

DECORATIVE PAINTING

设计艺术系列

装饰绘画

THE SERIES OF DESIGN ARTS

CHIEF EDITOR:
ZHANG YIMIN

主编：张一民



山东美术出版社

SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

山东省教育委员会“九五”立项教材



河南纺专 00110390

-92

设计艺术系列

装饰绘画

主编：张一民

ZHUANG SHI
HUI HUA



山东美术出版社

设计艺术系列编辑委员会

策 划: 张一民 李 新

主 编: 张一民 朱 铭

编辑委员(以姓氏笔划为序):

丁宁原 丁永源 刁在祥 王 恺 兰立克 龙宝章

朱 铭 肖 灿 吴玉田 李 新 李友生 李百钧

沈祝华 张一民 张建辛 单大为 尚奎舜 赵宇敏

赵建源 高金康

图书在版编目(CIP)数据

装饰绘画 / 张一民主编; 李光等编. - 济南: 山东美术出版社, 1999

(设计艺术系列 / 张一民, 朱铭主编)

山东省教育委员会“九五”立项教材

ISBN 7-5330-1153-8

I. 装… II. ①张…②李… III. 装饰美术 - 绘画 - 设计
- 高等教育: 专业教育 - 教材 IV. J525

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 39440 号

出版发行: 山东美术出版社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

印 刷: 山东新华印刷厂德州厂印刷

规格开本: 787 × 1092 毫米 16 开 8 印张 44 插页 100 千字

版 次: 1999 年 8 月第 1 版 1999 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1 — 3180

定 价: 49.80 元

序

本《设计艺术系列》12册书问世时，我们已来到新世纪的门槛。我们将告别20世纪——人类有史以来最伟大的一个世纪；我们将迎来21世纪——一个充满希望、充满魅力、更加难以想象、更加灿烂辉煌的世纪。

《设计艺术系列》，是设计艺术教育工作者、美术出版工作者联手奉献给新世纪的一份心意，奉献给设计艺术学科师生、其他设计艺术工作者、爱好者的一份礼物。

设计艺术覆盖面之广，可以说在生活中触目即是。染织设计、服装设计、装潢设计、广告设计、工业设计、展示设计、装饰艺术设计、环境艺术设计等，它是社会主义市场经济环境下高等教育学科中的骄子：既是社会急需，又是社会发展的长期需要。设计艺术教育应与时代同步。

《设计艺术系列》的出版，相当于为设计艺术学科的师生提供了一套设计艺术系列教科书。具有告别过去、开辟未来和填补空白的意义。由于历史的原因，一些艺术学科迄今仍是没有教科书的学科。

没有教科书意味着理论的贫困。

没有教科书意味着教育的落后。

师徒传授、手工作坊式的传统艺术教育方式延续至今，某些专业也许需要延续到永远，但艺术院校普遍存在的重感性、轻理性；重经验、轻理论；重技巧、轻修养的弊端应该革除。诚然，感性、经验、技巧至关重要，但也要靠理论去传授，去开发。而教科书则是理论最重要的载体。没有教科书的历史应该结束。按教科书体例编写的《设计艺术系列》便是艺术院校拥有统编教材即教科书的开端。至少是在本省。

《设计艺术系列》的出版，也为广大事业、企业部门的设计艺术工作者提供了一套设计艺术系列参考书。不重视理论是许多画家、设计家的通病。画家、设计家可以不是理论家，但是拥有理论会使自己的作品更高尚。

画家没有理论就是画匠。

设计家没有理论就是工匠。

当然画匠、工匠可能也很了不起，这是另外一个问题。没有理论，就不能提高作品的学术含量，就不能推动学科的发展；没有理论，就没有研究能力，就束缚创造力，就只会重复自己。

从事创造的是画家、设计家。

从事重复的是画匠、工匠。

可见理论的重要。说到底，画家设计家拼到最后，是在拼理论、拼学术、拼修养、拼文化。《设计艺术系列》的出版，如能些许推动艺术院校的教材建设，推动画界设计界的理论建设，则不胜欣慰。



