

萬有文庫


第一卷一千零一號

王雲五主編

中國畫學淺說

諸宗元著

商務印書館發行



中國畫學淺說

諸宗元著

百科小叢書

例言

(一)畫爲藝術之一，我國發明最早，晉唐名迹，至今猶傳。畫法變遷，實有歷史性質，尤宜研討，今著彙說，編錄小冊，詠取實用，以便於講習也。

(二)古人論畫，或總論，或專論，或有偏於鑒賞家者，故抉擇所論，成書不易，然自信無欺，世炫俗之言，則編者之本旨。

(三)既謂淺說，則不能涉入考訂，故古今雜糅，殊乖體例，惟多甄列古說，則以畫學之源流，宜尊其始也。

(四)編者數易其稿，方成此冊，名詞或多新定，術語或沿舊稱，掛漏舛失，自知不免，修正之書，暇當任之。

萬有文庫

第一集一千種

魏編纂者
王雲五

商務印書館發行

中國畫學淺說

目錄

緒論·····	一
一 畫體之分別上·····	三
二 畫體之分別中·····	七
三 畫體之分別下·····	一
四 畫法通論·····	一五
五 畫之用筆·····	一八
六 畫之用墨·····	二一
七 畫之設色·····	二四

- 八 學畫之程序……………二八
- 九 論章法……………三三
- 十 論皴法及點苔……………三七
- 十一 論寫生及寫意……………四〇
- 十二 畫之落款及題識……………四三
- 十三 畫之品目……………四五
- 十四 畫與書學之關係……………四八
- 十五 餘論……………五一

中國畫學淺說

緒論

畫之定名，古之時曰圖曰繪，及於晚近，曰寫曰設色，皆畫也。我國古代，於畫至爲重視，卽就訓釋畫之字義而言，爾雅云：「畫，形也。」此卽六書象形之一體，釋爲畫字之義，說文云：「畫，畛也。象田畛畔，所以畫也。」釋名云：「畫，挂也，以采色挂物象也。」據說文之義，仍屬於象形之古說，如釋名所述，則畫之應用，加以采色，亦古法矣。

我國國畫之發明，當在黃帝時代，此有二說，世本云：「史皇作圖」舊注謂史皇黃帝臣圖畫物象，此一說也。唐張彥遠歷代名畫記，其稱述歷代之畫人，首舉軒轅氏，此又一說也。其可爲張說之證，如雲笈七籤所載「黃帝以四嶽皆有佐命之山，乃命潛山爲衡嶽之副，帝乃造山，躬寫形象，以爲五

「繪形之圖。」此雖出於道家言，然畫之發明，實始於黃帝時代矣。是我國文明開化以來，即有國畫，可與文字並重，其可以表示國人隱顯之情性，亦與文字同其功用。故於藝術界，實為重要之部分。大則如宋鄭樵通志所述圖譜之用，凡十有六：曰天文，曰地理，曰宮室，曰器用，曰車旂，曰衣裳，曰壇兆，曰都邑，曰城築，曰田里，曰會計，曰法制，曰班爵，曰古今，曰名物，曰書，且曰：「此十六類，有書無圖，不可用也。」小則如雕塑、織繡各類之美術，非有圖案，不足從具體之研究。由斯以談，則畫學之功用，可為一切藝術之策源矣。

我國畫學，其發達與變遷，本由自然之趨勢，然自秦漢以來，國外之美術，亦漸輸入，逮於近今，則將由采用方法，而成混合；惟國畫所以能傳至今，授受源流，多載典籍，故撫拾大凡，草此淺說，亦願我國人，無忌我國，自有其國畫而已。

一 畫體之分別上

古人於畫，各有專長，卽奄有衆長者，當時以及後世之評品，亦必舉其平昔之所專擅作品，獨許其工，故學畫者，亦遂有專門之練習，而家世傳授，則有一門父子兄弟，皆以善畫稱矣。師資傳授，則有宗派及統系。推求所自，蔚爲各家矣。後漢明帝時，別設畫官，南唐與趙宋，創設畫院，此爲國家提倡美術之較著者；至分科列目，以宋宣和畫譜爲最備，用錄於下方，其他典籍，可以互證者，及一人一時所獨創者，亦附錄之。

宋宣和畫譜敍目，定爲十門：

一 道釋

二 人物

三 宮室

四 番族

五 龍魚

六 山水

七 禽獸

八 花鳥

九 墨竹

十 蔬果（藥品草蟲附）

以上別畫科爲十門，實則道釋一門，大都爲人物畫，所以列爲專門。則本於六朝以來之風尚，而墨竹一門，則就宋代當時之風尚。畫墨竹者爲多，故專列也。其稱花鳥之畫，爲花竹翎毛，亦自宋始。如宋劉道醇聖朝名畫評，所分門目如下：

一 人物

二 山水林木

三 畜獸

四 花竹翎毛

五 鬼神

六 屋木

右列六門，較宣和畫譜爲簡；但不列番族，足見其時士大夫風氣之閉塞，專列屋木，以異於山水林木。蓋因屋木之制，多取工細，故別列也。如明陶宗儀之記畫，則定爲十三科，則視前二者之爲繁，今亦列舉於下：

一 佛菩薩相

二 玉帝君王道相

三 金剛鬼神羅漢聖僧

四 風雲龍虎

五 宿世人物

六 全境山林

七 花竹翎毛

八 野驃走獸

九 人間動用

十 界畫樓臺

十一 一切旁生

十二 耕種機織

十三 雕青嵌綠

右列十三科，如以歸納於前二例，亦可分別部居，不相雜廁；惟雕青嵌綠一科，則於畫法之外，注重於設色，且即爲近代所稱青綠山水之所本；蓋唐宋迄元，研求畫法，兼及於設色，故陶氏別列爲一科也。

二 畫體之分別中

近今畫之分科，大別爲四：一曰山水，二曰人物，三曰花卉，四曰翎毛，分科雖誦廣義，已可包舉衆稱，後有工筆與寫意之區別；至於設色與不設色，亦隨畫法定之，大抵工筆畫，除白描者，無不設色；寫意畫，則設色與不設色皆可。蓋不設色者，卽純用墨，所有表示陰陽向背遠近高下之境象，則以墨色之濃淡淺深以及用墨之枯溼爲應用。此種畫法，晉唐僅用於白描人物。宋以後，則山水花卉翎毛皆尙之。

至於古代畫之體製，有與今相合者，有久已失傳者，有展轉變遷而成今製者，用檢典記，略舉其例，并加詮釋，其發明之人，有可考證者，再著於篇，此亦研究國畫者之常識也。

一筆畫 六朝時，宋陸探微，作一筆畫，連綿不斷；蓋晉王獻之有一筆書之法，陸因創一筆畫，以書法移於畫，其後宋炳亦能之。宋蘇軾有題宗炳一筆畫詩，此可爲證。東觀餘論載宗炳獻一筆畫，一

