

平面设计中西方艺术构图理论的比较研究

张馨月

常州大学 江苏常州 213164

摘要: 本文以中西方艺术构图理论为研究对象,系统梳理两者在哲学基础、视觉逻辑与技术手段上的差异与共通性,探讨其文化内核对现代平面设计的启示。研究发现,中国传统构图以“经营位置”为核心,强调“气韵生动”与“虚实相生”,其散点透视、留白手法与“三远法”空间布局,植根于道家“天人合一”与儒家“中庸”思想,通过流动的时空叙事实现意境表达。西方构图则以焦点透视为根基,依托几何理性与科学实证主义,通过黄金分割、明暗对比与透视法则构建三维真实感,体现对客观世界的理性认知。

关键词: 置陈布势; 经营位置; 焦点构图; 艺术对比

在视觉艺术研究范畴中,“构图”(Composition)作为形式分析的核心概念,指涉艺术作品中各视觉要素的组织法则与空间关系结构,其本质是创作者通过二维平面实现三维空间秩序建构的认知过程。而“形式”(Form)作为艺术本体论的重要维度,既内蕴着艺术家的创作意图与观念投射,亦通过媒介语言(如笔触肌理、色彩配置、形态解构等)外化为可感知的视觉语法系统,二者共同构成艺术作品意义生成的物质性基础。

一、西方艺术构图理论的进化演变

西方绘画注重理性思维以及科学原理,着重于体积和块面的表达,运用焦点透视的方法,常运用点、线、面等元素来表现空间上的层次变化,把形象放置于三维的空间中进行构图,重写实^[1]。

文艺复兴时期,构图从技术问题上升为系统性理论。阿尔贝蒂在《论绘画》中提到“The painter must construct the composition through the application of geometry, ensuring that the proportions of the figures and the recession of the background adhere to the laws of perspective, thereby unifying all elements in a harmonious and mathematically coherent whole.”即“画家需通过几何学构建构图,确保人物比例与背景退远遵循透视法则,从而将所有元素统一于和谐且数学连贯的整体中。”阿尔贝蒂强调“构图”应通过几何透视法实现空间秩序,强调比例与和谐,将人体与背景统一于数学框架下。琴尼尼和瓦萨里则进一步将构图视为“各部分连接的整体”,但此时构图仍附属于叙事需

求,尤其在壁画中,故事情节优先于形式设计。

琴尼尼和瓦萨里这两位艺术理论家,进一步深化了对构图的理解。他们将构图定义为“各部分相互连接的整体”。不过,在他们所处的时代,构图在很大程度上仍然依附于叙事的需求,特别是在壁画的创作中,故事情节的重要性远远超过了形式设计,也就是说,画家首先要考虑的是如何通过画面讲述一个完整的故事,而构图更多地是为了配合故事内容而进行的一种布局安排。

到了17世纪,架上绘画逐渐普及开来,这一变化促使构图理论开始走向独立化。法国理论家普森在这一时期提出了“创意与配置”理论,普森作为17世纪法国古典主义绘画领域的重要代表人物,他的绘画理念着重强调秩序、平衡、和谐以及清晰的叙事结构。在他的绘画实践里,构图绝非是画面元素的简单堆砌排列,相反,它是一种实现精神表达和观念传达的重要手段。普森在他的绘画实践中常常以神话、历史和宗教题材作为创作的蓝本,在构思画面布局时,他会全面考虑画面中的,元素排列,比如人物在画面中的位置、姿态、动作,以及通过一些细节来侧面描写他们彼此之间的相互关系;同时,他还会对背景环境进行精心的设计,使其与主体部分相互呼应。从他的这些创作实践中,我们可以清晰地看到他对“创意与配置”的独特理解和运用,他强调画面需要通过理性的布局来传递情感,例如过人物动态与背景之间的几何关系,来构建出富有戏剧性的画面效果。在这一阶段,构图逐渐摆脱了宗教叙事的束缚,开始转向对画面内在秩序的深入探索。

时间来到19世纪之后,构图理论又融入了科学的视角。帕里什在创作《破晓》时,严格遵循了“动态对

作者简介: 张馨月(2001-),女,硕士在读研究生,主要研究方向为平面设计。

称”原则，实际上是黄金比例的一种延伸应用，他运用正方形网格来划分画面，然后将人物、立柱以及自然元素等，都精准地嵌入到这个几何框架之中。帕里什在《破晓》中还采用了三分法构图。他巧妙地利用色彩对比来引导观众的视觉焦点，从而展现出理性与感性的完美融合，这种独特的构图方式被评价为“宛如卢浮宫立面般理性的三分法”。

