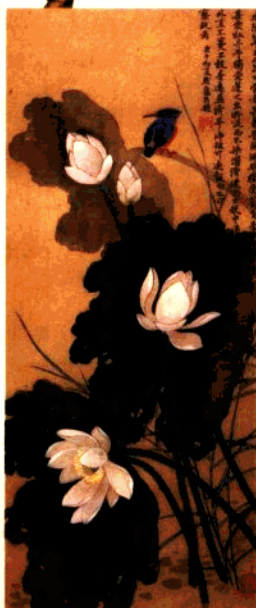
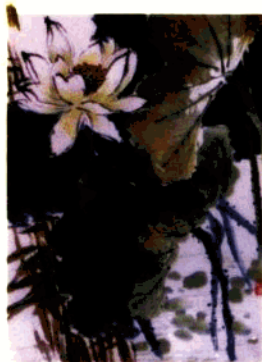


美术新技法丛书

花鸟画构图法

HUANIAOHUAGOUTUFA

LIZEMINZHU



李泽民
著

天津人民美术出版社

目 录

有法与无法	(1)
构图与立意	(2)
图幅形式	(3)
变化与统一的基本法则	(7)
计白当黑与空间处理	(9)
剪裁与取舍	(12)
造险与破险	(15)
布势	(17)
布势格法	(20)
三线穿插布置	(25)
藏露与虚实	(28)
黑白灰处理	(30)
点线与团块布置	(32)
兴趣中心与井字布局	(38)
色彩与构图	(41)
题款钤印与构图	(47)
怎样学构图	(55)

● 有法与无法

花鸟画是我国人民大众喜闻乐见的一种绘画形式。这一画种的发展已有千余年的历史。无论工笔、写意或兼工带写(半工半写)的花鸟画都十分注重对构图的研究。历代花鸟画家、民间画师在构图方面积累了丰富的宝贵经验,从理论到实践都达到了极高的水平。对这些宝贵的经验认真地加以研究、借鉴,一定会促进花鸟画创作的繁荣与发展,对社会主义精神文明建设也将产生潜移默化的影响。

研究花鸟画构图,是绘画构图学的一部分。中国画家将构图称为“章法”、“布局”、“经营位置”、“置陈布势”等。南齐·谢赫提出的“六法论”,“经营位置”就是其中一法。“章法”即是构图的法则,尽管构图形式千变万化,却有规律可循。“外师造化,中得心源”是中国画创作的大法。它阐明了创作中的主客观的辩证关系。“造化”即指大自然,客观世界的万物;“心源”,即指画家的主观感受与创作情思。因此,花鸟画的构图章法,也是画家向大自然学习,然后将这些感受、情思表现在画面中的过程。清代画家郑板桥描写他画竹时的过程即是对这一大法的很好注脚:“江馆清秋,晨起看竹,烟光日影露气,皆浮动于疏枝密叶之间,胸中勃勃,遂有画意,其实胸中之竹,并不是眼中之竹也,因而磨墨展纸落笔,倏作变相。手中之竹,又不是胸中之竹也。总之,意在笔先者定则也,趣在法外者,化机也,独画云乎哉。”“眼中之竹”即是“外师造化”——认识、熟悉客观对象的自然状态。“胸中之竹”即有了取舍、立意。到了“手中之竹”时,已是融进作者主观的情思及个性风格了。这即是“中得心源”的过程。

构图,简言之就是指如何将所要表现的客观对象安排在画面中以取得最佳布局的方法。绘画是平面的,如何在二维空间中艺术地表现出三维空间中的景象呢?那就需要巧妙地安排布置好绘画的各种视觉要素(线条、色彩、明暗等)。只有构图处理得好,才能更好地表达作者的立意与情感,但是,必先有立意而后有章法。这就好像家具制作,制作者得先有一个家具的基本形态的构想,然后再逐步地研究其构成要素:木板、木条、钉子、玻璃等是怎样构成的(榫、钉、镶、粘等)。桌、椅、床、柜,由其材料的方、圆、曲、直、厚、薄、长、短、粗、细等形态的不同,构成方式的不同而制成了形态各异的家具。当然,绘画构图比家具的构成要复杂得多,写意画的构图有诸多不确定的因素,而家具却不能在制作过程中临场发挥,因势利导……

