

中國人物畫構圖及空間建構研究——以圖底關係為主線

Study on composition and space construction of Chinese figure painting——Take the relationship between figures and settings as the main line

王躍

Wang Yue

國立臺灣藝術大學書畫系博士班二年級

摘要

「展紙作畫章法第一，經營位置如下圍棋。下子格格皆可落切勿亂迷。素紙也可處處落墨切忌不可胡亂抒筆。棋有棋路，畫有畫理，一筆失走如棋敗局」¹

構成繪畫作品最重要的、最先聲奪人的便是畫面的形式感，而營造形式感的首要因素便是構圖。東晉顧愷之提出：「置陳佈勢」開啟了繪畫構圖探索的大門，謝赫首創品評「六法」提到：「經營位置」，唐代張彥遠提出：「經營位置，則畫之總要」。對於一幅作品，構圖的重要性不言而喻，那麼對於構圖來說其最為重要的核心就是畫面的空間建構，空間的產生來自於圖與底的分離、交融或互換，基於此，筆者試圖以圖、底關係為主線分析中國人物畫構圖的空間建構特點，極力探索繪畫空間作為一種創作思維方式的現實意義。

【關鍵字】 人物畫構圖、空間建構、圖底關係

¹ 王樹村《民間畫訣選輯·章法》上海人民美術出版社 1982.08 第 8 頁

一、前言

中國人物畫自產生起就落入了其他學科的意識形態之中，最早的便是文學，可以看出早期的人物畫都是以畫贊的形式出現，畫面上矗立一人或帝王將相或達官貴族，並無其他情節描繪，其他的空間則是交給文字，這種畫贊的形式則是源自於文學中的文贊。本來繪畫自身的形式美感和形式語言被文學內容賦予另一層含義而使其偏離繪畫本體語言的軌道而愈演愈烈，隨後統治者利用繪畫宣揚皇權，政治開始左右繪畫，宗教也開始與繪畫融合，書法也與繪畫融為一體，最終導致我們現在看到的繪畫則是集政、教、詩、書、文於一體的內容大於形式的綜合形態，甚者繪畫史的撰寫也都是以文學、史學的角度進行劃分和歸類。人物畫由於自身的內容性以及脫離不開的社會性導致。中國傳統人物畫承載著太多與繪畫本體或是形式不相關的意識形態，而使得人物畫發展不均衡。

本文試圖更加具體的從人物畫畫面自身進行分析，以畫說話，從人物畫構圖談到構圖中的空間建構，再到空間建構中的實景與虛境即圖和底的關係談起。文章大體分為三個部分。第一，中國傳統人物畫構圖的空間意識。首先界定本文所談的構圖的範圍以及所要闡述的圖底關係的概念界定；其次去探討影響人物畫空間建構的內在因素。第二，中國傳統人物畫構圖的空間建構。首先闡述空間建構要素：形式線、視點視線經營、邊框畫幅形態；其次，對傳統人物畫圖底關係進行分析，以文學中的三古七段進行時間上的劃分，即上古、中古、近古；最後闡述 20 世紀初期西方構成進入中國繪畫之後圖底關係的相互轉換，並結合自己的創作實踐極力探索人物畫構圖及空間建構的可能性。

二、中國傳統人物畫構圖的空間意識

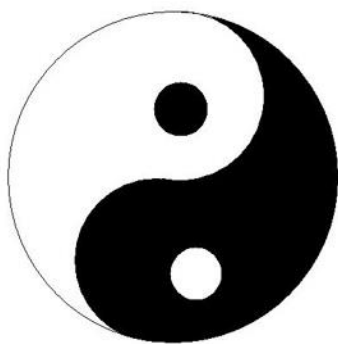
(一)、構圖概念的界定

「構圖」本是舶來語，源於拉丁文 *Compositio*，原意為「組成」。在中國傳統的繪畫理論中有很多與「構圖」有關的術語，如「置陳佈勢」、「經營位置」、「佈局」、「結構」、「章法」、「格局」等。繪畫，是以表現直觀形象和直觀感受為特點的視覺藝術，它將三度空間的客體經過感性與理性的結合轉化於二維平面上。在這個轉化的過程中構圖就是其中最為關鍵的要素之一。構圖的目的在於將部分

與整體、部分與部分、主體與客體之間根據藝術的規律和法則結合藝術家情感和意圖作出巧妙的安排。

早在先秦時期《考工記》雲：「雜四時五色之位以章之，謂之巧。」從中即可發覺古人組色成章的意識，可以看出古人對於「章」概念的萌發；漢代有「謹毛而失貌」之說，闡述的是局部與整體的關係，魏晉時期顧愷之在《論畫》中提出了關於中國畫構圖至關重要的理論即「臨見妙裁、置陳佈勢」。在中國自古就有「天人合一」的思想觀念，講究的是「物我相融」，大自然中存在的每一個物體都如人一樣充滿生命和生機，人與自然是生命之間的際遇，因此，在中國畫之中無論是「線」、「墨」、「色」、還是構圖都從來不以表「象」為目的，表「心」才是真正要達到的目標。中國畫的構圖緣起於老莊的哲學思想，它不以有限的空間表現自然，而是可以在方寸之內體千仞之高，體百里之遠，中國人的宇宙觀講究陰陽，所以中國畫中可以「萬物皆備於我」、「以大觀小」、「縱身大化、與物推移」。因此在中國人看來，人與自然的關係是物質形式的有限性與精神觀念的無窮性的交融。先哲有雲「一陰一陽之謂道」。《易經》太極圖闡釋的陰陽對立統一規律，就是中國古代樸素的辯證法，它涵蓋了宇宙萬事萬物的普遍規律。而中國畫構圖的傳統觀念也與此相合。中國畫構圖中，黑與白、疏與密、虛與實、濃與淡，它們的對立統一規律，亦為太極圖中的陰陽對立統一規律所涵蓋。

「規律是兩個現象之間的內在聯繫」²——馬克思。



(圖 1) <太極圖>，道士陳搏，五代至宋初（傳）

² 有林《論馬克思揭示的社會發展一般規律》中央民族大學出版社 2004 年，頁 25

在構圖的過程中始終離不開一種對比的關係，然而畫之所以為畫主要是二維平面上空間的呈現，空間的產生也是一種對比關係，它是畫面中圖與底的相互作用。

本文將探討的構圖及空間建構主要聚焦在人物畫方面。上古時期，人物畫的功能性大於藝術性，構圖以及空間建構也都是為內容服務，因此在藝術本體的探索上顯得相對單一，這是特殊的時代性所賦予人物畫的使命。哲學是一個名族、一個時代核心思想的體現，審美和藝術創造的研究最終也要追溯到哲學觀念上來，中國畫的美學、哲學思想在先秦諸子的時代已經形成，然而，藝術的功能不僅僅局限於藝術活動本身，而是整個社會活動的綜合作用使然，在中國人物畫中「禮」作為內因，成為了一個「枷鎖」引領並影響著人物畫構圖及空間的探索。本文以「禮」在不同時期的重要性來分析人物畫構圖及空間產生的不同變化。

