



普通高等教育“十五”国家级规划教材

中国高等院校美术专业课系列教材

# 绘画构图学

常锐伦 著



人民美術出版社



# 书籍·定制

BOOK DESPOKE

## 百万本书籍应有尽有

### 淘宝店铺入口

## PDF DOWNLOAD



**您需求、我制作、自助下单【全网最低】**

文献港查询, 部分阅读, 即可制件

---

400页以内的书是2元请拍2件;

500页以内的书是3元请拍3件;

需要几件就请亲拍下几件~

**拍下• 联系店主• 书籍信息• 24小时内回复• 下载**



728610292



songlianyan66

【文献港】<http://www.szdnet.org.cn> (复制在浏览器中打开)



人民美术出版社 天津人民美术出版社  
上海人民美术出版社 陕西人民美术出版社  
安徽美术出版社 福建美术出版社  
河南美术出版社 黑龙江美术出版社  
江西美术出版社 新疆美术摄影出版社

联合推出

普通高等教育“十五”国家级规划教材  
常锐伦 著

中国高等院校美术专业课系列教材

# 绘画构图学

HUIHUA GOUTUXUE

人民美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

绘画构图学 / 常锐伦著. — 北京: 人民美术出版社,  
2007.10

ISBN 978-7-102-04011-0

I. 绘… II. 常… III. 绘画理论—构图学 IV. J206.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 104246 号

普通高等教育“十五”国家级规划教材

编辑委员会

主 任: 常汝吉

副 主 任: 欧京海 肖启明 刘子瑞 李 新  
曾昭勇 李 兵 李星明 曹 铁  
陈 政 施 群 周龙勤

委 员: 吴本华 胡建斌 王玉山 刘继明  
赵国瑞 奚 雷 雒三桂 刘普生  
霍静宇 刘士忠 张 桦 邹依庆  
赵朵朵 戴剑虹 盖海燕 武忠平  
徐晓丽 刘 杨 叶岐生 李学峰

学术委员会

委 员: 邵大箴 薛永年 程大利 杨 力  
王铁全 郎绍君

中国高等院校美术专业课系列教材

绘画构图学

常锐伦 著

出版发行: 人民美术出版社  
(北京北总布胡同 32 号 100735)

网 址: [www.renmei.com.cn](http://www.renmei.com.cn)

联系电话: (010) 65593332 65256181

责任编辑: 王铁英

版 式: 日 高

责任校对: 朱 布

责任印制: 赵 丹

印 刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销: 新华书店总店

版 次: 2008 年 12 月第 1 版

印 次: 2008 年 12 月第 1 次印刷

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印 张: 28

印 数: 0001—3000

ISBN 978-7-102-04011-0

定 价: 68.00 元



# 目 录

序 / 吴冠中 .....	7
前言 .....	9
<b>第一章 绘画构图概说 .....</b>	<b>13</b>
第一节 构图的概念 .....	13
第二节 表达意图、构思与构图 .....	15
第三节 构图形式对表现内容的作用 .....	21
一 绘画构图的语言性质与表达内容 .....	21
二 构图的格局与内容 .....	22
三 构图的形式结构对表现内容的作用 .....	25
第四节 绘画构图的程序 .....	26
一 素描草图阶段 .....	26
二 色彩草图阶段 .....	26
三 制作阶段 .....	27
第五节 完美的绘画构图是苦心经营的业绩 .....	28
<b>第二章 绘画构图的发展 .....</b>	<b>37</b>
第一节 绘画构图发展的概要描述 .....	37
一 人类社会文明早期的绘画及其构图 .....	37
二 欧洲绘画构图发展的概况 .....	41
三 中国绘画构图的发展概况 .....	48
第二节 地域文化体系与地域绘画体系及其构图 .....	51
第三节 社会文化的变革与绘画构图的发展 .....	55
第四节 科学技术对绘画构图的影响 .....	63
一 科学技术促进绘画理念的变化 .....	63
二 新工具材料的发明与发展, 促进绘画构图面貌的发展 ..	65



### 第三章 绘画构图的要素 ..... 67

#### 第一节 物质要素——工具材料、画面边框与画幅 ..... 67

##### 一 工具材料及其质地特性与构图的作用 ..... 67

##### 二 画面边框形状 ..... 68

##### 三 画幅 ..... 78

#### 第二节 形状 ..... 82

##### 一 点 ..... 82

##### 二 线 ..... 85

##### 三 平面形状 ..... 89

##### 四 物体形状 ..... 91

##### 五 空间形状 ..... 94

##### 六 物象的象征性与形象的定型化 ..... 94

##### 七 构图中作为语言的形象类别 ..... 97

#### 第三节 色彩 ..... 99

##### 一 色彩的概念 ..... 99

##### 二 人对色彩的视觉心理 ..... 100

##### 三 色相的情感与象征 ..... 100

##### 四 色彩于绘画构图中的作用 ..... 103

##### 五 色彩语言的类别 ..... 105

### 第四章 绘画构成原理 ..... 109

#### 第一节 绘画构图的视觉基础 ..... 109

##### 一 视感觉与视知觉 ..... 109

##### 二 绘画构图与视觉经验 ..... 111

#### 第二节 图形与画面的形成 ..... 115

##### 一 绘画为观众规定了知觉对象 ..... 115

##### 二 图形与画面的组成 ..... 116

##### 三 画面是个整体的知觉对象 ..... 122

##### 四 视知觉的恒常性 ..... 126



五 对绘画知觉的理解性 .....	127
第三节 空间知觉与绘画空间的构成 .....	130
一 三维空间知觉因素与构成 .....	130
二 方位的构成 .....	142
第四节 时间知觉与表现时间 .....	148
一 表现自然规律的特定时间 .....	149
二 表现历史性的特定时间 .....	151
三 表现延续性的时间 .....	152
四 画面自身的时间呈现 .....	153
第五节 对物体“质”的知觉与质感表现 .....	154
第六节 绘画构图与人的联觉、联想 .....	158
第七节 恒常性解体的变形 .....	163
第八节 深层知觉与完形范围外的形式因素构成 .....	164

## 第五章 构图形式的心理效应 .....

第一节 画面空间运用的形式心理 .....	168
一 方位的形式作用 .....	168
二 空间力感 .....	170
三 画面分割及其面积的形式作用 .....	174
四 视域定向、视高与视平线的作用 .....	181
第二节 构图结构的形式主线与基本形的作用 .....	186
一 水平主线的作用 .....	186
二 垂直主线的作用 .....	189
三 斜线与倾斜的作用 .....	190
四 几何曲线的作用 .....	202
五 自由曲线的作用 .....	205
六 圆形的作用 .....	212
七 方形与矩形的作用 .....	218
八 三角形的作用 .....	221

九 不规则散碎的形与散乱结构 .....	229
第三节 基本线形的综合构成 .....	230
第四节 方向与线条引导视线的作用 .....	236
一 引导视线的方向、方式及其形式作用 .....	237
二 引导视线的观察顺序及其作用 .....	239
三 向构图中心的诱导 .....	241
四 放射性的引导 .....	243
五 线形延伸性的联系作用 .....	243
第五节 完形范围外的非具象形式因素 .....	245
一 完形范围外的非具象形式因素可以 增加画面的艺术表现的生命力 .....	246
二 轮廓线的跨越, 增强形体效果和丰富意趣 .....	248
三 完形范围外的非具象形式因素增多使主观情感表面化 .....	252
四 摒除具象的点线杂乱构成的多义性 .....	253
第六节 物体范围外的形式因素 .....	253
一 变形的幻觉效应 .....	254
二 叠置的视觉效果 .....	257
三 叠透的效应 .....	257
四 遮挡关系错位的频闪效应 .....	258
五 分解与复合的视觉效应 .....	258
六 分解与抽象复合的效果 .....	261
七 异体组合的形象 .....	261
八 不同时空的怪异构成 .....	263
九 假物象按知觉恒常性特点构成的视觉效应 .....	265

## 第六章 构图形式美的规律 .....

第一节 多样统一 整体和谐 .....	269
一 多样变化 和谐统一 .....	269
二 疏密变化的生动性与平均排列的秩序性 .....	274



三 构图整体的和谐与完整 .....	278
第二节 画面平衡稳定与结构均衡规律 .....	281
一 画面“平衡”感产生的原因 .....	282
二 影响平衡的因素 .....	283
三 均衡布局法 .....	288
四 内容决定构图形式的平衡心理 .....	293
第三节 整体联系 相互呼应 .....	294
一 内形式的呼应联系 .....	295
二 外形式的呼应联系 .....	300
第四节 对比调和 相互辉映 .....	310
一 线及形的对比 .....	311
二 黑白对比 .....	314
三 虚实晦显对比 .....	321
四 繁简对比 .....	326
第五节 构图的节奏韵律感 .....	329
一 节奏及其构成 .....	329
二 节奏的作用 .....	330
三 机械的节奏与变化的节奏 .....	333
四 韵律之美 .....	335

## 第七章 构图技法 .....

第一节 确定宾主之位 经营构图中心 .....	340
一 形象分宾主 .....	340
二 构图有中心 .....	341
三 主要形象突出的原因与方法 .....	345
第二节 画面分割 取势定位 .....	363
一 横线定位分割 .....	364
二 中线定位分割 .....	365
三 黄金分割 .....	366

四 骨线定位分割 .....	369
五 基本形分割 .....	374
六 级差分割 .....	375
七 复合分割 .....	376
第三节 比例的妙用 .....	378
一 主要表现对象与画面框架的比例 .....	379
二 表现对象与常态比例的关系 .....	381
三 表现对象自身比例与标准比例的关系 .....	384
四 反常态比例的艺术处理 .....	388
第四节 黑白灰与色彩构成的处理 .....	390
一 影响黑白灰与色彩构成的因素及构成类型 .....	391
二 黑白灰与色彩构成的原则 .....	396
第五节 动感与静感的表现 .....	407
一 构图呈现的动与静的含义 .....	407
二 表现动与静的方法 .....	409
第六节 藏露隐显 虚实相生 .....	412
一 藏露掩映 隐显结合 .....	413
二 以露代藏 诱人联想 .....	414
三 以实带虚 虚实相生 .....	416
四 意在画内 形于画外 .....	417
第七节 强化构图表现的视觉美点 .....	418
一 客观再现的绘画要凸显形象与环境的典型性 .....	419
二 以现实为基础的对形式美点的凸显 .....	423
三 主观意趣表现的形式美点 .....	427
四 画种材料形成的艺术美的特点不可忽视 .....	429
五 形式因素的单项强调及其“度”的把握 .....	431
第八节 诸形式因素的综合运用 .....	433
一 《开国大典》形式因素的综合运用 .....	433
二 从画家创作草图的变动过程领会构图技巧 .....	435
三 同一命题的名画比较 .....	438
结语 .....	442



# 序

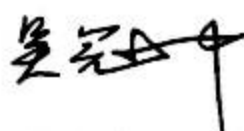
“词不达意”“语无伦次”是由于缺乏思维的逻辑性与语言的表达能力，于是关于语法、修辞、文章层次、剧本结构等方面的论著日益丰富起来，提高了人们的文学修养。绘画其实就是形式的语言，对绘画评论，我们不能满足于“栩栩如生”“赏心悦目”之类空泛的形容词，而需要科学地分析、解剖绘画作品感人的根由，其形式效果的心理依据。传统画论“六法”中所说经营位置、应物象形、随类赋彩及骨法用笔等也仅仅是初步点触到绘画形式的探讨，远远没有进入形式分析的范畴，正如虽发明了炮仗，还决不是火箭。西方倒是在绘画形式的分析方面做了大量的科研，他们的美术学院里是着重讲解形式规律的，我在那里学习，50年代回国后，将其中许多认为有价值的道理又讲授给我的学生们听。不过那年月，在绘画中讲形式总被视为离经叛道，要挨点批判。但聪明的年轻人理解力强，吸收得快，一经启发，便善于独立思考，大大开拓了自己耕耘的田园。

常锐伦便是60年代初北京艺术学院油画专业的毕业生，他也搞过版画、水墨、工笔重彩、连环画等。如果说杂，我说杂好，杂而博，博而通，绘画的规律是在各画种之间通行无阻的，也正因为不同画种间常来常往，才易发现形式美的共性，探索其科学的规律。常锐伦毕业后经过许多波折、磨难、实践，后来又回到北京师范学院美术系任教。结合教学，他又钻研美学心理学等许多现代著作，整理积累多年的教材，写成了这本《绘画构图学》。构图——平面分割的形式科学，是绘画处理中最根本的问题，犹如是文章的组织问题，是剧本的结构问题一样。从前看戏，往往见到包公审案的公堂上高悬三个大字：情·理·法，我认为这倒是给绘画构图问题作了最简明的概括。绘画传情，运用形式传情，



其理安在？穷其理，从理中引出了法规。这样的法规是远比笼统的“经营位置”发展、推进了，我们自己也制造了上天的真的火箭了，不再满足于火药的发明权。

现在我们可以心情舒畅地大谈绘画的形式美了，当我读到当年的学生常锐伦写出的《绘画构图学》时，更是感到无限欣喜，像见到撒落的种子发芽抽枝而逐步根深叶茂了。种子变成了果树，果树正在撒出种子去，多美好的前景啊，正缘于阳光和土壤，我们歌颂三中全会以来的新时代！



1984 年于北京

（此序是吴冠中先生为笔者于20世纪80年代初撰写的  
《绘画构图学》所作。故，此修订本仍以其为序。）



# 前言

《绘画构图学》原书稿成于1983年，是我给学生上“创作课”讲授“绘画构图”的讲义，新疆人民出版社的编辑来京组稿时，向我索要，列入他们的出版计划，并于1984年请吴冠中先生写序出版，吴先生看过书稿后，在序中给予热情的褒奖，称“我们自己也制造了上天的真的火箭了”。我作为他的50年代的学生，对老师给予的这个评价，心情是激动和感谢的。文化总是在继承中发展。记得50年代，我们学生，每周都有一次请吴先生讲评我们课余画的速写与水彩作业，吴先生对写生的取舍及组织、疏密、对比等构图知识与创作经验的充满激情的讲述，今日仍历历在目。因为我们是师范生，所学科目很多，先后师从张秋海、卫天霖、赵域、姜燕、白雪石、高冠华、俞致贞、阿老、吴静波、张安治、戚单等诸先生，获得多方面的专业知识与技能，尤其吴静波先生在给我们上“创作课”时，曾以俄国画家马科夫斯基《晚会》一画为例，讲述画中地面上的烟头朝向构图中主要人物的细节处理时，使我像发现新大陆那般地兴奋，领悟到画家对构图中每个细节布局的重视和老师读画的细心。这都促使我留心于构图的研究。

当我对构图的原理进行研究时，我发现必须要以心理学为基础。然而，在20世纪80年代前，国内尚将心理学视为唯心主义而遭贬的背景下，有关资料甚少，当我费尽心机地寻找到一本20世纪30年代翻译的完形心理学时，如获至宝。尽管那时的完形心理学尚不成熟，且译文蹩脚，却足以开启了我的思路。后又在北京图书馆读到台湾翻译的美国学者鲁道夫·阿恩海姆著《艺术与视知觉》。所以，80年代版的《绘画构图学》是以完形心理学为基础，结合老师授课所获和我对国、油、版等画种的创作体验而写成的。当时书中以西方现代诸流派作品为图例，是冒着被“清除



精神污染”的压力保留下来的。但我对初版书有一遗憾，那就是对诸如笔触之类在构图中起着重要的形式作用的非完形因素的分析，仅限于画家作画时情感流露的用笔痕迹或艺术趣味追求的层面，这显然是不够深入的，再有就是对超现实主义绘画仅作潜意识或梦境表现的说明也是不够的，都缺乏从心理学角度的分析。1989年，当我读到奥地利心理学家、艺术家安东·埃伦茨维希的《艺术视听心理学》也就是深层心理后，便豁然明白怎样去解释了。虽然埃伦茨维希的深层心理学很不完善，但使我知道了如何理解某些艺术现象，因而萌生修订的想法。新疆人民出版社出版的《绘画构图学》仅在北京、乌鲁木齐两地销售便告罄，他们想再版时，工厂说原版丢失而未成。我也因自1985年转向对中小学美术教育的研究，而将此事中断20年。2002年教育部颁布高校教材选题，首都师范大学美术学院以我的旧作《绘画构图学》为据予以申报，而获批准，使我得以有重新修订的机会。因此，人民美术出版社出版的这部《绘画构图学》便以表层心理学（完形心理学）与深层心理学“两条腿”来支撑了。

绘画构图学还涉及到美学和不同的创作理念。80年代是人们大谈形式美的时代，后来，被一些绘画中出现的“丑”的形态和形象，将谈“形式美”的嘴堵住了，而以“艺术个性”代之。似乎绘画表现无所谓美丑，对此如何认识，美学也只是称将丑转化为美，但能否人人都能将丑转化为美，没讲清楚。本书力图从画家作画角度和观众接受角度谈此问题。

绘画的表达被称为“艺术语言”，构图便是按“语法”规律对“语言”加以组织，使之表达得清晰和完美。言不及义和存有垢病的构图不能说是好的表达，如同唱歌跑调不能说是好听的歌声。这“语法”规律便是构图法则。但由于艺术强调个性和创新以及教育倡导研究性学习，目前高校有些老师授课不讲法则，认为讲法则会制约学生的思维和影响对绘画的直观理解，而任凭学生自行探索。笔者以为对规律是需要总结和系统介绍的，在学生了解规律和前人已用过的构图法的基础上鼓励创新，这样学生才能知道自己搞的是不是创新。无知和盲目的探索“创新”，可能步入前人已走过之路或使用已被摒弃之法。

现在绘画专业院校普遍重视了提高学生艺术修养的教育，开设美术史论课是必要的，然而缺失“绘画构图学”及创作实践课，



仍不能从根本上解决学生对绘画的全面理解，只有对绘画构图的形式及其技法原理理解了，才能真正提升对绘画的认识，才能打破局限于某种绘画的思维定势，步入自主选择的创作道路和能够自觉于艺术的创新。所以，教育部建议美术院校开设“绘画构图学”课程，是明智之举。

笔者修订此书时，年龄和阅历使我超然于功利，是静心做研究，是想对绘画构图的认识做更深入的梳理，以不负老师吴冠中先生1984年于初版《序》中的褒奖，所以未按课程体例写作，而是按学术专著体例为之。

本书在修订之前，曾和我的三个美术教育方向的博士生阿木尔、主玛于江、冯晓阳（他们都是有一定教学经验和创作成就的高校教师）共同探讨全书结构，在他们的建议下补充了第二章绘画构图的发展与社会文化。书中不少选图是冯晓阳帮助拍摄的，在此向他们三人表示谢意。

讲绘画构图必须以图例来说明，本书尽可能选用美术史上的经典作品与国内大师作品为图例，但也涉及当代优秀画家作品，事关版权，凡能够与之联系的画家皆欣然同意使用其作品为图例，但仍有几位画家因不知通讯地址未能与之联系上，而冒然选用其作品为图例，尚请这几位画家海涵。我在这里对列入本书图例作品的画家、画家家属、收藏单位和个人所给予的支持，表示衷心的感谢。除署名作品外，其余附图皆为本人所画，因本人自1985年始全力投入对中小学美术教育及其理论的研究，而丢下画笔20年之久，今为本书附图顿然重拾画笔，甚感力不从心，所作附图如拙劣伤眼，尚请见谅。

常锐伦

2006年金秋时节于北京







# 第一章

## 绘画构图概说

绘画构图学是研究绘画构图的原理、规律与技巧的绘画理论。绘画的表达方式是通过视觉符号传情达意的，因而被喻为艺术语言。作为“语言”，必然包含语义信息。因此，绘画是由符号和语义构成的。如要将画家所思所想的“语义”明晰地传达给观众，就得对符号进行组织，使语言信息与符号信息同构。这便是构图的任务。符号为何能传达信息，怎样组织符号传达画家所要表达的信息，且给人以视觉美感，这便是绘画构图学所要研究的学问。这门学问，是以绘画技巧、绘画心理学、色彩学、美学和创作理论为基础的综合性的技法理论学科。

### 第一节 构图的概念

“构图”本是舶来语，源于拉丁文 Compasitio，原义为“组成”。作为造型艺术的术语，我们应用它时，有时作为名词，有时作为动词。作为名词应用时是指：画面所呈现的形式结构关系的整体及其视觉效果。作为动词出现时，一般指画家为实现表达意图在限定的平面空间上对绘画语言进行组织的行为及其过程。通常说的“画草图”，即是构图行为；一般也将其以“在构图”来表达。《辞海》把“构图”解释为“艺术家为了表达作品的主题思想和美感效果，在一定的空间，安排和处理人、物的关系和位置，把个别和局部的形象组成艺术的整体。”这显然是作为行为动词的一种解释。

中国传统画论中有很多与“构图”相对应的术语，如“置陈布势”“经营位置”“布局”“结构”“格局”“章法”等。

置陈布势，指形象位置的安排，构成内在一种力的趋向。



经营位置，是指对画面中的形象位置予以组织安排。

布局，是指着眼于全局的总体关系，来布置形象位置、组织其结构层次，以形成某种格局形势。

结构，是指形象间的配合关系及各部分间的组织方式与组织关系。

格局，是指画面整体构成的样式、规模和场面。

章法，是指符合技法系统规矩的有条理的构成。

以上中国画的传统术语，有的与西方构图原义相近，有的则更着眼于构图初始的方法指向，或者说是狭义的构图概念。将其综合起来，可谓是完整的构图概念。

无论中西方，原有“构图”概念皆是以“完形”——客观写实的具象形象或主观认定的意象形象——为基础的界定。这种构图概念着眼于形象位置的安排、层次关系、局势构成，以及为了表达所必要形成的构图中心和形象主次关系等的整体构成的形式完美。然而如图1-1，画面上不仅女人体与床的形象位置对画面构图形式结构起着重要的作用，而且画面那些非完形因素的杂乱笔触对画面构成及构图的形式效果也起着同样重要的作用。而且，像康定斯基和波洛克的抽象绘画，不仅无具体物象，也无完形，仅是纯粹的色彩点线的“杂乱”构成。因此，对构图的概念的界定，不能仅限定对所画物象的组织，也应包含画中的非完形因素的组织，还应包括抽象绘画对抽象形象的组织。

为此，对“构图”作为行为动词的解释应是：画家为实现表达意图而在限定的平面空间上对绘画语言进行组织以构成新的视觉世界，简言之，即组织画面。“构图”作为名词的界定：画面呈现的绘画语言构成的视觉效果。

对构图的如此界定，不是混同绘画概念了吗？

绘画作为名词是指在平面上通过描绘呈现的静态的可视形象及其艺术品种，作为动词是指在平面上描绘东西的行为及其过程。其所描绘的东西，可以是诸多形象构成的完整的画面，也可以是一根线条、一块石头、一角衣褶。因此，绘画的概念是将艺术家完成的作品与草图、为作品创作所画的形象素材、为研究表现客观对象而画的它的细节（如文艺复兴时期画家遗留下的在一张纸上零乱分布着既画有衣褶，又画有马蹄的画）都予以包含，甚至将儿童在墙上画的一条鱼、一朵花也以绘画称之。



图1-1 [美] 司契米德 《女人体》



然而，作为绘画构图的概念，只包含有限定平面（画幅）意识并在其内对形象加以组织构成的绘画，而排除没有平面限定意识仅是构形意识的绘画。从这一点来说，构图与绘画的概念既同又异。

另外，如此构图概念的界定，不是包含了图案纹样、工业设计图了吗？图案纹样、工业设计图都须构图，都离不开构图。其他艺术也运用构图一词。正因如此，本书于构图前加上“绘画”这一定语。本书所谈，限定为“绘画构图”，而非其他艺术品种的构图，在论述中只是为了简化而往往省去“绘画”。

## 第二节 表达意图、构思与构图

画家希望通过绘画的表达，实现某种目的之打算，我们称其为“创作意图”或“表达意图”。表达意图支配构思与构图，决定绘画的实践，可以说绘画是表达意图的产物。

构思是为实现表达目的所用的心思，也就是孕育作品过程中所进行的立意为象的思维活动。其包括：对题材的提炼；确定主题思想；情节的选择与处理；挖掘视觉形象；推敲画面中形象间的情理关系、内在联系；推敲结构的层次关系，整体与局部、形象与细节的关系；探索最适合的表现形式以及艺术形象的典型性等。也就是作画过程中的一切心思，都属于构思。表达意图有时是明确的，有时是笼统的意向与打算。构思于表达意图来说可以起到厘清表达意图的作用。一旦表达意图厘定，其对构思的指向性、支配性作用更显清晰。

构图是伴随构思、将构思的东西呈现于物质平面的行为与过程。构思是在头脑中进行的抽象思维与形象思维相结合的思维活动，构图则是经营构思为象的行为和受构思的支配于手画出来的视觉效果，也就是以可视的恰当的形式语言呈现画家的构思。唐代诗人杜甫在《丹青引赠曹将军霸》<sup>①</sup>诗中吟：“诏谓将军拂绢素，

<sup>①</sup>曹霸（约704—770），唐代画家，官职为左武卫将军，故杜甫称曹将军。擅画马，在宫中画名马“玉花骢”，杜甫赞其“一洗万古凡马空”。

意匠惨淡经营中。”其中“经营”即“艺术构思”。显然，构图的“经营位置”包含着立意为象的构思过程。

但构思与构图毕竟是两个不同概念的词，构思属于思维活动；构图既是受构思意识支配的表层知觉的完形活动，又包含于作画动作无意识留下的深层知觉的非完形因素的痕迹，如涂抹色彩的笔法运行痕迹、情感趋动的笔触等。

为了区别于构思，将构图的定位限定于形式范畴，即以恰当的绘画语言形式呈现构思。其具体任务是：确定画幅形状；在限定的平面空间内对视觉形象进行最能体现主题的最能表达画家情感的形式结构的组合，使之成为具有多样性又有条理性，有变化又和谐的整体；引导观众的注意力，形成画面表现中心，生动集中地突出主要形象，并引导观众按画家的意图有顺序地观察画面所表现的一切；制造意境……从而创造出新的具有形式美感的视觉世界。

实际上构思与构图共同完成表达意图的重任。画家单凭抽象的思维是无法深入创作活动的。画家的艺术构思始于对生活的灵动，并以头脑中浮现内心视象进行的。构图则是追写捕捉画家头脑中的内心视象于纸面，进行形式结构、形式心理的推敲而构成。构图是随着构思的开始而开始，随着构思的展开而展开；构思则是随着构图的进行而不断深化。构图是审视构思的视觉效果依据，构思从构图中得到启发而深入，构思与构图相互促进螺旋式上升，以臻绘画作品的完美。

即便写生作品，画家也是基于被客观对象所呈现的形式美所触动，那种冲动的激情中蕴含着要表达的对客观对象的认识和强烈感受。写生动笔前的那一刹那间，就有着以生活为依据，对写



图1-2 侯一民 《刘少奇同志和安源矿工》



生对象进行加工提炼的艺术构思,然后将此捕捉到纸面上进行构图,仍然是一边构思、一边构图完成写生之作品。

所谓“雕刻家捏泥运思,画家握笔思考”者,就是说画家只有将心中所想,见于纸面,成为可视形态时,即创作草图也就是基本构图时,方能审视验证其构思的视觉效果。有时画家对同一题材的构图,往往是见于纸面构图时,方能较准确地审视其主题深度和情节选择是否合适而决定弃取。例如侯一民创作《刘少奇同志和安源矿工》(图1-2),是画家接受的革命历史画的创作任务。歌颂刘少奇同志的革命事迹及其伟大的革命者人格的创作意图,是一开始便确定了的。即便如此,也是经过不同的构思之路。

作者在谈创作经验时说:“第一次构图(图1-2A)是描写少奇同志去谈判。少奇同志一身是胆地代表工人去谈判,是一件非常动人的事件。描写谈判的构图不容易展现大罢工的磅礴气势,不易于揭示大罢工的意义和中国矿工所受的深重压迫,领导者的形象虽然能突现出来,但未能表现出他和群众的联系,我的创作意图,也找不到比较有力的表现形式。第二次构图时(图1-2B),放弃了这个谈判的情节,力图使主题的概括性更强些,想表现出



图 1-2A



图 1-2B



中国年轻的工人阶级在党的领导下走上了政治舞台；同时也想进一步揭示为什么要革命的深刻原因，传达出‘我们不愿做奴隶，我们要做人’这激动人心的口号的力量。起初把少奇同志的形象画在正中，虽然中心人物突出了，可是表现得不亲切不自然。这不等于‘突出’。重要的是如何正确表现领袖与群众的关系和在运动中的作用，并要根据领袖的政治素养和风度以及在特定场合中的感情，来塑造鲜明个性，从中突出领袖的形象。少奇同志的形象要具有普通工人的气质，在精神方面和行动方面都是和工人一致的，是群众之中的一个，和群众一样的激奋；同时他又是工人中最坚定、最有远见的核心。23岁的青年革命家抱着对阶级的赤胆忠心，为科学共产主义思想所武装，知己知彼，掌握着斗争的战略与策略，因而就比别的工人显得额外明朗、从容、严肃而自然。从这一方面看，领袖和群众又是有区别的。在共同性的方面，应显示领袖与人民的血肉相连，关系是自然的和谐的；在区别中，又应突出领袖的形象，得到个性的刻画。我想，群众的形象，在表现领袖的画中不应该只是陪衬。如果能把对领袖的描写与对群众的描写结合起来，就能体现出工人的逼人的亢奋行动与领导者给予工人的精神力量，表现出罢工的声势，同时又烘托出领袖严肃又从容的特点。即使不是举臂指挥，即使不是放在正中而稍微‘藏’一些，也仍会突出——也许更能恰当地突出领导者的作用。因此，我采取了从黑暗的井下涌出井口的场面，少奇同志处在群众中间。”在构思明确的基础上，确定了情节的选择，进而才能发挥构图的形式作用。“在整个画面的造型上，想强调一个‘涌’字，强调一致的动势。同时把画面作为一个比较广阔的群众式的构图来处理，以便于刻画人物，不致只留下一涌而过的印象。对左边一组人物的刻画，想强调矿工内在的仇恨；右边一组人物，则强调暴发出来的冲击之势；中心一组人物，强调表现坚定的领导核心和朝气蓬勃的革命青年一代的新生力量。对整个环境的描写，想尽可能‘省’；色调以黑红为基调，避免华丽。”<sup>①</sup>

从画家侯一民的创作经验中，我们可以看出：表达意图决定构思，构图呈现构思，又是审视构思的情节选择是否合适和是否实现了表达意图的依据。

<sup>①</sup> 《美术》1961年第4期。



然而，有的画家在创作之初对表达意图与主题并不十分清晰，是在经过构思、构图过程中得以厘清的。一旦表达意图明确之后，便支配着构思坚持不懈地深入发展。构图是依据构思的立意而为象的，它呈现的是构思，所以构图是审视构思的依据。随着构思的不断深化，构图也得以不断改进，最终使画面于情理、于形式都能完美地实现表达意图。

我们从法国19世纪画家席里柯《梅杜萨之筏》(图1-3)的草图发展过程，可以明显地看出这二者的关系。1618年7月巡洋舰“梅杜萨”号，由于舰长失职而遇难，舰长和高级军官乘救生船弃舰逃走，剩下的150多名乘客和士兵，乘坐临时捆扎的木筏，经过十多天海上漂流，历经暴风恶浪袭击、饥饿无水的煎熬，有的人精神失常而互相斗殴、残杀……最后，筏上只剩下十余人，也已奄奄一息，漂泊到第13天方才得救。画家席里柯为了揭示这一事件而创作《梅杜萨之筏》。最初的草图与最后的完成之作差别是很大的。初稿之一(图1-3A)描绘的是很多遇难者拥挤在筏上的情景。人们为了生存而抢占筏上一席之地，或是因精神失常而互相格斗残杀。画家经过对画面构图表现内容的审视，认为没有抓住事件本质而否定了这个构思。初稿之二(图1-3B)构思选择漂泊在海上的人们互相搀扶呼救的情景。由于这一构思表现了人们的团结和对生的渴望，远比“筏上暴动”互相残杀更能唤起观众对遇难者的同情，从而使画家对人们互相搀扶呼救情节得以肯定，但画面看不出向何处呼救。在草图之二的基础上，画家进一



图1-3A 《梅杜萨之筏》草图之一



图1-3B 《梅杜萨之筏》草图之二



图1-3 [法] 席里柯 《梅杜萨之筏》



步构思。草图之三（图1-3C）选择了木筏经过13天海上漂泊之后的凌晨，绝望的人们瞥见天际有一航船，这给正在死亡线上挣扎着的人们带来了生的希望，他们互相搀扶挣扎站立，挥动着手臂和布巾高呼求救的情景。可以看出画家的构思、立意，从此逐渐清晰，并确定下这一表现人们既是对生的渴望又是生死未决的戏剧性场面的立意，进而挖掘能揭示主题的人物、细节及形式结构的联系。当画家审视草图之三时，觉得桅杆位于画面正中，其倾倒的方向有将木筏拉向航船的力感，进而改为图四（图1-3D）。其桅杆的动势使木筏的运动方向与人的动态方向相反，加强了画面的紧张感和观众的悬念心理。但是，画家对图四仍然感到人物动态组合的形式结构线起伏不大，激动气氛不够强烈，而又画出图五（图1-3E）。为了表现受难者看见天际中的航船而获得一丝生的希望时那种激动心情，画面增加了一个由受难者用尽气力推举起拼命挥动白巾的人物，并使他成为画中人物感情的至高点，同时也增强了画面上人物的动态变化和形式结构线的起伏。但是，作者审视构图又发现航船离木筏较近，观众视之有画中人得救即在眼前的心理。因此画家又在图六（图1-3F）中将航船改小，对人物关系与动态又做了些调整。最后在完成稿中改为航船在天际微微可见，那小如斑点的航船，更加维系着受难者与观众的心弦。此外，画面右侧将海浪加高，右下角添加了一个已经死去的人，即将随着木筏的漂动而滑进大海；画面左角增加了一个奄奄一息的遇难者，暗示出过去十余天的残酷遭遇，并使悲剧的气氛得到加强，更能引起观众对遇难者的同情和对主题的深思。

我们从《梅杜萨之筏》的构图变化中可以看出，构思是构图的基础，随着构思的深化，构图的形式结构也得以正确改进，构图的形式结构又加强了内容与主题的表达。因此，我们可以得出这样的结论：表达意图决定构思构图，然构思构图又反作用于表达意图，使之厘定和具体化。构思支配构图，构图呈现构思，又反作用于构思。构图不仅是审视主题深度、情节选择是否合适的依据，并且可以使构思从基本构图中得到启发而发展、充实和深化。画家的创作过程是构思与构图即形象思维与形式结构螺旋式上升的过程，唯此方能创造出内容与形式统一的完美的绘画作品。



图1-3C 《梅杜萨之筏》草图之三



图1-3D 《梅杜萨之筏》草图之四



图1-3E 《梅杜萨之筏》草图之五



图1-3F 《梅杜萨之筏》草图之六



### 第三节 构图形式对表现内容的作用



图 1-4A [荷] 蒙德里安 《树·2号》



图 1-4B [荷] 蒙德里安 《灰树》

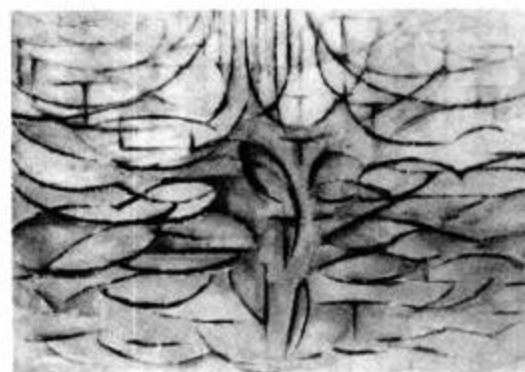


图 1-4C [荷] 蒙德里安  
《开花的苹果树》

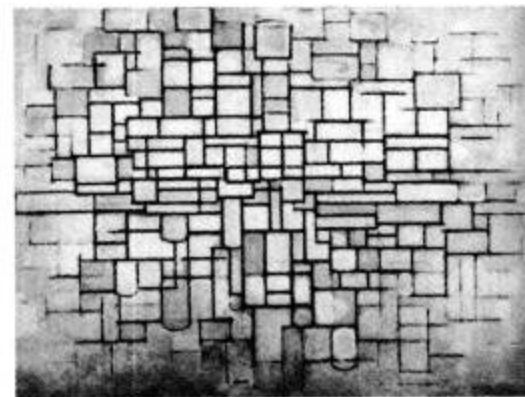


图 1-4D [荷] 蒙德里安  
《线条与色彩的构成》

构图属形式范畴,构图形式以其独具的作用力,引起观众感官和情绪的强烈共鸣,起着加强或减弱作品内容和主题思想表达的作用,是使作品具有和谐表现力的重要因素。

有了好的内容不见得能成一张好的绘画作品,有了明确的构思没有找到好的构图形式语言,也不能表现画面的内容和主题。构思、构图可说是绘画中的一对矛盾,只有二者和谐统一于表达意图,才能创造完美的画面。

#### 一 绘画构图的语言性质与表达内容

由于绘画理念的不同,构图中同一位置的形象,由于形式或语言组织方式的不同,呈现为不同性质的绘画,其表现内容便不一样。我们以蒙德里安的四幅作品(图1-4A~D)为例加以说明:前三幅都是以同一棵苹果树为题材的画作,图1-4A《树·2号》是素描写生,旨在模仿客观对象予以真实再现。图1-4B《灰树》,扬弃了一些细小的树条,提炼枝干,强化枝条交织穿插动势的形式构成,旨在表现树的枝干线条力度与动势构成的美,是以树的形态为基础的强化主观意趣的表现。图1-4C《开花的苹果树》,我们从构成形态上依稀可辨与上面所画之树有些许联系。然而,既看不出树的枝干,也看不到花,其旨在表现线的组合构成关系。其下部横向均衡交织,上部为弧形线条向上的飞扬,呈现为线条间相互拉扯关系紧密的抽象构成。这是画家从这棵开花的苹果树所获得的抽象的形式构成的感受的表现。树仅是对表达线条构成关系起到灵感之源和形式呈现的一点媒介作用。图1-4D《线条与色彩的构成》,画家已经抛开引导人们往树的枝条结构关系的联想的标题,明确地告知观者该画是线条与色彩的抽象构成。我们将其与前三幅摆在一起,自然会想到画家创作灵感的来源,领会到画家对抽象构成的探索可以做到如此地步。如果没有前三幅画的形式构成变化走向的引导,观看此画就仅是横竖线交搭构成长短不一众多的方形、矩形的视觉感受。



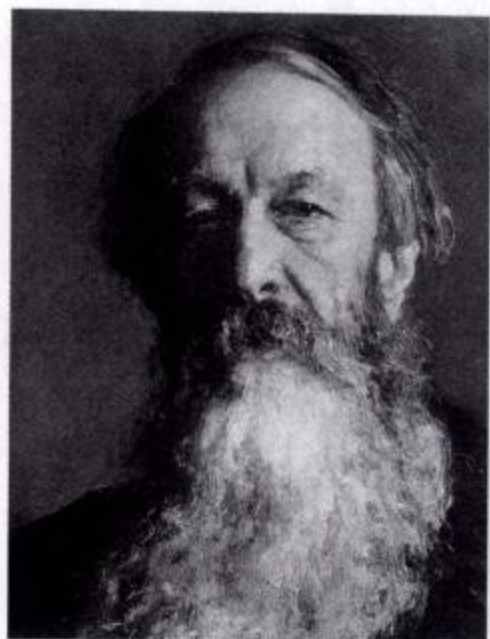


图 1-5A [俄] 列宾 《斯达索夫像》



图 1-5B 朱利安·斯克纳贝贝 《阴影中的自画像》



图 1-5C [西班牙] 格里斯 《毕加索像》



图 1-5D 戴维·霍克尼 《母亲》



图 1-5E 路易斯·麦罗·乔斯 《神》

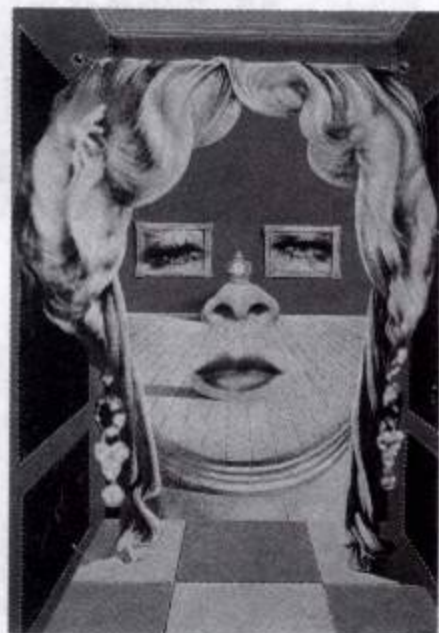


图 1-5F [西班牙] 达利 《超现实公寓》

如果我们再看这几幅于画面中同一位置的头像（图 1-5A～F），由于构图语言性质之不同，画面所表达的审美意趣和内容之差异是多么地截然。

## 二 构图的格局与内容

构图的格局，是指画面呈现的事物场面的大小、远近效果。其与表现内容关系极大。写实绘画构图是画家在尊重自然界客观存在规律基础上的经营位置，其格局可以分为：

(1) 全景构图：即采用多层次的布局表现大的纵横时空的景



图 1-6 [佛兰德斯] 鲁本斯  
《阿玛松的战斗》



图 1-7A [法] 勒帕热 《垛草》



图 1-7B 李唐 《货郎图》

物、众多的人物场面的构图。我国古代长卷《清明上河图》《长江万里图》属于全景构图的格局。二战后苏联修建的“莫斯科战役全景画馆”“斯大林格勒战役全景画馆”，我国于20世纪80年代修建的“台儿庄战役”“锦州战役”“辽沈战役”等全景画馆，皆是将一个战役过程画在极大的环形的画框或墙壁上，观众需要移动位置来观看其阔大而丰富的画面。这种格局的构图容易将阔大的题材内容、丰富而多样的场面表现得充分、圆满，使人对题材内容感到丰富而完整。

(2) 场面构图：即表现同一时间、正常的固定视域内的较大纵横空间的景物或众多人物活动的场面之构图。例如佛兰德斯画家鲁本斯《阿玛松的战斗》(图1-6)、董希文《百万雄师过大江》，这种构图格局适宜表现宏大场面的气氛，给人以夺人的气势。

(3) 片断构图：即表现以正常固定视域内的近、中景为主的物象瞬间场景，仿佛从广阔的生活景象中截取来的生活片断，或如同舞台一幕的剧照的构图，这是平时最常用的构图格局，容易使观众如置身于事件或景物之中，注意力容易集中于这一场景之内的主要人物或景物上。例如，勒帕热《垛草》(图1-7A)、李唐的《货郎图》(图1-7B)。

(4) 特写构图：即着重表现近距离内的物象或物象的局部的构图。这种构图格局内容局限，形象容易刻画细腻入微，细节显



明。例如，法国画家雷诺阿《包厢》（图1-8）、中国的折枝花卉以及肖像画等。

以上的构图格局，就是画面框架与物象的关系——取景的多少与远近的呈现。所谓全景构图，因客观景象是无限的，取入画中之景的“全”是相对的。全景构图与场面构图、场面构图与片断构图之间，是很难截然区分的，往往只是表现内容的规模、人物的多寡与场面的大小有所区别而已。

选择何种构图格局是由内容决定的，我们常见的电影中有由全景拉近渐变为特写的镜头，如果将其始、中、末三个镜头画面提出比较，可以发现，虽然客观的景物人物依然没变，由于构图格局的变化，画面表现的内容与主题却有着惊人的不同。这当然是导演与摄影师的构思，首先让观众看到全景，看到壮阔的风光，给人以景境的渲染，然后拉近镜头，看到其间的人物活动场面或情节故事，再进一步让观众欣赏其间重点人物的容貌与神情。在那短暂时间内的镜头变化即是构图格局的变化。我们据此作一示意图（图1-9），其中A图是天山牧场的全景构图，画面灰色方块内可视为范围划小的场景。灰色小框标出的范围可视为图B、C、D拉近镜头的场面或片断构图。再将其中重点人物或某一人物的镜头拉近，则成为特写构图的E、F、G。由于这三者之间构图格局之不同，它们各自独立成为完整画面。作为绘画来说这三者不



图1-8 [法] 雷诺阿 《包厢》



图1-9



同的构图，表现了完全不同的内容与主题。我们常见摄影家们从全景或场面构图的照片中截取其中片断或个别人物予以重新构图，自成一幅作品的例子。如果着意于表现人物活动情节的内容，却采用了全景构图的格局，势必影响内容的表现与主题的鲜明突出。如果表现肖像的内容如图E、F、G，却采用图B、C、D或图A的构图格局则显然是不合适的。

写实性绘画的构图格局，给人以真实感。它长于表现事物的瞬间或一个特定情景，但也有其对内容表现的局限性。因此，画家们又创造出主观性的构图方式，即打破自然界物象存在的时空关系，主观地将不同时空的物象任意地组合于画面之中的构图方式。例如组合构图、重叠透见组合构图等等，以表现寓意、象征及丰富的叙事性等内容。

### 三 构图的形式结构对表现内容的作用

俄罗斯画家苏里柯夫的《斯切潘·拉辛》一画，描写俄罗斯农民起义失败的悲剧。我们从画家的三幅构图中可以看出，画家构思比较明确，情节的选择基本一致，即失败了的斯切潘·拉辛农民义军乘船转移，但是由于构图形式的不同而有截然不同的画面效果。第一幅构图（图1-10A）为横长画幅，前边大船横置，船头向上尖翘，橹向下斜划，一雄姿兵士站立船头，引人注目，风帆多起，使人感到大有进攻的气魄，斯切潘·拉辛则隐没在不显眼的风帆与划船战士之间。画面的气氛与失败悲剧的主题不相符，构图形式非但没有确切地表达内容与主题，却起到了相反的破坏主题的作用。

画家又重新构图（图1-10B），尤其在截去草图之二的画面上部近六分之一以后，图1-10C画面的境界大变。宽阔的水面上仅有孤船一只，横向的水平线使画面具有寂静的感觉。船呈锐角三角形。左舷为弧线收拢表现船不很大，船橹两侧高扬，使平静的水面上仅有的船只好似离群的孤雁，不知飞向何方。船中一个战士弹拨着乐器，使画面的意境中增加了悲凉的音乐。魁伟的斯切潘·拉辛在橹桨线条引向的中心，成为画面上突出而醒目的人物，那动态神情似有愤愤而东山再起的劲头，但毕竟是沮丧的。风帆带动着船飞向远方，那风帆的弧线与八条橹的直斜线和船体边线，成为富有意味的线形式的对比，左舷的弧线收拢回旋的作用，使



图1-10A [俄] 苏里柯夫  
《斯切潘·拉辛》草图



图1-10B [俄] 苏里柯夫  
《斯切潘·拉辛》草图



图1-10C [俄] 苏里柯夫  
《斯切潘·拉辛》草图



观众视线集中于船内的人物身上。这幅构图显然比第一幅草图鲜明地表达了画家的立意与主题。因此，构图的形式结构对内容和主题的表现起着重要的作用。

## 第四节 绘画构图的程序

绘画构图有程序，但无定规。这与画种、画幅大小、表现手法以及画家技法的熟练程度等有关。现代滴彩画，于地面上铺上画布，画家围着画布将颜料往上泼洒即完成作品；中国画画家作写意小品，稍作思考，挥笔即成；写生画，由于画幅不大，往往在画布或画纸上直接经营位置后即着色处理，使客观对象于画面上得以完美呈现即完成其创作；工笔重彩画或主题性油画创作，则必须要经过一定的程序，尤其是巨幅作品或主题性绘画创作，为了使表达意图获得完美的实现，一般采用：素描草图→色彩草图→制作完成三个大阶段的步骤。

### 一 素描草图阶段

素描草图，是指以单色勾画进行画面组织。为了方便操作与修改，一般是用铅笔或炭笔，而且往往画以简单的轮廓或涂以简单的色调来呈现形象及对形象间的关系加以组织，以构成画面。素描草图的基本任务，是将构思予以可视形象的呈现，对内容表达寻求形象的支撑，推敲形象的主次关系、情节的合理性、形式结构的完美性、意图表达的明确性与一目了然性，以取得素描的结构形式的严谨与完美。

素描草图，是为画中形象的塑造与搜集相关素材，提供依据和奠定基础。这是一个艰巨的过程，是要解决明确表达意图与构思的最关键的一步。席里柯《梅杜萨之筏》的草图变动，苏里柯夫《女贵族莫洛卓娃》的众多草图，使我们看到画家在素描草图阶段所用的心血。

### 二 色彩草图阶段

当素描草图确定之后，色彩画创作还需对构图进行色彩草图



的设计。设计色彩的草图所要解决的是：符合表现内容的色调、画中形象的色彩、画面色彩关系的色彩等级、局部色彩与整体色彩的协调等。素描草图是要解决对内容叙述性的表达，而色彩草图是要解决符合内容的情感性的表达，所以色彩不是素描基础上的简单敷彩。色彩关系是画面吸引人的重要因素，所以素描草图的成功，不能说是色彩画作品的成功，还必须得到色彩构成的情绪感染力的支持才能取得构图完美。因此，画家们对色彩草图这一步是非常重视的，都要反复进行色彩构成的设计。凡·高、蒙克在同一题材同一素描构图基础上，画了数幅色彩变体画（见图3-61）就是例证。

### 三 制作阶段

制作阶段，即素描草图、色彩草图完成之后，再在平面上正式制作，以完成最后的绘画构图。这一阶段，又分为如下程序：

#### （一）打格放大到正式平面上

草图往往是在小幅画面上或其它纸上所作，为了使草图上的结构关系不走样，在正式的画布或画纸上往往先采取打格放大的方法为之。即将草图以经纬线分出均等的格；然后在正式画作平面上，按放大比打出同等数的格；再以格为坐标，将草图上的形象放大画到正式平面上（图1-11），一般是以线条画出形象的大轮廓。这是画巨幅画作所必须的。现在，虽然因投影仪的出现，可将草图投放到正式平面上沿投影描画，可以省去打格放大的步骤，但许多画家仍沿用打格放大法。

#### （二）素描的大体明暗关系

线描呈像之后，以体面明暗造型者，往往还要画出明暗的大体关系，以便于着色时使色彩很好地融于素描结构的关系之中。此阶段的任务，是将形象及其细节具体化，将素材上的形象变为正式画面上的形象。有把握的画家，或小幅的画作，往往可以省略这一步，而直接以色彩写生描绘。

#### （三）色彩描绘

着色描绘，不是简单地在素描稿上的敷彩，而是进一步的具体创作。画中形象是依靠色彩描绘创造出来的。画面形象刻画得到位与否、精到与否、感人与否，皆在此举。这是绘画创作构图最吃劲、最显功力的一步骤。在着色过程中，往往要对照模特写

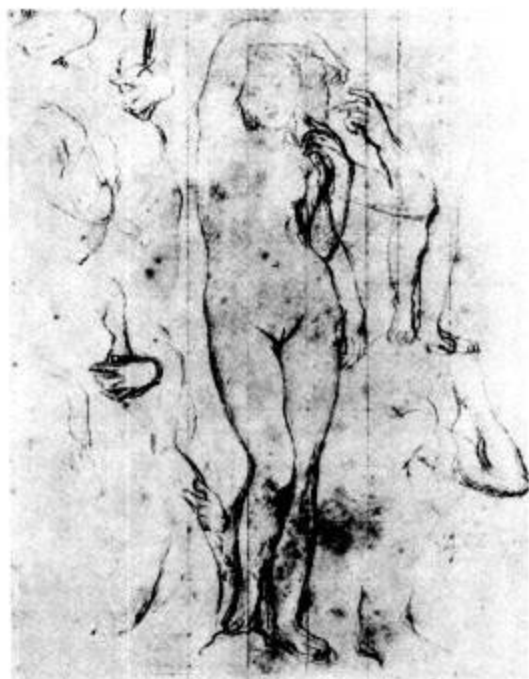


图1-11 [法] 安格尔 《〈泉〉之素描稿》



生。写生中，要加工提炼形象，要不断调整画面的局部与整体的关系，使整体构成中色彩等级有序、形象主次鲜明、手法松紧有度、整体关系相互协调。如此，方为构图的完成。

程序，是为了使作画获得科学性的步骤而总结出来的，但又不是一成不变的。对绘画掌握谙熟到自由王国地步的画家，怎样的程序都可以达成完美的构图，但这样的天才极少，即便是达·芬奇、大卫、毕加索，也是按上述程序经营创作巨幅构图的。

写生绘画的定位起稿再着色，以及整体——局部——整体把握的作画的过程中，不断地调整画面的形色关系，实际就是上述程序的简化。

## 第五节 完美的绘画构图是苦心经营的业绩

正是因为构图对表现内容起着重要的作用，所以中外画家都对构图非常重视。中国早在晋代，顾恺之便提出“置陈布势”，南齐时代的谢赫在“六法”中明确提出“经营位置”的绘画理论。历代画家在画论中都曾分别对构图有所论述。中国画家作画讲“九朽一罢”。所谓“九朽”者就是意象经营的反复推敲。清代方薰在《山静居画论》中说：“杜少陵谓十日一石，五日一水，非用笔十日五日而成一石一水也，在画时意象经营。”又说：古人的画之所以“时出新意，别开生面，皆胸中先成章法位置之妙也”，不然则如写文章的“缀辞徒工，不过陈言而已”。中国写意画的所谓铺纸即兴挥洒和白石老人的大笔一挥就成，正是画家首先做到了胸有成竹，意在笔先。所谓成竹在胸，是画家心中已经有了成熟的构思和总体的构图，有画幅的全貌以及作画时能因势利导收拾残局的经验。这是画家对同一类题材内容的笔墨技巧及构图形式处心积虑地钻研几十年的结果。齐白石画虾（图1-12A）被称一绝。其所画之虾是河虾，叫长臂虾（图1-12B）。他画的虾之所以被公众赞扬，首先在于他生于农村，少年时经常以棉花为饵钓虾，对虾非常熟悉，成为职业画家后为了画虾，又养虾，每日观察研



图1-12A 齐白石 《虾》 1946年作



图1-12B 真实的长臂虾（摄影）

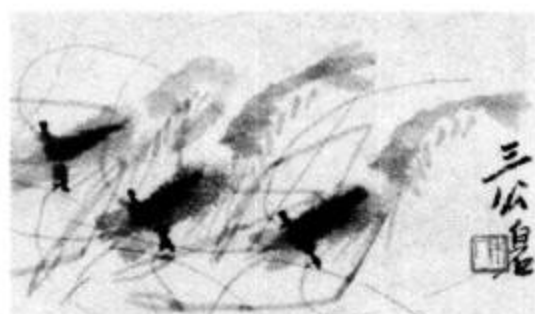


图1-13D 齐白石 《虾》（局部）1932年



图1-13A 齐白石 《虾》1882年



图1-13B 齐白石 《虾》（局部）1926年



图1-13C 齐白石 《虾》（局部）1930年

究；其次是他从少年时起便开始画虾。我们把其1882年（图1-13A）、1926年（图1-13B）、1930年（图1-13C）、1932年（图1-13D）与1946年（图1-12A）所画之虾作一比较，可以看出晚年所画之虾最好。除了1882年是齐白石18岁时练习之作外，后四幅画中之虾相比较，再与真虾比较，在虾的头、胸、眼的画法及腿的数量变化等处理的概括性，是经过几十年的不断研究、提





图 1-14A 齐白石 《钟馗搔背图》



图 1-14B 《钟馗搔背图》草图

炼、加工、改造和意象经营的结果。齐白石所画的其他众多题材，也是无不经过长期的揣摩推敲。例如，他画过多幅《钟馗搔背图》，其所画第五幅（图 1-14A）时留有一草图（图 1-14B），从草图中可以看出，画家对人物的动态、衣纹、小鬼手的位置等，都经过精心推敲和苦心经营。正是画家经过长期的呕心沥血惨淡经营的实践磨炼，方能有所谓“大笔一挥”。李可染先生有一印章，曰“废画三千”，就一语道破其中奥妙。即使如此，当老舍先生请白石老人画诗句“蛙声十里出山泉”时，老人还是经过一周时间的构思和对画面的推敲才画出那表现诗意的画面。

画家作画，面对白纸思考出现的内心视象，无论如何不如见于纸面的可视形象具体，可以更好地判断物象及点线形色所安排





图1-15A [俄] 苏里柯夫  
《女贵族莫洛卓娃》

的位置对构成画面完整性的影响。尤其多人物的情节绘画，更是非进行草图工作不可的，历史上有不少画家的作品，一幅画画了多年才完成，主要耗时于构思构图阶段。例如俄罗斯画家苏里柯夫画《女贵族莫洛卓娃》（图1-15A），从1881年开始，完成于1887年，这中间大部分时间是在构思草图阶段。苏里柯夫当初曾认为草图已经完整，并上了画布进行制作的时候，又觉得雪橇没有走动起来，便问走进画室的妻子：“雪橇走起来没有？”妻子仔细看后未做回答，他知道雪橇没有给观众留下向前行进的感觉，毅然地将画布用刀割掉。妻子问他为什么不可以在画布上改动一下雪橇，他说改动一个地方要调整整个画面。所以他重新构图，终于找到了表现雪橇向前行进感觉的形式结构。正是由于画家在构图上不懈地探索，才完成了这一卓越的历史名画。我们从画家大量的草图中（图1-15B）可以看出画家经营的心血。列宾创作画幅只有35厘米×54.5厘米的《宣传员被捕》（图1-16A），同样画了很多草图和大量的人物形象素材，这里选的是其部分草图（图1-16B），由此可见画家创作态度的严肃性与推敲构图时所花费的心血。

内容得到形式的完美体现，在创作中绝不是一件轻而易举的事，非下苦功夫研究不可。因此，画家对构图的研究无异于对绘



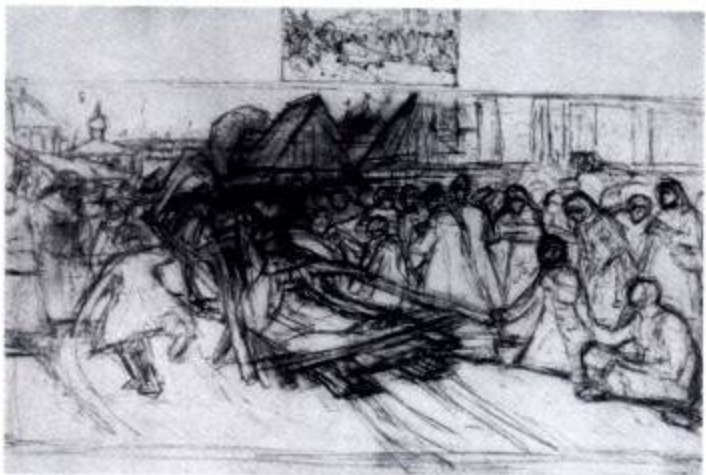
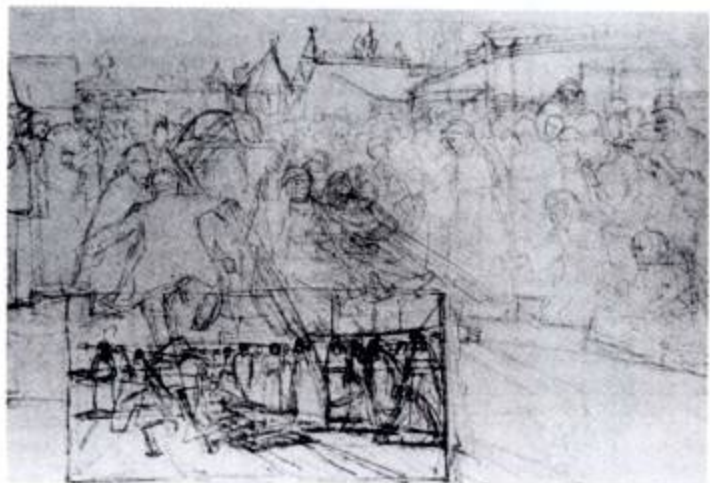


图 1-15B 《女贵族莫洛卓娃》部分草图



图 1-16A [俄] 列宾 《宣传员被捕》

画技法的研究，画家在创作过程中对构图的研究探索过程都是倾注最多的心血和最大的气力，也就是中国画家称之为呕心沥血的“惨淡经营”。

作为绘画艺术来说，尽管表现的是具有深刻社会意义的重大的主题内容，如果不具形式美感，也是不为人们所承认的。米勒的《拾穗》（图 1-17A）如果停留在图 1-17B 时，列宾的《伏尔加纤夫》停留于初步的变体画时（见图 7-214），都不会有最后作品那样巨大的声誉。

即使像马蒂斯这样以题材平凡、作画强调即兴生动性的画家，在构图形式结构的探索上也是呕尽心血的。《裸女》一画给人感觉似漫不经心的即兴之作。请看画家所作多达二十余幅的变体画，就是对形式结构的完美性进行的反复考量（图 1-18）。

我们研究构图，既要对其抽象的形式进行科学的研究，更要通过实际作品，对构图与表现的内容的关系进行研究，以利于我们绘画创作的实践。





图1-16B 《宣传员被捕》部分草图

构图作为绘画的表现形式是有其继承性的，古今中外的优秀美术作品，为我们提供了良好的范例，可供学习借鉴。我们研究构图，不外是总结中外历代画家的作品与创作经验，将其构图法理论化，但构图理论在千变万化的绘画作品面前总是显得黯然失色，且一旦理论化了的东西也就成了教条。如果不经在生活中感受，发现美并独创地运用理论，而是刻板照搬教条，必然使绘画作品的构图变成观众所熟视的陈腐的形式，失去对观众的吸引力，





图 1-17A [法] 米勒 《拾穗》



图 1-17B 《拾穗》草图之一



图 1-17C 《拾穗》部分草图

缺乏增进观众审美感情的艺术魅力。

但是,对于初学绘画和创作者来说,理论又确有指导意义,为其开辟可学习的捷径,避免探索无门之痛,解决攀登无路之苦。有了理论的指导就可提高创作构图的起点。



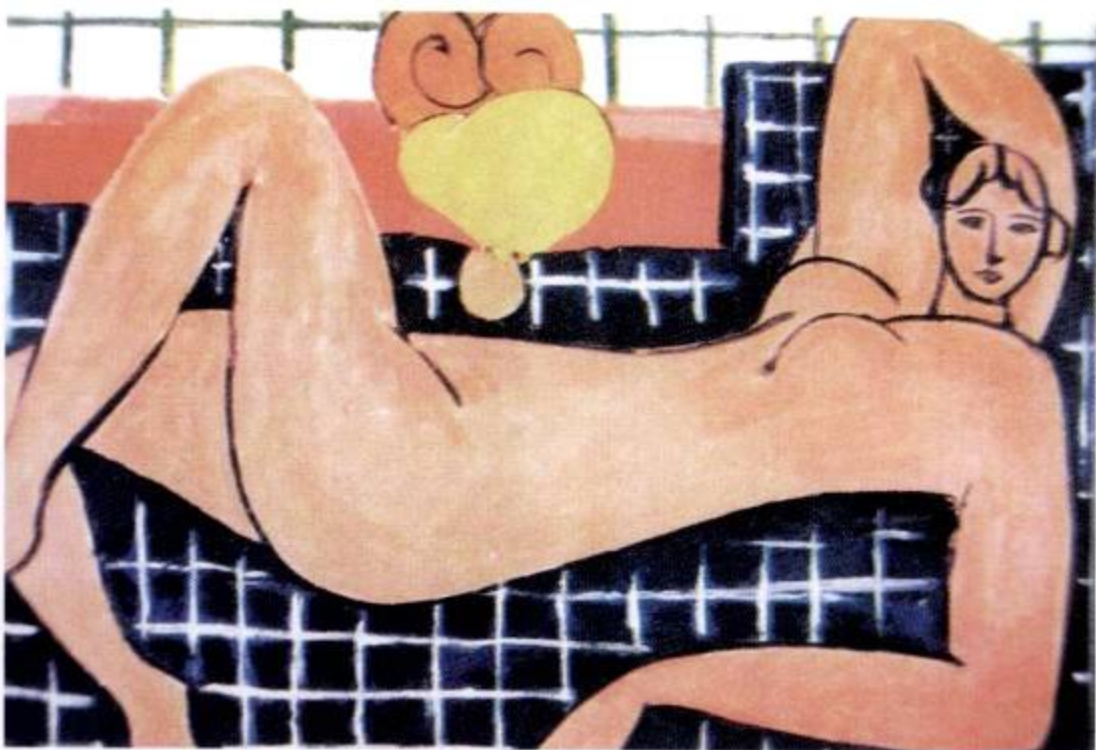
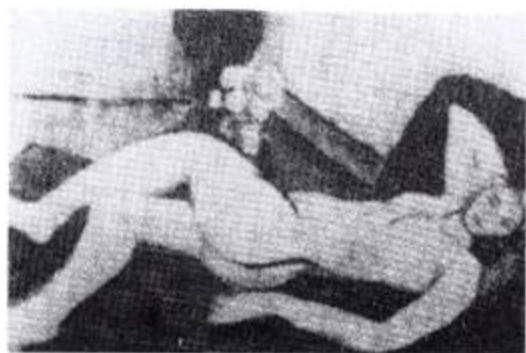


图1-18 [法] 马蒂斯 《裸女》及画家为其所作部分变体画





## 第二章

# 绘画构图的发展

绘画构图的发展,即绘画形式面貌或者说是绘画构图风格的衍变。其与社会的政治、经济、宗教、人们审美享受的需要,与社会的文化及其心理结构,与科技发展等都有着密切的关系;绘画创作又是画家的个人行为,所以又与画家的性格、经历、修养、世界观等有密切关系。这是一个涉及绘画社会学和绘画风格学的大命题。然由于本书重点在构图技法理论,故本节只简略介绍构图的发展脉络和对其发展原因择要予以简述。

### 第一节 绘画构图发展的概要描述

#### 一 人类社会文明早期的绘画及其构图

人类社会早期,文字尚未出现之前,处于未开化状态的人们,便开始以画出单个物象传递信息。例如,原始部落的人捕到鱼后,在池塘边画条鱼,以告诉后来者“这里有鱼”<sup>①</sup>。距今约2万年的西班牙的阿尔塔米拉、法国拉斯科的洞窟壁画(图2-1~2),壁面上的动物形象很多,所画形象,相互间毫无任何联系性,且大小不一,有些还是方位杂乱的重叠。那是因为多次为举行狩猎仪式,祈盼猎获所画的动物而多次画上去的结果。这样的绘画,只是成象意识,是以其个体形象传递信息的,没有画面与构图的意识。故所画形象都是最能显示动物特征的角度,是具有良好的完形特点的概念形象。

随着先民生产力水平的提高、生活方式与环境的改变,原始



图 2-1 法国拉斯科洞穴壁画



图 2-2 法国拉斯科洞穴壁画

<sup>①</sup>〔俄〕普列汉诺夫著、曹葆华译：《论艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店出版，1964年第1版，第168页。





图 2-3 舞蹈纹彩陶盆

图 2-4 鹤鱼石斧图罐（新石器时代）

艺术家于器物制作和器物上画出“具有原始巫术礼仪的图腾含义”<sup>①</sup>的装饰纹样时，由于器物表面的限定性而萌生了画幅边界与形象比例、方位等画面构成关系的“构图意识”（图 2-3~4）。

人类文明进入史前社会初期，器物装饰得到发展，屋舍、庙宇、神殿、墓室等的兴起和要在其墙壁上用绘画表达先民的理想及突出主题，使“构图意识”得到强化。

此时期，人类社会的交流不便各地相对独立发展的情况下，其绘画构图却有一共同特点，那就是形象的概念性和构图形式追求秩序性，即画面横向平铺展示一个个完整的概念的形象（图 2-5~8）。

这种构图特点，究其原因，可能是先民面对纷杂的世界和部落间的相互征战而产生的对秩序的一种追求，以及保障生存的精神需要的内在心理的反映。这如同世界各地六七岁儿童的绘画共性大于差异一样，都是在纸面上以线构形、平涂色彩，所画形象横向均匀地排列于一条象征地面的基线之上，且不在意物象间的比例关系（图 2-9）。儿童以其所画来陈述他所认识的世界的事物，这与古代人类文明早期绘画及其构图有不谋而合的共同点。

<sup>①</sup> 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社，1989 年第 1 版，第 18 页。



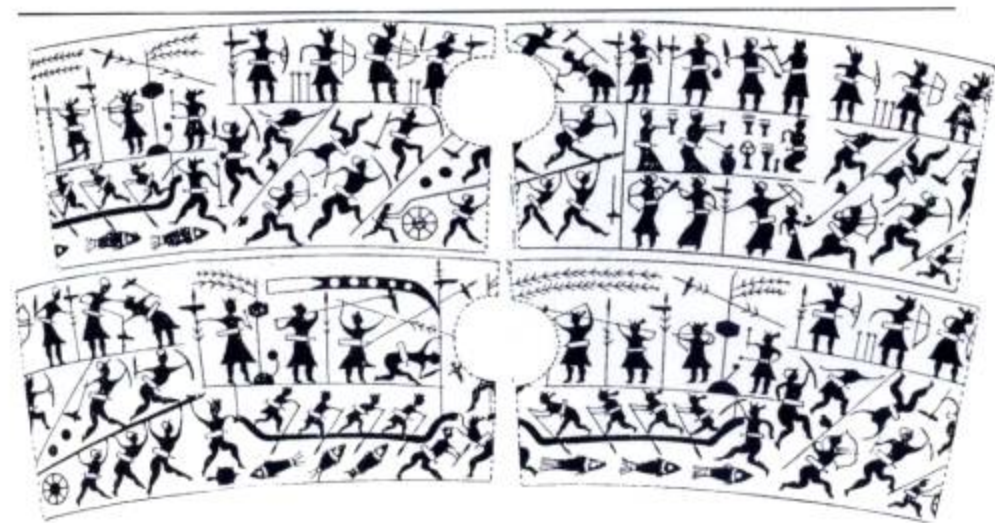


图 2-5 乌尔徽牌（美索不达米亚）

图 2-6 古埃及法老墓中的彩绘木匣

图 2-8 战国铜壶纹饰《攻战赏功宴乐图》

图 2-7 古埃及法老墓中的彩绘壁画《宫廷夜宴图》

图 2-9 儿童画





图 2-10 [意]《查士丁尼皇帝及其随从》

图 2-11 [意] 杜奇奥 《圣母子》

图 2-12 [意] 佛巴 《圣母与圣婴》

图 2-13 [意] 波提切利 《东方三博士来拜》



## 二 欧洲绘画构图发展的概况

欧洲中世纪及其以前的绘画的构图(图2-10~11),是以线条构形为主,辅以平涂色彩或偶有凹凸渲染,轮廓线清晰地呈现形象,布局是横向铺陈或是对称安排,人物形象动作僵滞、神情冷漠、概念化,令人感到那是一个处于被神控制和受自然支配的拘谨的时代。

绘画发展至文艺复兴时期,构图发生了巨大的变化(图2-12~13),主要表现为:

(1) 在线条轮廓基础上,以室内光的明暗塑造形体,呈现轮廓清晰的形象及形象关系的构成。

(2) 以透视关系为基准结构画面,即画面中的形象按透视的数比缩短与变形规律进行科学的组织安排,从而制造出三维空间的真实感效果。

(3) 画面多以对称或按几何关系进行组织,使构图有将形象按画面框架适形的填充感,但构成关系严谨和谐。

至17世纪巴洛克的绘画,在延续室内光造型的基础上,增加了照明光的表现,强调光照形成的明暗体面的构形法和构图中显晦层次的构成关系。以伦勃朗绘画为代表(图2-14),有如下特点:

(1) 以光照形体形成的明暗块面构形。轮廓线意识因而遭贬



图 2-14 [荷] 伦勃朗  
《神殿中的献身》

图 2-15 [佛兰德斯] 鲁本斯  
《阿玛松的战斗》

图 2-16 [法] 弗拉戈纳尔 《秋千》





图 2-17 [法] 大卫 《荷拉斯兄弟之誓》

或降低。其暗部轮廓与阴影和环境的暗处融为一体，该处的轮廓线消失，画面成为明暗关系的有机整体。

(2) 对聚光的强调。以光线聚于构图中的某处或形象的某一部位，以显其突出。

(3) 打破了文艺复兴时期的对称与适形填充似的布局，构图为非对称的均衡的自由组合。鲁本斯的绘画则又强调了曲线的动感（图 2-15）。

18 至 19 世纪之间的洛可可艺术，在文艺复兴时期和巴洛克艺术为传统的基础上，增加了些细碎形的浮动感与表现华丽的符号（图 2-16）。其后的所谓新古典主义（图 2-17）、浪漫主义（图 2-18）、现实主义（图 2-19）等等画派，除表达主旨有区别，形式呈现上或重视轮廓线和构成的典雅气质，或重视明暗体面与色





图 2-18 [法] 德拉克洛瓦 《自由引导人民》



图 2-19 [法] 库尔贝 《簸谷者》

彩激情的表现,或重视形象与构成的生活气息与朴实无华等不同风格的构图样式,他们在表现手法上只是对前人的某些方面的强调继承,却无根本性的技法变化的发展。

绘画发展至19世纪,出现了不再重视轮廓线与明暗体面构形及其构成方法的以印象派为代表的绘画(图2-20)。其构图特点表现为:

(1) 以散碎的笔法破坏物象轮廓线的完整性和明暗体面关系的浑然一体性。

(2) 以对自然光的理性分析,将固有色分解为条件色。以条件色的冷暖对比的小色块构成形象与组织画面,旨在展示光彩及其跃动之美。

(3) 从条件色角度强调对空气透视的表现,使自然之美的空气氛围得以呈现。

(4) 截取生活中局部的不完整的片断入画(图2-21)。例如,画中主要人物形象的头顶被画框遮挡在画外,构成开放式构图之新的“完整性”概念。

(5) 形式上增加了轻松活泼的笔触的快感,一扫此前绘画用笔的拘谨性。

19世纪末以塞尚(图2-22)、凡·高(图2-23)、高更(图2-24)为起点的现代派绘画,在创作观念上发生了根本性变化,将传统的再现客观世界变为强调表现主观精神世界。其构图方法不再受制于再现客观世界的镜像效果,在形式构成上使形色获得



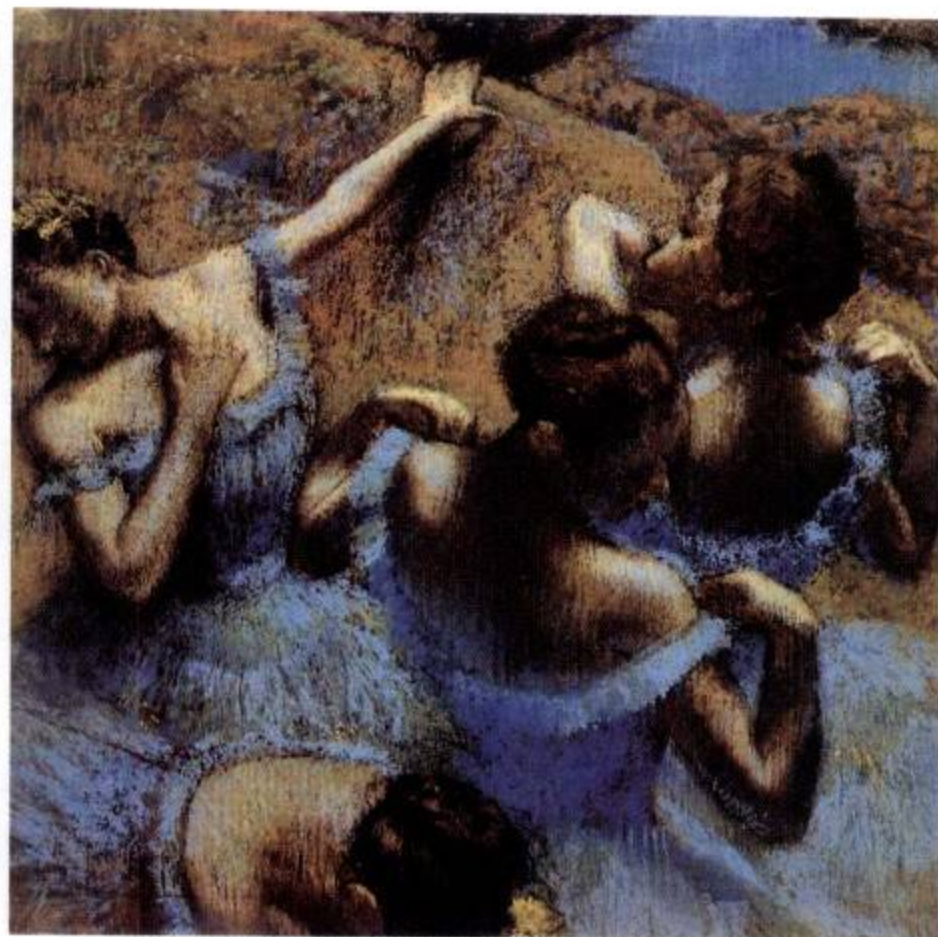


图 2-20 [法] 莫奈 《坐在柳树下的女人》 图 2-21 [法] 德加 《蓝色舞女》  
图 2-22 [法] 塞尚 《大幅浴女》 图 2-23 [荷] 凡·高 《两个少女》





图 2-24 [法] 高更 《塔希提少女》

解放，依主观意图组织画面。从而形成绘画理念的多元化和构图形式的多样性。出现了平面化构成（图 2-25）、非良好完形（图 2-26）、形的叠置（图 2-27）、形色的交错（图 2-28）、形的分解重组（图 2-29）、视觉后象（图 2-30）、怪异组合（图 2-31）、以实物拼贴（图 2-32）等等造型方法的构图，而且，原来在良好完形的绘画中受到抑制的非完形因素，也不再依附于完形绘画，而独立成为抽象艺术和无结构的绘画（图 2-33~34）。

现代派绘画构图的共性特点：

（1）摆脱客观对象的形色解放，以主观臆造的形色构图。其既有无具象的抽象构成也有超照相写实的两极。

（2）色彩纯度提高，较之传统写实绘画具有色彩强烈的冲击





图 2-25 [法] 马蒂斯 《红色的和谐》 图 2-26 [美] 曼雷 《形影相伴的走钢丝演员》  
图 2-27 [美] 斯图尔特·戴维斯 《殖民地的立体主义》 图 2-28 [法] 毕卡比亚 《乌迪奈年轻的美国少女》

中国美术学院美术考级教材  
PDG



图 2-29 [西班牙] 毕加索

《坐着的玛丽·泰雷兹》

图 2-30 [意] 波丘尼 《城市增长》



图 2-31 [比利时] 马格利特 《假镜面》

图 2-32 施威特斯 《好像你喜欢它》



图 2-33 [俄] 康定斯基 《黑弧线》

图 2-34 [荷] 蒙德里安

《色彩构成 A》



力和活跃性；或是把画面统一成主观的灰色调，使画面具有强烈的情绪化色彩。

(3) 大多数绘画构图中，制造三维深远空间的意识消失，形象及构成关系呈平面化、线描化，色块搭配构成化。另外一类则是用传统方法制造超现实幻象的三维空间的真实性。





图 2-35 [东晋] 顾恺之 《女史箴图》

### 三 中国绘画构图的发展概况

中国的绘画，由于受中国特定文化的制约，在西方绘画由线描转向明暗造型后，依然坚守以线构形之路，并形成自己独有的意象表现的构图面貌——以中国式的线条构形，在线条勾勒形象之基础上平涂性地随类赋彩，并留有空白底色空间。此法一直沿袭至今。其构图面貌，没有像西方绘画那样发生断裂性的突变，但是，在其大一统构图风格下，各时期均有新构图样式的出现，各朝代杰出的画家均在这大一统的形式下有着手法不同的创造。如此，便形成中国绘画构图于一统中的多样性的衍变，现将其粗线条描述如下：

隋唐之前的绘画，画面以形象横向陈布居多，如汉画像砖石，尤以晋代顾恺之的《女史箴图》（图2-35）、《洛神赋图》为代表，并成为传统构图之典范，为后人所沿袭。

其后，隋代展子虔《游春图》（图2-36），不仅是遗存最早的山水画，而且是场面构图。画面以纤细的线条描绘山色风光，其中绘有人们于湖边堤岸策马游览的情形。其构形无皴法，施以青绿。此画结束了以往画中以“人大于山、水不容泛”来凸显人物的构图阶段，并由此进入“青绿重彩，工细巧整”的新阶段。

唐代开创了竖幅山水画构图。例如，传为李昭道《青山行旅图》，将山景以纵向重叠构成，表现峰峦层层深远阔大的空间。其后，五代荆浩《匡庐图》与关仝《关山行旅图》（图2-37），将此构图法完善，不仅以墨线勾勒物形，以皴擦石纹凹凸，还用“以



图 2-36 [隋] 展子虔 《游春图》

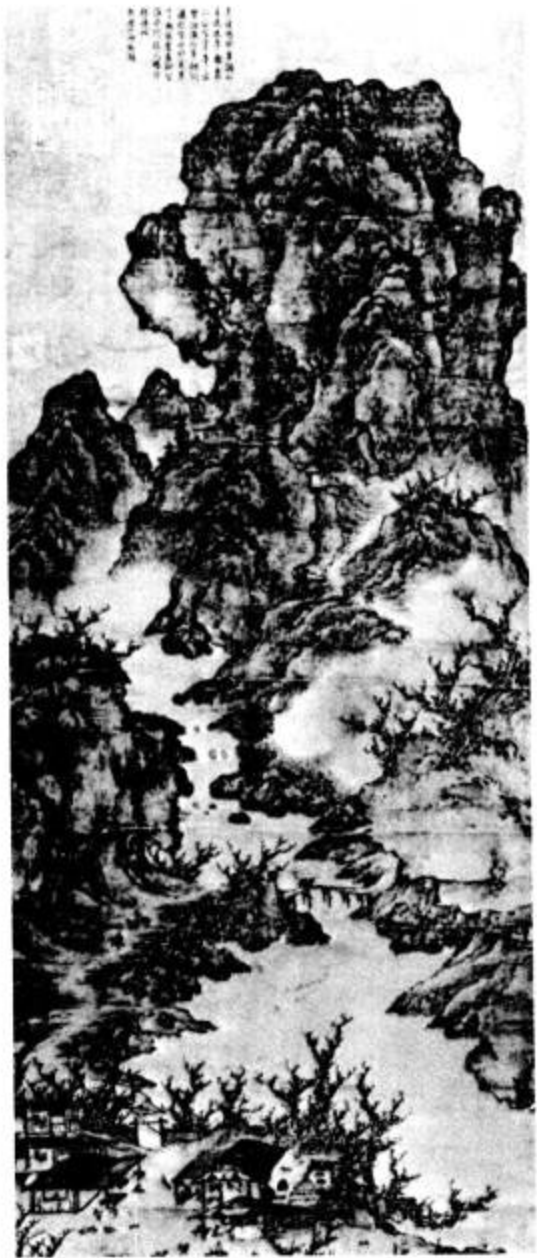
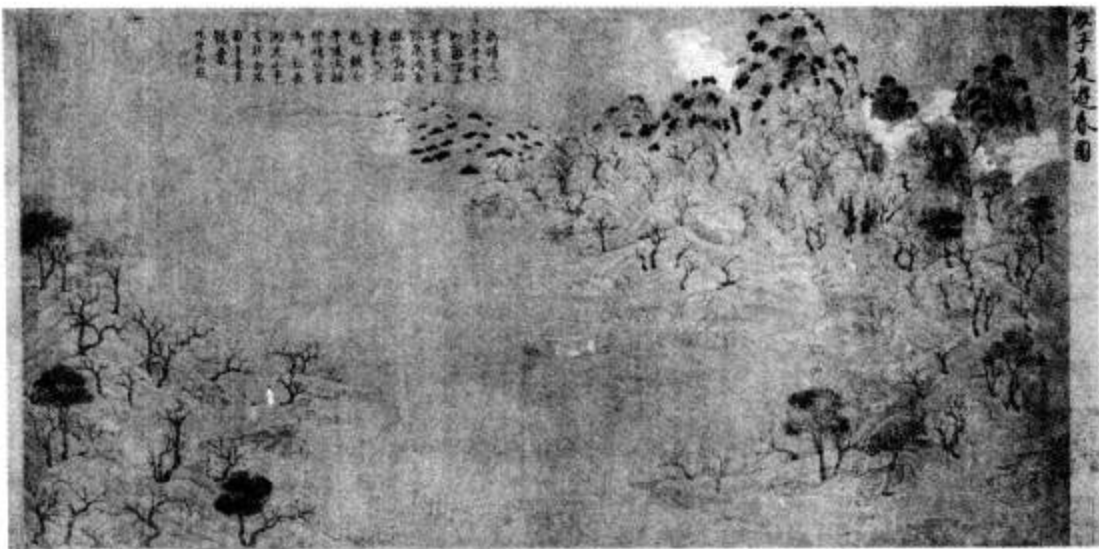


图 2-37 [五代] 关全 《关山行旅图》

大观小”“三远法”组织景象的构成，从而奠定了中国山水画的构图传统。董源则以横向布局、水墨淡着色与披麻皴相结合法，表现江南矮山起伏绵绵、葱茏苍郁的山水风光，成为横向构图的典范与传统（图 2-38）。

宋代绘画构图，存在工谨、严整的院体与文人写意的两支形式迥异的画风。其中，米芾以墨点构成江南湿漉迷蒙的山水风景，成为新的构图意趣之法；梁楷以简笔豪放的线条开写意人物画之先河。宋代还发展方形、团形的画面的构图，并以藏露隐显法制造景境。其中，马远、夏圭以取景之一角或半边入画面，是早于欧洲印象派700年的不完整的开放式构图取景法。宋代花鸟画，以折枝花卉——取花树的一枝一角入画。其后花鸟画借富有生命活力的花鸟以抒情言志，成为其传统特点（图 2-39）。

元代以“元四家”为代表使中国山水画景中寓情含心志的境界——主客体结合的表现，得以完善体现。

明代徐渭以泼墨般地抒写构成的画面，既是中国写意花卉成熟的标志，又是以表现主观精神为主的绘画理念的里程碑，是使物象随情变形的“现代派”绘画构图。

明清之间，虽然有画史所称的华亭派、吴门派以及扬州八怪等，但他们仅是小群体或个人之间的笔法或着墨皴擦繁简等风格之区别。

清末则有没骨法和吸收水彩画法，但总的构图仍未脱开传统，只是到了民国年间受西方影响甚重，构图面貌才有巨大的变化，以至今日进入信息社会之后，有与世界绘画接轨的发展。





图 2-38 [五代] 董源 《夏山图》

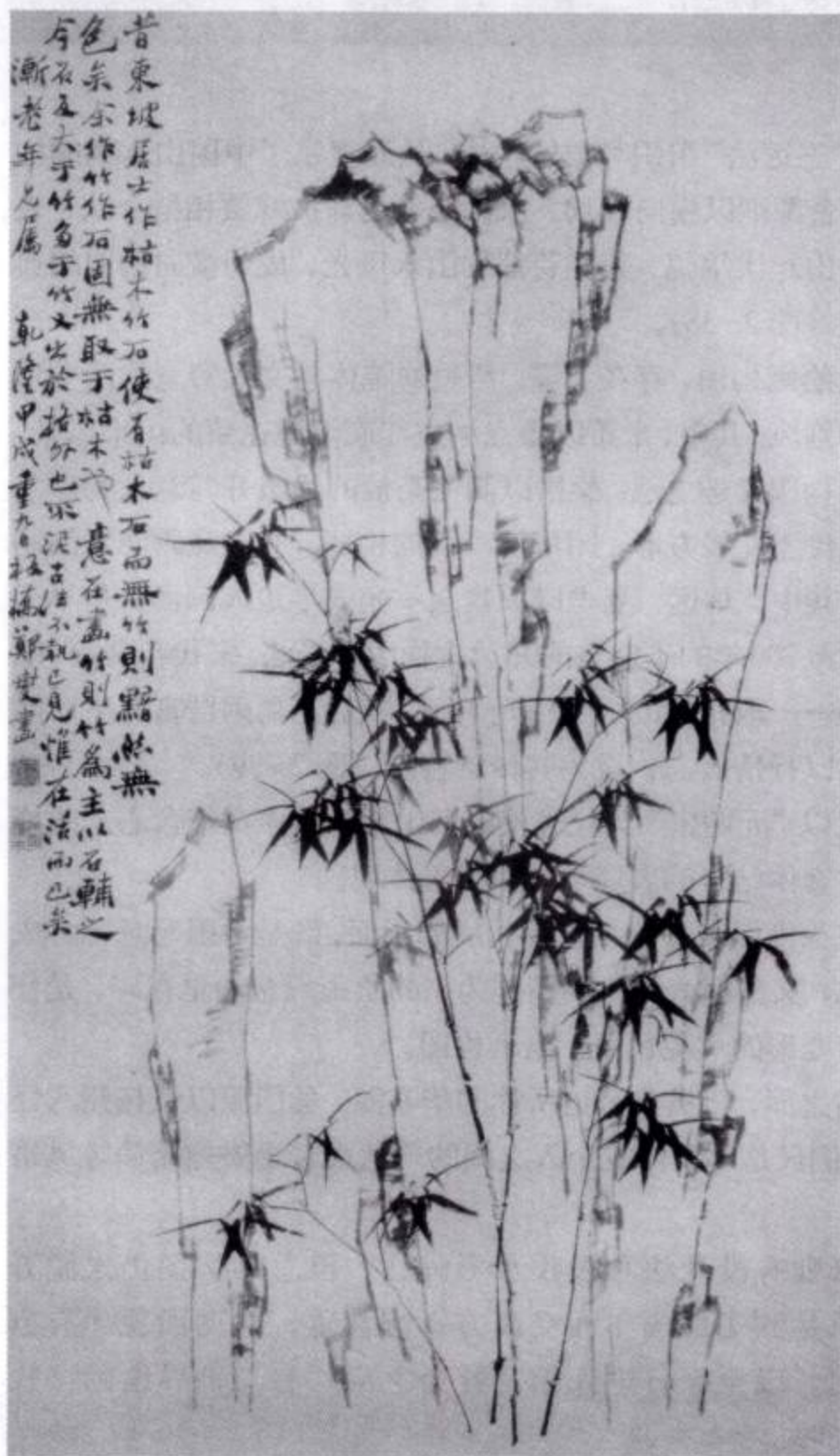


图 2-39 [清] 郑燮 《竹石图》



## 第二节 地域文化体系与地域 绘画体系及其构图

绘画构图的发展与社会文化息息相关。文化,《现代汉语辞典》将其解释为:“人类在历史发展过程中所创造的物质财富与精神财富的总和,特指精神财富。”这精神财富是以哲学为核心的精神领域系统,包括宗教、文学、艺术、科学、社会心理、风俗习惯等<sup>①</sup>。人一生下来,文化就像空气一样弥漫在其周围,像水一样溶化在其血液之中。所以,文化“是人类本质的展现与成因”<sup>②</sup>。因此,作为生活于特定社会文化环境中的艺术家及其创作的绘画,必然受社会文化的影响,折射出社会的精神。

当地域文化的发展完善为体系之后,地域绘画也随之形成相应体系,构图则是其外貌的呈现。在历史发展的长河中,以欧洲为代表的西方与以中国为代表的东方,形成两大文化体系和绘画体系。

欧洲文化的源头在古希腊,作为其文化核心的哲学思想,从最早的前苏格拉底时期,便关心对物质世界的认知。例如哲学家毕达哥拉斯(前580年—约前500年)就认为世界的一切是由数构成的,其影响西方绘画构图重视数的和谐。其后,苏格拉底(前469年—前399年)、柏拉图(前427年—前347年)、亚里士多德(前384年—前322年)等,这些伟大哲人的思辨,始终围绕物质构成的客观世界,是一种追求理性的认知心理,促进了西方科学的发展。

中国最早的哲学家如老子(生卒年不详,或约前571年—前480年,或约前604年—约前531年)、孔子(前551年—前479年)、庄子(前369年—前286年),主要关心的是人的道德心灵世界,尤以儒家为代表的思想,主要围绕做人之道和成为文质彬彬的君子礼数,故中国自古重道而轻器,对待客观世界强调主客体相融和取得和谐。

对此两大文化体系的差异,中国台湾学者韦政通列一表格予

<sup>①</sup>张岱年:《文化与哲学》,北京:教育科学出版社,1988年第1版,第62页。

<sup>②</sup>庞朴:《文化的时代性与民族性》,北京:和平出版社,1988年第1版,第69页。



以概括：

中国文化	西方文化
1.重主体	1.重客体
2.道德心	2.认知心
3.道德文化	3.科学文化
4.重直觉	4.重理智
5.重内心体验	5.重客观成就
6.圆而神	6.方以智
7.重文化之统	7.重文化类别

韦政通把这些差异约分为三点做了说明，摘其要如下：

(1) 从心灵表达的形态看，中国文化以道德心为主，西方文化以认知心为主。认知心的表达，是要认知对象。一端是人的心灵，一端是客观存在又与人心对立的事物或自然。通过认知活动，对事物或自然有所知，这便是认知心表达的基本模式。因为认知活动中，不能缺少对象，所以重客体；因为认知活动的目的，在求有所知，所以重理智。纯认知活动，心必须像一张白纸，对象是什么，印入心灵就是什么。

道德心表达的方向正相反。道德心就是心自己，它是永不能化为对象的。道德心就在人的生命中，所以道德心的活动，也以生命的问题为主。它的目的不在获取知识，而在成就人格、实践价值，因为道德心就是心自己，所以重主体；因为道德心的目的不在获取知识，活动的范围也不在外在经验世界，所以重反省，重直觉。道德心不是一张白纸，它是先天地就被肯定有善的价值为其内容。

(2) 从方法上看，中国文化重直觉，西方文化重理智。直觉的方法，有四种特点：(a) 是不可说。直觉是不可说的。中国哲人讲道理，往往只是略加提示，你要真懂得这些道理，必须靠自己的体悟。(b) 是一种特殊之见。不是大家共同看到的普通之见，“采菊东篱下，悠然见南山”，陶渊明这两句诗里的“见”，就是一种特殊之见，因为陶渊明究竟见到南山的什么，只有他自己感觉到，他所感觉到的，无法叫别人同样感觉到。这种见有独特性，所以是一种特殊之见。(c) 不依靠思维。直觉的活动，总是一望即知，当下即知的，既不依靠经验的累积，也不必通过推理的过程。



(d) 直入事物内部，与事物融而为一。中国哲人本于直觉的方法了解人，不是先立一个观点，了解人的某一部分，而是要直接透入人的内部，与他人的心灵融而为一，了解其“全人”的人格。不但对人如此，对自然万物也是如此。在中国哲人直觉的运用中，宇宙不是物质，而是一生生不已的生命流。

西方理智的方法，正与中国的直觉方法相反。直觉的方法是不可说的，理智的方法必须通过言说，而且是愈详尽愈好。直觉的方法产生一种特殊之见，理智的方法主要在能获得普遍之见。特殊之见，所见属个人的；普遍之见，则为人所能共知。直觉的方法不依赖思维、推理和经验，理智的方法，则必须依赖思维、推理和经验。直觉的方法是直入事物内部，与事物融而为一，理智的方法是环绕事物的外部，与事物是保持距离的。

(3) 从文化成绩看，中国文化在道德这方面收获最丰硕，西方文化在科学方面效果最大。西方文化源自希腊，科学的根基，在希腊时代就已打好。希腊对科学方面的贡献，不在其成果，而在理智的方法、怀疑的态度以及批判的精神。这是西方文化创造的动力之源。这方法、态度和批判的精神，使西方文化异于中国文化。

在中国的道德文化方面，自古就重直觉不重理智，重信古不重怀疑，重独断不重批判，结果发展出万世一系的道统文化观<sup>①</sup>。

正是这种文化差异，使中西绘画体系有如下不同：

中国绘画	西方绘画
1. 重物感	1. 重镜像
2. 重意象	2. 重具象
3. 重借物显人	3. 重再现客观
4. 重游目周览	4. 重静坐观察
5. 重意境	5. 重景境
6. 重气韵	6. 重结构
7. 重笔墨	7. 重色彩
8. 重心理和谐	8. 重形式和谐
9. 重程式	9. 重典型

① 韦政通：《中国文化概论》，长沙：岳麓书社，2003年第1版，第17～19页。



对此,从两个方面予以简要说明:

### (一) 画理差异

苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等影响西方文化发展的哲学家们,都认为绘画是模仿客观对象<sup>①</sup>,应追求理想的镜像效果。故而是静坐观察,予以理性的对待和分析客观对象,形成对写形貌色追求准确、重视景象的真实、追求形象的典型性与形式和谐的审美观。

中国自古代便使用绘画以戒恶扬善,以至形成“成教化、助人伦”<sup>②</sup>的艺术之道。孔子有“兴于诗、立于礼、成于乐”的美育思想,北齐大儒颜之推(531—约590)倡导以“德”与“艺”育人,使人“德艺周厚”。因而,中国文人便以绘画作为修身养性之途和抒情言志的媒介。儒家的“天人合一”的世界观以及道家的向自然归化的人生观,使得绘画观察方法是对自然于逍遥游中周目观览,获得独特感受,也就是心灵沟通的直觉感悟,并以“外师造化,中得心源”的心象之法作画,呈现的是以人的精神为主的物我同构的绘画。由于借物显人而重意境,追求的是品格、文气以及气韵生动的心灵和谐的审美观。

### (二) 画法差异

西方的理性分析,认为客观世界物象是由光的作用而呈现形、色及明暗凹凸。为使绘画真实地再现观察到的客观世界,而以明暗法及色彩构形,并涂满画面以制造镜像,有如透窗效果的绘画。为使再现的客观世界与静坐观察于视网膜映象效果一致,发现并总结出透视法,把形象置于三维空间的组织结构中。

中国自古形成敬祖传统及书画同源工具一致,而使用线构形的方法得以继承且以书法用笔入画,使线发展到极致。老子的思想是以素为本,道家视黑白为阴阳之现,含有丰富玄奥的哲理。孔子“以素喻礼”,视黑白为大礼之色。“素即雅”的思想影响,使中国画重笔墨,且以三远法及虚实相生组织构成画面,使之符合游目周览所获印象与心得,并将其抽离于生活原型归纳为凝练的程式化,以追求纯净的审美境界,达到完美的形式结构。

构图是上述绘画的具体呈现方法及呈现效果,从形式上看二

<sup>①</sup>苏格拉底《回忆录》、柏拉图《对话录》、亚里士多德《诗学》中,都谈到绘画要模仿。

<sup>②</sup>〔唐〕张彦远:《历代名画记》。



者构图有如下主要差异：

中国画构图	西方画构图
1.物感结构	1.透视结构
2.重置陈布势	2.重画面分割
3.重笔墨结构	3.重色彩结构
4.重虚实相生	4.重物象显晦

中西绘画及其构图方法的差异，基于物感意象与镜像再现两种不同的绘画观念。从构图方法看，西方是用透视法制造视网膜映象效果的画面；中国画则是用“以大观小”“三远法”组织游目周览获得的心象空间效果，通常将其称为“散点透视”<sup>①</sup>。实际上画中不存在任何聚焦灭点，因为画家构图时根本不存在聚焦的灭点意识。

### 第三节 社会文化的变革与 绘画构图的发展

社会变革首要是文化的变革，绘画构图受文化影响，随之呈现各时期的文化面貌。当欧洲中世纪被宗教与神学思想统治的时代，其绘画构图面貌是一种平面化的对称或秩序呆板的铺陈，展示神情冷漠的宗教人物表现宗教的神圣与庄严。文艺复兴是一次文化的革命，打倒了作为神学和经院哲学为基础的权威与教条，摆脱了中世纪禁欲主义和宗教观，摆脱了教会对人的思想的束缚。绘画构图也随之活泼起来，不仅出现了以现实生活中的人为主题的绘画，如达·芬奇的《蒙娜丽莎》（图2-40），即便宗教画中的形象也画为现实生活中的活生生的人物（图2-41），且以透视法结构画面，并加强了明暗的造型，展示了人的智慧与力量。

其后，尼德兰画家勃鲁盖尔将农民生活作为题材，农民成为

<sup>①</sup>“散点透视”，是20世纪初至中期受科学之风影响，中国画遭到不科学之贬时，中国画理论家以“散点透视”辩之，试图将心象空间纳入符合科学轨道以自圆。



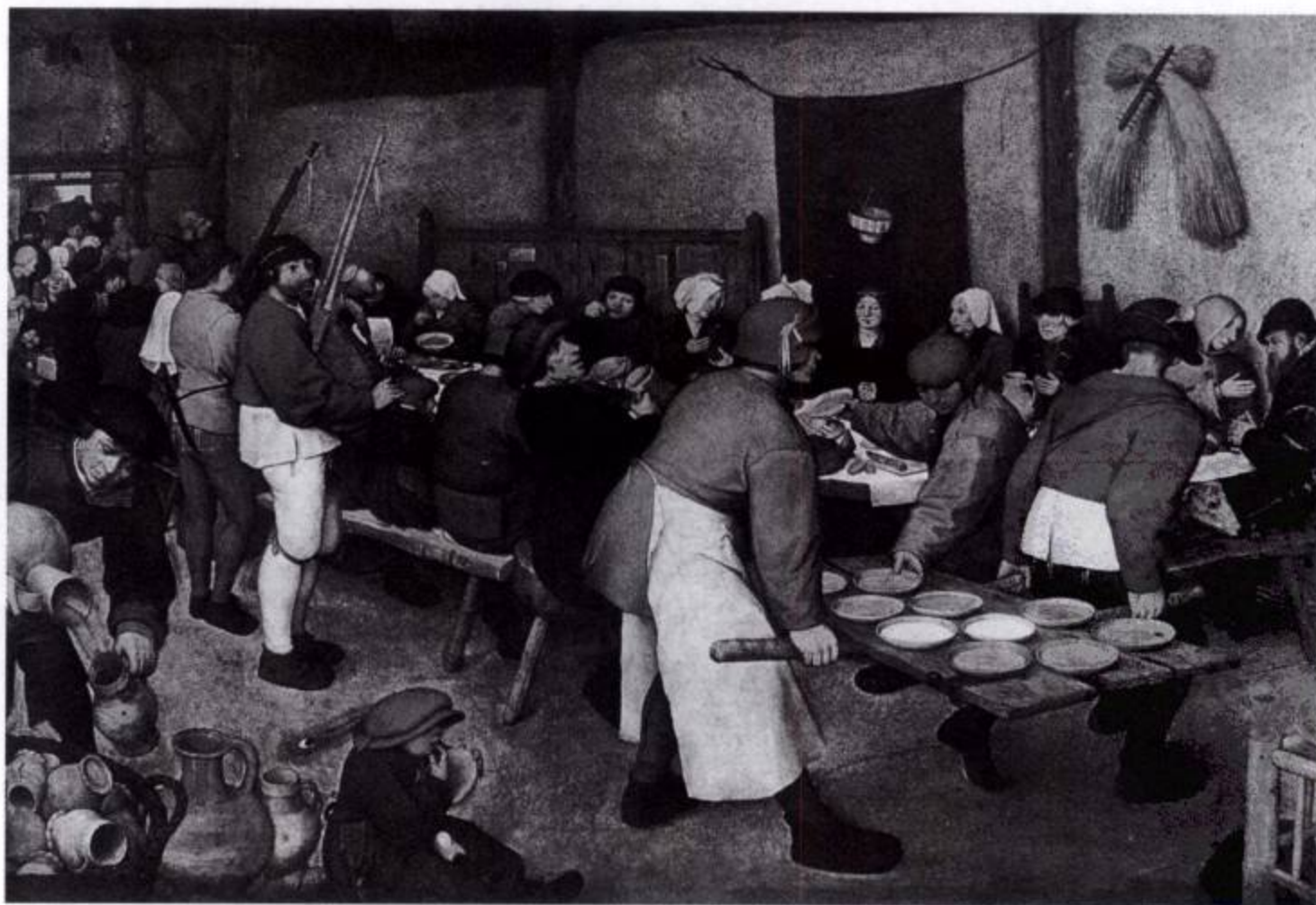


图 2-40 [意] 达·芬奇 《蒙娜丽莎》 图 2-41 [意] 拉斐尔 《圣母子与施洗约翰》  
图 2-42 [尼德兰] 勃鲁盖尔 《农民的婚礼》



图 2-43 [西班牙] 委拉斯开兹  
《纺织女》(局部)



画中的主角(图2-42),西班牙画家委拉斯开兹将纺织女工画成最动人的美女(图2-43),构图趋向生活的镜像化,即好似从现实生活中截取的镜头,因此形象的组合关系有了无限变化的生动性。17世纪荷兰画家为满足社会富裕阶层的审美享受而画风景画和表现质感的静物画。18至19世纪之间,欧洲出现众多的绘画流派,其构图呈现各自的风格样式,以及其后的印象派及诸多现代派绘画的突变,都与欧洲哲学家的思想分不开。

17世纪欧洲哲学家笛卡尔(1596—1650)其二元论的先验思想,奠定了现代哲学的基础,他对所有的事物和原有的思想都持怀疑的目光,唯一使他确定不疑的信念,就是“我思,故我在”。其后的休谟(1711—1776)、康德(1724—1804),以及黑格尔(1770—1831)都对原有的思想提出怀疑,致使18至19世纪的欧洲经历了法国大革命、《人权宣言》和工业革命的洗礼,并促进了各种哲学思想风起云涌般地出现。叔本华(1788—1860)、马克思(1818—1883)、蒲鲁东(1809—1865)、列宁(1870—1924)、尼采(1844—1890)等,他们的哲学思想虽然不同,但有近似点,那就是对过去或现实的怀疑与批判,而且旨在改变现实世界。19世纪末受这种“革命”的哲学的影响,激发起各方面的“革命”思想。尤其艺术,加之照相术的发明,使得艺术家急于寻找不同于模仿再现的绘画和学院派的道路。印象派以理性的色彩分析和散碎的笔法表现光彩为主题的绘画出现不久,便急速地出现了塞尚、



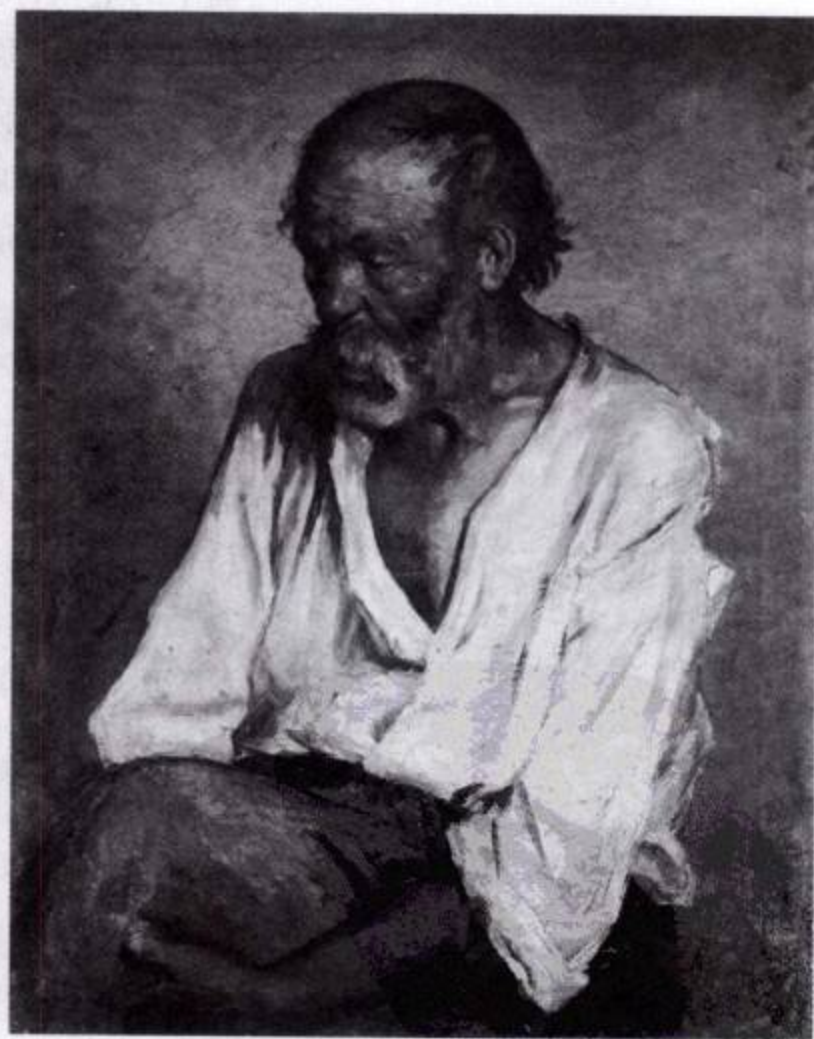


图2-44 毕加索少年时期的作品



图 2-45 [西班牙] 毕加索  
《悲剧》  
图 2-46 [西班牙] 毕加索  
《亚威农少女》



高更、凡·高那样与传统绘画理念和构图面貌截然不同的绘画。由此引发了绘画艺术叛离对客观世界写实再现的传统的大规模的思想“革命”。创作理念发生了根本性的改变，使绘画不仅不再写实模仿，而且绘画内容不再依附于宗教、政治与社会生活的主题。从而艺术家的想象力像火山爆发一般喷涌，诸多流派如雨后春笋，出现各式各样的造型形态。我们从毕加索身上可以看出此时期艺术家的思想脉络。他放弃了少年时期练就的写实的基本功（图2-44），经历了蓝色时期（图2-45）、玫瑰时期后，又几经探索画出《亚威农少女》（图2-46），而且在那种已经变了形与平面感的绘画之后，又马上摒弃此法搞起了立体主义绘画。毕加索还不同意理论家称其为“探索”的评语，自称是在画自己的“发现”。他把多角度观察对象的组合重构法，视为一种新的再现客观对象法（图2-47），就像文艺复兴时期画家发现透视法结构那样。也可能正因为如此，那位画虚构的热带风景（图2-48）的卢梭，对毕加索说：“你用埃及风格作画，而我则用现代风格。”<sup>①</sup>也许此话点出了毕加索的骨子里只是想以“新发现”之法再现对象，也许毕加索感觉到按肖像画《卡恩韦勒像》（图2-49~50）那般作画，有许多不可解的问题，所以毕加索便在其立体主义尚未将人们同化和自己也未将其完善的情况下，便弃之离开又去另觅新的“发现”。

<sup>①</sup> 罗杰·夏图克著，罗健、李方林译：《卢梭》，长沙：湖南美术出版社，1992年第1版，第98页。



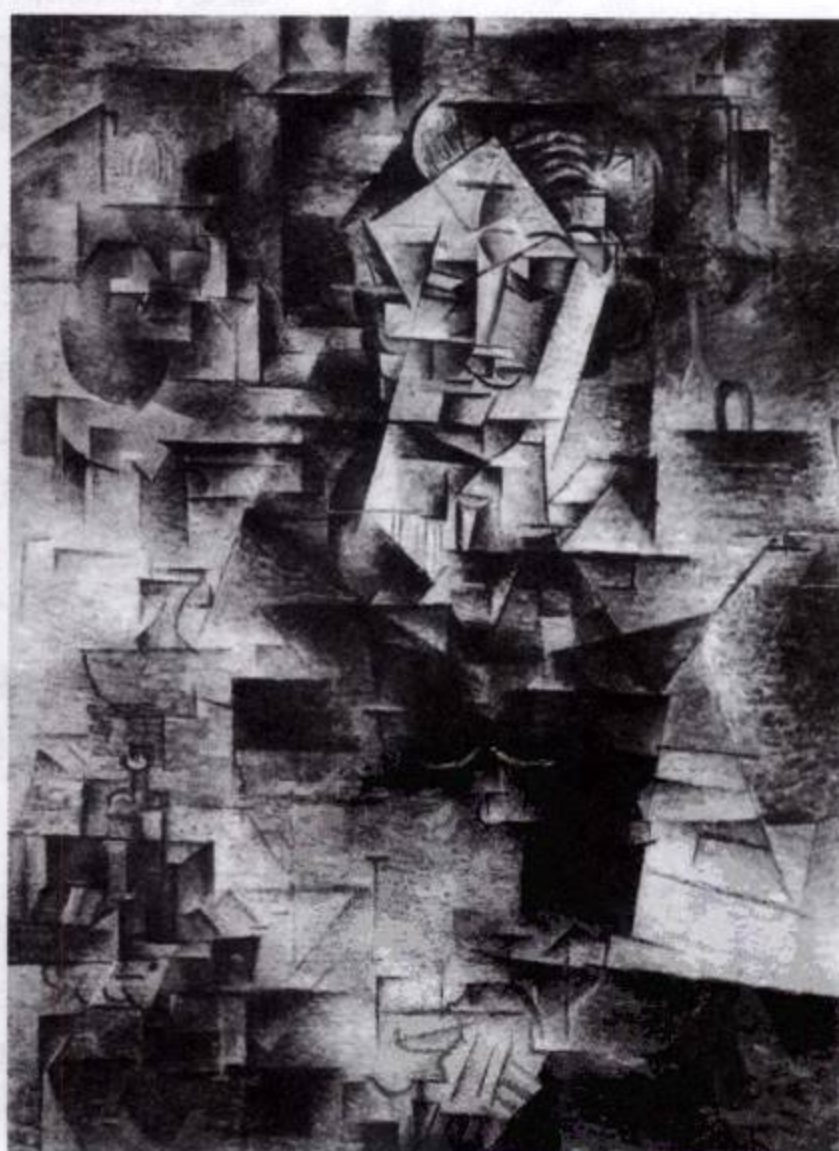


图 2-47 [西班牙] 毕加索 《多拉·玛尔像》 图 2-48 [法] 卢梭 《热带风景》  
图 2-49 [西班牙] 毕加索 《卡恩韦勒像》 图 2-50 [西班牙] 毕加索 《卡恩韦勒像》





图 2-51 林风眠 《双鹭》



图 2-52 徐悲鸿 《群马》



图 2-53 蒋兆和 《朱门酒肉臭》

当时正兴“探索”之风，艺术家们都不甘人后，都在积极探索以新的艺术观念和新的方法去作画。结果如毕加索所说：“探索观念常常使绘画步入歧途，使艺术家在苦思冥想中自我迷失。也许这是现代艺术的主要毛病。”“探索精神毒害了那些没有完全理解现代艺术中所有积极的和不可辩驳的成分的人，使他们企图去画不可见、因而无法画的东西。”<sup>①</sup>如哲学思想。即便画其可见及有“法”画的东西，有些新“法”也因未能将人们同化，而未对其继续发展以完善。例如，毕加索《亚威农少女》，虽然画了数十幅草图，最后画作仍属未完成之作品，因为此前没有完善的“标准”来参照。毕加索自己也不知如何完善，便不了了之。更有甚者，有些画家的画作依靠文字诠释，使极少的人仿佛理解；有的画作则成为他人无法破解的个人密码。由于人们对其表达不知所云，便不能给人以美感，致使许多有着美好愿望、想蕴含深奥哲理及各种新法的作品，在其画出之时便是画家本人“收藏”之日。时至今日依然。这便苦了后来的艺术家们，似乎什么方法都已被前人用过，甚至将不画一笔的“白布面”送去画展也已被人用过几次。但是，献身于艺术的画家们仍在苦行僧般地探索，以期发现不重复别人的新法。

近现代中国在绘画及构图法上，由于受西方绘画的影响而发生了巨变。中国在绘画方面的巨变，与其说是由西方绘画传入引发，不如说根本原因在于中国社会的巨变。油画传入中国的当初，中国人对其明暗法、透视法感到惊讶和新鲜，虽然承认其写实乱真，但对其评价却认为缺乏“文气”和“味道”而不屑。那是因为中国尚属富强和当时对中国文化的自信。尔后，清廷屡屡被列强打败，中国人的自信被削减，感到落后于西方非变革不可时才对西方予以关注。经历辛亥革命，西方革命哲学传入中国以及五四运动高举“科学、民主”的大旗之后，使中国社会发生了巨变，主动向西方文化学习，使中国绘画有了一次较大的变化：引进西方画种，吸收西法改进中国画等（图 2-51~53）。

1949 年新中国成立的社会巨变，又一次地推进绘画的变革：出现了用西画写实观念改造中国画作画方法的彩墨画

① [英] 巴克森德尔著，曹意强、严军、严善錞译，《意图的模式》，杭州：中国美术学院出版社，1997 年第 1 版，第 82 页。





图 2-54 宗其香 《突破碾庄》



图 2-55 李斛 《老人像》

图 2-56 李可染 《鲁迅故居百草园图》

(图 2-54~55); 传统中国画也出现了定点写生的构图(图 2-56)。“文革”期间革命的信念使绘画追求“红光亮”成为那个时代特有的艺术面貌。

“文革”以后,中国人痛感愈加落后于西方时,引发了“改革开放”的社会巨变。这种巨变,使中国的油画在短时间内经历了西方绘画百年变化的体验;在“中国画”界,虽然传统中国画作为主流在渐变地发展,却有许多中国画家几近脱胎换骨,改变传统中国画创作理念与构图法,采用几何结构法和抽象水墨法。中国绘画从此呈现多元化的理念与构图形式的多样性。



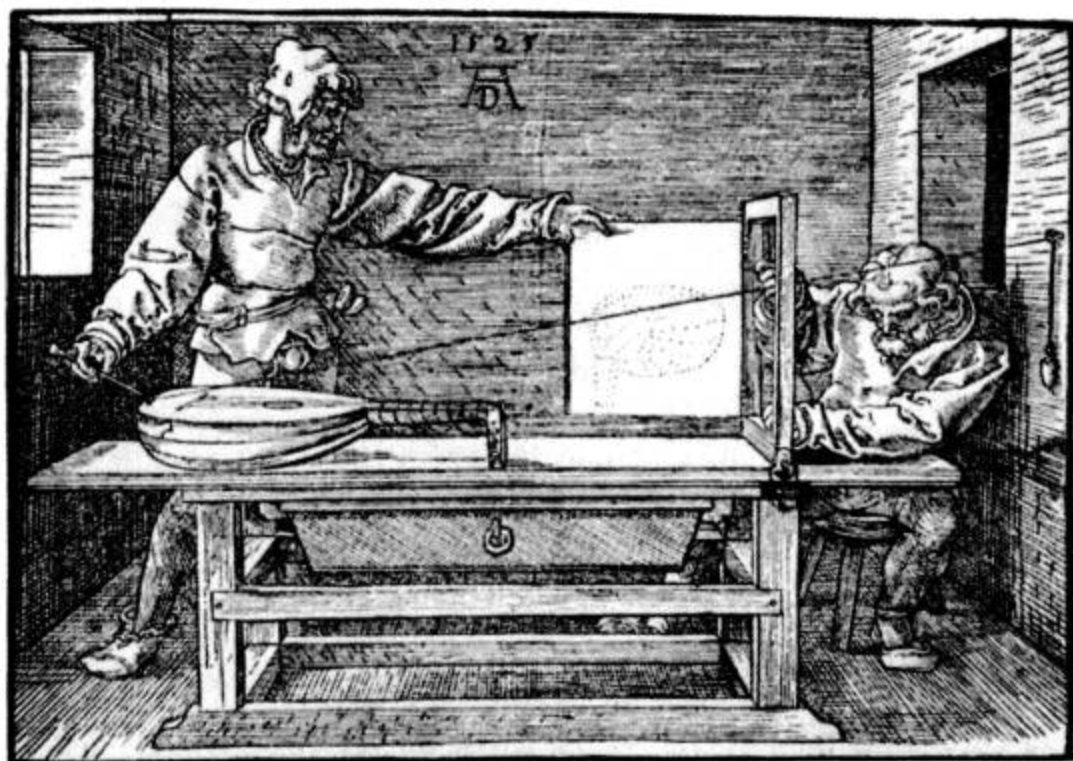


图 2-57 [德] 丢勒 《画家研究缩短法》

## 第四节 科学技术对绘画构图的影响

科学技术的发展对绘画构图的影响表现在两个方面：一是科学技术促进绘画理念的变化；二是新工具材料的发明促进构图方法的变化。

### 一 科学技术促进绘画理念的变化

科学影响人对世界的认识与思想意识的形成。尤其在西方，自古就重视科学，故科学对西方绘画的影响更大。例如：

#### （一）透视学

追求画面的镜像效果，视绘画达成这种效果的方法为科学。西方之所以出现透视学，正是这种思想追求与研究的结晶。透视学不能说是哪一个人的创造发明。据载，早在公元前5世纪雅典画家阿加塔克斯在设计舞台背景时，便开始注意前后位置及视野锥区；古罗马壁画中也有组织得很好的平行透视。15世纪的时候，画家和建筑师们对透视研究成风，阿尔贝特、弗兰契斯、乌切洛、丢勒（图2-57）、达·芬奇（图2-58）等，都曾对透视法做过认



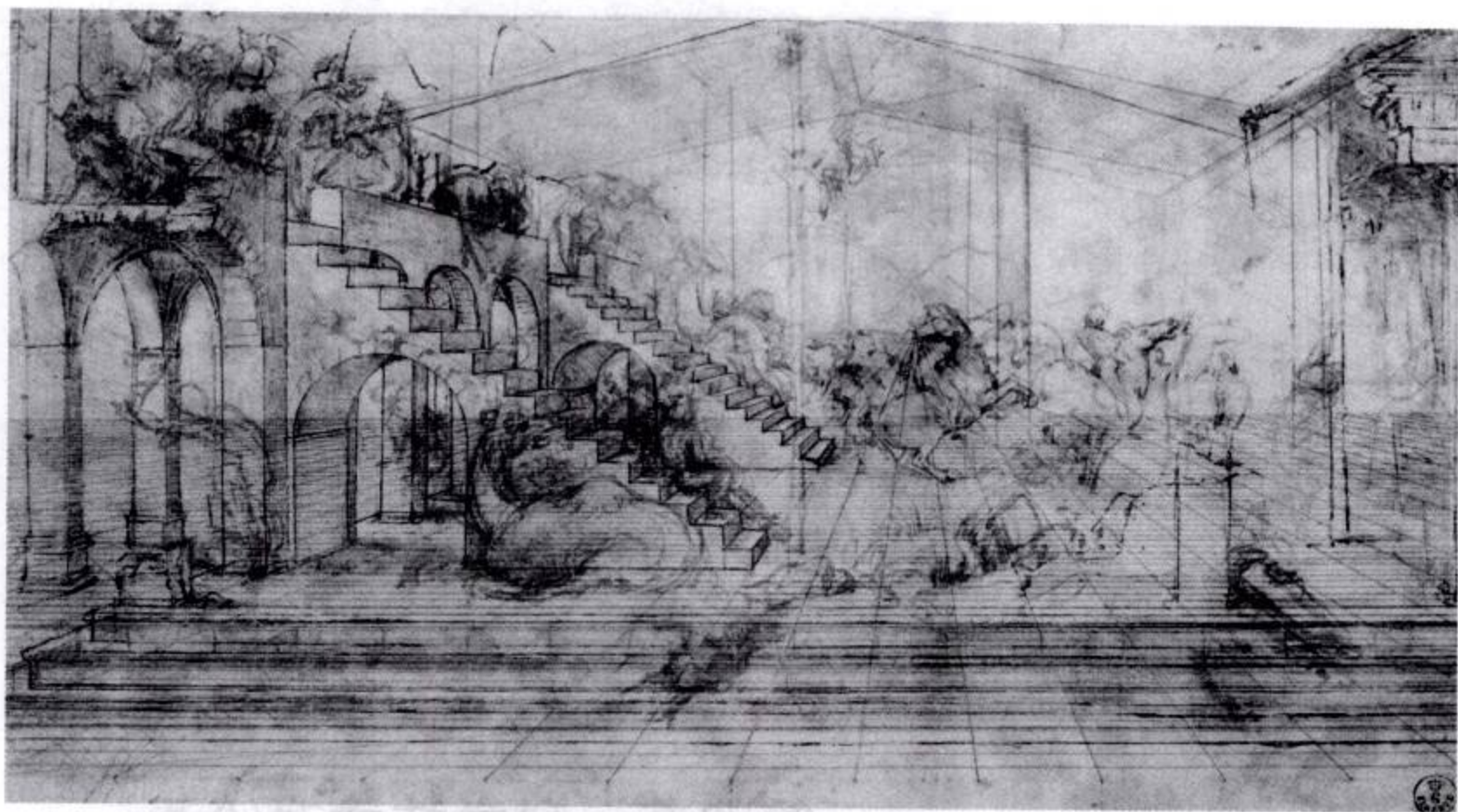


图 2-58 [意] 达·芬奇 《透视研究》

真的研究和总结，最终成为透视学。从而，使文艺复兴时期及其后的绘画能在平面上科学地展示与视网膜映象一致的三维空间效果，以透视法指导写实再现绘画构图直至今日。

## （二）人体解剖学

为使画中人物形象结构画得准确生动，艺术家从古希腊时期就开始了着力研究人体结构比例。文艺复兴时期的丢勒、达·芬奇，都曾做过人体结构比例的研究和留下人体比例图。达·芬奇还对十多具尸体进行过解剖研究，并画过细致的人体组织的解剖图（图 2-59）。1555 年，约翰还制作了无皮的人体肌肉模型。瓦萨利亚斯还据此模型，制作过木刻的肌肉解剖图（图 2-60），以供艺术家们参照。因此，西方画家作品中的人物形象，是在理解解剖与合于解剖基础上的表现，故给人以真实感。

## （三）光学的发展

19 世纪光学的发展，认为一切色彩皆发源于光；物体的色彩是对光色的吸收与反射，而且受周围环境反射光的影响呈现着瞬息变化着的光彩效果。在光学的启发下，莫奈、毕沙罗等印象派画家们走到室外着眼写生绘画实践，捕捉室外光色的变化，揭示自然界客观色彩的真实美。他们通过对客观世界的仔细观察和分析，认为传统阴影画法不真实，从而以亮部的对比色和环境反光



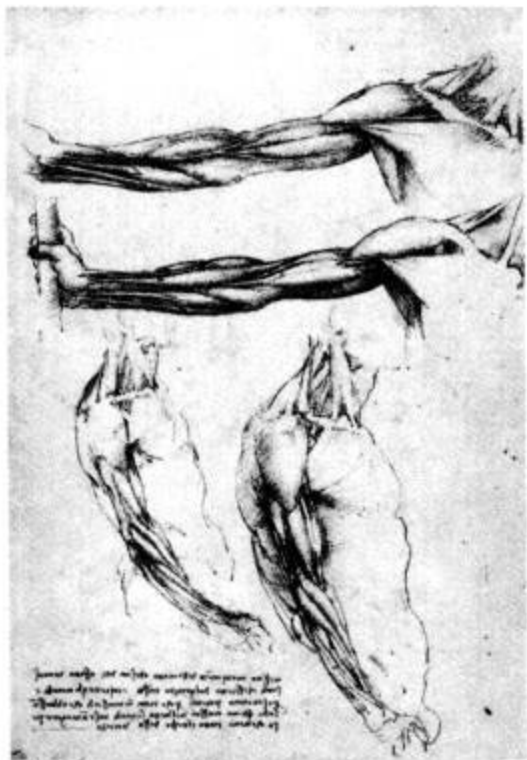


图 2-59 [意] 达·芬奇 《人体解剖图》



图 2-60 [意] 瓦萨利亚斯  
《肌肉解剖图》

色来表现阴影部分的色彩,而且还注意到空气透视的色彩变化等。一改过去构图注重线条轮廓形和明暗色块法来构成画面,以色彩的冷暖对比的变化构成富有光彩效果与色彩丰富效果的画面,充分发挥出光线色彩的价值。这一画法影响至今对物象写生色彩的表现观念与手法。可以说光学改变画家对物体固有色的认识,促进发现了新的绘画形式,使绘画呈现出新的色彩面貌。其后,更有修拉以分解色彩的色点排列令观者产生视觉混合,亦称视觉混频的色彩与图像构成法。

#### (四) 照相机的发明

自从1839年法国科学院向世界公布达盖尔银版法的摄影术,以及1888年美国人乔治·伊斯曼发明了第一台使用胶片盒的照相机之后,摄影便风行于世界。照相的快速性及捕捉形象的准确性,夺走了原本是绘画特有的存形写照之功能。这就使画家们开始考虑绘画本体价值所在,寻求另辟一条与照相术有别又能显示绘画特点及其价值的创作之路,从而引发了绘画的革命,绘画表现发生了质的变化——由写实再现客观世界转变为表现主观精神世界。其构图所呈现的艺术形象与组织方式方法,便与此前绘画完全不同,而使绘画及其构图进入现代。

## 二 新工具材料的发明与发展, 促进绘画构图面貌的发展

绘画构图是依靠工具材料和对其使用方法来呈现形象构成的,所以有关绘画工具材料的改进与发明,势必影响构图方法及构图效果。

#### (一) 颜料的工业化生产与管装颜料的出现

18世纪末叶之前的画家所用颜料,是用于手工磨研再以油或胶调制而成,既费功又不能保证质量。颜料的局限性,使得画家们只能在画室内作画。颜料的工业化生产与18世纪中叶管装颜料的商业化,使得印象派画家们能够以方便携带的颜料于室外写生作画,从而改变室内作画的“酱油调子”为明亮色彩与空气氛围的呈现。颜料的工业化生产,得益于球磨机及相关机器的发明。由于颜料的工业化生产,必须制定颜料的标准化——颜料色相、明度、纯度标准,稠度塑性标准,干燥时间的标准以及光亮程度标准等等。这不仅使艺术家选色用色有了标准,而且使有关色彩



的用语也得到统一。

## （二）调色刀与刮刀的发明

调色刀与刮刀，是油画家因作画所需而创造的工具。它是在油画颜料的塑性稠度标准化之后而伴生的工具，是于管装颜料之后相继问世的。用刀刮去画布上多余的颜料，使颜料有厚薄之不同，有助于形体塑造和空间表现。另外，用调色刀作画，又取得了与用笔不同的艺术效果，丰富了构图手法。

## （三）聚合颜料的发明

聚合颜料是20世纪中期发明的一种可溶于水的艺用颜料。它干后则不溶于水，必须用强溶剂才能擦掉。这种颜料比油色颜料有更高的坚固性、耐久性和柔韧性，而且彩度更高。它既可以像水彩颜料那般薄施，又可像油画颜料那样厚涂，更适合大面积渲染与平涂，只是需要画在专门底子的丙烯画布上。这种颜料，对现代艺术运动中使用鲜艳色彩、运用肌理效果、快速激情制作的绘画以及随意滴洒的抽象绘画，均起到适应性作用。对这类绘画构图的发展，也起到了助力作用。

## （四）中国画墨汁的发明

20世纪中叶中国画墨汁的发明，使得中国写意画的画幅可以随意加大至可控制的程度，而又无需受研墨之苦，也没有了研墨量跟不上需要之虑。这使得传统的文房四宝的墨、砚几乎失去了实用价值而变为文化的观赏物。

## （五）其他各种新画具的发明

各画种的新工具材料的发明，促进了各画种构图效果的发展。例如，木版画的各种形口刀的发明，改变了单刀刻线的传统木版画为有丰富构图效果的木版画。现代出现的如喷枪、喷涂颜料、各种管装颜料笔等等，不胜枚举的新性能的工具，都在影响着构图形式效果。

## （六）投影仪、计算机的发明

投影仪、计算机是20世纪末普及到画家的新时代应用工具。电脑的出现，不仅应运而生了电脑绘画，而且用电脑可以将照片图像变为各种流派画法之图像，为画家构图方法提供了新的途径。





# 第三章

## 绘画构图的要素

绘画构图要素，是指绘画形式层面构成的必要条件和成分。其要素有三：一是以物质为基础的要素，即构图的工具材料等的性质与形态；二是形象要素，它是传递信息的必要条件；三是色彩要素，它是与形同构的传情因素。研究绘画构图，必须首先对构图要素进行分析，以奠定深入形式法则研究的基础。

### 第一节 物质要素——工具材料、画面边框与画幅

绘画是对原有的物质形态经过加工组合，转化为注入了人的精神与观念的新的物质形态和新的呈现形式。构图是将原有的物质形态变为起到表达作用的艺术语言的过程。

构图不仅仅是对完形的组织，而且包括对非完形因素的呈现与运用。例如，笔触、肌理、颜色呈现的效果，腐蚀版画的“飞尘”效果，木版画的刀痕，水墨画的渍痕等等，都是艺术语言，是形式构成的重要组成部分。这些又与工具材料分不开。因此，绘画的工具材料及其质地、画框大小、画幅形状等，便是绘画构图的物质要素，也是构图形式呈现的基础。

#### 一 工具材料及其质地特性与构图的作用

纸、布、绢、板、墙等画面材料，由于质地的不同而具有不同的吸收颜料稀释剂的性能。油画由于打底子的不同而具有不同的吸油性能，水彩画纸与宣纸吸水性能截然，以及其表面形态肌理的粗细、有无光泽和底色等，无不影响画面效果，画家作画时



无不考虑对其的选择利用，使之成为构图的有机因素和表现内容的一部分。

中国传统写意画家利用宣纸的吸水和洇开之性能，构图中考虑到笔墨的干湿浓淡皴擦点染在白纸的衬托下，方能显示出其构成的形式美感，一般不采取墨、色铺满全部纸面的构图而留有大面积空白。

油画家作画时无不考虑粗细画布对其画法和作画效果的影响，以及一次画法和多层次画法所形成的用笔感觉产生的层次以及绵软或硬挺、甜润或苦涩等视觉心理。有的素描画家采用表面纹理粗糙的纸张，画形体粗壮、皮肤粗糙的大汉，而用表面纹理细腻的纸张画纤弱娇柔的女子。也有人将作画底子先塑成凹凸不平或半浮雕式的肌理，再在其上作画，以产生特殊效果。总之，画家都充分地利用质地纹理所形成的画面的特殊肌理形式表现对象和进行构图。

画面形式构成的许多因素还在于工具材料，例如：刚劲匀细的线须要细锋狼毫；大面积泼墨效果，需含水量大的粗笔；木口木刻的排刀可呈现排列均匀的数条线；圆刀与斜刀刻出的效果及留下的刀痕，对木刻版画的形式效果迥异……这些非完形因素，却是构图不可忽视的，甚至要凸显的形式因素。

颜料的性质于画面形式的呈现十分重要。颜料是油质还是水质，其透明与不透明性等，不仅影响作画方法，还影响形式的和谐。例如，水彩画为了保持颜料经水稀释后的透明性于形式上的和谐，而忌加白粉。

此外，中国水墨画、水彩画中于作画时撒盐、撒洗衣粉、啐唾液等留下的痕迹，多与完形无关，却关乎艺术趣味语言在构图中的作用。

## 二 画面边框形状

画面边框简称边框、画框，亦称画界。画面边框形状是指画面边缘线框架呈现的形状。构图时，先用笔于纸面上勾画出画面的边界及其形状即是。一旦勾画出其封闭的画框形状，便使整个纸面变为它的背景，而且其界内形成有内聚张力的场。我们所要表达的艺术语言，就在这个场中加以组织。边界起到与其外相隔的作用，正是由于画框使画面与背景相隔，画面便不受背景干扰



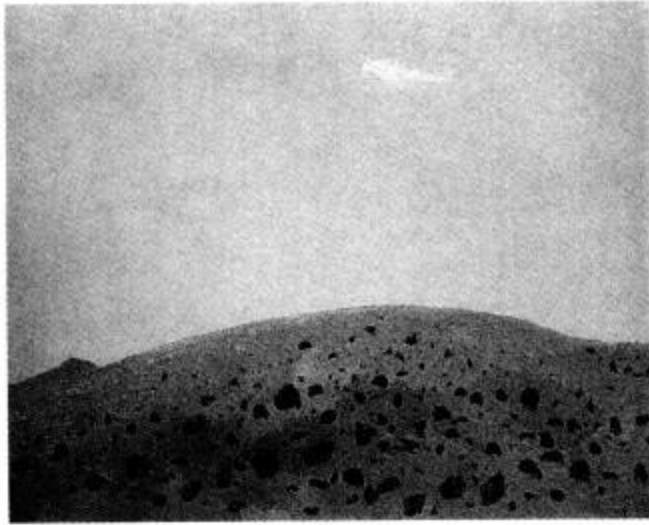
图 3-1A [意] 达·芬奇  
《东方三博士来拜》

图 3-1B [意] 柯列乔 《基督降生》



图 3-1C [荷] 弗朗斯·哈尔斯  
《吉普赛女郎》

图 3-1D 吴冠中 《荒漠》



而成为独立自在的世界。

画家在大纸面上画小草图时,如不圈定画面边框,由于范围的不确定性会使图画的结构有散漫感,结构似乎可以无限地拓展、漫延,所以画框起到围栏内拢的作用。画框是构图形成的基础,是结构画面最初之参照的基础,是支持或不支持表现内容与主题的形式因素。因此,画家创作之初总是要探索内容的形式结构与画框形状之和谐。

油画分内框与外框。内框边缘即画面边框。外框,由于框住画面而产生透窗的作用,尤其是对写实的绘画,它有助于人产生深度空间的视幻的真实感。

画面边框形状多种多样,一般是边线相交为直角的四边形,如方形、矩形。此外,还有圆形、椭圆形、半环形和不规则形状等。下面主要分析常用的画框形状:

方形画框。数学概念的方形是指四边等长,以直角关系框架的四边形。然而,由于人们高估垂直方向的距离而产生视错,使得几何意义上的真正的方形看上去却稍显竖高。因此,画家所用的方形画框泛指无明显矩形感觉的直角四边形(图3-1A~D)。它



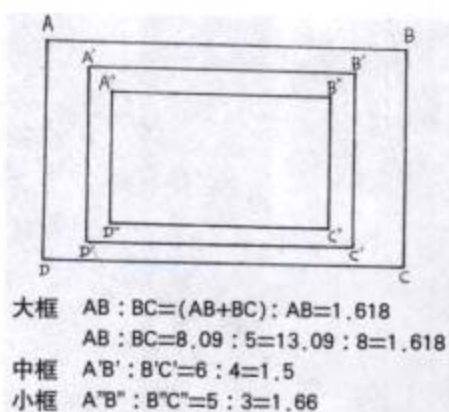


图 3-2A 黄金律画框

图 3-2B [法] 莫奈 《阿善特依的赛船会》



图 3-2C [意] 提香 《乌尔比诺的维纳斯》

是一个上下、左右对称的框架，适宜人的视域范围，相对于矩形它便于聚拢人的视线，而不必过分地上下或左右移动而有舒适感。其形的方正性及其对角线相交点近于圆心的中心性而显得紧凑、结实，水平线底边则使其稳定。因此，方形画框适于表现场景紧凑的格局和形象相对集中的布局结构。

**矩形画框。**是指画面边缘横边长于竖边或竖边长于横边的直角四边形的框架。对其边长的比例，画商为配制油画外框方便而有具体的规定。然而画家作画往往不受边长比例关系的制约，而笼统地以“横幅”“竖幅”称之。

**横幅，**是对横边长于竖边矩形画框的统称。画家通常运用的矩形画框有：黄金律画框与4:3及其近似比例的画框。此外，还有超出一般矩形概念的横长画框，中国画称之为长卷。

**黄金律框架，**是指框边运用1:1.618的相近比例构成的矩形



图 3-3A [荷] 凡·高 《麦田鸦群》

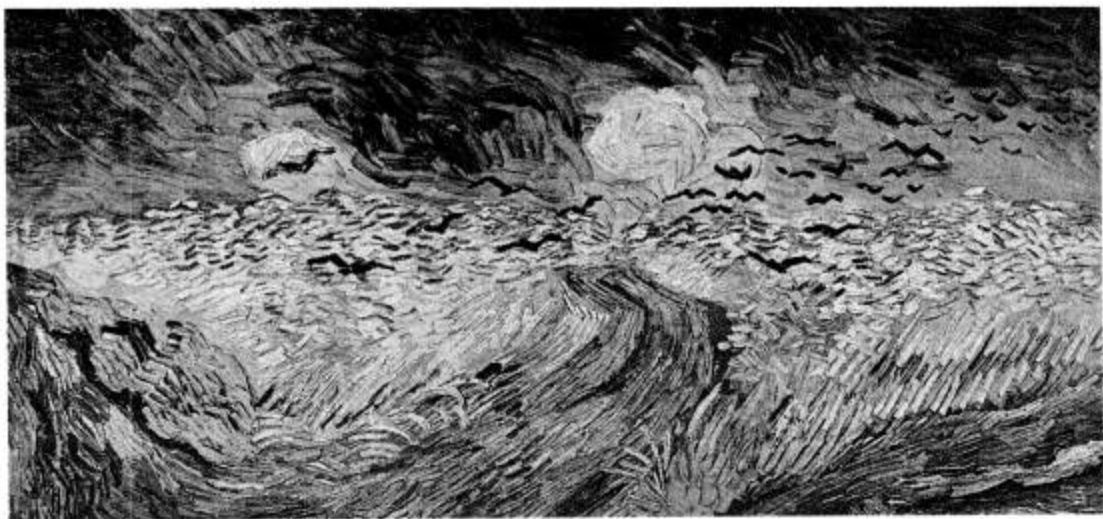


图 3-3B 王盛烈 《八女投江》

图 3-3C [俄] 列宾  
《伏尔加河上的暴风雨》



框架(图3-2A~B),也就是大边比小边等于大小两边之和比大边。“实验美学派”通过实验证明:一个矩形,如果它的长边和短边是按照这个比例组成的,由于其正好适宜人的视域而令人感觉比按其他的比例组成的矩形要美。因此,在现实生活中的书本、信纸信封、箱、柜、橱等等,人们经常运用这个比例的矩形。因为这个比例略显横长,通常被风景画家和表现大场面的写实性绘画所选用。心理学家经过进一步实验和对博物馆藏画的调查证明,一般人喜爱黄金律分割,而画家大多喜爱用的画框则是3:4的比例(图3-2C)。这是因为画家认为这个比例的框架,比黄金律框架更显得结实<sup>①</sup>。

横长画框,指凡是横边大于竖边,且比黄金比例明显横长的矩形画框(图3-3A~C),也属横幅。横长画框具有向两侧延伸的稳定感,适应有向两边水平扩展要求的场景和适宜表现横向的运动,如表现一望无际的草原、辽阔的海面、人物众多的场景等。我们走到天安门广场会有这种感觉:广场开阔,气派宏大而壮观,又无高层建筑,适宜用横长画幅表现。如果用竖幅画天安门广场,则会因未得到画框形状的支持而使主体及内容的主题发生转移,

<sup>①</sup> [美] 鲁道夫·阿恩海姆著,张维波、周彦译:《中心的力量》,成都:四川美术出版社,1991年第1版,第57页。书中用的是费希纳的实验与调查。





图3-4A [唐]张宣 《捣练图》

图3-4B [元]黄公望  
《富春山居图》(局部)

