

中国画技法丛书



水画章法

康建明 编著

天津人民美术出版社（全国优秀出版社）



康建明 男，1972年生。
毕业于河北师范大学美术系，现在张家口师专任教并从事中国画创作工作，作品参加了全国性和省市展览。

图书在版编目(CIP)数据

山水画章法 / 康建明编著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2003

(山水画技法丛书)
ISBN 7-5305-2400-3

I. 山... II. 康... III. 山水画—技法(美术)
IV. J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第097776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) 23283867

出版人: 刘建平

北京嘉彩印刷有限公司印刷 新华书店天津发行所经销

2004年1月第1版

2004年1月第1次印刷

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 2

印数: 1-3000

版权所有, 侵权必究

定价: 16.50 元

绪 论

人们在谈论中西绘画时喜欢以中国山水画对应西方的风景画，其实山水画和风景画虽有相似之处，但完全是两回事。因为西风劲吹加之古今相隔，现在很多人对山水画的了解还不如风景画多，对山水画这一极丰富、极宝贵的文化形态感到陌生，有喜欢山水画的，也由于不了解其特点，而妨碍欣赏和学习。所以有必要介绍一下山水画的一些常识。在这里我们就说一下山水画构图方面的知识。

章法就是画面的布局，即构图法，顾恺之称之为“置陈布势”，谢赫在六法论中叫做“经营位置”，绘画的构图就是研究画面形象的位置、结构组织关系的问题。

构图对于绘画极为重要，唐代张彦远说：“至于经营位置，则画之总要”，明代李日华说：“大都画法以布置意象为第一”，清代邹一桂也说：“以六法言，当以经营位置为第一。”

构图必须根据作品的主题思想，紧密结合题材内容，从形式美的要求出发，进行剪裁布局，合理组织画面结构，如同服装师量体裁衣。整个构图以“多样统一”为原则，相破或相成。一般来说，趋于写实性绘画的构图偏向于统一中求变化。多采取均衡布局，避免对称，平均，对等，偏重变化多样；而趋于装饰性绘画的构图偏向于变化中求统一，多采取匀称局势，避免对比参差矛盾，偏重统一和谐。

在山水画构图方面，有不少很好的传统手法，有不少规律、形式，在古时历代画家运用着、发展着，到今天，仍有很多画家运用这些规律形式，并不断做出发展创造。

中国山水画章法讲究立意定景，要求在画面“远则取其势，近则取其质”，根据画面的需要，运用“合、宾主、呼应、藏露、疏密、虚实”等对立统一法则来布置章法，并巧妙地处理画面的黑白，使无画处皆成妙境，中国人有着“细细看，面面观”的习惯要求看山水，既要求从山下看到山上，又要求从山前看到山后。这不是要导游图，而是为了饱览大自然的美，使咫尺之图，写千里之景，东西南北，宛而在前，要求画面做到“收敛众景，发之图素，囊括万里，都在阿堵中”。为此中国画家在长期艺术实践中，特别是在山水画的构图上提出了与西方绘画不同的中国画取景原理。西方绘画基于不变的视点，由科学方法加以探求。西方人采取这种方法是由于他们的求真精神，这样画出来的画符合视觉的真实，但对于追求浪漫艺术精神的中

国人来说，这样的取景方法显然过于拘泥，难以自由挥洒，比如要画千里江山，层峦叠嶂之类的效果，用西方焦点透视的观察方法和构图方法就是无能为力的。所以中国人以“思接千载，视通万里”的精神，冲破追求视觉真实的焦点透视的羁绊，创造出了如“远近法”、“三远法”等不同于西画的观察方式及构图原则和方法，进入了表现的自由王国。

“俯仰往还，远近取与”，是中国哲人的观照法，也是诗人的观照法，当然也是画家的观照法。而这个观照法表现在中国的诗中画中，就构成了中国诗画中空间意识的特质。中国山水画历经一千多年的发展，一方面不断借鉴其它文化的精粹，一方面集古人而能自运，师造化而寻自我，不断地继承、创新、发展。山水画是传统文化的产物，也从未游离于这个文化母体的核心内涵，自始至终关注对精神的把握，而不同于西方传统绘画的求真观念，较多依附于客观世界，以对客观物象的准确描摹为目的，它所追求的是一种与宇宙自然相依相融的精神境界。这种天人合一的和谐意识，使山水画的构图注重通过对自然的深切体悟以超越表象，取其精神，从而为构成一种为心灵而艺术的境界和追求。西画讲科学，中国画讲精神，而构图上则反映绘画艺术意识的精义所在。所以山水画的构图不重立体感，不重三维重二维，不重物理重心理，它为人画摆脱客观物象的束缚而获得表现主观精神提供了自由。

山水画在中国画各画科中是发展最成熟、最完备的一科，古代山水画论相应的也比其它画科的画论更多，水平也更高。其中关于山水画章法的内容占了很大部分，这些论述从各个方面对山水画章法进行了阐述。虽然这些画论十分精彩，但却像散落的珍珠一样不够连贯、不够完整。当代有很多研究山水画章法的著述不断问世，对古代相关理论进行整理研究并有所发展。但大多数理论著作更侧重于讲述中国传统哲学、美学等精神对艺术的影响，大多数山水画的知识，两方面不能很好地结合，不能既能够站在一定的高度，又比较具体实在。笔者希望结合以往理论研究的成果和对古今山水画名作构图的分析，能在这本小册子里从这一方面尝试。

限于本书含量及本人水平，一定会有很多不周、乃至不当之处，希望得到大家指正。

康建明 2003年5月

一、山水画构观念原理

(一)许多技法书对树石云水的画法及笔墨技巧谈的比较多,构图方面的知识讲的比较少,请谈谈构图在山水画中的地位或作用好吗?

答:唐代书画理论家张彦远在他著名的《历代名画记》中谈到构图时说:“至于经营位置,则画之总要。”中国山水画起源于魏晋时期,在此之前,山水在绘画中,只是作为人物画的背景而存在,从各方面看都很不成熟。从构图上讲还没有解决树大于山,舟不容泛的比例关系之类的基本问题。魏晋时期由于政治、经济、文化等各种因素的影响,士人(贵族知识分子)接受并发展了老、庄思想,道家学说崇尚自然,与山水精神极为契合,所以魏晋士人自然而然地投入了山水之中,宗白华先生说:“晋人向外发现了自然,向内发现了自己的深情。”先是在文学方面出现了谢灵运等人为代表的山水诗,尔后出现了独立的山水画。当时的山水画作品现在还没有发现,但从现存的几篇山水画理论文章来看,当时的山水画应该比较成熟了。人家都知道艺术是心灵的家园,精神的栖息地,那么构图之于绘画,尤其是对于山水画就应该是给心灵的家园设计制作建筑图纸了,当然要好好经营。

(二)原来构图在山水画中占有这么重要的地位,那么原因是什么呢?

