

高等美术院校系列教材

构图学

主编：杨国平 邹正洪

湖南美术出版社

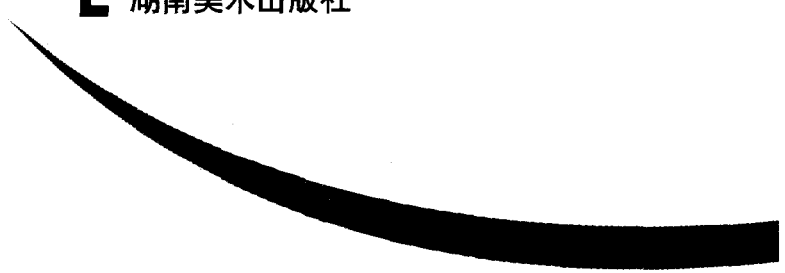


「高等美术院校系列教材」

构图学

主编：杨国平 邹正洪

湖南美术出版社



高等美术院校系列教材

丛书策划: 左汉中 李 松
主 编: 朱训德
副 主 编: 郑林生 胡师正 谢 雳
编 委: 朱训德 郑林生 胡师正 谢 雳 陈和西
曲湘建 姜松荣 李蒲星 李荣琦 洪 琦
坎 勒 杨国平 严 明 陈飞虎 苏厂元
曾宪荣 许 彦 唐凤鸣 何 辉 蒋尚文
戴 端 孙湘明 何人可 文 术 焦成根
田绍登 舒湘汉 吴建陵

图书在版编目(CIP)数据

构图学/杨国平、邹正洪主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2003

(高等美术院校系列教材)

I. 构... II. 杨... III. 构图学—高等学校—教材 IV. J061

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003) 第 075782 号

构图学

主 编: 杨国平 邹正洪
副 主 编: 邹少林
参与编写: 李蒲星 蒋文博 刘怡果
责任编辑: 李 松
责任校对: 李奇志
出版发行: 湖南美术出版社
(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)
经 销: 湖南省新华书店
印 刷: 长沙化勘印刷有限公司
开 本: 787 × 1092 1/16
印 张: 9.25
印 数: 1-3000 册
版 次: 2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷
ISBN7-5356-1999-1/J · 1860
定 价: 29.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: www.arts-press.com

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,
请与印刷厂联系调换。

前言

构图作为绘画艺术的重要研究部分，其自身亦有产生、发展及成熟的过程。在现时代的绘画创作中，创作主体既脱离不开传统的润泽，又在竭力创立着符合时代精神的新的传统。构图是一门学问，无论是在远古人类迷茫沧桑的眼底，还是在现代艺术迷离交错的笔端，它都闪耀着让人迷醉的魅力。

德拉克洛瓦说：“当我评价一位伟大的艺术家的艺术作品的时候，我们所称颂的创作天才只不过是他们独特的观察、组织与再现自然的方式。”在绘画实践中，重视感觉的成分往往多于对其进行理性的推断。而这里的“感觉”，却实实在在地包含了作者的综合修养，是一种独特的敏感性，而艺术性的构图基础恰恰建立于创作者这种独特的敏感性——视觉直觉之上。

时至今日，我们已经无法做到一点，那就是回到远古，以原始视角去感受史前的洞窟绘画、岩画……只能凭借想像去推断。而先人们也无法确切预知今日的艺术形态的流变，一如今人对于未来的不可知性。因为每一位艺术家的视觉都是受他生活的时代的物质和精神的影响，所以文化背景对所有艺术家的视觉都有一个永远的冲击。

因此，历史的内涵变得丰富而深邃起来。我们了解、研究和发展构图学，也将由此切入，从不同的历史阶段、哲学根源、文化背景中去比较发掘，提出关于构图本质意义的系列追问。那么，人类历史不管延续得多么久远，都不会远离艺术本体繁衍发展的空气，都将在艺术创造的母题下对构图学做出新的阐释。

