

022241

王伯敏 著

# 中國畫的構圖

天津人民美術出版社

# 中國畫的構圖

王伯敏 著

中国画的构图

王伯敏著

天津人民美术出版社 出版

天津市新华书店 发行

天津美术印刷厂印刷

1981年6月第1版

开本：787×1092毫米 1/16 印张：3

统一书号：8073·50137

1983年12月第2

印数：18001—560

定价：1.20元

# 目 录

一 中国画构图概述	( 1 )
二 中国画构图的规律	( 1 )
( 1 ) 取与舍	( 1 )
( 2 ) 定宾主之位	( 2 )
( 3 ) 立远近大小之形	( 4 )
( 4 ) 取势与写势	( 6 )
( 5 ) 呼与应	( 8 )
( 6 ) 大空与小空	( 10 )
( 7 ) 黑与白, 虚与实	( 13 )
( 8 ) 疏与密, 松与紧	( 15 )
( 9 ) 聚与散	( 16 )
( 10 ) 轻与重, 大与小	( 17 )
( 11 ) 藏与露, 隐与显	( 19 )
( 12 ) 三叠两段与开合	( 20 )
( 13 ) 边角处理	( 22 )
三 不同画幅形式的章法	( 28 )
( 1 ) 中国画的几种不同画幅形式	( 28 )
( 2 ) 关于扇面的处理	( 28 )
( 3 ) 关于长卷与长横幅的处理	( 30 )
四 山水画的特殊章法	( 32 )
五 花鸟画的特殊章法	( 34 )
( 1 ) 穿插与交错	( 34 )

(2) 疏疏密密 .....	(34)
(3) 松散与紧凑 .....	(35)
(4) 点 .....	(36)
(5) 折枝与画外的关系 .....	(37)
六 题款与用印 .....	(40)
(1) 什么叫款 .....	(41)
(2) 题款的内容 .....	(41)
(3) 题款与书法 .....	(41)
(4) 题款的位置及其作用 .....	(42)

## 一 中国画构图概述

构图，就是把形象在画面上组织起来，加以安排，加以艺术的条理化。构图不能脱离内容，必须服从主题思想的要求。为构图而构图，必然陷入绘画的形式主义。

中国画向来讲求构图。南齐谢赫论画“六法”中提出的“经营位置”，即是构图。

构图又名章法，或称布局，也称“置陈布势”。

中国画论提到立意、立形(为象)，构图属于立形的重要一环。但必须建立在立意的基础上，即所谓“必先立意，然后章法是也”。在古代，画家总结山水画的章法特点，概述山、水、树、石、舟、车、桥梁、房屋等在画面的位置安排，如说“山腰掩抱，寺舍可安，有路处则林木，岸绝处则古渡。”“峭壁嶙岩之处莫通途。”“山在上，溪在下，画理不可悖。”今天，我们正在进行伟大的社会主义建设，祖国山河面貌一新。正如湖南韶山灌区有一首民歌道：“高山顶上修条河，河水哗哗笑山坡，昔日在你脚下走，今日从你头上过。”它充分反映出我国人民为革命改天换地的雄伟气魄。我们画祖国新时代的江山，也就不能死守画诀中的所谓“山在上，溪在下”的一般程式。绘画创作，要求构图新，先要立意新。

中国画的构图，具有独特的规律。要更好地进行社会主义绘画创作，发挥民族绘画的特色，对于中国画的经营位置，有必要重视并加研究。毛主席早就提出：“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”讲究绘画上的构图，就是为了“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。虽然是绘画技巧上的问题，但是它贯穿着整个创作的思想性。

## 二 中国画构图的规律

中国画的构图，具有它的特殊规律。这是由中国画在观察方法和表现方法上的特殊性所决定的，也是受本民族长期的风尚以及人民的生活、欣赏习惯所影响的结果。中国画不但在构图上，在用笔墨设色以至对透视的处理等方面，都有它独特的表现。这些独特表现，更是直接关系到绘画上的章法布局。本节就这个问题，分下列诸点阐述之。

### (1) 取与舍

取舍，就是剪裁。经营构图，应先注意取与舍。

没有取，画不能立形，谈不到构图。

没有舍，眉毛胡子一把抓，什么都画上，即无宾主之分，又无轻重、大小的处理，便没有章法可言。黄宾虹说：“对景作画 要懂得舍字，追写物状，要懂得取字。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。清代画家李方膺题梅云：“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。又石涛曾说：“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。

