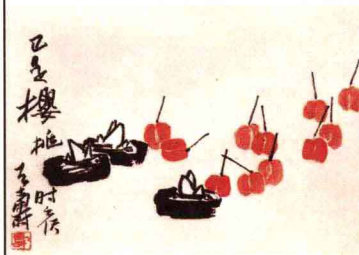




中国画构图艺术

韩玮/著

 山东美术出版社



中国画构图艺术

韩玮/著

 山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国画构图艺术 / 韩玮著. — 济南: 山东美术出版社, 2010.11 (2011.10重印)
ISBN 978-7-5330-3257-9

I. ①中… II. ①韩… III. ①中国画—构图 (美术)
IV. ①J212.061

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第181229号

责任编辑: 杨之鹏

主管部门: 山东出版集团

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 11.5印张

版 次: 2010年11月第1版 2011年10月第2次印刷

定 价: 48.00元

修订版前言

本书自2002年1月出版以来，广大读者对本书关于中国画构图艺术传统构成程式的讲述给予了充分的肯定，根据读者的反馈信息，在此次再版时，作了如下修订。

（一）校勘全书，字句错误处予以订正，缺漏处予以补充。

（二）根据读者反馈，以为本书在作品范例方面，以传统作品和60年代以前的作品为主，虽然所介绍的作品堪称经典，但毕竟缺乏时代性。在此次修订中，增加一百余幅新的作品范例，全部选自近几年来国家级大型专业美展的获奖作品和入选作品，作品新，涉及面广，具有一定的时代性和代表性，基本上能够体现当代中国画创作的时代面貌。

（三）本书对个别章节的文字加以了丰富和延伸。

（四）此次再版改为四色印刷，以崭新的面貌使学习者对作品范例有更加清晰的认识，也使本书更具有实用价值。

本书成书以后，原全国政协常委、山东省政协副主席、山东工艺美术学院副院长、著名美术理论家朱铭先生亲自撰写书评，称其为“美术理论的新突破”，并给予了充分肯定和高度评价。

在本书的修订过程中，山东美术出版社徐昱先生给予了很多指导性的建议。山东师范大学王立忠、聂劲权先生帮助整理了所有图片。在此一并致谢。

限于本人水平，本书增订后未必达到完善，敬祈读者不吝指正。

编者

2010年1月

序

中华民族是一个具有悠久历史、优秀传统文化和广泛审美情趣的伟大民族。中国绘画艺术在民族文化精神的孕育下，不断丰富完善和发展，历练数千年形成了独特的民族风格，展现出中国艺术强大的生命力和光辉未来。

中国古代哲学思想是以儒、道、禅三者的交融互补而形成的。从而确立了中国传统文化母体的核心内涵。中国绘画艺术的形式规范和审美结构，也正是这种母体文化的体现。

中国画作为民族文化的一个重要组成部分，它的内在意识结构，是以儒学的以人为本为道德内涵，以追求真善美为道德使命；以道学的“天人合一”及禅学的“梵我合一”之“天地与我并生，而万物与我为一”（《庄子》）的思想观念，作为画家赖以自然而然的思维方式去进行绘画艺术的建构，使中国画在大自然与人之间，以“缘物寄情”，“情景交融”的思维模式，将人的情思注入到自然而达到“物我为一”，“天人合一”的境界。中国画讲求“气韵生动”，“以形写神”，“形神兼备”，“似与不似之间”，而谋其“文以达吾心，画以适吾意”之“传神”、“畅神”的意象思维方式和意象造型法则，使中国画的艺术创造，可以不受视角、时空的限制，唯意而取。而要将所有的内涵意象展现出来，且营造出具有形式美感的特有意境之具体措施就是“经营位置”、“置陈布势”（构图）。“经营位置，则画之总要”（唐·张彦远语），而中国画的“经营位置”（构图）是“以布置意象为第一”（明·李日华）。其主题展现、意境的创造全在“尚意”，而构图又重在取势达意，其“阴阳向背、纵横起伏、开阖销结、回抱勾托、过接映带，须跌宕欹侧，舒卷自如”（清·王昱）。所谓自如乃前人以法阐理，以理释法于长期的艺术实践中融哲学、美学、画学于一体，凝炼而成的“外师造化，中得心源”的结果。这种“天人合一”的艺术境界。既是精神与物象的统一，又是主观和客观的统一。

中国画创作的这种“以布置意象为第一”的宏观把握的本质，需要画家有传统大文化的深厚根基和素养，以及对生活长期观察、认知的深邃。“重技而能悟于道，重道而能进乎技”。中国画不仅是一种需要长期积累的艺术，而且还要有高屋建瓴的魄力，才能有更好地创新。

而纵观中国画的意象布置的通达之路，无不在承、变两字。承：继也；变：革也。集古人而能自运，师造化而寻自我。继承、创新、发展，构成着中国绘画的民族性、时代性和艺术个性的不断完善的发展规迹。中国绘画的构成法则从来就注重着吸收传统文化艺术的营养及借鉴其他文化艺术的精华，而借鉴又始终是本着“中学为体，西学为用。”之原则的，这是中华母体文化的博大精深及民族

