

高等美术院校教学推荐教材



绘画构图课堂教程

阿木尔 著

天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

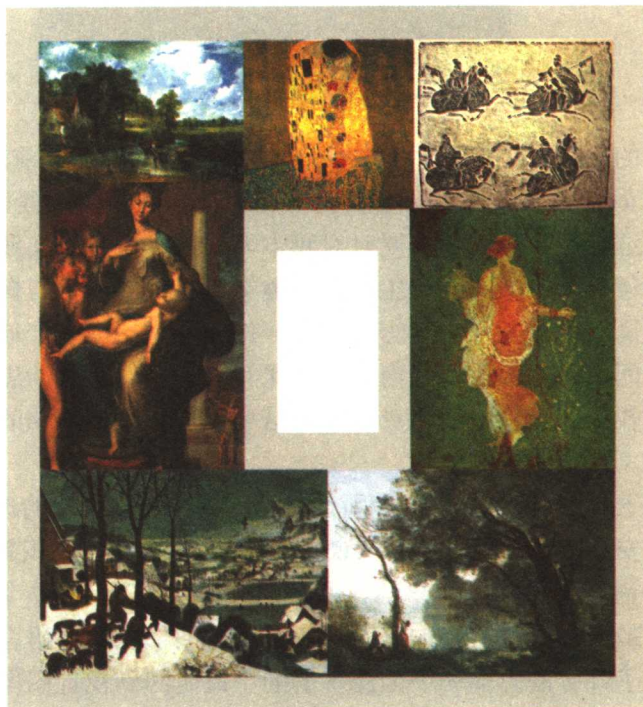
绘画构图课堂教程

阿木尔 著



天津人民美术出版社 (全国优秀出版社)

策划：魏志刚
责任编辑：魏志刚
技术编辑：郑福生
装帧设计：王玉珂



图书在版编目(CIP)数据

绘画构图课堂教程 / 阿木尔著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2006.6
高等美术院校教学推荐教材
ISBN 7-5305-3267-7

I. 绘... II. 阿... 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050544号

天津人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘子瑞 网址: <http://www.tjrm.cn>

天津市圣视野彩色印刷有限公司印刷

全国新华书店经销

2006年6月第1版

2006年6月第1次印刷

开本: 889 × 1194毫米

1/16

印张: 6

印数: 1-4000

版权所有 侵权必究

定价: 25.50元



作者简历

阿木尔，男，蒙古族。

1962年10月25日出生于内蒙古鄂尔多斯，父母均为教师。

1983年7月毕业于内蒙古师范大学美术系，获文学学士学位。

1993年结业于中央美术学院第六届油画研修班。

1998—1999年在北京语言大学出国部参加法语强化培训。

2000年入首都师范大学尚扬教授的油画研究生班。其间在北京外国语大学法语系继续学习法语。

2003年考取首都师范大学常锐伦教授的博士研究生，从事美术学（美术教育方向）的研究。

曾先后就职于鄂尔多斯群众艺术馆、新疆蒙古师范学校、新疆艺术学院美术系。绘画作品多次参加各级美展并获省级奖，多篇论文发表各类刊物。现任新疆艺术学院绘画系副教授，新疆油画学会副主席。

序

天津人民美术出版社约我撰写《绘画构图课堂教程》，我将此工作交给我的博士生阿木尔去完成，因为他有多年的绘画实践与教学经验，且对绘画构图与人类视觉心理机能的建构与发展等问题有着浓厚的兴趣。

绘画构图的教学与研究一直是国内各类美术教育课程中的一个薄弱环节。长期以来我们的专业美术教学在习作与创作的衔接上始终不尽人意即是这一领域研究与教学的不足所致。因而这一课题有待于进一步的深入探讨。对于本书，我认为有以下可取之处：第一是选择了大量的图例用以说明绘画构图问题，在直观视觉的基础上辅以理论的阐释，这与当今所倡导的视觉文化理念是一致的。第二，作者在结构安排上重视理论与教学实践的结合，将视觉经验的积累、知识与操作技能的发展尽可能统一起来，应该说这种方法是可取的。第三，本书对一般的“构图法则”提出了质疑，认为一切创造性结果都是对已有“规范”的超越与偏离，这种认识与艺术发展脉络是吻合的。

