

广州美术学院教学丛书



广东人民出版社

构图形式基础

FOUNDATION OF COMPOSITION

齐喆 编著

广州美术学院教学丛书

构图形式基础

FOUNDATION OF COMPOSITION

齐喆 编著

广东人民出版社

广州美术学院
教学丛书编辑委员会

主 编：
黎 明

副主编：
赵 健 黄启明

编 委：
杨珍妮 许怀升 全 森
凌靖波 王大鹏 王维加
王文明 林国耀 董慧明
李公明 张 弘 蔡拥华
黄增炎 张海云 周国琴
吴卫光 钟蔚帆 邵 宏

值得做的事

艺术——美术——美术教育——美术高等教育——
美术院校的课堂教学，是我们从事艺术教学的人所面对的概念和具体环节。

艺术教学古今中外，我等前辈从业者采用的几乎是师徒式传授，授知识、传技术，授家传，传衣钵……与理工、人文类知识传授方式大相径庭。鲜有课本、教程、专著等文本文案用于课堂，用于画室，用于工作室，用于指导“动手”……就是这样的方式、这样的传承，也还是培养和造就了一代又一代的大师、巨匠，当然亦有平庸、次品。

今天我们反思：能否总结前人培养人才的成功经验，用以指导我们的艺术教学？从业者的艺术实践，成败教训能否显现课堂？能否既按教学大纲又不抹杀授课者的教学特色而达到目的？这当中有哪些属于规律性的东西？教学自身的科研如何体现？

基于此，教材建设就显得很有必要，实际上是一举数得之事。“磨刀不误砍柴工”，让教员考虑教学之事、课堂之事、教材之选；让学生在教材的指导下理顺知识，规范概念，巩固能力，在传承中创新；让教师在教学中自身的科研成果得以在书本显现，课堂证实，并在传授中延伸和得到检验。

这是我们值得做的事！

预祝这套教材取得不凡的效果！

可以肯定，这只是一件好事的开端！

广州美术学院院长





Charles Warfield Knight

目录

1	■ 导论
2	一、大众化高等教育背景下造型艺术专业学生的基础
4	二、大众化高等教育背景下《构图形式基础》课程开设的必要性
6	三、教学中程式化与个性化的悖论
9	四、对创作活动中模仿流行样式行为的心理分析
11	■ 第一章：构图的基本概念及原则
11	一、构图的基本概念
11	（一）构图的两层含义
15	（二）“图形”与“背景”
16	二、构图的基本原则
16	（一）目标性原则
18	（二）整体性原则
20	（三）单纯性原则
21	（四）创造性原则
23	■ 第二章：构图的生成程序
39	■ 第三章：构图形式美的法则
39	一、整体与和谐
43	二、对比与特异
43	（一）通过对比强调重点
45	（二）特异——特殊的对比
47	三、均衡与对称
53	四、比例与黄金分割比
57	■ 第四章：构图的基本样式
57	一、对称构图
61	二、三角形构图
65	三、垂直线与水平线的构图
69	四、斜线、交叉线构图
73	五、圆形构图
77	六、S形构图
79	七、重复形构图
83	■ 第五章：在构图训练中逐步培养学生的艺术个性
84	一、艺术风格与艺术个性
86	二、艺术风格的形成
87	■ 后记 / 参考书目

导论

中国高等教育20世纪90年代中期的改革重点就是普及高等教育,将本科变成专业基础教育,而将高等教育的重要转向研究生教育。如果说大众化阶段本科教育是高等教育的重要基础,那么基础就成为基础的起始,可以说是基础之基础。大众化高等教育以“宽口径、厚基础、高素质、强能力”为办学基本思路,但基础何以“厚”,在大幅扩招后如何能达到“厚”,当是值得我们专门从事专业基础教学的人员研究探讨的重点。“厚”之基础应该包括什么,哪些内容是我们美术学院造型专业学生必备之基础,这是我们首先应该回答的问题。依我看来基础至少应该包括以下五方面的内容:素描基础;色彩基础;创作基础;素质基础;专业基础认识。如果我们的学生能全面具备以上各方面基础当然是一种理想状态,但要在一年的专业基础教学中全面涵盖以上几个方面,时间却又显得相形见绌,在有限的教学时间内,以上几方面基础内容所受重视之程度自然而然就体现出来了,素描基础与色彩基础顺理成章地占据了基础部教学的大部分时间与主要精力,而《构图形式基础》课程作为创作基础的重要承担者和体现者,目前对这门课程所作的研究和讨论与课程肩负的任务相比还远不成比例。作为本门课程任课教师的,现将教学中的一些零星感想整理如下。



