



总主编：
林钰源 汪晓曙

高等院校美术专业系列教材

◎ 美术技法理论

构图学

Goutuxue

□ 主编 / 谢恒星

岭南美术出版社

Arts

广州美术学院
中山大学

华南师范大学
广州大学

华南理工大学
广东工业大学

华南农业大学
广东教育学院

广东技术师范学院
佛山科学技术学院

汕头大学
汕头教育学院

肇庆学院
深圳大学

韩山师范学院
嘉应学院

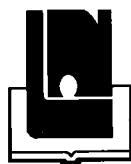
共同参与此系列教材编写

高等院校美术专业系列教材

美术技法理论 构图学

主 编 谢恒星

J 061/40



济南美術出版社

高等院校美术专业系列教材编委会

主 编：林钰源 汪晓曙
编 委：林钰源 汪晓曙 叶家斌 张 弘 钟 曦
刘颖悟 孙 黎 谢 铿 罗一平 谢恒星
薛国庆 陈长生 郑 杰 吴正彬 童燕康
鲁 顺 洪少丹 方少华 陈 渐 陈 延
汤重熹 陈志民 缪 鹏 林小燕 尤亚平
阎义春 刘向上 熊绍庚

策 划：阎义春
责任编辑：阎义春 刘向上 区志珊
总体设计：阎义春 刘向上 缪 鹏 林岸威 万东兵
责任校对：虞向华 梁文欣
责任技编：裴裕祥 陆建豪 谢 芸

构图学

出版、总发行：岭南美术出版社
(广州市水荫路11号9、10楼 邮编：510075)
经 销：全国新华书店
印 刷：广东公安高等专科学校印刷厂
版 次：2004年5月第一版
2004年5月第一次印刷
开 本：889mm × 1194mm 1/16 印张：4.5

ISBN 7-5362-2898-8

定价：28.00 元

总 序

中国美术源远流长，历代美术遗产十分丰富。当然，其中包括了历代美术匠师留下的宝贵的美术创作经验和美术教育经验与方法。然而，中国具有现代意义的美术教育，也即有别于传统师徒相授的学校系统施教的新型教育范式，却只有近百年的历史。

中国现代美术教育与“西学东渐”关系密切，甚至可以说是受“西学”影响的直接结果。

自明中叶开始，江南一带出现了资本主义生产关系的萌芽。西方传教士也于明末万历年间，在带来了西方宗教的同时，也带来了西方的文化和科技，西方文艺复兴艺术也随之传入中国。明万历七年(1579年)意大利耶稣会传教士罗明坚，明万历十年(1582年)意大利传教士利玛窦，带来了立体感很强的西方写实绘画，令当时的中国人感到十分新鲜，画像“望之如塑”，“其貌如生……脸之凹凸正视与生人不殊”。其后，比利时传教士南怀仁，葡萄牙传教士罗如望，德国传教士汤若望接踵而至，清初更有西方传教士供职于宫廷，其中意大利传教士郎世宁由于影响较大其地位煊赫，曾任宫廷首席画师。

自1840年和1857年两次鸦片战争，帝国主义用坚船利炮轰开了中国大门，西方文化、宗教、经济、政治伴随着列强军事强行输入，中国一步步沦为半封建半殖民地。国人在震惊、觉醒的同时，积极探求真理，开始寻求富国强兵之路，洋务运动、改良主义运动、维新运动随之而起。

“师夷长技以制夷”，是中国有识之士思考的结果，“向西方学习”成了许多知识分子的共识。1872年(同治十一年)，曾国藩采纳容闳建议，“拟选派聪颖幼童赴泰西各国书院学习军政、船政、步算、制造诸学。”向西方学习先进的自然科学技术已经成为一种强国的要求，目的很显然无非还是“以夷攻夷”。在试图通过派留学生的同时，中国也开始着手办实业学校培养不同于封建士大夫的新式人才。

在美术教育方面，19世纪下半叶，我国政府已向海外派遣大批留学生，陈师曾、何香凝、李毅士、李叔同、高剑父、陈树人、陈抱一、汪亚尘、朱屺瞻、关良、陈之佛、丁衍庸、许幸之、倪貽德、傅抱石、阳太阳等人留学日本，他们从经过明治维新的日本接受西方式的近代美术教育。

1887年，先赴美国后转英国学习的李铁夫是专修油画专业的第一人。稍后，周湘于1900年赴欧洲游历，学习西画。1904年，又有李毅士赴英国学习西画，这些留学生回国之后，或开办美术学校，或从事美术教学，开启了中国美术教育史的新里程。

