

孙玲玲 编著

墨法图解

MOHAFATUJIE



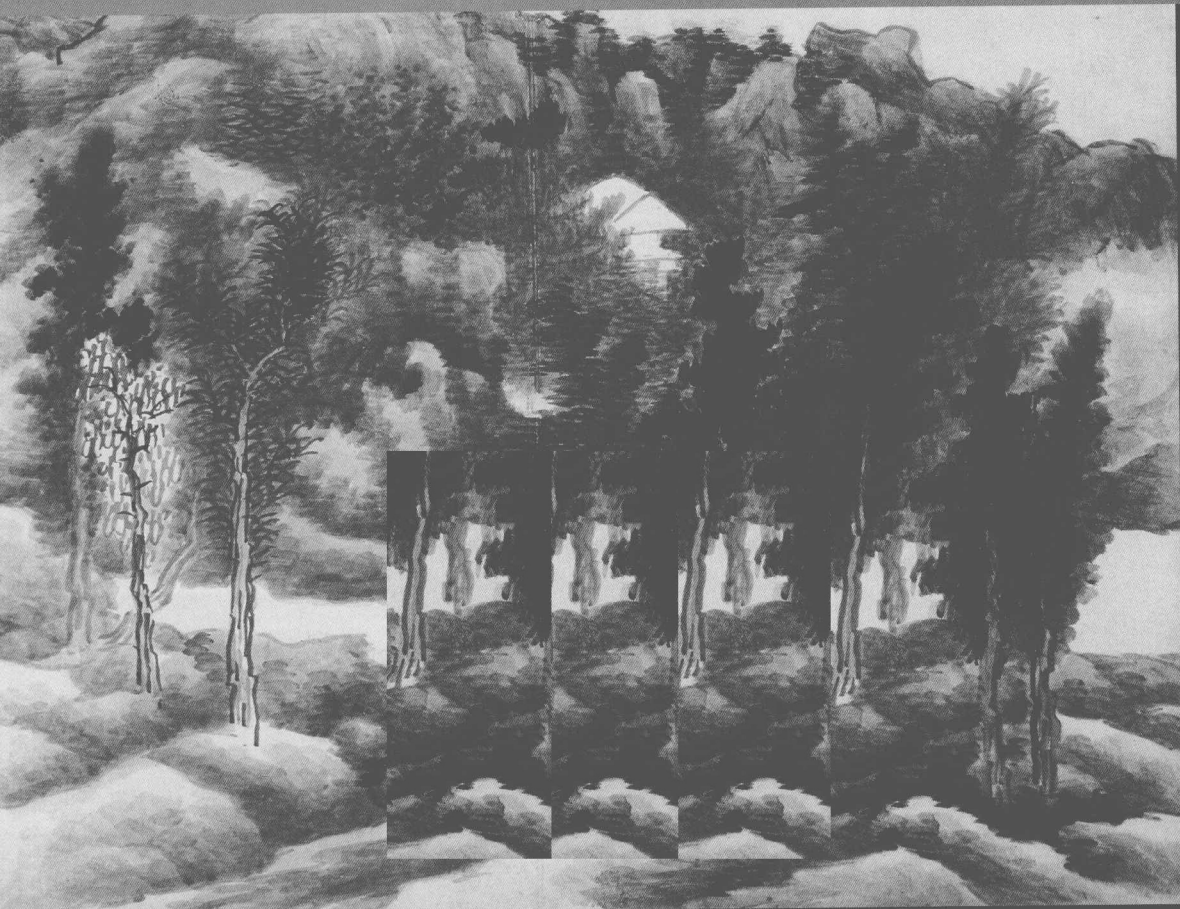
天津人民美術出版社

孙玲玲 编著

墨法图解

MOFA TUIJIE

天津人民美术出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

墨法图解/孙玲玲编著. —天津: 天津人民美术出版社, 2010. 2

ISBN 978-7-5305-4129-6

I. ①墨… II. ①孙… III. ①中国画 —技法 (美术) —图解 IV. ①J212-64

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第027019号

天津人民美術出版社出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘子瑞 网址: <http://www.tjrm.cn>

天津市豪迈印务有限公司印刷

2010年2月第1版

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 2.5

版权所有, 侵权必究

全国新华书店经销

2010年2月第1次印刷

印数: 1-3000

定价: 15.00元

目 录

前言·····	1
古人论墨法·····	3
积墨法·龚贤·····	6
淡墨法·董其昌·····	10
宿墨法·黄宾虹·····	14
渍墨法·黄宾虹·····	18
破墨法·傅抱石·····	22
泼墨法·张大千·····	26
焦墨法·张仃·····	30
涩墨法·张龙新·····	34

前言

所谓“墨法”即用墨之法，它既是一个材料的概念，也包含有技法的涵义。不同于纯粹色彩学意义上的黑，中国画独特的审美取向决定了墨的重要价值，它几乎是文人写意画中的唯一颜色，或者说是中国画的众色之母。唐代张彦远说“运墨而五色具”，指出运墨要具有色彩的丰富性，有浓淡深浅色调层次变化和干湿枯淡的用笔变化，在理论上开墨法之先河。长期以来“笔墨”一向作为中国画的代称，笔法与墨法是中国画诸法的基础，所以当有人提出“笔墨等于零”时，中国画界的强烈反应是自然而然的。

