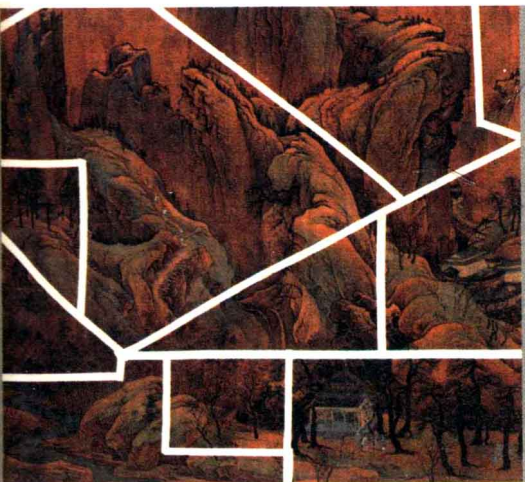


中国画的构图

ZHONGGUOHUADGOUTU

王伯敏 著

 天津人民美術出版社
Tianjin People's Fine Arts Publishing House



中国画的构图

ZHONGGUOHUADEGOUTU

王伯敏 著



天津人民美術出版社
Tianjin People's Fine Arts Publishing House

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画的构图 / 王伯敏著. — 天津 : 天津人民美术出版社, 2012. 3
ISBN 978-7-5305-4726-7

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第034390号

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话: (022) 58352900

出版人: 刘子瑞

网址: <http://www.tjrm.cn>

天津市光明印务有限公司印刷

全国新华书店经销

2012年4月第1版

2012年4月第1次印刷

开本: 889毫米X1194毫米

1/16

印张: 5 印数: 1-5000

版权所有, 侵权必究

定价: 30.00元

再版说明

王伯敏先生是我国著名的美术史论家、画家、诗人。

这本《中国画的构图》脱稿于上世纪60年代初，原为王伯敏先生讲座之用。经修改后于1981年6月由天津人民美术出版社出版。这本书曾前后重印六次，印数达十余万册，为广大美术爱好者、工作者提供了理论根据及实践指南，并被翻译成日、韩文字流传海外。此次再版，王伯敏先生对原稿做了较大幅度的调整，除将原构图规律重新整理分类外，新增了“中国画构图新编”一章，对当代中国画新兴的诸多构图形式进行分析评介，体现了“笔墨当随时代”之说。另王伯敏先生为全书重新选配大量例图，又根据内容，亲手勾绘重要示意图，让读者可以更加直观地理解掌握中国画构图的各种形式。

王伯敏先生耄耋之年，精神矍铄，才思敏捷，他将绘画中所悟所得毫无保留地与读者共享，我们在此对王伯敏先生辛勤的工作表示感谢，也希望将更多优秀艺术著作发掘整理，奉献给广大读者。

编者

2011年11月22日



王伯敏，1924年出生，浙江台州人。

1947年毕业于上海美专。同年肄业于北平艺术专科学校，并从师于黄宾虹。1952年至2005年，任教于中国美术学院，于该校历任教授、博士生导师。

我国著名美术史家。著作等身，有《中国绘画史》、《中国美术通史》、《中国少数民族美术史》等多种专著问世。

王伯敏是中国美术史界的优秀代表，也是中国美术史学科研究领域的杰出带头人。他以独具的慧眼、极高的悟性、超前的创见，开拓性地编著了《中国绘画史》、《中国版画史》、《中国美术通史》、《中国少数民族美术史》、《中国绘画通史》、《中国画的构图》、《唐画诗中看》、《古肖形印臆释》、《水墨画纵横谈》、《柏闽诗选》、《黄宾虹画语录》等多种专著，共计一千多万字，在国内外出版。还有二百多篇论文在国内外报刊发表，并出版《王伯敏美术文选》。

1988年9月，王伯敏主编的《中国美术通史》获得中国出版工作者协会颁发的“中国图书奖”。

1992年国务院授予王伯敏“有突出贡献的专家学者”荣誉称号。

2011年，获得由文化部、中国文联、中国美协主办的国家级美术最高奖“中国美术奖”终身成就奖。

序

少时喜欢画，读画论。家乡一位老先生，教我背《古画品录》序文，也要我背宗炳的《画山水序》，我自己则找来丰子恺的《绘画构图法》，细读后，印象很深。稍长，赴上海美专求学，听王个簃老师讲《构图三例》。姜丹书老师讲《构图法则》，他讲得生动，同学们都爱听。记得他开头就有几句顺口溜，他说：“构图构图，三点一画，妙在置陈，巧在布势，万事有个谱，构图算一科。”在北平，我请教黄宾虹老师，他一再地告诉我：“章法为位置经营，实则虚之，虚则实，以一当十，以十论取舍。”讲得也是头头是道。

