

SHAN DONG MEI SHU CHU BAN SHE

畫竹技法新探

李方玉

李方玉 / 著 山东美术出版社

畫竹之法，自古有之，然其法不一，其理亦不一。余嘗思之，竹之於畫，其理至深，其法至簡。余嘗見畫竹者，或重墨而輕筆，或重筆而輕墨，或重神而輕形，或重形而輕神。余嘗思之，竹之於畫，其理至深，其法至簡。余嘗見畫竹者，或重墨而輕筆，或重筆而輕墨，或重神而輕形，或重形而輕神。



前 言

竹之秉性坚韧、虚心自持，刚直不阿，被人们喻为品德高尚、情操磊落的象征。文人歌咏，画家濡墨，历久不衰。有墨迹传世者自宋代文同、苏轼、扬无咎，元代赵孟頫、管道昇、高克恭、李息斋、吴镇、柯九思，明代夏昶，王绂，清代石涛、金农、郑板桥、吴昌硕等，各代均有大家出现，流派纷呈，蔚为大观。前人的探索实践为我们留下了丰富宝贵的文化遗产。

每一个时代都应有自己的创造和贡献。怎样使艺术的生命之树常绿，怎样在艺术世界中寻找自己的方位，画家李方玉以自己的画竹实践作了回答。他曾在山东省博物馆工作十余年，得以饱览全国多家博物馆历代画竹大家真迹，多次赴江南竹林写生，并于自己“竹屋”门前栽植多种青竹，朝夕观赏研习。他置根传统，立志创新。古人画竹多以竹表现画家本人的人格或节操，李方玉则重在意境的追求。他置竹于风雪雨雾月夜等特定时间情景中，通过对其状貌、神韵的具体描绘借以传达出当代人的生命律动，具有强烈的时代气息。风雪竹、风雨竹、露竹等是古人与今人鲜为涉猎的画竹境地，他以自己的切身感受在画竹领域里作了多种探索，创作出了不同于古人与今人，面貌焕然一新的风雪之竹、风雨之竹，露竹，雾竹等佳作。他画竹或刚健劲挺，或婉约玲珑，或浑厚霸悍，气势奔放，水墨淋漓，各饶其趣。他画竹以书法用笔，把写景与抒情交融一体，有感而歌，画风多样。

李方玉对风、晴、雨、雪、露、雾等多种画竹技法作了较为详尽的介绍，并附图示之。其画稿款题、撰文叙述，深入浅出，文采粲然。本书既具有实用价值，又有欣赏价值，可供广大画竹爱好者学习参考。



作者简介

李方玉 又名李牛，河南范县人。毕业于山东师范大学艺术系，后入浙江美院国画系深造。擅画花鸟，兼工山水、人物，并对书法、诗文及绘画理论有较深的研究。尤擅兰竹及藤本花卉。画风雄强、气势阔大、朴厚、雅逸。作品曾被中央文化部、中国对外艺术展览公司选送加拿大、日本、新加坡、墨西哥等及驻外使馆展出并收藏。作品还被中南海、毛主席纪念堂、齐白石纪念馆、郑板桥纪念馆、深圳博物馆、美术馆等单位收藏。先后发表绘画评论文章百余篇。出版了《李方玉画集》、《花鸟颂》、《兰竹吟》、《古今画竹大全》（合作）、《古柏百图》（合作）等画册及《中国画的题款艺术》（合作）、《中学文艺鉴赏词典》（合作）、《中外名画欣赏》（合作）等理论著作。现为山东省美术馆高级美术师、山东画院高级画师、山东老年大学客座教授、北京齐白石艺术研究会理事。

目 录

前 言	1
画竹纵横谈	1
画竹技法新探	5
一、画竹竿、枝、节、叶、笋法	5
(一) 画竿法	5
(二) 画节法	5
(三) 画枝法	6
(四) 画叶法	7
(五) 画笋法	9
二、晴竹画法	9
三、风竹画法	10
四、雨竹画法	11
五、风雨竹画法	11
六、露竹画法	12
七、雪竹画法	12
八、风雪竹画法	14
九、雾竹画法	14
十、色竹画法及其他	15

画竹纵横谈

古往今来人们无不喜欢竹子。竹，生于山崖园林或种于斋院、农舍，青青向上四季碧绿，生意盎然。它送来清风，迎来朝阳，朝朝暮暮，人们喜与相伴。它心虚、节坚、常青、傲寥……清姿瘦节，风韵潇洒。其秀美倔强的神态，给予人们立身处世以有益的启迪，它苛求于人类甚少，授益于人类颇多。竹是中国绘画的传统题材。历代画家多借竹言志，以表现高尚之气节虚心之品质及蓬勃向上之精神。晋代名士王子猷曾说：“不可一日无此君”；宋代著名诗人、画家苏东坡说：“宁可食无肉，不可居无竹……”；唐代李靖见北都童子寺有竹一窠，只长数尺，便令主管僧寺的和尚每日报竹平安。之后，便把一切平安信息都叫做“竹报平安”。古人曾留下诸多咏竹诗句“高节人相重，虚心世所知”，“直饶岁冷无凋叶，任是霜凌不变心”，大诗人李白有“开门风动竹，疑是故人来”的诗句，把竹称之为“故人”。竹与梅、兰、菊被称为“四君子”，诗人比兴，时有歌咏，歌咏之不足，又以图绘张之。

画竹最早发现于汉石刻竹叶碑。其画竿用实笔，画叶用双钩。翻开我国的绘画史，早期画竹，多用勾勒法，或设色或不设色，皆以勾线立其骨。而墨竹，目前所能见到最早的是陕西乾县唐章怀太子李贤墓的壁画“侍女与竹”，画中竹丛虽为人物的衬景，但在画中占有重要位置，其竹纯用水墨，竹竿直上，不分节，竹叶一笔画出，有浓有淡，疏落有致。这种画法比唐代李夫人画墨竹要早二百年。宋代大书画家黄山谷说：“吴道子画竹，不加丹青，形已极似”。元代书家杨维桢曾有赞美诗句：“唐人作品谁第一，精妙独数王摩诘”。王维（王摩诘）、李隆基（玄宗）、萧悦都是当时画竹名家。张退公《墨竹记》认为，墨竹始自明皇，后传萧悦。大诗人白居易对萧悦的墨竹推崇之至，曾作《画竹歌》一首“植物之中竹难写，古今虽画无似者。萧郎下笔独逼真，丹青以来唯一人。人画竹身肥臃肿，萧画茎瘦节节竦。人画竹梢死羸垂，萧画枝活叶叶动。不根而生从意生，不笋而成由笔成。……婬媚不失筠粉态，萧飒尽得风烟情。举头忽看不是画，低耳静听疑有声……”（见白氏《长庆集》）。由此可见萧悦画竹技艺之高。它源于生活，高于生活，已达到“枝活叶叶动”、“静听疑有声”的艺术境界。

