



广西美术出版社

中国高等院校美术教程 黄菁 著

绘画构图教程

中国高等院校美术教程



素描基础教程
速写训练教程
绘画色彩教程
绘画透视教程
绘画构图教程
美术创作教程
人体造型解剖教程
色彩归纳教程
水彩画专业教程
版画专业教程
壁画专业教程
雕塑基础教程
雕塑创作教程
手绘插图教程
计算机插图教程
油画静物教程
油画肖像教程
油画人体教程
中国美术史教程
外国美术史教程
美术学毕业论文写作教程
美术学文章写作教程

ISBN 978-7-80746-068-8/J · 895 定价: 49.00元

ISBN 978-7-80746-068-8



图书在版编目(CIP)数据

绘画构图教程/黄菁著. —南宁: 广西美术出版社,
2008.4

(中国高等院校美术教程)

ISBN 978-7-80746-068-8

I. 绘… II. 黄… III. 绘画理论—构图学—高等学校—教材 IV. J206.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第041660号

中国高等院校美术教程

绘画构图教程

Huihua Goutu Jiaocheng

主 编: 雷务武

副 主 编: 黄超成 刘 新

编 委 会: 刘南一 郑万林 刘广滨 李福岩 黄 菁
黄月新 石向东 傅俊山 徐川克 徐贵忠
覃继刚 朱连城 张 鸣 何镇海 罗启康
贺 明 罗思德 姚浩刚 庞海燕 李 翔
文 瑶 谭永石 潘丽萍 王 珏 谢宗波
张 笛 韦秀玉

本册著者: 黄 菁

图书策划: 姚震西 杨 诚 钟艺兵 陈先卓

责任编辑: 陈先卓 马 琳

责任校对: 陈小英 王 炜 陈宇虹

审 读: 林柳源

装帧设计: 八 人

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 南宁市望园路9号

网 址: www.gxfinearts.com

邮 编: 530022

制 版: 广西雅昌彩色印刷有限公司

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

版 次: 2008年6月第1版

印 次: 2008年6月第1次印刷

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 8.5

书 号: ISBN 978-7-80746-068-8/J · 895

定 价: 49.00元

版权所有 翻印必究

中国高等院校美术教程

绘画构图教程

黄菁著

广西美术出版社

绪 论

所谓“构”，作动词解，指主动地、有意图地将想法和基本单元体有序排列在一起的行为。

所谓“图”，在这里特指绘画和设计中，人为限定的一个范围，在这个范围中建构一个有序的组织体系。

因此，所谓“构图”，就是将许多因素组合，结成一个特定的、各种力量元素既配合又对抗，有变化又和谐统一的稳固结构体。这个结构体我们称之为“绘画作品”。它是一个由形状和色彩的基本框架构成的独立的形式结构体系。

我们知道，这个世界有各种各样的结构。有天然的、人力不可为的天然结构，比如：生物体结构、人体结构、细胞结构、植物结构。同时也有由人来建构的结构，比如：社会结构、经济结构、法律结构、建筑结构、国家政治结构、人口结构等。教育方面有：学科结构、专业结构、课程结构、师资结构、生源结构等。而绘画也是一个由人通过对自然的理解、认识，再经过有意图的组织创造出来的结构体。绘画作品的结构有：色彩结构、形体结构、黑白结构、线条结构等。

结构离不开组织中的“个体单元”，同时也离不开“构”的动作行为。绘画构图就是将色彩、形体、线条这些结构个体单元组织起来的工作。

在谈构图之前，我想有必要弄清绘画的定义和艺术家的工作性质，这样就更有利于我们理解下去要谈的构图问题。绘画到底是一项什么类型的工作？绘画要解决的是什么问题？绘画对人有何意义？我相信，很多初学绘画的朋友不一定能回答。

鲁道夫·阿恩海姆在他的著作《艺术与视知觉》（四川人民出版社，1998年出版）中有这样一段话：“艺术家与普通人相比，其真正的优越性在于：他不仅能够得到丰富的经验，而且有能力通过某种特定的媒介去捕捉和体现这些经验的本质和意义，从而把它们变成一种可触知的东西。非艺术家则不然，他在自己敏锐的智慧结出的果实前不知所措，不能把它们凝结在一个完美的形式之中。他虽然能够清晰或模糊地表达自己的思想，但不能把自己的经验表达出来。一个人真正成为艺术家的那个时刻，也就是他能够为他亲身体验到的无形体的结构找到形状的时候。”阿恩海姆对画家的描述恰好说出了绘画的工作性质，以及它的意义。简单地说，绘画就是“将无形变有形”的工作过程。

有人说“绘画是视觉艺术”，那电影、戏剧也是视觉艺术。有人说“绘画表达情感”，那诗歌、小说也表达情感。那还不如这样问：绘画是怎样表达情感的？绘画是哪一种类型的视觉艺

术?

我们知道,电影是用流动的画面来说故事,去感染观众,诗歌是用文字符号的组织来传达意图、描述场景。而绘画是用形状、色彩、线条凝固下美的形式、想象的瞬间,表达艺术家的观点和看法。注意阿恩海姆说的是“无形体的结构”,我的理解是指艺术家感悟到的——从对自然和生活的观察中体会到的意义。法国剧作家让·阿努伊也说过:“自然虽美妙,但她缺乏形式结构,艺术的目的是赋予她形式。”(《如何欣赏绘画》第13页,Andrew Wright[英]著,徐强译,外语教学与研究出版社)也就是说,绘画的任务是将自然的形转换成视觉语言符号,学绘画的学生要掌握的技能,就是将闪现的感受和思想语言升华为有形图像,并将它们用特定的媒介固定下来。从获取体验到完成表现,这中间有很多可能性,需要一个整理和实验的中间环节,构图就是融会和锤炼语言,整理和提取出形式的环节。虽然这样的解释有点机械,但在学理上只能如此表述,才能便于理解。

艺术要表达思想,但不同的门类有自己独特的表达方式,可以用不同的语言媒介来传达作者的意图。学习绘画其实就是学习表达,学习运用视觉语汇来表达不同的感受。我们在说话时用文字语言来传达思想和感情,在绘画中,思想情感是通过颜色、形状以及线条等方式表达的。因此,绘画是语言的一种,是不同于其他门类的语言方式。

要传达同一个意思,方法与方式有很多,可以用不同的语言形式。比如:陌生人见面打招呼问好,汉语是“你好”,英语是“How are you”。若是老朋友见面,也许就不用有声语言,见到好朋友,用力一拍对方的肩膀就已经表达了问候之意。聋哑人用手势传达意思,在大海上交流靠打旗语,战场上为了不暴露目标用手形传达命令,机密情报用无线电密码传递。西方的基督教为了传达崇高神秘的上帝旨意,教堂的尖塔指向天空,基督教用这种建筑语言表示与神灵和天堂的亲近。而佛教平实与谦和,就用宽平的横向结构语言来修建殿堂庙宇。可见,语言表达的多样性和语言的特殊暗示作用是一个普遍的事实。

既然是语言,又要让相当的人群读懂它的意思,就必须有一套大家都能认可,并且可以掌握的规则。我们学习它,弄清它的规律才能很好地用它来为我们服务。比如我们跟朋友打招呼说“你好”,汉语是把“你”字放在前面,而英语则是把“你”字放在后面。这就是不同语言的不同规则。了解了,记住了,就能运用和进行交流。

绘画语言也有自己的规律。规律就是经验,是很多人用过的,行之有效的,被证明是优秀的做法,按照它的方式做就会好看,就可以让别人读得懂,就能沟通思想。我们在这里所说的绘画语言规律并不是既定的,放之四海而皆准的,固定僵化的公式,而是通过分析前人的作品总结出某些指导性的原则,为学生们提供一把入门的钥匙。

色彩、形状以及点、线、面,这些元素是客观存在的,但也不是摆在那里等着我们去拿来就用的现成品,需要我们去生活中去发现、去提取、去组织,才能成为个人特定的词汇库中的可用来表达的绘画语言。因此,我认为学习前人的经验,最关键的就是观察,学习别人怎样看事物,从中看到了什么,发现了什么。里德说:“整个艺术史是一部关于视觉方式的历史,是关于人类观看世界所采用的各种不同方法的历史。”(《现代绘画史》,Herbert Read著,李长俊译,台湾大陆书店)要先研究怎么看,然后才知道怎么画。从自然中看出形状,看出色彩,看出点、线、面,最后看出意义,表现意义,而表现又需要将各元素有机地组织起来,达成有趣的、符合意义的视觉形象结构体,也就是“作品”。

学语言要从学单词入手，就如同学音乐从音阶入手，从哆、来、咪、发、唆入手。学京剧要先学唱、念、坐、打。学舞蹈要先练身段，要压腿、下腰，学基本动作。不能想象，一个连单词都不会的人能写出好文章。一个文盲就是有一肚子的故事也无法用文字来表述。而绘画的学习也是一样的道理。学单词、学造句、学习组词——学造型、学色彩、学明暗规律、学解剖、学透视、学材料、学习如何组织语言。将自己看到的、感受到的东西和学到的知识、技巧有目的地串联起来，成为有个性的语言表达的结构体系，这个工作就是我们这本教程要讲授的有关“构图”的问题。

南北朝谢赫著《古画品录》，是一套完整的绘画理论。其中谈到“画有六法”，第五法“经营位置”，我们把它理解为构图的工作。这“经营”两个字道出了构图的本质，那就是——人的主动行为。人对景物的有意图的安排，这里面有着经过人的观察、思考、判断、选择、概括的含义。阿恩海姆说过：“视觉形象永远不是对于感性材料的机械复制，而是对现实的一种创造性把握。”这里强调了人在绘画实践中的主动性，人在自然面前观察和思考的方式及性质。人是根据自身的理念和意图来选择、组织和搭配画面的。我们明确了人的中心地位，也就更好地理解构图的作用、构图的核心价值和构图所应该具有的思维方向 and 操作方法，才能在前人经验的基础上灵活地、创造性地发挥构图的作用。

我们承认艺术是个别的、独特的。有人也许会问：难道会有一个共同的规则，把原理一一解释后，照着去做就能弄出个好构图，就能画一幅好画吗？如果所有的人都能遵循一个规则去做，那艺术的个别性、独特性不就被消灭了吗？这的确是一个好问题。我是这样认为的：好的构图各有各的好，但是都有着和谐的品质。不好的构图都有同一种毛病，那就是缺乏协调性、完整性和多样统一，缺乏表达特定意图的恰当性。和谐、完整、丰富、统一，这些概念都是一种宽泛的印象，也就是说，我们无法给什么是好构图下一个唯一精确的定义。这是因为人的感受的丰富性、多样性和不确定性给构图的评价带来困难。可以说，有多少个画家，就有多少种构图的方式和结果，我们要做的，只是从前人的绘画范例中去体会这种带有很强模糊性和不可精确言说的多元素视觉语言组样式。

阿恩海姆还说过：“在一件平衡的构图中，形状、方向、位置诸因素之间的关系，都达到了如此确定的程度，以至于不允许这些因素有任何些微的改变。在这种情况下，整体所具有的那种必然性特征，也就可以在它的每一个组成成分中呈现出来了。一件不平衡的构图，看上去则是偶然的和短暂的，因此也是病弱的。”

“当某件艺术品被誉为具有简化性时，人们总是指这件作品把丰富的意义和多样化的形式组织在一个统一结构中。在这个结构中，所有细节不仅各得其所，而且各有分工。”

“任何一个存在的模式，都是通过它所能具有的最有效的形式呈现出来的。因此，一件艺术品，实际上就是对一个具有特定性质的某个现实式样，进行一番组织之后，使它达到的最必然和最终极的一种形态。”

上述几段话，似乎说得有些拗口，但我们已经能够从中了解到构图的最基本的原则性方向。那就是在画面空间中，求取平衡，通过人的组织获得诸多力量的均衡状态，使画面呈现出能表达主观意图的、最优的视觉形式效果。

构图只是一个完成作品的中间手段，它承接构思，推动表现，形成样式，也就是指组合出一个结构体——一个传情达意的视觉形式图形。

构图具有协调、组织和统帅的能力,它决定造型趣味、空间排列方式、色彩搭配关系,从而决定整幅绘画作品的艺术品格。

你可以用传统透视法来组织出常规的空间形态,也可以忽略空间逻辑,改变空间形态,以达成自己独特的表达意图。有时候,一个好的构图处理能够使一个平常的局面焕发出光彩。构图的布置,反映了一个人看世界的角度、态度以及思考的方式。

因此,构图的奥妙正在于有限制的约束与突破约束的创造意愿的契合点上。

我们在前面讲过,在学习构图之前,必须对绘画有一个恰当的基本认识,特别是对绘画语言这个概念有充分的理解。下面把绘画语言分解为若干课题来讲述,使同学们能更明确地切入这些知识点,了解其来源、作用、意义、思考方向和操作要领。

构图,作为绘画专业的一门基础课程,是学习绘画的学生必修的基本理论与基本技能。本课程的知识除了需要在课堂上专门介绍与讲授外,还应把它始终贯穿于绘画写生实践教学之中。一个学绘画的人,只要你一动手作画,不管是画素描、画速写、画风景、画人像或是做创作探索、材料实验,就马上会面临着怎样打稿、如何布局和怎样确定物象方位等诸多具体的操作内容。也就是说,当我们面对一个场景或一组对象的时候,取什么?如何取?某一个物象放在哪里?哪一个大些?哪一个小些?是摆在画幅的左侧,还是右侧?是偏上一点,还是往下移一些?怎样才符合自己的设想?自己的设想最终是不是能获得明确表达以及和谐布局……这诸多考虑,都是构图要解决的具体问题。

有关构图的规律和基本要求,前人已有很多系统的论述,无数的艺术家也在实践中总结出了很多独特的经验。构图对于绘画的重要性以及在实践中的运用方法,是学习绘画者必须要认识和把握的。作为教授绘画的美术学院自然也要把构图的基本方法和经验,整理成比较有系统的方法和理论,当作一个重要课题纳入专业课程的体系之中。

绘画教学讲创新,提倡培养有创造性的人才,但我想任何有创见的工作都首先离不开对传统和已知规律的研究与借鉴,因为人类文明的每一点进步都是在前人优秀成果的基础上延续与发展起来的。而作为大学就肩负着这样的任务——积累经验、总结规律、整理思想,然后,再有系统地传授给学生。将前人的经验和当今有价值的优秀成果一起与学生分享,使学生明白,在艺术上的每一个有意义的新作为,都是在前人步伐停止的位置上踏出的又一个脚步。

因此,研究构图是绘画学习最重要的基本功,要想成为一个好画家,你就要持续不断地研究它。面对同一个景物,也许会有多种布置方案,如何选择?如何安排?在一个有限的方框之内将自己的想法体现出来,变成绘画的形式语言,将无形的、摸不着的、不确定的感受和还未成形的意图凝固下来,这就是构图的任务。

当然,再好的绘画理论也不可能像自然科学中的规律那样,一旦总结出来,就成为公式、定律,可以恒定地、持续地为某一个学科服务。绘画的规律更多的是属于经验性的东西,并表现出辩证灵活的特点和非常广泛的发散性。构图理论也不是具体样式的简单归纳,因为艺术的个别性和不可重复性给绘画构图研究带来一定的难度,而且更为复杂的情况是,如何通过对构图的阐述来解读意义的表达,这样一个不确定性强,理论性也更深的命题,恐怕不是一个几周的课程所能承担的使命。因此,我想,在我们有限的绘画教学时段中主要让学生先去掌握一些带有技术性的基本方法,比如:应该如何去“看”,怎么认识形状,如何用“力”和“量”的搭配与制衡来获得均衡等。通过解读和分析一些专业基础概念,以及实际操作步骤,使学生能在平常的课业中

真正看得见、拿得下、用得上。

本教程与其他的专著不同，它不是一部有关构图的知识大全，本课程的目的并不是希望把系统完整的构图规律全盘传授给学生（而且也不可能有真正意义上的完整理论），只是作为美术学院绘画专业大学本科课程体系的一个有机组成部分，在限定的五周内，将我认为最有必要掌握的知识点介绍给学生，并通过适当的训练，来获得常规课堂写生所要求达到的水准，余下更多的具有挑战性的课题，还需要同学们用课余时间努力钻研。

一切技术手段和元素组织方法都是为了去发现形、理解形、认识形的变化多样性，并最终能够去利用形、营造形、玩味形、提升形，使形的组合达成对作画者主观意图的有效表现。

本教程最重要的出发点是：通过研究形的变化来寻找画面构成的规律性、趣味性以及意味、意图和精神指向性的落脚点。

目录

CONTENTS

第一课 形的认识 11

- 第一讲 形状的描述 12
- 第二讲 基本形 13
- 第三讲 由明度关系归纳出的形状 16
- 第四讲 由色彩的冷暖倾向归纳出的形状变化 20
- 第五讲 由于物体的重叠、遮挡出现的形状变化 23
- 第六讲 由空间推移呈现的形状变化 27
- 第七讲 由细节的强化或弱化产生的形状 33

第二课 黑白关系 43

- 第一讲 黑白关系描述 44
- 第二讲 固有的黑与白 46
- 第三讲 因光源照射产生的黑与白 48
- 第四讲 因画面需要营造出来的黑白关系 49

第三课 色彩关系 55

- 第一讲 色彩关系描述 56
- 第二讲 冷暖运用 57
- 第三讲 明度应用 58
- 第四讲 纯度应用 60

第五讲 色彩互补关系运用	62
第六讲 同类色运用	64

第四课 节奏关系 73

第一讲 节奏关系描述	74
第二讲 大与小的节奏	77
第三讲 多与少的节奏	78
第四讲 远与近的节奏	80
第五讲 明与暗的节奏	82
第六讲 疏与密的节奏	84
第七讲 虚与实的节奏	86
第八讲 轻与重的节奏	89
第九讲 动与静的节奏	93
第十讲 长与短的节奏	97

第五课 空间组织 105

第一讲 空间解读	106
第二讲 焦点透视法	108
第三讲 图—底转换法（与面积大小以及边缘有关）	110
第四讲 重叠法（与远近、前后有关）	112

第六课 绘画构图语言分析与欣赏 127

第一课 形的认识

课题名称：形的认识。

授课时数：二十课时。

教学目标：理解“形”的概念，了解形状的来源以及如何通过归纳概括得到新的形状。能在绘画实践中找到形，创造形，组织出和谐、整体的形式组合关系。

教学重点：对自然形进行有效的归纳，得出基本形。

教学难点：通过对自然形的概括、合并，创造出新的形状。

材料准备：纸、布、笔、墨、颜色。

作业要求：①用实景、实物或照片和其他优秀作品范例，作出基本形归纳。

②用冷暖进行归纳，作出不同的两个形式方案。

③用空间推移，作形状归纳。

④用强化细节或弱化细节作出形式的变化。

⑤用明度关系归纳作出不同的形式变化。

第一讲 形状的描述

既然“整个艺术史是一部关于视觉方式的历史，是关于人类观看世界所采用的各种不同方式的历史”，那么，对形的认识实际上和“观看”的方式是分不开的，人类通过看来识别事物，确立事物的位置、属性，这是认知的初级阶段。阿恩海姆在《艺术与视知觉》中提到：“人的视觉决不是一种被动的接受活动，外部世界的形象也不是像照相机那样简单地印在忠实接受的感受器上。相反，我们总是在想要获取某件事物时才真正去观看某件事物。——一旦发现事物之后，就触动它们，捕捉它们，扫描它们的表面，寻找它们的边界，探究它们的质地。因此，视觉完全是一种积极的活动。”以上的描述说明，人的视觉观看是一种创造性的活动，绘画中的观察是一种积极的、有选择的观察。这导致了人对形的识别并不是被动的全盘接受。我们可以去回味一下自己在作画之前观看对象时的情景，通常我们是怎样探究对象？怎样选择角度？怎样捕捉形体和光影的？

那我们所指的形状是什么呢？“形状，是眼睛所把握的物体的基本特征之一。它涉及的是除了物体在空间的位置和方向等性质之外的那种外部形象。换言之，形状不涉及物体处于什么地方，也不涉及对象是侧立还是倒立，而主要涉及物体的边界线。”以上观点提醒我们要注意并且学会排除以物体的功能属性去看待形状，只从物体的边界来确立一个形状。这是一个学画者的最初级的基本观看方式。

第二讲

基本形

作为初学绘画的学生，要注意去把握物象的基本形，也就是某一个特定物象呈现给我们的总的趋势。这

里，我们把对基本形的归纳分为“趋势归纳”和“边线归纳”两种类型。（图1-1至图1-9）

作画时，最好是先有趋势归纳再有边线归纳，这样可以排除细节的干扰。



图1-1 原图 油画《静寂》莫依申科（俄罗斯）

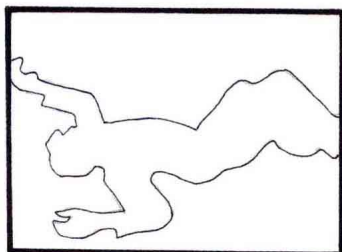


图1-2 边线归纳

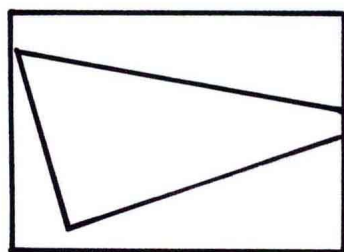


图1-3 趋势归纳



图1-4 原图 油画《号兵》莫依申科（俄罗斯）

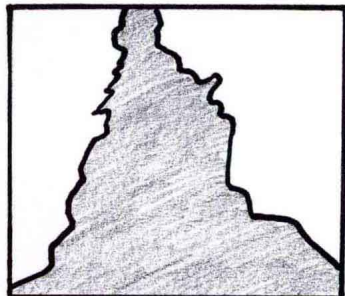


图1-5 边线归纳

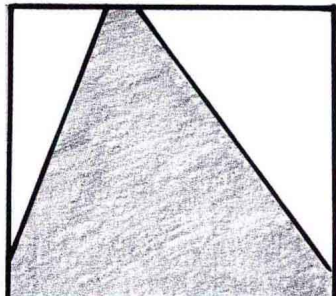


图1-6 趋势归纳



图1-7 原图 彩墨《无题》吴冠中

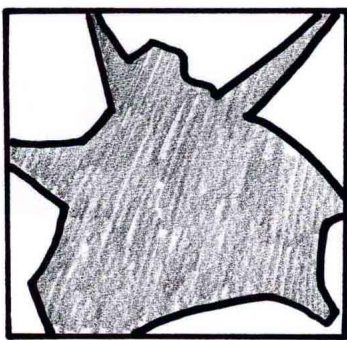


图1-8 边线和趋势的混合归纳

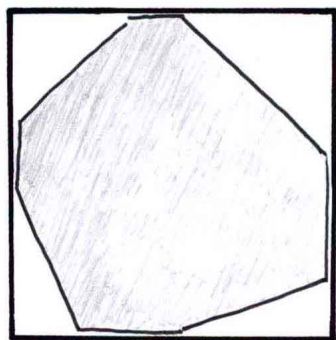


图1-9 趋势归纳

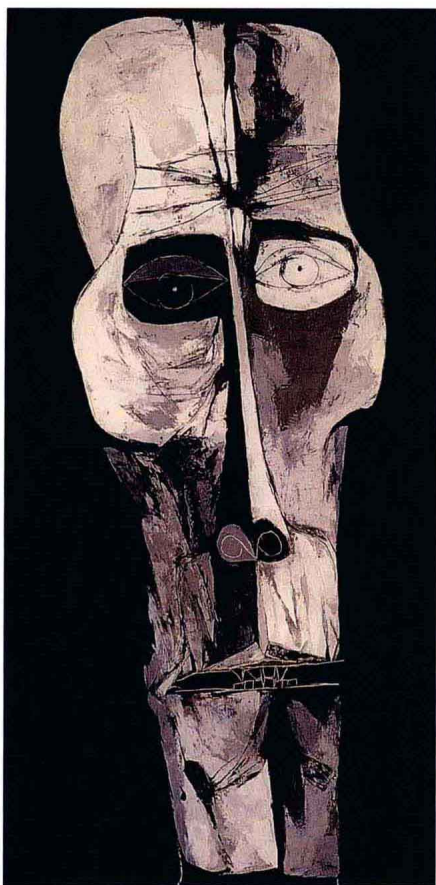


图1-10 油画《等待》之三 瓜亚萨明（厄瓜多尔）

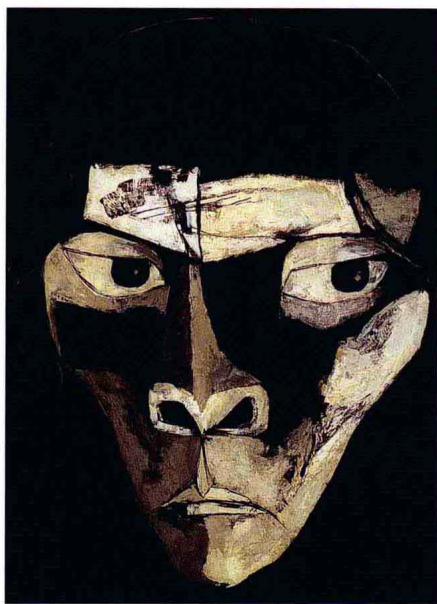


图1-12 油画《黑孩子》瓜亚萨明（厄瓜多尔）

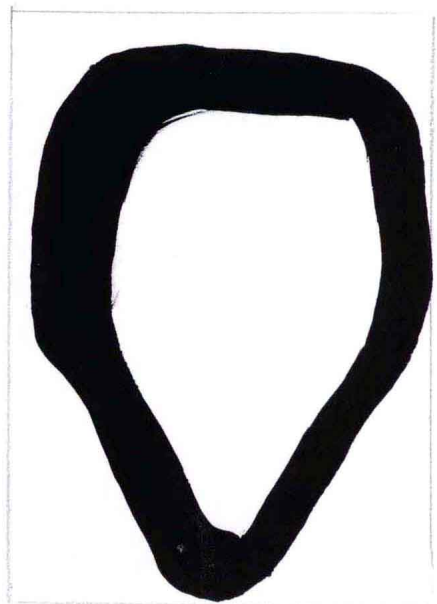


图1-13 梨形脸

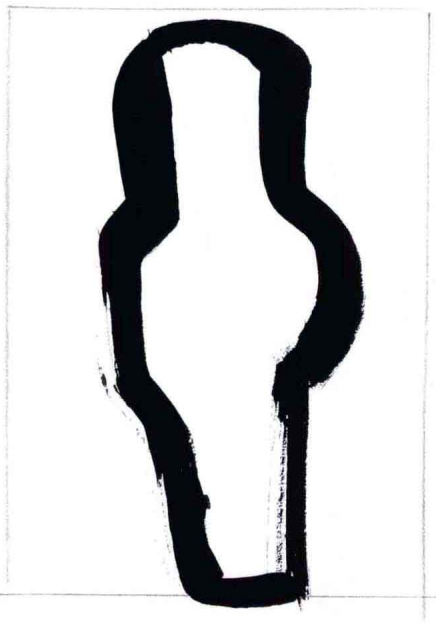


图1-11 申形脸



图1-14 油画《肖像》瓜亚萨明（厄瓜多尔）

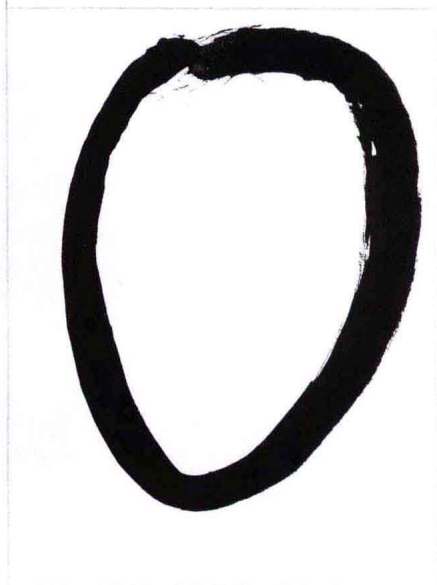


图1-15 蛋形脸

阿恩海姆说：“观看，就意味着捕捉眼前的事物的某几个最突出的特征。”所谓“基本形”，是我们通过观察、删减，将一个复杂的物象简化后得到的一个突出的基本认识。比如我们会形容一个人的脸形是“申形脸”“梨形脸”“蛋形脸”，这已是忽略了人脸的五官细节后得出的最有特征的简化形状。（图1-10至图1-15）

再比如, 我们说这棵树是菱形的, 实际上我们是忽略了树的枝叶细节, 直接从外形边界上来认知这个物象。把复杂多变的物象, 简化为一个形状的元素, 这是绘画学习的基本功之一。(图1-16、图1-17)

我们前面讲过, 绘画构图是人的主动行为, 是人根据自己的主题表达需要进行选择的结果。也就是说, 我们不必点滴不漏地获取对象的所有细节, 而只需摘取符合表现主题需要的元素。有了这样的指导思想, 我们看待眼前的一切物象时就具有了很强的主动性。将自然形变为绘画的形,

在组织绘画的形式元素构成时, 语言意识得到提升, 就能从对物象的习惯认知中解脱出来, 逐步进入到艺术表现的认知中来。学会基本形状的概括, 就等于获得了用自己的意图去把握自然的能力。

我们常说“被动地画”和“主动地画”。这两种做法得出的结果会大不一样。被动地画指的是不加选择, 所有的细节都不放过, 就如德拉克罗瓦曾说过的一句话: “初学者总是什么都想展示出来。”而主动地画正好相反, 是去捕捉、去寻找、去探究、去强化感受, 大胆地、有选择地舍弃

次要的局部细节, 去展示应该展示出来的部分, 突出最基本的形状趋势。比如: “申形脸”“梨形脸”“蛋形脸”“菱形的树”。

我们提倡忽略细节, 是指可以更直接, 更关注大的形体的认识与表达, 画家与常人的区别在于他能有意识地排除物象的实用意义去面对形状的趣味, 玩味形状的意趣, 并且还能够超越具体物象的属性和使用功能来品味形状的美感。



图 1-16 原图

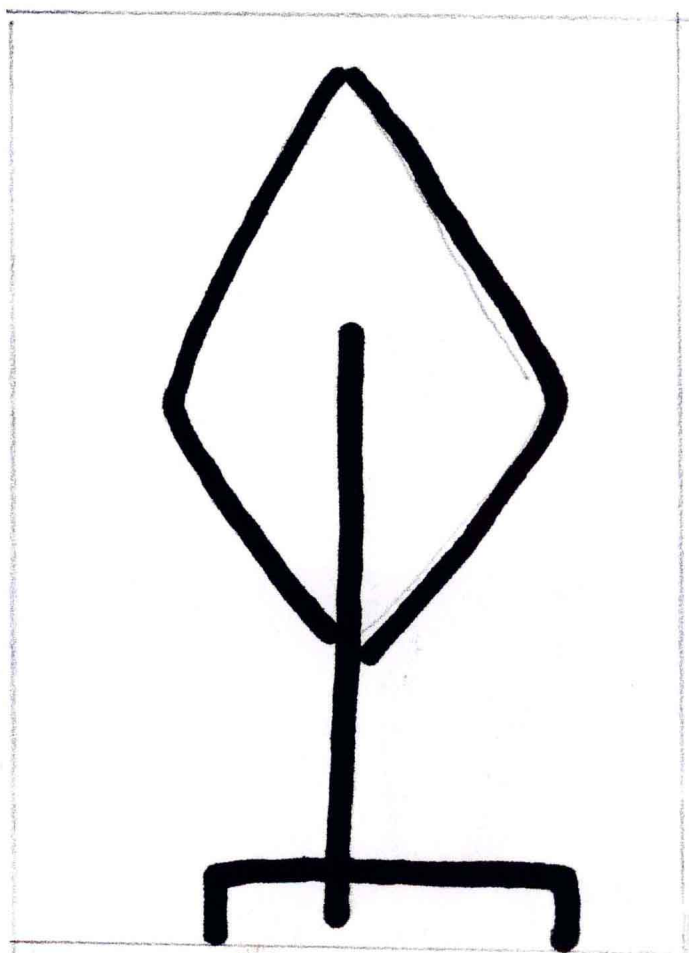


图 1-17 菱形的树

第三讲

由明度关系归纳出的形状

我们知道，每一个物体都有自己本来的形状和颜色。但作为一个画家，他的观察点就不能停留在对单个物体的认识上。当一个对象是由两个以上的物体组成时，我们怎么样去用一种全新的观察认知方式来看它呢？如果仍然是A就是A，B就是B的理解，那么从对象中获取的信息相当有限。

请记住，艺术的图式不是由个别形与个别形的简单相加组合而成（即使是单个物体的画面，物体也和画的方框发生联系）。由于光的照射和物体的固有色的深浅度的组合关系，多物象的画面将会衍生出新的色度区域。就图1-18的画面，我们可以归纳几个新的形状变化，如图1-19、图1-20。按照阿恩海姆的说法，这种现象是一种新的“图形”与“基底”的关系，它形成了某种事先无法预知的公共边界。（图1-21至图1-25）

能够分析、观察出新的图形区域，这对将来的艺术表现和构图布局思路会有很大的帮助，因为这样的认识方式带来了更多的新的可能性。有了新的观察认识角度，才能有绘画语言的新发现，才能有新的组织意图。正如阿恩海姆在《艺术与视知觉》中的一段话所说的那样：“这一种构图的最终目的，就是要使观看者对现实所具有的那种盲目信任感完全解体。以这种方式画出



图1-18 原图

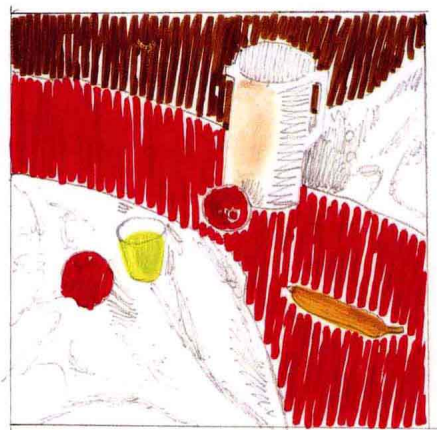


图1-19 如果是普通认识，那就是红布是红布，白布是白布，水壶是水壶，背景是背景，果子是果子，而不能体现物体和物体之间相互影响后所产生的联系。

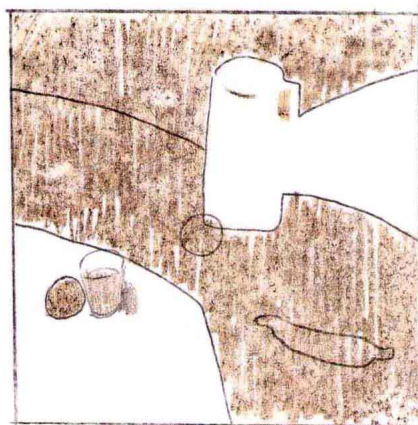


图1-20 如果从明度关系的角度看，那红布和背景可以是接近的深色，而水壶和浅色布是一个类似明度，这样一来，画面的形状关系就有了新的可能性。

的绘画作品,能使我们感受到某一事物的物质存在,然而在你稍一恍惚的情况下,它就又成了形状完全不同的另一件事物,而且同样也是一件实实在在的事物。”

普通人看事物往往是分别看每

一样东西,A是A,B是B。如果学绘画的人也是这样观察认识,就很难提炼出有趣的或偶然出现的新形状,不能发挥想象,会错失许多新颖的排列方式。我们在前面也讲过,想要学好构图,首先要学习如何看,而且是合

理地看。

由于归纳的方式不同,这个景物可以有多种形式的组合效果。(图1-26至图1-29)

下面,我们举几个例子来说明,对明度关系的理解是怎样形成新的面



图1-21 原画 油画《索克奥尔尼基公园的秋天》列维坦(俄罗斯)

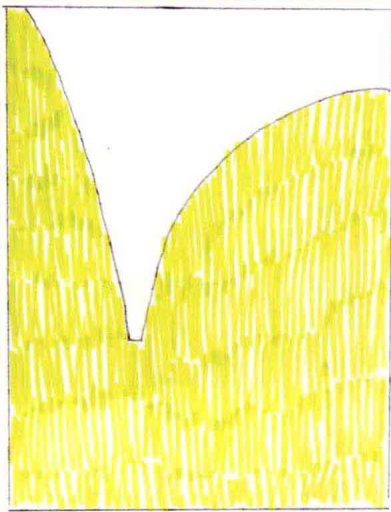


图1-22 可以将天与地作为两个明度关系的形状来认识,这样就出现了非常简化的两个形状。

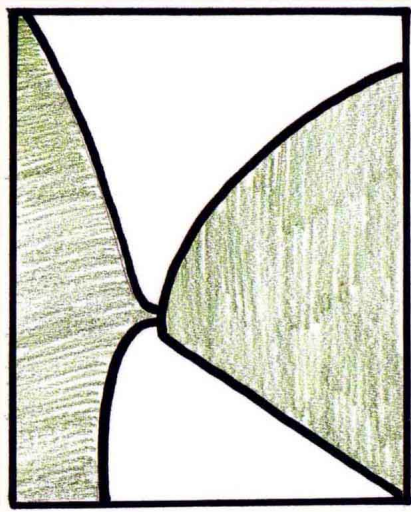


图1-23 也可以把路和天分别作为各自的一个明度来归类,天是一部分,地又是一部分,这就产生了新的边界形状,得出了另一种组合方式。

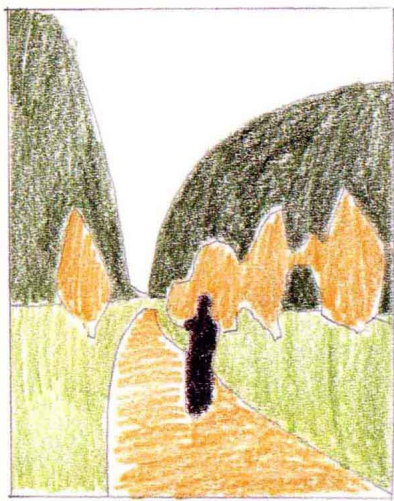


图1-24 当把暖黄的物体色彩倾向明确后,细节的增多使画面又出现了新的效果。虽然黄色被分离出来,但它的明度依然可以归属于地面和树木的明度值,因此,画面结构同样是地和天的对比关系为主,画面依然很整体。

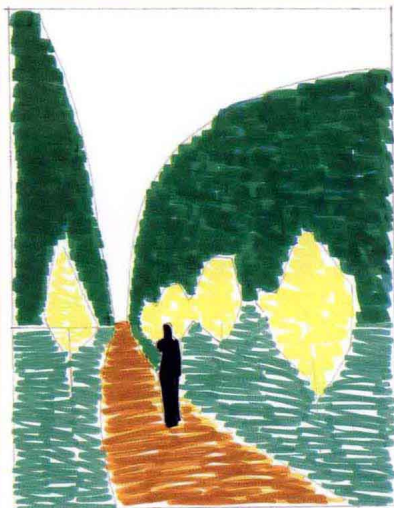


图1-25 可是,如果我们将画面中暖的因素的明度强调得过分的话,那就会使画面中的各个因素各自为政,每一块颜色都好像是在宣誓自己的重要性,画面的整体性就会遭到损害。



图1-26 原图

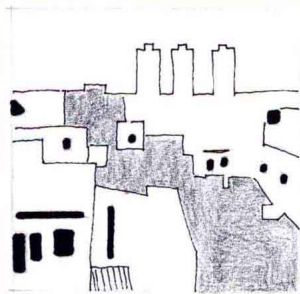


图1-27 构图一

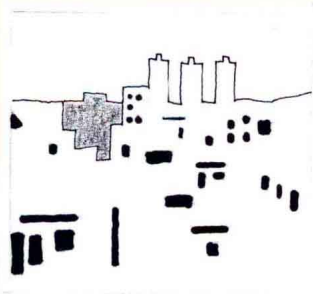


图1-28 构图二

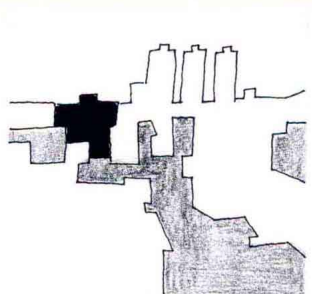


图1-29 构图三



图 1-30 原图 画面的细节丰富，初学者甚至不知道如何着手去布局。

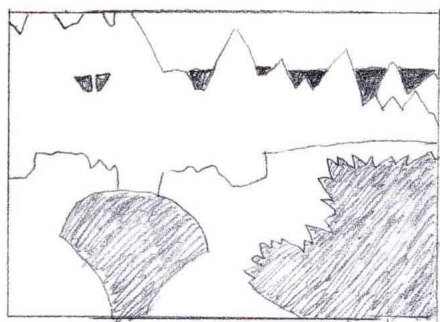


图 1-31 黑白关系的归纳 利用黑白关系来理解形状的区域。

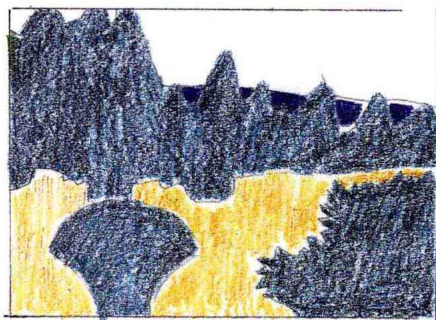


图 1-32 色彩明度的归纳 通过归纳，画面比原图更整体。

积对比关系的。(图 1-30 至图 1-32)

下面是黑白关系的几种归纳结果。(图 1-33 至图 1-40)

自然状态下的物体黑白关系不是束缚画家的法律，作画者可以根据意图

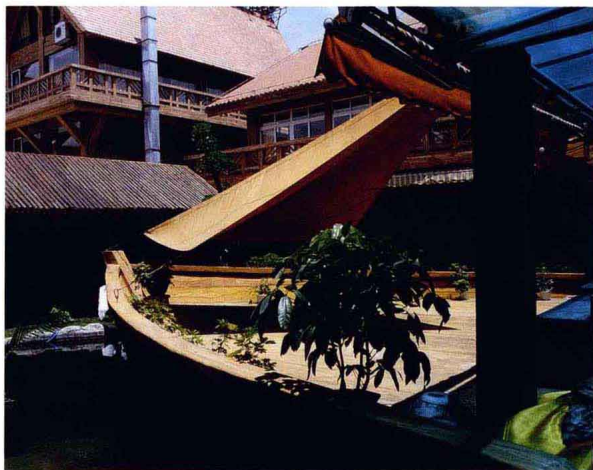


图 1-33 原图 可以有侧重、有目的地选取黑白的配比量。

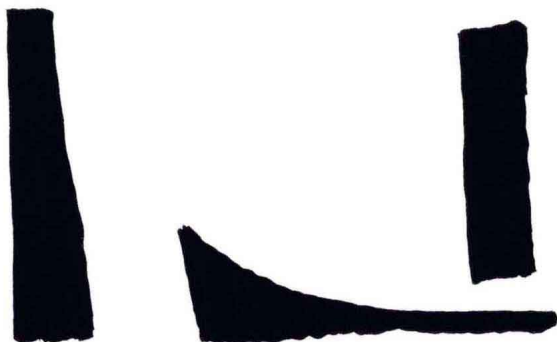


图 1-34 亮的面积比较大，黑的面积比较小。

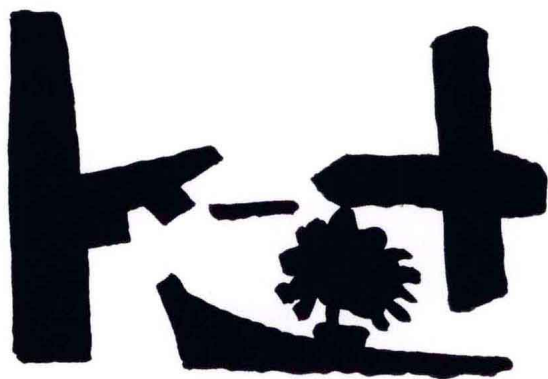


图 1-35 黑的面积比较大，亮的面积比较小。



图 1-36 黑的面积和亮的面积比较均等。

的需要,侧重强调某一种对比要素的 获得多种组合结果和形式多样的可
比重关系。这样就可以从一个对象上 能性。



图 1-37 原图 归纳方式不同,效果也很不一样。

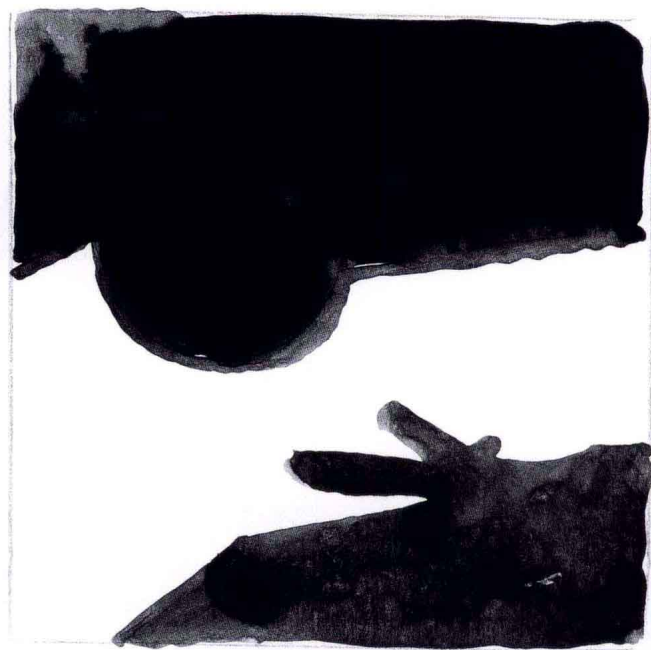


图 1-38 把主体物与衬布背景合为一体来看待。

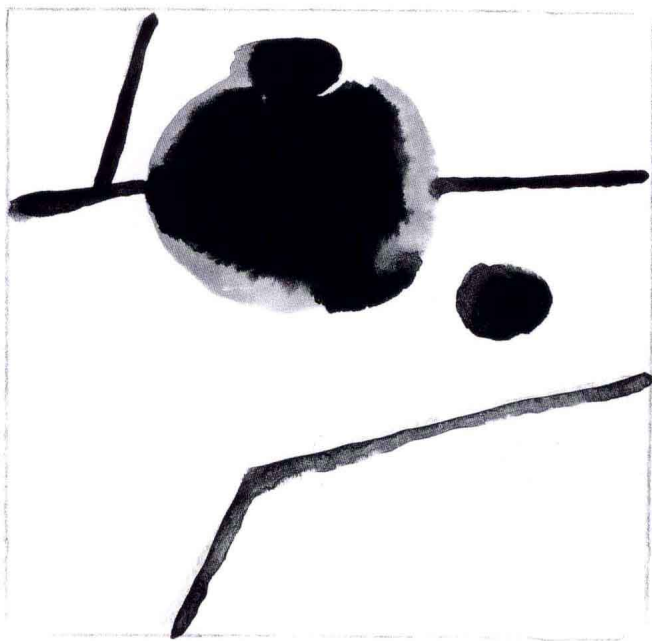


图 1-39 注重形状的概括归类。

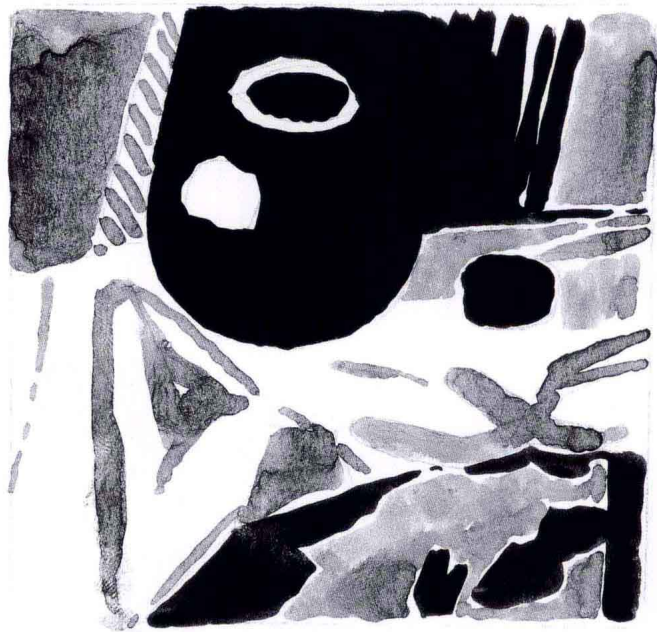


图 1-40 用物体本身的明暗关系来归纳出黑白分布。

第四讲

由色彩的冷暖倾向归纳出的形状变化



图 1-41 原图



图 1-42 黑白分析图

运用色彩的冷暖倾向来归纳出新的形状区域,这个原理同上一讲的用明度关系来归纳出形状是一样的,意义也是一样的。在色彩的组合中进行类似色的归纳,这在我们平常的写生中会随时用得上。当我们为了画面构图平衡的需要作一些有趣的调整时,我们可以换一个角度来审视面前的对象。画面中好几个冷暖不同的对象,由于光线照射产生了丰富的色彩变化(图1-41至图1-44)。如果我们分别强调拉开冷暖的对比程度时,也许会使画面处于“军阀割据”的分裂状态而使画面的和谐品质下降。而如果稍微有意识地将几个类似颜色的纯度再靠近一些,就顿时形成某种主对比态势。大的对比局面一经确立,再作适当微调,色彩的节奏感就形成了。正如阿恩海姆指出的:“必须使一个占主导地位的力与一个次级的力相对立。”这样大的整体结构倾向就清晰了,也就可以获得新的平衡。(图1-45至图1-47)

在写生时,我们面对一个复杂的对象作归纳,细节的省略是必须的,对于



图 1-43 比较整体的冷暖归纳。细节虽然少一些,但整体较好。



图 1-44 比较散乱的冷暖归纳。什么都想要,整体感反而不佳。

对象上的跳跃的小花纹和由光照产生的明暗小变化,要毫不犹豫地舍弃,这

样才能将冷暖的类似色向各自的倾向上靠近。(图1-48至图1-51)

