

●自序

我吴兴山水清远，甲于天下。生其间者，得其灵淑之气，每借笔墨以抒写其性真。如赵松雪、钱舜举、王叔明、唐子华辈，皆足以名当时而传后世。逮时易世殊，讲求者鲜，一二俗学之徒，但私一隅，遂至家尸户祝，而流易莫挽。求所谓六法者，能者绝无，知者亦仅有矣。余生也晚，问道无由，虽知伪学之非是，未识正法之何在，徘徊歧路，历有年所。年渐长，乃从鉴藏家纵观前辈遗迹，及诸法家所摹临，研求探索，寻源溯流。或摹旧而得，或力索而知，或由迷而悟，或因触而开。于笔墨道理，若东方之欲曙，始焉辨色，后乃洞然。盖又卅年于兹矣。夫云间、娄东、虞山，国初最称笔墨渊薮，乃风徽渐渺，矩矱就湮，正法日替，俗学日张，贻误来学，何可胜道。固予所亲尝而深惧者也。用是不揣固陋，举凡不合古人之法者，虽众所共悦，必痛加绳削。有合于古人之法者，虽众所共弃，必畅为引伸。分门别目，述为四卷，作学画编。非堪持赠，亦自道所得而已。然闭门而造，出门而合，守先代之规矩，当不见嗤于大雅。第一己之偏，独见之僻，或亦不免。况画道之精深微妙，余不敏，能以无文之词，穷其蕴底，尚望笃学君子指而示之，则余且幸甚。

乾隆四十六年，岁在辛丑，春三月既望。研湾老圃沈宗骞书于冰壶阁

●芥舟学画编卷一山水

宗派

天地之气，各以方殊，而人亦因之。南方山水蕴藉而萦纤，人生其间，得气之正者，为温润和雅，其偏者则轻佻浮薄。北方山水奇杰而雄厚，人生其间，得气之正者，为刚健爽直，其偏者则粗厉强横。此自然之理也。于是率其性而发为笔墨，遂亦有南北之殊焉。惟能学则咸归于正，不学则日流于偏。视学之纯杂为优劣，不以宗之南北分低昂也。其不可拘于南北者复有二：或气禀之偶异，南人北禀，北人南禀是也；或渊源之所得，子得之父，弟得之师是也。第气象之闲雅流润，合中正和平之道者，南宗尚矣。故稽之前代，可入神品者，大率产之大江以南。若河朔雄杰气概，非不足怵人心目。若登诸幽人逸士，卷轴琴剑之旁，则微嫌粗暴。故佳者但可入能品耳。苟质虽禀此，而能浸润乎诗书，陶淑乎风雅，泽古而有得焉，则嵌崎磊落之中，饶有冲和纯粹之致，又安得以其北宗也而少之哉！盖学画之道，始于法度，使动合规矩，以就模范。中则补救，使不流偏僻，以几大雅。终于温养，使神恬气静，以几入古。至于局量气象，关乎天质。天质少亏，须凭识学以挽之。若听之而近于罢软沉晦，虽属南宗，曷足观赏哉。至徇俗好，以倾侧为跌宕，以狂怪为奇崛，此直沿门戳黑者之所为矣，何可以北宗概之乎！

前古之画，多作古贤故实，及图像而已，故论画者未尝及山水。自王右丞李将军父子，各擅宗派，乃始有南北之分。王之后，则董巨二米、倪黄山樵、明季董思翁，是南宗的派。李之后，则郭熙、马远、刘松年、赵伯驹、李唐、有明戴文进、周东村，是北宗的派。其不必以南北拘者，则荆、关、李成、范宽、元季吴仲圭、有明沈文诸公，皆为后世楷模。吾朝初年，巨手累累，其尤者为烟客廉州，接其武者石谷、麓台、黄尊古、张墨岑诸人，盖皆绍思翁而各开门径，恪守南宗衣钵者也。北宗一派，在明代东村、实父以后，已罕有绍其传者。吴伟、张路，且居狐禅，况其下乎？百年以来，渐渐不可究诘矣。何则？正道沦亡，邪派日起，一人倡之，靡然从风。如陆揆倡为云间派，蓝瑛倡为武林派，上官周、金古良、刘伴阮之徒，又谓之金陵派。诸派之流极，更不可问矣。赵文敏谓甜邪俗癩，四者最是恶病。今也或是之亡矣，可胜言哉！如有好学深思者，崛起于时，务欲扫去时习，动法古人，以求真正道理，未始不可继绝业于既隳之后也。

等是笔墨，而士夫与作家，相去不可以道里计。不特盛子昭与吴仲圭然也，即如唐六如学于周东村，其本领魄力未尝过于东村，而品地乃不可以等量。况六如又未尝欲厕席南宗，而寸缣尺素，宝过吉光。此殆当于襟期脱略，神致潇洒间求之，又非天质人品学问所得而囿之者也。

凡派之不正者，创始之人，必是绝顶天资学力，未始不可以信今而传后。其如学者，偏不能得其好处，反执其坏处以为是派应尔。于是一倡百和，遂至滥不可挽。若夫正派，非人品襟期学问三者皆备，不能传世。故为之者，亦时有之。而卓然可传者，指不能数屈，则正派之足贵也明矣。特是世运迁流，风会亦递下，即有矫然拔俗者，能私淑古人，以绍正传，亦必不能如前人之淳厚浑朴，则非其人之过矣。余尝言三董相承而递降，盖以北苑之后，数百年而得思翁，又百年而得东山，一姓而承一派，洵是千古难事。第以风会之故，不无愈后而愈不及耳。然论六法于近日，舍东山其谁与归。则信乎正派之难能而可贵者，今古所同也。

用笔

笔行纸上，须以腕送之，不当但以指头挑剔，则自无燥裂浮薄之弊。用之既久，渐臻纯熟沉着。而笔画间若有所以实其中者，谓之结心。其法始焉迟钝，后乃迅速。纯熟之极，无事思虑，而出之自然。而后可以敛之为尺幅，放之为巨幛，纵则为狂逸，收则为细谨。不求如是而自无不如是者，乃为得法。古人谓笔画若刻入缣素者，用此道也。犹作书之入木三分也。

吾友张文鱼论书，尝有结心之言。余乃用以论画，深有妙义。可见书画无二道，第俗学者未知究及此耳。

昔人谓笔力能扛鼎，言其气之沉着也。凡下笔当以气为主。气到便是力到，下笔便若笔中有物，所谓下笔有神者此也。古人工夫，不过从此下手，而有得焉。则以后所为，无不头头是道。若不先于此筑基，纵极聪明敏悟，多资材料，而驰骛挥霍焉，卒必至于嚣凌浮滑，而于真正道理，反致日远，岂不可惜。故志学之士，且勿求多，先鼓定力，从此着脚，便无旁门外道之虞矣。

树石本无定形，落笔便定。形势岂有穷相，触则无穷。态随意变，意以触成，宛转关生，遂臻妙趣。意在笔先，趣以笔传，则笔乃作画之骨干也。骨具则筋络可联，骨立则血肉可附。骨之不植，而遽相尚以文饰，亦犹施丹雘于粪土，外华而内腐；缀秣华于枯朽，暂艳而旋凋。故古人作画，专尚用笔。用笔之道，务欲去罢软而尚挺拔，除钝滞而贵轻隽；绝浮滑而致沉着，离俗史而亲风雅；爽然而秀，苍然而古；凝然而坚，淹然而润；点画萦拂之际，波澜老成；罄控纵送之间，丰姿跌宕。此固非旨趣未深者之所能及也。学者当首法古人用笔之妙，始于龟勉，渐臻圆熟。圆熟之极，自能飞行绝迹，不落窠臼。揜袖摩挲，有动不逾矩之妙；解衣磅礴；有凌厉一切之雄。矫乎若天际游龙，黝乎若土花绣戟。有笔若此，更何虑古今人之不相及哉。

笔着纸上，无过轻重疾徐，偏正曲直。然力轻则浮，力重则钝，疾运则滑，徐运则滞，偏用则薄，正用则板，曲行则若锯齿，直行又近界画者，皆由于笔不灵变，而出之不自然耳。万物之形神不一，以笔勾取，则无不形神毕肖。盖不灵之笔，但得其形。必能灵变，乃可得其神。能得神，则笔数愈减而神愈全。其轻重疾徐，偏正曲直，皆出于自然，而无浮滑钝滞等病。

无前无后，不倚不因；劈空而来，天惊石破；六丁不能运，巨灵不能撼；蓊然现相，足骇鬼神；挟风雨雷霆之势，具神工鬼斧之奇；语其坚则千夫不易，论其锐则七札可穿；仍能出之于自然，运之于优游；无跋扈飞扬之躁率，有沉着痛快之精能；如剑绣土花，中含坚质；鼎包翠碧，外耀光华。此能尽笔之刚德者也。柔如绕指，软若兜罗；欲断还连，似轻而重；氤氲生气，含烟霏雾结之神；摇曳天风，具翔凤盘龙之势；既百出以尽致，复万变以随机；恍惚无常，似惊蛇之入春草；翩翩有态，俨舞燕之掠平池；飏天外之游丝，未足方其逸；舞窗间之飞絮，不得比其轻；方拟去而忽来，乍欲行而若止；既蠕蠕而欲动，且冉冉以将飞。此能尽笔之柔德者也。二美能全，固称成德。天资所禀，不无偏枯。刚者虑其燥而裂，柔者患其罢而粘。此弊之来，盖亦有故。或师承偏执，狭守门风；或俗尚相沿，因循宿习。是以有志之士，贵能博观旧迹，以得其用笔之道。始以相克，则病可日除；终以相济，而业堪日进。而后，可渐几于合德矣。

唐宋之迹，不得数见，不能概其人生平资学何如。惟元季及有明石田思翁

诸公，去今未远，其迹犹得多见。而知其皆因质而济以学，因学以成其质，可快然无憾者也。黄王倪吴无论已，石田天资刚健，平日临云林，动笔便过。若任其质，则燥裂之弊，其能免乎？而其读书敏求，既足以变化其气质，加以临摹不辍，日肆力于古法，以充拓之，故其笔森然如剑戟，莫敢撻其锋者。而典册古泽之致，又足令人竦然而起敬。其重如金，其润如玉。不论山水人物，以及草木昆虫，一涉其笔端，便不可方物。不特为有明巨手，即上列诸宋元，恐亦难其匹者。盖始也量资以济学，继也因学而见资，所谓能济以优柔而尽刚德者也。若思翁则天资秀美而柔和，苟任其质，将日流于妍媚之习，而无以自振其气骨矣。乃能祖述董巨，宪章倪黄，绍绝业于三百年之后，而为吾朝画学之祖。余尝论每见思翁妙迹，不必问其所作何体，但就其笔情墨态，的是两间不可磨灭之物。其致也缥缈而欲飞，其神也优渥而常润。而生秀之气，时复出其间，所谓能尽笔之柔德而济以刚者也。两公惟能以学之力济其质之偏，故能臻此神妙。苟得中行而与之，所造更当何如耶。

用墨

墨着缣素，笼统一片，是为死墨。浓淡分明，便是活墨。死墨无彩，活墨有光，不得不亟为辨也。法有泼墨破墨二用。破墨者，先以淡墨勾定匡廓。匡廓既定，乃分凹凸。形体已成，渐次加浓，令墨气淹润。常若湿者，复以焦墨破其界限轮廓，或作疏苔于界处。泼墨者，先以土笔约定通幅之局，要使山石林木，照映联络，有一气相通之势。于交接虚实处，再以淡墨落定，蘸湿墨一气写出。候干，用少淡湿墨笼其浓处，如主山之顶、峰石之头，及云气掩断之处皆是也。南宗多用破墨，北宗多用泼墨，其为光彩淹润则一也。

北苑大痴，皆有浮岚暖翠图。曰浮曰暖，皆墨为之主。思翁尝题其自作画云：“川原浑厚，草木华滋。”亦言墨法之妙。唐王洽始有泼墨法，其迹不可得见。米氏父子、高房山、方方壶、董思白，其所以得烟云变灭，岚光吞吐者，非皆其用墨之臻于微妙乎。

天下之物，不外形色而已。既以笔取形，自当以墨取色。故画之色，非丹铅青绛之谓，乃在浓淡明晦之间。能得其道，则情态于此见，远近于此分，精神于此发越，景物于此鲜妍。所谓气韵生动者，实赖用墨得法，令光彩晔然也。今以一局作二帧，一帧用墨，一帧用重青绿色。其青绿重处，即是用墨浓处。是色且仿墨而为之，墨非即画之色乎。乃知纯墨者，墨随笔上，是笔为主而墨佐之。傅色者，色居笔后，是笔为帅而色从之。以二帧并置，远而望之，要色之分两，与墨之分两，若相等者。而后色即是墨，墨即是色也。第纯墨者，不可使墨浮于笔。若墨浮一分，便是一分黑气，不是墨矣。傅色者，不可使笔混作墨晕。若笔作墨晕，便是混侵色位，不是笔矣。苟能参透墨色一贯之理

，则着手便成光彩。缣素有败坏之时，而滋润融浹之态，虽千载而如新也。

墨色光华，其妙无极。不善用者，纵极佳制顶烟，但觉熏煤满纸而已，岂复是画哉！因分号用墨之法，曰嫩墨，曰老墨。嫩墨者，盖取色泽鲜嫩，而使神彩焕发之喻。先以笔贮水，量墨当用多寡，蘸入笔尖，和水搅匀，拂于纸素，则墨晕和润而有光彩。如云山隐现，烟树迷离，遥岑浮黛，夜色苍凉，阴凹阳凸之间，日光云影之际，林密则浓阴锁麓，山高则薄雾横腰，云生成蓊郁之观，泉出助溟腾之势，以及悬崖邃谷，疑鬼疑神，绝壑幽岩，如风如雨之处，胥于是乎得之。老墨者，盖取气色苍茫，能状物皴皱之喻。此种墨法，全藉笔力以出之，用时要飒飒有声，从腕而来，非仅指头挑弄，则力透纸背，而墨痕圆绽。如临风老树，瘦骨坚凝，危石倚云，奇姿崒嶭，以及霜皮溜雨，历乱繁枝，鬼斧神工，几莫能测者，亦胥是乎得之。老墨笔浮于墨，嫩墨墨浮于笔。嫩墨主气韵，而烟霏雾霭之际，淹润可观。老墨主骨韵，而枝干扶疏，山石卓犖之间，亦峭拔可玩。笔为墨帅，墨为笔充，有妙笔乌可无妙墨以充其用耶！且笔之所成，亦即墨之所至。老杜诗，元气淋漓障犹湿，盖善言用墨者矣。

笔墨二字，得解者鲜。至于墨，尤鲜之鲜者矣。往往见今人以淡墨水填凹处及晦暗之所，便谓之墨。不知此不过以墨代色而已，非即墨也。且笔不到处，安得有墨。即笔到处，而墨不能随笔以见其神采，尚谓之有笔而无墨也。岂有不见笔而得谓之墨者哉！欲识用墨之妙，须取元人或思翁妙迹，细参其法。大痴用墨浑融，山樵用墨洒脱，云林用墨缥缈，仲圭用墨淋漓，思翁用墨华润。诸公用墨妙谛，皆出自笔痕间。至其凹处及晦暗之所，亦犹夫人也。即如米老房山，烟云满幅，实其点笔之妙，而以墨晕助之。今人为之，全赖墨晕以饰其点笔之丑，犹自以为墨气如是也，将毕生不能悟用墨之妙者矣。

布置

凡作一图，若不先立主见，漫为填补，东添西凑，使一局物色，各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定。洒然落墨，彼此相生而相应，浓淡相间而相成。拆开则逐物有致，合拢则通体联络。自顶及踵，其烟岚云树，村落平原，曲折可通，总有一气贯注之势。密不嫌迫塞，疏不嫌空松，增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法。

通体大局，当顷刻便定。安顿节目，须动笔时细细斟酌。凡作画局势，要时时远望，以求稳妥。有论张缣素于败壁，观壁上斑剥映出缣素，隐若山水林木，高下疏密，以意会之，急以土笔约定，亦取势之活法也。

一树一石，以至丛林叠障，虽无定式，自有的确位置，而不可移者。苟不能识布局之法，则于彼于此，犹豫之弊必生；疑是疑非，畏缩之情难禁。纵不失行笔用墨法度，亦不得便成佳画也。要在平日细揣前人妙迹，于笔韵墨彩之