与传统师徒相授不同，由学校系统施教的新型美术教育模式，肇始于晚清的新式学堂。1898年在北京成立京师大学堂，是现代形态的综合大学在中国产生的标志。创建于1902年的南京两江师范学堂，最先开设了美术课。差不多同时，天津北洋优级师范学堂、稍后的浙江两级师范学堂、广东优级师范学

堂、天津北洋女师学堂，都相继开设图画手工专科。辛亥革命后，随着西方文化和学术思想、教育思想的输入，各种私立新式学校蓬勃发展。随着一批留学国外的美术青年学者的归国，和国内有志于美术教育的同仁纷纷办起艺术学校。1912年，“上海图画美术院”在上海虹口诞生，创办人之一的刘海粟时年仅17岁。1918年设立国立北京美术学校，1927年杭州设立国立艺术院，使中国美术教育渐具雏形。

中国美术教育从传统走向现代的风雨历程中，一批思想先驱和开拓者起了十分重要的历史性作用，他们当中蔡元培的地位尤显突出。

新中国成立后，北平艺专更名为国立艺专，后又改为国立美术学院，毛泽东题写了校名。1950年1月更名为中央美术学院，徐悲鸿任院长。与此同时，杭州国立艺专改名为中央美术学院华东分院，刘开渠为院长，江丰为党委书记。建国之初，由于与前苏联的紧密关系，全国都在开展学习前苏联运动，前苏联社会主义成为新中国学习的榜样。从50年代初开始，全面引进前苏联的美术，俄罗斯和前苏联的美术对中国现代美术的影响始于30年代，鲁迅在推广和介绍俄罗斯美术方面曾做了大量工作。建国以后，美术采取请进来和走出去这两种方式，前苏联的美术作品更是大量被介绍到中国来。前苏联美术家、美术教育家也相继来中国访问、作报告。前苏联苏里柯夫美术学院教授康斯坦丁·麦法琪叶维奇·马克西莫夫更作为前苏联政府委派的第一位美术方面的专家来中国出任中央美术学院顾问，期间在中央美术学院举办了具有深远影响的“油画进修班”，参加者有侯一民、詹建俊、靳尚谊、任梦璋、王流秋、俞云阶、秦征、王德威、高虹、何孔德、湛北新、魏传义、武德祖、汪诚仪、袁浩、王恤珠等人，马克西莫夫在中国美术界产生了巨大的影响。

同时，于1952年开始，国家通过严格挑选，先后派出罗工柳、李天祥、林岗、萧峰、全山石、邓澍、郭绍纲、冯真、张华清、徐明华、苏高礼、李骏等人到俄罗斯历史悠久的列宾美术学院学习油画。

在学习前苏联的热潮中，华东分院杨成寅译介了契斯恰柯夫素描教学体系，契氏体系是前苏联当时一个完备的素描教学体系，基于西方文艺复兴学院教学体系，基于科学主义、自然主义和现实主义的美学，这个体系具科学性、系统性，而且行之有效。体系后来由朱金楼推荐给文化部向全国推广，在我国美术教育界产生了巨大影响，进而处于一统天下的地位。契氏素描教学法，从思想体系、课程设置、教学要求、作画方法直至作画工具，几乎全被我国美术院校作为规范加以推行。新中国的美术教育基本采用了苏式美术教育模式，尽管20世纪60年代初中苏关系破裂，但前苏联油画对中国的影响却没有因此而中断，致使我国美术教育、美术创作在后来长时间明显出现单一化倾向。这种影响之深，时至今日我们仍可以在许多院校的教学找出“苏派”影响的痕迹。

20世纪60年代初，从德国留学归来的舒传曦引进了不同于契斯恰柯夫体系的结构素描教学法，曾在全国各院校产生一定的影响。同时，60年代初罗马尼亚画家博巴在浙江美术学院举办了为期两年的“油画训练班”，对中国油

画强调结构、概括和表现力，这一流派也产生了重要作用，这无疑对前苏联模式作了一些有益的补充。

自1966年5月“文革”开始，在“横扫一切牛鬼蛇神”的运动中，美术教育界的“资产阶级学术权威”相继关进“牛棚”。全国美术院校几乎全面停课，教学处于停顿状态，高考招生暂时被取消，广大教师被派到工厂、农村去接受“再教育”。“文革”期间曾一度恢复招收工农兵学员，但在“结合战斗任务组织教学”，跟着政治运动跑的情况下，教学质量大大下降。