答:影响构图重要的原因很多,我想首先谈一谈中国古代哲学、美学观对这一问题的影响。中国古人在处理自身与自然的关系时,从来没有像西方那样走向对立,而是一直认为自己与自然和谐的,认为自己是自然的一部分,天人合一的观念就是这种思想的体现。所谓天人合一,一般认为指的是宇宙,自然与人合一。中国人天人合一的观念还体现在对天与地的重视上,天地意识一直贯穿在中国的整个文化系统中,在山水画中,天地观念直接与章法相关。一张白纸,就是一个天地,上边是天,下边是地,绘画便在天地之间进行,上留天,下留地的画,我们称之为全景山水。如郭熙在《林泉高致》中所云:“凡经营下笔,须留天地。何谓天地?有如一尺半幅之上,上留天之位,下留地之位,中间方才立意定景。这里,我们可以从构图学作起点进行分析:其一,天与地成为构成整体的两个最起码的局部,且决定了画幅的上下关系,在一般的山水画中,天为虚空,地为实景,一虚一实,天地乃定。天和地,既是形象系列,又是范畴系列。

作为形象,可画可写;作为范畴,实在是一种绘画的章法学观念。全景山水如此,局部特写的山水也如此,给人的感觉仍是上为天,下为地,中为构图。其二,中国画家的天地观实际上也是画家的审美心胸在构图学中的体现。人生乎自然之天地之中,画存乎一纸之天地之间,画是人的缩影,人在作画时,想到的不是画,不是构图章法,而是上有天,下有地,天地之间任我纵笔逍遥游,真正通乎神明之德了。以这样的心情去作画,已不仅仅是创作,同时也就是审美,就是陶冶性情。这是中国人在艺术创作中所独具的一种认识方法和精神状态。其三,中国画章法的基本形式和基础起始状态是一开一合,开中有合,合中有开,开即是合,合即是开,这一开一合范畴的最大气象和最自然最生动状态莫过于一画中之天地观念了。它既是章法形式之开合,又是心理透视之开合,是中国画一切章法之本。

(三)那么山水画构图也有很多不同样式吧?这又怎么用古典哲学的影响来解释呢?

答:绘画毕竟是绘画,有它自身的规律和要求,它并不是在图解哲学、图解文学。只是中国传统绘画,尤其是山水画和中国哲学、文学的关系十分密切,不掌握一定的文、史、哲知识,就很难真正理解中国画。我们现在从这一角度讨论山水画的构图是希望大家能够对这一问题的认识更加全面,更加深刻,并不是山水画的所有问题都要或都能用古典哲学来阐释,这一点大家一定要清楚。

(四)好吧,那么上面刚提的问题您还用不用,或者说能不能回答呢?

答:你们现在倒对这个问题越来越感兴趣了,那么我们就简单说一下。隋以前独立的山水画现在还没有发现。隋唐时期的山水画体现了那时人们的神意识,所以展子虔、李思训、李昭道的作品看起来更像是蓬莱仙境中琼岛瑶树的铺排,而非尘世人间;五代北宋时荆、关、董、巨、李成、范宽等大师的全景山水画反映了当时人们思想上对神仙意识束缚的挣脱,反映了人们对宇宙世界奥秘探索的渴望和努力;南宋时马、夏山水一角半边式的构图是对全景山水的突破,是传统文化中虚实有无观念的反映;元人那种简淡的平远山水,是征战失败后文人们破碎心灵无可奈何的寄托。(图1-7)

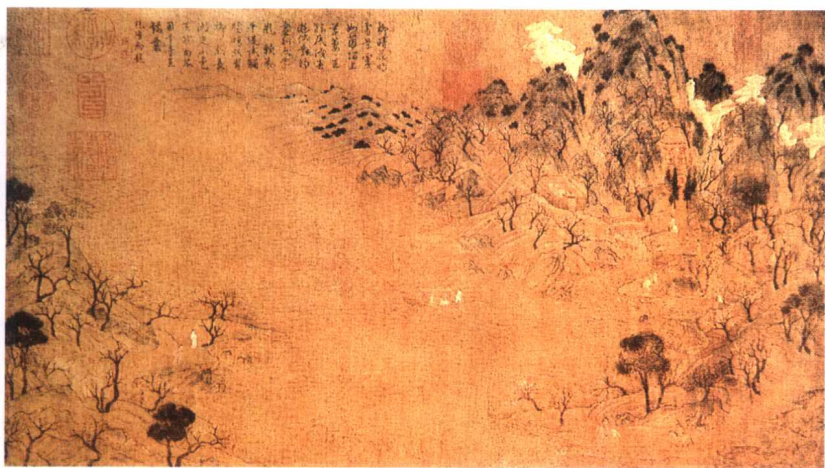


图1 隋·展子虔《游春图》



图2 唐·李思训《江帆楼阁图》



图3 唐·李昭道《春山行旅图》

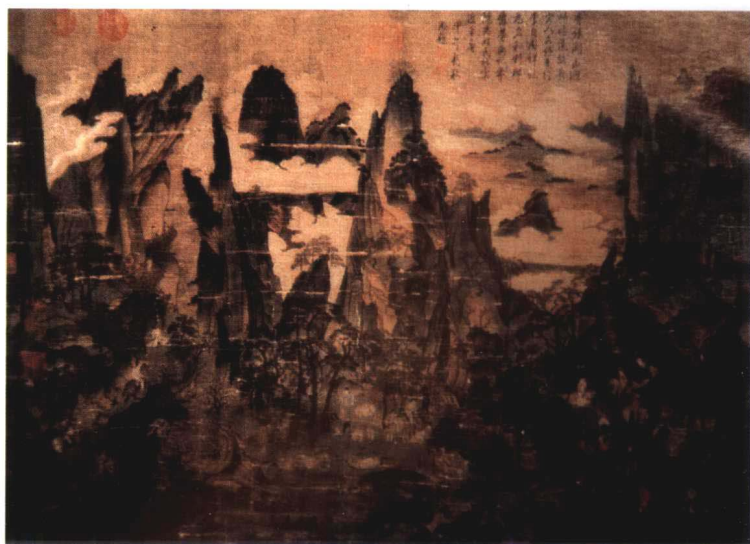


图4 唐·佚名《明皇幸蜀图》

图1-4 是中国山水画的早期作品。图1、图2都有大片开阔的水域，水面和坡岸的边际明晰。图中物象安排的痕迹很明显，但皴法还不成熟，说明当时的山水画已经开始“记录”但还不能“描绘”环境。

图3、图4 尽管一为竖幅，一为横幅，却在不由而同地画着一个“山”字，两幅都是底下安排平地和水面，中上部开始

画山，山顶飘绕白云，树木大都安排在平地与高山之间，树下空地上有大量人马活动。两幅画在结构上雷同之处颇多，应是同一主题的变体画。

这几幅画都是早期的青绿山水，画面上金碧辉煌，环境优雅，不像是对人世的描绘，倒似是对神仙世界的铺排。



图5 五代·荆浩《匡庐图》



图7

元·黄公望《水阁清幽图》



图6 南宋·李唐《松湖钓隐图》

图5 描绘了静穆寂然的寥廓江天的氤氲气象，全景式的构图表现峻拔的山峦和水边村居的景色，远取其势，近取其质，反映了作者对宇宙自然既宏观又精微的探寻和把握。

图6 画幅虽小，而描绘的物象所占面积还不到画幅的一半，但整个画面意境深远，韵味无穷，正是无中生有，以少胜多的范例。

图7 写深山隐居之景，远处山峦交错，丛树虚濛，近处溪水绕宅，杂木繁茂。平淡、萧散，正是失意文人安身立命的好去处。

(五)这么说来山水画构图就这么深刻，山水画就更复杂了吧，看来以后还真得多读些书了。

答：所以很多老先生非常强调读书写字对一个中国画家的重要性，比如陆俨少先生的“三分读，三分写字，四分画画”的说法。我们在初学山水画时，首先要通过对前人优秀作品的临摹，掌握云水树石的画法，同时也要注意对这些作品不同构图的研究，注意对画面构成形式美的各种因素的研究，为最终创造出自己的构图形式打下基础。