外，复当求其布置之道，而深识其所以然之故。到临作时，刻刻商量避就之方。到纯熟之极，下笔无碍，映带顾盼之间，出自天然，无用增减改移者，乃可称局老矣。又通幅之林木山石，交柯接影，掩映层叠之处，要令人一望而知，不可使人揣摩而得，否则必其气有不能清晰者矣。或以模糊为气，但可得迷离之态，而终虑失之晦暗，晦暗则不清。或以刻画求工，仅可博精到之致，而究恐失之烦琐，烦琐亦不清。二者欲除，莫若显其骨干以破模糊，审其大方以消刻画，则气不求清而自清矣。忆余始时嫌笔痕显露，任意用淡墨渲润，方自谓能得烟霭依微之致，因禾中张瓜田先生庚评一晦字，遂痛以自艾，始知清气。遂念今人思欲作画者甚多，而能猛力加工者复少。如或有之，则无不因其刻至之心，以流于烦琐晦暗之极。一经点拨，而后得郁极而开，塞极而通，烦闷顿释，清气豁然。通此一关，无所窒碍矣。

画须要远近都好看。有近看好而远不好者，有笔墨而无局势也。有远观好而近不好者，有局势而无笔墨也。卷册小幅，仅于几案展玩，虽于局势未尽，亦不至触目便见。若巨障大幅，须要于十数步外，一望便觉得势。故必先斟酌大局，然后再论笔墨也。石田先生，学力突过前人，然必待年四十后方作大幅，可见局势之难，虽古人于此，不肯轻率便为也。

千岩万壑，几令流览不尽。然作时只须一大开合，如行文之有起结也。至其中间虚实处，承接处，发挥处，脱略处，隐匿处，一一合法。如东坡长文，累万余言，读者犹恐易尽，乃是此法。于此会得，方可作寻丈大幅。

一幅之山，居中而最高者为主山，以下山石，多寡参差不一，必要气脉联贯，有草蛇灰线之意。一幅之树，在近而大者谓之当家树，以上林木，疏密老稚不一，必要渐远渐小，有迤迤层叠之势。布局之际，务须变换。交接之处，务须明显。有变换，无重复之弊。能明显，无扭捏之弊。且日求变换，则心思所至，生发无穷。日求明显，则理路所开，爽朗可喜。每作一图，必立意如此，久之纯熟，自然潇洒流利之中，不失中规中矩之妙。

作画之道，大类奕棋。低手扭定一块，所争甚小，而大局之所失已多。国手对奕，各不相争，亦各不相让，自始迄终，无一闲着。于此可悟画理。夫画虽一人所为，而与得失相争之故，一若与人对垒，少不谨慎，便堕误失。及至火到工深之候，如高手饶人而奕，纵横驰骋，无不如意矣。

天下之物，本无偏正，而自人观之，从其旁者为偏，从其面者为正。故作画有偏局正局之分焉。正局者，主山如人主端座朝堂，余山如三公九卿，鹄立拱向。其下幅树石屋宇，则如百官承流宣化，皆要整齐严肃之中，不失联属意思。又如端人正士，庄敬日强，令人望之俨然而生敬者，此局为最难。偏局者，如舞女欹腰，仙人啸树，又如飞鸢下水，骇兽奔原，或疾如风雨，或变若云

霞，其恍惚幻化，奇横纵肆之趣，有不可拟议究诘者。而于行笔落墨之际，又复和雅蕴藉，不失风人之旨，则此格亦非易易。第学者务当先究心于正格，盖手足官骸，一任其侈泰欹邪，虽无板滞之弊，久之恐流于散漫而无约束，抑或趋于巧捷而易涉于滑，与邻于史，俱是大病。故行布正局，已能周正厚重，而绝无倾欹欠缺之处，然后留意偏局。偏局之道，须通幅山峦林木，皆不必写其正面，其用笔亦须侧锋流逸而出之。如元诸家大痴、山樵、梅庵，皆以正局。若云林、方壶，多以偏法取意。然偏与正又有互相为济者，但能正而不能偏，易失于滞。故于接应映照之处，不妨少带偏侧，以破其板，略存流利，以动其机。但能偏而不能正者，易失于滑。故于筋节显露之际，务欲常植正骨以存梗概，时顾本根以防流轶。若工夫极熟，而能变通在手，造化因心。偏而不跛，正而不执，忘乎偏正之见，而动不逾矩焉，方可谓之有成。

上有重峦复嶂，下有密树箐林，中有云气涧道，往来隐现，此是厚重迫塞之局。固应体势周正，然一涉板实，气味索然。故其皴破之笔，要靠定一边，且宜处处变换。妙于此者，吾得之于麓台。麓台妙处，正在能以偏笔行其正局，故愈实愈妙，此于正局而济以偏势之道也。奇峰如削，飞瀑悬空，老树撑云，藤萝缘走，山石有森然欲转之势，林木有擎空相攫之形，全要偏侧，乃能得势。然着一点刚暴之气，便是跋扈。故用笔当直起直落，如书家之作篆籀。妙于此者，吾得之于石田、六如。以其能以正笔行其偏局，故偏而不跛，此偏与正有互用之妙焉。约而言之，境平则笔要有奇趣，境奇则笔当无取险，斯得矣。千岩万壑，不必定为正局。峰峦高下，烟云吞吐，奇情幻想，出而不穷，千态万状，变而无尽，皆须行以偏法，乃可极其转换之方。一树一石，不必定为偏局。直干凌霄，奇峰插土，孤松独秀于云中，峭石当空而特立，皆宜运以正法，乃足显其挺拔之概。若不解此，则繁局必至重复，简局必至单簿。细看古人名迹，求其所以偏正之故，当不外是矣。

凡作林木，众木俱干霄，则必以横斜者穿插之；众本多槎枿，则必以直上者透领之。不但脉络联贯，亦且气韵深远。凡作山石，形势既已平直，其皴破当用偏斜流逸之笔，使其庄而不滞；形状若涉诡异，其勾勒当以平正稳重之笔，使其奇而有法。此谓正不废偏，偏不失正。

穷源

六书之有形象，即画之源也。且画之为言画也，以笔直取百物之形，洒然脱于腕而落于素，不假扭捏，无事修饰，自然形神俱得，意致流动，是谓得画源。若摹写过甚，加意求工，是因刻划而循流，其去源远矣。今人作画，其于石廓，树木枝干，略能见其笔迹。而于显晦远近阴阳凹凸之间，则全赖墨晕以成之，是以模糊而失其源。至于人物衣冠桥梁屋宇舟车之属，但一意求工，与

通幅笔墨不类。虽峰峦林木，写法极佳，反因配搭不上，致为所累。或狃于形似，故多作曲折圭角之笔，不合大体，是以刻画而失其源也。且旁观者未能皆识画理，作者动求合法，反致贻讥，任意随流，必来争赏，少不自持，即为所动，日渐日流，不知所止。师承非不真，根基非不正；或以好尚之偶偏，或以谋生之所托；始也犹不安于所屈，终也竟自护其所乖。于是声称藉甚，身甫谢而道衰。众口交推，识略高而藐尔。等是瘁毕生心力以为之，乃徒徇俗目之欣，而不为识者所赏，曾何别于抃工彩匠耶！要惟能知其源之不可斯须去，以致其学力，庶不大远于古人尔。

松雪云：“石如飞白树如籀，写竹还应似草书。”又云：“士夫作画，当以草书奇隶为之。”可知画之与书，原无二道。今人先于作书，全废古法。其与篆隶草章，漫不加省。法非不具在，号能书者且曾未之识，况欲问画之源于书耶。虽运会所至，自有隆替。而好古之士，代不乏人。使尽趋时尚，不用古法，将旧迹日远而日湮，古法日废而日亡。有志之士，起而求之，当何所凭藉。余故不惮齿颊之烦，百端陈说，及此论作画之源。人或以为迂者，而我窃以为最切。何者？笔墨本期古拙，而世竞尚新巧。古拙新巧之间，心术判矣。如人日诵圣贤之书，能勉行之，不过为善士耳。若听其流而日下，不至小人之尤不止。士生古人之后，可不究心于古，以寻其源哉。且百不识者之然然，不敌一识者之否否。如近代王耕烟，其画学淹贯，师资纯正，堪媲古人，用意合作，直入宋元之室。而其所以应酬无识者之作，往往故作巧媚纤琐之笔，殊非大家。故其生平所作绢本，佳者盖少。论其功力学问，于盛朝自当首屈一指，乃品概不得不在石师道人下也。不溯其源，而任其流，请以此观。

作法

凡物得天地之气以成者，莫不各有其神。欲以笔墨肖之，当不惟其形惟其神也。将以疏卤取之，则仅得其荒略之意，而无以究其实，其病在于无法律。将以精整取之，虽易得其林石之概，又虑其无生意，其病在于太刻画。若以淡墨再三渲润而取之，必至土石不分，树枝浑杂，不但形神俱失，且与作画之道千里矣。今与初学入门者，先论起手用笔之法。所用之笔，即作书之笔，不论新旧，但要无宿墨者，以水开足笔头，蘸墨和水搅匀，抠干，要笔头紧敛如未着水者，方用于纸上。盖以宜干不宜湿故也。其笔痕不宜故多作曲折，亦不宜呆用戇挺之笔，要以腕力用意而出之。如作窠石矾头，先将匡廓用活笔落定，谓之勾。勾取其石之大略而已，尚未有层次破碎处也。再于中间空处，或横或直或斜，以笔划开，谓之破。盖以破其囿囿也。既经破后，石已分出，为顶为面，为腰为脚。而其凹处，天光所不到，石之纹理，晦暗而色黑。至其凸处，承受天光，非无纹理，因其明亮而色常浅，当以干笔就一边凹处略重，渐开

渐轻，依石之纹理而为之，谓之皴。皴者皱也，言石之皮多皱也。皴笔已下，则石之全体已具。再于皴笔处，用极干短笔拭之，令凹处黝然而苍者，谓之擦。至此石之形神，已俱得矣。犹以其未能明湛也，复以少浓之干笔，酌其多寡轻重之宜，渐渐醒出。要令处处见笔画起落，往来踪迹，而又无纤微浮滑板滞之弊。盖以淡墨润浓墨，则晦而钝，浓墨破淡墨，则鲜而灵，故必先淡而后浓者为得。此即所谓破墨法也。夫如是，自能分明而不刻露，浑融而不模糊，是谓笔熔。盖言行笔之际，有陶熔一切之意。虽不言墨，而墨固已在其中。然不妨更申用墨之妙，俾识笔经而墨纬者，有交相济而互相成之实焉。墨之用也，层层而上，其随笔而至者，可谓之墨。若不因笔而熏成一片者，乃黑黝耳，乌得谓之墨哉。故其淡处如薄雾依微，焦处如双眸炯秀，干处有隐显不常之奇，湿处有浓翠欲滴之润。明如秋水，泽如春山，灼如晨花，秀如芳草，岁已久而常湿，素欲败而弥新，变化无穷。作者固因之而靡尽，光华莫掩，鉴者亦味之而愈长，是则所谓墨化也。此特形容墨之态耳。至其用法之所以然者，已具述于用笔之间也。故即笔以求墨，则法有所归，而头头是道。离笔以求墨，则骨之不植，而靡靡成风。如近代有武林派者，蓝瑛始之。云间派者，陆揆始之。始之者，固未尝全离笔以求墨。但笔自为笔，因而墨自为墨，亦且笔之不备，将赖墨以助成其气局。学者从而附和，遂并其不备之笔而失之，日流日下，不知所届矣。故欲求墨者，断断不可离笔以相寻也。苟能识即笔以求墨，以渐至笔熔而墨化，则何必更问其形神之得与不得耶！吾非令人竟舍形神以言画也，笔墨既精，则形神且当在离即之间。古人所谓相赏于牝牡骊黄之外者，岂复有形之说者在，亦岂复有神之说者存邪！

初学作画，固欲分别许多门径法则。某物当用何法，某家当用何笔。少识笔墨道理，便宜消去，一意临摹古人成作为要。临摹时，先取法派平正者，看其用笔大意。取其一段，细揣其法，未能即得，百遍千遍，务得其故而后及其它处。若便求之全局，恐反失逐段笔墨精妙之处。故未得其道，纵一丝不改，彼自气象万千，我则牵强满纸。如得其道，则彼多而我偶少，彼重而我或轻，无妨于大概，无害于画理。而笔墨之间，自然合拍，乃是临摹得益功夫。盖但欲求似，则所失必在笔墨之间。而规模太过，又致伤气。故必能得性情流动之处，与夫笔墨融浹之方。得寸得尺，自月异而岁不同矣。凡学画先宜作石。盖用笔之法，莫难于石，亦莫备于石。能于石法精明，一切之物，推而致之裕如矣。如学行文，先于虚字口气轻重转折之间，都已明白，布置色泽，自然水到渠成矣。作石全在行笔有神，用墨有度。有功夫者，打一圈子，便得石之神理。功夫尚浅，法度未纯，虽用意摹写，神理愈失。可知画理之得失，只在笔墨之间矣。

画石皴破之笔痕，当如流水中荇带之梢，又如写墨兰花瓣笔法。但用墨宜干淡，如荇带兰瓣，而少加滋润，不宜太多，须于短笔中参差跳出两三长笔。须识两三长笔，乃是石之面纹也。

初学者，先看是笔不是笔。是笔矣，再看是墨不是墨。若不是笔墨，纵好局法，总不是画。苟是笔墨，多好少亦好，浓好淡亦好，不必胸罗万有，而能涉笔成趣，实笔墨之灵也。更得读破万卷，行逾万里，又当何如耶！

平贴

一经一纬之谓织，一纵一横之谓画。一丝不平，是织之病。一笔不妥，是画之累。列树而成林，一树有一树之条理，虽千百树而亦合成一条理焉。累石而为山，一石有一石之脉络，虽千万石而亦合成一脉络焉。凡作一图，当以先作数笔为准式。一图之峰峦草木，不一其物，而掩映断续之间，有纤微不可夹杂，丝毫不可紊乱者，职是故也。如树枝多向上，而屈曲之干，与纷披之叶，不能无左右俯仰之异。每观林木，其繁枝叠干，至纵横历乱，不可究竟。而偃仰交错之间，天然井井，绝无一枝一叶之不相联属者，条理也。夫条理即是生气之可见者。乱草堆柴，惟无生气，故无条理。山石之脉络，亦犹是也。天以生气成之，画以笔墨取之，必得笔墨性情之生气，与天地之生气合并而出之。于极繁乱之中，仍能不失其为条贯者，方是善画。故必先有成意于胸中，而后斟酌其轻重多寡，疏密浓淡，能有一气呵成之势，方有一丝不紊之妙。今人既漫无成见，东填西凑，密者迫塞，但见满纸烟煤，疏者伶仃，无异波漂萍藻。盖意既不联属，则气自难贯串。虽有荆关之笔，何足与论气韵之佳哉。故作者当先究心于条理脉络之间，不使有分毫捍格。务令如织者必丝丝入筘，精者为纨绮，粗者亦不失为布帛，乃可谓之画尔。

条理脉络四者，乃作画之最要。条者，统所合而分之，不使纷散也。理者，节所乱而整之，不使欹侧也。脉则贯之隐而不见者，所谓灰线也。络则贯之显而可见者，所谓纲目也。非特百物之生而自具，即笔墨间亦动而即有。故极工细而不嫌烦琐，极率易而不嫌脱略也。夫分之极其明，炼之极其精。一本万殊，自一生万，万可复归于一也。如此则何妨于工细。常山之蛇，击首则尾应，击尾则首应。大意笼罩，笔略而神全，墨少而意多也。如此，则何妨于率略。故或一时笔误，检点所不及，如大小异形，前后反置，山水极佳，而人物未工，桥梁屋宇位置极妥，而折算不合之类，举不足为全画累。若行笔之际，有一不合法，不入条贯，虽于理无大碍，而于法实属败坏，累莫甚焉。往往见古人佳画，误处正多。其所以不害通幅者，以一气所结，偶有误处，亦是小疵耳。苟大意未见出众，而细处无纤毫错误，纵招誉于拙目，终受嗤于大方，无足取也。行笔之际，有一字诀，曰便。便者，无矫揉涩滞之弊，有流通自得之神