20世纪50年代初，我与木刻家贺鸣声合写了一册《构图法讲话》，由上海万叶书店出版。那时强调学苏联，书中的插图，多半取苏联画家的作品为例。不久，我觉得中国画有民族风格，有东方艺术的特色，中国画，应该有自己的特殊章法，况在传统上，早有“经营位置”之说。于是我在教学之中，留心这件事，同时收集了一些有关资料，写出了中国画的构图法初稿。当时得到叶浅予、卢鸿基几位先生的好评，鼓励我送出版社印行。叶浅予说：“我们的画，自称中国画，中国画就有中国画的表现方法。讲笔墨外，若论色彩、透视，以至构图，都有独到之处。中国人不论述，叫谁来论述。”1981年，这本稿子由天津人民美术出版社出版，名曰《中国画的构图》。出版后，先后竟重印了多次。日本、韩国有日文本、朝鲜文本问世，日本译者为河内利治，韩国译者为姜宽植。

2011年夏，天津人民美术出版社给我来信，提出修订这本《中国画的构图》，并要求再版，我欣然同意。经过一番努力，修改为现在这个样子。出版社有关同志认真重新编排、审校，终于再版。但我认为，其中还有不少议论待发挥，而今这本小册子，只能说是“草萤有耀终非火，荷露虽团岂只珠”。如是如是，是为之序。

王伯敏

2011年11月

目 录

第一章 中国画构图概述	01
第二章 中国画构图要领	03
1. 取舍	03
2. 宾主	07
3. 藏露	09
4. 呼应	11
5. 轻重	13
6. 远近、层次	15
7. 黑白	20
8. 虚实	21
9. 大空、小空	24
10. 疏密	26
11. 隔与连	30
12. 取势、造势	33
13. 画无尽	36
14. 叠万山	37
15. 边角	39
第三章 中国画构图新编	41

1. 新景观	41
2. 新视觉	42
3. 附：《美术辞林》录构图词目	44
第四章 中国画的题款与用印	49
1. 题款	49
2. 书法	57
3. 诗词	59
4. 用印及闲章	60
第五章 中国画的画幅形式	63
1. 条幅	63
2. 堂幅	63
3. 屏风	64
4. 长卷	65
5. 册页	65
6. 扇面	67
7. 画对	68
8. 镜片	69
后 记	71

第一章 中国画构图概述

中国画，具有强烈的民族特色，向有自己的一套构图法。东晋顾恺之提出“临见妙裁”，“妙裁”便是构图。南齐谢赫在“六法”论中提出“经营位置”，此即“置阵布势”，简称“章法”。

中国画创作，讲求立意、立形，意在形先，构图为画的立形。古代画家总结章法，如以山水画为例，概述山、水、云、树、房舍、舟车、桥梁、人马等在画面上的处理，谓之位置安排，或曰“布局”。除了这些铺陈外，还讲求气势与神韵的表达，故对构图法的认识，既要务实，也要务虚，可参见图1-1。

中国画重民族性、传统性、时代性，三者不可缺一。绘画构图，立意务必新，体现时代精神。有云：“笔墨当随时代”，时代前进，概念更新，这不只是主观愿望，而是客观存在。在新的时代，当新事物出现，新景观置于眼前时，走在时代前列的众多画家，不可能没有新的创造，不可能只在画面上“搬前换后”而落常套，画家的创新创造，是画家必须自觉承担的历史任务。可以相信，中国画的新章法，在传统的基础上，必将发展。

又有云：“法变道不变”，这里的所谓“道”，指规律，如疏密、轻重、藏露、黑白、大空、小空等，在构图处理上的其间关系，永远不变。至于如何去变化它、处置它，这是法，欲使疏的变为密，使密的成为疏，这不可能没有法。法固为我所用，但是吾人又不能被法所束缚，艺术贵创造，最忌千篇一律，依样葫芦。

