

中国山水画构图研究

张志民 谭逸冰 著



26



山东美术出版社



中国山水画构图研究

张志民 谭逸冰 著

山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国山水画构图研究/张志民著. —济南: 山东美术出版社, 2001. 10 (2002. 8 重印)

ISBN 7-5330-1572-X

I. 中… II. 张… III. 山水画—构图(美术)—研究 IV. J212.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第069112号

出版发行: 山东美术出版社

济南经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

制版印刷: 山东人民印刷厂印制

开 本: 787×1092 毫米 16 开 3.5 印张

版 次: 2001 年 10 月第 1 版 2002 年 8 月第 2 次印刷

印 数: 3001—5050

定 价: 15.00 元

前 言

20世纪以来,美术学的研究作为我国整体思想文化转型的组成部分学派纷起,新见迭出,整个美术界呈现出了崭新的生机和充沛的活力,美术理论研究在体系建构、观念创新、方法借鉴等方面也取得了令人瞩目的成绩。然而,在努力求新的形势下,依然不应忘记对优秀的传统绘画理论的研究和整理。本书侧重于构图方面,充分借鉴吸收前人对这一领域研究的成果和经验,努力发掘古代山水画理论材料的当代价值和深层意蕴。其中,对同一问题的研究试图涉猎各历史时期的论述,而这些问题又恰恰是那些每个时代都能吸引人们关注的目光,激发人们探索兴趣的亘古常新的问题,力求使读者在短时间内对这一领域有较全面的认识和掌握。

本书从山水画构图的意义、构图的理论、构图的美感规律、构图的哲学依据和基本样式以及构图与诗书画印的关系等多方面对传统理论进行全面的阐释,试图把构图在整个美术创作过程中的作用和依循的规律展现给读者。学海无涯,由于写作的时间和水平所限,不当及错误之处祈望大家指教。

张志民



张志民 号张大石头，中国美术家协会会员、山东艺术学院院长、教授、中国画专业硕士生导师、全国优秀教师。

14.10.12



谭逸冰 字超然，山东省美术家协会会员、中国画专业硕士、山东省优秀科研工作者、山东艺术学院讲师。

目 录

前 言

第一章 构图的意义·····	1
第二章 中国绘画的构图理论·····	2
第三章 山水画构图的美感规律·····	8
一、宾 主·····	8
二、呼 应(顾盼)·····	12
三、开 合·····	14
四、虚 实·····	17
五、藏 露·····	20
六、疏密 繁简·····	24
第四章 山水画构图的哲学依据和基本样式·····	27
一、“C”形构图·····	30
二、“S”形构图·····	32
三、“△”形构图·····	34
四、三叠两段式构图·····	36
五、“之甲由则须”五字构图·····	38
六、边角结景构图·····	42
第五章 构图与诗书画印·····	44
后 记·····	48

第一章 构图的意义

在绘画艺术中，构图是对一定画材在画面中的组织和摆置，它将一定画材的内部联系和外部联系制约于一定的平面空间之中，使之产生一定的画面效果。

构图在绘画艺术中具有重要意义。它决定着绘画作品的构思是否能找到与之相适应的表现形式，决定着作者的情感是否能得以充分的表达，决定着画面形象的表现是否符合形式美的法则，因而在相当大的程度上决定着绘画作品的成败。

构图的法则建立在一系列形式美法则的基础上，与人的视觉心理和审美心理也密切相关。一件好的作品离不开内容与形式的完美结合，一个好的构图必定是丰富而有序，变化而统一，必然符合一定的形式美法则，也必然与人们的视觉心理和审美心理有着某种程度的契和。我们研究构图就是要探求和把握其规律法则，从而能动地运用这些法则来指导我们的艺术实践，从而创造出更能表达创作目的和思想情感，更具个性特征，更能引起人们审美愉悦的构图形式。

由于人文背景和地域环境的不同，造就了具有不同特色的艺术，绘画艺术中的构图语言也因之有着诸多的区别。中国画称构图为“章法”、“布局”、“置阵布势”或“经营位置”。它的理念与中国传统文化中“儒”、“道”、“释”的哲学思想一脉相承，密不可分，其中尤以道家的“阴阳”说和“天人合一”思想对其影响最大。中国画的造型观念不同于西方的“具象”或“抽象”，而是“天人合一”主客观融和的“意象”。中国画的构图便是与之相适应并形成的自身特色的。这一特色与西方有所不同。如空间的营造，中国画往往追求平面装饰风格的二维空间，或在二维平面上以物象摆置的重叠、虚实和大小等变化来营造“意象”的深度空间，从而有别于西方古典绘画以焦点透视为特征的三维空间的真实摹拟；而中国画行气布势，追求意境生动的理念、独特的幅式，以及画面上题款用印的特点更与西方差别很大。中国画有着不同的分科，不同的分科对构图既有相通的共同的要求，又有各自不同的侧重，如山水画就比较侧重于深度空间的营造。

