

卷之三

卷之三

卷之三

卷之三

天駿真  
高燥精  
得此知

天駿真  
高燥精

天駿真

高燥精

人生天地间，不易過，教十

同德

年耳，其言也，苦事

深於後世，豈不星占，

亦同腐，教績未能以文

存，經世，以書傳，故素

有畫、解、而、也、於、古、人、筆  
法、墨、法、由、淺、入、深、之、旨、詳  
完、造、化、生、成、之、理、因、理、之  
所、而、就、後、思、在、畫、法、之  
所、以、然、也、有、會、心、隨、筆

論、記、冊、繫、就、簡、彙、出  
五、卷、合、附、之、梓、以、候、旨、志  
畫、學、者、采、以、覽、焉、倘、有、意  
見、不、同、出、尚、首、多、勿、以、說、難  
可、以、多、人、亦、博、以、美、板、格、翁

云板榜詩文不喜求人化  
叙求之王公大人改以借光  
為可恥求之湖海名流亦  
含讎母訶道其奈毒與  
豈可如此總以不叙為得

如續六之然况此中電誦不  
是雕蟲小技於社稷民生  
世間輕重又何必叙為  
同治甲子元月鄭績自記





凡例

一是書每卷先著總論挈其大綱即述古以  
 為證其餘所論俱由心學發揮或因前人  
 詞意未達或因時習趨向傳訛翻覆詳明  
 之俾學者一目瞭然故名曰畫學簡明文  
 法不尚詞華惟簡要淺白便於記誦  
 一是書分為五卷須前後互參每有一義詳  
 於前而畧於後詳於後而畧於前學者融

凡例

夢幻居

會貫通庶無差忒也

一是書原為山水人物而設如翎毛花卉獸畜鱗蟲此法淺而易學能於山水人物工夫純熟即可旁通然有志畫學者欲求法備不知津梁亦無從入路不得不附論以立規模俾法有可據學為全備耳

一是書所論以分形別類為要蘇東坡云作畫講形似意與兒同論後人執此二語遂

生出許多謊誕筆墨來若離形而不論似與不似何以成畫又何難於畫耶不思大匠誨人必以規矩學者亦必以規矩凡天下事未有無規矩而事可成者豈畫而獨不然故是書遠追畫苑畫鑑畫錄補前人之未備尤必詳立規矩使學者有階可升至神明變化出乎規矩之外而仍不離乎規矩之中可謂從心所欲不踰矩績更有

望後之賢達補其不逮誠不敢自謂盡善又盡美也



夢幻居畫學簡明目錄

卷一

山水總論 二條

山水述古 一條

論形 五條

論忌 十三條

論筆 十一條

論墨 六條

論景十一條

論意十三條

論皴十七條

論樹十條

論泉五條

論界尺一條

論設色八條

論點苔三條

卷二

論遠山三條

論題款一條

論圖章一條

人物總論一條

人物述古二條

論工筆六條

論意筆四條

論逸筆 三條

論尺度 三條

論點睛 二條

論肖品 五條

卷三

花卉總論 二條

花卉述古 一條

論樹木

梅桃紅棉玉蘭紫荊石榴佛桑  
紫微木芙蓉桂木樨山茶

論草本

牡丹芍藥 酴醾葵萱玉簪蘭菊水仙

論藤本

凌霄紫藤牽牛金銀花吉祥草天冬艸

卷四

翎毛總論 二條

翎毛述古 一條

論山禽

鳳凰孔雀鷹 鷓鴣雉 麻雀燕鵲雞

論水禽

鶴雁鴨鷗鶯翠鳥

卷五

鱗蟲附

獸畜總論 一條

論獸畜 獅 虎 象 牛 馬 鹿 羊 狐 驢 橐駝 狗 猫

論鱗蟲 龍 蛟 鯉 鱸 金魚 蟹 蝦 蝶 蜂 蜻 蜓 螳 螂 蟬

總跋 一則



山水



夢幻居畫學簡明卷一

新會鄭績紀常著

長樂鄭  
振鐸  
請刊

山水總論

夫為學之道自外而入者見聞之學非己有也自內而出者心性之學乃實得也善學者重其內以輕其外務心性而次見聞庶學得其本而知其要矣故凡有所見聞也必因其然而求其所以然執其端而擴充之乃為己

有苟以見聞取捷一時究之於心罔然未達  
誠非己有也因思畫雖小技當究用筆用墨  
鍊形鍊意得氣得神方是心學豈可專事臨  
摹苟且自安而竟詡詡稱能哉學山水固當  
體認家法而形像尤須考究今人多忽畧于  
形像故畫焉而不解為何物豈復成為繪事  
耶蓋畫必先審夫石與山與樹之形其間陰  
陽向背遠近高低氣脈連絡賓主朝拱一一

分清而後別之以家法皴法究之於筆運之  
於氣由是春融夏翳秋肅冬嚴烟朝月夜兩  
雪風雲可隨手而生腕下矣是形像乃為畫  
學入門之規矩也焉能忽之

畫之形如字之文寫字未知某點某畫為某  
字又何足與論鍾王顏柳歐趙蘇黃之家法  
筆法耶或云畫不求工意不圖形又貴會寫  
不會寫之間或似不似之際庶脫畫匠雖然

此是道成後語。若有法歸無法，如精楷後作草書耳。學者若執斯論為入門工夫，則一生詒誤到老，無成道之日矣。

述古

王摩詰曰：凡畫山水，意在筆先。丈山尺樹，寸馬分人。遠人無目，遠樹無枝。遠山無石，隱隱如眉；遠水無波，高與雲齊。此是訣也。山胥雲塞石壁，泉塞樓臺，樹塞道路，人塞石看三面。

路看兩頭樹，看頂顛水，看風腳。此是法也。凡画山水，平夷頂尖者，巔峭峻相連者，嶺有穴者，岫峭壁者，崖懸石者，岩形圓者，巒路通者，川兩山夾道，名為壑也；兩山夾水，名為澗也。似嶺而高者，名為陵；極目而平者，名為坂。依此者，粗則山水之髣髴也；觀者先氣象，後辨清濁，定賓主之朝揖，列羣峰之威象。多則亂，少則慢，不多不少，要分遠近。遠山不得連近。

山遠水不得連近水山腰掩抱寺舍可安斷  
岍坂堤小橋可置有路處則林木岸絕處則  
古渡水斷處則烟樹水濶處則征帆林密處  
則居舍臨岩古木根斷而纏藤臨流石岍欹  
竒而水痕兀函林木遠者踈平近者高密有  
葉者枝嫩柔無葉者枝硬勁松皮如鱗柏皮  
纏身生土上者根長而莖直生石上者拳曲  
而伶仃古木節多而半死寒林伏雛而蕭岑

有雨不分天地不辨東西有風無雨只看樹  
枝有雨無風樹頭低壓行人傘笠漁父蓑衣  
雨霽則雲收天碧薄霧霏微山添翠潤日近  
斜暉早景則千山欲曉霧靄微濛朦殘月  
氣色昏迷晚景則山銜紅日帆捲江渚路行  
人急半掩柴扉春景則霧鎖烟籠長烟引素  
水如藍染山色漸青夏景則古木蔽天綠水  
無波穿雲瀑布近水幽亭秋景則水如天色

簇簇幽林雁鴻秋水蘆鳥沙汀冬景則借地  
 為雪樵者負薪漁舟倚岸水淺沙平凡畫山  
 水須按四時或曰烟籠霧鎖或曰楚岫雲歸  
 或曰秋天曉霽或曰古塚斷碑或曰洞庭春  
 色或曰路荒人迷如此之類謂之畫題山頭  
 不得一樣樹頭不得一般山藉樹而為衣樹  
 藉山而為骨樹不可繁要見山之秀麗山不  
 可亂須顯樹之精神能如此者可謂名手之

畫山水也

畫苑

論形

土石不分花木不時屋小人大人大船小或  
 人高於樹林高於山橋腳吊離遠近不能登  
 岸屋牆斜歪結構不合丁方此皆有形之病  
 淺白易見可指而言也氣象俱泯物象乖離  
 筆墨雖工佈置鄙俗描摹雖似品類無神此  
 無形之病可以意會難以言喻也

山石之形或先定輪廓後加皴或連廓帶皴一氣渾成或先皴而後包廓思某皴某廓用某家筆法墨法胸有成見然後落筆夫輪廓與皴原非兩端輪廓者皴中之大四凸皴者輪廓中之小四凸雖大小不同而為山石之凹凸則一也故皴要與輪廓渾融相接像天生自然紋理方入化機若輪廓自輪廓皴自皴一味呆疊呆擦便是匠手

山石交搭不可層層順疊皴法不可筆筆順落輪廓起伏要無定形皴擦向背當具體變

凡山石結頂一筆乃是中分前後筆也蓋此邊見者是前那邊不見者即是後是以山後有山須自結頂處想至其後復逆其後計至彼前應到某處起方能再疊故筆要分間墨須空淡乃合自然之理若山後之山忽自此山結頂中分處連疊而起則前山之後與後山

之前兩相逼塞是兩山俱得半邊成大笑話可不察歟

十六家皴法即十六樣山石之名也天生如是之山石然後古人創出如是之皴法如披麻即有披麻之山石如斧劈即有斧劈之山石譬諸花卉中之芍藥牡丹梅蘭竹菊翎羽中之鸞鳳孔雀燕鶴鳩鷓天生成模樣因物呼名并非古人率意杜撰游戲筆墨也學寫

山石必多遊大山搜尋生石按形求法觸目會心庶識古人立法不苟更毋拘滯失形畫虎類犬甚至犬亦不成不知何物斯不足與語矣故曰神而明之存乎其人學貴心得

論忌

饒自然所云十二忌者皆為形像而言也一曰佈置拍密二曰遠近不分三曰山無氣脈四曰水無源流五曰境無夷險六曰路無出

入七曰石只一面八曰樹少四枝九曰人物  
 偃僂十曰樓閣錯雜十一曰濃淡失宜十二  
 曰點染無法

佈置拍密者全幅逼翳不能推宕故凡佈景  
 要明虛實虛實在乎生變生變之訣虛實實  
 實虛實實虛八字畫之矣以一幅而論如一  
 處聚密必間一處放疎以舒其氣此虛實相  
 生法也至其密處有疎如山石樹屋凡出頂處須  
 避疎留眼毋相逼撞是也

疎處有密如海濶則藏以波濤舟楫天  
 空則接以飛鳥雲烟是也此實中虛

虛中實也明乎此庶免拍密之忌

遠近不分者遠與近相連近與遠無異也夫  
 近須濃遠須澹濃當詳遠宜畧惟其畧也故  
 遠山無紋遠樹無枝遠人無目遠水無波以  
 其詳也故山隙石凹人物鬚眉枝葉波紋瓦  
 鱗几席井然可數而由近至遠由遠而至至  
 遠則微茫彷彿難言其妙宜望真景以法取

之其中深意在目中斯在圖中矣

山無氣脉者所謂瑣碎亂疊也凡山皆有氣脉相貫層層而出即從耳高跌低閃左擺右皆有餘氣連絡照應非多覽真山不會其意也若寫無氣脉之山不獨此山固為亂砌即通幅章法亦是亂佈耳無氣脉當為畫學第一病

水無源流者無源頭出處也夫石底坡脚有清流激湍其上要有長泉涓涓而下方為有源之水此理易知然兩山之間夾流飛瀑上須高山乃有出處此理人多失察蓋必有高山其下方有積潤水乃山之積潤而成也況本山特聳泉宜脚出若泉向高山之頂而來頂之上又無再高之山則水之來也豈非從天而下耶孤峰掛瀑譬諸架上懸巾者此之謂也

境無夷險蓋古人佈境有巉巖崿嶂者有深  
翳曲折者有平遠空曠者有層層重疊者其  
境不一每圖中雖極平淡其間必有一變險  
阻處令人意想不到乃入化境也  
路無出入者塞斷不通也水隔宜接以橋梁  
石遮當留以空淡或旋環屋畔或掩映林間  
似斷非斷不連而連前有去後有來斯之謂  
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  
將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無不可且左  
右圓轉運化向背陰陽不露筆墨痕蹟如出  
天然無尋落筆處方得石之體貌也  
樹少四枝四枝者前後左右四便之枝非四  
條樹枝之謂也近學寫樹只從左右出枝前

無掩身後無護體縱有千枝萬枝不過兩便之枝是即少四枝矣必知此忌而後枝幹有交搭處且四便玲瓏穿插掩護則雖三枝兩枝亦見不盡之意奚必定要四枝哉

人物偃僂者佗背縮頸無軒昂高雅氣象也然不但此也蓋山水中安置人物處為通幅之主腦山石林屋皆相顧盼豈造人像人物似物已哉古人之清如鶴飄若仙此亦就寫

人物一端而言至隨處點景宜俯宜仰當坐當立仍須與山林亭宇相照應庶得山水中人物一定不易之法當加此忌於偃僂之外也

樓閣錯雜者間架層疊安置失宜也凡一圖之中樓閣亭宇乃山水之眉目也當在開面處安置蓋眉目應在前而安在後應在右而安在左則非其類矣是以畫樓閣屋宇必因

通幅形勢穿插斜正高低或露或掩審顧安貼與夫間架之方圓曲直不相拗撞乃為合式  
濃淡失宜不獨近濃遠淡已也蓋山石必有陰陽有陰陽則有明晦有明晦則有濃淡矣更有渲淡接氣以補意到筆未到之處故或無或有如煙如雲生動活潑之機全向墨中濃澹微妙而出濃淡得宜則通幅生動濃澹

