

构图： 一个西方观念史的个案研究

石炯 著



中国美术学院出版社

南山博文

中国美术学院博士生论文

构图：一个西方观念史的个案研究

石炯著

中国美术学院出版社

《南山博文》编委会

主 任 许 江
副 主 任 刘 健 宋建明 刘国辉
编 委 范景中 曹意强 毛建波
杨桦林 傅新生

责任编辑:黎 阳
封面设计:成朝晖
版式设计:张惠卿
责任校对:钱锦生
责任出版:葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

构图:一个西方观念史的个案研究/石炯著. —杭州:
中国美术学院出版社,2007.12

(南山博文)

ISBN 978-7-81083-665-4

I. 构… II. 石… III. 构图学—研究 IV. J061

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 175207 号

构图:一个西方观念史的个案研究

石 炯 著

出 品 人:傅新生

出版发行:中国美术学院出版社

地 址:中国·杭州市南山路 218 号/邮政编码:310002

网 址:www.caapress.com

经 销:全国新华书店

制 版:浙江新华图文制作有限公司

印 刷:杭州浙大同济教育彩印有限公司

版 次:2008 年 3 月第 1 版

印 次:2008 年 3 月第 1 次印刷

印 张:9.5

开 本:787mm×1092mm 1/16

字 数:160 千

图 数:70 幅

印 数:0001—1000

ISBN 978-7-81083-665-4

定 价:35.00 元



石 炯

1971年出生。

2005年毕业于中国美术学院，获博士学位。

现为中国美术学院副教授，《新美术》编辑。

近年出版的著作有《欧洲视觉艺术史》、《造型艺术中的形式问题》（译著，合作）。发表的论文有：《绘画秩序和古典特征》、《构图与透视学》、《构图观念小史》、《经营位置和Composition的对译：词语背后的观看方式》、《入画的原则和新疆风景画的三个特征》；译文有《艺术创作的环境》、《马瑟韦尔的抽象艺术与中国艺术观念》、《穆尔：作品鉴定的殉道者》。

南山博文

总序

打造学院精英

当我们讲“打造中国学院的精英”之时，并不是要将学院的艺术青年培养成西方样式的翻版，培养成为少数人服务的文化贵族，培养成对中国的文化现实视而不见、与中国民众以及本土生活相脱节的一类。中国的美术学院的使命就是要重建中国学院的精英性。一个真正的中国学院必须牢牢植根于中国文化的最深处。一个真正的学院精英必须对中国文化具有充分的自觉精神和主体意识。

当今时代，跨文化境域正深刻地叠合而成我们生存的文化背景，工业化、信息化发展深刻地影响着如今的文化生态，城市化进程深刻地提出多种类型和多种关怀指向的文化命题，市场化环境带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。今天美术学院的学科专业结构已经发生变化。从美术学学科内部来讲，传统艺术形态的专业研究方向在持续的文化热潮中，重温深厚宏博的画论和诗学传统，一方面提出重建中国画学与书学的使命方向，另一方面以观看的存疑和诘问来追寻绘画的直观建构的方法，形成思想与艺术的

独树一帜的对话体系。与此同时，一些实验形态的艺术以人文批判的情怀涉入现实生活的肌体，显露出更为贴近生活、更为贴近媒体时尚的积极思考，迅疾成长为新的研究方向。我们努力将这些不同的研究方向置入一个人形的结构中，组织成环环相扣、共生互动的整体联系。从整个学院的学科建设来讲，除了回应和引领全球境域中生活时尚的设计艺术学科外，回应和引领城市化进程的建筑艺术学科，回应和引领媒体生活的电影学和广播电视艺术学学科，回应和引领艺术人文研究与传播的艺术学学科都应运而生，组成具有视觉研究特色的人文艺术学科群。将来以总体艺术关怀的基本点，还将涉入戏剧、表演等学科。面对这样众多的学科划分，建立一个通识教育的基础阶段十分重要。这种通识教育不仅要构筑一个由世界性经典文明为中心的普适性教育，还要面对始终环绕着我们的中西对话基本模式、思考“自我文明将如何保存和发展”这样一类基本命题。这种通识教育被寄望来建构一种“自我文化模式”的共同基础，本身就包含了对于强势文明一统天下的颠覆观念，而着力树立复数的今古人文的价值关联体系，完成特定文化人群的文明认同的历史教育，塑造重建文化活力的主体力量，担当起“文化熔炉”的再造使命。