经历“文革”十年之后，1977年全国恢复高考入学制度。美术教师 and 老干部重新回到自己岗位，教学秩序得以逐渐恢复正常。

随着“文革”的结束和“实践是检验真理的唯一标准”的思想解放运动的展开，美术教育界先后展开了对契斯恰柯夫素描教学体系的激烈争论。艺术的个性问题，风格多元化问题，“形式美”，“抽象美”等一度成为热门话题。紧随改革开放，萨特的存在主义，弗洛伊德精神分析学，特别是西方现代主义艺术对重新打开国门的年轻一代的中国青年学生产生了重大影响。随着改革开放的深入，随着市场经济建设的进展，特别是随着中国现代艺术创作的推进，中国美术教育也在不知不觉中发生着惊人的变化。为适应市场经济的发展，美术专业除传统的国画、油画、版画、雕塑和传统工艺美术之外，迅速地发展了现代设计类专业，工业产品造型设计、视觉传达设计、服装设计、环境艺术、公共艺术、电脑美术、展示设计、广告摄影等专业，随着新专业的发展，课程体系也发生了重大变化，课程内容改革也随之而至。

跨入21世纪，中国美术教育走过了很不平凡的发展历程。随着国家对教育的重视，教育在现代化建设中具有先导性、全局性作用，而被摆在优先发展的重要战略地位。在深化教育改革，优化教育结构，合理配置教育资源，全面推进素质教育，教学内容的更新，教材建设自然被摆到议事日程上来，广东省“高等院校美术专业系列教材”应运而生，岭南美术出版社聘请了华南师范大学美术系、广州美术学院教育系、广州大学艺术学院、中山大学艺术设计专业、华南理工大学、广东工业大学、华南农业大学、广东教育学院、广东技术师范学院、汕头大学、深圳大学、深圳职业技术学院、肇庆学院、韩山师范学院、汕头教育学院、佛山科学技术学院、嘉应学院的部分教授、专家近百人参与本套系列教材的编写工作，队伍阵容之大、层次之高，在广东乃至全国可谓空前，正如国家教育部体卫艺司艺术处章瑞安处长看过书稿后说：“广东多所高校合作，完成一套十几册的美术教材，很有魄力，也很有敬业精神，是集体努力的结晶。”广东省“高等院校美术专业系列教材”的编写过程得到各界领导、专家、学者的关心、支持和爱护，在此一并致以崇高的谢意。

高等院校美术专业系列教材总主编

华南师范大学美术系教授

林钰源

目 录

构图学

第一章 构图	1
第一节 构图的概念	1
第二节 构图的要素	3
(一) 线条	3
(二) 明暗	4
(三) 色彩	4
(四) 视觉	5
第三节 构图的基本原则	6
(一) 对比关系	6
(二) 节奏变化	7
(三) 均衡呼应	7
第四节 构图的基本形式	8
(一) 平行构图	9
(二) 垂直构图	11
(三) 斜线形构图	12
(四) 曲线形构图	13
第二章 写生构图	15
第一节 静物构图	15
(一) 平视点	16

(二) 俯视点	16
第二节 肖像构图	18
(一) 确定人物特征与构图环境	18
(二) 确定人物在构图中的视点位置	19
(三) 确定人物的构图空间关系	19
(四) 感受与表达	21
第三节 风景写生构图	22
(一) 全景构图	23
(二) 近景构图	26
(三) 场景构图	28
第四节 人体构图	30
(一) 人体自然形态的构图作用	30
(二) 人体形态特征的构图表达	32
第五节 中国画构图	36
(一) 平面性的观念、散点透视	36
(二) 形式服从内容、主观布局	36
1. 布势	37
2. 布白	37
3. 虚实	37
4. 呼应	37
5. 题款印章	37
(三) 中国画的构图形式	37
1. 全景式构图	37
2. 半景式构图	37
3. 折枝式构图	38
4. 综合形构图	38
第三章 创作构图	39
第一节 创作构图的概念	39
第二节 创作构图的类别	40
(一) 再现性创作构图	40
(二) 抽象性创作构图	43
第三节 创作构图的构成	44
(一) 确定构图的主题	45
(二) 确定构图的主次关系	45
(三) 确立构图气氛	46

第四章 现代绘画与构图	49
第一节 现代绘画构图的基本概念	49
(一) 基本特征	49
(二) 基本观念	51
(三) 基本思维方式	52
第二节 现代绘画创作构图的形式	53
(一) 基本心理因素	53
(二) 基本形式与倾向	54
1. 即兴构图	54
2. 意向构图	55
3. 自然构图	56
4. 扩张构图	59
后 记	61