1997年6月于济南

目 录

序

第一章	绪论(张一民撰稿)	1
第一节	装饰绘画的概念	1
第二节	装饰绘画的风格	3
第二章	装饰画的构图设计(张一民撰稿)	5
第一节	构图设计要服从环境装饰和工艺制作的要求	5
第二节	构图设计不受特定时间、空间的限制	7
第三节	构图设计要有明确的大结构	7
第四节	构图设计要重视画面形象底线的平行处理	9
第五节	构图设计要重视幅内呼应	10
第六节	构图设计要求丰满完整	11
第三章	装饰画的造型设计(张一民撰稿)	22
第一节	造型设计应服从环境装饰和工艺制作的要求	22
第二节	造型设计应对生活原型进行归纳概括和夸张变形	24
第三节	造型设计采用平面展开式的手法	28
第四节	造型设计强调结构和线的作用	29
第四章	装饰画的色彩设计(张一民撰稿)	38
第一节	黑白装饰画	38
第二节	色彩装饰画	41
第五章	器物装饰画(柴旭撰稿)	48
第一节	彩陶装饰	48
第二节	青铜器装饰	52
第三节	漆器装饰	56
第六章	传统壁画(李光撰稿)	70

第一节	史前岩画	70
第二节	石刻壁画	74
第三节	重彩壁画	77
第七章	民间装饰画(毕成 赵方廷撰稿)	91
第一节	木版年画	91
第二节	剪纸	95
第三节	皮影	98
第四节	现代民间绘画	100
第八章	外国装饰画(卢洪刚撰稿)	109
第一节	古埃及壁画	109
第二节	希腊的陶瓶绘画	110
第三节	波斯细密画	111
第四节	印度装饰艺术	112
第五节	玛雅、印加装饰艺术	113
第六节	爱斯基摩装饰艺术	114
第七节	日本的浮世绘	115
第八节	欧美现代装饰绘画与纤维艺术	116
第九节	墨西哥壁画	118
第十节	日本现代装饰风格绘画	119
参考书目		203
附录之一	离建筑愈来愈近, 离绘画愈来愈远——壁画发展趋势	张一民
附录之二	呼唤教材	张一民

第一章 绪 论

第一节 装饰绘画的概念

对于“装饰绘画”、“装饰画”这两个几乎相同的词，有的专家主张有所区别，认为前者专指从属于工艺的、用材料制成的工艺品上面的画面。后者专指独立的、装饰风格的绘画；有的专家则主张“装饰绘画”、“装饰画”只是不同的习惯叫法，基本上是一回事。

本教材认为“装饰绘画”、“装饰画”这两个词无须区别，基本相同，可以通用。

什么是装饰绘画？

装饰绘画不像中国画、油画、版画那样是一个非常明确的画种(认为是一个画种也可)，与其说是一个画种，不如说装饰绘画是造型艺术的一种风格类型，是一个领域。

装饰这个词，在西方最早出现于18—19世纪，泛指艺术修饰，稍后出现了装饰艺术、装饰派艺术等词汇。

装饰这个词，在中国最早出现于5—6世纪，指修饰、打扮。

但是装饰绘画这个词的出现却是现代的事。1956年，中央工艺美术学院成立，设立了四个系，其中一个系就叫作装饰绘画系。装饰绘画这个新的词汇也就登上艺术殿堂，尽管装饰绘画自古就是客观存在。

《辞海》(上海辞书出版社1979年出版，缩印本)对装饰绘画一词的解释是：“广义指凡属于器物装饰方面的绘画。狭义指装饰壁画、商业美术中的广告画等。装饰绘画偏重于表现形式的装饰性，和一般写实的绘画不同”。

