

芥子園畫譜新編

謝海虞題



花鸟兽篇



芥子园画谱新编·花鸟兽篇

柴祖舜 冯守棠 编著

百家出版社



(沪)新登字120号

责任编辑: 曹桂珍

芥子园画谱新编·花鸟兽篇

柴祖舜 冯守棠 编著

百家出版社出版发行

(上海绍兴路5号)

新华书店上海发行所经销 上海现代科技印刷厂印刷

开本 787×1092 1/12 印张 20 彩色画页 36 字数 35 千字
1995 年 12 月第 1 版 1995 年 12 月第 1 次印刷 印数 1-5000 册

ISBN 7-80576-536-7/J·45

定 价 38.00 元

说明

《芥子园画传》山水树石谱,经李笠翁审定,于康熙18年(1679年)付梓问世。其后笠翁之婿沈心友主持续编事,前后历二十载,积存画稿“束如牛腰”,约请王概、王著、王杲整理增订,终于编绘“兰竹梅菊为前编,后谱得山花隰卉以及草虫翎羽之属为后编”,“卷首载有诀说起手诸式,以便初学”,仍标曰《芥子园画传》,以兰竹梅菊为二集,花卉翎毛为三集(明示山水树石谱乃初集),于康熙40年(1701年)木刻套色印出。今本《花鸟兽篇》,乃借鉴原王氏版二三集新编而成,居前年出版之《芥子园画谱新编》山水篇后,或许可作《新编》之中集,尔后将续编著《人物篇》,构成三集全本《芥子园画谱新编》。

历来画史方家论述中国花鸟画,皆涵盖梅兰竹菊,归花卉类,而王氏兄弟单列兰竹梅菊谱,且置于花卉谱之前。据王宓草解释,“兹谱立意,由小而大,由简而繁,故于兰竹梅菊之后而谱众花。”换言之,先谱兰竹梅菊,可供初学者由易而难,循序渐进。再品味四谱自兰及菊之顺序,亦缘于其立意。初学先习兰叶画法,较易于起步迈向花鸟画大门,进而习画竹竿、梅枝,遂跨前一步;画菊已涉及花卉画法诸式矣。今新编《花鸟兽篇》亦置兰竹梅菊谱于众花之前,循王氏本之序,尚有画史分科之意。回顾中国花鸟画之发展史,宋元花鸟画兴盛,梅兰竹菊为文人画之首选题材,屡见松竹梅竹佳作问世。文人逸士尝绘竹梅松图,比兴“岁寒三友”。元吴镇增入兰花,题名《四友图》。明神宗万历年间,黄凤池辑梅竹兰菊四谱,陈继儒称其为“四君”,后以“四君子”美名享誉于画坛;后人又有增绘松树,或水仙或奇石而合称“五清”、“五友”。显然,皆借梅兰竹菊之自然形态属性,比喻人品之刚正不阿高洁品格。人格化为“四君子”,其精神风采,激励正直坚忍,顽强乐观,不屈不挠。写梅兰菊竹以寄情言志,名家佳作渐多,有专善其法者,亦有兼善者,或戏墨自娱

者,蔚然成风,形成梅兰竹菊画族。既形成专门画科,独立于花鸟画之外,应在画史上占一席之地。

原《芥子园画传》未集走兽牲畜谱。然而,中国画史表明,花鸟画之发展,业已派生走兽画专门画科。走兽画技法日臻成熟,尤其近现代涌现众多走兽画名家高手,中国走兽画佳作纷呈,饮誉海内外,拥有广大观赏者,深受绘画收藏家青睐。今新编本,专集走兽画谱,反映中国画发展新阶段之画种特点,即兽畜画与梅兰竹菊画,已先后从花鸟画中分化而出,且走兽画之观赏性、装饰性,日益受百姓欢迎。愿本篇之走兽画谱,有助于有志习其法者学习参考。

中国画各家各派画风,历经名家高手倾注毕生心血而成,各有特色,也各有长短。本书所述种种画法,亦无例外,初学者若能习熟运用,博采众长,则收获匪浅。懂得历史,方能以古为新。“外师造化,中得心源”,乃历代画家坚信不移之格言。

花鸟画与山水画之技法,固然自具特色,各有特殊要求,而其中贯串着共性,同受中国画基本规律支配,凡中国画之笔墨技法,设色法,以及画具材料,皆同一而无异。习走兽画亦须学山水画之勾皴点染等基本技法,尤其画走兽配景如画山水;习花鸟画亦然,须熟识树石画法。中国画各画科门类之间,存在共性与个性之关系,初学者须知之。有关中国画学要诀及笔墨色用法、山水画基本技法,见已出版之《芥子园画谱新编·山水篇》一书,恕不赘述。

