

绘画构图与创作

于秉正 编著



构 图 与 创 作

广东省高等教育出版社



作者介紹

于秉正，祖藉山東，一九三八年十一月生于沙市，一九六四年畢業于廣州美術學院版畫系，現任廣州美術學院美術教育系主任、教授、廣州美術學院學術委員會委員、美術教育研究室副主任、廣州美術家協會理事等職。從事美術教育達三十七年，治學嚴謹，基礎扎實，勤研畫

前 言

鉴于初学美术的青年,对绘画构图知识有一定的需求,在美术院校创作教学中,加强对构图法则的研究和讲授,对推动美术创作课十分必要。近几年在美术界出版的有关构图方面的书籍毕竟太少,而介绍国外翻译的构图方面的书籍不仅数量有限,而且在联系作品艺术构思与表现方法上,又只把构图学作为孤立绝缘的形相研究。在科学、生产、社会、人类发展的今天,人们对自然与社会认识不仅有新的发现,而且在审美观念上,也起着重要变化,它确实决定着绘图艺术表现上的变化。绘画构图是作者思想情感转化为表现形式的桥梁;而绘画的过程,正是交织着感性与理性,继承与创新二个方面,这不仅为我们研究构图提供了必要性,同时也将进一步开拓构图研究的领域。根据前几年自己在美院中专构图课教学的实践和绘画实践,进行归纳与总结,并撰选了二百六十九幅图例,试图在文中以图证理,展扩思路,借以抛砖引玉。为此从1982年起,我做了一些准备工作,列了讲课提纲,在美院低年级学生和投考美术学院的自学美术青年中,作为构图知识入门介绍,是反映强烈的。因为这对培养初学美术青年的审美能力、鉴赏能力是有帮助的,但我更切实地了解到,作为投考高等美术院校的自学者更期望得到多种实验手段和训练方法,因此对于此书写法上除了将构图作为一定知识介绍而外,在后半部分的自学课程以教案方式去写,安排了有单项构成练习、复合构成组合练习、视觉记忆构图练习、推理性的构图练习。我想这样做对于发展视觉形态的能力不会没有裨益的。当然,从生活变为艺术是复杂的,它涉及到人的思维的各个方面,也包含有多种因素,如修养(包括哲学、心理学、文学、美学等方面的知识)、生活基础、思想、艺术技巧等。如果说该书能有助于对艺术技巧中的某些环节的理解,并能引导自学的美术青年叩开绘画构图的大门,引起对构图形式规律探索的兴趣,就是我所希望达到的目的。

于 秉 正

1990年3月

繪畫創作，是一種複雜的思維形式的反映，而這一創作的過程，都歸結于構圖。

構圖體現構思，構思決定構圖。

因此唐代史 大家張秀遠把構圖“經營位置”提到“畫之總要”的高度。

中國一千多年前，東晉顧愷之就提出的構圖的原理“置陳布勢”之說，是在“實對”的基礎上提出了“情勢”，并把具體的形（美麗之形），比例（尺寸之制），明暗（陰陽之數），技法（纖妙之 ），都歸之于構思（神儀在心）。因而雖重寫實，并不限于自然之“形”，而是“神儀在心”之“情”。從而強調了“悟對”（見拙作《畫境》）。因而使構圖得到深度的發展。

到南齊謝赫，總結成為創作與批評美學准則的“六法”。“經營位置”就成為千古之一法了。

《構圖與創作》正是在這樣的一種指導思想下，辯證地以理論結合實踐闡述了構圖的規律和形式法則。對多年來探討的內容與形式的關係內涵，它基本上是傾向于劉思 《文心雕龍》中的“經緯”關係的論述，即“蓋緯之成經，其猶織綜，絲麻不雜，布帛乃成”。構圖就是收內容與形式“織綜”出一幅美麗圖景，也如氫和氧化合成水一樣，不可分割，不可缺一。在這部書中，從始至終貫串着這一辯證的觀點。