《中国工艺美术大辞典》(江苏美术出版社1989年出版)对装饰绘画一词的解

释是：“与写实的绘画相对应，偏重于表现形式具有浓郁装饰性的画种。形态有两类：①运用工艺材料和手段制作而成……②即装饰画，运用一般绘画的材料和工具绘制而成……”。

从以上两段引用的文字可以看出，装饰绘画已经涵盖了器物装饰方面的绘画；环境装饰方面的绘画：壁画、广告画；运用工艺材料和手段制作而成的绘画和运用一般绘画的材料和工具绘制而成的装饰画。这就指出了装饰绘画有以下几种类型：

1. 从属于器物、装饰器物的装饰绘画；
2. 从属于环境、装饰环境的装饰绘画；
3. 从属于工艺制作、用材料制成的装饰绘画；
4. 某些具有极强装饰风格的绘画；
5. 其他类型的装饰画。

需要指出的是，各种类型往往是互相交融的。

概括地说，装饰绘画有以下几种性质：

1. 凡是具有特定装饰功能的；
2. 凡是具有显明装饰风格的；
3. 凡是装饰功能和装饰风格兼备的绘画——都属于装饰绘画，或带有装饰绘画的性质。

从以上论述可以看出，装饰绘画是一个广阔的造型艺术领域。从属性、工艺性、装饰性是其主要性质和特点。

就器物装饰来看，彩陶、青铜器、玉器、漆器、瓷器、木器等所有器物上出现的纹样和画面都属于装饰绘画的范畴。因为这些纹样和画面首先是为了装饰器物而绘制的——具有装饰的功能；这些纹样和画面又具有装饰风格，本身就是装饰画。即使有些画面是写实风格的，不具有装饰风格，但它还具有装饰器物的功能，所以也属于装饰绘画的范畴。

就环境装饰来看，一切从属、依附于建筑及室内外环境的壁画、壁饰、壁毯、屏风画、建筑彩绘、广告画等都属于装饰绘画的范畴。

就工艺制作来看，一切从属于工艺、用材料制成的平面艺术如剪纸、皮影、织绣品、印染品、木版年画等都属于装饰绘画的范畴。

还有既不从属于器物、也不从属于特定环境、又不从属于工艺制作，但注重形式的装饰性的独幅装饰绘画也是大量存在着的(多用广告颜料、丙烯颜料、彩墨绘制)。此外，装饰性极强的中国画(尤其是重彩)、油画(尤其是现代风格的油画)、版画、连环画、年画、宣传画等比比皆是，有的可以当做装饰绘画来欣赏，但不必叫做装饰画，仍然还是国画、油画、版画……。

即使是图案，无论是传统的现代的，中国的外国的，具象的抽象的，都可以作为装饰绘画来理解、欣赏。因为图案总是从属于器物、从属于建筑、从属于工艺而发挥其装饰的功能、装饰的风格的。它的最大特点就是从属性和注重形式的

装饰性。既然西方极为抽象、极为简单的点、线、面组合可以称之为“画”，为什么图案就不能称为画呢？

我国现代工艺美术教育事业的奠基人之一庞薰琹教授在他的《中国历代装饰绘画研究》中，把自战国至清代的帛画、金银错纹饰、漆画、画像石、画像砖、壁画、重彩画、木刻插图、年画、刺绣等都列为装饰画领域加以研究。

属于装饰绘画领域的绘画有的可以称作装饰画，有的也可以不称作装饰画。譬如漆画，是从属于器物、装饰漆器的装饰画，但不必叫做装饰画，仍称漆画即可（即使是独幅漆画作品，也不必叫作装饰画，可仍称漆画）；譬如壁画，是从属于建筑、装饰环境的装饰画，也不必叫作装饰画，仍称壁画即可；譬如绣品，是从属于工艺、用材料制成的装饰画，亦不必叫作装饰画，还是要称绣品。……这说明装饰绘画主要表现为一种风格类型（习惯上只把装饰性强的独立的绘画称为装饰绘画），因此覆盖面极广。