第一章 构图

第一节 构图的概念

构图就是将自然形态（形象）和非自然形态（抽象）的结构特征，通过绘画要素的线条、明暗、色彩组合在同一画面的结构关系之中，并以视觉感受与表达、审美意识与主观理性过程的统一为目的，表达作者个性化的创作意图，是学习绘画表现技法形式的基础。

无论是东西方绘画，或者是传统与现代绘画，我们都可以发现，绘画作为视觉艺术，在表现形式上，构图是直接影响人的感官与视觉的基本因素，它可以使人的心理反映从对绘画作品直观的感受、感觉到产生复杂的（或抽象）联想与想象，起到认识、理解、绘画作品的作用。绘画构图的形、色，明暗的合理穿插、疏密变化，是使绘画构图的形态组合结构与视觉感受达到平衡稳定、丰富生动，富有感染力的主要手段，也是构成绘画作品审美特征艺术个性的主要因素。

在现代绘画艺术创作中构图形式有两大特征：一类是包含传统绘画要素，具有规律的构图形式：如平行构图、垂直构图、斜线形构图、交叉形构图、曲线形构图等，如图1智利画家布拉沃的作品《反光》。而另一类则与传统意义的构图形式完全不同，即抽象派绘画构图（还应包括招贴画和设计艺术等），其特点在于打破传统绘画构图形式的限制（构图法则），强调无固定规律、形



图 1

式的构图原则，以个性化思维表现意识的过程形成，如即兴、意向、自然、扩张等构图的心理趋向，最终形成如散点式、重叠式、密集式、聚焦式、构成式、渐变式、并列式、图形式，甚至是无图形式的画面构图结果，如德国画家阿道夫·莱希腾贝格的作品《形体液体》、埃娃·玛丽亚·恩德尔斯的作品《O.T1995》（图 2）。简单地说明现代绘画更强调构图的创造性、联想性和随意性。

构图作为绘画艺术创作过程中的重要组成基础，同其他艺术形式的发展一样，不断地被新的意识观念的转变引申到更加广阔的表现空间。在现代绘画艺术中，构图实际已成为画家在绘画过程中，体现个性的一种组成形式，从这个意义上讲，构图的概念已不再是单纯对视觉要素进行变化组合，而是一种思维

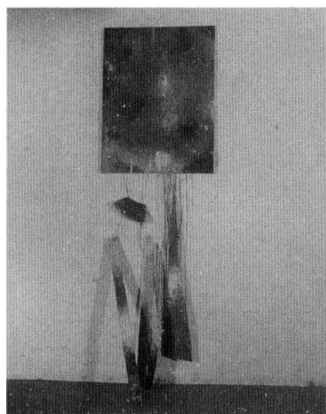


图 2

的过程,是以作者表达自己的艺术个性为目的的手段。因此,如何有效灵活地学习、了解掌握绘画构图经验,并在实践中应用和创新是最终目的。

第二节 构图的要素

构图所包含的基本要素由两个方面组成,即绘画要素的形、色、光(明暗)和视觉要素的点、线、面。绘画构图是通过人对自然界有“形”物的感受,即形象的、色彩的、明暗的形态结构,在画面空间位置的划分(分割),并依照视觉感受产生的由点、线、面形成的几何形式进行组合表达。

(一) 线条

在我们最初学习绘画并试图描绘自然界中有“形”的事物时,总是本能地倾向于以线条的形式去划分我们视觉所看到的物象之间形态的区别,再由线组成的面去表现形体的形、色、光的变化关系,如西方绘画大师荷兰画家伦勃朗的素描《吊桥风景》(图3),将景物之间不同质感的外形色彩变化的分界线,用直线、斜线、曲线加以区别,而前后、远近变化则用粗细、深浅或虚实的线来区别,形成富有节奏疏密的变化关系。

从儿童画纯真的线条中我们可以看到,这种最初的尝试几乎所有人都在童年经历过,那是人类最初触及自然的天性和潜意识里的本能。线在几何学里只是一个概念,对我们本身并没有任何意义,但绘画中的线却是人类通过自身想像力表现自然所创造出的经典技能,无论是原始岩画、文字、古代壁画、建筑……以至现代文明的发展,人类依靠对线的想像力描绘生命和自然,并创造出无限的作用与心理暗示,如直线表示挺拔坚硬,曲线表示柔美温和,波浪线