精神根深蒂固的不可动摇性使然。所以，中国几千年的绘画也从未游离于传统文化母体的核心内涵，自始至终注意一种精神把握，而不同于西方传统绘画较多依附于客观世界，以对客观物象的准确描摹为目的，它所追求的是一种超自然的精神境界，将人类的审美感悟、艺术天性通过意象布置而融汇为“天人合一”。这种人和自然的和谐意识，使中国画的构图不重在表现物象的真实，而注重通过对客观世界的深入体悟，以超越表象之貌去发现其精神内涵，从而构成一种自我至高的境界和追求，而传统语汇只是传达这种精神的手段。西方传统绘画讲科学，中国传统绘画讲精神，而构图正是绘画艺术“精神意识”反映的精义所在。中国绘画的这种精神状态的物化方式，不讲三度空间而讲二度空间，不求物理重心，而求视角感受。它以线为魂魄，使表现的物象挣脱物理形象而获得凝炼，形成一种具有主观意识的精神建构，发挥着超越客观物象本身的精神效应。

对于民族传统文化，应从整体上研究和把握，才能从本质上弘扬中国文化精神。我们只有对中国画精神的深层了解与熟知，才能理解中国画的由一点一线完成的构成图式的本质内涵，才会理解中国画的发展从不以否定自己的传统为代价，而总是不断地从传统中汲取营养，到大自然中去寻求自我，于传统母体中脱胎换骨，来寻求新的艺术生命的道理，也就会少一些那种一提创新就否定传统的无知，或那种不愿下点真功夫而又急功近利者，以西方没落艺术的陈渣来改造中国画的愚昧。

在浩瀚的中国古代文化典籍中，虽然给我们留下的真正称得上研究绘画理论的专著并不太多，但论艺、论画的篇章、段落、语句又俯拾皆是，或散见于诗词，或阐述于笔记小说，或徜徉于哲学著述中。若汇集序理，便会发现其不仅数量丰富，而且融哲学、美学、画学为一体，是以探究宇宙本源为出发点来论美、论艺的一个最富哲学意蕴的独特的画学体系。随着时代的发展，中国画理论上也应该有继承、有发展的。“笔墨当随时代”，理论自然也当随时代，这不仅是中国当代美术理论家的重任，而且更是当代艺术家的重任。

韩玮教授是我20多年前在山东师范大学任教时的学生，他在山师大美术系近20年的中国画教学生涯中，严谨治学，纵观博览，潜心学养，不仅精于绘画，且书法、篆刻、诗文造诣颇深，他谙熟画论，甚通画理，畅游于理论和实践的体悟中，历年来不仅出版了诸多颇具影响的绘画技法析理的专著，而且出版了中国画理方面的论著近百万余字。此次，他本着追根溯源的精神，以精熟于传统文化的深层次为基础，加之作为当代国画家自身艺术实践的体悟，以现代人的视角，究其源流，探其要领，以法阐理，以理释法，析义理于精微之蕴，辨字句于毫发之间，将“经营位置”、“画之总要”的中国画构图学做了精深的探讨，以十几万字的论述推出《中国画构图艺术》一书。对中国画的构图法以中国绘画的哲学思维方法和时代的视角分类序列，纳百川，立千仞，条理清晰，详而不繁，深入浅出，论述分明。不仅将古人分散零碎的关于中国画构图学的论述予以条理化、系统化，而且结合自己的艺术实践，中西对照，许多难以说清的问题在其笔下都变的平实明晰，可谓举重若轻，化难为易。没有深厚的理论修养和丰富的艺术实践是难以至此境界的。其理论深度与学术含量远非一般的技法理论书籍所能比拟。此书的出版，必定对广大中国画创作者具有重要的指导意义。

余读后欣然以喜，累洒数千言，权以为序。

杨文仁

辛巳暮秋于泉城

目录

1	修订版前言
1	序
1	概述
5	第1章 中国画构图学的基本原理
	一 传统人文思想的影响
	二 观察方法的运用
	三 透视与空间
	四 布白
	五 造化与心源
	六 创造意境
48	第2章 中国画构图的形式美
	一 视觉心理
	二 S型律动
	三 起承转合
	四 开合呼应
	五 三线交叉效应
	六 画眼与构图中心
	七 幅式变化
	八 综合运用
99	第3章 中国画构图的物象布置
	一 开合叠压
	二 穿插变化
	三 虚实疏密
	四 奇偶聚散
	五 张敛藏露
	六 清浑互助
	七 色墨相辅
	八 动静相依
	九 均衡合度
	十 起伏参差
	十一 边角处理
	十二 伸、引、回、堵、接、泻
	附：折枝法与截取法

136	第4章 题款钤印与中国画构图的关系 <ul style="list-style-type: none">一 题款的形式二 题款的方法三 印章的分类及其使用
153	第5章 中国画构图的常与变 <ul style="list-style-type: none">一 借古开今二 引西益中结束语：关于传统与创新
176	后记

概述

构图是平面造型艺术的专用名词。它是指在特定的有限平面范围内——即画面中，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，从而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，并且使其形成形式美的方法就是构图。