马一浮先生在《对浙江大学毕业诸生的讲演词》中说：“国家生命所系，实系于文化。而文化根本则在思想。从闻见得来的是知识，由自己体究，能将各种知识融会贯通，成立一个体系，名为思想。”孔子所谓的“知”，就是指思想而言。知、言、行，内在的是知，发于外的是言行。所以中国理学强调“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的序列及交互的生命义理。整部中国古典教育史反反复复重申的就是这个内圣外王的道理。在柏拉图那里，教育的本质就是“引导心灵转向”。这个引导心灵转向的过程，强调将心灵引向对于个别事物的理念上的超越，使之直面“事物本身”。为此必须引导心灵一步步向上，从低层次渐渐提升上去。在这过程中，提倡心灵远离事物的表象存在，去看真实的东西。从这个意义上讲，教育与学术研究、艺术与哲学的任务是一致的，都是教导人们面向真实，而抵达真实之途正是不断寻求“正确的看”的过程。为此柏拉图强调“综览”，

通过综览整合的方式达到真。“综览”代表了早期学院精神的古典精髓。

中华文化，源远流长。纵观中国艺术史，不难窥见，开时代之先的均为画家而兼画论家。一方面他们是丹青好手，甚至是世所独绝的一代大师，另一方面，是中国画论得以阐明和传承并代有发展的历史名家，是中国画史和画论的文献主角。他们同是绘画实践与理论的时代高峰的创造者。他们承接和彰显着中国绘画精神艺理相通、生生不息的伟大的通人传统。中国绘画的通人传统使我们有理由在艺术经历分科之学、以培养艺术实践与理论各具所长的专门人才为目标的今天，来重新思考艺术的教育方式及其模式建构的问题。今日分科之学的一个重大弊端就在于将“知识”分类切块，学生被特定的“块”引向不同的“类”，不同的专业方向。这种专业方向与社会真正需求者，与马一浮先生所说的“思想者”不能相通。所以，“通”始终是学院的使命。要使其相通，重在艺术的内在精神。中国人将追寻自然的自觉，衍变而成物化的精神，专注于物我一体的艺术境界，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，从而进一步将在山水自然中安顿自己生命的想法，发显而为“玄对山水”、以山水为美的世界，并始终铸炼着一种内修优先、精神至上的本质。所有这些关于内外能通、襟抱与绘事能通的特质，都使得中国绘画成为中国文人发露情感和胸襟的基本方式，并与文学、史学互为补益、互为彰显而相生相和。这是中国绘画源远流长的伟大的自觉，也是我们重建中国学院的精英性的一个重要起点。

在上述的这个机制设定之中，让我们仍然对某种现成化的系统感到担忧，这种系统有可能与知识的学科划分所显露出来的弊端结构性地联系在一起。如何在这样一个不可回避的学科框架中，有效地解决个性开启与共性需求、人文创意与知识学基础之间的矛盾，就是要不断地从精神上回返早期学院那种师生“同游”的关系。中国文化是强调“心游”的文化。“游”从水从流，一如旌旗的流苏，指不同的东西以原样来相伴相行，并始终保持自己。中国古典书院，历史上的文人雅集，都带着这种“曲水流觞”、与天地同游的心灵沟通的方式。欧洲美术学院有史以来所不断实践着的工作室体制，在经历了包豪斯的作坊系统的改革之后，持续容纳新的内涵，

可以寄予希望构成这种“同游”的心灵濡染、个性开启的基本方式，为学子们提高自我的感受能力、亲历艺术家的意义，提供一个较少拘束、持续发展的平台。回返早期学院“同游”的状态，还在于尽可能避免实践类技艺传授中的“风格”定势，使学生在今古人文的理论与实践的研究中，广采博集，发挥艺术的独特心灵智性的作用，改变简单意义上的一味颠覆的草莽形象，建造学院的真正的精英性。