注意:千万不要分别地单个认知对象。作画前,对眼前的对象要进



图1-45 原图 虽然原图已有很明确的冷暖对比,但还是需要画家有意识地进行冷暖关系的归纳和组织。



图1-46 冷暖变化过多,因此容易散乱,和谐度不高。



图1-47 适当地将冷暖倾向归纳靠拢,画面就能更整体、更有力度、更明确。



图1-48 原图 看到对象后,要在脑子里作一番归纳的准备,然后再一步一步地去实施。

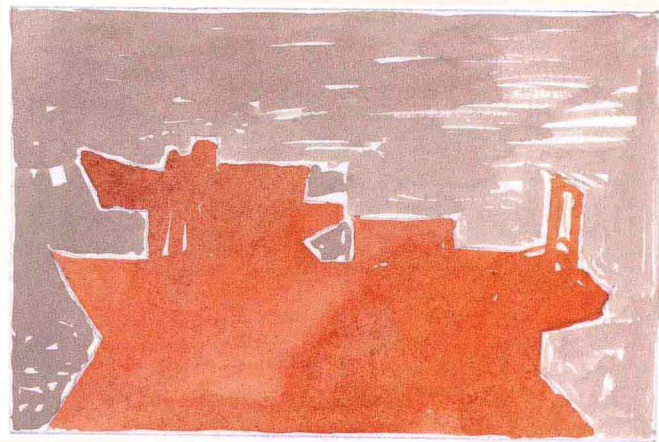


图1-49 首先,把所有重的、暖的归为一类。

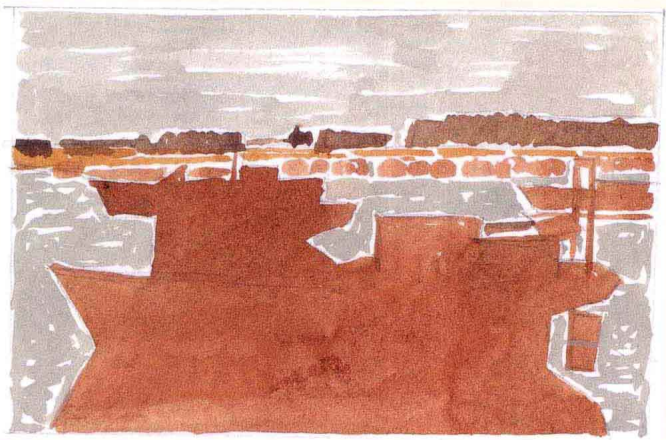


图1-50 然后,再把远处的船,岸边与前景分开。

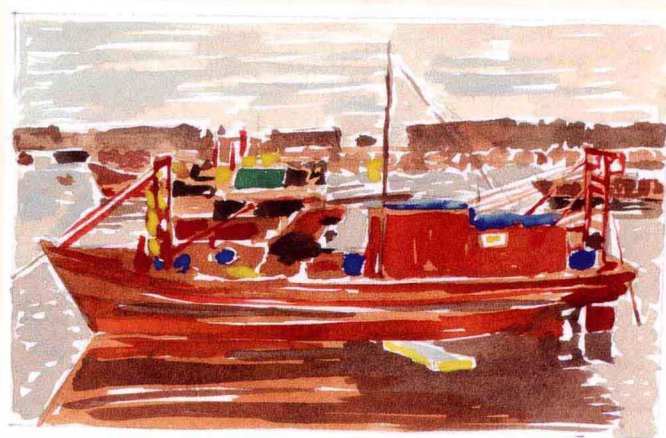


图1-51 最后,把暗色块中的冷暖区分开。

行分析、比较和假设。如果这样会怎样？如果那样又会如何？对几个可能的组合配置方式进行筛选，然后再作些小幅探索，最后再进入正稿阶段。（图1-52至图1-55）



图1-52 原图 要学会从自然对象中归纳出大的基本形状。

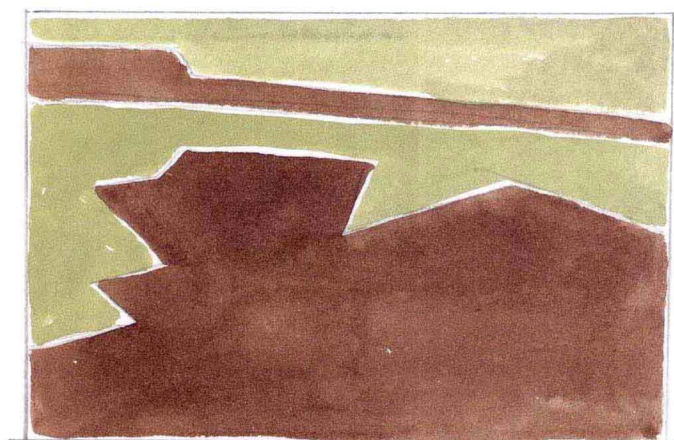


图1-53 你可以把前景的船，船后面的海水和远处的海岸、天空看成两个冷暖不同的色块、并将它们简化为四个基本形状。这样的理解和归纳需要把所有细节省略。

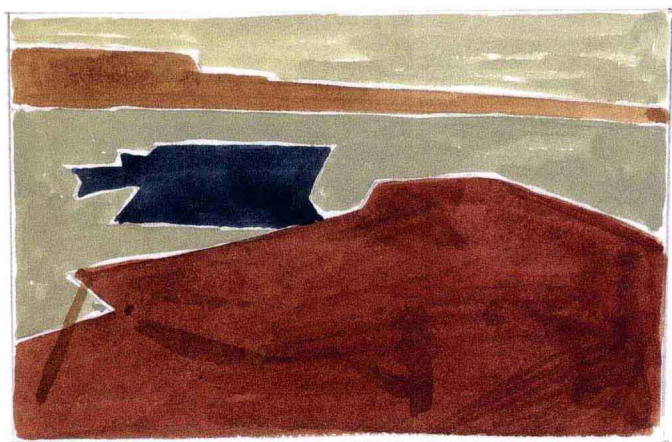


图1-54 你也可以将明显偏冷兰色的部分区分出来，这样画面就分成了三个色块，但大的形状依然不变，水面和天空稍微有些差别。

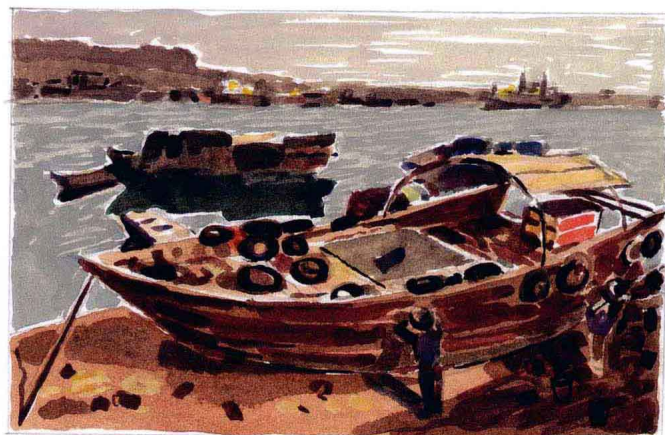


图1-55 你还可以进一步将前景具体化，冷暖分出更多的层次，并且把细节适当刻画得具体些。

第五讲

由于物体的重叠、遮挡出现的形状变化

世界上的物体形状千差万别。塞尚曾把物体概括为圆柱体、圆球体和圆锥体。但恐怕还得加上方形和椭圆形。如果严格地追究下去,可能也还有更复杂的形状。但在我们人类平常状态下的视觉范围内,塞尚的概括还是有一定道理的。当然,如果对塞尚的说法有质疑,也可以亲自作更深入的研究。(图1-56、图1-57)

世界上的每一种物体,要么是这种形状,要么是那种形状,或者是

几种形状的组合体。当几个物体摆放在一起时,它们相互的遮挡是自然存在的,我们在特定的视角上观察时,某一些物体在其他物体的遮挡下,只能看到一个部分,这时候,物体原来的形状会因前面一个物体的遮挡而改变。(图1-58至图1-60)

我们在写生时,每一次都会碰到物体由于空间的位置错落,挤压出不同的形状在某一个角度出现。而一幅画的形状组合是不是能在视觉上

达到均衡、和谐,跟我们处理这种遮挡情况的技巧有很大关系,因为它关乎形的大小样式、搭配的合理程度。用专业一点的术语来表达,就是某种力的冲突与配合是否均衡。这跟作画者角度的选择有关联。在你不能改变物体状态的情况下,你只能改变自己的观察角度,以选择最佳的视点为上策。(图1-61至图1-66)

用按阿恩海姆的理论来解释,物体相互重叠、遮挡出现的形状变化

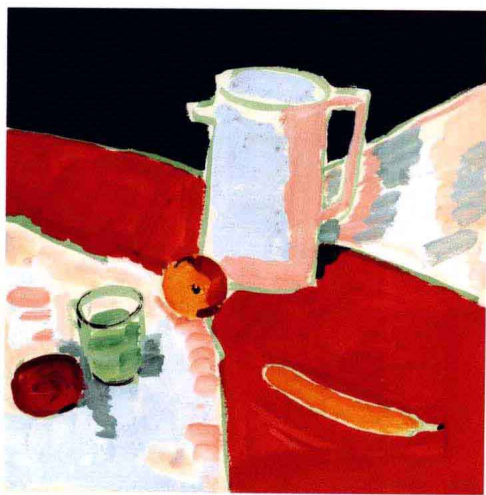


图 1-56 原图

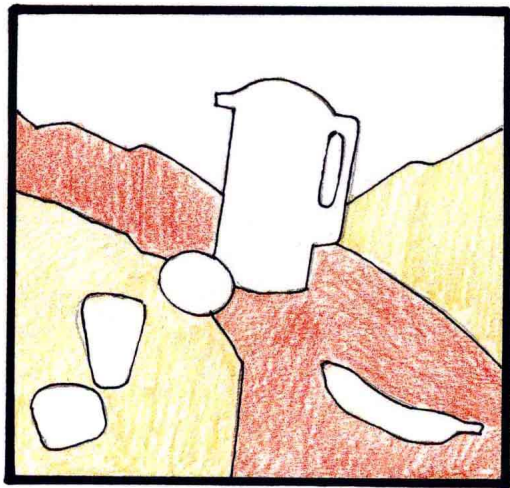


图 1-57 简化后的平面图形。

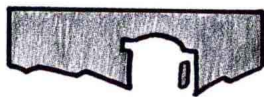


图 1-58 遮挡后出现的特别形状。

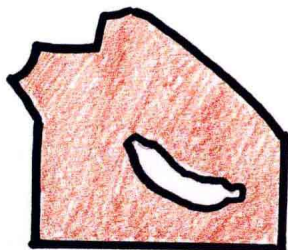


图 1-59 遮挡后出现的特别形状。

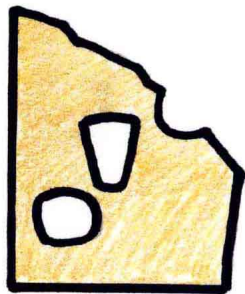


图 1-60 遮挡后出现的特别形状。



图 1-61 这一组图是平视

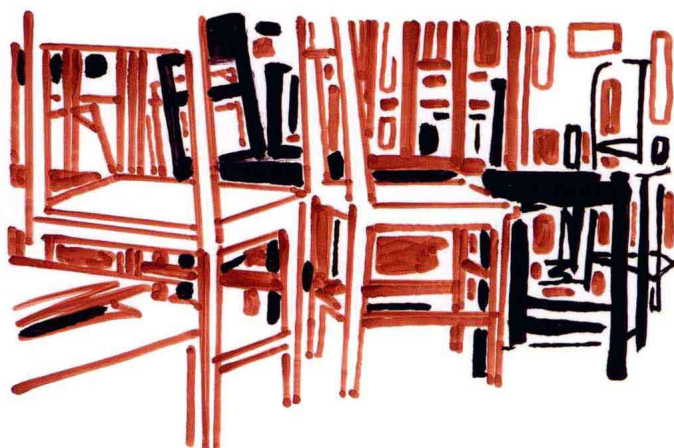


图 1-62



图 1-63 这一组图是仰视



图 1-64



图 1-65 这一组图是俯视



图 1-66

就是一种“图”和“底”的关系。“图”是在前面的形，“底”是相对在后面的形。而另一种称谓是把图叫“正空间”，将底叫“负空间”。(图1-67至图1-70)

在实际的写生作业中，我们发现，初学者总是只重视主体图形，也

就是在前的物体，而把在后面的物体，也就是底，当作次要的陪衬，随便应付填充了事。这样的认识方法，使许多初学者进步很慢，而且画得不理想时，也不知道原因在哪里。孰不知，在一个画面空间中的所有因素都是整体中的一个不可轻视的组成成

分。如果这也应付一下，那也草草几笔，整幅画就会漏洞百出，品质粗糙低劣，视觉魅力大减，整体结构松垮。

因此，在本教程中，我们专门将这一问题提出来，加以说明和解释，并想通过一定的训练，让同学们对这个问题有所认识，并能在将来的写生



图 1-67 原图

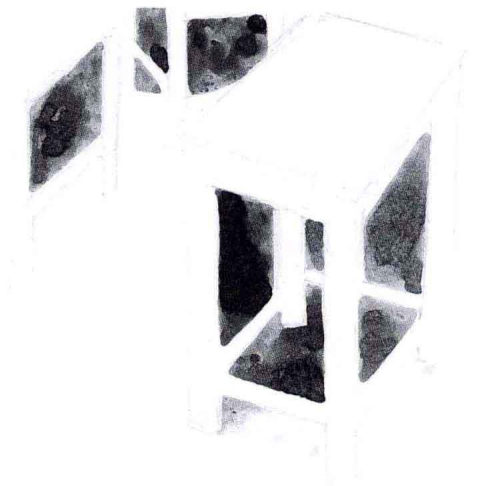


图 1-68 通常，涂了颜色的部分是负空间。

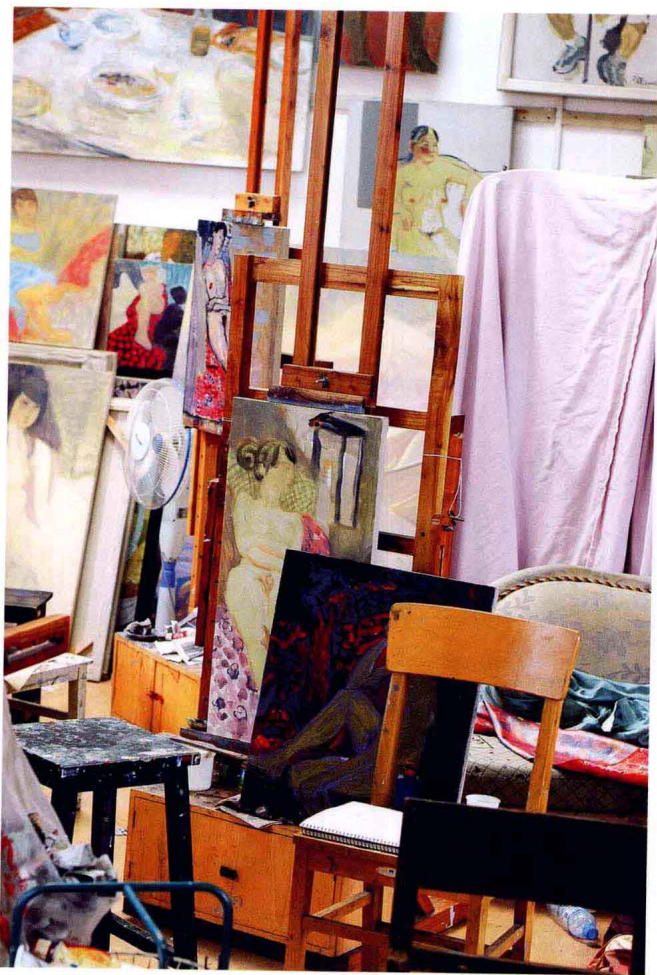


图 1-69 原图

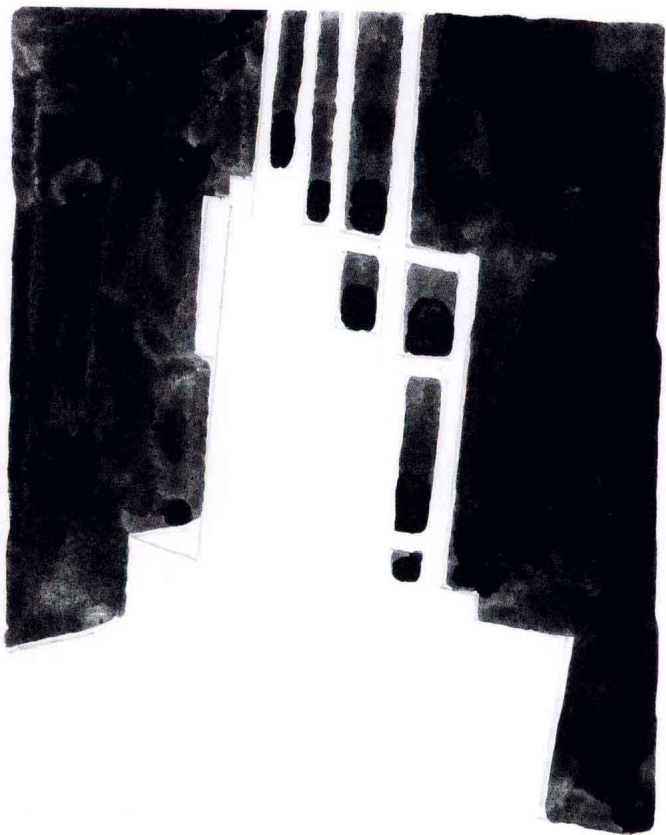


图 1-70 黑的部分为负空间，其余的地方均可以视为正空间。

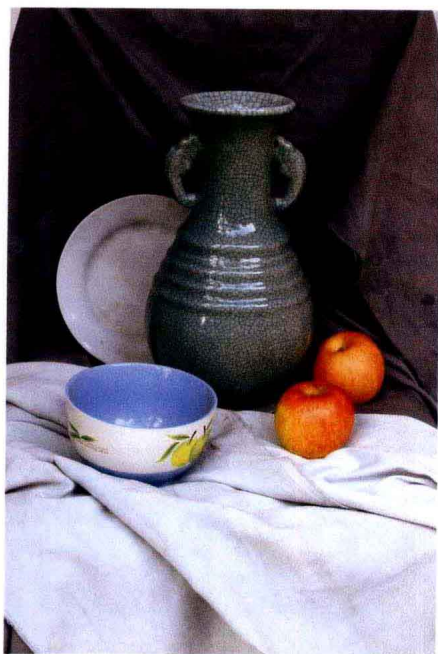


图 1-71 原图

实践中学会处理“正与负”“图与底”的关系，以此来达到提高绘画水平和观察、判断能力的目的。（图 1-71 至图 1-73）

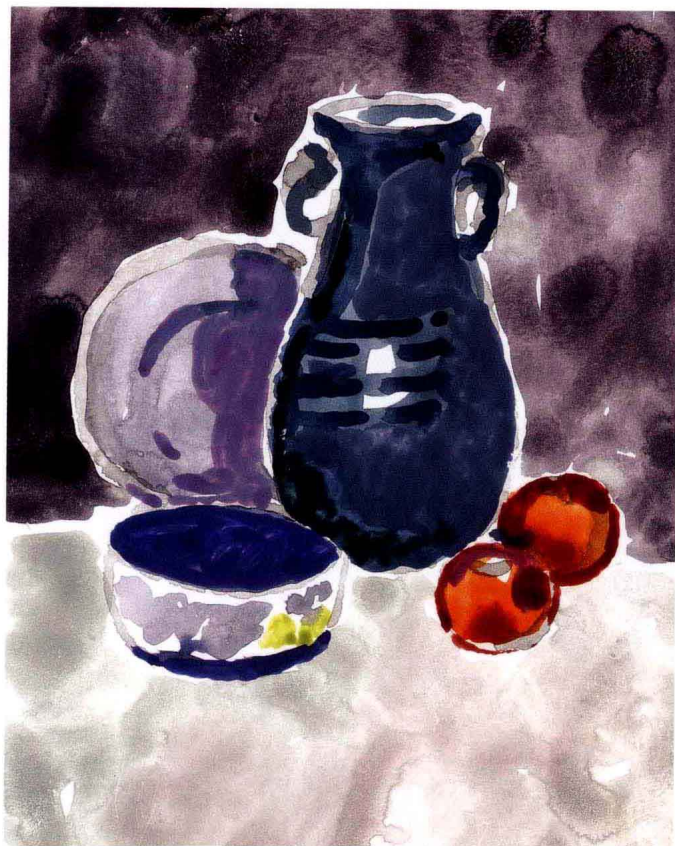


图 1-72 草率地处理背景（也就是前面说过的底面或叫负空间），会使画面粗糙而显得松散。



图 1-73 其实，静物主体背后的衬布背景也是画面整体的一部分，它也有自己的形状和色彩地位。我们在处理画面时应该与考虑主体一样去重视它。把背景的形式美感与主体同时加以考虑，而不应该把背景当作次要的部分随便打发了事。

第六讲

由空间推移呈现的形状变化

我们在这里所说的空间推移,是指作画者在写生时对物象所作的裁剪和选择方法,就如同摄像机的镜头推拉所形成的镜头感。作画者可以根据画面安排的需要,对物象的布局以及主体的方位进行有特定意图的拉近或推远。(图1-74至图1-76)

由于画面中的物体在空间中位

置的改变,导致了形状的变化,这是一个有趣的现象。比如,当我们面前站立着一个人时,由于距离较近,人是以面和较大的体积呈现在我们眼前的。而如果我们与他的距离改变时,比如,我们在高楼顶上看下面的他时,他就成为一个点。距离的进和退,使某一物体在视觉上形成了不同

的形状。这是我们在构图时可以利用来表达主题和传达美感的手段。有时候,一个小的物体在平时生活中往往只能成为点,比如,一支香烟、一颗扣子、一个苹果或一片树叶。但在画面中,我们可以将这些小物品通过空间推拉处理,使它们成为很大面积的主体。这在电影中叫“特写”。当我



图1-74 原图



图1-75 中景的效果。



图1-76 拉近的效果。



图 1-77 原图



图 1-78 突出全身的裁剪效果。

们在创作时或在写生构图中,需要强调某些细节或是对某物象进行具体描绘时,都可以采用此法。(图 1-77 至图 1-84)



图 1-79 突出上半身的裁剪效果。

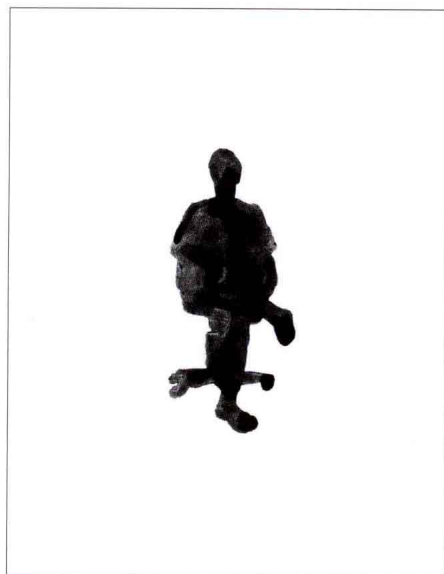


图 1-80 推到远处的效果。

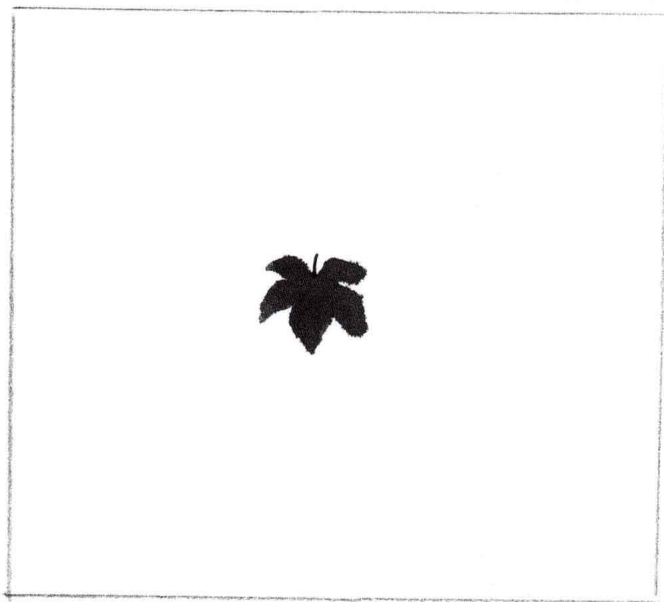


图 1-81 推到远处就成为一个点。

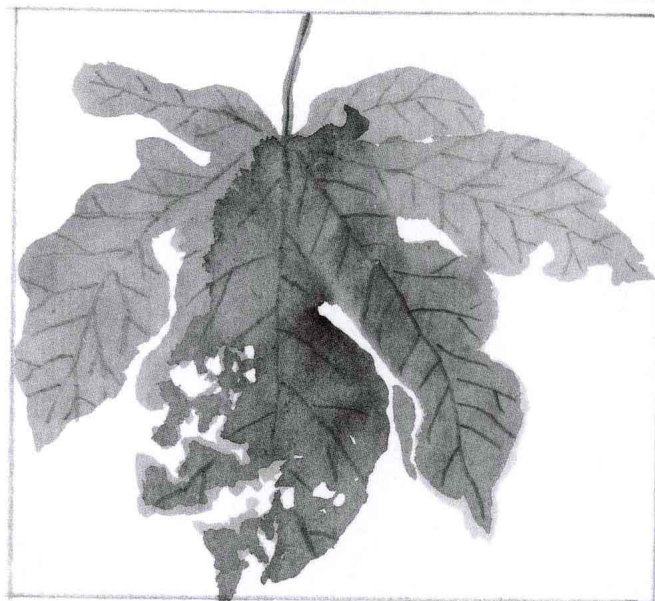


图 1-82 在近处可以看到细节。

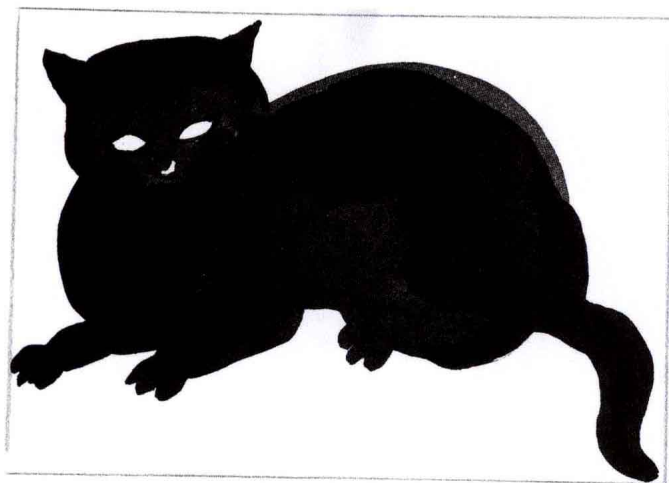


图 1-83 在近处看到的是一个面。

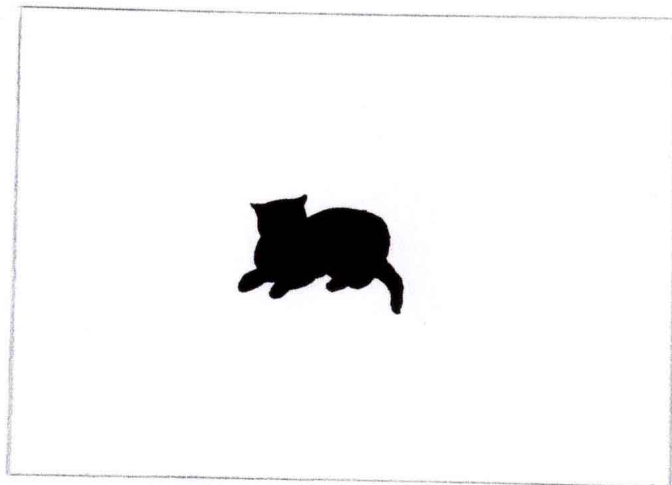


图 1-84 推到远处就缩小为一个点。

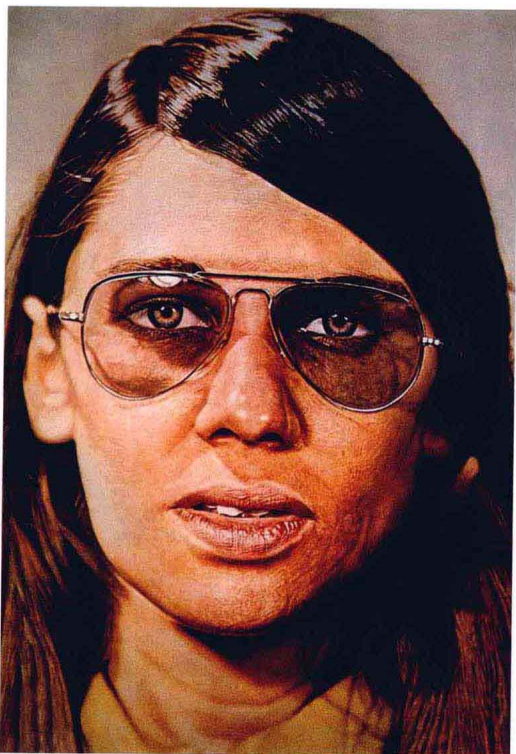


图1-85 拉近来,物体变大了,但个体的数量少了,只有靠细节的刻画趣味来获得丰富性。拉近来构图,画面的二维性更强,有视觉的迫近感。油画《苏珊》克洛斯(美国)

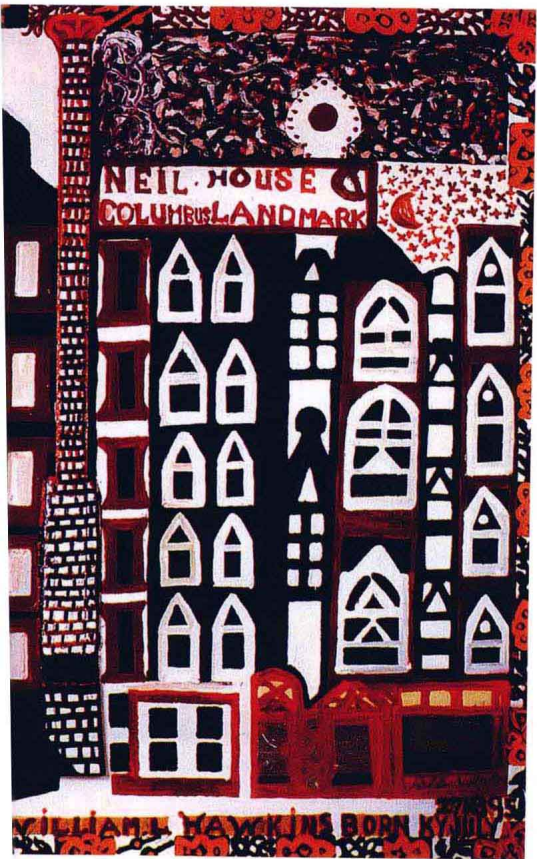


图1-86 空间纵深感减弱了,画家用窗户组成有趣的图案。油画《有烟囱的房子》霍金斯(美国)

很多画家善于应用镜头感。比如照相写实主义的某些画家,像中国画家罗中立的《父亲》就是采用特写的构图。还有其他许多画家的作品,或是采取将主体推到远处的空间中去,以求表现更复杂的场面或更开阔、抒情的意味,或是将主体拉到前景来,让画面充满扩张感。(图1-85至图1-91)

推远了,具体的物体变小,但个体的数量变多了,这样也可以获得丰富性。画面的三维纵深感强,得到一种开阔舒展的视觉情绪。如图1-92至图1-94,是采取俯视的角度取景,如图1-95至图1-97,则采取平视的角度取景。

镜头感在对比的分类上可称为大小对比、远近对比或空间对比。这是绘画创作构图中常用的手法。这种近大远小的运用,看起来非常容易,但如能更生动、更有意识地把它掌握好,特别是与你表达的主题需要结合起来,那么对你在构图时配置语言是非常有帮助的。



图1-87 由于将物体拉近来表现,动物所处的环境没有了,这时可以利用动物自身的花纹来营造视觉效果。油画《塔斯马尼亚虎》霍金斯(美国)



图1-88 这幅图是利用色彩对比和油画肌理来造成视觉形式的丰富性。油画《鹦鹉》阎博

这三幅画都是靠对主体细节的刻画形成丰富性的。

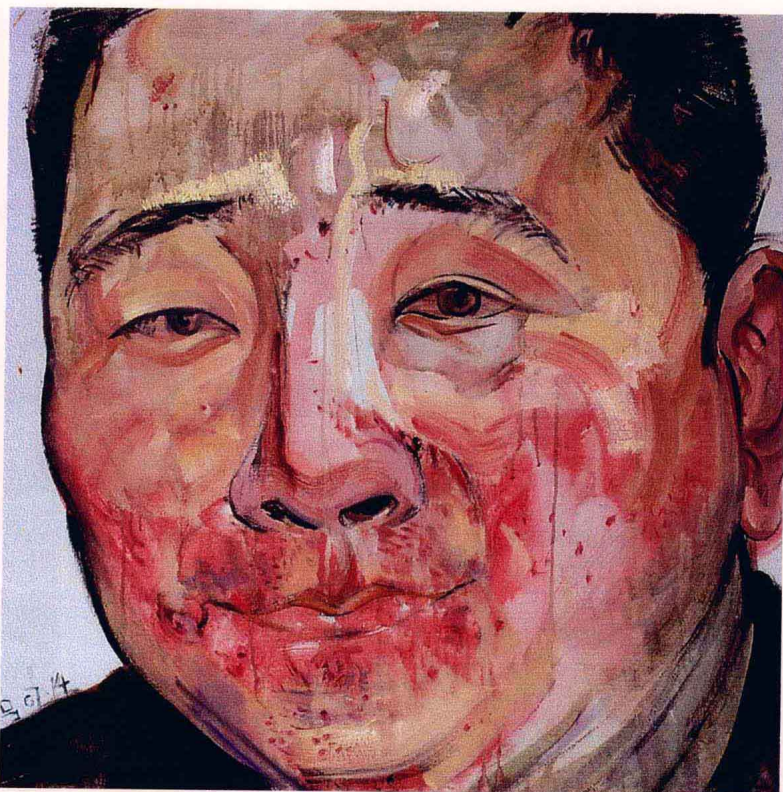


图 1-89 《人像》 吕 峰

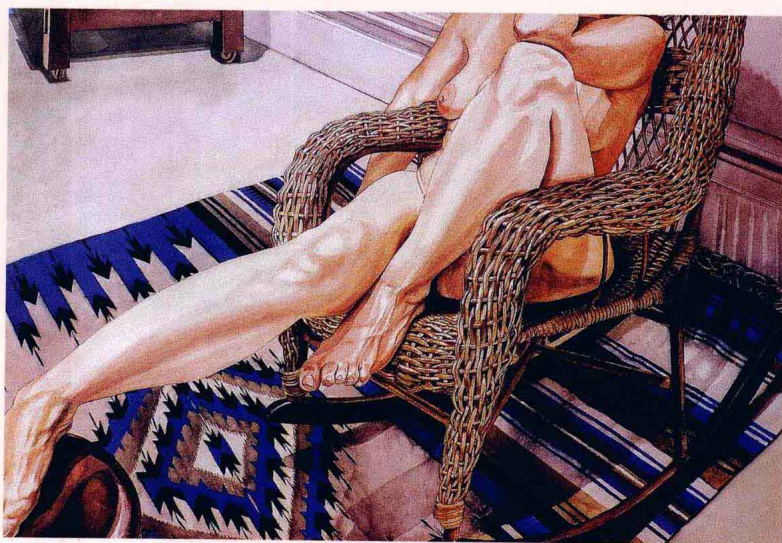


图 1-90 油画 《柳条椅上的女人》 珀尔斯坦(美国)



图 1-91 油画 《废车场上的旁蒂克车》约翰·索特(美国)



图 1-92 油画《湖》莫依申科(俄罗斯)



图 1-93 油画《演讲》莫依申科(俄罗斯)



图 1-94 油画《古俄罗斯的内城》莫依申科(俄罗斯)



图 1-95 油画《寂静》列维坦(俄罗斯)



图 1-96 油画《湖》列维坦(俄罗斯)



图 1-97 油画《夏日傍晚》列维坦(俄罗斯)

以上六幅画面则相反,是靠减弱具体形象的细节,同时增加形象数量来形成视觉丰富性。由于作者将主体推向远处,个体的形象变小了,获得了很强的空间纵深感,使观者看起来有很舒畅的感觉。

第七讲

由细节的强化或弱化产生的形状

这里讲的细节强化与弱化的问题,与上一讲的空间推移有着内在的联系。或者可以这样说,由于物体在空间方位上和纵深度上的距离感变化,使得物体在具体的细节清晰度上也发生不同的变化。由此,可以让作画者在组织画面语言时,利用这样的变化来使形式元素得到丰富。

古人说:“近树见叶,远树见体。”意思是当物体离我们近时,细

节的呈现较丰富,当处在远处时,我们就只见其状貌,也就是一个大体的轮廓。作画者在写生时容易有两个毛病:第一,当物体在近处时,容易被细节所迷惑,忽略物象的大形状;第二,当物体离我们远时,又容易被固有的近处的认识所束缚,而依然对细节纠缠不放,以致失掉整体性。

我们肯定都知道,物体是近处清晰,远处模糊,但真正画起来,往

往会被细节所吸引而变得不够清醒。处理远处的物体相比之下会容易些,最容易犯糊涂的就是对近处的物体的把握,所谓“一叶障目”,或叫“只缘身在此山中”。细节越丰富,就越容易“不识庐山真面目”。

作画写生时,如何对细节进行概括?取什么?舍什么?怎么取?怎么舍?何时取?何时舍?这是需要作画者通过训练和合理的观察认识才能

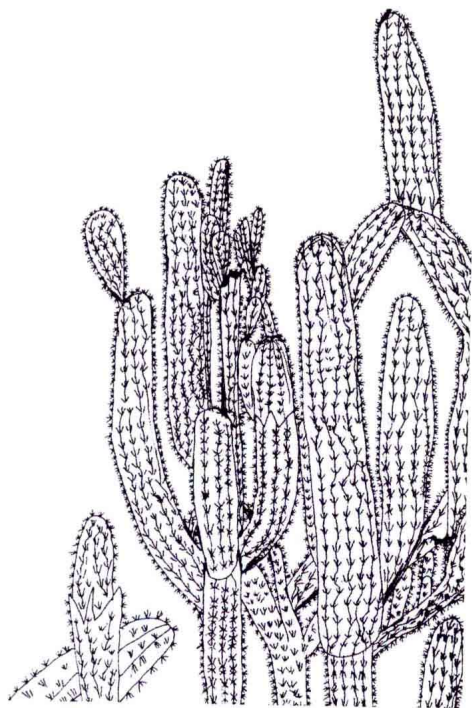


图1-98 画面中强调了仙人掌的小刺,形成了一种特有的形式感,造就了明确的疏密关系。钢笔画《仙人掌》郑国良

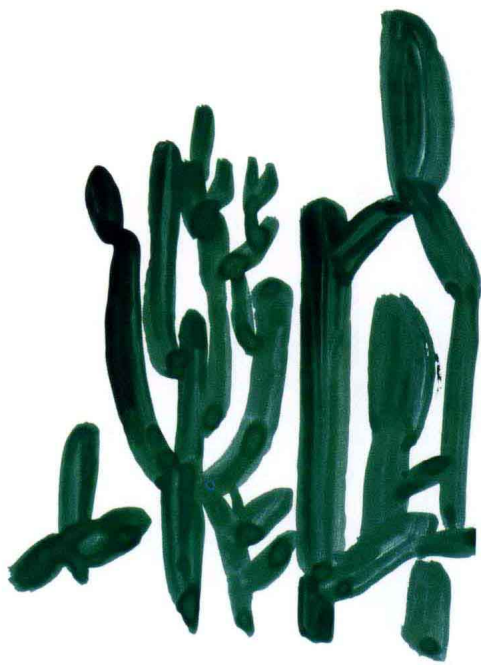


图1-99 画面中的仙人掌的特征被弱化后出现了另一种效果,看起来反而显得更强烈,更有力度。

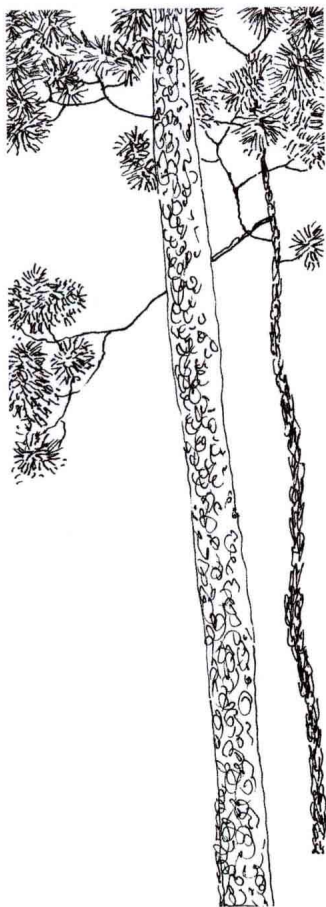


图 1-100 密集的效果。

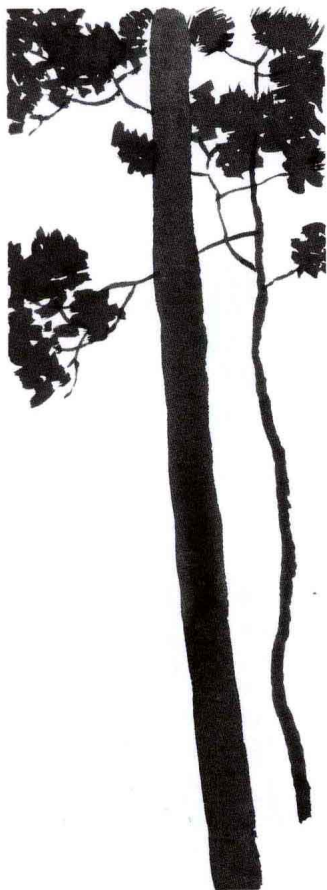


图 1-101 面的效果。

做得好的。

所谓“强化”和“弱化”，是一个相对的概念。多几笔为强，少几笔为弱，这是在数量概念上如此，但在视觉效果上就完全是另一回事，也可能是少几笔为强，多几笔为弱。多少与强弱不是完全对等的关系，因为往往简化的效果会更强，而细节过多、过于琐碎的反而偏弱。而不管最终效果如何，所谓细节的强化和弱化，更多的是指形式技术的处理问题，是一个怎么利用细节的问题，同时也是一个疏密组织和节奏韵律的营造问题。（图 1-98、图 1-99）

比如一棵树，我们在写生时就可以考虑多种表现方式，可以是密集的，也就是把每片叶子画出来。也可以是简化的，将树冠处理为一个整体的色块。也可以先用深色块，再适当勾几笔叶子，让画面增添点灵气，或是用大线条框出树的基本形。（图 1-100 至图 1-102）

如果将树与其他物体放在一起时，那就必须考虑是疏衬密还是密衬疏了。而当所有物体都退到中景和远景时，一棵棵的树就成为一团团的小体块或是成为一个个小点。大量的树集合起来时又成为一片大的色域面积。（图 1-103 至图 1-106）

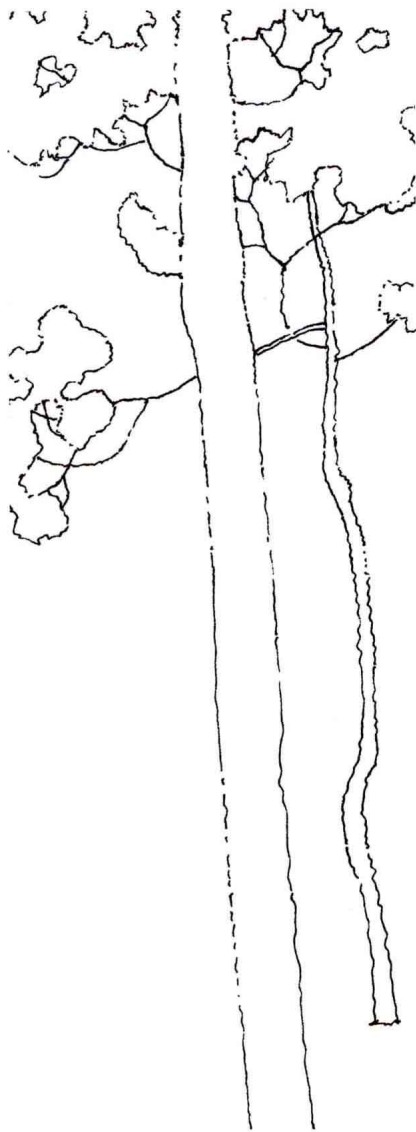


图 1-102 线框的效果。



图 1-103 树被简化后成块状，房子反倒是密集的。



图 1-104 树的叶子处理成点状的时候，树是密集的，房子为疏。

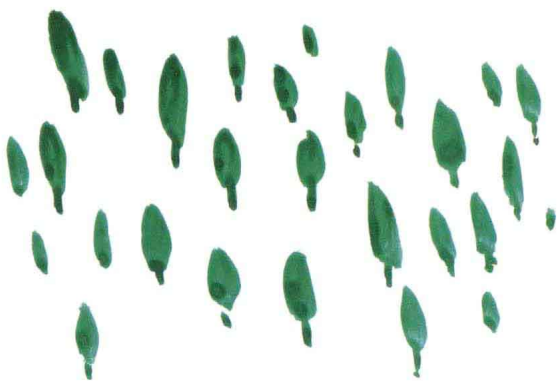


图 1-105 分散的树，远看就成为一颗颗的小点子。

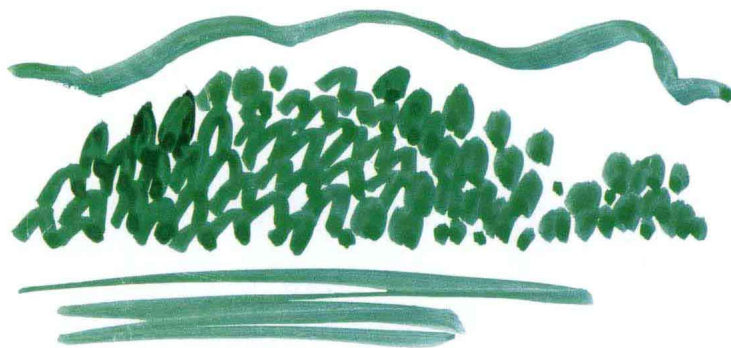


图 1-106 大量的树集合起来又成为一个面。



图1-107 对仙人掌的细节的描绘,使画面得到了特殊的丰富性。 钢笔画《仙人掌》万超颖

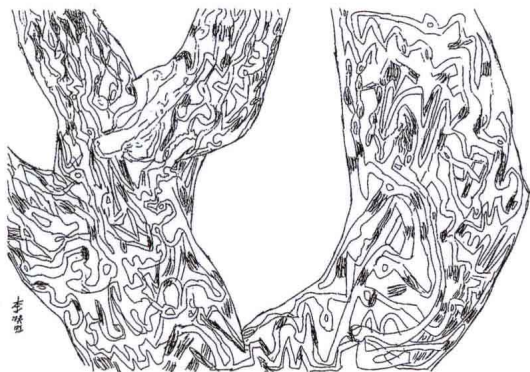


图1-109 树干树皮的纹理描绘。使画面具有了抽象图案的趣味。 钢笔画《树干上的花纹》李映红

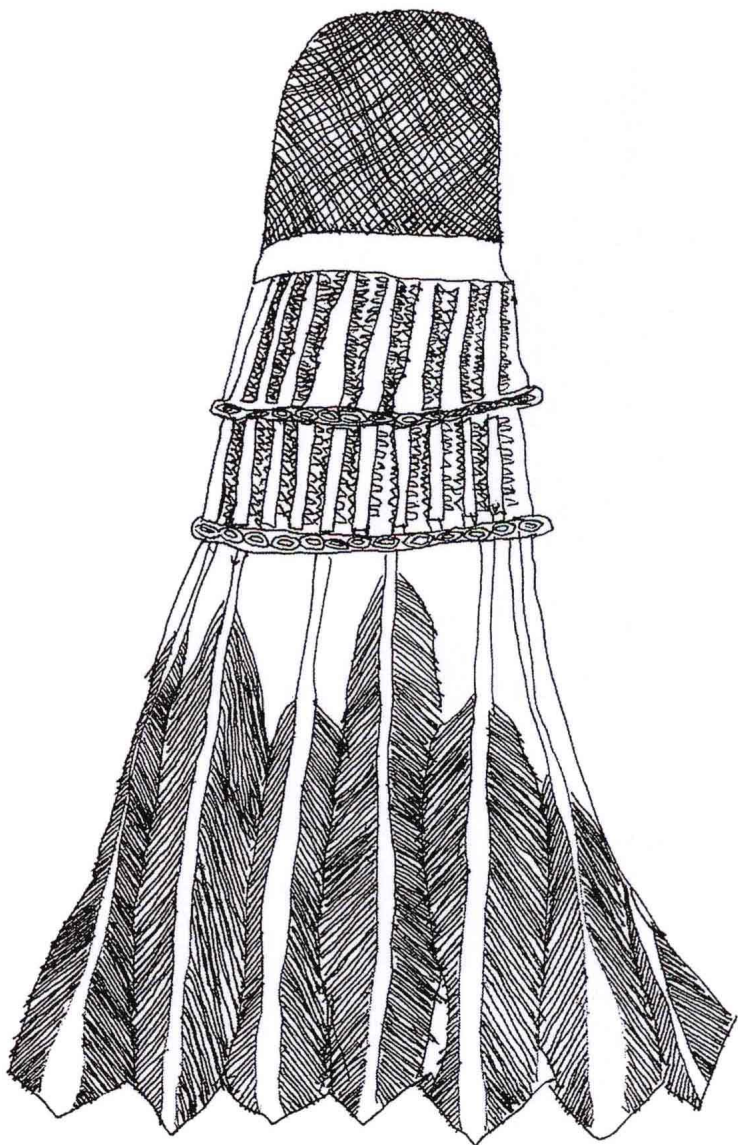


图1-108 羽毛的纹理描绘。 钢笔画《羽毛球》张 文



图1-110 植物叶子的纹理描绘,得到了特殊的线条形式感。
钢笔画《成长中的小青瓜》 谢丹妮

我们还可以从儿童的画幅中看到一些可以为我们做范例的细节强化样式。这里是儿童画中的羽毛球、树干、树叶，他们在无意中，把物体的某些纹理强化、提取出来，形成了很美的、有趣的形式美感。(图1-107至图1-110)