在造型艺术领域中，就绘画而论，古今中外一直存在着两大风格类型。当然风格类型是多元的，丰富多彩的，千变万化又互相交融、不断发展的，但主要是两大风格类型。装饰风格便是其中一大类型。所以装饰绘画有如此广阔的领域。

写实风格则是另一大类型。

第二节 装饰绘画的风格

同是装饰绘画，由于领域广阔，因装饰的对象、题材、材料及装饰的程度各不相同，在形态上也就千差万别，谁能把一件小标志和一件大壁画联系起来呢？谁能把一件器物上的抽象几何图案和一件有主题有情节具象的装饰画联系起来呢？然而各种装饰绘画总是有一些基本的、共性的风格特点（或强或弱），与写实风格的绘画有所不同。

装饰风格的绘画偏重于表现、写意、强调主观感受、富于浪漫主义，多表现为主观时空；

写实风格的绘画偏重于再现、写实、强调客观真实、崇尚现实主义、多表现为客观时空。

两者互相融合，互为依存。浪漫主义要以现实主义为基础，现实主义应有浪漫主义激情。浪漫主义善于夸张、虚构、幻想、象征，和客观生活（生活原型）拉开一定距离；现实主义长于描绘客观生活（生活原型）的真实图画，甚至达到酷似生活、乱真的境界。浪漫主义重情，现实主义重理，而情理互为依存。

广义地说，因浪漫主义要以现实主义为基础，所以，浪漫主义也是另一种风格的现实主义。归根结底，现实主义是一切艺术的基础。

不仅造型艺术，一切文学艺术从形式到内容都有上述两种基本风格类型之分。

为什么说装饰画的风格偏重于表现、写意、主观、浪漫主义,多表现为主观时空呢?

表现、写意、主观、浪漫主义、主观时空这些词汇的含意是相同、相近的,都和客观生活(生活原型·客观时空)拉开一定距离。

我们生活在一个无限的多维(多度、多次元)空间里。在各种绘画的视觉空间中:

有二维的(长度、高度——面);

有三维的(长度、高度、深度——体);

有四维的(长度、高度、深度、时间——时);

有五维的(长度、高度、深度、时间、意念——意)等。

从直觉上,客观生活(生活原型·客观时空)主要表现为三维空间(立体感、纵深感)。装饰画去装饰建筑,去装饰器物,通常需要维护建筑墙面的平面感、稳定感,维护器物表面的平面感、稳定感。因此,装饰画一般不强调三维空间(立体感、纵深感),而是强调二维空间,强调平面感。即使是多维的画面,也强调平面感。即把客观时空中的立体形象变作主观时空中的平面形象。这就和直觉上是三维空间的客观生活拉开了距离,不强调写实地反映生活,而是强调从属性、工艺性、装饰性以及平面性,以二维空间的形态去表现主观感受,写意地反映生活。又因为装饰画强调与被装饰物的统一、合谐,多表现美感的、正面的、歌颂的事物(很少表现丑恶的、反面的、揭露的事物),所以装饰画偏重抒情的、理想的、象征的浪漫主义风格。反映到染、织、绣、装潢、工业品造型、服装、雕刻等工艺品、产品上,则起到美化工艺品、产品,从而美化生活的作用。

用科学透视、写实技法再现生活的绘画,强调形象和空间的体积、纵深,是三维的,是客观时空表现。

用理想透视、装饰技法表现生活的装饰画,强调形象和空间的平面效果,是二维的(也有多维的,多维的也强调画面的平面效果),是主观时空表现。

在装饰画的构图、造型、色彩及工艺诸方面都体现着二维的、平面的风格。

中国传统绘画和工艺美术在构图、造型、色彩及工艺诸方面也历来贯穿着二维、平面的精神。连诗词歌赋、戏剧也充满着装饰的精神。中国是装饰艺术的宝库。中国是装饰艺术的故乡,装饰风格源远流长,古往今来从未中断。

偏重于表现、写意、主观感受、浪漫主义、主观时空的装饰风格在现代造型艺术中得到极大的发展,形成装饰风,形成潮流,更加丰富多彩,方兴未艾。

思考题:

- 1.什么是装饰绘画?装饰绘画有哪些类型?举例说明;装饰绘画有何种性质?举例说明。
- 2.装饰风格绘画与写实风格绘画各有哪些特点?各举一例说明。
- 3.为什么说装饰绘画风格偏重于表现、写意、主观、浪漫主义、多表现为主观时空?