（二）、圖底概念的界定

「圖與底的分離是人類擁有和掌握一切意象的基礎。」³

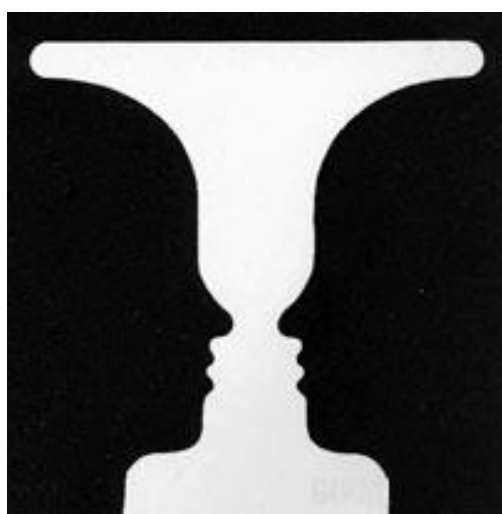
畫面中空間的產生離不開圖與底之間的相互作用，或分離、或交融、或互換。繪畫作為一種視覺藝術，在繪畫語境中圖和底的關係也自然屬於視知覺現象。視覺藝術是需要靠視覺規律所支配，因此，無論是繪畫創作還是繪畫鑒賞其前提都要依靠圖與底之間產生的關係。

視覺運動並不是消極的接受，而是一種積極的探索，它具有高度的選擇性，帶有強烈的主觀色彩，不但能夠對吸引它的事物優先選擇，同時出現在視線內的任何事物都能進行選擇。根據西方對於「遠近透視法」的研究可以理解到，人能夠判斷東西的形態，是由於投影在眼睛視網膜上的形象經過視覺神經送入腦中，這叫做視知覺，這種知覺度雖因人而異，但總有相同之處，它的平均數叫做恒常知。人在看某一個情景時，不同於相機的固定鏡頭，而總是會向每一個部分進行瞥視，好比我們看一幅作品的時候，雖然有一定的視覺中心，但觀者總是不自覺

³ 【美】魯道夫·阿恩海姆，《視覺思維》，光明日報出版社，1987年7月，第305頁

的把視線上下左右的移動，然後大腦將其綜合形成一定的認知。人的眼球在觀察事物時始終在不停的移動，然而，眼球在移動的時候是看不見東西的，因此當眼球移動到各個細節部位時會產生瞬間的停頓，這些停頓的總和才形成了我們認知的事物。因此，眼睛所有的一切機械之功用都應當看作是產生「圖」和「底」之差別的，並且圖與底有著同等的重要性，「底」的現象並不是附屬物，而是產生明顯「圖」差別的必要條件。

「圖形就其特徵而言有賴於背景，圖形出現在背景上之上。背景起著一種格局的作用，由於圖形懸浮其中，因此格局決定了圖形。」⁴



(圖2) <魯斌之杯> 詹森 笛福(英)

我們的視知覺在感知外界物象時，目光首先會沿其邊緣輪廓運動，雖然我們往往把視知覺中的物象邊緣輪廓與周圍空間交接處稱為輪廓線，但這個「線」實際上就已經把一個三維空間中的客觀物象轉換成一個二維平面上帶有相當主觀成分的簡化形態了。但是格式塔心理學中闡述：「輪廓只具有一側功能。」⁵當原始人用天然的礦石或者燒制過的骨頭在岩壁上劃下第一根線條、抹上第一塊顏色的時候，他們就已經為人類的繪畫邁出了第一步，因為他們使圖形從假定的二維平面中分離出來了，圖與底進行了分離。在形象製作過程中出於忽略視覺機能上的考慮而重疊起來的動物形象，讓我們瞭解到原始人類在繪畫中的對圖底關係的認知水準。

⁴ 《格式塔心理學原理》第 204 頁

⁵ 《格式塔心理學原理》第 237 頁

在西方，丹麥心理學家愛德格·魯斌（Edgar Rubin）在 1915 年率先對圖像與背景做出基本區別（圖 2）。美國心理學家阿恩海姆在《藝術與視知覺》中所言：「圖形」與「背景」之間的關係，實際上是指一個封閉的式樣與另一個和它同質的非封閉的背景之間的關係。⁶

在中國，孔子《論語》曰：「天何言哉四時行焉，百物生焉。天何言哉」，他認為時間、空間世間萬物的流動都是天之所為，自然而然，無需用外在的物理現象來表達或加強。《老子》第二十五章曰：「有物混成，先天地生，寂兮寥兮獨立不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道」。其中也強調了對於世間萬物的認知，在中國人眼中物象本身就是固定存在的不需要像西方那樣借助光和影來表現，這一切的物象原本就是在一個明亮的透明世界中存在，因此我們從中西人物繪畫對於背景留白的不同表現上即可看出。《莊子》中也談到「有貌象者皆物也。」中國畫講究虛實，就是指畫面的實景與虛境的詮釋。本文中所闡述的圖底關係主要限定在人物畫中的人或以人為主所產生的封閉空間的圖形與這個封閉空間以外的空間即「底」之間的關係，也是畫面中實景與虛境之間的分離、融合、互換的關係。簡言之也可以理解為人與背景之間的互動探索，線性的探討人物畫對於空間的意識以及空間的表現。

（三）、影響空間建構內因

中國畫中的黑與白、虛與實恰巧就是一種圖與底的對比關係，體現著中國繪畫中深刻的哲學意涵。老子《道德經》第二十八章中提出：「知其白，守其黑，為天下式」的觀點。老子用「黑」和「白」的喻義來闡述其處世哲學。然而這個觀點也成為了中國繪畫美學的重要課題。注重畫面「空白」以其來暗示實相也是構成中國畫空間形態的基本符號。然而由於時代的枷鎖，一定程度上限制了老子的思想，取而代之的是以「禮」治天下的儒家思想。在政治高壓的時代，統治者為了政權的鞏固往往採取以「禮」治國的方案，雖然奴役了大部分人的思想，同時也限制了中國畫對於繪畫本體藝術性的探索。以下根據「禮」在不同時代的發展對圖底關係所產生的影響做簡單類比。

⁶ 《藝術與視知覺》第 308 頁

1、分離期

上古，「禮」作為一切的行為準則和道德規範制約著人們的思想及行動，因此這一時期的人物畫多以圖說的形式出現，構圖相對單一、簡練，其目的主要以勸誡、教化功用為主。西漢中期傳統儒家思想逐漸替代百家之言，至董仲舒定儒學為一尊之後，建立了一整套治國安民的儒家政權體系。「禮」的作用被無限放大，人物畫的功能性大於藝術性，使得畫面中的圖與底完全分離，圖作為功能性來演繹，底作為簡單的襯托，只是用來將人物所產生的圖形呈現出來。

2、融合期

中古，自王充以「疾虛妄」為旨，對漢儒的神學迷信進行了強有力的批判，成為了魏晉時期思想解放的先導。魏晉的玄學、隋唐外來文化的衝擊、宋朱理學、禪宗、元代的逸品、明清的心學等等，各時期不同的理論主張都在大力衝擊著「禮」的統治地位。人與背景漸漸結合，從「人大於山，水不容泛」到合理的大小比例，再到山水、花鳥從人物畫中脫離出來獨立成科並發展成熟，一方面豐富了畫面「底」的作用和形態，另一方面提升了「底」在畫面中的重要性，逐漸成為了組成畫面的重要元素之一，人物與花鳥、山水的結合使得圖與底發生交融，山水和花鳥畫單線發展出來的獨有的構圖形式又反哺到人物畫中，使人物畫的構圖及空間發生一次巨變。

