

卷一

山水总论

夫为学之道，自外而入者，见闻之学，非己有也；自内而出者，心性之学，乃实得也。善学者重其内，以轻其外，务心性而次见闻，庶学得其本，而知其要矣。故凡有所见闻也，必因其然，而求所以然，执其端而扩充之，乃为己有。苟以见闻取捷一时，究之于心，罔然未达，诚非己有也。因思画虽小技，当究用笔用墨，炼形炼意，得气得神，方是学心，岂可专事临摹，苟且自安，而竟诩诩称能哉！学山水固当体认家法，而形像尤须考究。今人多忽略于形象，故画焉而不解为何物，岂复成为绘事耶！盖画必先审夫石与山与树之形，其间阴阳向背、远近高低、气脉连络、宾主朝拱，一一分清，而后别之以家法皴法，究之于笔，运之于气，由是春融夏翳、秋肃冬严，烟朝月夜、雨雪风云，可随手而生腕下矣。是形象乃为画学入门之规矩也，焉能忽之。

画之形如字之文，写字未知某点某画为某字，又何足与论锺、王、颜、柳、欧、赵、苏、黄之家法、笔法耶！或云画不求工，意不图形，又贵会写不会写之间，或似不似之际，庶脱画匠。虽然，此是道成后语，从有法归无法，如精楷后作草书耳。学者若执斯论，为入门工夫，则一生贻误，到老无成道之日矣。

述古

王摩诘曰：凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马分人；远人无目，远树无枝；远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。此是诀也，山腰云塞，石壁泉塞，楼台树塞，道路人塞；石看三面，路看两头，树看顶额，水看风脚，此是法也。凡画山水，平夷顶尖者巔，峭峻相连者岭，有穴者岫，峭壁者崖，悬石者岩，形圆者峦，路通者川。两山夹道，名为壑也；两山夹水，名为涧也。似岭而高者名为陵，极目而平者名为坂，此则山水之仿佛也。观者先观气象，从辨清浊，定宾主之朝揖，列群峰之气象，多则乱，少则慢。不多不少，要分远近，远山不得连近山，远水不得连近水。山腰掩抱，寺舍可安；断岸坂堤，小桥可置。有路处则林木，岸绝处则古渡，水断处则烟树，水阔处则征帆，林密处则居舍。临崖古木，根断而缠藤；临流石岸，欹奇而水痕。凡画林木，远者疏平，近者高密，有叶者枝嫩柔，无叶者枝硬劲。松皮如鳞，柏皮缠身，生土上者，根长而茎直；生石上者，拳曲而伶仃。古木节多而半死，寒林伏雏而萧岑。有雨不分天地、不辨东西；有风无雨，只看树枝。有雨无风，树头低压，行人伞笠，渔父蓑衣。雨霁则云收天碧，薄雾霏微，山添翠润，日近斜晖。早景则千山欲晓，雾霭微微，朦胧残月，气色昏迷；晚景则山衔红日

，帆卷江渚，路行人急，半掩柴扉。春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如蓝染，山色渐青；夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云瀑布，近水幽亭；秋景则水如天色，族族幽林，鸿雁秋水，芦鸟沙汀；冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平。凡画山水，须按四时，或曰烟笼雾锁，或曰楚岫云归，或曰秋天晓霁，或曰古冢断碑，或曰洞庭春色，或曰路荒人迷。如此之类，谓之画题。山头不得一样，树头不得一般，山藉树而为衣，树藉山而为骨。树不可繁，要见山之秀丽；山不可乱，须显树之精神。能如此者，可谓名手之画山水也。（苑画）

### 论形

土水不分，花木不时，屋小人大，人大船小；或人高于树，树高于山；桥脚吊离，远近不能登岸；屋墙斜歪，结构不合丁方，此皆有形之病，浅白易见，可指而言也。气象俱混，物象乖离，笔墨虽工，布置鄙俗，描摹虽似，品类无神，此无形之病，可以意会，难以言喻也。

山石之形，或先定轮廓后加皴；或连廓带皴，一气浑成；或先皴而后包廓，思某皴某廓，用某家笔法墨法，胸有成见，然后落笔。夫轮廓与皴，原非两端，轮廓者皴中之大凹凸，皴者轮廓中之小凹凸，虽大小不同，而为山石之凹凸则一也。故皴要与轮廓浑融相接，像天生自然纹理，方入化机。若轮廓自轮廓，皴自皴，一味呆叠呆擦，便是匠手。山石交搭，不可层层顺叠，皴法不可笔笔顺落。轮廓起伏，要无定形；皴擦向背，当具体变。

凡山石结顶二笔，乃是中分前后笔也。盖此边见者是前，那边不见者即是后。是以山后有山，须自结顶处想至其后，复从其后计至彼前。应到某处起，方能再叠，故笔要分开，墨须空淡，乃合自然之理。若山后之山，忽自此山结顶中分处连叠而起，则前山之后，与后山之前，两相逼塞，是两山俱得半边，成大笑话，可不察欤！

十六家皴法，即十六样山石之名也。天生如是之山石，然后古人创出如是皴法，如披麻，即有披麻之山石；如斧劈，即有斧劈之山石。譬诸花卉中之芍药、牡丹，梅、兰、竹、菊，翎羽中之鸾凤、孔雀，燕、鹤、鸠、鹇。天生成模样，因物呼名，并非古人率意杜撰、游戏笔墨也。

学写山石，必多游大山，搜寻生石，按开求法，触目会心，庶识古人立法不苟。更毋拘法失形，画虎类犬，甚至犬亦不成，不知何物，斯不足与语矣。故曰：神而明之，存乎其人，学贵心得。

### 论忌

饶自然所云十二忌者，皆为形像而言也。一曰布置迫塞，二曰远近不分，三曰山无气脉，四曰水无源流，五曰境无夷险，六曰路无出入，七曰石只一

面，八曰树少四枝，九曰人物伛偻，十曰楼阁错杂，十一曰浓淡失宜，十二曰点染无法。

布置迫塞者，全幅逼翳，不能推宕。凡布景要明虚实，虚实在乎生变。生变之诀，虚虚实实，实实虚虚，八字尽之矣。以一幅而论，如一处聚密，必间一处放疏，以舒其气，此虚实相生法也。至其密处有疏，如山石树屋，凡出顶处，须避疏留眼，毋相逼撞是也。疏处有密，如海阔则藏以波涛舟楫，天空则接以飞鸟云烟是也。此实中虚，虚中实也。明乎此，庶免迫塞之忌。

远近不分者，远与近相连，近与远无异也。夫近须浓，远须澹；浓当详，澹宜略。惟其略也，故远山无纹，远树无枝，远人无目，远水无波；以其详也，故山隙石凹，人物须眉，枝叶波纹，瓦鳞几席，井然可数。而由近至远，由远而至至远，则微茫仿佛，难言其妙，宜望真景，以法取之，其中深意在目中，斯在图中矣。

山无气脉者，所谓琐碎乱叠也。凡山皆有气脉相贯，层层而出，即耸高跌低，闪左摆右，皆有余气，连络照应，非多览真山，不能会其意也。若写无气脉之山，不独此山，固为乱砌，即通幅章法，亦是乱布耳。无气脉当为画学第一病。

水无源流者，无源头出处也。夫石底坡脚，有清流激湍，其上要有长泉涓涓而下，方为有源之水，此理易知。然两山之间，夹流飞瀑，上须高山，乃有出处，此理人多失察。盖必有高山，其下方有积润，水乃山之积润而成也。况本山特耸，泉宜脚出，若泉向高山之顶而来，顶之上又无再高之山，则水之来也，岂非从天而下耶！孤峰挂瀑，譬诸架上悬巾者，此之谓也。

境无夷队，盖古人布境，有巉岩崿〈山律〉者，有深翳曲折者，有平远空旷者，有层层重叠者，其境不一。每图中虽极平淡，其间必有一变险阻处，令人意想不到，乃人化境也。

路无出入者，塞断不通也。水隔宜接以桥梁，石遮当留以空淡，或旋环屋畔，或掩映林间，似断非断，不连而连。前有去，后有来，斯之谓有出入。

石只一面，一面之石，便成石板矣。又云，分三面者，正一面，左右二面也。然此言其概耳，必将皴法交搭多面，以成峻嶒，凹中凸，凸中凹，推三面之法，而作十面八面，亦无不可。且左右圆转运化，向背阴阳，不露笔画痕迹，如出天然；无寻落笔处，方得石之体貌也。

树少四枝，四枝者，前后左右四便之枝，非四条树枝之谓也。近必写树，只从左右出枝，前无掩身，后无护体，纵有千枝万枝，不过两便之枝，是即少四枝矣。必知此忌，而后枝干有交搭处，且四便玲珑，穿插掩护，则虽三枝两枝，亦见不尽之意，奚必定要四枝哉？

人物伛偻者，驼背缩颈，无轩昂高雅气象也。然不但此也，盖山水中安置人物处，为通幅之主脑。山石林屋，皆相顾盼，岂徒人象人，物似物已哉！古人之清如鹤、飘若仙，以此亦就写人物一端而言。至随处点景，宜俯宜仰，当坐当立，仍须与山林亭宇相照应。庶得山水中人物一定不易之法，当以此忌于伛偻之外也。

楼阁错杂者，间架层叠，安置失宜也。凡一图之中，楼阁亭宇，乃山水之眉目也，当在开面处安置。盖眉目应在前而安在后，应在右而安在左，则非其类矣。是以画楼阁屋宇，必因通幅形势穿插，斜正高低，或露或掩，审顾妥贴，与夫间架之方圆曲直，不相拗撞，乃为合式。

浓淡失宜，不独近浓远淡已也。盖山石必有阴阳，有阴阳则有明晦，有明晦则有浓淡矣。更有渲淡接气，以补意到笔未到之处。故或无或有，如烟如云，生动活泼之机，全向墨中浓淡微妙而出。浓淡得宜，则通幅生动；浓淡失宜，则全图死煞。学者最宜留心也。

点染无法，夫画成用色，如锦上添花，庖中调味，得其法则粗恶亦艳而甘，不得法虽华美反成劣坏。故点染合宜，如春宜润，夏宜深，秋宜淡，冬宜黯。又如绿中点衬以红，浓中渲染以淡，非止一端。即此之类，在人灵变，不能指一而概也。

### 论笔

形像固分宾主，而用笔亦有宾主。特出为主，旁接为宾。宾宜轻，主宜重；主须严谨，宾要悠扬，两相和洽，勿相拗抗也。

山水形像既熟，能于笔意有会处，则当纵其笔力，使气魄雄厚，有吞河岳之势，方脱匠习。

用笔贵不动指，以运腕引气。盖指一动则腕松，而弗能引丹田之气矣。是以有轻跳浮躁之弊，可知有力由于有气，有气由于能运腕。欲能运腕，则不动指是为秘诀。作书固然，作画亦然也。

用笔以中锋沉著为贵，中锋取其圆也，沉著取其定也。定则不轻浮，圆则无圭角。所谓活泼者，乃静中发动，意到神行之谓耳。岂轻滑浮躁，笔不入纸者哉！若体认不真，则趋向大错，学者当细参穷究，以归正学。

山水用笔，最忌平匀，如结笔而通幅皆结，放笔而通幅皆放，如是之谓平匀也。盖结必须放，放必要收，故于著眼主脑处构思工致，此是结也。而于四边衬映，不离不即，此是放也。于景外天空海阔处，必用远山关锁全局，此是放而收也。总之有起有收，有实有虚，有分有合，一副之布局固然，一笔之运用亦然。

如初下一笔结实，须放松几笔，以消一笔之余气，然后再叠第二笔。如此



，笔气庶免逼促，乃得生动，随意著手，便有虚实矣。不然，则神困气死，虽有铁铸笔力，叠实不化，从成板煞，何足贵哉！

生怕涩，熟怕局，漫防滞，急防脱。细忌稚弱，粗忌鄙俗，软避奄奄，劲避恶恶。此用笔之鬼关也，临池不可不醒。

笔动能静，气放而收；笔静能动，气收而放。此笔与气运起伏，自然纤毫不苟，能会此意，即为法家；不知此理，便是匠习。笔繁最忌气促，气促则眼界不舒而情意俗；笔简必求气壮，气壮则神力雄厚而风格高。

写画不可专慕秀致，亦不可专学苍老。秀致之笔易于弱，弱则无气骨，有类乎世上阿谀；苍老之笔每多秃，秃则少文雅，有似乎人间鄙野。故秀致中须有气骨，苍老中必寓文雅，两者不偏，方为善学。