。风行水面，自然成文。云出岩间，无心有态。趣以触而生笔，笔以动而合趣。相生相触，辄合天妙。能合天妙，不必言条理脉络，而条理脉络，自无之而不在。惟其平日能步步不离，时时在手，故得趣合天随，自然而出，无意求合，而自无不合也。

神韵

未解笔墨之妙者，多喜作奇峰峭壁，老树飞泉。或突兀以惊人，或拏攫以骇目，是画道之所以日趋于俗史也。夫秋水苍葭，望伊人而宛在；平林远岫，托逸兴而悠然。古之骚人畸士，往往借此以抒其性灵，而形诸歌咏，因更假图写以寓其恬淡冲和之致。故其为迹，虽闲闲数笔，而其意思，能令人玩索不尽。试置尺幅于壁间，顿使矜奇炫异之作，不特瞠乎其后，亦且无地自容。故吾尝谓因奇以求奇，奇未必即得，而牛鬼蛇神之状毕呈。董北苑空前绝后，其笔岂不奇崛。然独喜大江以南，山泽川原，委蛇绵密光景。且如米元章、倪雲林、方方壶诸人，其所传之迹，皆不过平平之景。而其清和宕逸之趣，缥缈灵变之机，后人纵竭心力以拟之，鲜有合者。则诸人之所得臻于此者，乃是真正之奇也。诸人之后，作者多矣。千态万状，无所不有，而独董思翁为允当。余见思翁之迹，何止伯什。而欲寻其一笔之矜奇炫异者，不可得也。独其笔墨间奇气，又使人愈求之而愈无尽。观乎此，则知动辄好奇，画者之大病。而能静按其笔墨以求之而得者，是谓平中之奇，是真所谓奇也。非资学过人，未易臻此。

古人之奇，有笔奇，有趣奇，有格奇。皆本其人之性情胸臆，而非学之可致也。学者，规矩而已。规矩尽而变化生，一旦机神凑会，发现于笔酣墨饱之余，非其时弗得也，过其时弗再也。一时之所会，即千古之奇迹也。吴道子写地狱变相，亦因无藉发意，即借裴将军之舞剑以触其机。是殆可以神遇，而不可以意求也。今人之奇者，专于状貌之间，或反其常道，或易其常形，而曰我能为人所不敢为也。不知此特狂怪者耳，乌可谓之奇哉！乃浅虑者群焉附之，遂与正道万里睽隔。终身为之，而不知古人之所以为画者，岂不可叹！

一切可惊可愕，可悲可喜之事，或旷世而追慕，或异地而相感，或应征雷雨，或孚及豚鱼，其足以致此者，岂非大奇事哉。然考其实，不越乎性情所发。人人自具性情，又人人日在性情中周旋，性情有何奇处。人诚能尽性情之正，则可传不可泯之事以成，可知至平之间，至奇出焉。理固然也，若离却性情以求奇，必至狂怪而已矣，尚何足以令人相感而相慕乎哉。今人既自揣无以出众，乃故作狂态以惑人。若俗目喜之，便矜自得。昧者转相仿效，不知所止。因而自树门派，以误来学。在有识者，固不直一笑，而有识者几人哉。嗟乎！正道衰微，邪魅将白昼迷人矣。

嫩与老之分，非游丝牵引之谓嫩，赤筋露骨之谓老，而在于功夫意思之间也。凡初学画，但当求古人笔如何运，墨如何用，布置如何停当。工夫做一年，自有一年光景。做十年，自有十年光景。骤欲几于老境，势必至于剑拔弩张，卤莽率略。而还而观之，则仍是嫩也。故凡一切法度，皆可龟求而得。惟老到之境，必视其工夫之久暂。试取前人极缥缈轻逸之笔，用意临摹，未尝不能似也。然其寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，所谓百炼刚，化作绕指柔，其积功累力而至者，安能一旦而得之耶。然则似嫩者，乃不识画者之貌取。苟少识之，并未见其似嫩也。同是一帧妙迹，工夫浅薄者视之，以为平平；及少有功夫，则略能识之；至功夫渐臻纯熟，则愈见为不可及。前所似嫩者，不但不以为似嫩，且叹为老境之不可以摹拟得也。故学者当识古人用笔之妙，笔笔从手腕脱出，即是笔笔从心坎流出。人誉我，且不必喜，惟能合古人之意则喜之；人毁我，且不必忧，惟不能合古人之意则忧之。不徇时好，不流异学，静以会其神，动以观其变，久之而有得焉。则如丝之吐，自然成茧；如蕉之展，自然成阴；风蹙水而为文，泉出山而任势。到此地位，虽笔所未到，而意无不足，有意无意之间，乃是微妙之极境矣。倪雲林诗云：“拟将尔雅虫鱼笔，写出乔林古木图。”盖言生动流活之趣，如虫鱼也，亦即余所论似嫩之妙谛也。

起手从事笔墨，不数年而便若得老致者，约有三等。而一则无足取焉者，如笔性重滞方幅，绝无意致可观，貌似笃茂，实则朴陋。早年纵得如此模样，晚年亦未必更佳。虽若老成，不足论也。若笔性坚重有力，在初动手时，便有欲透纸背之势。是其腕出天成，自具神力，加以博览名迹，读书尚友，胸襟与识见并高，腕势与心灵日进，真名世之质也，我不能测其限量矣。更有资性灵异，不待经年攻苦，而自成气象，无事刻志模拟，而自合矩矱，举他人半生苦力，不消其略为涉猎，而功效过之者。若其人能还淳反朴，深自韬晦，自当享遐龄而增晚福。如其恃才睥睨，放浪自恣，恐其优于此者，未必不绌于彼也。以上三种，皆起手未几而便得老致者也。又有起手甚觉柔弱，久之不脱于嫩者，亦约有三等。而一则不得有为焉者，笔气纾缓蔓延，腕弱无力。疾力攻之，但见平塌之弊，绝少卓越之观。历时虽久，依然故武。是人老而笔终于嫩者也。若其笔致柔媚，风趣有余，而骨力不足，诚能浸淫于古法，陶淑于风雅，将翩跹流逸，风态宜人。虽苍劲或不足，亦自成一种笔墨。至夫天资超妙者，始则平平无甚奇异，及乎潜窥古人之秘奥，深识画理之元微，自有会心，迥异恒品。于是珊珊仙骨，凡识翻笑其伶仃；奕奕清神，俗目反嗤其单弱。兹盖品在仙逸之间，非食烟火者所得梦见。一似乎嫩，而非可以嫩律之也。

●芥舟学画编卷二山水

避俗

画与诗皆士人陶写性情之事，故凡可入诗者，皆可入画。然则画而俗，如诗之恶，何可不急为去之耶。夫画俗约有五：曰格俗，韵俗，气俗，笔俗，图俗。其人既不喜临摹古人，又不能自出精意，平铺直叙千篇一律者，谓之格俗；纯用水墨渲染，但见片白片黑，无从寻其笔墨之趣者，谓之韵俗；格局无异于人，而笔意窒滞，墨气昏暗，谓之气俗；狃于俗师指授，不识古人用笔之道，或燥笔如弮，或呆笔如刷，本自平庸无奇，而故欲出奇以骇俗，或妄生圭角，故作狂态者，谓之笔俗；非古名贤事迹，及风雅名目，而专取谀颂繁华，与一切不入诗料之事者，谓之图俗。能去此五俗，而后可几于雅矣。雅之大略亦有五：古淡天真，不着一点色相者，高雅也；布局有法，行笔有本，变化之至，而不离乎矩矱者，典雅也；平原疏木，远岫寒沙，隐隐遥岑，盈盈秋水，笔墨无多，愈玩之而愈无穷者，隽雅也；神恬气静，令人顿消其躁妄之气者，和雅也；能集前古各家之长，而自成一种风度，且不失名贵卷轴之气者，太雅也。作画者，俗不去，则雅不来。虽日对董巨倪黄之迹，百摹千临，亦自无解于俗。盖日逐逐于时俗之所为，而欲去俗，其可得乎！故惟能避俗者，而后可以就雅也。以是汨没天真者，不可以作画；外慕纷华者，不可以作画；驰逐声利者，不可以作画；与世迎合者，不可以作画；志气隳下者，不可以作画。此数者，盖皆沉没于俗，而绝意于雅者也。作画宜癖，癖则与世俗相左，而不得累其雅；作画宜痴，痴则与世俗相忘，而不致伤其雅；作画宜贫，贫则每乖乎世俗，而得以任其雅；作画宜迂，迂则自远于世俗，而得以全其雅。如欲避俗，当多读书，参名理。始以荡涤，继以消融。须令方寸之际，纤俗不留。若少着一点滞重挑达意思，即痛自裁抑，则笔墨间自日几于温文尔雅矣。

笔墨之道，本乎性情。凡所以涵养性情者则存之，所以残贼性情者则去之，自然俗日离而雅可日几也。夫刻欲求存，未必长存。力欲求去，未必尽去。彼纷纷于内，逐逐于外者，亦思从事于兹，以几大雅，其可得乎！故欲求雅者，先于平日平其争竞躁戾之气，息其机巧便利之风，揣摩古人之能恬淡冲和，潇洒流利者，实由摆脱一切纷更驰逐，希荣慕势。弃时世之共好，穷理趣之独腴，勿忘勿助，优柔渐渍，将不求存而自存，不求去而自去矣。或曰：画直一艺耳，乃同于身心性命之学，不繁难哉？曰：天下实同此一理。画虽艺事，古人原借以为陶淑心性之具，与诗实同用也。故长于挥洒者，可资吟咏；妙于赋物者，易于传写。即如丹家炼形之道，亦是假外丹以征内象，所谓外丹成即内丹成也。明此理以作画，自然出风入雅，轶俗超凡，不仅玩物适情已也。试观古之作者，如郭恕先、黄子久、方从义，相传皆属仙流。虽不足据，要非凡品可知。夫品诣若此，尚何区区存雅去俗为哉。

市井之人，沉浸于较量盈歉之间，固绝于雅道。乃有外慕雅名，内深俗虑，尤不可与作笔墨之缘。山谷谓惟俗不可医，以其根之深而蒂之固也。人自知识渐开以来，凡所以诱之者，无非耳目口体之欲。就傅而后，或巧于名势之捷径，或导以声色之移情。迨出而接物，又但以揣测往复相尚，则俗之蟠固于中者，已久而不可解矣。一旦思效骚人墨客之所为，信手而涂，乃曰此披麻，此劈斧；侈口而谈，乃曰若董巨，若倪黄。其在贫贱者，方汲汲于糊口，将日徇时好之不遑，既难与语六法之奥。其为富贵者，偶亲笔砚，甫涉丹青，学识未深，而自许实甚。于是知者掩口而不言，谀者交声而日进。虽有妙质，未有不形格而势禁者也。若夫通人才士，寄情托兴，非不雅趣有余，而不能必其出入于规矩，动而辙合，是谓雅而未正。至若师门授受，胶固已深，既自是而人非，复少见而多怪。欲非之，而未尝乖乎绳尺；欲是之；而未见越乎寻常，是谓正而未雅。夫雅而未正犹可也，若正而未雅，其去俗也几何哉。是在天资敏妙者，能于规矩中寻空阔道理，又当于超逸中求实际工夫。内本乎性情，外通乎名理，奇处求法，僻处合理。理之所有，不妨古人所未为，不必目中所经见。识之所定，不必虑举世之我非，但当存知希之我贵。超超物表，遗世独行，不须求如何得雅，而自与俗日相远矣。

存质

凡事物之能垂久远者，必不徒尚华美之观，而要有切实之体。今人作事，动求好看。苟能好看，则人无不爱，而作者亦颇自喜。转转相因，其病遂至不可药。今学者有志于此，务当寻古人脚跟处。先将旧迹，细细玩其笔痕如何结实，墨韵如何酝酿，气韵如何生动；再看上下如何交卸，层次如何明晰，山树云气如何掩映，虚实如何相生，疏密如何相间，浓淡如何相称；再看其峰峦朝揖之状，林木争让之势，沙渚映带之情，村落安顿之处，房屋向背之方，人物幽闲之致，器具陈设之所以妥适，水泉道路、桥梁舟车之出没往来。且自问我为之必不能事事停当若是，然后对之临摹，不必论古人之不能及，要论我所不及古人，其病在于何处，久而得之，即所谓脚跟处也。其实不过去华存质之道而已矣。夫华者，美之外现者也。外现者，人知之。若外现而中无有，则人不能知也。质者，美之中藏者也。中藏者惟知画者知之，人不得而见也。然则华之外现者，博浮誉于一时。质之中藏者，得赏音于千古。审乎此，则学者万万不可务外现而不顾中藏也明矣。且华之用为巧，巧而纤，则日远于大方。巧而奇，必轻视乎正格。无大方而非正格，虽极其美丽，足以惊众而骇俗，实即米老所谓但可悬之酒肆，岂是士大夫陶写性情之事哉。质之趣近古。古之象，则如浑金璞玉；古之韵，则如郑草江花。精神内蕴，而光华发越，有不可磨灭光景。片纸寸缣，后之人且以为艺林宝物。较之好华而流极者，相悬岂不天

渊乎哉。孙过庭所云：“人亡业显，身谢道衰。”盖即质与华之明验也。

所谓质者，并非方幅拙实之谓。能不事挑剔点踢，及虚浮不着实际之笔，即有得于质之道理。盖作画笔痕，或一笔能该数笔者，或一笔能该数十笔者。行笔时，但当掠取物之形神，不可刻划求似，致失行笔大意。更于剪裁形势，联贯脉络之间，无不合度，乃是大方家数。又能出之以平实稳重，方是质也。若直而无致，板而不灵，又是病矣。故欲存质者，先须理径明透，识量宏远，加之以学力，参之以见闻，自然意趣近古，波澜老成。以是言质，乃质中藏得无穷妙趣，令人愈玩而愈不尽者，境之极而艺之绝也。非参透各家，穷究万变，而后复归于朴者，曷足以语此。

丹碧文采之谓华，亦画道所不废。而我所欲去者，乃是笔墨间一种媚态。俗人喜之，雅人恶之，画道忌之。一涉笔端，终身莫浣。学者能定识力，知其深以为害，不使渐染，则后此功夫，皆属有用。然初学见之，鲜有不悦而为之惑者，故防之不得不严也。前古士人通画理者，十人恒九，其间美恶，皆能辨之。今则弁髦置之矣。偶有雅慕者，漫任己意以为之，雅俗不能甄别，趋向无过妍媚，稍成片段，众口交推，遂尔诩诩自得以为足矣。迨至识者嗤之，鉴者麾之，而始知向者之所趋皆误也。岂不惜哉！然一经识者鉴者之嗤麾，便能幡然改辙，未始不可登作者之堂也。亦视其识力何如耳。

孙过庭谓学书有三时，余以学画亦然。初学时当求平直，不使偏跛邪僻，以就规矩；不令浓腻涂饰，以求骨干。中则开拓其心思，以尽丘壑之变；遍寻其作法，以备材料之资。然必因前古所有而扩充之，不当师心倍理也。后则绚烂之极，归于平淡矣。举向者之所博涉而远鹜者，一约之于朴实简易之中。似淡也，味之而愈长；似浅也，求之而愈深。功夫至此，则已颠毛种种矣。

摹古

学画者，必须临摹旧迹，犹学文之必揣摩传作。能于精神意象之间，如我意之所欲出，方为学之有获。若但求其形似，何异抄袭前文以为己文也。其始也，专以临摹一家为主。其继也，则当遍仿各家，更须识得各家乃是一鼻孔出气者。而后我之笔气，得与之相通。即我之所以成其为我者，亦可于此而见。初则依门傍户，后则自立门户。如一北苑也，巨然宗之，米氏父子宗之，黄王倪吴皆宗之。宗一鼻祖，而无分毫蹈袭之处者，正其自立门户，而自成其所以为我也。今之摹仿古人者，匡廓皴擦，无不求其绝似，而其身分光景，较之平日自运之作，竟无能少过者，此其故当不在于匡廓皴擦之际，而在平日造诣之间也。若但株守一家而规摹之，久之必生一种习气，甚或至于不可向迹。苟能知其弊之不可长，于是自出精意，自辟性灵，以古人之规矩，开自己之生面，不袭不蹈，而天然入彀，可以揆古人而同符，即可以传后世而无愧，而后成

