

当代青年实力派画丛

主编：张洪波

梅兰竹菊

—— 中国画技法研究

张洪波 著



黄河出版社

当代青年实力派画丛

梅兰竹菊

——中国画技法研究

张洪波 著

黄河出版社



责任编辑 卢建明
装帧设计 田子宽

图书在版编目(CIP)数据

梅兰竹菊/张洪波著. - 济南:黄河出版社,
2005.8
(当代青年实力派画丛/张洪波主编)
ISBN 7-80152-687-2

I. 张… II. 花卉画-作品集-中国-现代
IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 099960 号

书 名	梅兰竹菊(当代青年实力派画丛)
著 者	张洪波
出 版	黄河出版社
发 行	黄河出版社发行部 (济南市英雄山路 19 号 250002)
编辑热线	(0531) 86653579
发行热线	(0531) 82053374
印 刷	枣庄市教育印刷中心
规 格	889 × 1194 毫米 16 开本
印 张	2 印张
版 次	2005 年 8 月第 1 版
印 次	2005 年 8 月第 1 次印刷
印 数	1-2000 册
书 号	ISBN 7-80152-687-2/J.033
定 价	300.00 元(10 册)



张洪波(张简), 1961年11月生, 现为曲阜师范大学美术学院绘画系主任, 副教授。

序

记得第一次见到白石老人的绘画作品时，我实在难以分辨出它的好坏，是老师不容置疑的肯定态度，让我相信眼前的作品的确应该是一幅好画。但这一时期对于白石作品的理解多少带有些盲目崇拜的性质，学习时也如瞎子摸象、囫圇吞枣罢了。反复的临摹，加之老师的赞许，曾经以为自己真的好像已经入了门道一样，大写意不过如此而已！

但是，接下来的深入学习，却让我感觉到大写意远非原来想象中那么简单。它看似“粗野”，实则“文气”极高，要求画者必须具有多方面的修养，否则寸步难行。这一认识反倒更加激发了我对大写意绘画的关注与兴趣。

大写意绘画实在是奥妙无穷，其文化根源深植于传统哲学的沃土。它可以变化万千，随情随性，同时又充满“理趣”。孔子曰：“过犹不及”，大写意的大胆设墨用笔，而又处处讲求“火候”，正是对于中庸之道的理解与贯彻。而对于“火候”的把握，则全部来自于心性。用墨、用水的多少，用笔的轻重缓急，全凭个人的体验。

如果没有亲身的感悟，是难以体察大写意的魅力的；因为语言文字毕竟过于抽象，同时由于每个人的理解不同，往往又会差之毫厘，谬之千里，再加之画者天分的差异，也会最终影响作品水平的高低。

传统绘画讲求“大巧若拙”，这与做人的道理是相通的，因为做人也讲“大智若愚”；做人要求厚道，绘画的用笔、用墨也讲求气息淳厚；做人要自然，不要做作，绘画亦是如此。凡此种种，无非是说明“画如其人”的道理，这一观点已经在古代的画论里谈得很多了。可见，传统绘画正是“以人为本”的，做人的道理，绘画中亦无处不在。比如，古人把画梅叫作写梅，这个“写”字，是注重梅花精神和画家品格的发挥，而不是要求形状绝对相似。这不仅是文人艺术思维的特点，也是他们个性的表露。

梅兰竹菊被人称为“四君子”，也正是对于它们高洁的君子之风的首肯。自“四君子”画诞生之日起，历朝历代几乎所有的花鸟画家无不涉足，有的画家更是倾一生之心血只钟情于梅花或者兰竹，像文同、郑板桥等人几乎只画竹子，王冕等人几乎只画梅花，他们只画自然界的一、两种花卉却能名垂青史，除了中国的文人画家，谁还能做到这一点呢？在他们的眼中，梅、兰、竹、菊何尝只是花卉，分明是自己思想性格、心理和理想的化身。“四君子”画在中国传统绘画中的地位是再清楚不过了，可以说，梅兰竹菊“四君子”是一个永恒的题材。

“四君子”画的一个显著特征就是诗画融合，文人画家将诗情融于画意之中，传神面又有情意，诗是无形画，画是有形诗，二者交融更加耐人寻味，也增添了韵味无穷，给人们以无限遐想。另外一个特点就是以书法入画，它增强了绘画的表现力，也使得作品更加富于内在气质。这是中国绘画的特征，也是中国绘画的优良传统。