在构图上，只有对对象深入分析，分清它的脉络、结构，分清它的条理，才能做到画面上很好的取舍。“有一不必二，要五不可四”，这是民间画工的口诀，是说取舍要严格，要使人感到增一分太多，减一分太少，不多不少，恰到好处，章法舒服，令人悦目，所以画面上的取舍很重要，做好了这一步，直接有助于画面其他方面的处理。

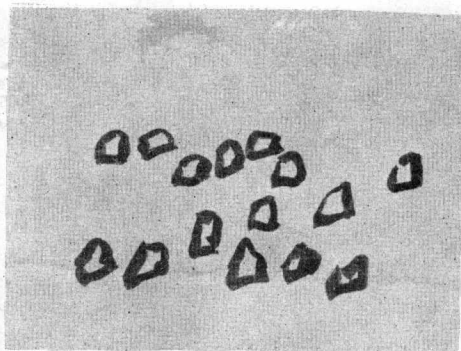
## (2) 定宾主之位

一幅画，要有一个主体。主体是画中最主要形象。有了主，还要有陪伴（陪衬），陪伴便是宾。如《亲切的教导》，描绘毛主席在延安时，为妇女识字班讲课，画中的毛主席是主，听讲的便是宾。又如《绿色长城》，前面的树林是主，房屋以至远处的海水都是宾。对于画中的主，要让它突出，要给以增强。主不仅是形式上的主要部分，而且也是内容上的表现重点。元·汤垕在《画鉴》中说：“画有宾有主，不可使宾胜主。”宾主还要有照应，不能各自孤立。

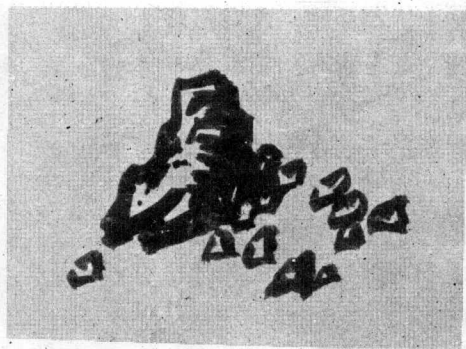
在构图上，有宾无主就散漫，如图1“1”。有宾有主，画面就集中，如图1“2”。反之，有主无宾，无陪衬便单调、寂寞、少变化，如图1“3”。但在中国画的表现上，有的画面确是“有主无宾”，但是它不单调，因为它可以作特殊处理，即可以用几方印或几行款书来作宾，仍使画面获得有主有宾的效果，如图1“4”。

画面的“主人”，不能羞羞答答，不坐主位。主不坐主位，画面就要偏，不稳定，如图1“5”。但是，在这个问题上，对具体的画面还要作具体的分析。譬如说，主是山石，宾是一二只渔舟在画的右边，即使把山石安置在画面的左边，似乎不坐主位，但是无妨，因为渔舟是动的，比较重，画面仍可以取得稳定，如图1“6”，这是涉及到构图上轻、重与均衡问题，待在下面有关诸点来阐述，这里无非用来说明，宾主如何定位，还要对具体的画面作灵活的处理。

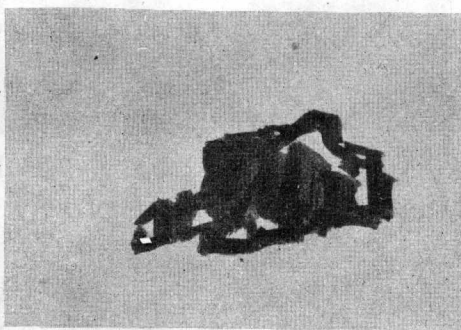
此外，在安排宾主位置的问题上，画面上还有一种主、宾都代替不了的“东西”，这个“东西”即画面上出现的“夺目点”。如图2《金浪》，描写富春江两岸的丰收景象，一片金黄色的稻田是主，红树与远处的富春江大坝是宾。画中的铁塔，既非主，也非宾，它就是画中的“夺目点”，由这个“夺目点”引起读者的注意。便可以看到田头劳动者（点景人物）的活动。“夺目点”是主客都欢迎的“东西”，它有特殊的地位，山水画中的点景人物或房屋，有时也可以作为“夺目点”，例如图3《黄果树夏日壮观图》，黄果树瀑布是主体，占画面的三分之一，其余是“宾”。瀑布高大，作者尽情地写出了它那雄伟的气势。但是，作者为了画面有个对比，使其粗中有细，便添上了许多观赏瀑布的