五代南唐的李夫人据说曾独坐窗前，用笔墨把月光映在窗纸上的竹影摹写下来。画史曾记载：“李夫人，蜀人，……月夕独坐南轩，竹影婆娑，辄起濡毫摹写窗牖上，明日视之，生意具足，世人效之，多有墨竹”（《古今图书集成》引《十国春秋》）。由于时代变迁，战乱纷飞，李夫人的墨迹虽未留传于世，却说明自唐之后墨竹画的发展又有较大的进步。尚存于世的《雪竹图》据传出自五代徐熙手笔。此图可谓章法、布局、立意、神韵俱精的佳作。丛竹穿插与老树并生于石间。竹有断、整、粗、细、曲、直。枯枝老叶繁而有序，妙夺造化，颇得自然生态烂漫之趣（图1）。另有存世的《风竹图》相传为五代的李颇所画，画中风竹生于坡崖，竹子迎风翻折用笔放情任率，不求小巧，

气韵飘逸（图2）。可见宋代有真迹传世的墨竹画，发端于五代而后逐渐盛行。《宣和画谱》以画竹别列一门，尤为推崇文同、苏轼。文同墨竹可称独步。据传他曾作一幅筼筻谷偃竹给苏轼看，并说“此竹数尺，而有万尺之势。”苏轼即写诗赞美文同之竹为“其身与竹化，无穷出清新。”文同一生爱竹、画竹，其住室四周遍植青竹，朝夕观赏，无论是骄阳当头，还是风雨吹打，他依然攀山登冈，对竹之明暗、阴晦，偃仰翻飞的诸多变化细细体察，领悟竹子于春、夏、秋、冬和阴、晴、雨、雪中的不同姿态与神韵。所以文同画竹能形神兼备出神入化，苏轼曾赋诗赞其竹曰：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。”又说文同画竹是“诗不能尽，溢而为书，变而为画”。文同画竹竿、枝节和叶都很象真的竹子，有的竹子其叶正面用浓墨、反面用淡墨，竹节勾描渲染而成，叶梢风翻转折皆一丝不苟。文同画竹“以深墨为面，淡墨为背，自与可始”（米芾《画史》）。文同之竹是画在绢帛上的，墨色不渗化，亦较光洁，给人以爽快生动之感，无板滞之病（图3）。大量的艺术实践，使文同积累了丰富的创作经验。他说：“竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。……今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎？故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，少纵则游矣。”文同之竹，虽然给人以真实感的艺术效果，但它又不同于真实之竹。它已删去了自然之竹的不少繁枝细节，手法是概括的。文同画竹高度发挥了“笔墨”的作用，挥写出了竹的神韵与特性。师承文同画法者，代不乏人。与文同并称画竹大家的苏东坡也是其中之一。文同又号文湖州，苏东坡的墨竹便被称为“湖州派”。苏轼写竹，英风劲气，画史曾载：“作墨竹，从地一直起至顶，人问何不逐节分画，曰：“竹生时何尝逐节生？”

苏轼作画强调物象的特征，强调物象的精神气质。他认为：“常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者不知”（《净因画院记》）。他作画强调物象的气韵神采和对自然景物的观察与揣摸，知其生长规律，而后落墨始可得其妙趣。他的绘画理论与当时画院严守“形似”和“格法”的画风相对立，把画家从自然主义的枷锁中解放出来。

元代可谓中国画竹的鼎盛时期。画竹大家可分为以青绿勾勒的“画竹”派和纯以水墨写之的“写竹”派。其代表人物分别为张逊、王伯时、赵孟頫及李衍、高克恭、柯九思、杨维翰等。赵孟頫之子赵雍、其妻管道昇亦均善画竹。赵孟頫主张书画同源，赋诗曰：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。管道昇写竹劲锐挺拔，秀色逼人。画史记载她“善宝墨竹梅兰、笔意清绝，晴竹新篁是其始创。”（图4、5）李衍师文同画竹法被赞为“尽得文湖州不传之秘。”他主张形神兼足，法变兼备，”认为神须以形为基础，求放逸须以守法为基础。他常深入竹乡，观察竹的诸种形色情状，做到意在笔先，胸有成竹。他通过自己一生对竹的观察体验编写了《画竹谱》和《竹态谱》，对自然界中各种竹的名称、情状作了详细的记录（图6）。继李衍而起的画竹大家柯九思，画竹的风格厚重古朴，具有独特的面貌，在中国的画竹史上，他的竹可谓与同时代其他画竹大家拉开了一定的距离。画史记载他“博学能文，

墨竹师文同，笔势生动。著有《画竹谱》”。柯九思画竹，亦强调参用书法，他曾说：“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股，屋漏痕之遗意（图7）。”元代的顾安（图8）、吴镇、雪窗李衍、倪瓒等都是画竹的高手，所画之竹皆笔力雄健，枝叶松秀，各擅胜场。他们都保持着写实的画风，在继承北宋文同的基础上发展起来。

明代画竹虽仍有水墨勾勒之分，但水墨多于勾勒，盛于勾勒。他们大都是继承宋、元人画法，水墨画竹的大家如宋克、王绂、夏昶等。王绂画竹，有人推为第一（图9），夏昶画竹时人曾有“夏卿一个竹，西凉十锭金”之誉。王绂画竹多师文同、吴镇，风格趋于细巧，功力深厚，但自己的面貌不多。夏昶画竹，其竹叶的组合，通过意造的编排与修饰，显得更有程式，其画竹叠叶有独到功夫，他画竹的程式，对以后的画竹法起着典范作用，影响深远，他不但长于嫩叶向上的新篁，而且长于各种形态的竹子，是一位功力深厚技巧全面的大家。另外文征明、唐寅、项圣谟、冯起振等（图10）也都擅画竹，各有不同。