绘画构图学是研究绘画构图的形式美规律、艺术法则和艺术技巧的科学理论，是绘画视觉心理学和艺术美学的结合与具体运用。构图学是使绘画艺术创造符合人的视觉心理美感、使绘画艺术的形式语言和表现内容既符合形式美的艺术规律又能够表达画家本人内蕴情感的一种方法。因此，绘画构图学是涉及绘画心理学、绘画美学、绘画透视学、绘画色彩学以及绘画创作理论的一门综合性绘画艺术理论。

构图是建立在上述基础之上的一种思维方式，是将绘画中特定的物象艺术性地结构为附合形式美规律的组织手段。通过对本学科的研究，可以使我们更清楚地认识构图在绘画艺术中的地位、作用以及构图与生活、构思和其他绘画技巧的联系；更明确地认识和把握绘画形式美的内在规律，从而更好地指导我们的艺术实践；并在构成画面时得以有章可循，有法可依。只有明确了构图学的基本原理，才能在绘画创作中以恰当的形式美法则表达特定的构思，确定画幅形式，在一定的平面空间中对视觉形象进行最能表达画家情感的形式结构组合，使其既具有多样性又有条理性，既富于变化又谐调统一，进而生动、集中地突出主体，营造出具有形式美感的特有意境。

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，通过构图形成了有机的联系，从而各居其位，各安其职，相辅相成，相得益彰。它通过与构思的结合，共同完成了绘画艺术的再现与表现、具象与抽象、内容与形式的整体结构。

绘画的艺术构思始于画家对生活的感悟，而构图则自始至终地随着构思的深化而不断拓展，并使构思在构图的具体化——亦即实践中，逐步臻于完美，从而达到表现目的。因此，构图是绘画作品中全部艺术语言的组织方式，是检验构思视觉效果的具体依据，是揭示形象的全部艺术语言的总和。

中国画的构图在传统画论中称之为“章法”、“布局”，亦即顾恺之所说的“置陈布势”，谢赫“六法”中的“经营位置”。“构图”则是西学东渐后的外来专业术语。时至今日，“构图”一说，较之“章法”、“布局”等传统专业语言，则更为普及和通俗易懂。

中国画的构图与西方绘画构图相比较，具有很大的不同之处，除人文观念与文化背景的差异外，还因为中国画的艺术构成倾向于平面装饰性。而平面空间的深度拓展手段，所依靠的主要是层次的变

化。层次虽然具有调度的自由，但最终还是平面的概念。因此，如何使画中物象的组合既主次分明，又变化中有统一，统一中有变化，对构图技巧的把握和运用，就具有了超出于技术之外的战略意义。

也正因为如此，早在唐代，张彦远就指出：“至于经营位置，则画之总要。”（张彦远《历代名画记》）明代李日华也说：“大都画法以布置意象为第一。”（李日华《竹懒画媵》）清代王昱在《东庄论画》中对此论述的较为详细，“作画先定位置。何谓位置？阴阳、向背、纵横、起伏、开合、锁结、回抱、勾托、过接、映带，须跌宕欹侧，舒卷自如。”从中把经营位置——即构图的具体事宜做了一一排列。故清代方薰把绘画能否“时出新意，别开生面”，归结为“皆胸中先成章法位置之妙也。”（方薰《山静居画论》）因此，所谓构图，不仅仅是在画面上妥贴地安排绘画形象。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，是构成绘画艺术作品生命力和表现力的基础条件，是体现画家学养和艺术造诣的座标，是画家艺术风格形成的一个重要组成部分。

中国画的构图艺术，经历了一个相当长的发展过程。远古时期的绘画，形象简练，技巧单纯，虽然一些器皿的纹饰已掌握了一定的组合规律，但就整体构成来说却并无构图可言。因为那时的人们对自然物象的表现还没有形成哲理性思辨，那时的绘画也还没有产生复杂的技巧，所谓绘画还只是兴之所至的一种无拘无束的自由行为。个体的物象虽然十分生动，但尚无物象与物象之间的相互生发关系，更谈不到意境的创造与追求，故而构图尚处于无序状态。

战国时期的帛画，已有了故事情节，但构图平实，画中物象的安排基本上都处于平面并置状态。因此，用现代人的眼光来看，画面的装饰趣味反而十分突出。这种构图特征，在汉代已趋于完善。汉代壁画、画像石中对此类构成方法的运用，构图饱满奇巧，无论场面、情节、气氛都刻画的十分生动，不仅充分显示了画家高超的艺术技巧与非凡才华，而且使其成为中国绘画构图史上的一种特有图式，至今仍有可供借鉴的意义。

