

墨竹要述

陸儼少題



開書初定畫交機寫時眼野著意看但願
畫心同此節年此日報平安
仲錫書
時明寫并送八僧之



坤峰 著

墨竹要述

陆俨少题



河北美术出版社

墨 竹 要 述 卢坤峰 著

责任编辑：吴守明

河北美术出版社出版（石家庄市北马路45号）
河北新华印刷二厂印刷 河北省新华书店发行

787×1092毫米1/16印张7.25
1985年10月第1版第1次印刷

印数 1 — 19,600
统一书号 8087·880 定价 2.50元

目 录

一、引 言.....	1
二、怎样学习画墨竹.....	2
(一) 熟悉对象.....	2
(二) 熟悉前人的画法——借鉴传统.....	5
(三) 墨竹画法.....	7
1. 关于画竿法	7
2. 关于画节法	9
3. 关于画枝法	11
4. 关于画叶法	13
5. 关于画笋法	16
6. 关于画雪竹	18
三、结 语.....	20
附：有关墨竹画家简介	

图 版 目 录

- | | | | |
|-----|-----------|-----|----------|
| 图 1 | 细竹竿画法之一 | 图28 | 手掌叶箭竹法 |
| 图 2 | 细竹竿画法之二 | 图29 | 风叶箭竹法 |
| 图 3 | 细竹竿画法之三 | 图30 | 竹乡五月 |
| 图 4 | 粗竹竿画法 | 图31 | 带根竹法 |
| 图 5 | 两次拼合画粗竿法 | 图32 | 大叶竹法 |
| 图 6 | 画枝法之一 | 图33 | 鸡毛竹法 |
| 图 7 | 画枝法之二 | 图34 | 迎风枝法 |
| 图 8 | 画枝笋法 | 图35 | 细雨迎风竹法 |
| 图 9 | 画风枝法 | 图36 | 急风疏雨竹法 |
| 图10 | 各式叶组法 | 图37 | 迎风沐雨竹法 |
| 图11 | 出梢式例一 | 图38 | 新篁法 |
| 图12 | 出梢式例二 | 图39 | 鱼尾人字叠叶竹法 |
| 图13 | 发枝生叶法 | 图40 | 嫩叶新篁法 |
| 图14 | 风梢画法 | 图41 | 双清图 |
| 图15 | 叠叶法 | 图42 | 风雨竹法 |
| 图16 | 垂梢法 | 图43 | 久雨竹法 |
| 图17 | 风枝取势法 | 图44 | 雪竹用笔法 |
| 图18 | 翻叶取势法 | 图45 | 雪竹渲染法 |
| 图19 | 新篁法 | 图46 | 罗汉雪竹画法 |
| 图20 | 写竹用笔圆中带方法 | 图47 | 雪竹画法 |
| 图21 | 女字叠叶刚竹类法 | 图48 | 细竹春笋法 |
| 图22 | 浓淡变化墨竹法 | 图49 | 画笋法 |
| 图23 | 粗毛竹画法之一 | 图50 | 细竹幼篁法 |
| 图24 | 粗毛竹画法之二 | 图51 | 粗毛笋法 |
| 图25 | 老竹画法 | 图52 | 竹乡四月 |
| 图26 | 老枝新叶法 | 图53 | 雨后春笋 |
| 图27 | 潇洒坚贞笔意 | | |

历代墨竹名作图录

1、焦墨风竹	五代	李 颇	19、墨 竹	明	夏 昶
2、墨 竹	北宋	文 同	20、半窗晴翠	明	夏 昶
3、风 竹	北宋	文 同	21、墨 竹	清	石 涛
4、雪 竹	北宋	文 同	22、竹 石	清	石 涛
5、窠木竹石	元	赵孟頫	23、墨 竹	清	朱 耆
6、竹石新篁	元	管道昇	24、风 竹	清	李方膺
7、雪 竹	元	郭 昇	25、竹兰石	清	罗 聘
8、雪竹	元	郭 昇	26、雪 竹	清	诸 昇
9、四季平安	元	李息斋	27、兰竹石	清	郑板桥
10、新 篁	元	吴 镇	28、竹 石	清	郑板桥
11、老干新篁	元	吴 镇	29、竹兰石	清	瞿应绍
12、双 竹	元	柯九思	30、墨 竹	清	蒲作英
13、竹 石	元	柯九思	31、竹 石	清	蒲作英
14、竹 枝	元	倪 瓒	32、墨 竹	近代	吴昌硕
15、风 竹	元	顾 安	33、墨 竹	现代	潘天寿
16、竹 枝	元	顾 安			
17、竹 石	明	王 绂			
18、墨竹卷	明	胡 靖			

一 引 言

中国画中的墨竹，其历史之悠久，艺术之高超是早为世界艺坛所公认的了。近几年来随着人民群众文化水平的提高，喜欢墨竹画和想学画墨竹的人越来越多了。但有关墨竹技法的专门书籍却不易见到，而且由于古籍多文言，不大易懂，或有文无画，或有画无文，总之给初学者带来不少困难。我收到过不少青年同志的来信，不知该如何答复是好，因为他们所提的问题，往往不是几句话可以讲清楚的，因此，我就有了写这本小书的想法。