《花鸟兽篇》之能出版发行,多谢百家出版社与新华书店上海发行所鼎力扶助。编者失误之处,祈请智者匡正,万分感谢。

编著者

1995.11

目 录

说 明

兰竹梅菊编

画兰浅说

寄兴传神爱画兰

画兰诸法

画兰叶法 画花心法

用笔墨法 画兰花诀

画竹浅说

画竹源流

画竹技法

勾勒竹法 墨竹画法—

立竿 点节 画枝 画叶

画梅浅说

画梅源流

画梅诸法

画枝斡法 画花点蕊蒂法

画菊浅说

画菊寄情

画菊全法

画花瓣 画蕾蒂 画菊叶

兰谱 技法图解

名家画法 历代中国兰画选

竹谱 技法图解

名家画法 历代中国竹画选 45

梅谱 技法图解 62

名家画法 历代中国梅画选 70

菊谱 技法图解 84

名家画法 历代中国菊画选 94

花卉翎毛编

花鸟画浅说

画法源流 106

花鸟画法诸式 115

工笔画——白描 重彩 没骨

写意法 兼工带写法

花卉画法 117

布置取势 画枝法 画花法

画叶法 画蒂法 画心蕊法

草虫画法 118

翎毛画法 119

形体情状 用笔步骤

花卉谱 技法图解 121

名家画法 花卉速写 142

翎毛草虫谱 画鸟法 150

草虫点缀 160

历代中国花鸟画选 167

走兽编

190

走兽画浅说

191

走兽画源流 191

走兽形体结构神趣 192

狮 虎 象 豹

熊 熊猫 鹿 龙 牲畜类

走兽画法 193

勾皴擦染法 白描勾勒法

工笔走兽法 彩墨写意法

兼工带写法 速写法要领

走兽画配景法 195

配景原则 走兽画构图法

构图诸要素——立意 主宾

虚实 黑白 疏密 气势

题款

走兽谱

197

走兽形体结构与动态 198

彩墨画法三步骤 203

白描粉本 208

画马法 216

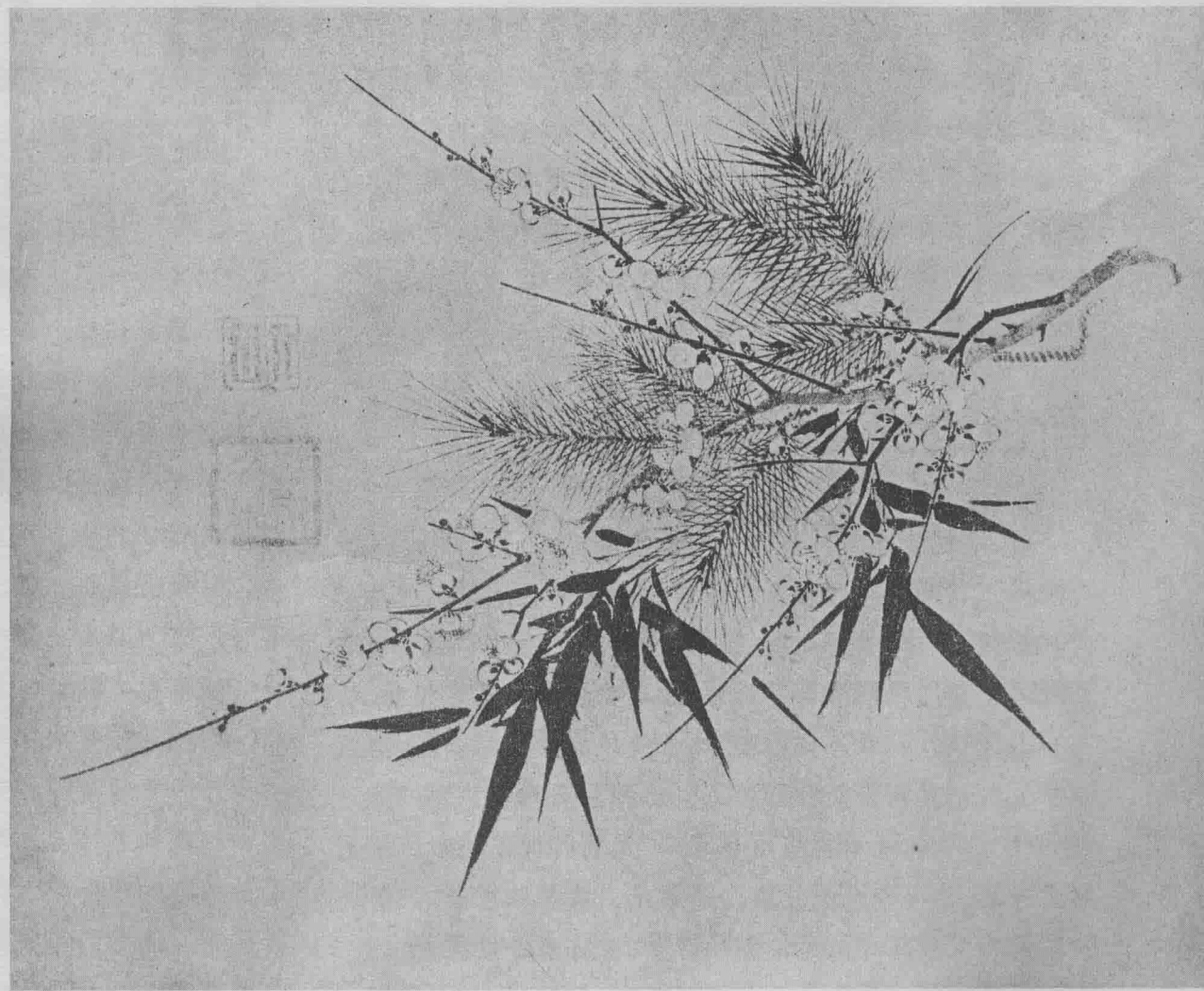
巨幅长卷画法 222

历代中国走兽画选 227

中国花鸟兽彩色例画 (插页)

中国花鸟兽画法彩图例 (插页)

兰竹梅菊编



岁寒三友图 元 赵孟坚

宋元花鸟画兴盛，时有作松竹、梅竹图，文人逸士尝绘竹梅松于一画，比喻称为“岁寒三友”。元吴镇加画兰花题名《四友图》。明神宗万历年间，黄凤池辑梅竹兰菊四谱，陈继儒称之为“四君”，后即有“四君子”美名，后人又有增绘松树或水仙或奇石而合称之为“五清”或“五友”。清王概受沈因伯之托，据李渔藏画编汇成兰竹梅菊谱，列入《芥子园画传》山水篇之后为第三集。历代画家钟爱梅兰竹菊题材，皆借其自然属性人格化，以比喻高洁品格和正直坚忍、顽强乐观、不屈不挠之精神风采，也因而梅兰竹菊能渐渐形成中国画一种独立画科。

画兰浅说

寄兴传神爱画兰

兰花丛生于空谷石隙，

叶呈条形而端尖，叶如麦门冬者于早春开花淡绿色为春兰；福建有叶如菅茅之秋兰，秋季开花。兰叶常绿不香而兰之小花随风飘溢阵阵幽香，故成为世人之观赏植物。齐白石诗曰“一春谷口雨如麻，水洗风吹叶倒斜，移入室中须坐久，自闻香气胜群花。”清吴昌硕喜爱兰之“紫茎绿叶生空谷，能耐风霜历岁寒。”元张羽钟爱兰叶“泣露光偏乱，含风影自斜。俗人那解此，看叶胜看花。”明余同麓感叹兰花“虽无艳色如娇女，自有幽香似德人。”兰之傲霜耐寒、平凡常青之自然品性，为一些文人雅士钟爱，比作“美人”、“德才兼备之士”（黄庭坚语），作为花鸟画一种题材，以抒情怀。宋人郑思肖（号所南）在元代初画有露根兰图，画兰不画土，人问其故，答曰“土为番人夺去”，以表他“坐卧不北向”的怀宋心情。元倪瓒《题郑所南兰》诗云：“秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消，只有所南心不成，泪泉和墨写离骚。”或