而在现代艺术领域，构图理论则发生了根本性的变革，彻底打破了传统的束缚，不再仅仅局限于对具象事物的再现。约翰尼斯·沃卢修斯在《风景画构图的诀窍》一书中，提出了“负形画法”和“律动线条”这两种全新的构图理念。“负形画法”强调的是，通过描绘物体周围的空间来定义物体本身的形态。在传统绘画中，画家往往将注意力集中在物体本身的形状上。然而，沃卢修斯却指出：“消极空间是构成画面不可或缺的组成部分。”例如，在描绘树木时，画家不仅要刻画树干，更要关注枝叶间空隙的形状与分布。通过这些空隙的巧妙处理，可以反向强化树冠的轮廓与体积感，使画面更具立体感和空间感。“律动线条”是指通过线条的曲直、疏密、方向变化，来创造出画面的节奏感，从而引导观众的视线按照特定的路径移动。比如，S型曲线能够模拟自然的流动感，让观众的视线以一种舒缓的节奏扫视画面，进而增强画面的空间深度。

此外，现代艺术还强调通过抽象图形的设计来引导观众的视线，例如简化前景，以突出画面的纵深感，使观众在欣赏作品时能够获得更加丰富的视觉体验。

总之，西方画家喜欢临摹事物的真实形象，因为非常注重写实，所以在处理画面空间时都是运用了一些固定、静止的对象来构建，可以说是一种照相式的构图^[2]。西方绘画的构图注重黄金分割的比例，有具体的数值，在构图中讲究用科学的方法去表现物体，用科学性的思维表现画面的形式美感^[1]。

二、东方艺术构图理论的进化演变

在中国传统艺术理论语境中，“构图”于艺术创作而言，乃是艺术家凭借物象在二维平面上的空间排布、形态架构以及动态的均衡协调，构建出蕴含意境、气韵与精神性特质之视觉秩序的关键手段。此“构图”绝非单纯的形式规范与法则，而是创作者对自然万象以及社会百态进行客观审视与主观处理的直观体现，深刻彰显了中国艺术“天人合一”这一核心思想理念。

中国构图理论走向系统化的发展进程，始于东晋时期顾恺之“置陈布势”，标志着中国构图理论正式开启系

统化，“置陈”指的是画面中物象的安置与排列，即物象在画面中的位置安排，如物象之间的主次之分、大小差异、远近层次、疏密程度等，也包括物象与画面边界的关系。通过合理的“置陈”，画家能够营造出画面的空间感和层次感；“布势”则是指画面中物象的动态与气势的布置，它强调物象之间的内在联系和动态平衡，通过物象的姿态、方向、线条等元素来营造画面的整体气势和节奏感。顾恺之主张画家应借助物象在画面中的位置关系以及动态关联来展现画面的气韵神采。《洛神赋图》中人物与景物的错落布局，既独立又呼应，形成“无中心”的叙事性构图。在顾恺之的基础上，南齐谢赫在“六法论”中将“经营位置”列为第五法，强调构图需服务于“气韵生动”，成为后世创作的纲领。而唐代张彦远则进一步将构图提升为“画之总要”，是构思与表现的统一体。

中国的构图理论深受道家与儒家思想影响。

道家思想对中国艺术构图的影响，本质上是将宇宙观转化为视觉秩序的实践。道家经典《道德经》第二十八章提出“知其白，守其黑”，辩证观体现在画面留白中，空白不仅是空间载体，更是意境延伸，在艺术领域体现为对自然规律的模仿与超越，如八大山人画鱼不画水，空白即江河；中国画的留白是“气”的具象化，如清代笪重光《画筌》所言“虚实相生，无画处皆成妙境”。疏密则注重物象排列的节奏感，潘天寿指出“疏可走马，密不透风”，如兰竹交叉需避免平行线呆板，通过“女”字形交错体现韵律。道家强调“人法地，地法天，天法道，道法自然”，倪瓒《六君子图》以大面积留白连接近景与远山，营造“无画处皆成妙境”。

儒家“中庸”思想在中国艺术构图中则表现为对均衡与和谐的追求，儒家“中庸”思想作为中国传统哲学的核心范畴，深刻塑造了中国艺术构图理论的美学范式与文化逻辑。“中庸”强调“执两用中”“致中和”的辩证思维，在艺术构图中体现为对平衡、调和与整体和谐的追求，既规避极端化的形式表达，又注重内在秩序的多元统一。郭熙《林泉高致》提出“远取其势，近取其质”，恰是中庸“过犹不及”思想的空间转译。在传统绘画领域，“中庸”理念通过虚实相生、疏密有致的空间布局实现，不同于西方的焦点透视，中国画采用“游观式”视角，通过“高远”“深远”“平远”三法（郭熙《林泉高致》）构建全景式构图，既不偏重单一视角的压迫感，亦非完全散漫的碎片化呈现，而是通过多视点动态整合，达成“可居可游”的平衡意境，例如《千里江

山图》以移动视点展现千里江山,实现“咫尺千里”的辽阔感。

中国画的构图有很强的灵活性和变通性,对于构图,中国画家历来主张先立意、后作画,所以中国画家为了更好地完成立意的表达,常常会打破程式,谋求最佳的构图方案^[3]。中国构图理论是“形而上”的哲学思辨与“形而下”的技艺实践的统一体,其精髓在于以有限画面承载无限意境。从顾恺之的“置陈布势”到当代跨媒介实验,中国艺术始终以“经营”之道探索人与自然的和谐共生。