中国墨竹画的鼻祖，应该推北宋时文同（字与可）。他的墨竹作品现在还可以看到，他的理论和技法代代相传，一直影响到现在。可惜文同本人并没有“竹谱”之类书籍流传下来，见诸文字的都是后人传他的法。在这些后人中，最有系统最有影响的要算元代的李息斋了。李息斋有《竹谱详录》七卷（永乐大典称十卷，内容都是六个部分，基本相同）传世，详细叙述了竹子的种类和画竹的技法。但李氏自称他的法是来自文同的。（也有来自五代李颇的，是青绿设色，不在此例。）明清之后的竹谱和有关文章虽然不少，如汪之元的《墨竹指》、蒋和的《写竹杂记》、李景黄的《李似山墨竹谱》、诸昇的《青在堂竹谱》、十竹斋和芥子园画谱中的竹谱部分等等，其基本内容皆不出李息斋竹谱的范围。其中还有不少是简化和转抄李息斋的东西，古法当然可以延用，可惜由于历史条件的限制，以讹传讹的地方也是有的，这就直接影响后人的学习，本人在这些方面也曾作过考查，想在书中刍谈一下，以期“千虑一得”之效，能有利于这一门学科的发展，这是我写这本小书的第二个想法。

这本小书介绍画竹技法力求文图并茂，简明通俗。本人作步骤图五十余幅，另选用历代名家优秀作品三十余件，由于现代印刷术的进步，我想笔墨效果一定会看得比较清楚，学习起来比过去的木版本要方便多了。当然，关键还在于书本身的内容和质量，限于本人的水平，其中缺点和错误在所难免，谨望读者予以指正。

二 怎样学习画墨竹

学习画墨竹，主要有三个方面：即熟悉对象，学习传统技法和多练多画。现在分述如下：

（一）熟 悉 对 象

熟悉对象非常重要，画什么东西要熟悉什么东西，画竹自不例外。首先对真的竹子要心中有数，所谓“胸有成竹”。否则，下笔迟疑或盲目而为，都是画不好的。在深入观察研究对象上，古人有很突出的榜样。如元代的李息斋，本身是北京人，后来才到浙江，又身为高官，也不一定很空闲。但他在画竹方面却十分用功，特别重视深入生活，他对竹子进行观察研究的详细情况是惊人的。作为一个画家，李息斋在这方面所下的功夫（不论是否全是必要的）直到现在还称得上“空前绝后”。这种精神值得我们学习。李息斋将他观察研究的结果都记述在他的《竹谱详录》中，使它的竹谱有“以助多识”的作用。对我们借鉴很有好处，但别人的东西毕竟不能代替自己的感受，我们看了古人的东西，还要再去研究真的竹子。有些人把学画墨竹看得太简单了，急于求成，凭着对几张墨竹的印象就大画起来，以为文人画竹不过是“逸笔草草，不求形似”，并没有认真研究过古人用功的过程，学习态度马马虎虎，不但笔墨不讲究，连真的竹子也懒得去看，一讲到这方面的基本知识，便觉枯燥无味。这样一来，尽管有的人生活在产竹区，也是“视而不见”的。画起竹来不免错误百出。所以，不下苦功夫是不行的。天下没有不劳而获的成果。

熟悉竹子的方法是多方面的，这里介绍两点：一是作一般的了解。对自己认为可以入画的竹子，无论是什么品种都要注意，对它们的外形、生长规律、生活环境和在风晴雨雪不同的自然条件下所出现的形象变化，都要认真观察，起码一年四季都要去竹区走走，一定会有不少感受。二是作重点的了解，在有条件的竹区，选择几竿自己认为最好看的竹子，通过观察或写生牢牢记住这些竹子的形象，过一段时间就去看看，一年四季都要去看，要关心它的生长变化，当然在春季竹子长新叶的时候变化最显著，可以多去看几次，夏秋冬可以去几次，因为这些季节中竹子的变化不明显。成竹的变化，主要是在叶子上，我们所注意的也主要是叶子的变化。通过一年的观察，就会发现同是一竿竹子，因季节不同，叶子的大小多少和姿态也就不同。这就总结出，在同样的枝竿上，什么样的叶子才会使这竿竹子的形象最美，这对画竹很有帮助。另外还要观察竹笋。要选择几棵竹笋（最

好有几个品种) 观察竹笋变竹子的生长过程。但竹笋长得很快,特别在雨后天气温暖的时候,一天能长数寸,所以要每天去看,最好是用写生或拍照记下它们每个阶段的具体形象,这样就对竹子有了系统的知识。以上做法,讲起来好象很麻烦,如果是生活在竹区,并不一定要花费很多的时间和精力,只是有计划的留意就行了。画家就是要做有心之人。

