

【文化艺术】

水墨山水画构图研究

张红军

(长安大学 建筑学院, 陕西 西安 710061)

摘要:中国画家对于画面的构图组织要求甚高,构图更是水墨山水画首先应解决好的问题,它直接关系到画面表现形式、主题思想、意境空间的传达。构图是画家思想感情与自然山水形式的有机结合,构图是由各种因素组合而成,有其内在规律和法则,反映作者对于自然造化的感受与审美意趣,是作者学识、修养、思想的综合体现。

关键词:构图;虚实;宾主;空间;意境;山水画

中图分类号:J044

文献标识码:A

文章编号:1671-6248(2004)04-0064-03

Study on the composition of Chinese landscape drawing

ZHANG Hong-jun

(School of Architecture, Chang'an University, Xi'an 710061, China)

Abstract: Chinese artists pay much attention on the composition of pictures, and composition of picture always been thought the first problem to deal with for landscape drawings. It directly relate with the express style, the motif and the expression of artistic conceptions. It is the organic conjoint of artist's emotion, feeling and the style of natural landscapes. The composition of picture is the syntheses of the artist's knowledge, accomplishment and ideology, it has its natural principles and laws, including different factors, and it reflected the artist's feelings and tastes to the natural landscapes.

Key words: composition of a picture; the actual condition; primary and secondary; interspace; artistic conception; landscape drawings

构图是中国画家从事艺术创作所要解决的首要问题,构图的好坏直接影响到画面艺术效果和主题思想的表达。所谓构图,《辞海》是这样解释的:“构图是艺术家为了表现作品的主题思想和美感效果,在一定空间安排和处理人物(景物)的关系,把个别或局部的形象组成艺术的整体”。在中国画论里,构图称为“章法”或“布局”,南齐谢赫在《古画品录》中称之为“经营位置”,东晋画家顾恺之称其为“置陈布势”,意指对画面所表达的内容进行全面的考虑、统一的安排,使画面各种元素相互协调,相互依存。这种章法布局的构思,需要画者深入研究,反复推敲,从绘画的立意、境界考虑,调动各种形式手段,来创

造独特的艺术效果。唐代画家张彦远在《历代名画记·论画六法》中说:“经营位置,则画之总要”,构图体现出的是中国画家观物取象认识自然、表现自然的审美思想特征。

一、山水画构图的组织因素

关于画面的构图布局问题,著名的山水画家陆俨少先生说:“章法大要有四个诀窍:一相间,二相让,三相犯、四相叠,千变万化,不外乎此。”这段话深刻而又形象地说出了构图时要注意景物的开合、揖让、虚实、主次、动静、穿插等关系。在山水画创作中,首先是要对表现题材进行深入研究,分析所要表

收稿日期:2004-10-14

作者简介:张红军(1968-),男,陕西岐山人,长安大学建筑学院讲师,主要从事美术教学及中国画研究。

现的物象最能调动我们创作欲望的是什。对此即要有一个感性的认识,又要有理性的思考。画面的构图是一个带有创造性的活动,是师造化、得心源的一个升华过程,是作者思想感情与自然山水形式的有机结合,是天人合一基本思想的体现,正如清代画家石涛所曰:“山川使予代山川而言也……山川与予神遇而迹化也。”中国山水画着力表现人的主体精神,强调作者的感受,寄物写情,迁想妙得。

(一)加强画面的取舍与组织关系

自然的景致是丰富的,在画面构图组织中要对表现的对象进行加工提炼,即在繁杂的表象中抽取最有利于画面表现的内容进行强化,对一些不重要的或在画面中没有意义的景象要大胆舍弃。自然客体有它的独立性,不完全依赖于主体的意志而转移,但主体可以对它进行选择、利用,绘画是一门艺术,它需要在表现对象时,对不符合我们审美习惯或绘画形式美学法则的东西要进行再次的建构,使其达到视觉的美感和心灵的感悟。这一点在构图中显得尤为重要。中国式的观察过程,同时也是认识过程、理解过程和审美心胸的开拓过程以及艺术本体的加工创造过程。在取景构图时总会有一些不尽人意的景物掺杂其中,在画面组织中,为使主景更加突出,更强烈,就需要把自然景物重新组合排列到画面中,以充实和加强形象的完整性,取得高低、大小、疏密的协调关系,使画面具有典型性。先秦哲学家荀子曾说:“不合不粹,不足以谓之美。”对画面的取舍与组织,是构图常用方法,它的目的是使画面主次分明,虚实相生,具有空灵之气。

