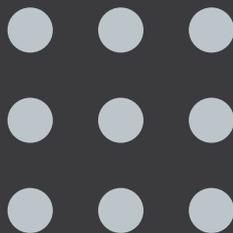


第一章

构成设计基础概论



本章概述

本章阐述了构成设计基础中关于构成的基本概念、类型和作用等，详细讲述了形态的分类和构成设计中的相关理论形成的艺术流派和风格，特别介绍了包豪斯对现代设计基础理论的奠基作用和编者所在的亚洲基础造形学会。

教学目标

通过本章的学习和对相关知识的了解，学生可以掌握构成设计基础的来龙去脉及发展状况。对于形态知识的学习和对其发展历史的了解，能够更好地帮助学生在后续的构成设计课题实践与应用中组织、整合、创造出更具有新意的设计作品。

本章重点

本章重点是对形态方面知识的掌握，这是构成设计中对于形式、色彩运用的基础之一，特别是对于抽象形态、包豪斯历史等的理解都有助于在后续的具体实践中得到更多的设计灵感。在构成设计基础的历史沿革中，学习和了解多个艺术流派与艺术风格更是作为艺术与设计学习者所必须要了解的常识。

第一节 构成概述

一、构成的基本概念

研究构成领域的先驱朝仓直巳曾这样解释构成的概念：“‘构成’的概念与‘基础造型’的概念相同，重点在于‘造型’，它不是技术的训练，也不是模仿性的学习，而是引导学生通过有效的方法，在设计造型的过程中，主动地把握限制条件，有意识地去组织与创造，在无数次反复的积累中，获得能力的训练、创造力的育成。”这段解释中将重点放在了“有效的方法”“能力的训练”和“创造力的育成”等关键词语上。由此可见，“构成”从字面上虽然可以直接解释为构建组成的意思，但更为重要的是构成中艺术设计的思维方法、基本原理和创新力。

艺术设计的构成观念集中体现在将形态、色彩等元素按照形式美感规律、视觉美感原理、形式审美特征，以及心理特征、力学原理等进行创造性组合。它是研究形与形、形与空间、色与色、色与形等之间的组合关系，将相同或不同的形态或色彩加以提炼、整合并组合成一个新的视觉形象的过程。这里包括了在艺术设计领域所提及的形态、材料、色彩、空间等方面的研究内容，从传统的三大构成上去理解，主要是研究二维空间中平面形态构成关系的平面构成、三维空间中立体形态构成关系的立体构成和以色彩原理研究为主的色彩构成。实际上构成就是对造型要素中一定的单元进行分解重组后整合为一个全新的造型，对单一化的点、线、面、材料、色彩等按照美的形式规律在其中寻找新造型的各种可能性。图 1-1 所示的构成设计作品是编者应用构成中的方法和原理，对形态进行有规律的组合创作出的。这也进一步解释了在构成设计基础中，构成就是将一定的形态要素按照审美规律进行组合，创造出新的具有形式美感的形态这一概念。



图 1-1 构成设计作品 / 胡璟辉

二、构成的演变历史

从诸多艺术流派和表现手法上分析，构成设计源于 20 世纪初俄国的构成主义，它是十月革命胜利前后在俄国一小批先进的知识分子当中产生的前卫艺术运动和设计运动。1922 年，阿列克塞·甘（Alekssei Gan, 1889—1942）发表的小册子《构成主义》系统地阐述了构成主义思想体系。这时期有两位代表性构成主义大师，即俄国构成主义大师李西斯基和荷兰风格派的组织者特奥·凡·杜斯伯格（图 1-2）。同时期德国的设计学院包豪斯在杜塞多夫市举办了国际进步艺术家联盟大会（图 1-3）。这两位重要的代表人物也参加了此次大会，并且带来了各种对于纯粹形式的看法和观点，从而形成了新的国际构成主义观念。

虽然德国包豪斯学院仅仅存在 14 年，但是它对现代主义设计运动的发展和现代设计教育体系的建立都有着不可磨灭的贡献，其历史作用和影响可谓巨大而深远。例如，包豪斯学院的预备课程（基础教育）分为“实用的”和“正式的”两大类。其中，“实用的”课程包括材料研究和工作方法，“正式的”课程包括观察、结构、绘图、构成、色彩与设计研究等。这一整套的设计艺术教学方法和教学体系奠定了后来工业设计科学体系的建立与发展基础。其中的造型课程分为三大方面：观察（自然和材料的研究）课、表现（几何形研究、结构练习、制图学和模型学）课及构成（体积、色彩和设计研究）课。20 世纪的设计艺术教学中被视为基本框架的三大构成就源于此，而且一直被沿用至今。



图 1-2 特奥·凡·杜斯伯格

20 世纪 30 年代之后，日本也引入了包豪斯的思想，而且日本将包豪斯的思想 and 基础设计教育体系进一步发展和完善，形成了体系缜密的“三大构成”。这不仅仅是在包豪斯的教学基础上的修正和扩展，更是在教学思维体系中的整合和改革。日本对现代构成的教育体系影响了东亚的诸多国家，其中对韩国、中国的影响尤为深远。水谷武彦是在包豪斯留学的日本学生，是他将包豪斯的思想带回了日本，成为日本推动美术、建筑、教育现代设计的先行者。他在 1930 年回国担任东京美术学校建筑系教授时开设了包豪斯体系的“构成原理”课程。这套教学系统后来被传入中国台湾、香港，进入中国内地，成为鲜为人知的“三大构成”。1949 年，东京教育大学由东京文理科大学、东京高等师范学校和其他学校合并而成，成为日本开设“构成”专业的第一所大学。1973 年，筑波大学“构成”专业的教学课程又在东京教育大学的基础上继承和发展起来。到了 20 世纪 80 年代，日本把包豪斯的构成设计基础教育日趋系统化和体系化。1990 年，日本基础造型学会成立，聘请朝仓直巳就任会长。



图 1-3 国际进步艺术家联盟大会

我国的包豪斯教育体系的引入可以追溯到 20 世纪 70 年代，对我国设计教育影响最大的“三大构成”系统就来自日本，可以说是从一批在日本留学的教师带回并沿袭发展的；另外，也有很多日本的相关教材、著作通过港台地区被翻译、出版，在被引入内地后而产生影响。例如，朝仓直巳编写的四本关于构成的教材（《艺术·设计的平面构成》《艺术·设计的色彩构成》《艺术·设计的立体构成》《艺术·设计的光迹构成》）在中国的诸多艺术设计院校中影响颇深，这也是本书重点推荐的参考文献（图 1-4）。虽然在国内的艺术设计基础教育和训练中很多课程与课题名称、实训内容在新时期都有改革和变化，但很多仍是在沿用或是建立在朝仓直巳的构成设计理论之上的。



图 1-4 朝仓直巳的著作（国内翻译版）

第二节 构成与形态的关系

从第一节的构成的基本概念中可以了解到，构成设计是将形态、色彩等元素按照形式美感规律、视觉美感原理、形式审美特征，以及心理特征、力学原理等进行创造性的组合。那么构成与形态就会在艺术设计领域的实践中产生各种关系，它不同于一般的形态学所提及的发现造型的物理规律和知觉形态的心理规律的过程。它是通过形态要素及其空间组合原则的研究创造独特的新形象的过程，是已知成因去寻求个性的、多种可能性的探索过程。