严格意义上的“墨法”至唐代方开始出现，在此之前，中国画的线条多如春蚕吐丝，细而匀，粗细无变化，墨色层次的变化也不太大，基本上是一种墨色，山水、人物皆然。当然也并不绝对，如故宫博物院所藏顾恺之《列女仁智图卷》，其中人物衣纹已有分染，出现由浓到淡的变化，但这仅是个别现象，在同时期作品中极为罕见，同时此卷为宋摹本，是否真实地反映了东晋时期画法还有待进一步考订。“山水之变，始于吴，成于二李。”吴道子的线条只以“墨踪为之”，“时见缺落”，变化多端，粗细随意，改变了如“春蚕吐丝”的传统描法，首先在笔法上进行了革命，成为后世勾、皴、点、染的滥觞。小李将军山水“落笔甚粗，但秀劲，石与山都以墨勾成，上加青绿”。吴、李二人在用笔用墨上的探索直接导致了中唐王维“破墨山水”，破墨山水即把墨加水打破浓淡不同的层次，用以皴染渲染，表现出山峦的质感、层次及阴阳向背。后世董其昌之所尊王维为“南宗画”之祖，即因其“始用渲淡（即破墨），一变勾斫之法”，开水墨山水一代新风。王维破墨山水创建无疑是墨法的革命，他充分发挥了中国画这种独有媒材的表现力与美感，有划时代的意义，通过他的探索，画家们开始专注于墨与水在纸绢上的渗化流动，其后不久，项容、王洽等人的泼墨之法也开始出现，再往后，唐末五代荆浩、关同、董源、巨然，在师法造化中逐步完善水墨法式，或苍浑厚重，或平淡天真，中国画的水墨样式至此已真正成熟，并逐渐占据了中国画的主流地位。

郭熙《林泉高致》对墨法有全面的介绍：“或曰，墨之用何如？答曰，用焦墨，用宿墨，用退墨，用埃墨，不一而足，不一而得，用时而用宿墨，有时而用退墨，有时而用厨中埃墨，有时取青黛杂墨水而用之。”可见在宋代时画家对墨法已有十分丰富深入的认识和总结。这里所提到的几种墨法，如退墨、埃墨等概念因现在较少使用，需加以说明。退墨即年代久远之墨，又称为陈墨、旧墨、古墨，一般要有近百年，这种墨无火气，脱胶气，故墨色效果佳于新制之墨。埃墨即锅底灰，以前人家用草木为燃料烧饭，日久铁锅底必积一层黑灰，极细极黑，用多不腻且不会发亮，但因运用十分麻烦，现代画家极少使用，若用于工笔渲染画翎毛之类，质感极佳。青黛杂墨来自笔洗内脏水的日久沉淀，这种墨色可用来自点苔或渲染，其色丰富典雅，绝无火气。纵观历代大家，莫不在用墨方面有独得之秘，宋代李成“惜墨如金”，烟林清旷；范宽善用积墨，浑厚健壮；二米父子创“米点”之法，以泼墨为主，渗透以破墨、积墨，紧要处又以焦墨提神；所画云山烟雨，气象氤氲；倪雲林以干笔渴墨为主，水墨明洁；吴镇则五墨齐备，浑然天成；明代董其昌注重湿笔淡墨，冰肌玉骨，几无一丝人间烟火气；近代黄宾虹先生可谓墨法的集大成者，有“墨神”之目。

中国画以笔墨造型，笔犹筋骨，墨为血肉，有墨无笔则力弱，有笔无墨则枯槁。笔主气，墨主韵，“笔以立其形质，墨以分其阴阳”。笔墨在中国画中至关重要。关于用笔用墨，古人有过太多精彩的论述，皆足深味。黄宾虹先生对于用笔用墨的论述在当代影响甚巨，其“五笔七墨法”是他在前人经验基础上的总结，更是其长期绘画实践中的提炼、概括。他对笔墨的基本要求是“书法用笔”，古人云：“书画同源，笔不二致。”中国书法源远流长，经数千年的历练、积淀而成严格的技法规范，具有独特的审美价值。中国画的用笔用墨只有充分承继书法品质，方能体现笔墨之美。所谓“五笔”，曰平、圆、留、重、变。皆从书法中演绎而来，如其所说：“笔法成功，皆由平日研求金石、碑帖、文词法书而来。”至于“七墨”，也和书法密不可分，首先，“墨随笔运”，正如黄宾虹说：“墨法高下，全关用笔”、“水墨神化，全在笔力，笔力有亏，墨无光彩。”其次，书法亦有浓淡干湿之分，所以赵子昂说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。”此外，除了书法用笔，“七墨”的总结也和大自然息息相关，黄宾虹在讲到“破墨法”时，曾说道：“利用其水分之自然渗化，不仅充分取得物象之阴阳、向背、轻重、厚薄之感，且墨色新鲜灵活，如见雨露滋润，永远不干于纸上者。能如此，则所表现之物象极其鲜明生动，亦气韵所到。”论“积墨法”云：“我用积墨，意在墨中求层次，表现山川浑然之气。”所谓“润含春雨，干裂秋风”，即是墨法和自然的有机结合。