(六)我们都知道中西绘画有许多差异，请问老师，中西绘画在构图上有什么差别呢？

答：这个问题提得有点大，我们现在是谈山水画的构图，不可能详细去谈中西绘画构图的差别的问题。但是我们可以就这个问题引入一个话题：中西绘画构图的差别，源于不同的观察方法，由此我们可以详细谈一下山水画的观察方法与构图的关系。学画素描和色彩时，老师会不时提醒学生两件事，一是抓住第一印象，二是从整体到局部，再从局部到整体地观察。

中国画是不这样观察物象的(现代美术学院的国画系安排西式写生课,已大大改变传统方法,另当别论)。西画无论人物画、风景画、静物画,观察方法都基本相同,中国画各画科则有些区别。

人物画和花鸟画不说,在这里我们先谈山水画构图的观察方法问题。在面对山水画的主要对象——山石、林木、云水等等自然物象时,山水画家很少静对一景做观察,而是左顾右盼,“横看成岭侧成峰”,依据不同角度观察对象,找出最堪入画者细细揣摩。明代画家董其昌的山水画虽多以古人为师,但在理论上也讲师造化,他说:“山行时见奇树,须四面取之,树有左看不入画,而右看入画者,前后亦然,看得熟,自然传神。”(《画旨》)“看得熟”三字眼很说明中国画观察方法的特别处,北宋山水画大师范宽居住终南山与太华山的林麓间,终日坐望,熟悉千岩万壑的形神,特别理解它们的结构与质感,所以专擅“写山真骨”,作品“势状雄强”,独步千古。可见,只有对观察下过超常的功夫,才有超凡的创造。这一传统渊源久远,在山水画的滥觞期,就已由先驱们奠定了基石。南朝画家宗炳著有《画山水序》一文,是中国历史上最早的山水画专论。文中说:“身所盘桓,目所绸缪”,就是亲历山水间,恋眷不去,反复观察以收集形象素材和体验个人感受的意思。(图8)

在山水画的观察中,还有两种很重要的方法,更为西画所无。第一是“以大观小”法就是把一座大山,看成一个盆景,如在掌中,以便做更全面的整体的综合观察。西方风景画家在面对实景时,必须有一个固定的位置。山水画家则不确立一个固定的视点,他是不可能把整座山转一圈来选择最佳景象,或无法连续观察获得整体印象,便可采取“以大观小”法,发挥想象,大山的总体形势便为我所把握,不至于被客观视域所囿。通常面对大山,都须仰视,即可将视线提高为俯视,根据地理形势,想象大山之后被它遮住的冈峦形势。在正常的情况下,人在山中,因太渺小,往往不可能既看到重重叠叠的山岩,又看到重叠山岩间的谷壑溪涧,如欲同时表现山岩与谷壑,使构图纵横开合,穿插有致,同样需要动用“以大观小”法,根据地貌发育规律,理解谷壑的存在与形势,仿佛乘直升飞机在空中盘旋观察,谷壑历历在目,这样就可以想象出实际上看不见的谷壑溪涧了。

第二种观察方法是“以小观大”法,它和“以大观小”法相反。有时见到一个小盆景,可以将它看成一片大丘壑;一块不大的太湖石,可以看做一座险峰;一株小树,只要姿势入画,可以把它看做参天巨木。这种方法,有利于山水画家观察积累素材,他们不必经常到真山真水、名山大川中去写生,靠适当的艺术联想,可以把普通的東西生发成高山大川,来丰富胸中丘

壑。但必须指山,这种“以小观大”法只能作为观察积累素材的辅助方法,真山真水的形神意境不可能由一块小石头、一个小盆景反映出来,盆景、石头只是在造型与皴法上可资参考而已。对真山真水的观察,包含非常重要的体验,是创作的基础,是“以大观小”法无法代替的。“以小观大”法还有另一层意思,就是通过细小事物的精研以取其质,如禅宗所示:“纳须弥于芥子”,一花一世界,只要用心灵关注,一枝一叶也可充盈整个心灵。

“以大观小”法和“以小观大”法的观察方法在创作中经常结合使用:“以大观小”法的方法,可以使中国画的构图纳千里江山于一纸,绘四季阴晴于一卷;竖画三寸,可当千仞之高,横墨数尺,可体万里之遥。而以小观大,即使是万丈的高山,其中的寸马分人仍可以眉目清晰。这样我们就可以在有限的画面上,为山水画的构图创造了无限广阔的空间自由。(图9)

(七)这是不是就是平常所说的焦点透视与散点透视的区别呢?

答:散点透视只是西方透视观念传入中国后,中国画家杜撰的一个名词,用以和焦点透视对应。通过上面的讲解,可以知道山水画其实没有固定的透视点,也就是说山水画根本就没有透视,如果一定称为透视,不如叫“无点透视”,或干脆叫“心理透视”。当然,山水画并不完全排斥焦点透视,当焦点透视符合画面需要时,也会拿来为我所用。再者,现、当代也有一些画家采用西画构图方法画山水画。(图10)

二、山水画构图的原则规律

(一)请问山水画构图应该遵循什么原则?

答:总的说来,构图要根据形式美的要求和多样统一的原则,要强调画面形式的节奏韵律和民族传统特点。

山水画构图的位置经营与中国绘画传统的远近法关系密切。由于中国绘画空间的远近法采用动态观察的方式,加之在观察认识事物上的一系列传统特点,使中国绘画在经营位置上,具有更大的灵活性、叙述性和完整性,这是山水画在位置经营上的三个传统特点。山水画为了尽可能完整、充分地表达思想感情,能够像文学一样具有叙述性,于是便大胆地打破时空限制,自由灵活地处理画面,使不同场面可以排列在一起,先后情节可以同时出。例如历代画家常常采取长卷的形式,一幅作品长几米,十几米,乃至更长。如王希孟的《千里江山图》、龚贤的《江山千

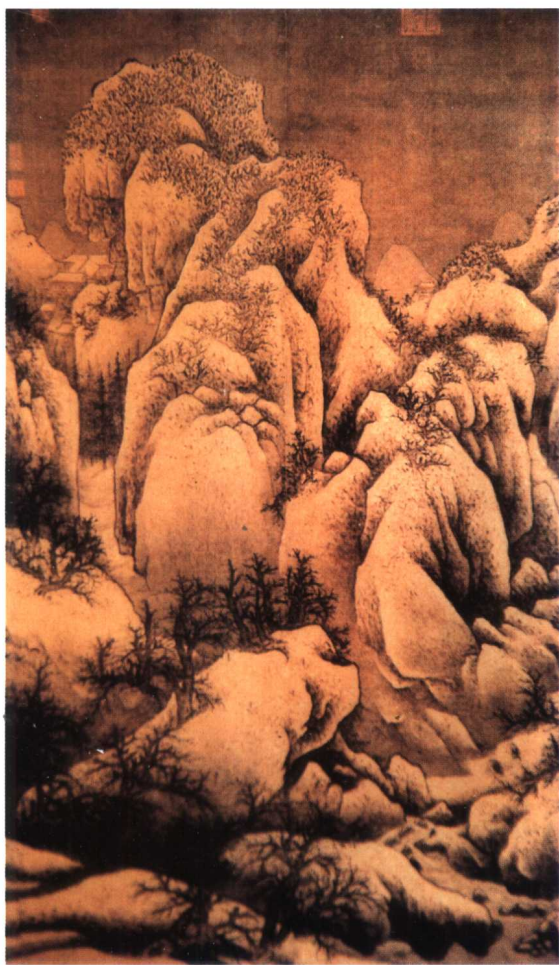


图8 北宋·范宽《雪山萧寺图》



图9 南宋·马远《踏歌图》



图10 林风眠《村舍》

图8 画白雪皑皑覆盖下的群山深谷，山顶密林寒树丛生，山间布置古刹、寒泉及行旅，以水墨染出阴霾的天空，山石皴笔不多而气象雄浑，显示出范宽“写山真骨”、“与山传神”的精湛技艺。王铎曾题此画“博大奇奥，气骨玄邈，用荆关董巨运之一机，而灵通种迈，尤为古今第一”。

