

# 关于构图问题

潘天寿 著

浙江人民美术出版社

# 关于构图问题

潘天寿 著

浙江人民美术出版社

---

### 图书在版编目 (CIP) 数据

关于构图问题 / 潘天寿著. — 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2015. 10

ISBN 978-7-5340-4570-7

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

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第232576号

---

## 关于构图问题

潘天寿 著

责任编辑: 程璐 戴世杰

整体设计: 吕逸尔 戴世杰

责任校对: 张金辉

责任印制: 陈柏荣

出版发行 浙江人民美术出版社  
(杭州市体育场路347号)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

制 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2015年10月第1版·第1次印刷

开 本 787×1092 1/32

印 张 2.75

字 数 46.2千字

书 号 ISBN 978-7-5340-4570-7

定 价 10.00元

如发现印刷装订质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部联系调换。



潘天寿 (1897—1971)

## 序 言

潘天寿曾言：“学习中国画，自古以来都是师徒传授加自学。”在古代，老师通过长期的耳提面命、当面示范，将中国画的知识和修为潜移默化地传授给弟子。近代西方教育体系传入中国后，师徒相授的传统中国画教育方式也随即面临如何适应近代课堂教学模式的问题。1924年开始，潘天寿在上海美专教授中国画技法与中国美术史课程，这是中国较早开设国画专业的新式美术学校。在新式课堂上，知识是集中传授的，有较严格的教学大纲和教学进度，需要体系化并渐进式地传授给学生，并辅以专业的教材。在长达半个世纪的教学生涯中，潘天寿极为重视中国画理论研究和中国画教学研究，他试图将传统师徒传授中只可意会不可言传的部分转化为可供集中传授的知识系统。他所撰写的《中国绘画史》、《治印谈丛》、《中国书法史》（已佚）、《关于构图问题》、《毛笔的常识》、《中国画题款研究》等著述，既是当时颇受欢迎的教材，也是他留给后人的珍贵的学术财富。

《关于构图问题》是他1963—1964年在浙江美术学院（今中国美术学院）中国画系的讲课记录稿。“构图”，顾恺之称为“置陈布势”。谢赫《古画品录》中称为“经

营位置”，张彦远认为这是“画之总要”。画家往往运用开合、藏露、繁简、疏密等对立统一法则，惨淡经营，临见妙裁，立画之气象，达画之奇变。

中国画发展到明清，越来越重视笔情墨趣，但在画面内容和表现形式上却显得千篇一律、陈陈相因，潘天寿对此是有清醒认识的。他认为明清文人画衰落的原因就在于“格制”的缺失。文人画末流斤斤于笔墨局部，而不懂得要用高超的画理画法表达格调和意境。所以潘天寿用自己的创作对此进行反拨，他融会南北宗，对笔墨和构图的锤炼尤多，将宾主、奇正、动静、虚实、疏密、繁简等等的对比拉大，省略了中间层次，达成明豁阔大的艺术效果。此篇讲课稿中，潘天寿也吸收了几何学的内容，如三角形的运用、平行线的问题等等，来说明中国画构图的特色，这是他对传统构图理论的发展。

《关于构图问题》虽篇幅不长，但言简意赅，字字珠玑，深入浅出，切中肯綮，既是潘天寿对中国画构图特色的深刻阐发，也是自己创作体会的全面总结，至今仍然是后人学习的要诀与阶梯，值得反复研读、悉心体悟。

