某幅赠某富翁必得厚惠，是其卑鄙陋劣之见，已不可响迳，无论其必不工也，即工亦不过诗画之意耳。

画中之山水酒文中之散体也，画中之花卉、翎毛、人物，犹文中之骈体也。骈体之文，烹炼精熟，大非易事。然自有蹊迳可寻，犹之花卉、翎毛、人物，自有一定之粉本，即白描高手，亦不能尽脱其程簿。若倪、黄、吴、王诸大



家山水，此即韩、苏之文，如潮如海，惟神而明之，则其中浅深布置、先后层次，得心应手，自与古合。使仅执一笔二笔以求之，失之理矣。

作画起手须宽以起势，与奕棋同，若局于一角，则占实无生路矣。然又不可杂凑也，峰峦拱抱，树木向背，先于布局时，安置妥贴。如善奕者落落数子，已定通盘之局。然后逐渐烘染，由澹入浓，由浅入深，自然结构完密。每见令人作画有不用轮廓而专以水墨烘染者，画成后但见烟雾低迷，无奇矫耸拔之气。此之谓有墨无笔，画中之下乘也。

耕烟画设色纤膩，司农画神气重滞者，皆为贗品。或题款与印章皆逼真，而其画则贗者，乃是门下士代作，如杨西亭、王东庄、李匡吉诸家是也。较之近人贗作，则迥胜矣。且有款印皆真，画未尽出色，而游行自在，兼有意趣者，特当时不经意之作，其风骨与人迥不同耳。

### 小蓬莱阁画鉴

清李修易撰

近世论画，必严宗派，如黄、王、倪、吴知为南宗，而于奇峰绝壁即定为北宗，且若斥为异端。不知南北宗由唐而分，亦由宋而合。如营邱、河阳诸公，岂可以南北宗限之吾辈读书弄翰，不过抒写性灵，何暇诃及某家皴某家点哉？老子曰：“上德不德，是以有德。下德不失德，是以无德。”吾愿学者勿拘拘于宗派也。

或问均是笔墨，而士人作画，必推尊南宗何也？余曰：“北宗一举手即有法律，稍觉疏忽，不免遗讥，故重南宗者，非轻北宗也，正畏其难耳。约略举之，如山无险境，树无节疤，皴无斧劈，人无眉目，由淡及浓，可改可救，赭石螺青，只稍轻用。枝尖而不劲，水平而不波，云渍而不钩，屋朴而不华，用笔贵藏不贵露。皆南宗之较便也。”

逸格之目，亦从能品中脱胎，故笔简意赅，令观者兴趣深远，若别开一境界。近世之淡墨涂鸦者，辄以逸品自居，其自欺抑欺人乎！

山水之有酝酿，南宗固胜于北宗，平淡天真，自饶奇趣，若北宗非工致之极，难见雅驯。然今之学南宗者，不过大痴一家，大痴实无奇不有，而学者又仅得其一门。盖耳目为董尚书、王奉常所囿，故笔墨束缚，不能出其藩篱。

余每喜以北宗邱壑，运南宗笔墨，盖恐流于率意也。山水自画禅室说法，人皆奉为圭臬，迄今未变。若能于营邱、河阳两家准酌古今，定其指归，画法当变而愈上，知其解者，不易得也。

浙派之失有四：曰硬，曰板，曰秃，曰拙。肇于戴进，成于蓝瑛。山川钝

滞，印定后人心手。自恽、吴二君出，一洗积习，直欲唤醒古人。

元季四大家，浙人居三，惟倪为江南无锡人。又有赵吴兴为一代冠冕，至国朝四王、恽、吴皆属江南，吾浙无一人可与抗衡。甚矣习气之误人不浅也！

洪谷子尝嗤道子有笔无墨、项容有墨无笔，盖洪谷以有笔有墨自居也。仆谓道子善于用笔，项容善于用墨。二子手迹，虽未能目击，若竟斥为无墨无笔，论画不已苛乎！

米老谓右丞之迹，殆如刻画，真堪一笑。倪迂谓子久不能梦见房山，特有笔意。此皆名士习气，不得谓衷言也。大都善用墨者鄙青绿，喜枯寂者厌层叠。嗜好既殊，笔迹亦异。如诗之有陶、谢、李、杜，书之有欧、虞、褚、薛。各立门庭，乌可以优劣论哉？

赵魏公禀质英俊，作青绿山水，别具一种妩媚可人意。昔人每以比高房山，谓元季四家所自出。以予观之，房山虽气体高迈，究非魏公敌也。

倪迂自题画云：“非近日王蒙辈所能梦见。”而题王画则又云：“王侯笔力能扛鼎，五百年来无此君。”或曰：“云林何前倨而后恭也？”余谓云林乃元季萧散之士，当画毕时，自鸣得意，猝作无顾忌语。及览王迹，又非时史所能企及，遂作悦服语。时移境迁，本无定论。且天下惟不服人，乃能真服人者也。昔庾征西不服逸少，有家鸡野鹜之诮。后以为伯英再生。吴道子不服张僧繇，曰：“浪得名耳。”已而坐卧画下三日不忍去。其自相刺谬，不与元镇一辙乎？

昔沈石田摹云林笔，其师赵同鲁呼曰：“又过矣，又过矣。”浙江和尚一生学云林，新安画家多宗之。张瓜田见倪真迹，谓犹在门外，当以董香光为法。则沈与董之相去，何可以道里计哉？不知画无论繁简，要有其趣。仿古人而兴趣不合，所谓觑面千里，冰炭不杂也。石田之老笔密思，与云林之疏散萧远者，趣不同耳。假使仲圭在前，又将引石田为知己，香光不瞠乎后尘耶？

吾家檀园老人笔墨清超，不事刻苦，如华严楼阁，弹指即现。若实父仇英譬作室者，纸、壁、木、石，一一俱就平地筑起，及其成功，则又如齐云、落星，缥缈在天际矣。此士夫作家之别也。董文敏云：“禅定积劫，方成菩萨。非如董、巨、米三家，可一超宜入如来地步。”檀园殆三家之苗裔与

李焘古为南宋画院中人，气体不甚高雅，而位贵蹊迳特胜。至六如居士冈峦林樾，天趣飞翔，用其意而稍变其法，不愧冰寒之誉。

沈石田先生笔情磊落，不假妆点，与文、唐二公各闢门庭，同时媲美，正如邢夫人衣故衣，不以罗绮减其丰姿，骨气自是不凡也。

画至逸品，难言之矣。当令惜墨如金，弄笔如丸，骨戛青玉，身入明境，乃为庶几。若论高远闲旷之致，又如登黄鹤楼，亲听仙人吹笛，一时寄托

，不在人间世。

佛者苦梵网之密，逃而为禅。仙者苦金丹之难，逃而为玄。儒者苦经传之博，逃而为心学。画者苦门户之繁，逃而为逸品。夫画小技耳，不追宗宋元，乌能大其识不经营局势，乌能矩其步？区区门凑接泊，即指为赵、高、倪、黄衣钵之真传，吾不信也。虽然，人各异禀，才各异品，秣郁者鄙寂哀，清空者恶繁褥。古今人见不相违，同归于是已耳。

写山水无不各有性情，特不能离荆、关、董、巨、赵、高、倪、黄范围耳。未有学古而不化者也。若徒恃稿本中求生活，正苏长公所云求形似者矣。

高逸一种，不必以笔墨繁简论也。总须味外有味，令人嚼之不见，咽之无穷。

山水之有气韵，张瓜田亦详论之矣，而人往往以烟云当之。不知烟云犹可迹求也，气韵不可迹求也。米家之淋漓吞吐，人知有气韵矣，而倪氏之渴笔俭墨，何尝无气韵耶？山水知有气韵矣，而花草何尝无气韵耶？花草知亦有气韵矣，而字与诗何尝无气韵耶？当求诸活泼泼地。瓜田谓有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者，惟无意者之说为最当。恽正叔云：“今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处。”可谓善言气韵者矣。

恽正叔云：“昔滕昌祐常于所居多种竹、石、杞、菊，以资画趣”，此言写生也。夫一树一石尚有生生不息之机，况江山之寥廓乎昔范华原师洪谷，常叹曰：“师其人，不若师造化。”乃卜居终南太华，遍观奇胜，业遂大进。论者谓得山之气骨，可与关、李相抗。

东坡诗：“论画以形似，见与儿童邻。”而世之拙工，往往借此以自文其陋。仆谓形似二字，须参活解，盖言不尚形似，务求神韵也。玩下文“作诗必此诗，定知非诗人”，便见东坡作诗，必非此诗乎。拘其说以论画，将白太傅“画无常工，以似为工”、郭河阳“诗是无形画，画是有形诗”，又谓之何？

陈章侯题画云：“倪老数笔，都有部署法律。大小李将军、营邱、伯驹诸公，虽千门万户，都有韵致。”眉公谓：“宋人不能单刀直木，不如元画之疏。”非定论也。今人不师古人，恃数句举业短钉，或细小浮名，便挥笔作画，笔墨不暇责也，形似亦不可得而比拟，哀哉。章侯放士，共持论颇涉牢骚，而于画理具有见解。大抵享大名者，天分既高，学力兼到。然余窃观世之操笔作画者，有攻苦一生而终讫于无成。有偶尔涉猎，即有会心者。恨不起章侯而问之。

王觉斯论画云：“画寂寂无余情，如倪雲林一流，虽略有淡致，不免尪羸病夫，奄奄气息，即谓之轻秀，薄弱甚矣。大家弗然，以境界奇创，然后生以气韵，乃为胜可夺造化。”予谓山水中不可少倪迂一格，不得谓舍迂外别无秀

逸之品也。孟津笔墨酣暢，故持论如此。

宋漫堂云：“近世画家，专肖南宗。而置华原、营邱、洪谷、河阳诸大家，是特乐其秀润，惮其雄奇，予未敢以为定论也。不思史中迁、固，文中韩、柳，诗中甫、愈，近日之空同、大复，不皆北宗乎？”牧仲善画，精鉴别，其特论如此，真得饮水思源之义，足振聋点聩，余深服之。然吾恐今之渴笔俭黑，强作解人，而自鸣得意者，皆掩耳而急走矣。

凡画之沉雄萧散，皆可临摹，唯一冷字，则不可临摹。而今人竟以倪高士一邱一壑当之，不知青绿泥金，何尝不可作冷字观哉？但看其人之胸次何如耳。

画以熟中带生，乱中见整为胜。若一味圆稳工细，反无兴致。此二语，古人言之详矣。人自不用心体帖耳。

评文而至荒率生拙，其文不足观矣，惟作画则不然。正求其荒率生拙四字，恐不易得。

王石师作画，善于用拙，华秋岳长于用巧。同时两家而用笔迥异。余谓山水当拙胜于巧，花卉当巧胜于拙。故张瓜田论秋岳山水，过于求脱，反有失处。

学画须辨似是而非者，如甜赖之于恬静也，尖巧之于冷隽也，刻画之于精细也，枯窘之于苍秀也，滞钝之于质朴也，怪诞之于神奇也，臃肿之于滂沛也，薄弱之于简淡也。

失之毫厘，谬以千里，学者其可忽诸。

古人不可复作矣，见古人之笔墨，如对古人也。用笔若何？用墨若何？设色若何？直陈于卷轴，而一无所隐。世之朝夕讨论者，又不一其人。然犹熟视无亲，覩面千里，噫一艺之微，已觉授受之难也。

画山水难言之矣。树石苔草，在此处则为仙笔，在彼处即成败笔者，其理不堪为不知者道也。南田翁谓天下事不可使人疑，惟画理当使人疑，又当使人疑而得之。知言哉。

善将者步伍肃穆，剑戟森严，屹然不动。及两军对垒，阵号长蛇，声东击西，首尾相应。此兵家之妙于布势也。画家亦莫妙于布势。发端混囿，逐渐破碎，收拾破碎，复还混囿。流灏气，粉虚空，无一笔苟下。

邱壑不必过于求险，险则气体不能高雅。此嫩瓚之所以独绝今古也。

画山水之于蹊迳，未务耳。笔墨板滞，虽倪、黄章法，犹然俗品。然亦不可舍蹊迳而言笔墨也。布置失宜，开合无法，即笔有秀韵、墨具五色，亦复无益。盖画之有蹊迳，如书之有结构，文之有柱意也。学者其可忽乎哉？

散笔之法，有元始创，宋以前无此说也。唐、宋人作画，必先立粉本，惨

淡经营，定其位置，然后落墨。若元人随钩随皴，初无定向，有不足处，再以焦墨破之。亦不拘定轮廓，所谓散也。顾学宋必失之匠，而学元者又失之野。如以唐之韵行宋之板，以宋之格行元之散，则大成矣。何今人之不如古人哉？

名手作画，固人所乐为临摹者也，然只学其大意耳。今人于邱壑位置，不爽尺寸，而于笔墨之精微，反置之度外。甚者并其题句而亦录之，此等临画，正如王处仲在石家如厕，居然换新衣走出光景，特不免为二婢背议耳。