图9 十分典型地运用了宏观的“以大观小”与微观的“以小观大”法。整体构成上峭壁千仞，直入云端，是远望取势的效果。以此距离，如果按西方透视理论，则不可能看清山下之人，但此图山下之人结伴踏歌而行，动态生动，就连嬉笑唱和的神情都清清楚楚，宛若眼前，正是“以小观大”法运用的结果。

图10 以西画技法写中国意韵。林风眠毕生致力于传统中国画的革新，在中西融合方面走出了新路，成为后世楷模。此图纯以西法构图，辅之以丰富的色彩，但画面的整体效果却仍然表达了中国人对自然的特殊迷恋。

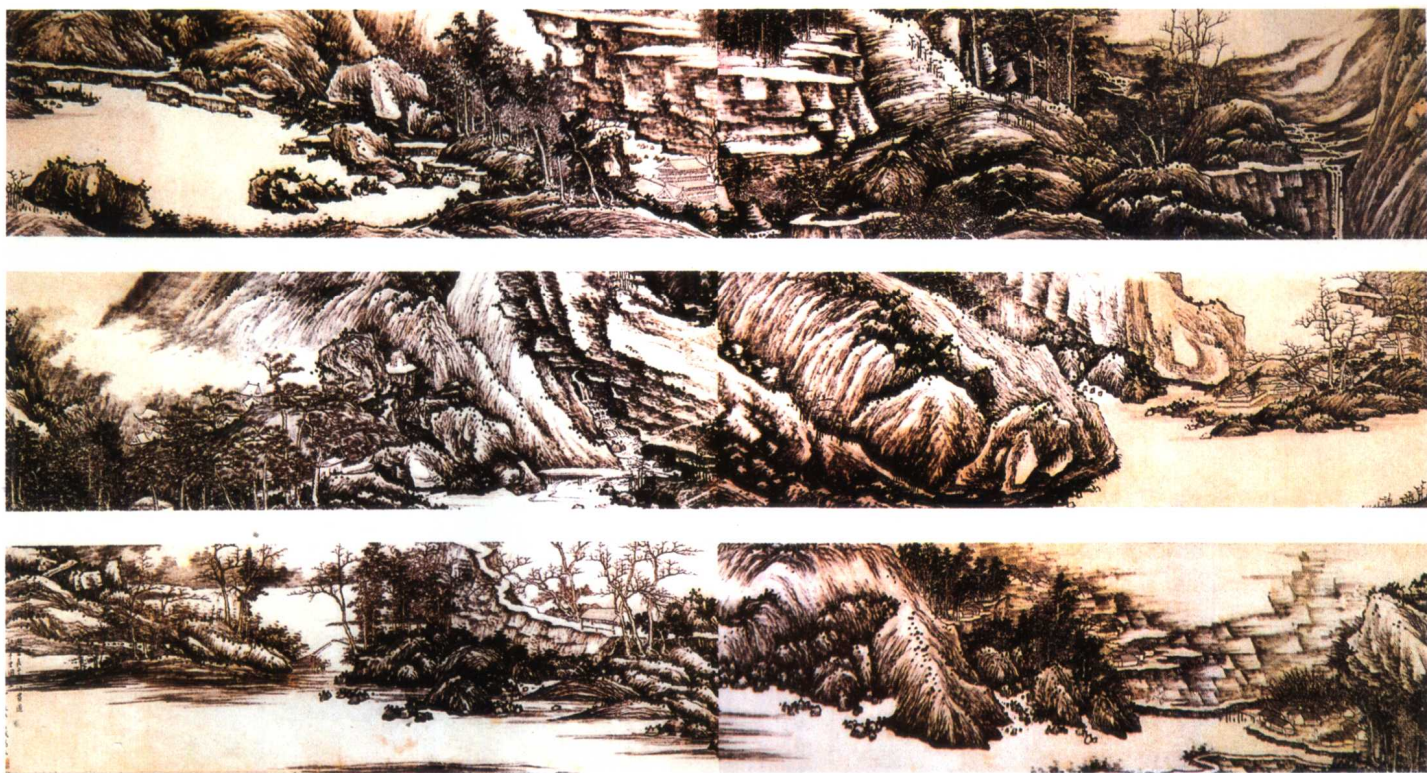


图 11 清·高岑《江山千里图》

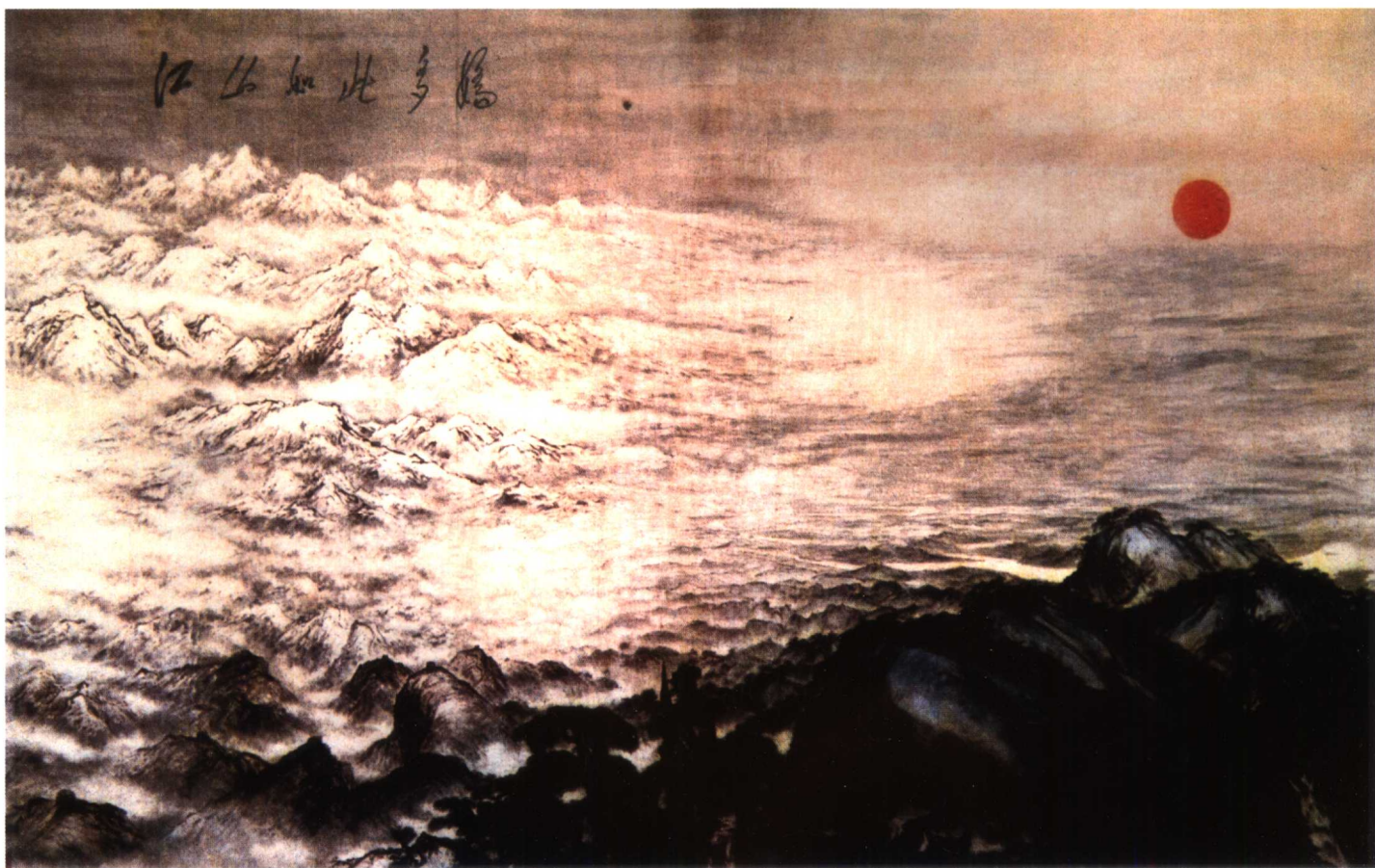


图 12 傅抱石、关山月《江山如此多娇》

图 11 以长卷形式画江山千里，随着画卷的逐渐展开，景物也逐渐呈现在观者眼前，如同游山一样。曲折的山路贯通于山峦丘壑、溪水杂树、村舍屋宇之间，使全卷首尾呼应，繁而不塞。

图 12 集青松、白雪、红日于一图之中，正是所谓“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的结晶。

里图》，当代一些山水画家更是动辄以百米长卷示人。欣赏这样的画，随着画卷的逐渐展开，画中的景物也逐渐呈现在观者的面前。这样的话，绘画的时空表现也得到了最大程度的满足。也有像现代画家傅抱石、关山月合作的《江山如此多娇》一样，将白雪皑皑的山峦和苍翠葱郁的树木环境，红日东升和大雪纷飞的景象交织在同一画面上，也是打破时空限制，灵活处理构图章法的典范。这些都是为了内容表达的叙述性，思想表达的完整性。(图 11、12)

全景式、大观园式的复杂构图，章法繁密，气势宏大，而“一角”、“半边”以及那些空疏小品，章法疏简，境界幽旷，构成另一种独特的风貌和情调。可见山水画章法的不同形制及繁简的灵活性对于表现不同容量的内容，能够各尽其妙。(见图 5、6)

(二)您能再谈的具体一些吗？

答：山水画的构图有自己的形式美要求，形式美是存在于客观事物自然规律中的，在构图里，它存在于置陈布势，经营位置之中，存在于点、线、面的铺排中。位置如可经营才美呢？有一条行之有效的形式法则可以遵循，这就是多样统一法则。这一形式法则要贯穿在位置经营的全过程中，构图布置从整体到局部又回到整体，也同时是从统一到变化又回到统一的变化和谐过程。

(三)您前面讲了山水画构图所要遵循的总的原则要求，那么它还有什么具体的规律吗？

答：北宋的郭熙在他的《林泉高致》中说：“远看以取其势，近看以取其质。”这句话论概括了山水画构成的两大因素：整体构成和局部构成。局部构成讲的是画面构成因素，如山石，树木，云水，屋宇舟船等内容的造型方式以及为此而必须具备的笔墨运用能力，这不是我们现在讨论的重点。整体构成才是构图的主要内容。所谓整体构成是指在画面上妥善安排景物、景象的位置，这种安排直接关系到最终的艺术效果。对于山水画来说，就是运用云和水来调节树石关系，构成统一画面。树木和山石是实体，是构成山水画作品的两大基本因素，也是画家基本功的所在；云和水是虚体，是连贯树石两大实体的纽带和调整画面虚实、布白的重要手段，它的穿插、间架的方式，决定着画面的构图，形成章法。这是山水画布局的固有规律，没有一件作品大章法不是由这几个要素组合构成的。如何进行布置才能更合理，更具有表现力，更符合艺术审美的要求，有一些原则规律是应该认真考虑的。