3、互換期

近古，隨著西方藝術以及理論體系的融入，符號學、心理學、視知覺的概念對傳統人物畫圖底概念的認知產生碰撞，原本具有內容的人成為了一個符號、圖形，變成了組成畫面的一個元素，底也成為與圖具有同等重要性的組構元素，在視覺心理學理論的指引下發生了圖底關係的又一次巨變，即圖底轉換。

三、中國傳統人物畫構圖的空間建構

(一)、空間建構要素

1、形式線的建構

當遠古時的人們在岩壁上刻下第一根線的時候空間已經在不知不覺中產生

了，線作為描繪事物的手段同時也起到分割畫面的作用，在畫面中封閉空間所產生的圖形首先是必須具有形式美感的，那麼這就需要形式線的構建，簡單的來理解形式線就是畫面全域結構的基本形狀。多數情況下，它是由若干實體形象排列組合而成的具有全域價值的和形式美感的某種幾何形。另外，分佈在畫面上的各個形象形成的面狀區域之間的交界線或間隙、空白所形成的非實體的幾何形可也以被看做成抽象的形式線。

中國畫中強調的「勢」，其實也是通過形式線的起承轉合所呈現的。因此形式線可以看作是組成一幅畫面的骨架。東西方對於骨架這種形式美的規律總結有著十分相同的概括，都分別用自己的語言表現著。在中國有：甲、由、須、則、之等等。在西方有：M、W、X、S、C 等等。

形式線作為構成畫面的首要因素重點在於它所構造出來的這個形。「形」，是我們認知自然界中客觀物象的一個基本前提，簡單的來講它是事物外部的形態特徵。對於形的研究可以將其分為三部分，即形象、形狀、形體。

形象，它是能夠引發人聯想和情感活動的形體或姿態。

形狀，指物體圖形結構呈現的外在表現。

形態，指事物本質在一定條件下的表現形式。⁷

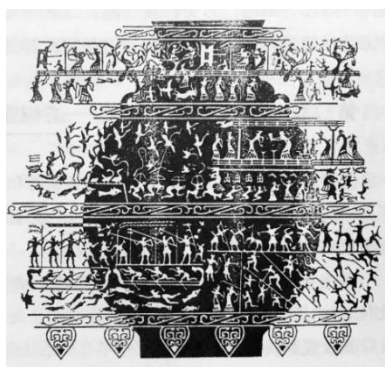
「形」在繪畫語言中是關於一種平面的存在形式，即以此在二維空間中進行劃分從而區別於周圍面積而得到的可視輪廓。通常大部分的人對於「形」的理解僅限於日常所見事物的形狀，如果把這種客觀的「形」當作藝術創造的終極目標便略顯狹隘。因此這個所謂的「形」應該是藝術之形，即經過藝術家根據藝術法則和美的規律，主觀的去粗取精，加工提煉再造出來的具有價值的形，也就是「造型」。藝術家對於「形」的探索引發出的另一個方向便是空間表現。形式線圍合所產生的封閉樣式成為了圖形，非封閉的空間則成為了背景，正形與負形的概念出來了，運用「形」與「形」的對比關係表現空間成為「形」的另外一個功能。

⁷ 蔣躍：《繪畫構圖與形式》，2015，10 人民美術出版社，頁 9

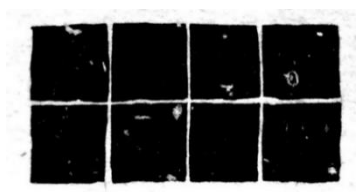
(二)、視點視線經營

視點、視線源自於人們觀看事物的角度，也就是一種「觀看之道」。不同的視角觀看，就有不同的視點、視線的經營。從傳統中國人物畫來看，畫面中不但體現了空間，同時受到傳統時空觀念影響還呈現出空間的時間化，一種所謂的線性的空間表現。這是一種打破了時空觀的移動的觀看方式，不同角度、不同視點的全方位觀察物象從而以獨特的透視全方位的表現在畫面上。傳統人物畫在二維空間所建構的空間樣式歸納有以下四種。

1、水準空間



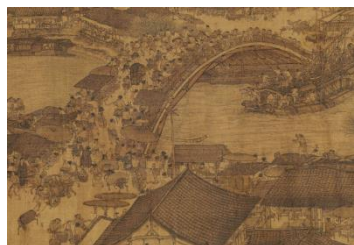
(圖 7) 戰國《水路攻戰紋》銅壺紋樣，四川出土



(圖 8)

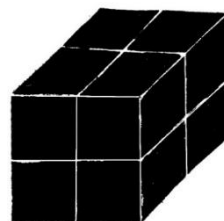
客觀世界中沿縱深方向排列的前後層次，在畫面中演化為沿水準方向由上而下的層層排列，形成若干個整齊對稱的水準空間，通常以主題內容的需要進行排列，各水準空間相互避免重疊依次排開。這種空間的建構通常無法全方位、多角度的全面表現物象，但可使畫面產生一種秩序感。(圖 7) 空間模式圖如(圖 8)

2、鳥瞰空間。



(圖 5) 北宋，張擇端《清明上河圖》

寬 25.2 釐米，長 528.7 釐米，北京故宮博物院



(圖 6)

這種空間的建設仿佛飛到半空中俯瞰大地，畫家的立足點雖然可以水準移動，但視點是要保持同一高度，由於居高臨下的緣故，物象自身結構中的各平行線在畫中也呈現平行狀態，遠處與近處的清晰度是一致的，這種空間樣式可以使畫面的上下左右無限延長，畫面中的每個物象都有足夠的面積做清晰的描繪，這種空間建構多用於大場面的描繪如張擇端的《清明上河圖》（圖 5）空間模式圖（圖 6）

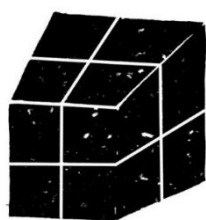
3、放射空間



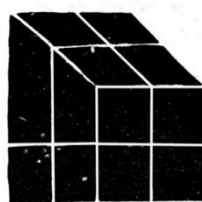
（圖 7）唐代 佚名《宮樂圖》 絹本設色 縱 48.7 釐米 橫 69.5 釐米 臺北故宮博物院藏