中国是产竹很丰富的国家,品种之多,不可胜数。最早的竹谱上只记有六十一一种,当然不只这些,李息斋的竹谱记载有三百三十多种,还不包括似是而非的,现在也没有确切的记录,很多养竹的老人也讲不出多少,竹子本身也是在不断变化的,对我们学画的人来说就不必一一去研究了。只有重点的了解一部分常见而可入画的竹子就行了。对作画最起作用的是竹子的外形,这里根据竹子的外形特征和生长规律,将它们分为五个类型供初学者参考:

1.粗毛竹(参看图23、24)——即常见的毛竹。或叫做“山毛竹”。它只有一个正种,毛竹的笋上有很稠密而显著的棕色的短毛。其变种者有黄皮毛竹,龟角毛竹、金丝毛竹等等,但外形上都差不多,每个节上都是生两个枝子(一大一小,刚竹属皆如此),作画就不必细分是什么品种的毛竹了。只要具备毛竹的基本形象就可以了。据古书上的记载,最粗大的竹子叫“船竹”,可以“一节为船”,但没有更详细的记录,恐怕只是一种传说而已。以上我们所讲的粗毛竹,就算是竹类中最高大的了。这种毛竹既有经济价值又有观赏的价值,真可称是“全德品”了。粗毛竹全竹出地面者约四五十节不等,发枝多在十几节以上,大分枝(由竿上向外长的)的第一、二节,小分枝只有一条,其下便每个节生两条,至梢头最后一个小分枝又只剩下一条了。大分枝长的约有二十几节,小分枝长的约七八节左右,枝长者节多,短者节少,并无一定。毛竹的叶子一般都比较小,在高大的枝竿对比下就显得更小了。而且分布稀疏,这是因为它们适应自然条件而成长的结果。如叶子大而密,便经不起风吹雪压,所以竹子越高大叶子越疏小,大叶的竹子都长不高,这是一般规律。毛竹叶子的组织结构一般是每柄三至五叶,向四周平散开而略向上之势。从叶子的结构上讲,古代画家(如清代恽南田、王石谷等)所画的园林竹子大都是这类毛竹,不过他们是以山水画的处理手法,作为一片树林来画,而未画得粗大而已。

2.每节生两枝的细竹子(参看图39、40)——这种竹子比较多见,是墨竹画的典型题材。在江南的山上、水边、园林、路旁无处不有,品种也最多,如刚竹、早竹、迟竹、木竹、红壳竹、毛环竹、罗汉竹、黄皮竹、斑竹、杭州石竹等等。这类的竹子,如在枝叶的基本结构和形象上看,都差不多,作墨竹很难画出它们的差别。但色彩有不同,如斑竹竿有棕色花斑,黄皮竹竿黄一些,这些竹子叶子要比粗毛竹大一些。叶形有瘦长的、有宽短的、有尖利的、有圆秃的、有平面的、有曲面的、有上长、下长和平长的等等。但叶组的结构和毛竹都差不多,基本上是一柄三至五叶(因为它们都是刚竹属),竿高约在五公尺以下,除了罗汉竹以

外，生枝处一般都在六七节以上。古人画的墨竹基本是属于这一类。

3. 箭竹类（参看图29）——多枝和一柄多叶是这类竹子的主要特征。除箭竹之外，还有茶竿竹、华丝竹、笔杆竹、望衫竹、四季竹、苦竹等等属于此类。这些竹子的生长规律与刚竹属的竹子大不相同。它们的共同特征是节节多枝和一柄多叶。这些竹子每节至少生三枝以上，有的则多得象车辐条一样。一个叶柄至少五片叶以上。多至十几片。叶形当然也有大有小、有尖有秃。其中以箭竹的叶子为最大而且尖利，但比之刚竹属来说，这类的竹子又稍矮了小了一些，竹竿没有很粗大的。

箭竹属的竹子看上去丰厚而有精神。入画很有风格，古画中也偶然可以见到，但不多。只是顶端的叶柄很长，经常伸出外面，又加一柄多叶，画得不好，就象棕榈，必须有比较高的艺术处理，才能好看。

4. 箬竹、大叶竹等（参看图32）——这一类也是多枝的竹子，但叶子是竹子中最大的了（可以包粽子）。竿高约在二公尺以下，有紫色绿色两种，竿不粗，枝条每节至少三枝以上，但也有两条枝的，变化比较复杂，此类竹子多密集群生，分布在阴湿的平地或水边。箬竹类大叶细枝，对比强烈，很可入画，近代画家潘天寿以双勾法画过，用作墨竹者尚未曾见。

5. 鸡毛竹（参看图33）——是竹中矮小叶亦小的一类。可以说是一种特殊类型。竹竿细而短，略带之字盘曲之状。每节生三枝，枝极短，出竿两节即生叶，叶不多，每枝两三片就结束了。叶片多波折，尖梢多枯，状如鸡毛。这种竹子见诸画中不少，但多作配景，于石旁水边添加几枝，别有生趣。