中国画的另外一个问题就是雅与俗，雅俗不仅表现在绘画之中，同时也反映着人品的高下。人人都愿被别人视为“俗人”，因为再“俗”的人也有做“雅士”的愿望。这也是“四君子”作

为高雅之士的象征，至今仍然获得广大民众喜爱的原因，它符合了人们的理想追求，满足了人们的精神需要，也可以充分抒发内在的思想感情。

花鸟画自隋唐之际独立成科，一直处上升趋势，花鸟画的发展，其实“四君子”从中扮演着重要的角色。因此从某种意义上说，梅兰竹菊是中国文人画的标本、尺度和基本功。花鸟画发展成为单独的画科以来，内蕴上与哲学意理融为一体，外形上与书法表里生发，梅兰竹菊的绘画形式成为书、画、道（哲学）的综合体，也成为人格、人品的直接写照，寓意兴寄愈益丰厚，由此成为画史上千载不衰的画种。

清代袁枚讲：“诗虽新，似旧才佳”，画亦如此，中国画既要有创新，又要有古意。“四君子”已成为传统文化在花鸟画方面的代表，其“程式”是现代花鸟画的传统基因。真正好的作品，应当是新似旧，即要有丰富的传统文化内涵。这样的作品才耐读、耐品，经得起时间的检验，以达到“好书不厌百回读”的地步。传统是前人的经验总结，学问是靠积累起来的，中国书画是一门艺术，同时也是一门学问。艺术多重直观感受，而学问则更重理性思考。文人画注重“理”趣，善得丹青理，所谓：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，得常形而入常理，由具象而意象，不是自然主义的描绘，而是“以形写神”的艺术表现。

学习中国画应多从临摹入手，这是中国绘画基础训练的重要手段，梅兰竹菊“四君子”画亦不例外，而且其技法和笔墨在中国画中很有代表性。画好梅兰竹菊，也可以比较容易地转向其它花卉、山水及人物等等，有助于领会中国画的内涵和规律。

从临摹入手，并不等于可以忽视对生活的深入观察和研究，加强写生可以使我们的描绘的对象更加生动、深刻。苏轼讲：“留意于物，往往成趣。”中国画的写生讲求默识心记，多凭记忆作画，平日应多观察，把握住物象的个性特征，及关键处，删繁就简。所谓“触目纵横千万朵，赏心只有两三枝”，也就是应该选取其中最具特点的两三枝，用恰当的形式表现出来，趣由情生，因情生趣。

时至今日，我已经在花鸟画领域“神游”了二十余年，但实在不敢说知道了多少，领悟了多少，掌握了几何。只是自认为在混沌之中也曾经有过片刻清醒的时候，但也许清醒的时候，也正是最愚蠢的时候，因为人自认为聪明的时候，往往最容易犯错误，所以才会有“聪明反被聪明误”之说。如何创新、怎样突破古人、如何变法、怎样才能达到花鸟画更高的境界？本人深感其难，故常常在思索中难于下笔。偶见古人片言只字，如茅塞顿开，喜甚。现将读书所得，感想所悟，记录下来，遂成此书，似得敲门之砖，亦为之一快也。

本书采用图文并茂的形式，力求做到雅俗共赏，深入浅出，通过对梅兰竹菊画法的具体分析与研究，从中认识和掌握花鸟画造型规律及方法。历代画家的创作实践，积累了丰富的表现手法和创作经验，我们希望通过基本功的训练，可以较为全面地学习和继承中国民族绘画精神的优良传统，融会贯通，举一反三，有法可依，有理可循，进一步创作出能够反映时代精神面貌的优秀作品。

容或有疏漏和错误的地方，盼望得到读者和专家批评指正。

张洪波

于山东日照响凤堂

2005年8月

目 录

概述 (1-4)

技法研究 (5-7)

1. 笔法与墨法

2. 布局与结构

梅兰竹菊画法 (8-10)

1. 梅的画法

2. 兰的画法

3. 竹的画法

4. 菊的画法

名作欣赏 (11-18)

张洪波作品选 (19-26)