其为我而立门户矣。自此以后，凡有所作，偶有会于某家，则曰仿之，实即自家面目也。余见名家仿古，往往如此，斯为大方家数也。若初学时，则必欲求其绝相似，而几几可以乱真者为贵。盖古人见法处，用意处，及极用意而若不经意处，都于临摹时，可一一得之于腕下。至纯熟后，自然显出自家本质。如米元章学书，四十以前，自己不作一笔，时人谓之集书。四十以后，放而为之，却自有一段光景。细细按之，张钟二王、欧虞褚薛，无一不备于笔端。使其专肖一家，岂钟繇以后，复有钟繇，羲之以后，复有羲之哉。即或有之，正所谓奴书而已矣。书画一道，即此可以推矣。

时有今古之不同，而心同、手同、法同，安在古今人不相及也。且所用之法，古人已尽之矣。士生明备之后，苟能得古人所用之法以为法，则心手间自超凡轶俗矣。夫天下无离性情以为法者，无古人之成法，无以发我之性情耳。然则时虽有今古，若本性情以为法，因即法以见性情，则今古无少异也。故虽仿古，不可有古而无我。正以有我之性情也，以我之性情，合古人之性情，而无不同者。盖以古人之法，即古人性情之见端也。法同则性情亦无以异矣，故仿古正惟贵有我之性情在耳。假舍我以求古，不但失我，且失古矣。

笔墨之事，最忌拘挛。丘壑之生发，局势之变换，笔墨之情态，非古人之成式，无以识其运用之妙。若前人偶如是，我亦必欲如是，则拘于墟矣。至有典贍可法者，乃其笔墨间动合法度，堪为模楷。假令仿者必欲笔笔求似，不惟记忆为难，亦且拘苦实甚。人特患不能尽取古人之法，悬于腕下。苟能取之，无非是我之性灵，即无非是古人之眷属。今日所作，是一个样子，明日所作，又是一个样子。局局不同，而笔笔是古，乃是仿古有我。

作伪者，逞其心力，仿作古人之迹。不但不知者易诳，即素识画理者，亦几莫能辨。及识破，但觉满纸牵强，不待与原迹对劲而知也。且有敝精劳神于少壮之日，及其老也，反不能自作一笔。其人未尝无心思笔气，但其仿时，不过刻求形样之似，而不究其所以然，亦不过取眩皮相之目，而无志于所得，虽日对名迹，何所裨益。盖古人自有其精气，借笔墨以传之。故贵古人笔墨者，贵其精气也。乃徒取其糟粕，而精气反遗，以是言画，何异向土偶衣冠，求其笑言动作哉。且古人所作，其灵机妙绪，应腕而来，在古人亦不自知其所以者，岂后人所得而摹仿哉。故但泥其迹者，不特失古人灵妙之趣，恐汨其天机，将终身无能画之日矣。惟以古人之矩矱，运我之性灵，纵未能便到古人地位，犹不失自家灵趣也。

自运

前言仿古，必自存其为我，谓以古人之法度，运自己之心思也。此言自运，又当复必有古法，谓运我之心思，不可暂忘古人之法度也。心思虽变化而无

方，法度则一定而不易，故兴会所至，解衣磅礴，曾未容偃规矩而改错也。故将欲作一画，必思笔法是取某家，章法是取某家，甚至绝不相似之笔，而取资自在，毫无干涉之作，而理会可通。果其食古既化，万变自溢于寸心，下笔天成，一息可通乎千古，信今传后，非难致矣。特是风会之流，日趋日下，太古之迹，声希味淡，不可得而摹拟矣。六朝唐初，其缣素不得传于世。间有存者，亦系传摹之作。然其高古之致，已是跻攀莫及。而细按其笔，乃不过极规矩之至。宋元递降，意思犹皆近古。至其规矩之缜密，尤非复后人所能望见。去古既远，风会日靡，规矩日废，遂至古意荡然。原其故，盖因取资未多，师心实甚，既不肯从古人吃紧处下实际工夫，骤欲自开门面，诡形殊态，自矜自喜，甚至讹以传讹，转相仿效。而庸耳俗目，又从而扬誉之，遂至渐染一方，家弦户诵。或以古法诘之，彼且曰：古自成其为古，我自成其为我。嗟乎！安得好学深思，仔肩绝业者，拔起其间，豁彼群迷，独抽真慧，追古人之模范，为后学之津梁耶！如有知肆力于古之为益者，必且自初学以迄于纯熟，无一日不从事乎古，乃是真种子也。今有时师于此，求而习之，数年之间，便已称能，或可齐之。若欲追摹古人，今年学之，未必不似，加以数载之功，而反不能。再加数年，愈叹莫及。更有终身由之，而卒若莫能到者，乃其虚心实力，愈进而愈不足也。而自人观之，则已复乎其不可及矣。以视追逐于时师，而数载可尽其道者，乌可同日语哉。

心之所运，日出而不穷。法之所存，一定而不易。是以胸中丘壑，原非我所固有。平时遍摹各家，渐识其承接掩映，去来虚实之故。当挥洒时，自有一重一掩，不宽不迫意思，方得大家体段，方合古人丘壑。若故意弄巧，强为牵扯，虽无碍于画理，而甚远于大方。

经营位置，固以吾之心思运用。然平日所见名迹，自来凑我笔端，即当取之以定一局之笔意。倘更有触于他家，虽笔意不相类，而局段可采，不妨借彼之章法，以运我之笔势。但令笔法不杂，便可一气呵成。

吾人生千百名家之后，笔法局法，已为古人用尽，学者但得多见而能记忆，作画时或将一家作主，或杂采各家之妙，即是好手。若恃己之聪明，欲于古人法外，另辟一径，鲜有不入魔道者。切宜忌之。

有一人之笔气，即有一人之习气。习气不除，笔气亦坏。然则笔气亦何足恃哉，故学者必须觅换骨之金丹也。觅法如何？搜采之功，务令广博。合眼便历历见古人成法，又见某家法是某家所生，其家法是某家所变，分之则知其流，合之则知其源，加以淘汰之功，芟其繁芜，漉其渣滓，而独于古人精意所存之处，刻意求之。工夫既久，自然笔气现出，乃得与古人相通。此换骨之法也。如是则笔笔是自家写出，即笔笔从古人得来。更能养之醇熟，随兴所发，意

致不凡，方可云笔气之妙。

古人作法不一，而其中有至一道理。虽千百古人，亦无不一者，此在平日功夫识见。能理会得的确实，则自家运笔，方能不与古人相远。为是为非，亦能自为检察。此处最为吃紧。盖自观己作，通弊在回护。苟能时时斫削自己，则宿病日消，古意日增。能自信者，即可以信于天下，而传于后世矣。

静检生平所作，其最得意者，大都必有合于前古某某之法。而有意求合，翻不能得焉。然无意而合者，又非偶然撞着，实缘平日曾有着意揣摩一番工夫。故机趣迎凑，适然而遇，此亦可见居稽之效。凡有志于斯者，断不可随手涂抹。而于古也，又不必袭其成规，但欲通其精气，由此而渐有得焉。虽未必便到古人，亦是去古不远。

会意

两间之形形色色，莫非真意之所呈。浅者见其小，深者见其大。为文词，为笔墨，其用虽殊，而其理则一。岂仅求之规模形似，便可谓已尽画道哉。论画者谓以笔端劲健之意，取其骨干；以活动之意，取其变化；以淹润之意，取其滋泽；以曲折之意，取其幽深。固也。然犹属意之浅而小者，未可论于大意之所在也。盖天地一积灵之区，则灵气之见于山川者，或平远以绵衍，或峻拔而崒嶭，或奇峭而秀削，或穹窿而丰厚，与夫脉络之相联，体势之相称，迂回映带之间，曲折盘旋之致，动必出人意表，乃欲于笔墨之间，委曲尽之。不綦难哉！原因人有是心，为天地间最灵之物。苟能无所镗蔽，将日引日生，无有穷尽，故得笔动机随，脱腕而出，一如天地灵气所成，而绝无隔碍。虽一艺乎，而实有与天地同其造化者。夫岂浅薄固执之夫，所得领会其故哉。要知在天地以灵气而生物，在人以灵气而成画，是以生物无穷尽，而画之出于人亦无穷尽。惟皆出于灵气，故得神其变化也。今将展素落墨，心所预计者，不过何等笔法，何等局法。因而洋洋洒洒，兴之所至，豪端毕达，其万千气象，都出于初时意计之外。今日为之而如是，明日为之又是一样光景。如必欲若昨日之所为，将反有不及昨日者矣。何者？必欲如何，便是阻碍灵趣。右军书《兰亭叙》，为生平第一得意笔，后复书数十本，皆不能及，其亦必欲如何故耳。若夫浅薄固执之夫，今日为之如是，明日为之亦如是，即终身为之，而亦不过如是者，印板画也。印板者，不灵之谓，工匠之为也。若士大夫之作，其始也曾无一点成意于胸中，及至运思动笔，物自来赴。其机神凑合之故，盖有意计之所不及，语言之所难喻者。顷刻之间，高下流峙之神，尽为笔墨传出，又其位置剪裁，斟酌尽善。在真境且无有若是其恰好者，非其能得大意之所在，何以若是耶！夫平直高深，山之形也，而意固不在于平直高深。勾拂点染，画之法也，而意复不在于勾拂点染。然则所谓大意者，乃谓能见真意之大处

。虽不关乎平直高深，勾拂点染，而亦未尝不寓于平直高深，勾拂点染之间。且必由乎读书闻道，鉴古入神，意之所动，已自迥出凡表，而后形诸笔墨，乃能独得其大也。故等是画也，局同法同，形体亦未尝少异，而彼则气味不醇，底蕴易量；此则愈玩而无穷，深藏而弥出。是故求之形迹者，固属卑浅，即局于流派授受之间，而未识古人措意之大，亦毕生莫得预于高深之诣也已。

意趣之高下，难以数计。有攻之者，穷年皓首，反不及高人韵士偶尔托兴之作。盖笔墨本是写人之胸襟，胸襟既开阔，则立意自无凡近。试思古人传者，皆是何等人品学问。而庸庸者，不过拾其唾余，此中大意，全未理会，便欲妄拟前贤，何异夏虫之语冰哉！莫若虚心以玩往迹，澄怀以参名理，时有所会，而日有得，断除袭取，独出灵裁，不悦时目，常怀自勘。若此下手，庶几有望耳。

习于凡鄙者，固难与语高远。习之既深，并不知何者之为高远。故下士闻道，乃大笑之也。今时好手绝响，有志笔墨者，几有欲济无梁之叹，一遇能者，不暇计其凡鄙与否，而相见恨晚。纵有性灵，翻为汨没，渐染已久，一遇高远之致，将反呀然笑之矣。是即所谓少所见多所怪者也，要之万事同此一理。但以品诣识见，观之画道，虽其工力尚浅，而凡鄙高远之别，先须判然于心。初学者其必以此作入门之首务。

布置落落，不事修饰，立意之大者也。平正疏爽，直起直落，笔意之大者也。传写典雅，绝去俚俗，画意之大者也。安顿稳重，波澜老成，局意之大者也。写屋宇，得幽逸之意；写人物，得恬适之意；写渔樵，得托隐之意。写行旅估帆，必先作间旷山人为主，以见物外闲观之意，加以兴趣高超，笔致流逸，纵不逮古人，亦自加人一等。

立格

笔格之高下，亦如人品。故凡记载所传，其卓乎昭著者，代惟数人。盖于几千百人中，始得此数人耳，苟非品格之超绝，何能独传于后耶。夫求格之高，其道有四：一曰清心地以消俗虑，二曰善读书以明理境，三曰却早誉以几远到，四曰亲风雅以正体裁。具此四者，格不求高而自高矣。请申其说。笔墨虽出于手，实根于心。鄙吝满怀，安得超逸之致；矜情未释，何来冲穆之神。郭恕先、黄子久，人皆谓其仙去，夫固不可知，而其能超乎尘埃之表，则有独绝者，故其手迹流传后世，得者珍逾珙璧。苟非得之于性情，纵有绝世之资，穷年之力，必不能到此地位。故一曰，清心地以消俗虑。理无尽境，况托笔墨以见者，尤当会其微妙之至，以静参其消息，岂浅尝薄植者所得预。若无书卷以佐之，既粗且浅，失隼士之幽深；复腐而庸，鲜高人之逸韵。夫自古重士夫之作者，以其能陶淑于书册卷轴之中，故识趣兴会，自得超超元表，不肯稍落凡

境也。故二曰，善读书以明理境。松雪云：乳臭小儿，朝举执笔，暮已自夸其能。是真所以为乳臭也。要知从事笔墨者，初十年，但得略识笔墨性情；又十年，而规模粗备；又十年，而神理少得；三十年后，乃可几于变化。此其大概也。而虚其心以求者，但觉病之日去而日生。张皇补苴，救过不遑，何暇骤希名誉。及至功深火到，自有不可磨灭光景，足以信今而传后。故三曰，却早誉以几远到。古人左图右史，则图与史实为左右。故作者既内出于性灵，而外不得不更亲大风雅。吮墨闲窗，动合风人之旨；挥毫胜日，时抽雅士之怀。味之而愈长，则知其蕴之深也；久之而弥彰，则知其植之厚也。蕴深而植厚，乃是真正风雅，亦是最高体格。南宋院体，且薄之如不屑。若刻划以为工，涂饰以为丽，是直与抅工彩匠，同其分地而已矣。故四曰，亲风雅以正体裁。四者备矣，而犹不得入古人之室者，吾不信也。在学者，当先立卓识，操定力，不务外观，不由捷径，到得工夫纯熟，自成一种气象。吾固不能降格以从人，人亦无不甘心而俯首矣。

学画者，最难恰好。其高瞻远瞩者，全未知规矩法度，已早讲性灵如何，气韵如何，任笔所之，无不自喜，到后来竟漫无所得，因而渐渐废弃。此过之病也。其甘于小就者，但解描摹形似，不问笔墨道理，少成片段，足以应求者，便自满愿，前迹之妙，束而不观，绪言之深，置而弗论，以至穷年莫得，皓首无闻。此不及之病也。岂知人之为学，贵在立志。志者，犹射之的也，焉有射而不树的以为准者乎。始学射者，中者不得什一，久之则能有百发而百中矣。果能立志做第一等工夫，循序渐进，勿忘勿助，逐时自有成效。若先堕其志，不如其不为之逸矣。病在过者，吾惜其资禀之徒高。在不及者，吾惜其工力之枉费。甚矣恰好之难也！

格高者，落落大方，或气焰凌人，或风神绝世，几令学者河汉无极。及细寻其踪迹，但觉其意愈简而愈多，态愈老而愈媚。至其所以致此高绝者，则又今人所断不肯为。其故何居？胸无卓识，笔习恒溪，见之所不到，力之所不能，非不叹慕于平时，而不能得之于腕下，是不敢为也。安于鄙陋，狃于平庸，鄙陋日深，则天机已汨，平庸既惯，必俗虑多拘，若见高古之迹，非但不愿仿效，且必惊其悬绝，而怪其不类，是不肯为也。夫不敢为者，倘幸遇明师开示，知其过而改辙焉，则尚可为也。若不肯为者，已自定其成见，其于高古道理，方将非之笑之，纵取宋元名迹，指出妙绪以告之，彼必掩耳却走。盖其心思耳目，已与兹理隔绝，直是无药之病矣。有志者于此，务断除此二项，稍涉凡近，猛力以攻，求古人之所以高绝者以致力焉，得尺得寸，庶几无负。

今人大患，是学得几笔，辄曰便可应酬。岂知古人直以己之身分，现作笔墨，以示后世。后之人因其迹以慕其品，而如见其人者，夫何可忽也。且笔墨

本通灵之具，若立志不高，则究心必浅，徒足悦小儿之目，而见麾于作者之堂。若是，则有累于笔墨者，亦大矣哉！

取势

天地之故，一开一合尽之矣。自元会运世，以至分刻呼吸之顷，无往非开合也。能体此，则可以论作画结局之道矣。如作立轴，下半起手处是开，上半收拾处是合。何以言之？起手所作窠石，及近处林木，此当安屋宇，彼当设桥梁、水泉道路，层层掩映，有生发不穷之意，所谓开也。下半已定，然后斟酌上半，主山如何结顶，云气如何空白，平沙远诺，如何映带，处处周到，要有收拾而无余溢，所谓合也。譬诸岁时，下幅如春，万物有发生之象；中幅如夏，万物有茂盛之象；上幅如秋冬，万物有收敛之象。时有春夏秋冬自然之开合以成岁，画亦有起讫先后自然之开合以成局。若夫区分缕析，开合之中，复有开合。如寒暑为一岁之开合，一月之中有晦朔，一日之中有昼夜，至于时刻分晷，以及一呼一吸之间，莫不有自然开合之道焉。则知作画道理，自大段落，以至一树一石，莫不各有生发收拾，而后可谓笔墨能与造化通矣。有所承接而来，有所脱卸而去，显然而不晦，秩然而有序，其于画道庶几矣。今捉笔者，既不识起讫，复不知操纵，满纸填塞，直是乱草堆柴，局势之谓何？而犹自以为是笔墨耶！