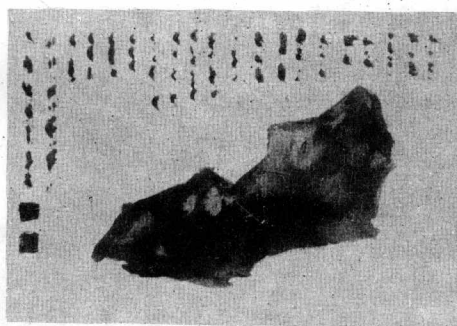
(1)



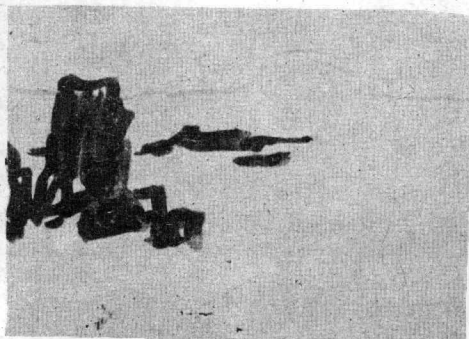
(2)



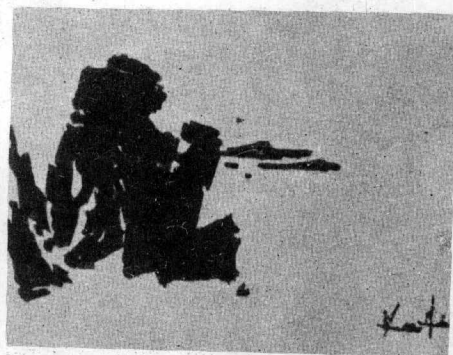
(3)



(4)



(5)



(6)

图1

“小人物”，这些“小人物”，既起“点景”，又起“夺目”作用，这个“夺目”的目的，它可以使瀑布显得更高大，气势更雄伟。在花鸟画中，如潘天寿的《记写雁宕山花》，



石是主，花是宾，爬在石背上的蛙，非主非宾，这就是“夺目点”。“夺目点”有倾向性，有的倾向主，有的倾向宾，但由于它的“夺目”，所以要作认真的安置。否则容易导致画面产生轻重失调，藏露悖理等问题。

在人物画的表现上，中国画往往把主要人物的形象夸大，使之适当的大于宾。古代作品如阎立本的《历代帝王图》，顾闳中的《韩熙载夜宴图》等都是这样。这是用夸大形体的办法来突出画面的主体。

总之，考虑一幅构图，不论人物、山水、花鸟画，都要根据主题内容的要求，确定宾主，不仅确定，还要分明；不仅分明，更要相互照应，相互得配。避免平铺，防止散漫或者多中心。

