

INGJIAXINGDE MINGJIAXINGDE MINGJIAXINGDE

画 荷

杨文仁 著



名家心得

山东美术出版社

名家心得

画荷

杨文仁 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

名家心得. 画荷 / 杨文仁著. — 济南: 山东美术出版社, 2001. 1 (2002.3 重印)
ISBN 7-5330-1484-7

I. 名… II. 杨… III. 荷花—花卉画—技法
(美术) IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 84969 号

出版发行: 山东美术出版社

济南经九路胜利大街 39 号(邮编: 250001)

制 版: 山东新华印刷厂临沂厂

印 刷: 山东新华印刷厂

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 3.5 印张

版 次: 2001 年 1 月第 1 版 2002 年 3 月第 2 次印刷

印 数: 3001—5050

定 价: 32.00 元

目 录

画荷琐谈	1
一、心意	3
1.意在笔先	3
2.意境	4
3.情趣	6
二、布阵	8
1.主客与虚实	10
2.布势与平衡	12
3.题款钤印与布阵	14
三、笔墨建构	16
1.笔阵	16
2.以线立骨	17
3.点线面的组合	18
4.墨韵	20
5.破墨	23
6.泼墨	25
7.积墨	26
8.渍墨	27
四、色 彩	30
五、荷的不同画法	31
六、常与变	35
七、作品欣赏	36

画荷琐谈

记得儿时第一次拿起画笔临摹的中国画，便是齐白石的红荷，大笔、墨团、红花、长梗，那种强烈的印象，至今萦回于脑中，也给我对中国画的认识有了一种开启。及至中学时代在学校的美术组里独钟于中国画的临摹和创作，还居然在一次国际少儿的绘画比赛中获得一等奖。在进入大学的五年中，虽然前三年的基础课中，素描、彩画、油画等成绩均为优等，但在最后两年的选修专业中我还是毫不犹豫地选择了中国画专业。六十年代初，我有幸为来山东的潘天寿、李苦禅、王雪涛诸大师理纸磨墨。他们均善画荷，而且风采各异，于耳濡目染、亲聆其教间，我直接地领略了当代大师们画荷的不同特色。而使我真正读懂写意荷花这几个字的，还是之后漫长的艺术实践。

荷花以高洁著称于世，翠叶如盖，花大梗长，肥硕丰盈，独娇于水生花卉。荷花花实齐生，百节疏通，亭亭物表，万窍玲珑，出污泥而不染，世人冠以许多美好的别名，如芙蕖、莲花、芙蓉、水华、水芸、玉环、泽芝等等。宋人周敦颐《爱莲说》中对荷花的表喻是最精湛的：“水陆草木之花，可爱者甚蕃，晋陶渊明独爱菊，自李唐来世人甚爱牡丹，予独爱莲之出污泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植，可远观而不可亵玩焉。予谓：菊，花之隐逸者也；牡丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也。噫！菊之爱，陶后鲜有闻。莲之爱，同予者何人？牡丹之爱，宜乎众矣。”屈原有“制菱荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”的名句。李白作《古风》：“碧荷生幽泉，朝日艳且鲜。秋花冒绿水，密叶罗青烟。秀色空绝世，馨香竞相传。坐看飞霜满，凋此红芳年。结根未所得，愿托华池边。”比兴、寓意，是中华文化的特点，历代文人学士对荷之品格不胜枚举的赞誉诗文，多为缘物寄情，借莲喻己，抒发自己清高孤傲、不入世俗的情怀。

文人画兴盛以来，荷花更是众多画家喜爱的题材。善画荷的大家层出不绝，如明代的林良、陈白阳、唐寅、徐渭等，都从不同角度表现了荷的亭亭玉姿。清代有八大山人、石涛及扬州画派的李方膺等；居巢、居廉等人独创的岭南画法；近代赵之谦、任伯年、虚谷、蒲华、吴昌硕等人开创的海派；以恽南田为首的南田画派等。或雄浑或秀逸，或水墨或重彩，各领风骚，留下了大量的画荷精品。现代画荷的大师更多，齐白石的大写意荷花；潘天寿独具一格的指墨荷花；赵少昂、张大千的半工写荷花；王雪涛的小写意荷花等各具特色，在意境营造、笔墨建构、色彩运用、布阵取势等方面达到更高层次的境界。