于秉正教授的這部《構圖與創作》，是他總結了二十多年的創作與教學的經驗，引證了大量的中外古今的典型作品，進行了詳細的分析、對比、論證。理論貫穿于具體的思維調度之中，這對初學者，無疑是有启迪的。它注意了寫意的、抽象的、浪漫的、象征的、裝飾性的，從變象到變异的各種藝術形式的表現技巧和構成方法。他沒有排斥其他的論點，重點則是放在現實主義與浪漫主義相結合上。今天書市也出現過幾種構圖學：有的過于玄議，有的過于框架，有的過于偏離思想法度，有的過于機械定位。而《構圖與創作》始終在“教學”的原則上虛實結合，圖文并存，收中外古今融于一爐。這樣，躍可免于偏廢，也就有利于開啓初學者的思路。我認為構圖是從有法而到無法的，“法”只是認識事物的手段，只是傳遞思想的橋梁。應該看到，這些“法”看來很具體，運用起來則是靈活的。讀完這部書後，使人了解到畫是怎樣創作出來的，也是一項艱苦的極其嚴肅的考案工作，它

關係到創作的成敗。這種從多樣中提精的方法，值得初學者細讀和研究。

當然，任何一部書，由于主客觀原因，不可能求全，而是要看到它的基本精神，對讀者的思想修養和藝術技巧的提高有利為准則。書中插圖還有的不夠典型和反映思維觀點有可商榷之處。但瑕不掩玉。

一部好的書，一幅好的畫，我認為是由兩個因素完成的：一個是原作者，另一個是讀者，好的書和畫，讀者過目後，它又重新進了“創作”——補充了原作的不足。此種启示，這也是一幅畫和一部書的可貴之處。

構圖是對立因素的轉化與統一。

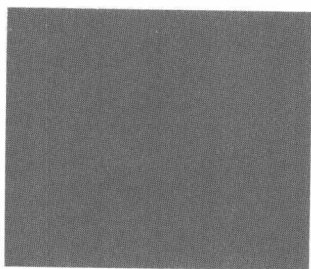
構圖是立意、為象、格局的三結合。

構圖不是形式遊戲，而是思維的形象化。是思維的總調度、思想內核的界定。

這就是作者給讀者還留下了思維上的廣闊的天地。

姜 今

1992.春于廣州



目 錄

(一)、对构图定义的看法	5
(二)、构图在作品中审美价值	13
(三)、构图基本原理	23
(1)构图从属作品基本思想表达	
(2)构图变化总根据——对立统一法则	
多样统一法	
均衡法	
中心法	
(四)、构图类型	61
(五)、构图技巧	78
(1)构图与透视	
(2)构图与表现手法	
(3)构图与心理因素	
(六)、构图课程安排	126
(1)直观性构图练习	
生活速写场景组合	
(2)记忆性构图练习	
电影或生活进行综合	
(3)推理性构图练习	
单项构成	
复合构成	
(七)、后记	145

