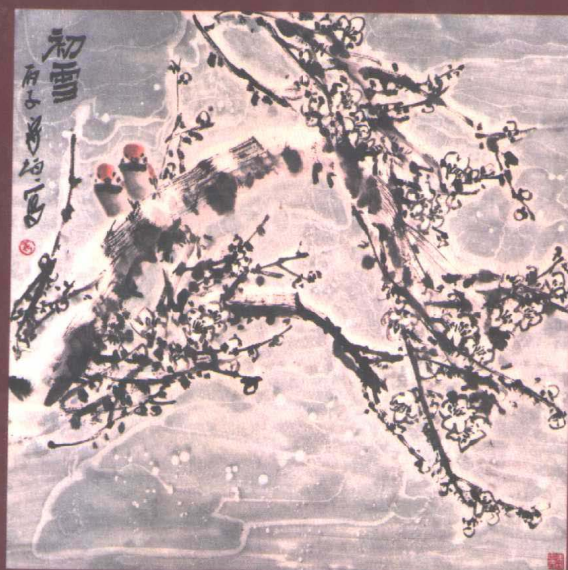


中国画技法丛书

梅兰竹菊章法举要

MEI LAN ZHU JU ZHANGFA JUYAO

姜守垣 编绘



中国书籍出版社

姜守垣 编绘

梅兰竹菊
章法举要

中国书籍出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

梅兰竹菊章法举要/姜守垣编绘. —北京: 中国书籍出版社, 1998. 2

(中国画技法丛书)

ISBN 7-5068-0650-9

I. 梅… II. 姜… III. 中国画: 花卉画—技法 (美术) IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 27362 号

责任编辑 丘 淙

封面设计 丘 淙

※

中国书籍出版社出版发行

(北京市西城区西绒线胡同甲 7 号 邮政编码: 100031)

人民美术印刷厂印刷 全国新华书店经销

※

787 毫米×1092 毫米 16 开本 4.5 印张

1998 年 2 月第 1 版 1998 年 2 月第 1 次印刷

※

印数: 1—5000 册 定价: 30.00 元

前言

学习写意花鸟画，无不从梅、兰、竹、菊入手，就市场上这类题材的书而言，技法书甚多，而研其章法书却甚少。章法又是中国画独具特色的一大难关。本书作为学习梅、兰、竹、菊画法书籍，重点把章法构图予以整理、分析，并加示范讲解。章法并非深奥莫测，关键在于掌握规律，加深理解，反复练习，熟能生巧，“外师造化，中得心源”。章法之难，难于能随机应变，而基本功训练自是必不可少。先要得心应手，才能意到笔随，而到随心所欲，方能运用自如，变化无穷，至此写意画之高妙境界当有所悟。

此书是本人近年来教学、习作中结合个人心得体会汇集成册的成果。抚今追昔，在此不禁令人怀念起先辈老师郭味蕖、李苦禅、王雪涛、俞致贞诸先生。并对给予我具体指导的高冠华先生及诸多学友在此深表谢意！不当之处并求得指正。



作者简介

姜守垣，1941年生于北京。1962年毕业于北京艺术学院美术系，从师于俞致贞、高冠华等先生，并经郭味蕖、王雪涛、李苦禅等先生指导。

作者长于小写意花鸟，兼攻书法。其作品多次参展发表，并被多家博物馆收藏，1991年春在北京大千画廊举办“个人书画展”。刘炳森先生在画展前言中写到“守垣善以书法入画法，融诗情于画情，寄情草木，妙造自然”。“重气韵、重意境、重笔墨、重章法为其花鸟画之特点，既有小写意之严谨又有大写意之气势，用笔简练明快、一气呵成”。

作者现为宣武红旗业余大学美术系副教授、北京美术家协会会员、北京书法家协会会员、中国科学院美协顾问、宣武区政协常委。

目 录

梅兰竹菊章法举要

mei lan zhu ju zhangfa juyao

序 语	1
第一章 章法十要	1
第二章 章法运用	9
第三章 章法练习要领	12
第四章 章法赏析	14

序 语

中国画的技法中除了笔墨、色彩、造型之外要数章法最难。章法也称构图，六法中讲“经营位置”，也可称“布局”或“置陈布势”。

西画中的构图多以直观取景、科学的透视、几何形体的变化为主，偏重于感性。而在中国画的构图中则多以宾主、虚实、疏密、聚散、开合、呼应、参差、纵横、均衡、对比等辩证的关系，造成矛盾对立统一，多偏重于理性。学习中国画时往往笔墨、色彩、造型都还可以，但构图总离不开洋办法，那就仍然未入其门。