失宜則全圖死煞學者最宜留心也

點染無法夫畫成用色如錦上添花庵中調味得其法則粗惡亦豔而甘不得法雖華美反成劣壞故點染合宜如春宜潤夏宜深秋宜淡冬宜黯又如綠中點襯以紅濃中渲染以澹非止一端即此之類在人靈變不能指一而既也

論筆

形像固分賓主而用筆亦有賓主特出為主旁  
接為賓賓宜輕主宜重主須嚴謹賓要悠揚  
兩相和洽勿相拗抗也

山水形像既熟能於筆意有會處則當縱其  
筆力使氣魄雄厚有吞河嶽之勢方脫匠習  
用筆貴不動指以運腕引氣蓋指一動則腕  
鬆而弗能引丹田之氣矣是以有輕跳浮躁  
之弊可知有力由於有氣有氣由於能運臂

欲能運腕則不動指是為秘訣作書固然作  
畫亦然也

用筆以中鋒沉著為貴中鋒取其圓也沉著  
取其定也定則不輕浮圓則無圭角所謂活  
潑者乃靜中發動意到神行之謂耳豈輕滑  
浮躁筆不入紙者哉若體認不真則趨向大  
錯學者當細參窮究以歸正學

山水用筆最忌平勻如結筆而通幅皆結放

筆而通幅皆放如是之謂平勻也蓋結必須放放必要收故於著眼主腦處構思工緻此是結也而於四邊襯映必要不即不離此是放也于景外天空海濶處必用遠山關鎖全局此是放而收也總之有起有收有寔有虛有分有合一幅之佈局固然一筆之運用亦然如初下一筆結實須放鬆幾筆以消一筆之餘氣然後再疊第二筆如此筆氣庶免逼

促乃得生動隨意著手便有虛實矣不然則神困氣死雖有鐵鑄筆力疊實不化徒成板煞何足貴哉

生怕澁熟怕局慢妨滯急妨脫細忌穉弱粗忌鄙俗軟避奄奄勁避惡惡此用筆之鬼關也臨池不可不醒  
筆動能靜氣放而收筆靜能動氣收而放此筆與氣運起伏自然纖毫不苟能會此意即

為法家不知此理便是匠習  
筆繁最忌氣促氣促則眼界不舒而情意俗  
筆簡必求氣壯氣壯則神力雄厚而風格高  
寫畫不可專慕秀緻亦不可專學蒼老秀緻  
之筆易于弱弱則無氣骨有類乎世上阿諛  
蒼老之筆每多禿禿則少文雅有似乎人間  
鄙野故秀緻中須有氣骨蒼老中必寓文雅  
兩者不偏方為善學

用筆之道各有家法須細為分別方能用之  
不悖也一筆中有頭重尾輕者有頭輕尾重  
者有兩頭輕而中間重者有兩頭重而中間  
輕者其輕處則為行重處則為駐應駐應行  
體而用之自能純一不雜

山水筆灑其變體不一而約言之止有二曰  
勾勒曰皴擦勾勒用筆腕力提起從正鋒筆  
嘴跳力  
筆筆見骨其性主剛故筆多折斷歸北派皴

擦用筆腕力沉墜用惹側筆身拖力筆筆有筋其性主柔故筆多長靱歸南派論骨其力大論筋其氣長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雲頭多主筋馬牙亂柴多主骨而披麻雲頭亦有主骨者馬牙亂柴亦有主筋者餘可類推皆不能固執一定總由用筆剛柔隨意生變欲筋則筋愛骨則骨耳

論墨

山水用墨層次不能執一須看作某家法與用意淺深厚薄隨類而施蓋有先淡後濃又加焦擦以取妥貼者有先濃後淡再暈水墨以取濕潤者有濃淡寫成畧加醒擦以取明淨者有一氣分濃淡墨寫成不復擦染以取簡古者有由淡加濃或焦或濕連皴數層而取深厚者有重疊焦擦以取秋蒼者有純用

淡墨而取雅逸者古人云能于墨中想法於法亦思過半矣

白芨桑翁謂作畫尚溼筆近世用渴筆幾成骷髏似此未免偏論蓋古人云筆尖寒樹瘦墨淡野雲輕又何莫非法耶未可執一端之論故薄令人何也彼尚溼筆者視渴筆成骷髏其愛焦筆者豈不議潤筆為臃腫耶如好鹹惡辛喜甘嫌辣終日諍諍究誰定論不知

物之甘苦各有所長畫之濕乾各自為法善學者取長捨短師法補偏各臻其妙方出手眼毋執一偏之論而局守前言也

凡加墨最忌板不加墨最忌薄二者能去其病則進乎道矣

山水墨法淡則濃托濃則淡消乃得生氣不然竟作死灰無可救藥

作山石如法皴完再加焦墨醒筆復用水墨

漬染向山石陰處落筆逼凸托陽或半邊染  
黑或頂黑脚白或上下俱黑而托中間隨眼  
活取之不拘瑣碎皺紋俱從輪廓大意染出  
待乾則宜赭宜綠逐一設起趁色尚濕時又  
向陰處再滲水墨層層接貼此法極潤澤明  
朗又不失筆意也此予間墨試法悟而得之  
因竝記之

用墨之法有悞筆成趣法變意外者如初欲  
作濕潤而落筆反焦即當用焦寫成欲作乾  
焦而落筆反濕宜即用溼寫去不可有一毫  
勉強拘滯故寫各體各皴亦然此乃臨時變  
法也

論景

凡佈景起處宜淡平至中幅乃開局面末幅  
則接氣悠揚淡收餘韻如此自有天然位置  
而無淺薄逼塞之患矣故予常謂作畫佈景

猶作文立局開講從淺淡起挈股虛提中段乃大發議論末比不過足其題後之意耳不必敷衍多辭也所以畫要通文有書卷氣方不入匠派即此之謂矣

佈景欲深不在乎委曲茂密層層多疊也其要在于由前面望到後面從高處想落低處能會其意則山雖一阜其間環繞無窮樹雖一林此中掩映不盡令人賞玩遊目騁懷必

如是方得深景真意

作山林野景其樹石宜大氣磅礴其屋宇只是茅簷竹壁或臨江渚或倚長松其間不過一二山人來往絕無車馬之跡或巖邊柳下獨釣漁磯或橋畔虛亭數聲啼鳥令觀者有世外之想庶不失為山林風味

作富貴臺閣景則寫瓊樓玉宇紅樹翠巘時有衣冠車馬宮女僕從其間或淨几明窓廻

廊雕榭即道路橋梁亦多巧砌豈棚蓮沼亦見工緻

景欲疎曠樹宜高山宜平三兩長松必須情趣交搭遠山幾筆不可散漫脫離山與樹相連樹與山相映疎處不見其缺曠處不覺其空方得疎曠秘訣

景欲濃密則樹蔭層層峯巒疊疊人皆知之然照此寫去每見逼塞成堆殊無趣味者何

也蓋意泥濃密未明虛實相生之故不知濃處必消以淡密處必間以疎如寫一濃點樹則寫雙勾夾葉間之然後再用點葉如寫一濃黑石則寫一淡赭山以間之然後再疊黑石或樹外間水山脚間雲所謂虛實實虛虛實相生生生不盡如此作法雖千山萬樹全幅寫滿豈有見其逼塞者耶  
雨景多用米點亦不必拘泥如寫別皴無不

可以寫雨者但筆須濕潤墨須渾化而皴法不宜太分明要隱現即離之間以意為之決不宜工細顯明也蓋山石樹林既有雨水淋漓雨雲遮蔽豈尚見山紋樹葉纖細玲瓏耶雪景山石皴法宜簡不宜繁然有大雪微雪欲雪晴雪之分大雪則山石上俱作雪堆一片空白應無紋理可見但於山石之外以水墨入膠隨山形石勢漬染成雪而山腳石底

雪不到處不妨見些皴紋樹身上邊留白下邊少皴枯枝上亦漬白掛雪凡亭屋瓦面橋梁舟篷皆有雪意關津道路當無行人矣若寫微雪則山石中疎皴淡描於輪廓外漬墨逼白而已欲雪則天雲慘淡晴雪則白氣仍存至用粉為雪加粉點苔是亦一法止宜用於絹綾金箋之中於生紙不甚相宜也月景陰處染黑陽處留光山石外輪以墨藍

洗出月色如寫雪法但清雪純用水墨以見  
雪天黯淡而襯月則於水墨中少加藍靛以  
見月明天朗不失彼蒼也樹法皴法皆宜濕  
潤皓皓明月必有湛湛露滋之意其點景或  
彈琴弄笛酌酒賦詩庶不負此月夜佳趣嘗  
見人寫春夜宴桃李園圖於樹林中燈籠高  
掛大失題主作者意為秉燭夜遊句發揮反  
輕寫飛羽觴而醉月不思太白之意重在醉

月而秉燭不過引古人以起興耳非此時之事  
也既有月色何用燈光所謂畫蛇添足矣然  
於筆硯杯盤之處近點桌燈一二未嘗不可  
至高懸桃李樹上與月爭光則斷乎不宜故  
曰學畫貴書卷作畫要達理

風景於樹葉偏斜以寫風勢人皆知之然不  
特樹有風也凡石上點苔水邊點草舟車往  
來旌帆順逆人物中衣裾帽帶亭樓上屏帳

窗簾俱不離有風飄搖動之意方為作手  
夜景與月景大相懸絕人多不辨夫獨云夜  
字則無月可知矣或問曰夜既無月則黑如  
漆一物無所見又從何着筆而成畫耶予答  
云無月光照耀雖山石凹凸樹木交加不能  
分別玲瓏而注意作景之間亦有樹石影子  
故或茅簷旅店剪燭談心小閣芸窗青燈照  
讀火光透映只見左右近處彷彿有是景象

而已餘外遠影亦不可見全幅用水墨或濃  
或淡渲染渺茫暗黑連天斯得夜中真景矣

論意

作畫須先立意若先不能立意而遽然下筆  
則胸無主宰心手相錯斷無足取夫意者筆  
之意也先立其意而後落筆所謂意在筆  
先也然筆意亦無他焉在品格取韻而已品  
格取韻則有曰簡古曰奇幻曰韶秀曰蒼老

曰淋漓曰雄厚曰清逸曰味外味種種不一  
皆所謂先立其意而後落筆而墨之濃淡焦  
潤則隨意相配故圖成而法高自超乎匠習  
之外矣

意欲簡古筆須少而禿拙筆筆矯健筆筆  
玲瓏不用多皴加擦用墨多濃復染以水墨  
設色不宜豔墨綠墨赭乃得古意

意欲奇幻則筆率形顛最忌平勻佈景則從  
意外立局疎密縱橫不以規矩準繩較寸尺  
若非人間尋常可到之處庶可擬作奇幻  
意欲韶秀筆長尖細用力筋韌用墨光潔望  
之孌娜如迎風楊柳丰姿如出水芙蓉斯為  
得之

意欲蒼老筆重而勁筆筆從睿力中拆出故  
曰有生辣氣墨主焦景宜大雖一二分合如天  
馬行空任情收止

意欲淋漓筆須爽朗流利或重或輕一氣連  
接毫無凝滯墨當濃淡溼化景宜新雨初晴  
所謂元氣淋漓嶂猶濕是也

意欲雄厚筆圓氣足層疊皴起再三加擦墨  
宜濃焦復用水墨襯染景不須多最忌碎瑣  
峭壁喬松一亭一瀑為高

意欲清逸筆簡而輕輕中有力交搭處明白  
簡潔景雖少海濶天空墨以淡為主不可濃

密加多

何為味外味筆若無法而有法形似有形而  
無形於僻僻澁澁中藏活活潑潑地固脫習  
派且無於持只當意會難以言傳正謂此  
也

或曰畫無法耶畫有灑耶予曰不可有法  
也不可無法也只可無有一定之法

寫石欲超脫畫派要遊覽真石胸有真譜乃

有真畫興到時以竒別之筆弗計是皴是廓橫推側出以肖天生紋理若非人事所能成者乃臻竒妙故用筆之道須神而明之固泥成法謂之板硬守規習謂之俗然俗即板板即俗也古人云甯作不通勿作庸庸板俗之病甚於狂誕

或云夷畫較勝於儒畫者蓋未知筆墨之奧耳寫畫豈無筆墨哉然夷畫則筆不成筆墨

不見墨徒取物之形影像生而已儒畫考究筆法墨灑雖或因物寫形而內藏氣力分別體格如作雄厚者尺幅而有泰山河岳之勢作澹逸者片紙而有秋水長天之思又如馬遠作關聖帝像只眉間三五筆傳其凜烈之氣赫奕千古論及此夷畫何嘗夢見耶

論皴

古人寫山水皴分十六家曰披麻曰雲頭曰

芝麻曰亂麻曰折帶曰馬牙曰斧劈曰雨點  
曰彈渦曰骷髏曰磬頭曰荷葉曰牛毛曰解  
索曰鬼皮曰亂柴此十六家皴法即十六樣  
山石名目並非杜撰至每家皴法中又有溼  
筆焦筆或繁或簡或擦或不擦之分不可固  
執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  
麻筆大而長寫法連廓兼皴濃淡墨一氣渾