構圖與創作

于秉正編著

廣東省高等教育出版社

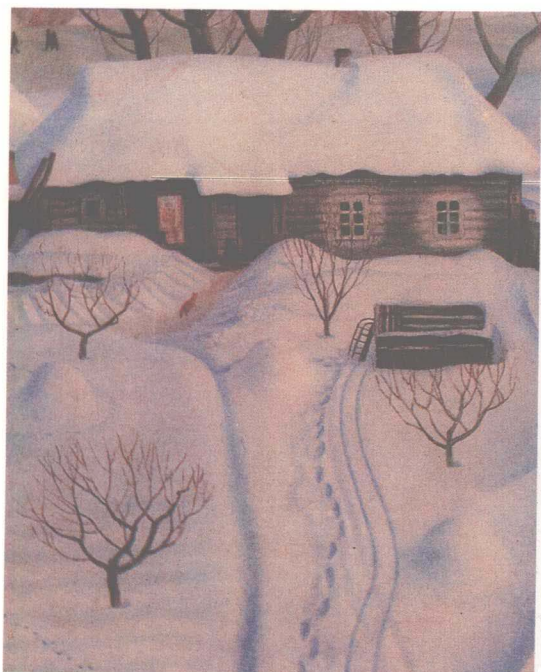
廣東省新華書店經銷

16開 9印張100千字 1991年11月第一版

1991年11月第一次印刷 印數1——5000冊

IS. BN 7—5361—0675—0 / J.27

定價 15.00



《冬天》

(蘇) 雅布隆斯卡娅



《晚鐘》

(俄) 列維坦



《早春圖》

(宋) 郭熙



《甜蜜的時刻》

《冬雪》

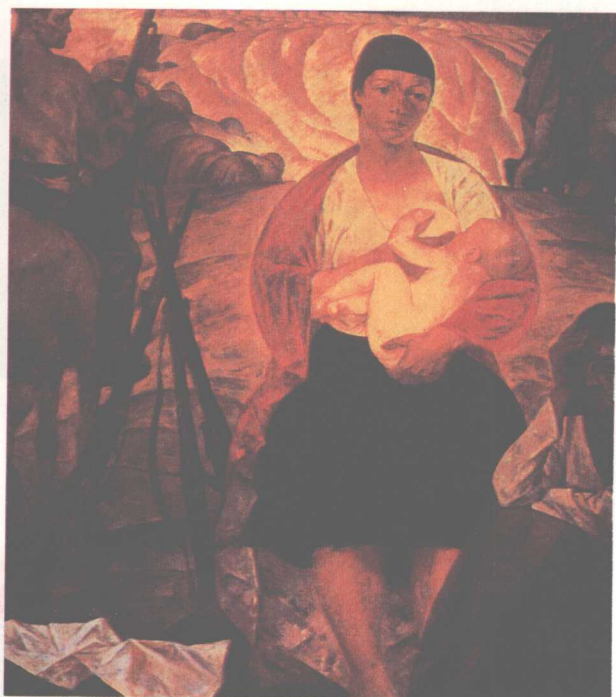
詹建俊

《荷花》
齊白石



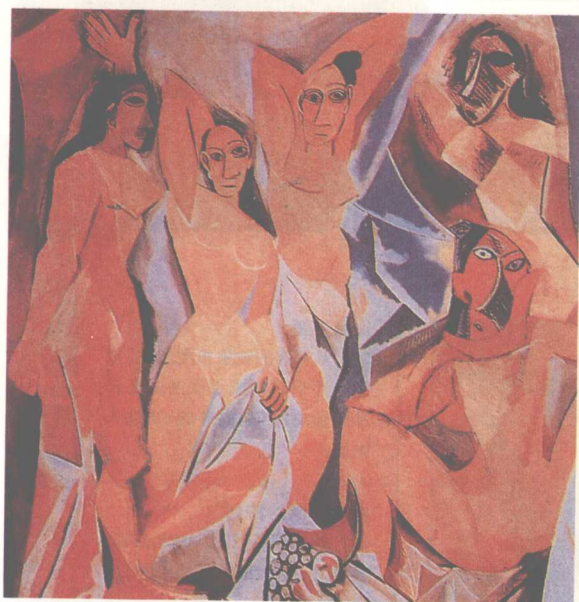
《春》

(英) 阿爾瑪——臺德碼



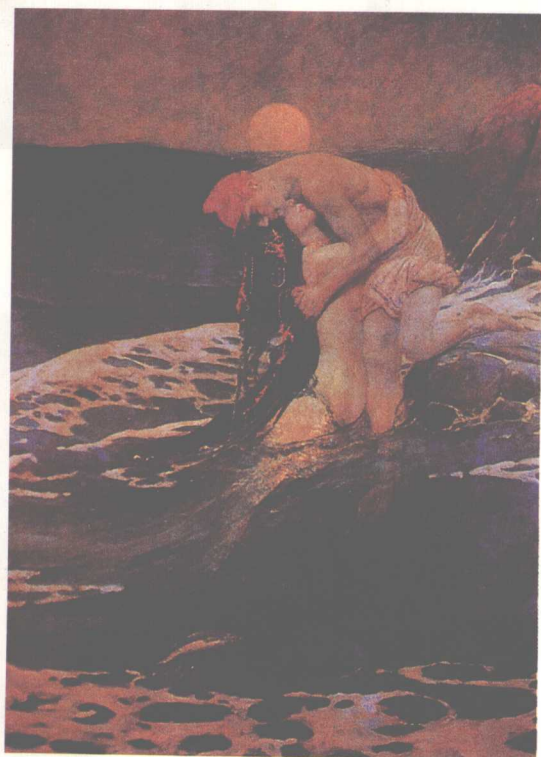
《游擊隊聖母》

(蘇) 薩維茨基



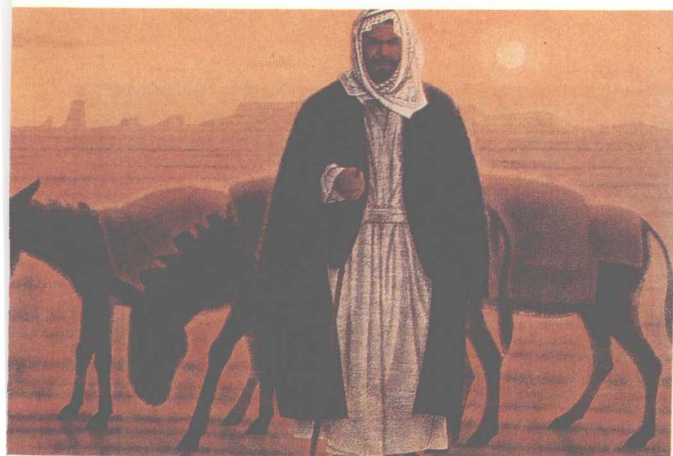
《亞威農少女》

(法) 畢加索



《美人魚》

(美) 霍華德·派克



《東方的曙光》

(日) 本山郁夫



《黑衣夫人肖像》
(法) 盧佛爾宮藏畫



《舞女》

(法) 德加



《波齊博士》

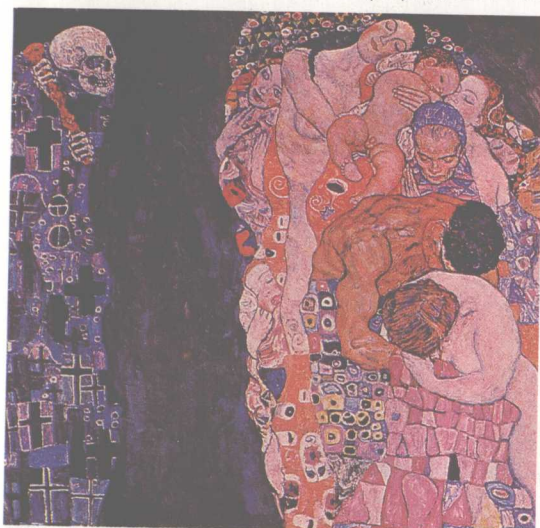
(美) 薩金特



