

老年国画大学堂·竹



写意花鸟画技法

曹国鉴
韩嘉明
编绘

人民美术出版社



曹国鉴 字慕植，祖籍安徽歙县，曹操七十四代孙。1936年3月出生，出生于北京书香世家。9岁师从汪慎生习画，由临摹入手开始系统修习传统笔墨技法。20世纪50年代初于故宫博物院绘画馆倾心临摹研究，体会笔墨、设色的技法要领。尤为注重深入研习各家绘画风格特点及各时期技法变化。书法上擅长瘦劲飘逸的书体，兼擅行草、篆隶。先后得到汪慎生、陈半丁、高希舜、王雪涛诸名师教诲。1959年由汪慎生、吴镜汀推荐加入北京中国画研究会，同年花鸟画《八哥秋菊》在首届青年美展获奖。作品参加历届中国画研究会在中国美术馆、北海画舫斋的展览及国内外的交流巡回展，并广为收藏。

曾任中国社会科学院考古研究所研究员，2002年被聘为北京市文史馆馆员。现为中国社会科学院书画家协会顾问、中国画研究会理事。《老年学书画·写意花鸟画技法》十二分册由人民美术出版社出版发行。《曹国鉴花鸟画教学》（上、下）2007年由湖北美术出版社出版发行。2008年线装本《曹国鉴写意花鸟画集》由北京线装书局出版发行。



韩嘉明 女，1941年10月26日生于书画世家。擅长工笔仕女人物画。毕业于由蒋兆和、黄胄、叶浅予、黄均诸先生授课的中国画研究会人物进修班。18岁，作品《百蝶图》参加北京“三八节画展”获奖。同时加入北京国画社，在此期间临摹了大量古代优秀人物画作品，坚持素描练习，从师于老一辈画家王重年教授。1959年从师于黄均教授专攻工笔人物画，从师北京师范大学郭预衡教授修习古典文化。中国画研究会会员、中国老年书画研究会创作研究员、辅仁美术研究会研究员。

序言

郭预衡

曹国鉴、韩嘉明编绘的《老年国画大学堂·写意花鸟画技法》是一部水到渠成的力作。其造诣之精，特色明显，主要体现在几个方面。

首先是学有丰源，功力深厚。其父曹家麒，为一代书法耆宿，与同代名家汪慎生、吴镜汀、胡佩衡、陈少梅、郑诵先、萧劳等都有交往。曹国鉴先生幼年学画，既承家学，又得通家前辈指授，其根基之坚牢，已非一般所能企及。再加上自幼勤奋异常，不仅有此家学师承，而且又曾反复临摹馆藏历代名作。举凡宋元之工笔，明清之写意，无不呕心沥血，尽力揣摩，领悟各派各家的笔意和风格。还有几处考古发掘的古墓壁画，也曾躬临摹绘，师其笔意画法。由于多方面的师法和临摹，“转益多师”，“真积力久”，也就形成了自己的画风特色。

其次是既师传统，又师造化。曹先生几十年来，不但夜以继日，伏案挥毫，而且经常往来于首都故宫，园林池馆，山椒水溪，临摹写生，从不间断。因此之故，对于自然界的花卉虫鸟，物情物态，乃有更多领悟；引纸泼墨，也就更多心得。也正因此之故，凡所创作，既有前代传统的特征，亦有个人独创的特色。

此书之作，不仅是著者数十年临摹写生的成果，也是多年教学经验的总结。曹先生二十年来曾在十余所中央部委老年大学任教，启迪学员，教学相长，亦积累了丰富的经验，对于中老年学画的特点，体会甚深。再加以曹先生为人诚挚，肯将金针渡人，口讲笔授，多是发自肺腑。举凡用笔、用墨、用水、用色，以及各种技法，无不尽心传授，发人深省。尤其是针对中老年人学习的难点所在，指点更为具体，这也是本书的一大特色。

我与曹先生结识多年，对其画品人品，了解实深。值此《老年国画大学堂·写意花鸟画技法》问世之际，不胜欣忭，故略陈浅见，权作序言。

墨竹画法的源流与发展

竹，虚心劲节，直竿凌云，常被美喻作高风亮节，有君子风范。三五竿临窗依水，千万竿碧玉成林，竹情清韵历来为文人雅士所崇尚。我国画竹的历史可以追溯到唐代，传说画圣吴道子和王维都曾画竹，其后中唐的萧悦也以所谓的“一色竹”名世。宋代的黄庭坚说：“吴道子画竹，不加丹青，已极形似。”这一色竹和不加丹青的竹就是墨竹，如此看来墨竹的画法自古就有。画竹的开始，就是从墨竹起步的。也有传说墨竹始自五代的李夫人，说她常于月夜独坐，观其竹影婆娑，从映在窗上摇曳舞动的竹影中悟出了墨竹画法，但这些传说无从在流传的画迹中得到印证，究竟如何不得其解。