目 录

前言

第一章 构图的历史发展

第一节 构图的来源

第二节 在透视发明之前

第三节 东方透视与构图

第四节 古典主义构图

第五节 巴洛克时期在构图方面的革新

第六节 新古典主义与浪漫主义时期

第七节 从印象主义到现代

第二章 构图基本原理与一般法则

第一节 构图原理

第二节 构图形式的视觉心理

第三节 构图的一般法则

第三章 构图中的平衡

第一节 重力影响平衡

第二节 吸引力、回归拉力与方向力影响平衡

第四章 构图与画面

第一节 画面的格式

第二节 画面的面积

第三节 画幅的数量

第五章 构图的形式

第一节 对称性构图

第二节 三角形构图

第三节 直线构图

第四节 对角线构图

第五节 圆形构图

第六节 方形构图

第七节 空间分割的构图

第八节 多视角构图

第九节 复合型构图

第六章 点、线、面在构图中的运用

第一节 用点、线、面构图

83	第二节 在画面寻找视觉中心
86	第三节 点、线、形的视觉注意强度比较
90	第七章 色彩构图
90	第一节 色彩组合方式的构图
98	第二节 色块的位置与方向
100	第三节 相似的色块在构图中作用
104	第八章 中国画的构图原理
114	第九章 中国画的构图法则
122	第十章 中国画的常见构图形式
129	第十一章 构图与创意
	参考书目
	彩图

第一章 构图的历史发展

第一节 构图的来源

所谓构图,是指艺术家为了表现作品的主题思想和美感效果,在一定的空间,安排处理人、物的关系和位置,把个别或局部的形象组成艺术的整体,在中国传统绘画中称为“章法”或“布局”。寻根溯源,让我们重归三万多年前石器时代原始人的艺术家园,从洞窟绘画展现的构图雏形出发,去探寻构图学的发展历程。

一些战争与狩猎场面体现了在人类幼年时期的石器时代(公元前35000年—前7000年)前,原始人开始对整体形式的关注,这些是通过他们与其相关联的形象的活动来实现的。还有一种解释指出,原始洞窟绘画以及岩画的构成因素和绘画形式均来源于原始人对内太空的探索。巫师在进入“非常状态”后通过“内视”,看到许多平常人从未见过的形象和场景,他们便在这种状态中用最原始淳朴的方法将其记录在洞窟壁上。上述两种推断,均说明艺术自起源之时起,就无法脱离创作者独特的内在体验,而洞窟壁画则直接反映出当时的种种体验,并形成了绘画构图的雏形。(图1-1)



图1-1 拉斯科洞窟(法国)

构图真正意义上的诞生,是在公元前8000—前6000年的新石器时代。当人类开始在田中耕种,建造房屋庙宇时,他们不得不对现有的田地、空间划分和组装,才能达

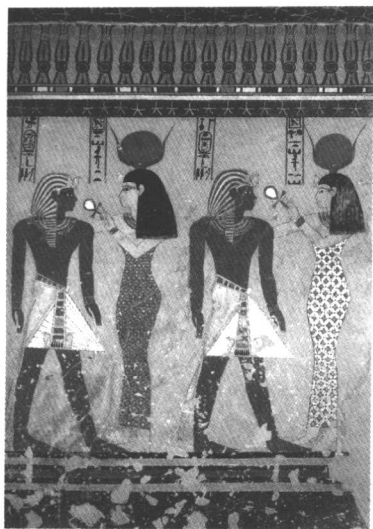


图 1-2 托莫斯四世墓壁画

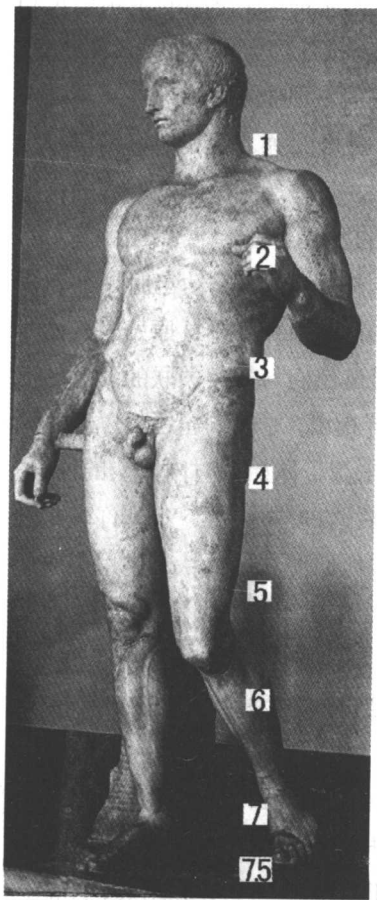


图 1-3 持矛者

到最终的效果。随着农业与建筑的发展,便产生了测量算术,构图的概念自然地在人类的头脑中形成。此时期的画面显示出创作者有准确敏锐的洞察力来表现戏剧效果,但没有固定的构图准则组织画面。又经过了几千年,人类才总结出固定的构图体系,首先使用这种固定的构图体系的是埃及人。