概述

秦汉时期，我国绘画多为画工所为，至魏晋逐渐转入文人士大夫之手，至唐宋，文人画兴起，“四君子画”作为文人画的主要绘画题材，盛行于元，至明清达到高峰，风行至今。

梅兰竹菊“四君子”，因品质高洁，傲雪凌霜，赢得了历代诗人画家的珍视和喜爱，故往往成为文人画家一生致力专攻的对象，他们“缘物寄情”反复吟咏，将自己的学养、道德观念及审美情趣融入其中，赋予它们以人的品质，自产生以来一直盛行不衰。经过历代画家的努力，积累了极为丰富的创作经验，留下了众多传世杰作，供我们鉴赏与学习。

“四君子”画自产生之日起，就表现出艺术性与思想性的高度统一，是中国画坛中的一枝奇葩，具有鲜明的艺术特色。在不同的历史时期，通过画家的画笔表现高洁品格与情操，同时也寄托了人民群众的美好理想与愿望。

“梅，敢为天下先”。相传楚襄王游于云梦，见梅花初放，喜上心来，流连忘返，宋玉进曰：“美则美矣，臣恨其生寂寞之滨，而荣岁寒指示也。”以梅喻屈原，讽楚王近小人而远贤臣；宋代处士林和靖，结庐西湖孤山，种梅养鹤，人称“梅妻鹤子”，“疏梅斜水清浅，暗香浮动月黄昏”是他的咏梅绝唱；陆游“驿处断桥边，寂寞开无主……”同样表达了自身的内心感受。

满散淡逸的墨梅，是高人逸士的化身，寓意品质高洁独善其身，“众人皆浊我独清”的人生态度。

“兰为王者香”。兰，生长在深山幽谷，羞与众草伍，清香宜人，品质高洁，被人视为芳草美人，相传屈原常以秋兰为佩。南宋的郑思肖（号所南），思肖者，思赵也，画兰不画土（露根兰），意在“土为番人夺去”，并终日坐南朝北，发泄“亡国之痛”。儿撒青条叶，数朵芳心花，宛蕴含如此动人情意。

“竹”，高风亮节，飒飒有君子之风。魏晋“竹林七贤”，吟啸竹林；王徽之嗜竹如命，“不可一日无此君”。至唐宋以后，众文人更是爱竹成风，不胜枚举。苏东坡有“宁可食无肉，不可居无竹，无肉使人瘦，无竹令人俗”之句，更将竹与人品联系在一起。

“菊”，秋风飒然，白露为霜，金英夺日，傲霜而晚香。晋陶渊明独爱菊，“采菊东篱下，悠然见南山”，其淡然胸怀，世人景慕。

画竹，历来首推北宋文同（字与可），“以深墨为面，淡墨为背，自与可始”，（米芾《画史》）文同画竹又屡请苏轼题识，世称“文画苏题”。“胸有成竹”这句成语尽人皆知，其意是做事之前做到心中有数，有一个完整的构想，这实际上是文同画竹的经验之谈。

郑思肖画兰不画土，兰花无根，不着土，寓意大宋丧失了国土。他在题画菊花时写到：“宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中”，表达自己不屈的爱国之情。

元代异族统治，对于汉族文人有戒备心理。文人们入仕无门，处世消极，充满隐逸思想，绘画强调个性表现，追求“以素静为贵”、“疏淡”、“冷寂”、“清逸”、“幽雅”的境界。画竹多以表现其“高风亮节”，将画竹人格化。当时普遍认为用清淡的水墨写意方法，来表现梅、兰、竹、菊，最能反映文人士大夫的气节情操。

据画史记载，元代善画竹的有名画家就有50多人，其中以李衍、高克恭、赵孟頫、管道昇、吴

镇、倪瓒、柯九思、顾安、释方厓等最为著名。赵孟頫是元代承前启后的画家，诗、书、画、印无所不精，他曾在《秀石疏林图》上自题：“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”，是说要用书法上的“飞白法”画石块，用古篆体来画树木，用隶书画竹叶，首次明确提出了“书画本来同”的理论。他的妻子管道昇，也以画竹最为著名。

另有王冕善写梅花。所画梅花强调“写心”，将梅花拟人化、理想化，曾题梅花“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕，不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”，诗中含蓄地表达了作者的意志和不满异族统治的心情。他画红梅用朱色点画，人称“胭脂没骨体”，是独创，这种画梅的方法一直沿续至今。他的墨梅，圆润简洁，达到了秋水为神、玉为骨的境界。

明代画竹者，有宋克、王绂、夏昶等。其中夏昶，师王绂青出于蓝，尤工墨竹，用笔清秀，风动情生，有高风亮节之感。当时有“夏卿一个竹，西凉十锭金”之谣。人谓明代写竹无出其右者，对后来石涛、李鱓、郑板桥等都有很大的影响。

