

韩 玮 著



TENG BEN HUA HUI KE TU FAN BEN

藤本花卉 课徒范本

 山东美术出版社

韩 玮 著

TENG BEN HUA HUI KE TU FAN BEN

藤本花卉 课徒范本

山东美术出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

藤本花卉课徒范本 / 韩玮著. — 济南: 山东美术出版社, 2010.12

ISBN 978-7-5330-3315-6

I. ①藤… II. ①韩… III. ①藤属—花卉画—技法 (美术) IV. ①J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 221884 号

责任编辑: 徐 昱

装帧设计: 徐 昱 郭希伟

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印刷厂

开 本: 889 × 1194 毫米 16 开 4.75 印张

版 次: 2010 年 12 月第 1 版 2010 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 30.00 元

目录

序	/1	2 典型性结构的表現方法	/45
一、立意	/3	3 藤本花卉的作画步骤	/47
1 营造意境	/3	4 新技法的运用	/50
2 情趣	/6	5 笔墨、色彩与技法运用的基本原则	/54
二、章法	/8	八、作品欣赏	/55
1 整体构成	/8	后记	
2 疏密、聚散、参差、藏露	/11		
3 题款与钤印	/14		
三、造型	/17		
1 共性化结构	/17		
2 典型性结构	/21		
3 观察与写生	/23		
四、笔墨	/26		
1 用笔	/26		
2 墨韵	/30		
五、色彩	/34		
1 谐和	/34		
2 对比	/36		
3 用色与用墨同功，要讲究用笔	/36		
六、格调	/38		
七、技法变化	/40		
1 共性化结构的表現方法	/40		

序

藤本花卉为多年或当年生攀缘植物，由茎、叶、果实或花朵组成，茎通常称之为藤蔓，自地面至分枝的主茎为主蔓。依次生成扩展为分蔓、侧蔓、结果蔓和新梢。新梢上生有卷须，以利于攀缘生长。叶子为单片叶或羽状叶，由叶柄和叶片组成，藤本花卉的叶子有趋光性，故叶柄较长。单片叶为3~5缺（叶片的外缘变化称为缺，叶片边缘完整无缺者称为全缘叶；边缘稍有起伏变化者称为波形叶；缺刻较大者称为多缺叶），密布叶脉，有主脉、辅脉、支脉和网状脉组成。羽状叶为多叶对生组成，中间有主柄，叶片对生于主柄两侧，近叶柄处叶片稍大，叶片多为多缺单数。藤本花卉的叶子无论单叶还是羽状叶，夏日时多为绿色或深绿色，秋天变为赭黄色或赭红色。

藤本花卉的果实种类很多，形状变化与色彩差异也很大，由于光照的原因，同一个或同一组果实自身也有着不同的色彩变化。每粒果实有脐，生在果实与梗枝相连的果柄对面，因此，在外观上果脐是有着俯仰向背变化的。藤本花卉果实的这些外观形状与色彩变化，在表现时是要加以注意的。

藤本花卉的花朵结构与色彩变化也很多，有单朵花序的，如葫芦、南瓜等；有多花序不太复杂的，如丝瓜等；有多花序变化复杂的，如藤萝、凌霄等。花朵与果实在藤本花卉的表现上往往占有重要的地位，学习者要对此认真观察体悟。

藤本花卉由于藤蔓纵横交错、虬曲多姿，果实或绿如翡翠，或紫如玛瑙，或紫绿相间，或晶莹如玉；花朵或素雅静怡、含羞带露，或色彩斑斓、灿若云霞，故而一直深受历代画家们的喜爱。藤蔓与叶片的绰约风姿，如堆珠垒玳般的累累硕果，多姿多彩的花朵变化，不仅为画家们在表现技巧上提供了驰骋的余地，更使画家们可以藉其姿韵而抒怀，感其荣枯而寓情。正如唐代大诗人刘禹锡在他的《葡萄歌》中所吟：“分歧浩繁缦，修蔓蟠佹曲，扬翘向庭柯，意思有所属。”刘禹锡对葡萄的赞美，可为藤本花卉的代表。而正因为如此，对藤本花卉的表现首先在于立意。立意越新颖深刻，传递的内涵也就越多，文化气息也就愈浓，画面也就愈加感人。特别是写意花鸟画“寓兴”的传统，使立意在对客观物象的表现中变得尤为重要。中国画的“意在笔先”，不仅使立意包含了作者的思想感情，更是一个使作者的艺术表现由触景生情到寓情入景，最终达到情景交融的过程。这种由立意最终达到情景交融的艺术创造过程，典型地体现了具有东方审美意味的人与自然物象之间，主客观融为一体的审美关系。