我们应如何对待构图方法问题呢?构图有它一定的形式规律和法则,初学者若不认真研究和掌握它,就好像夜行无灯,在黑暗中摸索总容易走岔了道,因此要“有法”。但中国画的构图,特别是写意画的构图,似有变化莫测、不可穷极的感觉,因为它最讲变通之道,最反对重复和千篇一律。“法”与“筏”音同,“筏”为渡河之工具,是达到彼岸的手段。非为法而法,也即不是为了坐船而坐船,坐筏而不跳下来的人,永远到不了彼岸,这即是“为法所囿”。所以石涛说:“至人无法,非无法也,无法而法,乃为至法。”“一知其法,即工于化。”不知变通和灵活地运用法则,以构图法则为绳索,以前人楷模为障眼罩,终日努力操作,却好像在磨道里转圈,那就太缺少悟性了。所以,研究构图一般应经过无法→有法→无法这三个阶段。开始的无法是不了解、不掌握构图的方法,是低级阶

段。“有法”，是指经过学习与创作实践已掌握了构图的基本规律和方法，并能应用到创作中。第二个“无法”，并不是真的没有方法，而是指由“胸有成竹”到了“胸无成竹”的高度，这时能做到随心所欲，左右逢源，对“法”达到了驾驭自由的境界。这即是最高级的方法了。而要达到这种境界，就须要向生活学习，向大自然学习，向传统学习。除了勤奋之外，还要开发自己的悟性。

● 构图与立意

构图，就是把一个人的情感和思想传达给别人的艺术。为了真实而深刻地表达作者的感受和思想，构图必先立意。清代画家方薰曾经说：“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。”中国文字中的“意”字创造得很有内涵，上面是个“音”字，下边是个“心”字，可理解为发自心灵的声音方为真意，反之，则是虚情假意，无病呻吟。意应贯穿于构图、创作的始终。意在

笔先是“胸有成竹”，然后经营位置、定格局。然而也有“胸无成竹”的情况。陆俨少先生说：“常常有这种情况，当山穷水尽时，画不下去而绝处逢生，奇境别出，又是一番柳暗花明景象，所以我的习惯不勾稿。画纸摊开，审度形势，心中大体已定，即着手下笔。因为稿子不勾杀，就能活，往往一个小章法接着一个小章法，左右逢源，不能自止。创作中间，临时触动思路，忽得异想，不同以往。如是章法，变化多样，每成一图，必有一种新鲜感，非始料所及，避免了章法雷同之病。”（《美术》1981.5）

清人张庚在《浦山论画》中说：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上……何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是而忽然如是是也。”

画家创作中的情和意，始则有之，继则发之，在创作过程中因势利导，就迹成形，这是临时激发出的一种灵感。当“初不意如是而忽然如是”之时，就不能拘泥于原来的构思安排。“突发奇想”可以避免刻舟求剑式的死板构图，更有剔除雕饰的天趣。

花鸟画的立意，要求借物言志，有所寄托，不能把花、鸟画成本标，画成植物介绍图。历代画家对菊、竹、梅、兰称为“四君子”，是因为它们的傲霜雪抗严寒、虚心高节的品格为人们所崇仰和钟爱，才被人们历久不衰地描绘。右图所画的啄木鸟（示意）就是一个很好的范例。



（此画原载 1979《美术》4 期，作者不详。）画啄木鸟寓为民除害而毫无索取，寓意深刻，发人深省。是注重立意的一幅好画。

但是,在工笔花鸟画构图中的立意一般不体现在这种“初不意如是而忽然如是”之后的变通。其立意多属周密、成熟,将情思融于对形象的深入刻画和章法的惨淡经营中。故有“九朽一罢”之说。”古人将构图起稿称为“朽稿”。“朽笔”一般指柳木炭条。“九朽”形容修改次数之多,最后定稿,再用墨线勾描,称为“一罢”。