明代“四君子”画在元代倡导“以书入画”的基础上，要求画家博学、文雅，提倡士气，谈修养、人品、气质，重笔墨，出心意等。

清代是花鸟画的鼎盛时期，擅长“四君子”画者有八大山人、石涛、“扬州八怪”、蒲华、吴昌硕等。

八大山人简笔变形迈绝前代，其形象高度概括，具有清空潇洒的艺术境界。

石涛画竹，笔法纵恣，以奔放取胜，属奇纵豪放一体，用笔用墨于爽利中求含蓄。那种放逸的画风，发展了抒写心意、发挥灵性、粗放精简的路子。所写之兰潇洒出尘，格调清高，用笔多有隶意，而且变幻莫测，一幅一境界，题款书法与写兰笔法十分吻合。石涛同时又是善于用墨的高手，淡墨，清韵，极为透明，笔墨间表述着兰为“清品”的性格特征。

“四君子”也是“扬州八怪”画家们最常画的题材。其中汪士慎、高翔、金农、罗聘擅长画梅，郑板桥、李鱓、李方膺擅长画兰、竹。他们在继承这类传统题材时，部分作品承袭了旧有的含意，以表现出他们的处世态度。如汪士慎的梅花，给人一种孤芳冷洁的感觉，正如金农所评价的，“俨然霸桥风雪中”。另一些作品，却通过画与诗词、题跋相结合的形式，表现出一些新的内容。例如郑板桥的一些兰、竹作品，往往借题发挥，寓意若他对各种各样事物的看法：在一丛丛兰花中画上一些荆棘，表现出君子能容纳小人，无小人亦不成君子；画竹题写：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情”。如此等等，都是与现实生活中的各类现象发生紧密联系，从而使作品在比较单纯的题材中，有着丰富的社会内容，给人以新鲜感觉。

关于画竹方法，郑板桥提出了三个阶段之说，即“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”。眼中之竹是自然实景，是对自然的观察和认识，从中了解竹的自然结构及生长规律，体验画意；胸中之竹是艺术创作时的构思，包括立意、布局安排、取势等，所谓“意在笔先”、胸有成竹；手中之竹是艺术创作的实现，水墨画落笔成型，只可添加，不可删减，同时，水墨变化无常，这也正是它的魅力所在。要求作者具有随机应变，一气呵成的能力，所以又有“意在笔后”之说。

郑板桥强调这三种竹是不同的，这不只是说明艺术创作源于生活，更重要的是不同于生活。自然美不同于艺术美。中国画中的“画中之竹”，实质就是作者本人的化身，是作者全面修养的综合体现，它与自然之竹是完全不同的两种性质。



墨竹

清代 郑燮

新竹高于舊竹枝，全憑老幹扶持。明年再
有新生者，十歲孫兒繞鳳池。
北地多鄭燮

鄭燮

“四君子”画，不知被前人反复描绘过多少次，要同时在形象塑造和内容含意上翻新创造，是很难的，而“扬州八怪”却在此处作出了成绩，他们的经验，值得进一步总结和学习。

清末画家蒲华以墨竹最为著名，“画竹深通狂草理”，尤善于用水，所画墨竹元气淋漓，枝干直挥冲天，劈叶如刀斧下斫，风雨骤至。加之以狂草的笔法入画，笔走龙蛇，形散神凝，独有妙趣。



墨竹

清代 齐白石

昌硕先生“直从书法演画法”，一生致力于石鼓文的研究，并把这种古篆的笔法用于绘画，苍茫古厚，别开生面。

梅兰竹菊是先生常画的题材。同历代文人一样，注重“四君子”的人格化，借题发挥，明其心迹。他笔下的兰花气质秀逸，通过石块的衬托和棉里藏针的篆法笔意的传达，运用对立统一的艺术法则，幽雅与粗犷相结合，枯笔和苍润同存在，这与他追求的气势取胜为主的画风十分吻合。他一生喜画梅花，“是梅是篆了不问”，所创造的独特笔墨形式，在此得到了充分的体现。画梅多采用对欹斜的布局，主干自下盘曲而上，枝条纠结，拙劲纵横，并多作“女”字形交叉，树干墨色浓重，枯笔而带飞白，纯由作篆之笔出之，金石气十足。花瓣或圈或点，似不经意，但含有万钧之力。他画梅自称为“扫梅”，奔放处如狂草，严谨处似篆籀，舒畅处如行云流水，拙重处似曲铁盘石，巧拙参差，质朴自然，曲尽线条之美；写竹大刀阔斧似“金错刀”；平生又尤以菊花写之最多，花大如斗，甚是可可爱。