而非前一种对天安门广场的感受。

中国画的长卷是一种超横长的画框。古代的长卷多是一种于案面上展开欣赏的画幅，故高度不高，长度可以很长。其适合表现全景格局、横向运动及多中心构成(图3-4A~B)。例如张择端的《清明上河图》，表现汴梁城内街景繁华、汴梁河上船舶往来以及城郊的春意盎然等阔大景象和繁多内容的横向运动。横长画框也适于众多形象几乎均等的置陈，以使其能个个完整地展示，如黄胄的《百驴图》、戴敦邦的《水浒人物图卷》等。横长画框还适于多中心合成的内容，如五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，画中表现数个于不同时空的情节内容。

竖幅，指凡是竖边明显大于横边的矩形画框(图3-5A~C)。竖幅给人以高耸、雄伟、挺拔、庄严之感，适于表现竖长的形体、竖向运动或纵深运动。例如，表现人物的立像、孤立高耸的建筑物、细长的瀑布景观以及“以大观小”的层层深远的空间等。中国画的立轴即是竖幅，其构图多为竖向经营位置，常见于山水画与写意花鸟画，以适应笔墨纵向运动的节奏和气韵(图3-5D、E)。竖幅山水画(图3-5F)，那种“以大观小”呈现山峦层层纵深





图 3-5A [俄] 谢洛夫  
《女演员叶尔玛洛娃》



图 3-5B [西班牙] 格列柯  
《圣母子与圣艾格尼丝及圣马丁》



图 3-5C [宋] 梁楷  
《六祖斫竹》



图 3-5D 齐白石  
《松鼠》



图 3-5E  
高剑父  
《紫藤图》

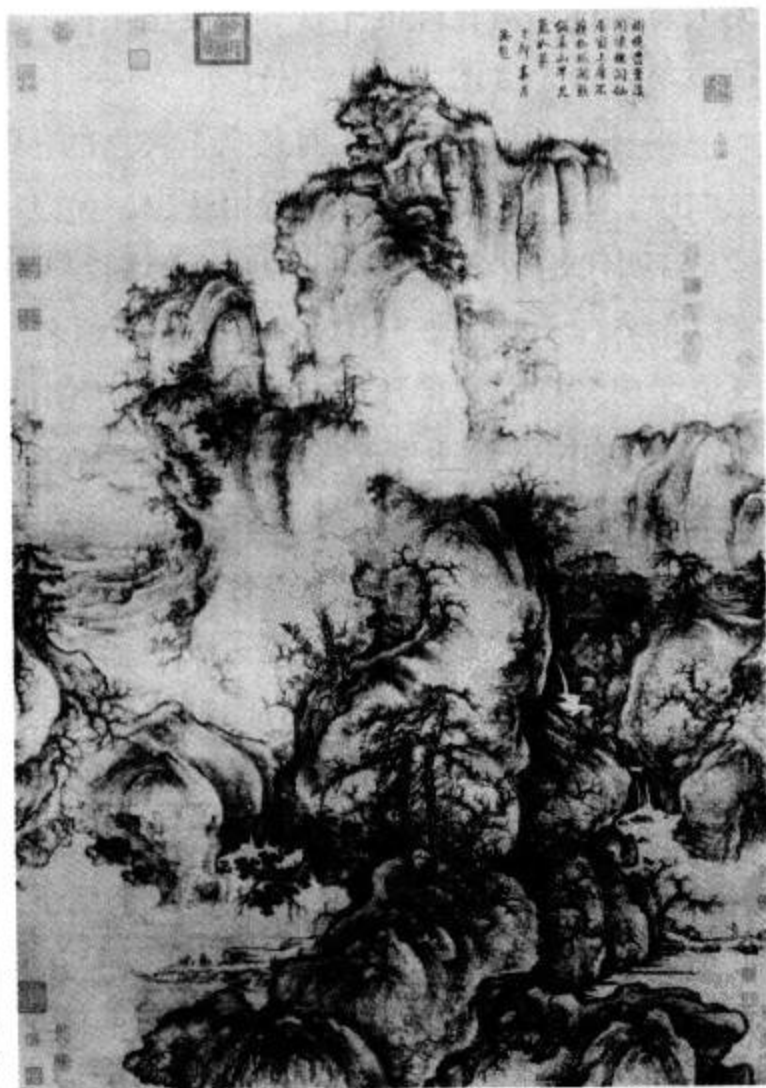


图 3-5F [北宋] 郭熙 《早春图》



关系的布局,可以满足人们融入自然广远空间的心愿:

圆形画框,是以中心向所有方向均等扩张的弧线边缘封闭的完全对称的形状。当我们平时面对的物体以水平与垂直的关系,即横向与竖向关系结构的世界,呈现于圆形制的画框“透窗”时,其二者的矛盾关系令人顿感兴趣。圆形画框以其形所具有的向内团拢的作用,容易使构图的结构关系显得紧凑集中。拉斐尔的《椅中圣母》(图3-6)便是圆形画框,中国则多见于瓷盘画。但中国团扇的扇面画的团形,是一种近似圆形的画框(图3-7)。在古代未有折扇之前,人们多用团扇。于团扇扇面上作画,是为了用扇时欣赏扇上的画。因此,团形画框发展为画的一种边框形制,而限于扇面以至今日。

椭圆形画框,是比圆形稍扁或竖长的无棱角的对称形,是一种容易使构图获得圆满的形状。西方一直用水平椭圆形画框“作表现轻松愉快的母题”<sup>①</sup>。竖长椭圆形画框多用作肖像画,这是为免去背景过多对肖像的干扰,以突出主体,且悬挂起来可以增添活泼与温馨感(图3-8A~B)。

半环形画框,是从几何意义上称之的,即通常称谓的折扇的扇面画。中外古代,都曾流行用折扇,尤以中国盛行于扇面上作画,自明代始至今已成为一种画框形制。“明四家”及其后历代画家以至齐白石,都留下为数不少的扇面画名作。作扇面画构图时,既要考虑到扇面是半环形,又要考虑到使用时不是全部展平的效果,所以构图既要适形又要巧妙适应欣赏特点(图3-9A~B)。西方人受中国扇面画影响,瑞典画家佐恩也在扇面上作画,图3-9C的扇面画只能竖着欣赏,不符合中国对扇面画的构图要求,但也可以说是西方人的创新,其更适合用扇时的欣赏。

异形画框。是指画家在有门窗的墙面上、在器物上、神龛内等表面上作画,其器形和壁面呈现特异的形状(图3-10A~G)。画家在其上作画,受其边界异形限定,构图必须考虑适形性。例如拉斐尔《帕那苏斯山》(图3-10G),是画于教堂一个门楣上部壁面上的画。画家构图时,巧妙地利用门楣与门的边框,将门楣上部画成为土台,人们的活动安排于其上至两侧呈半环形的布局。门左



图3-6 [意]拉斐尔 《椅中圣母》



图3-7 [南宋]《群鱼戏藻图》



图3-8A [荷]伦勃朗 《少妇像》



图3-8B [法]安格尔 《里维埃夫人》

<sup>①</sup> [美] 鲁道夫·阿恩海姆著, 张维波、周彦译:《中心的力量》, 成都: 四川美术出版社, 1991年第1版, 第113页。





图 3-9A [明] 唐寅 《秋江垂钓》



图 3-9C [瑞典] 佐恩  
《列斯·拜格纽塞斯》



图 3-9B 齐白石 《牵牛花》

角有一青年妇女斜坐土坡上，手臂搭于门框；门的另一侧与其对称的老人，腿部画在门框上。这样，就使门框与画面融为一体。

画家构图时面对以上画框，还要考虑到观众的欣赏方式和视线的角度。例如，中国画的长卷（手卷）是展开式（于案面上边展边卷）地观赏，画面布局就要考虑有如像叙事文那般有开篇、过渡、高潮和结尾的结构关系。立轴画，要考虑观者视线一般是既先看到全幅，又要由上而下和由下而上地欣赏。天顶画则要考虑观者在下方于不同角度仰视或回游仰视地观赏。巨形横幅画，要考虑观者是行走地观看。其他画框形制，则是在视域范围内的定点观看和多了些远观近取的移动。

一般情况，画家作画都是依据所要表现的主客观内容及个人习惯的表现形式，任意确定画幅形状。画家在创作构图的开始，





图 3-10A [意] 克里维利 《圣母哀子》



图 3-10B [意] 法布利亚诺 《三博士膜拜》



图 3-10C [意] 乔托 《庄严的圣母子》



图 3-10D [意] 佛拉·安基利科 《圣母的加冕》





图 3-10E [意] 佛巴 《圣母子》



图 3-10F [意] 法兰西斯科 《绘饰的十字架》



图 3-10G [意] 拉斐尔 《帕那苏斯山》



就对画框形状进行探索,而构图的形式结构是随着画框的确定而进行。画家的构图最初哪怕是以火柴盒大小的画幅出现,也是将其画框大略勾出,并不断探索在不同形状的画框内进行构图的视觉效果,以期获得支撑内容主题的画框形状。一旦画框改变,构图的形式结构也就随之改动。

### 三 画幅

画幅指画的幅面。画幅有大小。其大小,是相对而言的,是于比较中产生的概念:一是各画幅间的比较,如参展的诸多作品之间有画幅大小之别;二是由悬挂场所为参照系而确定的。

画幅,既是绘画内容的载体,又是形式构成的基础。它具有两个特性:一是内容的涵纳量;二是量感效应。

作为涵纳内容的载体,画幅大小影响其画的构图格局、组织规模及形象描绘的细致程度。大画幅,适宜表现阔大的场景和丰富的内容。例如法国画家大卫《拿破仑一世及皇后加冕典礼》(图3-11A),是621厘米×979厘米的巨大画幅,画面中容纳了真人大小的100多个人物的形象,不仅场面宏大,而且人物刻画得细

图3-11A [法] 大卫  
《拿破仑一世及皇后加冕典礼》  
621cm × 979cm

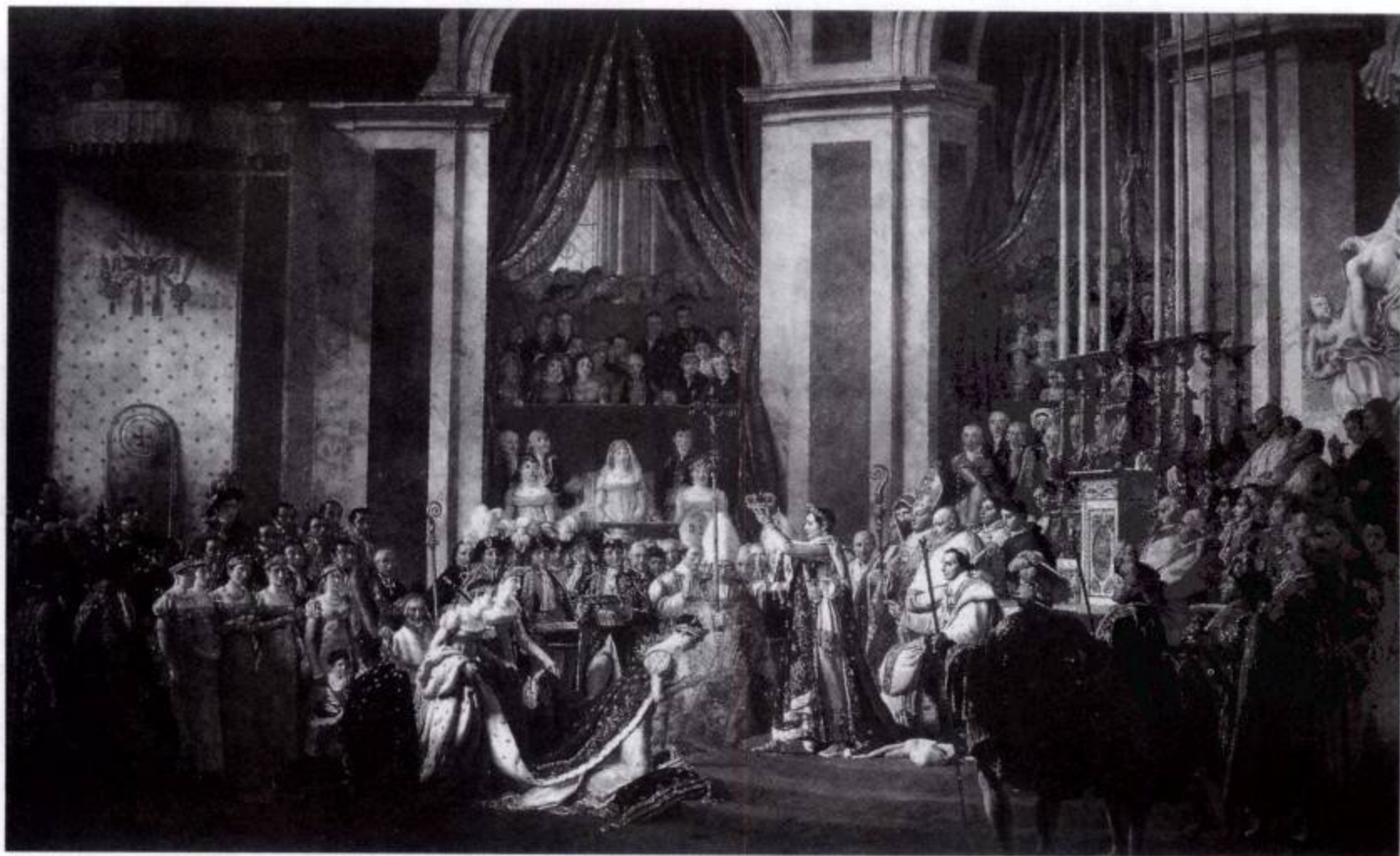






图 3-11B 永乐宫壁画《朝元图》(局部)

致入微。中国山西芮城元代永乐宫三清殿壁画《朝元图》(图 3-11B) 是绘制于 426 厘米 × 9468 厘米的两个墙面的大画幅, 画中容纳了高近三米的 279 尊神像。由于画幅巨大, 便可以使画家从容地画出人物表情及服饰的丰富细节, 这是小画幅不能从容展示的。

但不是说小画幅不能画宏大场面, 而是不便于画得精细入微。例如, 西班牙委拉斯开兹的作品《小村斗牛》(图 3-12A), 尽管只有 28.5 厘米 × 39.2 厘米的小画幅, 也能将宏大的场景、众多人物及动人心魄的斗牛场面之热烈气氛展现出来, 但却不能将其中那么小的人物予以再细致刻画。这便是小画幅的涵纳量的局限。但美术史上留下众多小画幅作品中, 有许多是经典杰作 (图 3-12B~D)。





图3-12A [西班牙] 委拉斯开兹  
《小村斗牛》 28.5cm × 39.2cm

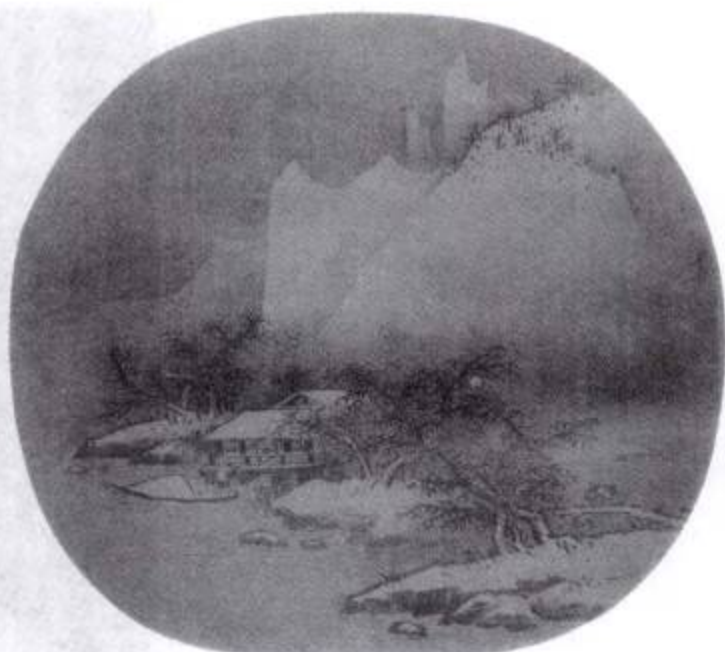


图3-12B [南宋] 李东  
《雪江卖鱼图》 23.6cm × 28.7cm



图3-12C [德] 亚当·艾尔舍默  
《十字架的赞美》 48.5cm × 36cm



图3-12D [英] 宾威尔  
《花园中》 19cm × 14.3cm



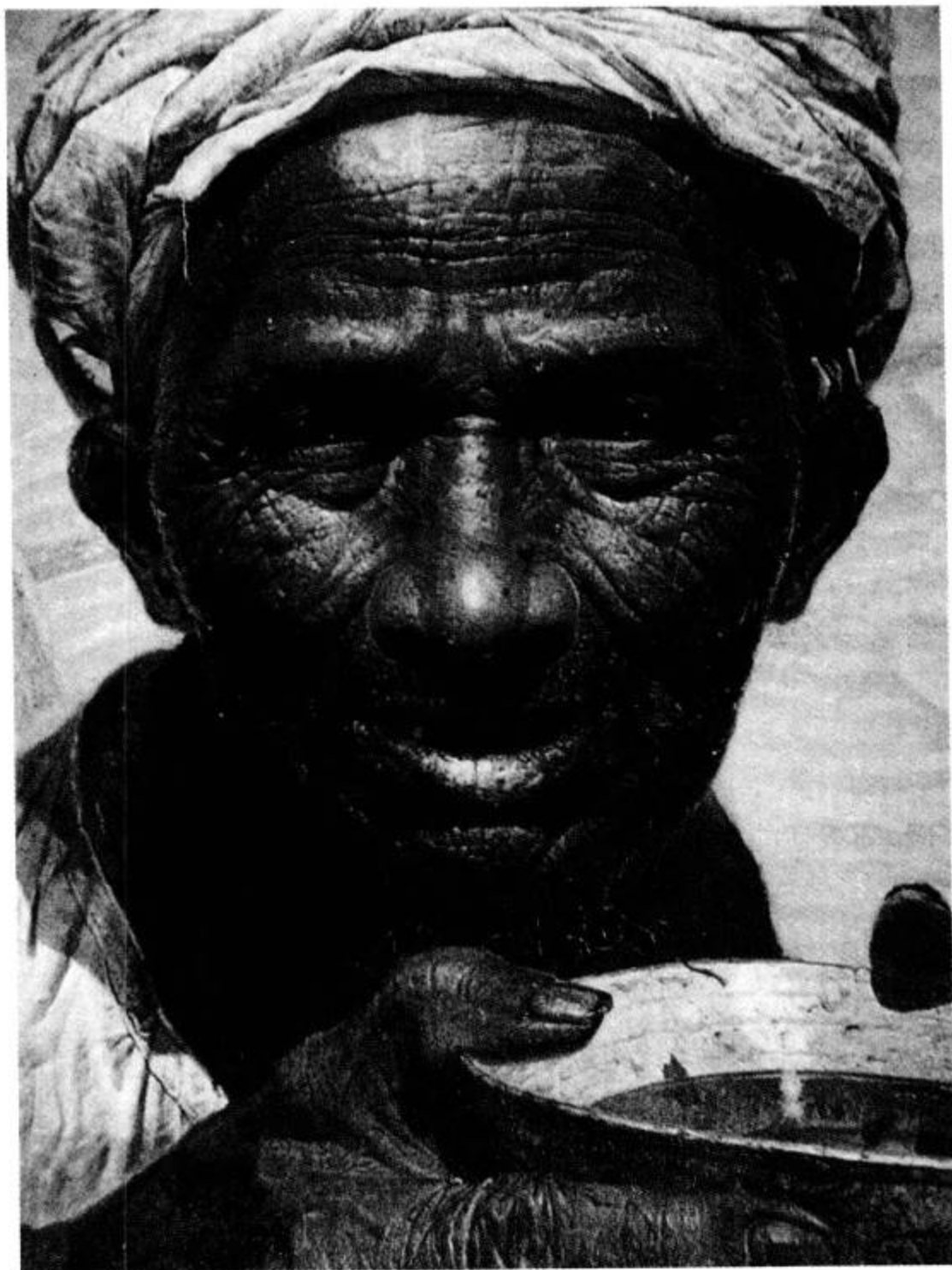


图3-13 罗中立 《父亲》

画幅的量感效应,是指画幅大小给人的视觉感受而引发产生的心理反应。其表现为:大画幅给人以气派宏大、伟阔张扬的视觉冲击效应;小画幅则给人以缜密紧凑、小巧玲珑的视觉感受而产生把玩效应;一般画幅由于适合人的视域范围,则给人以舒适性而产生实感效应。

大画幅虽然有震撼人的视觉冲击力,但不易驾驭,如果组织得不好,容易显得空洞和结构松散。小画幅虽然容易做到结构紧凑,但限制用笔舒展地挥洒,而易显得拘谨。因此,创作构图时,画家都要考虑画幅大小的内容涵纳量,还要考虑利用画幅的量感效应作为形式语言的组成部分。例如,罗中立的《父亲》(图3-13)



是222厘米×155厘米的大画幅。作者是在特定的历史时期,采用在特定历史背景形成的画领袖像的尺寸来画一位面容沧桑的老农头像,而使画幅尺寸有了深刻的主题含义。其画幅之大,本身就构成了内容的一部分。此画幅的尺寸对表达该画的主题思想之作用,是其他画幅尤其是小画幅所无法替代的。大画幅作品于画册中的印刷复制,由于缩小了画幅,而失去了它原有的作为大画幅的那部分形式语言的视觉效应的作用。

## 第二节 形状

构图中占有面积者皆有形,形的样子称形状,或称形象。形状可分为点形、线形、物体形、空间形。从绘画语言角度看,点线如同“字”,面如同“词”,物体形、空间形如同“句子”,都属于语言表达的要素。绘画构图,就是将其予以组织和运用以实现表达。

### 一 点

#### (一) 点的概念

点在构图中是占有面积最小的可视形象,它的存在是与线和其他形状相对而言的,是与其周围的可视形象、画面空间的比较而定义的。因此,点的大小之别是由比较而产生。

图3-14中ABC三个画框中的圆形大小实际是相同的,但由于与画框空间的比较即参考体的不同,A图中为三个大小不等的点,B、C图中大的圆点与画框空间比较之下而不能称其为点了。

#### (二) 点的形状及视觉的心理

“点”的形状有圆形、方形、椭圆形、多角形、水滴形及不规则形等等。

圆点,其外形以曲线连接构成,形象完整、深厚饱满,给人以一种充实感和运动感。

方点,其外形以直线构成,形象坚实、规格方正,给人以冷清、静止、稳定感。

多角形点,其外形以折线构成规则或不规则的多角形状,形

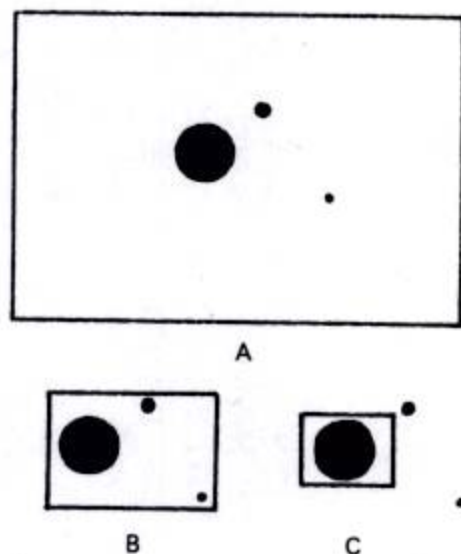


图 3-14

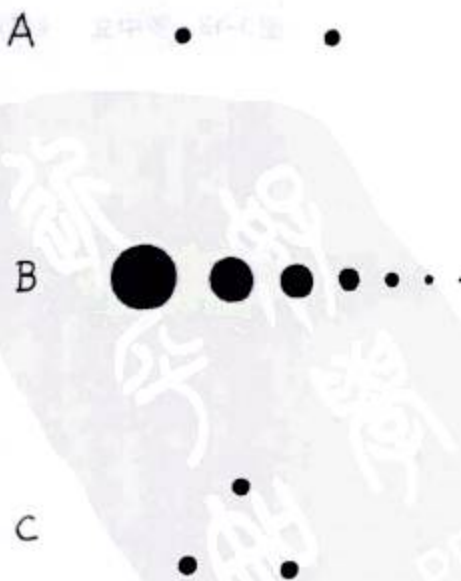


图 3-15



象尖锐,给人以放射、闪动、紧张、活泼的感觉。

水滴形点,其外形一边为圆一边为尖,是具有方向性的点,形象饱满、凝聚,给人以重量和运动方向的感觉。

不规则点,其外形由不规则的线构成,形象自由随意,给人以一种活泼自在感。

以上对“点”的分析,是基于抽离构图存在环境的孤立的抽象的分析,在构图中因其与线、面相较的小,其形状相区别于其他形状视觉作用而减弱,却都以其活泼、跳跃性发挥它特有的形式作用。而且这些点,一旦在绘画中与表现的客观物象相结合,如山石的苔点、破土的芽点、溅在墙上的血点、墙皮剥落的痕点、面孔上的痣点、画在儿童额头上的红点,天空中敌机投下炸弹的点,夜空焰火的点,烂漫山花的点,树叶飘落的点……它们不仅获得了与物象同构的鲜明个性,还具有给人以不同情绪的感染力(参见图3-18~21)。

“点”的形态使人产生小巧、集中、凝集、闪动的视觉心理。点虽然给人以流动感,但是在与运动的线条对比之下,它可以具有明显的静止停顿的感觉,尤其在运动线条的前方的点,有阻止线条运动的作用或被线条抛出的感觉。点在大面积色彩对比衬托下极其醒目而闪耀,所谓万绿丛中一点红是也。

平面空间上的两个点,中间有线的感觉产生(图3-15A)。点的排列虽未连接也产生线感及运动的方向感,大小点的张力使人的视线从大点引向小点(图3-15B)。绘画构图中的两个相同的点,有呼应联结的作用。尤其中国画,由于笔势而使点产生强烈的运动方向感和势的联结的作用。三个以上的点的张力使人感到中间形成一个空间而成形(图3-15C)。点的疏密给人以轻松或紧张的感觉。点的排列秩序、聚散、起伏使人产生节奏感。点的聚拢的互相引力作用可以构成面形,印刷品的图像即是由点构成。

### (三) 点在构图中的作用

点有重量感,对画面构图的均衡起着一定的作用。亮点在深背景上有跳跃浮出感,可起到活跃画面和调节画面均衡的作用。

西方画家用点彩画法表现阳光的闪动和空气感(图3-16),有的用点表现炽烈的激动情绪(图3-17),有的绘画中点的本身就是物象(图3-18~21)。

中国画家用点表现具体物象,早在宋朝米芾父子即以点画法



图3-16 [荷] 凡·高 《播种者》



图3-17 [荷] 凡·高 《星月夜》



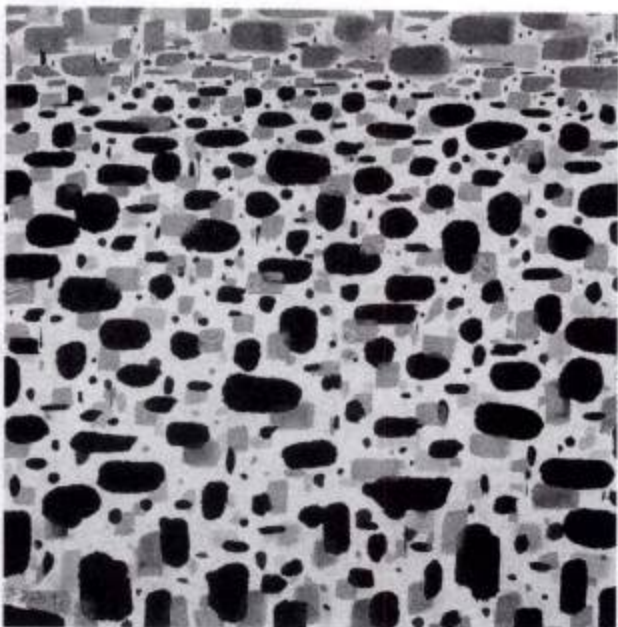


图 3-18 [比利时] 麦绥莱勒  
《〈主人与仆人〉插图》

图 3-19 吴冠中 《中国城》



图 3-20 [德] 韦尔海姆·鲁道夫  
《初雪》

图 3-21 [英] 安东尼·格罗斯  
《福尔赛世家》

表现江南的云烟迷蒙、苍郁葱葱的山丘。《芥子园画传》中总结许多以点表现石苔和树叶的画法（图 3-22）。

中国画家以书法入画，对点的用笔早有深入的研究。晋卫夫人作《笔阵图》云：“点，如高峰坠石，磕磕然突如崩也。”这是对点的形态、重量感、运动感、方向性及笔势的形象描述。

中国画家擅用点，配合随意，变化复杂，各尽其妙，创造出圆笔点、侧笔点、破笔点、泥里拔针点（黄宾虹语），清初画家石涛说：“点有雨雪风情、四时得宜点，有反正阴阳衬贴点，有夹夹墨气混杂点，有含芭藻丝纓络连牵点，有空空阔阔干燥没味点，有有墨无墨飞白如烟点，有如焦似漆邈邈透明点，更有两点未肯向人道破，有没天没地当头劈面点，有千岩万壑明净无一点……”潘天寿又补充点上积点，并将其归纳为醒目点、糊涂点、错杂纷乱点。显然这些点，有的是用以状物，有的则是用以宣泄情感。

点在构图中起到平衡画面、接气、补空、醒目和加强节奏的





图 3-22 《芥子园画传》中的点

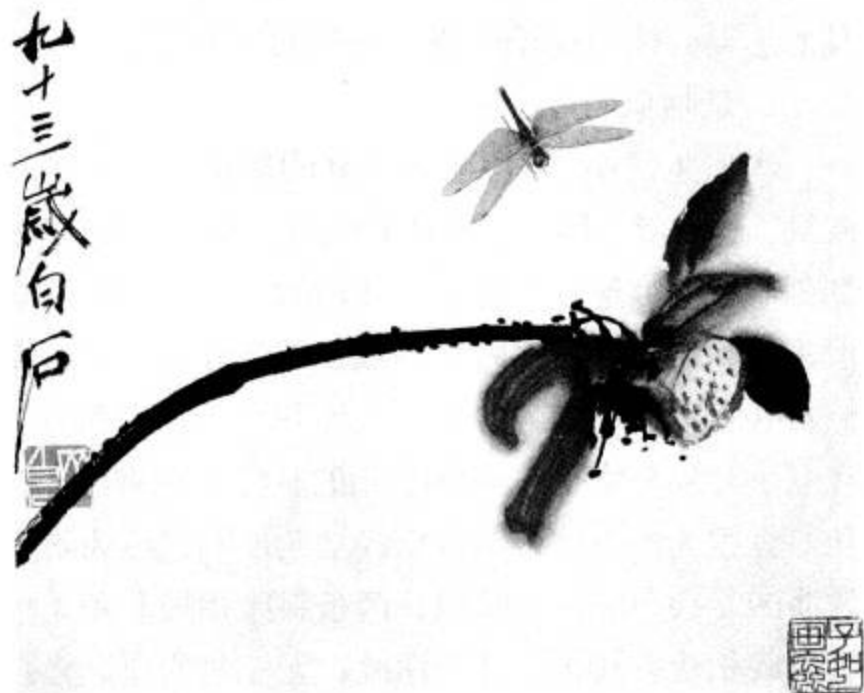


图 3-23 齐白石 《荷花蜻蜓》

作用。故中国画家提出用点如美人簪花，可见其位置、多寡是十分重要的。中国画中的印章作为构图中的红点，则起到呼应、连接、补位、醒神、拢气、压脚、收势的作用（图 3-23）。

上述绘画中的点，多为画家有意识地运用。有的则是受深层知觉趋使于行笔中受情绪使然留下的笔触；有的仅是于动作中无意识留下的痕迹，如版画行刀刻版留下未刻掉的碎版痕迹等，构图中对其未予以消除，便为有意识的认可而保留。其可以分别起到传递情感、活跃和丰富画面的效果以及增添形式趣味的形式作用。画中有无这些非完形因素的笔触，无论对画家作画，还是对观者的欣赏，都会有巨大的感情差异。

## 二 线

### （一）线的概念

日常生活中，我们称细长的物体为“线”，如棉线、丝线、电线等等，实际上它们是很细的圆柱体。“线”是人类主观抽象的产物，是我们意念中感觉的存在。从理论上解释“线”是点移动的轨迹。点有大小，线就有宽窄和粗细之别。线的特点是其长度，无一定的长度就不能称之为“线”。长度就是点移动的量。线的相貌与形态则是点的移动方式和移动速度产生的。绘画构图中的线有



以下两个含义：

一是用笔和其他工具画出的相对细长的笔道，即笔或其他工具的运动，使点连接而成的细长的可视形象。

二是物象的边缘和轮廓。

现实生活中，线以各式各样的形象反映出来，如：地平线、水波纹、蜘蛛丝、闪电、舞动的飘带、高层建筑的边线、树的枝条、划刻墙壁的痕迹、屋漏痕、玻璃的裂纹、人体及众多物象的轮廓形成繁多的各具性格特征的线。其多样性与复杂性不胜枚举。人们将其从点运动的方向和方式而归纳为直线和曲线两大类。与人直立平行或与水平线呈 $90^\circ$ 角的直线为垂直线；与人直立呈 $90^\circ$ 角的直线为水平线；与水平线呈角度的直线为斜线；向一个方向弯曲的无棱角的线为弧线；两条斜线相接有角为折线；折线或多根斜线相接有棱角为几何曲线；无棱角的曲线为自由曲线，包括波状线、蛇形线、旋转线等等。

## （二）线给人的视觉心理

垂直线，使人联想笔直的树干、电杆、纪念碑和人的立正等，给人以挺拔、刚毅、尊严和具有下垂的力感，同时又给人以向上升腾的力感。

水平线，使人联想平原、海平面、地平线和人的平躺等等，给人以平静、安宁、沉稳、舒展和向两边延伸的力感。

斜线，使人联想倾斜的物体、人的跌斜和前冲，给人以奇突、惊险、倾倒、运动方向的力感。

几何曲线，使人联想闪电、玻璃的破碎、物的撕裂和人的痛苦，给人以坚硬、呆板、紧张、惊险与痛苦的运动感觉。

自由曲线，使人联想轻烟、浮云、飘带、卷发和人的舞姿，给人以自由、活泼、温柔、流动的运动感。

上述线之所以给人以这种心理感觉，是由于人体生理感受与线的形态同构而引发的。

“线”具有引导人的视线的作用，它引导人的视线随着线条的起止运动方向和起伏而运动。不同的线条给人以不同的视觉心理，引起人的感情联想，这就是线条自身的语汇表达（图3-24）。

线条也能唤起人对其所使用的工具及使用方式的知觉和经验的回忆（图3-25），故我们可以从画面上看出画家用何种工具作画及其作画的情态。



图 3-24



图 3-25



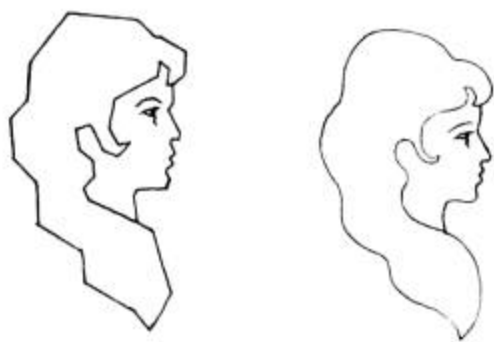


图 3-26

### (三) 线在构图中的作用

线在构图中的功能极大：它占有一定的位置；它的搭接成面而占有面积；线可以分割画面；线可以构形状物。

如果我们分别用直线或曲线构成来表现同一人像，二者的形式感觉差异是很大的（图 3-26）。我们从名家的分别用直线和曲线所作的绘画中（图 3-27A～28D），可以明显地感受到二者于形式上所给予人的不同的心理作用：曲线形给人以柔媚、温和、流畅、舒展、活泼、感性的感觉；直线形给人以刚健、有力、呆板、挺硬、严肃、理性的感觉。

线条可以揭示物象的性状和情态，可以表现质感。又由于行笔的方式和速度，而使线具有不同的性格。线条能让我们感到画家作画用笔的时序性，于构图中能呈现画家用笔的动作和节奏，传递出画家作画时的心绪和情感。线条的矢量作用是画面平衡的因素，又起着笔断意联的相互衔接的作用。构图可运用其引导视线的作用来突出主要形象和结构画面中心等。

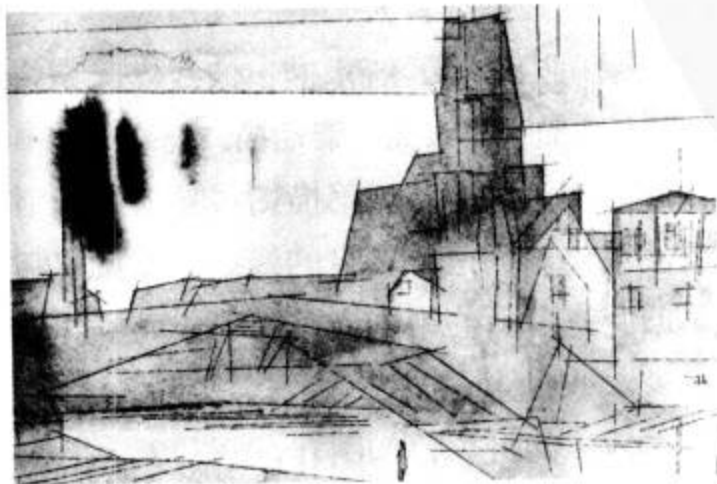
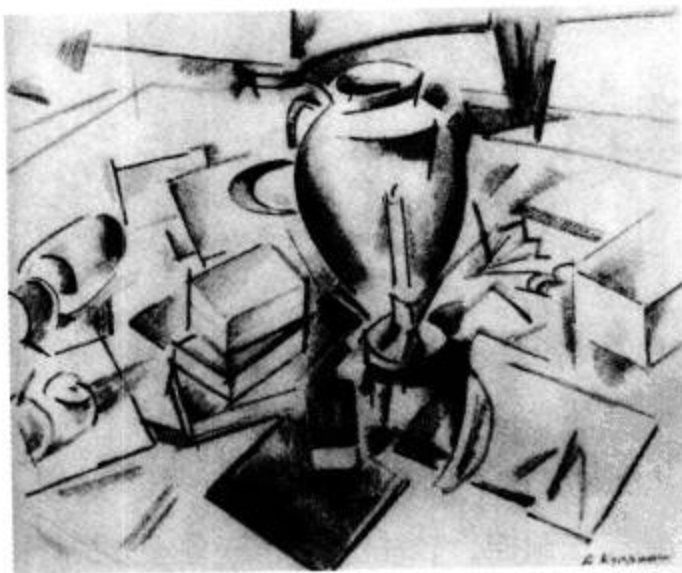


图 3-27A [俄] 库普林  
《有蜡烛的静物》

图 3-27B [加拿大] 刘易斯 《自画像》

图 3-27C [德] 法宁格 《岸边的景色》

图 3-27D 《女人像》





图 3-28A [法] 马蒂斯  
《有帽子的静物画》

图 3-28B [法] 马蒂斯 《女头像》

图 3-28C [法] 柯罗

《山路上的骑马人》

图 3-28D [英] 庚斯博罗  
《德沃夏公妃肖像习作》

中国画家对线的研究极其精深，表现了中国人的智慧。中国画家在创造线条时，讲究行笔是“写”而不是“描”，运用笔锋由于有正、侧、横、斜、倒以及整、破、顺、逆和一波三折、藏锋、露峰，通过轻重、缓急、虚实、顿挫、软中带刚、一笔三颤等种种用笔技巧，创造出名目繁多的线型。古人归纳衣纹用线为十八描：游丝描、柳叶描、钉头鼠尾描、行云流水描、铁线描、琴弦描、折芦描、橄榄描、战笔水纹描、曹衣描、柴笔描、蚯蚓描、枣核描、马蝗描、竹叶描、撅头描、混描、减笔描。实际上每个画家又根据各自的表现对象和风格，创造出各自的线条，如黄宾虹的剑脊描、李可染的颤笔描、齐白石的篆书描等等不一而足。这些线条如屋漏痕，如锥划沙，如折钗股，如虫蚀木，如行云流水，如高古游丝，如琴弦，如铁线，如折芦，如剑脊，分别表达出或





图 3-29 戴敦邦 《〈红楼梦〉插图》

图 3-30 《八十七神仙卷》(局部)

图 3-31 齐白石 《铁拐李》

力透纸背鼎扛千钧,或轻如浮云飘乎渺渺,或风疾电掣激荡飞扬,或沉着冷静气沉丹田,或热情奔放激动活泼,或苦涩,或甜润,或含蓄,或外露,以及华润、苍老、飘逸、挺拔、秀美、刚健、洒脱、遒劲、生涩、浑融等感情与性格。画家通过这些线的长短、粗细、刚柔、强弱、轻重疾徐、浓淡干湿、转折顿挫来造型,表现虚实、明暗、节奏、动势和坚硬、柔软、光滑、粗糙、轻飘、沉重、前后、远近等等不同质感、量感、空间感的纷杂世界和变化万千的物象。

中外画家们创造了各自的构形线条,从线条中也可以看出画家各自的艺术个性、审美意趣、修养和功力。线型和线群的组织以及用线所构成的形式结构对构图的效果均起到举足轻重的作用(图 3-29~37)。

### 三 平面形状

#### (一) 平面形状概念

现实生活中的平面形是相对于立体物而言的,如纸张呈现的形态及其剪出的各种形状。构图中的平面形状,是指:相对于点、线而言的比点线占有画面面积大的边缘构成的样子,或者说是由点的聚合或由线框架而成的面积的样子。将其简称平面形。平面形状有两种情况:一是作为物象的剪影形,是人对客观物象排除了“体”的因素,抽其外部边缘轮廓的呈现;二是几何意义上的抽象平面形,或称平面几何形。平面几何形,是人对客观平面形态、物象的边缘形状予以概括归纳的概念形状,是脱离了对物体有指向意义的抽象,如圆形、方形、长方形、三角形等等。对其通常也以“面形”称之,或简称为“面”。但“面”的概念,既指相对于“体”而言的上述所说的抽象的“面形”,又指以线或色块搭构的物象的不同方向的边,如用线所画立方体呈现出可见的三个方向的面和明暗法塑造形体立体感的不同色调呈现的“切面”等。

#### (二) 抽象平面形的视觉心理及其在构图中的作用

抽象的平面形状,可分为两类:由直线构成的形,有方形、矩形、三角形、多角形(图 3-38A)。由曲线构成的形,有圆形、椭圆形、曲线形(图 3-38B)。

方形给人以方正、坚实的感觉;长方形给人以平静、威严、沉





图 3-32 黄宾虹 《山水画稿》

图 3-33 李可染 《无锡梅园》(局部)

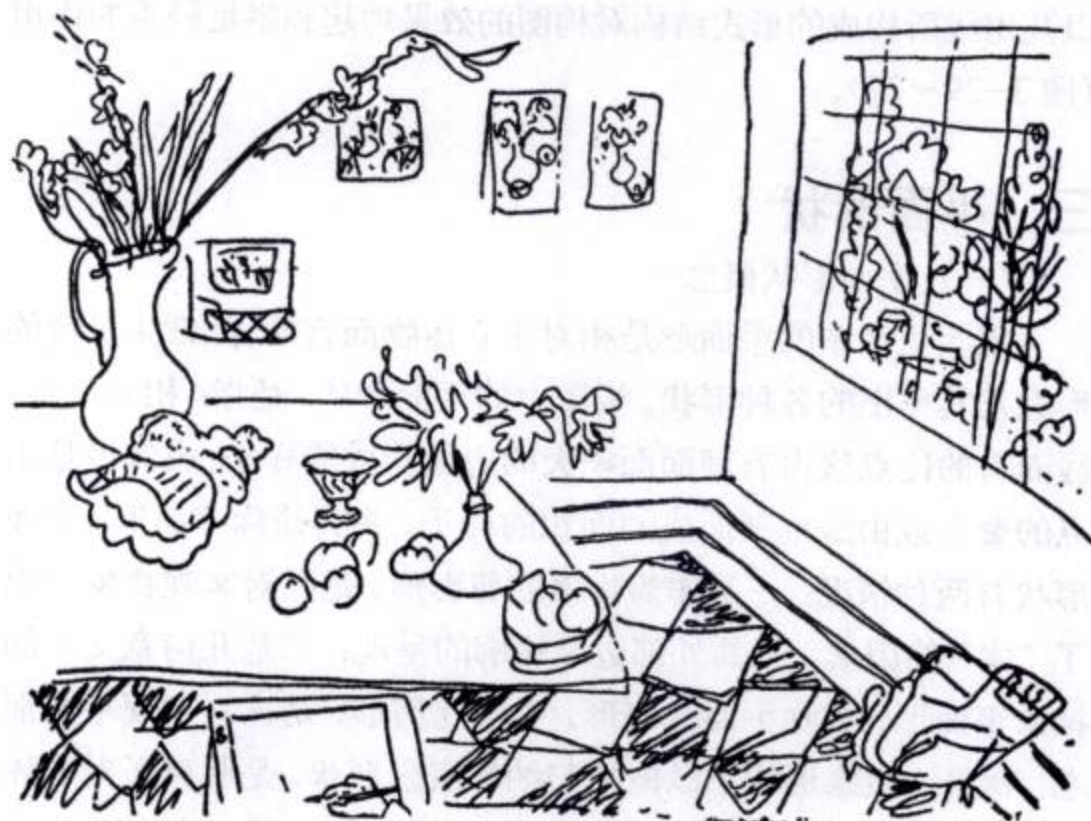


图 3-34 [法] 马蒂斯 《画室》



图 3-35 [苏] 科科林  
《马斯洛夫卡大街》

图 3-36 [意] 莫迪里阿尼  
《贝里拉肖像》

图 3-37 [奥地利] 克里姆特  
《为里德肖像所画习作》



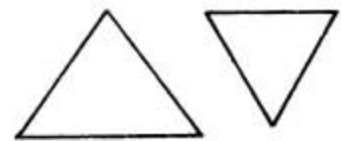
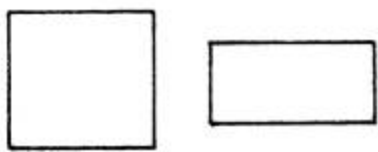


图 3-38A



图 3-38B

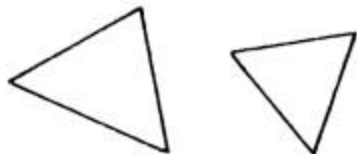
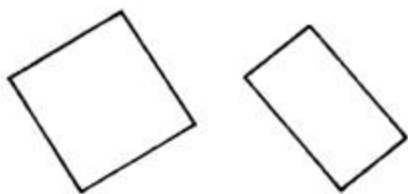


图 3-39

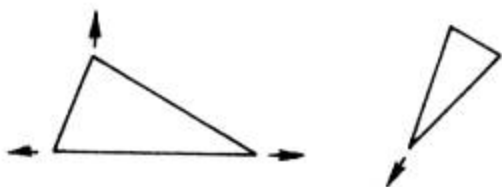


图 3-40

重的感觉；竖长方形给人以高耸、挺拔的感觉；等腰三角形给人以向上指向的感觉。以上的形由于底边是水平线，因此都有稳定感。底边长于他边愈大，稳定感愈强，底边短于他边愈小稳定感愈弱。

如果将图 3-38A 的图形斜放，角朝下如图 3-39，由于形状为一点的支撑和重心的偏移而使人产生不稳定感。

直线构成的角，有向外冲引的力感和指向感。长边线相交的角，这种感觉更强于他角，故横置、斜置的锐角三角形似箭头，有向前冲的感觉。多角形给人以放射和紧张的感觉（图 3-40）。

由曲线构成的形给人以凝聚、扩展或瘫软的感觉。由于底部为弧形曲线，因此都具有不稳定的活动感觉。

画家于构图的初始，便关注画面分割所形成几个面积的形状、位置、大小给人的视觉心理。在布局和组织结构形象时，还要关注其结构关系形成的基本形，以发挥其使人产生的心理效应。

“面”的搭接构成体，尤其用明暗法塑造物的立体感时，各方向的面与色调同构是极其重要的。

构图中有的形状还起到象征性的作用。例如，在人物头部用圈画一圆形象征光环，此人便为神圣。

## 四 物体形状

### （一）物体形状的概念

物体形状，指在构图中凡是由内外轮廓线相结合构成的“物”的形状。其形状有三类：一是现实物之形状，如人物、动植物、山川河海等自然物和人类社会及生活所用的一切人造物的形状；二是抽象的立体几何形状，如圆球体、立方体、长方体、三角体、锥体等，也简称几何形体，这是人将世界种类繁多纷杂之物体形状予以归纳抽象而呈现的简单几种基本形体；三是臆想之物的形状，这是现实不存在的，是画家想象创造出奇形怪状的物象。

上面所述物体形状，也称实体形状。其在构图中是有具体指向性和明确表达含义的艺术语言。它与平面的抽象形状的不同之处，在于是以内外轮廓相互结合呈现其主要特征的形状。例如图 3-41A，我们一眼便可认知其为立方体，但从其在构图中所占面积的外部边缘上看，则呈现为图 3-41B 那般。图 3-41B 的形状，由于失去立方体的主要特点——由内外轮廓搭构的可见的三个方向面互为直角的变形关系——而不会被人知觉为是立方体，而只



会被认为是平面的菱形。所以，内轮廓（图3-41C）是构成实体形状不可缺失的因素。

平面形状与实体形状，二者在构图中皆占有面积，但对后者不能以面称之，因为“面”不含有内轮廓。对二者却都可以“形”称之，因为“形”的含义包括了“面”的轮廓。

## （二）物体形状的视觉心理及其在构图中的作用

物体形状，于构图中多为现实物象的再现，或依据现实物象的变形、臆造之形象形状。现实世界中的物体的形状极其繁多，

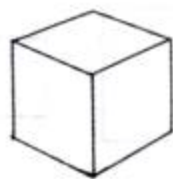


图 3-41A

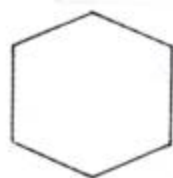


图 3-41B



图 3-41C



图 3-42 《古希腊壁画》





图 3-43A [法] 德拉克洛瓦

《沙尔丹那帕勒之死习作》

图 3-43B [法] 普吕东 《坐着的裸女》

图 3-43C [法] 普吕东 《舞火女》

图 3-43D [德] 珂勒惠支  
《〈农民战争：反抗〉形象习作》

圆、扁、方、长、曲、直数不胜数且千姿百态：笔直的马路、弯曲的小道、垂泻的飞瀑、静躺的湖面、挺拔的翠竹、虬曲的老树、高耸的新楼、低矮的残垣、完好的镜面、破裂的玻璃……都以自己的个性存在，并引发人产生不同的视觉心理感受。例如，高山给人以雄伟威严感；大海给人以辽阔、神秘感；基石给人以敦实、厚重感；飘带给人以活泼、轻松感……正因为如此，物体形状影响着人们的审美情感，使人能产生创作意念。绘画便是依据情感将其或模仿，或强调特点，或夸张变形，或予以分解再重构，或臆造出新的物象，于构图中加以组织，传达出画家所要表达的信息。

实体形状，是告诉观众它“是什么”“在干什么”“处于什么样的情态”的艺术语汇，所以是构图最主要的传达信息的要素。它使绘画能够陈述事物，表达思想。绘画陈述人的精神状态，除了从面部五官形状表现出来外，动作及体态也能体现，所以将其谓之动态表情。图3-42画中是一背影少女，我们见不到她的面部表情，却可以从其轻盈的步伐，抚摸花卉植物的闲适优美的身姿中，感受到少女行于花丛中轻松愉悦的心情。构图初稿虽然勾画寥寥几笔，却要格外关注人的动态、特点的大形，以体现人的状态。因此，画家构图时总是在千方百计地寻找出最能表现人的心绪、性格的动态的大外形上下功夫。图3-43A~D是几位画家于创作过程中推敲作品中人物动态表情所画的习作。

构图中，写实地再现对象的“形”给人以真实感。夸张地或概括地表现客观对象给人以个性鲜明、装饰意味或幽默的感觉。构图中，客观对象的“形”的变异则给人以怪诞、恐怖、梦幻、迷惑、幽默等感觉。构图中臆造的非现实物象的“形”或抽象的“形”，则给人以各式各样莫名其妙的新奇感和装饰性感觉。



## 五 空间形状

现实生活中的空间形状,是相对于无限大而无形的宇宙空间而言的,是一种被“边”围栏框起的有限定形状的空间,如室内空间形状、走廊空间形状、广场空间形状等。构图中的空间概念,一是指画幅幅面本身的平面限定空间;二是指在画框内呈现的自然界空间,它是以物象间关系呈现的(图3-44);三是指所画的有形状的空间,如室内空间形状。

室内空间形状,如教堂大厅、房间室内、走廊等。在构图中是以前可见的几个方向的壁面及顶部形状搭接构成的,也就是以其内部的边框线搭建构建其空间形状。除“建筑绘画”的室内效果图是将室内空间作为表现主体之外,一般的绘画则是将室内空间作为实体物象的背景。其空间形状,犹如人打开房门所见室内空间一样呈现于构图之中。因此,室内空间大多在构图中占有画幅的全部面积,也有的构图表现出具体空间形状,如图3-45~47。

在现实生活中,人对室内空间形状的感受,是与其空间大小同步的刺激而产生的,不外乎为高大、宽敞、宏伟和低矮、窄小、压抑等。但在绘画构图中,除竖画幅呈现竖高的空间,能使人有鲜明清晰的感受外,一般情况下,因其占有画幅的全部面积,而很难确切地分辨其空间形状与大小。因此,室内空间中必须要有参照物,才能显现其形状的大小。即便如此,人物形象在前景的构图,观者对其空间的感受,也是弱于人在现场的空间感受。故构图时,必须与参照物的对比关系予以适度的夸张,使之起到其应起的形式作用和实现表达的目的。

## 六 物象的象征性与形象的定型化

在上述的物象中,还有一些特殊的物象——具有象征性的物象,其作为构图要素,是不能不予以提示的。

现实生活中,由于历史文化的原因,人们对某些物象赋予某种观念,含有特殊的意义,成为一个民族的共识,便具有了象征性。这种象征性观念,如同文化基因般地传承至今。例如:中国由神话衍化而来的“桃”象征高寿,“鹤”象征长寿,“葫芦”象征驱邪祛鬼等;由传说故事而形成的“石榴”象征多子,“牡丹”象征富贵;由民俗采用谐音而形成的“鱼”象征富裕,“喜鹊”象





图 3-44 董希文 《春到西藏》



图 3-45 [德] 赫沙特 《达那厄》



图 3-46 [荷] 德荷赫 《母亲的职责》



图 3-47 [德] 门采尔 《芭蕾舞场景》



征喜事等；由对生物特征的审美观形成的“马”象征民族的生命力，称龙马精神，“鸳鸯”象征夫妻恩爱，“松”“柏”象征长寿和坚强……；由中国图腾衍化创造出的形象“龙”是中华民族的象征，“龙”“凤”分别是中华民族男女性别的象征等等。

物象的象征性于构图中运用和组合，便构成了特殊的寓意。例如：喜鹊与梅枝组合，取其谐音成为“喜上眉梢”，寓意吉祥，好事即来；鱼、莲组合，寓意连年富裕、多子多孙……中国民间绘画多以象征性物象进行组合构图，以表达人们对诸如：招财纳福、延年益寿、人丁兴旺、驱邪禳灾、世世平安等等祈盼心愿。其构图手法及主题也影响了文人画家，我们见到的吴昌硕、齐白石等所画的桃、牡丹、葫芦、柿子等，便是以其表达寓意的主题，在所画的桃子画面上题款为“多寿”，在画柿子的画面上题款“世世平安”等便是（图3-48、49）。

中国文人画中的梅、兰、竹、菊、荷等植物，由于其形状、自然特征与人的审美心理的契合，而被赋予了社会人格属性：以梅、菊、松的不畏严寒的特性，象征人的不畏强权和政治压迫的傲骨精神；以兰的清幽、舒展，象征人品的高逸脱俗；以竹的笔直节生，象征人品的高洁骨气与宁折不弯的气节。荷花经南朝梁的文学家江淹赋颂：

蕊金光而绝色，藕冰析而玉清；

载红莲以吐秀，披绛华以舒笑。

又经历代文人褒奖，尤其经周敦颐的《爱莲说》的影响，荷便成为文人画家表现追求“出污泥而不染”“濯清涟而不妖”的高洁品格的象征。

中国画家利用物象之象征性特点，用以抒情和借物言志，成为长久不衰的主题。但这对不谙中国文化的外国人来说，他们看到的只是表现生物的图画。例如看“喜鹊登梅”，只是看到一只鸟落在一条花枝上的构图。

西方绘画构图中，也存在物象的象征性。例如：由《圣经》“诺亚方舟”神话形成的以“鸽子”“橄榄枝”象征和平，这已被世界所共识。此外，如头骨象征死亡，花环象征成就与幸福，蛇象征邪恶……

绘画历史的发展，也使宗教题材、历史题材中的个别人物形象定型化。例如：圣主耶稣、圣母马利亚、小爱神丘比特，佛祖



图3-48 吴昌硕 《富贵眉寿图》



图3-49 齐白石 《清白人家》



释迦牟尼、观世音菩萨、四大天王以及道教的老子，儒家的孔子，《三国演义》中的刘、关、张、诸葛亮，宋代的包拯等形象。经过历代画家不断地依据文献和传说记载，创造出的形象典型而被定型化。例如佛祖释迦牟尼形象特点，定型为头上有肉髻、螺发、双耳垂肩、双目修长、脸形丰满等。

## 七 构图中作为语言的形象类别

原本谈的是“形状”，这里出现了“形象”，有必要说明形状与形象之“状”与“象”。在《现代汉语词典》中对其解释是一样的，皆为“样子”，然在绘画构图中，“形状”经画家按表达意图予以组织，成为能传达画家思想和情感并感染观者时，便被我们称之为艺术形象。作为“艺术形象”包含形色两方面，因为单色之形也可构成形象画面，故我们先从形的角度分析其作为“语言”表达的类别。

绘画是为了表达思想、情感、旨趣和对世界的认识，人们将能在绘画中起到表达作用的一切手段喻为艺术语言。构图便是将绘画语言的“字”“词”“句子”，按表达意图加以组织运用，使之符合完美表达的要求。

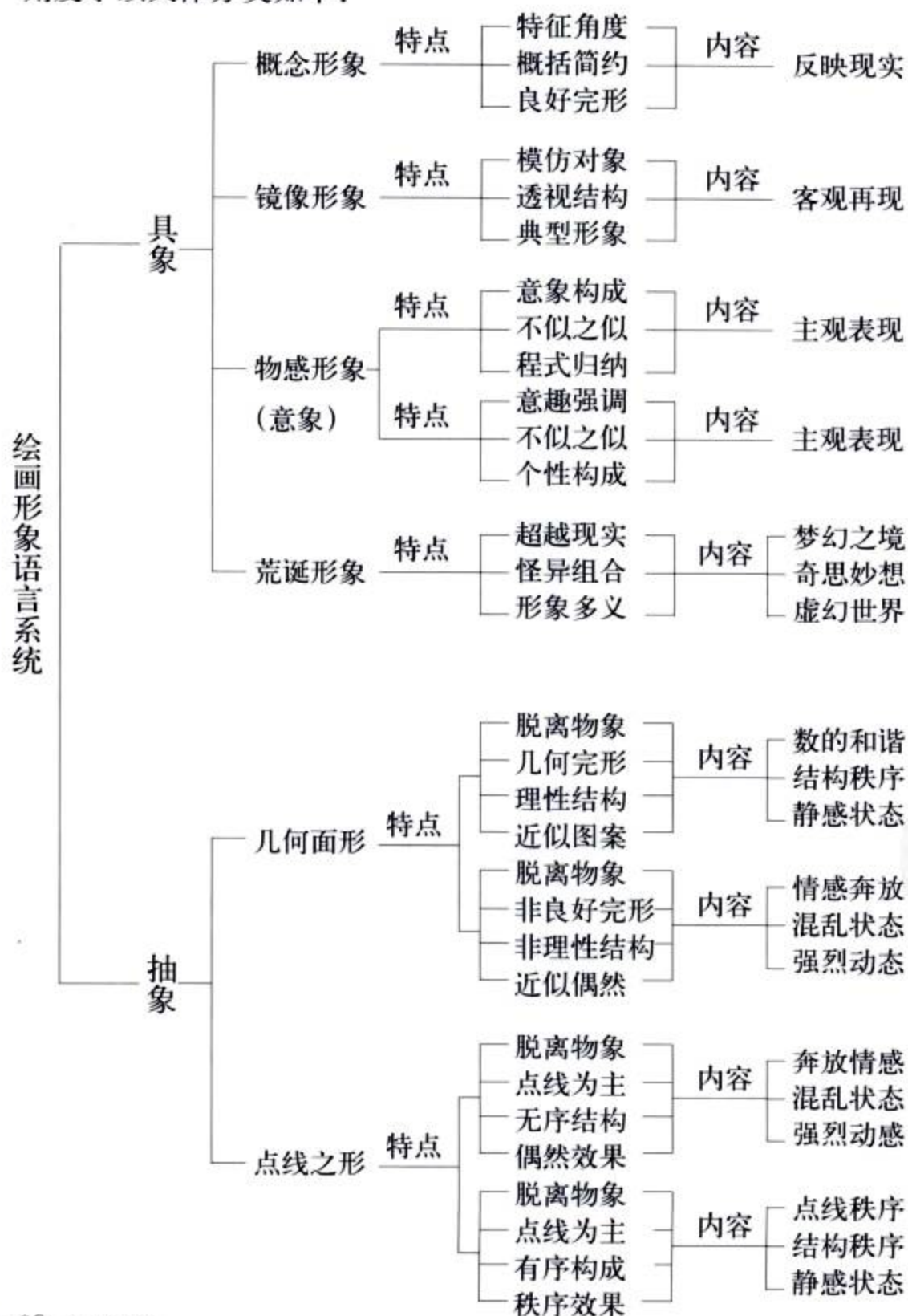
人们还通常将绘画喻为世界语，常有人在异域他乡语言不通时，运用绘画进行表达和交流。那被作为交流的只言片语的“句子”，一定是能被对方一眼就看出所画是什么意思的状物之形，也就是含义单纯、明确的——物象的“良好完形”——最能反映物象特征的简约的概念的形象，或写实之形，而非可作多义性解释的抽象绘画之形。

真正的世界语，是超出英语、汉语等民族、地域性语言，于20世纪中期人们创造的一种理想的世界通行的语言。作为一般的语言，是在特定的语言环境中自然形成的，必然有其民族性和地域性。绘画语言，同样在其特定的文化环境中形成自己的民族性和地域性。那被喻为“世界语”的绘画，当属真实再现客观世界面貌的写实绘画。就其写实性而言，各民族尚有各自的再现的方法，中国的、欧洲的、古埃及的便出现了民族性的差异。由于人类具有对图像认知的共性的文化基因，而对其写实性绘画尽管很难做到深透理解，也能被对方大致地理解。艺术语言是在发展的，一种是朝着被更多人所理解和更完美的方向发展；一种是在少



数人群中形成一种新的艺术语言。这种在少数人中形成的语言，只能在该语言群体中使用和被理解，或一般人经过认知训练之后也可以理解；有的“艺术语言”则如同密码，会破解其意者能意会其表达之大概；有的“艺术语言”是个人的不可破解的密码，当密码谁也不能破解时，是达不到表达目的的、不能与他人沟通的绘画，对其有兴趣却不懂者视为“怪物”，对其不懂又无兴趣者视其为“废物”。

现将人们能与之顺畅沟通或能破解其意的绘画，从形象语言角度予以大体分类如下：





## 第三节 色彩

色彩是重要的视觉元素，同时又是感染力极强的艺术语言。绘画中的色彩好像吸引眼球的磁石、捕获视线的诱饵。走进美术馆展览大厅，首先撞入眼目的是那色彩动人的画卷。

### 一 色彩的概念

色彩分为光色和物体色（包括颜料色）。物体的色彩，是由于其吸收和反射光线被我们的眼睛感受到的光波而获得的知觉。物体及颜料的色彩，分别以各自的色相——色彩的相貌、明度——色彩的明亮程度、纯度（亦称彩度）——色的饱和程度，呈现于现实世界之中。作画所用的颜料，主要是以矿物粉末和植物色素制作的。我们以其去表现色彩缤纷的现实世界和想象的世界。

人们还将红、橙、黄、绿、青、紫等色相鲜艳的色彩，归类为有彩色；将黑、白、灰非艳彩的色相，归类为无彩色。各色颜料之间予以不同比例混合，可以调配出无数色相。例如，绿色系可以有深绿、翠绿、草绿、橄榄绿、土绿等不同的绿色相，还可以调出只可感知区别却无法名状的绿色。

在白纸上画一块颜色，被我们感知，主要是因为二者存在色相与明度的区别。如果这块颜色画在同类色纸上，还能被感知，在于二者的明度与纯度存在差异。

色彩不是孤立地存在，人们看色彩总是同其周边一同摄入眼中而感知的。同一色相的颜色，分别置于不同颜色的背景之中，因为受周边底色的影响，其色相、明度和纯度，似乎都发生了变化（图3-50）。尤其色彩的刺激强度，即显明程度，是和衬托它的“地”色所形成的对比密不可分的。二者对比强者，则刺激强度大，即显明；二者对比弱者，则刺激强度小，即显明程度低（图3-51）。而且，笔在纸上涂抹一块颜色，在其呈现色彩的同时，又以其构成的形状进入人的眼中。因此，在现实中或绘画构图中，色彩与形状是相互依存的关系，色彩不可能脱离背景及其形状而存在，所以人不是孤立地看待色彩。



图 3-50

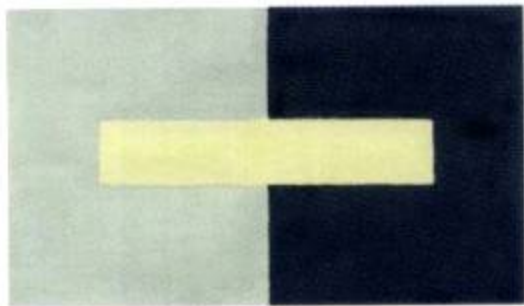


图 3-51

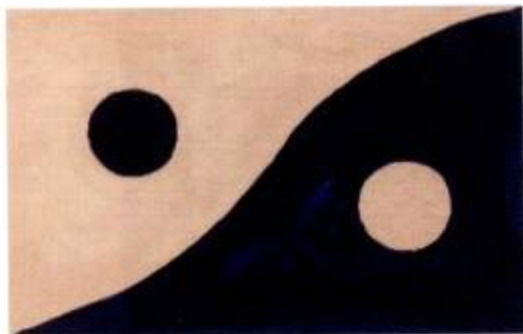


图 3-52



## 二 人对色彩的视觉心理

人看色彩时会产生心理反应,通常谓之“感觉”,色彩学中称之为色彩特性。其表现如下:

冷与暖:倾向红、橙、黄的色相,给人以暖的感觉,称暖色;倾向青绿、青蓝、青紫的色相,给人以冷的感觉,称冷色。

胀与缩:明度高的暖色,给人以向外扩张和膨胀的感觉;明度低的冷色,给人以向内紧缩的感觉(图3-52)。

兴奋与沉静:纯度高、扩张性的暖色,给人以动的感受和兴奋感觉;向内紧缩的冷色,给人以沉静的感觉(图3-53)。彩度越高,该特性越明显,彩度降低,该特性减弱。

轻与重:明度高的色彩,给人以轻盈的感觉,称轻色;明度低的色彩,给人以沉重的感觉,称重色(图3-54)。明度相同,彩度高比彩度低的感觉轻。

软与硬:纯度低、明度高的色彩,给人以柔软的感觉;纯度高、明度低的色彩,给人以坚硬的感觉(图3-55)。

前进与后退:明度高、纯度高或鲜亮的色彩,给人以向前的感觉;明度、纯度低的灰暗色或纯度高而深暗的颜色,给人以后退的感觉(图3-56)。

华丽与朴素:彩度高或明度高的色彩,给人以华丽的感觉;彩度低或明度低的色彩,给人朴素的感觉(图3-57)。

以上的色彩特性,是于比较中产生的。例如,色彩的冷暖,红与蓝相比,红属暖色,蓝属冷色,但在红色系中,朱红与玫瑰红相比,朱红倾向更暖,玫瑰红则倾向冷。

单独看一块色彩,其特性并不明显,在构图的色彩搭配构成中则是明显的(图3-58A~D)。

## 三 色相的情感与象征

色相能给人以某种情绪的感染,是人观看色相时被其诱发联想产生的心理效应。对此,历史上有好多的美学家、艺术家都曾做过研究,哥德《色彩论》、阿莱什《关于色彩、审美现象》、康定斯基《形式与色彩的语言》、阿恩海姆《艺术与视知觉》等都有经典篇章。心理学家经过实验证明:由于人类长期地将色相与某种物象联系在一起,而产生了相对较为稳定的认识感情。当见到



图 3-53

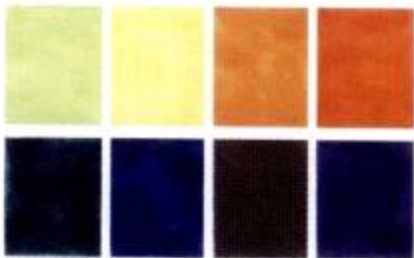


图 3-54



图 3-55



图 3-56



图 3-57





图 3-58A [德] 诺尔德 《金发少女》

图 3-58B [美] 高尔基 《艺术家和他的母亲》

图 3-58C [美] 霍夫曼 《门》

图 3-58D [美] 莱因哈特 《蓝色绘画》

某种色相时便引起对某种具体物象的联想，久之即形成某种抽象的联想，从而色相具有了引起人们大致共鸣的感情与象征性。例如红色，使人联想血液、太阳、火焰，给人以热情、勇敢、活泼的感觉，并赋予革命的象征。董希文论述《绘画的色彩问题》<sup>①</sup>，谈到色彩感情与象征：“一般红色，使人感到热情勇敢，但某些红色素又使人烦恼。黄色，轻快、光明，有正在成长的感觉。橘黄色感到高贵庄严，但有时又使人感到负担。白色，快活纯洁，有时又有些凄惨。黑色，有时严肃，有时又觉得太沉默和恐怖。绿色，可以象征和平、青春，人在疲倦时看看绿色会舒畅些，觉得宁静，但有时又使人感到感伤。青色，冥想、纯粹。灰色，病态、空虚但又柔和。紫色，高贵，可是有的人，感到它娇艳甚至卑贱。”以上说的这些是单色。要是用两三种以至更多复杂的颜色配合起来，效果又各有不同。辛华泉教授对色相环中的色相的联想，予以归纳为：

“红色——热情、喜悦、革命、爱情、野蛮、幼稚、危险；  
 橙色——明媚、快乐、嫉妒、疑惑；  
 黄色——希望、光明、发展、快活、轻薄、猜疑、优柔；  
 绿色——和平、成长、理想、永久、抑制；  
 蓝色——沉着、冷静、悠久、寂寥、冷酷；  
 紫色——高贵、神秘、优雅、严谨、消沉、不幸；  
 白色——洁白、纯真、素朴、神圣、警觉、冷清；  
 黑色——沉默、严肃、静寂、悲哀、罪恶、失败。”<sup>②</sup>

色相的情感与象征性，对绘画构图表达主题、确定色彩基调，

① 《美术》1962年第2期。

② 辛华泉编著：《形态构成学》，杭州：中国美术学院出版社，1999年第1版，第123页。



是有积极意义的。但是，我们必须注意绘画构图不是孤立地运用色相，而是综合构成的关系。对其运用应注意以下几点：

### （一）特定背景中的色相的情感作用

人们对色相的反应往往是直接的，是与特定的环境背景分不开的。例如，人们经过漫长的色彩灰蒙的冬日，一旦春天来临，我们于野外见到青草禾苗的嫩绿，感到格外欣喜珍爱。因为，这嫩嫩的新绿给人以生命的萌发而具有振奋与生机勃勃之感。但是，我们在野外遇见的是同一嫩绿色相面孔的妙龄女郎，只能引起我们的惊讶与恐怖的感情，而丝毫不会引起我们的好感。因为她违背人们对物象固有色的恒常性的知觉。因此，孤立地谈色彩感情往往使人迷惑。画家可以利用人们的这种心理，按照表达意图的需要，发挥色相的作用制造正常的与非正常的艺术效果。

### （二）再现历史的绘画，要尊重当时人们的色相感情性及含义性

人对色彩的感情除了物理因素和生理因素不变以外，心理因素和社会因素是可变的，不定的。人们对色彩的审美意识和色彩对人们所引起的情绪以及色彩的象征性，因时间、地点、环境、时代、习俗、文化修养的不同而有差异和变化。例如，我国封建社会时黄色是皇帝的专用色，高级官员为紫服或红服，而平民则为皂服青衣。今天我们已经没有了这种色彩的等级观念。再如“一些澳洲部落用白色黏土涂抹身体，表示对死者哀悼，在欧洲人那里丧服是黑色的，而在澳洲人那里丧服是白色的。”<sup>①</sup>我国汉族过去丧服也是白色。目前农村中仍有不少地区丧服用白色，只是城市中丧服已改为深色素服，颜色的象征性也在改变。西欧女人结婚礼服为白色，在我国女人结婚喜用红色，现在也已多用白色婚纱。作为再现历史与当时社会风情的绘画，是不可不注意此类相关问题的。

### （三）特别注意物象与色彩同构的关系

中国古代画论《林泉高致》中谈到的“春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”，这是对物象形态与色彩同构而引发的联想的描述，是符合画家的观察方法和艺术表现的。色相虽然存在诱发人情感的作用，但在绘画中色彩不能单独孤立地呈现。例如白色：当其与新娘婚纱联系在一起时，

<sup>①</sup>普列汉诺夫：《论艺术》



意味着纯洁可爱；当与护士服同构时，可以意味着卫生、洁净。然而，20世纪50年代美国三K党的党服也为白色，白色则意味着神秘、恐怖，这和服装造型以及种族歧视的恐怖活动的社会因素有关。因此，绘画中的色相只有与表现的物象具体结合时，色相的情绪才是明确的。这也就是为什么说孤立地谈绘画中的色彩情绪会使人迷惑。

#### （四）注意色相的象征性

色相的象征性，是长期文化积淀的结果，具有相对的稳定性，是不可滥用的。例如：佛教认为金色是西天超脱之色，天国之色；基督教的圣灵降临节以红色作为圣血的象征；伊斯兰教以绿色作为永恒乐园的象征……用错色便失去象征性的表达。

## 四 色彩于绘画构图中的作用

色彩是彩色画的生命和美之所在，即便中国水墨画为笔墨诗唱的艺术形式，也极为重视色彩。齐白石写意花卉那淋漓墨色中偶有几笔艳色花朵，即成为整个画面提神之笔、诱人眼目之处。工笔重彩画，尽管人们都将线描提到极高的地位，称为画中之骨，但是，首先打动人的引人注目的则是色彩效果，而后才去注意那线条的组织与勾线的功力。

除了白描和单色画之外，绘画中的点、线、形都是以各种色相呈现出来的。即使单色绘画，也是黑白灰色相的点、线、面、形的组合构成的画面。

在绘画构图中，即使素描的形式结构很完美，但由于色彩布局的不当，也会改变素描结构原有的均衡，或改变引人注目之处。例如，色彩的重量感就可以改变素描稿原有的均衡稳定关系。例如图3-59A，画面构图具有均衡稳定感。图3-59B中由于色彩重量感的作用，使画面重心偏向重色块一边从而破坏了原有构图的均衡。再如形式结构为表现静感的素描构图，用静感的色彩布局会加强其静感的效果，如用动感的色彩布局或用强烈的色彩对比会削弱其静感形式作用。因此构图时要注意色彩特性的运用。表现空间时，则可以利用前进色与后退色使其得以更好地呈现。有的画家以硬朗的色彩结构画面，制造强烈效果；有的则以柔软的色彩结构画面，制造虚朦效果等等。这就是发挥色彩特性的作用。尤其色彩的冷暖，不仅是画面的基调因素，有助于情感表现，

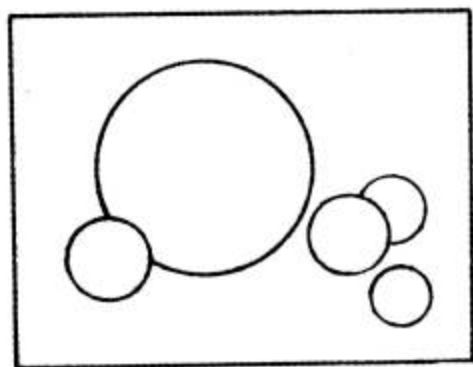


图 3-59A

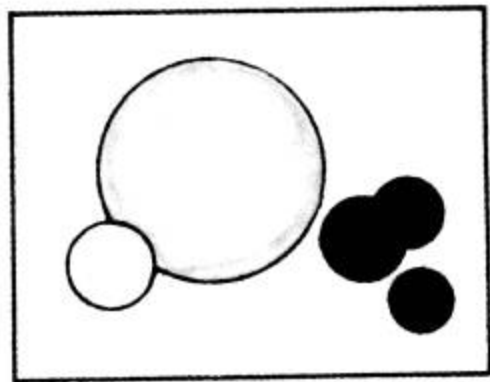


图 3-59B



而且作画的过程,就是色彩冷暖矛盾、对比关系获得统一的处理过程。

绘画构图中色彩的形式结构与素描的形式结构同样重要。构图形状主要起到传达叙事性信息的作用,色彩则起到构成画面表情作用。

人们对构图形状的认知态度,是“积极的控制”。“因为我们感知形状时,首先必须积极地审视眼前的物体,然后又要确定它的结构构架,最后还要把它的各个部分与它的整体联系起来”<sup>①</sup>,以便把握形状是什么,但对色彩的认知态度,则是被动的经验的直接性,一眼就会被色彩的表情所打动。所以阿恩海姆说“作为一种通讯工具来说,形状要比色彩有效得多,但是运用色彩得到的表情却又不能通过形状而得到”。表情作用的“色彩却又胜过形状一筹,那落日的余晖以及地中海的碧蓝色彩所传达的表情,恐怕是任何确定的形状也望尘莫及的”<sup>②</sup>。

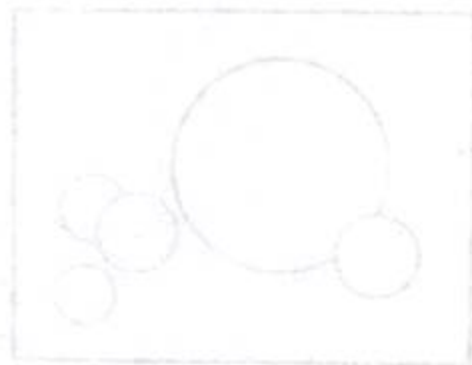
所谓画面的表情,主要指为突显主题的色调,其或冷、或暖,或绚烂华丽、或单纯素朴,或刚性强烈、或柔性温和……即色彩构成的。色调还起到使画面和谐统一,或破坏画面和谐统一的作用。

我们所见到的今日之敦煌、永乐宫的壁画,其色彩效果所具有的浓重、深厚、沉着、圆浑甚至神秘的和谐之美,是由于年深日久,经过时间及宗教信徒香火的“润色”而成。如果将其色彩复原,将是另一面貌。任何一位艺术高手试想做色彩复原,都将不同于目前色彩所具有的特殊艺术魅力。因为,时间赋予了它特殊的色调。

有的油画画家将色彩于油画的作用,推崇到至高无上的地位:“色彩是油画的气质,如果高贵就会令人崇敬;色彩是油画的情感,如果深邃就会沉于心底;色彩是油画的血液,没有它就没有生命;色彩是油画的精神,失去它便意味着灵魂的苍白。一旦有人把色彩看作是覆盖在素描上的颜色,那这样的色彩知识至少要倒退五百年。或许由于形式的刺激,让人们的眼睛暂且屈服于他的勇敢,但缺乏色彩魅力的作品最终难以抚慰心灵。”<sup>③</sup>

①②〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著,滕守尧、朱疆源译:《艺术与视知觉》,北京:中国社会科学出版社,1984年第1版,第457页、455页。

③忻东旺:《油画中的色彩使命》,《解读色彩》,上海:上海书画出版社,2003年第1版,第67页。





完美的绘画构图在于这两种形式结构的合二为一，如有一方安排处理不当，都将影响构图的完美性。因此，画家创作时，除了对构图的素描结构反复推敲之外，还下很大气力推敲色彩构成关系，以决定最后的二者统一的视觉效果（图3-60A~61C）。

## 五 色彩语言的类别

构图中的色彩，作为艺术语言的表达，不仅涉及方法技巧，还和形状、笔法、颜色的厚薄、画的层次及其所形成的肌理等有密切关系，还涉及艺术家个人对色彩的偏爱及其“色彩感”，尤其与艺术家的审美旨趣、艺术观念至关重要。笔者试图仅从绘画构图的色彩语言性质加以区分其类别如下：

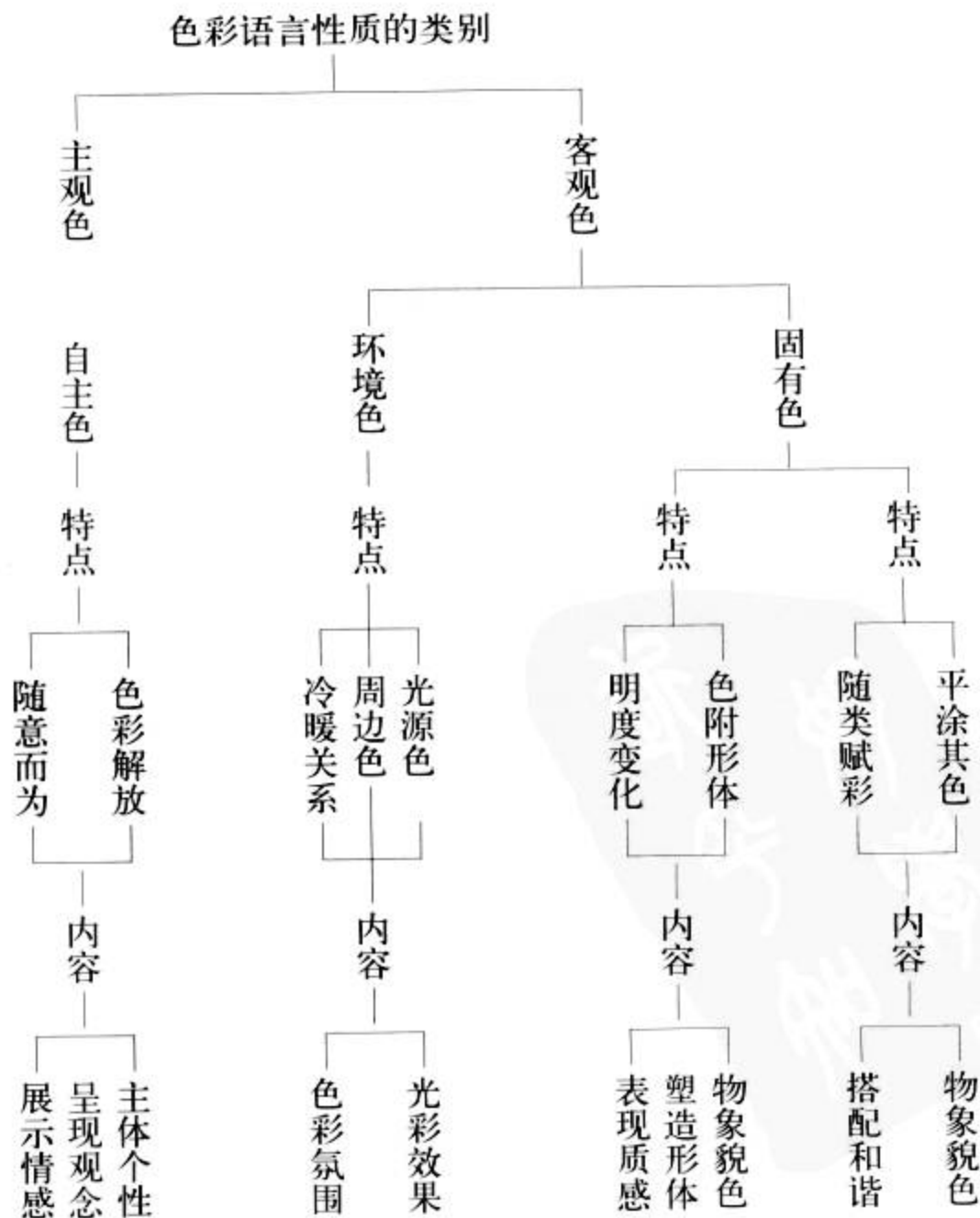






图 3-60A~D [荷] 凡·高 《在阿尔的卧室》

图 3-61A~C [荷] 凡·高 《鲁伦夫人像》



笔者这一分类,仅是大概,是以用色的出发点为界定标准。现对其稍加解释:

固有色语言,是指再现人们对物象知觉中的原有本色,即真实貌色者。它是以塑造形体、表现质感为宗旨的用色语言,是表现人对物象色彩恒常性知觉的色彩语言。中国的“随类赋彩”基本上用平涂法;西方油画用色相明度覆盖于素描。虽然西方在印象派之前,提香已经注意到反光部位呈现的环境色,其后的透纳、康斯泰勃尔都注意环境色的运用,但终未能脱离为塑造形体服务的出发点。

环境色,亦称条件色,是指物象的色彩受光源色和周围环境色的影响,而改变了固有色的色彩面貌,呈现为环境关系中的色彩。作为绘画的色彩语言的表达,其旨在表现客观世界的光彩效果,是以色彩的冷暖变化构成绚丽丰富的色彩之美为内容。故而其旨趣在光彩,而忽略形体,甚至为了表现光的闪动耀眼、色彩的绚丽而有意破坏物形的轮廓(如印象派),或分解物体的轮廓(如点彩派)。

以上两类色彩语言,都旨在再现客观世界。前者是辅助形状,陈述形体与质感,构成内容及基调表情。后者是以色彩的冷暖变化及其色调构成的光色与空气氛围,再现光色的真实感。

主观色语言,是指凡是抛开客观对象的固有色、环境色,按照自己的主观意愿,随意配置、随意组合的用色方法,旨在创造一种新的不受客观限制的色彩和谐的画面,以其构成纯粹的色彩表情。马蒂斯称其是“色彩的解放”。“解放后”的色彩自由奔放地表达着强烈的情感的同时,也以理性的和谐构成赏心悦目的彩章。







# 第四章

## 绘画构成原理

点、线、形、色何以构成图形、画面？

绘画为什么有表现对象和背景的区别？

在平面空间上为什么能够表现深远的三维空间？

何以有多种多样的构成三维空间的方法？

绘画为什么能够表现出时间？

绘画中物象的质感、量感是怎样产生的？

这些问题是绘画构成的基本原理问题，也是研究绘画构图法则的基础。绘画构图的技法及其理论的基础，有的与物理学有关，但大多是绘画的视觉心理学和美学的结合。绘画构图的形式就是视觉心理在构图中的运用，构图法则是创造符合人的视觉心理及美感的构图形式的方法规律。我们对绘画构图既要知其然，又要知其所以然，因此有必要从画面构成的最基本原理问题研究开始，这样就得步入心理学范畴。对这个跨学科领域的问题，笔者将力求简要地说明旨在解释构图的原理问题。

### 第一节 绘画构图的视觉基础

视觉，是对由眼睛获得的对事物的感觉与知觉的统称。绘画是通过人的视觉感受世界后，于平面上呈现可视形象的艺术。因此，视觉便是绘画构图的生理与心理的基础。

#### 一 视感觉与视知觉

人对事物的认识是由感觉到知觉、由感性认识到理性认识的过程。客观事物直接作用于人的感觉器官，而在人脑中产生对该事物的个别属性的反映，心理学称为“感觉”。眼、耳、鼻、舌、



肤、肢体与手等,是人的感觉器官,可以感受外部世界的形、声、气味、滋味、温度,各感觉器官间的互相传导作用,可以感受物体的软硬、凹凸、大小、肌理、轮廓、空间等,还可以感受人自身的动作、方向、速度……

感觉是人对客观世界的感性认识的基础,是人的感受性最重要的表现,它是人与环境赖以建立心理联系的初级形式。

人的眼睛是视觉感受器,是一种具有复杂结构的器官,可以感受到光线的刺激,光是眼的刺激物。视网膜由数百万个在光波刺激下,能进入兴奋状态的视神经纤维末梢组成,具有反映形状和色彩的能力,可以反映从纯白经过各种不同浓淡的灰色而至黑色,以及各种彩色及其变化。光波的物理性质与我们视觉中色相、色调、明度、纯度有密切关系。

眼之所以能看到物体,“光”是眼与物之间的媒介,物体反映的光波通过眼睛水晶体的折射,聚焦在视网膜上成像,即是所见的物象(图4-1)。眼睛是一种距离感受器,反映感官离物体远近和物体范围的大小。同一距离,物体的大小同视角成正比;同一物体,距离眼睛的远近同视角成反比。视角大,在视网膜上的物象就大。视角小,在视网膜上的物象就小(图4-2)。当眼睛看到物体及其大小和距离时,就步入了知觉。

知觉,是对事物的各种不同属性、各个不同部分及其相互关系的综合反应。例如,当我们见到一个苹果,眼感其色,鼻闻其味,手触其硬度、光滑度,眼与手的结合感觉到其形状,嘴尝一口,得其香甜滋味。苹果是这些作用于感觉器官的整体在我们头脑中的反映,使我们知道了苹果的整体形象,心理学称之为“知觉”。

感觉,是对事物的个别属性的反映。没有反映事物个别属性的感觉,就不会有反映事物整体的知觉。因此感觉是知觉的有机组成部分,是知觉的基础,对一个事物的感觉越丰富、越精确,对该事物的知觉也就越完整、越正确。在实际生活中,孤立的感觉很少出现,人都是以知觉形式直接反映事物,感觉只是作为知觉的组成部分存在于知觉之中。

在知觉事物过程中,各种感觉器官都可以起主导作用。当我们以视觉器官起主导作用知觉事物时,称为“视知觉”。例如,当我们看见苹果时,其他感觉器官的以往经验就告诉我们苹果的形状、质感、滋味等等,而不用再去摸、尝、嗅就知觉到了苹果。

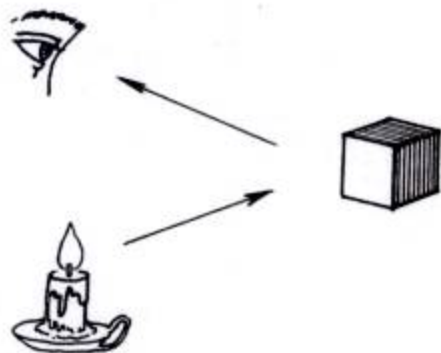


图4-1



图4-2





图 4-3 [荷] 伦勃朗 《扮成圣保罗的自画像》



图 4-4 [法] 雷诺阿 《萨玛丽夫人》



图 4-5 [法] 米勒 《带牛饮水妇人》

视知觉,就是识别事物。对事物的知觉是于比较中获得的,所以阿恩海姆称视知觉为“视觉思维”。正是“视觉思维”,使人能分辨出物的形体、色彩、大小、空间、距离、位置、动静状态等等。而且视知觉还是一种有选择的的活动,可以将知觉对象与背景分开。正因为如此,人们才能得以用画出的可视形象,表现视知觉获得的经验、感受,表现视知觉的世界。

## 二 绘画构图与视觉经验

人都有各种视觉经验。将视觉经验运用于绘画构图,便成为制造构图中心、突出主要形象和重点部位以及表现深度空间等的规律和手段。

### (一) 对光的强度的感受性

视觉对光的强度具有极高的感受性,在较昏暗的房间,当一束光照在离眼睛稍远一点的物体上,其物象的清晰度高于近处昏暗中的物体,色彩的明度即是反射光的强度,因此视觉对明度高的色彩感受性强。舞台灯光以光束追射主要演员形象,使其无论在台前或台后,清晰度都高于其他形象而显得突出。伦勃朗的绘画构图多用此理此法突出形象(图4-3)。基于同理,绘画构图利用色彩明度和对象的清晰程度,可使处于中景或稍远的主要形象突出。

### (二) 对颜色的感受性

视网膜的不同部位对色的感受性不同,视网膜的中央凹能分辨各种颜色,边缘部分辨色能力逐渐减弱,所以我们眼睛注视的物体色相就清晰、标准,而离注意点越远色相越灰。因而,当我们处理构图时,构图中心以外的物象色彩的纯度、彩度与清晰度都相应降低,就是这种视觉经验的再现(图4-4)。

对颜色的感觉性,还指视觉对色相的纯度、明度的刺激强度的反映。视觉对纯度、明度高的色彩反映敏感,因此,构图中纯度、明度高,且对比强烈的几笔,便成为引人注目点。

### (三) 视敏度

视觉辨别细节的能力为视敏度,视敏度与视网膜上映象大小有关,其决定于视角,因此远处的物体看不清晰。我们在绘画中远处的物象要画得模糊,近处物象要画得清晰(图4-5)。唐代王维在(传)《山水论》中说“远人无目,远树无枝,远山无石,隐



隐如眉，远水无波”就是此理。

#### （四）视差与深度空间

视差，是指视网膜受到的刺激不一样，因此使人看到物体有了深度空间。图4-6A看上去，由于图中的诸线条对视网膜刺激的强度相同，而呈现平面的图形。如果将其改成图4-6B，轮廓线的刺激强度发生了变化，且符合近处物体刺激强度大和远处刺激强度小的规律，使我们感到它是立方体。如果用同等刺激强度的线条画立方体，应该选择不出现错觉的角度来画，如图4-6C。

#### （五）视觉后象

我们都有这样的视觉经验：眼睛注视着开亮的电灯，关灯以后视觉中仍然保持着短暂时间的灯丝的亮光。这种对视觉的刺激停止后，感觉并不立即消失，还能保留短暂时间的感觉印象叫视觉后象。例如：天空中星星陨落，看上去却是一个火线形的流星；电光弹射击看见的是从枪口喷射出一道光束；晚间用火把做一定速度的划圆动作，远处看去是一个火圈；电扇开动叶片像个圆盘等等。上述都是一个“点”或“线”在快速运动，但看到的却是一条线、一个圆圈、一个面，这是视觉后象作用的结果。由于移动着的“点”“线”对眼睛暂时作用，便产生“线”“面”的感觉，即断续刺激引起的连续感觉。这就是人们将绘画要素中的“点”称为基本元素、“线”是“点”移动的轨迹、“面”是“线”移动的轨迹的科学原理的生理基础。绘画构图利用视觉后象，作为表现物象动感和方位移动的手段（图4-7）。

#### （六）扩散现象

在黑背景上的一个白色圆点，看上去要比白色背景上的同样大小的黑色圆点稍大一些（图4-8），这种在视网膜上发生效应的空间扩散叫视觉扩散现象。这是由于白色区域引起视网膜兴奋在某种程度上“溢出”四周网膜区的结果，这也就是色彩有涨缩、动静感觉的生理基础。

绘画构图中运用其特点，可以产生不同的效果。例如，梅尔尼科夫《仕女立像》（图4-9），画中的几块“白色”由于对比强烈而醒目，而且还使虽为静止的白胸和两只胳膊仿佛产生了闪动感。马蒂斯的《祖尔玛》（图4-10），画中的女像与图4-9画中的女像动态相似，却由于臂为深暗色而无闪动感。该画中闪动的色彩，是由头至脚的那块橙色和背景中的黄色，尤其是那黄色，因向外溢



图4-6 视差与空间深度



图4-7 [意] 贾科莫·巴拉  
《链条上的狗》



图4-8 扩散现象





图 4-9 [俄] 梅尔尼科夫 《仕女立像》

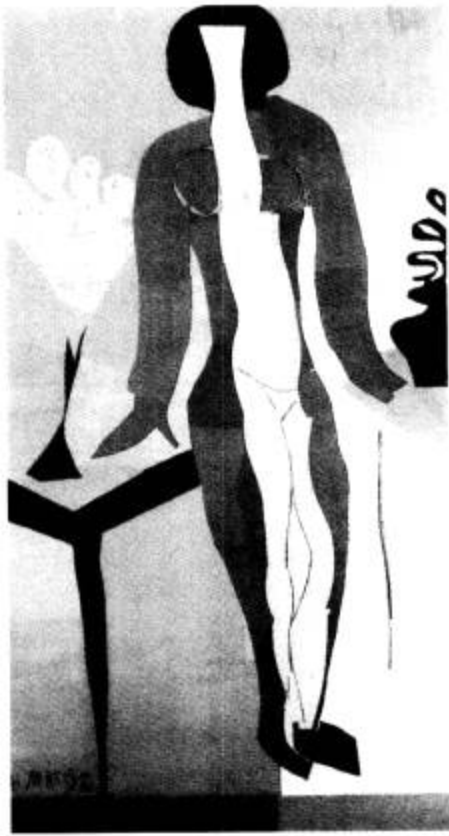


图 4-10 [法] 马蒂斯 《祖尔玛》

散而过于刺眼。图 4-11 画中只有桥帮处为亮色，其余皆在暗影中，对比之下，扩散现象得到加强，使着光处格外明亮显眼。

#### (七) 空间融合

人们都知道观看近乎印象派一类的油画得远看，远看才逼真，吴冠中先生在《油画之美》一文中引用群众看油画时产生的视觉现象形象地说“远看西洋画，近看鬼打架”。也就是说近看笔触纷杂，每一笔的不同色彩清晰可辨，但看不出描绘的是什么，拉开一定距离看时，各种笔触颜色之间相互作用，而使画面显得活跃，更远的距离看时，单独的笔触颜色完全消失，看到的是笔触色彩融合为一体的生动形象，这种视觉现象叫空间融合。也就是进入视网膜的不同的视觉刺激物的状态，依赖于它们的空间距离。根据这个道理，法国点彩派创造了在画面上直接点纯色的点子的绘画技术。如画一片绿草地，不用混合的绿色画，而点黄、蓝纯色的彩点，远看如同闪耀着光照的绿草地。这种与其说有赖于颜料混合的物理学，不如说有赖于颜色融合的心理学的。这种方法是靠由眼进行的空间融合产生所需要的颜色混合效果（图 4-12）。

#### (八) 视觉对比

对比是视觉接受不同刺激而使感受性发生强度与品质的变化之现象。对比有两种：

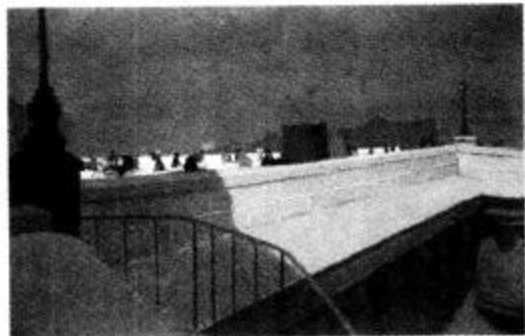


图 4-11

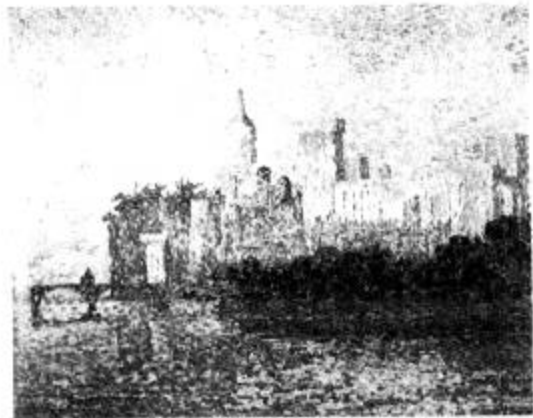


图 4-12 [法] 西涅克  
《阿维格纳教堂》



### 1. 同时对比

两种刺激物对视觉同时产生作用时称同时对比。

红色在绿颜色背景中就显得浓艳；红绿并置使各自性格分外显明。

同样一个灰色图形，在黑背景中显得亮些，而在白色背景中显得暗些。图4-13中的两个灰色块，看上去不相同，事实上它们是由同一张灰色纸上剪下来的。

两个同样灰色的纸块，一个放在红色背景上，一个放在绿色的背景上，前者灰色块微带绿色，后者微带红色。即呈现着背景的补色效果。

对比效应的强弱在很大程度上决定于特定的面积与它的背景环境两者的关系。

同时对比的视觉现象与绘画的关系极大，绘画构图，便是对其画面中的形状、面积、大小和色彩，在同时对比不断调整其关系中完成的。本书将在第五章第四节，详述对比在构图中的运用。

此外，画家出画集的排序和画展布展作品时，应注意邻近作品产生近似同时对比效应。

### 2. 继时对比

我们都有这样的视觉经验：从昏暗的电影院出来，倍感外面光线强烈刺激；某人经常梳一种发式，突然改变新发式，给人印象特别强烈；度过昏灰的冬日偶见新绿感到色调格外清新。这种视觉在先前刺激的影响下，对刺激所产生的变化现象叫继时对比。

继时对比，在一幅绘画构图中不出现。但画家在其一生的创作中，如果题材与方法幅幅相似，其优点是容易给人留下总体风格的印象记忆，有利于在画界竞争中保持风格鲜明的特点，也有利于使自己的个人风格得以继发润饰达到完美。其不利因素，在于办个人画展，由于所用手法同一，缺乏继时对比，会使观众产生审美疲劳而有看腻之感。个人画作的同一面貌，久之也会使作者缺失创作冲动与激情，而减弱绘画作品的感染力。

毕加索、张大千等个人画展，会令人感到张张新鲜，幅幅各异。由于每幅画作的题材与表现手法、色调、构图不同，观众因视觉继时对比而加强了对每张画的印象。能做到他们那样每个时期每幅画作都有新的追求，必是生活有保障，或是不管作品优劣

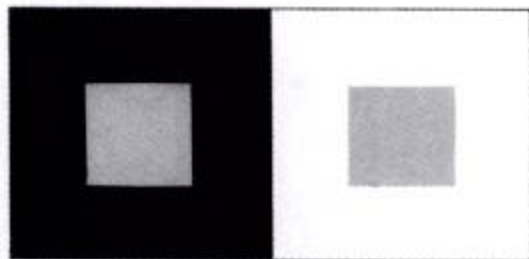


图 4-13 视觉对比



皆有人争相收藏，对画的出路无忧之虞方可。此时，画家才能进入真正是抒发情怀的个人行为和只为满足个人爱好及享受艺术探索的乐趣。

## 第二节 图形与画面的形成

### 一 绘画为观众规定了知觉对象

在石膏像素描教学中，有的教师往往对学生强调，要表现出走进画室时看石膏像的第一印象。这第一印象是什么呢？是石膏像与背景，主要部位与次要部位的整体统一关系。哪儿亮、哪儿暗、哪儿突出醒目、哪儿模糊不清、哪儿是主、哪儿是次，在这第一印象的视知觉中是十分鲜明的。

当我们坐下画时，眼睛直盯着那原本是极为模糊不清的背景及头像的暗部时，背景和暗部也变得清晰可辨。没有经验的初学者，随着自己的视线对石膏像各局部及背景的仔细观察，而将处处画得“如实”清晰实在，以致背景和各局部都画得“跳到前边”，结果这一张平均对待的石膏作业画得很“碎”，失败了。为什么画者觉得很清楚的地方，教师却说是很模糊的呢？这是因为初学者不知“视知觉现象”中的“知觉对象”与“背景”的关系，不知如何支配视觉现象的结果。也就是通常我们所说的不会“整体观察”。无疑，教师的要求是对的。

什么是“知觉对象”呢？心理学称凡是在每一瞬间被我们清晰地知觉到了的事物，是我们的知觉对象；与此同时，只被我们模糊地感知着的事物，就成为衬托着这个对象的背景。

在现实生活中，知觉对象和背景总是随着人的注意力的转移，注视点的改变而不断变换着。而绘画构图的任务之一就是给观众以明确的知觉对象，让观众首先看见你表现的重点对象，也就是规定了图形与背景。图形就是所画的形或物，简称图或形；背景就是区分于图形的部分，简称“地”。图形一旦被人们所知觉便有与背景分离，图形在前、背景在后的感觉。

在心理学研究视知觉的书中，常常出现一些经典的“双关图



形”(图4-14)。观察这些图时,就会发现,将表现对象与背景分开是困难的,以图4-14C为例,一会儿看成是白背景上的黑杯子,一会儿又可以看成是黑背景上的两个面面相觑的人头。这种随着我们视知觉注意的转移,知觉对象的图形与背景便随之发生转换的图画,是画家没有规定知觉对象,有意使人们的视知觉不断改变图像与背景关系的游戏图画,当然又是画家认认真真地为心理学而创作的“图地转换”的插图。

19世纪和20世纪初期,西方曾出现过用双关图形作为装饰壁画或铺地瓷砖,那种像魔术般地捉弄观众视知觉注意的“图地转换”的双关图形的绘画,荷兰画家埃舍尔最长于此道(图4-15、16)。在1981年全国青年美展中范竞达的版画《织》(图4-17)以类似双关图形出现,织女忽左忽右变动,但作者仍然是规定了织女与织物背景的关系。作者利用织女忽左忽右的变动,表现织女面向忽左忽右的编织。但是,平时我们绘画中的形象,图形与背景是非常清晰地一目了然,这是画家根据自己的创作意图,将知觉对象图形与背景明确区分表现的结果。绘画构图既是表现画家对现实生活中的知觉对象,又是运用视知觉特性及其心理进行构图,为观众规定了知觉对象。虽然观众在欣赏绘画过程中,注意力由一点转到另一点,由看此形象转至看彼形象,但最初和最终还是归结到画家规定的对象与背景关系上来,而不发生图地转换。

画家是怎样规定知觉对象与背景的呢?二者的差别在哪里?这里也就包含着前面我们提到的点、线、面何以组成图形、构图要素何以构成画面的问题。下面我们讲视知觉的特性,这个问题就迎刃而解了。

## 二 图形与画面的组成

文艺理论家王朝闻曾说过:“我有一种好玩的经验,在独处的宁静的情况下,凝视壁上的斑痕,斑痕幻化为非常生动的形象。”这种好玩的经验可以说人们都曾有过。壁上的斑痕不外乎是非人为绘制的各种形态的点、线、面而已,这些本无联系的点、线、面,何以幻化成图像呢?这是人们在斑痕的刺激下,以对生活形象的记忆、想象和视知觉依据斑痕特征进行的有选择的组合而成的。绘画则是画家依自己的观察、记忆和思维,利用视知觉特性创造形象构成的。视知觉有哪些特性呢?

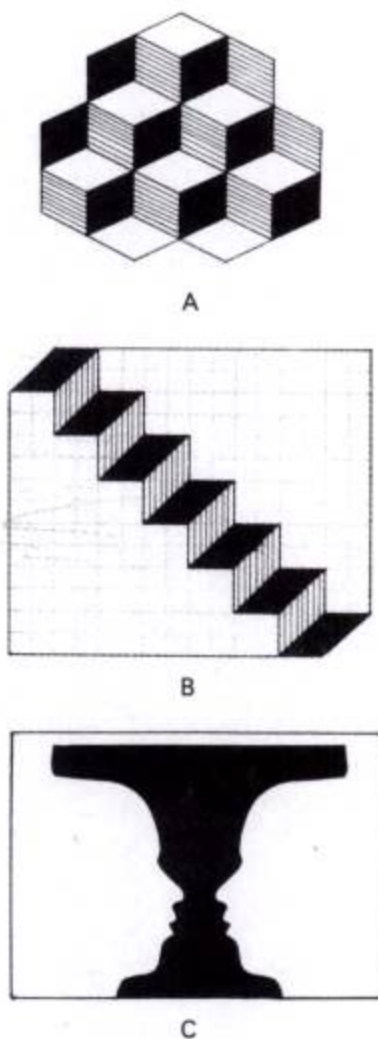


图4-14

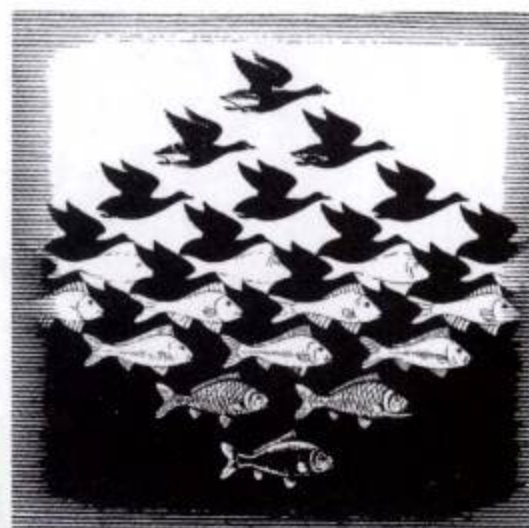


图4-15 [荷] 埃舍尔 《天空与水》

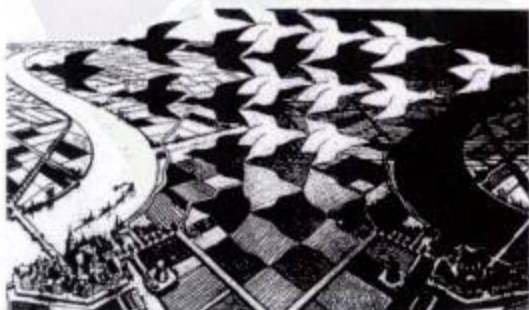


图4-16 [荷] 埃舍尔 《昼与夜》

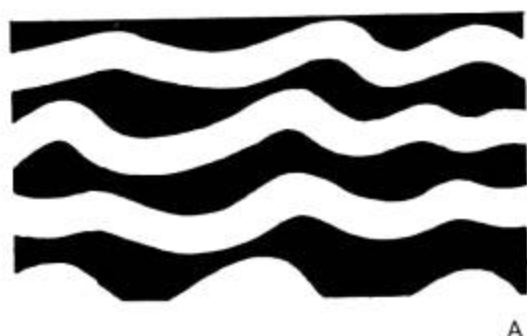




图 4-17 范竞达 《织》



图 4-18



A



B

图 4-19

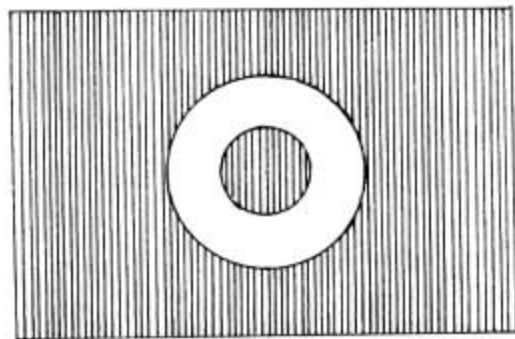


图 4-20

## （一）视知觉的选择性

客观世界纷杂繁多的事物作用于人，不可能同时全部被清楚地知觉和做出反映，人总是有选择性地知觉反映。我们走进画室对石膏像清楚而背景模糊的反映就表现了视知觉的选择性。我们在看范竞达的版画《织》时，虽然双关图形的少女左右转化，但是从未将图中边侧的其他斑点作为图形，而一直作为背景。视知觉中的图形与背景的关系就体现了视知觉的选择性。那么，视知觉的选择特点是什么呢？

### 1. 形象的选择

请看图4-18，在该图众多的黑色块形象中，我们很肯定地将图中的鸡作为知觉对象，而将其他黑色块形象作为背景。何以如此呢？这是因为“鸡”的图形具有“意义”，又是我们熟知的形象，我们视知觉一下就将其作为知觉对象加以选择。也就是对有意义图形的选择。

这个图形（图4-19A）被我们知觉为以黑色为背景的波形白带，如果硬是将黑色波状形也视为黑带那也未尝不可，可是谁也没有这样选择，为什么视知觉将其作为背景，而不作为知觉对象的黑带图形呢？这是因为白色带的形比黑色带的形完整，更具有秩序，具有更好的连续性。

如果黑白二色带条件相同（图4-19B）就会成为图地反转的图形。

图4-20这个图形被知觉为以灰色为背景的环形，这是因为白色环形所居位置好，人们习惯于首先注视偏向画面中心的位置。另外白色是更为封闭的区域，灰色的面积大又与画框四边连接有外延的感觉，因此将灰色视为背景。

这就说明，知觉对象的图形和背景在性质上是不同的，知觉对象图形倾向于轮廓更加分明，更加紧密、完整和具有更好的位置。在两个毗连的区域中，则由于它们的大小、位置、形状等因素决定。如果其他条件相同，较小的区域和更为封闭的区域则易于被选择为知觉对象。

### 2. 轮廓线的选择

人对知觉对象最初是区分对象的轮廓，只有在背景上分出图形的轮廓之后，才开始区分对象的形状、比例、个别细节。从一般背景中分出对象是使知觉清楚的必要条件。



请看图4-21,我们首先是将形态奇特的黑色块视为图形,因为它们面积小,为白色所包围,占居显著的好位置,形的本身紧密具有完整的轮廓,但是,我们对此图形会感到莫名其妙。如果我们将图形上下用尺遮拦一下或画一条线,我们一下很清楚了与黑色毗邻的英文字母“FLY”。由于字母此时轮廓完整清晰,形状具有意义,则使我们将黑色视为背景衬托着白色字母的图形。

如果我们将英文字母如图4-22A表示时或者如图4-22B表示时,就很清楚地知觉其为英文字母,就不会发生对图4-21那种选择。即使上下用尺再遮拦也不会改变知觉。这说明两个问题,一是有意义的图形尚须用有利的组织结构,二是轮廓线对图形的表达上,成为视知觉选择的条件。

图4-23中有诸多短线,其间有一条瓶形完整的轮廓线被人们选择而认知。画面瓶内的短线可以进一步被认知为窑裂纹,瓶外的短线被认知为背景。这可以进一步说明有意义图形及其具备完整轮廓线对人的知觉选择的重要意义。

### 3. 刺激强度的选择

正方形是我们熟知的且是相对有意义的图形,但是,在图4-24中,你能将正方形与背景区别出来吗?实际是非常困难的,视知觉不可能一下子选择出正方形来。

但是在图4-25中,我们一眼就能将其区分开。

这是因为图4-24中的正方形的轮廓线与其他线条一样,像是隐藏其中而不易被识别出来,图4-25中的正方形由于其轮廓线加粗,增强了刺激强度,所以一下为我们所知觉。如果轮廓线相同,将正方形以醒目的红色线画出,其他以灰色线画出即予以色彩区别,也能一下为我们所知觉。

在现实生活中,我们都有过类似的经验:一条在草丛中的蛇,由于其保护色与草混杂在一起,减弱了对视觉的刺激强度,使我们不容易一眼看到,当蛇窜到光秃的土地上,由于增强了刺激强度,使我们一眼即可辨认出来。许多生物具有保护色,就是为减弱自身对敌人视觉的刺激强度。

我们从中可以总结出,对象与背景的差别越大,对象从背景中区别出来就越容易。反之对象和背景的差别越小,这种区别就越困难。其差别在于形象意义、刺激强度、位置和形象的完整性。



图 4-21



图 4-22A



图 4-22B

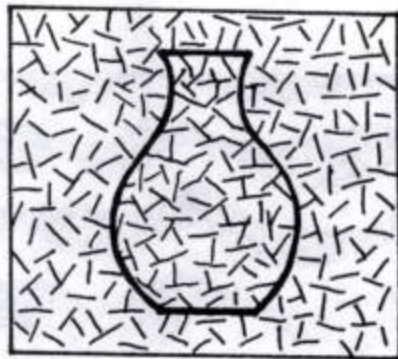


图 4-23

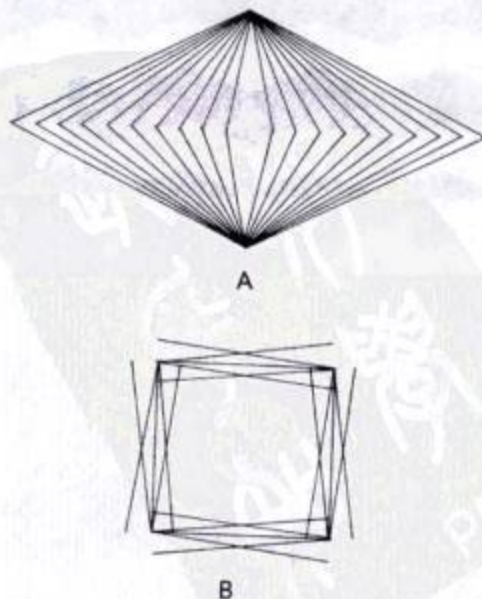


图 4-24



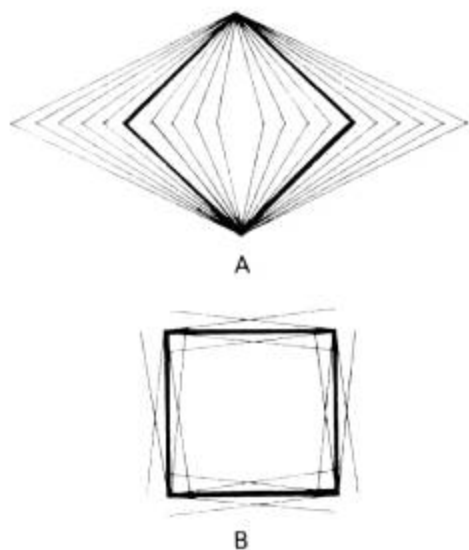


图 4-25

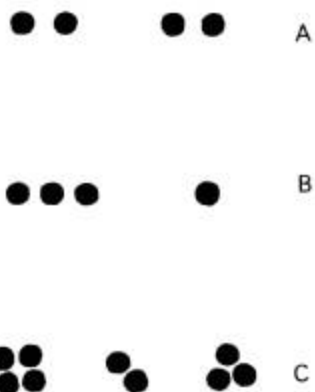


图 4-26 知觉的组合性·接近组合

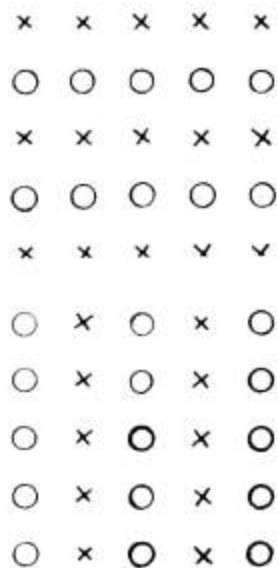


图 4-27 知觉的组合性·相似组合



图 4-28 知觉的组合性·相似组合

## (二) 视知觉的组合性

墙壁上那么多的斑痕,有的被选择组合了,有的被排斥了。那么视觉以什么方式进行组合呢?

### 1. 接近组合

彼此接近的刺激物之间好似有互相吸引的力,视知觉容易将其关系相近的组合在一起。如图 4-26 中 A 图的四个黑点,我们将其彼此接近的两个点视为一组,从语言表达上我们称之为两对黑点。而对同是四个黑点的 B 图,我们就不能称其为两对黑点,因为我们只将其中彼此接近的三个黑点视为一组,而将远离的一个排斥在外。将 C 图中的九个黑点视为三组。

### 2. 相似组合

相似的刺激物比不相似的刺激物容易为视知觉组织在一起。

图 4-27 中的刺激物,由于其形状、大小、颜色、强度等物理性质上类似,不论横排还是竖排,小圆圈总是被看成一组而与其他刺激物区分开。

图 4-28 中的刺激物相似但方向多样,其中运动方向一致的刺激物容易为视觉选择组合而将其他刺激物排斥。这如同在街上纷乱的行人中有整齐队伍通过,队伍中的人被视为有组织的集体中的成员,其他行人被视为与该集体无关。

俄国画家穆萨托夫在《夏日别墅》(图 4-29)一画中,除了栅栏有断续轮廓线外,其余部分皆以不同类别的笔法,利用视觉相似组合的特性构形,区分了天空、人物、景物的大关系,表现一女士漫步在草木丛生的庭院中:浓密的植物叶子,闪烁地反射着夏日明媚耀眼的阳光,艺术效果独具特色。

### 3. 组合的连续性

视线有沿着惯性运动的特点,由于两点之间有相吸的力而产生线感,所以沿着相接近的点的组合,可以顺序将点连接为线感的组合(图 4-30A)。

线有延伸和动态的惯性,



图 4-29 [俄] 穆萨托夫 《夏日别墅》



即在它已经确定的方向上,向两边以同样的运动继续下去的倾向。因此在图4-30B中,不同的短线由其惯性伸延的连接而成为S形线。这种线性连续由于产生了简单的秩序,能把不同类的视觉元素连接在一起而帮助形成图形。

视觉连续性对色彩的明度、纯度的渐变或渐进也是有效的,眼睛顺着色彩或明度层次的方向移动与顺着一条线移动的方向相同(图4-30C)。

中国画之所以能够做到笔断意联、笔势贯气等,就是因为视知觉具有此项特性。

图4-31是陆俨少的《水墨山水册页》,画面中或由点连接而成的线,或干笔焦墨似断而连的线,或浓淡渐变的线,都给人以方向性流动感。这是对视觉组合连续性最具艺术表现性的诠释。

#### 4. 整体成形、成像组合

人们在感知图4-32中的三组刺激物时,是把它们作为具有一定结构的统一整体的方形、圆形和可以成为三角形的三个点来理解,并不把它感知为四条直线、虚线和三个无关的点。

人们在已有的经验和知识的基础上,把知觉过程中的许多个别的形象元素组合为整体的形象,这样就使各元素具有一定整体结构的外貌。例如:图4-33这一布置各种斑点的图形,经过视觉组合,我们知觉图形是一只狗。

法国画家维亚尔《坐着的少女》(图4-34),画中的少女面部轮廓是几根未连的短线,视觉的组合连续性将其连成完整的轮廓,并与轮廓内的其他点、线组合为面部形象。其身姿,则是由点按有意义图形的视觉组合构成的。画中原本互不相连的点、线,经视觉整体组合,而被我们认知为是一位姣美的少女。

#### 5. 补充残缺为完整形象

我们看一个有缺口的瓷碗,知觉可以根据经验和记忆,将残缺补充而知其完整的碗的样子。人对画中未画完的局部,尤其轮廓线未画到位的局部,视知觉会通过已有的轮廓线的暗示,在头脑中“补充残缺”而形成完整的形象。例如,俄国画家谢洛夫《卡尔维纳肖像》(图4-35),画中少女的头部、背部轮廓完整,其左臂只画了背光面的轮廓线,向光面的轮廓线只是一小段轻微线条。然而,就是这一小段轻微可见的线条走向和肩部裙带的暗示,就能使视知觉将其补充为完整的形象,使我们仿佛看见了少女光滑

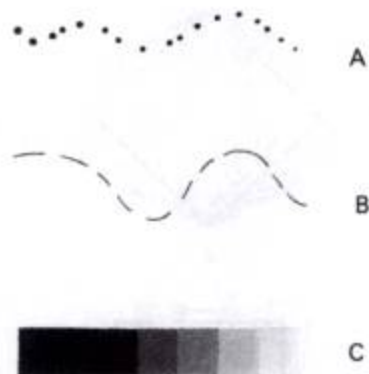


图4-30 组合的连续性



图4-31 陆俨少 《水墨山水册页》



图4-32



图4-33





图 4-36



图 4-37



图 4-38 沈尧伊 《〈人到中年〉插图》



图 4-34 [法] 维亚尔 《坐着的少女》



图 4-35 [俄] 谢洛夫  
《卡尔维纳肖像》

圆润的肩头和柔美的胳膊。中国画讲笔虽断而意连，线虽散而形全，原理即此。该画中胳膊的画法，与中国画家的“意到笔不到”，有异曲同工之妙。

#### 6. 趋合（主观轮廓线）

在视觉组合中，某些图形倾向于被知觉为比它们的实际情况更加完整或闭合。这种视知觉的组合称为趋合。由趋合产生空间秩序和产生联结各视觉单元之间的主观轮廓线。

美国《心理学纲要》一书中有个很好的说明图例：在图4-36中我们看见一个清楚的正方形。它好像是放置在一个黑色椭圆环形的图形上，这个椭圆环形好像在它的下面连续展开来的。实际上白色正方形没有边界，是由于两侧黑色图形的趋合所造成的主观上的轮廓线，使其区分出来的。

当刺激模式提供一些轻微的深度线索时，知觉系统产生主观轮廓线的能力便增强了。图4-37A被知觉为一个白三角形，它的三个角安放在三个黑色的圆形上。人们有一种强烈的印象：三角形在黑圆形背景的前面，它完全被似有似无的轮廓线包围起来。另一方面，在图4-37B中，虽然我们容易把该图形组织成一个三角形而不是三个无关的部分，但这三角形看起来完全不同于图4-37A的三角形。它并不在背景平面的前面，并且它看起来是不完整的——没有被主观轮廓线包围着。

黑白版画家常常运用“趋合”表现物象形体与空间。例如沈尧伊的《人到中年》插图（图4-38），图中正在戴手套的陆文婷



的帽子、口罩、身体体形全然是视觉的趋合将其“挤”出的主观轮廓线，其空间关系，背景中的人物等等也是在物象的相互衬托中，运用视觉趋合的原理而产生的完整的主观轮廓线的结果。图4-39、图4-40中的诸多形象也是因趋合而成形的。

以上分述的各种视觉组合，在人观看画面时是同时进行的。例如我们看图4-41、图4-42黑地上由白色的点、线、面构成的画面，即通过有意义图形的选择组合，同时又通过相似组合，使我们一眼就看到那是二位女性的躯体及其优美的身姿。所以，像印象派用散碎笔法作画，奥地利画家克里姆特用装饰性的散碎的小色块构成的画面（图4-43）以及抽象绘画，人们都能将画面中图形与背景、形象与环境等予以识别。以上的构形原理，也就成为了画家构形的或单项或综合运用的技法。

### 三 画面是个整体的知觉对象

#### （一）视知觉的整体性

一幅山水画，画面是由诸多的不同属性的点、线、形、色构成的山、水、树、石等图形。它们又有机地结合在一起，成为一个复合的视觉刺激物。人们看画时，这复合刺激物，随着视线或同时或相继作用于人的视觉，人们再也不是孤立地知觉其中的点、线、形、色，而是将其知觉为景境。这便是视知觉的整体性。也就是人对画中的点线形色的知觉，总是向意义方向整体性地去予以视觉组织。当一幅画呈现在人的面前时，视知觉总是先要整体地加以分辨和把握，而后才去分辨细节及其构成的点线与整体的关系。

相传国画家李苦禅，生前受命给外宾作画表演。画鹰时，常常故意从尾部画起。洋人起初只见一团团深浅不同的墨色，而不知所画为何物。正在莫名其妙时，画家迅速地画出鹰头鹰爪，洋人才恍然大悟，方知画的是一只神采飞扬的雄鹰，而叹为神奇。原来莫名其妙的浓淡墨色，现在变成羽翼。此故事说明：人在整体知觉对象时，能否分辨出对象是什么，关键在于是否呈现出对象的特征性。当最能显示鹰的特征的头和爪未呈现时，观者对知觉对象往往是把握不定的，或知觉不出所画的是什么。

一个漫画家，在纸上只画出一个具有特征的面庞和个别五官，如鼻子、眼睛或嘴，人们便能认出此人像谁。这说明：人们是



图4-39 [前南斯拉夫] 马里扬·得东尼  
《白马》



图4-40 [美] 本·拉斯勒  
《哈姆区的孩子》



图4-41

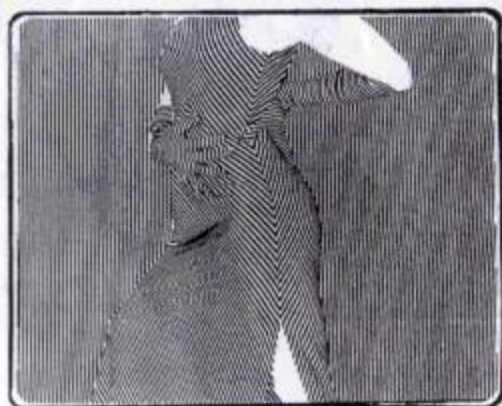


图4-42





图 4-43 [奥地利] 克里姆特 《女人三部曲》



图 4-44 [挪威] 蒙克 《呐喊》

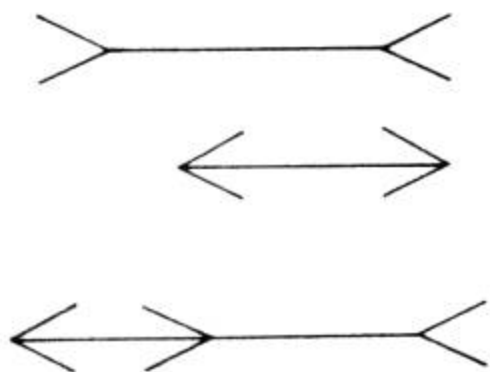


图 4-45 缪勒-莱依尔视错



图 4-46 缪勒-莱依尔视错

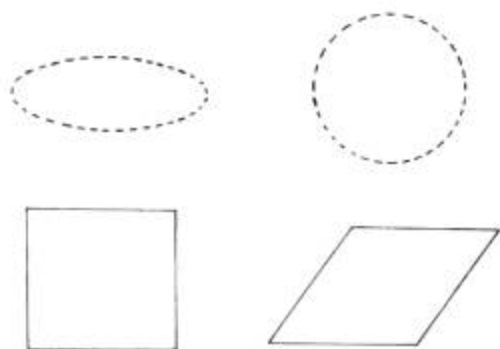


图 4-47

凭借对知觉对象的凸显形象特征的整体性,来识辨对象的。因此,在知觉对象未画完整时,只要特征部分画出,即可唤起视知觉的整体记忆,而能知觉到所画是谁,或画的是什么。

最具特征性的关键部位,属于整体中的局部。所以,人的知觉的整体性,依赖于对其部分的感知。只是构成知觉对象的各个不同部分,在整体的知觉中,所起的作用不同而已。

作为视觉对象的绘画构图,人对其个别部分的知觉依赖于对象的整体知觉,对整体的知觉又依赖于各个部分之间的结构关系,而不是对一个一个局部知觉相加之和。例如,挪威画家蒙克的作品《呐喊》(图4-44),倘若我们此前从未曾观览其全貌,而只是将其中的每个局部分别提出来依次加以“视知觉”,那么,最终我们无论如何,都不可能“知觉”到那种蕴含于画中的深深的痛苦、彷徨与无助。

漫画家如果将鼻、眼、嘴,分散、孤立地画于纸的各处,视知觉是不能将其组织为人的头部,也不可能知觉到其五官的特征性。正因为绘画是整体知觉对象,人又是整体地去知觉它,所以画面的整体的结构关系是至关重要的。

例如有名的“缪勒-莱依尔错觉”:同样长的两条线段,被看成不一样长,是由于箭头开口方向形成其整体的形式结构不同而看成不一样长(图4-45)。图4-46中的两条等长线段被看成不一样长,是与线段在整体结构中所处的位置有关。

图4-47中同样数目的点和同样长的四条线段,由于其结构



关系不同而形成不同的图形。

人的多样的“动作表情”就是身体结构各部分关系的变动而产生的视觉效果。两三个人之间的组合关系可以表现出多种多样的内容。从物理属性的刺激强度来说,局部色彩强度依赖于整体色调,局部色彩强度大会影响整体关系,或提高或降低整体彩度,或减弱对其他物象色彩的注意。例如妇女涂口红可以改变面部的色彩感觉,提高面部彩度。所以构图中画家非常注意物象的形式结构关系和色彩结构关系。当以上关系确定,印制为大小不一的复制品时,我们仍可认知为该画。这就是知觉整体性的表现。

## (二) 视知觉的参照系

视知觉判断画面中物象的大小、长短、体积、软硬、粗细、色彩、动静……各种性质,无法像在现实生活中那样用科学的固定的标准,可以用尺、秤、升等等量具或仪器衡量,而是依靠画面中其他物象为参考系相比较进行判断。

例如知觉大小,通常以同组物体互为参照系相比较。图4-48中AB两组圆形之中心圆大小相等,由于作为其参照系的周边圆形大小不同,我们视之A组中心圆为大,B组中心圆为小。

在无他物相比较的情况下,画框成为判断物象大小、长短、体积的参考系。例如图4-49A图中之石与画框相比显得小,而B图之石显得大。

当画面中出现在人们的知觉中相对固定大小的物象为参照系时,画框的参照系作用就退居于次要地位。例如图4-50之A图,我们在画内单独画一块石,是不容易判断它有多大的,如果以画框为参照系,只能知道其是很大的充满画面的巨石。B图中画上了小草和蜻蜓等在人的知觉中大小相对固定的物象为参照系时,我们知觉到这是一块不大的石头。如果画上的不是小草和蜻蜓,而是树、路、房屋和舟船,由于参照系的改变,我们知觉到这是一座山(图4-50C)。

参照系可以使知觉产生视错,可以使知觉对象发生性质变化。图4-48A、B两个中间的圆在我们的知觉中大小不一样,实际上它们大小相同,是由于参照系产生的视错。图4-50A、B两图中的石在C图中就成山了。通常我们判断一个女人长得美不美时,除了习俗的美的观念起作用以外,往往也有一个无形的在日常生活中见到的美女为参照系,同时身边的人也就成了参照系。法国

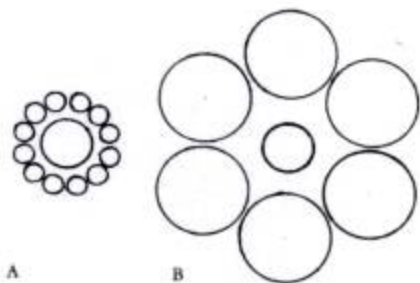


图4-48



图4-49

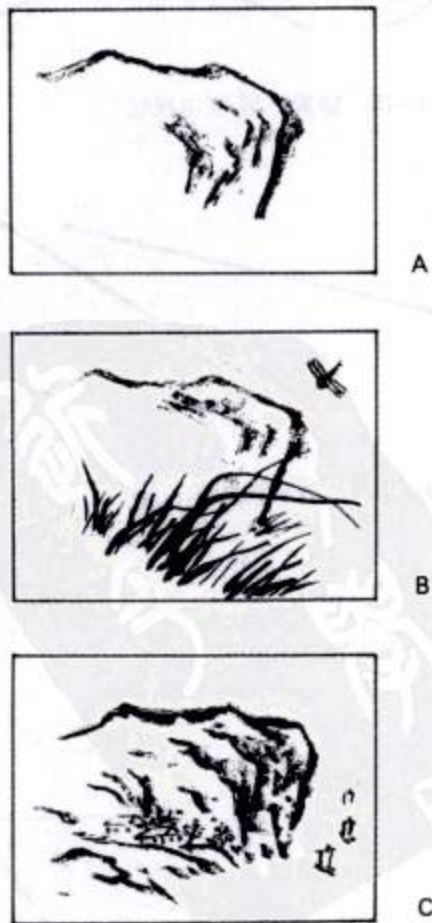


图4-50



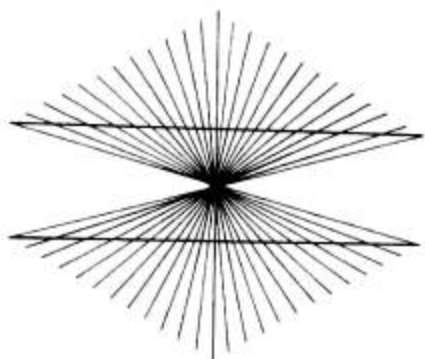


图 4-51 荷日英错觉

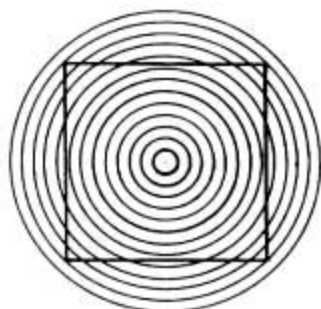


图 4-52 奥尔比逊错觉

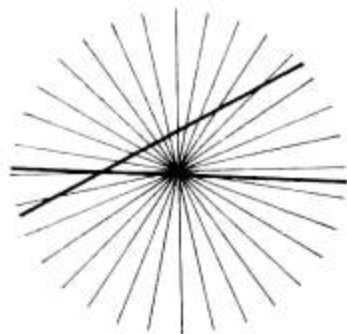


图 4-53 赫夫勒错觉

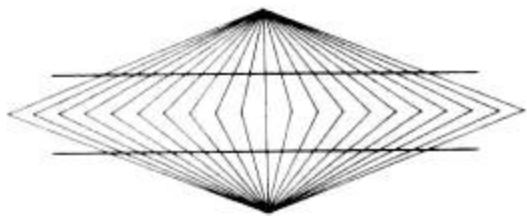


图 4-54 温得特错觉

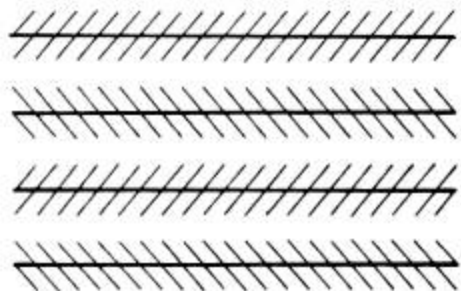


图 4-55

作家左拉在《陪衬人》小说中，描写了在他生活的国家，用出租丑女作为一般并不甚美的女子的陪衬装饰品的故事，就是用丑女为参照系，对比衬托出并不美的女子显得美起来。因此构图时要注意参照系的运用。

### （三）视错现象

前边谈到由于参照系使人产生的视错，所谓视错即是指有时人对事物的知觉发生错误。生活中视错现象很多，如：穿横条衣料服装使身段显得胖，穿竖条衣料服装使身段显得长；雨后远处的物体显得近，雾天物体显得远；日出日落时的太阳显得大，中午时的骄阳显得小；四壁装有镜子的练功房显得宽敞；汽车飞速前进车轮好似倒转……

我们在观看图形时，也常常有视错。心理学研究中有许多经典的视错图例。例如：

荷日英错觉（图4-51）：两条平行线被我们知觉为中间向外弯曲的线段。

奥尔比逊错觉（图4-52）：同心圆上的正方形四条边线，知觉为不平行了。

赫夫勒错觉（图4-53）：两条本来笔直的线段被知觉为弯曲了。

温得特错觉（图4-54）：两条平行的水平线被知觉为向内弯曲的线段。

图4-55中的四条平行线被知觉为不平行了。

如果使上述前四个图中的粗线给人以直线的感觉，就要修正视错，而不能画成直线；要使图4-55中的四条长线给人以平行的感觉，同样要修正视错，画成不平行。

上述视错图例是相同的直线形象在不同的形式结构中产生的类比错觉，说明了图形局部与整体的关系。人们对图形局部的知觉取决于图形的整体。

再如垂直水平视错（图4-56），大多数人往往把垂直线看作比等长的水平线更长。

图4-57中的不同图形的边长是相等的，但给人的感觉不等长。说明物象的结构方式和知觉条件的变化产生视错。

我们还会有这样的经验：在室内作画后的色彩效果，拿到美术馆展出后发生了变化，或和谐或火气，或明亮或灰暗，这是由



于画室和美术馆的光线条件不同而产生的视错。

画面中的物象违反视知觉经验可产生视错,例如违反透视现象规律时,知觉对象的大小、长短出现视错。图4-58中桌边A、B两条画成等长,违反近大远小的视觉经验即透视规律,给人以B边更长于A边的错觉。与此相反,画面上符合透视规律的感觉前后等长的线段或大小相同的物体,实际上是不等长或不相同。这正是绘画应用了视错。

图4-59中的三个等高的人物显得高矮不一,近处显得矮小,远处显得高大,是因为环境的透视线使然,因此要使观者感到画中人物是等高的,就得接近大远小的透视规律予以修正。

画色彩画参考系也造成视错,当我们在洁白的画布上画第一笔颜色时,那一笔颜色虽然在调色板上已调好,但是,当摆到画布上时,往往不是那么理想。这是由于这块色彩的背景先是在“灰”色的调色板上,后是移在白色画布上,对知觉所产生的影响。尤其当第二天要在铺满颜色的画面上修改某一块色彩时,第一笔往往不准确,甚至出现意外的色彩倾向,这是因为昨日调色板上原有的参照系色彩全部刮掉,在“灰”调色板上调出要修改的准确的色相是困难的。

由于视错对构图的形式结构和画面效果有一定的影响,画家绘画构图时无不利用视错或修正视错以取得所需的视觉效果。

## 四 视知觉的恒常性

我们所看到的物体,在自然界中,当环境、距离、照明等知觉条件改变了的时候,在视知觉中对象的大小、形状、颜色却是相对固定的,这就是视知觉的恒常性。

例如,运动员奔跑在跑道上,无论距离与我们如何,我们都将其感知为原有特定大小的人物,而不认为远处的人真的只有豆粒大小,这是大小的恒常性。

我们看鱼缸中的鱼,尽管观察角度不断变化,我们仍倾向于感知其为一个标准的概念形状,这是形状的恒常性。

除非特别强烈的光照和光源色,一般情况下,物体在光照下或阴影中,在早晨或在晚上,人对其表面明度和色彩的知觉不变,这是明度和色彩的恒常性。因此,尽管物象随光源色和环境色的改变而改变,我们仍然感知为原有的“固有色”。



图 4-56



图 4-57

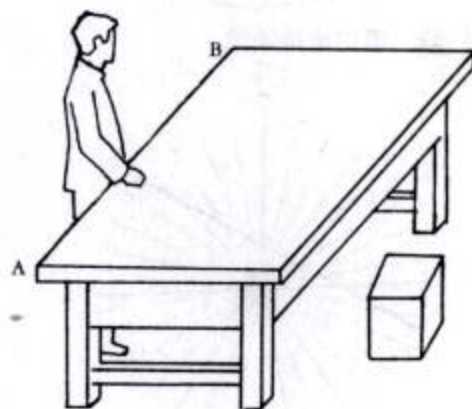


图 4-58



图 4-59



正因为人的视知觉具有这一恒常性,就为绘画开辟了色调、透视、夸张、变形和画幅大小等灵活表现的广阔途径,才有可能在案头片纸上利用缩影比表现阔大宇宙世界,才有可能利用反知觉恒常性的手法,创造新异神奇的童话和神话世界,才有可能利用有悖视知觉的恒常性创造出奇异怪诞的形象,来表现超现实的世界。

## 五 对绘画知觉的理解性

### (一) 视知觉对绘画的理解性及其局限性

视知觉的理解,是指通过视觉了解和懂得事物。因为人知觉事物的时候伴随着思维。对画家来说,只有敏锐地知觉到社会问题,才能捕捉到具有社会意义的题材和找到表现的切入点,只有敏锐地知觉到对象的形式美,才能表现其形式美。艺术家首先要对自己的作品的表达深刻理解,才能让观众理解。对观众来说,对绘画应该不满足于感知,更应该在于理解。对绘画的理解性,一般是依据以往的知识、经验和已有的艺术观念,来理解眼前的绘画。观众理解绘画作品较为复杂,因为涉及到对作品内容自身的了解、对作品背景的了解,以及存在艺术理念差距等等问题。