1. 开合、聚散

开合是山水画章法中最为基础，最为普遍，也最为难以把握的一个规律。可以说，中国画的第一大章法就是开与合，中国人的天地观念就是绘画上开合的

形象描述和认识的基础。山水画章法的基本形式和基础起始状态是一开一合，开中有合，合中有开，开即是合，合即是开，它既是章法形式之开合，又是心理透视之开合，是山水画一切章法之本。古人对此也多有会心，沈宗骞《芥舟学画编》中有“天地之故，一开一合尽之矣”，可见开合之重要。自然界中的开合是山水画中开合的依据，一般运用也比较简单，但是若要运用得好，就必须认真对待，悉心研究。应该有大开大合，小开小合，开中有合，合中有开；或以开带合，或以合带开，或边开边合，或边合边开。只有灵活变化才能千姿百态。

与开合密切相关的是聚散。聚是合的一种特殊形态，散是开的一种特殊形态。或者说，开合一般指的是平行方位上不同物体之间距离远近式的聚散。聚散则一般指向心式的开合。所以我们平常就将二者合称为开合聚散，或开散聚合。

山水画的道理实在与大自然是相通的，其章法大要即在于开合聚散之中，开合聚散都要取一种势，取势又要恰当，不可超越临界点所规范的限制，章法理论的浅易与艰深，具在此中。

开合聚散在中国画章法中渗透于点线面体一切造型的技法之中，充满着辩证性、相对性。没有绝对的开合聚散，而相对的开合聚散所形成的章法之势又明确地存在于现实之中，并成为绘画理论和形式基础。(图 13、14)

2. 主宾、整乱

山水画构图一开一合的无限变化使章法产生了多样性，而多样性要归于统一，则必须分清主宾，拉开层次。

主与宾的关系，作为山水画的章法规律，与中国儒家的传统人伦道德政治观念直接相通。一般地说，儒家学说对艺术，尤其是对山水画的影响是远远不能与老庄道家哲学相提并论的。老庄精神才是中国的艺术精神。所以人们有时忽视了儒家哲学对艺术的影响。实际上，中国艺术理论中的和谐精神，不偏不倚的中庸形式，以及我们现在要讲的主宾、层次内容，都直接来源于儒家哲学，由此看来，“儒道互补”才构成了中国艺术的基本思想。

中国古代画论中有很多内容，说明了古人对这一问题认识的深刻。如：

凡画山水，先立主宾之位，次定远近主形，然后穿凿景物，布置高低。——李成《山水诀》

大山堂堂，为众山之主，所以颁以次岗阜林壑，为远近人小之宗主也。其象若大从赫然当阳，而白辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭，为众木之表，所以分布以次藤萝草木，为扶助挈依附之师帅也。其势若子轩然得时，而众小人为之役使，无凭陵悉挫