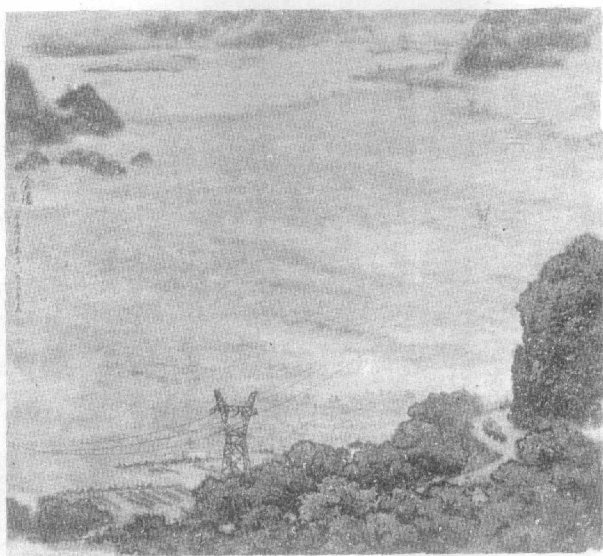


图 2

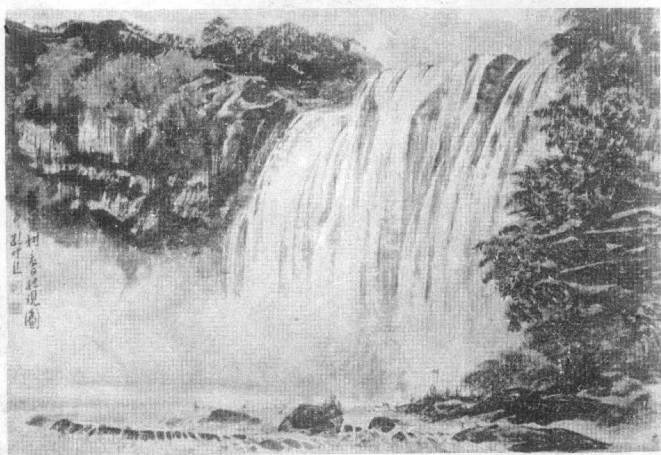


图 3

### (3) 立远近大小之形

宾主既定，就要考虑形象因透视关系而产生大小不等的形状。宋·李成说：“凡画山水，先立宾主之位，次定远近之形”。（《山水诀》）

在构图上，宾主与大小有关。一般是主大宾小。如近处人物是主，形体较大。远处是山，作为宾，即使山比人大，而在章法上，作者可以通过透视关系，把山压低，画小、画淡，仍然可以达到主大宾小的目的。如图4《谈笑凯歌还》，描绘毛主席重上井冈山，为了突出毛主席的高大形象，把井冈山画低，作俯视处理；把毛主席画高，作仰视处理。

但是，对待宾主的大小关系，不能刻板，由于透视或墨、彩对比的变化，在构图上，有时不一定非要主大宾小。如《工地捷报》，一队打着红旗去报喜的工人是主，工地上高大的建筑物是宾，从形体看，宾大主小，但通过处理，将人物安排在适中位置，加强墨、彩，使之突出；相反，建筑物的位置靠边，墨、彩减弱，这样，

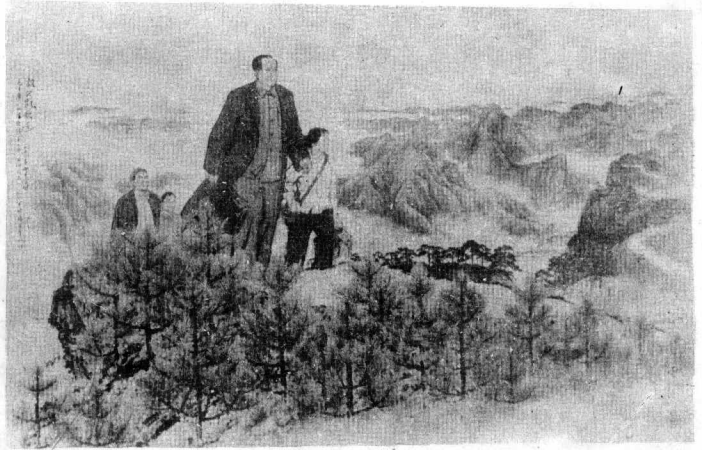


图4

仍然主次分明，不失主宾关系。这不仅人物画，山水画同样可作如此处理。如图5《劲松不凋梅园长春》，画周总理于解放前在南京同反动派战斗过的地方，画的前面（上、下）尽是劲松，只于劲松间露出了梅园新村。显然，画中的梅园是主，松是宾，但在画面处理上，宾占五分之四的地位，主只占五分之一，但仍然主次分明，不失主宾关系。可见对宾主大小的关系，固然一般是主大宾小，却也要看实际情况作出相应的处理办法，不能胶柱鼓瑟、刻舟求剑。