构成与形态关系的重点在于要按照一定的诸多美学原则进行创造性的形态组合与表现，其实这种对形态的创作规律进行研究与表达的过程就是构成设计的本质所在。在人们所存在的客观世界中存在着多种多样的形态，从形态表象上看有规则的形态和不规则的形态，从视觉空间上分析有二维的形态与三维空间的形态，从造型上看又有具象和抽象的形态之分，乃至还有静态与动态的形态。通过对形态的各种类型的分析，有助于更深入地了解自然形态与人为形态的关联，了解具象形态与抽象形态的内在规律；了解各种形态的样式、链接关系以及形态发展的关系。从泛泛的人类意识文明发展的悠久历史或具体的各个艺术流派表达方式中，形态意识也都贯穿始终。形态的认知与了解对构成设计来说是十分重要的一个方面，构成是对于形态的重新组织与整合，是形态发展的另一个意识表象，而更好地理解与把握形态又是构成设计的基础和根源。

一、形态在构成基础中的作用

德国教育学家鲁道夫·阿恩海姆提出了“张力”说，认为力的结构是艺术表现的基础，而“同形”是艺术的本质。形态在构成基础中的作用体现在基础、本质、创造等关键语汇中。他在《艺术与视知觉》一书中说：“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。它把握到的形象是含有丰富的想象性、创造性、敏锐性的美的形象。观看世界的活动被证明是外部客观事物本身的性质与观看者的本性之间的相互作用。”

第一节所讲述的形态的概念在很多领域中都有不同的含义，在不同领域也就有不同的作用和意义。例如，在词典中“形态”被解释为形状和姿态，那么它的作用就体现在界定事物的轮廓边界线；在“意识形态”一词中“形态”是指某种内在的姿态，它的作用就是指事物在一定条件下的内在表现形式。在构成设计中，对于形态的理解包括事物外表呈现的形状、外观及表现形式，以及其内在构成的形式、内容或精神层面等。随着“形态”一词被纳入艺术与设计的学科，在其发展过程中更多地赋予了形状与造型的概念，并且这种概念也不仅仅局限于在表面造型上的表现，更多地趋向于研究事物各个视觉元素与物理结构之间的内在关系，而它的作用也就更多地被融入设计的形式、创意表现等方面。总之，在艺术和设计领域中的形态研究，不仅是对形的识别与表达，还涉及人的内在心理感受与精神层面的领悟。

二、自然形态与人为形态

（一）自然形态

自然形态是在自然法则下形成的各种可视或可触摸的形态，其中包括自然界中的客观存在并为让人们所感知的事物、景观、动植物等，是不为人类意志所转移的。地球在经历了上亿年的演变和发展之后，自然生态景观和动植物的演变存在着千奇百怪的各种形态，人们的生存与自然界有着密不可分的联系，通过与自然界的联系，分析出各种自然形态并用于人们的研究，对于造福人类乃至推动人类文明的进步有着重大的意义。而在艺术创作领域中，形态被赋予了更多的精神和心理内涵。（图 1-5、图 1-6）

（二）人为形态

人为形态是人类向自然形态探索与学习过程中和自身发展过程中留下的客观产物。人们不断地生产工具，在改造自然的过程中日益进步，从以前的石器、青铜器到当今的各种智能设备，都是在生产实践过程中产生或发明出来的。其中，有些是人类的日常生活用品，有些是人们居住的建筑，

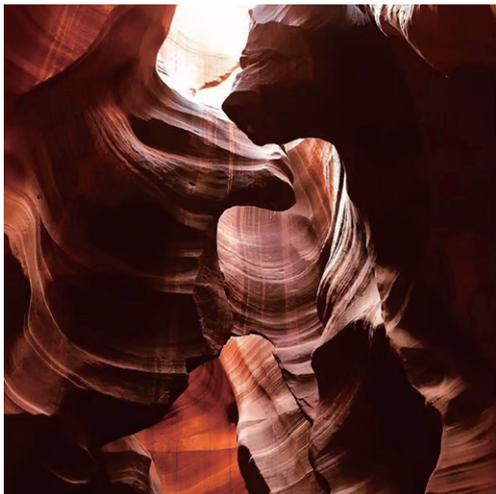


图 1-5 自然形态 1



图 1-6 自然形态 2



图 1-7 肖恩·斯库利作品



图 1-8 首饰作品



图 1-9 卡拉尼作品

有些是生产工具，等等。在人为形态中，有被符号化并提炼出的几何形态。例如，图 1-7 是西方著名抽象艺术家肖恩·斯库利的作品。他用抽象的形态反映了艺术家对当代艺术的独特观念，使用单纯的条纹、色块进行表现，对这些形态进行不同形式的组合也饱含了艺术家的哲学思考。同时在人为形态中还有一大类别——仿生形态。仿生形态是自然形态经过人类的选择和改进后得到的一种实际形态，它的灵感来源于对生物形态、结构的模拟应用，是人们通过想象与模仿创造出的形态，如人们的着装、生活用品、建筑（如 2008 年北京奥运会主场馆“鸟巢”）等。图 1-8 所示的首饰作品引入仿生学的概念，将海豚作为设计创意的来源，在外观设计上营造出动感优美的海豚造型的形象。德国的卢基·卡拉尼（Luigi Colani）是设计界著名的仿生形态设计大师，被国际设计界公认为“21 世纪的达·芬奇”（图 1-9）。他设计了大量具有空气动力学和仿生学特点的作品，而且在造型的处理上极为夸张或极具趣味性。卡拉尼认为他的灵感都来自自然，他自己曾说：“我所做的无非是模仿自然界向我们揭示的种种真实，而设计必须遵循自然规律的原则。”

三、具象形态与抽象形态

（一）具象形态

具象形态是依照客观物象的本来面貌构造的写实，是接近自然或人的生活经验的形态。它的特点是建立在人类共识的基础上，与实际形态相近，是能被人们直接识别辨认出来的形态。它有直观的象形能反映物象的细节真实和典型性的本质真实。例如，一幅写实的人像油画反映的就是模特的具体相貌及体态特征，实际物体的具象写生是对实际形态、光影、肌理和质感的直接表现。图 1-10 所示为编者使用素描的形式完成的一幅风景具象写生作品。

（二）抽象形态

抽象形态是根据原有的具象形态的外在形象或内在含义等进行创造而得到的一种形态，经过提取、夸张、变形、简化和提炼最终表现出来的符号或者观念。抽象形态更多地反映在艺术设计领域中，人们不能直接指认其形象

或从外在形状上不能辨清其原始的形态，它是以纯粹的、单纯的形态而衍生出的，在现实世界或生活经验中找不到能对应的相似存在物，如抽象的几何形（点、线、面）、无法识别的一些特异形或偶然形。抽象形态是具象形态的一种延展，是具象形态经夸张、变形、提炼后的内在精华。例如，荷兰画家蒙德里安的纯粹抽象作品就是以几何图形为绘画的基本元素。他认为艺术应从根本上脱离自然的外在形式，以表现抽象精神为目的，追求人与神统一的绝对境界。他把具象形态简化成水平与垂直线的纯粹抽象构成，从内省的深刻观感和洞察中创造普遍的现象秩序与均衡之美（图 1-11）。