用笔之道各有家法，须细为分别，方能用之不悖也。一笔中有头重尾轻者，有头轻尾重者，有两头轻而中间重者，有两头重而中间轻者。其轻处则为行，重处则为驻。应驻应行，体而用之，自能纯一不杂。

山水笔法其变体不一，而约言之止有二：曰勾勒、曰皴擦。勾勒用笔腕力提起，从正锋笔嘴跳力。笔笔见骨，其性主刚，故笔多折断，归北派。皴擦用笔腕力沉坠，用惹侧笔身拖力。笔笔有筋，其性主柔，故笔多长韧，归南派。论骨其力大，论筋其气长，十六家之中，有筋有骨；而十六家于每一家中，亦有筋有骨也。

如披麻、云头多主筋，马牙、乳柴多主骨，而披麻、云头亦有主骨者，马牙、乱柴亦有主筋者，余可类推，皆不能固执一定，总由用笔刚柔，随意生变，欲筋则筋，爱骨则骨耳。

### 论墨

山水用墨层次不能执一，须看某家法与用意深浅厚薄，随类而施。盖有先浅后浓，又加焦擦以取妥贴者；有先浓后淡，再晕水墨以取湿润者；有浓淡写成，略加醒擦以取明净者；有一气分浓淡墨写成，不复擦染以取简古者；有由淡加浓，或焦或湿，连皴数层而取深厚者；有重叠焦擦，以取秋苍者；有纯用淡墨，而取雅逸者。古人云：能于墨中想法，于法亦思过半矣。

白苕桑翁谓作画尚湿笔，近世用渴笔，几成骷髅。似此未免偏论，盖古人云：笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。又何莫非法耶！未可执一端之论，故薄今人何也。彼尚湿笔者，视渴笔成骷髅；其爱焦笔者，岂不议润笔为臃肿耶！好咸恶辛，喜甘嫌辣，终日诤诤，究谁定论。不知物之甘苦，各有所长，画之温按温应为湿。干，各自为法。善学者取长舍短，师法补偏，各臻其妙，方出手眼。毋执一篇之论，而局守前言也。

凡加墨最忌板，不加墨最忌薄，二者能去其病，则进乎道矣。

山水墨法，淡则浓托，浓则淡消，乃得生气。不然，竟作死灰，不可救药。

作山石如法皴完，再加焦墨醒笔，复用水墨渍染，向山石阴处落笔，逼凸托阳，或半边染墨，或顶黑脚白，或上下俱黑，而托中间，随眼活取之，不拘锁碎皴纹，俱从轮廓大意，染出待干，则宜赭宜绿，逐一设起。趁色尚湿时，又向阴处再渗水墨，层层接贴，此法极润泽明朗，又不失笔意也。此予闲试墨法，悟而得之，因并记之。

用墨之法有失误笔成趣，法变意外者，如初欲作湿润，而落笔反焦，即当用焦写成；欲作干焦，而落笔湿，宜即用湿写去，不可有一毫勉强拘滞。故写各礼各皴亦然，此乃临时变法也。

### 论景

凡布景起处宜平淡，至中幅乃开局面，末幅则接气悠扬，淡收余韵，如此自有天然位置，而无浅薄逼塞之患矣。故予常谓作画布景，犹作文立局，开讲从浅淡起，挈股虚提，中段乃大发议论，末笔不过足其题后之意耳，不必敷衍多辞也。所以画要通文，有书卷气，方不入匠派，即此之谓也。

布景欲深，不在乎委曲茂密、层层多叠也，其要在于由前面望到后面，从高处想落低处。能会其意，则山虽一阜，其间环绕无穷，树虽一林，此中掩映不尽，令人玩赏，游目骋怀，必如是方得深景真意。

作山石野景，其树石宜大气磅礴，其屋宇只是茅檐竹壁，或临江渚，或倚长松，其间不过一二山人来往，绝无车马之迹。或岩边柳下，独钓渔矶；或桥畔虚亭，数声啼鸟，令观者有世外之想，庶不失为山林风味。

作富贵台阁景，则写琼楼玉宇，红树翠岩，时有衣冠车马，宫女仆从；其间或净几明窗，回廓雕榭；即道路桥梁，亦多巧砌，豆棚莲沼，亦见工致。

景欲疏旷，树宜高，山宜平，三两长松，必须情趣交搭，远山几笔，不可散漫脱离。山与树相连，树与山相映，疏处不见其缺，旷处不觉其空，方得疏旷秘诀。

景欲浓秘，则树阴层层，峰峦叠叠，人皆知之。然照此去写，每见逼塞成堆，殊无趣味者，何也？盖意泥浓密，未明虚实相生之故。不知浓处消必以淡，密处必间以疏，如写一浓点树，则写双钩夹叶间之，然后再用点叶；如写一浓墨石，则写一淡赭山以间之，然后再叠黑石。或树外间水，山脚间云，所谓虚实实虚，虚实相生，相生不尽。如此作法，虽千山万树，全幅写满，岂有见其逼塞者耶！

雨景多用米点，亦不拘泥。如写别皴，无不可以写雨者，但笔须湿润，墨须浑化，而皴法不可太分明，要隐现即离之间，以意为之，决不宜工细显明也。

。盖山石树林，既有雨水淋漓，雨云遮蔽，岂尚见山纹树叶，纤细玲珑耶！

雪景山石，皴法宜简不宜繁。然有大雪、微雪、欲雪、晴雪之分，大雪则山石上俱作雪堆，一片空白，应无纹理可见，但于山石之外，以水墨入胶，随山形石势渍染成雪，而山脚石底雪不到处，不妨见些皴纹，树身上边留白，下边少皴，枯枝上亦渍白挂雪，凡亭屋瓦面，桥梁舟篷，皆有雪意，关津道路，当无行人矣。若写微雪，则山石中疏皴淡描，于轮廓外渍黑逼白而已。欲雪则天云惨淡，晴雪则白气仍存。至用粉为雪，加粉点苔，亦是一法，宜用于绢绫、金笺之中，于生纸不甚相宜也。

月景阴处染黑，阳处留光，山石外轮以墨蓝洗出月色，如写雪法。但渍雪纯用水墨，以见雪天黯淡，而衬月则于水墨中少加蓝靛，以见月明天朗，不失彼苍也。树法皴法，皆宜湿润，皓皓明月，必有湛湛露滋之意。其点景，或弹琴弄笛、饮酒赋诗，庶不负此月夜佳趣。尝见人写春夜宴桃李园图，于树林中灯笼高挂，大失题主。作者意为秉烛夜游句发挥，反轻写飞羽觞而醉月，不思太白之意重在醉月，而秉烛不过引古人以起兴耳，非此时之事也。既有月色，何用灯光。所谓画蛇添足矣！然于笔砚杯盘之处，近点桌灯一二，未尝不可。高悬桃李树上，与月争光，则断乎不宜！故曰：学画贵书卷，作画要达理。

风景于树叶偏斜以写风势，人皆知之。然不特树有风也，凡石上点台、水边点草、舟车往来、旌帆顺逆，人物中衣裾帽带，亭楼上屏帐窗帘，俱不离有风飘摇动之意，方为作手。

夜景与月景大相悬绝，人多不辨，夫独云夜字，则无月可知矣。或问曰：夜既无月，则黑如漆，一物无所见，又从何着笔而成画耶？予答曰：无月光照耀，虽山石凹凸，树木交加，不能分别玲珑，而注意作景之间，亦有树石影子。故或茅檐旅店剪烛谈心，小阁芸窗青灯照读，火光透映，只见左右近处，仿佛有是景象而已。余外远影，亦不可见。全幅用水墨，或浓或淡，渲染渺茫，暗黑连天，斯得夜中真景矣。

### 论意

作画须先立意，若先不能立意，而遽然下笔，则胸无主宰，手心相错，断无足取。夫意者，笔之意也。先立其意而后落笔，所谓意在笔先也。然笔意亦无他焉，在品格取韵而已。品格取韵，则有曰简古，曰奇幻、曰韶秀、曰苍老、曰淋漓、曰雄厚、曰清逸、曰味外味，种种不一，皆所谓先立其意，而后落笔。而墨之浓淡焦润，则随意相配，故图成而法高，自超乎匠习之外矣。意欲简古，笔须少而秃拙，笔笔矫健，笔笔玲珑，不用多皴擦，用墨多浓，复染以水墨，设色不宜艳，墨绿墨赭，乃得古意。

意欲奇幻，则笔率形颠，最忌平匀。布置则从意外立局，疏密纵横，不以

规矩准绳较尺寸。若非人间寻常可到之处，庶可拟作奇幻！意欲韶秀。笔长尖细，用力筋韧，用墨光洁，望之袅娜如迎风杨柳，丰姿如出水芙蓉，斯为得之。

意欲苍老，笔重而劲，笔笔从腕力中折出，故曰有生辣气。墨主焦，景宜大，虽一二分合，如天马行空，任情收止。

意欲淋漓，笔须爽朗流利，或重或轻，一气连接，毫无凝滞，墨当浓淡湿化，景宜新雨初晴，所谓元气淋漓障犹湿是也。

意欲雄厚，笔圆气足，层叠皴起，再三加擦，墨宜浓焦，复用水墨衬染。景不须多，最忌琐碎，峭壁乔松，一亭一瀑为高。

意欲清逸，笔简而轻，轻中有力，交搭处明白简洁。景虽少，海阔天空。墨以淡为主，不可浓密加多。

何为味外味？笔若无法而有法，形似有形而无形，于僻僻涩涩中，藏活活泼泼地，固脱习派，且无矜持，只以意会，难以言传，正谓此也。或曰：画无法耶，画有法耶？予曰：不可有法也，不可无法也，只可无有一定之法。

写石欲超脱画派，要游览真石，胸有真谱，乃有真画。兴到时以奇别之笔，弗计是皴是廓，横推侧出，以肖天生纹理，若非人事所能成者，乃臻奇妙。故用笔之道，须神而明之。

固泥成法谓之板，矻守规习谓之俗。然俗即板，板即俗也。古人云：宁作不通，勿作庸庸。板俗之病，甚于狂诞。

或云：夷画较胜于儒画者，盖未知笔墨之奥耳。写画岂无笔墨哉，然夷画则笔不成笔，墨不见墨，徒取物之形影，像生而已；儒画考究笔法墨法，或因物写形，而内藏气力，分别体格，如作雄厚者，尺幅而有泰山河岳之势；作澹逸者，片纸而有秋水长天之思。又如马远作关圣帝像，只眉间三五，笔，传其凛烈之气，赫奕千古。论及此，夷画何尝梦见耶。

### 论皴

古人写山水，皴分十六家：曰披麻、曰云头、曰芝麻、曰乱麻、曰折带、曰马牙、曰斧劈、曰雨点、曰弹涡、曰骷髅、曰矾头、曰荷叶、曰牛毛、曰解索、曰鬼皮、曰乱柴。此十六家皴法，即十六样山石名目，并非杜撰。至每家皴法中，又有湿笔、焦墨，或繁或简，或皴或擦之分，不可固执成法，必定如是也。神而明之，存乎其人。

披麻皴，如麻披散也。有大披麻、小披麻。大披麻笔大而长，写法连廓兼皴，浓淡墨一气浑成，淋漓活泼，无一笔滞气。此法始自董北苑，用笔稍纵，笔从左起，转过右收，起笔重著，行笔稍轻，悠扬辗转，收笔复重，笔笔圆运，无扁无方，石形多如象鼻。后清湘、八大山人、徐文长喜为之。至巨然、



米元章、吴仲圭、董玄宰、王石谷辈，俱是小披麻耳。小披麻笔小而短，写法先起轮廓，然后加皴。由淡至浓，层层皴出，阴阳向背，或焦或湿，随意加擦，较大披麻为稍易。北苑亦多作此，后辈皆宗之，近世更喜学之。

云头皴，如云旋头髻也。用笔宜干，运腕宜圆，力贯笔尖，松秀长韧，笔笔有筋，细而有力，如鹤嘴画沙，团旋中又须背面分明。写云头皴每多开面而少转背，若不转背，则此山此石，与香蜡饼无异矣。转背之法，如运线球，由后搭前，从左搭右。能会转背之意，方是云头正法。