图13 明·项德新《桐荫寄傲图》

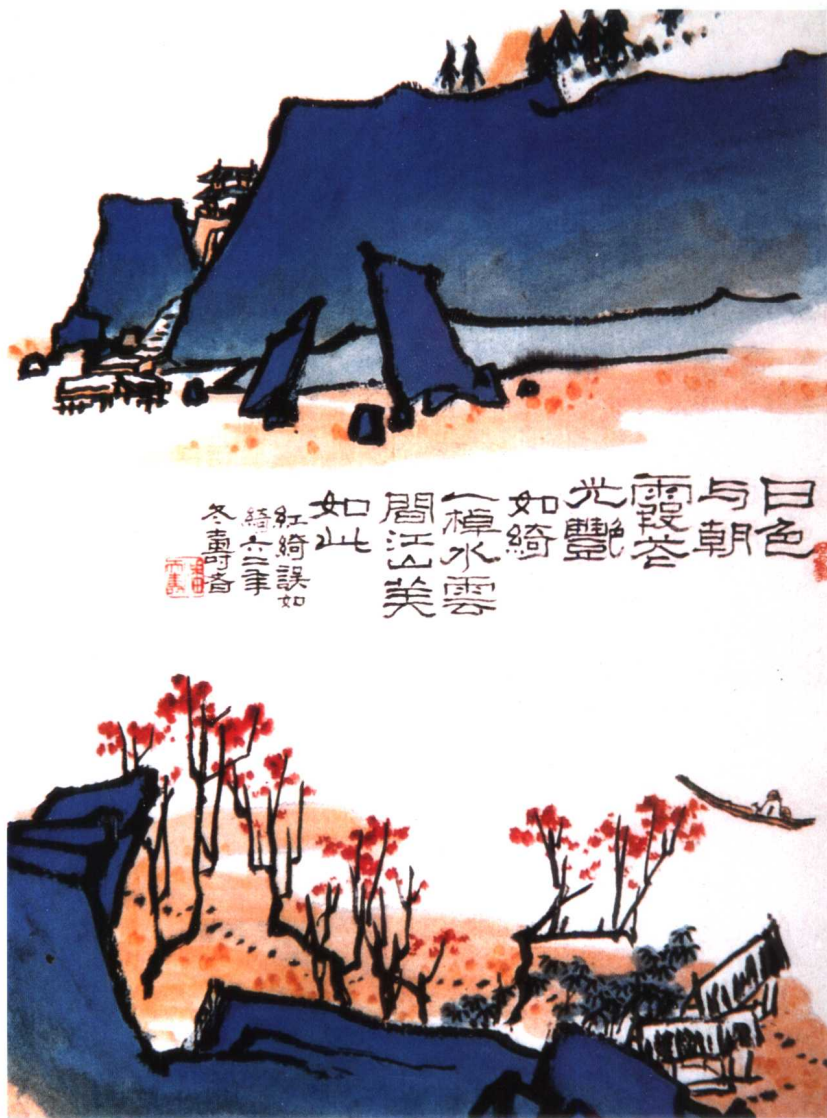


图14 潘天寿《青绿山水图》

之态也。

画有宾主，不可使宾胜主。——汤逅《画鉴》

一图有一图之主，一幅有一幅之主。使主在人，则人等等。——汤贻汾《画筌析览》

一主一宾这一关系渗透在山水画章法构图的全部过程之中，不仅整幅构图主景要突出，主宾要分明，任何一个小小的局部也无不如此。点苔，两点必分一大一小，二点必分一疏一密；画树，两棵必分一高一低，三棵一紧一松；画石，两块必有一大一小，三块必分一疏一密等等，由此无限组合下去，即便千万万点、千万万树、千万万石，由局部景物到整幅构图，无不节奏分明、主宾得当、整而不乱。

主，可以是画面的主题，可以是为了表现主题而布置的主要客体形象。宾的作用是为了在构图中丰富和衬托主。有主无宾，则主显得单调、孤立、乏味，即便最简的画，主宾关系也要明确。有宾无主，则画失整而归于乱，就不成章法了。因此，主宾的关系虽

图13 写夏景山水，格调秀逸。全画虽简而不繁，但却有开有合，有聚有散，开合有致，聚散相宜。大如近景与远景，小如树木丛篁之间，就连右上方岩石与题识之间也形成开合聚散呼应之势。

图14 江水隔开远近两部分景色，形成大开：中间以题款将两部分连为一体，形成大合。画中两块小石，乃至点苔、点叶之间无不符合开合聚散的原理。

以主为最重要，但舍宾无以显主，二者关系实是互相依存的。(图15、16)

整体与局部体现了画家在面对大千世界的多样复杂的矛盾时，要在这极其复杂纷繁的局部中去求得整体的和谐和统一。或者说，画家的工作，就是将纷乱的局部统一在整体之中。清代重光《画筌》中对于用点的法则提出了这样一句话：“点分多种用在合宜；淡以破浓聚而随散。繁简恰有定形，整乱因乎兴会。”句中的整乱，实际就是整体与局部的关系。其实，何止于用点，从某种角度上说，构图学的全部学问也可以包括在这整乱之中，点的整乱，扩而大之，就是全部



图15 张觉《低柱》



图16 北宋·李成《峭壑萧寺图》



图17 黄宾虹《仙霞岭上》

图15 画一巨岩屹立于滔滔激流之中，正符合画题《低柱》之意。自然巨岩是主，激流是宾，但舍宾无以显主，仅有激流，一块孤零零的巨石也没什么意思了。

图16 上半部二座高峰重叠，左右山峰低下淡远，当中一座楼阁突出，萧寺下及左右三四座小山冈，皆有树生于其上，最下处亭馆数间，有流泉、溪水、木桥。整个画面上主宾层次秩序井然。

图17 画中树木、楼宇、高山、坡岸均以或湿或干的中锋勾出，再用各不相同的色点丰富，点线错综复杂，变化莫测而又浑然一体，自然玄妙。

绘画构图的整与乱。或者说：山水画构图学的全部原理，也都包括在这一点一画的整乱之中了。

山水画的章法或构图，在中国画家看来，就是运用整的手法，将混乱零杂的树石云水等物象依其外在和内在的联系布置于画面之上，杂乱无章或整一呆板都不是美而是丑。但是，以杂乱求整一，即找出杂乱之中的联系，以最佳的方式进行创造性地布置组合，这就是美的创造。任何画家越是具有乱中求整，大乱大整的构图控制能力，其作品的气局也就越大。古希腊哲学家认为：“和谐起于差异的对立，因为和谐是杂多的统一，不协调因素的协调。”在这一点上，中西艺术是有一定的相通之处的。现代山水画大师黄宾虹的作品就是乱中求整，大乱大整的完美典范。整体与局部的关系，包含了对开合聚散，主宾层次等关系处理中的整体性、宏观性把握。因为客体形象丰富而显得杂乱，所以需要整；因为笔墨点划千变万化而显得杂乱，所以也需要整。乱显其丰富多彩，整显其统一和谐。整居于主导地位，既是手段，又是目的，又是效果。乱居于次要地位，是手段所实施的对象，是达到目的的材料，是整体效果的局部构成。因此，整体与局部的关系也是相互依存的。(图17)