从现存的史料和画迹上来判断，确立“墨竹”画法基础的应首推北宋的文同，文同字与可，世称“文湖州”。他主张画竹要“胸有成竹”，要求“意在笔先，神在法外”。他长期师法造化，一生爱竹、种竹，与竹朝夕相处，深入实际观察竹之形态、习性和生长规律，并对竹“写生”，在注重师法造化的同时，更强调个人的感受，体现竹之精神韵味。这正是他在画竹上有所成就的主要原因。还要提到的是北宋另一位画竹的大家，就是诗人、书法家苏轼，他反对“拘于法度，墨守师承”，虽画风上与文同近似，但更强调的是个人风格的体现。这也正符合他所主张的“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”的理论。

文、苏之后，“湖州竹派”中又有李衍、顾安、赵孟頫、吴镇和柯九思等墨竹画家出现，他们所处的元代，也正是墨竹发展的重要时期。其特征是从写实向写意方向发展，这体现了文人画风格的主要倾向。李衍在继承和发展湖州竹派方面做出了重要贡献，他作为地方官员遍游江南，仔细考察研究了自然界茂密丛生的竹林生态，对竹叶、竹枝进行写生，并在此基础上撰写了他的《竹谱详录》，这是我国第一部以图谱形式结合文字所刊行的画谱，起到了规范画竹的重要作用，对后世影响颇大。赵孟頫是元代画家的代表人物，他和夫人管仲姬都擅长画墨竹，赵在深入研究了画竹的笔墨技法后提出了书画同源的理论，“石如飞白木如籀，写竹还应八法分。若也有人能会此，方知书画本来同。”元代的另两位墨竹大家吴镇和柯九思也都有《墨竹谱》《竹谱》等画竹专著的刊行，对推动元代墨竹的发展也起到了重要作用。另外，顾安、雪窗也是这一时期墨竹的名家。

明代前期受其潮流的影响，墨竹的创作更为盛行。这一时期的发展趋向是远离物象生态的写生，推崇自由驰骋的张扬个性，以表现自己心目中的竹子形象为所追求的目标。其代表画家王绂、夏昶、文徵明等人在继承文同画风的基础上更加注意书法笔意的融入，强调写的意象，侧重于竹叶的临风潇洒飘逸的动势表现，以此形成自己的独特风格。

从明代中期开始墨竹更朝“写意”化发展，画家更加重视意笔的笔情墨韵。以陈淳为代表的部分画家，仍然遵循一定的规则，画风上表现为豁达舒畅，还有以徐渭为代表的追求自由奔放、酣畅淋漓、肆意挥洒的大写意画风，两种不同风格的画竹同样赋予了竹不同的意境。

进入到清代在墨竹的“写意”上更有了新的深化，这个深化主要表现在注重情感的抒发。清代初期出现了以朱耷为代表的崇尚超凡脱俗、精练简洁、笔墨风韵的写竹，这在某些方面是延续了徐渭的大写意风貌。和朱耷同时代的石涛则以表现竹的不同动态，如清风的摇曳、骤风的迅疾吹打时竹叶所呈现的多姿意态为主。竹在他的笔下都会显得灵活多变，栩栩如生，极具竹的潇洒风韵。其后的乾隆年间，扬州画派中的金农、郑燮、李方膺均擅长画竹，但风格迥异。郑燮写竹完全融入了情感的抒发，“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声”，体现了竹与人之间的情感联系。郑燮写竹，竹叶的结构清晰，入笔的先后一目了然，笔法简洁流畅为其主要特色，但不及石涛之处是其笔法过于强调锋利的锐气，而伤了竹的秀。清代中期以后，赵之谦作为“海派”的创始人，把诗、书、画、篆刻相融会，开创了厚重的富于金石韵味的画风，其后的吴昌硕更以大篆的笔法写竹，蒲华、齐白