芝麻皴，如芝麻小粒，聚点成皴也。其用意与雨点大同小异，先起轮廓，从轮廓中阴处，细细点出阴阳向背，正是天地间沙泥结成。大石光中有粒，凹中有凸之状，故用湿笔干笔俱宜，染淡墨青绿亦可。惟点须参差变动，最忌呆点，呆点则笔滞，笔滞则板，板则匠而不化矣。

乱麻皴，如小姑滚乱麻篮，麻乱成团也。麻丝即乱，何以成为画法耶？不知山石形像，无所不有，天生纹理，逼肖自然。盖乱麻石法，是石中裂纹，古人因其裂纹幼细如麻丝，其丝纹紊乱无头绪可寻，故名曰乱麻也。作此法不能依样葫芦，拘泥成法，必须多游名山，留心生石，胸中先有会趣，庶免临池窒笔。

折带皴，如腰带折转也。用笔要侧，结形要方，层层连叠，左闪右按，用笔起伏，或重或轻，与大披麻同。但披麻石形尖耸，折带石形方平。即写崇山峻岭，其结顶处，亦方平折转，直落山脚，故转折处多起圭棱，乃合斯法。倪雲林最爱画之，此由北苑大披麻之变法也。

马牙皴，如拔马之牙，筋脚俱露也。马牙之皴，侧笔重按，横踢而成，落笔按驻，秃平处像牙头；行笔踢破，崩断处如牙脚。轮廓与皴交搭浑化，随廓随皴，方得其妙。若先廓后皴，必成死板矣。此法马远、黄子久多作之。

斧劈皴，如铁斧劈木，劈出斧痕也。斧劈亦是侧笔，亦有大小之分。大斧劈类似马牙，侧按踢跳。头重尾轻，轮廓随皴交搭，一气呵成，此与马牙同。惟马牙笔短，一起即收；斧劈笔长，踢拖直消，此与马牙异耳。山脊无皴，以光顶之字接连气脉，俗人呼为烂头山者。即所谓斧劈山矣。罗浮有之，澳门、香港，咸海、砂龙，更多此体。小斧劈皴用笔尖勾跳，可以先起轮廓，而后加皴，与小披麻仿佛同意。李成、范宽、郭忠恕多画之，至小李将军则变小斧劈而为大斧劈也。大斧劈用笔身力，小斧劈用笔嘴力，当分别之。

雨点皴，全用点法，宜於雨景也。雨景之法始於米元章，故人皆称为米点。元章天性活泼，不入纤小，随意点缀，便成树林山石。或浓或淡，乍密乍疏，模糊处笔墨之迹交融，明净处点渲之形俱化，一幅淋漓，不必楼台殿阁，若有若无，自有雨中春树万人家景象也。米家发源北苑，写山亦有轮廓，写树亦

有夹叶，盖变化苑之披麻，专取北苑之雨点，自成一家。今人不味米中奥旨，辄曰米画易学，特为可惜！友仁画仍用雨点，但用笔稍细致，变大米而成小米。所谓雨点法，即米家父子法也，高房山善学之。

弹涡皴，如流涡滚也。长江水底，巨石阻流，撞激水势，从下滚上，水面回澜，旋转中如浪如泡，或高或低，其山石之形状似之，故名弹涡。石即今之咸海之滨所结水泡石是也。用笔微侧，旋转运动不泥，皴廓多作石眼，如水泡然。石眼之旁，随气接衬几笔。笔宜简，不宜繁，一气写成，然后用墨染出背面，兼衬贴余气，斯为得法。

骷髅皴，如头颅尸骨也。人头枯骨，画法何必以此立名？不知山石形象多似佛头，若名佛头，只见光秃，未得眶齿玲珑、枯瘦嶙峋之状，古人盖有深间其间，李思训每画之。纯用钩勒，精细谨严，一丝不苟，细中有力，密处有疏，或像龙头，或如佛首，正侧左右，眼鼻毕呈，短参差，形影俱在。宜作小幅，当用白描，更须以细树夹叶、曲槛回廊衬之。

矾头皴，如矾石之头也。矾头石多棱角，形多结方，每开一面，周围逼凸，直廓横皴。每起工字细纹，高峙倒插，如叠矾堆。用笔中锋，用墨可焦可湿。焦可加擦，湿则加染，刘松年多作此。

荷叶皴，如摘荷覆叶，叶筋下垂也。用笔悠扬，长秀筋韧，山顶尖处，如叶茎蒂，筋由此起。自上而下，从重而轻，笔笔分歧，四面散放；至山脚开处，如叶边唇，轻淡接气，以取微茫，此荷叶之法尽矣。当用蟹爪枯树配之，秋柳亦可。

牛毛皴，如牛之毛也。牛毛法与小披麻无异，惟小披麻用笔稍纵，牛毛必用正锋，小披麻粗幼兼用。牛毛有幼无粗，如发如毛，故写牛毛法墨不宜浓，笔不宜湿。笔湿墨浓则融成一片，毛不成毛矣。必要渴笔淡墨，细细密皴，再加焦墨疏醒之，浓里有淡，淡上见浓，毫丝显然，层次不混，乃是牛毛嫡派。

解索皴，如解散绳索也。解索与长披麻之法同类，然麻经结为绳索，复将绳索解拆散开，则麻虽非绳索比，而绳索攀卷之性犹存也。故长披麻不过悠悠扬扬而已，解索竟自孛孛曲曲矣。王叔明喜画之。

鬼皮皴，如鬼之皮也。鬼皮之纹皴，山石之纹亦皴，故立此名。用笔写法，略钩轮廓，皴要颤笔，笔笔叠连留眼。每皴一笔，如两点相连，连叠相交。最忌相撞，相撞则叠乱，乱则无眼，无眼则成板实光平，不见其为皴矣。鬼皮法颇与短披麻同，但披麻直皴，意在光滑；鬼皮颤皴，意在纆涩。此中用意，不可不剖析也。

乱柴皴，如柴枝乱叠也。乱柴法与乱麻、荷叶同为一类，但乱麻笔幼而软

，有长丝团卷之意。乱柴笔壮而劲，有枯枝折断之意。荷叶笔气悠扬，如荷翻夜雨；乱柴笔势率直，如柴经秋霜。石之阴处，皴密而粗，仿佛重堆柴头。石之阳处，皴疏而细，俨然斜插柴枝。直笔中参以折笔，笔笔用力，即笔笔是骨。骨法用笔，此之谓也。乱柴石即今之寿山石，石多裂纹。有志画学者，当会此意，勿因名离实也，树宜秋林，用鹿角枝配之。

### 论树

前人有云：山有家法，树无家法。凡写山水必先写树，树成之后，诸家山石俱可任意配搭。此论似是而实非，盖作画贵意在笔先。意欲照某家皴山，必先仿某家皴树，方得如法一律。若专求山石，不讲究树，岂一幅中独取山石为画，而树非画耶！推之屋宇、桥梁、人物、舟楫，皆分家法，与山石同，丝毫不苟，方是高明。勿因前人一言之错，自错一生也。

山水中树体不一，如松杉竹柏、梅柳梧桐之外，各体杂树均无定名，但以点法分类，如尖头点、平头点、菊花点、介字点、个字点、胡椒点、攒聚点、夹叶双勾，如三角、圆圈、垂尖、俱用笔像形，因以为名，非树果有此名也。若泥其点画，而求树之名，则凿矣！

或问树法与山法相配合，理固然矣，但山皴多而树皴少，恐分之甚难，不知树之配山，不徒以皴合，贵用笔同。如荷叶皴山，而写蟹爪树；胡椒点树，而配芝麻山；乱柴石而衬鹿角枝，凡此犹以貌取而已，总要在树秀则山秀，树古则山古。凡焦苍淋漓，笔长笔秃，与夫筋韧骨劲，用如是之笔写树，即用如是之笔写山，一幅毋出两格，斯言尽之矣。世有写树用笔固与山法不同，更有落笔之山与收笔之山各别，皆非就范者也。

树头要放，株头要敛。树头者，树根下头，故宜放开，俗语所谓撒脚也，必散脚方得盘根错节，担当枝叶，气势稳重。株头者，大枝小枝分歧处，故宜收敛。若株头不敛，则枝软无力，加叶重赘，更有屈折之势，殊失生气。至分前后左右四枝之法，已详十二忌中，当参观之。

凡作树多在山石之前，用墨宜浓，庶不与山混。若树后之山墨浓，山前之树墨淡，固有树为山压之病，即树山同墨，亦见平板，远近不分也。

一树中前后枝叶自分浓淡，一林中前后掩映亦各分浓淡以别之，其法在於交搭处不相撞，每树必须通气，奕家所谓留眼也。树叶固当玲珑，树头不宜逼塞，参差不紊，俯仰有情，或聚或散，或斜或正，不失生气，斯道进矣。

晴树平正，雨树下垂，风树偏斜，雪树空白。春则秀丽，夏则浓郁，秋则萧疏，冬则枯寂。密林多高标而直干，悬崖每枝垂而根露。作者多游真山，博览真树，方能会此真意。

写某皴山，要配某树，此以笔法言，非以树名论也。如写松，其松针落笔

处尾尖，而结蒂心处大者，此宜用披麻、云头、牛毛等山。若落笔处尾重大，而聚蒂处反尖小，此宜配斧劈、马牙等石。其余竹、柳、梧、槐，与夫无名杂树，即此类推。其树皴纹繁简，看山石之皴笔疏密，此一定之法，千古不易也。世人每以此论为执拘，从而鄙笑之，专以乱点乱皴为高尚，不知此乃画意，非画法也。画意者，草率不羁，如长沮桀溺之流，只可自适其意，不可以为后世训。画法者，法律谨严，如孔子设教。君臣父子，五伦定分，一丝不紊也。

远山须用远树。远山无皴，有皴亦当从略；远树无枝，有枝亦宜从简。故写远树，但一干直上，多加横点。以成树影，不分枝叶，此宜于远，不宜于近也。世人每于近树下，每用远树法参补其中，作者以为大树脚之小树，不作远树看，不思大树之根株枝叶，纤毫可数，岂树脚之小树，独见直干，而枝柯杳然耶！孟子所谓足以察秋毫，而不见与薪矣。奈习多不察，以讹传讹，是画学一大憾事。

写枯树最难鹿角枝，其难处在于多而不乱，乱中有条，千枝万枝，笔不相撞；其法在于枝交女字，密处留眼。《梅谱》云先把梅干分女字，《兰谱》所谓交凤眼，即不相撞之秘诀耳。写山水、枯树亦然，学者宜深思之。

### 论泉

石为山之骨，泉为山之血，无骨则柔不能立，无血则枯不得生。故古人画泉，甚为审慎，或高垂高叠数层，或云锁中断，或谷口分流，随山形石势，即难隐现之间，俱有深意。五日一水，非虚语也。

飞瀑千寻，必出于峭壁万丈。如土山夹涧，惟有曲折平流，决无百尺高悬之理。凡画两峰，层层对峙，山顶虽高，而山脚交罅，积润成泉，亦是蜿蜒平出，岂可以后层山脚作高处，将前面山脚作低处，奔流直下耶。

写泉有两叠、三叠、四叠不一，而层层石体，叠叠要变，左旋右转，或短或长，连断参差，上下照应。

画水用笔，必须流行，回润激浪，乃是活泉，而非死水。

凡水中见石，是石从水底生，上露半浸半，故清流激湍之际，点写大小黑石，其石脚皴笔，要与水纹起伏相逼贴，方为水掩石。若石底下一笔，反收廓向上，则石已露脚，石浮水面矣。

### 论界尺

文人之画，笔墨形景之外，须明界尺者，乃画法界限尺度，非匠习所用间格方直之木间尺也。夫山石有山石之界尺，树木有树木之界尺，人物有人物之界尺。如山石在前，其山脚石脚应到某处，而在后之山石，其脚应在某处；如树在石之前，则树头应在石前，而石脚应在树后；如人坐石上，脚踏平坡，则



人脚应与石脚齐；人坐亭宇门帘，可容出入，近人如此大，远人应如此小。推之楼阁船车，几筵器皿皆然，所谓界尺者此也。至云丈山尺树，寸马分人，亦界尺法。但非写一丈高山、一尺高树、一寸大马、一分大人也，盖山高盈丈，树宜数尺，不宜盈丈；马大成寸，人可几分，不可成寸云尔。故读古人书，要揣情度理，勿以词害意，方善取法。此文人作画界尺，即前后远近大小之法度也。