（圖 8）五代 周文矩《重屏會棋圖》 絹本設色 縱 40.3 釐米 橫 70.5 釐米 北京故宮博物院藏



（圖 9）



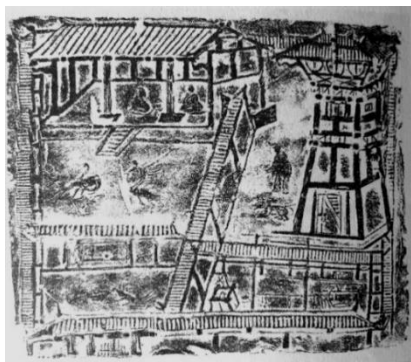
（圖 10）

在這個空間中，既不同於具象空間的近大遠小，近實遠虛，也不同於鳥瞰空間的大小一致，而是類似近小遠大的放射式空間；它既不像鳥瞰空間那樣無限延展，也不像焦點空間那樣聚焦畫面，而是通過放射式的形式線占滿畫面的空間使其充實飽滿，在傳統人物畫中經常用這種空間樣式突出描繪主人公形象。如唐《宮樂圖》（圖 7）、周文矩《重屏會棋圖》（圖 8）空間模式圖（圖 9）、（圖 10）。

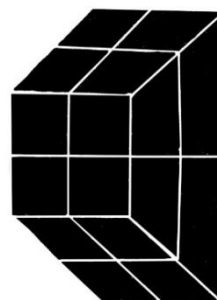
4、混合空間

平行、鳥瞰、放射式空間都從不同角度表現了物象不同的側面，但這種單一的空間表現對於中國的藝術家來說顯然是不滿足的，因此，混合空間應運而生，使得原本就不受時間、空間限制的中國繪畫更加自由的混合多種空間來表

達自我。混合空間我們也可以理解為一種不受時空限制的自由空間，它的視點可以自由的隨意轉動，仰視、俯瞰、前後左右，可以集中到一個局部，也可以跳到遠處觀看全域，全方位的自由組合空間，這種混合的空間早在秦漢時期就已經達到一定高度，我們從四川畫像磚（圖 11）中可以看出。（圖 12）是這種空間的模式圖。



（圖 11）漢，庭院畫像磚，縱 40 釐米，橫 45 釐米，成都羊子山出土，國家博物館藏



（圖 12）

（三）、邊框畫幅形態

宗白華在一段論述形式的作用的文字時說：

美的形式組織，使一片自然或人生的內容自成為獨立有機的形象。引動我們對它能有集中的注意深入體驗。間隔化是形式的消極作用。美的物件第一步需要間隔。圖畫的框、雕像的石座，堂宇欄杆的臺階，劇台的幕簾，從窗外窺青山一角，登高俯瞰黑夜幕罩的燈火街市，這些美的境界都是由各種間隔作用造成的。⁸

在圖底關係中，底作為一種物象依託和物質依託。在畫內外都起著十分重要的角色。作為平面繪畫的「底」是有著明確的邊界線，但這個邊界線僅僅是物理空間的，而非藝術空間的，要利用有限的物理空間的界限，以此為視窗表達藝術空間的無限延展性。因此底的形態作為構成畫面的又一重要元素，其形態與界限決定著不同繪畫樣式的產生。前文講過閉合的形式線是形狀，形狀又分為內形和外形，內形指畫面的圖形，外形則是指邊框畫幅形態，中國人物畫中對於邊框

⁸ 《藝境》第 75

的形態的研究可以歸納為三種：三角形、方形、圓弧形。從而延伸出長卷、立軸、扇面等多種樣式。

四、傳統人物畫圖底關係分析

(一)、先秦——兩漢（上古）

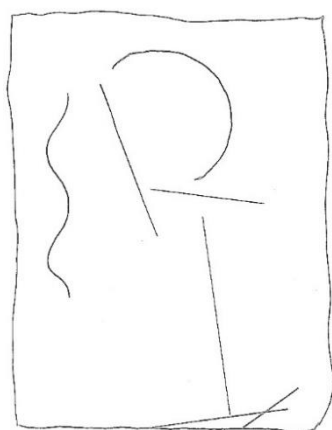
原始人類在岩壁上所繪製的圖像之所以不能稱其為真正意義上的繪畫，是因為原始人還沒有足夠的空間意識，或者說對於圖和底之間還沒有清晰地認知，尤其對於「底」而言，畫之所以為畫是因為它是在有限的二維平面上，這個有限很重要，它強調就是邊框的界限，在這個界限之內的空間建構才能稱之為繪畫，但這不能說明原始人完全沒有空間意識。

先秦至兩漢是人物畫的確立時期，然而人物畫確立的重要標誌就是戰國和兩漢時期帛畫作品的產生。我們以《人物龍鳳圖》（圖 13）、《人物禦龍圖》（圖 14）為例，首先提取《人物龍鳳圖》中的形式線如（圖 15），龍、鳳、鳳尾形成一個指向畫面西北方向的三角形，人物形體所呈現出的形式線也是略微切斜，隨著三角形的勢一起走向畫面的西北方，下面有一船型線條，由此可以分析出這一時期人物畫是不去描繪背景的，而是通過物象讓觀者去聯想背景，也就是在圖底關係上以圖趁底這樣一種反向的思維。而且觀者立刻就能認知到畫面中的人站在船上飄在水中。這種以圖映底的手法在同一時期的《人物禦龍圖》中也有呈現，畫面中在左下方出現一條魚，雖然造型簡易，描繪粗糙，但是足以映射出水空間的存在，另外就這幅作品的形式線來看（圖 16），雖也有升騰之勢但相比《人物龍鳳圖》畫面平穩許多，因為採取一種圓弧形的圍合狀構圖，這個形狀幾乎佈滿畫面，

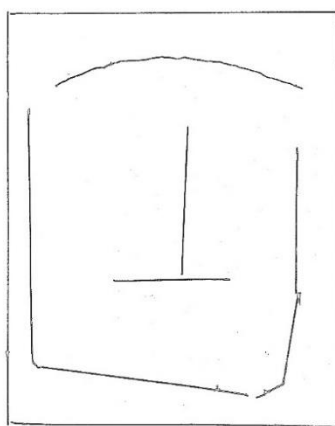


(圖 13)《人物龍鳳圖》戰國楚墓帛畫，絹本、縱 31.2 釐米、橫 23.2 釐米，湖南省博物館

(圖 14)《人物禦龍圖》戰國楚墓帛畫，絹本、縱 37.5 釐米、橫 28 釐米，湖南省博物館



(圖 15)



(圖 16)

造成一種圖多底少的樣式，使得畫面的空間感縮小，因此空間的升騰之感比不上《人物龍鳳圖》。從這兩幅作品來看上古時期的人物畫對於畫面中的「底」是沒有具體描繪的，畫面中通過形式線的圍合所產生的圖形。

秦統一六國結束了戰國時期的紛爭與戰亂，為了穩固剛剛成立的政權不得不採用一些必要的手段。藝術就淪落成為了犧牲品，縱觀秦漢的人物畫幾乎所有的思想流派都主張審美藝術服務於政治與教化的實施、倫理與人格的塑造，這種美與善的結合、弘道濟世以致用的審美功利主義，穩定大一統的主旨，是秦漢時期儒、美、善合一理論的政治前提。人物畫的功能性制約了藝術性的發展，使得人物畫構圖以及空間建構的探索停滯不前。「罷黜百家、獨尊儒術」，「禮」成為藝術創造的第一性，形式則次之。