无论古今中外，所有绘画品类都对构图有着极高的要求。在现实中，人们经常对具体的绘画技巧津津乐道，学山水的可以如数家珍地列举披麻皴、斧劈皴，但对构图的知识却往往知之甚少，面对一幅作品也时常只注意形象的塑造和技法的运用，而无从研究其构图的安排。其实与其他绘画技巧相比，构图所要撑握的学问更多，对画家的天分、修养和实践也有着更高的要求。它要求画家以毕生的精力来探索、研究和把握其形式法则，寻求更独特的构图语言来表达自己的创作意图，抒发自己的思想感情和展示自己的绘画技巧。凡带有经典意义的绘画作品，其经典的构图形式无不是杰出画家天才智慧的结晶和呕心沥血，辛勤探索的结果。西方古典主义的精品杰作如此，现代派的杰作也是如此。马蒂斯的绘画“看起来像春天一样轻松和欢快”，而人们所说的“安乐椅”功能的背后却总是“尽量隐蔽着自己紧张的努力”。从他许多创作的小构图往往数易其稿就可看出其紧张的努力。中国古代杰出画家构图时的“九朽一罢”和面对绢素的“惨淡经营”更形象地反映出了他们所付出的心血。

构图的形式法则是规律可寻的，撑握并运用这些规律则需要大量的时间和不懈的努力。学习构图的方法很多，如从经典性的作品中研究和学习他人的经验；认真师法自然，总结和归纳自然美的规律运用于构图之中；学习和借鉴其他画种、艺术的形式美规律为我所用等，都是学习和提高构图能力的好方法。当然我们还可以认真学习前辈们关于章法构图的论述，提高我们的理论修养。在这方面，前人给我们留下的遗产是丰富的。

第二章 中国绘画的构图理论

我国最早提出绘画构图理论的晋代大画家顾恺之（公元346年—公元407年）在《画评》中把构图叫做“置陈布势”。他在《论画·孙武》中说：

“大苟首也，骨趣甚奇，二婕以怜美之体有惊剧之则。若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。”

这段话的中心意思是如能见到《孙武》这幅作品的巧妙剪裁，探求像军事上置陈布势那样来处理画面，探究其章法布局，那就通达绘画的变化了。

顾恺之论构图，评论《孙武》这件作品，所用的词语“置陈”、“布势”本是军事用语。《左传》云：“即陈而后击之，宋师败绩。”陈即阵，古时打仗，两军时垒，先摆开阵势，这就是置陈，也叫布陈。“运营布陈，踞险扬兵”。布陈的目的是为了形成势。故《孙子兵法》云，“故善战者求之于势”。李筌《注》：“夫兵得其势则怯者勇，失其势则勇者怯。兵法无定，惟因势而成也。”由此可见，布势如何，关系到战斗的胜负。所谓“势”就是由“陈”所构成的一种局势、形势。势布的好，即军队的阵势结构好。置陈是手段，布势是目的。陈是位置，势是效果。陈、势之说由军事而文学、书法、绘画，在古代文艺理论中多有谈阵、势者。后汉蔡邕论书法有《九势》、晋卫夫人有《笔阵图》、宗炳《画山水序》有“自然之势”、王微《叙画》：“夫言绘画者，竟求容势而已”、《文心雕龙》：“因情立体，即体成势。”“圆者规体，其势也自转；方者矩形，其势也自安。文章体势，如斯而已”等等。

在绘画当中，“置陈”就是各种画材摆在画面上的位置。“布势”则是指画材不同的摆置产生的气势的分布。置陈布势在绘画中的提出，一语道破了构图形式的真髓，表示中国绘画的创作从一开始就走上了—条正确的道路。

一般认为，稍晚于顾恺之的宗炳（公元375年—公元443年）的《画山水序》的出现，标志着山水画从人物环境的陪衬地位过渡到独立的画科。而西方的真正意义上的风景画的出现则较此晚了许多。