成淋漓活潑無一筆滯氣此法始自董北苑  
用筆稍縱筆從左起轉過右收起筆重着行  
筆稍輕悠揚輾轉收筆復重筆筆圓運無扁  
無方石形多如象鼻後清湘八大山人徐文  
長喜為之至巨然米元章吳仲圭王石谷董  
玄宰輩俱是小披麻耳小披麻筆小而短寫  
法先起輪廓然後加皴由淡至濃層層皴出  
陰陽向背或焦或溼隨意加擦較大披麻為

稍易北苑亦多作此後輩皆宗之近世更喜學之

雲頭皴如雲旋頭髮也。用筆宜乾運腕宜圓力貫筆尖鬆秀長靱筆筆有筋細而有力如鶴嘴畫沙團旋中又須背面分明寫雲頭皴每多開面而少轉背若不轉背則此山此石與香塔蠟餅無異矣。轉背之法如運線練由後搭前從左搭右能會轉背之意方是雲

頭正法

芝麻皴如芝麻小粒聚點成皴也。其用意與雨點大同小異。先起輪廓從輪廓中陰處細細點出陰陽向背正是天地間沙泥結成大石光中有粒凹中有凸之狀。故用濕筆乾筆俱宜染淡墨青綠亦可。惟點須參差變動最忌呆點呆點則筆滯筆滯則板板則匠而不化矣。

亂麻皴如小姑滾亂麻籃麻亂成團也麻絲  
既亂何以成為畫法耶不知山石形像無所  
不有天生紋理逼肖自然蓋亂麻石法是石  
中裂紋古人因其裂紋幼細如麻絲其絲紋  
紊亂無頭緒可尋故名曰亂麻也作此法不  
能依樣葫蘆拘泥成法必須多遊名山留心  
生石胸中先有會趣庶免臨池窒筆  
折帶皴如腰帶折轉也用筆要側結形要方

層層連疊左閃右按用筆起伏或重或輕與  
大披麻同但披麻石形尖聳折帶石形方平  
即寫崇山峻嶺其結頂處亦方平折轉直落  
山腳故轉折處多起圭稜乃合斯法倪雲林  
最愛畫之此由北苑大披麻之變法也  
馬牙皴如拔馬之牙筋脚俱露也馬牙之皴  
側筆重按橫踢而成落筆按駐禿平處像牙  
頭行筆踢破崩斷處如牙脚輪廓與皴交搭

渾化隨廓隨皴方得其妙若先廓後皴必成  
死板矣此法馬遠黃子久多作之

斧劈皴如鐵斧劈木劈出斧痕也斧劈亦是  
側筆亦有大小之分大斧劈類似馬牙側按  
跳踢頭重尾輕輪廓隨皴交搭一氣呵成此  
與馬牙同惟馬牙筆短一起即收斧劈筆長  
踢拖直消此與馬牙異耳山脊無皴以光頂  
之字接連氣脉俗人呼為爛頭山者即所謂

斧劈山矣羅浮有之澳門香港鹹海砂龍更  
多此體小斧劈皴用筆尖勾跳可以先起輪  
廓而後加皴與小披麻髣髴同意李成范寬  
郭忠恕多畫之至小李將軍則變小斧劈而  
為大斧劈也大斧劈用筆身力小斧劈用筆  
嘴力當分別之

雨點皴全用點法宜於雨景也雨景之灑始  
於米元章故人皆稱為米點元章天性活潑

不入纖小隨意點綴便成樹林山石或濃或淡乍密乍疎模糊處筆墨之跡交融明淨處點渲之形俱化一幅淋漓不必樓臺殿閣若有若無自有雨中千樹山人家景象也米法發源北苑寫山亦有輪廓寫樹亦有夾葉蓋變北苑之披麻專取北苑之雨點自成一家今人不味米中奧旨輒以米畫易學殊為可惜友仁畫仍用雨點但以筆稍細緻變大米

而成小米所謂雨點法即米家父子法也高房山善學之

彈渦皴如流渦彈滾也長江水底巨石阻流撞激水勢逆下滾上水面迴瀾旋轉中如浪如泡或高或低其山石之形狀似之故名彈渦石即今鹹海之濱所結水泡石是也用筆微側旋轉運動不泥皴廓多作石眼如水泡然石眼之旁隨氣接襯幾筆筆宜簡不宜繁

一氣寫成然後用墨染出背面兼襯貼餘氣  
斯為得法

骷髏皴如頭顱屍骨也人頭枯骨畫法何必  
以此立名不知山石形像多似佛頭若名佛  
頭祇見光禿未得睚齒玲瓏枯瘦嶙峋之  
狀古人蓋有深意其間李思訓每畫之純用  
勾勒精細謹嚴丝毫不苟幼中有力密處有  
疎或像龍頭或如佛首正側左右眼鼻畢呈

長短參差形影俱在宜作小幅當用白描更  
須以細樹夾葉曲檻迴廊襯之

礬頭皴如礬石之頭也礬頭石多稜角形多  
結方每開一面週圍逼凸直廓橫皴每起工  
字細紋高峙倒插如疊礬堆用筆中鋒用墨  
可焦可濕焦則加擦濕則加染劉松年多  
作此

荷葉皴如摘荷覆葉葉筋下垂也用筆悠揚

長秀筋韌山頂尖處如葉莖蒂筋由此起自  
上而下泛重而輕筆筆分歧四面撒放至山  
脚開處如葉邊唇輕淡接氣以取微茫此荷  
葉之法盡矣當用蟹爪枯樹配之秋柳亦可  
牛毛皴如牛之毛也牛毛法與小披麻無異  
惟小披麻用筆稍縱牛毛必用正鋒小披麻  
粗幼兼用牛毛有幼無粗如髮如毛故寫牛  
毛灑墨不宜濃筆不宜濕筆濕墨濃則融成

一片毛不成毛矣必要渴筆淡墨細細密皴  
再加焦墨踈踈醒之濃裏有淡淡上見濃毫  
絲顯然層次不混乃是牛毛嫡派  
解索皴如解散繩索也解索與長披麻之法  
同類然麻經結為繩索復將繩索解折散開  
則麻雖非繩索比而繩索孳縷之性猶存也  
故長披麻不過悠悠揚揚而已解索竟自孳  
孳曲曲矣王叔明喜畫之

鬼皮皴如鬼之皮也鬼皮之紋綉山石之紋亦綉故立此名用筆寫法畧勾輪廓皴要顫筆筆筆疊連留眼每皴一筆如兩點相連連疊相交最忌相撞相撞則疊亂疊亂則無眼無眼則成板實光平不見其為綉矣鬼皮法頗與短披麻同但披麻直皴意在光滑鬼皮顫皴意在綉澁此中用意不可不剖晰分辨也

亂柴皴如柴枝亂疊也亂柴法與亂麻荷葉同為一類但亂麻筆幼而軟有長絲團捲之意亂柴筆壯而勁有枯枝折斷之意荷葉筆氣悠揚如荷翻夜雨亂柴筆勢率直如柴經秋霜石之陰處皴密而粗彷彿重堆柴頭石之陽處皴疎而細儼然斜插柴枝直筆中叅以折筆筆筆用力即筆筆是骨骨法用筆此之謂也亂柴石即今之壽山石石多裂紋有

志畫學者當會此意勿因名離實也樹宜秋  
林用鹿角枝配之

論樹

前人有云山有家法樹無家法凡寫山水必  
先寫樹樹成之後諸家山石俱可任意配搭  
此論似是而實非蓋作畫貴意在筆先意欲  
照某家皴山必先做某家皴樹方得如法一  
律若專求山石不講究樹豈一幅中獨取山

石為畫而樹非畫耶推之屋宇橋梁人物舟  
楫皆分家法與山石同絲毫不苟方是高明  
勿因前人一言之錯自錯一生也

山水中樹體不一如松杉竹栢梅柳梧槐之  
外各體雜樹均無定名但以點法分類如尖  
頭點平頭點菊花點介字點个字點胡椒點  
攢聚點夾葉雙勾如三角圓圈垂尖俱因筆  
像形因以為名非樹果有此名也若泥其點

畫而求樹之名則鑿矣

或問樹法與山法相配合理固然矣但山皴多而樹皴少恐分之甚難不知樹之配山不徒以皴合貴用筆同如荷葉皴山而寫蟹爪樹胡椒點樹而配芝麻山亂柴石而襯鹿角枝凡此猶以貌取而已總要在樹秀則山秀樹古則山古凡焦蒼淋漓筆長筆禿與夫筋韌骨勁用如是之筆寫樹即用如是之筆寫

山一幅毋出兩格斯言盡之矣世有寫樹用筆固與山法不同更有落筆之山與收筆之山各別皆非就範者也

樹頭要放株頭要斂樹頭者樹根下頭故宜放開俗語所謂撒腳也必撒腳方得盤根錯節擔當枝葉氣勢穩重株頭者大枝小枝分歧處故宜收斂若株頭不斂則枝軟無力加葉重贅便有屈折之勢殊失生氣至分前後

左右四枝之法已詳具十二忌中當參觀之  
凡作樹多在山石之前用墨宜濃庶不與山混  
若樹後之山墨濃山前之樹墨淡固有樹為  
山壓之病即樹山同墨亦見平板遠近不分  
也

一樹中前後枝葉自分濃淡一林中前後掩  
映亦各分濃淡以別之其法在于交搭處不  
相撞每樹必須通氣奕家所謂留眼也樹葉

固當玲瓏樹頭不宜逼塞參差不奈俯仰有  
情或聚或散或斜或正不失生氣斯道進矣

晴樹平正雨樹下垂風樹偏斜雪樹空白春  
則秀麗夏則濃鬱秋則蕭疎冬則枯寂密林  
多高標而直幹懸崖每枝垂而根露作者多  
遊真山博覽真樹方能會此真意

寫某皴山要配某樹此以筆法言非以樹名  
論也如寫松其松針落筆處尾尖而結蒂心

處大者此宜用于披麻雲頭牛毛等山若落  
筆處尾重大而聚蒂處反尖小此宜配斧劈  
馬牙等石其餘竹柳梧槐與夫無名雜樹即  
此類推其樹皴紋繁簡看山石之皴筆疎密  
此一定之法千古不易也世人每以此論為  
執拘泥而鄙笑之專以亂點亂皴為高尚不  
知此乃畫意非畫法也畫意者草率不羈如  
長沮桀溺之流祇可自適其意不可以為後

世訓畫法者法律謹嚴如孔子設教君臣父  
子五倫定分一絲不紊也

遠山須用遠樹遠山無皴有皴亦當從畧遠  
樹無枝有枝亦宜從簡故寫遠樹但一幹直  
上多加橫點以成樹影不分枝葉此宜於遠  
不宜於近也世人每於近樹下每用遠樹法  
參補其中作者以為大樹腳之小樹不作遠  
樹看不思大樹之根株枝葉纖毫可數豈樹

脚之小樹獨見直幹而枝柯杳然耶孟子所謂足以察秋毫而不見輿薪矣奈習多不察以訛傳訛是畫學一大憾事

寫枯樹最難鹿角枝其難處在於多而不亂亂中有條千枝萬枝筆不相撞其法在於枝交女字密處留眼梅譜云先把梅幹分女字蘭譜所謂交鳳眼即不相撞之秘訣耳寫山水枯樹亦然學者宜深思之

論泉

石為山之骨泉為石之血無骨則柔不能立無血則枯不得生故古人畫泉甚為審顧或高垂或層疊或雲鎖中斷或谷口分流隨山形石勢即離隱現之間俱有深意五日一水非虛語也

飛瀑千尋必出於峭壁萬丈如土山夾澗惟有曲折平流決無百尺高懸之理凡畫兩峯

層層對峙山頂雖高而山腳交錯積潤成泉亦是蜿蜒平出豈可以後層山腳作高處將前面山脚作低處奔流直下耶

寫泉有兩疊三疊四疊不一而層層石體疊疊要變左旋右轉或短或長連斷參差上下照應

畫水用筆必須流行迴瀾激浪有排山穿石之勢乃是活泉而非死水

凡水中見石是石從水底生上露半浸半故清流激湍之際點寫大小黑石其石脚皴筆要與水紋起伏相逼貼方為水淹石若石底下一筆反收廓向上則石已露脚石浮水面矣

論界尺

文人之畫筆墨形景之外須明界尺者乃畫法界限尺度非匠習所用間格方直之木間

尺也夫山石有山石之界尺樹木有樹木之界尺人物有人物之界尺如山石在前其山脚石脚應到某處而在後之山石其脚應在某處如樹在石之前則樹頭應在石前而石脚應在樹後如人坐石上脚踏平坡則人脚應與石脚齊人坐亭宇門簷可容出入近人如此大遠人應如此小推之樓閣船車几筵器皿皆然所謂界尺者此也至云丈山尺樹

寸馬分人亦界尺法但非寫一丈高山一尺高樹一寸大馬一分大人也蓋山高盈丈樹宜數尺不宜盈丈馬大成寸人可幾分不可成寸云爾故讀古人書要揣情度理勿以詞害意方善取法此文人作畫界尺即前後遠近大小之法度也

