

构图与意境

江宏 车鹏飞 著

中国画自学丛书



河北美术出版社

(冀)新登字 002 号

中国 画 自 学 丛 书

构图与意境

江宏 李鹏飞 著

出版发行:河北美术出版社

石家庄市北马路 45 号 邮编:050071

印 刷:河北新华印刷二厂

开 本:787×1092 毫米 1/16

印 张:3.5

印 数:1—10,000

版 次:1997 年 12 月第 1 版

印 次:1997 年 12 月第 1 次印刷

定 价:8 元

ISBN 7—5310—1003—8/J·860

中国画构图与意境

第一章 构图在中国画中的重要性

第一节 历代绘画的构图概况

绘画是人类智慧的结晶。它是心、眼、手并运的艺术,将眼睛所看到的,通过心灵的量裁,由手把它绘制在纸、素上,造就一个真实世界以外形象的内心世界。绘画的技巧——点、线、面组合而成的形象,在点、线、面组合成形象的技巧之外,还有一种虽然无形,但它却时时刻刻在反映着组合形象的技巧——构图。

构图是画家把握画面整体构架的能力,是使绘画形象更加生动有趣的重要因素。

一张纸上画一个人,对于能画的人来说也许并不难,倘使画面再添一个人,就会出现许多问题。第一是主次问题,两个人,谁是主角?谁为配角?主角的位置和配角的位置如何安排?主、配角的刻画必须有所侧重;第二便出现了两人之间形象关系的刻画,是从属,是顾盼,是呼应,都要有所表现。这种关系不仅仅是主次的关系,而且还是同处一空间画面上的联系;第三是视角的统一;第四是画法上的统一;第五是情绪、气氛上的统一……,总之,诸多方面的统一牵涉到一个问题,那就是构图。两个人的画面,其复杂程度要远远高于一个人的画面,要是一群,再加山石、树木、花草、牛马、房屋等配景,构图上的要求就更高。因此,构图从表面看,似乎仅仅是在纸上妥帖安排绘画形象,实际上,它关系着主题、意境、趣味等多种因

素,是画面成败的关键之一,是体现画家修养和造诣的一个座标,是画家风格的一个组成部分。

我们看远古的绘画,其形象简练,技巧单纯,构图不讲究,然而十分生动,这是因为那时没有产生复杂的技巧,心和手、人和天的关系都很直接。它的空间极宽阔,画虽小,构图的空间意识却相当大;画虽幼稚,却让人感到无拘无束的自由境界。

战国时期的帛画,色彩画得相当华丽,由于构图平实,一幅较写实的绘画,倒让装饰趣味占了上风。西汉马王堆的帛画,有故事情节,构图尤为复杂,画家在一块不大的帛面上施展才华,绘画技巧高超,构图生动,令人耳目一新。汉代的壁画,无论在场面、气氛、情节等方面刻画都非常生动,构图饱满、奇巧,显示了画家高超的艺术技巧和非凡才华。

六朝画家已经清醒地注意到绘画空间的重要性。顾恺之提出“置阵布势”的构图概念,把构图列入绘画的重要部分;谢赫著名的“六法”,提出“经营位置是也”,奉构图为“六法”之一。再看六朝其他的绘画理论文献,姚最《续古画品录》:“咫尺之内,面瞻万里之遥,方寸之中,乃辨千寻之峻。”宗炳《画山水序》:“且夫昆仑之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迥以数里,则可围于寸眸,诚由去之稍阔,则其弥小,今张绢素以远映,则昆、阆之形,可围于方寸之内,竖划三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥。”这种理论的认识已经相当充

分了,从山水画的角度讲,透视受到了关注。我们知道,透视是体现绘画空间的关键。隋代画家展子虔的《游春图》,巧妙地运用了透视法处理空间,人物鞍马和山水树石的关系安排得很融洽,大小比例也基本正确。

随着山水画的发展,画家对画面空间的处理也在不断地发展变化,唐代的人物画已基本改变了六朝时期“人大于山、水不容泛”的特点。在处理远近、高下、深浅、虚实等方面都较之于以前有很大不同。传为王维所作的《山水诀》云:“远山须要安排,近树惟宜拔进。……远人无目,远树无枝;远山无石,隐隐如眉;远水无波,高与云齐。……凡画林木,远者疏平,近者高密。”这是空间认识的总结,是构图意识的一个基本框架,以后的构图意识再变,它也没遭偏废或弃置一旁。纵使在散点透视之后,构图空间感依然是远小近大,远轻近重,远虚近实。因为散点透视是多维的透视,它预示了画家对画面空间的全面把握。