在花鸟画的早期，人们还只是把绘画作为现实中花草的替身来加以描绘的，并凭借“似”与“真”的标准加以想象以达到审美体验。而随着社会的发展与艺术表现力的深化，在绘画的表现中借对客观物象的描绘，以寄托物象之外的意旨或蕴含着比画中物象更为深远的内涵，则成为艺术家在表现中追求的目标。这种艺术上的审美追求，发挥了花鸟画所特有的一种感发素质——在艺术表现中虽离不开对具体物象的描绘，但更着眼于志趣的表达；虽重视相对真实生动地表现自然美，同时又以花鸟作为媒介寄托画家关乎人生的理想与愿望。这种特有的表达方式，密切了艺术表现与人类心灵的关系，形成了花鸟画审美方式上的民族特点。因此，借画中物象抒发个人情感、个性特征以及艺术追求，以期与观者达成审美情操与内涵的沟通，也就成为了立意的着眼点，从而从根本上扩大了花鸟画的艺术表现力与内涵的深度。

明代大画家徐渭在他的葡萄作品中借对葡萄的描绘以自喻，即是典型的范例。徐渭在他的一幅大写意葡萄中题诗曰：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风，笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”他不仅利用其精湛的笔墨技巧将葡萄表现得水墨淋漓、妙不可言，而且“对花作画将人意”，籍其特征而抒怀，借葡萄的晶莹剔透抒发他“半生落魄”，胸怀“明珠”而无人赏识的坎坷命运。他对葡萄的表现不仅“传情”，而且对其寓以的深刻含义，已远远地超越了客观物象的本身。从而使对葡萄的表现以及观者的欣赏，因其立意的深远而具有了超乎象外的审美价值。而扬州画派的李方膺题画紫藤诗曰：“藤若长虹千丈束，青云叠嶂紫云堆。看他不肯铺平地，要向山头顶上开。”则表达了一种志在青云的志向和封建社会文人自傲的情怀。同样描绘紫藤，现代画家齐白石“晨起推开南面窗，春晴风暖日初长，传闻舍北藤花发，移入萧斋纸上香。”的题画诗，则表现了画家一种平和愉悦、生活惬意的心态，清新醇厚，寓意隽永，并给人以宽广的联想余地。

立意作为花鸟画创作的灵魂，最终的落实无不与章法构成密切相关。章法是一种思维方式，是将客观物象由自然本象变为有秩序、有节奏的组织手段，是落实立意的基本条件，是揭示形象特征的全部艺术手段的总和。一幅藤本花卉作品的主体显现、主题表达、意境创造无不受到章法的制约。可以说，章法的构成，是立意能否得到展示的关键。故而古人把章法构成称之为“画家的一大关节”，这是学习者不可不予以重视的。

历代优秀的花鸟画家，无论其作品风格有多大的差异，表现技法上除以前人所创造的表现“程式”作为学习的基点之外，无不立足于写生。通过写生以印证前人创造的轨迹，进而在对客观物象深刻观察、理解、感悟的基础上逐渐形成自己的面貌。中国画“外师造化，中得心源”的创作原则，决定了写生是“师造化”的主要手段。时至今日，注重生活、注重写生更是成为当代花鸟画创作脱离前人窠臼，力求自己面貌的时代特色之一。而从艺术作品中窥探现代人心灵的情感轨迹，与观者产生共鸣已成为社会的需要，要使花鸟画的创作达到这一点，只有不断地通过写生去总结、概括、提炼客观物象的典型特征，才能丰富对客观物象的表现深度，凝聚对客观物象的表现情感，并使表现技巧在写生中得以融合，得到发展。