而当我们在画着衣人像时，有时候，衣服上、衬布上的纹理就是可以强化、提取的细节或是弱化、简化的部分。我们可以根据画面主题表现的需要，适当地、合理地、主动和有意识地利用物体的某些纹理来丰富和提炼出形式美感。(图1-111至图1-113)

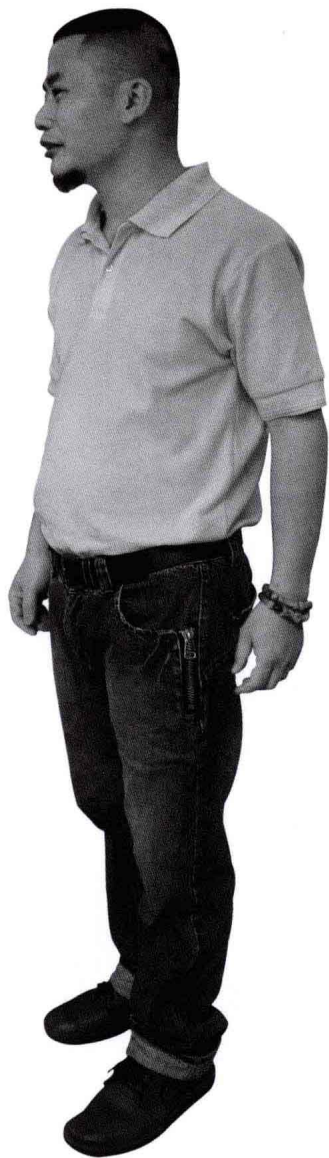


图 1-111 原图

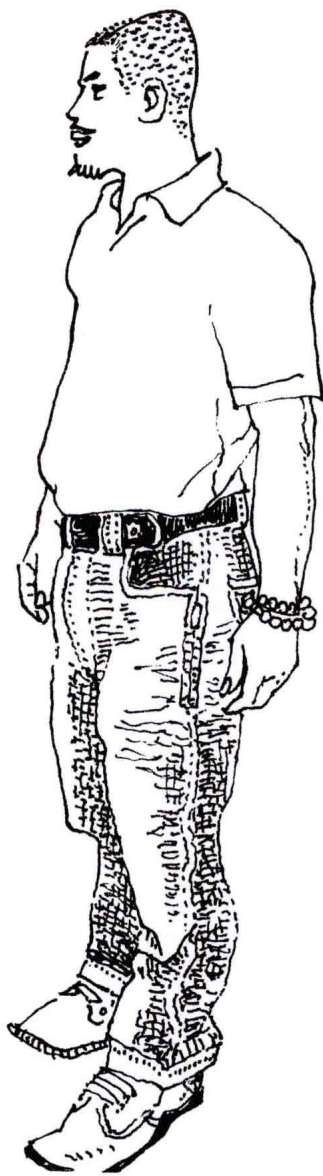


图 1-112 强化材质细节。

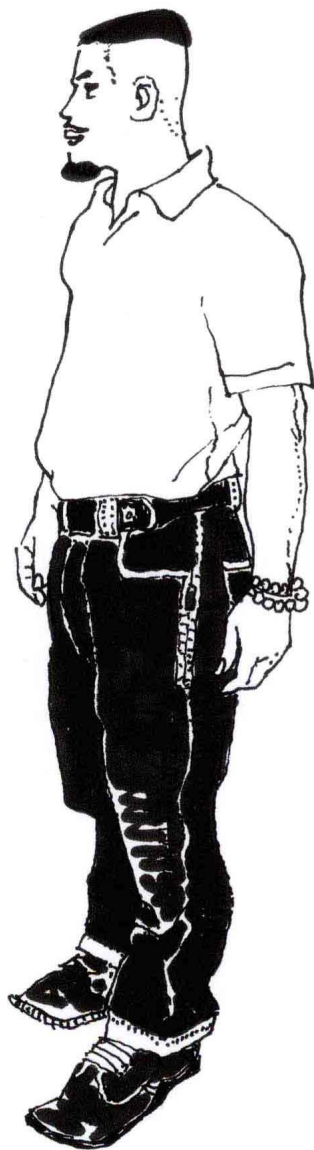


图 1-113 弱化材质细节。



图 1-114 原图

课题实践：形状组织训练

1. 项目训练讲解与分析

“如何去描绘构成形状的那些空间特征呢？看起来，最准确的描绘方法，就是把造成这些特征的所有点的空间位置确定下来。”

所谓“基本形”，是排除了立体感、光影、色调以及细节的物体外轮廓的整体形状，是物体在空间中的特征。（图 1-114 至图 1-116）

基本形的把握有两个层面的意思：一是指物体伸展出来的高点用线连起来形成的形状（图 1-115）；二是沿着物体实际外轮廓，移动着用线圈起来所形成的形状（图 1-116）。

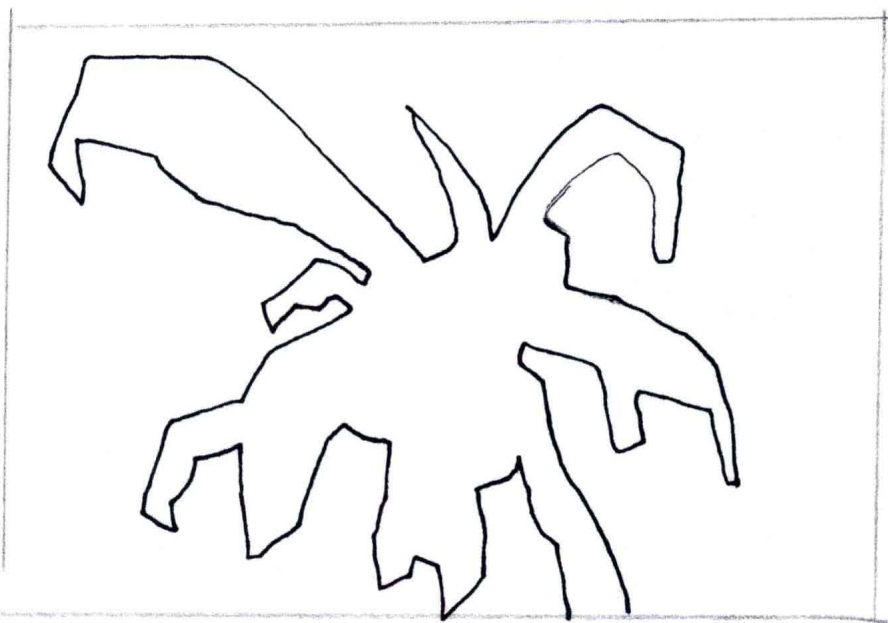


图 1-115 沿着外轮廓描绘出的形。

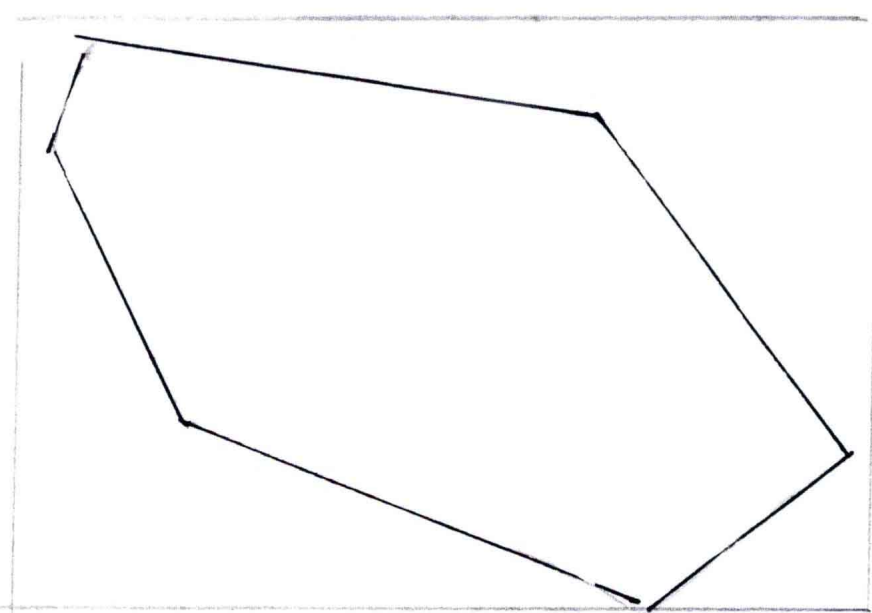


图 1-116 在高点上用直线相连得到的形。

我们在作画时,最初起步的第一笔,就应该从这两个方向上来把握形状,才能够在画面的布局中确立物体形状最恰当样式,这也是造型组织训练最初级的一个认识方式。这里包

括了观察方式的训练,通过这样的训练,纠正学生一开始就被细节吸引的不良习惯,养成从大处着眼的观察方法,为后面的练习作好准备。

第二步,是抓住对象基本体块的

组合样式。任何物象除了自身外延的形体特征外(如图1-118),还有自己的结构构成方式,比如人有头、颈、胸、腹、股、腿、脚、手臂等(如图1-119)。

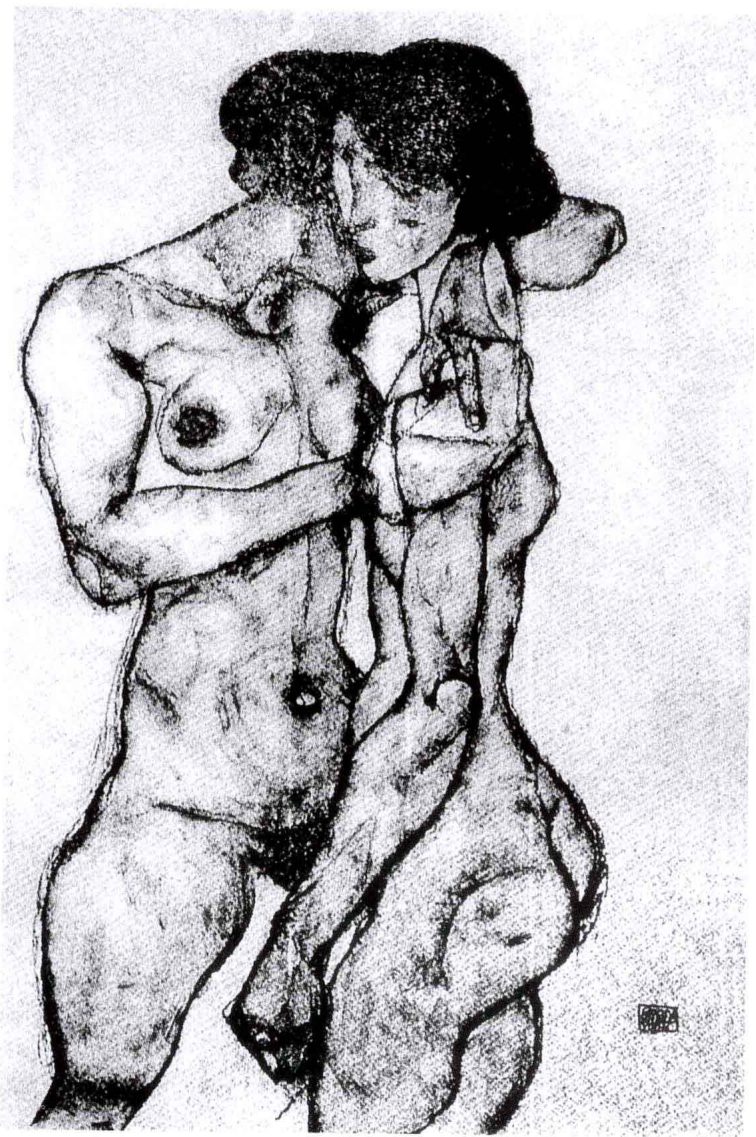


图1-117 原图 素描 席勒(奥地利)



图1-118 大的外延体块特征。

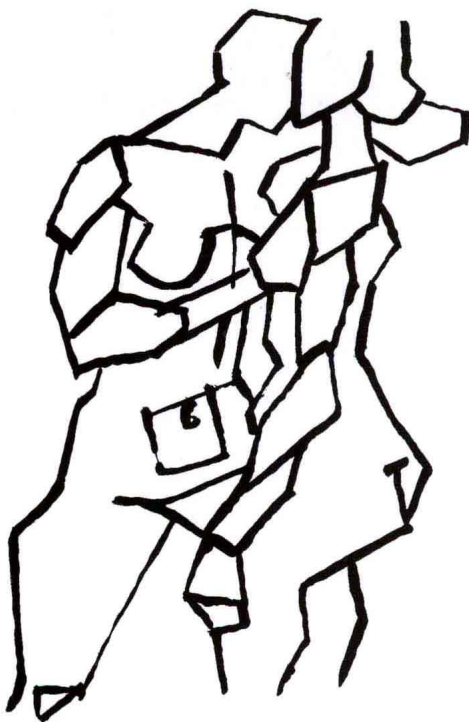


图1-119 小的结构体块组合。

风景有天、地、物、树、房、山、云、水等。也就是说,从认识总的特征入手,再进入到第二步的更复杂的组合形状结构中去,将一个总印象分解出来,看它是由哪些因素组合而成的。由主体物进入到次要物体,由“图”进入到“底”,把整个画面的每一个视角都考虑进去。大的基本形里又有小的基本形,可以不断地分解下去,最终让画面成形、完整。(如图1-120至图1-123)

我们还可以带入另一个练习,那就是,对一些优秀作品,进行形状归纳,从中找出某一幅画的主要形状组织特征。通过解读别人的画,从中学到一些构图的基本组织方式,这样就能够从形的语言这个角度来理解绘画所应看到的是什么,应该怎样去观察,怎样去表达你的观察,从而避免就事论事的完全照抄对象的被动局面,获得从全局和整体上把握事物的能力。(如图1-124至图1-127)

2. 训练目标

- A. 学会抓基本形的特征。
- B. 学会抓基本结构特征。
- C. 学会从别人的作品中发现形的组织结构。



图1-120 用照片来做形状归纳练习。

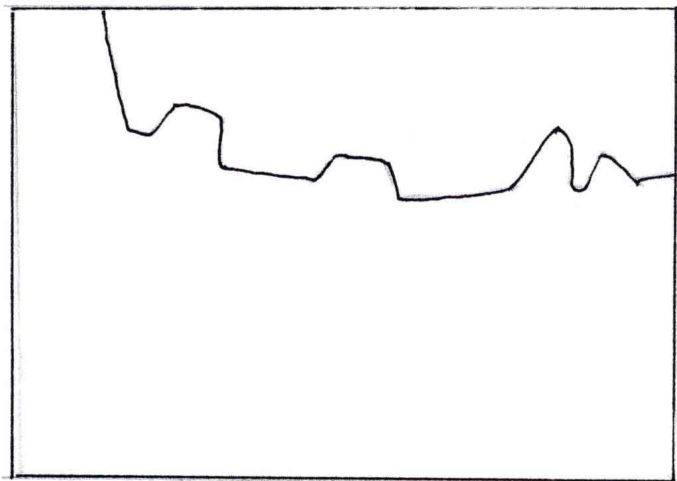


图1-121 分解第一步 总的印象 这是对对象的基础构架,天和地两个形状。

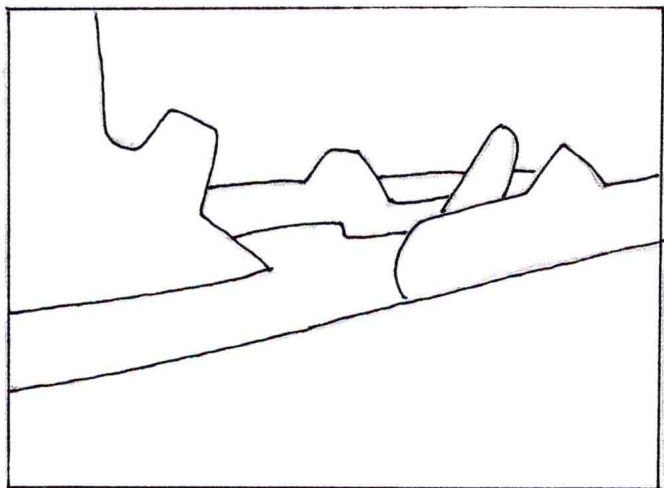


图1-122 分解第二步 把地面的景物进一步细化,得出山和植物的基本形状。

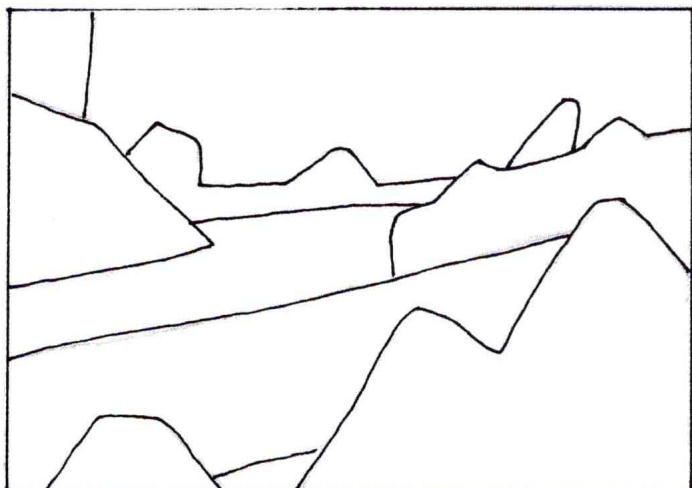


图1-123 分解第三步 当然,根据你的作画需要还可以继续分解下去。

3. 训练要求

A. 运用自拍照片、图片,或实地写生来选择训练题材。

B. 要求用黑白灰三色来表达作业目标。

C. 选择形状特征突出的图像来做题材范本。

D. 尽量简化范本中的形状,用最少的元素概括出基本结构。

4. 训练内容

A. 人物、器物、景物、动物、植物。

B. 作业数量为10幅。

C. 作业尺寸不得小于15厘米。

5. 课时:10课时

6. 重点:基本结构的把握

7. 难点:从前人作品中概括出形状组织结构

8. 评分标准:按目标实现的质量给分

9. 参考书目

《素描的诀窍》 伯特·多德森

[美] 上海人民美术出版社

《艺用人体结构》 佐治·伯里曼

[美] 广西美术出版社

《艺术与视知觉》 鲁道夫·阿恩

海姆 [德] 四川人民出版社

《如何欣赏绘画》 Andrew

Wright [英] 外语教学与研究出版社

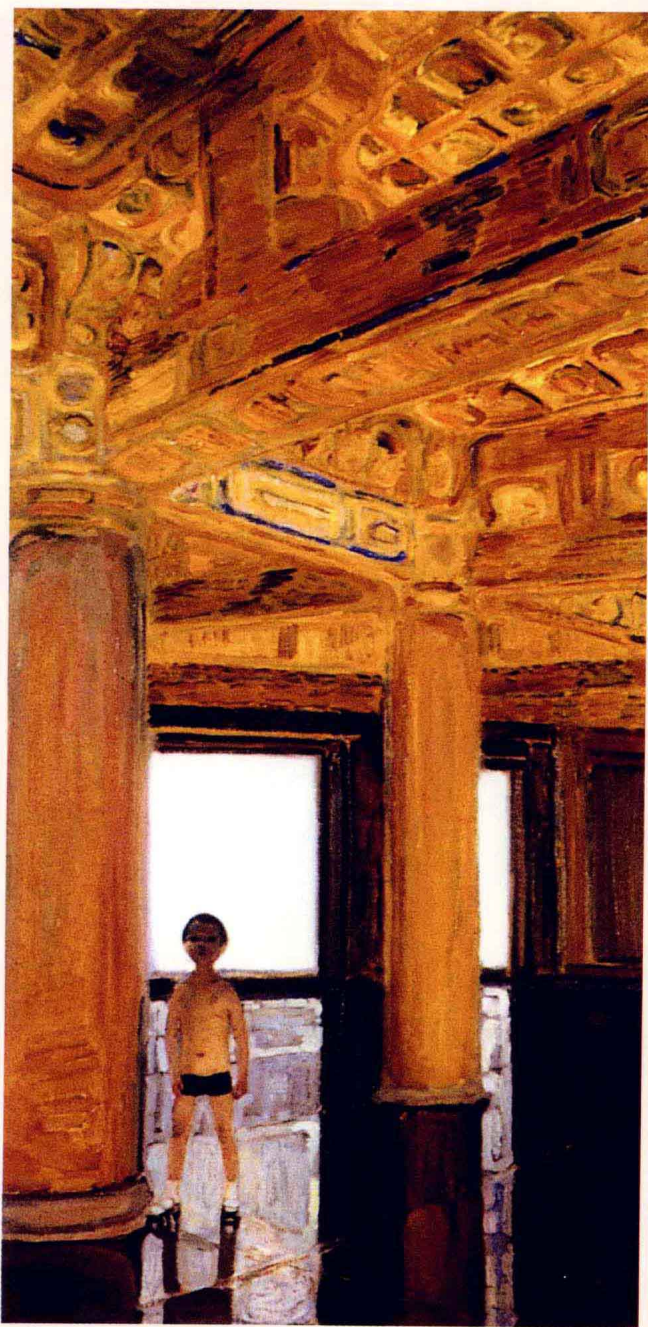


图 1-124 油画《大殿》戴士和

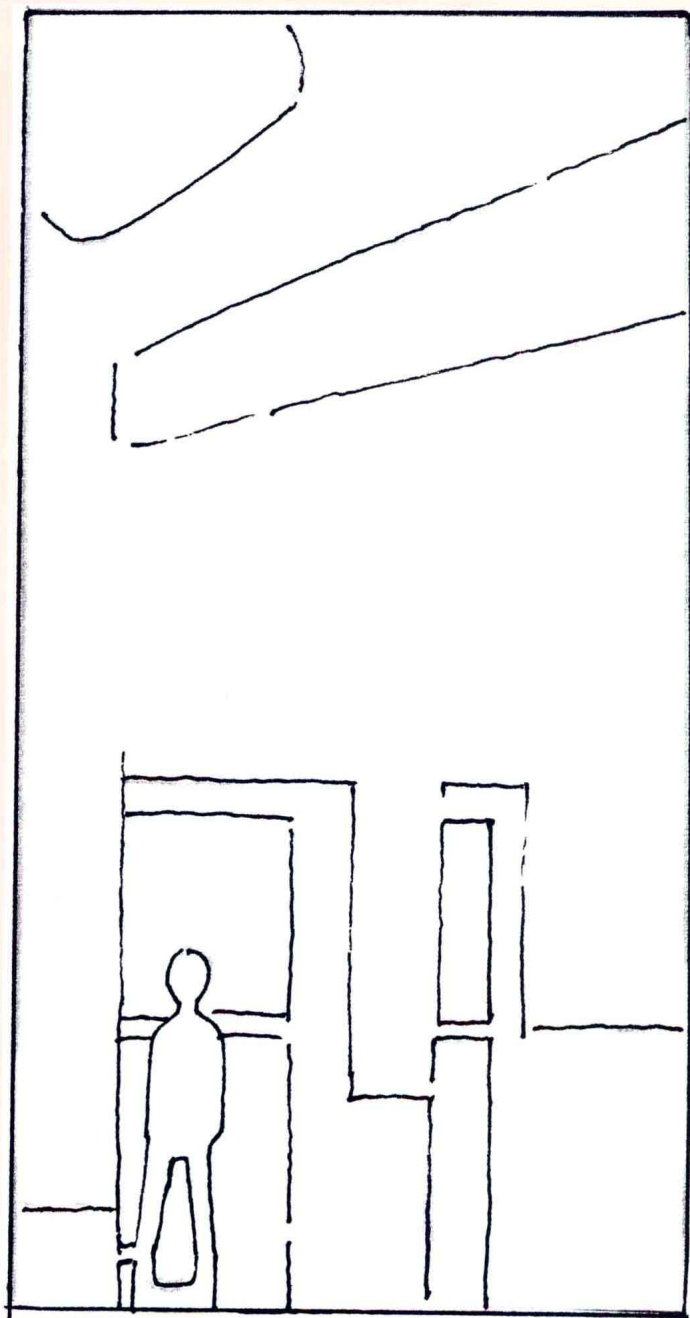


图 1-125 以方形为主的结构。



图1-126 油画
《木楼》 戴士和



图1-127 方形和
三角形的组合。

第二课 黑白关系

课程名称：黑白关系。

授课时数：二十课时。

教学目标：①学会从物象中概括归纳出黑白灰关系。

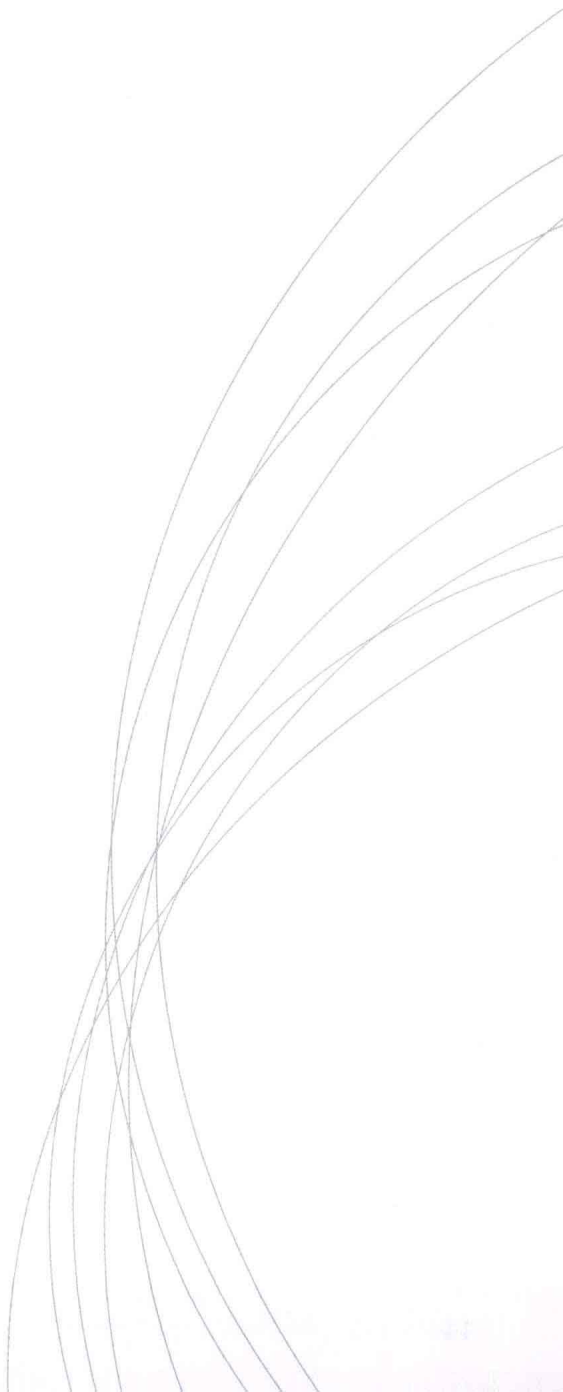
②学会从优秀作品中分析出黑白灰结构。

教学重点：在写生中运用黑白灰关系来组织和谐、整体的画面。

教学难点：运用自然中的形式元素，主动地、有目的地、有意图地创造出黑白灰的构成关系。

材料准备：纸、墨、毛笔、铅笔、炭笔。

作业要求：绘制 10 幅对自然物象进行黑白灰归纳的画稿。



第一讲

黑白关系描述



图 2-1 原画 插图 《礁湖》 马蒂斯

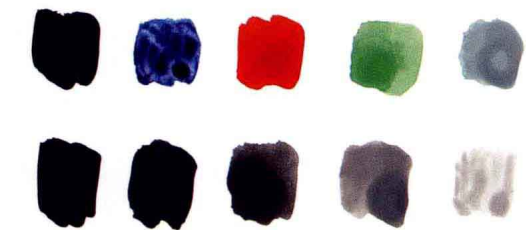


图 2-2 每一种颜色都有它的深浅度。

我们在绘画写生中，怎样看待黑白，怎样认识和理解黑白关系，这听起来似乎不是太大的问题，但真正在绘画中运用它，使黑白在画面语言表现上正确地、有效地发挥作用，就未必如我们所想的那么简单了。

我们眼前的世界是一个丰富多彩的世界，普通的人已经习惯用颜色的差别来辨认物象。比如：天是蓝的，水是绿的，山是青的，花是红的等。而作为学习绘画的人，除了常规的认识之外，还需要具备一些特别的本领和不同于常人的认识方法。那就是，学会从不同的颜色色相中分辨出它们的亮度值，也就是平常说的深浅度的差别。这也是绘画专业的学生所应具备的基本能力。

如果要问红、橙、黄、绿、蓝、紫这几个颜色在明度值上的排序，恐怕没有几个人能回答得完全准确。我们在这里用一个图例来进行排序，看看它们的亮度值是怎样排列的。（数字少的最亮，数字大的最暗）

红	橙	黄	绿	蓝	紫
4	2	1	3	5	6

这几个基本色与其他颜色或黑白不等量地相加后，会产生无限的、丰富的变化。因此，我们同样可以认为，黑白的变量也能达到无限丰富的程度。

虽然，在绘画中多用色彩来表现（除了素描和黑白木刻），但实际上，在根子上是黑白关系和形状在起作用。因此，形是画面结构的核心骨架，“是奠定趣味的基础”。普辛曾经说过：“在一幅画中，色彩从来只起着一种吸引眼睛注意的诱饵的作用。正如诗歌那美的节奏是耳朵的诱饵一样。”

一般说来，优秀的色彩大师，同时也会是黑白和形状的组织高手。如将他们的作品转换成黑白图形，我们可以发现，他们在黑白关系和形状布局上都是相当考究的。（图 2-1 至图 2-6）

因此，作为学习绘画的学生，一定要在黑白关系上，以及黑白的造型组织上倾注更多的精力和时间，很好地理解色彩与亮度值的原理，这样才能在进行视觉语言元素的组织上，充分地、恰当地考虑到这一因素的价值。

下面我们要谈一谈有关黑白关系的三个概念。

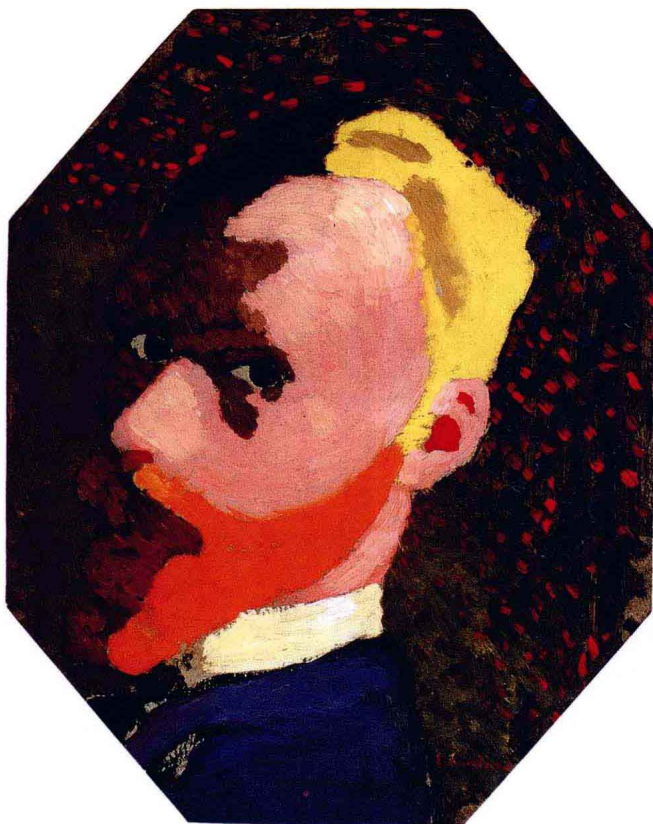


图 2-3 原画 《自画像》 维亚尔（法国）

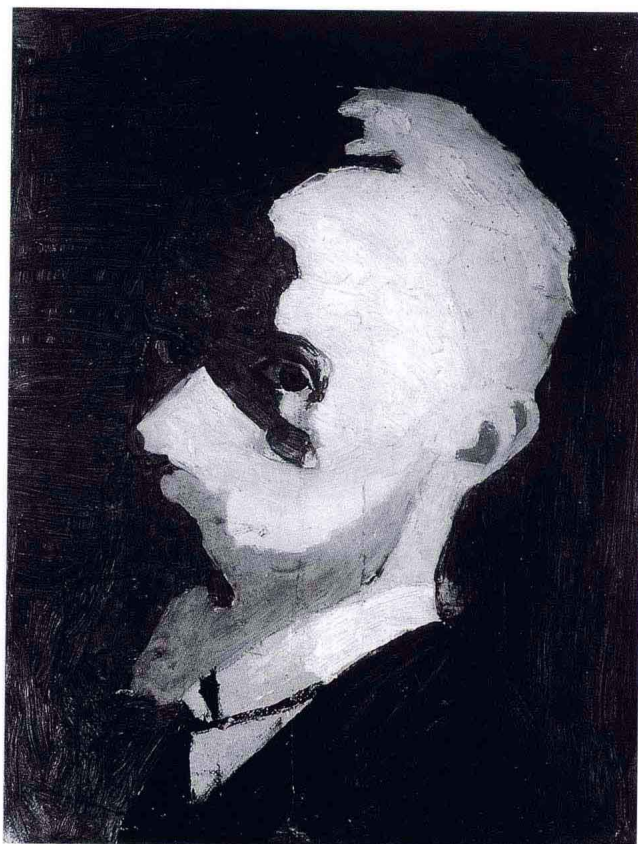


图 2-4 《自画像》 维亚尔（法国） 黑白关系非常明确。



图 2-5 原画 油画 《紫丁香》 维亚尔（法国）



图 2-6 维亚尔的画色彩斑斓，但转换为黑白关系依然协调。

第二讲

固有的黑与白



图 2-7 蛋彩 《年轻夫人像》 波拉尤奥洛（意大利）



图 2-8 绢画 《元世祖后彻伯尔像》 佚名

在白天不受阳光的直接照射,也没有人为的特殊光源的影响下的物体本来的深浅状态,我们把它称之为“固有色”。

它在黑白亮度值上的排列顺序,我们在这里称为“固有的黑与白”。物体在自然的阴天的散射光线下的色彩状态,最能反映物体本色的稳定性。

西方文艺复兴时期以及之前的绘画是用固有色表现的,光色变化并非他们的表现目的,形、质的结合才是其追求所在。尤其在形上,他们不仅追求在形象上契合的对象,更注重画面上形的概括性、形与形的对比与协调,以及画面结构的恒定感。在色块的布局上,他们特别注重色块转换成黑白的亮度值时所形成的对比性和节奏感。

东方的艺术,特别是中国和日本的艺术,也都是运用固有色表现的,而且东方的艺术不强调光源,我们通常所说的平光,就是东方绘画中特殊的视觉效果。画面多利用平涂或略施淡淡的灰色调子来表达厚度和层次。可以说,中国的绘画是以黑和白以及线的勾勒为骨架的一种艺术形式,用稳固的、最恒常的元素来描绘主题。所谓墨分五色,在黑白里又分出许多层次与变化,以这种变化为基本语言元素,再稍施彩色,显得特别雅致、朴素、大方。例如以下几幅图是不强调光源的一种效果。(图 2-7 至图 2-11)



图 2-9 彩墨 《鹤舞》 吴冠中

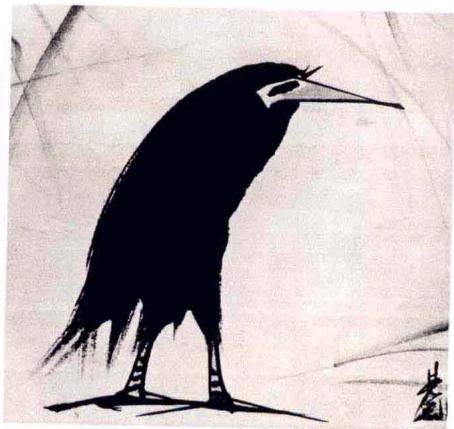


图 2-10 彩墨 《鸦》 林风眠

从固有色的角度,以对象的固有色来提取黑白关系,概括和提炼黑白的形状,使它们形成对比、穿插和呼应的关系是首要之务,同时还要从对象中提炼出点和线,用来活跃画面。对于中间灰度的色块,则可以减弱其灰度的层次变化,使其往黑或白

的方向走,与其他的黑白色块重新组成新的图形。

“固有”这个概念是相对于人为处理和外界强光影响而言,对物体色度的一种描述。在自然状态中,任何物体都不可能不受到环境的影响。我们在绘画专业术语中提到的“固有

色”,其实是一个不够科学的主观判断。在这一讲里,主要是让同学们了解所谓“固有”这个概念的所指是什么含义,并且理解色彩的深浅度对于绘画表现的作用与意义。(图2-12、图2-13)

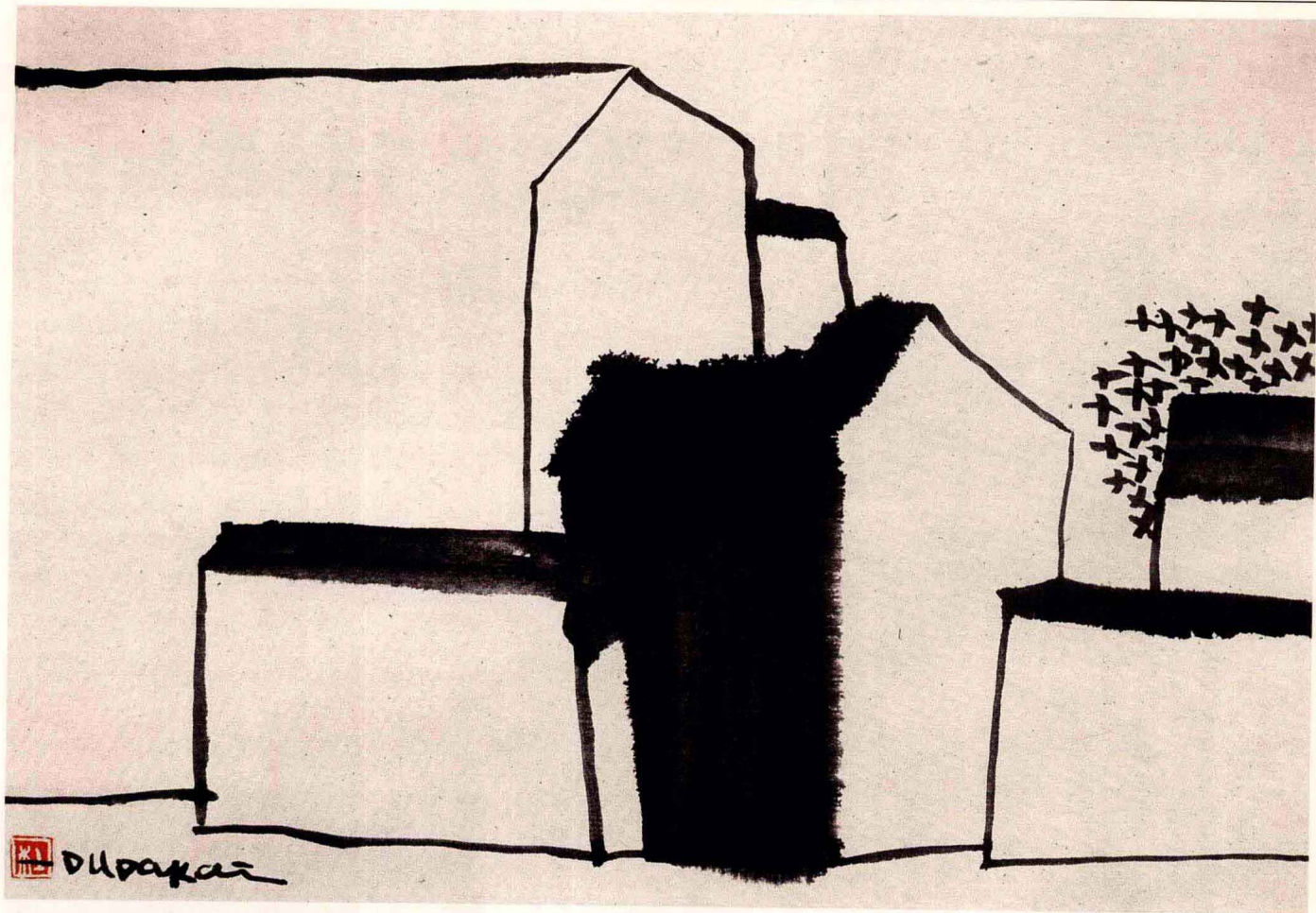


图2-11 水墨 《可怜此家非我家》 杜大凯



图2-12 这幅图是在柔光下拍的,也就是我们说的平光,固有色呈现得较多。

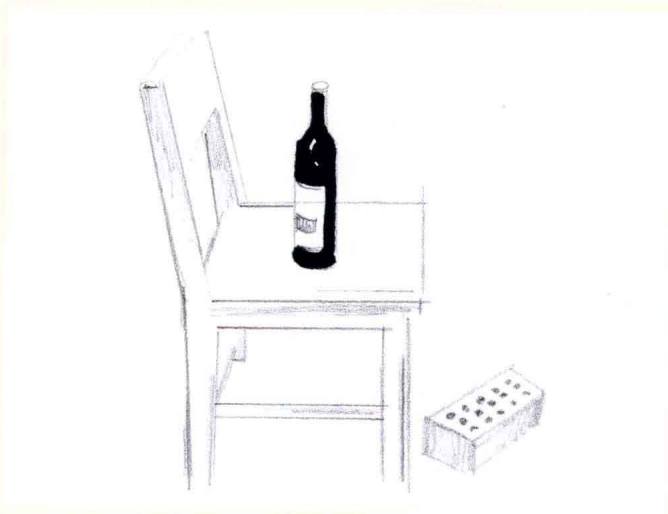


图2-13 在视觉表现上,效果较平和。

第三讲

因光源照射产生的黑与白



图2-14 这幅图是在强光下拍的,有很重的投影,因此,固有色较弱。



图2-15 在表现上,为了突出光影效果,所以,加重了黑白对比。

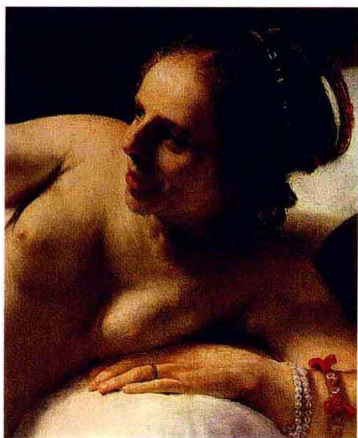


图 2-16 伦勃朗

光源照射产生的黑与白指的是在强烈的直射阳光和人造光源的照射下,产生的亮与暗的关系。光与影的关系,也就是通常所称的受光面是白,背光面是黑。我们在绘画语言的运用上,光和影的安排是一个很有意思的课题。光影能为某些主题创造气氛,也是写生作业中塑造主体空间感的主要语汇。

光源照射并非只是分出明暗面、加强光感而已,它所产生的光影变化,打破了平光固有色块的平面性,把形状分割得更加复杂,为画面提供了可变的、丰富的绘画元素,从而增添了画面构图的各种可能性。可以说光源照射为绘画的构图加入了活力素。而亮面与亮面、暗面和投影的图形重新组合,会产生新的、有别于常态的形状组合,从而增添了绘画性和趣味性,甚至会产生独特的审美意味。

光既是重要的绘画形式元素,同时也可以表现主题构思。西方人把光当作上帝的象征,光和色彩是西方绘画的主要命题,许多绘画大师都善于利用光来营造画面,例如卡拉瓦乔常用强光来突出作品戏剧化的主题,伦勃朗用侧顶光突出脸部的刻画,拉图尔善画烛光来表现神秘的氛围。这些大师的优秀作品,为我们提供了光影构图布局 and 主题表现的范例。

在强光照射下,物体的固有色会改变许多,这是因为光影的分割使物体本来的形状发生一定的改变,并且由于深浅度的反差,使黑白关系过于强烈而使原来的形状被肢解所致。(图2-14至图2-17)



图 2-17 拉图尔

第四讲 因画面需要营造出来的 黑白关系

这一讲所谈的黑与白，既不是完全根据物体的固有深浅度，也没有考虑光照因素和常态的空间关系，它

是画家赋予的、更为主观的黑白对比关系。（图2-18至图2-27）

有些处理完全不符合视觉真实，

但却能使主题突出，学画者应该好好研习。如果只会画见到的，不会画认识到的和想象到的，这种被动的所谓



图2-18 作者的黑白处理把光感的美充分体现出来了。黑白画《内景》冷冰川

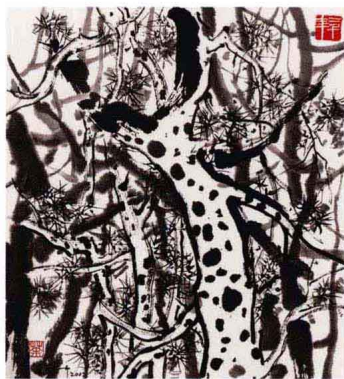


图2-19 用不同浓淡的墨色把树木枝干的节奏感提炼出来。彩墨《墨松》吴冠中



图2-20 画面像是底片效果。油画《甜樱桃》局部 莫依申科（俄罗斯）



图2-21 画面上刀削似的痕迹把凡·高的性格和他的画风表现得充分。黑白画《凡·高之九》冷冰川

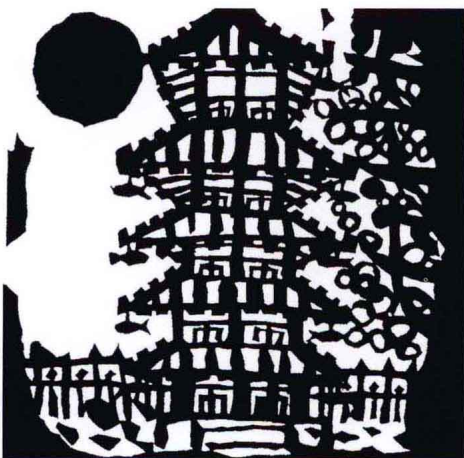


图2-23 太阳可以是黑的。木刻《三井寺》东方志功（日本）

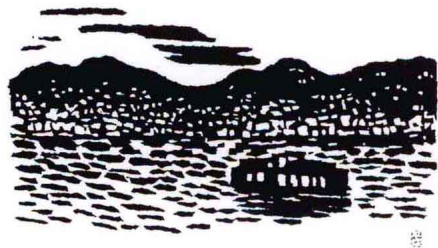


图2-22 夜晚的天空可以用空白来表达。木刻《长崎港之夜》平冢运一（日本）



图 2-24 画面上的那块黑色显然是作者的主观处理。油画《黑色货轮》杜菲(法国)



图 2-25 中国水墨画的语言结构就是人为因素更多的一种表达。彩墨《拥抱》吴冠中

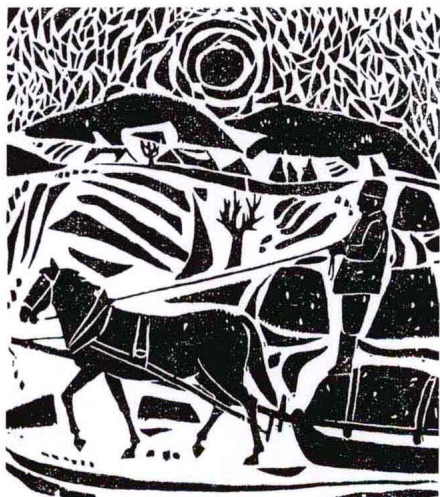


图 2-26 在插图和版画作品中,为了突出主题,有时候在现实中该亮的,在画面中却可以是暗的。木刻《冬末》哈德拉奇(苏联)

“客观”,会束缚我们的表达,让我们错过许多有价值的可能性。

当我们明确了人是绘画主体,是组织者和导演者这样一种观念的时候,才会获得更大的语汇组合的主动性和表达的自由,才有构图的方式与艺术家想象力及主观意图的配合。阿恩海姆曾说:“每一个伟大的艺术家所创造的都是一个全新的世界,在这个世界里,一切原来为人们所熟悉的事物都具有了一种人们从未见到的外表。这个新奇的外表,并没有歪曲或背叛这些事物的本质,而是以一种扣人心弦的新奇性和具有启发作用的方式,重新解释了那些古老的真理。”

虽然黑白两色是最简单的色彩,但仍然可以用它来创造一个全新的世界,既是从对象中提取的,又最终不完全与自然对象相对应的独立结构体。这里提供几幅儿童画的石膏像,画的是同一个对象,由于黑白处理上的变化,产生了不一样的效果。(图 2-28 至图 2-33)



图 2-27 用线条表达,把画面中所有物体都变成黑色。钢笔《椅上的毛巾》叶奔

课题实践：黑白组织训练

1. 项目训练讲解与分析

在这一项练习中，我们要求学生学会运用对物象的明度分类，归纳出黑、白、灰三个层次。目的是让学生通过练习了解到黑白灰三色框架在一个画面组织结构中的作用，以及在构图上的运用方式。

此项训练包含两个方面的内容：

第一是客观景物的黑白灰归纳。

第二是体验和主观的黑白灰处理的范例。

我们将自然中丰富的色彩世界，用黑、白、灰三色来表现，其实用意是锻炼同学们的观察能力，能将丰富的明度差别进行归类。这需要我们有相当好的亮度值分辨力和整体把握能力。在作业中，面对任何自然景物，我们可将某几类亮度接近的色度归类为黑、白、灰。这样去理解建构画面最基本的核心构架是怎样建立起来的，从而去体悟绘画语言提炼与创新跟观察认识事物的方式的关联性。这为我们在未来建构自己的绘画

语言结构体系打下一个良好的基础。

分析别人的作品，比较容易看到黑、白、灰三色的归类倾向，因为作品已经过了画家的归纳和提炼。而自己面对自然景物归纳，就需要运用合理的观察方法。在训练过程中，我们可以用两种做法交叉着练习，用别人的作品启发自己，从作品中学，从榜样那里学，同时，又将所学到的知识和经验运用到对自然对象的归纳处理上。这样来学黑白灰组织效果要好得多。