画竹及至清代，风格更趋多变，意写多于实写。水墨多于设色，墨骨多于勾勒。画家们进行大胆地探索，以墨竹抒发自己的情怀，渲泄胸中的块垒或描写对自然界中竹的不同感受。画竹名家有石涛（原济）、郑燮（板桥）、诸升、禹之鼎、金农、李方膺、华岳、恽南田、虚谷、蒲华、吴昌硕等。

石涛是明末遗民，以山水著称，其兰竹却达到相当高的境界。画竹多写其意，常用生宣纸，水墨淋漓，浓淡干湿一气呵成，气势奔放。郑板桥对石涛极为推崇，曾在题画中说：“石涛画竹，好野战，略无纪律，而纪律自在其中。燮为江君颖长作此大幅，极力仿之，横涂竖抹，要自笔笔在法中，未能一笔逾于法外，甚矣。”石涛画竹中、侧锋兼施，叠叶的程式常用“个字”或“分字”，竹叶宽短，但他善于变化，排叶顺逆自如，错落落落，浓浓淡淡，变化丰富，笔墨苍秀，风姿飘逸，石涛画竹其韵胜人一筹，其气胜人一筹，实为清代画竹的高峰（图11）。

石涛之后郑板桥以专画兰竹名天下。郑燮是乾隆丙辰进士，诗文书画皆精妙。他专画竹兰，五十余年，一生中三分之二的岁月，专为竹传神写照。为了画好竹子，平时不管什么天气，他常去竹林散步观察，不论住在何处，先去种竹，有“板桥无竹不入居”之说。他既师造化又重视向前人学习，画竹学文与可、苏东坡等，学古而不囿于古，主张“十分学七要抛三”、“学一半撇一半”，能撷取众长，独辟蹊径。曾自述：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思，冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”主张“胸无成竹”、“趣在法外”，把画竹分为“眼中之竹”、“胸中之竹”和“手中之竹”三个阶段。高度恰切地总结出完整的画竹创作规律。郑板桥以作书之笔入画，尤常以草书写竹，用笔劲利，波磔翩翩，纵横挥洒，使笔下之竹“浓淡、疏密、短长、肥瘦”尽宜，“神理具足”拂然纸上。

郑板桥画竹的另一个显著特点是，具有深刻的思想内容。这在中国的画竹历史上可

谓最突出的代表人物。他题句赋诗，借竹咏志，表达自己所寄托的情思。比如他以画竹表示“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，”对人民的同情关注；以题画竹论证了“万物要见根，非徒观半截”的哲理；表达了“风雨不能摇，雪霜颇能涉”的性格；赞颂了“纸外更相寻，千云上天阙”的气概。抒发了“千磨万击还坚劲，任尔东西南北风”的与旧势力斗争的坚强决心（图12）。

“扬州八怪”都能画竹，金农、李复堂（李鱣）、李方膺、罗两峰（罗聘）、华岳画竹都各有特点。李方膺的风竹，叶长而秃，老笔纷披，不拘绳墨，颇俱特色。犹如他画中的题诗所说：“画史从来不画风，我与难处夺天工，请看尺幅潇湘竹，满耳丁东万玉空（图13）。”金农画竹，其叶的程式独特，用笔厚重，面貌独树一帜，可谓前无古人，后启来者，是难能可贵的（图14）。禹之鼎工人物，出入宋元诸家，而其墨竹娟娟古雅，画风竹水墨并用，风声飒飒，富有盎然生意。诸升“善画竹石，劲利匀整，所绘雪竹尤佳。”他擅作大幅竹，万杆丛筱，劲锐挺拔，清森萧瑟，置身画前，恍若身临翠竹丛中，真有“清风掠地秋先到，赤日行天午不知”之感。八大山人是大手笔，画竹寥寥数笔，风格自别，趣味横生（图15）。虚谷、蒲作英和吴昌硕的墨竹都属于大写意一派。他们以羊毫笔，饱蘸墨水，笔势纵横，粗枝大叶，写其意，写所感而不斤斤于细枝末节的局部描绘，具有“泼墨”大写的枯、湿、浓、淡的大节奏对比的艺术效果，成为别开生面的新画风。他们三人又各有各的面目。虚谷画竹，或双钩或水墨，多以秃笔，以其风格独俱的线条写叶，以变化不多的程式反复排列，富有强烈的装饰趣味（图16）。吴昌硕曾给虚谷以很高的评价：“十指参成香色味，一拳打破去来今。”蒲华画竹，犹擅用水。常一杆通天，笔意奔放元气淋漓，叶若风雨（图17）。吴昌硕，多作风竹，他以“书法演画法”，以一腔豪然之气写竹——清风刚直的谦谦君子。干直墨淡，叶茂遮天，浓墨淋漓犹如暴风骤雨。他自题画竹诗曰：“支离夺笔墨沾衣，写罢修篁紧掩扉，犹恐夜深风雨至，一枝化作碧虬飞”。吴昌硕以独特的画竹程式构图新格局、书法美，枯笔与苍润的并存，幽雅与粗犷结合，“气夺天池放”的艺术特点，给后人留下了无尽的启迪（图18）。

画竹，是中国绘画中的一个组成部分。纵观古今画竹的历史，是沿着一条由工（双钩）到写（写意），由小写意到大写意的趋势不断发展的历史，即由描摹对象（自然之竹），为竹写形，发展为对竹写意，抒发已情；由多画静中之竹到多画动中之竹。及至现代，画家们又着力于探讨古人所多不涉猎的画竹技法，竹画境界，如露中之竹，风雨之竹，风雪之竹等。当前，在艺术的新形势、新思潮中，对画竹爱好的有志之士吸收了前人的优秀传统，借古以开今，艰苦努力，不断探索，一定会创作出更多的既有民族传统，又富于时代精神风貌的优秀竹画作品来。