漢代的畫像石刻是佛教傳入中國之前，中華民族固有的本土藝術，表現出的是一種開放的、包容的，動感的富有生機的藝術本源，往往以情感去調動和擴展其表現力以及表現手段和空間。也正因此不拘泥于客觀自然本身，率真的宣洩簡約的表達，使得秦漢的畫像石刻形象的塑造充滿著一種原始生命的張力，而這一切又源自於弧線造型，這也便是畫像石刻藝術的靈魂之所在。畫像石刻所呈現出的生機與構圖有著緊密的聯繫，它能夠突破繪畫靜態的時空局限，抓住典型、高度概括最動人的頃刻，通過情節的選擇、佈局的構建，空間的界定，物象的經營等，以求呈現給觀者一個經過主觀想像和藝術加工過的無限世界。畫像石刻的構圖不僅僅屬於形式範疇，面對繁雜的社會活動以及人物故事如何選擇最具有表現力的瞬間從而達到最強烈的藝術效果。例如：「二桃殺三士」(圖 17)、「荊軻刺秦王」(圖 18) 等等，他們選擇的都是歷史人物相遇的時刻，人物思想最為激烈的瞬間，雖然人物形象沒有細節的刻畫，但根據其人物動勢以及畫面氛圍的營造已經能夠給觀者以無限想像的空間。小小的磚石上面一兵一卒可當千軍萬馬、一招一式、一顰一笑都足以表達人物神情，不必要的背景都可以大膽的舍去。



(圖 17) 荊軻刺秦王山東武梁祠左石室畫像《漢代人物雕刻藝術》第 93 頁湖南美術出版社

(圖 18) 二桃殺三士 山東武梁祠左石室畫像《漢代人物雕刻藝術》第 101 頁湖南美術出版社

以二度空間構圖為主，在同一個水準線上去表現空間的廣袤，這需要調動畫面上一切的視覺元素，圖與底都需要相互作用，虛實結合是中國繪畫對空間意識最好的實踐。「虛實相生，無畫處皆成妙境。」構圖如果以空白為主，再加之想像便是以虛寫實；反之，厚重複雜的構圖，即以實寫虛。虛實之間彼此呼應，前者簡淡空靈，後者大氣沉穩。

漢代的民間工匠們熟練地運用構圖的形式美規律，主與次、黑與白、疏與密、

動與靜等對比手法從而達到最佳的視覺效果，並且在構圖的過程中展現出主觀的隨意性。有關貴族生活場面題材的空間建構一般是以多個不同的視角表現物體，常規的視平線排列人物，再用俯視的角度呈現宴會的場面，突出貴族人士炫耀奢華的心理。在表現莊園或大規模建築的空間時，往往以高視點散視的鳥瞰構圖，使縱深空間裡面的物象脫離水準底線，由近到遠、由上到下的展現縱深關係以表達廣闊的空間感。表現車馬出行的浩浩蕩蕩，慣以用傾斜透視，使縱深空間裡出現重疊和錯列從而層層疊疊表達浩浩蕩蕩的空間。

（二）、魏晉——明中（中古）

縱觀整個中古時期，儒家的「禮」從獨尊的地位漸漸下降，漢代王充以「疾虛妄」為旨，對漢儒的神學迷信進行強有力的批判後，魏晉時期人們的思想開始解放。玄學的興起，藝術家們對自由的渴望，為了尋找精神的寄託，文人雅士們開始尋找精神樂土，一股隱逸之風盛行，畫家們創作的思維發生轉變，關注點逐漸從人的身上走向背景中的自然環境，至此為山水及花鳥畫的獨立發展營造良好的條件。例如傳顧愷之的《洛神賦圖》（圖 19）中可以看出畫面中出現豐富的背景，畫中人物神姿飄逸，人物四周山林依依、碧水流韻。從宗炳和王微的《畫山水序》、《敘畫》以及顧愷之的《畫雲臺山記》中也可看出這一時期畫家們對自然風光的崇尚，魏晉以前的人物畫如帛畫、壁畫、漆畫、畫像石刻等等都很少見到自然景物在畫面中的配置，出現的背景僅僅是一些雲氣、亭閣。然而在魏晉時期由於崇尚自然的風尚使得山水畫作為一個新的審美元素慢慢「滲入」到人物畫的語彙之中，成為一個有機的組成部分，拓寬了人物畫構圖以及空間建構等形式的方方面面。從南朝畫像磚《竹林七賢與榮啟期》中可以看出「樹」這一元素與人物的結合，姿態多變的樹成為人物畫中慣以用之的構成元素，既可以起到分割畫面的作用，又可以用作填補空白，並能通過遮擋疊加產生空間。因此，魏晉南北朝這一時期對於人物畫構圖以及圖底關係的探索主要體現在它為隋唐山水與人物的結合創造了先行條件。



(圖 19) 東晉顧愷之《洛神賦圖》絹本設色，縱 27.1 釐米，橫 572.8 釐米（宋摹）

隋唐的盛世使外來文化不斷進入中原，豐富並衝擊著本土文化，人物與山水結合的比例逐漸合理化，山水與花鳥也正式獨立成科，技法、技術以及工具材料都漸趨完備；隋朝對人物畫的發展有著質的推動意義，主要體現在展子虔傳世的兩幅作品中《遊春圖》（圖 20）、《授經圖》（圖 21），兩幅作品分別描繪了近景人物與遠景人物，並且都與山水畫進行融合，不同以往的是在結合的空間透視關係上逐漸走向合理化，相比之魏晉《洛神賦圖》中的「人大於山，水不容泛」的人、山比例協調許多，就現今出土的兩幅作品而言，可以說展子虔使人物和山水兩者均在較高的藝術水準上達到了有機的結合和統一，以這兩幅作品為標誌，山水正式作為一種較為成熟的形象進入到人物畫的審美語境之中，這一創舉對後世的人物畫有著極其重要的影響。

唐朝是一個十分重視法度的時代，文學、繪畫、音樂等領域都有「法度」的建立，這個「法」有兩層含義，一層為集大成的表現；一層為效法的楷模。因此在唐代人物畫中以吳道子、周昉等為代表的人物畫家對傳統的全面繼承，集其大成並在新的融創之中達到一種全美的境界，這是重「法度」的表現之一；同時「吳家樣」、「周家樣」的形成又為後世建立了一套創作和審美的標準，這是「法度」的另外一層表現。隋朝畫院的建立大力推動人物畫的發展步伐，宮廷畫家產生以及與其相對應的「野逸」畫家的產生，為五代兩宋人物畫的「富貴」與「野逸」