百事於宋武帝亦可證也。

凹凸畫 六朝時，梁張僧繇畫於一乘寺，遠望眼暈，如凹凸，近視即平。又唐時于闐國人，尉遲乙僧以善畫稱，亦能畫凹凸花。

沒骨畫 亦始於梁張僧繇，其法不用筆墨鈎勒，以重色青綠朱粉適宜染暈，蓋由印度染暈之法，變化出之，所謂沒骨法也。宋徐崇嗣創造新意，疊色漬染，號沒骨花。

潑墨畫 唐王洽善潑墨畫山水，凡欲畫圖障，先以墨潑脚，蹙手抹，或揮，或掃，或濃，或淡，隨其形狀爲山，爲石，爲雲，爲水，應手隨意，宛若神。乃至宋米芾父子實宗其法，惟各書記載，王洽或作王默，或作王墨，即洽也。

白描畫 此畫有二派：一出於晉顧愷之謂之鐵線描。宋李伯時，元趙孟頫等宗之。一出於唐吳道子，謂之蘭葉描，宋馬和之，馬遠等宗之。

點簇畫 唐韋偃以筆點簇鞍馬，人物，山水，最工。山以墨幹，水以手擦，曲盡其妙。五代時，前蜀滕昌祐畫蠅蝶草蟲，亦謂之點畫。

墨花畫 宋蘇軾爲尹白賦墨花詩序云：世多以墨畫山水、竹石、人物，未有以畫花者。汴人尹白能之。似謂墨花始於尹白，惟歷代名畫記曾載唐殷仲容工寫貌及花鳥，妙得其真，或用墨色如兼五采，則墨花當始於殷仲容。

界畫畫 此種畫法，與近今用器畫頗相合。宋郭忠恕爲最工，其所畫重樓複閣，無一不合於佳匠之規矩。畫時除筆墨外，需用尺，故其方員高下，曲直遠近，皆恃尺以爲法式也。至宋畫院則稱爲界作畫作品，與界畫正同。

金碧畫 唐李思訓畫著色山水，用金碧暉映，自爲一家法。

卷畫畫 明楊慎丹鉛總錄云：畫家有卷畫，雜彩色畫也。

傳神畫 此體或稱畫像，或稱寫真，自漢晉以來，卽有之。後則分白描，采繪二派。亦有用界畫方法者。

手畫 唐張璪畫不用筆，以手摸絹素而成，此近今指頭畫之所本。

鈎勒畫 南唐李後主畫竹，自根至梢，一一鈎勒，謂之鐵鈎鎖。又其畫作顛筆樛曲之狀，謂之金

錯刀畫，後之花卉畫家有鈞勒派，實宗之。

以上所述，於我國之畫體，已得大凡，其創爲一體，大都在趙宋以前，可見我國美術之發達，由來久矣。

三 畫體之分別下

國畫之原質，以紙類絹類爲多。作畫之原料，則用墨及彩色。其有特殊之作品，不以紙絹爲原質，不以墨及彩色爲原料，亦多有之。且有於近今國外藝術相合者，用事輯述，以見我國國畫之發明，並可推及於他種藝術也。

漆畫 始於晉，晉書輿服志云：畫輪車以彩漆畫輪，故名曰畫輪車。鄧中志云：石季龍作金屬，薄打純金如蟬翼，二面采漆，畫列仙，奇鳥，異獸。畫繼云：宋徽宗畫翎毛，多以生漆點睛，隱然立許高出紙素，幾如活動，衆史莫能也。

油畫 晉書輿服志云：公主油畫安車，駕三青交路，以紫絳屬駟車，駕三爲副，王太妃三夫人亦如之。

影壁畫 畫壁晉唐時最盛，宋以後，亦有之。其云影壁畫，則始於宋郭熙，蓋郭自出新意，令巧者

不用泥掌，止以手搶泥於壁，或凹或凸，俱所不問。乾則以墨隨其形迹暈成，峯巒林壑，加之樓閣人物之屬，宛然天成，謂之影壁。其後作者，亦甚盛，此說見畫繼。

織畫 三國時，吳主趙夫人能於指間以采絲織雲霞龍蛇之錦，大則盈尺，小則方寸，宮中謂之機絕。此爲絲織之品最早者，圖中有壁紙樓以爲織畫者，見清陳文述畫林新詠。

繡畫 趙夫人能刺繡，作列國方帛之上，寫以五嶽河海城邑行陣之形，時人謂之針絕，其後宋繡尤著，清初吳門女子爲顧茂倫髮繡釣雪灘圖，則不以絲繡改而用髮，尤可異也。

鐵畫 清初蕪湖鍛工湯鵬字天池始創爲之，鍛鐵以作山水花鳥屏障，惟妙惟肖，後有名手亦傳其法，爲諸葛某，惜佚其名。

香畫 作法蒸香枝之末，熏燂綾紙，或木葉之白厚者，作黃黑二色，鈎勒纖細，如白描界畫，粵中有以製爲扇者，其有名者，爲章錦，不知何代人所作。人物巨幅至工。

貼絨畫 江蘇如皋今傳其法，大約始於明季。

以上八種，皆屬畫之別體，其制今多傳者，如油畫，漆畫，絲織畫，今國外藝術，尤爲推尚，然我國已

早有發明，評騰古今，無多讓焉。

至畫之作法，亦稱爲體，或稱爲宗派，今掇拾其著稱者述之，其創立一體以及所畫有專門者，亦加著錄。

善畫人物者曰曹吳體。其說有二：謂本於北齊曹達唐吳道子，此唐張彥遠歷代名畫記之說也。謂本於三國吳時曹不興，六朝劉宋之吳暕，此後蜀僧仁顯之說也。

善畫花卉翎毛者曰黃徐體。所謂黃徐，蓋指後蜀黃筌及其子居榮居寶等。南唐徐熙及其孫崇嗣崇矩等。

善畫山水者曰南北二宗。皆始於唐，北宗則爲李思訓及其子昭道，以著色山水著稱。至南宋之馬遠夏珪皆宗之。南宗則爲王維，畫山水始用渲淡。其後董源李成范寬及僧巨然李伯時米芾父子，以迄於元之黃子久王叔明吳仲圭倪元鎮，明之文徵，明沈石田皆宗之。又元之黃王吳倪爲四大家，以王黃吳皆浙人，故又稱爲浙派。

至創立一體，則王維之畫墨竹，蘇軾之畫朱竹，徐熙之畫折枝花，宋僧仲仁之畫墨梅，宋石恪之

畫戲筆人物，其畫人物，惟面部手足用畫法，衣紋則麤筆成之。宋賈公傑之畫佛像衣縷皆描金，郭忠恕之畫沒骨山，此其例也。

其以專門稱於古今者，唐宋元明時人為多。如唐周昉，明仇英之畫仕女，唐曹霸，韓幹，韋偃，宋李公麟，元趙孟頫之畫馬，唐韓滉，戴嵩之畫牛，羅憲，翁之畫羊，張及之趙永年之畫犬，薛稷之畫鶴，李漸之畫虎，李嵩之何尊師之畫貓，滕王元婴之畫蜂蝶，郭元方之畫草蟲，孫位之畫水，張南本之畫火，略舉大凡，亦可概其餘矣。