随着绘画材料的改变以及技巧的不断丰富，六朝画家已经清醒地认识到绘画空间安排的重要性。顾恺之首先提出了“置陈布势”的构图概念，把构图列为绘画的重要组成部分。而谢赫在他著名的“六法”中，将“经营位置”奉为“六法”之一，使构图成为中国绘画一条重要的美学法则。潘天寿先生在他的《听天阁画谈随笔》中即谈到，“布置二字，实出于顾恺之‘置陈布势’与‘六法’中‘经营位置’二语结合而成者”。而六朝画家对构图的重视，同时也涉及到了绘画科学的其他方面。姚最《续古画品录》中“咫尺千里，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辨千寻之峻。”与宗炳《画山水序》中“且夫昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸，诚由去之稍阔，则其弥小，今张绢素以远映，则昆、阆之形，可围于方寸之内，竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。”已明确地涉及到了构图中的透视问题。隋代展子虔的《游春图》，则是目前所能见到的在画面中充分地体现了此理的绘画作品。故唐代彦棕在品评展画时说：“远近山川，咫尺千里”。而传为唐代王维所著的《山水诀》中“远人无目，远树无枝；远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。……凡画林木，远者疏平，近者高密。”等等论述，已对山水画的构图中远近、高下、虚实、深浅等空间处理有了明确地总结，使构图已有了一个基本框架，显示出唐代画家在构图中对画面空间的把握已走上成熟。

到了宋代，随着绘画技法的日趋成熟和各家风格的不断形成，中国画的构图有了突破性的进展。郭熙与韩拙各自的“三远”论，沈括的“以大观小”说，马远、夏圭的“一角”、“半边”取景法，不仅体现了当时人们对中国画构图的研究成果，而且使中国传统山水画的构图，发展至南宋已进入了基本完善的境地。

元明以降，写意花鸟画逐步走向成熟，而明末董其昌等人对传统山水画图式的整理与分析，则为清人对构图学的研究奠定了基础。王原祁的《雨窗漫笔》、石涛的《苦瓜和尚画语录》、沈宗骞的《芥舟学画编》、笪重光的《画筌》、华琳的《南宗秘诀》、郑绩的《梦幻居画学简明》、蒋和的《学画杂论》、邹一桂的《小山画谱》、孔衍栻的《石村画诀》等等诸多论著，对人物、山水、花鸟画构图中的开合、呼应、宾主、起伏、虚实、疏密等都做了分别的论述，使中国画的构图在构成方法上得到了进一步的完善。

从总体来看，古人对中国画构图研究的章法理论，虽然经过了一个漫长的发展过程，也已基本上趋于完善。但由于文言的言简言深，所谓章法理论，不是过分玄虚抽象，使学习者如堕迷阵，望而生畏；就是过分零散，只言片语，如学力不到，涉猎不足，各种概念与技巧难以达成内在联系，无法成为一门系统、完整和独立的学科。因此，对中国画构图学的研究，就成为近、当代画家一个亟待解决的问题。

近、当代对中国画构图学的发掘与研究，以成就而论，应首推于1959年病逝的吕凤子先生。

吕凤子先生的著作《中国画研究》共分三章，文字简练，言之有物。除第一章讲用笔外，其余两章皆讲章法，谓之“构图(上)”、“构图(下)”。他在对构图的论述中，运用宏观与微观的方法，把立意、为象、写形、貌色和置陈布势五大内容统统归纳入内，使中国画的“六法”进一步高度概括为两法——即用笔与构图。吕凤子先生在他的著作中，以微观视用笔，以宏观论构图，这种认识应该说是对前人论述的概括与总结，是十分精到而深刻的。特别是吕凤子先生将“置陈布势”放在构图之末尾进行阐述，由微观的技术领域再次回到宏观的整体把握之中，而微观无不受受到宏观的制约，首尾呼应，紧扣题旨，这确实是中国画创作家之言，已开中国画构图学之先河。

真正对中国画构图学有深入研究并付诸于实践，且在实践中取得巨大成就的，当为近代大画家潘天寿先生。

潘天寿先生作为一代宗师，他的构图学理论应该是他中国画学术性研究的重要成果。他在对中国画构图学的研究中，参照西方绘画系统化、规范化训练模式的长处，对传统的中国画章法论进行了系统的清理与归纳，逐渐将其演变成一门有别于西方绘画构图学理论的中国画构图学。据史料记载，潘天寿先生在他的教育生涯中，有过数次关于构图学的重要讲座，并结合具体作品进行了大量的构图分析，这应该是中国绘画理论史上的重大突破。但令人遗憾的是，由于十年浩劫等诸多非画家个人所能逆转的原因，他的这些系统论述却未能整理成文。他对宾主、奇正、呼应、藏露、平衡以及三点、三线、三角形、四边、四角等极具现代意义的构图学理论，只能散见于他的学生们零散的述说中。潘天寿先生传世的比较完整的论述，只有《关于构图问题》一篇，是他的学生根据潘天寿先生1963—1964年在浙江美术学院中国画系山水、花鸟画工作室的讲课笔记整理而成。结合潘天寿先生其他关于中国画构图方面的画语录，他对中国画构图学研究见诸文字的论述，起码有以下几个方面的贡献。

依据中西绘画各自的形式特点，澄清了“虚实”与“疏密”两个中国画构图学的基本概念。虚实：言画材之有无也。疏密：言画材之排比之距离远近也。这是中国画构图法则的基本骨架，也是中西绘画构图学的根本区别。