学习构图从何下手？这是初学者普遍关心的问题，写意花卉练习中多以折技册页为主，最好的办法是结合画梅、兰、竹、菊“四君子”来练构图。由小到大，由简到繁，由墨到色，由生到熟，由临写到创作。

构图练习从临摹下手，简而易行。但真正掌握单靠临摹是解决不了的。临摹是参考，重在于个人领悟，对于初学者看范本容易入门，但范本又像拐杖，拄着它走路省劲，如果离开它就不会走，那就反受其苦。最好的办法就是古人说的“师造化”。什么是“师造化”呢？就是到大自然中去观察，潜移默化，心领神会，把构图的规律运用于自然生活中，使自然的美符合艺术的美，学会把握自然，去粗取精，去丑存美，最后达到“外师造化，中得心源”。千变万化运于一心，得心应手，意到笔随的奇妙自由境界。

第一章 章法十要

构图的基本规律可以从十个方面来谈，简称“十要”。

1. 宾主：

画面中宾与主分明，可以理解为主人与客人或舞台上的主角与配角。画面中的“主”只能有一个，比如文章的主题不能多，多了就要乱。“主”要突出，“宾”要让位于“主”。“宾”可以多，但不能过分。“宾”与“主”不能平起平坐。更不能喧“宾”夺“主”。

作画时常说“意在笔先”，立意时就要确定宾主关系。如以画梅花为主，再画石头或竹子都是宾，而不能把三者同样对待。单画梅花，一枝花，在点花时也要考虑“主”与“宾”，“主”要多，花要繁，是重点。“宾”要少，要让，要简。两枝花要分出宾主，两枝不能完全一样，主次、主从、主辅，都是一个概念。关键要区别对待，不能一视同仁。

如果画一幅大的画，内容很多，同样要确定“主”，松、竹、梅岁寒三友，这种传统题材作画多以松为主，竹、梅为宾。如平均对待，像自由市场摆摊一样分成三堆，画必散漫无章，平板堆砌，难于成画。

“主”的概念可以理解成主体，主要部分。比如菊花，花为主，叶为宾。在动与静的物体中多以动为主，静为宾。如花与鸟，多是鸟为主，花为宾，但也有特殊情况，那就是静止的花画得较大、较多，占的比重大，而鸟占的比重小，则成为花为主，鸟为宾。花与石头，一般情况多以花为主石为宾，如果石头很大，花很小也可以石为主花为宾。

宾主关系不是绝对的，而是看它在画面中所占的位置与分量，同一题材每一幅画所表现的侧重不同，宾主也就不会相同（见图：16、27、46、49、54）。

2. 虚实：

作画中虚与实处体现，虚指弱、淡、轻、远，实指强、浓、重、近。画中空白处则为虚，有笔墨处则实。虚实要相对而言。不能孤立看待。其中浓淡、大小、多少、轻重、黑白、详略、疏密、远近等，都可以作为虚实。“虚”不是空。在画中尽管有空白处，但不能感到是白纸，比如一幅墨竹，空白处可以理解为天空、云雾，几

条金鱼没有画水，而感觉是在水中。这样虚的感觉有意境，有情理，有空灵感才是恰到好处。如果虚的感觉空洞无物，那就虚的失败了。“实”处不能死、乱、闷。“实”要有分量，有精神，有气势。实要表现出笔墨的变化，自然生动，像白石老人的“虾”，活灵活现，笔笔落实。潘天寿先生的石头用笔如钢筋铁杵，气势磅礴。虚实对比，虚实相生，虚中有实，实中有虚，画面才丰富多采，变化无穷。

虚实的运用，还可理解为在画面的上下、左右、内外处理时忌平均。比如一般画雨竹时上实下虚，有下垂险要的感觉；画晴竹子多是向上，采用下实上虚，则有稳定而开阔的感觉。左实右虚，则左重右轻。右实左虚则右重左轻。内实外虚，多是由里往外画，感觉饱满丰富。外实内虚，多是从外往里画，则感觉开阔空灵。前实后虚，易表现空间远近感觉。后实前虚易衬托前面物体。