論設色

山水用色變法不一要知山石陰陽天時明

晦參觀筆法墨法如何應赭應綠應墨水應白描隨時眼光靈變乃為生色執板不易便是死色矣如春景則陽處淡赭陰處草綠夏景則純綠純墨皆宜或綠中入墨亦見翠潤秋景赭中入墨設山面綠中入赭設山背冬景則以赭墨托陰陽留出白光以膠墨逼白為雪此四季尋常設色之法也至隨機應變或因皴新別或因景離奇又不可以尋常之

色設之

赭色設面草綠設背山石常用之法但其中所以然處人多不鮮其為何用赭為何用綠如春景陽處淡赭像山面新艸初生而日光映照仍見土色土色即赭色也故寫春景用淡赭必微加綠以取土上有草之意陰處用綠則是日光不到不見土色純見草色草色即綠色也如秋景陽處純赭赭中入墨以見

秋蒼陰處雖有踈草亦經霜黃故綠中入赭

草色將枯也曾中必明此意作畫方有生趣

大披麻皴與小披麻皴多是面赭背綠惟赭

與綠交搭之處每現兩色殊失自然必由深

赭而至淡赭由淡赭而至淡綠由澹綠而至

深綠兩色渾化不見痕蹟為妙其法當用濕

飽赭筆先向陽中之陽處重筆按下其筆將

渴即趁渴筆拖落陰處留綠地步然後以濕

飽綠筆逆陰中之陰處重筆托上至筆將渴

亦用渴筆接連赭色將見前之渴赭溷入後

之渴綠兩色交融綠中有赭赭中有綠且前

後渴筆合而為一則不渴矣若以飽筆用於

交搭處則兩相逼撞必不相入焉能渾化此

正是精微心法一筆不苟勿以設色為餘事

竟不講究

嘗觀黃子久真蹟寫馬牙皴橫豎倒插石壁

嶙峋先用墨水染出背面後加潤色一石全赭一石全綠一石全墨一石全藍而藍墨綠赭之外又有赭入綠綠入墨墨入赭赭入藍藍入墨互相魚色分別相間通幅嶙峋中層次顯然或豎或插片塊不紊甚覺蒼古王叔明畫雲頭皴用赭墨筆依墨皴筆加皴勻出背面俟乾然後以赭黃連面兼背一筆染過其赭黃之筆雖不分背面而赭墨先有

陰陽便不見板此法明淨蒼秀可愛况墨皴與赭皴筆筆玲瓏不為色掩予豈日覩叔明用色用筆而知耶但見叔明多是此體予初時臨摹屢不如法至今年近五十乃窮究深悟中試而得之故筆諸於書以待來學曹雲西寫牛毛皴多用水墨白描不加顏色蓋牛毛皴乾尖細幼筆筆鬆秀若加重色渲染則掩其筆意不如不設色為高也有時或

用赭墨尖筆如山皴紋層層加皴不復渲染  
作秋蒼景或用墨綠加皴作春晴景如此皴  
法玲瓏不為色掩亦覺精雅所謂法從心生  
學毋執泥若依常赭綠之法染之則皴之鬆  
秀變成板實矣

文衡山畫小披麻夾小斧劈皴多用赭墨染  
山背用草綠染山頂上綠下赭隨山石分間  
處順筆染之又不是板執背面逐層分間是

亦一體

凡畫大青綠用於生紙最難每見舊畫其青  
綠化如油痕殊失畫意皆因石青石綠粗則  
豔幼則澹人多喜其艷而忘其粗况陽處石  
綠陰處艸綠其草綠原是靛入藤黃相和成  
色藤黃味酸石綠質銅銅見酸則膩石粗則  
易脫久而綠脫徒留膩痕故生紙作大青綠  
必須研極細幼方無此弊

論點苔

山水畫成設色後則點苔之法最要講究前人  
有云點苔原為蓋掩皴法之慢亂既無慢  
亂又何須挖肉做瘡此以點苔為不宜矣又  
有云山石點苔如美女插花女雖美而無花  
襯豔終為失色此以點苔為必須矣兩說皆  
是亦皆不是此各執一偏之見不可以概論  
成法也夫畫山水守法固嚴變法須活要胸

羅萬象渾涵天地造化之機故或簡或繁或  
濃或淡得心應手隨法生機時作筆簡墨淡  
山石明淨佈景踈曠雖欲多皴一筆尚且不  
可而況點苔乎如美女之淡妝素服自見幽  
嫻豈可以無花失色而論之哉時作筆繁墨  
厚佈景幽深山石重疊必於輪廓分間處層  
層加苔點綴庶不混亂而山脊接連處亦須  
點出氣脈一起一伏勢若遊龍雖千點萬點

不嫌為多豈以蓋掩皴法慢亂而論之哉  
苔固有宜點有不宜點者還有應點在未着  
色之先有應點在已着色之後如寫北苑披  
麻法筆墨之蹟交融淋漓渾化要點與皴兩  
相和會則點苔應在未着色之先若着色後  
則紙為色水膠結墨不能入而前之皴與後  
之點格不相食矣如寫子久馬牙法剛勁老  
蒼着色後乃加濃墨點苔以取醒凸若點於

未着色之先則墨滲紙背反見平勻殊不醒  
目其餘斧劈亂柴荷葉凡蒼勁要醒凸者點  
苔宜着色之後如雨點芝麻鬼皮牛毛折帶  
雲頭解索凡秀潤要渾化者點苔宜未色之  
先然此特為寫生紙而言至寫礬紙礬絹又  
不在此論  
點苔之法其意或作石上蘚苔或作坡間蔓  
草或作樹中薜蘿或作山頂小樹槩其名曰

點苔不必泥為何物故其圓點橫點尖點禿  
點焦點溼點濃點淡點攢聚點跳踢點皆從  
山石中皴法生來又從樹葉中點法化出是  
幅應點之苔不能混用於別幅夫如是庶幾  
臻乎道矣

論遠山

凡畫皴山之外應有遠山遠山無皴或墨或  
藍或赭用色洗染或於山凹處閃露半面或

於山脚外突出全體其尖峯圓巒照應皴山  
形勢遠近皆同一脉若水上遠山要見山脚  
與水分間一筆濃後化淡以接頂氣而山頂  
一筆更濃亦化淡洗落照應山脚其中間必  
空淡以留雲影方得靈動

如一幅皴山形勢宜層層疊遠山以收遠景者  
則用墨水墨赭墨藍層層分染初一層畧濃  
最後一層更淡愈遠愈香天地自然一定不

易之理予少年讀芥子園畫傳云遠山愈遠者得雲氣愈深故色愈重此一重字於心不能無惑後遊山觀海歷覽遠景每留心分別遠山為真畫譜所見皆是愈遠愈杳從未見山遠而色反重也蓋近山無雲遮蔽故皴皴畢露而見綠色綠色乃山草本色也雲氣色白白色愈深則山色愈淺故近山深綠由深綠至於淺綠而遠山則白雲色深綠為白掩故

綠變藍由深藍而至淺藍由淺藍而至不見藍豈不是愈遠愈杳乎重字改作淡字乃妥凡畫成加遠山世人往往忽畧以為末外工夫多不經意不知最關緊要常見山水畫成通幅皆妥惟遠山失宜反為破綻即不入賞豈可慢不講究哉夫皴山之後加遠山誰人不曉若失位置即遠山之後有皴山矣如一幅佈局這一邊寫崇山峻嶺層疊而上那一

邊空曠跌低作平遠景一高一低甚為合法其峻嶺上加遠山無所不宜但平遠低處要向這邊峻嶺上後層嶺脚應在低下某處計度嶺脚後一位乃加遠山方合畫中界尺也若不明此界尺則那邊遠山實在這邊嶺脚之前這邊峻嶺皆在那邊遠山之後樹石雖佳亦無可救藥世人犯此不少學者尤宜深究焉

論題款

唐宋之畫間有書款多有不書款者但於石隙間用小名印而已自元以後書款始行或畫上題詩詩後誌跋如趙松雪黃子久王叔明倪雲林俞紫芝吳仲圭柯敬仲鄧善三等無不誌款畱題并記年月為某人所畫則題上款於元始見迨沈石田文衡山唐子畏徐青藤陳白陽董思白輩行款詩歌清竒灑落

更助畫趣惟近世鄙俚匠習固宜以沒字碑  
為是即少年畫學未成或畫頗得意味而書  
法不佳亦當寫一名號足矣不必字多翻成  
不美每有畫雖佳而款失宜者儼然白玉之  
瑕終非全璧在市井粗率之人不足與論或  
文士所題亦有多不合位置有畫細幼而款  
字過大者有畫雄壯而款字太細者有作意  
筆畫而款字端楷者有畫向面家宜留空曠

以見精神而乃款字逼壓者或有抄錄舊句  
或自長吟一於貪多書傷畫局者此皆未明  
題款之法耳不知一幅畫自有一幅應款之  
處一定不移如空天書空壁立題壁人皆知  
之然書空之字每行伸縮應長應短須看畫  
頂之或高或低從高從畫外又離開一路空  
白為畫靈光通氣霸光之外方為題款之處  
斷不可平齊四方刻板窒礙如寫峭壁參天

古松挺立畫偏一邊留空一邊則在一邊空處直書長行以助畫勢如平沙遠蕪平水橫山則平款橫題如雁排天又不可以參差論矣至山石蒼勁宜款勁書林木秀致當題秀字意筆用草工筆用楷此又在畫瀟精通書法純熟者方能作此若非天資超羣不能勉強學得也

論圖章

畫成題款矣蓋用圖章豈不講究哉圖章中文字要摹仿秦漢篆隸刀法不可刻後時俗派固當講究然不在此論此但論用之得宜耳每見畫用圖章不合所宜即為全幅破綻或應大用小應小用大或當長印方當高印低皆為失宜凡題款字如是大即當用如是大之圖章儼然添多一字之意畫幼用細篆畫蒼用古印故名家用畫必多作圖章大小圓

長自然石急就章無所不備以便因畫擇配也題款時即先預留圖章位置圖章當補題款之不足一氣貫串不得題款字了字圖章了圖章圖章之顧款猶款之顧畫氣脉相通如款字未足則用圖章贅脚以續之如款字已完則用圖章附旁以襯之如一方合式只用一方不以為寡如用一未足則宜再至三亦不為多更有畫大軸潑墨淋漓一筆盈尺山

石分合不過幾筆遂成巨幅氣雄力厚則款當大字以配之然餘紙無多大字款不能容不得不題字畧小以避畫位當此之際用小印則與畫相離用大印則與款相背故用小如字大者先蓋一方以接款字餘韻後用大方續連以應畫筆氣勢所謂觸景生情因時權宜不能執泥至印号當印在畫角之首斷不是題款詩跋字之首也蓋全幅以畫為主

盡不思之



九曜聚賢堂刊

山石皴  
濃譜



小斧劈石法例兼用筆尖力  
与鬼皮其麻形像異同而尖  
皴法也唐宋諸家多作此體  
李思訓喜寫之每以青綠  
金碧更覺秀麗



小斧劈山法



山石譜

夢幻居

大披簾石法  
 長筆圓運  
 濕墨淋漓  
 愈自壯苑  
 後人間  
 保作之  
 玉法  
 浙八大  
 山人多  
 寫此但  
 筆過放  
 少謹嚴祇可  
 遺興未可為法



大披簾石法



山石譜

夢幻居

解索石法与大披麻同此筆意  
前卷編法已晰茲不復贅



解索山法



亂柴石法  
 橫豎倒插皆不  
 離柴枝亂堆亂疊  
 之意效海中之洋  
 言矣宜直墨建筆  
 寫之再加乾擦後以赭墨  
 染背淡赭着色面為秋石如露  
 白外以墨水漬空作雪山若用濕筆  
 寫絹上濃墨襯陰染青綠繪草及景亦可



亂柴石法



山石譜

夢幻居

大斧劈山法



大斧劈石法  
 始于李昭道  
 以小斧劈皆用  
 側筆小斧劈用  
 筆嘴力尖細而工  
 緻大斧劈用筆身  
 力勁道而雄壯所以小孝  
 將軍祝父而末及故定此也



小披茶石法  
 先起之廓後  
 加皴與天披麻  
 連廓帶皴寫法  
 石用小披麻扇用  
 細筆畫墨法譜乃  
 是去筆進墨似字和  
 反不知凡畫筆之粗幼  
 是遍筆墨之進退是遍  
 墨披麻皴分大小以起廓  
 不起廓遍能遍筆大小也