具象形态和抽象形态之间存在着不确定性和可变性，它们既是相对立又是相互关联、相辅相成的。具象形态是抽象形态的原始根源所在，而抽象形态又是具象形态的“意”的反应，因此，抽象形又经常被称为意象形。但也有很多艺术作品，有时无法将形归类为具象形或抽象形。在多数人看来，具象形和抽象形其实就是看得懂的形和看不懂的形，但在当今艺术潮流与风格个性彰显的时代，有很多艺术创作用具象写实的形态表现抽象的概念，也有的使用抽象的几何形组合成一个具象的形体。图 1-12 所示为编者在 2013 年韩国首尔市立美术馆举办个展中的作品，使用抽象的几何圆点这一要素通过大小及色彩的变化创造出中国传统脸谱的形态。

四、现实形态与概念形态

（一）现实形态

现实形态是客观世界中实际存在的实体，占据现实空间，并为人们通过视觉、触觉等所能感受到，如自然界中的动物、植物、山峰、河流等，以及人类发展中的物质产物（如建筑、生活用品等）。其实，现实形态包括上述的自然形态和人工形态。

（二）概念形态

概念形态是现实形态视觉化的结果，是在现实形态的基础上将其“纯粹化”。它是在人类的既往经验和思维中抽象、提炼出的形态，是不具有实质性也不能被直接感知到的形态。概念形态只有通过形态构成中的要素被转化



图 1-10 具象写生 / 胡璟辉

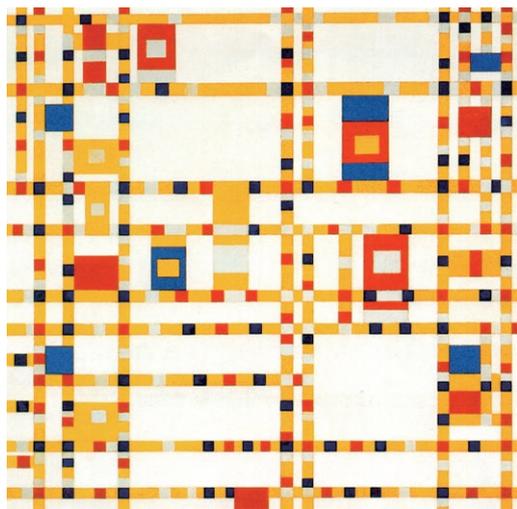


图 1-11 百老汇的布基一伍基舞曲 / 蒙德里安



图 1-12 地域·文化（局部）/ 胡璟辉



为视觉可见的形态，才具有实际的可研究性。

第三节 相关重点语汇

一、包豪斯

1919年4月，在德国魏玛市成立了一所名为“魏玛的国立包豪斯”的学院。该学院是为实现艺术、工艺、手工艺与工业为一体的高等艺术教育学院，包括美术学院和工艺美术学校。瓦尔特·格罗皮乌斯是首任校长，也是包豪斯的奠基者（图1-13）。作为建筑师、设计师，格罗皮乌斯是德国工业设计的先驱之一，同时也是“德国制造联盟”的领袖之一。学院在德绍时期的包豪斯大楼就是由其亲自设计的，如图1-14所示。“包豪斯”一词是格罗皮乌斯创造出来的，是德语 Bauhaus 的译音，由德语 Hausbau（房屋建筑）一词倒置而成。包豪斯在成立之初的宣言中就承诺致力于发展各种形式的雕塑、绘画、工艺美术和手工业，因此它对世界现代设计的发展产生了深远的影响，也是世界上第一所完全为发展现代设计教育而建立的学院，可以说它的成立标志着现代设计的诞生。同时，包豪斯的深远影响特别体现在设计教育方面，其教学方式成了世界许多学校艺术教育的基础。



图 1-13 瓦尔特·格罗皮乌斯



图 1-14 德国包豪斯学院

包豪斯经历了三个发展阶段：第一阶段（1919—1925年）为魏玛时期，第二阶段（1925—1932年）为德绍时期，第三阶段（1932—1933年）为柏林时期。包豪斯的发展历程就是现代设计诞生的历程，也是在艺术和机械技术这两个相去甚远的门类间搭建桥梁的历程。在建筑学、美术学、工业设计中，包豪斯都占有主导地位。除了在学校任教的诸多世界级名师的影响力外，包豪斯的教学方式、建筑风格与艺术设计都持续影响着艺术院校的理论 and 实践。包豪斯由于锐意探索、大胆革新而对现代主义艺术风格的形成产生了关键性的影响，从而许多建筑或设计都以包豪斯风格闻名于世。图1-15至图1-17所示都是当时的代表作品。



图 1-15 红蓝椅 / 里特维尔德



图 1-16 椅子 / 马塞尔·布劳埃

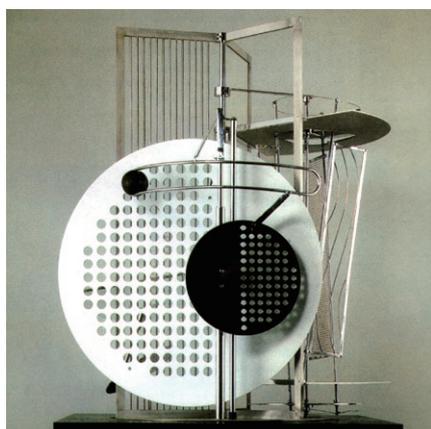


图 1-17 光线—空间调节器 / 莫霍利·纳吉

二、立体主义

立体主义是西方现代艺术的一个流派，主张用几何形态及块面的结构关系来分析物体，追求以碎裂、解析、重新组合的形式来表现重叠、交错的美感，是关于构图与形式的再创造。立体主义是 20 世纪艺术中抽象的和非具象的绘画流派的直接源泉，在 20 世纪的最初十年影响了全欧洲的艺术家，并激发了一连串的艺术改革运动，如未来主义、结构主义及表现主义等。立体主义的领军人物是毕加索（图 1-18）和乔治·布拉克及胡安·格里斯。

毕加索的油画《亚威农少女》（图 1-19）被认为是包含着立体主义因素的一幅作品。他用革命性的创新手法将所有的形象分解为几何块面，构成一种三维空间的感觉，在自身的变化规则中创造了新的美学规范。毕加索对三维的兴趣使其走向立体主义。1907 年以后，毕加索的一些实验性雕塑作品也证明了其雕塑中的形态使用了立体主义的构思方式来进行表现。图 1-20 所示为毕加索的立体作品。

从许多方面来说，第一次世界大战前的最后时期被创作出的雕塑是最有创造性和启发性的立体主义雕塑，并为立体主义学派的雕塑艺术打下了基石，这点在立体主义艺术家洛朗斯和里普希茨以及阿尔西品科的作品中得到了很好的说明。图 1-21 至图 1-23 所示为他们的作品，都体现出了这一时期“综合的立体主义”的共同特征。