四 書法通論

今我國稱畫，輒曰六法，蓋源出於南齊謝赫之古畫品錄，其原文云：「畫有六法，罕能盡賅，而自古及今，各善一節，六法者何，一氣韻生動是也；二骨法用筆是也；三應物象形是也；四隨類賦彩是也；五經營位置是也；六傳移模寫是也。」明謝肇淛則謂：「即以六法言，當以經營爲第一，用筆次之，賦彩又次之，傳模應不在畫內，而氣韻則畫成後得之。一舉筆卽謀氣韻，從何著手，以氣韻爲第一，乃賞鑑家言，非作家法也。」二謝之說，誠足互證，而後說之次第，尤足以示學畫者之初步。

五代荆浩筆法記，亦云畫有六要：一曰氣，氣者，心隨筆運取象，不惑。二曰韻，韻者，隱跡立形，備遺不俗。三曰思，思者，刪撥大要，凝想形物。四曰景，景者，制度時因，搜妙創真。五曰筆，筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。六曰墨，高低榮淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。宋韓拙山水純金論，極稱其言，此亦六法之別說也。

宋劉道醇所著聖朝評，復有六要六長之說，所謂六要者：氣韻兼力一也，格制俱老二也，變異合理三也，彩繪有澤四也，去來自然五也，師學捨短六也。所謂六長者：麤幽求筆一也，僻澀求才二也，細巧求力三也，狂怪求理四也，無墨求染五也，平畫求長六也。此爲品評畫學而言，實於畫法，至有發揮，蓋非深通畫學，不能作此品評，於此以悟畫法，亦於謝說可互證也。

宋曉自然曾有繪宗十二忌之說，語多扼要，何謂十二忌：一曰布置迫塞，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，七曰石止一面，八曰樹少四枝，九曰人物僵僂，十曰樓閣錯雜，十一曰滯淡失宜，十二曰點染無法。論者謂所論列，似專爲山水畫而言；然所云布置迫塞，遠近不分，滯淡失宜，點染無法，則無論何種畫體，皆當引爲大戒。

清鄭一桂論畫，曾云畫忌六氣：一曰俗氣，原注，如村女塗脂。二曰匠氣，原注，工而無韻。三曰火氣，原注，有筆仗而鋒芒太露。四曰草氣，原注，粗率過甚，絕少文雅。五曰閹氣，原注，描條軟弱，全無骨力。六曰黷黑氣，原注，無知妄作，惡不可耐。此非苛論，蓋畫者墮此惡道，晚近最多，一有此習，矯正殊爲不易，初學者尤不可忽也。

宋郭若虛之論畫，則曰畫有三病，皆繫用筆。所謂三病：一曰板，板者，腕弱筆癭，全虧取與，物狀平
匾，不能圓渾也。二曰刻，刻者，運筆中疑心手相戾，勾畫之際，妄生圭角也。三曰結，結者，欲行不行，當散
不散，似物疑礙，不能流暢也。此三病亦所大戒。宋韓拙論此三病，又論一病謂之確病，其自釋曰，筆路
謹細而癡拘，全無變通，筆墨雖行，類同死物，狀如雕刻之迹者確也。

綜上所論，扶擇利病，包涵今古，畫法以此求之，思過半矣。

五 畫之用筆

作畫之始，先講畫法，後求畫理，再求畫趣，法理皆有一定。若畫趣即所謂氣韻，此則視作者，天資與學力，要皆出之於筆。

古人作畫，於用筆最注重於起訖。何謂起訖，即落筆處與收筆處也。落筆之始，當如善書者之作，勒，貴澀而遲。收筆之末，當如善書者之作，趯，須存其筆鋒，得勢而出。起訖分明，則遇圓成圓，遇方成方，直中求曲，弱中求力，自然合於法度，停頓轉折，亦可隨筆鋒之所向。前人辨起訖之法至繁且密。清董樂所論，則簡單而明確，蓋所謂欲左先右，欲下先上，勒得住，收得住，亦即書家寫字所謂迴鋒法也。古人又謂執筆要恭，落筆要鬆，此又爲不二法門，蓋落筆能鬆，則濃淡淺深，可以隨其印象，愈可見其筆法矣。

宋郭熙山水訓言用筆法，區分爲八，今存其目，淺釋其意。

一曰斡，臥筆以淡墨著於紙上，重疊數次，使畫得加深厚之法也。

一曰渲，畫成以後，再用細筆作擦法，使水墨不可分之法也。

一曰皴，臥筆以焦墨緩著於紙之謂，筆頭宜銳。

一曰刷，以水墨混合而作色澤之謂。

一曰點，以筆端注墨爲之，此法最難。

一曰擗，用臥筆似作皴法，而帶水以和墨，筆頭須直往。

一曰擗，擗以筆頭向下，似作點法，而用力者。

一曰畫，後人有稱爲拖者，其法引筆順鋒而爲之，實則用乾墨可謂之畫；用淡墨或水可謂之拖。以上八法，爲古今畫人用筆所本，所有畫之用筆，亦不能逾此範圍；至落筆先後，亦有一定之法。故各家畫譜，類多載之。惟古人用筆，往往加以變化，今舉其例：如起筆不應此處起而起者，謂之別致；如應用順筆而逆用之者，謂之奇崛；如此筆應先而反後者，謂之有餘意。此種方式，在初學者，不可違學，因用筆純熟，則變化自出，不必刻意以求此也。

古人作畫，意在筆先，此尤不刊之論。前人所謂十日一石五日一水者，非用筆作畫，十日而成一石，五日而成一水，蓋謂未畫以前，意象經營，不肯苟然下筆，故以十日五日喻之。其形容畫之佳者，又有筆所未到氣已吞之語，此可見古人作畫，於畫外有一種氣象，則落筆以後，審慎出之，更可見矣。

至畫之分體，雖有山水人物花卉翎毛，然用筆實歸一致，即其有所宜忌，亦可以概括論之。今爲品目，更願研求此學者，加以類推。

大要畫之用筆，宜簡而忌繁，宜健而忌弱，宜重而忌薄，宜生而忌熟，宜守古法而忌今習，宜求雅尚而忌凡近，果能審其宜忌，則畫雖未工，雅俗已判矣。

宋元以前，畫筆多用中鋒。元以後，乃多用側鋒者。此種變遷，實與書體同其升降，古人有書畫同源之說，詢爲定論。譬如篆隸於書，非用中鋒，卽爲外道，若行草以側鋒取勢，古人亦多有之，此亦用筆所宜研究者也。

或謂名畫，往往無筆迹之可尋索，此非確論。正如善書者筆用藏鋒，而善畫者亦如之。畫之藏鋒，亦以執筆沈著，而用墨設色，同歸神化，故致此耳。

六 畫之用墨

用墨之法，我國畫家，素所注重，簡單說明，則所謂點染皴擦四者而已。惟點皴多用濃墨，染擦多用淡墨，皴擦或有以水和墨者，亦一法也。墨色濃淡之外，有用焦墨者，有用積墨者，有用渲淡者，有用青黛雜墨水而用者，有用他色和墨而用者，今更分晰其運用於下：