图 2-28 张中曦



图 2-29 黄嘉龙



图 2-30 梁嘉俊



图 2-31 马兰子



图 2-32 覃 劼

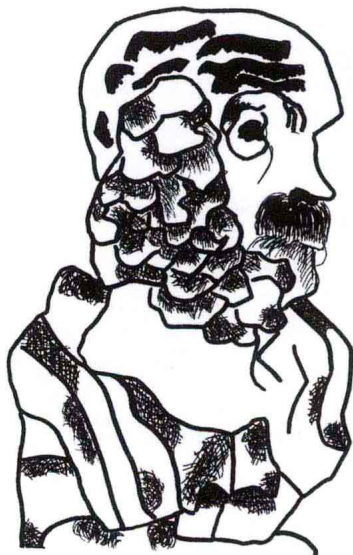


图 2-33 刘 欣



图 2-34 油画 《同志们》 莫依申科（俄罗斯）



图 2-35 黑白关系很到位

例如：俄罗斯画家莫依申科的油画，黑白灰语言的主观转换相当出色。通过对黑白灰关系的对比性把握，他更生动地以画面需要来运用黑白灰。如明度很亮的白衣服与浅背景相合并，黑衣服与屋顶的黑瓦或其他重颜色相合并。当暗衬暗时，在主体边缘留出亮边。穿深色衣服时，手是亮的，穿浅色衣服时手又变成暗的。暗接暗时用亮来过渡，亮接亮时，用点、线或灰色衔接。画家并不完全拘泥于实际物象的形态，而是大胆地、合理地、有趣地来安排黑白灰关系，达成了非常有节奏的形式语言组织方式。（图 2-34、图 2-35）

我们可以从这样的榜样中吸取许多有益的经验。在训练中一面分析别人的作品，一面将分析研究的结果马上运用到自己对自然景物的处理之中。这样的做法，我认为是行之有效而且事半功倍的学习方法。

2. 训练目标

A. 学会从物象中概括归纳出黑、白、灰。

B. 学会从优秀作品中分析黑白灰结构。

3. 训练要求

A. 第一种训练方式：

运用照片资料或实景物象进行练习。将选好的照片资料或实景现场的对象归纳出黑白灰三色图形布局。（将基本形状特征表现出来）（图 2-36、图 2-37）

B. 第二种训练方式：

利用前人的作品分析黑白灰形状练习。选取优秀的油画作品，用黑白灰给予归纳。特别是选择那些主观成分比较多的或是光影运用比较多的作品，比如：巴巴、莫依申科等。（用不同的方式，将基本形状特征表现出来）（图 2-38 至图 2-45）



图 2-36 原画 原图的细节丰富，但反而容易干扰我们搭建基本的黑白灰框架。

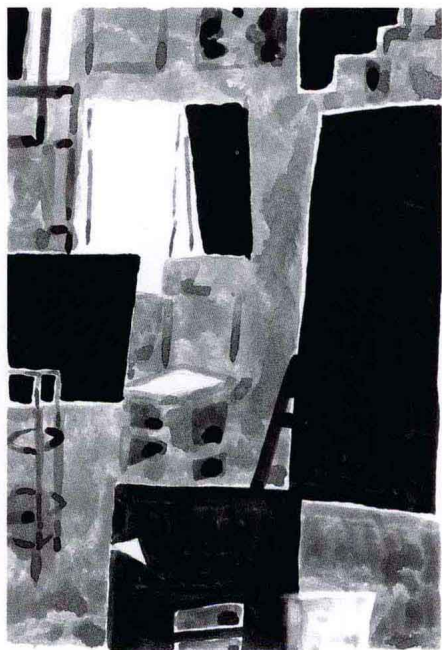


图 2-37 省略掉许多细节，把基本的黑白灰关系概括出来。确定了大的黑白灰趋势以后，再做细节刻画的工作。

C. 第三种训练方式:

快速归纳黑白灰。在自己的生活环境中,将眼前所看到的任何物象作黑白灰归纳,用毛笔、钢笔、铅笔等工具,在速写本上作短期速写式归纳。

4. 训练内容

A. 人物、器物、景物、动物、植物。

B. 作业数量为 10 幅。

C. 作业尺寸不得小于 15 厘米。

5. 课时: 20 课时

6. 重点: 学会从优秀作品中进行黑白灰归纳

7. 难点: 对自然物象进行黑白灰归纳

8. 评分标准: 按目标实现的质

量给分

9. 参考书目

《解构与重构》丁一林 岭南美术出版社

《艺术与视知觉》鲁道夫·阿恩海姆[德] 四川人民出版社

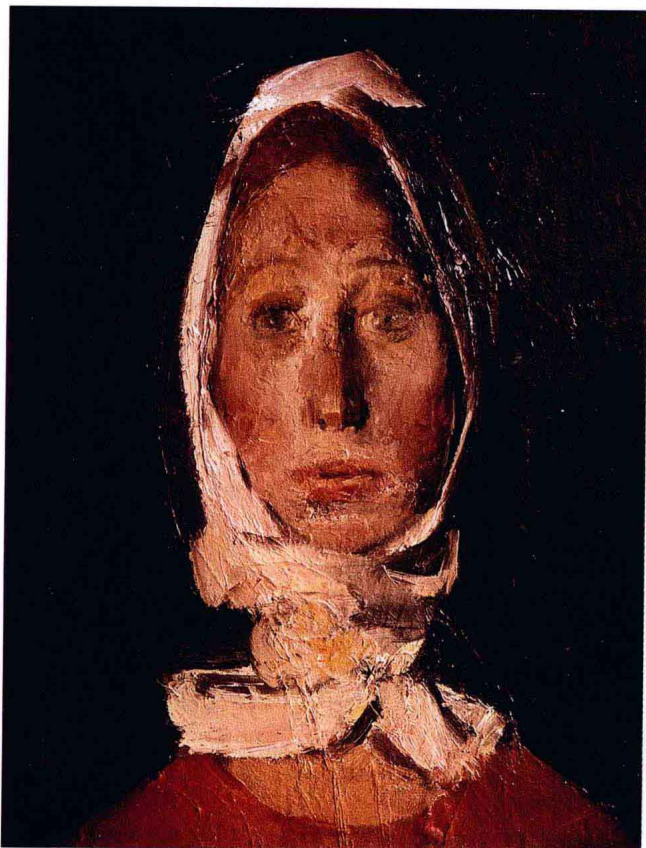


图 2-38 原画 油画 《女人像》 巴巴(罗马尼亚)

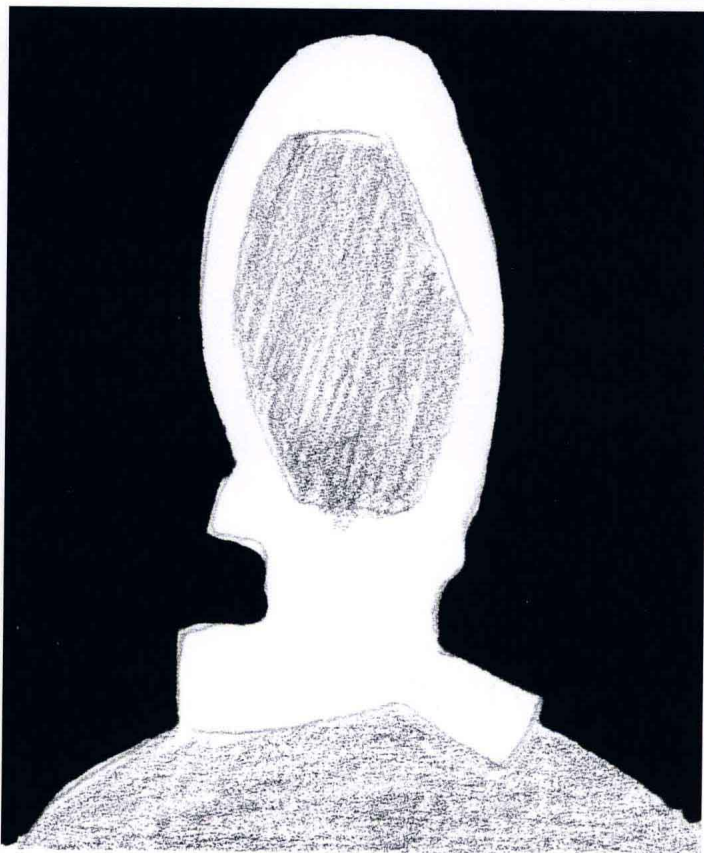


图 2-39 忽略五官细节,从大的明暗关系上把握黑白形式关系。



图 2-40 原画 油画 《母亲们,姐妹们》 莫依申科(俄罗斯)



图2-41 我们可以用更简约的黑白关系来对原画进行概括处理,从中体会原作者在黑白灰处理上的基本思路。



图 2-42 原画 油画 《红毡帽自画像》 巴巴(罗马尼亚)



图 2-43 不强调光源, 只强调外形。



图 2-44 强调光源, 但仍然注意外形。



图 2-45 强调光源, 但外形的力度被减弱。

第三课 色彩关系

课程名称：色彩关系。

授课时数：二十课时。

教学目标：充分理解和认识色彩的相对性原理，掌握色彩变化的基本规律，并能在实践中熟练运用。

教学重点：色彩运用中，面积的对比关系布局技巧。

教学难点：在写生中的明度归纳的运用。

材料准备：纸、布、油彩、水粉色、水彩色。

作业要求：①静物写生、风景写生共十幅作业，长宽不小于25厘米。

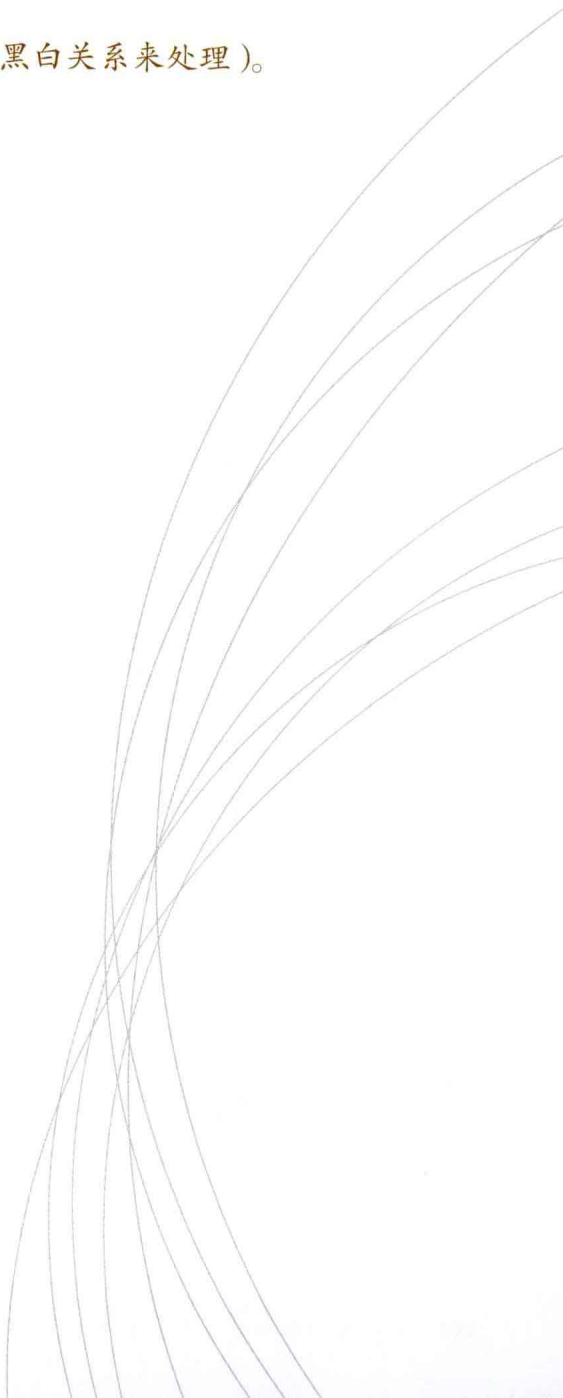
②作冷暖对比组合两幅。

作纯度对比组合两幅。

作明度对比组合两幅（可以将对象从有色变为黑白关系来处理）。

作互补色对比组合两幅。

作同类色搭配组合两幅。



第一讲 色彩关系描述

色彩是绘画语言的一个关键要素,了解基本的色彩原理以及色彩对比和色彩协调的方式,是学习构图的前提。(可以参照蒙赛尔和奥斯瓦尔德色立体的理论)

色彩学是一个庞大的理论体系,学习绘画专业的学生,不可能在短时间内就完全吃透和掌握全部色彩方面的知识,因此,在这里,我们把色彩学在绘画中最关键、最有运用价值的指导性原则提供给大家。第一是冷暖关系,第二是明度关系,第三是纯度关系。

这三个关系是相互关联、相互制约、相互影响的,只要其中一个关系改变,另外两个关系也会随之变化。(图3-1至图3-3)

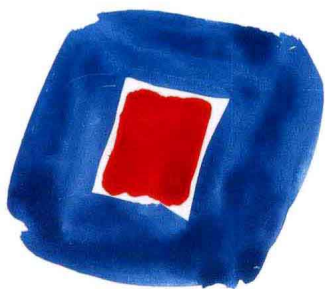


图3-1 冷暖关系

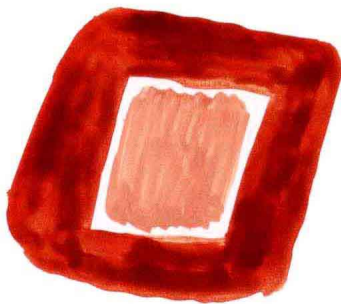


图3-2 明度关系

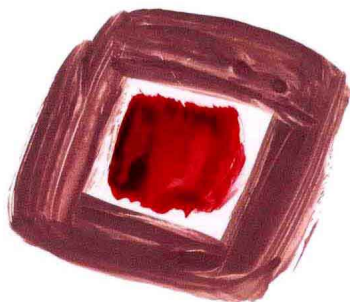


图3-3 纯度关系

第二讲 冷暖运用

冷暖关系有绝对冷暖和相对冷暖两种。绝对冷暖：红黄类颜色肯定比蓝绿类颜色暖。相对冷暖：在同倾向的颜色中，遇到比它冷的颜色，它就显得暖，遇到比它暖的颜色，它就显得冷。（图3-4至图3-6）

冷和暖是一个相对的概念。学习色彩，树立辩证地看问题的观念，

了解色彩的相对性，是色彩思维的关键。色彩学得好不好，运用得好不好，就看你能否很好地养成辩证地看问题的习惯。我们的同学中有许多人只知道绝对冷暖，而不太明白相对冷暖的概念。因此，有人在作画调色时，想让某色偏冷就调蓝绿色进去，想偏暖就加红黄色进去，结果无法掌控颜

色的纯度变化而使色彩效果灰、脏、生硬。

比如我们要想让某一种黄颜色偏冷一点，可以只加入些许白色或是灰色，就能让它改变倾向。让某一颜色改变纯度，同样可以达到改变冷暖倾向的目的，如：加蓝或绿，黄的本质倾向就改变了，变成浅绿。（如图3-7）

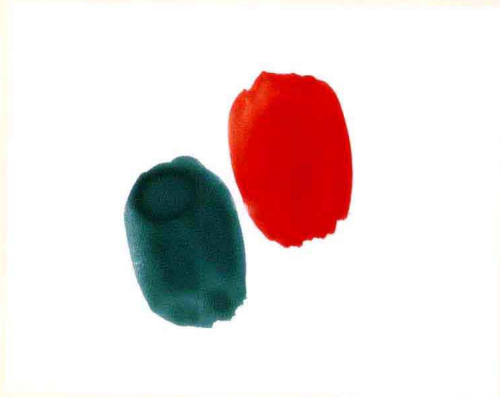


图3-4 绝对冷暖

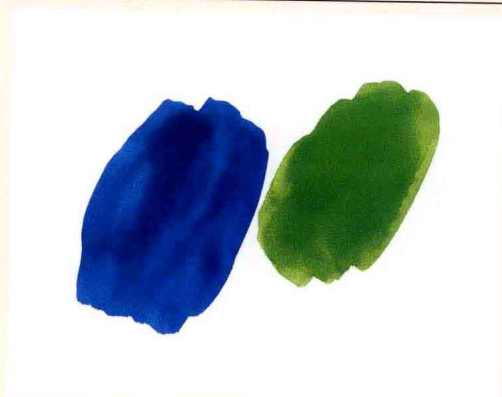


图3-5 相对冷暖

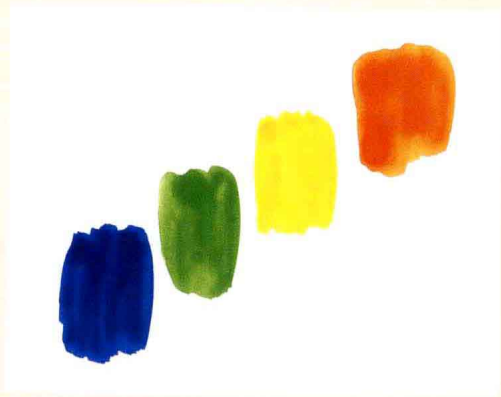


图3-6 相对冷暖

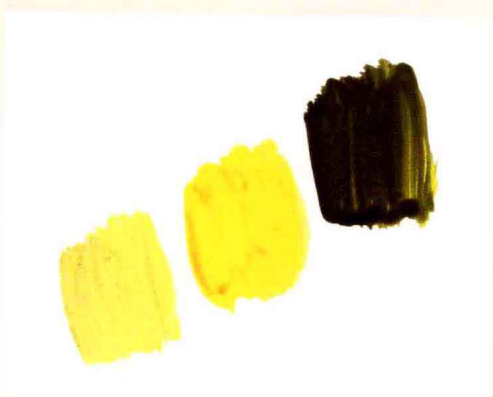


图3-7 相对冷明暖

第三讲

明度运用

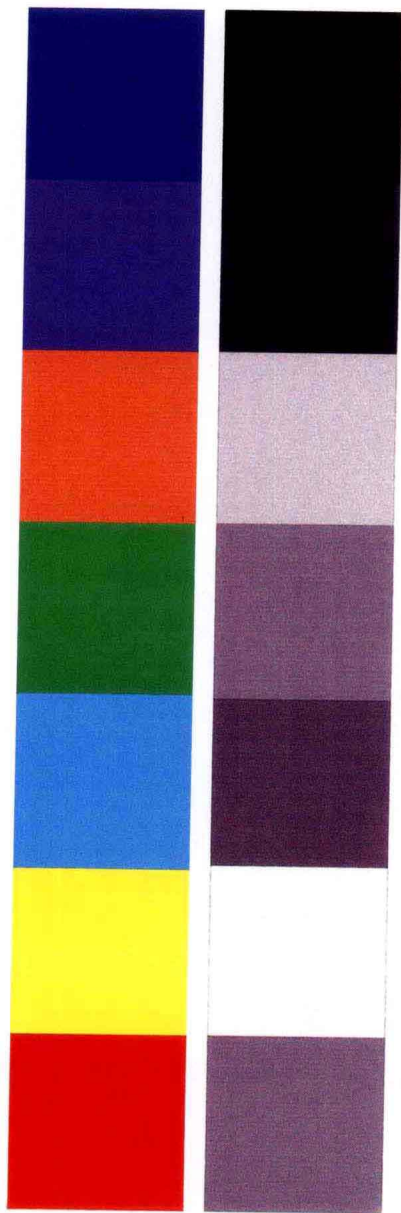


图 3-8 色彩的深浅变化

在绘画中，明度的运用比黑白更为复杂。虽然，明度也可以理解为是黑白关系，但它的色阶要比黑白更微妙，因此也更难把握。颜色的明度关系，我们在上一课也提到过，用专业理论术语可称为每一个色相的亮度值。黄色亮度值最高，紫色和深蓝色亮度值最低，其他可类推。作为平常人都可以分辨出大致的顺序。这里要提醒同学的是，不要只顾区分色彩的冷暖倾向，同时，更要重视它的深浅度的变化。深浅度（就是黑白关系）是绘画的核心构架，是形成视觉均衡关系的关键因素。（图 3-8）

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。”查理·勃朗克说：“形状和色彩的结合对于创造绘画是必需的，正如男人和女人的结合对于繁殖人类是必需的一样。但在结合中形状必须保持对色彩的绝对优势，不然的话，一幅画很快就会解体。这幅画会因过多的色彩而毁灭，正如男人会因过多地沉入女色而灭亡一样。”以上两段话虽然说的是“形和色”的关系，同样的我们可以理解为明度或是黑白与色彩的关系。色彩的艳丽和斑斓，只是表面的华彩，而更稳固、最核心的框架仍然是黑白，黑白是最单纯、简化的语言元素。（图 3-9 至图 3-11）

我们可以从下面几幅黑白油画作品看出，转换成单色后依然很精彩，我们仍然能想象出画面的色彩效果。

画面的明度关系，首先体现为画面的基调，可分为亮调、灰调、暗调等。明度关系的调性，会影响到作品主题的表现，例如表现欢乐的主题，很难想象用沉重的调子会是什么样的效果。其次，明度关系还体现为画面黑白布局是否均衡，是否有穿插、呼应，以形成节奏感。此外，明度关系还事关物象的塑造是否有条理，明度关系若是紊乱无序，其物象的塑造也会是杂乱无章的。

能够熟练掌握和灵活运用明度关系，不仅可使构图布局条理有序，同时还能通过黑白关系的巧妙转换，让图形产生丰富多样的变化，使构图布局让人感觉匠心独运。

色彩的表现价值我们无意忽视，在这一讲里只是特意强调和提醒同学们

注意，表面光彩的背后是什么因素在起作用。就如同要画好油画，必先练习和研究素描一样，练武术必先

站桩，学书法必先练撇、捺，根本性的东西掌握之后，表现才可以有所依附。



图 3-9 《冬日写生》 梅尔尼柯夫（俄罗斯）



图 3-10 《告别》 梅尔尼柯夫（俄罗斯）



图 3-11 《告别》 梅尔尼柯夫（俄罗斯）

第四讲 纯度运用



图 3-12 这是纯和灰的对比。画面中灰色包围着纯色，衬托着纯色。



图 3-13 灰色包围着纯色。

纯度关系是色彩关系中独有的概念。纯度指的是某一颜色的饱和度。一种颜色中加入其他杂质的多少，决定了它的纯度。我们知道，在理论上，最纯的颜色只有红、黄、蓝三原色。但在现实中，真正纯粹的颜色几乎没有。我们看到的许多日常用品中，有大红、天蓝、淡黄等，在特定环境中，已有其他杂质的加入。也就是说，它们都不同程度地受到周围环境颜色的影响，失去了理论上的纯度。因此，纯和不纯也是一个相对的概念。明白了这个基本道理，就能利用纯度关系的原理来营造符合于自己主题表达需要的对比关系。

某一颜色，如果加入了其他颜色，它就失去了原来的纯度，就往另一个倾向偏离。这时也可以说，某色变灰了。纯度和灰度是一对矛盾，在绘画中纯色衬托灰色，灰色也可以烘托纯色。（图 3-12 至图 3-14）

纯色和灰色在画面中的不同配合与对抗，产生了丰富的色调变化，使画面的语言组织构成有了更多可利用的手段。纯色的组合强烈、刺激，有张力，有进攻性。而灰色的组合则呈现出委婉、雅致、抒情的效果，可以得到弱对比的微妙抚慰。（图 3-15、图 3-16）

原则上，纯色往前跳，灰色往后退。因此，当你需要在构图中突出某一区域某一主体时，可将纯度提高，次要部分让它灰一些。但也可以反过来布局，当大面积的纯色围绕着小面积的灰色时，灰色也能变为突出点。构图时要辩证地看待和使用纯度变化，才能组合出有趣的画面效果。（图 3-17）



图 3-14 画面中纯色包围着灰色，衬托着灰色。

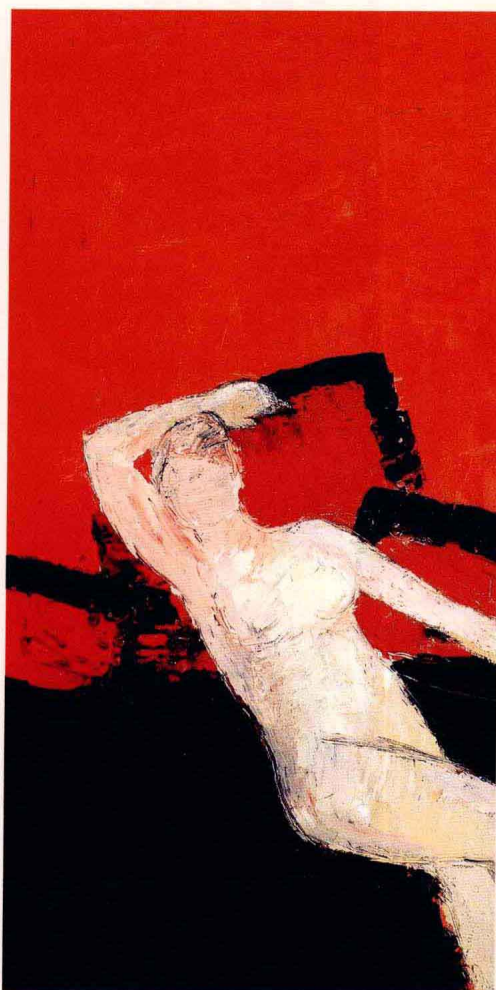


图 3-15 纯度高的组合 油画 《在红色与黑色靠垫上的裸女雷吉娜》 卡特林（法国）

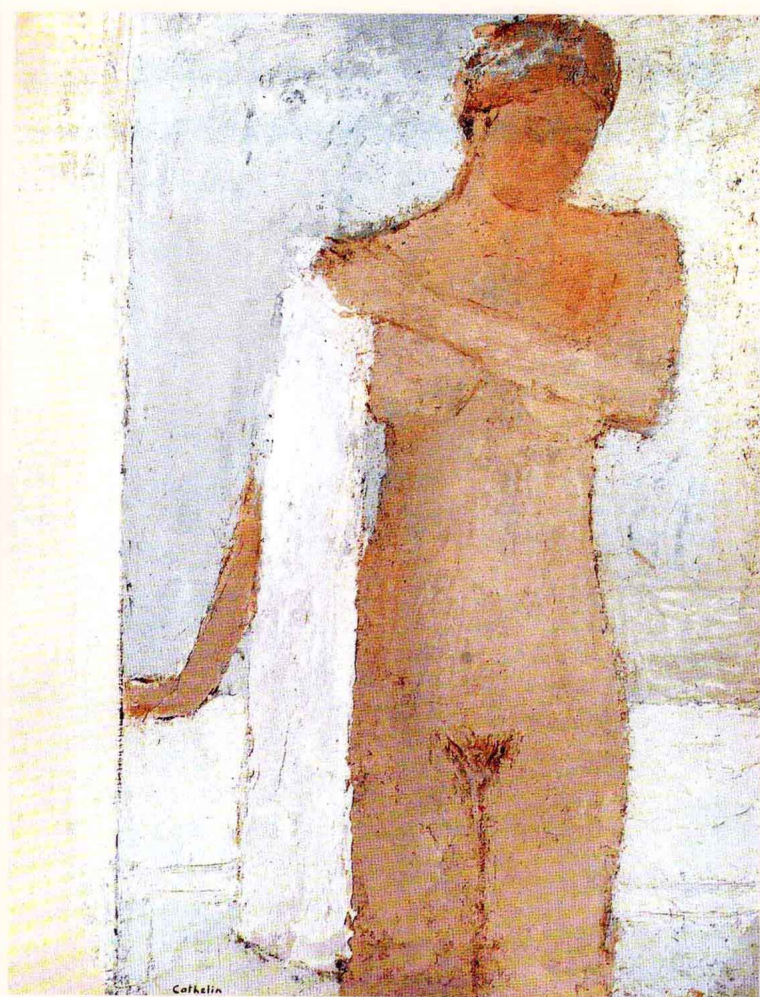


图 3-16 纯度低的组合 油画 《灰色背景前披着白浴巾的裸女雷吉娜》 卡特林（法国）



图 3-17 大面积纯度高的颜色 包围着小面积低纯度的颜色。

第五讲

色彩互补关系运用



图3-18 图中左边是红绿对比,右边是黄紫对比,这两组都是互补色对比。而中间的一组是普通的冷暖组合,属于低纯度对比。

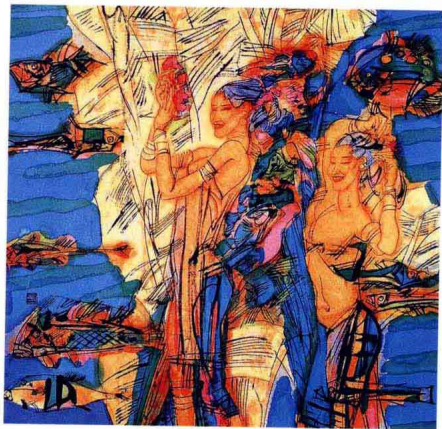


图3-19 蓝橙组合,属于高纯度对比。
纸本、彩墨 《半坡纹》 华其敏



图3-20 红绿组合,属于高纯度对比。
儿童画作品 赖增聪

在构图中,要使画面造成强对比,或可说是响亮的对比,除了加强纯度对比和黑白对比外,还可以运用色彩的互补原理来提高色彩语言的锐度。一般的冷暖对比与互补色的对比,都居于大的冷暖对比范畴,而互补色的相互对比,在刺激度上更强,更生猛,也更具烈性。这里用图来对比一下普通的冷暖与互补色的冷暖对比的差别。(图3-18至图3-23)

互补关系在色彩原理中是一个重要而又有趣的视觉现象。红跟绿、黄和紫、橙与蓝,这是三对互补色,它们相互映衬可以达到最强的对比。在色彩理论中被称为视觉残像。这是西方的色彩学家在色彩实验中发现的一个现象。当人的眼睛长时间注视红颜色之后,回头再看白色物体时会发现白色带着绿色的倾向。反过来也一样,当你长时间看绿颜色,再看白色物体,就觉得白色带有红的倾向。黄与紫、蓝与橙也同此道理。大家在日常生活中可以自己尝试做这类的视觉残像试验。

这一原理在绘画中可以帮助画家生动地去营造烈度更强的视觉张力。当主题需要时,我们不妨可以试着运用到画面构成中去。在下面的几幅画中,蓝色在画面中都起到了相当关键的互补色的对比作用,使得黄色系的价值得到了有效的提升。(图3-24至图3-26)

在平时的写生练习中,要注意观察和主动运用互补关系。当然,在自然环境中互补的对比度不一定都很强,许多情况下,是低烈度的互补对比,有时微弱得不易察觉。我们有了对互补关系的了解和认识,并且知道它的运用方式,再结合前面所讲的纯度和明度关系的搭配方法,就能创造出更优美的图画来。

强对比特点:冷暖冲突激烈、刺激度强、扩张力强、跳跃性大、活跃。用音域来比喻,属于高8度,音域跨度大、表现力强、较动荡。

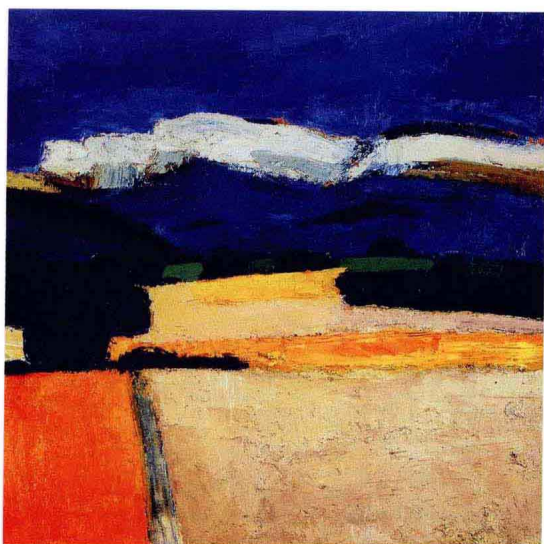


图 3-21 橙紫组合，属于高纯度对比。
油画《拉贝居德-德马藏克的近郊》卡特林（法国）

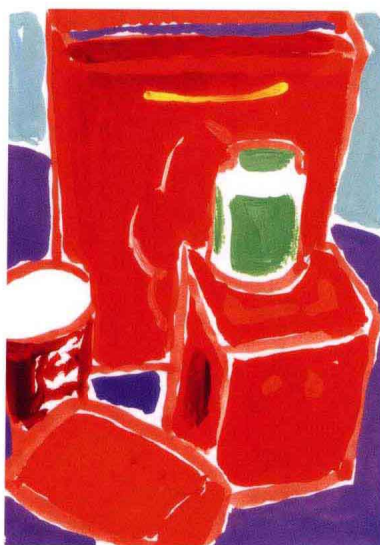


图 3-22 红绿组合，属于高纯度对比。



图 3-23 黄紫组合，属于高纯度对比。



图 3-24

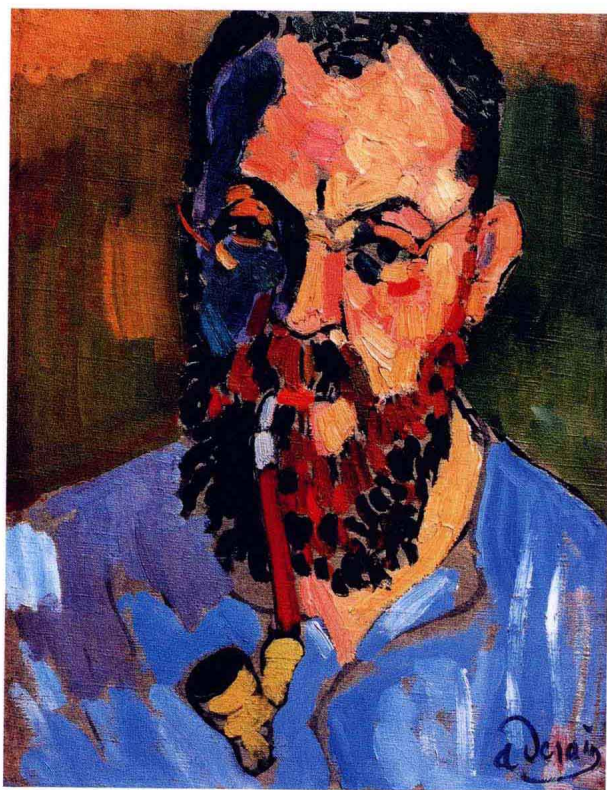


图 3-25 油画《马蒂斯像》德兰（法国）



图 3-26

这三幅蓝色的运用起到了关键性的作用，黄色的价值依托着蓝色的对比，得到有效的提升。

第六讲 同类色运用



图3-27 高丽纸、水墨、水粉 《远古的回忆》 刘绍荟



图3-28 高丽纸、水墨、水粉 《形象系列·黄》 刘绍荟

同类色，顾名思义，就是相同类型的颜色，也叫相邻色。

黄色系列：柠檬黄、淡黄、中黄、土黄、金黄、橘黄、灰黄。

红色系列：大红、朱红、橘红、深红、紫红、玫瑰红、桃红。

蓝色系列：天蓝、湖蓝、普蓝、酞青蓝、群青、灰蓝、深蓝。

它们可以由明度和纯度的不同，变幻出无限丰富的色阶差异。同类色的组合特点与互补色正好相反，它是弱对比，易于产生和谐的效果，冷暖冲突减弱，刺激性不强，因此，扩张力也有限，如用音阶来比喻，属于音域较窄的一段，表现力稍弱，较安静。

当我们在构图组织和语言搭配上需要柔和一些、平顺一些、抒情一些或安静一些的时候，可考虑选择同类色，或侧重强调用同类色作组合。构图时语言与构思相匹配，就如同音乐的调性，强烈时、高亢时、张扬时用互补色，抒情、委婉时用同类色。我们用一些作品实例来展示这一类不同的对比效果，以及使用方法。（图3-27至图3-31）

课题实践：色彩组织训练

1. 项目训练讲解与分析

色彩是绘画语言的一个大的词汇库，因为无论是哪一个画种都离不开用颜色作画。色彩的表现力强，而且变化丰富。学会用色彩来组织画面，是每一个学画者的必修课。

用色彩语言来表现主题，组织构图，必须围绕着色彩三大要素来展开进行。如何使冷暖色既对比又协调；如何认识和恰当地进行明度归纳，使画面更统一；如何利用纯度变化来烘托主题，营造气氛，创造精彩的画面色调，很好地表现作者的思想情感、视觉认知以及审美趣味……这些都是色彩组织训练所要解决的问题。

其实，色彩语言、造型语言，以及黑白语言在组织形式上都是相通的，都和数量有密不可分的联系。

色彩有冷与暖，有轻与重，有典雅与粗野，有动荡与平和，有荒诞与写真，有神秘与平实，有明快与深沉，有浪漫与质朴……（图3-32至图3-47）



图 3-29 卡特林油画的复制手稿



图 3-30 纸本、彩墨《飞天》华其敏



图 3-31

冷与暖的比较

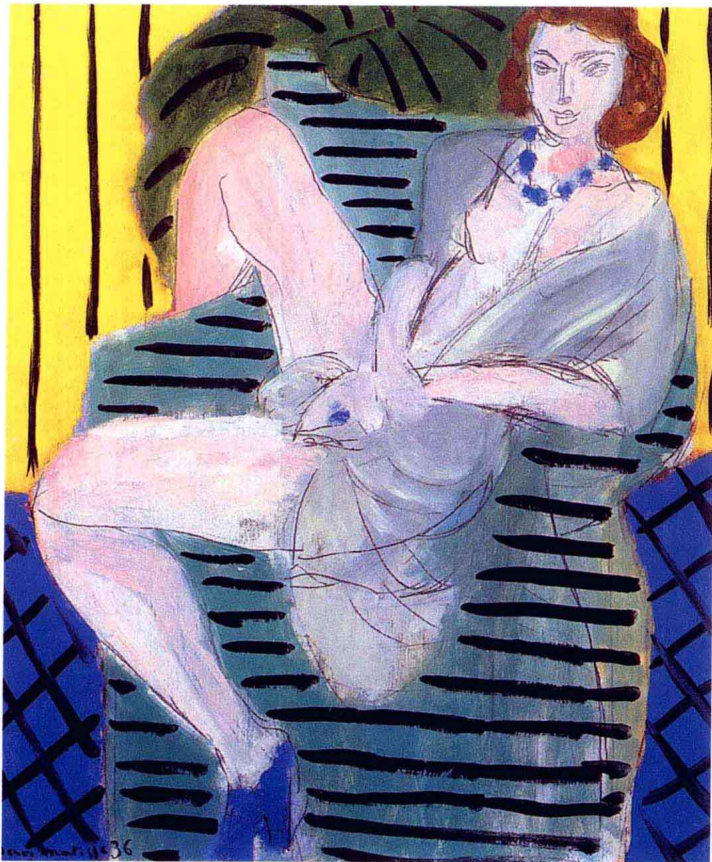


图3-32 油画 《以黄色和蓝色为背景的坐在扶手椅上的女人》 马蒂斯 (法国)



图3-33 油画 《戴玫瑰花帽子 的女人》 马蒂斯(法国)

轻与重的比较

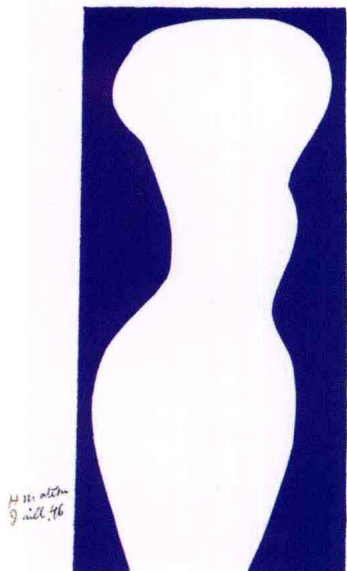


图3-34 插图 《形体》 马蒂斯(法国)



图3-35 油画 《戴草帽的女人》 毕加索 (西班牙)

典雅与粗野的比较

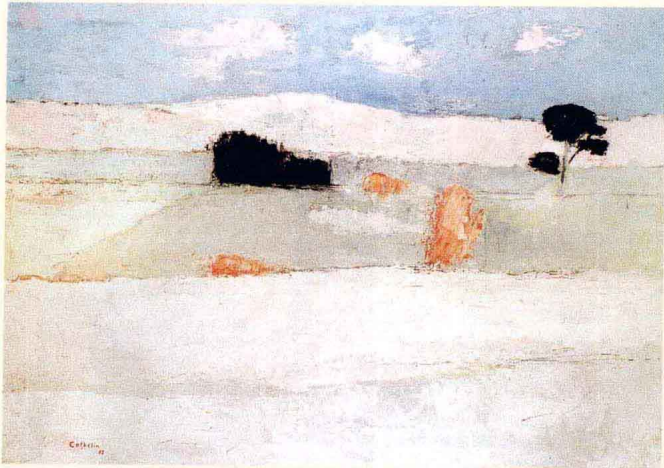


图 3-36 油画 《晴朗的风景》 卡特林（法国）



图 3-37 油画 《水牛》 波洛克（美国）

动荡与平和的比较



图 3-38 蛋彩 《十月》 马克斯·魏勒（奥地利）



图 3-39 油画 《静物》 莫兰迪（意大利）

荒诞与写真的比较

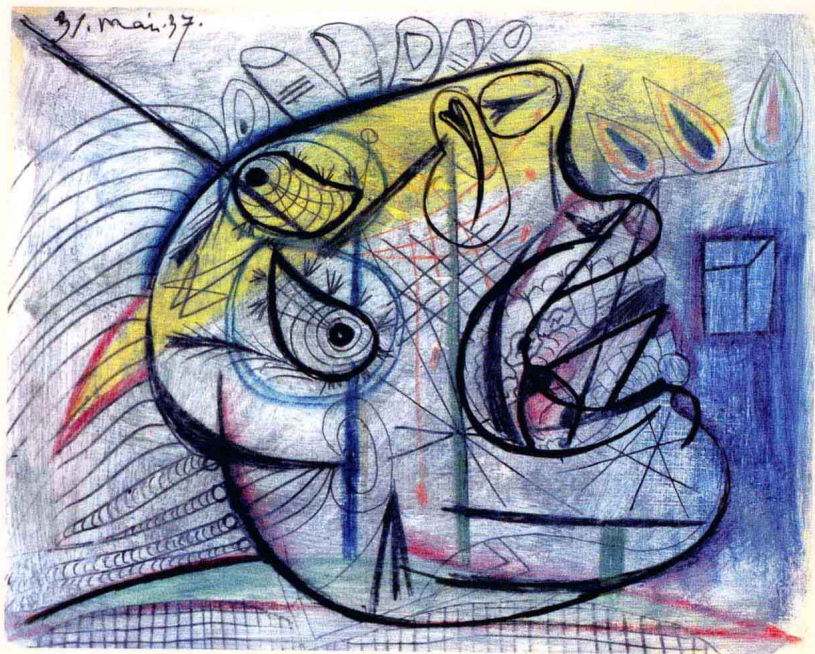


图 3-40 油画 《哭泣的女人头像》 毕加索（西班牙）

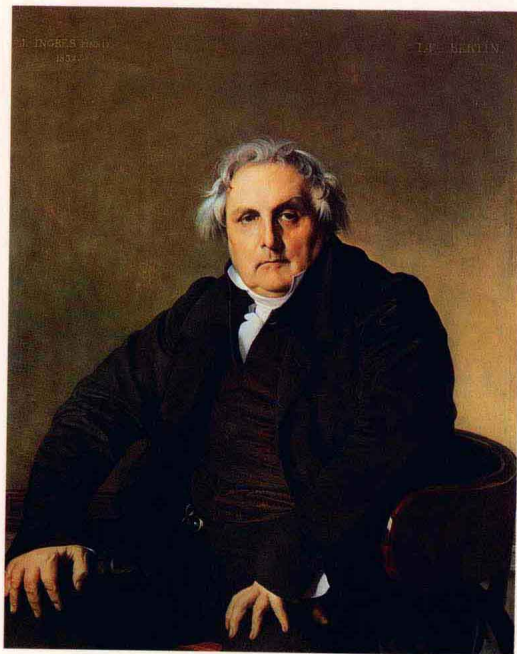


图 3-41 油画 《路易·伯坦的肖像》 安格尔（法国）

神秘与平实的比较



图 3-42 油画 《沉默》 雷东 (法国)



图 3-43 油画 《简易的农舍和两头吃草的奶牛》 蒙德里安 (荷兰)

深沉与明快的比较



图 3-45 油画 《E.O.W 头像》 奥尔巴赫 (英国)

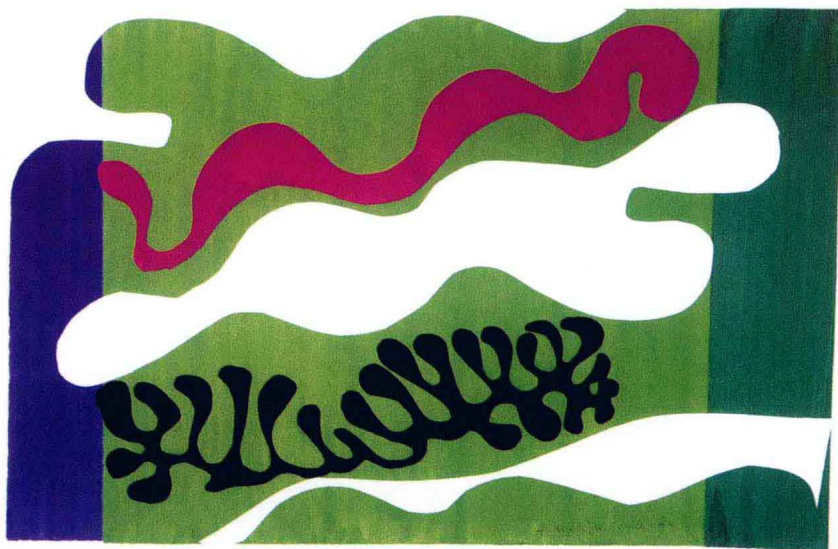


图 3-44 插图 《礁湖》之 18 马蒂斯 (法国)

浪漫与质朴的 比较



图3-46 油画《散步》
夏加尔（俄国）



图3-47 油画《十月》
帕尔梅克（比利时）

我们在做练习前或做练习的同时,可多翻阅大师的优秀作品,从他们的作品中获得有益的启发。

记住:色彩关系的核心是“相对性”。色彩的冷暖倾向与它所处的环境有着密不可分的联系。我们应该学会去了解和掌握色彩因环境发生变化时所产生的相应变化的规律,才能把握好色彩的相对性。(图3-48至图3-57)

2. 训练目标:学会冷暖色的均

衡布局与搭配

学会运用纯度变化烘托主题

学会用明度归纳去发现新的形状趣味

3. 训练要求:运用照片资料做媒介或是通过实景写生做练习

4. 训练内容

A. 静物、风景、人物。

B. 作业数量为10幅。

C. 作业尺寸不得小于15厘米。

5. 课时:20课时

6. 重点:色彩面积大小的对比关系

7. 难点:明度归纳

8. 评分:按目标实现的质量给

分

9. 参考书目

《色彩构成》 张玉祥著

《艺术与视知觉》 鲁道夫·阿恩海姆 [德] 四川人民出版社

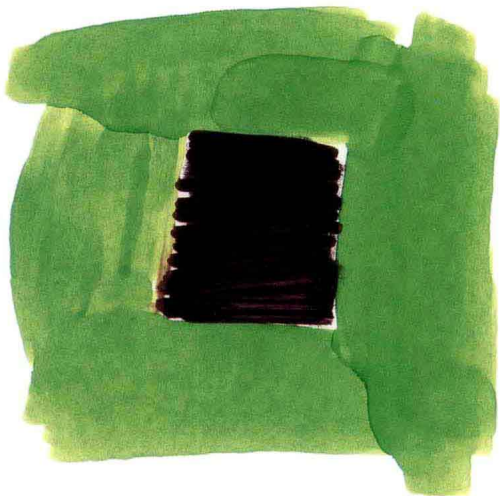


图3-48 黑色跟绿色放在一起,黑色就有发暖的倾向。

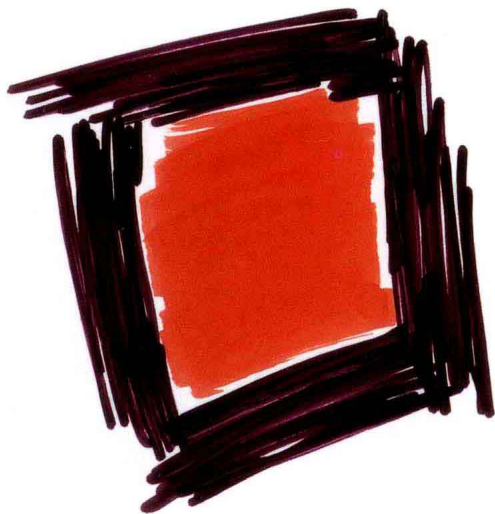


图3-49 黑色跟红色放在一起,黑色又略微有发冷的倾向。

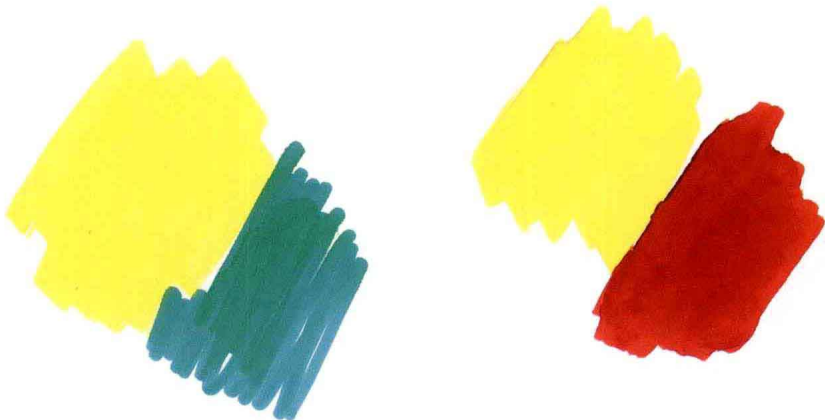


图3-50 淡黄与绿放在一起,它是暖色,而将淡黄与橘黄放在一起,它就是冷色。



图 3-51 形状比较完整，面积较大较单纯的冷暖色对比就强烈。



图 3-52 形状比较小，比较碎的冷暖色对比就相对较弱。



图 3-53 高纯度的互补色对比较刺激。



图 3-54 低纯度的互补色对比较平和。

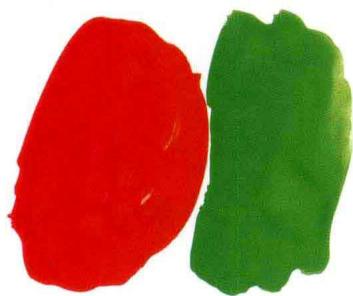


图 3-55 一冷一暖，同样是红绿色对比的关系，但把两者明度都提高或都降低，也可以达成和谐。



图 3-56 提高明度的效果



图 3-57 降低明度的效果

第四课 节奏关系

课程名称：节奏关系。

授课时数：二十课时。

教学目标：充分认识和理解节奏感对画面形式构成质量的重要性，掌握力量对抗在作品构成中的运用原理。

教学重点：营造力量抗衡局面，寻找对比关系，创造对比关系。

教学难点：协调力量对比的矛盾关系，使画面形式得到既对抗又和谐的局面。

材料准备：纸、布、其他材质、毛笔、钢笔、铅笔、油画笔、刻刀等。

作业要求：①根据这一课里的每一讲，做十八幅作业，每一讲做两幅。

②尺寸不小于 25cm × 25cm。

③可以通过写生、创作或者分析优秀作品三种方式来完成作业。

第一讲

节奏关系描述

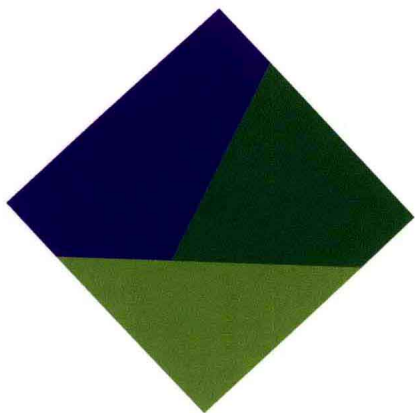


图4-1 中间的方块中的三个颜色形成了多样变化的形式。《数理构成》之一 马克斯·波尔（瑞士）

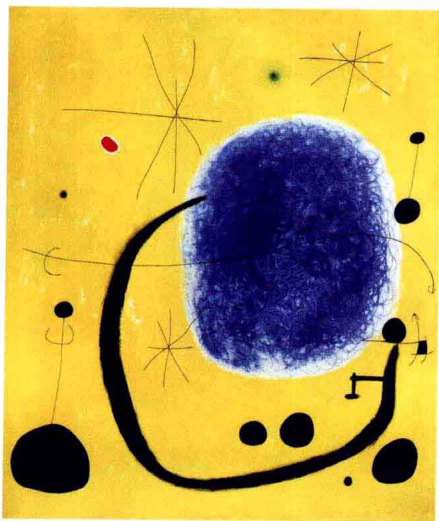


图4-2 画中的团状色块布置得很有节奏变化。有变化又完整统一。压克力《天空蓝的黄金》米罗（西班牙）

“节奏”这个概念也许是借用音乐和舞蹈的语汇来形容绘画的韵律感。所谓“节奏”，一种解释指有规律的，会在特定时间或特定部位出现的变化，即一种有节拍的律动。另一种解释是指间歇性的变化，但不一定有规律。第三种解释指一种不固定的、动荡的状态和关系。在绘画中，可以是特指在画面中的几种因素由冲突和对立后又达成的均衡、和谐的状态。