石等人也以各自独特的风貌写竹，从而丰富了墨竹画法的新的意境。

进入20世纪以来，“五四”新文化运动使传统文人画受到了一定的冲击，一些从海外留学回国的学子受到西方文化影响，极力倡导中西画法的融合，倡导以西法改造传统中国画，视弘扬传统绘画的人为“保守势力”。至此墨竹一类崇尚笔墨技法的“四君子”文人画的发展受到了阻碍，仅在一部分坚持传统绘画的画家中得以延续。到20世纪的80年代，随改革开放的深入，艺术界也迎来了新的春天，传统文人画也相应地有了自己的位置，诸多题材的中国画有了发展的余地。墨竹作为传统绘画的重要题材，今天值得有关方面特别重视，并使之振兴发展，发扬光大，为社会主义艺术事业的繁荣做出贡献。

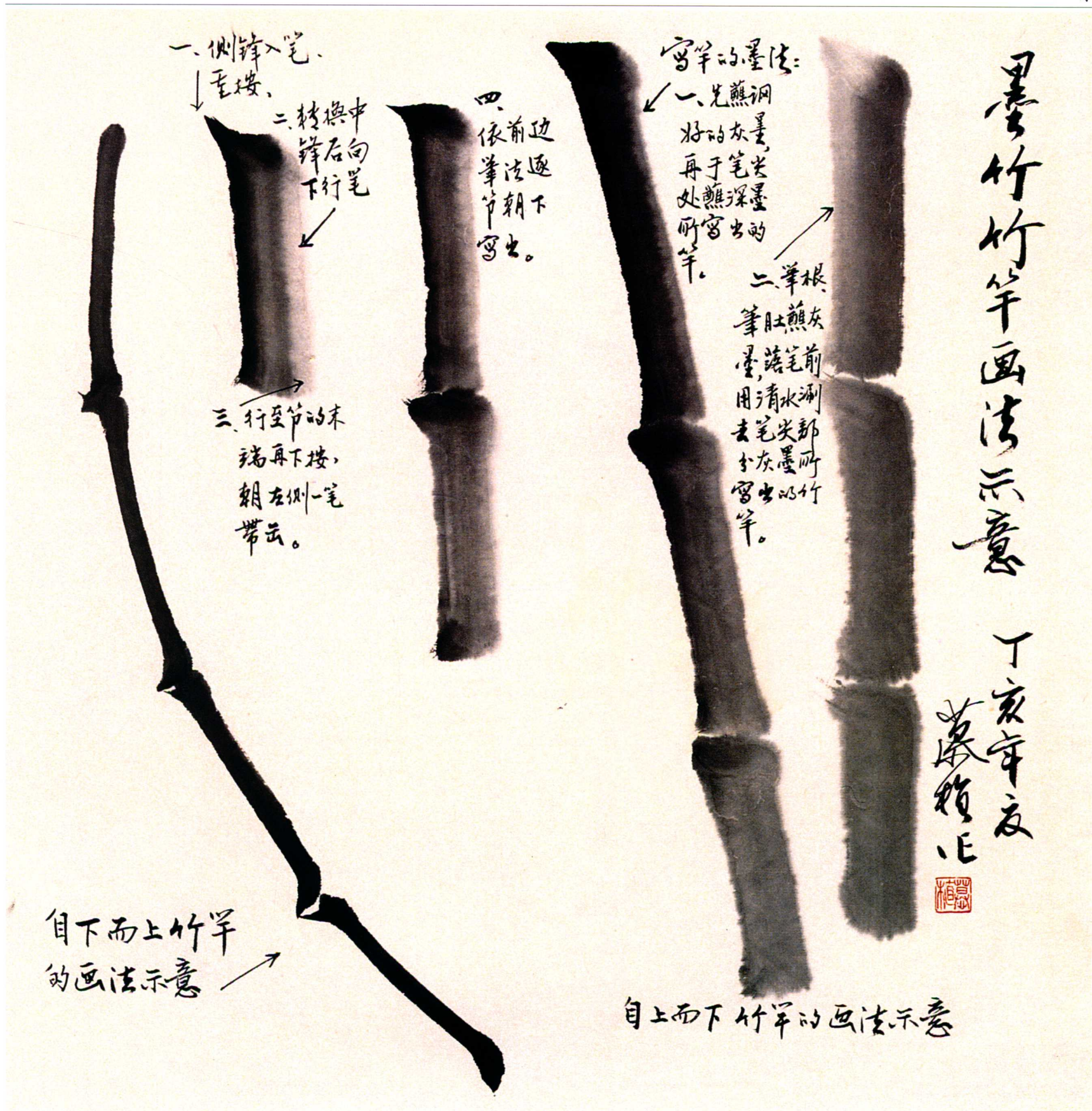
墨竹的画法

画竹，一般常以写竹称谓。所谓的“写”，是说要以书法的行笔方法入画。从画竿开始，到画节、画枝，再到画叶，每一笔都贯穿着一个“写”字。传统中国画历来强调“书画同源”。注重画法的笔法与书法笔法的融合，尤其是北宋以来以文同、苏轼为代表画家的文人画的兴起，更强调了画法的笔墨因素。文人都长于文学和书法，他们都会有意识地把书法用到画法中去，因而也大大提高了画法的笔墨情趣和艺术效果。赵孟頫有诗云“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”这里的“八法”，指的是书法的“永字八法”，是书法结构的基本要素，学书法的必须首先通晓这八法。赵孟頫这里明确地提出写竹也应做到八法通。元代的柯九思更具体地提出写竿用篆法，写节用隶法，枝用草法，叶用楷法。对待书法和画法的关系，这里讲的主要是“融入”。书与画各有其独特的因素，应从融合的笔墨神韵上去认识，不能机械地理解为画越像书法越好，二者还是有所差别的。

一、画竿