1842年,一个德国考古探险队发现了覆盖在埃及墓室壁画上的网格。随后,在墓室壁画上发现了越来越多的格子。事实上,在中王朝时期,构图网格已成为固定的测量体系应用在壁画中。这个现象也直观地显示出网格的功能:它是对壁画构图起帮助作用的测量体系。在格子中,它们基本计量单位是拳(指从指关节到手腕的平均距离),同时他们还使用其他的计量单位,如小肘等于四拳,大肘等于五拳等等。

与史前洞穴画家的不同之处在于,埃及艺术家是在界定的平面中设计完成他们的作品,即在坟墓的墙壁上作画(图1-2)。绘画功用和形式上的改变,直接推动艺术创作思维的进步,这就产生了对秩序、布局、造型及尺寸比例的综合考虑,也就是对于构图的整体思考,从而形成了比较完善的构图体系。

随着人类社会生产力的发展,社会经济、文化带动了艺术的进步,使人们对艺术有了更深入的认识,并发展出更为完善的构图法则。

古希腊艺术家们谙熟了人体各部分的精确比例及人体各种运动形态,他们善于用敏锐的洞察力准确把握空间的统一性,并成功解决了表现三维空间的问题。他们通过对形体的重叠,以及使用透视法来营造深度感和空间感。因而,在公元前1500年古希腊肖像画的征服时期,便出现了所谓的古典时代。此后,出现了一件美妙的历史性雕塑作品《持矛者》,它标志着人类在人物形体的表现方面迈进了一大步。这件作品反映的是雕塑家波留斯确定的人体比例的第一准则,这个准则表述了健康男性人体有7.5个头的概念。(图1-3)从波留斯时期开始,古希腊的人体绘画随着自然的唯美观前行。到大约公元前320年,雕塑家李斯普斯用他的雕塑作品《阿伯西米诺斯》提出了

一个全新的、更理想的人体比例，也就是8个头的比例。
(图1-4)

李斯普斯明确的提出了古典时期人体比例的要领，同时也抛弃从前传统的肩部与骨盆成相反方向拉动的人体姿态。随着亚历山大的军事征服，开始了古希腊风格化时代。由于受到人对于优雅和标准的嗜好倾向影响，艺术家通常使用8个头或者9个头的准则，甚至更夸张的头与身体的比例准则，进一步促使艺术创造和构图体系走向完美成熟。

第二节 在透视发明之前

人类意识在其发展的早期阶段上，总爱把心理现象当成真实的物理事件。在古代艺术的平面构图中，包含着各种各样的预示着真正透视发明的因素。而这些尝试与探索，是人们用最直接的途径来解决构图的方式，多利用感性与敏锐的艺术直觉进行。在早期的思想家看来，感觉与理智间的分裂并不存在于心灵中，而是存在于外部世界中。毕达哥拉斯坚信，天界的事物与地上的事物有原则的区别。这是一种认识。还有其他的观点，譬如大约在同一个历史时期发展起来的，处于同一文化时期的中国道学家和阴阳学派思想家们就认为，感性世界中处处有宇宙中各种力的相互作用的侵入。阿瑟·瓦莱在他那本论中国的《道德经》的专著中写道：“造车的人、木匠、屠夫、弓箭手和游泳者，其熟练的技巧并不是来自于对有关的事实积累，也不是靠拼命使用自己的肌肉和外部感官，而是对隐藏于各种表面的差异和多样性中的那种最根本的一致作用。通过这种利用，就使存在于自身中的最根本的要素同他使用的工具的最根本的要素达到一致。”

也就是说，在真正的几何透视出现之前，古代艺术家们十分坚决地用自己的方式和对艺术独特的理解寻找最完美的构图。这期间的构图思维没有自觉运用透视法则，显出相当的纯粹性。同时，艺术家们又不自觉地注意到了客观物象中又存在透视现象，便以他们自己特有的方式去处理，通过其敏捷的、天生的视觉先驱以及审美天性暗示着