3. 虚实，疏密，繁简，有无，黑白

这几方面对于山水画构图来说，有着极为重要的意义和地位。它们之间既有密切的联系，又有很大的区别。虚实在这里起着统帅其它几个方面的作用，疏和简是虚的表现形式，虚之极则成为无；密和繁是实的表现形式，实就是有。当然中国画中的虚实还有着极为广泛的内涵和外延在几乎所有的情况下，虚与实都是一种相对的相互存在。一幅画，如果只有寥寥数笔，我们说它简淡虚无，是因为它有寥寥数笔之实，如果连这数笔之实也没有，则反而失去简淡虚无的虚，只是一张白纸；同时，一幅画茂密深厚，也是因为它有着实中之虚，而不是黑纸一张，否则，实也将不复存在。所以任何山水画作品，必须既有虚处又有实处，缺一不可。最实处也有虚，使人感到空灵，最虚处也有实，使人感到充实。虚实相生，才能成为艺术。虚实有无，这些原理完全出于老庄哲学，老子中有：“有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈，声音相和，前后相随，恒也。”的说法。又如：“天地之间，其犹橐籥乎？虚而不屈，动而欲出。”橐籥就是风箱。老子认为，天地之间充满了虚实，就像风箱一样。这种虚空，并不是绝对的虚无。虚空中充满了“气”。

山水画对于黑白的重视也是山水画的一大特点，称之为“分黑布白”，因为空白的运用是山水画构图的一个重要组成部分。山水画的空白与人物画、花鸟画的空白不同，人物画与花鸟画的空白就是空白，而山水画的空白是有形有质的是有所指的。空白在山水画

构图中与物象是一种虚与实的形态关系，这是把握山水画空白的关键。黑白与虚实关系密切，我们应该作到知白守黑、计白当黑。

老子的这种思想，对中国古典美学的发展影响也很大。“虚实结合”成了中国古典美一条重要原则，概括了中国古典艺术的重要美学特点。这条原则认为，艺术形象必须虚实结合，才能真实地反映有生命的世界。中国古代诗、画的意象结构中，虚空、空白有很重要的地位。没有虚空，中国诗歌、绘画的意境就不能产生。中国古典美学的这条原则，表现了中国古典艺术不同于西方古典艺术的重要美学特点。西方古典艺术是一种团块的造型，中国古代艺术家则要打破这个团块，使它有虚有实中国画很重视空白。南宋的马远就因为经常只画一个角落而被人称为“马一角”，剩下的空白并不填实，可以是海，也可以是天，却并不感到空，空白处更意味。黄宾虹说：“岩岫杳冥，一炬之光”，这是指在很多实体中露出一一点空白，作为画眼。这些原理和特点，最早都源于老子的哲学。(图18、19、20、21)

图18 描绘雪景山色，图中危崖峻岭，傲雪青松，更显寒肃，茅棚屋舍，平添风致。全局空灵通脱，又注意景物的大小，疏密、虚实的变化。给人以伟峻、恬淡、静穆、圣洁之感。

图19 只是一檐屋角，两座远峰。几丛枝桠，数点归鸦，齐白石将这不多的点线面组织得疏密相宜，繁简得体，营造出浓浓的傍晚山居的氛围。

图19 齐白石《古树归鸦》



图18 清·弘仁《西岩松雪图》



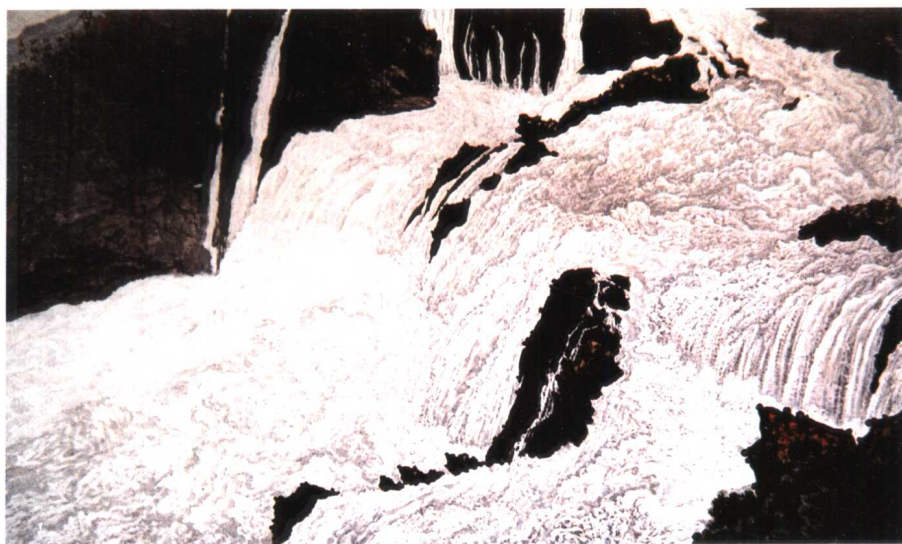


图20 杨长槐《白水河飞瀑》

图20 构思新奇，与图15相反，此图以水为主，以岩为宾，水为白，岩为黑，黑白相间错落。与一般山水画不同，此画将山岩，画得含浑简纯，而将水画得繁密入微，令人耳目一新。



图21 吴冠中《春雪》

图21 描绘春天来到，大地复苏，白雪融化时的山间景色。山峦雪未融尽，寒气未消，山脚下用墨点出房舍，村落，偶露几点绿意，平添了几分生趣，画画笔墨不多，但极富节奏韵律之美，正足以虚衬实，以无胜有。

4. 气势、脉络

山水画中各部分要连贯自然，尤其是山，要有来龙去脉，连贯自然。刘海粟说：“山水作大幅最忌一个散字，构图一散，笔墨精神亦随之涣散，力度消失，气势全无。”有气势才有精神，有精神才有生气，置阵布势，布的就是“气势”。阵势这一概念由军事而文学，由文学而书法、绘画，论及绘画之气势者历代不乏人。如明代赵左《论画》云：“画山水大幅务以得势为主。山得势，虽萦纡高下，气脉仍是贯穿。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。而皴擦勾斫，分披纠合之法，即在理势之中。”唐岱《绘事发微》云：“山之峰峦树石俱要得势：岭有平夷之势，峰有峻峭之势，石有棱角之势，树有矫之势，诸凡一草一木俱有存乎其间，画者不可悉哉？……故画山水起稿定局，重在得势，是画家一大关节也。”笪重光《画筌》云：“一收复一放，山渐开而势转：一起又一伏，山欲动而势长。得势则随意经营，一隅皆是；失势则尽心收拾，满目都非。势之推挽，在于机微：势之凝聚，在于相度。”凡此等

等，不一而足，概而言之，阵势概括了构图手法和构图效果之间的关系。所谓置阵，就是章法布局，它包括：何处留天？何处留地？何处施黑？何处留白？何处画山？何处写水？何处植树？何处点人？山之高下倾覆，水之曲直萦回，树之参差错落，人之行走坐卧，以及各种形体的大小高低、比例结构、向背阴阳、穿插安排……这一切的一切，所形成总体效果，就叫做“势”。势与气之间又有紧密联系。例如：雄壮之势可显雍穆之气，旷远之势可得飘逸之气，磅礴之势可达浩然之气。无势则不能显气。因此，阵是势的基础，势是气的基础，三者是连环对偶、互为因果之关系，而在实际的创作中，因果又不分前后，同时完成，即一置阵就得势，一得势就显气。因此，从创作实践山发，中国画中一般气、势不分，统称“气势”。

