

畫
論
叢
刊

六

南宗抉祕

天津華琳夢石著

是書依屏廬叢刻本排印。書端有劉鳳
階序文，殊冗長，無關畫旨，從略。書畫書錄
解題評是編云：「是編專論南宗寫山水之
法，凡三十條，其中言用筆用墨者居多，體驗
頗爲細密，最後辨舊譜山有三遠說尤精闢，
餘亦皆甘苦有得之談，蓋不肯剿襲舊說者
也。」

自序

余少時多病，臥而不起者數年，讀書不能卒業，棄材也。病中無以自遣，每懸古人山水圖畫臥遊之，久而酷嗜之。既而病少差，有志於學畫。學十年，下筆無一是處。余固鈍根，前人豈盡天才耶？其必有要訣乎？乃博取古人論畫之書，一一披覽。雖各有所說，皆詳及形體而略於筆墨，心怏怏不快而懷疑焉。因憶作書之法，蔡中郎得自石室，傳於韋誕，誕據爲己有。時鍾繇酷好書，見中郎筆法於誕座中，苦求弗與。繇搥胸嘔血，魏文以五靈丹救之。後誕死，繇發其祕，書始大成。又羲之幼學書於衛夫人，衛初祕而不授，羲之終日不去，侍左右。積數載，衛歎曰：「此子書成，必掩吾名。」乃授之。觀夫書法，韋、衛慳吝異常，則畫家於用筆用墨之法俱無詳說，其爲自祕也無疑。嗟乎！余讀書不成，去而學畫。學畫又將無成，豈非終於棄材

乎？然不自甘，仍取古人真蹟，朝夕研讀，其筆法之起煞，墨法之輕重，逐處心摩手揣，寢食俱廢。忽夜夢二叟，相視而笑，一叟曰：「書畫通禪。」一叟曰：「書法至唐末而絕。」寤繹二語，不能寐。曉起擇趙宋以前諸古帖，悉心展閱。人雖異代，體亦不一，而其筆畫如出一手。竊以如此用筆，運以作畫之墨，何患墨裏無筆？自是畫與書互相參玩，又十餘年，似漸悟，遇有心得，隨即錄出，共成三十六則。區區之見，本不欲以自私，特未敢自信，藏之篋中久矣。日者就正於劉曉山先生，先生亦以不得畫訣爲恨，見之大快，且慫恿繕寫成帙，留以公諸同好，並爲之名曰南宗抉祕云。天津華琳。

南宗抉祕

天津華琳夢石著

夫作畫而不知用筆，但求形似，豈足論畫哉？作畫與作書相通，果如六朝各書家，能學漢、魏用筆之法，何患不骨力堅強，丰神雋永也？其在北宗畫，曰筆格遒勁，亦是渾厚有力，非出筋露骨，令人見而刺目，不然，大李將軍豈得與右丞比肩而以宗稱之乎？特蔣三松、張平山輩，變亂古法，以驚俗目。效之者又變本加厲。相傳有以木工之墨齒作畫者，且以爲美談，抑何可笑。若夫南宗之用筆，似柔非柔，不剛而剛，所謂「綿裏針」是也。其法不外圓厚，中鋒則圓，出紙即厚。初學不能解此，見前人之畫，秀韻天成，絕無劍拔弩張之態，因而以柔取之，腕弱筆癡，殊無生氣，類小女子描花樣者，乃自矜其韶秀不減於古，奚啻婢作夫人耶？然從此平心靜氣，純正鍊筆，毋求速

成，其造就亦未可量。乃不此之務，而又自嫌其筆力孱弱，不足駭衆人之觀瞻，急思一捷徑，將筆橫臥紙上，加意求剛，而枯骨乾柴，汗穢滿紙，自詫爲鐵筆，流俗亦從而嘖嘖，稱其功力之大，抑思作畫亦雅事，豈可作此儉父面目向人哉？尤有可異者，其筆既弱，乃欲效古人之圓。及其畫出，狀似豆莖，或筆之左右有兩綫，中間塌陷。又一種專取秃筆蘸濃墨，向紙上塗鴉，毫無主見，故意上下其手，頓挫出許多癭瘤，視之如以竹枝嚼破其末，濡墨而抹之者。此皆畫道之蝨賊，萬不可誤犯。惟先不存自欺之心，亦不存欺人之心，終日操管作工夫，執筆緊，運腕活，久之又久，氣力自然運到筆穎上去，不覺用力而力自到，所謂「能人紙，能出紙，筆筆跳得起」也。彼歉於用力，外腴中乾，偏於柔之病也；猛於用力，努目黎顏，偏於剛之病也。妙矣！古人之畫菩薩低眉，正是全神內斂；金剛怒目，迥非勝氣凌人。