工笔花鸟画的创作过程像上满了发条的钟表一样,一点一滴、一丝不苟地按时序将激情有条不紊地流淌出来。孙克在描述女画家庞媛创作花卉画时说:“她可以数十次地用透明的颜色画出有层次,有厚度,有分量的花瓣、花心和枝叶,以寻求在自然中体味到的感觉和激情。……她的成功之作可能画2~3个月才完成。”(见《美术》1997年)

无论是“九朽一罢”或是一气呵成,均需要意贯始终,不过其创作过程的“意”的抒发形式不同而已。而这“中发心源”的意,必须有深厚、坚实的“外师造化”作为基础才能真正做到有感而发,意蕴深邃。



据于非闇等《万紫千红总是春》

白描摹本 李泽民

秋菊傲霜(白描写生) 李泽民



• 图幅形式

花鸟画构图中,在立意构思基本确定之后,首先应考虑画面的图幅形态、形式。每幅画采用横幅还是竖幅,长短、宽窄、方圆等,应根据表现题材、对象的不同及内容含量的大小,悬挂、陈列处所的位置面积等需要来加以选择。

在西方绘画中多以正方形、长方形的图幅形式为主,圆或椭圆的画幅也有,但较少。在图幅比例中推崇黄金比的构图形式,即1:1.618。它是以黄金分割后的两条线段为长宽构成的长方形。比如:AB是一条线段。C点把AB分割成AC和CB,使AB:AC等于AC:CB。全线段的0.618处即是黄金分割点。但中国画的图幅比例并未受黄金分割比例的局限,它是灵活多变的。现代建筑的造型与空间变化,环境空间内的平面变化,均使画面的图幅形态不能按单一的比例去进行构图。

中国画的透视方法与西方绘画的焦点透视法有很大的区别。在视域的广阔,表现领域之宽泛方面显得更具自由性。这诸多的图幅形式是历代画家及装裱师共同创造的。其图幅形式有立轴、中堂、屏条、长卷、手卷、斗方、扇面、册页、圆光、横披等。



上图为横披画,下图为横披的装裱形式。

横披左右边称“耳”,尺寸相同。横幅画一般适于表现宽大于高的景物。大厅等公共场所多用之。

扇面

扇面是与生活实用品——折扇、纨扇等结合的图幅形式,实际上折扇是环形的一部分,这种图幅小巧灵活,构图也富于变化,是人们喜爱的形式之一。





霜重色愈浓

立轴

李泽民作

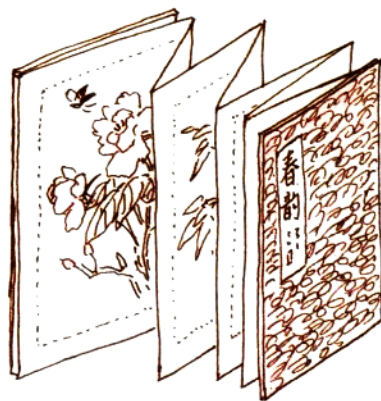
中称画心，上称“天头”，下称“地脚”，四尺以上称大轴，俗称“中堂”。中堂常在画两侧配书法对联一起悬挂，传统习惯多在主要居室的迎门位置悬挂。



(方幅及斗方) 牡丹 李泽民

方幅通常以正方形较多，六尺对开、四尺对开等较为常用。六尺或四尺长对开就不是方幅，而成为屏条或条幅了。

“斗方”则属小幅画，大小为四尺宣纸的八开或十二开不等。



册页

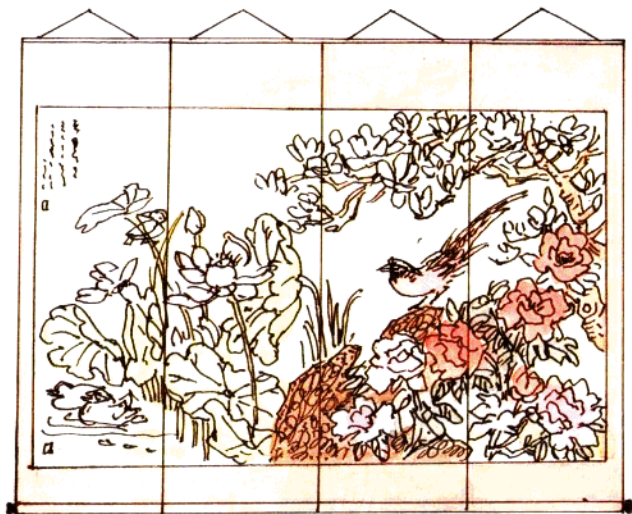
册页可折叠，封面及封底多以较厚纸板或薄木板包绫、锦装饰。每两页可画一幅小品画，因画幅较小，亦称“小品”。便于保存和携带，是收藏者喜爱的形式之一。