例如,对表现宗教、历史、政治、神话等题材的叙事性内容,观者必须对所描绘的事件有所知,方能理解其处理得好在哪里。对基督教的“最后的晚餐”一无所知,观赏达·芬奇的《最后的晚餐》,知觉到的可能是一些人在开会和争辩问题。

再如,对形式语言的理解,存在着艺术理念上的差异。阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中,设想了一个西方画家和古埃及画家关于所画“池塘”的辩论故事<sup>①</sup>。西方写实画家看了约公元前1400年,位于底比斯的一个古埃及贵族墓室的壁画《池塘》(图4-60A,笔者找到实图,替代阿恩海姆的示意图)后,对埃及画家说:你画错了,你画的池塘,只有从飞机上往下看才是那个样子,树都像是躺在地上似的。于是西方画家用电脑将其改画成图4-60B。古埃及画家看了说:这样,整个都画错了,而且极其混乱,池塘形状被歪曲了,已不是长方形,而成为不规则的四边形,

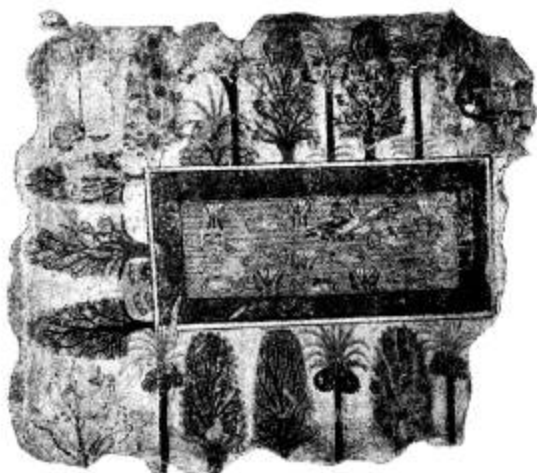


图 4-60A



图 4-60B

<sup>①</sup> [美] 阿恩海姆著, 滕守尧、朱疆源译:《艺术与视知觉》, 北京: 中国社会科学出版社, 1984 年第 1 版, 第 135 页。



原来高低一样的树木,也被歪曲为大小不一,而且跑到水里去了。这一杜撰的故事说明:在结构画面时的艺术观念的差异,要想相互理解对方绘画是不容易的。

即便是今日的画家,基于每位画家长期形成的艺术创作的思维定式和根深蒂固的审美取向,对不同流派的作品,也不容易做到完全理解。

理解绘画,还包括对艺术功力与表现技巧的理解,以及对其理解的深入性。我们经常称赞齐白石的画是“雅俗共赏”。其实,中国仍有许多观众,对其提出“好在哪里”的问题,就是想知道其艺术技巧怎么个好法。所谓“行家看门道,外行看热闹”,道出了对绘画理解的切入点。即便是“行家”,不同行当的画家,互相间的理解,也存在着不够深入的问题。

一个中国画画家在看一幅写意水墨画时,不但看出其表现内容、寓意和形式风格,还可以看到作者用笔的疾徐、笔的转折顿挫、墨色和用水的变化,以及笔的锋长软硬、墨是哪类墨、纸是何种宣。但是,同一中国画画家看一幅油画时,就不见得能知觉到油画中那几块黑色或灰色是用煤黑、骨黑还是象牙黑画成的。说明理解包含着对绘画知觉的精确性、深入性。

## (二) 标题对理解绘画的指示作用

画家作完画要起个标题或在画面上题字落款,切不可认为可有可无或只起到均衡构图的作用。因为标题对观众起到对绘画理解的指导作用。

初看图4-61、4-62这两张画时,我们可能感到莫名其妙,如果告诉你,这是康定斯基的题为《九个上升的点》和马列维奇《飞的感觉》时<sup>①</sup>,就会唤起我们的形式感觉的联想,画中形象隐约出现一种飞升的感觉。

虽然绘画是视觉艺术,通过可视形象说明问题,但是标题起到唤起人的联想,加强观众对绘画的理解,甚至深化主题的作用。例如据说罗中立所作《父亲》一画,送展时标题为《我的父亲》,经提议改为《父亲》,使画的寓意明确,观众再不理解为仅仅是作者的父亲,这样便加深了主题的深刻性。

图4-63是法国画家维亚尔的题为《维亚尔的母亲》的油画。

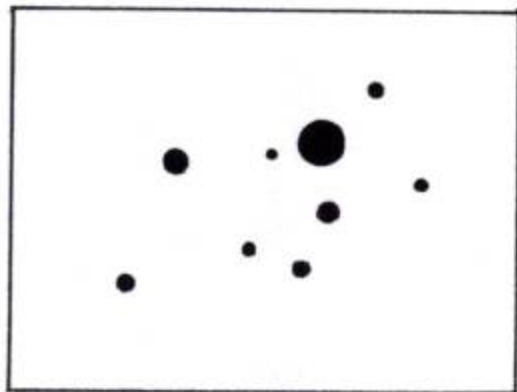


图4-61 [俄] 康定斯基  
《九个上升的点》

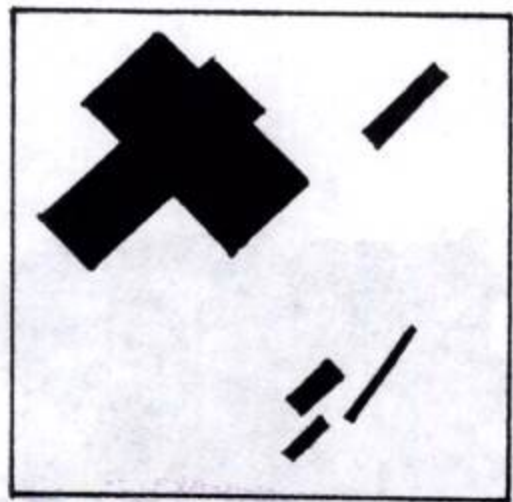


图4-62 [俄] 马列维奇 《飞的感觉》



图4-63 [法] 维亚尔 《维亚尔的母亲》

<sup>①</sup>原画印刷品已找不到,这是笔者于25年前,按色彩印刷品用单色临摹复制的。



标题可能是后人给加的。如果读者按其作为肖像画的标题指示去欣赏这幅画,想从中体味到作为肖像画所应表现的人物身份、职业特征及性格的美,以及通过肖像反映出的社会意义的话,这张画家母亲的肖像画,应该说是失败之作。如果我们将标题改为《床上坐着妇人的房间》或《寝室》或《室内》,可能较为正确地引导观众体会画家作画时对人物与环境关系的情调感受和画家所要表现的房间布局的情调及色彩的美感。那么,这张画则是非常生动的成功之作。

中国画画家除了标之以题还要在画面上题诗,更是为了起到语言的指导作用,补充画意,使之相互交辉。

### (三) 发现美才能表现美

绘画表现真善美,只有真的善的美的才能成为绘画之美。美具有内容之美和形式之美。美是客观存在,表现生活之美不易,发现生活之美也不是人人可以做到的,这在于画家对生活 and 艺术形式的理解和修养,不然会视而不见。发现一个小小的平凡的生活情节具有深刻的社会意义,在于对生活的理解和修养;发现一个平凡小景之美,在于对形式美的理解和艺术修养。构图之美的技巧在于对形式心理的理解、掌握与实践经验。

再现性绘画描绘的物象与客观不一致时,给人以不真实感,人们往往因此而认为不美,所以历史上有牧童讥笑画家将打架之牛的尾巴画成翘起之错的故事,想来画家如果发现牛的动态之错也可能认为不美而为之遗憾。但是,马远《独钓图》(图4-64)鱼钓方向与水流方向相反,这在宋朝对鹤脚起步先后的细节都格外注意的时代,画家不可能不注意鱼钓与水流方向的一致性,而该画正好相反,画家为什么这样画虽然是个谜,但我们看其构图可知,目前的鱼钓与水流方向相反恰恰符合构图的形式结构之美。画家如此大胆构图是很令人深思的。

现代,由于美的观念的急骤变化,人们的审美个性差异很大。画家感到这个形象及这种处理方法,能满足自己表达的需要,符合其表达意图,即与其思想意识相符合时,便认为是美的。因此,美便呈现出多种多样,存在着对美的不同的取向性,也即存在着审美取向的差异。画家所从事的画种的不同,又形成了观察方法与表现方法不同。

在对同一客观对象进行写生时,每人所发现的视觉美点也有

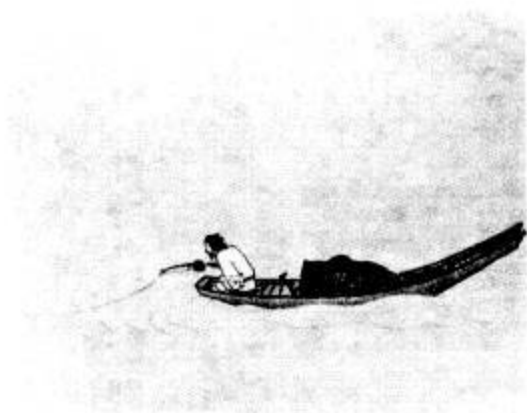


图4-64 马远 《独钓图》



很大差异,有的人发现情趣的美,有的人发现线条的美,有的人发现结构的美,有的人发现色彩的美,有的人发现质感的美,有的人发现节奏的美……这些同是从生活中发现的不同的视觉美点,必然在画家的画面中以截然不同的方法强调地表现出来。手法上又会有或细腻或粗犷或写实或变形或写意或工笔或甜润或苦涩等等的差异。这个差异也是画家对绘画手法及形式美的不同的追求的体现。发现新的手法就是绘画构图的创新。画家对表现手法的探索即是对美的追求,这也有一个发现的过程和被人们的审美观念逐渐接受的过程。现代绘画中有的画家表现的物象失真,这正是画家强调他所发现的美点,是画家心目中的真,是有别于客观对象的追求真美的一种表现。

### 第三节 空间知觉与绘画 空间的构成

人的空间观念,是以自我为中心的对物体的长宽高三维形式及与其距离的认知。绘画表现的空间,是指在二维平面上,通过限定形象的大小、定向、位置,运用遮挡关系与变形等手法,制造出令人幻化为一定视域内的三维空间存在,即有真实感的空间存在。

#### 一 三维空间知觉因素与构成

画面本是二维形态(平面)的空间,之所以能够表现出三维空间,即物象间的距离和纵深空间,是依赖于人的以往的空间知觉经验,依据人对空间距离的知觉线索及知觉经验来组织画面形象而产生的空间效果。

##### (一) 三维空间的知觉因素

人对物体距离与深度的空间知觉,主要依据六个因素,它也是绘画构图表现空间的基本手段。

##### 1. 物象位置的上下

由于人对空间远近的知觉,是以立足自我所站立之处与物在





图 4-65 东汉画像砖 《四骑图》



图 4-66 张佩义 《村景》

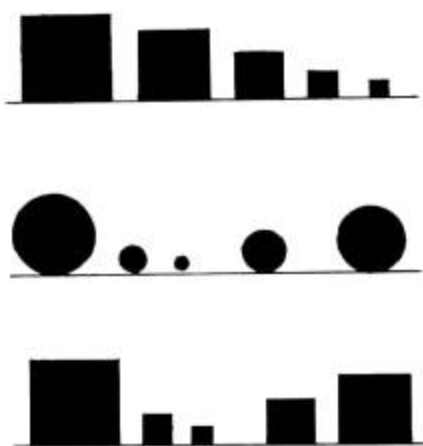


图 4-67

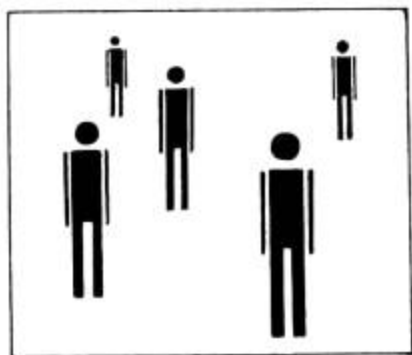


图 4-68

地面上的关系。原始办法是以步测量，或以目观之。视觉的经验，是离“我”最近者，需低头看；逐渐远者，需逐渐抬头看。这眼睛的上下动作，便形成了人对地面上物体的远近知觉。反映在画面上，凡是地面上的物体，皆以画面的上部为远，下部为近（图 4-65）。儿童绘画如此表现空间，人类早期绘画也如此表现物象的远近，今日画家还用此法（图 4-66）。

## 2. 物象的大小

视象是知觉物体大小的重要信息，在人离物体距离相等的条件下，视象与物体的大小成正比，物体大则视象大，物体小则视象小。同样大小的物体与眼睛距离相等，由于视象大小相等，而被知觉为大小相同。相同大小的物体与眼睛的距离不同，视象大小不同，视象大的物体被知觉为近，视象小的物体被知觉为远，这就是物体的近大远小。图 4-67 中的不同的方点或圆点，大的好像离我们近，小的好像离我们远。因此，画家利用画面中形象的近大远小来表现距离，例如：图 4-68 中的人物，形象大的是近处的人，形象小的则在远处。

## 3. 物体的结构级差与平行线集中

所谓“级差”是指某种东西在某个维度上的递增或递减（图 4-69）。我们看铺地砖（图 4-70A）、天花板、砖墙或涵洞拱顶（图 4-70B）等这些具有高度严格相同结构的表面，是以几何级差的形式递减的，愈远愈小愈密。

在视觉映象中，这些表面均匀的结构如图 4-71 中的 P X 是以图中所示方式投射到视网膜上（P' X'）。近 X' 的密度要大于近 P' 的密度，往远距离越大，视网膜中结构模式的密度就越大。在任何相同几何结构的表面，随着距离的增加都会产生远处密集和近处稀疏的结构差递增或递减，从而产生深度空间的距离知觉。

图 4-72 中的形象令我们感到于平面中有一圆形凸起接近我们，这是画家运用结构级差变化制造的视觉效果。

平面中两条直线的集中，其两线间距大的一端给人感觉近，间距小的一端给人感觉远（图 4-73）。物象与视线相平行的线条向视点处集中，从而形成角度，这种角度给人以空间深度的知觉。

文艺复兴时期以莱奥纳多·达·芬奇为代表的艺术家，科学地总结了物体近大远小、结构级差变化和平行线集中的规律，创立了透视学，从而使绘画表现物体距离和深远空间科学化。透视



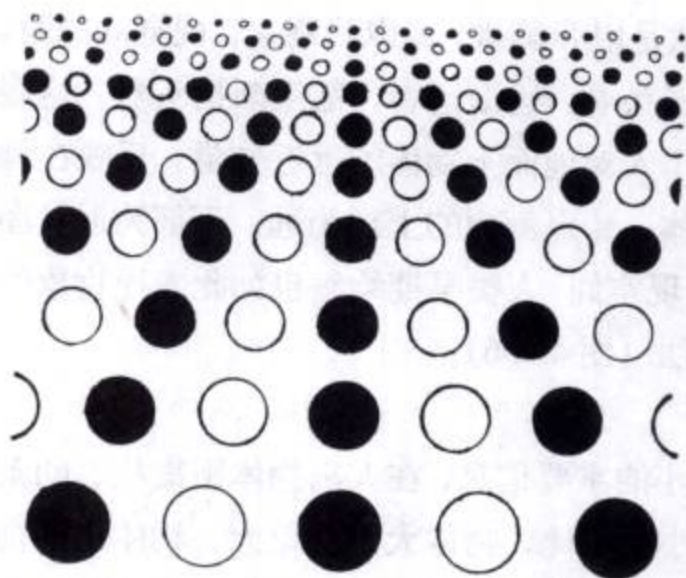


图 4-69



图 4-70A [俄] H·盖 《彼得训子》



图 4-70B [意] 丁托列托 《圣人遗体的发现》

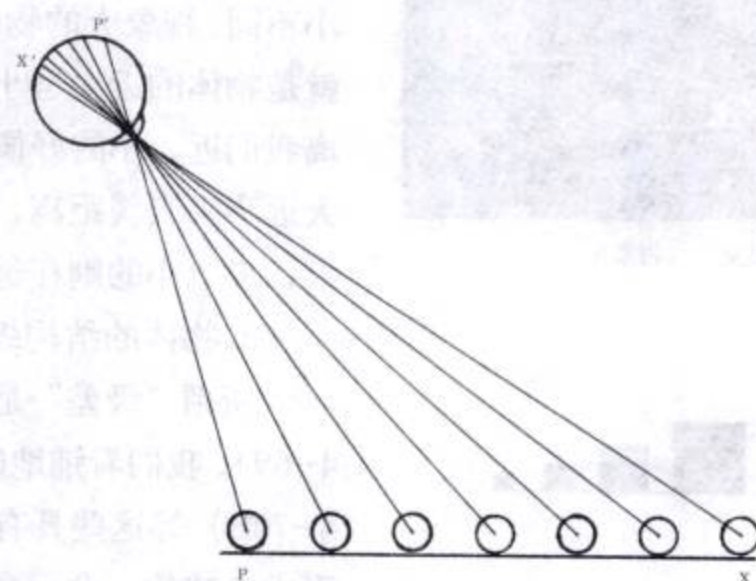


图 4-71

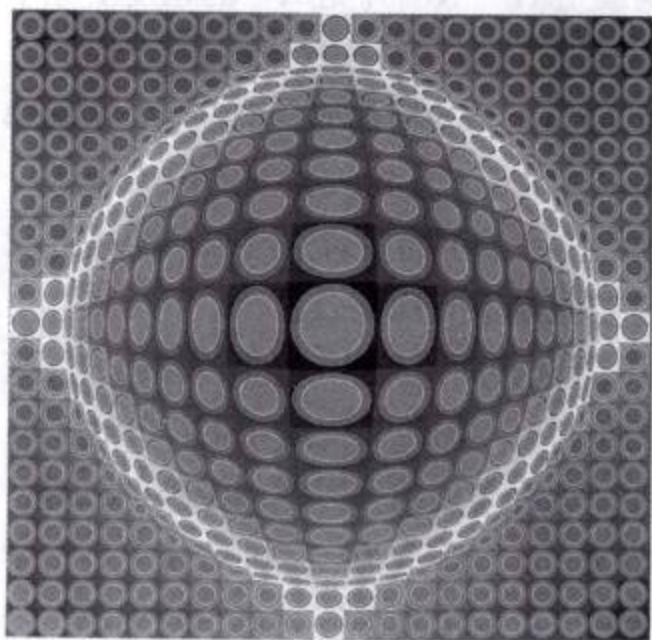


图 4-72 瓦萨霍利 《维加·帕多》

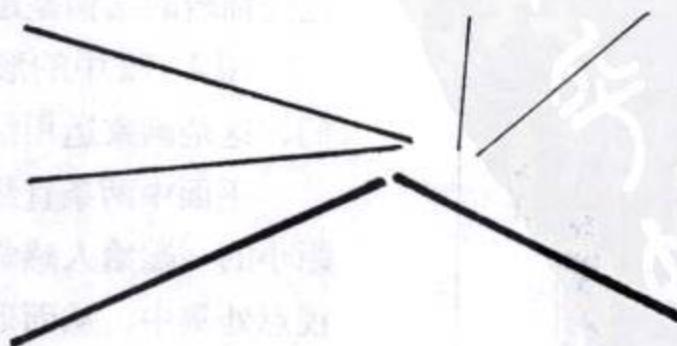


图 4-73



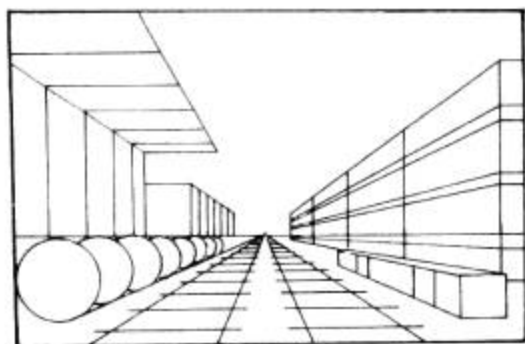


图 4-74A

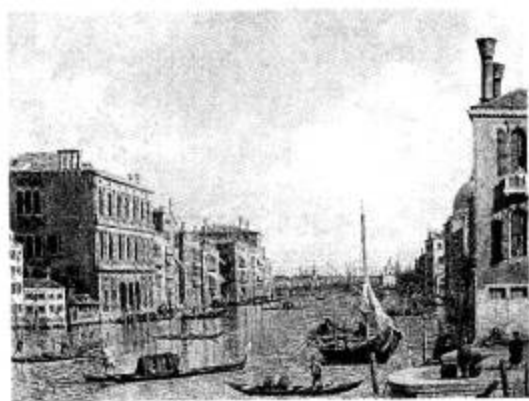


图 4-74B [意] 卡纳列特  
《由圣维奥村所见的大运河景观》



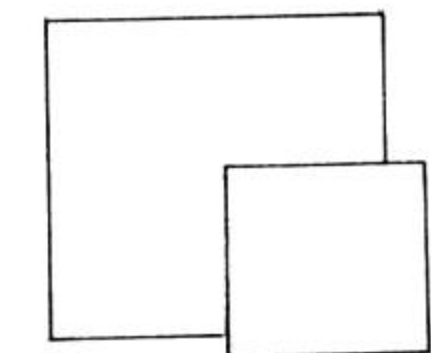
图 4-74C [荷] 霍贝玛 《树间村道》

学的发现无疑是大贡献,使绘画的空间表现更符合人的空间知觉经验而具有真实性效果(图4-74A~C)。

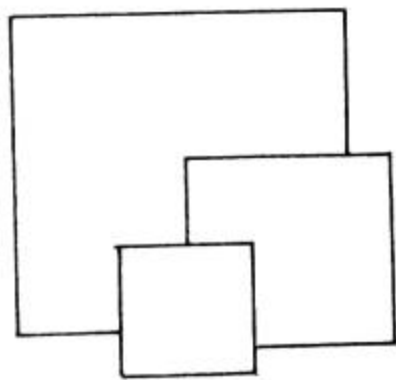
#### 4. 中间物的遮挡

在观察者与观察物之间的物体叫中间物。离我们远的物体往往被中间物部分遮挡住。中间物被我们知觉为在前,离我们近。被遮挡的物体被我们知觉为在后,离我们远。

例如图4-75A,这两个大小不一的方形,大的方形部分被小的方形遮挡,小的方形完整,被知觉为在前,大的方形被知觉为在后。如果再有一个更小的方形,将图4-75A中的小方形遮挡,成为图4-75B,人们知觉最小的方形在最前面,并知觉为这是三层的空间关系。



A



B

图 4-75 中间物遮挡

中间物的遮挡于绘画中,通常亦称“部分重叠”,是人知觉物体前后的重要线索,更是画家表现空间的最主要的手段。从古至今画家以它作为表现空间的“法宝”,只要运用中间物的遮挡,可以不按透视规律、不考虑透视焦点、不顾及物象近大远小,随心所欲地组织画面物象,随意变形,观众都不会发生前后距离的知觉错误,这样也就为画家打破焦点透视的“科学性”的制约,为表现内容和构图形式结构的需要而开辟了既产生空间感又可灵活构图的广阔途径。

例如图4-76A、B,画家为了追求装饰意味的平面化视觉效



果,而创造出一种平摊形象的构图方法。画面中似剪纸轮廓的形象,不表现自身的体积深度,不聚焦、平摆罗列而能产生比《四骑图》(参见图4-65)更易准确判断其物象前后空间效果的画面,即在于中间物的遮挡。

画家为了表现建筑群的层层院落结构以及繁多的事物、人物活动,又都需要处处予以平均对待,精心刻画,而创造出“无结构级差”的画法。图4-77因为无结构级差变化就无大小之别,景物平行线不聚向焦点,永远平行,画面各部位视角相同,画面人物大小不变。画面可以向四方无限伸展。这样的空间构成关键在于中间物的遮挡。

画家为了突出主要人物,将其夸张画大,而将前景的人物画小(图4-78~79),或是为了构图形式结构的需要,将画面中的物象画成近小远大、近窄远宽的反向透视(图4-80)。这种违背人对客观物体空间知觉真实性的艺术处理,仍知觉为其所处的空间距离。其原因有二:一是人的关注心理,即对关注的形象往往将其形体在心中放大,对非关注的形象由于忽略而仿佛缩小,故民间画家在处理画面主次形象时,往往将主要形象画得大,次要形象画得小,观者因其处理符合关注心理而认同并欣然接受,与主要形象相谐调的环境处理,也视为合情合理。西方绘画中也不乏如此处理法,图4-81中圣母与其脚前奏乐者的比例与中国民间木版画中的处理法相同,然而该画中的环境及圣母两侧的圣徒又接近大远小的透视法画之,显然是受透视影响,是绘画向纯客观再现过程中的未定型的矛盾处理,是一种处理空间关系之理念的混乱。然而,我们对该画及上述中国的绘画,都能无误地识别物象前后的空间关系,根本在于第二个原因——中间物的遮挡。

表现幻想、梦幻、童话、神话等等奇幻世界,用中间物遮挡法可以不顾及现实的空间关系,自由地组织结构画面,仍然可以使人知觉到画家所要表现的空间。例如,超现实主义画家达利、马格利特创造的奇妙世界(图4-82~83),我们对其组织起来的荒诞空间关系,知觉上不会发生错误。

## 5. 明暗与投影

人对立体的知觉即是对其深度空间的知觉,知觉立体的重要因素是光照物体形成的明暗与投影。我们在素描中讲的三大面、五调子和投影,是塑造物象立体感的手段,也是表现空间的

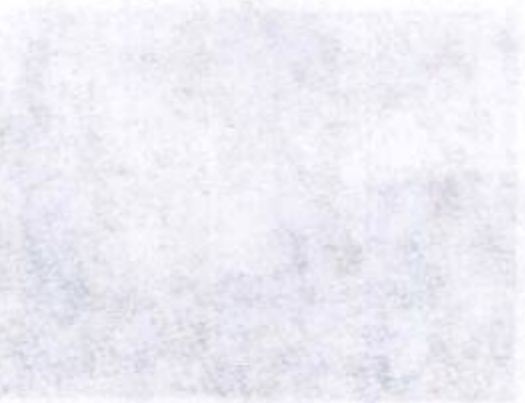
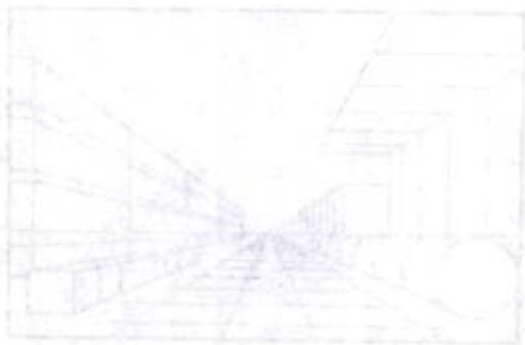






图 4-76A 东汉画像砖 《六骑图》

图 4-76B 东汉画像砖 《宴饮图》



图 4-77 中国绣像插图





图 4-78 刘松年 《罗汉图》

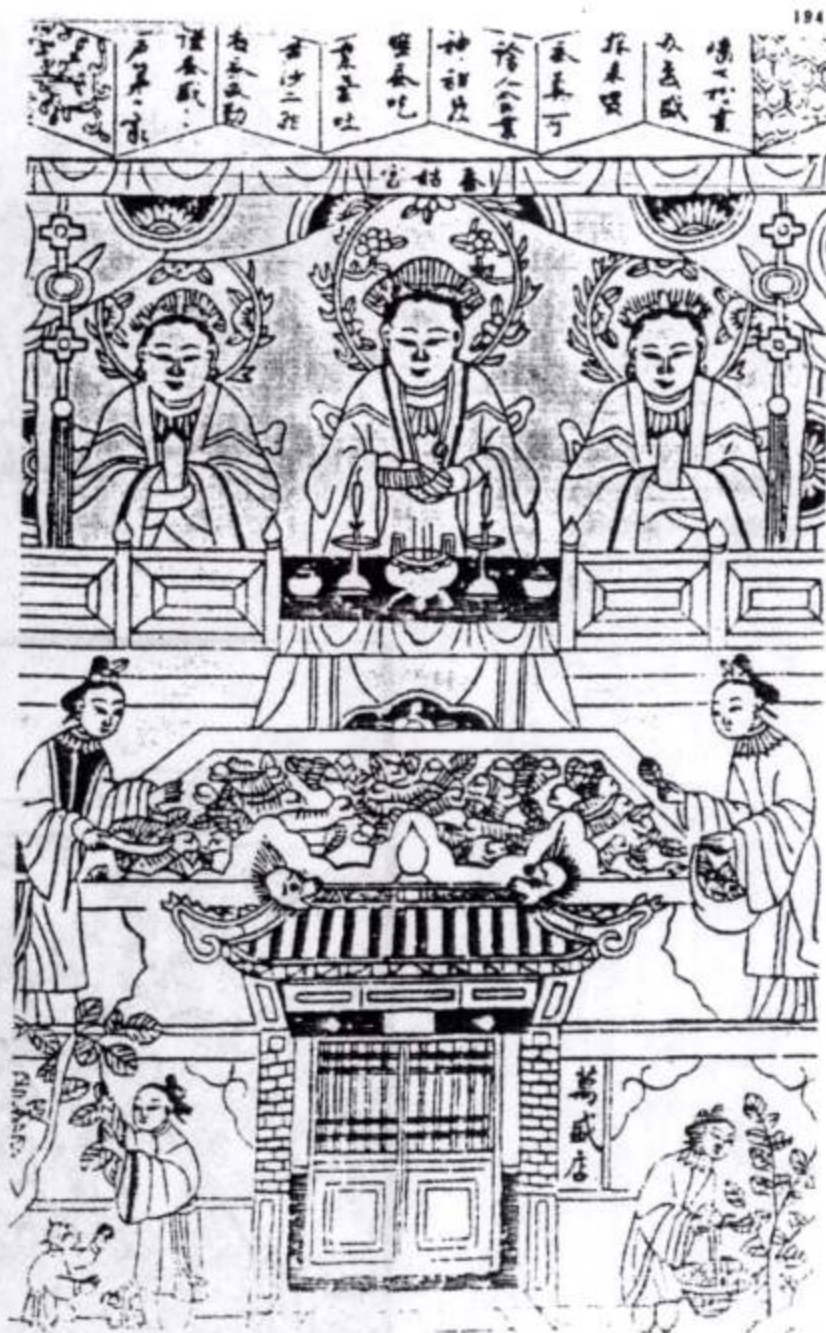


图 4-79 民间版画 《蚕神》



图 4-80 [元] 刘贯道 《消暑图》





图 4-81 [意] 贝尼利 《圣母像》



图 4-82 [西班牙] 达利 《加里特港的圣母》



图 4-83 [比利时] 马格利特 《崇高的迷惑》



手段之一。

投影在绘画构图中的作用很多,这里只谈其于表现空间的作用。图4-84A中散乱分布的大小不一的人物,我们可以将其视为悬于空中的剪影。但为其加上投影后,如贝尔格斯版画《途中》(图4-84B)便消失了悬空感,成为直立于地面或于地面上行走的人物。他们不仅有了与地面的垂直关系,而且在构图结构上,投影将其联结为整体与地面上的统一,且有了明确的前后距离的空间关系。

## 6. 空气透视

由于空气层为蓝灰色和空气中含有灰尘等污染物,物体折射光受到空气和灰尘的阻挡,使我们观看远处的物体就如同隔层蓝灰色的薄纱,物体越远,“纱层”越厚,而使物象的色彩和形体都发生不同程度的变化(图4-85)。

色彩变化:表现在色相上,远处的物体向冷色变化即倾向蓝灰色。表现在色度上,物体的色彩明度和纯度逐渐降低,远处色彩的明度对比弱,近处明度对比强,远处物体色彩纯度对比弱,近处色彩纯度对比强(图4-86)。

明暗变化:由于近处物体反射光受空间灰尘遮挡少,其刺激强度大,而明暗对比强;远处物体的反射光受灰尘遮挡多,其刺激强度减弱,则明暗对比弱,亮部与暗部皆变灰(图4-86)。

形体变化:由于空气透视,当物体远去的时候,它的外形也逐渐模糊。反之,物体愈近,外形轮廓愈清晰。这种因空间距离而发生的轮廓清晰度的变化,也称“隐形透视”。此外,物体的立体感也由于近处明暗对比强而立体感强,越远明暗对比越弱,立体感逐渐变弱,最远的物体似乎呈平面状态。因此,我们看远山只知觉到其模糊得像个薄片似的整体的形,而不见山上的树、石、小路等细部。如果将远山的树木、小路和山石纹理画得清晰,则失去空气感而不再显得遥远。另外,由于空气层下部所混含灰尘等物多于上部,故所见远处很高的物体,上部清晰度大于下部(图4-86)。

因此,画家利用形象的色彩、虚实、繁简、轮廓的清晰度表现深远的空间(图4-86)。相传为董源所作的《平林霁色》图卷(图4-87),右下角近处的树、石用重墨勾勒、皴、点,枝叶石纹清晰可辨;中景山石树木,墨色次之,处理简略概括;远景则淡



图4-84A



图4-84B 贝尔格斯 《途中》

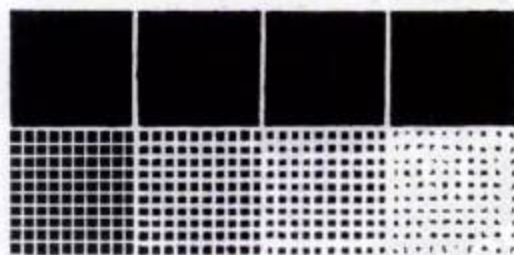


图4-85





图 4-86 常锐伦 《秋山远眺》



图 4-87 [五代] 董源 《平林霁色》

墨渲染无皴，虚蒙省略。近处用重墨加强了近景的明度、纯度的对比，远处墨色渐淡，减弱其对比，山色上重下轻、上实下虚等法表现空间，皆是空气透视之理。

俄罗斯画家谢·特卡乔夫《晴朗的日子》(图4-88)，表现北国盛夏的逆光景色。其明媚耀眼的阳光，给人以真实而强烈的感受。这就是画家再现了客观景物的形体及其色彩，因空气透视而呈现的变化规律：近景物体轮廓清晰，色彩纯度高，而且明度对比、冷暖对比强烈；中景次之；远景的森林则呈现为一片灰蒙的蓝色。

## (二) 绘画构图对空间呈现的选择性

绘画构图时，采用上述单项或多项空间知觉因素来构成画面，都可以暗示前后和制造三维空间感。画家由于表达意图的不同，构图时对画面呈现出的三维空间，会有意识地强化或弱化，甚至追求所谓压缩空间的“平面化”。

### 1. 空间平面化

儿童早期的绘画，表现的是对事物单纯的认知，往往未将物

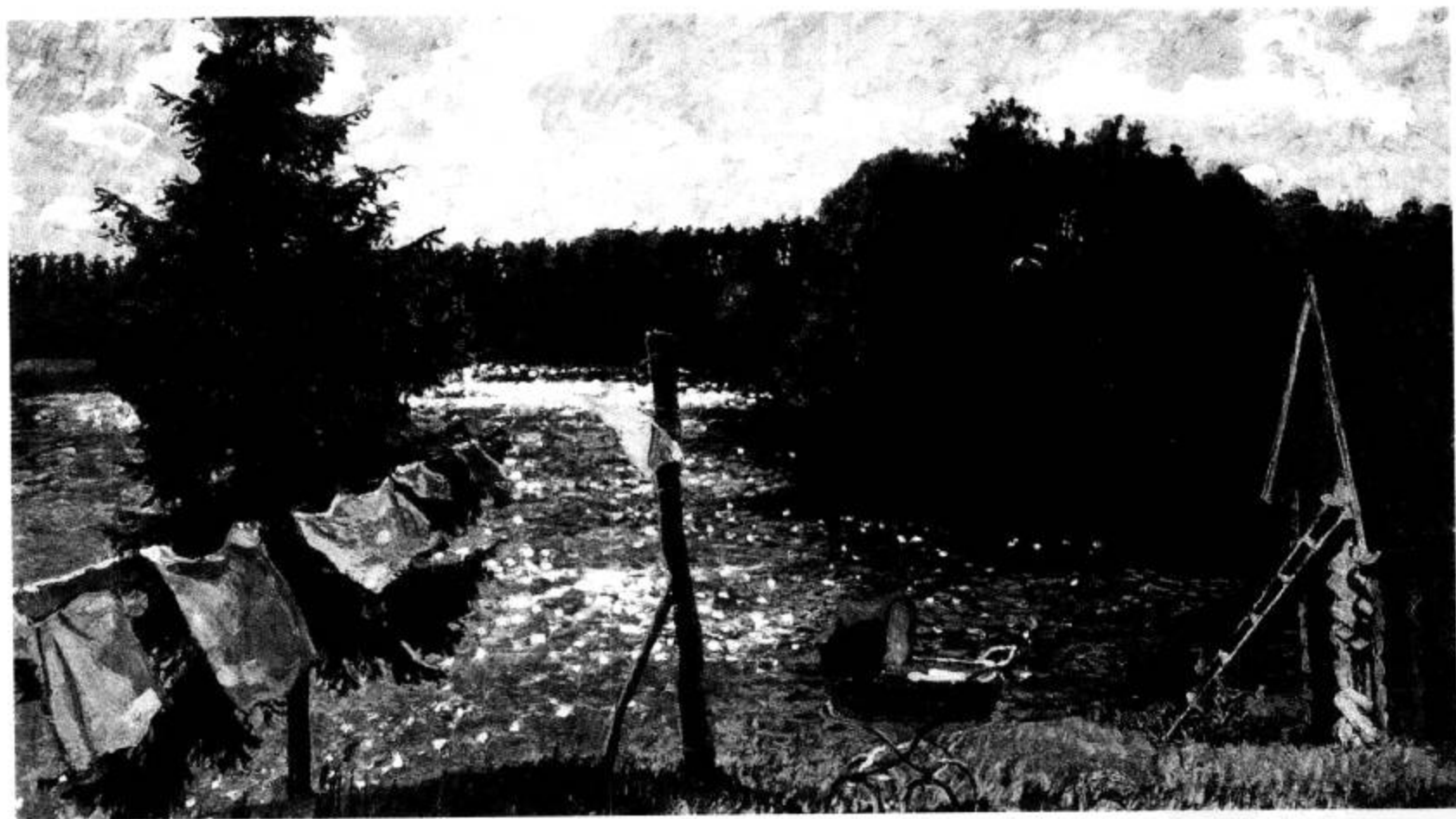


图 4-88 [俄] 谢·特卡乔夫 《晴朗的日子》



象的三维及其空间关系纳入陈述的内容。在人类早期的绘画作品中,创作者表达的往往是某种观念,同样不在于呈现物象的三维与纵深空间。我国战国时期的《人物龙凤图》(图4-89),便是这样的作品。线条勾勒出的龙、凤、仕女三者,互不遮挡地完全呈现在无限的空间中,定格于平面之上的垂直关系。它由于是出土墓室之中的帛画,表现的可能是龙凤引导墓主人灵魂升天的观念。画中妇女仪态端庄地随同腾跃飞舞的龙凤前行。该画也可能以龙凤象征中华民族男女生灵,以妇女象征民族的母体,以其三个形象的组合,表现人类周始运动的永恒性,传达的是墓主逝去为新生生命开始的一种观念。无论是前者或是后者观念的表达,都需要形象语言的单纯性,需要排除物象三维及具体空间含义的干扰,以无限空间凸显其象征性的抽象的观念的表达。



图4-89 《人物龙凤图》

西方艺术家在经过数百年追求于平面上呈现透窗的空间效果并达到理想地步之后,或是感觉到其表现的局现性,或是受东方艺术的影响,而于19世纪末开始“压缩深度空间”,20世纪初追求“空间的平面化”,以单纯的艺术语言表现某种观念和时间的永恒性。例如毕加索《梦》、马蒂斯《蓝衣妇人像》(图4-90)这类作品,摒弃了光线明暗,用线和平涂色彩之手法使空间平面化。



图4-90 [法] 马蒂斯 《蓝衣妇人像》

由于西方画家是在画面中布满物象的构图法,必然出现物象间的遮挡,其依然存在形象的空间层次性。即便像《人物龙凤图》中的仕女,因胳膊与胸部存在重叠的遮挡关系,也使人产生前后空间的感受。所以,画面形象的“空间平面化”是相对而言的,只能说追求立体感的纵深空间效果而已。

## 2. 纵深的三维空间

人类毕竟生活在一个三维的世界之中,当人们于绘画中想展现现实物体的立体性和物象前后空间距离的真实性时,便开始将前述的六种空间知觉因素予以有选择地或是综合地运用于绘画之中,以使人产生真实感的空间效果。然而,中西方绘画所用之法的倾向不同。

(1) “透窗效果”的三维空间,指取景框如窗,画家将取景框内景物如实画出,画面给人感觉好似隔窗看到窗外纵深空间之景(图4-91)。

西方文艺复兴时期,将物体的结构级差与平行线集中予以科学化,创造出“透视学”,并与空气透视及其他空间知觉因素综



图4-91 [法] 西涅克  
《巴黎库科西大街》



合，能够在平面上制造出真实地再现客观世界空间感的效果。

(2) 游视效果的三维空间。中国画家，适应中国文化特点而采用排除光影，以中间物遮挡为主的对其他诸种空间知觉因素予以适当综合的方法。其法归纳大体有三类：

其一，三远法。如果说隋代展子虔的《游春图》，已经合理地表现了客观景物阔大空间的真实，而形象尚属于用线勾勒的“平面化”，那么，到了五代关仝、董源、巨然的山水画，已经表现出山石的凹凸明暗（不是调子）与体积，画面已经成熟完美地呈现了景物的空间面貌。宋朝曾对绘画表现物象的透视现象有所争议，作为科学家的沈括在其科学巨著《梦溪笔谈》中，批评李唐“画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐”<sup>①</sup>，与山景视点不一致，指出“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳”<sup>②</sup>。“观假山”，就会有平视、仰视和俯视，“其间折高折远自有妙理”<sup>③</sup>。（其后，有人将“以大观小”用“似看盆景”喻之，则错了，因看盆景仅限俯视。）

中国画不为日常固定视点视象所局限，创造出“以大观小”“以小观大”“平视”相结合的被现代人称之为“散点透视法”。也就是画面总体布局的视点，画家好似乘坐直升飞机，提到一定高度“似看假山”；又好似将直升飞机与景物保持一定距离地忽上忽下、忽左忽右、或停或飞地进行周游观察。绘画构图时，画家将游览时的仰视、平视、俯视所得的意象组织于一体，即将高远、深远、平远组合为一体的空间表现。画中形象，当高则以仰视显其高，纵深则以层层渐变显其远，当阔则以横向铺陈显平阔。其总体，呈现为人与景物于一定距离的视觉感受，所以画面构图似有视点，实无聚焦点可寻（图4-92）。

其二，视点纵深推进法。中国画，表现一般生活场景或表现建筑群落、部队军阵等场面时，往往采用如同“航拍”摄像机以不变视高的向纵深推进拍摄那样来组织构图的场景空间（见图4-77）。在构图中，形象有大小的微妙变化，但不是定点透视那样的显明；建筑结构与物象有一定的级差变化，但又不是严格的数的级差变化。



图4-92 沈周 《庐山高图》

①②③俞剑华编著：《中国画论类编·沈括论画山水》，北京：人民美术出版社，第625页



其三,视点横向移动法。像张择端《清明上河图》那样的长卷,其构图法好似“航拍”,沿着等视高横向拍摄,将汴梁城内外,从城郊农村到城市中心,沿途风光、各种景物、人物活动等等,有机地横向陈布,构成横向延续的阔大空间,同时又展示其间的纵深空间。

### 3. 任意组合的奇幻空间

在现代超现实主义的绘画中,例如马格利特《大家族》(图4-93),在原有的真实感很强的深暗天空中,出现了一个飞翔其上的鸽子形的蓝天白云的明媚天空。这是画家利用人的空间知觉线索,进行非常态的组织,绘制成真实感极强的错乱空间。因其构成有悖人对客观世界空间的认知,而成为超现实的奇幻空间。

再有一种是“任意构成空间”,按空间知觉线索予以错乱的组织,物象忽大忽小、忽此忽彼、忽侧忽正地组合于同一画面,造成形象正常空间关系错乱的“视觉存在”,用以表达某种寓意,例如比利时画家麦绥莱勒《青年思想家》(图4-94)。我国汉墓出土的帛画,可谓是目前所见最早的这类绘画。

这两类制造奇幻空间效果的绘画,其构成方法主要是利用人的正常空间知觉线索,通过改变物象在空间中的正常方位达成的。

## 二 方位的构成

方位包括定向、方向和位置。定向是指物体在空间中的正立、



图 4-93 [比利时] 马格利特 《大家族》

图 4-94 [比利时] 麦绥莱勒 《青年思想家》



倾斜、躺卧、倒立；方向是指物体在空间中的面向的上下、前后、左右；位置是指物体所在的地方，都属于空间知觉范畴。人对物体在空间中方位的知觉，是在人的正常定向基础上的知觉经验的判断。人对物体的定向的判断正如鲁道夫·阿恩海姆所指出的：“定向是相对于框架而存在的，实际上，视觉接受的不仅仅是一个框架的影响，而是三个类似的因素的影响。这三个因素就是：①物体周围的视觉世界的结构骨架；②物体在大脑区域投射的形象；③由肌肉感觉以及内耳的平衡器官通过动觉所感知的观察者本人的身体结构。”<sup>①</sup>人对物体在空间的方位无法进行抽象的描述，只能具体地相对于其他物体的构架或相对于另一物体的方位而言，这最后一物体就是作为前一物体确定方位的参照体。例如人对上、下、东、西、南、北等方向的知觉，是以天、地和太阳出没的位置以及地磁为参照系的，并在此基础上以生活环境中熟悉的物体为参照体知觉位置。

同样，绘画构图中表现对象的方位，是在首先确定了画框定向的基础上进行的。

#### （一）画框定向

画框定向是以正立定向的人为参照系确定的。画框竖向并与人面向一致时，画框四边具有与人一致的上、下、左、右确定的方向位置。当画框平向时，靠近人一边为底边，远离人的一边为上边。由于画框的定向，画框的边线也就在构图中起到表现对象的定向、方向和位置的参考构架的作用。上、下两边成为绘画构图的水平的标准参照线，左、右两边成为垂直的标准参照线。构图图中的任何可视形象，由于与边线的关系而获得其在构图空间中的方位。

#### （二）表现对象的空间定向

表现对象的空间定向是以画框为参照系而为人判断和知觉（图4-95）。表现对象的“头、脚”方向与画框上下方向一致且与左右边线平行为垂直正立定向（图4-95A）；表现对象的“头、脚”方向与画框上下方向相反则为倒向定向（图4-95B）；表现对象与画框边线形成角度则为倾斜（图4-95C）；表现对象“头、

<sup>①</sup> [美] 鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984年第1版，第117页。



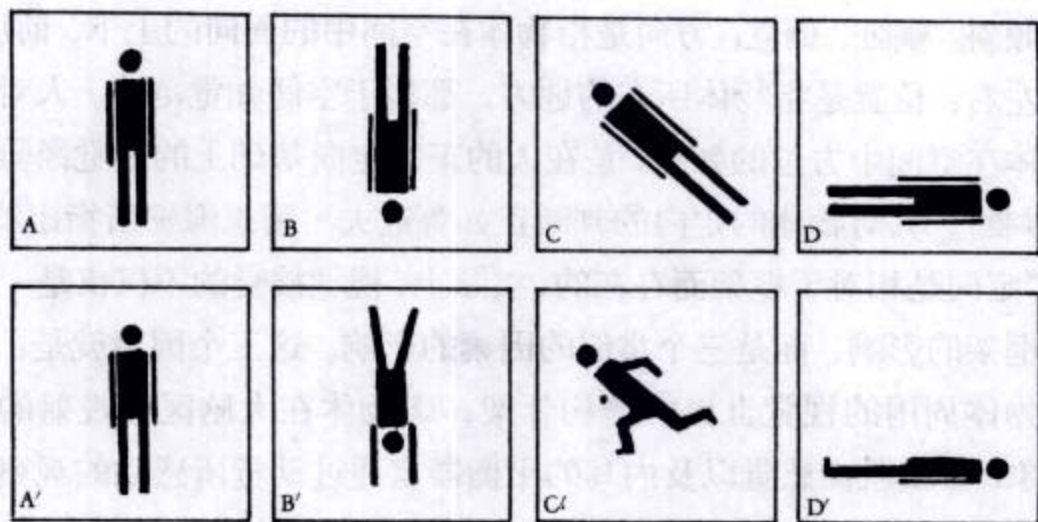


图 4-95



图 4-96

脚”与画框上下边线平行与左右边线垂直则为横向躺卧（图4-95D）。

图4-95之A、B、C、D中的人物形象，并不因其动作“相同”而改变观者对其定向的知觉。图4-95之A'、B'、C'、D'中的人物动作与其定向一致，则给人以更符合生活真实的感觉。

在画框中取得定向的物象，并不因画框的倾斜而改变观者对其定向的知觉（图4-96）。

物象在构图中倾斜或倒立的空间定向，由于违背人的常态，会使人产生强烈的心理反应。对此，我们将在形式心理一节详加论述。

### （三）画家视域定向的构成

构图中物象的整体结构在画面内的定向和方位同时表现出画家的视域定向。

地平线横在画内，表示画家为平视的正常视域定向。地平线在画内与物象间的高低关系表示画家视点的高低不同（图4-97）。

地平线在画外，物象以天空为背景，且与画边框呈角度地向上集中，表示画家视域定向为向上的仰视（图4-98A）。

地平线在画外，物象以地面为背景，且与画边框呈角度地向下集中，表示画家视域定向为向下的俯视（图4-98B）。



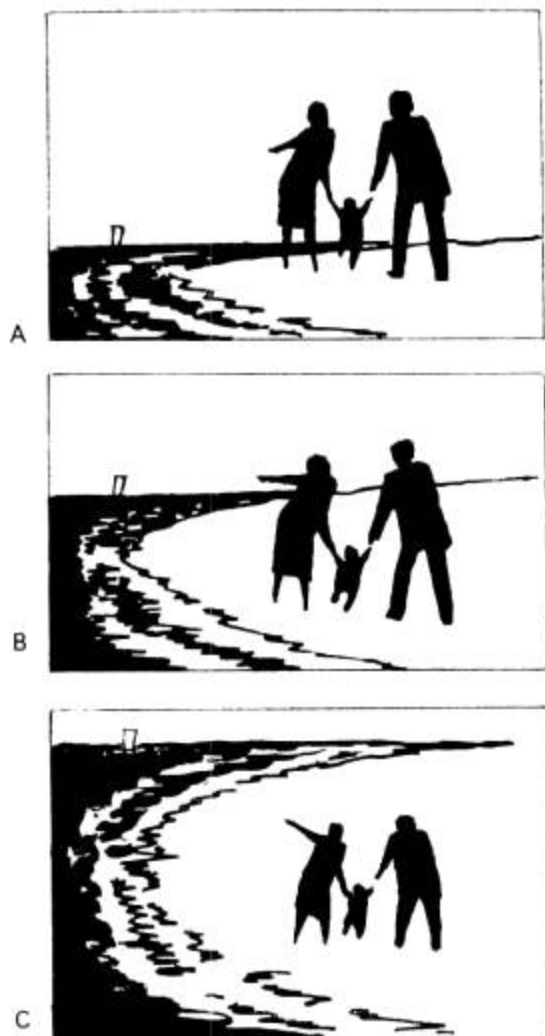


图 4-97

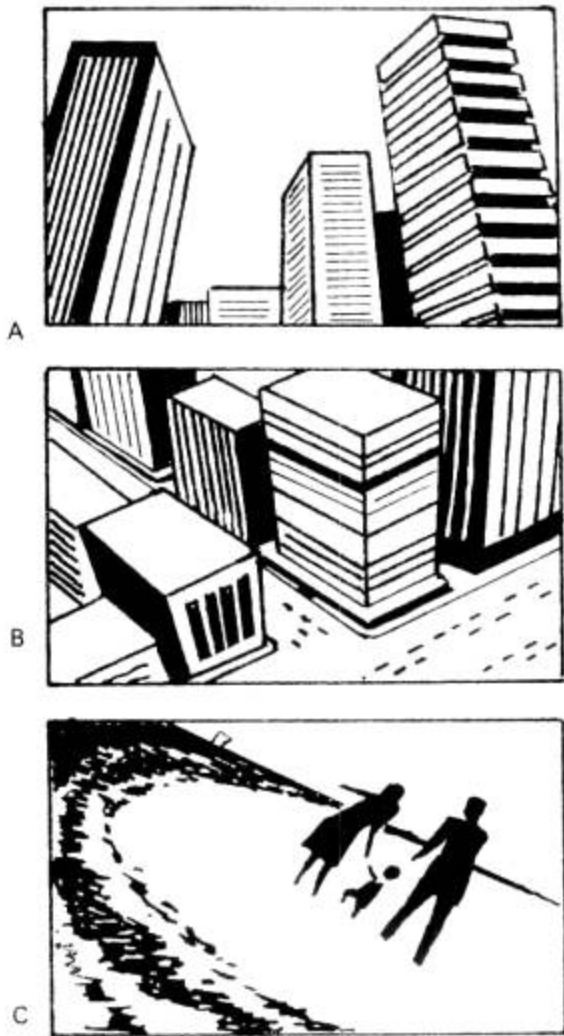


图 4-98

构图内的表现对象整体结构与画框倾斜，表示画家视域定向为倾斜（图 4-98C）。

#### （四）表现对象在空间中方位的移动

表现对象在空间中方位的移动，是指表现对象的方向位置由此处移向彼处。并非指物象的动感，但包含着动态，一般有以下线索向观者暗示：

（1）运用“视觉后象”，表现客观对象快速地方位移动。即在对象背后，或隐约呈现或模糊呈现其视觉残象；或在对象背后，画出与其连为一体的方向性的线条或色彩呈现残象。例如图 4-99 便是。一般用此法表示人或动物的快速跑动。

（2）运动过程重叠法，即将客观对象由一处移向另一处的运动过程及其连续动作，重叠画于一画之中。它是以视觉后象为基础的将一个运动过程的多个动作的组合（图 4-100A、B）。法国画家杜尚的名作《下楼梯的裸女》（图 4-100C）就是以此法，表现了裸体者下楼梯的运动及其方位的移动。



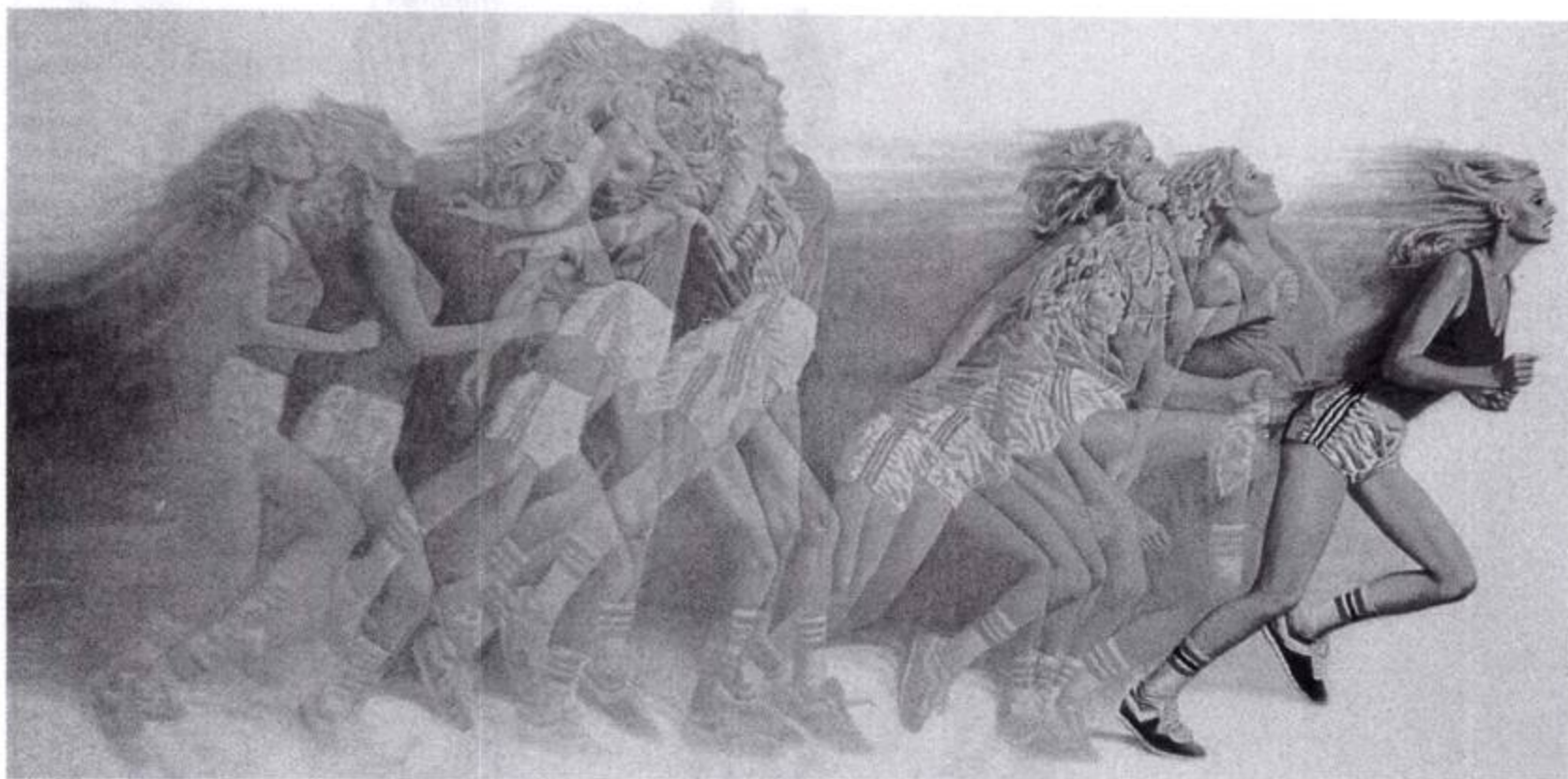


图 4-99 视觉后象



图 4-100A 法国电影广告



图 4-100B [比利时] 麦绥莱勒  
《〈没有字的故事〉连环画之一》



图 4-100C [法] 杜尚  
《下楼梯的裸女》



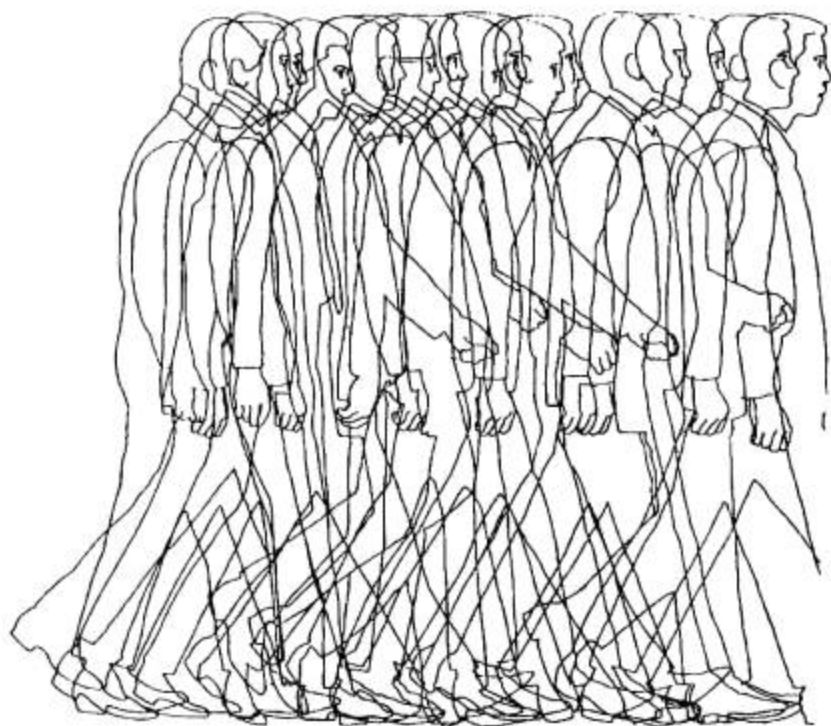


图 4-101 [日] 高原千岁 《《行》插图》



图 4-102 李少文 《山鬼》

图 4-101 则是日本画家高原千岁，用叠透法画出一个行走的移位过程。

(3) 同一对象多处出现的组合构图。例如李少文《九歌》组画之一的《山鬼》(图 4-102)，画中不同动态的山鬼组合于一个构图之中，表现山鬼在此处彼地的活动。

(4) 利用“运动视差”表现客观对象在空间中方位的移动。“运动视差”就是我们乘汽车时向窗外望去，外面的物体好似在向后移动，近处的物体移动得快，其形模糊，远处的物体移动得慢，其形逐渐清晰。这种现象叫“运动视差”。它既是人知觉距离的线索，也是表现对象方位移动的手段。画家利用其法，将表现对象画得清晰，而将背景按对象运动方向模糊化，以暗示主体在运动，或反之，将背景画得清晰，运动的物体画得模糊，且辅以视觉残象来暗示主体对象在运动。

(5) 连续画面表现物象的方位移动。这主要指通过连续画面的衔接，使观众感知对象的方位移动。其一，是背景不变，通过表现对象在不同画面中的方向、位置、动态的变化表现其方位移动。其二，以背景和人物变化，表示人物在空间中的移动，这是连环画最常用的手法。例如，连环画家贺友直《山乡巨变》(图 4-103)，画家利用山间景物变化及人物走过来、走过去的“镜头”变换，表现男女主人公漫步山间边走边谈的情形。



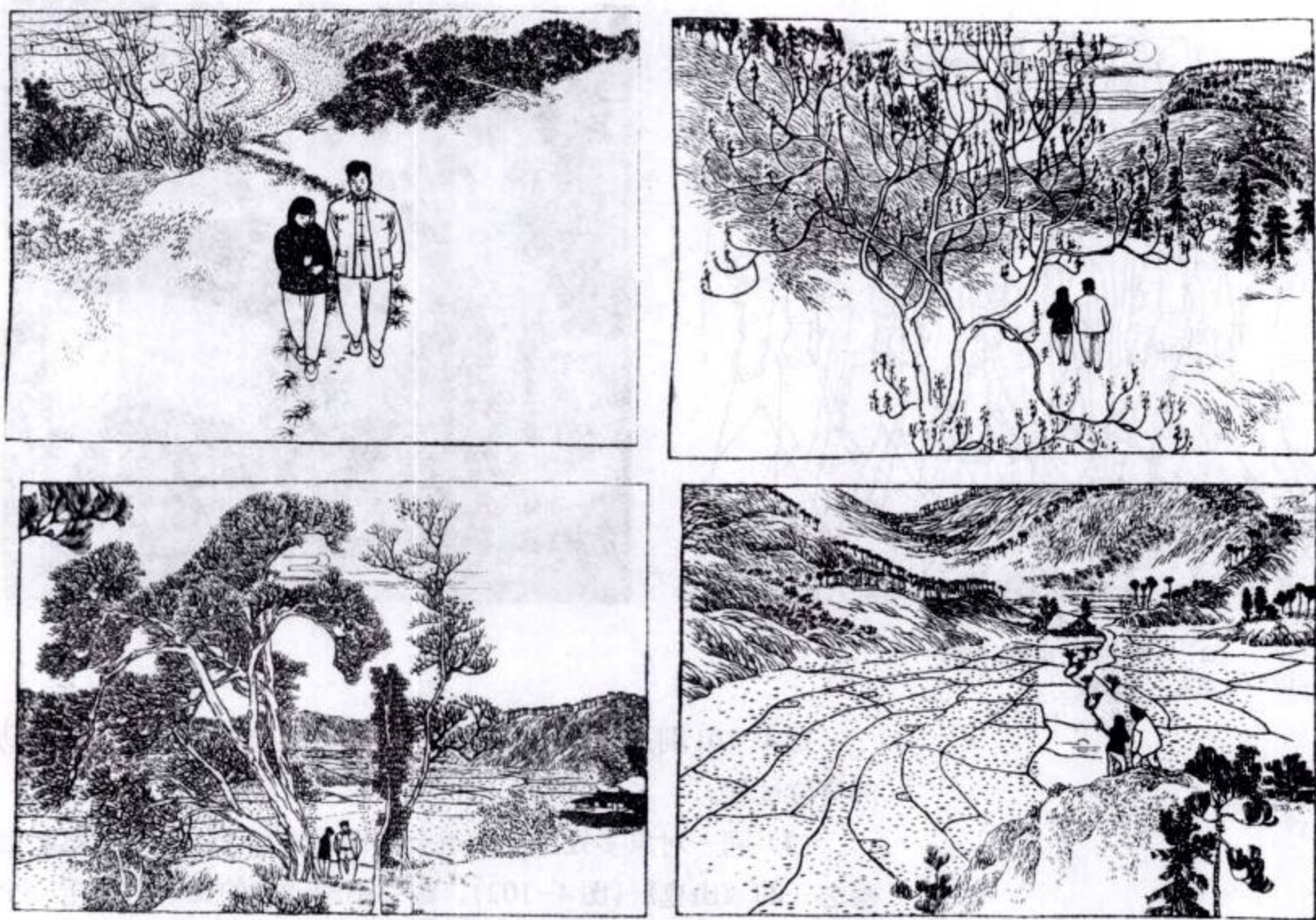


图 4-103 贺友直 《山乡巨变》

## 第四节 时间知觉与表现时间

时间也与空间一样，是客观存在的基本形式。

人对时间的知觉是人脑对客观现象的延续性和顺序性的反映。时间既没有开始也没有结束，从无穷的过去直到无穷的将来。人对时间的知觉和形象表现是以客观现象为参考体，但是绘画形象不等于计时器，不可能精确地表现时间分秒，即使用最快的速度以色彩写生早晨日出的时刻，时间也是在流逝着。因此，绘画只能以具体的形象表现概念的时间。

绘画中的“时间”表现，或是为了交待历史事件的特定时间，或是以时间性的环境来构成某种意境，或是表现时间性的物象的色彩之美，或是赋予其特殊的含义。



## 一 表现自然规律的特定时间

这里所说的特定时间,是指一日之内的拂晓、清晨、中午、傍晚、深夜等概念时间,或是一年之内的春、夏、秋、冬季节性时间。对此,画家往往采用如下方法表现:

### (一) 利用光、影、色。

由于物理原因,不同时间阳光照射角度不同,光色不同,光照强度不同,物体的明暗不同,投影的长度和角度不同,物体的色彩和整个景物色调也不同。例如中午光照强,物体的投影短,明暗对比强,物象色彩似被漂白。早晨与傍晚光照角度、投影长度都可能相同,但物象色彩不同,色调不同。画家由于长期生活经验的积累,对不同时间的色彩能够敏锐地区别。比如早晨由于夜间万籁俱寂、尘埃下落、气温降低、空气清新、雾气较重,日出时的光色显得偏冷;黄昏时由于白昼万物活动,灰尘升腾,阳光暴晒,空气干燥,日落时光色显得偏暖。至于白昼与黑夜,春夏秋冬的色彩,更是明显地不同,其各时间段的色彩之美,对油画家有极大的吸引力。画家捕捉其色彩之美的同时,便呈现了特定的时间。印象派画家是表现光与色的能手,莫奈在草堆面前连续写生作画30幅,在不同的画面上表现不同时间的光和色,也可以说以物象不同的光色表现出不同的时间。我们从俄罗斯画家特卡乔夫兄弟的各个季节景色的画中(图4-104A~D),可以享受到丰富的色彩构成之美,同时也从画面光影色彩中感知到画家所表现的时间。

### (二) 利用自然界的周期现象

人对时间的知觉,以自然界的周期现象为主要参考系。如日出、日落、太阳的位置,月盈月亏和方位,星辰方位以及冬雪、春融、夏暑、秋爽等季节变化,因此,这些也就成为画家表现时间的手段之一(图4-104A~D)。

### (三) 利用生物钟,即动植物的生长活动规律。

春季:雁群北去、植物萌发、含苞吐绿、柳絮杨花、迎春怒放……夏季:植物繁茂、浓绿欲滴、荷花玉立、暑蝉啼鸣、瓜果放香、蚊蝇孳生……秋季:五谷垂穗、落叶红黄、秋菊盛开、大雁南飞……冬季:秃树枯木,植物凋零、蜡梅傲雪、动物冬眠……这些都是画家借用表现季节时间的可视形象。由于地区不同,知





图 4-104A [俄] 特卡乔夫兄弟:《1945 年 5 月》



图 4-104B [俄] 阿·特卡乔夫 《打草时节》



图 4-104C [俄] 阿·特卡乔夫 《落叶时节》



图 4-104D [俄] 特卡乔夫兄弟 《俄罗斯浴》



觉判断时间的参照物也不同,以上所述只限我国北方地区。

人与生物的节律性行为,如公鸡啼鸣报晨,人的昼行夜宿,以及春播、夏种、秋收、冬藏等行为活动,也是表现时间的参照体。象征派画家霍德勒 1907 年所作的《昼》《夜》(图 4-105A、B),便是运用人的睡眠与苏醒的姿态,象征性地表现昼、夜概念的时间。

#### (四) 借用物表现时间

绘画中最常见的是借用人的服装和照明工具表现时间。图 4-106 虽为无色彩的白描,但通过天空的星和女主人身后的仆人手持蜡烛,暗示其时间为夜,并清晰地表现在此夜晚发生的各种事件。中国画的这种表现手法与京剧舞台表演夜晚,有异曲同工之妙,为中国人民传统的艺术修养所接受。西画的再现性,决定其通过灯光的明暗效果表现夜晚。在特殊情况下,画家不得已时,也借用计时器如钟表等辅助物表现时间。

## 二 表现历史性的特定时间

绘画艺术有时需要表现特定的时代或年代。如历史题材的绘画,表现不同历史时期的历史事件或历史人物,就需要画家充分研究各个历史时期和年代人物的服装、发式、建筑、用具等造型

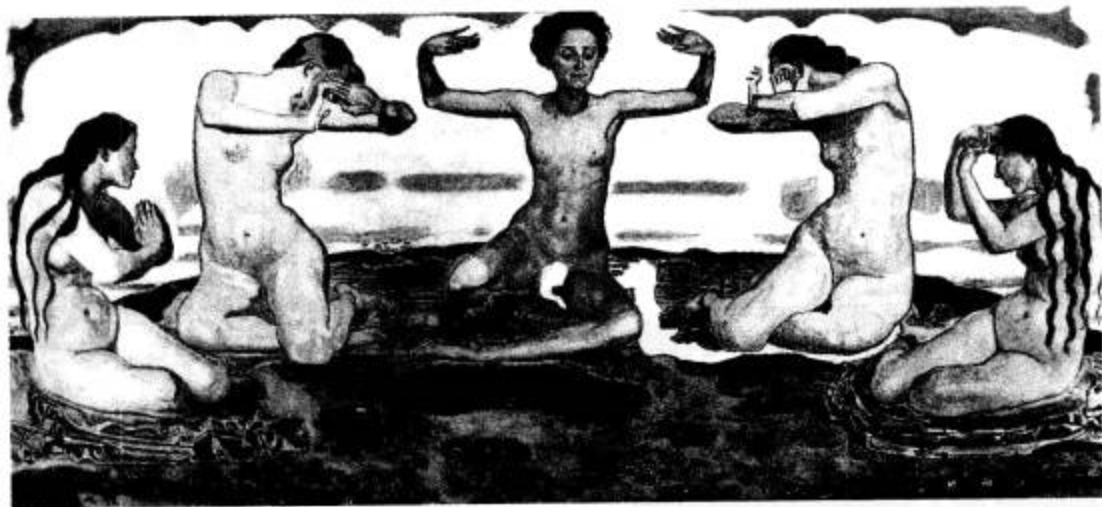


图 4-105A [瑞士] 霍德勒 《昼》  
图 4-105B [瑞士] 霍德勒 《夜》





图 4-106 中国绣像插图·夜

图 4-107 山西永乐宫壁画

特点及生活习俗、精神风貌，只有可视形象符合历史的真实，才能表现出那个时代的真实。

### 三 表现延续性的时间

时间本是不间断地无限延续，但一般绘画仅是表现事物的瞬间，相对而言表现事物的过程称之为延续性的时间或过程时间。通常有三种方法：

(1) 连环画形式。这是单幅的汇集，按照事物发展过程的排列，各瞬间表现的集合。

(2) 将不同的情节过程，按顺序组织在一个画面之中。往往采用或是云气、树木、山石，或是屏风、院墙，或是阵旗、龙套人物等相隔，同一人物形象两边同时出现。图 4-107 是永乐宫重阳殿壁画，画面多处出现吕洞宾形象，表现其不同时间不同活动情节，即用上述方法予以相隔组织构图。五代顾闳中的《韩熙载





图 4-108A [五代] 顾闳中

《韩熙载夜宴图》

图 4-108B [五代] 顾闳中

《韩熙载夜宴图》(局部)



夜宴图》，画家将韩熙载夜宴乐舞的不同时间的五个情节，分别以屏风家具相隔，组织在一个画面之中，成为有机的整体（图 4-108A、B）。

（3）运用“视觉后象”表现对象在空间中方位移动过程的顺序性和延续性的同时即表现了过程的延续的时间。

## 四 画面自身的时间呈现

时间，会使作品蒙尘，或使油彩龟裂，其自身呈现出经历时间的痕迹。临摹复制古画，有时需要作旧，以呈现其经历的时间面貌。中国画作旧，一般或以茶水浸纸，或以沉渣颜色流淌作出屋漏痕效果。永乐宫搬迁之前，画家陆鸿年受命带领中央美术学院国画系学生，去永乐宫临摹复制壁画。画完之后，用永乐宫窗台上的尘土涂抹复制品，以使其呈现历史的陈旧感。据张大千研究者云，张大千青年时期仿石涛画作，因用石涛年代的纸、墨、印泥，居然骗过鉴定家黄宾虹的慧眼。



## 第五节 对物体“质”的知觉与质感表现

客观世界的物体,是不同“质”构成的存在。它们以外在形态与肌理特征显示其质的不同。人造物是以自然物为材料经过加工、打磨构成的,使得自然物的“材质”以其肌理特征更加凸显。人对“质”的认识,现代科学是以它的分子结构来证实的,但在一般的情况下,人是通过手的动觉与肤觉所构成的触觉来感知其软硬、松紧、粗滑、冷暖、弹性等,以及由此引发的对色泽、透明度、重量感、气味等联觉反应,使得视觉可以通过眼睛观看便可知觉其“质”。绘画对此的艺术表现,称为质感表现。表现客观物象的“质感”,便成为写实绘画的重要追求。

绘画随着再现客观技法的成熟,尤其自文艺复兴以后,再现性绘画在明暗、透视法得以成熟运用之后,表现质感的逼真性便是画家追求的重要目标,但由于宗教题材、社会题材的主题性绘画,其人物形象及关系构成的主题要求画家对物的质感表现不能喧宾夺主而往往掩盖了质感表现,但画家对物的质的感受和表现欲的存在,便促进了静物画的产生发展。我们从16世纪德国画家乔治·弗莱格尔《烛光下厨房器皿与食品》(图4-109),可以看出画家对不同物体质感的兴趣及其表现的水平。尤其到了17世纪,荷兰画家海达更是将物体的不同质感表现得逼真。例如,他画的《有玻璃杯与金属盘的静物》(图4-110),画家选择玻璃酒杯和不同金属质地的高脚盘、果盘、果刀等作为表现对象,为了显示各器皿质感特点,而于酒杯中装进半杯酒以显其透明性,将高脚杯倒放以使其更显锃亮闪光,将橙子切去一小半露出那水汪汪晶莹的果心,已经剥卷了的果皮搭在果盘外以显其与金属硬冷的质的不同等。画家对此以细腻的笔法如实描摹,使之质感逼真,又以深重颜色的桌面和白桌布来衬托,使静物的质感得以凸显。

物体的质与其形、色有一个很大的区别,同一物质可以做成不同形、色的物。例如,玻璃可以做成不同形状与色彩的杯、盘、板等等。因此,形、色是相对的可变的,而“质”则是不变的。质



图4-109 [德] 乔治·弗莱格尔  
《烛光下厨房器皿与食品》



图 4-110 [荷] 海达  
《有玻璃杯与金属盘的静物》



感表现旨在体现物体的特质。画家处理画面时，可以变形，可以改变色彩，却不能改变物象的质。改变了质，就变成了另外性质的东西。这也就是说写实绘画再现客观对象时，形可变，色可变，只有“质”不能变，质感的真即是物象的真，没有质感的真还未达到完全的“真”，所以质感的表现，是体现画家技艺的重要方面。

线条造型可以获得形的真实，所以晋朝陆机就说过“存形莫大于画”。中国画虽然将线条的表现力发展到极致，画山石树木为了表现质感而创造性地总结出各种皴法，但其毕竟是通过引发人的联想与想象达到的。只有形与色的有机结合使质感得到真实再现，人们才能真正直观到真实的对象，绘画才获得真实的再现，“真”也才是真正到位，所以在未有照相术之前，画家是追求真实表现力的，中西流传的绘画乱真的故事就说明了这一点。例如，在古雅典画坛有两位齐名的画家——才乌达西斯、巴尔哈西乌斯，他们都以描绘逼真见长又互不服气，因而雅典执政官特意安排一天让他们在公众面前拿出自己的得意作品以见高低。比赛首先登台的才乌达西斯展出的作品是一个小孩头顶一篮葡萄站在田野中，人物画得活灵活现，葡萄画得晶莹、汁液欲滴，人们正在为之惊叹之际，飞来两只鸟儿扑向画面啄葡萄，观众更为其喝彩叫绝，认为画家技巧高明之极。另一画家巴尔哈西乌斯上台时，只见他不紧不慢地把拎着的包袱放在桌面上面向观众嘻笑。大家让他打开



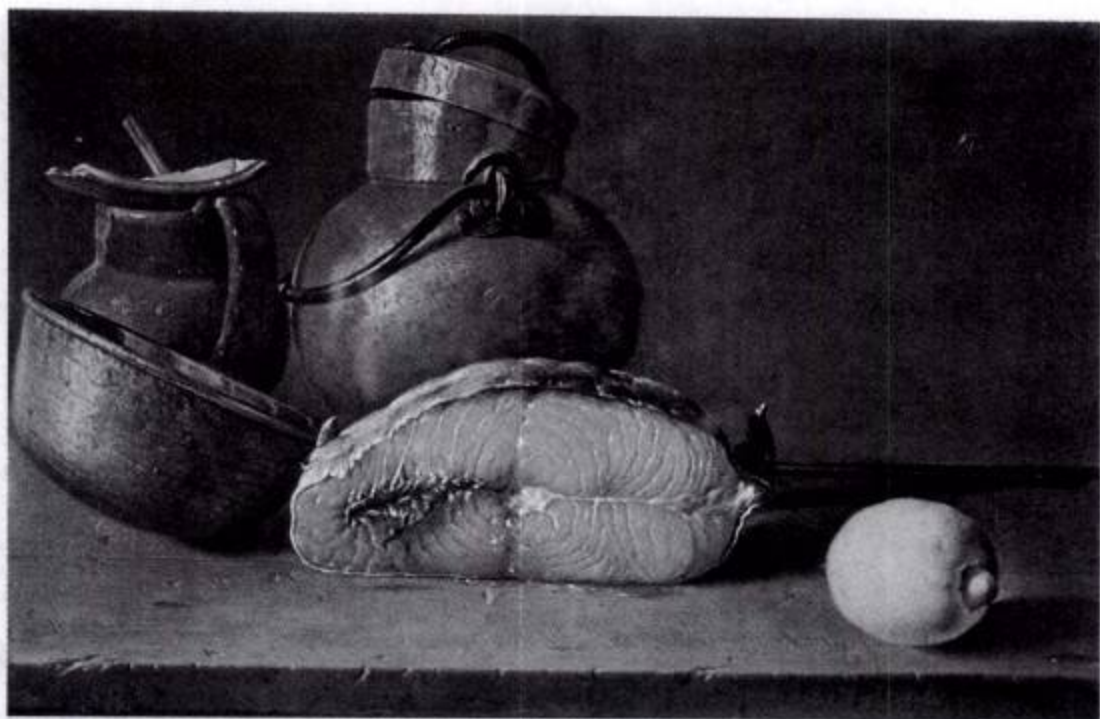


图4-111 [西班牙] 梅伦德斯  
《有鲑鱼块与柠檬的静物》

包袱时，他却置之不理，等急了的观众喊着让他拿出画来时，他指着“包袱”说：这就是我的画。那么多观众得知都被他画的包袱欺骗了眼睛时，对其画技更是赞叹不已。类似的故事在我国也有很多。例如，三国时的曹不兴误点成蝇，孙权以为真以手弹之；五代厉归真画鹞驱雀等故事，都是旨在说明画家画得形象逼真。逼真的关键，不仅在于形，还在于形、色构成的质感。

18世纪西班牙画家梅伦德斯《有鲑鱼块与柠檬的静物》(图4-111)，画中的鲑鱼块肉质透亮、细腻、鲜润，仿佛是刚刚切开，鱼皮坚韧的皮质与鲜嫩的鱼肉形成对照，更显逼真。画中的三件器皿，不仅画出陶罐的沉重、粗厚，黄铜盆与红铜罐的陈旧与擦拭得光洁，而且还画出铁质手提把与红铜罐质的区别以及罐体上留有使用中磕陷的凹痕。此外，鲜黄柠檬的弹性、留有破损斑痕的木质案板，都以其各自不同质感呈现于画面之中，构成一个逼真的现实。

观众对于质感如此逼真的绘画，感觉画中的物体好似如实存在，似可触可摸，可敲出声响，可闻到气味，可拿来享用，会产生心理激动和一种美妙的视觉享受，往往会发出“怎么画得这么像啊！”之类惊叹赞美，在钦佩技艺的同时会从中领悟到人的智慧的力量，所以，“质感”成为人们审美内容的重要方面。安格尔的绘画受到大众的普遍喜爱，不仅在于其画风的典雅，重要的原因之一还在于质感表现的逼真(图4-112)。





图 4-112 [法] 安格尔 《贵夫人像》

写实画家虽然都在追求表现质感,但由于物象的复杂多样性,却一直未能像明暗、透视那样予以科学地总结出规律,而是完全凭着画家对质感的感悟和模仿客观对象的技巧天赋。

表现质感的方法,一般可简括为:一是纯粹手绘质感。主要是模仿客观对象外在形态、色彩与肌理特征。如前边所述之画,完全在于所绘形体的明暗、高光、色彩及形态等与对象呈现的一致性。二是在手绘基础上借助辅助手段。如有的画家为了使质感表现得以显明,在油画底子上先制作不同肌理再施加以颜色,以使其肌理形态与表现对象的肌理相吻合。董希文《开国大典》,画地毯时在油色中加沙等,也旨在与物象肌理效果的一致性。三是笔



法的运用。中国画虽然不把质感放在重要位置,但也是注意画对象的质感的。例如“十八描”、山石皴法,就是为表现不同衣料的质感和不同山石的质而创造出的描绘笔法。油画家在表现质感时,同样也是注意笔法的走向与运笔方式的,如对象表面平滑用以不见笔触的画法,粗糙肌理用厚涂法与笔触斑驳处理之等等。

正是由于质感的表现在于真实再现,所以现代派绘画为了凸显主观精神而大多舍弃质感表现,而超现实主义画家则为了创造一个奇幻世界的真实性,也注重形象的质感逼真,使之产生超现实世界的可信性。

## 第六节 绘画构图与人的联觉、联想

人们熟知绘画可以表现视知觉感知到的灿烂阳光和各种照明光,可以表现变化万千的物象色彩,可以表现千里之遥的空间,可以表现季节和时间,还可以表现物象的质感、量感、动感、静感,但是,绘画可以表现由内耳平衡器官感受的眩晕吗?可以表现声音和滋味吗?回答是肯定的。连环画家贺友直的《山乡巨变》,在亭面糊醉酒一节,就表现了人的眩晕感(见图5-87)。这早已脍炙人口。中外已有不少画家以音响、回声、乐章、噪音等为题作画表现声音。早在1912年意大利画家贾利莫·巴拉就以《汽车和噪音》为题作画,表现汽车所带来的噪音。现代德国设计家玛查专门研究声音与色彩并以音乐为题作画。法国画家格莱茨《紫罗兰中的交响乐》(图4-113),试图用形色构成表现音乐;更有不少平面设计师和画家用绘画表现苦、辣、酸、咸、甜等滋味。为什么视觉艺术的绘画可以表现肤觉感受的温度、听觉感受的声音、味觉感受的滋味、平衡觉感受的眩晕、触觉感受的软硬凹凸等等感觉器官的感受呢?为什么绘画可以表现出威严、活泼、华丽、朴素、崇高、渺小等心理感受呢?这个问题正是绘画构图的原理之一,即绘画构图利用了人的“联觉”与“联想”。

联觉——是由一种已经产生的感觉引起另一种感觉的兴奋,



图4-113 [法] 格莱茨  
《紫罗兰中的交响乐》



是指一种感觉兼有另一种感觉的心理现象。感觉是人的一种单项性的映象,但是,在人的分析器官中枢部分形成感觉相互作用,眼睛看物体表面的肌理,可以引起触觉的粗糙、细腻、光滑的感觉,色彩可引起冷暖、重量、软硬等感觉,人在声音的影响下,能引起颜色感觉……这种现象叫联觉。日本山口正城、冢田敢著《设计基础》一书中谈到:“一听到声音就必然在视网膜上感到相应的色彩,这叫色听。可是具有明显色听的人是极少数的。这似乎很玄妙,其实连普通人也会对音和色、音和形、味和声等之间的某种联系有所感觉。像尖声、粗声、嘶哑声、圆声、柔和的声音等等,或是所谓淡色、冷色、素雅的色,或者没光彩的色(灰色)等等,这不单单是修辞学的问题,而是暗示着所联系的感觉的双关语。”联觉因人而异,有些人有非常鲜明的联觉能力,心理学家研究发现极个别人在冷色面前打寒战,有些人则联觉能力极差。

俄国心理学家对人的联觉的研究证明,生动鲜明的色彩形象,可由一种声音如某个音符唤起。音响与颜色的联系,虽然因人而异,但是具有一种相当一般的一致性。如低音唤起深色,高音唤起浅色。俄国工程师利用联觉现象,创造了一种能将声音信号转变成色彩信号的仪器。这种仪器能根据某种音响的交织而在屏幕上显示出一种色彩的交织,使听众增添对音乐知觉感受的深度和情绪浓度。

平时我们常用“笔法苍劲老辣”“苦涩”“力透纸背”“浑厚”一类词汇,形容某些绘画的表现技法和笔墨技巧,形容画面表现效果时,用“如同一曲交响乐”“一首抒情的曲调”,或者表现出“香甜的味道”,仿佛散发着“鱼腥之味”“沁透出花的芳香”等等,都是用词汇表达人由画引起的联觉的心理。

联想——人由一种事物的知觉引起对另一事物知觉的记忆和想象。联想物之间往往具备某些近似的特征。比如看花联想起美人。我们看见红、黄、橙颜色,会联想到太阳、火焰。红又可能使人联想到红旗、血液、燃烧;黄又可能使人联想黄金,收获的麦田、沙漠;橙可能使人联想到钢水、橘子等等。毫无近似之处就联想不起来。联想与人的知识、经历、修养以及经常接触的事物有关。比如读“不识庐山真面目,只缘身在此山中”诗句,到过庐山的人,由诗句引起对庐山云烟的记忆,联想庐山的景物感受,感到诗人的诗才及诗句之美,但是对庐山一无所知的人,初



读此句恐怕也如入五里雾中而莫名其妙，引不起任何联想。同是橙色，炼钢工人可能联想到钢水，孩子可能联想到橘子，防化兵可能联想到蘑菇云。虽然如此，一经语言的指示，人们还是可以出现类似的联想。

联想起到加强和唤起联觉的作用。我们看见红、橙、黄颜色，联想到太阳和火焰，从而唤起肤觉的兴奋，引起“温暖”的感觉。看青、蓝、紫的颜色，使人联想到碧蓝的高空、深潭的凉水、冷清的月夜，从而引起“寒冷”的感觉。看见自由曲线、S形曲线使人联想到舞动的飘带、升起的炊烟、小溪流水，从而产生活泼、流动的感觉。水平线使人联想到无边的海面，辽阔的大平原和人自身躺着休息，从而使人产生平静、舒展的感觉。长方形使人联想到城砖、基石，使人产生沉重、稳定感……总之，人们对构图要素形象的心理反应与联想和联觉的关系是分不开的。

食品包装装潢设计，在于其形色能唤起与其包装食品的味觉的兴奋。

表现声音是画家运用色彩、形象和结构的形式心理唤起人们的联想与联觉取得的画面效果。

再如人对绘画表现物体的“质”和“量”的感知。现实生活中，人是通过各种感官的综合感知，方能判断物体的质。视知觉感知物体的质是通过观察物体的表面，唤起其他感官的记忆进行判断的，从而区分柔软、坚硬、粗糙、细腻、光泽、透明……因此，绘画表现质感的关键在于对物体各个面的色彩变化，明暗变化的描绘以及用笔、用墨、用色、颜料的厚薄形成物体表现肌理形态、色彩、明暗和光泽，以此唤起人的联觉和联想来感知表现对象的质。因此，有的画家表现不同质感物体时，注意选择不同软硬的毛笔，油画家表现沙滩或地毯时，往油画颜色里掺沙，以助于形成沙滩或地毯肌理的表现，唤起触摸觉的兴奋，加强人对表现对象的质的感知；表现透明的玻璃杯时，明确肯定地画出其透过的后面物体的色彩和玻璃上闪动的亮光，以唤起人对玻璃杯的质感记忆；中国画表现对象不同的质感，依靠不同的笔法和墨法，元人画梅诀“浓写花枝淡写梢，鳞皴老干墨微焦”，是因为浓墨用笔与花枝、淡墨笔道与嫩梢、微焦墨色的鳞皴笔法与斑驳老干，有着相近的某些特征，可以由视觉引起感受质的器官的兴奋与联想，从而使人知觉到其质感的表现。方增先在《怎样画水墨



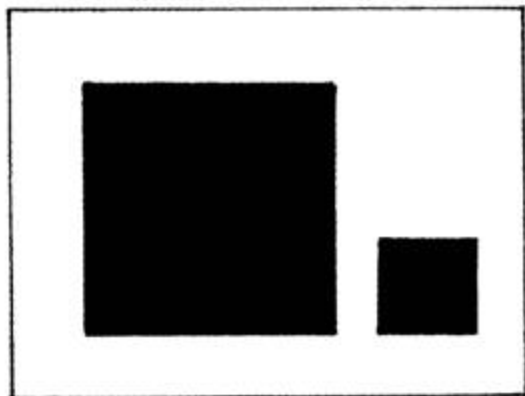


图 4-114A

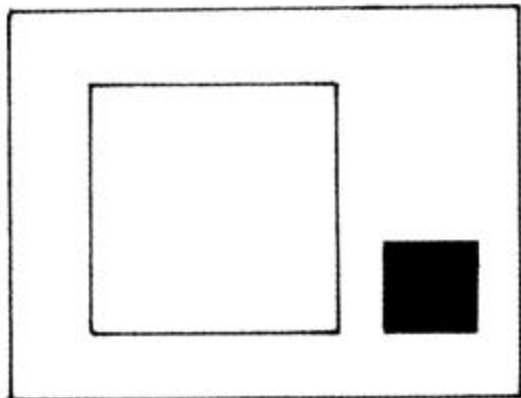


图 4-114B

人物画》一书中说：一般情况下“质轻的东西，总是与墨的较淡，线的细软联系在一起；粗糙的感觉常与毛的、渴的，或颤笔相联系。厚重的东西常与重墨、粗线相联系”，就是因为它容易唤起人们对物体的质的联觉与联想。

绘画的量感与质感是一对孪生姐妹，随着物体的质感的表现，量感也就诞生。所谓“量”是能用数字表达出来的，如数量、长度、体积、重量都是量。绘画表现的可视形象，其数目可数，其长度可计算，其体积可比较，而重量却是视觉心理的反映，也就是联觉反映。我们所说的“量感”是指重量感觉，即感觉到画面上的物体有重量的存在。重量感觉本来是触压觉产生的，人的眼睛看见画面上的物象，产生联觉与联想，也就是由视觉引起触压觉的兴奋和唤起平时对物象的知觉记忆，而产生量感。例如：画出铁块的质感，感觉其重；画出羽毛的质感，感觉其轻。因此，将不同的物体质感表现出来，量感也就随之产生。

但是，抽象的形、体也存在着量感，比如大的形体感觉重于小的形体，这是人对体积认识的反映。10立方米的铁块是1立方米铁块重量的十倍。物体的体积加大，重量也随之加大，因此产生大重于小的感觉，如图4-114A。我们如果将上图的大方形画成白色（图4-114B），我们再看，两个方形重量的感觉发生了变化，由于小黑方形给人感觉重，而使白色的大方形变得很轻飘了。因为色彩唤起重量的感觉，黑色使人联想到重的物体，白色使人联想轻的物体。

量感与表现方法有关，以毕加索的《牛》（图4-115）为例相比较，写实的《牛》量感强，抽象的《牛》量感弱，其原因是和表现手法、色彩等唤起其他感官兴奋和联想的程度有关。

总之，绘画的质感、量感的表现，构图结构的均衡、节奏、呼应、联系，以及给人的动感、静感、活泼、恐怖、放射、集中等等形式心理，无一不与联想、联觉相联系。绘画构图更是为了通过创造艺术形象引起观众对内容与意境的联想。例如这幅波兰宣传画（图4-116）描绘一枚正在下落的炸弹，炸弹内是燃着的建筑废墟，以此唤起观众对战争残酷的破坏作用的联想，来达到唤起观众反对战争的目的。因此，可以说没有联觉与联想也就没有绘画构图，也就没有绘画艺术。



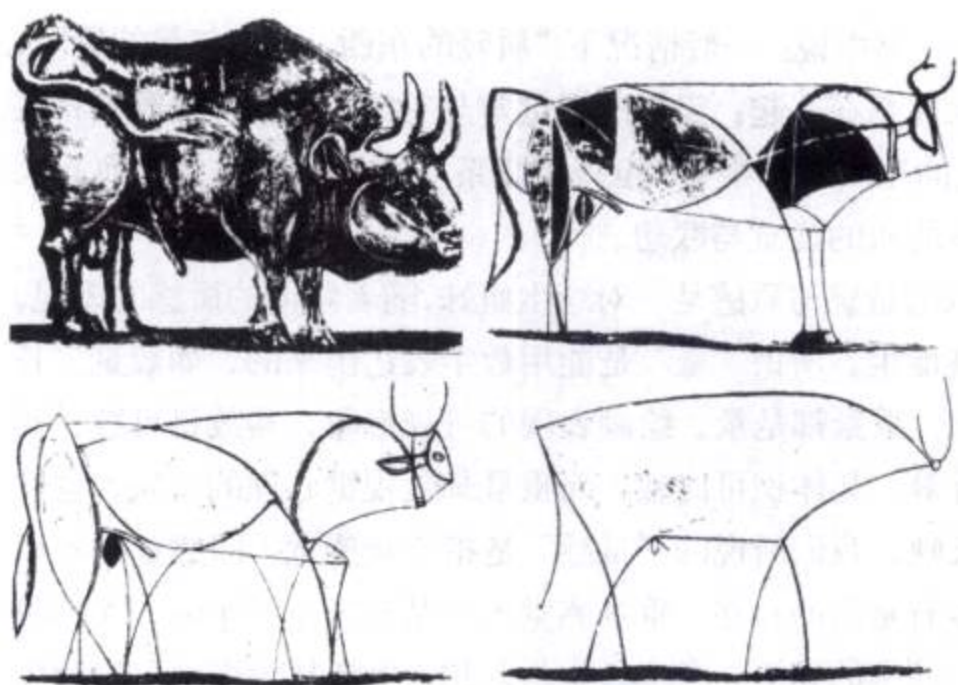


图 4-115 [西班牙] 毕加索 《牛》



图 4-116 《波兰宣传画》



## 第七节 恒常性解体的变形

人对现实物体的认知，是从意识中排除了各种各样的“变形”。按照知觉的恒常性来看，不同角度观察画出的形（如仰视、俯视）是概念中形状轮廓的变形；不同光照角度形成的明暗是概念中的形体的变形；不同光色映照下物体的色彩是物体固有色彩的“变形”。人们如若没有变形意识，凭着知觉恒常性去看，见到变了形的绘画会感到奇怪。这就是我们中国人当初见到素描和油画人物的“阴阳脸”不能接受的原因。

学写生色彩，如果不改变物体固有色的恒常性观念，便永远看不出色彩的变化。在写生时只有忽视固有色的恒常性，才能看出色彩的丰富变化以及远近空间中的色彩变化，即色彩的“变形”。透视画法，是将物体按比率缩短了变形。巴洛克时期，发现了光照的强烈明暗的形体变形。透视、明暗变形，虽然与知觉恒常性概念中的物象不一样，但由于与人的视网膜映象效果的一致性，便很快被人们接受和被同化了，以至于今天写生时都意识不到是将物体变形。然而印象派的色彩变形，在视知觉中除色光影响物体色调感知明显外，其他环境色的影响甚微；以致学画者总是被固有色的恒常性所困扰。尽管如此，它也被接受并同化了我们。这并不是说我们原有的恒常性知觉全部丧失，“而是靠深层知觉来领悟这些变形，它们可以从深层知觉返回到意识中来”<sup>①</sup>。“艺术家不仅破坏了表层知觉的抽象的‘良好’完形，而且在他的创造冲动的强制下分解了物体的恒常性。”<sup>②</sup>透视画法、明暗画法、印象派色彩画法的“这种科学发现的特殊现象可以解释为‘物体范围外’（指形体、颜色、轮廓等）的变形返回到意识中。”<sup>③</sup>透视画法是为了使绘画呈现三维深度；明暗画法，是为使坚实的物体呈现立体感；印象派的外光色彩，是为使所描绘的景物呈现光色的真实性、色彩的丰富性与空间感以及空气感的真实性。所以，这些变形的画法，被认为是描绘外部世界方法的科学与进步。

①②③〔奥地利〕安东·埃伦茨维希著，肖聿、凌君、靳冀译：《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》，北京：中国人民大学出版社，1989年第1版，第188页。



按物体固有恒常性特点去造型,属“概念型”画法。按上述克服了知觉的恒常性作画,属科学的理性的“知觉型”画法。概念型与知觉型二者画法之间的区别,仅在认识的观念上。“画家只有在不关心物体真实的恒常性时,他才能够克服形体、色调和色彩等各种各样的恒常性”<sup>①</sup>,而改变为知觉型画法,以使画面呈现与视网膜映象效果的一致性。

然而,现代绘画又出现了将物象做实质性改变的变形(图4-117),是使物体恒常性彻底解体的变形,是属于非理性的非知觉的变形。对此,本书将于第五章“构图形式的心理效应”中进行分析。

## 第八节 深层知觉与完形范围外的形式因素构成

西方传统绘画,表现的是客观世界的镜像效果。视知觉可以一眼看出其画的是什,也能理解是怎么回事。随着绘画的发展,绘画由对外部客观世界的再现逐渐转向对个人主观世界的表现。主观世界包含人的意识、思想观念、精神、情感、情趣等等。主观世界是抽象的无形的,是无法看到的。以有形的绘画来反映表达无形的主观世界,画面呈现的形式及艺术语言必然会发生很大变化,而且会出现各式各样的表现形态。

例如,原本在传统绘画的背景中受到压抑的偶发的笔触,有些画家将其提升为主要形式呈现,使其放纵地跳跃着冲击人们的眼睛(图4-118A、B)。现代画家更将原本在背景中偶然存在的“无意识的”“杂乱的用笔痕迹”放大为画面的构成(图4-119),其摒除了对物象的表现,这就更加超出了人们视觉组合图形和具体形象的范围。奥地利心理学家埃伦茨维希将这些称为“完形范围外的非具象形式因素”。<sup>②</sup>

<sup>①②</sup>〔奥地利〕安东·埃伦茨维希著,肖聿、凌君、薪蜚译:《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》,北京:中国人民大学出版社,1989年第1版,第189页、194页。



图4-117 [瑞士]克利 《击鼓人》



图4-118A 黄宾虹 《设色山水》





图 4-1188 黄宾虹 《设色山水》(局部)



图 4-119 [法] 勃纳尔 《窗口》



图 4-120 [西班牙] 米罗  
《月食前的女人，风吹乱了她的头发》

人自身会产生精神痛苦，人还会产生幻觉、幻想和会做梦，会有各式各样的潜意识的深层心理。这些，也成为现代绘画表现的内容。内心世界的幻觉、梦、潜意识等，因为不是现实中存在的物象，虽然是客观的心理反映，但只是“内心”的存在和于头脑中的模糊的表象。它们是非理性的、朦胧的，有的是怪诞的，若于绘画中进行表现，便出现诸如变形、叠置、分解与重构等等手法(图4-120)，这被心理学家埃伦茨维希称之为“物体范围外的形式因素”<sup>①</sup>。对完形范围外的非具象形式因素和物体范围外的形式因素，本书将于“构图的形式心理”中结合作品予以分析。

作为研究绘画构图的最基础的心理学理论，以考夫卡、阿恩海姆为代表的完形心理学研究，回答了视知觉与写实绘画的关系，回答了视知觉是如何以人的恒常性为基础将物象构成画面的。奥地利心理学家安东·埃伦茨维希，将人对物体外在的形色等知觉称为表层知觉，将完形心理称为外层心理。他在完形心理学的基础上，对深层心理(亦称无意识心理)的研究，则回答了被良好完形摒除在外的那些多余的杂乱的点线笔触——完形范围外的非具象形式因素——在绘画构图中的作用，还回答了现代绘画的变形、叠置、分解与复合等手法——物体范围外的形式因素——的原理，并将“二者”用“完形范围外的形式因素”统称之。埃伦茨维希认为“非具象形式因素是以破坏表层知觉为条件的。它呈现在画面上，视知觉往往先予以排斥，进而引发向内心的运动”，造成了一种双重的具象过程，而通过这种过程，表层知觉又重新恢复了充满活力的控制力量。这种过程将一种新的形体意义注入物体范围外的形式因素(埃伦茨维希将这个过程中称为“继发具体化”)；这个过程还把具象的完形投射到艺术形式范围外的因素上(埃伦茨维希将这个过程中称为“继发完形润饰”)。这样，绘画构图学便获得了完形与非完形、表层知觉与深层知觉两个方面心理学理论的支撑。

①② [奥地利] 安东·埃伦茨维希著，肖聿、凌君、靳茁译，《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》，北京：中国人民大学出版社，1989年第1版，序论13页。



A black and white photograph of a heavily stained and discolored piece of paper, likely an old document or photograph, showing significant water damage and mold. The surface is covered in dark, irregular blotches and streaks, indicating severe water damage and mold growth. The texture appears rough and uneven.

1. 我...  
 2. ...  
 3. ...  
 4. ...  
 5. ...  
 6. ...  
 7. ...  
 8. ...  
 9. ...  
 10. ...



# 第五章

## 构图形式的心理效应

构图的形式心理,即是构图的形式感。形式感是人们对构图外在形式总体构成产生的视觉心理反映。形象于画面空间中的存在形式是构图形式的基础,构图形式取决于对其选择和组合结构,不同的组合结构关系使人产生不同的形式心理。李泽厚在《美英现代美学概略》一文中曾概括格式塔心理学派的美国美学家阿恩海姆的观点,他说:“事物的运动或形体结构本身与人的心理——生理结构有相类似之处,因为它们本身就是表现。对象可以显得是人的情感的‘移入’,其实就是这个原故。微风中的柳树并不是因为人们想象它类似悲哀的人才显得悲哀;相反,而是它摇摆不定的形体本身,传达了一种在结构上与人的悲哀情感相似的表现,人才会立刻感到它是悲哀的。所以,事物形体结构和运动本身就包含着情感的表现。”他说到一个实验,即要受试者用各种随意的舞姿来表现悲哀,结果各种具体舞姿虽然不同,但却都有速度较慢,姿态不紧张,方向摇摆不定,像受制于某种力量等共同特点。阿恩海姆认为,任何线条也都可以有某种表现,各种升降、强调、斗争、安息、和谐、杂乱……普遍地存在于宇宙中,它们都可以成为知觉的对象。艺术要善于通过物质材料造成这种结构完形,来唤起观赏者身心结构上的类似的反应,而并不在于只以题材内容使观众了解其意义而已。塞尚和毕加索在同样题材的静物画中,却因线条结构的不同而作了或安详或骚乱等不同表现,从而具有不同的审美特性。因此,构图形式心理的运用,对画家感情和画面内容的表达至关重要。一幅画中的“情”主要是通过可视的形式语言传递给观众的。对同一物象,不同画家可以有不同的感受。同一画家对同一物象在不同时间发现不同的视觉美点又可能产生不同的感受心情,有着不同的“情”的表达意念。这不同的视觉美点、不同心情感受的表现,必然要在构图中寻找不同的形式语



言来表达。形式语言准确表达画家的真情实感，也就具有震撼人心的艺术力量和审美价值。

## 第一节 画面空间运用的形式心理

### 一 方位的形式作用

画框四边占有固定方位，并形成一个圈定的空间范围。构图中的每个视觉形象由于与画框边线的关系而获得其具体位置，且产生空间感。构图中形象方位的不同使人产生不同的空间感受、不同的空间力感和运动感。由于形象具有量感，它关系到画面的均衡与稳定。

以圆点为例。由于圆点无方向的变化，在构图中只有大小与位置的不同，点在画面中成为图形而与画面底色“分离”，形成了画面的空间感（图5-1）。人对图5-1的直觉是点的位置与画面的空间分配，但在语言的指示下，可以对其形式个性产生不同的形式心理。当点位居于画面中央时（图5-1A），给人以悬浮闪动的感觉。“闪动”是点的自身形态给人的形式感觉；“悬浮”是由于点的位置居中造成的画面上下左右的空间力感对其作用的均衡而产生的形式心理，画面也由于点的位置形成上下、左右空间的对称平衡而具有稳定感。图5-1B中的点使人产生向上飞升的运动感，画面空间失去A图所具有的对称平衡，因此画面也随之增加了不稳定的因素。当点的位置靠近下面边线时，C图中的点使人产生下降的运动感。画面空间也随之失去对称的平衡，在点的“重力”作用下，画面产生重心偏移的不稳定感。

点在图中飞升与下降的感觉产生原因之一，是人的知觉经验与联想的作用，使得画框定向的上部边线具有天空的象征性，下部边线具有地面的象征性，因此形象于画面空间中受到“空气”压力或浮力的联想的形式作用，点在下部受到压力的感觉为主，点在上部受到浮力的感觉为主；原因之二，是由于画框边线的引力作用，靠近边线的点有被其吸引的力感；原因之三，是人的生理上的反映，人看上下不同物体时，视觉肌肉运动的感受不同。

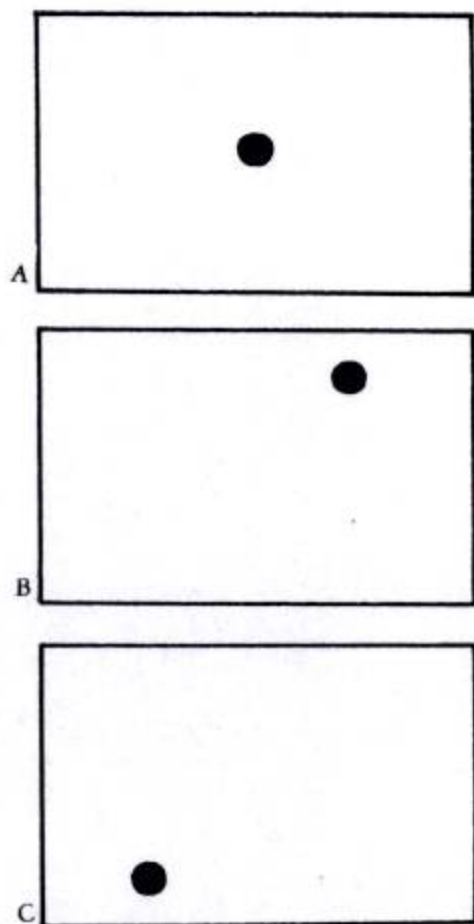


图5-1

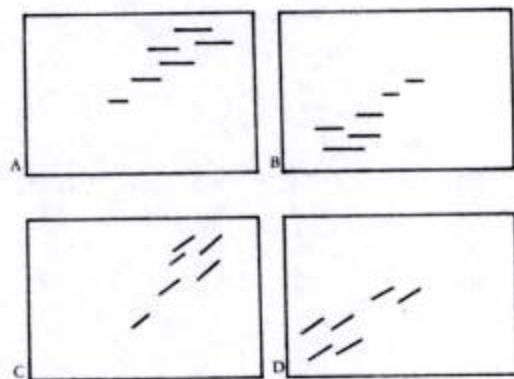


图5-2

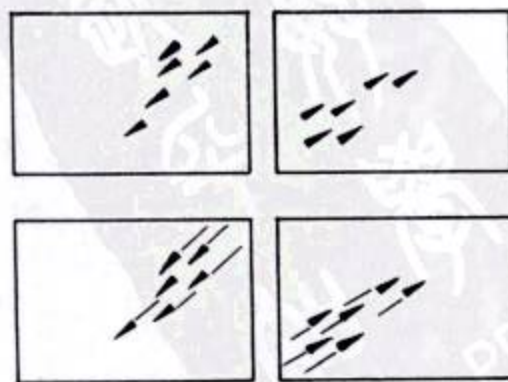


图5-3



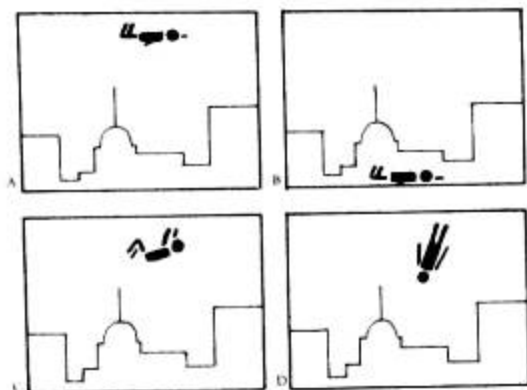


图 5-4

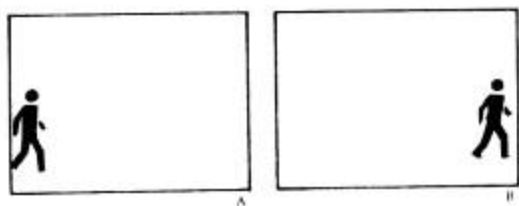


图 5-5

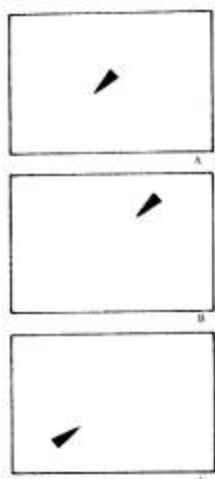


图 5-6



图 5-7

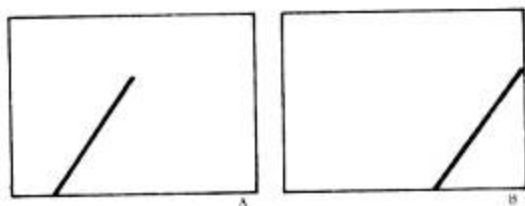


图 5-8

但是，如果在语言的指导下，说图 B 中的点正在下落，图 C 中的点正在跳起，人的这种感觉也会随之相应出现。这是因为圆点无方向性的缘故。这飞升下降两种感觉交替出现，在图 5-2 中反映得更加明显。横直短线构成的 A、B 两图与斜线构成的 C、D 两图，每图都既给人以飞升的感觉又给人以下降的感觉，但是由于它们线的形态的不同，A、B 图给人的是一种飘动的感觉，C、D 图给人的是快速的下降或冲腾发射的运动感觉。

如果图中的形象有明确的方向性，或是具体物象，人对它的运动感觉，随着形象的方向而明确，如形象加上视觉后象的暗示，这种运动方向感觉在任何语言指引下也不会改变（图 5-3）。

构图中人物形象的方位具有同样的形式心理作用。例如人是不大会飞的，如果在构图中利用人的定向的改变和位置的形式心理可以表现飘动的感觉，如图 5-4A。但是，同样的动作同样定向，B 图中的人物紧贴画框底边只能给人以趴在地面上的感觉而飞不起来。C、D 图中的人于同一构图的位置，由于人物动态和定向改变，不但没有飞升或飘动的感觉，而是由上向下落的感觉。说明表现人物时，方位与动态的配合之重要，也说明人的知觉经验起更重要的作用。

人物靠近左右边线，其方向产生的形式心理是不可忽视的。图 5-5A 中的人物好似刚刚走进画面，具有向前行进的宽阔的余地，而图 5-5B 中的人物则有要走出画面或即将碰壁的感觉。说明方位与画面空间的关系对表现人物的重要性。

如果将图 5-1 中的圆点改换成具有明确方向的楔形点时（图 5-6），图中的楔形都具有明确的运动方向，画面的空间均衡关系由于其运动的方向性而与圆点图有别，楔形点虽位于边角，由于运动方向向着画内，画面重心不感觉过于偏移一边。

方位会影响人对形象性格的感觉（图 5-7），A 图居中的正方形与 B 图的正方形相比，其悬浮状态使它自身的稳定的性格受到了影响。而 B 图中的正方形由于底边与画框底边线的联结而使其稳定的性格得到加强。正方形改换方向，角朝下时，变成了菱形为一点支撑，失去了正方形稳定的性格，而具有不稳定感。

倾斜的线，给人以倾倒的不稳定的运动感（图 5-8A）。斜线如果靠着边框线（图 5-8B），则好似有物体的依托，而产生相对的稳定性。



画面形象的整体结构与画框相倾斜时,或形象间互相呈现倾斜,都会使人产生晃动、眩晕和不稳定的动感。例如,德国表现主义画家格罗兹《大都会》(图5-9)中楼房相互倾斜,使人感到天旋地转般的不稳定与压抑;费宁格《一个悲剧人物的肖像》(图5-10)将形象处理成色块的相互倾斜交错,以表达人在动乱社会中的恍惚与不稳定的悲剧情感。对此,将在其后的“斜线”一节有详述。

## 二 空间力感

画框的存在,使其间形成一个“场”。在“场”中的形象元素,被其吸引和限制。由于人的视觉按有意义图形对形象元素予以组合,使元素间由于完形而产生了相互吸引力或排斥力的作用。元素成形或成组是互相吸引的关系,是元素间力感的联结,通常亦称“张力”,即指元素或形象自身或相互间的拉拽作用。未被组成形的元素,则被画框的“场”的张力所吸引,这便是构图的空间力感。

这里所说的“张力”“力感”“力”,阿恩海姆称之为“知觉力”,即元素的“作用力存在于任何一个观看者的经验里。既然这种作用力有着自己的作用点、方向和强度,它们就合乎物理学家们对‘力’所下的定义。基于上述理由,心理学家们才给它冠以‘力’的名称”。“‘力’是活跃在大脑视中心的那些生理力的心理对应物,或者就是这些生理力本身。虽然这些力的作用是发生在大脑皮质中的生理现象,但它在心理上却仍然被体验为被观察事物本身的性质。”<sup>①</sup>

### (一) 形象间相吸与排斥的力感

图5-11A中的三个互相靠近的点,由于视觉组合作用,视为一组并为三角形,相互间似有引力的存在,远离三个点的a点,不能将其视为组内成员,而有被排斥于外的力感的存在。

视觉组合作用使人感到,图5-11B中的众点互相吸引组成缺口方形,而b点有似被其相吸,向缺口处运动的感觉;又因所处位置而不能成为方形中一员,使人产生b点被众点排斥,而游离

<sup>①</sup>〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著,滕守尧、朱疆源译:《艺术与视知觉》,北京:中国社会科学出版社,1984年第1版,第9页、第11页。





图 5-9 [德] 格罗兹 《大都会》

在外的感觉。

如果将图 5-11B 加画框成图 5-11C 时，c 点由于靠近边线，似有被边线所吸引的感觉。众点间互相吸引的紧密性而不出现被边线吸引过去的力感。

## （二）引力的联结作用

图 5-12A 中两个点，有小点被大点所吸引，小点向大点靠拢的运动感觉。正是这种引力作用，使得画面中多个不等的点，小



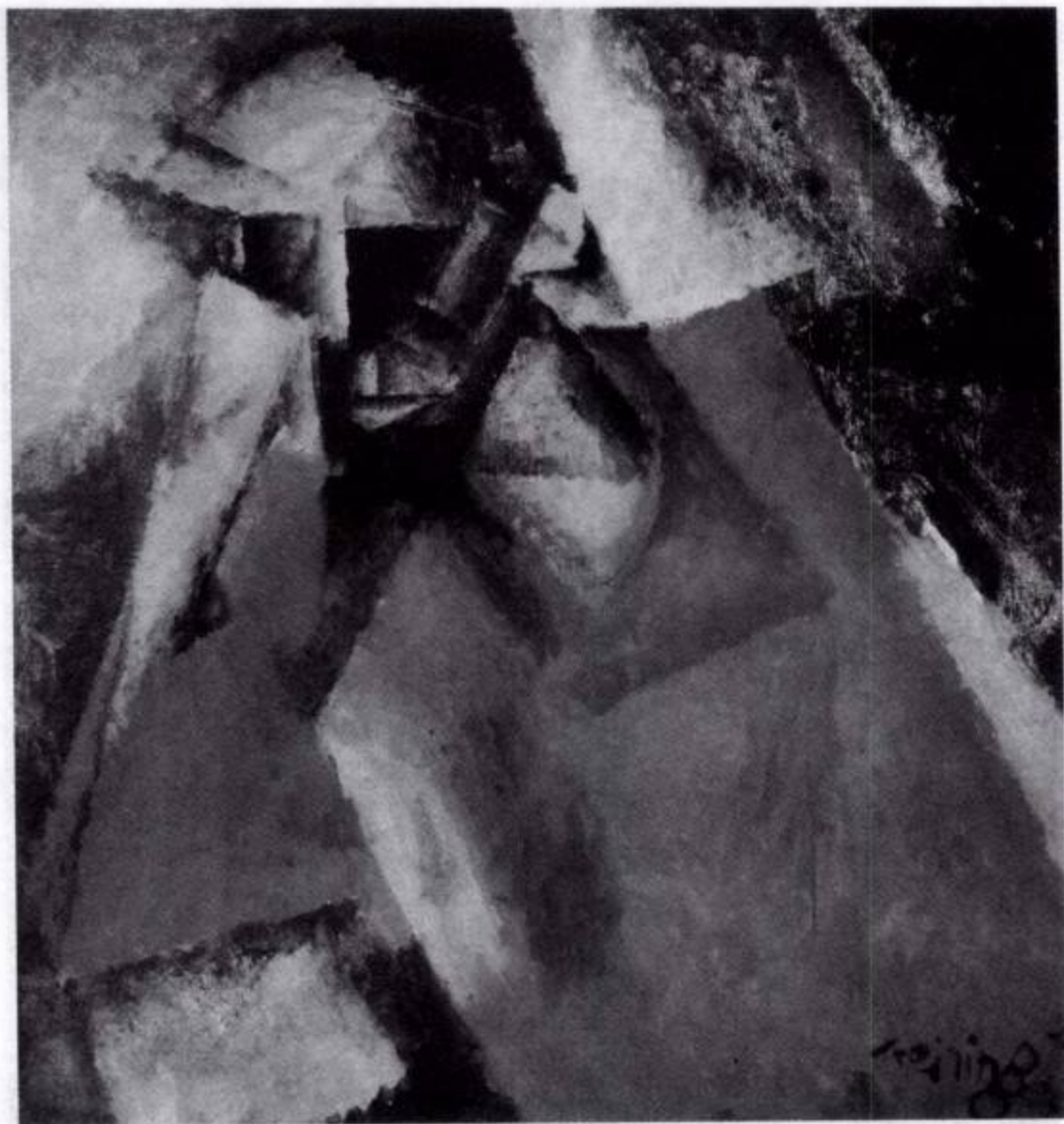


图5-10 [德] 费宁格 《一个悲剧人物的肖像》

点随同大点的运动方向而运动。图5-12B中的下方小点随同上方的大点的运动而上升。图5-12C中上面的小点随同下面的大点而下降。

这种吸引的力感，可以使图5-13中的线段，产生顺序向右下方扑跳的运动感，也可以产生向横线上跳跃集中的运动感。如果变成具象，就会成为一个表现跳水运动的动作过程。图5-14便是表现撑杆跳运动员的撑杆跳连续动作，或一个撑杆跳运动员的撑杆跳动作的视觉后象。

图5-15中曲线两侧的点，似有被其吸附的引力作用。这种联结的吸引力感，使得构图中散乱的花朵被枝条连接而变成整体，没有画在枝条上的花朵，也视为枝条上的花。同理，布局杂乱分散的山村树石的画面，中间有条河流出现，构图就不再那么杂乱分散了。



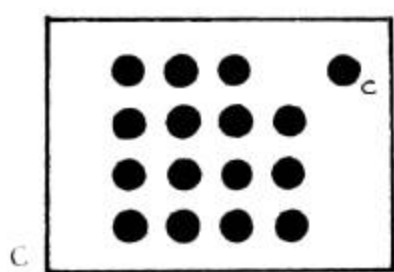
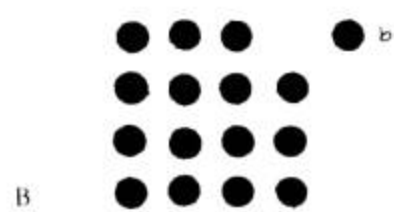
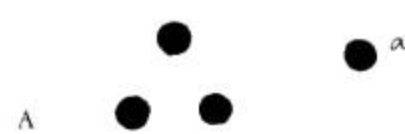


图 5-11

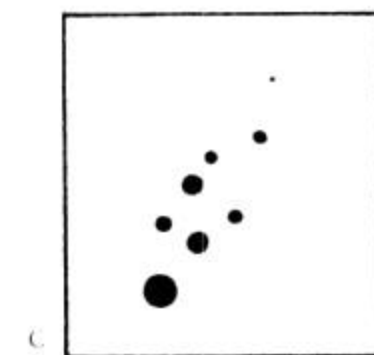
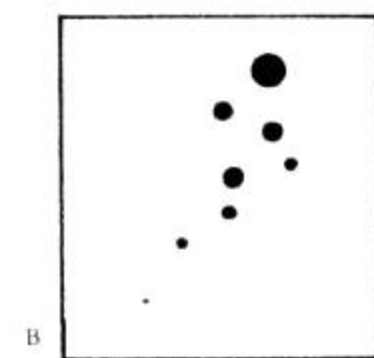


图 5-12



图 5-13

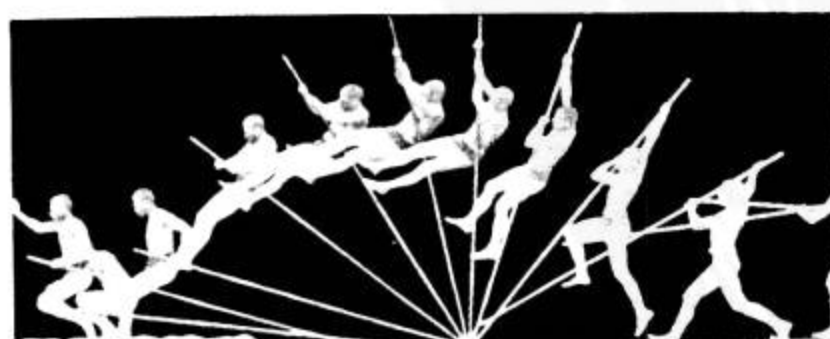


图 5-14



### （三）力感的加强或削弱

图5-16中A图的横线与弧线由于无明确的运动方向，力感是向线的两端延伸。B图的两条线由于各有明确的运动方向，其力感强于A图中的两条线段。C图是多条线段向同一方向运动，其力感又强于B图孤单的一条线段的运动的力。而D图中的多条线段的运动力感向一点集中，其力感更是得到加强。向同一方向运动的物象使运动力感增强，因为它是力的汇集，增强力的量，加强运动气势。

珂勒惠支《农民暴动》组画之《拱门洞里的武装》和《反抗》就是在构图中运用力感的加强，表现人们向上奔腾和前冲的形式力感（见图5-157、158）。

程大利《试将五岳融一纸》（图5-17）那山峰高耸雄伟之势，主要是因为画家利用三角形重重向上叠加构成，使山体层层节节高升。其不同于范宽《溪山行旅图》中的陡峭突兀的山，而更加显得势大力沉。

与力的加强相反的是力的减弱、力的分散、力的无序和混乱。从图5-18中可以看出：上面A、a两图中的长线方向的力，由于受到两侧短线的干扰而消弱其力的运行力度；下面B、b两图中是相互冲突的力，因而互相抵消，又因其无序性而导致混乱。画面物象众多、布局纷乱者，由于物象间重力抵消而易于平衡。因此，结构关系简单、物象简约、形色概括的构图，要特别注意形象重力关系对画面均衡造成的影响。迪克斯《战争》（图5-19）是各种方向的线条交错地布满画面，故既能表现战乱感觉，又能使乱的结构获得平衡。

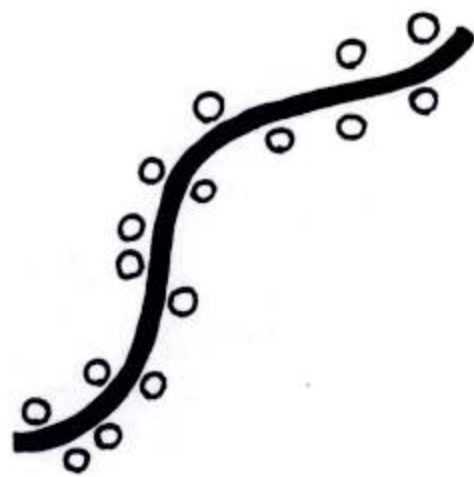


图5-15

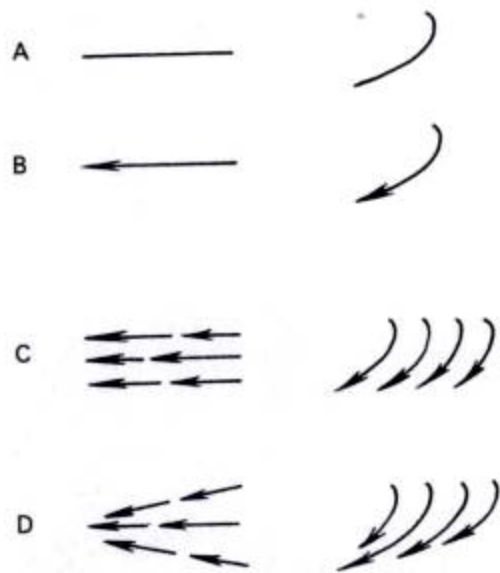


图5-16

## 三 画面分割及其面积的形式作用

作画初始，一般都要用长线对画面进行抽象的面积分割。在作者的意识中，将其分割的面积视为形象位置的范围、天地面积、形象占有的面积、形象间构成的基本形等。因其面积在画面中的位置、形状及其大小都与最终的形式效果息息相关，所以画家极为重视，并作为画面形式结构的基础。

在现代绘画观念中，画面面积的抽象分割有其自身的价值。蒙德里安的一些作品，就是按照单纯的数的比率予以直线复合分割，构成平面空间面积的结构之美。



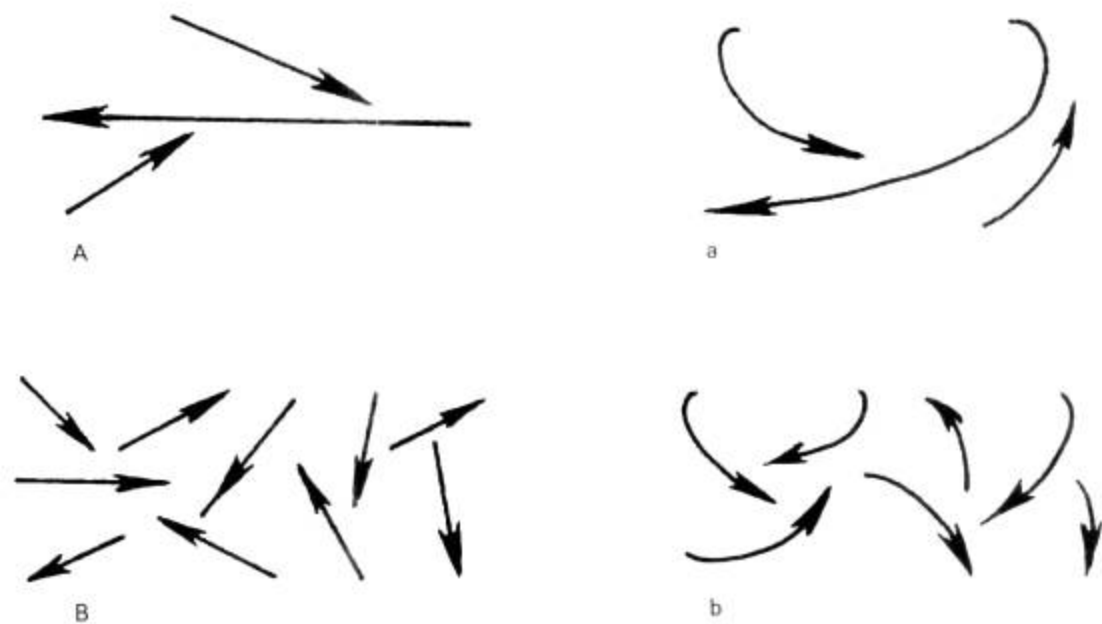


图 5-18

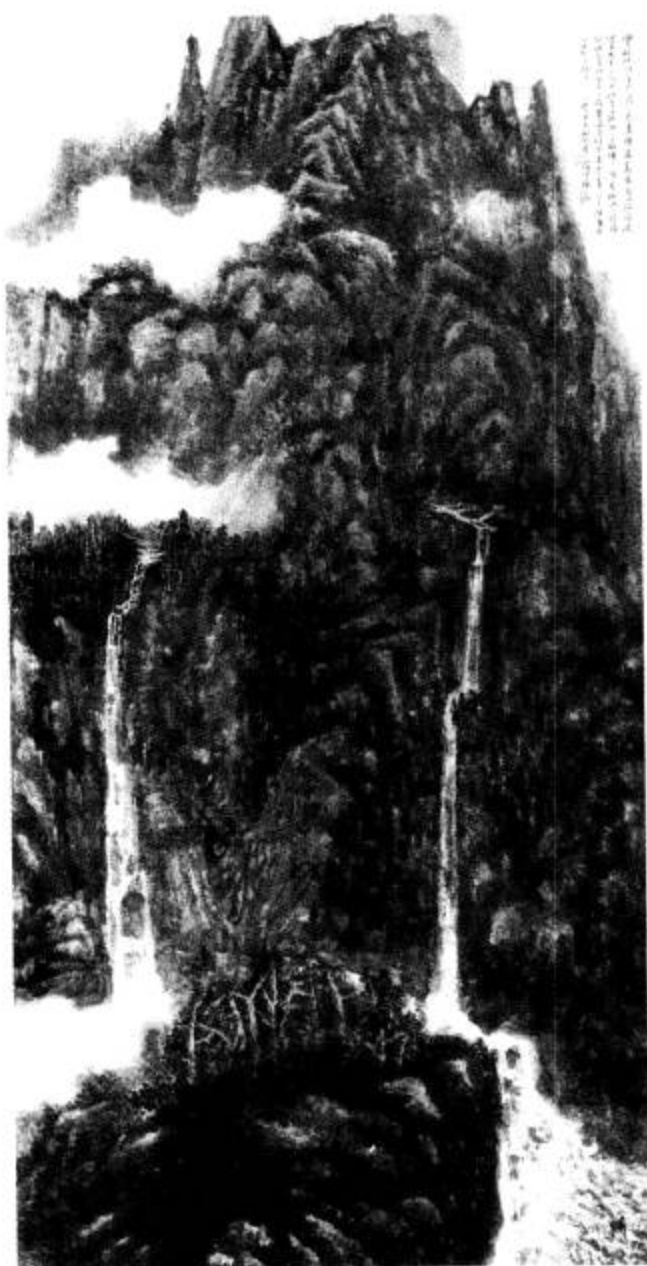


图 5-17 程大利 《试将五岳融一纸》



图 5-19 [德] 迪克斯 《战争》



为了使绘画构图形象组织的结构更符合人的视觉心理,有必要研究画面分割及其面积的形式作用。

### (一) 画面面积的抽象分割

当一条长线贯通画面,将画面分割成面积相等或不相等、形状相同或不不同的两部分时,同时也标志出该线条在画面中的位置。由于视知觉的整体性,既感知到线的形象和位置,又感知到被其分割的面积和形状。对分割后的面积的形式感知是:随着分割线的形态而成不同形状,使画面增加了分割后的其面积形状所具有的特性;对其形状的视觉心理取决于分割线的形象和分割后的面积,分割成两个相同的形状面积,画面呈对称;不等同的面积有大面积压向小面积的感觉,分割后的面积构成互相作用互相依托互相穿插结合的矛盾的统一体。

例如:直线中间分割,使画面成为左右或上下对称相同的两个面积,画面平衡。竖线分割成为两个竖向的矩形,使画面增加竖向的因素。水平线分割成为两个横向矩形,使画面增加横向的因素(图5-20A、21A)。

直线偏移分割为面积不等同的两部分,由于线的位置偏移于一边,而有被相近的边线所吸引并向其靠扰的感觉,大面积也随之产生向小面积推移压向的感觉,因而大面积占有对视觉刺激的优势(图5-22A、23A)。

斜线分割,使画面成为角形面积的结合体,各角形面积形式作用将随斜线的角度和底边的大小而不同,并有不稳定的一边(图5-24A、25A)。

曲线分割的面积(图5-26A、27A),则随曲线的弯曲而成为不规则的曲线形,显示着其曲线形的特性,双方凹凸部分互相补位,凸起部分有向对方凹处伸延突进,且为对方围拢的感觉。

弧线分割的面积(图5-28A、29A),使画面成为一是半圆形,一是半环形的两部分的结合体,半圆形伸向半环形且为其所包围,半环形将随弧线的伸延而呈收拢或开放之势。

线在画面内闭合性的分割,使其成为完整的图形存在于画面之中,其形的四周为画面空间所包围(图5-30A~33A)。由于人的知觉的选择性,使其成为知觉对象,并显示其自己形象的特性,成为构图的主体的基本形,其余面积成为背景空间。图形与背景且有分离的感觉。



图 5-20A

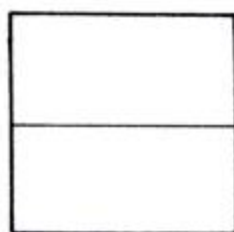


图 5-21A



图 5-22A

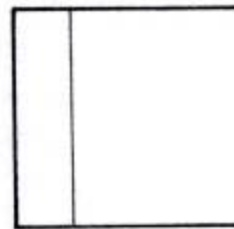


图 5-23A

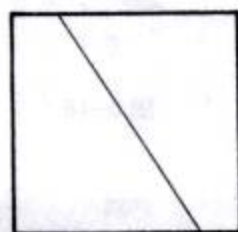


图 5-24A

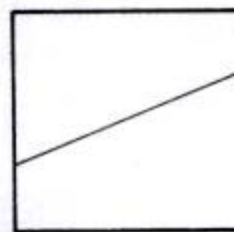


图 5-25A

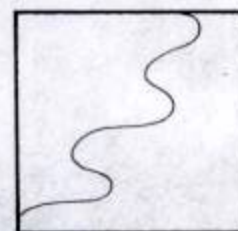


图 5-26A

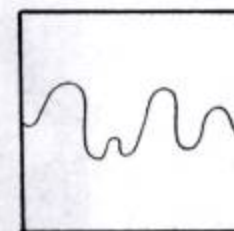


图 5-27A

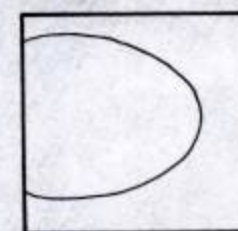


图 5-28A

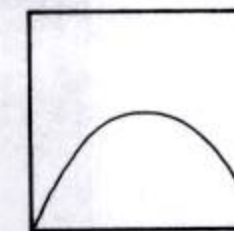


图 5-29A

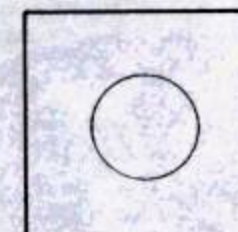


图 5-30A



图 5-31A

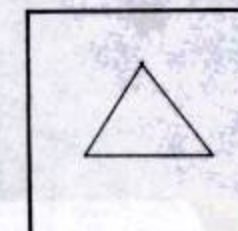


图 5-32A



图 5-33A



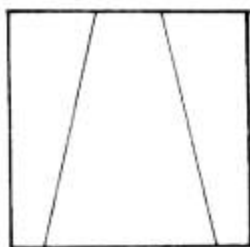


图 5-34A

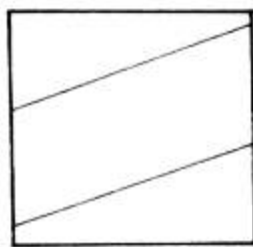


图 5-35A

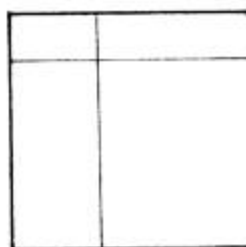


图 5-36A

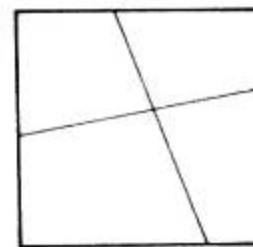
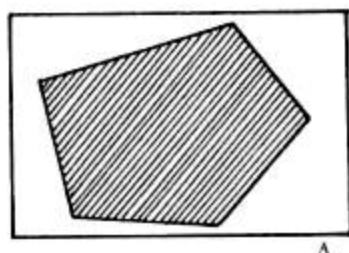
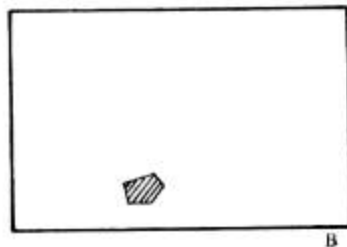


图 5-37A

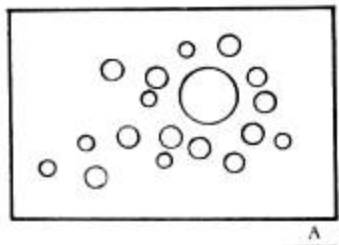


A

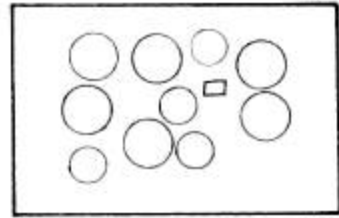


B

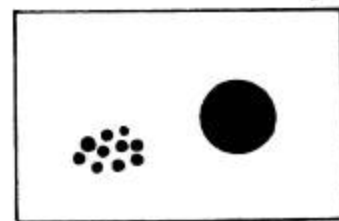
图 5-38



A



B



C

图 5-39

两条以上的线的分割,画面呈现三个或三个以上的不同形状、不同大小的面积,其形式感将随着线形的复杂而复杂(图 5-34A~37A),且由于分割的面积在画面中的位置不同,而引人注意的程度也不同。线的交叉点,即面的结合处成为注意的中心。

### (二) 形象占有面积的形式作用

形象在画面中和画幅面积的对照关系,使其得到面积的评价,并在画面空间概念中,形成大小、远近的不同,且在构图中取得不同的地位和产生不同的形式心理。

形象占画面面积大,画面空间小时,形象给人以阔大、饱满的感觉,构图显得充实或拥塞(图 5-38A)。形象占画面面积小,画面空间大时,形象给人以纤小、孤零的感觉,构图显得空荡(图 5-38B)。A 图中形象大与背景色彩对比效果强,具有决定画面色调的作用;B 图中形象小与背景对比面积小,而对画面色调影响不大。

相类同的形象占有面积大的首先引起人的注意(图 5-39A),小面积的形象有向大面积的形象靠拢的运动感。大面积的形象则成为该图中的主要形象。

不相类同的形象,其中最有别于它形的,尽管面积很小,因为形象的相异性或新异性也将引起人们的注意(图 5-39B)。例如大海中的白帆尽管很小也引人注目。

同质同色的大面积形象的量感大于小面积的量感(图 5-39C)。因此大面积形象成为决定画面均衡的量。构图时应首先注意大面积物象位置的安排。

### (三) 具象面积与画面空间的关系

构图中,抽象分割的面积的形式感,往往由于具象化而为人的知觉经验所代替。我们不妨将前一小节抽象分割中的几图,以具象化面积呈现(图 5-20B~37B):其抽象面积的形式作用依然存在,甚至因形象和画面内容的具体化而得到加强。

但是,抽象的面积具象化之后,会使原有分割的抽象面积的空间形态发生根本性变化。例如,图 5-40A 为长线抽象分割的画面,被知觉为截然分开的两部分,但抽象长线被具象树干所代替时(图 5-40B),它便从纸面上分离出来,纸面成为背景空间。这条长线形的树干,仅仅标志着它在画面中的位置。其背景被知觉为被树干遮挡的空间整体,而不是两部分。图 5-20B~37B 具象