仅就藤本花卉的艺术表现而言，现实生活中藤本花卉叶片的翻卷、藤蔓的变化、果实与花朵的多彩多姿，远非凭想象与临摹能够把握的。而且由于每个人的艺术着眼点不同，审美感悟亦有所不同，表现的欲望和目的自然也就有着很大的差异。因此，对藤本花卉的艺术表现与创造，由临摹走向写生是学习者的必由之路。通过临摹掌握其规律，练己之手眼，结合写生寻本求源，知其所以然，方能自立门户，自出精意，开自己之生面。这正如齐白石题画藤诗所言：“青藤灵舞好思想，百索莫解头绪爽，白石此法从何处，飞蛇乱惊离草莽。”

就具体技法而言，对比与融洽是绘画创作最基本的表现语言。没有对比，不足以成为技巧。笔墨的浓淡干湿，枝株的兴衰枯荣，色彩的冷暖变化，枝叶的疏密错落，果实与花朵的聚散藏露，都要通过对比，在表现中加以体悟。而融洽则是对对比的基本制约。没有融洽制约的对比必定是十分简单的、粗糙的，只有在融洽制约之中的对比，才能使对比不见雕琢痕迹，笔墨亦才能成为技巧，诸多的艺术创造手段才能在制约中得到升华。

从严格的意义上来说，任何一种绘画方法的介绍对学习者都只是一种参考，是一种也可以这样做的方式。虽然借鉴可以使学习者从“无法”到“有法”，但绘画技法的本质却是“画事在有法无法之间”。藤本花卉的画法亦不例外。

一、立意

立意是画好藤本花卉的首要环节，也是中国画个性化的创作方法。

立意是画家创作思想与艺术构思的确立。早在唐代，张彦远即在他的《历代名画记》中明确指出：“画本于立意而归乎于用笔。”即绘画创作必先构思成熟，然后才能落笔成画。立意之“意”，并不仅仅单指创作思想，还包括结合创作思想在内的具体形象思维。画家必须要在创作思想的指引下，将要表现的物象在心中完全酝酿成熟，使其姿态神韵，宛然若见，再行落笔。由于要表现的物象已完全了然于胸中，落笔才能有的放矢，笔至神随；偶有失误，亦可随机应变。正如北宋韩拙《山水纯全集》中所言：“凡未落笔，当凝著思，豫在目前，所以意在笔先，然后以格法推之，可谓得之于心，应之于手也。”

“意”包括的内容是十分广泛的。一幅绘画作品的章法、造型的生动传神与否，情景的交融、细节的描绘、意境的创造，都要在“意”的指引下才能得以完成。立意越高，画中传递的视觉信息与文化含量也就愈多，画面也就愈加感人。故而清代方薰在《山静居画论》中说：“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。”

北宋苏轼总结了文同的创作方法“画竹必先得成竹于胸中”，对“立意”作了进一步的诠释。要在立意中做到“意在笔先”，必先做到“胸有成竹”。画家在艺术创造中的立意，既要有整体构思，又要落实到具体形象的结构形态，这就要求作者“师造化”。对生活中的物象多观察、体悟、写生，才能做到“胸有成竹”，立意也才能落到实处。具体制作时虽放笔直取，但处处合乎于理法，免起鹬落，气运笔随；机趣所行，触物赋象；纤不伤雅，壮而不恶；富丽而不媚俗，雄厚不失清逸。藤本花卉的具体画法虽与画竹不同，但艺术规律却是一致的。对每一幅藤本花卉的艺术表现，从整体构成，到藤蔓参差，叶片组合，果实错落，直至笔墨变化的浓淡枯湿，都要在立意时做到有“成竹于胸中”，方可在挥毫落墨之际，直追心中之画，笔随心运，神随笔至，理法相生。