(二)体现画面的虚实与宾主关系

在画面的表现中对各景素不能平均对待,而要分出主次关系,以突出要表现的主题。所谓主景,即是所要表现的主要对象;次景,就是在画面中居于次要地位,相对份量较弱的地方,次景来衬托补充主景,使其更加突出、鲜明,形成宾主相互依存、相互联系的有机体。主体对宾体要有照应,宾体对主体具有向心性,这种形式的表现要在画面的不经意间体现。清代邹一桂在《小山画谱》中说:“画幅无大小,必分宾主,一实一虚,一疏一密,一参一差,即阴阳昼夜消息之理也。”可见画无宾主,就如群龙无首,一盘散沙。

在构图中,对画面进行留白,可以使人产生意犹未尽之感,与墨色相协调幻化出虚实变化的意趣,取得画面的独特意境。清代出版的《石村画诀》中说:“有墨画处,此实笔也,无墨画处,以云气衬,此虚中

之实也,树石房廊皆有空白处,又实中之虚也,实者虚之,虚者实也”。所谓的实一般是指画面上形象突出、轮廓清晰、形态具体、较为实在的东西;所谓的虚一般是画面中较为次要的或者份量不大、形体不具体或者空白处。在画面中只有注重虚实关系,形象才能更加生动,更耐人寻味。初习绘画者,多喜欢在画面的实处下功夫,而忽视了虚的意义,使得画面闭塞无回旋余地,不能传达出画外之意。在构图中常有近景、中景、远景的不同层次安排,作为主体的景物,常常位于画面的近处或者中景,形象具体,刻画深入。而作为宾体的形象,往往居于次要从属地位,或为近处几片稀疏的小草,或为远景几株茂密的大树,或是大片的空白。形成“虚中有实,实中有虚”的艺术效果。

(三)强化主观感受

在构图组织时要强化主观感受,对物象的一些特征进行强调和夸张,以便具有较强的表现力。

(1)强化我们的视觉感受。同样一组景物,由于个人的生活经验、爱好、习惯及艺术素质的不同,我们都会做出不同的反映,针对景物能够吸引、感染我们的因素,进行强化提炼,以激发创作热情和新鲜感受,使其特征更加明确。

(2)夸张对象在造型中的某些特征。每个物象,它都是有自身特点的,这是有别于其他物象的关键所在。有的形象粗壮敦厚,有的轻巧柔软,它们在造型、态势上会给我们以不同的影响,这就是它们的特征,对这一特征进行强调,则其性格毕现,形态突出,使人过目不忘。

(3)以形写神,对客体对象再组合,加强绘画主体追求。再造、夸张、概括、提炼,去粗取精,去伪存真,由表及里,进行加工,这种加工可以说是中国传统的一贯精神和擅长。

当我们不满足于对物象进行简单的描绘,就会自觉地转向对事物本质特征的认识和表现上来,用一种夸张甚至变形的手法来舍弃那些表面的、非本质的因素,从而体现更深刻的内涵。对形象的夸张与强调,实际上是一个画家通过一种特殊表现的绘画语言对物象进行本质的表现,因而上升为一种精神的追求。严格地讲,中国画从来未有“不似”,也从来未有“似”,亦如中国哲学之“中庸”,是不偏不倚的,早在西方绘画十分强调形似的时代,中国画就重视以形写神,未肯受形似之拘限,宋代画院出现过强调形似的倾向,但未形成统治地位,很快被苏东坡提倡的不求形似的理论取而代之了。但是中国画又未

曾一日不写形。中国画抽象之最莫过于梁楷的《太白行吟图》,石恪的《二祖调心图》,倪云林的山水、青藤、八大的花鸟,这些作品,究其本质,仍不离乎形,但又不是形似之形,而是一种不似之似的形,这种不似之似的形,其所以能表现神,是因为它在不拘常形的同时,抓住了常理。这种对于主客体的表现方法,充分表现了中国画的本质特征,无一物不成象,又无一象不在大象间,大象故又无形,无形有寓于笔墨间,笔墨则生发于情,因情生意,意栖成境,故观物成象,立象成形,象形取意,以意求境而成中国画主客体辩证之形象。〔1〕