### 论设色

山水用色，变法不一，要知山石阴阳、天时明晦，参观笔法墨法如何，应赭应绿，应水墨，应白描，随时眼光灵变，乃为生色。执板不易，便是死色矣。如春景则阳处淡赭，阴处草绿；夏景则纯绿纯墨皆宜，或绿中入墨，亦见翠润；秋景赭中入墨设山面，绿中入赭设山背；冬景则以赭墨托阴阳，留出白光，以胶墨逼白为雪。此四季寻常设色之法也。至随机应变，或因皴新别，或因景离奇，又不可以寻常之色设之。

赭色设面，草绿设背，山石常用之法，但其中所以然处，人多不解。其为何用赭、为何用绿。如春景阳处淡赭，像山面新草初生，而日光映照，仍见土色，土色即赭色也，故写春景用淡赭，必微加绿，以取土上有草之意。阴处用绿，则是日光不到，不见土色，纯见草色，草色即绿色也。如秋景阳处纯赭，赭中入墨，以见秋苍，阴处虽有疏草，亦经霜黄，故绿中入赭，草色将枯也。胸中必明此意，作画方有生趣。

大披麻皴与小披麻皴，多是面赭背绿，惟赭与绿交搭之处，每现两色，殊失自然。必由深赭而至淡赭，由淡赭而至淡绿，由淡绿而至深绿，两色浑化，不见痕迹为妙。其法当用湿饱赭笔，先向阳中之阳处重笔按下，其笔将渴，即趁渴笔拖落阴处，留绿地步，然后以湿饱绿笔，从阴中之阴处重笔托上，至笔将渴，亦用渴笔接连赭色，将见前之渴赭，溷入后之渴绿，两色交融，绿中有赭，赭中有绿，且前后渴笔，合而为一，则不渴矣。若以饱笔用于交搭处，则两相逼撞，必不相入，焉能浑化！此正是精微心法，一笔不苟，勿以设色为余事，竟不讲究。

尝观黄子久真迹写马牙皴，横竖倒插，石壁嶙峋，先用墨水染出背面，后加润色，一石全赭，一石全绿，一石全墨，而蓝、绿、墨、赭之外，又有赭入绿、绿入墨、黑入赭、赭入蓝、蓝入墨、互相兼色，分别相间，通幅嶙峋中层次显然，或竖或插，片块不紊，甚觉苍古。

王叔明画云头皴，用赭墨笔，依墨笔加皴，勾出背面俟干，然后以赭黄连面兼背，一笔染过。其赭黄之笔，虽不分背面，而赭墨先有阴阳，便不见板，此法明净苍秀可爱。况墨皴与赭皴，笔笔玲珑，不为色掩，子岂目睹叔明用

色用笔而知耶？但见叔明多是此体。予初时临摹屡不知法，至今年近五十，乃穷究深悟中，试而得之，故笔之于书，以待来学。

曹云西写牛毛皴，多用水墨白描，不加颜色。盖牛毛皴干尖细幼，笔笔松秀，若加重色渲染，则掩其笔意，不如不设色为高也。有时或用赭墨尖笔，如山皴纹，层层加皴，不复渲染，作秋苍景；或用墨绿加皴，作春晴景。如此皴法，玲珑不为色掩，亦觉精雅，所谓法从心生，学毋执泥。若依常赭绿之法染之，则皴之松秀，变成板实矣。

文衡山画小披麻，夹小斧劈皴，多用赭墨染山背，用草绿染山顶，上绿下赭，随山石分间处顺笔染之，又不是板执。背面逐层分间，亦是一体。

凡画大青绿，用于生纸最难。每见旧画，其青绿化如油痕，殊失画意，皆因石青、石绿粗则艳，幼则淡，人多喜其艳而忘其粗。况阳处石绿，阴处草绿，其草绿原是靛入藤黄相和成色。藤黄味酸，石绿质铜，铜见酸则腻，石相则易脱，久而绿脱，徒留腻痕。故生纸作大青绿，必须研极细幼，方无此弊。

### 论点苔

山水画成设色后，则点苔之法最要讲究。前人有云：点苔原为盖掩皴法之漫乱，既无漫乱，又何须挖肉作疮，此以点苔为不宜矣。又有云：山石点苔，如美女插花。女虽美，而无花衬艳，终为失色，此以点苔为必须矣。两说皆是，亦皆不是，此各执一偏之见，不可以概论成法也。夫画山水，守法固严，变法须活，要胸罗万象，浑函天地造化之机。故或简或繁，或浓或淡，得心应手，随法生机。时作笔简墨淡，山石明净，布景疏旷，虽欲多皴一笔，尚且不可，而况点苔乎。如美女之淡妆素服，自见幽娴，岂可以无花失色而论之哉！时作笔繁墨厚，布景幽深，山石重叠，必于论廓分间处，层层加点苔缀，庶不混乱。而山脊接连处，亦须点出气脉，一起一伏，势若游龙，虽千点万点，不嫌为多，岂可以盖掩皴法漫乱而论之哉！苔固有宜点，有不宜点者。还有应点在未著色之先。有应点在先；若著色后，则纸为色水胶结，墨不能入，而前之皴与后之点，格不相食矣。如写子久马牙法，刚劲老苍，著色后乃加浓墨点苔，以取醒凸。若点于未著色之先，则墨渗纸背，反见平匀，殊不醒目。其余斧劈、乱柴、荷叶，凡苍劲要醒凸者，点苔宜著色之后。如雨点、芝麻、鬼皮、牛毛、折带、云头、解索，凡秀润要浑化者，点苔宜未著色之先。然此特为写生纸而言，至写矾纸绢，又不在此论。点苔之法，其意或作石上藓苔，或作坡间蔓草，或作树中薜萝，或作山顶小树。概其名曰点苔，不必泥为何物。故其圆点横点、尖点秃点、焦点湿点、浓点淡点、攒聚点、跳踢点，皆从山石中皴法生来，又从树叶中点法化出。是幅应点之苔，不能混用于别幅，夫如是，庶几臻乎道矣！

## 论远山

凡画皴山之外，应有远山。远山无皴，或墨或蓝或赭，用色洗染；或于凸凹处闪露半面，或于山脚外突出全体，其尖峰圆峦，照应皴山，形势远近，皆同一脉。若水上远山，要见山脚与水分，间一笔浓后化淡，以接顶气。而山顶一笔更浓亦化淡，落照应山脚，其中间必空淡，以留云影，方得灵动。

如一幅皴山，形势宜层叠，远山以收远景者，则用水墨、墨赭、墨蓝、层层分。然初一层略浓，最后一层更淡，淡愈远愈杳，天地自然一定不易之理。予少年读《芥子园画传》云，远山愈远者，得云气愈深，故色愈重。此一重字，于心不能无憾。后游山观海，历览远景，每留心分别远山，为真画谱，所见皆是愈远愈杳，从未见山远而色反重也。盖近山无云遮蔽，故皴纹毕露，而见绿色，绿色乃山草本色也。云气色白，白色愈深，则山色愈浅，故近山深绿，由深绿至于浅绿，而远山则白云色深，绿为白掩，故绿变蓝，由深蓝而至浅蓝，由浅蓝而至不见蓝，岂不是愈远愈杳乎。重字改作淡字方妥。

凡画成加远山，世人往往忽略，以为末外功夫，多不经意，不知最关紧要。常见山水画成，通幅皆妥，惟远山失宜，反为破绽，即不入赏，岂可慢不讲究哉！夫皴山之后加远山，谁人不晓，莫失位置。即远山之后，有皴山矣。如一幅布局，这一边写崇山峻岭，层叠而上，那一边空旷跌低，作平淡景，二高一低，甚为合法。其峻岭上加远山，无所不宜。但平远低处，要向这边峻岭上后层岭脚，应在低下某处，计度岭脚后一位，乃加远山，方合画中界尺也。若不明此界尺，则那边远山，实在这边岭脚之前；这边峻岭，皆在那边远山之后，树石虽佳，亦无可救药。世人犯此不少，学者尤宜深究焉。

## 论题款

唐、宋之画，间有画款，多有不画款者，但于石隙间用小名印而已。自元以后，画款始行，或画上题时，诗后志跋，如赵松雪、黄子久、王叔明、倪雲林、俞紫芝、吴仲圭、柯敬仲、邓善之等，无不志款留题，并记年月为某人所画，则题上款，于元始见。迨沈石田、文衡山、唐子畏、徐青藤、陈白阳、董思白辈，行款诗歌，清奇洒落，更助画趣。惟近世鄙俚匠习，固宜以没字碑为是；即少年画学未成，或画颇得意味，而书法不佳，亦当写一名号足矣，不必字多，翻成不美。每有画虽佳而款失宜者，俨然白玉之瑕，终非完璧。在市井粗率之人，不足与论；或文士所题，亦有多不合位置。有画细幼而款字过大者，有画雄壮而款字太细者，有作意笔画而款字端楷者；有画向面处宜留空旷以见精神，而乃款字逼压者；或有抄录旧句，或自长吟，一于贪多书伤画局者，此皆未明题款之法耳，不知一幅画自有一幅应款之处，一定不移。如空天书空，壁立题壁，人皆知之。然书空之字，每行伸缩，应长应短，须看画顶之或

高或低。从高低画外，又离开一路空白，为画灵光通气。灵光之外，方为题款之处。断不可平齐，四方刻板窒碍。如写峭壁参天、古松挺立，画偏一边，留空一边，则在一边空处。直书长行，以助画势。如平沙远获、平水横山，则平款横题，如雁排天，又不可以参差矣。至山石苍劲，宜款劲书；林木秀致，当题秀字。意笔用草，工笔用楷，此又在画法精通、画法纯熟者，方能作此。若非天资超群，不能勉强学得也。

### 论图章

画成题款矣，盖用图章，岂不讲究哉！图章中文字，要摹仿秦、汉篆法刀法，不可刻时俗派，固当讲究，然不在此论，此但论用之得宜耳。每见画用图章不合所宜，即为全幅破绽。或应大用小，应小用大；或当长印方，当高印低，皆为失宜。凡题款字如是大，即当用如是大之图章，俨然添多一字之意；图幼用细篆，画苍用古印。故名家作画，必多作图章，小大圆长，自然石、急就章，无所不备，以便因画择配也。题款时即先预留图章位置，图章当补题款之不足，一气贯串，不得字了字、图章了图章。图章之顾款，犹款之顾画，气脉相通。如款字未足，则用图章赘脚以续之。如款字已完，则用图章附旁以衬之。如一方合式，只用一方，不以为寡；如一方未足，则宜再至三，亦不为多。更有画大轴，泼墨淋漓，一笔盈尺，山石分合，不过几笔，遂成巨幅，气雄力厚，则款当大字以配之。然余纸无多，大字款不能容，不得不题字略小以避画位，当此之际，用小印则与画相离，用大印则与款相背，故用小。如字大者，先盖一方，以接款字余韵，后用大方续连，以应画笔气势，所谓触景生情，因时权宜，不能执泥。至印首当印在画角之首，断不是题款诗跋字之首也。盖全幅以画为主，盖不思之。

### 卷二

#### 人物总论

写山水点景人物，以山水为主，人物为配；写人物补景山水，则以人物为主，山水为配。此论主在人物也，而画人物有工笔、意笔、逸笔之分。工笔、意笔、逸笔之中，又有流云、折钗、旋韭、淡描、钉头、鼠尾，各家法不同。如用某家笔法写人物，须用某家笔法写树石配之，不能夹杂。世有写眉目须发用工笔，而冠履衣纹用意笔；又以工笔写人物，而用意笔写树石，一幅两家，殊不合法。此近俗流弊，因讹传讹，往往习而不察，有志画学者，当分辨之。

#### 述古

昔人论人物，则曰：白析如瓠，其为张苍；眉自若画，其为马援；神态高彻之如王衍，闲雅丽都之如相如，容仪俊爽之如裴楷，体貌闲丽之如宋玉。至



于论美女，则峨眉皓齿，如东邻之女；环姿体逸，如洛浦之神。至有善为妖态，作愁眉啼妆，堕马髻，折腰步，龇齿笑者，皆是形容，见于议论之际然也。若夫殷仲堪之眸子，裴楷之颊毛，精神有取于阿堵中，高逸可置之丘壑间者，又非议之所能及，此画者有以造不言之妙也。故画人物最为难工，虽得其形似，往往乏韵，故自吴晋以来，号为名手者才得三十三人，其卓然可传者，则吴之曹弗兴、晋之卫协、隋之郑法士，唐吴道玄、郑虔、周昉，五代赵才、王商，宋李公麟。彼虽笔端无口，而尚论古之人，至于品流之高下，一见而可以得之者也。宣和论画。