巴尔蒂斯《圣安德列商业巷》1952—1954



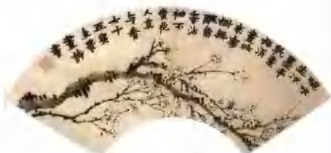
陈云岗《大江东去》1998



丢勒《圣米迦勒大战恶龙》1488

一、大众化高等教育背景下造型艺术专业学生的基础

教学的核心应该是学生，深入客观地分析现有学生之基础应该会对教学产生正面的影响。以广州美术学院2004年为例，造型艺术基础部负责国画系、油画系、版画系、雕塑系一年级新生的全部专业课程教学工作，共有学生300名，这个数字基本上是上世纪90年代美院学生总数的一半，两次大规模扩招使今天的人校学生在量和质与前几十年产生很大不同，首先是年龄特征，以前多年重考积累下来的专业视野较开阔、社会经验较丰富的年龄较大的学生日渐减少，应届生入学率逐年上升，学生年龄普遍缩小。其次是专业基础特征，一种比较普遍的说法是新生的专业能力大幅下降，但据我个人观察，这种说法并不准确，起码略显片面。学生整体专业水平下降是事实，但具体分析就可以发现，目前入学新生专业基础最重要的特点在于水平差距拉大：好的仍然很好，差的却更加之差，一些原来根本不能考入美院的人顺利进入了美院，他们的专业基础薄弱还在其次，关键在于其中很多学生根本缺乏对报考专业的真正热诚，或者说他们并非因为对于本专业的真正热爱而报考，而是因为易考或某种冲撞以言说之原因进入到美院来，一些有针对性的



金衣《梅花图》清



齐白石《仙人游图》上世纪80年代初册



郑爽《绣球花》1981

专业升大班的“三板斧”式教学结果让很多完全缺乏艺术素质和潜能的人进入了美院。最后一点特征是学生的认知水平下降，这其中首当其冲的是缺乏对自身的清醒分析与客观判断，从而导致学习中的主动性不足，对教师的依赖性大大增强，缺乏美院学生必要的独立思考能力。

二、大众化高等教育背景下《构图形式基础》课程开设的必要性

在对现有学生进行分析的过程中，一个比较明显的现象是，学生的创作基础整体下滑比较明显。这是一个不容我们忽视的特点。查阅形势、招生考试就是学生心中无形的指令旗，现今美院入学取消创作考试当然有它合理的一面，但接踵而来的事实是，各种考前训练都不同程度地削减甚至取消了对创作基础的培养，这就使那些本来就缺乏专业视野与社会经验的考生对创作构图更加缺乏最基本的认识。这不仅对学生今后的专业创作不利，更直接影响到素描和色彩基础教学的质量。作为基础部学生进入各系前创作教学的一种重要铺垫，在学生还未被专业材料语言吸引之前，《构图形式基础》课程可以让学生初步了解影响构

图的基本要素及其图形意义，大致掌握构图基本要素的组织方法、构图原理、构图形式和组合关系，了解它们之间的相互协调与共同表现原则，掌握造型形式法则在构图中的应用。培养学生的创作方法步骤，力求使造型基础教学与创作教学衔接融合，开拓和扩展学生的基础范畴，真正为学生日后的“宽口径”发展奠定基础。应该说，这门课程作为造型专业学生的创作基础培养手段是有着不可替代的独特作用的，对学生在基础部学习与分系后进入专业创作阶段起着一种创作基础平台的作用。