这里，我想代阿木尔说：由于艺术创作是多元多变的，艺术教育又是一个复杂的系统，因此，对绘画构图理论与实践及其教学的研究，便存在极大的冒险性。谁也不敢说自己总结的理论无误和教学的正确，人类对任何事物的认识皆须经过实践—认识—再实践—再认识的反复过程，对绘画构图课堂教学的实践与认识，存在错误当所难免，而对错误的“证伪”便是人们通向正确认识的途径。

常锐伦

2005年10月于北京花园村

目 录

第一章 概论	1
一、绘画构图的概念	1
二、构图的意义与作用	3
三、绘画构图研究学习的范畴	5
第二章 中外绘画构图的演化	8
一、起源	8
二、“经营位置，画之总要” ——中国传统绘画的构图特征	9
三、西方绘画构图的发展与演变	12
第三章 绘画构图学习与研究的方法	17
一、视觉经验的积累	17
二、视觉因素	19
三、视域——框架（参照系）、视错现象	31
四、图式、秩序、恒常性	36
五、形式构成原理	42
第四章 画面构成技法	49
一、场、张力	49
二、图像组织	53
三、骨架——视觉图像的基本样式	58
四、位置——视觉中心	59
五、空间建构	70
第五章 教学实践框架	73
一、观念——呈现方式	73
二、意图、形式、表达	75
三、翻译与转换	77
四、几种艺术语言类型（艺术语言与风貌）	79
五、教学实施建议	84

第一章 概论



图1-01 汉画像砖拓本



图1-02 《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》油画 法国 高更



图1-03 《虢国夫人游春图》中国画 唐 张萱

一、绘画构图的概念

“构图”一词源于拉丁语，其含义为通过结构组合的方式使画面的不同部分联结并构成一个有意义的整体。因此构图涉及画面中图形、色彩、肌理等造型因素的组织结构方式。关于构图与结构之间的区别，在西方曾有过一些争议，如歌德就不喜欢构图一词（法语、英语同为 composition）。事实上我们无需为此去做过多的辨析，因为任何一个概念，在不同的历史时期和不同的地域，人们可以有全然不同的理解与阐释。对于以二维平面为载体的绘画而言，我们不妨以约定俗成的惯例将画面的形式构成与结构方式称为构图。

在我国传统绘画中，构图被称为“经营位置”，其实质已包含了构思的过程。我们知道，没有主体表达意图介入的经营位置是



图1-04 《最后的审判》湿壁画 意大利 米开朗基罗



图1-05 《山水册页》中国画 清 朱耷



图1-06 《山水》
中国画
清 石涛

没有意义的，因此“立意为象、置陈布势”应是对构图内涵极为恰当的表述（即艺术语言的组织结构方式）。我们在此可将构图的概念界定为——在边框限定的画面中根据画家的表达意图来组织视觉语言、结构画面建立一个人为的视觉空间。换言之，构图是艺术家为了表现特定的情感与精神意图，在限定的空间范围内运用审美的原则安排和处理图像、色彩、肌理与符号的位置关系，将个别与局部的形象组成有说服力的艺术整体。（图1-01～04）

主体表达意图的实现必须依赖于它生存于其中的外部世界——社会与文化惯例所赋予它的感知模式。因而“先验”的图式与符号系统必然会制约艺术家的观察与感知方式。面对同样的自然景观，传统的中国画家从中看到的是勾、皴、点、染、浓、淡、干、湿、枯、润等笔墨造型效果，而在油画家的眼中则转换为明暗、色彩、笔触与肌理以及深度空间等视觉造型样式。（图1-05～08）

画面的整体艺术效果取决于画家对视觉因素的选择、组织与处理。构图是使来自外部的视觉刺激与画家内在的情感与精神意图得以有序整合的途径，也是使造型与色彩得以联结的纽带。

二、构图的意义与作用

1. 从绘画语言的角度来看,构图使画面的图像与色彩整合为有机的整体,如同编织物中的经纬线。我们欣赏一部音乐作品,阅读一篇小说、诗歌或散文,需要在一个时间的序列中逐步把握其内涵,但对于绘画作品来说,这些过程是在瞬间完成的,因此画面的整体形式与结构方式对观者而言具有极为重要的意义。所谓的“大关系”,“第一感觉”即指这一阶段的视知觉反应。画家能否抓住欣赏者的注意,构图这一画面的形式外观具有不可忽视的作用,同时画面的形式与结构也是艺术家的表达意图最为直观的展现方式。画面组织结构方式的不同会传达出全然不同的视觉信息、不同的情感与精神内涵。