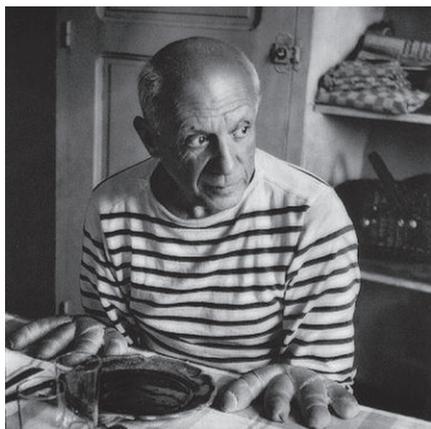


图 1-18 毕加索

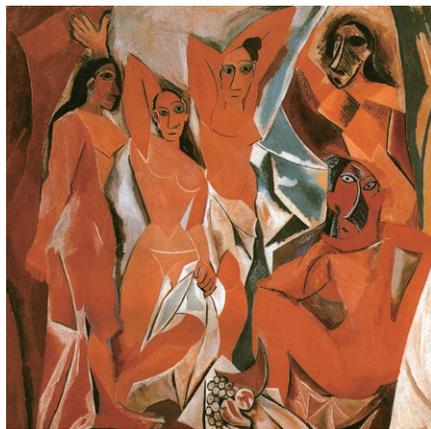


图 1-19 亚威农少女 / 毕加索



图 1-20 女人头像 (局部) / 毕加索



图 1-21 抱吉他的女人 (局部) / 里普希茨



图 1-22 小丑 (局部) / 洛朗斯



图 1-23 行走的女人 (局部) / 阿尔西品科

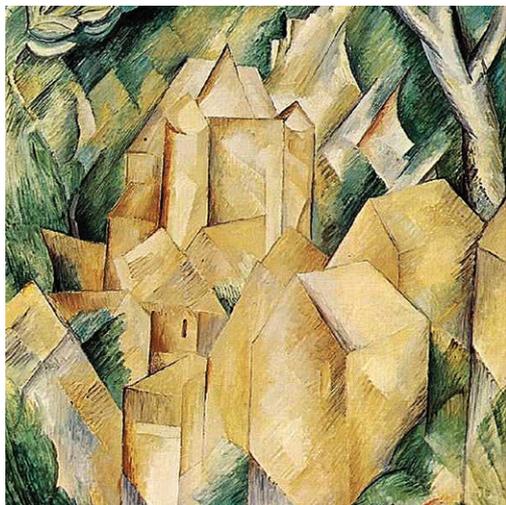


图 1-24 埃斯塔克的房子 (局部) / 布拉克

在布拉克的作品中，抽象的背景和叠加上去的主题融合在一起并相互作用。1908年夏，布拉克来到埃斯塔克山，创作了一系列的风景画和静物画。这些画被冠以立体主义之名。在这些风景画中，形被大大地简化，建筑物、岩石和树首尾相接地堆积在一起，布拉克运用一系列的手段否定已为主题所暗示的凹感，如图1-24所示。他摒弃了传统观单一透视点来表达实体在空间的感觉。他曾说：“在

本质上有一个具有实体感觉的空间，我几乎要把它描述为手工的。最吸引我的，同时也是立体主义的准则的，是对我感觉到的这种新的空间的实体化。”

三、构成主义

构成主义又名结构主义，发展于20世纪20年代前后。弗拉基米尔·塔特林是构成主义的主要创始人（图1-25）。他在1914年创作的《绘画浮雕》是抽象几何结构的代表作，也是构成主义在俄国最早出现的作品（图1-26）。但“构成主义”一词在1920年才最初出现在加波和佩夫斯纳所发表的《现实主义宣言》中，这是“构成主义”一词第一次出现在官方的正式文件中。构成主义是一种对深深激发的信仰的前所未有的彻底表达，因此它崇尚简单的形式，强调的是空间中的势，而不是传统雕塑着重的体积量感。构成主义接受了立体派的拼裱和浮雕技法，由传统雕塑的加和减变成组构和结合；同时也吸收了绝对主义的几何抽象理念，甚至运用悬挂物和浮雕构成物，对现代雕塑有决定性影响。无论从深度还是探索的范围来看，构成主义都毫不逊色于德国包豪斯或荷兰的风格派运动。构成主义最早的建筑之一是塔特林在1917—1920年设计的第三国际塔（图1-27）。该塔仅仅留下一个模型并没有实际建造，但也成了构成主义在现代艺术流派中标志性的里程碑。

罗德琴科也是构成主义运动中最活跃的人物之一。他的作品追求艺术的实用性和功利性，他将借助工具绘画的几何风格和利用材料表现综合在一起，从而形成了自己独特的风格。他这一时期的代表作是《距离的构成》和《悬吊的圆环》（图1-28）等。这些作品把构成从平面空间扩展到立体空间，把构成作品发展为构成雕塑作品。

建筑师李西斯基是构成主义艺术家中很重要的一位，他的创作构思与作品是将抽象观念联结到欧洲的主要桥梁。李西斯基在1919年开始绘制他特有的抽象画——“普朗”作品。作品《普朗99》中使用了立方体、半圆形、线状物等完全抽象的形态表现出了一个错乱的三维空间，具有鲜明的构成主义风格（图1-29）。



图 1-25 弗拉基米尔·塔特林



图 1-26 绘画浮雕 / 塔特林



图 1-27 第三国际塔（局部）/ 塔特林

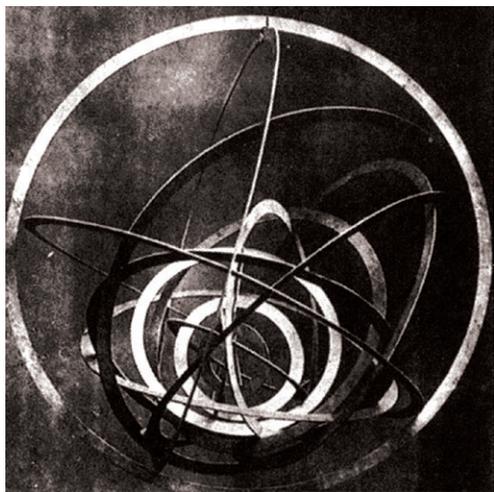


图 1-28 悬吊的圆环 / 罗德琴科

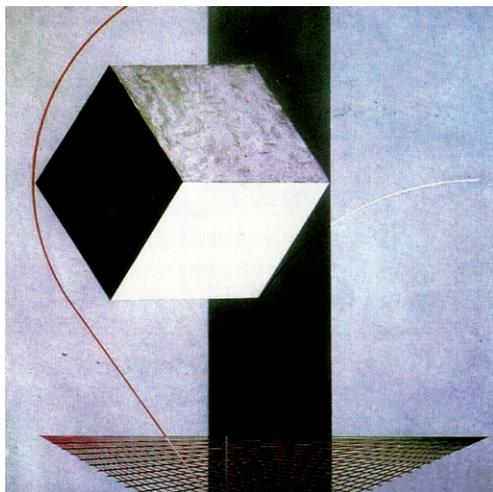


图 1-29 普朗 99 / 李西斯基

四、新造型主义

风格派也称为新造型主义，代表人物是画家蒙德里安（图 1-30）和特奥·凡·杜斯堡、建筑师里特维尔，在当时也包括特奥·凡·杜斯堡在 1917—1918 年领导的一个模糊小组的成员，如艺术家范德莱克、范东格格和胡萨尔，建筑家奥德、威尔斯和范托夫，以及诗人科克。风格派运动从 1916 年开始形成直至 1931 年运动转型并最终解体。