宋初出现的“三远”,是三种不同角度的聚点透视,其山水画,多为“全景式”,从近景开始到远景,面面俱到,看画如游山,自近及远,依次铺开,层层深入,峰回路转,由多景组成全景,极有气氛,也极耐人寻味。景物繁杂,是北宋山水画的一大特色,即便是被称作“小景”画的惠崇的作品,也画得热闹非凡,山石树木,房屋舟楫,人物家畜,芦荻水禽,应有尽有。

南宋的画风以简阔为主,构图随之变,“一角”、“半边”式的剪裁性构图,同“全景式”相比,具有全新的视觉感受。有人把“全景式”的构图说成是皇权统一的象征,而“一角”、“半边”则是河

山破裂的“半壁江山”的写照,未免牵强。构图的变异,是技巧发展所致,要是南宋没有李唐、马远的“斧劈皴”——一种简约壮阔的皴法,简练的笔墨和简练的构图并生,边角式的构图便无从谈起。南宋的边角式构图,是绘画空间发展的又一体现。中国画的构图,发展到南宋,已进入完善的境地。元、明、清三代的画家,在构图上虽有出新之处,但已万变难离其宗。

第二节 平衡法

用平衡法来取得构图上的和谐,关键在于把握住景物组合的重心。重心失衡,全局皆乱,重心把握好了,画面轻重的主动权就掌握在画家手上了。取势也好,据险也好,在平衡法的控制下,得势有根基,造险有支撑。因此,重心是构图的平衡锤,起着调节构图上的和谐作用。

马远的《踏歌图》(图1)是一幅社会风俗图,但由于山水树木的比重占据很大,历来就被当作山水画来欣赏。该画的重心是左端一组巨石和右端的柳树丛竹两个部分,巨石突兀而立,笔法干练苍劲,烘染得森森严严,铁铸一般,分量很足,而柳树则粗干疏枝,枝条高挑,姿色不凡,丛竹双钩轻渲,刚柔相济。左右两个重心的关系很微妙,左厚重强硬,右婀娜多姿;左沉重,右灵动,构成一组互为补益的关系。若少去柳树,背景的松林楼宇就抢了画面;若少去巨石,中景的峭壁悬崖就失去依托。这幅画的中心是在左右重心下、田埂上踏歌欢乐的农民,有了他,踏歌图的主题名副其实,少了他,虽也是一幅山水作品,但主景中缺少了一个意境的关注点,在艺术上要逊色不少。

图1 马远
踏歌图



《踏歌图》的重心处于近景的上半部分,在整个画面中占据了较大的部位。它在该画构图上的重要性是显而易见的。重心作为平衡画面的因素,未必以占据部位的大小来定。传为唐代李思训的《江帆楼阁图》(图2),其重心却以轻压重,以少胜多,以动制静,效果奇特。《江帆楼阁图》中树木掩映下的江岸

屋宇占画面的十分之六,水面约占十分之四,江岸山坡从左上至右中,形成一个左长右短的“V”字形。树木郁密,江岸的山石时隐时现,屋宇被丛树环抱,在空阔水面的映衬下,占画面十分之六的江岸更是复杂多姿,布满树石的地面竟无从寻找重心所在。移目往上,妙境出现了,空阔的江面,轻描淡写地画了

图2 李思训

江帆楼阁图



三叶小舟,从左向右,自上而下,前两叶舟微斜靠近,第三叶舟同画面水平,与前两叶舟的距离拉得较开,一股轻灵的动感油然而生,借着小舟的动态,大片的水面也活跃起来,第三叶与画面水平的小舟,处在“V”空档的中心,填补了“V”形空阔的水面和景物复杂的江岸视觉空缺。这一叶小舟真是太重要了,