论进境，临画决不如看画。遇古人名迹，不必留心位置，但当探讨笔墨，嘘吸其神韵，以广我之见解，所谓食古而化也。若临摹必求形似，虽神似终不离乎形似。此初学之功，非入门以后之学也。故王司农云：“山水奇者，不在邱壑，而在气韵间。”今人但于邱壑求之远矣。

作画无论山水、人物、花鸟，大都工细较率笔为难，何也？率草易见生趣，工细易近板俗也。李将军金碧楼台，黄要叔双钩重染，皆非数十年苦心孤诣，不能臻此神妙。写意点簇者，无作欺人语，甘苦当自知之。

或谓工细可以学力，写意必赖天资，乃更不然。杜拾遗诗中之圣，法律森严，李供奉诗中之仙，出口成章。皆冰雪聪明，读破万卷书过来，特面目不同耳，岂得以优劣论哉！

画至神妙，不可以学习求也，而又离学习不得。惟胸无尘滓，举头天外，庶几近之。夫玉，物之至坚也，而宋人能镂以为叶。风，物之至微也，而纪昌能贯其心。薪，炊餐所需也，而荀勖能知其劳。[（狂-王）+員]，诡顽之兽也，而弋人能导其舞。此皆运于心手，不离人事。董、巨、倪、黄诸公，若有意，若无意，寥寥天壤，俯仰古今，墨苑中赖有此数人耳。

## 学画杂论

清蒋和撰

### 立意

未落笔时先须立意，一幅之中有气、有笔、有景，种种具于胸中，到笔着纸时，直追出心中之画，理法相生，气机流畅，自不与凡俗等。

### 章法

山峰有高下，山脉有勾连，树木有参差，水口有远近，及屋宇、楼观布置各得其所，即是好章法。尝论《玉版十三行》章法之妙，其行间空白处，俱觉有味，可以意会不可言传，与画参合亦如此。大抵实处之妙皆因虚处而生，故十分之三天地位置得宜，十分之七在云烟锁断。

章法未到而笔法到者，如升堂而未入室。笔法未到而章法到者，画必脱稿

于古人。

笔法论一笔两笔言其始，章法论全篇巨幅论其终。笔法须细玩，章法一理而知。笔法在纯熟，章法在布置。

### 剪裁

游观山水见造化真景可以入画，布置落笔，必须有剪裁，得远近回环映带之致。如江文通《登香炉峰》诗：“日落长沙渚，层阴万里生。”长沙去庐山二千余里，香炉峰何缘见之？孟浩然《下赣石》诗：“暝帆何处泊？遥指落星湾。”落星在南康府去赣亦千余里。《渔洋诗话》：“古人诗只取兴会超妙，不似后日章句但取里数。”今论画须剪裁，略似斯意。

看画亦须得剪裁法：即刘道醇所谓“无墨求染，平画求长”是也。

### 收放

字有收放，画亦有收放。当收不收，境界填塞，当放不放，境不舒展。

### 意到理到

画者理也，意也，梅道人诗：“诗中传画意。”得其意而已足，才着相便俗气。吴融诗：“良工善得丹青理。”

### 分别土石

诸名家画法不同，山石形势皴法各具，而土坡远山，其用笔墨则一也。不明此理，以土坡亦作皴法，必至土石不分，其误已不自今人始。

### 用稿

学画先须临摹树石，勾勒山石轮廓，俱须得势。用笔简老既能得势，须得相生之道，必以熟为主。先将大幅按图勾摹，熟后便能离古法而自出新意。若勾勒未熟，漫出新裁，必有牵强处。学习须从规矩入，神化亦从规矩出，离规矩便无理无法矣。初时不可立论高远，以形似为可薄，取古画笔墨之苍劲简老者学之，须数年之功可到，从此精进，超乎象外，庶几得之。

### 日影

《尔雅》：“山西曰夕阳，山东曰朝阳，朝阳旦见日出，夕阳暮见日入。”如画暮景当面有山，从山旁平远窥后日落，则正面之山便不得有返照，只于近处边旁烘染一角耳。朝阳景意亦如之，故画朝阳夕阳景，必先位置画日处。

### 云

浓墨烘云，间亦有之，浓处少，淡处多，浓处数点，淡墨渐渍。董思翁有此画法。

### 石

画石以棱角见锋芒，以皴擦分平侧，以笔力取骨气。

### 取胜

每作画一幅，必得有取胜之道。或以笔胜，或以墨胜，或以色胜，或以景胜，得一已可见长，兼备尤为神手。

### 树石虚实

树石布置须疏密相间，虚实相生，乃得画理。

近处树石填塞用屋宇提空，远处山崖填塞，用烟云提空。是一样法。

树石排挤以屋宇间之，屋后再作树石，层次更深。知树之填塞间以屋宇，须知屋宇亦是实处，层崖累积以烟云锁之，须知烟云之里亦是实处

### 名目

前人画长卷巨册，其篇幅章法不特有所摹仿，意境各殊，即用一家笔法，其中有岩、有岫，有穴、有洞，有泉、有溪，有江、有濑，自然邱壑生新，变化得趣。若不分名目，徒以树石积累，敷衍成章，又何游观之足尚乎？

### 水村图

山水篇幅以山为主，山是实，水是虚。画水村图，水是实而坡岸是虚。写坡岸平浅远淡，正见水之阔大。凡画水村图之坡岸，当比之烘云托月。

### 画不可用意者

深山穷谷之中，人迹罕到。其古柏寒松，崩崖怪石，如人之立者、坐者、卧者，如马者、如牛者、如龙者、如蛇者，形有所似，不一而足，不特因旅客久行山谷心有所疑而生，亦山川之气、日月之华积年累月，变幻莫测，有由然也。此景最难入画，须如宋恪不假思索，随意泼墨，因墨之点染成画，庶几得之。若有意便恶俗。

### 林木窠石

山水有气势，林木有机趣。山水章法在冈脊高下左右得宜。林木章法只在平处穿插。林木窠石与山水别派。林木取高下偃仰错综之致，略画平远或远坡取映带收缩耳。

其用笔或苍古，或秀劲，当与书法相参。思翁论士人作画，当以草隶奇字之法为之。此语尤宜于写林木也。庸史于山水尚可依样描摹，画林石则骨髓暴露矣。

名家写山水者，俱善作林木窠石，如黄之萧散，米之点缀，李之渊微，皆于山水之外别具风规，其笔墨无不合山水之意趣。名家之写山水，各具真形，如元晖仿南徐山，子久海虞山，难以枚举。其林石亦即其目之所遇为之。《蒋氏游艺秘录》

### 画耕偶录论画

清邵梅臣撰

画道本闲家具耳，当有意无意，求天趣于笔墨之外，能与古人合，亦能与古人离。斯能食古而不为古哽者。

笔墨间神与趣会，书画妙境也。古人作画，用笔润而用墨乾，粗、细、浓、淡各有妙诀。余能领会，而笔墨神趣，终不能得古人万分之一。

画笔宁拙毋巧，作写意画，尤不可以南北宗派横于胸中，致堕恶道。

粗细繁简，各有妙处，惟离俗当远。宁可使今人骂，不可使古人笑。

细有笔力，粗有法则。神与古合，法与古离。时下“荆”、“关”，谁可语此

稀奇古怪，我法我派。一钱不值，万钱不卖。

奇怪不悖于理法，放浪不失于规矩，机趣横生，心手相应，写意画能事毕矣。

此幅成，或问余得意否余曰：“天下事大抵当局人无不得意者，自写自作，自以为是，亦人情也。”昨日友人陈鹤庄以文示余，小有訾议，鹤庄不服。余笑曰：“人苦不自知，譬气泄时，从无自掩其鼻者。”鹤庄大笑而去。

古人写意画多用浓墨，以纸色易变，着墨太淡，十数年后笔墨皆为纸色所掩，不可不知。

近人诗曰：“画好时防俗手题。”古人佳画往往被俗手题坏。真大恨事。

五代前无水墨画，五代后虽有用纯墨作画者，粗笔则竟用浓墨，细笔亦必由淡而浓，至精神饱满，气味醇厚而后已。不似今人但以淡墨一扫了事，谓之乾净，然乎否乎？

昔王僧虔云：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍古人。”画亦然。今人但以形质论画，有擅名一世，不知何谓神采者。余自韶龆学画几三十年，于古人神采之妙，专精求之，形质相兼，则吾未能信也。

明娄坚尝言：“字画小技耳。然而不精研则心与法不相入，何由通微？不积习则手与心不相应，何由造妙？师法须高，骨力须重，已识其源，虽师心而暗和，强摹其迹，纵肖貌而实乖。”余欲以此数语，持赠留心绘事者。

古名家笔墨夙有天工。余九岁学画雪竹，山阴鲁南台先生见之云：“姿格清劲，但须秃笔五百枚，自可超神入画。”今三十一年矣，秃笔何止五百枚，然而神化之境，如海上三山，犹望而不可即也，何也？天分不及也。

昔鲁南台先生曰：“写意画非精熟工笔则漫无法则，尤必神行气中，笔忌平庸，墨求生动。攻性兼到，能放能收，庶几随手万变，意到笔随。但知收而不知放，纵精熟工笔，不可与言写意。”

昔人论书只学一家，学成不过为人作奴婢。集众长归于我，斯为大成，画



亦然。然集众长亦必登楼十年。天姿高敏，似乎较易，易亦得七八年也。

写意画唐人始为之，机不畅则趣不生，一着意往往心手相戾。此扇因某先生笔墨颇工，班门之斧，惟恐不中绳墨，遂无一笔如法。

画法最忌甜，甜则俗，甜则软，俗已难耐，况软耶？

尝论书画有离纸、镇纸两法。离纸者笔墨俱在空中，飞舞跌宕，有神龙不测之机。镇纸者则笔墨端凝，力透纸背，纤悉不苟，有泰山岩岩严重难犯之象。镇纸者须有天分，否则必近板滞。离纸者须有学力，否则必近油滑。

诗中须有我，画中亦须有我。师事古人则可，为古人奴隶则断乎不可。此可为知者道也。小悟笔墨清妙，以扇索画，草草作此，粗乱中却有我在。

一望即了，画法所忌，花卉人物家最易犯此病，然所以不了者，其诀在趣味深长，精神完固，非细密之谓也。精神在学力，亦关天分，趣味则必须天分高者，始能摸索得着，山水家秘宝，止此“不了”两字。

昔人妙论曰：“万物之毒，皆主于浓。解浓之法曰淡。”淡之一字，真绘素家一粒金丹。然所谓淡者，为层层烘染，由一道至二道，由二道至三至四，淡中仍有浓，有阴阳，有向背，有精神，有趣味。亦有必须用浓墨者，如树木之老枝，人物之须发，钩斫落墨，莲之刺，兰之心，以及石之苔，木之节，无论粗笔细笔皆不可淡。此言用墨之法，着色亦大略相同。挽回补救之功，非淡则无从着手。却不可以淡墨一扫，即谓之淡。

萧条淡漠，是画家极不易到功夫，极不易得境界。萧条则会笔墨之趣，淡漠则得笔墨之神。写意画必有意，意必有趣，趣必有神，无趣、无神则无意，无意何必写为？

用浓墨有火候，火候到者，墨为我用。力能使墨愈浓愈妙。古名家无淡墨画。火候不到，我为墨用，俗所谓吃不住，是宁用淡墨为是。

作画得形似易，得神难，写意得神更难。青藤老人尝言学之二十年，见白纸尚不敢着墨，其难可知矣。余学此亦几三十年，每一握笔，如书生骑马，惟恐堕地，以青藤天才较之，无怪其然。今后生初学弄笔，研朱弄粉，不知绘事为何事，辄诩诩自负，欲为人师，岂真天姿才力过人耶？亦太不知分量矣。记客滇中时有句云：“黑云如墨一重重，何处莲花十丈峰”，有所为而言也。

画工笔画不能不着色。写意画着色可，不着色亦可，妙处不在颜色也。且宜拙多于巧，不可有意点缀，涉丝毫闺阁气。

草书难于楷书，草画难于楷画，此古语也。兰陵今画工渊薮，然恽氏家学失传，花卉家匠习相尚，不求笔墨，惜哉！

南宗抉秘

清华琳撰

夫作画而不知用笔但求形似，岂足论画哉？作画与作书相通，果如六朝各书家，能学汉魏用笔之法，何患不骨力坚强，丰神隽永也。其在北宗画曰：笔格乃劲，亦是浑厚有力，非出筋露骨，令人见而刺目。不然，大李将军岂得与右丞比肩，而以宗称之乎？特蒋三松、张平山辈变乱古法，以惊俗目，效之者又变本加厉，相传有以木工之墨齿作画者，且以为美谈，抑何可笑！