陈永怡

## 目 录

序 言	1
目 录	1
总 论	1
开 合	7
虚实与疏密	32

## 总 论

你们就要下乡了，因时间关系，先不讲构图问题，待大家下乡回来后，根据所提出的问题再作系统讲授。现在就你们这次下乡，谈谈下乡须注意之点。

下乡注意点自然第一在思想改造；第二在体验生活；第三在锻炼身体；第四在收集画材。在收集画材时要碰到布局问题，这是锻炼构图的好机会。但构图前的步骤，重点在思想性，思想性是密切结合实际的。董其昌说：“行万里路。”就是体验生活。古代画家尚如此重视体验生活，现在更应如此，不过内容和含意不同了。文艺是人们意识形态的产物，也就是说：文艺作品是人们思想意识的反映。自然界中的一切形象与色彩，是没有思想性的，例如一棵树或一朵花，本身没有思想性，但是画画的人是有思想性的，因此，无思想的对象经过画家的眼和脑，也自然有了思想性了。古代人看自然，与今天的人民群众看自然有所不同，因为时代不同了，人们的思想意识也随着时代变迁而不同了。艺术家深入生活和反映生活，不是自然主义地看到什么就表现什么，而要抓住当时生活中的主流思想来表现。既要看到眼前的美景，又要看到进步的未来，要有美好的幻想，才能深入一步，先进一步，而后起



到引导群众向前进步的作用。有人说花鸟画是没有思想性的，古今画家画牡丹花，总是牡丹花，没有什么分别。我说却不然，花鸟画同样有思想性，也同样有着各个不同时代画家的思想意识，反映不同的观点。过去的人，以为牡丹是大红大绿，既艳且丽，有着富贵的象征，因此称它为富贵花。不论看画的人、作画的人，一看到牡丹，就想到他们所希求的前景，代表富贵，既富且贵，这是封建时代所追求的观念。如牡丹和猫蝶同画，以猫蝶谐音耄耋，叫做“耄耋富贵”（年八十至九十称耄，年八十称耋。耄耋富贵即长命富贵的意思）。画牡丹与玉兰合画谓之“玉堂富贵”；画水仙与牡丹合画谓之“富贵神仙”；画牡丹和菖蒲谓之“贵寿无极”等等。今天看牡丹、看玉兰、看水仙、看菖蒲是全不同了。牡丹是粗枝大叶大红大绿的美丽花朵，它象征着繁荣美丽的景象，也就是可以用它来象征着新社会欣欣向荣无限光辉的现实，这就是今天牡丹花的思想性。花鸟画如此，山水画亦如此，如元代倪云林画山水，往往是空山无人，只画山水不画人，画中景象荒疏冷落，这是由于他生活于元代末年，大乱将起，一切无所希望，只想逃避现实，感受着荒寒冷落空山中的情味，终于一棹扁舟于湖海中，过他的隐逸生活，故在画面上仅画些枯木竹石，极度地表示他内心的寂寞，这不是倪云林的思

想吗？今天的山水画与花鸟画与古代的山水画、花鸟画，在笔墨技法上虽然变化不多，但是随着我们思想的进步，生活方式的与古代不同，国际交往的开展，画家生长于现代生活中，对事物的观察，其深度与广度也随着提高。深山中的山村情况，舟车桥梁，花鸟中的新品种，自然不能与古代相同。即便对故有的平凡题材也绝不能与古有的想法相似。自然画起来也不会和古人一样。

这就是一个思想性问题。你们下乡去，倘使碰到了特有姿态的花花鸟鸟，或古人未曾画过的新画材，你们都可用你的画笔画起来，那就往往能出现新鲜的作品，有时也可以用平凡的题材配以不平凡的配景，也能创成与众不同的作品。倘使仅仅抄袭古人，移东搬西，不能变化，怎能创得出社会主义新风格出来？

我们在初步抓形象时，应多多画些素材，这是不错的，但它的重点，要在注意对象的组织规律，及气势与神情，以打好创作的基础，换句话说：抓形象就是为创作作准备。故搞花鸟的素材时，在花房里画静止的东西，只能注意形象的组织与变化，对于姿态、气势往往极平板的。但是去山野乡村时，自然不同于花房里了，须注意花鸟自然生动的姿态，并配以环境中疏篱乱石的活泼与自然天真的气势等等。这就是花鸟生活的体验，只有这样，才能发