画竹必先立竿，然后添节、出枝、布叶。竿是竹的主体，所以画竹首先要画好竿。竹竿确立，整幅作品的章法布局就已成为定局。所以落笔前对画面的安排须有整体的考虑，要画几竿，竿的粗细、直斜、朝向、穿插，以至墨色上的干湿、浓淡，前后的虚实关系都应有所考虑，做到“心中有数”，这就是所谓的“胸有成竹”。明确画面的主、次，疏密关系是要首先注意的，对任何细节都应考虑到，方可万无一失。

画竿一般讲应该是自上而下逐节画出，笔意上要上下连贯，上下承接。写竹需直立，悬腕、悬肘，这样可以纵观全局，视野开阔，上下左右回旋的余地也大，画起来比较顺手。用硬毫一号大提斗笔，笔上先调灰墨至笔根部位，然后在笔尖部位蘸深墨，随即在蘸墨的碟上原地上下点按几下，使深墨和淡墨的墨色前后衔接再起笔。侧锋入笔，先重按，然后转换笔锋呈中锋，向下行使至笔的末端，再下按，随即朝左侧一带，这样一段竹竿通过笔上的提按转换和顿笔、带笔得以完成。其后，用同样的笔法继续朝下逐节写出。蘸一次墨写一竿，中途不宜再蘸，这样可保持墨色的上下衔接。笔上蘸墨，色宜饱满，一笔蘸足。(见图一中的左侧图：一至四的步骤)墨竹竹竿的蘸色有两种方法，其先蘸调好的灰墨，蘸至笔根部位，落笔前于笔尖处蘸深墨，在画碟上稍加点按，使浓淡墨色前后过渡衔接，然后侧锋点入。通过笔锋的转换、行笔的顿、带逐节写完一竿。用同一支前边蘸过色的笔，涮去笔尖部位的余色，再蘸清水，然后依行笔顺序，用前边讲的笔法逐节画完一竿。这样的墨色效果是左侧淡，右侧深，而第一种方法竹竿的墨色效果是左侧深右侧淡。(见同一图中右侧的图示：一、二)



图一 墨竹竹竿画法示意

在竿的画法上，有人主张由下往上画，据说清代的郑燮是这种画法，两种画法主要看个人习惯，画得顺手也未尝不可。不过从气脉上讲从上入笔气往下贯似乎更好。从笔锋的转换，侧锋转中锋也更方便。画竿更重要的一点是要画出竹的质感和动势，体现竹的精神。当前流行的一种用木板刷画竿的风气，在饱蘸清水的大板刷两侧注入不同浓淡的灰墨，画竿的效果好像很好，但竹竿衔接处节的特征却体现不出，远不及软毫毛笔在表现细节上那么自如。毛笔一按一带，竹节两头粗中间细的感觉即会产生，所以画中国画要充分发挥传统毛笔的功能，结合腕力的作用，把笔用好用活。