宗炳在《画山水序》中首先提出了远观取势的观察方法，以及如何处理真山真水与画面之间的关系和透视关系。“且夫昆仑山之大，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，则其见弥小。今张绡素以远映，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。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势，如是，则嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于—图矣”。

没有透视学（非物理性的焦点透视学）原理的建立，就不可能有真正意义上的山水画。“竖画三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥”（图1 隋 展子

度 游春图)，这就阐明了空间透视的基本原理。而“以张绡素以远映”正是一千年后西方隔着玻璃的透视方法，意大利画家勃吕奈莱斯克(Philippe Brunellesco 公元1377年—公元1446年)在一千年后才创立远近法。宗白华先生评说：“尤其是对透视法的阐发及中国空间意识的特点，透露了千古的秘蕴”。中国山水画的透视学和空间表现法的完善，应该从宗炳、王微算起。山水画处理好空间关系，景物有纵深的空间感，才能谈得上山水画的创作。姚最（生卒年不详）《续画品》云：梁朝萧贲“尝画图扇上为山岫，咫尺之内，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辨千寻之峻”。咫尺万里，有质有灵的山水画如果没有透视原理的掌握，是难成一图的。

南北朝谢赫（生卒年不详）的《古画品录》是我国最早的画品专著，是比较系统而完整的绘画理论。谢赫提出“画有六法”，“六法者何？一、气韵生动是也，二、骨法用笔是也，三、应物象形是也，四、随类赋彩是也；五、经营位置是也，六、传移模写是也”。对其它“五法”的解释，各有说辞。而对“经营位置”一法的理解都比较一致。所谓“经营位置”就是指绘画的章法、构图。就是前朝顾恺之讲的“置陈布势”，和后朝张彦远讲的“画之总要”。

“经营”一词在先秦时常常出现，《诗经·大雅·灵台》咏建筑称“经之营之”。《诗经·小雅·北山》谓创业为“经营四方”。《战国策·楚》有“经营天下”的句子。直到谢赫，“经营”才与“位置”联用，成为绘画构图的术语。“经营”指筹划安排一切事物，“位置”指各个形体笔墨、色彩的排列。其目的就是达到气韵生动的境界。

那么经营位置的原则是什么呢？谢赫在评毛惠远的作品时有所透露，那就是“出意无穷，纵横络绎”。形象组织工作的巧拙，形式美法则的运用和立意都关系到构图的成败。在形象之间，既要有联系，又要有变化。在变化中求统一，在统一中求变化，这才是章法。

唐代张彦远在《历代名画记·论画六法》中把构图推向极至，“至于经营位置，则画之总要”。在绘画诸形式要素中，构图起主导作用，它是画面宏观的把握。用笔、用墨、用色及写形都以各自的局部性纳入章法的宏观规划之中，任何一个局部都必须服从于整体的经营。至此，中国的构图理论基本规模已经形成。其后历代画家理论家又在此基础上根据创作实践的经验，补充论述了许多具体的

构图方法。

传为王维（公元701—公元761）的《山水诀》中说：“初铺水际，忌为浮泛之山；次布路岐，莫作连绵之道。主峰最宜高耸，客山须是奔趋。回抱处僧舍可安，水陆边人家可置。”又说：“凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马分人，远人无目，远树无枝。远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。此是诀也。……山头不得一样，树头不得一般，山藉树而为衣，树藉山而为骨。树不可繁，要见山之秀丽；山不可乱，须显树之精神。能如此者，可谓名手之画山水也。”五代·荆浩在《山水诀》中指出画山“远则取其势，近则取其质”（图2 南宋 夏圭 溪山清远轴）阐述了远近表现的要求。宋代郭熙在《林泉高致》中结合自己的创作实践，总结出山水画中的高远、深远和平远三种不同的空间样式。韩拙又补充了阔远、迷远、幽远三个新的空间样式。元代饶自然在《绘宗十二忌》中指出了一系列构图处理的弊病：“一曰布置迫塞，二曰远近不分，三曰山无气脉、四曰水无源流，五曰境无夷险，六曰路无出入，七曰石止一面，八曰树少四枝，九曰人物伛偻，十曰楼阁错杂，十一曰浓淡失宜，十二曰点染无法。”清代石涛在《苦瓜和尚画语录》中对传统山水画“分疆三叠两段”的方法与格式作了评论。所有这些陆续总结的构图方法，使中国画的构图理论日趋成熟、完善。吕凤子先生在《中国画法研究》中的三个章节当中，用了两章讲解章法。他把构图的概念解释为立意为象，置陈布势和写形貌色。叶浅予则在《中国画的构图》中把中国画的构图特点和方法概括为天地宾主、呼应开合、对称平衡、奇偶勾股、疏密虚实和大小空间六种关系。吕凤子和叶浅予的构图观点对我国现代构图教学产生了很大的影响。