在图4-1和图4-2的画面中，几种因素在冲突和矛盾中又达成了和谐，而不是一成不变，步调一致，整齐划一，刻板呆滞，僵硬而没有动感的状态。图4-3的做法就没有变化，没有节奏，显得呆板、僵化。

绘画语言诸多对比和变化都与数量的变化有关联。比如，大小、多少、轻重、疏密、进退、明暗都是数量对比的矛盾体。节奏感与数量的某种变化有关，但并不是说有了节奏就有了好的绘画。从总体上看，一件艺术品中有节奏要好过没有节奏，图4-4至图4-7这四幅画都有自己的节奏感。当然，也有精彩的节奏和平庸的节奏之分。节奏的质量怎么评价，恐怕无法有明确的界定，我们只能在教学中运用优秀的作品范例来引导学生去体会作品中的节奏关系，从而最终把体会到的东西带入自己的绘画实践中去。

我们在前面讲过，绘画构图就是在一个限定的方框之内，将多个元素恰当地、有特定秩序地排列起来，组成一个独特的视觉图式。而在这个方框里，哪些元素占多少比例，如何在量上多种因素均衡共处，运用大小、多少、轻重、疏密来表达特定结构中的韵律，使作品有张有弛、有松有紧、有动有静、有实有虚，这就是我们运用节奏赋予作品的构图具有的形式美感。

节奏感是一件艺术品应具备的重要的品质。我们可以从一些典范作品中品味到这种趣味价值。（图4-8至图4-15）

一幅画里，多因素的和谐是我们追求的最重要的目标，而和谐即是各种力量得到均衡的结果。所谓诸元素各得其所，多一笔啰唆，少一笔又有缺憾。这样的境界，需要一个画家通过长期的摸索和实验才能做得到。

我们常听到老师在课堂上说，画面呆板了、灰了、僵了，指的就是缺少矛盾的冲突，缺少对比和元素的相互映衬。画面没有节奏，没有生气，没有韵律，气不贯，韵不生，也就失去了生命力。阿恩海姆曾说：“作为一个规

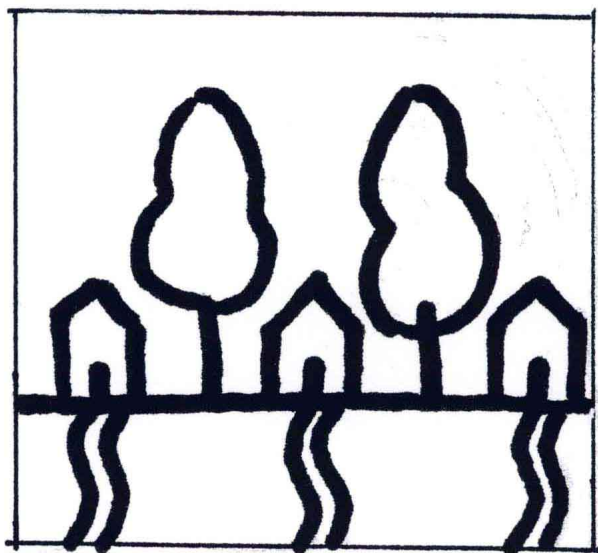


图 4-3 这一幅图没有节奏又单调，排列布置显得呆板。



图 4-4 高丽纸、水墨、水粉 《人与兽的悲剧》 刘绍荟

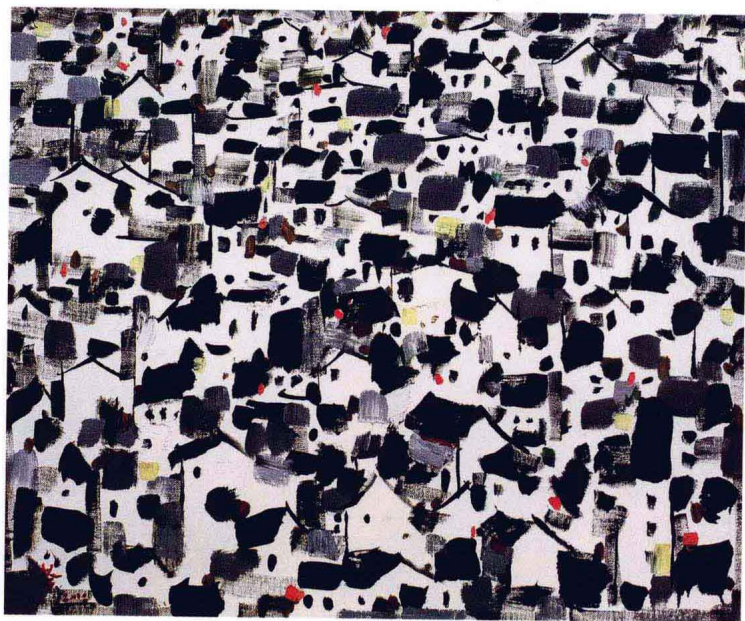


图 4-5 油画 《村》 吴冠中

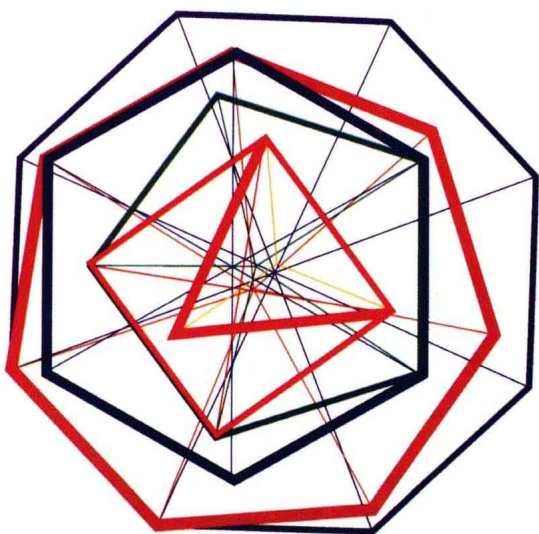


图 4-6 《数理构成》之二 马克斯·波尔(瑞士)



图 4-7 纸、树胶水彩、彩纸剪贴 《国王的悲哀》 马蒂斯(法国)

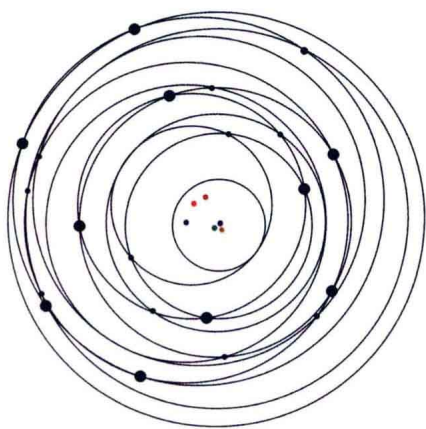


图4-8 圆圈交叉的节奏，动与静的节奏
《数理构成》之三 马克斯·波尔（瑞士）



图4-9 轻与重的节奏，黑与白的节奏 油画
《秋瑾故居》 吴冠中



图4-10 体块的节奏 纸、树胶水彩、彩纸剪贴
《蓝色的裸体女人》 马蒂斯（法国）

律，画中的对立永远是以等级排列的，这就是说，必须使一个占主导地位的力与一个次级的力相对立。任何一种关系，本身都是不平衡的，然而，当把它们放在作品整体结构中的时候，它们便互相平衡了。”阿恩海姆的这段话，点明了获取节奏感的原则性要求，也就是主要的趋势与次要的趋势的对立、统一关系原则。而一个画面，哪些因素多一些，哪些因素少一些，怎样相互衬托，怎样才能相互有所呼应，怎样才能突出主题，最终取得和谐，这是画家需要在构图时考虑的问题。就如同一曲音乐，有高音、低音、中音，有长音、短调、半调，有和弦，有半拍、一拍、二分之一拍等。将声音有机、有序地排列组合起来，就成为了一曲美妙的乐章。

画家就如同一个作曲家、指挥家和导演，由你来根据剧情和主题的需要，组织和调动一切元素为既定的目标服务。

下几讲我们用图例来分析讲解节奏感与数量的联系，以及具体的作法示范。

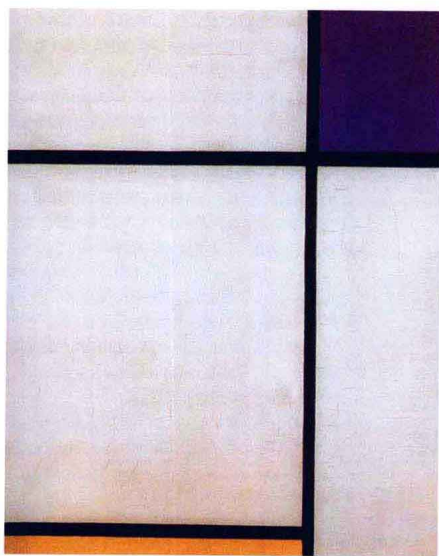


图4-11 面积对比的节奏 油画《黄线构成》
蒙德里安（荷兰）

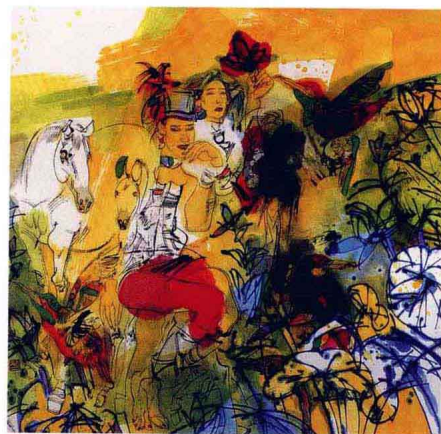


图4-12 色的节奏 纸本、彩墨《熏风》
华其敏



图4-13 线的节奏 绢本金银彩色墨《月光波涛》
加山又造（日本）



图4-14 大与小的节奏 油画《静物》 莫兰迪（意大利）



图4-15 多与少的节奏 油画《白墙与白云》
吴冠中

第二讲

大与小的节奏

大小的对比是最基本的对比。节奏的营造,可以用大和小的有序排列与变化来取得结构的均衡,让画面产生韵律变化。比如蒙德里安的画,就是将大小的对比和统一高度概括地体现出来。蒙德里安的作品是把这种节奏关系抽象化的范例。大小,可以是物体的大小,也可以是色域面积的大小,还可以是某一种形状的多少。在一个限定的空间中,用数量多少之比来形成一种区域变化的关系,合成一个既对立又统一的均衡的结构体。

我们面对大自然的物象进行写生,随时随地都会与大和小发生联

系。在不同的环境中有不同的大小物象,近的东西大,远的东西小;楼房大,树叶小,但一片树叶有时可以遮住一栋大楼,这大与小的关系也是辩证的。一幅画中可以是符合规律的大小关系,也可以是违背规律的、主观处理形成的大小关系。大与小的问题,表面看起来很平常,其实在艺术中有很丰富的千变万化的运用方式。在一个特定的语言结构中,一定是大中有小、小中有大,大小穿插、转换、演化。小的东西,数量多了,集合起来就变成大的;大的东西,退到远处就成为小的。

我们要学会在构图中巧妙地、灵活地利用大与小的对比关系,这样可以让我们的作品呈现出不同凡响的语言魅力。

大小的问题,主要指画面中某一部分的大小,也就是面积的大小、形状的大小或某一元素的多少。比如:从色彩来说,哪一个色块占主要地位;从物体来说,哪一个物体相对比较大;从点、线、面的角度看,哪一个元素比较多,哪一些比较少,它们的搭配方式如何等。我们可以从下面的作品中体会到大与小的巧妙组织。(图4-16至图4-19)



图 4-16
油画《风景》
莫兰迪(意大利)

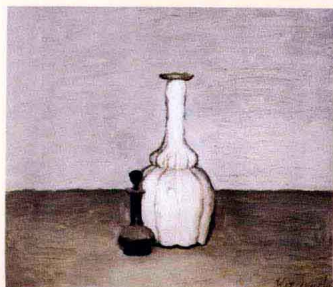


图 4-17
油画《静物》
莫兰迪(意大利)

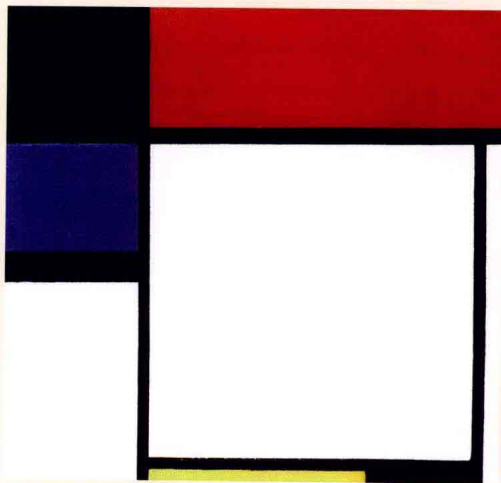


图 4-18 油画《狐步舞B》 蒙德里安(荷兰)

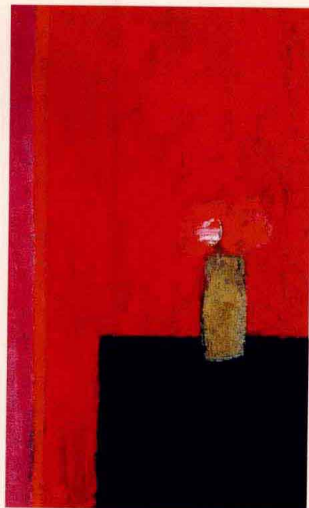


图 4-19 油画《勒巴蒂埃宅里的壁龛》 卡特林(法国)

第三讲

多与少的节奏

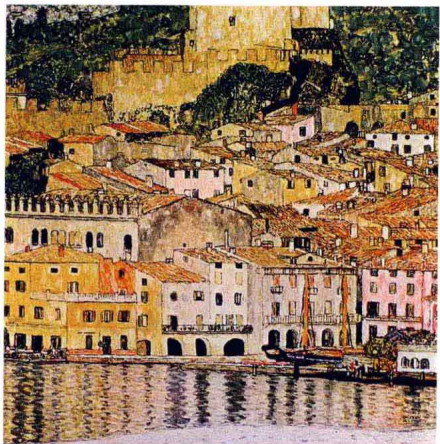


图4-20 克里姆特用密集的小色点组成画面。
油画《加尔达湖畔的罗里赛琴涅》 克里姆特（奥地利）

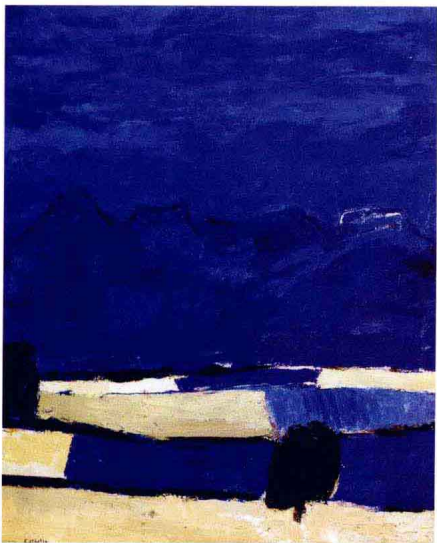


图4-21 蓝色的面积大，浅黄灰色的面积小。
油画《圣雅拉小镇的薰衣草田野》 卡特林（法国）

多与少，也同样是数的变化，直接关系到大小、疏密、轻重等关系的对比状况。多与少可以造成繁简的演化与对照，一个对象组合体，可用多与少的不同比例，处理成繁或是简，得到的视觉感受和效果都不一样。比如：克里姆特就很会在多少上做文章，他往往用某些图案密集地排列成点状组合，拼合出富丽堂皇的装饰风格。（图4-20）

而卡特林则是在少字上做文章，他总是将物象归纳为几个大的色块，运用面积的大小对比来获取画面的和谐，创造出绝美的形式感。米罗玩的线条游戏，也将密集的线条组成的图形与图底的空白形成对照。而几何抽象主义画家，则把所有细节省略，用最少的颜色，作为他们表达理念的方法。这里面，多有多的美，少有少的魅力。只要你恰当地把你的意图与一定的力量对比结构对应起来，就可以创造出有节奏的作品来。（图4-21至图4-26）

我们在平常的课堂学习中，要多去看大师的作品，从中体会前人在这个方面的运用技巧。同时，应该学会从自然对象中发现可被利用的元素，用多与少的矛盾对比来组合出画面视觉美的节律来，学会从对象中强化某些细节或简化某些因素，使多和少这一对矛盾创造出绝妙的韵律感，为作品增加更丰富的形式魅力。

下面四幅图可以提示大家，在写生中的选择角度是很丰富的。（图4-27至图4-30）

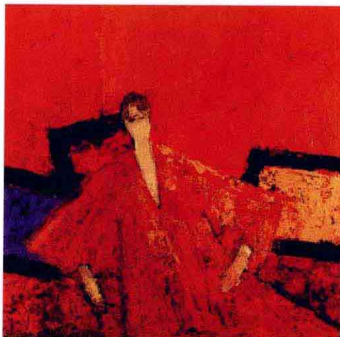


图4-22 红色的面积大，黑色和蓝色的面积小。油画《红黄色的和服》 卡特林（法国）



图4-23 黑色的面积大，白色和绿色的面积小。压克力《流星前的女人3》 米罗（西班牙）

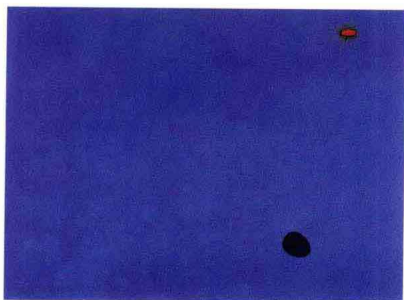


图 4-24 蓝色的面积大，其他颜色只有两个小点。油画《蓝色3》米罗（西班牙）

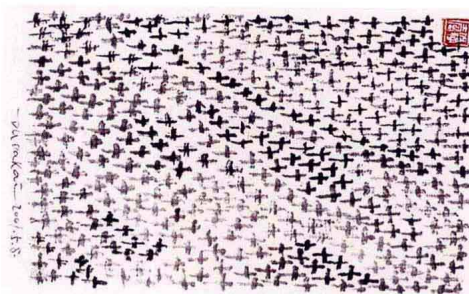


图 4-25 重色的小点排列出的方块小于画面空白的面积。水墨《心归何处》杜大凯

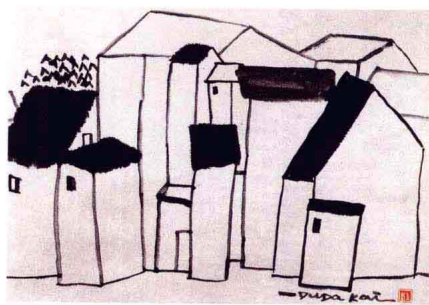


图 4-26 画面中黑色的瓦顶只占较少的面积。水墨《此情此景成追忆》杜大凯



图 4-27 原图

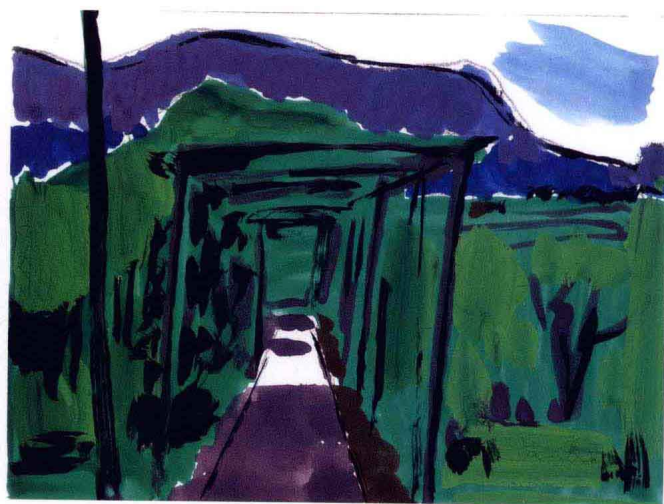


图 4-28 这个画面，冷色系占的面积比较大。

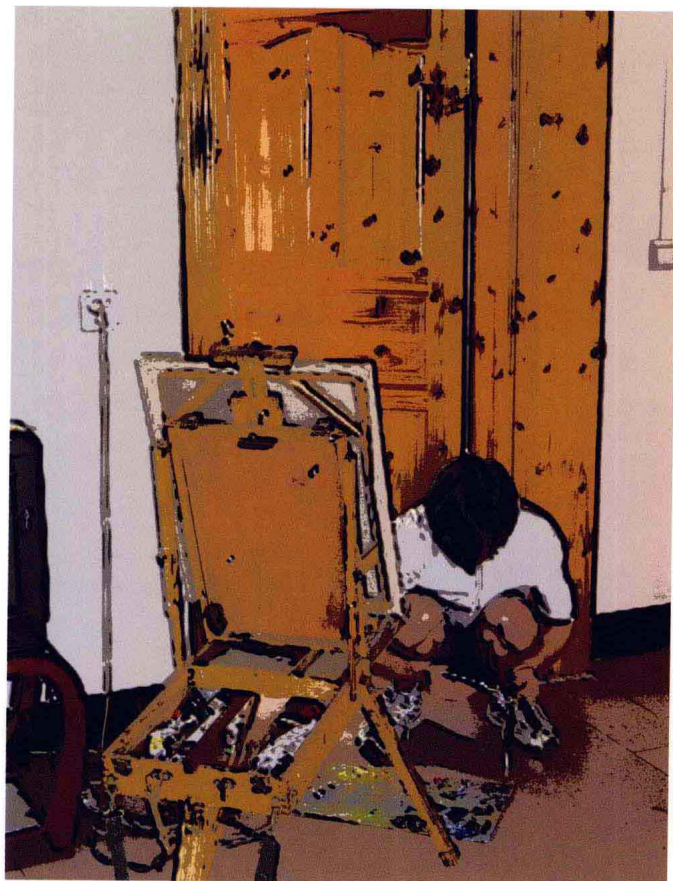


图 4-29 原图



图 4-30 这个画面，暖色系占的面积比较大。

第四讲

远与近的节奏



图4-31 站在高处俯视着看广场上的场景时，人的个体细节没有了，但人的个体数量多了，因此又形成了新的丰富性。

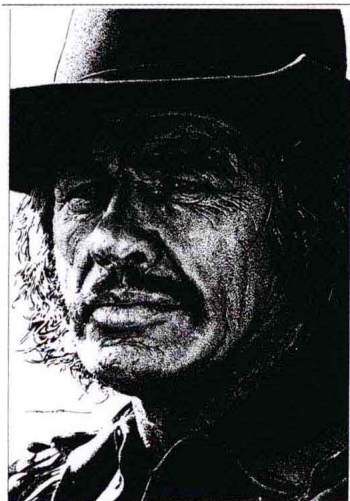


图4-32 在近处看人的脸部，皱纹和面部的凹凸起伏都清晰可见。

远近关系是在距离上的数量关系的体现，很好地利用远近关系，可以营造出很强的镜头感（空间纵深感），视觉上可以得到很强的张力和舒展的空间意境，并且还能制造出画面的戏剧性效果。有些场面宏大的历史画，需要画家利用空间推移来展现更为丰富的场景变化。

远与近跟多与少都与数量的变化有关联，在远处看物体，细节就少，而在近处看物体，细节就丰富，但是这种数量关系也是可以转化的。远景大场面的情况下，单个物体细节会少，甚至只剩下一个剪影了，但在远处见到的单个物象数量会增多，画面中能容纳下不同种类的物体，因此，在物体数量上又变得多起来，形成群体关系，具体细节可能少了，但群体数量又变得多起来。但它们之间又是一种辩证的动态转换关系。一般来说，单个物体推远后，细节就少了，但推远的画面可见的范围增加了，物象的数量也增加了。在写生时，远近的安排决定了我们如何去处理细节。但从另一面看，远了不一定会变少，单个物体在近处未必就一定多。（图4-31至图4-33）

远近关系有两层含义：一是指取景上的远和近，例如图4-34和图4-35所示，拉近来取景，就看到一条船，画面被一条小船占据了主要的位置，细节丰富，突出的是单个物象。如推远了取景，看到的是很多船，而每一只船已成剪影状态，细节被弱化，实际上也无法看到细节了。画面突出的是整个

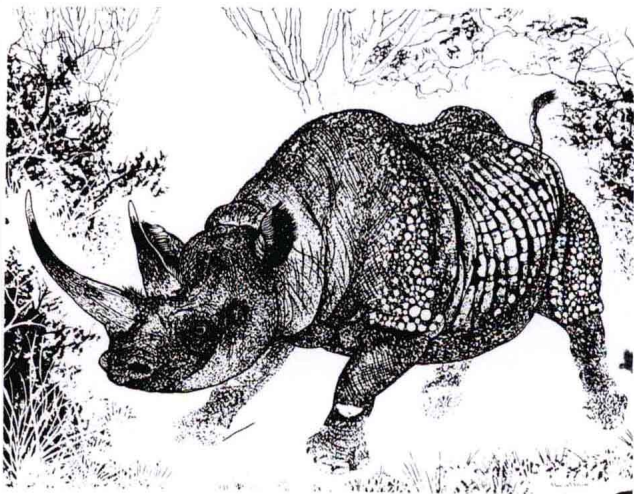


图4-33 犀牛的皮肤质感都呈现得很充分，体现了一种粗犷的力量之美。

海面的氛围。

第二层意思是指，一个画面中的远近物象布局关系。例如图4-36和图4-37画面中，前景的人物大，而

远处的人物小，因此，形成了很强的空间深度感。

在写生中很好地利用远和近的矛盾对比与远近的组合关系，就能灵

活地营造出有节奏，有变化又协调统一的形式结构体。

所以我们一定要根据自己的想法和构思来作出恰当的选择。

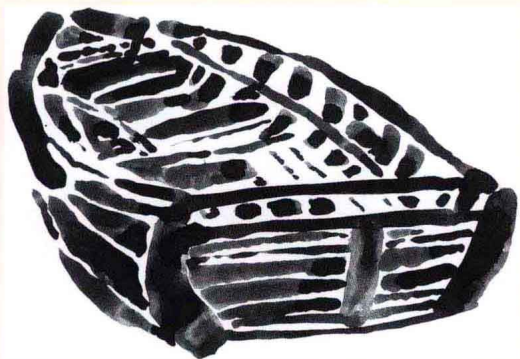


图4-34



图4-35 《渔港》 吴冠中 作



图4-36 《星火》插图 平克塞维奈(俄)



图4-37 《星火》插图 彼德罗伏依(俄)



图4-38 如果采取远景构图的话，主题就不是贝壳这一样东西了，整个海边沙滩和远处的天空变成了画面的主题，具体的细节被减弱，而全景的气氛得到突出。



图4-39 拉近来构图，可以省略掉其景物的干扰，专门对感兴趣的物象进行细致的刻画。主题突出，重点明确。画面中的贝壳斑斓精致，变化丰富。

第五讲

明与暗的节奏



图4-40 走到极端时，产生强对比。木刻《文乐木偶》木村光佑（日本）

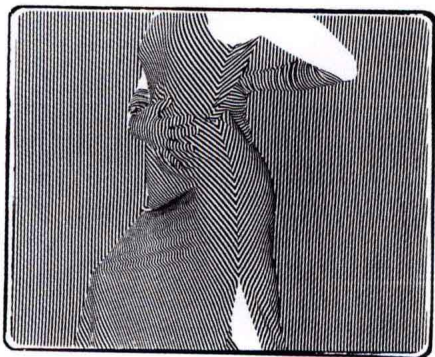


图4-41 细节丰富时出现弱对比。

自然中有朝夕交替，月亮有阴、晴、圆、缺，这都是大自然绝妙的节奏变化，一切都遵循着内在的规律，有节奏地转动着。人是自然的造物，而绘画是由人来创造和欣赏的，当然也脱不开对节奏的感应，脱不开这亘古不变的规则的约束。因此，利用明与暗，黑与白来重演和表现节奏感，是人的天赋所定。

明暗关系也同数量有关，也是造就某一种节奏感的元素。当黑与白都走到极端时，就会造成强对比；当黑与白都减弱时，可产生柔和的对比；当某一黑的元素有序地排列起来时，又会形成灰颜色；而把某一物体的细节省略时，又可将其概括成黑色。黑与白相互依存，一方不存在，另一方就无从谈起，就如同阴阳两极，阳存则阴在，阳灭则阴消。一黑一白，一明一暗，这两极世界造就出无数的细微的视觉变化和矛盾冲突、强弱对抗和节奏转换。（图4-40、图4-41）

作为绘画最基本的表现手段，明暗在我们学画之初就与我们相伴。日常生活中由于光线的照射产生的受光、背光、投影的现象司空见惯，但绘画这个行当却要专门研究它、利用它，并且运用这两极来作为一种语言去营造和表达我们的想象和我们对自然的感悟，以及对自然节律的体验。

一黑一白，一明一暗的不同级差的配合与对立，可以千变万化，不重复地呈现丰富的视觉形式组合。明暗既是客观存在，又可以是主观产物。绘画可以直接呈现客观现象，也可以利用客观现实作主观排列。绘画在利用形、色、光来创造新的现实，创造出一个既是由客观出发，又加入了人类自身解释的独特存在。我们讲的“似与不似”，“似”就是现实，“不似”就是现实的衍生物。艺术，就是这样的“现实衍生形态”。（图4-42至图4-47）



图 4-42 利用光线照射的特定角度产生的光影变化来营造画面的黑白效果。



图 4-43 用黑色块挤压出人的形态，黑的很黑，白的很白，如同打了聚光灯一样。

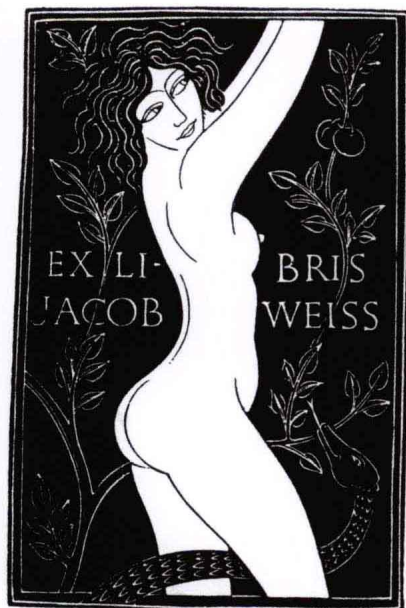


图 4-44 用深色背景衬托出浅色的人体造型。



图 4-45 这是一种亮中有暗，暗中又有亮的黑白处理方式。

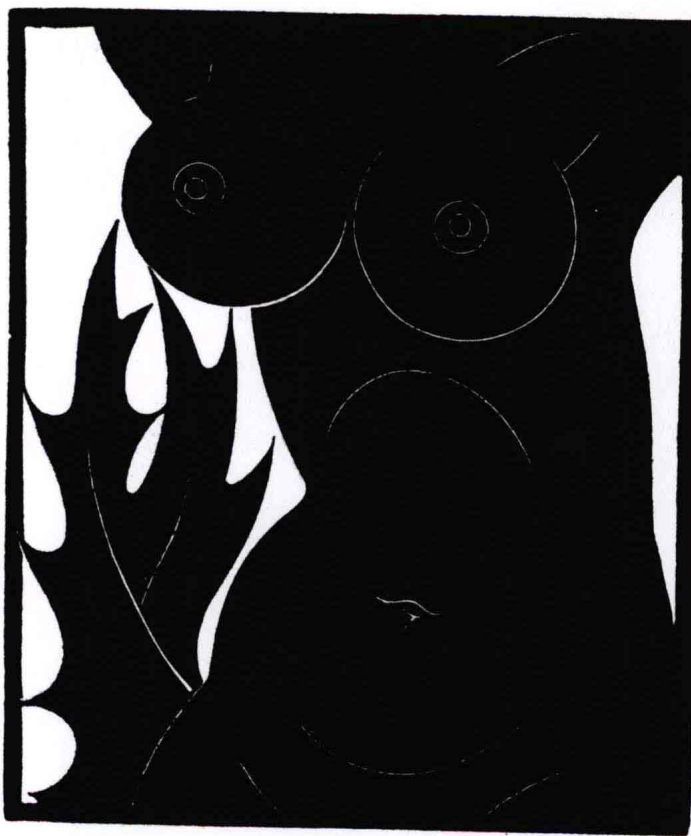


图 4-46 在黑色的形体中，用亮线勾勒出身体的结构。



图 4-47 用背景与身体的重色挤压出身体的边缘线。

第六讲

疏与密的节奏



图4-48 背景密,人的身体疏。油画《水蛇》克林姆特(奥地利)

疏密与多少、虚实、轻重都有关系,多则密、则实、则重,而少则疏、则虚、则轻。疏与密的搭配,是绘画语言配置中最常用到的方法,也是一个好的画面构图必须要有的基本组织方式。

疏密有自然状态下的疏密,也有人为处理的疏密,而人为的疏密效果也是由自然启发和得到自然提示升华出来的形式趣味。比如,一棵树在自然状态下是密,也是疏,它可以在两个方向上为我们所利用。当我们将它推到远处时,可以忽略它的树叶和树干的纹理,使它整个简化为一团绿色或一块黑色。如果有必要,将树拉近,我们也可强化它的细节,将树叶一片片描画出来,这也是一种效果。任何物象都可由数量上的变化或是空间距离上的变化,而使疏变密或密变疏。这种转换方法,在写生中会经常用到。在构图时,与其他语言结合使用,可以衍化出不同的变化节奏。我们只要掌握了疏和密的相对性原理,就能合理地、自觉地运用好它的对比关系。(图4-48至图4-55)

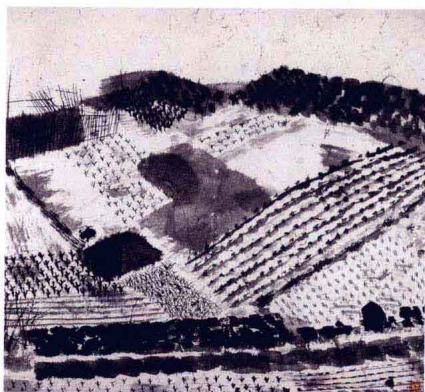


图4-49 田地和庄稼密,天空为疏。水墨《阡陌纵横如织》杜大凯

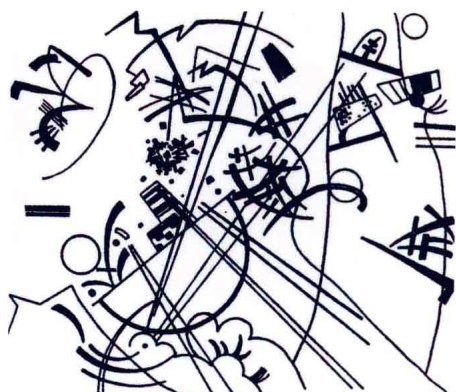


图4-50 这幅画以疏密交替的方式构成画面。黑白画《直线和曲线复合体的内在联系》康定斯基(俄国)

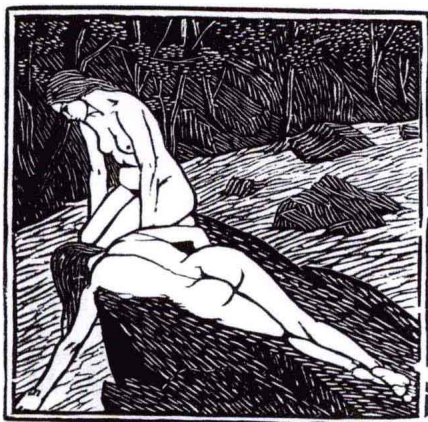


图 4-51 环境密，人体疏。
木刻《浴女》拉弗雷（英国）

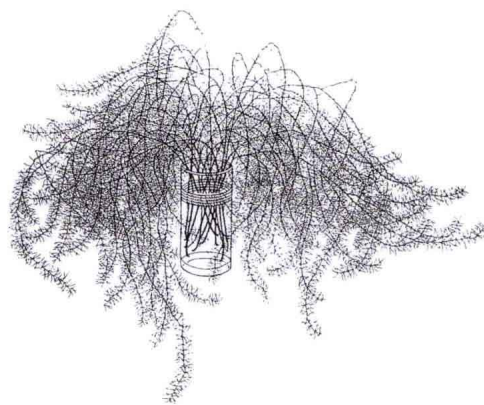


图 4-52 植物枝干密，背景的空白是疏。
木刻《花束》尼兹多夫斯基（美国）



图 4-53 建筑的外墙体密，天空和地面疏。

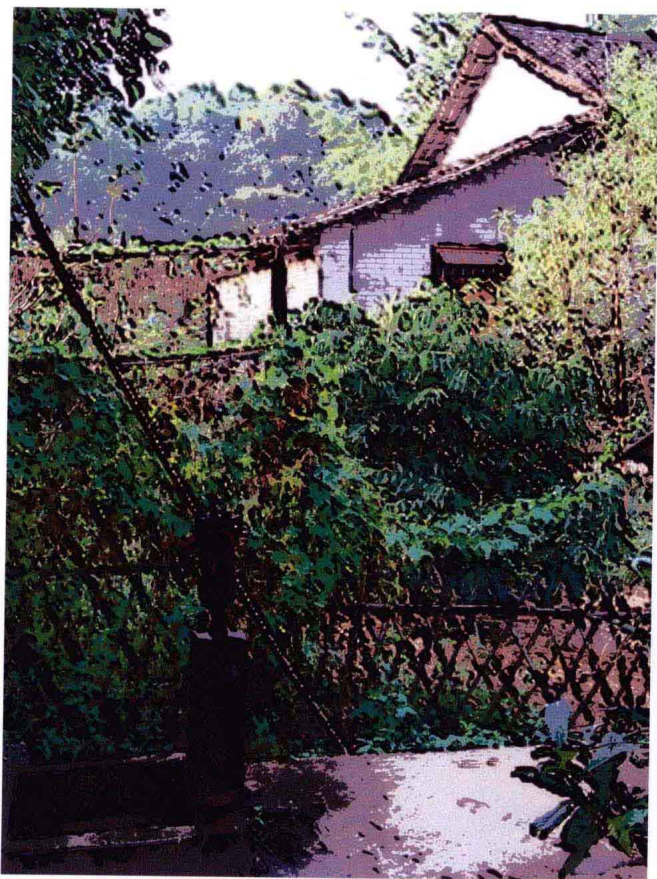


图 4-54 树的细节很密集，本来应该成为密的效果。



图 4-55 我们通过将树的细节简化后，用平面色块把复杂的绿叶概括成面，就使得原来密的变为疏的。

第七讲

虚与实的节奏

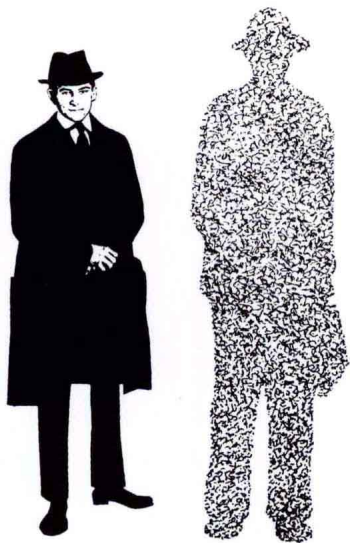


图 4-56 一个细节清晰，一个细节模糊。



图 4-57 刻出来的刀痕是实，黑色是虚。
木刻《自刻像》柯勒惠支（德国）

在绘画中，虚实也就是强与弱、松与紧、动与静、主与次的关系问题。一虚一实是一对矛盾，相生相伴，它们关系到视觉的吸引力和刺激度，类似于音乐的急、缓、停顿。我们如果设想一下，没有变化的同一个声音不断重复出现时是一个什么状况，就如CD机被卡住时的情况一样，那种重复会让人一刻也不能容忍。（图 4-56 至图 4-59）

一成不变、步调一致、简单重复，是艺术的大忌。在绘画中，同一个元素或一类形态平均地统治整个画面空间，而没有其他相对立的因素参与其中时，我们会感觉到沉闷、呆滞、僵化和毫无生气。这已不是视觉享受，而是视觉灾难，是折磨，是疲劳。因为无节奏的形式违背了自然规律，违背了人天然的对自然节奏的感悟，这样的结果一定不会受到欢迎，就如同总是黑夜或者每天都让你吃肥肉的感受一样。（图 4-60、图 4-61）

因此，虚实就是在运动中或是某一类的状态中的节奏变化。实是凝固，虚就是灵动；实是有，虚是无；实是似，虚就是不似。似与不似之间，就是一种对虚实的最恰当的比喻和解释。

在绘画中，点、线、面如果是实，那空白的地方就是虚；图形是实，那图底就是虚；主体是实，那陪衬物就是虚；有律动感的形是实，那方正的形就是虚。所谓“虚实相生”，一进一退、一动一静、一强一弱、一松一紧，矛盾对立而又相互依托，谁也离不开谁。一幅优秀的作品，必定包含了这些矛盾的抗衡与配合。



图4-58 黑桌子和白墙是虚，花和花瓶是实。油画《黑桌上的白玫瑰》卡特林（法国）



图4-59 树干是实，背景是虚。油画《又见风筝》吴冠中

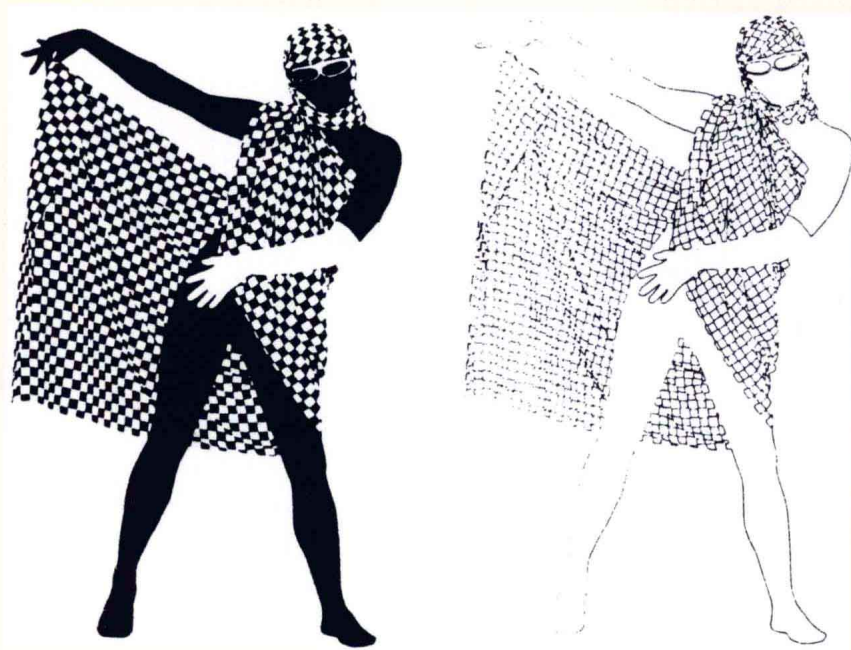


图4-60 虚就是弱，实就是强。



图4-61 虚就是静，实就是动。油画《童年》吴冠中

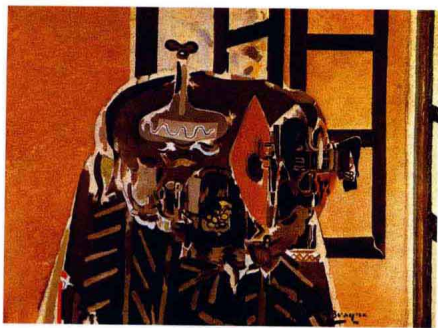


图 4-62 油画《两面窗》布拉克(法国)

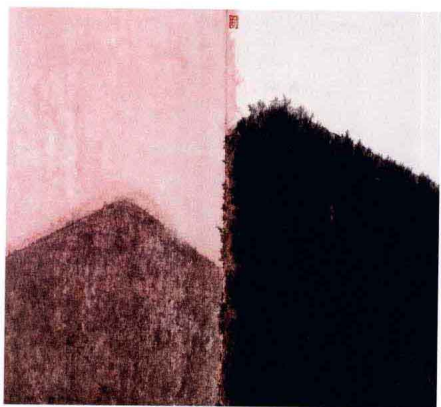


图 4-63 水墨《此山非山可奈何》杜大凯

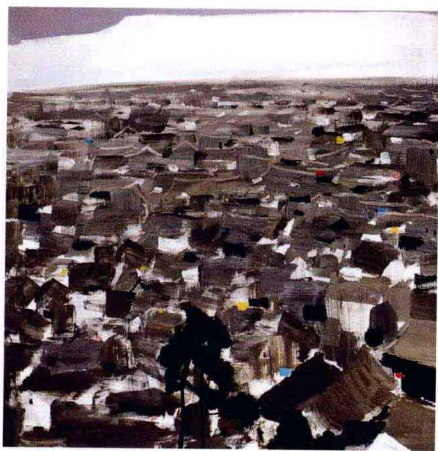


图 4-64 油画《玉龙山下丽江城》(局部)
吴冠中

同学们可以通过观察和分析以下几幅图画,自己去体会虚实关系的组织与营造是怎样利用图形元素来构成画面的,并且可以用小构图简要地将虚实关系的形式结构表示出来。(图 4-62 至图 4-67)

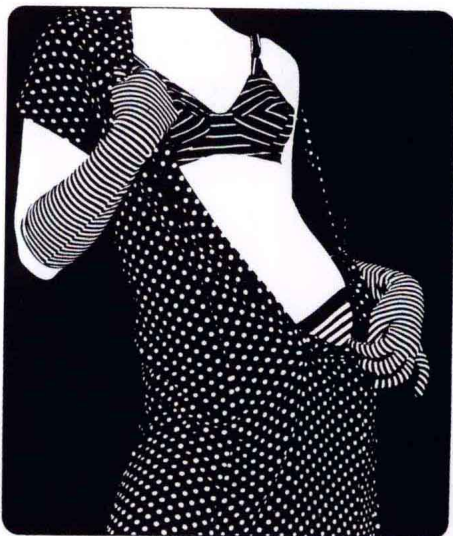


图 4-65

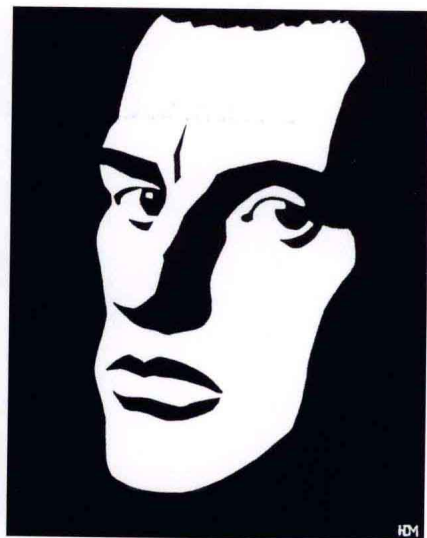


图 4-66 《马亚可夫斯基像》

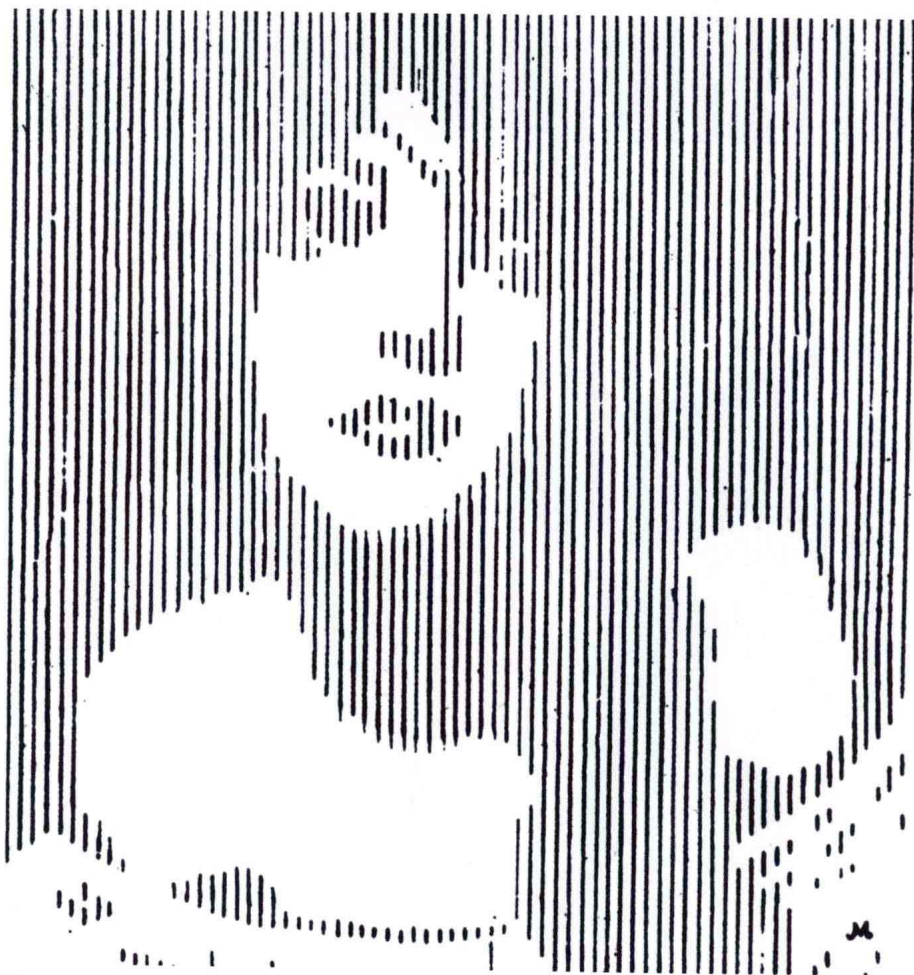


图 4-67

第八讲

轻与重的节奏

轻与重在物理上是一个量感问题,也是一个多与少的概念。多则重,少则轻;大的重,小的轻;暗的重,亮的轻;实的重,虚的轻;静的重,动的轻。但轻重关系还有另一个解释,即主和次的关系。如从主次关系来解释,多的不一定就重要,大的也不一定就突出,暗的很可能是陪衬,静的不一定就不吸引人的注意力。