“开合”与透视不能混为一谈。并利用写文章的“起承转合”与“开合”作了具体的比拟。

明确了“画眼”与构图中心的关系。

以上三点无一不是中国画构图学的精髓所在。

我们从潘天寿先生那些历尽劫波幸存下来的绘画作品中，可以明显地看到他对中国画构图严肃而富有独创性的研究。他那奇险多变，深邃高古，既耐人寻味又极其严谨的构成变化，正是他艺术生涯中最具学术性和建设性的部分。

中国画的构图学，至潘天寿先生，本应成为一门相对完整、系统的学科，但由于上述原因，至今只能空留遗憾而已。而古人对中国画构图学的研究，虽然涉及甚多且不断完善，但缺少系统性与完整性的阐发。这种现象与中国传统绘画过于注重“气韵生动”与“骨法用笔”二法有关，而对“经营位置”这一“画之总要”却一直未能形成完整的理论系统。实际上，中国画的一切技巧，包括用笔、用墨、造型、设色，无不需要一一纳入章法——即构图的组合与构成之中，才能通过宏观的把握实现各自存在的价值。在中国画的艺术表现过程中，任何一个个体的、局部的艺术形象，都必须在整体的经营——即构图中才能臻于完美。构图作为“画之总要”，对其研究的系统性与完整性应是当代中国画家必备的“一大关节”。因此，系统地对传统的构图学理论进行归纳与发掘、深化，于万象纷呈、变化万千中找出头绪，理出脉络，从而总结出具有完整性、系统性的中国画构成规律，则成为当代美术教育的一个重要课题。

时至今日，中国画的艺术创作早已突破了单一的传统模式。对表现形式的大胆尝试，也拓展了中国画构图的空间。而现代审美感悟的介入，更使中国画的构图进入了一个灵活的境地。虽然现代构成观念对中国画传统构图理论的冲击是巨大的，但却使中国画的构图开阔了眼界，活跃了思想。而此时此刻，对中国画传统构图理论的全面认识和领悟，更是变得不可或缺。这与吕凤子先生在他的《中国画研究》结束语中所说：“‘置陈布势’法是中国画家自己造作的构图法，省称中国画法，是任何一种‘画格’的中国画都适用的基本法。”

作者禀赋不同，因而用同法构成的中国画就会有多种画格的不同，……这合‘品格’、‘风格’为一的‘画格’，是止存于用渗透作者情意的笔力构成的能够在表现‘实对’同时显示作者自己的画中——即用中国画法构成的中国画中，不是用中国画法构成的非中国画中固不贵有这样的‘画格’，也就不会有这样的‘画格’。

这样说，具有多种‘画格’的中国画就只能用中国画法来构成，不能用非中国画法来构成吗？是的！不用中国画法就不能构成具有多种‘画格’的中国画！”

任何一种艺术，如果丢弃了民族品格，它的生命力早晚会丧失殆尽。

这也正是我们研究中国画构图学的根本意义所在。

第一章

中国画构图学的基本原理

中国的传统绘画，源远流长。它根植于中华民族深厚的文化土壤中，经过历代不断地革新变异，形成了融汇着整个中华民族独特的文化素养、哲学观念、审美意识、美学思想和思维方式的完整的艺术体系。它是中华民族智慧的结晶。也是中国文化的重要组成部分。具有独特的中国作风与中国气魄。而它在历史悠久的发展过程中留下的无数旷世杰作，无一不在反映着绘画技巧的首要因素——构图的发展与变迁。

构图，作为绘画艺术的一种现代专业术语，虽然经历了“置陈布势”——“经营位置”——“布局”——“章法”等各个时期的不同称谓，但它的基本原理，却体现了心理、画理、物理三者之间的关系。自然界中变化万千的种种对立的矛盾因素，都通过构图在绘画中得到了辩证的统一。一门学科的真正生命，首先在于发现决定它存在和发展的关键性因素，并通过对其本质的研究，由表及里，由外及内，准确、明晰地把握其艺术规律，才能不断推动其发展。中国画构图学作为一门学科，其发展也取决于此。兹分述如次。

一、传统人文思想的影响

根植于中华民族文化沃土之中的中国画，作为中国传统人文思想的载体，儒、道、禅三大哲学思想是其艺术构成的基石。

一部中国文化艺术史，充满着儒家思想的折光。历史上的著名画家及其作品的展现，都或多或少地受着儒家思想的熏陶浸染。儒学的思想核心，是以尊崇社会的道德精神为其根本。它基于入世的“仁学”体系，决定了它对人生的关注。孔子的仁学思想产生在血缘关系的亲子之爱的基础上，将奴隶社会中所残存的氏族时代的原始人道主义和博爱精神，作了发扬光大和系统化，从其血缘关系的“亲亲”，推而及于众而“爱人”。在孔子看来，“仁”并不仅仅主于自修，而在于由己及人。《论语·宪问》中“子思曰：克伐怨欲不行焉，可以为仁矣！子曰：可以为难矣，仁则吾不如也。”“克”为好胜，“伐”为自矜，“怨”为忿忌，“欲”为贪欲，能戒此四者诚为不易，故而孔子说“可以为难矣”。但仅仅能够克己自守还不够，还要推己及人，而这才是最重要的。《论语·雍也》中对此有明确的记载。“夫仁者，己欲立而立人，己欲达而达人。”前期儒学的人道主义、博爱精神与人格修