蒙德里安在风格运动发展中的地位是决定每个阶段特点的重要标准。他的作品经历了从自然到社会的过程。1911—1914 年是其艺术生涯的一个转折点。从《盖银河旁的树》《纽约市 I》，到《树》《构图 6》以及《百老汇的布基—伍基舞曲》等一系列作品中可以看出，他摒弃了绘画是人们观察世界的窗口的概念，去表现绘画的本质以及在视野背后隐藏着的“真实的节奏”。蒙德里安确信：任何事物中都能归纳出共同的特征，任何形体都可以简化为水平和垂直的“单位”。在他的作品中对于画面的解构与延异实际上已经涉及形态学中的“形体”“关系”的内容。（图 1-31）

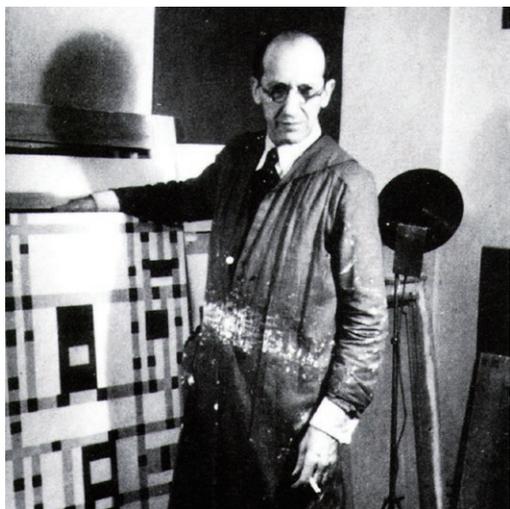


图 1-30 蒙德里安

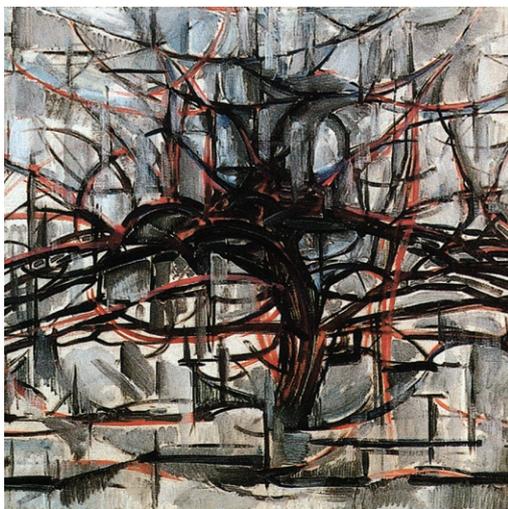


图 1-31 树 (局部) / 蒙德里安

风格运动中的边缘人物、比利时画家范东格格和荷兰艺术家范德莱克也在运动中起了关键作用，图 1-32 和图 1-33 分别为他们的作品。如果没有他们，风格派运动也不会在 1917—1923 年短短的 6 年时间内从摸索阶段发展到形成独特审美特点的成熟阶段。



图 1-32 来自椭圆形的建筑 / 范东格格

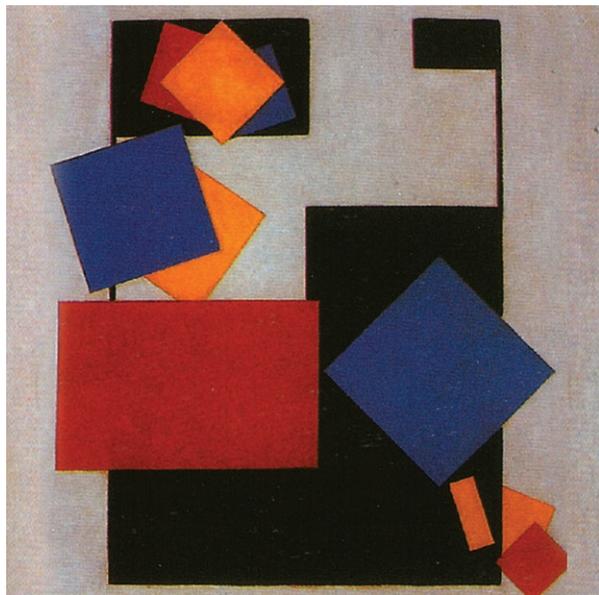


图 1-33 构成 / 范德莱克

五、日本构成设计教育

德国的构成教育早在 20 世纪 30 年代就传到了日本。日本在 1934 年就曾出版《构成教育大系》一书，到 20 世纪 40 年代末日本的国立大学开始设立构成讲座。东京教育大学是日本第一所开设构成专业的大学，艺术系包括的构成专业成为与绘画、雕塑、工艺、艺术学等并列的、独立的学术研究专业，其影响十分深远。

（一）朝仓直巳

朝仓直巳（Asakuru Naomi, 1929—2003）曾在日本东京教育大学（现为日本筑波大学）教育学院学习，主攻构成专业，是日本重要的设计教育家。他投入了很多心力将基础造型研究和构成教育课程扩展到中国、韩国等主要的东亚国家。朝仓直巳把福岛大学教育学院作为开端，将造型学科的研究推广到京都教育大学、筑波大学、文教大学教育学院等。20 世纪 90 年代初，朝仓直巳所著的《艺术·设计的平面构成》《艺术·设计的立体构成》铸成所谓的现代设计艺术“三大构成”的基础课程学说。1986 年，朝仓直巳在我国山东工艺美术学院举办了构成艺术研究班；他还曾到中央工艺美术学院、广州美术学院及天津美术学院多次讲学，曾担任中国台湾昆山科技大学客座教授等，因此受他影响的中国设计师很多。他把设计构成的体系完整地介绍到中国，并且他的很多著作被完整地翻译成中文，成为中国设计学校很重要的教材、教学参考书。其主要的著作除上述的两本之外，还有《纸的构成设计》《艺术·设计的光的构成》《艺术·设计的色彩构成》《纸基础造型·艺术·设计》等。图 1-34 和图 1-35 为朝仓直巳的构成设计作品。