艺术创作讲究“得心应手”，要解决的无非是“说什么”与“怎么说”的关系。“说什么”——是否真的有话要说，无法也不能靠课堂教学完成，这需要作者自己有着不得不



波提切利·维纳斯的诞生 1485

德加《贝勒里一家》1858



出的情感，这种感觉是个人对世界的看法，具体说就是对我们的生活，对我们熟悉的社会人生的看法形成了一种感觉。内心有话想说出来，于是就想通过造型语言表现出来；但如何能够清楚真实地把想说的话陈述出来——“怎么说”应该可以由正规的学院教育完成必需的指引。在今天，造型艺术的表达方式已经不再是单一的，振臂一呼、慷慨陈辞也罢，喃喃自语、软语温存也好。只要能将自己的意思表达清楚、妥帖应该就可以了。

艺术家在创作中是凭借自身的体会来完成自己的作品，其中很大程度上是感性的，但理性的思考与积累同样不可或缺，否则由天真烂漫的儿童来完成艺术创作才属最佳人



罗德岛的哈格桑德罗斯、阿提诺多斯和波利多罗斯
(拉奥孔父子) 约公元前175—前50

选。艺术创作之所以要经过学院训练，很大程度上是要将偶发性的情感冲动逐步梳理成为有某种必然性的艺术创作行为。艺术家不仅用自己的眼睛从容地观察世界，而且还要在心中逐一评判自己所看到的一切，最后根据自己的人格、认识、理解给观察到的事物作一个鉴定，而不是给自然照一张相。一件优秀的艺术作品绝对不是简单地面对的事物进行模仿，而是要借助于渊博的积累。面对包罗万象的事物，寻找出最佳的表达途径，从而清晰地传演出自己的意图，这个解决途径就是——构图法。事实上，构图能力在某程度上可以成为衡量艺术家绘画能力、成就的重要标志。每个画家都必须寻找自己通过视觉媒介切入生活和精神的角度，可选择的角度与方向太多了，没有哪一种是最好的，但肯定有一种是适合自己的，能否找到适合自己的角度与语言，靠天分、靠机缘，靠努力，也靠点拨与教学。个人构图形式的形成无疑与从小的生活和教育环境有关，但正确的艺术学院教育显然有着更为关键与不可推脱的干系，这也应该是我们基础教学中不应忽略的。基础部《构图形式基础》课程的开设可以使得学生在今后的创作过程中显得相对自如轻松、不受牵绊。



塞克《呐喊》 1893



唐晖《时空一击》 1991

齐白石《春柳图》 1927





巴尔蒂斯《味觉》 1942

三、教学中程式化与个性化的悖论

《构图形式基础》课程研究作为创作教学的初始阶段，是以对学生进行创作方法的培养为出发点的。绘画构图，应该说没有公式可套用，也没有明确的规定，更不能生摹前人的样式，只能靠天赋敏锐的感觉与广博的积累来把握。纵观艺术史我们不难发现，每一个有成就的画家，不仅有其擅长的绘画题材，更有其独特的为主题服务的构图方式。特勒惠支是一位著名的人物画家，她的不少作品既不画人物的面部表情，也不仔细描绘太多的形体细节，就可以使作品达到很高的境界，从某种意义上来说，她所借助的就是构图。历史上凡有成就的画家都是擅长构图的高手。一个成熟的画家，肯定会有自己的特有技法、造型特征、用色习惯及作画程序，这些是形成绘画风格的主要因素。关于以上方面的问题，一个人的画风在短期内不可能有大起大落的变化，当画家决定画一幅画时，他所面临的是既不能重复自己，也不能重复别人，如何避免雷同并体现出创造性，关键在于构图。在许多技艺都已基本定型的基础上，构图才是决定一幅画成败的决定性因素。构图才能最大限度地反映出画家的创造力和绘画水平。一些中国画家，尤其是中国传统文人画家，有的一生只画一个主题，追求单一是为了能更加完美地研究对象和表现对象。但尽管如此，还是令画家感到好画难求，其中原因，不在于笔墨不精，也不在于对对象的研究不够，而在于画面是否有新意，是否能恰到好处地表达意图。构图是画家综合能力的集中体现，穷一生只以一个对象，一种媒介来抒发情怀的画家，表达新意、体现创造力就更加需要依赖于构图。艺术家们都不愿套上所谓的程式，这就在不知不觉中产生了一种悖论：一方面我们要通过课程教导给学生