所谓“七墨法”，即“浓墨法、破墨法、积墨法、淡墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法”。（见黄宾虹《画法要旨》）但黄宾虹本人的说法也并不一致，其1952年课徒手稿中又记：“用墨之法有：浓、淡、破、渍、泼、焦、宿墨。”在此他以渍墨取代了积墨。浓墨、淡墨、焦墨实际上是墨的三种深浅层次，破墨、泼墨、积墨是指用墨的不同方法，而宿墨、渍墨是利用墨的一些特殊现象来达到独特的、令

人耳目一新的视觉效果，予观者以新颖的视觉感受。以上诸法在绘画过程中有时有所侧重，有时错杂兼施。一般而言，一幅画中墨法越多就越显丰富，正如黄宾虹先生所说：“七种墨法齐用于画，谓之法备，次之须用五种，至少用三种。不满三种不能成画。”诚然，一幅画中如纯以一种墨法，则单调可知。只有灵活运用，墨法丰富，方可得尽笔墨之能事，出神入化。

此外，现代画家在绘画实践中大胆探索，充分发掘中国画的材质之美，大大丰富了笔墨的表现力，创造出一些新的墨法，如：

吸墨法，用笔在玻璃或不吸水的纸上绘出物象，让墨水在上面流动形成独特肌理，再以宣纸平放其上，将物象吸到宣纸上，然后根据其大势以笔勾画以成图。亦有以墨滴入水中，墨浮于水，再以纸吸之者。

让水法，先以水画出物象，再以墨或色画在其上，有水处即让开，无墨处墨色即自然晕化。

冲墨法，有墨冲水和水冲墨两种。水冲墨，是以重墨先画出大概，然后以清水或淡墨倾倒入画面，使其渗化；墨冲水则反之。此法近于破墨，但用水量较大，且往往需借助电吹风等辅助工具。

胶结法，所用为骨胶、桃胶，也可用普通胶水。其法将胶溶于墨中，所画物象无明显笔触，渗化快，但边缘线清晰，称为结。或先以胶水在宣纸上画出物象，再以墨复画其上，有胶处墨让开，无胶处墨渗化，形成有胶处露出白线，无胶处墨气淋漓的效果。

其它尚有晕结法、赶墨法、滴法、洒法、弹法等，在此不一一介绍。

本书选取了目前山水画创作中最为常用的八种墨法向读者作重点介绍，每种墨法选取一位在技法上最有特点的画家，分析其技法特征及作画过程，并附有在墨法上有代表性的作品，以期读者对之有更为形象直观的认识。



黄宾虹《课徒画稿》之墨法示意

古人论墨法

或难合于破墨，体向异于丹青。高墨犹绿，下墨犹赭。信笔妙而墨精。

[传]南朝梁·萧绎《山水松石格》

笔使巧拙，墨用重轻，使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用。浓墨莫可复用，淡墨必教重提。

[传]五代后梁·荆浩《山水要》

运墨有时而用淡墨，有时而用浓墨，有时而用焦墨，有时而用宿墨，有时而用退墨，有时而用厨中埃墨，有时而取青黛杂墨水而用之。

用淡墨六七加而成深，即墨色滋润而不枯燥。用浓黑焦墨，欲特然取其限界，非浓与焦则松棱石角不瞭然故尔。瞭然然后用青墨重叠过之，即墨色分明，常如雾露中出也。

淡墨重叠旋旋而取之，谓之斡淡。以锐笔横卧惹惹而取之，谓之皴擦。以水墨再三而淋之，谓之渲，以水墨滚同而泽之，谓之刷。以笔头直往而指之，谓之摔。以笔头特下而指之，谓之擢。以笔端而注之，谓之点，点施于人物，亦施于木叶。以笔引而去之，谓之画，画施于楼屋，亦施于松针。雪色用淡浓墨作浓淡，但墨之色不一，而染就烟色，就缣素本色萦拂，以淡水而痕之，不可见笔墨迹。风色用黄土或埃墨而得之。土色用淡墨埃墨而得之。石色用青黛和墨而浅深取之。瀑布用缣素本色，但焦墨作其旁以得之。