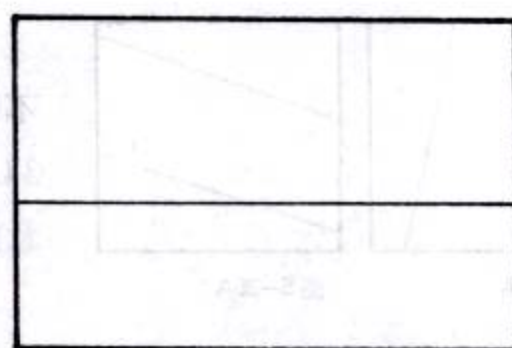
图 5-20B



图 5-21B



图 5-22B



A

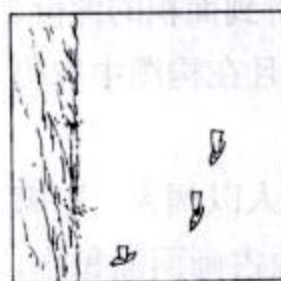


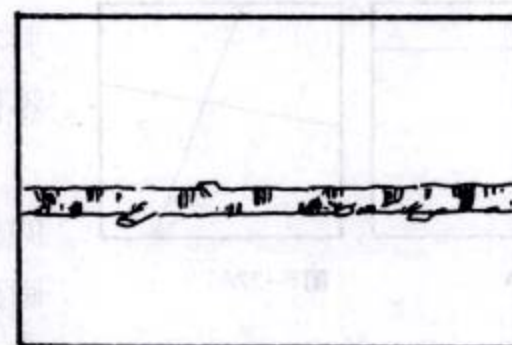
图 5-23B



图 5-24B



图 5-25B



B

图 5-40

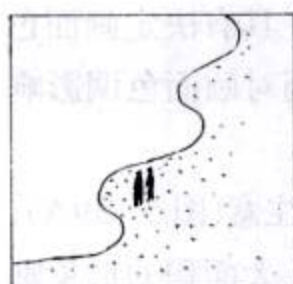


图 5-26B

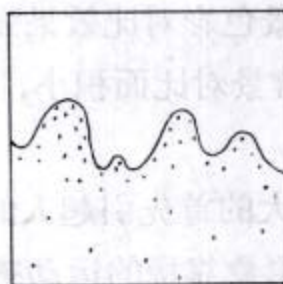


图 5-27B

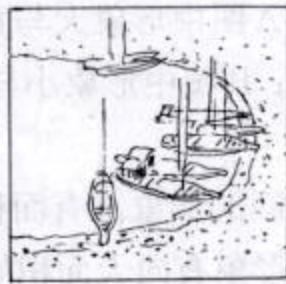
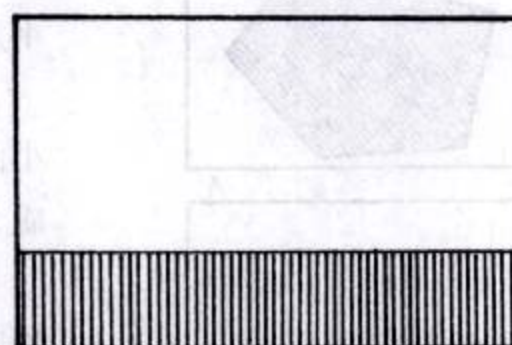


图 5-28B



A

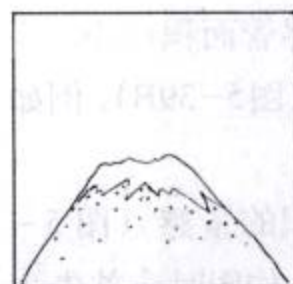


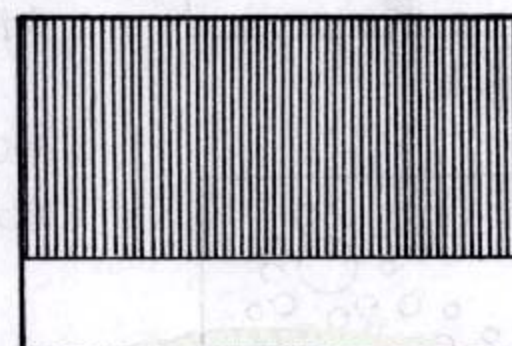
图 5-29B



图 5-30B



图 5-31B



B

图 5-41

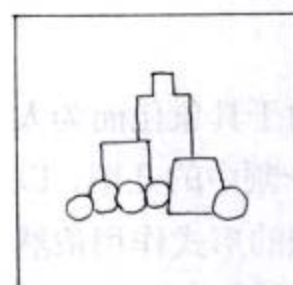


图 5-32B



图 5-33B



图 5-34B

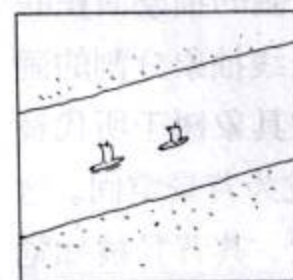


图 5-35B

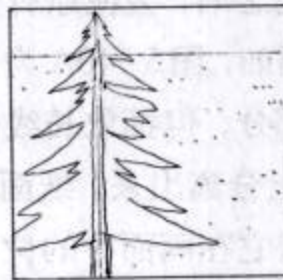


图 5-36B



图 5-37B





图 5-42 [俄] 列宾 《伊凡雷帝杀子》



图 5-43 [德] 珂勒惠支 《(寡妇) 之二》

化部分变为“图像”，其余部分，有的变为“背景”，有的具象化为天空、湖海、街道、T形台等，皆随具象而转化。因此，当画面形象相对具体时，由于知觉经验，对画面分割面积的形式作用才会得以具体化。

抽象面积的形式作用也是知觉经验的心理反映，尤以色彩有别的面积比色彩相同的面积更能引起人的联想，形式感更强。例如图5-41A画面被水平横线分割成下部为重颜色，上部为大面积的亮颜色，构图则给人以开阔、舒朗、自然的感觉。因为自然界的天空明于地面，光源一般在上部，上部亮下部暗即下重上轻时符合人对自然界的知觉规律。反之，当上部暗下部亮时，尤其当上部为大面积深暗色时（图5-41B），则给人以压抑、恐怖、窒息和痛苦的视觉心理。

当画家利用这种视觉心理进行构图时，会更能唤起人的知觉记忆与联想，而有助于内容的表现。例如，列宾的《伊凡雷帝杀子》（图5-42），就是以上部色彩深暗来加强压抑、紧张、恐怖气氛的表现。

珂勒惠支的《寡妇》创作于20世纪20年代初。一战后德国经济濒于崩溃，国内又爆发了反政府武装革命。国内外战争，使男人大量死去。为此，珂勒惠支以寡妇为母题创作了组画。这是第二幅（图5-43），该构图利用上部大面积黑色块压着下部白色的面积分割的形式感。在组画第一幅中画家描绘的是一个失去丈夫且怀孕的寡妇，痛苦地孤立无援地倚墙而立。等待着她的未来将是什么呢？第二幅画画家做了回答：一个孤苦的寡妇将自己仅有的乳汁给了出生不久的孩子之后，抚摸着孩子静静地无人过问



地死去。画家的构图采用大面积的不见一丝光亮的黑暗色块重重地压在横躺在地上的母子身上。这构图形式蕴含着作者对画面主人公,即社会底层无援的妇女和儿童的极其深厚的同情和对资本主义战争的控诉,从而创造出如此具有压抑痛苦形式感的画面。

#### (四) 形象动势与空间面积的关系

形象动势,在于“势”,是一种空间形态的力的方向感。构图的空间面积,对其势有助力或阻力作用。因此,画家构图时对形象动势与空间面积的关系特别重视。

##### 1. 形象面向之势与空间关系

人的面向也有一种“势”,即便是静态的人,其目光方向就是一种导向的力。当人物形象直立画面正中,面对观者时,其势对向观者,其两边的力是相等的,画面平衡稳定并显出严正与呆板。如若人是侧向直立,则由于有了向背空间,其势的作用显明。一般情况下,构图中人物面向空间的面积要大于背向的空间面积,动势走向的空间面积要大于背向的空间面积。这可以使人感到画中人或物有活动的余地的舒展感觉。观众的视线也可以随着人物面向的眼神或动势的引导而顺势向其前方移动,便于与展示内容的联结和深化意境。

例如,施马里诺夫的插图《你入神地在路旁凝视什么》(图5-44),描绘一少女倚栏而立向前方凝视,其面向方向展现大面积空旷空间,观众的视线也将在其面向视线的诱导下而移向那里回旋,与远去的马车相联系,从而增强观众联想的余地,加强少女凝神注视的境象表现。如果将其前面用纸遮挡去一部分,使其面向空间小于背向空间,画面的情境将会大大不同。

##### 2. 形象动势的空间

于非闇的《红杏山鹧》(图5-45),为了强调杏枝之间和山鹧之间的上下呼应关系,中间留有大面积的空间,观众的视线将随着鸟与枝的动势而运动,通过中间大面积的空间与上部的鸟与枝呼应联系起来。

格列柯夫的《机关枪二轮车》(图5-46A),马车风驰电掣般地向前飞驰,其前面有大片空间草地,给了这种运动以继续向前飞驰的余地,使马车在开阔的草地上飞驰的动势得到了展示空间。如果将前边的空间缩小如图5-46B时,马的前进就有受到边线阻挡之势,而成了强弩之末,减弱了飞快冲锋的运动之势。



图5-44 [苏] 施马里诺夫  
《你入神地在路旁凝视什么》



图5-45 于非闇 《红杏山鹧》



图5-46A [苏] 格列柯夫  
《机关枪二轮车》



与上述二者相反,由于表现内容的需要,或表现人物暮年走过漫长经历,或限制人物向前的动势,或有意使人物、动物有走向画外的引向时,往往也将画面空间和动势方向空间留得狭小,背后空间阔大。例如图5-47,是苏联画家基布里克为小说《塔拉斯·布尔巴》所作的插图。主人公骑着快马接近画的边框,有即将跑出画面之感,而且由即将手中的套马绳投出去的动态构成。画面给观者的感觉,是画中人物似乎已经接近所要套住的画外对象。这正是作者巧妙地利用构图空间的形式心理,以符合其表现的需要。

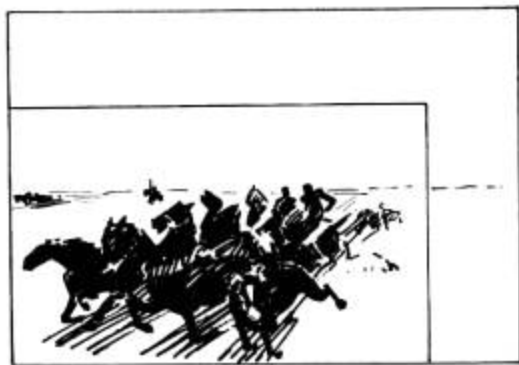


图5-46B

## 四 视域定向、视高与视平线的作用

写实绘画的构图,一般是在一定的透视状态下组织结构物象的。因此,视域定向、视高与视平线是构图结构的基础。其位置的不同,构图的效果迥异,可以使观者产生不同的视觉心理,所以是绘画构图表现力的不可忽视的重要形式手段之一。

### (一) 视域定向的作用

画面中物体透视现象可以表示画家的视域定向为平视、仰视、俯视或倾斜视(见图4-97、98),观众也产生相同的视觉感受。

平视:即人们日常向前看去,视线与地面平行时的观察效果。与画家身体呈垂直关系的线条向视点集中运动,且引导观众视线向视点集中,其最主要的形式作用是使观者感到景物平易自然,



图5-47 [苏] 基布里克  
《〈塔拉斯·布尔巴〉插图》



与地平面垂直或水平的物体给人以稳定感。

仰视和俯视则是在平视基础上仰头或低头的观察效果。

仰视效果的构图由于垂直于地面上的物体呈现倾斜,使直立的物体失去原有的稳定感,画面产生动感(见图4-98A)。

俯视效果的构图由于垂直于地面上的物体呈现上大下小的倾斜而使人产生不稳定感,且由于物体有缩短了的感觉而不好判断其高度(见图4-98B)。

斜视效果的构图由于表现的景物整体结构与画面框架的倾斜,画面给人以景物晃动的不稳定感(见图4-98C)。

## (二) 视高与视平线位置的作用

视高是指人平视状态眼睛的高度。视高与视平线规定了物象在构图中的陈布方式和透视状态。在平视情况下,视平线与物体的透视关系表示了作者的视高,观众也在其引导下产生相同视高的视觉感受(图5-48)。不同视高的视平线都可以置于画面上、中、下不同的位置。视平线在构图中的位置对主体对象的形式作用影响极大,对画面空间表现起着一定的支配作用。不同画面地平线位置相同,由于视高的不同其形式感觉也有差异,因此谈视平线的运用不能脱离开视高,不然就不够全面。

### 1. 低视高的视平线位置

视平线位于被画人物的腹部以下为低视高。低视高的构图使



图 5-48



图 5-49 [苏]柯林  
《亚历山大·德夫斯基像》

图 5-50 [苏]施马里诺夫 《彼得大帝》



图 5-51 曾善庆 《海》



图 5-52

人产生仿佛蹲下看物的视觉效果。如将其视平线置于画面下部，地平线压得很低，近处物体有拉近的感觉，高大的物象易形成仰视效果，给人以崇高的感觉。画室外景时，天空则占画面大部面积，给人以豁亮的感觉，人物在天空背景的衬托之下，形体轮廓显明。地面上的景物形象近大远小透视变化大，近处的物象在大小对比及天空的衬托下显得格外突出。画家常用此法表现英雄人物或领袖形象，给人以低身仰视的崇高伟大感觉。

例如图 5-49、图 5-50 的构图即是低视高低视平线的效果。

如将低视高的视平线抬高或置于画面上部，天空缩小地面加大，易于描绘很近处物体，且给人以与物拉开距离的感觉。例如曾善庆《海》（图 5-51），作者是采用低视高，视平线置于画面上部。这样近处海滩的面积加大，作者可以很从容地处理沙滩上的渔民，由于透视变化很大，凸显宽厚背部的量感，以及肤色与沙滩黄色对比衬托下的美。如果近处是直立的人或物只能截取其下部于视域之内的构图，该形象虽然不见其全貌，由于透视关系与远处缩小了的同类形象的对比，也显得高大。图 5-52 中 A 图与 B 图相比较，B 图中只取腿部的小孩感觉高大。

## 2. 高视高的视平线位置

视平线位于被画人的头部以上，为高视高。高视高的构图使人产生犹如居高临下观景的视觉效果。如将视平线置于画面上部或高于画框上边，所描绘的人物景物多在视平线以下，形成近于



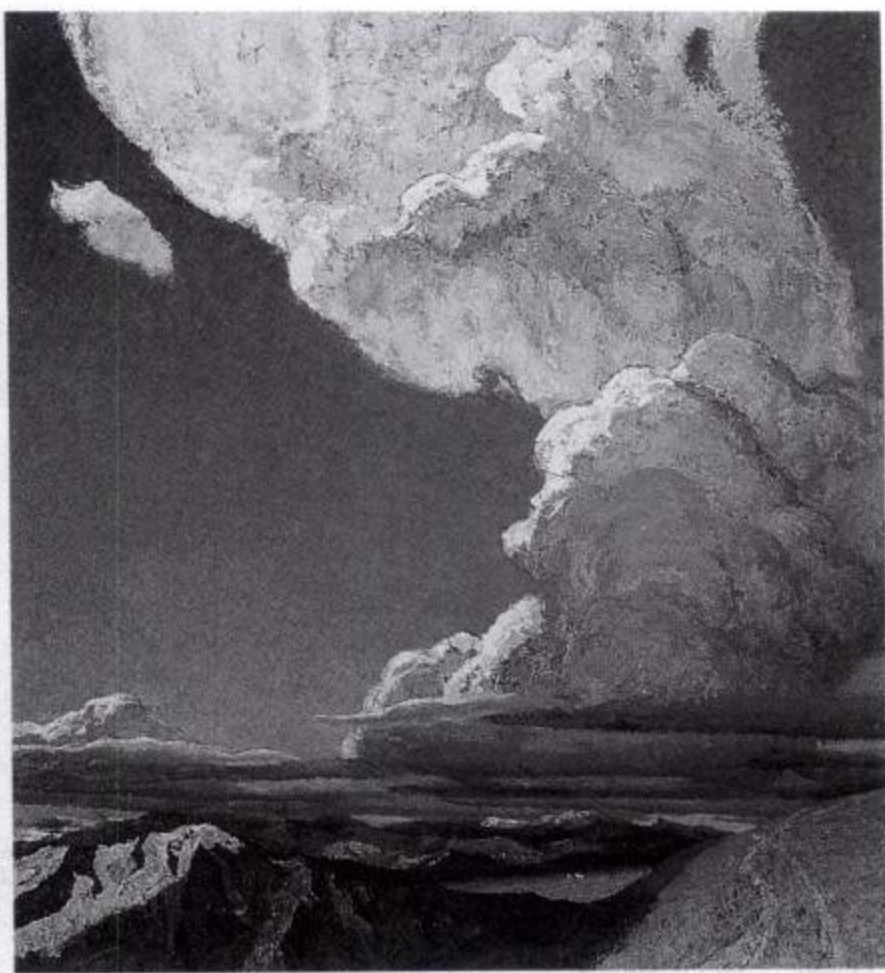


图5-53 李可染  
《从枇杷山公园望重庆山城》

图5-54 朱乃正 《青海长云》

俯视的效果，便于布置和展示复杂宏大的场面和多层次的人物群像。如战争场面、层峦叠嶂的风光、层层楼台景色以及将众多的故事情节组织于一画之中。中国画家“以大观小”之谓虽不是局限于焦点透视，一般也是总体为高视高的高视平线的效果。李可染的《鲁迅的故乡绍兴城》、《从枇杷山公园望重庆山城》（图5-53）不用高视高高视平线是无法写实地将绍兴、重庆的“全貌”一览于画中的。

高视高的视平线置于画面中间或偏下，在风景画中时有出现，将地平线压低，地面的景物适于安排中景或远景，大面积的开阔天空往往成为画面表现的主体。中景或远景往往由于无近景的对比而有拉近的感觉。例如朱乃正的《青海长云》（图5-54）为高视高，作者居于高处“写生”却未将眼下层层众山作为主体，而是意在凭高望远的阔大高天，以蓝天长云作为主体，故地平线压得很低，画面中只出现中景的山头及小小的远山。

### 3. 中视高的视平线位置

视平线位于被画人的头胸之间为中视高，亦称“一般视高”，其画面中的形象合于人们日常平视的视觉效果。





图 5-55 [苏] 谢洛夫  
《列宁和农民代表》



图 5-56A

一般情况视平线置于画面中间偏上或上部，画面构图形象给人以平易自然的感觉。例如苏联画家谢洛夫《列宁和农民代表》(图 5-55) 描绘列宁专注地听取农民意见共商国家大事的情景，构图取一般视高，视平线在画面中间偏上的位置(图 5-56A，图中虚线为视平线)。人物拉得较近，使方形画框构图更加紧凑，人物关系显得亲密，观众也因与画中人距离很近而有如坐在一旁，置身于其中的感觉。如果将视高放低或将画面下部加大，视平线随之降低，则使构图增加“仰视”因素，由于画面下部空间增大地面空间则将人物推远，而使人物显得相对小起来(图 5-56B、C)；如果反之，将视平线置于画面上部或将画面上部空间加大，视平线随之移在上部，增加了“俯视”因素，观众由于与其距离的加大和上部为大面积空间而有空荡冷落的感觉产生(图 5-56D、E)。

从所示之图视平线的变动可以看出，当视平线置于画面下部时，构图中的人物头部也随之而在画面下部，视平线上部的景物则占居画面主要位置，上部显得阔大人物显得渺小，画面构图增



加了不一般的刺激性,构图正可以利用此效果,表现所需要的形象内容。

## 第二节 构图结构的形式主线与基本形的作用

构图结构的形式主线,简称结构主线,是指对组织画面形象起基础作用的分割画面的主要长线,或是在构图结构中起主要形式作用的长线,亦称基础线,或称基本线、形式线。结构的基本形,是指构图中表现对象主体的组合构架的基本形状,也就是通常所说的构图的“结构骨架”,简称基本形。构图结构的形式主线与基本形,是构图结构的重要的形式因素。

### 一 水平主线的作用

构图中与画框上下边线呈平行关系的直线为水平线。水平线作为构图的结构主线时,画面就像注入了镇静剂一般,增加了水平线所具有的平静、安定、舒展的因素,因此,在构图中水平线起到:(一)传递静感;(二)表现平坦与开阔;(三)增强动静矛盾的对比,起到抑制或加强动感和抑制激动情绪的作用。

#### (一) 传递静感

构图的形式结构中,有一条贯穿全画的水平长线或数条平行的水平线时,是画面静感心理产生的重要形式因素。

例如:美国肯特这张风景画《水中山影》(图5-57)所表现出来的宁静,其重要的形式因素之一,是有一条贯穿全画结构的水平形式主线。现实生活中的水与山脚岸边的关系,不可能是水平直线,无论怎样平直,也会有大小交错的弯曲。画家为了纯化构图,表现这宁静的意境,而有意将其简化为水平线,并以水面泛起的一道反射天光的水平线为主,传递着画面的静感,同时天空中横向平行的白云,以及近景岸边等反复出现的水平线,加强了宁静的气氛。



图 5-56B



图 5-56C



图 5-56D



图 5-56E



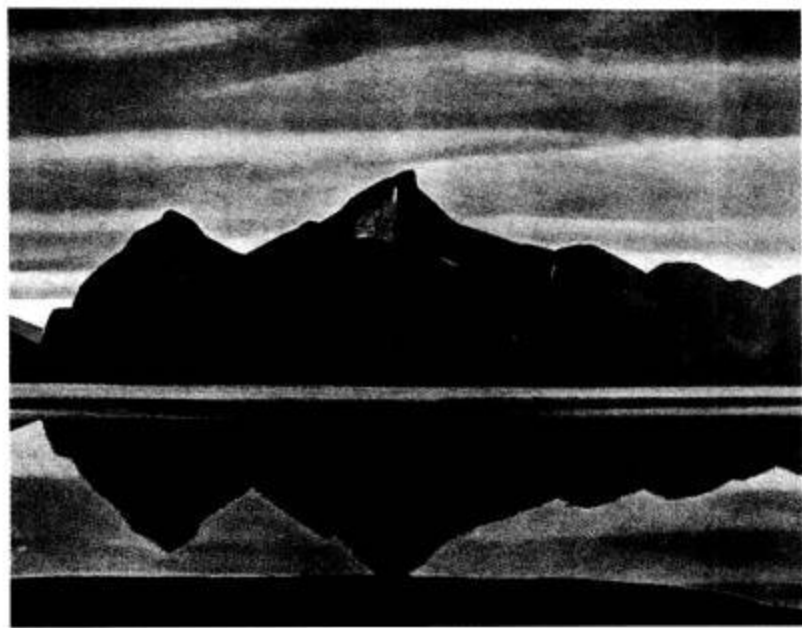


图 5-57 [美] 肯特 《水中山影》

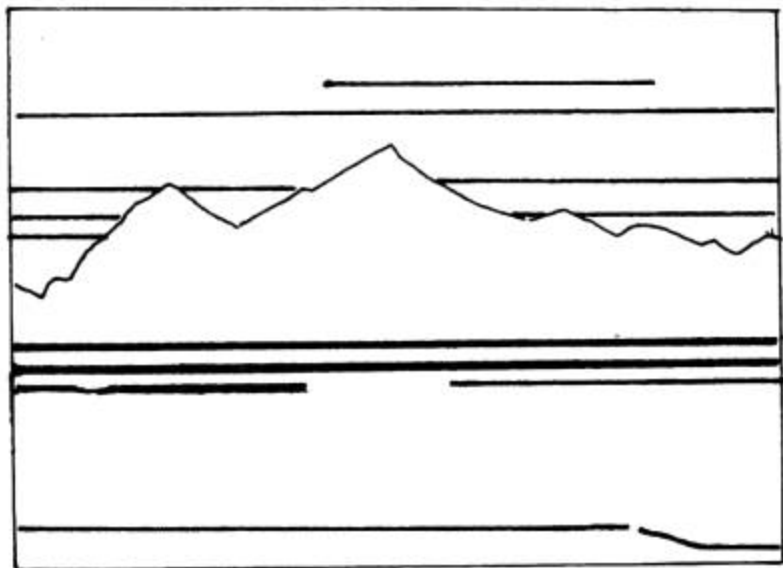
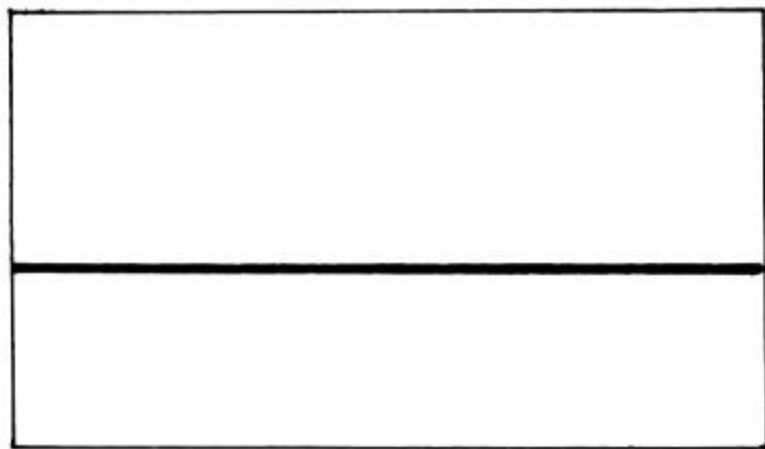


图 5-58 [俄] 列维坦 《通向西伯利亚的路》



## （二）表现平坦与开阔

以水平线为结构主线的构图，一般是与横向运动的物象及横幅相适应，由于水平线有向两边方向伸展的运动感，在构图中使人产生平静、开阔、无限宽广的形式心理。因此，表现广袤的草原、辽阔的海面、宁静的湖泊、平坦的原野时，构图的结构主线与表现对象的形象特点是一种天然的契合。俄国画家列维坦《通向西伯利亚的路》（图 5-58），是写实地描绘了沙俄流放犯人所走的路，那是荒凉的平原上一条无尽头的遥远的路。

## （三）抑制或加强动感

水平线在构图中可以增强动静矛盾的对比，起到抑制或加强动感和抑制激动情绪的作用。

在擅画草原牧民的画家中，黄胄旨在表现牧民的跃马追逐、人欢马叫的生命活力，而孙志钧的画中（图 5-59A）则总是呈现





图 5-59A 孙志钧 《若尔盖的记忆》



图 5-59B 孙志钧 《《草原行旅》之五》

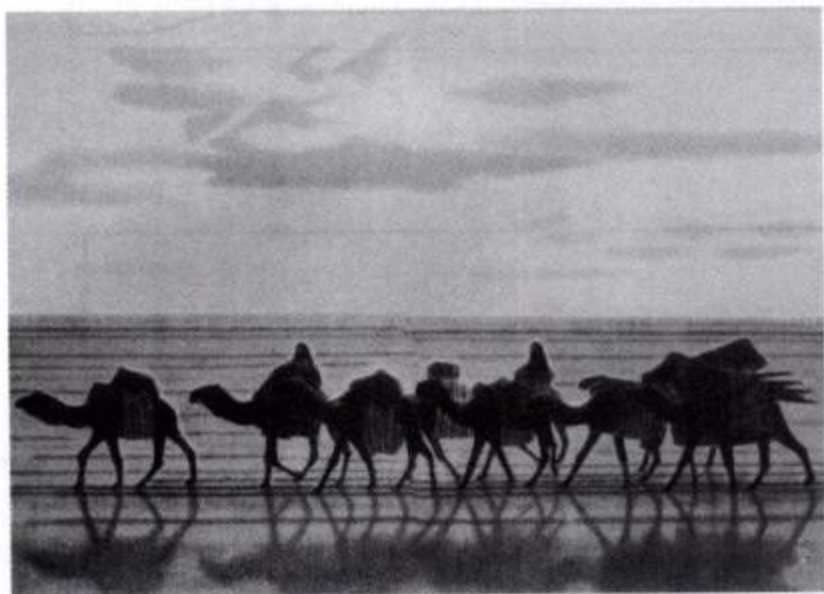
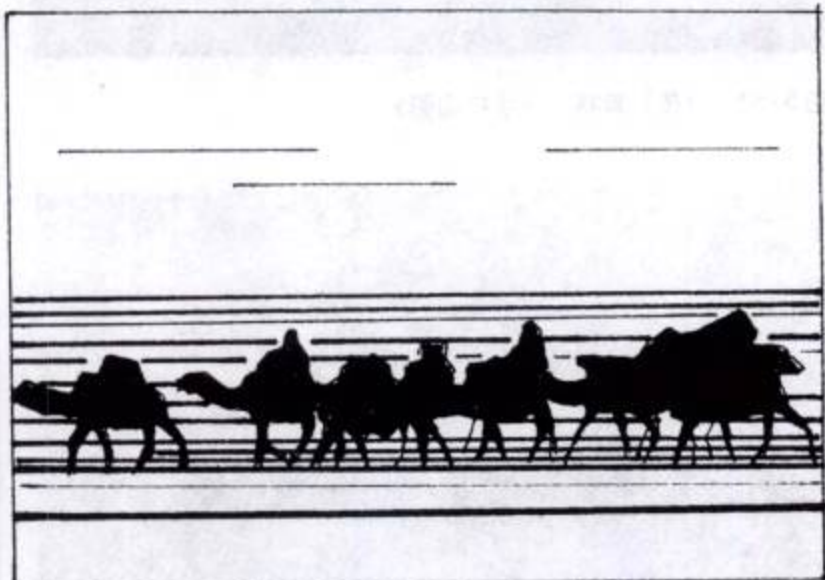


图 5-60 [日] 平山郁夫 《流沙净土变》



草原特有的那种宁静，且于宁静中涌动着生命。其原因在于前者弱化或取消了画中草原的水平线，后者则强化构图结构的水平主线。孙志钧即便画众多牧民赶路的动态行为（图 5-59B），也因将其置于草原的水平主线之上，而使赶路的行旅是于宁静中前行。人声、马蹄声都被宁静的意境所吸收。水平线又反衬出人马前行的动态。

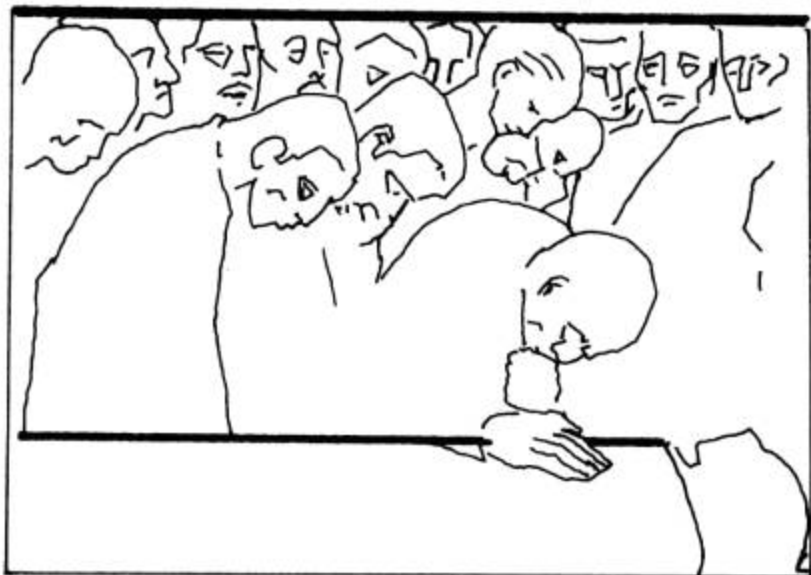
日本平山郁夫《流沙净土变》一画（图 5-60），以反复出现的水平线表现沙漠的单调、宁静与辽阔，并与轮廓起伏的骆驼队形成一种对比，徐徐向前的骆驼队犹如排列在五线谱上的音符，尤其是驼腿与水平线的对比，加强了前进时交替运动的节奏感觉。

珂勒惠支《纪念李卜克内西》一画（图 5-61），表现德国工人运动领袖李卜克内西的牺牲，给人们带来了极大的悲痛，工人们纷纷向他的遗体告别、致敬。俯身悲痛的工人，用一只粗大的手抚摸着逝去的同志，手的动作是那样地轻，轻得使盖在死者身上的布都不出现一丝皱纹，唯恐破坏那水平线的宁静。人们在无





图 5-61 [德] 珂勒惠支  
《纪念李卜克内西》



声地悲痛、默默地哀悼和抑制着感情的激动，更加深了工人对自己领袖的感情的深沉。画家弃去死者身上任何体形的起伏变化，取其单纯的水平线，是构图形式的需要，是与向死者默默低下的圆形头部的对比的需要，是以静静水平线抑制人们激动起伏的感情的需要。

## 二 垂直主线的作用

构图中与画框左右边线呈平行关系的线为垂直线。垂直线形以自身形态所具有的刚直、挺拔、严肃、沉着、静止的特性，在构图的形式结构中起着稳定剂的作用。当垂直主线与物象契合同构时，其结构形式会令人产生高耸、庄重、肃静等视觉心理。由于竖利物形在构图中可以排列，便于完整地展示各个形象。

### （一）表现高耸、刚直、挺拔的性格

由于垂直线具有向上下伸延的特性，因此构图中的垂直线形，无论是贯通整个画面，还是由下至上或由上向下布局，都使人产生高耸、挺拔、刚直的心理。

俄罗斯画家希什金《在森林里》(图5-62)，画中之树上部被画框截去，然而由于树干的垂直作用使人产生向上高耸伸延的视觉心理。

再如中国画中常见贯通全画的竹，虽然取其几节，由于上下伸延感，使画面中的竹给人以异常挺拔高直的心理感觉。

图5-63中有AB两条等长垂直线，A线由于与画边缘相接，有被截去之感和向下伸延感而感觉比B线要长，而B线全露，虽然有向上下伸延感，但其长度已被限定。因此，画肖像画，如果

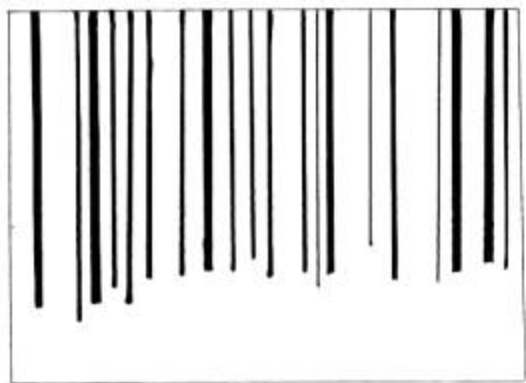


图 5-62 [俄] 希什金 《在森林里》



所画的是矮个子，站姿构图时，欲避其矮，可不画小腿。因其站姿有挺拔感、脚部有向画外伸延的感觉，所以不会显矮，反而显其高。图5-64中的红衣黑裙的女郎，因其的裙摆未画出，而显得格外高挑。

## （二）表现庄重、肃穆、悲壮

垂直线形具有向下的力感和静止的稳定性。构图中出现平行的垂直线，就使人产生肃穆、庄重的心理。图5-62之示意图即给人这种庄严肃穆的形式感，尤其在表现人物的垂直站立时加之表情因素，更适于表现这样的内容，例如董希文的《开国大典》（见图7-207）。人在庄严肃穆时的动作表情往往是直立的。

在表现英雄人物就义时，往往多采用人物笔直挺胸昂立，以体现刚直威武不屈的气概，表现出庄严肃穆的悲剧性。例如闻立鹏的《英特纳雄耐尔就一定要实现》（图5-65），就是采用直立的构图形式。

## （三）表现秩序、严肃和呆板

构图中的形象笔直排列时具有秩序性与严肃性，尤其是等距离排列时，还具有呆板和庄重的特性。现实生活中的仪仗队、军队的队列以及建筑物的柱子等就使人产生这种心理。

# 三 斜线与倾斜的作用

构图中与画框边线不平行的直线为斜线。物象改变空间定向时，与画框边线不平行、不倒置为倾斜。斜线和倾斜具有不稳定要倾倒的视觉特性，成为构图产生动势与不稳定心理的形式因素。例如正方形改变空间定向则变成菱形。正方形与菱形相比较有很明显的区别（图5-66）。正方形的边为垂直线与水平线构成，它看上去是静止、稳定和简化的。菱形的边由平行的斜线构成，基于一个点所达到的平衡，它不像正方形那样是基于一条坚实的水平线的边所达到的平衡，因而它不具有正方形所具有的那种静感。相反，由于它的边是斜线，所以具有动感。构图结构中主体形象为斜线或倾斜时，其作用是表现物象的运动与不稳定，表达动觉、平衡觉器官的感觉经验。构图中的整体结构与画框为倾斜构成关系时，表示画家视域定向的变化。

## （一）表现动感和不稳定

构图结构中，主体形象为斜线或倾斜物形时，表现该形象的

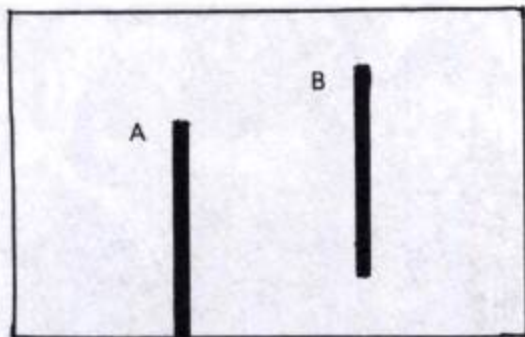


图 5-63



图 5-64 希尔德邦特 《肖像》



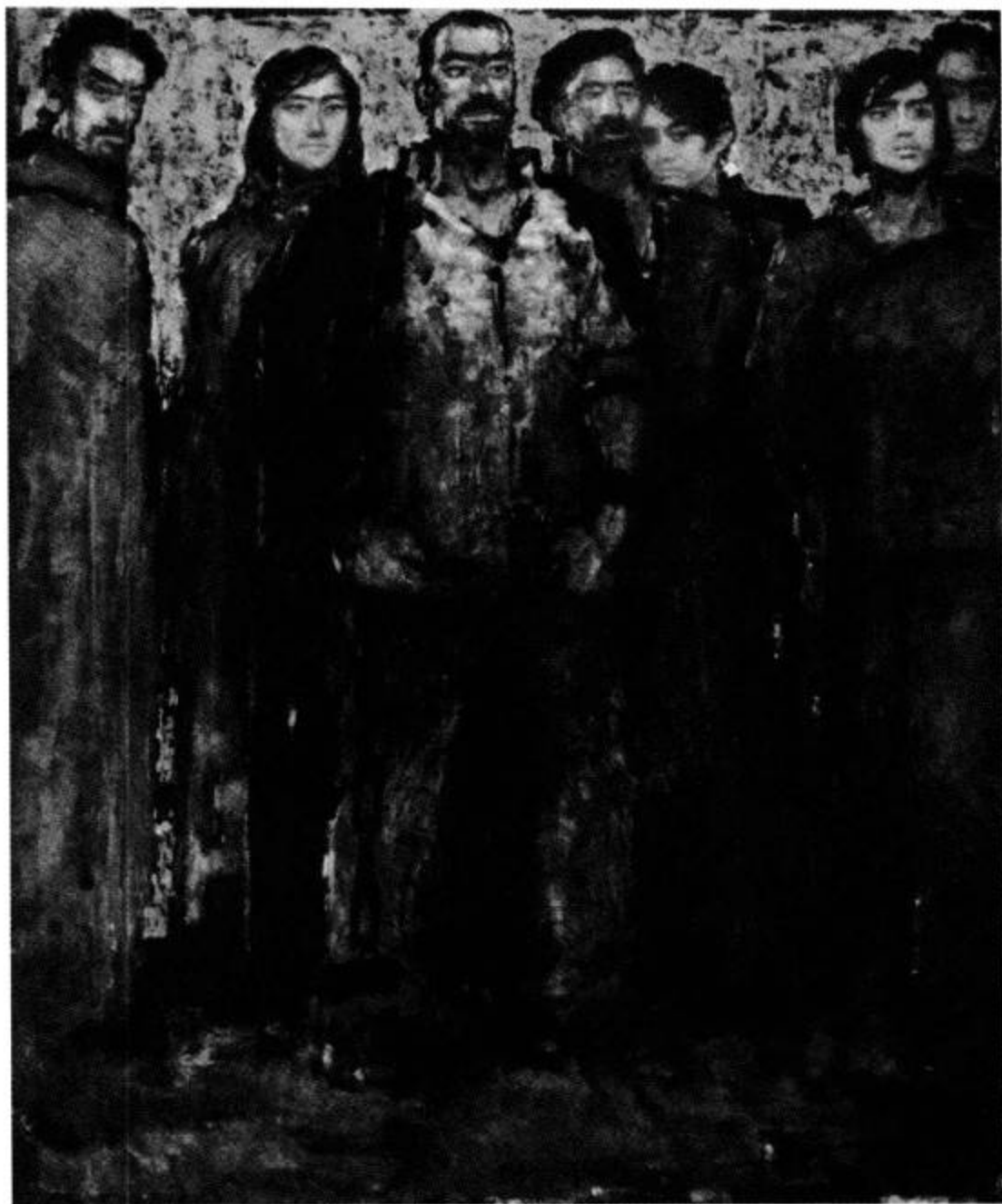


图 5-65 闻立鹏  
《英特纳雄耐尔就一定要实现》

空间定向的改变为倾斜，使人产生运动感和不稳定的视觉心理。

英国水彩画家克鲁德·孟卡斯特《地中海航行》(图 5-67)，以明显的平行斜线，将桅杆、船体与海洋形成的倾斜画了出来，表现了海上航船的晃动。

叶浅予的《凉山装》(图 5-68)，利用倾斜的体态、衣裙的斜线，加强了舞姿的动势，给人以强烈的运动感。

如果说上述二图例中的物体是运动中呈现的倾斜，理应如此表现，倾斜的布局结构是一种必然，那么，我们不妨看看法国画家柯罗的《摩特芳丹的回忆》(图 5-69)。该画描绘的是薄雾尚未散尽的清晨，从妇女的衣裙看，无风吹动，是一片宁静的田园景色。然而，初看此画，树木好似被风吹动。其原因，即在于树的枝干呈倾斜状态所引发的视觉反应。在浓密的树林中，湖边上的

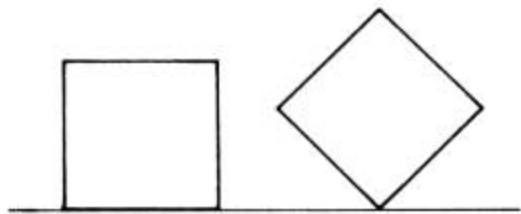


图 5-66



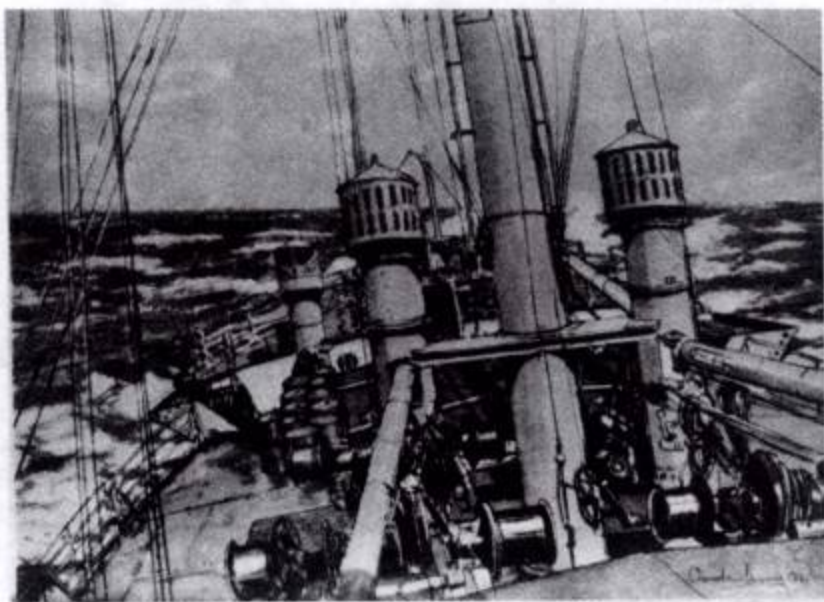


图 5-67 [英] 克鲁德·孟卡斯特  
《地中海航行》

树木向湖心方向斜倾伸展,是向光生长的自然结果,但其倾斜线,在画面中起到的则是显出有动感的形式作用。

## (二) 表现运动方向和动势

构图中的斜线及倾斜物形是表现物体运动的方向和速度的重要的形式因素。

画家喜用斜线表现刮风、下雨、投射出的炸弹、抛掷出的物体等等,就是运用斜线产生的方向感和速度感,加强画面的运动气氛。

例如美国画家肯特为小说《白鲸》所作插图(图 5-70),该画天空中众多排列的斜线,使白云有了很强的流动方向感,也使画面增强了动感的气势。

日本画家志村立美为小说《混世生涯》所画的插图(图 5-71),画面中以斜向安排改变了方位的餐具与餐桌,表现出武士暴怒后将餐具抛掷和将餐桌踢飞的情景,使画面物象具有很强的由远及近飞来的运动感和整体的动势。

## (三) 表现人体运动和重心不稳定的程度

倾斜是表现人体运动的程度和重心不稳定程度的形式因素。

例如:日本岩田专太郎为《蛇姬夫人》所绘插图(图 5-72),其人体倾斜度很大,表现了人失去重心斜倒的动态。与叶浅予的《凉山装》相比,虽然叶浅予所画的舞姿动态有了很大倾斜夸张,但仍是控制重心,不失平衡的一种运动,而《蛇姬夫人》,则是失去重心的倾倒。

彼得·勃鲁盖尔的《盲人的寓言》(图 5-73),描绘六个盲人





图 5-68 叶浅予 《凉山装》

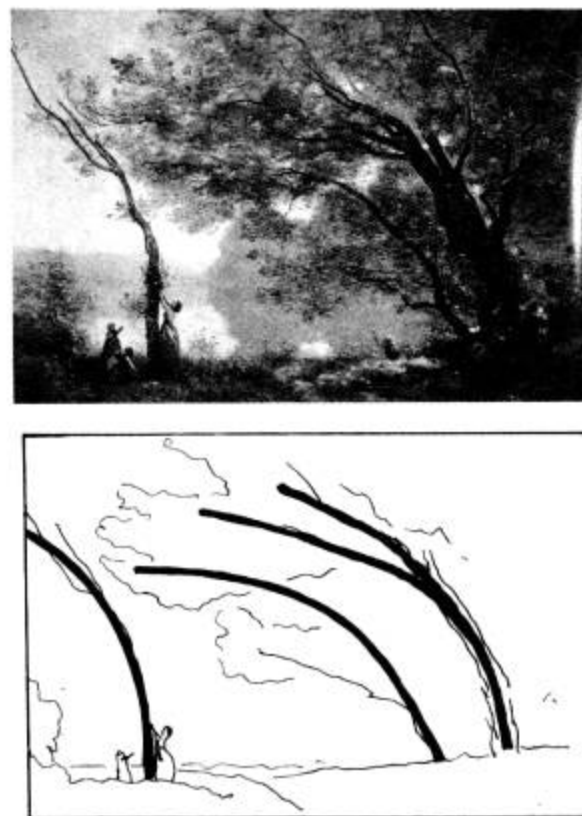


图 5-69 [法] 柯罗 《摩特芳丹的回忆》



图 5-70 [美] 肯特 《《白鲸》插图》



图 5-71 [日] 志村立美 《《混世生涯》插图》







图 5-72 [日] 岩田专太郎 《〈蛇姬夫人〉插图》

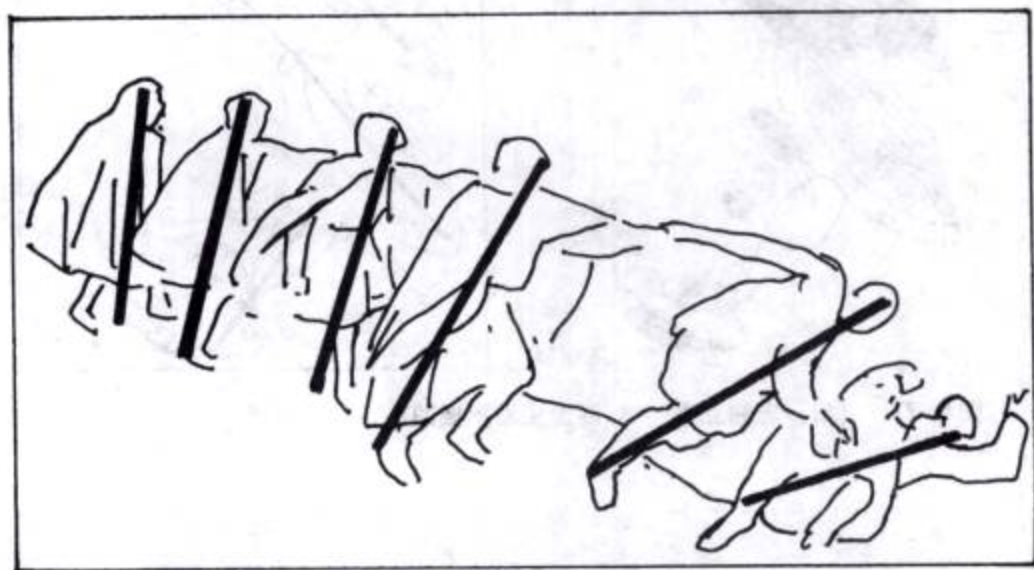


图 5-73 [尼德兰] 勃鲁盖尔  
《盲人的比喻》





图 5-74 敦煌壁画中的飞天



图 5-75 [俄]夏加尔 《生日》

从画面左边的深处,沿着倾斜的地面链条般地一个拉着一个前进。每个人由于倾斜角度不同,而表现出重心不稳定的程度,前边的已经摔倒,后面的由于失去重心而即将接连摔倒。

#### (四) 非正常方位倾斜

以上构图中的物象,是以地面为支撑点的倾斜。当画中物象于空中,其倾斜是无支撑点的,也就是当改变了人对地面上物象的正常方位知觉时,空中物象则呈现飘浮感,一旦倾斜便令人产生飘行感。如果加上辅助手段,如衣裙飘带的方向性,则有明确地飘飞的方向感。中国敦煌壁画中的飞天(图5-74),便使人感到她在空中自由地飞翔。

再如,俄国画家夏加尔《生日》(图5-75),表现其过生日时,未婚妻送来鲜花,激动地飞了起来,并热吻未婚妻。画家说他的画不是空想,是“我的内心世界”,一切都是现实,比眼见的还要现实。画中的“现实”是人物飞了起来,之所以使人感觉为飘飞,是因为离开了地面的正常方位的倾斜(图5-76)。

#### (五) 表现无序的动乱感和眩晕感

不同方向的斜线及倾斜物形无序的构成,可以产生强烈的杂乱感、动感和眩晕感,可以表现人的恍惚的精神状态。

勃鲁盖尔的《妖魔之战》(图5-77),画面中的刀、戈、什物,均以各种角度的倾斜表现出来,构成满画幅各种斜线的交错,使





图 5-76 [俄] 夏加尔 《散步》



图 5-77 [尼德兰] 勃鲁盖尔  
《妖魔之战》



图 5-78 [比利时] 麦绥莱勒  
《每天的精神食粮》



人产生强烈的混乱厮杀的动乱感。

麦绥莱勒的《每天的精神食粮》(图5-78),画的是一个背向的男人正在展开每日的报纸,或正在展开一本反映社会的“大书”。那报纸或大书中,令人看到的是暴力、色情、战争、死亡、灾难、传道、面具等信息。其混乱交错、无序布局构成的是令人头晕目眩的混乱的社会现象。其寓意深刻,既含有对媒体为人们提供的所谓的精神食粮的批评,又是对20世纪50年代资本主义社会的象征性的反映。

在现代派绘画中,有许多作品满篇幅以抽象的斜线交错混乱





图 5-79 [俄] 康定斯基 《秋》



图 5-80 [俄] 康定斯基 《冬》

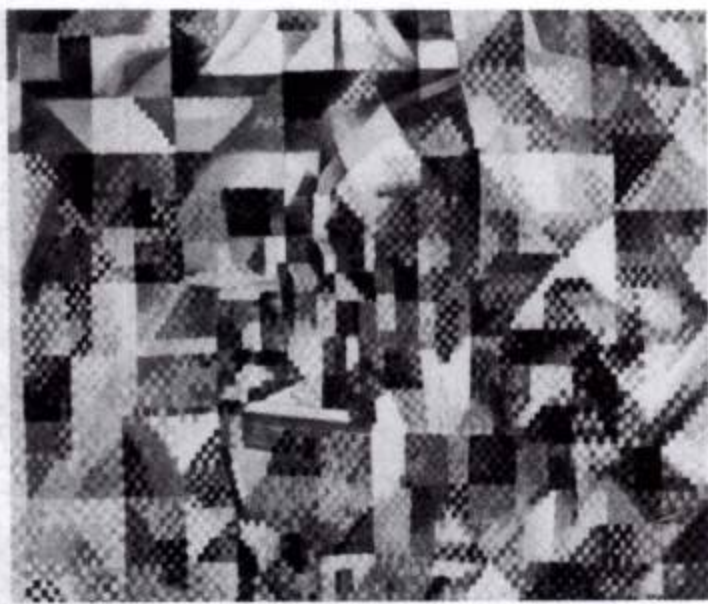


图 5-81 [法] 德劳内 《城市之窗》

地构成，以表现动感和混乱。例如，康定斯基的《秋》《冬》（图 5-79、80），法国德劳内《城市之窗》（图 5-81），德国格罗兹《献给奥斯卡·帕尼扎》（图 5-82）等等。

表现人的精神恍惚与眩晕感，是通过视觉形象的组合关系来反映人的精神状态和内耳平衡觉的感受经验。人们初乘晃动很厉害的车船，会产生眩晕感。眩晕感本是平衡觉的反映，但是平衡觉与视觉、内脏感觉有密切联系。当平衡觉器官前庭器受到刺激时，仿佛看到视野中的物体在移动，使人晕眩，同时引起内脏活动的剧烈变化，使人恶心和呕吐。当人的周围物象，不规则地快速混乱运动或旋转时，视觉观之也会产生眩晕感，甚至有人看哈哈镜也产生眩晕。绘画利用此理进行构图，将物象不规则的移动方向位置组合，使人产生联觉，引起平衡觉的兴奋和唤起平时对眩晕感的记忆来表现眩晕。

人的精神恍惚是一种心理状态。画家表现时往往以眩晕感的构图以暗示。例如德国表现主义画家格罗兹《单恋的男人》一画（图 5-83），将所描绘的人、房屋、餐桌、花木等互相之间呈倾斜的关系放置在一起，表现了人的精神恍惚与失去常态的心理。麦绥莱勒的《我的忏悔》（图 5-84），是通过城市的楼房无规律的倾斜布局，暗示街道上那个高举双臂的人精神恍惚与失态的亢奋。

#### （六）仰视的倾斜

“在日常生活中，动觉的感受与视觉对周围环境的框架的感受是成和谐状态的。当我抬起头来仰望一座高大的建筑物时，我的视觉对那倾斜的视域的感受与动觉对我自己倾斜的头部的感受经





图 5-82 [德] 格罗兹  
《献给奥斯卡·帕尼扎》

图 5-83 [德] 格罗兹 《单恋的男人》

过相互作用就使我感受到这座建筑物是垂直地矗立着的。但是当这座建筑物出现在银幕上时，由于我个人在观看时身体处于直立状态，又加之画面的框架也是直立的，这两个因素就决定了我看到的建筑物必定是倾斜的。”<sup>①</sup>简而言之，就是将取景框随着头仰起向上取景的办法，表现了画家由于仰头而改变了通常的视域定向，原有垂直地面的物象都向天际点集中，这些线在画面上便呈倾斜状。欧洲17至18世纪盛行天顶画，所画的是仰视效果。《巴尔贝利尼家族的胜利》(图5-85)画中将天际点设在画面中心，所画建筑物边线向其集中，建筑物与人物按透视比率缩短，其间画有飘浮的云团，人物飘动在天空之中，制造了一个仰视天国的视幻真实感。因其仰视，构图得适应地面各种角度的仰视观看，也正因为是仰视，画中物象呈现的是非正常的倾斜，令人产生一种

① [美] 鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984年第1版。



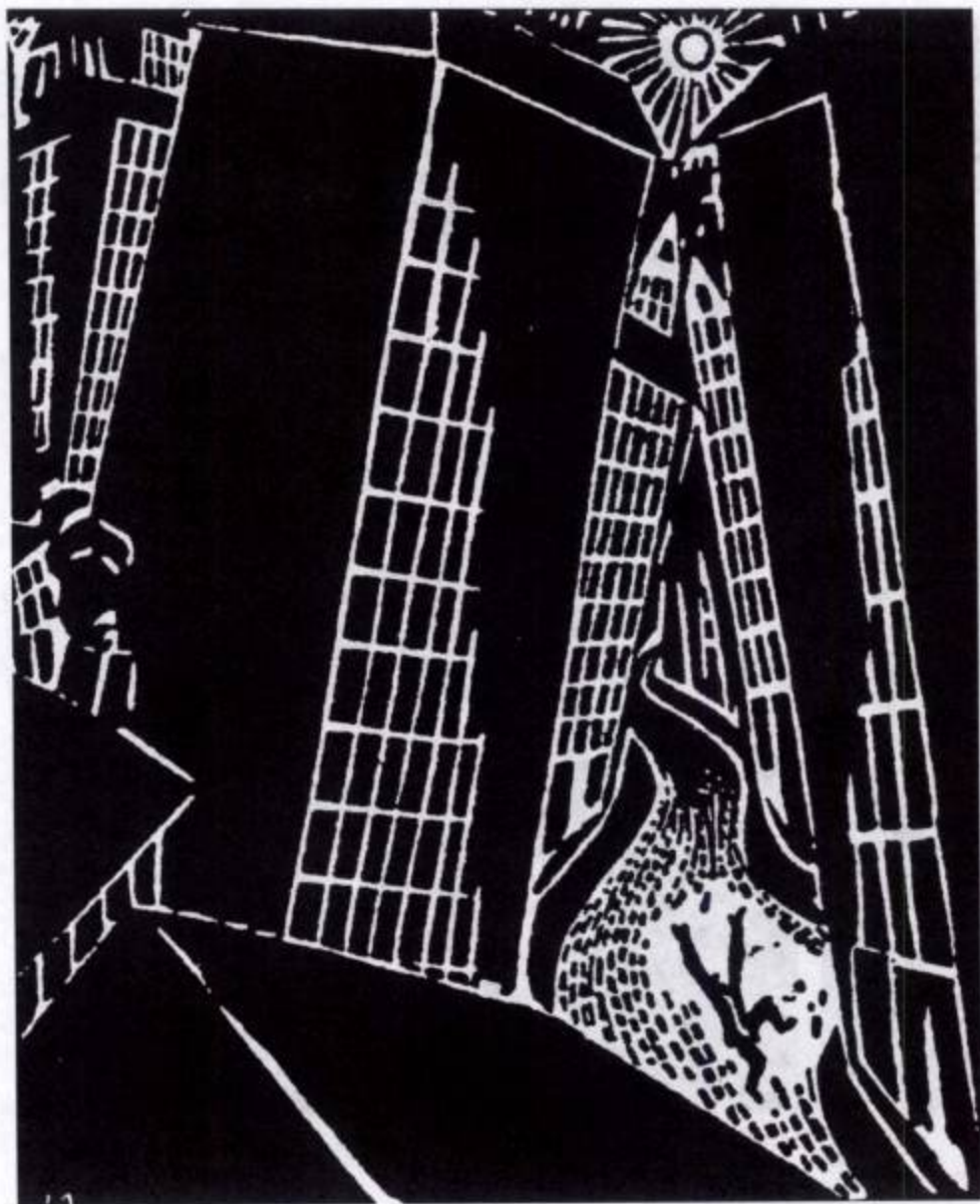


图 5-84 [比利时] 麦绥莱勒  
《我的忏悔》

图 5-85 [意] 柯尔托纳  
《巴尔贝利尼家族的胜利》

飘浮的晃动感。

#### (七) 整体构架与画框呈倾斜

构图中的整体构架与画框形成倾斜关系时,会产生令人兴奋的生命活力,具有强烈的运动感。例如陆俨少的《满峡开帆风》一画的奇特构图(图 5-86),就是有意将自然景象的整体构架与画框倾斜,实际上是画家视域定向的变化,如同照相师将人像与框架成一倾斜关系的构图。这样,宽阔的河面也明显地倾斜,使水流顺势向下冲淌,帆船顺势向下飞航。画家更有意借用山石纹理和流云的斜线形的烘托,使画面有一种极强的飞流动势,传递着生命的活力和激情。

贺友直的《山乡巨变》亭面糊醉酒一节,数幅连续画面,采用整体构架与画框倾斜的构图(图 5-87),表现亭面糊酒醉的眩晕,与单幅画中以物象间不规则地交错倾斜布局表现眩晕,有异曲同工之妙。



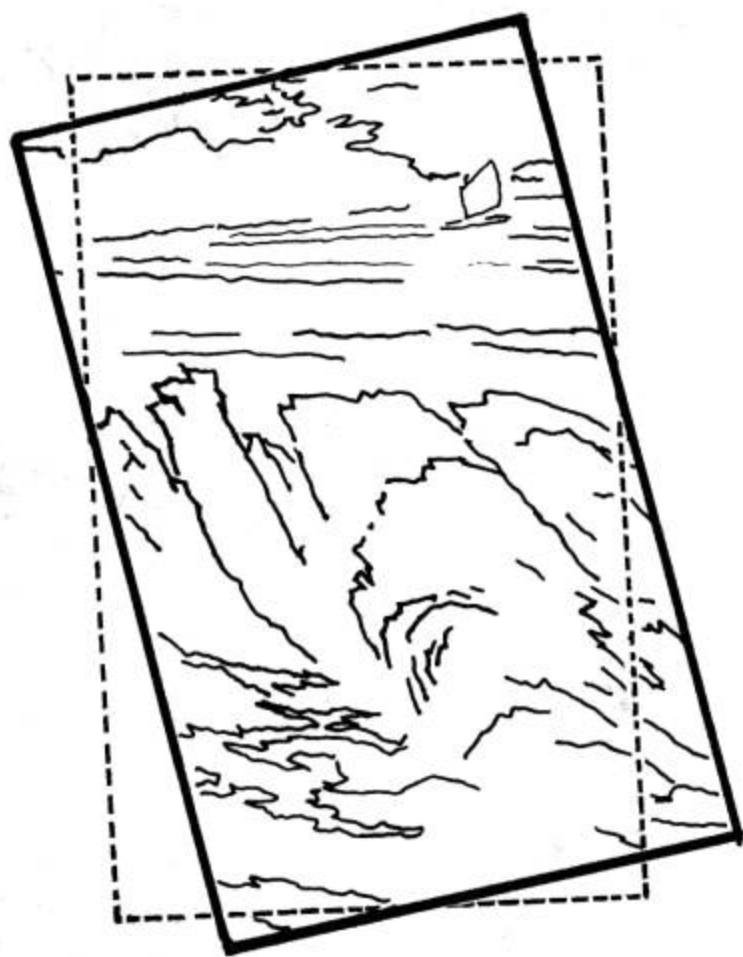


图 5-86 陆俨少 《满峡开帆风》

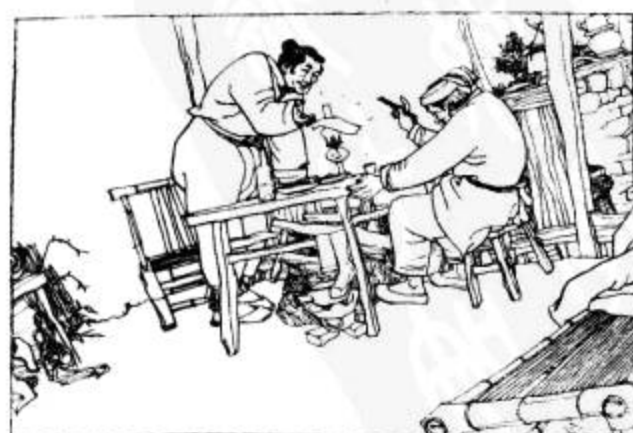
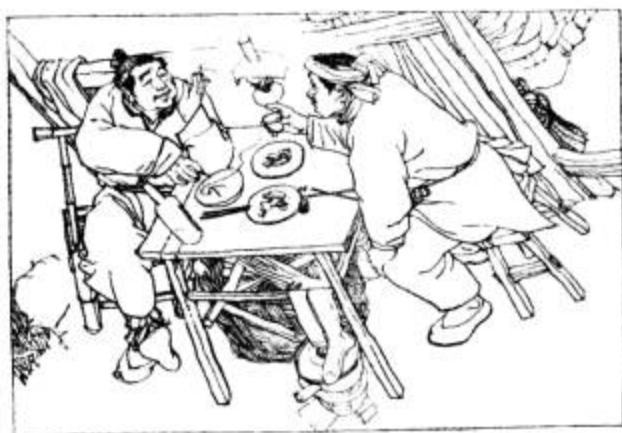
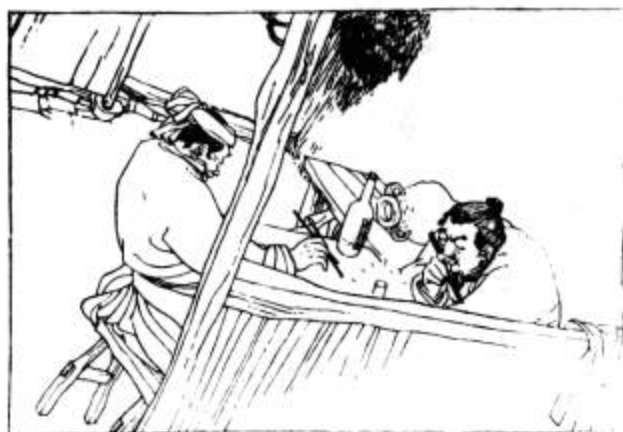


图 5-87 贺友直 《山乡巨变》



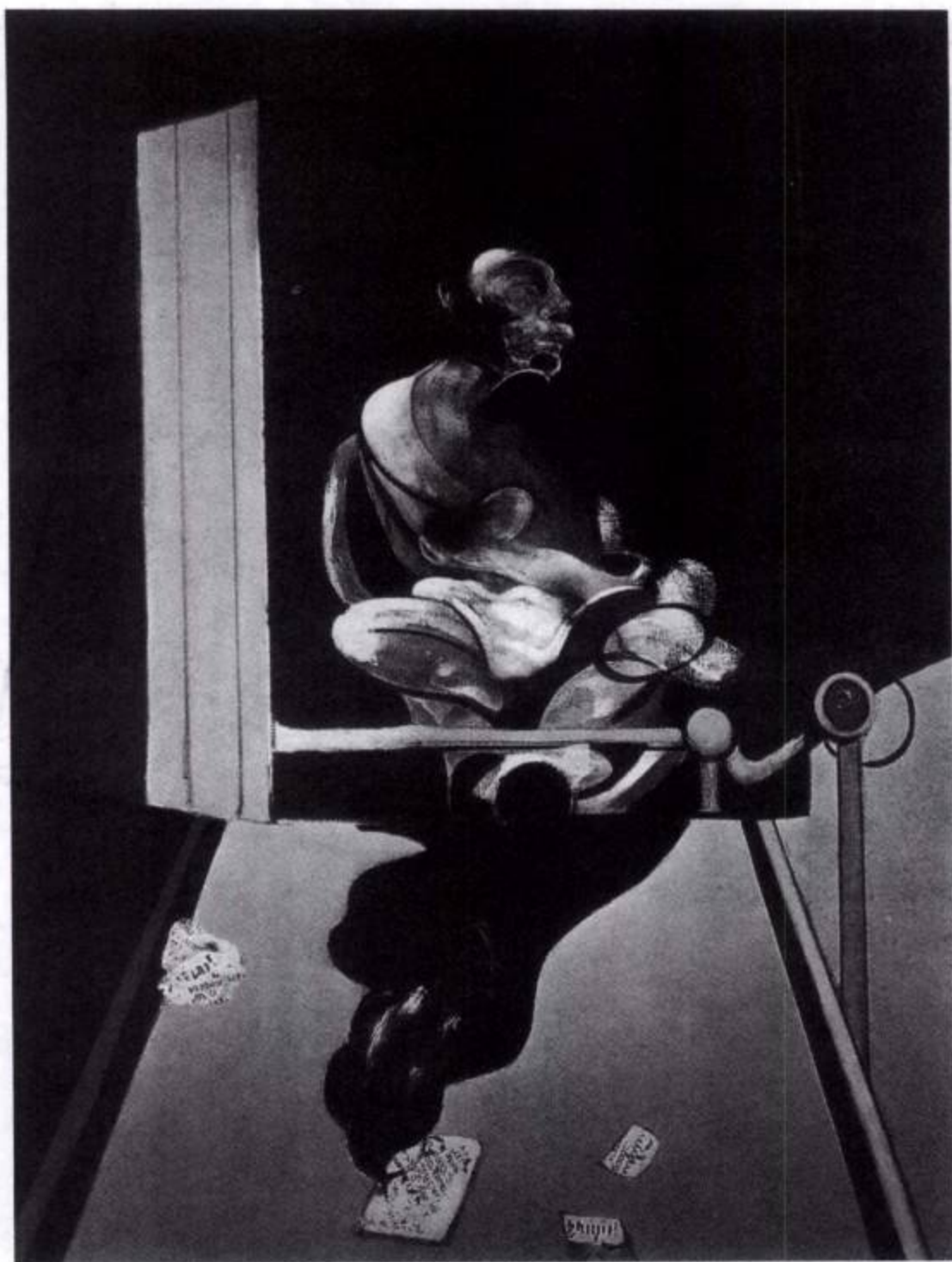


图 5-88 [英] 培根 《肖像习作》

#### 四 几何曲线的作用

几何曲线基本上是由斜线相接而成，具有棱角，形同锯齿的曲线。它具有斜线的奇突、惊险的特性，又具有棱角的硬挺、尖锐、紧张的特性。因此，在构图中它是一种刺激性的形式因素。构图的形式结构以几何曲线形为主线形时，可使人产生似陡岩险峰的硬挺、突兀、凶险的视觉心理，也可使人产生似闪电的紧张、激动、神秘的视觉心理，还可以使人产生物体断裂的惊险、奇突、痛苦等视觉心理反映。





图 5-89 [西班牙] 毕加索 《格罗尼卡》

### (一) 痛苦情感的传递

人受到强烈的生理和心理的伤痛，身体呈现的是痛苦的挣扎和心肝撕裂的心理反应。人的这种生理和心理的反应，与几何曲线相契合。写实绘画，表现人体的生理和心理的痛苦，往往将人体画成几何曲线形的痉挛状；将愤怒的面部眉宇间的肌肉，呈几何曲线形的紧张，动态也不见了柔和。因此，几何曲线形有助于痛苦情绪的传递。例如英国表现主义画家培根《肖像习作》(图5-88)，画中男人的痉挛状身姿，被扭曲为几何曲线形态，旨在表现人的精神的极度痛苦。毕加索的《格罗尼卡》(图5-89)与《哭泣的女人》(图5-90)两画中，几何曲线明显地出现，前者表现法西斯战争给予人的残酷、紧张和恐怖，后者则表现妇女号啕大哭的痛苦情感。



图 5-90 [西班牙] 毕加索  
《哭泣的女人》

### (二) 表现紧张、惊险、奇突

麦绥莱勒为维尔哈伦著的《五个短篇小说》所作插图(图5-91)，运用几何曲线的闪电，房屋用以扭曲与歪斜的几何形结构，表现事件的奇突和给人造成的紧张与惊恐。

詹建俊的《狼牙山五壮士》(图5-92)，画家将英雄的身躯下部处理为与山融为一体，加强了整体组合的根基的稳定感，突出那高耸入云端的上部身姿及面部，使之如岩峰般挺拔、奇突，像是一尊与天齐高的石雕群像纪念碑，与背景的山峰结构成锯齿形的尖角起伏的几何曲线，给人以形式上的紧张感。人物高于视平





图 5-91 [比利时] 麦绥莱勒  
《〈五个短篇小说〉插图》

线，高于所有山顶，暗示出立于绝顶，并显示出英雄的崇高与威严。

### （三）表现凶险与神秘

瑞士裔德国画家阿尔诺德·勃克林的《死之岛》（图 5-93），从平静的海面突起硬挺陡峭的山峰，两峰夹峙着深邃莫测的参天树林，树梢像剑尖一般直刺云天，构成几何曲线形的整体轮廓，并用阴霾色调辅之，给人以死寂的神秘的恐怖感。

西班牙画家波隆哥为小说《巫师》所画插图（图 5-94），在画面构图组合结构中，有一巨大斜向的身穿宽大怪服的巫师与猫鼠重叠构成的几何曲线形状凸显在前，与左下角的稚嫩天真的女孩形成对照，从而加强了画面的神秘、凶险的表现力。

### （四）表现沧桑与苦涩

绘画中，表现老树往往是枝干虬曲，表现老树皮用笔也多为顿挫皴擦，以表现老树之沧桑和树皮质感中显出笔法的苦涩。吴冠中的《松魂》（图 5-95），画家主要不是要创造优美的松树形象，而是赞颂一种精神，是用苍劲虬曲的线条传递出对老松经历各种风雨沧桑依然富有生命力的赞美。在那虬曲笔法的近似几何曲线的形式中，蕴含着画家对松魂苦涩的共鸣。潘天寿的《松岩图》（图 5-96）也是以枝干交织与虬曲的笔法表现扎根于岩石之间松的苦涩沧桑而顽强的生命力。

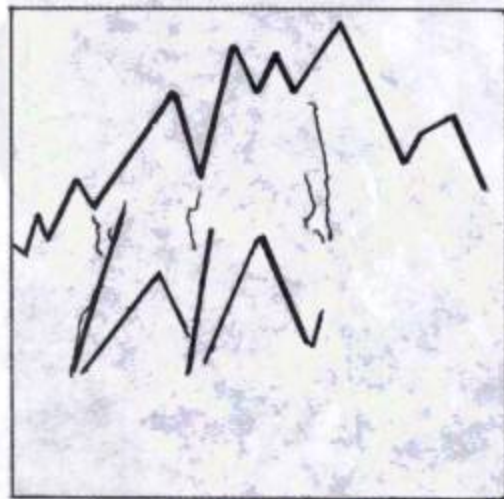


图 5-92 詹建俊 《狼牙山五壮士》



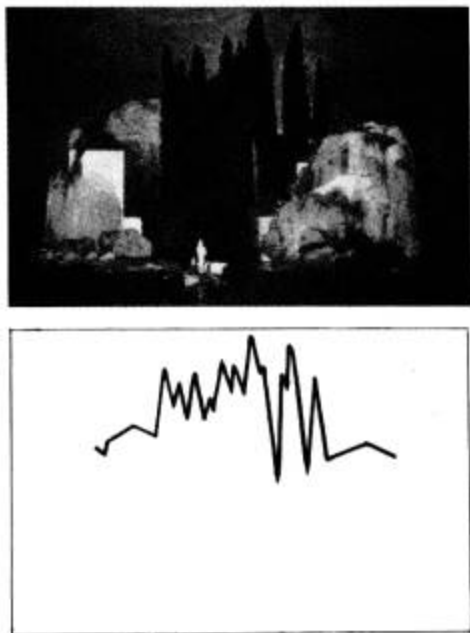


图 5-93 [德] 阿尔诺德·勃克林  
《死之岛》



图 5-94 [西班牙] 波隆哥 《〈巫师〉插图》



图 5-95 吴冠中 《松魂》



图 5-96 潘天寿 《松岩图》

## 五 自由曲线的作用

自由曲线以活泼、流动的特性，在绘画构图中能增强视觉运动的快感。英国画家荷加斯在《美的分析》论述线条一节中，将曲线、波状线、蛇形线作为美的线条。构图中长的自由曲线起着兴奋剂的作用，能使画面舞动起来，传递着轻快欢乐的感情。

### （一）“曲线美”形体的展示

曲线因其丰富的变化和温柔活泼的特性而适应人的生理的舒适要求，因而被视为美的线条。人们通常所说女人体的“曲线美”，即是指其轮廓呈现的曲线之和谐。女人体的轮廓线，天然地具有





图 5-97A [法] 安格尔 《泉》



图 5-97B [法] 安格尔 《大宫女》

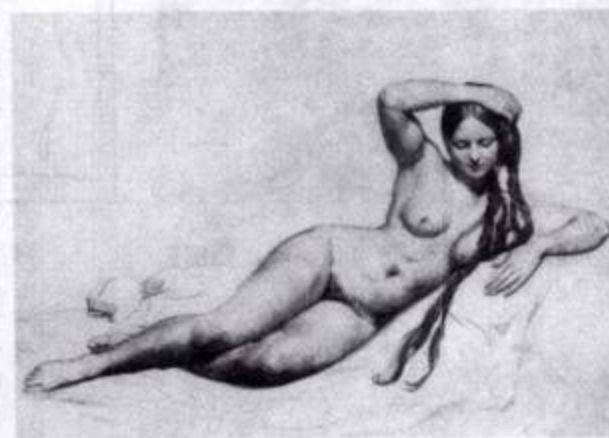


图 5-98 [俄] 伊万诺夫 《女人体素描》



图 5-99 [俄] 伊万诺夫 《女人体素描》

曲线的温和、流畅、舒展和富有弹性的比例和谐的美感。因此，女人体是绘画很重要的表现内容。女人体即便有着天然的曲线之美，可是画家写生摆模特儿姿态时，仍要注意使其身体动作凸显曲线的变化。如画站立的人体，很少取笔直正立，多是利用重心偏移，使胫和腹扭动，肩、胯呈现起落扭曲的变化，画躺卧的人体，也很少平躺，多是使人体有一定的扭动，都是为了使形体曲线美的特点得以显明呈现，而且在构图表现时还要对曲线予以强化（图 5-97A~99）。

## （二）曲线线条之美

无论东、西方绘画，艺术家们都注意展现所画线条之美。为什么此处将曲线之美予以单独列项提出呢？因为，在中国画中，有许多物象，如藤蔓、柳枝、牵牛花蔓、葫芦藤、衣纹等，画家用笔的线条与物象是同构的，线条即是其物其形，曲线的线条之美的作用更加凸显。齐白石的《莲藕荸荠》（图 5-100）、《葫芦》（图 5-101）等画，与其说是表现蔬果之美，不如说是借其展现所画的曲线线条之美和线条的组织之美。其曲线活泼而不轻浮，流畅而不放肆，轻松而有控制，那是长期修炼的结果，是其作品美之所在。《八十七神仙图卷》，是那匀细修长流畅的曲线，构成了



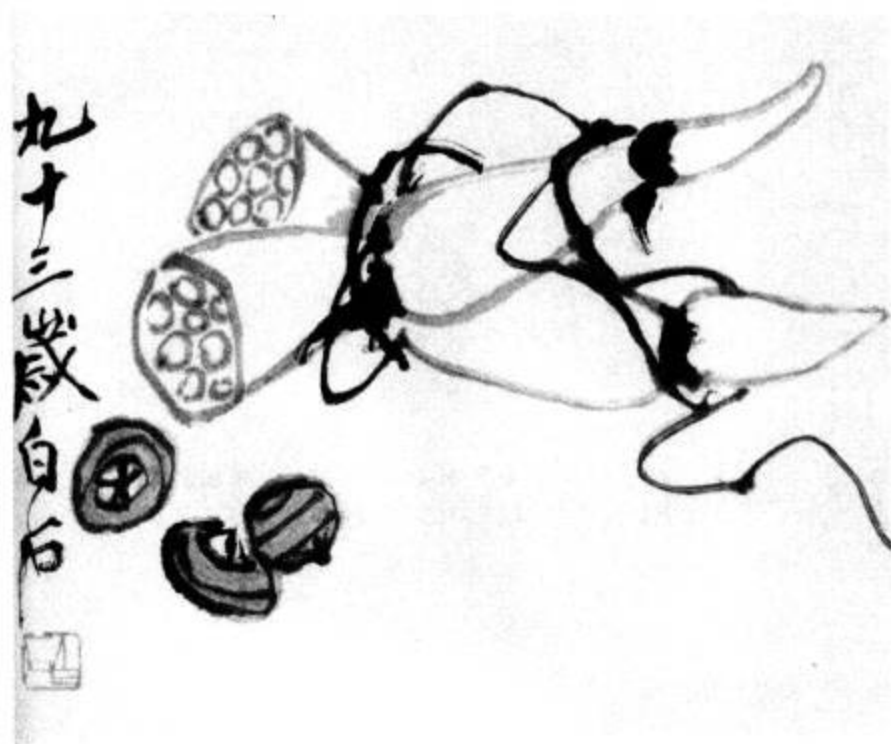


图 5-100 齐白石 《莲藕荸荠》

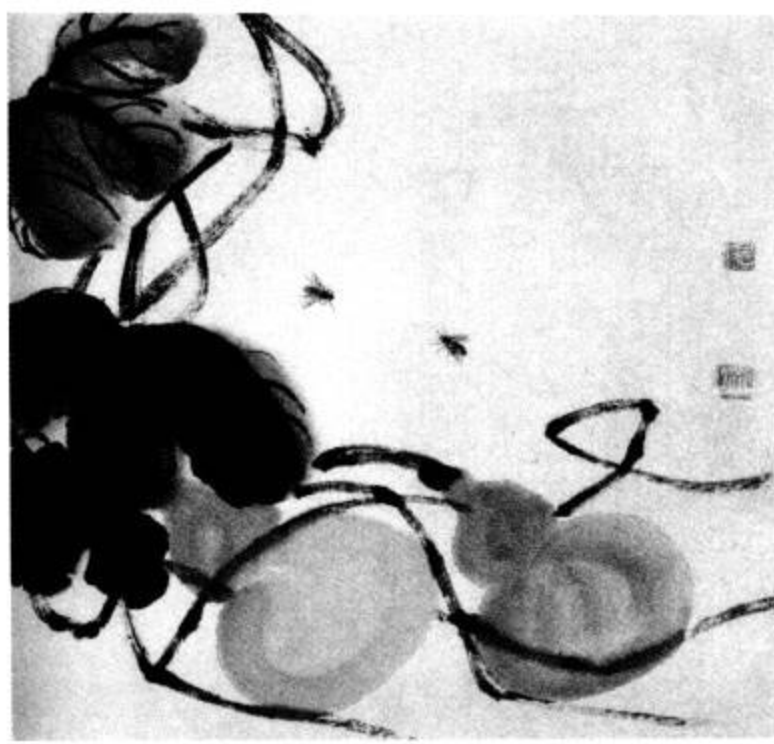


图 5-101 齐白石 《葫芦》

诸神衣裙飘动列队前行的情态，没有所绘曲线线条之美便无该画之美。毕加索、马蒂斯等画家，都曾以流畅的曲线线条画女人像（图 5-102、103）。其所展示的是流动的曲线及其与表现对象的结合所具有的艺术魅力。观众从中、西方这类作品中，获得的是对曲线畅快构成的审美惬意。

### （三）曲线形的物象使画面增添轻松、活泼与生动

在构图中，不是表现的主要对象的，如飘动的彩带、流淌的小溪、弯曲的小路、舞动的长袖等，但只要占有较重要的位置，就会给画面注入自由曲线的特性，使画面增添活泼、生动性，增加轻松、畅快感。例如，孙志钧的《草原行旅》（图 5-104），在清晨深暗而宁静的草原上，一条泛着晶亮晨光的弯曲的小河，以其流淌的曲线打破了平直的沾满露水草原的深暗色块，使静默而深沉的草原增添了生气与畅快感。那整夜劳累的行旅者，也会因其而轻松了许多。这是画家利用曲线形物象，让其在构图中发挥着重要的形式作用。

杨之光的《舞》（图 5-105）、李少文的《礼魂·九歌之九》（图 5-106），使用流畅的曲线，塑造舞女们修长的身姿，飘动的彩带和长长的甩袖，使画面曲线交织流动，表现出翩翩起舞的流动的节奏。

敦煌壁画中的飞天，由于有着曲动的飘带，不仅有助于形象的飘动感，而且还给人带来舒展、活泼、欢快的情绪。





图 5-102 [西班牙] 毕加索 《女人头像》

图 5-103 [法] 马蒂斯 《女人体》



图 5-104 孙志钧 《草原行旅》

#### (四) 波状起伏的流动感

荷加斯说“波状线作为一种美的线条”比曲线“更加美更加吸引人”，这仅是单纯的线条的比较。在构图中，其必须有效地构形和传达情感，才能真正发挥其美的魅力。例如画家彦涵的版画《山与水》(图5-107)，使用长绸飘带一般的粗细起伏的波状线条，表现对桂林山水的感受，概括强化其波状起伏的运动节奏，使画面具有强烈的运动感，传递着画家激动畅快的音乐般抒情的心理。

中国早在宋朝，画家马远曾以不同的波状线条表现不同的水流波动的著名的《水图》，创造出以波状线组合的构图的形式美。

#### (五) 蛇形的魔力

蛇形线是能“引导眼睛去追逐其无限多样的变化”的“富有





图 5-105 杨之光 《舞》



图 5-106 李少文 《礼魂·九歌之九》

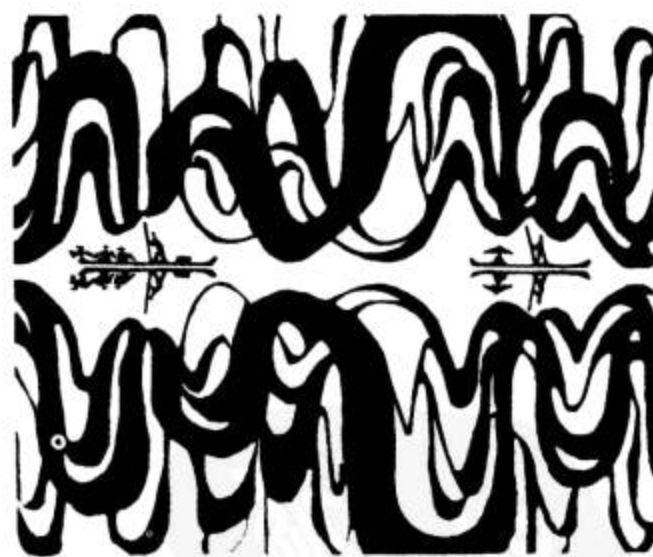


图 5-107 彦涵 《山与水》



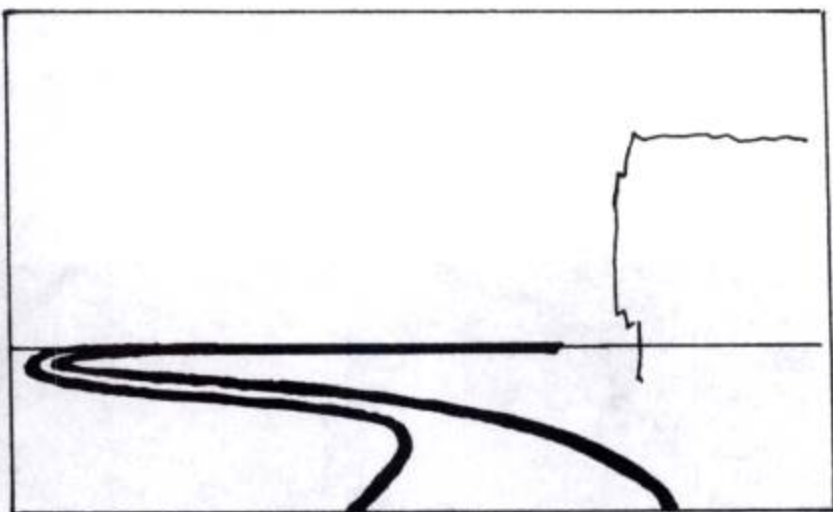


图 5-108 [苏] 格·尼斯基  
《莫斯科郊外铁路》

魔力的线条”(荷加斯语)。

在比较呆板单调的构图中,蛇形线的出现,就会以其活泼的特性和对视觉的引诱作用,使画面产生别致的生动的视觉效果。尤以道路、河流的蛇形线更是将观众的视线引向深远的空间,加强纵深空间的效果。例如苏联画家格·尼斯基的《莫斯科郊外铁路》(图 5-108),普通的城郊田野风景,由于 S 形铁路的出现使画面产生了诱人的魅力,画家利用 S 形的活力使画面生动起来,并诱导着观众视线沿着 S 形铁路由近及远地进入画面深远的空间。该画可贵之处在于 S 形纵深布局的巧妙与画面右侧中景树丛遥相照应,中间留出开阔地面起到衬托它们各自的形式作用,从而加强了画境的空间效果。

吴冠中的《长城》(图 5-109),以蛇形线为形式主线的构图,黑白粗细的蛇形线构织出“山舞银蛇”的意境。实地固定视域地看真实的长城,无论是八达岭或是其他处,眼前只有一条长城在“游动”。长城的修建是依山势而行,利用山脊的起伏和峭壁筑造成御敌的陡峭险峻的效果。这里画家不是告诉人们长城的模样,而是传递着画家对长城在山上游动的印象。以蛇形的长城蜿蜒起伏地“游动”在崇山峻岭,其强烈的黑白对比构成曲线奔腾的强音,辅之山形以细弱的曲线交织成情绪激昂的“合声”,表达了画家对祖国文明的热爱之情。如果认为该画由于曲线的过分活泼而使长城失去了雄伟与威严,那就错了,因为画家旨在表现对长城的曲线形的感受和对此形式表现的追求。画家如果着眼于表现长城的雄伟与威严,那将是另一种结构形式了。

#### (六) S 形的活力

S 形属于蛇形,由于已为人们所熟用,并称之为“S”形构图,



图 5-109 吴冠中 《长城》





图 5-110 齐白石 《清白传家图》



图 5-111 齐白石 《豆荚》

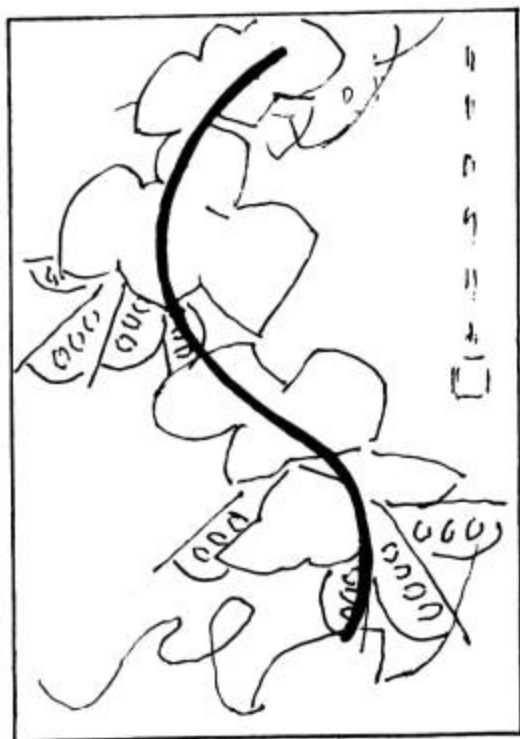


图 5-112 李可染 《雨后春山半入云》

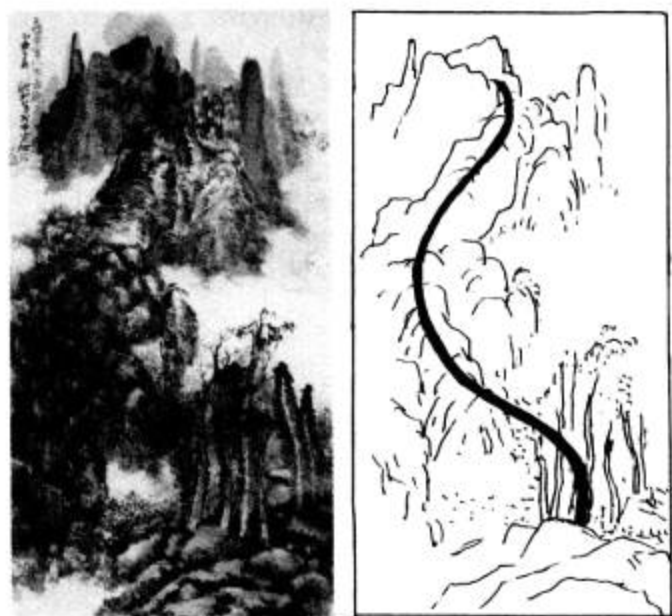


图 5-113 程大利 《寻得八大意趣》

即将画中物象按S形组织结构起来。

中国画由于是在白纸上显现艺术形象，其形象组合为S形，便于物象或完整或相互有所遮挡地铺陈，又能使整体结构避免“状如算子”，而给人以活泼、生动、富于变化的形式美感。故中国画竖幅多用之。

齐白石的《清白传家图》（图 5-110）、《豆荚》（图 5-111），便是以S形结构画面物象的。这样使画中形象既可有完整呈现者，又可有相互重叠者；既可使画面物象有联系和不呆板的分布，又



图5-114 于月川 《翻身奴隶的儿女》



图5-115 [苏] 法伏尔斯基 《商队》

可使笔墨得以有节奏的构成。

李可染的《雨后春山半入云》(图5-112), 构图中浓云遮挡了山体, 显露出S形的山脊龙脉。这不仅贴切地表现了画题的意境, 而且使S形结构具有活泼的走向, 让观者感受的是轻松。程大利的《寻得八大意趣》(图5-113), 构图与李可染的《雨后春山半入云》有异曲同工之妙, 然而表现的意趣有别。该画近景是山坡树丛, 沿构图走向, 山势节节升高, 白云飘浮于峡谷之中更显山高雄伟。笔墨于S形结构间与山形、山质、山势的结合, 构成了主观的笔墨意趣与客观形象表达的丰富性。

于月川《翻身奴隶的儿女》(图5-114) 将牧区“帐篷小学”上课的孩子, 按S形组织, 使构图具有了生动活泼感。苏联画家法伏尔斯基《商队》(图5-115) 因将驼队组织成S形, 而具有了行进于曲折山路上的运动感, 且使构图生动活泼。

## 六 圆形的作用

圆形的边线无首尾之别, 形状无方向的变差, 张力均匀, 给人以流动、饱满、完整、团实的感觉。物象结构成圆形具有凝聚的整体感, 因为圆的活动与团实的特性是容易引人注目的形状。

### (一) 实心圆的团拢作用

构图中主要物象本身是圆形实体, 或将主体物象组合成圆形



结构。例如法国卢东《淡绿花瓶》(图5-116),花丛是散碎的物象的色块组成的圆形花团,其圆形所具有的收拢的形式作用,使众多杂乱的草花成为活泼而完整的一体。

圆形容器内的多样杂物成为统一的整体。里面的物象虽无秩序,但总体外形使之绝不杂乱(图5-117),给人的感觉却是收拢、紧密和完整。这是圆形容器自身形状,在构图中所起到的形式作用。然而,由于从画面分割角度看,容器内的杂物被统一在圆形之中成为一个整体,圆形与画框边线,无任何一处的平行重复,形成方中之圆的简化了的对比,又由于圆形之中有各种形色,而使简单的形式结构内增加了变化和活泼的特点。

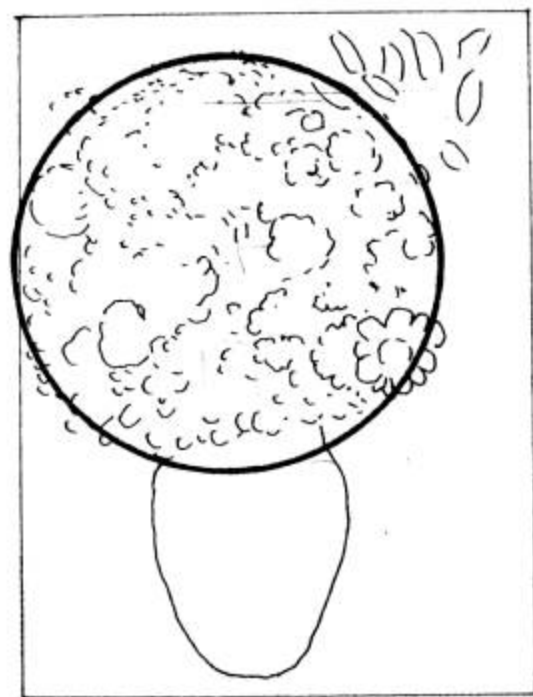


图5-116 [法] 卢东 《淡绿花瓶》

珂勒惠支的《母亲们》(图5-118),创作于1922年。第一次世界大战后,德国经济濒临崩溃,导致了工人和士兵的武装起义,但遭到艾伯特政府的镇压。珂勒惠支眼看着一战和国内战争中青年人一批批死去,母亲们遭受失去亲人的打击,儿童们遭受饥饿的痛苦。作为一个伟大母亲的她,画了一系列以悲苦的母亲和保护儿童为题材的作品。该画是其中的一幅,构图中的形象构成一个黑色团块的实体,妇女们臂膀连接相围的线形,又给人以收拢的形式感和形式上的坚实团拢作用,表现出母亲们保护孩子的决心和行动,使人更加感到母亲爱子之深情以及母性的伟大。

## (二) 同心圆的向心性

同心圆如同以石投湖水,形成圈圈漪澜,视觉的求心性,将人的视线引向中心。其中心处显得格外突出引人注目,视线又随之波澜起伏向圈外运动。

所以,同心圆的构图适于表现群众与领袖的场面,在众多的人群围拢下,领袖虽然居中景,因处在同心圆的圆心而显得格外突出。

意大利文艺复兴时期画家基尔兰达约《博士来拜》(图5-119),其画框是圆形,在中心位置画的是圣母子,膜拜者层层将圣母子围拢,形成同心圆的结构。居于同心圆中心的圣母子,便成为观者视线的首选而突出。

在宗教绘画中,往往在释迦牟尼和耶稣的头部周围画有光环,这主要是为了象征其神圣。然而,从形式角度看,头是光环这一同心圆的中心,同心圆效应使得头部成为引人注目的焦点。

版画《结党》(图5-120),是王公懿创作的《秋瑾》组画之





图 5-117 《果篮》



图 5-118 [德] 珂勒惠支 《母亲们》



图 5-119 [意] 基尔兰达约 《博士来拜》



图 5-120 王公懿 《结党》

一。秋瑾于1907年联络绍兴、金华、兰溪等地会党，组织光复军，准备起义推翻清政府。此画，表现志士们歃血为盟的情景，端酒直立之姿，显其庄严坚定。画家又在以秋瑾为中心的众人背后刻出白色光环，圆形起到集拢加强团结的形式作用，又使圆心中的鉴湖女侠地位凸显。

### (三) 环形的回旋秩序

构图中的物象组成为环状形，产生回旋的运动感和秩序感。

例如凡·高《放风》一画(图5-121)，如实地描绘了狱中犯人放风时排列成环形走动，表现了在警察监视下的秩序性。其



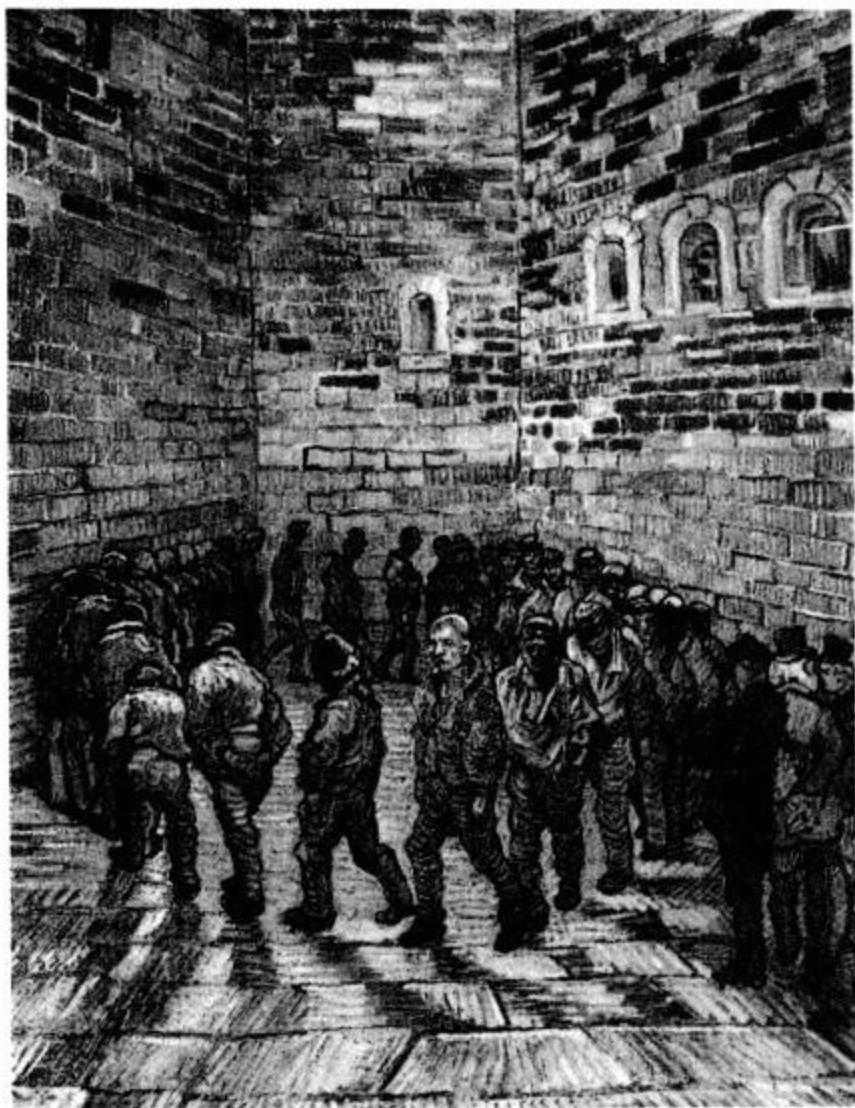
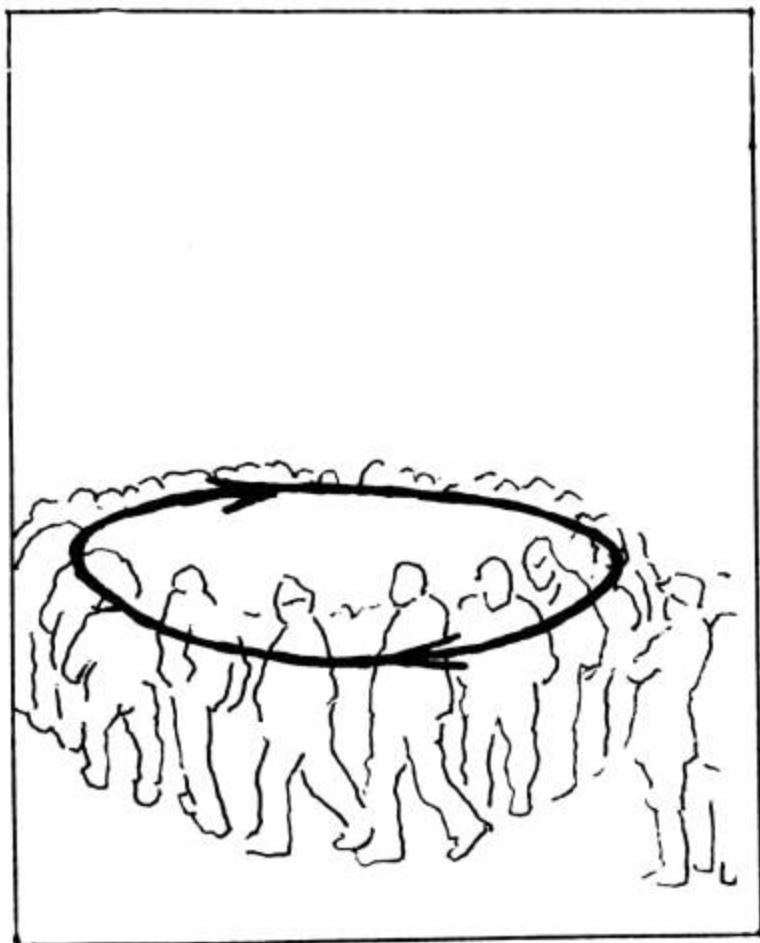


图 5-121 [荷] 凡·高 《放风》



环形加强了回旋的运动感。

中国画中环形结构布局有明显的拢气的作用和势的连贯性。例如潘天寿《新放》(图 5-122), 物象布局沿着画面四边构成环形, 中间大面积空白, 构图奇特, 物象疏而不散, 有节奏、有秩序地呼应连贯, 似有回旋运动之势。

宋文治的《玄武湖佳景》(图 5-123), 山体呈半环形, 其山势的收拢使开阔的湖面、水上的小船皆拢于其环抱之中, 且使不同方向的用笔, 得以势的连贯。

风景画中常见到湖泊周围物体沿着湖畔环形布局, 虽然疏疏落落但给人以围拢的秩序, 这是湖岸环形线的串联作用的效应。

#### (四) 螺旋形的旋转动荡感

螺旋形是激烈的向心旋转的运动形态, 给人以强烈的旋转感和不安的动荡感。在现代美术中视幻艺术常有应用, 通过粗细起伏螺旋布局表现线条的运动, 使人产生不安的向心运动的视觉效果(图 5-124)。

绘画构图中李少文《九歌》组画之一《东君》(图 5-125), 画





图 5-122 潘天寿 《新放》



图 5-123 宋文治 《玄武湖佳景》



图 5-124



图 5-125 李少文 《九歌·东君》



中人物歪头张弓瞄准，一腿下蹲，一腿伸张，脚蹬画框作为发力的支撑点。在人物的周围，以螺旋形加强运动气势的表现和冲动情绪的传达。鲁本斯的那些表现激烈动荡的画面的形式结构，往往近似螺旋形。例如，《伊弗利战场中的亨利四世》（图 5-126），描绘战场上双方将士混战一起，厮杀拼命、人仰马翻交织成一团，犹如天旋地转一般混乱。该画面形式结构恰似螺旋形。鲁本斯的《猎狮图》（图 5-127），构图结构也是运用螺旋形，以表现人兽搏斗的激烈。

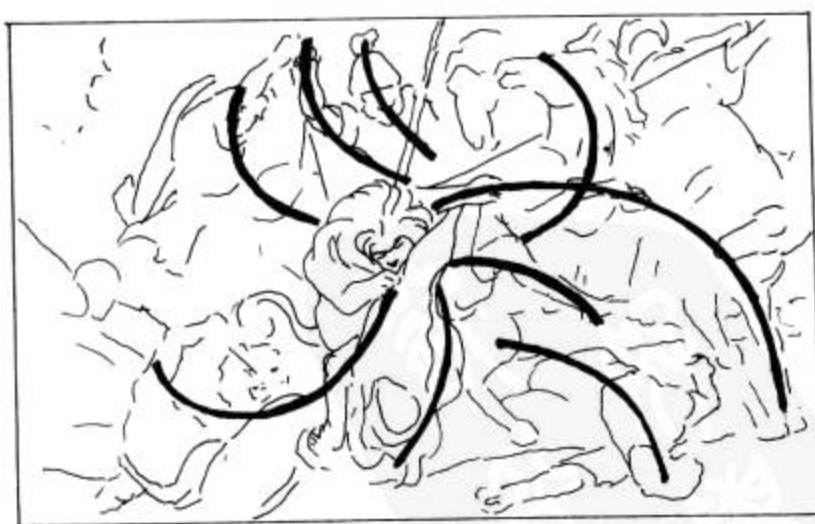




图 5-126 [佛兰德斯] 鲁本斯 《伊弗利战场中的亨利四世》



图 5-127 [佛兰德斯] 鲁本斯 《猎狮图》





## 七 方形与矩形的作用

方形，是方正、稳定而呆板的形状。矩形与方形的区别在于长度。横竖线水平垂直分割画面，便呈现方形和矩形两种形状。矩形又分横长矩形、竖高矩形。横长矩形与竖高矩形分别含有水平线与垂直线的形式特性的作用，但因其面积性，横向矩形增加了敦实与厚重，竖高矩形增加了重量感、坚实与挺拔的稳定性。绘画不同于几何学，对方形与矩形的区分只能按其面积形状的大体不同，也就是不明显的横长或竖高者皆视为方形。

### （一）方形的坚实、敦厚与稳定

由于方形特性中有呆板感，故画面分割为方形来结构物象者极少。然而，一旦运用方形，即显构图独特。贾文福的《太行丰碑》（图5-128），具有坚实、敦厚、沉重的宏大气势，是由于画家将山体形状概括为近似方形，又以强烈的黑白对比交错布局来结构画面。在画家的眼中，太行山区作为八路军抗日根据地，那里的每座山都留下太多的抗日故事，都洒上了抗日英烈的鲜血，每座山脚下都埋有抗日英烈的身躯，每座山头都是抗日的丰碑，所以画中那严肃、敦实而板正的方形，与画家将太行山作为抗日历史丰碑的立意相吻合。

### （二）横长矩形的深沉与宁静

我们从孙志钧的《晨曦》（图5-129）可以看出，由于草原在画中呈现为深暗的横长矩形的色块，其形状及色彩所具有的特性，贴切地传达出晨曦草原之大地的寂静、厚重与深沉。

日本画家东山魁夷《白夜光》（图5-130），表现北国特有的白夜景象。画家弱化水域外形的弯曲、森林轮廓的起伏以及近处个体树木的显明性，将其概括为三个层次的横长矩形，以深暗蓝绿色的森林与灰白泛亮的水面互相交替衬托的布局，贴切地表现北国之广袤、开阔、宁静与深沉。

### （三）竖长矩形凸显高耸与重量感

竖长矩形与竖线不同，在于其面积性，二者在构图中是相对而言。因此，竖长矩形不仅具有竖线的形式特性，而且更具重量感和相对的稳定性。

李可染、吴冠中都对画面以竖线分割，取其一边为山崖或山城，另一边为河流水域的构图。例如，李可染的《桂林襟江阁》（图5-131），水面留一竖条空白，下角画有两条小船，其余为墨

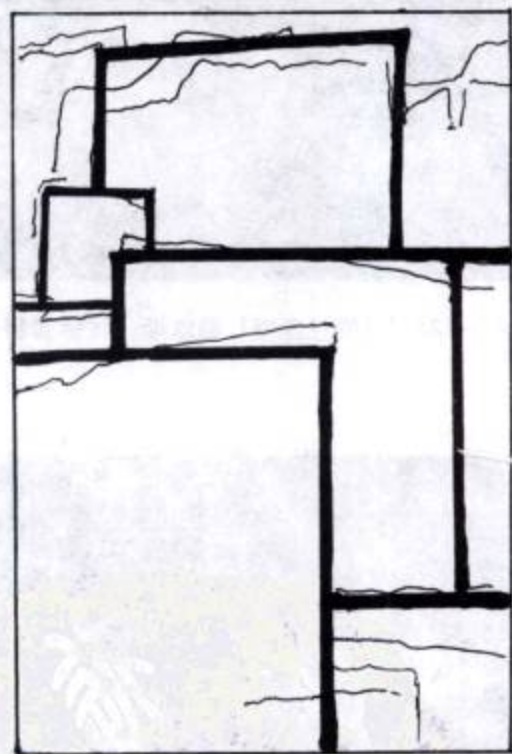


图5-128 贾文福 《太行丰碑》

图 5-129 孙志钧 《晨曦》

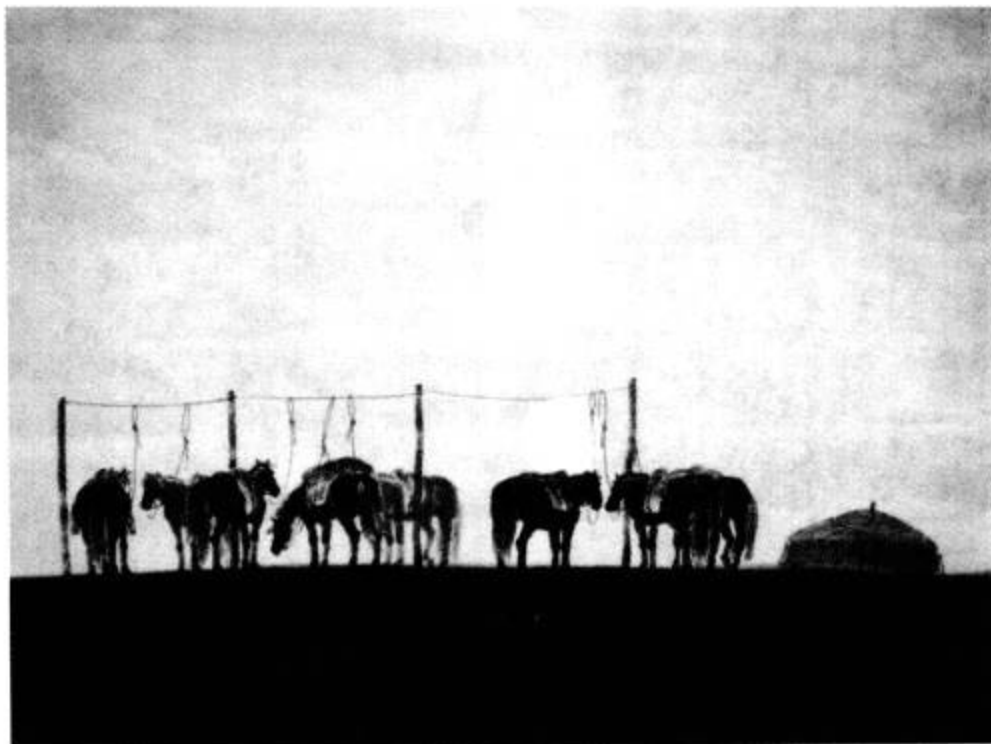


图 5-130 [日] 东山魁夷 《白夜光》

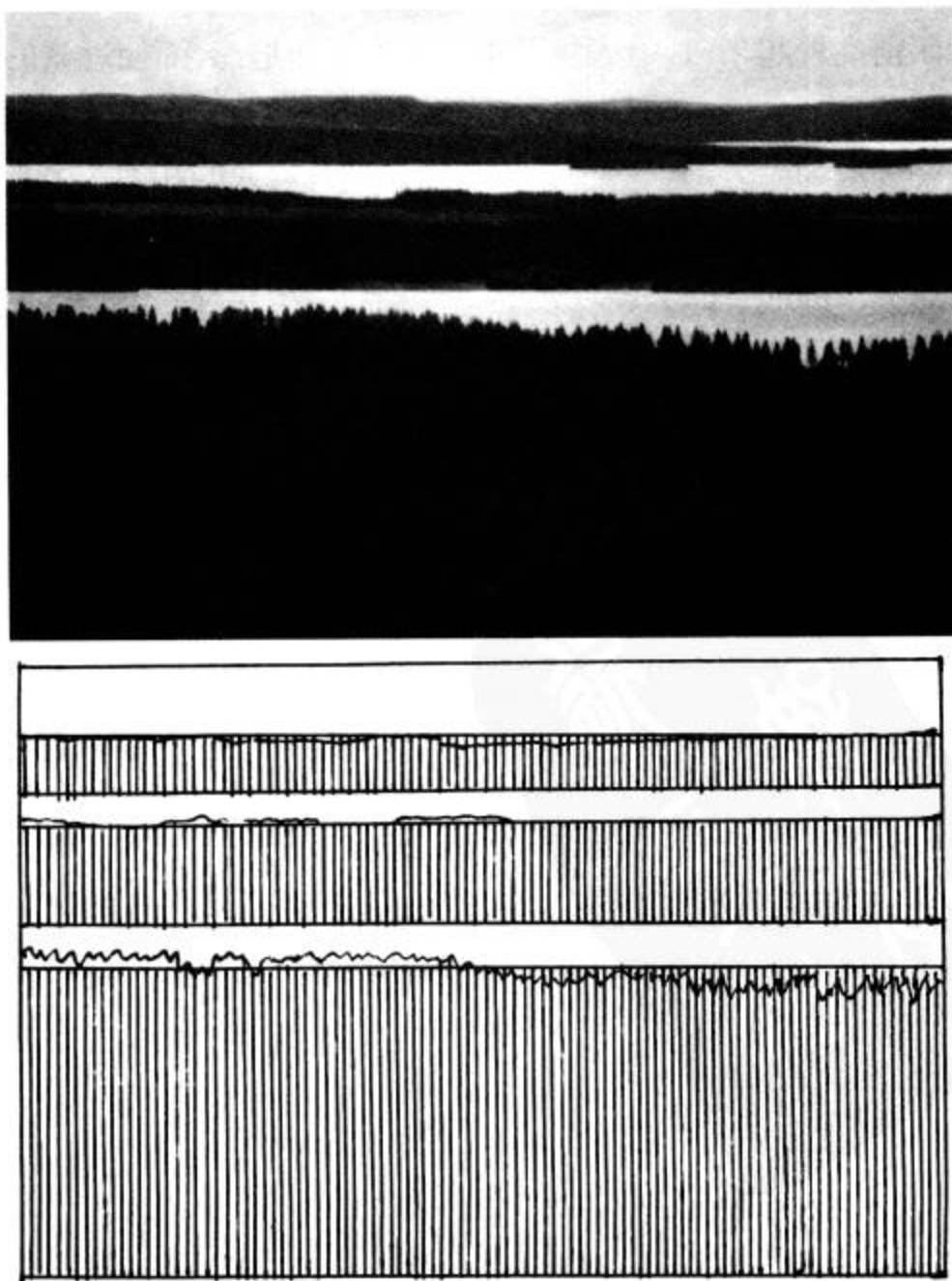






图 5-131 李可染 《桂林襟江阁》



图 5-132 吴冠中 《嘉陵江上》



图 5-133 [俄] 萨拉霍夫 《黑色的白》

黑山体。所画虽然有平台空间的距离，却因黑矩形的山体显得从眼前高耸起来，且给人极沉重的量感和压迫感，而使近景的平台空间不显。吴冠中的《嘉陵江上》（图 5-132），将山城房屋重重叠叠构成竖方形，嘉陵江在左侧为稍有弯曲的江面。由于视点较高，所以这片房屋构成的竖长形呈现向下向远的空间，总体构成显得为高而重的实体。

俄罗斯画家萨拉霍夫的《黑色的白》（图 5-133），是一抽象的画题。画面是由多个竖高矩形与方形形体的高楼重叠构成，竖高矩形的高耸及重量感在该画中尽显无遗。画中以竖长矩形为主，还辅以方形与其他几何形状，其构图构成富有形状的变化性。

#### （四）数率化的方形与矩形的构成

画面以纯粹方形构成者，唯有荷兰画家蒙德里安的抽象画。画家为了追求纯粹理性的抽象、完全的平面化及构图结构的严谨性，而采用水平线与垂直线等距分割的方形构成。其效果便如同其标题所示的《构成·棋盘·浅色》（图 5-134）。棋盘的规格、严谨与呆板是显见的。但这类绘画再出现便无意义了，因为制棋盘的工人可以制造出比画家绘制的还要平面化和方形规格更高的棋盘。蒙德里安的成就，是创造了运用黄金律的数的比率所画的方形与矩形交错布局的构成。如《红、黄、蓝构成》（图 5-135）；《红、黑、蓝、黄、灰构成》（图 5-136）。其构成，尽显抽象方形与矩形的个性及组合关系的犹如建筑结构般的严谨。

图 5-134 [荷] 蒙德里安  
《构成·棋盘·浅色》

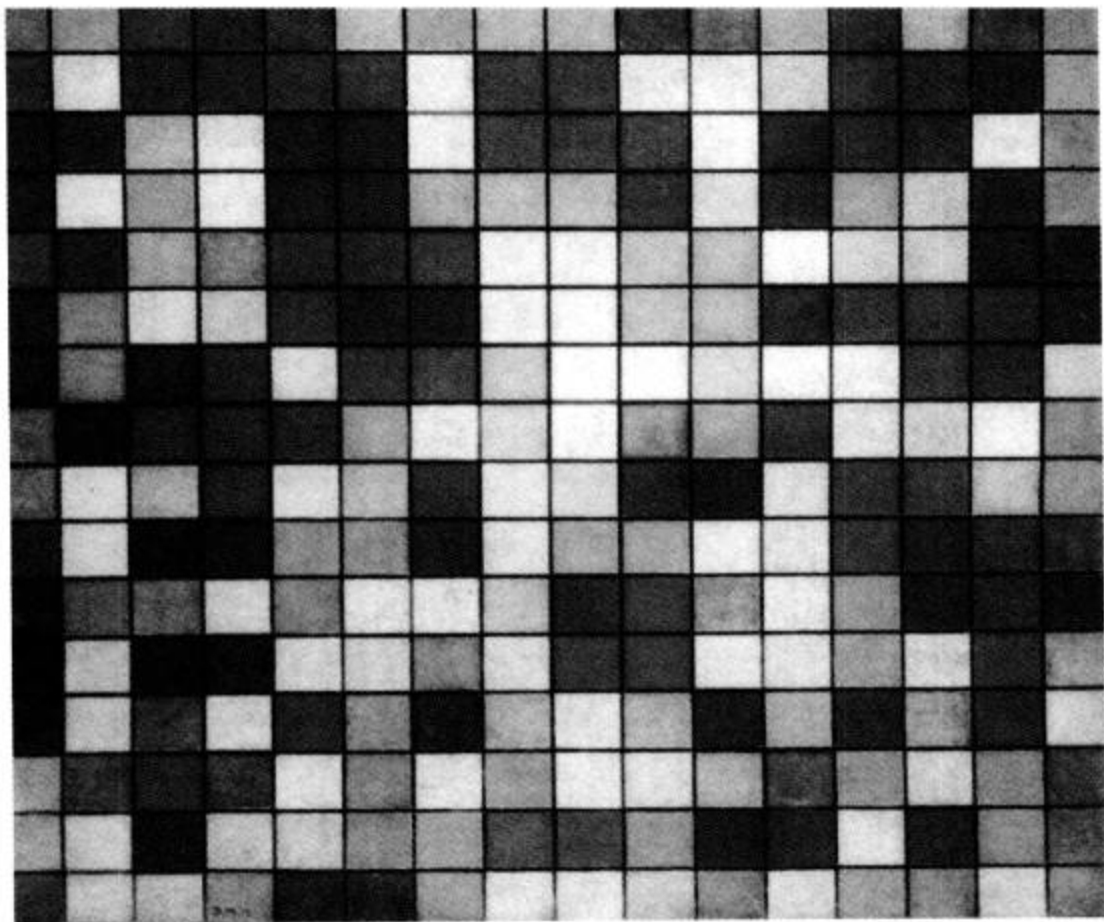
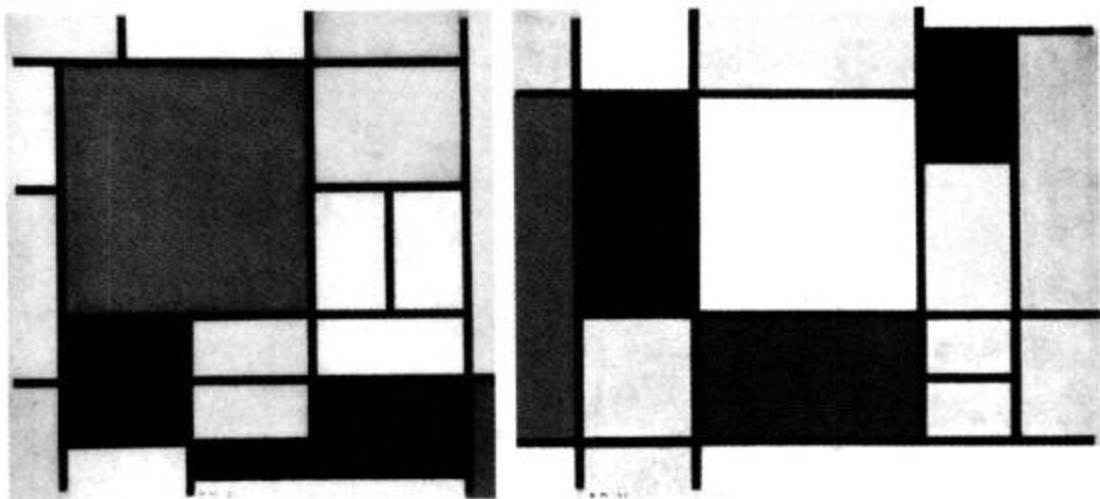


图 5-135 [荷] 蒙德里安  
《红、黄、蓝构成》

图 5-136 [荷] 蒙德里安  
《红、黑、蓝、黄、灰构成》



## 八 三角形的作用

三角形由于底边为水平线而具有稳定性。其角如楔形，有向外冲引的力感，尤以两个斜边组成的角，这种力感最为明显。三角形的稳定性与底边的长度和高度有关，随着底边的缩短和高度增加而减弱，向上高耸的运动感却增强。三角形随着空间定向的倾斜而增加其不稳定感。倒置时，由于变成一点支撑而极不稳定。

### （一）等腰三角形的庄重

等腰三角形是腰边相等的对称形，是大家俗称的金字塔形。由于腰边对称而具有挺拔、呆板、庄严、静默的稳定感，是构图中起到安定、庄重作用的形式因素。



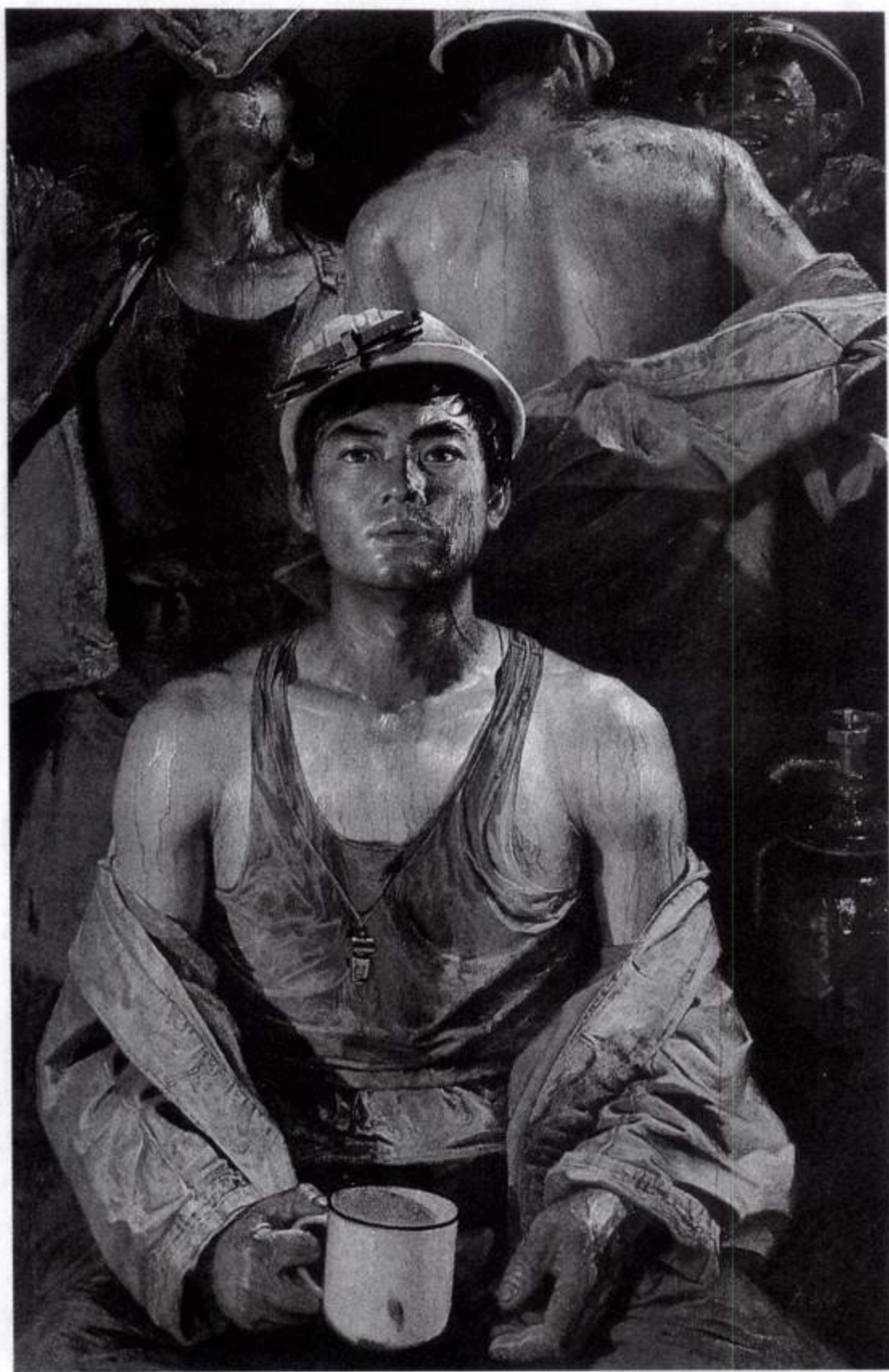


图 5-137 广廷渤 《钢水·汗水》

广廷渤的《钢水·汗水》的构图主要形象为等腰三角形（图 5-137）。正如作者本人所说：“这正襟危坐的姿势，既稳定又有刻画细节的充分余地。”这一动作的外在的三角形结构，给人以庄重、力感及静默的形式效应。这正是作者所要歌颂的炼钢工人严肃的工作态度和庄严的责任感，以及为了表现静默地坐下来喘息一会儿再站起来大干的精神面貌所找到的恰当的形式语言。

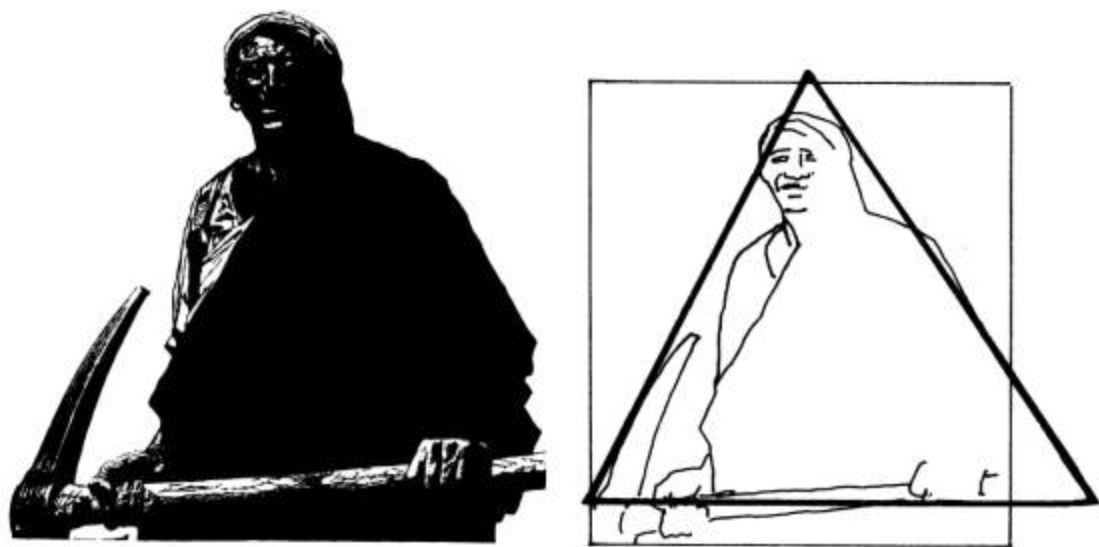


图 5-138 徐匡、阿鸽 《主人》

再如徐匡、阿鸽合作的《主人》(图 5-138), 画家采用等腰三角形结构形式, 为了打破其对称的呆板性, 而将人物左倾, 胳膊收拢, 以镐的斜线取势呈现金字塔形, 以此表现翻身农奴成为支配自己的命运和改造自然的主人的庄重。构图由外衣和头部阴影构成的黑三角形及向左延续成总体的等腰三角形。人物情绪为朴实的憨笑, 其形式似山之结实稳定、庄严而高耸, 为画家表现的潜台词。

拉斐尔是善于将多人物组成金字塔形结构的大师, 画过多幅金字塔形结构的创作, 例如《金翅鸟圣母》(图 5-139)、《康尼贾尼的圣家族》(图 5-140) 虽然是宗教画, 却表现了人间的母亲爱抚孩子的温情以及农家恬静的欢乐。由于画家将人物组合成等腰三角形的形式结构, 使人对画面产生稳定安宁感的同时也接受了形式所带来的宗教所需要的庄严性。

## (二) 非等腰三角形的均衡性

非等腰三角形的结构布局既富于变化又可以造成均衡之势的稳定。图 5-141 是课堂教学摆静物时, 教师喜用的构图形式。即在偏离居中的位置上, 放一稍高大的物体, 其两侧不等地放些矮小物体, 构成有变化又均衡的非等腰三角形结构。

## (三) 倒立三角形是危险的平衡

“在所示的两个等腰三角形中(图 5-142), 它们看上去已经变成了两个完全不同的图形, 图形 A 是从一个稳定的底边渐渐过渡到顶点, 而图形 B 却是将一个宽大的顶部由一点支撑的图形, 从





图 5-139 [意] 拉斐尔 《金翅鸟圣母》

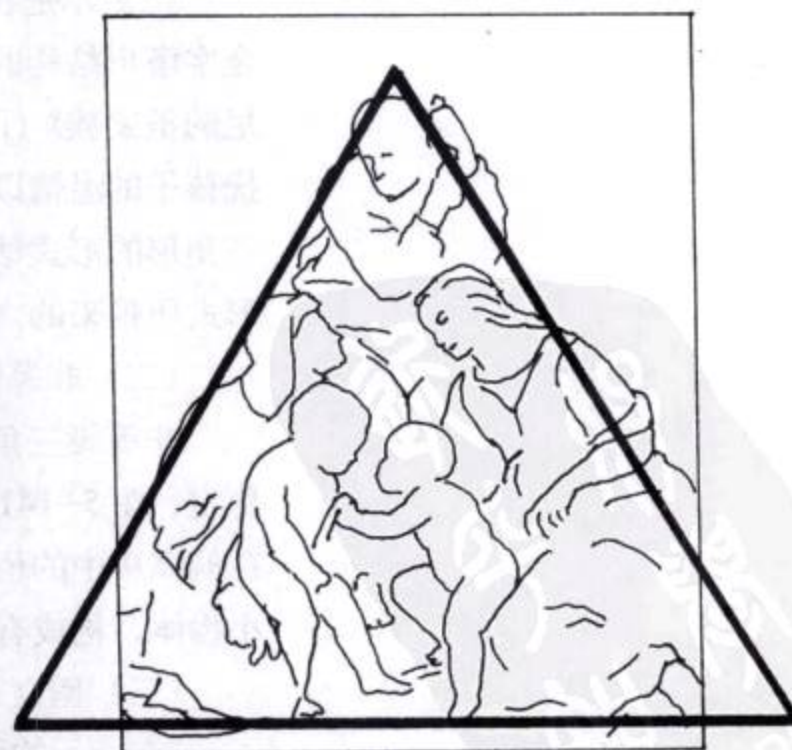


图 5-140 [意] 拉斐尔 《康尼贾尼的圣家族》



图 5-141 常伟力 《静物》

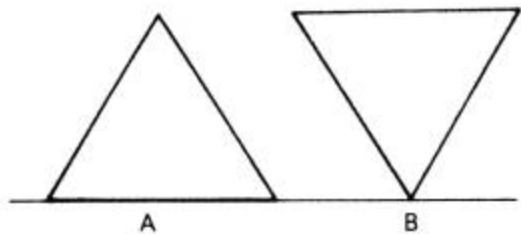
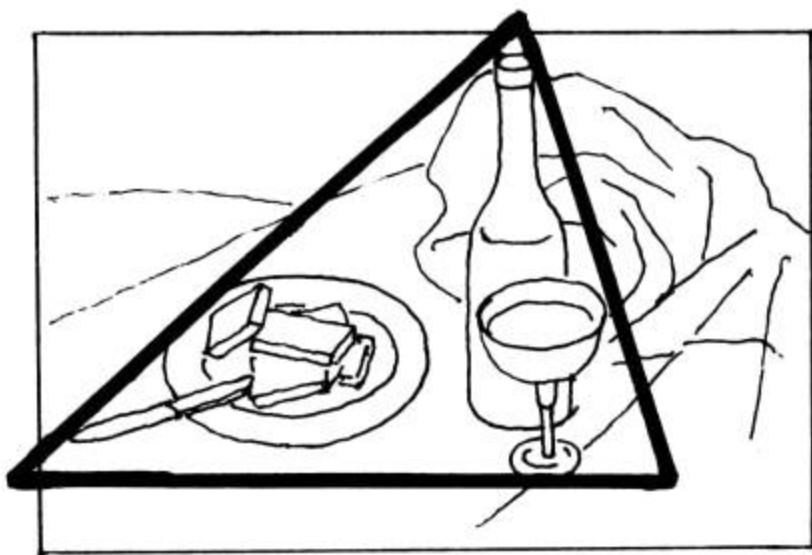


图 5-142

而形成了一种极其危险的平衡。”“为什么倒立会使图形完全改变呢？看来这是由于在大脑的视皮质区域中含有一个占优势的定向的原故，这个定向与我们所说的垂直的定向是一致的。”“在物理空间中，垂直的定向显得特别重要，因为这个定向与垂力的定向又是相重合的。地心引力在这个定向中也能造成不同的方向，与地心引力相反的方向是向上的方向，与地心引力一致的方向则是向下的方向。因此这种现象明显不是由视觉机制的内在性质造成的，而是由我们对物理世界的观察造成的。”<sup>①</sup>

因而，倒立三角形在构图中是不安定和危险感觉的形式因素。

这幅插图之构图（图 5-143），其人物组合成为倒立三角形结构。画面中人物四下奔跑，显现出一片惊慌忙乱，形式结构也似乎随之左右摇晃而具有不稳定和危险紧张的心理反映。

德国威尔特劳·亚斯伯尔的插图（图 5-144），以一只硕大的怪兽蹲踞于呈倒立三角形的树丛之上，狰狞地看着树下的女孩。奇特的构图给人以强烈的刺激性，使画面具有令人不安的感觉。

匈牙利画家哈劳什的《剥玉米》一画（图 5-145），描写一对青年恋人在剥玉米时感情的冲动。两人拥抱的动态组合呈倒立三角形，其形式作用有使两人从玉米堆上滑落下来的不稳定的动

① [美] 鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984 年第 1 版，第 121 页。





图5-143 [苏] 《〈星火〉杂志插图》



图5-144 [德] 威尔特劳·亚斯伯尔 《插图》

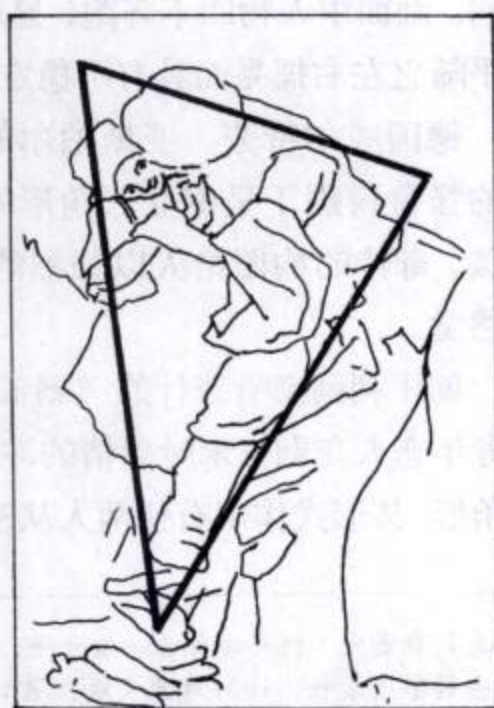


图5-145 [匈牙利] 哈劳什 《剥玉米》



图 5-146 [德] 珂勒惠支 《死神伸向孩子群》

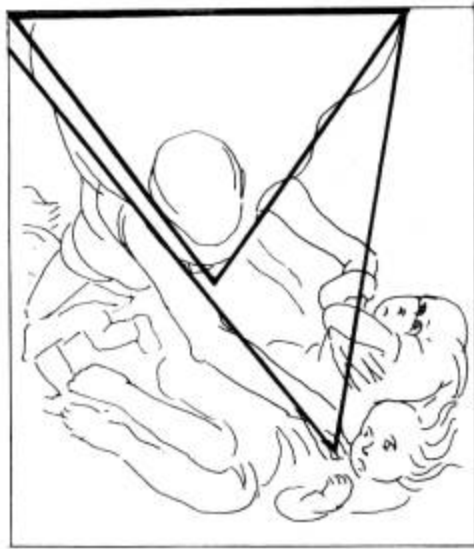


图 5-147 [瑞典] 恩奎斯特 《《忘忧草》插图》

感。形式恰如其分地对内容表现起着推波助澜的心理作用。

珂勒惠支的石版画《死神伸向孩子群》(图 5-146), 创作于 20 世纪 30 年代初期, 德国经济危机, 失业工人的孩子们受着饥饿的煎熬。画家以母亲的同情心和强烈的社会责任感, 向社会传递着死神伸向孩子群的信息。画家以象征性的手法, 画死神从天而降, 像鹰抓小鸡般用魔爪抓住稚弱的儿童。画家还给死神加上一件以倒三角形呈现的黑色披风, 既能表现从天而降的动势, 又于形式上形成由上向下冲压的力感, 强化了孩子们即将被死神掠去的紧张心理。

#### (四) 尖角的引向力感与楔形的前冲力感

三角形的尖角有引向作用, 这是平面设计中用三角形的角作为指向标识的原因。绘画中利用其形式作用, 以加强表现力。《剥玉米》一画, 因男女青年的腿都未着地, 不是有支撑点的倒三角形, 其产生引向下滑的作用。瑞典画家为小说《忘忧草》所作插图(图 5-147), 表现狼对月吠叫。利用地形和三只狼构成三角形, 上面的狼头处于角的顶尖, 又仰天吠叫, 所以将人引导向上观看那似瑞典棒状面包的月亮。

楔形是形象地喻称一种特殊的三角形——构图中由两条斜线相交成锐角的未出现第三边的三角形。如木楔似枪刺的形状, 其两斜边运动的力集中于角的尖端, 具有很强烈的前冲力感。构图中利用这种形式心理表现突起、冲锋、突进等内容有着很强的表现力。

苏联格·尼斯基《遥远的道路》(图 5-148), 构图中的路面



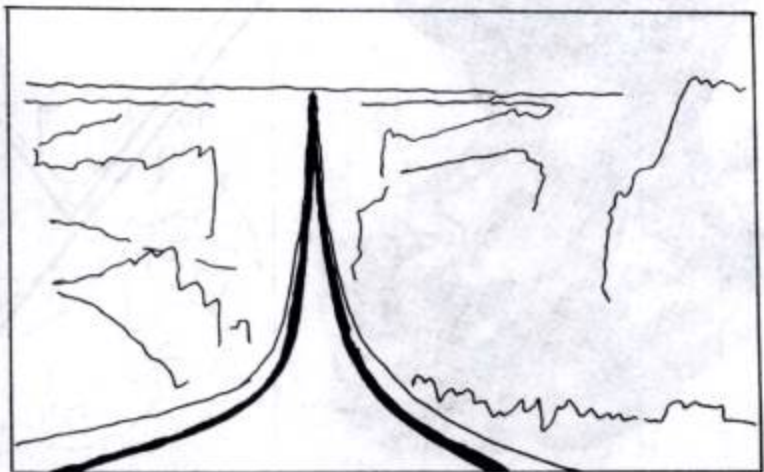


图 5-148 [苏] 格·尼斯基 《遥远的道路》

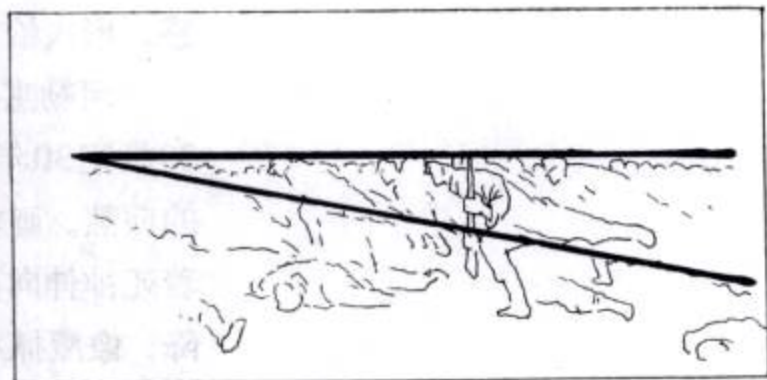


图 5-149 [罗马尼亚] 格里高利斯库 《攻打斯莫尔丹》

呈由近及远由宽猛然缩窄的楔形，表现出丘陵地带的道路由高处向下向前笔直伸延的感觉。强烈的透视变化，形象地表现出笔直却有起伏的路面。可以想象车辆顺着路面加速度下滑，犹如火箭发射一般弹射向无限遥远的空间，具有强烈的运动感。观之，视觉肌肉运动随之突然紧缩集中，给人以突发性的刺激，产生不可遏制的冲刺力感。