2. 从视觉心理角度来看,构图决定了画面的骨架与气势,构成了画面的总体形式结构(亦即形式感)。人们总趋向于在复杂与单纯之间寻求一种微妙的平衡,构图就是创造这一关系最为直接而有效的手段。

3. 从欣赏与接受的角度来看,构图传达着画家的视觉兴趣,引导观者的视线,并为其规定了视觉注意的“中心”。一幅绘画作品就是一个经过画家精心组织安排的视觉对象,各种绘画因素要在变化与统一、对比与调和等诸多关系中形成一个完整的系统。单调的画面会使观者鉴别、分类、离开;但过于复杂的画面也会使观者无法理解、归档而产生厌恶。因此伟大的画家总是试图在单纯与复杂之间去寻求那种微妙的平衡,使观者获得最大程度的审美满足。(图 1-09 ~ 13)



图1-07 《孟特芳丹的回忆》油画 法国 柯罗



图1-08 《托莱多风景》油画 西班牙 埃尔·格列科



图1-09 《溪山行旅图》中国画 宋 范宽

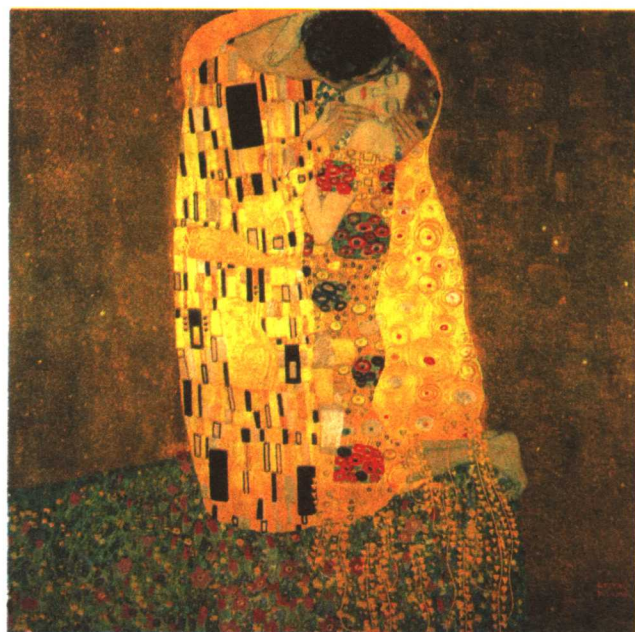


图1-10 《吻》油画 奥地利 克里木特



图1-11 《星空》油画 荷兰 凡·高



图1-12 《伏尔加纤夫》油画 俄国 列宾



图1-13 《水木清华图》中国画 清 朱耷



图1-14 《野牛》西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画 旧石器时代



图1-16 《鱼蔬图》中国画 清 李禅



图1-15 《鸡雏待饲图》中国画 宋 李迪



图1-17 《阿诺芬妮夫妇像》油画 尼德兰 杨·凡·爱克



图1-18 旧石器时代意大利洞穴壁画

三、绘画构图研究学习的范畴

我们对构图的研究要限定在二维平面的范畴。人类生活在一个以三维形式存在并在时间空间中不断运动的世界里。我们所感知的外部世界要通过画家的翻译与转换才能够以符号图像的方式展现在二维的画面中，无论是原始人绘制于洞穴墙壁之上的图画，还是当今人们创作的形形色色的绘画作品，无一例外都是以平面空间为依托的。它可以是一张纸、一块布、一面墙壁……人们司空见惯的东西在画家的“经营”之下变成了艺术作品。（图 1-14 ~ 18）



图1-19 《淮杨洁秋图》中国画 清 石涛



图1-20 《六祖斫竹图》中国画 宋 梁楷

绘画所表达的时空关系并不是自然界的真实时空，画面所呈现的空间是一个人为的虚拟空间。人类生存于空间之中，但是历史与文化的不同使人们对空间的认知存在着很大的差异。如传统中国画对空间的理解就与西方绘画中的空间观念有所不同。中国的山水画强调可观、可游、可居，人与自然在绘画的空间中是和谐统一的，而西方的风景画则强调人在某一固定视点，对一定距离外自然景观的观察与表现。这种不同的空间意识有其深刻的哲学文化根源，由此而形成了中西方绘画不同的审美心理定势。（图 1-19 ~ 24）