三、东西方艺术美学的时代碰撞

中西方艺术的构图理论在19世纪之前是截然不同的,西方艺术的构图主要依托焦点透视,崇尚严谨的科学原理,追求对客观世界的精准再现,而东方绘画艺术传统以中国、日本为代表,它并不以能够客观地再现对象为满足,而更强调高度抽象的以形写神^[4]。东西方艺术美学的碰撞与融合,尤其在构图理论领域,深刻反映了跨文化对话的复杂性与创造性。因为,中国画不是纯粹的艺术品,它承载着传播社会文化的功能^[5]。对于中国的人物画,人们受到画面主题以及正面故事情节的熏陶,在思想上受到启迪,实践上找到榜样,认识上得到提高,潜移默化地影响人们的思维模式以及行为;中国山水画更是时间的记录者,通过不同时代的山水画,可以窥见记录历史与文化变迁,同时与文学、诗歌等艺术形式紧密相连,形成了独特的“诗画一体”传统。画家常以诗入画,或以画配诗,使画面与文字相得益彰,共同表达意境与情感。而中国花鸟画也承载“天人合一”哲学思想与精神追求,例如花鸟画中的花卉和鸟类往往被赋予吉祥、高洁等象征意义,如梅花象征坚韧不拔,菊花象征高洁清雅。因此,中国人作画,不只在画人、画景、画物,而是在谋求如何表达思想(即立意),构图则服务于思想的表达^[3]。人在艺术活动中身心能够得到调节,精神获得愉悦,是东方艺术的基本功能。而西方绘画则是受到基督教的影响偏大,认为有神灵的存在并主宰人和世界,所以作为风景画的代表——荷兰画派,就是对大自然忠诚、形象的写实^[5]。

自19世纪起,全球化进程迅猛推进,东西方艺术也在各个方面都走向交融互动,在构图理论方面的表现尤为明显,西方在构图上长期以焦点透视为主导,强调科学理论以及空间写实,而东方艺术则以散点透视和“移步换景”的全景式构图为核心,追求意境。这种差异根植于文化哲学:东方美学崇尚“天人合一”的和谐境界,西方则受科学思维与理性思维为主。19世纪下半叶,东

西方艺术交流呈现出“镜像式互鉴”特征,东方艺术的构图理念通过日本浮世绘与中国山水画传入西方,启发了印象派画家突破传统透视限制。例如,莫奈在风景画中融入东方空间观念,通过色块拼合与光线捕捉重构画面,《睡莲》系列通过色块拼合与模糊边界,将东方“移步换景”转化为光影的流动诗学。德加则借鉴东方非对称构图,将日本浮世绘的“余白”理念与巴洛克动态平衡相结合,赋予作品流动感。与此同时,中国画家黄宾虹在晚年创作中将印象派的短笔触转化为水墨的“积墨”体系,吸收西方印象派的短笔触与纯色堆砌技法,将油画般的厚重感与传统水墨的“写意”精神结合,形成独特的“兼点兼皴”风格,实现了中西构图语汇的创造性转化,在《黄山汤口》中实现油画质感与“五笔七墨”理论的融合,这种创造性转化印证了潘天寿所言“中西绘画要拉开距离,但又要互相滋润”。

这种交融并非单向的模仿,而是基于中西方艺术对自身传统的深刻认知。在现今全球化发展大潮之下,人们逐渐发现民族的才是世界的,东方艺术的散点透视与全景式构图为西方艺术提供了新的空间表现形式,而西方的科学构图理论则促使东方艺术家在保持画面意境的同时探索形式的创新。

总之,艺术发展是一个不断推陈出新的过程,构图理论的交融不仅是技法层面的借鉴,更是中西方文化精神的对话。它推动艺术从单一文化叙事转向多元共生,使艺术适应发展中的社会生活的需要,为了适应人们审美欣赏的需要,创造出具有新质新态的作品,为全球艺术生态的可持续发展提供了新的方法论,同时也启示我们:在尊重差异的基础上,构建包容的美学评价体系是深化跨文化理解的关键。

参考文献

- [1] 杨志宏. 中西方绘画构图比较研究[J]. 内蒙古艺术, 2017, (02): 40-42.
- [2] 任孝芳. 漫谈中西方绘画构图的差异[J]. 美术教育研究, 2014, (12): 19.
- [3] 徐明亮. 浅谈瓷上花鸟画的构图——从中国传统绘画理论的构图思想和中国画构图形式的多样性说起[J]. 景德镇陶瓷, 2023, (01): 146-149.
- [4] 王晋平. 东西方艺术审美观念的文化解读——以莫奈、黄宾虹为例[J]. 文艺研究, 2009, (01): 161-162.
- [5] 于洋. 中国山水画与西方风景画的构图比较研究[D]. 哈尔滨师范大学, 2014 (02).