若夫南宗之用笔，似柔非柔，不刚而刚，所谓绵里针是也。其法不外圆厚。中锋则圆，出纸即厚。初学不能解此，见前人之画秀韵天成，绝无剑拔弩张之态，因而以柔取之，腕弱笔痴，殊无生气。类小女子描花样者，乃自矜其韶秀不减于古，奚啻婢作夫人耶？然从此平心静气，纯正炼笔，毋求速成，其造就亦未可量。乃不此之务，而又自嫌其笔力孱弱，不足骇众人之观瞻，急思一捷径，将笔横卧纸上，加意求刚，而枯骨乾柴，汗秽满纸，自诧为铁笔。流俗亦从而啧啧称其功力之大，抑思作画亦雅事，岂可作此佻父面目向人哉？尤有可异者，其笔既弱：乃欲效古人之圆，及其画出状似豆茎，或笔之左右有两线，中间塌陷。又一种专取秃笔蘸浓墨向纸上涂鸦，毫无主见，故意上下其手，顿挫出许多瘰疬，视之如以竹枝嚼破其末濡墨而抹之者，此皆画道之蠹贼，万不可误犯！

惟先不存自欺之心，亦不存欺人之心，终日操管作功夫，执笔紧，运腕活，久之又久，气力自然运到笔颖上去，不觉用力而力自到。所谓能入纸能出纸，笔笔跳得起也。彼歉于用力，外腴中乾，偏于柔之病也。猛于用力，努目黎颜，偏于刚之病也。妙矣古人之画，菩萨低眉，正是全神内敛；金刚怒目，迥非盛气凌人。何谓执笔紧，运腕活？当搦管之时，只觉吾之手乃执笔之具，他无能事，使手与笔合为一物，若吾指上天然有一枝笔者，然后运吾之臂以使吾之腕，运吾之腕以使吾之手，初若不知有笔焉，则执笔紧、运腕活之诀得矣。右军不云乎？手知执而不知运，腕知运而不知执。

初学用笔，规矩为先，不妨迟缓，万勿轻躁，只要拏得住，坐得准，待至纯熟已极，空所依傍，自然意到笔随，其去画无笔迹不远矣。若徒见古人之画，笔笔有飞舞之势，而不揣其功力之深，猥以急切之心求之，反为古人所误矣，其实自误耳！

以笔作画何以要无笔迹此说似为难解。夫笔迹即笔痕也，若满纸笔痕，岂复成画？然则何以去之？学者当于一出笔即要有力，不可使虚头略有一些软处，亦不可使煞笔略有一些软处。如作书左去吻、右去肩者，先就笔之有形之痕而去之。然又非硬抹一笔，使无虚锋即可谓之无痕。果尔则孤另一笔，其痕更

重，愈不可救。何不见端石之鸚令人鹄眼乎？其与石合者活眼也，即无痕也。其与石不合者，死眼也，即有痕也。要使笔落纸上，精神能充于中，气韵自晕于外，似生实熟，圆转流畅，则笔笔有笔、笔笔无痕矣。昌黎之咏《石鼓文》曰：“快剑斫断生蛟鬣。”平原之论书法曰：“如锥画沙，如印印泥。”吾得之矣。

画到无痕时候，直似纸上自然应有此画，直似纸上自然生出此画。试观断壁颓垣剥蚀之纹，纯似笔而无出入往来之迹，便是墙壁上应长出者。画到斧凿之痕俱灭，亦如是尔。昔人云：“文章本天成，妙手偶得之。”吾于画亦云。

旧谱于画石之法授人以一字金鍼曰：活。岂惟画石之笔当活，何笔不当活？但不可止取形活。如止取形活，则躁率轻浮之病皆生，究之仍非活也。惟笔尖刺纸向下锥著用，又要提着用。弗任副毫摊在纸上，则运腕、运肘、运臂俱有气力，即笔墨之极虚处，亦活泼泼地。故学者欲出纸先入纸，则跳脱有日矣，活矣。

画之善者曰巧匠，不善者曰拙工。人也孰不欲巧哉？不知功力不到，骤求其巧，则纤仄浮薄甚有伤于大雅。学者须笔笔皆着实地，不嫌于拙，迨至纯熟之极，此笔操纵由我，则拙者皆巧。吾故曰欲巧先拙，敏捷有日矣。敏捷有不巧者哉？

画之用正锋既谆谆言之矣，乃忽曰侧锋亦不可少，则似语涉两歧。然欲为作画者说法，正不敢以大言欺人也。书之用中锋自蔡中郎至唐之徐浩、邬彤、颜平原诸公二十四传而绝。赵宋之家已渐用侧锋，观坡公之偃波即其明证。唐宋画不可见矣，元则云林纯用侧锋，他家亦兼用之，正自有说。吾以为画中之山头、山腰、石筋、石脚以及树杪、树根，凡笔线之峭立而嶒峻外露者，定当以正锋取之。昔人之论画者有云：“作画用圆笔方能深远，为其四面圆厚也。”此说非善学者亦不易解。他若山石之阴面、阴凹等处，用墨宜肥。夫肥其墨，必宽其笔以施之。笔宽则副毫多著于纸，正是侧锋。如于此处必欲笔笔正锋，则恐类鱼骨，难乎其为画矣。学到极纯境界，自悟侧中寓正之意，非余自相矛盾也。

晓山先生好学魏、晋人书，一日为余言疾涩二字诀。余初以为分解。晓仙曰：“不然。”余乃豁然顿悟。曰：“得毋涩为疾母，疾从涩生乎？”相与大笑。此虽余二人之臆断，然非苦心于用笔者，或亦理会不到。

用笔之法得，斯用墨之法亦相继而得。必谓笔墨为二事，不知笔墨者也。今试使一能书者与不能书者，同于一方砚上用墨，及其书就彩色迥不相侔。此人人所易见而易知者，何必更疑于墨法乎？昔人八生之说，有生水生墨，其意盖谓用新汲之清水，现研之顶烟，毋使胶滞取助气韵耳。非谓未能用笔反有能

用墨者。然作书止用黑墨，作画则又不然。洪谷子曰：“吴道元有笔而无墨。”道元亦画中宗匠，何至不知墨法？彼精于用笔，略于用墨，即不免为洪谷子所不足。墨法又何可不与笔法并讲哉？墨有五色，黑、浓、湿、干、淡，五者缺一不可。五者备则纸上光怪陆离，斑斓夺目，较之着色画尤为奇恣。得此五墨之法，画之能事尽矣。但用笔不妙，五墨具在，俱无气焰。学者参透用笔之法，即用墨之法，用墨之法不外用笔之法，有不浑合无迹者乎？“重若崩云，轻如蝉翼。”孙过庭真写得笔墨二字出。

读古人书而不信古人，是欲诬古人也；尽信古人，则又为古人所诬。苟我之理胜，虽六经有可删可革之文，岂可拘拘于古人之言而不反求其理哉？前人曰“五墨”，吾尝疑之。夫乾墨固据一彩不烦言而解，若黑也，浓也，淡也，必何如而后别乎湿？湿也又必何如而后别乎黑与浓与淡？今何不按前人之画摘出一笔曰：此湿也，于黑与浓与淡有分者也。吾以为此离娄所不能判，宰我、子贡所不能言。盖湿本非专墨，缘黑与浓与淡皆湿，湿即藉黑与浓与淡而名之耳。即谓画成有湿润之气，所谓苍翠欲滴，墨滓淋漓者，亦只谓之彩而不得谓之墨。学者其无滞于五墨之说焉可耳。

五墨既欲去其一矣，即此四者仍恐有所混同。何则？淡与黑因大有别，浓则正当斟酌，不然浓之不及者将近于淡，浓之大过者即近于黑。介乎淡与黑之间，异乎淡与黑之色。凡石之阴面，山之阴凹，视之苍苍郁郁有云蒸欲雨气象，其浓之尽善而尽致者乎！

用浓墨专在一处便孤而刺目，必从左右配搭，或从上下添设，纵有孤墨，顿然改观。且一幅邱壑，亦断无一处阴凹之理。如将浓墨散开，则五色斑斓，高高低低，望之自不能尽。文似看山不喜平，当从此处参之

淡墨、浓墨皆可多用，独黑墨不过略用些须即苍郁可观。黑墨之用，俟画毕相之，其过迷离处以此墨醒之，或不起处以此墨提之，谓之点睛。如全身点睛，世间焉有此物？况黑墨视之最真，如多著则是一幅邱壑皆在面前，便无淡远幽深之趣。

太仓派与古法有不同处。如初立骨法先正多用淡乾墨。王麓台以淡湿为之。麓台岂乐于变古哉其救弊也深矣。古人笔力坚切，虽用淡乾墨亦能力透纸背，后人腕力本弱，乃曰乾笔易老，彼但以乾笔着纸，无论若何柔脆，终不致有浮烟涨墨，溢于纸上，若一用湿墨则满纸臃肿，笔笔抛荒，未及加皴已自痿痹不起，是以藉干淡以自匿其短，究竟无真实力量。干淡岂能掩其稚气，以之欺门外汉则可，以之瞒个中人则断断不能，明知其非，甘心蹈之而不悔。麓台大惧恶习不除，贻误匪浅，乃以淡湿墨立骨，笔笔犀利，使拖泥带水者一笔不敢落。学者从此争关夺隘，则于炼骨法时，已自造成铜墙铁壁，何患画之不佳

！谓麓台之为救弊也，余岂左袒！

然则麓台无干墨乎？有之最后方用，更觉苍秀浑脱。乾之所以居六彩之一也，学者如未能用，只可阙此一彩，以待将来。若欲用之，必于依轮加皴既熟之后，不必为法所拘。皴足宜用干墨以迷离之，能于发笔处不见出笔痕，煞笔处不见住笔痕，沉着痛快，跳出纸上，方尽干笔之妙。若徒以模糊燥墨盘旋往复，涂成一片墨烟，其去画道不更远哉？虽云迷离，却自分明。吾观前辈之画，笔繁处用之，繁而不繁，简法寓焉。墨合处用之，合而不合，破法在焉。干笔之用，诚非一端。

黑、浓、湿、干、淡之外加一白字，便是六彩。白即纸素之白，凡山石之阳面处，石坡之平面处，及画外之水天空阔处，云物空明处，山足之杳冥处，树头之虚灵处，以之作天、作水、作烟断、作云断、作道路、作日光，皆是此白。夫此白本笔墨所不及，能令为画中之白，并非纸素之白，乃为有情，否则画无生趣矣。然但于白处求之，岂能得乎？必落笔时气吞云梦，使全幅之纸皆吾之画，何患白之不合也？挥毫落纸如云烟，何患白之不活也？禅家云：“色不异空，空不异色，色即是空，空即是色。”真道出画中之白，即画中之画，亦即画外之画也。特恐初学未易造此境界，仍当于不落言诠之中，求其可以言诠者而指示之。笔固要矣，亦贵墨与白合，不可用孤笔孤墨在空白之处令人一眼先觑着他。又有偏于白处用极黑之笔界开，白者极白，黑者极黑，不合而合，而白者反多余韵。譬如为文，愈分明愈融洽也。吾尝言有定理无定趣，此其一端也。且于通幅之留空白处尤当审慎。有势当宽阔者，窄狭之则气促而拘；有势当窄狭者，宽阔之则气懈而散。务使通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复排牙，则通体之空白亦即通体之龙脉矣。凡文之妙者，皆从题之无字处作来，凭空蹴起，方是海市蜃楼，玲珑剔透。

古人作文本有变体，凡文中所不可犯之病，偏故犯之，而为他人所不敢犯，亦他人所不能犯。如拉杂重复疏漏，《左史》中多有之，翻成奇绝。此固精能之极，然后能遗貌取神，以成此游戏三昧之旨，非貌为怪诞也。文固如是，画亦有之。如用墨不宜专彩而竟有通幅用焦墨者。方其初落笔也，旁观者深以墨黑为嫌，而作者任意直挥，无所顾虑。山石之面貌色几如铁，极有情致。推原其故，笔线先能如铁，其用焦墨方不生不硬，不浊不癩、不突不恶滥也。又有通幅用干墨者，似轻云之晦藹，薄雾之冥蒙，却笔笔有力，并非一味模糊。于极燥中不湿而湿，较之湿黑尤觉苍润，岂枯槁之笔所能效颦者耶？且用笔贵圆熟、贵秀润，而反有以破笔用破墨者，信乎挥毫头头是道，非绚烂之极，归于简略，化千万笔为三五笔者，何能绳以理法，不粘不脱而自饶天趣也陶靖节之荷锄，张志和之垂钓，潇洒出尘，固非草野人所能仿佛。更一种用宽笔

行浓墨，近于泼墨，实非堆墨，令人见之不解所作何物。及墨迹干足，或合或分，不数笔即灿然成象。人以为其能点铁成金，不知其方落墨时早有成算在胸，非孟浪无知，敢于东涂西抹者比也。凡此数种墨法似有法而无法，似无法而有法，乃大成后之戏墨，偶一为之，谓之有意也可，谓之无意也亦可。彼世之江湖客，每假此数种变格墨法以欺人，固无足怪。学者当先认其笔，次辨其墨，不可不知，不可妄作。

钩轮廓谓之初落墨，骨法是也。骨法内再加一二破法，谓之石筋。虽寥寥数笔，阴阳向背之神已具，以后加皴破块，皆依此为准。如其笔好自当留之，如其笔不佳，亦可于加皴破块时掩之，毋为胶柱之见。