何謂執筆緊，運腕活？當搦管之時，只覺吾之手乃執筆之具，他無能

事，使手與筆合爲一物，若吾指上天然有一枝筆者，然後運吾之臂以使吾之腕，運吾之腕以使吾之手。初若不知有筆焉，則「執筆緊、運腕活」之訣得矣。右軍不云乎：「手知執而不知運，腕知運而不知執。」

初學用筆，規矩爲先。不仿遲緩，萬勿輕躁。只要拏得住，坐得準，待至純熟已極，空所依傍，自然意到筆隨，其去畫無筆迹不遠矣。若徒見古人之畫筆筆有飛舞之勢，而不揣其功力之深，猥以急切之心求之，反爲古人所誤矣，其實自誤耳。

以筆作畫，何以要無筆迹？此說似爲難解。夫筆迹即筆痕也。若滿紙筆痕，豈復成畫？然則，何以去之？學者當於一出筆即要有力，不可使虛頭略有一些輒處，亦不可使煞筆略有一些輒處，如作書「左去吻，右去肩」者。先就筆之有形之痕而去之，然又非硬抹一筆，使無虛鋒，即可謂之無痕。果爾，則孤另一筆，其痕更重，愈不可救。何不見端石之鸚鵡眼乎？其與石合

者，活眼也，即無痕也；其與石不合者，死眼也，即有痕也。要使筆落紙上，精神能充於中，氣韻自暈於外，似生實熟，圓轉流暢，則筆筆有筆，筆筆無痕已。昌黎之詠石鼓文曰：「快劍斫斷生蛟鼉。」平原之論書法曰：「如錐畫沙，如印印泥。」胥得之矣。

畫到無痕時候，直似紙上自然應有此畫，直似紙上自然生出此畫。試觀斷壁頽垣剝蝕之紋，絕似筆而無出入往來之迹，便是牆壁上應長出者。畫到斧鑿之痕俱滅，亦如是爾。昔人云：「文章本天成，妙手偶得之。」吾於畫亦云。

舊譜於畫石之法，授人以一字金針，曰「活」。豈惟畫石之筆當活？何筆不當活？但不可止取形活。如止取形活，則躁率輕浮之病皆生，究之仍非活也。惟筆尖刺紙，向下錐著用，又要提著用，弗任副毫攤在紙上，則運腕運肘運臂，俱有氣力，即筆墨之極虛處，亦活潑潑地。故學者欲出紙，先入紙，則跳脫有日矣！活矣！

畫之善者曰巧匠，不善者曰拙工。人也孰不欲巧哉？不知功力不到，驟求其巧，則纖仄浮薄，甚有傷於大雅。學者須筆筆皆著實地，不嫌於拙，迨至純熟之極，此筆操縱由我，則拙者皆巧。吾故曰：「欲巧先拙，敏捷有日矣。敏捷有不巧者哉？」

畫之用正鋒，既諄諄言之矣，乃忽曰「側鋒亦不可少」，則似語涉兩歧。然欲爲作畫者說法，正不敢以大言欺人也。書之用中鋒，自蔡中郎至唐之徐浩、鄔彤、顏平原諸公，二十四傳而絕。趙宋之家，已漸用側鋒。觀坡公之偃波，即其明證。唐、宋畫不可見矣，元則雲林純用側鋒，他家亦兼用之，正自有說。吾以爲，畫中之山頭山腰，石筋石脚，以及樹杪樹根，凡筆綫之峭立峻嶒而外露者，定當以正鋒取之。昔人之論畫者有云：「作畫用圓筆，方能深遠，爲其四面圓厚也。」此說非善學者亦不易解。他若山石之陰面陰凹等處，用墨宜肥。夫肥其墨，必寬其筆以施之。筆寬則副毫多著於紙，正是側鋒。