開啟了先河。



(圖 20) 隋 展子虔《遊春圖》絹本設色，縱 43 釐米，橫 80.5 釐米，現藏於北京故宮博物院

(圖 21) 隋 展子虔《授經圖》絹本設色，縱 30.1 釐米，橫 33.7 釐米，現藏於臺北故宮博物院

五代兩宋的人物畫有兩種異體，一是以周文矩、顧闳中為代表的體現宮廷審美意趣的「富貴風格」；二是以貫休、石恪、梁楷為代表的具有意筆傾向的「野逸風格」。兩種異體的產生與創作題材選定有著一定的關聯，如周文矩的《重屏會棋圖》、《文苑圖》、顧闳中的《韓熙載夜宴圖》，相對應的貫休《十六羅漢圖》、石恪《二祖調心圖》，但是題材對繪畫風格的影響畢竟是甚微的，重點則是在宋代理學和禪宗兩種思想觀念的引領。在理學的影響下北宋人物畫相對較為客觀，畫面上物象的描繪可以做到面面俱到；在禪宗的影響下，又產生了言簡意賅的意（簡）筆劃，日本學者鈴木大拙在談論禪宗時曾說「禪的基本思想是與我們內心的活動接觸」，「在禪之中存在著某種自我肯定」，「它是自由的」，因此達到「此心」或是精神的真性是禪宗的根本目的，所以意筆人物更加偏重於內心和主觀。這時的山水和花鳥畫都以十分成熟，並有自己的理論體系，當它再次與人物畫結合後構圖的形式更加多元，畫面中的背景元素全部調動起來，「底」的作用逐漸提升，並成為畫面構圖的重要元素。不過遺憾的是自秦漢之後人物畫構圖中的空間關係並沒有太多的探索，而重點則是在構圖的形式上面。如(圖 22)，貫休《十六羅漢·迦諾迦伐蹉》中利用樹木及人物變形所形成的「C」型的構圖形式，(圖 23) 趙佶《聽琴圖》畫面中人物與樹形成一個穩定的三角形態，為了渲染氣氛，環繞人物簡單佈置了一些配景，畫中一人撫琴，另外兩人相對而端坐，神情陶醉，仿佛畫面中可以傳達出抑揚回蕩的琴聲，畫者之所以選用三角形構圖意為利用三角形的穩定感營造出一種靜態的，投入的聽琴狀態。再看馬遠《王羲之玩鵝圖》

(圖 24) 畫中王羲之倚松而坐，左虛右實頗具「馬一角」之勢，松樹形態優美猶如太極圖中的「S」形，將畫面一分為二極具形式美感。南宋是中國古代人物畫構圖模式成熟的時期，傳統人物畫的各種構圖模式基本上已經齊備，而且表現出虛實相生的構圖特色。在元代以後的人物畫構圖模式沒有大的發展，由於異族的統治，這樣特殊的政治環境下人物畫變成多數畫家不敢觸碰的題材，宮廷繪畫也不復存在，畫家們隱居山林，寄情山水，一種隱逸與避世的態度成為了元代繪畫的風尚，人物畫雖未在宮廷發展卻在民間尤其肖像畫上大有所為。只不過自宋以後，元明清三個歷史時期文人畫成為了中國畫的主流，畫家們將文人筆墨推至極高地位，在繪畫形式上再也未能有所突破，明清畫家從整體上對構圖的重視已不如前，而是把更大的興趣放到筆墨技巧上。

(三)、清朝——五四（近古）

中國人物畫構圖及空間關係的再一次突破則是在西方現代藝術進入中國畫之後，在空間認知上出現了一種新的視覺樣式，即遊離於圖底互換之間。

「你必須創造自己的視角，要像以前從沒有人看過自然那樣去看自然。」

——保羅•••塞尚（Paul Cezanne）



(圖 22) 貫休《十六羅漢·迦諾迦伐蹉》絹本設色，縱 125.1 釐米，橫 65.7 釐米，高臺寺（日本）

(圖 23) 趙佶《通勤圖》，絹本設色，縱 147.2 釐米，橫 57.3 釐米，北京故宮博物院

(圖 24) 馬遠《王羲之玩鵝圖》絹本設色，縱 115.9 釐米，橫 52.4 釐米，臺北故宮博物院

「當我們觀看空間時，我們可以看到什麼？…我看到的真是這樣嗎？」海德格爾 (Martin Heidegger)

「圖、底」關係是格式塔心理學中非常重要的一對範疇，西方人從科學的角度試圖分析出畫面中空間關係產生的物理因素，對於物理世界的認識，會決定觀者推論平面上的空間與物象的位置；但是這些知識卻很難對繪畫自身產生影響，而一件作品正是利用知覺經驗的產生來表達作品的意義。

在中國畫中的「底」往往是畫面中預留的空白，在大面積的空白上往往不作一點筆墨，這與西方繪畫存在著很大的差異。西方繪畫中往往通過圖形與背景的反差來達到視覺上的對比與區分，即在西方繪畫中，無論其襯托主體的背景，還是其主體色彩的深淺都是要經過描畫的，然而中國畫在一片空白上隨意擺放幾個人物，不知是人物在空間還是空間因人物而顯。