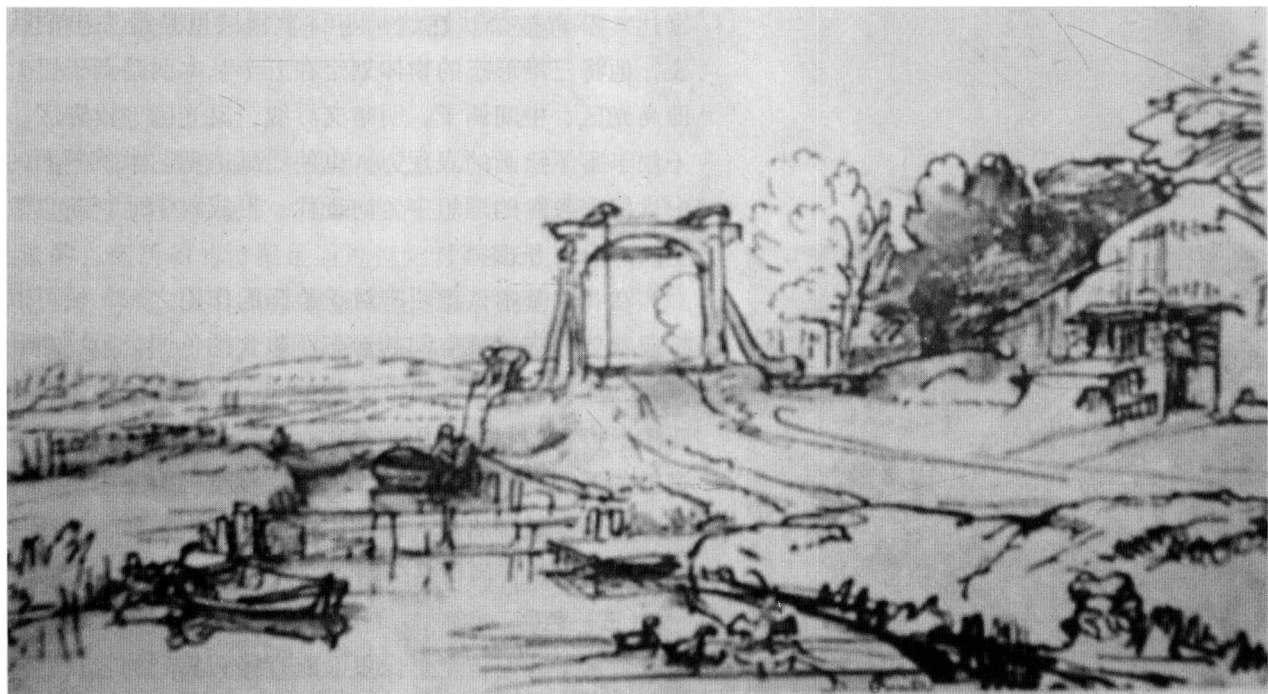


图3

表示想象和延伸,斜线具有动感和不稳定,交叉线表示杂乱不安等,并在绘画中使线的表现作用产生如虚实、节奏深浅和透视变化。在中国绘画中我们更能体味到线条的无穷魅力和趣味,国画的线条结构精练、概括、含蓄。同样,从西方绘画大师达·芬奇、拉斐尔、伦勃朗、安格尔的素描画中我们可以看到线条所赋予造型艺术的严谨精确和完美,充满了审美想像力。

绘画中的线条不仅达到了表现造型的目的,同时也传达并隐含着人的个性、思维、情感、情绪、想象和审美意识。因此绘画线条是反映人类心理活动、情感表达,以及表现自然物象特征最直接、最简洁、最基本的要素之一。

(二) 明暗

绘画中的明暗是我们用来判断和表现物象空间层次,如近、中、远距离;物体的质感,如坚硬、轻重、柔软、透明等;人的心理活动,如喜、怒、哀、乐等情绪变化的重要因素。绘画中的明暗调子是表现形体(三维体)最基本和最常用的方法手段,离开了明暗调子的绘画作品如同缺少了氧气、阳光、空间和有质感的世界,使我们的知觉无法完全接近自然,无法真实地判断、认识和表现客观物象。

运用明暗调子(素描)表现形体质感的手法在文艺复兴时期的西方绘画中得到完善。世界巨匠、意大利画家达·芬奇被公认在绘画与科学领域里是最杰出的代表,他将三维形态的物体划定在五个基本明暗调子里,即高光区、中间调子、明暗交界线、反光区、投影区,不仅丰富了绘画的表现力,也使绘画造型艺术从平面的中世纪宗教画的理想中走向近代,形成科学地判断自然空间的思维方式。