轮廓一笔即见凹凸，此笔不可以光滑求俊，又不可以草率为老。既有凹凸则笔之转折处自然便有宽窄，何事容心挫衄以取峭劲乎？

或曰画事竣，轮廓全然不见者有之，何必于此数笔切切言之也。余曰：“人身之骨有外露者乎？然无骨岂复成人乎此数笔虽全然掩无亦必求其雄强有力，画成方能立得起，不然为灵为狗，亦具人物之形。学者万勿自欺。”

凡山石轮廓皆笔笔相搭而生，不可层层罗叠而上，使之状似叠蚌壳、排鱼鳞。以画理论止是单片，不成深山。以形状论，亦板滞可厌。相搭而生，则大小相间，前后相掩，有起伏，有隐现，参伍错综，主宾顾盼，纵块数甚多，总要联络有情，毋令块块可以单取出也。方是深山，方有龙脉。

轮廓既立，相通幅之远近浅深递次加皴，以渐而至于足。如就一处皴足再皴一处，则通幅之色必不相配，通幅之气必不相生，通幅之神必不相顾。

依轮加皴，深厚为要。设所皴之墨渐混，须将轮廓提清以醒眉目，然不可重于原笔之上，亦不可离原轮过远，但少退些，有草蛇灰线之势方妙。若照原轮满提，必似印板矣。至于墨色较原轮宜深，以其在加皴之后故也。皴法中用过宽之笔横抹纸上以图省事，究竟塌陷不起，然则皴法固欲笔笔见笔矣。学者矜心作意，笔笔画去，及至皴完，笔笔出头，长者形似钉板，短者状类狼牙，大非雅观，至此必甚悔皴法之笔笔见笔矣。然由出头笔之上或横或斜添一二笔碎小处，或添一二点，便可将以下无数出头笔皆归皴内。行文患头绪过纷，难归纪律，只用一二锁笔，自能收束严紧，即是此法。此在画中则为以添为减，最是吃紧要着。

作画惟以邱壑为难，过庸不可，过奇不可。古人作画于通幅之屈伸、变换、穿插、映带、蜿蜒曲折，皆惨淡经营，然后落笔。故文心倜傥而不平，理境幽深而不晦。使人观之如入山阴道上，应接不暇，而又一气婉转，非堆砌成篇，乃得山川真正灵秀之气。初学之士，固不能如吴道子粉本在胸，一夕脱手。惟须多临成稿，使胸有成竹，然后陶铸古人，自出机杼，方成佳制。不然师心

自用，非痴呆无心思，即乖戾无理法。如文家之不善谋篇，虽有绮语，位置失所，翻多疵谬。且成稿亦岂易办，其笔墨佳而邱壑佳者无论矣。其笔黑不佳而邱壑不佳者亦无论矣，间有笔墨殊无可取而邱壑甚佳，此临前人成稿而欲作伪者。遇此等画，亦不得率然弃之，取其邱壑，运以自己之笔墨，安见不可以化腐朽为神奇？至于成稿临熟，欲自成邱壑，则当于画出主树之后，先落一二笔以取其势，次定宾主，次分阴阳，类医家之立方，有君而后有臣、有佐使也。

天上浮云如白衣，须臾变化成苍狗，苍狗万变，固宇宙间第一大奇观也。易云：“穷则变，变则通。”程子曰：“道通天地有形外，思入风云变态中。”则又通于道矣。道既变动不居，则天下无一物一事不载乎道，何独至于画而不然？

画之变生于破，当画之间架初立，于加皴时，见势有不可合者，审其势以分之，以离为奇也。势有不可整者，度其势以碎之，化板为活也。此谓破中之变。若乃圆者方之，方者圆之，又或分一圆为二方，破一方为数圆，亦即变中之破。学者解此则触手生春，断不死煞句下。及画既成，神工鬼斧，匪夷所思，并自己意念亦所不到。作者此时未有不解衣盘礴，投笔起舞者，真画中之乐事也！有灵奇以自恣，无齟齬而不安。古人谓作画当从淡处起手，后可及救，即此法也。

苔形不一相，使点缀宜多宜少，酌量安排，不得随手乱点，以取疵累。至若笔有脱节，苔可以接也。皴有遗漏，苔可以补也。合者欲其分，苔即可以分也。连者欲其断，苔即可以断也。借宾以成主，苔虽数点而取功匪轻。俗手辄谓点苔为作画之大事，何异医俗不知甘草之有大用，动谓方末缀书，谓其能合群药。夫甘草岂仅合药之用哉？知此可与言点苔。

旧谱论山有三远云：“自下而仰其巅曰高远，自前而窥其后曰深远，自近而望及远曰平远。”此三远之定名也。又云：“远欲其高，当以泉高之。远欲其深，当以云深之。远欲其平，当以烟平之。”此三远之定法也。乃吾见诸前辈画，其所作三远山，间有将泉与云与烟颠倒用之者，又或有泉与云与烟一无所用者，而高者自高，深者自深，平者自平，于旧谱所论大相迳庭，何也？因详加揣测，悉心临摹，久而顿悟其妙。盖有推法焉，局架独耸，虽无泉而已具自高之势。层次加密，虽无云而已有可深之势。低褊其形，虽无烟而已成必平之势。高也，深也，平也，因形取势，胎骨既定，纵欲不高、不深、不平而不可得。惟三远为不易。然高者由卑以推之，深者由浅以推之，至于平则必不高，仍须于平中之卑处以推及高。平则不甚深，亦须于平中之浅处以推及深。推之法得，斯远之神得矣。但以堆叠为推，以穿〔（斲-斤）+ 卩〕到为推，则不可。或曰：“将何以为推乎？”余曰：“似离而合，四字实推字之神髓。假使

以离为推，致彼此间隔，则是以形推，非以神推也。且亦有离开而仍推不远者。况通幅邱壑无处处间隔之理，亦不可无离开之神，若处处合成一片，高与深与平又皆不远矣。似离而合，无遗蕴矣。”或又曰：“似离而合，毕竟以何法取之？”余曰：“无他，疏密其笔，浓淡其墨，上下四傍，晦明借映，以阴可以推阳，以阳亦可以推阴。直观之如决流之推波，睨视之如行云之推月，无往非以笔推，无往非以墨推，似离而合之法得，即推之法得，远之法亦即尽于是也。”乃或又曰：“凡作画何处不当疏密其笔，浓淡其墨，岂独推法用之乎？”不知遇当推之势，作者自宜别有经营，于疏密其笔、浓淡其墨之中，又绘出一段斡旋神理。倒转乎缩地勾魂之术，捉摸于探幽扣寂之乡。似于他处之疏密浓淡其作用较为精细，此是悬解，难以专注，必欲实实指出，又何异以泉、以云、以烟者拘泥之见乎？

作画固贵古质，尤贵新颖，特不得入于纤巧耳。古人之画，其一幅邱壑中，树木、屋庐、楼观、桥梁、村墟、道路、人物、舟车、沙滩、土坡、水纹、云影，因地制宜，斟酌设施，无一处小样，非精心结撰，未易臻此。作者纵胸有定见，岂能纤细不遗，或夺胎古人而欲变其面目，或自出炉冶而欲写其性灵，必研精殚思以求尽善。乃有时思路扞格，亦有时意见游移，于某处某处不知作何景物，方不落寞，方不板重，方于全神不碍，方于通幅有情。设竟敷衍了局，草草完篇，不特平庸无味，且以后再遇此等境界，必致畏难不肯凝思，随手落笔，以图省事，则终身无新颖之思矣。或曰：“千岩万壑之景，必一一筹画精当而落笔乎？”余曰：“神能化形，岂不甚善。第恐凭虚结想之难，不如见景生情之易也。留字一诀其至要矣。盖于邱壑初立之际，主位虽定，如遇宾位应有作意处，一时瑞详不妥，当空者生之，一笔亦不必落。不妨迟之数日，俟全神相足，顿生机杼时，振笔疾追，不蔓不枝，不即不离，不隔绝不填塞，于恰当其可之中，定有十二意外巧妙。即诗家所谓‘句缺须留来日补’之意也。虽名手作画，且时有之，学者正当藉此静细之功，以祛粗躁之气。程子终日作书曰：“不是要好，即此是学。”此语最有味。

## 画谭

清张式撰

王右丞曰：“画道之中水墨为上。”上与尚同，非上下之上。后人误会，竟认水墨为上品，着色为下品矣。右丞谓画以水墨而成，能肇自然之性，黑为阴，白为阳，阴阳交构，自成造化之功。故着色画亦以水墨画定，然后设色。而皮相者遂以水墨着色分雅俗，殊不知雅俗在笔，笔不雅者虽着墨无多亦污



人目，笔雅者金碧丹青，辉映满幅，弥见清妙。或问余曰：“墨画与着色孰难？”答曰：“余笔蘸墨，落纸时当为青、黄、赤、白之色。及笔蘸色时，又当为墨挥洒之而已。”

余十余岁即喜墨戏，有老生语余曰：“子书法绝佳，作画用笔油滑，有妨于书。”余心知其非，年幼不敢抗言。迟二年此老与缪云岩遇，又以斯言告云岩。云岩曰：“是劲松不是油滑。油滑不是用笔。行家画铺或然，若吾侪石棱山脑笔笔领，柳线松针笔笔收。”老生讶曰：“收何得尖？”云岩曰：“写字撇捺趯皆尖，未尝不收也。是之谓用笔。”

善学书者要临古帖，见古迹，学画亦然。士子若游艺扇头小景，即看时行画传，演习连络，再得墨韵滢淡之情，便可寄兴。如欲入门成品，须多临古人真迹，多参古人画说。古人画说各有精义，古人真迹其法具在，善学者体味而寻索之，自能升堂入室。但入手不宜杂猎，择一种可领略者临习之。测度其规模，料理其墨采，慎重其笔脚。要接神在空有之间，活活泼泼，一笔是笔，循循有序，用心日久，渐近自然，才知画之妙理乃尔。既悟画理，则诸家之门径可寻，胸中之炉锤可化。心忘意到，出入宋元，犹运之掌。若但局于一家，不能兼通众妙，亦难成立。近日娄江人多祖麓台，如皋、兴化多祖板桥，袭其形体，若将终身。杭人书专学山舟。陈白洲曰：“杭州自山舟后无书家。”盖讥其囿于习也。

初学临时，忌与古迹离，离则失形；尤忌即，即则失神。不即不离，如射中鹄的，

如晶照日火。

落笔起笔，急落急起而不乱。行笔转折脱卸，是关捩子，隔墜及混下，均非也。假

晓善草体天字，篆文乃字三曲有三脱卸；若混下去，形如死蚓，精神何以寄托作画下笔要有凹凸之形，全在转折中得来。转折能知脱卸，行笔之道思过半矣。

作书贵泯没痕迹，不使笔笔板刻在纸上，作画亦然。没笔痕而显笔脚，谓之书画，运笔是也。没笔脚而露笔痕，谓之描画，信笔是也。故画有刻剥精工，命为专门，终难

免郭若虚所谓虽号画而非画者。书画盘礴点染，有神明不测之妙，即赵吴兴询钱玉潭之

士夫画也。绝去画师习气，方有士气。扬子云：“书，心画也。”此气即吾人之心画，画之贵，贵此。

言，身之文；画，心之文也。学画当先修身，身修则心气和平，能应万物

。未有心

不和平而能书画者!读书以养性,书画以养心,不读书而能臻绝品者,未之见也。

学画又当先学书,未有不能书字而能书画者。昔人云:“当以草隶奇字法为之。”故曰书画。今试以古人真迹拈笔脚细审之,其出笔行笔,沉着痛快,无迹可寻,与书法用笔何异?若不谙此窍,虽曰师古人,越工越远,犹临帖之刻画痕棱而不求用笔,依样葫芦,终无益于书道。质为神之母,笔脚质也。今人见名画漫称邱壑神韵之胜,即分解其妙处,无非高不可攀,使学者兴望洋之叹,亦厄才之一弊也。若抉其源,星宿海断是笔脚。

书追晋唐,书之正法。山似画沙,树如屈铁,画之上品。否者纵令成就,不过逞巧

弄笔,因媚俗以传耳。悟得笔在提运,才透得过此关。腕掌覆平,肩肘纯畅,运笔之体

也。提转收来,不偏不倚,运笔之用也。要皆条目非纲领,纲领在直管提锋,能力透笔

尖耳。“如印印泥,如锥画沙。”提笔之形神,古人以此八字尽之。提笔方能破信笔,故发笔处便要提得笔起,人如信笔有把握而不知提笔更有把握。信笔用偏力,提笔得全劲也。余学书二十年,始悟提笔运腕之法,然后知米南宫为陈寺丞悬腕作蝇头楷,不是故意矜张。

用笔有三等:悬腕运笔,钟、王及米、董皆然,此一等也;侧腕捉笔,好古自用,终成外道,又一等也;曲腕摇笔,世俗通行,又一等也。

画之用笔先要领会得工、拙二字。何谓拙曰不理笔情,曰不得劲,曰滞,曰了,曰捉,目乱,曰复,曰颠,曰直注,曰著迹,曰做作。何谓工?曰落笔得势,曰转折不混,曰向背合度,曰粗细相和,曰圆不直强,曰侧不扁塌,曰率不野,曰熟不甜,曰沉著,曰虚和,曰巧妙,曰浑成,曰心静神怡。心静神怡,与笔何有却是用笔之第一关口。