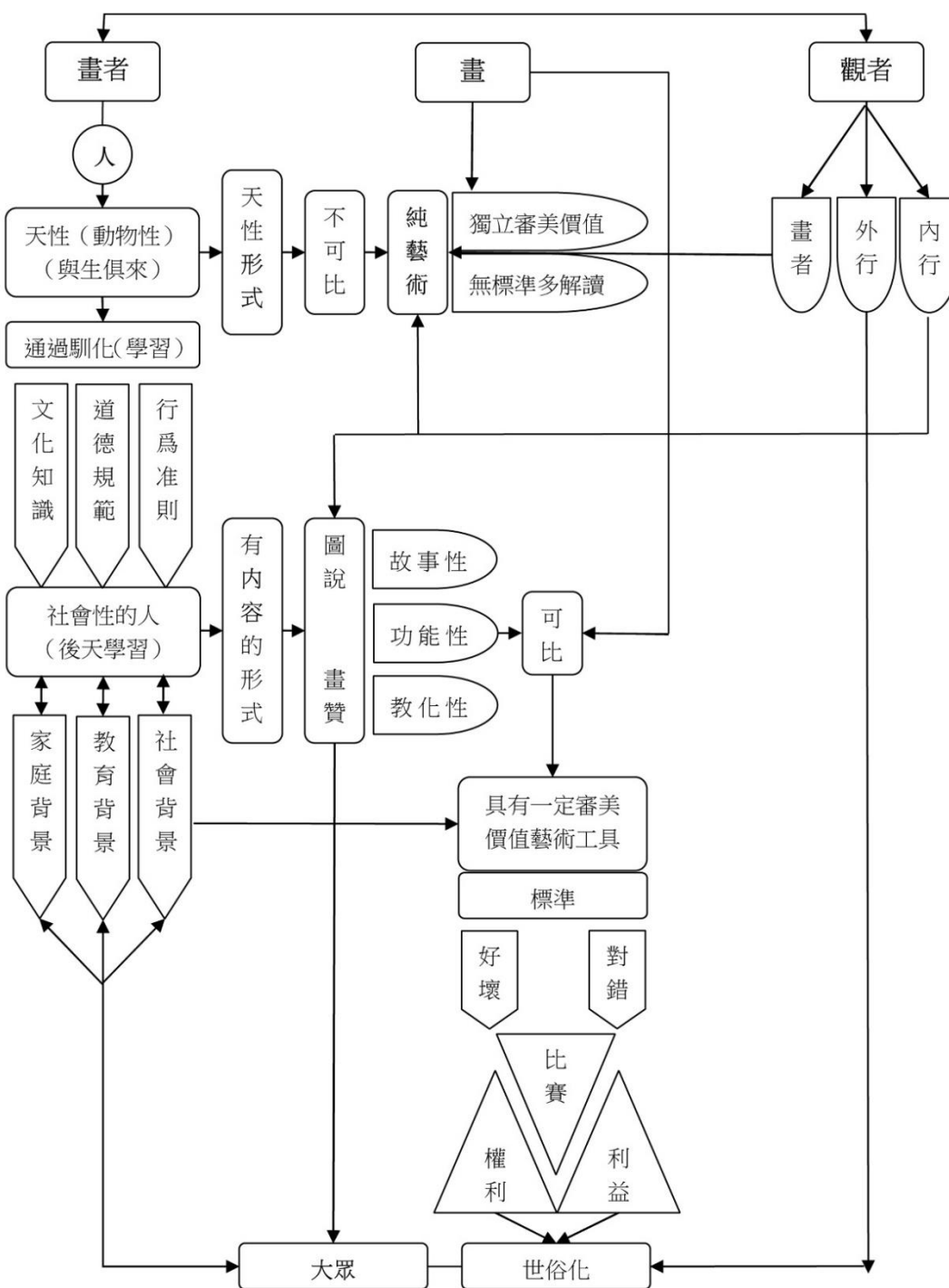
(圖 25) 荷蘭 埃舍爾作品

從造型的意義上講，圖、底具有同等的價值。荷蘭畫家埃舍爾，他的許多作品為圖——底關係的互換做出了很多有趣的例證。(圖 25) 是埃舍爾非常著名的一幅作品。當我們看到這幅作品第一感覺就是由黑白兩色組成的各種形狀，當注視畫面的黑色圖案，裡面是有著各種各樣的動物和

人形，該黑色區域顯示出知覺的「意義」，即被認作圖形。然而當我們轉而注視畫面白色時又看到了不同一類的動物，圖——底關係便發生了轉換，原來的圖（黑色）變成了底，原來的底（白色）則變成了圖，兩者結合的如此恰到好處。在這樣一個相反相成的圖形中，我們無法區別誰是正空間(圖)，誰是負空間(底)。圖底互為依存又相互轉化的辯證關係，在這裡得到了最徹底的體現。這一理念

的進入使得中國人物畫在空間的表現上又呈現出與以往不同的面貌，並且發展至今樣式愈加多元。

創作理念：



(圖 26) 王躍 (制)

畫什麼不重要，重要的是怎麼畫，一句簡單通俗的表述卻道出了繪畫中形

式與內容之間的關係。藝術本無固定標準，沒有所謂的對與錯，美與醜，重點在於選擇，選擇什麼樣的內容題材以及選擇什麼樣的藝術表現手段。

單純的看待構圖至少有一點是可以確定的，即形式的第一性。創作主體一定是人，也就是畫者，人有與生俱來的天性也可以說是動物性，其中包含生理、心理等等，我們可以把天性理解為形式或者純藝術，人與人都是不同的個體有不同的思想，在這個思想精神層面，形式是沒有可比性的。首先有了人性才會有社會性，即對於藝術而言形式先於內容，但由於社會的存在，因此形式無法脫離內容而獨立有意義的存在。兩個人的存在便是社會，因此人類不可能脫離社會而獨立存在，即使有也是沒有意義的，那麼內容就是第二性，即後天學來的，其中包含文化知識、道德規範、行為準則等等，有了這些形式便有了內容，它可以是故事情節、成長背景（家庭、教育）、社會背景（地位、權力）等等，至此社會性的不斷擴大導致藝術或者是構圖有了可比性、好壞之分和評判標準，結果使得純藝術的繪畫形式走向一個內容大於形式的有故事性、教化功能的工具而遠離藝術的本質。

「詩不是用思想而是用詞句(語言)寫成的。」⁹——馬拉美

這就是說，文學作品首先是語言，而語言是形式因素，它是一個按特定組合規律構成的符號系統。他認為文學作品語言內部的構成因素制約作品的「文學性」。換言之，「文學性」不在作品的思想內容，而恰恰在它的形式因素，因此，欣賞一部作品「文學性」的有無、強弱，應從它的語言符號體系中去找，這是對形式的內容性最高評價。對於繪畫構圖亦是如此，一副作品的藝術性大多取決於畫面經營形式中的內容，而非主題或故事性。

在筆者近幾年的藝術探索中，表現的題材相對單一，但在同一題材中尋求變化，尋找語言，以小見大這便是筆者的選擇。對每一個從藝的人來講，風格的形成，題材的選定都與其所處時代、家庭背景、生活體驗、知識架構等等有著密切地聯繫，然而筆者在從事水墨人物創作的十幾年中，身處中國的西南地區，這裡

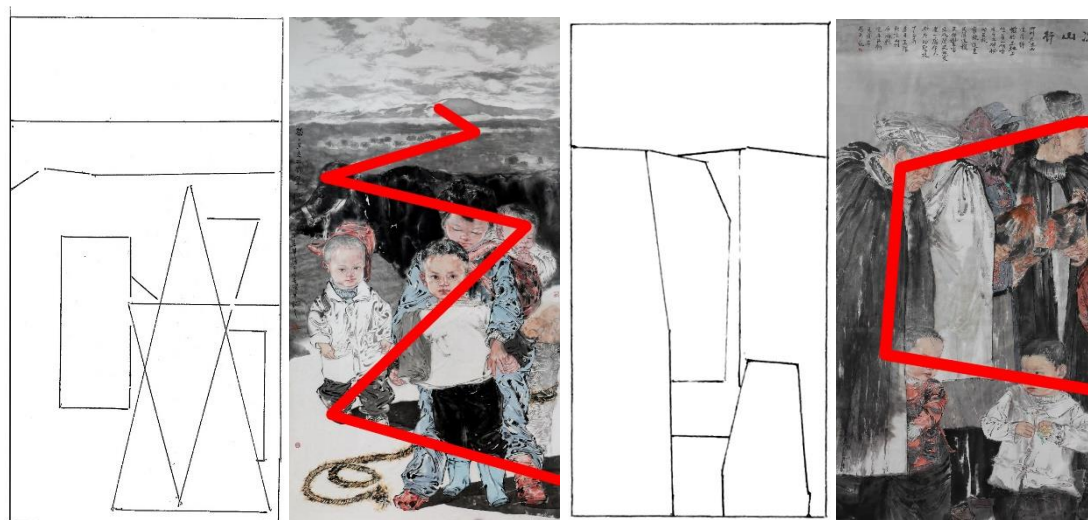
⁹ 馬俊傑《郎西埃視域下的馬拉美詩學研究》，對外經濟貿易大學，2014年頁16

是中國少數民族最為集中的地域，每個少數民族都有自己的民俗民風、語言文字、生活習慣。坐落於滇、川、黔、桂四省（區）的高原與沿海丘陵之間，擁有人口約 870 萬，作為中國第六大少數民族的彝族，一直是筆者繪畫創作的承載主體。

那麼如何構圖並且利用空間表達情感成為筆者創作的動機，空間可以廣義的理解為物理空間和心理空間，物理空間即真實空間，以客觀表現物件為主，其目的在於向觀者呈現；心理空間（並質空間），它是一種主觀的表現，其目的在於通過物象的描繪從而表達創作者自己內心。筆者試圖將兩種空間結合，從而形成一種轉換空間，致使空間作為形式要素最大限度的表達創作者想要表達的主旨。