濃墨 研墨極濃，蘸筆宜少，畫鈎勒時用之。

淡墨 研墨不必太濃，或略和以水，但用時亦貴有深淺之別。

焦墨 亦稱枯墨，蓋用極濃之墨作畫，不必再用淡墨以暈染者。

積墨 以墨水或濃或淡，層層染之。

渲淡墨 如畫成墨彩未顯，氣韻未足，則用淡墨輕筆，重疊擦之。如墨痕已乾，再用輕筆微擦，所謂無墨求染法也。畫山石者，多用之。

用青黛相和之墨 用淡墨六七成，加以青黛，即成黑色。

用他色相和之墨 如畫山水之坡陀，有用赭石雜墨者，點苔有用石綠雜墨者。

墨色之顯著者，古人分爲六彩。何爲六彩，黑白乾濕濃淡是也。濃淡之別，已詳前說，黑之尙黑，固爲本質。何以曰黑白，則在濃淡之間，使用得宜，則黑白之勝處可見矣。譬如畫一山一石，皆有陰陽。其最易明了者，墨色淡處爲陽，墨色濃處爲陰；若從淡處染之更淡，則鮮明而顯白，此卽所謂白也；若從濃處染之更濃，則晦暗而顯黑，此卽所謂黑也。至所謂乾，卽指用焦墨而言。所謂濕，卽指用淡渲墨而言。蓋黑白乾溼，雖出於墨之濃淡，而各有其異處，果使黑白不分，是無陰陽明暗。乾溼不備，是無蒼翠秀潤。濃淡不辨，是無凹凸遠近。則黑彩可分爲六，良非過論；然非用墨有法，不能悟其神妙也。

用墨濃淡，不可太過，前賢亦屢論之。孟用墨不可太濃，濃則掩沒畫之筆致，無由見其真趣，此與着色之不得其法，其病相同。用墨亦不可太淡，太淡則筆氣困於怯弱，等於黑白不分，卽陰陽明暗，無由辨之。果一畫之成，何處用濃，何處用淡，能合於法，或由淡及濃，問濃以淡，更能於印象以外，發於自然，則畫之能事畢矣。

筆之於墨，善用之，則可兼擅其長；不善用之，則有偏枯之弊。故昔人論畫，或曰有筆而無墨，或曰有墨而無筆，如此評論，非真無筆無墨，蓋如畫時，敷染太少，以致石之輪廓，過於顯露，樹之枝幹，近於格潔，則遠望之，似乎無墨氣，此卽有筆無墨之謂也。又有畫時，勾石之輪廓，作樹之枝幹，落筆既輕，烘染又過度，從遠望之，似乎無筆法，此卽有墨無筆之謂也。又評畫於有筆而無墨者，謂之骨肉，於有墨而無筆者，謂之肉勝骨；其筆墨相稱者，謂之骨肉停勻。要之，使筆與墨，兩能相和，又使墨色墨氣，濃淡得宜，乾溼得當，則可無以上所述之疵病矣。

用墨之筆，亦須隨時隨地，自爲注意。有用秃筆爲宜者，有用破筆爲宜者，如水多墨少之筆，則宜用鋪毫。墨多水少之筆，則宜用銳穎。其他，可以類推。

七 畫之設色

畫於筆墨之外，設色重焉。明楊慎曾言，有七十二色，但古今往往異稱，亦有其色不常用者，故不分別列舉，今就近日畫家所常用以設色之物品及其用法，先列述之。

膠 此爲設色需要之品，蓋和合各種色采皆需此也。以清膠爲最佳，用時以水蒸和之。用時以清膠研成團，再以水化之，佳者能發粉光。

花青 以廣青末帶葡萄色者爲佳。如烘用時須時爲側動，以免枯焦，古謂之青黛。

藤黃 以嫩色者爲上，可不用膠著水卽化。

赭石 以黃赤色鮮明者爲上，鐵色者爲下，搗碎乳細，沖以微膠，淘出標用。

硃砂 以鏡面砂爲上，乳細取出標用。

石青 有二青大青兩種。其佳者爲梅花片，亦須乳細，用膠取標方合用。

石綠 用法與石青同。

雄黃 以膠水磨用，凡石質之色，俱不可挽和，用雄黃氣尤猛烈，觸粉即變。

胭脂 以熱水擠出用之，其色分初擠再擠兩種。近日多用洋紅，色澤遜於胭脂。又有紫花一種，亦紅色也。

上述物品凡十，膠之用，則在和色，其他相雜以成色，品目至繁，蓋無論何色，皆有主色與附色之別。如大紅大青深黃等，皆主色也。如淡紅淺綠淡黃等，皆附色也。至設色之法，宜輕而不宜重，宜潤而不宜枯，以合宜與靈活爲標準。

設色之定則有二：一曰點染，一曰烘暈。畫時，點可用單筆，染及烘暈，則非多筆不可，最簡單，亦需用雙管。點之用筆，係蘸一種深色於毫端，而徐徐運之，以求深淺之合度；染則以一筆著色，再用一筆，以水運之，由極淡之色，漸次而深，多則五六次，少則二三次；至於烘暈，則畫時著此色之外，又加他色，以爲襯托，使其原色，更可顯明。譬如畫白色之花，紙絹及粉，同爲白色，僅用粉筆，何由顯露，法在以微青之色，烘暈其外，更以水筆運之，用筆甚微，彷彿自有以至於無，使人祇見粉色，不知有他色更烘染。

於外，則合法矣。即不用粉，但就原有紙絹之色，加以烘染，如樹根石面，水紋雲影，形容雪月之狀態，以及區別所畫之物，遠近高下，向背正側，亦皆恃此。凡關於畫之設色，循此定則以求之，則可免隨意塗抹之病。

畫之所以重設色，因水墨之妙，祇可規取精神，一經設色，即可形質宛肖。譬如山，四時之色不同，春山以青綠設色，夏山亦可用青綠，或用合綠赭石畫之，秋山用赭石或青黛合墨畫之，冬山亦用赭石或青黛合墨畫之，則四時山色，明明浮露；至於合色之運用，在於平日隨時之體念，亦不能泥守一法也。

古人作畫，其設色往往不拘一格，大都發生於一時之興趣。如畫竹，本以青綠及墨爲工，而宋蘇軾則以朱色畫之。如畫雪中山水，多以水墨渲染空處，古人乃有以泥金填空處者，此均變格也。惟設色有不當，即爲畫病，如明戴文進畫漁翁，衣作紅色，古人畫陶母截髮留賓故事，染釵以金色，皆爲一時所譏笑；因鈞翁能衣紅，陶母貧至截髮，何能髮飾尚有金釵，皆不合於畫理也。

畫人物之設色，有所謂檀色者（亦稱檀子），世多疑其所稱。明楊慎丹鉛總錄，僅云淺赭所合，

未詳其用法，實則以墨和胭脂赭石，卽爲檀色。此本古法，用附志之。

八 學畫之程序

畫既分體，故各有專門，近以工筆寫意，分爲二大派，但畫寫意派者，當先從工筆，求其門徑，則鉤勒能得古法，色彩亦能沈著，如入手卽畫寫意，非天資過人者，必致流於粗獷，此非過爲高論，蓋本於名畫家所自述也。