第二章 装饰画的构图设计

构思决定之后，构图就是设计的第一关。构图往往是作品成败的关键——体现构思，创造意境；构图是区别装饰画和非装饰画的重要标准——体现装饰性、平面感、图案美。

第一节 构图设计要服从环境装饰和工艺制作的要求

一、服从环境装饰

从属于建筑的装饰画——壁画，是建筑的有机组成部分。在设计壁画构图时，首先要考虑建筑环境、建筑构件的需要，并与其保持统一，为其增色，或弥补其不足。

考虑建筑环境。以张一民于1985年为济南舜耕山庄门厅设计的大型丙烯壁画《舜耕历山》(31.6m × 3.9m)为例：观者走进门厅，正迎面对着壁画的左侧(画面1/4处)，而不是对着壁画正中。在构图上，作者考虑到壁画正对大门的部分要给人第一印象，非常重要，作者就将点题的重要情节“舜耕”(传说中的舜正在使用大象耕地)放在这个位置，使人一进大门就感受到这座名为“舜耕山庄”的宾馆的“舜耕”意境，留下既新奇又深刻的印象(彩图1、2)。在壁画画面正中，作者创造了一个虽然在情节上(实的)比“舜耕”次要，但在内涵上(虚的)却与“舜耕”同样重要的风和舜融为一体的“凤图腾”形象(舜是凤的化身，图腾是舜的象征)。这样就在壁画的中心位置也有了具有相当份量的内容(彩图3)。

考虑建筑构件。上述壁画《舜耕历山》的“舜耕”部分左侧有一个门，等于

壁画墙面中有一个洞,本是画面的不足,但由于作者把这个门看做是壁画构图的一部分,让一只凤的形象顺应门上方的空间来进行造型设计,并将凤的一只脚踏在门上,拍岸浪也拍在门上,使观众在不知不觉之中将门看成了画面的一部分,并没有感到这个门是游离于画面之外的累赘。这个建筑构件的存在反而更突出了壁画特点:画和壁融为一体,成为建筑的有机组成部分(彩图2)。

孙景全、张一民于1991年为山东梁山忠义堂设计的大型三彩壁画《水浒英雄聚义图》(东壁、北壁、西壁三面通景177m²)中,北壁居中,中间有一大门。作者将梁山泊英雄(以三十六“天罡星”为代表)排座次的情节安排在大门的周围,以门的高度形成山势的错觉,虽然没有画山,但有山的感觉。大门是建筑构件,也成了壁画构图的一部分(彩图4)。

张宏宾于1983年设计的陶板壁画稿《踏歌行》中,左侧墙面有一突出墙面10cm、宽为80cm的柱子,是一个没有道理、很不完整的墙面(烟囱没设计好,顶出了墙面),作者将柱子设计成一个“龙柱”——柱子的三个平面上贴陶板壁画(龙的形象),不仅与整个陶板壁画浑然一体,附合“正月里闹龙灯”的题材需要,与画面其它歌舞内容一致,也装饰了难看的柱子,掩盖了建筑的缺陷。因而也体现了壁画构图要考虑建筑构件的特点(彩图5)。

再如墨西哥壁画家里维拉设计的壁画《节日集会》,两扇门将墙面分隔为(接近)三等份,作者将两扇门的弧顶改为两个平顶,并使之成为画面中的两个平台,若干画中人物端坐其上,使两扇门自然而然地成为画面的一部分。作者为使两个平台不显突兀,又在画面远处画上若干较小的平台与之呼应,造成一个被若干平台环绕的会场的意境。这是一幅服从建筑环境、利用建筑构件的壁画杰作(黑白图1)。

