

梅蘭竹菊歷代名家技法大全

畫竹法圖譜



金鑑才 編著

中國美術學院出版社

梅蘭竹菊歷代名家技法大全

# 畫竹法圖譜

金鑑才 編著

中國美術學院出版社

(浙)新登字第11号

|      |     |
|------|-----|
| 責任編輯 | 楊芳菲 |
| 封面設計 | 陳小南 |
| 版式設計 | 金鑑才 |
| 圖版攝影 | 徐 彬 |

**畫竹法圖譜 金鑑才編著**

---

中國美術學院出版社出版發行  
(杭州南山路 218 號 郵政編碼 310002)

浙江省新華書店經銷

開本:787×1092mm 1/16

印張:14

上海市印刷七廠印刷

1994 年 5 月第一版

1996 年 5 月第三次印刷

印數:07001—10000

ISBN 7-81019-288-4/J·256

定價:65.00 元

# 目錄

序說 [ 1 ]

一 章法 [ 5 ]

全景式 [ 9 ]

仰枝式 [ 35 ]

垂枝式 [ 56 ]

折枝式 [ 63 ]

橫斷式 [ 78 ]

小景式 [ 91 ]

二 立幹法 [ 107 ]

主幹法 [ 110 ]

根筭法 [ 120 ]

三 枝葉法 [ 128 ]

分枝法 [ 131 ]

佈葉法 [ 144 ]

出梢法 [ 172 ]

風晴雨雪法 [ 190 ]

題畫詩選輯 [ 208 ]

## 序 說

“未出土時先有節，縱凌雲處亦虚心。”竹子以其虚心挺直，高節凌雲的特性，一向作為我們中華民族虛懷若谷、發奮進取的崇高氣節的象徵，也是歷代畫家慣常採用和廣大群眾喜聞樂見的繪畫題材。它與梅、蘭、菊合稱“四君子”，並逐漸被總結成為中國花鳥畫基本功訓練的重要課程內容，特別在意筆花鳥畫興起以後，凡有成就的畫家，幾乎沒有不擅長梅蘭竹菊這一傳統題材的。因此宋元以來，梅、蘭、竹、菊技法畫譜的編印，一直非常盛行，也相當受人歡迎，特別是清初王概等編輯的《芥子園畫傳·蘭竹梅菊譜》，作為初學者入門的嚮導，至今仍具有積極而廣泛的影響。但是，由於當時印刷條件和編繪者本人技法個性的局限，遠不能體現歷代名家豐富精湛的技法內容，學者既無從體察其精微，也無由作適應性選擇。我們編印這套圖譜，就想彌補這方面的缺憾。

在梅、蘭、竹、菊“四君子”中，畫竹是出現最早的，有人曾追溯到漢代的竹葉碑，黃山谷又說吳道子畫竹不施丹青，白居易為蕭悅作《畫竹歌》已有“古今雖畫無似者”、“不根而生從意生，不筍而成由筆成”之句，可知畫竹之起源一定在唐以前，到了唐代，無論技法和理論都已相當成熟了。吳道子和蕭悅畫竹，是墨竹還是雙鉤，尚不可考知，但從五代李坡的墨竹圖來看，墨竹一技，也許在唐代已經有了。