罗马尼亚画家格里高利斯库的《攻打斯莫尔丹》一画（图 5-149），画家将向前冲锋的多个呈楔形的士兵结构成为巨大的横向楔形，表现了为推翻奥斯曼帝国统治的罗马尼亚士兵在战斗中所具有的不可阻挡的气势和力量。楔形使画面产生出向前快速冲刺的运动感和力感。



图 5-150 [意] 古图索 《海滨浴场》



图 5-151 [德] 弗朗兹·马克  
《动物的命运》

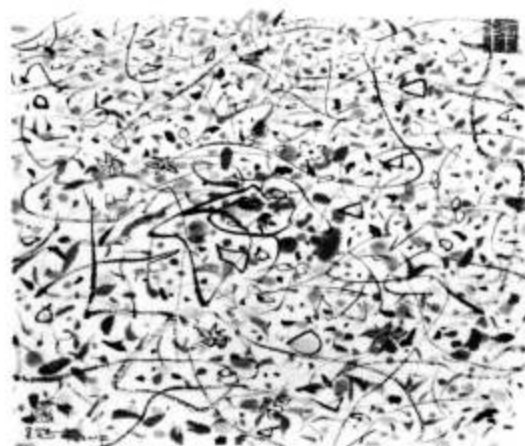


图 5-152 吴冠中 《草花》



图 5-153 吴冠中 《风》

## 九 不规则散碎的形与散乱结构

绘画构图并非都要进行画面分割以组织其结构关系，有时也要表现散碎、多方分裂、多方走向和无中心的场面与场景和抽象形的散乱分布。这样的绘画构图，则无需将物象结构为基本形，也没有结构线。

### （一）四分五裂散碎之形

意大利画家古图索《海滨浴场》（图 5-150），描绘的是人们海浴之后在沙滩上休息玩耍的场面。浴场上的人有各自的休闲方式与各自的动态，是散乱无序的无组织状态。从画面分割之形的结构角度看，那是一种散碎之形、四分五裂之形。只有这种散碎分裂之形，才适合表现这种无中心的散乱分布的浴场上人们的活动场景。

德国表现主义画家弗朗兹·马克《动物的命运》（图 5-151）以抽象的四分五裂之形表现动物被人类屠杀宰割的具体内容，引发人们对分尸的联想。这对表现内容来说，是很贴切的形式运用。

### （二）无主次的散乱分布之形

如果说古图索《海滨浴场》那种分裂之形的构图，旨在表现场面，然而因其中人的动态、远近关系等因素影响，还会出现有些形象成为观者较为注意之点。那么，吴冠中的《草花》《风》这样的作品，则旨在表现对客观世界观察中获得的某种形式的感受。《草花》（图 5-152）是俯看一片花草地。其客观形象幻化为绘画的形式，那是由红、绿色点与欢畅的曲线构成的世界。画家没去关注某一朵花、某条藤蔓，画的是总的印象，是物象总体呈现的形式特点。《风》（图 5-153）所表现的是树木为狂风吹动形成的令人有凶险摄魂的形式感受。那浓黑色块构成满篇黑暗，用笔的动势强化了风力，在有序之动中又无序，显现出风暴大作，吹动着树木左右摇摆乱动。构图中的空白与散布的白点是背景透光处，又似风扬起的“物”，是强化动与乱的形式手段。画家未经意在树，而在于那种形式感受的表达。这样的无主次的散乱布局，不是引导观者注意某个局部之形，便不会出现古图索《海滨浴场》那样还可能有引起观者特别注意的某处、某人或某个动态。



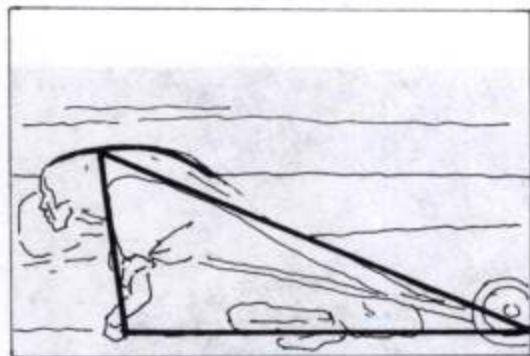
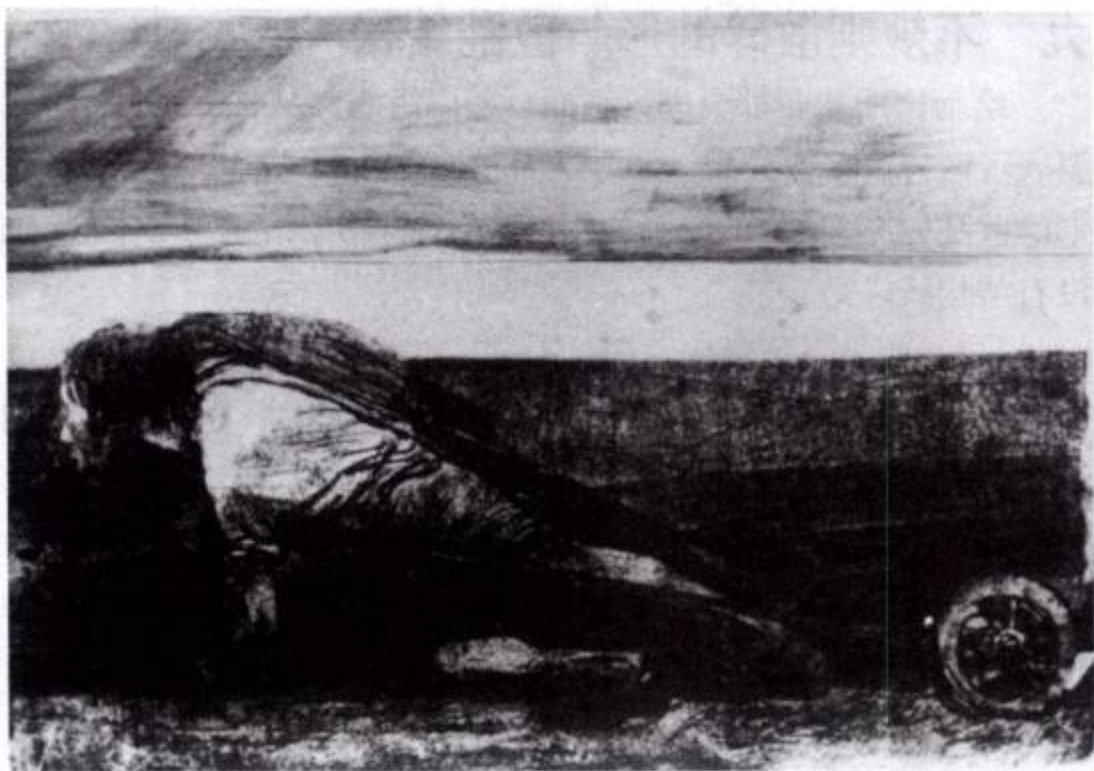


图 5-154 [德] 珂勒惠支 《耕田的人》

### 第三节 基本线形的综合构成

前一节分析了形式线与基本形在构图中的作用,但是,一幅绘画的构图是由众多要素构成的,每个单项因素都会对其有影响。比如笔法,既可有助于形式线、基本形的表现力,又可以破坏基本形存在的意义。如果以短促曲动的线段表现水平线形物象,也会使静感中增加活泼闪动的形式因素,甚至破坏了水平线的静感。凡·高后期的绘画,由于表现任何物象都用曲动短促的笔法,而使静静的田野和夜晚也变得奔腾狂热活动起来。这些曲动的短线(或称笔触)成为压倒其他形式因素的优势,也就成为形式心理的重要因素甚至是主导因素。吴冠中的后期作品,是近于强调单项形式因素表现某点的形式感受。蒙德里安是以单项形式因素予以形式结构。

如果不是这样强调单项形式因素的绘画,画家则是综合运用结构主线与基本形的作用,以构成画面总体的形式效果,来实现表达内容的目的。在这方面,德国女画家珂勒惠支的《农民战争》组画的构图,是有代表性的。该组画是以德国历史上1525年的农民起义为依据而创作的,画家描绘的是农民不堪忍受残酷的欺压,为了改变非人的生活处境而爆发的反抗。起义的结局是悲剧的,

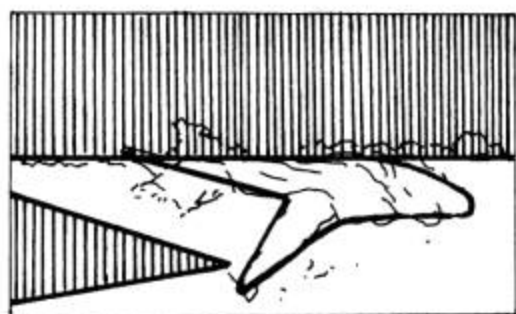


图 5-155 [德] 珂勒惠支 《凌辱》

但画中却渗透着画家对农民的深切的同情。

组画由七幅组成，第一幅《耕田的人》和第二幅《凌辱》表现贫苦农民在暴动之前的被奴役、被蹂躏的悲惨情景。第三幅《磨镰刀》、第四幅《拱门洞里的武装》、第五幅《反抗》表现农民的觉醒与斗争。第六幅《俘虏》和第七幅《战场》表现农民战争的悲剧结局及农民所遭受的残酷迫害。

第一幅《耕田的人》(图 5-154)，构图将拉犁的两个农民组成长斜边在上的不稳定的锐角三角形，其形的指向的力主要是向后方，与农民拉犁的力相反，构成了矛盾。犁的轮子的圆形在三角形力的长斜边线的作用下，使人产生好似从三角形上滚了下来或被角的冲击而向右滚出去的感觉，这样，就使农民拉犁有向后拉扯的力的作用，加强了拉犁的艰难。农民的头部几乎顶靠画框，又增加了行进受阻的形式心理。

农民的身躯压得很低，躯干与大腿压缩变形，与头不成正常比例，手触地面近于伏地而行。后面农民的头部下垂有倒于地面上的感觉，使这非人劳动的艰难和压迫感得以充分的表现。地平线压在农民的背部，与天空的横云组成水平的平行线，使画面具有沉寂的感觉，灰冷冷的云层由上向下压来，与深重空旷的土地、灰暗的色调烘托着悲凉凄楚的压抑气氛，形象地表现了农民劳动的繁重和沉重压迫。

第二幅《凌辱》(图 5-155)，画家在描绘农民被奴役，过着牛马的生活之后，接着向人们展现出农民被蹂躏的惨状。画面中受凌辱致死的妇女上身裸露，下身衣裙半掩，呈“>”形横躺于画面之中，是一种扭曲了的人的形状，使人惨不忍睹。构图中间贯以水平横线，形成上下黑白分明的两个色调，以白色显现阳光强烈的映照，揭露出光天化日下的人间惨剧。以大块黑色阴影从画面上部压将下来，造成恐怖、重压的心理。环境中散乱的折断的植物暗示着被凌辱者曾有过一段挣扎、反抗、厮打的过程，且起着烘托凄惨、悲凉的气氛的作用。画面左下部阴影以楔形插进画面占有那部分空间，打破了画面上下黑白色块等量的单调，并由其形的引导视线的作用，使观众注意到散乱的植物中躺着的人，楔形的阴影又使亮部呈现“>”形的缺口，这些不寻常的形与阴影明暗运用，加强渲染了被蹂躏的凄惨悲剧的视觉效果，造成窒息、恐怖、悲惨心理的作用。



这两幅画主要着力于组画气氛的营造,表现贫苦农民被奴役被蹂躏的境况和封建统治者的凶残,借以说明农民起义的原因。

第三幅《磨镰刀》(图5-156),通过老妇人磨镰刀的特写,着意刻画人物的情绪,表现农民对封建压迫的愤懑和仇恨。画面光线以底光上照,使上身居中的老妇人背后左上方出现给人以阴森、恐怖、紧张感的黑影,老人眯缝着的双眼和粗大的双手位于黄金分割线上,在浓黑阴影的衬托下更加显得突出。镰刀为“>”形,支撑着头、手,与头构成的几何曲线形色块,在深暗色调的画面中给人以压抑着的动感和不安,表现了老妇人战前复仇的激动。那光线的反常处理,使画面笼罩着近于恐怖的气氛。正如王朝闻所说,画面的艺术效果,绝对不会使人感到是收获前的磨镰刀。

第四幅《拱门洞里的武装》(图5-157),是组画中唯一的竖构图,画面的左下角巧妙地安排拱门洞弧形的交错布局,形成螺旋形的激荡动感。从左下角向右上角的一条弧线,恰似该螺旋形旋转抛出的一条气势最大的抛物线,使这激荡的气势由远至近,由下至上扩大到全画面。武装起来的人们沿着这条抛物线大有被其抛甩而出的喷发冲腾向上的运动之势,人们的动态与兵器方向更加强了这种动势。画面色调浓黑,且其亮处在画面左下角底部,沿着拱洞门梯向上的人们身上显出隐隐的亮块,表现出前三幅中蕴积起来的复仇怒火在这里犹如地壳下的岩浆,即将冲破深沉的重压,由底部喷发而出。形式的运用加强了主题的深刻意义,使该画趋向组画内容的高潮。这竖画幅构图本身也成为组画之中的一个突起。

第五幅《反抗》(图5-158),画家将冲杀呐喊的暴动人群组成左指向的楔形,形成气势极大的向着画面左前方冲去的动感。这种构图的形式,有力地表现了农民的反抗精神、暴动规模和锐不可当的气势。这楔形由从右至左的人群身体一个比一个前倾动态构成。画家为了构成楔形使冲在最前面人的动态,其身体几乎与地面平行,且伸出与奔跑动态不合生理平衡要求的胳膊。正是由此形成了楔形的尖,使得整体人群前冲力感得到了充分的加强,产生人群急速奔驰的感觉。这种构成是力的加强,形成一种不可控制的前冲力感。其兵器的方向起到助势和加强力感的作用。尤其在人群头上的旗帜,画家大胆地使其成为具有强烈方向性三角



图5-156 [德]珂勒惠支  
《磨镰刀》

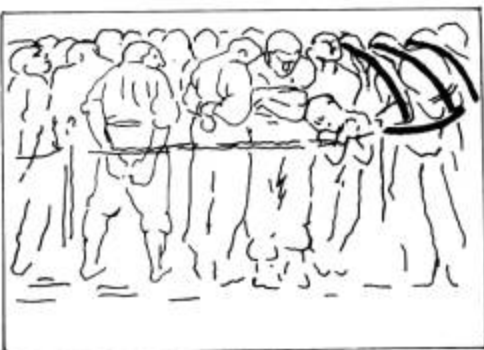
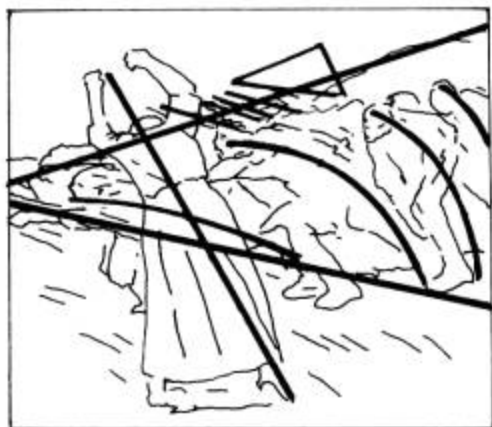


图5-157 [德]珂勒惠支  
《拱门洞里的武装》

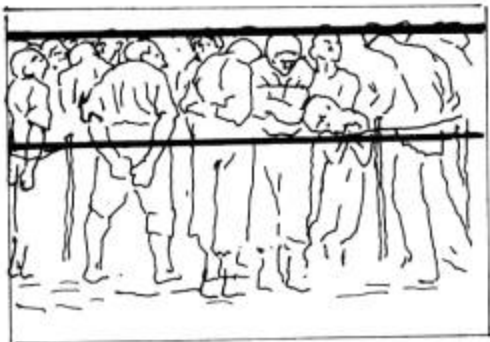




图 5-158 [德] 珂勒惠支 《反抗》



A



B

图 5-159 [德] 珂勒惠支 《俘虏》

形色块与人群的楔形相呼应地构成运动的一体，且赋予整体楔形的变化。天空中的云、地面上的草，都似乎被这股巨大的冲击波所带动向着同一方向运动，画家利用这一切可视的形象表现了无形的巨大气势和反抗力量，使画面人群向前冲锋的力感表现到极其充分的地步。楔形人群之中则以几何曲线形的黑白对比交错构成，有着强烈的刺激性，表现了农民于痛苦中复仇反抗的激动。

站在人群前面高举双臂的母亲在呐喊助威，更使无声的画面表现了声势宏壮的激腾，与其身分相符的倾斜的身姿和后面的人群形成了对比，增加了构图的层次和变化。

画家以粗细多变的线条、色块和节奏流露出作画时的激情，并与画面客观形象的情感节奏同构，汇成一曲激越的旋律。

第六幅《俘虏》(图 5-159)，描绘农民战争失败的悲剧结局，画面首先给人的感觉是俘虏很多，他们被捆绑着，用绳索紧紧地圈围在一起。统治者像对待屠宰前的牲畜一样残酷地对待被俘者，连儿童也不放过。其次，是画面给人以被俘者的反抗受到捆绑而不能奋起的压抑。画面上只有屈指可数的人物形象，之所以造成人多的感觉，是因为画家构图时将被俘者竖直站立地横向排列，组成横贯画面的矩形，其两侧被画框边线相切，使人产生两侧人群有继续外延的联想，觉得画外尚有无数的被俘者在。视平线在被俘者头部形成一条水平线，人物互相遮挡，后面人头半露，这就又巧妙地以少许的人物表现了纵深人物之多。

横拦在人体中间的绳索，在画面右部有一个向纵深空间的转折，这个转折运用得非常巧妙，既使横向布局有了变化，又不破坏整体横向的基本形，更重要的是这里表现了将俘虏围圈得紧紧的感觉，如果将这部分画面遮挡住，俘虏被绳索紧紧围拢的感觉则得到缓解。

另外如示意图 A 所示，人物脊背的动态线是向内的弯曲，这是一种力的内向的集中，这样又加强了拥挤的感觉，才有可能使画面中无力站立的小孩及其后的形象，由于人们的拥挤而不能倒下。

构图主体形象的基本形是由众多直立人体组成的矩形，给人以庄重、肃穆、沉重的形式感，因此俘虏们的集体仍然具有敦实的力量感。

画面中俘虏们虽然有着各种挣扎反抗的动态，以及由线条、



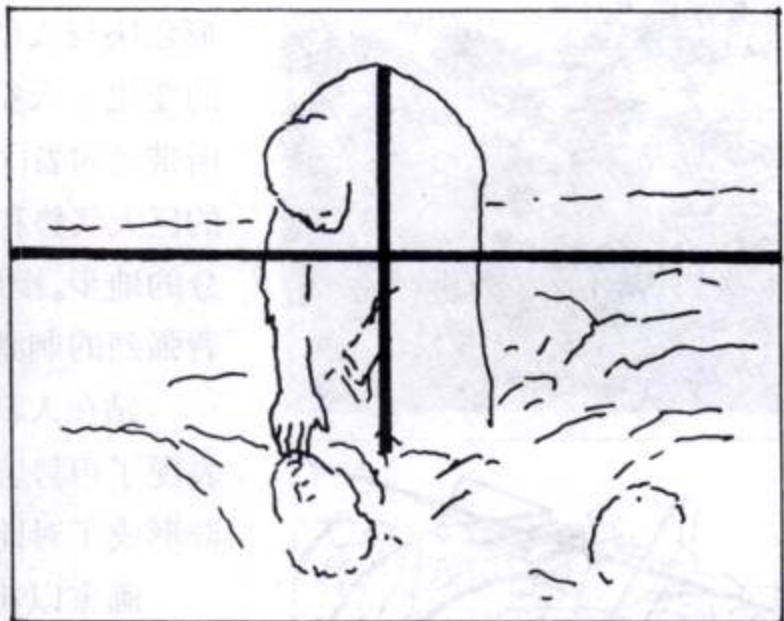


图 5-160 [德] 珂勒惠支 《战场》

明暗和头部构成的动感所反映出抗争的激情,但都受到由于头顶、绳索和脚所形成的三条水平线的抑制(示意图B)。尤其头顶形成的水平线,横在人群头上,水平线在艺术形式上的宁静感抑制了人群激情的沸动,给人以压抑的心理。人的动态、明暗、线条的变化不仅有利于打破水平线和矩形的呆板,而且使画面具有静中寓动的艺术感染力。

第七幅《战场》(图5-160),描绘的是在荒野的夜幕中,手持风灯的母亲,压抑着复杂的感情,弯腰寻找战场上死去的儿子。其向前弯曲的身躯占居画面中心位置,像碑石般的外轮廓粗犷、肃穆而庄严,与宁静的地平线相交成十字架形,给人以死寂、悲哀的感觉。夜幕的色调使整个画面深暗,只有低下的灯光照耀着的那小小面积闪亮,显露出一只饱经人世辛酸的多皱的老手在拨动一死去青年的头,而母亲的面部和其他物象都隐于黑暗之中而模糊不清,其明暗效果使这死寂的环境又笼罩一层令人恐怖的气氛。构图的基本形和明暗的运用,使构图成功地表现了战场上的死寂与母亲寻找儿子尸首的悲愤,深深地牵动着观众的心弦,使这幅组画的尾声永远萦绕在观众的心中。

以上七幅组画,画框形状根据内容及画面主体基本形的布局而有横竖幅之别,但大多近于方形,画中人物除去第四幅多以近景出现,个别是特写,使画面构图紧凑,又排除了对环境的过多描写,使人物形象突出,并使观众与起义农民的距离很近,给观众以强烈的人物形象与气势的感受。

如果说珂勒惠支的艺术是接近或属于表现主义的,其对结构

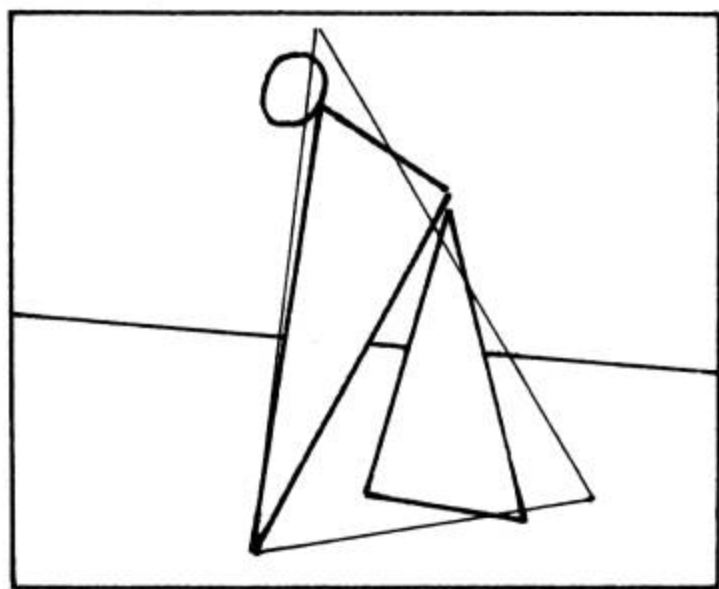


图 5-161



图 5-162

的形式因素，因强调而显明，那么，逼真写实的绘画则是不明显地蕴含于画面形象构成之中。可以说任何优秀绘画的构图，都是对抽象形式结构的综合运用，或者说是运用的成功者。因为基本线和基本形等构成形式，是从其构成中和生活现实中抽离出来的经验。例如，米勒的《依锄的男人》（见图 7-173），表现一个贫苦农民从事非人劳动的疲劳和痛苦，在长久地弯腰刨地，疲惫不堪的情况下，无力地依锄，得以暂短的喘息的情景。从形式心理分析，其构图中的形体构成是不稳定中求得相对的稳定。农夫依锄的动作是一个锐角三角形，是由头部的圆形、两臂依锄的倒三角形、腿与腰的斜三角形构成（图 5-161）。这三个动而不稳定的形，互相依靠支撑构成，给人以松散而不稳的感觉，因此农夫形体的三角形只具有暂时的相对的稳定性。农夫的动作恰是如此无力地重心前移，由锄把的一点帮助支撑着喘息的身体，造成人们对农夫有即将要累垮的紧张心理。头部位于大三角形的顶点，三角形顶角向上的引力作用，有助于抬头动作的表现，但是其向上的力感与双臂依锄的倒三角形的向下的力感构成了矛盾，正是农民依锄喘息而还要挣扎再干的痛苦的表现。身后的土地斜线对其不稳定感更加起到推波助澜的心理作用。

再例如《梅杜萨之筏》，画面中人物形象的构成如图 5-162 所示，呈现为两个交叉的倾斜的三角形，这是不稳定的形式因素。举白巾的人处于右边三角形的顶端，符合人们推举起之势而成为引人注意的表现焦点。左边三角形顶端引向布帆，被风吹起的布帆形成的弧线有向左拉拽的力感。两个三角形的下端的尖角处，各



为奄奄一息和已经死去的人，其仰躺的姿态加之尖角指向力的作用，使之有即将被木筏的晃动抛甩入海的感觉。海面巨浪起伏的斜线加强了动感，增加了木筏上人们的危险性而激动观者。

## 第四节 方向与线条引导视线的作用

人们看构图中的物象时，视线将随着其运动方向和线条走向而移动，构图要注意运用这种引导视线的形式作用。



图 5-163 潘天寿 《梅月图》





图 5-164 王心昌 《陕北》

## 一 引导视线的方向、方式及其形式作用

画家作画的线条具有方向性的起笔收笔的运动过程,物象的面向及轮廓线也有其特定的运动方向,观者视线追踪线条的运动很自然地为其所引导,沿着其线形的运动方向及运动方式而运动,并产生内模仿和移情心理。中国画线条的形式作用在这一点上格外突出,因而能诱发人产生不同的视觉心理。

例如潘天寿的《梅月图》(图 5-163)所画是老梅树虬曲向上之姿,人们的视线大体如小图所示地随着线形的不断顿挫行进地运动而运动,产生一种运动受阻的艰难感,起到加强表现饱经风霜的冬梅之苍劲的形式作用。

王心昌的《陕北》(图 5-164)是由纷杂的焦墨线与皴擦构成



图 5-165 李化吉 《春》

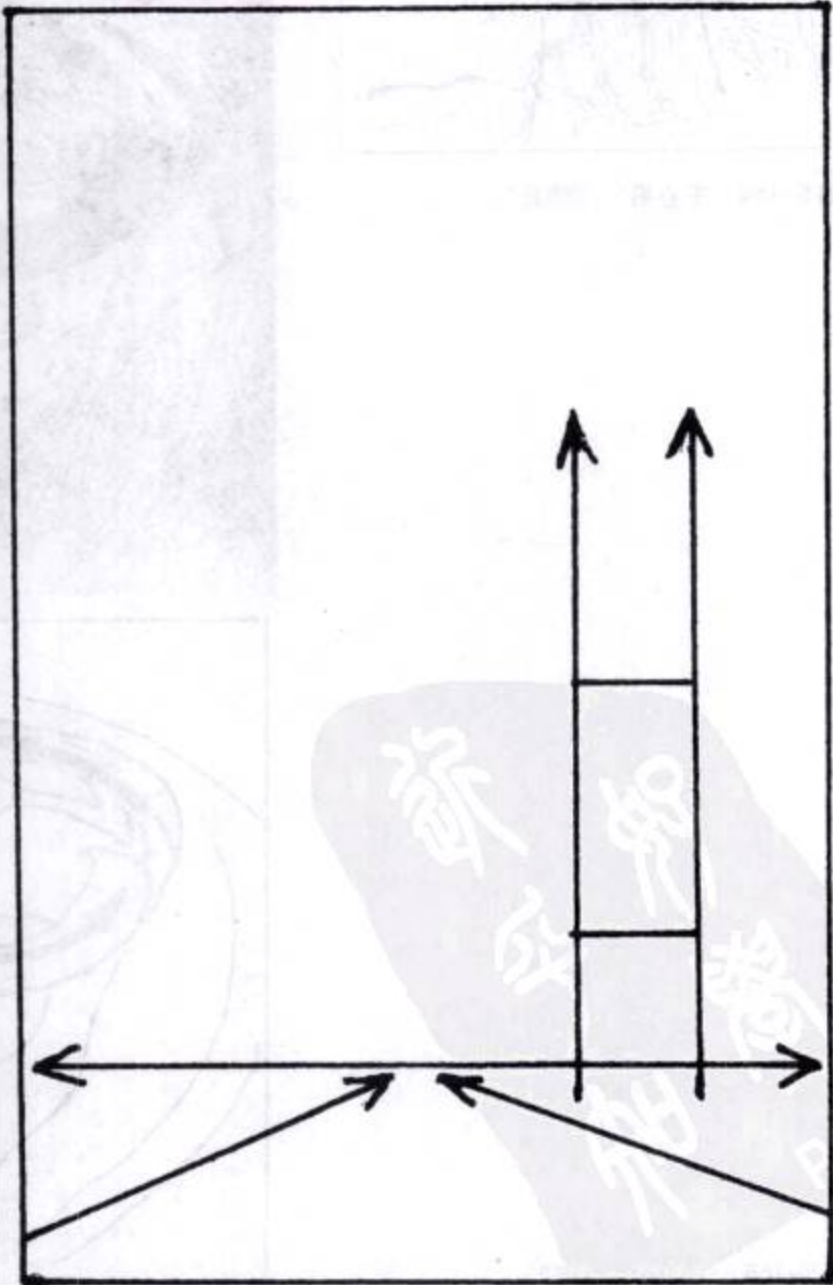
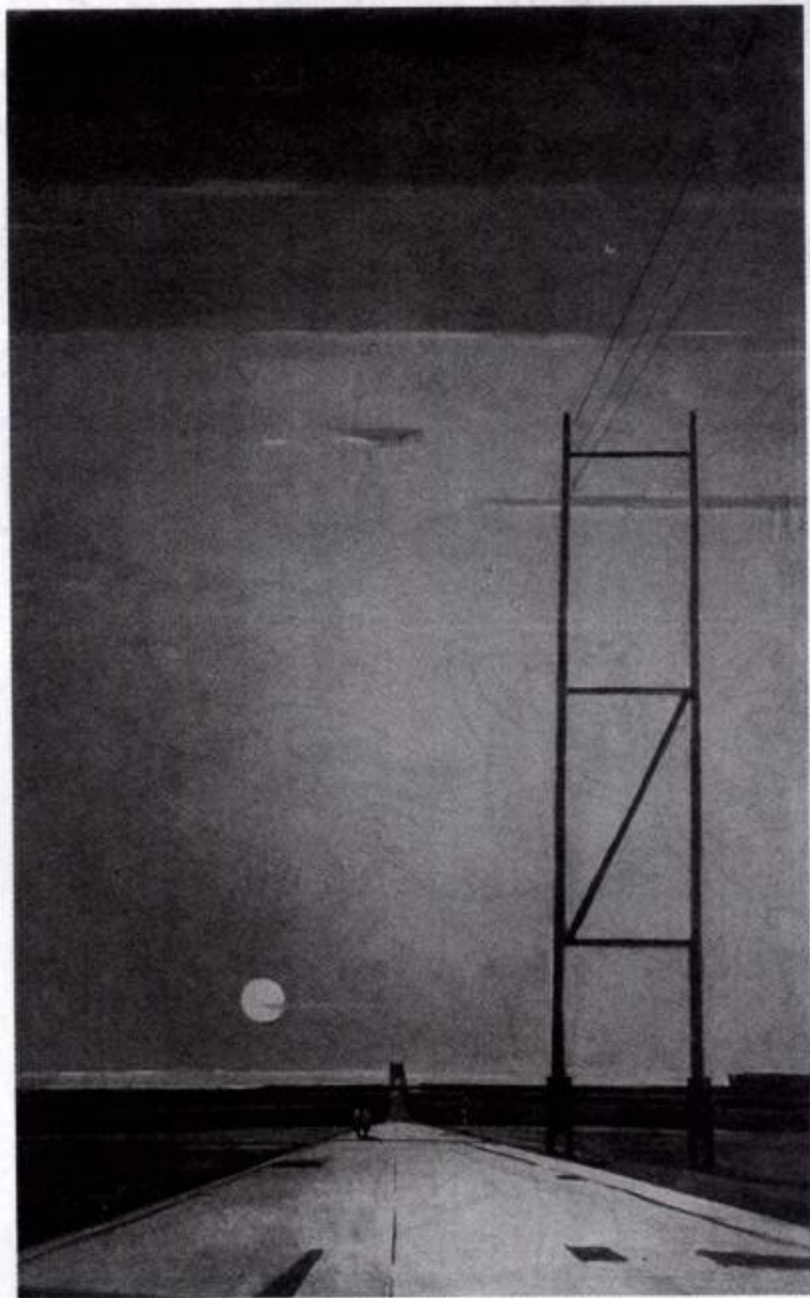


的山水画。人们的视线的选择性使之顺着画中最凸显的线条及线条运动方向与运行方式观之，延着粗线条的引向，向着线的汇聚密集处看去，从中感受杂树丛生与沟壑起伏的景象和体会画家的用笔之法。

李化吉的《春》(图5-165)，是绘于粉碎“四人帮”之后不久，作者以欢乐少女喻之。人们欣赏视线的方向是随着少女的环形旋转的舞姿，尤其在刺激性强的飘动的黑发的引导之下运动，产生波状的节奏韵律的感受，体验着欢乐活泼的情绪。

苏联画家格·尼斯基的《白俄罗斯风景》(图5-166)，这幅概括、简化处理的画面，视线顺着物象的横、竖线直向运动以及斜线集中运动时，使人产生一种冷静、严肃性的心理。对此，前面已经讲得很多，不再赘述。

图5-166 [苏] 格·尼斯基 《白俄罗斯风景》



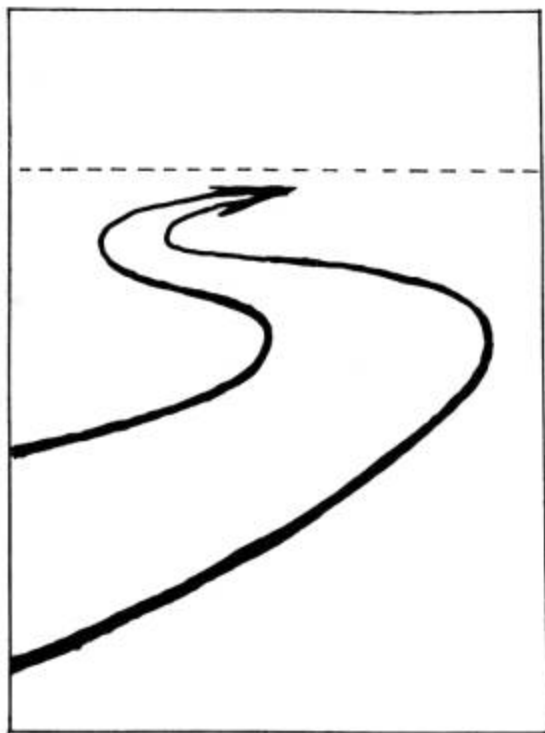
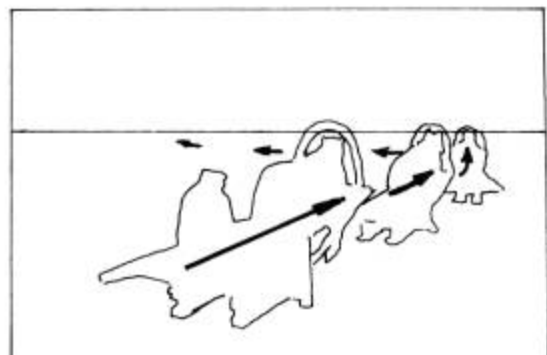


图 5-167 [俄] 别罗夫 《雪機》

图 5-168 《苏联小说插图》

## 二 引导视线的观察顺序及其作用

由于视线是随着物象和线条的运动方向而运动，所以构图中可以运用线的引导性诱导观众看画的视线运动顺序。

一般情况下，人看画时往往容易首先注意画面中心的形象。例如人们看图 5-167 时，首先注意的是画面居中的雪橇、人和马，尤其因为它们位于近处，颜色浓重刺激性强，更是成为首先引人注意的对象。视线在该组物象运动方向线的引导下转向第二个以至第三、第四个雪橇，直到深远空间，是沿着其整体运动方向和由近及远的顺序观看。画家利用此特点构图，将人们带进深远的空间之中，同时也使人产生物象在空间中的运动感。图 5-168 是用同理同法的构图，由于其视点较高，行进队伍得以呈现，将观众视线由近及远的引向效果更加明显。

中国画画家在白纸上呈现物象及笔墨，其二者是同构的关系，最能引导观者视线按笔法及线条走向来观赏，并诱发人对其所用笔法及线条性质的记忆。其作用有二：

一是从中感受作者用笔用墨及线条技巧与功力，体验到用笔的时序性及气韵的构成。例如，齐白石《紫藤蜜蜂》（图 5-169），观察时会感受到片片花叶用笔的点染、一串紫花朵朵下坠排列的节奏，视线顺着藤蔓线条由上而下盘曲运动，向左下角又回收向右至题款，使人仿佛在感受画家的作画过程，体验画家的用笔及气韵之生动。



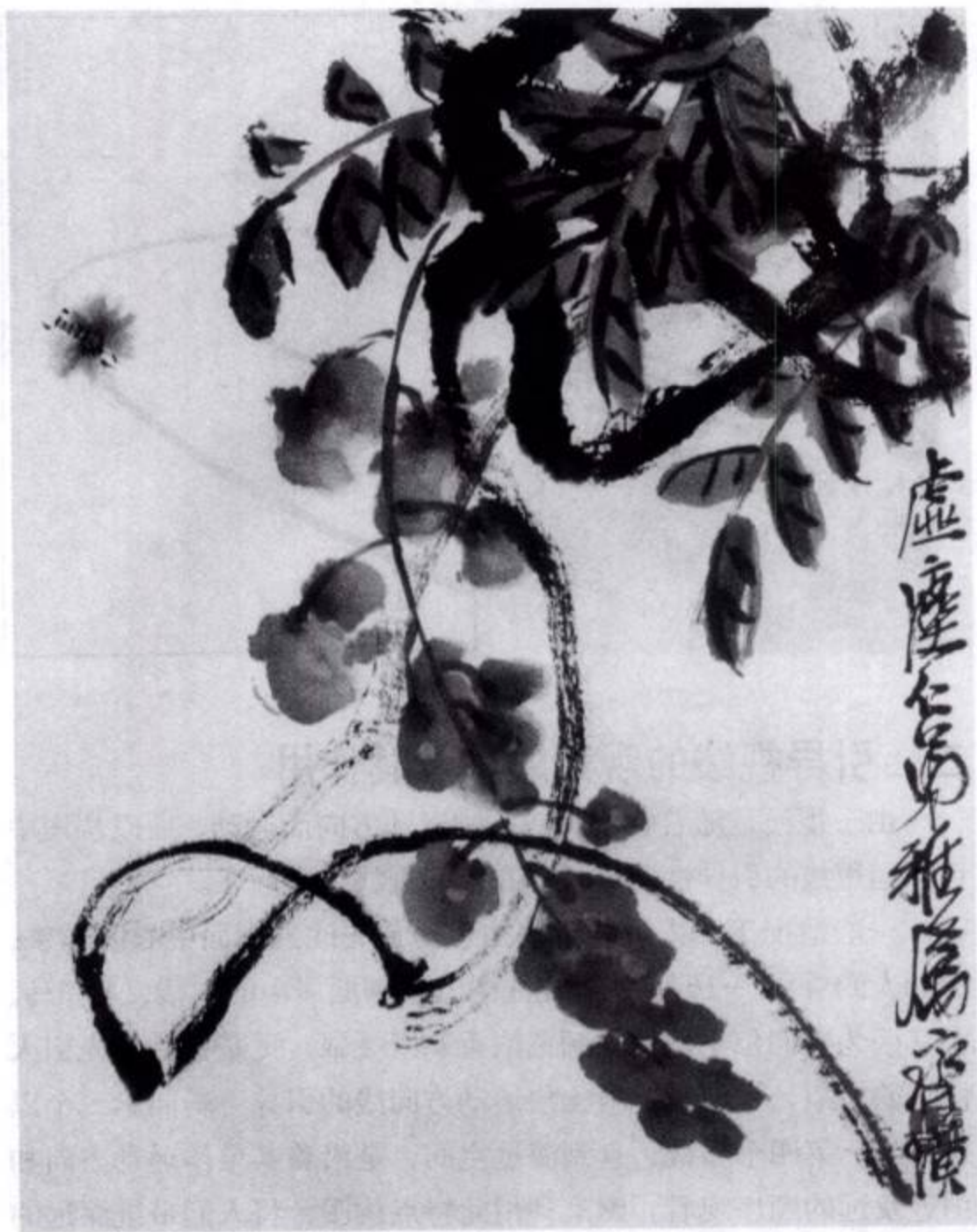


图 5-169 齐白石 《紫藤蜜蜂》

二是从物象及笔墨走向线路中，感受物象间的构成关系及构图的严谨性。例如，看潘天寿的《兰石》册页（图 5-170），我们首先被大笔墨横向之石所吸引，视线顺其笔势与浓墨上挑的兰叶相接，并被其中最长的兰叶引向题款，顺着题款左向运行，至款尾被铃印打住，进而注意到右角补铃之印章，产生两印的呼应感，从中体验到气拢回旋的律动，感受到画面构成关系紧密的联系性与严谨性。

每个人由于爱好心理不同，自有视线选择性的起点。上述只是大体的（不是绝对的）视线运动顺序。虽然据心理学家科学测定，人看画时视线往往是一种跳跃式的移动，但都不否认线条引导视线运动的次序性的作用。因此，绘画构图时，应注意运用和





图 5-170 潘天寿 《兰石》

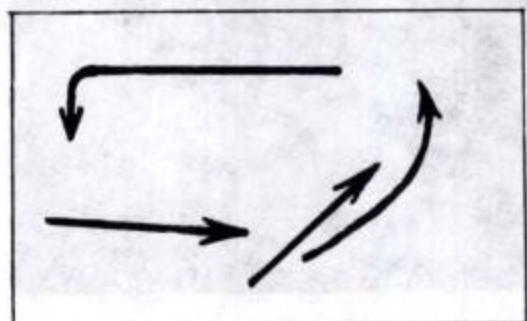


图 5-171



发挥物象方向与线条引导观者视线的作用,用其为构图的完美服务。

### 三 向构图中心的诱导

#### (一) 透视线集中于灭点的引导

透视线集中于灭点给人以空间纵深感,而且灭点的位置也就成为线条引导视线的集中点,居于该中心的物象则成为最引人注目的形象。利用此法是设计构图中心、突出主要形象的重要手段之一。达·芬奇的《最后的晚餐》(见图 7-219)利用此法构图,透视线集中于耶稣头部,使耶稣形象突出(图 5-171)。《最后的晚餐》成为这种构图形式的典范。

在文艺复兴时期,实际上很多画家都用此法。拉斐尔的《雅典学院》(图 5-172),也是利用平行透视线的集中与层层拱门按比率缩小,表现建筑物三维空间的深远效果,而且平行线集中在柏拉图和亚里士多德两位伟大学者头部的中间,使其成为构图中心并以此来安排其他人物。

如果说以上的透视线集中于画面中心,使构图中心与画面中心相重合,是符合对称美的构图,那么,麦绥莱勒所作插图《莱比锡的压制》(图 5-173),透视线集中于侧边的男人,同样使站立于阳台门的男子成为构图中心。



图 5-172 [意] 拉斐尔 《雅典学院》







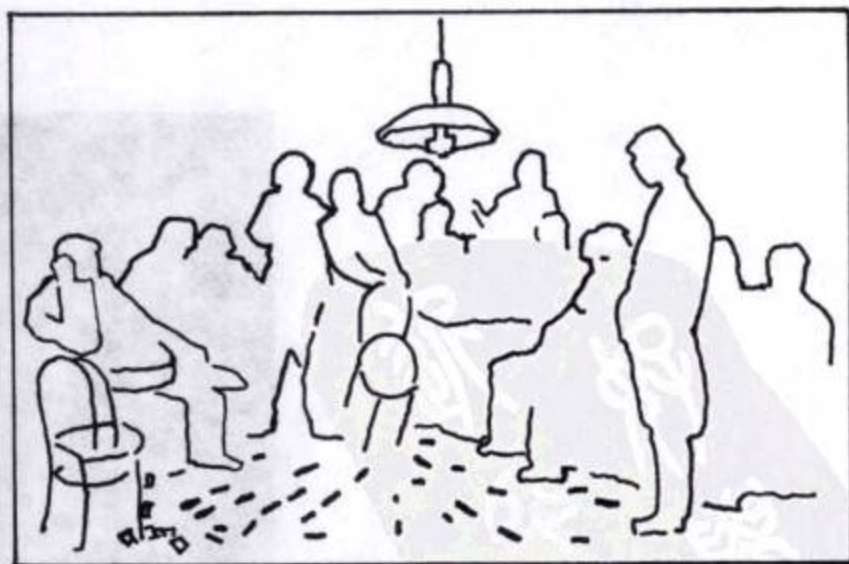
图 5-173 [比利时] 麦绥莱勒 《莱比锡的压制》



图 5-174 [苏] 梅尔尼柯夫 《在和平的田野上》



图 5-175 [俄] 马科夫斯基 《晚会》





## （二）突出重点的引导

利用包括透视线在内的一切可利用的线形，向构图中重点表现对象运动，引导观众视线向其集中，使其成为构图中突出的重点形象。例如，苏联画家梅尔尼柯夫创作于1950年的《在和平的田野上》（图5-174），表现一群二战后的农庄女庄员们，扛着钉耙无忧无虑地走在洒满阳光、长满野花的田野上。为了突出人物形象，画家将天空中的白云、草地的野花，处理成有隐约可见的引向主要人物的“线”。

俄罗斯画家马科夫斯基的《晚会》（图5-175），画中暗示开会时间很长的地面上的许多烟头，本应是零零散散毫无规律地散落在地面上，但是画家却将其布局成为向画中重点人物方向运动之形式，使散碎的烟头非但不散乱跳动，反而起到引导观众视线向构图中心运动的作用，说明画家构图时对此细节也予以匠心安排。

## 四 放射性的引导

由一个重心点向四周辐射的线条，将观众的视线由中心向外引散开来，使人产生具有爆发力感的心理，适于表现强烈的闪跃运动，如阳光、爆炸等。

苏联军事画家格列柯夫的《机关枪二轮车》一画（见图5-46A），由遥远的空间一点放射般奔驰而来的战马，有着不可阻挡的爆发性的前冲力感，是辐射状线引导的形式起作用（图5-176）。

## 五 线形延伸性的联系作用

（一）我们前面讲过，线具有惯性的伸延性，人的视线沿着线的运动的惯性的延长，可以使画面表现的物象具有笔断意连的效果。中国画讲究意到笔不到，这种情况在西画线描中也常见。例如图4-35中的形象未画出全部轮廓，观者的视线却可以在已画出的轮廓线的延伸性的引导下，在想象中将其轮廓补全。

（二）视线顺着线条动势的延长，可将两个不相关的物体在构图中联结在一起，使其发生关联关系。例如汉画像砖《渔猎图》（图5-177），我们看这张画时，视线必然顺着猎人张弓的指向而伸延运动与空中的飞鸟联系在一起。这样两个相距很远的物体发生了联系。

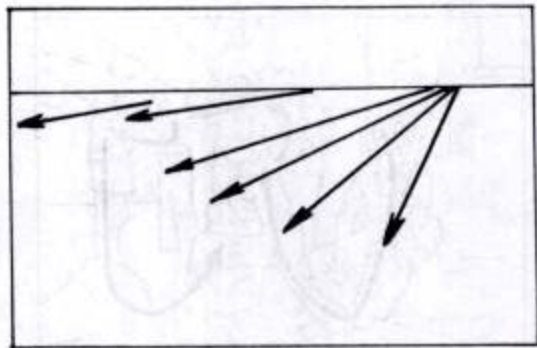


图5-176



图5-177 《渔猎图》



(三) 线的串联的引导。潘天寿的这幅《梅花》(图 5-178), 上部的题款与花由一条长长的曲线将下面的花联系在一起, 那条长线虽然表现的是梅枝, 不妨说是笔情墨趣的线条, 它确实将上下两方串联起来, 并引导人的视线顺着它的运动方向而运动。这如同同一根绳子将零散的物体联结起来一般, 物体虽然不在一起, 但绳子的联结作用使它们变成了整体。有的画家用抽象的长线形“色带”, 将构图中零散的物象联结为在其范围内形成整体。

以上我们是从不同角度归纳线的引导作用。在构图中画家往往是巧妙地综合运用线的引导作用, 而达到表现内容的目的。例如法国画家莱尔米特的《收割的报酬》(图 5-179) 的形象间的联系。我们看这幅画时, 视线如示意图 A 所示首先被呆坐在石条上的男人和扭身奶孩子的妇女的身躯吸引, 这两个人位于近处, 为镰刀的“V”形线所联结。一般情况人们更是首先注意坐着的持镰刀的男人, 被其吸引, 再由镰刀的线形将视线引至女人的背, 再由女人的头与肩的引导至数钱的男人, 再引至扛镰刀的男到接钱给钱的两个人, 付钱的雇主与前边的麦捆相连接, 麦捆的线又引向前边的男女二人。由于画面色彩的作用和表现女人颈背的皮肤质感的动人, 看画时眼睛时有跳动, 但画家确是这样联结地引导。画中涉及到主题深度的数钱与付钱的小小细节, 是画家表现



图 5-178 潘天寿 《梅花》



图 5-179 [法] 莱尔米特 《收割的报酬》



A



B



的重点之一。数钱人的两只手由数条线所引导如示意图B。

## 第五节 完形范围外的非具象形式因素

绘画构图中呈现的除了图像之外,还有画家作画过程中好似随意涂抹的杂乱的笔触。它们是视知觉按有意义形象组合时,被摒弃于良好完形之外的东西。这也就是本书开篇时列举的图1-1中,在女人体旁画的那些杂乱的笔触。奥地利心理学家、艺术家安东·埃伦茨维希将其称为“完形范围外的非具象形式因素”<sup>①</sup>,还将其称为“技巧性形体”<sup>②</sup>。这些笔道属非具象的,是被完形知觉所排斥,是被形象所压抑的。因为“传统绘画用其良好的完形排斥了‘使目光错乱’的东西,呈现在观众眼前的是一种简洁的图形,它们立即引起了观众的注意,因而成为注意的稳定中心。对图画的一切审视,不论是对设色、光线、形体分布配置的分析,还是对线条笔致的分析,都是从那些引人注目的特征入手,也同样以那些引人注目的特征结束,无一例外”<sup>③</sup>。然而,有意义图形之外的这些“看似偶然、互不相关、意料之外的细节,这些细节十有八九都包含着最有意义的无意识的内容”<sup>④</sup>。原来只在古典画家的草图中存有的那些非具象因素,越来越在构图中显露,以至于印象派出现了破坏完形轮廓的细碎笔法,凡·高则将那些完形范围外的非具象因素从形的压抑中解放出来,使之成为构图主要呈现的形式内容。康定斯基更是摒除具象,将完形范围外的非具象形式因素提升作为表现的主体,使之获得彻底解放。

①②③④〔奥地利〕安东·埃伦茨维希著,肖聿、凌君、靳莹译:《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》,北京:中国人民大学出版社,1989年第1版,第41、43、30、7页。



## 一 完形范围外的非具象形式因素可以增加画面的艺术表现的生命力

古典绘画是以“简洁、明确、齐整”的良好完形呈现其形象，表现客观对象的逼真性，所以在作画过程中，艺术家受“形”的限制，小心翼翼地照顾其形色的真实性而不能放任主观情感的驰骋。其作画行为的拘谨，是因为作画笔法必然要顺应呈现的形象的需要，所以西方油画传入中国之初，被中国画家认为其缺乏“文气”和“气韵”的生动性。

“气”是什么？“气”是物质的本源、精神的本源，也是生命，是元气，是人的精神状态。绘画要表现人与自然的生命，人无“气”则死，物无“气”则亡。谢赫提出气韵生动，原本是指所画的客观对象的神气与韵致，后来被发展为绘画的形式因素以表现画家主观精神之气。最初进入中国的油画，可能不是出于大师之手的圣像画，可能是死气沉沉，与中国笔墨奔放的绘画相比，必然被重视表现人的主观精神和形式之气韵生动的中国画画家所不屑。这就如同20世纪30至50年代，在中国民间流行的擦炭画、月份牌画，不为真正的艺术家眷顾一样。它们虽然擦染得如同相片，但与东、西方大师的作品相比，技巧中缺乏蕴含其中的生命活力。

在古典绘画大师的作品中，他们的习作和草图，由于画得较为随意，其中非理性的“杂乱笔法”增多，破坏了画形需要的理性的严谨与拘束，而更显得生动和生命力十足。那些作品，既展现了所画形象的神韵，又展现了画家作画时的激动情绪与自身的神全气足（图5-180~183）。

画中这些非具象形式因素，本不为人的表层知觉（即完形知觉）所接受，然而人尚有深层知觉的存在，“它将原来的非具象形式因素提到表层知觉中，用这个过程去丰富表层知觉，把表层知觉扩大到无意识深层知觉的层次上。这种运动把精神能量从心理深处引向心理表层，它需要某种作用力，而它正是把美感当作明确的动力功能”<sup>①</sup>。所以，埃伦茨维希说我们看到“新生的具象形式”，使我们感到格外“美丽”<sup>②</sup>。这种画作中的完形范围外的非具象形式因素与画家冲动的用笔有关，对绘画行家来说，也可以

①②【奥地利】安东·埃伦茨维希著，肖聿、凌君、靳蜚译：《艺术视听觉心理分析·无意识知觉理论引论》，北京：中国人民大学出版社，1989年，序论14页。





图 5-180 [荷] 伦勃朗 《假寐的少女》



图 5-181 [佛兰德斯] 鲁本斯 《画家之子尼古拉像》



图 5-182 [法] 米勒 《刚出生的羊羔》

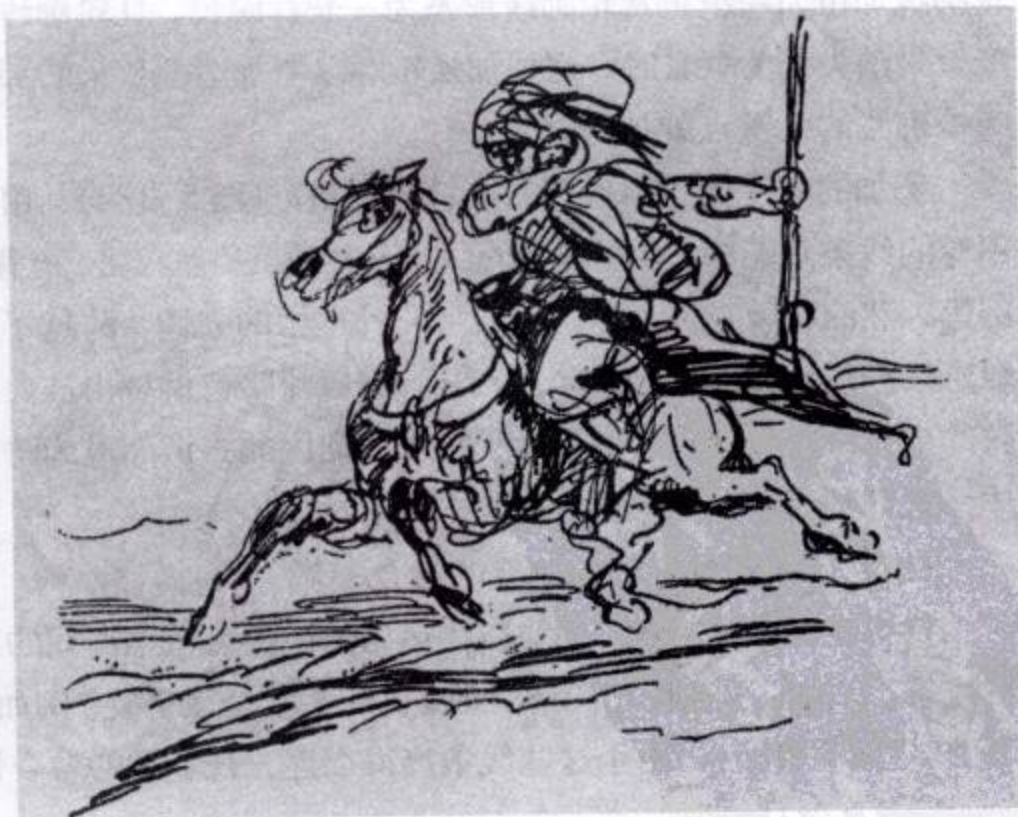


图 5-183 [法] 德拉克洛瓦 《阿拉伯骑兵》



用视知觉记忆来理解和对其诠释。笔法中有激情，对人才有感染力，而且这些杂乱的线条，也在构图中起到力的平衡作用，所以是构图的重要形式因素。

## 二 轮廓线的跨越，增强形体效果和丰富意趣

轮廓线，是人为创造出来的表现轮廓的线条。以单线勾勒出形体，具有简明性特点，符合视知觉完形规律。然而，有的画家作画时，并不囿于单根轮廓线，而是有意识地以貌似轮廓线又不是通常勾画轮廓意义的线——超越作为轮廓线概念的线——去表现对象，以增强画面形象的形体效果和追求线条构成的形式意趣的表现。其一般有如下几种：

### （一）粗“轮廓线”的跨越为背景

由于单根轮廓线其粗细程度合适，一般人往往不去特别注意它，而是注意画出的物象。当画家作画时，追求轮廓线“自身形体”的强弱、粗细及深浅的变化。其中，粗线尚能保持作为轮廓线的存在，关键是不使其被视知觉认为是背景，就是轮廓线有一个不能超越的“关键点”。在其“关键点”的范围内的粗细变化，会给勾勒的对象形体增添更好的造型效果。这“关键点”，便是当轮廓线加粗为超越正常轮廓线形态为一长片深色，且轮廓线的造型效果消失变为背景时，这种加强轮廓以增加造型效果的那个作为轮廓线的关键点就被跨过了。<sup>①</sup>

德加的《手摸脖颈坐着的女舞蹈演员》（图5-184），用粗细不等的线条画轮廓，有些部位的线条是轮廓线，如衣裙、椅背、面部等，然而胳膊下部，由于“线”向外过粗的强调，跨越了作为轮廓线的“关键点”而成为“背景”。其以深暗色调挤出洁白的胳膊的形体。而头发和背部，由于轮廓线向内的强调而成为暗部形体。这都是为了加强形体的造型效果和丰富表现力。

### （二）多根不确定的轮廓线的融合

黄胄在画形象轮廓线时，往往运用浓淡墨色粗细不同的二三根线条，有的似乎在校正轮廓一般，有的感觉是在重复。例如《猎鹰图》（图5-185），由于这些线条离得很近，视知觉的融合性使

<sup>①</sup>〔奥地利〕安东·埃伦茨维希著，肖聿、凌君、蕻莹译：《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》，北京：中国人民大学出版社，1989年，第49页。



图 5-184 [法] 德加  
《手摸脖颈坐着的女舞蹈演员》



图 5-185 黄胄 《猎鹰图》

其在有意识的知觉中，似乎融为对象那部分的形体，从而获得很好的形体效果和区别了传统单线的轮廓模式，不仅打破了单线的拘谨，而且增添了舒展、奔放的感染力。

### （三）多根于轮廓内外游动的线

杜米埃的《骑兵》（图 5-186）、米勒的《搬木头的人》（图 5-187），那众多重复的在轮廓内外游动的线条，已经无法分清哪根是轮廓线。其中，有的线条予以加重显出轮廓，有的是同样程度的杂乱线条，但这种轮廓线的跨越性及不确定性，却增强形体性与动感。

### （四）与体面结合的线

珂勒惠支的石版画《城市中的游民》（图 5-188），画中轮廓线与体面结合，有的线条仅是为了造成一片色调，已经很难分清哪条是轮廓线。这种轮廓线跨越所呈现出的是一种力度很强的形体效果。

以上作品中的那些线条，并非根根都是轮廓意识很强和很明确的，有的仅是在“技巧性”支配下的无意识线条。埃伦茨维希将这样的线条构成的形体技巧，称之为“弱完形弥散技巧”。它是“以破坏表层知觉为条件的”。“造成一种双重的过程，而通过这种过程，



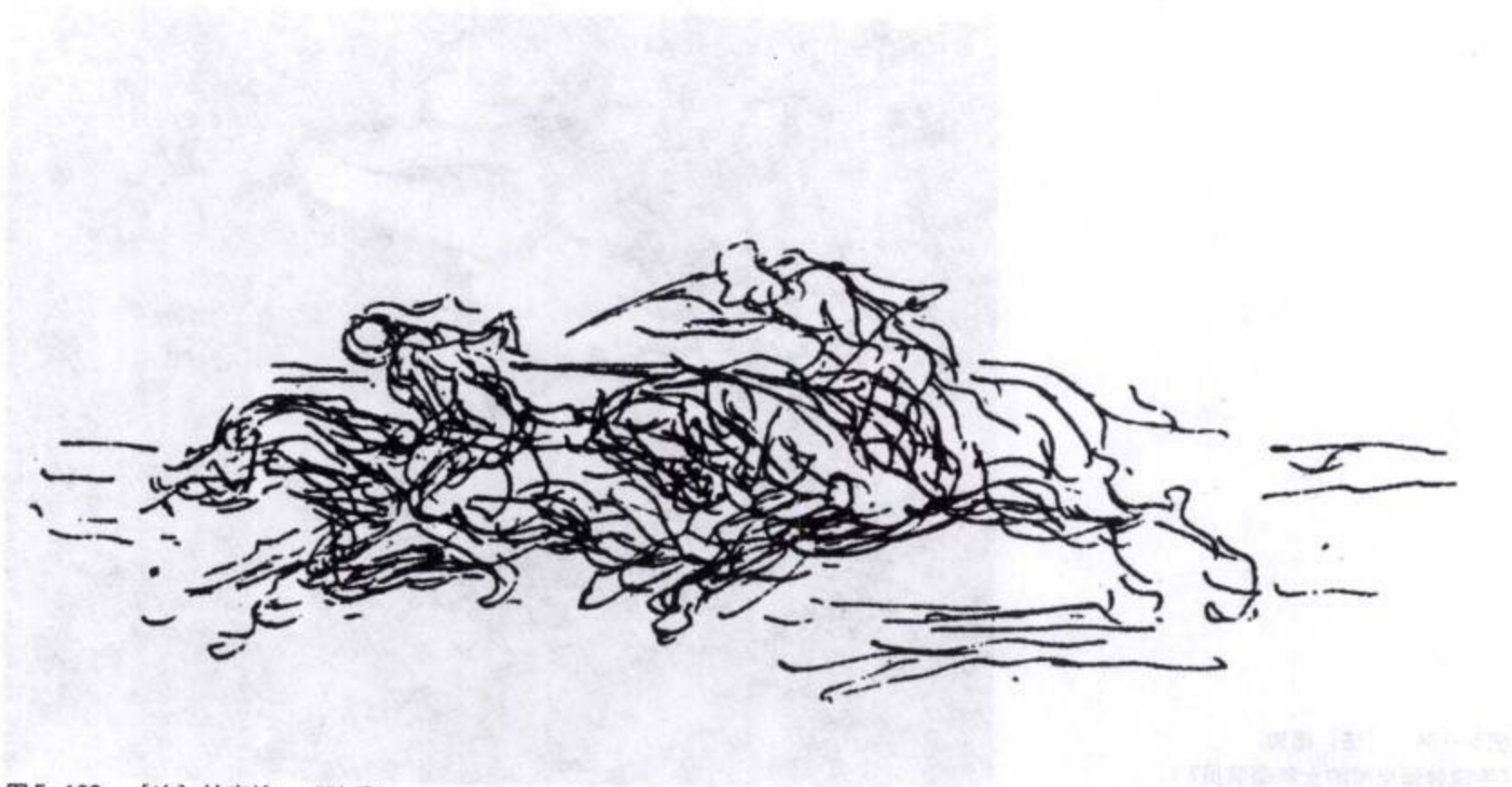


图 5-186 [法] 杜米埃 《骑兵》



图 5-187 [法] 米勒 《搬木头的人》



图 5-188 [德] 珂勒惠支 《城市中的游民》





图 5-189 任伯年 《群仙祝寿图》(局部)



图 5-190 赵恒英 《八仙人物》



图 5-191 民间版画 《圈神》

表层知觉又重新恢复了充满活力的控制力量”<sup>①</sup>。因此，埃伦茨维希将这“弱完形弥散技巧”，视为“艺术家观察世界的方式”<sup>②</sup>之一，其言有理。

#### (五) 内轮廓线不确定性的重复排列

任伯年《群仙祝寿图》(图 5-189)，画中强化了人物衣服内轮廓线不确定性的重复排列，其意即在表现薄衣柔软的质感，但由于薄衣褶皱并不很多，所以更是为了以线重复构成的组织方式来凸显线条疏密对比、线条组织有序的形式美感和形式意趣。

#### (六) 外轮廓内的非轮廓意识的线的重复排列

山东赵恒英的民间剪纸《八仙人物》(图 5-190)，其人物外轮廓线内是由诸多并行线条构成，这种超越轮廓线的构成，从实用角度看：一是为了远看时剪纸形象形体完整显明，又比团块形体透光；二是多根线条的相连，可使剪纸结实、便于粘贴。从艺术形式角度看，如此处理手法不仅充实了形体性的表现力更丰富了线的构成意趣与构成特点的内涵。民间木版水印的灶君、圈神等供奉神像，也多见此法，同是为了加强形体效果和丰富线构成的形式意趣(图 5-191)。

①②〔奥地利〕安东·埃伦茨维希著，肖聿、凌君、靳蛰译：《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》，北京：中国人民大学出版社，1989年第1版，第13、55页。





图 5-192A [荷] 凡·高 《柏树》

图 5-192B [荷] 凡·高  
《加歇医生家的庭院》

### 三 完形范围外的非具象形式因素增多使主观情感表面化

完形范围外的非具象形式因素，可以唤起人对那些激动笔触形式的记忆。其非理性状态的痕迹，正是画家情感展露的手段，是“最有意义的无意识内容”。例如，凡·高的《星空》、《柏树》（图 5-192A）、《加歇医生家的庭院》（图 5-192B），那被歪曲了的形和那显露跳动的笔触，使人感到艺术家作画的“疯狂”激情。那是一种生命的冲动，没有那些笔触的冲击力，便无凡·高的存在。在凡·高的画中，“无意识内容”的笔触占有突出醒目的地位。他已不受形的制约，而将其从形的压抑中解放出来。因此，完形范围外的非具象形式因素在凡·高的画中，变成了“最有意义”的内容。



## 四 摒除具象的点线杂乱构成的多义性

康定斯基的画,将原本在传统绘画中起到背景作用的“漫不经心涂抹的”使观者“目光错乱”的东西,不仅提升为构图的主体,而且还摒弃了物象,变成了纯粹的点线杂乱的抽象构成(图5-193)。因其画的杂乱性,情感表达性便不如凡·高那样明确而强烈。康定斯基由于是有意识地创造了无意识的东西,和因其杂乱性,所以不能被人捕捉到其精神所在。因此,他的作品是含混多义性的,人们对其可以有各式各样的理解。即便波洛克将其许多作品冠以画题,给了人们以想象和理解的指向,如《天国马车的辙印》(图5-194),但行家知道,那画题是虚设的,行家们并未往什么天国的车辙印上去想,去理解,仅将其视为波洛克的滴彩经验与滴彩的偶然性所获得的滴彩效果而已。



图 5-193 [俄] 康定斯基 《无题》



图 5-194 [美] 波洛克  
《天国马车的辙印》

## 第六节 物体范围外的形式因素

人对客观世界物体的知觉,是以物体外在的形色、比例、方位等恒常性特点,来把握的,对绘画中的形象的知觉亦然。写实绘画表现客观世界也是这样画的,这是人的理性的反映。当艺术由反映客观世界转向表现艺术家个人的主观世界时,除了要面对主观思想情感外,还有深层知觉把握的梦、幻觉以及潜意识等。在梦中、幻觉中出现的无意识的形象,与表层知觉的简明、单纯、齐整的良好完形相反,往往是模糊的、捉摸不定的、非理性的和无序的。以幻觉为例:雷雨夜中行走于山路,闪电照亮某物的瞬间,人所看到的是莫名的发光体,会视幻为各种可怕的物象;昏暗中的树枝,会让人视幻为魔鬼;无月光的夜晚看海水,会幻化为凶险的不可名状的涌动向自己袭来……人在头脑清醒时面对上述情况,感受尚且如此,何况睡眠中处于无意识的梦中世界,脑海中更会呈现各种各样的模糊不清的流动状态的蒙眬的东西。要用绘画将这些梦幻清晰地呈现,就要将其凝缩,以“破坏物象原有的良好完形为条件”,使恒常性解体:或变形、叠置,或解体重构,使之成为新的与原来之相不同的形象。对其,埃伦茨维希以“物



体范围外的形式因素”称之。

## 一 变形的幻觉效应

变形,是指改变客观物象的原有状貌,破坏概念中物象的良好完形。本书在绘画构成原理的恒常性解体画法一节中,谈到了科学的理性变形——透视、明暗、条件色等,这些变形是为了使物象恒常性概念解体,以便真实再现视觉看到的客观世界。然而抽象理念的表现也是变形,内心世界反映出的幻觉、梦境的物象往往也是变形。这种变形,则是形体实质性的变形。其不仅是概念中的物象的变形,而且是与知觉到的形体不一致性的变形。例如,闪电照亮物体产生的幻觉中的形象,已经不是原来知觉恒常性的样子。这种变形,便成为许多现代绘画表现方法的基础。这说明任何绘画都存在变形,都需要变形,或者说都离不开变形。只不过通常所说的变形,是排除了写实绘画中的透视、明暗、条件色的变形,而特指与写实形象不同的形变,即与视网膜映象之形有区别的形的处理。在绘画构图中,由于表达意图的不同,其变形便有各种各样,视觉效应便不尽相同。对其可大体归纳以下几类:

### (一) 情感宣泄的变形

凡·高的绘画,以强烈的色彩和跳动的笔触将物象的良好完形予以破坏,其被扭曲的天空、树木,是画家作画时主观情感支配下的变形,画中之形象似在倾吐画家激动、亢奋的情感与不安的心绪。类似凡·高的这种变形成为其后表现主义画家的主要手法。

这种情感宣泄的变形对我们中国人来说并不陌生,或者说中国写意画家是这种变形的最早实践者。与文艺复兴时期画家丁托列托(1518—1594)同时代的中国画家徐渭(1521—1593),便已经将绘画转向内心情感的表现。其《墨葡萄》(图5-195),画中的葡萄及叶子,已经变形为不规则的大小墨点,用以宣泄自己内心的愤世情怀。

### (二) 幻象的变形

蒙克的《呐喊》(图5-196),将画中人物的头部画成类似骷髅,身体则瘦曲如鬼一般的飘忽,天空流动着像血一般殷红的云,峡湾、滩地令人发晕地恐怖地滚动。这些都是不正常的,从而营造了一种不祥的环境气氛,似鬼的人站在桥上呐喊,一切好似随



图5-195 徐渭 《墨葡萄》



图5-196 [挪威]蒙克 《呐喊》



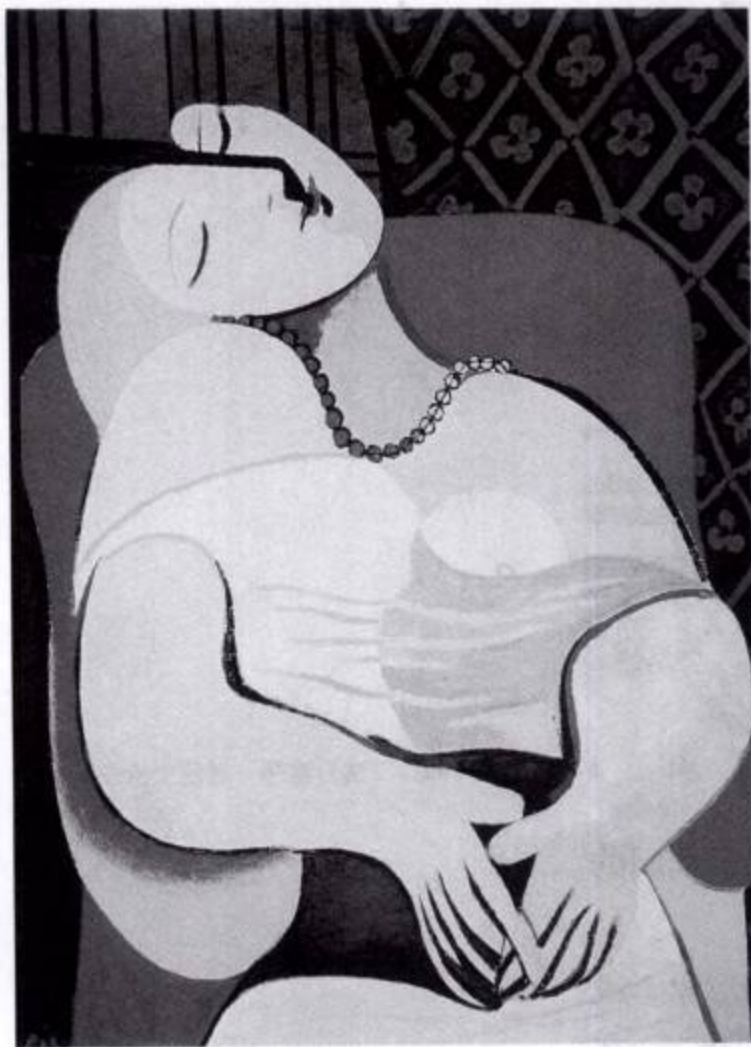


图 5-197 [西班牙] 毕加索 《梦》



图 5-198 [英] 培根 《肖像》

其喊声而震动。该画表现的是画家的幻觉。蒙克谈此画创作时说，他正与朋友在一条路上散步，感到“我又累又病——我站住眺望峡湾那边——太阳正落山——云被染成红色——像血——我感觉到仿佛有一声呼喊穿过自然——我想我听见了一声呼喊——我画下了这幅画——把云画得像真的血。那色彩正在呼喊”<sup>①</sup>。该画充斥着不祥的令人恐惧不安的视觉效果，正是由于表现幻觉效应的变形。

毕加索的《梦》(图 5-197)，表现一位少女倚靠在沙发上进入甜蜜的梦乡。画家不仅将少女的肤色予以非理性的“变形”为粉与绿两色分明，而且头部“变形”为开裂状，仿佛灵魂出壳，将少女带到另一美好的世界。这很可能是画家见到少女的睡姿而突发幻想产生幻象。其视觉效果，是具有象征意义的幻象。苏联有位画家画两个少年在草地上仰头观看天空中的云。画家将云画成

① [美] 罗伯特·休斯著，刘萍君、汪晴、张禾译：《新艺术的震撼》，上海：上海人民美术出版社，1988 年第 1 版，第 249 页。





图5-199 [法] 莱热 《三个女子》

飞马状，表现的是少年看云将云幻化为马的幻象。毕加索则画的是眼中进入梦乡的少女头部变成开裂状的幻象。

英国画家培根的作品，是内心痛苦的化身。画中的形象，或自己或他人严重地扭曲、畸形、变态。由于自身内心的痛苦，在眼中的世界仿佛都成了痛苦的幻象（图5-198）。其痉挛般的挣扎而不可解脱。这种变形，诱发观者产生痉挛感的共鸣，令人惊恐和难以忍受。

绘画呈现的幻象，应属于情感支配下的变形，只不过所画之形象是因情感而产生的幻象，它已不是眼中所见之映象的形。因此，画家往往对所画的幻象予以寓意或赋予诸多意蕴。

### （三）理性化的变形

塞尚的静物作品中，其桌边、物品都有所变形和结构的错位，是基于他作画长久凝视再经理性思考之归纳的构成。莱热的《三个女子》（图5-199），将人的形体变形为基本几何形体的构成。这是按着世界物象是以基本形构成的理论为基础的，将客观物象形体抽象化为几何形体构成的变形，是一种理性化的变形。这样构成的画面，同样产生幻象效果，但其给人的是比较僵硬、呆板、秩序和幽默感。

### （四）凸显某种形式意味的变形

装饰绘画是具有近似纹样图案效果的绘画，是画家将物象按个人对装饰性效果的追求，而予以“规范化”变形的不同于写实





图 5-200 丁绍光 《乐园》



图 5-201 [西班牙] 格里斯  
《窗前的静物》



图 5-202 儿童画

的绘画。丁绍光《乐园》画中所画形象皆是按照画家追求民族风格的装饰性予以“规范化”变形的创造，而具有独特的形式面貌（图 5-200）。

漫画是对形象特点予以极大夸张的变形，自有其显明的形式趣味在。

以上仅是对变形的大体分类，各类之间且互相关联，幻象与艺术家的内心情感分不开，凡·高画中的变了形的景物，也可以说是他眼中的幻象，蒙克、培根画中的形象的变形也是内心情感使然，又都是他们对各自画法的形式意味之追求的呈现。

## 二 叠置的视觉效果

叠置，指画面形象交错重叠布置、分不出主次且产生轮流替换效果的构图，也就是说构图中的形象，随着观者注意的转移而更换图形与背景关系。这是一种打破视觉完形并置与遮挡规律的构图，是立体主义绘画常用的构图法。例如，格里斯《窗前的静物》（图 5-201）画面未像传统写实绘画那样表现主体形，画中所呈现的报纸、商标、桌子、窗子、阳台等物象，都缺乏引人注目的完整性特征，是互相交错于几个几何形大色块之间。画面各处都对眼睛具有同等的吸引力，又都留不住目光，由于关系交错不定而产生多义性，而且，当眼睛注意一处时，形体的某一部分得以呈现，而看另一处时，形象又发生了转移，目光也因此变得错乱。因此，这样叠置的构图，令人眼花缭乱，给人以猜谜般的视觉效果，且使人产生视之费劲的烦躁感。

## 三 叠透的效应

叠置，往往有叠透相伴。叠透，是指叠置中本应属于被遮挡的部分显露出来。儿童画中常见画房子时，将屋内的陈设、人物活动也画出来，将妈妈篮子里的菜与篮子重叠地全部画出来（图 5-202），即属叠透画法。儿童画，是儿童用绘画讲故事、陈述事物，旨在告诉人们房子是家，家里面放着桌椅，挂着电灯，人在里面活动等等。儿童的作画观念服从于他的认识：房子内部，既是放家具的地方，也是家人活动的空间，如果画了门和墙将其挡住了，就无法表现屋里面的事物了。妈妈买菜归来，不画出篮子里的菜，怎么能说明篮子里装的是菜呢？此时，儿童没有遮挡意



识。陕西安塞的农民老太太康莲珠画《架天线》(图5-203),有人说她是瞎画的,因为没有门窗。作者解释说:“画上门窗,电视机就看不见了,咋叫人知道家里还有电视?”同理,民间剪纸更常见表现动物怀孕要将腹中的娃仔也剪出来;将封闭的车厢里的人剪出来(图5-204A~205)。这比没有剪出来能更直观地说明动物怀孕和车厢里坐着人。

西方现代画家也用叠透法,也常常是与叠置相伴。毕加索的《哭泣的女人》(见图5-90)与格里斯的《窗前的静物》不同,毕加索规定了表现的主体形象,其间运用了叠置和叠透法。如果说女人头部是画家从不同角度观察的组合,那么手脸关系则是这位女人哭泣时几个动作的组合:女人咧嘴哭泣,用手帕捂住哭泣的嘴,间或又用手帕擦其面颊和嘴角,又用牙咬那擦嘴的手帕等。之所以能令人感到是这几个哭泣的动作的组合,原因是于叠置间叠透在发挥着形式作用,其不仅使该部分有了多义性,而且呈现了类似该动作的“频闪”的效果。

#### 四 遮挡关系错位的频闪效应

“频闪”,是指由众多灯泡组成广告牌,通过灯泡的忽亮忽灭,使其构成的形象忽现忽没的视觉现象。静态的绘画表现“频闪”,需要破坏物象空间遮挡关系的知觉恒常性,运用叠置、叠透和遮挡关系错位等手法,诱发人产生频闪的联想。例如,比利时超现实主义画家马格利特《自由决定》(图5-206),将画中的马、树、人的遮挡关系打乱,予以远近遮挡关系错位构成,很好地表现了一位骑马妇女穿行于林间的忽现忽没的频闪艺术效果。该画远近遮挡关系的错位,关键在于地面远近透视关系的真实。这就使本应被马遮挡的远处的树干与远景的丛林草地,反常地遮挡马身而显露,将被切断了与马整体关系的妇女画于树干中间,使人产生叠透的视错。这种巧妙的结构布局,制造了令人产生频闪的艺术效果。

#### 五 分解与复合的视觉效应

分解,是指将物体形体肢解分散。复合,指重新予以组合构成。

写实绘画的表层秩序,是建立在物象方位基础上的。如人的



图 5-203 康莲珠 《架天线》



图 5-204A 剪纸 《动物怀孕》



图 5-204B 陕西剪纸 《葫芦生子》



图 5-205 山东高密剪纸 《回娘家》





图 5-206 [比利时] 马格利特  
《自由决定》



图 5-207 [西班牙] 毕加索  
《坐着的玛丽·泰雷兹》



图 5-208 张林召 《十二生肖·鼠》

五官和四肢在人体结构中的位置的恒常性,使我们得以知觉正常的存在,并以此认知画中的人物形象。现代绘画则打乱了这种知觉的恒常性,对客观物象予以分解后再打乱方位重新组合。其大致分为“理性的”分解复合与“非理性的”分解复合。

“理性的分解与复合”为立体主义画家常用之法。毕加索对照女模特画了好多写生肖像画,如其中的《坐着的玛丽·泰雷兹》(图 5-207),画中人像既是侧脸,又有双眼,如同《哭泣的女人》,嘴与颌是半侧,鼻子是全侧向的,又出现正面的两只眼。按毕加索自己的解释,是从不同角度观看组合构成。如果我们将毕加索所画人物的形象予以融合回归原形,还是很像模特本人的。如何理解毕加索的画,正如埃伦茨维希所说:“假如我们成功地使我们被动的知觉与特定的完形与物体范围外的情形相适应,与毕加索的视觉手法相一致或者相接近,那么他的画也会变得非常‘真实’了。”<sup>①</sup>这也就是为什么毕加索强调他是“发现”了新的写实方法的缘故。但他的“发现”,与人的视网膜映象不一致,与“五官方位”知觉的恒常性相背离,所以并未能将普通观众同化。然而,在吕胜中编的《中国民间剪纸》中,陕西富县农村老太太张林召的剪纸头像处理方法则与毕加索的画法不谋而合(图 5-208)。吕胜中在《造型原本》一书中说:“一个年迈的中国农村妇女,既不知道焦点透视,也不知道立体派,她按照千古流传的造型原本做出了在她自己看来极其平常的造型,却让许多文化人感到惊异,这是因为文化忘却了原本。”<sup>②</sup>其是不是造型原本这里不去讨论,但可以推测这位农村老大娘朴素的创作观念认为人头是“动”的,应该表现正面,也应该表现侧面,是合于对事物的认识的。这种复合手法的原发性创造出的形象,在中国民间艺术中的存在是不争的事实。

“非理性的分解与复合”,或称之“同体移位组合”是超现实主义画家常用之法。他们将头与脚组合于一起成为“会走的头”,或将人脸换成胸腹(见马格利特《强奸》,图 5-209),或胡乱复合构成怪物(见达利《内战的预感》,图 5-210)。这样的分解复合,全然是非理性的,其所呈现的确定形象,视知觉永远无法将

① [奥地利] 安东·埃伦茨维希著,肖聿、凌君、靳冀译:《艺术视知觉心理分析·无意识知觉理论引论》,北京:中国人民大学出版社,1989年第1版,第242页。

② 吕胜中著:《造型原本》,北京:三联书店,2002年第1版,第79页。





图 5-209 [比利时] 马格利特 《强奸》



图 5-210 [西班牙] 达利 《内战的预感》

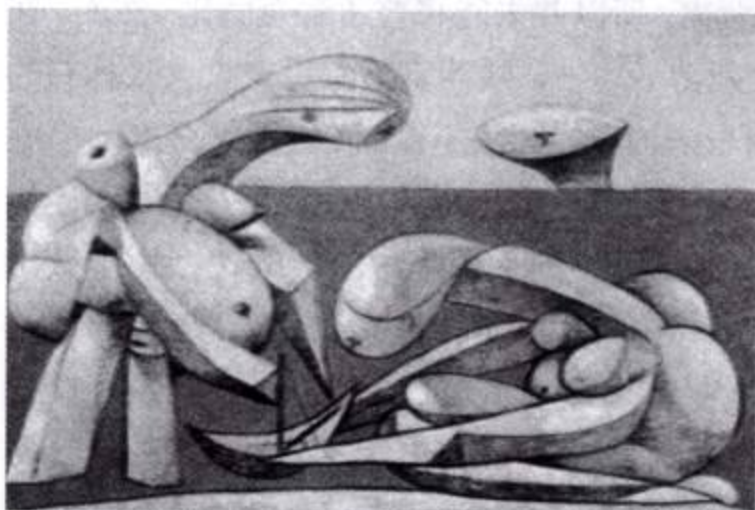


图 5-211 [西班牙] 毕加索 《女孩和玩具船》

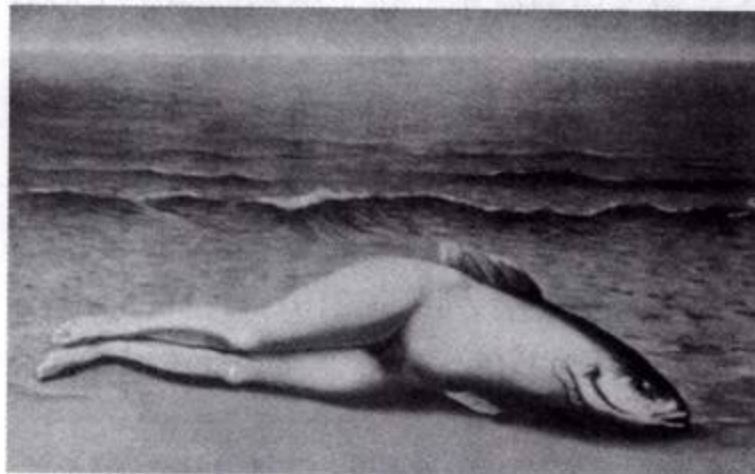


图 5-212 [比利时] 马格利特 《集体的创造》

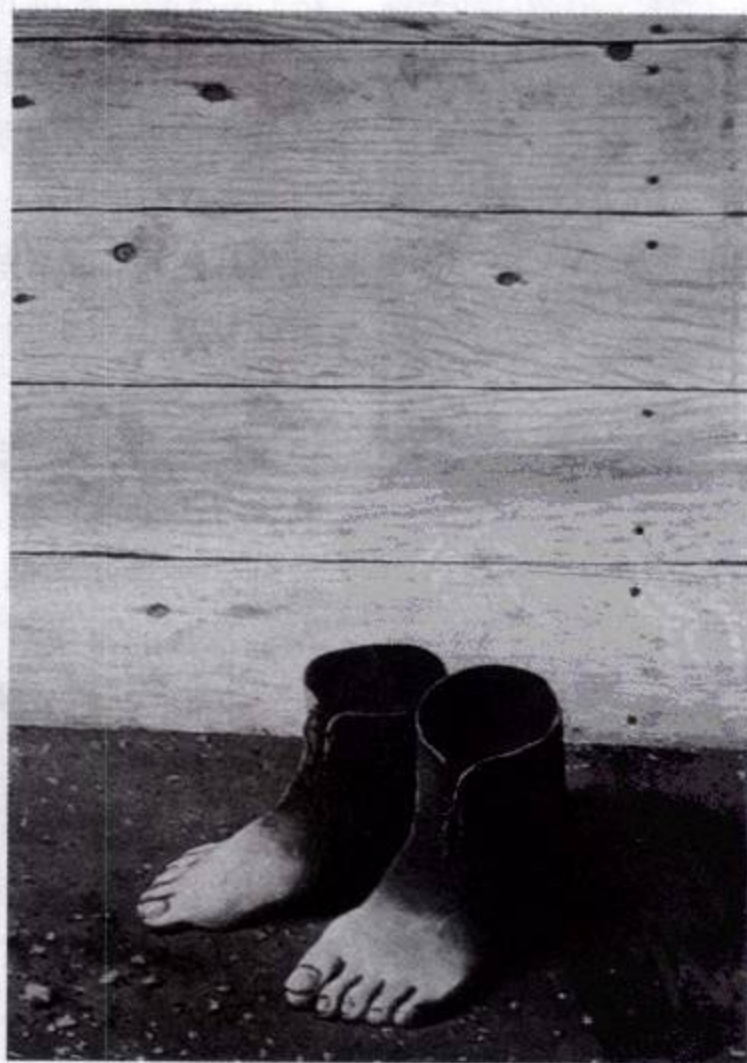


图 5-213 [比利时] 马格利特 《红色模特》



它回复为正常形象，只能接受画家所创造的新的怪形象。这类形象以逼真性的描绘手法表现出来，使画面构成为超现实的梦幻般的世界。这种形象及构成，给人以新奇、丑陋、恐怖、厌恶等视觉心理，令人不能忘却，同时令人产生滑稽、可笑的幽默感。

这种怪异形象的创造，心理学家将其解释为是眼睛对人体局部扫视而产生错位复合的幻觉。在精神分裂患者的绘画中，经常出现这样的怪异现象。作为神志清醒而聪慧的画家，创造出这种形象与异想天开的灵感分不开。

这样的形象，在我国上古的《山海经》中早有创造。书中描述的无头之神“刑天”，是个“以乳为目”“以脐为口”的形象。如果将以乳为目、以脐为口的“脸”画出，可以看到一个与马格利特《强奸》类似的怪异形象。

## 六 分解与抽象复合的效果

如果说超现实主义画家，通过分解复合创造出非理性的又有逼真实感的怪物，那么毕加索的《女孩和玩具船》(图5-211)，则是分解后又以抽象形体复合创造出的新形象。虽然标题可以使我们知觉是两个女孩在水边玩耍她们的玩具小船，但水面是大海还是湖泊？在其后面伸出一个头，是人头还是太阳？是在窥视还是在欣赏女孩？这些，我们得猜。那两个“女孩”，怎么看都像是外星球来的怪物，是既不给人以真实感也不能给人以美感的怪异形象。西方研究绘画的专家拉尔夫·法布里对该画曾作过这样的介绍：“这是毕加索最出名的一幅油画……此画作于我们称之为画家的怪异时期，因而没有人称之为一个漂亮的场景。大概也没有人想会见这样的姑娘们了；倘若你不幸偏偏碰上一位的话，你将竭尽全力逃之夭夭了。要是用一根魔杖，将畸形的女孩们变成标致的、跟真人一般的模样，并在海上增添一些波浪，以及画一个样子耀眼的、从地平线下面升起的太阳——你就会看到了一幅两个裸体女孩玩着玩具船的最魅人的图画了。”但该画怪异的女孩，毕竟会使人“竭尽全力逃之夭夭。”

## 七 异体组合的形象

异体组合，是指将不同物象的局部或不同性质的物象，非理性地组合构成新的形象，亦称“换位法”。例如，马格利特《集体



的创造》(图5-212)一画中,海滩上躺着的鱼身与女人下肢组合的“鱼人”形象,令人感到新奇。虽然西方早有“美人鱼”的故事,而且有女身鱼尾构成的雕塑形象,但对该画与传说的“美人鱼”相反的组合还是感到怪异,并令人吃惊于艺术家的想象力。

《红色模特》(图5-213),在板墙脚下放着一双女靴,女靴前端变成了人脚的真实的呈现能不令人惊讶吗?此类绘画,一般是作者见到实物产生奇妙的想象而予以异体组合构成。这类形象的绘画所具有的超现实的奇异性、怪诞性与幽默性令人吃惊。它会将人带进一种幻境之中,其艺术效果是显然的。

这种组合构成新奇形象的绘画,中国自古就有。例如:战国《曾侯乙墓棺漆画·羽人》(图5-214)、西汉《陶壶彩绘兽首人身》(图5-215),便是异体组合的形象;《麒麟送子图》(图5-216)中的麒麟是带鳞片的鹿身与龙头、牛尾、马蹄组合构成的祥瑞之兽(图5-217);“龙”“凤”形象,是以各种动物的局部构成的;上身为人的下身为蛇组合的人面蛇身的伏羲与女娲的形象,见于各种绘画中(图5-218、219);神话中的牛头马面、雷公、电母等等,



图5-214  
《曾侯乙墓棺漆画·羽人》



图5-215 《陶壶彩绘兽首人身》



图5-216 《麒麟送子图》



图5-217 《麒麟》



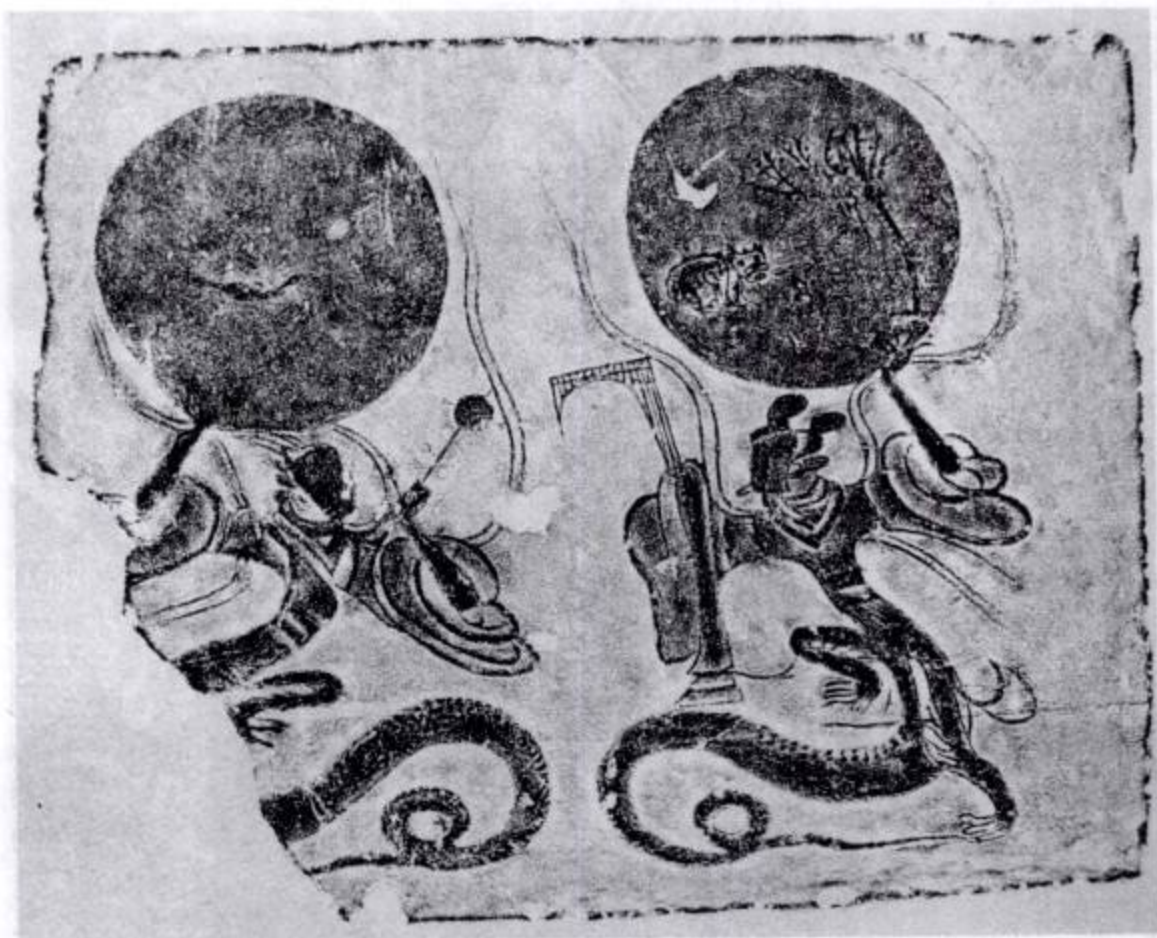


图 5-218 伏羲女娲



图 5-219 伏羲女娲

都可以说是异体组合创造出的形象，早已被国人熟知。其中多是早于西方运用异体组合法创造奇异形象的绘画。

## 八 不同时空的怪异构成

不同时空的怪异构成，是指打破自然界物象的时间、空间规律和正常的定向关系、空间位置、比例关系等，一反人的知觉经验，将不应组合在一起的物象组合在一起，创造出超现实的奇特的世界。该构图法，适于表现幻境、梦境和神话故事、童话故事中的世界。现代超现实主义画家多用此法。

例如西班牙画家萨尔瓦多·达利的《醒前刹那间的梦》(图5-220)，以超现实主义的手法，极其逼真地描绘画面中的局部各个形象。一位裸体的美丽姑娘，身着枪刺，裸体躺在正在开裂的平石板上，石板又像是漂浮在海洋上的冰块，海洋平静得无一丝波纹，猛虎从空中的怪鱼口中扑将过来，高空中行走着细腿白象……这样一些奇特的物象不可思议地组合在一幅画中，形成了不见标题也感到如同梦境一般的奇异。

此类绘画，是将梦境、幻境中的那种蒙眬的流变的形象予以



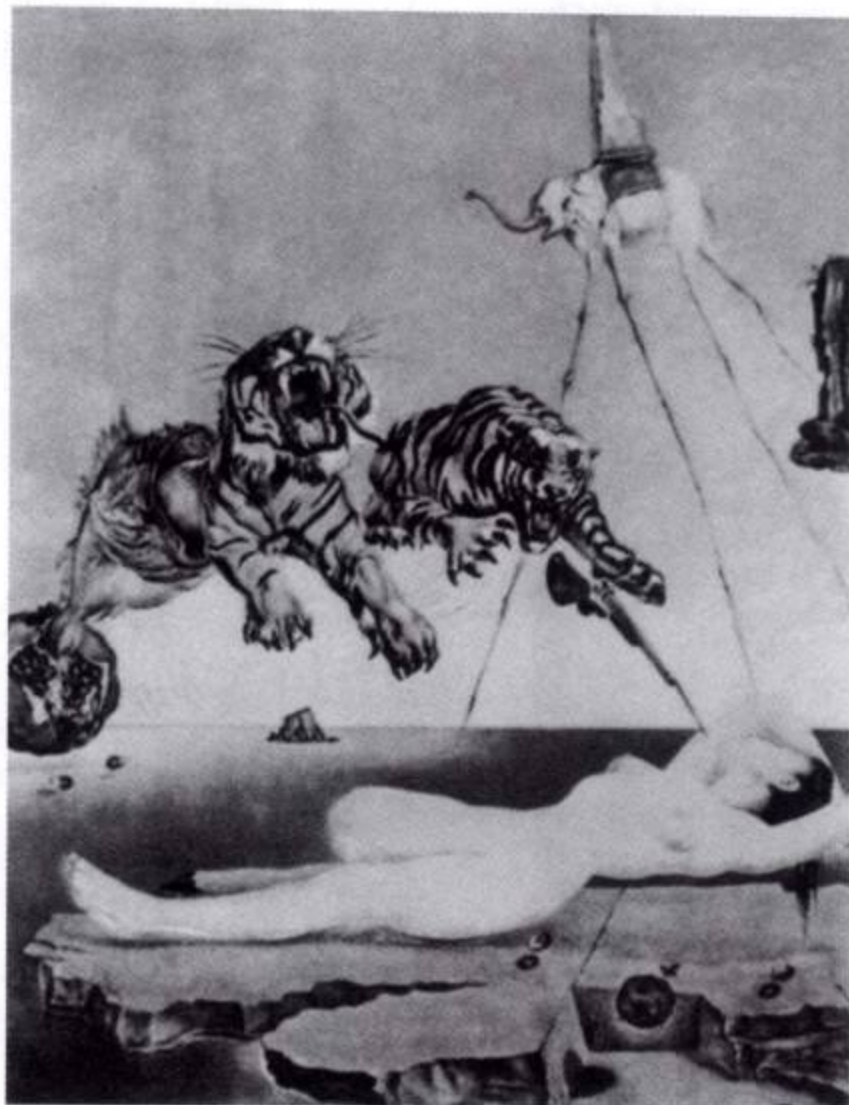


图 5-220 [西班牙] 达利  
《醒前刹那间的梦》

图 5-221 [比利时] 麦绥莱勒  
《旅行者》

凝缩和固定化为可视的形象。只有荒诞性的构成，才能将梦与幻觉的怪异性得以呈现，所以是不受理性约束的，其表达的含义往往也是不明确的。

麦绥莱勒的《旅行者》(图 5-221)，以不合比例，不顾及时间空间地将人、船和世界各地景物组合于同一画面，构成充满奇幻色彩的构图，表现了旅行家游历世界各地及所见奇闻轶事的丰富内容，或是表现旅行家的想要实现的一种幻想。麦绥莱勒这幅画及前边介绍过的他的《每天的精神食粮》(见图 5-78) 一样，虽然组合怪异却合于情理，故而含义的象征性是明确的。

马王堆出土的汉墓帛画《引魂升天》(图 5-222)，可以说是我国较早的也是同时期世界少见的一幅怪异组合的构图。其构图将不同时空的天上、人间、地下融于一画。构图中的日月星辰、各种神怪、各种物象及其构成关系，都有象征含义。例如，画分上下四层：最上层以天门和守门神为界，布有日月星辰，象征天庭；第二层为墓主进谒图(谒，拜见，进见)，灵魂到达昆仑仙界；第





图 5 - 222 《引魂升天》

三层以分开的“垂下”表示人间，地神手托大地为界；其下为第四层，是地下。上下两层中间有象征“天圆”的玉璧，其上为天界，其下为地界，画面大部给予天界。二龙穿璧，贯通仙界、人间、地下，引导死者灵魂升天……（以上解释与专家有异，为个人看法）该帛画，涵盖了汉代当时及早期人们的宇宙信仰，可谓那个时代的宇宙图式。对不了解其象征含义的今天的人们看来，那是个怪异组合构成的一个奇幻世界。

## 九 假物象按知觉恒常性特点构成的视觉效应

真实再现客观世界的绘画，必须遵循两条基本原则：一是具象的良好完形的形象；二是按人对客观世界知觉恒常性特点进行构图。现代派绘画，除超级写实照相写实外，是破坏这两条基本原则的。然而，还有一特例，那就是法国画家卢梭的绘画。卢梭作画形象追求良好完形，构图按人的知觉恒常性特点追求真实感。



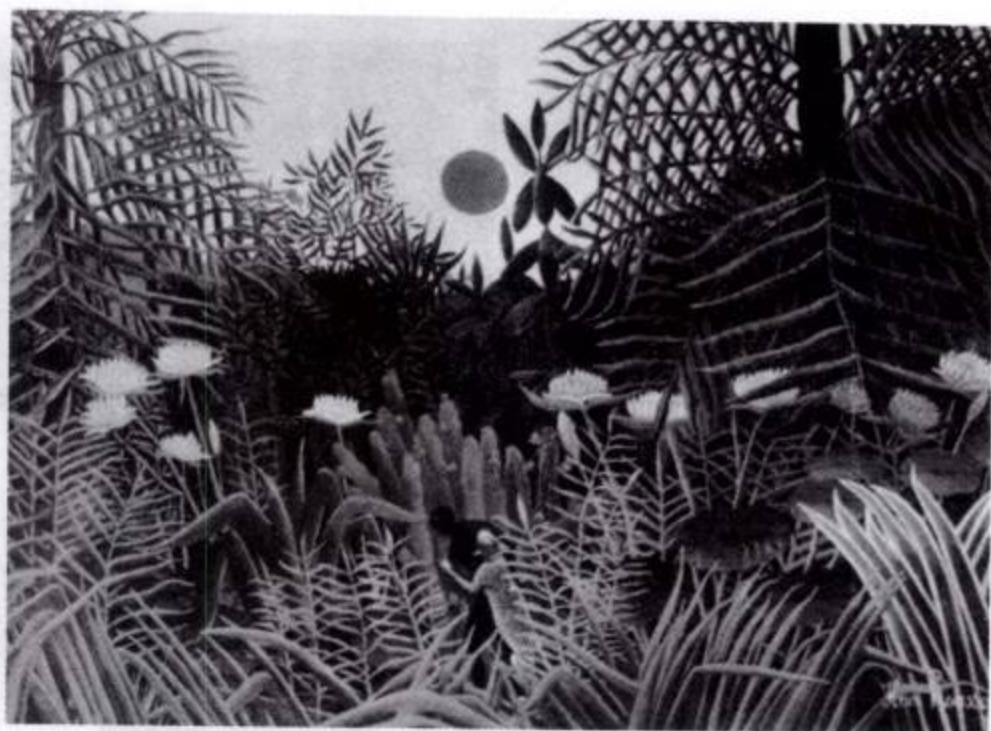


图 5-223A [法] 卢梭 《热带原始林》

图 5-223B [法] 卢梭  
《被花豹袭击的黑人》

但有一点区别于现实主义绘画，那就是他的一系列描绘热带风光的绘画中的植物（图 5-223A、B），经植物学家识别大多数是他根据巴黎热带植物园中的热带植物想象画出来的冒充作热带植物的“假植物”。卢梭从未去过热带，却迷恋热带风光，所以去巴黎热带植物园写生、研究热带植物特点，逐渐在他的头脑中产生了一定现实依据的热带风光的幻象和幻境。他将头脑中的真假热带植物，按知觉恒常性特点和透视关系进行构图，从而创造出似幻似真的卢梭白日梦中的热带植物世界。没有去过热带的人，会被他的“真实感很强”的热带风光所蒙骗而信以为真。因此，这种方法，用于科幻作品，同样可以产生真实感很强的超现实的艺术效果。





# 第六章

## 构图形式美的规律

研究绘画构图，有一个不可回避的问题——构图形式美。这个曾经挂在画家嘴边的词汇，今天画家们为了避免回答“美不美”的麻烦，而以“艺术个性”取代之。那么，艺术个性追求的是什么？是“丑”吗？当初，马蒂斯创作《裸女》，画了20余幅变体画；毕加索创作《亚威依少女》，草图多达数十张用以推敲构图效果。他们不就是为了追求形式的完美吗？因此，我们必须先弄清什么是构图的“形式”和“形式美”。

狭义理解“构图形式”，是指相对内容即精神观念而言的，由点线形色构成的绘画外表形态存在的方式，是构图这个审美对象被视觉感受到的表面现象。广义理解“构图形式”，是指表达意图内容与外表形式构成的统一的整体。

从狭义分析构图形式为什么这样构成，必然涉及到表达意图与精神观念等内容层面，所以内容亦称内在形式，或内形式，外表的形色构成，称外在形式或外形式。绘画的内在形式与外在形式的统一，即广义的构图形式。

那么，什么是“形式美”呢？这是一个涉及到什么是“美”的问题。美学家对“美”的探讨，自18世纪德国哲学家鲍姆嘉通（1714—1762）首次提出“美学”以来，已有300多年的历史，至今看法诸多。印象派、野兽派绘画一出现便被贬并遭嘲笑，即因它破坏了当时人们对绘画形式美的认识观念。然而，其后却产生了风靡世界的影响，以至艺术家的自由创作构图形式出现了你认为美他认为丑的现象。对“美”的理解就更加困难了，美学家们也困惑多多。笔者从画家作画心态角度解释“形式美”，认为：凡是能满足作者个人表达需要，寻找到的与其意识形态——创作理念、思想情感、审美情趣相统一的构图形式，便是他个人认为的“美”的形式，即构图的形式美。那么这样的绘画，其他人认为美不美呢？这，在于他人是否能从中获得审美愉悦。这种审美愉悦，又



与欣赏者的意识形态、文化背景、艺术理念、审美情趣等形成的审美取向有关。因此,有的人可能见之便即刻引起共鸣,并为之倾倒;有的人可能逐渐认同、理解,进而欣赏;也可能有的人永远不理解,永远对其不屑一顾,甚至认为是丑的东西。这就是“理念”多元的绘画构图形式多样存在的现状。但如果该画人们都不能从中获得审美愉悦,只是作者一人孤芳自赏,还能说它是美的吗?

艺术观念多种多样,形式美还有没有共同规律呢?唱歌“跑调”了,还好听吗?色彩画脏了,还好看吗?首先歌者、画者不满意,当然不算是美。这说明形式美,还是有规律可循的。寻找和总结被人们共识的构图形式美的规律,是为了使构图完美而合理地传达表现意图,且能给人以审美愉悦。这个被人们共识的规律只有“和谐”。“和谐”便是形式美的根本规律。

达成艺术和谐的美有两条途径:一是多样统一,一是单纯齐一。多样统一是追求差异、丰富和变化,甚至每一笔的颜色都要有变化。这样追求无限丰富多样的极端,便是满篇的花灰。单纯齐一则是追求概括简约以致齐整,甚至概括简约为仅有几个几何形状或是一两个点。这类追求无限简约单纯的极端,便是画面的空白。两者的极端,都走向构图形式的消亡。即便不走向极端,“多样”会导致繁琐,“统一”会导致齐一;“单纯”会导致虚空,“齐一”会导致单调。因此,都有一个“度”的把握。

在绘画构图史上,虽然曾出现蒙德里安追求无差异的单纯齐一的构图,如《棋盘》(见图5-134),但并未受到人们的赞许;而蒙德里安《红、黄、蓝构成》(见图5-135)却因其形式于单纯中的多样统一性而受到称赞。这是因为,客观世界是多样统一的构成,单纯齐一往往是人工制造的存在现象,即便是轮廓单纯齐一的建筑,也于门窗求其变化的统一性,而且整个城市建筑更是追求多样统一,不然,人们便会因无差异而产生审美疲劳的厌倦。故单纯齐一仅是客观世界的局部现象。所以,美学和传统艺术一直将多样统一视为形式美的“最高形式原理”,称其是“形式法则的根本”<sup>①</sup>,“中外美学史上一些人甚至把多样统一造成的整体和谐

<sup>①</sup> [日] 竹内敏雄主编, 刘晓路、何克明、林文军译:《美学百科辞典》, 长沙: 湖南人民出版社, 1988年第1版, 第212页。原书名为《美学事典》。竹内敏雄是国际知名度很高的美学大家, 日本美学界第一人。



视作美的定义”<sup>①</sup>，并由其派生出对称、均衡、对比调和、节奏韵律、呼应联系等等形式构成的诸多规律，这些规律便成为构图应遵循的形式美法则。

## 第一节 多样统一 整体和谐

自然界的物象多种多样，变化万千，它们都以各自不同的形体、质、量、色彩和状态存在于世界上，没有绝对相同的两个物体。社会上的事物，其现象更是万象纷呈，变化复杂，但它们都是以互相联系、互相作用、互相依存的关系，统一于自然界和社会整体之中。人们生活于这样的社会之中，习惯于多样，喜欢丰富变化，厌恶单调。人们对生活的追求是如此，对艺术的审美要求同样如此。

### 一 多样变化 和谐统一

多样是指形象的种类、类型、情态等的差异以及于构图中位置距离的不同。变化往往指同质同类的区别，更多的是针对笔墨、色彩、明暗运用的区别。多样包含着变化，变化也含有多样。二者都是指有区别，相对单调齐一而言的，一般是以“多样”统称之。其具体含义内容如下：

(1) 形象的多样性。画面中的点（包括笔触）的大小、线的长短曲直、形的方圆……色彩的明度、纯度、冷暖变化和色相的多样性。尽量避免雷同重复。尤其写实绘画对表现对象的选择要多样。以人物画为例，依据内容情节的需要，应尽量使画面中多人物形象的年龄、性别、身份、动态、表情、胖瘦、高矮、服饰……要有别。

(2) 位置的疏密、聚散、上下左右的安排要多样，有变化；轮廓要有高低起伏。我国早在唐代，画家王维在《山水论》（传）中就提出“山头不得一样，树头不得一般”。

<sup>①</sup>杨辛、甘霖著：《美学原理新编》，北京：北京大学出版社，1996年第1版，第192页。



(3) 方向要有区别, 不得一顺。

(4) 空间要有前后和远、近、中景的层次。

(5) 画家作画用笔、用墨、用水、用色、用油等手法的多样性及颜料厚薄等等技法的多样性。

“和谐”是指整体构成协调, 相互配置适合得当而匀称。为了达到“和谐”就要多样统一。

“统一”, 《辞海》中解释为总于一、集中、归总。也就是构图中诸因素符合一定的规范和秩序。意味着构图中形象的联系性与协调性。

任何事物都有其秩序和规范。“秩序”是绘画构图的合理性; “规范”是对秩序的保障。例如, 反映现实题材内容的绘画构图, 就应该被现实生活的真实性所制约; 表现手法就要被所用材料特性所限制; 构图的语言, 就要被或是再现性或是表现性或是抽象性的创作理念所规范。只有这样, 才能使绘画构图形式取得整体的和谐, 否则便呈现不和谐的混乱, 不仅使观者看不明白, 也不会产生审美愉悦的美感。

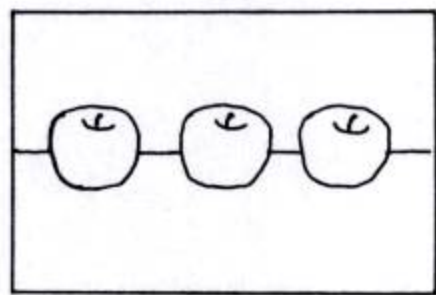
联系性是指构图中形象、局部、细节甚至最细小的道具的选择与安排, 都要符合内容的特定情景的规定性; 同时又要在外形式结构中发生联结呼应关系, 使之成为有机的整体。因此, 即使是微小的印章或一个点都不可随意安排, 而要在整体关系中判断敲定。

谐调性包含着构图形式与表现内容的和谐, 以及构图形式自身的整体的和谐。这些主要指构图中形的方圆大小、线的长短曲直、位置的高低左右、色彩的冷暖晦显等等差别, 都要在构图中取得矛盾的统一, 给人以整体和谐之美感。

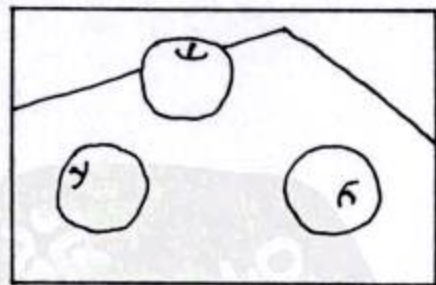
构图中对比的形式因素不能取得调和就失去美感。因此, 构图中对比的因素是在一定条件制约下的对比构成。构图中的各种因素符合一定规范和秩序方能取得整体的和谐。

“多样统一”就是指构图中的形象多样又符合规范而不繁杂, 有变化又符合秩序而不零乱, 有中心的统一性而不单调刻板, 构成一个有机联系的和谐的整体。这是构图形式美的关键所在。早在20世纪30年代丰子恺先生就曾作一图例, 通俗易懂地解释“多样统一”(图6-1)。

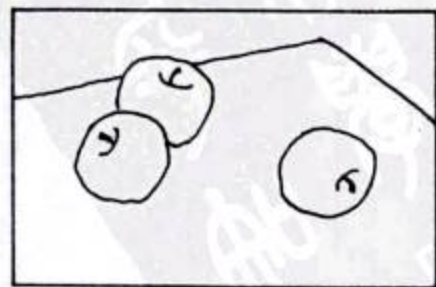
历代画家遵循“多样统一”的法则, 对后学者的构图曾提出



统一



多样变化



多样统一

图6-1



不少有益的告诫：避免形象雷同排列“状如算子”；回避机械的重复；回避相同的两条线条包括狭窄细长的线形物体或直线与画框边平行并置；画中的长线要分割、遮挡；对称中求变化；整齐划一的队列要力求形象及细微之处有变化等等（图6-2A~4B）。

但是，随着时代的发展，现代化的长线条的几何形体的建筑物、设备、家具、物品的出现，以及人们审美情趣的变化，迫使画家必须随时代的发展表现当代物象的美，表现区别于自然形态

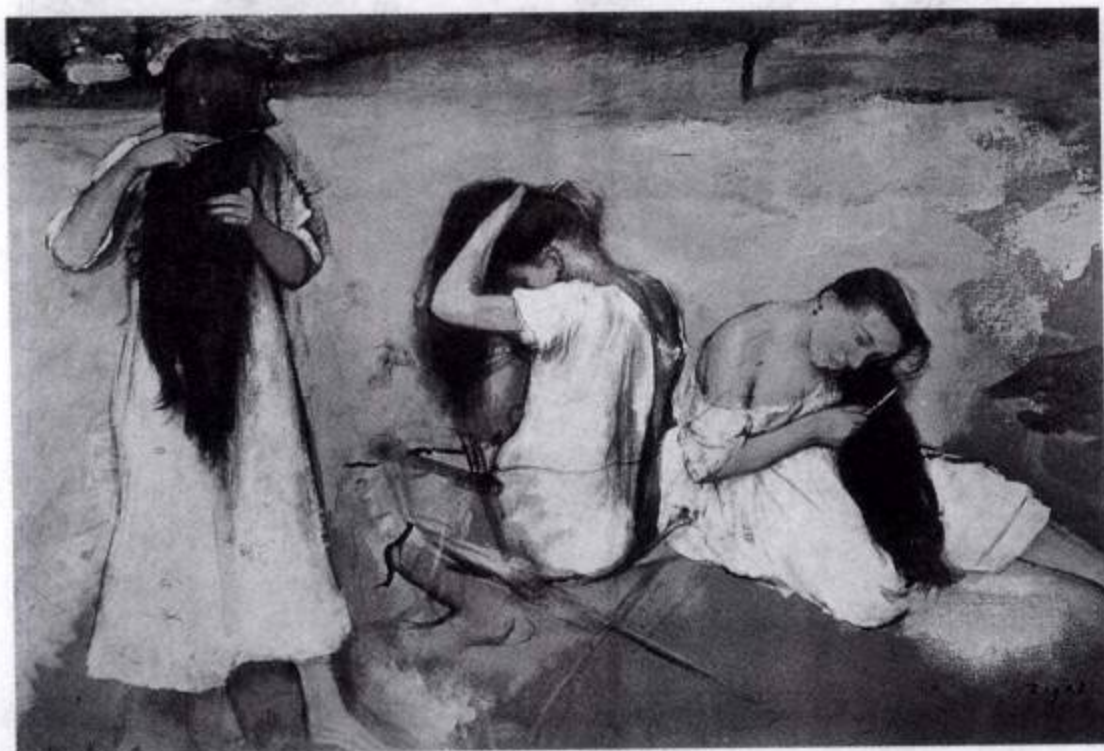


图6-2A [法] 德加 《梳发的妇女》



图6-2B [法] 德拉克洛瓦  
《阿尔及尔的女人》





图 6-3A [意] 波提切利 《春》(局部)

图 6-3B [佛兰德斯] 鲁本斯 《三美神》



图 6-4A [五代] 顾闳中  
《韩熙载夜宴图》(局部)



图 6-4B 王文彬 《夯歌》



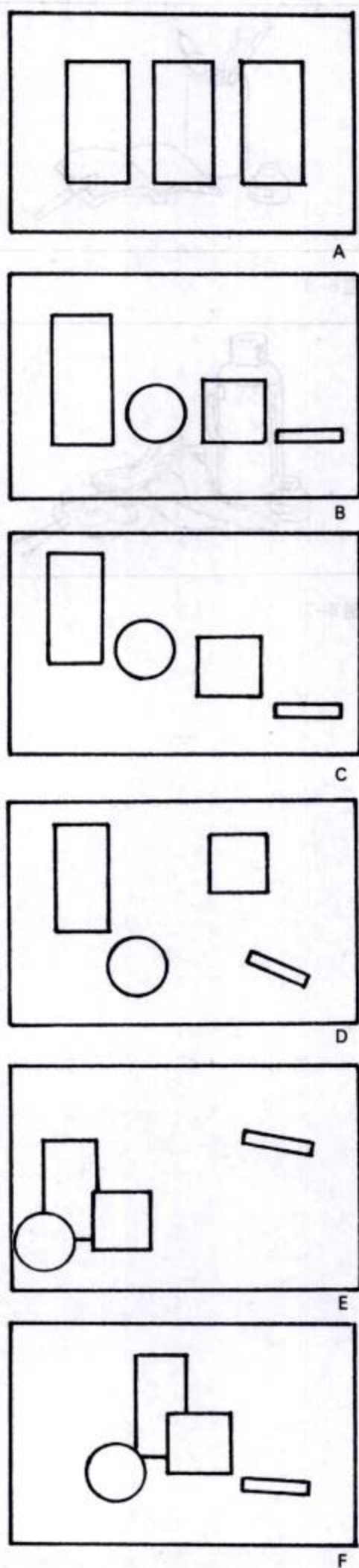


图 6-5

的绘画艺术形象的美。因此，有的画家在构图中也有意识地突破传统构图的框框，大胆地运用长线进行画面分割，形成棱角明确、边线长直的几何形体的构成，以洗练、明快风貌创造出具有时代精神的构图画面，而且以其构图形象对“多样统一”法则作了具有新意的解释。

下面我们在丰子恺先生图例基础上进一步作图（图6-5）加以比较说明：

图A形象雷同，布局机械重复“状如算子”而显得呆板，故传统的构图审美观认为缺乏多样的统一，这样的布局是没有意义的。但是，随着时代审美情趣的变化和多样性，以及现代装饰性绘画的发展，人们又发现和利用了这种一律性的秩序美进行绘画构图。

图B形象虽为多样，轮廓且有起伏变化，但毕竟是布局呆板，缺乏层次空间的变化。

图C虽为层次空间多样，但缺少疏密聚散变化和方向的变化。

图D物象虽有变化但布局平摊四散结构松散，缺乏整体集中统一性。

以上四图，以传统的构图审美观其缺点如文字所述那样是明显的。但是，它们又分别具有不一般的构图个性和形式情调，有时画家为了打破传统多样统一的形式框框，根据表现内容的需要的形式感，尤其是装饰性形式感，恰恰是采用了这几种布局方式。

图E虽然有疏密变化，但是布局偏于一角，构图不均衡，失之于稳定感是显然的。

图F这是人们所公认的也是传统构图审美观念中的多样统一，它确实具有疏密变化及其整体结构的和谐之美。如果按图F的布局方式以具象物体写实地进行构图为图6-6，则可以取得物象之间具有内外在联系性，内容与形式的多样统一的谐调之美。

如果片面地追求多样与变化，不顾及形象的内在联系性地组合如图6-7，其构图的外形式结构尽管很“完整”，也会因内形式的不谐调而失去美感。

多样性与统一性矛盾的处理，应是：形象位置的参差错落、疏密变化统一于均衡之势，形的多样变化统一于画面分割的基调和结构骨架；色彩的千变万化统一于色调和对比色的调和；人物



的千姿百态,道具与服饰的多样,统一于内容和情景的需要规定性。总之,一切可视形象的多样性统一于内在的联系性与符合一定的规范和秩序。

多样必须统一,否则招致混乱;统一必要有多样的变化,否则显得单调无活力。多样统一是为了表达主题,是为了表现内容的需要和取得形式结构的美感。对此,王朝闻曾做过精辟的论述:“结构的任务之一,在于作者把他所感到的多样性的事物(形的方圆大小,质的强弱冷暖,势的动静缓速……)加以更明显、更有条理的组织,强调了事物的多样性。结构之所以美,因为它丰富,但丰富而散漫,则失掉了艺术家变自然形态为艺术形态的职责,这是普通照相与正经作画的区别。”“结构的任务不是为了顺眼,而是为了主题明确,重点不在于事物之表面的变化和谐,而在于人物行动的多样与集中。更根本地说,就是矛盾的集中。”“只有形象的细节和特点是统一的,作品才能够鲜明地提示对象的内在意义,对于对象作出肯定、明确和深刻的解释和评价。”<sup>①</sup>

## 二 疏密变化的生动性与平均排列的秩序性

### (一) 疏密变化的生动性

中外构图理论对物象布局的疏密变化均予以高度重视,中国画对疏密布局讲究“疏能走马,密不通风”,就是形象地说明:当密处要尽量密,当疏处尽量少,甚至空白,以形成疏密的对比。因为形象布局有疏有密则有可能对视觉刺激有张有弛,既有繁多集中的刺激,又有松散孤独的刺激和空白对视觉刺激的间歇,给人以丰富变化、节奏活泼的感受。本书列举的齐白石作品,无一不是形象布局疏密有致的构图。米勒《拾穗》画中三个农妇,二人集中,另一人与其拉开距离,便属于疏密变化。丰子恺之所以认定图6-1中的多样统一者为美,即在于它位置不同又有疏密变化。故中外绘画多为有疏密变化的构图。

### (二) 平均排列的秩序性

古今绘画中又都有无疏密变化的构图,这与作者的表达意图及内容息息相关,对其可归纳为以下几种:

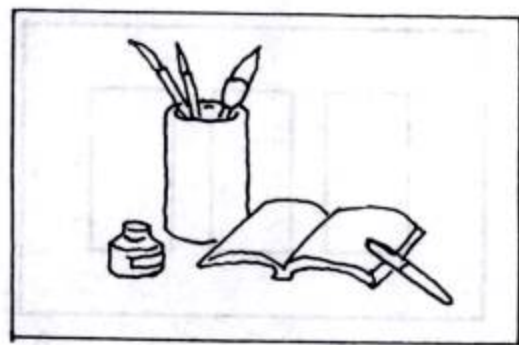


图 6-6



图 6-7

<sup>①</sup>王朝闻:《新艺术创作论》,北京:新华书店出版,1950年第1版,第183页。



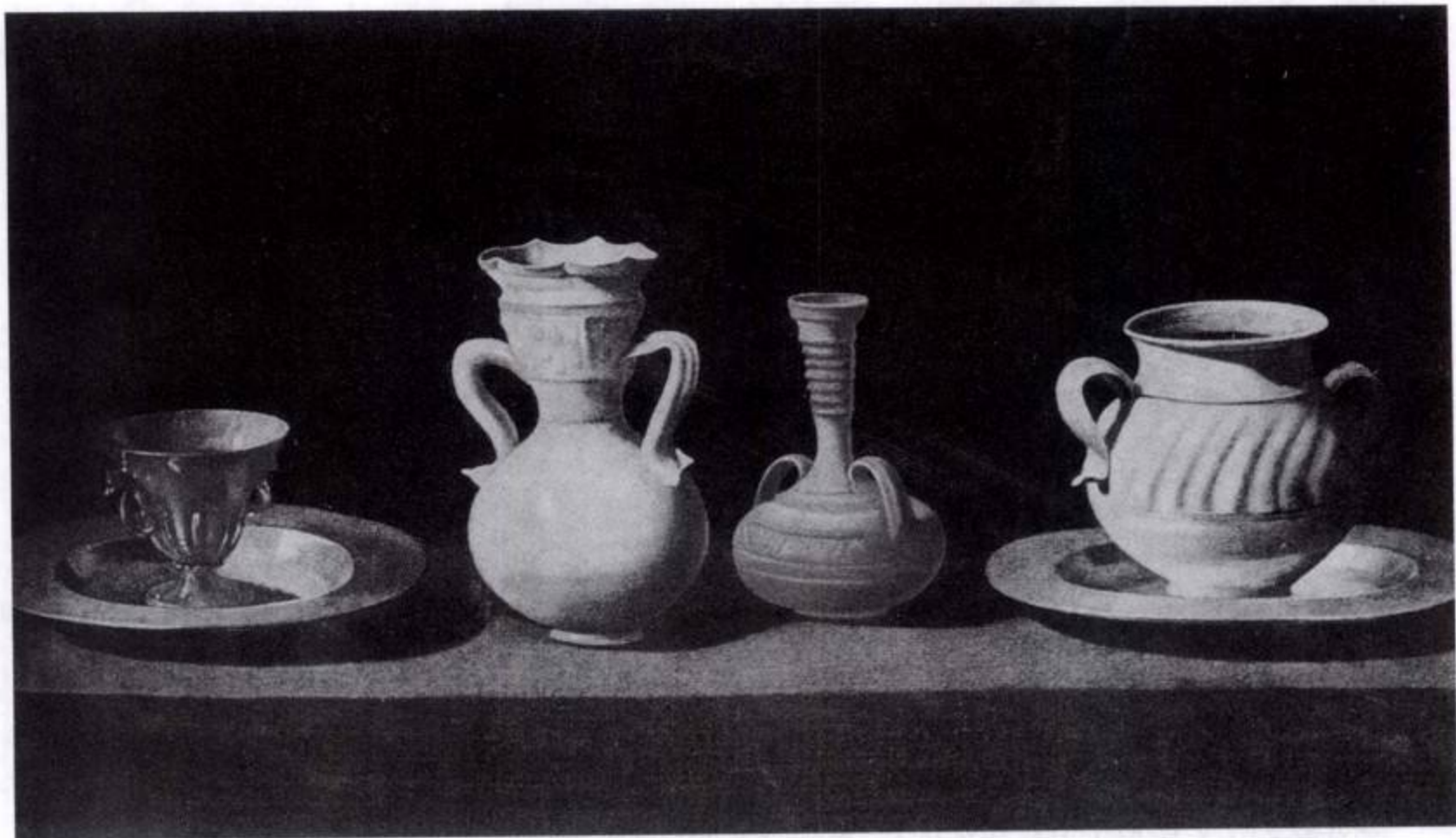


图 6-8 [西班牙] 苏巴兰 《静物》

### 1. 均等表现个体形象的完整性与整体的秩序性

人类最早的构图便是无疏密变化、等距排列形象的布局，文艺复兴前的宗教绘画中、中国汉画像砖石中也常见（见图4-67）。17世纪西方的“群像画”如同现代人的“毕业合影照相”，是等距离排列平均布局的，以展现每个形象的完整性与整体构成的秩序性。伦勃朗的《夜巡》正是因为打破这一构图法，而遭到订画者的控告。

### 2. 表现呆板、端庄与肃穆

平均排列的布局给人以呆板、端庄、肃穆、庄重等视觉心理，所以有的画家利用此法表现相关内容。例如17世纪西班牙画家苏巴兰的《静物》（图6-8），画家将四个器皿等距离地平均陈列在观众面前，令人看到各个器皿的完整的造型个性与质的差异，而且还从其秩序井然的陈布方式中感受到主人对这些器皿的珍重。

人物画的这种布局往往运用于严肃会议的主席台或静听者，某种庄重场合人的严肃、呆板的神态，如军人聆听训令等，以表现庄重与肃穆。

珂勒惠支《团结就是力量》（图6-9）表现工人与统治者斗争的严肃性、团结与决心，而使画面中显露的四个人几乎是等距离





图6-9 [德] 珂勒惠支 《团结就是力量》

地排列，肩靠着肩、手拉着手，形成链条般的一体。内容的决定性使其运用了这一紧密的秩序关系的构图形式。

### 3. 表现平均陈布的机械节奏及其秩序美

写实绘画中有表现人工林的秩序美，而以树木横向等距排列、纵深成行的构图。

抽象绘画中有蒙德里安《棋盘》那种旨在表现机械重复的节奏与秩序美的构图。

### 4. 寓意社会不断重复刺激的视觉现象

平均排列的构图给人以呆板感，过多的重复排列令人产生烦躁感，所以西方波普艺术家用人们熟知的经常为媒体、广告所宣传的某种商品、明星头像，以平均排列重复组合的构图，来表现当今人们的视觉不断被媒体、广告宣传同一对象反复冲击的社会现象。例如美国画家沃霍尔《绿色的可口可乐瓶子》（图6-10），画面如同货架般平均陈布着质感画得逼真的可口可乐瓶子，使观者的眼睛不堪承受那反复的刺激。他的丝网版画《玛丽莲·梦露》（图6-11）用同样的平均排列法构图，来反映人们遭受同一明星信息的反复冲击。

### （三）平均排列中求得多样变化

正是由于平均排列是呆板的秩序性，所以画家们一般在平均排列的构图中追求个体形象间的差异性，以求得多样与变化。例如苏联画家尤·彼得洛夫为《高加索俘虏》小说插图（图6-12），四个均等距离的高加索人的高低、面向、服装、体态及性格皆有

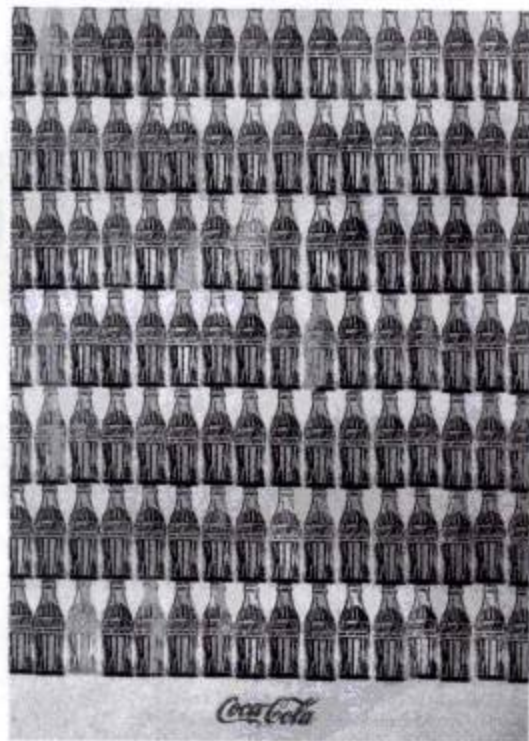


图6-10 [美] 沃霍尔  
《绿色的可口可乐瓶子》





图 6-11 [美] 沃霍尔 《玛丽莲·梦露》



图 6-12 [苏] 尤·彼得洛夫  
《〈高加索俘虏〉插图》





图 6-13A 年画 《穆家寨》



图 6-13B 年画 《回荆州》

区别，而令人耐看。沃霍尔《玛丽莲·梦露》虽然是平均排列的反复构成，由于是将相同的头像照片处理为不同的色彩效果，增加了艺术趣味性而不致过分单调与呆板。中国木版年画中，多有将戏出人物平均排列的构图（图 6-13A、B），那是为了使观者欣赏到每个人物形象的完整性；为了避免构图的呆板，而于各形象的动态服饰等极尽区别。苏联画家戴奈克《保卫彼得堡》（图 6-14），为了表现工人赤卫队有很强的组织性和战斗力，将队伍画得排列整齐、行进有序；为了打破构图的呆板，而将行进的队伍处理为有方向性的变化以及有男女队员形象的区别。

### 三 构图整体的和谐与完整

构图整体的和谐与完整，是指构图诸要素构成的多样统一与



图 6-14 [苏] 戴奈克 《保卫彼得堡》



内外形式的协调一致性。构图如何才为和谐完整呢？完整是相对的概念，是局部与整体关系的协调及步骤阶段的完成性。这在于画家作画经验与审美眼光对其的把握。我们从苏里柯夫割画布的故事中可以体会到：局部的变动牵动全局。完整的构图各局部似乎不可再动，这恰似过去形容美人身材加之一分为高，减之一分为矮一般。具有完整美的构图如将画幅再加宽一分为过长，缩短一分为窄小，都将影响画面整体结构的视觉空间感觉，油画家上画布时都要考虑到加外框后压边缩小那么一点点的视觉效果。完整的构图如果改动其中一个物象的位置，就会失去整体结构的严谨和原来所具有的构图性格。完整的构图，形象之间的主次关系、黑白灰色彩之间的关系均恰到好处而不可变动……这样说虽然似乎近于玄妙，但画家确实是如此追求构图整体的完整美的。

### （一）绘画构图个性的完整与和谐

每位画家都有自己的艺术追求的标准，其作品的完整性与整体的和谐性在于画家的把握。其主要表现在三个方面：

#### 1. 艺术语言的统一性

即画家所用的“艺术语言”性质——写实具象、主观表现、抽象——要统一，以使观众明确你的创作理念和表现意图。康定斯基的个别抽象构成的作品中，还有可识辨的具象形象，令人不知所云为何，只能以这是他在探索中自己尚未梳理清楚创作理念及表达意图而存留下来的不成熟的作品来解释，因他是抽象主义的创始者而被人们收藏，这样的作品发表，是为美术史家从其作品的衍变过程研究其发展的脉络。

#### 2. 表现手法的个性化

每位画家的绘画作品都有各自的表现手法及构图个性，如黄宾虹的“繁”、齐白石的“简”、潘天寿的“险”、李可染的“满”，这些绘画大师都是依各自的完美的艺术个性进行绘画构图并画到适可而止方为完整，因而形成各自的构图个性的美。齐白石以简笔画成两个水墨色块的鸡雏，互相争夺一笔画出的蚯蚓即为完整。李可染画逆光山水，层层积染，画到一定浓重程度时方认可为完整。这二者的完整美就不只是笔墨用之多少的问题。而速写与巨幅创作的完整又非以作画时间相计，两分钟的速写有其相对的完整性，画了数十天的巨幅创作可能距完整性甚远，二者有各自的完整性。因此，绘画的完整是构图个性的完整。





图 6-15 马远 《梅石溪凫》

### 3. 局部与整体的协调性

画家除了要把握构图中形象动态、环境道具、各方面相互间的局部与整体关系外,还要随时把握哪块色彩脏了、艳了、灰了、跳了,哪处用笔多了、少了,哪处色彩面积大了、小了等等,画家的审美敏感性是于作画过程中对此一直不断地调整、修改,直至认为所有局部与整体关系达成和谐统一为止。例如,德拉克洛瓦有一次送作品参加画展,发现构图中尚有不足之处,便在画展中将其修改至满意为止。

#### (二) “不完整”的完整

构图的完整不是指画面中形象的整全,形象的整全是相对的,不同的构图格局有各自的完整性。南宋马远、夏圭山水画与其之前的全景或片断构图格局的山水画相比,因取景一角或半边而获“马一角”“夏半边”之称,其构图虽然“画不满幅”(图 6-15),但别致的章法自有其独特的完整性和意趣所在。中国的折枝花卉,截取精美花枝入图,形成独特的构图完整性。

西方出现并接受这种形象不整全的构图则是在 19 世纪,法国印象派画家劳特累克、德加等人构图中出现近处主要人物被画框



图 6-16 [法] 劳特累克  
《费南德马戏团》



图 6-17 [法] 德加 《蓝色的舞女》





图6-18 徐悲鸿 《〈鲁迅与瞿秋白〉素描稿》

截去半个身子或切去半个头等等(图6-16、17),类似这样的构图与文艺复兴时期绘画、巴洛克绘画、古典主义绘画构图相比,甚至与他们较近的安格尔、德拉克洛瓦、库尔贝等人的绘画构图相比较都有很大的差别。因此,曾被同时代的前辈或保守的画家们视为不完整。但他们的构图毕竟随着新的构图——捕捉事物动态瞬间——审美观的形成而得到人们的承认,这是不完整的完整,其形式结构是完美的,且具有使人耳目为之一新的构图格局。

### (三) 阶段性的和谐与相对完整性

徐悲鸿创作《鲁迅与瞿秋白》未完成而去世,留在画布上的是一幅素描稿(图6-18),人们看到这未完成的作品却感到具有相对的完整性。这是因为画家对整体的把握,在每个阶段上都有其阶段的整体性的协调统一,如果在这幅素描稿上已经有一个头像用油色画出,其余处均未着色则会感到既未完成又不完整。因此,即使火柴盒大小的构思草图和上画布前的素描稿以及完成的作品之间,分别有着阶段性完整的标准和完整的特点。

绘画构图具有的完整和谐的美,是画家对构图诸因素多样统一之协调把握的结果。

## 第二节 画面平衡稳定与结构均衡规律

画家作画首先考虑的“位置”,即笔下形色及其整体构成与幅面的关系。它关系到画面的平衡。“平衡”是指画面不产生倾斜感,保持稳定性。它关乎观赏者的审美心绪。因为,人由于生理和物理的原因习惯于平衡与稳定。在绘画构图中,由于形色具有“视觉力”,其分布位置与量比不均衡使画面产生不稳定的倾斜感时,便诱发观者产生不稳定的内模仿心理,会令人有不适应不舒服的感觉,不仅不能获得审美愉悦,而且对不稳定还产生厌恶的心理情绪。所以画家历来都将“平衡”作为重要的形式美的规律和构图必须遵循的法则。



## 一 画面“平衡”感产生的原因

“平衡”，《现代汉语词典》从物理学角度解释为“几个力同时作用在一个物体上，各个力相互抵消，物体保持相对静止状态”。阿恩海姆基于这种物理学的解释，分析画面平衡在于所画形象产生的“视觉力”于画面中相互抵消，画面便保持平衡。他认为“一个观赏者视觉方面的反应，应该被看作是大脑皮层中的生理力追求平衡状态时所造成的一种心理上的对应性经验”。“当外物的刺激使大脑视皮层中的生理力的分布达到可以互相抵消的状态时，眼睛才能经验到平衡。”<sup>①</sup>笔者赞同其解释，为了能够便于形象地说明，而对“平衡”作如下定义：“平衡”是指画面承载的形象构成的力与画面重心重合，使人对画面保持不产生倾斜感的稳定。

人根据物理经验的心理反映，视画面有重心。中轴线为重心线，画面的中心点为支撑点。如图6-19所示，画面的中心点，受物支撑于此点，画面可竖可平，均能保持平衡稳定，重心线为穿过支撑点的中心线。

从物理学角度看，由于画面支撑点与重心线的固定，当向画面一方加物体时如图6-20A，物体重量使画面倾斜移动至重心与重心线一致，而成图6-20B这般。如果再向画面的另一边加上与之抗衡的重物，如图6-20C，画面则可以恢复其原来的平衡，如图6-20D。如果画面底部加均匀的重量，画面便依然保持平衡稳定（图6-21）。如果在画面上部加均匀的重量，由于重量在上部而有头重脚轻的不稳定因素出现，不如重心在下感觉稳定。图6-22中的虚线三角形解释了这个问题。

把画面平放看，如果在上面放置物体欲求平衡稳定，就必须依物体的大小轻重，调整物体与支撑点距离，如图6-23中A图所示。如果物体集中置于一边，就会出现B图、C图所示的那种倒向的不稳定心理。