许中国花鸟画画墨兰自宋郑思肖、赵孟坚（彝斋）起，后有元赵孟頫之妻管道昇（仲姬）可谓妇女写兰之代表。相继而起者，代不乏人，然分二派，一为文人寄兴，放逸之气见于笔端；一为闺秀传神，则幽闲之姿浮于纸上。各臻其妙。

画兰诸法

画兰叶法 画兰全在于叶，故从画叶入手。现代中国画大师张大千指出：“画兰，撇叶最难，起首二三笔还容易安排，等到要成一丛，那就是大大的难事，稍一点不小心，那就好似茅草乱蓬一般了。”因此，画兰叶要有层次稀密处理。绘画兰叶运笔宜用撇法，如写汉方块字之撇法，故称之为撇叶而不曰画叶。撇叶由左至右为顺手，由右至左为逆手。初学须先顺手，便于运笔；后渐习逆手，以求左右法兼长，不局限于顺手偏向一边，方为精妙。撇叶起手一笔，长条形叶有钉头、鼠尾、螳螂肚之状，才具美感。至二笔交凤眼，三笔破象眼，四笔五笔宜间折叶，下包根箨，状若鱼头。成丛生之多叶，宜分俯仰、交加，忌重叠乱蓬，方能显层次而生动。须知兰叶与蕙草相异者，细柔与粗劲之别也。而且画丛兰，叶须掩花，花后更须插叶，似从根而发，但不可丛杂，能意到笔不到方为老手。自三五叶，至数十叶，少不可寒悴，多不可纠纷，则自能繁简稀密各得其宜。

画花心法 画兰之花，须掌握偃仰、正反、含放诸法。茎插叶中，花出叶外，具有向、背、高下，方不重叠联比。花后衬以叶，则花藏叶中；间可画花出叶外，不必拘执。兰蕙之花忌五出如掌指，须掩折有屈伸之势。瓣宜轻盈回互，自相照映。画兰之点花心，如美人之有目也。湘浦秋波，能使全体生动。点心以传神，

花之精微，全在乎此。

用笔墨法 凡初学必先练笔，笔宜悬肘，则自然轻便得宜，道劲而圆活。用墨须浓淡合拍。叶宜浓，花宜淡；点心宜浓，茎苞宜淡；正叶宜浓，背叶宜淡；前叶宜浓，后叶宜淡。此定法也。而双钩白描，亦是画兰之一法。张大千谆谆诱导后学画兰者，“画时应该用‘清’字做要点。如能做到清字境界，便是纸上生香了。”“兰用水墨画算是最清高，若要用颜色，拿花青撇叶，拿嫩绿敷花，花心稍白，那上面略加上胭脂点或赭石也可，花梗就在嫩叶绿中渗少少的赭石也觉有精神。花瓣可以用汁绿在画后双勾；叶子就只勾中线，使它向背显出来就可以了。如用水墨那就不宜用勾勒。”

画兰花诀 写兰之妙，气韵为先。墨须精品，水必新泉，砚涤宿垢。先分四叶，长短为元。一叶交搭，取媚取妍；各交叶畔，一叶仍添；三中四簇，两叶增全。墨须二色，老嫩盘旋；瓣须墨淡，焦墨萼鲜，手如掣电，忌用迟延。全凭写势，正背欹偏，欲其合宜，分布自然；含三开五，总归一焉。迎风映日，花萼娟娟，凝霜傲雪，叶半垂眠。枝叶运用，如凤翩翩。葩萼飘逸，似蝶飞迁。石须飞白，一二傍盘。车前等草，地坡可安，或增翠竹，一竿两竿；荆棘旁生，能助其观。

画竹浅说

画竹源流 中国画之竹形象，初见于山野花鸟景色中夹画，而后渐有竹画作品。画史论上多谓唐、五代已有画竹名家。元张退公《墨竹记》说“墨竹始自明皇（李隆基）”，又有人亦云“唐玄宗之墨竹为世独创”。黄山谷评“吴道子画竹，不加丹青，已极形似”。元杨维桢诗赞“唐人竹品谁第一，精妙独数王摩诘（王维）”而

白居易有画竹歌吟赞萧悦竹画：“植物之中竹难写，古今虽画无似者，萧郎下笔独通真，丹青以来惟一人”。萧悦写竹，茎瘦节节竦，枝活叶叶动，显出“婵娟不失筠粉态，萧飒尽得风烟情，举头忽看不似画，低耳静听疑有声”。唐代多有兼善画竹画家，边鸾有花竹禽石图，周昉有秋景竹石图，刁光胤有竹石戏猫图、猫竹图，孙位画竹“笔精墨妙”，还有张立、卫宪、释梦休、李审、于邵等皆有写竹作品。五代有丁谦、黄筌、李夫人（郭崇韬妻）、程凝、李波等喜画竹。金之王庭筠是著名山水墨竹画家，其《幽竹枯槎图》笔致潇洒；海陵王完颜亮喜画方竹；完颜畴（仲实）喜画墨竹，自成规格。宋代，梅竹成为一种独立画科。随着文人画新兴，文人倾情于竹之自然形态和特性，把竹人格化比作“君子”，画竹以寄情。宋王安石咏竹：“一径森然四座凉，残阴余韵去何长，人怜直节生来瘦，自许高材老更刚。曾与蒿藜同雨露，终随松柏到冰霜，烦君惜取根株在，欲乞伶伦学凤凰”。宋文同（字与可号湖州）爱写竹，赞美竹是“心虚异众草，节劲逾凡木”，其品性为“得志遂茂而不骄，不得志瘁瘠而不辱。群居不倚，独立不惧。”自诩“竹如我，我如竹”。苏轼理解文同之画竹，是出于“诗不能尽，溢而为书，变而为画”。文同是宋代墨竹画代表画家，苏轼（东坡）也以画竹著于时。文同在住处植树种竹，名为“竹坞”、“墨君堂”等，熟知竹之特性与生长过程，故画有唯肖唯妙之成就。苏轼称赞文同“其身与竹化，无穷出清新”。现传文同《墨竹图》，有“富潇洒之姿，逼檀栾之秀，疑风可动，不笋而成者也”（郭若虚语）。而苏轼写竹旨在追求画中情意，表现力强，与他雄放行草书法成就和文学修养一脉相承。东坡“疏竹老而活”。“东坡悬崖竹，一枝倒垂，笔酣墨饱，飞舞跌宕，如其诗，如其文”（孙承泽评），如