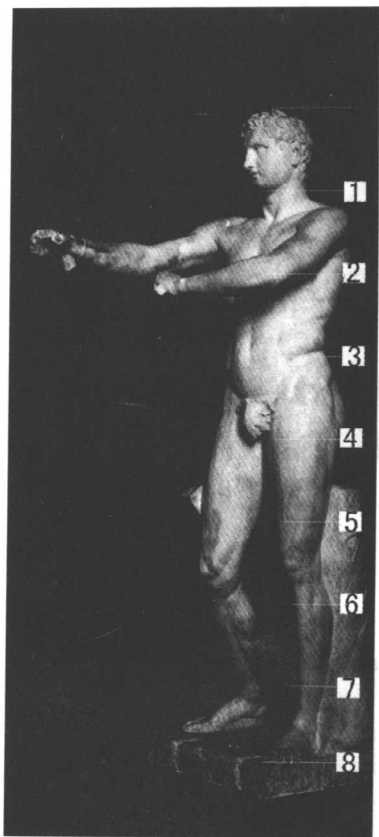


图1-4 阿伯西米诺斯 李斯普斯



图 1-5 奥尼索斯秘仪

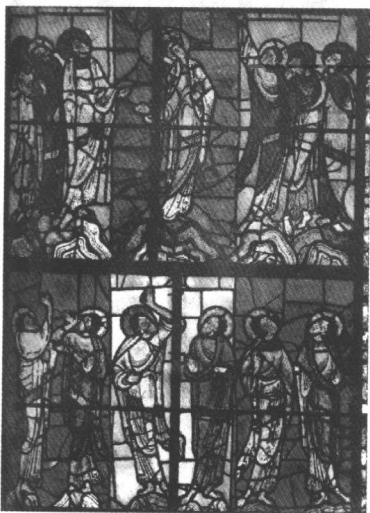


图 1-6 镶嵌玻璃窗

这一点，他们也在很大程度上唤起了人类对于三维空间的概念。

罗马人是古希腊艺术狂热的崇拜者，他们继承着古希腊的传统，并发明了许多自己的风格，包括肖像画和静物画。他们在花园中、房屋上、街道边的巨幅画，表明了他们对想像构图的一种高深的把握。这些装饰性的场景展示了各种各样的透视和全景的深度，它们简洁、自然的构图风格直到今天还影响着大批艺术家。（图 1-5）

中世纪画家为了追求画面的空间层次，而采取特定的巧妙方法来解决建筑物的透视问题。比如他们可以通过严格的对称，来实现其透视形。尽管科学的透视发明距他们仍有几世纪之遥，但这个时期的画家已能够通过相当自信的方法来处理这些复杂的问题。此时期，随着基督教神权统治时期的到来，艺术家失去了现实主义的个性。拜占庭王朝及西方中世纪的一个显著特征就是平滑与平坦。画面形象从现实性转向装饰性和象征性，在许多北欧大幅作品和南欧罗马式壁画中，出现了一种程式化的人物形象（图 1-6）。这种状况直至 12 世纪初才有所改变。

12 世纪初，艺术家开始放弃了罗马式的程式化构图，并注重细节的表现，努力使绘画达到流光溢彩的效果。在哥特时期最为流传的构图格式是表现圣教徒日常生活场面的圣坛背景。在画面构成上，作者用那些分割开的情节来形成一个复杂的对称结构，处于其画面边缘的各单个场面既构成整体，又是从属于中心构图的。其绘画透视具有严格的功能性，而且没有苛求画面空间的统一。

古代艺术家们用原始视觉直觉的方式创造着丰富的虚幻世界，努力寻求着绘画意图与观者最便利的交流途径，也因此产生了代表那个时代不朽精神的绘画作品。

第三节 东方透视与构图

在古代，无论东西方，其画面构成、装饰图案和色彩，都是人类祈求解释超自然现象而产生的视觉语言。古人面对不可理解的生死、痛苦、幸福、灾难等现象，用形象和色彩构成视觉语言来消灾祈福。但在人类发展进程中，东

西方仍存在着明显的差异。

古代西方的绘画观念中,认为形态是重于色彩的。古希腊人认为几何学图形是构成宇宙秩序的重要因素,将图形尺度作为图形规范。罗马著名建筑师维特鲁威在其名著《建筑学》中,明确提出以八头身作为人体美的标准比例,此尺度后来被文艺复兴巨匠列奥纳多·达·芬奇所继承,并提出了更加精确的理想美的概念。文艺复兴时期的新毕达哥拉斯派学者在这一无理数对正方形的比例中发现这一概念,并确立了黄金分割比例为美的标准。因而,在古代西方尤其是古希腊时期,由于这种图形关系,认为物体的“形”优先于色彩,色彩则是一种附加物而存在。欧洲艺术理论的这种观点,直到近世才有所改变,认为色彩先行于“形”。