画荷之所以为众多写意花鸟画家所钟爱，就其艺术规律而言，乃在于荷花的表象仪态，能较易于发挥花鸟画笔墨建构的意韵。大花、大叶、长梗，加之其天水相接的空间和周围同生的水草、茨菇、水萍等相映衬的水生植物。笔墨建构时的点、线、面组合，粗细、大小、干湿、浓淡、虚实、疏密等对立统一法则的运用，有极大的设置空间和经营的余地。

以传统为本(不论是传统型或融合型)就一定要对传统绘画有深刻的认知和把握，笔墨作为传统写意画的特殊表现手段是首先要去深入把握的。中国画的用笔，是从几千年来书法艺术中凝炼出来的，不仅可增强艺术表现力，而且更具其内在气质。郑板桥以折中行书和隶书的“六分半书”的书体入画，形成了他纵

横错落、飘洒有致的画风。吴昌硕是“临抚石鼓琅琊笔”的篆书立笔，才有其浑穆、苍润的吴家样。虽书法家不一定是画家，但好的画家一定会是好的书法家。纵观写意画的历史，所有的大家笔墨风格的形成无不和他们的深厚的书法根底有关，故有“画若其书，书如其人”之说，两者相融，最能体现个人的内在气质和风貌。所谓“以线立骨”，足见其笔线的分量。至于用墨，其实是离不开用笔的，它是运用中国画的特殊载体——生宣的特性，和水的功能，将墨分为若干层韵，以笔现之，而派生出浓淡干湿及破墨、泼墨、积墨等法，形成了独有的墨韵意象，而使原本为中国绘画语言符号、表现手段的“笔墨”形成了自身的艺术形式美和一定的哲学内涵，进而成为写意画的代名词，所以，认知和把握传统笔墨的精髓、内涵是必须的。

学习笔墨、研究笔墨是为了驾驭笔墨，从而创造出属于自己、属于时代的笔墨。但一幅好的写意花鸟画所包容的是画家在意境、情趣的营造，布局设置的匠心独运，物象神韵的塑造，思想内涵和文化底蕴的抒发等因素，通过合理而精湛的笔墨建构而予以完美的体现。所以笔墨终归还是表现内容的手段，而不是目的。所谓“笔墨当随时代”首先应是时代观念和审美取向的建构，然后以新的笔墨结构去更好地反映它。

“外师造化，中得心源”，大自然中万物之变化给我们提供的创作源泉和创作灵感是无尽的。画荷必须要胸有成荷，从“小荷才露尖尖角”，到“接天莲叶无穷碧”，至“莲子已熟荷叶老”，都要去观察，去认识，去发现。同时在长期深入的体悟中，你才会发现同是“映日荷花别样红”而在迎曙光、映丽日、沐彩霞中的荷花却都不尽相同。而荷花披风霜、拂细雨或立于晨露暮霭中时都有细微的差异和不同的风姿。荷花的整个生命里千娇百媚的绰约风姿，都会给你以不同的美感和新的启迪、遐想，从中发现前人不曾发现的美。那种“惟有绿叶红茵萏，卷舒开合任天真”，荷花尚未发时的纯任天然；“恰如汉殿三千女，半是红妆半淡妆”的红白荷花同时盛开于荷塘时的艺术遐想；“一天霞彩正流虹，出水芙蓉欲吐红”，于沐彩霞中的色彩形象；“荷背风翻白，莲腮雨褪红”，风雨中荷花的摇曳婀娜；“数点飞来荷叶雨，暮色尽在水云间”，雨中荷塘所呈现的迷朦情致；“掉拂珠碎却圆”“聚了真珠还散”荷叶沐雨含露时，恰如“真珠走玉盘”的形象写照等等，诗情画意，情景交融。画家的立意应来自于生活中的感悟，而一种新的意境的建构，就必须以其相适应的新的笔墨建构去表现它。这就须有一个探索、借鉴的过程，直至内容和形式取得完美统一。如画晴荷时笔墨宜明豁清晰；画雨荷则宜含混、迷朦，故宜多用渍墨；画晨露暮霭中荷花则若明若暗，多取于两者之间；残荷又重在枯笔等等。

中国画是重积累的艺术(包括画内功夫的积累和画外功夫的积累)，需要一个长期艰苦的磨炼过程。它既需要对传统绘画、传统文化有较深入的理解，更需要高屋建瓴的胆识和恰当把握继承和创新的关系。