另外，还有一些虽有观赏价值而不易入画的怪形竹子，就不一一例举了。

古人画竹，形象是多种多样的，除了画家的个人风格不同以外，所画的竹子不同也是原因之一。

从艺术欣赏的角度上看，画竹只要好看，不必分什么品种，道理虽如此，但事实上并不是那样简单。如果把各种竹子都画成一个样子，艺术形象也就贫乏了。如果不结合实际对象而去主观的创造各种形象，就难免违犯生长规律，令人看上去很不舒服，因为人们在生活中没有这种印象，所以觉得生疏别扭。而且画墨竹常常是“意在笔先”和“笔到意生”结合的，只有胸中的“成竹”多了，胆子才会大起来，才能因势利导，随心所欲，“违而不犯”（违背原来胸中的成竹而符合生长规律），这样才能真正取得不论品种的自由。这在绘画讲，就是论理不论法。况且有时候还要搞特定内容的创作，没有起码的生活知识是不行的。

话还要说回来，熟悉竹子不过是画竹的前提条件，艺术创造是相当复杂的，当提笔作墨竹时，都不能牢想着所画的是什么品种的竹子，只需大体有数，画完再说，生长规律和形式美的问题都要在画完以后再冷静的总结分析，这样久而久之，心手相应，便会“从心所欲不逾矩”了。

(二) 熟悉前人的画法——借鉴传统

要想学得快，学得好一些，就必须借鉴前人，要有一定的历史知识。下面概括的介绍一下中国历代画竹的情况，因限于篇幅和重在技法方面，只能就画论画的谈一下。

中国墨竹画的起源，众说不一，有的说是起于五代李夫人，有的说始于唐代吴道子，但都“源流未审”没有见到作品，缺乏可靠的根据，所以到后来就很少有人提到唐以前的画竹了。墨竹画虽始于唐，实际上到北宋文苏（文同、苏轼）时代才渐渐盛行起来，文同（生于四川新兴里）的成就超过了前人，所谓“黄钟一震，瓦釜失声”。文同有不少作品流传下来，在画竹史上起过重大的作用。被推为墨竹的鼻祖是应该的，我们讲墨竹画法，一般从文同开始也就行了。

文同的画竹是什么样子的呢？不能只看文学上的形容，而应该以他的作品为根据，总的看来，比之后代的墨竹是写实的作风，竿、枝、叶、节都很象真的竹子，有的竹叶正面用浓墨、反面用淡墨，叶梢风翻转折都一丝不苟的画出来，画竹节是勾描渲染而成，类似工笔画法，以尽量求得真实。画起来并不能如“兔起鹘落”。但就整个竹子而言，基本上还是一笔一笔挥写而成，所以仍然爽快生动，无板滞之病。文同的墨竹是画在绢帛上的。墨色不会渗化开来，显得很光洁，也很少用枯笔，这是宋人画的共同特点。但是文同的墨竹究竟和真的竹子不一样，在处理上已经删去了不少繁琐的细节，手法仍然是概括的，故能形神兼备，大受欢迎。当时学习他的画法的还有大文豪苏东坡等人，因文同又号文湖州（据说没到过湖州），苏东坡的墨竹就被称为“湖州派”，文同的画竹声望就可想而知了。

到了元代，墨竹大家辈出，可说是中国画竹的顶盛时期。专门家和兼善墨竹的画家很多，如赵孟頫（子昂）、管道昇（仲姬）、柯九思（丹邱）、吴镇（仲圭）、顾安（定之）、李息斋（李衍）父子等等，都各有所长。有的调高格古，有的形态逼真，有的枝叶松秀，有的笔力雄健，老竿新篁，雨雪风晴无所不备。但究根溯源，都是在继承北宋文同的基础上发展起来的，都还保持着写实的作风。很难看到粗笔大写的东西。这一时期的墨竹，在技法上已经达到很完善的程度，如在竹叶的组织概括上，已经有了各种程式（如个、介、重人、落雁、惊鸦等）。明清之后也未能突破这个范围。在笔墨方面也更加概括了，已经不再斤斤计较叶子的浓淡反正，画枝条已经不再“节节而为之”，有些部分就不再分节了，细小的繁枝也越来越少，画竹节除柯九思外，大部分人都都不喜欢反复描摹，只用两条横弧线写成，而修饰不见痕迹，方法比较简练了。但是，随着一切方法的形成，画面上虽多了画意而少了生趣，但总的来看，元代的墨竹水平已是历史上最高的成就了。