其行草。米芾谓文、苏画竹特点乃“以浓墨为面，淡墨为背”。曾先后任湖州太守之文同、苏轼，被画史家称为“湖州竹派”始祖，影响后代广远。宋代墨竹名家尚有赵宗闵“笔势妙天下”，刘明仲“游戏翰墨”，以及刘延世、黄与迪、田逸民等所画欹风或带雨、积雪之竹，各有情趣。而黄居寀、赵士雷之花竹，赵士安之笙竹，宗祚之葵花艳竹，薛判官之溪竹，丁野云之梅竹，程坦之松竹，谢堂之兰竹，魏燮之梅竹，闻秀才之竹石，曹申甫之风竹，皆在写竹同时配衬相当之树木花卉水石画材，以助显现竹之精神。

元代画家多画竹，专长及兼善画竹者约占三分之二。虽有画竹用笔简略而易学难精之因；然而，处于元代之多数文人有避世高洁性情，为易表其情而纷纷群习画竹所致。时竹画之盛仅次于山水画。时有画竹名家高克恭（房山）、李衍（息斋）、柯九思（敬仲）、倪瓒（云林）、吴镇（仲圭）、杨维翰、管仲姬、顾安等。高克恭墨竹学黄华，而神趣不减文同，自负写竹既似又得神，形神兼备，胜于赵孟頫与李衍。顾安生平专写墨竹，其风竹之功力精到，竹态风势极生动；他在《古木竹石图》上写竹，由张绅作古木，倪瓒添石，杨维桢行草题字，浑然一体成名作。柯九思之墨竹，“晴雨风雪，横出悬垂，荣枯稚老，各极其妙。”其《竹石图》，枝叶疏散有致，生趣盎然；而《双竹图》又寥寥几笔，浓淡掩映得宜，用墨轻重有法，竹下一石，气韵浑厚。管仲姬之水竹图卷，枝叶疏秀，别饶情趣。《图绘宝鉴》评仲姬“晴竹新篁是其始创”。元代写墨竹之著名代表画家是李衍（字仲宾），元初在钱塘得文同一竹画后，一意师从；后出使云南交趾，博览竹乡美景，深得竹之形色情状，自有悟处，故能落笔臻妙，生动真实；所作墨竹图，有赵子昂题句。其传世作品《修篁树石图》《双勾竹石

图》、《沐雨图》等，足可代表元代画竹所达到之高度水平；同时，他所著画竹谱、墨竹谱和竹态谱，对于画竹技法有详尽论述，影响后世，曾被誉为“写竹之圣”。李衍之子李士行继父之风，也善画竹。吕仲、张逊、王伯时、顾正之等都属李竹画风，亦为文、苏湖州竹派之后传。元墨竹盛极一时，也另有钩勒画法流行。张逊本与李衍同时画墨竹，深感技不如李，即改用钩勒法，其《双钩竹图卷》表现清绝有创意。又有传赵孟頫“以金错刀法作竹，固古人之所鲜能”。明代花鸟画轻工笔而重写意，影响到竹画也是墨竹写意盛行。明初画竹名著一时的有王绂。董其昌称王绂写墨竹为明朝“开山手”，潇洒磊落，充分表现了竹之清翠特色。李晔评论王绂能取倪瓒、柯九思之长，“是以有倪之逸，无其疏野；有柯之雄，无其伉浪。若夫蓄雨含云，舞风弄日，秀姿妍态，又其偏长者”。王绂在《临风图卷》描写在西风凛冽劲吹中之竹，叶叶“个介”变化为有法中之无法，竿竿劲挺显顶风不屈之气势。王绂写竹，笔墨秀逸苍润风格，由夏昶承传。夏昶（仲昭）用笔遒劲中而饶韵致，“落墨即是，出笔便巧”，一气呵成，少有复笔；其《夏玉秋声图》，枝叶飒爽巧拔，偃仰疏密得宜，生动表现出风竹摇曳飘举之姿。屈杓、魏天骥、冯起震等承传其法。明代画竹大家甚多，宋克、顾禄、李石林、金湜、朱铨、朱完、叶竹泉等擅画竹者近五十人，或双钩，或焦墨，或效苏轼用朱色，丰富多彩，而以夏仲昭画竹法势力最大。至清代，许多山水画名家兼善画竹，写意寄情，属于文人画一路。清金农为汪巢林作墨竹并题诗：“明岁满林笋更稠，百千万竿青不休，好似老夫多倔强，雪深一丈肯低头”。而郑板桥画墨竹有感于“乌纱掷去不为官，囊囊萧萧两袖寒，写取一枝清瘦竹，秋风江上作渔竿”。又喜“唯有竹枝浑不怕，挺然相斗一千场”。

画竹技法

宋文湖州曾授苏东坡画竹要诀：“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”所谓“胸有成竹”，乃指画家在落笔作画之前，对构图布局、形象塑造须有成熟之构思立意，直到一节一叶措意于法度规矩之中，心手相应，方能振笔挥毫以追其所见。画家还须时习不倦，真积力久，始达自信胸中真有成竹。郑板桥感慨：“四十年来画竹枝，日间挥毫夜间思，冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时”。学写竹者必自法度中来始得之，且须心思专一，熟能生巧。

画竹有勾勒法与墨写法，历代至今多习写意墨竹法。

勾勒竹法 宋崔白、吴元瑜著；元李息斋早期也曾习勾勒着色法，后觅得文湖州真迹而专擅墨竹。勾勒法用柳炭条或用细线条，先巧定竹竿再分左右枝梗，然后用墨笔勾叶。叶成，始依所炭抹之竿枝与节，用墨一一勾画，使枝头鹊爪尽与叶连。要穿插躲避，方见层次。多竿之前后，墨分浓淡勾出，前宜浓，后宜淡。其他立竿写叶、阴阳向背之技法，与墨竹画法同。