就具体而言，立意的目的，首先是意境的创造。

1. 营造意境

意境营造是绘画艺术的灵魂，也是立意的最终目的。在中国画的艺术创作中，意境的有无常常是衡量一幅作品成败优劣的标准。

意境是由立意而引导的绘画基本要素的综合反应，它是凭借立意在绘画中匠心独运地综合了各种艺术手段所熔铸而成的情景交融、物我贯通、能深刻表现宇宙生机或人生真谛，从而使审美主体超越感性物象，进入无比广袤的艺术空间的化境。写意花鸟画中一切技法手段的显示，都是为了营造意境而各显其能并展示出个性化的艺术魅力的。它既是一种

“心物相接”、“天人合一”的结晶，更是心灵的迹化。因此，意境的创造，因作者的学养、审美观念、艺术追求的不同而产生了明显的差异。

藤本花卉作品的意境营造，同样也是一个在对藤本花卉或果实晶莹剔透、丰硕累累，花朵或淡雅清新，或灿若云霞，藤蔓或虬曲多姿、飘逸潇洒，或叶片翻飞的形态神韵宛然于胸中之时，转化为艺术形象的创造过程。这个创造过程不仅是对藤本花卉从荣至枯的整个生命过程中所呈现出的千姿百态，进行了艺术性的营造，也是对自然物象在朝暮晴霞、风露雨雾中的

种种变化精神性的把握。所以,意境是在画家对自然物象的观察认识及描绘过程中产生的。是画家的精神理想、主观情感与自然物象的融合,是画家以内蕴于心的理想观照外物的结果。

意境的营造,不但有赖于画家对客观物象的深入观察,还有赖于画家主体情思的积极活动。这与唐代张璪的“外师造化,中得心源”是一致的。“外师造化”只是意境创造的基础与前提,在此基础上须得进一步由“外师造化”进入画家的内心世界,从而在审美主体的心理因素作用下,物象与主观的心意融为一体,才能形成主客合一的意中之境。这就是“中得心源”的意境创造过程。

意境的营造,是一个由外及内、由浅入深、心物交融、主客一体的艺术加工过程。作者的学识修养与

造化的结合,才能使意境的创造达到抒情表意的目的。

作为意境创造内因的学养,首先表现在人的品格上。中国自古即有知人论画的传统,所谓“人品不高,落笔无法”。画家的人格修养,情操品位是内因的主导。因此意境的创造,实际上是作者人生真谛的直观写照。

其次,意境的营造要有诗情。诗情的融入,才有可能使意境的创造具有广深的内涵。对中国花鸟画的意境创造而言,画家的文学、诗词修养是内因的一个重要方面。“画法与诗文相通,必先有书卷气,然后可以言画”(清·王原祁)。诗文书画,相为表里,诗情有助于意境创造的诱发,意境只有兼有诗意,才能在创造上达到独到的境界。(见图1至图6)



图1



图2

图1 变色新妆差有味

该图画面看似简单,却颇费经营。葫芦色彩的应用、小鸟的动态、都与“变色新妆差有味,满身秋霜立多时”的题款内容相辅相成,构成了一种耐人寻味的意境氛围。

图2 万里秋风葡萄叶老

图1强调的是葫芦由绿变赭黄,以小鸟的动态与其配合,创造了一种秋霜满地的意境。此图表现的也是秋天的意境,重点却在叶子。而构图的趋势,藤枝的苍凉,皆与秋风万里的意境创造相关。



图 3



图 4

图 3 秋风萧瑟

同样画的是葫芦，同样是秋天，但图 1 表现的静态，此图强调的则是动态，藤枝舞动，叶片翻飞，笔线的笔法变化，也助长了秋风的萧瑟之意。

图 4 篆意

同样是葡萄，同样是秋天，但“篆意”的题款，却创造了一种重在笔法美感的意境。



图 5



图 6

图 6 鸣秋

待熟的冬瓜，三两笔藤蔓与叶片，看似简单，但鸣叫的小鸟，却点明了秋天的命题。

图 5 醉秋

该幅葡萄与上图相比，意境的创造明显不同，暖洋洋的秋光，于静谧之中熏人欲醉，飞舞的小蜂，更加助长了这种秋光宜人的正午气氛。

2. 情趣

追求情趣则是立意的第二个重要方面。当代花鸟画家王雪涛先生曾言道：“写者，心画也；意者，情趣也。”情趣在意境创造中具有画龙点睛、深化造境的作用，它不仅能使意境的创造生情出致而耐人寻味，同时也赋予自然物象以生机，没有情趣的意境创造总是粗略而肤浅的。