东方则认为构成宇宙的重要因素是色彩。特别是中国的阴阳五行学说,在构成整个世界、宇宙的五行(木火土金水)中,规定以五色(蓝、红、黄、白、黑)作为正统颜色,分别与宇宙的方向、一年的季节、人类的内脏相对应。由于中国沿用这种阴阳五行说,规定了宫廷秩序、官员职位、婚丧祭礼、世俗礼仪、四季节气等,所以色彩发挥着十分重要的作用。东方的这种阴阳五行说和道教、佛教等宗教相结合,形成和西方不同的、色彩象征性先行的思想观念。随着阴阳五行说这种重视色彩的思考方式经由朝鲜,传播到日本,这样,在东方“形状”和“色彩”完美地结合,产生了和西方不同的视觉象征性。

通过上述比较,我们发现东方的艺术实际上是沿袭着自己的发展途径,没有受到西方艺术发展的影响,东方式的表现方法忽视了西方人几世纪对几何学狂热的追求并维持着形体的平面性。但是,东方艺术同样有着与西方透视与构图形式一样的复杂性,而且无比精彩。下面,我们不妨从哲学层面来进一步分析它们存在美学差异的根源所在。

不管是在西方的传统哲学还是宗教哲学里,西方人始终坚信美的根源是在人本身以外。如宇宙万物的外在秩序,或者理解为“全知全能”的上帝。在绘画实践中,西方人注重科学精神,去研究外在固定的秩序,甚至将描绘

光影、色彩当作一件崇高的事业（在西方宗教哲学中，光自身代表上帝，见图1-7）。而东方人却有所不同，特别是中国人，刚好相反。中国的哲学体系构成核心是以人为本。中国人认为，人的心灵是上通下达、包容一切的，人不需要到心灵以外的地方去寻找美的根源，所有包括宇宙在内的问题，都可以在人的心灵里得以完满解决。由此可以看出，中国人自古以来就非常重视内在的体验，绘画创作有很纯粹的“写意性”；而西方人追求恒定的外在秩序和科学的形式探究，决定了其绘画风格的“写实性”，这样的思想观念，反映到具体的透视与构图上就更加明显了。



图1-7 空气泵的试验 莱特

中国的古代艺术家们运用透视进行构图也经历了从不自觉到自觉这样的过程。南齐谢赫在《画品》中提出“六法”体系，至宋代郭熙在《林泉高致》中提出“三远法”，即平远法（图1-8）、高远法、深远法，为中国绘画的透



图1-8 湖石平远图 北宋 郭熙

视理论确定了基本框架。中国山水画体现得最为突出,画家通常不借助几何透视法的帮助来表达空间关系,这种技巧被称作高视点透视法(图1-9)。前景出现在画幅的底部,中景则在其上部,远景在最上部。这种感受正如那种高耸纪念碑顶的俯瞰图,或是有着极为广大视角的鸟瞰图。

公元7世纪,先知穆罕默德创立了伊斯兰教。一百多年后,这个伟大的宗教疆域一直从北印度延伸到大西洋。穆斯林的圣书《古兰经》是允许画家对形象再现的,但第一个伊斯兰的理论家却禁止这种作法。直到莫卧儿王朝统治时期,建立了第一所波斯风格的绘画学校,对形象的再现又在16世纪复活了。此期间,绘画格外注重完整平衡的装饰性整体分布,用完美的细节、灿烂的色彩、生动的解剖,推翻了现实主义画家对于光线、形体及阴影的顾虑。

约公元前800年的古典印度,其绘画灵感来自于舞蹈中的人物形象。湿婆画的优秀品质演示着对曲线和装饰性的偏好,成为东方人对其作品表现的媒介,并促成10世纪后风俗画的形成。1526年,莫卧儿王朝建立,随之而来的是对伊斯兰艺术的影响。此后,印度艺术家采用了一种提升视点以及一种局限于表现建筑的初级透视法。灿烂的色彩和精妙的叙事方式将许多现实主义画家所重视的方面贬低到次要地位,带有一种对自然原创的敏感性。最美妙的莫卧儿手稿完成于18世纪早期,画面严谨丰富,而其深度却被放在次要地位。印度的艺术家们缺乏现实主义兴趣,醉心于创造一种理想化的纯净的美,其绘画技巧与构图方式也都为表达这一内容服务。而在日本,传统日本卷轴绘画是利用一种长形图式来叙事性地描述历史及文学事件,看画时,像阅读文章一样看完的部分被卷起。这种构图形式有助于产生没有中心参照的主题,或参照物展开式的构图,给以时间为顺序表现场面的构图提供了连续性。