歷代畫竹的名家很多，其中成就最高的，應數宋代的文同，元代的李衍、吳鎮、柯九思，明代的王紱、夏昶，清代的石濤、鄭燮、蒲

華和現代的盧坤峰等十家。文同大約是第一位專以墨竹爲能事的畫家，所以在畫史上享譽極高，在當時也爲蘇軾等人所折服，作品寫實性強，立幹分節，發枝佈葉，轉折向背得全四面之勢，極自然之致，嘗謂“畫竹必先得成竹於胸中”，後世遂奉爲圭臬。李衍畫竹，兼擅墨竹、雙鉤二法，前者步趨文同，後者深得宋人工筆畫妙諦，均極有法度，而其所製拔地凌空之巨幀大幅，氣度恢宏瀟灑，自是前所未有，趙孟頫評他“冥搜極討，蓋欲盡得竹之情狀。二百年來以畫竹稱者，皆未必能用意精深如仲賓也。”著有《竹譜》，所言多出於自身實踐，極爲後世寶重。吳鎮、柯九思兩家畫竹，用筆均極厚實，脫略宋人畫家作風，開創元人面目，注重筆墨技法，這是墨竹畫史上的又一進步。然而兩家風格迥異：吳鎮畫竹，用筆，結構均蕭散逸爽，舉止大方而神色從容，似漫不經心而又體態合度，姿趣橫生；柯九思畫竹則端重嚴整，結構緊密而神情肅穆，氣蓄於中，筆不輕下，如月照洞庭，雪擁崇殿，上下澄澈，風塵俱歇。王紱、夏昶兩家，綜合宋元，捨短取長，融會貫通，開啓有明一代墨竹畫風，風度瀟灑而格法精整：王紱清勁，夏昶敦厚，這是兩家個人風格的不同之處。墨竹一派，在清代以後遂多變化。石濤畫竹好野戰，興酣淋漓，往往千枝萬葉，一氣呵成，縱筆直寫，略無滯塞，歷代沿襲之宮苑庭園氣象，都被他掃蕩殆盡，而驟雨狂風之勢，滴露籠烟之態，林木蔥翳，山嵐蒸騰，大自然種種變幻神奇，則一一奔來筆底，觸處無窮，自是大家氣度。石濤畫風縱橫奇肆，故其所運，時有出法度之外者，或爲失誤，或爲創格，學者宜細察而慎取之，惟草率一路，頗具習氣，切不可學，學之乃壞清韻，易涉惡濁也。鄭燮畫竹秀勁簡遠，有一股清剛之氣出乎毫楮間，正可視作其棄官還鄉，不肯同流合污的人格的化身；他以畢生精力專攻蘭竹，功力之深，也非他人所能比及，嘗自謂“四

十年來畫竹枝，日間揮寫夜間思；繁冗削盡留清瘦，畫到生時是熟時。”畫竹由熟返生的妙悟，如果不是藝術技巧錘煉到爐火純青的程度，是不可能獲得的。因此，從技法水平而言，有清一代墨竹畫家，自應推鄭燮為第一。蒲華畫竹見重於當今畫壇，生紙柔毫，適興隨意，水墨淋漓，自然天成，別具一種風格，這須在相當基本功的基礎上，操穩水墨，解脫束縛，才有可能達到，非初學者所宜效法也。又蒲氏作畫一味率意，往往精粗雜出，文野並見，若不加分辨，也極易誤入邪道。盧坤峰畫竹博涉多能，於古今名家畫法，無不覃思精研，心求筆追，必有所得而後已；又好寫生，考證古法，獨有心得，故能操古法於手中，出新意於筆下，不囿於古人，不媚於時習，真可謂全墨君之德矣。又善畫巨竹，肥不臃腫，力能扛鼎，為墨竹畫史開一新篇。盧坤峰畫竹立法之正，用功之深，取材之廣，變化之多，自鄭燮以來二百年間，未有能出其右者。

李衍《畫竹譜》云：“當一節一葉，措意於法度之中，時習不倦，真積力久，自信胸中真有成竹，而後可以振筆直遂，以追其所見也。”“若遽放逸，則恐不復可入於規矩繩墨，而無所成矣。”墨竹一派，自石濤開創大寫意畫風以後，到了晚清遂成風氣，學者多以粗枝大葉矜才使氣，不復知有宋元，故雖有可觀可賞者，但從總體上說，畢竟顯得基礎薄弱，風格亦漸濁，宋元明清諸名家為墨君造像傳神中顯示出來的清剛逸雅之氣已不可多得，非但法度乖舛，而且也遠離了竹之形態神韻。因此，對歷代名家畫竹技法的研究學習，特別是對法度嚴正、格調高雅的宋元名家的學習，是當代有志於墨竹畫者的一個重要課題。本圖譜所錄如徐渭、朱耷、金農、虛谷等一部份名家作品，是作為由常入變的技法實例來介紹的，並不適宜初學。因為這些個性特別強烈的作品，是作者特殊生活經歷和藝術氣質的反映，並不具普遍