情趣创造是基于立意的一种匠心独运的结果，它既可来自于主体物象表现中笔墨的变化、结构的参差、色彩的对比、造型的奇峻等等各种技巧性因素，也可以来自于景物的变异与虫鸟的点缀，而题款钤印则更是增加意境创作中情趣变化的重要因素。

情趣可以构成“画眼”。所谓“画眼”，亦即西方绘画构图的“视觉中心”。人们在欣赏绘画作品时，由于视觉心理的原因，欣赏次序一般由通观全画——即对画面的整体效果产生一个总体印象，然后通过视点的移动，读遍全画，最后着眼于画面上最具吸引力的部位，即最有情趣的地方。这就是视觉中心，也就是中国画构成理论中的“画眼”部位。

“画眼”——视觉中心的形成，是由构图因素引导和情趣制造形成的视觉注意点，亦即构成中画龙点睛的最精彩之处，可以很小，也可以相对扩大，但无论其大小，“画眼”作为画中情趣制造的中心视觉注意点，却是毋庸置疑的。

视觉中心具有变化统一的特性，因为从构图的形成来说，创造构图中心无非是突出主题或主体，吸引观者的注意力，画面无视觉中心或视觉注意点时，画面的构成势必单调和简单化。有了视觉中心，才能形成清晰而明确的视觉层次，视觉层次的丰富，才能使画面在具备完美的构图形式的同时，表达出丰富的内涵。而丰富的内容与构图形式通过视觉中心得到统一，则是艺术创造的构成要领之一。

中国画对物象位置的安排是十分讲究的，复杂的构成变化，视觉中心的形成，以“画眼”作为引领的

方式，使变化于复杂中变中有序。而简单的构成形式，由于“画眼”的形成，可以因情趣而变简单为丰富，使观赏者兴味无穷。就藤本花卉而言，“画眼”与视觉中心的形成，在没有能动的、有生命的物象时，果实与花朵以其结构的精致或色彩的参与，更易成为视觉注意点而构成“画眼”。如果画面上有能动的、有生命的物象——如鸟类、草虫等，则更易作为“画眼”而成为视觉中心。因此，在画面构成中，如何安排好物象本身易引人注意的结构突出部位和能动的禽鸟草虫的关系，是安排好“画眼”、制造情趣的关键。

需要指出的是，情趣变化的目的是深化意境的创造，它是生活物象特质在艺术创造过程中的自然流露和主观强化的结果。它的作用是衬托、充实主体意境的表达与拓展，虽然具有很高的美学价值，但如果过分追求趣味变化，以至于意境创造的主体完全淹没于小趣味之中，则违背了意境创造中的情趣追求的本质特征。（见图7至图10）



图7

图7 秋韵

一只墨色的天牛，既创造了情趣，构成了画眼，又使画面变简单的丰富。



图8 乱藤横墙秋风老

已干枯的老丝瓜，有聚有散，错落有致；秋藤横墙，秋风萧瑟；一条尚未成熟的小瓜由墙上垂下，于枯涩之中增加了无限的联想与情趣。



图9 五月花香

两只麻雀，安放于明显的空白处，不仅构成了画眼，也使画面于密集处不见迫塞，空白处更显空灵。



图10 露气

画面作了特技处理，斑斑驳驳，色彩冷逸，正是秋天的早晨，阳光初升，霜露未退之时，而螳螂的动势，既构成了画眼，又使画面于清冷之中增加了活力。

图10

二、章法

如果说营造意境是立意的最终目的，章法则将立意的构思予以具体落实的组织手段。

章法是中国画组织画面结构的专有名词，传统画论中亦称之为“布局”、“置阵布势”、“经营位置”，通俗的说法则称之为构图。

绘画艺术必须将个别的、局部的艺术形象有机地组合起来，使其形成符合艺术规律的组织结构，才能将最初的立意予以落实，创造出一幅完整的艺术作品，这种按艺术规律组织画面结构的方法就是章法。