小披茶石法



山石譜

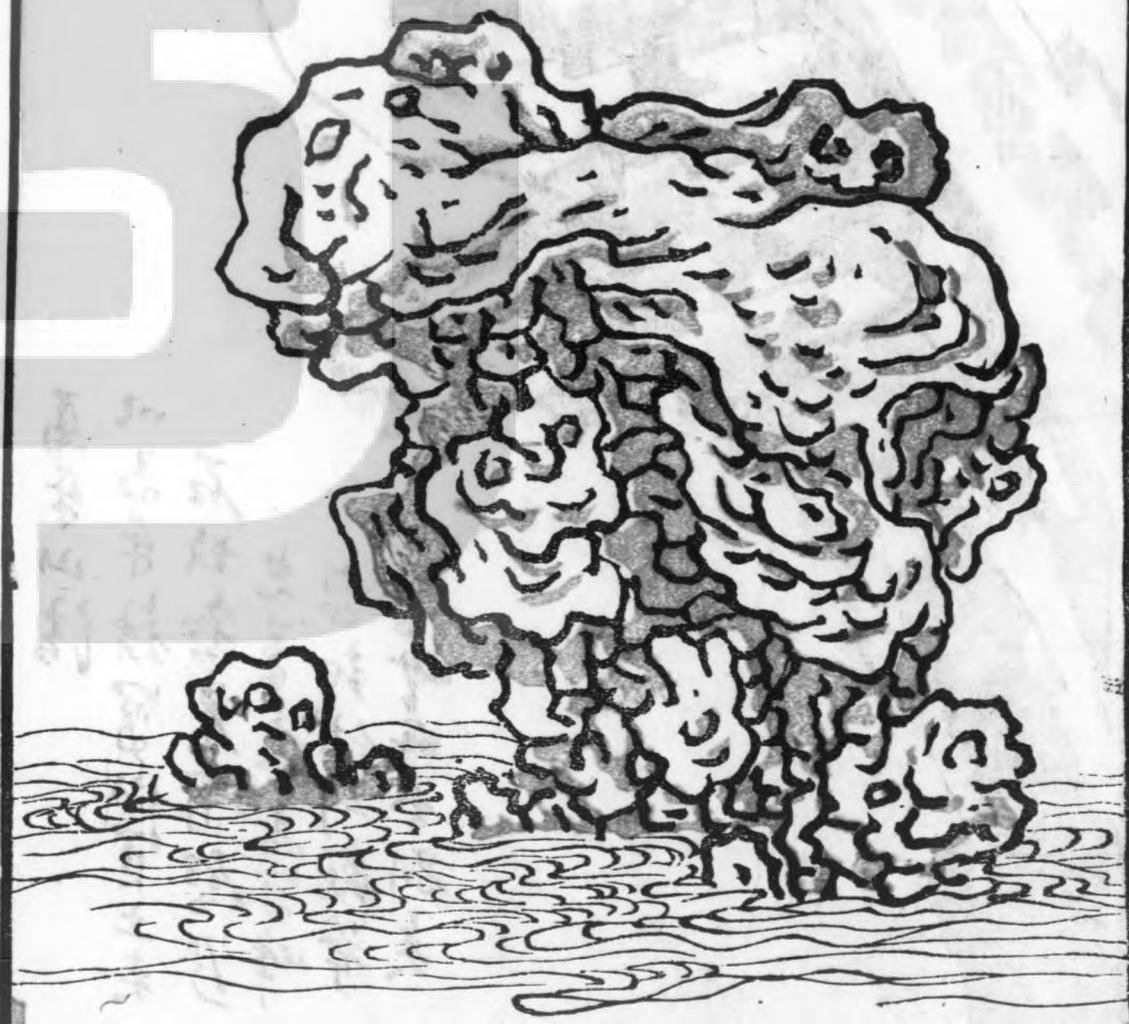
馬牙石法  
 用筆寫岩層大同小異  
 但岩層紋稍長馬牙紋  
 異短岩層石中有土形多又交  
 態馬牙石壁世土形多方角



馬牙山法  
 以馬牙紋寫山壁土夾  
 石紋如崖峭壁乃  
 見筆意若寫峰  
 忘記伏則類岩  
 層世所分別矣



粘膠石法  
 此譜板寫筆  
 玲瓏以見筆  
 意以何起從  
 何收旋轉接  
 續出毛不  
 素學者  
 乃得法  
 簡而明  
 畫時則  
 宜層層  
 染陰托  
 陽以顯出  
 凹凸背面

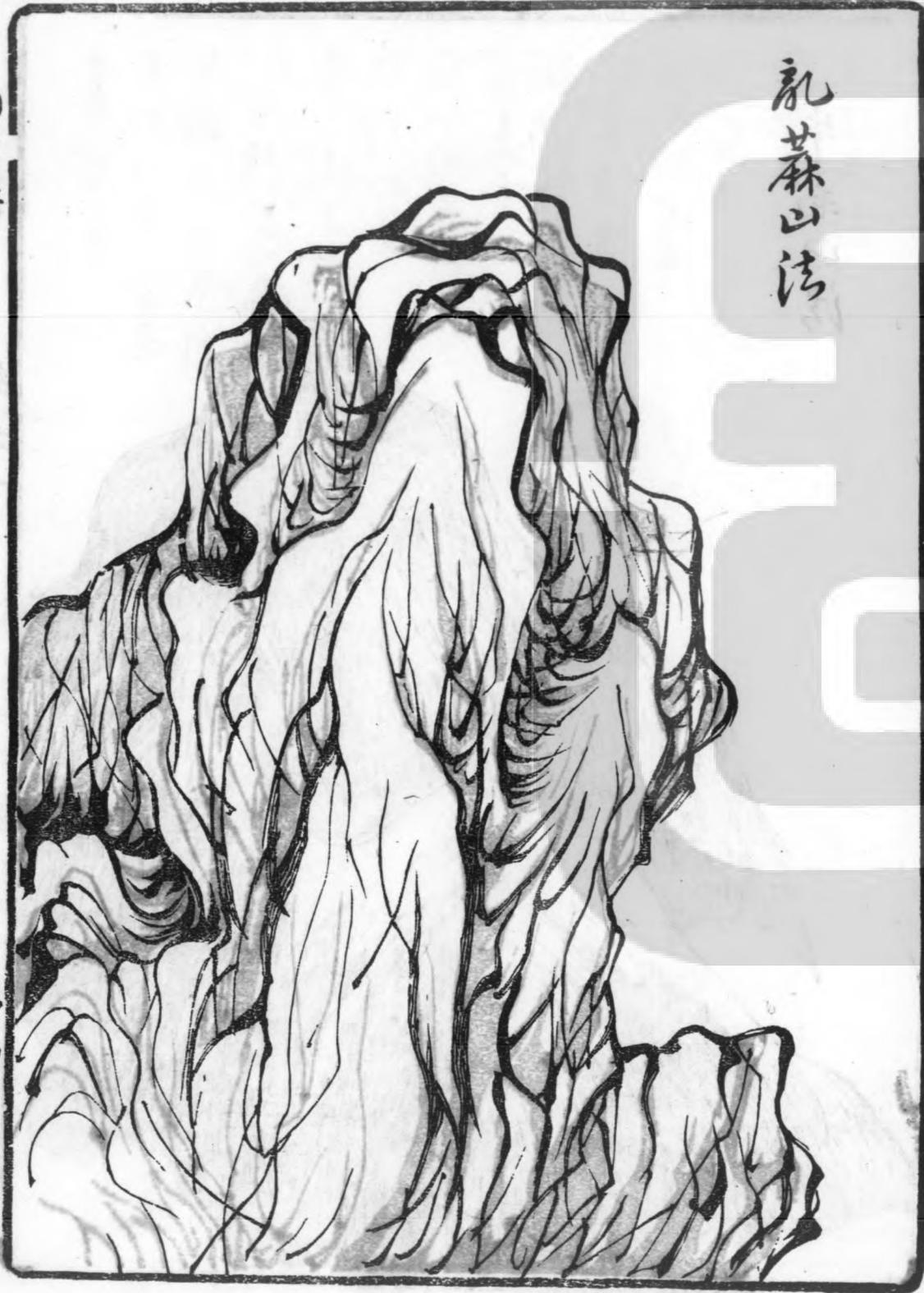


粘膠石法



山石譜

夢幻居

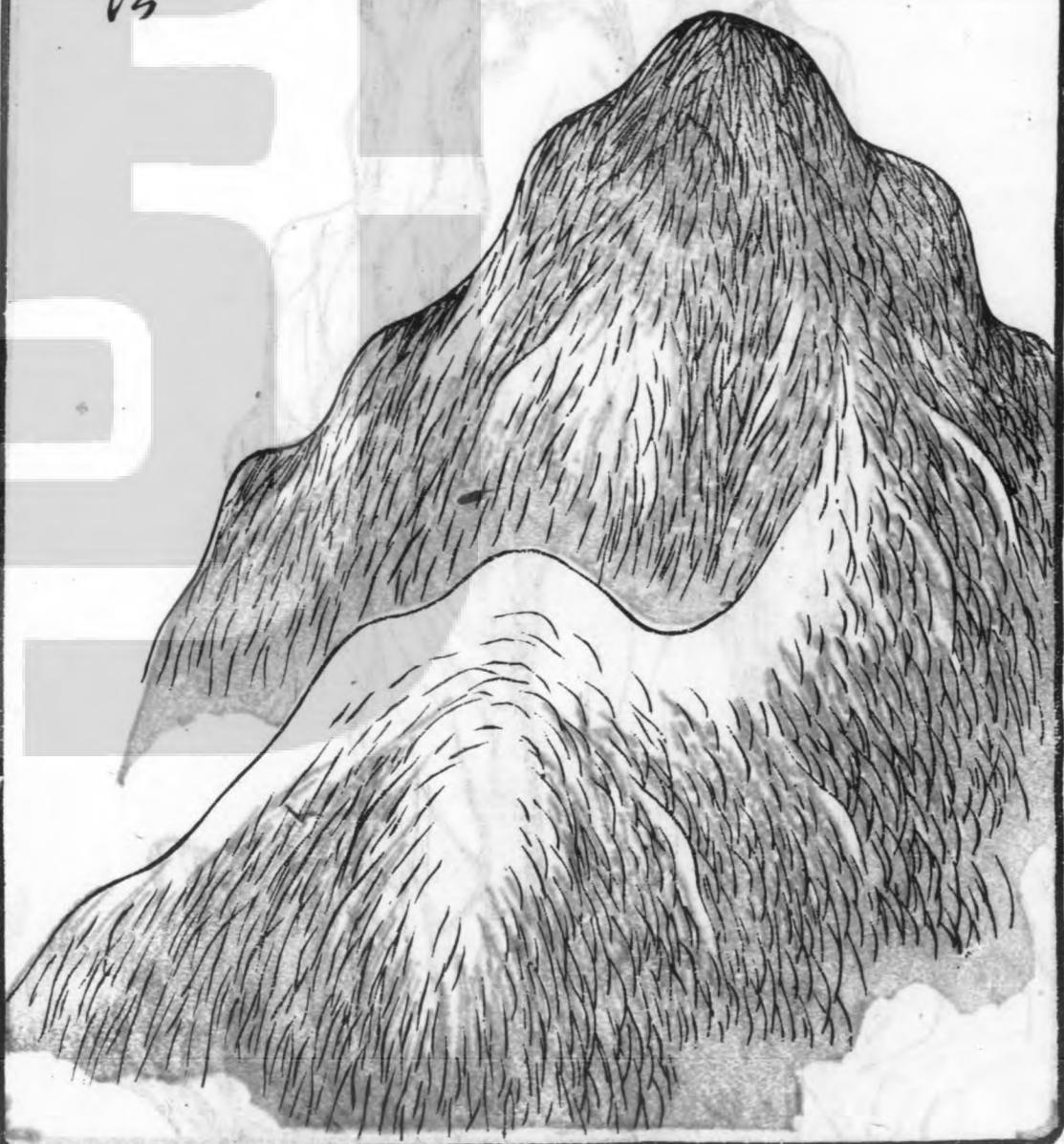


亂麻山法

亂麻石法  
 用筆畫法不  
 泥成法其陰  
 陽向背紋理  
 井然亂而  
 不亂終不  
 泥成法完  
 竟非離字  
 法是而  
 得法



牛毛山法



牛毛石法  
寫牛毛紋最忌  
穽弱更忌實  
板必須先用  
淡墨皴起  
次加濃墨  
墨愈多愈  
後以濕筆  
於陰凹處  
層層潤之疎  
而不弱密而  
不板庶而合法  
王味明曹雪西  
多寫之