（见图1 — 图3）



图1、隋 展子虔 游春图

现存最早的卷轴画。隋代的山水画处在发展阶段，已由人物画的背景形成独立的画科。它改变了前朝山水出现的“人大于山，水不容泛”的形态。



图2、南宋 夏圭 溪山清远（局部）

右前方巨石以斧劈皴表现其坚硬的石质，远方以较少的笔墨表现向右的山势，体现了荆浩“远则取其势，近则取其质”的主张。



图3、现代 张志民 云图

前方以披麻皴表现山石的质地，上方或云、或山、或树表现一种升腾的气势。

第三章 山水画构图的美感规律

山川景物的构置与组合是否符合绘画艺术形式美感的构成规律是一幅山水画成败的关键。优秀的画家总是能够在界定的平面空间通过巧妙的安排，使作品具有丰富和谐、完整统一的形式感，既让人接受内容的启迪，又使人得到审美的愉悦。

构图美规律的产生，不是人为杜撰。它是人们长期在自然环境中生活实践，对大自然内在的各种美的规律的体验、感悟和认识，并通过主客观的融和，在艺术实践中将其归纳、提炼出来，并用于指导绘画创作的若干美感规律法则。它既可运用于绘画创作之中，又可成为对绘画批评的依据。

山水画的创作本来就是“以一管之笔，拟太虚之体”。“太虚不能无气，气不能不聚而为万物”。古人仰观俯察，发现宇宙万物的基本规律原来是阴阳二气相反又相成于太极之中，它是既对立又统一的规律。“一阴一阳”谓之道。它是有无浑然，天地相感，体用不二的生生之易。《易传》对此有深刻而全面的论述。“道”的学说对中国画理论的形成产生了巨大的影响。最早以道论艺的当是晋宋之际的宗炳，他认为山水是道的显示，“山水以形媚道”（《画山水序》）。《说文解字》曰：“媚，说也。”这里的“媚”字是显现的意思，也就是山水是道的显示。画家的创作目的，就是要画出山水中的道；欣赏山水要“澄怀观道”，以超越诸物的心怀“看出”隐身于作品中的“天地”之道。由此可见山水画的构图可以千变万化，其核心就是“媚道”，其方法就是“整体变化”，“和谐统一”。其基本原理和美感规律包含在一系列对偶的范畴之中。

一、宾 主

宾主关系，即画幅上的物象应有宾主之分。居于主位的物象是画面的重点和核心，居于客体的物象是为衬托和突出主体而存在的。五代荆浩《画山水赋》云：

“观者先看气象，后辨清浊，定宾主之朝揖，列群峰之威仪。”

在群峰列岫的山水画中，宾主关系尤为重要，它是破除章法上平正松散的关键。主宾之间，既不可平等对待，又不可各自独立，其状貌各不相同但又一脉相承，正如黄公望在《写山水诀》中所说：“山头折搭转换，山脉皆顺，此清活也。”

凡画山水：先立宾主之位，次定远近之形，然后穿凿景物，摆布高低。

——（传）北宋·李成《山水诀》

山水先理会大山，名为主峰。主峰已定，方作以次。近者远者，大者小者，以其一境主之于此，故曰主峰。

——北宋·郭熙、郭思《林泉高致·画诀》

画有宾主，不可使宾胜主。谓如山水，则山水是主，云烟、树石、人物、禽畜、楼观皆是宾；且如一尺之山是主，凡宾者远近算须要停匀。

——元·汤垕《画鉴》

主山正者客山低，主山侧者客山远。众山拱伏，主山始尊；群峰盘互，祖峰乃厚。

——清·笪重光《画筌》

一幅画中，主山与群山如祖孙父子然。主山即祖山也，要庄重顾盼而有情，群山要恭谨顺承而不背。石荀陂陀如众孙，要欢跃罗列而有致。祖孙父子形异而脉不殊，其脉络贯穿形体相连处，难以言状，吾为汝图其形以观之。