畫學既通，則揮毫落紙，無所謂難易，但初學畫者，疑有千門萬戶，幾將迷其途徑，或以不得導師，昧其程序，徒費時日，一無所成，卽使摹倣得有粉本，不知畫之精神體質之所在，亦不得稱爲美術也。今就淺切之義，略述於下，研求藝術者，或卽此求之，亦普通之常識也。

畫山水當先從樹石入手，樹石爲眼中常有之印象，其經營位置，就日常所見，卽可作爲圖案。惟如何下筆，今用淺說以明之，語多本於前人，非臆論也。

畫樹之法 初當先學畫枯樹，既能畫成樹身後，再學畫添枝點葉。

畫樹身當分左右，如樹向左者先畫，樹身後畫，枝向右者先作枝，後畫樹身。

向右樹第一筆自上而下，又折上謂之送。送筆宜圓若偏鋒，即成扁筆。

向右樹一筆即分了，分了處勿結。凡自上而下，自左而右，皆謂之走筆。

向左樹大枝向右，向右樹大枝向左。

凡向左枝皆自上而下，向右枝皆自下而上，此自然之理，即欲反畫亦不順手。

樹身中直皺數筆，謂之樹皮，根下白處潤處補一點兩點，謂之樹根。

大約畫一樹身，止用四筆即可。

畫樹一株獨立者，其枝葉必下覆作態方合。二株一叢，必一俯，一仰，一欹，一直，一向左，一向右，一有根，一無根，一平頭，一銳頭，如作二根，須一高一下。

一樹二樹相近直立，則枝宜橫出頂上，古人如畫樹三株，以第一株為主，第二三株為客樹。何以分主客，蓋以近樹為主樹，其根在下可見者而言。所謂客樹，則指較遠之樹，其根不可見者。如畫主樹之根，則主樹之杪，不得高出客樹之上，此亦分別遠近也。

澹葉之制，一樹一種，葉色不可雷同，尤宜略分濃淡，如畫叢樹，則葉色不免相同，亦須加以間雜，以免兩株混而為一。

畫石之法 畫石筆法，亦與畫樹相同，所有筆之轉折處，不可太方太圓。

每畫一石，上白下黑，白者陽也，黑者陰也，石面多平能受光，故白石旁及下或草苔所積，或不能受光故黑。

畫石先畫石之輪廓，再作石紋，畫紋之後，方用皴法，石紋為表示石之凹凸處，皴者石之質地所表現也。

石有面背之分，面多皴，背不宜多皴。

石下宜平，或在水中，或從土出，要有著落。今人畫石，有若倒懸，或突置者，則無著落。

石必一叢數塊，畫時大小相間，且須相聯絡，石面宜一向，即不一向，亦宜大小有啣接顧盼之意。

畫石佳否，以皴法為主要，詳見後論皴法。

畫石之墨，宜濃淡出之。渲染之法，亦當注意，至焦墨枯墨，則可作皴法時用之。

用筆宜中鋒，否則多板滯之病，轉折處不可露圭角。

上所舉例，僅有樹石兩端，然畫樹之法，可推及於花竹，畫石之法，可推及於山水。如畫人物，則先學面部之位置，今就工筆畫家及畫傳神者所紀用筆之層次，遂錄之。

畫人面部用筆之層次 一畫兩鼻孔。二畫鼻準下一筆。三畫鼻準。四畫鼻。先左後右，凡有兩相對者，皆同。五畫兩眼角。六畫左右兩眼梢。七畫左右眼上一筆。八畫左右眼下一筆。九畫眼珠。十畫鼻。十一畫上下眼皮。十二畫上眼眶兩筆。十三畫下眼眶兩筆。十四畫眉。十五定地角。十六定下口唇。十七畫口中一筆。十八畫上口唇。十九畫下口唇。二十畫皺摺痕及髮鬚。二十一畫全地角。二十二畫左右兩太陽。二十三畫兩額。二十四畫兩頤。二十五畫兩耳。二十六畫兩鬚。二十七畫衣領。

至畫人物之難工者，爲手部。古諺有謂：畫人難畫手，畫樹難畫柳，畫獸難畫狗，昔人論畫，亦多徵引此諺，畫者既知其難，則尤當以古爲法，不必畏難，力學以求工妙，此亦學畫者應有之趨向也。

如畫翎毛，則當先學畫鳥之眼爪。如畫畜獸，則當先學畫獸之頭尾。畫蝶則當先學畫翅。畫魚則當先學畫鱗尾。他若鳥之飛鳴狀態，獸之立臥狀態，亦須一一分別，求其似而後工，此爲學畫之初步。

餘亦可以類推。

九 論章法

何謂章法，卽謝赫六法所謂經營位置也。宋郭熙畫訣，其間章明義，卽曰：凡經營下筆，必合天地，何謂天地，謂如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方定立意立景。清鄒一桂 小山畫譜之釋章法，則曰：章法者，以一幅之大勢而言，幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密。又曰：布置之法，勢如勾股，上宜空天，下宜留地，足見古今論畫，均以章法爲要書。

古人畫稿，謂之粉本，蓋於墨稿上，加描粉筆，用時撲入縑素，依粉痕落墨，故名之也。又有以柳條燒其端，（古人稱之曰朽筆）將所欲畫者，規取大意，意所不合，則可擦去，復再畫之，所以作粉本用朽筆，亦卽注重章法而設。後人或以此爲不宜者，謂可束縛畫趣，但初作畫，畫前先依前二法，以見章法合否，則爲效至鉅。蓋既經落墨設色，則補救不易，不如先作此種粉本，既可存稿，亦可便於修正，至點染純熟，則不需此矣。

如畫山水，則必定一主峯，主峯既成，方推及其次；蓋以此主峯爲重心，他所加入，皆附屬也。即使所畫僅止一花一石，此幅中，亦必定一主幹，則畫成之後，自合章法。

初作畫時，最忌破碎散漫，以及堆砌，所以有此病，以爲章法故。如入手能講章法，每作一畫，若有成竹在胸，大小遠近，陰陽向背，疏處能疏，密處能密，自然印象，奔赴腕底，此由於章法之純熟，始能到此境界。

近人作畫，有短幅小幅甚工，不能作長幅大幅者，推求其故，皆以入手未講章法之故。第一步，研究章法，以多看古畫，再則加以臨摹；因古人之畫，章法皆極整密。進一步，則在分別章法之可取法者，積以日月，即可自創已格，不必因襲於古人矣。

章法之合否，尤在研習畫理，例如唐王維山水論所云：丈山尺樹，寸馬分人，遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，遠水無波，石看三面，路看兩頭，遠山不得連近山，遠水不得連近水，此皆畫理，亦可謂畫之術語，隨時於此注意，可爲章法之補助。

古人論畫，有四知之說，亦可通悟於章法。何謂四知？一曰知天，二曰知地，三曰知人，四曰知物。今

就本旨，參以所得，特列述之。

一曰知天：春夏秋冬，風雨晦明，時有不同，境物自異；如畫山水，春夏之景，宜作穠秀，秋冬之景，宜作平遠，有風無雨，只看樹枝，有雨無風，樹頭低壓。其點綴風雨中之器物，則人有被蓑笠及持傘者，船有掛帆及折帆者，其他花竹翎毛，亦各有不同之點，宜研究之。