《每次聚會都是告別》 (美) 斯坦·瓦茨



《電影廣告》 (美) 鮑勃·皮克

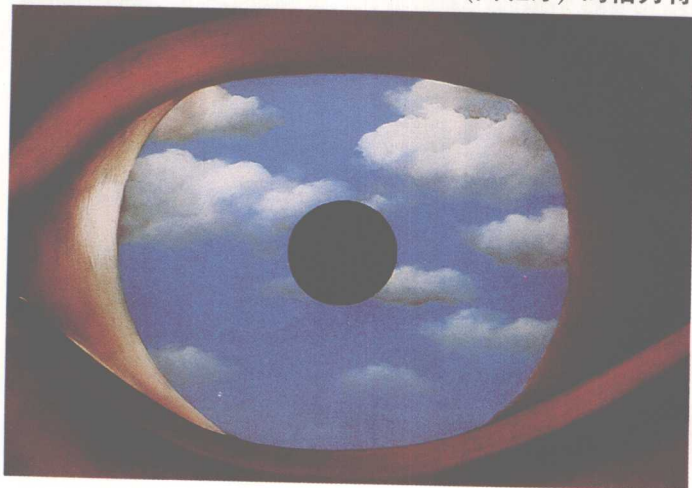


《死亡與生命》 (奧地利) 克利木特



《第十屆亞洲運動會》

《虛假的鏡子》 (西班牙) 馬格力特



对构图定义的看法

構圖一詞源于拉丁語，其原義為結構組成或聯結畫面不同部分，以組成一個統一整體的意思。這裏說的“構圖”實際指的形象結構配置的方式。

到十六世紀，畫家瓦薩爾(1511——1574年)把構圖的詞義接近于設計詞義，並和畫家心中的創作意念聯系在一起，這樣就發展擴大了構圖的含義，也接近于現代的解釋。現代《辭海》對構圖含義的定義是：“藝術家為了表現作品的主題思想和美感效果，在一定的空間，安排和處理人、物的關係位置，把個別或局部形象組成藝術的整體。在中國傳統繪畫中稱為章法或布局”，這裏的“構圖”則包含着一個基本而又概括的意義——就是要根據作者的創意，對畫面各種造型要素：布局、形態、比例、空間、運動、色塊、體積、線條等進行結構經營的技巧。

有人把“構圖”與“構成”混為一談，認為構圖=構成，因為英語裏構圖與構成都是一個單詞（composition）。這一看法不完整，不確切，因為構圖在繪畫中的含義要大過于構成。

構成——指把各種基本視覺要素的點、線、面、色有機地組合起來，成為新的視覺形態的設計活動稱之為構成。

