

ARTS & DESIGN

UNIVERSITY ARTS & DESIGN TEACHING MATERIAL

高等院校美术·设计专业基础系列教材

绘画构图学

邹正洪 编著



西南交通大学出版社

[Http://press.swjtu.edu.cn](http://press.swjtu.edu.cn)

高等院校美术·设计专业基础系列教材

绘画构图学

邹正洪 编著

UNIVERSITY ARTS & DESIGN TEACHING MATERIAL
ARTS & DESIGN

湖南省教育厅资助项目

西南交通大学出版社
· 成 都 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

绘画构图学 / 邹正洪编著. —成都: 西南交通大学出版社, 2006.11

(高等院校美术·设计专业基础系列教材)

ISBN 7-81104-337-8

I. 绘... II. 邹... III. 绘画理论—构图学—高等学校—教材 IV. J206.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 081548 号

高等院校美术·设计专业基础系列教材

绘画构图学

邹正洪 编著

责任编辑	郭发仔
封面设计	李 刚
出版发行	西南交通大学出版社 (成都二环路北一段 111 号)
发行部电话	028-87600564 87600533
邮 编	610031
网 址	http://press.swjtu.edu.cn
印 刷	四川印刷制版中心有限公司
成 品 尺 寸	210 mm×285 mm
印 张	9.75
字 数	244 千字
印 数	1—3 000 册
版 次	2006 年 11 月第 1 版
印 次	2006 年 11 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-81104-337-8
定 价	45.00 元

图书如有印装问题 本社负责退换

版权所有 盗版必究 举报电话: 028-87600562



作者简介

邹正洪，湖南新化人，1964年10月生。毕业于怀化师范高等专科学校美术系、湖南师范大学美术系。中国美术家协会会员、湖南美术家协会会员、湖南水彩画研究会会员。现为湖南科技大学艺术学院副教授，硕士研究生导师。

长期从事水彩画创作与教学，作品入选第九届、第十届全国美术作品展，第二届中国美术金彩奖作品展，并在中国水彩画大展、中国水彩画写生精品展中获奖。水彩作品和论文多次在《文艺研究》、《中国水彩》、《美术观察》等刊物上发表。

内容提要

本书以绘画构图本体语言作为研究基础，清晰地梳理了构图学的历史脉络，将其发展规律总结为无意识的本体性构图、自觉的多元性构图和自主的本体性构图三个阶段。以上三阶段融会了中西绘画作品的构图精华，展现了构图学发展至今的基本轨迹。研究绘画构图的自律性、探索中西构图的差异性、实现构图形式的多元发展，是本书研究工作的基本内容。

本教材获2006年湖南省教育厅科研项目资助。

高等院校美术·设计专业基础系列教材

《中外美术·设计简史》

《美术概论》

《透视与艺用人体结构》

《素描》

《**绘画构图学**》

《色彩学》

《书法与篆刻》

《中国画》

《三大构成》

《计算机辅助设计》

《材料与肌理》

《中国民间美术》

《图形创意》

《高等院校美术·设计专业基础系列教材》编委会

顾 问：冯 涛 朱川曲 蔡铁军

主 编：曾景祥

副 主 编：杨国平 李毅松 曾志东

编 委：（以姓氏笔画为序）

王电章 尹建国 朱竞生 李毅松

杨国平 陈志强 禹海亮 胡小虎

项晓平 曾志东 曾景祥

《绘画构图学》

编 著：邹正洪

参编人员：杨国平 蒋文博 邹少林

装帧设计：李 刚

总序

艺术重在求异而不是求同,艺术人才的培养,道理亦如此。高等本科院校的美术院系应根据自身的人才优势,整合地方性美术课程资源,编制出既符合教育部整体要求,又能突出各美术专业特色的培养方案和编写出相应的教材。由于教育部至今没有就美术·设计本科专业制订出全国统一的培养方案,也没有编辑出版过全国统编教材,所以这一任务自然就落到了全国各高等院校本科美术院系的领导和教师的肩上。