二、服从工艺制作

从属于器物的装饰画,是器物的有机组成部分,在设计构图和造型时,首先要考虑器物的形制,要象图案中的适合纹样那样和器形保持统一或基本统一。无论是中国古代彩陶、青铜器、漆器、玉器、瓷器……还是现代器物、外国器物概莫能外。

以中国古代瓷器(彩图6)、希腊古代陶瓶(彩图7)为例,其依附于器物表面的装饰画构图要与器物360°圆周即表面总体保持统一或基本统一。不仅重视局部画面的相对独立性,同时重视360°圆周全部画面的整体性及局部之间的呼应。“服从形制”是一切器物装饰画构图的第一要素。

器物装饰画依附于器物表面,无论器物是圆是方,就器物装饰画本身而论仍属于平面装饰范畴。器物装饰画有绘制的,有刻制的,有呈浅浮雕状的,有镂空状的……有各种技法并用的。不仅要考虑构图和器形的统一,还必须服从工艺制作的要求。而且所有经过工艺制作的装饰画如染、织、绣、镶嵌、木版印刷等形式的画面,其构图、造型、色彩都要服从制作工具、程序、材料的限制,在限制

中取得自由和各自的艺术特点。

袁运甫壁毯《乡情》、《窗》在构图及造型处理中,为适应纤维材料工艺制作和增强表现力,注重了经纬关系中的几何性和软性材料的力度(彩图8、9)。

张一民玛赛克壁画稿《泉》在经纬线限制下设计构图、造型,在瓷板烧制限制下设计色彩(彩图10)。

第二节 构图设计不受特定时间、空间的限制

装饰画的构图多不采用焦点透视,而采用散点透视或其他自由方式,可以将不同时间、不同空间的内容有机地结构为统一的画面。即可以是四维的、五维的,是区别于客观生活(生活原型)形态的,是一种主观时空表现,是站在理想化的高度使构图更理想、更广阔、更自由、更浪漫。大型装饰画如壁画最能体现这种构图优势,因为壁画幅面大、容量大、气势大,有的长达数十米、上百米。用焦点透视绝无可能、也无必要。只能采用装饰性的构图处理,才能把画面结构为一个有机的统一体。即使小型装饰画如某些火柴盒贴设计、邮票设计等同样可以用装饰性的构图处理。

汉代山东武氏祠画像石《荆轲刺秦王》,将荆轲刺秦王、伏羲女娲手持“规”、“矩”、繁衍等不同时间、不同空间的内容结构为统一的画面(黑白图2)。

北魏敦煌壁画《萨埵那太子舍身饲虎图》将萨埵那太子跳崖舍身饲虎的行动过程在同一画面中全部表现出来(黑白图3)。

张仃于1979年为首都机场设计的大型重彩壁画《哪吒闹海》将哪吒出世、斗恶、再生等不同时间、不同空间的情节结构为统一的画面(彩图11)。

小型装饰画、器物装饰画等,也可以将不同时间、不同空间的内容结构为统一的画面。

战国金银错《宴乐铜壶》装饰画将采桑、宴乐、射猎、攻战等众多内容结构为统一的画面(黑白图4)。

香港演出广告《第三届亚洲艺术节》将印度演员的额(有红点装饰)、中国演员的眼、热带土著的鼻(有纹面和饰物装饰)、日本演员的嘴等局部形象组合为同一个脸谱形象,很好地表达了广告主题(彩图12)。

当然,并非所有将不同时间、不同空间的内容组合为统一画面的画都是装饰画,但是都会具有不同程度的装饰性。

第三节 构图设计要有明确的大结构

装饰画的构图设计要有明确的大结构。装饰画的大结构往往呈几何形,并具

有图案性。

所谓大结构即构图的骨架。在生活中没有骨架的形体立不起来。在装饰画中没有骨架的构图也立不起来，是“伪装饰画”(可惜这样的装饰画比比皆是)。骨架多呈几何形，不同的几何形给人不同的感受。有助于表达主题的感情倾向，并增强艺术形式的魅力。我们看到的是形象，不是直观的几何形。但它内含着几何形。有的则是直观的几何形，但同时它也是形象。