它不但为空洞的江面增添内容,还给整个画面带来平衡,使江岸大块复杂的树石得到了重心的支撑,再于树丛中寻幽,从人马伸向屋宇,领会了若隐若现的中心妙趣。

由此可见,重心的重要性。造成视觉效果,不在笔墨的多寡,也不在力量的重轻。平衡是维护构图稳定的重要因

图3 方从义 武夷放棹图



素,首先要考虑的是视觉效果,因为视觉是美感的依据,而和谐则是美感的基本因素。可以说,构图的全部意义,在于画面的和谐,一切构图的手段,完全是为了取得画面的和谐。把握住了和谐,就等于赢得了构图的完美性。

然而,平衡固然是一种平衡,一种和谐,倾斜也可使其产生平稳的感觉,

倾斜中的平稳,会产生特殊的美感,于不稳定中求稳定,在不和谐里得和谐,有一种置死地而后生的险境、奇境、妙境,它需要更高超的构图意识、更精湛的构图技巧。

方从义《武夷放棹图》(图3),主峰突起,上阔下窄,把险势发挥得淋漓尽致,它的不稳定在近景三株挺拔的大树

的支撑下化险为夷。主峰和树干呈垂直状,而主峰皴线为左高右低的斜走向,近景的坡皴与主峰保持一致,直势和斜势,造成视觉的平衡,故此图只有险峻而无摇摇欲坠之感,全赖于出色的平衡调节。

八大山人的作品更加强调构图的险境,他的笔墨简练,不耐皴染,构图的欹斜,只能用造型的平正来调节。因为八大山人大写意花鸟画的意识根深蒂固,所以,他的山水画在大开大合中把握不稳定因素的平衡,险而不危,奇而不怪,即便是头重脚轻,也不失和谐的法则。中国画早在宋代就出现了“狂怪求理”的理论,使中国画的构图丰富多彩。

第三节 取势法

中国画构图的空间安排,有两个层

次,一是形象,即千姿百态的自然物象。在构图上,形象的大小、前后、姿态、动作都对构图产生影响。二是塑造形象的笔墨技法,通称笔墨,笔墨的干湿、浓淡,干湿的程度,浓淡面积的大小,也对构图产生影响。尤其是笔的力度,直接关系到视觉上的轻重感,有的长线条,它的方向一变,就会使构图失衡。

画家作画时,“势”往往会随兴而发,一发而难以收住。“势”得法,画的精神倍增;“势”不得法或者过了头,霸气横生,就不足取了。所谓“势”,就是一种笔墨的气势,一种形象的生态长势。从构图上讲取势,作为一个法则,则是如何去在咫尺之间,得体地安排笔墨之势,形象之势,如何利用势来深化意境,提高画面质量。

试举一例来说明取势法的妙趣:

北宋许道宁的《渔父图》(图4)局



图4 许道宁
渔父图局部

部,是一个长卷作品,在纵长横狭的手卷上,表现北方山水的雄奇,殊为不易,名为《渔父图》,这类有山有水的题材,在北方山水画派的高手笔下,必有一番匠心营造。史称许道宁“峰峦峭拔,林木劲硬”,《渔父图》与记载吻合,为许道宁的代表作。此图在构图上取势的特点极为明显,主景的山势陡峭,直上直下,构成直势,用笔也爽利流畅,直线作皴,又依山纹直烘直染,山体无论是黑层次和灰白层次,均呈有形,这种大起大落的直势,在山水画中是少见的,在山水画的手卷中更为少见,这是作者胸襟气势的直露。我们还得注意取势的微妙处,山势笔直向上,有山墩或峰峦作圆浑状,山下到水岸处有一个轻度的弧状,这样,取直势有理有节,取得极有分寸,虽然千仞壁立,势在直下,但上平或圆与下弧呼应,山势能见依托,直势上长,顶峰丰满。再看后面的山峰,依然是直势,却在明处用斜形山石作缓冲,打破了直势的单调走向,可以说是用横势来加强直势,丰富直势,这是取势法中的借势得势法。大画面直势群峰中间的峡谷,横坡连片,水流飞湍,从山面到山背伸向远处,这也是横势衬直势,山谷水洞间峻岭险峰,横笔势间直笔势。

《渔父图》的取势方法独特,许道宁取的是直势,借横势得直起直落的大势,山多直峰,横坡斜上也具直势,树木直立,更是直峰直笔势的支撑,而近景的渔舟作横状,虽与山势无关,但从整个画面来看,渔舟的位置对直势起到稳定作用,这是平衡法的力量,可见构图法则是无处不在的。