北宋·郭熙、郭思《林泉高致》

墨太枯则无气韵，然必求气韵而漫羨生矣。墨太润则无文理，然必求文理而刻画生矣。凡六法之妙，当于运墨先后求之。

明·顾凝远《画引》

老米画难于浑厚，但用淡墨、浓墨、泼墨、破墨、积墨、焦墨，尽得之矣。

明·董其昌《画旨》

李成惜墨如金，王洽泼墨成画，夫学画者每念惜墨泼墨四字，于六法三品思过半矣。

明·董其昌《画禅室随笔》

画家要积墨水，墨水或浓或淡，或先淡后浓，或先浓后淡，有能积于素绢之上，盎然溢然，冉冉欲堕，方烟润不涩，深厚不薄，此在熟后自得之。

用墨之法古人未尝不载，画家所谓点、染、皴、擦四则而已，此外又有渲淡、积墨之法。墨色之中分为六彩。何谓六彩？白、干、湿、浓、淡，是也。六者缺一，山之气韵不全矣。渲淡者，山之大势皴完而墨彩不显，气韵未足，则用淡墨轻笔重叠搜之，使笔干墨枯，仍以轻笔擦之，所谓无墨求染。积墨者，以墨水或浓或淡层层染之，要知染中带擦，若用两枝笔如染天色云烟者则错矣。使淡处为阳，染之更淡则明亮，浓处为阴，染之更浓则晦暗。染之黑色带黄，力得用墨之铿锵也。画树石一次就完，树无蓊蔚葱茏之姿，石无坚硬苍润之态，徒成枯树呆石矣。

墨有六彩，而使黑白不分，是无阴阳明暗；干湿不备，是无苍翠秀润；浓淡不辨，是无凹凸远近也。凡画山石树木六字不可缺一。

明·唐志契《绘事微言》

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，先以淡墨匀定匡廓，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。……南宗多用破墨，北宗多用泼墨，其为光彩淹润则一也。

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，泉出肋湍腾之势。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，能状物皴皴之喻。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，奇峰崒嶭，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。

欲识用墨之妙，须取元人或思翁妙迹，细参其法：大痴有墨浑融，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，实共点笔之妙，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。

清·沈宗骥《芥舟学画编》

墨法，浓淡、精神、变化、飞动而已。一图之间，青黄紫翠，霏然气韵。古人云：“墨有五色”者也。

用墨，浓不可痴钝，淡不可模糊，湿不可混浊，燥不可涩滞，要使精神虚实俱到。

作一画，墨之浓淡焦湿无不备，笔之正反虚实、旁见侧出无不到，却是随手拈来者，便是工夫到境。

作画自淡至浓，次第增添，固是常法，然古人画有起手落笔，随浓随淡成之，有全图用淡墨而树头坡脚忽作焦墨数笔，觉异样神彩。

画家以用笔为难，不知用墨尤不易。营邱画树法多渍墨浓厚状如削铁，画松欲凄然生阴。倪迂无惜墨称，画皆墨华淡沲，气韵自足。

用墨无他，惟在洁净。洁净自能活泼。涉笔高妙，存乎其人。

清·方薰《山静居画论》

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；有一气分浓淡果写成，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。”

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。

清·郑绩《梦幻居学画简明》

古人画山水多湿笔，故云水晕墨章，兴乎唐代，迄宋犹然。迨元季四家，始用干笔，然吴仲圭犹重墨法，余亦浅绛烘染，有骨有肉。至明董宗伯合倪、黄两家法，则纯以枯笔干墨，此亦晚年偶尔率应，非其所专，今人便之，遂以为艺林绝品而争趋焉，虽若骨干老逸，而气韵生动之法，失之远矣。盖湿笔难工。干笔易好；湿笔易流于薄，干笔易见于厚；湿笔渲染费工，干笔点曳便捷。此所以争趋之也。山是作者观者，一于耳食，相与侈大矜张，遂盛行于时，反以湿笔为俗工而弃之，过矣。……余初亦尚干笔，及知干湿互用之方，而年迈气衰，不能复力，深为怅恨。

清·张庚《国朝画征续录》

观古人用笔之妙，无有不干湿互用者。虽北苑多湿笔，元章、思翁皆宗之，然细视亦干湿并行。干与枯异，易知也；而湿中之干，非慧心人不能悟。盖湿非积墨、积水于纸之谓，墨水一积，中渍如潦，四围配边，非俗即滞，此大弊也。须知用墨二字，确有至理。墨固在乎能用也。以笔运墨，以手运笔，以心远手，干非无墨，湿非多水，在神而明之耳。

清·华翼纶《画说》

用墨用笔，相为表里。五墨之法非有二义，要之气韵生动，端在是也。

清·王原祁《雨窗漫笔》

笔不用烦，要取烦中之简；墨须用淡，要取淡中之浓。要于位置间架处步步得肯，方得元人三昧。如命意不高，眼光不到，虽渲染周致，终属隔膜。梅道人泼墨，学者甚多，皆粗服乱头，挥洒以自鸣其得意，于节节肯綮处，全未梦见，无怪乎有墨猪之诮也。