随着经济外向度的不断提高，多种文化互为交叠、互为楔入，我们进入一个前所未有的跨文化的环境。在这样的跨文化境域中，中国文化主体精神的重建和深化尤为重要。这种主体精神不是近代历史上“中西之辩”中的那个“中”。它不是一个简单的地域概念，既包含了中国文化的根源性因素，也包含了近现代史上不断融入中国的世界优秀文化；它也不是一个简单的时间概念，既包含了悠远而伟大的传统，也包含了在社会生活中生生不息地涌现着的文化现实；它亦不是简单的整体论意义上的价值观念，不是那些所谓表意的、线性东方符号式的东西。它是中国人创生新事物之时在根蒂处的智性品质，是那种直面现实、激活历史的创生力量。那么这种根源性在哪里？我想首先在中国文化的典籍之中。我们强调对文化经典的深度阅读，强调对美术原典的深度阅读。潘天寿先生一代在上世纪50年代建立起来的临摹课，正是这样一种有益的原典阅读。我原也不理解这种临摹的方法，直至今日，才慢慢嚼出其中的深义。这种临摹课不仅有利于中国画系的教学，还应当在一定程度上用于更广泛的基础课程。中国文化的根性隐在经典之中，深度阅读经典正是意味着这种根性并不简单而现成地“在”经典之中，而且还在我们当代人对经典的体验与洞察，以及这种洞察与深隐其中的根性相互开启和砥砺的那种情态之中。中国文化主体精神的缺失，并不能简单地归因于经典的失落，而是我们对经典缺少那种充满自信和自省的洞察。

学院的通境不仅仅在于通识基础的课程模式设置。这一基础设置涵盖本民族的经典文明与世界性的经典文明，并以原典导读和通史了解相结合的方式继承中国的“经史传统”，建构起“自我文化模式”的自觉意识。学院的通境也不仅仅在于学院内部学科专业之间通过一定的结构模式，形成

一种环环相扣的链状关系，让学生对于这个结构本身有感觉，由此体味艺术创造与艺术个性之间某些基本的问题，心存一种“格”的意念，抛却先在的定见，在自己所应该“在”的地方来充实而完满地呈现自己。学院的通境也不仅仅在于特色化校园建造和校园山水的濡染。今天，在自然离我们远去的时代，校园山水的意义，是在坚硬致密的学科见识中，在建筑物内的漫游生活中，不断地回望青山，我们在那里朝朝暮暮地与生活的自然会面。学子们正是在这样的远望和自照之中，随师友同游，不断感悟到一个远方的“自己”。学院的通境更在于消解学院的樊篱，尽可能让“家园”与“江湖”相通，让理论与实践相通，让学院内外的艺术思考努力相通。学院的精英性绝不是家园的贵族化，而是某种学术谱系的精神特性。这种特性有所为有所不为，但并不禁锢。她常常从生活中，从艺术种种的实验形态中吸取养料。她始终支持和赞助具有独立眼光和见解的艺术研究，支持和赞助向未知领域拓展的勇气和努力。她甚至应当拥有一种让艺术的最新思考尽早在教学中得以传播的体制。她本质上是面向大众、面向民间的，但她也始终不渝地背负一种自我铸造的要求，一种精英的责任。

在学院 80 周年庆典到来之际，我们将近年来学院各学科的部分博士论文收集起来，编辑了这套丛书，题为“南山博文”。丛书中有获得全国优秀博士论文荣誉的论文，有我院率先进行的实践类理论研究博士的论文。论文所涉及的内容范围很广，有历史原典的研究，有方法论的探讨，有文化比较的课题。这套书的出版满含青年艺术家的努力，凝聚导师辅导的心血，更凸显了一个中国学院塑造自我精英性的决心和独特悠长的精神气息。