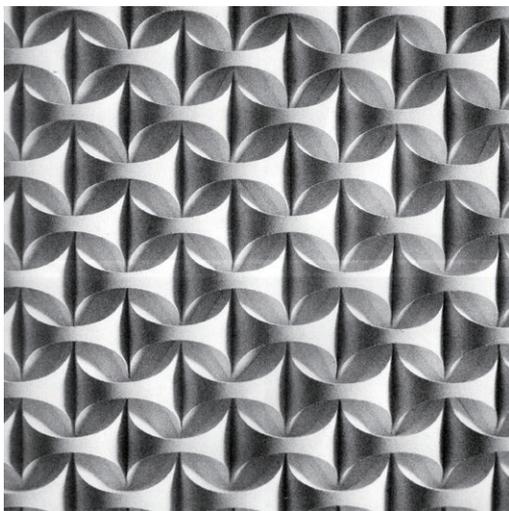


图 1-34 浮雕半立体造型 / 朝仓直巳



图 1-35 单位形体的集合构成 / 朝仓直巳



图 1-36 贝多芬第九交响曲 / 福田繁雄

(二) 福田繁雄

福田繁雄 (Shigeo Fukuda, 1932—2009) 是另一位将构成的基本理论应用于设计的世界著名平面设计师。他被誉为“五位一体的视觉创意大师”，即多才多艺的全能设计人、变幻莫测的视觉魔术师、推陈出新的方法实践家、热情机智的人道关怀者、幽默灵巧的老顽童。他的设计理念及设计作品享誉世界，对 20 世纪后半叶的设计界产生了深远的影响，在现行的每一平面设计乃至构成、图形创意的教材中几乎都能发现他的作品。福田繁雄总是尝试多种不同的可能性，弃旧图新，并系统地将各种创意、革新加以融会贯通。其每一批作品都反映出他主观想象力的飞跃及控制和营造作品的匠心。在二维形态构成中，从人们有关形的元素置换、形与面的视觉表达、形的同构异构及矛盾空间的表现中都可以见到他的经典作品。如图 1-36 所示，在《贝多芬第九交响曲》海报系列作品中，他以贝多芬头像作为基本形态，对人物的发部进行元素的置换。从一定的距离处观察这些作品，可以辨识出海报中的人物形象。但当仔细观察人物的发部时，会发现它又是由不同的图形元素组成的，充满趣味性，更体现出设计者丰富的想象力。他的 F 海报系列主画面为福田名字的首字母 F，对该字母进行了变换，如图 1-37 所示。该系列是以 F 为基本型，对其以往在众多平面作品中惯用的图形符号或表现方式进行的重现，矛盾空间、图底反转等错视原理和手法的运用使其作品被打上福田的符号，成为异质同构中的又一代表性作品。



图 1-37 F / 福田繁雄

六、亚洲基础造形联合学会

亚洲基础造形联合学会成立于1999年，是由日本的基础造形研究的先驱和教育家朝仓直已倡导主办的。该学会汇集了全亚洲基础造形与艺术设计等相关专业领域的学者、教育家和设计大师，首任会长为日本基础造形教育家朝仓直已。目前，由日本、韩国、中国大陆和中国台湾组成。该学会研究的内容是基础造形与设计学科中的各个方面，旨在引导亚洲范围内的基础造形学科的教育教学与艺术设计的发展。

1990年，日本基础造形学会成立，是以大阪艺术大学教师（以京都艺术大学校友为主）为骨干，联合在关西活动的大学教师、美术家团体共同组建。其秘书处设立于大阪艺术大学。1991年，学会聘请原筑波大学教授朝仓直已就任会长。1995年，在台湾地区的台北市台湾造型艺术家代表杨英风做了相关演讲并成立台湾基础造形学会。1998年，由广州基础造形研究会主办，日本、韩国、中国大陆和中国台湾参加的基础造形广州大会在广州美术学院召开。此次会议中提出了成立亚洲基础造形联合学会的构想，朝仓直已和松尾光伸负责成立的准备工作。图1-38所示为松尾光伸指导研究的构成设计作品。在这次大会后，韩国基础造形学会、上海基础造形学会、天津基础造形研究会相继成立了。

1999年，亚洲基础造形联合学会正式成立。该学会每两年在四个国家和地区轮流举办一届大会。亚洲基础造形联合学会在2005年于中国上海举办过一次大会；编者参加了2007年的日本筑波国际大会、2009年韩国济州岛国际大会和2011年中国台湾地区云林国际大会。天津美术学院设计基础部也在2013年成功举办过一届大会，图1-39所示为亚洲基础造形联合学会天津大会的现场。近几年，编者作为天津基础造型研究会的代表多次赴韩国和中国台湾参加韩国与中国台湾基础造形协会主办的多项学术活动。天津美术学院设计基础部也是亚洲基础造形协会在中国天津开展研究活动的基地和参与时间最久的部门。目前，亚洲基础造形协会已经拓展到澳大利亚、新加坡、马来西亚等国家与地区的诸多艺术院校。



图 1-38 松尾光伸指导研究的构成设计作品



图 1-39 2013 亚洲基础造形联合学会天津大会的现场

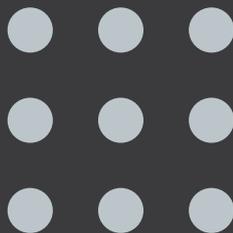


课题作业

以构成为出发点，寻找设计领域中的相关作品，要求不少于 50 件。通过网络、书籍、展览等途径收集并学习与观察构成作品的设计特点，特别是形式、色彩、材料等。

第二章

构成设计的形式美学基础



本章概述

本章阐述了构成设计的形式美学法则，具体包括对称与均衡、对比与调和、比例与尺度、节奏与韵律等方面。平面构成设计、立体构成设计和色彩构成设计中的形式美学就体现在这些形式法则中，但也要在设计创作中灵活运用，不可照抄照搬。

教学目标

通过本章的学习，主要了解和掌握构成设计创作中所能运用到的美学法则，在艺术设计的具体应用中能最大限度地将这些美学原则或形式美规律表现出来，在视觉、心理及其他感官上让人们得到美感的满足和审美诉求方面的精神需求。

本章重点

本章重点在于掌握对称与均衡、对比与调和、比例与尺度、节奏与韵律等美学原则规律性的本质特点，并且能在立体构成的实战中灵活使用。立体构成的形式美虽然不能简单用一个标准来定性，但这些美学原则是恒定不变的，是贯穿于其中并起着重要作用的内在因素。

在立体形态空间构成中，美是感性与理性的统一。它是在遵循一定的美学设计原则和形式的前提下，将立体形态要素有组织 and 有规律地进行排列、分散与整合。它作为研究形态在三度空间中视觉组合与材料表现的一门基础性课程，也适用艺术设计领域中的诸多美学原则，主要包括对称与均衡、对比与调和、比例与尺度、节奏与韵律等。



第一节 对称与均衡

对称与均衡是自然力和物体自律的综合体现。

对称与均衡在艺术设计中的概念是从形式美法则中归纳出来的。对称是视觉、形式上物理的绝对平衡。其特点是稳定、庄严、整齐、秩序、安宁、沉静。从视觉上讲，均衡是均齐之美；从心理感觉上讲，均衡是协调之美。

一、对称

对称是一种等量等形的组合形式，是以一条中轴为切分线，在上下或者左右有相同部分形态的翻转而出现的图形。自然界中的很多有机体在形式上都是对称的：重量相同的胳膊和腿保证了动物行动的安全，树木的枝干会围绕着重心均匀分布以保持直立，海星的触手则从中心向四面八方辐射。

对称是人们熟知的一种形式，其最初的发现、想象无疑是来自大自然的提示，如人的肢体形态、植物的生长规律等。这种对称的形式符合人类生态和劳动实践的需要，所以在构成设计中保持了永恒的生命力。在人们的生活中最熟悉、亲切的例子当属人的形体，人的五官、四肢、几乎完美地演绎了对称法则。对称本身具有平衡感，能在视觉上给人以稳定、均衡、整齐、协调、庄重、完美等朴素的美感。

作为形态构成中一种艺术美的形式，对称在传统装饰和现代设计中也占据了永存的地位，很多器皿、产品的外观造型也都采用了对称的形式，能在立体空间中呈现出一种稳重端庄的气质并给人以安定平和的美感。图 2-1 所示为金沙遗址出土的金面具，反映了古蜀时期发达的巫术、宗教文化，形式上贴合人面的对称形式。建筑中的对称结构显现出庄严、威严、庄重、严谨。在很多古典建筑中都采用对称的形式来显现庄严、权威的视觉感受。图 2-2 所示为编者所在的天津美术学院主楼，从外观结构与内部布局都采用了对称的形式。