在历史上，先贤早有言：“山海受我为受者也，吾当以一笔一墨为后来者而风流，后浪安有不推前浪者也。”诚如是，祝艺术大发，艺事长春，吾人当欣欣然，鼓琴弦而高唱！



图二一

寒林平野图 宋·李成

第二章 中国画构图要领

绘画有构图法。

构图有一般法则，即所谓基本法则，如讲画面的平衡、对称、呼应及多样统一等，古今中外的绘画都如此。

构图有特殊法则，如中国画有民族性，中国画家，有本民族的欣赏习惯与审美情趣。中国画有中国画的一套特殊的表现方法，因此，产生中国画构图的特殊法则。本书主要阐述中国画构图的特殊法则。

中国画讲立意，强调造境，追求“物外求似”，扩大审美境界，所以中国画的构图称“经营位置”。在画面上谋划安排，一般规范：上留天，下为地，中间为主景；若以画山水而论，分近、中、远三个层次，还可以“近推远”、“远拉近”，既造气势，又重融合和谐，使画的各种元素，在一定语境范围内得到统一。

中国画重“意象”，崇尚“心画”，要求达到“大巧”、“大美”，使精神获得“充实”。

1. 取舍

凡画，“意在笔先”，故曰先立意。立意便是画什么，为什么要画它。画什么定下来，便要确立对象。如画山水，画什么山？画艳阳下的山，还是风雪中的山？画北方的山，还是画南方的山？这都关系到画家的“取”。取全景，还是取局部？只取云山、云树，还是着眼于屋舍或舟车？更重要的，还在于取势、写势。

没有“取”，谈不到“舍”，也就无所谓“位置经营”。黄宾虹有段话，说得很在理：“对景作画，要懂得舍；追写物状，要懂得取；舍取不由人，舍取可由人。”所谓“舍取不由人”，是指绘画对象客观地存在，不可任意抹煞、歪曲，要好好反映。所谓“舍取可由人”，这是指画家可以发挥主观的能

动作用，可以根据实际，根据创作的需要，对对象加以选择、剪裁，以至提炼。清代画家有题梅诗云：“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝。”这是反映对梅花取舍的严格要求。又石涛云：“搜尽奇峰打草稿。”“搜尽”，更说明画家对客观景物仔细地观察，仔细地选取的认真态度。

1956年夏，李可染到桐庐画富春山水。有一天，意在画茅茨农舍，画好了，总感到画面的农舍不醒目，愈看愈不满意。当晚临睡前，取出画作在灯下细看，忽然，他似乎有所悟，竟把这幅画占画面三分之一的近景部分全给涂了，留着中景与远山，这么一来，农舍在画面上“跳”了出来。画家满意了，当天晚上，他美美地睡了个通宵。这就关系到一幅画的取舍，他说：“取多了，如贪财，反使心里不舒服。”

画山水，一般取山的主体，所谓“大山堂堂”，将它经营在主要位置，在画面起稳定的作用。图2-1是宋许道宁画的《渔父图》，绢本设色，高48.9厘米，横209.6厘米。他取山，压住全局；取渔船，体现画的本意；取江岸人骑作为舟行的陪衬，凡江上茂密的树木，或江岸的渔舍等，一律舍了。这样，使画面有突出，又有隐藏；有夸张，又有减弱；取舍便得体了。

说到取山，山只是一个形状。山有山势，山有舞姿，有奔腾势，故画山，不仅取山之形，要取山之势，画山水不讲求气势，就不合乎绘画艺术的要求。清王夫之在《船山遗书》中有一段阐释，他认为画山水，“咫尺有万里之势，一‘势’字宜着眼，若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳”。过去的舆图，有一种画上山形、地貌外，画上道路、屋舍，并标明地理位置、距离等，意在人的生活实用，不在艺术欣赏，其上虽注明空间相隔的里数，但无气势可言。

近读中国历史博物馆新藏的一幅元代无款绢画《卢沟运筏图》，见图2-2，绢本设色，高143.6厘米，横105厘米。这是一幅较写实作品，画一座十一孔桥，桥栏每一柱顶各有石狮，且有石制华表，河中有筏，顺流下，



图2-1 渔父图(局部) 宋·许道宁

岸边有木材待运，桥上有轿车，人马喧闹，岸边有市廛店铺，又有赶车、推车、挑担、背柴、驴驮、卖酒、喂马以至使旅往来，并有庄园、寺庙。这幅画以大桥为中心，桥下水流，桥岸山峦重叠，有奔腾龙舞之势，所以读此画，殊觉画面有活力、有气脉，一句话，落在有气势上。画的不是千军万马，却有千军万马之势，以此为取舍之例，这在古人作品中不啻一佳构。