在我们基本认识明暗对于绘画的作用之后,便可以想象物体处在三维空间的形态所包含的色调(黑、白、灰),同样,可以知道一个物体与一组物体的整体在明暗中所产生的相互作用和变化,都包含了明暗作用所需遵循的原则与规律的一致性。因此在绘画构图中明暗调子变化的区域都将成为构图中的基本要素,如戈·沃·吉亚契柯夫的肖像作品(图4)。

(三) 色彩

色彩是我们视觉影像里最能直接感知到的客观自然现象,它是由阳光在空气中的折射形成的不同色彩表

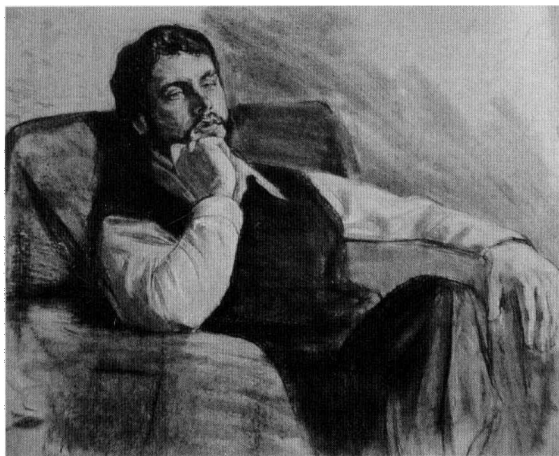


图4

象。当我们仔细观察自然界的色彩及其变化，并加以比较，不难发现同样的景物由于远近变化而产生出不同的色彩反映和倾向。这是由于空气的厚度产生的视觉距离感，使同一固有色形成冷暖色变化的倾向，如红色，处于远距离时呈现为紫红色，更远距离时便呈现为紫蓝色，直至消失成为蓝色；再如红色与蓝色相比，处在同一画面里时其色相间距加大相互孤立，这是因为在暖色系中的红色具有扩张和前伸感，而冷色系中的蓝色具有收缩和后退感，如果将红与蓝相互融合成为紫色，这种感觉便会消失。不难看到，色彩倾向决定了视觉感的变化及物体的质量（重量）和体积（面积），并在我们的视觉中产生如前、后、主、次的差别和错觉。

通常对于初学者来说，学习绘画构图初期很容易忽略色彩在构图中构成的相互作用与联系，只是在绘画过程中才渐渐被放在首要位置（但不可否认，一幅好的作品通常会因其生动和谐的色彩而感染观众的视觉），试想如果在一幅蓝色调（或其他任何色调）的画面构图中出现局部的一块红色，我们会在视觉中感到画面的不协调，红色过于突出，孤立并有失衡感；但如果将孤立的红色扩散到画面的不同位置，便会形成完全不同的视觉感受，这是因为红色与蓝色相融后在视觉中产生出紫色，使色相间距缩小而达到相互间的均衡，因此才会使我们的视觉产生相对适应的感受，同样，在绘画构图中，色彩构成形成的协调作用是绘画过程的重要因素，如图5。

（四）视觉

绘画作品是通过人的视觉感受、传达、联想来反映（或接受）自然物象基本的审美特征；人类精神领域里抽象的心理活动的桥梁是通过视觉对画面形、色、光（明暗）等有“形”的形态结构进行组合的形式，即通过视觉要素的点、线、面，形成不同的概念形态（几何形式），并产生不同的视觉感受、联想和心理感觉。

我们知道，绘画作品的视觉感受是产生心理过程的主要因素，是作者传达思想感情、客观自然、个性思维的主要途径。画家是通过绘画作品的视觉作用与观众的群体发生联系，来表现人类（或个性中的）复杂的心理过程和思维意识，并产生情绪的、情感的、思想的、联想的过程，以达到心理上的共鸣。因为画家从来都是希望观众能通过画面表达的形式、含义来了解它（他），



图5

或者说是试图通过画面对人的视觉产生应有的传达作用而告诉人们什么。

可以这样认为,在构图中视觉要素始终处于其组合过程的主导位置,因此,无论绘画与构图形式如何变化,遵循视觉要素的原则,是使画面在表现形式上最终让更多的人通过视觉来接受,使作者表达创作意图与追求画面形象结构的完美达到统一。

第三节 构图的基本原则

几个世纪来,绘画构图学被看作是一门与绘画艺术紧密相连,又可以独立发挥作用的学科来研究,理论家从绘画要素、视觉要素的角度对构图学做了大量系统的论说和探究。构图作为一项研究绘画创作过程的形式和手段,被作为绘画创作过程极其重要的组成部分,它的原则不仅是“把能够选择表现意图的视觉要素,按规律可循,又独出心裁、不拘一格地加以安排的原则,使构图的基本原理,在自由表现和掌握可视因素的结构之间不断转换,进而表达人的审美观。”绘画始终将构图要素作为对自然物象摹写真实性的依赖,而且引申到对人的个性心理因素的反映,如构图形式中所包含的视觉联想、视觉感受,同时又反映出画家的情感、情绪、想像力和创造力。