养的倡导成为文人雅士们立身行事的准则。而孟子的“仁学”说在于性善，对道德修养从自觉约束到完成，他有着较为完整的描述。“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”（孟子《尽心下》）他将孔子所倡导的无谄、无骄、乐道、好礼、勤事、慎言、甘贫、守贱、坦荡、公正、正身、笃学、忠诚、刚毅等优秀品德，进而由倡导提升到人格与道德责任的高度。他以“仰不愧于天，俯不忤于人”（孟子《尽心上》）为乐，充分表达了由个体的人格完善所得到的精神愉悦。孔孟的儒家学说，在其发展过程中，广泛深入地渗透到了人们的思想观念、思维方式、行为习俗等一切领域而成为中华民族特有的文化心理基础。儒学思想中的人道主义与人格精神，对中国文艺思想的形成产生了深远的影响。艺术创作的责任在于“成教化，助人伦”，艺术情趣的追求在于“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。这就要求艺术情感的表现，必须由道德伦理的理智来节制，荀子的“以道制欲，则乐而不乱，以欲忘道，则惑而不乐”（荀子《乐论》）。则是对其最为明确的诠释。在艺术创作中，艺术的价值在于德操的表现，艺术审美亦以道德为价值判断的基准。虽然从绘画本体来说，儒家学说对中国画特有构成方式的形成、影响不像道家与禅宗那么直接、明确，但正因为如此，人们有时忘记了儒家学说对艺术的影响，尤其是对艺术本体的影响。实际上，儒学对艺术本体理论中的和谐精神和其所具有的浓重道德内涵，不仅使绘画在中国被看作修身养性的手段，并且负有崇高的道德使命。而由于道德观念的永恒性与广义性，使中国画所表现的自然物象因其道德使命而成为一种观念化了的自然，并带有了特殊的价值内涵。儒道互补才构成了中国艺术的基本思想。从而使中国画在构成上对客观物象的表现，具有了脱离客观物象自然形态制约的思想基础。

中国画之所以成为中国画，取决于中华民族特有的艺术观，而这种艺术观念的形成与完善，道家学说的出世观与禅宗的推助是其根本所在。

道家学说诞生于战国时期。老子学说兴于汉初，庄学盛于汉末。道家学说与儒学基于入世的人道、人格精神完全不同，其基于出世的哲学思想在老子认为“无知无欲”为理想人格的基础上，在庄子手中发展到了极致。

庄子也对伴随着社会文明而来的人类恶德不满，同样主张回到“民知其母，不知其父，与麋鹿共处，耕而食，织而衣，无有相害之心”（《庄子·盗跖》）的原始社会中去。但历史无法倒退，在严酷的现实面前，庄子学说的出世观终于超逸了现实，以“独与天地精神往来”（《庄子·天下》）的方式，以“逍遥游”的幻化理想，追求与儒学理想人格完全不同的另一类理想的人格境界，即“无情”、“无己”、“无为”。

庄子在《德充符》中说：“有人之形，无人之情。有人之形，或群于人。无人之情，故是非不得于身。眇乎小哉，所以属人也。赘乎大哉，独成其天。”庄子的“无情”说，不是自我封闭，而是不以情伤身，以理化情，这在《德充符》记其与惠子所作的辩难中表达得十分清楚。“惠子谓庄子曰：人故无情乎？庄子曰：然。惠子曰：人而无情，何以谓人？庄子曰：道与之貌，天与之形，恶得不谓之人？惠子曰：既谓之人，恶得无情？庄子曰：是非吾所谓情也。吾所谓无情者，言人不以好恶而伤身，常因自然而不益生也。”故而可知，庄子的“无情”是对人世、欲念、情感的超脱，这是理想化了的、脱俗的人格，追求的是精神上的绝对自由。

与“无情”相关的是“无己”。《庄子·逍遥游》中的“至人无己”，与“无功”、“无名”都是理想人格之谓，然而“无己”则更是一种超乎现实、全身心地进入审美活动的心理状态。对这种心理状态的把握，即《庄子·人间世》中的“心斋”与“坐忘”。