图 2-1 金沙遗址出土的金面具



图 2-2 天津美术学院主楼

二、均衡

均衡是一种等量却不等形的组合形式，是一种视觉力度所能够达到的平衡。因为过多的对称又容易造成视觉上呆板、单调的感觉，因此人们往往在对称的原则指导下将某些形式表现为不完全对称而视觉上又能达到的一种平衡感，即均衡。图 2-3 所示为包豪斯时期研究立体形态均衡构成的作品。图 2-4 所示为台北市十三行博物馆，利用建筑方向的相互倾斜达到视觉上的均衡感。均衡的形态组合除了具有对称的平衡美感，还会显得更加生动活泼和具有灵动感。



图 2-3 均衡的研究 / 乔纳斯·扎贝尔



图 2-4 台北市十三行博物馆

第二节 对比与调和

一、对比

对比是指在组合过程中利用形态要素的大小变化、空间位置变化、色彩或材料质感变化等来对比、衬托出彼此的特点。对比就是变化的一种方式，通过对比来追求其中的变化，从而打破呆板与乏味的空间。它强调的是各形态要素的对立性，会使得一部分形态要素的特性更加突出、更具有个性。同时，这种形态与空间上形成的明确、强烈的对比也会增强对感官的刺激性，造成更强的视觉效果。适当运用对比，更容易创作出富有生气、活泼、动感的构成作品；如果缺乏对比，形态组合会显得苍白无力，而失去了动感。图 2-5 所示的装置艺术作品是利用形态聚散对比产生强烈的视觉效果，富有活泼情趣的形式美感。而图 2-6 所示为在平面空间完成的一幅构成设计习作，使用方形的基本元素利用大小对比、明暗对比和方向、位置的对比关系的变化而形成。

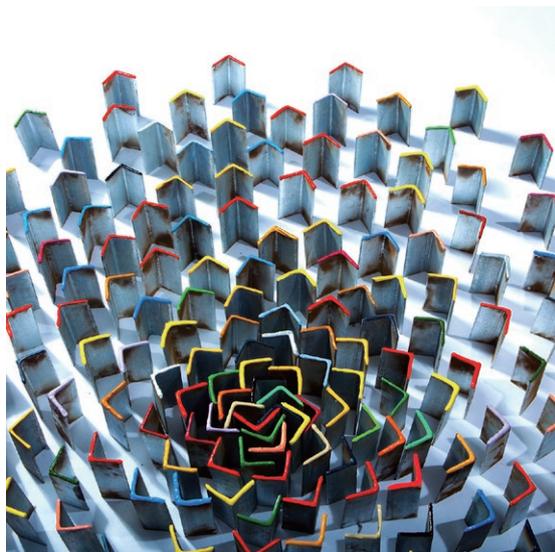


图 2-5 装置艺术作品 / 王深

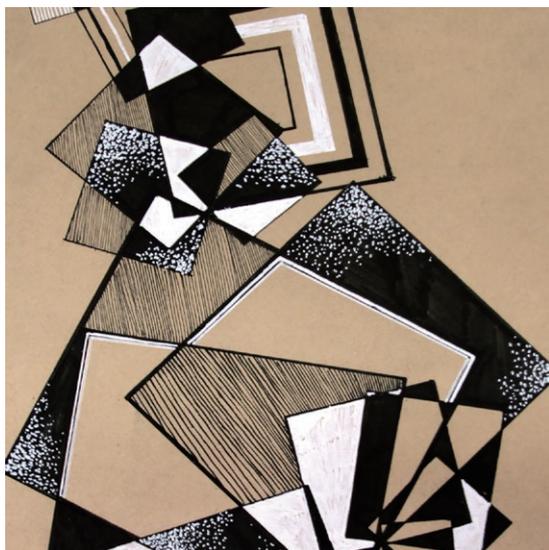


图 2-6 平面构成设计作品 / 盛笑芸

二、调和

调和即统一。它是相对于对比而言的一种内在制约，是形态要素在整合过程中趋于一致的方法和原则。各种形态要素的变化往往因为过多而难以把控，如形态、大小、质感、色彩、肌理等变化万千，都会造成形态组合过于混乱与无序。这样就需要在形态构成中找到一个契合点，将形态的大小、位置、材料等统一起来，弱化其中的各种矛盾，最终达到各要素间的和谐一致，从而表现空间的形式美。如图 2-7 所示的雕塑作品，虽然其中的形态素材大小不一，但在形式组合上进行了方向与排列上的统一，使得作品在视觉效果和形式感的表达上形成和谐、统一之美。图 2-8 所示为学生在一次性纸碟上绘制的色彩构成设计作品，使用非常丰富和密集的自由曲线形式与圆点进行组合，虽然形式复杂，但依靠画面中协调很好的色彩达到了在视觉上的调和、统一。

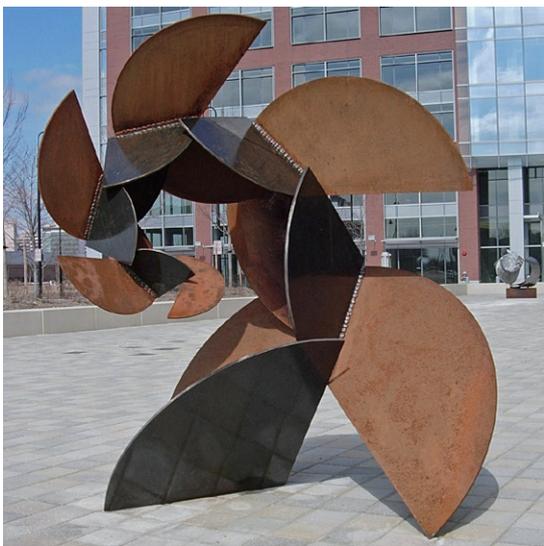


图 2-7 雕塑作品 / 佚名

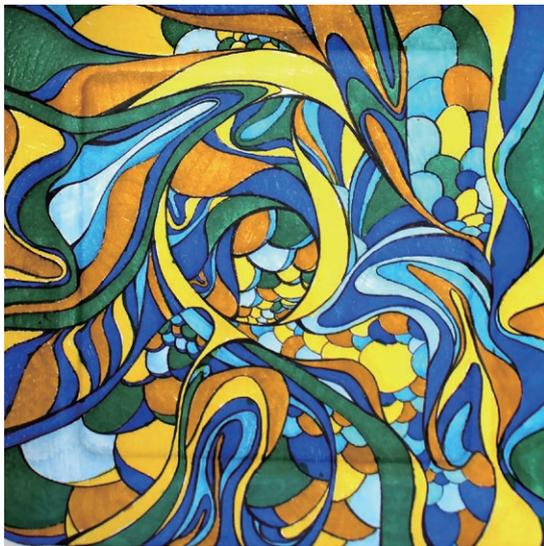


图 2-8 色彩构成设计作品 / 李泽濠

对比与统一是一对既相互对立又相互制约的统一体，其中的奥秘则体现了自然和人类的生存原则。大千世界，没有变化，就没有发展和生命；没有统一，就没有一定的规律和秩序，所谓变化就不可能存在。任何一件处理好这两者之间关系的艺术设计作品都能表现出和谐的美感。这在构成设计原则上也是如此：没有对比，而只有统一，缺乏变化会使人感觉形态中构成要素的简单与乏味；而变化太多，只有对比，虽然打破了乏味的格局，但又因缺少了规律性的要素会让人感觉混乱与琐碎。图 2-9 所示的学生构成设计作品使用很多不同的形态要素，各种不同形态产生了很强的视觉对比关系，容易造成画面的混乱，但作者在作品中非常好地控制了不同形态的大小、位置等关系，达到了既有对比画面又统一的效果。反之，图 2-10 所示的立体构成设计作品在处理线的方向、位置及色彩上没有进行较好的统一，变化过度、对比过强，给人以凌乱的视觉感受。因此，在处理形态要素在空间的位置关系上必须注意有对比和统一的关系，特别是在各种构成要素的组织与整合中，既要有适度的对比，也要注意整体的统一性，处理好两者的关系才能更好地表现出三维空间的形式美感。