优秀的艺术，应该是民族的时代的和个性的完美结合。模仿古人代替不了时代和自我，追随洋人便失去了民族性。学习传统，应立足创新，借鉴西画因素，应以民族传统为本。艺术的不断创新，既出于社会、文化的需求，也是艺术自身的需求。作为当代人，应立足于如何把祖辈留下的宝贵遗产继承下来，努力去创造新的、无愧于时代的艺术。

余爱荷画荷几十年，每每流连于先辈大师墨迹之间，沉吟于博大精深的传统文化之中。读其表，师其心，植根于传统大文化的土壤中。及至年与时驰，日积月累，就有了些积淀和底蕴，多了些厚积薄发的内力。更得益于生活在“四面荷花三面柳”的泉城济南四十多年里，经常体悟于曲柳荷塘之间，“窥情风景之上，钻貌草木之中”。有了较多的“目既往还”，也就多了些“情以物兴”，在案头砚边的随想随悟中，作些“吐纳”。年年岁岁，多有探求，少有所得。虽不免“废画三千”，但作为苦学派于步履蹒跚中走过的较为平实的足迹，还是依稀可见的。

此次应山东美术出版社之约编辑此书，使我于返目回首中，对在画荷的实践中，自我审视，作一小结，于繁杂的体悟中，加以取舍，找出一条思路，图文并茂，以图例为主，自我剖析，以飨读者。倘或给读者以点滴启迪，于愿足矣。

2000年9月 于泉城 杨文仁

“夫纸者阵也，笔者刀稍也，墨者鍪甲也，水砚者城池也，心意者将军也，本领者副将也，结构者谋略也，颀笔者吉凶也，出入者号令也，屈折者杀戮也。”——王羲之题《卫夫人笔阵图》

一、心意

“写者，心画也；意者，情趣也。”

——王雪涛

写意花鸟画通过独有的笔墨建构，以高度概括、夸张的手法，将客观物象的神韵与主观心灵感受相撞相融而派生出以形写神的艺术形体，并赋予物象寓意丰富的联想、遐思，与观者产生共鸣、共识。而作品的优劣、雅俗，皆因作者心意高下而定，“作画必先立意以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸，俗则俗矣。画有尽而意无尽，故人各以意运法，法亦妙有不同。”（清方薰《山静居画论》）所以一幅画中的情、景、笔、墨，从布局到完成，其种种皆具于胸中，至着纸时，直追心中之画，故画前先须立意。心意即是统领全局的将军，画作或取悦眼目，或震撼人心，皆于心意所至，也就是我们经常说的意在笔先。

1. 意在笔先

画荷先要做到胸有成荷，这就要求我们在生活中对荷有认真的写生，深入细致的观察、体悟。从“小荷才露尖尖角”到“接天莲叶无穷碧”，再至“莲子已熟荷叶老”，都要去认识，去发现。“目既往还”，才会“情以物兴”，“心亦吐纳”，于是心中有画，理法相生，气机流畅，放笔直取，犹如神助，兔起鹘落，气运笔随，触物赋象，机趣所行。

意在笔先的“意”字是在对荷的形态神韵宛然而胸时而转化为艺术形象的思维过程，同时包括作品的布阵设置、情景的交融、意境的创造、笔墨的组合、物象神情的表现、细节的处理等等，均须在“意”的驱使下进行，才能有的放矢，笔至神随。

图1意在求新，以大黑、灰块面作平面分割，求整、求大、求险。以饱满的布阵增强笔墨韵致的涨力，



以黑、红色的强对比突出主体，构成简捷明快、酣畅痛快的艺术魅力。

图2以构图的丰满，笔墨的丰润，色彩的谐和，体现“接天莲叶无穷碧”的意境。翠鸟突然飞出成画眼，于出奇不意中求情趣。





图3 意在表现暮秋残荷的韵致，故以老叶的垂落求枯索；以干笔写梗杆求凝重；几片花瓣组成残花与老蜻蜓相恋，构成萧索枯韵之美。



图4 笔墨的组合建构、布势取气的设置，均意在表现微风中荷的摇曳玉姿。



图5 设置双蛙为画眼，与画外相呼应，给人以想象空间。叶的墨韵，花、草构成的线律，取势皆合聚于画眼。题款、钤印等等均在心意中。

2. 意境

在中国画艺术魅力构成的诸多因素中，如神韵、意境、笔墨、色彩、造型、情致等等，意境的创造是至关重要的。意境是心意的灵魂，写意花鸟画创作中的一切技法上的手段，都是为营造意境而尽显其能，并同时展示出自身的魅力的。所谓意境，就是客观物象与主观情思交融后所产生的一种足以“怡情”的艺术境界，是从作者的触景生情到寓情入景从而情景交融的艺术效果，是“心物相接”、“神与物游”、“天人合一”形象思维的艺术结晶，亦是心灵迹化的过程。因此，作者素养、情操的不同，意境的创造也会有着很大的不同。