轻重关系到某一元素或形态的分量。在一个特定的空间中,力量的分布制衡是构图所要专门考虑的问题,这里面牵涉到黑白、冷暖、纯度、

疏密、大小、虚实等相关问题。因此,在绘画的构图上,我们要结合以上因素来配置力量元素的均衡,有效地突出主体,使画面的结构符合构思的设计意图。

在常规视觉习惯中,重的总是往下沉,或者可以这样解释,轻与重也是指一种力的方向感。重力在下部时,整个画面就显得稳定,三角形之所以稳定,就是下面的一条边是长的,而且是平行于底面的。埃及的金字塔就是一个例子,古典肖像画一般都是采用金字塔构图。(图4-68至图

4-71)但如果是非常规逻辑的视觉效果,那重的东西也可能处于画面的上部,这样的情况往往出现在二维化的构图中,或是装饰图形的构成中。当主与次不固定在规定的焦点中时,重的成分可以出现在任何方位上。当重的色块面积大,连成一片时,也许它会变成陪衬,而当重的色块面积小不能连成一片时,它又可能成为视觉中心点。图4-71的这幅木刻就很能说明这个道理。

自从立体主义打破了旧有的空间关系,画家们在进行画面布局的时



图4-68 《戴披纱的女子》拉菲尔（意大利）



图4-69 轻和重的力量几乎是均衡的,一半对一半。《卡斯蒂利奥尼像》拉菲尔（意大利）

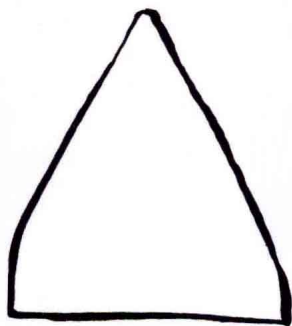


图4-70 两幅肖像的结构是一个三角型,使得画像端庄稳重,非常有坚实感。



图4-71 画面中连为一体的重色形成了一个背景陪衬,而散乱的重色块与白色块产生强烈的对比,使得这位成为了视觉中心点。



图4-72 油画《吉它与竖笛》布拉克(法国)



图4-73 油画《窗边洗脸台》勃拉克(法国)

候, 已经不再依赖常规的视觉空间习惯, 在运用重颜色上变得随意起来, 黑的元素可以在前, 也可以在后, 可以在上, 也可以在下。我们可以通过分析立体主义的作品来更好地体会轻重关系在画面中的演变。以下四幅画只是提供给学生的一个入门的借鉴, 国内外还有很多优秀的作品可供我们参考。(图4-72至图4-75)

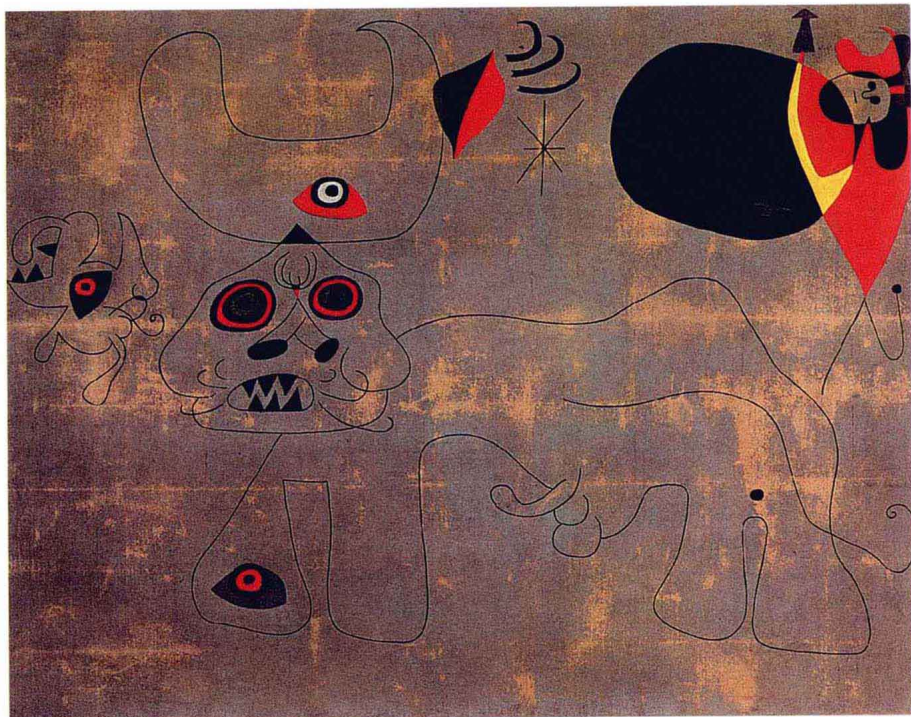


图4-74 油画画布《斗牛》米罗(西班牙)

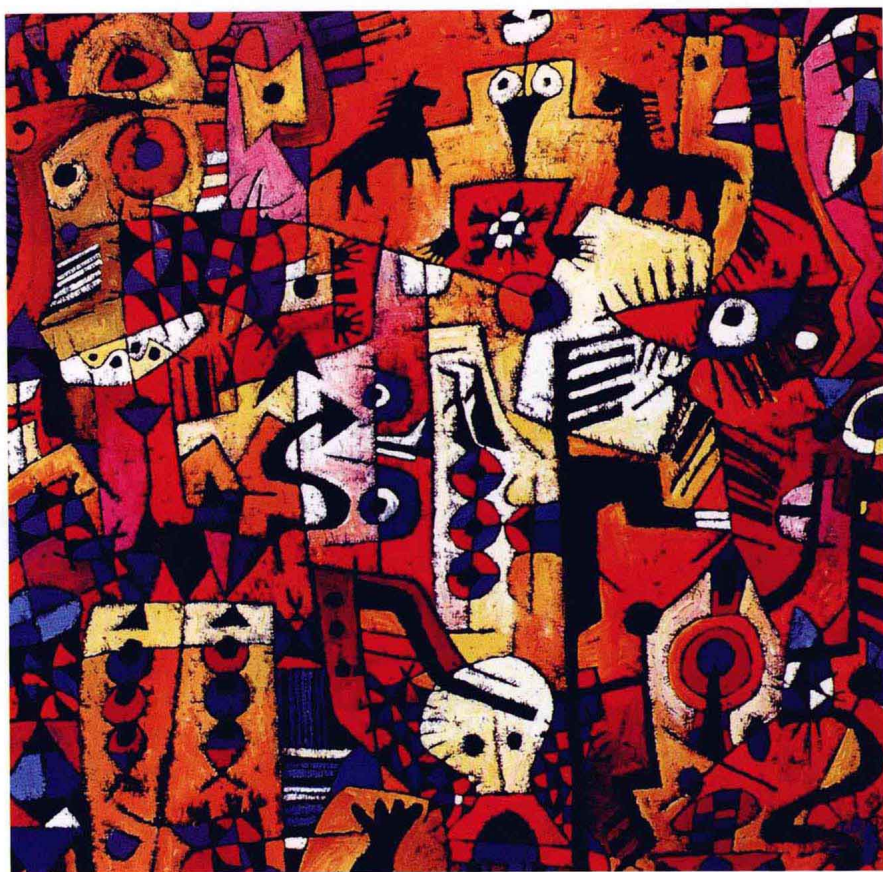


图4-75 高丽纸、丙烯《象形》刘绍荟

如果我们用主与次的关系来看待和运用轻重关系，那随意性就更大，运用和处理起来就更自由。为了突出主题，传达意图，可以利用多种

手段来达到目的，无论写实或是抽象的作品，都可灵活地运用和主观配置轻重的组合。

我们可以在以下的作品范例中，

体会到在轻重关系布局运用上的多种方法。(图4-76至图4-81)



图4-76 根据画家的表现意图可以违背视觉真实，将人物和重色块放在不可能出现的地方。



图4-77 在这幅画中，画家把重色放在右边，而左边的众多器物使画面得到了相对的均衡。

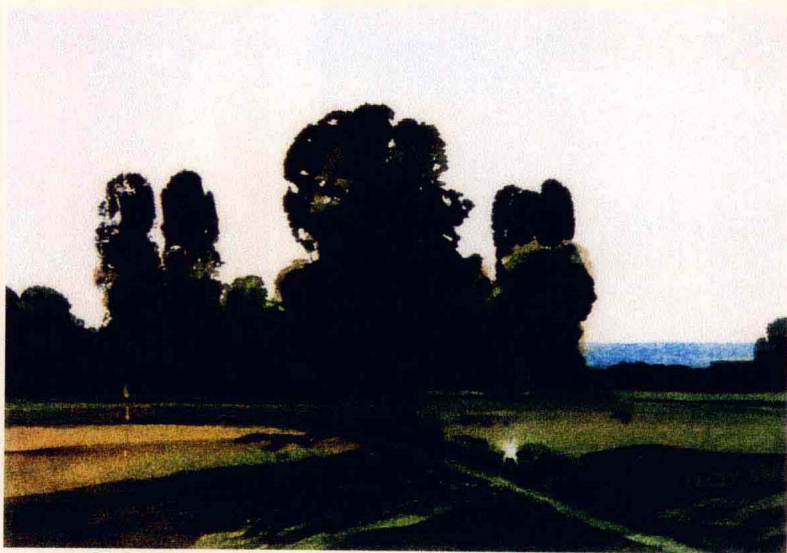


图4-78 在这幅风景画里，重色放在画面的下部，让人感觉到大地的坚实与宽广。

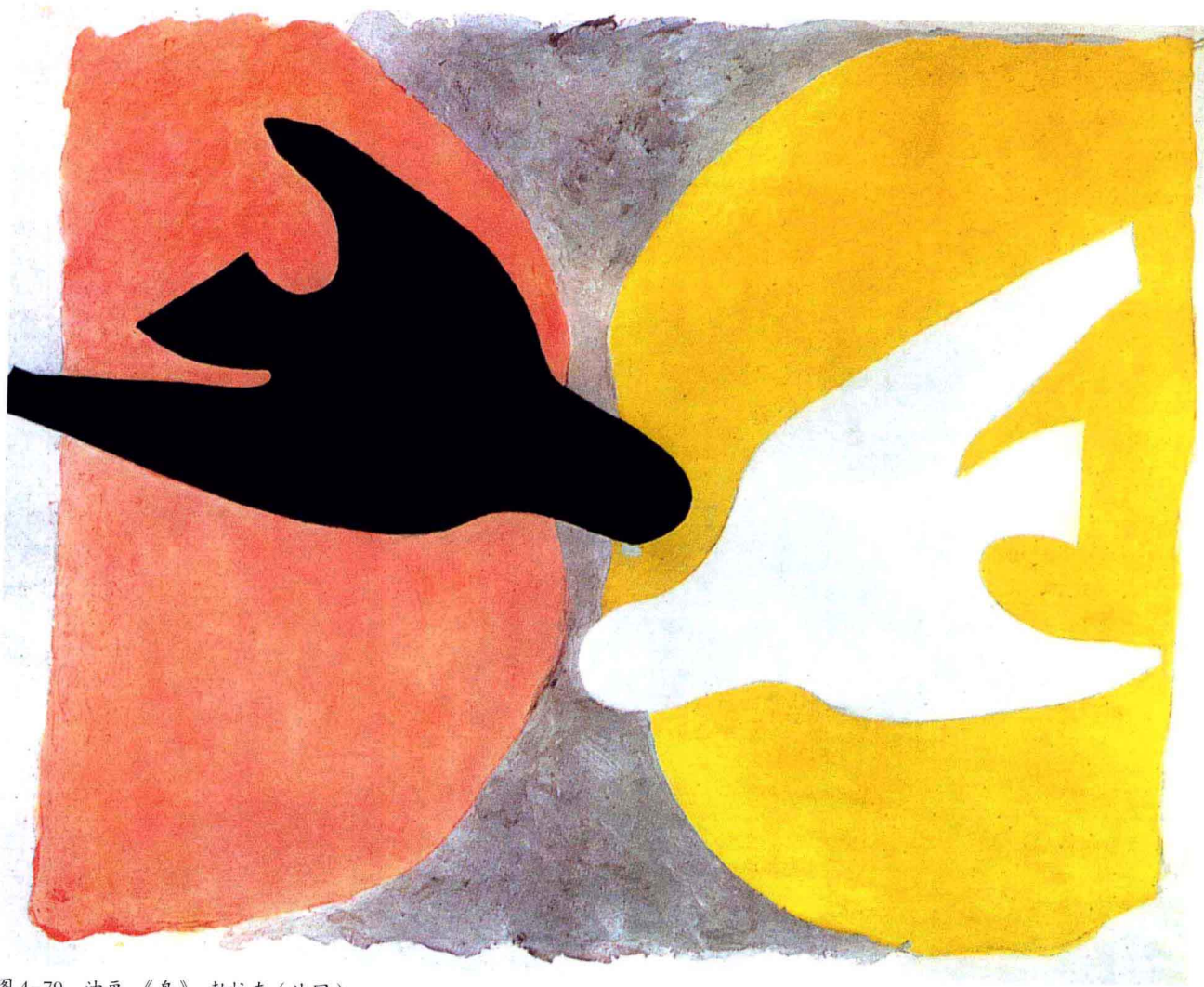


图 4-79 油画《鸟》勃拉克(法国)

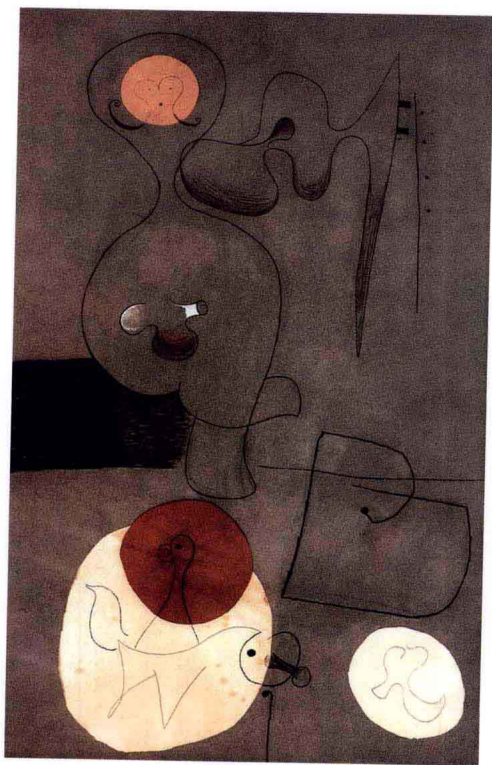


图 4-80 纸上作品《集锦》米罗(西班牙)



图 4-81 剪纸《蜗牛》马蒂斯(法国)

第九讲

动与静的节奏



图 4-82 高丽纸、丙烯 《孔雀公主》 刘绍荟

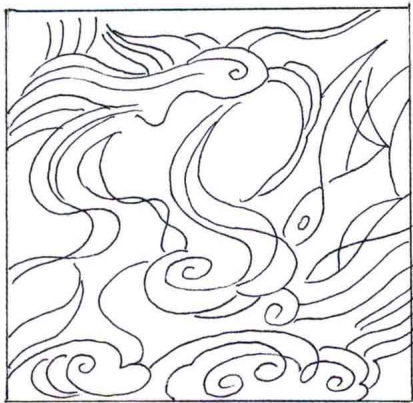


图 4-83 多方向的流动显得不稳定。

动与静是指视觉上的稳定与不稳定状态的一种形与色的变化。因为绘画不是电影和舞蹈，它是不能真正动起来的，所以，也就没有物理上的真正运动状态。动与静只是视觉平衡上和心理上的语言形容词，它表达了人的视觉心理感受，是一个假定性的概念。

在绘画中，有空间纵深感的画面就有动感，平面的形状趋向静止。垂直、平行的形状就静，反之，倾斜的线条或物象呈现不稳定的感觉。面、块就静，点和线易有移动之感。而在线条中，直线动感弱，曲线动感强，点的不确定性更强。密集杂乱的区域易动起来，疏缓、整洁的区域就稳定。暖色跳跃，冷色沉静。面较为平和，点相对活跃。暗色块较沉稳，亮色块较闪烁。

比如：蒙德里安的画以面为主，加上横竖线的运用，来去平直，就显得较安静。而米罗的画则多用不规则形状，因此，就较为活跃，动感比较强。

大的东西静，小的东西有动感；实的东西指向性强，虚的地方显得捉摸不定。以上的这些分析和比喻，只是在一般常态下如此。（图 4-82 至图 4-89）



图 4-84 高丽纸、丙烯 《召树屯》 刘绍荟

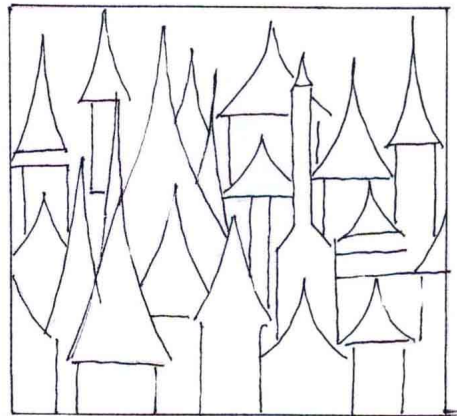
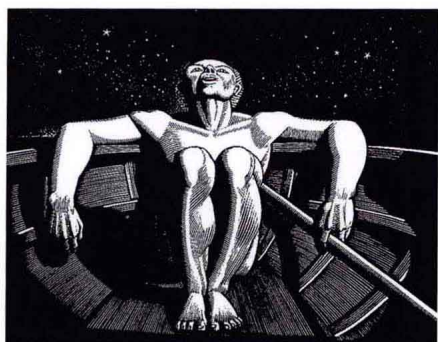


图 4-85 单一朝向较宁静。



《飘荡者》 肯特(美国)

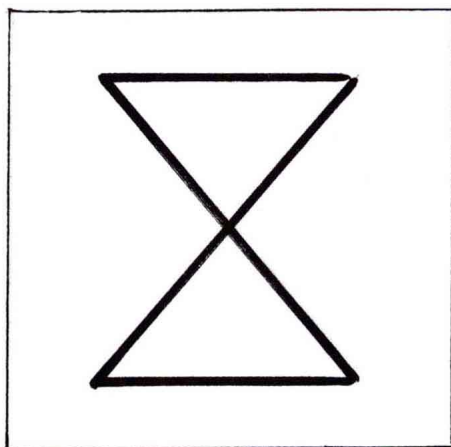
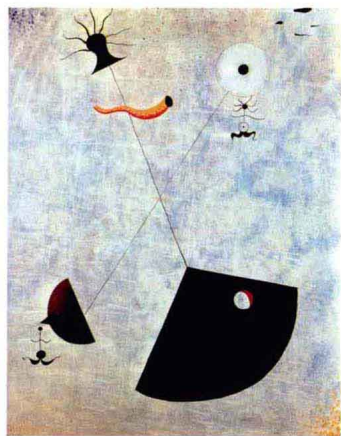


图 4-86 对称较稳定。



《母性》 米罗(西班牙)

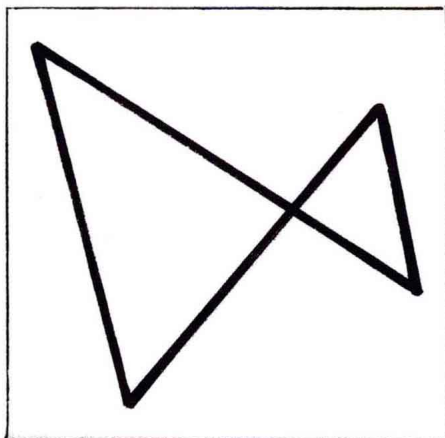
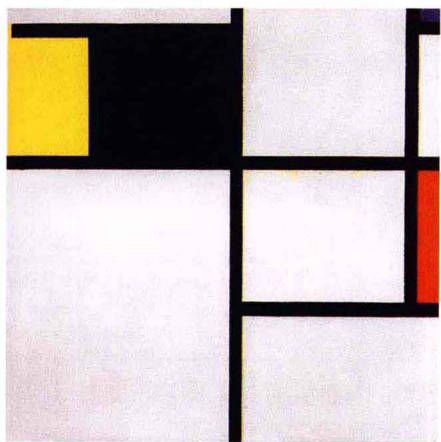


图 4-87 不对称就有动感。



《黄、黑、兰、红和灰》系列二 蒙德里安

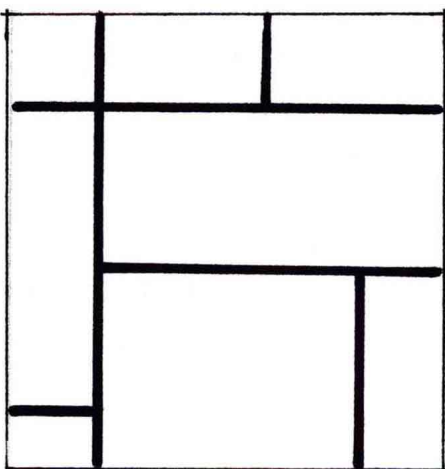
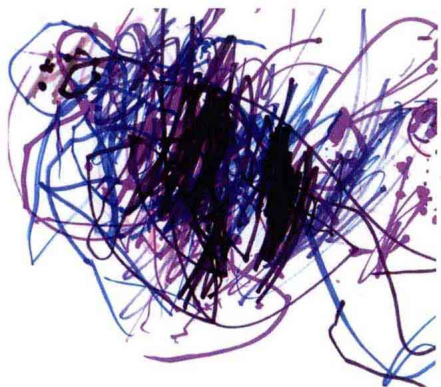


图 4-88 横平竖直就静。



《涂鸦》 大川

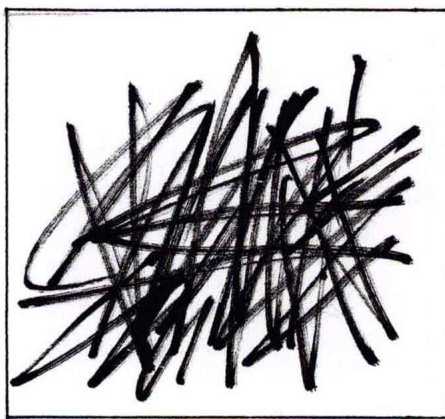


图 4-89 杂乱、不规则就跳跃。

其实，动与静，也具有相对性。比如，画水时，要让它静，可作面和块的处理，把许多反光与折射以及倒影舍去。如表现动感，就可用线性笔触画出波纹，造成碧波荡漾的波光粼粼的效果。（图4-90至图4-92）

图4-90 该图以曲线为主，较有动感。



图4-91 这幅画的水波没有大的起伏，与图4-90相比，相对较安静。

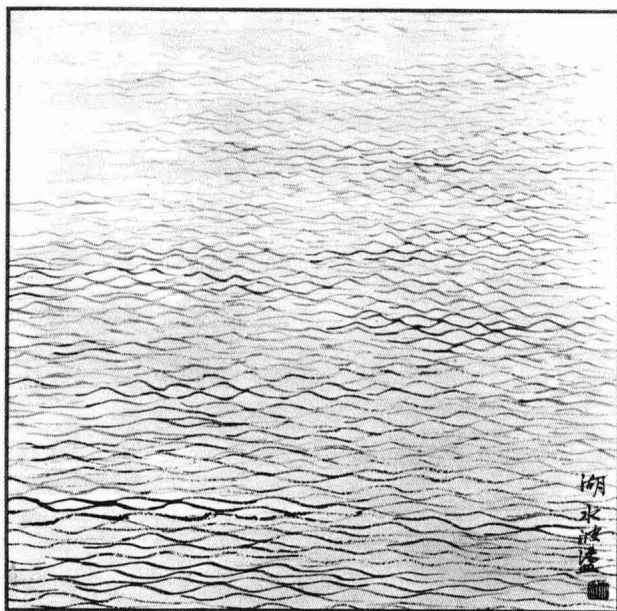
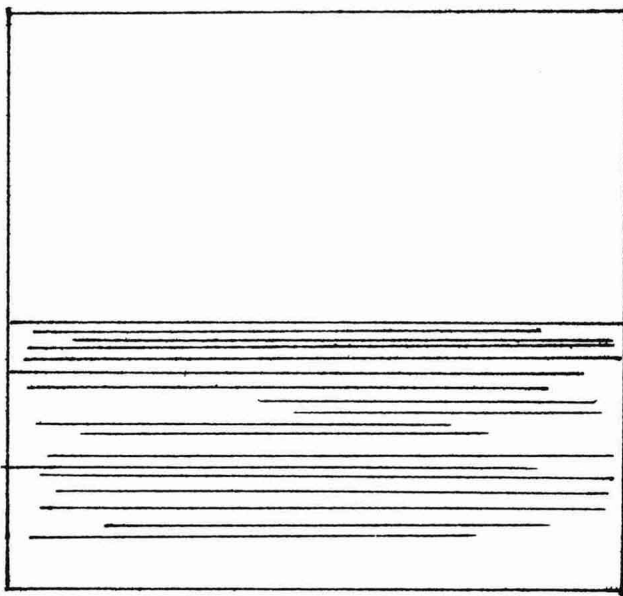


图4-92 这幅画用的是直线，就显得更静。



一静一动，一虚一实，一大一小，一长一短，这些矛盾组合是绘画形式构成的最普通的元素。动与静从物质世界中可以看到，感觉得到，比如风的吹拂造成了物体的运动与变形等。但从绘画的角度来说，是可以由人控制的视觉感受，是人的过往经验

的心理反馈。比如，在绘画中，我们会说，这根线画得飘，不够稳，不够有力度，不够坚实。飘就是浮、燥、动的意思，稳就是静、肯定、牢固的意思。变化多的东西就会产生动感。不动的、规则的东西就显得安静。

因此，在构图表现上，如何从对

象中提取或舍弃自然的形态，如何理解动与静的相对性，并根据自己的意图来组织出动与静的搭配方式，这是一门需要长期研究的学问。(图4-93至图4-96)



图4-93 吴冠中

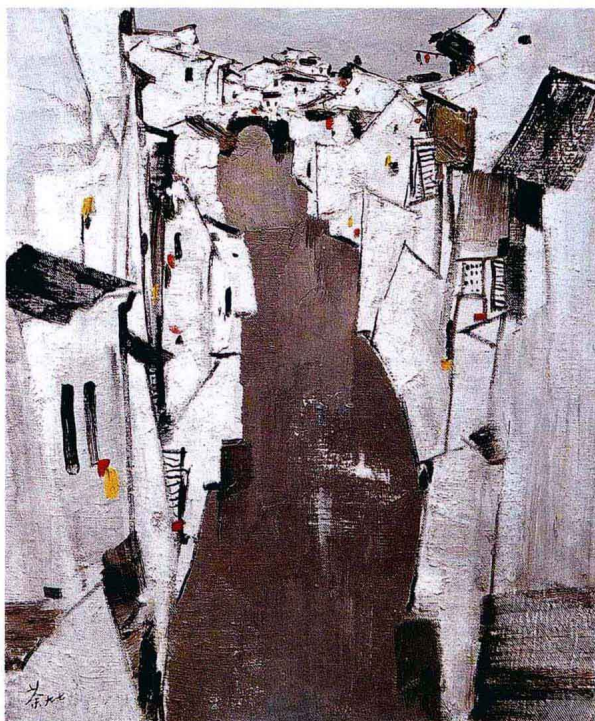


图4-94 吴冠中

吴冠中先生的这两幅江南水乡风景，一幅显得静另一幅显得有动感，图4-93这一幅，由于所有的用笔均向下方涂，再加上房子的形状基本呈长方形，而且大体一致，所以画面很安静，图4-94则不同，虽然在构图上两幅画很相似，但图4-94这幅画中的房屋墙体的形状出现了很多三角形，因此就显得有动感。

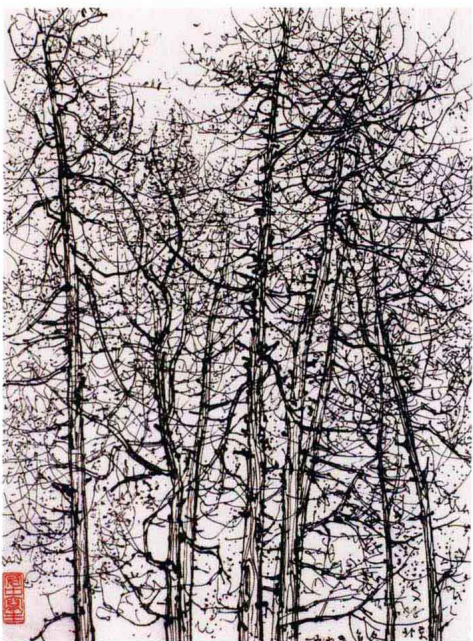


图4-95 树木的主干是静止的而伸展出的细枝却是动感十足。 吴冠中



图4-96 朱培钧先生的这幅画，篱笆的方向性很一致，疏密距离也相当。在画面中相对较安静，而左上角的竹叶和右下角的小鸡却有动感，因为她们所处的位置有不稳定的感觉，而且形状上也交叉多变。

第十讲

长与短的节奏

它可以是时间概念、高低关系，也可以是多和少的数量差别。另外，还牵涉到远近的问题。因为，一个物体离我们远了，就会变小，变短，变矮。比如，近在眼前的一片树叶，就可以遮住我们的眼睛，挡住我们的视线。物体会随着视角和观察方位的不同发生着变化，这就给绘画的表现提供了丰富的视觉形式资源，即所谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。

长短基本上是一个多与少的数

字概念，在绘画中，每一笔，每一个动作都会与长短问题相关，长短对比也是一个形式美感的组合对子。有长有短才有变化，有节奏，有韵律。在音乐中有长音、短调，在文学中有长篇和短篇。长的东西是由短的组合而成，比如中国画中的线条画法有“积点成线”一说。长长的线条是由无数个小点连接而成。这是包涵了时间的延续和运动的连贯性。

长短的运用，也是绘画构图中考虑得比较多的形式因素。我们在画

树木、房子、植物、室内器物以及人物与织物的线条组织时，长与短的运用就变得重要起来，特别对某些画种又尤为重要。比如黑白木刻、插图、中国工笔白描、书法、篆刻，以及许多壁画作品，在线条与点的配置上，长短的穿插、曲直的对比、高矮的搭配、远近的推移、线条的连贯性等方面，都需要我们巧妙运用长短对比，才能让画面产生变化和节奏感。（图4-97至图4-106）

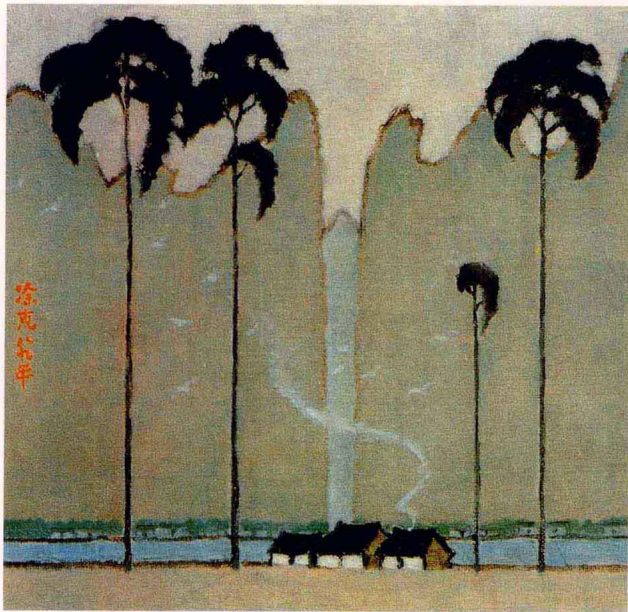


图4-97 树干和地平线以及山体的长与树冠和房屋的短形成对比关系。涂克



图4-98 电线杆的长与画面中的其他景物形成了长短的对照。任传文

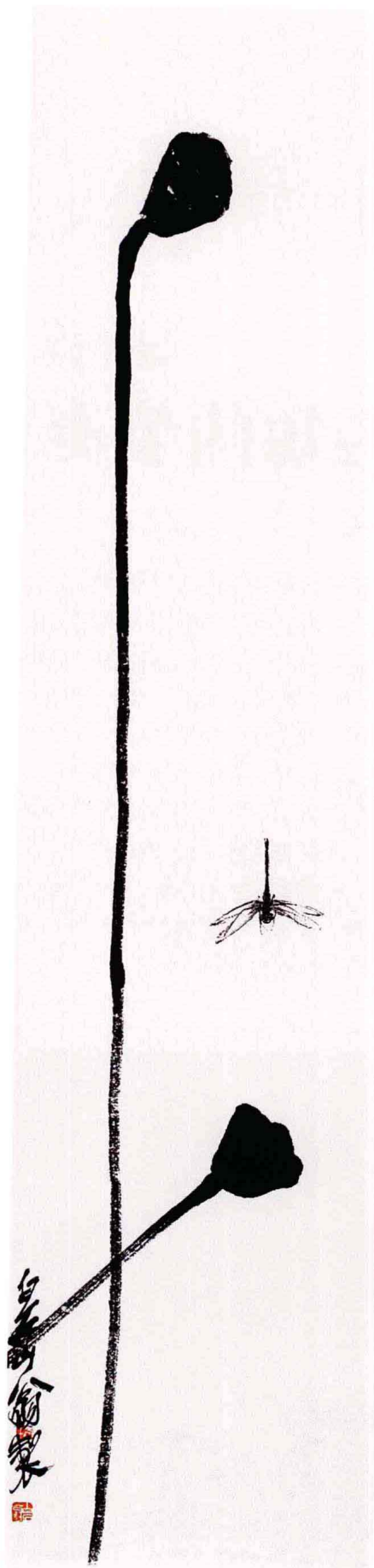


图4-100 白石老人的这幅画利用长短的对比关系，营造出非常生动有趣的视觉境界。



图4-99 瓶子有高低、长短差别，瓶子与背景和桌面也形成长短的对比。



图4-101 骑马的人与高高的树木形成对比。

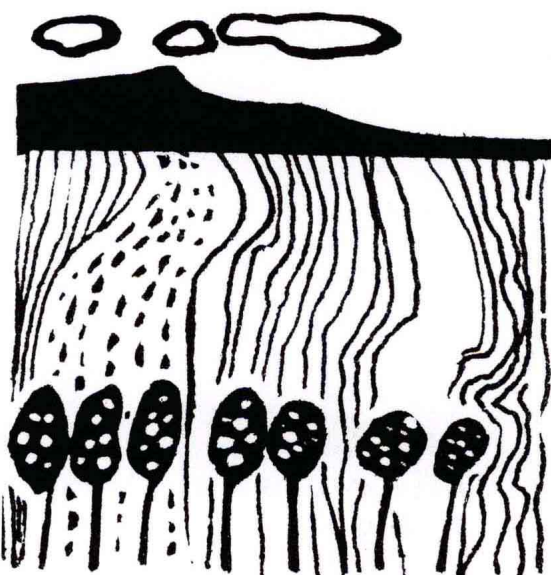


图4-102 小树的树冠和云朵与地面的长线形成对比。

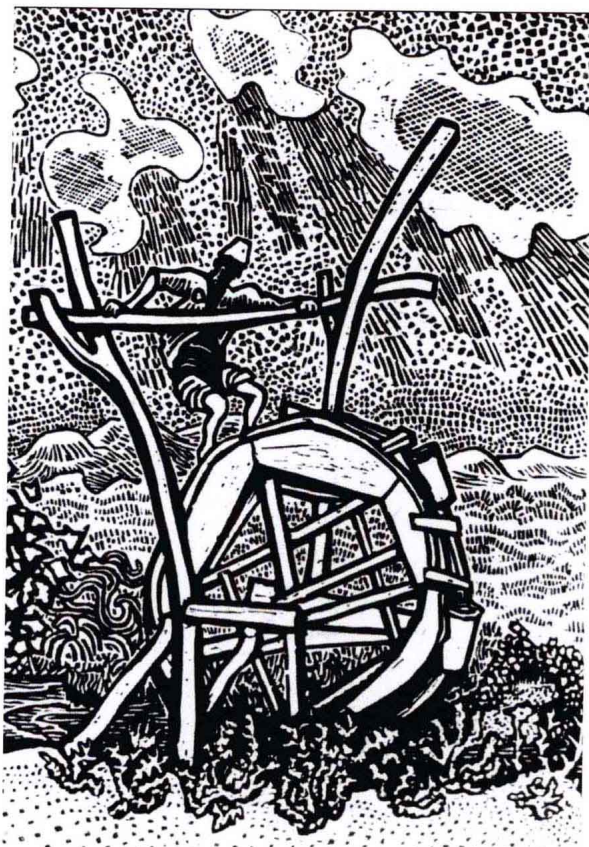


图 4-103 画面中的长线条与短线条的运用形成了对比。木刻《水车》奥托·潘科克（德国）



图 4-104 密集而弯曲的长线与小点产生对比组合。吴冠中

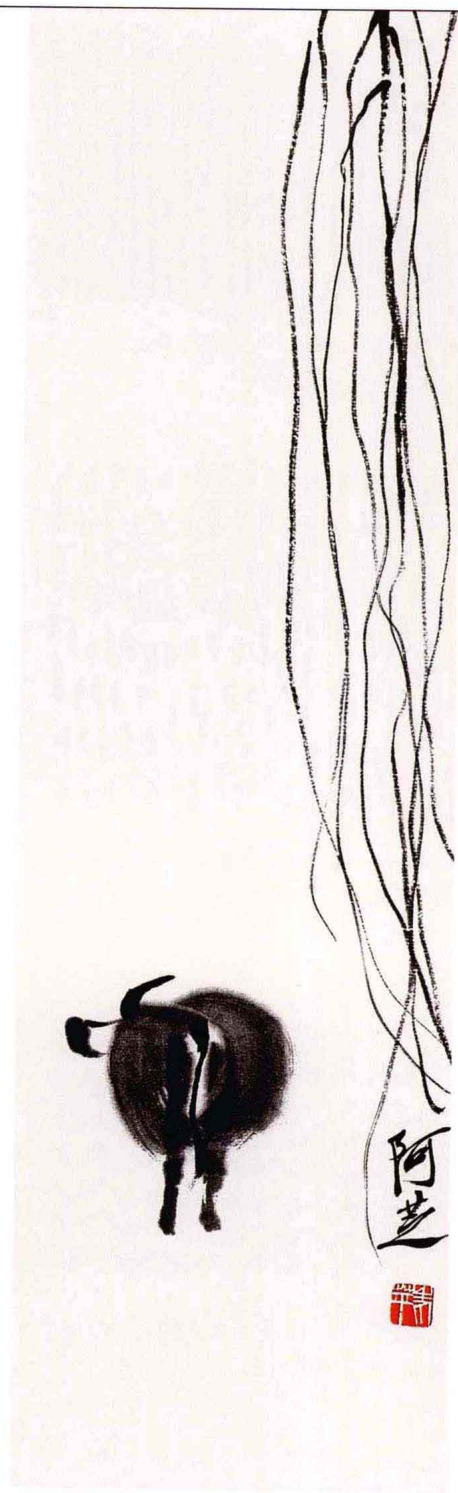


图 4-105 长长的柳枝与牛产生对比。齐白石



图 4-106 画中的人物成为了一个个小点，与地面和拉着的鱼网形成有趣的对比。木刻《网》亨利·提康宁（芬兰）

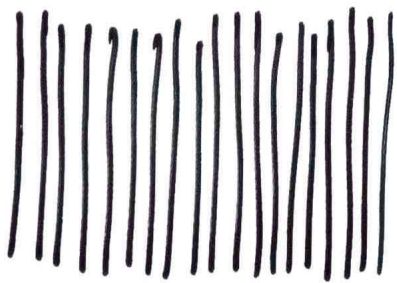


图 4-107 虽然整齐，但缺乏变化。

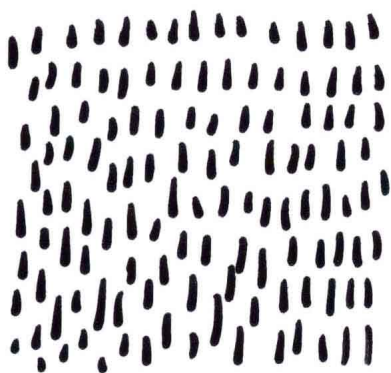


图 4-108 局部看起来有动感，但整体看起来仍显呆板。

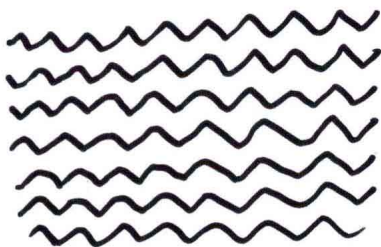


图 4-109 曲线本来是有动感的，但重复多了就会让视觉有疲劳感。

试想，如果一幅画中，总是用一样长的线条，一样高的人物，或者总是曲线，总是横线和竖线，结果可想而知，是极其乏味的。(图 4-107 至图 4-109)

线性的运用与表达，古今中外有许多优秀的画家可以给我们借鉴，特别是中国传统绘画中的许多古代壁画作品。比如，永乐宫壁画、敦煌壁画等都是线条运用的典范。西方的克里姆特、克利、波洛克，中国当代画家刘绍荟、袁运生等人的作品，在长短节奏的运用上，都是很讲究的。(图 4-110 至图 4-116)

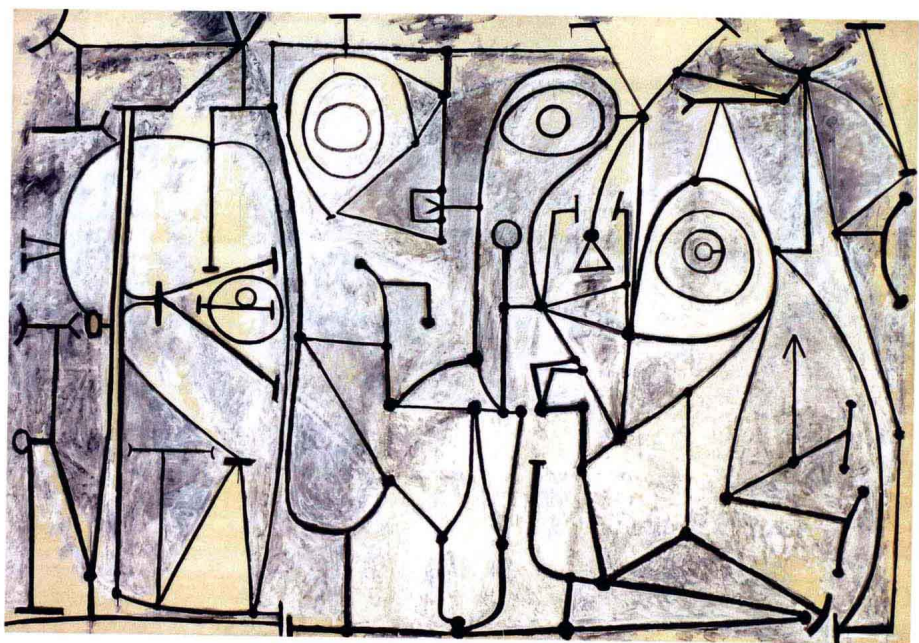


图 4-110 油画《厨房》毕加索(法国)

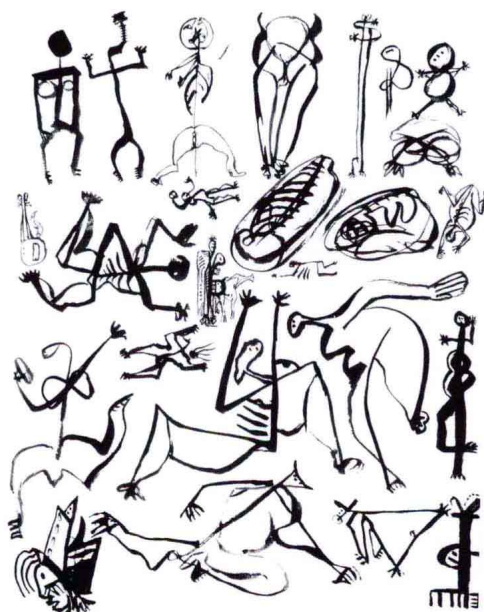


图 4-111 油画《无题》波洛克(美国)



图 4-112 油画《纽约曼哈顿》捷涅卡(俄罗斯)

在绘画构图时，我们都会遇到“长短”的运用问题，长短是造型问题，也是形式技巧问题。在造型上，该长的短了，该短的又长了，肯定会让人感觉不舒服。而在技巧上，如何

使点、线变得有意味，使点、线能恰当地表达作者的意图，这都是绘画要考虑的问题。画点和线更需经过长期的训练，使画出的点、线更具弹性、更有力度。这也需要掌握一些科学的

方法，比如中国画中的所谓“积点成线”和“力透纸背”，就是中国人通过长期积累总结出来的作画经验。

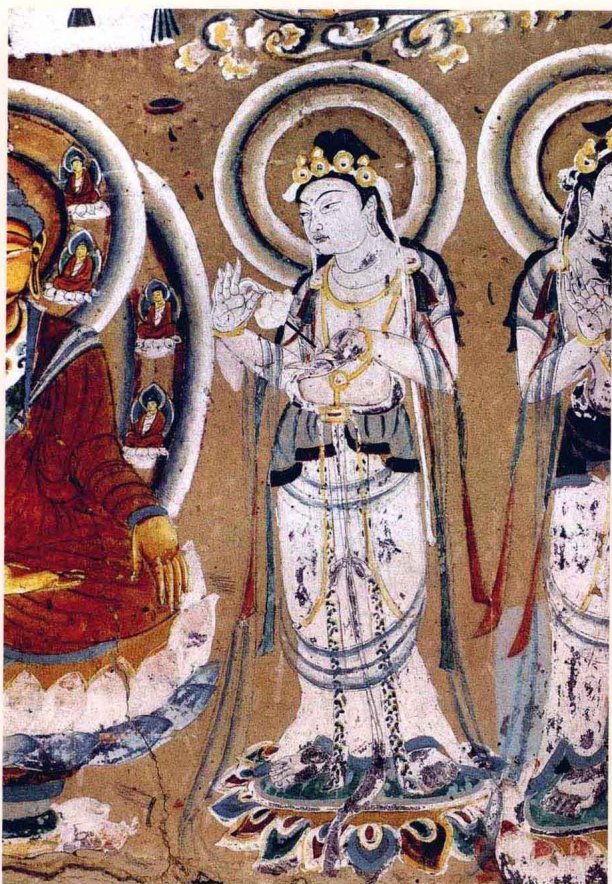


图 4-113 《说法图供养菩萨》 敦煌壁画第 329 窟



图 4-114 稷山青龙寺壁画《月宫天子众人》



图 4-115 线描《幸福的泼水节》袁运生



图 4-116 线描《西双版纳》刘绍荟

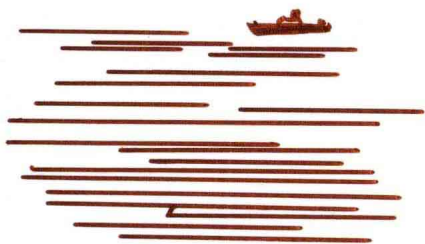


图 4-117 全是横的不好看。

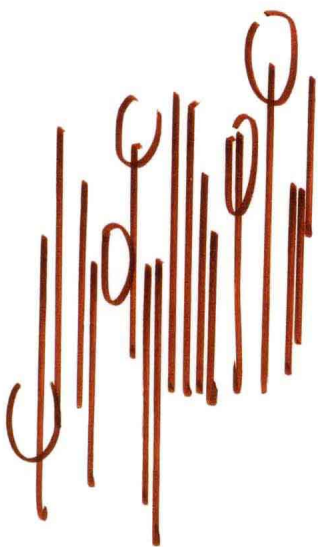


图 4-118 全是竖的也不好看。



图 4-119 要横竖交错，长短有致才有生气。

课题实践：节奏组织训练

1. 项目训练讲解与分析

节奏感是优秀艺术作品一个重要的品质。好的作品一定是张弛有致、松紧适度、急缓有序、虚实相生、曲直交错协调、前后穿插得当，就如同好听的音乐曲调，能够多年传唱的歌曲都会具有这些品质。

绘画作品在语言构图的组织上一定要注意节奏感的处理和把握。节奏虽然指的是有规律的运动，但绝不是单调死板的重复。不要横的全是横的，竖的全是竖的，弯的全是弯的。（图 4-117 至图 4-120）