画竹技法新探

一、画竹竿、枝、节、叶、笋法

（一）画竿法

画竹必先立竿。立竿即可决定画面构图的大体布局，所以画竿应“意”在笔先，主竿画在何处，次竿放在哪里，是粗是细，是长是短；是画洋洋大篇的竹林，还是三两竿枝的小品。其立意有了，画竿方可下笔。

画竿必须注意变化，如三是两竿容易，如是数十竿，或是大片竹林，若不有意经营一下按照画竿的基本法规画竿，这种多竿竹画是一定画不好的。画竿的法规是什么呢？一般说来是画竿不能平行，总要有一定的斜度，因为平行就会呆板。也不能“对节”，节与节总要错开一些才好看，有变化。两枝竹竿相交不能成十字形，三枝竹竿不可交于一点，即不可成“鼓架”，不可成“篱笆”，竹竿相交，也不可成等边或等腰三角形，要聚散错落有致。画竹两竿以上，必须有高矮、粗细之分，主次之别，使其偃仰呼应，揖让偏斜。在用墨上，画竿一般比枝叶稍淡，竿与竿之间，主竿应画得稍浓一些，次竿应稍淡一些，画瘦劲的新竹，其竿常用极浓之墨，以使之醒目。画竿用墨的浓淡，可以根据墨色变化的需要来考虑，需要浓者则浓，需要淡者则淡可随意添加。如画粗毛竹竿，应用大笔，一枝笔或两枝笔画出。令粗毛竹与细竿竹配置在一起组成画面，别有一种节奏变化趣味。根据竹子的生长规律，画竿一般都是下粗而上细，竹竿的中间部分节长，上下两头节短。在用笔上，古人有画竹竿多用篆书之言，即以篆书书法画竹，容易画出竹竿的劲挺之质。画竿用笔，起、行、提顿，要一气呵成，才有笔意连贯之势。要练习上下左右起笔画竿。一般是顺起笔易，逆起笔难，因而练习画逆起笔竹竿，更须着力。画竿用墨用水，一定要掌握适中，笔中水份不可太乾，太乾则枯而无润，但也不可太湿，太湿水份过大，笔划必“肉”，所画竹竿之质感往往表现不出来。元代大书画家赵孟頫说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。”画竹同写字的关系是非常密切的。画竿如腕力不佳，便不可能画出均停的线条，画竿也不可能得心应手。所以要画好竹竿，除多观察自然界中的竹子，了解其竿的生长规律，还要悬肘写字，以提高腕力，增强随心所欲的画竿能力（图1、2、3）。

（二）画节法

画竿画节，犹如“画龙之点睛”。节如画得好，可使竹竿形神俱全，否则，即使竿画得好，而节画不好，也会事倍功半，使竹竿的形象大为逊色。所以画竹不可忽视这一两笔画节之功。

明清之前画竹勾节，多采用“圈节之法”，即用上下两条横弧线概括表现竹节，这是比较写实的画竹节法，也是竹子的工笔画法的常用表现方法。元代画竹大家李衍（息斋）在《竹谱详录》中说：“上一笔两头放起，中间落下，如月少弯，则便见一竿圆混。下一笔看上一笔，意趣承接不差，自然有连属意。不可齐大，不可齐小，齐大则如旋环，齐小则如墨板。”翻阅一下宋元竹谱，画竹大家张逊、方 珪、顾安、雪窗、柯九思、吴镇、李衍、高克恭、管道昇、赵孟頫、扬无咎、文同、李颇等，其墨竹作品多以此法勾节。而在元朝之后的明清，画竹便多是一笔弧线完成了。当然也有画竹不勾节者，如郑板桥、齐白石等（他们的画竹作品也有勾节者），此作例外，不多论述。

一般说来，画节有八字式，乙字式及上抱下抱等几种方法，而现在比较常用的方法是“乙”字形横弧线，即由左向右画，或用“八”字形“螳螂眼”形的两点，由左向右点写出来。画节的弧线不可太弯，太弯则太似“骨节”，也不要太直，太直不宜表现竹子的圆浑感，要弯而有度，可适当有所夸张。一竿竹节的勾点，其横弧线所变的方向必须统一，几竿竹节的勾点，即使稍有变化，竹节横弧线的方向变化亦不能太明显，变化过大，所画的竹竿便有东倒西歪之感，画面也就会出现散乱状态。在一幅竹画作品里，其竹节，要勾都勾，要点都点，不要有的勾，有的点；勾的弧线，忽而向上，忽而向下，要协调统一。

勾点竹节用墨，一般要浓，浓则有神。勾点竹节，无论哪种表现方法，其时间的掌握，多是在竹竿的墨色将干未干时完成。过干勾点竹节，竹竿的墨色与竹节的墨色脱节而不连属，过湿勾点竹节，则竹节之墨溶于竹竿墨色之中则会失去笔意及竹节的形象，所以勾点竹节用墨宁浓勿淡，适时勾点，是非常重要的（见图2、3）。

（三）画枝法

竹枝，是一幅竹画作品中比较复杂的部分。因为竹竿画好后，从何处出枝，向何处伸枝，出枝的长短，出枝的多寡，决定着竹叶的分布和整个画面的大布局，所以画枝要有全局观点，通盘考虑。自然界中的竹子由地面起第五节开始生枝。竹枝是互生的，一节出枝在左，次节出枝必右，节节相互交替而生。还有前后出枝的。古人画竹虽有剪采，还是偏重于写实。如文同的一幅倒垂的《墨竹图》每节皆生前后枝或左右枝，细枝密布，可谓枝繁叶茂。赵孟頫的《幽篁戴胜图》，戴胜落于竹枝上，其细枝密密麻麻，节外生枝，颇得自然之生意。从古至今，画竹走着由繁到简，由写实到写意的路子，所以画枝也是由写实到逐渐写意的画法。

画竹枝又分晴竹枝，风中竹枝，雨中竹枝等，要合自然法理，富有变化。画晴竹，其出枝要掌握一左一右、一长一短的出枝规律，即左边所出之枝如是长的，其右边出枝必定是短的。小枝上再生枝也是这一规律，以这一规律画枝再多也不致于“乱”了。当然一节之上出三枝两枝、甚至四枝、五枝都是可以的，出枝的长短要灵活掌握，根据画面的需要而定。枝定了所生叶的范围也就大体定局了，当然，叶画好后还可再出枝，再