墨竹画法 竹有竿、节、枝、叶，绘画各有其法。落笔之前，须“胸有成竹”，意在笔先。李衍画竹先定位置，须看绢（或纸）幅宽窄横竖，可容几竿或意欲立几竿，然后布局构图，对根梢向背，枝叶远近、或枯或荣以及土坡水口、地面高下厚薄，皆有主意。落墨前可用炭条作草稿，修改审定，方始落墨，庶无后悔。设定位置切忌十病：冲天撞地（梢至绢、纸顶头，根至脚底，厄塞填满），偏重偏轻（左右枝叶轻重过偏于一边），对节（各竿节节相对）排竿（各竿匀排整齐如窗框），鼓架（中竿直、左右两竿交叉状）胜眼（四竿左右相差匀停成中间方眼），前枝后叶（枝叶俱生在前或在后，或枝俱在前而叶俱在后）。位置既定，则须讲究运笔用墨。

握笔须澄心静虑，神思专一。明夏仲昭作画不见客，“杜门放笔”不分心。落笔要圆劲快利，振笔直遂；但太速则失势，而过缓则凝浊；太肥则恶俗，太瘦则枯弱。起落有准的，来去有逆顺，不可不察。如插叶则劲利中求柔和，描竿则婉媚中求刚正；描节则分断处要连属，描枝则柔和中要有骨力。审度竹之四季体态和枯荣老嫩而落笔，自然枝叶生动，布局隽永。

画竹必先**立竿**。画直上生长之竿，从梢至根一节节画下，谓顺笔。画偏倒一侧之竹竿，则要从下或从里向外画。梢头部分之节段须短，至中部渐画长节段，至根又须渐短。每一竹节为一段，起笔略重，一撮直下，住笔向左略一踢就收。节节要笔意贯穿，墨色匀平；两边平直如界，自然圆正。落笔忌偏斜或竿边毛糙不平挺；一竿墨色须一致，不可有浓又有淡，须全浓或全淡。墨色忌不匀、臃肿及间粗间细间枯间浓；节段忌长短一样，粗细相同；又不可两头大，中间细，形同蜂腰鹤膝。画一二竿之墨色可随意；而画三竿以上，则前浓后渐淡。

竿成即**点节**。竹节状如心字去点，浓墨要分明，偃仰须圆活。画每个节要画成上一节覆盖下一节，而下一节承接着上一节，虽中间有露白断却之处，仍要有连续之感。上一笔两头放起，中间落下，如月少弯，则便见一竿圆混；下一笔要看上笔意趣，承接不差则自然有连属意。两笔不可齐大或齐小，齐大则如旋环，齐小则如墨板；亦不可太弯或太远，太弯则如骨折，太远则不连。

画枝从节上生。节上出枝和发芽，上一节上如左枝右芽，则下一节必须画左芽右枝以呼应。枝有各名目：生叶处谓丁香头，相合处谓鹊爪，直枝谓钗股。画枝从外画入谓垛叠，从里画出谓迸跳。安枝分左右，切莫一边偏。离地五节则生枝叶，“生枝不应节，乱叶无所归”（黄山谷）。鹊爪添枝杪，全形见笔端。画枝下笔要道

健圆劲，生意连绵；行笔要疾速不可迟缓。画老枝要枝挺而起，节大而枯瘦；画嫩枝则节小而肥滑，枝柔而婉顺。前枝浓，后枝淡。叶多则枝垂，叶少则枝昂；风枝雨枝，也因情态而各异。

竹之法度，全在乎叶。元吴镇曰：“墨竹之法，作竿节枝而已。而叠叶为至难，于此不工，则不得为佳画矣”。**画叶**出于笔底，发之指端，下笔要劲利，实按而虚起，一抹便过，稍迟留就钝厚不会锋利了。叶叶相加，势须飞舞；三三五五，集聚而不重叠。间以侧叶，细笔相攒。老嫩阴阳，反正向背，转侧低昂，雨打风翻，都各有姿态。春则嫩篁而上承，夏则浓荫以下俯，秋冬须具霜雪之姿，晴天偃叶而偃枝，带雨坠枝而坠叶又无人字之列。画叶有所忌：叶粗忌似桃叶，细叶忌似柳叶。竹叶成簇似“个”、“介”或“川”字状，但须用一二笔来破开，而成“逢个不个，逢介不介，逢川不川”之变化，并忌孤生并立，又忌如“义”如“井”字，以及忌状似手指及蜻蜓。

张大千继承中国画论传统，强调师法古人运用书法要诀写竹。“画竹是等于写字一样，用笔要完全合乎书法。书法第一要诀，一定要练好‘永’字，因为永字已包括侧、勒、努、趯、策、掠、啄、磔八种方法。这些方法都通用于写竹。”早在元代，赵孟頫就主张“写竹还应八法通。”柯九思又指出：“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法或用鲁公撇笔法。”诸家论画竹法名言，实为后学者须遵循之规矩。

画梅浅说

画梅源流

梅姿美，梅性更美。宋陈亮有诗云：“疏枝横玉瘦，小萼点珠光，一朵忽先变，百花皆

后香。欲传春信息，不怕雪埋藏，玉笛休三弄，东君正主张。”梅乃落叶乔木，老树更显精神，枝细斜横有力度感，花有红、白、粉红等色，弧圆边花瓣五片，味香。世人之喜画梅，缘多出于钟爱梅品性耐寒，又能在风雪中吐蕊开花。杜甫吟“梅蕊腊前破，梅花年后多，绝知春意早，最奈客愁何。雪树元同色，江风亦自波，故园不可见，巫岫郁嵯峨”。凌寒花开报春来。“早梅发高树，迥映楚天碧，朔吹飘夜香，繁霜滋晓白”（柳宗元诗）。宋陆放翁有感：“闻道梅花圻晓风，雪堆遍满四山中。何方可化身千亿，一树梅花一放翁”。而近代齐白石则曰：“冒雪冲寒两袖风，自嗟肌骨只梅同。此身愿化梅千亿，笑道无人作放翁”。写梅以及观赏梅画，颇得意气奋发、不畏艰险之激励。