绘画是通过视觉艺术形象来表达作者意图、创造意境的。用来塑造形象的各种艺术手段，通过章法得到了有机的统一，从而各居其位、各安其职、相辅相成、相得益彰。它通过与立意的结合，共同完成绘画艺术的再现与表现、具象与抽象、内容与形式的统一，从而达到营造意境的目的。

中国画的立意始于画家对生活的感悟，而章法则随着立意与构思的深化不断拓展，并使立意在章法的具体化——亦即具体落实的实践中，逐步臻于完美。也正因为如此，早在唐代，张彦远即指出：“至于经营位置，则画之总要。”清代方薰亦将绘画艺术能否“时出新意，别开生面，”归结为“皆胸中先成章法位置之妙也。”所以，章法不仅仅是在画画上妥帖地安排绘画形象，实际上，它不但关系着主题展现、意境创造、趣味构成等多种因素，而且是绘画创作成败的关键之一。它是构成绘画艺术作品生命力的基础条件，是体现画家学养与艺术造诣的坐标，是画家艺术风格形成的重要组成部分。

中国画的章法，历代画家总结了诸多成功的形式美规律。作为藤本花卉的创作，章法的运用规律，大致要把握以下几个方面。

1. 整体构成

中国画章法的整体构成，有着行之有效的、具有恒定性作用与效果的组织方式。藤本花卉以线性结构为主，S形律动即是其最基本的规范之一。

S型律动的形式美规律，是对藤本花卉的艺术性呈现。它在画面构成中可以自由地上下伸缩和左右调节，可以互变，可以伸延，也可以互相制约，其控制能力可达到画面的任何部位。

藤本花卉在章法构成中这种线性结构的S型律动，内蕴着中国画特有的意象思维方式，物象的配置与变化可以全部呈现于画内，也可以取象于画外，不仅突破了视觉上的生理限制，而且使画面的整体构成具有了由竖到横的大跨度适应能力。

S型律动在章法和整体构成中，可以调动所有有利因素为其服务，既可以有秩序地取舍、安排物象

的组合，也可以利用题款、钤印来完成构成需要。

S型律动在线性结构藤本花卉的整体构成中，要力求给观者一种柔和迂回、婉转起伏、刚柔相济、流畅优雅的节奏感与韵律美，才能使其贯通得势，元气充实。切忌简单僵化，拼凑勉强，否则将失去S型律动的节律内涵。

开合呼应则是藤本花卉作品的整体构成中另一基本规范。

开合，又叫分合，开阖。开即是开放，是构图的开始，合即是合拢，是与开的照应。开则逐物有致，合则通体联络，中有转承曲折的对应变化。明代董其昌在《画禅室随笔》中说：“开合乃大宗纲也。有一幅之分，有一段之分，于此了然，则画道过半矣。”

开合要有主次。主次关系渗透在章法的开合构成

之中，有主有辅，主次分明，使开合整而不乱；主次得当，使开合相辅相成；二者的相依相存，使开合具有了无穷的变化。

开合要有呼应。呼应可使开合融会贯通，于变化中求得统一；当开合中具有相同、相近的形式美因素有机而默契地相互搭配时，呼应似乎是自然而然的事情。但当开合为章法的新颖而变异时，呼应的重要性则更为突出。呼应是开合中的和谐，既是对开合的辅助，又是对开合的制约，开合没有呼应，势必节奏紊乱而缺乏形式美感。以画葡萄和葫芦为例，叶子与叶子之间，叶子与果实之间，藤枝与藤枝之间，主体物象与题款钤印之间皆存在开合与呼应的关系，而开合呼应的变化又与主次关系密不可分，这是学习者尤应注意的。

开合贵在取势。有势则开合既有气脉，有了走向，同时也开阔了视觉张力。大开大合，气势磅礴，大聚大散，飞扬旷远。但开合的千变万化最终要归于统一，这是对开合的种种变化最基本的规范。（见图 11 至图 17）



图 12 秋光

这也是一典型的 S 型构成样式，画眼安排在左下角，从右下角的藤枝顺势由右至左，再由左至右回旋，S 型的安排十分明确，但如果没有小鸟处藤枝由左向右下的穿插变化，则构图就只是一个简单的弧形了。而画眼的安排也组成了一个下开上合的构成样式。