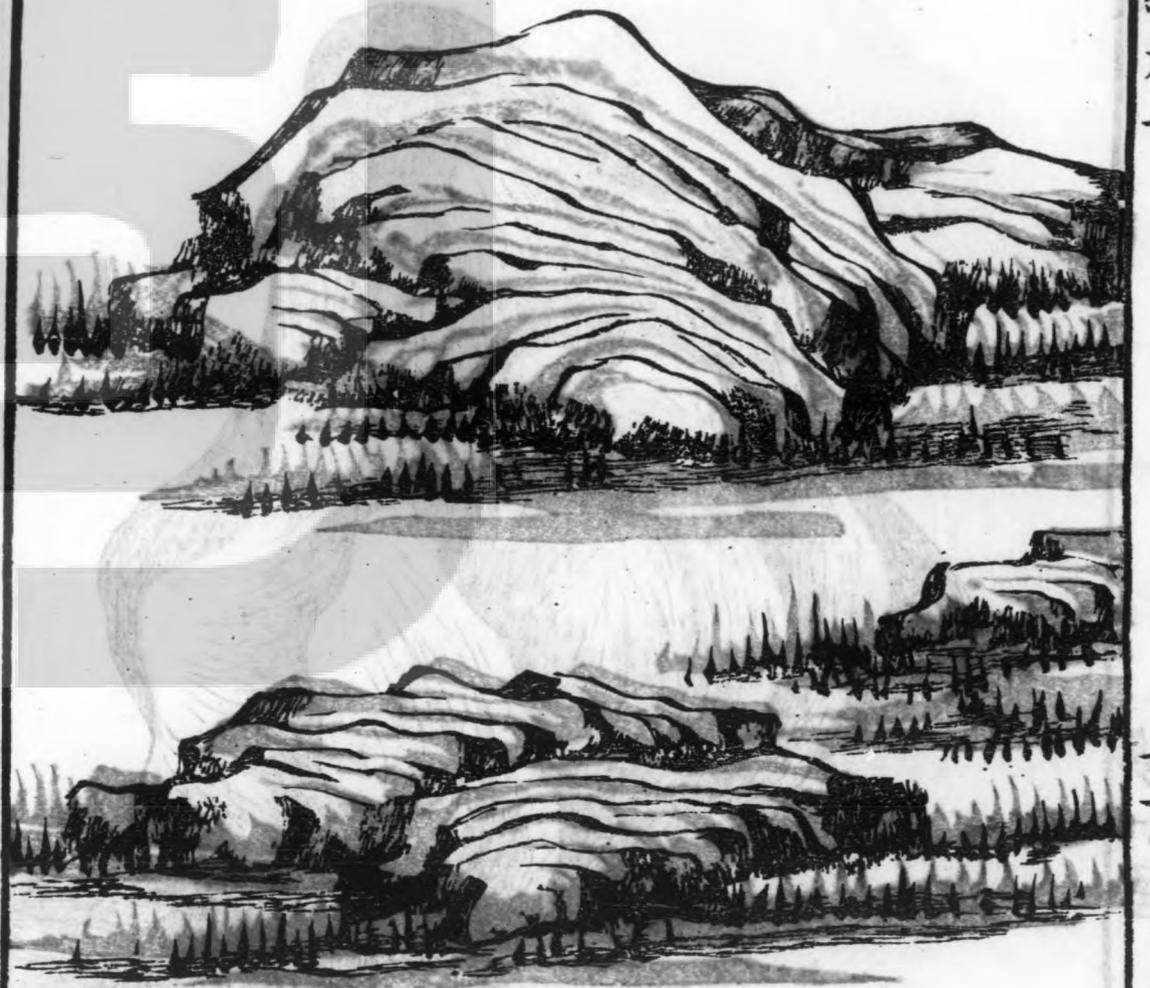
山石譜

夢幻居

折帶山法



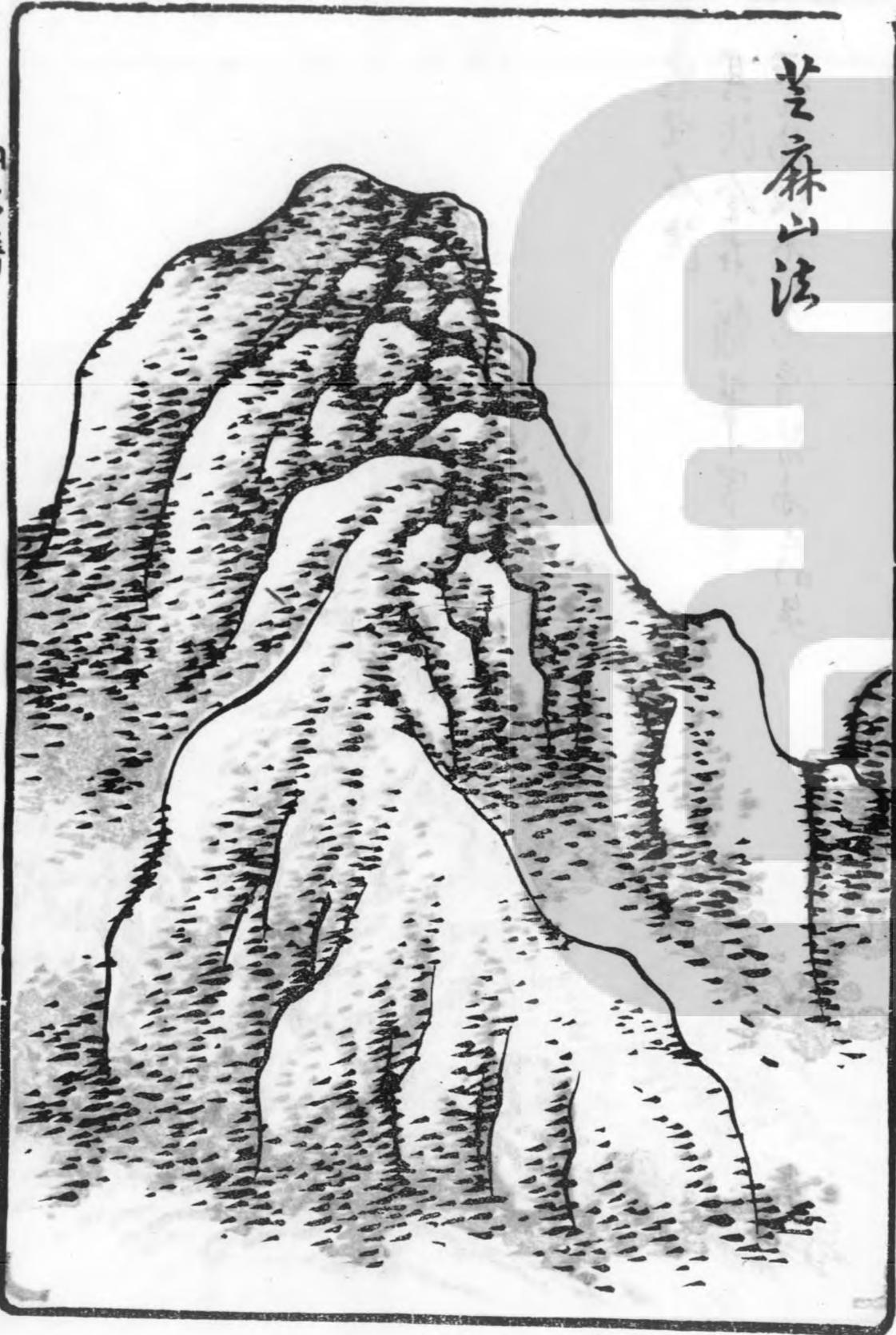
折帶石法  
 用筆多披  
 兼因但  
 披麻石  
 形多圓  
 而尖抄  
 帶石  
 形每方  
 而平  
 如衣帶  
 橫束折  
 摺之狀



其麻石法  
 其麻點與小米兩點  
 同寫法但兩點大小兼  
 用其麻則小點多又大  
 點少乃不失其名為其  
 其如些諸點散而疎者取易  
 雕身不可執泥此為一定之法

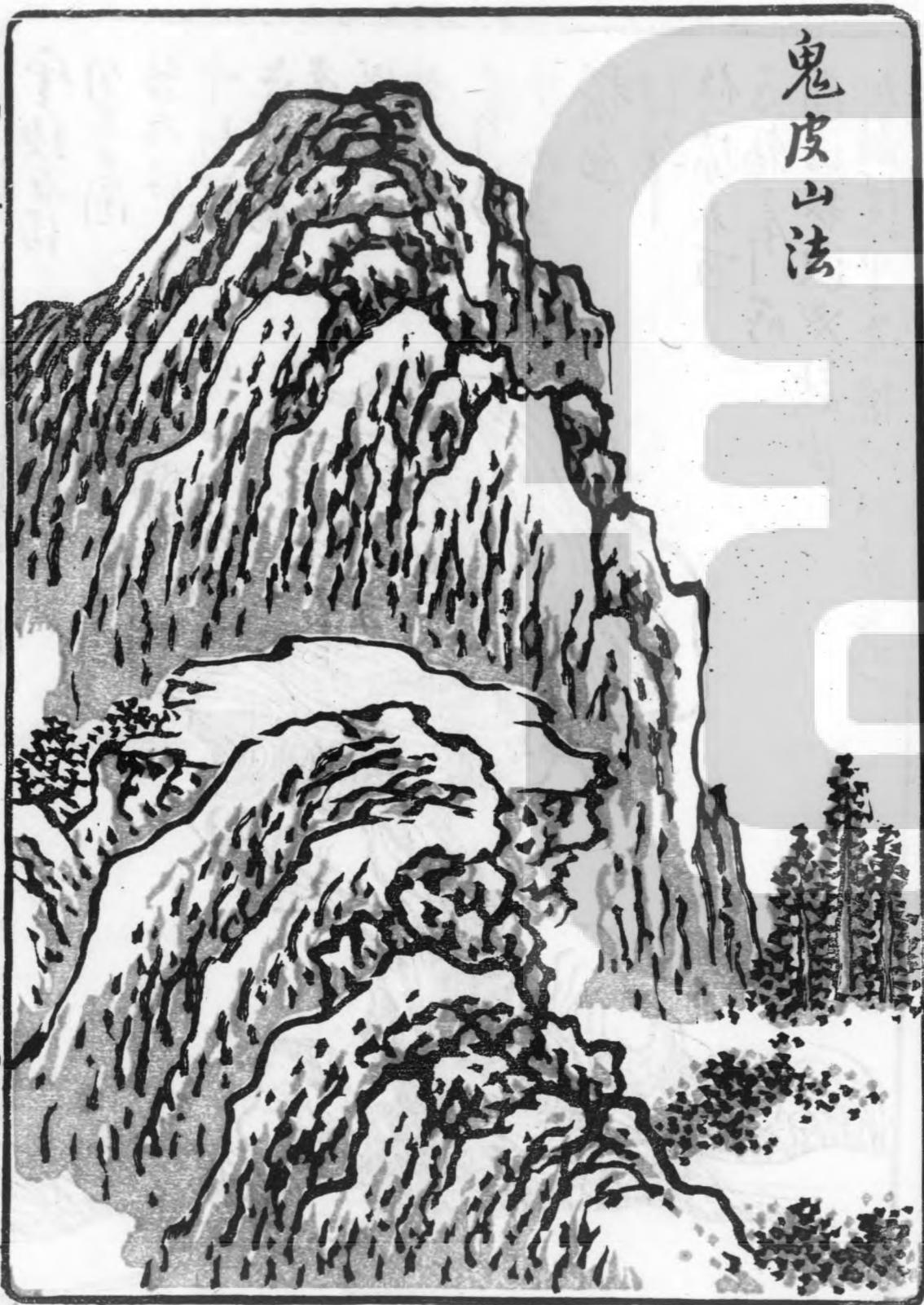


其麻山法



山石譜

夢幻居



鬼皮山法

鬼皮石法  
 其法全在顫筆一寫出  
 石之縝紋不可光滑若編已明矣





雲頭山法

雲頭石法  
用墨圓  
轉如浮  
雲新捲  
雲態靡  
半必淡  
從內寫  
出外破  
廓轉  
背由背  
撥面  
隨筆  
修揚不可  
為輪廓所  
圍法秘訣也破後  
加皴濃墨焦擦以取鬆秀



礮石頭石法  
 其形多積方意  
 在後角奇別如  
 礮石崩破裂紋畢  
 露用筆中峰用墨澀  
 染着色宜去青綠全  
 碧反覺秀麗



礮石頭山法



山石譜

夢幻居

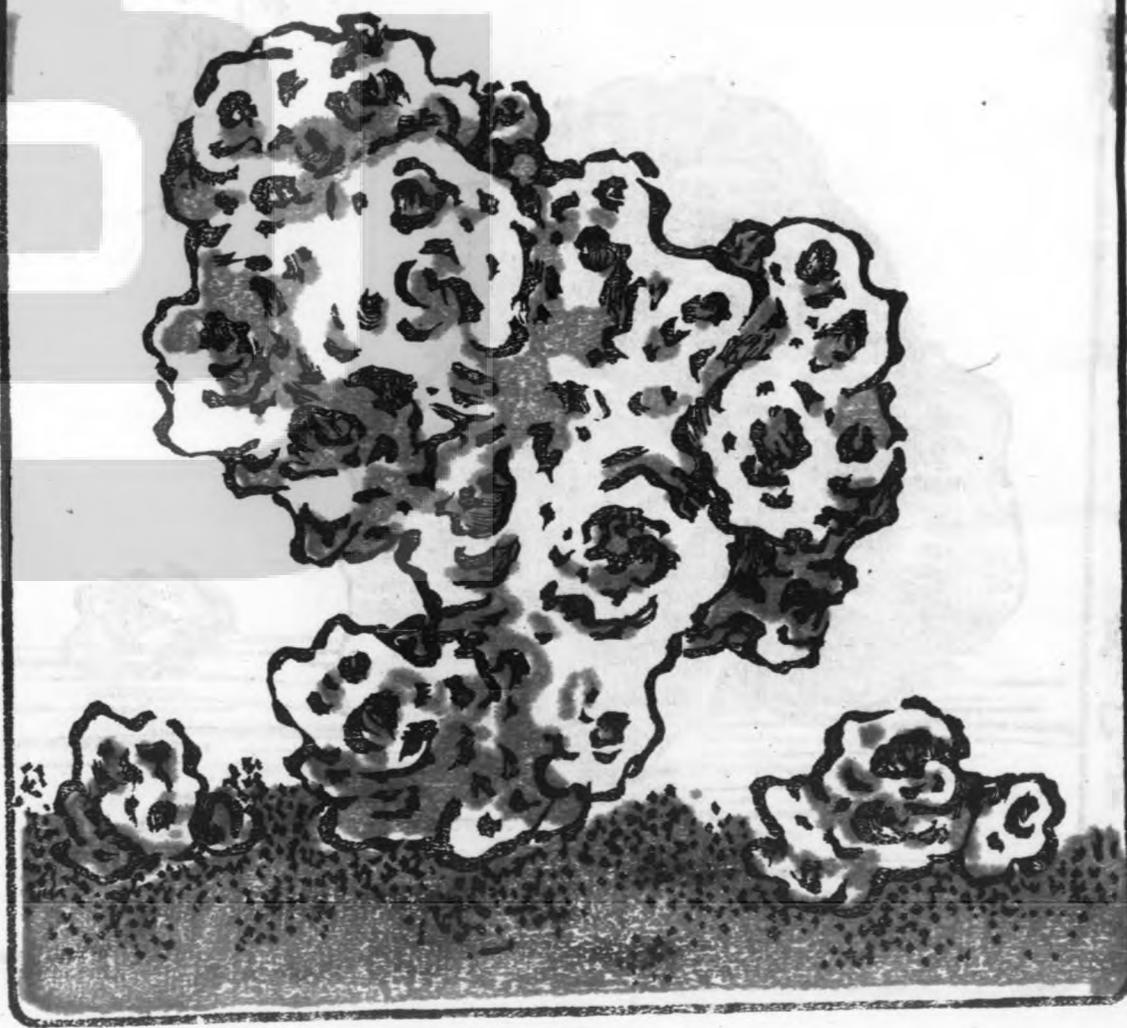


雨點山法  
 項濃墨脚法  
 畧以分高底後  
 用水墨通暢宜  
 染塵世散慢而收



雨點石法  
 此与苴麻點法同意惟苴麻  
 点细雨點之大为分別耳  
 米家父子專寫之  
 後世法为米点收  
 又以来元季为大  
 米友仁为小米  
 大小米法相同  
 一放而意一謹  
 而稍乙然小米  
 点不至小如苴  
 苴麻也