教材建设十分重要,它关系到人才培养目标和规格要求的实现,关系到人才培养质量的高低。基于这一认识,我们组织力量,计划分两年编写、出版这套《高等院校美术·设计专业基础系列教材》,共13本。

2005年3月,教育部颁发了《全国普通高等学校美术学(教师教育)本科专业课程设置指导方案(试行)》。据此,我们重新修订了培养方案。这套基础教材是根据重新修订了的培养方案设计的。

教材编写的基本原则是:

一、以马克思主义、毛泽东思想、邓小平理论、“三个代表”重要思想和科学发展观为指导,坚持正确的政治方向。

二、教材基本涵盖美术·设计专业的专业基础课的全部内容。

三、教材知识量的确定,以教育部2005年颁发的课程方案规定的培养目标、人才规格、课时量和新修订的培养方案的课程课时分配量为依据。考虑到各院校选用的需要,本教材以弹性教材的面貌出现,即适当增加教材的知识量,但不超过课时可容量的20%。

四、教材内容在采纳国内外最新研究成果的同时,力求融合作者的科研、创作成果和教学经验,突出自身的特点。但是,凡涉及观点、观念的东西,必须以有定论的为准;那些在激烈争鸣中暂时无定论的,或明显存在偏颇、偏激的观点和言论,均不写入教材。

五、在构筑教材结构体系时,注意知识由浅入深的递进发展关系和内在的逻辑关系,在横向上注意知识的一定广度,在纵向上注意知识的应有深度,采取立体交叉的框架结构,正确处理理论学习与技能训练的关系。

六、克服“重教轻学”的习惯性教材观偏见,把“学”提到与“教”同等重要的位置;教学内容的划分,信息量、作业量的多少,依据课时量进行分配,尽量做到均衡合理,使之具有可操作性,既便于教师教,又便于学生学。

教材建设是一项庞大的系统工程,是不可能一蹴而就的,非有长期的努力和多次反复不可。在教材的使用过程中,我们希望得到专家和同行的指点,以使教材建设工作不断地得到修正、充实、完善。

曾素程

(湖南科技大学艺术学院院长)

2006年6月28日于半月楼

前言

构图是创作一件绘画作品的开始，作为绘画艺术的重要组成部分，其自身亦有一个产生、发展及成熟的过程。在现代绘画创作中，创作主体既离不开老传统的润泽，又在竭力创立着符合时代精神的新传统。所谓构图，是指画家为了表现作品的主题思想和美感效果，在画面中分布、安排和处理人或物的关系和位置，把个别或局部的形象组成艺术的整体。在中国传统绘画中，构图又称为“章法”或“布局”。

绘画作品，不管是油画、水彩画、版画还是中国画，其画面中都包含形状、色彩、明暗、肌理等绘画元素。这些元素按照作者的要求，有目的、有组织地分布在画面中，形成了画面的构图形式。一般来说，构图形式都具有一定的意义：其一，简洁的构图形式是观者进入画面的窗口。观者的眼睛在扫视画面时，对自己熟悉的几何形状具有亲切感，正是这种最初的感觉拉近了观者与绘画作品之间的审美距离。其二，“不管一件绘画作品是再现的还是抽象的，只有它传达的内容才能最终决定究竟应该选择什么样的式样去进行组织和构造”（阿恩海姆）。也就是说，绘画元素在画面中的分布和排列都有与内容相一致的意图。

德拉克罗瓦说：“当我评价一位伟大的艺术家的艺术作品的时候，我们所称颂的创作天才只不过是他们独特的观察、组织与再现自然的方式。”在绘画实践中，重视感觉的成分往往多于对其进行理性的推断。而这里的“感觉”，却实实在在地包含了画家的综合修养，是一种独特的敏感性，而艺术性的构图基础恰恰建立于创作者这种独特的敏感性——视觉直觉之上。