二曰知地：山川器物，亦各不同，一有舛錯，則乖畫理，而章法亦隨之致亂，故寫何地之景物，即應就何地之山川器物，先加研討，方可下筆。明董其昌畫旨云：宋畫至董源，自然脫盡刻畫之習，然惟寫江南山則相似，若海岸圖，必用大李將軍，北方盤車驢網，必用李晞，古郭河陽朱銳，（所謂必用，即用其畫法也。）黃子久專畫海虞山，（黃居常熟最久。）王叔明專畫苦雲景，（苦雲係浙江湖州二水。）宋時宋迪專畫瀟湘，各隨所見，不得相混，此即知地之說也。

三曰知人：古人圖畫，多作故事，命意存乎鑒戒。晉曹植有言：觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴，見三季異主，莫不悲惋，見篡臣賊嗣，莫不切齒，見高節妙士，莫不忘食，見忠臣死難，莫不抗節，見放臣逐子，莫不歎息，見淫夫妬婦，莫不側目，見令妃順后，莫不嘉貴。此雖專爲人物故事畫而言，然作一切畫時，

皆當本此古義，如物肖形，能求雅質，則自然入古，或繪風俗，或寓諷刺，亦當以雅正出之。

四曰知物：郭忠恕山水訓云：學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁上，則竹之真形出矣。學畫山水者，何以異此，詮釋知物之義，此一端也。宋沈括夢溪筆談之論畫，則曰：畫牛虎皆畫毛，惟馬不畫，大凡畫馬，其大不過尺，此乃以大爲小，所以毛細而不可畫。又宋彭乘墨客揮麈錄：紀歐陽脩曾得古畫，作牡丹一叢，其下有一貓，有客一見曰：此正午牡丹，何以明之，其花敷妍而色燥，此日中時花也。貓眼黑睛如線，此正午貓眼也；因貓眼早暮則睛圓，正午則如一線。以上二說，足見古人作畫，於光學之視差，動植物之生理，皆有發明，不肯苟然落筆，可以概見，此亦知物之證也。

以上四說，係以章法與畫法合論者；蓋章法既定，畫法緣之而生，不能偏廢耳。

十 論皴法及點苔

畫之山石樹木，皆重皴法。其筆法，有濃淡繁簡燥溼之不同，當求筆到意足，各宜合度。其所以合度，則在濃筆宜分明，淡筆宜骨力，繁筆宜檢靜，簡筆宜沈著，溼筆宜爽朗，燥筆宜潤澤；至山石之皴法，多創始於唐末間人，蓋古人作畫，有染無皴，自唐李思訓王維始發明皴法也。用述派別於下：

小斧劈皴

李思訓用點攢簇而成皴，下筆首重尾輕，形似丁頭。後人以李爲北宗。

雨雪皴

亦名雨點皴，王維亦用點攢簇成皴，下筆均直，形似稻穀。後人以王爲南宗。

披麻皴

亦名麻皮皴，董源用王維渲淡法下筆均直，點縱爲長，遂變爲此皴，巨然及元人多學

之。

大斧劈皴

南宋劉松年作皴，猶作小斧劈法，李唐亦近之。夏圭馬遠乃變其法，用側筆皴，或用

臥筆帶水作皴，謂之帶水斧斫，則已非北宗之皴法。

長斧劈皴 許道寧顏暉所作，一名曰雨淋牆頭。

短筆皴 江貫道師巨然所作。

泥裏拔釘皴 夏圭師李唐所作。

拖泥帶水皴 米友仁所作。先以水徧抹山形坡形大小之處，然後蘸佳墨橫筆拖之。

卷雲皴 郭熙畫皴，原用披麻，至礬頭石用筆多旋轉，如卷雲，故名。

解索皴 王叔明喜用長皴，皴山巒，筆頭用筆多彎曲，故名。

馬牙勾 李思訓趙千里所作多有之，蓋先勾勒成山，卻以大青綠著色，方用螺青苦綠碎皴染，

兼以泥金作石脚。

荷葉筋 趙孟頫畫山，分脈絡，似荷葉，故名。

大抵皴法，以斧劈披麻爲二大宗，其他皴法，皆由二大宗變化而出，蓋古人畫中皴染，本非一格，每到畫時，意之所至，就山之形勢，石之式樣，少變筆意，卽自成一家矣。總之，皴法佳否，全視筆法，落筆輕鬆，則無多少厚薄之病，又能毛而不滯，光而不滑，則更擅其妙。上述馬牙勾，荷葉筋，皆爲皴法之別

稱，故以附綴，其他皴法不常用者則闕之。

初學皴法，當從披麻皴入手，因其便於規倣，復多變化，既通其法，又當以用墨之法，以爲補助，古人作皴之用墨，其佳者，忽乾忽溼，忽濃忽淡，有特然一下處，有漸漸漬成處，有淡蕩虛無處，有沈著雄厚處，兼此五者，則皴法盡其長矣。

木樹皴法，則較簡單，如松皮作鱗皴，柏皮作繩皴，柳身作交叉麻皮皴，梅身要點擦橫皴，梧桐樹身作稀筆橫皴，餘作疏林叢灌之樹身，則以簡筆作皴即可。惟黑處留白，明處求暗，亦須加意耳。

點苔之法，亦爲山石木樹之關繫最重者，且爲一畫之成，最後著筆之處；蓋通體片段，皴染已完，如何處墨光不顯，何處墨氣不厚，加以點苔，即能起色。點苔之訣，或圓或直或橫，大要在每幅之用筆，不可凌雜，其有用尖點側點之處，則宜疏不宜密，點苔一有不合，則佳畫成爲劣品，故古人極重視之。古畫且有全不點苔者，因其渲染已佳，坡石岸根，皆隱顯合度，無所用於點苔；然宋明以來之名家，則無不點苔矣。畫青綠及工筆設色者，點筆或用大青大綠，每先用粉作底，再加顏色，此宋元人之法也。木樹之根，畫家亦多點苔，此爲表示幽深之迹象，惟不能與枝葉相混耳。

十一 論寫生及寫意

近世以畫蔬果花草，隨手點簇者，謂之寫意。細筆鈎染者，謂之寫生。意謂寫生者，當求形似，寫意者寫其意象，推及畫人畫物，皆蒙此稱；不知古人所謂寫生，即謂抒寫人與物之生意，此誠畫學之絕詣，斷不能以寫生與寫意，立為畫家之兩派。今草此說，以寫生寫意，並列作一問題，則以畫花卉翎毛及人物，須從此二者為研究也。

如畫花卉，榻葉點花為第一步，鈎葉點心為第二步。然鈎葉點心，則為所畫花葉之眉目，而畫之優劣，亦於此判之。蓋榻葉點花，如玉之有本質，一經鈎葉點心，則雕琢以成器矣。至發枝立幹，有先落筆者，有後落筆者，此在隨時定之。其章法則在於得勢，枝幹能得勢，則花葉布置，有同一之生趣。餘若花之分瓣，枝之疊葉，因在講明陰陽向背，然設深色有法，設淺色有法，全用水墨，亦當以濃淡分之。如此，方可見其神采。