唐代已见有写梅，初夹插于花卉翎毛画面中，如于锡有雪梅野雉图，梁广作四季花图中之梅杂于海棠荷菊间，至李约始称善画梅，其名亦不大著。至五代滕昌祐、徐熙画梅，滕笔迹轻利，宛有生意；徐水墨淡彩，“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映”，创重墨淡彩没骨法。熙之孙徐崇嗣重色彩，不用墨笔，“直以粉色图之”，为重彩没骨法写梅。陈常变其法，以飞白写梗，用色点花。宋崔白专用水墨，用笔较为奔放。李正臣一意写梅，深得水边林下之致，故独擅专长。自北宋华光僧仲仁，始创“墨晕”别趣；有僧觉范（惠洪）仿效，辄用皂子胶画于生缣扇上，灯月之下俨然梅影横斜。后人因之盛作墨梅，流传至南宋扬补之（无咎），画梅才获得更大成就，“始极其致”。扬无咎晚年之《四梅花图》，写梅花之未开、欲开、盛开、将残四景，用双勾与没骨法结合画成，疏瘦清妍，既工致又洒脱。扬首创圈白花头不着色之圈法，铁梢丁桷，清淡胜于傅粉。嗣者有汤正仲、徐禹功、赵孟坚等。汤正仲画梅发展了其舅无咎之

画法,采用“侧晕”法,以墨笔勾出花形,然后在花之周围用淡墨晕染,与墨写梅法相反。及至元代,有王冕(元章)继扬补之法画梅,用笔精炼,墨色清淡,尤其勾花点蕊似经意又不经意,清气自然;相传他曾朱色点画红梅,以“胭脂作没骨体”。与王冕齐名者有陈立善、吴季章。元代其他专长画梅者,尚有张德珙、金汝霖、王英孙、赵天泽等,而名家赵孟頫、倪瓒、钱选等亦无不兼善墨梅。明代仍风行墨梅,名家多能兼之,如文徵明、唐寅、陈洪绶等。浙人陈录(宪章)画梅与王谦齐名,画法也相似。陈录所作《万玉争辉》梅画,布局新颖,粗枝横斜,细梢挂垂,千花万蕊绚烂璀璨,写尽一角梅林美景。清代花鸟画名家也多善兼画梅,画法多样。近现代花鸟画家和山水画家都有兼善画梅者,也有专擅梅画大家,在继承传统画法基础上,推陈出新。

画梅诸法 梅有数家之格,或疏而娇,或繁而劲,或老而媚,或清而健。补之、叔雅、仲仁亦是各有特色,难以言尽。梅姿百态,天然生成,植生处异,枝体亦殊,或处园林,或生于岩,或傍水边,或植舍篱,须慎审度。补之曰:“若作临崖傍水,枝怪花疏,要含苞半开;若作梳风洗雨,枝闲花茂,要离披烂漫;若作披烟带雾,枝嫩花娇,要含笑盈枝;若作临风带雪,低回偃折,要幹老花稀;若作停霜映日,森空峭直,要花细香舒”。画梅造型及笔墨运用,须顾及描绘对象所处之生态环境及天气情状。学者须先审此。

画枝幹法 古画论曰:“画梅五要,发幹在先。一要体古,屈曲多年;二要竿怪,粗细盘旋;三要枝清,最戒连绵;四要梢健,贵其遒坚。五要花奇,必须媚妍。”张大千之经验是:“画梅须老幹如铁,枝柯樛曲,才能描写出它耐寒喜洁的性格。”“为显示幹的苍老,所以

不能不点苔藓鳞皴,表示它经过雪压霜欺,久历岁寒,但是它的贞固精神,是超卓绝特的。点时光用焦墨秃颖,依着它的背点去,一定要点圆点,若点尖长形,那就不是树上的苔,而是地面的草了,更不可作横点,如(画)山水中树上所点。待等墨乾后,用淡墨加点一次,比较有生动的气味,不然那就枯而燥了。如是着色的,那就用草绿加在焦墨上面,或头二绿也可以,不是全部盖满,偶尔留几点焦墨在上面,也自生动自然。”补之也说“立幹须曲如龙,劲如铁”。

梅枝有偃枝仰枝,覆支从枝,分枝折枝。凡作枝之际,须是远近上下相间而发,庶有生意也。新枝似柳,旧枝类鞭。嫩枝梢淡,宿枝轻刚。画枝落笔,须留花位,花着空眼。枝不得并发,花不得并生,眼不得并点,木不得并接。交枝如又字,交木如丫字,结梢如叉字。梢有长短,嫩梢叠梢,交梢孤梢,分梢怪梢,取势而成,随枝而结。汤叔雅曰:“其为梢也,有如斗柄者,有如铁鞭者,有如鹤膝者,有如龙角者,有如鹿角者,有如弓梢者,有如钓竿者。”九分墨为枝梢,枝必抱枯木,枯木必涂龙鳞,龙鳞必向古节。枝枯处令其意闲,枝曲处令其意静。发梢须长如箭、短如戟,上有余则结顶,地若窄而无尽。切忌:枯枝无眼、交枝无潜,枝无鹿角,嫩枝生藓,树轻枝重,枝梢散乱,不抱体弯。画梅根不可独生,须分为二,一大一小以别阴阳,一左右以分向背。华光长老仲仁僧言:“根者梅之所自始,象以二仪,故有二体。”故须先把梅根分女字,淡墨行根焦墨梢。

画梅体以立意为先。须起笔捷疾,如狂如颠,手如飞电,切莫停延。枝可旋衍,或直或弯。蘸墨浓淡,不许再填,根无重折,花梢忌繁。切忌落笔再填、停笔作节,起笔不颠。

画花点蕊蒂法 梅之花,有椒子,有蟹眼,有

含笑，有开谢，有落英，其形不一，其变无穷。花忌画并生，须叠花头似品字，三花须鼎足。花按阴阳，蕊依上下。花必粘一丁形花蒂，丁必缀枝上。故仲仁曰：“凡作花萼，必须丁点端楷。”“丁正则花正，丁偏则花偏。”丁香之状，贴枝而生，一左一右，不可相并。贵如丁字，上阔下狭；两边者连丁之状向两角，中间者据中而起。蒂萼不可不相接，亦不可断续。花自萼起，萼有五叶，不尖不圆，随笔而偏。花开七分，萼叶分折全露；花如半开则见萼叶半，正开则见其全，不可无别。画正萼五点，背萼圆圈。花心有鬚，一长六短，中长者无英乃结子之鬚，侧短又不齐者须加英点，碎点缀粘。花鬚七劲，健如虎髯。乃正开花；半开者鬚三，谢者其鬚六，半谢者其鬚四。花正开者其形规，花背开者其形矩。枝多而花少，言其气之全也；枝老而花大，言其气之壮也；枝嫩而花细，言其气之微也。枝嫩花独，枝老花慳；不嫩不老，花意缠绵。有嫩有老，分出新旧年。