当我们走进美术馆，或者在翻阅大量各个时期的绘画艺术资料时，就会发现，许多有价值的构图信息隐藏在绘画作品里、在艺术家的日记和通信中、在为绘画作品做准备的创作草图里，无法准确得知艺术家在绘画创作中构图的奥妙和规律。因为每一位艺术家的视觉经验都受他所生活的时代的物质和精神的影响，所以文化背景对所有艺术家的视觉都有一个永远的冲击。

因此，历史的内涵变得丰富而深邃起来。我们了解、研究和发展绘画构图学，并将由此切入，从不同的历史阶段、哲学根源、文化背景中去比较、发掘，提出关于构图的本质意义的追问。

郭正洪

2006年7月

目 录

上篇 西画构图

第一章 西画构图的历史	002
第一节 构图的起源	002
第二节 文艺复兴时期的构图	004
第三节 巴洛克时期的构图	007
第四节 罗可可艺术和新古典主义时期的构图	011
第五节 浪漫主义和现实主义时期的构图	014
第六节 印象派时期的构图	017
第七节 19世纪的绘画构图	021
第八节 20世纪的现代绘画	024
第二章 构图的原理	033
第一节 对称与平衡	033
第二节 多样与统一	042
第三节 对比与和谐	046
第四节 节奏与韵律	047
第三章 画幅的格式	050
第一节 画幅的面积	050
第二节 画幅的数量	051
第三节 画幅的格式	053
第四章 构图的形式	059
第一节 三角形构图	059
第二节 圆形构图	062
第三节 方形构图	063
第四节 直线构图	064
第五节 交叉线构图	065
第六节 点的构图	068
第五章 画面的分割	071
第一节 主体物中的线	071
第二节 画面分割后的视觉中心	072
第三节 注意强度比较	076
第六章 色彩的构图	079
第一节 色彩的色相构图	079
第二节 近似色构图	083

第三节	对比色构图	084
第四节	黑白灰构图	086
第五节	色块的位置与方向	088
第七章	构图的方法	091
第一节	构图准备	091
第二节	构图符号的产生	093
第三节	变形	094
第四节	构图中的解构和重构	095
第五节	画家的构图习惯与创新	096
第六节	光在构图中的运用	097
第七节	肌理在构图中的运用	099
第八节	观察方式与构图	101
第九节	构图工具	102

下篇 中国绘画构图

第八章	中国绘画构图的历史	106
第一节	阐述对象和史学方法	106
第二节	中国绘画构图的审美变迁	110
第九章	中国绘画的构图原理与法则	130
第一节	布势与主宾	130
第二节	虚实与开合	132
第三节	呼应与藏露	133
第四节	疏密与穿插	134
第五节	题款与用印	135
第十章	中国绘画的构图形式	138
第一节	“之”字形构图	138
第二节	规则型构图	139
第三节	复合型构图	141
第四节	异型构图	144
参考文献	146
后 记	147



上编 西画构图

- ◆ 西画构图的历史
- ◆ 构图的原理
- ◆ 画幅的格式
- ◆ 构图的形式
- ◆ 画面的分割
- ◆ 色彩的构图
- ◆ 构图的方法



CHAPTER 01

西画构图的历史

- ◆ 构图的起源
- ◆ 浪漫主义和现实主义时期的构图
- ◆ 文艺复兴时期的构图
- ◆ 印象派时期的构图
- ◆ 巴洛克时期的构图
- ◆ 19世纪的绘画构图
- ◆ 罗可可艺术和新古典主义时期的构图
- ◆ 20世纪的现代绘画



图1-1



图1-2

第一节 构图的起源

让我们重归三万多年前石器时代原始人的艺术家园，从洞窟壁画所展现构图雏形出发，去探寻绘画构图学的发展历程。

一、洞穴壁画的构图

在法国拉斯科洞穴里的壁画上，人们发现，不管是动物的解剖还是色彩和比例结构都很写实，同时，这些绘画作者也很会利用洞壁的特征，把很多凸起部分和裂缝处安排在与动物结构相近的部位上（图1-1）。拉斯科洞穴里壁画的“轮廓法”表明了早期造型语言的发展。这种方法虽然不太成熟，但对后来的绘画程式产生了较大的影响。