近代，齐白石以民间匠人的身份转而为“文人画”的艺术大师。他将民间艺术中单纯、强烈、质朴的风格融入“文人画”，创造出清新、明快的风格，所画的梅花、菊花均以西洋红写出，色彩醒目强烈，极富装饰趣味。

潘天寿以振兴民族艺术为己任，注重对优秀传统的延续、发展和创新，追求“强其骨”的艺术特性，其书画线条刚劲挺拔，笔法以方笔为主，方圆兼施，果敢、强悍，具“霸悍气”。

梅兰竹菊作为花鸟画中的独立一科，不仅反映出作者对于人格境界的追求，同时也成为特定的精神符号的象征。时至今日，“四君子”画仍是学习写意花鸟画的重要技法基础，同时通过对“四君子”画的学习，能帮助我们进一步理解中国绘画的创作思想及表现原则，深刻领会“画品”即“人品”这一传统绘画的审美特征，使“四君子”画不断推陈出新，焕发出新的生命力。

技法研究

1. 笔法与墨法

文房四宝——笔、墨、纸、砚，是传统绘画的主要工具与材料。

笔：毛笔从性能上来分有软、硬、兼毫数种。软毫有羊毫、兔毫、鸡毫等，硬毫有狼毫、石獾、鼠须、山马等，兼毫有七紫三羊、加健大白云等。型号有：大、中、小。笔锋有长、短。

墨：墨有松烟、油烟之分，绘画宜用油烟。也可用成品墨，如一得阁、曹素功等。

纸：宣纸分生宣、熟宣、半生半熟宣等，另有洒金、皮纸、毛边纸等。大小尺寸有丈二、八尺、六尺、五尺、四尺、三尺等。

砚：一般书画用砚选择坚硬、细洁而发墨的石质砚为宜。传统名砚有端砚和歙砚等。

另外还应准备画毡、枕纸、笔洗、盘、碟、印章、印泥等。

笔法

常言道“工欲善其事，必先利其器”，作画工具与材料的优劣直接影响作画水平的正常发挥。如果随便使用，很难达到得心应手的妙处，所以对于工具性能的了解与选择就显得尤为重要。

初学者宜从羊毫笔入手，羊毫圆细柔顺，含水量强，笔锋出水慢，调用水墨颜色时，变化复杂，非他毫所及。狼毫含水量稍差，笔锋出水快，调用水墨颜色，较单纯，易平板。毛笔以尖圆齐健为上品。然书画家也有喜用破笔、秃笔者，取其破笔易老，秃笔易圆之趣。

画大写意，如同书家作大草，身体站立，执笔宜高，指实掌虚，运笔须悬肘，利用全身之力，才能得写意之气势。作工细之画，执笔、运笔与写小楷同，大笔要圆浑沉着，细笔要纯实流利。

古人讲运笔作线，“如屋漏痕”，“如折钗股”，“如锥画沙”，“如棉裹铁”，“如虫蚀木”等等，言其积点成线，线条遒劲圆实之意。

用笔，将求沉着痛快，力能扛鼎。画能随意着笔，而能得特殊意趣于笔墨外者，为妙品。用笔有中锋、侧锋、顺锋、逆锋之分。运笔有起讫、提拔、顿挫、疾徐、轻重、转折之分。

中锋：笔锋始终运行在点划线的中间部位，所画线条圆浑有力。

侧锋：宣称偏锋，笔锋侧向一边运行，笔杆呈斜状，画出的线条灵动多变。

顺锋：包括拖笔，笔杆推向行进的方向，行笔时可作扭动，以求变化，线条宜得厚重之感。

逆锋：锋向前呈逆向运动，画出的线条苍劲有力，富金石气。

起讫：即起笔和收笔，用笔与书法用笔同理。

提拔：即上提下按，可使笔在曲直的行进中不断的调整笔锋。要按中有提，提中有按，避免堕、飘二病。

顿挫：笔在力的作用下，通过快慢、另外轻重的调节产生抑扬顿挫的节奏感和韵律感，使线条达到既凝重又流畅的效果。

另外，笔法又分为颤笔、破笔、飞白及皴、擦、点、染等。

张彦远《论画六法》中所谓：“夫像物必在于形似，形似须全其骨气；骨气形似皆本于立意，而归乎手笔。”总之，笔法是中国绘画艺术的核心，线条是中国画的主要造型手段。骨法用笔体现着