笔墨相生之道，全在于势。势也者，往来顺逆而已。而往来顺逆之间，即开合之所寓也。生发处是开，一面生发，即思一面收拾，则处处有结构而无散漫之弊。收拾处是合，一面收拾，又即思一面生发，则时时留余意而有不尽之神。朽笔一下，大局已定，而中间承接之处，有势虽好而理有碍者，有理可通而势不得者，当停笔细商，候机神凑会，一笔开之，便增出许多地面，且深且远。但于此不即为商所以收拾，将如何了结，如遇绵衍拖曳之处，不应一味平塌，宜另起波澜。盖本处不好收拾，当从他处开来，可免平塌矣。或以山石，或以林木，或以烟云，或以屋宇，相其宜而用之，必势与理两无妨焉乃得。总之行笔布局，无一刻离得开合者，故特拈出，申诸同志。

作书发笔，有欲直先横，欲横先直之法。作画开合之道亦然。如笔将仰，必先作俯势，笔将俯，必先作仰势，以及欲轻先重，欲重先轻，欲收先放，欲放先收之属，皆开合之机。至于布局，将欲作结密郁塞，必先之以疏落点缀；将欲作平衍纾徐，必先之以峭拔陡绝；将欲虚灭，必先之以充实；将欲幽邃，必先之以显爽：凡此皆开合之为用也。学者未解此旨，断不可任意漫涂，请展古人所作，细以此意推之，由一点一拂，以至通局，知其无一处不合此论，则作者之苦心已得，然后动笔摹仿，头头是道矣。

布局先须相势。盈尺之幅，凭几可见。若数尺之幅，须挂之壁间，远立而

观之，朽定大势，或就壁，或铺几上，落墨各随其便。当于未落朽时，先欲一气团炼，胸中卓然已有成见，自得血脉贯通，首尾照应之妙。上幅难于主山，下幅难于主树。水要有源，路要有藏，幽处要有地面，下半少见平阳，脉络务须一串，山树贵在相离，水口必求惊目，云气足令怡情，人物当简而古，屋宇要朴而藏。偏局正局，俱应如是。

天下之物，本气之所积而成。即如山水，自重岗复岭，以至一木一石，无不有生气贯乎其间。是以繁而不乱，少而不枯，合之则统相联属，分之又各自成形。万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势也。论六法者，首曰气韵生动，盖即指此。所谓笔势者，言以笔之气势，貌物之体势，方得谓画。故当伸纸洒墨，吾腕中若具有天地生物光景，洋洋洒洒，其出也无滞，其成也无心，随手点拂，而物态毕呈，满眼机关，而取携自便。心手笔墨之间，灵机妙绪，凑而发之。文湖州所谓急以取之，少纵即逝者，是盖速以取势之谓也。或以老杜十日五日之论，似与速取之旨相左，不知老杜但为能事不受迫促而发。若时至兴来，滔滔汨汨，谁可遏抑。吴道子应诏图嘉陵山水，他人累月不能就者，乃能一日而成。此又速以取势之明验也。山形树态，受天地之生气而成。墨滓笔痕，托心腕之灵气以出。则气之在是，亦即势之在是也。气以成势，势以御气。势可见而气不可见，故欲得势，必先培养其气。气能流畅，则势自合拍。气与势原是一孔所出，洒然出之，有自在流行之致，回旋往复之宜。不屑屑以求工，能落落而自合。气耶，势耶，并而发之，片时妙意，可垂后世而无忝，质诸古人而无悖。此中妙绪，难为添凑而成者道也。

机神所到，无事迟回顾虑，以其出于天也。其不可遏也，如弩箭之离弦；其不可测也，如震雷之出地。前乎此者，杳不知其所自起；后乎此者，杳不知其所由终。不前不后，恰值其时，兴与机会，则可遇而不可求之杰作成焉。复欲为之，虽倍力追寻，愈求愈远。夫岂知后此之追寻，已属人为而非天也。惟天怀浩落者，值此妙候恒多，又能绝去人为，解衣磅礴，旷然千古，天人合发，应手而得。固无待于筹画，而亦非筹画之所能及也。或难之曰：机神之妙，既尽出于天，而非人为之所得几，固已。今者吾欲为之心，独非属人乎？曰：盖有道焉。所谓天者，人之天也。人能不去乎天，则天亦岂长去乎人。当夫运思落笔时，觉心手间有勃勃欲发之势，便是机神初到之候，更能迎机而导，愈引而愈长，心花怒放，笔态横生，出我腕下，恍若天工，触我毫端，无非妙绪，前者之所未有，后此之所难期，一旦得之，笔以发意，意以发笔。笔意相发之机，即作者亦不自知所以然，非其人天资高朗，淘汰功深者，断断不能也。夫非天资高朗，淘汰功深者，不能不迟回顾虑，于是毕其生无天机偶触之

时。始因不能速，以至不得势；继且因不得势，而愈不能速；囿于法中，动辄为规矩所缚；拘于象内，触处为形似所牵：释家所谓具钝根者也。其于兹事，何啻千里。

酝酿

一切位置，林峦高下，烟云掩映，水泉道路，篱落桥梁，俱已停当，且各得势矣。若再以躁急之笔，以几速成，不但神韵短浅，亦且暴气将乘。虽有好势，而无闲静恬适之意，何足登鉴者之堂。于是停笔静观，澄心抑志，细细斟酌，务使轻重浓淡，疏密虚实之间，无丝毫不愆，更思如何可得深厚，如何可得生动，如何可得古雅堪玩，如何可得意思不尽，如何可得通幅联络，如何可得上下照应。凡此皆当反复推究，而非欲速者所得与也。且同是一人手笔，其出于闲静之时者，自有闲静之致，出于躁急之候者，兴会虽高，而一段轻遽之意，不足为观者重矣。试观古人传作，初展时，见其笔势飞动可喜，未足以尽其妙也。当细玩其深厚浑融之气，不知几经蕴蓄陶淑而后得此者。乃今学者，或自喜才情富有，或自矜笔意飞扬，任意挥扫，不自顾惜，到后来不觉入于油滑佻■（亻达）。其弊一成，毕生莫挽，虽有过人才情笔气，终难到古人地位。吾所谓酝酿云者，敛蓄之谓也。意以敛而愈深，气以蓄而愈厚，神乃斯全。暴著者能敛蓄，则将反乎退藏；轻易者能敛蓄，则将归乎厚重。能退藏则神长，能厚重则神固。夫神至能固而且长，又何患乎不望见古人。

有毕生之酝酿者，有一时之酝酿者。少壮之时，兼收并蓄，凡材之堪为吾用者，尽力取之，惟恐或后，惟恐不多。若少缓焉，其难免失时之叹。及至取资已富，别择已精，则当平其心气，抑其才力，以求古人之所以陶淑其性情，而自成一种气象者，又不在于猛烹极炼之功，是则一生之酝酿者也。因有所触，乘兴而动，则兔起鹘落，欲罢不能，急起而随之，盖恐其一往而不复再靛也。若其迹象既成，林壑毕现，又当静检其疏失，细熨其矜暴，聚之以致其坚凝，融之以至于融化，粹然以精，穆然以深，务令意味醇厚，咀嚼不尽而后已，是则一时之酝酿者也。要之速以取者，始之事也；缓以凝者，终之事也。若既能速其所当速，而复能缓其所当缓焉，安有不足观者乎！

●芥舟学画编卷三传神

传神总论

画法门类至多，而传神写照，由来最古。盖以能传古圣先贤之神，垂诸后世也。不曰形曰貌而曰神者，以天下之人，形同者有之，貌类者有之，至于神，则有不能相同者矣。作者若但求之形似，则方圆肥瘦，即数十人之中，且有相似者矣，乌得谓之传神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髭而后多髯，乍见之，或不能相识，即而视之，必恍然曰：此即某某也。盖形虽

变而神不变也。故形或小失，犹之可也。若神有少乖，则竟非其人矣。然所以为神之故，则又不离乎形。耳目口鼻，固是形之大要，至于骨格起伏高下，绉纹多寡隐现，一一不谬，则形得而神自来矣。其亦有骨格绉纹，一一不谬，而神竟不来者，必其用笔有未尽处。用笔之法，须相其面上皮色，或宽或紧，或粗或细，或略带微笑，若与人相接意态，然后商量当以何等笔意取之，则断无不得其神者。夫神之所以相异，实有各各不同之处。故用笔亦有各各不同之法，或宜渲晕，或宜勾勒，或宜点剔，或宜皴擦，用之不违其法，自能百无一失。夫用笔之法，原不是故为造出，乃其面上所各自具者，我不过因而貌之，直是当面放一幅天然名作之像，我则从而缩临之也。有笔处，的是少不得之笔；有墨处，的是不可免之墨；有色处，的是应得有之色。层层傅上，以待如其分而止，做到工夫纯熟，自然心手妙合，形神逼肖矣。初学须多看古人名作，识其用笔之法，实从天然自具而来，细心体认，尽意揣摩，能识面上有天然笔法，自笔下有天然神理。若不向此加工，徒规规于方圆肥瘦，长短老幼之间，纵或形获少似，而神难尽得，传神云乎哉！

取神

天有四时之气，神亦如之。得春之气者，为和而多含蓄；得夏之气者，为旺而多畅遂；得秋之气者，为清而多闲逸；得冬之气者，为凝而多敛抑。若狂笑盛怒，哀伤憔悴之意，乃是天之酷暑严寒，疾风苦雨之际，在天非其气之正，在人亦非其神之正矣。故传神者，当传写其神之正也。神出于形，形不开则神不现。故作者必俟其喜意流溢之时取之，目于喜时，则稍纹挑起；口于喜时，则两角向上；鼻于喜时，则其孔起而欲藏；口鼻两傍于喜时；则寿带纹中间勾起向颊。盖两颧之间，笑则起，愁则下；不起不下，在人不过无喜无愁。照此传写，犹恐其板滞而无流动之致，故必略带微笑乃佳尔。又人之神，有专属一处者，或在眉目，或在兰台，或在口角，或在颧颊；有统属一面者，或在皮色，如宽紧麻绉之类是也，或在颜色，如黄白红紫之类是也。既能一一无差，复能笔墨清润，无使重滞，而有轻和圆转之趣，乃是妙手。其有一种面皮紧薄，肉色青黄，目定无神，口纹覆下，神气短薄，意思惨淡者，纵有绝世名手，必不能呼之欲出也。竹垞老人谓沈尔调曰：观人之神，如飞鸟之过目，其去愈速，其神愈全。故当瞥见之时，神乃全而真，作者能以数笔勾出，脱手而神活现，是笔机与神理凑合，自有一段天然之妙也。若工夫未至纯熟，须待添凑而成，纵得部位颜色，一一不甚相远，而有几分相肖，只是天趣未臻，尚不得为传神之妙也。

约形

以盈尺之面，而缩于方寸之中，其眉目鼻口方位，若失之毫厘，何啻千里

。故曰约。约者，束而取之之谓。以大缩小，常患其宽而不紧，故落笔时，当刻刻以宽泛为防。先以极淡墨取目及眉，次鼻，次口，次打围，俱粗粗为之。再约量其眉目相去几何，口鼻与眉目相去又几何，自顶及颌，其宽窄修广，一一斟酌而安排之。安排既定，复逐一细细对过，勿使有纤毫处不合，即无纤毫处宽泛，虽数笔粗稿，其神理当已无不得矣。夫面上丘壑，高高下下，无些子平地，乃以贴平之纸素状之，而能亦无些子平地。非用笔有法，如何可得。如不得法则无笔墨处皆必平，平斯宽矣。今请抉其不使宽而致平之故，俾学者得所依据焉。眼包睛而高，如有细绉纹者，则写其绉纹以高之；如无绉纹者，则于傍睛处略深其色以高之。若眼眶深者，须显其勾笔；若不深，则不必故为添设，能四际安排得法，亦必自然高起。山根本高，即有塌者，亦必略略高起。故写山根者，须近眉处下笔，斜透至近颊处。鼻尖两笔有接着山根者，直鼻也。有不接山根者，鼻梁中间开大也。又山根有止一层者，带塌者是。有两层者，其中层或上透眉心，或下连鼻尖，须略见笔法，约定骨干，不得专以模糊之笔，多次虚笼，致成颞颥模样。两颧骨亦皆隆起，其高处带苍色者，先擦以淡墨，后用色笼以高之。或显从眼梢下起一笔者，或隐傍眼梢外，上接眉棱，下连颐辅者，亦当以淡墨勾取，后以色笼之，自觉隆隆隐起矣。眉棱骨无不起者，但隐显之不同耳。隐者略施微晕，显者须见笔痕。眉棱发际之间，谓之天庭。天庭有重起而高者，则环勾两淡笔于发际之内，隐若圆起。有自下削上者，则傍眉棱以色晕入发际。有凸起而堆前者，则当以色从耳根发际两边晕拢。总要使高下之形，显然可见，而仍不着形迹为得。口角寿带，皆宜略为仰上，令得欣喜之意。至于打围，是写其边道侧叠地面，故轻重出入浓淡之间，尤须用意斟酌。盖一面之间，无一丝空处，即是无一丝平处。能使不空处皆不平，是谓紧合。不特臞而清者，必当如是。即腴而伟者，亦必如是。细细较对，无一处不合，则不期神而神自来矣。故作他画，或有宜于放笔而为之者，独于传神，虽刻刻收敛，尚虑有溢于本位者。若研习既久，经阅亦多，而绝无合作，大都不免因平而宽之弊。有因是说而能致力，则他山之助，不无小补云。

用笔

两间之物，无不可以状之者，惟笔而已。夫以笔取物而欲肖之，非用笔得法者不能。况人之面貌，尤为灵气发现之处，若徒藉凹凸苍黄白皙红润之色，不过得之形似而已。其露秀韶韵之致，万万不能得也。欲得灵秀韶韵之致，而不讲求于笔法之所在，亦万万无由得也。试观古人所作人物，但落落数笔勾勒，绝不施渲染，不但丘壑自显，而且或以古雅，或以风韵，或以雄杰，或以隽永，神情意态之间，断非寻常世人所易得。苟以庸俗之笔，仿而为之，则依然庸俗之状而已矣，则甚矣用笔之足尚也。今之传神家，全赖以脂赭之色

，添而成之，纵得几分相肖，必至俗气熏人，难以向迹。即解以淡墨取凹凸为丘壑，亦虑神气不清，惟无笔也。若能先相其人之面，摘其应用笔处，以笔直取之，轻重恰合，浓淡得宜，既不令其模糊，复不使其着迹。盖不模糊，则浑融之中，不没清朗神气；不着迹，则显豁之中，不失圆润意思。于是清神奕奕，秀骨珊珊，虽寻常形状，一经其笔，无不风趣可喜，而仍能宛以肖之。东坡所谓贩夫贩妇皆冰玉者也，实由作者有不犹人之笔致，因而所作者，亦各有不犹人之意致。岂非用笔之妙哉！又面上皮缕及皱纹，皆应显其笔迹，凡下笔必依其横竖。如额之缕横，故纹之粗细隐显不齐，而总皆横覆。至眉心，则缕又竖。才过眉心至山根，则其缕又横。鼻山之旁，其缕又斜。自印堂插近鼻管两颧之缕，从眼梢鱼尾纹分下，带笑则长而深，否则略见而已。鱼尾纹挑上，则环到眉棱，接着额之覆纹。两颧之纹，皆依寿带分垂，环向颧下。颧下之纹又横，项之两旁则又竖。写纹当以勾笔取之，写缕当以皴笔取之。故知写照惟用笔，用笔之道譬如盖造房屋，勾取大概，则如梁柱墙垣，写及皱纹则如窗棂阶砌，虽未经丹雘之施，已具连云之观。工夫大要，全在用笔，须将前代妙手，如曾氏一派，细玩其下笔之道，再于临时，能从面部，相取下笔的确道理。勾勒皴擦，用惟其宜，浓淡轻重，施得其当，无模糊着迹之弊，有圆和流润之神，则不仅独步一时，且将卓绝古今矣。