美国国家美术馆油画馆馆长,希尔沃德·莱斯特·库克(HEREWARD·LESTER COOKE)在他所著的《油画技法》一书中,将构图的原则概括为七条,即“首先,强调横向构图的作品通常意味着宁静与平和,因为平躺下来是人类正常休息姿势。第二,斜线通常传达出作品的动感。原因很简单,为了支撑处于倾斜状态的物体需要一定的力量。第三,金字塔形的构图通常意味着稳定和持久。原因是金字塔的形体不会翻倒或滚动,而且,山脉等很多庞大的物体具有这种形体。第四,锯齿状通常表现痛苦和紧张。第五,圆的形体通常具有安静、镇定的效果。第六,V字形是不稳定的,也许因为它象征着伸展的翅膀或乞求的手臂,它也含有某种威胁的意味。谁都反感不安全的感,所以像V字形这样不能自我稳定的形状,会在潜意识中产生危险的感觉。第七,圆圈通常表示圆满和完整。太阳、月亮和无数植物形都是圆形,因此圆形的形式意味着自然之力。”

画面构图的形状与人的思想情绪和思维意识有着无穷的联系。同时,人的视觉是确定和感受画家意图的主要途径。如果仅仅只是对改变画中形体的外形变化而遵循构图的原则,那是远远不够的,要知道除了通过改变画面造型的外观,还应牢记视觉要素所必须遵循的原则,即视觉感受和视觉传达。因此在构图过程中还有另外三点基本概念是我们必须做到的,即构图的对比、节奏变化和均衡呼应,这是达到构图在视觉上均衡、秩序和稳定的最终目的,否则画面将失去应有的意义。

(一) 对比关系

构图中的形体、色彩和明暗是我们勾画的主体,任何时候都不可能孤立地对待某一因素,必须有效地将这些因素相互融合,形成相互联系的对比关系。

当我们将一组完全不同质感的物体组合在同一画面时,我们会发现要想体现任何一件物体的质感,就必须将它与之相对应的物体组合在一起形成质感、色彩、明暗的对比。如柔软的台布与粗糙的木桌相比,明亮坚硬的瓷器与草编竹器相比,鲜艳的水果和金属水壶相比等等,便会形成软硬、粗细、轻重等不同质感的对比;以及直线与曲线、疏密与大小等不同形态的对比。再如主体物的色彩明亮鲜艳,与其对比的环境色相对灰暗,并形成色彩明度倾向、冷暖补色关系的对比。总之,如果我们要想使画面的主体突出就应选择相应的对比关系,如意大利画家卢西安诺·文特罗恩的静物作品《中国瓷》(图6),画面构图形成明亮与灰暗、复杂与简单、精细与粗犷、圆润与坚硬锐利等对比。事实上对比关系不仅仅只在构图中,它始终是绘画全过程必须牢牢把握的基本点。

(二) 节奏变化

构图的节奏变化是说明画面形式所具有的生动性和运动节奏,是由对比的原则中引申出来的。如将形态大小、高低不一的物体摆在同一组静物里(任意摆放或有意摆放都可试一试),构图中不难发现物体(线条)形成的交叉、起伏、高低、疏密产生了意想不到而又极其生动的变化,形成韵律般的节奏,如迈克尔·J·韦伯的静物作品《钴蓝色的花瓶》(图7)。同样,色彩及明暗关系的变化对比也是形成这一节奏关系的重要因素。通常我们在练习人体画中有明显的感受,当我们的线条(或明暗、色彩对比)缺少变化时,画面会显得呆板、毫无生气,如果我们试着将人体的肌肉、骨骼、动态按照人体结构变化用不同粗细、深浅的线条画出来,我们会发现即使是一条平行的线也会发生不同寻常的节奏变化,当然人体本身具有的曲线的完美会更加生动、和谐,富有节奏。此外,如果用丰富的色彩而不是仅用单色画人体,也会使画面出现截然不同的(节奏)效果,构图中的节奏变化实际是使画面的生命形式充满活力。

(三) 均衡呼应

构图的均衡呼应简单地说,就是使画面在视觉上形成平衡感,并且使画面本来零乱、分散失衡的各个部分统一地联系起来成为一个整体。比如在风景画中将天空、地面和景物三者间的关系,用某种构图形式