如於此處，必欲筆筆正鋒，則恐類魚骨。難乎，其爲畫矣！學到極純境界，自悟側中寓正之意。非余自相矛盾也。

曉山先生好學魏、晉人書。一日，爲余言「疾」、「澀」二字訣。余初以爲分解，曉山曰：「不然。」余乃豁然頓悟曰：「得毋澀爲疾母，疾從澀生乎？」相與大笑。此雖余二人之臆斷，然非苦心於用筆者，或亦理會不到。

用筆之法得，斯用墨之法亦相繼而得。必謂筆墨爲二事，不知筆墨者也。今試使一能書者與不能書者同於一方硯上用墨，及其書就，彩色迥不相侔。此人人所易見而易知者，何必更疑於墨法乎？昔人「八生」之說，有生水生墨，其意蓋謂用新汲之清水，現研之頂煙，毋使膠滯，取助氣韻耳；非謂未能用筆，反有能用墨者。然作書止用黑墨，作畫則又不然。洪谷子曰：「吳道玄有筆而無墨。」道玄亦畫中宗匠，何至不知墨法？彼精於用筆，略於用墨，即不免爲洪谷子所不足，墨法又何可不與筆法並講哉？墨有五色，

黑、濃、溼、乾、淡，五者缺一不可。五者備，則紙上光怪陸離，斑斕奪目，較之著色畫，尤爲奇恣。得此五墨之法，畫之能事盡矣！但用筆不妙，五墨具在，俱無氣燄。學者參透用筆之法即用墨之法，用墨之法不外用筆之法，有不渾合無迹者乎？重若崩雲，輕如蟬翼，孫過庭真寫得「筆墨」二字出。

讀古人書，而不信古人，是欲誣古人也。盡信古人，則又爲古人所誣。苟我之理勝，雖六經有可刪可革之文，豈可拘拘於古人之言而不反求其理哉？前人曰「五墨」，吾嘗疑之。夫乾墨固據一彩，不煩言而解。若黑也濃也淡也，必何如而後別乎？溼，溼也，又必何如而後別乎？黑與濃與淡，今何不據前人之畫，摘出一筆，曰：「此溼也，於黑與濃與淡有分者也。」吾以爲此離婁所不能判，宰我、子貢所不能言。蓋溼本非專墨，緣黑與濃與淡皆溼，溼即藉黑與濃與淡而名之耳，即謂「畫成有溼潤之氣」。所謂「蒼翠欲滴，墨瀋淋漓」者，亦只謂之彩，而不得謂之墨。學者其無滯於五墨之說焉可耳。

五墨既欲去其一矣，即此四者，仍恐有所混同，何則？淡與黑因大有別，濃則正當斟酌，不然，濃之不及者將近於淡，濃之太過者即近於黑。介乎淡與黑之間，異乎淡與黑之色，凡石之陰面，山之陰凹，視之蒼蒼鬱鬱，有雲蒸欲雨氣象，其濃之盡善而盡致者乎！

用濃墨專在一處，便孤而刺目。必從左右配搭，或從上下添設，縱有孤墨，頓然改觀。且一幅邱壑，亦斷無一處陰凹之理。如將濃墨散開，則五色斑斕，高高低低，望之自不能盡。「文似看山不喜平」，當從此處參之。

淡墨濃墨，皆可多用，獨黑墨不過略用些須，即蒼鬱可觀。黑墨之用，俟畫畢，相之，其過迷離處，以此墨醒之；或不起處，以此墨提之，謂之點睛。如全身點睛，世間焉有此物？況黑墨視之最真，如多著，則是一幅邱壑皆在面前，便無淡遠幽深之趣。

太倉派與古法有不同處。如初立骨法，先正多用淡乾墨，王麓臺以淡溼

爲之。麓臺豈樂於變古哉？其救弊也深矣。古人筆力堅切，雖用淡乾墨，亦能力透紙背。後人腕力本弱，乃曰「乾筆易老」。彼但以乾筆著紙，無論若何柔脆，終不致有浮煙漲墨溢於紙上。若一用溼墨，則滿紙臃腫，筆筆拋荒，未及加皴，已自痿痺不起。是以藉乾淡以自匿其短，究竟無真實力量。乾淡豈能掩其稚氣？以之欺門外漢則可，以之瞞箇中人則斷斷不能。明知其非，甘心蹈之而不悔，麓臺大懼惡習不除，貽誤匪淺，乃以淡溼墨立骨，筆筆犀利，使拖泥帶水者，一筆不敢落。學者從此爭鬪奪隘，則於鍊骨法時，已自造成銅牆鐵壁，何患畫之不佳，謂麓臺之爲救弊也？余豈左袒？