笔法既领会,墨法尤当深究,画家用墨最吃紧事。墨法在用水,以墨为形,以水为

气,气行形乃活矣。古人水墨并称,实有至理。

用墨以盆中墨水为主,砚上浓墨为副。

盆中墨水要奢,笔饮墨有宜贪有宜吝。吐墨惜如金,施墨弃如泼。轻重浅深隐显之,则五采毕现矣。曰五采阴阳起伏是也,其运用变化,正如五行之生克。

作画使要世人叫好,非固基之道也,世人所见止于牝牡骊黄耳。世人遇世

人画则赏，解人遇解人画则贺，昔人言之矣。第因赏而为学，非真学者也。吴仲圭与盛子昭同时同

里，人竞好子昭而仲圭不务世俗一时之好。陈章侯临周仲朗画，观者曰“已胜蓝本”，章侯曰：“此所以不逮处也。”此在志于道者自主之。

题画须有映带之致，题与画相发，方不为羡文。乃是画中之画，画外之意。

初以古人为师，后以造物为师，画之能事尽乎曰：“能事不尽此也。从古人入，从造物出。试以古人之学证古人，古人岂斤斤笔墨之间者哉！”

## 画说

清华翼纶撰

学有渊源，即画何独不然！余法南宗，就余所知者言之。余生也晚，就余所见者言

之。摩诘、荆、关不可得，不必言矣。宋时盛称李、范、郭，真郭未之见，见真营丘，其笔墨精神，迥出纸上，邱壑浑成，枝木极细而无刻画之迹，潇洒天成，令人有观止之叹。见真华原，格超笔老，枝木阴森，云烟滃郁，笔墨一点一斫，无不精蕴。董巨并称，巨然未之见，见北苑，用笔古劲，设色浑厚，苍莽横逸之气，溢于纸外，不可逼视。虎儿未之见，见大米、房山，大米云气蒸蔚，山势浓厚，无笔墨痕。湿笔之中，间以乾笔破枝，一笔直下，力可屈铁。用笔如锥，用墨如飞。倏忽变幻而神气仍是闲逸。房山枝本亦似米，而房屋、人物极细，山容峭拔而雄厚，盖顶一笔圆劲而有意趣。元诸大家，皆见真本。子昂用墨大似北苑，子久用笔犹有一二古拙之处，墨薄如纱，笔软如棉，若不用力而力在其中，全以神运，无一点矜能虚矫之气。倪元镇平淡天真，简而厚，淡而有精彩，绝不经意，纯乎天趣。王蒙沉郁古拙，以印泥画沙之笔，写其胸中之邱壑，令

观者如身游其际，有不能遽出之势。梅道人运笔如铁，墨分五彩，古拙异常。其余元人

所见者，不可枚举。大抵非师董、巨，即法四家。

明画所见更多，惟王孟端意趣超逸，抗衡元人痴翁，能守北苑。六如不画南宗而有士大大气。文、沈本家笔甚无趣味，惟法董、巨及元四家，能窥古人堂奥。其及门皆为师所掩，拘守矩度，故无出蓝者。董思翁上追北苑，不屑与文、沈争衡，用笔苍茫，湿而不滞，厚而不俗，五百年来一人而已。

至于我国初诸老，王烟客直接大痴，元照画法诸家，而于巨师尤为深诣，青绿前无古人。耕烟法南宗，笔墨精妙。恽南田以逸胜，吴渔山浓厚而气疏

，是得力于王蒙者。恽香山直追北苑，不染明人习气。姜鹤涧近守倪迂，钱茶山、张洽、张篁村能接麓台之传。奚铁生、方环山宗法大痴，王蓬心不失家法，皆为南宗的派。余则不乏法南宗者，然恒不能自成家，故不悉数。惟王椒畦深得梅道人墨法，设色亦古艳。近则王鹤舟、玉璋及其孙鹤孙犹守南宗。余友秦谊亭炳文能法南宗诸家，得其笔意。以余所见，近人画不下数百人，而无能知门径、守宗派者，且皆为时师所囿，不能尚友古人。天下虽大，能画者无几人，世有知画者，必不以余言为狂惑也。

南北宗蹊迳不同，用笔亦大异，作画者罔不知，而下笔时全无的派，其故在勾斫皴

染，未明其意，愈失愈远，是宜澄心静气以参之。画法古人，而法古必先能鉴古，倘以

贗本临摹，泥其迹而遗其神矣。惟知古人用笔之妙，自然一望而知为何人笔，暗中摸索，

犹能识之，赏鉴精则心目与古人相契，一下笔便已神似，无庸摹仿也。取法乎上，仅得其中，今人日以时人为法，所以愈趋愈下。常见近时朱昂之仿董，张研樵仿文犹可言也，而从而和之者，乃竟以朱昂之、张研樵为法。其于所谓董、巨、元四家，目未常覩，耳未常闻，岂复有画？其志但求以画易钱，画道日卑，鄙陋一至于此甚可叹也！

画分时代，一见可知，大抵愈古愈拙，愈古愈厚，渐近则渐巧薄矣。尝见唐人佛像突出纸上，着色浓厚，致绢本已坏，而完处色仍如新。知古人精神远过近人，此时代为之，不可强也。且古人恒思传诸千百年，今人只求悦庸人之耳目，其命意亦有不同者。宋画易辨，其用意构思，断非后人所能及，用笔精微神妙，巨眼自能识别。即浅言之，绢素或缜密如纸，粗如布，制作精良。纸则白净光洁，著墨有晕不飞，皆难伪作。且宋画必宋墨为之，理易明也。浓处千年如漆，淡处薄如蝉翼，神采焕发。观此数者，真伪迥然各别，不待观画而已可知矣。

元人自有元人门径，虽皆法北苑，而子久得其闲静，倪迂得其超逸，王蒙得其神气，梅道人得其精彩。总之元人不若宋人之拙，而拙于明人，元人不若宋人之厚，而厚于明人。

北苑用笔稍纵而云林纯用侧笔，此以知作画尚偏笔也。偏非横卧欹斜之谓，乃是着意于笔尖，用力在毫末，使笔尖利若铍刃。竖则锋常在左边，横则锋常在上面，此之谓以笔用墨，投之无不如志，难以言语形容。若用正锋，非卧如死蚓，即秃如荒僧，且条条如描花样，有何趣味？善悟者但观北海之字即知画矣。

观古人用笔之妙，无有不乾湿互用者。虽北苑多湿笔，元章、思翁皆宗之，然细视亦乾湿并行。乾与枯异，易知也，而湿中之乾，非慧心人不能悟。盖湿非积墨积水于纸之谓，墨水一积，中渍如潦，四围配边，非俗即滞，此大弊也。须知用墨二字，确有至理。墨固在乎能用也，以笔运墨，以手运笔，以心连手，乾非无墨，湿非多水，在神而明之耳。

设色必于墨本求工，墨本不佳，从而设之，是涂附也。墨本不足，从而设之，是工匠之流也。故设色必待墨本既成，烟云滃郁，斯愈设愈妙，出即若旧画，乃为有士大夫气。若有一团新色，浮于纸墨，非俗即熟。观王元照青绿有古意，麓台如古鼎尊彝，皆设色之至善者，耕烟已不免于俗熟矣。

画有大家有名家。笔墨隽永，毫无俗笔，自然名贵，是谓名家。浩浩落落，独与天游，不为物囿，虽寥寥数笔，而神气完足，巨幛万卷，千岩万壑，又恢恢有余，是谓大家。

山林有烟霭，无之便是俗笔，而烟霭非但则烘染勾勒而得形似也，贵求其神韵焉。盖用笔得法，自然有烟霭。余九州历其七，行路几及万里，所过千山万水，到处参悟画理。知天阴则烟霭重而轮廓宜轻，天晴则轮廓稍重，而盖顶一笔必明朗有势如突出者。然山坳则赤日中无不有烟霭，且觉天愈晴则烟霭愈深也。大雨山势模糊，云气蒸蔚；小雨云烟淡荡，山色霏微。晓则山坳烟积，轮廓渐分，山顶穿雾而出，如初起者然。晚则烟霭自上而下，轮廓轻微如欲睡者然。大风云气如将飞出，挟山而行；和风则林木渐动，山色晴朗。晴云有瑞气，湿云有痴气。欲雨之云充积弥满，将晴之云游行无几。春山之云明媚，秋山之云洁净，夏山之云蒸蔚，冬山之云寒凝。烟则有寒、暖、深、浅，而无时无地不有。树木一枝一叶必有烟气，多则必有积烟，烟者山之气也，林之气也。有气则生，无气则死。善画者着意于烟云，艺进乎道矣。又能着意于非烟之烟，非云之云，则更神妙矣。

凡平地无不有田，有田乃有村，有村自有溪。山麓必有林，有林斯有屋。余行山中数千里，所见无不皆然。溪以受山水灌田，人必近溪而居，就田而食。林下筑屋，则有庇阴，此一定之理也。而画即借以为山水之间隔，能随地生情，因情生景，得不谓为化工之笔乎？画宜择山水之入画者，因而用之。余观河南、山东无山之处，尘沙满目，或有林木，亦枯壳无味，若以之作画，有何意趣？京西西山云气浮动，空翠堆积，楼台错杂，间隔既多，山尖复如芙蓉簇瓣，虚空粉碎，兼而有之，麓台画皆从此得力。子久耕烟画虞山、椒畦画光福山。余辛亥岁自申阳以至粤西，从征“会匪”，翻山越水，所见入画老居多，盖天地真境，取之不尽，用之不竭。且自宋、元以至国朝诸名家之笔，深山中之景，有绝似之者，于以知笔墨之道，通乎造化也。子昂、文、沈之青绿

，其所画皆是名胜之境，岂恐笔墨不足动人而借景以媚俗乎？若为董、巨、元四家，思翁、烟客辈，只取荒率之景，以写吾苍茫之思。观画之取径而知笔墨之高下矣。

自一尺以及寻丈，总宜一笔鼓铸，枝枝节节而为之，索索无生气矣。古法以木炭朽摹，或用淡墨先定局段，然后画之。余谓独有执滞之思，不若用腹稿，将纸打开一看，略一凝思，布置从而为之，变化在心，造化在手。

画无精神，非但当时不足以动目，抑且不能历久。而精神在浓处，尤在淡处。淡而有精神，斯有精神耳。又一幅之中必有精神团聚处，能于要处著精神，思过半矣。

求奇求工，皆画弊也，妙处总在无意得之，一着意象，便落第二乘矣。于苍莽横逸中，贵有神闲气静之致。

下笔游移便软弱，构局游移便散漫，惟能与古人争衡，则有断制。独来独往，运用在心，自足压倒一切。

画有天趣，当神气闲暇之时，一切烦事皆可不撻吾虑。心忘乎手，手忘乎心，必有佳作。若心绪恶劣，诸务冗繁。强而为之，有颓然欲卧而已。

画乃天生就一种人，岂可学而至？盖学必有绳墨，便死于绳墨中矣。试观师沈、文、六如者，不但不及其师，即与师无异，亦一沈、文、六如而已。今之学朱昂之、张研樵者，何尝有一人能自成家者，此以知画不可学也。必也，其以古人为师乎！

或自己能画，与善画者请论一番，各抒所见，互相砥砺，因而画理日进。时人不可师而能自得师，即三人行之意也。

画有一横一竖：横者以竖者破之，竖者以横者破之，便无一顺之弊。又气实或置路或置泉，实处皆空虚。此王鹤舟为余言之，确有至理。

画不可有习气，习气一染，魔障生焉。即如石涛、金冬心画，本非正宗，习俗所赏，悬价以待，已可怪异，而一时学之者若狂，遂成魔障。石谷画本有徇人之作，仿石谷者遂藉以谋衣食。吁！画本土大夫陶情适性之具，苟不画则亦已矣，何必作如此种种恶态？

画必孤行己意乃可自写吾胸中之邱壑，苟一徇人，非俗即熟。子久、云林、梅道人辈，其品高出一世，故其笔墨足为后世师。此其人岂肯一笔徇人？且如郑逸老、姜鹤润诸人之画，未必即抗驾古人，而物以人重，知立品不可不先也。

俗士眼必俗，断不可与论画，世间能画者寥寥，故知画者亦少。但以自娱可耳，必

为求知于世，是执途人而告之也。且画本一艺耳，人即不知何害？

画既不求名又何可求利？每见吴人画非钱不行，且视钱之多少为好丑，其鄙已甚，宜其无画也。余谓天下糊口之事尽多，何必在画石谷子画南宗者极苍莽，而以卖画故降格为之。设使当时不为谋利计，吾知其所就者远矣。且画而求售，骇俗媚俗，在所不免，鲜有不日下者，若以董、巨之笔，悬之五都之市，苍茫荒率，俗士无不厌弃之，岂复有人间价乎？