——清·布颜图《画学心法问答》

（见图4—图6）

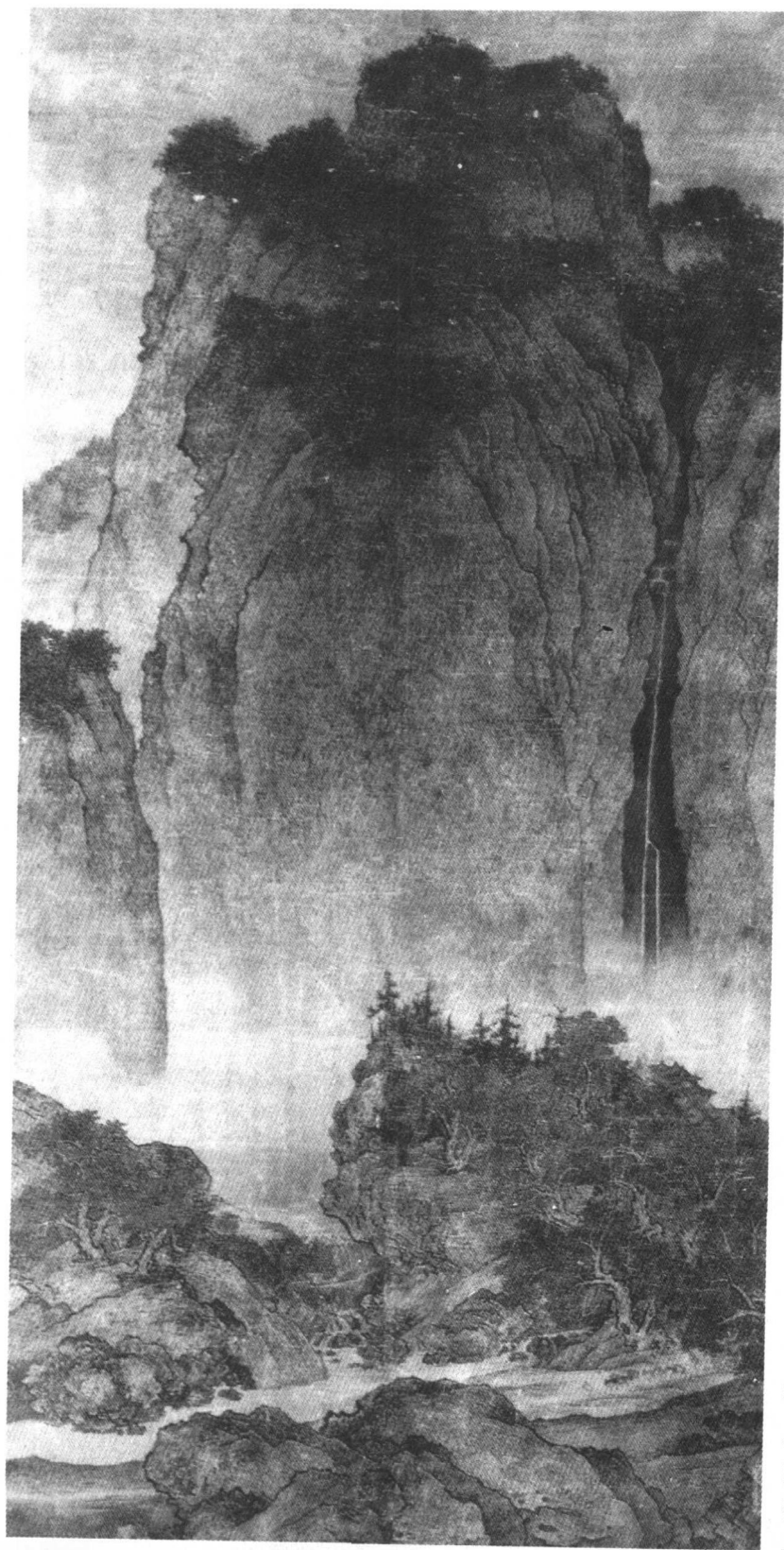


图4、北宋 范宽
谿山行旅图

此图以较大的尺幅和浓重的笔墨表现主山，使之森森然如耸立的巨碑，产生出非凡的力量。前面几座小山既烘托了主峰的雄伟，又使画面在强烈的对比中归于统一。