传统民族文化的精神和以人为本的哲学观念，是中国文人的杰出创造。

墨法

“四君子画”以墨为主，故对用墨十分重视，古有墨分五色之说：焦、浓、淡、干、湿。用墨的关键在于用水，用水之法全靠平时长期的训练，不断积累经验，才会得心应手。

作画以笔取气，以墨取韵，以焦墨、积墨、破墨取厚重。用墨须求淡而能沉厚，浓而不板滞，枯而不浮涩，湿而不漫漶。墨不宜调匀，要浓中有淡、淡中有浓，才不至于平薄。

现择要介绍墨法如下：

焦墨法：焦墨即水分极少的浓墨。用时以焦中见润，方为得法。

积墨法：即在第一遍墨色已干或未干时层层反复积染的方法，此法可产生浑厚之感。积墨法须在杂乱中求清楚，清楚中求杂乱。

破墨法：即在前道墨未干时，加上另一种墨色的方法。破墨须在模糊中求清醒，清醒中求模糊。破墨法有浓破淡，淡破浓，色破墨，水破墨，墨破水之分。泼墨法宜得生动、灵变之妙趣。

泼墨法：即用墨如泼之意，通常是指用湿墨一气呵成的方法。也可先将水或墨任意泼于纸上，然后依据其形，稍加收拾，颇具天然之趣。泼墨须在平中求不平，不平中求平。

2. 布局与结构

“布局”亦称章法，“六法”中称之为“经营位置”，现在叫“构图”。就是根据画的意境来安排所画的内容与形象，画中形象需具有整体意识，要做到“画外有画”，所谓“诗传画意外”，这样才能境界深远、宽广而余味无穷。书法中讲，一点成一字之规，一字乃终篇之主。中国书画落笔成形，所谓“意在笔先”，笔一旦落纸，就一气呵成，只能添加，无法删除。书法中，章法的佳妙，首先在于“字之态势”这是个体，个性的态势要与整体态势相统一，为了整体有时还要善于牺牲个体，所以石涛有“一画”之说“千笔万笔，归于一笔”，“气的生动”是建立在一笔一画基础之上的。作画要像写文章一样，要“起承转合”，小到一点，下笔也要有“开合”意识，一竖、一横实际上都存在着起、承、转、合问题。所以说“开合”问题是布局的首要问题，它关系到画面中“主线”的“来龙去脉”。

所谓“开合”是指一篇文章的开始与结尾，一幅画就是一篇文章，“承转”是文章的中间部分，一个故事要曲折，才能引人入胜，一幅画可有多个局部的起结和承转，但都必须围绕着一个大的起结随“势”安排，否则画面就会散乱。何处“开”，何处“结”，是根据画中“势”的需要，所谓“势不两立”，使指画中只能有一个大势，不能出现两个完全相反的势力，这是一个原则。

主宾应从表现主题出发，一幅画中所画的物体，应有主次之分，主体通常占据画面的主要位置，并且体积较大，不



可喧宾夺主。

关于虚实，“四君子”画采用水墨画表现形式，其背景空白，空白并非是无，而是虚，画材为实，画面中应虚中有实，实中有虚，极尽变化只能事，方显生机。潘天寿讲，我落笔处是黑，着眼处是白。从有笔墨处求法度，从无笔墨处求神理。“计白当黑”它源于老庄哲学，是指要重视书写墨色所形成的线条，也不可忽视无线条处的空白。

有处仅寸迹象，无处仍传神韵。

可见中国画家对于留白是关注的，中国画实质就是采取这种辩证的、对比的方式，使所画形象达到鲜明、生动、简洁、有力的效果，所谓“计白当黑是也。”

疏密。东方艺术是线的艺术，通过线的疏密交叉排列、组合产生对比、变化，以达到愉悦我们视觉审美快感的需要。邓石如讲：“疏可走马，密不通风，”一语道出疏密安排的妙处。

题款是中国画布局的重要组成部分。题款的位置不是事先安排好的，而是作品即将完成时，在画面中寻得的，通过题款以达到调节画面空白大小，通过气脉强化疏密关系之目的，提款的位置关系到作品的成败，切不可随意处置。