如畫翎毛，鳥之形態，不過飛者鳴者栖者啄者而已。獸之形態，不過立者臥者奔者躍者而已。得其形似，卽謂寫生；推及鱗介蟲魚，亦皆如此。惟畫時，當從動物生性及其動作，加以推測。如畫虎，宜作深山大澤，叢草密箐，不可旁畫大樹；以虎性之所宜，不樂近樹也。如畫雁，宜作平沙淺水，雜以蘆葦；以雁性之所宜，樂於近水也。若宜於山澤者，畫入庭院，宜於欄檻者，畫入原野，則乖物性，畫卽不工。蓋於肖形之外，必當推測物性，則自然有生意矣。至鳥之眼爪，獸之首尾，皆宜特爲注意，編者前已論之。如鳥之飛者，眼必畫明，爪必畫拳，栖者，眼必畫側視，爪必畫踏實。獸之立者，頭必畫昂，尾多畫垂，其物之尾若蜷曲者，則蜷曲，奔者，頭必畫俯，尾必畫直，此雖瑣瑣，亦以本物之性，方可據以入畫耳。

如畫人物，寫生寫意，尤當並重，古人所謂傳神阿堵，頰上三毫，其言太簡，或難曲喻，今舉二例於下；蓋其言畫法亦詳，可供研習也。

宋蘇軾記僧維真畫 吾嘗見僧維真畫魯公，初不甚似，一日往見公歸，而喜甚曰，吾得之矣。乃與眉後加三紋，隱躍可見，作仰首上視，眉揚而頰蹙者，遂大似。

宋黃庭堅記李伯時畫 李伯時爲余作李廣奪胡兒馬，挾兒南馳，取胡兒弓引滿，以擬追騎，觀

箭鋒所直發之，人馬皆應弦也。伯時笑曰：使俗子爲之，當作中箭追騎矣。

就二例言之，維真所畫，不加眉後三紋，作仰首上視之象，則不似。李伯時所畫，如作中箭追騎則落俗，此種真諦，實當於畫外求之。上例所述爲面貌，下例所述爲器物，可見圖寫人物，凡屬冠裳以及他物，若畫何代之故事，亦應參考古制，方能悉合，而衣褶等描染以及著色，尤貴有生勁之致，一落板滯，則有匠氣，是如學琴者，雜有琵琶之聲，終生不能入古矣。故寫生與寫意，無論何種畫體，皆當以此二者爲範本，編者是以不憚辭費而列論也。其明確之剖解，則世之畫家，不可視寫意爲畫之一體，當視爲畫法之真詮耳。

十二 畫之落款及題識

畫之落款，自宋以後始有之。元明迄清，尤成風尚，不但落款，更有作長篇之題識者，收藏家，或更以前人之名迹，乞後人之題詠，實則一畫之成，各有畫局，每畫落款，各有一定之處，如或不得其當，則有傷畫局矣。

古人落款，以單款爲多，宋元人多有以姓名寫於樹石上者，其慎重如此，蓋恐累其畫局。其落款於姓名之外，或繫以圖名，或紀以年月，則因重視其畫之意，亦非漫不加意。晚近以來，喜用長行題識，但雅俗之別，見者可一望而知，蓋落款及題識，亦自有其一定之行款，而畫幅空處，何處爲宜，亦須於畫時，先留其地位，則落款與題識，於畫局啖合成題，不惟無累於畫局，且有補於畫局矣。

畫之款識，昔人有作隸書及真書者，近今風尚，則以行楷之字爲宜，惟款識之寫式，亦有定例，無論行數之長短，地位之橫直，以不侵及畫筆爲要。尤爲要者，如字有數行，則每行上端，皆須平頭，每行

之下端，卽不整齊亦可；蓋善書者，其於行款，有齊頭不齊腳之謂也。若僅落款，則字體不可過有大小，求其勻潔，若有題識，後再署款，則題識之字可略大，寫年月及姓名之字可略小，或落款一行，較題識之字，低一格寫之，以示識別；至有需擡寫處，祇可平擡，或空一格，不可擡寫出他行之上，此皆古人成法，故本所見聞而述之。

古人款識之佳者，其人必工書法，如元之倪瓚、吳鎮、明之沈周、文徵明、董其昌、清之惲壽平、金農，此皆著名而可常見其畫者，故古人有書畫同源之說，良非偶然；至款識之字體，以勁拔疏逸爲擅長，用墨則宜濃淡相參，以免板滯；若用墨過濃，則款識之墨氣太重，亦足使畫減色也。

落款之字句，宜簡潔，如近人於姓名之上，加以別號，於姓名之下，復繫以畫時所在之地，又綴以齋館樓軒，字句冗長，良非所宜；至題識亦有區別，以能闡發所畫之理趣爲上，蓋畫之意趣未盡，題以發之，此最有味；其次則妙詞佳語，別有風裁，亦可使畫生色。近人嘗謂畫有可不題款者，惟金農之畫，不可無題，卽此意也。若題此畫做某派某人，或題用某派某人之法，則非其畫確可證合不可，否則徒使人騰笑而已。

十三 畫之品目

我國國畫，始盛於唐，大盛於宋，元明迄清，代有作者。其乘筆著錄畫人姓氏，品第所長，則始於唐張彥遠歷代名畫記。其所著錄，自軒轅至會昌（唐武宗，紀元）凡三百七十一人。宋郭若虛圖畫見聞志所著錄，自會昌至熙寧（宋神宗，紀元）凡二百七十四人。鄧椿畫繼所著錄，自熙寧至乾道（宋孝宗，紀元）凡一百十九人。元陳德輝續畫記，自高宗至宋末，復著錄，凡一百五十人。元夏文彥圖畫寶鑑，實集諸志記以成，自軒轅至元共一千五百餘人。明韓昂曾編續編，自明初至正德（明武宗，紀元）又得一百七人。自明正德至清，能畫者尤多，著錄姓氏，或將突過前代；惟妙迹流傳，唐宋之畫，存於今日，已不多見，此則可為國畫惜也。幸其筆法，衍為宗派，流傳至今，猶可尋澤；其所賴以流傳者，實在古人論畫之文字，以及前述志各書，能著錄其源流而已。編者惜不能作有統系之紀述，用述大凡，使知我國國畫有如此之歷史，當更發揮而昌大之。

論畫之紀錄，蔚成篇幅，傳於今者，以晉顧愷之魏晉勝流畫贊、雲臺山記二篇爲最古，次則梁元帝山水松格一篇。唐以後，則畫家述其所得，筆錄頗多，大都重山水一派。至宋釋仲仁梅譜，元李衍竹譜，王繹寫像秘訣，則詳其畫法，其兼附圖案者，則以宋人梅花喜神譜爲之倡。嗣後畫譜，多采其法。清之畫譜，最著稱者，爲芥子園十竹齋二種。芥子園多本李長蘅之舊稿，論判至確，圖說並詳，李爲名畫家，故其能深入畫境，而以淺顯之文字出之。十竹齋印行之本，兼注重於設色，初學得之，亦可爲設色之範本。近今印刷日精，影印古畫，墨光色彩，幾能亂真，便於臨摹，遠勝古昔，然畫譜能兼設色，實十竹齋爲之先也。