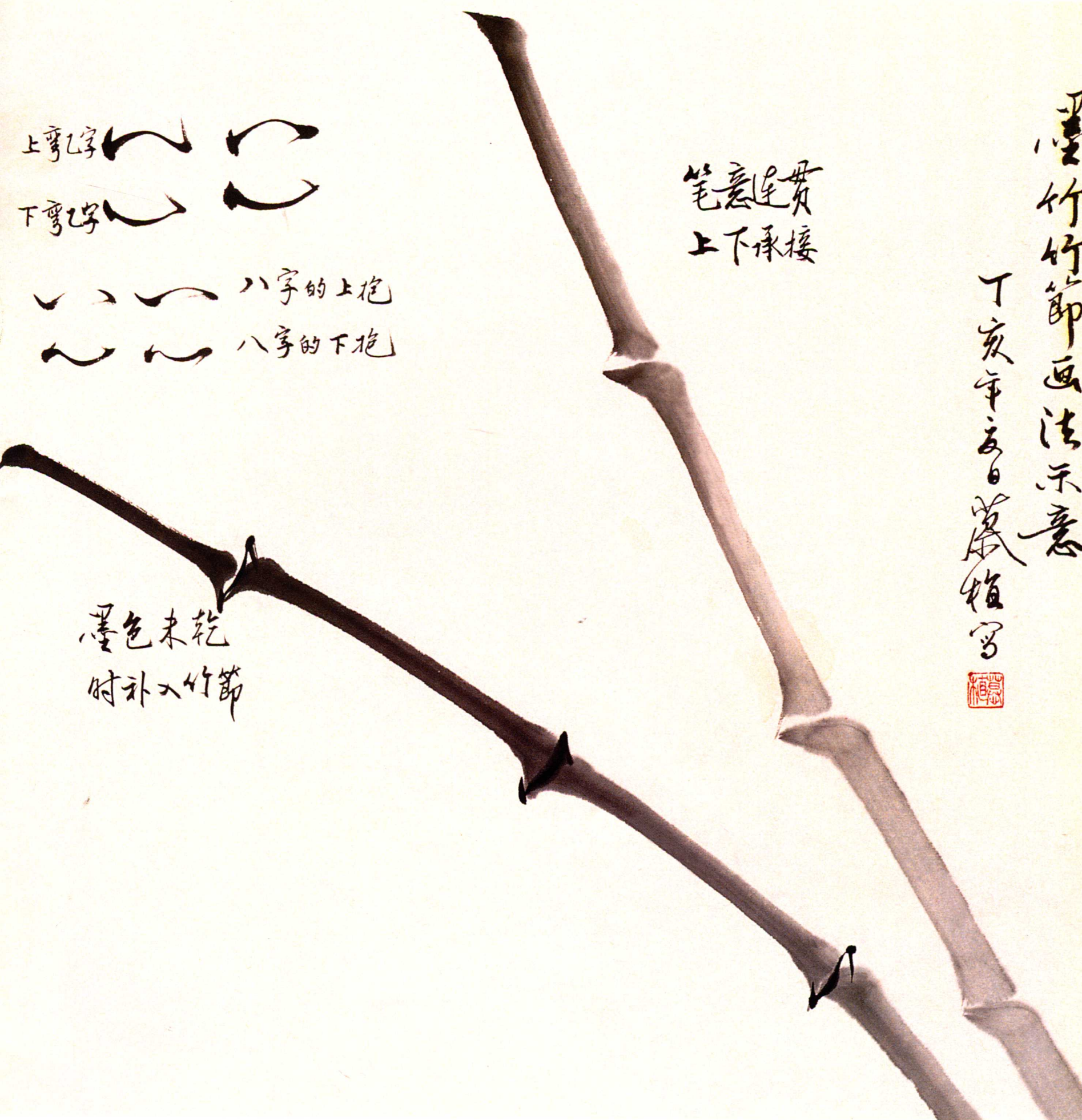
画毛竹一类的粗竿要用复笔画竿法，一截竹竿分左右两笔完成，用大号硬毫提斗笔先饱蘸清水，然后在笔肚部分蘸深灰墨，于画碟上点按几下使墨色前后衔接。落笔前笔尖上蘸深墨，用侧锋笔尖朝左从上到下写，入

笔后下按笔肚，压至笔根使笔根部分的清水注入纸上。画出左侧第一笔，然后掉转笔尖朝右，画右侧的第二笔，两笔衔接笔根部分的清水自然相融，形成两侧深中间淡的立体效果。（见图二中左侧下角示图）