添叶，一直到合于自己的理想为止（图4）。

画风中的竹枝，要因风变势。风由左吹来，竹枝则向右倾斜；风由右吹来，竹枝则向左倾斜。竹枝是遒劲挺健的，所画的风竹枝不能呈软弱无力之态，而应具有如折钗股的弹动感。画风中的细竹，多是随风而动的“一边倒”，如是画狂风中的竹子，由于其风向骤变，有些竹枝的方向是逆风向的。这要到大自然之中多作观察体验，方可得其神理（图5）。

雨中竹枝，因竹叶湿水而重，细小的竹枝常常是被压弯了。所以雨中的竹叶是下垂的，其枝的方向也多是下垂的。雨水越大，下垂越甚。风雨中的竹枝及风雪中的竹枝画法及其规律同于风中的竹枝及雨中的竹枝。竹枝一年四季的变化不大，但是叶子是有些变化的，尽管它是四季长青的植物，在北方的冬季，竹叶干枯的就多些，竹枝就更明显一些，而在夏天，叶子就稠密些，春天则多有上仰叶的嫩竹枝。所以画竹枝可略带季节的变化。如有意识地画四季竹，就应尽量符合其自然规律，通过枝叶的表现，区分竹在四季中的不同变化。一般情况下，可以不必拘泥于竹枝的季节性。甚至可以把竹枝作为一种装饰的手段，为了画面的需要，可以把竹枝加得非常密，而有些地方又非常疏。

竹枝的生发在用笔上。古人谓由里向外画叫“迸跳”，由外向里画叫“垛叠”，生叶处叫“丁香头”，“丁香头”相合处叫“雀爪”等等，皆由形象而定名称。画枝用笔要遒劲圆健，迅捷，生意连绵。柯九思在《丹邱题跋》中曾提出“枝用草书法”，他又提出“凡踢枝当用行书法为之。”总之，他明确提出写竹要以书法用笔。以行草书的笔法运用于画竹枝中，所画竹枝才能够生动而有变化。画枝是画好竹子的不可忽视的基本功，竹枝画得好才能耐看（见图5），如竹枝画不好，全靠竹叶掩盖其不足是不能解决问题的。

画竹枝，一般是先由里向外画大分枝（主枝），然后再加小枝。画小枝可顺逆往来，笔法随意而定。竹枝忌过细，过细则柔弱无力，也忌过粗，过粗象树干，似竿上挑叶，犯枝叶不称的毛病。

画枝用墨不要太淡。一般是用比竿浓比叶稍淡的墨。画小枝，其墨色和叶子的墨色一般不要相距太远，否则会有枝叶脱节的感觉。如画的竹竿较多，其竿上竹枝的墨色，也应和竿差不多。

（四）画叶法

竹子的种类不同，其竹叶的形状也不同。比如泰竹、小叶龙竹、小籐竹、毛竹等叶子较小而细柔；阔叶箬竹、华箬竹，佛肚竹、长舌竹的叶子宽而长；鹅毛竹的叶子大而茂；大明竹的叶子则狭长而似禾草；华丝竹的叶片似披针形；茶秆竹的叶子厚而坚韧；矢竹的叶子呈长圆状披针形等等。画竹难，主要难在画叶。当然，我们所画之竹叶可以不必局限于其类别、自然之面貌，而是竹叶艺术形象的再创造，可以更短些，也可以更长些，可以更阔些，也可以更窄些，以适度的美为准则。

竹叶分偃仰两种，一般老叶示偃，新篁上仰的多。因视觉、透视关系，古人对多角

度的竹叶以各种形象题名：如“个字”、“介字”、“分字”、“人字”、“重人”、“鱼尾”、“惊鸦”、“落雁”、“手掌”、“蜻蜓”、“女字”、“娥眉”、“偃月”等。这是古人对自然之竹长期观察之后的一种规律的概括和总结，对它的掌握和运用，更有利于我们对于画竹的学习和思考，要想真正的理解，还必须对自然之竹多作观察和研究，从而达到新的发现，并有所创造。

学画竹，一般从“个字”、“介字”入手，尤其开始撇叶应注意对叶子的宽窄、肥瘦长短留心把握。常有不少初学者，所画竹叶非长即短，是因为欠此一功。画一两片竹叶看似容易，要想画得好，必须对不同角度竹叶的起笔、行笔、收笔，笔对纸压力的大小，行笔的速度作以反复的练习、研究才能够心手合一，画出美的竹叶来。“个字”、“介字”三叶五叶能画好，则破“个”、破“介”，千叶万叶亦然。初学画竹，往往“搁浅”在破“个”、破“介”上。破一笔，两笔还可以，破笔多了，则乱了阵角，所以从一开始破“个”、破“介”的基础功一定要打好，要认真反复地研究好的范本，悟出道理，问题也就容易解决了。

画竹叶的用笔，在画竹中是变化最多的。或用中锋，或中侧锋兼用，其法如写字，用腕与臂的弹力，实按而虚起，一抹便过，收笔带有回锋的笔意。一笔完成一片竹叶，既有形象又有神采，除非个别很不理想的竹叶可以复笔作以调整，一般竹叶是不能描的，描出的竹叶往往就不生动了。画竹写叶不可太快，要快慢结合，使竹叶有一种力透纸背的厚重感，行笔太快、太速，笔下的竹叶很容易产生浮漂轻薄感。元代的画竹大家李衍在《竹谱详录》中对画竹的用笔问题有一段详尽的论述，他说：“落笔要圆劲快利，仍不可太速，速则失势；亦不可太缓，缓则痴浊；复不可太肥，肥则俗恶；又不可太瘦，瘦则枯弱。起落有准的，来去有逆顺，不可不察也。如描叶则劲利中求柔和；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。”