虚实包括范围极广，可以说作画中笔笔皆有，构图中处处皆见，不可粗心大意等闲视之（见图：9、13、18、20、26、34、35）。

3. 疏密：

书法中有“密不通风，疏可走马”之说，作画同样强调疏密，中国画多以线造型，其点、线排列最忌对称、重复、平均。因此，点线的组织关键在于疏密的变化。

一条线或两条线它的排列只有虚实，谈不到疏密，而三条线排列就要有疏密的变化。画兰叶，所谓“一笔长，二笔短，三笔破凤眼”。就是强调有疏密的变化。三条线平行如“三枝香”，三条线交叉一点如“米”字，都是作画之忌。三点排列常用“品”字形或“攒三聚五”之说，都是指点与点连结成不等边三角形。平时练笔可以多作这种排列练习，要求不重复的组成三个至五个点，三条至五条线（见图：6、8、9、37、41）。

画竹竿，三根竿要有疏密变化，雨竹的叶子，成“介”字形，四笔要有疏密变化。

“疏可走马”是指敢于去疏，疏的空旷，疏的简洁，疏的有意境。疏而不散，疏而不空。“密不通风”是指敢于去密，密的紧凑，密的丰富，密的不可再密。这样就

使画面增强了变化，增强了对比，从而达到预期的效果。

开始学画，章法容易散而空，就是不会运用疏密的规律。特别是密处不知如何去密，不敢放手去密，唯恐画乱画瞎。在画兰、竹中体现最明显。从不知到知，从不敢到敢有一个过程，只有加强练习才能体会到密的道理和规律。敢于密了，疏处往往成了问题。疏处要“留”要“让”，决不能见空就填，处处都画满。所以疏处“疏”的自然生动，以少胜多往往最难。看名家作品应多留意疏处，多看空白处，疏处也是最见本领，最见功力的地方（见图：5、7、14、15、35、48、49）。

4. 开合：

作诗有起、承、转、合，作画要有开合。开是展开、开扩、放开，合是收拢、收住、收紧，孙其峰先生说：“开是矛盾的展开，合是矛盾的统一”。只开不合要散，只合不开要闷，不开不合则平板无生气。山水画中多用开合使景物有起伏变化层层不穷，“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”。

花卉中的开合多是点、线的变化，造成“势”的变化。如两线相交就有合的感觉，两线分离就有开的感觉，而平行就谈不到开合了。画竹竿就最忌平行，有开有合一松一紧线的变化才能有节奏感。

画面中开合有时是一个，有时是几个。越是大幅画开合就越明显，开合越多，利用大大小小的开合变化，使画面造成起伏跌宕，宏大深邃的意境。

“开”可以从画面里开，也可以从画面外开，从画面里开显得景实而近，从画面外开显得景虚而远。

“合”同样可以从画内合，也可以从画外去合，在画内“合”显得严紧交代清楚。合在画外则显得意味深远，开阔含蓄。至于如何应用，那就根据作者意图从需要出发，进行不同的处理，绝不可生搬硬套（见图：13、16、28、29、52、53）。

5. 呼应：

花鸟画要有景有情，如果看了画使人感觉是塑料花、羽绒鸟那就兴味索然。花与花、花与鸟、鸟与鸟都要体现出呼应关系。花要显出风、晴、雨、露，摇曳生姿，

鸟要飞、鸣、食、宿，呼之欲出，才生动自然。

呼应，有形象的呼应、精神的呼应、形式的呼应几种方式。

(1) 形象的呼应：比如大小之间，上下之间，左右之间，前后之间，形象本身的呼应关系。它要求形象之间要有联系，如两块石头一大一小，它们之间要感到有关联，造成呼应关系（见图：31、36）。