至明代的王绂（孟端）、夏昶（仲昭）等人，也基本是继承宋元人的画法。王绂是元末明初人，他的画法多是学文同和吴镇的，但风格已走向细巧，可惜没有

自己的显著面貌。当然，王绂的功力是很深的，当时有“国朝第一”的声誉。此后比较有代表性的墨竹家便是继王绂之后的夏昶了。夏昶的墨竹在叠叶方面有独到的功夫，结构是很复杂的，如“个字”、“介字”、“鱼尾”、“重人”、“惊鸦”、“落雁”之类的叶组形式在同一竿竹上几乎无所不包，但他安排得法，不但能使之符合生长规律，而且形式上也很统一。后人很少有能继承他的画法的，原因和清代之后崇尚水墨淋漓的画风有关，但也和夏昶的画法难学有关。夏昶不但长于嫩叶向上的新篁，而且长于各种形态的竹子，也能画双勾，是一位以功力见长的全能手。在当时，名望很高，有“夏卿一个竹，西凉十锭金”的说法。

夏昶之后，明代画竹家虽不少，但水平远远不及他了，大都失之平板单薄。表现对象的能力也差了，生活气息大不如前辈了。总之，明代的画竹水平大大不如元代。在山水画家，除了唐寅（伯虎）比较有特点之外，再也难找高手。明代的墨竹在画法上没有大的创造，不过起了承前启后的作用而已。

宋元明三个时代的墨竹，虽然时代不同，所用的材料也有区别（有绢有纸），但以占主流地位的专家和作品来讲，大效果都相差不是很远，手法都比较写实，画风都比较工整严谨，这是他们一脉相承的共同之处。当然，在专家看来是代代不同，各家各样子，但这种区别一般人是不能细分出来的。

到了明末清初的石涛（大涤子）情况就大不相同了，墨竹的画法写意多于写实，可以说是墨竹画的一大变化。石涛画竹多用生宣纸，用笔奔放，水墨淋漓，浓淡干湿一气呵成，称之为“野战”。风梢露叶特别生动。当然，他画的墨竹从具体形象上讲，比前人是随便得多了。竹竿有些粗细不均也在所不计，只要气势相连就算数了，用笔中侧锋兼施，大有“意足不求颜色似”的味道。画竹节形状比较突出，或似“乙”字或用“八”字，一笔而成。叠叶的程式也不多，一般只用“个字”或“分字”。但石涛善于变化，排叶顺逆自如，疏疏密密浓浓淡淡应手而出，错落生姿，故不觉单调。他是一位以天资取胜的墨竹家，是清代墨竹的高峰。

到了乾隆年间，李复堂（李鱓）、郑板桥（郑燮）、罗两峰（罗聘）等人的墨竹，也都各有特点，但水平不能和前人相比，写实能力和笔墨功夫都及不上前人了。从大处讲也没有突破石涛的框子。至清末光绪年间的蒲作英（蒲华）和吴昌硕（俊卿）的墨竹出现，画竹才真正进入大写意的新阶段，对近代的影响也比较大。以前虽有徐文长和八大山人的大写意墨竹，但作品较少，又多小幅，在他们成就中不占主要地位，对后人的影响也比较小，就略而不谈了。

蒲作英和吴昌硕的墨竹一反常习，以粗枝大叶笔势纵横为特色，而且喜用羊毫（软笔），笔中含水量大，容易取得“泼墨”的效果，而枯笔飞白处又容易厚重，所以水墨趣味特别强烈。成为别开生面的新画风。吴昌硕又强调金石入画，以篆书笔法写竹，力度之大亦属前所未有的。蒲吴两家的墨竹，总成就虽不敢说超越前人，却也算得上石涛之后的又一变化。

在表现方法上，不同时代有不同的特点，例如画竹竿行笔的方向就有很大的

变化：明清以前的画法，大都是由上向下画，清代乾隆之后，方法比较随便，多半是由下向上画，明末清初是这两种画法的过渡时期，它的特点是两者皆有。例如石涛画竹就是上下兼用。有时在同一幅画上有向上画的，也有向下画的，怎样方便就怎样画，打破了处处要合乎书法的传统。古人说由下向上画用笔不能藏锋，竹竿不圆，但后人也能画的圆劲可观，关键是要大胆实践不必死守成法。

从以上的历史情况可以看出中国墨竹画法发展的顺序是由工（双勾）到写（写意），又由一般的小写意到大写意，主要趋势大致如此。

另外，历代攻墨竹的人多半是文人，他们都长于文学和书法，而且有意识的将书法用到画法中去，大大提高了笔墨的艺术效果。元代赵孟頫有诗云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法（即永字八法）通，若也有人能会此，须知书画本来同。”按照柯九思的讲法则更具体：竿用篆书，节用隶书，枝用草书，叶用楷书。这些讲法都有一定的道理，在历史上都起过积极的作用，是值得重视的。当然，柯九思不过是指用笔的笔意而言，作画毕竟和写字有一定区别。我们不能理解为越象书法越好，画还有画本身的要求。

掌握历史基本知识，是为了学习古人的优秀传统，我们要在“师造化”的同时，要尽量争取多看，多临摹一些好的古画。通过临摹，可以比较快的掌握笔墨技法。以下具体谈谈画墨竹的方法，它是创作的方法，但对临摹也是适用的，因为我们介绍的基本上是传统的方法，可以用来分析古人的作品。