二、远古的抽象思维

小型雕塑《威伦道夫的维纳斯》（图1-2），它的造型很有意思，它没有脸部，低头，表现了作者排斥个体特征，只表现更为概括的性力量。此雕塑与洞穴壁画的公牛（图1-3）相比，多了一些对对象的概括和一些抽象的思维。把注意力放在再现力量、神秘感、处理方式上，强调特征，使视觉本身逐渐变得抽象，以此来表现他们的精神世界。同时，这也反映出原始人类通过抽象形式表达追求永恒的精神意志。

图1-1 马 旧石器时代

图1-2 威伦道夫的维纳斯



三、古埃及的构图

古埃及时期的艺术为程式化的二维图像，其墓室壁画（图1-4）均呈横带状排列结构，用水平线划分画面，根据人物尊卑安排比例大小和构图位置，画面充实，不留空白。从构图的角度来说，这样的图形很容易承接下一个图形，令人一目了然。另外，壁画上的网格，是对壁画构图起着帮助作用的测量体系。

四、古希腊时期的构图

希腊的神几乎都被描绘成与真人一样的形体，被明显理想化了。这样，由于形象缺少个性化特征，因而成为能被当今文化接受的共性人体。古希腊的艺术家都很熟悉人体比例和动态，因而解决了表现



图1-4

三维空间的问题（见图1-5）。雕塑家波留斯确定了人体比例准则，健康男性人体有7.5个头长；李斯普斯则提出理想人体的比例有8个头长；甚至有人认为有9个头长的夸张比例。古希腊的瓶画式样——“红绘式”，其是一种“黑绘式”的反转，表现出剪影似的人物形象（见图1-6）。虽然平涂式的剪影很难表现细节，看上去很平板，但采用简单的反转“图像”和“底绘”——赤陶背景用黑色来描绘，图像不封闭，这对现代艺术家的影响很大。

图1-3 公牛和马 旧石器时代
图1-4 阿门哈特的石碑



图1-3



图1-5

图1-5 休息的赫拉可勒斯 李斯普斯



图1-6



图1-7



图1-8

图1-6 阿甲利斯与阿扎克斯战后休息

图1-7 犹大之吻 乔托

第二节 文艺复兴时期的构图

一、文艺复兴初期的构图

意大利的文艺复兴可分为初期、盛期和晚期。初期以佛罗伦萨为中心，自乔托始到波提切利止；盛期主要以达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔的艺术成就为标志；晚期则以提香为代表的威尼斯画派著称。佛罗伦萨之所以成为意大利文艺复兴的发祥地，首先在于它优越的地理自然条件：它位于阿诺河层，是水陆交通要道，手工业和商业贸易发达；有深厚的古罗马、中世纪文明基础；社会各阶段对艺术的需求，尤其是以美第奇家族为代表的统治者提倡和保护艺术创造，这些因素共同促进了该地艺术的繁荣和发展。佛罗伦萨作为文艺复兴初期的代表，它在艺术观念、艺术题材和艺术表现上形成了自己鲜明的个性特征：艺术的内容仍以传统基督教的《圣经》故事为题材，但自乔托开始，画家们努力探索如何将世俗的现实生活注入神的形象创造中，把神从神坛上拉到人间并变成凡人，使自己塑造的宗教人物成为有血有肉、有思想感情的人。因此，他们引进科学成就，将解剖学、透视学和光学原理运用到艺术创造中，塑造真实的人物和真实的空间关系；艺术语言重明暗素描造型，构图追求对称、均衡和谐。艺术家采用近大远小的透视方法，力图在平面