其实，所谓取势、写势所指向的气势是客观存在的。唐志契在《绘事微言》中说：“山自有环抱起伏之势……如跳、如坐、如俯仰、如挂脚”。黄宾虹说：“有些两山相迫，如樵夫山径之不让道，其势一变，均有坠崖之险，可见势有奇险之状。”关于气势，诗中多有描述，如“山势两分巫峡雨，江流东压海门潮”。又云：“黄河九曲天边落，华岳三峰马上来。”这都是自然景色给人以一种“势”的视觉感。“天边落”，是从高处下来，书法中的点，有“高山坠石”之奇，岂非要求这个点有“势”。“势”有往来逆顺，具有一种形象的运动感。在形象上，势有欲高者，有欲下者，有仰势、俯势，也有奔腾飞跃之势。如看山，有的其势亲人，有的其势惊人，种种不一。有人将构图称为“置阵布势”，说明“势”在画中的重要。明顾凝远在《画引》中说：“凡势欲右行者，必先用意于左；势欲左行者，必先用意于右。或上者势欲下垂，或下者势欲上耸。”这是说，构图时，必须注意到“势”在形象变化上的作用。

在中国古代画论中，早就提出“远取其势，近取其质”。“势”在对象的表面，是对象生动而有节奏的形式感。在我们的生活中，常见红旗，说是“如潮涌”，这是把革命队伍的雄伟气象，通过对无数红旗动势的形容给反映出来。



图 2-2

卢沟运筏图

元·佚名

势与透视的表现有关,有些景物,通过透视,表现出它的气势,如“山欲高,仰视之”。但是必须理解,画准了透视,不注意画中的“势”,仍然会像前面所说的地輿图或是建筑图。有些山水画,它对透视关系并不是十分强调,可是所画“丘壑有奔腾之感”,这就是因为画者能强调取势与写势,能善于抓住山的生动而有节奏的形式感。在绘画评论上,如说画苍鹰,“其势欲出”;画瀑布,如“白龙飞下”,所谓“欲出”、“飞下”,都表明画中的势。有诗云:“文似看山不喜平”,写文章要有起伏,作画同样要有起伏,平就没有起伏,没有节奏。明赵左论画山水说:“画山水大幅,务以得势为主。山得势,虽萦纡高下,气脉仍是贯串。林木得势,虽参差向背不同,而各自条畅。石得势,虽奇怪而不失理,即平常亦不为庸。山坡得势,虽交错而自不繁乱。何则?以其理然也。”古代较优秀的作品,无论是画“华岳千寻”,或画“长江万里”,总是使人感到有气魄,这是在表现上获得取势、布势、写势的成功。陆游有诗云“三万里河东入海,五千仞岳上摩天”,都是一种势。

吾人读宋李公麟《临韦偃牧放图》,见图2-3、图2-4,画中1280多匹马,牧者有140多人。对马群的聚散、牧人的行止,作者无不在取势、布势、写势上下足了工夫。好诗也这样,如李白有诗云“黄河落天走东海,万里写入胸怀间”,“黄河之水天上来”,都是何等有气势。诗如此,画如此,音乐、舞蹈莫不如此。可是有些作品,如清代某些山水画,画面虽然层峦叠嶂,重山复水,但使人感到板滞无味,其原因之一,就在于缺乏气势。有些画泰山、华山的作品,观者见了说是画园林中的假山或盆景,这种批评,主要是反映它没有画出大山大水的应有气势。

“位置经营”,切中章法之要,其灵魂还在于“布势”二字,“势”使“位置”在外表上,也是内在的相连。本文谈“取舍”,意在论“取势”和“造势”的重要。



图2-3 临韦偃牧放图(局部一)
宋·李公麟



图2-4 临韦偃牧放图
(局部二)
宋·李公麟

2. 宾主

画面需要有宾有主。有主无宾，未免冷清单调；有宾无主，不容易集中起来，见图 2-5 示意，道理即明。

一般而言，画中的“主”，形象要突出，必要时可夸张，元汤屋在《画鉴》中说：“画有宾有主，不可使宾胜主。”宾主还要照应，不能使其孤立。这里举刘文西画的《祖孙四代》为例，见图 2-6，画面上的四代，依情理而论，一家显然以父亲为主，儿子为副，老爷爷年长，值得尊敬，小孙女年幼可爱，画家交代得清清楚楚，这么一分宾主，画面便妥帖了。又如唐勇力画《新中国诞生》，见图 2-7，写 1949 年 10 月 1 日，北京天安门城楼上的国庆日子。前一排人物为国家领导人物，整齐站立，是为主；上边飞绕一群白鸽，显然为宾，如此经营宾主之分，不仅易理解，也使画面增强了活力，强调了喜庆的气氛。