然則麓臺無乾墨乎？有之，最後方用，更覺蒼秀渾脫。乾之所以居六彩之一也，學者如未能用，只可闕此一彩，以待將來。若欲用之，必於依輪加皴，既熟之後，不必爲法所拘。皴足宜用乾墨以迷離之，能於發筆處不見出筆痕，斂筆處不見住筆痕，沉著痛快，跳出紙上，方盡乾筆之妙。若徒以模糊

燥墨，盤旋往復，塗成一片墨煙，其去畫道，不更遠哉？雖云迷離，卻自分明。吾觀前輩之畫，筆繁處用之，繁而不繁，簡法寓焉；墨合處用之，合而不合，破法在焉。乾筆之用，誠非一端。

黑、濃、溼、乾、淡之外，加一「白」字，便是六彩。白即紙素之白。凡山石之陽面處，石坡之平面處，及畫外之水天空闊處，雲物空明處，山足之杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天作水，作煙斷，作雲斷，作道路，作日光，皆是此白。夫此白本筆墨所不及，能令爲畫中之白，並非紙素之白，乃爲有情。否則，畫無生趣矣。然但於白處求之，豈能得乎？必落筆時氣吞雲夢，使全幅之紙皆吾之畫，何患白之不合也？揮毫落紙如雲煙，何患白之不活也？禪家云：「色不異空，空不異色。色即是空，空即是色。」真道出畫中之白。即畫中之畫，亦即畫外之畫也。特恐初學未易造此境界，仍當於不落言詮之中，求其可以言詮者。而指示之筆固要矣，亦貴墨與白合，不可用孤筆孤墨

在空白之處，令人一眼先覷著。他又有偏於白處，用極黑之筆界開，白者極白，黑者極黑，不合而合，而白者反多餘韻。譬如爲文，愈分明，愈融洽也。吾嘗言，有定理，無定趣，此其一端也。且於通幅之留空白處，尤當審慎。有勢當寬闊者窄狹之，則氣促而拘；有勢當窄狹者寬闊之，則氣懈而解。務使通體之空白毋迫促，毋散漫，毋過零星，毋過寂寥，毋重複排牙，則通體之空白，亦即通體之龍脈矣。凡文之妙者，皆從題之無字處作來，憑空蹴起，方是海市蜃樓，玲瓏剔透。

古人作文，本有變體。凡文中所不可犯之病，偏故犯之，而爲他人所不敢犯，亦他人所不能犯。如拉雜重複疏漏，左、史中多有之，翻成奇絕。此固精能之極，然後能遺貌取神，以成此遊戲三昧之詣，非貌爲怪誕也。文固如是，畫亦有之。如用墨不宜專彩，而竟有通幅用焦墨者。方其初落筆也，旁觀者深以墨黑爲嫌，而作者任意直揮，無所顧慮，山石之面貌，色幾如鐵，極

有情致。推原其故，筆綫先能如鐵，其用焦墨，方不生不硬，不濁不癩，不突不惡濫也。又有通幅用乾墨者，似輕雲之晻藹，薄霧之冥濛，卻筆筆有力，並非一味模糊。於極燥中不溼而溼，較之溼黑尤覺蒼潤，豈枯槁之筆所能效顰者耶？且用筆貴圓熟，貴秀潤，而反有以破筆用破墨者，信乎？揮毫頭頭是道，非絢爛之極，歸於簡略，化千萬筆爲三五筆者，何能繩以理法，不粘不脫，而自饒天趣也？陶靖節之荷鋤，張志和之垂釣，瀟灑出塵，固非草野人所能髣髴，更一種用寬筆，行濃墨，近於潑墨，實非堆墨，令人見之，不解所作何物。及墨蹟乾足，或合或分，不數筆即燦然成象。人以爲真能點鐵成金，不知其方落墨時，早有成算在胸，非孟浪無知敢於東塗西抹者比也。凡此數種，墨法似有法而無法，似無法而有法，乃大成後之戲墨，偶一爲之，謂之有意也可，謂之無意也亦可。彼世之江湖客，每假此數種變格墨法以欺人，固無足怪。學者當先認其筆，次辨其墨，不可不知，不可妄作。