### 读画纪闻

清蒋骥撰

书画一体，为其有笔气也。此语为士大夫言之，如工人软弱之笔，虽布置缜密，设

色鲜明，终近乎俗。否则爪舞牙张，筋骨显露，既非正派，谬许北宗，于斯道失之远矣。

### 用笔用墨

临摹名人真迹，先求其用笔用墨之法。用笔须沉着而不枯滞，用墨须精彩而不粗浊。

以一树一石得其轻重疾徐之致，便可施之大幅，无不合宜。至章法之掩映，又是一番

进境，若未知执笔，漫讲章法，亦何益耶？

### 皴法

古人皴法，不同如书家之各立门户。其自成一体，亦可于书法中求之。如解索皴则有篆意，乱麻皴则有草意，雨点皴则有楷意，折带皴可用锐颖，斧劈皴可用退笔。王常石多棱角，如战掣体。子久皴法简淡，似飞白书，惟善会者师其宗旨而意气得焉。

### 章法

山水章法如作文之开合，先从大处定局，开合分明，中间细碎处，点缀而已。若从碎处积成大山，必至失势。

布置章法胸中以有胆识为主。书法论有云：“意在笔先。”作画亦然。

大山平坡皆当各有勾连处，如诗文中之有钮合，为一篇之筋节脉理，必多读旧书，乃能知之。

### 布置树竹

松、桧、梧、竹、湖石，用巧法布置，作杻曲之状者，宜于园亭景致，不可移于大山大水。林木丛杂，不加芟柞，或苔鲜蔓衍，墅竹纷披，宜山村野店。若叠峦重嶂以平正见古茂，方为大家手笔。

### 浓淡

书法以浓淡分先后，树近则浓，远则淡。山亦近则浓，远则淡。然淡远之外仍可作浓墨，盖日影到处则明，不到处则黯黑，此景于早晚时游观可得见焉。

### 松

松性本直，则画者树身挺出或放纵其枝干为宜。其盘拏屈曲者，下必有山石，因其初生之时未得遂其性也。故平地之松宜直，山阿石隙之松宜曲。如悬崖倒挂，其本体必当作曲势。

### 枯树

秋、冬之树多枯，春、夏之树宜密。枯树排列须分层次，密树团结必得疏通。欲有层次以浓淡分之，欲其疏通以枯树插之。前人范宽、郭河阳、董北苑俱用此法。

### 人物屋宇

村居、亭观、人物、桥梁，为一篇之眼目。如房舍有当用正者，有当用侧者，或几面有窗牖者，或反露村居之后面者，以及亭观之高下，人物之往来，皆有一定区处，譬之真境以我置身于其地，则四面妙处皆可领略，如此方有趣味。盖古人画中人物，未尝不寓意在我。

### 风雨

画中有风者，其人物及山石树身皆当与风相左，惟树杪、藤梢点缀处作飘扬之致。至雨景则渍墨而成。杜工部诗：“元气淋漓障犹湿。”斯语即可为入道之门。

### 雪月

雪景中人物帔幔，设以淡色最有生趣，间用粉笼松梢石隙等处亦妙。雪之水与天一色，则添雪舟而水见矣。昔王思善以薄粉笼山头，其法可鉴。

月下之景宜梧桐疏竹，用墨不可浓。其章法：纸端空处宜高，见高旷绵邈之意，笼以轻烟层层相积，若布且局促，则大旨先失矣。

### 苔

苔为美人簪，谓其生动为石上之饰耳。其生也大小杂乱蔓衍平铺，初无深义。若在画中，则在近处石上可作丛草，在远处大山即松柏，不可漫施。大抵点点从石缝中流出，浓淡相间，疏密相生，生意出于天然，虽突兀层崖，无飘坠委积之状，此点苔法也。

### 神女论

为神女写真，志在端严，不在妩媚，于端严中具一种瓌姿艳逸，如麻姑、洛神，随波上下，御风而行，自有天然态度。降而下之，论画美人，或十分面，或八九分面，半面，背面，其形有肥瘦、长短，眼有大小，眉有轻重，貌各



不同，皆可成美致。惟取精于阿堵中，写得临风扬步，翩翩然若将离绢素而来下者，是为画中名手。若作妖态愁眉，堕马髻，折腰步，龇齿笑，千人面目一例，此俗工恶笔，殊无足取。

### 品格论

神仙品格，天然殊绝，曾见王绎所画《五老图》，虬须云鬓，数尺飞动，根毛出肉，力健有余。作者当思此意。

### 衣纹

衣纹或粗或细，或疏宕，或飘举，或整肃，意思不同，人所共知。举笔便欲笔笔周到，左右谛视，反若不足，惟前人之画舒卷离披，时若缺落而意象已得。

### 写照布景

画山水，山远而树近，千岩万壑浑然天成，用笔苍劲，品格最高。写照景宜山近而树速。作园林布置，人工修筑，巧妙为宗。盖行立坐卧之地，须宽绰有余。从远处作景，可以腾口布置，随人之所好，略为点缀名目，取其娱耳目悦心意耳。惟画屋宇最难，大抵上下不宜齐整，作树石俱推此意，思过半矣。今人画树枝干如人之臂指仿佛，此不知远近之法也。或画茅亭、小艇而身不能容，此不揣理也。前人论画云：“木不百数十如人之大则木不大。”方比大小，始中程度。

### 颐园论画

#### 清松年撰

天地之大，万物挺生，山川起伏，草木繁兴，此中万象缤纷，皆劳造化一番布置。世间妙景纯任自然，人欲肖形，全凭心运。其应如何下笔布局，前贤具有真传，后人亦多妙诀。不过言尚典雅，奥义莫明，遂今后学一旦悟之不爽，往往走入歧途，而泥于沾滞，转非传示后人之意。或天资少钝，又误于画虎类犬，所以学道入魔，野狐惑世，笔墨一涉恶道，必致贻笑大方，古今能作一代传人，岂易易哉！

余苦殚学力，极庶专情，悟得只有三等妙诀：一曰用笔，一曰运墨，一曰用水，再加以善辨纸性，润燥合宜，足以尽画学之蕴。更能才华颖悟，随处留心，其境多观，涵泳胸次；正如文章一道，须从佐史入门，百读烂熟，自然文思泉涌，头头是道，气机充畅，字句浏亮，取之不竭，用之常舒。凡天地间奇峰幽壑，老树长林，一一皆从一心独运。虽千幅百尺，生趣滔滔。文章之境如此，而画境亦如此也。至如临樵古人名迹固可长我学识，即或偏肖乱真，不过画学纯粹，尚非画才也。吾辈处世不可一事有我，惟作书画必须处处有我。我

者何？独成一家之谓耳。此等境界全在有才，才者何？卓识高见，直超古人之上，别创一格也。如此方谓之画才。譬如古人画山作披麻皴，我能少变，克胜古人之板滞。苔点不能松活苍茫，我能笔笔灵动，此即善变之征验。种种见景生情，千变万化，如此皆画才也。仅恃临本倚傍，一旦无本，茫无主见，一笔不敢妄下，此不但无才更乏画学也。必须造化在手，心运无穷，独创一家，斯为上品。

作书喜新笔，取其锋尖齐整圆饱，善书家刚笔能用使柔，柔笔能用使刚，始为上品。作画喜用退笔，取其锋芒秃破不齐整，钩斫方有破碎老辣之笔，画方免甜熟称嫩之病。如画风筝线、船缆绳、垂钓丝、细草、小竹，又非新尖笔不可。

作画固属藉笔力传出，仍宜善用墨，善于用色。笔墨交融，一笔而成枝叶，一笔而分两色，色犹浑涵不呆，此用笔运墨到佳境矣。用墨如用色，亦须分出几种颜色，一一分布，始有墨成五色之妙。设色亦然，所谓用色如用墨，用墨如用色，则得法矣。

墨分五色，全在善为分别。设色家多用碟盞，有深者浅者，原为分别浓淡，用墨亦须如此，方见精彩。山水家之点苔最忌墨有痴呆板滞之病。善夫淡能使浓，黑能使白，仍须笔笔点入纸背，点苔之道到家矣。如画花卉、翎毛、树石以及什物，令人观之无笔墨痕，方登高品。

万物初生一点水，水为用大矣哉！作画不善用水，件件丑恶。尝论妇女姿容秀丽名曰水色，画家悟得此二字，方有进境。第一画绢要知以色连水，以水运色，提起之用法也。画生纸要知以水融色，以色融水，况瀋之用法也。二者皆赖善于用笔，始能传出真正神气，笔端一钝则入恶道矣。

皴、擦、钩、斫、丝、点六字，笔之能事也。藉色墨以助其气势精神。渲、染、烘、托四字，墨色之能事也，藉笔力以助其色泽丰韵。万语千言，不外乎用笔、用墨、用水，六字尽之矣。嗟乎，古今多少名家，被此六字劳苦半生，尚不能人人讨好，盖亦难矣，可不勉力精进以求之耶？

作画先从水墨起手，如能墨分五色，赋色之作更觉容易，其要诀尽在辨明纸绢之性。以笔运色，须一笔之内分出浓淡深浅，画花画叶，方见生动。分出两种颜色，其诀在于何处？往往画师口不能道，只令他人意会而已。此无他，仍是未能揣摩神理出来，所以不能口说也。其妙处在于笔蘸浓淡两色，施之绢上，则笔头水饱藉水融洽；施之生纸，笔头水少，藉毫端一顿捺，自然交涉浑含，似分不分之际，乃佳境也。

古今名人写意之作，真作家未有不从工笔渐渐放纵而来，愈放愈率，所谓大写意是也。正似书家入手先作精楷大字以充腕力，然后再作小楷，楷书既工

，渐渐作行楷，由行楷又渐渐作草书，日久熟细，则书大草。要知古人作草书亦当笔笔送到，以缓为佳。信笔胡涂，油滑甜熟，则为字病，至于古人狂草，亦是用笔顿挫，不可任笔拉抹，春蚓秋蛇，曲曲弯弯，即称好草书，书画同源，只在善用笔而已。

临樵樵古人之书，对临不如背临。将名帖时时研读，读后背临其字，默想其神，日久贯连，往往偁肖。临画亦然。愚谓若终日对临，固能肖其面目，但恐一日无帖，则茫无把握，反被古人法度所囿，不能摆脱窠臼，竟成苦境也。王石谷荟萃诸家之大成，独创一家，斯为善临古者。临书画固贵倡真，尤贵能避其熟。所谓能放能收，收放自如，到珠圆玉润之候，未尝不可自喜。

观汉、晋、唐、宋、元、明诸大家，无不以人物为能品，画之精细到家则称神品，然人物要非学识深广，笔精墨妙，不能登峰造极。古人左图右史，本为触目惊心，非徒玩好，实有益于身心之作。或传忠孝节义，或传懿行嘉言，莫非足资观感者，断非后人图绘淫冶美丽以娱目者比也。再观古人作画，以人物为最。既创一图，亦必有题有名，然后方渐画山水。山水之中未尝不以人物点缀，揆诸古人用意皆有深心，不空作画图观耳。余不善此道，间或亦为之，究不能上窥古人之奥，邀时贤之赏。至于此道之难则少知一二，敬为同社诸友陈之。如画晋人，其衣冠器用以及风俗必须一一遵照晋朝制度，如此方谓之入格合派，非读书不能知也。以此类推，各有朝代，不可忽略，所以人物难于山水花鸟以此。再画人之面目，贵贱仙凡，各传风神气度，行、坐、悲、喜，无不逼肖，始得谓之能品。若夫千人一面，毫无区别，喜怒悲欢，未能传出，此匠人之作，诚所谓画家下乘，难称名贵大家也。总之画仙佛须知内典道经，画儒家必须知各朝制度，加以布局、点景、用笔、设色，亦须广览名家，布置格局尤须物理通达，人情谙练，画人物之道，庶几近焉。

北人画马多工，因其目中尝见马也。南人画船多工，因其目中尝见船也。此亦谓留心人应尔，若终日见马、见船，仍不留心寓目，似亦不能画马船遽能工细到家耳。古人画仙佛恐亦未能一一从西方佛地、阆苑仙宫饱看式样而来，不过人心灵妙，凝想以成仙佛之体态。造物亦造，人心亦造，何能件件皆有一定之真形定式耶？

天地以气造物，无心而成形体。人之作画，亦如天地以气造物，人则由学力而来，非到纯粹以精，不能如造物之无心而成形体也。以笔墨运气力，以气力驱笔墨，以笔墨生精彩。曾见文登石，每有天生书本，无奇不备，是天地临樵人之画稿耶抑天地教人以学画耶？细思此理，莫之能解，可见人之巧即天之巧也。《易》曰：“在天成象，在地成形。”所以人之聪明智慧则谓之天资。画理精深，实夺天地灵秀。诸君能悟此理，自然九年面壁，一旦光明。董香光