（三）墨 竹 画 法

熟悉传统和熟悉所画的对象固然重要，但自己能不能画得好，最后的关键还在于多画，故将墨竹画法简述如下：

1. 关于画竿法——下笔之前，对构图要大体上有个考虑，这和画其他东西是一样的道理。要画几竿，长、短、粗、细，直立还是倾斜等等，心中都要有数，因为立竿一定，画的构图也就基本上定了，虽然在具体画的过程中可以根据情况有些增减的变化，但大体上变化不会很多了。

竹竿的安排，要注意变化，不可平行，粗竿画多了最容易平行，因粗竿本身占去了画面大部分的地位，空白不多，很难有倾斜取势的余地。但要尽可能求得一定的变化，不能使之太平行。而且要注意疏、密、浓、淡的变化，使粗竿虽多而无闭塞气闷的毛病。若是画细竿有很大的变化余地，可以避免平行。画竿留节时，不要“对节”，也就是这一竿的节不要和另外几竿的节在一条水平线上，也不要一条斜线或弧线上。各各竹竿的竹节，要有聚散错落，疏密关系要好看不能等距离，画竹竿越多，竹节的位置越要注意。

竹竿与竹竿之间的交叉关系也是一个重要问题，两竿相交不能成十字交叉，三竿不可交于一点，否则即成所谓“鼓架”，也不能相交成等边或等腰三角形，四

竿相交一竿三竿相交不能成规则的四边形（如正方形、平行四边形、菱形等）而且比较难处理，搞的不好便成“穿篱笆”，所以多竿相交应尽量避免。竹竿相交的交点不要放在画幅中央，上下的中央或左右的中央都不相宜，总之要偏一点才能好看，相交的竹竿最好粗细和墨色的浓淡都不一样，使之更有变化。但在一幅画上，竹竿不宜太多，而且要有主次，要突出主要的几竿。古人在画竹竿较多的画时，常常是以少胜多，如用烟雾遮掩的办法虚掉一部分，往往是虚上半部分而只有靠竹根的一段，这样反显得意境含蓄，事半功倍，很值得学习。但这是指次要的竹竿而言，主要竹竿是不能虚掉的，要有完整的形象。

画竹竿还要注意它的生长规律——中间部分节与节之间的距离长，至两头渐短，不可一样长短或互长互短。

提笔时手指要在笔杆的上半部分，要悬肘，和写字的要求差不多，不过可以更自由一些，这样使起笔来才能灵活，才能拉得开。或由上向下画，或由下向上画，都要用锋直下，使笔画有圆劲之意，画时在节处开始，笔锋入纸时，先稍用力按一下，便作平直行笔，速度不要太快或太慢。在一般情况下，笔上含墨饱满时要快一些，墨比较干枯时要慢一些。否则前者臃肿无力，后者容易漂浮单薄，都不能很好的表现竹竿的形象。竹竿需拐弯时，要从节处开始，所谓“弯节不弯竿”，不能把竹竿画成弧形。在风吹雪压的情况下，整个竿可以有一定弧度，但不能只把一节或一部分画弧形，要细推物理，不可信笔为之。

学画竹竿应学会向各个方向画，才能灵活运用（参看图1、2、3）。至于用什么笔，就要看画什么样的竹竿。一般画细竹竿，用兰竹笔即可；若画粗毛竹，可用大提笔。画竿越粗用笔越大，这样比较方便。不过“排笔”断不可用，因它不能灵活变化，全无笔法可言，而且吸水较少，画生宣纸难于一气贯到底。

画粗竹竿必须光洁挺拔而有真实感才能好看。所以用笔的方法和画细竿不同，虽仍要悬腕和悬肘，但手握笔杆在下半部分，这样才能稳定。提笔吸水后，以笔锋蘸浓墨，至根部渐淡。笔锋入纸时向左，用力按笔到底，用侧锋由上而下，一节接着一节的画下去，以一口气画到底为佳，然后添节，其法与画细竹同（参看图4）。这是第一种画法。若一笔所画的竹竿还不够粗，可以用笔左右拼起来画，这就是第二种方法：先画左边，方法用第一种，只是在未添节之前，再将笔锋上的浓墨洗去，笔锋入纸仍在左边，压住第一笔所画竹竿的约二分之一或三分之一的位置，由上而下，和画左边一样，一节对着一节的画下去，然后一次添节，使左右连接得更好（参看图5）。这样便有圆浑的感觉，立体感比较强，有时还可以达到西洋画中“三面五调子”的效果，但对立体感的追求和运用，要适可而止，看具体情况而定。不是越立体越好，有时太立体了和竹叶不协调，反而不能成为好作品。