人物衣冠，时代不同，不可不详细分辨。汉魏以前始戴幅巾，晋宋之世方用幕罗，后周以三尺皂绢向后幞发，名折上巾，通谓之幞头，武帝时裁成四脚。隋朝惟贵臣服黄绶、纹袍、乌帽、九环、六合靴，次用桐木黑为巾子，裹于幞头之内，前系二脚，后垂二脚，贵贱服之，而乌帽渐废。三代之际，皆衣襴衫。秦始皇时，以紫、绯、绿袍为三等品服，庶人以白。《国语》曰袍者朝也，古公卿上服也，至周武帝时下加襴。唐高宗朝给五品以上随身鱼，一品以下文官带手巾算袋、刀子砺石，武官五品以上带佩刀、刀子磨石、契苾真岁厥针筒火石袋。开元初复罢之。三代以前，人皆跣足；三代以后，始服木屐。伊尹以草为之，名曰履。秦世参用丝革。靴本胡服，赵武灵王好之，制有司衣袍者宜穿皂靴。唐代宗朝，令宫人侍左右者穿红锦鞞靴。凡在经营，所宜详辨。至如阎立本图昭君妃虏，戴帷帽以据鞍；王知慎画梁武南郊，有衣冠而跨马，殊不知帷帽创自隋代，轩车废自唐朝，虽弗害为名迹，亦丹青之病尔。郭若虚论画。

### 论工笔

工笔如楷画，但求端正不难，难于笔活。故松发丝毫不紊，衣裳锦绣俨然，固为精巧，尤其笔笔有力，笔笔流行，庶脱匠派。欲脱匠派，先辨家法笔法，为下手工夫。故衣纹用笔有流云，有折钗，有旋韭，有淡描，有钉头鼠尾，各体不同，必须考究，然后胸有成法。

流云法，如云在空中旋转流行也。用笔长韧，行笔宜圆，人身屈伸，衣纹飘曳，如浮云舒卷，故取法之。其法与山石云头皴同意，写炎暑秋凉，单纱薄罗，则衣纹随身紧贴；若冬雪严寒，重裘厚袄，则衣纹离体阔折，宜活写之。

折钗法，如金钗折断也。用笔刚劲，力趋钩踢，一起一止，急行急收，如山石中乱柴、乱麻、荷叶诸皴，大同小异，像人身新衣胶浆，折生棱角也。

旋韭法，如韭菜之叶，旋转成团也。韭菜叶长细而软，旋回转折，取以为法，与流云同类。但流云用笔如鹤嘴画沙，圆转流行而已。旋韭用笔轻重跌宕，于大圆转中多少挛曲，如韭菜扁叶，悠扬辗转之状。类山石皴法之云头兼解

索也。然解索之挛曲，笔笔层叠交搭；旋韭之挛曲，笔笔分开玲珑。解索笔多干瘦，旋韭笔宜肥润，尤当细辨，李公麟、吴道子每画之。

淡描法，轻淡描摹也。用笔宜轻，用墨宜淡，两头尖而中间大，中间重而两头轻，细软幼致，一片恬静，袅娜意态，故写仕女衣纹，此法为至当。

钉头鼠尾法，落笔处如铁钉之头，似有小钩；行笔收笔，如鼠子尾，一气拖长。所谓头秃尾尖，头重尾轻是也。工笔人物衣纹，以此法为通用，细幼中易见骨力，故古今名家，俱多用之，学者亦宜从此入手。

### 论意笔

意笔如草书，其流走雄壮，不难于有力，而难于静定。定则不漂，静则不躁，躁则浮，漂则滑，滑浮之病，笔不入纸，似有力而实无力也。用浮滑之笔写意作大人物，固无气势，即小幅亦少沉著。

作大人物衣纹，笔要雄，墨要厚，用笔正锋随势起跌，或浓或淡，顺笔挥成。毋复改削，庶雄厚中不失文雅。若侧笔横扫，虽似老苍，实为粗俗。殊不足尚，宜鉴戒之。

人物写意，其松发破笔写起，再用水墨渲染，趁湿少加浓焦墨几笔以醒之，虽三五笔势，望之有千丝万缕之状，意乃超脱。不可逐笔逐条分丝排絮，意变为工。

写意衣纹笔宜简，气足神闲，一笔转处具有数笔之意。即面目手足，须同此大笔写成，毋写肉写衣用笔各异。写一人分用两笔，则一幅夹杂两法矣，鉴赏家弗录。

### 论逸笔

所谓逸者，工、意两可也。盖写意应简略，而此笔频繁；写工应幼致，而此笔颇粗。盖意不太意，工不太工，合成一法，妙在半工半意之间，故名为逸。

写大人物有用工笔者，其衣纹写流云、旋韭等法，甚为的当，必须笔力古劲，筋骨兼全，乃无稚气，此亦工中寓意，乃是逸笔。若一味细幼，不见气魄，即如市肆画神像者，徒得模样，何足贵耶！

或问前论一幅不能用两笔，此论半工半意，岂非用笔夹杂，前后矛盾？曰否，前论工笔写人物、写松眉、写手足者，用细笔也。意笔写树石、写衣纹者，用大笔也。先用细笔，而后用大笔，是大小两笔混用，故为夹杂。而逸笔所谓半工半意者，始末同执一笔，但取法在工意之间，由胸中、腕中浑法而成，非写一半用细笔，一半用大笔云。

### 论尺度

写人物之大小，因头面大小，从发际至地间，量取为尺，以定人身之长短

高矮。古有定论：立七、坐五、蹲三。然有不尽然者，执泥此论，多有未合。要随面貌肥瘦长短如何，应长则长，应短则短，定论之中，亦要变通，不可拘为一定不易。

山水中论界尺，与人物中论尺度，同是取法，但山水之界尺以天地万物而言，所有山石树木之前后，屋宇亭桥之高低，人马舟车之大小，几席器皿之方圆，俱包涵论及之。此云人物尺度，只在人身而言，其中头面耳目之阔窄，口鼻须眉之高下，手足背胸之长短，与乎行立坐卧之屈伸，皆为分辨。故界尺与尺度，法同而论异也。

人身固以人头为尺，而配山石树木、楼阁亭台，又要以人为尺。推之器用鸟兽，凡物大小，皆当以人较量，以为尺度，自是秘诀。

### 论点睛

生人之有神无神在于目，画人之有神无神亦在于目。所谓传神阿堵中也。故点睛得法，则周身灵动。不得其法，则通幅死呆。法当随其所写何如，因其行卧坐立、俯仰顾盼，或正观、或邪视，精神所注何处，审定然后点之。

面向左则睛点左，面向右则睛点右，随向取神，人皆知之。有时独行寻句，孤坐怀思，身在图中，神游象外，则向左者正要点右，向右者偏宜点左，方得神凝，更见灵活。

### 论肖品

凡写故实，须细思其人其事始末如何，如身入其境、目击耳闻一般。写其人不仅写其貌，要有其品。何谓肖品？绘出古人平素性情品质也。尝见璠，溪垂钓图，写一老渔翁，面目手足，蓑笠钓竿，无一非渔者所为。其衣折树石，颇有笔意，惜其但能写老渔，不能写肖子牙之为渔。盖子牙抱负王佐之才，于时未遇，隐钓璠，溪，非泛泛渔翁可比。即戴笠持竿，仍不失为宰辅器宇也。岂写肖渔翁，便肖子牙耶！推之写买臣负薪、张良进履，写武侯如见韬略，写太白则显有风流，陶彭泽傲骨清风，白乐天醉吟洒脱，皆寓此意。倘不明此意，纵练就铁铸之笔力，描出生活之神情，究竟与斗牛匠无异耳。肖品工夫，切须讲究。

前人画寿仙，每写须眉尽白，似像老态。殊不思白须眉之老者，乃凡间称寿耳，不是神仙中人也。何以见之？考诸打老儿一事，可想而知矣。近世名手，亦有想不及此。予少时曾亦错过，皆因前辈偶然失检，后学反以为准绳，错不自知，故刘道醇曰：师法舍短。

写美人不贵工致娇艳，贵在于淡雅清秀，望之有幽娴贞静之态。其眉目鬓髻，佩环衣带，必须笔笔有力，方可为传，非徒悦得时人眼便佳也。若一味细幼姘丽，以织锦装饰为工，亦不入赏。世人有写《西施浣纱图》。满头金钗玉

珥，周身锦衣绣裳，而纱篮亦竹丝精致，其矜贵华丽、绝世姣容，莫不赞羨为难得之画。不知西施之美，固不在于调脂抹粉，而浣纱时，更无锦绣华服也。

写仙佛不是绘出袈裟、描成道服已也，宜于面目间想其心术，于举动处想其生平，不必标名，自是阿弥陀佛，虽在尘世，亦有道骨仙风。装束须有古气，不可有俗气；布置宁有怪物，不可有时物。

画鬼神前辈名手多作之，俗眼视为奇怪，反弃不取。不思古人作画，并非以描摹悦世为能事，实借笔墨以写胸中怀抱耳。若寻常画本，数见不鲜，非假鬼神名目，无以舒磅礴之气。故吴道子画《天龙八部图》，李伯时画《西岳降灵图》，马麟作《钟馗夜猎图》，龚翠岩作《中山出游图》，贯休之十六尊者，陈老莲之十八罗汉，俱是自别陶冶，不肯依样葫芦，胸中楼阁，从笔墨敷演出来。其狂怪有理，何可斥为荒诞！然必工夫纯熟，精妙入神，时有感触，不妨偶尔为之，以舒胸臆。亦不可执为擅长，矜奇立异。

### 卷三

#### 花卉总论

草木之花甚繁，无一不可以入画图，而传于笔墨。而其中分形别类，有树本、草本、藤本之不同，当穷究物理，而参用笔法、墨法，写工、写意，各臻其妙。故写花草不徒写其娇艳，要写其气骨。骨法用笔，笔气在墨。然练墨用笔，往往流入粗豪，又失花之情态，殊少文雅。如专用颜色而不用墨，古人有没骨法，今人喜其秀丽，每多学之。但没骨法虽得像生体态，而无笔无墨，究竟宜于女史描摹，不当出在士夫手段。必要色墨并用，工意兼全，炼笔毋失花情，写生善用墨气，如是乃写花卉上乘之法。

画花卉之法，有花、叶、枝、干俱用幼细双勾，为工笔者。有花用色染，叶用墨点，写其形影似不似之间，为意笔者。有花、叶用意笔，双勾为逸笔者；有花叶用色分浓淡，背面工致，描摹为没骨者。古人立法，皆有至理，而高下优劣之间，取舍存乎其人。但工怕匠，意防野，逸笔则忌板实，没骨则愁稚弱，即山水所谓细幼求力，僻涩求才是也。更宜于人物论中参之。

#### 述古

画花卉全以得势为主，枝得势，虽萦纤高下，气脉仍是贯串；花得势，虽参差向背不同，各自条畅，不去常理；叶得势，虽疏密交错而不紊乱。何则？以其理然也。著色像其形采，渲染得其神气，气又在乎理势之中，至点缀蜂蝶草虫，寻艳采香，缘枝坠叶，亦想其形势之可安，或宜隐藏，或宜显露，各得其宜，不似赘瘤，则全势得矣。至于叶分浓淡，要与花相掩映；花分向背，要与枝相联络；枝分偃仰，要与根相接应。若全图章法，不用意构思，一味填塞，是老僧补衲手段，焉能得其神妙哉！故贵在取势，合而观之，则一气呵



成，深加细玩，复神理凑合，乃为高手。然取势之法又甚活泼，不可拘执，必须上求古法。古法未尽，则求之花木真形，其真形宜于临风承露、带雨迎曦时观之，更觉姿态横生，愈于常格也。青在堂。

### 论树本

梅报早春，独占花魁，得阳气之先者，小阳春后，至腊月开花。写法多墨梅，先从干起，枝交女字，曲如龙，劲如铁，长如箭，短如戟；花开五瓣，须圆，太圆则板，尖则类桃，长则如杏；贵含不贵放，宜稀不宜繁，聚散疏密，正侧阴阳，丁香点蕊，须从蒂生，此是诀也。有白萼、红萼、绿萼，或不用墨圈，全用粉胭脂水绿点瓣加须；或先用墨圈，后加色染，各有写法。古人著论甚多，其要不外是耳。