图 11 瓜熟正是赏秋时

这是一幅典型的 S 型构图，S 型的构成关系清晰而明了。

图 11

图 13

图 13 独自风流胜无腰

此图的 S 型构成变化是由左上向右回旋而下，飞动的麻雀助长了这种构成样式的动势。题款则与瓜果构成了开合关系。



图 14

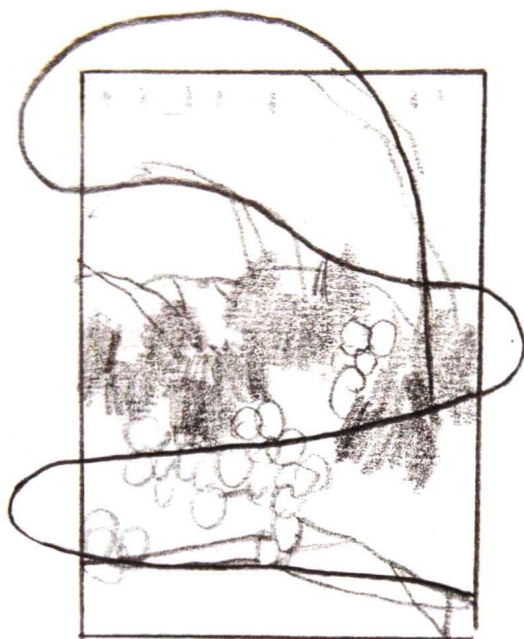


图 14 附图

图 14 买断秋风

这是一幅由画内至画外，再由画外回至画内的S型构成方式(见附图)，此种方式可使画中物象视野与联想开阔，保持构图连续性是其关键。下方的藤枝与葡萄也构成了前开后合，与主体的葡萄叶、果实构成了上开下合，上方的题款与右边的藤枝也形成了下开上合，左开右合的构成关系。



图 15

图 15 又闻秋风声

这是横幅的S型构成样式，S型由左至右回旋，S型清晰而明确。



图 16

图 16 秋声秋色

此幅画中物象的变化远较上图复杂，但由左至右联系起来看，S型的变化同样十分清晰。



图 17 丰硕逢秋重

图 17

此图的S型变化关系由左至右，清晰明确，但下边杂草的S型则由右向左回旋，构成了两个层次，也形成了一种前开后合关系。

2. 疏密、聚散、参差、藏露

S型律动与开合呼应是对藤本花卉创作整体构成中最基本的制约方式，疏密、聚散、参差则是藤、叶、花朵、果实的具体组合变化。

中国画是一种平面化的艺术构成形式，空白的运用构成了中国画章法的艺术特点，这就导致了中国画章法构成中的虚实概念具有了独特的含义和规律。虚即是空白，实则是画材，在画材的实际构成组合中，排列的远近即构成了疏密。因此，画材排列的疏密变化实际上是对空白分割的结果。故而对疏密变化的把握首先要着眼于空白处的变化，只有能从空白处入手来布置、安排、调整疏密变化，疏密变化才能落实到位。老子曰：“知白守黑。”即是说黑从白现，深知白处才能守住、处理好黑处。亦即深知虚处，着眼于虚处，才能画好实处、掌握好实处。实处外露，易于注目，虚处空白，则易疏忽，故而实处易，虚处难。对疏密的处理能否着眼于空白处，是体现一个画家艺术修养的具体反映。

藤本花卉的疏密变化首先在于缠藤。藤蔓在藤本花卉创作中的上通下达作用，既是构成S形律动与开合呼应的关键，又是最易构成疏密变化的结构部位。

缠藤首先要注意趋势，只有在趋势上符合整体构成的要求，疏密的变化才能有的放矢。因此，缠藤切忌填空，填空式的缠藤方式是一种十分幼稚的表现，画面的散、乱通常都由此而生，这是不注意趋势的结果。局部的变化则要着眼于空白处，空白的大小远近皆与疏密相关，以空白处的虚，作为对缠藤密处的实的制约，方可使疏密变化变中有序，变简单为丰富。缠藤有了疏密，画面的整体构成上才能形成节奏，有了疏密变化的节奏，缠藤才能具有构成意义上的层次变化和主次关系。