荷花出污泥而不染，濯清涟而不妖，以高洁著称，高洁是荷的精神，是它的魂，因此成为历代画家画荷所营造意境的主题。但荷从生至盛到老枯的整个生命里所呈现出的千姿百态，加之受到大自然中气候、天气、朝暮变化等因素的影响和画家的学养、情怀、心境的不同，在心灵迹化过程中所孕育出的意境便呈现出千变万化的不同，从而使荷的艺术形象产生出万种风情和万千变化。所以要画出自我的感受、风貌，首先要到生活中去寻求、体悟、发现，将荷的情态熟记于心，同时要有较高的艺术和技法素养，才能做到意到笔随，随心所欲。



图6 以泼墨大叶及劲线布成的水草、茨菇构成的笔墨底韵,托衬出曙光映照的红花、叶顶,意在表现“一天霞彩正流虹,出水芙蓉欲吐红”的诗意。

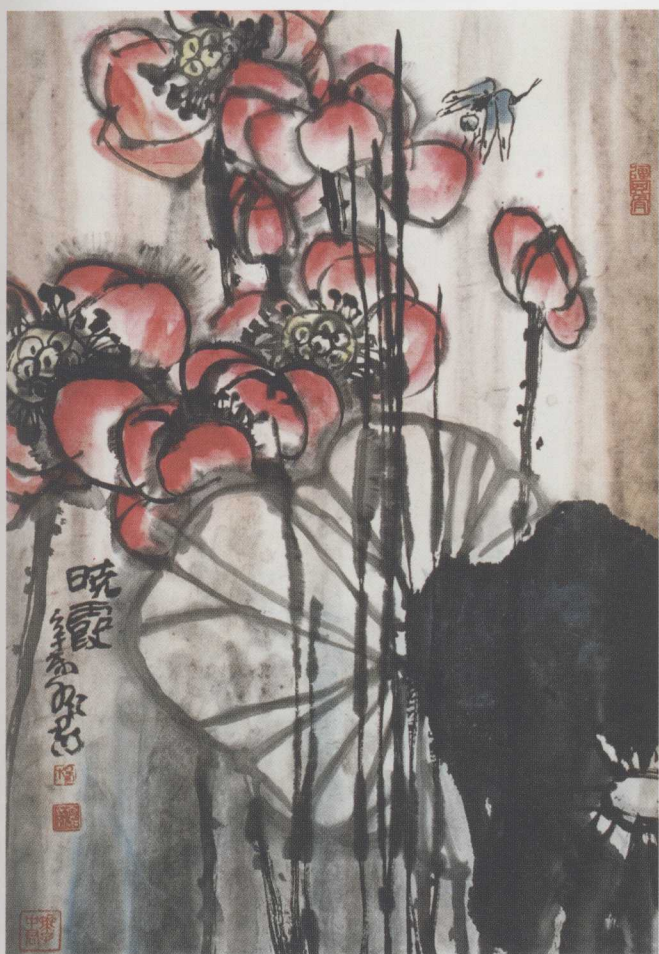


图7 同是表现霞光,此幅以映日中的群花于扑朔迷离的光影中相映相辉,以求予人以蒸蒸日上、生机无限的意境。



图8 以清淡典雅的笔墨和色彩,构成“水云波色玉屏风,凭谁扶入翠帷中”的意境。

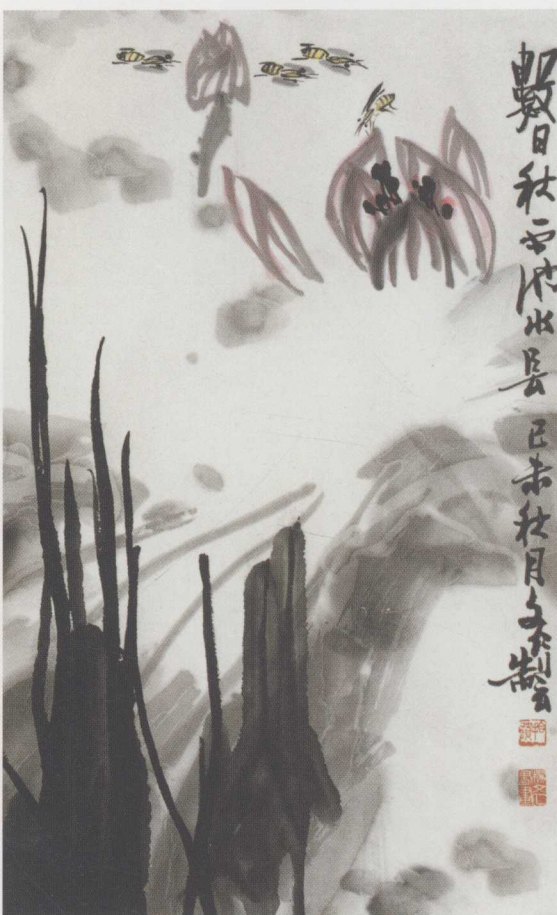


图9 简洁的墨组,适中的白运用,现后秋池的意韵。



图10 浑然多层次的笔墨组合，建构成细雨中荷塘所呈现出的朦胧美。



图11 此幅清晨晓露的意境，是以笔墨的清新润泽，层次的明晰，以及朝气蓬勃充满生机的荷花形态表现的。

3. 情趣

情趣在意境的创造中，犹如一种调味剂，起着深化意境、点睛之笔的作用，同时又能增强情致，赋予

生机而耐人寻味。情趣的表达在花鸟画的创作中十分重要。写意花鸟画中常以画眼中的鸟虫及它们之间的呼应等的情趣，或动与静的对比，或以布局的新颖、笔墨的高古、色彩的韵致、造型的奇峻乃至题款、钤印的别具一格等等匠心独运的手法来营造意趣。许多人画荷或取上列诸法之一，或间而为之，使自己的作品意趣盎然。