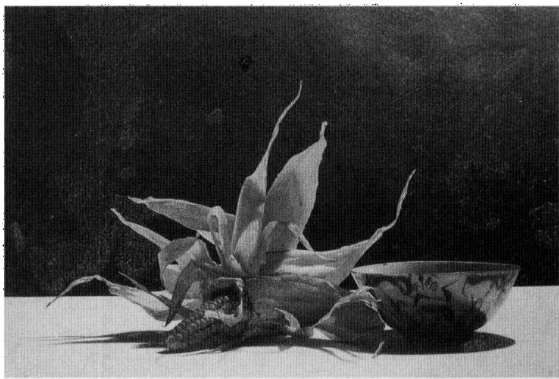


图6

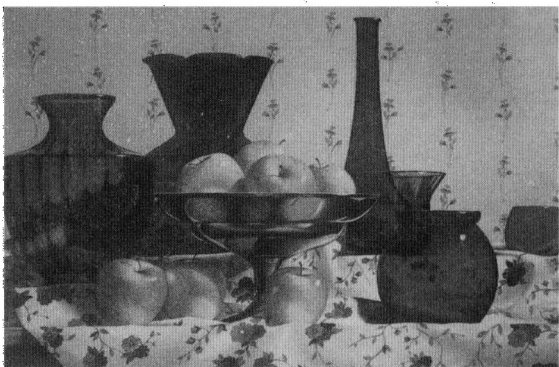


图7



图 8

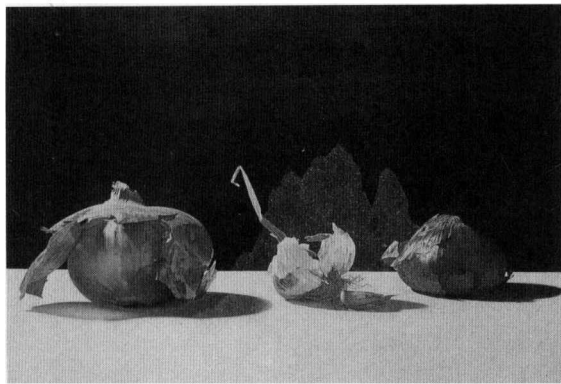


图 9

相互联系起来形成天、地、物之间均衡呼应的关系；或将分散的一群人用类似 S 形构图、井字形构图或交叉形构图，将人物间的动态关系相互连接贯穿起来形成一个整体的组合结构。如美国画家爱德华·戈登的作品《四月》（图 8），构图将室内外自然环境中的各种形态非常巧妙地联系在一起，形成交叉呼应、对比均衡的构图形式。

决定均衡呼应的又一因素是构图中主体形态与辅助形态的关系，即形态在构图中所处位置空间的大小、强弱、主次等相对关系。比如在静物画中，如果将主体物置于构图中的三分之一的位置，画面便会产生倾斜和失重，但如果在另一个三分之一的相对位置上加上另一物体相呼应，并通过其他物体的辅助形态（或是形、色、明暗）将两个物体贯穿联系在一起，便会产生视觉上的稳定和均衡呼应，如意大利画家卢西安诺·文特罗恩的静物作品《洋葱》（图 9）。

第四节 构图的基本形式

绘画构图（包括创作与写生）的形式可谓千变万化，但任何有规律可循的构图形式只是前人的经验总结而已。我们所应了解的形式是一些普遍适用的构图原则，而不是按照这一经验或原则的固定形式去表现绘画。正如希尔沃德·莱斯特·库克所写“但是如果继续扩大上述原则是没有意义的，伟大的画家总是可以抛弃书本的教条，可以证明所有的成见都是错误的”。构图是画家绘画创作思维过程的无限延伸，是绘画艺术永无止境的生命力所在，每个时期的画家都在借鉴并不断推翻前人的理论经验，探索出与时代同步的理论观点和具有创造性的艺术形式。

20 世纪绘画艺术从传统局限的架上绘画走了下来，获得了在绘画形式及其领域里的巨大突破。其面貌由单纯地追求布面架上绘画的技法形式，扩展到借助于材料、灯光、环境、空间构成与行为艺术的组合形式，使艺术表现形式更具理念化、社会化、个性化。如德国画家尤莉亚·洛曼的《有关飞行问题的作品》，马塞尔·哈尔东的《日本武士》等许多现代西方画家的作品所反映的是在艺术观念上与传统构图形式的巨大差别（图 10、图 11）。如果我们依然沿用教