毕加索《小提琴和葡萄》1912



德佩罗《我的造型芭蕾舞》1921

可以行之有效的构图方法，但另一方面一经总结梳理并进行教学，就不可避免地掉进了程式化的窠臼，与我们所见的个性化的、鲜活的生动感受产生某种程度的自相矛盾。那么究竟有没有一种具有共通规律性的样式存在呢？如果有，这种规律性的样式对学生的创作究竟是有利还是有弊呢？

可以肯定地说，艺术创作的方法规律是有的，艺术创造的前提条件是有的，贡布里希在《艺术与错觉》一书中一再重申，确实存在着一种绘画再现的语言。艺术史学家们知道，在过去各种风格中，图像常常是借助于程式创造出来的。据说，米开朗基罗只从一件古代雕像的躯干上就发现了一个明确的原则，这件雕像因此而以“米开朗基罗的躯干”著称。这个原则使他的作品具有了古代艺术佳作所特有的趣味光彩。关于这个传说，在当时也写过《绘画论》的洛马佐(Lomazzo, 1538—1600)那里，我们发现有以下一个值得注意的片段（第一卷，第一章）：“……因为这里没有可供我们直接引用的米开朗基罗的原话。我只有如实转述并让读者自己去进一步解释和理解。据说，米开朗基罗一次教导他的学生马尔卡纳（西耶纳人），一定要以金字塔形的、蛇形的和摆成一种、两种或三种姿态的小形体作为自己的构图的基础。在这条规则中（照我看）包含着艺术的全部秘密，因为一幅画所可能具有最大的魅力和生命，就是表现运动，画家们把运动称为一幅画的精神。再也没有像火焰或火这样的形式能更好地表现运动了。照亚里士多德和其他哲学家的看法：火是所有因素中最活跃的东西。因此，火的形式最宜于描绘运动。火焰具有角锥体或尖物的形状，它好像能以这种锋芒劈开空气，以便上升到它所固有的领域。因此，具有这种形式的构图，将会是最美的构图……”（威廉·荷加斯：《美的分析》，杨成译，广西师范大学出版社2002年版，第4—5页）这些观点作为艺术家或者可以一笑置之，但像我们这样从事艺术教育的人却深受鼓舞，因为艺术史学家的成果让我们觉得总找出一套千人千面的构图形式教学系统还是可行与有希望的。

那么我们的教学究竟应该从哪些角度入手呢？目前我所设计的教学过程希望以“传统文本解读”作为学生认识构图规律的切入

点，通过经典艺术作品的视觉图像分析梳理，让同学们整理思路。贡布里希说：“……这样复杂的秩序决不可能是由一个人，甚至一个天才制造出来的，有经验的人都知道，伟大的艺术需要伟大的传统。只有头脑(或潜意识)里贮藏了有秩序的成分，并掌握了那些概括在我们所谓的‘风格’里的秩序原理的艺术家才能介入这个探索过程。视觉艺术的秩序原理被概括为有可能介入更为复杂的秩序，也就是探索‘和谐的整体’秘密的敲门砖。”(E.H.贡布里希：《秩序感——装饰艺术的心理学研究》，杨恩梁、徐一维译，浙江摄影出版社1987年版)由此逐步帮助学生领会前人佳作中构图语言的形成思路，要首先理解“经典传统文本”中视觉形象的基本构成法，然后在有限的创作构图练习里摒弃浅表的样式主义，真正做到敏感地面对要表达的事物本身。

我们知道，构图就是画面的结构，框架。我们也知道，这个结构和框架是不能随意编造的，任何一幅画的构图都需根据内容、审美习惯和具体的绘画手法去统一调配，也就是说它是一个系统问题，而不是孤立的，构图的目的是建立秩序，但这个秩序需要与审美习惯、文化传统、创作目的以及绘画手法的秩序相协调，最终达到对某种思想的准确表达。构图在作品题材、内容、形式之间是相互依赖，相互配合的，从而使抽象的主题具体表现出来。阿恩海姆曾经说过，“最成熟的艺术品，能够成功地使其中的一切成分服从于以上主要的结构规律，在完成这一步骤时，它并不是将现存的事物的多样性歪曲为千篇一律性。而是通过各种不同的事物相比较，使它们的差别性更加清晰地显示出来”。(鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉——视觉艺术心理学》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1984年版，第132页)