万紫千红春意浓(通景屏小色稿) 李泽民

屏条单独悬挂称为“条屏”，也有称做“条幅”的。四幅并排悬挂的称“四季屏”或“四条屏”。也有六、八、十二条屏等。

通景屏一般成双数为多，并排悬挂，景物相连相通，故称为“通景屏”。又称“海幔”。通景屏也有景物相通，而每幅却有相对的独立性和完整性的。上图是笔者创作的花鸟画小色稿。将春天的玉兰、牡丹与夏天的荷花布置安排在一幅通景屏中，每幅单看亦较完整，即是一例。



通景屏的装裱形式

中国花鸟画创作中的图幅形式可谓形式多样，自由活泼。长短窄阔、方圆大小极为灵活。在创作中选择图幅或纵向拉长，或横向延伸，有充分的选择余地。长卷可以画出百花图卷，立轴可拟树高千尺，还可以打破季节、时空的局限，春、夏、秋、冬四季花卉可以集于一图，具有浪漫主义色彩。

● 变化与统一的基本法则

在花鸟画构图中,从形式美方面存在着许多矛盾因素,如没有这些不同因素的相互依存和构成,就不会使构图新鲜活泼。但这些矛盾的因素只有对立、变化而没有统一,那就会像一首节奏紊乱、没有主旋律的乐曲一样,令人烦躁而没有美感。当这些具有相同、相近的形式美因素有机而默契地搭配时,才能使人感到和谐统一,但过多的趋同、相近又会产生呆板、乏味和单调,因之也就缺少生命的活力。只有变化没有统一,必然破坏构图的整体关系;只有统一而缺少矛盾变化,构图必然不会气韵生动。因此,我们说:统一中求变化,变化中求统一是构图的最基本的形式法则。

构图中的疏密、聚散、黑白、虚实、远近、大小、多少、纵横、浓淡、整碎、开合、收放、藏露、奇偶、艳素等都是既矛盾对立又相辅相成的关系:

- 疏密:疏可走马,密不透风,以疏显密,以密衬疏……
- 黑白:黑白对比,以黑托白,以白显黑,知白守黑,计白当黑……
- 收放:欲放先收,欲收先放,欲左先右,欲右先左……
- 虚实:虚者实之,实则虚之,虚实相生,无画处皆成妙境……
- 藏露:露者藏之,显者隐之,犹抱琵琶半遮面,景愈藏而境愈深……
- 多少:少即是多,多即是少,以少胜多,以一当十……



任伯年这幅花卉册页是疏密变化的图例之一。空白处疏可走马,有花、叶处紧凑密集,似不透风。



以密衬疏:牡丹嫩叶是密,枝干是疏,以密集的叶子较好地衬托出了稀疏的枝干。(任伯年册页)



以黑托白:芙蓉花叶是黑,芙蓉花苞,花头是白。(任伯年册页)



以白显黑:月亮是白,双鸟是黑,以圆月衬托双鸟更显鲜明突出。(李泽民小色稿)

构图中运用对比手法,即是加强矛盾,制造矛盾。开与放是制造矛盾,合与收是统一矛盾。矛盾制造得越险绝,统一矛盾就越能出奇制胜,以达到“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”的境界。

中国古典哲学中的太极图形象地概括了这种对立统一、相辅相成的关系,那象征宇宙元气的圆,那阴鱼和阳鱼之间,其临界线为一条“S”线,呈运动状态,表现出矛盾的互相转化过程,充满着生动的气韵。中国古太极图