彈渴石法  
 用側筆旋轉  
 取勢如水之  
 旋流迴瀾滾  
 泡印海濱  
 鹹結之水泡  
 石也胸中  
 先出此意  
 然後隨  
 筆所至  
 自有變化  
 莫測之物矣



彈渴石法



山石譜

夢幻居



荷葉石法  
 用筆從上而下  
 如反葉背及背背帶  
 筋下垂之意寫法  
 多氣柴同似乾柴  
 筆多交錯而動直  
 荷葉筆之法整而修  
 揚和柔有重下而向上  
 荷葉只見下垂而已以此辨之

荷葉山法



十六家山石皴法分晰譜之矣然亦  
不過名實一體以為成式而已其間被  
筆分明頭露不加繁筆襯貼者雖少  
即雜之物乃為學者下手工夫不得不用  
板法明白辨別之俟胸中既有成式然  
後從板法中靈運變化活生活活法  
隨其所至或似不似之間各臻神妙後  
於三家皴法寫到純熟兼兩家寫法

如披麻善解索馬牙兼斧劈之類  
所謂神而明之存字其人不可以予  
譜為一定之法也況揮灑枯澀與刻  
刷梨杵其有筆澹墨法更有大相懸  
絕學者毋執此譜為學之譜者莫指  
此譜誦讀之斯深歷矣況披麻有大披  
麻小披麻斧劈有大斧劈小斧劈兩  
點有大米小米之分法字不能枚舉茲