图12 于充满生机的荷塘一角，以比翼双飞的蜻蜓与回眸昂首的立鸟对映成趣。



图13 意欲俯冲之鸟，但所觅之食在画外，予人以联想的思维空间。



图14 以红花的相迎，与蜻蜓的光顾而成情趣。



图15 以红蜻蜓停立于白色花苞之端，并和盛开的花头相互应，形成其间相依相伴的情致。



图16 布红花及鸟为画眼，以游离的蝌蚪与意欲俯冲的翠鸟成情趣。



图17 以风摇曳中的叶、花、草乘风去的鸟相映成趣。



图18 花、叶、梗、草、苔等取势、动向皆随群蛙跳跃而动，形成谐和一致的动趣。

二、布 阵

“每作一画，如列阵之排云；每作一戈，如百钧之弩发；每作一点，如危峰之坠石；每作一牵，如万岁之枯藤。”——晋·王羲之

作画犹如作战，布局(经营位置)即如布阵，是在作者“心意”的统领下，完成作者意境、情趣等具体的“作战部署”，是一种“谋略”的体现，通过不同的绘画艺术语言的组合构成，将缤纷繁杂的自然形态，经过系统而有序的艺术形态组合，完成作者的艺术构思，故而布阵是写意花鸟画极为重要的一环。“造化入画，画夺造化”，造化有神有韵，此中内美，常人不可见。画者能夺其神韵，才是真画。夺者即画家之心意及布阵之谋略，是艺术的再创造。

写意花鸟画的布阵，不仅有笔阵，墨韵，还包括主从，虚实、疏密、平衡，色彩、透视、取舍、呼应，计白守黑，起承转合，题款钤印等等法则。绘画中的布阵或平中求奇峻，或奇中求平衡，虽无定法，千变万化，但又是有“矩”可循，有“法”可依的，其间充满着对立统一的规律。本文不想就其布阵法则作概述，仅就笔者在画荷的实践中感触较深的几点探讨一二。