图 4-120 要方圆结合，轻重均衡才能达到画面的和谐。

在语言元素的组织安排上，疏密是最能达成节奏感的组织方式。利用数量的配置，营造矛盾对比与协调均衡的统一体。画面上的树和草组成了密不可分的节奏，而同时，天空却可以是空白，什么也没有。这样就造成了一紧一松、一多一少、一密一疏的效果。（图 4-121、图 4-122）



图 4-121 原图



图 4-122 构图

在课堂写生中,利用对象呈现给我们的形状和颜色的细节来组织出恰当合理的疏密关系。学生要学会从对象中强化一部分细节,同时又弱化某一个局部,才能营造出有趣的节奏感。我们在这里引用一些儿童作品,看看他们是如何强化细节的,也许可以给我们一些启发。(图4-123至图4-126)

记住,作画者是导演,他可以利用所有视觉资源来达成自己的目标。取什么?舍什么?取多少?舍多少?怎么取?怎么舍?这就是学习绘画的学生要在这一个训练项目中应该掌握的关键要领。除了图4-127和图4-128的做法外,还可以有其他的选择。

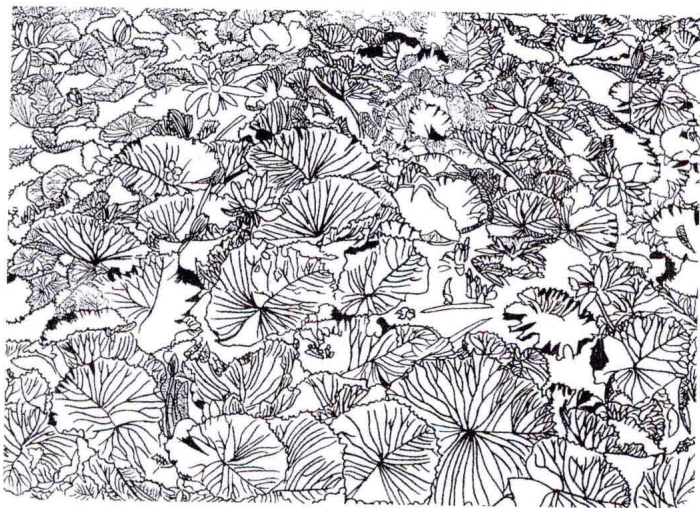


图4-123 在叶子的经脉上做文章,营造出密集又有变化的线条组合。钢笔画《早晨的莲池》林素琴

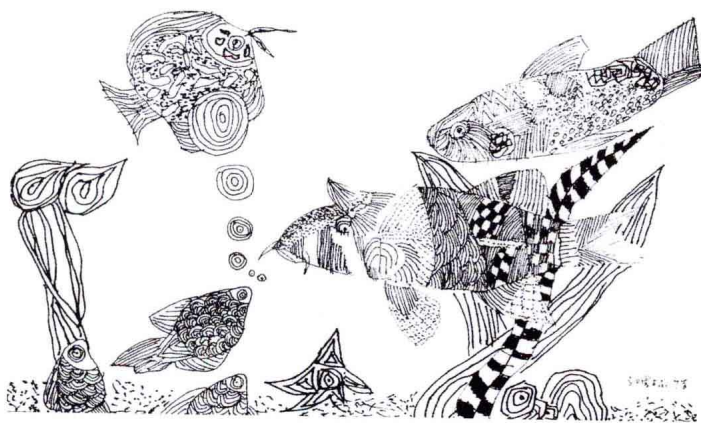


图4-124 作者很有想象力地将海中生物用细线条加以描绘,而海水却放弃不画。钢笔画《海底世界》郭昱林

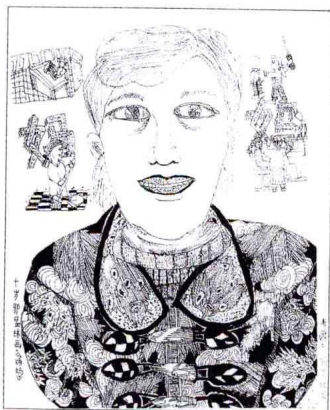
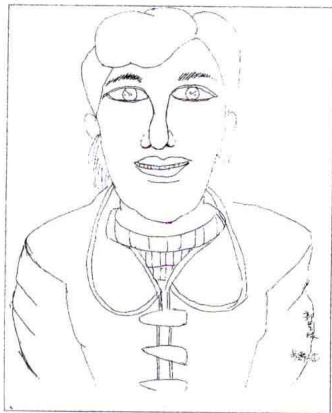


图4-125 没画花的衣服和画上了花的衣服是两种不同的效果。钢笔画《我妈妈》郭昱林

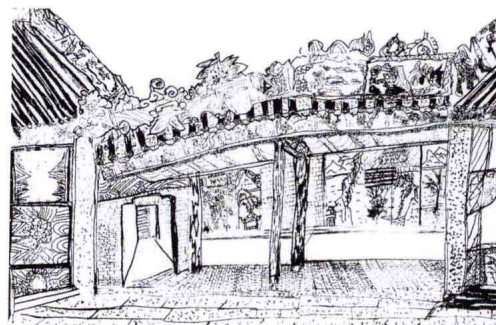


图4-126 房子上有很多细节可以让我们去进行疏密组织的安排,而使画面具有了一种特有的节奏感。钢笔画《陈家祠一角》黄功励



图4-127 这幅画面是取物象的线性趣味。



图4-128 这幅画面是取物象的块面趣味。



图4-129 原图



图 4-130 原图



图 4-131 可以强化背景细节。



图 4-132 可以强化服装细节。



图 4-133 可以强化黑白色块关系。

一定要从对象出发去生发出你的想象力。

这里是一组课堂作业的场景，上面有衬布、墙壁、椅子、画架、地板、服装、肤色等元素。想要组织成什么样的画面，就看你如何取舍。(图 4-131 至图 4-133)

2. 训练目标

A. 学会疏密组织(学会运用大小、多少、远近、明暗、虚实、轻重、动静、长短这些矛盾对立因素来营造节奏感。节奏感来自于对抗后的均衡，而不是平衡和对等，因此要注意主要力量与次要力量的对比与均衡)。

B. 学会细节提炼(通过细节的组织搭配，强化一部分，弱化一部分来组合出有强弱变化的形式趣味)。

C. 学会运用形态突变(形态突变就是在某种一致性状态中，让某一局部作一个反向变化，打破常规的平衡状态)。

3. 训练要求：运用生活照片资料或通过实景写生，用黑白灰三色完成作业

4. 训练内容

A. 静物、风景、人物。

B. 作业数量为 10 幅。

C. 作业长宽尺寸不得小于 15 厘米。

训练方式方法选择参考

通过分析优秀作品，概括出大师作品中的构图方式和运用元素，从形状、黑白、色彩、节奏、空间等五个大的方面得出结论。

临摹大师作品，用最简单的工具去临摹和归纳出大师作品的构图元素组织的基本构架。

自由构图：在生活中，随意坐下来面对眼前的景物和场面，见到什么画什么，用最简单的工具，将你所看到的一切任意地进行组织。构图也是同样从形状、黑白、色彩、节奏、空间这五个方面思考。尝试着用某一类型的方法构成画面，用黑白、细节、强化线条、重叠、焦点透视、散点透视、任意布局、镜头感、疏密、面积变化等方法来练习。

凭想象很随意地把想到的事物组织在画幅内，随意勾勒，想到哪里画到哪里。撇开一切有关构图的现成规则，也无需根据透视、立体和一般视觉习惯的要求，放开胆子画，画成什么样就是什么样，不要考虑别人的意见，尽量不要受到任何外在因素的干扰。

5. 课 时：20 课时

6. 重 点：疏密组织和细节强化与弱化

7. 难 点：形态突变和节奏韵律的把握

8. 评 分：按目标实现的质量给分

9. 参考书目

《解构与重构》丁一林著 岭南美术出版社

《形态繁衍》胡明哲著 人民美术出版社

《艺术与视知觉》鲁道夫·阿恩海姆 [德] 四川人民出版社

《黑白画理》王弘力 辽宁美术出版社

《山水画法》徐北汀 人民美术出版社

《风景图案 2000 幅》骆恒光

第五课 空间组织

课题名称：空间组织。

授课时数：二十课时。

教学目标：①充分认识和理解空间概念以及空间与透视学的关系，并且了解在绘画中空间关系的组织对视觉形式美感的形成所具有的意义。

②能在绘画实践中很好地加以利用和熟练地运用。

教学重点：物体在画面中的方位关系与主题表达。

教学难点：多个物体的相互遮挡与形状变化对画面形式美感的影响。

材料准备：纸、布、铅笔、毛笔、油画笔等。

作业要求：完成十二幅作业，每一讲做两幅，尺寸不小于 25cm × 25cm。

①图—底转换分析。

②负空间分析。

③形状合并分析。

④重叠关系分析。

⑤三种透视法（焦点透视、散点透视、斜面—等角透视）。

第一讲

空间解读



图5-1 中国画《仿梅道人山水》王鉴(清)

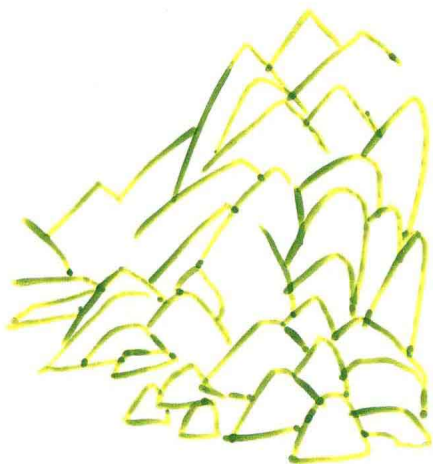


图5-2 中国画的所谓散点透视。

空间的概念

“空间”是绘画无法回避而又更为复杂的问题。不同的绘画理念对空间的解读均不相同，例如中国的绘画讲究的是心理空间，因此绘画手法上表现为散点透视、反透视和平面化，有些地方甚至留白不画，以加强心理想象的空间。而西方写实主义则追求物理真实的三维空间，因此绘画手法上表现为焦点透视，追求光感、体积。立体主义把物象拆散重组，把焦点透视看不见的一面也画在同一画面中，被视为多维空间。未来主义则把时间的因素画进画面，被视为四维空间。不管对空间持何种态度，都要涉及如何在画面上合理地、富有趣味地进行空间组织的问题。归纳起来，空间的组织有焦点透视法、图一底转换法、重叠法、重合法和形状归纳法等。

“空间不是别的，而是事物与事物不同的距离、方向和大小的关系。”

“在希腊语中并没有空间一词，希腊人心中的空间实际上就是事物的位置、距离、范围和体积。”

我比较同意阿恩海姆的说法，在绘画中“空间”指的是人为限定的一个范围（画布、画纸、墙壁、建筑物的天顶），在这个范围内进行物象布局或者可以说是视觉形式语言的安排。我们在绘画专业术语中常说的“三维空间”、“二维空间”这两个概念，借用了自然科学对物理空间的称谓。其实绘画中的空间只具有虚拟的立体真实性表述，是在二维平面上企图实现的三维理想。换言之，就是指这个理想不一定能得到。

过去的绘画多以描绘和重现现实的物理空间为主。西方绘画的模仿说注重科学性，在研究焦点透视规律、物体的结构规律以及明暗变化的规律的基础上，创造了一套营造虚幻的真实空间的画法，画家们多注重三维立体纵深感的表现。从达·芬奇等文艺复兴三杰到后来的印象主义的众多画家，都没能脱离对三维空间规则的依赖。

只是到了近现代，由于受到了东方艺术空间观念的影响，西方绘画才逐渐呈现出多元发展的状态，更多的画家不再满足于表现物理空间。从塞尚开始，就逐渐抛弃了严格的焦点透视法体系，向二维化方向演化。“当透视法不是被用于刻板地再现现实空间，而是被用来表现某种特殊意义的时候，就

可以对这种手法进行自由的改变。”“塞尚摒弃了自文艺复兴时期以来所用的传统透视法则及明暗表现法,他的目标不是再现自然的空间,而是把空间视为绘画中的一种表现。”

我们这里谈到的空间组织,其实并无完全摒弃三维空间表达的意思,只是从另一角度来看待,并且了解和研究更多样的空间表达方式。埃及人使用二维空间展现画面。比如,重叠法就是中国山水画常用的方法,“在中国画中,即使山峰与山峰之间,山峰与白云之间,在纵深中的相对位置,也都是通过重叠的方式建立起来的。那山峰的形体往往被描写成犬牙交错的峭壁或阶梯组成的构架”

中国画的所谓散点透视是二维性的,它只是往上下左右伸展。但我们又不能不说它没有一点空间纵深感,

因为,通过形的重叠,它也多少可以造成一些三维性。(图5-2)

日本的木刻版画中也使用了独特的“斜面一等角透视”法,可见,纵深感的表现,不一定由焦点透视法决定。物体通过互相重叠、遮挡,互相交叉错位,也能造成层次感和前后、远近的关系。再加上利用线条的方向感和伸延处理,同样可以暗示空间层次。

阿恩海姆还说过:“把绘画作品中对空间的表现理解为对所看到的物理空间的复制,是完全错误的。绘画空间最初是在绘画平面上发现的,是由两度的媒介所提供的条件逐渐演化而成的。换言之,是艺术家运用自己所掌握的线条、形状和色彩等媒介物进行多次试验的结果。”因此,在今天,构图中的空间组织概念可以被

理解得宽泛、自由。它的实质意义在于,画家要将自然的物象转换成语言媒介,使它巧妙地、合理地融合在一个特定的方框之内,让各种元素产生有趣的配合与对抗的制衡关系,最终得到与意图表达相吻合的均衡形态。这就是空间组织的任务。

在这里所要指出的是,在画画的时候,应该没有一个固定要大家遵守的所谓“空间准则”存在,我们所描述的空间概念都是在作品诞生以后总结出来的界定用语而已。你可以遵循它,也可以改造它,甚至还可以推翻它。

当然我们最好在了解了前人的已有成果的基础之上,去灵活地自由运用这些规律。



图5-3 浮世绘《琴》歌川丰春(日本)

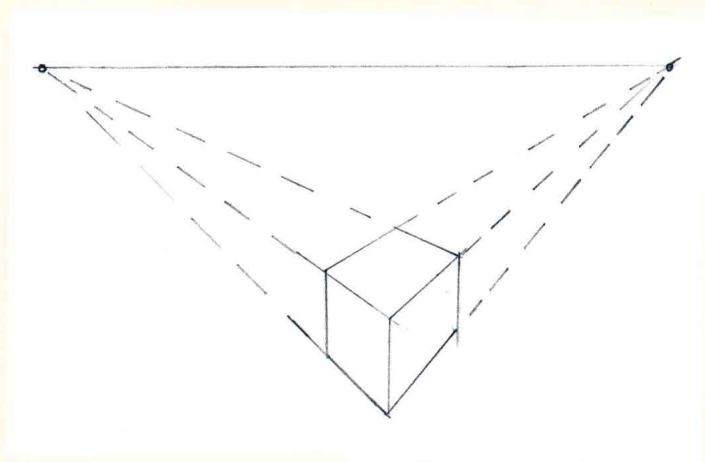


图5-4 规范的成角透视图是有消失点的。

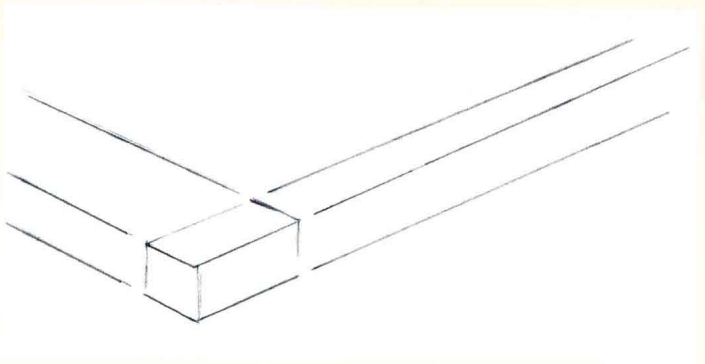


图5-5 斜面等角透视图是没有消失点的。

第二讲

焦点透视法

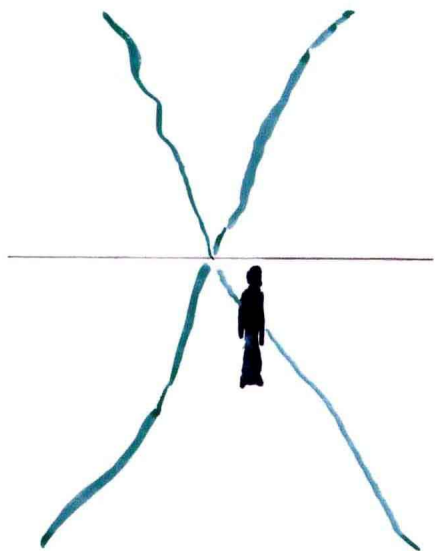


图 5-6

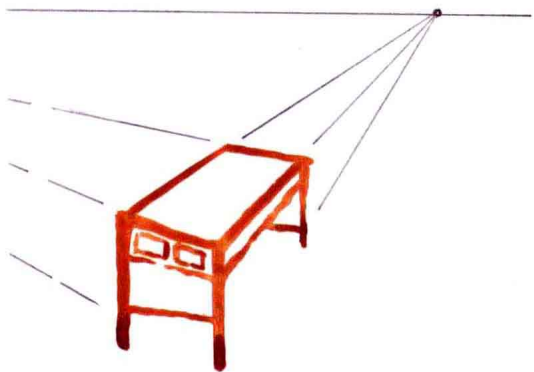


图 5-7

“中心透视法(焦点透视)是人们多少世纪以来为重新获得统一的绘画空间所作的努力而达到的最高成就。”

“中心透视法为正确地模仿自然提供了一套新的和合乎科学的标准，但同时却排除人的一切自由和任性。”焦点透视法是规律，是成就，但同时也是束缚。(图 5-6、图 5-7)

既然是规律就会有它一整套规则、原理、做法。在这里，具体的焦点透视原理我们无需详细展开，同学们可参阅专业的透视法书籍。我们只把焦点透视法在空间组织中所要应用的关键点讲一下。

焦点透视的要点，就是所有物体在空间中的位置，都被规定在延伸到地平线某一个焦点上的上下两条透视线之中。包括：成角透视、平行透视、俯视、仰视等。如果我们要用焦点法来组织空间关系，就要弄清楚它的规则与做法。焦点法的好处是，能够创造出基本符合人的视觉常规习惯的空间状态。制作起来有一套科学方法，精准、空间纵深真实感强。如果绘制大场面的景物或有众多人物的作品，采用此法，很有助益。例如：图 5-8 陈坚的《淮海大战》，图 5-10 陈逸飞、魏景山的《攻占总统府》这两幅画都采用了俯视的大场面的平行透视来进行构图，画家还原了真实的历史战争场面，给人身临其境的感觉。

当然，许多中景或近景为主的画作也都采用了此法。如遵循严格的焦点透视规则来组织画面，一旦有一点误差，就马上能察觉出来，让人感觉到不舒服，有空间混乱的感觉。(图 5-12 至图 5-17)

因此，从某种意义上说，焦点透视就如阿恩海姆所说的“排除了人的一切自由和任性”。换言之，就是束缚了人的创造力和想象力。因此，我们既要掌握它，又要能够合理恰当地运用它，要避免它的负面影响。

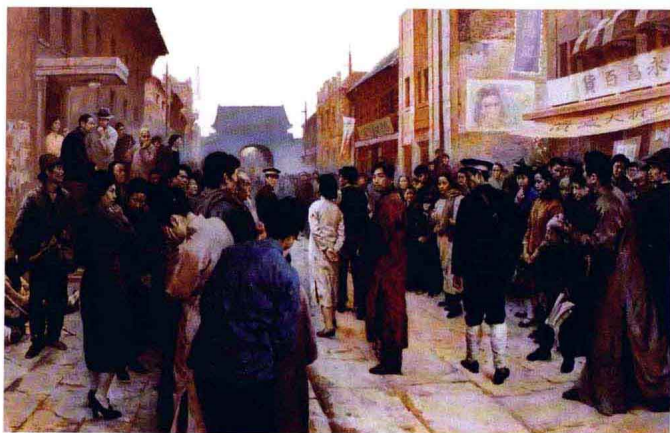


图 5-8 油画《长街行》陈 坚



图 5-9 平行透视构图



图 5-10 油画《攻占总统府》陈逸飞 魏景山



图 5-11 平行透视构图



图 5-12 中景 油画《凡·高的房子》凡·高 (荷兰)



图 5-13 近景 油画《凡·高的卧室》凡·高 (荷兰)



图 5-14 中景 油画《格林那达近郊》莫伊谢延科 (俄罗斯)



图 5-15 近景 油画《病房里面的死亡》蒙克 (德国)



图 5-16 所有人物的头部都位于地平线的下方，这是符合透视规律的。



图 5-17 这幅图里最右边的人的头部超出了地平线，就明显地让人感觉不舒服。

第三讲

图—底转换法（与面积大小以及边缘有关）



图 5-18 头部是图，其他空白是底。

“图—底”关系的概念，根据阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中的描述，是鲁宾首先提出来的。“图底”转换关系的意思，第一个理解是：“凡是被封闭的面都容易被看成‘图’，而封闭这个面的另一个面总是被看成‘基底’……在特定的条件下，面积较小的面总是被看作‘图’，而面积较大的面总是被看成‘底’。”

另一种情况是：处于封闭的轮廓内部或是外部，只要有一方是具有密集质地的，它就会被看成是“图”。再有一种现象，就是外形凸起的形状容易被看成“图”，而凹陷的形状容易被看成“底”。（图 5-18 至图 5-21）

我们最好抛开学究式的论证结果，去解读“图与底”的关系。我们要了解的是，到底这个认识能对学习绘画的人有什么帮助？我想，它的作用是在我们进行空间组织的时候，也就是指在绘画构图中，学会用大面积与小面积、封闭与开放、密集与疏空、凸鼓与凹陷等这些相互对立的矛盾元素的转换来创造一个更多变、更丰富的形式语汇结构。

我们在绘画写生中经常要考虑主体与陪衬的关系。一幅画作里的多个因素，就是在图与底的相互映衬下呈现出特有的美感趣味来。在空间布局时，考虑“图与底”的不同视觉关系是一个有趣的课题。一般来说，“图”

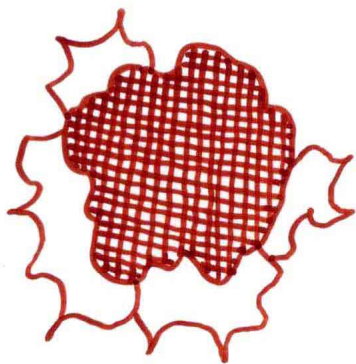


图 5-19 涂有线条的密集质地部分是图，旁边用线条勾勒的空白部分可以被认为是底。

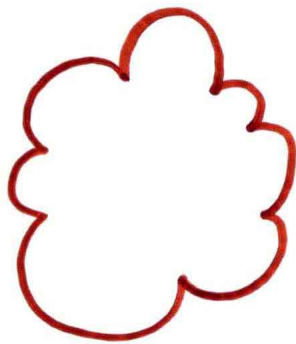


图 5-20 外形凸起的形状容易被看成“图”。

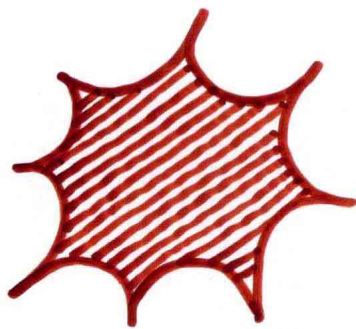


图 5-21 而凹陷的形状容易被看成是“底”，即使是涂有线条的实体部分也一样。

总是向前突出，而“底”是向后退缩，这就为达成空间层次提供了有表现力的手段。但“图与底”的前进与后退的关系也是随着各自面积的大小而改变的，如果密集的区域面积大，很可能会变为“基底”。如果空白的形状没有边框，它就会向后退，如果有边框，那就看谁的面积大谁就向后退，

变为“基底”。

这些关系转换的解读，其实只是一种视觉经验。有时候，不一定与真正的科学实验结果能对应得上。但我想，作为绘画的人，主要还是在自己的实践基础上，得出自己的结论才更为重要，科学实验的结果只是作为我们的参考系数。

图与底是可以相互转换的，图跟图挤出的形状又成了新的图，这在埃舍尔的画中是经常出现的效果。所谓错觉就是这样产生的，图可以变底，底又可变回图。例如图5-26埃舍尔的画。也有许多招贴设计采用这种效果。（图5-22至图5-28）



图 5-22 头部明显是图，空白的背景是底。

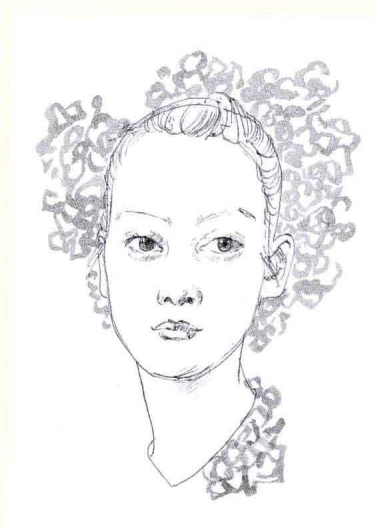


图 5-23 头部边缘衬出的密集线条似乎在和头部争夺图的地位。

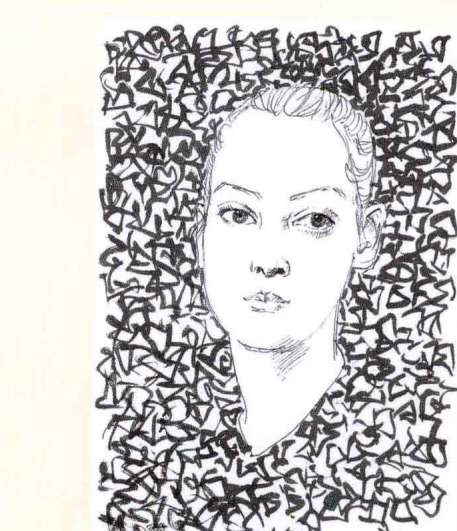


图 5-24 一旦背景的衬托线条的面积变大的时候，它又转换为底，退到后面去了。



图 5-25 东方志功的木刻，运用多变的疏密处理，营造了有趣的图底关系。木刻 东方志功（日本）



图 5-26 埃舍尔制造的图像，创造出让人迷幻的视觉错觉，让你觉得好像图又是底，底又是图。黑白画《蟹式图形》埃舍尔（荷兰）

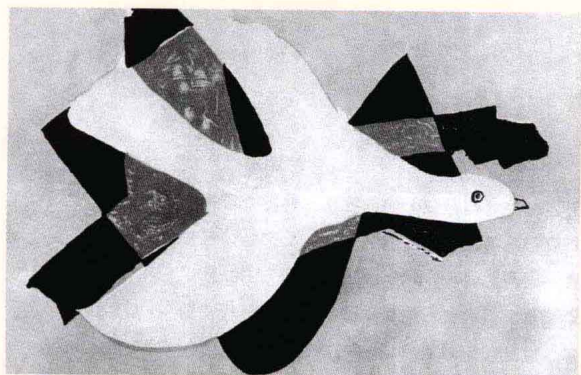


图 5-27 勃拉克利用重叠来营造图底的幻觉。有时候觉得深色是图，有时候又觉得白色是图。石版画《飞鸟及其影子》勃拉克（法国）



图 5-28 有时候觉得纯色是图，有时候又觉得灰色是图。石版画《飞翔的鸟》勃拉克（法国）

第四讲

重叠法（与远近、前后有关）



图 5-29 中国画 王蒙（清）

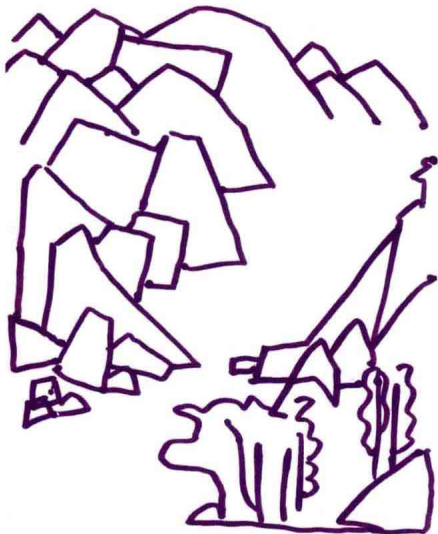


图 5-30 中国画的重叠是形状重叠。

正如阿恩海姆所说：“每当一幅画的空间概念是依靠轮廓线进行确定的，而不是依靠体积和光线来确定的时候，重叠在决定各物体在第三度中的顺序方面就有着特殊的价值。对于某些画家来说，创造空间的最好的方法，就是通过互相重叠着的事物组成连续性系列来取得。”阿恩海姆将重叠的性质、意义和作用都阐述得非常清楚了。

运用重叠法来建立空间，是中国山水画所特有的一种手法。其实不光是中国人，后来的许多西方画家也都采用此法。比如立体主义的画家毕加索、勃拉克等，甚至还包括了自文艺复兴以来的许多写实派的画家，他们都在自觉和不自觉地运用重叠法。（图 5-29 至图 5-38）

在我看来，对重叠的概念有两种理解。第一，是指人在特定视角所看到的多个物体，由于物体所处的不同空间方位而产生的遮挡造成的重叠，这可叫做“自然重叠”，是符合客观事实和透视规律的重叠。其实，那些遵循焦点透视规则的写实派画家就可归为此范畴。图 5-37 这幅图是在特定的视角下观察得到的自然状态下的重叠效果。图 5-38 这幅图是主观任意的人为布局。另一种理解是，利用了“自然重叠”的两形相交，也就是阿恩海姆说的用轮廓线来相交所衍生出的，主观性更强、更自由的重叠方法。它可以不受焦点透视法的约束，在二维空间中，按意图的需要对形进行任意安排。我们也可将此做法称为“散点布局”。（图 5-39）

现代画家的许多作品都运用此法，如：康定斯基、莱热、米罗、德罗内、勃拉克等。可见重叠法的使用是相当普遍的。（图 5-40 至图 5-45）



图 5-31 油画《有调色盘的室内》勃拉克（法国）

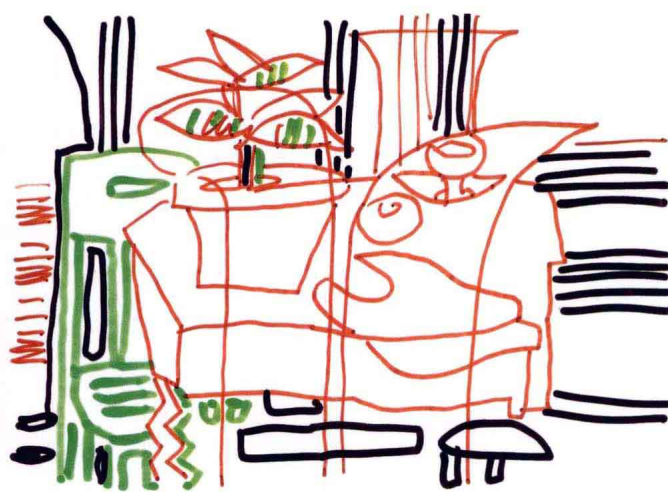


图 5-32 立体主义作品的重叠是透明重叠。



图5-33 油画《桑罗马诺战役：米歇尔·达可迪尼拉的反击战》乌切洛（意大利）



图 5-34
自然重叠



图5-35 油画《萨宾妇女被绑架》大卫（法国）



图 5-36
自然重叠

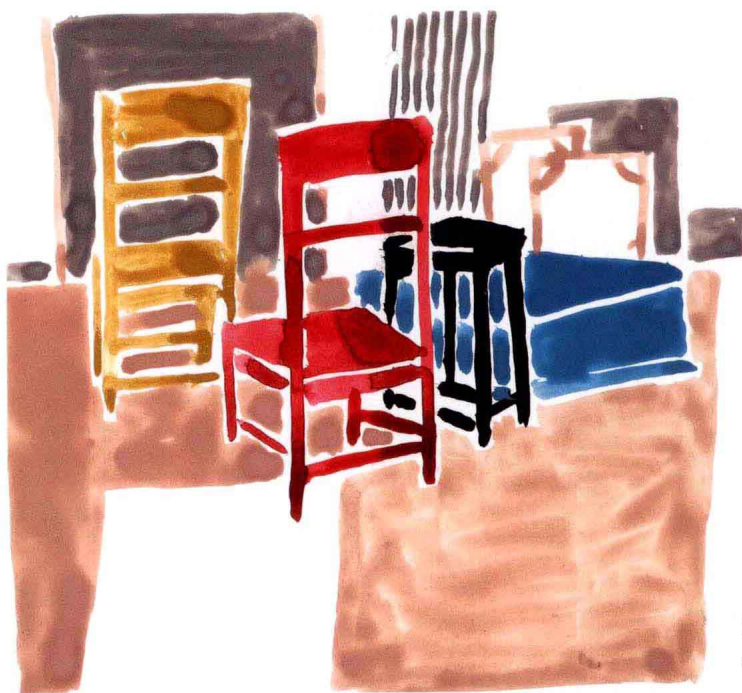


图 5-37 自然重叠，是正常空间视角下的遮挡所造成。



图 5-38 主观重叠，是人为的组织安排所创造的遮挡形成的前后关系。

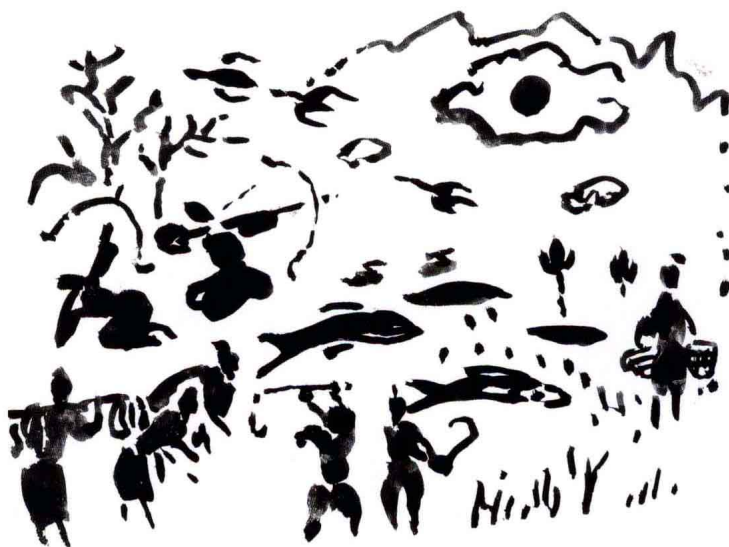


图 5-39 散点布局



图 5-40 油画 《一滴露落在鸟翼上》 米罗（西班牙）

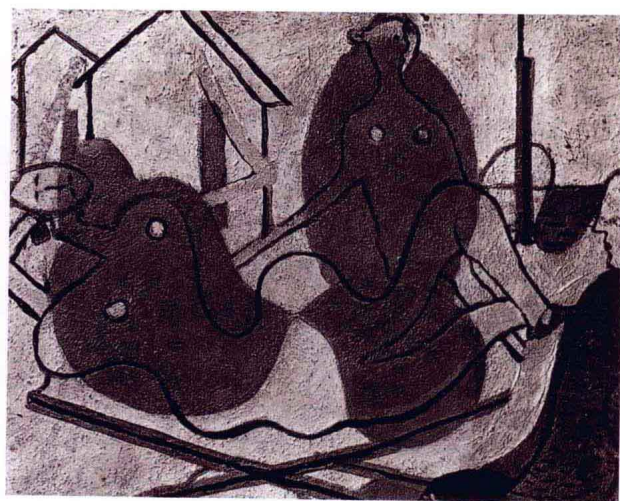


图 5-41 油画 《浴女们》 勃拉克（法国）



图 5-42 油画
《吉它手》 勃拉克
（法国）

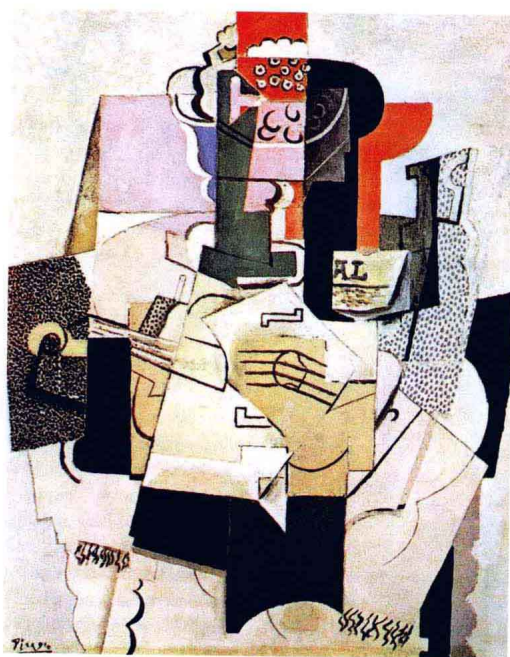


图 5-43 油画
《水果、碟子、瓶子
和吉他》 毕加索
（法国）



图 5-44 水彩、墨水、纸
《震动》 康
定斯基（俄国）



图 5-45 油画
《机械因素》 莱热
（法国）

常规重叠



图 5-46 原图

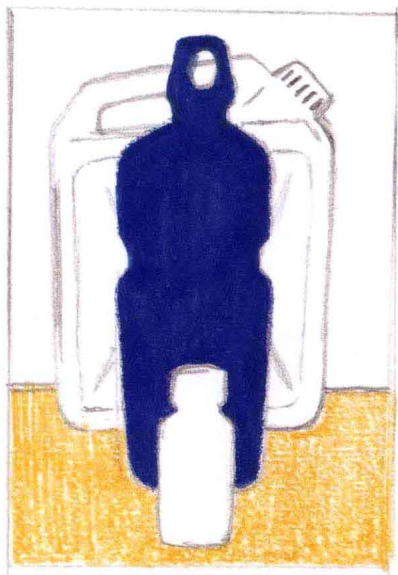


图 5-47 这是正常状态下的重叠。

我们在平时的课业中，要重视并且学会掌握重叠法来组织画面空间关系。在这里，我想提出几个有关重叠法的方式让大家在运用时有所注意。

第一种，常规重叠。是不同大小的形的完全重叠，此种处理容易获得和谐，它可以得到饱满的空间构图效果。要注意的问题是黑与白、墨与黑、图与底的面积大小配置。要用巧妙的对比来达成和谐，获得空间层次感，如图太小底太大，视觉上就不舒服，另外还要注意，每一个形状的填充是否符合对比关系的疏密原理。（图 5-46、图 5-47）

第二种，融合性重叠。是通过两形重叠，并在亮度上让两形接近，融合成新的形状，以此来获得新画面的平衡，并用新的联合后的形状与其他部分作对比。这里要注意融合在一起后的形状在视觉上是否让人产生不必要的错觉而影响到作者的主题的表达。（图 5-48 至图 5-50）

融合性重叠



图 5-48 原来的色域分布。

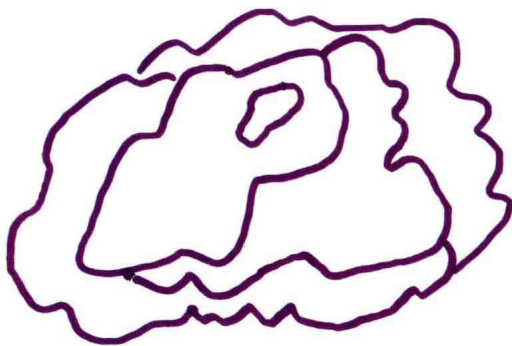


图 5-49 原来的图形分布。

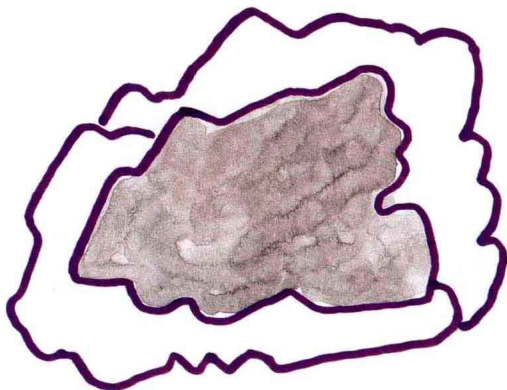


图 5-50 由于上下两块颜色较深，而中间的两块颜色较浅，因此，中间的两块较浅的颜色就融合为一个色域。上下两块较深的颜色也融合为一个色域，被改变，出现了新的形状。

第三种，透叠。透叠是主观性很强的人为处理，它不以人的视觉真实现状为依据，而是画人的理解结果，把本来在正常情况下看不见的地方也呈现给观者。是将两形用同类色进行

同明度填充，轮廓线交叉后不被遮挡的图在前一层图案中透出后一层图案的多层重叠。这样组合后的画面空间感，容易使人引起视觉的不确定性而产生一种幻觉。画面效果很斑斓、

很神秘、很形而上。这里要注意的问题是太密集的透叠会让画面混乱而影响了某一特定主题的表现。（图5-51至图5-53）

透叠

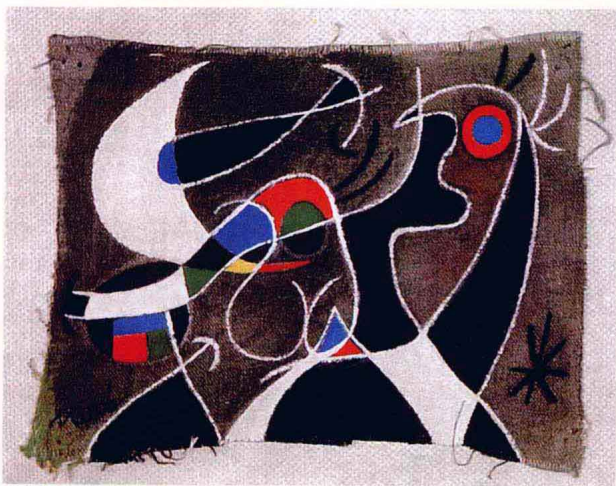


图5-51 透叠范例 油画《夜里的女人与鸟》米罗（西班牙）



图5-52 透叠范例 油画《画室》勃拉克（法国）



图5-53 透叠范例 丙烯、高丽纸《母与子》蒋铁峰

复叠



图 5-54 当画面出现三个以上互相重叠的形时，遮挡就会产生一些小面积的边角形状。

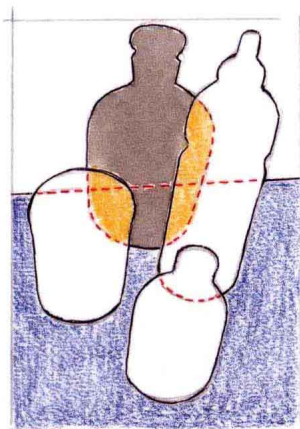


图 5-55 作画者要特别注意这些小的边角形状在视觉上是否和谐，是否起破坏作用。

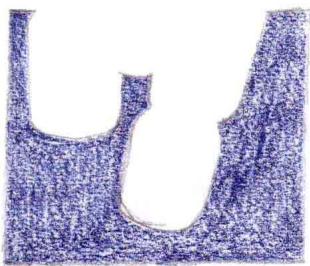


图 5-56 当我们布置对象时，要注意这些负形是否好看。

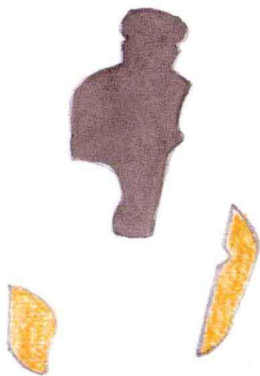


图 5-57 被重叠遮挡后的物体形状变化。

第四种，复叠。某一形状的一部分遮挡住另一形状的一部分，使两个形状有一前一后的感觉，并通过前面的形对后面的形的破坏，使后一个形状产生了新的变化。这种情况是属于比较常规的空间前后关系。我们要注意的，这时候，作画者要特别注意这些小的边角形状在视觉上是否和谐，是起破坏作用，还是起积极作用。(图 5-54 至图 5-57)

第五种，相切。是指两形在边缘上的接触，事实上并没有真正的重叠。这种情况也是重叠的一种方式，也是最难把握的一种类型。在构图中，一般情况下要避免两形相切的现象出现，在这里我们谈相切的问题主要是当作一个不该出现的现象，让学生引起注意。

因为“相切”的现象在视觉上容易引起对意图的误解，造成的结果往往不是两形互利，而是两形都受损。这是绘画布局中比较忌讳的排列方式。我们在摆放物体时要尽量避免这种情况出现。

而且，不同的形状在“相切”后，挤出的“负形”很难相融、相配于合理的形象组织体系之中，得到的是一种莫名其妙的、荒唐可笑的、幼稚的局面。图 5-61 的画面中，画了填充线的地方是一些窄小的负空间，如处理不好会很难看。除非是作画者有主题的需要，一定非使用“相切”的做法不可，比如故意营造荒诞的效果或是某一种画面情节的需要使然，否则，我还是提醒同学们，在组织构图空间的布局时尽量避免这样的局面出现。(图 5-58 至图 5-61)

相切



图 5-58 原图



图 5-59 在边线上相碰的地方，我们把它叫做“相切”。



图 5-60 原图

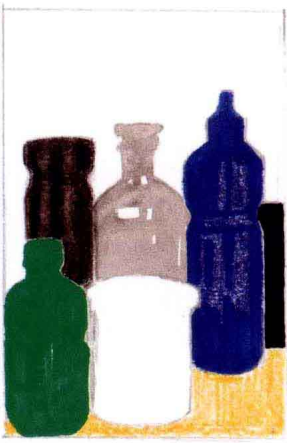


图 5-61 画面中有相切的现象存在，往往在视觉上会感觉不舒服。

第五讲

形状归纳与合并法

形状归纳在绘画实践中是最有用的空间形式组织方法之一,实际上是一个对形的认识与重新再认识的过程,是对自然的抽象过程。大千世界的无限丰富的细节有时会干扰作画者主动认识和辨别形状的意图。比如:(图5-62)画一个人的头像时,头发的毛叉会吸引我们,企图要去描画所有的参差不齐的小局部细节,而忽略了整个头部总体的印象,结果最终使

头部的边缘线产生支离破碎的感觉。(图5-63)

所谓“归纳”,就是将复杂的形概括成“简化”的形。在观察对象时,要明确形的总体印象,不拘泥于小节,才能将形状从具体的对象中提取出来,使它成为作画者组织空间结构的一个零件(或叫做点、线、面的元素)(图5-64)。在这里将形状归纳分为三个认识阶段或步骤介绍给大家。

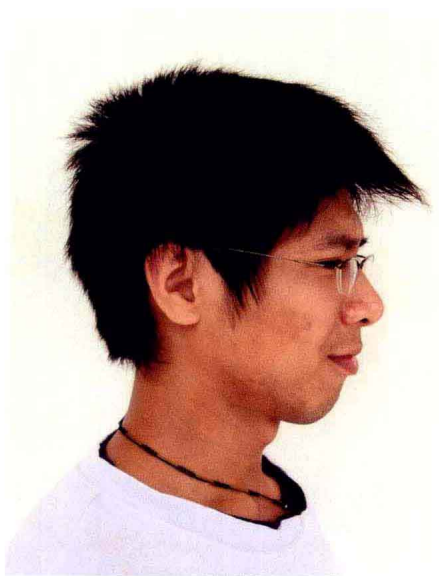


图5-62 原图



图5-63 细节的不恰当的强化,会破坏形的完整性。



图5-64 这幅图的处理就把握得比较顺。

一、辨认形状

辨认形状听起来好像很多余,难道有谁还不会辨认吗?但问题是,多数人只对主体的形有认识而对衬在后面的形不够重视,用专业的术语说,就是对“图”有认识,对“底”却可能当作一个可要可不要的部分来看待。换言之,就是重视“正空间”,忽视“负空间”。(图5-65、图5-66)



图 5-65 原图

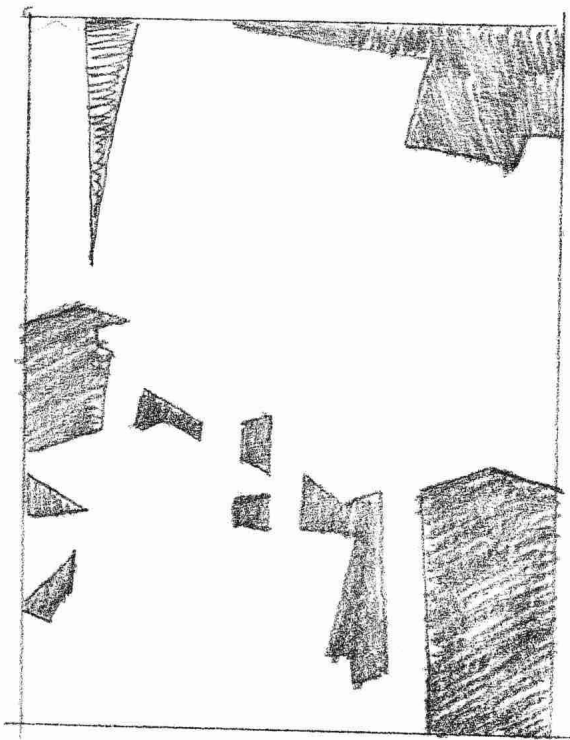


图 5-66 涂有调子的部分是负空间。

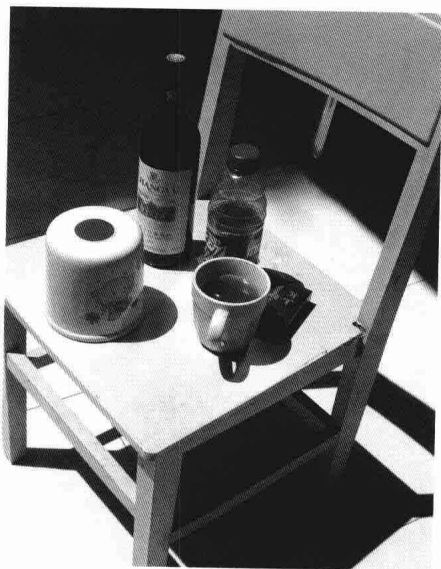


图 5-67 原图

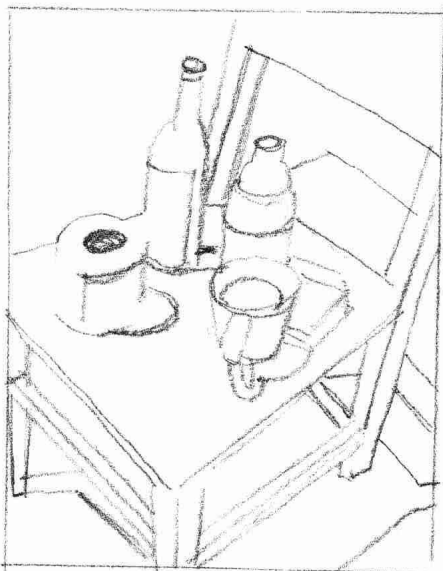


图5-68 从线的角度看问题,往往容易忽视负形的存在。

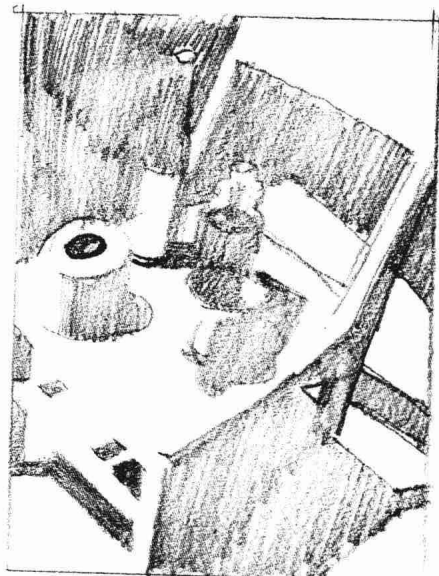


图5-69 而能把光影的因素考虑进来,就可以带动我们意识到负形的存在。

二、明度归类

明度归类有点类似黑白归纳或色彩的冷暖归纳。在将繁杂的对象归类合并之后，重新分出大的形状区域，这是一个简化的过程。一个复杂的景物，也许通过归类后只有几个大

的形状。(图5-70至图5-72)