蜡梅本非梅类，因其与梅同时，花香又相近，其色黄似密蜡，故名蜡梅。有三种，花小香淡者名狗蝇梅，花疏开时含口者名磬口梅，花密而香、浓色深黄如紫檀者，名檀香梅。写法亦与梅同。但梅叶脱花开，蜡梅花留宿叶；梅花瓣圆，蜡梅瓣稍尖，宜以藤黄入粉点染。而大小疏密、深淡含开，则随意之所到，欲写某种，以消息画之。

桃正月春花，有数种：一曰夭桃，花开五瓣，其色稍淡，花后结子。一曰绯桃，花放数层，其色略深。一曰夹竹桃，花色与绯桃同，而叶则长厚如竹，五月开花，与天绯异。写桃枝似梅而软，花如梅而尖。梅花不见叶，桃则花叶并发，此为分别。写桃多用脂粉没骨，取其娇也，或双勾，或水墨浑成者有之，叶皆嫩蘼，细刺红筋，蕊丁如椒，点藏蘼榧。夹竹桃则花叶并茂，绿中点红，正是桃花夹竹。

红棉又曰木棉，二月花开，红焰如火，南方离明之象，故北地无之。写红棉要得其气势参天，虽一枝一朵，亦无随奩附髻之态。古干若梅，横纹若桐，花瓣长厚，点须墨浓，蕊含紫黑，蕊破吐红，此诀也。用墨劲笔双勾，或全硃，写没骨亦可，用笔要壮，不可以细幼描画。

玉兰、木笔、辛夷，皆同一类，冬蕊春花，九瓣，白色为玉兰，淡紫为辛夷，淡黄为木笔。高者盈丈，一枝一蕊，尖长黄苞有毛，写法用意，花工笔亦可。因树虽高，花仍娇薄似木棉，雄壮气势，非细致能摹也。

紫荆春花，花后生叶，花小紫粒，蕊瓣难分，成簇成团，发无定处，或枝、或干、或树头皆有之，俨如杨桃花。其色娇紫，花多灿烂可爱。先写枝，后用紫入粉点花，再用深紫于花枝交接处，隐约中少加蒂梗为妥。

石榴有数种，结子与不结子，大叶与细叶不同。夏月开花，有单瓣，有千层，要之画石榴花宜朱萼千层，用硃，入洋红，点没骨法。其中碎瓣乱英难以双勾，勾必板实。叶绿加墨，攒聚成球。焦墨刺筋，蕊长中折，若倒葫芦。

佛桑花有红、白、黄、紫四色，枝干皆直生，高数尺，枝叶如桑，故名佛桑。长条直上，一叶一蕊，多若串珠，一树枝蕊百朵，朝开暮落，自五月始花，中秋乃歇。画之必夹别花配衬，乃能成章，因枝直少情趣交搭故也。

紫微七月花，虽五瓣，多挛缩，不可双勾，宜以紫色入粉调匀。颤笔点花，须会挛缩之意，然后从心刺须点英，以聚朵成球。蕊多颗粒，圆小如椒，叶生对门，枝干古错。

木芙蓉九月始花，一枝数蕊，逐日渐开，随时变色。早净白，午桃红，晚深红，二日更红。瓣中有筋如莲，故又名木莲。而从英堆萼，亦似牡丹，似芍药，干叶如桐，但叶有五尖，无四缺，枝高而柔，干老犹绿。

桂与木樨同类别种，而桂亦有多种。概其名则有三。枝干皆直，皮纹皆皴。一曰牡桂，叶长尺许，如楷杷叶，边有锯齿，表里生毛。一名菌桂，叶似柿叶，中有纵纹三道，光净无毛，与牡桂异，牡菌皆白花黄蕊，四月开，五月结子，生交趾、桂林山谷中，树高数丈，采其皮，即药名肉桂，此二种不入画谱。一曰岩桂，比牡菌树小嫩，叶长瘦有齿，老叶短肥，光厚无齿，如椀子叶，又如茶叶，因丛生岩岭间，谓之岩桂。今园林中多移接种之，俗呼为木樨者是也。其花白者名银桂，黄者名金桂，红者名丹桂。有秋花者，春花者，四季花者，逐月花者。画多岩桂，写法先写枝叶，随用粉点白花，微入藤黄，点黄入硃标，点红花于叶后，再加衬叶，如是乃无偏向，花在中间也。

山茶冬开，花深红如朱丹，正面如木棉，须英亦黑点，叶后有棱，两头尖，腰阔如茶，蕊绿而黄，形若梅子。茶有数种，宝珠茶其花簇如珠，石榴茶其中层叠碎花，踯躅茶其花如杜鹃花，宫粉茶其花皆粉红色。又有一捻红、千叶红、千叶白、千叶黄，更有外国来种曰洋茶，其名不可胜数，而入画者写五瓣山茶为正派。

### 论草本

牡丹，花之富贵者也，正、二月开花，红、黄、紫、白、黑五色之中，又有深浅之别，而种类名目甚多。其瓣萼千层，花样无所不有，鲜艳可爱，江南最盛。丛生，老干高数尺，逢春新枝与叶已并发，叶茎上三歧五叶，画法双勾、没骨、工、意皆宜。即全用水墨，一枝半朵，亦不失富贵气象，乃为善画牡丹者，不徒多买胭脂而已。

芍药犹绰约，美好貌，花瓣与牡丹大同小异，亦有数色，种类不一。生成多同牡丹者，但画宜分别之。牡丹花瓣圆短而密，芍药尖长而疏；牡丹叶肥厚，芍药叶瘦薄；牡丹有老干，芍药宿根在土，逐年萌芽。以此辨之，必明乎此，庶胸中有成，笔下无混。

酴醾，原是酒名，取其芬可渍酒，故名。花有黄、红、白三色，茎叶皆刺

，一颖三叶，如品字形，或五叶有之。叶边有齿，面绿背翠，蕊尖长，蒂如葫。

玫瑰、月季、蔷薇，皆同一类，生则有春夏四时，开不同时；瓣厚薄，香不香，色浅深，叶大小，枝长短，花稀密之别。而画实同一法，不过略分大小，三叶五叶耳。一名七姊妹者，一枝七朵，其花小于诸种，而七朵中又有浓淡红白不齐，此亦当辨。

葵有蜀葵、吴葵、鸭脚葵，各种不一，而入画者多写鸭脚葵，即秋葵也。因其叶开五尖，形如鸭脚，故名。五六月开，花大如碗，六瓣，淡黄丹心，朝夕倾阳，故写宜侧面。

萱花一名忘尤，又名宜男，人多画以贺喜，取其名意也。叶长四垂，苞生直茎，无附枝，繁蕊攒连，蕊长，开六瓣。有春花、夏花、秋花、冬花者，色有黄、白、红、紫，但画以黄为正，不可混用杂色也。

玉簪有两种。一叶肥如菜，一叶长如萱。叶肥者花亦肥，茎大而短。叶长者花亦长，茎小而高。夏月中抽一茎直上，结蕊成球，蕊长如簪，色白如玉，故名玉簪。肥叶花小，一茎数朵。长叶花多，一茎数十朵。肥瓣稍圆，长瓣略尖，皆开六出。茎上有小叶，与水仙之叶有别也。

兰种甚多，不一其名，总而言之，赤茎者花黄紫筋，中心瓣细紫点；青茎者花红筋，中心瓣红点；白茎白花，心无杂色，故名素心。即素心亦多种类，花矜贵，茎幼，叶软。叶长者花亦长，朵亦多；叶短者花亦短，朵亦少，自然之理。青茎叶劲，赤茎叶粗，更劲而直。画兰多用浓墨写叶，淡墨写花。写叶落笔先知钉头、鼠尾、螳肚之法，后明交凤眼、破象眼之诀。叶交勿叠重，花多勿比联，此画兰之法已尽。或双钩、没骨，随人嗜好用之。

菊种千百其名，而画其要者，蟹爪千瓣，野菊有心无心，数种而已。瓣有尖圆长短，稀密肥瘦不同。叶亦随花头而各异，用色随幅配置，不外红黄白紫，浓淡浅深。如写成林，则相间分别，花瓣平开如镜者则有心，四面高堆攒起者则无心。瓣由蒂出，蒂与枝连，叶分五歧四缺，必须反正卷折，庶免雷同印板之弊。花下之叶色深润，根下之叶色焦苍，写菊须知有凌霜傲霜之意，故枝茎多劲直，与众卉殊。

水仙生宜於水，其花莹白可爱，有飘飘欲仙之意。头根似蒜，外包赤皮，叶如萱草。但萱草叶软薄四垂，水仙叶健直上。本身叶交加，叶中抽一茎，苞含数蕊，花开六瓣，淡白卷皱，心黄如杯，故有金盏银盘之名。写法多用双钩，但世人每写五瓣，误如梅花，未免习而不察。

#### 论藤本

凌霄原在山谷野生，今处处园林皆种之，蔓藤而上，依棚作荫，一枝数叶

，尖长有齿；深青色，自夏至秋开花，一枝十余朵；蕊长，而开五瓣，赭黄中有细点，写法即以意图之。

紫藤一枝数叶，对节而生，花开紫色，心黄，三瓣平，两瓣竖，形似太保紫金冠，一茎数十蕊，次第盛开成球，灿烂可爱。画用胭脂入靛加粉，先点成花团，后以黄粉点花心，又从花罅写茎点蒂，串连不断，方得乱球中朵朵分明也。

牵牛蔓绕篱墙间，其叶青，有三尖角。七月生，花长似军中鼓角，近蒂色白微红，花头深紫碧翠。画用石青加脂，乃得生气。

金银花蔓藤微紫，对节生叶，叶如薜萝，而青濇，有毛。三四月开花，蕊长寸许，一蒂两花，一花二瓣，一大一小，如半边状。须长似蝶，初开色白，二日变黄，三四日深黄。新旧相参，黄白相映，故呼为金银花。画用白粉再入藤黄，相间点缀颇有别致。

吉祥草，茎青长数尺，叶如松针而软，花蕊皆朱红，长半寸，瓣略见破，不甚开放。虽画此无甚作法，然写于牡丹、翠竹之间，金瓶、如意之侧，取平安富贵、如意吉祥，亦得美名也。

天冬草细藤青葱，幼叶针长，形如水茜，花白小粒。虽枝叶不能自立，然画玲珑奇石，缠绕其间，甚有雅趣，亦画中不可少。

## 卷四

### 翎毛总论

写翎毛落笔先写嘴，从上腭两笔之间点鼻，鼻后即圈留眼眶。次生下腭，描头托腮，由脑后托笔。接写背肩，加翼安尾，由腮接胸肚腿。其中细披蓑翎，则用破笔；应点羽翼，则用浓墨。而翼之辗转阴阳，又分浓淡，逐一写完，然后添足。凡鸟皆卵生，故其身不离卵形，加添头、尾、翅、足而已。至于写正面侧身，与飞鸣宿食，回头倒攀各势，并分山禽、水禽，尾长、尾短，嘴尖、嘴扁，脚高、脚低，不一其类，须平日多看生鸟，胸有成见，执笔乃得传神也。

山禽尾长嘴短，水禽尾短嘴长。盖山禽跳翔。高举其尾，一动即飞升半空，故尾必长；而善鸣善歌，口轻舌利，故嘴必短。水禽浮沉波浪，行立沙汀，故尾必短，乃无拖泥带水之患，而钻溪入海，搜虾捕鱼，故嘴必长，方有饱腹充肠之具也。山禽飞则脚缩爪弯，水禽飞则脚伸爪直，嘴尖者爪亦尖，嘴扁者爪亦扁，造物生长自然之理。学画胸罗造化，若不审明此理，背理岂能成法哉！