图19 以点线面的组合及叶的墨韵变化，托出含笑似语的双花，呈开势，点蜻蜓成情趣，落款合势收气。



图20 布浓淡两片大叶占去画面的大半，谓之造险，以不同的线相破，构成线律墨韵的对比。将主体、画眼设于右下角，意在出奇不意。



图21 长梗斜下，取势于底，与浓淡不同形态的荷叶、低昂左倾的花头，构成起、承、转的取势。低飞的雀及苔点合拢，直款及几处印章以求取势、色彩的平衡。



图22 以焦浓墨的线、面、点错落组合构成起承取势；转在画眼，以赭墨淡叶，托出红花取回势；右上横题长款合拢。运用虚实相生、疏密有致的物象聚散和色彩的枯褐表现出暮秋荷塘的韵致。



图 23 此幅画几乎不留空白，以前实后虚两大部分构成，相互映衬，前为主，后为客，中心为红花。布阵时以花为核心，色彩、笔墨、取势、浓淡、疏密等具此而生，使主体突出。



图 24 此为六尺大幅，画面多花、多叶、多款、多层次，构图须大阵中有小阵，大开合中又有小分合。左侧红荷为主体，其它为客体，布阵时的取势、转合、虚实、题款等皆趋从于主体，便会繁而不乱，主次分明。



图 25 将主体的花头设置于左侧，墨叶的偃仰、取势、枯梗的穿插交错均从势呼应于花头；立鸟于梗尖与主体呼应成画眼，题款补白，以零落而不散乱之布阵，表现秋后荷塘的萧散韵致。

1. 主客与虚实

主，是指布阵中的主体设置，即画面的核心，是画中要突出的重点。客，是衬托主体的其它部分，亦为客体，是主体的从属部分，起着烘托和辅助的作用。花鸟画的主体，通常称之为“画眼”，是指画面中点明画意的关键之处。花鸟画中一般以花、鸟为主即“画眼”，枝叶、草等为客。松、竹类无花的植物，则讲究“出梢”(即其中最突出、最精彩的部分)，便是“画眼”。小幅荷花的布阵较为单一，主客、虚实、开合、取势、呼应等一阵布完即可，如图 26。大幅荷塘的创作常会有多花、多叶、多款、多层次的组合，会出现主阵、客阵，或多点的布阵，如图 23。如何围绕主体(主体部分)穿凿运筹，需要运思精微的“指挥”才华和“组织”能力。

虚实是布阵中首先着眼之处。实，有画处；虚，空白处。实须实而不闷，乃见空灵；虚须虚中有物，方不空洞，故世人有“实处虚之，虚者实之”之说，也就是要以实求虚，以虚求实。老子曰：“知白守黑”。即是说黑以白现，白从黑出，相辅相成。着墨处易于注目，空白处易于疏忽，故而实处易，虚处难，此乃布阵中的大虚实。另有“实”(着墨处)中之虚实，指着墨处的浓淡、疏密、聚散不一；将空白处分割之大