方力钧《无题》2001



王华祥《泉州人三》篆刻 1989

四、对创作活动中模仿流行样式行为的心理分析

当今艺坛的创作活动，明显存在着一般又一股流行风，今天政治波普，明天后俗美女，一忽表现主义，一忽大话后现代……而被这种种流行影响最大的就是学生。当我们抛开这种种流行的表象，对造成流行的心态作些深入分析，可以发现流行主要基于新奇感和模仿心理。德国学者康德在他的《实用人类学》中说到：“人的一种自然倾向是，在自己的行为举止中与某个更重要的人物作比较（孩子与大人相比较，较卑微的人与较高贵的人相比较），并且模仿他的方式。这种模仿仅仅是为了显得不比别人更卑微，进一步则还要取得别人的毫无用处的青睐，这种模仿的法则就叫时髦。”他进而指出时髦是归在虚荣名下的，它是由于某种契机，得到一些高雅人士支持，并被其他人所模仿，趋之若鹜的东西，“新奇性是流行惹人喜爱的地方。”（康德：《实用人类学》，重庆出版社1987年版，第143~144页）康德的论述明确提出了学生的弱势心态导致的模仿盲目性，如何取消这种弱势心态是当下艺术教育中应该给以更多关注的一个方面。

其实，模仿也分自觉或不自觉地模拟一个榜样的行为，是一种使组成某一共同体的人们做出相同举止行为的社会心理现象。自觉地模仿往往是有选择性的，在某种程度上是主动的，到处在学习阶段的学生是有某种可取性的，而不自觉地模仿是一种完全模仿，我们认为有必要提出模仿的美丑或是非标准，提倡自觉的有选择的模仿。模仿可能是自觉的，而造型艺术的流行在总体上常常由非理性的感情支配，这才是我们应该担心的。

实际上流行也并不是单一式样的推广，它不具有排他性，在同一个时期的同一个区域内允许有多种样式的流行。就其趋向而言，大致可以分为两种：一种流行趋向指向未来，追求前卫，以先锋派为代表；另一种流行趋向指向过去，追求怀旧或者说以怀旧来满足求新的需要，以传统派或民俗派为代表。

从新奇感或者说求异心理到从众心理或者说趋同心理，这就是流行心态的两个相互联系的阶段。求异或求新心理不但存在于造成流行的诱因个体身上，成为其行为的一种内驱力，而且普遍存在于模仿者身上，它正是造成模仿的重要契机。一开始是带有尝试性的，当它由于种种原因得到公众的认可，人们纷纷愿意使用它的时候，流行就出现了。继而慢慢地成为一种具有普遍意义的固定样式或者说风格，对它的拥有和使用慢慢变成人们的一种固定的行为方式，变成了一种习惯。

康德曾说过：“一切时髦颇名意义已经是一种变化无常的生活方式，因为一旦模仿的游戏固定下来，那么这种模仿便成为了习惯，因而也就不再被看作鉴赏。”（康德：《实用人类

学》，重庆出版社1987年版，第143—144页）这时，新奇感便消失，求异心理也不再存在了。在心理学上，习惯被解释为在重复或练习的基础上逐渐巩固下来并且变成需要的行为举止。生活方式。在一定的时期和地域范围内，一些绘画样式的变化速度可能会因种种原因而减慢下来，甚至处于相对静止的状态，这时某种固定的消费习惯便形成了，某些构图样式也成了稳定的样式。所以，流行与习惯的关系也是流行与稳定的关系。

流行在本质上是一种变化。而什么东西真正流行了，又会导致习惯从而丧失模仿的前提——新奇感，于是走向流行的终结，流行就成了不流行。所以，当一种绘画样式开始大规模流行的时候，同时也预示它的式微。不过，事情往往是流行与流行并驾齐驱，流行与流行前后追逐。流行的交替也是一种新旧交替，这其中往往会有一些东西延续下来，成为稳定性的因素。

李渔在《闲情偶寄》中谈戏剧创新时说：“变则新，不变则腐；变则活，不变则板。”（李渔：《闲情偶寄·卷四·变调第二》，浙江古籍出版社1985年版）这一法则同样体现在造型艺术活动中。“板”即僵化，会造成单调乏味的重复，引起厌倦是必然的。但是，变化出新也要考虑避免连续不断的强刺激，因为不停的注意转移同样容易产生视觉疲劳和心理厌倦。