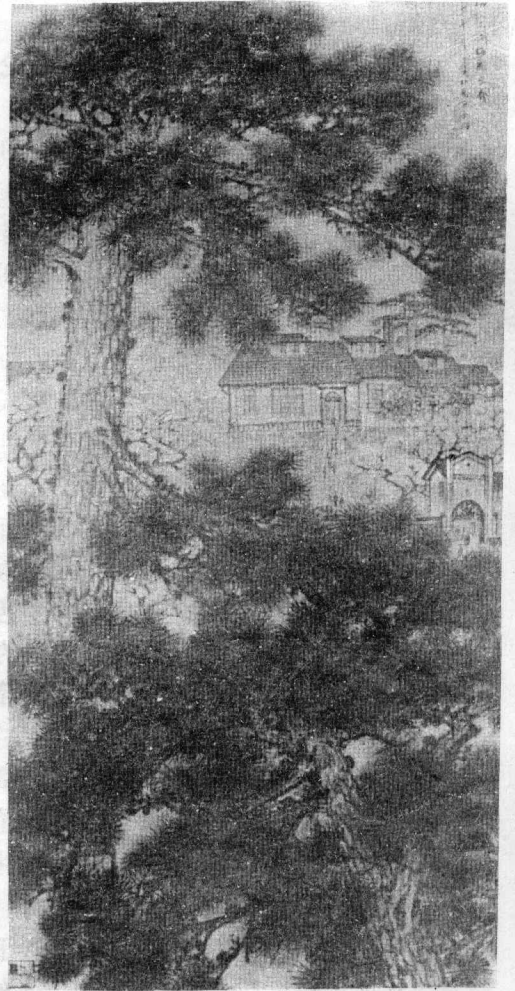


图5

就透视论，近者大远者小，就构图论，大者固然是主，也可以作宾，近处固可以定“主位”，也可以定“宾席”，此中变化，只要服从主题内容的要求，不妨灵活机动。但有一条，凡对主，务必使它在画面上醒目，突出，远近大小关系，固然是个重要关系，但不是分宾主的唯一关系。

#### (4) 取势与写势

“势”在中国画的章法上很重要。

所谓“势”，“此是往来顺逆”，是一种形象的运动感。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。

王夫之在《船山遗书》中提到：“论画者曰：咫尺有万里之势。一势字显眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳。”这是指作品的“咫尺千里”，不仅在透视上要处理得当，还必须画出它的“势”，否则，就象地舆图。关于势，又如孔铎题黄公望的《富春山居图》的诗中说：“……毫厘分寸界吴眉，咫尺如同千万里。烟雾浓淡有无间，岳麓参差如可攀。菰蒲带雨通花渚，松萝耸翠侵云端……”诗中的“如可攀”，“通花渚”，“耸翠”，都是画中的“势”给予读画者的感觉。这个“岳麓”，如果只是“参差”而无“可攀”之势，这个“参差”就不会生动。稍有看山、画山经历的人都有体会，大山大水，千态万状，所以气象万千，山势是高昂的，还是奔腾的、突兀的，或是陡峭的都给予人以不同的形式感。毛主席“十六字令”咏山，写山势之高，高的可以“刺破青天”，而且还写出了可以“拄”“欲堕”的天。对于山，竟作出这样的取势与写势，气魄是何等的雄伟。作画当然也应该具有各种气魄。山川自然，随着祖国社会主义革命建设在日新月异，我们画社会主义的山川，更应该具有这种气魄。

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。绘画作品中，如《革命摇篮井冈山》、《黄洋界》(图6)、《高原春色》等，使人感到这些高山确实高，就因为作者把山的气势画出来了。《黄洋界》不仅画了井冈山这个地方的山形，更重要在于画出了井冈山这个地方的山势，作者还巧妙地通过“高路入云端”，助长了这个革命圣地雄伟的气象。

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”，仍然会象前面所说的地舆图或是建筑图。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：“文似高山不喜平”，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·赵左论画山水中说：“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，虽交错而不繁乱。何则？以其理然也”。古代较优秀的作品，不论是画“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。宋·李公麟《临韦偃放牧图》，画中一千二百八十多匹马，牧者有一百四十多人。对马群的聚散、牧人的行止，作者无不在取势、布势、写势上边下足了功夫。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，文如此，音乐舞蹈莫不如此。可是有些作品，如清代“四王”的某些山水画，画面虽然层峦叠嶂，重山复水，但使人感到板涩无味，其原因之一，就在于缺乏气势。有些画泰山、华山的作品，群众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。

山水画创新，更应该讲求“取势”与“写势”，因为在我们的祖国大地上，除了山川自然的气势外，而今出现的新建筑物，新改造的河山，又是何等的富有划时代的新气

图

6



图7

魄、新气势。对于这些，倘使不在作品中画出它应有的“气势”，就不能得到革命绘画激动广大人民心弦的应有效果。画山水的同志，总是要碰到新改造的梯田，新开发的油田，新建的森林带等等景象，都非要把这些景象的新气势画出来不可，并且要达到远看有气势，近看有笔墨，气势与笔墨统一，整体与局部统一的表现。