是宇宙万物既互相矛盾对立,又相互依存、相辅相成的缩影。太极图中阴鱼眼为白点,阳鱼眼为黑点,意味着阴阳、黑白量变到质变的过程,阳鱼头面积大而黑眼小,愈向尾部愈缩小,至尾部极点则转向了黑,反之亦然。黑和白交织在一起,在运动变化中浑成一个阴阳和合的整体。中国画构图中的计白当黑,虚实相生,大小多少,隐显藏露等对立统一关系,在太极图中均能显示其哲理。上边的《鱼乐图》(示意,原作者宏宽)的黑白关系处理及虚实空间关系与太极图颇有相似之处。

关于花鸟画构图的变化统一法则,天津美院萧朗教授总结的十六字诀:“一大一小,一多一少,一长一短,一纵一横”是对这一法则的高度概括,对初学花鸟画构图的爱好者极形象、深入浅出地阐明了这一规律。



一长一短:

构图时遇有两线不能等长或相近,应有一长一短,才有变化。上图芭蕉叶一长一短才不呆板。



一大一小:

牡丹花头,如有两个,要一大一小,才避免雷同。



一多一少:

两组朵花,上面三层为一组是多,下面一朵是少。有多有少才不平板。



一纵一横:

上图石头和鸟为纵,梅枝穿插为横。纵横穿插,不宜平行。

因此,在统一中求变化,在变化中求统一,灵活地运用这一基本原则,就会创造出气韵生动而富于美感的构图。

• 计白当黑与空间处理

中国画中的“黑”,即指有色有墨处;“白”即指白纸地子,没有画的空白处。“计白当黑”,就是指对画中的空白和有画处的“黑”的布置安排一样重视。人物画、山水画因其取景的辽阔和环境气氛渲染的需要,对空间处理要求更加深远和丰富,而花鸟画取景的视域相对集中,一般更侧重于平面构成关系,特别是大写意的花鸟画,更打破了空间程式的局限。这里,我们将宋代李迪的《鹰窥雉图》和清代朱奎的《枯木四喜图》作一比较,即可发现两位作者在画面空间处理上的差异。



鹰窥雉图

宋 李迪

上图的老枫树倚石斜上,树干中部一粗壮折枝陡然横出。横枝上的苍鹰居高临下,气势凌厉,目光凶猛,正在逃匿的雉鸡羽毛竖起,露出惊慌之色。画的左半部留出了大部分空间,展示了山间的空旷。山坡则用简练的笔触勾出,用秋草和荆棘及地面上落下的两片枫叶点明了初秋的季节。空间处理显得既有层次而又深远。在画面的空间处理上是有独到之处的。而右侧的《枯木四喜图》,画中的枯木、坡石、喜鹊等更着重表现的是鸟的神态,枯木的苍古奇崛,用笔的雄健、浑厚,对背景处理整个留白,不着意于表现其空间的远近、层次变化,却着力于表现画面的点线块的平面构成关系。两幅画对空间虚实的处理着眼点是不同的。



枯木四喜图 (清) 朱奎

此外,在宋代马远的《梅石溪凫图》、元代王渊的《山桃锦雉图》、清代沈铨的《松鹤图》等作品中的山石、溪泉、林木、天空等都表现了比较深远的空间。



松鹤图 （清）沈铨

《松鹤图》含意吉祥，祈人长寿。画面右侧松、竹、梅掩映相伴，俗称“岁寒三友”，梅枝蜿蜒，花朵稀疏而清丽。画面左下的天竹在溪边已果实累累，缀满红珠。近景小溪，潺潺流水泛起浪花。左一白鹤呈“金鸡独立”式，俯首将长喙伸向小溪似在觅食，右面一鹤并双足伸颈向天长唳，在淡远的山影和石岸的映衬下，白鹤益显洁白似雪。

这幅画的空间处理注意了远近的空间透视。近实远虚的景物变化，是山水、花鸟结合生动自然的构图。近处的石头结构画得具体而细微，远处的山坡则处理成虚淡的一抹，空间层次得到了较好的表现。

元代王渊的《山桃锦雉图》的画面空间处理也是很有特色的。雉鸡立于画面近处的一块玲珑石上，石前近景有斜坡春草，石后的岸坡也长着鲜嫩的小草，另一只雉鸡藏于石后。清澈的溪水自远而近蜿蜒流过，再往远处的溪岸则与天空融为一体，空间推得很深远。