第一节画完，于笔根处再注入清水，蘸灰墨后笔尖再蘸深灰墨，于画碟上略点按几下然后落笔画出第二节，两笔衔接既成一节。用如此方法一节复一节地逐节画完一竿，这就是所谓的复笔写竿法。（见同一图的右侧示图）随笔上下按的力度大小，可以控制好一竿毛竹竿的粗细，压的力度大，节则粗。竿画好后，稍干一些时间，再以浓墨色添节、补枝。毛竹粗竿两笔画成，需要注意的是墨色的上下衔接，不要出现忽浓忽淡，要做好笔上墨色的调试，要在匀中求浓淡的变化，首先要做到“匀”。在组和画面上，毛竹粗竿可以与一般的粗、细竿共同组合，整体效果还是比较好的。

图二 单笔竹竿与复笔竹竿画法示意





图三 墨竹竹节画法示意

二、画节

节的补入宜用浓墨，在竿的墨色未干之际进行。笔不宜过湿，过湿则易于渗化，造成节与节之间的污痕。节虽断开但笔意要连，要上下承接。画节用“乙”字形的横弧线或用“八”字形的左右两笔。以草书的“心”字形左右相接，所以乙字形有上弯下弯之别，“八”字形也有上抱，下抱两种不同形式，自左向右点写，行笔有提按，有断续。（见图三）

三、画枝

枝从节上生，左右互生，相互交错。下笔需遒健圆劲，笔速宜快捷。用草书的笔意连贯写出。按竹子的生长规律，从地面起第五节开始生枝，但作画可视具体情况而定。上下节的出枝需间隔左右侧出之，一侧可出一枝，亦可出二枝。画枝各有名目，元代李衍《墨竹谱》云：生叶处谓之“丁香头”；相合处谓之“雀爪”；直枝，谓之“钗股”；从外画入，谓之“丑叠”；从里画出，谓之“迸跳”。老枝挺然而起，节大而枯瘦，嫩枝俏丽刚健，笔笔见生意。枝的多少与叶的多少息息相关，枝丰叶茂，枝疏则叶稀；叶少枝昂，叶多枝垂。画枝用硬毫长锋勾线笔。（见图四、图五）

图四 竹枝画法示意一





图五 竹枝画法示意二

四、画叶

画竹叶是墨竹画法中难度最大的一个环节。叶的分布、组合上的疏密、穿插是画叶的难点所在。竹叶的基本形态要掌握，其特征为叶偏长，梢部形尖。如果竹叶画得偏短、偏圆则形似桃叶，偏长、偏弯曲或间粗间细则似柳叶。上述两种均不可取。挺劲俊秀才是竹叶所具备的主要形态。竹叶的出

笔宜爽捷、劲利，实按虚起，叶根起笔，叶梢收笔。侧锋入笔下按，随之迅急提笔出锋。（见图六中的不同示图）

要随叶的长势，随时变换腕的方向，笔笔干净利落，笔笔需在形态上注意宽窄、大小、肥瘦的变化，尤其是结顶上挑出的侧面叶。一条细线的曲直全在于腕力上的提按功夫。所以写竹首先需注意其结构规律，其次是用笔、用墨。前人总结出的笔画字型重叠运用不可忽视，循其规律作为初学者正是不可少的入门捷径。要熟练地掌握仰竹与偃竹之间笔划的重叠组合，反复练习，反复实践，这就是所谓的“入画”阶段。先要入进去，才能有熟练之后的“出画”，也是结构上的规律所在。初学者必须循规蹈矩，一步一步地深入，切不可胡涂乱抹地信手瞎画。待到基础笔法扎实后再从中走出，不受其字型、笔法、符号的约束，自如地组合，随笔意的发展可以在笔法中或增、或减，以造型美为前提做到随心所欲。

图六 竹叶的基本形态与画法





图七 写竹叶组的示意图
图一·不同朝向的两笔
叶组合

从上述情况看写竹叶要分组，不分组必然画乱。任何一个组合，无论大叶组合或小叶组合，其组合形式首先需符合叶的生长规律，要有聚散、朝向、疏密上的变化和笔法上轻重提按的变化。写叶忌孤生，忌并立，忌如叉、如井，五笔不能成掌形或似蜻蜓状。这些笔法上的忌讳也是初学者需要注意的方面，上述之所忌从造型角度上看主要是缺少美感，笔法上亦偏于俗。图七中所示起手式的一二笔至多笔的重叠组合，叶组中的穿枝与不穿枝作了对比，从中可以清晰地看到穿枝后叶组的完整性。其中两笔图示系写竹叶所忌：一是从左到右成鱼尾状，二是四笔的左右平行组合成蜻蜓状。