自称画禅，亦是了悟此理。高僧参禅无非研求至密。心有所得，笔之于书，用代口舌之劳，不敢自居师位称尊耳。

多读古人名画，如诗文多读名大家之作，融真我胸，其文暗有神助；画境正复相似，腹中成稿富庶，临局亦暗有神助，笔墨交关，有不期然而然之妙，所谓暗合孙吴兵法也。如临樵名家画本，不知何处为病，何处为佳，不妨师友互相请益，耻于问人，则终身无长进之时。近所传之《芥子园画谱》议论确当无疵，初学足可矜式，先将根脚打好，起盖楼台，自然坚实。根脚不固，虽雕梁画栋，亦是虚架强撑，终防倾倒。俗云：“师傅领进门，修行在各人。”但将规矩准绳安排妥当，然后寻师访友，再讲妆修彩画，步步渐进，不可性急。余与秋生兄同在火神庙道院借地作画，相聚月余，见秋生之作，五年之内大加锐进，不但笔墨高超，气局苍秀，竟能不临帖而能字字有帖，不樵本而能画画有本，此犹小焉者耳。更能胸次造出别样景物，决非寻常画史腐烂文字，令人钦佩莫名。诸君欲骏骥度骅骝前，当以秋生为法，所谓极虑专精寝食于此，予有厚望焉。

凡事不下苦功不能精粹。师傅不过说其大致，探微奥妙，实有时候不到点眼拍板处，先说亦无益，徒然胡乱，入耳即忘。到自己看出自己所作可丑，此正长进之时候，对病下药，自然奏效，而受教者亦能顿悟前失。于今学画之士，每有躁急求名，求人赞好之病。如此心急自喜，断难肯下苦功，往往画到中途，已暗生退懒之念，此等习气务宜勇改，不但画品不高，实有关福寿，戒之！戒之！如以为太繁为累，不妨先学省事者，待学娴熟，再学他门。如贪多务广，样样无成，空过岁月，岂不可惜！至于求名，只要认真用功，平日虚心受教，放眼游览，以眼前真境为监本，以古人名迹作规模，画格高超，人更儒雅，存心行事，不染流俗，品学既优，人自敬重，名亦随之洋溢乎中国矣。

吾辈初学断不可先求省事偷减，果欲成名为作家，总以妥当坚实为立体之大本，然后凛之以风神，泽之以妍润，繁密浓厚，得法娴熟，渐渐返约从简，到笔简墨省之候，无笔处有画，耐人寻味，自成一家矣。若非博览前人能品，融汇高人神品，荟萃诸家，集我大成，不能独创专家之美也。潜心苦谐，阅历用功，不到铁砚磨穿之时，未易超凡入圣。俗云：“不受苦中苦，焉为人上人？”望诸君勉之勿怠！

闲坐与友人论画赋诗，以勗诸君：宁有释气勿涉市气，宁有霸气勿涉野气。善学古人之长，勿染古人之短，始入佳境。再观古今画家骨格气势，理路精神，皆在笔端而出，惟静穆丰韵，润泽名贵为难，若使四善兼备，似非读书养气不可。不但有关书中才学，实有关此人一生之穷通、贵贱、福寿、长促耳，勉之！凡学画一入门即想邀名，断无成名之日。何也？因其躁妄之心太重

，无暇精益求精耳。正如读书先以科名为急，必无真学矣。

世上画师多在皮毛色泽用力，往往能画不能说也。且居奇吝教，不肯宣露秘奥之言。以愚见观之，由外达内之学，仅知腔调板眼，至于曲之优劣细微，恐亦茫然。我辈作画必当读书明理，阅历事故，胸中学问既深，画境自然超乎凡众，似非由内达外不能入六法三昧。余不揣固陋，喋喋向人，实缘不肯装腔拏势，以师自居，倘论中有不能说透者，当以口授指之。

愚谓人在世间得重名，必有一番真本领，譬如作画，有众人所不能而我独能，此即真本领。偶然戏墨小品，少得天趣，不过文人遣兴之作，何能顿受重名？若以此而求名，吾恐世上名士装不下也。尚有丑劣不堪入目者，彼则抱负不凡，将以此传名得誉，何不自量也如此昔年游京都西山，见琳宫兰若，僧寮道房，壁悬古今名画，山水、花鸟、人物、草虫无不形全神足，真令人五体投地，不复再置一辞矣。方知骨董人所出售者，大半贗本欺人图利而已。赏鉴书画家亦须扩充眼界，毋轻许真贗，耗财犹细事，出丑是大笑柄耳。古人真本领，后人所不能学者，认定此等处，百不失一，方谓真鉴别。岂似今日画家朝临小景，暮即求名，若此容易也。

画师处处皆有，须分贵贱雅俗。不读书写字之师，即是工匠。其胸次识见平庸，惟守旧稿，心樛手追，老于牖下，有毕生不出乡里者。目未见名山大川，耳未闻历朝掌故，此等人断不可师法者也。吾辈虽然作画，原系文人翰墨自娱，能登大雅之堂，能入赏鉴之目，所以为人所重。嗟乎！无论何事，师道最难。尝见少通六法，遽尔自满不谦。门下士有所求教，拏腔作势，机密难言，正似传授五雷天心正法，或畏神谴，或防鬼夺。请问再三，不过说出几句淡话，以为汝辈初学，不能即传上乘秘法。其实画师仅仅识得眼前五花八门而已。书画之道，纵由师授，全赖自己用心研求。譬如教人音律，亦只说明工尺字，分清竹孔部位，丝弦音节而已。令学者自吹自弹，焉能再烦教师代弹代吹之理？使人以规矩，不能使人巧也。愚谓作书画只有日日动笔不倦，久久自有佳境。再经为师指点，当下便悟。

画工笔墨专工精细，处处到家，此谓之能品。如画仙佛现诸法相，鬼神施诸灵异，山水造出奇境天开，皆人不可思议之景。画史心运巧思，纤细精到，栩栩欲活，此谓之神品。以上两等，良工皆能擅长，惟文人墨士所画一种，似到家似不到家，似能画似不能画之间，一片书卷名贵，或有仙风道骨，此谓之逸品。若此等必须由博返约，由巧返拙，展卷一观，令人耐看，毫无些许烟火暴烈之气。久对此画，不觉寂静无人，顿生敬肃，如此佳妙，方可谓之真逸品。有半世苦功而不能臻斯境界者。然初学入门者，断不可误学此等画法，不但学不到好处，更引入迷途而不可救矣。世人不知个中区别，往往视逸品

为高超，更易樵仿，譬如唱乱弹者硬教唱昆曲，不入格调，两门皆不成就耳。

作画先讲求平正，既归平正，再求险绝，既归险绝，复归平正。三层功夫纯粹以精，自然成就家数。此中所临各名家之奥妙，尽蕴于我之心苗笔颖间，所谓集大成是也。作画虽少有不同，细按情性，未尝不同。初学画亦是先求妥当，既能妥当，复求生动，既已生动，仍返妥当。三变功夫，熟能生巧，自然成就家数。此中临樵名家之笔墨，我心触类旁通，尽收入灵台毫端内，所谓集大成是也。学问既富，执笔立意，画境即来，断无寻思搔首之病，更能随境别出心裁，发前人之所未画。任画百千纸，从无重复雷同章法之病，此即画才明敏之效验也。初学作画，偶然落笔，居然可观，再作一幅，迥乎丑恶，此即功夫生疏，手下无准之过。果能用心勤学而不间断，何愁箭箭不中的耶？

书画清高，首重人品。品节既优，不但人人重其笔墨，更钦仰其人。唐、宋、元、明以及国朝诸贤，凡善书画者，未有不品学兼长，居官更讲政绩声名，所以后世贵重，前贤已往，而片纸只字皆以饼金购求。书画以人重，信不诬也。历代工书画者，宋之蔡京、秦桧，明之严嵩，爵位尊崇，书法文学皆臻高品，何以后人唾弃之，湮没不传，实因其人大节已亏，其余技更一钱不值矣。吾辈学书画，第一先识人品，如在仕途亦当留心吏治，讲求物理人情，当读有用书，多交有益友。其沉湎于酒，贪恋于色，剥削于财，任性于气，倚清高之艺为恶赖之行，重财轻友，认利不认人，动辄以画居奇，无厌需索，纵到四王、吴、恽之列，有此劣迹，则品节已伤，其画未能为世所重。何况匠工俗丑，欺世盗名，以己长自负，安知人人皆许可耶？画史沾染此习，是自己砌门，自己杜绝而受困厄也。不以卖画为业，不过养性怡情，或求名誉于世上，不与草木同腐者，亦应品高气下，尤不可少染孤冷乖僻，每每白眼加人，傲气接物。古今作画人一有孤冷拒人之病，自觉清高，其实乃刁钻古怪之流。君子亦憎之，小人尤不相容。此等倘入宦途，必遭奇祸。近来有此等人，画未学到好处，而脾气则加倍长进，耻于求教而暗地偷学，否则不

自树一帜，依傍门户，假托姓名，希图谋利。果然所作其佳，假托神仙亦属可鄙，况优孟衣冠，支离莫肖，犹恬不为怪，欣欣自以为荣，若而人者真不堪造就者也。

古今善书画者何止数千百人，湮没不彰者多矣。细观画传所传之人，大半皆有嘉言懿行，善政高文，不仅以几笔书画即为不朽功业。吾辈所学之事，本属清高，切勿因此自台声价，谦恭和蔼，尚不免遭忌忤人，况耍名士脾气耶？愚谓处世谋生先戒狂傲，孤冷乖僻，矫枉寡情，此等人不可学也。凡人一入此障，必无福泽，纵是画到绝顶，亦属怪物。其笔下亦必不近情理，既已自误，更误后人不浅。八大山人、徐天池少有区别。八大山人为胜国逸士，且贵胄

王孙，目视新朝，自然心存悲苦。惟徐天池恃才傲物，心地褊狭，修怨害人，以至身遭刑狱之苦。郑板桥独取其诗才画品而略其为人，亦一偏也。和平载福，艺以人传。奉勗诸君，先重品学而后才艺，况在宦场尤属危机满地。不佞半生为画所役，幸不疏狂，犹遭谗谤，坎坷不免，岂画之罪耶，皆不善和光同尘之累耳！望诸君子勉之。

古人画翎毛、昆虫，有喜画狡兔、乌龟、山鸟、河鱼，原无避忌，由画史一时兴到笔随，得画者亦未尝因此嗔怒以为讥诮辱骂，或嫌其不吉，种种避讳之论。观唐人咏诗，直道本朝弊政、君王过恶，亦未闻有人摭拾以陷人罪，画更不复苛求为怪也。足见后世人心险恶，动辄搜剔过失，攻讦人短，以为媚悦。宋人虽讲道学，此风尤盛，尚不至因作画而获咎。自谄媚当道以来，人心益坏，步步危机，人人险途。由此观之，庸人多福，天意玉成，令人钦羨不实。奉勗诸君，凡与贵显者作画，宁从吉利，勿矜奇僻，庶可远害保身，切切！

作书画本属雅事，亦是闲事，原不为媚悦官贵公卿之用，奈官贵人又喜崇尚风雅，恐人笑其不文也。宋党太尉倩人画小照，令画史为其画一双金眼，画史以为不伦。太尉乃怒曰：“堂堂太尉，直消不得一双金眼睛耶？”真可为富贵人写照。于今公卿尚不至如此煞风景，然种种挑剔，多出无理之论。又要大红大绿，金碧辉煌，方称之曰好看，吾辈一旦遇此等人索画，直是受折磨，何尝有陶情适性之乐耶？余半世为画得名，亦为画得咎，少有拂逆其心，必大忿恨，往往挟怨中伤，深悉此苦，处处留神，不敢发一愤激之言，仍复低眉下气，为若人遵照办理。间或不明来意，尚须详细商榷，听其指示，纵属不伦，亦当意违势屈而作。茫茫苦海，居官既难合上台之心，少有争辩真理，必责我不服教训。诂料文字书画，尚不免官场苛政所拘，嗟乎！无怪高人逸士顿欲披发入山绝人逃世耳。诸君学画，更须先学合俗，切勿恃风雅二字与人齟齬，自讨苦楚。迹日有激于中，故拉杂述之，用告诸君，要学和光同尘，乃可处世，乃可作画。奉嘱。

西洋画工细求酷肖，赋色真与天生无异，细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸，不知底蕴则喜其功妙，其实板板无奇，但能明乎阴阳起伏，则洋画无余蕴矣。中国作画专讲笔墨勾勒，全体以气连成，形态既肖，神自满足。古人画人物则取故事，画山水则取真境，无空作画图观者，西洋画皆取真境，尚有古意在也。

昨与友人谈画理，人多菲薄西洋画为匠艺之作。愚谓洋法不但不必学，亦不能学，只可不学为愈。然而古人工细之作，虽不似洋法，亦系纤细无遗，皴染面面俱到，何尝草草而成？戴嵩画百牛，各有形态神气，非板板百牛，堆在纸上。牛傍有牧童，近童之牛眼中尚有童子面孔，可谓工细到极处矣。西洋尚

不到此境界，谁谓中国画不求工细耶？不过今人无此精神气力，动辄生懒，乃云写意胜于工笔。凡名家写意莫不从工笔删繁就简，由博返约而来。虽寥寥数笔，已得物之全神，前言真本领，即此等画也。既欲学画，须知画之根本缘由，仅以野战为高，是谓无本之学。如学丝竹仅能吹弹一二小调，即谓之善音律，岂不可笑？吾师冠九先生尝云：“能全副本领，始可称为画家。”喜余诸法皆备，是以不惮烦琐，乃耳提面命以教之。兹将受益于吾师者，一一说与诸君善悟可也。言近俚俗，诚属不文，但将此中理路讲明足矣。吾之所传为画诀，非以文章传世，统望诸贤许可，勿笑狂愚，幸甚！