### 述古

诗人六义，多识鸟兽草木之名；月令四时，亦记语默荣枯之候。然则花卉



与翎毛既同见于诗礼，自宜兼善丹青矣。前编先言花卉，斯卷再录翎毛，至若翎毛为类不同，薛鹤郭鹞，已见称于古人，后此岂无专以一体擅长者哉！如薛稷之后，冯绍政、蒯廉、程凝、陶成，俱善画鹤；郭乾晖、干祐之后，姜蛟、钟隐、李猷、李德茂，俱善画鹰鹞。边鸾善孔雀，王凝善鹦鹉，李端、牛勣善鸠，陈珩善鹊，艾宣、傅文用、冯君道善鹌鹑，范正夫、赵孝颖善鹌鹑，夏奕善鸚鵡，黄筌善锦鸡、鸳鸯，黄居采善鹌鹑、鸚鵡，吴元瑜善紫燕、黄鹂，僧惠崇善鸥鹭，阙生善寒鸦，于踢、史琼善雉，崔恣、陈直躬、张涇、胡奇、晁悦之、赵士雷、僧法常善雁，梅行思善斗鸡，李察、张昱、毋咸之、杨祁善鸡，史道硕、崔白、滕昌祐、曹访善鹅，高寿善眠鸭浮雁，鲁宗贵善鸡雏、鸭黄，唐垓善野禽，张颖、陈自然、周滉善水禽，王晓善鸣禽，此俱历代名家。或花卉中安置，专善一长；或众鸟中描写，尤称最妙。至若山禽、水鸟，诸方产畜不同，锦羽、翠翎，四季毛色各别，以及飞鸣宿食之态，嘴翅爪尾之形，论中所未悉载者，又当以意求之耳。青在堂。

### 论山禽

凤凰世所罕见，难以摹写，而市肆匠习所绘龙凤图，以讹传讹，不可执为成法。文人作画甚少写之，然有时仕官场中图写祥瑞，不得不随题著意，于无稽中亦须考出证据，然后落笔，庶免方家笑也。《韩诗外传》云：凤之象，鸿前麟后，燕领鸡喙，蛇颈鱼尾，鹳颡鸳腮，龙文龟背，羽备五采，高四五尺，翱翔四海，天下有道则现，其翼若竽，其声若箫，不啄生虫，不折生草，不群居，不潜行，非梧桐不栖，非竹实不食，非醴泉不饮。即此可想其像，而意生于腕下矣。

孔雀高三四尺，头嘴如鸡，顶戴三毛，长寸许。雌者尾短，无金翠。雄者尾长，头背至尾皆金翠相绕，圆纹如钱。画法用墨先写毛片，后加翠丝金刺。

鹰有白色，有黑色，有麻色。嘴若钩，爪若铁，毛起斑纹。大纹若锦，小斑似缣。头短，颈短，脚短。鹦鹉、鹦哥同为一类，但鹦哥有绿有红，以此分别耳。

鸚鵡即粤俗名了哥，脑上有毛髻，蜡嘴，眼爪俱青黄，毛全黑色，惟翼底夹生白羽。写翼宜疏两笔，留白以间之。头翼用墨宜浓，胸腹用墨宜淡，庶无板实之患。

雉为野鸡，有数种：鸚，雉、鷩雉，即山鸡、锦鸡，皆同一类，形如鸡而毛备五彩，尾长三四尺，赭黄之中，墨点寸许一间，节节至尾，红腹，红嘴，绿项，首有采毛曰山鸡，腹有采毛曰锦鸡。同类中亦稍有别也，而五采写法必要相生，自然五色混融，不可夹杂。至如何融混之处，又可以意会，难以言传矣。

麻雀颌嘴皆黑，毛褐有斑，耳有白圈黑印，全身写法，俱宜赭入墨。今人写麻雀，头背用赭不用墨，而写翼几笔。又用墨不用赭，一雀两色，殊失麻雀之意。或辩之曰：是乃黄雀。不知黄雀毛色黄中带绿，又宜于赭色，所谓习而不察也。故写麻雀法，必先用墨笔写成斑点，浓淡自然，俟墨干，然后加赭墨染之，趁湿复加墨点斑纹为是。岂有全身皆赭，独翼翅用墨耶！宜于生雀细审察之。

燕为玄鸟，故墨色。身轻翼薄，双尾拖长如翦，翅膊尖起，其翼毛长过于背，嘴短，头扁，身亦扁。若拘滞形不离卵，写身肥圆，则失轻燕之意矣。飞则带雨迎风，游波穿柳。凡画燕，宜写柳随水以配之。

喜鹊嘴尖尾长，爪青尾黑，而绿胸，黑腹白肩，膊亦白，翻黑尾黑，夹有背腹之白，其色驳杂，故又名驳灵。写法全用黑，而应白之处，留空加粉；欲鸣则尾下垂，欲飞则尾上竖；雄者深墨，雌者淡墨，亦当分辨。

鸡乃家禽，处处人家畜养之，其形像何如，随时可见，不必赘论。惟是鸡类甚多，五方所产，大小形色不同，即当因随处所见而画之。雄鸡多红色，高冠长尾；牝鸡多杂色，头小尾短。其中或黄或黑，或麻或白，无不可写。毋咸之画鸡，其毛色明润，瞻视清爽，大有生意。梅行思画斗鸡，爪起项引，回环相击，宛有角逐之势。鸡为寻常数见之物，若施于笔墨，则必有一种精奇脱俗之处，令人赏玩无厌，方可画鸡也。

### 论水禽

鹤为仙禽，能运气，多寿，性高洁，不与凡鸟群。行依洲渚，少集林木，虽曰栖松，原为水鸟。身長三尺，高三四尺，喙长数寸，颈长二尺许，朱顶赤目，红颊青脚，尾凋膝粗，白羽黑翎。其黑翎原生翼下，世有画翎当尾，殊失本意。白为鹤本色，或灰或苍，是其小者。另产一种似鹤之形，皆非仙鹤，其颈伸缩，中如两折，与孔雀、鹅、鸭等，颈屈曲圆转不同，画此不可不知。

鹅有黑白二色，脑有肉髻，其黑者绿眼，毛、翅、头、髻、喙、脚皆深黑，颈、腹灰黑。其白者眼黄喙黄，红掌红髻。凡鹅多肥臀矮脚，行则俯首，立则昂头，作画者当会此意，勿写鹅类鸭，方为好手。

雁与鹅同为一类，雁飞腾空，鹅飞循地。雁大于鹅，而雁之小者为雁，大者为鸿。鸿雁亦有黑白二种，形同色异，与写鹅法写之。但鹅身肥短，雁稍瘦长，以此别耳。

鸭与鹅同一写法，但鹅黑者全黑，白者全白。而鸭则有黑有白，有黑白相间，有五色花斑，不纯一色，两翼俱夹翠羽。鹅睡缩脚伏地；鸭睡一脚缩胸，一脚亭立。今人写睡鸭，两足伏地者谬也，所以画须格物。

鸥形色如白鸡，又如小鹤，长喙高脚，群飞耀日，常浮水面，随波升沉，虽有风波若险，而晏然不惊，故曰闲鸥。

鹭洁白如雪，颈细长，脚青高，尾短喙长，顶有长毛十数茎，毵毵然若丝者，写法与鸥同。而鸥顶无毛，鹭顶有毛，稍为辨别。

翠鸟又曰鱼狗，常依水滨捕鱼，故名之。其毛羽青色，似翠可爱，头大身小，喙长而尖，足短而软，嘴爪皆红，眼带黄赤。画羽宜用石青，嘴爪皆宜硃砂，头面青翠，中有细黑点，用笔时亦想像图之。

### 兽畜总论

兽畜四足，为毛之总称。野产者谓之兽，豢养者谓之畜，其性善走，亦名走兽。凡走则四蹄双起，前蹄跳，后蹄踢，飞奔作势，如车之转轮，如舟之拨棹。行则前右足，退步在后，后左足亦在后；前左足进步向前，后右足亦向前。谚云：左上右落，前进后退。此天生自然之理也。世人画兽畜，每见画前左足在后，而后左足并在后；后右足向前，而前右足迹向前，其错处画者固自不知，看者亦常不觉。故画学与格物之工，均不可少。古人写兽畜，或有擅专，或随笔游戏，俱不能离法苟且，如赵光辅、韩干、陈用志、王士元、李龙眠、赵松雪、高益、李用、张钐，皆善画马；赵邈卓、辛成善画虎；戴嵩、斐文眺、刘景明、江贯道善画牛；何尊师、王振鹏善画猫；冯清善画橐驼，易元吉善画獐猿，冯进善画犬兔，各擅所长，可为后世法。凡画兽故须形色认真，不至画虎类犬，又不徒绘其形似，必求其精神筋力，盖精神完则意在，筋力劲则势在，能于形似中得筋力，于筋力中传精神，具有生气，乃非死物。但兽畜其类甚多，不能尽写，兹集可入画图、易于笔墨者，举数种而论之耳。

### 论兽畜

狮为百兽长，故谓之狮。毛色有黄有青，头大尾长，钩爪锯牙，弭耳昂鼻，目光闪电，巨口髯鬃，蓬发冒面，尾上茸毛，斗大如球，周身毛长，松猱如狗。虞世南言其拉虎吞貔，裂犀分象，其强悍如此，故画狮徒写其笑容，而不作其威势，非善画狮者也。

虎为山兽之君，状如猫而大如牛，毛黄质而黑章，锯牙钩爪，四指不露甲，须健而尖，舌大如掌，满生倒刺，项短鼻鬣，眼绿如灯，夜视则一目放光，一目看物，声吼如雷，风从而生，百兽震恐。白虎曰彪，黑虎曰彪，伏则尾垂，昂立尾竖。先写其形影，次用黑点斑，而后渲染赭黄，俟干，加须点睛，以取威势。

象灰白二色，身长丈余，高六七尺，目才若豕，行则以臂着地。其头不可俯，其头不能回，其耳下弹。其鼻大如臂，下垂至地，鼻端甚深，可以开合，中有小肉爪，能拾针芥，食物饮水，皆以鼻卷入口，一身之力，皆在于鼻。

口内有食齿，两吻出两牙夹鼻。雄者长六七尺，雌者才尺余。番人畜之，出入乘骑负重。盖象为天地间一大笨之物，形体臃肿，面目丑陋，四足如柱，无指而有爪甲，行则先移左足，于画无甚作法。但有时兴到，欲写西域进贡及匈奴游猎图，则象亦不可少，姑录之以备参考。

牛有数种，有黄牛、水牛、乌牛，南方多水牛，北方多黄牛、乌牛。黄、乌二种卑小，角短颈扁，下颌无肉，软皮下垂如旗。水牛色青苍，大腹锐头，角长弯曲若担子，力能与虎斗。牛之牡曰牯，牝曰牛，南曰牛吴，北曰牛秦，纯色白牺，黑曰牛兪，白曰牛奎，赤曰牛辛，驳曰犁，无角曰犊。《造化权舆》云：乾阳为马，坤阴为牛，故马蹄圆，牛蹄圻。马病则卧，阴腾也；牛病则立，阳腾也。马起先前足，卧先后足，从阳也；牛起先后足，卧先前足，从阴也。画牛必须明此，然后五色相间，行立起卧，大小侧正，不失其性，便得其法矣。故写百牛图，形状变异，百不重出，岂粗知浅学者所能著笔哉！黑牛纯用浓墨泼成，黄牛先用笔勾，后以色染；水牛用粗笔勾起，再用破笔擦毛，然后加染青苍水墨。

马多形色，纯白为正，青、黄、赤、黑，与乎花骢、绿骥、紫鹿、苍龙，种色不一，以意图之。凡马高六尺，其七尺以上为驂，八尺以上为龙，至三羸五駑，不可不辨。大头小颈，一羸也；弱脊大腹，二羸也；小头大蹄，三羸也；大头缓耳，一駑也；长颈不折，二駑也；短上长下，三駑也；大骼短肋，四駑也；浅髁薄髀，五駑也。额毛如缨，鬃毛可鬣，鸡目筒耳；立则尾垂，行则尾摆，走则尾直。画牛宜肥，画马宜瘦。明乎此，而参观前论起卧，则画马之形，不外是矣。用笔宜勾勒，后用色染出凹凸，浓墨点睛，加刺鬃尾。

鹿为斑龙，马身羊尾，头侧而长，脚高爪小，有角两歧，或三歧者，夏至则解。大者如小马，黄质白斑，故俗称马鹿。牝无角而小，毛色黄白，驳杂而无斑。凡鹿食则相呼，行则同旅，居则环角外向，以防侵害；卧则口朝尾间，以通督脉。孕六月而生子，六十年怀于角下，斑痕紫色。一百岁为白鹿，五百岁为玄鹿，千岁为苍鹿。鹿以白色为正，仙人骑白鹿，古今人多图之，然意之所至，或苍或玄黄，亦无不可。