清初的安徽画家梅清,是位运用取势法的大师。他的《天都峰图》(图5),在天头处画天都峰景象,自左上往右下



图5 梅清 天都峰图

沿纸边渐次细窄,天都峰拔地横空,画面上以极细极窄的山崖作支柱。到过黄山,攀过天都峰的人,都领略过天都峰的险境,知道天都峰的自然状态决不是梅清画的那样。梅清《天都峰图》的构

图,是刻意求险,他用夸张的手法——形象的夸张和构图的夸张,取险势而得险的意境。他的一幅名为《仿李成笔意》(图6)的小册页作品,也是一块从天头到右下角大山石压住画面,山间楼阁群



图6 梅清 仿李成笔意图

松草草而成，大山石下一人拄杖行走于栈道断崖上，形成了上重下轻之势，险中情趣盎然。同一册中的《仿米襄阳笔意》（图7），则利用墨块的浓淡、干湿表现云雾飘渺，山作锥状直刺天空，下重

上轻，本无险可言，然其势在山形的峭拔，在咫尺空间的浓淡布排的奇特。这两幅册页于小幅中作大势，在草率不经意的笔墨中，显现了大手笔的魅力。



图7 梅清 仿米襄阳笔意图

上面用许道宁的《渔父图》和梅清的作品来说明取势法的运用,可看出这些作品在外形和笔墨上都充满着势的张力。中国绘画美学越趋后,对势的要求越是内在,尤其在山水画上,不要求

笔的过于露迹,形的过于夸张,因此,取势也常常在含而不露中体现。

王原祁的《云山图》(图8),近景丛树画得平正温和,但一树倾欹,在平正温和中用斜势的物形作些变化,极富趣



图8 王原祁 云山图

味。近景后一个小俯视，茅亭、小桥、平林、流水、村落、小径，一派平岗清溪景色，平岗尽头，烟云四起，迷茫中高山大岭突兀眼前，于水尽树断处蓦然大山压顶，其气势在于突发，眼见溪山将尽时，王原祁取的是深远处的突兀之势，一下子把画拔高了，把意境拔高了。这种取势法，在山高山陡，不在笔墨的激情烈势，是一种渐入突发的势。王原祁作画，讲究的是笔力，他自称笔里有金刚杵，他的笔力都是内藏的，所以，笔势也是积聚起来成势的。他不着意造势，势必在其中，其构图也是随笔墨深入而完善，随笔墨完善而见匠心的。他的一些平远小景，蕴含着一种淡然超凡的势，有时没有高山，没有陡壁，没有大江险滩，在平易中取势，一树一枝，一草一叶，一坡一峰，妙在有蓄势之态。蓄是一种美态，含苞待放的蕾比盛开的花多一重含蓄的美。蓄势有待发之态，它的美在于将至未至，在于细细品味而得无穷无尽，若和盘托出，就余兴索然了。静则动，安则危，坦则险，这是辩证的道理。疏树平坡的构图比密林深壑的构图要难，于疏树平坡中取势，更见画家置阵布势的功力。

古人把构图称为“置阵布势”，形象地说明构图在绘画中如战场上的阵势。势由形状组成，它具有动态性，战场上的阵势随时能驱动作战，而绘画则是平面的，静止的，要在静止的势态中看出动的效果，画面才能生动。取势法是用构图的生动来配合生动的笔墨和生动的形象，来达到气韵生动的目的。

第四节 疏密法

如何处理一幅画的疏密关系，是体现画家水平的试金石，可从三方面予以

考察。第一，疏密的得体与合理，是画面美观的重要因素。画要悦目，首先靠的是疏密配置。展开画幅，入眼的是堆砌的形象，或是四处布景平均，或是点染用力单调，或是凌乱而不堪入目，或是整齐而毫无生气，这都是疏密不当所致。第二，疏密是层次虚实的表现，近密远疏，近实远虚，近重远轻，近浓远淡，从层次上讲密是实，是重，是浓；疏则相对是虚，是轻，是淡，这是绘画空间处理的基本规律。第三，从疏密中提取意境。用疏密来调节视觉，用疏密来加强虚实的对比，用疏密来造成笔意的跌宕，节奏的起伏，能够增强作品的艺术感染力。