竹叶分仰竹和偃竹，仰竹指春天的嫩篁或晴竹，叶向上朝左、右发展；偃竹指风竹、雨竹或冬天的雪竹，其形下垂或斜向一侧。仰竹的组合多为不同朝向、长短、大小的倒“人”字之间的重叠，个别亦有竹梢三笔呈倒“个”字。仰竹的起笔，第一笔从左下向上写出，形如弯月。第二笔穿入前笔向右侧写出，形似鱼尾。第三笔叶在两笔中间穿过，形如飞燕。仰竹的组合，竹梢部位叶宜大，里边可以穿插与朝向不同的小叶，从一个倒人字到几个倒“人”字的组合形态各异。（见图八中一至三的出笔方向及笔法变化，组合上竹梢叶偏大，中间大小叶穿插）

图八 仰竹的用笔与组合



偃竹从一笔到五笔各具形态，一笔“撇”，两笔“人”，三笔“个”，四笔“分”或“介”，五笔破“分”。五笔之间笔划的轻重，入笔的顿、提、挑以及提笔出锋的笔速宜稳中求快，笔笔送出。挑笔的先按一顿，随之向一侧轻挑出锋。五笔叶中的最后一笔，一点一顿后提笔出锋。这些笔划，乃竹叶之基本笔法，需认真对待。几笔从上到下，从左到右，通过笔的转换、提按、轻重的变化呈现形态上的多姿。其中起主导作用的是腕，腕的灵活驱使着笔法的变化，腕活笔则活。（见图九）