而構圖則與創作有直接聯系，凝聚作者匠心與安排上的技巧，體現作者表現主題意圖的具體方法。當然在設計這一詞意上可以通用，因為設計的精確概念和它的原始含義的構思：

即為了明確而動人地表達畫家的意念而適當安排各種視覺要素的那種構思。但這並不能用構成去取代構圖這一概念。構圖與構成盡管詞義接近，然而表達的意義仍很不同。構成是非形象定義，即指形態的抽取並非來自自然，所謂基本要素的點線面色也是抽象形態，將這種抽象形態所作的設計活動，其運用範圍多在工藝美術和一些抽象繪畫上。這個概念指的是純屬形式上形與空間的具體操作。而構圖則不僅指具體操作，而且還意味着把整個形和空間作為複雜繪畫規則相聯系的生活中的形態，引入一個繪畫的境界。它含有畫面構成的因素，但並不僅有這構成因素。構圖，作為繪畫的慣用術語，其構圖過程是探索體現創作構思的具體表現形式的過程，藝術作品必須通過藝術形象來反映社會生活，但不是對社會生活的一種簡單摹寫，而是在構思過程中，對生活觀察體驗、分析、選擇提煉題材、發掘主題思想，將生活中的藝術形象用造型、明暗、色彩、空間……等形式因素依據一定構圖法則，則主題思想更富有感染力。因此，構圖不可能離開作者對生活觀念含意的理解，也不可能離開作者對生活形式的探索與追求。法國畫家米勒曾以這樣的觀點解釋：“所謂構圖就是把一個人的思想傳遞給別人的藝術”。這樣，作者的思想情感和意向就決定了作者對構圖形式和生活形式的探討，這時的構圖就成為反映作者想像力和主題觀點的橋梁。成為人類對生活所產生的情感反映在視覺上