“若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚，虚者，心斋也。”（《庄子·人间世》）“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”（《庄子·大宗师》）前者是在弃绝了一切欲念，抛却了得失，超越了功利之后，求得精神自由，达到了与物同一、超脱了感官的感受而用心去感知，从而获得了更深的审美领悟。后者是忘掉了自身而“离形”之后，不凭借感觉而“去知”，“用志不分，乃凝于神”（《庄子·达生》），进入了一种至高层次的完全审美状态，从而从更深的层次去把握物象的本质。这种理想的人格与精神上的自由，使庄学这种出世的哲学观念所崇尚的审美理想，超越了自然物质的审美本体，使人的精神从一切实用的因果关系的束缚中超脱了出来，“独与天地精神往来而不敖倪于万物”（《庄子·天下》），对世间万物的把握也就超越了感官的感受，达到了“无为”的至高境界。“夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也”（《庄子·天道》）。“无为”，导致了人与万物的统一，“天地与我并生，而万物与我为一”（庄子《齐物论》）。这种“天人合一”的至高境界，正是唐张彦远在《历代名画记》中所说：“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉？所谓画之道也。”“道”作为宇宙的本体，正是老庄哲学追求和探索的核心。“道”是宇宙万物的本源，它“视而不见”，“听而不闻”，“博而不得”，是“无状之状”，“无像之像”。故而《庄子·大宗师》中说：“天道有情有信，无为无形，可传而不可受，可得而不可见。”所以，要得“道”，必须通过“无”去体验，去感受，“无”则是对“道”最为本质的把握。道之无，不仅可以完成对世间万象的超越，而且通过“无”把自我同化于自然整体，同时排除了一切干扰，达到无我而又充实的空明境界，从而从宏观上把握了世界的本质。宗炳《画山水序》中的“应会感神，神超理得”，与黄公望“终日只在荒山乱石、丛木深篠中坐，意态忽忽。”（明李日华《六研斋笔记》）云巢画草虫“不知我为之草虫耶？草虫之为我耶？”（南宋罗大经《鹤林玉露》）正是由“无”而导致的“独与天地精神往来”的“天人合一”、“物我两忘”的具体体现。这种心与物浑然一体的审美体验，从本质上实现了对一切客观现实的超越而进入“淡然无极而众美从之”（《庄子·养生主》）的审美境界。

魏晋时期，庄学以玄学的新形式出现。其时社会秩序崩溃，晋人在对现实深存怀疑并勇于否定的同时，内在的人格觉醒与建构成为势之必然。玄学作为老庄哲学的新形式，一方面是不重功业，以追求内在的精神本体为时尚，另一方面在纵情山水中感受自然的愉悦与人格的超逸，求得在自然界中的真正感悟，在摆脱、超越外在的规范、束缚，建构人格本体，确立个体价值的同时，庄子的“无情”、“无己”、“无为”衍生成一种高雅、适意的精神追求和生活方式，而其“得意忘言”的审美体悟，后来更得到禅宗的推助，使中国画的艺术思想发展的更为完善。

禅宗与庄学有着千丝万缕的联系，但较之庄学的“无为”，则更强调“冥思顿悟”。“禅”的本意为“静虑”。就是用静坐思维的方法，以期彻悟自己的心性，禅宗以参究悟法，彻见心性本原为主旨。它主张排除一切外在干扰，甚至包括所有感观器官对客观事物的感觉，进行纯直觉的体验和内心的反思。以空灵澄澈的“本心”体验为中心，在直觉的观照中，“我”（本心）与“物”（自然）融为一体，使

“我”的清静本性与大千世界往复交流，领悟到本心清静、一切皆空的终极真理，从而达到顿悟。

物我交融的境界并不是禅宗的目的，它的极致世界是“物我两忘”。人们生活的大千世界，不仅尘世习俗，欲望烦恼会不时地干扰人们的心境，即使大自然的一草一木也会因人的认识不同折映出种种问题。这种种疑虑，或令人困惑，或令人恐惧，或令人喜悦。人与自然、社会，紧密地扭结在一起，以此千头万绪，只有通过禅定的沉思冥想，才能进入一种物我交融的境地，也只有在这种物我交融的境界中，才有可能进行大跨度地、纯静地思维活动。当这种思维活动在沉思冥想中在某一点上得到触发而融汇贯通之后，思想境界即刻得到了升华。这时，坐禅者的思维则超越了时空，达到了物我两忘、空明澄清，大彻大悟的“顿悟”境界。

禅宗的“顿悟”，是一种以直观观照与内心感悟往复推行为特征的思维方式，它的核心是融汇贯通后的内心解脱。它从观物的直觉到意象，由物我两忘到超越时空，进而取意于认识，发挥于境界，其冥思中的辩证意义为其内涵结构。它对客观事物的考察方式是直觉观察而不是客观观察。它的联想是非理性的、跳跃式的而不是逻辑的。它所突出的是近乎神秘的悟性，是一种在沉思冥想中将通过感官所得到的对客观世界的认识，再度形成的一种新的表象。这种新表象不是客观世界的照相式的反映，而是一种心理再现，并在“顿悟”中将这种心理再现依照自己的审美要求重新组合，这就是禅宗的“梵我合一”。这种思想不仅与老庄哲学的“天人合一”的思维方式和审美境界基本一致，而且对中国画艺术观念的影响是直接而且巨大的。

哲学是文化的思想基础，也是文化的核心。每一个民族的文化艺术都必然要受到本民族哲学思想的引导和影响。老庄哲学衍为玄学，玄学又与禅宗相通，庄禅哲学在归化自然理想上的一致性，为艺术创作主体的超越自然、自我解放提供了理论上的依据。而儒学与庄禅在追求人与社会、人与自然和谐的精神向往中虽有入世与出世的表面矛盾，但在实质上，却互补性地共同构成了中国传统审美理想的整体结构。就中国绘画而言，儒家哲学在对社会理想人格塑造，并把绘画作为修身养性的手段的同时，也为绘画创作塑造了带有中国人特有价值观的自然。而庄禅哲学对待人与自然关系“天人合一”的超然性品质，则实现了有限的个体心灵与宇宙生命节奏的审美交融，从而为中国的绘画艺术提供了一个超越时空的广阔创造空间。儒家哲学的事功化倾向为中国绘画的艺术创作提供了社会实践的活力，庄禅哲学则使中国绘画具有了“超以象外”的东方特质。而且也正是由于以中国哲学特有的宇宙观作为主导，才形成了中国画独立于世界艺术之林的绘画美学观念、创作手段与技法形式。