庖牺八卦书画祖，阴阳重叠综二五。万类咸从一六生，金木水火全藉土。元音天籁发人言，文字肇端来上古。周籀鸟篆取象形，后世丹青昉立谱。钩勒略存物梗概，赋色渲染循规矩。笔先胸次本茫茫，凝神定想心有主。波澜起伏贵可扪，山恋凹凸休浮窳。破碎之中仍浑然，烟霭蒙蒙气撑柱。荆关妙手眼界宽，千峰万壑忌陈腐。点缀皴擦惟活难，更凭救改精修补。老辣原非粗野成，鲜艳莫入闺阁伍。万里行程万卷书，画才画学分清楚。眼前景物即吾师，毛锥正似金刚杵。唐宋元人工细多，山水没骨别门户。奇花好鸟喜逼真，绘影绘声若歌舞。后人拘守抚前人，碌碌庸庸何足数。宇宙之间各合情，随时随地留意睹。融汇灵台一贯通，飞潜动植纷纭聚。率大家，效法其长藏秘府。辨明优劣雅俗分，造化为师气吞吐。以上立论或有未周，赋诗一首，以佐观览。余半世心悟，亦恐挂一漏万，未敢自称咳备也。松年又志。

## 指头画说

清高秉撰

画极小人物、花鸟，无名指小指互用足矣，大幅必是两指同用。世人以一指樛仿大幅，故虽铁砚磨穿，断难得仿佛。若画钩云流水，则三指并用，故头绪似乱而实清，无板滞之病，省修饰之烦。秉所藏小册风竹，则兼用大指向外撇之。神哉神哉！

画家极重笔墨，而渲染亦未可忽。公之染法极变化莫测，等一树石而形色气韵迥殊，等一云水，而浅深态度各异。如人之面目声音无一不同，无一相同，斯之谓人。公之染法如是，斯谓之画。设色不难于鲜艳而难于深厚，所尤不易得者，惟旧气耳。公染法多得力于吴仲圭，无论鲜艳深厚，俱有旧气。设色亦有工致、写意之分，写意可以意到笔不到，花青、赭石、红、黄、青、绿俱不碍稍艳，随意点染，但得神味机趣足矣。工致则浅、深、浓、淡，毫发不苟，斯为合作。公染山水配合诸色，往往令人难辨，故迥异乎人。



指画生纸难于工细，故巨幅仅用披麻、荷叶、大小斧劈诸皴，惟神明于其间耳，而树无夹叶。至册笺绢素则体无不备。有工细之极，望之不似指墨者，细玩之则色色皆非毛颖所能办也。

笔须有法有力。法如起止转折顿挫，弗矫揉造作，而活泼灵妙乃佳。孙过庭《书谱》后幅，似乐章之舞，跳脱飞舞，腕底风生，无毫发不合矩度。运笔作画，亦当如是。故谓画家必不可不知书法也。公运指如写字，或如隶楷，或如行草，世鲜知者。多观水墨之作，则当束手矣。

胭脂宜淡，公重用之弥旧。赭不宜赤，公累用之弥雅。至以青绿加于重墨之上弥隽永，朱粉施于金笺弥幽秀，而以浓墨笔画密竹，不分轻重弥见萧疏，此尤前古所未敢者也。

墨须用至五色而运化无痕，斯为妙手。指墨之无痕处，尤本于自然，故能出笔一头地也。公有印章云：“不过求无笔墨痕。”

指甲不宜长，长则有碍于指，亦不宜秃，秃则无助于指。公每先作细画人物花鸟，利有甲也。数幅后甲渐秃，画泼墨山水及屏障巨幅，人物、龙、虎，而乘指甲将秃未秃时，用点数寸许人目，则肉为目而甲为眶，或肉为目而甲为睫。二目初点，全神已备。鼻承目，口承鼻，面承目、鼻、口，犹之诗文如是起，必应如是承，句句相承，笔笔相

生，虽有定法而非死法，故万千诗文无一首雷同，万千法书无一字雷同，指画面目亦如是矣。尝有印章云：“传神写照在甲肉相半间。”

画有以简淡为贵者，右丞、云林是也，有以工艳为贵者，大小李将军、卜洲是也；有以厚为贵者，荆、关、董、巨、仲圭、子久是也，有以奇为贵者，八大山人是也。公指画清奇浓淡，无所不有，而其神味尤在指墨之外。

昔人云：“枝分四面。”是但谓花木尔。公画群仙、八骏、游鱼、飞鸟、花木皆有八面，顾眄无迹，若非有意为之，乃潮头亦有八面。凡画潮头者，率皆左右两分，及上起而下翻，则能事毕矣。公乃画正面下垂而上卷者，非特画家未见及此，即日对真迹而亦未之觉也。

笔墨之事，天姿笃、学力深，而胸襟尤要阔大。东坡渡海诗云：“九死南荒吾不悔，兹游奇绝冠平生。”具此胸襟而足其才智，技必过人。公目空千古，气雄万夫，而年近七秩，犹悬眼镜临樵古人，何患不惊世邪？秉尝谓公画落墨有神气，渲染有元气。其天资学力胸襟，缺一者不足与言笔墨，尤不足与言指画。

巨幅枯柳用两指急扫，或重或轻，或浓或淡，任其自然，但不得增减一丝耳。小幅枯柳新柳则专用指甲，其急如风，其细如发，其健如钢，其锐如鍼，银钩铁画，远弗逮也，是岂笔之所能为者？此更难于兰蕙，故只宜画于佳册

细绢，不可多得。余见近今用指者动画垂柳，满纸长条，令人生长，真所谓古人不及今人胆。

画丛树各有家数，出枝发干，穿插位置，各抒性灵，独标格式，有迥相悬殊者，有大同小异者。后人习之，一望而知其所本，此画家所极重，非有八大山人才识，未容野战也。我公指画笔画丛树，俱从江山茂林中得来，绝勿规仿前人，故无步趋痕迹而得邱壑真趣。如古人但以廐马为师，不以画马为法。即此亦自我化故之一端也。点缀山树，古人率用横点，以墨色之燥、湿、浓、淡分远、近、淡、深。小丛密竹用焦墨点之，或用渴笔一顺撇之，所谓写意而已。公亦无一出此者，此皆若行文惟陈言务去之卓识也。

细苔用无名指、小指双点，饶有生枝、枯枝之趣。攒三聚五，何其拘执大丛苔棘，则三指连并，以指背搨之，浅、深、浓、淡，浑然天成，自有郁葱之致，树叶亦用此法。

指头蘸色晕墨作没骨花鸟，幽艳古雅，已称独绝，复写人物，用赭石涂面，不事钩勒，而生气逼人，尤夺造化。昔人论书云：“作字须有古，摹古须有我。”书家三昧，尽此二语，余谓绘事亦然。然笔难仿指，指难仿笔。公以指墨仿宋、元十二家山水、花鸟于一册，用墨迥殊，神气一一酷肖，是将古大家理法融会于心而天资高迈绝伦，始能神妙如是。是册先严赠秉业师冯梦堂先生，可谓得所矣。又临董文敏山水小幅，现存先三十五石堂叔处。古大家多善用笔，惟文敏尤善用墨，百余年来墨韵犹觉润湿。公临本已四十余年，墨且似未乾也。

公用印章于书画，必与书画中意相合，如临古帖用“不敢有己见一”，“非我所能为者”，“顾于所遇”，“玩味古人”等章。画钟像用“神来”。虎用“满纸腥风”，树石用“得树皮石面之真”，鱼用“跃如”。偶画痴、聋、哑及犬、豕等物，则用“一时游戏”，或“一味糊涂”等类，余多仿此。市人不知此意，乱用闲章于贗本，已属可笑，甚至以“乾坤一草亭”、“一片冰心在玉壶”等章，擅加于真迹空处，好事者某以经八寸“子孙永宝章”印于公画正中，岂不大可哀也夫！

古人有落款于画幅背面树石间者，盖缘书中有不可多着字迹之理也，近世忽之。公落款常书二三字于上角，或书于实处，或加年月书数字于侧边，皆与画意洽和而不可增损移易。或用一私印，或加一二闲章，亦与画理大有关合。落单款书名不书姓，或书“且道人”三字。长款间亦书姓，一时游戏之作，或书“古狂”二字。中年以前册笔手卷中偶书“韦三”两字，不多见也。号下书“指头画”、“指头生活”字样者，则用名号印，或加一二闲章。落单款者，必用“指头画”、“指头生活”、“指头蘸墨”等章，款与印章亦弗重复。

公画多不书题，如写“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，仅书写“唐人句”四字，弥觉味长，千百中偶有一二书题者，盖不得已应俗子之请尔。

用墨设色，宜轻、宜淡，忌重、忌浓。轻淡则清而秀，浓重则浊而俗。柰指画纸本只宜浓墨重用，一或破水则穿透矣，故不能轻而淡也。墨气既浓且重，则设色亦如之，过于轻淡，则不相称。然浓且重未见其浊而俗何也？腕底指下有书卷气于其间也。如米家父子画愈重而愈觉其润泽，仿之则浊且俗矣。绢本册箒墨中俱可破水，故墨气极轻而淡，而设色亦如之，故纸本与绢本册箒如出两手，况皆亲笔渲染，故尤不同。然轻且淡未见其薄而弱何也？指下画中具有神气元气于其间也。如倪云林画愈淡而愈觉其秀雅，仿之则薄且弱矣。樵公画可以绢樵绢，纸樵纸，以纸樵绢，不能如其轻且淡；以绢樵纸，

不可如其重且浓。或曰：“以纸樵绢，何不能如其轻且淡矣，以绢樵纸，何不可如其重且浓邪何勿稍轻而淡之乎？”秉曰：“绢如纸本重且浓，则俗不可医，若易其重且浓稍轻而淡之，则神气尽失，且致不成画矣。故樵公指画，淡者不可浓，重者不可轻，推而至于燥、湿、粗、细、长、短、阔、狭，一一如之，难以稍参己见。甚而至于随意信手，偶致尺寸矩度微有未合者，若稍以己见正之，合则合矣，而神气失之远矣，反逊其未合者之为美也。用数十年苦功，见清奇浓淡数十百种，临樵参悟，始知公画之所以神，否则既难梦见，可轻学邪，可轻议邪？纸本亦不无轻而淡者，惟用焦墨水墨于旧纸则可，凡此多不设色，所谓逸品者是也。”

有以宣纸求画者，公如其式易以时纸，却其纸曰：“吾画粗品也，过费时纸，心已难安，何忍涂此佳品”有以矾纸求画者，亦如其式易以生纸，故平生指画无一宣纸、矾纸者。一时机到神来，欲作一二画，案头适无他纸，而兴不可遏，遂权用矾纸成之，而气韵亦宛如生纸之作，然此偶尔事也。若谓矾纸可作指画，则大谬矣。至年岁重午画朱砂钟馗像，则惟用矾纸，纸尽而有余兴，或权用生纸足之，然生纸行朱颇不易易，故亦偶然。

公画凡三变：少壮时以机趣风神胜，多萧疏灵妙之作，中年以神韵力量胜，或简淡古拙，或淋漓痛快，或冷隽闲远，或沉着幽曲，千变万化，愈出愈奇，晚年以理法胜，深厚浑穆，所谓“老去渐于诗律细”，书画皆然。公年过六旬，在京师，一日薄暮至友人新居，甫到阶除，隐隐然望堂上悬一旧书，曰“此刘松年所制妙品，奈何为梁燕所污也”。次日友人送画求鉴定，兼求代为装潢，无款亦无题跋，揭视绢背，树身有松年二字，众皆骇为神奇。公曰：“昔有马医见病脚马，知为韩幹所画，后果验其言，系幹所设色者。马医之于画师相去远矣，尚能通灵如是，况吾目覩人之妙迹邪？是未足奇也。”又有以倪迂山水求鉴别者，公且疑且信，盖其笔墨可信，一峰可疑。悬对三日，拍

案叫绝曰：“此峰非作家不能，其过人处正在此弗易及也。”公究心此艺，至是已五十年矣。于前人犹郑重如是，浅尝者其可遽以藻鉴自命，漫加毁誉邪？

书家云：“小字宜疏，大字宜密。”秉以此悟指画，大幅法严理密，位置稳妥，不可更易毫发，此书大字法也。册箒仅尺许尔，开展舒徐，饶有海阔天空之势，令人玩味不尽，此书小字法也。

画有主客疏密，有明暗虚实。空处即其虚也，不可妄加字迹以碍画理。指画与古大家名家画皆然，倪迂、文、董画多有自题数十百言者，皆于作绘时预存题跋地位也。而画有以机趣胜不拘理法者，其花木之枝叶，人物之衣纹，筋骨尺寸，不必定合矩度，如天籁自鸣，非比寻常丝竹之音，若加以高人妙咏、法书，则愈多愈妙，此又当别论，可为知者道也。