画竹竿用墨也要恰当，如只画一竿，浓淡可以从便，若画两竿以上，应浓应淡，就要先有个考虑，特别是画粗竹竿，墨色一定要有变化，太平板了就十分难

看。

以拼笔法画粗竹竿,用纸也很重要,有的宣纸虽然质量很好,但画下去一笔一笔的痕迹都很清楚,就不适合用拼笔法画竹。

在一幅画上如有许多粗竹竿时,墨色的变化要有整体感,不能因追求一竿上的墨色变化而失掉了大的层次。

学习画竹竿,不论是画细竿还是画粗竿,都不要孤立的只学画竿,画完竿后就要添枝,要枝竿一齐练习,因为竿枝之间有个连带关系,枝的生法和画法往往要以竿为根据,所以枝竿一齐画,脑子里容易有整体观念,容易判断竿和枝的水平高低。(参看图6、7)

2. 关于画节法(参看图1、3)——竿上画节,虽属简便,但要做到恰到好处,也不容易。节如画得好,竹竿则形俱神全。画的不好,会破坏了竹竿的形象,所以画节亦要当心,不可太随便。画节的时间一般要在竹竿画完,当墨色未干时画上去,宜用浓干墨,太湿则易化开来,造成墨疙瘩,如在竹竿墨色干后再画节,则前后墨色不能衔接吻合,枯燥无味。画节墨色一般较浓可以说是宁浓勿淡,淡了则少精神。

现在一般画节的方法是用“乙”字形的横弧线,由左向右画,或用“八”字形、“螳螂眼”形的两点,由左向右,如写字一样的写出来的,笔法要有顿挫,一点便过,务要生动自然,不可死板。用横弧线时要两头粗中间细,细处有时断开也不要紧,反觉得生动。弧线或向上弯或向下弯都可以。古法所谓“忌下覆”是没有必要的,但弯的弧度不宜太大,太大则所谓“似骨节”又不可太直,太直了便使竹竿少圆意。必须注意的是:在一竿竹上画节的横弧线所变的方向必须一致,这是透视原理,甚至在画几竿竹时,竹节横弧线弯的方向不宜变化太明显,否则,显得竹竿东倒西歪,要注意大局的统一。横弧线不可太长或太短,太长了如套环,太短了使竹节无力。如果是照明代以前的画竿法,更不能太短,太短了便显不出有节来,使整个竹竿平如“墨板”。再者,在一幅画上的竹节只能有一种画法,方法多了反而零乱。也有竹节处不添加横弧线或“八”字点的。主要靠画竿时笔法提按得当,使竹节自然而出,非有相当的功力不能达到如此地步。但也只适合画细竹竿。如画粗毛竹的竿,就一定要用横弧线添节了。否则便不能真实而具体。

另者,画竿留节处空白不宜太大或太小,太大则上下脱节,竹节形象不好看。太小了则添节困难,都不适当。还有一条规律也要注意:粗竹竿节小,不显著,细竹竿节大而突出。当然也有因竹的品种不同而例外的,那就不在一般画法之内了。

以上所谈,皆是明清之后所流行的画节方法,是写意多于写实的表现方法。在宋元时代,其画法是写实多于写意,情况就不大相同了。下面就来进一步谈谈这些问题。

首先要研究一下真竹节是个什么样子,才能判断过去的画法是写实还是写意。

真竹子竹节的具体结构是：主要分“竿环”和“箨环”两个部分。所谓“环”就是竹笋箨片脱落处留下的痕迹，它围绕竹竿一周，成为竹竿的重要部分，所有的竹竿都有“箨环”。从箨环本身的位置上讲，箨环是属它的下面的一节竹竿。接着箨环而属于上面一节竹竿的那一周比较突起部分就是“竿环”，有的竹有竿环，有的竹没有竿环。粗毛竹的竿环，就不显著，细竹子的竿环多是比较突出的。宋元人画竹节，就是抓住竿环和箨环两个关键部分，用上下两条横弧线概括的表现出来，后人习称为“圈节法”的就是这一类，当然这种法则的产生也称双勾画竹之法有关。在他的竹谱详录中讲的很清楚：“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。”细细研究自李颇、文同而后的墨竹大家，其画节之法都完全与这段文字相合，例如五代李颇的《焦墨风竹》，北宋文同的《墨竹》斗方、元代顾安的《风竹》，赵子昂的《窠木竹石》，柯九思的《双竹》等等。最重要的还是李息斋本人的画法，如他的墨竹《四季平安》、《墨竹图卷》等，其竹节的画法也正符合他的论述，是用两条横线画成的，而且除柯九思外以上所有各家，都是上一条横线长些，下一条略短（不显著），也正合竿环大于箨环的生长规律，这是没有什么疑问的。但李息斋这段画节法的文字出现芥子园画谱中，就很难理解了，初学者根本无法看的懂。因为这部画谱中所用的墨竹步骤图，其画节法是明清之后大写意，只有一条“乙”字形的横线，根本不存在什么“上一笔”“下一笔”的问题。如果不弄清这一点，对后学的人是有害的。不过问题并非始于芥子园画谱，而在元代李息斋竹谱中就有了。从芥子园画传到芥子园画谱的文字，不过是抄用李息斋的竹谱而已。但李息斋竹谱中的竹节画法和芥子园中的基本一样，而与李息斋的文字说明仍然是两回事，这样问题就比较复杂了，造成这种情况的原因有两个可能性：一是李息斋原来画竹节的两条横线都和上下的竹竿沾连在一起（并非画在两节竿头之间的空白处）全靠墨色浓一些才能看得出来。而当时的木板刻印无墨色变化，只能刻成现存的样子，求一个近似的效果。类似这种现象，在历史上是不少的，只要看一看郑板桥的竹（例如乾隆十七年二月十日所作的那幅）节处被后人刻成什么样子，就不难理解了。二是据查李息斋竹谱成书于大德三年（一二九九年），当时李氏仅五十四岁，他去世时是七十八岁，理应看到过他的竹谱问世，何至谬误如此，令人费解。或许年久原版已坏，现存竹谱版本中有一些步骤图为后人增补或重刻，才造成差误的，也未可知。因现存竹谱中的双勾部分的竹节样子很怪，和李息斋素常画的竹节也大不相同，都可以印证以上的问题。