叶片、花朵与果实的组合要着眼于聚散，聚散同样是疏密变化的内容之一。聚则密，散则疏；大处聚，小处散；主体处聚，造趣处散，反之亦然。聚散与疏密的相互配合，藤本花卉的结构组织方能虚实相生，繁简相托，疏中有密，密中有疏，极尽变化之妙。至于何处当聚，何处当散，既要看构成需要，更要与“画眼”的制造相结合。

参差则是藤本花卉创作的画面构成中物象结构的外缘变化。藤本花卉的叶片、花朵与果实在疏密、聚散中错落有致，藤蔓的回环曲折，是构成藤本花卉创

作的丰富变化与画面意趣的重要环节。外缘的参差变化构成了起伏，起伏则形成了变化的高下欹侧，当其纵横离乱、齐而不齐的天然风姿与疏密、聚散融合无间时，生机与意趣则应运而生。

藏露是在聚散与参差的基础上对构成结构变化进一步的深化，它既表现在缠藤上，更落实在叶片、花朵、果实的组织上。缠藤只露不藏，势必造成如古人所言“前干后花”的弊端，即藤在前，叶、花、果在后。没有层次，缺少变化，传统画诀中画干与藤要中间断开，留空以备加叶添花之需，即是为了避免只露不藏，以免“前干后花”之弊。而缠藤只藏不露，即所谓的填空式缠藤，则是画面气势顺畅与整体构成的大忌。叶片、花朵或果实的藏露则更加具体，只露不藏，片片平置于画面，朵朵、串串雷同，不可能形成层次，变化更是遥不可及。只藏不露，则缩头缩尾，小家子气十足，有损气势，也不舒展。何处当露，何

处可藏，首先要着眼于气势。气势是指整体构成上的姿态感、方向感与运动感，是整体构成的表情与灵性；气势是依整体构成中强弱节奏的变化而形成的姿态和连绵不绝的韵律联结；是结构与结构之间、线条与线条之间，笔法与笔法之间的有机联系；是画面构成中一个统一的、不可分割的艺术整体，由着眼于气势入手安排藏露，是把握好藏与露的关键环节。其次要着眼于主次。主处以露为主，露则整，整则气壮，以露取势，也以露成势。再次要着意于变化。以藏显露，以藏突出了主体，也以藏形成了变化，有了变化，画面才能耐看。露处藤蔓或气势强悍，或洒脱飘逸；花果完整，含情带笑，仪态万方；藏处或在露处之后，或在枝下叶旁，藏颜含羞，甘做配衬，以组合变化显其丰富，表其内涵。这既是驾驭自然又熟知艺术构成之规律的结晶，更是苦心经营的具体化。（见图18至图21）



图18 瓠瓜满身霜

这是一幅简单的疏密、聚散、参差、藏露关系，三个瓠瓜两聚一散，一密一疏，而藤枝的疏密更是不言而喻。三个瓠瓜一个完整而露，一个藏了一半，一个中间藏两头露，构成了变化。下方瓜头的参差变化也十分明显。两个瓠瓜以聚为开，另一个以散为合，题款也与主体物构成了一个开合

图18



图 19 似葫非葫 似瓜非瓜

此图的开合关系与上图相同，但聚散与参差、藏露较之上图复杂一些。四个瓜三聚一散，先看聚处瓜的变化，三个瓜最上方的一个瓜没有露把，最下边的一个瓜也没有露把，露处相同，为产生变化，上边的瓜中间处用藤枝予以遮挡。另一个瓜上下全露，中间处藏在前边的瓜后，构成了变化。散处的一个瓜虽也没有露出瓜把，但藤枝的遮挡与上方的瓜不同。至于藤枝的疏密变化更是一目了然。

图 19

图 20 垂垂见瓜曰

此图的疏密聚散、参差、藏露更为复杂。丝瓜的聚与散、露与藏除看瓜型的完整与否，更要注意藤蔓遮挡处的变化。

图 20