画竹，一般用墨最黑的部分是叶子，即画叶之墨浓于画竿之墨。浓、淡、干、湿、焦，是水墨画中的五个墨色层次。在画竹中，被用得最多的也是竹叶部分。如扬州八怪之中的郑板桥，李鱣、李方膺等及虚谷、蒲华、吴昌硕所画竹叶往往水墨俱下，墨色变化非常丰富，常有出其不意的感人效果。当然，一幅画的成败，不完全决定于墨色变化的多少，而在于变化的墨色是否统一，墨色的整体效果如何。有时候画雨雾之中的竹子，为了追求其迷濛的艺术效果，用较淡的墨色更有利于其意境的表现。如追求变格的画风，全用浓墨或焦墨画，求其平面穿插变化的效果，只要统一和协，亦非不可。

一般说来，画一两枝竹，其叶的墨色变化还较易掌握，如画较多的竹子于一个画面，墨色的变化就比较复杂了。对竹叶的浓淡分布要有个大体考虑：哪一部分浓一些，哪一部分淡一些。浓者在前，淡者在后，浓墨焦墨画重要部分的竹叶，它在画面中起着定大局的作用，较淡的竹叶起着调节画面的构图，丰富画面的补充作用。有不少初学者画竹，很想追求竹叶的墨色变化，墨色忽浓忽淡，或间浓间淡，甚至一小组竹叶也有浓墨竹叶及淡墨竹叶的变化，结果满纸是变化跳跃很大的墨色，画面“花”了，作品必然是失败

的。初学者画竹叶，要切记大层次，大效果。

画叶无论多寡，贵在有叠有破，随机应变。画叶不叠不破则不丰富，要叠破得美是最难的一关。可先由小组竹叶练起，三五叶，加至十几叶，逐渐增加，而后再分组，画大组竹叶与小组竹叶的结合，注意把握疏密关系的变化。反复练习，反复总结是可以画好的。攻下了画竹叶这一大难关，其他矛盾相比之下也就容易解决了（图6、7、8）。

（五）画笋法

竹子的品类不同，其笋也不同。竹笋所生有早有迟，除了冬天，一年三季都可有笋。常言道：雨后春笋。笋，一般多发于春天。竹笋有的粗壮，有的细弱，有的短小，有的修长，其色有的是绿，有的是紫，有的偏红，有的偏黄，有的呈褐色。其外形上千差万别，其色彩上亦是各自不同。竹笋的包皮叫“竹箨”，竹箨的尖端叫“箨叶”，竹笋的箨叶分布得非常规则，由下而上渐次缩短，成竹有几节，幼笋就生出几片竹箨。画箨叶，一般是画正面观箨叶，正面观箨叶是均匀分布的，而侧面观，就无法表现了。要想画好竹笋，必须到大自然中作认真地观察。研究竹笋的生长规律及其特点。然而，自然的竹笋又不同于艺术作品中的竹笋。艺术作品中的竹笋不是自然竹笋标本的再现。什么样的竹笋最易入画，可以根据自己的爱好到大自然中去写生、去感受，然后根据自己的认识和追求，创作出“自己的笋”来。元人画笋多是比较写实的，画得逼真而美，明清画竹家画笋多写其意。既生动又自然。

画竹添笋，可以丰富画面，调节构图的变化。画笋时，依照笋的结构，自笋的尖端至根部，上下左右相错，拖笔画出，收笔要虚，一气画成。画笋的墨色应上重至根部渐淡。笋干画出后，再以较重墨添加箨叶，箨叶或上仰或下垂，用笔定要生动。画箨叶的墨色如果过重则箨叶和笋干不易自然衔接，如过淡，则没有精神。箨叶画得好，全笋才能形神兼备。因为所画正面观的笋的箨叶排列均匀，所以画时须在均匀的规律内求其变化。箨叶自笋根向上渐大，至笋尖箨叶多而集中。如画笋箨片上的花斑，可在墨色半干时以较浓的墨横笔点上去。既要有笔痕，又不要使笔痕的墨色太孤立，所以掌握墨色干湿的火候及墨点的浓度，对画好有花斑的笋来说是至关重要的。画笋既要不失其真实感，又要有画意。画笋也能表现出画家的个性来。所以在画笋上也必须下一定的功夫。画竹一定要把笋画好，笋画好能为全画增加生气，令全画生辉。也可以以笋为主组织画面，画雨后春笋的主题，不过在一个画面中其笋必须统一（图9、10）。

二、晴竹画法

晴竹可分为仰叶晴竹和垂叶晴竹，即在天气晴朗时的竹子都称作晴竹。竹叶密时多垂，竹叶稀时，刚生出的嫩叶多仰。仰叶晴竹先画出竹杆和竹枝，沿细枝添画竹叶。一般是向上叠人字或个字，两三叶一聚，三四叶成一小丛。古人有“重入晴竹一川风”，“其间晴竹原无借，鹄爪多排人少重”之诀。可以随画细枝随加竹叶。枝叶相交，成多

个不等边三角形。画仰式晴竹，对其枝叶的组织要在画前，大体打个分组的腹稿，大组小组有个粗略的安排，这样下笔有数。所谓分组，是指竹竿两边的枝叶所形成的大体轮廓。其枝叶的分布是一长一短，一密一疏，有聚有散，参差错落，大叶小叶相间的搭配，也就形成了多个外轮廓不等的大组小组。大组小组分布的多寡，根据画面的需要安排，最后使之成为完美的构图。

画垂叶晴竹（指叶下垂多者），下笔要爽朗、劲捷。竹叶的笔法特点，组织程式决定竹子的风格。要注意把竹子画得挺劲精神，生动活泼，具有欢欣跳跃的气氛，疏处不可零乱，密处防止板结，不可同于雨竹的低垂之状。垂叶晴竹与雨中竹子或雨后竹的主要区别即在此处。垂叶晴竹与仰叶晴竹可单独为画，亦可同出于一个画面，但必须注意画面的统一协调，处理得好，可使画面更富于变化。切不可于一枝竹上忽而叶仰，忽而叶垂，这样非乱不可。郑板桥常作垂叶晴竹配以上仰的嫩叶晴竹，非常和协而富有生意。古人画晴竹也有打破常规的先例。如宋人梁楷“八高僧故事卷”中的双勾竹，元人李衍“梧竹兰石四清图卷”中的墨竹，清金农、虚谷的墨竹等都是破格之举，具有独特的面貌。