巨然的画，是疏密画法的典范。巨然是水墨山水画的大师，他的画风特点是密树密皴，也就是说，树体是密集型的，往往十几棵、数十株树聚于一丛，枝干参差，树叶繁密。山体也以密集的线皴为主，线皴长短交错，上下交替层层叠加。树和石均采用密的形态的疏密处理是极为不易的，然而，巨然却能通过大密小疏的方法，使密愈加浓烈而不塞不滞。巨然的名作《秋山问道图》（图9），从山脚到山顶，密密匝匝的树丛遍布，黑压压的一片，郁勃之气盎然。他画丛树，密而有层次，也就是大密之中夹小疏，于繁枝密叶中，树干留白，既作树干形状，又将白作疏以便透气。密叶中笔法有粗细阔狭之别，笔法中求变化，用多重笔法于密中缓解密度，在笔法的变化中又留出小空隙，与树干的留白形成曲直、长短的留白形体对照，在黑、白形状的变化和对比下，呈现出华滋清润。他画山石，皴法密集，依山石的凹凸，凹处密，凸处稍疏，山体就在山石的凹凸中浑然而出，加上山石明处的留

白,山墩、路径的留白以及圆形矾头的留白,密皴就显得自然生动。在整个画面中,密树和密皴的布置也恰到好处,密树置于皴疏处或矾头留白处,即使密树与密皴相遇,则以加重树叶的浓度,