性特徵，因此也是無法真正學得的。

墨竹之外，又有作朱竹者，傳說起於宋代蘇軾，明代宋仲溫亦嘗在試院卷尾以朱筆畫竹，大約皆文人遊戲之作。元管道昇作懸崖朱竹一圖，楊廉夫題曰：“網得珊瑚枝，擲向簞簞谷。明年錦綉兒，春風生面目。”這才是一件完整的朱竹創作。朱竹、墨題、白紙結合在一起，在色彩對比上十分強烈醒目，成為畫竹的一種別體，雖是小道，却也不廢。

竹乃清品，以得氣之清為貴，若氣濁，則不僅傷竹品，亦傷畫格。竹之題材適應面很廣，勸學、廉政、上進、砥礪、懷人、贈遠，種種皆宜。鄭燮在這方面發揮得最為淋漓，如“咬定青山不放鬆，紮根原在破巖中；千磨萬擊還堅勁，任爾東西南北風。”“衙齋臥聽蕭蕭竹，疑是民間疾苦聲。些小吾曹州縣吏，一枝一葉總關情。”均移情入竹，借竹抒情，使題材思想內容得到拓展與升華，非常值得我們繼承發揚。

畫竹與書法關係極大，元代書畫大師趙孟頫曾深有體會地說：“石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，便知書畫本來同。”柯九思說得尤為詳細：“寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法”，“凡踢枝當以行書法為之。”規定得如此具體，未必人人合宜，但以書入畫，確實是墨竹技法的基礎功夫，學者果欲畫竹，則習書這一門功課，是千萬忽視不得的。

## 一 章法

章法又稱佈局、構圖、經營位置，與作者的立意和作品的意境、氣韻有密切關係。因此，每一個有經驗的畫家，都特別重視章法處理，古人所謂“九朽一罷”之說，是很能反映這方面的甘苦的。如果把章法僅僅作為一種形式手段的完成，是遠遠不夠的，因為那只是一個低層次的要求而已。

由於受生長規律的局限，竹的章法處理比較困難一些，竹幹的生發只能由地下往上長，除了正、斜兩勢之外，很難作其他變化。但是，如果真正到大自然中去觀察一下，便可發現竹子的生長姿態也是千變萬化的，被畫家們表現出來的，就較概念化、簡單化了，這中間最根本的原因，就是古代文人士大夫所見所畫的，大多是宮苑、官廡、書齋、園林間的竹枝，很少接受到深山巨壑中拂雲揮雨的竹子形象的體驗，這同時也是他們脫離豐富生動的實際生活的創作態度的反映。因此，這本圖譜中所列舉的歷代名家畫竹章法，只是作為某種技法規範介紹給讀者，真正有生氣的新章法、新意境存在於大自然中，有待畫家們去領略，去表現。如果以摹擬古人程式為滿足，一染上“畫譜氣”，就會阻礙自己創造才能的發揮，也失去了學習技法的真正意義。

歷觀前人畫竹，在章法上大致可分全景式、仰枝式、垂枝式、折枝式、橫斷式、小景式等六種。

全景式畫竹之全竿，上有梢，下有根，而且一般都有三竿以上竹

子組成，又往往有山石、流泉、草木等的配景，全局完整，內容豐滿，氣勢開張。這種章法多適宜用中堂形式，幅面較大，難度也較大。欲畫之先，須反復構思成熟，對全局了然於胸，然後下筆，佈幹之疏密斜正，葉之聚散順逆，須一一相宜得勢，若有一枝不得勢，便如亂群之馬，遂使全局敗壞。全景式構圖最忌衝天撞地，即竹梢正好頂住紙的上沿，竹根正好落在紙幅下沿，天不見高，地不見厚，章法填滿，意境迫塞，無一點空靈氣。