(2) 精神的呼应：花与花、花与鸟、鸟与鸟、花与草虫生物的精神联系，造成呼应，更体现花鸟之传神和情趣（见图：17、28、30、44、48、49）。

(3) 形式的呼应：画中点与线、墨与色，这些带有形式感的东西本身也有联系，如用笔强调“笔断意不断”，就是线与线、点与点之间的呼应，其断与不断的关系，绝不能单从外表简单的看待，而是要体现笔墨精神、气势的联系与呼应。再如题款和印章与画面的关系，都体现出呼应关系。题款与画要造成呼应，名章与压角章之间关系的大小、轻重的变化同样是呼应关系。如果把所有印章都整齐地盖到一边，把题款放到画面正中，打破呼应关系，自然也就谈不到画的美感了（见图：10、20、33、48、50）。

6. 聚散：

聚散有时同于疏密，但聚散多重于点，疏密多重于线。聚有密的感觉，但聚更强调整体紧凑、攒聚的作用。散是疏散，造成对比，形成变化。聚散好比是一列训练有素的士兵，召之即来，挥之即去。聚要有秩序，散而不零乱，不是广场上的人群互不相干。散是散开后又有精神联系。李苦禅先生作画看其点子，水墨任其滴落，看似漫不经意，但聚散有序，洒脱厚重，自然天成恰到好处，毫无做作之感，有如大珠小珠落玉盘之妙，又有群星灿烂列河汉之势（见图：7、15、17、26、33、48）。

一群飞鸟在画面上要有聚散之势，画梅花点花头要有聚散，尤其红色的花不能点散、点平均或点的孤单，有散没有聚就会平均而散漫，有聚没有散则孤立而单调。甚至印章的红色与画中的红色都要有聚散的关系（见图：38、39、41、53）。

7. 参差：

一朵花每个花瓣都整齐排列，那就显得呆板，而有的花，例如，牡丹每个瓣都有变化，参差不齐，看上去有变化，就显得生动自然。开始作画容易整齐，打破整齐运用好参差错落的法则也不是一下子就能得心应手。画竹叶子，画完后检查每片叶子梢头如果都能连成一条直线，那就说明画的太齐了，反之形成一条自由的弧线，曲曲折折的变化，那么就体现出参差错落。太整齐，就要破，破就是参差，造成参差不齐，才能错落有致（见图：10、26、28、29、51）。

画花头要有参差变化，画花的根部也要注意有参差变化。画兰花往往只注意叶子梢头的变化而忽视了叶子根部的变化。不能像割韭菜一样把叶子根画的很齐。潘天寿先生在题款时都注意字的参差错落与其画配合达到高度的诸调一致（见图：17、30、32、33）。

8. 穿插：

两条直线的排列不是平行就是交叉。

平行线在画里显得平板乏味所以很少用，而交叉的线运用极多。交叉有实交和虚交。两线交叉在一点即是实交，两线暂时没有交在一点而延长后才能交上，就是虚交。

交叉有自身的交叉，比如树枝分叉，叫作交叉，另外还有前后的交叉，如两根树枝，一前一后搭上去，看起来是交叉，但有距离，这是穿插。所以“交叉”是实，“穿插”是虚。

古人画梅多用“女”字形，指交叉成不等边的三角形，由此产生大小不同的空白，造成极其丰富有趣的变化，产生韵律感和节奏的美。

我们在月光下看树的影子，会发现这些影子纵横交错极像水墨画，如果把这些自然美的变化合理运用于笔墨造型，那么梅花的枝条一定天趣横生、婀娜多姿。

交叉好的线不管几条总是生动自然，像兰花叶子，三笔造成破凤眼之势最为典型。交叉不好两条线平行，三条线成“米”字，四条线成“井”字，则毫无可取。兰叶画不好就成编筐，原因就在这里（见图：13、14、17、19、39、53）。

画树本多从老树、古树、山野之树取象，观察要从四面取势，选择其典型部分，再作速写、默写。“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”。其意不在多，在于精（见图：21、23、39、40、41、42）。

9. 均衡：

俗话说：“秤砣虽小打千斤”。两个物体看来不一样大，但在画面上感到稳定，可称“均衡”。均衡不是平均，平均是平板无变化，均衡则是有对比。画面中上下、左右、内外、大小、动静等都可用均衡的关系去处理。

(1) 动与静：自然界动的物体比静的物体更容易吸引人。花与鸟，花虽然很大，但一只小鸟却能使其均衡。花与石，石虽重，但花能与它均衡。花与草虫同样是这个道理（见图：31、35、44、52、54）。