需要注意的是,水墨山水画对物象的夸张变形是建立在对自然形态、山川造化、精神内涵的更深层次的理解之上的,是自身审美意识提高的必然结果,它使特征更加明确,形象更加突出。在这一点上要区分那种一味追求表面形式,对物象进行生硬的不符合美感的变形,此即是一种对造型的失控,对美的曲解。齐白石先生说,作画“妙在似与不似之间,太似则媚俗,不似则欺世。”自然的物象是我们表达的载体,它承载着我们对自然的热爱和忠实。

二、构图蕴含的形式法则

山水画构图的形式复杂多变,但仔细研究它离不开基本的美学规律和形式法则。

(一)对称与均衡的原则

对称是指画面上下或左右在形状、份量、空间上具有相同的体量,它使画面具有稳定、平衡的感觉。它具有秩序感,体现一种静态的美,是一种常见的布局形式,但对称缺少变化。均衡是指画面中所表现物体在形状、比例、体量上不一样,但在视觉和心理上感到画面是平衡稳定协调的。在画面上常将造型、形状、明暗、光影、空间等不同的要素加以组合,以使其协调、平衡,从而达到均衡感。对称是一种简单的平衡,在构图时常要追求一种视觉的丰富性,因而追求更高层次的均衡感,这就好像是一个天平,它的左右并非只有两个完全相同的物体,才能达到平衡,一个大物体配合几个小物体、一个高的配合几个低的同样是平衡,这种平衡它是不对称的,往往反而使人寻味。清代画家八大山人曾有《瓜鼠图》,画面上一个斜立起的大冬瓜,造成了画面的重心倾斜,同时在冬瓜的上面有一只老鼠立于其上,增加了画面的不稳定性,为了达到画面的平衡,作者一笔将老鼠的尾巴高高翘起,一下子就将摇摇欲坠的画面拉回到一种稳定的状态中,使观者在心理上达到了一种

均衡的感受。这种在构图中所采取的动态平衡的方法,是均衡的最好例证。

(二)对比与调和的因素

画面需要对比,对比产生变化,有了形状、大小、轻重、黑白、粗细、高低、虚实、数量的对比变化,就增加了画面的活力和节奏感。试想一个画面如果没有对比关系,那么,画面就没有主次,形象就会千篇一律呆板沉闷。但对比关系要有一个度,不要各种因素在画面中过于冲突,不然的话,就破坏画面的协调关系,导致画面互相矛盾,各自为战,不能达到统一的效果。如果在画面中有一些相近形状或特征的因素,就易取得调和感觉。

(三)节奏与韵律的表现

所谓节奏与韵律实际是以音乐节拍来表达绘画的感觉。就像喧闹的集市,各种声音混杂在一起,使人产生烦躁,而不能体现出美感来,只有有组织、有条理地对各种声音进行梳理,寻找出其中具有秩序感的因素,如强弱、长短、粗细,将其有规律地重复或渐次地发展运用,才能形成节奏感。节奏感就是画面强弱、高低、顿挫在心理上的共鸣。强、弱、缓、急有秩序地连续表现就形成了韵律,韵律增加画面的意趣,就如舞蹈者在音乐的伴奏下翩翩起舞,能传达出美的享受。〔2〕在绘画中,韵律指画面传达的气息、韵味、神韵,就如书法笔划婉转,字体飞扬,气韵流畅,达到“写物畅神”的效果,而不是笔笔描摹,畏缩不前。明代李晔在《六砚斋笔记》中说:“韵者,生动之趣,可以神游意会,陡然得之,不可以驻思而得也。”中国画的“写意”两字恰当地体现了绘画对于韵律的追求和作者作画的心境。