图1-21 《干草车》油画 英国 威廉·康斯托勃尔



图1-22 《斟奶妇》油画 荷兰 维米尔



图1-23 《街道》油画 法国 西斯莱

传统意义上的构图学是指从经典作品中推导出来的形式结构规律，有所谓的“法则”之称。基于这样的认识，使构图成了一种指导实践的理论。但从绘画实践与发展的角度看，一切创造性的结果都是对已有规律的突破与超越。因此构图的规律针对教学而言更具有实际意义，它可以在某种程度上缩短学生达到目的所需要的时间。然而真正意义上的创造并不是对一些基本规律的重复。人类的视觉机制，人们在观察外部世界及艺术作品时的心理感受，视觉与心理机能的极限以及视觉秩序等因素是绘画构图研究的出发点。



图1-24 《山水》中国画 清 龚贤

第二章 中外绘画 构图的演化

一、起源

绘画艺术起源于旧石器时代晚期，分布于欧亚大陆的众多地区，其中尤以西班牙的阿尔塔米拉洞穴与法国的拉斯科洞穴壁画最为典型。此外，原始人所创造的岩画也属于早期的绘画作品。我们比较一下早期的绘画，它们都有一个显著的共同特征——造型简化，平铺直叙，缺少有意义的组织结构，但它也孕育了构图的雏形。从功能上讲这些作品更多的具有巫术的作用，而不是以审美为目的，因此早期的绘画作品在外观上有着惊人的相似性。可以想象在当时的历史条件下这种相似性不可能是传播的结果，而是一种源于人类潜意识的本能。（图 2-01 ~ 03）



图2-01 欧洲史前艺术 法国拉斯科岩洞壁画



图2-02 欧洲史前艺术 法国拉斯科岩洞壁画



图2-03 汉画像砖拓本

二、“经营位置，画之总要”——中国传统绘画的构图特征

传统的东方绘画从其哲学根源上讲，是以天人合一，阴阳互补的“一元论”观念为其美学原则的出发点，由此所形成的审美理想，既不特别强调对客观世界的忠实再现，也不过分强调主观精神的表现，而是着眼于主观与客观的和谐统一。老庄的“自然之道”奠定了东方绘画的美学基础，而张璪的“外师造化，中得心源”、谢赫的《六法》则确立了中国绘画的方法论原则。郑板桥所谓“眼中之竹、胸中之竹、手中之竹”都为我们揭示了这样一个道理：中国画是建立于客观存在与主观精神二者之间的一种独特的艺术表现形式，其宗旨在于通过艺术实现人与自然的交互感应，由技而进乎道。

立足于散点透视方法之上的中国绘画，在观察上强调目识心记，边走边看，所谓“山形步步移，山形面面看，远看取其势，近看取其质”，着眼于组织结构。这种漫游于自然之中的心境造就了国画对意境与情趣的特殊的关注。

郭熙在其《林泉高致》中总结了山水画中高远、深远、平远三种不同的画面空间样式，之后韩拙在《山水纯全集》中又补充了阔远、迷远、幽远三种新的建构画面空间的方式。清代石涛则在其画论中对传统山水画“分疆三叠两段”的基本方式作了评论：“三叠”指一层地、一层树、一层山；“两段”则指景在下，山在上，中间以云隔之。此外中国画还强调“计白当黑、藏露隐显、虚实相生”等构图原则，由此形成了传统中国画日臻完善的构图模式。(图 2-04 ~ 12)



图2-04 《洛神赋图》(局部) 中国画 东晋 顾恺之



图2-05 《游春图》 中国画 隋 展子虔



图2-06 《瑞鹤图》 中国画 宋 赵佶



图2-07 《踏歌图》中国画 宋 马远



图2-09 《渔庄秋霁图》中国画 元 倪瓒



图2-08 《窠石平远图》中国画 宋 郭熙

在具体画面形式的构成上，千百年来先辈们在对自然观照的基础上充分发挥了艺术家的主体意识，形成了一套传统的绘画图式系统：如山水表现中的各种皴法，画面空间组织的散点透视法，用线造型中的“十八描”以及墨法中的浓、淡、干、湿、枯、润等方式。这使中国绘画形成了不同于西方式化的视觉语言系统。此外空白作为中国画整体画面的有机组成部分与画中的实体形象相互补充，虚实相生、以虚托实，这是中国人智慧的表现，更是一种诗意的体现，它留给人们更多的想象余地。



图2-10 《幽谷图》中国画 宋 郭熙

图2-11~12 《富春山居图》中国画 元 黄公望