现与一般不同的花鸟材料，画起来也自然不落常套了。同时在收集素材时，也应注意诗的境界，如“空山无人，水流花开”一诗的意境甚高，这种景象在花园里是没有的。倘若对诗没有欣赏能力的人，对于这种诗句，情趣上毫不发生关联，怎能画出这句诗意来呢？清代康乾间的郎世宁是意大利教士，到中国后，很努力学习中国画，用了许多功力，但是毕竟是意大利人，不懂中国诗的，当然画不出有诗情的作品来。

花鸟有花鸟的环境与习性，选材和配料与花鸟的环境习性有密切的关系，这也关系到你们体验生活是否深入的问题。自然鸡有鸡的生活习惯，而非鹅与鸭的生活习惯，狗有狗的生活习惯，而非猫和猪的生活习惯。世俗间所谓“鸡飞狗上屋”是不祥的事情，因为鸡是不会高飞，狗是不会攀援的，这样的情况自然不能入画。陶渊明有“鸡鸣桑树颠”诗句，一般没有体验鸡的生活习惯的人，读了“鸡鸣桑树颠”的句子，以为陶渊明所住的地方的鸡，能高飞上树的。实则陶是江西柴桑人，那一带地区所种的桑树都是低桑，鸡的上桑树，是用两脚一步步连飞带跳地跳上去，而不是飞上去的。懂得这一点，才可读懂“鸡鸣桑树颠”的诗句。故画鸡不能立得太多，鹰不能站得太低，画麻雀不宜立在老松树上，荷花不能与松树配在一起，可

配柳树和芦草，否则就会不协调。以山水来讲，有时画大片重重叠叠的山不好看，那就不画全景，可画部分。花卉也同样，李晴江画梅花有“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”的诗句，就是说画梅花可删去不必要的，选出两三枝入画的画本就是了。山水中往往把东边的树和西边的石合并成一幅画稿，每每如此实写生为出色，这也是选材的办法。石涛说：“搜尽奇峰打草稿。”选集奇峰，凑配奇峰，使构成不落平常的作品。这是东方绘画常用的布局办法，与对景写生有所不同。

收集材料后，如何应用材料，就得要很好地研究布局。古人有古人各不相同的手法，值得我们学习的。例如石谿、八大等等。石谿的布局多茂密，题的款总是长款，八大布局很疏简，题的穷款多，以八大的花鸟而论，往往画材极少，空白很多，不但空而不空，而且觉得高远空旷，茫无边际，独树一帜，不落凡近。石谿多茂密厚重空处无多，稍有空处也常题以长款，然而却觉得密而不密，他下笔时画不尽，我们看时也感到看不尽，而没有多余之处。八大的穷款，石谿的长款，都与他们的构图相配合的。

画画的人，不能局限于画画的一面，对诗文、书法、画理、画史等方面的学识必须很好研究。学识要博，见

闻要广。王石谷说自己画青绿山水三十年始知青绿的着色法，而实际上他的青绿是小青绿，从赵子昂、文徵明承袭而来，即以普通的水墨山水加小青绿而成。有人虽批评石谷的青绿不及仇十洲，石谷的青绿清新则有余，古厚则不足。因青绿是重色，应似古厚为尚。花青、赭石等色宜于清而淡，却与重色不同。所以画画不能偏于一面，对各家各派都要欣赏，画大写意的也能画点双钩重彩，搞雄健的也要搞点清逸秀丽的东西，当然也不要平均对待，看的東西不能太狭窄，范围小了就容易落常套，变不出东西来。从大写意花鸟来说，如吴昌硕、陈师曾、齐白石等为一路，这是一种风格，再上去可看赵之谦、扬州八怪、八大、青藤、林良诸家，也是大写意，但他们的风格大不同。各个时期的画家都有不同风格和特点，应作深入探讨，吸收其长处，以为创新的准备。千万不要研究某家，就只有某家好，形成“入者主之，出者奴之”的习气。初步实习创作，也要作多方面的尝试。