以上分析虽无确切根据，但道理是存在的。否则，如果李息斋竹谱全是对的，无任何差误，这是不堪设想的事情：如李息斋本人画竹是一套方法，而竹谱所云是另外一套，那么他的竹谱不能代表他的画法，还有什么价值呢？至少用他的理论不能解释他的画，他有什么必要这样做？这是绝对不可能的事。再者，假如我

们对李息斋画竹节的这段文字还可以作另一种理解：所谓“上一笔”是指上面的一个竹节而言，“下一笔”则是指下面的另一个竹节而言，两条横线是用来画两个竹节，每节一条，这样也是讲不通的，因为在这种情况下，必须“齐大”或“齐小”，如大大小小或间大间小怎么能成竹竿的样子呢，必须将“齐”字改为“过”而为“不可过大，不可过小”。以李息斋竹谱的文字水平，不可能唯独在这个地方词不达意，令人误解。所以，差误并不在李息斋本人而在后人身上。

至于一条线画成竹节是否可以，这是另一回事了。历史证明未尝不可，明清以后的墨竹多半是这样画节的，成就也很高。而由用两条线变成一条线的画法，是否和这些误传的竹谱有关，这种误传的功过如何等等，这就很难论定了。

3.关于画枝法（参看图6、7、8）——画枝在一幅画的构图上也很起作用，所以在落笔前也要考虑大的趋势，看从哪一竿（在有几竿竹的情况下）、哪一节开始向什么方向生枝比较得势。同时考虑到这一节生枝后，这竿竹上面的所有的节都要生枝，这是生长规律，不能任意省略或改动（象清代王寅的兰竹谱和李似山竹谱那样，随便增减是不妥的），如开始只考虑到一枝的方便，其他枝条因生长规律关系而不得不勉强画上去，就很难画得好了。生枝的位置和方向定下之后。画枝的长短多少也要大体有数，然后大胆一笔笔画下去，行笔要爽快，不可迟移。画枝的笔法，在古代画谱上有特定的名称，如由里向外画叫“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”，都是因象形而定名的。一般画枝的顺序是先由里向外画大分枝（即由竿发出的主枝）然后再用顺逆往来的笔法画小枝。如一味向外画或一味向里画，则缺少变化，都不妥当。其用笔要用中锋，和写草书差不多，要提得起笔来，以刚柔相济比较结实线条写出，贵能流畅有力，表现出枝条的长势。学画墨竹不能忽视对枝条的练习，亏此一功，墨竹就不耐看了。枝条如画得好，添叶多少，即可从便，很有主动权。若画枝不好，需要用叶子覆盖来补救的地方太多，就会牵连得连叶子本身也画不好而造成大局的失败。画枝多少，主要看画叶多少，叶密则枝多，叶疏则枝少。但一般画枝宜密不宜疏，因画叶后要盖掉一部分。但作画前不可能处处都估计得准确，往往画叶之后，还需要添补几笔枝条才能使枝叶连接得自然合理，使疏密关系好看。

画枝的另一问题是要注意粗细，一般初学的人都画得偏细，成扯丝拉线之状，没有枝条的样子。所以宁可画粗一些。当然太粗了和竹叶分不开也是不行的。画枝用墨不宜太淡，要与叶子的墨色差不多。否则，叶子画上去就枝叶脱节，“乱叶无所归”。枝叶穿插所造成的形式美就大大削弱了。如果画几竿竹，竹竿墨色有浓有淡，每竿上所生的枝条，其墨色也要和它所在竹竿差不多，否则就脉络混乱，层次不清，所以枝条本身用墨的规律是比竿浓比叶稍淡一些。

画竹枝的姿态，要富有变化，合自然之理，不可一概而论。若画风竹，枝要随风倾斜之势（参看图9），或有迎风弯梢之态（参看图34、35）。以竹写风，以有形写无形，要细细体会其中的道理。竹子本身是有生命的东西，竹枝硬挺而有弹