古人評畫，有單取士夫畫爲一派者；又謂之文人畫，董其昌曾專論之，其言曰：文人之畫，自王維始，其後董源、巨然、李成、范寬爲嫡子，李伯時、王晉卿、米芾及其子友仁，皆從董、巨得來，直至元四大家，黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮，皆其正傳。吾朝文（徵明）、沈（周），又遠接衣鉢。據上所述，實卽山水兩宗一派，惟畫家多以工詩文稱，故目爲文人體；又趙孟頫問畫道於錢謙，何以稱士大夫畫？錢曰：王維、李成、徐熙、李伯時，皆士夫之高尙者，所畫能與物傳神，盡其妙也。然又有關捩，要無求於世，不以贊毀

撓懷，據此以徐熙列入，足見無論何種畫體，皆有士夫一派，要在能有書卷氣，無論寫意工緻，總不落俗，尤在人品之高尙，則其畫益重矣。

古人論畫，以神妙能逸，分爲四品，始於唐朱景玄名畫錄，後之論畫者多從之，神品妙品，固非天資與學力，相合而成，不能遽及；若能品則學力所可造就，得專門擅長之一體，即可無負。所謂逸品，則近人論畫，有書卷氣有金石氣者屬之，亦卽士夫體文人派之別稱也。

十四 畫與書學之關係

書畫同源，此爲古今不可更易之定論。李日華論畫云：學畫必在能書，方知用筆，此尤爲經驗之談。歷視古今名畫家，無有不工書者，且有以書法入於畫法者，如明王世貞藝苑卮言所載，語曰：畫石如飛白木如籀（此本趙孟頫之說）又云：畫竹幹如篆，枝如草，葉如真，節如隸（此本元柯九思之說）郭熙唐棣之樹，文與可（同人）宋之竹，溫日觀宋僧之葡萄，皆從草法中得來，此書與畫通之證。至畫石之輪廓，樹之枝幹，用筆當如畫家之用中鋒，卽一筆之起訖，視若平常，亦必如書家啖帶成趣之致。皴擦點染，雖與書法不同，而用筆仍與作書相類，故學畫并應同時研究書法，則事半功倍矣。

畫之落款及題識，所用書體，亦各有所宜，例如標舉圖名，多作篆隸，對於尊輩署款，宜作楷書，其他款識，用行楷最宜，或作草書亦可。是以畫家不講書法，則困於應用，古畫家拙於書者，以明仇英爲最著，然其落款，僅以隸書署其姓名，亦至工整，如款識之字惡雜，卽所畫至工，亦無價值。

以書法變人畫法，最著者爲陸探微，陸見王獻之之聯縣書，以一筆出之，悟其筆意，創作一筆畫，昔人記陸所畫天王像之衣褶，如草篆，一袖作六七折，氣勢不斷，確以一筆出之。元王蒙所畫山水樹石，猶師其意，一筆不斷，自有奇古疎落之氣勢；蓋筆用中鋒，腕力又足以副之，故能成此畫格，但非筆法純熟，又值畫思空湧，不能得此境界也。

作畫之時，最忌有昏惰之氣，要必神閒意定，然後命筆，宋郭思所謂不敢以輕心掉之，不敢以慢心忽之，此與作書時，意境至合。總之，筆所到處，精神必須貫注，則章法筆法，並皆佳妙，况書家之分行布白，與畫之章法，有可互證，此在善學畫者求之。

古人論書之筆法，有曰：如錐畫沙，如印印泥，折釵股，屋漏痕，高峯墮石，百歲枯藤，驚蛇入草，此皆託爲譬喻。前四喻，指落筆之渾成而能遒勁；後三喻，指落筆之險峻而輔以輕矯。王世貞又曾列舉此論，以示畫法，可見論畫論書，若合轍矣。

前代評品藝術，以書畫相提並論者至多，其能自述所得，以晉王曠告其兒子羲之二語爲最有見，其曰：畫乃吾自畫，書乃吾自書。此足以推倒一切，蓋他種學問，不可存有我見，若書與畫，則一人有

一人之真我，如王曠所言，吾自畫之，吾自書之，則其書畫，空無依傍，能有真我，可以想見。何謂真我，譬如摹臨畫本，往往貌似神非；若能自出機杼，無論工拙，皆有一種精神，即爲真我，此爲學畫應知之途徑，亦即人生與藝術，人我相較，各有不同之要點，故縱論及之。

十五 餘論

明窗淨几，筆硯精良，此爲畫時，此爲畫地，如有好山水好花樹，可以坐對，則所畫，可得天然景物之助，能使畫者快意，不求工而自工；如局促一室，不得天然景物增益畫時之興趣，則展玩名畫，視其開合起伏聯絡映帶之筆法，以作意境，或取古人詠畫題畫之詩，再三吟諷，以暢襟趣，則亦補助之方法也。

畫時所用器物，古人於其經驗，每多紀載，今略述之，亦以舉例而已，餘以類推，則在畫者之隨時體會耳。

- 一 墨宜畫時新研，陳宿者不可用。
- 一 研墨宜用溫水或河水，井水冷凝，恐滯墨膠。
- 一 硯宜日洗，以免有宿墨陳墨，所用大小之筆，亦如之。

一 筆宜開飽，浸水訖，然後蘸墨，則吸墨勻暢；若先蘸墨而後蘸水，墨必被水冲散。

一 畫碟宜多，用二寸闊白地無花者，舊瓷更佳，用過宜即洗淨。

一 筆換亦不可少，亦以白瓷者爲宜。

一 貯膠之杯，宜用瓷，冬時膠凍，可用微火烘之，或用銅器外襯，以免炙裂；惟不可用銅質之物貯膠，恐有銅銹，亦致變色。

一 貯顏色之杯，宜用合盛之，一經用過，即合其上覆之蓋，以免塵滓侵入；如杯有餘水，宜搽淨。

一 畫時須貯水二器，一洗筆，一調顏色，汗即更換。

一 烘染之畫，必須墨及顏色，上次已乾，再作第二次，烘染多者，以次推之，如不待其乾，即作第二次之烘染，可損色采，古人有在紙絹之背，別加烘染者，則以青綠重色爲多，不必一定做之。

一 紙絹經磨過者宜畫，如畫生紙，用墨宜注意。

一 畫時宜立以運筆，則畫几宜略高，此指畫巨幅而言，如小幀及扇，則可坐畫。

一 畫几須置壓尺界尺，以壓尺可壓紙絹，不受風力掀動，界尺可知尺寸，畫時或須用之。

以上所述，雖多列器物，但至有關於畫法，若墨及顏色之調和，有非筆墨所可盡者，在畫者能自喻之。

畫中款識，如畫成之時，卽用作畫之筆墨寫之，尤爲合宜，一可合於章法；一墨色濃淡，與畫相合，彌見氣韻之生動。

畫中加印圖書，除著款之下，不得不用，餘不可多蓋，名家於畫之左角，加一印者，名爲墜角，蓋恐有割截之害，以此爲識別耳。凡畫有不落款，僅蓋用畫者姓名印之時，亦當審視蓋印之地位，不可隨意蓋用，有損於畫，古人往往於樹隙石角蓋印，此可法也。