用墨

传神家不识用墨之道，往往即以赭色布置部位，不知面部虽有高下丘壑，而其色实则一统。或有几处深色，亦无关于凹凸者，乃竟全以色添凑而成，必至熏俗板滞，纵得相似，殊乏意致。故必识用墨之道，乃可以得传神三昧。即如作少年人及芳年女照，其丘壑自有凹凸之处，若以赭取则太黄，以脂取之则太赤。苟非以墨取之，何从凭藉。即如面色苍老，两颧及鼻尖眼眶，俱粗皱而有深黝之色者，皆当以淡墨擦过，复以色和墨笼之，层层而上，必如其色乃止。第不可使墨浮于色，致有黑气耳。其法当以淡墨渍过，然后再以淡墨笼之，务要墨随笔痕，色依墨态，成后观之，非色非墨，恰是面上神彩。欲寻墨之所在而不可得，不知皆墨之所成也。又今人于阴阳明晦之间，太为着相，于是就日光所映，有光处为白，背光处为黑，遂有西洋法一派。此则泥于用墨，而非吾所以为用墨之道也。夫传神秘妙，非有神奇，不过能使墨耳。用墨秘妙，非有神奇，不过能以墨随笔，且以助笔意之所不能到耳。盖笔者墨之帅也，墨者笔之充也。且笔非墨无以和，墨非笔无以附。墨以随笔之一言，可谓尽泄用墨之秘矣。诚攻于此而有得焉，未有不以绝艺名于一世者。

傅色

写照而能有笔有墨，则其人之精神意气，已跃然于纸素之上。虽未设色

，已自可观。但既有其色，亦不可尽废。故傅色之道，又当深究其理以备其法，特不宜全恃丹铅以眩俗观耳。盖人得天地之中气以生，故其皮肉之色正黄，惟内映之以血，则黄也而间之以赤。于是在非黄非赤之间，人皆以淡赭为之，其色未免不鲜。不如以朱砂之极细而浮于面者，代之为得。人之颜色，由少及老，随时而易。婴孩之时，肌嫩理细，色泽晶莹，当略现粉光，少施墨晕，要如花朵初放之色。盛年之际，气足血旺，骨骼隆起，当墨主内拓，色主外提，要有光华发越之象。若中年以后，气就衰而欲敛，色虽润而带苍，棱角折痕，俱属全显，当墨以植骨，色以融神。要使肥泽者，浑厚而不磨棱，瘦削者，清峻而不嶮刻。若在老年，则皮皱血衰，折痕深嵌，气日衰而渐近苍茫，色纵腴而少为憔悴，甚或垢若冻梨，或皴如枯木，当全向墨求以合其形，屡用色渍以呈其色，要极其斑剥，而不类于尘滓，极其嶮岩，而自得其融和。凡此尚特言其大概耳。至于灵变之处，非可概视。如人皆以凸处色宜淡，而不知头面之上，其突出处，动冲风日，则色必深；其洼处，风日少到，则色必浅。如概用其凹处宜深之法，则诸突出处必皆白矣，何以求肖耶！又人皆以妇人及少年之色，宜嫩白嫩红，而不知少年及妇人，亦有极苍色者。中年以往，及老年之人，亦有极嫩色者。然少而色苍，究是少年之神色，而不与老年类。老而色嫩，究是老年之气色，而不与少年同。若概以色之苍嫩，配人之老少，又何能便相肖耶。又用色有死活之分。夫色之美者，莫如牡丹，又莫如彩缯，然缯死而花活。试剪彩缯为牡丹，见者莫不赏其逼肖。若置于真牡丹之侧，则必以彼为人为之伪，而觉此则自有天然之妙。如经徐黄妙腕，以笔蘸色点拂而成者，其偏反华润之致，更足怡情。夫彩色非不艳，剪手非不工，而卒莫能及点拂以成者之能得其全神。盖点拂而成者，虽无炫耀之彩，却有情态之流。此即所谓活色也。且花植物耳，其意致神情尚如此，况人为动物之最灵者，欲形其形而并色其色，苟非参以活法，安能得其全神耶。故傅色之道，必外而研习于手法，内而领会于心神，一经其笔，便觉其人之精神丰采，若与人相接者，方是活色。夫活色者，神之得也。神得，而形又何虑乎！

断诀

面部之位，其起伏连断处，固无不圆浑。而用笔之道，又必于圆中存梗骨为得。凡诸起伏连断之处，皆欲以笔为主，以墨为辅。如落笔时，不能决定其处，以下断笔，势必至狐疑无主，旋改旋易，迄无下笔之的处，即欲不磨棱，而棱早已磨去矣。故于约定匡廓之后，将应落笔处，分作三等：第一等，是极高起陷下之处，如鼻准、寿带、轮廓及眼眶。颧骨之深者，以笔落定，以淡墨层层辅之。第二等，是略见凹凸之处，如眉棱、两颐、山根及眼眶。颧骨之浅而可见者，以淡墨落定，以极淡墨略晕之。第三等，是本无凹凸，而微见高

低之处，如额上圆痕、眉间竖笔、两腮有若隐若现之纹、双颊露似有似无之迹，则亦以极淡之笔，落定其处而略晕之。凡诸落定之处，务要斟酌的当，勿使出入。其或宜侧，或宜正，或宜轻，或宜重者，则皆归力于墨，而墨又不得因有笔可倚，而故多填凑，以致烟熏满面。所谓笔者，犹行文家立定主见，如铁案之不可移易。所谓墨者，犹行文家辅以辞藻，但当畅遂其意，不应故饰浮华，以妨大体。今因论断决之笔，而复及辅佐之墨，盖以用墨之道，其多寡出入，亦有分量，不得以为辅佐而可不论也。

分别

天下至不相同者，莫如人之面。不特老少苍嫩，各人人殊，即一人之面，一时之间，且有喜怒动静之异。况人各一神，乌可概以一法。今请申诸所以分别之故。有部位之不同者，长短阔狭是也。有丘壑之不同者，高下浅深是也。有颜色之不同者，苍黄红白是也。有肌皮之不同者，宽紧粗细是也。人之面貌，其丰歉盈缩长短阔狭之数，若有一定。故丰于面者，必歉于侧；盈于侧者，必缩其面；长者必狭其侧，短者常阔其面。推而准之，男女皆然。至于三停五眼之数，亦无或异。三停者，自顶至眉为一停，自眉至鼻为一停，自鼻至颏为一停。若就其俯者而观，则上故丰而下故歉；就其仰者而观，则上故缩而下故盈。五眼者，人两耳中间有五眼地位，惟阔面侧处少，故常若有余；狭面侧处多，故常若不足。作者于耳根及颧骨交接处留心，便得之矣。将为人作照，先观其面盘，当以何字例之。顶锐而下宽者，由字形也。顶宽而下窄者，甲字形也。方而上下相同者，田字形也。中间宽而上下皆窄者，申字形也。上平而下宽者，用字形也。下方而上锐者，白字形也。上下皆方而狭长者，目字形也。上下皆方而匾阔者，四字形也。其上下平准，不在八字之例者，须看得确有定见，然后下淡笔约之，复再三斟酌，以审定其长短阔狭，使无纤毫出入，斯无不肖矣。面上丘壑，难以言拟，今略举其大概，以俟学者例求。其五岳高起者，固当寻其用笔之处。其显然应用勾笔者，断须见笔。若平塌者，虽不必显然见笔，亦宜隐约其间。至于落墨，当以墨之浓淡，分作十分量用。如眼覆笔，及圈瞳点睛，是十分墨。则眼上下重纹，及老年眼眶寿带口痕鼻孔，是七八分。中年以后，寿带及眼眶深者，应七八分，浅者或五六分，最浅者或三四分。山根及两颐，应四五分，或二三分。颧骨及眉棱，应二三分，或一二分。渐渐添起，时时省察，莫令过分，务使凹凸隐显，无毫厘之失。此高下浅深之不同也。人之颜色，自婴孩以至垂老，其随时而变者，固不可以悉数。即人各自具者，亦不可以数计，今试论其大概。所谓苍者，乃是气色最老之意，不论红白皆有之。此色非脂赭所能拟，要于未上粉色时，先将淡墨搽其重处，若皮有细皴，则当以淡笔依其肉缕，细细皴好。大约一面之最苍处，在天庭鼻准

两颧。盖风日所触，必先到数处，故苍色独甚耳。既上粉色后，或应黄，或应赤，再以色笼之。如墨不足，亦可补上也。所谓黄者，即苍色之未甚者，故其所著之处，皆与苍同。若历年数久，便是苍色也。在用墨时，不必预为计虑。上粉色后，以淡赭水，渐渐渍上，不可一次便足，致不润泽。且人之面色，本如浅色花瓣，无有一处匀者。画者借此以着笔墨，及藉此以成气韵。粗心看去，不过统是一色。细意求之，则此重而彼轻，此浅而彼深，能一一无差，自然神情逼肖矣。所谓红者，乃是人之血色也。而血有衰旺之分，于是面色有荣瘁之别。当于黄色既成之后，观其几处是血色发现，以胭脂破极淡水，渐次渍之，便觉气色融洽。又有一种通面红润之色，当于上粉色后，先通以淡红水敷之，复于赭色内添少脂水，加其应重处，亦分作数层上之乃得。白者，人之肉色也。肉色本白如玉，血红而皮黄，三者和而成是色。若是静藏之人，不经风日，自能白皙光莹，更须有一段光润之色，方为有生气。上色时，须粉薄而胶清，粉薄则色不滞，胶轻能令粉色有玉地。今人不解其理，不论老少，早上一层厚粉，一片平白。虽有好笔，已经抹煞，于是粉上加色，无非痕迹，且是死色。夫色既死矣，安望神之活动哉。此则苍黄红白之不同者也。面上肌理，自少及老，既随时而易，而生而自具者，又各各不同。肌肤宽者，若皮余于肉，骨格亦犹夫人，而处处宽泛，遇有折纹，必深而长。作者当于落墨时，笔笔见法，不可磨棱。盖肤理宽者，非必肥胖，或前肥而后瘦者，若一磨棱，便不是宽之神理矣。有肌理紧者，若皮不能包裹骨肉，而处处有牵强之意，虽无深纹长折，亦大有起落高下。且此种相，必带青黄之色，而在常若病容者，神情短薄，最难摹写。作法当以极淡墨，不论遍数，层层润起，令极牵强中，少得自在意思，极涩滞中，略有流动之趣，始称斡旋造化之手也。有肌理粗者，或岩嵌如柑皮，或粗厉如树缕，且皴且麻，点子与皴纹相杂，非黄非黑，斑痕与赤色相兼，既杂乱而无章，复斑斓而无定，然属文雅之流，就中却饶风趣。苟不细心体会，必至涂抹而成，不但失其神，且失其形矣。作者须于应皴处，应勾处，应点应晕处，及应浓应淡应黄应赤之处，一一还清，则粗浊者其形耳。而清雅流利之神，自流于笔墨之间矣。有肌理细腻者，或光润如玉，或鲜艳如花，而丘壑高下，亦复朗然如列。作者几叹无从下笔，不知面之极细嫩者，全赖用墨得法。诚能以淡淡笔墨，寻其下笔之处，若隐若现，渐次写起，丘壑凹凸，已无丝毫之失，乃傅以轻胶薄粉，觉墨痕在隐约间，然后于粉上，用脂赭层层轻笼，令部位高高下下，非墨非色，而晶莹润泽，弥觉可爱，形无纤微之失，则神当自来矣。此宽紧粗细之不同者也。以上四条，分十六目，其用笔墨及脂赭之法，已具于此。而所以不同之故，仍俟学者能尽力以究成规，虚心以参活法，求作者临前，自有种种法度。熟极巧生，不过无方之应；文成法立，乃

为有本之源。到这时候，下笔如印如镜，一涉其手，觉世无难写之面矣。

相势

传写之道，原不必拘于一格。不解道理者，但知当面描摹，岂知画虽一面，而两旁侧叠之处，实有地面，何可略去。则是动笔便有三面，方得神理俱足。若五岳皆高起者，但竭力以图正面，不过略得其意。而高起之处，断断难取，须带几分侧相，乃能醒露。盖写人正面，最难下笔。若带侧，则山根一笔，已易着手，而上下诸相照应处，俱有一气联络之势。用笔既得联络，而墨以辅之，安虑神情之不活现哉！欲作侧相，须用心细相部位。全见之半面，觉宽而空，却要处处紧凑，使空处都有着落。偏见之半面，觉紧而窄，却要处处安舒，使窄处俱有地面。初下笔时，要定作几分侧意，直到匡廓完全，不得少有犹豫。匡廓已定，渐渐添起，总要依傍初定数笔墨痕，无使差失，便称得诀。写侧面者，以鼻梁一笔为主，此笔能写鼻之高下，及侧之分数，最为要紧。次则就侧面写颧骨一笔，此笔若在正面，即百什笔所不能取者，乃可以一笔取之。次则天庭一笔，取额之圆正凸削。又次则地阁一笔，取颏之方圆出入。又将耳根一笔，细细对定，落准其颐颌相接之处。此皆写正面者，不知其几费经营而得者，此则俱可成于一笔也。部位匡廓已定，余不过折纹深浅，颜色苍嫩，无难事矣。又有凸额凹面，及鼻梁分外高起，下颏分外超出者，若不带侧，必难相肖。或数人合置一图，当必各相照应，尤须以侧为势。先相其数人中，若者宜正，若者宜侧，既易于取神，复各有顾盼。是借其势，以贯串通幅神气，何便如之。故欲能相势，必先工于侧面，而后随其势而用之，亦安往而不得哉！

活法

传神固在求肖，然但能相肖，而笔墨钝涩，作法胶固，乌得即为妙手耶！且同是耳目口鼻，碌碌之夫，未尝无好相，而与之相习，渐觉寻常。雄才伟器，虽生无异质，而一段英杰不凡之概，时流溢于眉睫之间，观杜少陵赠曹将军诗可见矣。今人但知死法，不求变化之妙，依样写去，只是平庸气息耳。夫以平庸之笔，写平庸之人，犹之可也。若以平庸之笔，写非常之人，如何可耐。方将以不平庸之笔，写平庸之人，俾少减其平庸之气。奈何以平庸之笔，写不平庸之人哉！且天地之间，惟人也得其秀而最灵。而造化之妙，又惟笔能参之。今以笔写人，是以灵致灵，而徒凭死法，既负人，且负笔矣。愈知写照者，不可但求之形似也。然所谓活法者，又未尝不求甚肖，惟参以灵变之机，则形固肖，而神更既肖且灵之为贵也。今有非常之人，侪于庸众，识者必能物色，以其气象之不可掩也。而正此不可掩之气象，惟笔可传耳。其传之也，或一时而得，或经久而得；或得其态于无人之际，或得其神于酬酢之交；或因平直