仰枝式又有枝仰葉偃、枝仰葉仰二種，葉偃者為成竹，葉仰者為新篁。仰枝式一般竹梢凌空得勢，天頭空闊，具有指日拂雲、臨風搖影、奮發進取、意氣昂揚之勢，顯示出一種欣欣向榮、前程遠大的境界。仰枝式多不作全竿，竹之根部在畫外，或以坡石遮蔽之，突出主幹和竹梢的精神，因此，坡石的用筆宜簡練，或以塊面出之，以加強整體感，若繁雜瑣碎，則易喧賓奪主。

垂枝式多宜作沐雨垂露之狀，主幹或屈曲，或橫斜，不可竟作直下拖垂之相，否則精神掃地，非畫竹所宜也。柯九思嘗作當空盤曲竹一枝，題曰：“此法極難，非積學之久不能也。”是深知個中三昧的內行話。垂枝式依主幹之勢，作下垂枝葉，然而這些下垂的枝葉，又切不可作垂頭喪氣之狀，而須有四面之勢，葉葉活動，篩月弄影，滿枝玲瓏。故垂枝皆宜臨風也。又垂枝式構圖下部須多留空白，以造成“下臨無地”的開闊意境。

折枝式一般不用陪襯景物，僅以一二折枝完成構圖。不畫竹根，甚至連主幹也很少處於主體地位，重在突出竹梢的表現。折枝式的畫面比較簡潔明快，下筆時更須胸中有數，用志不索，若心中無譜，任筆為體，勢必雜亂無章，因為折枝式構圖在修改添補方面的餘地是不多的。折枝式一般應用於小立軸、橫披等中等幅面，也有加以長篇題

跋而擴為中堂、大立軸和長卷的。折枝式在應酬贈答方面應用相當廣泛，特別是隨機應急，“剪取一枝春帶雨”，幾乎可以容納各種各樣的感情內容，因為它既然沒有以背景處理而造成具體的畫面意境，則仁者見仁，智者見智，授受雙方完全可以“心有靈犀一點通”地達到感情上的共鳴。

橫斷式多適用於橫卷型構圖，偶然也施於小中堂、立軸。所謂橫斷式，就是只取竹子主幹之一截縱貫全幅，上不見梢，下不見根，而以梢竿枝葉穿插其間，或映襯以流水坡石，造成曲折幽遠、味之無窮的浩闊意境，在各類章法中最具特色。橫斷式構圖對作者畫竹的基礎技法要求較高，竹幹的排列、枝葉的分布、背景的烘染，都須和諧協調，同時又切忌勻整齊平。因為構圖比較複雜豐滿，穿插交叉就很艱難，竿之斜正，枝之疏密，葉之聚散，以及用筆之曲直疾徐，用墨之枯濕濃淡，都應各得其宜。雖取一截之竿，須有千尋之勢；雖布數叢枝葉，却令人起渭川千畝之想。這就要求具備由局部體現全貌、以不完整反映出完整的藝術眼光和表現手段，也就是說，不僅要注意到畫面中的效果，還必須聯想到畫面外的效果，使咫尺而開萬里之境。

小景式多應用於扇面、冊頁，其表現方法大致可分為兩類：一是以小筆畫竹林全景，實際上也可以列入山水畫的範疇，但其主體畢竟畫的是竹，只是技法較為簡單，而且有時采用手卷形式來表現；二是以簡筆表現竹之某一局部，有時甚至寥寥幾片葉子就完成了章法，這一類多為墨戲之作，却也頗足耐人尋味。

在有關章法的具體技法方面，還應特別注意避免偏重偏輕、前枝後葉的毛病。所謂偏重偏輕，就是構圖或枝葉的分佈缺乏平衡感，重心不穩，而不能理解為對稱勻整。所謂前枝後葉，就是竹幹、竹枝、竹葉互相分離，了無生態，這主要是由於枝幹用墨太濃，而葉之用墨