张大千指出：画枝时须先留好花的位置，如用水墨，那就拿粗笔淡墨，草草勾出花的大形轮廓。画梅花须勾瓣、画花鬚、点蕊、点蒂；尤以点蒂最难，传神写照，正在其中。细线勾瓣要圆，要画出蓓蕾繁花都有生长的意态，通通完备有欣欣向荣的样子。画花鬚要整齐不乱，但不是排比如针插针似的。点蕊要跟随花鬚长短，错落落落，这才有风致。点蒂要在瓣与瓣之间，尤要包固那种含苞未吐的，才合情态；若胡乱点去，既不合理更不能供观赏。更须留意花朵有前后左右、向背阴阳各种不同的姿态，对每朵点蒂时要显出其生在枝上。老幹上不可着花。因无姿态之故。

画梅如要敷彩设色，对老幹用焦墨点上苔藓鳞皴圆点后，用草绿或头二绿加在焦墨上又偶尔留几点焦墨露出，就较显生动自然。花瓣着色可用淡花青四围晕染烘

托，或用胭脂点戳，不须着粉就能自然突出纸上，兼有水光月色之妙处。着色花心用淡草绿，花如填粉则用三绿。花鬚用重白粉。花蕊用粉黄点，又略加一二点赭石以表示其开放已久。着色花蒂用深草绿或二绿，亦可用浓胭脂；画红梅则必须用胭脂色。

画梅有四贵：贵稀不贵繁，贵瘦不贵肥，贵老不贵嫩，贵含不贵开。

画菊浅说

画菊寄情 菊乃花卉之一种，秋季开花，卵形叶，背生柄，叶边缘有锯齿或缺刻。山野秋菊迎霜寒开花，别有情趣。晋陶渊明作《饮酒》诗中有名句：“采菊东篱下，悠然见南山。”“秋菊有佳色，裛露掇其英。泛此忘忧物，远我遗世情。”金秋重阳菊，文人为之赋诗作画以寄情。宋苏轼题画家赵昌寒菊图：“轻肌弱骨散幽葩，真是青裙两髻丫。便有佳名配黄菊，应缘霜后若无花。”秋菊之逗人爱，还因“不是花中偏爱菊，此花开尽更无花”（唐元稹句），冬末春来才有梅花开放。而“菊花自择风霜国”（宋杨万里），“开迟愈见凌霜操”（宋陆游），“万古延年一种花”（清郑板桥）。清李鱓画菊是有感于“自在心情盖世狂，开迟开早异何妨，可怜习染东篱竹，不想凌云也傲霜。”历代文人视菊为“四君子”之一。清王概编芥子园花卉谱时，一意先编菊谱于梅兰竹谱之后成“四君子”谱，是鉴于菊之“南枝寒蕊，伴以东篱晚香，则孤山栗里，同爱高人，真花木中之超群绝俗者。为类已备四时之气，作谱当凌众卉之先。”

画菊必画菊花。菊花有黄、白、淡紫等色，尤其经园艺栽培更品种多样，颜色缤纷。故画菊宜着色渲染，

非勾勒渲染交善,不能写肖也。中唐武则天时期,已有善画花鸟之殷仲容画菊,五代荆浩在《画说》也提及“湛嵇菊”,五代、宋之黄筌、赵昌、徐熙、滕昌祐、丘庆余、黄居寀、朱绍宗等诸名手,皆有寒菊图。宋代花鸟画兴盛,但《宣和画谱》少见菊画作品,赵昌有拒霜寒菊图二,丘庆余有寒菊图;黄居寀画菊较多,有芦花寒菊鹭鸶图四、寒菊鹁子图、寒菊双鹭图、寒菊鹭鸶图、寒菊鸂鶒图、芦菊图和寒菊图。还有宗室令松之秋菊相属图朱绍宗之菊丛飞蝶图。至南宋及元、明,始有文人逸士慕菊幽芳,寄兴笔墨,不因脂粉,爱作墨菊,愈见清高,更觉傲霜凌秋之气,含之胸中,出之腕下,不在色相求之矣。南宋赵孟坚、郑思肖,元柯九思、王渊、盛雪蓬等俱善墨菊。郑思肖作墨菊寄情怀宋题诗曰“花开不并百花丛,独立疏篱趣未穷。宁可枝头抱香死,何曾吹落北风中。”明清菊画有勾勒敷色法和墨写法,墨菊也颇风行。明吕纪之桂菊山禽图轴用勾勒染色法。明清花鸟画家墨菊作品颇多。明陈淳、文徵明、沈周、陈洪绶、徐渭等名家,清恽南田、朱耷、石涛、郑板桥、蒋廷锡、沈铨、高凤翰、李方膺、赵之谦、李鱓、虚谷、吴昌硕、蒲华等皆有菊画名作流传于世。既有墨写,也有淡彩渲染以增光彩。近现代齐白石、张大千皆有菊画名品供后人鉴赏。

画菊全法 画菊花,当胸有全菊,方能写其性傲幽致。张大千说:“菊是凌寒傲霜的,绝无俯仰随人的姿态,能把它标格写出,始称能事。”花须低昂而不繁,叶须掩仰而不乱,枝须穿插而不杂,根须交加而不可紧靠。此其大略也,若进而求之,则一枝一叶一花一蕊,亦须各得其致。菊虽属草本,然而可与梅竹及松树并提,具有傲霜之姿,故其枝宜画成孤劲,异于春花