题款分长题与穷款之分。题通常是诗词、评论、随感之类的文句，款是指年月日及作者的姓名别号。如吴昌硕善长题，八大山人画中只落穷款“八大山人”四字。

用印。画面用印分姓名章、闲章等，姓名、别号、落款的下方，只能用姓名章和别号章，而闲章只能用于其它部位，或压角，或其他留白处。

中国书画的笔墨结构讲求参差之美（书法中的小篆除外），在统一中求变化。笔墨结构是指画中的墨线与墨线之间，墨线与模块之间，墨块与块之间的结合构成的安排，故人言书法，尝有“担夫争道”之喻，画法通书法，其笔墨结构也应该讲求开合、避让、进退之妙。这样做，笔笔分明，气脉相连，通体皆活。中国人自古崇尚自然，从自然物的结构美中发现了参差不齐的美感构成法则。如画兰，撇三叶，应有高低、长短、交叉、曲直、肥瘦、俯仰之区别。



画中用线不能出现平行线，正“十”字交叉，“井”或“篱笆形”交叉，三线相交应呈不等边三角形。

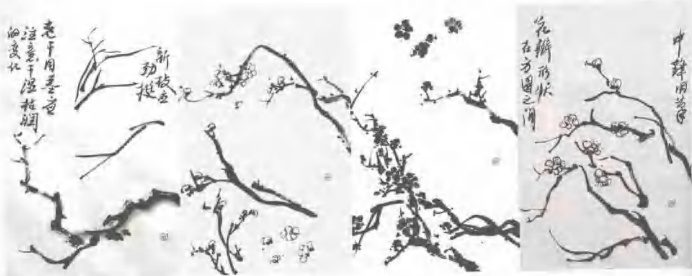
举一反三，画竹，画梅，画菊皆同。

山水画中画树叶之法，采取的是“攒三聚五法”，这在花卉画中同样使用。深刻理解其内涵，是学习中国画的关键。

梅兰竹菊画法

1. 梅的画法

“梅以曲为美，直则无姿”，老干似苍龙，新枝如鹿角。用墨应分浓淡前后，用笔中、侧锋结合且具刚柔变化。画梅枝干要一气呵成，枝干交叉呈“女”字形或不等边“三角形”，笔笔相随，干枯湿润，柔中见刚。下笔要大胆、肯定，切忌疑滞，大小枝穿插得体的，乱中求理，疏密得宜。画梅老干，易用偏锋，墨不宜调匀，须半干半湿，半浓半淡。点苔应浑圆苍厚，方显老梅傲雪耐寒的精神。



画花，分点花与圈花两种手法。点花应藏锋含蓄，用笔分明，一瓣用一笔来完成。圈花，也叫勾花，宜用淡墨写出，用笔要有虚实，线应遒劲灵动。花瓣形状圆而不圆，参差错落具结构美。要注意其生长的意态：全开、半开与花蕾之分，正、侧、背、上、下之方向。花心处应留有空白，方显空灵。花蒂一般用浓墨点出，下笔要肯定有力。花蕊应随花的方向与动势来画，在整齐中稍加参差变化。

2. 兰的画法

兰有春兰、夏兰、秋兰之分。属常绿多年生草木花卉，野生，在我国东南部常见，多生长在山坡林荫下。盆栽，在我国也有悠久的历史。一茎一花的叫兰，一茎多花的称蕙。蕙是兰的一种，花一般七只九朵不等。蕙亦称蕙草、薰草，俗称佩兰。颜色多以赭红色，花型同兰。

兰花一般先用墨撇兰叶。叶应有长短、粗细、疏密、刚柔等变化，要注意取势。兰叶的组织单位以三笔为一组，即“一笔长，二笔短，三笔破风眼”，起手第一笔用钉头鼠尾螭螭肚之法，二笔叉风眼，三笔破风眼，四五笔左右错落。

两组以上组合时，可交叉组合，但要注意兰叶的走势及疏密、长短变化。丛叶应俯仰有致，相交而不重叠，且具疏密对比，长短变化，做到“疏可走马，密不通风”。兰叶细柔，蕙叶粗犷。用笔有逆顺之分，转折处应细劲，诚如写字。用笔应遒劲圆活，叶子再长也要一笔完成，不可复描。