从“气势”理论出发，我们便可以十分深刻地理解中国画的各种传统章法及其原理，例如“三远”法与不定点游移透视以及“以大观小”法等等。气势直接与意境存在着联系，具体而言，置阵布势，完成着追求意境的总体任务中构图部分的任务。而置阵布势的全过程所要付山的心血，真可谓“意匠惨淡经营中”，

图22 画中，傅抱石把一苍茫雄山立于观者的面前，挡住人们的视线。他的画笔随着群山的沟壑纵横恣肆，随心所欲。他以前所未有的奇特章法，展现了气吞山河的豪情。



图22 傅抱石《待细把江山图画》

图23 结构方式从底部一组小的开合开始，其后的山峦以左、中、右并列的结构形式中景，左段山峦低俯就水，右段山峦与中段连接一起，最后结于集中的顶峰。



图23 北宋·郭熙《早春图》

所以古人称画之总要为“经营位置”。

脉络是山水画构图的特殊要求，西画风景画里没有这个东西。脉络在山水画中也称“龙脉”，因为山脉的走势如龙。清代四王中的王原祁说：“龙脉为画中气势”，气势连贯，才能一气呵成，并形成韵律美。如郭熙的《早春图》，龙脉由画幅下部正中的磐石，经由中部山崖，斜转向左上方的山峰，再连到极顶，形成构图，既脉络连贯，又增长气势。(图22、23)

5. 藏露、参差

藏露的重要方面是藏，藏的目的是引发观者去寻找，去联想，从而获得更多的艺术享受。德国诗人歌德说：“优秀的作品无论你怎么去探测它，都是探不到底的。”要想让人们探不到底，必须“藏处多于露处”。明代唐志契《绘画微言》对山水画的藏露有这样的总结，他说：“藏处多于露处，而趣味愈无尽矣……藏得妙时，使观者不知山前山后，山左山右，有多少地步，许多树木……若主于露而不藏，便浅薄。即藏而不善

藏，亦易尽矣。然愈藏而愈大。愈露而愈小。”北宋画院考画工，出画题有“乱山藏古寺”、“竹锁边卖酒家”、获胜者不画古寺，只画僧行路上，不画酒家，只画酒帘露于竹林之表，是善藏的构图法。被藏的中心事物让观众参与创作(联想)，因而更有趣味。西画通常不利用这种联想，这种联想的来源仍然是文学。

有藏露必有参差。参差是指物体的边缘变化，开合聚散、主宾层次、虚实疏密等构图规律构成了画幅内部各部分的变化，这些部分的边缘变化则是内部变化的整体轮廓。整体轮廓高低错落、参差不齐才能使物象的布置生动有致。《黄宾虹画语录》中这样说：“作画应使其不齐而齐，齐而不齐。此自然之形态，入画

更应注意及此，如作茅檐，便须三三两两，参差写法，此是法，亦是理。”(图24、25)

6. 呼应、顾盼

画中的呼应，简而言之，就是画中的形象，得到前后左右的相互关联。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。画山水如画人，这块石与那块石，那棵树与这棵树都应有所联系，画中各物象不能失却呼应。呼应不仅有画内呼应，还有画外呼应，即画中物象与画外有关物象的呼应，处理得好，可以增加艺术含蓄的效果。关于山水画，王石谷曾说：“山头山足，俯仰照顾有情，近峰远峰，形状勿令相犯，此章法要紧处，学者勿轻放过。”(图26)

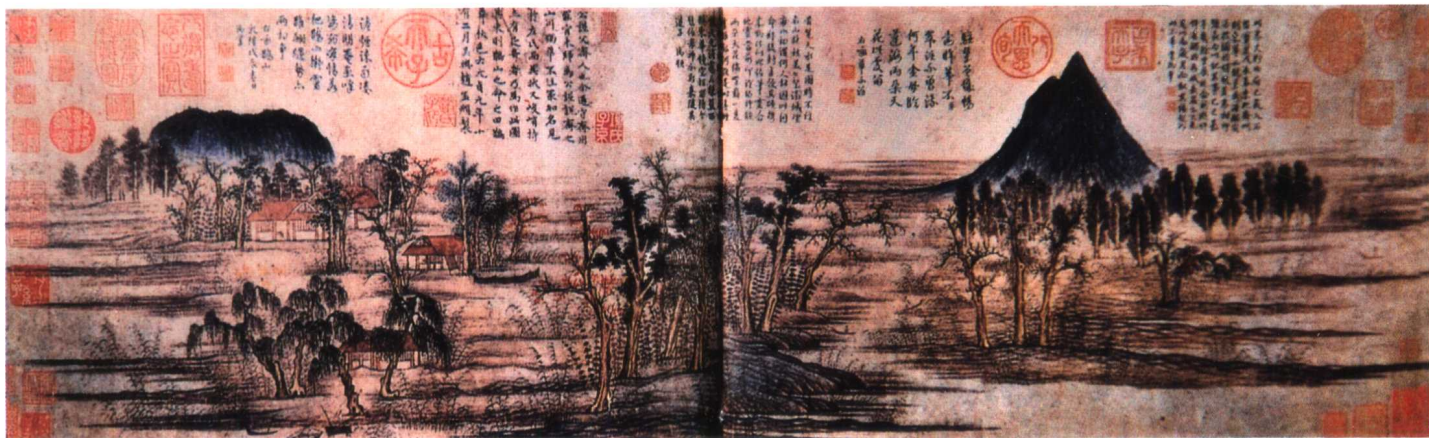


图24 元·赵孟頫《鹊华秋色图》



图25 龙瑞《十渡》



图24 写干川洲渚，江树芦荻，渔舟山没，房舍隐现。绿荫丛中，两山突起，遥遥相对，留心树木、房舍、山峰之间的掩映藏露，于不动声色中见匠心所在。

图25 中几大块山体边缘处可见不齐而齐、参差错落的变化，屋舍也三三两两，自然散落山间。

图26 中人物、树木、房屋、远山、题款、远景、中景、近景都有联系，互有呼应，顾盼生姿。

图26 清·虚谷《小桥流水图》

7. 起、承、转、合

起承转合来源于文学的章法结构术语。在山水画里起是最初的物象布置，也就是章法构成的开始；承是延续和过渡；转是变化，以求丰富；合则是关合结束。起往往是近景部分既要位置大小得宜，更要见气势；承是起的延续，又要与转引导联接；转是承接之后的转折变化，是画面上最重要的部分，随着变化的丰富，物象的摆置也逐渐丰富，还要与起相呼应；合作为构图的结束，要与起相呼应，才能在章法上融为一体。起转合在山水画中均以实体出现，承则可虚可实。潘天寿在《听大阁画谈随笔》中说：“起如开门见山，突见峥嵘；承如草蛇灰线，不即不离；转如洪波万顷，必有高源；合则风回气聚，渊深含蓄。”精辟生动地说明了起承转合的关系和要求。

起承转合贵在得势，同时又是造势的形式基础。起承转合是影响山水画构图变化统一的最重要的因素之一。(图 27、28)

山水画构图的原则规律还有偏正、动静、清浑等很多内容，我们结合范例作品来讲解。(图 29—31)

图 27 右下角的松树为起，左下角的山石为承，右边中部的松树为转，左上角的山峰为合。虽然整体上似乎转的部分转起处为轻，但人物却在向转处行进，也就突出了“转的中心部位”。

图 28 起转合为实，转为虚。



图 27 梅墨生《双帆图》



图 28 明·戴进《洞天问道图》