太淡所致。故畫竹用墨，枝幹宜淡濃適中，幹前之葉用濃墨，幹後之葉用淡墨，使之自然圓滿一體。



商味白石寒雙禽相  
應一板安一翺雲路虎  
鷄驚班行進羽燕  
嘉禾凌松

石清奇草色華  
欲與碧篁齊  
生相應穩  
翰墨題 翰卷

石雙禽竹一竿  
報平  
齊正北同樓  
北水永伴感寒  
卻弘遠

竹溪蘇林早  
松良才形誰  
王市  
簡如適意比翼  
秋雲何處無  
疎安能獨此  
林泉主

道士流無心  
春風雨聲  
夜月清光

余嘗見董北苑水石幽禽圖於鑒書柯博士  
今子昭下藏乃彥輔張君墨妙英靈蓋相似也杜本

子昭臨唐正己畫太一宮靈輔魚仙林竹幽禽圖



敬仲此幅清梵山廬真  
平日合作也奎軍閣  
侍書學士真集題

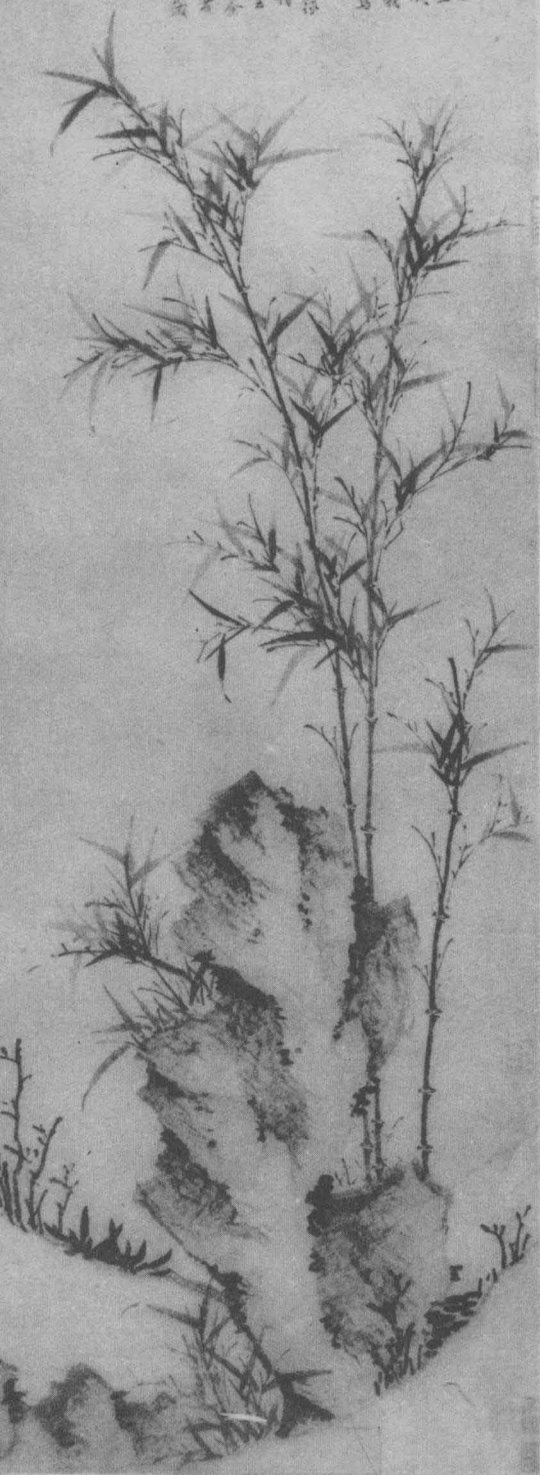
此竹挺出蘇軾詩黃菊  
未陶令香何必其間論世  
忘年友合名集藏  
庚寅秋湯氏

五雲閣  
王伯作



元·方厓

12

[illegible]



竹之於世也  
 其用之者多矣  
 而不知其所以  
 用之者也  
 夫竹之於世也  
 其用之者多矣  
 而不知其所以  
 用之者也  
 夫竹之於世也  
 其用之者多矣  
 而不知其所以  
 用之者也