以上是源于人在现实生活中的量比物理经验产生的对画面中物象位置量比的“对应性经验”的反应，而形成的对画面布局的平衡稳定或不平衡不稳定感的形式心理。因此，在构图布局形象时，就要考虑其位置、量比、力感等因素，使总体结构的力与画面的重心相一致，以使画面获得平衡感。

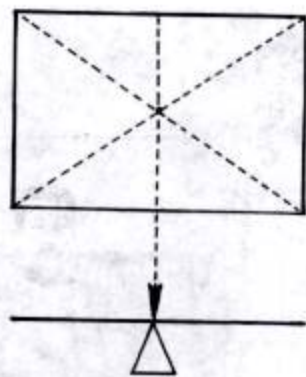


图6-19

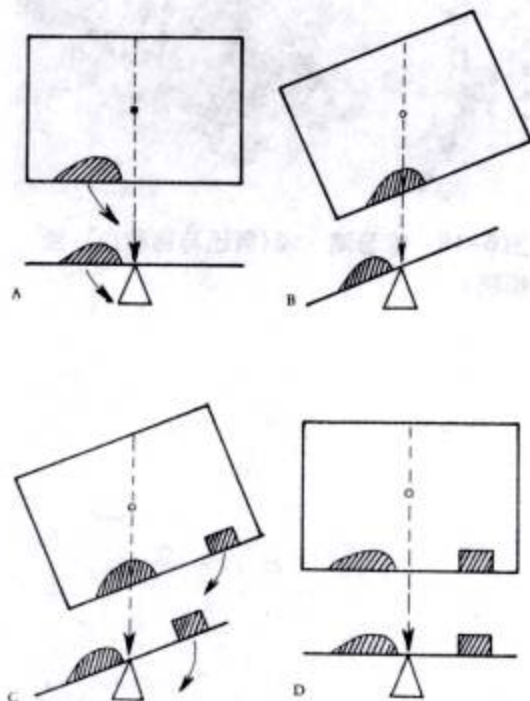


图6-20

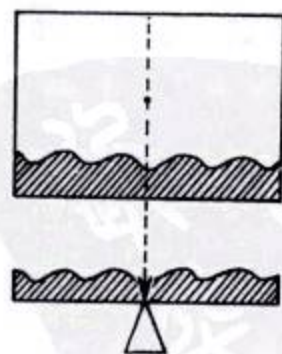


图6-21

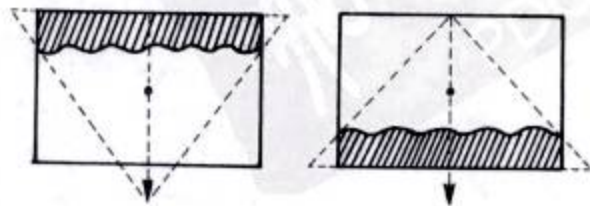


图6-22

<sup>①</sup> [美] 鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984年第1版，第14页、第36页。



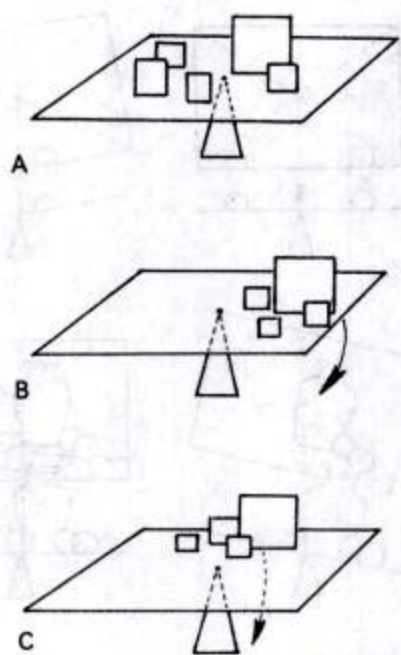


图 6-23

在我国对构图的均衡最早以天平比喻作解，自从潘天寿先生以老秤比喻中国画的构图活泼灵巧的平衡之后，对画面构图的对称和非对称的均衡就常以这两种衡器作比喻说明其理见于书中。但是，以这两种衡器比喻有其明显的不足之处：天平的力臂不变，不易解释物体与支点距离的调整变化。老秤的支点偏于一侧与画面重心支点居中不相符合，且只有秤砣一方可变动力臂距离，似乎也喻之不够贴切。国外早有人以儿童游戏之跷跷板比喻作解释较为贴切。

## 二 影响平衡的因素

人对绘画构图的平衡感产生的原因是很复杂的，因为它仅仅是一种心理反映。这种心理反映一方面是构图中物象量比（重量、数量）因素起作用，此外还有构图中物象的运动、动势的力感、组合关系的力感、图形与背景的量感转化心理以及由此而产生的形象空间位置对量感的影响作用和视觉适应心理的平衡等等因素。这些因素在构图中交织地使观者产生一种量比和力比，构图中运用心理平衡感对此诸因素的调整而取得构图的平衡。下面对影响构图平衡的主要因素归纳如下：

### （一）构图中图形的重量感觉

构图中物象的重量感是人在生活中对自然界物体的重量体验的心理延续的联觉反映。但是，画面中物象的重量感觉与生活中实际的物体重量感觉却又有很大差别，因为重量感仅仅是视觉心理的反映，不可能用衡器计量的，因而也无统一确定的标准，而且它还受着色彩、面积、位置、引人注目程度、图形与背景等影响而有变化，但是人们对画面中物象的重量感觉还是大体一致的。

人们对构图中形象的重量感觉大体如下：

（1）形体：色相相同，形体大的重于形体小的。形体大小相同，实体重于虚体；内轮廓复杂的重于内轮廓简单的（图6-24A）。

（2）形状：规则形状重于不规则形状；完好形状重于残缺形状（图6-24B）。

（3）色彩：等面积色块，明度低的重于明度高的，鲜亮的重于灰暗的，面积、明度相等的色块，纯度高的重于纯度低的（图6-24C）。

（4）构图中的具体物象，一般是动物重于非动物，生物重于

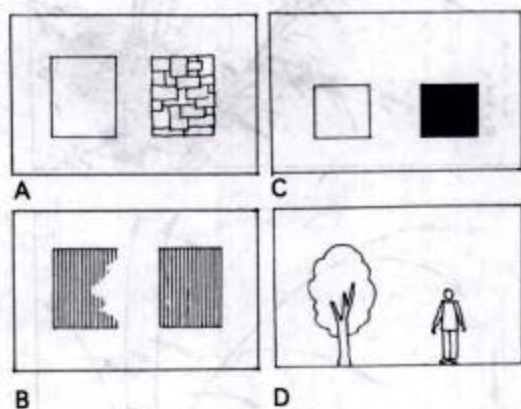


图 6-24



非生物，人造物重于天然物，活动物重于固定物（图6-24D）。

## （二）构图中图形位置的重力

构图中的图形位置，是指图形在画面中以离画面中心点或中轴线为准的上、下、左、右。

1. 离画面中轴线的远近：离画面中轴线远者重于离中轴线近者，因其符合跷跷板的原理（图6-25）。

2. 在画面中的上下：其有两个含义，一是指垂直的上下，这种情况一般为上重于下；二是从表现纵深空间看在画面中的位置上下，其重力感则是非常复杂的。阿恩海姆基于杠杆原理认为：“在绘画空间中，物体离观察者越远，它们的重力就越大。”<sup>①</sup>然而，在具体构图实践中却并非如此。例如图6-26所示，A图的山靠近画框上边，B图的山紧贴画框下边，两座山所占面积大小相等，但其在构图中的重量感却有所不同。上图中的小船尚可以与山相抗衡，使画面有均衡之势。而D图，由于“黑”山紧贴画框左下边，对画面的重心影响过大，小船不足以与其抗衡而失去均衡之势，有压画面左边下沉的感觉。

再就是指纵深空间中物象的远近。物体由于受空气透视的影响，近处物体“实”而感觉重，远处物体“虚”而感觉轻。图C的平衡感更强，D图的左边沉重的不均衡感更加明显。

但是，我们也必须注意，引导视线向纵深空间的远景，具有巨大的平衡抵消力。

## （三）形象方向与运动的力

构图中的形象的面向、动势和运动的方向，产生一种具有方向性的力感，这种力感犹如向画面的这一运动方向增加了作用力，使构图存在力比的作用，它影响着人对画面平衡感的心理。

图6-27中的风竹虽然物象密布于画面右边，但竹叶的动势以及斜至左边一枝的动势产生的力感是向左边，加之左侧题字的下垂的力，抵消了右边竹丛的重量感，因而取得了力的平衡。

线条的伸延性也是一种动势的力。

物象在构图关系中其动势的力感或得到加强，或得到抵消，无不影响构图的均衡之势。图6-28的A、B、C三图是画面平衡

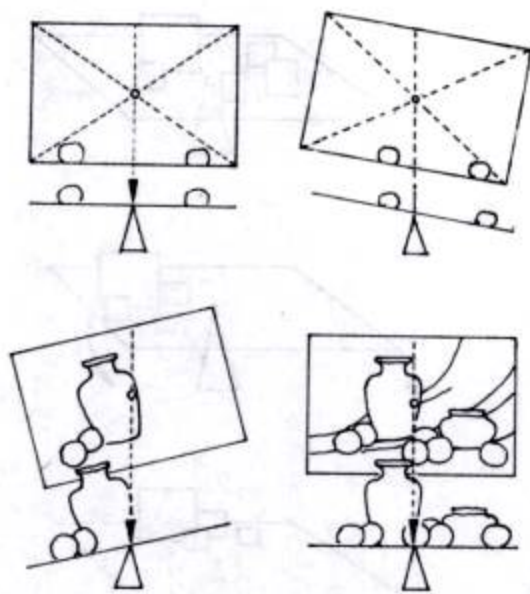


图6-25

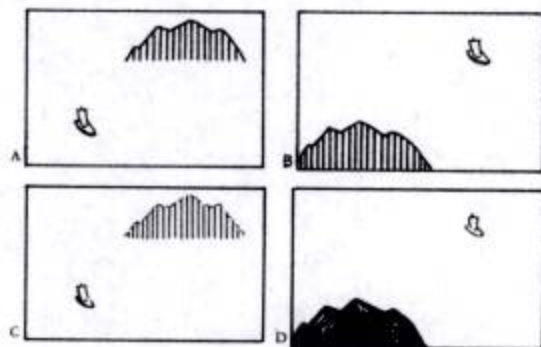


图6-26

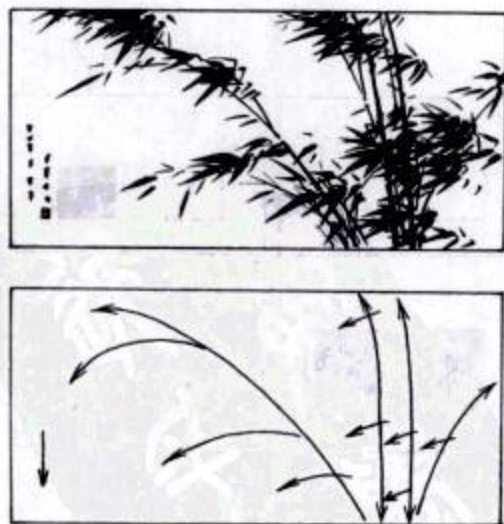


图6-27

① [美] 鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984年第1版，第20页。



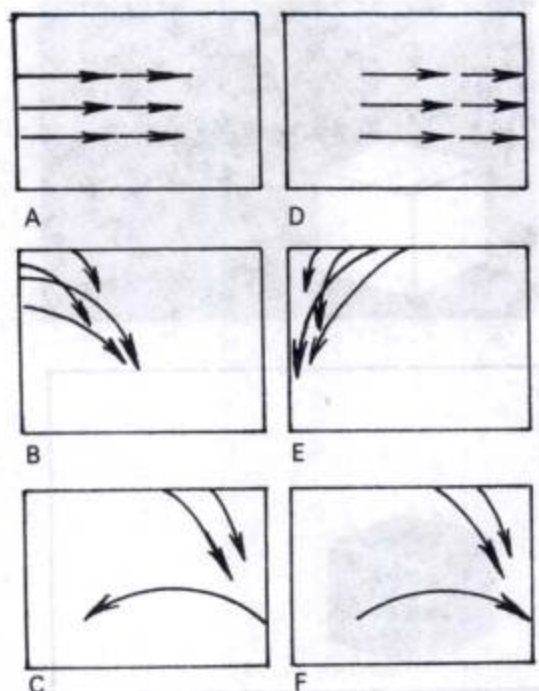


图 6-28

的构图，D、E、F 三图是不平衡的构图。

下面我们分析德加的《洗浴》(图 6-29)，图中人物位置偏于右侧，画面左侧空荡，而且人物又是观众的“内在兴趣”注意的中心，如果单从量比角度看，画面两边量感显然是不均衡的。但是如分析图所示，人物动态使重力线伸向画面左侧，背景的重力线可以归纳为呈环形势态，衣物等向画面左边下垂，这样就使画面的重力得到了均衡，又由于人物偏于一侧而使布局有了生动性。

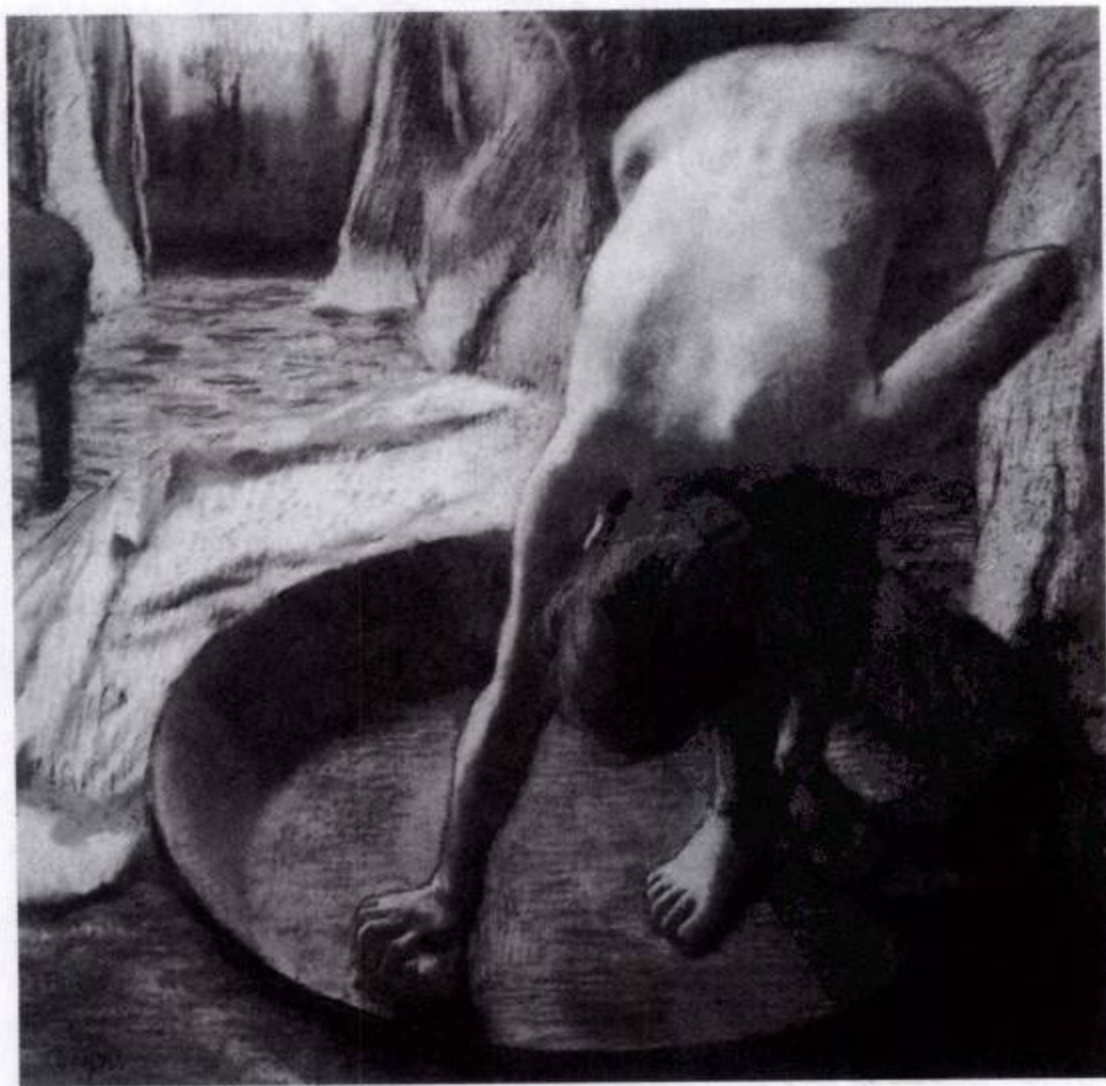
#### (四) 图形与背景重量感之不同

黑、白底色背景上的两个白、黑立方体(图 6-30)，它们在不同底色两幅画面中，对画面的平衡起着同样的作用。白立方体的背景虽为重色的黑，但它与白色背景的量感作用几乎相同，只具有“虚”的量感，而图形，即表现对象，则具有“实”的量感。因此，黑背景中的白色物象，如果布局过偏，也会使人产生画面不平衡稳定的感觉。

画面中引人注目的物体，往往是画家所要着意刻画的对象，



图 6-29 [法] 德加 《洗浴》





相对来说其他物象即是衬托它的“背景”。因而画面中引人注目的物体，也就是引起观众的“内在兴趣”的物体，在构图中使人产生重于其他物体的感觉。

一般情况下，所占画面面积大的形象，因为量感大于其他形象，对构图的平衡稳定起关键性作用，安排它的位置是构图平衡稳定的关键，但是，当其所占面积过大，成为其他表现对象的背景或接近于代替背景作用时，它的前边有更惹人注目的表现对象，其量感由实转化为“虚”，对构图不起关键性作用。物象在构图中过大，其形象自身的重心必然接近于画面重心线易于取得均衡的视觉心理。它本身就决定了画面的均衡，构图中它是决定性因素。例如图6-31A、B两图相比较，构图中的示意图形在A图中使其画面不均衡，欲求其均衡必须在画面它处布局其他形象以取得均衡。B图中的示意图形由于其重心线a与画面重心线接近，加之右边线b动势力感大于左边线c动势力感的作用，使其在画面中起到均衡的决定性作用。画面它处布局其他形象不能改变其决定性的作用，除非将其作为衬托它物的背景，使其作用减弱。

#### （五）人的“内在兴趣”对构图中形象轻重的影响

孤立地对两个形象作比较，其重力感如上述分析，然而，构图是内外形式构成的整体，形象在画面中所扮演的角色、地位是有惹人注意与否的意义的。惹人注意者，能引起人的“内在兴趣”。惹人注意的形象，一般重于被人忽视的形象。因此，小小舟船和人物，往往具有与山抗衡的量感（图6-32）。总之，画面中最引人注意的物象，一般也是构图对均衡有影响的物象。阿恩海姆认为，人的“内在兴趣”是影响画面物象重力的一个重要因素。

#### （六）对黄金分割线位置的适应性

许多绘画构图，表现孤立一人时其位置不在画面正中，而在画面左右黄金分割线之内（图6-33），从量比角度分析是不均衡的构图，但人们对画面却产生均衡稳定感，其原因是，人的各部位比例均是黄金比率，人自然弯腰时头部前向移出最大限度且无不适之感的距离位置，正是身长的黄金分割线，如果超越其限度，人即有失去稳定的不适之感（图6-34），人体这种自我不平衡的适应性而产生的稳定感，也外射于对构图在黄金分割线之内布局物象产生适应的平衡心理。

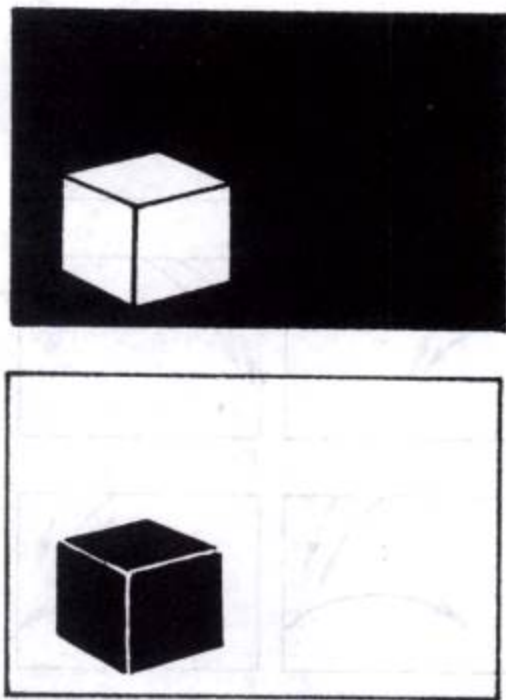


图 6-30

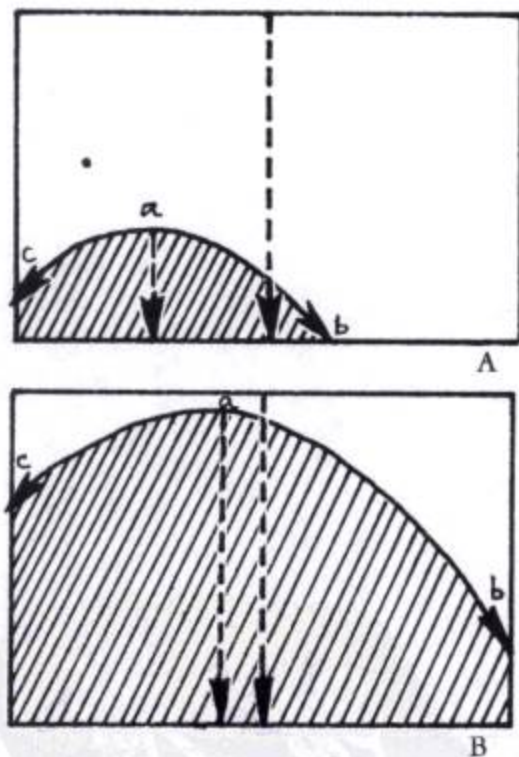


图 6-31





图 6-32 李可染 《漓江边上》

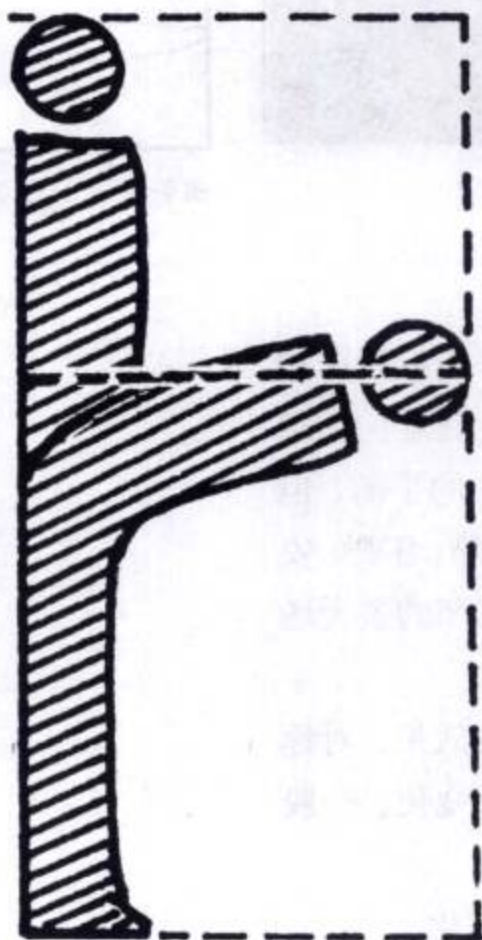


图 6-34



图 6-33 [法] 马奈 《艾米勒·左拉画像》



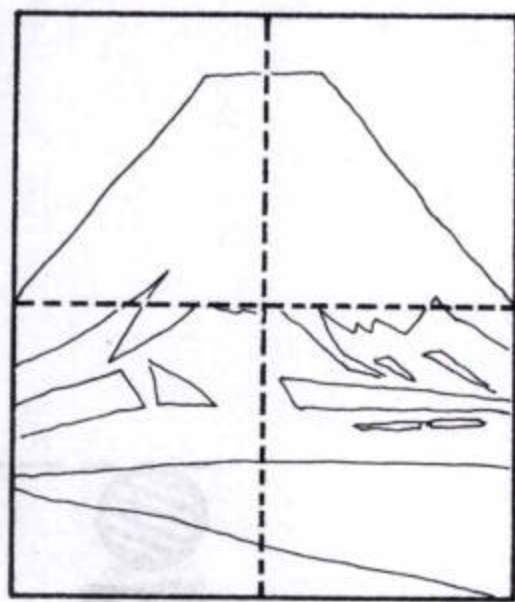


图6-35 [日] 岩桥英远 《山》

### 三 均衡布局法

#### (一) 对称的平衡

画面以中线为轴，或上下或左右对等分割，形象布局量比相等，形象相同或类同或稍有变化，构成画面的平衡。这是构图求得平衡稳定的最简单的办法，对称本身就是万无一失的平衡，但也是难于求其变化的布局。对称布局给人以稳重、平静、庄严、安定等感觉和具有特定的和谐之美，适于表现肃穆、庄严的宏大场面，更适于装饰性画面。

但是，对称构图容易呆板单调，除非特殊的装饰效果，对称构图的经营，往往是在不破坏对称格局的情况下求其变化。一般方法如下：

1. 构图中的主体对象对称布局，客体对象求其变化。

日本画家岩桥英远的《山》(图6-35)，以画面中心线为轴，



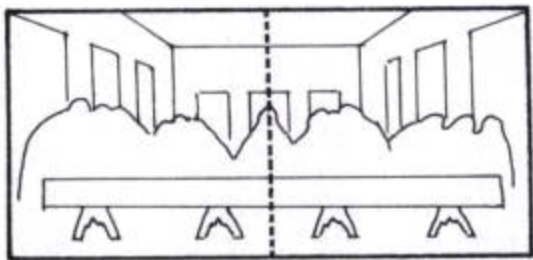


图 6-36

对称布局终年积雪的富士山,这主体物象的重心线与画面重心线合而为一,使其稳稳地坐落在画面中央。在不破坏其对称格局情况下,山的脉络及稻田有所变化。其表现手法的严谨,装饰性与构图的形式结构融为一体,表现出象征国魂的富士山的庄严、雄伟与高耸。

## 2. 客体对象对称布局, 主体对象有变化

这种构图多以景物的严格对称,使画面具有对称格局之形式美感,对表现人物求其变化。例如莱奥纳多·达·芬奇的《最后的晚餐》(画作参见图 7-219), 横幅画面以对称形式构图,景物以严格的对称形式出现(图 6-36),人物虽然是以耶稣为中心分为对称格局的四组,但以起伏的波浪般的轮廓和各种姿态取得丰富的变化。

## 3. 在对称构图结构中的局部变化

中国民间的供奉神像画,如灶君、春苗神、猪圈神(图 6-37)等,多为主神居中,侍从安排其左右两侧,成为对称格局,人物形象局部和动态有变化,于呆板中增加些许活泼生气。这种布局,在敦煌壁画表现佛陀说法图中有运用,西方文艺复兴及之前的祭坛画的构图也多采用此法(图 6-38A、B)。

这种对称构图,适应宗教的神圣、庄严、肃穆的需要。

## (二) 非对称的均衡布局

非对称方法取得画面平衡稳定感的构图是画家通常喜用的构



图 6-37 民间年画《灶君》



图 6-38A [意] 安德里亚·德·萨比  
《哈比圣母》



图 6-38B [意] 阿庇隆 《圣母子》



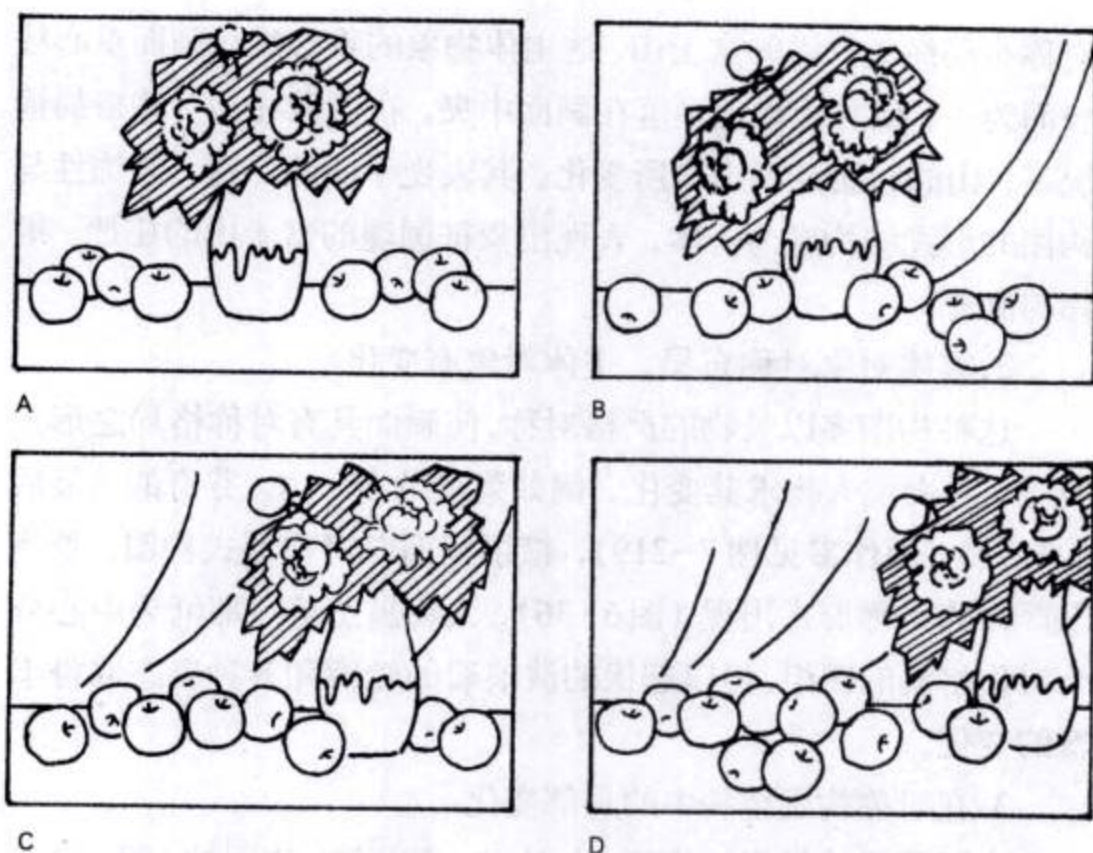


图 6-39

图形式。其优点是不呆板，灵活多变化。

构图的形式结构打破对称格局的平衡取得变化，但也容易使画面失去平衡稳定感。因此，画家就要在不平衡中制造新的均衡之势，以求画面的稳定感。归纳起来，非对称的均衡构图方法如下：

### 1. 形的量比结构

构图的形的量比结构，就是形的配置。包括形的大小、位置，使其做加减法的调动、调整其与中心线的力臂，或是形象大小的加减或置换。对构图中物象做量比和力比的均衡配置，好似我们摆静物或舞台人物道具的调动。摆静物也是构图，是画家作画前的实物构图。例如图 6-39A 这一组花瓶居中苹果对称置放的静物，改变其对称布局，可用的方法有几种：

其一，如图 B 花瓶居中不动，但要调整花的整体形态，改变苹果组合的结构形式，变化位置使其有远近疏密不同，两边数量不等，调整其与画面重心线的力臂，使其量比两边相当。这样改变原有的对称关系而成均衡格局。

其二，如图 C，将决定构图平衡关键的花瓶移至偏离画面中心线，由它而定苹果的数量、位置与力臂，使其各物间的量比相当，造成均衡之势。

其三，如图 D，再将花瓶移向靠近画幅边框，更加偏离中心。



图 6-40A



图 6-40B



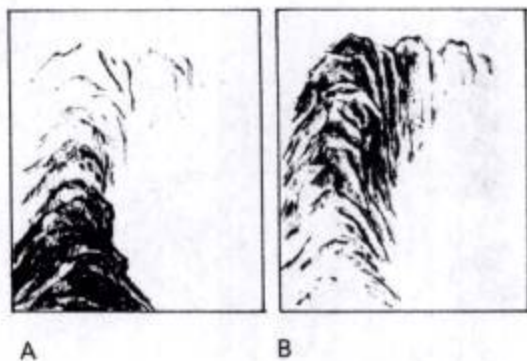


图 6-41

与上同理，就须酌情增加另一侧苹果的数量和加大力臂，同时注意苹果的变化和与花瓶的联系，或者辅之将背景衬布褶皱加多、加大、加重，造成构图新的均衡态势。

其四，在该组静物基础上，或置换花瓶大小或增添其他物品与花瓶量比相抗衡，这就依其表现内容而定了。

在形的量比中，中国画的题款也是构图均衡的因素之一。

## 2. 色块的量比结构

黑白灰色块或色彩色块与形分不开，它是依附于物形或以抽象的形呈现于构图中。因此黑白灰色块或色彩色块的量比是在形的量比基础上进行的，但是黑白灰色块或色彩的布局会改变构图物形量比的均衡。例如图6-40A的构图从物形量比来判断，很显然偏重左边。如果改变明暗或移动黑白灰色块，再经构图如图6-40B，虽然人物位置及其面向偏于左边，但由于重色块偏于右边，而使作用于画面的力互相抵消，取得了画面的平衡。

再如图6-41A，构图从黑白灰的量比角度判断，显然画面左边由于左下方墨色重而有不平衡稳定感。如果改变墨色变化如图B，情况又发生了变化，由于将重墨放在中间偏上，左下部墨色变淡，而使画面产生均衡感。

潘天寿的《荷花》(图6-42)，重墨偏于左下方，画家为了取

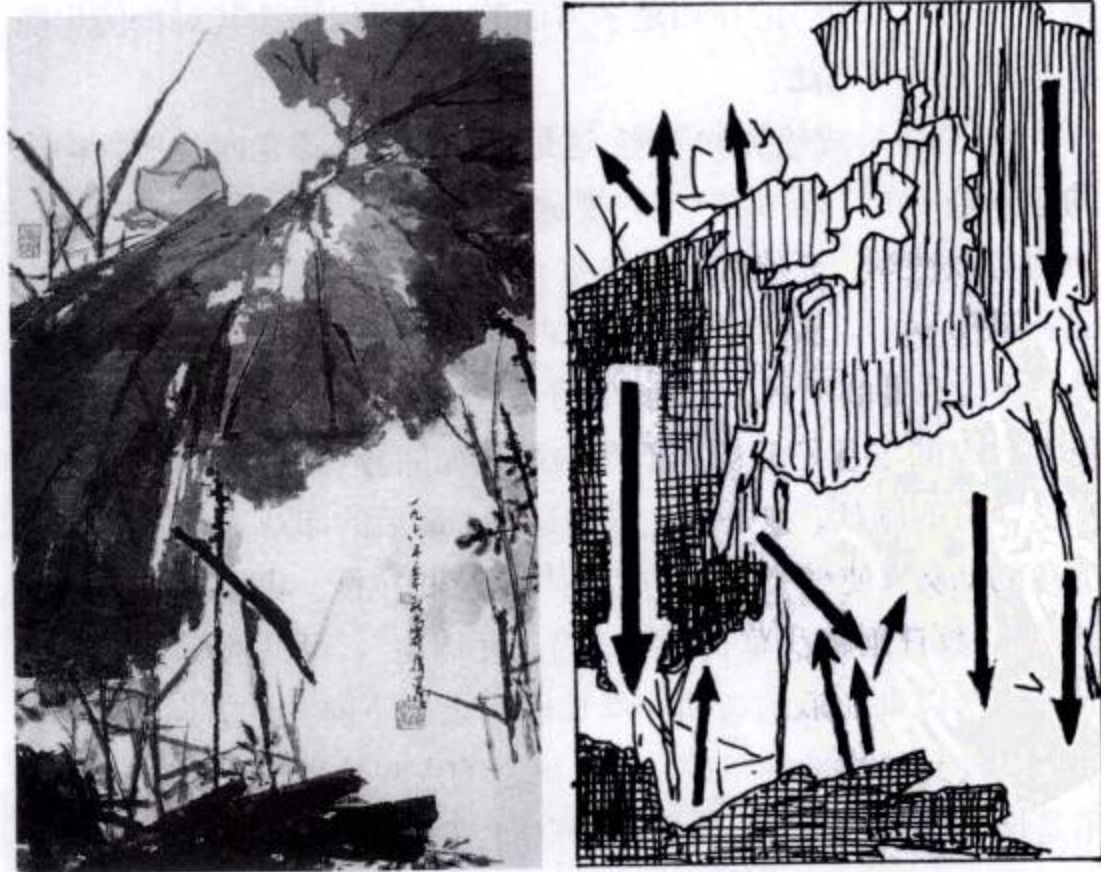


图 6-42 潘天寿 《荷花》



得均衡之势，于右上角的荷叶也用较重的墨色（包含着墨色的呼应关系），荷叶中间部分为空灵的灰墨，右下方焦墨水草和题款印章，使墨色布局均衡起来。

中国画由于多是在空白空间上表现对象，没有背景的色彩辅助处理构图的均衡，那些近于单摆浮搁的物象，其物象大小、位置的结构关系，墨色的量比对构图均衡更显得重要，因而也就更强调物象在画面中取得上下或左右的均衡。

若长的条幅，下面画上三只小雏鸡，似乎显得上部太空旷，画家在上部题款，使上下也取得了均衡（图6-43）。

画面一边为陡峭的山峦，另一边却用小小的舟船——利用人的“内在兴趣”——与其抗衡，画面也具有了均衡之势（见图6-32）。

### 3. 整体构成之势的力与画面平衡

中国画构图讲取势，“势”就是表现物象运动走向及动势的力感，以及这种力感的运动的连贯性，也就是诸形相间构成的总体的动势。它决定构图形式，有助于形成画面的呼应联系和构图均衡的形式美感。

由于中国画利用空白空间表现物象，产生虚实相生的艺术效果，因而笔墨的运动、物象的动势以及总体结构的动势，在构图中的形式作用显得特别突出，所以中国画家构图对“取势”予以格外重视。“取势”的作用是多方面的，这里仅谈谈其对构图均衡稳定的关系与方法：

A. 总体构成趋势的平衡：这是指构图中笔墨走向及形象构成的总体趋向的“势”所产生的视觉力，从这一边始向另一边走向，使力得以消解，而使画面不失重心感。例如，潘天寿的《丝瓜小品》（图6-44），从右上角重墨瓜叶开始，取向左下方向的运动之势。虽然重墨偏于右上边角，由于动势走向，是向左下方向运动，使右上方的重量好似被丝瓜藤的线条如同导管一般地疏导开来。加之下方的题款，也是向左横向运动，最后的印章更加强了向左下角的动势，使整个画面的力感与量感相抗衡。我们再仔细揣摩题款：“数日雨晴秋草长，丝瓜沿上瓦墙生”，可见丝瓜不是拖地而生，所以那丝瓜的弯曲和丝瓜藤由上向下向左的方向的改变，不是因受到墙或地的阻碍，而是画家的主观处理，画面空白处既不是地也不是墙，不是具体物的空间，仅仅是意趣的空间，因而，

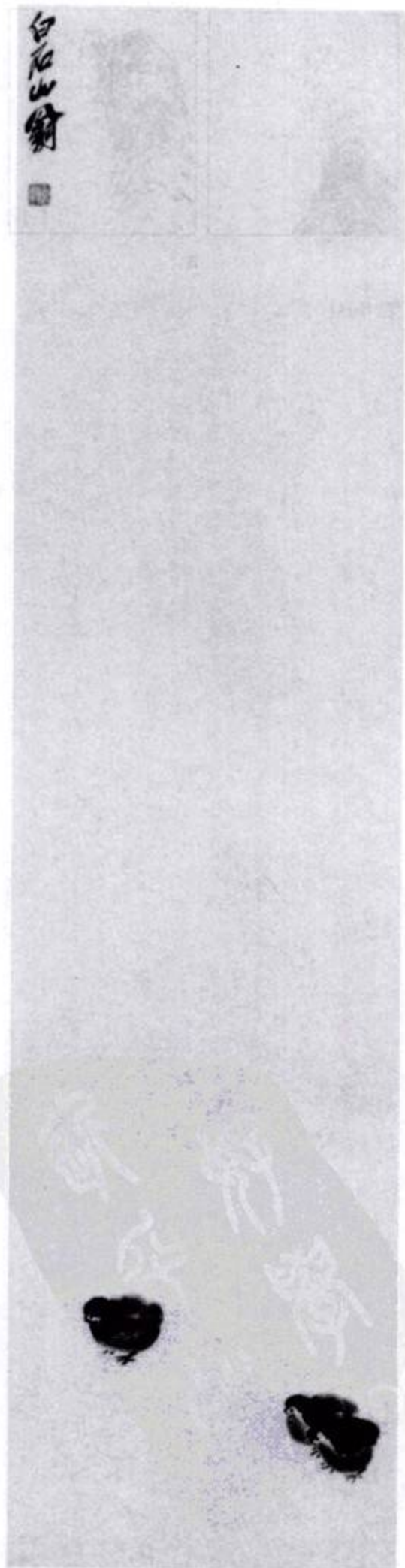


图6-43 齐白石 《小鸡图》





图 6-44 潘天寿 《丝瓜小品》

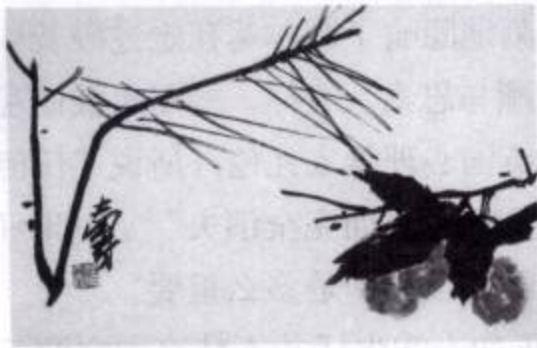


图 6-45 潘天寿 《松枝枇杷》

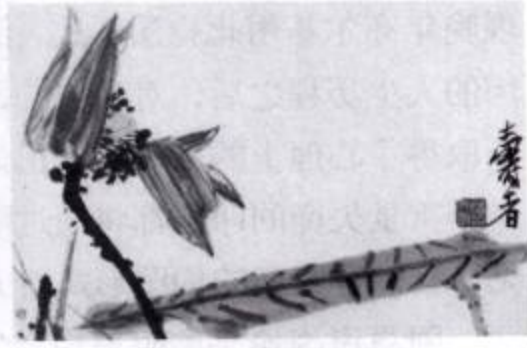
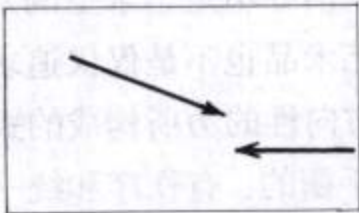


图 6-46 潘天寿 《荷》

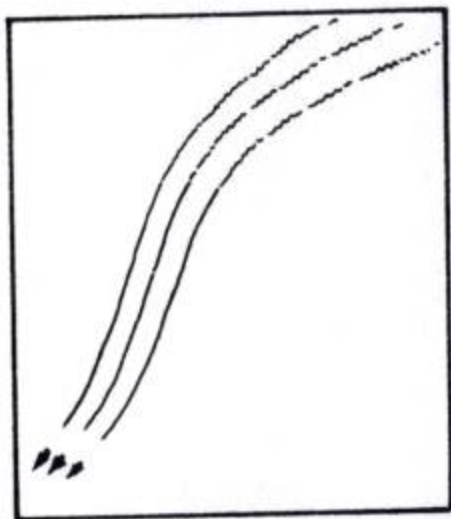
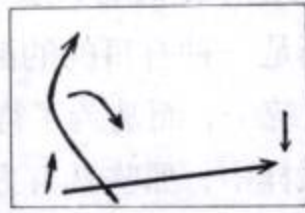


图 6-47



图 6-48 [苏] 柯林 《高尔基》

这丝瓜弯曲与瓜藤的走势的构图，是为了使画面平衡的需要。

B. 对应之势的平衡：指构图中的两三组形象的相向之势，使力相互抵消而使画面保持平衡。例如，潘天寿的《松枝枇杷》（图 6-45），左面的松枝之“势”向右，右边的一枝枇杷之“势”向左，二者的力相抵，或者说两边的力相当，从而使画面平衡。

潘天寿册页《荷》（图 6-46），画面物象荷叶与荷花交会点虽然于画面左下角，但由于荷叶是横向右去之势，荷花于左侧是向上向右的上挺之势，二者动向之势使画面的力由集中点向两个方向疏导而去，加之右边题字的重力而使画面取得力的均衡。

总之“取势”必须考虑构图结构总体的力的走向对画面平衡的作用。平衡存，取势成；平衡失，取势败。

#### 四 内容决定构图形式的平衡心理

平面空间上呈现形象出现量感及画面平衡感，是人的一种心理作用。正是这种心理作用，使其有不确定性。观众往往是适应其表达意图而产生对画面的平衡心理。例如图 6-47 所示三架歼击机在碧蓝的天空中划出三道白色烟痕，急速下降，飞向远方。从均衡的角度看，物象过于偏角，但它与人的仰视观看飞行表演的知识经验一致，从而取得了心理上的平衡。如果将飞机移向画面中心，反而是不必要的。

苏联画家柯林的《高尔基》（图 6-48），构图中人物形象明显偏离黄金分割线之外，其面向、动势皆偏向一边。从纯量比角度看，画面似乎不均衡，但，作为一位造诣很高的肖像画画家，表



现晚年高尔基用此构图形式,深刻地隐喻了高尔基在走过漫长坎坷的人生历程之后,对历史的回顾与思索。这样,构图也就使观众取得了心理上的平衡。这正如英国心理学家瓦伦汀所说“任何对于重量失衡的印象都将通过附加的意义而完全消失”<sup>①</sup>。由此可见,有内容意义的构图形式对人的心理平衡是多么重要。

阿恩海姆论平衡时曾说:“正如人的生活并不是追求空洞无物的平静,而是一种有目的的活动一样,艺术品也不是仅仅追求平衡、和谐、统一,而是为了得到一种由方向性的力所构成的式样。在这种式样中,那些具有方向的力是平衡的、有秩序和统一的。”他认为构图平衡的目的必须要传达意义,也就是内容决定形式结构的平衡心理,“只有它传达的内容才能最终决定究竟该选择什么样的式样去进行组织和构造。因此,只有当平衡帮助显示某种意义时,它的功能才算是真正地发挥出来了”<sup>②</sup>。

### 第三节 整体联系 相互呼应

构图的形式之美,在于整体的和谐统一和能实现表达意图。因此,对形象及构成要素的选择要围绕表达意图进行,并将其组织构成为让人一目了然的表达内容。

“整体联系”是指画面作为形式的整体,构成其整体的各个形象及要素彼此要接上关系是互相关联的。“相互呼应”是说形象与要素间不是孤立存在的,而是相互照应,彼此声气相通的顾盼关系。“联系”和“呼应”虽然是两个不同的概念,然构图中是密不可分的关系,是很难将其分开的。在绘画构图中,首要的是联系,呼应是为了联系。联系是为了整体构成的和谐统一,为了能说明问题和实现表达意图。整体联系、相互呼应,是由多样统一派生出的构图规律,或者说是多样统一规律的进一步细化的诠释。对此,我们以“呼应联系”简称之。呼应联系分内形式的呼应联

① [英] 瓦伦汀著、潘智彪译:《实验审美心理学》,三环出版社,1989年第1版,第112页。

② [美] 鲁道夫·阿恩海姆著,滕守尧、朱疆源译:《艺术与视知觉》,北京:中国社会科学出版社,1984年第1版,第39、40页。







图6-49 [俄] 苏里柯夫  
《近卫军临刑前的早晨》

系与外形式的呼应联系。

## 一 内形式的呼应联系

内形式的呼应联系,即构图中形象的选择与安排依据表达内容的需要,使其具有符合事物情理关系的内在的关联性。

### (一) 理的呼应联系

理的呼应联系指画中物象具有合乎事理、物理和情理以及事物发展规律性、逻辑性的联系。

#### 1. 客观的联系

真实表现客观事物的绘画,构图中所选择的形象和环境,包括人物、景物、服装、道具、色彩及一切细部细节,都要围绕主题内容和情节的需要,符合特定历史时期的相貌特征,旨在营造令人可信的真实。这虽然是构思的任务,但要以可视形象呈现出来,所以在构图时必须加强各构成形象及要素间关系的联系性与合理性。

例如,俄罗斯画家苏里柯夫的《近卫军临刑前的早晨》(图6-49)这一人物众多的历史题材绘画,人物就有即将被处以绞刑的近卫军士兵、痛哭着送行的家属、执行任务的军人、制造这场悲



剧的彼得大帝、宰相缅希柯夫及其同僚、外国顾问以及目睹这场悲剧的群众。景物、道具有：沙皇的宫殿、与其相邻的教堂、囚车、各种服装、兵器、绞刑架……无一不与表现题材内容及情节的发展有紧密关联。画家是以这些具体形象交待事件的时间、地点、人物身份，同时又以各自表情让我们看清画中人物之间的关系及事件发展的进程。画家将如此众多的人物，混乱而阔大的场面组织得“妙在千丝一缕，毫无零乱之感”（汤显祖《异梦记总评》），人物与景物交织组合于一起，眉目清晰地表现出以画面左边头戴红帽子的犯人为代表的近卫军一方，与以画面右侧彼得大帝为代表的当权者一方的矛盾冲突。两人怒视的眼神遥相呼应，构图中人人相连、物物相扣，人与物、景与人、景与物、整体与局部紧密联系，构成有机的整体，试想减去其中一人都不可，换一方向都似不美。构图中的人、物、情，既符合历史的真实性又具有典型性，这种复杂的合理性的联系性，是需要画家反复构图推敲而成的。

中国传统山水花鸟画，形象虽然是写意性的，但是构思大多完全符合客观生活的真实。例如，髡残的《苍翠凌天图》（图6-50），画中不仅有种类繁多的树木、碎石缓坡，有山峦沟壑、陡峰峭壁、瀑布垂淌、云气烟岚，而且还有柴门栅栏、居室草堂、层层庙宇和曲折山路。作者依据自然山水的客观规律，将其按近景、中景、远景的层次关系，有机而合理地组织构成为阔大的山水景观。观其画，好似可以由左下脚被近坡山石遮挡的山路走进中景，过柴门拜访隐居的高人，再顺山路攀登，穿庙宇沿石阶直达顶峰。其间众多物象，便都互有联系地统一于这一阔大景观之中。

## 2. 主观的联系

构图中表面上不相关联的物象，由于表现主观内容的决定性，使其具有了内在联系性。主观联系是符合思理——某种思想观念——的联系。例如，中国民间剪纸、刺绣及传统木版年画，将鱼、莲、小孩不合比例地画在一起（图6-51），是以鱼、莲分别喻为男、女的象征，用以表现企盼繁衍后代的思想观念，以所画形象的谐音表达民众企盼过富裕生活的美好愿望。这是被广大中国人民所熟知的。

例如粉碎“四人帮”后，许多画家画以菊花、螃蟹、酒杯或爆竹于一构图之中的图画（图6-52）。这几样东西并无客观联系，



图6-50 髡残 《苍翠凌天图》







图 6-52



图 6-53 王个簃 《群芳吐艳》



图 6-51 [清] 杨柳青年画 《莲年有余》

是互不关联的物象。可是，在特定的历史时期内，将这几样东西画在一起就有了内在的联系。菊花表现了时间，四只螃蟹象征着“横”行霸道的“四人帮”。横行一时的东西，最后在人们的爆竹声中，成了下酒之物。画中抒发着画家胸中的义愤，流露出对人民斗争胜利的喜悦。这样构图中的形象是画家构思上的主观的联系，也是为人们所理解的合乎情理的构图。

我们常见画英雄人物时，将其背景画上松柏或翠竹，这些自然景物与英雄人物本无联系，但是画家取其象征性的含义烘托英雄人物，使二者发生了合理的联系。这是因为长期以来由于中国绘画以物喻人，寓意象征地表现主观感情绘画的发展，使人们能接受这一表现手法。花鸟画还往往将“四季”之花画于一图，以表达对祖国欣欣向荣的祝愿之情，或对“百花齐放”文艺政策之赞美，这也为人们所接受（图 6-53）。

西班牙超现实主义画家萨尔瓦多·达利主观地将虎、鱼、裸女、步枪、浮冰一般的岩石、长腿的怪象等等毫无客观联系因素的物象组合在同一构图之中，题为《醒前刹那间的梦》（见图 5-220）。画家这样的组合就是为了表现非现实的梦境，由于“梦”使构图中非相关联的物象产生了内在的联系。

再如招贴画中常用的手法，将毫不相关的物象画在一起，使其取得以“理”的内在联系性，表达作者主观的思想和宣传内容。



例如,苏联画家鲁西贝的《吸一支烟缩短生命15分钟》(图6-54),该戒烟宣传画将烟卷与人的肺画在一起,使人看后产生联想:吸烟损害肺,造成死亡。这就使不相关的物象有了合理的联系性。

主观的联系,往往着眼于形象的象征性,但其象征性要符合人们的文化背景,一定要让人能够理解。

## (二) 情的呼应联系

情的呼应联系,是指画面中的人物、动物的表情、感情、精神状态等的呼应联系。

### 1. 情的外表联系

由于人物形象动作、表情直接发生的相互对话、对视、招呼、相扑、拥抱、动作的接触等等表现感情的直接交流而取得的呼应联系。

苏里柯夫的《近卫军临刑前的早晨》,画面左边戴红帽子的红胡子囚犯与右边骑马的彼得大帝,两人仇恨的目光遥遥对视的呼应(见图6-49),使得以他们二人为代表的双方联系在一起,形成矛盾的冲突,加强了悲剧的紧张气氛。

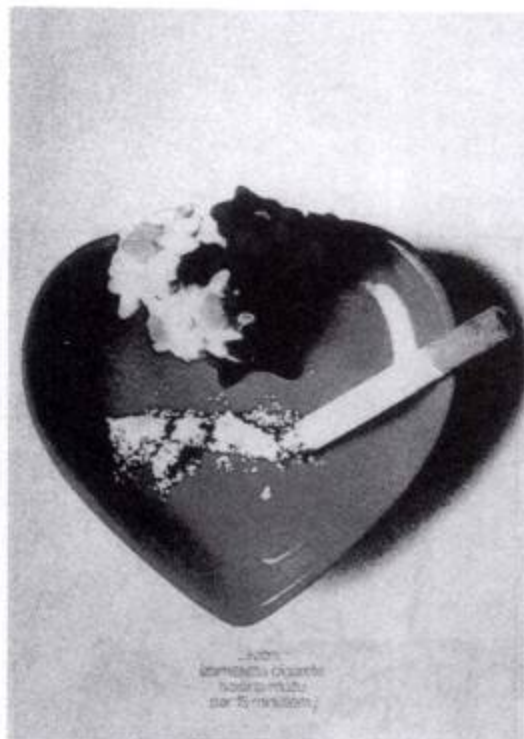


图6-54 [苏] 鲁西贝  
《吸一支烟缩短生命15分钟》



图6-55 [俄] 列宾 《意外归来》



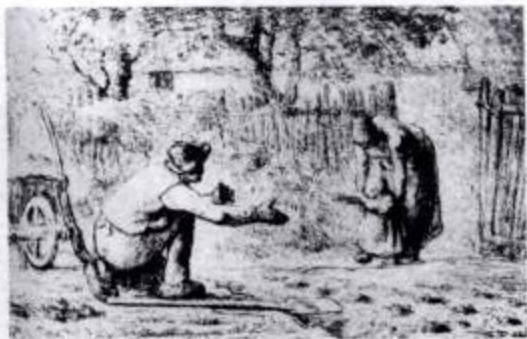


图 6-56 [法] 米勒 《第一步》



图 6-57 [宋] 《柳溪牧归图》



图 6-58 [宋] 李迪 《风雨牧归图》



图 6-59 [法] 米勒 《晚钟》

列宾的《意外归来》(图6-55)，描绘被流放的革命者突然地回到家中，引起了全家人的惊讶。前边母亲的动作表情与革命者的目光首先取得呼应联系，在场的所有人的表情、目光都投向突然出现在室内的革命者，虽然革命者孤立地站在那里，相互间的表情使画中的人物联系起来。

米勒的《第一步》(图6-56)中的农夫与门口的母子之间，在外形式上无直接的联系关系，但是，画家米勒通过描绘蹲下的农夫张开双臂的动作，母亲扶着孩子蹒跚移步向爸爸方向奔去的动态，使画面中的三个人取得了内在感情的外在联系，表现了农家劳动后的天伦欢乐。

宋人的《柳溪牧归图》(图6-57)，暮色中，近景，溪水相隔，两岸两头牛，似无关联，然牧童骑着母牛即将跨上溪岸时，听到其后的小牛胆怯地隔岸嗥叫求援声，牧童和母牛都回头关切相望。这样，牧童和母牛就与溪对岸不敢下水的小牛发生了情感的呼应联系，使画面形象在内容上联系紧密起来而富有生活情趣，给观赏者以审美愉悦。

宋人李迪《风雨牧归图》(图6-58)，表现二牧童于风雨骤起时急奔回家的情形。跑在前面的水牛回头关切地望着身后的水牛，似在呼叫着让它赶快跟上，使前后联系起来。后面的牛背上的牧童转身向后，正欲伸手抓那被风吹落的斗笠，使牧童与吹落的斗笠发生了紧密的联系。画面还协同其他形象的描绘，如水波奔涌、柳枝摇曳、落叶飞舞以及前牛背上的牧童俯身扶斗笠等，互有呼应联系的构成关系统一于“风雨牧归”这一内容之中。

## 2. 情的内在联系

情的内在联系指画面中的人物“心灵意向”的联系。也就是事物的情节，使画中各自独立的人物，表面上未直接发生联系，然而由于行为动态及精神状态与情节的一致性，令人联想其内在情感的相互关联性与彼此的呼应性。

例如《近卫军临刑前的早晨》(见图6-49)，画面中囚犯的家属，虽然未与亲人面面相视，但其抚面抽泣与仰天俯地痛哭的情节及人物的精神状态，就如达·芬奇所说的“灵魂的意向”，使之发生紧密的呼应联系。米勒的《晚钟》一画(图6-59)，夫妇两人由于听到教堂钟声后分别在作祈祷，其心灵意向的共同性，使各自独立的人物发生了内在联系。



### （三）与画外观者的呼应联系

以上说的皆是画内形象的呼应联系。绘画构图处理还有画中人物形象与画外的呼应联系。其有三种情况：

一是画中人的眼神与观者视线直接对视，观者必须与之对话呼应联系。苏联画家莫尔的宣传画《你报名志愿军了吗？》（图6-60），画中的红军战士举手指向每位看该画的观者，眼神直视，严正发问，这需要观者内心回答。

二是画中只画事物的一半，将与事物关联的另一半含蓄地置于画外，画内人物与之呼应，观者往往成为替代呼应联系的对象。例如，杨孝丽、朱存理的《叔叔喝水》（图6-61），画中着意刻画的是一位藏族少女给帮助收割庄稼的解放军战士送奶茶的情景。解放军战士未在画中出现，只是以少女身后摆得整整齐齐的一排背包与军帽说明解放军叔叔在少女的对面，少女端着奶茶看着解放军。观者的眼神与其对视便替代解放军与之呼应，以使观者与画中形象情感贴近，领会画家所要传递的军民鱼水深情。

三是将观者置于画家的位置，直接对应画中人物精神与情感的眼神。观者看画，如同置身于画中所表现的事物的对面，体验着画者对所表现的事物的态度与情感。这里所说的是直接对应画中人物形象的眼神传递的精神与情感。例如哥雅《裸体的玛哈》（图6-62），画中女人的不安的体态与直视画家的秋波流露的眼神，传递出隐约的躁动与诱惑。观者替代画家与之呼应，可以更加感受这位玛哈的性格特点。一般的肖像画多是处理成眼神与观者直接对应，这样可以令观者从中体验到那眼神传递出的精神状态。委拉斯开兹《教皇英诺森十世》（图6-63），教皇眼睛那逼人的凶光，不是令人感到该形象的权势与性格的暴戾吗？难怪教士们在该画前走动时，都避开他的眼神而轻轻移步。

## 二 外形式的呼应联系

外形式的呼应联系，是指形色要素构成间的关系。其首要的“联系”，是指在表达意图的支配下，构图形式结构中的形色要素彼此关联和能接上的关系，以使其联结为紧凑的有机的整体。其次是“呼应”，是指在不同位置上，尤其在对应位置上布置的相同或类似的形色要素，使其有“相似的同伴”而不孤立，从而在视觉上产生相对的联系性。呼应联系是为了使构图中的形式要素的



图6-60 [苏] 莫尔  
《你报名志愿军了吗？》



图6-61 杨孝丽、朱存理 《叔叔喝水》



图 6-62 [西班牙] 哥雅 《裸体的玛哈》



图 6-63 [西班牙] 委拉斯开兹  
《教皇英诺森十世》



多样性获得统一的和谐。

#### (一) 联系之法

(1) 势联：指形象要素构成因“势”而取得联系。“势”包括物象面向之势、运动方向之势、运笔走向之势等等，是一种视觉



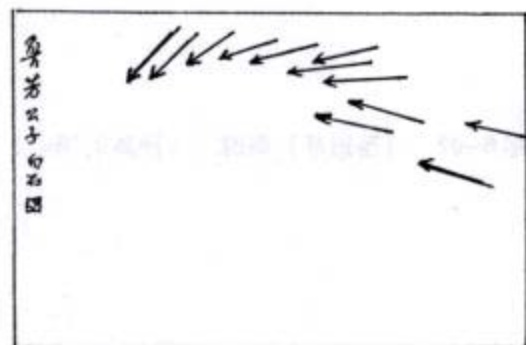
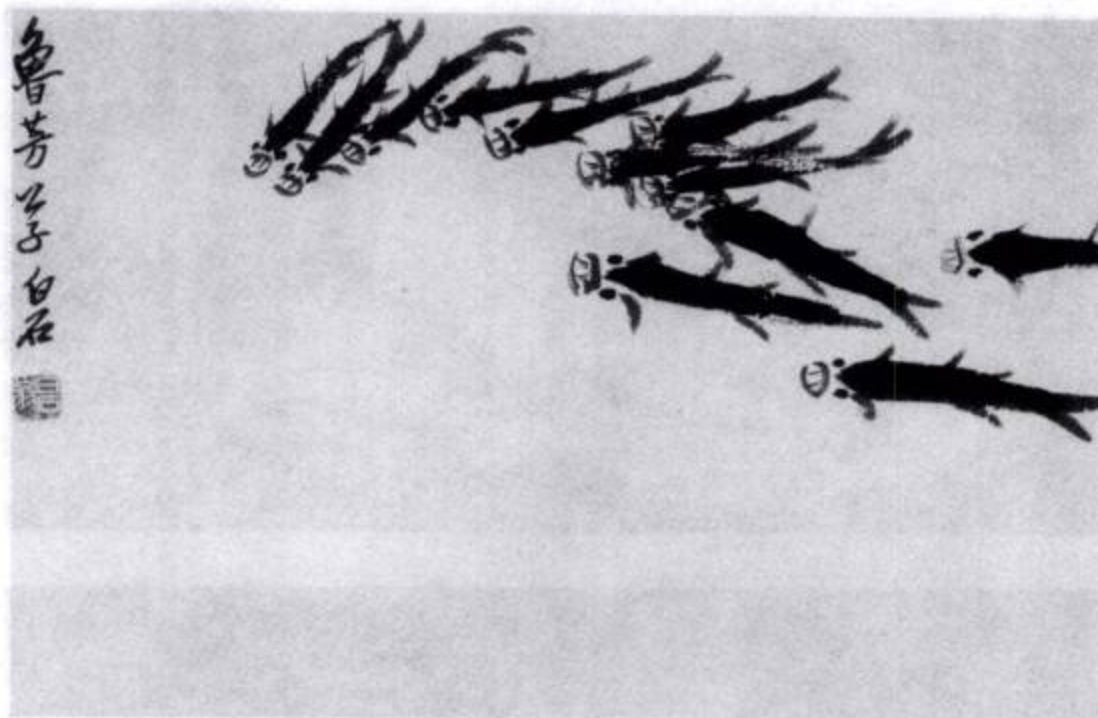


图 6-64 齐白石 《群鱼戏水》



图 6-65 齐白石 《梅花》

力的相接。我们看到鸽群的飞翔，由于其运动方向前冲力的大体的一致性而将其视为运动的整体。其间可能有落后于群体者，但由于力的方向性，而将其视为与鸽群有联系，是鸽群之中的追赶者。从形式构成上看，鸽子在空中是“点”，点的运动之势使它们发生了联系。绘画构图中的笔触互不衔接，但也存在着笔势的联系性。因此，笔触在绘画中不是孤立存在的。各笔触之间存在着呼应联系的关系。



中国画由于是笔墨造型于白纸上的呈现,“空白”使中国画家格外注意笔墨间的呼应联系,以使其整体构成的“气”的贯通和气韵的生动。例如,齐白石《群鱼戏水》(图6-64),一群小鱼,每只皆是完整的个体,互不遮挡地画出,但由于其运动方向之势,使它们犹如彼此呼应向前而联系为一个整体。这种“势”的联系性,往往成为笔墨构成的重要基础。

(2) 穿插:指以线之间的交叉构成为关系紧密的整体,或利用线、线形物将散乱点状形联结起来为整体。例如,齐白石《梅花》册页(图6-65),画中散碎的红点,通过线的联结而成为有序的结构,枝干墨线的相互穿插使之成为互不孤立的整体。中国写意画极为讲究枝干、藤蔓、兰叶(图6-66)等条状物的线条的穿插,齐白石《红草螳螂》(图6-67),画中长短不一的红草相互穿插关系堪称经典。古人将这种穿插构成美归纳为程式,是非常宝贵的构成形式美的经验总结,是使初学者免于因穿插关系不美而苦恼困惑的捷径。

(3) 联结:指形象之间的联手、相接关系,亦称连结或连接。

图6-66 齐白石 《兰花》  
图6-67 齐白石 《红草螳螂》





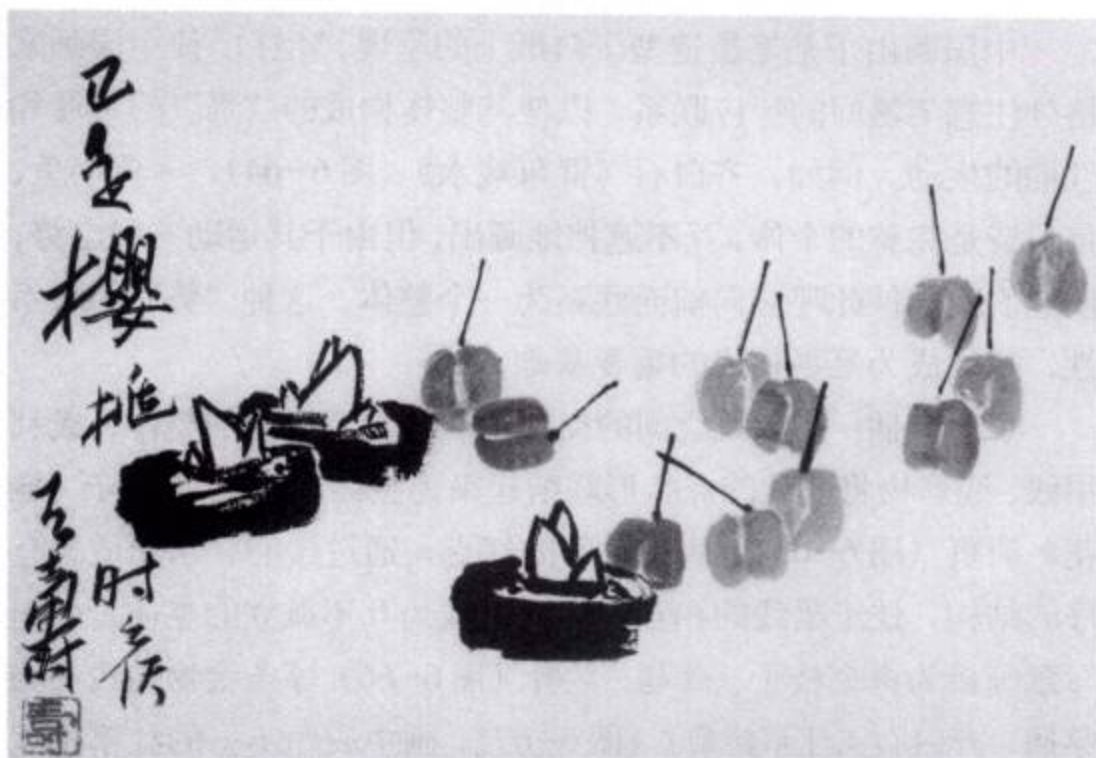


图 6-68 潘天寿 《荸薺与樱桃》



图 6-69 齐白石 《菊花》





图 6-70 潘天寿 《红莲》



图 6-71 潘天寿 《兰花图》

其有两种：

一是个体联结：例如，潘天寿《荸荠与樱桃》（图6-68），画中一个个团状物，横向散开布局，因三三两两互相间的联结关系形成有疏密变化的整体。齐白石《菊花》（图6-69），叶片的点点色块与红白菊花，由上垂下的布局，因互相搭接相连的联结关系而成为形体紧密相接的整体。虚谷画竹叶、柳叶，往往不画枝条，就是通过叶片的连接及方向之势构成整体。

二是成组联结：例如潘天寿的《红莲》一画（图6-70），上面题款与下面的题字、荷叶两组形象仅是遥相呼应，那从底部伸向题款的荷梗线条，托着舒展的红莲，接近题款，如同“搭桥”使上下得以连接，整体关系显得更加紧密。潘天寿《松枝枇杷》册页（见图6-45），松枝与枇杷分别为左右出势的两组，但因其相接而构成紧密的整体。《兰花图》（图6-71）构图中左右两组兰花相向，由一根长叶“搭桥”相接而成为一体。此法亦称搭桥连接。

（4）贴靠：指散碎的点或点状物，向线或线形物贴近靠拢。点在线的视觉吸附力的作用下，二者成为“一体”，并可将点幻化为具体物象。例如，梅花枝条边上的红点，因贴靠关系变为花朵；



墨点因贴靠石头轮廓线而幻化为苔点或远山的树丛(图6-72A~73)。散碎的点,因靠近线而获得秩序,成为构成的有机部分。

(5) 搭挡:指构图中形的互相搭配与遮挡的构成关系。图6-74A中的几何形体布局松散孤立,互不联系。图6-74B使几何形体互相搭挡,即形成了紧密联系的整体。格里斯的静物画《白簿子》(图6-75),在构图中运用物象的相互搭挡关系犹如中国书法布局 and 笔画间架结构的“抢裆让步”一般,使其构图成为紧密联系的整体。

(6) 衬拢:指散碎物形,用一大色块将其衬托和围拢起来,使之构成有机联系的整体。学生练习色彩静物写生,教师一般要用衬布的色块将较为分散的物象联系起来。图6-76A与图6-76B相比,前者画面构图显得更紧凑且丰富。(图6-76A是一个初中三年级学生的作业。)

在装饰风格的绘画中,尤其重视色块的衬拢作用,以便使平摊零散布局的物象联结起来,化散碎为整体。例如图6-77A与巴尔夫特《〈鲁拜集〉插图》(图6-77B)相比较,前图花瓶、少女、仆人分别孤立地竖直布置,显得联系不足而单调。图6-77B则因画家巧妙地以抽象的S形黑白色块为背景,将呆板孤立的花瓶和两个人物联结起来,使构图变成富有变化又紧凑的整体。

再如奥地利画家克里姆特的画中经常出现众多散碎而又醒目的色块,但由于画家将其规范于一大块色彩为底衬的团拢之中,在视觉组合下联系为成组的整体。例如《接吻》(图6-78A),画中跳跃的显眼的大小矩形、圆形等色块和众多色点的复杂构成,由于画家将其归纳为三个大的色块的衬拢(图6-78B),使其互有联系性,又使形式构成趋于单纯。

(7) 罩拢:指用一两种色彩为主调,将分散的物象通过“罩染”将其统一,使形式关系变得紧密而有联系。此法,多见于工笔重彩和现代写意山水画中。例如,用淡墨花青罩染整个山体树木,使杂乱的笔墨得以统一为整体。此法更多见于套色版画中,例如,力群的《黎明》(图6-79),以轻淡的灰蓝色套印全版(套印与罩染步骤相反,但道理同一),将物象统一于清晨的色调之中,使外形式变为一律性的单纯。

## (二) 呼应之法

外形式的呼应,主要在于形色于构图中的呼应关系。“形”,既



图6-72A 八大山人 《鸭图》

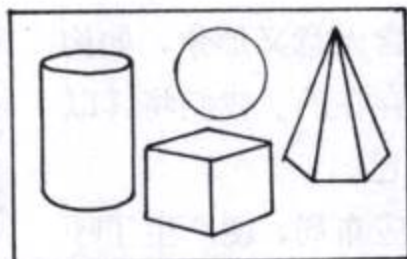


图6-72B 潘天寿 《鹭石图》

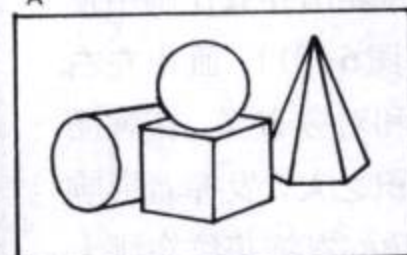




图 6-73



A



B

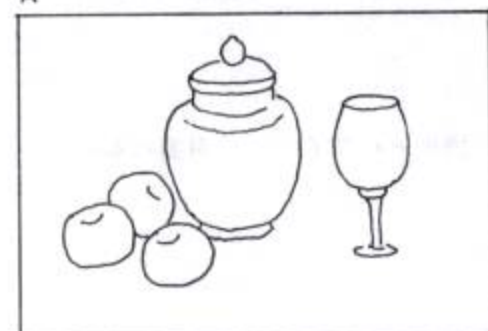
图 6-74



图 6-75 [西班牙] 格里斯 《白簿子》



A



B

图 6-76 常伟力 《静物》



图 6-77A



图 6-77B [英] 罗诺尔·巴尔夫特  
《〈鲁拜集〉插图》

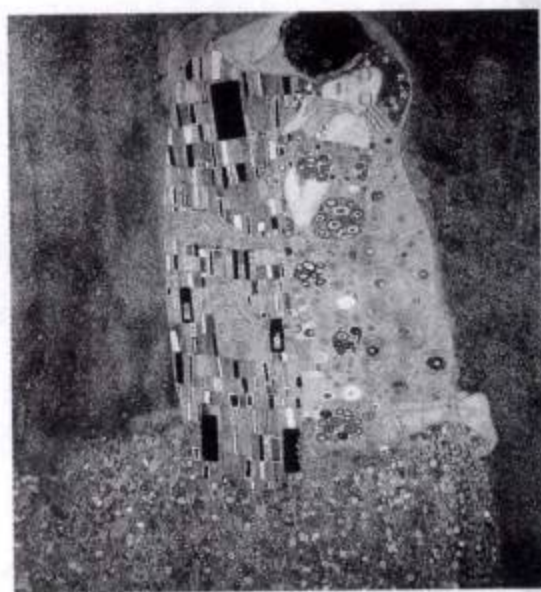


图 6-78A [奥地利] 克里姆特 《接吻》

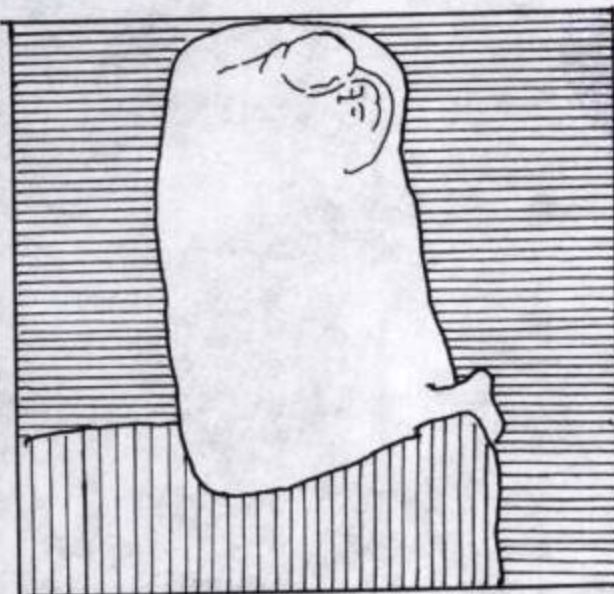


图 6-78B



图 6-79 力群 《黎明》



包含有意义图形,如人物、器物等等,也包含无意义形象,如构成中抽象的大小形状。“色”,是附以形象而存在的。我们将其以“形”“色”分别提及,只是侧重点的不同而已。

(1) 并置呼应:指两个同类形象并列对应布局,便产生了呼应关系。齐白石《月圆石寿》(图6-80),两峰陡山并立在画中便产生了相互呼应的关系。克里姆特《希望》(图6-81),画中左右两边布满小斑点的深暗色块,由于其相同性和对应布局,在画面形式上产生了呼应关系。又由于深暗色块面积之大,发挥着影响色调的作用,并衬托出中间孕妇使之凸显。孕妇衣饰花纹布满大小不等并列关系的圆形状,花纹之间也产生了呼应关系,并被红色衬托而成一块整体。孕妇衣服与相邻贴靠的云形花纹,因色度相似而联结为更大的整体形状。

(2) 倾靠呼应:指同类物象相隔,但相向倾斜,产生呼应的联系性。其有如两人相靠的亲密交谈。例如,吴冠中《水乡》(图6-82),两块水中小岛分别长着数棵树木,相互间倾靠的呼应关系,使其联系紧密起来。



图6-80 齐白石 《月圆石寿》

图6-81 [奥地利] 克里姆特 《希望》





图 6-82 吴冠中 《水乡》



图 6-83 齐白石 《蜻蜓荷花》

(3) 开合呼应：中国山水画讲究“开合”，形式上往往体现为左一山、右一山，再左一山地交错布局。这种“开合”，便使诸山峰相互间产生了呼应关系，从而使其具有空间层次的活泼性与联系性。

(4) 面向呼应：指同类或不同类的物象，因面向而发生呼应关系，从而使二者获得联系。例如，齐白石《蜻蜓荷花》(图 6-83)，两个不同类的物象，按事物的客观性布局，其内形式决定人们感觉是那蜻蜓正欲扑落在荷花之上，在外形式上其二者是面向性的呼应关系，使之产生了联系性。

(5) 遥相呼应：相隔远的两个相同相似色块形象，因形色的相似性而产生遥相呼应感使之不显孤立。这就是如同二人隔岸呼叫相答，而获得联系一般。例如，画中印章，或上下、或左右对应铃印，其间似在遥相呼应。印章也可以与画中的红色块式物形相呼应。

(6) 势的呼应：指运笔方向及色块布局构成动势，而产生的呼应联系性。见潘天寿的《松枝枇杷》(图 6-45)。



## 第四节 对比调和 相互辉映

自然界的物体是以复杂的对比关系构织于一起互相衬托地显现着。例如：高山与动植物形成庞大与渺小的对比；街道建筑物与来往行人车辆形成静止与运动的对比；物体受光，形成受光面与背光面的明暗对比和色彩冷暖的对比……无庞大即无渺小，无单纯即无繁杂，无冷即无热，无亮即无暗，无方即无圆，无运动即无静止……因此，对比就是事物矛盾的呈现，是不同质的物象、现象的客观存在。

构图中的“对比”，是指不同点、线、形、色的并置对照，不同质的物象的对照，不同表现手法的并用，以彰显各自特性。“调和”，是指协调要素与形象间的构成关系，使画面构成配合得当。

作画时，第一笔的形色就与画纸或画布产生了对比，第二笔的形色不仅与画纸、画布有对比，而且还与第一笔的形色产生了对比，所以整个作画过程便是对这种对比的控制和不断调整使之和谐的过程。这个“和谐”，不是抹杀对比，而是构成形式与作者的表达心意相合。因此，绘画构图的“对比调和”，就是在表达意图的支配下对对比因素的强调或减弱，是对各要素与形象构成所产生对视觉刺激效果的制约与控制，使之给人以多样统一的形式美感。

构图中的对比因素极多，如线的长短、曲直，形的大小、方圆，色的冷暖、黑白，质的软硬、糙滑，量的轻重、多寡，空间的上下、前后，表现手法的虚实、浓淡、枯润……

对比使双方显明地展示各自的特性。对比形成视觉上的张力，而增强对视觉的刺激强度，给人醒目、肯定、强烈的视觉效果。构图的形象个性鲜明突出才能引人注目，刺激性强方能使人印象深刻。对比则打破呆板与单调求得变化而显其生动。因此，画家在构图中为了某种视觉效果，或突出主体、重点，或为了表现某种情调和意趣，往往更加主观地强调或减弱自然界物象的对比关系，这就是构图的对比调合法则。

对比是衬托的手法，是利用事物的对立性寓于统一之中，求得形象特性显明，使构图主次分明、层次清晰，构成特殊的形式



趣味。

构图的对比,存在于形象的组织结构方式和形象的空间关系。只有在此关系中才能变化,从而产生相互衬托的艺术效果。

调和是指事物的同一性、统一性。对比不可无秩序,必须按一定的规范,组织于一定的内在联系之中,是在调和、统一制约下的对比,不然将是令人烦恼的杂乱无章。不谐调的对比则失去美感,给人的只是单纯的刺激性。调和是为了统一、协调;对比是为了强调、衬托。通常说的对比衬托即含有不失去协调性的对比法则,它是多样统一法则派生出来的,是从对比角度谈构图法则。不同的对比关系,产生不同的构图效果,也产生不同的形式美感。

诸多对比因素的调和,可以概括为凡是符合人对自然规律知觉记忆的对比和表现手法的制约都可以视为调和。

## 一 线及形的对比

“大漠孤烟直,长河落日圆”,这是不同的线条或不同的形状的对比,在诗的“画面”中显出各自的性格,构成形象之形的对比的意境。在绘画构图中,画家利用线或形之间的对比的例子是不胜枚举的,其对比的方式及意趣所在也是多样的。

例如毕加索《站在球上的少女》一画(图6-84),将男演员画得方、大、结实,夸张其肩宽背阔腿成直角地坐在方形的物体上,呈现出稳定、厚实与力量;女演员则以曲、小、纤细的身姿,站在圆球上,调整着不稳定的重心,呈现出运动、活泼与轻巧。二者强烈的对比,鲜明地互相衬托出各自的形体性格。

麦绥莱勒的《女歌唱家》(图6-85),画家以曲线轮廓表现女歌唱家的娇态,那夸张了的、曲绕在一起的双臂与单纯直线的台面背景形成强烈的黑白曲直对比的形式美;两侧再以被歌唱家体态媚力所吸引的男人头部的海洋及翻腾着各式激动眼神的浪花,推动着女歌唱家一叶单纯舞台扁舟的运行。这都使构图具有独特的富有趣味的对比效果,这种在意象组合关系的制约下的对比是协调的,显示了艺术创作构思的智慧。

法国画家莱热有意地将物象归纳为几何形体,即圆形与方形、直线与波状曲线的构成,使构图具有洗练的几何形体对比的浓厚韵味(图6-86)。

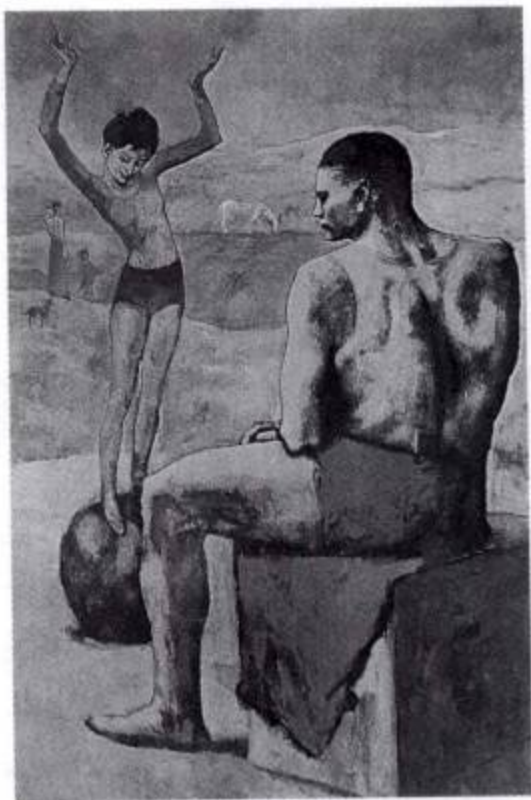


图6-84 [西班牙] 毕加索  
《站在球上的少女》



图6-85 [比利时] 麦绥莱勒  
《女歌唱家》





图 6-86 [法] 莱热 《三个女子》

构图中形体大小的对比,往往采用夸张手法,可以使大者更显其大,小者更显其小。一般有两种情况:

#### (一) 再现客观对象的夸张有度

对表现对象之形体大小的对比关系的制约性在于符合真实,夸张要掌握分寸。如阎立本的《历代帝王图卷》(图 6-87)为了使帝王形象突出,而将侍从画小,帝王画得大,这可以认为是符合真实的。侍从年轻弱小,帝王体胖腰硕,画成如此对比效果从凸显帝王权势和神化威严角度看是成功的。但如果侍从再小一些帝王再大一些,就过头了,就成为神话世界中的人物了。

#### (二) 表现超现实形象的任意夸张

例如,敦煌壁画为了突出主神,将主神画得很大,其他神画得很小,供养人画得更小(图 6-88)。表现幻想、梦境、神话、童话及寓意、象征性的构图中,各形象间无比例的限制,可极大夸张形体大小的比例,以营造其特殊的视觉效果。麦绥莱勒《死而无憾》(图 6-89),创作于 20 世纪 50 年代初,表现那个时代的人们为了反抗黑暗统治,在自由女神的带领下为追求光明而斗争的情景:前景,躺着的捂着胸部伤口的斗士,形体画得极大,象征死得其所、光荣而伟大;其后是奔向光明的人群,高举双臂的自由女神也画得极大。正是这种非正常比例的形体对比,才使得观者领会其所赋予的象征性与寓意性,并接受画家所要传递的信息



图 6-87 阎立本 《历代帝王图卷》(局部)



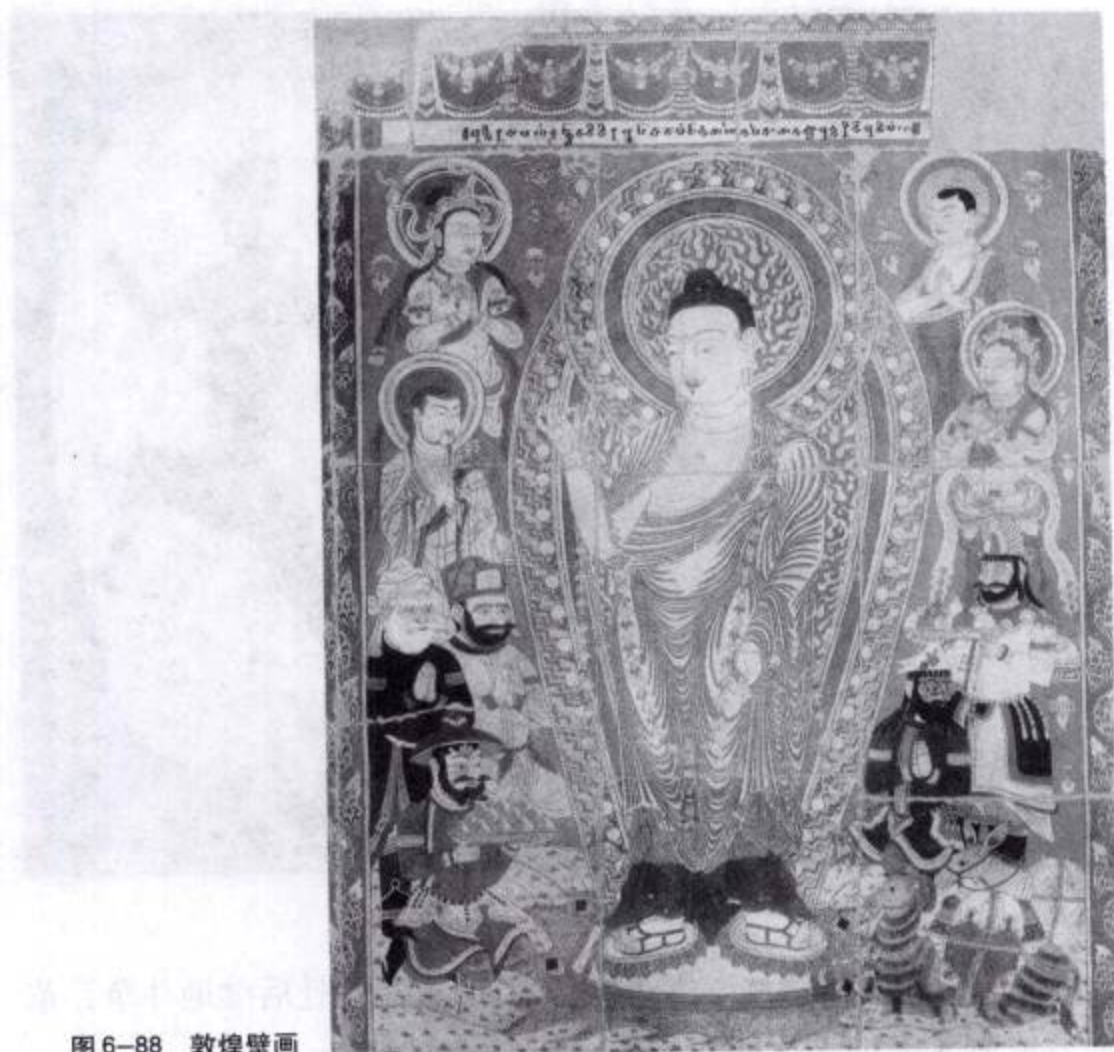


图 6-88 敦煌壁画



图 6-89 [比利时] 麦绥莱勒 《死而无憾》



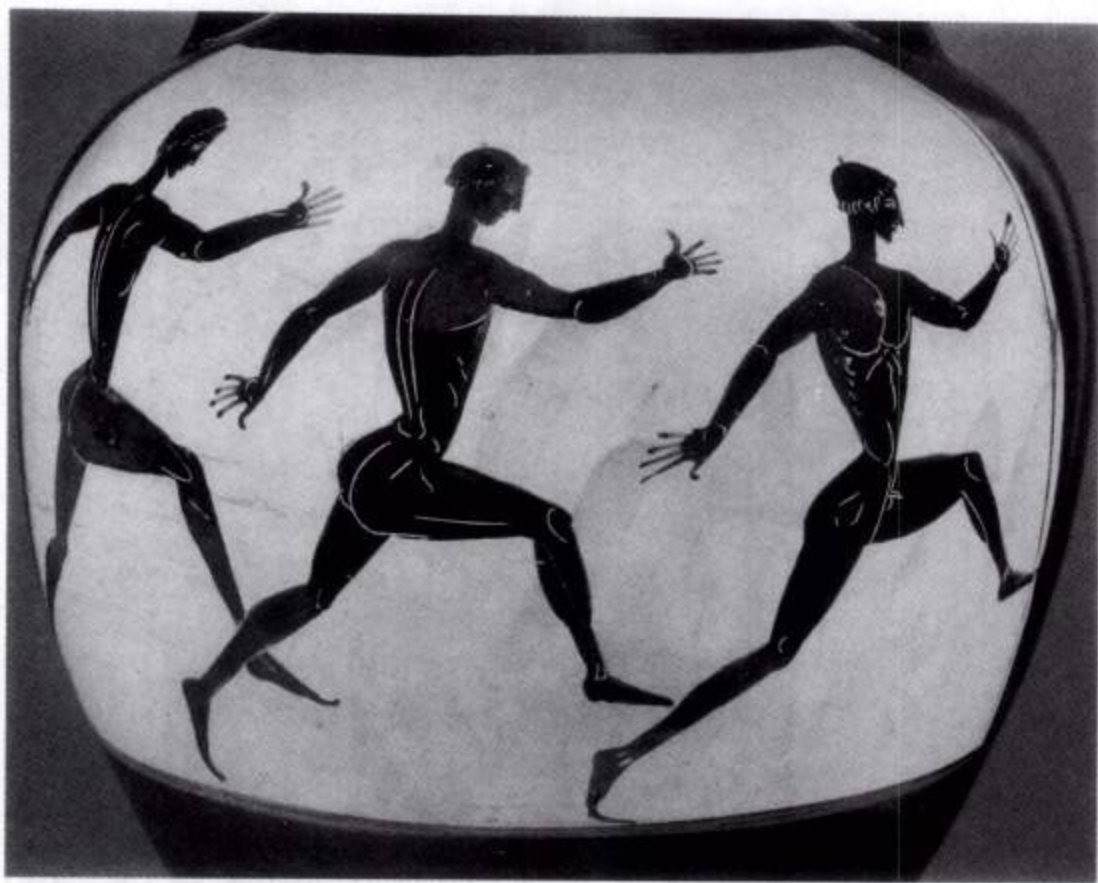


图 6-90 古希腊瓶画

——摆脱黑暗的统治，需要革命者不怕牺牲前赴后继地斗争；革命者看到了光明，才能死而无憾。

## 二 黑白对比

黑白二色鲜明对照，这是画家作画中普遍运用的手法。黑白对比于黑白画、黑白版画和中国水墨画来说，是显而易见的利用白纸与墨色所造成的黑、白、灰的对比关系组织画面结构和表现对象。这些绘画品种由于其工具材料的规定性，必须运用黑白关系作画，具有“先天性”的黑白色相对比因素。这里所说的黑白对比包括：黑白色相的对比、色彩明度差别很大的深浅的对比、明暗的对比。

构图的黑白对比法则是指黑与白的一对矛盾在构图结构中的妙用，形成黑白形象相互交辉，达到衬托主要形象的作用，构成和谐的节奏，给人以形式美感。

### （一）黑白色相的对比

（1）白衬托黑：构图中以白色相为背景，对比衬托出以黑色相为物象的构图，其物象显明突出形成黑白明快的画面效果。

人们很早便运用白衬托黑这种构图法，例如古希腊瓶画（图 6-90），某些岩画等都属于将物象主观概括为“影像”般的色块形





图 6-91 [法] 马蒂斯 《剪纸》



图 6-92 [苏] 李特维年科 《春寂》



图 6-93 [俄] 摩尔 《救命》

象,再以白背景衬托。剪纸以及黑白版画(图6-91、92)中也多有运用。

(2) 以黑衬托白:构图中以黑色相为背景,对比衬托出以白色相为物象的画面,其物象同样显明凸出,尤以大色块的黑白对比更易形成明快强烈的对比效果(图6-93~95)。

(3) 黑白交替互衬:指应用黑白色相互相交替地对比衬托关系,这样往往增加一层灰调子,从而丰富了构图。麦绥莱勒的《自杀》一画(图6-96),占居画面三个边的大面积的黑色桥体衬托出桥洞下的水波纹及白亮的水面,在白亮的水面衬托下,突出一个跳水自杀的女人。其表现出在作者那个时代社会中女人的不幸遭遇。

英国版画家惠勒《农家的后院》(图6-97),巧妙地运用黑白交替对比衬托关系造型,将农舍、草地、路面、鸭群构成的农家院景表现出来。尤其前景的三只鸭子与路面、阴影关系,相互交替衬托的造型效果,极具黑白意趣。

古元《收获》(图6-98)中的天与马与车以及坡地上的黑白地块与其上的人,都是一种黑白交替相互衬托的造型关系。其黑白布局的均衡性,令人感到极为巧妙。

(4) 节奏的黑白对比:指画面构成以黑白反复交替的对比关系呈现的黑白节奏美。吴冠中《黑屋顶》(图6-99)是对南方水乡民居黑瓦白墙客观真实感受的主观抽象的表现,形成有节奏的





图 6-94 [苏] 玛努辛 《女大学生》



图 6-95 [法] E·C·凯亥勒  
《〈泰伊丝〉插图》



图 6-96 [比利时] 麦绥莱勒 《自杀》



图 6-97 [英] 惠勒 《农家的后院》



图 6-98 古元 《收获》



图 6-99 吴冠中 《黑屋顶》

黑白、白黑不断重复的对比关系，构成特有的韵律美。

(5) 并置照应对比：指画面中以一黑一白两个形象并列突出，其照应对比取得相互辉映的艺术效果。杜宾斯基所绘插图(图 6-100)中两个小孩为一黑一白的上衣，是并置照应对比的关系。

## (二) 色彩明度差别很大的深浅色的对比

色彩的色相明度差别是相对的，从对比角度看是指明度差别较大的深暗的色相与浅亮的色相之对比，也可称黑白对比。其规律与黑白对比相同。

(1) 深色衬托浅色：安格尔的《泉》(见图 5-97A) 为了突出人体的浅白肤色，而将背景统一成深暗色予以对比衬托。1992 年巴塞罗纳奥运会宣传画(图 6-101)，将运动员画成如在天空中





图 6-101 巴塞罗那奥运会宣传画



图 6-102 [奥地利] 席勒  
《姬尔塔·席勒的肖像》



图 6-100 [苏] 杜宾斯基 《丘克和盖克》插图

飘浮向前的白云，以单纯的深蓝色天空为背景衬托之，形成明快的艺术效果。

(2) 浅色衬托深色：前边物象是深重色往往背景以浅亮的色予以对比衬托。例如，席勒《姬尔塔·席勒的肖像》(图 6-102)，画家将画中女人的肤色、头发、衣服均以褐色为统调画出，整体形成一个深重色块，并以白背景对比衬托，从而使画面简明与形象突出。又如克拉姆斯库依《无名女郎》(图 6-103)，将女郎处理为身穿黑色服装，背景则统一为浅亮的色调。在其对比衬托下人物显明突出。女郎的面部在黑帽、黑发、黑衣的衬托下，显得洁白，其形象更引人注目。





图 6-103 [俄] 克拉姆斯库依  
《无名女郎》

(3) 深浅色互相衬托：德国画家莱勒尔的《不相称的婚姻》(图6-104)，以浅色背景对比衬托出穿着深色服装，戴着深色帽子肤色重的男人，男人与少妇由妇女的白色衣袖和手臂的浅色对比而互相衬托，女人的衣裙与白色衣袖又构成对比，其白皙的面庞与男人深重的肤色形成对比，又由于其重色头巾而显得其白润。

(4) 深浅并置照应的对比衬托关系：指两个同等重要的形象，以深浅两色并置关系布局，使其起到相互衬托的对比关系；或是为了突出深色或是为了突出浅色形象而又于背景安排与其发生强烈对比关系的色块形象，予以照应对比衬托。深浅两色形象虽然互为并置照应关系，却因各自与背景的对比有强弱不同而有主次之别，对比强者则更加突出。例如，雷诺阿《舞会》(图6-105)，画家有意将一对舞伴并置为深浅两色，由于背景较为深重，浅色衣裙的女性更显突出，但构图不失“深浅并置照应”的意趣。雅布隆斯卡娅《青年农民》(图6-106)描绘两个青年农民并行于雪地之上，画家以深浅不同的着装并置，以显二者色彩区别的意趣，然而，由于深装与雪地对比强于浅装与雪地对比，加之深装男青年位置倾向居中而显突出。



图 6-104 [德] 莱勒尔  
《不相称的婚姻》

### (三) 明暗对比

利用光源位置、光射角度、光的强度等形成的明暗变化进行构图的对比衬托。





图 6-105 [法] 雷诺阿 《舞会》



图 6-106 [乌克兰] 雅布隆斯卡娅  
《青年农民》

(1) 正面光，即平光。光从正面照射，物体着光分散平均，易于从色相深浅进行对比，易于形成物象亮背景暗的以黑衬白或以深衬浅的对比效果，例如图 6-107。

(2) 逆光：光从背后照射，易于形成物象暗背景亮的以白衬黑或以浅衬深的对比效果，例如图 6-108。

(3) 侧光：光从侧面照射，物象调子明显，近处的物体往往由于自身明暗对比强而醒目突出，例如图 6-109。

(4) 束光的照射：为了突出主体形象或构图中的重点部分，有些画家往往采用“束光”办法，即好似舞台用光，用光束照射在主体物象上，使其亮于其他物，或光束只照在主体形象的重点部位或构图的几个重点局部上，以取得局部对比强烈突出的艺术效果。例如伦勃朗的《戴金盔的男人肖像》(图 6-110) 以及《夜巡》(图 6-111) 等就是将光束照在构图中的一处或多处。《夜巡》一画光线处理错综复杂，无一固定光源，画面似有多束前后左右上下不同的光以不同的光照强度，照射在这群仓促集队出发的警备队员身上。一束强光照在前面的主要人物身上，使穿白衣人全身着光，而穿黑衣的人似乎只是上身着光，白衣人似着正侧光，黑衣人似着顶侧光，可是长沿礼帽并无投影于脸上。中间偏左妇





图 6-107 [美] 司契米德  
《平光人体》



图 6-108 [美] 司契米德  
《侧光人体》



图 6-109 [美] 司契米德  
《逆光人体》



图 6-110 [荷] 伦勃朗  
《戴金盔的男人肖像》



图 6-111 [荷] 伦勃朗 《夜巡》



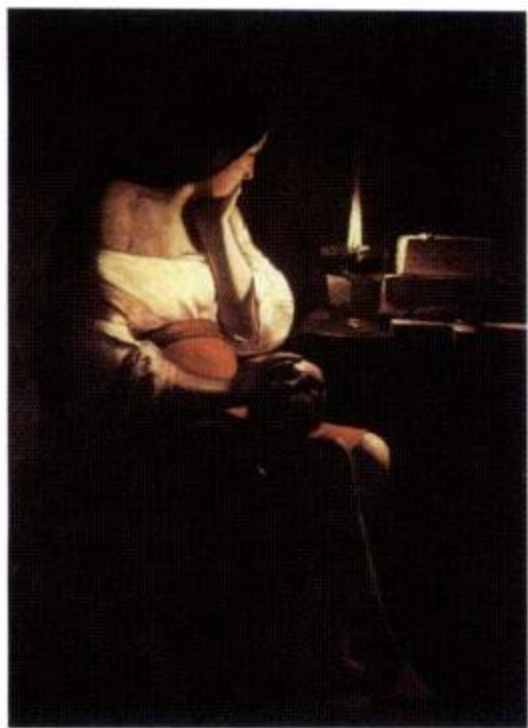


图 6-112 [法] 乔治·德·拉图尔  
《油灯前的玛达莱纳》



图 6-113 [荷] 伦勃朗  
《黑夜里的圣家族》



图 6-114 常锐伦 《新牧民》

女，好似受到低矮灯光的均匀散射，她前边人腿与枪托是背光与其形成强烈的明暗对比。妇人上部伸着手臂的男人，又似乎受到顶光的照射，这些分别属于每个人的光束对他人似乎影响不大，甚至无影响。正是由于画家随意调动光束的照射角度、光照强度、着光面积，而使画面构图形成光亮的错综复杂的对比效果，生动而有层次地表现了人群动乱的场面。

(5) 灯光的运用：灯光、火光是色彩画家喜爱表现的对象。弱小的光源，如吸烟、划火柴、车辆的尾灯、火车站的信号灯等等都给表现清晨、夜晚、黄昏的画面增添色彩情趣，活跃明暗的气氛而具有动人的生活气息和艺术魅力。处理灯光等较强的光源，如将其无遮挡地画出，会使画面形成光源与人脸两个被注意的中心。法国画家乔治·德·拉图尔《油灯前的玛达莱纳》(图6-112)就是将灯光无遮挡地画出。画中高高的烛焰，成为最引人注意的亮点，可能画家是想以此表现妓女玛达莱纳将烛光和那本厚厚的《圣经》视为拯救她的灵魂的追求。如果不是以灯为主要表现对象的画面，这样构图虽然可以表现出灯的发光效果，但是，由于灯的光源处于极亮的地位，其刺激强度必然减弱人们对画面主要表现对象的注意，使之主次不分。为避免出现两个注意中心，画家往往将光源遮挡，强烈的光照效果反而使灯光表现得更加逼真，主要形象也因光照形成明暗对比而突出显明。例如伦勃朗《黑夜里的圣家族》(图6-113)前边的人物遮挡住灯，使其以逆光呈现，剪影似的深重形体与背后的亮光形成强烈的对比而突出，由此增强了空间层次感，后面着光的人物由于与墙上的投影形成对比而显明，并与前边人物形成一明一暗的对比之美，灯光也使整个画面由于色彩明暗的渐变而使观众视线集中于构图中心。黑夜的灯光也有助于表现家庭宁静生活的亲密感。

笔者于1971年创作《新牧民》(图6-114)，是表现在内蒙古牧区插队的知青夜晚喂养刚生下的小羊羔的情景，因要表现光源发自马灯，而用“卫生箱”挡住灯最亮的部位——灯捻子，只露出马灯上部。这样既可表现夜晚的光源，又不至于因最亮的灯捻夺走观者对“知青”人工喂小羊的注意。

### 三 虚实晦显对比

虚实与晦显是人对绘画中表现物象的刺激强度和对物体存在



形式的认识观念的反映。比如带我们到一个陌生的不透光的屋子里，我们只是感觉眼前一片漆黑，空蒙虚无。亮了灯，才会看见满屋陈设，知觉到其存在实感。

人对虚实认识是：有为实，空为虚；固体为实，气体为虚；硬为实，软为虚；刚为实，柔为虚；强为实，弱为虚；清晰为实，模糊为虚。

人对晦显的认识是：对视觉刺激强度高为显，对视觉刺激强度低为晦。通常所用的“虚实”一词，即含有“晦显”之意。

任何绘画对“虚实”都予以十分重视，中国画对“虚实”尤为讲究。清朝方熏在《山静居画论》中云：“所谓画法，即在虚实之间。虚实使笔生动有机，机趣所之，生发不穷。”构图中用笔和形象结构有虚有实、有晦有显，方能对人的视觉刺激有强弱之不



图 6-115 [英] 洛兰 《海嘉与天使》





图 6-116 [法] 雷诺阿 《海边少女》



图 6-117 [美] 萨金特 《迈耶夫人》

同，方能产生紧张与松弛的视觉与节奏感的反映。

一般情况下，“实”易醒目、突出，成为视觉注意的对象；“虚”易隐晦、后退，成为不引人注意的对象，但有时也可运用对比手法使“虚象”成为引人注目的对象。因此，虚实晦显对比又是构图中突出主要形象的重要手段之一。

构图中虚实晦显的一般规律是：主体实而显，客体虚而晦；明处实而显，暗处虚而晦；前面实而显，后边虚而晦；上部实而显，下部虚而晦；物象结构关键处实，非关键处虚；凸起处实，凹陷处虚……然而，当画面全都为“实”而清晰时，仅有一处或一物为“虚”而朦胧处理，该处或该物在整体的对比之下便也成为引人注目的对象而凸显。

绘画中灵活地运用虚实晦显对比，可以使前景的物象成为画面的主要引人注意的对象，也可以使中景或远景的物象成为引人注意的对象。因此，构图中心与主要表现对象的布局，不见得放在前景或中景，可以放在远景；也可以放在画面的上部或下部，还可以放在边角，这些将视表现需要而定。

虚实晦显对比的方法如下：

(1) 轮廓线的虚实：物象轮廓线清晰明确为实。实则显明、突出。轮廓线模糊、含混不清为虚，虚则隐晦。

应用空气透视隐形原理即视敏度原理，使不同空间层次中的物体轮廓线与色调渐次变淡变模糊不清，取得整体层次的虚实对比。再现三维空间真实感的绘画普遍运用此种方法，如图6-115。画面上表现对象的重点部位轮廓线显明清晰，其余部位轮廓线模糊，以其虚实对比突出重点和深远的空间层次。以视觉对形象注意的感受性原理呈现主次，如图6-116，表现的是坐于海边的一位少女的肖像。画家采用使头部轮廓清晰明确，对双眼刻画尤其精到，其余部位轮廓线减弱近于模糊之法，以至头部突出成为观众注意的对象，使画面主次分明。

除装饰性线描轮廓线以疏密代之虚实外，写实性绘画的轮廓线的处理大都是予以虚实的变化，使形象轮廓具有强弱的节奏韵律之美。例如美国画家萨金特的《迈耶夫人》(图6-117)的轮廓线虚实处理如图示所指那样。

中国画画家在构图中更是注意虚实对比之节奏，甚至每一笔每一线的虚实变化。尤以山水画，更是注意整体形式结构的虚实



布局,空间层次的虚实对比,物象轮廓的虚实变化,用笔的轻重、疾徐,线的粗细、刚柔,墨的浓淡、干湿……构成整幅画虚实节奏的韵律,如图6-118。

(2) 光影明暗、色彩显晦:写实绘画的晦显,除空气透视隐形因素外,就是光影的因素。利用光影明暗及色彩的显晦形成对比,实际就是明暗、色彩强度的对比,并辅之以轮廓的显晦进行构图。

前显后晦:前边物象的色彩、明暗对比强,轮廓清晰,后面物象的色彩对比弱,轮廓模糊,使得前边物象显明突出,后边物象隐晦模糊。例如德加的《舞台上的舞女》(图6-119)即是如此处理。俄国画家普第列夫的《不相称的婚姻》(图6-120),举行结婚仪式的一对老男少女,由于光照明暗的对比强及轮廓的清晰,使其成为引起观众首先注目的一对人物。新娘身后的显出愤懑神情的青年们,画家虽然予以精心刻画,但由于色彩较为隐晦而不足以代替主要人物的地位。

图6-118 黄宾虹 《山水》

图6-119 [法] 德加 《舞台上的舞女》

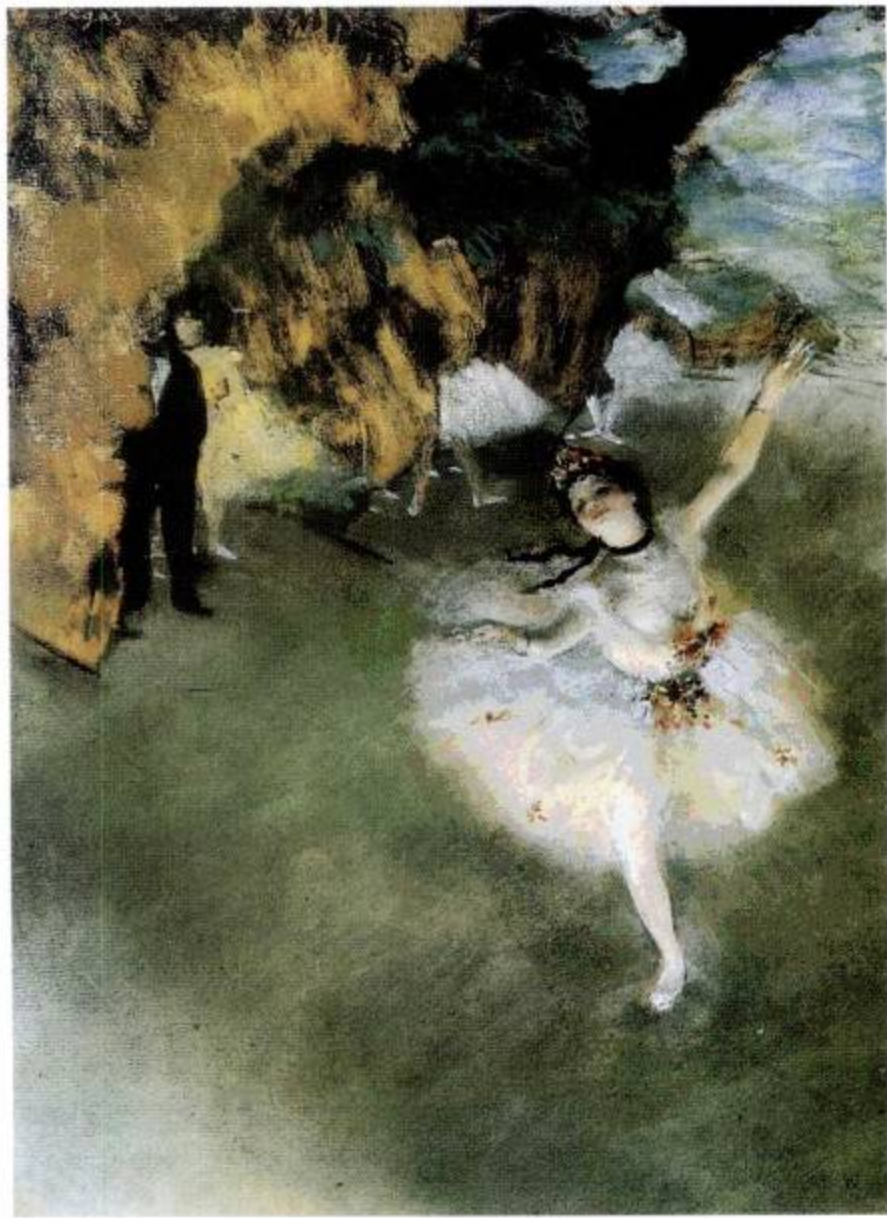




图 6-120 [俄] 普第列夫  
《不相称的婚姻》

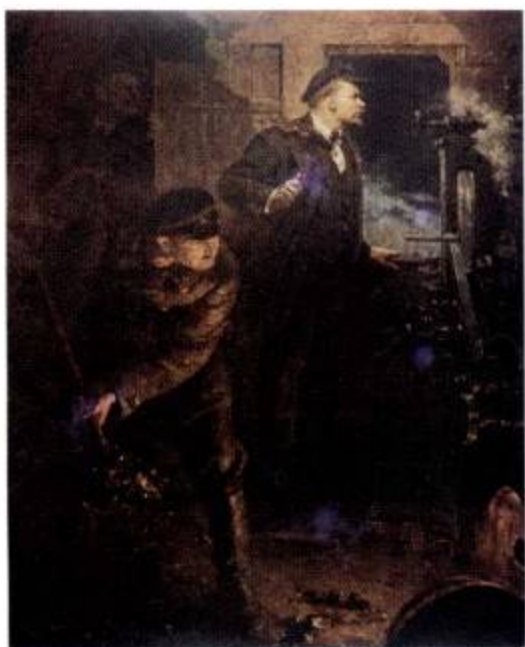


图 6-121 [苏] 列普霍夫  
《通往彼得堡的列车上》

后显前晦：苏联画家列普霍夫的《通往彼得堡的列车上》（图 6-121），环境及客观实际限制作者的布局必须将贴靠窗口的列宁放后而司炉工在前边。司炉工紧张地向炉膛内加煤，以暗示火车隆隆向前开动，衬托出列宁回彼得堡领导起义的急切心情。司炉工在前及其很大的动态，使其处于显明的位置，火光直射在司炉工的脸上、身上，按理其明暗及虚实对比应强于列宁。但是，作者为了突出列宁形象，而有意减弱司炉工的明暗对比及色彩强度，尤其更减弱了映在脸上的炉膛火光；又由于画家加强了列宁面部与上身的光照强度，使其明暗及色彩对比强于前边司炉工而成为画中最突出的形象。警卫人员隐约可见于列宁身后，但其机敏、紧张的神情是于隐暗中着意刻画，以表现斗争环境的恶劣，衬托出



列宁急切中的镇定。

一般画家多将主要表现对象置于前景或中景,但有时也将远景作为表现重点。例如列维坦的《晚钟》(图6-122),落日的阳光集中于远景教堂,其绚丽的光色与水面倒影形成引人注目之处,近处景物光色减弱,与远景形成对照,加之透视的作用使远景的教堂成为引人注目的表现重点和构图中心。

## 四 繁简对比

多而复杂为繁,少而单纯为简。这一对矛盾于构图中的运用,使二者于对比中彰显各自的特性,并通过相互衬托突出主体形象,故称繁简对比。

### (一) 空白衬繁

中国画从画面总体构成上看,是在白纸上彰显笔墨的构成,着笔墨处或为山水或为花卉,与纸的空白相比是繁,空白处虽然可幻化为天为水为云气,但因无着墨仍为简。

西方绘画中也不乏以白纸为背景构成的画面。例如,大卫·布朗《教堂》(图6-123),空白背景衬托出极为繁杂的线描的教堂结构,以凸显建筑特点。其间教堂顶部的空白,如同黄宾虹作画讲究的于繁密处留的空白“气眼”,起到调节的作用。

### (二) 以简衬繁

以简衬繁,指涂满色彩的构成关系中,以单纯简约对比衬托出形体繁杂的物象。例如,法国画家卢东的《淡绿瓶花》一画(见图5-116),为了衬托出采集的一束野花的繁杂以及色彩的斑斓丰富,而在构图中将桌面与背景处理成为近于中国画背景的单纯的一体一色,只用淡淡的花瓶投影加以微妙的区分。花瓶也是造型单纯,省略任何花纹装饰并弱化明暗与色彩变化,使之简化,形成构图的繁简对比,显现出花团与瓷瓶的各自的形象“性格”。

西方传统的肖像画,大多是将人像及其繁复的花纹服装、饰物等如实地加以描绘,而将背景简化为或深或浅的单纯色调。例如,阿纽罗·布隆兹诺《特雷多·伊莉思诺拉及其子》(图6-124)与哥雅《伊萨贝尔·德·波塞尔像》(图6-125),处理手法皆是以简衬繁。现代象征主义画家克里姆特《艾米丽·弗拉格肖像》(图6-126),也采用同样手法。



图6-122 [俄] 列维坦 《晚钟》



图6-123 [美] 大卫·布朗 《教堂》



图 6-124 [意] 阿纽罗·布隆兹诺  
《特雷多·伊莉思诺拉及其子》  
图 6-125 [西班牙] 哥雅  
《伊萨贝尔·德·波塞尔像》



图 6-126 [奥地利] 克里姆特  
《艾米丽·弗拉格肖像》

### (三) 以繁衬简

以繁衬简可归纳为三种：

1. 将单纯的形体置于繁杂的环境之中构成对比衬托。例如，路米斯《花环》(图 6-127)。画中的裸体少女与背景枝叶繁茂的树丛、手持的繁杂的花环及身下的茂密的草地，构成以繁衬简的对比，形成以环境的繁杂构成衬托出人体的单纯与质感。

2. 以主观的繁杂形体或非具象的色彩为背景，衬托出主要表现对象形体的单纯。例如，美国画家司契米德《女人体》(图 6-128)，画家以跳动的大笔触和丰富的色块节奏，构成繁杂的背景，对比衬托出鲜明、概括、整体的女人体之细腻的皮肤质感，不仅丰富了画面效果，而且增加审美情趣。日本画家加山又造则以繁复的图案背景，对比衬托出前面的人体(图 6-129)。

3. 繁简交替对比衬托。例如，英国画家罗诺尔·巴尔福特为《鲁拜集》所绘插图(图 6-130)，背景处理为简略的两根对称的白柱和斜向的黑白色块，衬托出前边的人物。半裸的女子以极其繁杂的花饰披裙与背景的黑色块对比衬托出其胴体与大腿的单纯和洁白。披裙极繁，意在对比衬托人体，繁而不夺目。

克里姆特《达那厄》(图 6-131)，从左至右的黑衬布、黄金点、人体及圆形花纹衬布，便是简繁交替互相衬托的对比关系，头发的处理，也都是整块的棕色与散碎的曲线的繁简对比的构成关系。





图 6-127 [美] 路米斯 《花环》



图 6-128 [美] 司契米德 《女人体》



图 6-129 [日] 加山又造 《女人体》



图 6-130 [英] 罗诺尔·巴尔福特  
《〈鲁拜集〉插图》



图 6-131 [奥地利] 克里姆特 《达那厄》



## 第五节 构图的节奏韵律感

节奏韵律是艺术作品形式美的普遍要素。人对绘画形象的节奏的感受,源于人自身生理节奏和自然节奏感受的反射。在生活中和自然中都存在着节奏,宇宙间的事物没有一样是没有节奏的,心脏的跳动,星空的运转,四时的变幻,大海的波涛,山峦起伏,河川蜿蜒,羊肠小路,叠叠梯田,房舍栉次鳞比,街道上人流川流不息,人的走路步伐,胳膊的摆动,生活起居,人感情的悲欢泣笑等等,无不以波状起伏,层层渐递地形成运动节奏。这些也就是体现为造型艺术特定节奏的依据。

由于人适应有节奏的生活,生活中的节奏一旦失调,人即有不舒服的感觉。绘画中的节奏同样给人以运动的快感,且使作品具有活力和增添作品的情趣。无节奏的绘画构图则给人以混乱不安的感觉。郭沫若说:“做艺术家的人就要在一切死的东西里面看出生命来,在一切平板的东西里面看出节奏来。”(郭沫若《文艺论集》)。许多画家之所以对房舍重叠的山城建筑、黑瓦白墙的江南小景等平淡题材感兴趣,就是因为画家在客观景物中发现了节奏的美和容易在画面构图中取得强烈的形象的节奏效果。构图一旦组织起形象的节奏,就具有吸引人的魅力和给人以深刻的印象。

### 一 节奏及其构成

节奏原本是指音乐、舞蹈的音响和动作的运动过程,有规律地出现强弱、长短的连续交替现象,亦称“律动”。形成节奏有两个重要的因素,一个是时间因素,即运动过程;一个是运动过程的强弱有秩序的交替变化。因此,柏拉图将节奏定义为“运动的秩序”。正因为对“节奏”有如此广义的界定,所以节奏一词现已扩大为所有艺术领域的形式用语:“是指艺术作品中各种可比成分的连续不断交替,艺术中反映客观世界的有节奏的过程。”<sup>①</sup>

据此,绘画中的节奏可以定义为:是指反映客观世界的节奏的现象以及构图中可比成分的连续不断交替与体现作者作画有节

<sup>①</sup> 《简明美学辞典》,北京:知识出版社,1982年第1版,第124页。



奏的过程留下的可视的痕迹。其包含三个方面的意思：一、指绘画所表现的客观世界存在的视觉可以感受到的形象关系呈现的节奏现象，如大雁飞翔、层层梯田、山川起伏、水波涟漪等等。二、指构图中可比性的——相同或类似的——点线形色要素，连续不断交替呈现。三、作者作画的有节奏的运动过程在画面上留下的可视的痕迹，如笔触、线的运行的强弱、色彩敷盖的层次等。这也就是说绘画中的节奏，是人的眼在追视构图中反复出现的艺术形象要素时，在时间上的运动和所受到形象刺激物的有交替规律的强弱、长短刺激的感受。

如图6-132中所示，当我们见到图中有一根木桩时，不出现节奏感，看两根木桩时，节奏的感受开始萌发，图中有三根以上木桩时，节奏感便油然而生。这是因为，人眼看一根木桩，是木桩的单独刺激；看两根木桩时，由于形象有了交替的重复，视觉是在追视物象的运动过程中，受到物象与间隔的强弱强弱的重复刺激。当看多根木桩的排列时，观者便在视觉追视木桩的运动中受到节律性的强弱强弱的连续刺激，引起内心的节奏反射，从而产生了节奏的感受。

当我们从另外角度看木桩时，透视关系使木桩发生近大远小的级差变化，我们依然能有节奏的感受，这是一种渐变的节奏（图6-133）。

当视线追视起伏曲折变化的线条时，同样可以感受到线条的强弱起伏的运动节奏（图6-134）。

下面我们将各种形象做不同方式的排列、组合，依然可以有节奏的感受（图6-135），有些且是更加生动的节奏。

因此，形象要素在空间中的大小、长短、疏密、聚散、高低起伏的配列，黑白对比的交替布局，色彩冷暖、深浅的交融与重复，用笔疾徐、顿挫的运动及力度的强弱交替以及形象间隔的配列等等，就是绘画造型节奏与构图节奏的构成。

## 二 节奏的作用

### （一）吸引观众注意力、引导视线的运动

由于人对生活和自然中的节奏感受是向前递进地运动，人的眼睛又习惯于随着物体运动方向而追视物体，因此，当构图中形象有节奏地配列构成时，形象间由于顺序和连续性，从而产生了

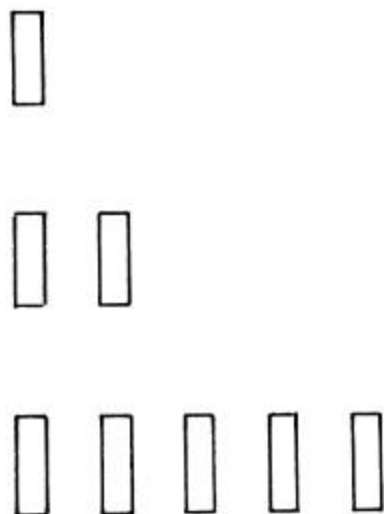


图 6-132

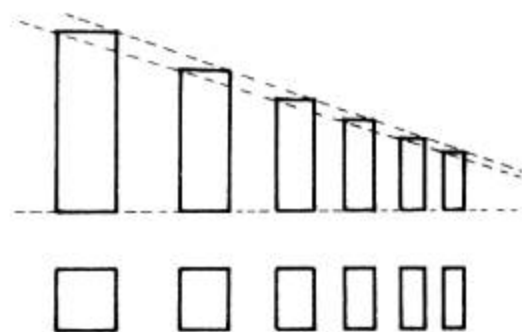


图 6-133



图 6-134

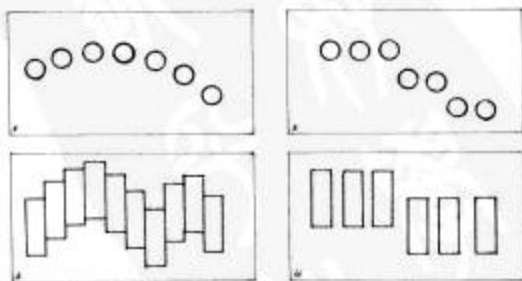


图 6-135





图 6-136 齐白石 《葡萄图》

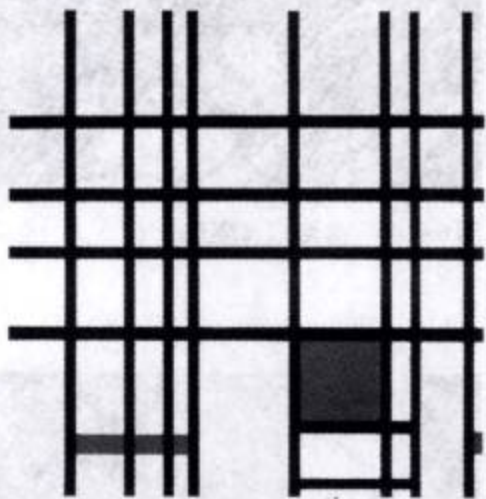


图 6-137 [荷] 蒙德里安  
《有蓝色的构成·二号》

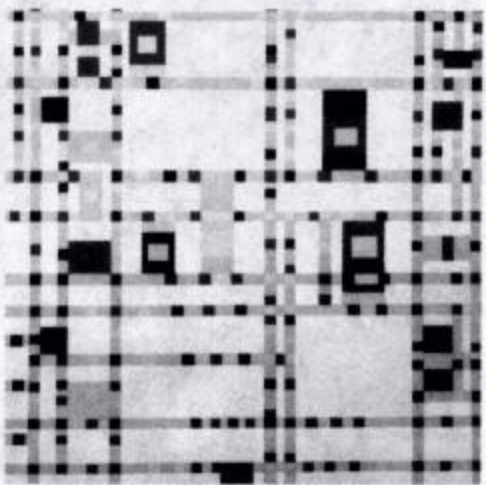


图 6-138 [荷] 蒙德里安  
《百老汇爵士乐》

一种节奏的运动趋势。这种节奏的形象及其运动趋势具有吸引观众的注意力和将视线由一个形象引向另一个形象的作用，观众的注意力被画家创造的形象的节奏所控制，视线便随着形象的节奏而运动。

我们观赏齐白石的《葡萄图》(图6-136)时，看其叶，会感受到一笔一笔落墨的间隔与跳动；看其藤蔓，会感受到由上而下的行笔的顿挫、相接、笔的起伏及力的强弱，仿佛在体验着画家作画过程的笔墨的流动。这种笔墨的节奏，便给我们带来特有的一种审美愉悦。这种节奏的运动格局，也就形成构图的或横向或竖向或曲向或向纵深引向的运动的形式感和由此而产生的不同的心理感受。这种节奏感受如果与画面表现物象的自然节奏现象同构时，构图便具有美的个性。

## (二) 节奏的情绪和引起的联想

人们对日常生活和自身的运动节奏，有着深切的体会。如百米赛跑与悠闲散步的节奏，轻快的舞步与思考问题时走步的节奏感受是不同的。

不同的节奏可以使人产生不同的心理反映。朱光潜在《文艺心理学》一书中谈到：“音乐的节奏就是长短宏纤急缓相继承的关系，这些关系时时变化，听者所费的心力和所用的心的活动也随之变化。因此，听者心中发生一种节奏与音乐的节奏相平行，听一曲高而缓的调子，心力也随之作一种高而缓的活动，听一曲低而急的调子，心力也随之作一种低而急的活动，这种高而缓或低而急的心力活动常常蔓延浸润，使全部心境和它同调共鸣。高而缓的节奏容易引起欢欣鼓舞的心情，低而急的节奏容易引起抑郁凄恻的心情。”

绘画的节奏，有如音乐对人的听觉，有着震撼心弦的力量。绘画节奏的感染力在于对视觉刺激及引起视觉的运动方式，这种运动使人的心弦和机体好似也随之而动。有的节奏拍节短促，使人感到轻快跳跃；有的节奏悠缓，使人感到宁静幽沉。

蒙德里安从被称为“凝固的音乐”的建筑中获得了平面几何和线条比例的节奏表现的灵感，将其用横竖长直线交搭为方形与矩形的平稳的结构(图6-137)，其节奏感沉稳而明快。《百老汇爵士乐》(图6-138)的创作灵感则来自黑人舞蹈与爵士乐，画中红、黄、蓝三色小的矩形与方块代表着音的频率，其沿着直线交





图6-139 [宋] 武宗元  
《朝元仙仗图》(局部)

替的跳动构成,给人以快速运动的轻快的节奏频率。画家将对爵士乐的感受用绘画表现出来,传达的是爵士乐的跳跃的节奏。如果去掉标题,观众感受其表达是如同霓虹灯闪烁跳跃的节奏。

所有的绘画形式,都蕴含着给人以不同的节奏感受。例如,观者可以从珂勒惠支的《农民暴动》组画之一《反抗》的人群、刀戈及线条的构成中,感受到内容表现所需要的急促的动感节奏。在列维坦的《通向符拉基米尔的路》中,其色彩和路面的深远弯曲起伏的节奏,给人的感受是悠缓深沉。宋朝武宗元《朝元仙仗图》(图6-139),以悠长的线条,疏密相间地构成优美的节奏,表现了道教神话中的仙人们去朝觐元始天尊的壮观而又飘逸的场面,其节奏给人以悠扬、飘荡、缓缓而行的流畅感觉。

观众看画还可以从画家用笔疾徐,笔触的大小、疏密和用力的强弱以及木刻刀法的运用中,感受到画家作画的情绪,这种从绘画中表现出来的笔的运动节奏,有如欣赏交响乐队指挥的富有感情的动作,观众从中领略到绘画所特有的美妙的艺术魅力。从这点来说,照相艺术则是无法达到的。

例如彦涵的《烧荒》(图6-140),以黑白曲线长短交错地布局,形成激动的节奏,表现了燎原烈火熊熊燃烧之势。画面的内容与节奏形式紧密地结合为一体,传达出深刻的寓意,使观众从中感受到作者的抑制不住的激越情绪,并随之振奋。

法国印象派画家莫奈的《蒙托哥大街上的旗海》(图6-141),以跳动的笔触,点画出彩旗的舞动,尤以明显的红色块构成强烈的短促跳动的节奏,给人以欢乐跳跃的形式感觉,且感受到作者作画时的情绪和用笔的快速。



图6-140 彦涵 《烧荒》



图6-141 [法] 莫奈  
《蒙托哥大街上的旗海》



### 三 机械的节奏与变化的节奏

节奏有两类：一是机械的节奏，节拍器打出的节奏是间隔一律的机械的节奏；二是变化的节奏，是改变机械单调为有间隔变化的节奏。这两种节奏在绘画中都有体现，表现后者节奏居多。

#### （一）机械节奏的秩序美

机械的节奏，着眼于齐一性的秩序美。我们常见售货员布置柜台时将水果等距离码齐，摆成二方连续图案；人们扎篱笆，做栅栏，也是要取其等距离重复的机械的秩序。随着工业产品的齐一性，反映现实生活题材的绘画就面临着诸如：整齐排列待运的产品、高楼笔直的轮廓边线与排排一律的窗子、人工种植的规格距离的树林、等距离的长桥桥墩与齐整的栏杆、大厅天顶排排灯盏、节节盘旋的楼梯、机场排排的战鹰、威武整齐的军列等等单调的机械重复的节奏。这种反映现实生活机械节奏的绘画，给人以单纯齐一的秩序美。但该类绘画的构图，并非平面设计图般地展示，而是寻找出既能表现秩序美又不是正面横向呆板排列的角度，一般运用透视的级差变化进行构图。画家郑通校的《船台》（图6-142）便是这样一幅表现机械节奏但又不使人感到机械的构图，其给人以强烈的秩序美。蒙德里安《构成·棋盘·深色》（图6-143），是方格齐一性的机械节奏，但其中色块的布局，还是在追求有视觉上的变化。在一般的绘画中，只是将机械节奏所呈现的齐一性的秩序美作为画中的局部，构图的整体结构还是求其变化的统一性，不然便会流于壁纸图案。

#### （二）变化节奏的生动性

变化的节奏，着眼于不失节奏感的疏密间隔的变化。大自然为我们提供了既重复又不雷同的节奏的范例。例如那大海的海涛有节奏地运动，你能感受到其强烈的节奏，却又无一处波涛完全相同，其波涛的间隔也绝不一样，尤其站在岩边观赏海涛，那由远而近的层层波浪卷来，惊涛拍岸激起翻天浪花，其声其形的节奏变化令人激动振奋，也更加令人陶醉和引起联想，故变化的节奏永远具有强大的生命力。

绘画的节奏如同音乐的节奏一样，都来自人们对生活实践的感受。绘画节奏的构成、变化的依据是客观存在的物质运动形式，它又是画家主观的艺术强调。江南水乡房屋的黑白对比是客观存在的视觉节奏的形象，一经画家以强调其节奏组合，画面形象的



图6-142 郑通校 《船台》

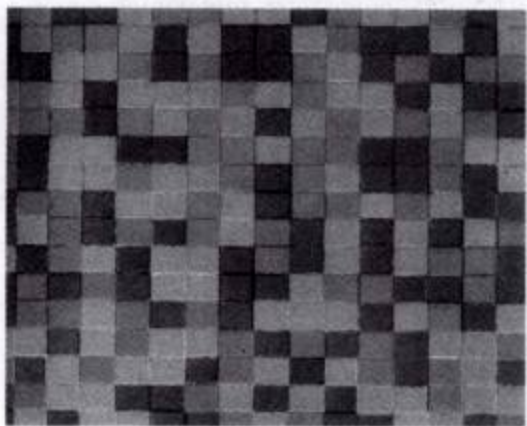


图6-143 [荷] 蒙德里安  
《构成·棋盘·深色》



节奏更加显明强烈和动人。这些表现客观物象的节奏，也就在画面中成为虚实、冷暖、黑白对比、线条强弱、疏密起伏等构图形式的节奏。当画家构图的节奏表现与表现客观物象的节奏同构时，构图便具有审美价值。

本来，节奏应是物象类同及其间隔相等的重复，何以其间发生变化仍不失之节奏感？这节奏的变化，怎样才为合宜呢？为此，尚须有心理学的论证，但是实践经验告诉我们有两点是节奏变化所要遵循的：

### 1. 量比制约下的节奏变化

形象与间隔的变化，必须是在量比制约下的变化，方具有生动的节奏美。美学家认为人体比例和轮廓曲线产生的节奏，富于美感，依人体比例的数字产生了完美比例学说——黄金律，并认为符合黄金比率的变化的节奏是美的。工艺家和建筑师们对形成节奏的长度比、距离比、面积比都有较深入的研究。日本建筑师小林重顺在《造型构成的心理》一书中谈到：“在正方形的ABCD的中央，画一条垂直线，于是GD长度就等于GE的长度， $BE:BC=BC:CE$ ，这样我们就得到黄金分割点。”如果我们要按照这个办法重复，在正方形中就会有中间隔，就会出现一定比率的比例。这种比例就会产生逐渐变化的效果，伴随着优美的节奏的产生，那种向内回转的力感就诞生了，从而使平衡得到了保证（图6-144）。但其所画之图和蒙德里安以黄金律所作《黑白构成》（图6-145）及蒙德里安对《黑白构成》的黄金律的说明（图6-146）<sup>①</sup>，皆不如蒙德里安按黄金分割关系搭配的图形构成《红、黄、蓝构成》（图6-147）好看。这就说明黄金律还在于怎么运用。至于蒙德里安《有两条线的构图》（图6-148），虽然也是按黄金律所画，但由于失去了节奏感，便不能给人以美感。

绘画不同于装饰设计，绘画是感情的表现，不是按数字的比率创造形象的，理论不应将视觉的直观性搞得玄秘化，但是，工艺家与建筑师们的研究启发我们认识节奏构成的比率的制约性。我们从平时的音乐旋律和鼓点声（鼓谱）中是可以得到绘画节奏变化的比率制约性的启示：绝没有差数跳动极大的比率。如果这样，也就形成不了节奏。

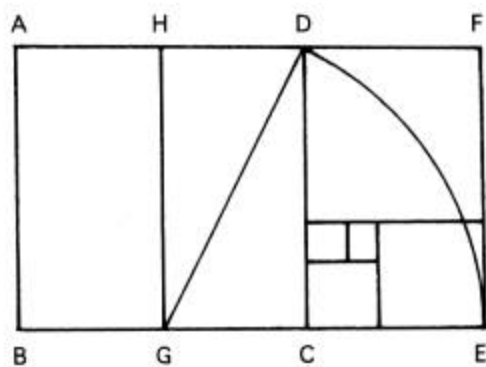


图6-144

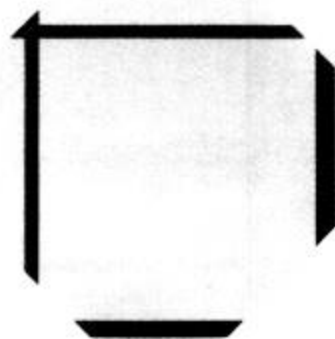


图6-145 [荷] 蒙德里安 《黑白构成》

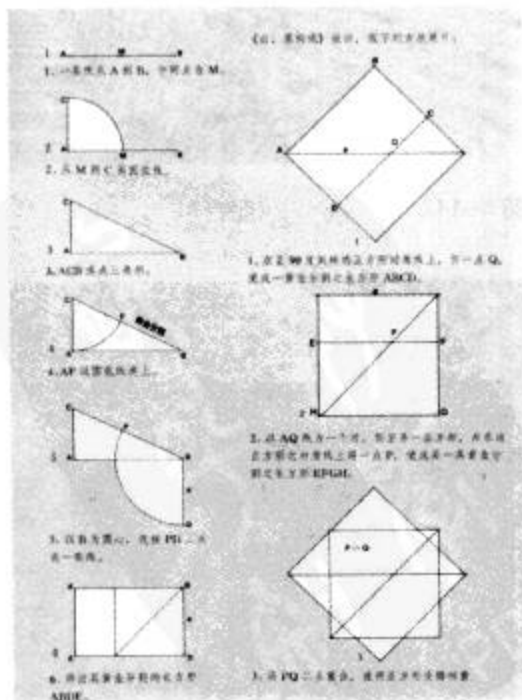


图6-146 蒙德里安对《黑白构成》的黄金律的说明

<sup>①</sup>转引自何政广主编：《蒙德里安》，河北教育出版社，1998年第1版，第167页。



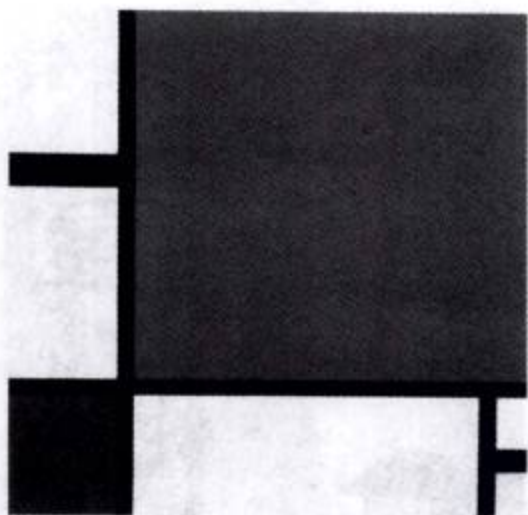


图 6-147 [荷] 蒙德里安  
《红、黄、蓝构成》



图 6-148 [荷] 蒙德里安  
《有两条线的构图》

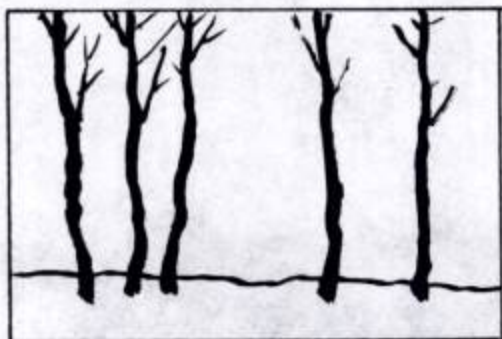


图 6-149A

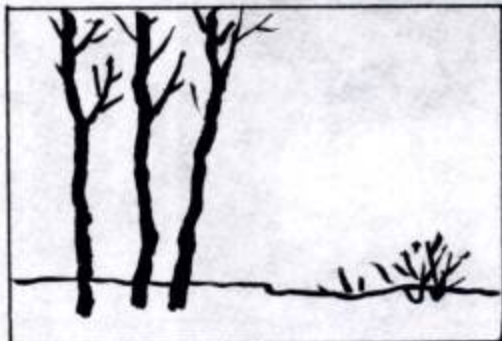


图 6-149B

## 2. 变化不失去可比成分的交替连续性感觉

节奏的构成在于可比成分的交替连续性。节奏一旦构成，人对其连续性有着预感。如果失去其交替连续性便失去了节奏感，画面也不可能给人以节奏特有的快感。

图 6-149A 中的树干给人以节奏感，其连续交替的重复使人们感到画外尚有这样连续交替重复的树。而图 6-149B 中的小杂树与左侧的树干，由于失去可比成分的交替，也就不与树形成连贯的节奏，只能是三棵树节奏的终止，也就不可能产生与前图相同的对画外尚有树的联想，也就没有 A 图那种节奏感。

怎样的节奏变化为好呢？回答是合于韵律的节奏变化。

## 四 韵律之美

韵律：“韵”者，和谐之声也；“律”者，法则、规章也。韵律就是具有和谐之美，合于语言音韵规律的和谐的节奏。这是语言学对韵律的解释，音乐称之为旋律。绘画借用韵律一词，是指画面中的形象要素的节奏在感情和意味统调下的和谐。