中国画是中国传统人文思想辩证形象思维属性的结晶，是中国哲学的行为性存在。正是基于儒、道、禅特别是庄禅哲学思想对中国画艺术观念构成的决定性因素，中国画家在认识世界时，一开始就排除了时空序列性的制约，使中国画家对客观世界的把握，成为一种经过心理综合的、带有超然的主动性、宏观的、辩证性极强的类相性综合描述。它不仅使使用貌似偏颇的黑色和简练的、抽象的线性结构来表现宇宙万象的变化成为中国画艺术表现的手段，而且使崇尚主客统一，体悟内在联系，力求于静观寂照中表现万物本质的中国画的写意性应运而生。

中国画写意性的产生，基于庄禅哲学观念指导下艺术创作自觉性的萌发。艺术创作是一个主观与客观相统一的过程，当官能的视觉审美将绘画导向物象形态的捕捉，但“实事难形而虚伪不穷”时，人们已不满足于对世界客观的外在物象的直接描摹，而企图作心灵的上进入，以寻求和建立与传统人

文哲学相统一的绘画观念。因此，中国画写意性的形成也就成为历史的必然。

所谓写意性，并不是相对工笔画而言的技法体系，也不是指在绘画中简单地描绘似是而非的图像，而是建立在画家对民族文化、时代精神、自然物象深刻体察之上的“天人合一”的至高境界。它是一种思维、一种意识、一种精神、一种高度凝炼的情感，是贯穿于整个中国画领域的一种艺术思想。

中国画写意性的艺术观念远在两晋时期即已基本成熟，并在理论上不断充实、发展与完善。创作思想上的“迁想妙得”、“缘物寄情”、“物我交融”、“外师造化，中得心源”，造型上的“以形写神”、“形神兼备”等等写意性理论的精华，其思想内涵与审美取向已在传统哲学观念指导下构成了中国绘画的思想基础。

写意性贯穿于中国画创作的全部思维与运作过程之中，并相互依托，互有渗透。使中国绘画的构成方式，既是主观的，又是客观的；既是抽象的，又是具象的；既有再现客观物象的因素，又有表现主观情愫的内蕴。这种既观物又观我，物我兼容、主客统一的构成方式，来源于写意性得以生发的主要思维方法——意象思维。

意象思维作为思维方式，是人的意志与自然形态的统一。作为审美意识，是美感形成的根源。作为构成要素，是人的主观意识作用下自然的人化。意象，构成了人与物象的交融。使画家在感知世界时，不仅以感情逻辑作出推己及物式的审美判断，使之“吾心自有造化，静而求之，仁者见仁，智者见智可也”（清代戴熙《习苦斋画絮》）。又在感知世界的过程中反视自身，使自己的精神世界得到升华，达到“登高山则情满于山，临苍海则意溢于海”（宋代郭熙《林泉高致》）。使作为表现对象的物象，经过作者情感禀赋的熔炼，归属于既源于客观物象，又体现了主体审美思想的写意性构成之中。

中国画写意性的意象思维构成观念，并不特别看重自然形象的视觉真实，也不执著于物象的自然属性，只是把物象作为在构成中“缘物寄情”以表达作者意念的中介，从而使中国画的构图摆脱了时空观念的限制和自然属性的约束，去追求艺术表现的自由。在构成上强调“以大观小”，从宏观上把握世界，“穷天地之不至，显日月之不照”（唐代朱景玄《唐朝名画录》），“天地与我并生，而万物与我为一”（《庄子·齐物论》）。在这种写意性艺术观念的指导下，天地造物，随其剪裁；阴阳大化，任其分合；春夏秋冬可绘于一卷，南北景物，可自由组合；四季花卉，招之即来，挥之即去。使中国画在构成上达到了既超越表象，又默契着客观自然法则的幻化境界，这正是绘画艺术创作至高的自由之境。

中国画写意性的构成观念还使中国画成为一个融汇性很强的画种。文学、诗词、书法、篆刻、抽象、具象、抒情、表意等等皆可融为一体。使中国画精湛的笔墨技巧与传统的人文思想、哲学观念、画家对自然独特的感悟理解、自身的品性学养合而为一。这种艺术创造的自由，来自于中国画家依托于传统人文背景，在传统哲学观念的指导下，对艺术本质的深刻领悟和对艺术规律的灵活掌握。它不仅使中国画可以超越时空地表现永不可及的幻象，同时又借助物象充分地揭示了画家的心理世界。使绘画既相对真实地反映了客观物象，又与观者产生联想与共鸣，最大限度地发挥了艺术作品的效应，使现实主义与浪漫主义达到了完美的结合。从而也构成了中国画构图学的指导思想与理论基础，成为中国画构图的基本特征。（见图1至图12）