密度,硬是从密处提出一个层次来加以解决,这若没有深厚的功力是办不到的。另外,此图中留白处的大浓苔点,极为壮观,疏密法运用得如此精到,不愧为传世佳作。

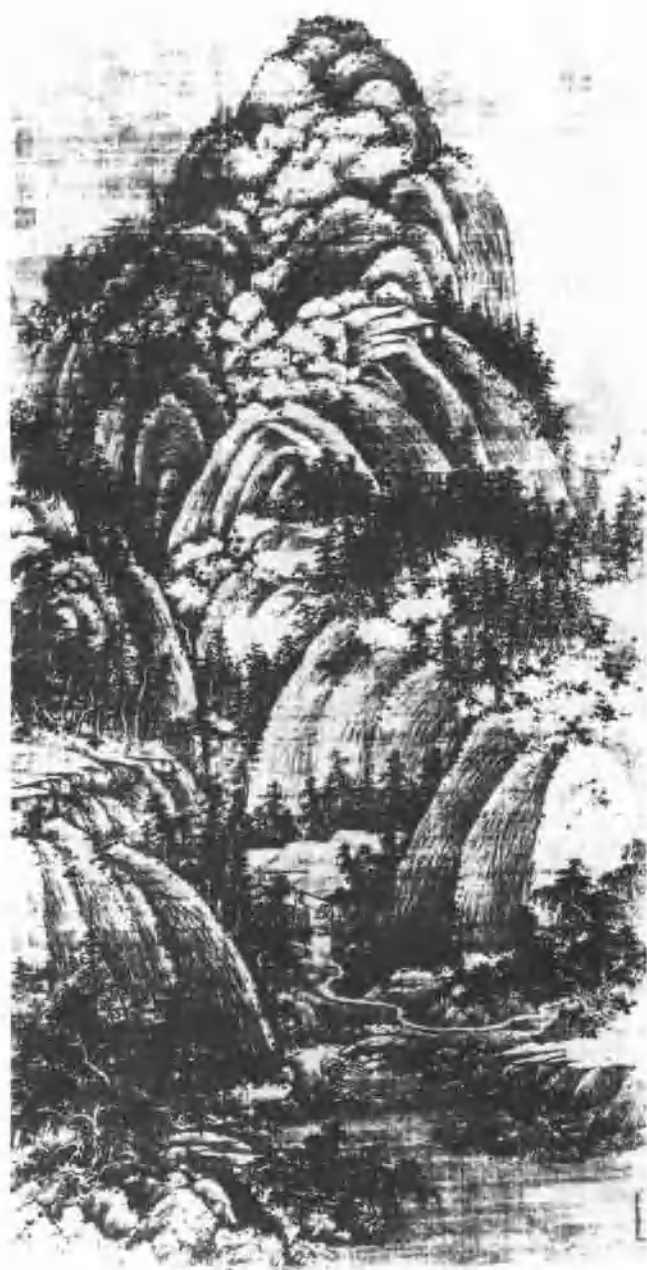


图9 巨然 秋山问道图

夏圭的《烟岫林居图》(图 10), 是一幅纨扇形的小品, 其疏密得当, 自有咫尺千里之势。此图的画面很简单, 层次却极丰富。近景由两组树构成, 前一组枝干劲挺, 树叶点线相交, 线则横斜自如, 树群后有淡枝干, 安排得极妙。将密树的距离稍稍拉开, 密中有疏, 层次井然。石旁一组树的姿态向右微倾, 两组一直一倾, 中间空档一行人拾径步向房屋, 至树群土坡后有木桥与小路相连, 左上便是中景山坡树林, 在密疏之间, 中景同房屋用一道淡墨画出的土坡

从近景树丛中穿过, 这样房屋在近景树后, 便成为中远景, 一道小溪弯弯曲曲远去, 消失在迷雾中。远景是看不见的, 但左上的高峰和看不见的远景构成疏密关系, 以实托虚, 用高峰遮去远景, 使空阔迷茫处似乎有无尽的江山。此图的疏密法是近景密中有疏, 中景和远景以密衬疏, 中景把近景和中远景的层次分得很清楚, 远景以高写低, 以有示无, 其特点是在疏密的运作中表现出丰富的层次感。水墨山水画的层次感多赖于疏密法。



图 10 烟岫林居图

石涛的《搜尽奇峰图》(图 11),满图以线和点为主,山多线皴,线条高低纵横遍布在山峰沟壑之间,皴线上着点,点如散落的芝麻,嵌在山峰沟壑之间。石涛作画好用点,但他很讲究疏密,此图的苔点,疏密只在局部,从通卷苔点的分布来看,面广点多,有散乱之嫌。然而,石涛用疏密法克服了点多的弊病,反从视觉上加强了画面的幽深感。甚至密处,开卷的山腰间,两屋并排,屋后密树一团漆黑,屋顶的灰层次和屋墙的白,在黑中如灯炬一点,黑树丛外围有双勾叶,松弛了黑树丛的气氛,中段的几棵松树,松针画得严严实密,再加墨水烘染,又是黑沉沉的一大片,山顶的焦墨,黑得让人透不过气来。这几处至密的笔墨,抓住了散乱的苔点和线皴,聚拢了山岗峰峦浅壑,水泽各自为政的状态,使画面之韵势集中,意趣统一。另外,密布的竹篁,或依山或傍水,

或屋前或树下,点叶圈叶相混,枯枝横竖穿插,展开了疏密相间,虚实相生,浓淡相依的风采;几个中间层次的黑色块,既丰富了黑色的变化,增加了画面的层次感,又缓和了焦墨块和白块之间的反差。石涛此图,用增加密处密度的手法,让疏处被密所笼罩,所衬托。整个画卷,形象密集而不散,多变而统一;笔墨放纵而有序,深重而灵动。

第五节 开合法

开合体现章法布局,是处理构图中大的虚实关系的法度。马远的《探梅图》(图 12),前景水岸土坡石块,梅树雪竹,高士书僮为合;后景雪树平坡和山峰为合;中间开阔的水面为开。前后景夹水,两合一开,层次井然,前景人物后长松直插左侧天头,又与后景山坡和空濛的雪天构成开合。此图双重的开合关系,在简单的景物中造成比较复杂的节



图 11 石涛 搜尽奇峰打草稿

奏,雪景的平和淡,几回开合,显得平中见起伏,淡中寓深远。

马远的《探梅图》,虽有双重开合,但开合处理并不复杂,一眼便能感觉到画面的构图节奏,山合水开,树合天开。王诜的《渔村小雪图》,在相当复杂的开合关系中,把握层次节奏,从而引人入

胜。《渔村小雪图》开卷一坡横出,上景同后景相连,下景同柳岸相接,后景山峰的斜坡淡皴密树,与前景遥遥相望,柳岸左右溪流水泽,渔网渔舟,坡与山相望中有开合,山与水相隔中有开合,山与山高低中有开合,柳岸与柳岸相对中有开合,此图卷首便以多重相交相对



图 12 马远
探梅图