小的不一,构成的许多小虚实;加之景物的前后远近不同,所用的笔法、墨法的虚实对比等,如此疏疏密密、虚虚实实、虚实相生、疏密相用,使构图呈现出丰富的变化。



图26 着墨处为实,空白处为虚。主题是花头(主),故以浓墨密集的点、线勾写;茨菇、萍点(客)则以淡墨画之,亦谓实(着墨处)中之虚实处理。



图27 着笔之处为实,留出上下不等的空白处为虚,亦谓计白守黑,是大虚实。主体为花,故用笔肯定、醒目,其它为客,故取势于花,且笔墨虚朦,乃实中之虚。

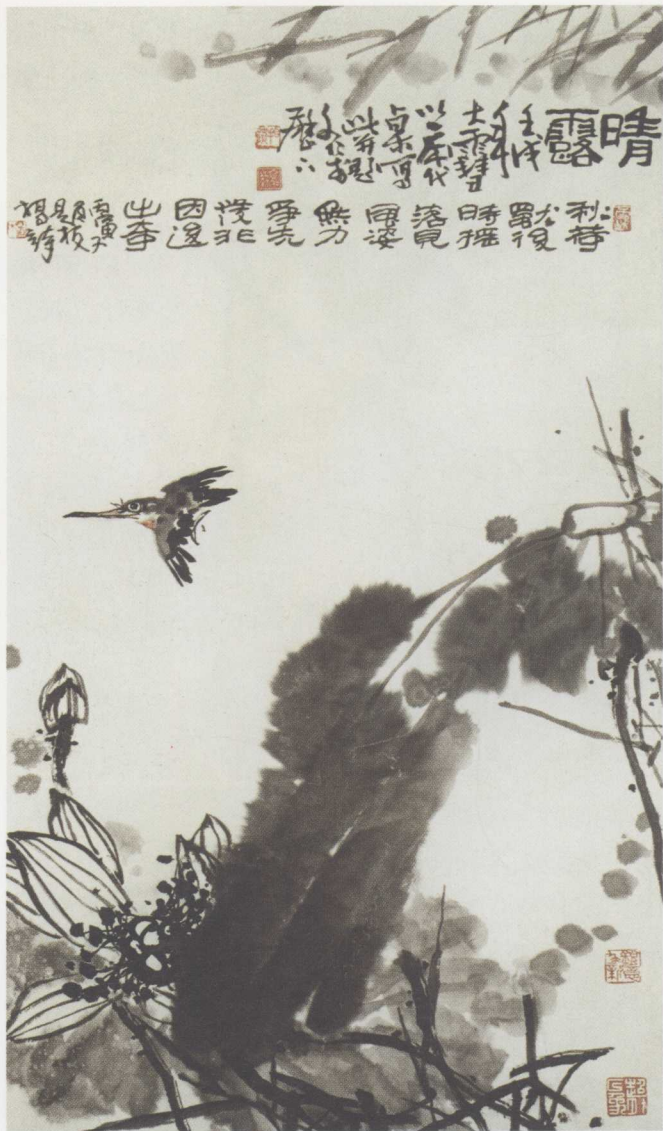


图28 实中须有干湿浓淡、繁简对比变化,虚处不是虚中无物,还得予人以想象的启示和空间。客当从于主,实当计于虚,即是此幅的意图。



图29 以黑叶枯梗及青色蝌蚪衬托出红色花头的主体,主客分明,互为交映,虚处之空白长款补白形成灰色体面增其内涵,构成点线面的笔墨组合。



图30 浓墨荷叶、双勾花头和立于叶下之鸟位于画面醒目处成“主”，杂草、花后淡墨长叶为“客”，或以淡虚之，或以枯虚之，使得画面主次分明，虚实相生。



图31 红花与蜻蜓构成画眼为主，而客体上下互应，气机相生，皆顺主生。主体置于大空白处(虚处)，分外鲜明，谓以虚托实，以客衬主。

2. 布势与平衡

东晋顾恺之曰：“若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。”点明了作者在对物象加以巧妙的剪裁加工之后，就是章法布阵的设置，而布阵的要点在于“布势”，画中物象的取势对于章法布阵的节奏变化与拓展、延伸具有重要意义。章法布阵因得势而生，方可“达画之变”。

布势、取势，不外乎横斜上下。起手便是布势的开始，顺势笔行，无往不收，还得有转有合，又不可伤势，所以就有了起承转合的构成方式。从取势的开始到势的伸延，为起和承；转是变化，是与势的矛盾冲突，是较引人注意的地方，故多为画眼和主体部位；合则峰回势聚，取得平衡，是合拢收尾处。常有先造险，再破险的方法，灵活之平衡，须先求其不平衡，而后再求其平衡，从不平衡中求得平衡，完成对立统一的基本规律。



图32 底叶，花、梗呈横斜取势，数片浓墨长草斜下，形成交错势状，拉开空间，且呈风动势，花头回势与飞鸟互应，完成了起承转合的构成和布势中的平衡。



图33 左下茨菇为“起”势，取势向右斜上茨菇、梗、叶为势之“承”。花头回首为“转”，势与左侧飞鸟遥相呼应，与名款铃印合拢势聚而“合”，加盖压角、边印两方，构成视觉上的相对平衡。



图34 叶、花、梗取向上之势，加添左右两组茨菇成三角形的稳定布势。右上长款铃印与左边闲章及压角章，于增强画面涨力的不平衡中求得平衡。



图35 底藕为取势之起和承，蛙抬头与莲梗取势

斜上为“转”，左边竖题长款收势合拢，同时取得视觉上的平衡。



图36 画面下半部的叶、花、草取势斜上，与反势而上的红花形成势的矛盾，而为转势，与鸟立的直出孤梗及顶边的横题相合而势聚气拢。红花的梗便起着力的平衡稳定作用。



图37 底叶为起，取势向上；水草、淡叶、白花及鹤身顺势为承；呈缓势；鹤头颈左上远眺与势相逆为转；上端横款铃印聚势合拢而收，与压角章对应并取得视觉之平衡。