則繁就簡，心目不紊。學者必一隅而以一隅及則，謬式之外，自見有人之心。靈敏矣，仍於前論細索考究之。

庚午中秋，法於粵考山麓，夢音園中，夢幻居 紀常



新出 益日



寫樹起筆法



平垂枝法宜以幹其著疎空法意示



此法宜於平枝法中用之

兒尾不見頭樹法  
崇山峻嶺皆兒尾  
高也



樹譜

夢幻居

樹譜



奕葉樹法如紅點  
作荔枝古以雅觀

夢幻居

又卷一



見勝不見頂樹法古洞深  
岩骨豈不盡之意

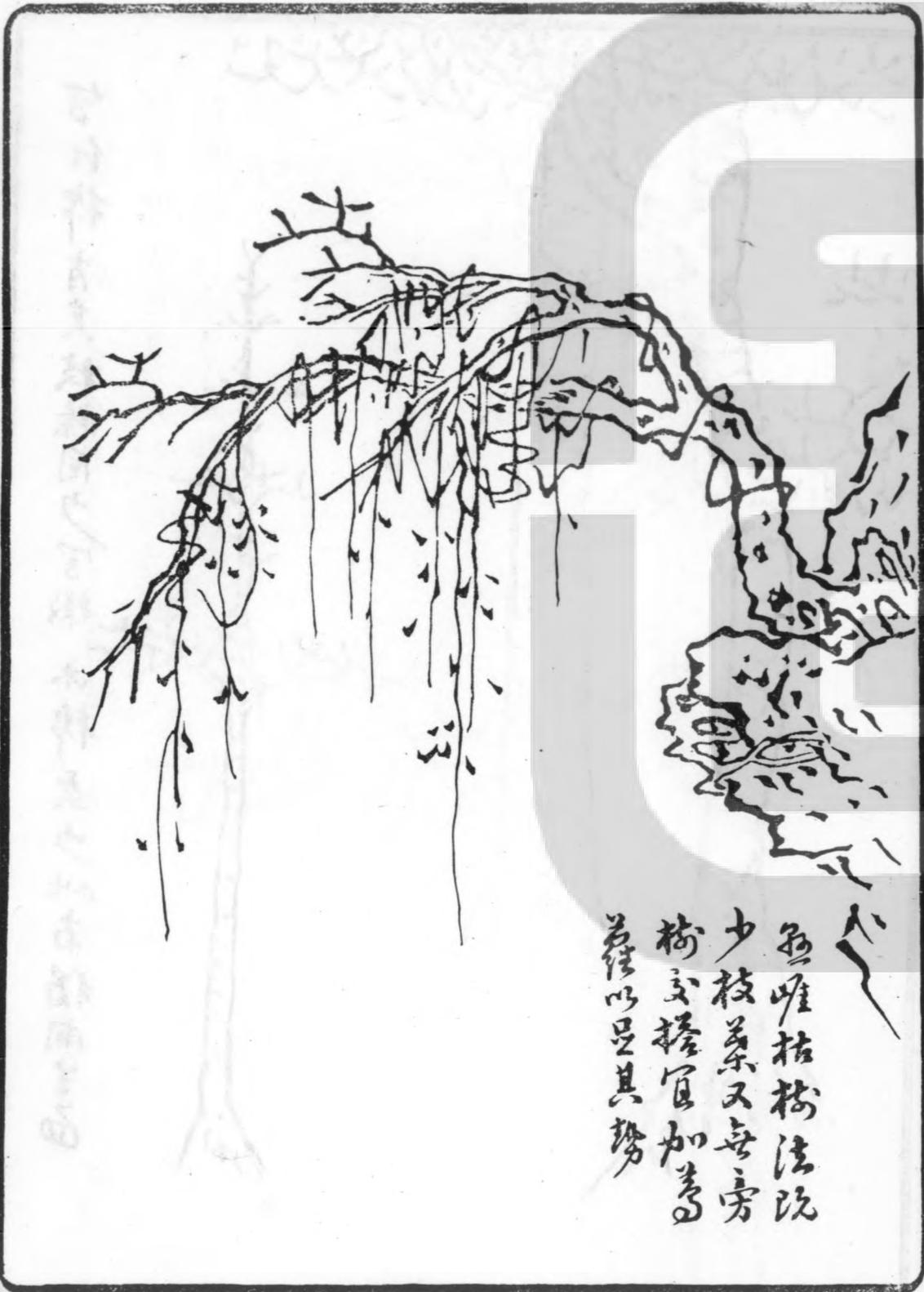
二



楊柳樹法



高頂半截雜樹法  
宜於山麓亦宜于水濱



懸崖雜樹法  
 招三字上  
 枝葉重下別  
 神意忽於  
 下矣畫中  
 眉目尚從  
 下  
 作示



懸崖雜樹法  
 招三字上  
 枝葉重下別  
 神意忽於  
 下矣畫中  
 眉目尚從  
 下  
 作示

寫紅棉有真枝條同少寫嫩木棉及少此有獨南生面



紅棉靜時之象故北地所宜  
惟南於南方其枝條雖柔而  
形勢古勁不甘為林下木必高出凡樹之上也者加殊豈作花



寫竹須寫其情不佳板寫个字而已  
左顧右盼得其神氣乃得靈動



竹林茂密而濃淡分明寫出層  
次乃見深意如一律墨色平均不分  
遠近則雖千竿萬叢亦同竹筍而  
已殊覺神拙也



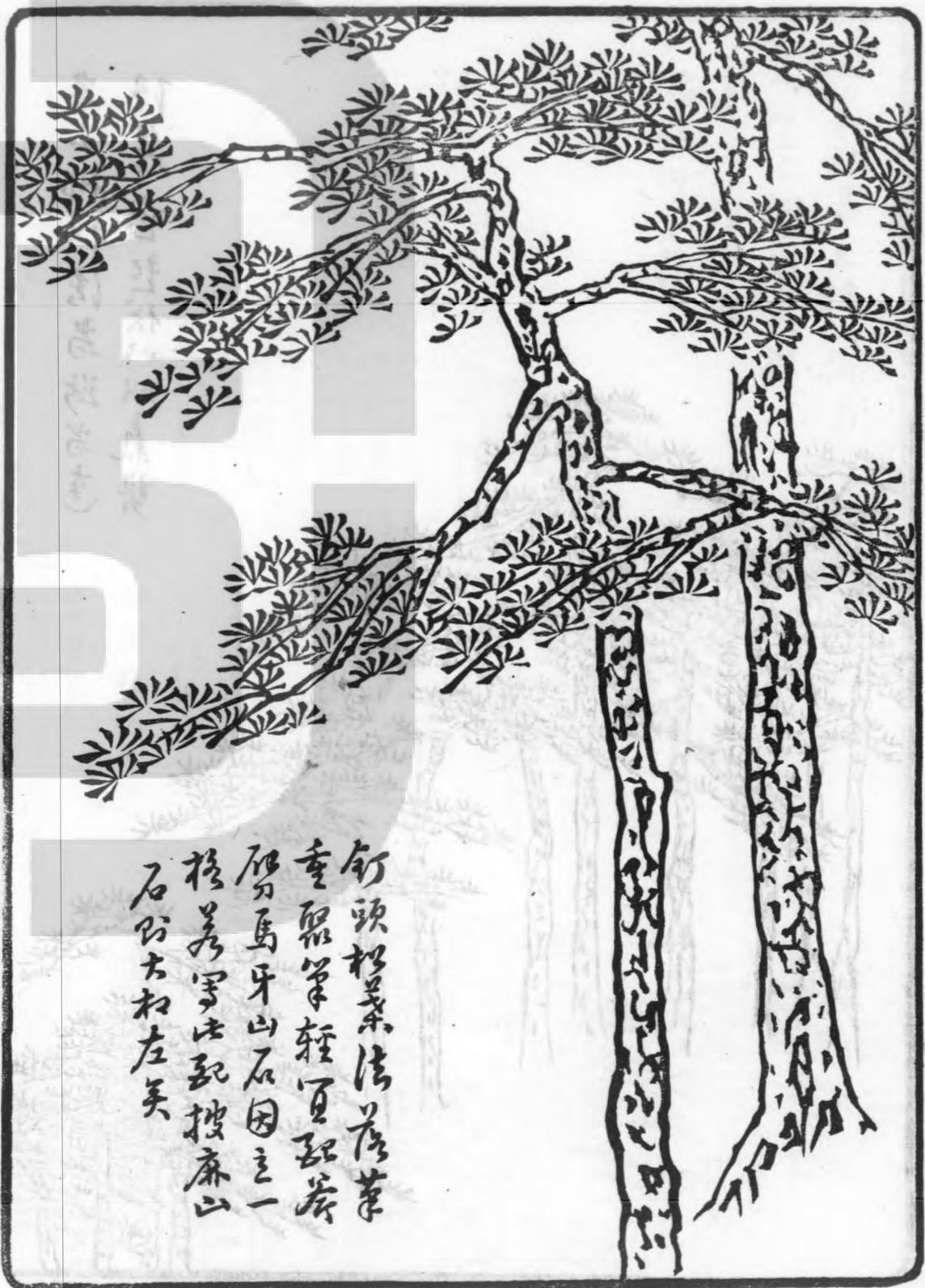
寫松林最忌株之排勻  
如壁木柵一般其株  
多且差疎密  
枝俯仰不搭



或  
低隨山婉轉  
而作死板方  
寸生氣

半山柳松法尚新尚率  
隨岸密起伏以取氣勢

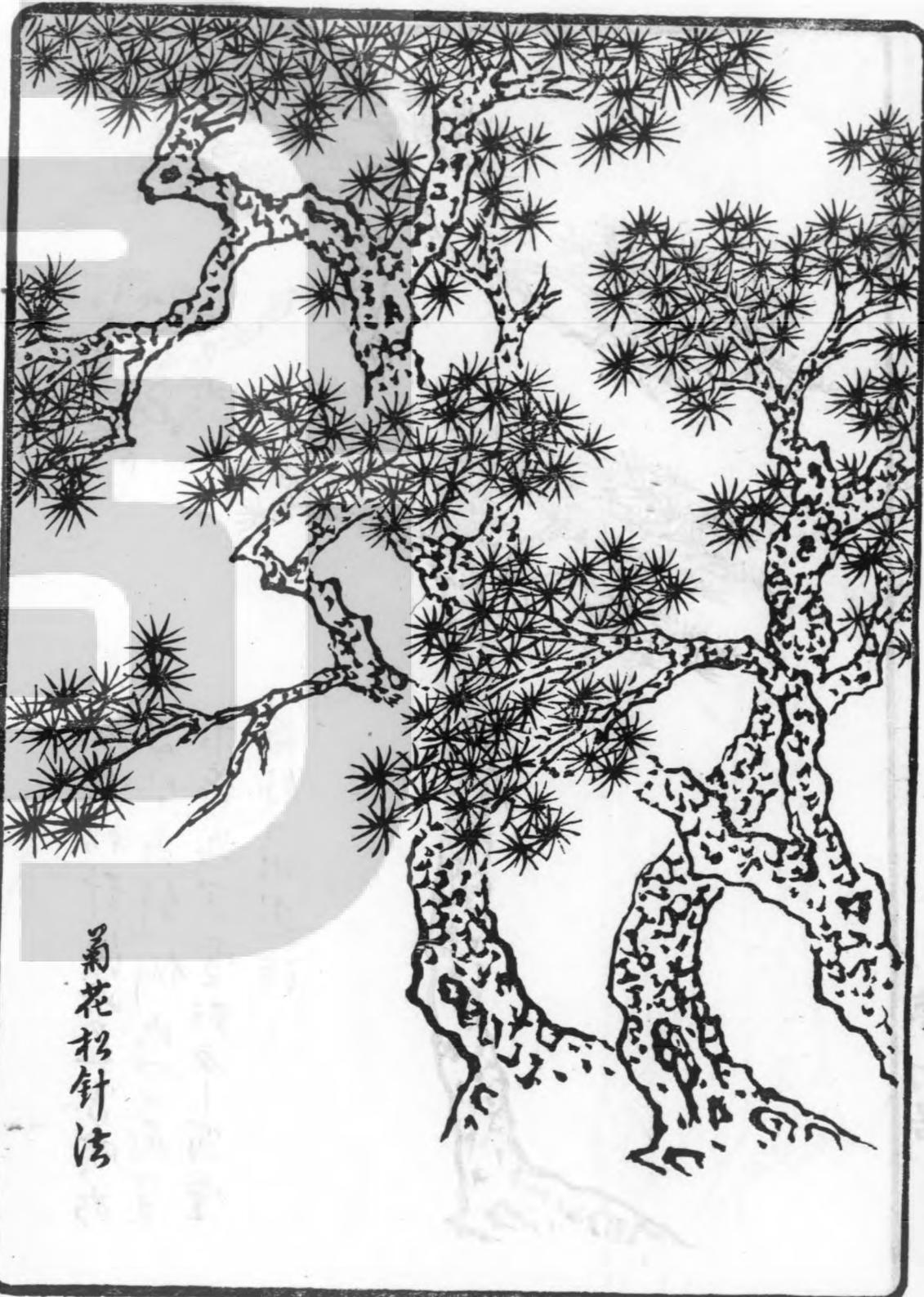




釘頭松葉法  
 重疊筆輕宜  
 厚馬牙山石  
 因之一  
 松葉寫法  
 披麻山  
 石印大相左矣

半邊松針法  
 此是寫晴如  
 寫風南斜側  
 如寫雨宜  
 下垂如寫雪  
 則中留空  
 白外以水墨淡





菊花松針法

嫩松法古人罕寫之予遊山每觸意於此因物  
 寫取未嘗不可而法不必執泥古人說無違  
 不致作故常以韶秀筆力寫  
 嫩松配牛毛中  
 頭山石被法  
 甚相宜



後法月子尚不斥  
為生造力

用破筆寫芭蕉  
起島平斧斫刀  
石不見粗鹵  
尤為合法



樹譜



工筆芭蕉配工筆人物如相宜如起山水則所  
穢雜樹巖石榜梁亭宇俱工筆勾勒庶無生法

夢幻居

細嫩葉法亦宜工致山石配之



蟹爪樹法配為葉嫩山石最為相宜寫冬則淡白寫秋  
 則點紅寫春則加嫩綠占墨  
 筆和畫上之夏亦葉茂  
 不宜免枝



樹譜

夢幻居



双勾椶樹法宜之葉以石製之

葵樹別名所生性身東國州有之其葉身可為扇葉尾可為簾  
 為毡為墊為帚隨制隨

長年七年高碩千百載亦不凋枯

相同壽也

仙人常結

居葵井以

借葵樹幹能柱織葵  
葉板作

塲編葵葉之  
老在作瓦古有

遠趣  
子國  
州人也

長以是園受德為  
 種惜別者以知人罕  
 見之恐難免怪不異之耳





双勾梧桐法



意筆梧桐  
可作山水  
宜配寫意  
人物

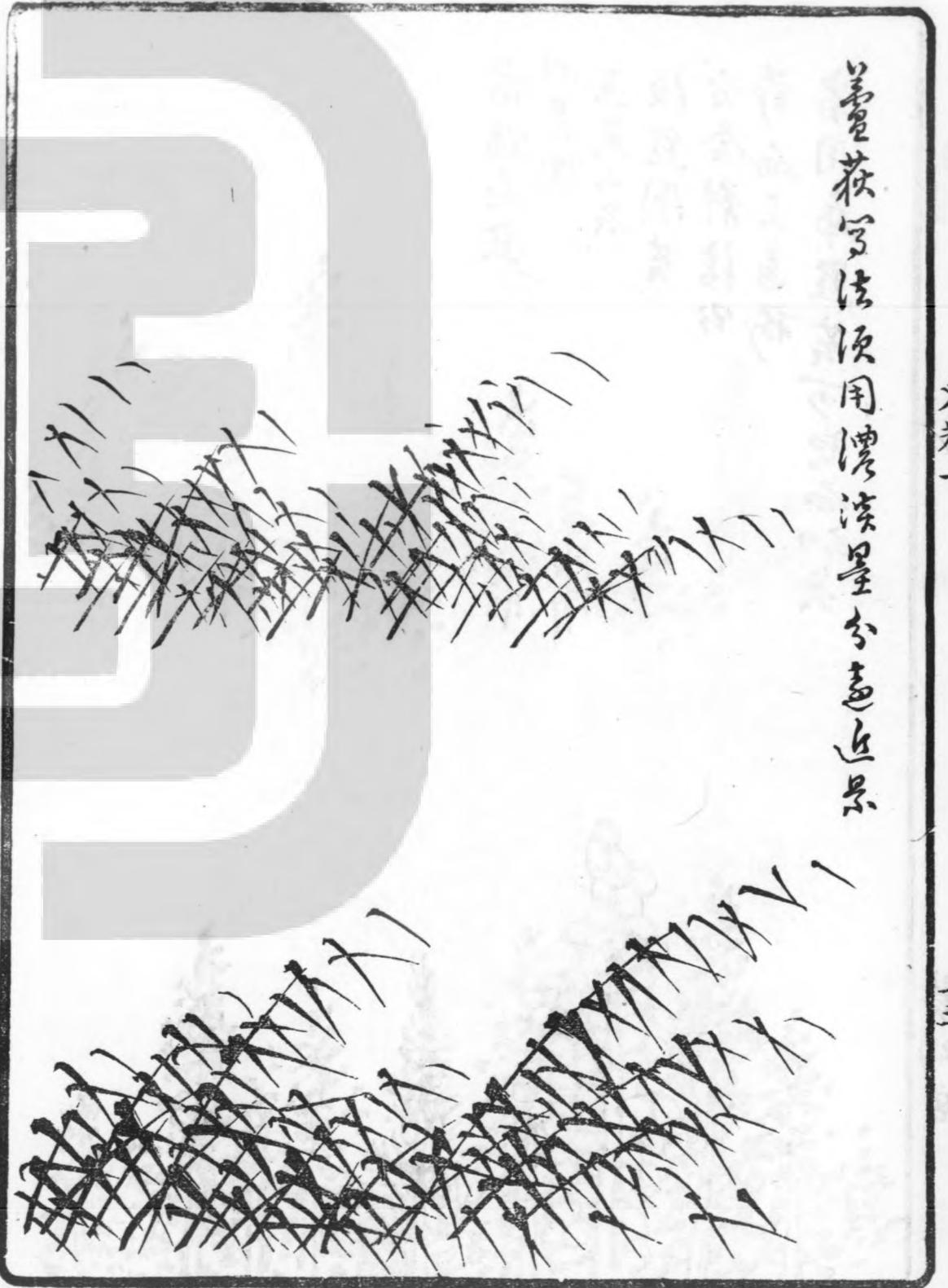
畫樹不見橫枝但寫其形貌  
而已宜寫遠景不宜參入近樹



前幅扁點  
此是圓  
且其山石  
須點圓若  
方合體法也  
前幅扁點樹  
當用扁點若可相而和矣



畫花寫法須用濃淡墨分遠近景



點字一

點混大

點混小

點花梅

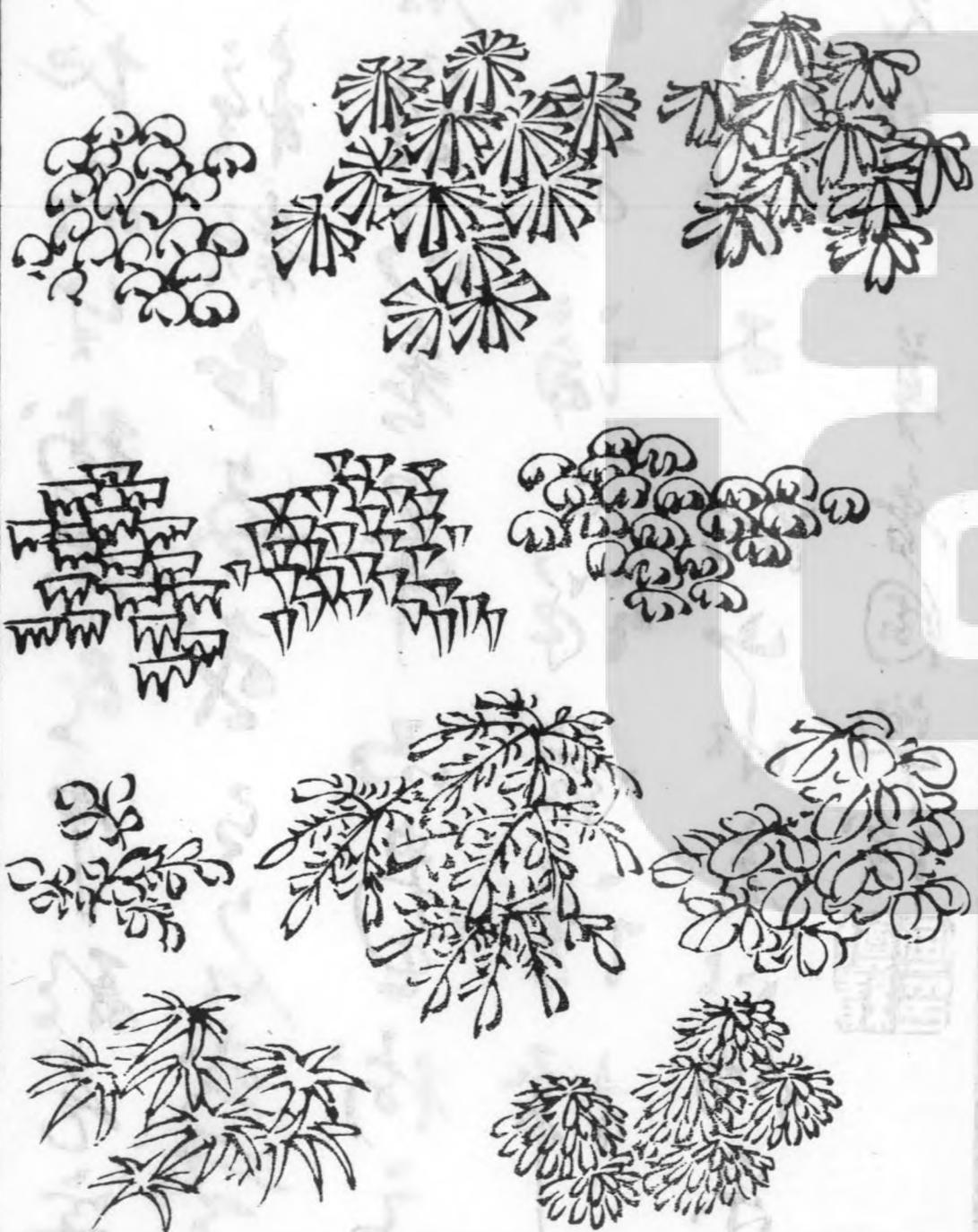
點葉垂

點草例

點樹胡

點聚攢

雙白夾葉法



點字介

點花菊

點字介



梅點與山石筆法  
相宜隨點用之  
不必混否何梅也

介字間

點葉夾

乃地所生樹木及中於危交  
 此種類也或或曰石或或  
 名雖以香岸而中樹之  
 法亦所論之詳若諸種  
 其種式可配山水者以備采  
 覽耳

善音園叟談