(四)注意画面的空间意识及意境追求

中国山水画家并不是不晓得自然现象的透视变化,而是他的“艺术意志”不愿在画面上表现透视看法,中国画“六法上所说的经营位置,不是依据透视原理,而是“折高近远,自有妙理”,画面所表现的空间意识,是大自然的全面节奏与和谐。中国人于有限中见到无限,又于无限中回归有限。他的意趣不是一往不返,而是回旋往复的,唐代诗人王维的名句云:“去雁数行天际没,孤云一点净中生。”中国画中的虚空,不是死的物理的空间间架,反而是最活泼的生命源泉,一切物象的纷纭节奏从他里面流出来!古诗曰:“高山仰止,景行行止,虽不能至,而心向往之。”王维也有诗云:“徒然万象多,澹尔太虚缅”。都能表明中国人特殊的空间意识。〔2〕

(下转第74页)

剧所进行的重译,在新时代下更能反映人们的审美和文化需求。

从以上分析可以看出,不同的翻译策略只是译者不同视角的体现,而不同的视角也必然会导致不同的翻译结果。而且,由于译者视角的不同以及译者视角随着时代的改变而发生的改变,对于同一作品的翻译永远都是一个与时俱进的过程。

三、结 语

中国近代以来翻译史的例子表明,译者不同的立场会导致对同一文本不同的洞察角度,因而导致译者会采取特定的视角。从历史的长河看,每个译者独特的视角都具有深远的历史意义和现实意义,都与文本表现为一定条件下的辩证统一关系。因此,我们应站在历史的高度,以古通今,以客观的态度对待这些不同的视角,并以科学的态度欣赏和对待不同译者视角下孕育的译作。

参考文献:

- [1] 王秉钦. 20 世纪中国翻译思想史[M]. 天津:南开大学出版社,2004.

- [2] 陈福康. 中国译学理论史稿[M]. 上海:上海外语教育出版社,1996.
 [3] 罗新璋. 翻译论集[M]. 北京:商务印书馆,1984.
 [4] 孙致礼. 中国的文学翻译:从归化走向异化[J]. 中国翻译,2002,(1).
 [5] 钱钟书. 林纾的翻译[A]. 七集[C]. 上海:上海古籍出版社,1985.
 [6] 钱钟书. 管锥编(第三册)[M]. 北京:中华书局,1990.
 [7] 许 钧. 读者与阅读空间[J]. 外国语,1996,(1).
 [8] 蔡 平. 翻译方法应以归化为主[J]. 中国翻译,2002,(5).
 [9] 刘英凯. 归化——翻译的歧路[A]. 杨自俭,刘学云. 翻译新论[C]. 武汉:湖北教育出版社,1994.
 [10] 刘重德. “欧化”辨析——兼评“归化”现象[J]. 外语与外语教学,1998,(5).
 [11] 孟建钢. 关于翻译原则二重性的最佳关联性解释[J]. 中国翻译,2002,(5).
 [12] 郭建中. 中国翻译界十年(1987—1997):回顾与展望[J]. 外国语,1999,(6).
 [13] 吕俊侯. 向群英汉翻译教程[M]. 上海:上海外语教育出版社,2001.

[责任编辑 陈志和]

(上接第 66 页)

画面能够打动人的往往是它所散发出的作者的情感、画面的气氛和所传达出的意境。《易经》上说:“无往不复,天地际也。”这正是中国人的空间意识。中国诗人、画家是用“俯仰自得”的精神来欣赏宇宙,而跃入大自然的节奏里去“游心太玄”。晋代大诗人陶渊明有诗云:“俯仰终宇宙,不乐复何如!”在中国的哲智中,创造主体与外部世界的关系,这两者二分又合一,二分是现象,合一是本质,是可能达到的境界。这是中国特有的心与物、自我与世界、创造论与本体论的智慧图式。^[3]对于空间意境的追求,是作者的思想感情和文化内涵的一种综合体现,只有巧妙的构图形式,才能传达出画面的意境效果。

总之,在作画时,一定要仔细研究构图形式,分

析画面组成关系,注重构图的艺术语言表达及其带给我们的心理感受,灵活运用美学法则和构图原理,合理的安排、组织、调动画面各种因素,努力创造作品的艺术境界,使构图的形式更好的为作品的主题思想和内容服务。

参考文献:

- [1] 董欣宾,郑 奇. 中国绘画对偶范畴论[M]. 南京:江苏美术出版社,1998.
 [2] 宗白华. 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社,2003.
 [3] 范迪安. 当代文化情境中的水墨本色[M]. 石家庄:河北教育出版社,2001.

[责任编辑 陈志和]