从《松鹤图》和《山桃锦雉图》两幅画中，我们可以看到古代花鸟画作品中的空间处理除了远景全留空白的形式，尚有虚实处理，层次丰富的实例。

山桃锦雉图 （元）王渊



中国画背景的留白,在西画中很少见到。那么,背景为什么要处理成空白呢?潘天寿先生说:“因为人的眼睛在注意观看时,光线较暗的部分也可以看得清清楚楚,不注意观看时,光线明亮的部分也会觉得模模糊糊,故人的眼睛,有时可以明察秋毫,有时可以不见 舆薪, 这全由人脑的注意力所决定。俗话说:‘心不在焉,视而不见’,就是这种生理现象的极好概括。”(《潘天寿谈艺录》120 页)

构图应是在有限的空间里如何建立物与物、物与空间的关系。落墨处是黑,着眼处却在白。空间也是不可忽视的构图组成部分,从一开始就应该作为形式美的因素掺入画面的结构中去。实物与空白是虚实相生的关系,这些空白并非是无物的,而是表现了不同的环境气氛。



張大千桃花流水鱖魚肥
乙丑年中秋 默庵寫



左图是来楚生的《蕉叶与青蛙》。背景全留空白,可理解为塘边土坡远处是天空或水。右图是默庐的《鰱鱼》,除了几根长水草外,背景也全留空白,这空白当然是水了。这些空白“天”和“水”等是作者留给观者的联想余地。

背景留空白,既能突出主体,又能给观者留有想象驰骋的余地。因此,花鸟画对有画处与无画处同样重视。“计白当黑”力求作到虚实相生,无画处皆成妙境。

花鸟画的背景、空间处理,既可以近景特写为主,背景留白,亦可表现具体的环境背景,拉开画面的空间层次,其处理手法是极其灵活而自由的。

• 剪裁与取舍

花鸟画的构图十分重视剪裁与取舍,力求使画面的艺术效果精粹而洗炼,要求以少胜多,以一当十。提炼取舍是艺术的共通规律之一。欧洲著名建筑大师密斯·凡德罗说过“少即是多”;清代画家郑板桥也说过,“以己之少少许,胜人之多许多”,都是这个道理。下图是清代罗聘画的兰花,只画两朵花,一个花苞,几片叶子,非常简练。

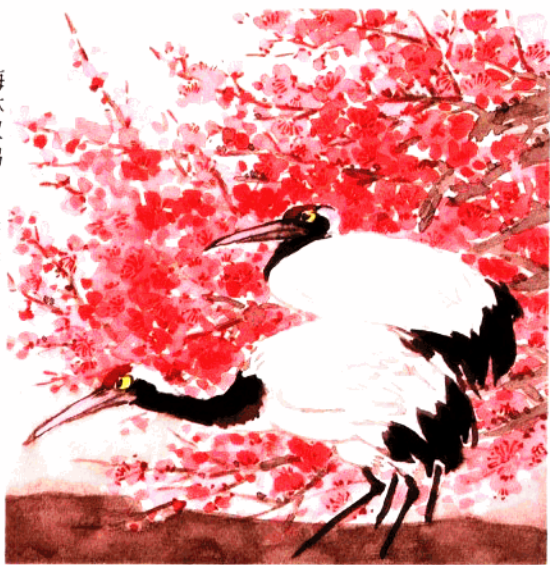


剪裁是针对繁简处理而言。郑板桥画竹曾有“冗繁削尽留空瘦”之句,他极力主张删繁就简。当简者,不可多着一笔,应“惜墨如金”;宜繁者,不可削足适履而致辞不达意。齐白石老人画的一幅《雏鸡》条幅,画面上绝大部分是空白,画的底部仅画两三只小鸡,画面可谓疏朗而空灵,而郭怡棕的《翠谷轻霞》则于实处见虚,满纸藤花而不显拥塞。

剪裁取舍与观察方法有关,中国人看事物,喜欢四面观之,从各角度审视之后,才选取了一个最佳角度。也就是“触目横斜千万朵,赏心只有两三枝”的道理。繁冗芜杂的灌木丛中,枝上落着一只翡翠鸟,如果动斧斤削去冗枝,翠鸟则更突出、娇美。