节奏是形象交替刺激的效果；韵律则是包括节奏在内的整体构成的“合声”效果。

### （一）韵律之美的构成

从我们给韵律所作的界定可以看出韵律之美包含如下必备的因素：

#### 1. 具有感情色彩的节奏

所谓具有感情色彩的节奏，也就是构图中形象节奏的构成方式同画家主观感情表达的节奏同构时，方能形成感动人的画面的节奏。

构图中形象布局的方式，就是画家感情的表达方式。同时，画家作画时在用笔用色用墨等形成的节奏中流露出的感情，是引起观者内心节奏与其共鸣的形式因素。在情节性主题画创作中，还应与题材内容规定的客观对象的感情一致，方能构成美的和谐。

#### 2. “意味”作为统调的和谐

“意味”，包含思想、情调、艺术趣味。以意味作为统调的和谐，是指画家的绘画构图是在某种理念的支配下，采用自己喜爱的方式和感兴趣的手法组织形象和形象要素，使之构成富有思想、情调和情趣的统一性。也就是说，表现手法和对形象的组织及笔



法节奏等,都必须合于章法。“章法”,即是画家对构图追求的形式意味,并以其为指导使画面构成达到统一的和谐。

我们以齐白石、黄宾虹两位的山水画为例。从艺术主张来看,齐白石说“似与不似”,黄宾虹说“绝似又绝不似”,可见二人在艺术主张上是一致的,但二人的艺术情趣却是不相同的。齐白石喜用篆书笔法,追求用笔苍劲的力度,笔墨皆与物象结构紧密结合,形象概括洗练而凝重(图6-150)。黄宾虹喜用草书笔法,擅用“齐而不齐”的线,画中跳跃散碎的用笔貌似杂乱却合于“内美”规律,用宿墨和已经溶进颜料与墨的陈水渲染,构成其画的浑厚华滋的艺术个性(图6-151)。两位大师画面构成形式意味的不同,尤其构图展示在艺术情趣上的区别更是很大的,但二人在各自情趣意味为统调的画面构成上又都是极为和谐的。

凡·高热衷于以短线的笔触构成形象的形式意味,克里姆特热衷于以装饰性的小的方圆色块构成形体的形式意味,二者不同的形式意味的统调作用,使画面富有独特个性的节奏韵律之美。

### 3. 要有起主导作用的节奏的形象和形象的节奏

画面一般是由多个形象和诸多形象要素构成的,各种形象或形象要素都可能形成各自的节奏。如不经组织,互相间的干扰就会使各自形成的节奏抵消,不能引起人的节奏的感受,成为无秩序的杂乱的画面。因此,构图应首先着眼于主要物象布局所形成的节奏,使之成为构图的主要节奏,在此基础上布局点、线、色块的节奏,使之整体构成为富有韵律的合声。

齐白石的《残荷》(图6-152),以交错彩墨荷叶衬托着无数焦墨的莲梗和仍在盛开着的红莲,从上至下的相互交织错落的布局,形成浓淡、大小,点线面交错的多层次节奏韵律,以焦墨莲梗为主旋律构成欢乐鲜明的快板,演奏出“残荷”不残的欢快乐曲。日本画家东山魁夷的佳作《雪原曲》(图6-153),画面好似一章交响乐谱,隆冬的林海,皑皑雪地,纵向的由近至远多层次的起伏,蓝色的树木高高低低横向运动,疏密相间井然有序地反复出现,犹如高低强弱不同的音符布满在五线谱上,有节奏地表现了宁静却充满生机的优美旋律。在画面中间,树木与阴影构成一条条横向的线,这蓝白色的横长线使画面产生平静感,是深浅不同的蓝白二色及树头轮廓构成清晰短促、充满生机的节奏拨动着观众的心弦。画家以对大自然的深切感受和爱的深情,使宁静

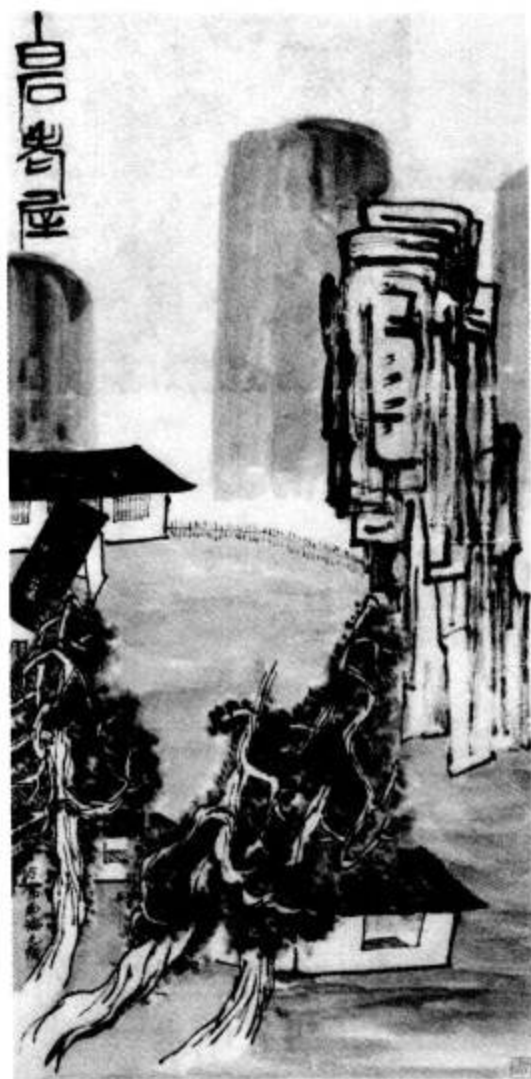


图6-150 齐白石 《白石老屋》

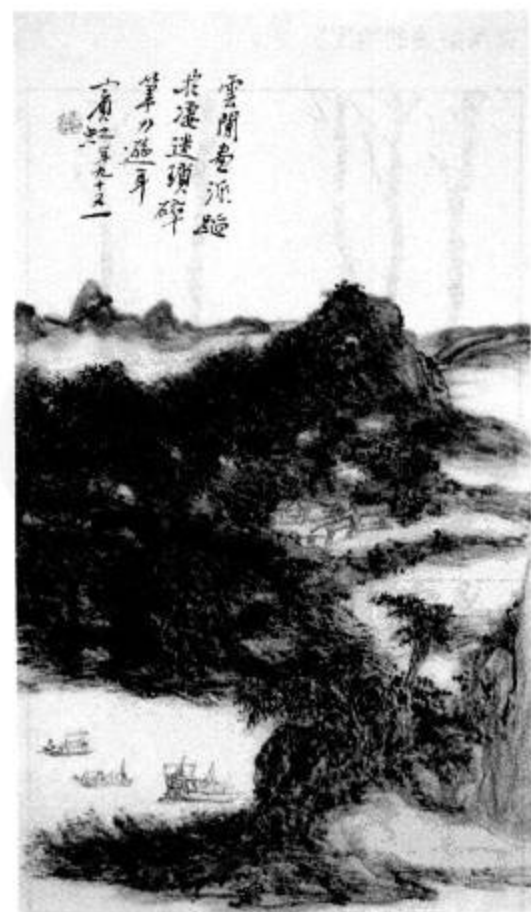


图6-151 黄宾虹 《蜀江归舟图》





图 6-152 齐白石 《残荷》

的长线与欢动的短线、曲线这似乎不协调的因素协调起来，创造出宁静而活跃的节奏韵律和优美的意境。

在以形象要素构成的诸节奏中，也应是或以线条或以某种色块成为引导视线注意的主要的形象节奏。在较杂的画面中，也应启用某一形象节奏使之起到建立相对的秩序性的作用。

蒙德里安以横竖直线为主导交搭构成大小不同矩形排列的画面，波洛克以滴洒出的长线和斑点为主导的满篇幅构成，分别形成各自画面的节奏个性与和谐的韵律感。

至于想表现混乱，则另当别论。

## (二) 快板的节奏韵律与舒缓的节奏韵律

画面整体构成给人的视觉感受：有的是紧促、速动，如急风的快板节奏，使人产生激越亢奋的情感共鸣；有的节奏则是平缓、慢行，如悠长的慢拍，令人获得舒缓、深沉的审美体验。不同的节奏韵律感，使画面各自呈现艺术特点，具有其不同的感人魅力。

### 1. 快板的节奏韵律

快板的节奏韵律，是指外形式中呈现的以行笔快速、形象短小、笔触明显能传递出画者作画激情为特征的构成。例如，从印象派画家的写生作品、速写，凡·高的作品，很多现代派绘画以及当代画家的作品中，都可以感受到那种色彩构成强烈的快板式的节奏韵律之美。



图 6-153 [日] 东山魁夷 《雪原曲》



吴冠中的《都市之恋》(图6-154)和《风》(见图5-153)等作品,画家表现的视觉对客观物象外在形态构成关系的感受的抽象,以手绘感极强的点线形色,或聚或散或布满全画地进行构成。观者从画面中的形象的短促节奏中,可以感受到画家作画一蹴而就的快速及作画时的激奋情绪,并随其急促跳动的节奏产生相似的心理共鸣。

## 2. 舒缓的节奏韵律

舒缓的节奏韵律,是指外形式中呈现的以行笔沉稳、形象绵长、笔触相对隐晦、画面制作感强、能传递出作画情感的深沉和对情绪的控制为特征的构成。例如新古典主义绘画、装饰性绘画以及东山魁夷那样的绘画等。欣赏这样的绘画,可以让我们在与前述快板节奏绘画的相比较中感受到其深沉而舒缓节奏的优美韵律。

东山魁夷《白夜光》(见图5-130),表现北国特有的白夜景色。画中将树林概括为三条深蓝色带,与泛着天光的水面对比,成为画面中悠长、舒缓节奏的主旋律。在三条色带中,蕴含着层次和树梢的起伏变化。作者以不见笔触的层层积染的制作效果,强化其宁静感,给人以悠远深沉的韵律之美。

## 3. 快慢节奏的相对性与交互运用的构成

节奏的快与慢是相对的,无法将其标准化,而且在所谓的快板节奏的绘画中也有“舒缓的慢拍”与那急促跳跃形象相对比的呈现。在任何绘画中都是两种节奏交替并用,其表现为疏密变化与对比。只有这样,才能使整个画面具有丰富性变化的和谐,才能构成有如不同声部合唱的韵律之美。



图6-154 吴冠中 《都市之恋》



# 第七章

## 构图技法

构图技法，即动手构图程序与方法。通常我们将方法、法则，简称为“法”。构图技法，随着人们艺术观念和审美情趣的变化而不断发展，更由于艺术贵在创新以及石涛早在16世纪就说过“无法之法，乃为至法”。所以，现在很多高校教师不讲技法，认为“法则”有悖于绘画创新性的本质，唯恐讲了“法”束缚了学生的创造性思维，而强调通过对绘画形式的直观理解和通过学生自主探究主动构建自己的艺术观点和适合自己艺术个性的方法。这种着眼于培养学生自主探究和创新精神的教学思想是可贵的，但是，我们必须认识到只有了解了人类已有的才能知道自己搞的是不是创新的。学习获取人类已有的美术文化，包括构图技法，最佳的捷径便是将人类已经掌握和运用的“法”直接告诉给学生和后人。那么，构图之“法”是什么？构图技法，即构图的规律。

石涛说的“无法之法，乃为至法”，意思是不受前人所用之法约束的方法，就是最好的方法。石涛的思想方法是辩证的，他不否定“法”，肯定法的存在，认为绘画创作不能受原有之法的束缚，能够运用创新之法才是最好的方法。告诉学生构图规律越多越明白，才能启迪学生的发散思维，激发出创新的智慧，寻找到适合自己艺术个性的独到之法。如果对前人已经掌握的规律和运用失败之法一无所知，那么经长久时间苦苦探寻出的自认为是创新之法，很可能是早已被人用过之法，甚至是别人失败之法。

中国老祖宗的教学是不作解释，不去演绎，而是让学生“悟”。有悟性者可能悟到，但悟性是有差别的，有的可能悟得一二，有的人一辈子没有悟出所以。今天主张的学生自主探究的教学，不是沿着中国教学老路走，而是在对规律归纳全面、道理演绎透彻、案例分析到位的基础上引导学生自主探究。

本书前面谈过的画幅选择、空间构成、时间表现、基本线与基本形的应用、形式美的规律都属于构图法则，只是从不同角度



论述而已。谈“法”之关键在于论“理”，“理”之明了，法即随意，方能使构图不落俗套。总结构图法则是为了使初学者创作构图时有法可循，但，人类对事物规律的认识是无止境的，所以对构图已经认识到的规律只能作为要超越前人的标靶，不要成为羁绊。

## 第一节 确定宾主之位 经营构图中心

再现性绘画构图的任务，是为了让人看明白所要表达的内容和理解绘画的主题。因此，这样的绘画的形象都有主次区别，在其构图结构中都形成引人注意的焦点。即便是抽象性绘画，也存在着结构关系的主次问题。这是绘画与纹样壁纸相区别的根本所在。

### 一 形象分宾主

元朝汤垕在《画鉴》中明确指出：“画有宾主，不可使宾胜主。”这是对绘画中的形象而言的。所谓“主”，从内形式上看，就是对主题内容表现起主导作用的形象，也就是让人领会所要传达的主要信息的形象；从外形式上看，是构图中最引人注目、鲜明突出的形象。所谓“宾”，从内形式上看，就是围绕主要形象、营造事件、环境氛围和辅助、衬托主要形象使内容表达更加充分的形象，即次要形象；从外形式上看，是对眼睛刺激强度居于次要地位的形象，是衬托突出主要形象的形象。阿恩海姆认为宾主是有视觉等级的，不仅是宾主两个概念，而是对视觉刺激强度的更细化的分级。

宾主是一对矛盾的两个方面，画面中形象的宾主是相对而言的。一般情况下，是由表现内容和主题决定的。虽然内容对画面



的宾主的确定具有决定性,如果构图布局 and 形式因素运用不当,画面中的次要形象就可能喧宾夺主。由于“喧宾”在构图中成为引起视觉注意的主体时,从表现内容来说就可能发生变化。

喧宾夺主或以宾为主都是将观众视线引向次要形象,观众将体会不到作者所要表达的内容的精髓,领会不到表达意图所在。其所以犯宾主不分或以宾胜主的弊病,主要原因有三:一是表达意图和构思不明确,没有归纳出所要表达的主题信息之所在;二是位置经营不当,没有围绕所要表达的意图确立主要形象,没有依主要形象经营构图中心;三是形式处理不当,如客体形色刺激强度大于主体形色的刺激强度等等。

## 二 构图有中心

构图中心与画面中央(画面中心)是两个不同的概念。画面中心是指画框形状的中心位置。这个中心是可以用几何学的方法测定的,如方形、矩形画面中心是其对角线交叉点;也可以用物理学的平衡方法找出,其平衡的支撑点就是画面中心。

构图中心,则是主题表现的中心,是内容与情节展开的活动中心,是围绕主要形象位置的布局所形成的力场中心,是视线对构成关系注意的焦点及其范围圈。构图中心,可能是一个点,一个人,一个形象,在大场面的绘画中还可能是一个情节段落。构图中心是无法用几何学或物理学方法测量的,而是人的视觉经验对画面构成关系的一种知觉反应,是形象间因其位置而发生的“力场的中心——一个诸力发生并向其会聚的焦点”。其“作为力的中心的不同视觉对象之间的相互作用,是构图的基础”<sup>①</sup>。

经营构图中心,是指根据内容和情节的需要,确定主要形象位置,并围绕衬托主要形象对其余客体形象进行安排,以形成视觉等级。这正如相传由北宋李成撰写的《山水诀》所云:“凡画山水,先定主次之位,次定远近之形,然后穿凿景物,摆布高低。”我们搞创作,在素描草图之后设计色彩稿时,同样是要先确定主要形象色彩,然后依其分布其他色彩,调整相互间的关系,直致画家自己认为合适为止。经营构图中心,有三个主要因素:

<sup>①</sup> [美] 鲁道夫·阿恩海姆著,张维波、周彦译:《中心的力量》,成都:四川美术出版社,1990年第1版,第2~3页。





图 7-1 [乌克兰] 雅布隆斯卡娅 《粮食》

### （一）主要形象与构图中心合一，整体构成主题显明

围绕主要形象经营次要形象的位置，并组织好其间的关系，目的就是为了使主要形象成为构图中心，让次要形象起到烘托作用，既增强真实感和丰富画面效果，又不致于喧宾夺主，使观者明了表达的是什么和能理解内容与主题。

例如，乌克兰女画家雅布隆斯卡娅的《粮食》（图 7-1），表现二战后，苏联集体农庄女庄员收获粮食的情景。该画的主题是反映妇女是农庄的主力，歌颂她们的健美与乐观，所以将直立挽袖的女青年和弯腰扎麻袋的妇女作为画面的主要形象。将她们置于前边，围绕二人在其后的远景中安排场院上从事各种劳动的人们。两位主要形象，因其近、形象大、乐观的精神状态以及在金黄色粮食和草垛的衬托下色彩对比强等原因，必然成为观者首先注视的焦点。这样便使主要人物与构图中心合而为一，观者从对主要形象的感受中很自然地理解了画家所要表达的主题。

### （二）形成视觉等级，提供理解内容次序

从画面大效果的结构关系、形象联系及要素的刺激强度上，都要区分等级，显出层次，诱使观者视线锁定主要形象和构图中心，然后再看其他局部和细节。这样才有助于观者对构图整体的把握与对内容的理解。这就要求作者自己首先将次序关系搞清楚，才能将构图经营得好。

例如，俄罗斯画家费多托夫《少校求婚》（图 7-2），是以表现 19 世纪俄国官商联姻的社会现象为主题的绘画。我们观其画，首先注视的是穿白纱裙的少女，然后看到拉着少女纱裙的母亲，再后才看到母亲身后的父亲、媒婆和门外求婚的少校军官以及室内



图 7-2 [俄] 费多托夫 《少校求婚》



图 7-3 [俄] 苏里柯夫  
《女贵族莫洛卓娃》

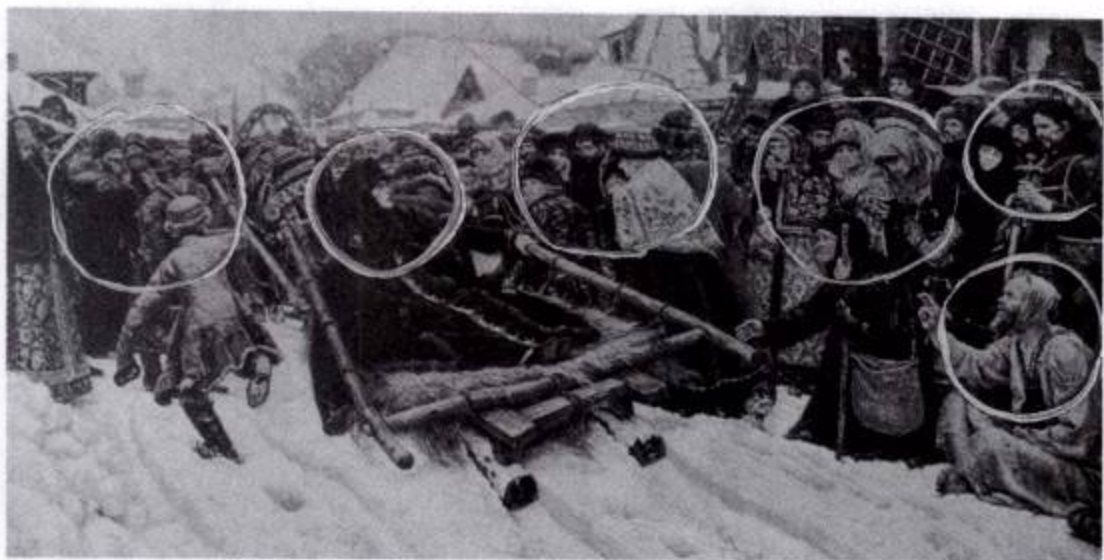
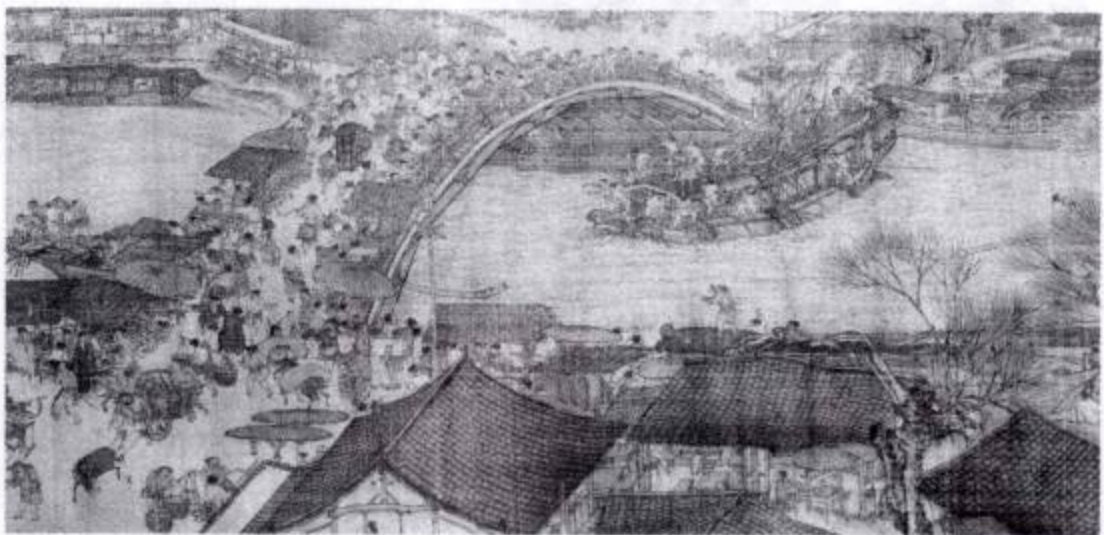


图 7-4 张择端 《清明上河图》(局部)



屋角交头接耳的女仆,还有前景地上的小猫等。这样的观察次序,正是由于作者经心处理形象的视觉等级的结果。少女是画中被背景衬托得最为醒目的形象,人们首先看到她的同时也就关注其为何害羞忸怩,母亲为何要拉她的纱裙,仆人为何交头接耳,接着按视觉刺激等级看下去就明白了原来是因求婚者来了。这便是视觉等级的作用,也是画家为何经营构图中心要经营形象的视觉等级的原因所在。

驾驭场面宏大的构图时,由于形象、位置及其相互间的关系复杂,可能在构图中出现或需要多个描绘重点,但必须通过经营视觉等级使其有主次区别。例如,苏里柯夫《女贵族莫洛卓娃》,画中人物众多,并形成右下角精神病患者与其相邻的几个妇女、游方教士、画的左部奔跑的小孩及嘲笑者等几个重点(图7-3),但画家经过苦心经营还是将坐在雪橇上的莫洛卓娃作为画中人物众目所归的中心,使其成为观者的视觉中心和理解该画内容的中心。张择端《清明上河图》(图7-4),是由多个重点构成的长卷,



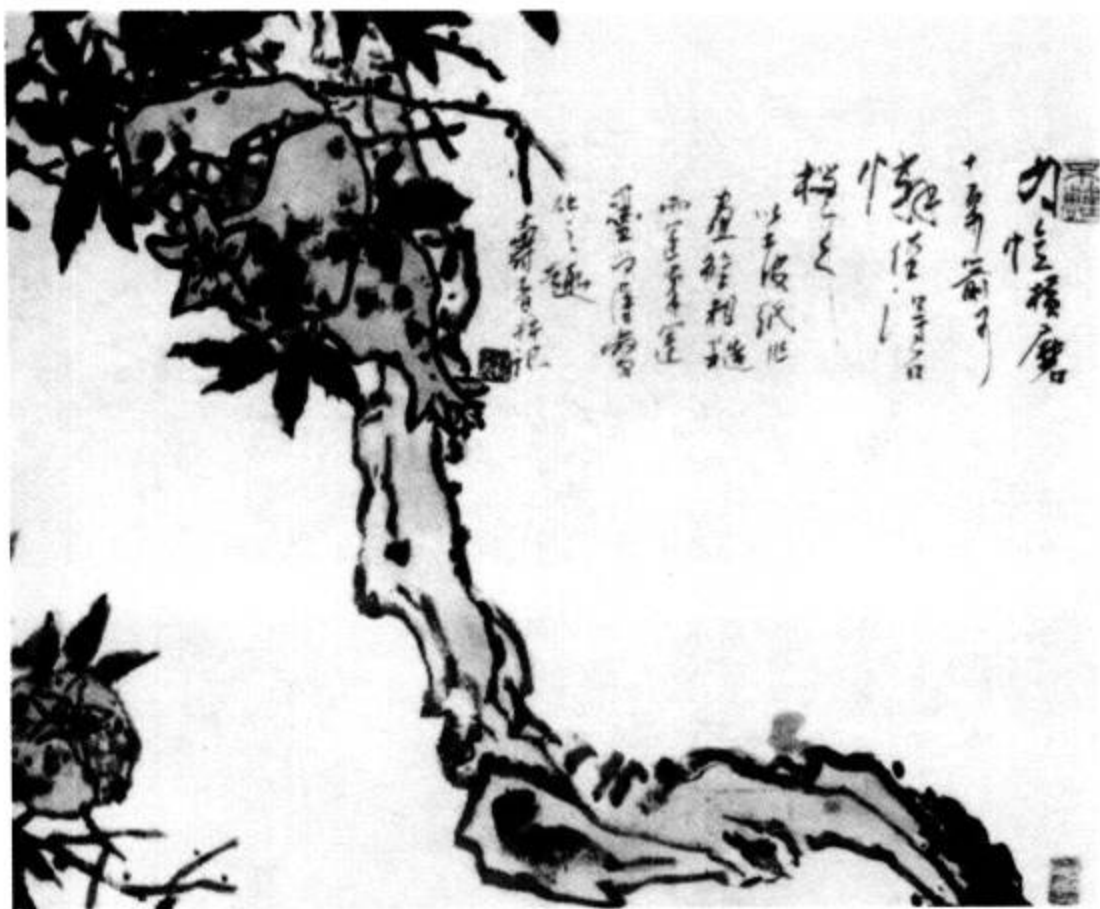


图 7-5 潘天寿 《石榴》

即便如此，画家也要精心地经营出最引人注目的焦点范围，那就是构成全画高潮的虹桥及城门楼内外这个段落。

无视觉等级的绘画，会陷入被绘画将其分离到装饰壁纸的危险。

### （三）围绕主要形象构成画面平衡

画家经营构图中心时，无时不在考虑画面整体结构与画面的平衡关系。因为除了对称形式构图主要形象安排居画面中心外，通常画家为了避免构图的呆板，往往将主要形象偏离画面中心，一般多安排在黄金分割线的位置上。有时由于主题内容的需要或为了突破构图形式的一般化，也有将主要形象和构图中心安排在画面边角部位的情况。这就出现了重心偏移造成画面的不平衡，所以就要调整各形象的位置，这就是北宋画家李成所说“穿凿景物，摆布高低”以便画面取得平衡感。将主要形象放在边角，中国画布局称其为“造险”。而后要“破险”，就是要依靠势的走向，或是在相反方向位置安排形象，以使整体布局关系仍能使画面保持平衡。这是需要画家独具匠心地经营的。

例如，潘天寿《石榴》（图 7-5），画家将两颗石榴安排在画面的左上角，一颗石榴安排在左下角，而且仅露多半（图 7-5A）。





图 7-5A

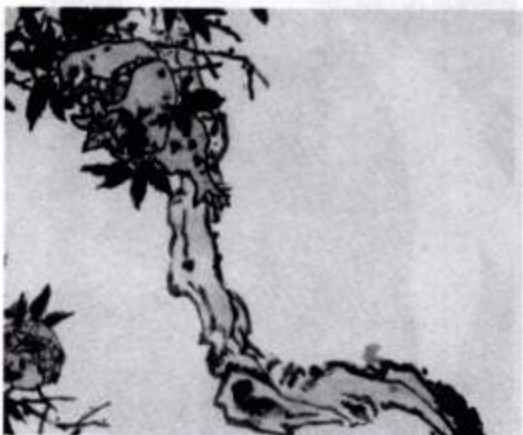


图 7-5B



图 7-5C

以往的构图中从未见过如此偏角位置的布局,其画面的不平衡感是显然的,这就是“造险”。为了使画面平衡,画家将树干向下弯曲至画面右下角,将原来的“力”疏导向右下方,但形成类似对角线一般的画面结构(图7-5B),这样不仅仍未解决平衡,而且不美。画家进而在画面的右上部题款至与右上边的石榴相接靠(图7-5C),并在右上右下和款尾处分别钤上大小不等的印章(图7-5)。如此,使各种力相互抵消,不仅使画面有了平衡感,而且创造了布局奇特的画面。

### 三 主要形象突出的原因与方法

构图中的主要形象突出,就是首先引起人的“注意”,这是构图形式处理的重要技巧。“注意”是人的“心理活动的有选择的集中”。“注意使心理活动处于一种积极状态并具有一定的方向”(黄希庭著《普通心理学》)。注意,可以提高观众的视觉感受性,使观众的感知在标题的指向下加强对画面重点和表现内容的理解。

绘画构图怎样才能使观众的“注意”首先选择于主要形象呢?我们有必要了解引起人“注意”的原因,知其理即可得其法。

人看画时的注意有两种:一是“有意注意”,一是“无意注意”。“有意注意是有预定目的,需要作一定努力的注意”,“是一种主动地服从于一定的活动任务的注意”。例如初学者为了学习绘画的某种表现手法,看画时往往有意注意其描绘技法,如色彩的变化、厚薄、笔法、墨法、水法等等。“无意注意”是“事先没有预定的目的,也不需要使意志努力的注意”(黄希庭著《普通心理学》)。例如观众走进展厅在众多的画幅中一下子为构图奇特或色调不一般的画面所吸引,这便是“无意注意”。一幅众多形象的画面中,其中一两个形象首先引起视线的注意,也为无意注意。这个首先引起人无意注意的形象,就是画面中突出的形象,但这突出的形象,如果不是主要形象,那便是构图的失败。构图的任务之一,就是使主要形象首先引起观众的无意注意,并从无意注意转入对画面的有意注意的仔细观察和对主题的思索。

构图中主要形象引起人们无意注意的原因和突出主要形象的方法如下:

#### (一) 主要形象自身的刺激强度

形象对视觉的刺激强度有强弱之别,刺激强度强者容易引起人



的无意注意,刺激强度弱者容易为人所忽视。由于人眼看某个形象时,总是与周围发生联系地同时地看,看一块色也是与底色同时看。这样,形象的刺激强度即是形象与背景(地色)的对比强度和形象自身各局部间的对比关系。构图中诸形象是在对比关系中形成的各自的刺激强度。因此,主要形象的刺激强度是与其他形象的刺激强度比较而言的。形成主要形象刺激强度大的因素如下:

### 1. 色的刺激强度

一是形象与地色明度差大(对比强)比明度对比差小(对比弱)的刺激强度大,二是纯度彩度高的比纯度彩度低的刺激强度大。例如图7-6白地上的相等面积的纯朱红色比灰红色显眼,浓黑色比灰黑色醒目。马蒂斯《二人舞蹈》(图7-7)中的两个演员形象,本无所谓主次,但由于白(白、黄色)与深灰(蓝色)对比明度差大于黑与深灰的对比,而首先引起人注意腾跳起的白,后注意下方的黑,无形中也就使画面有了主次。

### 2. 形象本身的对比关系

形象自身的明暗、色彩对比强于其他形象则突出。实际它是在与背景对比关系强的基础上又加强了自身部位间的对比(图7-8)。例如威列夏庚的《致命伤》(图7-9)。

### 3. 轮廓线的刺激强度

诸形象自身的色相、明度、纯度相同,其中轮廓线刺激强度大的引人注目而突出。轮廓线粗的刺激强度大于细的(图7-10)。

请看美国画家约瑟夫·艾伯斯的《科隆大教堂》(图7-11)。在这幅素描中,画家用粗实的笔法画教堂的上部轮廓,故上部轮廓比其他部分显明突出。

### 4. 清晰程度

彩度与明度大体相同的形象,轮廓清晰度高的刺激强度大于清晰度低与轮廓模糊的(图7-12)。例如,雷诺阿《昂利奥夫人》(图7-13),画家将人物的头部画得清晰,又有意将其他部位轮廓画得模糊,故头部显得突出。头部,又以双眼画得格外清晰显明,成为画中最醒目之处。头部以下部位,又有相对清晰与模糊之别,使人看画时随着各部位清晰程度的不同,而感到有丰富的变化。

### (二) 形象衬托关系形成的突出

两个以上形象发生同时对比,其中由衬托物使其刺激强度大于其他者突出。图7-14中几个色块,其中在黑与灰两色块衬托下

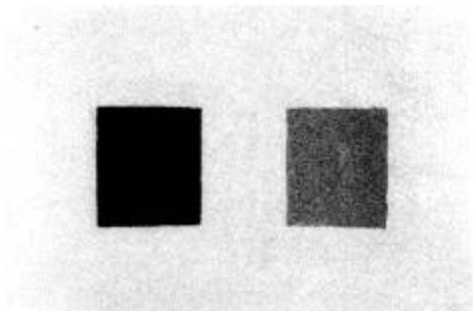


图 7-6



图 7-7 [法] 马蒂斯 《二人舞蹈》

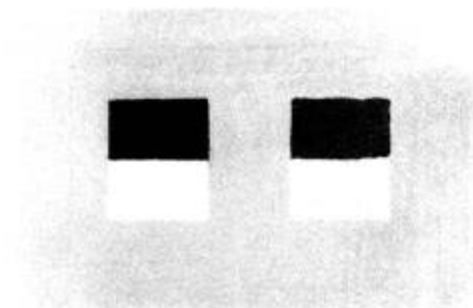


图 7-8



图 7-9 [俄] 威列夏庚 《致命伤》



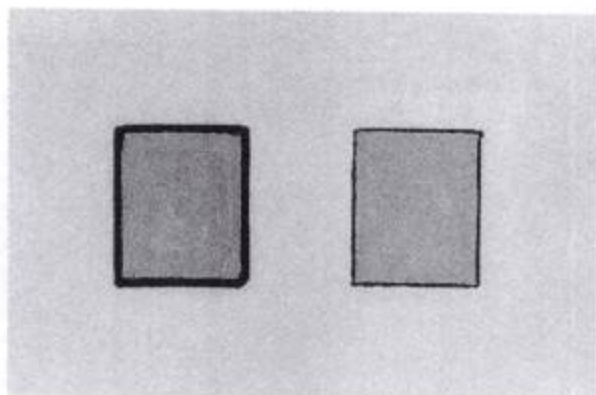


图 7-10



图 7-11 [美] 约瑟夫·艾伯斯  
《科隆大教堂》



图 7-13 [法] 雷诺阿 《昂利奥夫人》

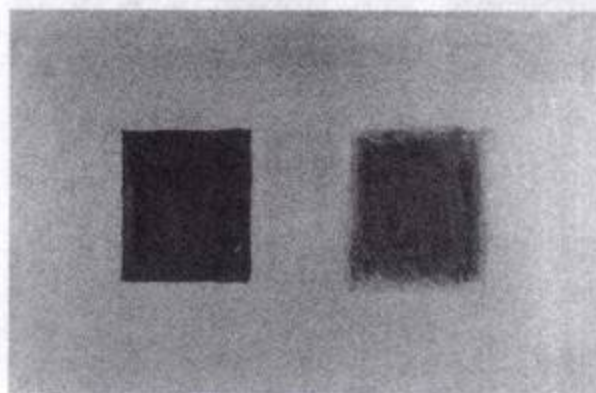


图 7-12

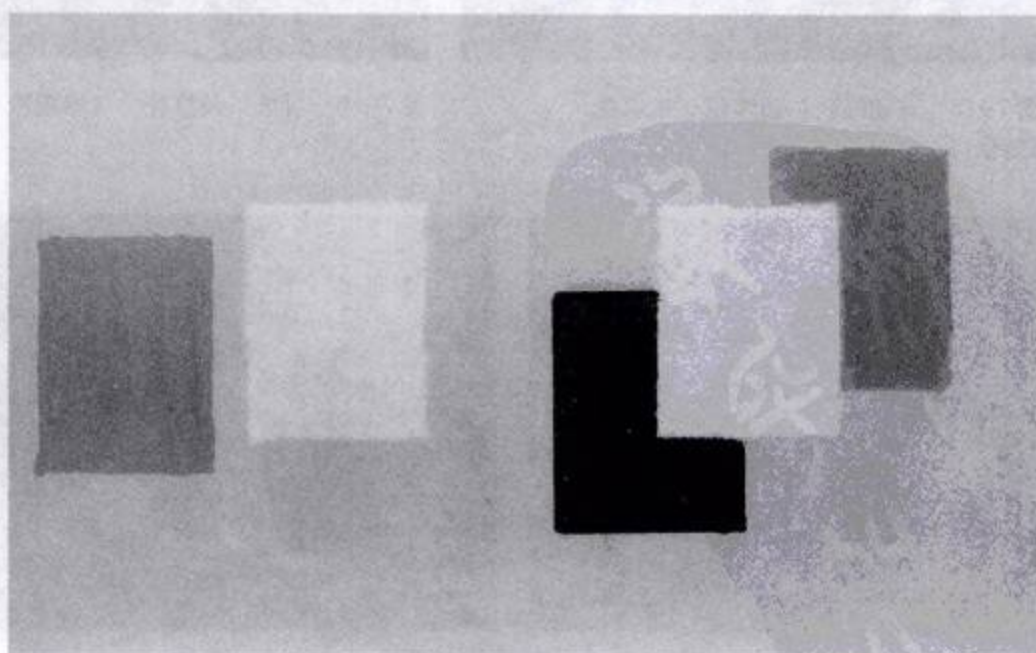


图 7-14



的白色块刺激强度大于其他色块而突出,且由于白色块在黑色块前而成为知觉选择的对象。

看西涅依-米尔兹的《情侣》(图7-15),我们首先被躺在草垛和草地上的一对情侣所吸引。这不仅因为他们是人的活动,还在于外形式上二人的衣服——女性鲜亮的粉色长裙和男性黑外套、白衬衣的色彩组合关系是成为该画刺激强度最高的地方。

勃拉克《歌唱家》(图7-16),弹琴者与练唱者两人相比,练唱者由于在黄色背景衬托下,其黑粉两色的形体刺激强度高于弹琴者与背景的关系,所以成为首先引人注目的形象。

以上所谈形象自身的刺激强度,在色彩构图中是离不开形象与背景、形象并置间的衬托、照应等对比关系而存在的,这种对比关系决定其引人注目的程度。普拉斯托夫《拖拉机手的晚餐》(图7-17)画中有三个人物,其中的白衣女孩是在背景色彩环境的对比衬托下,刺激强度高于其他二人而首先引人注目,如果将其白衣换为环境的同类色,其引人注目程度和画面色彩的响亮程



图 7-15 [匈牙利] 西涅依-米尔兹  
《情侣》



图 7-16 [法] 勃拉克 《歌唱家》



图 7-17 [苏] 普拉斯托夫  
《拖拉机手的晚餐》



图 7-18A [挪威] 蒙克  
《沙滩上的少女》

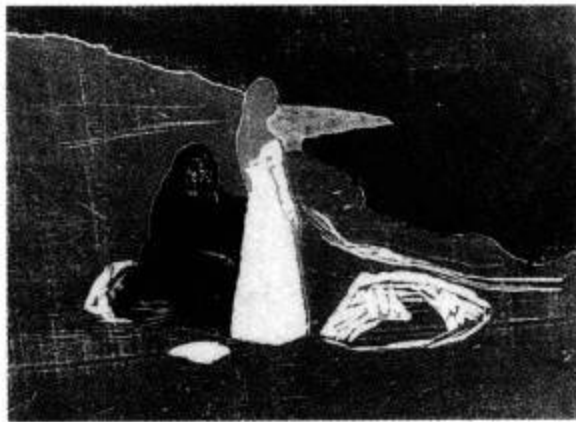


图 7-18B [挪威] 蒙克  
《沙滩上的少女》



图 7-18C [挪威] 蒙克  
《沙滩上的少女》



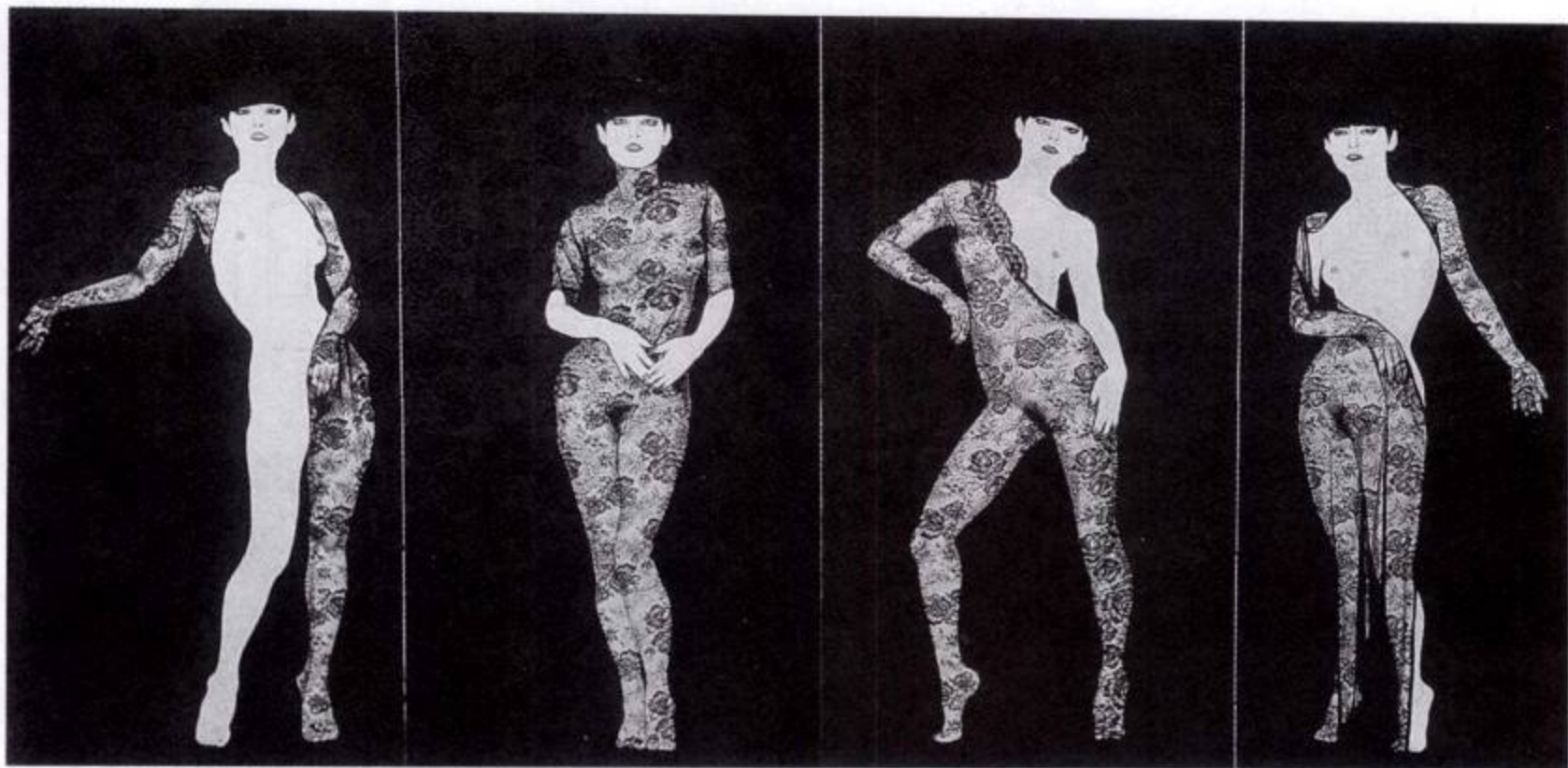


图 7-19 [日] 加山又造 《黑玫瑰裸女》

度将大为改观。正因为这种色彩的相互作用,所以画家创作时对构图的色彩构成,往往几经设计(图 7-18A~C),以便选择他认为满意的效果。

### (三) 大小和面积引起的注意

同类或类同的物象,形体大小不同,一般是大的比小的突出,因为它占有空间面积大,与背景(地色)对比范围大,形成的刺激强度大于一般者。因此,大的形象首先引起人的无意注意。比如街头广告牌,大牌子比小牌子引人注目。在绘画构图中利用这个道理,将主要形象画得比其他形象大,以使其突出。

例如,唐代阎立本《历代帝王图卷》中,帝王比侍从画得大而显得突出。象征性的作品,更是将其主要形象夸大,以显其突出地位和体现象征性。例如,佛教壁画中的释迦牟尼像大于菩萨、罗汉与众生。然日本画家加山又造《黑玫瑰裸女》(图 7-19)等距等大小地展示四个裸女形象,则是让观者以同等态度、不分主次地视其四女。

但是,在人群中有一矮小的侏儒,也会因其形体小的相异性,而引起人们的注意。如画大人国与小人国,都是利用形体大小对比和参照来表现的。

### (四) 相异性和数量比形成的突出

相异性,是指有质的不同。数量比,指个别与众多的区别。这



也就是说构图中的个别一两个形象,与其他众多相同相似的形象有质的不同。这一两个与众不同相异的形象,便成为引人注目的突出的形象,这是人对相异性刺激的敏感性的反映。

### 1. 形状的相异性

在图7-20的四个小图中,各图间都有一个形状与其他众多相同或相似的形状相异,因而吸引着人们的眼睛的注意。

例如,荷兰画家所作的《龙不玩火》小说插图(图7-21)中,隐藏在幕布后面的人物仅露出半个头部,且在画面中很小,但因与菱形幕布和线条交叉的背景的相异性,而成为人们注意的形象。俄国画家希什金《森林的早晨》一画中,那被雷电击倒断开的大树,在诸多的树木中被观众首选为注意之树,即在于其与其他树干形状方向的相异性(图7-22)。

### 2. 色彩的相异性

色彩的相异性,如图7-23所示,灰地色上的多个黑白色块,以相异的一个引人注目。托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》小说中描写安娜在舞会上身着黑色服装出现在全是衣着华丽鲜艳的贵妇人中间,而显得格外庄重,引人注目。反之如果在着深蓝衣的人群中间出现一个华丽服装更是引人注目。

清代画家虚谷《牡丹花》(图7-24),仅将一朵花画成红色。由于这朵红花与其他花色的相异性而更显眼,便成为引人注目的目标。

绘画中的物象,在许多情况下是形色皆与其他相异。例如,苏联画家温特洛夫《在温暖的土地上》(图7-25),画中的妇女和孩

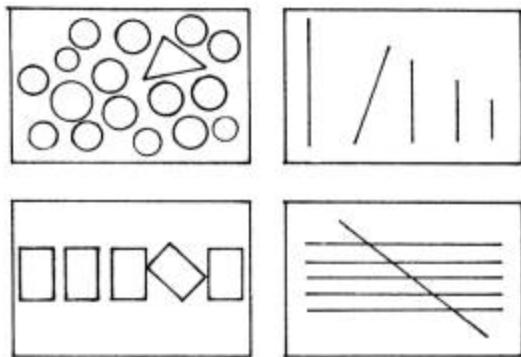


图 7-20

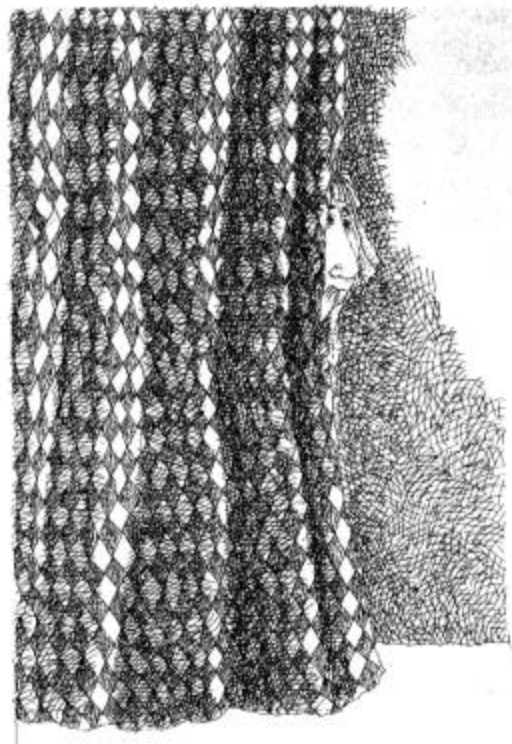


图 7-21 《〈龙不玩火〉插图》



图 7-22 [俄] 希什金 《森林的早晨》



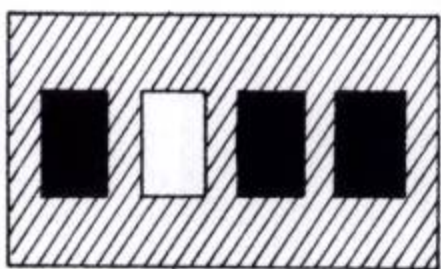
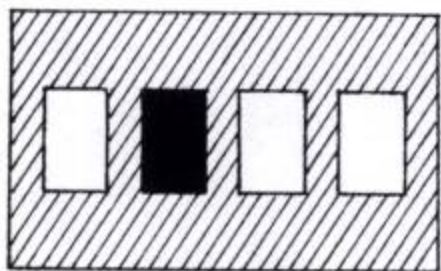


图 7-23



图 7-24 [清] 虚谷 《牡丹花》

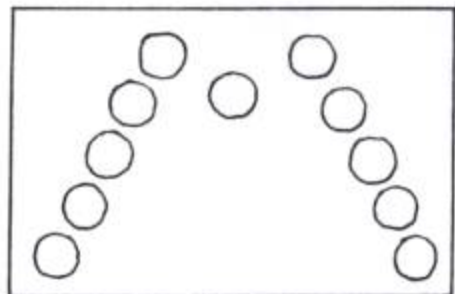


图 7-26



图 7-25 [苏] 温特洛夫 《在温暖的土地上》

子由于与一大片新翻的土地的色彩的相异性，又在明度上加强了对比性，而使人物形象突出。小孩由于色彩明度更高，而更加凸显。

#### (五) 位置组合关系引起的注意

形象在构图中的位置，是引人注意的重要因素，尤其由众多人物形象构成的画面，如何通过位置的组合关系而使主要人物形象突出呢？其方法规律归纳如下：

##### 1. 居中突出

主要形象位置居画面中间，即画面重心线上。其他形象分列两厢或于两侧向中间趋向，从而形成对称或近似于对称的格局。居中者如同众星捧月，成为最引人注意的焦点（图 7-26）。这样的构图，在东西方的宗教绘画中最为常见。从图 7-27、28 中可以看出，有的场面较小，有的场景宏大，但无论人物多少，居中者都成为人们视觉选择注意的目标。这是为什么呢？究其原因：一是中间形象形成构图“力场”的中心，是众形象“力”的会聚处，人的视觉总是被力引向力的聚会点。二是人的平衡经验对画面结构对应性的心理反应的视觉选择。

##### 2. 凸起与凹下引人注目

我们在“大小与面积引起的注意”中，所谈到的“大小”属于自然形态的大与小的区别和有意夸张呈现的与众不同而显突出。





图 7-27 [意] 波提切利 《圣巴拿巴祭坛画》



图 7-28 [意] 米开朗琪罗 《最后审判》



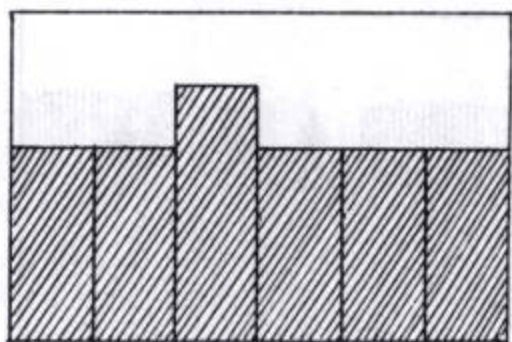


图 7-29A

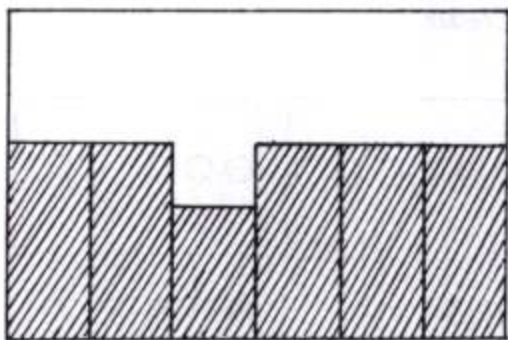


图 7-29B

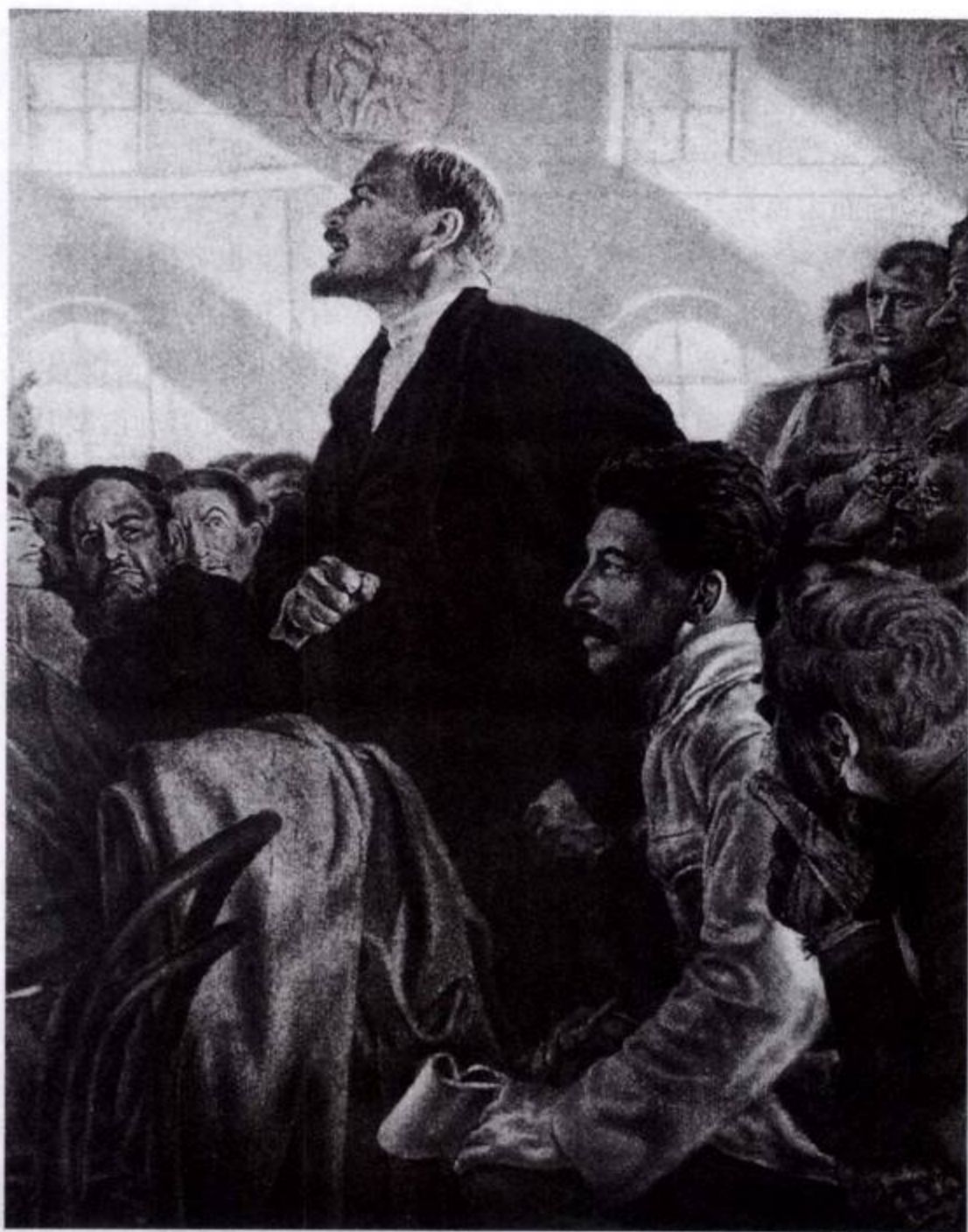


图 7-30 [苏] 基普里克 《有这样一个党》



图 7-31 罗工柳 《地道战》

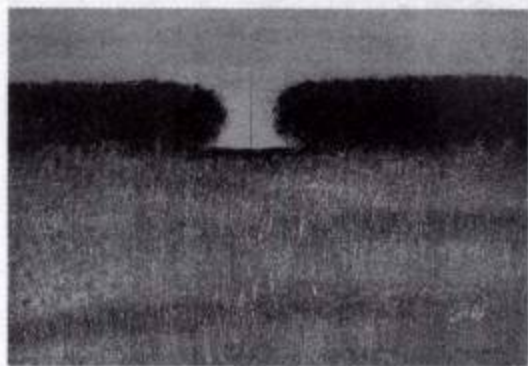


图 7-32A [日] 《苇塘》

本小节所说的凸起与凹陷，则是指同类且大小相似的物象，因组合构成关系形成某一形象或某处的凸起（图 7-29A）与凹陷（图 7-29B）。那么，凸起或凹陷的形象与该处，引人注目。

例如，苏联画家基普里克《有这样一个党》（图 7-30），画中的列宁形象非常显明突出，即在其高于其他人物形象。罗工柳《地道战》（图 7-31）中站立于驴槽上手持短枪的女战士，因其在人物组合关系上高于其他众人而成为画面中的主要形象。即使其旁有一刚露半身的穿红衣的女子，也不足以夺其主要形象地位。与此相反，构图的凹陷处同样引人注目。例如，日本画家《苇塘》（图 7-32A），画中左右两滩芦苇丛中间空当形成结构上的凹下，



该处便成为引人注意的地方。如果该处有一形象，此形象即比他处形象引人注意（图 7-32B）。

### 3. 离群突出

画面中孤独出现的一个形象是自然的突出，众多类同形象位置组合时，游离于密集的众形象之外的孤独形象也突出。这是形象组合关系产生的疏密对比，是最常用的突出主要形象的布局方式之一。我们都有这种经验，舞台上队列整齐的合唱队，领唱者的歌声远处观众可以听得很清楚，但要找出谁在领唱却很费劲。当他出列领唱时，一下子就会成为观众的注意对象。我们从图 7-33A 中可以看到六个圆形对眼睛具有同样的刺激性，分不出主次。但图 7-33B 中的出列的圆形，因具有与众不同性在众圆密集队形的对比之下成为眼睛首先关注的目标而显得突出。人们观赏意大利文艺复兴时期画家卡斯丹诺《最后的晚餐》（图 7-34）和罗塞利、窦奇合作的《最后的晚餐》（见图 7-220），首先会被餐桌外坐着的犹太所吸引，就是因为画家有意将犹太从众人排坐中分离出来，以便人们辨认。

图 7-35 所示是两种离群情况。群众形象密集，一个离群者在密集群体之外，便成为人们关注的目标而显突出。

列宾《普希金在中学考场朗诵他的〈沙皇回忆〉》（图 7-36）一画，就是将普希金从排坐的人群中分离出来。这种离群处理，使

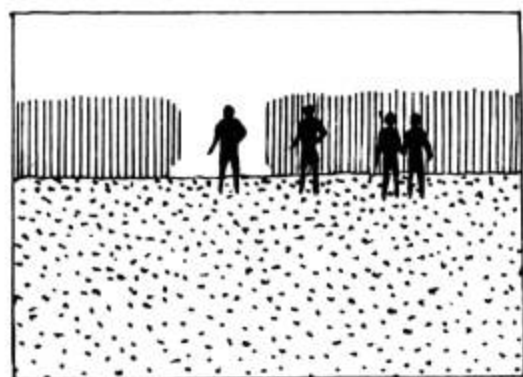


图 7-32B

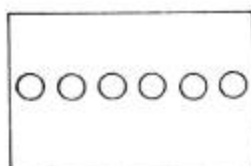


图 7-33A

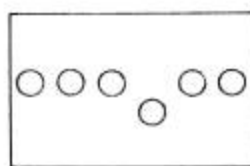


图 7-33B

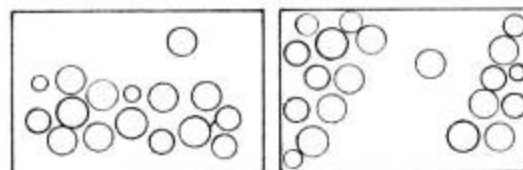


图 7-35

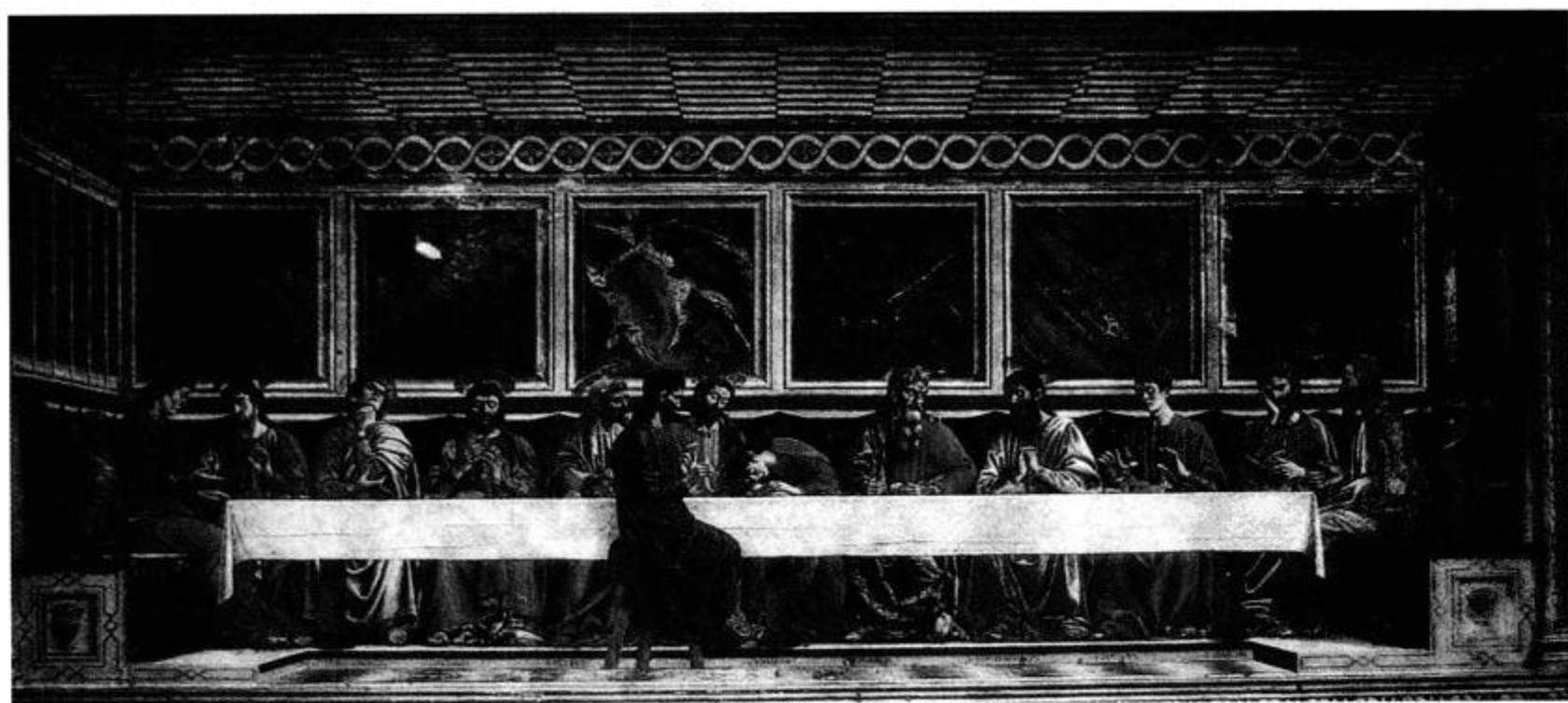


图 7-34 [意] 卡斯丹诺 《最后的晚餐》





图 7-36 [俄] 列宾 《普希金在中学考场朗诵他的〈沙皇回忆〉》



图 7-37 [意] 柯西摩 《圣灵感孕》



图 7-38 敦煌壁画 《乐舞》

普希金成为画中引人注意的突出形象。柯西摩《圣灵感孕》(图7-37),不仅将圣母置于构图居中的位置,而且将圣徒们与其拉开距离地两厢分列,孤立于群外居中的圣母便成为画中最引人注意的形象。敦煌壁画《乐舞》(图7-38)的构图处理手法与图7-37有异曲同工之妙。

#### 4. 圆心突出

圆形具有凝聚力感。圆心则是“力”的聚散中心,是力场的中心。其力感或线条引向都使人的视线向圆心集中。因此,形象



组合呈圆形、同心圆或类同心圆形的构图，居中的形象是视线选择的目标而成为突出的形象（图7-39）。很多表现领袖人物与群众关系的作品，往往运用此法。

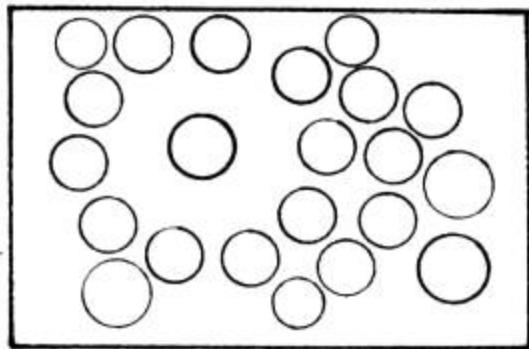


图7-39

图7-40~42诸画，皆是将众多人物形象组合构成为类似同心圆的关系，居中者或居中的一组形象显得突出。那突出者，正是画家于构图中所要突出的主要形象。

即使像鲁本斯《劫夺吕西普斯的女儿》（图7-43）这样的表现两兄弟劫掠姐妹二人的神话故事，画中只有四人，本应是不分宾主的，然而由于形象组合基本上为圆形，居中的裸女，便自然成为四人中最引人注目的形象。



图7-40 牛文 《东方红》

### 5. 开口处突出

主要形象置于其他形象组合的基本形开口处而显得突出（图7-44A、B）。这有如开启门扉，门口前置一物或站一个人格外显眼。其因有二：一是疏密、虚实对比所致。以疏密对比角度看，开口处的物形是处于独特的空白位置而引人注目。二是在开口线形的诱导下，视线被集中在开口处的形象身上。开口处是视线运动的停顿处，尤以圆形缺口，是弧形线运动的指向点，视线向此处集中且有停顿。

例如图7-45画面中高举铃鼓起舞的少女，上身和头部正位于围观者构成的圆形开口处，其在白墙的衬托下更显得突出。布格罗《维纳斯的诞生》的构图处理，将维纳斯置于众神构成的半环形缺口处，而成为引人注目的焦点（图7-46）。

齐白石也深谙此理，他众多的花鸟册页，是将昆虫置于花卉构成的半环形缺口处，以使其突出（图7-47A~C）。

### 6. 尖端突出

所谓尖端突出，是指角形的尖端、三角形的顶点、线形起伏的极点、队列的排头等位置处的形象最引人注目，因为尖端是两侧线条的集中点，人的视线在线条的诱导下向其运动而“中止”，故引人注目（图7-48）。

隆古《拔牙者》（图7-49），表现18世纪欧洲街头牙医招揽牙病患者的情形。画家将牙医置于众人构成的三角形的顶端，所以成为首先引人注目的形象。

人的面部是最能体现思想和情感的部位，人类交流形成的注意习惯是首先关注人的面部。故观赏人物绘画时，人的视线的“注





图 7-41 古元 《刘志丹与赤卫军》



图 7-42 《苏联小说插图》



图 7-43 [佛兰德斯] 鲁本斯  
《劫夺吕西普斯的女儿》





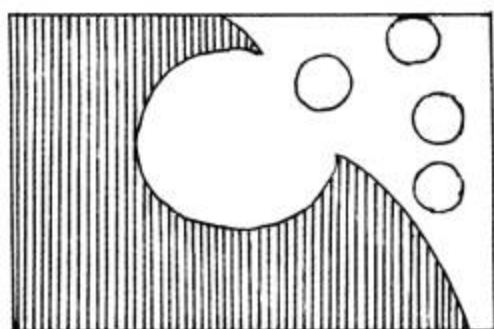


图 7-44A

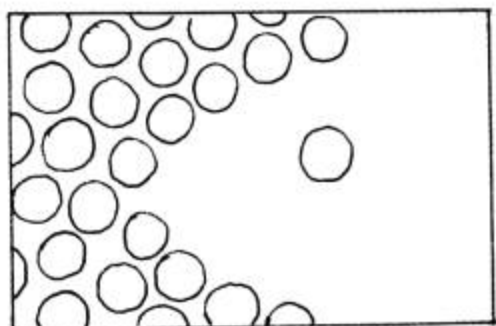


图 7-44B



图 7-45 [法] 多利 《插图》



图 7-46 [法] 布格罗 《维纳斯的诞生》



图 7-47A 齐白石 《秋叶情情》

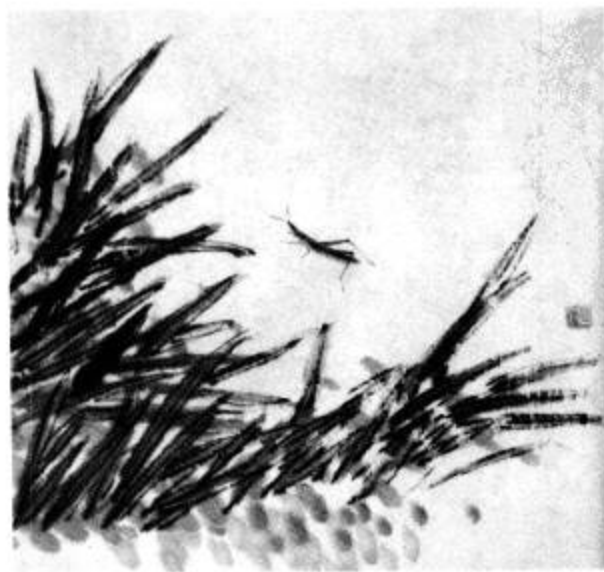


图 7-47B 齐白石 《丛草蚱蜢》



图 7-47C 齐白石 《藤萝》



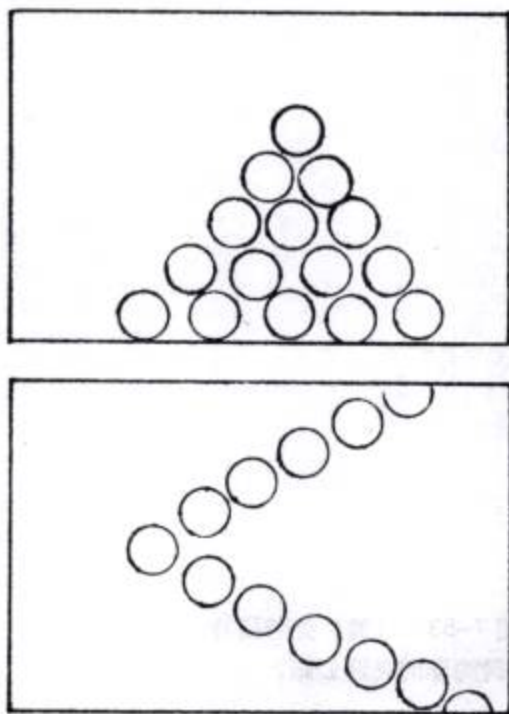


图 7-48



图 7-51 [德] 珂勒惠支 《父母亲》

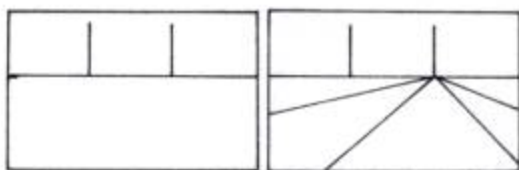


图 7-52A

图 7-52B



图 7-49 [意] 隆古 《拔牙者》

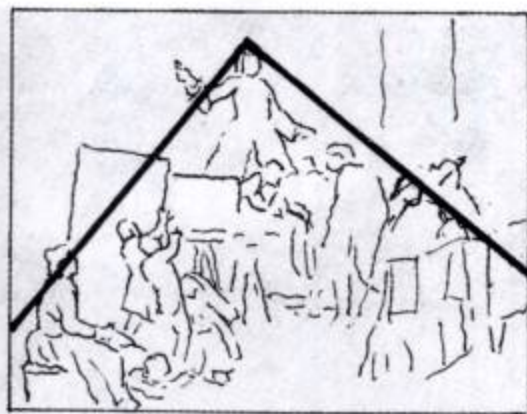


图 7-50 [奥地利] 克里姆特 《鲍尔像》

意点”便首先在面部。所以，当我们说克里姆特的《鲍尔像》（图 7-50）这张由纷杂色块构成三角形尖端的头部是画面突出部位时，似乎说服力不强，更何况头部还处于一个圆的中心和与黑头发色块构成最高的刺激强度。那么，我们来看珂勒惠支的《父母亲》（图 7-51），表现因为战争夺去了儿子的生命而相拥哭泣的父母亲未露面部，但构成如同纪念碑一般的外形，使人们首先注意的是三角形顶端的捂住面孔的大手，其次才关注母亲的头和父亲的另一只手。

#### 7. 线、形运动的集中点突出

图 7-52A 中两段相等的竖线，我们看上去它们处于同等的地位。当我们引些线条集中于一根竖线处时，图 7-52B 中二者的地位便发生了变化，线条集中点的竖线，成为人们注意的形象。其因，在于观众的视线在线条的诱导下向集中点注视，该点是视线运动“停顿”的地方，从而引起对集中点处形象的注意。

因此，以透视线或形式线集中点为中心的构成，容易形成为



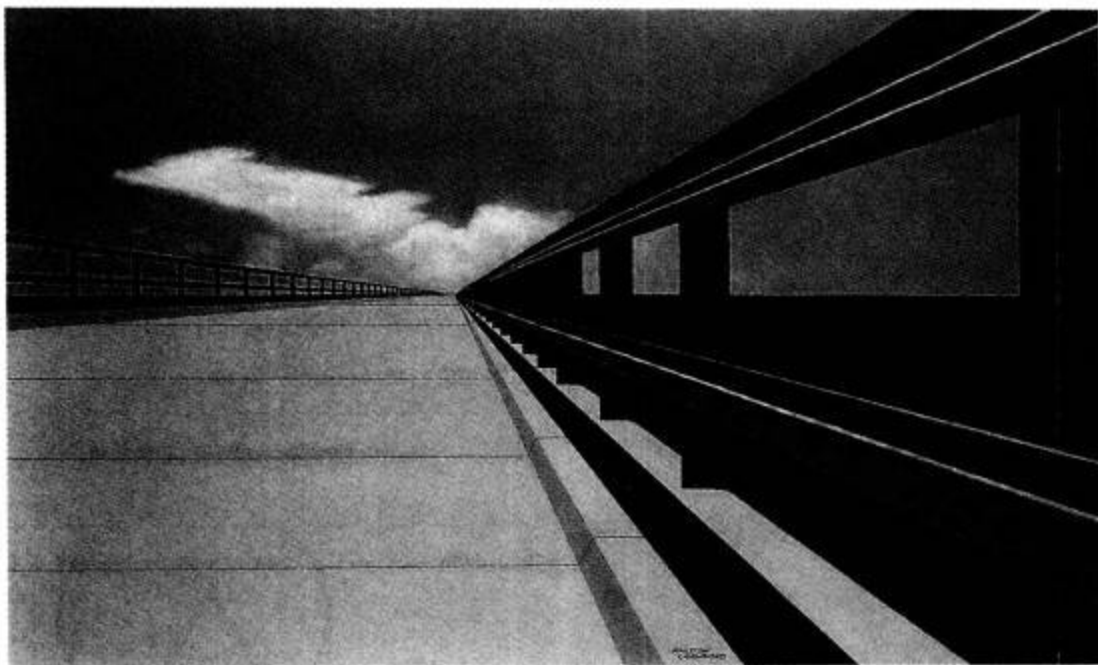


图 7-53 [美] 克劳福特  
《跨海洋的高速公路》

构图中心，其间主体形象也将成为突出的形象。例如，达·芬奇《最后的晚餐》、拉斐尔《雅典学院》等作品，是利用透视线集中突出主要形象的典范。即便无具体形象的绘画，比如将上面图例中的两根竖线去掉，那几根急骤集中的线条也将人的视线引向集中点。其集中的效果，便成为人们视线注意的目标。例如美国画家克劳福特《跨海洋的高速公路》（图 7-53）便是利用人的视线随着平行线集中的引向性向透视灭点奔去的特性，表现高速路平直坦途的视觉效果。画中的透视灭点成为注意点，如果那里有物象便是人们注意的对象。

对于构图要注意物形布局方向朝构图中心和主体形象运动，中国画论早在（传）唐代王维所著《山水论》和《山水诀》中明确指出：“定宾主之朝揖，列群峰之威仪”；“主峰最宜高耸，客山须是奔趋”。这里明确提出构图中的“客体”向“主体”方向运动的布局理论。在人物绘画中，客体面向主体和“心理奔趋”，是使主体形象突出的重要因素。

#### （六）形象活动和变化引起的注意

我们在生活中都有这样的经验：会场上走动的记者、夜晚大街上闪亮的霓虹灯，在动静对比中，因其“动”的刺激而引起视觉的兴奋，所以极易引起人的注意。说明活动和变化的形象最能刺激人的视觉。

##### 1. 动态形象突出

一般情况下动感的形象比静感的形象容易引起人的注意。动



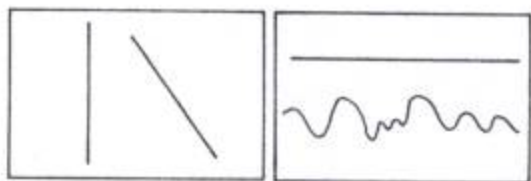


图 7-54



图 7-55 [日] 池田满寿夫  
《〈葡萄叶铁线莲〉插图》

态大的比动态小的形象容易引人注意。

从图 7-54 中两个示意画面可以看出，动感的形象比静感的形象突出。

正因为绘画中形象本身是静止不动的，所以动态突出并非绝对，它也是在动静对比中显得突出。以动衬托静，静者突出；以静衬托动，动者突出。

## 2. 逆动向的突出

与多数形象相反方向运动的形象容易引人注意。此项也可视为与众形象的相异性。

## (七) 秩序和混乱对比引起的注意

混乱中的秩序或秩序中的混乱都是人们注意的对象。如在杂乱人群的街上行进一支排列整齐的队伍或向同方向运动的自行车道上，有两三个人撞车摔倒等等，都将成为人们注意的对象。从形的角度看，他们是打乱了众多形的运动方向的部分形变，是形的相异性，因对观者具有心理和视觉的刺激，而引起人的注意。据此用于构图，便可成为突出形象方法之一。

## (八) 新异性引起的注意

形象的新异性容易引起人的注意。生活中人的发式、服式与众不同就容易引人注意，是人的求新求异探奇的心理特点。形象的新异性给人以新的刺激而印象深刻并突出于记忆信息之中。绘画构图中，众多形象中的新异性形象很容易引人注意，这往往是由特殊内容决定的。日本池田满寿夫的《〈葡萄叶铁线莲〉插图》

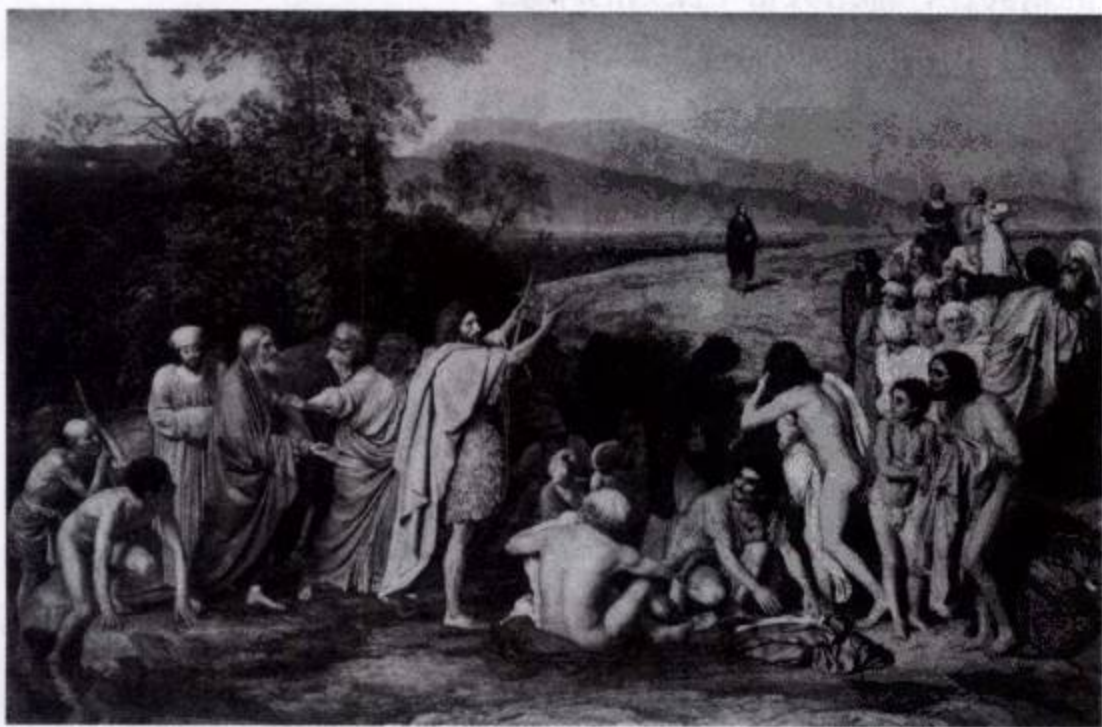


图 7-56 [俄] 伊凡诺夫 《耶稣显圣》





图 7-57 [匈牙利] 蒙卡奇 《死刑囚徒》

(图 7-55), 在一组写实的糕点、盘盏、花束的静物画中, 画家将裸女画得小、清晰而又陷足于糕点之中的新异性, 使其成为画面中突出的引人注意的形象。再如萨尔瓦多·达利的《内战的预感》中厮打的怪物, 毕加索的《哭泣的女人》中号啕大哭的妇女形象的新异性, 都给人留下深刻的印象。

#### (九) 心灵意向引起的突出

画面上大多数人物的动作、表情、传达出来的心灵意向所集中的目标, 是引人注意的形象。

俄罗斯画家伊凡诺夫的《耶稣显圣》一画(图 7-56), 众多的信徒们在前景, 而耶稣出现在远方, 画面上人物动作、表情等意向于远方的耶稣身上, 再加上孤独、缺口处等原因, 使画中小小的耶稣形象也引人注意。当然, 他也是在人们先看到前景的人物后并在他们的神情引向下引起观者的注意而显突出的。匈牙利画家蒙卡奇《死刑囚徒》(图 7-57) 中的“犯人”, 被置于画面的边上, 由于画中众人的各种神情、目光的指向皆集中于他, 而使其突出。



## 第二节 画面分割 取势定位

画面分割,是指作画开始暂时舍弃物象的具体形状,先将形象的组合关系概括为基本形,并用长直线标出其位置和所占有的面积。静物素描写生的先定位,并用辅助线画出静物组合关系的基本形即是。用长直线所作的画面分割,就是构图中主要形象布局的“坐标”与范围圈,是审视其位置及占有面积是否合适的基础。在此基础上调整画面中各形象间组合关系的位置、面积及轮廓的高低起伏。画面分割是从大局观控制构图结构关系的布局方法。中国画将其称为“分疆”。画面分割虽然是构图初步所画的几笔,却关系画面最后总体结构关系及其效果。

取势定位之“取势”,是指画面所要表现的事物的形势、情势、气势、动势及外形式构成关系所呈现的力的趋向;“定位”是指确定形象位置。取势定位,就是指构图之初,要先想好画面所要表现的事物的势和画面构成的力的趋向,并据此“先定宾主之位,次定远近之形,然后穿凿景物,摆布高低”。南齐谢赫于“六法”中提出“经营位置”,但如何经营,没有具体说。早其前的东晋顾恺之却于《论画》中提出了原则方法:“若以临见妙裁,寻其置陈布势,是达画之变也。”吕凤子、张安治都认为“置陈布势”比经营位置更为具体而深入。其后,经(传)五代荆浩《山水节要》中说:“意在笔先,远则取其势,近则取其质。”“取势”一词,便在中国画中经常运用起来。取势,对在空白纸面上彰显笔墨运行及其构成的中国画之重要性是显然的。西方绘画,也讲究“取势”和表现“势”。珂勒惠支《农民爆动》那些激动人心的画面,不正是其内外形式之“势”拨动着观者的心弦吗?

画面分割与取势定位,是从不同角度说的一回事,或者说是西方和中国对同一问题的着眼点稍有区别的各自的提法。画面分割的基本形中,就包含着构成关系的“势”和形象位置。而“势”,不仅包含外形式,更包含内形式。中西方绘画,都追求内外形式的统一性。从这一点来说,二者是统一的。



## 一 横线定位分割

横线定位分割,是指以横长直线代表视平线、地平线、海平线和坡地的天地分际线的位置对画面进行分割;或是以横长直线为隔界,对画面进行分层分割。

### (一) 视平线的分割

凡按透视法组织形象的构图,一般都要先设定视平线位置,确定灭点,进而才能组织诸形象于空间中的位置和透视变化。视平线与灭点是组织画面形象透视关系和空间效果的基础。大多完成了的作品,虽然最后并不见视平线,但在当初是要画出视平线的(参见第五章第一节中所述视高与视平线的作用)。

### (二) 地平线、海平线的分割

表现平阔的草原、海洋、湖泊等,一般也是先以横长直线定其与天空分际的位置。地平线、海平线与视平线,在视觉中是合一的。其在画面中的位置,便表示了人的视高及对地面、水面所占有面积多少的取向,以呈现所要表现出的效果(图7-58)。

### (三) 坡地的天地分际线分割

表现坡地时,视高高于坡地,坡地远处与视平线合一,坡地的起伏尽在视平线下呈现。近看高于视高的较陡坡地,视平线与坡地和天空的分际线不合一,其天地分际线的位置是按所要呈现坡地面积而定。视平线则可以显出坡地是缓坡还是陡坡,天际线高视平线低,表示坡度很陡,近似观山;天际线与视平线接近,表示坡缓或近似平原。其间的物象形体的透视效果,是显示视平线位置的依据(图7-59)。

### (四) 以横线为隔界的分层分割

是指以横线为隔界,将画面分为上下两层或多层。在各层面积中横向安排形象,如同长卷展示事物似的构图。古埃及墓室壁画中常用此法。例如《宫廷夜宴图》(见图2-7)的布局,如同摄像机镜头按着等高距离进行拍摄,录下每处人们的活动,将其有序地安排在各层面积之中,来呈现夜宴的全貌。

我国战国时期的水陆攻战铜壶腹部的《攻战赏功宴乐图》(见图2-8),是将壶的腹部分为上下两部分,下部表现攻战情形,上部表现欢宴活动,其有序地展示了丰富的内容和恢宏的场面。

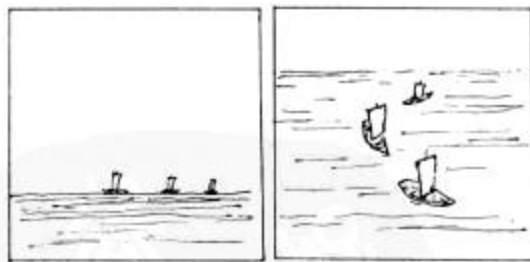


图 7-58

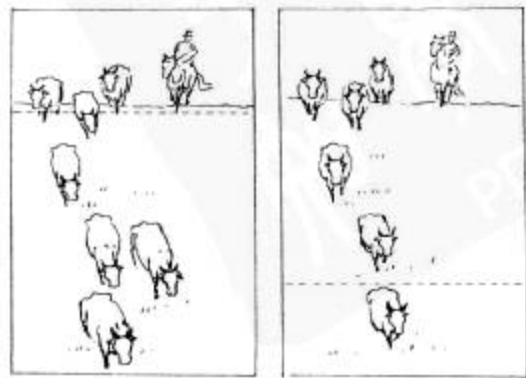


图 7-59 (图中虚线为视平线)





图 7-60 民间年画《寿星》



图 7-61 [西班牙] 毕加索  
《照镜子的女人》

## 二 中线定位分割

中线是指物象形体的中间线和区分事物的相隔线。中线定位分割,即以中间线进行画面分割标示物象位置的方法。中间线,既有竖线、斜线,也有各种曲线。下面仅以竖线、斜线说明之。

### (一) 竖直中间线分割

笔直的树木、直立的人等竖长形体的中间线(即中轴线)为竖线。以其在画面中的标示位置,称为竖直中间线分割,简称竖线分割。

1. 竖线居中分割有三种:一是直立人像居画面中间,以竖线确定其居中的位置,全身站立肖像画居多。二是以主要形象居画面中间,在其左右对称布局次要形象,宗教画居多,图 7-60 构图起手也需中线定位分割。三是以居中竖线分界,对称地表现相反性质的事物,如室内外空间,镜子的内外(图 7-61),象征性地表现人的双重性格以及黑白相反的对称构成等(图 7-62)。

2. 竖线偏离画面中心的分割:是为了打破竖直物象居中的呆板,其位置比较随意,但传统审美观认为居于黄金分割线上为美。

3. 多根竖线的分割:如表现众多树干为主的构图,分布应注意疏密与节奏(图 7-63)。

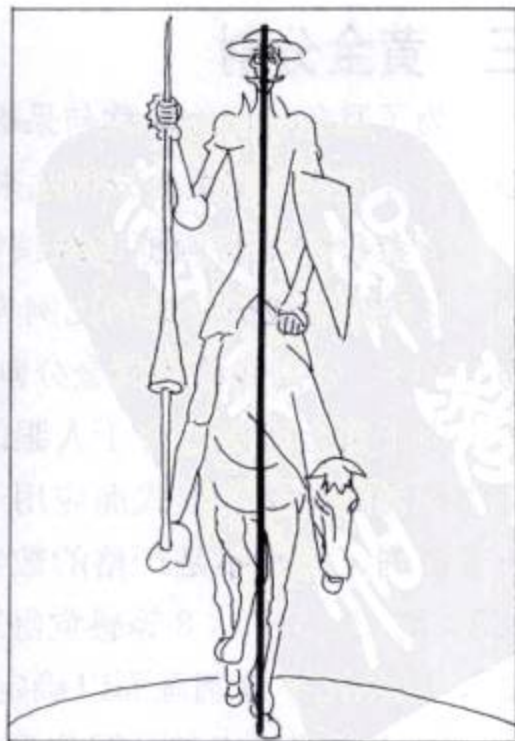


图 7-62 《〈唐吉珂德〉插图》





图 7-63 [俄] 库茵兹 《白桦林》

## （二）斜线分割

斜线分割，是指以斜线表示透视线、竖长物象的倾斜及其位置分割。

1. 表现建筑物、路面等的透视角度与位置（见图 7-53）。
2. 表现倾斜的物象，如山坡、斜躺着的人体等。一般是以斜线先定出其大体位置和倾斜的角度。
3. 表现动感的倾斜，如风吹竹枝、飞行方向等以斜线或斜曲线定位分割。
4. 现代抽象绘画中，用斜线交叉分割画面，以形成多色块的构成。

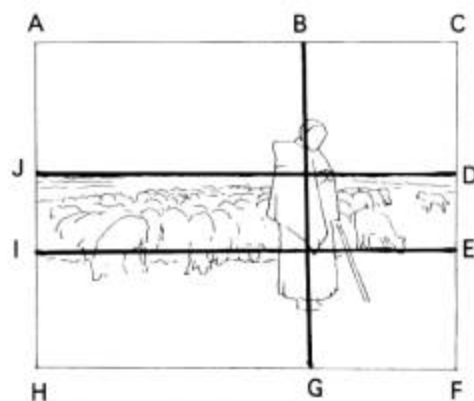


图 7-64 [法] 米勒 《牧羊女》

## 三 黄金分割

为了避免构图的对称与呆板性，物象位置一般要偏离构图中心，作者往往采用黄金分割法来确定形象位置。

黄金分割是将画框边线按黄金比率找出分割点进行画面分割，也就是边线被分成的比例为：短：长 = 长：（短 + 长），比值为 0.618。分割线称为黄金分割线。

由于黄金比例适合于人眼的习惯感受，从古希腊开始就将其作为美的比例和形式而应用于建筑和艺术。但是正如“画框”一节谈到，绘画不是严格的数字计算，画家以眼的观察为基础的 2:3、3:5、5:8 等感觉舒适协调的比例都可以视为“黄金比”，以此比率分割画面以确定画面中形象位置和分配面积。

### （一）按黄金分割线确定形象位置

此法是以黄金比率，先找出画框边线的分割点，再连线进行





图 7-66 [法] 米勒 《汲水的女人》



图 7-67 《〈汲水的女人〉草图》

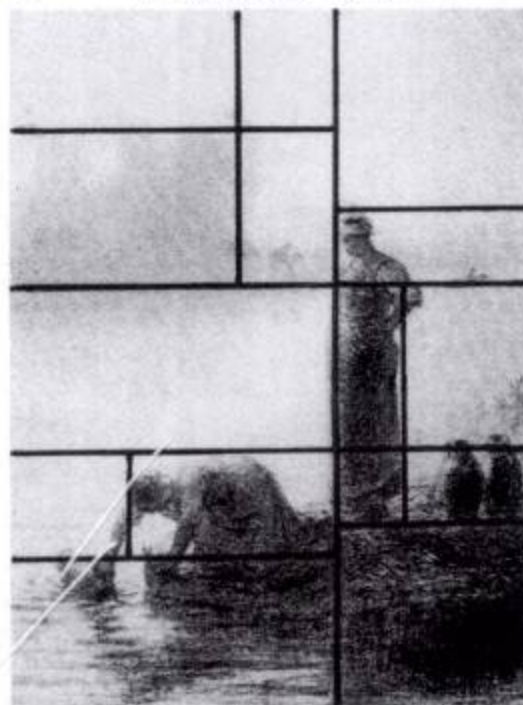
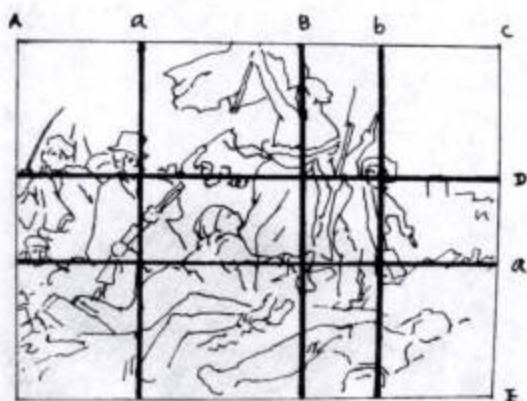


图 7-68



图 7-65 [法] 德拉克洛瓦 《自由引导人民》



画面分割,如图 7-64、65 的示意图所示,大写的 A~J 的位置标明为画框边线端点和黄金分割点,连结点的线为黄金分割线。以此线确定形象位置。

米勒的《牧羊女》(图 7-64),少女位于黄金分割线 BG 上,地平线与黄金分割线 DJ 相重合,羊群横向布置于黄金线 EI 上。形象位置引人注目、适宜,空间面积比例协调,构图均衡。画面分割为:  $AC:AB=AB:BC=CE:EF=FD:DC$ 。

德拉克洛瓦《自由引导人民》(图 7-65)画中人物形象的布局,是符合黄金分割率的,所以给人以自然、舒适感。

米勒的《汲水的女人》(图 7-66),画中站立的妇女和正在汲水的妇女,分别位于横竖黄金分割线上。与其草图(图 7-67)相比,正是由于空间面积的比例变化,使其完成的素描作品更富有傍晚的精神放松感和意境美。如果将画中物象皆用黄金分割线标出(图 7-68),那是很接近蒙德里安的作品的。如果将德拉克洛瓦《自由引导人民》图示,再继续分割,也似蒙德里安作品的效果。因为,蒙德里安就是按黄金分割原理分割画面进行抽象构成的。

## (二) 按黄金分割线交叉点确定形象位置

中国写意画布局重视笔墨、气韵的连贯,从画面空间分割角度来分析中国画布局,未免过于脱离传统意识,但是,其表现对象在画面中,大多更符合黄金分割线的位置。例如竖向物体的竹、树、石等位置大多布置在黄金分割线上。由于黄金分割的布局容易取得画面的均衡,黄金分割线交叉点是偏离中心又适宜为视觉所选择的注意点,容易形成笔墨意趣的表现中心。中国古代虽无黄金律说,但凭艺术家的美感直觉所确定的构图中心和主要形象



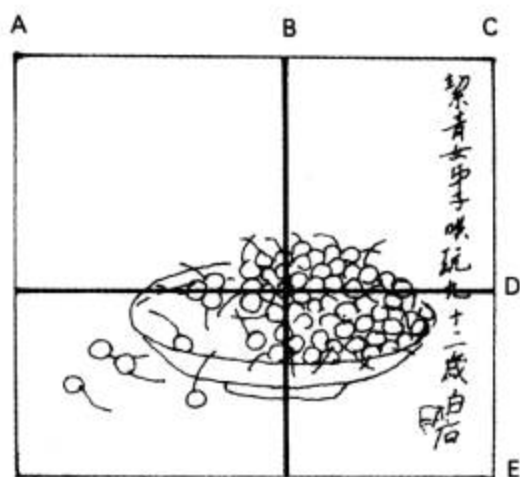


图 7-69 齐白石 《樱桃》

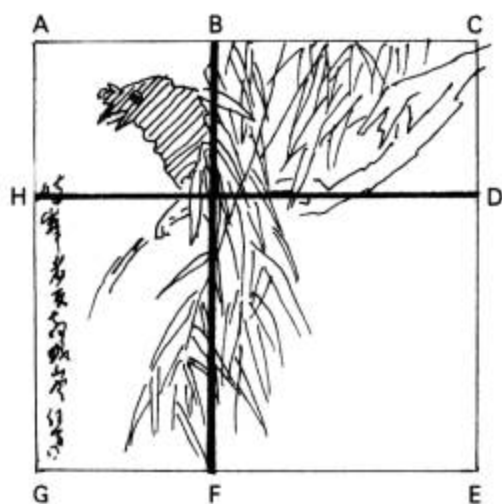


图 7-70A 任伯年 《杨柳八哥》



图 7-70B 任伯年 《酸寒尉像》

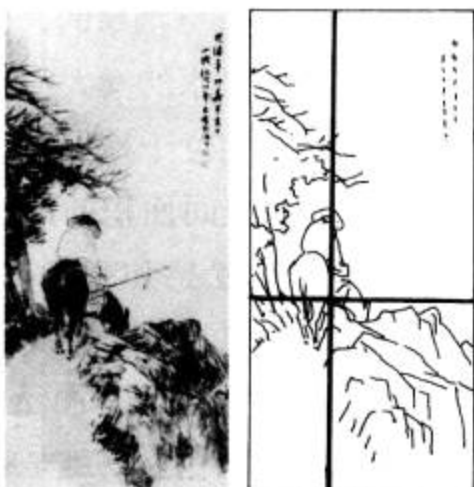


图 7-70C 任伯年 《策蹇寻诗》

的位置，往往是在黄金分割线的交叉点上。因此，引进黄金分割法认识中国画的位置布局与空间面积的比例，会使中国画的构图更加理性，符合美学的自觉。

例如齐白石的《樱桃》(图 7-69)，构图中的主体形象恰恰位于黄金分割线交叉点上。画面简洁明快，表现一盘樱桃，为人从中抓去一把食之，其间零散掉下几粒，构思富有浓厚的生活趣味。



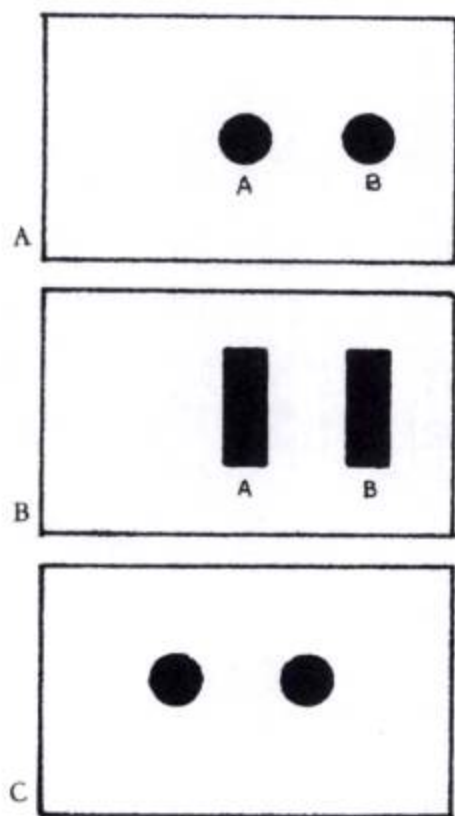


图 7-71

黄金线指示的位置正是画家表现意趣所在的形象位置，这不是一种偶合，是中国画家形式美的意念所选择的位置。其画面分割为  $AB:BC=CD:DE$ 。

任伯年的《杨柳八哥》(图 7-70A) 构图中的八哥与下垂的柳枝位于黄金分割线 BF 上，其笔墨意趣的表现中心正在黄金分割线交叉点上。画面分割为  $AB:BC=CD:DE$ 。任伯年许多作品的形象位置都符合黄金分割(图 7-70B、C)

### (三) 按并行的黄金分割线布置同等地位的形象

画面中两个同质同量同类的物象，其位置不同引起视觉注意顺序不同，如图 7-71A、B 图中的圆点和竖线，人们视线的注意顺序一般是由图中形象 A 至形象 B。因此容易形成构图中位置的主次，居中者为主，居偏者为次。C 图中两个同质同量并行的同类物象，分别置于竖向的黄金分割线上，容易处理成并重的感觉，引起视觉的同等的注意。米勒的《晚钟》，画面中作晚祷的一对男女农民分别位于黄金分割线 BH、CG 上，因此处于同等重要的视线选择之中(图 7-72)。画面分割为  $AB:BD=CD:BD$ 。

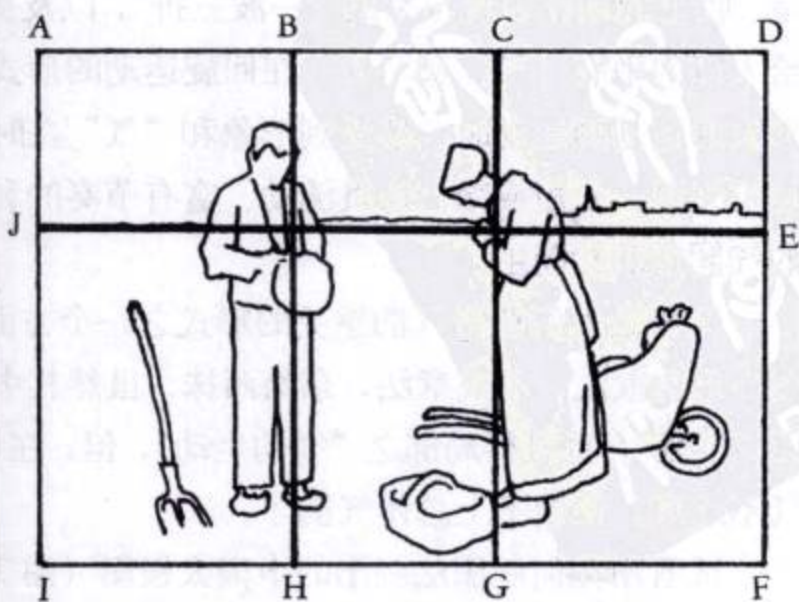
一般情况下，多形象的复杂构图中，主要形象在黄金分割线上，次要形象在副黄金分割线上，符合人注意的顺序，其视线移动距离的黄金比率，形成韵律的节奏，给人以和谐的美感(见图 7-65)。

## 四 骨线定位分割

骨线，形之骨或起支撑作用的中间线。其分为有形骨线和无



图 7-72 [法] 米勒 《晚钟》





形骨线。有形骨线，是指物的支撑线或物象的中线，如树干、藤条等。无形骨线，是物象或形象连接构成趋向的力，如队伍前行之势、笔墨运行的轨迹、云气流动的方向等。

骨线分割，是指以决定物象态势的骨线或以物象运动轨迹之骨线分割画面，确定布局与定位。这是中国画画家，依据中国画重布势和气韵生动之特点而运用的方法。无论是有形骨线还是无形骨线，都是于构图中以有形的点、线、面构成的可以感知的形式构成之骨，是笔墨运行的纲，是形成画面总体气韵回旋的脉络。

自从南齐谢赫将“气韵生动”列为“绘画六法”之首以来，人们对此津津乐道，出现各自的理解。例如：“画工有其形而气韵不生”（清·笪重光《画鉴》）；“以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也”（清·邹一桂《小山画谱》）。且多从写意画笔墨作解，仿佛只有“元气淋漓障犹湿”（杜甫句），方为“气韵生动”。那么，“气韵”指的是什么呢？所谓“气”，是指画中形象的生命力和作者的生命力，通过笔墨运行所展示的生气与活力。中国画由于强调作者自身主体性的表现，所以画中之“气”必然是作者精神状态与作品内外形式生命力表现的统一。“气”是依靠笔墨运行及形象构成关系显示出来的，是人对其所产生的运动感觉，也可以说是感觉的运动。所谓“韵”，是这种运动或者说“气”的有节奏呈现的旋律性，是一种富有音乐感的节奏于画面中的回旋。因此，“气韵生动”，是人对画面产生的审美心理的反应，是由内外形式传递的生命活力和由其诱发观者对生命活力体验的快感。

中国书法的“一”字（图7-73），其静感的横线由于起笔、运笔、收笔的动作表现出来的“一波三折”，以及墨的凝聚方式，就给人以内中有“气”和“力”在回旋运动的形式感觉。当视线随形象的运动而运动时，感受到形象和“气”在时间上所给予人的轻重强弱、长短疾徐、连贯流动、富有节奏的和谐之美，那生动的气韵便油然而生。

笔墨是人们获得气韵感受的形式之一个方面。然而，如果构图中形象散乱，不成章法，东涂西抹，虽然其中的某一点一画可以“气盛”，也可得局部之“气韵生动”，但，在整体上互不关联，气不连贯，便谈不上总体气韵了。

试看用几何制图法画出的中国太极图（图7-74），依然给人以元气内含、流动畅然、气韵生动的感觉。可见结构方式对气韵



图7-73 米芾于泰山书写的“第一山”之“一”字



图7-74





图 7-75 于非闇 《红杏山鹧》



图 7-76 潘天寿 《蛙石》

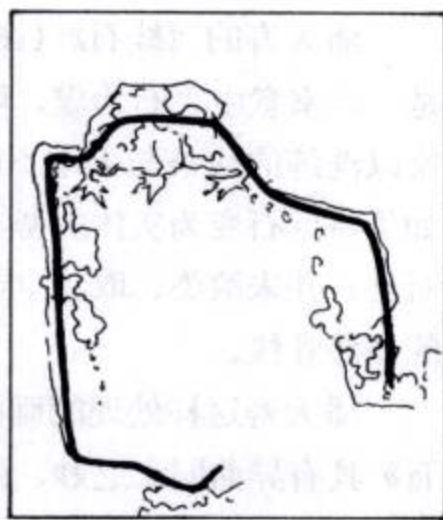
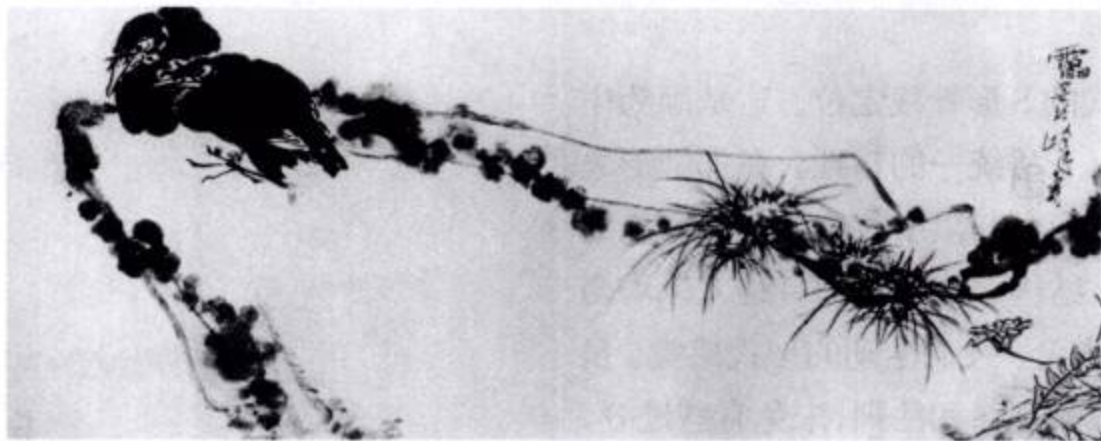


图 7-77 潘天寿 《双禽秋色》



生动表现之重要。

骨线定位分割，可细化为：重“取势”的“形势骨线定位分割”和重“气韵”的“气脉走向定位分割”。

#### (一) 形势骨线定位

形势骨线，是指物象形态及其构成趋向性的力，亦称气势骨线。如，画速写所说的人与动物的“动态线”和动态方向，山的体势，树的枝干的方向，形的连接构成的态势方向等。

中国画画家展纸作画往往先用指甲划出骨线以“取势”定位，即是形势骨线分割，以其定出走笔运墨的骨线之纲，挥毫洒墨依纲而行，方能出现“初不意如是而忽然如是也”（清·张庚《浦山论画》）的起于“有意”又“发于无意”的上乘的“气韵生动”之笔墨，才有可能达到总体的气韵生动。

于非闇的《红杏山鹧》构图以主要花枝走向为骨线进行画面分割（图 7-75），定出总体布局形势，使众多杏花沿此形势分布，形成力的流连贯动、气脉回转、呼应联系、意境清新的画面。



潘天寿的《蛙石》(图7-76)巨石居中,占居画面大部。但是,画家意中之石为虚,取石外形之势,表现节奏墨韵为实,画家以洗练的线条与大小不同的点点墨块,组成轻松快板的小调。如果将巨石变为实体的基本形分割去理解则意向非矣,因为画家对巨石并未渲染,取其空灵,使巨石在构图中塞而不堵,是地道的墨势骨线。

潘天寿这样处理的画面很多,《双禽秋色》(图7-77)与《蛙石》具有异曲同工之妙,同是将石虚空处理,取其墨势。其骨线走向多么像中国楷书的“一”字。这是画家骨线分割取势之匠心所在,使画面气脉相连,首尾呼应,使静感的画面蕴含着“气”的脉动。

许多中国画画家喜用太极图式的S形骨线定位。这是因为中国的太极图包含着万物阴阳变化、矛盾统一的哲理。在那圆形之中被S线分割成黑白两条回旋的鱼形,其黑中有白、白中有黑的对比衬托、阴阳互补、呼应联系、结构严谨的构图,给人以均衡稳定、流动畅然、气不外泄、元气内含、气韵生动的形式感觉。虽然有人说太极图包含着中国画构图的规律和法则,未免有些过分,但很多中国画的画家喜用S骨线定位是屡见不鲜的。因为在白纸上追求物象布局的变化,其构成关系极易形成S形,空白角处再加上题款。这就是为什么给人感觉似太极图的缘故。

图7-78 吴昌硕 《小园涉趣图》

图7-79 吴昌硕 《葡萄图》

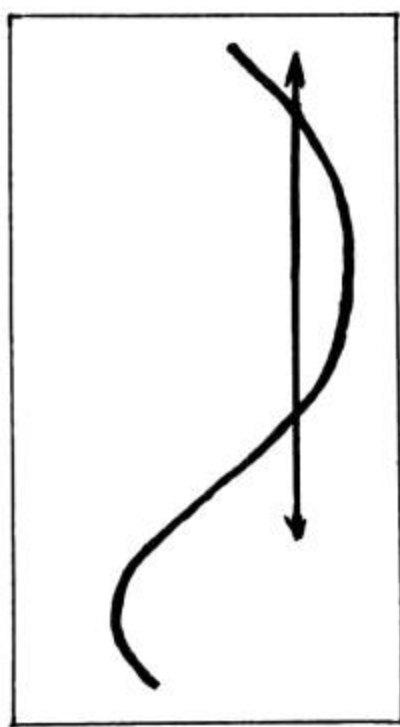






图 7-80 吴昌硕 《神仙眉寿图》



图 7-81 吴昌硕 《桃实图》



吴昌硕的四幅花卉(图7-78~81),物象组合关系及势的走向骨线都是S形的,但每幅又各有不同的变化。

## (二) 气脉走向定位

气脉骨线是指笔墨运行轨迹,形象态势的连贯性构成经视觉组合而形成的运动线,即“气”与“力”运行的脉络。气势与气脉,前者着眼于“势”,后者则着眼于“气”的运行,二者在构图时是统一的。例如,折枝花卉的构图,往往是枝从画外进,再出画面而折回,既考虑其势又考虑到气不外泄,使气脉在画面中涌动与回荡,说明“势”与“气”是互补为一体的。笔者只是为了便于阐释而将二者予以分述。

气脉骨线分割,就是设定形象构成的力的连接与回荡轨迹,起到如太极图的中线使力的回旋运行而不外泄的作用。陆俨少的《江涛万古峡》(图7-82),其示意图中粗黑线为龙脉取势之线,虚线为气脉连贯之线。画面中斜贯竖幅的山之龙脉的最下面几笔山石与小船相连,在其引导下与流水流云之气脉相接,回旋而上,气势磅礴,给人以朝气迸发的豪迈气势之感。山峰之间虽为流云所断,但山势相连,气韵贯通。所画虽为流云往返,然气脉纵横而不断,更增加了画面宏大而活动的气势和构成的气韵生动性。



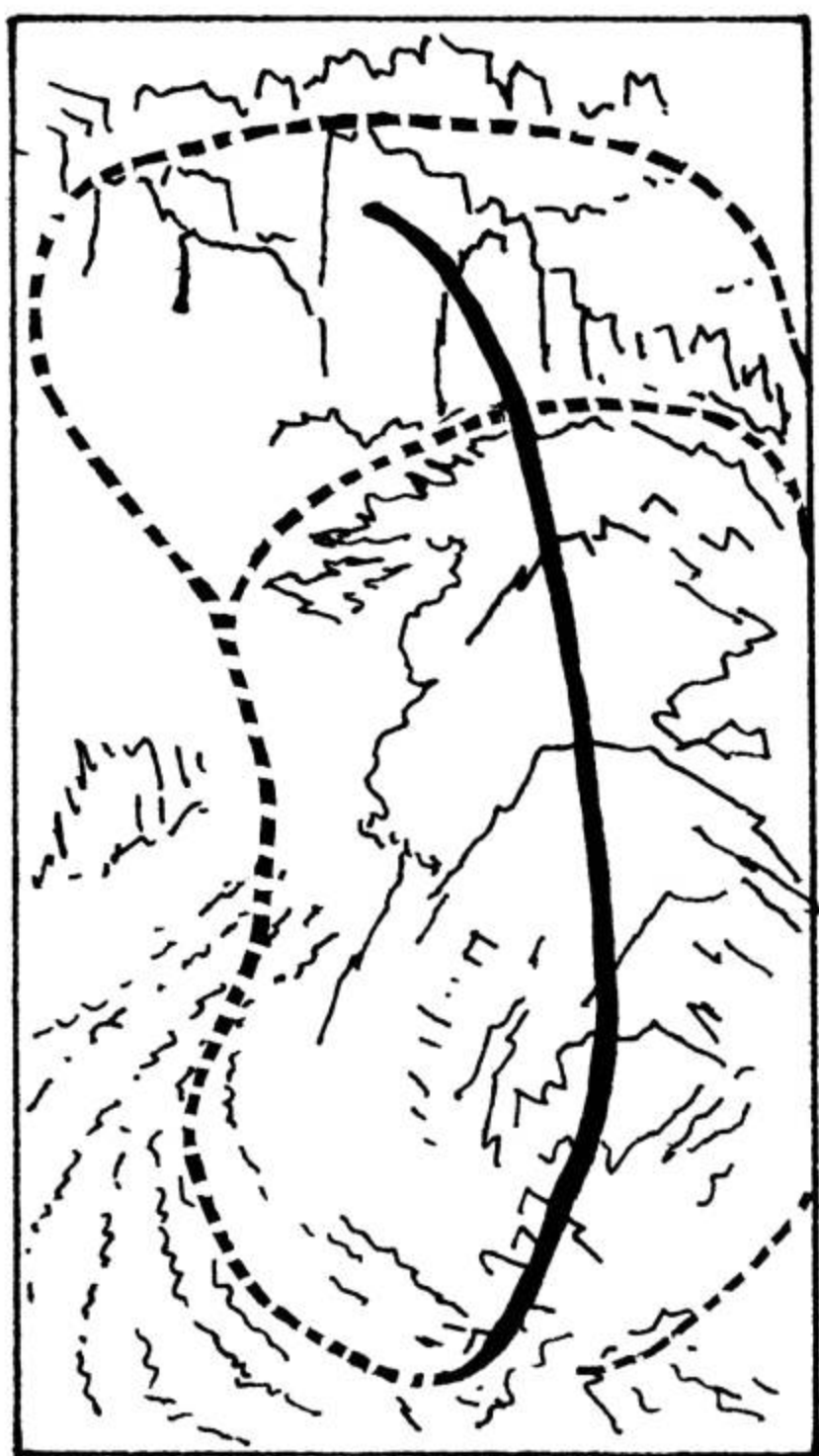
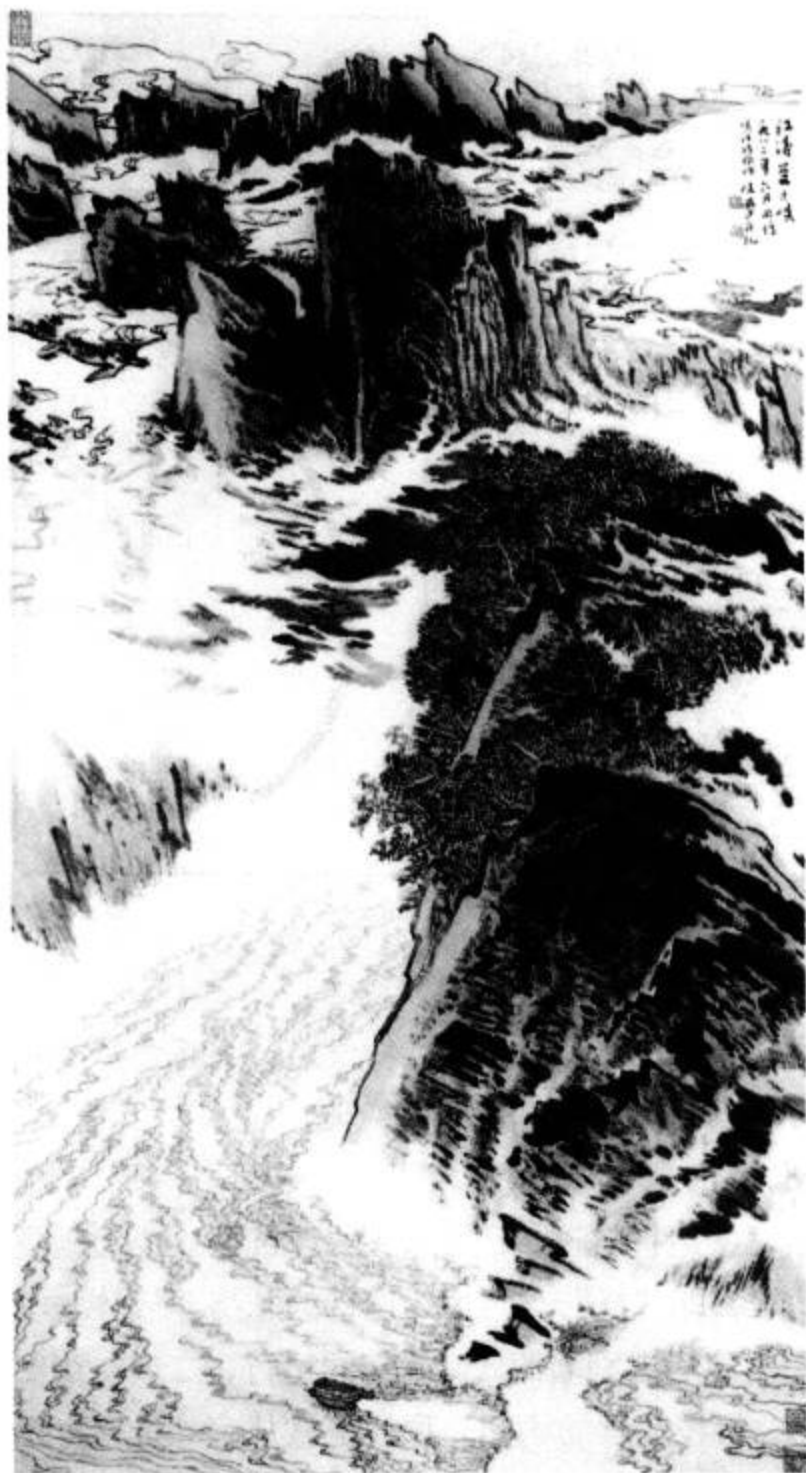


图 7-82 陆俨少 《江涛万古峡》

宋文治的《黄山云起》(图 7-83), 可以看出山脊龙脉走向及白云气脉走向。该画骨线起伏回转, 断而又连, 续续绵绵, 白云或浓或淡, 飘忽山间, 气脉悠长, 整个画面构成富有节奏变化的韵律美感。

## 五 基本形分割

依据表现内容的需要, 为了使表现对象的位置及其组合关系有基本形的规定性, 以取得构图基本形的形式效应, 所以构图时以基本形分割画面。这样做, 可以使构图结构形式得以明确。

基本形分割构图法的基础, 是基本形的形式作用。这种形式





图 7-83 宋文治 《黄山云起》

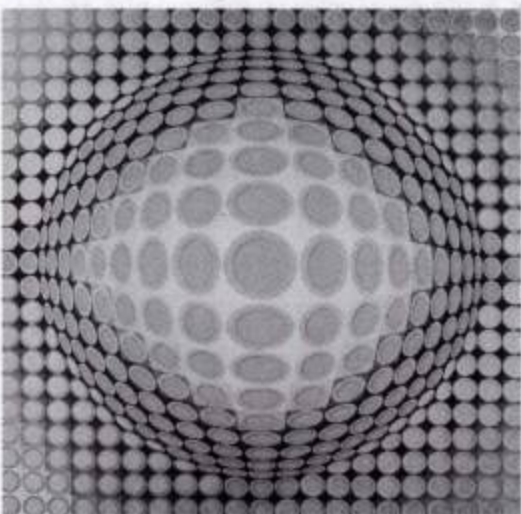


图 7-84 瓦萨霍利 《Vega200》

作用与具体形象内容结合在一起时就会产生更加感人的形式力量。读者可以在基本形的形式作用引导下，被带进画家表达的内容与感情的漩涡之中。对此，我们于第五章第一节中已经予以分析，这里不再赘述。

## 六 级差分割

为表现几何结构物象有规律的级差变化或透视变化而进行的画面分割为级差分割。如果说画家构图时根本没想到黄金律的美的原理，仅仅是依靠经过长期训练的审美的眼睛决定其物象位置而符合黄金比率的话，那么要取得物象透视变化的合理性以及严格的几何结构的级差变化时，就必须运用级差分割，甚至进行数学计算的级差变化。

### （一）透视级差分割

写实绘画为了取得透视变化的合理性，而进行的级差变化的画面分割，例如达·芬奇的《最后的晚餐》，为了使人物与环境的关系及顶棚、窗子的级差变化符合透视科学，构图时必须要按照透视学原理进行透视级差分割，方能取得各自的位置及大小比例关系的合理性。

### （二）几何结构级差造型

“透视学”对绘画构图来说有局限性。有时画家不按“透视学”进行构图，却要以级差变化构形必须进行画面的级差分割。例如瓦萨霍利《Vega200》（图 7-84），画面中凸起的半个球体，不是通过明暗调子塑造的，而是按有序排列和严格的级差变形构成的视幻效果。圆形中的诸多相同色相的小圆形，是通过比例的递减



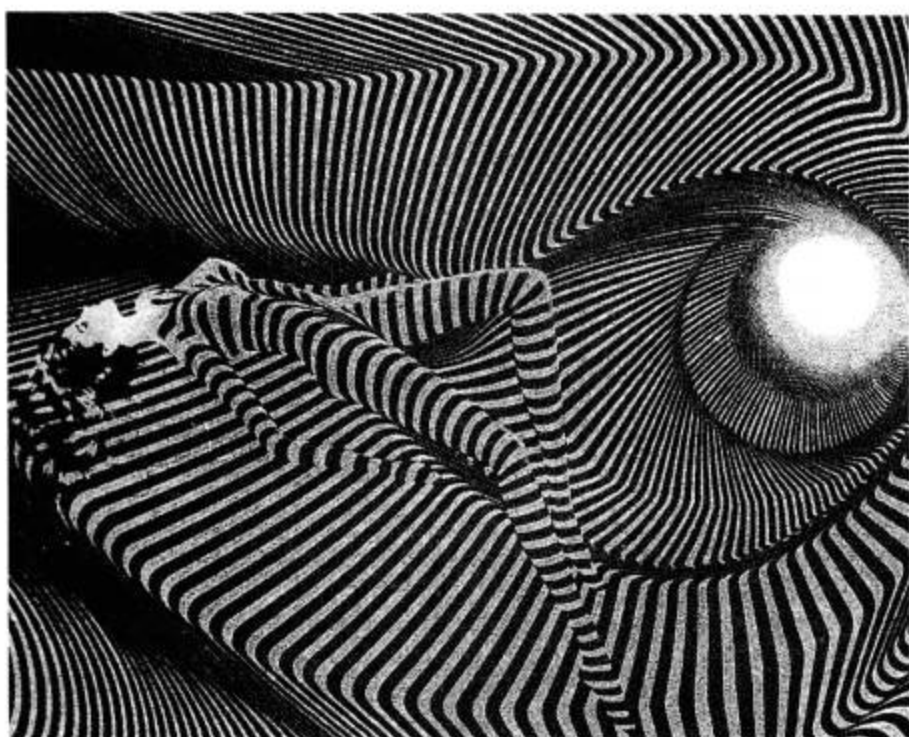
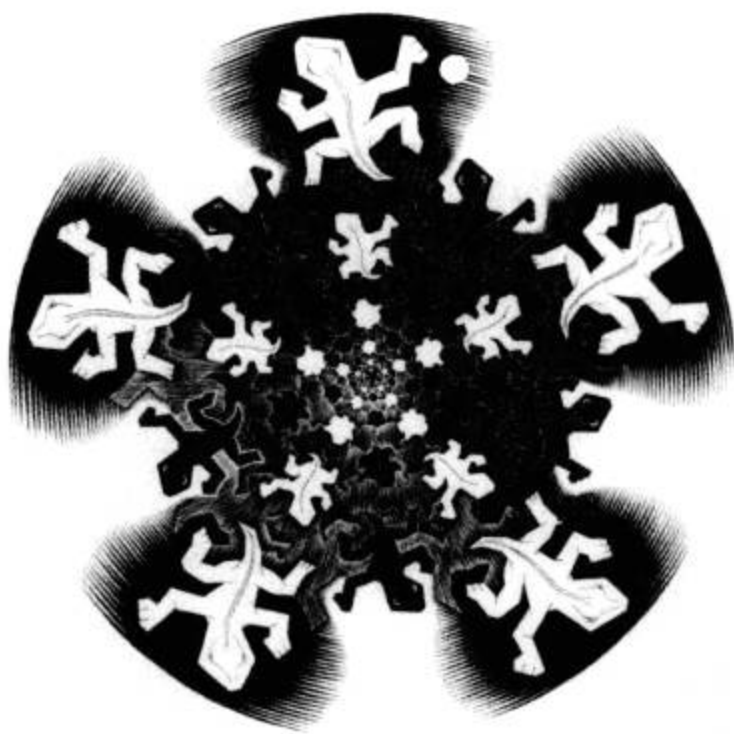


图 7-85 [荷] 埃舍尔 《发展》

图 7-86 佚名 《视幻效果作品》

计算而成的。荷兰画家埃舍尔是制造视错的专家，其版画作品《发展》（图 7-85），初看似中心对称的适合纹样，细看则玄机变化多端：可以是由画面中心点向外旋转逐渐变大的蜥蜴；同时又会产生由外向内转向中心，中心部分产生错乱的闪耀感。其画面旋转的有序性，是按几何级差渐变完成的。再例如图 7-86 这类视幻艺术作品，如果不按级差分割是无法进行构图的，也不可能取得如此玄妙的视觉效果。

## 七 复合分割

在实际创作中，画家往往考虑多种形式因素于同一构图之中，构图也往往不只采用一两种分割法，甚至采用多种分割法灵活地复合应用，对此称为复合分割。

例如，拉斐尔的《圣母的婚礼》（图 7-87）是一幅对称格局的构图。其构图，首先是确定画面的中线和地平线作为布局的基础（图 7-87A），然后以基本形分割画出教堂的位置、形状、大小与比例和广场上人群组合关系的位置（图 7-87B），进而以级差分割画出教堂的廊柱、窗子、台阶和地砖的透视变化（图 7-87C），在此基础上，再确定人群中每个人的位置。画面的错综复杂性，决定其必须运用复合分割法。

图 7-88 这样有建筑物的场面的构图需要复合分割，图 7-89



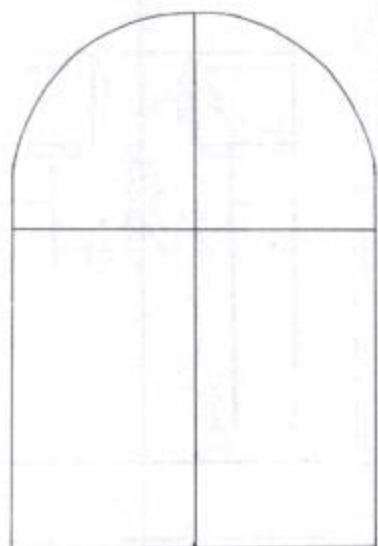


图 7-87A

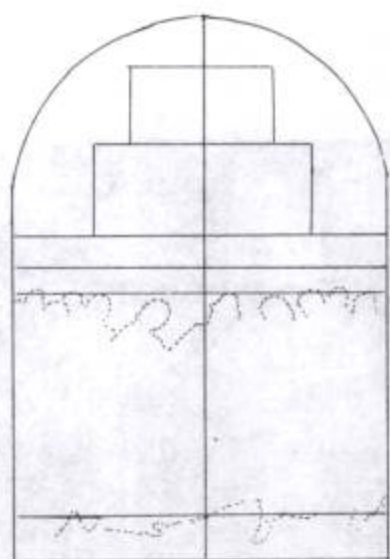


图 7-87B

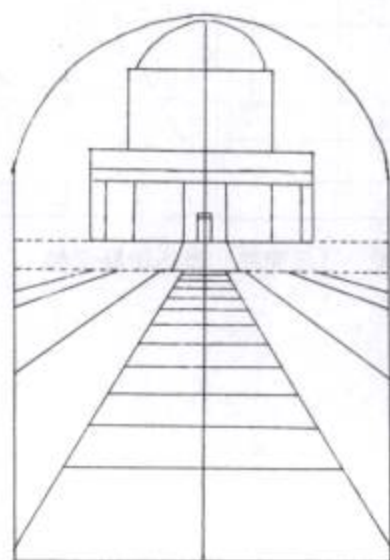


图 7-87C



图 7-87 [意] 拉斐尔 《圣母的婚礼》





图 7-88 【意】蒙塔纳 《圣母登基》

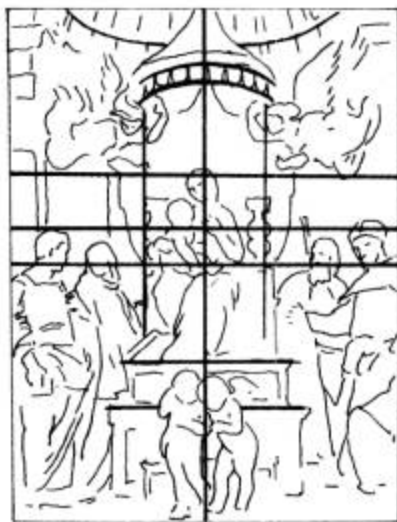
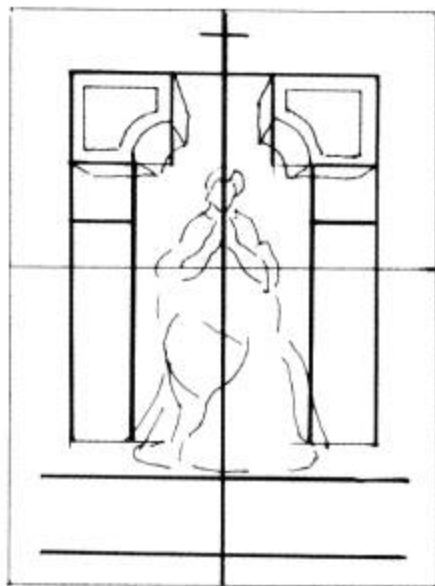


图 7-89 【西班牙】达利 《利加港的圣母》



这样的现代作品构图也需要复合分割。

即便像雅布隆斯卡娅《卧室》(图 7-90) 这样貌似简括的对称构图, 同样需要定中线, 画出床头、床座的基本形, 还要画出前边小孩床的基本形, 进而再画其他, 依然是采用复合分割法方能完成 (图 7-90)。

### 第三节 比例的妙用

本节所说的“比例”, 是指整体与局部或个体与个体之间尺度比的关系。尺度比例, 包含着形体、面积的大小、长短、高低、宽窄的尺度关系。对此, 以比例简称之。

自然界的物体, 按其自然形成形体的大小、长短、高低、宽窄的比例的规定性而存在。这种比例关系, 在人们的头脑中形成牢固的概念。人们的视觉习惯了这种比例关系。一旦画面中的形象改变了这种比例概念, 就会给观众以强烈的刺激性而产生不同寻常的心理反映。以人体为例, 大家熟知人体各部位概念的比例关系, 如果画出的人头大于躯干, 我们会知觉为畸形, 物与物之间的比例关系也是如此, 一般情况下, 尤以写实绘画, 画家作画尊重自然规律的比例关系, 利用人们对自然物象的比例概念, 进

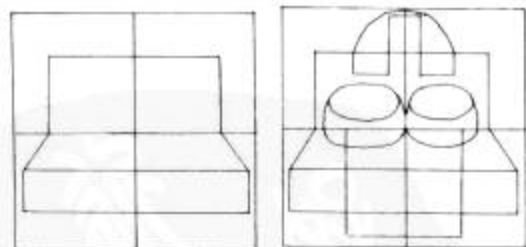
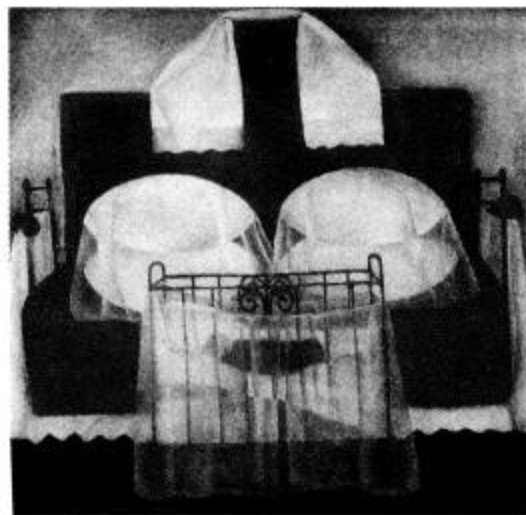


图 7-90 【乌克兰】雅布隆斯卡娅 《卧室》



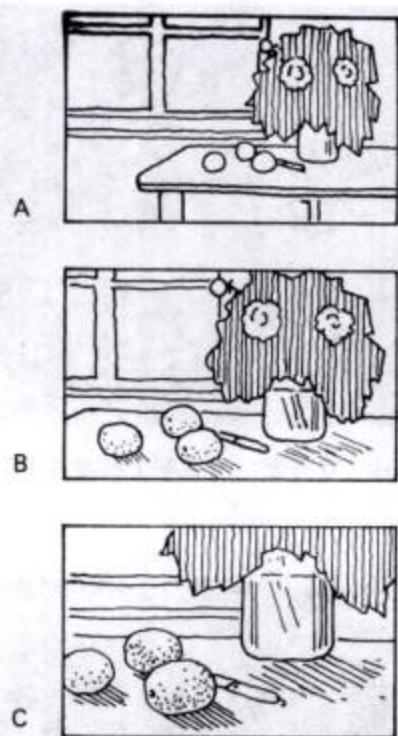


图 7-91



图 7-92 [法] 夏尔丹 《瓶花》



图 7-93 卫天霖 《瓶花》

行构图。但是画家也可主观地改变自然物的比例及位置关系，创造新奇的艺术形象和绘画构图。

比例法则是构图的基本法则。我们分析构图结构的平衡、对称、和谐、节奏等，都涉及到比例，都可以说是比例法则的应用。本节着重谈的就是画家构图之始在考虑形象位置的同时，便在考虑比例——主要形象画多大，在画面中占多大空间面积、形象间的比例及主要形象自身的比例等。比例，是构图时与位置同时首先要解决的问题，因为它是构图形式感的重要因素，关系到观者看画时的重要视觉印象，又直接关系到画面内容、主题、情绪、意境和某种意趣的表达。

绘画构图的比例法则，在于处理物象与画面框架的关系、与常态比例概念的关系、与标准比例的关系以及反常态比例和反标准比例的运用。

## 一 主要表现对象与画面框架的比例

客观再现对象时，主要描绘对象与画面框架的比例，即主要形象画多大，占有画面多大面积。其涉及眼睛锁定视域与表现意图的关系。人的视域，是指所能看到的范围，或者说是外部世界对人的视网膜刺激的范围。一般情况下，视域范围往往超出写生构图截取的范围很多，收录于画面框架内（即构图中）的范围为锁定视域。锁定视域可大可小，是依表达意图所调整。以静物写生画为例，静物作为主要表现对象的三幅构图（图 7-91），无疑 B 图是适中的。这对初学者认识以静物为主要表现对象与画框比例适中是有益的。如果认定比例适中的构图是美的，那么 A、C 两图由于是物象过小和过大的构图则是不美的，有失偏颇。下面以四幅静物画为例，来说明这个问题。

第一幅：法国画家夏尔丹的《瓶花》（图 7-92），旨在表现瓶花的优美与典雅，故构图中瓶花居中，花团位于画面上部横向黄金分割线上，两侧空间几近均等，瓶的两侧的桌面上撒落二三花瓣，形成四平八稳的对称格局，使瓶花有如大家闺秀般典雅、端庄、稳重和优美。画面给人以恬静、温文尔雅和舒适的感觉。

第二幅：卫天霖的《瓶花》（图 7-93），旨在表现花团灿烂有如焰火四射的美妙，故画面构图将细瘦的深色花瓶置于中线偏左，硕大花团居于画面整个上部，且伸向画外。花团下部的花朵下坠，



众多花瓣落在桌面和果盘中。桌面上不对称地摆放着盛有各色糖果的果盘和两朵红花，与上面花团呼应。以花团为构图中心的画面各处，皆充满斑斓的色彩，构成令人欢快的有如音乐般的美妙和声。

第三幅：卫天霖的《案条上的葵花》（图7-94），旨在表现葵花的灿烂辉煌，故构图中葵花及其叶子几乎布满画面，挡住了粗实的两个花瓶，四朵主要葵花置于画面几近中央部位，其周边还分布着不同方向大小的葵花，有节奏地跳动着“金光”，绿叶仿佛也被映黄。

第四幅：法国画家维亚尔的《室内瓶花》（图7-95），这幅静物画与其说是着意于表现瓶花，不如说是画家被以瓶花为中心的这一房间角落的色彩情调美所打动，因此画家将瓶花画得很小，而将贴有壁纸的墙面、窗帘、台布等周围环境占有画面大部空间，以突出表现色彩丰富和谐的室内情调的美。

从上面四幅静物画可以看出，其构图就如同将取景框对准表现对象拉近推出或移上移下地锁定视域，但其不同的选择与锁定视域，在画面上呈现的效果则有天壤之别。怎么选择，关键在于表达的意图和表现的着眼点。

表现对象与画面框架的比例，实际就是构图格局的问题，因为形象小的大场面是推远距离，形象大的片断构图与特写构图是拉近距离，它不仅涉及引导观众关注构图表现的范围与重心的不同，还涉及观者与画中主要形象的距离感，以及因其产生的不同心理效应。例如看荷兰画家维米尔的《倒牛奶的女佣》（图7-96）和《编结花边的女人》（图7-97），前者人物较小，空间较大，观



图 7-94 卫天霖 《案条上的葵花》



图 7-95 [法] 维亚尔 《室内瓶花》



图 7-96 [荷] 维米尔 《倒牛奶的女佣》

图 7-97 [荷] 维米尔 《编结花边的女人》





图 7-98 [俄] 费多托夫 《小寡妇》



图 7-99 [苏] 基布里克  
《〈米哈伊尔·达尼洛维奇〉插图》



图 7-100 [意] 莫迪里阿尼 《女人体》

者好似在厨房门口看着女佣在厨房中准备早餐，与人物形象有一定的距离感，而且，因女佣周围空间较大，其壮硕的身体也因此凭添了些许女性的秀气；后者人物拉近了距离，特写般地描绘，观者好似坐在其对面将头伸过去靠近地看她编结花边，与画中人物的近距离而产生亲近感，而且编结女的纤秀也因充满画框而不显。

从而我们可以得出这样的结论：主要形象小者，因距离感远，观者参与其中感觉弱；主要形象大者，因距离感近，观者参与其中感觉强。主要形象小者，因周围空间大，而显纤小；主要形象大者，因充满画框而显硕大。

所以人物画构图，要依据表现的主题内容、情节场面之需要以及所要给予人的距离感而定。如果表现对象是一娇小纤弱的少女，或是一个魁伟粗壮的大汉，两幅人物画的构图往往不同，画家常常是利用画面框架为参考体来安排人物的大小，运用空间对比的形式心理进行构图。例如，费多托夫的《小寡妇》（图 7-98），画家为了表现娇柔、孱弱、稚气的少妇失去丈夫的孤零，而将人物画得较小、环境空间画得很大。这种以环境空间的大，对比衬托出人物娇小可爱的例子很多。苏联画家基布里克的《〈米哈伊尔·达尼洛维奇〉插图》（图 7-99），则将魁伟的大汉画得顶天立地，占居了画幅的主要面积，甚至使人感到画面似乎容纳不下这个肩膀壮阔的大汉。