而得之，或藉巧变而得之。笔到机随，心闲手畅；脱颖而出，恰如乍见之神；迎刃以披，适值无心之合；熟极之候，动不逾矩；会意所成，多不如少；出之也易，既无张皇补缀之痕；得之也全，有活脱圆融之妙。此所谓一时之得，盖出于偶然者也。揣摩有日，贯想多方；刻励以求，既彻终而彻始；钻研而得，亦见浅而见深；往复寻求，功深效见；爬罗抉剔，苦尽甘来；人十己千，鲁者独能传道；先难后获，成时方信功夫。此所谓经久之得。盖出于功力，而非质之所能限也。心与天游，尚未形其喜怒哀乐；神归自在，更不关乎动作语言。若动若静之间，非肆非庄之际，澄泓无滓，如秋水之在寒潭；磊落多姿，若奇峰之凌霄汉；和而泰，觉道气之冲然；安以舒，乃天机之适尔。此所谓能得其无人之态者也。非笔格绝高，曷以臻此。眼稍旖旎，喜意流溢于双眉；口辅圆融，乐事显呈于两颊；疑真而并忘疑假，接之如生；载笑而倘听载言，呼之欲应；想寤歌之神味，俨对客之形容；顾盼有情，素识者固如逢其故；欢欣无限，素昧者亦恍睹其人。此所谓能得酬酢之神者也。笔墨之轻圆灵活，盖独绝矣。眉清目秀，鼻直口方；条理井然，无事深求巧法；神情朗畅，但须不失常规；看骨相之清奇，法以显而愈妙；睹仪容之周正，形随笔以成图；援笔立成，更见丰神大雅；披图宛在，翻疑擘画徒劳。此则以平直之法而得之者也。是在轻重隐现之间，但以勾勒取之足矣。或貌寝而格奇，或神清而骨浊；求其貌而失其格，纵相似而实非；写其骨而违其神，虽已近而终远；是非巧思，难致神全；一成之法无所施，百变之机庶可济；法外求法，乃为用法之神；变中更变，方是求变之道。此则所谓藉巧变以得之者也。今之写照者，令人正襟危坐，刻意摹拟，或竟日不成，或屡易不就，不但作者神消气沮，即坐者亦鲜不情怠意阑。纵得几分相似，不失之板滞，即流于堆垛。骚人雅士，见之定当攒眉，亦何取于笔墨哉。吾所谓活法者，正以天下之人，无一定之神情，是以吾取之道，亦无一定之法则。学者参此而有得焉，方知向之着相以求者，皆非有用功夫矣。然人亦安能起手便知活法哉，但于既熟规矩之后，时须参此，以希灵变，而后可几于阿堵传神之妙。

●芥舟学画编卷四

人物琐论

六书之象形，已肇画端。山龙作绘，图象旁求，由来尚矣。于是踵事增华，凡作人物，必有所以位置者，则树石屋宇舟车一切器用之属，无不毕采以供绘事。然必欲其神合，而不徒以形取也。学者当先求之笔墨之道，而渲染点缀之事后焉。其最初而最要者，在乎以笔勾取其形，能使笔下曲折周到，轻重合宜，无纤毫之失，则形得而神亦在个中矣。又笔不可庸腐纤巧。不庸腐，可几于古；不纤巧，可近于雅。不失古雅，其于画也思过半矣。间有出入，亦其人

之资力厚薄浅深所致，而要各有所取也。今者去古云遥，虎头探微之迹，不可得见矣。所偶见者，宋元以来遗迹，的有一脉相传道理。学者当于非道者，虽精巧炫目，悉宜屏绝。是道者，虽草率见意，亦细推求，久之而有得焉，斯绝业于焉克绍矣。何必亲登顾陆之堂，面领曹吴之训，而后可以名世也哉。

学作人物，最忌早欲调脂抹粉。盖画以骨干为主，骨干只须以笔墨写出。笔墨有神，则未设色之前，天然有一种应得之色，隐现于衣裳环佩之间。因而附之，自然深浅得宜，神采焕发。若入手便讲设色，势必分心于涂抹，以务炫耀。不识画理者，见其五采鲜丽，便已侈口交称，任意索取，遂令酬应驰骋之心，不可自止。于是驱遣神思，无非务外，而鞭迫向里之功，日已疏矣。久之而自顾无奇，渐成退悔，亦已晚矣。岂不可惜！盖初学时天资纵好，而识见未能卓定，且速成之心，人所不免，因此隳废者，什恒有九，故先论及，以为首惩。

初学作人物，若全倚影摹旧本，习以为常，将终身不得其道。法当先将古人善本，细细玩味。如头面部位，须分三停五眼。周身骨骼，要从衣外看出何处是肩，何处是肘，何处是腰是膝。正立见腹，侧立见背及臀。衣有宽紧长短之别，势有文武动静之异，而骨骼部位，总无二致。作衣纹时，须知此一笔是写其肩，则一身之正侧俯仰，及两手之或上或下，皆于此定。肩既定矣，次及于手，后及袖口。袖口之上，要知下此一笔，是写其臂湾，又一笔是写其肘，则自肩及手之筋络，亦于此定。次及其腹，则体之肥瘦，势之偏正定焉。后及其两足，或屈或伸，或开或并，先从腰下落一笔，再接下一笔，是写其膝。其坐者，其立而俯者，膝当隆起。若仰而立者，不必见膝也。凡此皆骨骼之隐于衣中，而于作衣纹时随笔写出者，此但言其一定之理，至于衣纹笔法，须从旧本求之，能因吾说而寻绎焉，略约定，后施衣服，亦是起手一法。但几处最要勾勒之笔，仍不外上所言耳。

既知安顿部位骨骼，务须留心落墨用笔之道。夫行住坐立，向背顾盼，皆有自然之态，当以笔直取。若绝不费力，而能无不中綮者，乃为得之矣。今者正法无传，邪说杂起，或故作曲屈，或妄加顿挫，或忽然粗细，或猛如跳跃，是旨庸俗之手，无以见长，但借此数端，以骇俗目。昧者从而和之，至等于沿门戳黑而不自知。故留心斯道者，当初学时，先须屏弃数种恶习，遍觅前古正法，远则道子龙眠，近则六如十洲。类而推之，有不大远此数家者，不论已经临摹之本，及石墨刻，皆可取以为楷式，揣摩久之，笔下自然古雅典则，而有恬淡冲和之气。以之图写圣贤仙佛，及高隐通达之流，庶几仿佛其什一。若笔墨恶俗，不但不能得其万一，且污蔑实甚，何可列于尊彝典册之间耶！自仇唐以来，正法绝响，而杨芝、吕学、顾源、董旭及闽中黄慎辈，先后搅扰，百

年间人心目若与俱化，同此者取，异此者弃。间有资性敏而功力深者，以识之未定，遂至沉溺其间。赵松雪谓甜邪俗癩为四恶，苟其无害于人，君子恶之，必不若是其甚也。今则又非松雪之时矣，百年不为不久，天下不为不广，顾瞻其间，谁为绍仇唐之后者？吾故不得不归咎于稂莠之太多，以致嘉禾之难植也。

古所传名迹人物，其妙者，多出于潇洒流利，而不在于精整密致。盖精整密致者，人为之规矩；潇洒流利者，天然之变化也。但初学者起手便欲潇洒，势必至散漫而无拘束。于是进取难几，终归无得。学者先当取极工整者，以为揣摩之本，一勾一拂，务穷其故，深识当时运思落笔之意，久久为之，必自有生发意思。再以较量折算之法，时时照顾，如古所谓丈山尺树，寸马豆人，一一无差，是则所谓能尽乎规矩者也。日渐纯熟，能至不深求而自合，不刻意而无违。规矩在手，法度因心。任我意以为之，无不合古人气局，乃潇洒流利之致，溢于楮素之间矣。今之学者，概有二病，皆关资禀。天资弩下者，狃于规矩，死守成法，起手工夫非不好，而抱挛拙钝之弊已成，虽好学不倦，难几古人地位。天资高朗者，心期纵逸，忽易卑近，涉心便解，不耐深求，而脱略率滑之弊，遂至害事。且前此筑基之功未足，以致心高手涩，反因凑拍不来，渐渐退落，何暇问与古人合不合哉？然愚则以为二者，未始不皆可成就也。弩下者，稍识规矩，日加开拓，一见妙迹，刻意以求其合，更得明师益友，日为补助，读书明理，以通天地气机之化，自得渐渐灵动，日复有悟，而求进不已，不难心神朗彻，所谓以鲁而得之者也。高朗者，耐心烦琐，俯就规矩，莫忽近以图远，毋遗小以务大，敛之束之，以防其气之矜，沉之凝之，以固其心之铁，时时望古人之难到，时时觉己习之难除，功夫日进，而无敢少自满足，自然内力日深，而菁华卒不可遏，其潇洒流利之致，更非弩下所成者可及矣。呜呼！中行之质，有几人哉。有志者，诚能先识资禀之何如，而进退出入之，各得其宜焉。其所成就，总有可观，信今传后，何至独让古人。

凡图中安顿布置一切之物，固是人物家所不可少，须要识笔笔相生，物物相需道理。何为笔笔相生？如画人，因眉目之定所向，而五官之部位生之；因头面之定所向，而肢体之坐立生之。作衣纹，亦须因紧要处，先落一笔，而联络衬贴之笔生之。及其布景，如作树，须因干而生枝，因枝而生叶；作石，须因匡廓而生闲破之笔，因闲破而生皴擦之笔，以及竹木掩映，苔草点缀，无不有一气相生之势。为之既熟，则流利活泼之机，自能随笔而出矣。何为物物相需？如作密树，需云气以形其蓊郁；作闲云，须杂木以形其蹇蹇。是云与树之相需也。屋宇多横笔，掩之者须透直之长林；树枝多直笔，间之者须横斜之坡石。是横与直之相需也。至于烘托之妙，则有处与无处相需，而烟霭之致以明

。交接之间，此物与彼物相需，而穿插之处乃显。繁乱者，浓淡相需，而条理得以井然。萧疏者，远近相需，而境界得以旷阔。其或命题之不可缺者，虽不常作之物，当一一还他，但要位置得宜，而不伤大雅。或露其要处而隐其全，或借以点明而藏其迹。如写帘于林端，则知其有酒家；作僧于路口，则识其有禅舍。要令一幅之中，无非是相生相需之道，加以剪裁合度，添补得宜，令玩者远看近看，皆无不称，乃得之矣。

凡人物家布置景色，但当作一开一合。盖所谓小景，原不过于山水大局中，剪其一段，而自为局法。若以一二工致小人物，而置之群山万壑之中，稍大人物，补之重岗复岭之下，则皆不合法。此二者论之于理，未尝有乖，绳之以法，则大有碍。作者但就法一边论可也。总之人物多，则景物可多。人物少，则景物断不可迫塞。盖局法第一当论疏密，人物小而多者，则可配以密林深树，高山大岭。若大而少者，则老树一干，危石一区，已足当其空矣。以此推之，则疏密之道，自了了矣。

作人物布景成局，全藉有疏有密。疏者要安顿有致，虽略施树石，有清虚潇洒之意，而不嫌空松；少缀花草，有雅静幽闲之趣，而不为岑寂。一丘一壑，一几一榻，全是性灵所寄，令见者动高怀，兴远想，是谓少许胜人多许。如倪迂老远岫疏林，无多笔墨，而满纸逸气者，乃可论布局之疏密者。须要层层掩映，纵极重阴叠翠，略无空处，而清趣自存，极往来曲折，不可臆计，而条理愈显。若杂乱满纸，何异乱草堆柴哉！凡画当作三层，如外一层是横，中一层必当多竖，内一层又当用横；外一层用树林，中一层则用栏榭房屋之属，内一层又当略作远景树石，以分别之。或以花竹间树石，或以夹叶间点叶，总要分别显然。夫画虽有数层，而纸素受笔之地，只是一层。是在细心体会，其外层受笔之外，便是中层地面，中层受笔之外，又是内层地面。惟能调剂得宜，不模糊，不堆垛，不失章法，便可使玩者几欲跃入其中矣。一局之间，又当作股，数多不过三四。一股浓重，余股当量其远近而少疏淡。若通体迫塞者，能以一二处小空，或云或水，俱是画家通灵气之处也。有全露之丛林，无全露之屋宇。有成片之水面，无成片之平地。路必求通，泉必求源。画近处要浓重，远处要轻淡。固是成说，然又不当故以轻重为远近，要识远近之法，在位置不在浓淡。攒而能离，合而能别，葱翠盈前，无非气韵，菁华满目，尽是文章。乍见足骇人目，细玩更怡人情。密而至此，吾何间然。

画人物辅佐，首须树石，而次则界画。花草之属，又其次也。但同在一图，必当相称。若佐辅不佳，亦足为人物之累。见有人物亦工整，设色亦有法，即界画折算，亦能无差，而一涉树石，便现出几许扭捏而不可耐，盖凭稿本而为之者也。夫至树石，虽有稿本，而无平日功夫者，一笔难措，即勉强为之

，不足当识者之一笑。故知作画者，诸可强而树石实不可强也。且树石全在笔法，有笔法，则信手写去，皆成气象。如笔法未合，纵有曹吴善本，李赵妙迹，何可供我摹拓耶。即如树法，种类不一，须曲直偃仰之合宜，位置多方，要掩映穿插之有致。横枝秀出，直干凌霄，则其笔宜挺而爽；老影婆娑，虬枝屈曲，则其笔宜折而苍。细柳新蒲，不失飘扬之度；苍松翠柏，具有斑剥之观。春树拂和风，老干与新枝相映；秋林披玉露，丹枫与翠竹交辉。蔽日沉沉，一片绿云葱郁；凝空飒飒，几枝瘦影萧疏。老树压低檐，论其年几忘甲子；苍松横落涧，拟其状不啻龙蛇。高呈骨相之奇，叶以风霜而尽脱；远作迷离之态，色以烟雨而如昏。梅须瘦而清，相对者诗人词客；竹欲疏而韵，宣称者逸士佳人。凡此形容，皆笔墨所出。而各得其神，则作树之道，其庶几矣。至于石法，既无一定之形，复非一家之笔，或宜峭而险，有森然欲搏之奇；或当秀而灵，着莫测神工之巧。可凭似案，供坐卧于园林；彼列如屏，待留题于骚雅。映琅玕之戛玉，间直者皴必多平；伴拏攫之撑空，配奇者笔尤须横。远而望之，既层叠而又峻嶒；近而察之，已皱瘦还兼漏透。苍苔碧藓，疑蹲狮卧虎之惊人；竹映花遮，俨翳袖飘裾之可意。临水滨而特立，如招问字之船；当细径以横施，故曲登山之屐。至若湖山佳丽，涧磴奇观，衬飞瀑于悬崖，巉棱峻削，映清流于浅濑，高下参差，石之灵者，出自天成。惟笔墨乃可夺之。可知笔墨之巧，亦有出而不穷之妙，在作者胸中之所蕴。而作者之所蕴，又在于平日见闻之广，学力之深。临时挥洒，随触随发。一图屡作，各不相袭，则能事毕矣。故欲作人物者，必当先究心树石，而渐及其它也。

今之论界画者，但用尺引笔，而于折算斜整会意处，能一一无差，便称能手。不知此特匠心所运，施之极工细者乃称。若大幅人物，不得用尺，用尺即是死笔也。凡作屋宇器具，笔须平直，当先以朽笔用尺约定，以豪笔饱墨，运肘而画之。如今之书铁线篆者，便合古人作法，则虽是极板之物，仍不失用笔之道，是以可贵。若以尺引笔，岂复是画哉。郭恕先仙山楼阁图，称古今界画之极，若是用尺则与印本中所作台榭何异哉。又凡应用界画之物，必须款式古雅，断不可照今时所尚，刻意求精巧。且林木纵横，山石磊落之间，忽作一段整齐之笔，亦是散整相间之道也。要知处处从笔端写出者，即处处从心坎流出。如作人物，必于衣纹见笔法。作树石，必于勾皴见笔法。独于横直之纹，乃可不用笔法而为之耶！闻年双峰有客无他能，但能以素纸上运肘画棋局，不爽铢黍。双峰固赏鉴家，以其能得画中界画道理耳。凡子弟于十余岁时，日令其作径尺圆圈，及横竖长画，后来作书画，得许多便宜。

一幅中人物树石，近者宜大，远者宜小。画理固然。今人往往于近处，形体大而笔痕粗重；于远处，形体小而笔痕亦随而轻细。近处远处，竟似大小两

幅笔墨，岂理也哉！夫画以笔墨为重，起手数笔，意思已定，通幅不得少杂。近处人物树石，理当大，而笔痕不应故粗，而意则同于远处。远处理宜小，但当少其笔数，亦同于近处。是画理之大要，于此未深者，但解求诸形似，何暇究心画理。以致功日多而理日昧，劳精弊神，无非悖乎画理。吾甚惜之，因愿有志者，能于笔墨间求道理，不甚远矣。

人物家固要物物求肖，但当直取其意，一笔便了。古人有九朽一罢之论。九朽者，不厌多改；一罢者，一笔便了。作画无异于作书，知作书之不得添凑而成者，便可知所以作画矣。且九朽一罢之旨，即是意在笔先之道。张素于壁，凝情定志，人物顾盼，丘壑高下，皆要有联络意思。若交接之处，少不分晓，再细推敲，能使人一望而知者乃定。意思既定，然后洒然落墨，兔起鹘落，气运笔随，机趣所行，触物赋象。即有些小偶误，不足为病。若意思未得，但逐处填凑，纵极工稳，不是作家。每见古人所作，细按其尺寸交搭处，不无小误，而一毫无损于大体。可知意思笔墨已得，余便易易矣。亦有院体稿本，竟能无纤毫小病，而赏鉴家反不甚重。更知论画者，首须大体。