羊有褐色、青色、黑色、白色，亦有毛短、毛长、毛卷、毛直之分，有头小身大、头大身小之别。毛可为毡，亦可为裘。南北异地，故所产不同耳。羊不论牝牡俱有须，其耳长尾短，角短蹄轻，行则成群接踵，子则跪乳报恩。凡写北景，羊毛宜厚，南景羊毛宜薄。至牧养人物，山林风之冷暖配衬，又在心灵笔活以成之。先用勾勒，后以破笔擦毛，披卷圆圈，宜意不宜工。

狐似黄狗，鼻尖尾大，性多疑。百岁之狐为美女，千岁之狐为淫妇。亦有白狐、黄狐、玄狐各种，其毛顺滑，写法勾出形模，以色墨染之。



驴似马而小，长耳广额，性善驮负，有褐、黑、白三色。画多用墨，秋山行旅、雪岭探梅，不能少此。法当先写骑人铺鞍，次画驴头，鬃毛接背，随配前足后足，俱以浓墨，大意一笔写成，后加稍淡墨，续写颈腹尾缰。若用工笔，先钩后染，不如写意为妙。

橐驼似水牛，其头似羊，头长耳垂，脚有三节，背起两肉峰如鞍形，有苍、褐、黄、紫数色。力能负重千斤，日行三百里，又能知泉源水脉风候，凡伏流人所不知，驼以足踏处，凿下得泉。至流沙夏多热风，行旅触之即死，若风将至，驼必聚鸣，自埋口鼻于沙中，人以此为验也。卧则腹不著地，屈足露明者，名曰明驼，最能行远。塞北河西，人多畜之，出入乘骑，可代车舆。画当以写牛之法写之。

狗为家畜，其形色固多，更有一种番狗，高三尺，如小马，或黑，或白，或苍。又一种小番狗，毛长如狮，入画更趣。凡狗头如葫芦，耳如蚬壳，其腹则上大下小，其尾则常竖摆摇，种类虽多，不外实毛、松毛两种耳。画宜以写狮、写马之法参之。

猫，捕鼠兽，斑文，头尾面目形同小虎，有黄、黑、白数色，及三色驳杂如玳瑁斑者。猫属阴类，潜行静卧，而阴中有火，故触动之即发怒威。其睛可以定时，子午卯酉如一线，寅申巳亥如满月，辰戌丑未如枣核。牝亦有须，足现四指，一指在脚底，毛藏不露，与虎无异。画宜写全黑、全白，与三色驳杂者为善。其虎斑纹者，画成小虎无别趣也。法先写眼，次鼻、口、耳，将头面写成，看其头势，正侧俯仰，应行应卧，然后配身、安足、加尾，以助其势。

#### 附论鳞虫

龙者，鳞虫之长也，王符言其形有九似：头似驼，角似鹿，眼似鬼，耳似牛，项似驼，腹似蜃，鳞似鲤，爪似鹰，掌似虎是也。其背有八十一鳞，具九九阳数；其声如戛铜盘，旁有须髯，颌下有明珠，喉下有逆鳞，头上有博山，又名尺木。若龙无尺木，不能升天。呵气成云，既能变水，又能变火。龙之为物，人所罕见，画家每宗是说而作焉。尝见吴怀画龙水图，与世所见龙异，猪首驴形，肉鳞畏垒，垂髯下者，其长数尺，角势弯曲，有歧其上，拿空据虚，抟云而起，头有物如博山形，是名尺木。此画之形似，又与前论异，各有所见，何论得其真耶。虽然，观物者必先穷理，理有在者，可以尽察，不必求于形似之间。如天地生人，各貌不同，况龙神物也，变化不可测，度其形体，岂有一定不易哉！画者不可偏执。宜于情理中写其威灵震动，蟠屈蜿蜒之势，则真龙亦不外是矣。

蛟似蛇而身长丈余，头小颈细，颈有白瘿，胸前赭色，背上青斑，肋边若锦，尾有肉环，束物则以首贯之。《拾遗录》云：汉昭帝钓于渭水得白蛇，若

蛇无鳞甲，头有软角，牙出唇外，连眉交生，故谓之蛟。独角曰虬，无角曰螭，有鳞曰蜃，皆是一类。画者当分别而活图之，写神仙渡海图，乘蛟亦不可少；周处斩蛟图，更宜留意也。

鲤鱼为诸鱼之长，形既可爱，又能神变化龙，所以琴高乘之而升仙。头小腹大，其肋鳞一道，从头至尾，无论大小，皆三十六鳞。每鳞中有小黑点，十字文理，故名鲤。其鳞色有赤有黄，有青有白，画鲤用工笔则勾鳞，若意笔则不用勾，以墨点浑成鳞影，然必须具此神灵变化，跳跃龙门气象，方得其妙。若一味板写鳞甲，毫无生活，则俗所云木鲤，竟成笑话矣。

鲂鱼小头缩项，阔腹扁身，其鳞细，其尾窄，其色青白。写鲂鱼，先以笔墨勾出形势，后用蓝墨染出浓淡，不必写鳞也。

鲈鱼巨口，细鳞，四鳃，色白而有黑点，处处有之，吴中淞江尤盛。杨诚斋诗云：鲈出鲈乡芦叶前，垂虹亭下不论钱，买来玉尺如何短，铸出银梭直是圆；白质黑章三四点，细鳞巨口一双鲜，春风已有真风味，想得秋风更迥然。此句已写尽鲈状，画鲈当于此诗想像之，而法在其中矣。

金鱼其色赤，赤现金光，故名金鱼。有金鲤、金鲫、金鳅数种，而画谱则以人家池中养玩者图之。身似鲤而小，尾似虾而散大，或有脊，或无脊，或平眼，或凸眼，凸眼多有脊，平眼多无脊。初生色黑，久乃变红，或变白，白者名银鱼，又有红白黑斑相间。画金鱼须写其游泳闲乐之意，与别鱼比之，矜贵一格。宜衬以绿茜，池中花下，寓富贵台阁气象，乃得生趣。其余海鱼，种类甚多，不可枚举。欲知其详，时向鱼市上留心分辨，即因所见而以意图之，此亦博学之法，以造化为师也。

蟹有大、小，有毛、无毛，其类不一。而画家则以螃蟹为正，横行有甲，外刚内柔，骨眼蜎腹螯足，八足二螯，有钳甚锐，六足爪尖，后二足爪圆，游波拨水，如舟之橈。壳脆而坚，脐长者雄，脐团者雌，生色黑绿，蒸曝则变珠红。画多用墨笔，以意写之，设色者少。画蟹之法，全在爪螯伸缩有情，笔劲而活，毋作板刻；螯则高低俯仰，或开或合，勿两相呆对。至于正面侧面，与乎游水行泥，斗钳缩宿，各尽情状，则又在乎临池想像间矣。宜点缀沙陂，配衬芦荻。

虾有青色、白色，大头、细头，身长、身短，类虽不同，形实则一。皆长须钺鼻，多足善跳，两手能钳，常拱如相揖状，类似蟹；背甲断节，能屈能伸，尾作个字，硬鳞三瓣，肠在脑中，子怀腹外，好跃乐群，随潮拥苇。陆放翁《吟虾》诗云：若然得藉青苗势，水长潮高欲上天。画鱼虾小品，当会此意，乃有逸趣。盖鱼虾村野俗物，如照虾画，则俗气逼人，又焉能入大雅赏鉴哉！

蝶乃蛾类，小者为蛾，大者为蝶，一名蛺蝶，又名蝴蝶，均是菜花、树叶所化。六足四翅有粉，文采可爱，其种甚繁，青、黄、赤、白、黑五色俱有，亦有一种而五采兼备者。好嗅花香，以须代鼻，双须灵动，到处探香，文采在翅，画立翅向上，夜宿翅垂下。飞则半身露，立乃见全身，嘴长如线，常卷缩成圈，探香则伸。画蝶先画翅，随后写身点眼，描须画足。画蝶之法，有用淡墨勾出四翅，著色分染，俟干透后，用油烟乾笔擦描，斑文松浮如粉，身腹皆然，再用焦浓墨勾翅骨，此为工笔写法也。有用色笔随意写成形势，趁湿加粉，或加别色，再用墨点缀成文，与原以浑化。又有纯用水墨，分浓淡写出斑点翅文者，此为写意，各有生机，均可为法。如欲写其翩翩反侧之态，不外由正面而臆度之耳。

蜂与蜜大同小异，蜂身长腰小，腹瘦尾尖；蜜则身短腰粗，腹肥尾秃。皆与蝶同性，好嗅花香，以须代鼻，采花则以股抱之。结房育子，蜜房可以成蜡成糖，故有蜜蜡、蜜糖之称。而蜂则无糖蜡，只可疗疮而已。蜜色黄者多，而蜂则有黄有黑，有黑黄相间者，画当辨之。

蜻蜓有青、黄、红、绿数种，皆头大眼露，颈短尾弹，四翼六足，翼薄如纱，有逼裂纹。青、绿者尾圆细，俱有黑点，身亦有黑斑，与青、绿相间；其红、黄两种，尾扁稍大，无黑点。先明乎此，则落笔自有成见矣。

螳螂色纯绿，眼大头小，颈细身长，两臂如斧，挺然作威，疾走如飞。见物则身摇足摆，奋勇不知量力，故有转轮之诮。而琴心向之，有杀伐之音，画以草绿写形势，加粉以取浮凸，用没骨法，不宜用墨也。

蝉即蛸也，色纯黑，头秃，身扁，翼薄，鸣则鼓翼，声在翼间，好藏柳底，故画多作柳蝉图意。写蝉先用墨写头眼，以乾笔轻淡拖纱作翼，然后加爪足以完之，或用赭墨亦可。

## 总跋

上古之画，悠远无凭，难以稽考，大抵所画，皆作人物、鬼神、鸟兽之类而已。至顾、陆、张、吴辈，始创山水一格。顾长康、陆探微、张僧繇、吴道玄。继其后者，二李、二阎、二郑、二王、荆、关、董、巨。李思训、李昭道、阎立德、阎立本、郑法士、郑虔、王维、王宰、荆浩、阎全、董北苑、巨然。顾恺之论画曰：凡画人最难，次山水，次狗马。台榭一定器耳，难成而易好。斯言以人物为寻常所见，不能苟简，肖像似难，故以山水次之。然山水诸法，唐、宋尚且未备，因有迹不逮意、声过其实之论。至元赵、王、吴、黄，倪、曹、钱、盛赵子昂、王叔明、吴仲圭、黄子久、倪雲林、曹云西、钱舜举、盛子昭。之法乃全，可为画学之纲领。画家应以山水为主也，画山水必须将天地浑涵胸中，直是化工在其掌握，而天地间飞潜动植，莫不兼绘，即人物、花

鸟、兽畜，尽在图中，以为点景，必如是方可谓之有成。此画论山水编列首卷，而且于诸家笔墨皴法，翻覆详言，不厌繁赘，诚以山水为重，不敢轻易视之也。世人辄谓山水易为藏拙，有错笔可用点掩之，或脱空，可用树补之，随意堆叠，不费经营；复有糊涂乱抹，妄书摹仿某古人笔法，以为护短计，观者亦少能衡鉴正伪，或阿所好，或重簪缨，随声附和，遂相沿习，同作懵懵。噫，绘法日沦，可腾掉哉！夫山水虽无定形，而有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。凡画至此四者，乃可与言画，岂从绘树描山、写石画水，竟自负称能耶！第可行可望，不如可游可居之为妙。试看真山水，历千百里外，而择可游可居之处，十无二三，而必取可游可居之境，君子所以渴慕林泉者，正谓此也。故画者当以此意造之，而鉴者亦当以此意穹之，庶不失其本意，奚可以为易事乎！人物之中，虽有王侯将相、儒佛鬼神、渔樵耕织，人品之不同；行立坐卧、笑语悲欢、琴棋诗酒，人事之各别，究不外人之一身变生态度云尔，较诸山水，其大小难易为何如也。花卉只是一株之能。禽兽虫鱼，更属小物。其间复有蝇萤蚊蚁，小之又小者，不堪入画。即有时娱笔戏墨，亦偶然兴趣为之则可，今有专志作此，以逞擅长，未免取法下乘，又何足与言斯道哉！兹后三卷，所谓花鸟兽虫，每种数语，洁其大要而总括之，以为画学成式，至其用笔用墨诸法，已备在山水论中，毋庸多增臆说矣。孰轻孰重，造化固有权衡，宜略宜详，著书岂无准则。读者勿以此书如龙头鼠尾，讥文字之不逮也。同治丙寅岁花朝，纪常郑绩谨跋。