但是，表现一个幼儿也可以用占满画面构图。那么，这个幼儿与观者的距离感是很近的。这也就是说物象愈大，愈给人以贴近画面框架的感觉，反之则给人以距离愈远的深度感。意大利画家莫迪里阿尼的《女人体》（图 7-100），斜向布局的女人像，占居了画面主要面积，是画家旨在表现拉长了的胴体部位的美，所以四肢伸出画外。由于其与画面框架的贴近，所以给观者以与女人像距离很近的感觉。

风景画的视域锁定，应依据作者发现客观对象构成的景境情调和景物构成的形式美点以及对对象的独特感受，来确定景物的比例及层次关系。

## 二 表现对象与常态比例的关系

比例，是由比较而存在的。比例概念是与周围物象互为参照而形成的。其有两种：一是按物象的客观存在的常态大小，经过



人们长期观察而获得的印象的比例概念,称常态概念比例或称常态比例。例如山比树高,树比人高;人的嘴比眼大,人腿比胸长等等。这种比例概念,决定着人对事物的认识。二是标准比例,是指各行业对其行业研究对象,予以规定的比例标准。它是经过调查研究,抽离出普遍性的比例关系而制定的比例标准,称标准比例。

### (一) 常态比例的空间关系

再现性的写实绘画给人以真实感的原因之一,在于物象符合常态比例概念。虽然中国山水画不是对景写生之作,也因符合客观的比例概念而令人感到真实。无论是范宽的《溪山行旅图》(图7-101)的高耸巍峨,还是黄公望《富春山居图》(图7-102)的缓坡峰峦,都因画面构成中物象形体比例符合人们对北方、南方山川景物的特点及常态比例的认知而感到真实。即便卢梭的《诱蛇者》(图7-103)那种臆造的热带风光,也由于画中物象符合热带特点和符合常态比例概念而令人感到很“真实”。

### (二) 常态比例差的强调与凸显

比例差的强调与凸显,是突出形象形体大小各自特点和制造画境的重要手法。范宽《溪山行旅图》中的高耸巍峨之所以给人以高山仰止的感觉,主要是画家将前景矮山、树木、旅人和驮物的驴马等都画得很小,强调了与主峰之间的比例差,而且主峰大部又以云霭相遮,将主峰推远而更显其高。这就说明画中的物象是互为参照系的,只要符合常态比例概念,将物象形体大小、高低的比例差予以强调,就会使其各自的形体大小的特点得以凸显,从而也可使画境特点显明。

例如,英国画家卢稣·弗林的水彩画《画室一角》(图7-104),旨在表现模特儿与画室空间构成的清新、明朗的轻松情调,所以画家将原本高大、宽敞、明亮的画室予以强调,又将两位身姿婀娜、着装艳丽的模特儿画得很小,凸显其娇小可爱。

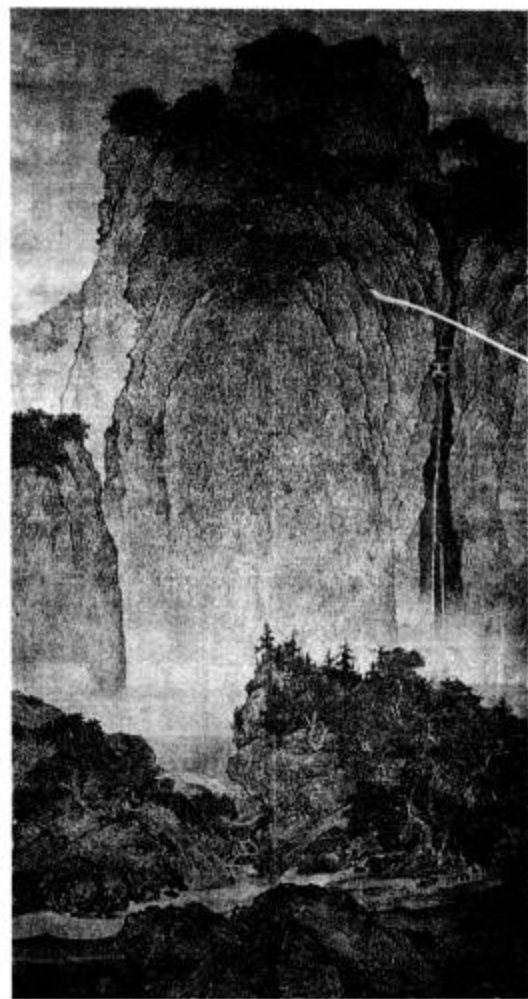


图7-101 范宽 《溪山行旅图》

图7-102 黄公望 《富春山居图》





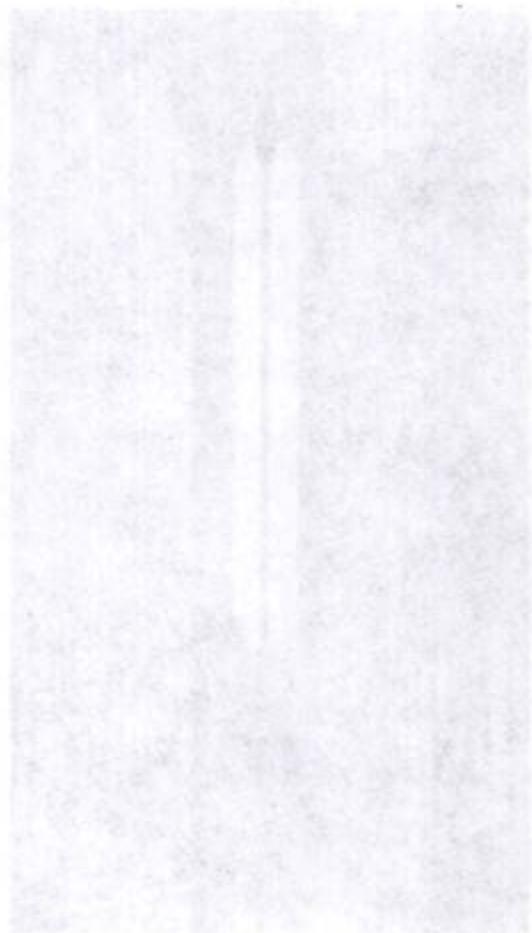


图 7-103 [法] 卢梭 《诱蛇者》

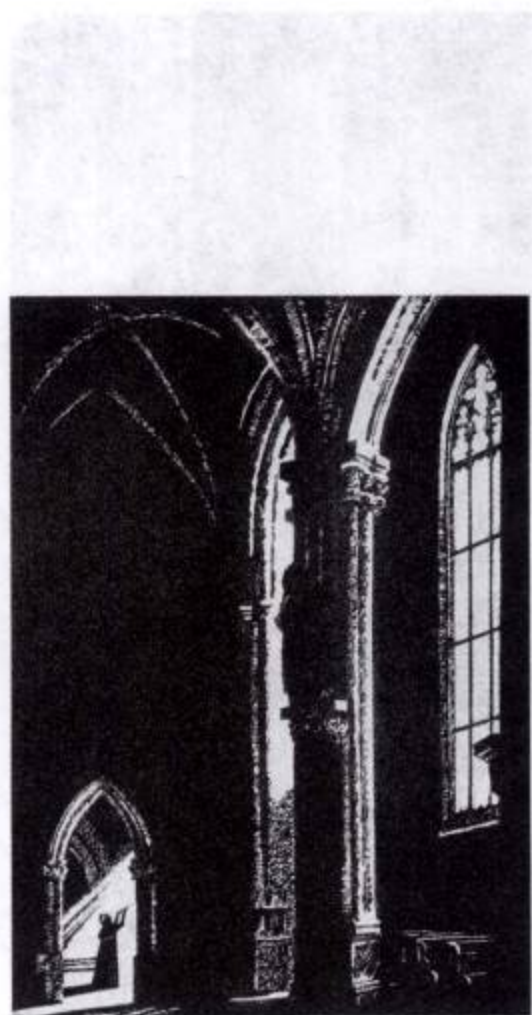


图 7-106 秦龙 《〈牛虻〉插图》



图 7-104 [英] 卢梭·弗林  
《画室一角》



图 7-105 [苏] 苏里柯夫  
《缅西柯夫在贝勒佐夫村》

苏里柯夫的油画《缅西柯夫在贝勒佐夫村》(图 7-105), 将缅西柯夫身躯画得很大, 环境空间画得很小, 给人以充塞感, 无怪乎该画展出后, 有人说缅西柯夫像头大熊, 将要把房间顶破。这也正是画家所要表现的彼得大帝宠臣缅西柯夫被流放时居住房屋的低劣, 以衬托他的处境和心境。

画家秦龙为小说《牛虻》画的插图(图 7-106), 人物画得极小, 且安排在角落, 其动态使人感觉是在那里向上帝祈求。从书中的内容和画家选择的情节看, 人物无疑是画家所要表现的主要对象。画面的大面积空间让给高耸教堂的阴森空荡的走廊, 使人



仿佛听到人物在祈祷的缭绕回音。因而，人物的小与环境空间的空旷高大，是画家创造意境的有意安排。

意大利小说《博士在神秘图书馆中研究》的插图(图7-107)，强调哥特式教堂藏书室内空间的高与窄和藏书的丰富性，而将研究者的人画得极小，以显环境的神秘性和研究者研究的专注性与神秘性。这种以比例关系对比而凸显空间效果的构图，给人以深刻的印象。

### (三) 比例参照系的合理运用

由于“比例”是物象互为参照系比较而形成的尺度差概念，我们看美国NBA篮球比赛时，对在球场上来回奔跑着的运动员们并未感到他们是巨人，因为他们之间个头相差无几。然而，当他们中的某个运动员在常人群体中出现时，便鹤立鸡群。这说明参照系之重要，所以绘画构图十分重视参照系的运用。上一小节所举图例，是形象间有必然联系的互为参照系，而这里所说的是物象间没有必然联系，只是用来作为参照物的合理运用。例如建筑师的建筑效果图，画出建筑物后总是要画出作为比例参考系的人或汽车等物，以显示其高度。画家作画，更是夸张而合理地运用这种比例参考系。

《乐山大佛》是唐代遗存的摩崖雕刻(图7-108)，因其与山体等高而被画家们反复写生。图7-109中的这个佛像，虽然画家已经取其仰视处理，以显示其高度，但是，我们仍然不好判断它的大小。当其两侧画出山峰，肩头长着树木，背部画上房屋，脚下水面画有小小行船，浮云飘动于小腿之间(图7-110)，此时，佛像的高大就具体显现出来。这是画家吴冠中《乐山大佛》中，对参照系的合理运用。李可染于20世纪50年代所作的《乐山大佛》(图7-111)同样为我们提供了合理运用参照系表现佛像高大的范例。中国古画论讲“画山欲显高，云烟索其腰”，就是利用参考体的心理反映之技法。

## 三 表现对象自身比例与标准比例的关系

由于人是社会的主体，绘画多以人的活动为题材，所以对人确定了标准比例。它是按人的比例普遍性归纳出的尺度标准。在中国，将人的头与身高比例定为“立七、坐五、盘三半”，五官位置比例为“三停五眼”等。波利克利斯、利西波斯、达·芬奇和

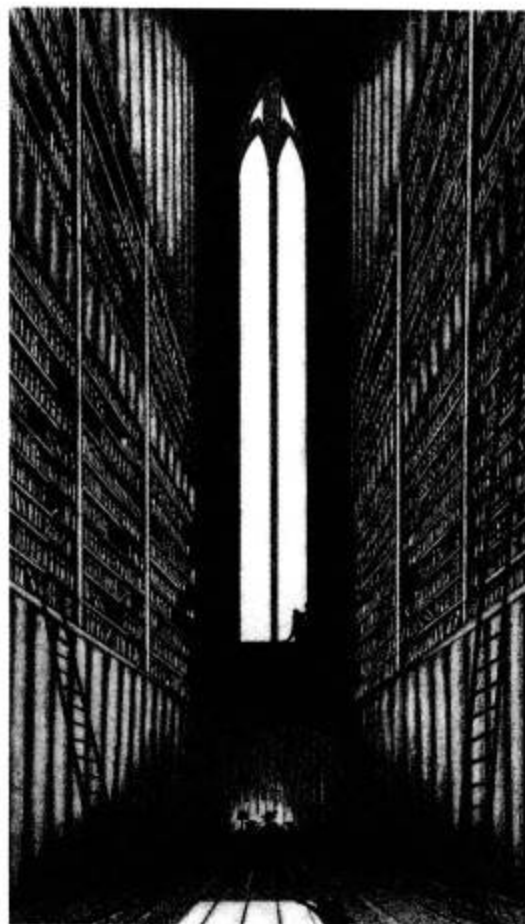


图7-107 《〈博士在神秘图书馆中研究〉插图》



图7-108 乐山大佛



图7-109



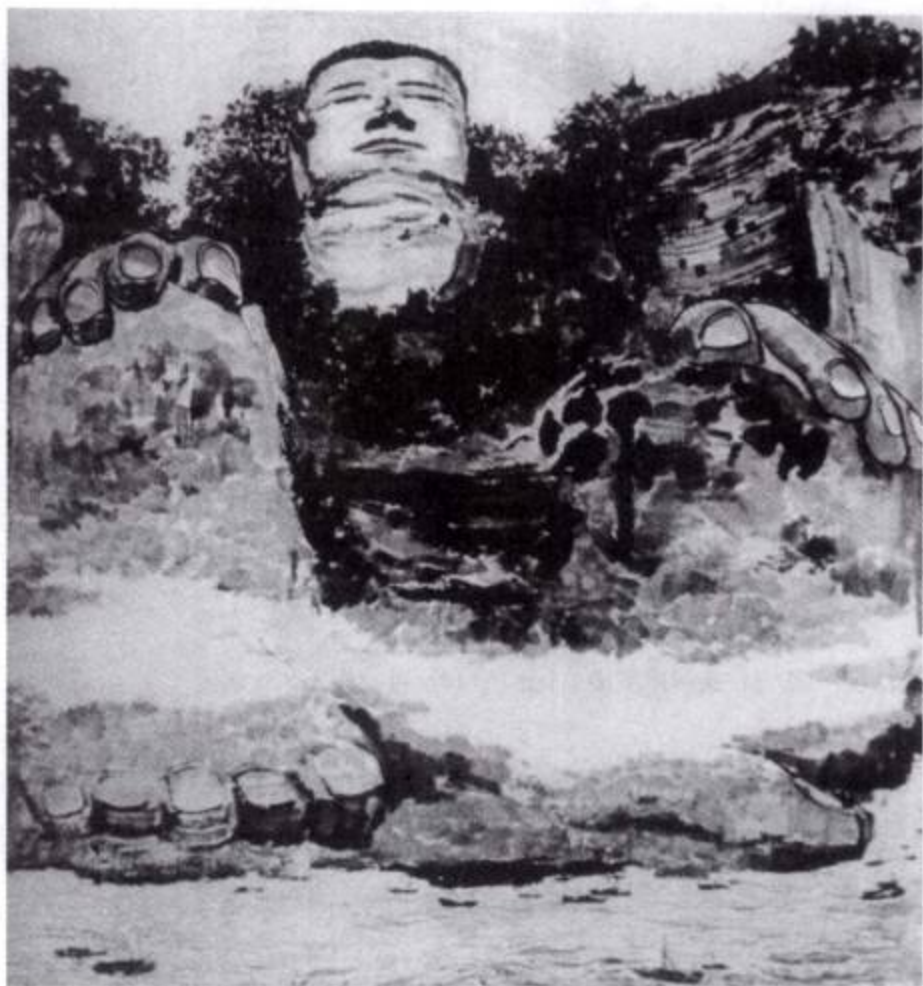


图 7-110 吴冠中 《乐山大佛》



图 7-111 李可染 《乐山大佛》

丢勒，都曾分别根据欧洲人的特点抽离出标准比例（图 7-112～114）。

一般情况下，写实绘画中的人物符合标准比例，看起来就会感到协调，但，标准比例不是人的理想美的比例。标准比例的作用，主要在于以此为准来观察和判断表现对象的比例特点——表现对象的五官区别于标准比例的特点、身高比例特点等。另外，标准比例又是艺术家把握处理形象比例特点的“度”的合理性的参照系。

由于人的理想的比例，是身材比标准比例更高，尤其下肢要长，所以女士们为使自己身条与下肢显得修长而穿起了高跟鞋。作画，一般往理想美去画，所以往往夸张表现对象自身的比例关系，而有意超越标准比例。

例如，法国象征主义画家莫罗《梳妆》（图 7-115），为了表现画中女子身材修长的理想美和动态的舒展，而有意将腿部和胳膊拉长。美国画家乔治罗姆尼《多拉波尔爵士夫人像》（图 7-116），显然也是夸张了这位夫人的腿部长度的，同样是为了加强体形修长



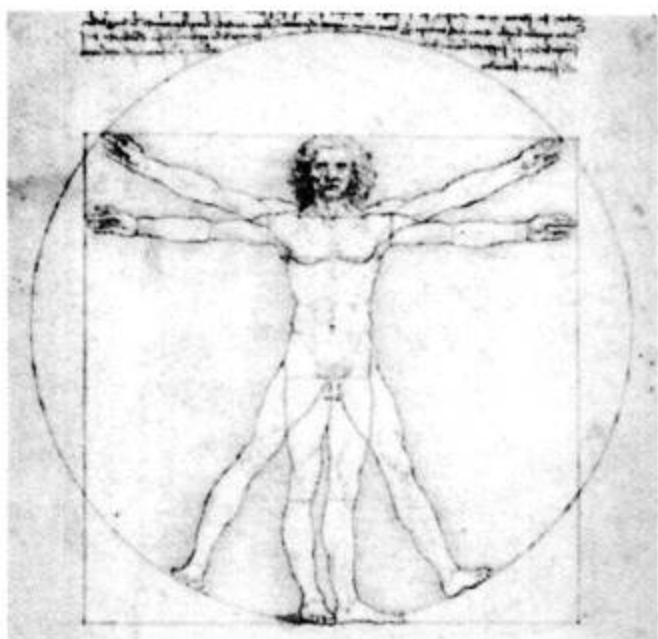


图 7-112 达·芬奇作人体比例图



图 7-113 达·芬奇作头部比例图

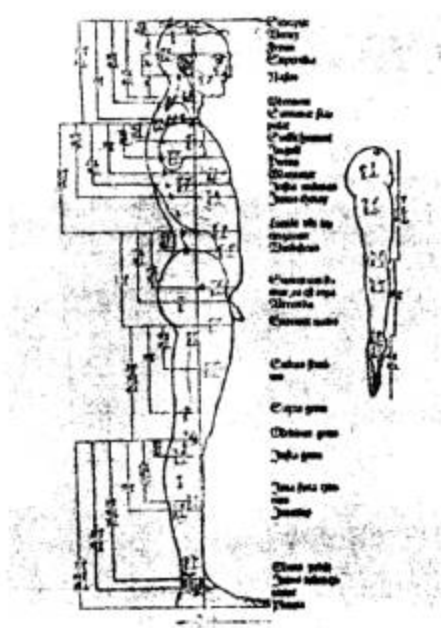


图 7-114 丢勒作人体比例图



图 7-115 [法] 莫罗 《梳妆》

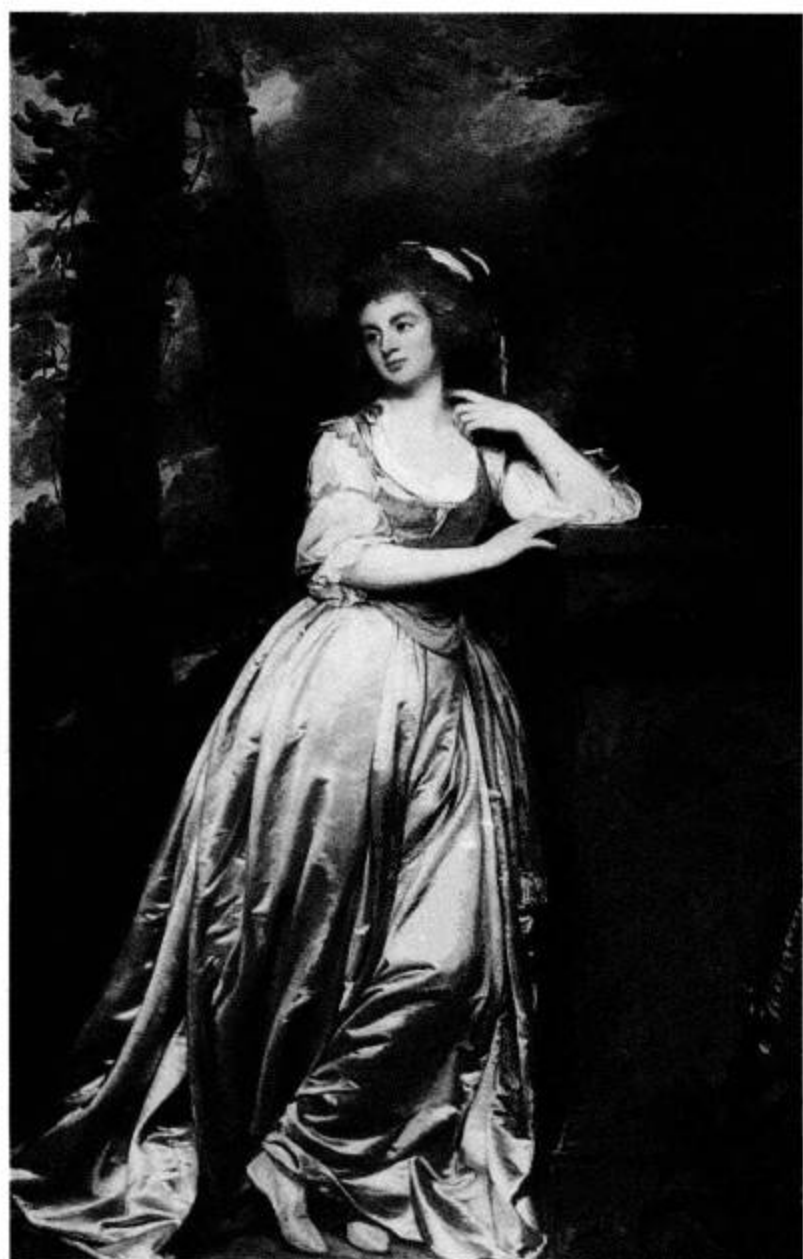


图 7-116 [美] 乔治罗姆尼 《多拉波尔爵士夫人像》





图 7-117 [法] 基斯林 《躺在沙发上的女人》



图 7-118 [英] 比亚兹莱  
《施洗约翰与莎乐美》

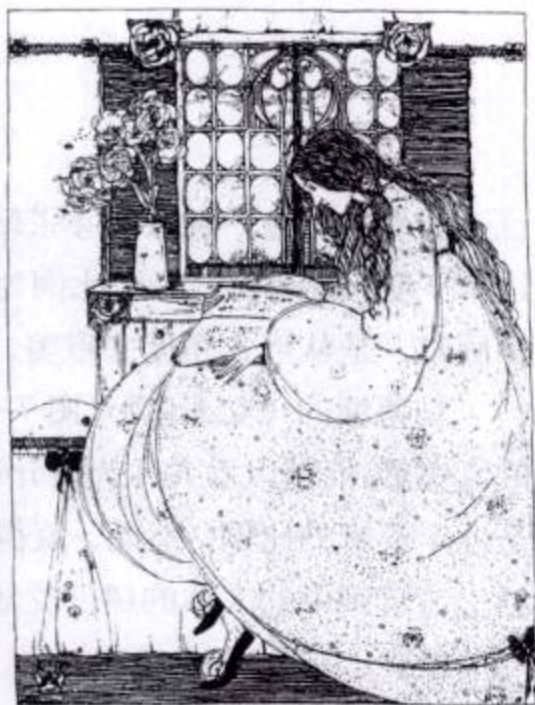


图 7-119 杰西·金 《〈魔术书〉插图》

的美感表现。基斯林《躺在沙发上的女人》(图 7-117), 画家不仅拉长了女模特儿整个身体的比例尺度, 而且还按理想美收细了腰腹, 画挺胸部, 使形体获得理想的曲线和修长的身条。

这种超越标准比例的画法, 却依然给人以符合常态比例概念的感觉, 或者说更符合理想美的比例。正因为人们趋向以身材修长为美, 所以一般画中的美女形象往往都将其比例或多或少地画长一些, 尤其对下肢拉长夸张。例如, 比亚兹莱《施洗约翰与莎乐美》(图 7-118) 中的人物, 杰西·金《〈魔术书〉插图》(图 7-119) 中在读书的少女, 均是有意夸张形体的比例, 使之修长而舒展。但也应该指出, 这两幅夸张了表现对象自身比例关系的人物,





图 7-120 [法] 马蒂斯 《女人体》

图 7-121 [法] 马蒂斯 《女人体》

已近失真的边缘，再无度夸张就是荒唐。因此，夸张要有“度”，这个“度”就是要以标准比例为制约的参照系。好在人们看这两幅画时，是从形式角度去审美，而非计较其比例关系。

马蒂斯的《女人体》（图 7-120、121）不是为了表现女人体的真实感，而是以女人体为媒介表现形体变形的组合构成之意趣，是近于荒唐的比例。然而，值得我们关注的是：如果将其所画包括上述诸画中的人体的腿部往短画，那必然丑，也获得不了舒展的美感。

所以西班牙画家委拉斯开兹创作《塞巴斯蒂安·莫拉》（图 7-122），面对这个视为宫廷中的小丑、皇家玩物的侏儒时，抱有极大的同情心，而利用构图的技巧，取其双脚朝前的正面坐姿，运用透视的错觉，避开触目的短腿的丑，突出其与正常人比例并无大异的腰躯和头部，着力刻画其愤世、痛苦、凝视的眼神和思维健全的头颅，赋予他以人的尊严和地位，又不失描绘侏儒的真实。

#### 四 反常态比例的艺术处理

反常态比例，是指所画形象间的比例关系和人们对客观物象间正常的比例概念相反。一般是以极大夸张比例差和反向夸张物象间的比例关系，以新的比例关系结构组合画面，来创造新奇世界。



图 7-122 [西班牙] 委拉斯开兹  
《塞巴斯蒂安·莫拉》





图 7-123 [苏] 瓦斯涅佐夫  
《〈白腰鹊〉插图》



图 7-124 敦煌壁画《夜半逾城》

### (一) 表现神话、童话和幻想中的世界

写实绘画构图，夸张物象间的比例关系过头，会使人产生不真实、不可信的心理反映。而在表现神话、童话以及幻想中的世界时，不真实的比例夸张却成为具有“可信的真实性的”形象，给人以童话世界奇妙的联想和幻想。我国动画片《大闹天宫》中的金箍棒可大可小的变化，都是用夸张物象间比例关系的改变而取得的艺术效果。

苏联画家瓦斯涅佐夫为童话《白腰鹊》插图（图 7-123），把猫头鹰画得硕大无比，小兔画得比狐狸大。正是这种反常态的比例，制造了童话世界中的奇妙。

敦煌初唐时期的 329 窟中的壁画《夜半逾城》（图 7-124）表现释迦牟尼夜间逾城出走时，空中来了众多神迎接。其中，有的为他引路，有的托起马蹄使他与坐骑飞腾于空中，飞天为他伴奏。这些神都比释迦牟尼小得多，以显其神圣。

### (二) 表现寓意和象征

运用反常态的比例关系，通过人们的文化积淀的联想，赋予



某种寓意象征性，以实现传递思想情感的意图。

画家麦绥莱勒的《手》(图7-125A)，以一双硕大无比的手从城市的楼房中伸出，伸向宁静的夜空，是控诉、是渴求，是祈盼光明的来临，就是运用比例位置的夸张使画面取得寓意的效果。

《养护玫瑰》(图7-125B)，画一枝大树般的红玫瑰花平地长出，地上有人为花儿浇水、除草，还有人攀登梯子为其剪刺。欧洲人将红玫瑰花象征爱情。该画表现人们在养护那象征爱情的玫瑰，且但愿爱情无刺。

麦绥莱勒《热恋的诗人》(图7-126)表现夜不能寐的青年诗人，来到情人的窗前，热恋的情火使其身躯双腿“变”长，去拥抱从高楼窗中伸出双臂的情人，表达了那不可抑制的热情，这不合真实比例的画面，是画家运用诗句般的语言，令人可信地表达出诗人的感情和心愿。



图7-125A [比利时] 麦绥莱勒 《手》

## 第四节 黑白灰与色彩构成的处理

绘画从着色角度基本上可分为单色的黑白画与敷彩的色彩画两类。构图中的“黑、白、灰”，指无彩色的深浅或有彩色的明度或线的疏密构成关系。因而黑、白，非指纯黑或纯白，它是相对比较而言的。差距较大的深色与浅色的对比，从明度讲都可称之为“黑白关系”的对比，中间过渡色为“灰”。构图中的色彩，是指赋予形象的色相、明度、纯度及其间的关系。

黑白灰关系与色彩关系，是构图外形式的根本问题之一。马蒂斯曾说过：“如果线条是诉诸于心灵的，色彩是诉诸于感觉的，那你就应该先画线条，等到心灵得到磨炼之后，它才能把色彩引向一条合乎理性的道路。”<sup>①</sup>也许正因如此，从历史上传留下来的西方绘画经典作品来看，其创作都有一个先画素描稿而后再画色彩稿的步骤过程。素描稿不仅是从工具角度便于操作，而且还便于推敲探索内形式构成和外形式黑白灰构成关系。然后，在此基础上，再进行色彩搭配关系的设计。成功的构图，是素描结构与



图7-125B 佚名 《养护玫瑰》

<sup>①</sup>转引自〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧、朱疆源译：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984年第1版，第459页。





图 7-126 [比利时] 麦绥莱勒 《热恋的诗人》

色彩结构的统一。所以，画家历来在二者结构关系的统一上下力气探索（图 7-127~130）。

## 一 影响黑白灰与色彩构成的因素及构成类型

### （一）客观因素和尊重客观因素的构成

影响写实绘画黑白灰与色彩构成的客观因素有两个：一是光照因素，光线直射的物体部分及区域为“白”；背光部分和阴影区域为“黑”；黑白之间的过渡部位及其区域为“灰”。二是物体自





图 7-127A [荷] 蒙德里安  
《莱茵河畔之树》

图 7-127B [荷] 蒙德里安  
《莱茵河畔之树》素描》



图 7-128A [荷] 蒙德里安  
《椭圆的构成》

图 7-128B [荷] 蒙德里安  
《树的习作·一号》

图 7-128C [荷] 蒙德里安  
《树的习作·二号》

图 7-128D [荷] 蒙德里安  
《椭圆的构成·树》素描》



图 7-129A [荷] 凡·高  
《圣玛丽的渔港》

图 7-129B [荷] 凡·高  
《圣玛丽的渔港》素描》



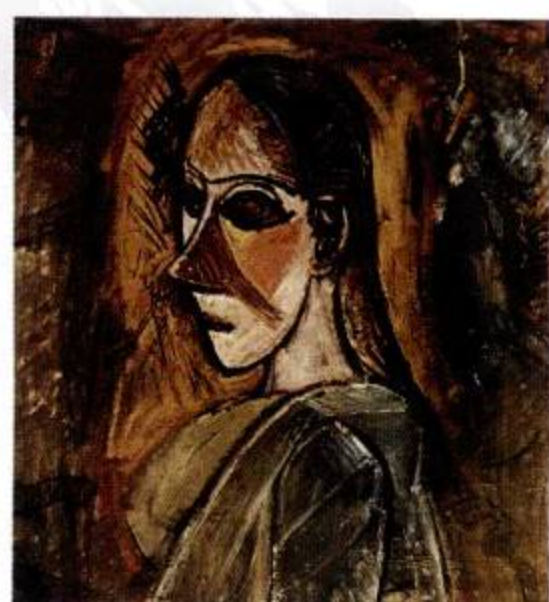
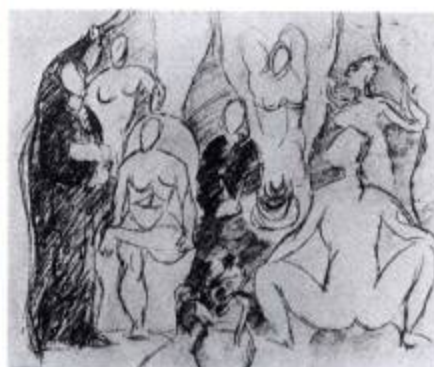
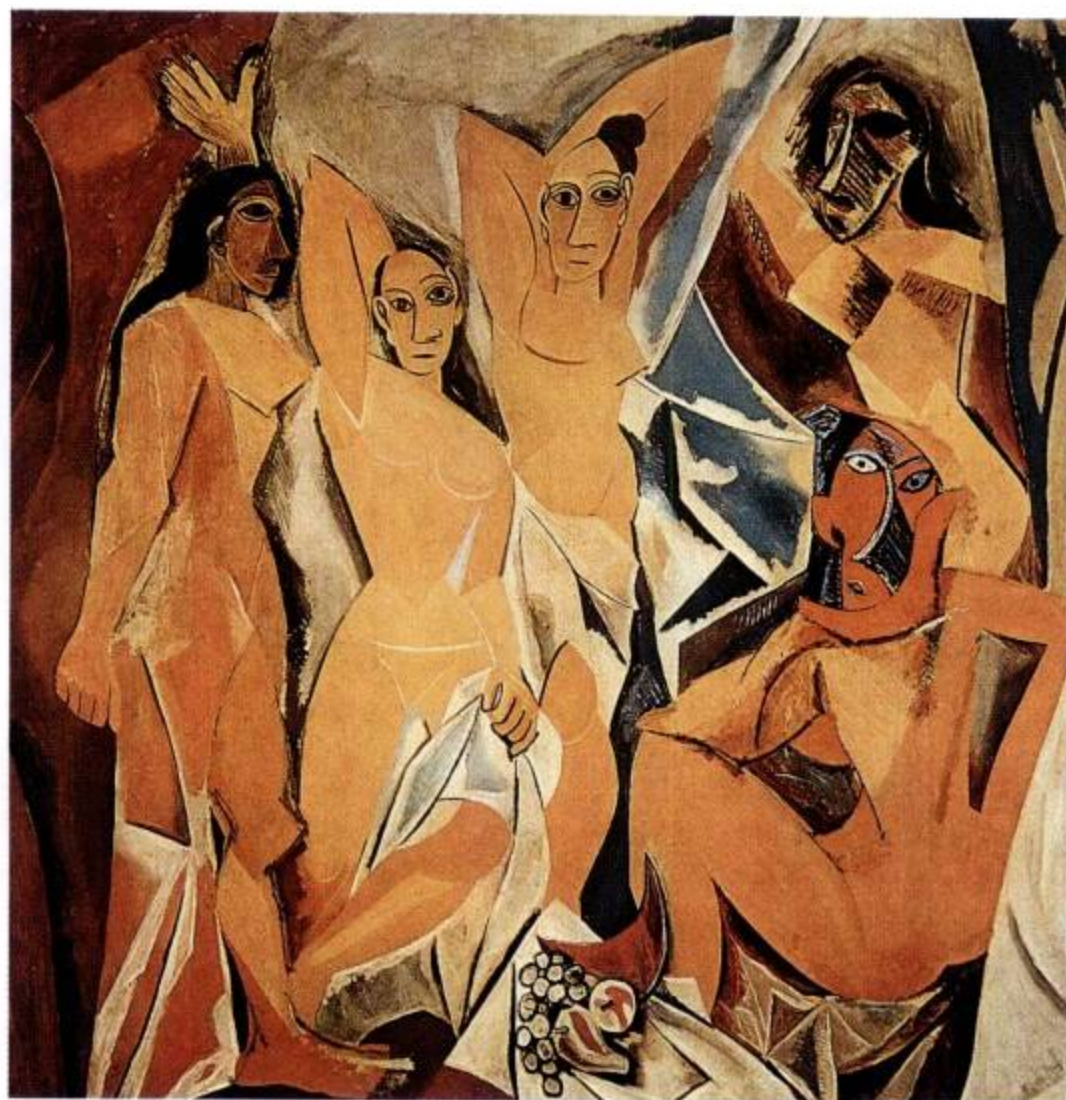


图 7-130 毕加索  
《亚威依少女》及其  
草图与探索习作



身的因素：物体吸收或反射光而形成各自的色彩面貌，这是人们认识色彩和表现色彩的基础。物体的色相明度的不同，还给人以黑白灰的不同感觉。例如，明亮的天空可视为“白”，深重的山峦可视为“黑”，黄绿色的草地可视为“灰”。再如，人的“黑”头发、“白”面颊、“灰”衣服，或“白”衣服、“灰”面颊与“黑”头发等形成的黑白灰。再现性绘画，便是依据客观存在的光照因素和物体自身的因素处理构图中的黑白灰与色彩关系。

### 1. 真实再现客观对象的黑白灰与色彩关系

素描写生，就是依据客观对象呈现的光影明暗调子及色相明度来处理画面黑白灰色调关系的。美国画家肯特为小说《白鲸》所作的钢笔画插图（图7-131），可谓是素描，但又非常像黑白木刻画，真实地表现了人物站在船上的受光效果所形成的黑白灰的构成关系。

西方传统油画，都是尊重客观对象的色彩来构成画面的色彩效果。如果将其复制为单色印刷品，整个画面结构关系未变，并可以清晰地看出画面黑白灰关系。

### 2. 对客观对象的黑白灰与色彩予以归纳概括

版画画种的局限性，决定画家是以归纳性的眼光去观察与表现客观世界。归纳概括性，便成为版画的表現特点和其艺术强项，也使版画家成为归纳概括现实与画面之黑白灰关系的能手。例如陈天然的《放牧》（图7-132），画家将经人工平整过的黄土地表处理为“灰”，将河面与天空概括为“白”，将深沟立壁归纳为“黑”，将在河面“白”的衬托下的羊与牧羊人处理为“黑”，形成黑白交错、相互衬托、富有节奏美感的形式构成。

再例如，苏联画家乌辛的《上班》（图7-133），表现20世纪50年代冬日的清晨，工人踏着晨光走在雪地上去上班。画家将房屋概括为黑，蒙眬发亮的天空为排线构成的灰，烟囱冒出的黑黑的浓烟中泛着白。画面黑白灰关系的归纳概括性，非常符合北国清晨的现实。版画的这种概括性，也影响着现代油画。

### （二）对客观对象的黑白灰与色彩关系的主观强调

这里所说的主观强调，是指在尊重客观对象的基础上，依据表现意图和形式构成的需要，对客观的黑白灰和色彩关系予以加强或减弱处理。例如，阿尔诺德·勃克林《英雄奥德修斯与海岛仙子加丽布索》（图7-134），巧妙地利用光影，将岩石上站立着



图7-131 [美] 肯特 《〈白鲸〉插图》



图7-132 陈天然 《放牧》



图7-133 [苏] 乌辛 《上班》



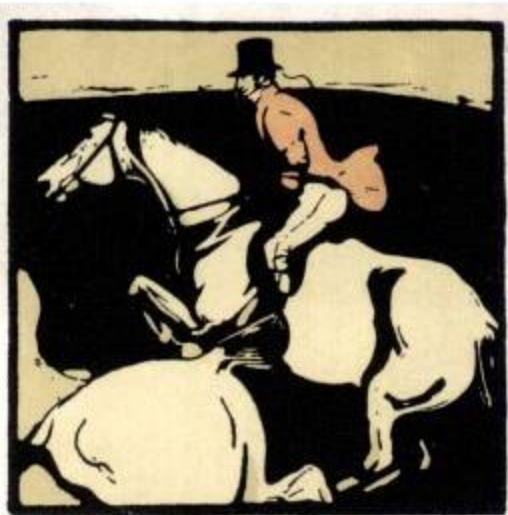


图 7-135 [英] 威廉·尼科森  
《十二种运动年鉴·赛马》

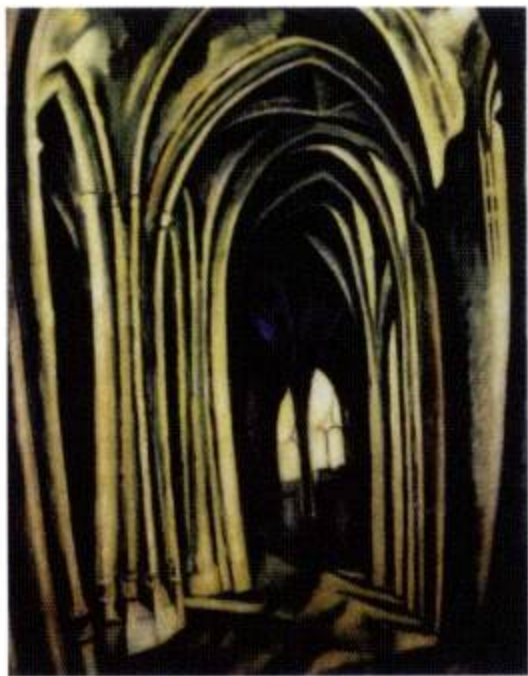


图 7-136 [法] 德劳奈  
《圣塞弗里教堂》



图 7-134 [德] 阿尔诺德·勃克林 《英雄奥德修斯与海岛仙子加丽布索》

的奥德修斯与阴影中的岩石统一为深重色调，在天空衬托下的黑白对比中而显突出。同是处于阴影笼罩中的海岛仙子加丽布索，画家强调她肤色的洁白与肌肤的质感而未减弱其明度，使她在浓重的礁石颜色衬托对比下更加引人注目。

版画由于画种特点所决定，其对黑白灰的处理是主观强调的典型。例如，英国画家威廉·尼科森《十二种运动年鉴·赛马》（图 7-135），将赛场场地概括为大片的黑色块，将马鞍与场地连为一片只留下鞍座的轮廓以显其形，不考虑马的原来色相是黑马、褐马，统统概括为最亮，本应是最亮的天空被降低明度使亮度次于马，骑士的腿与马一色，只有上衣为画中最显眼的明亮的淡红，使之凸显。这种对客观对象的主观强调，依然符合人对某种光线下呈现物象的认识，所以画面给人以洗练、强烈而明快的艺术享受。

法国画家德劳奈《圣塞弗里教堂》（图 7-136），不仅将教堂拱顶与柱子在结构上根据表现需要有了处理，更用近似版画的手法主观处理画面物象的光与色。画家注意了光源，但又不完全遵循光影规律，主观地将柱棱的背光处也如同向光处一样画成同一色，使画面的黑白关系形成富有节奏感的构成，使静穆的教堂变得活跃起来。

### （三）纯主观的构成处理

纯主观的黑白灰布局，是指完全不顾及客观存在光源与明暗





图 7-137A [法] 马蒂斯 《梦》

图 7-137B

以及物象自身的色相，完全是从黑白灰形式构成需要出发处理画面的黑白灰关系。例如，马蒂斯的《梦》（图 7-137A），画家为了追求绘画的“平面性”，排除了光影明暗和物象自身固有色，而以色块与线条的组合构成画面，将少女的睡姿归纳为如图 7-137B 那般的黑白灰色块，然后又在其间以小的色块与线条丰富构成。马蒂斯《水族馆里的游泳者》（图 7-138），更是将物象概括为几个大的黑白灰关系的色块构成，使画面极为简约、洗练而富有艺术趣味性。

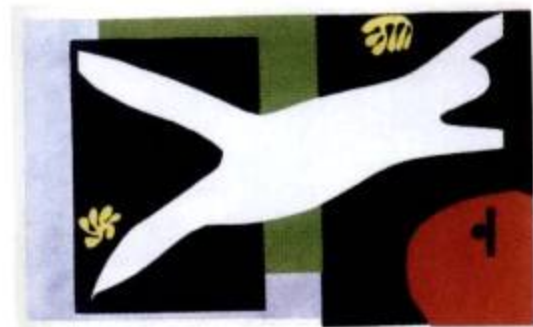


图 7-138 [法] 马蒂斯  
《水族馆里的游泳者》

## 二 黑白灰与色彩构成的原则

色彩构成会形成色调，色调是画面总体使人感觉到的色彩倾向和效果。色调是画面总的精神与情绪的表达，色调使色彩感情在表现上得到充分的发挥，色调可以使观众感受到画面的庄重、活泼、晦暗、生机、热烈、清静等等感情的传递。色调是多样色彩配置的统一因素，使画面配色取得和谐的效果，是关系到全局处理的首要的色彩问题。黑白画也存在如色调的总体调子。黑白灰与色彩构成，除了要遵循第六章所讲的构图形式美的规律外，这里还要具体讲其必要遵循的三条基本原则：确定基调、制造视觉等级、个性的构成。

### （一）确定基调

一幅画的色调，是画面诸多色彩的色相、明度和纯度的总体的倾向。确定基调，就是从色彩的色相、明度、纯度三属性中确





图 7-139 [法] 马蒂斯  
《马蒂斯夫人的肖像》



图 7-140 [法] 马蒂斯 《茶色服饰》

定某一属性为基础，围绕其构成色彩的总的倾向性。

### 1. 基调的分类

(1) 以色相为出发点，可以分别构成红、橙、黄、绿、蓝、紫等不同的色调，如红色调、蓝色调（图 7-139）、褐色调（图 7-140）等。对其依据色彩的冷暖性质，又可分为冷色调（图 7-141）、暖色调（图 7-142）。

(2) 以明度为出发点，可以分别构成由亮至暗不同明度层次的亮色调、暗色调和中明调子（图 7-143~145）。对黑白画来说，仅有明度调子，构图中以黑为主的构成为暗调子（图 7-146），以白为主的构成为亮调子（图 7-147），以黑白关系均衡构成的为中明调子（图 7-148），或称一般调子。从肯特的三幅插图中，可以清晰地看出三种调子及其所形成画境的感觉区别。

(3) 以纯度为出发点，可以分别构成由高纯度（图 7-149）至低纯度（图 7-150）到近于灰色的不同纯度色调。

(4) 以综合倾向为出发点，可以区别出许多的色调。因为画





图 7-141 [荷] 凡·高 《柏树下的两个女子》



图 7-142 [荷] 凡·高 《麦田里的收获者》



图 7-143 [俄] 阿·特卡乔夫 《秋千》



图 7-144 [俄] 阿·特卡乔夫 《晚会归来》



图 7-145 [俄] 谢·特卡乔夫 《戈洛茨克的春天》



图 7-146 [美] 肯特  
《小说插图》



图 7-147 [美] 肯特 《小说插图》



图 7-148 [美] 肯特  
《小说插图》



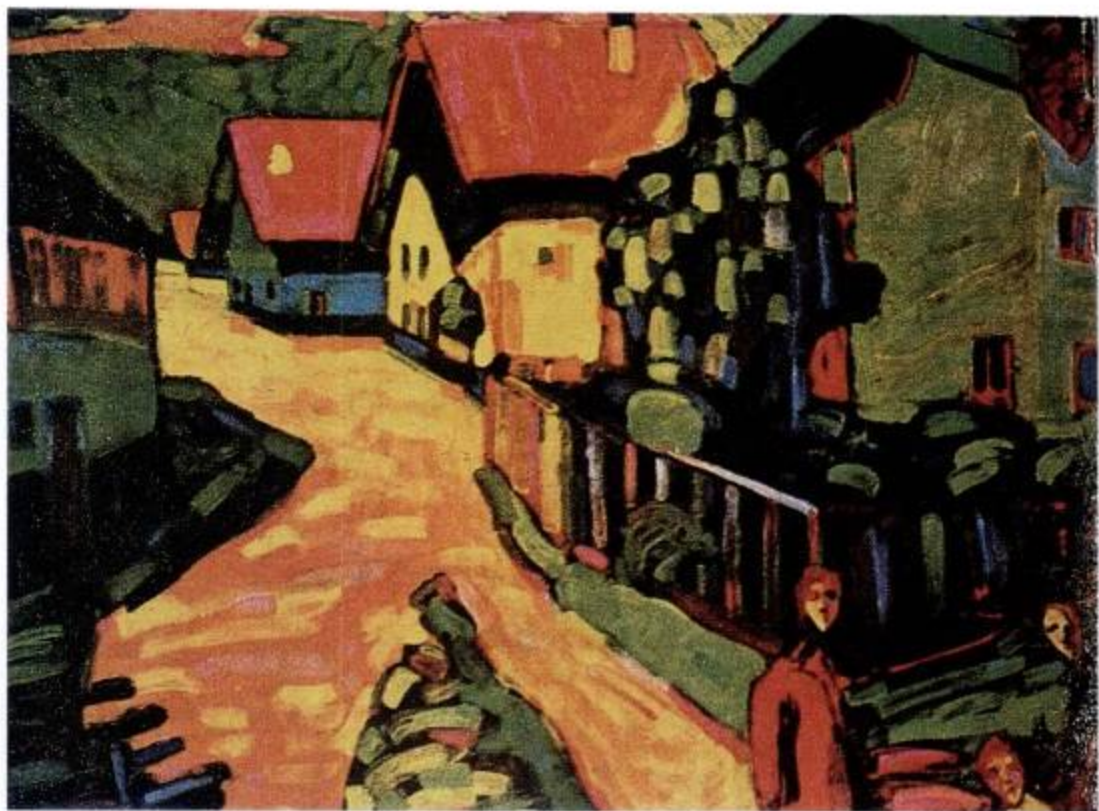


图 7-149 [俄] 康定斯基 《莫尔诺街道上的女人》



图 7-150 [俄] 阿·特卡乔夫 《里海上》

面色彩是由诸多颜料的色相、明度与纯度三者不同比例的调配与协调关系构成的，所以就可以形成很多色调。例如，以某个暖色相统一的画面色彩，配合纯度基调与明度基调，可以分别取得低纯度暖亮调子，低纯度暖中明调子，低纯度暖暗调子，中纯度暖





图 7-151 [法] 马尔凯 《那不勒斯海景》 图 7-152 [法] 马尔凯 《塞纳河河景》



图 7-153 [美] 怀斯 《克利斯蒂娜的世界》

亮调子，中纯度暖中明调子，中纯度暖暗调子，高纯度暖亮调子，高纯度暖中明调子，高纯度暖暗调子。以冷色相统一亦然（图 7-151、152）。这些笔者也不愿再写下去的烦人的色调名称，在画家的心目中是不去记它的，而是凭着表达意图在情感与审美趣味的驱动下的艺术直觉去配色构成，但色调构成方法，还是有据可寻的。

## 2. 围绕基调构成方法

(1) 围绕大色块构成：色彩面积的大小对画面色调起着重要的作用，一般是首先在确定大面积色相基础上对其他色的选择，并依大画积色相明度、纯度确定整个画面的色调的冷暖倾向及明度、纯度的倾向。例如，美国画家怀斯的《克利斯蒂娜的世界》（图 7-153），画面里大面积是栗色草地，草地上的少女的淡粉红色衣裙与其相谐，远处房屋用生褐色与整个草地也相协调。

乌克兰画家雅布隆斯卡雅的《集市》（图 7-154），画中的最



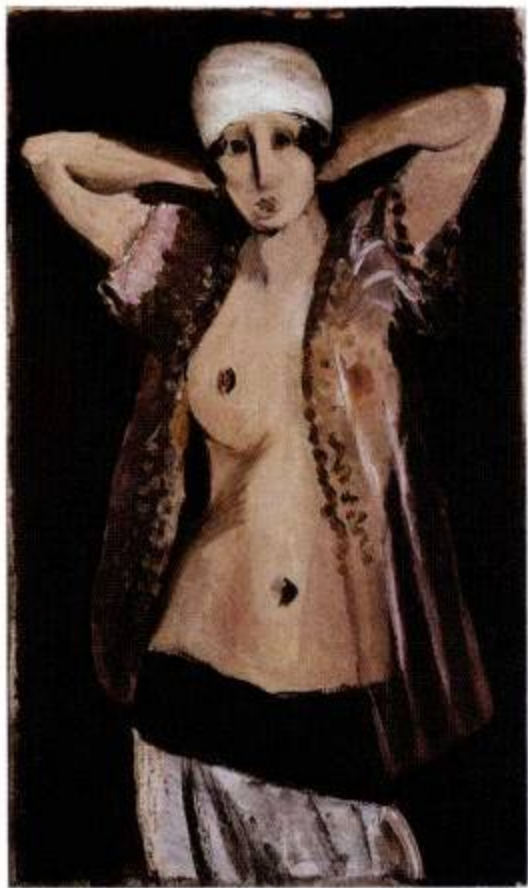


图 7-155 [法] 马蒂斯  
《奥达莉丝克的立姿》



图 7-156 [法] 马蒂斯 《白色羽毛帽》



图 7-154 [乌克兰] 雅布隆斯卡雅 《集市》

大面积是被阳光照射发亮的黄地面，所以地上的木耙、人的衣服等色彩配置，都依此来协调关系，表现出强光下的亮调子。

(2) 限定用色：是指用有限的三五种相谐的颜色作画；或用三五种相谐的色相搭配。例如，古埃及壁画、古希腊瓶画仅用土红、土黄、黑来相互搭配，构成独特的画面色调。马蒂斯的《奥达莉丝克的立姿》（图 7-155），画家作画时的调色板上仅有几种颜色，画面以黑、褐、土红、白色为主。女人的红润肌肤所用之色，也是这几个颜色的混合，虽然白头巾与白裙子加进了冷色，但也因糅进了褐色而与画面色调统一，成为褐色的中纯度暖暗调子。

马蒂斯的《白色羽毛帽》（图 7-156），只是用五种色块的搭配。画中以红色的背景与黄衣、黄帽二色为主，女人的肤色、黑头发和帽子上的羽毛，都与基调相协调，使画面形成显明的红黄色调。

(3) 围绕基调，协调用色：这是指围绕锁定的基调，或提亮或加暗所用色相，或提高或降低所有色彩纯度的搭配方法。例如，





图 7-157 [俄] 康定斯基

《有树干的风景》

图 7-158 吴冠中 《都市》

康定斯基的《有树干的风景》(图 7-157), 该画为高纯度的基调, 画中以纯度极高的红、黄、蓝、草绿等色搭配构成, 即使是树干也不惜用纯红和黄色去画, 从而形成色彩浓艳的效果。吴冠中的《都市》(图 7-158) 则降低所有物象的色彩纯度为“灰”, 构成中明度冷灰色调。画中虽然偶尔几笔鲜亮的高纯度的小彩点以活跃画面, 但因其面积太小并不影响色调。

## (二) 制造视觉等级

制造视觉等级, 就是色彩搭配之间所形成的对视觉刺激强度不同的组织安排。这也就是说画面哪里应该是刺激强度最高, 哪里应该是次之或最低的组织安排。

### 1. 视觉等级的作用

我们在“形成构图中心, 突出主要形象”一节中已经论述过, 这里仅从色彩与黑白灰关系上再加以概要梳理。色彩的构成, 不仅是为了形式美, 更主要的是为了使观者一目了然地理解画中所要表达的内容与主题。例如, 俄罗斯画家特卡乔夫兄弟(阿·特卡乔夫、谢·特卡乔夫)的《共和国的面包》(图 7-159), 表现国内战争时期, 共和国救助站向断粮的人们和流浪儿童分发少得可怜的一块面包和一勺清汤之情景。画中有排着长队等待食品的人们, 尤其有众多的儿童, 有正在切面包的农村出身的红军战士, 有用勺分汤的女青年。这样众多的人物形象, 应该怎样处理其色彩构成呢? 从其草图(图 7-160)与完成的作品相比较可以看出: 草图中最引人注目的是女青年的红色头巾, 其他形象则视觉等级相差无几。在完成的作品中, 首先引人注目的有三处: 前边已分到一块面包的小女孩, 切面包的红军战士和红头巾的女青年; 其次是红军战士身边仰头等待的孩子, 女青年手中的汤勺和瞪大双眼盯着盛汤铝盒的孩子以及桌上切开的面包片; 然后才注意到队伍后面抱着婴儿悲哀的母亲与排队的人们。尽管在完成的作品中



图 7-159 [俄] 特卡乔夫兄弟  
《共和国的面包》



图 7-160 [俄] 特卡乔夫兄弟  
《共和国的面包》草图





图 7-161 [美] 爱德华·威尔逊  
《〈简爱〉插图》



图 7-162 [波兰] 沃尔德曼·斯威兹  
《时尚女郎像》



图 7-163 [美] 汤姆·韦瑟尔曼  
《了不起的美国裸体》

女青年依然是红头巾，但再也不是观者唯一首选的注意对象，这正是画家制造视觉等级的结果。前景小女孩最亮，对比强度大，红军战士面积大和双肩着光而显眼，女青年红头巾与白围裙，在灰暗色调中鲜亮，所以这三处属于画面第一等级刺激强度。女青年手中的铝盒与汤勺，质感强而闪亮，瞪着大眼睛盯着盆的男孩面色苍白，很引人注目，也很能表现儿童饥饿待食的心情，但终究因面积小而属于第二刺激等级。仰头女孩，表现出其对面包的关注，虽然在前景，但也因刺激强度弱于白头巾的女孩而属于其次。排队的人群，旨在说明面包少与待食人多的矛盾关系，所以居于再次等级。观者正是按照画家设计的这种色彩构成的视觉等级观看着画面上的人物形象，理解其内容与主题，理解了那个象征政权形象的红军战士成为保卫孩子的依靠，可怜的孩子需要人们的同情。

美国画家爱德华·威尔逊为《简爱》所作插图（图 7-161），在女主人公白衣白帽后面加上一块黑云衬托，这是黑白对比的强调，使其他处显得散碎，该处显得集中，使该处的刺激强度大于他处而突出。虽然不画黑云的强调，女人也可以作为构图中更“有意义图形”而被人们所选择，但一经对比的强调，该处便成为人们的首先注视点，且使构图形式显得更加完整。

观众看画，一般情况下对画中人物的注意，首先是体态、头部和眼睛。画家为了凸显人的某个部位，必须用制造视觉等级的办法，以引起观者对该部位的首先注意。例如波兰画家沃尔德曼·斯威兹为《花花公子》杂志所画的插图《时尚女郎像》（图 7-162）、美国画家汤姆·韦瑟尔曼《了不起的美国裸体》（图 7-163），两幅





图 7-164 [俄] 特卡乔夫兄弟 《夏日》

图 7-165 [俄] 特卡乔夫兄弟 《电灯》

作品皆旨在凸显画中女性红唇诱人的性感。故，前者将女郎眼睛隐于帽沿的阴影中，在白皙的面庞上精心画出润泽而鲜艳的红唇，使之成为画中第一视觉等级；后者为了避免观众对女模特儿眼睛的注意，而有意将鼻、眼舍去不画，只于面部凸显那性感的红唇，唇部色彩的鲜艳性，成为人们首先注意的对象。

## 2. 制造视觉等级的方法

(1) 加强和减弱色相的明度与彩度的对比，使色彩构成中形成有不同对比强度等级，对比强者凸显，对比弱者后退。这种情况于《共和国的面包》已经作了分析。

(2) 彩度高的鲜艳的色块相对集中，也就是使画面形成鲜灰的层次等级。例如，特卡乔夫兄弟的《夏日》(图 7-164)，逆光下读书的少女的头部、胸部及书本等处，集中了红、橙、黄、白等纯度很高的色彩，故此处最为显眼。

(3) 明度的递增或递减，例如特卡乔夫兄弟的《电灯》(图 7-165)。这幅画表现的是偏远贫穷农村通电，农民对电灯亮了所表现出的奇愕。该画以电灯为中心，人物形象明度予以递减。视觉等级为开灯老农明度最高最引人注目；其两侧分别为抱孩子的妇女和侧身站立的中年男子明度次之；蓝头巾老妇再次之；最后是边上的老人。

以上三点是互相关联的。视觉等级，实际上就是色相、明度、彩度之间对比关系的强弱次序。

(4) 就是如同《了不起的美国裸体》那般舍去一些部分，使所画部位在色彩鲜艳程度上加强，成为第一视觉等级。此法，可





图 7-166 美国画家怀斯的栗色调作品



图 7-167 吴冠中的灰色调作品

称之为：净化周边，凸显所画。

### （三）个性构成原则

艺术个性包含多方面因素，色彩构成的个性化是重要的因素，也是艺术家艺术成熟的表现。色彩构成的个性化，是指对构图中色彩处理的独特性，形成自己的面貌。

#### 1. 色调个性

包含两个意思：

一是艺术家的作品中所体现的一贯性的独特的色调所形成的色调风格，比如提起美国画家怀斯，就浮现出他的栗色色调（图 7-166）；说起吴冠中的油画，就会想到他的用“灰”（图 7-167）；说到罗马尼亚画家巴巴，就会想到他深重暖色调中跳动着白（图 7-168）；同是纯度极高的浓艳色调的高更与德国表现主义画家诺尔德，两个人色彩构成总体倾向所流露出的色味又有不同。高更的浓艳色调中弥漫着沉厚的润泽（图 7-169），而诺尔德的浓艳色调中则散发着躁动的火热（图 7-170）。



二是每幅作品色调的相异性。每位画家虽然用色有其习惯性，并形成各自的色彩风格，但其每幅作品因题材内容的不同，又会有其色彩构成的个性。这样，不仅能与自己的作品相区别，更与他人作品在色彩上拉开距离。如果一位画家的每幅作品在色彩构成上无区别，是无法搞“个展”的，那将引起观众的审美疲劳。

## 2. 简约性与丰富性

简约性含义有二：

一是指对客观对象的复杂色彩，予以归纳概括，或仅用限定的几种颜色表现。这就像罗马尼亚画家巴巴那样，既要用有限的几种颜色作画，又要使画面有色彩感，不致于落入单色素描效果。这是需要作者有很强的概括力与表现力的。

二是指弃去形象繁琐细节，将其概括为平面形，以平涂法为之的装饰性绘画的色彩构成，或如马蒂斯的《白色羽毛帽》（见图7-156）那种追求平面效果的处理；或如莫迪里阿尼的《女人体》（见图7-100）那种追求近似平面效果的色彩构成。

丰富性含义有三：

一是指像印象派莫奈、毕沙罗那样的绘画，追求再现客观对象因环境色影响而呈现的色彩的变化与丰富性。

二是指像点彩派修拉那种将形象色彩科学分解为不同色点的重构，再现光彩效果所取得色彩构成的丰富性。

三是指在条件色基础上加之主观处理，追求画面色彩构成的丰富性效果。例如，画家张京生的《阳光明媚》（图7-171），着眼于整体效果强烈、明快中的色彩丰富性，故以高纯度的色彩呈现经概括处理的花朵的艳丽、花瓶上的反光、玻璃酒杯中折射的



图7-168 罗马尼亚画家巴巴的熟褐调子作品



图7-169 法国画家高更作品的色调





图 7-171 张京生 《阳光明媚》



图 7-172A 卫天霖 《瓶花与橘子》



图 7-172B 《瓶花与橘子》(局部)



图 7-170 德国画家诺尔德作品的色调

光彩等丰富而美妙的构成。其构成关系间是简约与复杂用色的有度控制,使画面色彩丰富的构成给人以强烈、明快的节奏感。

卫天霖的《瓶花与橘子》(图 7-172A),着眼于色彩斑斓与灿烂的丰富性,故处理色彩时追求所有细部与细节的色彩的变化与丰富。画家作画时很少调合颜色,而是每一笔蘸上不同颜色,通过笔的拧转使颜色在画面上自然混合(图 7-172B),且笔尖处留下纯度极高的丰富色彩,或是通过在干了的底色上扫色。所以其画面处处是丰富的色彩变化,总体构成如同是多音部混声的和谐之音,给人以浑厚、浓艳、灿烂的美感。

## 第五节 动感与静感的表现

动感与静感,是指画面形象、画境与外形式构成关系呈现的状态所给予人的或动或静之感受。这关系到作者对内容与主题的表达和观者对其的理解。作者于构图中所表现的物象、事物的动与静,能否被观者清晰地感受到,是对作品表达效果的检验。

### 一 构图呈现的动与静的含义

构图中所要呈现的也就是要让观者从画面中所要感受到的动与静包括如下几个方面:

#### (一) 客观对象状态的动与静

1. 人与动物个体的活动状态。如人的走、跳、坐、卧等姿态。



2.少数人之间关系呈现的活动状态。如人的交谈、戏耍、拥抱、厮杀、劳动、休息等等之活动。

3.社会气象。这里指的是由人的群体与环境呈现出来的社会关系状态与情景，如战争、罢工、集市、街景、上班……所给予人的喧闹、紧张、祥和、平静等动静状态的气氛。

4.自然气象。这里指的是自然界的运动状态及情景，如水的流动、狂风大作、骤雨急下、海潮起伏……之动；细雨迷蒙、平湖月夜、深山幽谷、草原旷野……之静。

上述这些动与静是相对的，辩证唯物主义认为世间一切事物都是运动的，运动是绝对的，静止是相对的。以人为例，人的坐卧与跑跳相比是静态，但是坐姿中的闭目养神的坐，和尚道士修行打坐的坐与比赛场上运动员暂时休息或准备上场前跃跃欲试的坐，吵架赌气时的坐，虽然都是“静态”，但给人的感觉是不同的。任何一种姿态都包含着动感，静态也是有动感，只是动感程度的不同。同是卧姿，有的给人以“静”感，有的则是虽静犹动。例如，西班牙画家哥雅《裸体的玛哈》（见图6-62），虽为躺卧的姿态，却给人以并不安静的诱人的动感。因此，我们说人物的姿态，常用“动态”而绝少用“静态”一词。

其他方面的动、静亦然，社会与自然界的气象万千，要表达什么样的情景与状态，完全在于作者对客观世界的感受和给予的状态定位，只有表达意图清晰，构图才有明确的推敲方向，才能给予观者以明确的感受，才能使观者对内容与主题有无误的理解。

## （二）画境的动感与静感

画境的动感与静感，即画面境象所呈现的动静效果。它是对上述社会状态与自然气象移入构图中的呈现。但是，画境的创造，是融入了作者对事物的感受、认识和态度，并经过提炼加以组织所呈现出的艺术效果。其中，有的是强化了客观对象的动与静，有的则可能是改变了客观对象的动、静状态。例如，印象派画家所画的原本是寂静的园林，但在其笔下由于强调阳光的闪跃及其笔法的散碎，而使画境给人以色彩喧嚣的动感。寂静的夜景，在凡·高的笔下变为沸腾起来的动。这完全是由于画家主观情感的注入。当所画的景境与作者的情感高度相融时，便构成了画面的意境。

## （三）作者情感的流露与表现

作者情感的流露，是指以描绘客观对象为目的的绘画中，作



者于形象处理和作画运笔方式与笔触中所显现出来的,观者也能从中隐约感觉到的情感状态。如莫奈作品。

作者情感的表现,是指作者有意识地强化呈现情感的外形式,使观者明显感受到作者是激动或是冷静。如凡·高作品。

#### (四) 抽象的外形式构成给予人的动静感

这是指用线条的长短、曲直,色块的大小、形状、简约与复杂等关系构成,所给予人的动感或静感。

以上四个方面,是互相关联的,即便再现客观对象的动与静,也离不开作者主观认识与表达意图所要赋予形象的动与静的内涵,离不开形式构成的处理。我们将其分述,是为了更加清晰。

## 二 表现动与静的方法

### (一) 捕捉和创造典型动态

典型动态,是指最有代表性的动态,是最能体现主题的动态。作品中的形象动态,必须要经过选择和加以推敲处理为典型动态。画家对表现对象动态的选择,有赖于其对生活体验与理解的深度和对动态典型性的研究。

法国画家米勒表现农村生活与劳动的作品中的人物动态,是非常真实生动的典型姿态,故而观者看之能引起共鸣。例如,他所作的《依锄的男人》(图7-173),画家表现刨地工作的艰苦,未选其他刨地过程的动态,而选择双手依锄、大口喘气、连腰都直不起来休息一下的动态。坐下休息会显得悠闲,擦汗休息会使人感到仍有余力,而米勒所选的依锄休息的动作是参加过这类劳动的人都有过的体会,那腰直起来是疼的。因此,依锄男人的动作是有典型性的,是非常有助于主题表达的有说服力的动态。1850年,米勒也曾画过同一题材和主题相同的作品《依锄而立的男子》(图7-174)。两画相比,之所以《依锄的男人》影响力更大,就在于处理人物形象及动态典型性方面的差距。画家对《依锄而立的男子》肯定是不满意的,经4年酝酿之后再画《依锄的男人》,且是经过两年时间创作完成的,可见画家对创造典型的严肃性。

捕捉和创造最能表现活动特点的动态,就要捕捉住最能体现活动特征的那一姿态的环节点。因为一个动作过程,并不是每个环节的瞬间都能体现其动作特点。这正如我们常见的某些新闻摄影照片,表现一群人在前进,可是有的人行走的感觉并不强,好



图 7-173 [法] 米勒 《依锄的男人》

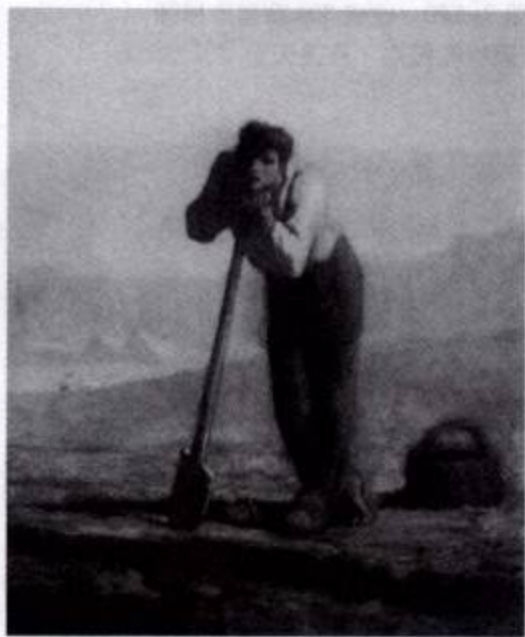


图 7-174 [法] 米勒  
《依锄而立的男子》





图 7-175 快速拍摄的人跑步

似在做“迈步”的亮相动作。照相机应该说是很准确及时地捕捉了人们的动作，但遗憾的是摄影不可能在按快门的那一瞬间使杂乱的人群都在做着最能体现运动特点的那个动作。画家构图时则可以反复推敲所有人的动态，甚至可以借助于高速摄影捕捉到的各种具有动感的典型动态加以组合，从而构成多样统一的向前行进的人群整体。

即便运用快速摄影，也要注意对动作有所选择，如图 7-175 是快速拍摄的人跑步的连续动作。其中，只有右数第二个动作跑的动感强，左数第二个动作仿佛是在“亮相”的静止动作。即便以右数第二个动作为参照，在构图中也要根据表现“跑”的需要而做再处理，以使跑的动感更强。

表现动感的动态的典型性，不是动作的最大化。动态大不见得就具有动感。京戏武打的亮相都是大动作的姿态，但那是刹那间运动的静止，具有“静态”动作的造型美而不具有动感。

创造动感形象，除要研究形象姿态特点外，还可利用辅助的手段表现物象运动的动感。例如，用视觉后象表现快速移位的“动”。借助物象运动影响所及的其他物象的烘托，如毛发的顺向，服饰衣带的飘动等等表现人的运动。武宗元的《朝元仙仗图》，就是通过人物衣袖裙带的飘动，表现出仙人缓缓而行的动感。敦煌 302 窟盛唐壁画《阿弥陀经变·双飞天》（图 7-176），就是古代画家借用仙女们的飘带与身姿的配合表现出飞腾于太空的动感，这是比西方借用翅膀表现小爱神丘比特的飞行更高明的艺术手法。

在当代画家中，戴敦邦所作《聊斋志异》人物《竹青》（图 7-177），表现汉水女神竹青将书生鱼客送回泊船后飘走又恋恋不舍回头张望的情节。画家描绘汉水女神的飘去，仅凭神女的姿态及



图 7-176 敦煌 302 窟盛唐壁画  
《阿弥陀经变·双飞天》



图 7-177 戴敦邦 《竹青》





图 7-178 [日] 东山魁夷 《岁暮》



图 7-179 关山月  
《毛主席十六字令词意》

裙带飘向，便创造出飘飞感极强的动感效果。另外，还归功于在构成关系处理上神女周围以白衬托。那“白”可理解为一股仙气升腾方向，从形式构成角度看，要比用浓墨苇丛衬托更显神女的轻盈。如用重墨衬托神女，会产生重墨对她的拉拽感，那空白正是画家在形式处理上的高明之处。

## （二）强化形式作用，营造画境动静感的效果

画境动静感的含义：一是指社会与自然气象的动静在画面中的呈现；二是指抽象构成的画面，给予人的动感与静感。无论是具象还是抽象绘画，要想使画境获得动感或静感效果，都要在构图时充分地利用形式作用构成关系。日本画家东山魁夷的《岁暮》（图 7-178），表现夜间的寂静，而强化房屋横向的排列与空中悄然无声飘落着点点的雪花对比，使宁静中有了无声的动，构成诗一般的美妙境界。

关山月的《毛主席十六字令词意》（图 7-179），是以毛泽东十六字令三首中的第二首词意所作。该词是：

山，  
倒海翻江卷巨澜。  
奔腾急，  
万马战犹酣。

怎样将该词的意境画出，将静止不动之山画成给人感觉如倒



海翻江卷巨澜的动感呢？画家运用山与云构成的起伏形态和充满激情的笔法，使画境动了起来。

英国画家奥尔巴赫的《E.O.W.头像侧影》（图7-180），由于粗大的笔触和不规律的构成，而使画面产生了动感。

总之，对外形式作用的强调，就是利用前几章已经讲过的：对比与调和、秩序与变化、概括与散碎、动感线形的构成、静感线形的构成、色彩的动与静、视域定向关系的变化等等构成关系来营造画境的动感与静感，对此就不一一赘述了。



图7-180 [英] 奥尔巴赫  
《E.O.W.头像侧影》

## 第六节 藏露隐显 虚实相生

“藏露隐显”，是指构图中有的物象画得清晰显明，有的物象则未画，或被它物遮掩仅露一半，或将其画得虚蒙，却都能令人联想到它的存在。“虚实相生”，是指画面中以画中的具体实象诱发人联想，使未着笔墨的“空白”处幻化为物象。

明代唐志契《绘事微言》中说：“画叠嶂层崖，其路径村落寺宇，能分得隐见明白，不仅远近之理了然，且趣味无尽矣。更能藏处多于露处，而趣味愈无尽矣。”清人布颜图在《画学心法问答》中说：“大凡天下之物，莫不各有隐显。显者阳也，隐者阴也。显者外案也，隐者内像也。一阴一阳之谓道也。比诸潜蛟之腾空，若只了了一蛟，全形毕露，仰之者咸见斯蛟之首也，斯蛟之尾也，斯蛟之爪牙与鳞鬣也，形尽而思穷，于蛟何趣焉？是必蛟藏于云，腾骧矢矫，卷雨舒风，或露片鳞，或垂半尾，仰观者虽极目力而莫能窥其全体，斯蛟之隐显叵测，则蛟之意趣无穷矣。”两人都将构图中形象的藏露处理，视为有无意趣的问题。这如同烟云迷蒙中的山景比艳阳天山川全露之景对观赏者更有诱人的魅力，它如同面遮轻纱的少女，具有扑朔迷离之美一般。因为它不是一览无余，不是形尽思穷。它的含蓄能诱发观赏者的想象与联想，调动其参与对画面的再创造，使画面原有的境界升发。这个过程会使观赏者思想积极与兴奋，从而增添审美的乐趣。

中国画历来重视含蓄表现，宋代更是强调藏露隐显、虚实相生的表现手法，以致形成中国画构思构图的传统。虽然西方绘画



也用之，但远不及中国画运用之自觉。其法，归纳如下：

## 一 藏露掩映 隐显结合

为了使画面富有趣味，形象处理无需全部一览无余时，就要将有些“藏”起来。所谓“藏”即是用他物遮掩而不出现，并让人联想到其存在；或半遮半掩不露全貌或全部，使人联想到全貌或全部。清代笪重光《画鉴》中说：“数径相通，或藏而或露；诸峰相望，或断而或连。”“林麓互错，路暗藏于山根；岩谷遮藏，境深隐于树里。”说的是藏露的具体方法。

“藏”法可概括为：利用树、石、云气遮挡法。

例如，宋人《烟岫林居图》（图7-181），前景以山石、树丛遮挡住通向村庄的小径；村庄又被中景山坡遮掩，仅露屋顶；树丛左后的远景，露出朦胧的城楼；远景山岫的下部及画面大部分远景，全被云气遮挡。人们不仅可以从画面中看到小路的走向，而且还可以从画的左下角露出一路路面，联想起整个路径；从仅露的屋顶、城楼中可以联想到村落。这种方法省去了许多笔墨，其少许形象以一当十地表现了非常大的空间，创造了富有情趣的画境。

中国山水画，讲究“可游”“可居”。“游”，是指观者能沿着画中安排之路，由近而远、由低而高地“旅行”，在画境中行走观



图7-181 宋人 《烟岫林居图》



图7-182 宋人 《春江帆饱图》



赏之“游”。然而，画中的路是时露时隐的处理，诱发观赏者按常理关系找到路径。“可居”，是指画面中有屋舍和寺庙，但画中的屋舍与寺庙则往往隐于树丛、山石或云气之中，仅露出屋顶或佛塔以示屋舍与寺庙的存在。这种处理，便平添了意趣。

宋人《春江帆饱图》(图7-182)，画题的“帆饱”是指远景泛于江上的被风吹得鼓起帆的两只小船。它们顺风而来，即将来到江边的一个大村落。村子被近处的山石遮掩，仅露几幢房屋顶，岸边已停泊数条船只，船也被坡岸遮挡仅露船身和桅杆，透过树间缝隙还露出被坡岸遮掩的桅杆，说明停泊的船只不少，村落很大。这是观者通过显露的部分，诱发产生的联想而感知的。唐志契说：“善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏得妙时，便使观者不知山前山后，山左山右，有多少地步，许多林木，何尝不显？”其所说“何尝不显”，即未显之显，是诱发人联想与想象的“显”。所以，唐志契还说：“景愈藏，境界愈大；景愈露，境界愈小。”

## 二 以露代藏 诱人联想

“以露代藏”，是指用所画之物“借以点明而藏其迹”(清·沈宗骞《芥舟学画编》卷四)。例如，据明代唐志契《绘事微言》记载：宋朝画院招生，以唐人诗句“竹锁桥边卖酒家”为题考试。众人皆向酒家上去构思构图，唯有李唐画桥头竹林外挂一酒帘，将酒家藏于林中得“锁”字意而中的。宋代邓椿《画继》载：画院以“乱山藏古寺”为题作画，独魁者画荒山满幅，上出幡竿，以见“藏”意；余人乃露塔尖或鸱吻，往往有见殿堂者，则无复藏意矣。实际上应试者所画，皆知藏法，只不过有藏多藏少而已。无露处或无点明处，便不知所藏为何物。邓椿《画继》还记载：“尝见一轴，甚可爱玩。画一殿廊，金碧辉煌，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相因。”则是以一斑见全豹的含蓄，间接表现朱门内的豪华生活，其画面上“朱门半开，一宫女露半身于户外”的构图手法较之全露是半藏半露的含蓄。布颜图说表现美人之无穷意趣，隐显之法应是“绿纱迷影，湘箔拖裙，或临窗拂镜，偷窥半面，或倚槛凝思，偶露全容，如云如雾，幽香不吐，而妙处不传”。

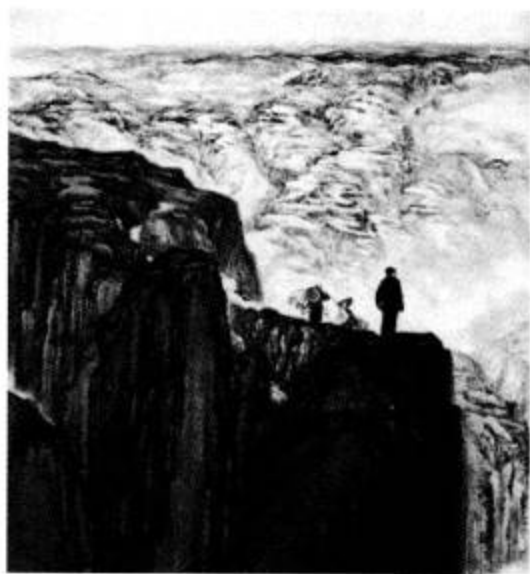


图7-183 石鲁 《转战南北》



图7-184 钱松岳 《竹林人家》





图 7-185 孙志钧 《拉水》



图 7-186 [德]珂勒惠支 《面包》

中国花鸟画多为折枝花卉,属于取其精美处,藏其多余处。此法,便于构图的随意安排。

表现人群、畜群、建筑群和表现战场上千军万马,运用树石云气、战场上的炮火硝烟的遮挡法的以露代藏,可取得以少胜多、以一概万的艺术效果。

石鲁《转战南北》的构图(图 7-183),黄土高原层层叠叠地占居画面绝大面积,创造出广大纵深的空间,用以衬托出昂首挺立其间的毛泽东主席运筹帷幄指挥千军万马的伟大气概,画中只出现一个警卫员,一个担夫和乘骑在向上行走,大队人马于山谷中未予出现。这种构图给读者以一概万无限联想的余地,扩大了转战南北的意境,加强了主题表现的深度。

钱松喙的《竹林人家》(图 7-184),在晨雾尚未散尽的大片竹林之中,隐约可见二所屋顶和三缕炊烟,河边上一少女洗衣,另一少女提水沿着小路向竹林内走去,蜿蜒小路指引向竹林深处人家。构图虽然以竹林将人家院落遮挡,但通过显露的人的活动和炊烟,联想到人家的存在而使画面产生耐人寻味的意趣。

孙志钧《拉水》(图 7-185),旨在表现牧民于暮色中拉水的草原风情。画面上绘有起伏的草地,一位蒙族妇女牵着牛车顺着坡地行走,小狗跑在前头即将下坡。人们观赏此画时,不会仅限于对妇女、小狗的动态与牛车的特点的欣赏,更会被画面呈现的浓郁风情所吸引,思维会积极地联想那妇女可能是在拉水回家的途中,也可能是刚要去水源。然而,画中未画蒙古包也未画水源,坡地遮掩了二者,画家将其藏了起来。由于所画是暮色,看来可能是拉水回家的途中,可能下了坡之后就到了蒙古包的家。这样,画面便平添了意趣和情感表现的力量。

前边的图例,旨在说明物象的藏露。在人物画中,将面部遮掩“藏”起,以展露身姿动态来表现人的内心世界,有时比画出面部表情具有更大的艺术魅力。其含蓄性,不仅使画面富有趣味,而且由动作表情可诱发人们对画中形象面部表情及其内心情感的体验,从而具有更强的感染力。例如,珂勒惠支的《面包》(图 7-186),这幅石版画表现两个幼儿饥饿得哭号着拉扯母亲衣襟要食物,家中已经断粮的母亲无奈而痛苦地扭过身去背向观者,且手捂着脸弯腰痛苦地抽泣。画家将母亲的面部“藏”了起来,展露的是其动态表情。然而,这动态表情却诱发观者对母亲内心痛苦



的联想，从而激起强烈的情感共鸣。

### 三 以实带虚 虚实相生

“以实带虚，虚实相生”，是指构图中，由于笔墨表现的对象被描绘为“实象”，而将与其相邻近的空白处幻化为云为水或为天为地等具有实象效果的视觉现象。中外绘画都用此法构图，中国画画家尤其山水画家更擅此道。本节之前所列举的山水画图例，无一不用此法。其画中的天空、流云、雾气、烟霭、河流、湖面等等大多是未着笔墨的空白，其形象只是观者感觉中的存在。这种将“空白”处幻化为形象的存在，是有条件的。条件便是以所画实在物象，诱发人的联想而产生的知觉效果。

我们看李可染的《浴》(图7-187)，表现水牛与牧童在水塘中戏水。画中没画水，是依靠画出了牛背和牛涉水时昂头的动态，以及牧童赤身向牛背爬去，使我们知觉到“空白”是水塘，是水淹没了牛的下半身和牧童的脚，而且，树枝从画外插入画面，使我们感到那是水塘边上的树。然而，看李可染的《暮韵图》(图7-188)，则将画中的“空白”视为地面。这是因为画中之牛是完整的卧牛，牛蹄可见，牛尾与缰绳因为拖地呈盘曲状，牛后树林的树干、树根可见，空白处还放着鞋子，便使人知觉空白是地。

齐白石画的虾、游鱼，画中并没有画水，但人们仍感到是在水中游，是因其游姿生动。

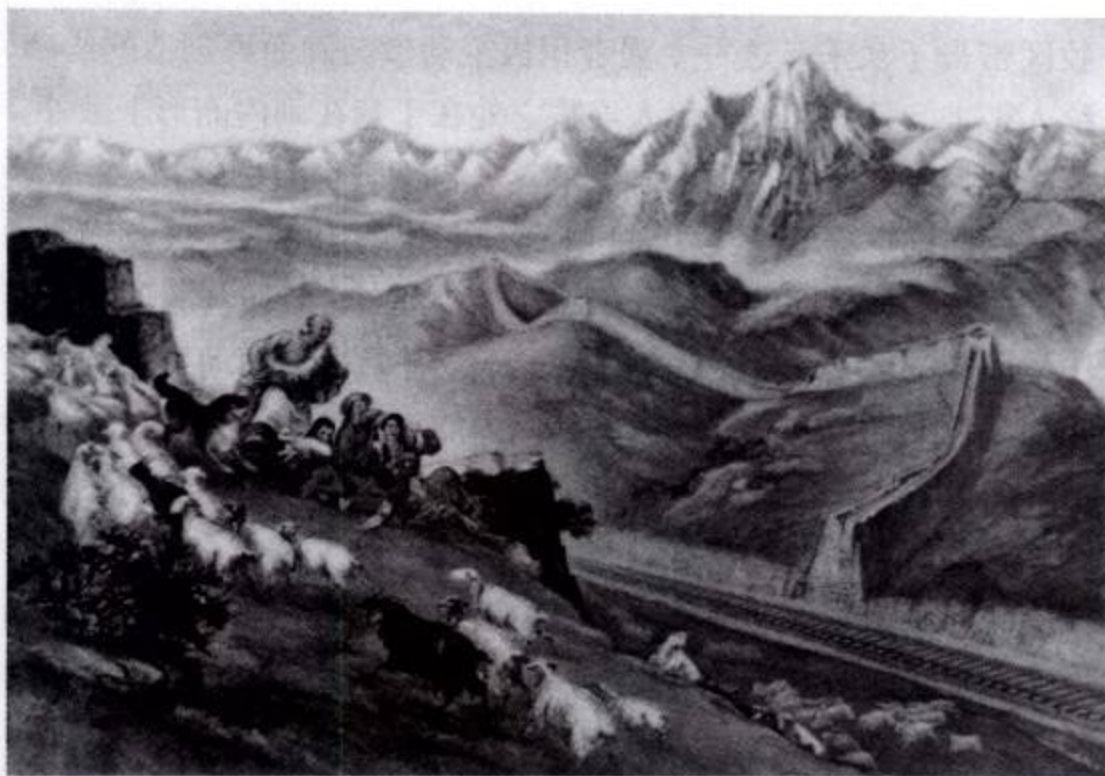


图 7-187 李可染 《浴》

图 7-188 李可染 《暮韵图》



图 7-189 石鲁 《长城内外》



“以实带虚，虚实相生”，还指将前边物象画得实在具体，以此带动后边未画具体之物，使之产生实相的效果。例如，山水画中，前边近处之山的山石纹理皴擦具体，远山即便是淡墨一笔，仍让人感到是山体的存在。画群鸟飞翔，只要画清前边近处的几只，后边画点点，便构成鸟群。素描速写中前实后虚，或寥寥数笔画的风景，都属于以实带虚、虚实相生进行构图的创作。具体画例可见罗马尼亚画家格里高利斯库《攻打斯莫尔丹》（见图5-149），画中只将前景两三个战士形体画得稍微清晰，却令观者感到其后的那些模糊的形体是数不尽的同样向前冲锋的军人。这种以实带虚的艺术效果，往往胜于将所有的人都画得清晰可辨的画面效果，因为“虚”的模糊性产生的不可胜数性与动感性更强。

#### 四 意在画内 形于画外

“意在画内，形于画外”，是指通过构图中出现的形象，令人联想到画外未画出的形象的存在。这体现了画家构思构图的巧妙，且内容的表现具有令人回味之趣。例如，石鲁作于20世纪50年代的《长城内外》（图7-189），以铁路开通到长城之外来表现建国初期经济建设蓬勃发展的主题。构图中未出现火车，而是通过长城缺口处的铁路，牧民注意的动态，少女捂耳欢呼的神情和对羊群惊跑的描绘，令人联想到火车即将隆隆驶来。画外仿佛传来了火车开动的声响，打破了西北边远牧区的沉寂，给人烟稀少的



牧区带来了欢乐。这种令观者积极主动参与画面再创造的绘画，给人带来智慧的共鸣，耐人寻味之处在于意在画内而形于画外。

构图形式是怎样体现画家的这一含蓄表现的构思？其一，铁路是画面内唯一的直线，与画内蜿蜒起伏的山岭、长城及物象的外形曲线形成显明的对比而引人注目。其二，牧民与羊群是画面中最活跃的因素也是构图的中心，观众在牧民面向动态和情绪的指引下自然地注意并联想到未在画内的火车的到来。其三，羊群从铁路旁向上惊跑的位置安排，说明被火车的轰鸣声惊动，也说明火车即将驶来而未驶过。其四，铁路透视线的引导作用，使联想的火车是由画外向画内驶来。如果铁路用反向透视则会起到相反的效果。如果人的面向相反，神情不明确也不会有如此明确的联想效果。

## 第七节 强化构图表现的视觉美点

绘画艺术不是单纯模仿自然，尤其在摄影艺术极其发达的今天。捕捉人物神韵之功能，摄影机在于按快门的一刹那，远比画家通过观察记忆再经手画的过程要快要牢实。今天再出现中外古代作品中单纯表现搔痒、打哈欠、吃瓜条等那样人物神态逼真的作品，已不被人们认为是多么高明的了。因为，现在许多画家在创作写实的情节性绘画或肖像画时，对其中人物神态的细节表现，往往借助于摄影机抓拍模特儿的表情为辅助手段，以补充大脑储存表情信息对肌肉变化等细节遗漏之不足，使之达到逼真写实效果已不是难事。因此，自19世纪相机发明以后，许多画家认为绘画不可再以模仿自然为能事，有必要强调自身的特点。在这种思考之下，出现了各种绘画创作理念，使绘画呈现出多样的面貌。

绘画创作理念之不同，致使其构图形式语言系统的不同。然而由于人们基于被历史赋予共性的文化基因，还是可以理解不同民族、不同地域、不同流派语系的绘画的。但是，如果是一幅被胡乱组织的构图，人们便不能理解你的表达，只能感到那是一幅从思想到手法皆混乱的拼凑的“构成”。因此，要想使观众明晰你的创作理念，理解你的表达意图，就要使画面构成关系得以个性



显明地合理呈现。

## 一 客观再现的绘画要凸显形象与环境的典型性

今日尽管画坛流派纷呈，新潮不断，然而写实再现的绘画，仍然为广大观众欢迎，而且社会还需要以写实再现的历史画来填补摄影留下的形象资料之不足，又由于绘画的手绘性的艺术效果，是摄影所无法可比的，因此，客观再现性的绘画，永远是画坛百花中茁壮的一枝。

客观再现性绘画，要实现表达意图，让观众理解所画内容与主题，一定要创造和凸显形象与环境的典型性。所谓“典型性”，是既具个性特点又具有同类共性特点的形象。以人物画为例，“典型形象”就是所画之人，既要凸显这个人的相貌、形体、性格等个性的特点，又要凸显这个人长期从事某种行业工作为其打上气质、形态等行业烙印特点——行业共性特点。典型，便是这种个性与共性的统一。如果你画的是医学教授，如若让人们视为是穿起白大褂的农村来的打工仔，那便是失败之作。典型性不是概念的形象，不是随便请来个模特儿照着画的个别形象。请模特儿，一定要经过选择，一定是既个性特点显明又具有行业共性特质的形象。即便如此，画家在创作时，依然要对模特儿形象予以提炼加工，创作出更理想的“个性化”的典型形象。古代绘画大师的经典作品为我们留下了不可磨灭的人物形象，无不是经过加工提炼创造的“个别性”的典型形象（图7-190A~191）。

尤其众多人物的构图，更要注意创作个性化的典型形象。笔者于1975年创作的《请矿工叔叔讲过去》（图7-192），表现一所普通小学请煤矿工人来学校讲解放前矿工苦难生活的内容。画面选择青年教师带着几个班干部陪同矿工来到教室门前，受到中年教师带领全班学生出来欢迎的情节。笔者力求画面中人物身份显明，尤其对同一个班同龄的每个孩子尽量赋予个性化的典型性。他们中有的老成，有的淘气，有的开朗，有的内向，有的质朴，有的秀气……但都得具有三四年级孩子天真、活泼、稚气未脱的小学生共性特点，而且又要将不同性格与其动态、神情相吻合，还要与他们在画中正在干什么相吻合。这样，方能吸引观者在欣赏时，对各个人物活动及形象予以一一地品味。





图 7-190A 创作初期探索中的形象



图 7-190B 让模特儿扮演的写生形象



图 7-190C 在写生基础上进一步探索刻画的形象



图 7-190D 《女贵族莫洛卓娃》中最后完成的莫洛卓娃形象





图 7-191 [法] 米勒 《诺曼底的挤牛奶女工》及其创作草图





图 7-192 常锐伦  
《请矿工叔叔讲过去》



典型的人物形象，还要以典型的环境予以衬托，方能使主题更显明。典型环境，是指最有鲜明个性特点与概括性特点的环境。例如，表现清代官宦人家，就得要凸显清代的建筑、器物与环境布置的时代特点。人物画中的环境，是为了让人一看便知道在什么时间、地点、条件下的人物活动，不致于理解有误。

侯一民的《刘少奇与安源工人》，可谓是创造了典型环境中的典型人物。画中的每一个工人，都具有矿工的共性特点，又有各自特点。画中的矿井口、煤斗车、小轨道等构成了煤矿环境的典型性，使观众一看便知道该画表现的是在刘少奇领导下的煤矿工人的罢工斗争。

前辈画家艺术创作时，为了加深对所表现事物的认识而要深入生活，从生活中提取素材，再经过反复推敲、提炼和加工，为我们创造了感人的典型形象。这一艺术传统，今日的画家应该很好地继承。尤其在摄影风行的时代，画家创造的形象更应在典型性上下功夫。

## 二 以现实为基础的对形式美点的凸显

画家之所以要表现某一对象，必然是被该对象的某一点的美所打动，即因发现客观对象的视觉美点而动情<sup>①</sup>。这个“美”的发现，可概括为两个方面：一是景象情调的美，如景观的壮阔的美、或清幽的美、或惊涛拍岸浪花飞动的美、或平静湖面被疏落雨点滴出圈圈涟漪的美、或夜晚灯光下家人交谈的温馨的美、或集市上人头攒动喧闹的动感之美……二是景象构成形式的美，如景物起伏交错的层次美、树丛枝条相互穿插密密交织的美、假山石弯弯轮廓与大小洞穴构成点线关系的美、夜晚台灯下灯光与环境形成的色彩冷暖构成的美……以上两个方面的“美”，是你中有我，我中有你，景观的情调必然是于形式构成中呈现的，要凸显画面景观情调，必然要使形式构成为其服务。然而，由于画家创作理念的差异和对表现关注点的不同，往往致使作品中有的凸显景境情调，有的凸显构成形式的美。

<sup>①</sup>画家被生活打动而产生表现的创作欲望，还包括为有社会意义的事情所动情，如被英雄模范事迹、人际关系、社会不公平（列宾被纤夫的艰苦劳动所打动而创作《伏尔加河纤夫》即是）以及被形象的典型性所打动等。这里是仅从发现形式美角度来谈的。





图 7-193 李可染 《春雨江南图》

图 7-194 李可染 《春雨江南图》

画家之所以能发现客观对象的美和产生表现它的激情,是与艺术家长期以某种创作理念为指导和经过长期的创作实践而形成的,且与其艺术创作形式表现手法相吻合的观察方法有关。例如,中国写意画家是以笔墨效果来观察客观世界,油画家则以色彩效果观察客观物象,版画家则将客观世界归纳概括为黑白灰色块来观察,所以画家对适宜自己表现的客观对象及其构成的美是非常敏感的。从事同一画种的画家之间,又有关注点的不同:有的关注社会问题,对社会题材捕捉敏感;有的关注景象的诗情画意,善于捕捉情调;有的对表现质感偏爱,敏于发现质感的美;有的关注色彩构成的美而对景物色彩之美敏感;有的人对点线面的构成关系特别关注,便最易发现客观对象这方面形式构成的美……例如,吴冠中游览苏州园林,他便能从太湖石中发现点线构成的美;从藤蔓爬上白墙中,发现线条疏密构成的美。这是他的艺术追求和艺术敏感性之所在。而有些画家于此则视而不见,却敏于发现普通景观中不同时间光照形成的色彩之美。正是这种不同的发现,激起画家不同的创作灵感与激情,而于画面构图中必然要有意强调表现客观对象令其激动的那种视觉美点,从而形成自己的艺术个性和风格。

#### (一) 景境情调的凸显

景境是指风景的状貌与情态。李可染画过多幅《春雨江南图》,这里仅以其中两幅(图 7-193、194)为例。两幅皆是表现江南的春雨,但两幅的景境截然不同。一幅是大雨过后,雨滴依然零星,空气已经清新透亮,且暮色临近。对此景境,画家以重





图 7-195 常锐伦 《秋晨冷露》

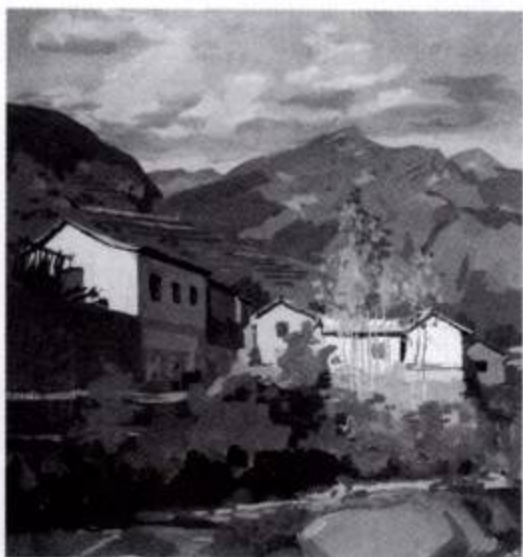


图 7-196 常锐伦 《山村秋艳》

墨画被雨水浸透的山川、屋舍和树木，以大水渲染将其统一为浓墨阴湿的世界，仅于山顶处以空白显示山头的逆光来区别山的层次，房屋的白墙好似尚在淋漓，雨后的杏花分外艳红，山侧依然云气缭绕，虽然水面泛着从云的缝隙中透出的一缕耀眼的光，但雨可能还会随时洒下。另一幅则是细雨迷蒙，如同给世界罩上一层轻纱，使一切都变为泛白的灰蒙蒙的景境，故画家以淡墨为主，杏花也都成为隐约可感知的淡淡的红。两幅不同景境情调的画面，是与外形式的一浓一淡构成分不开的。其形式的构成，是为凸显景境的情调而服务的。

笔者于20世纪70年代的两幅秋景写生——《秋晨冷露》(图7-195)、《山村秋艳》(图7-196)，二者景境不同。《秋晨冷露》所画是山区晨景，凸显的是清晨薄雾尚存，被山遮挡住的旭日晨辉在远山侧面抹上淡淡的冷红，阴冷的山坳间的冬小麦田挂落着露水的境象。而《山村秋艳》画的是午后的阳光明媚，凸显的是山村秋色艳阳带来的生机盎然。天空浮云的投影落在远景草已枯黄的山上；中景是画中的重点，村舍白墙耀眼，小杨树金黄，树叶婆娑；弱化了近景的巨石遍布的沟坎及灌木，使寂静的山村被秋阳照得艳丽而充满生气。两幅画的色彩构成，分别围绕“冷露”和“秋艳”的不同而施用，以凸显各自的境象情调。

## (二) 凸显景观构成的形式美点

有的画家在观察景物时，往往格外注意景观形式的特点及给人的形式美感。吴冠中先生东寻西找地到处“采”美，使他既能从江南水乡中发现黑瓦白墙构成的黑白节奏美，又能从苏州园林中发现白墙上爬着藤蔓的线条曲动构成的疏密对比的美，还在渔村发现渔民在沙滩上晒网，是粗大黑线曲动的美(图7-197)，以

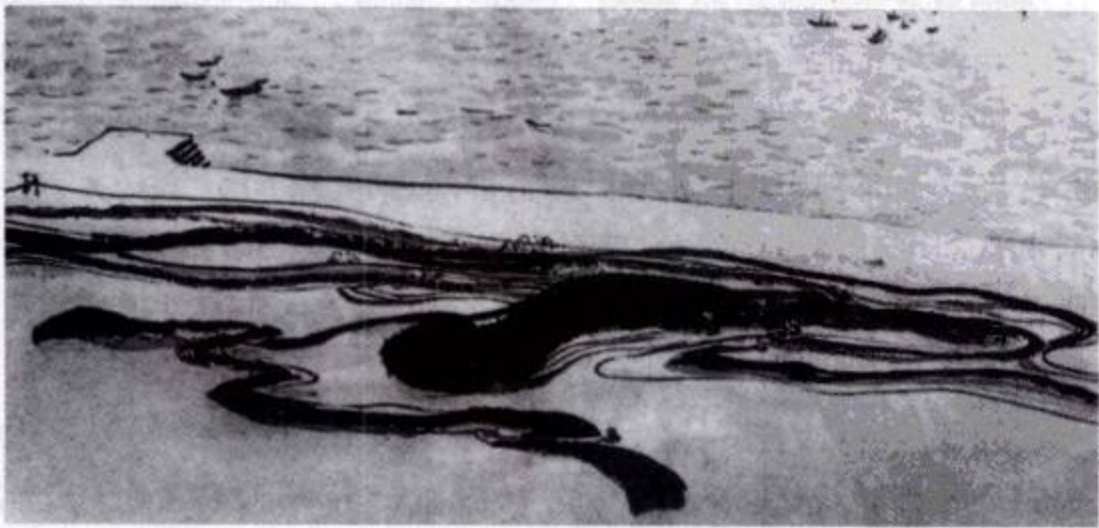


图 7-197 吴冠中 《晒网》





图 7-198 吴冠中 《荷塘》

及从入冬的荷塘中发现残荷为点线斑驳跳跃构成的美（图 7-198）……。画家的作品所凸显的这些景象外在形式构成的美，是尊重客观景象为基础的对构成形式的强调。

艺术家善于发现美，还要善于表现所发现的美。有一次，吴冠中先生坐火车发现窗外的风景非常美，就在下一站下了火车，返回发现美景的地方，但到那地方见不到火车上发现的美了，他说：在车上发现的那个美景是火车快速运行中对那片地方美点的总印象，不是一个具体视域内的景。因此，下了火车后在实地的一个视域之内的具体景物和车上发现的则不尽相同。如果要想表现火车上发现的美景，就得按火车上发现的视觉美点组织画面。怎么组织呢？吴冠中先生住什刹海时，由于经常沿岸边去鼓楼，从路上看去，岸边棵棵排列的杨树其后是平静湖面以及对岸纵深空间中的民房和钟鼓楼建筑，形成横向的节奏与纵深空间层次对比的美，此景使画家为之所动。实地作画时，固定视域内的杨树仅见几棵，且间距很大，那种树的横向排列的节奏感，在固定视点内几乎荡然无存。因此，画家作画时，不得不变换位置和观察角度经营画面：从能体现杨树密密排列节奏美的角度画杨树，然后再从能见到钟鼓楼的角度画树后的建筑物，二者结合于一起，强化了走路时发现的该处景物的视觉美点。吴冠中早期很多写生的画作，几乎都是如此完成的。

因此，当我们表现感受到的客观对象的视觉美点时，或是物象布局的节奏，或是交织穿插富于变化的韵律，或是疏密对比高

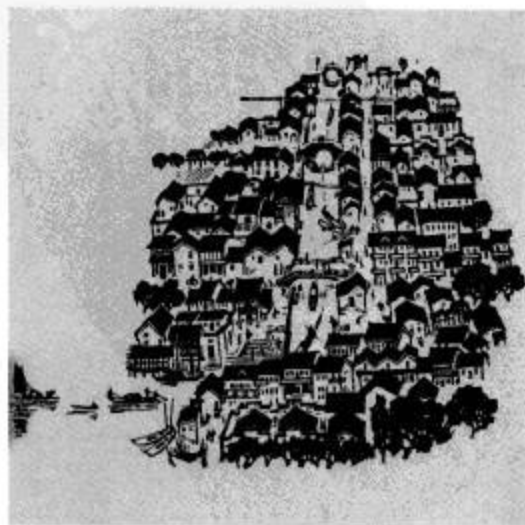


图 7-199 莫测 《水乡印象》



低起伏的变化,或是色块布局和色调的美等等,在构图中都必须予以强化,鲜明地传达出作者对客观物象的视觉美点的感受。

例如,莫测的《水乡印象》(图7-199),小镇四周为水,房屋鳞次栉比密为一团,小河穿过乡镇,座座拱桥横跨其间。这是画家发现的水乡的印象之美。如此构图,是对景观形式构成特点的提炼与凸显处理的结果。这样,也就形成了画面构成的形式美点。

### 三 主观意趣表现的形式美点

客观物象外形特点所给予人的形式感觉以及由此而产生的不同联想往往具有浓厚的感情色彩。例如:在长城脚下看长城,会感到其基石的宽厚和量感;墙壁立于面前向两侧无止境地伸延,此时会感到长城的敦实与庄重;在箭楼下看长城,又会感到其坚实高耸,有如卫士的威严;在山顶高处看长城,又会感到长城有如龙腾蛇舞,令人兴奋激动。这是由于在不同视点下所看到的长城外形和结构特点之不同,对其感受会引发两种主观表现:一是表现寓意,一是表现形式意趣。为了表现作者从感受中获得的寓意或意趣的创作灵感,构图时有必要对客观对象的外形及结构特点予以主观的强化和夸张的处理。

#### (一) 表现寓意的形式构成

1. 物象人格化了的寓意:以长城表现寓意的构图为例,有的画家曾将长城的每块砖石都予以历史人物化,画面凸显的是这些英雄人物化了的砖石构建的墙,体现“以我们的血肉筑起我们新的长城”的寓意。

2. 夸张比例与组合关系的寓意:我们前边列举过的麦绥莱勒的木刻作品,皆是打破客观世界物象的正常比例关系与组合关系的构成,用以表现寓意内容。

3. 形式语言性格化的寓意:吴冠中的《松魂》(见图5-95),是以虬曲的线条的构成,凸显了画中形象的寓意。

#### (二) 凸显意趣表现的主观的形式构成

意趣,可以理解为艺术家的表现手法、形式意味、审美兴趣与审美偏爱在绘画中的显现。艺术家的绘画意趣,各有不同,所以每位风格不同的画家的作品的艺术意趣便存在差异。每位画家所追求的个人面貌,即是他在画中所体现出的意趣留给人的印象。





图 7-200 [意] 莫迪里阿尼  
《洛洛特肖像》

图 7-201 [意] 莫迪里阿尼  
《兹波罗夫茨基肖像》

### 1. 意趣表现的主观强调

莫迪里阿尼所画的人物(图 7-200、201),一般都是歪斜着头、拉长脖子、溜肩,有的人眼睛奇大,有的眼小如豆,皆是按照他对模特儿的感受予以意趣强调表现的结果。他手法上用线,追求近于平面化的色块处理等,也都是其的意趣所在。这些,便形成了他独特的艺术面貌。

莱热的《建设者》(图 7-202),与其说是画家表现建筑工地的劳动场面,不如说画家发现现代工业建筑钢架结构的美并以此题材为媒介表现他对艺术手法上的追求,因为画家既未按工人们真实的劳作程序与情景作画,也未按真实的钢架结构画,而是依对客观对象的特点感受,以其独特手法强化钢架交搭组织的错综关系,形成结构美的画面。

凡·高以其特有的狂热笔法强化了物象的起伏、曲动、向上升腾的动感,使画面充满着灼人的热情,形成其特有的形式美。

因此,当我们表现现代高楼的笔直高耸、假山石的曲扭多姿、杂树丛的枝条密织、建筑工地钢架的交搭、平原的开阔、房屋密集交错……则应依作者对物象的感受,对物象的外形及结构特点予以强调,该直者尽量使其笔直,该曲者尽曲之能事,该密者要尽量密实,该疏者尽量空疏,该交错者尽量交错,该清晰者务必使其清晰实在,该虚蒙者务必使其虚虚蒙蒙。如此,来自于对客



图 7-202 [法] 莱热 《建设者》



观世界感受和认识并使之强化升华的组织构图,方能形成鲜明的表达个性。形式语言是为了表达,话要明确表达,不要吞吞吐吐,形式语言要做到家,不要温吞水,该热者要使其火热灼人,该冷者要令人寒战,方具有感人的力量。如不强化表现对象的外形和结构特点,没有形成构图形式因素的优势,构图的特点便不显明,也不易鲜明地传达作者的感受真情,更不能感动观众。构图没有鲜明个性,便容易陷于平庸。

## 2. 主观形式构成的意趣表现

吴冠中的《长城》(见图5-109),是画家于高处望长城,被“山舞银蛇原驰蜡象”的景象所感动。画家要表现此感受,而于构成中强化银蛇起伏于山间的舞动,但仅靠一条曲线是很难造成舞动的视觉效果,所以在画面上便以多条曲动的长线组合构成来凸显所要的形式效果。吴冠中先生中后期的作品,多是强调主观意趣的形式构成之美。

# 四 画种材料形成的艺术美的特点不可忽视

以工具材料区别的画种,其艺术表现受到工具材料的局限性和制作方法特殊性的制约,又因此形成各自的形式特点之美,亦即独特的审美趣味性。画家之所以喜爱其从事的画种,往往是因对其形式特点之美感兴趣,这是不可忽视的审美感情和审美个性。对观众来说也是如此。人们对不同的画种的形式特点的欣赏,是一种美感享受。如果降低其形式特点的艺术美,便会降低其特有的审美价值。因此,各个画种应该发挥自己的工具材料性能特点,凸显各自的艺术形式美点。

以中国水墨画为例,其讲究笔墨趣味,是文化积淀形成的审美观,并发明了能呈现其形式特点的宣纸。因此,中国写意画家从题材、笔法、墨法都注意凸显其形式特点。中国画画家喜爱画荷,不仅是因其出污泥而不染的品格及形象的美,还在于画荷能自由地发挥水墨画“元气淋漓障犹湿”的艺术效果,容易形成笔墨的干湿浓淡对比的形式美的艺术趣味。历史上并无赞颂芭蕉的文字名篇,但喜画芭蕉者也颇多,可能也是容易凸显笔墨的形式趣味吧。笔法的不同也是表现趣味不同并可形成各自的形式语言风格。赵之谦与虚谷,由于笔法不同,二人的画面前者给人以雍容富贵的感觉,后者给人以苦涩抗争的感觉。





图 7-203 [法] 马奈 《吹笛牧童》

图 7-204 [法] 马蒂斯 《红色的和谐》

“墨分五色”与“墨有六彩”，是对墨色浓淡干湿的丰富变化的概括表达。墨色的丰富变化及淋漓犹湿的效果，形成墨趣。吴作人的鹰和骆驼、黄胄的毛驴，以淡墨着宣纸出现的用水的渍印，在表现出对象质感与神韵的同时，又以这些特有的形式趣味，给观众带来欣赏的满足。

画家们作画时或是以指代笔，或是以丝瓜瓤、团布蘸墨，或是将纸团揉，或是加矾、加浆，或与拓印结合等，都是为了丰富表现力和增加形式的审美趣味。

但是，如果不顾及中国画因材料工具所形成的形式特点而向油画靠拢，不仅会失去自己的个性艺术面貌，也不会达到油画效果，更不会胜过油画。

木刻版画的形式美，不仅在于黑白灰的概括效果，还在于其





图 7-205 石鲁 《南瓜》

刀法、木味等形式趣味。历史上曾出现过追求油画色彩效果的套色木刻，以30多版相套印。结果，由于失去其原有的单纯、明快及木刻的艺术味道而费力不讨好。这，都是我们应引以为戒的。

## 五 形式因素的单项强调及其“度”的把握

构图中的点线形色、明暗体面、透视、空间层次等等都是绘画的形式因素。写实的油画是综合全部形式因素，创造符合人的视觉记忆的现实世界，给人以逼真实感的美。西方19世纪中期，一些油画家受东方绘画尤其是日本浮世绘的影响，开始追求绘画的“平面化”效果，而采取弱化明暗体积和运用色彩大面积对比来构图。马奈的《奥林匹亚》、《吹笛牧童》（图7-203）是当时在这方面最有影响的作品。其后，塞尚、高更、劳特累克、凡·高等同时期的画家，不仅弱化绘画作品的明暗体积，注重大色块对比，而且都开始勾线，至马蒂斯作品则真正“平面化”起来。马蒂斯作品中的前景与背景用同一色彩，几近平涂画法，使绘画表达自由起来（图7-204）。其后画家为使画面显示新的形式美和形式个性，而更加强调单项形式因素的构图手法，使构图个性更加显明。

中国水墨画已经摒除了绘画中的一些形式因素，而石鲁画南瓜只画瓜与蔓，不画叶，并题字“何须衬绿叶，且看舞龙蛇”（图7-205）。可以看出画家为了强调写意线条的单项形式因素的节奏韵律美，而摒除了画叶子的墨块的形式因素对其所要呈现的形式美点的干扰。吴冠中的晚期绘画，更是抽离出客观对象的单项形式构成之美，予以主观强调，但那仍是不断线的风筝。如果成为断了线的风筝，便是纯粹的抽象绘画了。抽象绘画，是单项形式因素构成的极端，是以纯抽象的符号来传情达意的。

有人说抽象绘画是形式语言的最后层次，因而也是最高级的纯绘画艺术。它给欣赏者以再创造的无限天地，给观者提供了最丰富的想象空间。事实并非如此。抽象绘画的一个致命的弱点是它的抽象性，因而不能给人以明确的感受，观者不易领会其表现的美点，不能诱发人的联想方向，不能形成意境，因而不具有耐人回味、令人反复长久欣赏的艺术感染力。由于它缺少一个借具象以传情的物化过程，因而不能给观者以欣赏艺术作品时那种感受到画家处理题材、提炼概括生活的智慧和表现功力的艺术享受。



且不说抽象绘画由于其内容也是抽象,不可能负起艺术的认识和教育作用,就绘画的审美作用来说,由于纯抽象的形式符号,不能引起人们知觉经验中的具体记忆,因而也不容易引起人们的感情的共鸣,反而限制了人们欣赏绘画作品时由引起共鸣所具有的心理快感,使审美作用减弱到最低程度。

但是,抽象绘画发展近百年的历史,不能说没有给人以美感和令人感动的优秀作品。尤其我们从康定斯基、蒙德里安的作品中,可以感受他们开创一种新的艺术语言体系的探索精神和一种新的绘画样式给予人的刺激而引发的兴奋,其贡献是不可磨灭的。但其后的追随者,除波洛克外,公众对他们的大多作品,与其产生共鸣者是极少的,甚至未能给人留下多少视觉记忆。原因即在于抽象的构成,是“断了线的风筝”。这就如同有时我们刮调色板时,尚能出现给人以色彩斑斓丰富和谐的美感一样,虽然有的抽象绘画在现代化的大厅中作为与现代家具配套的墙面装饰,确能给人以协调感。从这一点来说,它与装饰艺术有相同之处,但不能就此而说抽象是绘画形式语言的最后的层次因而也就是纯粹的绘画和是最高级的绘画。如按此推论,那么空白画布岂不更是最后的层次!近几十年中,外国确实有不正一起的送空白画布参加画展的事。如果将其解释为是在表达哲理:无即是有,且是无限的丰富,那么,这件作品毕竟还是有画布,尚未做到真正的“无”。表达哲理不是绘画的强项,绘画可以浸润哲理,却无法表达哲理。绘画毕竟是以创造艺术形象和形式美点来感动人的,所以空白画布“绘画”等于取消了绘画。有些抽象画家的作品(图7-206A、B),美术史家也将其列入书中记上一笔,但那是美术史家对美术现象的一种记录。从观众欣赏心理看,与其产生共鸣并由衷喜爱者是极少的。因此,艺术家对艺术形式单项强调,要把握好构成的“度”,要给人以形式美感,否则会显得思想与技巧的苍白。

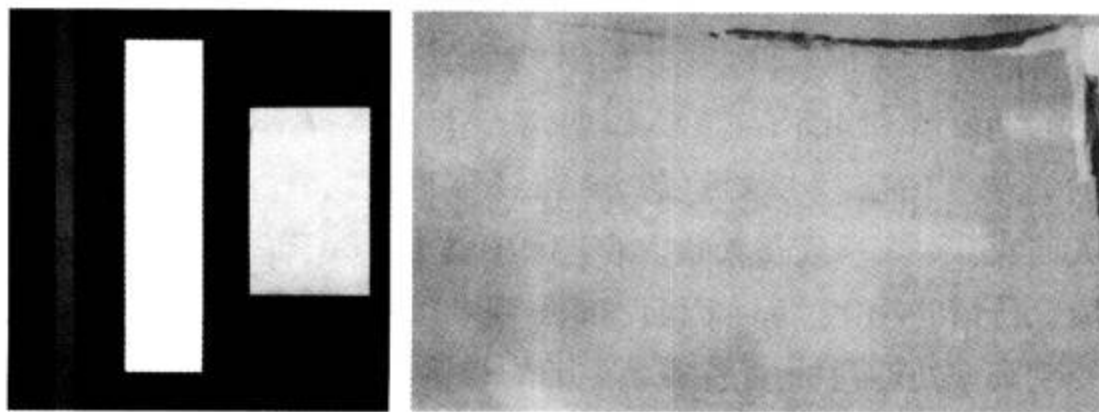


图 7-206A [美] 迪勒 《第一主题》

图 7-206B [美] 奥利茨基  
《增强一种黄色》



图 7-207 董希文 《开国大典》



## 第八节 诸形式因素的综合运用

完美理想的绘画构图，是各种形式因素合理的有机的构成，是形式心理综合运用的业绩。画家构图的这种形式因素综合运用技巧的成功，使我们完全被画家所表达的内容所吸引而不去注意其形式。当我们专门研究其构图技巧时，却被画家的匠心所倾倒。严肃的画家在构图时，对画面上每一细微末节的安排，都倾注巨大的心血，甚至有时为了取得某种视觉效果而不惜用数年时间进行构图的推敲和作数幅变体画进行比较。对此，非是语言所能表达详尽的。为了使读者领会构图的诸形式因素综合运用的技巧，下面我们以具体作品为例，从三个方面来分析。

### 一 《开国大典》形式因素的综合运用

董希文的油画《开国大典》(图 7-207)，以矩形大画幅的构图表现 1949 年 10 月 1 日毛泽东主席站在天安门城楼上，向全世界庄严宣告“中华人民共和国成立了，中国人民从此站起来了”的伟大时刻的壮阔场面。

画家以通过政治协商选出的新中国国家主席、副主席、国务院总理等国家领导人庄重地排列于天安门上，他们身着那个时代有中国特点的符合各自身份的服装，城楼下可见当时长安街与广场的面貌和有组织的人与旗帜的海洋，形象地说明这是新中国成



立的开国大典，而与其他庆典、集会区别开来。

毛泽东主席作为画面中的主要形象，其位置在黄金分割线上，头部处于横、竖黄金分割线交叉点上。他面向是大面积开阔的空间和天安门城楼下的广场上的人海，他的背后则是国家领导人的群像，人物皆是笔直挺立，以竖线形的平行排列方式布局。这一传递庄重、严肃心理的形式，正是表现内容主题的需要（图7-208）。

视平线于画面中间，显示出辽远的地平线，其平静的水平线与竖直线的合用，加强了庄严、稳重、安定、宁静的形式作用，恰当地表现了那伟大的宏声传播的瞬间气氛，仿佛全中国全世界都在这一瞬间屏气聆听（见图7-208）。

中华人民共和国成立是中国人民百年奋斗的成果，是中国人民在中国共产党领导下，前赴后继流血牺牲取得的胜利。在胜利面前人们的心情是激动、是欢乐。因此，构图形式只有庄严是不够的，因而画家在构图中以红灯、白云、菊花、地毯花纹等圆形、曲线形和彩旗的点点节奏、艳丽的色彩等构成欢乐舞动的乐章，打破了横竖线的宁静，使画面是庄严的宁静又是轻松的欢动。这一切形式作用加强了画面意境的表现（图7-209）。

视平线于画中人的头胸之间，为中视高，这样就使观众仿佛置身于天安门城楼之上，亲眼目睹这一伟大庄严的历史事件而有亲切感。视平线对广场来说又是高视高，形成居高临下看得辽远，心情欢畅豁达的形式作用。

在人物处理上，视平线位于毛泽东主席的胸部，位于其他人物的脖颈之间，这当然是因为毛泽东主席本人体形高大，更是为了突出其形象的高大。同时也使领袖群像背后的众人逐渐低小，使领袖群像的前排人物突出。

人物群像的位置排列方式，从历史纪实照片看，在天安门城楼上毛泽东主席居中，背北朝南地宣讲，其他领导人簇拥在他的身后和两侧，基本上是一面向。如果该画取毛主席正面构图，便不能出现广场，不能明确环境；如果侧面角度如实再现，毛主席则被他人遮挡。因此，画家构图时，将画面右侧“清场”，删去毛主席周边的人，将其余领导人置于画面左侧，且对人物的方位做了较大的变动，使观众能看到毛主席和其他领导人的侧面或正侧面的这一理想的角度，画家也才能得以更好地刻画了领袖群像的

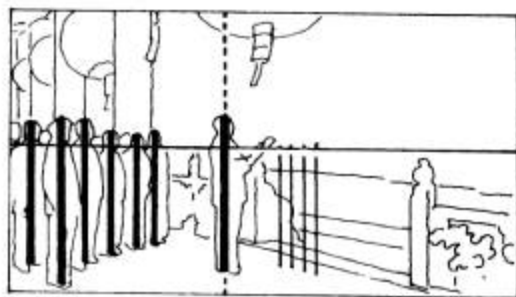


图 7-208



图 7-209

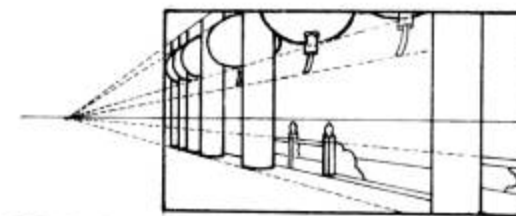


图 7-210A

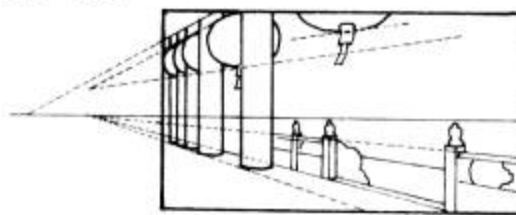


图 7-210B

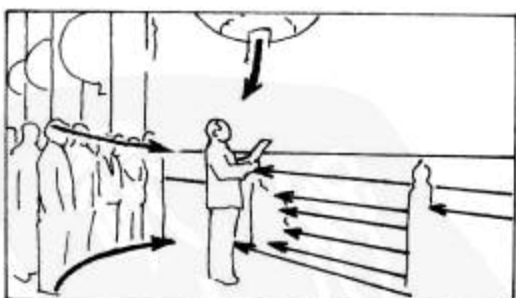


图 7-211



风姿和历史性的领袖群像。但是,这样给构图带来了另一困难,即画面结构量比的均衡,人物集中于左侧,势必造成画面左重右轻,画家对此巧妙地以右侧石柱、菊花和阴影浓重的色块协调量比关系达到均衡感觉。

特别应指出的按天安门城楼结构真实的透视关系,画面右侧近处应出现如图7-210A所示的一根红柱子和中间另一个红灯和近处的人群。画家为了不堵塞毛主席面向的空间的开阔感觉,而大胆地净化构图予以舍弃。假若如实描写出天安门右侧即近处柱子的巨大实体,或近处的人物或右上角的红灯将极其破坏了画面现有的视觉效果和视觉心理。为什么舍弃柱子观众未感到城楼柱子不对称呢?因为画家巧妙地调整了汉白玉石栏杆的柱子及距离;又为了不影响毛主席形象而将其头上红灯抬高,相对称的另一个红灯不出现也就感觉不到了,这样就加大了两柱子中间的跨度,观众视之感到自然而合情合理(图7-210B)。

画面中的毛泽东主席形象非常突出,是画家在构图形式上利用线条引导视线的作用,而有意将灯穗的飘动方向、后面人群和栏杆透视线引向毛泽东主席身上(图7-211)。又利用疏密对比关系使其独立于其他人群之外和色彩对比等手段,加强其形象对观众视觉的刺激强度。其位置又正在黄金分割线上,他本人的形体高大以及画面中其他人物的心灵意向集中于毛泽东主席等多种因素综合运用结果。

在色彩的处理上,画家以物象的固有色为主,适当糅进环境色,以纯度较高的色相搭配,使画面呈现艳丽、明快的色调而具有中国传统的用色风格。

董希文由于巧妙地综合运用构图形式因素,创造了建国领袖的生动形象和开国大典的宏伟场面,成功地表达了令中国人民永远心动的主题,而成为中国油画构图处理的多样统一的典范之作。

## 二 从画家创作草图的变动过程领会构图技巧

我们先看俄国画家列宾《伏尔加河纤夫》的构图(图7-212),天空中无云,烈日暴晒的伏尔加河的岸边,一群衣衫褴褛的纤夫涉过浅水走上炽热的沙滩,吃力地拉着巨大的货船,缓慢地向前移步。纤夫们稍有疏密变化地排开,构成倒三角形,基本形的反方向的力感,使纤夫们向前的动作更加感到吃力。货船在纤夫们







图 7-212 [俄] 列宾 《伏尔加河纤夫》

的背后,桅杆直立的竖线静止挺拔的形式作用与深色浓重的船体,都使人感到拉纤的吃力(图7-213A),只有水中被航船溅起的浪花和桅杆上飘动的旗帜暗示出船在行进。

岸边的轮廓线以波浪的曲线起伏伸延至远景,与遥远的山坡相连,既符合河水冲积的沙滩的实感,又暗示着纤夫们涉水之后步入沙滩,路之不平,路之漫漫(图7-213B)。

作者视高降得较低,视平线居于画面中间偏上,在弯着腰的纤夫头胸之间,使这些穷汉不失之体格高大的感觉,更便于显露面部和刻画纤夫们群像的外貌、经历与性格特征,创造出不同纤夫形象的典型。

宽阔的伏尔加河对岸隐约出现,微风宁静、天空无云,被净化了的背景与疏密起伏的头部构成的节奏形成对比,衬托出这一形象丰富的人群主体。其他物形的线条引向作用也集中于纤夫的群体(图7-213C)。除了走在前面的人物显眼之外,又以红色衣着的少年不同于他人的面向和欲摆脱不堪忍受纤绳束缚的身姿而引人注目,使作品的主题更深化了一步。

画面色彩布局以暖色为统调,以表现酷热。黄色的沙滩与重色的纤夫形成对比。纤夫的总体偏于画的左部,因而画面右部的船体、沙滩坡面的阴影、树枝等物起到平衡的作用。

列宾创作《伏尔加河纤夫》缘起于他与同学在涅瓦河上写生,见到一群纤夫吃力地拉着船由远及近从岸边走过,与悠闲漫步于岸边的衣着华丽的贵族游人形成贫富悬殊的对照,这使列宾感到震惊,感到沙俄的社会制度的不合理。他敏锐地感觉到画纤夫这一题材具有揭露俄国不合理的社会制度的典型意义。因此,列宾从一开始立意就比较明确的:一群衣衫褴褛的纤夫艰难地拉着

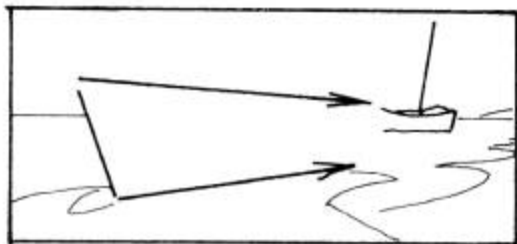


图 7-213A

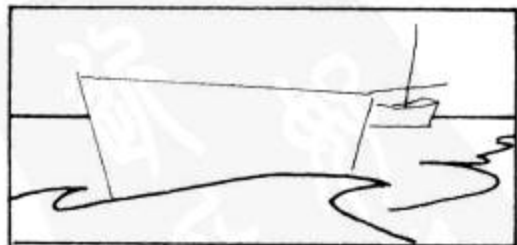


图 7-213B



图 7-213C





图 7-214



图 7-215



图 7-216



图 7-217



图 7-218

船由远而近走来。怎样构图才能表现出来呢？怎样的形象才能将主题表现得深刻呢？为此，他去伏尔加河深入体验纤夫生活，画了变体画和大量草图，画了众多的纤夫形象，花费了四年时间完成了这一巨作。

我们这里选几幅草图和变体画研究画家对构图诸形式因素的考虑。

图 7-214 是变体画之一，比正式作品画幅几乎缩短三分之一，纤夫的方位相反，且是近于正对观众走来，以迈过岩石在水中拉纤表现其劳动的艰苦，但是，观众如在水中观看拉纤情景，不出现对岸，是河是海有混淆之疑。另外，由于透视角度，纤夫近大远小地互相遮挡只能表现一两个纤夫的完整形象，不能表现画家熟悉的纤夫的多样的形象典型。因此画家调换纤夫群体方位，图 7-215 使纤夫从画面右侧向近走来，地平线压低，只强调拉纤时忽而越过岩石忽而跳入水中的艰难，但是，上述的问题仍没有得到解决。

图 7-216 画家找到了纤夫的方向及排列方式接近完成作品的构图，降低了图中视平线，使其居中，天空中飘着大块浮云，岸边虽有土坡但较为平坦，船体较小远在后边，给人以轻的感觉，且与远山相连挡住了河面远处的水平线，阻碍了观众对漫漫长路的联想效果。纤夫的组合关系似有从他们中间的缺口处分成两组的感觉，因而显得衔接关系不强。

图 7-217 与图 7-216 构图中的关系相同，但从中可以看出画家对画幅形状及天空如何处理的探索。原来画幅较高，天空飘着大团的浓云，天空有云虽然可以丰富画面，但天高浓云不如无云燥热气候的艰苦，而且云团还会分散对纤夫的注意力。

图 7-218 净化了天空背景，人物的组合关系接近了完成作品的构图。由于视平线偏低，对岸较高而有河面不够宽阔的感觉，岸边沙滩起伏不够，不足以使人产生拉纤时，时而涉水时而步沙的艰难。岸边抛弃的编织物过长而显得引人注目。

画家经过大量草图的探索，不断地吸取各草图中种种形式因素的有利作用，终于完成了《伏尔加河纤夫》的优秀构图。而且，画家在搜集大量的纤夫形象的基础上，创造出有着不同经历和性格的个性化的纤夫的典型形象与典型环境。所以，年轻的列宾就以此画的成就，奠定了他在俄罗斯美术史上的崇高的地位。





图 7-219 [意] 达·芬奇 《最后的晚餐》

### 三 同一命题的名画比较

中外美术史上不同画家以同一命题，表现同一内容的绘画作品是很多的。单独看每一幅画都可能令人叹服，但是，将其放在一起作一比较就可以看出构图技巧的差别。

下面我们从众多的《最后的晚餐》中选几幅名家作品为例作一比较。

《最后的晚餐》题材选自《新约》，该节的故事梗概是：在逾越节（以色列民族英雄摩西领导以色列人摆脱埃及的奴役，上帝命令以色列人宰羊涂血于门楣，天使击杀埃及人时见门上有血为记号的人家即越门而过，为纪念此日，以色列人将其定为逾越节）晚餐上，耶稣对十二个门徒说：“我实实在在地告诉你们，你们中间有一个人要出卖我了。”并以宴席上的饼代表他的身体，葡萄酒代表他的血，与门徒立约。席间犹大走出，将敌人引来，于是耶稣被捕钉在十字架上殉难，故此晚餐称为“最后的晚餐”。基督教按《圣经》记载每年举行圣餐纪念此事。这是《新约》很重要的一节内容。

这个宗教题材的内容，历经各代画家反复创作。在达·芬奇之前已经有许多画家画过《最后的晚餐》，一般有如下缺点：人物



安排位置平均，动态单调，漠然呆坐，互相间联系不够紧密，人物形象缺乏性格和深入的内心刻画；虽然耶稣被置于画面中央，但未形成统御全局的中心人物，构图显得平板，漫无中心。另一缺点就是，或找不出谁是犹大或将犹大处理成离开众人于醒目地位而喧宾夺主。卡斯丹诺的《最后的晚餐》（见图 7-34）、罗塞利与窦奇合作的《最后的晚餐》（图 7-220），都早于达·芬奇所作的《最后的晚餐》（图 7-219）。达·芬奇之后，我们选提香（图 7-221）、萨比（图 7-222）、鲁本斯（图 7-223）的《最后的晚餐》，这些作品虽然各有千秋，但是，与达·芬奇的《最后的晚餐》相比较，或是人物神情过于分散内心刻画不深，或是构图显得拥挤狭窄，或是增加不必要的人物而分散观众的注意力，或是形式处理未能恰到好处地表现最后晚餐时的那种庄严肃穆与激烈矛盾冲突等等这样或那样的缺点，而未能超越达·芬奇的《最后的晚餐》所达到的深度和构图的完美性。相比之下，达·芬奇《最后的晚餐》在同一内容的绘画作品中，高居群雄作品之上，备受人们的赞赏。

达·芬奇创作的《最后的晚餐》选取了耶稣对众门徒说出“你们中间有一个人要出卖我了”这句话时，犹如平静的湖面投入一石，顿时激起以耶稣为中心的感情波澜的情节，导演出一幕表现众门徒惊讶、愤慨、猜疑、探询、辩解等多种不安的情绪动作和心理表现的动人心弦的戏剧场面。画面上耶稣居中，他的这句话震动了身边的门徒，使他们惊讶地向后闪开来，由此引起观众视线外移，构图中的人物也因此聚散起伏，自然形成四组。耶稣右侧一组三人，有的两手张开表现出惊讶，有的伸出手指作询问的表现，有的用手抚着前胸好似在表白自己对老师的虔诚。再右一组三人正激动地交谈，其中二人面向最右端的老人，手都是指向耶稣，使人感到他们在激愤地询问、猜测着谁是出卖耶稣的叛徒，老人则是伸开双手在说着什么，好像表示自己对此事一无所知。这组人物由于青年人的手势而与中间一组发生了联系，观众的视线由青年人的头的方向引向右端老人，又由于老人的面向而收拢折回，并顺着青年人的手势向画面中间移去。最左端的青年激动得拍案而起，神情紧张地鞠身前视耶稣，其动势将观众视线从左端引回，这左端一组三人是惊愕的表情和动作，中间那人的手由第三人的背后伸向第四个人，使这两组有机地联系起来。耶稣左





图 7-220 [意] 罗塞利与窦奇 《最后的晚餐》



图 7-221 [意] 提香 《最后的晚餐》

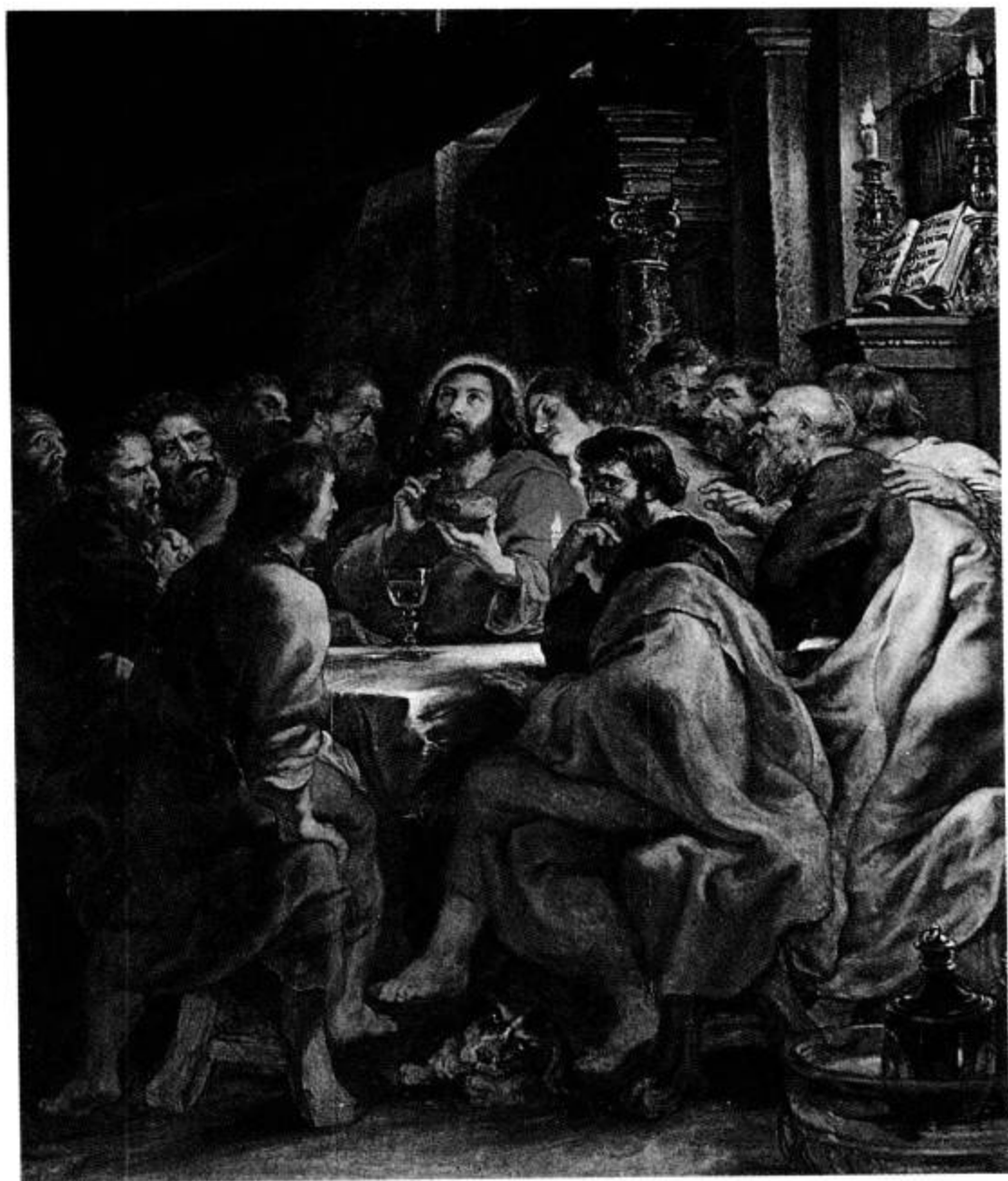


图 7-222 萨比 《最后的晚餐》

设计色彩  
PDG



图 7-223 [佛兰德斯] 鲁本斯  
《最后的晚餐》



边的青年约翰被后面的人叫过去而身子左倾,头部低垂表情忧愁,由于与耶稣拉开距离而使耶稣显得突出,与约翰搭肩说话的彼得情绪激愤,手中的餐刀几乎碰到后仰的犹大,约翰旁边的犹大听到耶稣的话惊愕地身子后闪,右臂撑在桌上,慌乱中手无意地紧握装着出卖耶稣得来的30块钱的钱袋并弄翻了餐桌上的小盐壶。由于只有他一人身子仰靠在餐桌上,位置显得不一般,面部背光阴沉而与他人在感情上分离开来,暴露出叛逆者的嘴脸。与众人激动不安的表情动作相反,画家用情绪对比的方法,表现耶稣冷静地面向前方,眼神微垂,显然正在说着那句沉痛的话,其充满哲理的形象如巨大的磁石把激动的门徒吸引在他的周围。耶稣的沉静与门徒的骚动更加强了他们中间的紧张气氛,使观众意识到在这餐桌上一个悲剧正要发生,而耶稣就是这悲剧的中心人物。



画家采用横长的对称性构图，以便表现庄严肃穆的悲剧，适于画中人物并列完整地出现和人物形象的刻画。以耶稣为中央的左右两边各六个门徒，其疏密聚散的组合自然，形成各不相同又互相联系的四组，十二个门徒的动态各异，有坐有站，形成画面人物轮廓的高低起伏的运动节奏，并与餐桌的水平线的宁静感形成对照，加强了人物的动态和情绪起伏的对比。两边人物左右迎合面向中心，使全体人物包拢在画面里，门徒们虽然在耶稣的两侧，但是他们的动态趋势和“心灵意向”都引至居中的耶稣。画家以严格的几何级差变化表现了空间透视，这些透视线的集中点落在耶稣的头部。画家利用了线具有诱导观众视线作用的原理，使耶稣形象首先成为观众注意的中心人物。耶稣伸开双臂呈金字塔形，显得沉着稳重，与不安的门徒的动态形成动静的对比，其后窗外明亮的外景，衬托得耶稣更加醒目突出。画家巧妙地运用透视的灭点、光点，画中人物的“心灵意向”都集中在耶稣身上，使之成为既是画面情节的主要人物，也是构图形式上的中心，是首先引起观众视线注意的对象，成为支配全局的关键，观众的视线在画面上游移，最后总是被引向耶稣，所以该画构图被誉为多样统一的典范。

## 结语

本书对绘画构图的原理与法则的归纳、总结与分析，为习画者理解绘画创作、了解画家构图技巧和攀登绘画高峰，提供了有攀手的路径，但愿习画者于创作实践中，能凭自身的睿智与毅力登顶；本书也为绘画欣赏者开启了理解绘画作品的门扉，以便进入，成为绘画的知音。



人民美术出版社 天津人民美术出版社 上海人民美术出版社 陕西人民美术出版社 安徽人民美术出版社  
福建美术出版社 河南美术出版社 黑龙江美术出版社 江西美术出版社 新疆美术出版社

联合推出

绘画构图学是研究绘画构图的原理、规律与技巧的绘画理论。绘画的表达方式是通过视觉符号传情达意的，因而被喻为艺术语言。作为“语言”，必然包含语义信息。因此，绘画是由符号和语义构成的。如要将画家所思所想的“语义”明晰地传达给观众，就得对符号进行组织，使语言信息与符号信息同构。这便是构图的任务。符号为何能传达信息，怎样组织符号传达画家所要表达的信息，且给人以视觉美感，这便是绘画构图学所要研究的学问。这门学问，是以绘画技巧、绘画心理学、色彩学、美学和创作理论为基础的综合性的技法理论学科。

ISBN 978-7-102-04011-0



9 787102 040110 >

定价: 68.00 元