图 2-6 祖孙四代 刘文西 1962年

图 2-7 新中国诞生 唐勇力



但在画面上，有的宾主难分，需要经营布置，如李可染画的《小憩》，见图2-8。画面上，一组是两头牛，一组是两个牧童，一组是瓜棚，使人立时分不出画面的主次，但是稍一留心，便知两个在玩蛴蛄儿的小牧童为主，两头卧地的水牛为宾，两顶小草帽儿丢在地上，竟成了宾主之间的联络员，还把牧童小憩的地盘扩大了，构图的安排，犹如摆个“龙门阵”，细细看来，细细推敲，蛮有趣味。

画面的宾主之外，有的景物，亦即画面的形象，既非主，也非宾，似乎是“跑龙套”的角色，如画中的一座塔，一座小桥，这叫做“夺目点”。如图2-9，清查士标画的《晴峦暖翠图》，画中一红衣拄杖者，行于山坡，这便是“夺目点”。又传明人作的《雨洗秋山图》，见图2-10，图中主要画秋山秋色，但图中有三组点景小人物，非画面主体，却很醒目，这三组小人物，便叫“夺目点”，于构图中生色的位置。



图2-8 小憩 李可染

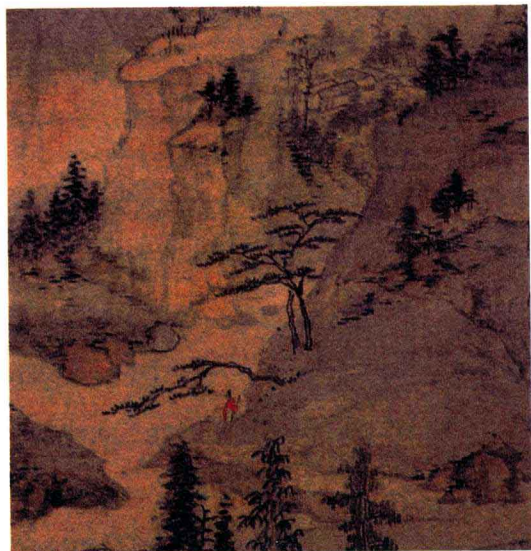


图2-9 晴峦暖翠图(局部) 清·查士标



图2-10 雨洗秋山图(局部) 明·佚名

3. 藏露

藏露、隐显、开合，是从某一角度而言，其意相若，如藏即隐即合；反之，开即露即显。但在艺术表现上，它们又有各自的特点，如开合与藏露就不同。

对藏露，大都就画山水而论，明、清画家谈得较多。

藏有两种：一种意藏，一种景藏。

所谓“意藏”，以意来隐藏某些景色，而使显露的景物更丰富，更有变化。如借一片云，隐去一座山；或借几棵树，隐去几里云山；或借一群飞鸟，隐去一片山，诚如论者云：“隐得妙时，几棵树，一片云，不知其隐去山前山后几许地。”如图2-11，董源画的山水。对意藏，还需作辩证的看待，因为藏得妙时也是显。还有一种效果，在画面的隐藏处，可以教人联想到其间必定有更多的更悦目的风光，如果达到这样一种艺术效果，这于“藏”，也就成为一种“显”。关于意藏，在我国京戏表演上，还有另一种巧妙方法，如武生扮演将军，将军背上有一“靠”，见图2-12。“靠”上插几面三角的令旗，这几面令旗一插，将军的威风加大了，当锣鼓敲响上台时，将军背上的这几面令旗，意藏着将军身后带有千军万马，岂不令观众叫绝！

在绘画章法上，还有一种“景藏”，这是画面上通过配景的方法所获得的。其实，多少也富有“意藏”意思。《画筌析览》中论及藏露不少，谈到“楼阁宜巧藏半面，桥梁勿全见两头，远帆无舟，往来必辨，远屋唯脊，而前后宜清”等，这是就画论画，虽然没有谈规律，但也可说明其对绘画中藏露的重视。这里拟举两例说



图2-12 京戏人物，武生戴“靠”以此藏“千军万马”



图2-11

洞天山堂
宋·董源