清·王原祁《麓台题画稿》

笔墨关人受用，笔润者享富，笔枯者食贫，枯而润清者贵，湿而粗漏者贱。从枯加润易，从湿改瘦难，润非湿也。

清·龚贤《柴丈画说》

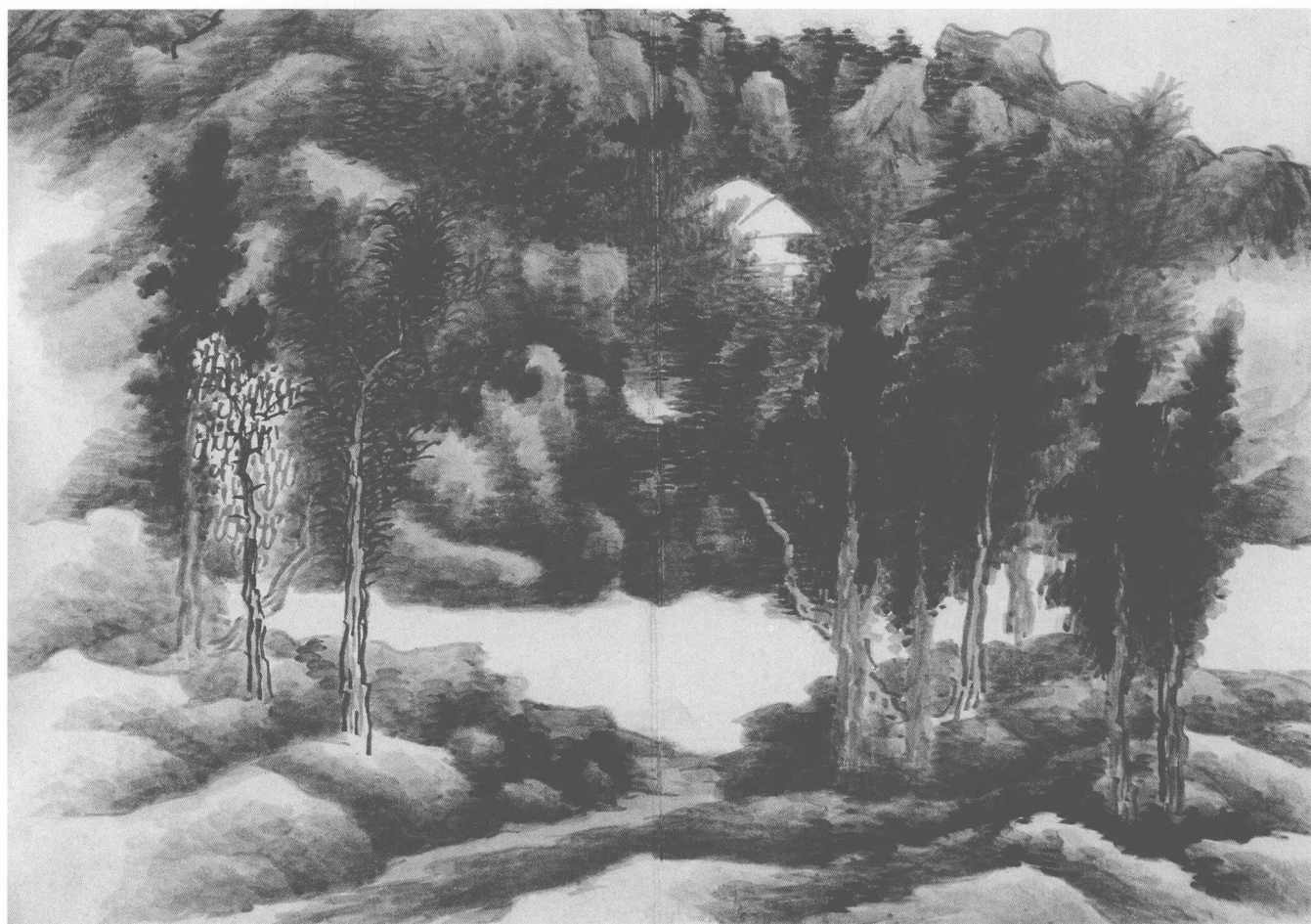
笔法既领会，墨法尤当深究，画家用墨最吃紧事。墨法在用水，以墨为形，以水为气，气行形乃活矣。古人水墨并称，实有至理。用墨以盆中墨水为主。砚上浓墨为副。