画好晴竹，是画好其他特定气候情景下的竹子的基础，这既要师古人，更应师造化，以真竹为依据，在大自然中体察，反复探讨，力争创作出新的画晴竹的程式，创造出新的晴竹的面貌。一个画竹家其最主要的个人风貌是在画晴竹中表现出来的（图11、12、13、14、15、16）。

三、风竹画法

画风竹首先要“定势”，即“风势”。风从何来，是小风还是大风。画小风中的竹子即在画垂叶晴竹的基础上画出竹的随风而摇的动势。小风中的竹子动势较小，竹枝稍作斜势，而竹叶的方向要有顺风而动的感觉，其叶子的画法仍然是“个字”、“介字”等程式的组合，不过要顺风向交叠，根据疏密的需要，随时增补枝叶，以使所画的风竹完美起来。石涛多作此类墨竹。作逆风竹与顺风竹都应注意取势，处理好逆风竹梢与顺风竹梢迎风而动的关系，使其有轻风徐徐、青竹婆娑之意（图15、16）。

如画狂风中的竹子，与画小风中的竹子就不同了。风大竹枝竹叶倾斜得幅度大，其“势”也就更明显。首先要画好如折钗股的竹竿竹枝，以中锋用笔，使之遒劲有力。竹枝以风向而倾斜，竹枝倾斜的程度示风力的大小。画狂风大作的竹子不但要画顺风向的竹枝，也要画少量逆风向而动的竹枝，而其叶子却都是顺风向的。其叶子虽仍然是所谓“个字”、“介字”的交插积叠，却更加灵活得多了，可以说其枝、叶更是因势而变，因大疏密的需要而增减（即加或不加）。枝附竿，叶附枝，笔或断而意连，有的甚至数叶相连，笔锋之映带牵丝如写草书。顶风的竹叶应画得蓬松，有转折透视之感。如画中疏密穿插有不妥之处，应随时补以枝叶，使之一气呵成。

画狂风中的竹子，“势”要非常明确，“势”之所示，即风之义也。无“势”即无风也。画风竹一定要画出竹枝的弹性，竹叶的弹性。要在竹叶“顺”中求变化，以避

免单调如“排一字”的毛病。从而使其呈现出竹叶俯仰翻飞，随风变势的生动姿态。画风竹从某种意义上说即是“画气”，“气”存即风存。李方膺、吴昌硕的风竹即是典型的例证，读之会大受启发（图17）。

四、雨竹画法

画雨竹，可细分为雨中竹及雨后竹。雨中竹及雨后竹叶都下垂。雨越大，竹叶间雨水的重量也越大，其下垂的程度亦越大。画雨竹叶，关键在于用墨和用水，笔中的水墨必须饱满，以湿润的水墨才能画出竹的雨水感觉。画雨中之竹，笔中因水大之故，画时叶与叶之间常出现渗化与不渗化的“粘连”效果。笔与笔的交叠不能都清楚，都清楚则无雨的感觉。所以有些笔触要模糊，然而又不可全模糊，都模糊了又不象竹子。要模糊中有清楚，清楚中有模糊。画雨后竹笔中水份大，行笔快，笔痕一般比雨中竹清楚些。画雨中竹，可以渲染背景，“制造”气氛，最好是边画边“染”，边“染”边画，一气呵成，这样自有一种浑化效果。“染”的方法是以大笔蘸淡墨或以扁刷蘸淡墨刷染画中的有关部分，注意刷染时要留出适当的空白，用“笔”不可过重，“染”得不可过实。刷染的方向即是落雨的方向，要保持一定的“笔触”感。“染”的笔痕，及竹叶的交叠都要注意留好大小不一的活眼，以便于画面整体效果的调整，画雨中竹，要画出下雨的气氛，表现出烟雨迷离的意境。画雨后竹，要画出水露湿重的感觉，雨竹叶因多下垂，尤须注意下垂之势中的穿插变化，避免犯“排人字”和“久雨不重人”的画竹忌训（图18、19）。

画被大雨冲洗过的竹子，如是小幅作品可一次完成。即把画好的竹子，置于光洁的板上，以水冲洗。竹子因画的先后时间不一，其墨的干湿程度也不一样，以水冲洗，自然会有斑驳不一的笔痕出现，这样的竹子，其“雨意”是很浓的。此法画小幅还容易，如画大幅雨竹，就比较困难了。可以局部局部完成，即画一部分冲一部分，待这部分干后再画另一部分再冲这一部分。须用较长的时间完成一幅画，是比较麻烦的。有一点需要特别注意：因为这样画雨竹，是以水冲下竹子枝叶间的湿墨而成，所以冲水必须在竹子墨色未干时进行。因而，掌握墨色干湿的火候是其成功的关键（图20）。

五、风雨竹画法

能画风竹、雨竹，再画风雨之竹就比较容易了。画好风竹、雨竹是画好风雨竹的基础，只是风中要有雨意，雨中要有风势。其画法，一般是先画风竹。画风竹前画纸稍喷水或不喷水，根据自己所追求的艺术效果而定。画出风竹后，在其将干未干之时，以大

刷蘸淡墨，顺风向画出风雨之势，以宽刷画出的“宽线”用“笔”不可过实，要“实”“虚”变化掺用，要有长有短，有断有连，有枯有湿，亦可稍有浓淡变化，但一般画背景“风势”的墨色可比画中的淡墨竹稍淡，如其墨色重于或同于画中的淡墨竹，则这些淡墨竹也就会被画中的“风雨”笔迹吃掉了。有些淡竹又需要与“风雨”之迹浑化，以增加风雨竹的空濛雨意效果，所以掌握其水墨的层次，控制其渗化的火候是非常重要的。待画完风雨竹的背景后，在未干的背景上，可根据画面疏密的需要，添画浓淡墨枝叶，以加强画中风雨空濛的艺术效果。