中国现代装饰画的奠基人、已故中央工艺美术学院张光宇教授于1945年创作的彩色神话连环漫画《西游漫记》，为人们展现出数十幅不同凡响的装饰性构图，仅举其中大结构呈几何形和图案性最强的几幅为例：

《国王捧球》：大结构呈对角线式(两组人物呈两个相对的均衡的三角形)。对角线式构图给人以紧张、有力、运动的感受，把国王正要捧球，“历史老人”急忙阻止的紧张气氛表现出来(彩图13)。

《西天取经》：大结构呈圆形、特写式。圆形构图给人以丰满、优美、运动的感受，充满着神话意境，符合取经的主题(彩图14)。

《迎宾入宫》：大结构呈倒弧线形(并结合中心对称式和水平线式的结构)，倒弧线形构图给人以优美、梦幻的感受，龙凤仪仗迎宾入宫的异国情调跃然纸上(彩图15)。

《设阱筑牢》：大结构呈分割式，给人以丰富的感受，适于表现多场面组合的画面。同时用垂直线、水平线、斜线、曲线的穿插交错，形成紧张气氛，符合陷阱意境(彩图16)。

《谈情说爱》：大结构呈中心环抱式。这种构图给人以完整、封闭、幽静的感受，是孙大圣和铁扇公主“谈情说爱”的最佳环境(彩图17)。

以上《西游漫记》五幅图例的构图设计，都有明确的大结构，大结构呈几何形，具有极强的图案性。不仅增强了艺术形式的魅力，也有助于表现主题。

战国金银错《宴乐铜壶》装饰画的构图设计是显明的横带式结构(黑白图4)。

张仃大型重彩壁画《哪吒闹海》的构图设计是显明的中心对称式结构(彩图11)。

孙爱国、张一民于1980年合作的装饰性科普连环画《孙悟空海底乘飞船》和孙爱国、徐福华、张一民于1980年合作的装饰性科普连环画《飞向冥王星的人》等作品十分注重构图设计的大结构、几何形、图案性。而构图的处理都是为了表现主题或增强装饰性的魅力。如：

黑白图5，特写式构图，形象呈圆形。

黑白图6，圆和三角形结合的构图。

黑白图7，倒三角形构图。

黑白图8，对角线构图。

黑白图9，中间线构图。

黑白图 10。分割式构图。

第四节 构图设计要重视画面形象底线的平行处理

装饰画中人物、景物等各种形象的底线采用平行处理(底线求平),可以增强画面的秩序、安定、统一,增强二维平面装饰的美感。尤其对多人物、多内容、大幅面、四维的,五维的画面更为重要。

如古代青铜器、画像石、敦煌壁画画面的人物、景物的底线有许多是采用平行处理的。如:战国铜鉴《水陆攻战图》上的多数人物和器物的底线是求平的(黑白图 11)。

汉代山东武氏祠画像石《朝圣像》上的人物、车骑、景物等底线都是采用平行处理的,底线求平在汉代画像石中是一个普遍现象(黑白图 12)。

唐代敦煌壁画《西方净土变》场面宏伟,人物和景物的底线如不是平行处理的话,那整个画面可能就是乌合之众,正因为底线求平,才维护了画面的秩序、统一和丰富感(彩图 18)。

现代装饰画如张光宇的插图、首都机场壁画、济南舜耕山庄壁画中形象的底线也经常采用平行处理的手法,不仅是多人物、大场面的作品,人物少、场面小的作品也经常采用形象底线求平的处理手法。