清·张式《画谭》

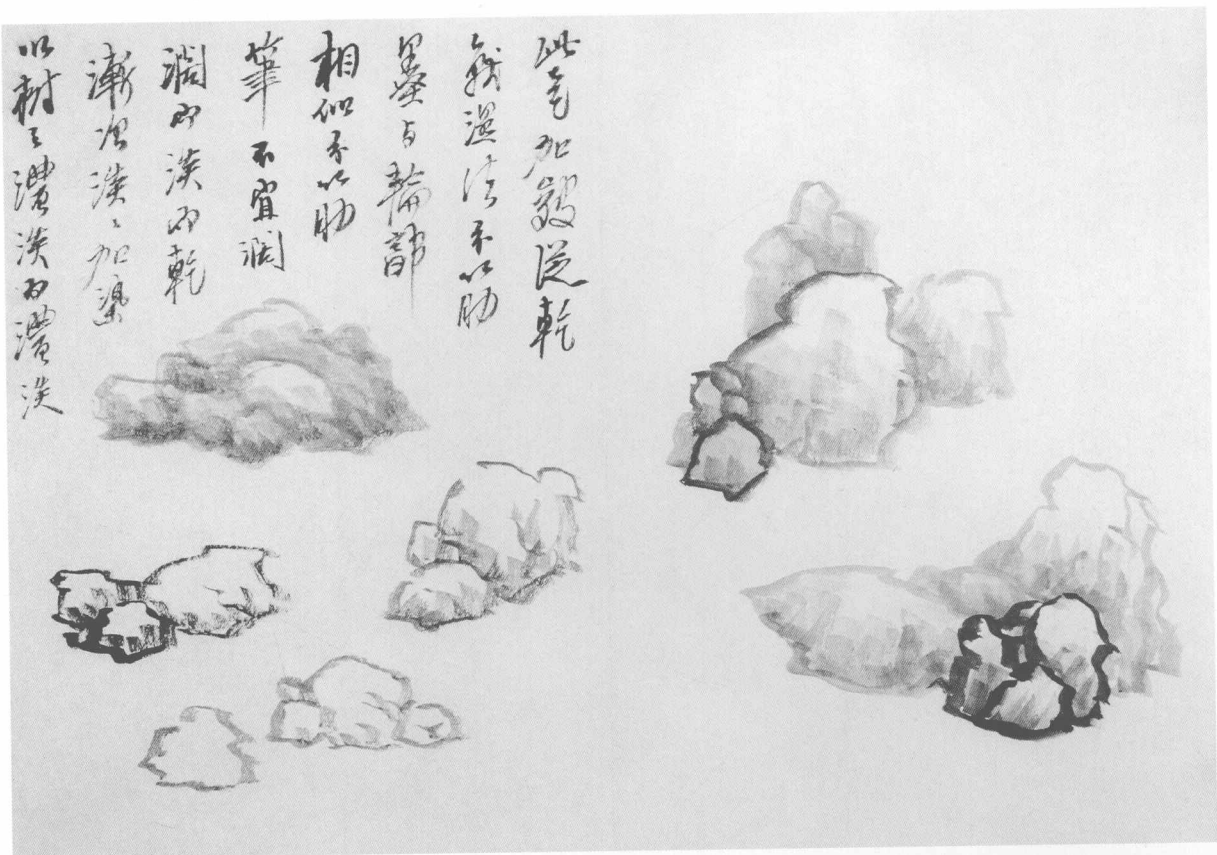
积墨法·龚贤

何为“积墨”？由淡而浓，层层积染，必得浑厚苍润而后止。北宋郭熙《林泉高致》谓：“用淡墨六七加而成深，即墨色滋润而不枯。”元代黄公望《写山水诀》曰：“作画用墨最难，但先用淡墨积至可观处，然后用焦墨、浓墨分出畦径远近，故在生纸上有许多滋润处。”潘天寿亦云：“积墨须在杂乱中求清楚，清楚中求杂乱。”积墨在山水画中是一种运用得最为普遍的技法，画史上范宽、董源、米氏父子以至现代黄宾虹，皆以积墨法见长，当然最为典型也最为人们所熟知的自推清代龚贤。

龚贤代表风格为充分运用积墨法的“黑龚”一路，沉郁苍茫，幽密厚重。其画先以肯定而凝重的线条勾勒出山石的大体，再细分其内外结构，然后用干而淡的墨一遍又一遍地皴擦渲染，以区别层次阴阳，塑造出强烈的空间感和质感。其《画诀》谓：“画石外为轮廓，内为石纹，石纹之后，方用皴法。石纹者，皴之观者也，皴法者，石纹之浑者也。”他用墨十分讲究，能“润”而不“湿”。积墨法对笔中水分的控制尤为关键，稍有不慎即烂湿软弱，难以收拾，龚贤的过人之处即体现于此。他认为：“润墨鲜，湿墨死”，“墨言润，明其非湿也”，要“愈老愈秀，愈秀愈润，此画之上品”。而且特别指出：“皴法先干后湿，故外润而内有骨，若先湿后干，则死墨矣。”龚贤指出此点尤为关键，米氏云山之“落茄点”亦为积墨法，看似清润，实一片模糊，但也依然先干后湿，此为积墨法之大要。龚贤在积墨时十分注意用笔，笔与笔之间留出空隙，第二、三遍直至最后仍然如此，绝不能密不透风成为一片死墨。他的积墨山石往往下部十分浓黑，渐上渐亮，全画皆如此，自谓：“非黑无以显其白，非白无以判其黑。”对比鲜明，表现出强烈的空间感、光感和节奏感。