谨以此文献给“南山博文”首批丛书的出版，并愿学院诸子：心怀人文志，同游天地间。

许 江

2008 年 3 月 8 日

于北京新大都宾馆

目 录

总 序		
打造学院精英		1
序		1
导 论		3
第一章 构图要素与图画解析		11
第一节 作为知识形式的图画视觉知识论		11
第二节 构图的词义流变		17
第三节 比例与美——构图方法的发明和发展		21
第二章 绘画构图与透视学		35
第一节 科学透视法对构图观念的影响		38
第二节 透视法在构图中的运用		51
第三节 中心透视法和中心式构图		61

第三章	绘画秩序与创意	72
	第一节 内在秩序	75
	第二节 母题	81
	第三节 艺术家的创意	87
第四章	构图观念与中西视觉表达模式	97
	第一节 经营位置和 composition 的对译	99
	第二节 东西方制图术上的差异	103
	第三节 装饰与再现	115
结 论		125
参考文献		127
后 记		137

序

在国内目前的学术讨论中，构图在大多数情况下被视为一个单纯的技术问题，基本上被置于沃尔夫林之后的形式分析框架之下进行讨论。艺术家在接受、研究西方艺术时采纳的也是这样一种理论框架。

作者试图超越这种流行看法，力求把构图放在一个更广阔的历史上下文中进行讨论，以个案的方式深入梳理构图理论中一般原则的建立过程，分析一般原则和具体艺术实践的互动关系。在通常情况下，理论上的差异往往促成了艺术史的分野。因为，可视的视觉形式背后隐藏的是不同的认知方式，正是这些形态各异的认知方式决定了人类视觉经验的建构。

在早期艺术中，构图并非独立元素，棺盖、墓碑、室壁、织物、器物的形状直接决定了构图的样式。与此同时，人们对构图的经验 and 知识也在不断积累，对称、均衡、连续排列等图案化的构图方式在各个民族的艺术中都普遍存在。其中，古希腊人在数的基础上发展出了比例与和谐的概念，并以和谐的人体比例作为审美判断的“原点”。

文艺复兴时期，由于阿尔贝蒂等人的贡献，构图理论开始从中世纪的口诀、秘仪中脱颖而出，绘画确立了系统性原则和批评标准。文艺复兴时代的人文主义者重新梳理了古代艺术文献，对比例、和谐等古典理论作了详尽的阐释。此外，阿尔贝蒂等文艺复兴时代艺术大师还发展出了新的制图、构图方法，将复杂的形式因素和精巧的错觉主义手法融为一体，直接影响了此后四百余年欧洲视觉艺术史的进程。

本书讨论的重点即为文艺复兴时代的构图理论和相应的制图技术。作者以较大篇幅对构图的概念进行了清理，详论构图从技术问题上升到一般性理论问题的历史过程，并分析了其背后的观念史和学术史驱动力。文艺复兴时期的科学透视法是西方构图术的历史转折点。在不同时代，各种“现代”构图方案虽然不断涌现，但它们均未对透视法进行根本性挑战，而是对它进行丰富和补充，进而构建了一幢无比精巧的“错觉主义”大厦。不过，从某种意义上讲，对绘画秩序与创意的发现却主要归功于现代艺术史学的发展。对“秩序与创意”的揭示，更近于一种知识“再创造”过程，由于有了这些知识，我们才得以对艺术史有了更“深刻”的认识，才能看到更多的隐而未发的秘密。作者即借用西方现代艺术史学的基本见解，对秩序感和创造欲在绘画构图中所起的作用进行了充分的讨论。

中西构图理论、构图方法比较是很多学者、艺术家都感兴趣的一个话题。从思维方式上讲，二者的区别可能体现在一般原则和分类框架等问题上的本质差异。“六法”可被视为传统画论中的一般原则，“经营位置”可被视为传统绘画构图的基本要求，但这些原则、要求似乎并未以抽象形态系统地存在。论文第四章即以“经营位置”和“composition”的比较为例，对东西方构图原则和方法进行解析。