古人虽有描写风雨竹的题诗，但却没有这种风雨交加的风雨竹作品。今人的风雨竹作品也较为鲜见。所以要画好风雨竹，必须注意在大自然中，对此特定环境情态的竹子多作体验，结合自己的体验，创造出新的表现方法。画风雨之竹，多是以草书的笔法为之，以纵横飞舞的笔墨作画，所以画风雨竹，无动于衷是画不好的，表现这一独特的意境，要求作者必须以炽热真挚的感情，手笔未动情已动，以娴熟的技法才能画出奔蛇走虺势入座，骤雨旋风声满堂的感人作品（图21、22）。

六、露竹画法

画露竹多是表现凌晨湿重的竹子。天刚破晓，晨曦初露，目视竹林荫荫翠竹掩映在一片雾色之中自有一种朦胧感。这种意境的竹子，自然是清新优美的别具诗意的图画。在古人的作品中，露竹是有其诗却无其作品传世。所以画露竹，要以自然之中的露竹为师，在技法上多作尝试。露竹竹叶的画法和垂叶晴竹的画法无大区别，它和雨竹的画法比较接近，其相同处是竹叶遇水而沉，竹子露水湿重，多作下垂状。两者又有区别，露竹必有“露”的感觉，可在画竹前喷撒溶解后的矾水或豆浆水，喷撒的矾水或豆浆水，其水点可有大有小，不可太均。这豆浆水、矾水即是竹上的“露珠”。在豆浆水、矾水未干时画竿撇叶，墨水着纸，随即白露串串，画出的墨竹自然也就出现了垂露欲滴的效果。画露竹一定要在“露”上作文章，竹叶带露要有一种重量感。画中的竹子要润而忌枯。所以行笔速度及笔中的水份掌握是非常重要的。露竹不同于晴竹，不同于雨竹，它的意境应当是清幽的（图23、24、25）。

七、雪竹画法

画雪竹古已有之。有作品传世的“雪竹图”据传为五代徐熙所作。这是一幅比较写实的雪竹佳作，全画勾染而成，刻画细腻，甚至竹叶的叶脉都着力描绘表现得生动逼真。画中雪的表现是独特的。竹叶及枝竿以空染法渲染背景，空出枝竿、竹叶，渲染有轻重虚实之分，空出的竹竿、枝叶并非一片空白，而是再作刻画，使之更得造化之妙。宋代林椿的“梅竹寒禽图”及李迪的“雪树寒禽图”中的雪竹都是工笔画法，属于一种表现方法，都是勾出竹叶，空出叶柄部分而后以墨染叶，叶梢部分或实染或虚染，竹枝部分以渲染背景空出“雪”来。以上画雪竹的方法都是勾染法，竹之枝叶都是勾填、勾染的，

而非一笔“写”出其形的写意画法，都属工笔画法范畴。到了后来的文同，则打破了原来雪竹的画法规范，以写意的笔墨画竹画雪，为后人开辟了一条新路。如他著名的代表作，一幅倒悬的雪竹图。无论从构图、用笔，到所画雪竹的技法，都是非常成功的作品，它对后世画雪竹的画家产生了深远的影响，可谓难得的典范之作。元代的画竹家郭界，喜作大片雪竹林，雪野茫茫，天地宏阔，意境幽深。他不是一枝一叶的表现其雪，而是整体着眼，表现大体的雪的效果。他发展了文同的雪竹画法，在同时代的画竹家中是非常杰出的。清代诸昇画雪竹师前人法，虽无什么突破，但他所作雪竹笔法遒劲，构图严谨、富有节奏，雪意颇浓是同时代的高手。

纵观中国的画竹历史，画墨竹有成就的大家很多，但是兼善雪竹者却是不多的。大多数的画竹家并未涉猎雪竹的领域。从留传的作品看，雪竹的水平也不如墨竹高。所以我们要想画好雪竹，除从古人那里学习技法，吸收营养外，还要在实践中多作探索，不断总结出新的技法。

一般画雪竹不外“空”和“染”两种方法。“空”即是在竹之枝、竿、叶需要断开的地方，留下空白，然后在其周围渲染，以空白示积雪。古人多用此法。如画大片的雪竹林，就要用概括的表现手法，其竹的画法和画一般墨竹林的画法相同，只是向上挺仰的竹叶不要太多，积雪应在竹林枝叶松散处，从整体着眼，沿枝叶的边缘留出空白渲染，而不局限于一枝一叶的表现，这些留作空白的地方，则表示积雪集中的地方。如画几枝或一竿雪竹，就必须具体的表现了。要考虑积雪的位置、多少，要根据自己的感受细推物理，画竹时不要拘谨，要放胆挥写，笔断要气连，枝断要意连，待画完竿、枝、叶后再渲染空间竹间白雪的形态即皤皤而生了。画雪竹越是枝叶画得少，越要表现得具体，越要有变化而耐看。画少量枝叶的雪竹，可以用撕好的隔水纸，或以烧成蛀口的油纸铺在宣纸上，笔从撕好的纸上向宣纸上画去，画出的竹叶自有一种因积雪而断残之状。再作渲染，晶莹的白雪则呈现出来。以此方法画雪竹，撕下的隔水纸或烧的蛀口油纸，形状不应雷同，亦不可变化太大。变化太大不统一，容易画乱。此法画叶简的雪竹效果易佳（图26）。

画雪竹也可在叶柄处通不相接，笔笔断开后渲染而成，这种方法是可取的，也可与前面所讲的方法掺合起来运用。不过有种将纸搓成皱纹，然后落墨，渲染而成雪竹的，此法所画雪竹竹叶太碎效果往往不佳，作品的格调不高多为画家所不取。

画雪竹最好不要用吃水性能强的生宣纸，因为生宣纸难于渲染，如用熟宣、半熟宣这类不太吃水的宣纸画，便于掌握，效果容易更好些。画雪竹渲染的墨色不宜太淡也不宜太浓，太淡不容易衬托出雪来，太浓有伤画格，给人以闷塞感。所以渲染是很重要的，渲染得好，事半功倍，渲染不得法，即便是竹子画得好，也往往造成败局。当然画好竹子本身是最为重要的（图27）。

无论画繁的雪竹、简的雪竹还是大写意的雪竹，不管以何种方法画雪竹，皆应注意画中墨白大效果的处理，竹叶的组织，其聚散都要符合形式美的变化规律，要注意画中