(2) 大与小：两枝花一大一小，处理不同，也能使其均衡（见图：18、42、47、49）。

(3) 势的作用：一幅雨竹，尽管下边空的很多，但因为竹叶的势是自上而下，精神贯在下边，使得画面下边不显空，达到均衡（见图：26、37、51）。

(4) 题款印章：画面不足不再画。而用题款和印章达到均衡作用，有时题款像一片叶子，缀在那里，使画面和谐达到均衡（见图：5、15、18、35、38）。

10. 对比：

利用对比的关系有意地夸大某些部分，造成画面的悬殊变化，体现在黑白、纵横、高低、轻重等方面变化之中。

(1) 黑白：古人讲“计白当黑”。可见白是由黑造成的。笔墨的变化使空白的变化异常复杂，空白的变化要有节奏有联系，不能整齐平板。欣赏中国画时往往只看空白处理如何，就能看出画者的水平。所以中国画家对空白非常重视。空白不能认为是白纸，一幅好的画，应使人感觉不到有白纸。人们在欣赏画时，把空白处往往加进自己的理解和联想与作者的创作产生共鸣，共同创造出遐想的意境。白石老人的虾，尽管没有画水，但给欣赏者有水的感觉。

黑与白是对比关系，有黑则有白，有白则有黑，有时画中空白称作“眼”，眼睛自然黑白分明才有精神。由此可以看出空白在画中的重要作用（见图：15、24、45）。

（2）扬抑：如果要在画面上画一座高山，可以考虑在画面上先画一处低矮的物体，与之形成对比。两者都高则不显其高，所以要欲扬先抑，或欲左先右、欲上先下。这种手法是增强势的力量和对比，产生的效果就更强烈更突出。否则只知其一不知其二，所画虽多，效果不佳，原因是不会运用势的对比（见图：11、12、39、53）。

（3）纵横：要想画出纵势效果，最好的办法是用横势来破，单是纵没有横不能显出纵，只有用横势来破，纵势才会更突出。在山水画中，山脚处横云断后更显出山峰的高耸。几根竹竿，下面用枝叶破后更显出竹子的挺拔。横势用纵势来破，也是这个道理。梅花的枝干，疏影横斜，纵横交错，姿态万千，体现也最多（见图：6、9、14、15、22、29）。

（4）轻重：画幅中上轻下重则稳，上重下轻则险。左右轻重变化也会产生不同效果。

轻重可以理解为分量的比较，也是属于虚实范围。有重无轻则死板，有轻无重则飘浮。花卉中加入石头有加重的感觉，能加强画面的轻重对比，吴昌硕先生所画石头，使人感到搬不动，沉重有力但又不板不僵，实中有虚，拙中藏巧，沉厚而灵动，却是功力超人（见图：10、18、19、31、34、45）。

画中的轻不是轻浮，画草虫，如蜻蜓、蝴蝶画得要轻，但仍要有精神，生动自然，栩栩如生，草虫之轻灵与花卉浓重产生对比更有效果。王雪涛先生草虫用笔之灵动、洒脱，可谓叹为观止。

综上所述，构图十要可编成以下歌诀：

宾主分明，虚实相生。

顾盼呼应，疏密合理。

开合变化，聚散得体。
参差不齐，错落有致。
交叉穿插，纵横取势。
欲左先右，欲扬先抑。
均衡稳定，轻重对比。
计白当黑，顾全大局。
造成矛盾，对立统一。
变化万千，用心周密。
意到笔随，画成法立。

第二章 章法运用

章法运用也可以说是构图方法。构图本无定法，写意画画到高深阶段，随意点染洒墨成形，看来漫不经心，无法可谈，但仔细推敲又经营缜密处处有章法。对于初学者来说，还是要先有章法。下面介绍几种常用的构图方法：

1. 三七法：

此法前人多用，又称“三七停”，即在画幅中每边按3与7的比例分割，如果是正方形画面则可成为九宫格（见图1）。这样每个边出现两个点，一共是8个点，画幅内出现4个交叉点甲、乙、丙、丁。构图时4条边从8个点中可任选一点出枝画花，也可从7下左右相对的两个点出枝，如1、5；2、6；3、7；4、8都可以画出不同构图章法，4个角和对角线是忌用的。画中主体可选用甲、乙、丙、丁4个位置，较为理想，而正中心或边缘、角隅就很难安排（见图：1、2、3、4）。此法在宋人册