山水册



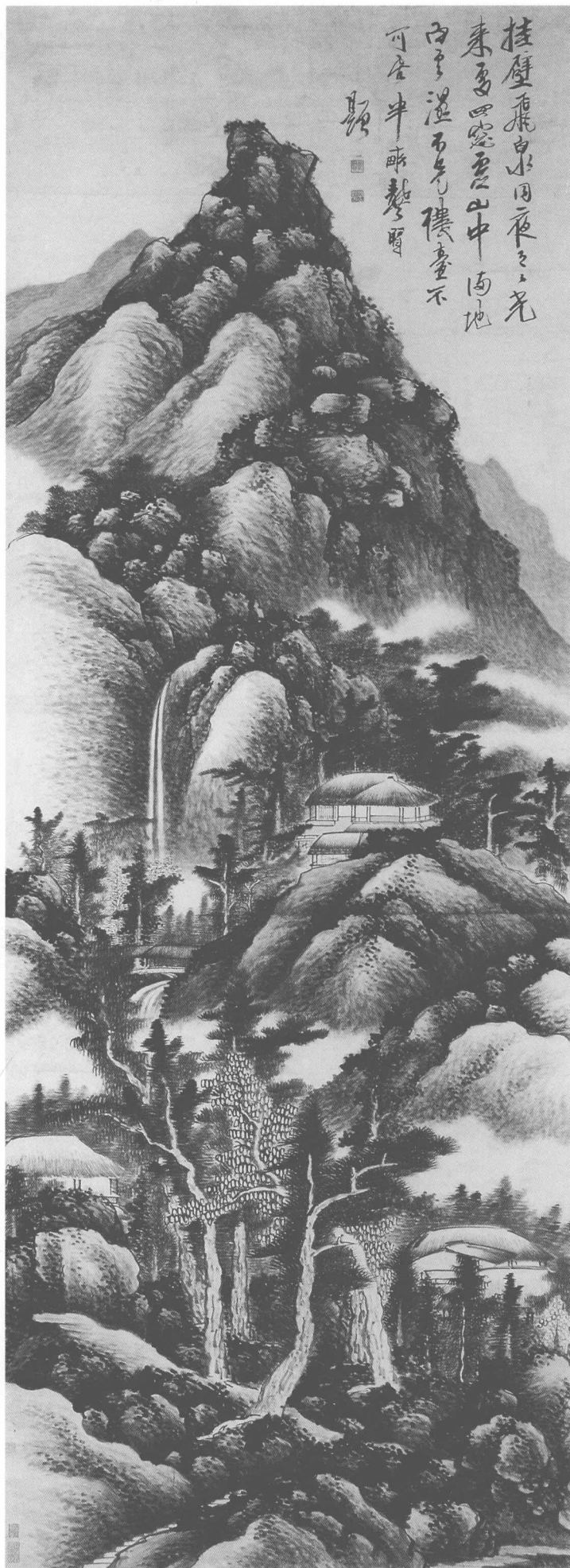
课徒画稿之一



课徒画稿之二

上两图为龚贤课徒画稿中之皴法详解，在此龚贤反复强调，其积墨法之最为关键处在于先干后湿，先干始有骨，后湿方能润。因此每一皴笔皆应有所错落，不可简单重复，虽反复皴染仍要见笔、见变化、见流动。黄宾虹说：“作画不怕积墨千层，怕的是积墨不佳有黑气。”此点尤须谨记。

挂壁飛泉
 泉石同夜
 光
 來多
 四窓
 雲山
 中
 內地
 內
 可
 全
 半
 斷
 勢
 野



挂壁飞泉图



松林书屋图

淡墨法·董其昌

所谓“淡墨法”者，惜墨如金，唯淡是务，能淡而不薄，淡而不枯，淡而有韵，殊为难得。淡墨是介于水和浓墨之间的中间色，古人作山水，特别是宋元人山水，皆由淡至浓，逐渐丰富厚重。唐志契《绘事微言》谓：“凡画或纸或绢或扇，必须墨色由淡到浓，两次三番，用笔意积成树石乃佳，若以一次而完者，便枯涩浅薄。”以上所言乃落实于墨的层次，而“淡墨法”乃指全图以淡为基调，明洁淡远，多以点染为主，写云山烟树，江天浩渺之景。当然也并非绝无浓重之墨，偶尔也以焦墨为点醒之。运用淡墨之时，往往有勾有点，有皴有擦，注重飞白，积之数层，如此云雾山峦层次分明，一片模糊中而能结构分明，气象氤氲。董其昌的淡墨运用十分典型，对明末清初的山水画产生了重大影响。

黄宾虹说：“淡墨法，有云始于李营丘，实则董北苑亦平淡天真。”董其昌的山水直接受到董源的影响，其画以柔润、秀峭为主要特征，湿笔淡墨尤为其过人之处。关于这一点张庚《国朝画征录》曾有论及：“明董宗伯（其昌），合倪黄两家法，则纯以枯笔干墨，此亦晚年偶尔率应，非其所专。”当时山水画坛多尚干笔，干笔淡墨，逐层加深以成一图，而能似董其昌以湿笔淡墨入画者，可称难能。所以张庚又说：“湿笔难工，干笔易好。”“麓台（王石谷）云：‘董思翁之笔犹人所能，其用墨之鲜彩，一片清光，突然动人，仙矣，岂人力所得而为！’”董其昌画之所以“一片清光，突然动人”，则在于其用墨之淡润，无浓重粗浊之墨也，他的画法对八大山人有直接启发，八大山水的淡墨湿笔，清逸绝尘多来源于董之法。