中侧锋互用，用笔要有提按、轻重之变化，线条应柔中带刚、刚柔结合，这一点如同书法，要做到笔送到，气运到笔尖，不能用笔。线条交叉应避免出现“十”字形、“井”字形“篱笆”形，同时也不能出现绝对的平行线。根部不要平齐，但也不能太散，似散还聚，一般状如“鲫鱼头”。

叶画完之后添花，花的多少可根据叶子的多少，按具体情况而定，可画单朵的兰，也可画多朵的蕙。单朵兰的花梗要短一些，但要有曲折，不可过直。蕙兰的花梗较长，花要左右相错，有聚有散，要同兰叶同处在一个大势之中。

兰花花瓣为五瓣，画花用笔由外向里，笔尖处墨色稍重，露锋有笔，起笔先画中间较短的两瓣，应做到高低错落开，后三笔应舒展大方。花瓣忌五处如指掌，应掩折相照，应有俯仰、藏露、顾盼之姿，然后以草书“心”字点花蕊。

从兰叶应掩花，花后更须插叶，若段若续，取其意到笔不到。茎插叶中，花出叶处，疏密有致。点心处最能传神，能使全体生动。

用墨先用水，墨以水化，始见“灵”性，才能鲜活。叶宜浓，花宜淡，点心宜浓，茎苞宜淡，前叶宜浓，后叶宜淡。一般兰叶多用墨来画，或浓或淡，以重墨为多。兰花多以淡墨或赭墨色、赭绿色画成。用墨变化要求不多。

3. 竹的画法

喜写兰，怒写竹，写竹直以气胜。

画竹先画竿，用淡墨逆势，用笔



要有篆意。由下向上逐节画去，节与节之间稍微错开一些，每竿须墨色匀停，弯节不弯竿，以显其变化，节用稍重墨写出，形如“一”字，不可平直。竹竿近根处节稍短，渐上渐长，然后梢头又细短下来。

画并立双竿或多竿时，应注意节与节之间上下要错开，不可对齐，两竿之间不可绝对平行，或呈“十”字形交叉。



竿应注意有粗细、前后的墨色变化。写枝用笔如写行草，要遒劲有力，意念生动，行笔稍快，不可迟缓，或状如“鹿角”，或状如“鹊爪”，“鱼骨”等等。

老枝节大而枯瘦，嫩枝柔利而婉顺，竹枝叶多而下垂，叶少而上昂。画风枝、雨枝又随势而变，不可墨守成规。

画叶用笔如写“八分”书，下笔要劲利，实按而虚起，一抹便过，不可迟疑，画叶粗似桃，细忌似柳。切记叶叶要有变化，正、侧、向、背不可雷同。画仰叶时，竹叶的形态组织有“一笔横舟”、“一笔偃月”、“二笔鱼尾”、“三笔飞雁”、“三笔金鱼尾”、“四笔交鱼尾”、“五笔交鱼雁尾”、“六笔双雁”；画偃叶时，竹叶的形态组织有“一笔片羽”、“二笔燕尾”、“三笔个字”、“四笔惊鸦”、“四笔落燕”、“五笔飞燕”、“七笔破双个字”。

竹叶的“个”字形结构是意象的也是形象的。但这个“形”只有通过书法的笔法加以表现（包含作者个人的审美特性），才能变得生动与具有灵性。认识自我，肯定自我，是写意的开始。

4. 菊的画法

菊花有正侧、俯仰、向背、全开与半开，及含苞之分，瓣有大小、长短、尖圆、肥瘦之别。花瓣浓密肥厚者，不见花心，平薄者，花心显露，花用淡墨写出，笔法由外向内，结构组织应参差错落，似散还聚，呈向心之势。画叶先用没骨法，点虱叶形，此在意不在形，叶由枝生，应随枝干的动势变化而定，或仰，或俯，或静，或动，从叶的组织要讲求浓淡、疏密变化。墨不可调匀，要发挥用水的作用，使水墨韵致充分显现出来。在半干时，再用浓墨十笔简约地写出叶筋，使其产生破墨效果。

菊为木本植物，老干宜画的苍劲有力，木枝宜劲，旁枝宜嫩，整幅布局要有迎风向阳之势，或傲霜带露之姿，方方显菊花精神。

历代“四君子画”虽题材“雷同”，但绝非“克隆”。