图1-8 贡献金 马萨乔



上塑造更真实的空间感。乔托追求和谐与均衡(图1-7),而马萨乔的壁画《贡献金》(图1-8),构图严谨,利用透视和光影,使空间的描绘更加准确、理性,坚定不移的均衡构图也使乔托的新理念更加清晰。在这里,均衡和对称成了和谐与中庸原则的图释。他成功地将情感因素融入呆板与均衡之中,整合了作品对神和文化的多重需求。马萨乔的这一风格影响了达·芬奇、米开朗基罗等人。凡·爱克《阿尔诺芬尼的婚礼》(图1-9)非常注意瞬间的观察、细节的描绘。他的作品构图复杂、细腻,色彩明亮鲜艳。波提切利《维纳斯的诞生》(图1-10)将神秘与理性、神性与世俗和谐地融合在一起,体现了时代的活力。

二、文艺复兴盛期的构图

达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔主宰画坛,标志着文艺复兴盛期的到来。他们的艺术创作不仅直接描绘现实生活中的真实人物,而且借宗教神话故事来寄托自己的社会理想、美学理想和思想感情。他们在佛罗伦萨、米兰和罗马显示出巨人般的艺术建树,用他们的智慧和力量树立起绘画和雕刻的纪念碑。达·芬奇对自然观察和艺术自由的平衡达到