作画气体，浑璞为贵，明秀次之，更能不失卷轴风流，乃成士夫家笔墨。夫浑璞明秀，于山水则在笔墨之外，于人物则在笔墨之中。盖山水是笼罩出来者，人物是发挥出来者，故人物之难，当倍于山水也。尝见骚人逸士，未曾究心六法，偶见人作山水，便效为之，或竟有可观者。从未有不学而能作人物者也。学作人物者，用数载工力，已能创立稿本矣。必博求古人所作，如不得原迹，即木刻石刻，规模亦在，取以参看，而得其先后之所以同揆。遇有合辙者，虽素未著名，亦当取以饮助。如其非道，纵藉甚声称，名高一世，亦所屏绝。如是以进，则志趣日益高，笔意日益古，先于明秀，后期浑璞。功夫极处，则明秀处不失浑璞，而浑璞之中，其明秀又所不必言矣。

布置景物，及用笔意思，皆当合题中气象。如宴会则有忻悦意思，离别则有愁惨意思；写圣贤仙佛，令瞻者动肃穆之诚；写忠孝仁慈，令对者发性情之感；山林肥遯，须潇洒而幽闲；钟鼎贤豪，须雅丽而典则；副闺房之美女，虽奇石高枝，亦呈妩媚；称恬退之幽人，纵散樗乱石，亦具清灵；方外清流，但觉烟霞遍体；才华文士，可知廊庙雄姿；农圃呈时世之升平，渔樵识湖山之放浪；飞仙本不可见，宜恍惚而飘扬；鬼物原无所凭，宜奇变而诡譎；以及绮园歌舞，极秾华美丽之观；猎骑飞腾，穷罄控纵送之态。靡不各尽其致，道子龙眠，卓越千古，亦不外是也。

布景大局已定，而中间随宜点缀古玩，及花草之属，亦人物家之不可少者，须位置得所方称。古玩或磁或铜，款式宜古雅，而不宜多。多则类于骨董肆，而反伤雅道。平日所见佳制古器，图其数种，酌而用之可也。至于闲花小草

，补缀于树根石隙，以助清幽闲适之趣，宜以笔蘸色，随手点染。虽工致人物，亦不宜用勾勒，盖以单笔点出，具有生动之致。若勾勒所成，便伤于刻，且失之板实，反害大体矣。但岩壑之姿，玉堂之彦，闺房之玩，篱落之风，其所点缀，则又自有分别存乎其间矣。

点勒苔草，最关全局气韵，非可漫为增损。所谓苔者，于石之岩嵌巅顶，及树之老干与纠结之处，藉以明显界限，而苍然之致以出。故一处不过数点，宜用焦墨，若重设色，以青绿嵌之。其依理而密点者，乃草耳，不得与苔相混。若地坡细草，则或点或勒，借以破地坡之平衍，而映出人物衣纹，更使明白。且气韵萋迷，尤可助通幅之神。但疏密浓淡多寡之数，须临时斟酌，非落墨布局时所能预定也。夫苔能明显界限，固已。而草之为用，又能联络气脉。盖布景用笔，不过横竖，其境界地面，不过平直。凡竖而直者，易于图写。至平而横者，难以妥帖。而安顿诸色对象，又多在平处，而平处又不可多见。若通幅数见平地，最取人厌。故当随处有平地，但隐而不见，又曲折可通，足令观者色舞。且林木纵横，峰峦层叠之余，忽留一片平阳，芊绵草色，骚人逸士，藉以为茵，移时晤对，亦愉快之绝境也。点苔是通局之眉目，写草是通局之须发。须发眉目之间，已自炯炯，则不待遍见其五官百骸，而识其非凡品矣。

笔墨绢素琐论

作画者譬诸战阵，笔为戈矛，墨为刍粮，绢素则地利也。主帅与士卒，俱已上下一心，使如臂指，更兼此数者相助，自当所向无前矣。笔之所助，能使曲折如意，刚柔合宜，而飞动轩爽之气，沉着痛快之神，皆于是乎得之。墨之所助，能使淹润如湿，秀结如金，而霏微烟霭之致，幽深杳渺之观，亦于是乎得之。至于绢素，则承载笔墨，发挥意思，当前则腴润而可玩，向后则寿世于无穷。且兴会所至，机趣所发，必有以引而出之者。苟相助之不得，尤足堕人意气，作者不可以其无关紧要而忽诸也。

今之作人物者，大都皆用狼毫蟹爪。虽巨障长幅，亦以此为之。不知笔身细，必多贮水，则不能紧敛，而腕力何由得着，遂无爽飒意思矣。如作二三寸人物，而极细致者，则用蟹爪笔落墨；稍大者，则笔亦如之。纯羊毫兔毫两种不可用，他毫兼成者皆可，但量其大小，酌其刚柔，用之既服，不必更易他种矣。

藏墨家俱贵古制。若书画家所用，则新而高者足矣。盖书画皆取色泽，而画为尤重。若墨旧胶退，色反晦黯，何取哉！今新安佳制，尽堪供用，施之金笺而光泽肥艳者，已是极好之品。和以金屑，而故高其价，非所尚也。

纸之流传者，愈古则愈佳。唐以上不可知矣，就金粟藏经纸一种而论，越今已几千载，不过其色稍改，而完好紧韧，几不可碎。以此作画，虽传之数千

年无难也。今则盈尺数金，安得供我挥洒？下而宋元诸笺，虽不如藏经，犹堪经久，亦何可多得。惟前明宣德间，最精研于造纸，而得留于今者，时或可遇，亦难多得。近者造纸，泾县最盛，而宣城所造页纸，细腻光结，已属今时极品，但柔顺有余，而刚健不足。作书画者，生于今，必得如前古纸素，则将搁笔已乎？余年来无他好，惟展纸弄墨，消磨时日，安得如许佳纸？即人所持来者，亦寻常坊间物耳。向尝偶阅米海岳帖，有论浆捶纸者，乃绎其意，选泾县诸色纸中之最好者，以白芨泡出浆水，拭过槌之，使光结可玩，且宜笔墨，则以供常用。如偶遇宋元诸笺，及宣德所制者，便是此腕难得之遭逢矣。作画家宜痛绝矾纸，矾纸作画，笔意涩滞，墨色浮薄，且不百年而碎裂无寸完。余蓄夏太常墨竹，是散金矾纸本，笔墨尚好，而纸本遍体破碎，不可装璜。惜哉！

前人作画多用绢，而绢亦粗细不一。非恶粗而贵细也，工致宜细，写意宜粗。且绢之生熟亦不一，非贵熟而恶生也，工致宜熟，写意宜生。大约不论粗细，要以厚重者为尚。今之妄论者，谓绢不如纸能经久，究之纸之寿，安能及绢哉。夫绢之所以不久者，矾重故耳。今人不解用矾道理，生绢上欲以胶矾糊没其缕眼，不糊没，又不可以作画，故绢地不数年便碎裂无完，于是咎绢之不能经久。彼特不知唐宋名迹之存于今者，独非绢乎！古丝今丝，不闻有异，而千余年尚存，其故何欤？尝闻前人论云：轻粉入绢素，槌如银版。古者多用蛤粉，今当以石灰代之。石灰之性燥，而能历久不变色。以大盆贮水，入灰搅匀，斗水不过合灰，以绢单层入水，拖一过，起水不可绞（绞则绢终带绉纹），挂干以熨斗贴平，叠方尺许，木槌石底，令有力者槌，勿近四边。既熟，轮折其未槌之处，槌之如前，令通体皆熟，所谓色如银版者也。然后上帧，先拭以胶水。候干，再以矾水上之。冬月胶清，夏月胶重，矾之轻重亦随之。故盛暑时，不宜用胶矾于绢，以其重也。生绢胶矾不得不重，而易裂。熟绢胶矾得以轻，而不易裂。则绢自应槌之令熟，而胶矾自应愈轻愈妙，但故轻亦不能用。矾如数而胶不足，则墨痕水溢如暴纸；胶如数而矾不足，则墨痕上覆之便脱。胶不足者易以见，而量加之；矾不足者难以辨，须点墨于绢，以水洗之。不脱者可矣，否则亦量加之。此亦候胶矾之法也。要知胶矾是伐绢之斧，特不得已而用耳。盖绢性与纸异，无胶矾则不利于笔；有胶而无矾，则不利于色。能酌而用之，使不过分，其犹愈于今之纸也多多矣。夫既为承载笔墨之具，不可不用意如法，以图永久。详言之以质同志。

设色琐论

五色原于五行，谓之正色；而五行相错杂以成者，谓之间色。皆天地自然之文章。于时也，四序之各异；于物也，赋性之各殊；于人也，荣枯老少休咎清浊之各各不齐。天地之所生，皆由气化，而非有意于其间。然作者当以意体

之，令无不宛合，一若由气化所成者，是能以人巧合天工者也。今特条分缕析，详论其性情制合之法。夫古人作画，必表里俱到。笔画已刻入缣素，其所设色，又历久如新，终古不脱。且其古浑之气，若自中出。想其作时，必非若后人剽掠外貌，但求一时美观已也。凡画由尺幅以至寻丈巨障，皆有分量。尺幅气色，其分量抵丈许者三之一，三四尺者半之。大幅气色过淡，则远望无势，而弊于琐碎。小幅气色过重，则晦滞有余，而清晰不足。又当分作十分看，用重青绿者，三四分是墨，六七分是色；淡青绿者，六七分墨，二三分是色。若浅绛山水，则全以墨为主，而其色无轻重之足关矣。但用青绿者，虽极重，能勿没其墨骨为得。设色时须时时远望，层层加上，务使重处不嫌浓墨，淡处须要微茫，草木丛杂之致，与烟云缥缈之观，相与映发，能令观者色舞矣。且当知四时朝暮明晦之各不同，须以意体会，务极其致。又画上之色，原无定相，于分别处，则在前者宜重，而在后者轻以让之，斯远近以明；于囿囿处，则在顶者宜重，而在下者轻以杀之，斯高下以显。山石峻嶒，苍翠中自存脉络；树林蒙密，蓊郁处不令模糊。两相接处，故作分明；独欲显时，须教迥别。设色竟，悬于高处望之，其轻重明暗间，无一毫遗憾，乃称合作矣。

春景欲其明媚。凡草坡树梢，须极鲜妍，而他处尤欲黯淡以显之。故作春景，不可多施嫩绿之色。今之为春景者，秾艳满纸，皆混作初夏之景。非也。点缀之笔，但用草绿，若草坡向阳之处，当以石绿为底，嫩绿为面。而峦头石面，则不得用青绿。夏景欲其葱翠。山顶石巅，须绿面加青，青面加草绿。凡极浓翠处，宜层层傅上，不可贪省漫堆，致有烟辣气息。凡着重色，皆须分作数层，每层必轻矾拂过，然后再上。树上及草地亦然。凡嵌青绿者，必以草绿拂过一二遍，故合盛夏时神色，而不没其墨，自然郁勃可观。秋景欲其明净。疏林衰草，白露苍葭，固是清秋本色。但作画者，多取江南气候，八九月间，其气色乃乍衰于极盛之后，若遽作草枯木落之状，乃是北方气候矣。故当于向阳坡地，仍须草色芊绵。山石用青绿，后不必加以草绿，而于林木间，间作红黄叶，或脱叶之枝，或以赭墨间其点叶，则萧飒之致自呈矣。冬景欲其黯澹。一切景物，惟松柏竹及树之老叶者，可用老绿，余惟淡赭和墨而已。凡写冬景，当先以墨写成，令气韵已足，然后施以淡色。若雪景，则以素地为雪；有水处，用墨和老绿；天空处，用墨和花青。若工致重色，则可粉铺其雪处。

墨曰泼墨，山色曰泼翠，草色曰泼绿。泼之为用，最足发画中气韵。令以一树一石，作人物小景，甚觉平平。能以一二处泼色，酌而用之，便顿有气象。赵承旨鹊华秋色真迹，正泼色法也。

作画所用之色，皆取经久不退者。而不退之色，惟金石为尤，故古人不单用草木之色也。但金石是板色，草木是活色，用金石者，必以草木点活之，则

草木得以附金石而久，金石得以藉草木而活。而制合之道，又在细心体会，须物物识其性情，而调用之。

花青即靛青，盖取其浮于面上之彩谓之花。凡色皆有质，此独无之，故不能自存。取者以石灰为其所附而成颗，是即所谓螺子黛也。其色青翠灵活，画家之要色也。先捣碎如沙，用滚汤泡过，先泡出黄黑水，后泡出青黑水。所出者皆其翳，虽泡数次，而其本色仍牢附于灰，入乳钵细研后，倾胶水搅匀于大盏；候一时许，倾其浮出之色于别盏，以其底所碇者，不必加胶，仍如前细研，复以前浮出之色倾入；候一时许，倾于别盏。照此法凡数次，其底色稍淡乃止。盖花青既是附灰而成者，则所出之色，愈后愈佳，且一二次不能尽出，故必数次取也。又其色离灰而附于胶，则灰之极细而不即碇者，尚留于色，如何得尽？且亦不必太尽，本色既全无质，若灰太尽，则又嫌于胶重矣。须合将倾出之水，总候半日许，倾入磁盆，复去其所碇者，将磁盆安于护灰炭火上炖将干，以物细细搅匀。若听其自干，而不细搅，则上半多胶，下半多灰。必搅于将干之时，则不尽之灰，与胶之粘性相和矣。

藤黄入花青，总谓之汁绿。藤黄重者曰嫩绿，轻者曰老绿，施之固各有所宜。总于重设色上，多用嫩绿。及嫩绿之极重者，曰苦绿。设色轻者，多用老绿。凡用藤黄，必视设色之轻重为多寡，且以宁少为贵者。

古者用蛤粉，今制法不传，不如竟用铅粉。但有铅气未净者，变成黑色，最大害事。先将铅粉入胶水研细，搅成浆水；候片时，倾出面上粉水；少顷，复以面上清水还入粉，再搅如前，倾出凡数次。则轻而细者皆出，而重滞之渣滓则去之。将粉并水，上冒以纸，放大饭锅上蒸数次，出黄色者佳。蒸至黄色尽，乃可用。出青色者是铅气最重，不可用。即用亦必俟有黄色出，再候黄色尽，乃可用。蒸讫，必满贮清水，冒纸于上，安于静处，将干则加水，愈久愈妙。

朱砂不论块子大小，但要研得极细，分而用之。向有说朱砂四两，须人工一日。愚则以为必须两日，不过研愈多，则黄膘亦多耳。研时须用重胶水，工足后，用滚汤入大盏，搅匀，安半日许，倾出黄膘水，炭火上烘干（作人物肉色，及调合衣服诸样黄色，以其鲜明，愈于赭石多多也），出黄膘后，再入清胶水，细细搅匀，安一饭顷，倾出，复候出余黄膘水（可作工致小人物衣服，及山水中点用红叶之类，以其最细也）。其底所留者，尚有大半，再以极清胶水倾入，搅匀，候盏茶顷，倾出（作大人物，成片大红色者用之）。其底色，则仍如前法研过，凡傅成片大红色，当量用朱砂多少，入胶水搅匀，先倾出三之一，傅于着绢，干用轻矾水拂过，再倾出第二层傅上，如第一层法，然后将底所留傅上，矾好，以胭脂水套过，则其色更觉鲜美矣。

石青有数种，但皮粗而成块者，皆可入画。其细不必如朱砂，而漂制之法则同，故不多赘。但研至将细时，必以滚汤泡过，搅匀；候一顷，尽倾去面上所浮出者，然后再研。若不去，则画上久必有如油透者。每见旧画上用青绿处，若油透笔痕外者，皆缘于此。

石绿以沙少而色深翠者为佳，系是青绿山水要色。研漂之法，与石青同，而加细焉。其底之最粗者，以嵌夹叶与墨疏苔，及着人物衣服。凡山石青多者，用石绿嵌苔；绿多者，用石青入石绿嵌苔。若笔意疏宕，则设色亦宜轻，合用青绿，以笼山石；纯用淡石绿，以铺草地坡面，而苔可不必嵌。

芥舟学画编