读者看到的这部著作，是石炯女士在博士毕业论文的基础上修订而成。在指导写作过程中，我始终向她强调一点，即将构图从单纯的技术问题还原为整体的文化史问题，并以此为契机，一窥西方艺术观念史、史学史之堂奥。石炯做到了这一点，这也使我由衷地感到欣慰。

曹意强

2008年1月1日

导 论

一般原则与历史细节的冲突

在我们的文化宇宙中，过去与现在、局部与整体的关系至为微妙。在大多数情况下，二者之间的联系只能通过词义
的流变来进行考察。但是，当我们一旦深入到词语的内部，却又会发现语言的力量往往并没有我们想象的那样巨大。在历史研究中，词语与其说是标志了一个外在于人的、具有观念威力的独立存在之物，还不如说其本身是一个被动的容器，是对行为者充满偶然性的个体行为的“注解”。所谓“人能宏道，非道能宏人”。巴克森德尔 [Michael Baxandall] 在谈“影响”时，就充分强调了接受者自身的主动性和创造性。¹在知识传递的过程中，其实是接收者扮演了主角，因为他拥有了更大的阐释空间和更多的阐释工具。历史正是在接受与阐释、理论与细节的角逐过程中改变了自己的面貌。

寻找理论、概念其实就是寻找一般性原则，将个人具体的行为细节赋予意义。人类的生命之树和文化之树正是在这样一种分与合、虚与实的纠缠中生死相递。每一个时代的人都以个人感受为最真体验，但转瞬之间一切皆成幻影，而一般原则可以为具体行为提供反复讨论、批评的框架，从而容纳无限丰富的内容。如果不经历一般性原则，我们就无法在共同的背景下讨论问题，无法推动问题的进展，哪怕是朝着相反的方向。

在西方艺术史中，构图从最初的技术问题上升为一般原则，这主要得益于阿尔贝蒂 [Leon Baptista Alberti, 1404—1472] (图 1) 的贡献，正是他在绘画构图和人文主义理想之间构建了一座桥梁。阿尔贝蒂的人文主义学识，使他能够对艺术的历史、目的和对象进行前所未有的宏观把握。² 他的艺术理论不仅体现了他对方兴未艾的文艺复兴艺术的深刻理解，而且也主导了文艺复兴写实主义艺术的发展方向，显示了当时的知识氛围和环境。

关于这种氛围，丹皮尔 [Sir William Cecil Dampier] 在其著作《科学史及其与哲学和宗教的关系》 (*A history of Science and its Relations with Philosophy and Religion*) 中述及莱奥纳尔多·达·芬奇 [Leonardo da Vinci, 1452—1519] 时提醒大家：莱奥纳尔多虽然伟大，但我们决不能以为他所表现的科学精神是他所开创的。阿尔贝蒂在他以前研究过数学，并作过物理实验。³

正是由于阿尔贝蒂的理论倡导，绘画逐渐被视为一门人文学科，是一种对人类生活和谐而平衡的视觉解释，它悦人心智，能起到道德教化的作用。与此同时，艺术家地位的提高也有赖于人们对艺术崇高性的认识，而艺术的崇高性取决于它的知识基础的完整性。

阿尔贝蒂的《绘画论》 (*De Pictura*) 旨在建立一种理性基础，构建绘画与人文

图 1: 阿尔贝蒂像



主义理想之间的桥梁。经过这样的联系，美术显然不会再像在中世纪一样因为缺乏理论基础而被排斥在“七艺”之外。借此，艺术家也有望脱离工匠行会，不再与金饰匠、屠夫为伍，或与药剂师、香料商联盟。在《绘画论》中，阿尔贝蒂先论绘画的“数学”基础，即透视；再论绘画创意设计（disegno）和依据叙述（historia）的得体性而安排的线条与构图；最后论艺术家的修养与人格。我们可以将其理解为：首先，通过运用透视法则，艺术家可以理性地解释和再现自然；其次，绘画的题材和构图具有文化也即他所谓的智性（intellect）和社会的基础；最后，真正有价值的绘画是受过完善教育、人品高尚的人的产品。