图1-9

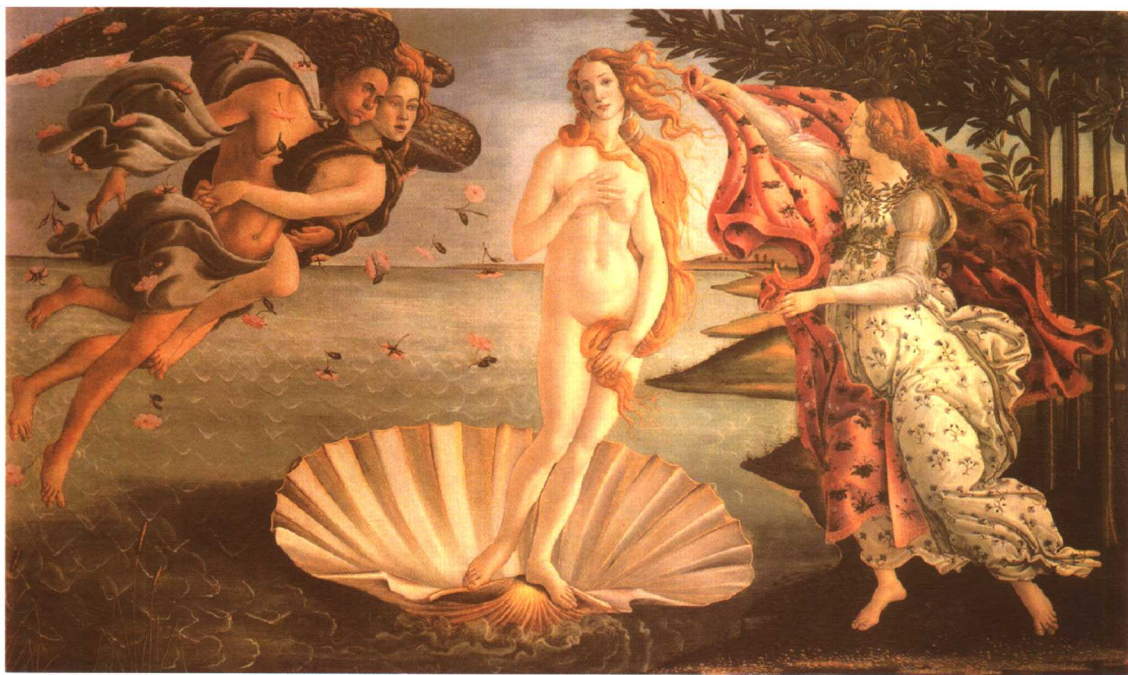


图1-10

图1-9 阿尔诺芬尼的婚礼 凡·爱克

图1-10 维纳斯的诞生 波提切利



了极高的境界，在他的作品中可以找到这一境界的表达方式。《最后的晚餐》（图 1-11）构图清晰，基督的核心位置是作品布局最成功之处。达·芬奇将基督安排在画面的中心位置，与基督的神圣地位、作品的主题有关系；基督的中心位置又与平行透视的消失点一致。人物组合错落有致的变化感，与基督和他的十二个门徒在餐桌的同一边的统一性，产生了与同题材作品不同的构图效果，作品的构图成功地表达了和谐和理想主义的理念。米开朗基罗的西斯厅天顶画——《创造亚当》，在复杂的布局中，全部构图集中在这唯一而有活力的空间——上帝和亚当张开的手指之间。拉斐尔的《雅典学院》（图 1-12）。



图 1-11



图 1-12

崇尚古典哲学的传统，将柏拉图和亚里士多德的高大形象一起置于构图的正中央，柏拉图一边漫步一边手指天国，他的侧面是亚里士多德，他下指的手与柏拉图的手呼应。

三、文艺复兴晚期的构图

佛罗伦萨的美术作品，倾向于宗教《圣经》题材；而威尼斯则更多的是描绘古希腊神话故事，其题材以爱情、酒宴、裸体女神为多，画面形象充满激情而富有想像，洋溢着活泼、明朗、欢乐的气氛，很少有伤感。画家们十分重视色彩的创造，他们极善于从自然中发现和表现无限丰富艳丽的色彩。如果说

图1-11 最后的晚餐 达·芬奇

图1-12 雅典学院 拉斐尔



佛罗伦萨的画家们重素描和遵从构图的对称、均衡与和谐，那么威尼斯的画家们则竭力追求色彩和激情的传达，它奠定了欧洲近代油画发展的基础。在欧洲阿尔卑斯山以北的各个国家和地区，也逐渐出现了以城市为中心的新文化、新艺术的曙光。就绘画艺术而言，当时的尼德兰和德国已成了欧洲文艺复兴时期绘画的又一个繁盛之地。

提香的作品具有威尼斯风格，其特点是具有明亮绚丽的光线和色彩。他在他的作品《田园合奏曲》（图1-13）中，紧紧抓住绘画技巧、色彩和强烈的光影之间的相互关系，随心所欲地采用主观色彩构图。

丢勒《自画像》（图1-14）的构图形式十分特别，肖像的姿态不偏不倚，呈三角形构图，作品力求表现概括性、条理性，用画面的平衡表达内心的平衡。这种构图的自画像太像中世纪程式化的基督像，特别是正视观者的肃穆的眼神，似乎暗示了丢勒对艺术行为神圣的信仰。

博斯是一位具有非凡想像力的荷兰画家，他的绘画风格最怪诞和个性化，《背负十字架的基督》（图1-15），是一幅有饱满构图形式和有畸形人物形象的作品，该作品脱离了传统的观察力和想像力。

第三节 巴洛克时期的构图

巴洛克艺术的主要特征有这么几个方面：一方面，由于它服务于教会上层和贵族，因此，为了宣扬宗教和满足享乐的欲望，不惜重金建造豪华宫殿、住宅和大量装饰绘画、雕刻，使其显得壮观和华丽；另一方面，文艺复兴的美术强调理性的宁静与和谐，而巴洛克艺术则强调非理性的无穷幻想与幻觉，极力打破这种和谐与平静，巴洛克式的艺术品给人的感觉是其总在不停地运动着，有着强烈而复杂的节奏旋律，这种动感和不稳定性是由强烈的明暗对比的重色调造成的。

巴洛克艺术在不同国家、不同社会背景下的艺术风格各不相同：在天主教势力占统治地位的意大利和佛兰德斯，受到宗教势力支配的罗马巴洛克风



图1-13



图1-14



图1-15

图1-13 田园合奏曲 提香

图1-14 自画像 丢勒

图1-15 背负十字架的基督 博斯