张光宇于 50 年代创作的装饰画《并蒂花》(黑白图 13)、《刘三姐》插图(黑白图 14)、《神笔马良》插图(黑白图 15)、《房屋的故事》插图(黑白图 16)等许多作品中的人物、景物,也多采用底线求平的手法。

祝大年于 1979 年为首都机场设计的大型瓷板壁画《森林之歌》(彩图 19);李化吉、权正环于 1979 年为首都机场设计的丙烯壁画《白蛇传》(彩图 20)等作品中的景物、人物也多采用底线求平的手法。

张一民为济南舜耕山庄设计的大型丙烯壁画《舜耕历山》中的人物、景物也同样采用了底线求平的手法。如舜的父亲做梦、舜的母亲生舜的局部画面,人体底线就是严格求平的。如按照正常的人体结构和外形来画人物的底线——请读者想象一下——那两个人物在画面就会立不住,就会从画面上掉下来(黑白图 17)。

所谓形象底线的平行处理即底线求平,就是不论画面向上下左右任意延伸到哪里,画面中的各种形象(人物、动物、器物、景物等)的底线都应注意统一到水平线上。当然不是绝对的,应有变化。但这是一个统一的总风格。即使底线不是水平形状,其底线中轴也应是水平或接近水平的,即使有若干形象底线不是水平,但总风格也应是水平或接近水平的。这样才能维护画面的秩序、安定和统一。至于空间感,则主要依靠近大远小或色彩处理来表现。

第五节 构图设计要重视幅内呼应

什么是幅内呼应?

从构图来看(也包括造型和色彩设计):在同一画幅之内,构图形式因素的整体与局部之间、局部与局部之间,或通俗一点儿说,在主次之间、上下之间、左右之间、内外之间等不同位置之间要相互照应,相互作用,浑然一体。就是幅内呼应。

如果在同一画幅之内,构图形式因素之间互不相干,“各自为政”,这构图便是一盘散沙、乌合之众。

构图、造型、色彩三位一体,如加上材料、工艺则五位一体——都要重视幅内呼应的规律。

幅内呼应首先是内容上的要求,同时又是形式上的要求。要求构图形式因素之间相互作用,共同形成特定内容所需要的气氛和形式风格;要求造型即形象之间相互照应,进行情感的交流、情节的完成和形式的完整;要求色彩布局突出主题、形成意境、有呼有应产生共鸣。

幅内呼应不仅是对装饰画的要求,也是对其他绘画共同的要求,也是造型艺术规律之一。

幅内呼应对装饰绘画更为重要,又是装饰绘画重要特征之一。

甚至可以说,没有幅内呼应观念的作品,其艺术水平和学术含量会大打折扣。

汉代山东武氏祠画像石《荆轲刺秦王》(黑白图2)一石三幅画面,每幅人物之间、情节之间都充满着幅内呼应关系,呼应形式又各不相同、多姿多彩:上图人物相向而立;中图人物则以相向为主,又有相背;下图人物则以相背为主,又融为一体。

张光宇装饰画《房屋的故事》插图(黑白图16)中,虎身向左向外(向外会使画幅具有张力,有扩张感)而虎头向右向内(向内即向心,向心会使画幅具有凝聚力,有收缩感),虎本身动势便产生了对比、节奏和力量;龙身向右向外而龙头向左向内,龙本身动势也产生了对比、节奏和力量;虎、龙又形成幅内呼应关系并共同与画面中心人物呼应,甚至虎尾与火炬在构图形式上也是呼应关系。

张仃壁毯《鸡》(彩图21)中的鸡身是向左向外的,鸡头却是向右向内,形成动势、节奏和力量;鸡尾向上与鸡头呼应,蛇、蝎向上与鸡呼应,甚至背景水平线与鸡身水平线也是一种幅内呼应关系。

袁运甫壁毯《窗》(彩图9)中的左上窗(横向)和右下窗(竖向)打开,不仅是左与右、上与下、横与竖的幅内呼应关系,还沟通了室内与室外,也是室内与室外的呼应、隔与透的呼应。