的一種表現形式。它使內容所構成的內部結構得到恰當的表現。綜上所述,構圖含意是作品中全部繪畫藝術語言整體組織方式,是揭示形象典型特征的方法;是表現思想與意境的手段,是形式美集中體現;是形象思維與抽象思維的結果;是揭示形象全部手段的總和。

我們知道,概念是在社會實踐基礎上,在認識的過程中產生的,它是客觀事物的本質、全體和內部聯系在人們頭腦中的反映,往往在概念上的混亂,就會造成對構圖只作孤立絕緣的形象研究,就有礙于我們對形式構成中起內在作用的因素(激情、主題)的探求,更有礙于我們對生活形式的認識。

在中國畫論中,早就提到了構圖的三大要素,即立意與為象(立形)。“必先立意,然後章法是也”,這裏的立意,就是指藝術家的意圖,而為象則是指視覺要素,根據構圖的原理,去加以安排的過程,也就是我們常講的經營位置。這裏不僅可以理解為構圖的過程,也可理解為構圖的方法。事實上,立意與章法二者間在辯證統一的关系之中,二者互為依存、互為條件,藝術家對生活感受見解,能够作為

一種思想,向觀眾表達清楚,單有意圖不行,而且把這個意圖,用獨特有趣的方式,用形式美的規律在藝術作品中進行結構經營,才能吸引並抓住觀者,這就是章法形式反作用于思想情感的表達。但如果離開了作者在生活中感受,對生活的激情,把構圖作為單純外表結構,就等于是無源之水。

杜健畫“在激流中勇進”這一創作,其構圖形式正是利用了黃河那氣勢磅礴、一瀉千裏這一生活形式,行船由下而上,在激流中拚搏前進,行船在畫面僅占很小位置,對比黃河那勢不可擋氣勢,更顯示出那非凡的力量,正是傳達了作者的存想,反映生活中的激流正象黃河裏行船那樣,要奮發勇為,否則將為時代的潮流所淘汰。這一作品產生于我國六十年代初,我國人民正處在經濟困難趨于好轉時候,從激流中前進的船,讓人想象到中華民族的步伐,黃河那汹涌澎湃的氣勢,象征着中華民族的氣質,從形象到構圖,從生活形式到構圖形式均包含了作者思想情感和對生活理念含意的再認識,給人以深刻的啟發,這裏可以看出意對章法形式所起的作用,而章法形式又反作用于思想情感的表達。