之和柔;其叶宜绘肥润,异于残卉之枯槁;其花与蕊,宜具含放相兼之貌。花全放则枝重而枝头宜偃,含苞初放则枝轻而枝头宜仰;仰者不可过直,偃者不可过垂。

画菊先**画花瓣**。要熟悉花朵结构以及花瓣与整朵花之关系。花之盛开或半开、含苞之状,皆藉花朵之不同形状以表现。花瓣有尖团、长短、稀密、阔窄、巨细之异,更有两叉三歧、钜齿缺瓣、刺瓣卷瓣与折瓣等之变幻不一,而致花头形状不同。凡长瓣稀瓣,花平如镜者,则有心,其心或堆金粟或簇蜂巢;若细瓣短瓣,四面高圆攒起如球者,则无心。每瓣都要连蒂。稀瓣须排列根下与蒂相连,多密瓣须瓣根皆由蒂发,其形自圆整可观。画花瓣须从外围先画大瓣,用淡墨画一层,再用较深色墨画一层。花头正侧俯仰,花瓣也要随着方向而展开,侧者半体,正则形圆。写意菊画宜画单瓣,工笔画法可画复瓣;画复瓣不必点蕊,画单瓣用浓墨点蕊。花头有黄紫红白淡绿诸色,多株布局要中浓外淡,加以深浅间杂则设色多彩;若用粉染则瓣根仍宜粉勾。

菊之逞姿发艳在于花,而花之蓄气含香又在乎蕾,蕾之生枝吐瓣更在乎蒂。此理不可不知,故画花尚须知**画蕾蒂法**。花蕾有半放初放将放未放之不同形状。半放侧形见蒂,嫩蕊攒心,须具全花未舒之势;初放则翠苞始破,小瓣乍舒,如雀舌吐香,如握拳伸指;将放则萼尚含香,瓣先露色;未放则蕊珠团碧,众星缀枝。画蕾须生蒂,花头有别而其蒂皆同,得叠翠多层,与众卉异。花有各色而未放之苞蕾尽绿色,若是将放方可少露本色。画花叶之前,先用淡墨(或炭条或铅笔)设定菊之根枝位置,待花叶画完后始画出枝根。

菊花品种繁多,花形各异而菊叶也就不同,写意画叶不妨从略不分,若工笔作画则必须区分。**菊叶**也有尖圆长短、阔窄瘦肥之不同,然五歧而四缺最难描写,恐

叶叶相同似乎印板。用“反正卷折”四法画叶，加以掩映勾筋，自不雷同而多姿。叶面为正，背为反；反正分明。正面之下，见反叶为折；反面之上，露正叶为卷。菊叶状略圆，不同于众卉花叶多尖形。叶承花下，花乃有情。花头下之衬叶，宜肥而色深润。枝上新叶，宜柔嫩而带轻清之色；根下坠叶，宜苍老而带枯焦之色。正叶色宜深，反叶色宜淡。勾叶筋用浓墨，勾成“小”字或尖形，不必拘泥，视叶之大小疏密而随意加減。

花须掩叶，叶宜掩枝。枝须断缺，补叶为宜。本枝宜劲，傍枝宜嫩，根下宜老。枝梗要柔而不似藤，劲不类刺；或高或低，或偃或仰。偃而不垂，有迎风向日之姿；仰而不直，有带露避霜之势；偃仰得势，花叶生姿。画枝根用笔，要顿挫曲折，有含挺健之意。枝根画成，尚须再添花叶；若不添补，则偏花偏叶，俱在前边。补点花叶要疏密得宜，运笔似卷云，间或一点飞白，待墨乾透再加罩淡花青或汁绿，间加一二笔淡赭，色溢叶外也无妨。

花蕾枝叶根株交善，则得全菊之致矣。



沐雨图轴

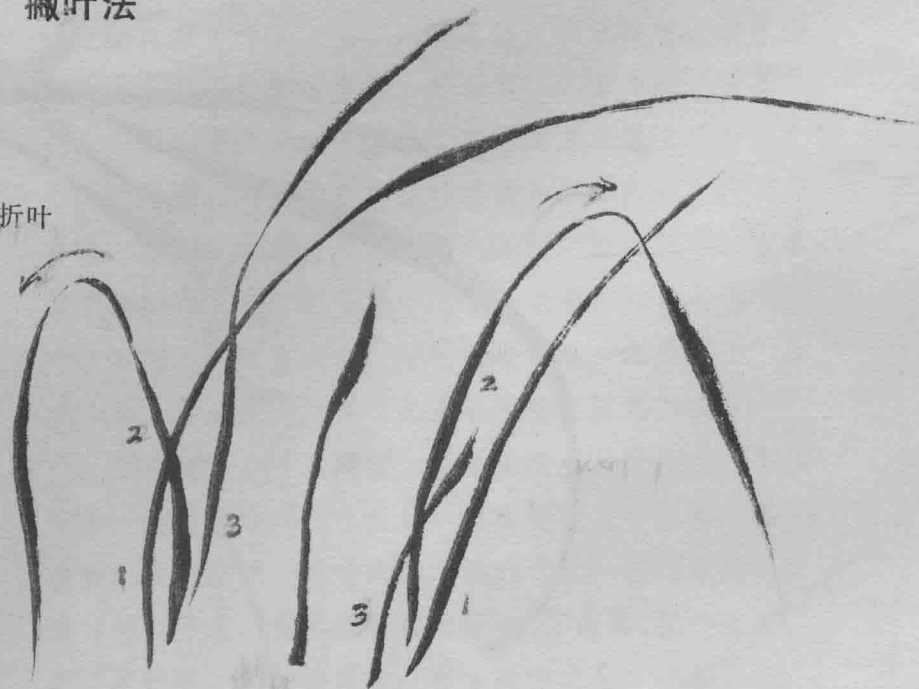
元 李衍

兰 谱



撒叶法

左折叶



起手二笔

交风眼

1

2

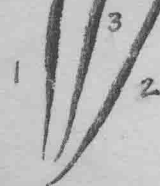
鼠尾

螳螂肚

起手一笔鼠尾、螳螂肚
是撒兰叶法特点，初
学从左而右较顺手。

画兰叶须知
不可叶叶同粗细，不妨
粗细相交。一叶也要造
型，或细如鼠尾，或粗
壮如螳螂肚；有断叶，
也有若断若续显意到笔
不到状，要轻重适宜。

三笔破风眼



撒叶可意到笔不到



三笔四笔攒根
如鲫鱼头状

二笔画兰根
如鲫鱼头

落笔从右而左
较从左而右难