页中运用普遍，在小幅册页练习中用这种办法一般容易收到效果，它的方法明确容易掌握，构图比较稳妥，对初学者来说比较适用，但也容易形成公式化、概念化的章法，这是运用中应加以注意的（见图：9、12、14、21、23、29、42）。

2. 三线法：

王雪涛先生常讲“作画须有主线、辅线、破线”。我认为这可以总结为“三线法”。

画面中三条线的关系，先要突出主线，主线不一定是主体，但它必须要有势。辅线是辅助服从主线，但不是简单的重复。破线是增强矛盾，增强对比，更强调出主体的势。没有破线势感不强，破是增加了复杂，但不是简单的破坏，而是更突出整体。写意花鸟画家用此办法大有其人，而王雪涛先生在作画中用此章法可谓运用自如、炉火纯青。观其作品仔细揣摩，更能得其三味（见图：9、26、52、53）。

以兰草为例：一笔长为主线，二笔短为辅线，三笔破凤眼为破线（见图：20、25、37、50）。

3. 三角形的利用：

比起四边形和圆形来，不等边三角形就更富于变化。中国画多用“攒三聚五”的办法，点三个点子成“品”字形，如果画成一条直线则平板，成三角形则有变化。三角形的运用可以说比比皆是。潘天寿先生多把石头或鹰画成一个倒三角形，这样构图有变化而又有雄奇险峻之感。

画梅花常讲“无女不成梅”。枝干穿插成“女”字形，实际就是三角形。从整体看也要有三角形的势，或正或侧或倒或斜。点花如点成三组也要有成不等边三角形之势，这样构图才会生动自然，齐白石老人所作画的红色部分与印章的布局多是采用不等边三角形。

构图中的三角形布局要看成是不固定的三个点，以气相连，或实或虚，妙在似有若无之间，太无则散漫，太有则刻板无味（见图：12、23、38、42、53）。

4. “S”形的利用：

“S”形、“之”字形及太极图形的构图布局道理是基本相同的，这里仅以“S”形为例加以说明。“S”形本身曲线的交错转折富于变化，在画面处理上运用极多：如在画面上点点子、画竹叶周围边缘的变化、梅花枝干走向等都成“S”形，空白的分布用不同的“S”形更有韵律感。大的“S”形是整体的势，小的“S”形是局部的变化，两者统一而成全幅。

唐诗中“曲径通幽处”的构图方式，在山水画中运用较为多见。其理如一，突出一个“曲”字，使画面有意境。在花鸟画中这种构图方式同样可以借鉴，以加强构图的意境。在吴昌硕先生花卉条幅中可常看到此法的运用，其势多成“S”形。李苦禅先生平时作画多讲太极图构图方式。太极图中的黑白、阴阳是对立统一的。黑中有白，白中有黑，阴阳互补，呼应关联，画面既严谨又流动，既稳定又富有变化，整幅画显示出气象万千，变化无穷的恢弘气度。这是中国古代的哲学思想在绘画构图中的运用。由此看来，学习和深入研究古代哲学在中国画中的运用是非常必要的，在此不再赘言（见图：22、28、29、43、44、46、51）。

5. 内外的运用：

一幅画的构图，由里往外画，还是由外往里画效果是不同的。明人的画大多用三段法，多是采用由里往外的方式，清代一些花鸟画、折枝册页也多是采用这种方式。由里往外画的方式容易将作者的创作意图表现得完整、明确，这种方法不足之处在于画面不容易开展，有拘束感。而由外往里画的方法，优点在于画面开阔有气势，有意境，这种方法的不足之处在于画面布局容易画散，收不住。一般说，折枝画法由里往外画容易有效果，而画一棵大树就不宜采用由里往外画的方法。这样不易表现出树的高大。如果用由外往里画的方式，不画树根及树身，只画树梢，由画面外伸向画里面，虽然用的笔墨不多，但收到效果确是显出树的开阔，使人联想到画外的树姿、气势，弦外之音，意味无尽。

在画竹子、梅花时，既可以由里往外画，也可以由外往里画，还可以把两种办法结合起来用（见图：6、8、10、26、39、47、53）。