图1-9 溪山行旅图 北宋 范宽

第四节 古典主义构图

意大利文艺复兴时期,画家、雕塑家、建筑师将艺术构图推到了最高峰。科学透视的发明,为人类开辟了广阔

的新天地，掀开了绘画与透视构图新的篇章。

文艺复兴时期，艺术家着力表现风景、人像等题材。哥特式装饰性肖像画和中世纪三维空间的处理方法这些被抛弃了的程式，在当时以强劲的冲力复苏了。早在14世纪，乔托（1266—1331）创造了一种二维空间的构图法。在这种方法中，人物以现实的形式移动和相互作用，并用带有树林、山石以及远方人物风景和简练风景取代了装饰性金色背景。艺术家在古罗马雕像中发现了古典比例准则，并系统运用到绘画构图中去，使人物形象成为画面的中心。

经过乔托的革新，许多伟大的艺术家通过对透视理论与实践的探索，将透视理论向前推进，布伦夏斯契（1377—1446）第一个将透视的基本原则系统化。实际上，文艺复兴以布伦夏斯契为分水岭可分为前后两个阶段。继他之后，绘画向现实主义和自然主义产生了根本的转变。

1420年，布伦夏斯契演示了他合理的透视理论。他以大教堂入口处为视点非常严谨地画出了佛罗伦萨的德拉西格罗拉集市的场景，然后在作品的地平线的中央挖了一个孔，这个孔就是集市街道平行消失线延伸的终结点—消失点，再在画布的正前方安置一面镜子，观者通过对画布后面的孔看镜子时就会映射出作品的原貌，正如从教堂入口处观看整个集市的景象一样。尽管布伦夏斯契从没解析隐藏于合理透视法之后的原理，但他对透视的基本要领有所了解，被世人认为是几何透视的创始人。在布伦夏斯契基础上形成的视觉自然主义影响着文艺复兴时期的艺术构图。15世纪，艺术家们利用几何透视的法则，成功解决了在二维平面上表达三维空间的难题。文艺复兴时期的三大巨匠达·芬奇（1452—1519）、米开朗基罗（1475—1564）、拉斐尔（1483—1520年）创建了古典主义绘画原则。这种建立在古罗马、古希腊伟大成就之上的样式作为一种近乎完美的模式席卷几乎整个欧洲的美术学校达几个世纪（图1-10）。

古典传统的作品建立在一种单纯而稳定的构图之上，对称是平衡画面的总则，古典主义构图中最大的特征就是三角形构图（图1-11）。正如米开朗基罗所说：“古典原



图 1-10 最后的晚餐

则需要艺术家由理智、艺术、对称、平衡、精选、坚信来引导。”同时，自远古时代就为人类所熟知的黄金分割律在文艺复兴时期被系统地运用，使画面成为一个整体和谐一致。几何学的严格和科学透视的融合，产生出在构图上无与伦比的平衡完美的作品。

第五节 巴洛克时期在构图方面的革新

巴洛克风格从16世纪晚期一直延续到18世纪，在这期间，艺术家们引入了大量的构图革新。巴洛克一词的来源说法不一，常见的看法是：这个名称来源于意大利语，包含有奇形怪状、矫揉造作的意思。也有人认为这个名词来源于葡萄牙语，意为形状不规则的珍珠。总之，这个名词是一个贬义词，18世纪一些古典主义的理论家借用巴洛克这个词来嘲讽具有这种奇特风格的艺术。巴洛克艺术大致有如下一些特点：无论是建筑、雕刻、绘画都强调运动感、空间感、豪华感、激情感，有时还带有点神秘感；雕刻和绘画多表现宗教题材。许多形式在当代绘画中仍清晰可见它们的踪影，所有这些革命都表达着一种对戏剧化场景以及对现实主义视觉效果的向往。