對於圖形與底形而言，文中的這一系列作品的實踐探索主要集中在圖形的表現意義上，隨著理論研究的深入，筆者開始更多的關注到畫面中底形的重要性，並將在接下來的理論與實踐中有所呈現。

作品展示





(圖 27) 王躍《瓮瓮子立形影相弔》，紙本設色，縱 180 釐米，橫 95 釐米，2016 年



(圖 28) 王躍《涼山行》，紙本設色，縱 180 釐米，橫 95 釐米，2017 年

(圖 29) 王躍(制)



(圖 30) 王躍《關注》，紙本設色，縱 180 釐米，橫 180 釐米，2017 年



(圖 31) 王躍《午後》，紙本設色，縱 180 釐米，橫 180 釐米，2017 年



(圖 32) 王躍《涼山見聞》，紙本設色，縱 180 釐米，橫 180 釐米，2017 年



(圖 33) 王躍《布拖人》，紙本設色，縱 180 釐米，橫 190 釐米，2018 年



(圖 34) 王躍，《查爾瓦》，紙本設色
縱 180 釐米，橫 60 釐米，2018 年
呈現出畫面的視覺中心以及主體形象。

作品分析：

我們以作品《瑩瑩子立形影相弔》來分析作品的形式線的建構以及圖底關係的相互作用。此幅作品的形式線建構為「之」字型，如(圖 33)畫面上方一條水準橫線將天空與地面劃分，產生兩個空間，天空部分虛化的雲密密麻麻，並以一種向下壓的力來呈現，其目的在於體現天高雲低的高原地理位置，地面部分以牛的背部作為一條水準線予以劃分，在地面空間再次分割出景深，劃分出遠山與近處的人物，牛背部這條分割線下方則是此幅作品的視覺中心，從視覺心理上分析，面積大的部分往往會向前，因此畫面右下方由幾個小孩組成的梯形十分搶眼，佔據了畫面的大部分面積，梯形內部由小孩的形體組成正三角和倒三角的組合，使得畫面人物四平八穩；以身後的一筐馬鈴薯和背著的小孩產生與主體形象呼應的小塊面積，起到平衡畫面的作用，在這一組人物後方有一歪戴帽子的小孩，整體成長方形狀，利用遮擋關係體現出其位於主題人物身後的空間，並且形體較小也有一種向後退的視覺心理。至此畫面借助人物的形體組合建構了多重的可視空間，並以人物的大小、位置

作品《關注》它擁有兩層含義，它既是觀者對於畫面中主體人物的一種關注，同時畫中的人物也關注著畫外的觀者，關注是相互的，情感是交流的。畫面中的

一群孩子是眾多山區裡面留守兒童的一個縮影，他們神情各異觀望著畫外，期盼著得到更多的社會關注和幫助，他們從山裡往外關注著，渴望著；這群孩子是創作者的表現工具，抒發情感的載體，人物素材的選定並沒有什麼特殊的要求，這群孩子具體是誰、名誰並不重要。山裡的人往山外看，山外的人往山裡看，這種互動是創作者的匠心，讓畫裡畫外的人物主體互動互換，穿越時間空間去體會彼此的生活，這是一種彼此都沒有過的人生體驗，觀者是不同的人群，通過畫面他們可以感受到孩子們生活在山區的苦楚與艱辛，從而煥發觀者心中的一種悲憫的情懷；而畫中的孩子們剛好相反，他們穿越時空透過畫面來體會山外的世界，體會每一個觀者的不同生命體驗。

從此幅作品的表現形式出發，首先在畫面構成上，打破時間、空間的枷鎖，把原本這條路上不同前後空間關係的孩子，不同時間經過這裡的孩子，形成一個平面的整體，並將其緊湊化，其目的在於映射他們能夠代表一個群體，即大山裡的留守兒童。畫面中主體人物占到了畫面的三分之二，人物大小接近真人比例，使前面的人物儘量佈滿畫面，增強作品的張力，使其產生強大的視覺衝擊。

從《午後》、《涼山見聞》、《布拖人》、《查爾瓦》（圖 31、32、33、34）四幅 2018 年創作的作品中可以看出筆者對於畫面背景即「底形」的重視，筆者正在用創作實踐探索前文學理依據中「底」在組構畫面中的重要性。

小結

中國人物畫有著自己獨特的審美價值取向，從來不以表「象」為目的，表「心」才是目標。中國畫的構圖緣起於老莊的哲學思想，它不以有限的空間表現自然，描繪的並非客觀的物理空間，而是一種心理空間的表達，它可以是突破時空的維度任意的表達，同時又表現出一定的「合理性」，早在「禮」大於一切的秦漢時期，人物畫就能夠在相對受限的範圍內對空間進行十分深入的探索。

魏晉思想相對解放，山水、花鳥畫獨立成科並走向成熟，在構圖形式上面

的探索又反哺到人物畫之中，發展到明清之際人物畫構圖已經達到相當的高度，但是人們思想真正的得到解放則是在封建社會推翻以後，對於西方藝術的包容和解讀，人物畫的構圖空間及構圖形式再次有所突破。

筆者生活在一個中西文化交融密切、資訊化高度發達的時代，繪畫的問題已然不受內容的限制，從而走向相對純粹的形式探索，那麼就要更多的關注畫面的形式美感，形式具有第一性，而構圖成為了形式第一性中的第一性，筆者通過創作實踐極力探索繪畫空間作為一種創作思維方式的現實意義。

參考書目

- 俞劍華，《中國畫論選讀》，江蘇美術出版社，2007年
- 樊波，《中國書畫美學史綱》，吉林美術出版社，1998年
- 樊波，《中國畫藝術專史·人物卷》，江西美術出版社 2008年12月
- 周積寅，《中國畫論輯要》，江蘇美術出版社，1985年
- 王樹村，《民間畫訣選輯·章法》，上海人民美術出版社，1982年8月，
- 【美】魯道夫·阿恩海姆，《視覺思維》，光明日報出版社，1987年7月
- 【美】卡爾·考夫卡，《格式塔心理學原理》，浙江教育出版社，1997年9月
- 【美】魯道夫·阿恩海姆，《藝術與視知覺》中國社會科學出版社，1984年7月
- 【美】蘇珊朗格，《藝術問題》，中國社會科學，1983年6月
- 【美】蘇珊朗格，《情感與形式》，中國社會科學，1986年6月
- 蔣躍，《繪畫構圖與形式》，人民美術出版社，2015年10月
- 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，藝風堂，1984年
- 張世彥，《繪畫構圖導引》，海天出版社，1988年
- 張世彥，《邊·位·場·勢·美——繪畫章法解析》，高等教育出版社，2011年
- 馬俊傑，《郎西埃視域下的馬拉美詩學研究》，對外經濟貿易大學，2014年1月
- 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，文物出版社，2000年8月
- 李宏，《漢代畫像石刻藝術研究》，國立歷史博物館，1985年
- 康定斯基，（李政文、魏大海譯）《藝術中的精神》，中國人民大學出版社，2003年