### (5) 呼 与 应

画中的“呼应”，简言之，便是画中的形象，得到前后左右的相互关连。民间画工称呼应为“顾盼”。因为画中的人物、景物，都不能使其孤立。如画好多人，这个人与那个人，那个人又与其他人都应有所联系，不能失却呼应。画中人物的呼应，有外表上，也有思想感情上的内在呼应。外表靠动作表情，内在靠人物的精神状态或某些情节的联系。如图8《载歌行》，写新疆少数民族对丰收的欢跃。在丰收的路上，有载着丰收果实的马车，有骑驴的，有边走边歌的，有弹琴的，还有含笑着的姑娘。画面似乎是松散的，但由于较深刻的刻划了人物的内心活动，并使这些人物的在思想上取得了内在的呼应，使得画面的似乎松散，倒反获得了章法上的舒畅流动。



图8

呼应还有画内呼应和画外呼应。画内呼应，即画中人物相互间呼应，这是多数情况。画外呼应，指画中人物与画外有关的人和事的呼应。这种呼应处理得好，可以增加艺术含蓄的效果。如图9《叔叔喝水》，画一个女孩子，她的动作简单，只表示给解放军叔叔端水。画面并没有出现解放军，无非画了一些解放军的用具，作者就通过这个女孩子的表情，使其与画外取得了呼应，充分表达了人民热爱人民子弟兵这一革命主题。



图9

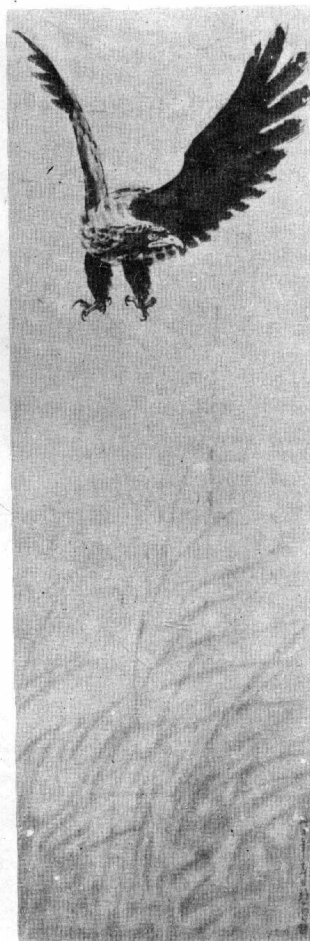


图10

在绘画上，呼应的表现是多方面的。不仅是内容，即在形式上也存在。如画中的这点墨与那点墨，这片色彩与那片色彩，都会发生呼应。如图10《鹰图》，画中以鹰为主，鹰的墨色浓重，下有苇草，苇草用淡墨，仅就墨色看，这幅画的上部浓墨，下部淡墨，似截然分开。因此，作者在画面右下角用浓墨书“卅二年春日悲鸿”七字，立即与鹰的浓墨起呼应作用，使全局在形式上更调和（款书位置若比芦苇高些则更好）。又如图11八大山人《山水》，全局水墨，款书在上部，只署“八大山人”四字，但与整个画面的墨色一呼应，似乎把画中云山的气势也提高了。不仅于此，就是印章的红色，有时也可以在画面上与画中的红色起呼应的作用。如图12《天竹水仙图》，所画天竹的红点子集中在画面的右上角，而在这幅画面的其他角落，分散地盖上了五方印章，如此相配，画面的红色，就获得了各相照应，使一幅画的色彩也显得更加丰富，更加有变化。