其中，空气透视法的运用是对绘画艺术的一大贡献。列奥纳多·达·芬奇首先在绘画中涉及空气——他意识到远景倾向于蓝色，并且这些物体的轮廓形象似乎与背景融为一体，所以远山看起来就像消失于空气之中，他因此创立了“薄雾法”，使画面中远景显得模糊。在此基础上，艺术家们又发明了明暗对照法——用光影表现形体。意大利现



图 1-11 西斯廷圣母 拉斐尔



图 1-12 圣马太的感召 卡拉瓦乔



图 1-13 抢夺留希波斯的女儿们
鲁本斯

现实主义画家达·卡拉瓦乔(1573—1610)发展并完善了明暗画法,他将目光对准社会下层那些被侮辱被损害着的形象,对社会抱有怀疑和批判态度。他将作品中的形象的大部分区域置于完全黑暗的阴影中,而用人造的耀眼的光线表现亮部形体。这种利用强烈的明暗对比表现形体的方法与文艺复兴时期优雅、和谐、平衡、清晰的理想美是相悖的。巴洛克明暗对照法中,画面的效果甚至是夸张戏剧性的,是一种具有革命性的创举,几乎被巴洛克时期所有伟大的艺术家所接受,卡拉瓦乔是创立这种方法的第一人。(图1-12)

另一位画家彼德·保罗·鲁本斯(1577—1640)受到卡拉瓦乔作品的影响,并创造出另一种原则性的艺术——对瞬间场景的表现,使动态构图(倒三角形构图)得以发展成熟。在其画面上,人们看到的是成群运动的人物形象,弯曲、倾斜、旋转的构图风格,完全脱离了文艺复兴时期稳定性构图的传统。这种由鲁本斯倡导的动态构图方式也成为巴洛克时期另一个影响非常深远的里程碑。(图1-13)

巴洛克时期的构图方式丰富多样,还有如对角线构图、缩短透视法构图等。典型的巴洛克作品是建立在四条或多条对角线穿越画面的构图方式之上的,通常用这种方法代替几何透视法,因为对角线本身就会产生一种三维空间感。透视缩短法是通过垂直或倾斜于画面的视角来表现形体,它会使在正常透视角度中正常的透视比例产生缩小。这种透视法迎合了当时人们求新的口味,充分展示了它独有的魅力,是巴洛克时期一项伟大的革新。这种方法的引进,也使更多艺术家敢于大胆构图,创造出更多独具魅力的艺术作品来。(图1-14)

第六节 新古典主义与浪漫主义时期

新古典主义兴盛于18世纪中期,19世纪上半期发展到顶峰。所谓“新古典主义”,首先是遵循唯理主义观点,认为艺术必须从理性出发,排斥艺术家主观思想感情,尤其是在社会和个人利益冲突面前,个人要克制自己的感



图 1-14 圣马尔克解放奴隶 丁托列托

情，服从理智和法律，倡导公民的完美道德就是牺牲自己，为祖国尽责。艺术形象的创造崇尚古希腊的理想美，注重古典艺术形式的完整，雕刻般的造型，追求典雅、庄重、和谐，同时坚持严格的素描和明朗的轮廓，极力减弱绘画的色彩要素。“新古典主义”的“新”在于借用古代英雄主义题材和表现形式，直接描绘现实斗争中的重大英雄人物，紧密配合现实斗争，直接为资产阶级夺取政权和巩固政权服务，具有鲜明的现实主义倾向(图1-15)。因此，新古典主义又称革命古典主义，它的杰出代表是达维德。



图 1-15 被囚禁的马里尤斯 德鲁埃

在构图上，新古典主义一方面强调复兴古代趣味，特别是古希腊罗马时代那种庄严、肃穆、优美和典雅的艺术形式；另一方面它又极力反对贵族社会倡导的巴洛克和罗可可(图1-16)艺术风格。新古典主义不同于17世纪盛行的古典主义，它排挤了抽象的、脱离现实的绝对美的概念和贫乏的、缺乏血肉的艺术形象。它以古代美为典范，从现实生活中吸取营养，它的尊重自然，追求真实，以及对古代景物的偏爱，表现出对古代文明的向往和怀旧感。



图 1-16 考文垂伯爵夫人像 利奥塔尔

“浪漫主义”一词来源于中世纪的“浪漫传奇”一词，意思是中古欧洲所盛行的英雄史诗和骑士传奇、抒情诗等。浪漫主义产生的哲学基础，是这一时期流行的德国古典哲学和深受启蒙思想影响的空想社会主义。它强调主观、天才和灵感；强调人性的自由和解放。因此，在艺术