我们将这几个大的图形拆开来，就如同小孩子做的拼图游戏。只有通过这样的归纳概括，画面中的形状结构才能清晰化，空间组织才有条理可循，这有利于一个画家的构图工作，有

点像对植物和动物进行分类一样。这种归类有利于绘画语言的形式归纳。

在做法上：

1. 建议大家以相近的色域来作为划定图形区域的前提条件。(图5-73至图5-75)



图 5-70 原图

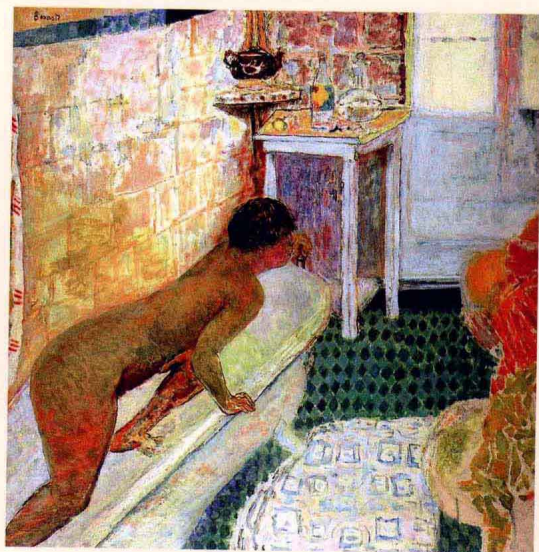


图 5-73 原图 油画《跨出浴盆的裸女》勃纳尔(法国)

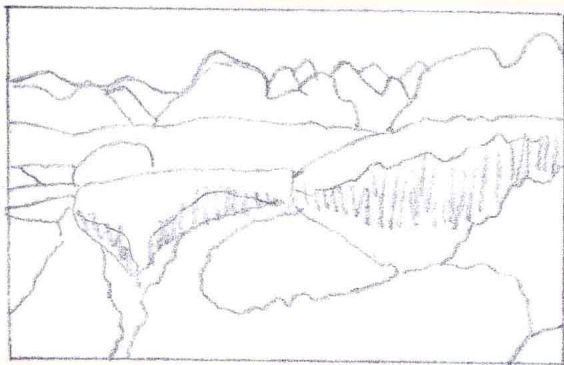


图 5-71 基本还原对象的现存状态的效果。

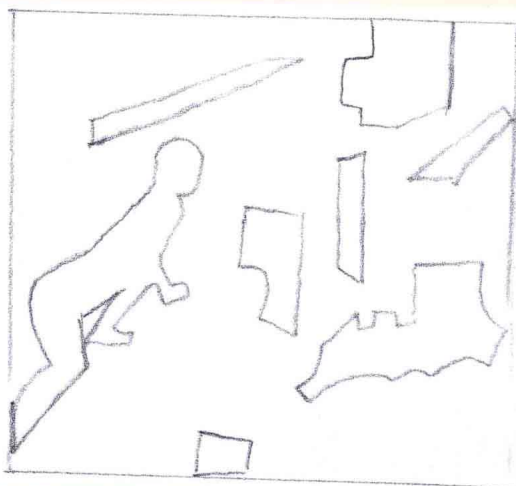


图 5-74 按接近的明度值，将画中的不同亮度区域归纳为简单的图形来认识。

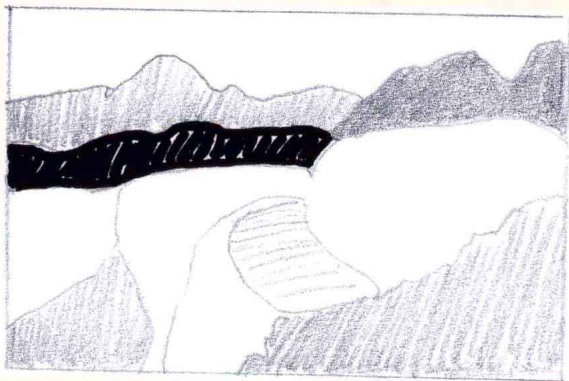


图 5-72 简化后的效果。

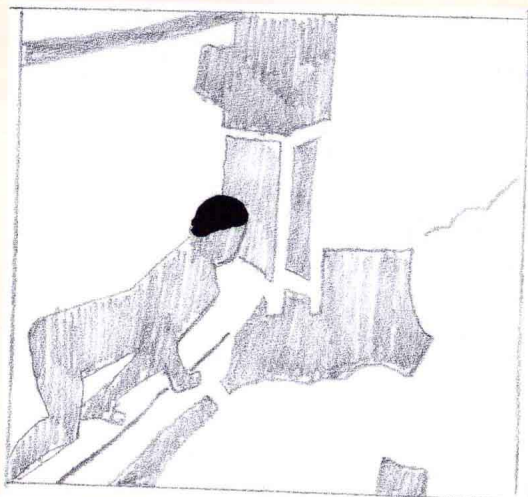


图 5-75 像一个拼图游戏，把画面中的黑白灰归纳成特定的图形。



图 5-76 原图

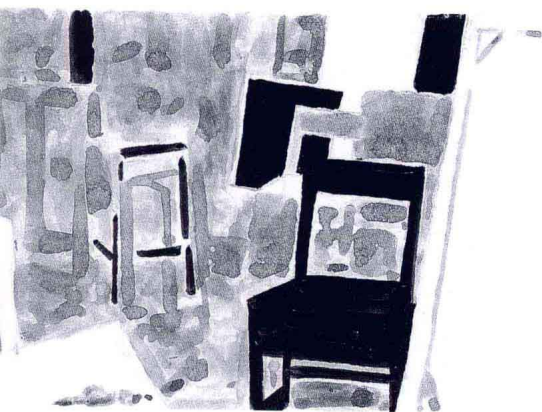


图 5-77 重的元素少, 灰的元素多, 亮的元素次之。



图 5-78 原图



图 5-79 图中的树干可以被视为同一个肌理类型, 树叶部分又形成另一个肌理类型, 地面部分是第三个肌理类型。

2. 利用形状遮挡来归类色域, 找出画面的最大色域形状。(图 5-76、图 5-77)

3. 以对象中肌理质感为前提, 将相同肌理的区域合并连接成一个色域。(图 5-78、图 5-79)

这样, 概括出来的图形才能脱离具体的物理细节, 而形成有趣、清晰、简化的形式语言元素, 为我们建立自己的观察、认识的基本方式打下良好的基础, 从而也能够学会简要地直取事物的特征, 表达特定环境下的特定形状搭配和对比的独特形态。

三、形状抽象表述

当形状不能用最简单的图样, 比如, 方、圆、锥、梯、多边、菱形等明确的名称表述时, 就无法去用某一个文字语言来界定它。但并不等于无法认识它。这时候我们更多的是用心来体会它, 用人的心理视觉辨别力去对复杂的形状作界定。

比如, 当我们面对一棵逆光的大树时, 树叶的缝隙是呈无序状态呈现在我们的眼前的。有时, 很难把这些看到的形状用简化的语言界定出来, 这时作画人会在对象前显得不知所措, 无法把这样的复杂局面概括出来。此时, 自信心会受到重挫。面对这样的局面, 要么回避, 要么用过往的经验描绘它。这样就不能充分地把握知觉到的独特体验传达出来, 画面容易出现概念化倾向。(图 5-80)

我的提醒是: 但凡遇到这样的情况, 要能用直觉把明和暗的两大区域在心里划定下来, 或叫做“心理呈现”。这样就得到了一个有边界的, 说不出具体样式的形状。我把它叫做“域”。有了“域”的概念, 再将复杂的形联想为较简化的形, 将说不出名字的形状尽可能地向简化形靠拢或归类, 这样就可以使你在面对此种情况时不畏难。这叫做“语言无形, 心中有形”。(图 5-81、图 5-82)



图 5-80 原图

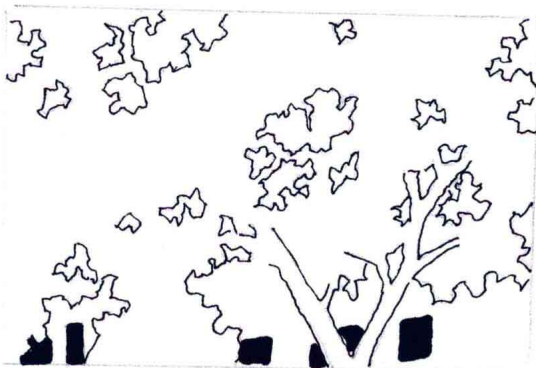


图 5-81 树叶的缝隙形状复杂, 有时无法用已有的形状概念来描述。但在画家的心里面往往是有数的, 我们可以顺着心里感受到的轨迹去描绘它。

另一种情况是：当我们面对一个浅色的背景墙面时，会产生缺乏表现欲望的状态。因为，此时人的视觉在白墙上搜索不到形状和明确的色彩倾向。如按一般的认识来描绘，似乎没有激情，一幅白墙苍白无物，没有任何启发因素。但是如果你能对浅色调的色块上微弱的光线照射下的明度变化有敏感性的话，就能从心理上赋予一面白墙以某种形状。或再将墙面与其他物象作对比，从中获得某种想象性的启发。这样一来，就会觉得空白也有形的趣味，并能由此产生联想，画起来，用笔用色就有了方向。这就叫无形变有形，也可叫无中生有。(图5-83)



图5-82 天空也能找形的变化。《乡村街道》凡·高（荷兰）



图5-83 平的墙面也有形。《椅子》疗友才

课题实践：空间组织训练

1. 项目训练讲解与分析

空间组织就如前所述，基本意思在字面上我想不难明白，简单点说就是在—幅画的方框内，东西怎么摆的问题——方位、大小、前后、体积等。

形怎么归类？黑白如何概括？节奏感怎么控制？这几方面的考虑与前面的作业都有联系。画面的丰富性、可看性怎样？是简化还是繁复？趣味如何？呈现出来的突出感受是什么？张力怎样？是柔还是刚？是静还是动？是精致还是粗野？是写意还是精雕细刻？这些画面品质都

与对空间组织拿捏的分寸有直接关系。

在课堂写生的空间组织中，主要在识别图形、形状重叠和形状归纳三个方面做文章。特别要关注“负空间”的处理。很好地利用物与物的遮挡和合理恰当的明度归纳来概括对象，从对象的具体细节中提炼形、色、线、点、面等元素，主动地、有意识地配置好面积、方位、距离、疏密和大小等节奏关系。

在这里我们用一组对象来分析解读处理的几种方式。(图5-84至图5-87)



图5-84 原图

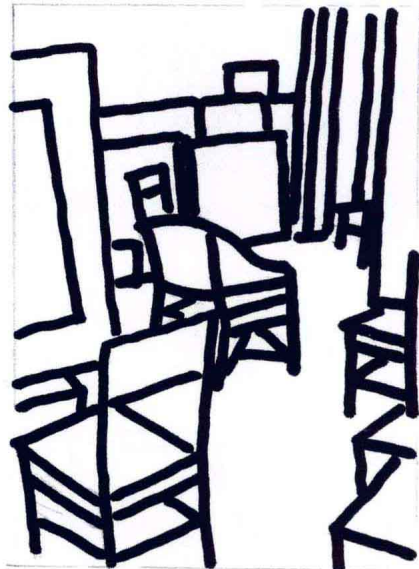


图5-86 纯线性

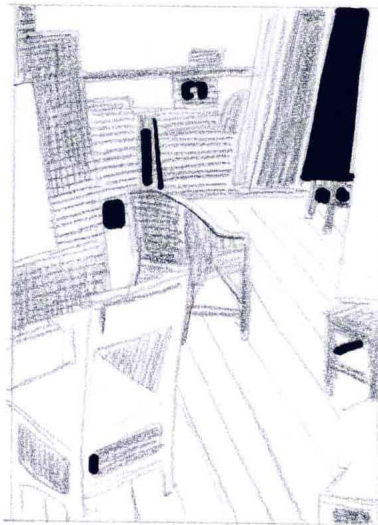


图5-85 线面结合

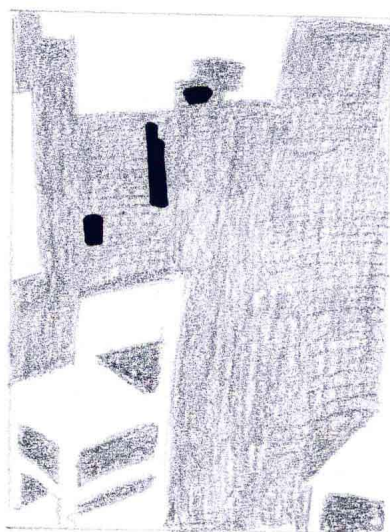


图5-87 块面为主

抓住对象的特有组织形态是关键。(图 5-88 至图 5-91)



图 5-88 原图



图 5-90 原图



图 5-89 画大场面，突出空间纵深感。



图 5-91 拉近来构图，营造扑面而来的视觉强度。

一个对象可能会提供几种形态的可能性,就看我们需要强调哪一面,是简洁还是繁杂,是宁静还是动荡,是方还是圆,是刺激还是柔和。(图 5-92 至图 5-97)



图 5-92 原图



图 5-95 原图



图 5-93 平稳的状态组合。

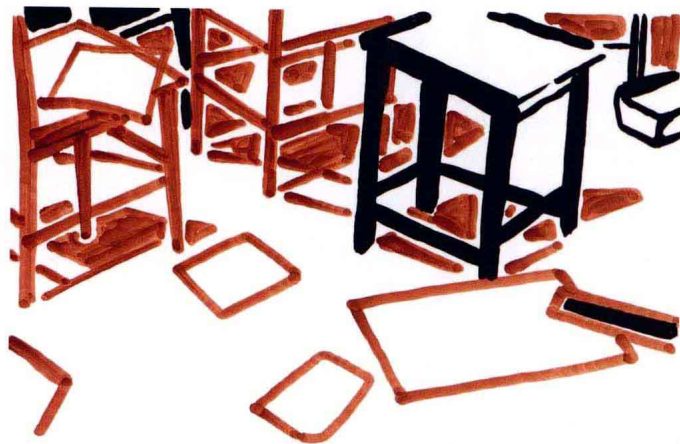


图 5-96 动荡的状态组合。

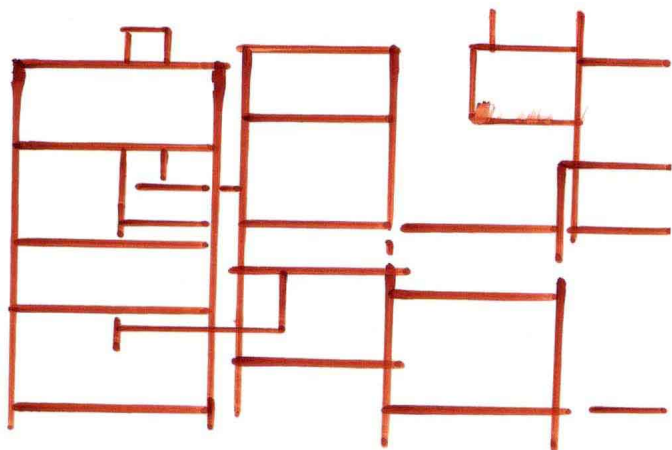


图 5-94 呈现为方形。

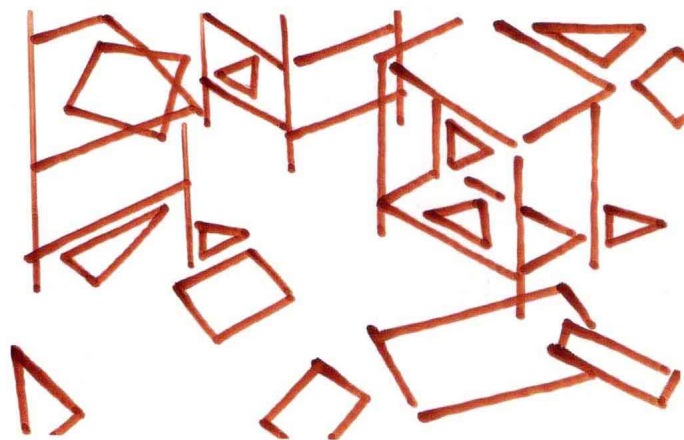


图 5-97 呈现为倒着的方形和三角形。



图 5-98 原图



图 5-99 处理好负空间。

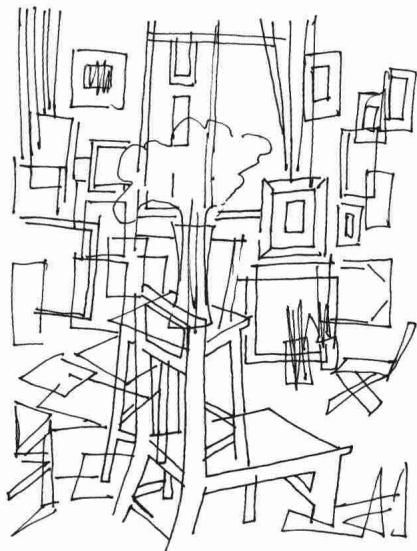


图 5-100 找出线条的元素。

2. 训练目标

A. 学会处理形状的重叠，形状的合并与概括。

B. 学会空间推移及镜头感的运用。

3. 训练要求

A. 运用照片资料或画册，也可以通过实景写生来作此项练习。

B. 用线描和色彩平涂的方式，将选好的图画媒介作为模特完成作业的训练目标。这里我提供一个作业范例。（图 5-98 至图 5-101）

4. 训练内容

A. 静物、风景、人物。

B. 作业数量为 10 幅。

C. 作业长宽尺寸不得小于 15 厘米。

5. 课 时：20 课时

6. 重 点：重叠处理（不透明遮挡重叠和透明重叠）注意面积分布

7. 难 点：负空间的处理（两形相切或间隔距离很窄的缝隙）

8. 评 分：按目标实现的质量给分

9. 参考书目：《艺术与视知觉》阿恩海姆 四川人民出版社

《世界美术大图典》胡德智、毛君炎 广西美术出版社



图 5-101 也可以用透明重叠的方法来组织画面。

第六课 绘画构图语言分析与欣赏

课题名称：绘画构图语言分析与欣赏。

授课时数：二十课时。

教学目标：贯彻“从画中学画”的原则，使学生逐步学会从前人的优秀作品中找到可资借鉴的元素，开拓视野，了解和发现更多更有价值的绘画形式语汇。

教学重点：从形和色两个方面找到特定的明确的语言结构。

教学难点：实践运用。

材料准备：收集画册资料，古今中外各个画种、各种类型的作品。

作业要求：要求每一个同学选择三位画家的作品，最好是在风格语言上有突出特色的作品，进行对比分析，并在纸上画出分析结果，同时还要用文字写出你对某一位画家作品的分析、评价和个人体会。

这一课题可以用业余时间完成。



绘画构图语言分析与欣赏



图6-1 丙烯、高丽纸《山鬼》蒋铁峰



图6-2 丙烯、高丽纸《横卧的女人》蒋铁峰



图6-3 丙烯、高丽纸《母与子》蒋铁峰

这里选出几位在绘画语言的运用上有明显特点的画家,作为范例供同学们参考。目的是希望同学们能举一反三,学会从前人的作品中学到自己需要的东西,在别人的作品中发现值得借鉴的元素。同学们可以用前面讲到的基本知识点来对应一些范例作品进行分析,看看这些优秀的艺术家在我们提到的那几个方面是怎么做的,比如:黑白关系如何处理?形状提炼如何组织?空间布局是采取什么类型的做法?节奏和疏密是如何搭配的等等。这是最根本、最直接、最有效率的学习研究方式,也是提高自身学习能力的一种途径。

蒋铁峰、戴士和、林风眠、卡特林、凡·高、米罗、帕尔梅克

一、蒋铁峰

蒋铁峰的画吸收了中国民间传统的色彩和立体主义的空间观念,利用重叠来组织画面,色彩浓郁,线条流畅多变,造型饱满,很有视觉冲击力。构图时,运用二维平面的铺展,将绘画语言元素尽量往边缘上扩张,以造成很饱满的格局。蒋铁峰先生的重彩作品,通过线条和图形的透叠和穿插,交织出很多细碎的斑块,非常华丽耀眼,动感很强,整个格调体现了民间的韵味和东方神秘气息。(图6-1至图6-5)

借鉴参考点:透明重叠的运用。



图6-4 丙烯、高丽纸《摇篮曲》蒋铁峰

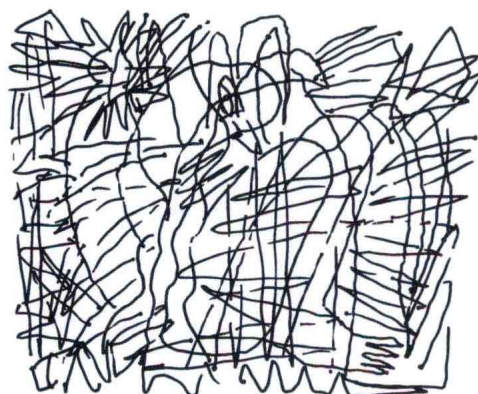


图6-5 交织游动的线条是蒋铁峰的语言特色。

二、戴士和

戴士和先生也喜欢用方形来组织画面，他追求写意性的格调，特别喜欢用粗壮的直线来概括表现对象，

不拖泥带水。他用线精准，笔调率性，用笔大气，直取物象神气，色彩的组织出神入化。特别要指出的是，戴先生是处理“负空间”的高手，在立体

物象遮挡的夹缝中，戴先生用围边的运笔手法，使负空间的空隙获得了不凡的表现力。（图6-6至图6-10）

借鉴参考点：直线和方形的运用。



图6-6 油画《室内》戴士和



图6-7 油画《雪》戴士和

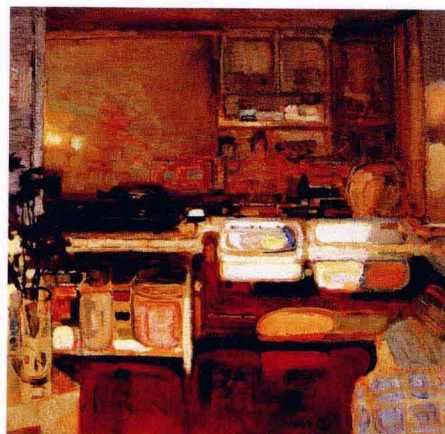


图6-8 油画《灯光》(局部) 戴士和

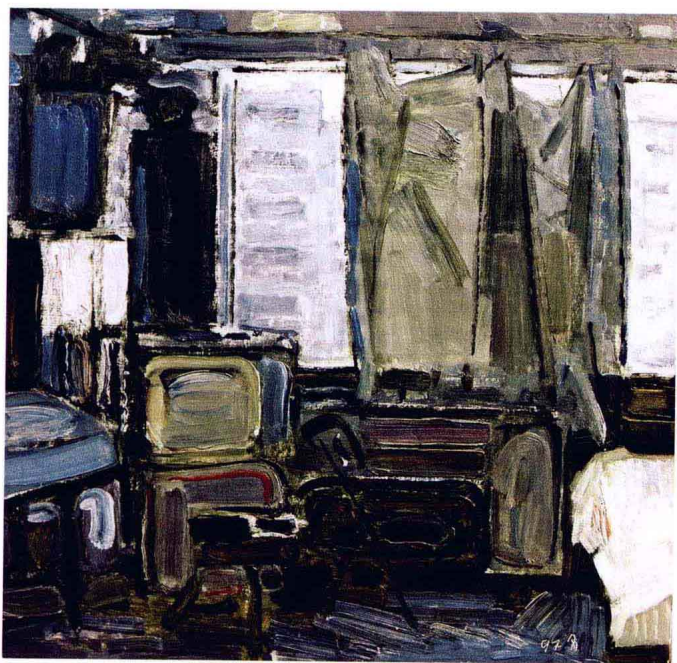


图6-9 油画《绿窗帘》戴士和

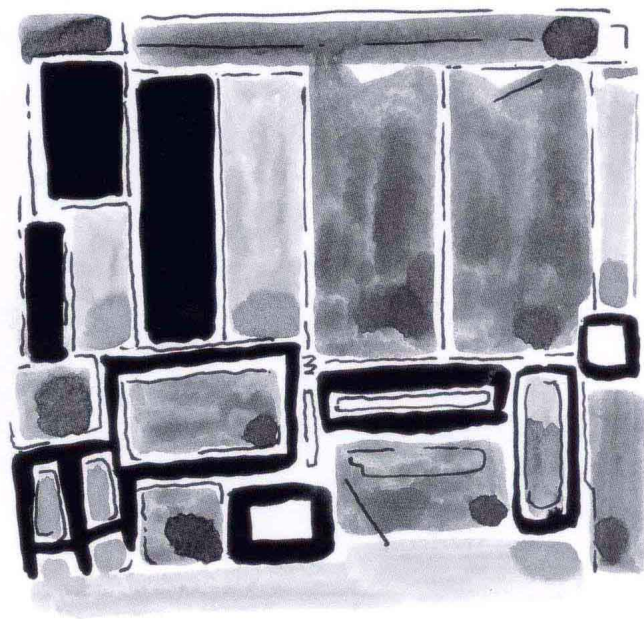


图6-10 戴士和老师的画是面中灰线。



图 6-11 油画《星夜》凡·高(荷兰)

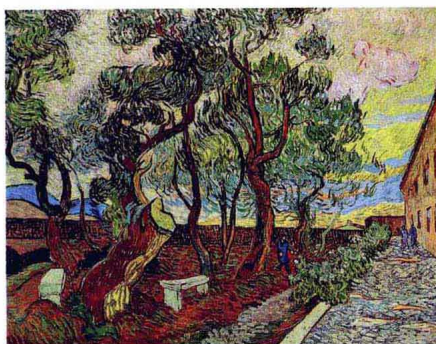


图 6-12 油画《医院里的花园》凡·高(荷兰)

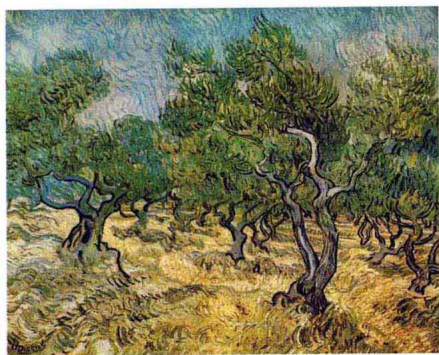


图 6-13 油画《橄榄树林》凡·高(荷兰)

三、凡·高

凡·高的画在躁动的背后隐藏着朴实,激情中含着怜悯。他的画中多用分离的短笔触,扭动着、旋转着,在画布上跳动。他的色彩纯度偏高,以补色关系搭配为主来组织画面,厚笔触,上层颜色覆盖下层时挤压出笔触边缘的凸起,空间被平面化。凡·高将个人情感化为每一个色点,通过笔触的交锋与对抗来表达他的感受。(图 6-11 至图 6-15)

借鉴参考点: 点状笔触的运用。



图 6-14 油画《自画像》凡·高(荷兰)

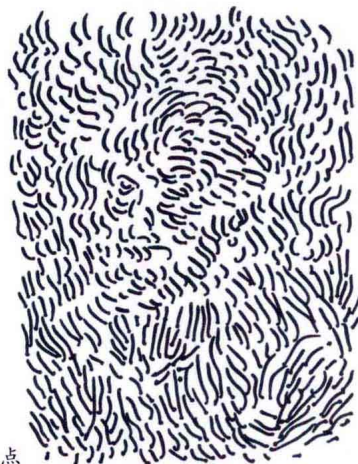


图 6-15 凡·高的点是挣扎的点

四、米罗

米罗的画以圆形为主，所画的点和线柔性很强，很少用锋利刚挺的形状来组织画面。这跟他的儿童般的趣味相吻合，如果我们再去看看克利

的画，就会有强烈的体会。克利的线条锋利刚挺，有一种易折断的感觉。所以，用线也有很多学问。中国画的线条就讲究很多，《芥子园画谱》里就有很多的用线范例，我们可以去选

择和借鉴。（图 6-16 至图 6-20）

借鉴参考点：柔性形状和线条的运用。

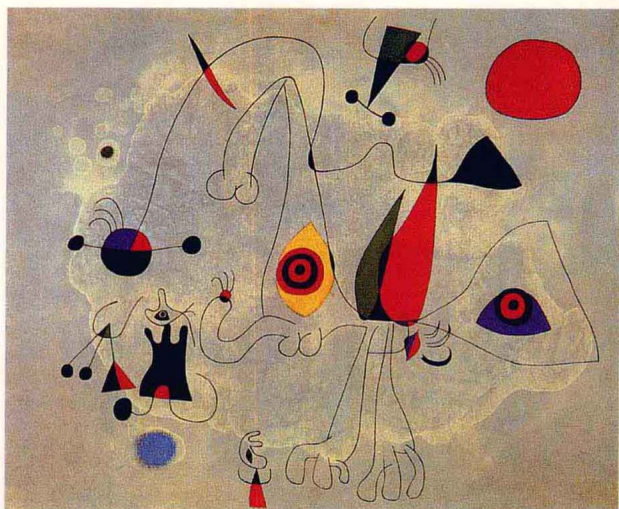


图 6-16 油画《日出时的女人与鸟》米罗（西班牙）

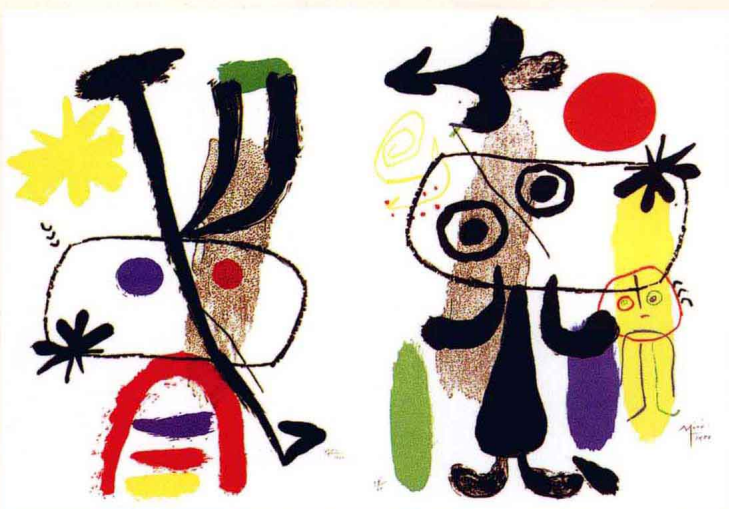


图 6-17 石版画《人物与红太阳》米罗（西班牙）



图 6-18 石版画《女人与蝴蝶》米罗（西班牙）

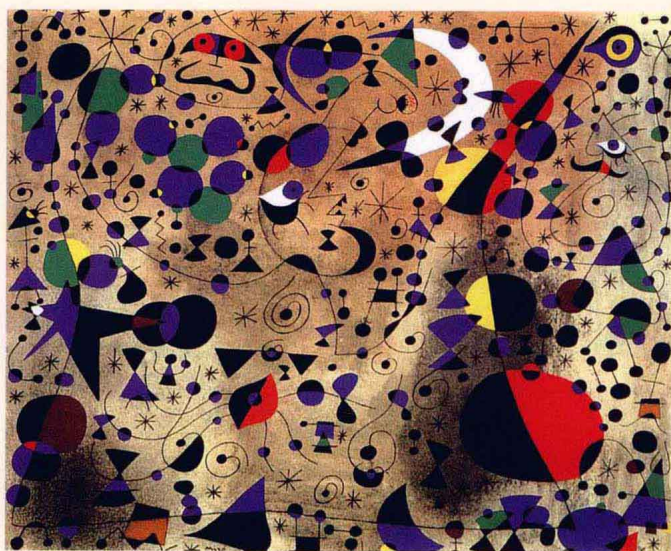


图 6-19 油画《女诗人》米罗（西班牙）



图 6-20 混圆的点块带有儿童的天趣。



图6-21 油画《躺着的裸体》帕尔梅克(比利时)



图6-22 油画《日常面包》帕尔梅克(比利时)

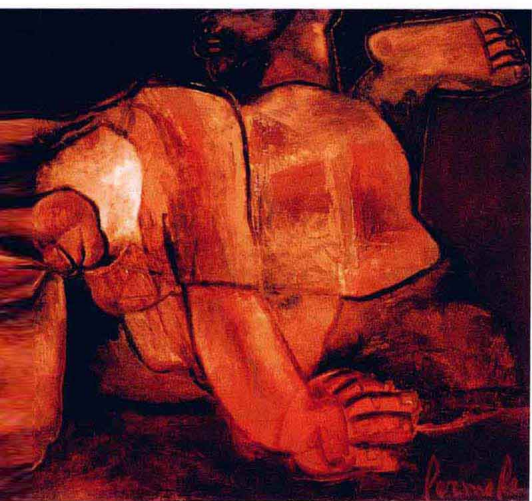


图6-23 综合技术画《母性》帕尔梅克(比利时)

五、帕尔梅克

帕尔梅克喜欢画近景，画中的人物不多，很多画面只有一到两个人物，他把人物拉到近景，使其充满整个边线，这种布局让观者感觉到一种迫近感，物体的描绘也成体块状，处理得很简约，背景单纯，获得了很好的视觉冲击力和画面张力。(图6-21至图6-25)

借鉴参考点：体块处理和近景的运用。

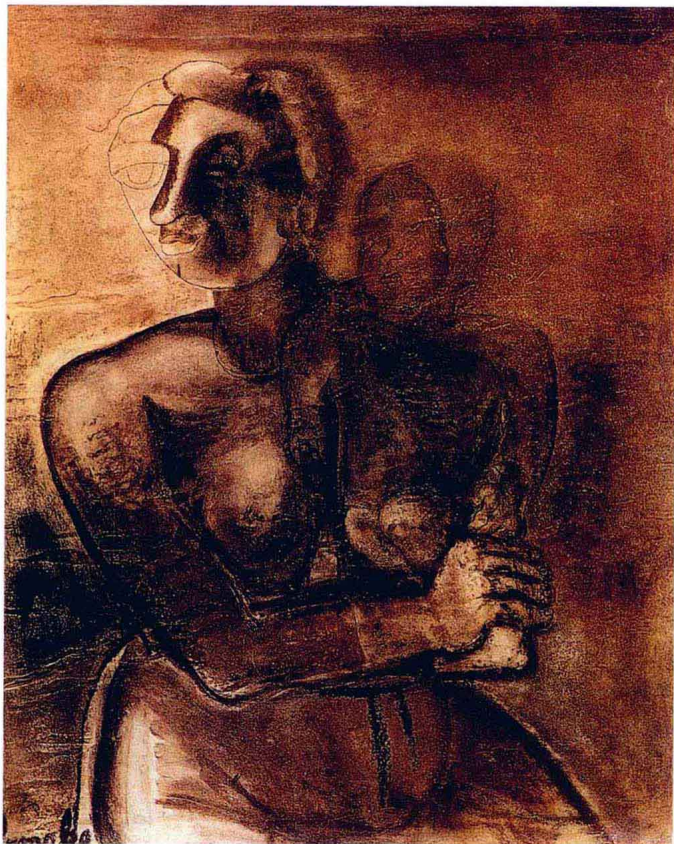


图6-24 油画《除草》帕尔梅克(比利时)

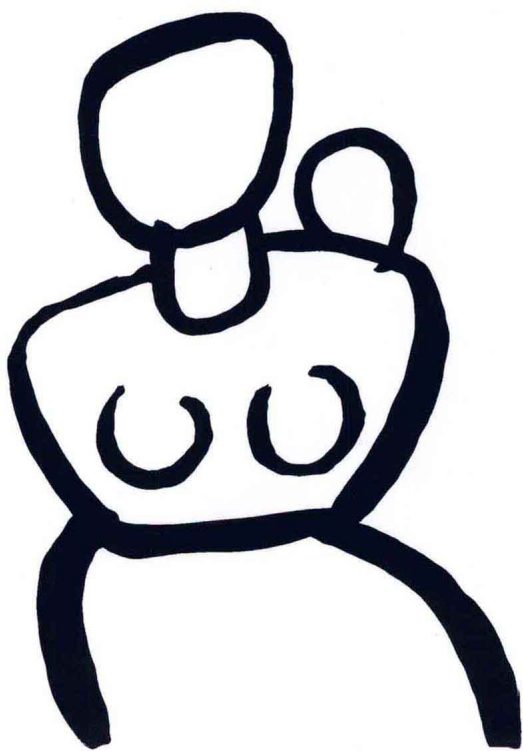


图6-25 肥硕的团块，是帕尔梅克的语言特征。

六、吴冠中

吴冠中先生喜欢用点，灵秀、飘逸是其特点

他用点来观察，用点来取景。用点来理解对象。他喜欢采用远距离，俯视全景的大场面组织画面。利用距

离远近变化，巧妙的简化单个物体的细节，而将多个物体组织为“群势”，形成了各种点状的处理方式。比如：灌木是用小点、房屋是块状点、人物用小方点。其他方面用点则变化多端，但总体说来，吴先生的点用得

中国、很清秀、很文气、很装饰。(图6-26至图6-30)

借鉴参考点：俯视的、大场面的取景方式，灵动清秀带有泼彩味道的点。



图 6-26 《小市》 吴冠中

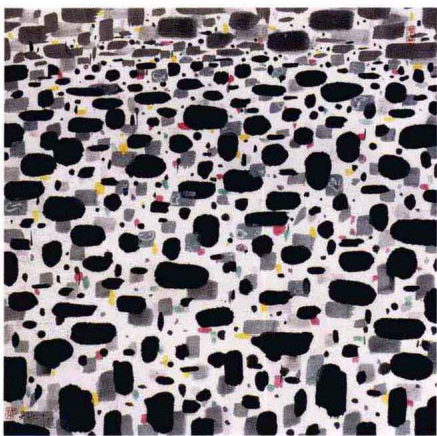


图 6-27 《中国城》 吴冠中

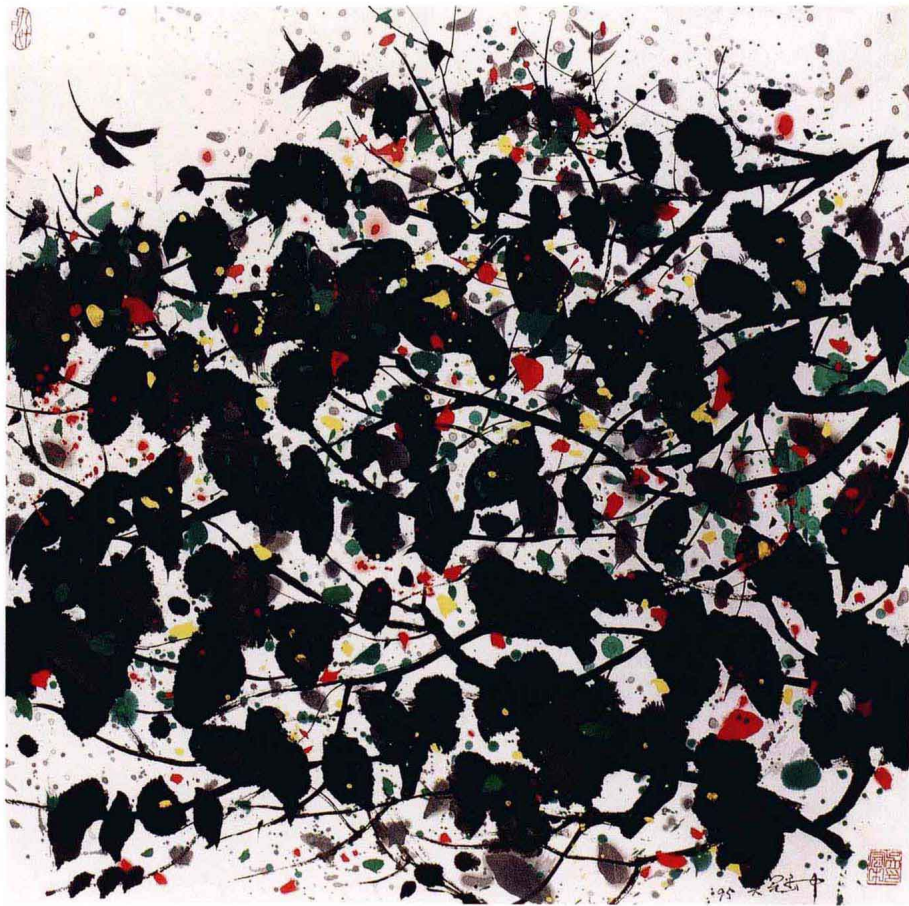


图 6-29 《林鸟》 吴冠中

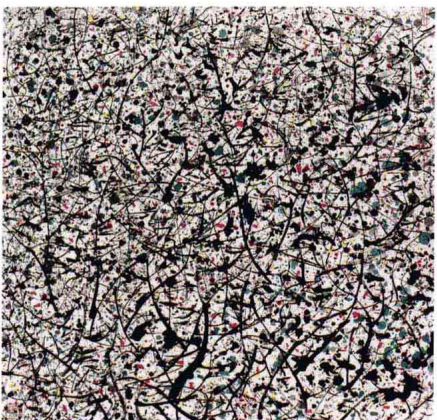


图 6-28 《混沌里放出光明》 吴冠中

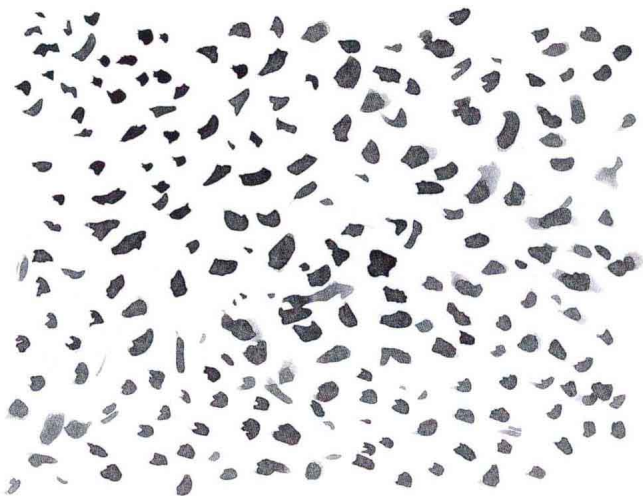


图 6-30 文气而有装饰性的点，是吴先生的特点。



图 6-31 《静物》 莫兰迪 (意大利)



图 6-32 《静物》 莫兰迪 (意大利)



图 6-33 《静物》 莫兰迪 (意大利)

七、莫兰迪

莫兰迪画瓶子、罐子始终都不脱离固定的布局模式，器皿摆放在桌子上，背景是墙面，一条水平线横在中间，画面单纯静谧。用笔轻松流畅，色调灰亮，对比微妙。画家一生很少与人来往，从画面中可以看出他内心的平和及与世无争的自在。莫兰迪的画可以概括为三个不同大小的长方形，简约的结构正是他内心平静和独自沉思的写照。(图 6-31 至图 6-35)

借鉴参考点：简约的造型、朴素的色彩，把物体聚集在画面中心的布局方式。



图 6-34 《静物》 莫兰迪 (意大利)

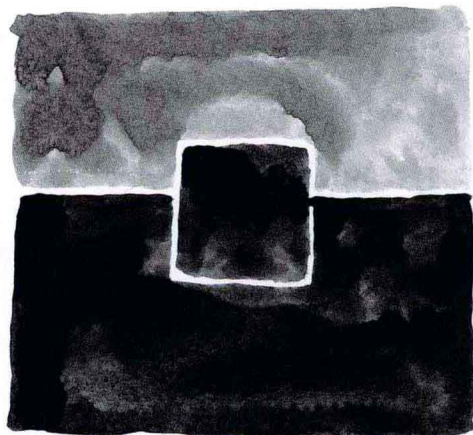


图 6-35 莫兰迪的画可以概括为简化的方形。

美术学院 绘画专业（油画方向）构图法课程教学大纲

课程名称	构图法	课程编号	
课程学分	2 学分	课程学时	80 学时
课程安排	一年级下学期	课程性质	专业基础必修课
课程目标	通过四周的构图训练和研究学习，基本了解和掌握有关构图方面的知识，在具体的课程实践中，能够将一个多因素的画面组织得合理、和谐和有自己的形式语言特点。		
课程要求	要求学生在该课程中，既研究自然，同时也去研究作品。从这两个方面入手，学习到有效、合理的观察方法，从前人的经验之中了解有价值的绘画观念和技术技能。 研究构图是为了获得绘画布局的基本能力，同时也是在研究画家和画理，这既是技法课，又是理论基础课，因此，需要学生大量阅读名画、名家文献和理论笔记，做许多的实验工作，才能在众多的现象之中找到规律性，给自己的绘画实践带来有意义的帮助。		
课程内容	1. 第一周 形状组织训练 2. 第二周 黑白组织训练 3. 第三周 空间组织训练 4. 第四周 色彩组织训练 5. 第五周 节奏组织训练		
作业要求	1. 每周作业量 10 幅（包括临摹和写生） 2. 尺寸不小于 30cm × 30cm。 3. 材料和作画形式不限	教学方法 1. 按照课程要求指导教师进行课前讲授并与学生作课堂交流，进行作品分析和构图结构分析。 2. 学生按课程要求作课堂练习。 3. 教师适时进行作业讲评并随时给予适当的个别辅导。	
考核方式	随堂实践考核：百分制 作业按课程要求和作业量要求评分，分三个部分考核： 1. 作品元素分析 2. 写生构图组织 3. 作业数量	参考书目 1.《图形与意义》 尹定邦著 湖南科学技术出版社 2.《现代构成艺术 100 年》尹定邦著 辽宁美术出版社 3.《世界美术大图典》 胡德智 毛君炎编 广西美术出版社 4.《解构与重构》 丁一林著 岭南美术出版社 5.《形态繁衍》 胡明哲著 人民美术出版社 6.《色彩构成》 张玉祥著 北京工艺美术出版社 7.《艺术与视知觉》阿恩海姆著 四川人民出版社 8.《艺术与错觉》 贡布里希著 湖南科学技术出版社 9.《构图与创作》 张丽华著 人民美术出版社 10.《谈构图》 张千一著 上海人民美术出版社 《视觉艺术心理学》 王令中著 人民美术出版社	

从上述这些例子我们可以看到，绘画构图语言是丰富多彩、灵活多变的，它没有一定之规，关键是要取得和谐和有趣味的效果。因此，本书所分析的构图的形式规律，并不是要建立起一种构图规则，而是给作画者提供思考的方向。每个画家都会有适用于自己的构图语言偏好，画家所运用的绘画构图语言，是和他所想要表达的意思密切相关的。作为学习绘画的学生，学会分析研究和灵活掌握绘画构图的形式美感规律，从而建立起自己独特的审美感觉和表现语言，才是绘画构图训练课程的目标所在。

结束语：

我们看到的这些大师们的作品都在各自的形式倾向上有着不同于常人的独特的语言组合方式，虽然我们无法与他们有面对面的交流和沟通，但通过作品的形式传达，他们的内心诉求和反映这种诉求的视觉形式趣味的呈现，可以让我们大致体会到他们各自的独特表述和精神指向。后人的主观推理和猜测在一定程度上可以从不同的侧面给后来者以启示。

也许每一个人在面对他们的作品时会有不同的感受和理解，这是肯定的。正是因为作品能给予每一个人以不同的视觉体验，才足以说明艺术的永恒和作品多义性的存在。他们独特的表达对于每一个时代的艺术家和学习绘画的人都是一笔巨大的财富。正是基于这个理由，我们才想通过很有限的、很个人化的分析，从一个特定的角度来揭示作品的内涵。当然，这样的揭示是以作品呈现的视觉图式和丰富的视觉形式语言为出发点来展开的。

我们希望所有的学画者都能从别人的推导中学会以自己的角度去获取更多不同的精神滋养，这就是我们的目的和工作出发点。

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTlwNzAzMzUuemlw",
  "filename_decoded": "12070335.zip",
  "filesize": 47232075,
  "md5": "b14df19615a1e265fac8681f599badb2",
  "header_md5": "79f3c54bf22283967a6729aa86844910",
  "sha1": "4c299ee0214183d8864dfe88bb80466c39086391",
  "sha256": "dc48d57c3e5cd8ac7c1bc8bb8125d2f80f1418cb526e2f22623e690438f08984",
  "crc32": 2116914558,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 50329979,
  "pdg_dir_name": "\u2557\u00b5\u2557\u00a1\u2563\u2563\u2550\u255d\u255c\u2560\u2502\u2560_12070335",
  "pdg_main_pages_found": 135,
  "pdg_main_pages_max": 135,
  "total_pages": 138,
  "total_pixels": 1080315168,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```