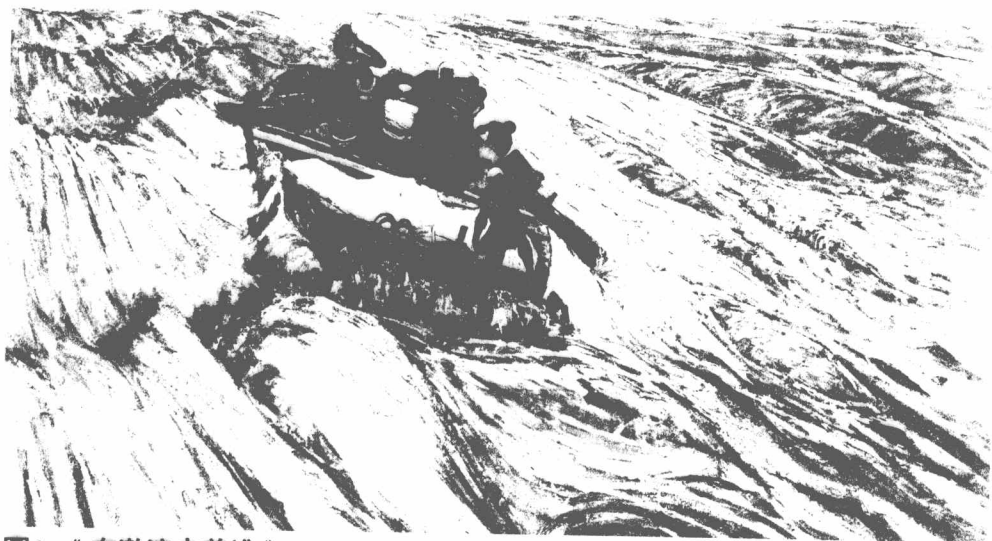


圖1 《在激流中前進》

再舉蘇聯油畫“在戰爭的年月裏”，這張構圖利用了窗口，二條線將窗口中的畫面分割成三個部分，左邊是農婦帶着四五歲的孩子，遙望遠去參加衛國戰爭的丈夫，道路的泥濘表示着戰爭歲月的艱苦，這二個被T線分割開的畫面，正好表現畫家的存想，是戰爭給他們帶來的分離，二條分割線T是以感情的基礎而存在，它依附于感情，並被感情所強化，作為愛國主義思想的表現，並非抽象地表現，而是用生動的生活中形象去表現，一個極其普通的窗口，一旦受到作者感情支配的時候，就會和觀者一起產生共鳴，並啟發人的聯想，耐人尋味，誘人去猜度其中的內涵。

“青春”一畫是表現同一歷史背景，同樣的愛國主義思想，但作者選取的這一場景，即生活中非常典型的場面，火車站一角，一對情人都要分赴戰場，愈是難分難舍，就愈能點出那青春的主題，右前面的一大片空白正是為



圖2 《戰爭的歲月裏》

了突出主體，而遠處的那幾條透視線，鐵軌、裝載物資的車廂、雪地的痕跡線均往視域中心消失，這一切都把這一對情人帶到遠方，謀求祖國解放去戰鬥。這作品揭示了偉大衛國戰爭時期，蘇聯人民內心感覺。



圖3 《青春》

“白求恩在中國”的連環畫之所以能以鮮明形象及那震撼人心的構圖在觀者記憶裏留下雋永的印象,正是作者對生活形式觀察的結果,大自然的一草一木,遼古而雄偉的太行山石崖,皚皚白雪,風馳星掣般疾駛的馬隊,狂濤巨瀾的黃河……都是激勵着畫家將生活轉化成爲藝術構圖的中介。110幅正是利用二排穿天楊的強烈透視變化,把馬的視覺形象向遠方飛馳,所形成的焦點密度來傳達戰士心情的緊迫感;13幅正是利用月色朦朧和大面積的山村萬籟俱寂,襯托白求恩廢寢忘食的工作;97幅正是利用陰雨連綿,草深苔滑來象征白求恩生命垂危和戰士愁苦心情;42幅正是利用雲烟滾滾的月夜,迎風勁草來烘托白求恩帶領着東征醫療隊奔赴戰鬥前線的豪情。



圖4 (原圖13)



圖5 (原圖110)



圖6 《白求恩在中國》(原圖42)

現代某些西方學者研究構圖，有從感覺的研究入手，導致所謂純形式的研究，用孤立單獨考查事物方法引出一些結論，確定了許多特定不變的法則。離開了生活，離開了唯物辯證法，是不可能為藝術實踐和審美實踐提供帶指導意義的法則出來。在臺灣編譯的幾本構圖書中常在畫中去找許多隱藏着的幾何形，並斷言：水平線構圖表示安定與力量，垂直線構圖表示嚴肅與端莊……實際上有些還是作者牽強附會硬加上去的，這對構圖實際指導意義很小；所以我們說，離開內容的心理基礎，不可能獲得正確的法則，何況生活是多變的、豐富的，不能以固定不變的構圖形式去套可變的生活內容。