构图观念就是经过这一系统论述取得了自身的地位和价值，并成为读解欧洲视觉艺术发展的有效途径之一。阿尔贝蒂充当了沟通人文主义文化与视觉艺术之间的桥梁，“构图”也在其中经历文艺复兴的洗礼，从此和人文主义理想联系在了一起。

近代以来，构图理论又得到了新的发展。李格尔 [Alois Riegl, 1858—1905]、沃尔夫林 [Heinrich Wölfflin, 1864—1945] 以来的欧洲现代艺术史学传统对此功不可没。黑格尔主义和新康德主义对这个传统的形成起到了重要的引导作用。

就这两种因素而言，如果说前者建立的是一种横向联系，那么后者则发现了一条前后接踵的纵向历史线索。在李格尔等学者的理论框架内，纹样、母题、构图等形式因素均具有了“历史意义”，这种联系在李格尔的“艺术意志”一词中得到了最直接的表达。在李格尔看来，普遍规律支配艺术的历史发展，每一个时期都是遵循着那些规律的特定变体。而艺术意志是艺术史不变的原动力，它促使艺术风格在不同历史时期不断嬗变。用贡布里希 [Ernst. Hans. Josef Gombrich, 1909—2001] 的话说，“造型意志，即‘Kunstwollen’，就变成机器里的幽灵，按照‘不可抗拒的规律’推动着艺术发展的车轮……在这样一个世界史画面中，不难看出在黑格尔的历史哲学中发挥到淋漓尽致的那些浪漫主义神话”。‘李格尔的艺术哲学深受黑格尔 [Hegel, 1770—1831]、施纳泽 [Carl Schnaase, 1798—1875]、桑佩尔 [Gottfried Semper, 1803—

1879] 等第一代艺术史家的影响。其“成熟期的艺术史理论属于 19 世纪那种先预设历史发展的概念，然后将历史事实用作证明这一概念的材料理论。也就是说，他先将历史发展设想为一种延续发展，从一极向另一极运动的发展之链，然后去寻找链条上的一个个环节。像桑佩尔、李格尔、沃尔夫林等人都是热衷于构建系统性阐释的艺术史家。这种系统性阐释，易于遭到批判的原因就在于他们倾向于将个别艺术家或特定的作品作为阐释性概念的例证，而牺牲了详尽的个案研究与对历史情境的考察。的确，理解往昔艺术，我们需要提出框架与概念，但是，一旦这些框架与概念成立并流传，它们也就具有了独立于题材内容的倾向，被关注的东西便被拔高了，一套供理解艺术史的概念，实际上就成了艺术史唯一的内容。”⁵

受职业影响，李格尔的学术兴趣集中在工艺品之内，他把工艺和装饰用作他论著的主要部分，他确信一个时期的艺术都服从同样的规律。把工艺纳入艺术的概念之中也许是李格尔最有远见的建议，这个建议把他与 20 世纪末联系起来。而和李格尔同时代的沃尔夫林则把目光投向了建筑、雕塑和绘画。他不关注详细的历史探索，而是去发现解释作品视觉特征的一般法则。他对 20 世纪的影响很可能比他先前的同事范围更加广泛，同时更多地涉及细节问题。李格尔的影响总的看来由一两个大的观念组成，而沃尔夫林却提供了一个工具箱，例如他那些成对的概念（特别是多样与统一这对概念），从此揭开了构图研究新的一页。就此而言，沃尔夫林接过了马雷斯 [Marées]、菲德勒 [Konrad Fiedler] 和希尔德布兰德 [Hildebrand] 的传统，并把他们的形式研究进一步系统化。

在黑格尔主义哲学的照耀下，历史从来没有像 19 世纪一样那么完整，那么合情合理。在康德主义和新康德主义的知识论中，人类的心智也从来没有像在 19 世纪那样变得如此精巧，如此井然有序。

随着知觉心理学、实验心理学的发展，人类的知觉、智性本身变成了考究的对象。事实与假设的区别越清楚，二者之间的裂痕也就越深。理性主义者试图通过科学来撮合二者