（以下是师生下乡回校后，潘天寿先生根据大家提出的问题所作的关于构图方面的讲述。）

## 开 合

“开合”，又作“开阖”。就字义上解，“开”即开放，“合”即合拢的意思。绘画上的开合与做文章起结一样。一篇文章大致由起承转合四个部分组成。“承转”是文章中间部分。“起结”为文章开始与结尾，一篇长文章有许多局部起结和承转，也有整个起结。如《红楼梦》一部长篇小说，它描写封建贵族大家庭中的没落生活，最后林黛玉悒郁而死去了，贾宝玉也去做和尚了，其中有许多小起结穿插在一起，变化极其繁复。一张画画得好不好，重要的一点，就是起结两个问题处理得好不好，花鸟画如此，山水画亦如此。



图一

如图一山水画，其起承转合关系为：①起；②承；③转；④结。画中的树、塔和房子是辅助的材料，是注意点，但不是承，也不是结。而远山极为重要，因它是结。如果一幅山水画，只有承而无转，就要感到直率，图中之③是一只反向往之船，作转折之势，就打破直率了。结是收尾，犹如文章的结尾，不一定太长，既要有拖势，又要有摇曳之态才对，那么，自然对整个的布局能起重大作用。

在古人论画中，对开合问题也不时有论及，兹录董其昌《画旨》如下：

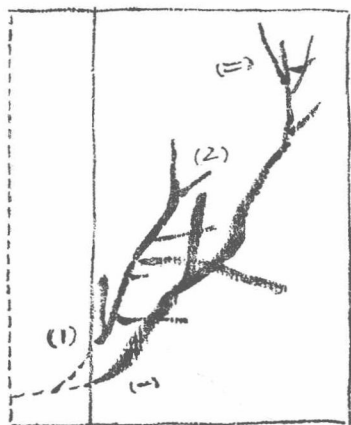
“古人运大轴，只三四大分合，所以成章，虽其中细碎处甚多，要以取势为主。”

又《画禅室随笔》：

“凡画山水，须明分合，分笔乃大纲宗也。有一幅之分，有一段之分，于此了然，则画道过半矣。”

分合与开合稍有不同，开系起，承是接起，转是承后作回转之势，最后结尾。然而大开合中往往有小段的起结，这样就使构图复杂起来。分合系指构图中的局部起结，是大开合中支生出来的起结。如果一幅构图光有大起大结，而没有分起分结，就易于简单冷落，如果有大起大结，又有小的起结，那么构图就更有变化了。

布置一幅花卉构图，画中只有一个大起结，其余许



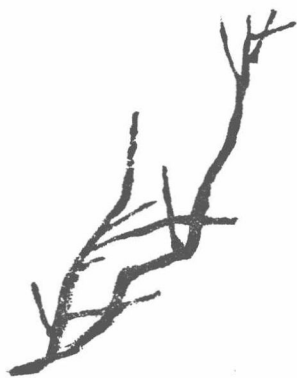
图二



图三

多细碎处是统一在大起结之中。如图二：（一）为起；（二）为结，这幅图的大体起结关系如此，但其中有一附属的小起结，即以（1）为起，（2）为结，使整个布局闹热而有变化。如图三就感到很冷落了。倘若把起部引伸左边出去，小枝干是由大枝干上分出来的，然而分点在画面之内不在画面之外，如图四的这样构图觉得脚部太尖，不好看，而是分，不是开了。像图三的布置，起部东西太小，结部也过多，必然感到冷落，是不好的。当然头部加繁，可稍闹热一些，但必然头重脚轻，也是不好的。又倘





图四



图五

使将脚部也加繁如图五，使起部与结部有东西，而中间没有东西，这样便犯了蜂腰的毛病，也是不妥当的。只有像图二的布置，使起结有东西，中间也不空虚，是比较好的，能符合分合构图的要求。

沈宗騫在《芥舟学画编》中对山水开合写道：“千岩万壑，几令流览不尽。然作时只须一大开合，如行文之有