科勒惠支農民起義組畫“俘虜”，如果以某些人用概念式的方式去介紹，平行線構圖是表示平靜遼闊這種楷模式的說法，就無法解釋作者在俘虜一畫的塑造意圖；在這張畫上同樣

是水平線、垂直線組成的構圖，它不是空曠的地平線，也不是單人孤立身影所形成的垂直線，而是從左到右被捆綁着站立的俘虜所密集而成的垂直線，這裏我們就不能以抽象闡述垂直線的特性，說垂直線具有靜態形象固有特征：如平穩、安靜感，在某些抽象的設計中你可以這樣說，因為它不涉及到畫面具體形象與內容，而作為一張創作，垂直線是在俘虜的形體扭動中而存在的，它已使平靜的畫面產生了騷動；它表達了這批被捆綁人群的痛苦與掙扎、憤怒，特別提及的在構圖上穿腰而過的水平線是一根無情的繩索，將這些起義者捆綁起來，這時這條水平線就絕不是平靜的象徵，而是作者對殘酷鎮壓農民起義的劊子手的譴責，恰恰展示騷動與反抗正以那內在的力量來掙脫這種枷鎖，所以我們說，離開了主題，離開了內容的心理基礎去講形式的抽象，其心理基礎是很難確定的。

圖7 俘虜——《農民戰爭》組畫之七 (德)柯勒惠支





圖8 《伏爾加織夫》(俄) 列賓



圖9 《在和平的田野上》(蘇) 梅爾尼科夫

每張創作的畫面,都可能出現地平線,我們不能憑空抽取地平線來談其形式的特征。當某畫面形象充滿了泥濘與襁褓,當一張張汗濕的臉充滿憂郁,拖着沉重與痛苦的脚步困乏地拉着繩索,匍匐地行進在河岸沙堆上……這就是列賓的《伏爾加河上的織夫》一畫,這時畫面裏的地平線,絕不是僅用“開闊”這樣的字眼就能確切表達得了的,而是讓人感受到無邊無際的沉重,一群織夫向左前傾斜的方向移動,這時地平線與人民命運的

沉重聯系在一起。如果我們再將蘇聯50年代的另一張畫拿出來加以對比,不難看出兩個截然不同的時代;梅爾尼科夫創作《在和平的田野上》的地平線,同樣接近畫面1/2左右的地方,一群勞動的婦女,正昂首闊步走在開滿鮮花的廣闊的原野上,陽光、白雲和歡笑的人群,構成一幅歡快的情調,此時的地平線不僅遼闊開朗,而且展示出無限美好和希望,這張畫成為當時蘇聯歷史發展的例證,兩條地平線,有着兩種不同的內涵。這裏不難

得出這樣的結論;生活中的構圖都是自然形態與觀念形態的組合,給視覺所造成的感覺都存在着一定的相對性,正三角形的構圖固然在視覺上可以表現為穩定性,那是因為正三角形和金字塔的內容,和大山聯系在一起時的經驗與心理反映,山與金字塔就成為構圖意識的客觀物質依據,可以產生穩重,崇高偉大之感,但任何心理因素在另一些時間條件下可以加以改變的,何況是特定的生活內容,特別手法處理,均可得出二種完全不同的感覺,三角形的大山與三角形的土塋墓,它們之間的形態相差無幾,然而在感受上,在本能的心理活動上,却是千差萬別,(圖10)一畫是以人的外形組成三角形的構圖,但其形象特征是二人的戰鬥姿態造成一種力量,通過二人動作對比,一個前俯,一個後仰,給人以引而不發的戰鬥緊張氣勢,這就不是用穩定感所能表現確切的。何況這是一件圓雕,可以在不同視角觀賞,改變了外輪廓的造型,不呈現三角形,而是X形,那我們對這穩定感又作何種解釋呢?

蕩秋千這一生活形式是運動的(如圖十一上下二幅),在外形上產生倒置三角形,可以說是很富于動感與不穩定感。但能否因此得出在外形上呈正方形的蕩秋千,就不能賦于強烈動感與不穩定感呢?如果我們在人物動態上,情緒上,從視域透視的變異的表現上,從運動所呈現的柔和流暢動感線上,加進許多視覺因素,同樣可以產生強烈不安定之感。

所以我認為構圖是造型藝術中含意最為複雜的一個概念,構圖是創作的關鍵所在,它決定着作品性質與



圖10 《戰鬥》



圖11
《蕩秋千》