图九 偃竹用笔与组合



写竹叶组示意图一

丙戌夏月白蕉画于... 雅怡书

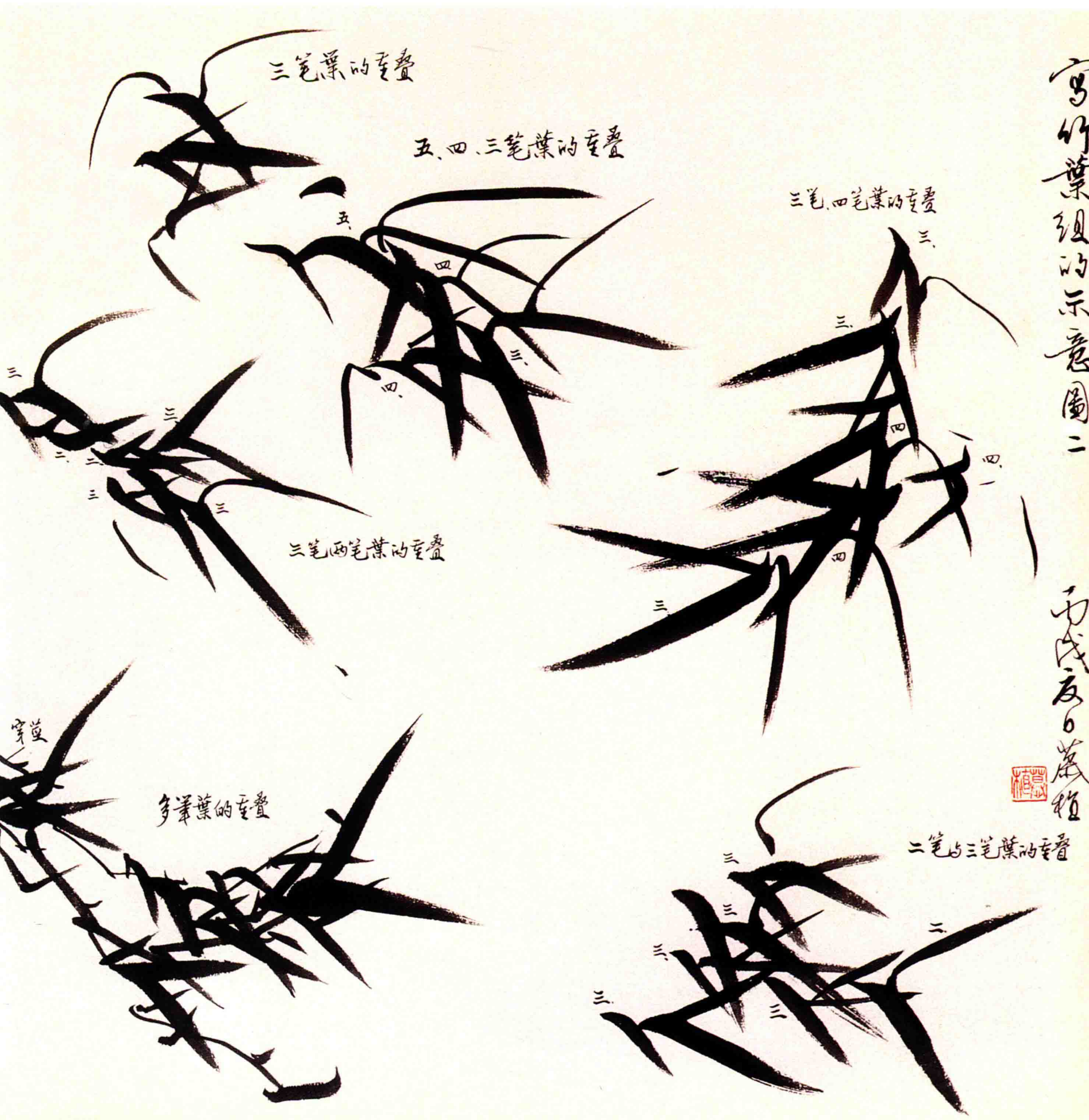


图十 写竹叶组示意图一

偃竹的基础笔划各有不同的名词称谓，如四笔的组合，两侧上挑的侧叶细笔与下边朝下写出的一粗竖，一斜行撇笔所形成的，名曰“落雁”；三笔斜行从左到右，其上加入一小笔的点撇称之为“惊鸦”；三笔斜向撇出，上附一挑一带的细笔名曰“一川”；四笔人字的上下重叠成“女”字；同一图中也图示了“个”字相叠、“介”字相叠，“介”字叠“个”字、“女”字相叠及“一川”相叠的竹叶不同姿态，习画者可以从中领略到笔法的神韵。（见图十）

竹叶组合中两笔叶到多笔叶的重叠关系。(见图十一中右下角为两笔叶与三笔叶之间的重叠,图上均标明了两笔与三笔之间的不同位置)三笔叶的重叠(图示左上角,三笔叶与四笔叶的重叠,(图示右上角),三笔叶与两笔叶的重叠(图示左中),五笔、四笔与三笔叶之间的重叠组合(图示正中)以及多笔叶的重叠组合,以上各组合图示中均标明了笔与笔之间的位置。习画者需了解组合中笔法的长短、粗细变化及大小叶之间的穿插,嫩茎与小叶之间笔法变化,以及叶组之间的疏密、繁简的变化。多侧重分析叶组中的疏而不散、密而不乱。以上的三幅示意图可供初学者练习笔法的组合,领会其中笔墨之神韵。偃竹的组合主要是从两笔到五笔之间正、侧、斜几种笔划的组合,叠叶需注意笔画之间的粗细、长短及间隔上的疏密。尤其是风竹、风雨竹,叶形直中有曲,有的弧度偏大,风雨的气势全在笔上体现。竹叶笔法上曲、直、斜向的笔墨情趣须在写竹过程中予以重视。

图十一 写竹叶组的示意图二



写竹的发枝、生叶是先发枝，后长叶。叶的补入需审视枝的走向，枝梢和嫩枝密集部位在叶的添补上各不相同，枝梢宜疏、宜俏，繁枝密集处叶则多，所谓“枝繁叶茂”就是这个道理。密集的叶在组合上一定注意大小相间，密而不乱，要透气。不能只顾添叶而忽略气脉的通畅，气不足必然缺少灵动，使人感到窒息。另外枝的曲、伸尤其重要，枝不仅对内支撑着叶组的重量，同时还有调节整体疏密的作用，一个俏枝可以给一幅作品带来无限的生机。

枝的作用非同小可，一幅墨竹作品中嫩茎的出枝关系到整体的结构美，也可以说作品的成败与之关系极大，它绝不仅仅是枝与叶的穿连，竹叶的神韵全在于枝的衬托，尤其在密集大的叶组内外，有一两条俏枝的辅助无疑会增加整幅画的神韵。见图十二中有出枝及枝上生叶的几个不同的例图，从中可以清楚地看出枝与叶的关系，也可以看出嫩茎出笔的挺劲，枝的柔韧性以及行笔过程中的提、按、顿的结合。

图十二 写竹的发枝生叶法





图十三 写竹出梢结顶的示意

写竹的出梢和结顶也是关系到出枝和生叶的一大问题，结顶的枝梢较之一般的细枝嫩茎更需注意笔上的灵动与俏，结顶的叶都偏疏朗，俊俏，这就要求笔上的功夫更胜一筹。尤其是嫩茎的出笔，若断若连，笔断意连，俏中显出灵动。具体画法见图十三。