山水（局部）

岚容川色

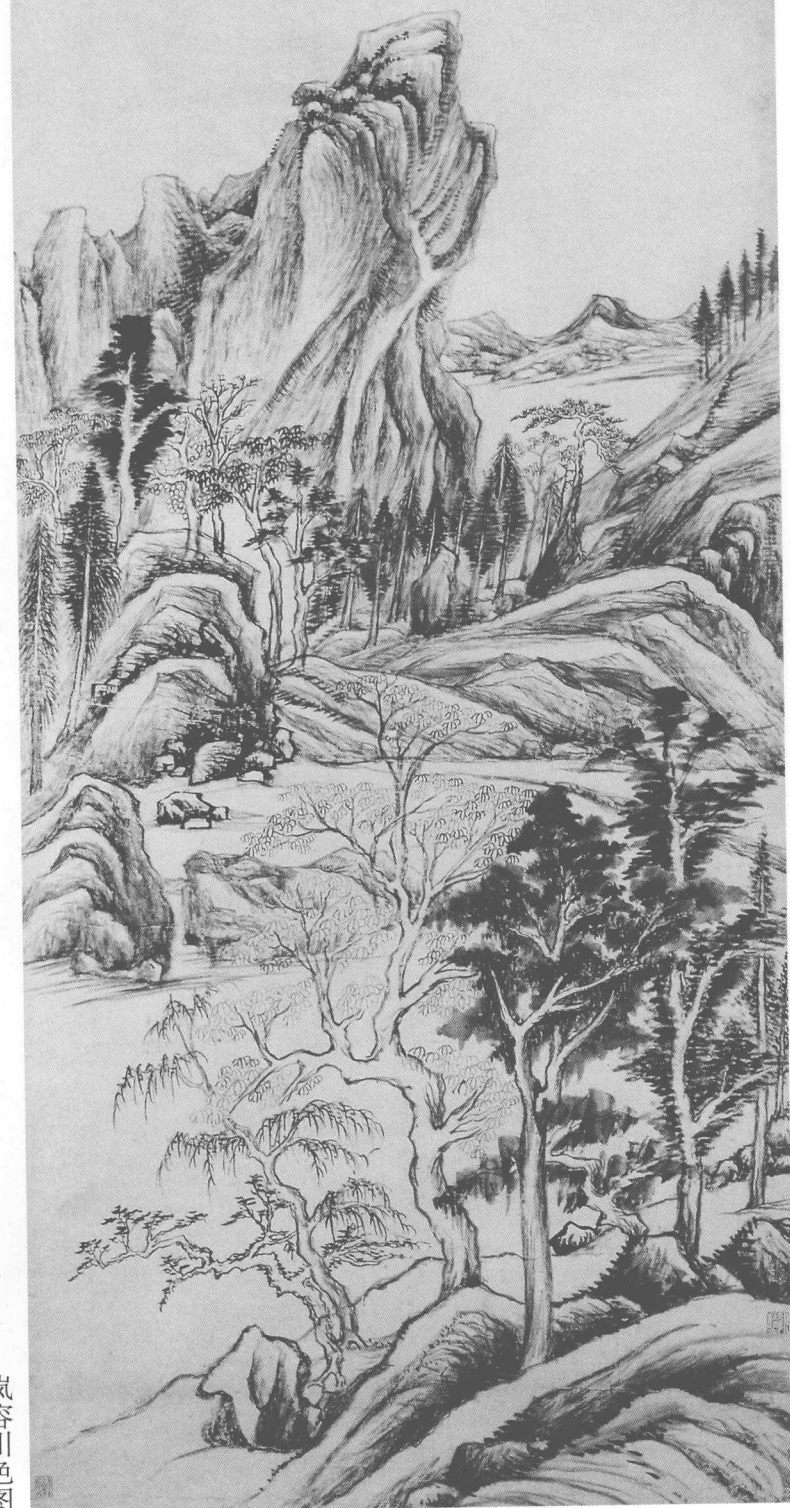
梁朝吴晋门家传沈眉南
此画与元季四家树墨一若
寓目是画如步者瞻古追想

其是若此

戊辰中秋

已巳仲春

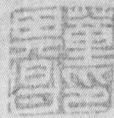
元家江文 宣重书



岚容川色图

董其昌作画尚柔尚淡，其理论基础具体地体现在影响后世甚为深远的“南北宗论”之上。古人作画“惜墨如金”，在董的作品中反映得最为突出，其下笔淡而柔，似先用清淡的水墨勾出大体，然后仍以淡墨深入刻画，逐渐区别出层次及阴阳向背，但有两点需注意：一、要淡而不薄，淡出见出层次，见出厚度；二、不能流于板滞，在反复皴擦出要笔笔相错而不相乱，以见流动。董其昌的画之所以在一片模糊中依然烟光浮动，淡而有骨，正是因为他很好地把握了这两点。画的分量并非只有靠浓墨重色的堆积，淡墨轻烟亦可见出空间感、体积感和质量感。

蒼古宰
與于崑
山道中





山水册