梅林双鹤
李泽民
枯槎鸂鶒图（明）唐寅



左图是明代唐寅的《枯槎鸂鶒图》，画面只一枯枝转折而上，点缀几点藤蔓叶子，右下角伸出三五片竹叶，枯枝上端落一鸂鶒，就表现了“山空寂静人声绝，栖鸟数声春雨余”的意境，可谓剪裁取舍有方。

《梅林双鹤》（见上图）是繁中见简、以繁衬简的画例。画中的红梅花极其繁密，充溢满幅。梅花自右向左横穿，形成网状灰色调。画的下部有一条灰色墨画出的土坡，白色的双鹤，黑颈，黑色的撩风羽，与白色形成对比。另外，红色的梅花衬托得白鹤更显洁白。此图是以繁衬简的实例。

画面的剪裁、取舍也是与处理繁简关系一致的，应作到“当有者尽有，当无者尽无”（清·刘熙载）。多与少、繁与简应该根据画面之需要，表达主题、突出主体之需要而定。

另外，在推敲构图时，有时要将一大幅完整的构图，大胆进行剪裁，有时甚至取其一部分。经剪裁之后的构图有时显得更加简练和精到，往往取得意想不到的效果，大胆地做些尝试，“忍痛割爱”地剪裁有时也是有必要的。

剪裁的方法，可采用四面压纸条的方法，不要一下子就动刀剪。上下左右移动纸条，反复比较和审视，待认为出现最满意的构图时，可用直尺划铅笔线后定位再进行剪裁。剪裁之后的构图，大关系很好，尚需对局部不甚满意之处再进行增、删、补、破才好。

剪裁以后的构图,只要大构图关系好,几条大骨线穿插得好,或几个大的团块关系布局得体而有势,即可肯定下来,并加以发展、完善。怎样进行增、删、补、破呢?“增”即画面需进一步强调疏密聚散关系,把疏密对比较平淡之处,加上几笔形象,使密处更密以加强对比关系。“删”,即将画面剪裁之后尚感多余之处去掉不画。

“补”，有些不完整之处补上几笔花、叶等，补也即是修改补充之意，补色、补墨均属补之列。“破”，剪裁之后，感到有些线缺少变化，显得平板时，需要破，将规则的几何形轮廓用点、线等破开，或将平行线用交叉组线破开。

左面二图为《黄梅》原作及经剪裁后的小构图。可以看出这局部小构图有更加紧凑集中的感觉。如适当增、删、补、破,可能成为新的构图。



古之畫梅者其幾
皆以清為神意者為上
也余深服清人畫梅
為梅題跋云畫梅要
不像則失之刻要
不刻則失之描不
像之像有神之不在
三刻有盡染翰家能
清之有神
意斯清之矣
三月十七日
戴慶基書

黄梅 李泽民



黄梅(剪裁后之局部)

李泽民



海棠斑鸠 李泽民

海棠斑鸠剪裁后之新构图 李泽民

上图为《海棠斑鸠》，是一横披式构图，有题字，有印章、押角章等，构图比较完整、舒展。

我们在这幅画的中部加以剪裁，去掉左右两侧部分画面，即得到了右侧的斗方式构图，而且构图似乎比横幅更加饱满和集中了。摄影师们在构图的剪裁上很下工夫，他们在冲好的底片上反复推敲构图，有时出乎意料地得到了满意的构图。这一点，也是值得花鸟画家们借鉴的。

对一幅构图的推敲，反复研究是十分必要的。不仅剪裁是需要的。有时根据需要对构图进行增补和延伸、扩展也是必要的。



• 造险与破险

“文似看山不喜平”，常人作画，多循常格，易流于平庸。应敢于打破常格，敢于造险。对破格郑板桥曾说：“无古无今之画，原不在寻常眼孔中也。未画以前，不立一格，即画以后，不留一格。”造险，即是在构图时一反常格，于不当落笔处落笔，下笔看似死局而能令其绝处逢生，化险为夷，令成佳构。潘天寿先生在构图上常有出奇制胜之处，即