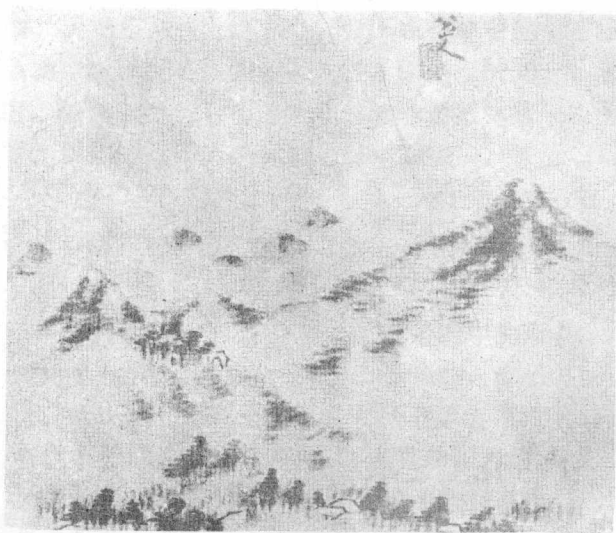


图11



### (6) 大空与小空

中国画非常讲究空白。空白直接关系到形象在画面上的安排。“空”得好，画面灵动、通气、不拥塞。尤其是山水画的表现，关系极大。如黄宾虹《灵岩》、《青城宵深》、《阳朔春晓》，又如李可染的《雁宕山水田》、《易北河上》等作品，全幅用墨浓重，统体皆黑，只是在某些地方，留几点，或一小片空白，就由于有这点点空白，竟使全局画面灵动起来，否则，画面不是闷气，便是拥塞不畅。黄宾虹曾说：“作画实中求虚，黑中留白，如一灿之光，通室皆明。”山水画中，有时画“点点”瀑布，使全山明朗起来。看山川实景，有时也可以发现这种情况。如井冈山，在去大井的路上，前面有一片高山，早晨阳光照来，全山明亮，中午后，山背光，全山似画中用墨，通体苍郁，又有山上一条高路，由于新开发，黄土外露，尤其它那“入云端”的气势，教人醒目，就成为这座大山通气的脉络，并使全山也因此而灵动起来。

空有大空、小空之分。大空指画面的大片空白；小空，指画面形体间的小块空白。如图13宋画《梅石溪凫图》，溪水之上为大空，梅石部分有小空。但这个大小是相比较而言，就在这幅画的梅石之间，也还有大空、小空之别。

在绘画上，空与实是相对的。画面上的空，有时不等于空无一物。在艺术表现上，画“空”是为了更好地表现“实”。“实”的妙处往往是由“空”的妙处衬托出来的。如黄宾虹画山水，有时水面不着一笔，但这个空，仍然是“实”，因为使人看了有水的感觉。又如李可染画水牛也是这样。图14的《牧牛图》，画中除牛、小孩和上面的题字，其余都是空白。就由于有这一大片空白，才能清清爽爽地把画中宾主都衬托了出来。而且这片空白，不是徒有形式，正表现了一大片水，从这个意义上来说，这一大片空白，也即是实。



图13

画面上，实与虚，空与疏都有密切关系。空处，往往是虚处，虚处，往往是白。但在艺术处理上不能划等号。因为经过处理，空处，未必是白，画山水中的云烟，有时可在画面上留出空白，这个空白不尽是虚而且要能充分表现出云烟的质感。有些作品如在画边处画山，而这个山在画面是极次要的，作者可以画上几笔，点上几点墨即可，不一定全都画上，这种表现，原是画山，是画实，但在艺术处理上，却成了画“虚”，使其起“虚”的作用。



图14

画中的空，关系到疏密的处理，关系到主体突出。如《集体户的除夕之夜》，画中实的多，空的小，这是为了把青年们在农村欢度春节的“一片喜气洋洋”的气氛加强起来。又如《毛主席重上井冈山》，画主席正上山来，位居中央部分，为了突出主席的高大形象，作者利用山中的云雾，把主席身后



的山虚了，几乎虚到空白。这种在章法上的巧妙处理，目的就在于突出画中的主要人物与主要情节。更如图15《赞歌》，作者为了使尽情歌唱的主人公形象突出，采用极其自然的“渲染”办法，把主要人物的背部景物虚了，留出适当的空白，就这样，画面的重点显现了，画面的气氛也更加活跃了。

有的画，不画一点背景，处理得好，比之画上背景还来得巧妙，可以“巧而不费力”。在传统的画作中，如唐·韩干的《牧马图》、宋人《听琴图》、元人《高士图》、明·陈洪绶的《归去来图》等都如此。现代的作品，如《毛主席走遍全国》、《到劳动大学去》等都如此。《到劳动大学去》，画伟大领袖毛主席一九四六年春送毛岸英同志去农村，画不加任何背景，正如有的评论者所说：“不画背景，正使农村天地的广阔气氛，在不费一点笔墨中显现了”。

“留空白”，确然是中国画在艺术表现上特殊聪明的办法。我们有句老话，叫做“挂一漏万”，所以必要时，不画反而“全”，如上述几幅作品，不画背景，让它空白，反使意境扩大。中国传统的戏剧也有类似的处理办法，即在舞台上不用布景。只要演员在动作、表情上能充分表演，观众仍会感到“无景而有景，咫尺而千里。”总之，画空为了实，为了更好地表现题材内容，更好地突出画中的主要形象或主要情节，并使一幅画更富变化，更获得灵动舒畅。中国画家善于利用空白，是中国画家在绘画表现上总结出来的好办法之一，也是中国画在构图处理上的独特之处。



图15



图16