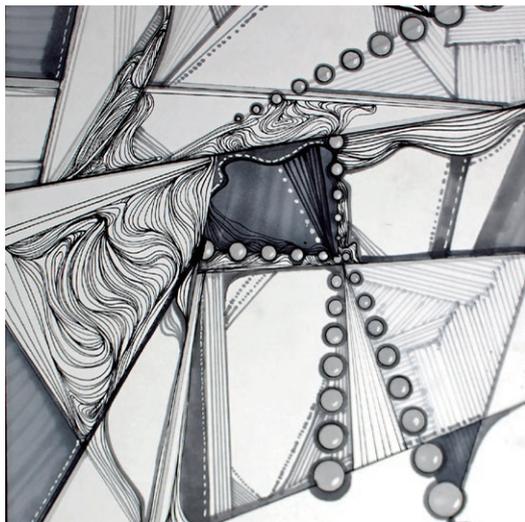


图 2-9 平面构成设计作品 / 夏之雨



图 2-10 立体构成设计作品 / 佚名

第三节 比例与尺度

掌握了比例与尺度，就能更好地控制形态在空间中的表现效果，比例与尺度合适的形态构成在视觉上更具形式美感。人们经常说某个人很高或很苗条，就是根据自身的尺度或人们约定俗成的标准来进行比较而得到的结果。一般来说，人类认识自然物体的大小时，总是不自觉地以人体自身作为比例与尺度进行衡量。在我国国画人物中很早就有涉及比例关系的论述，如画头像时的“三庭五眼”的说法：人的头像分为上、中、下三庭，即“三庭”；“五眼”则是指从靠近脸庞的左耳边到右耳边之间有五只眼睛的长度。依据“三庭五眼”的比例标准画出的人像最为标准，也最为美观。



图 2-11 鹦鹉螺 / 佚名



图 2-12 郁金香椅子 / 沙里宁

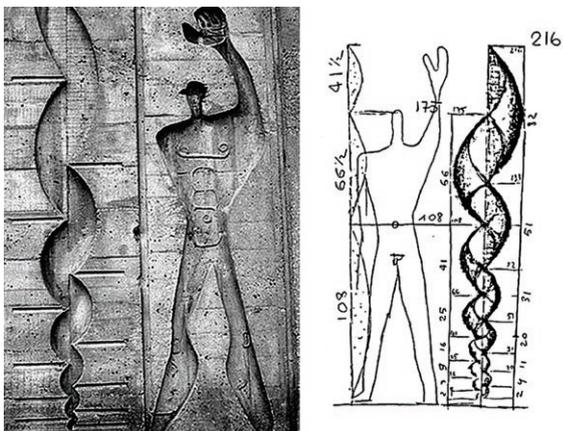


图 2-13 柯布西耶的模数理论

一、比例

比例是以其他元素或心中正常的物体为标准的相对尺寸，是构成中一切单位、大小及单位间编排组合的重要因素。比例是指事物整体与局部之间的关系，同时彼此之间包含着均衡性、对比性，是和谐的一种表现形式。它也是造型与设计中考要考虑的要素之一。比例主要包括黄金分割比、等差、等比、斐波那契数列等。此处主要介绍黄金分割比和斐波纳契数列。

（一）黄金分割比

黄金分割比是指将整体一分为二，较大部分与整体部分的比值等于较小部分与较大部分的比值，即 $1 : 0.618$ 。公元前 6 世纪，希腊哲学家毕达哥拉斯把一截线段分为两部分，发现两者比例为 $1 : 0.618$ 时能构成美的比例关系。后来，哲学家柏拉图把这种比例关系称为黄金分割。自然界许多比例都与该数值不谋而合，因此黄金分割比被广泛运用，如图 2-11 中鹦鹉螺的贝壳曲线。还有蝴蝶身长与双翅展开的长度比，甲壳虫汽车、Zippo 打火机等。

（二）斐波那契数列

斐波那契数列是两个相邻的数相加成为下一个数列。如 $A+B=C$ （长度）、 $A+B=C$ （长度）、 $B+C=D$ （长度）、 $C+D=E$ （长度）……其特点是级数变大适中，平稳而具有规则性，接近或等于黄金分割比。大自然中很多生物的结构都是蕴含了该法则，如鹦鹉螺、金盏花等，还有建筑中的帕特农神庙，美国设计师沙里宁（Eero Saarinen）最经典的作品之一——郁金香椅子（图 2-12）等。

二、尺度

尺度是由人对形体进行相应的“衡量”，是形体及其局部的大小同它本身用途相适应的程度，以及其大小与周围环境特点相适应的程度。这些尺度来自柯布西耶的模数理论（图 2-13），如餐桌的尺寸与人的就餐姿势的关系，根据男女的身高差异设计的酒柜尺寸，建筑的比例和尺度关系及建筑与环境的视觉尺度关系，等等。

第四节 节奏与韵律

节奏与韵律本来是音乐乐符的高低起伏的变化，用于表现乐曲的音乐用语。造型艺术借鉴其用来表现形、色、质、技法、明暗、构图等艺术作品形式上的变化关系。摄影师谢尔盖·安纳什科夫伊奇曾说：“我密切关注形态和大小的变化，使得物体的线条和边缘呈现出一种节奏，将观者的视线引导到图像上，进而到达焦点。”在形态构成中，节奏和韵律是通过形态的反复、黑白、大小、虚实、强弱、主次等关系来体现的，是统一中的变化、变化中的延续、延续中的重复与回归、回归中的再次统一和变异。这种变化无不体现着艺术设计中的连续之美。

一、节奏

节奏是一个音乐术语，音响运动的重复与轻重缓急的变化而形成节奏。例如，极强、极弱的音响声波不断地重复出现，就形成了迪斯科节奏；强、次强、弱的音响声波不断地重复出现，就形成了圆舞曲节奏；同强度的音响以不变的重复比例反复出现，就形成了单调的钟表声。生活中雨点的嘀嗒声、脚步的下落声等都按照一定的节奏和时间表现出美的感觉。在形态构成中，人们以此延伸为形态诸要素的周期性反复，如旋转重复节奏、平移重复节奏、绝对重复节奏、反射（镜像）重复节奏、不规则重复节奏、循序渐进的节奏。节奏是规则的、重复的、强有力的构成法则之一。在形态要素的组织上，将其按一定的比例与样式多次反复应用，就会在人的心理和视觉上形成不同程度的刺激作用，从而产生形式美的节奏感。图 2-14 所示为学生使用拼贴的方法创作的平面构成设计作品，运用了线条的重复，人物、蝴蝶形象的渐进等方法，画面具有很强的节奏感。



图 2-14 平面构成设计作品 / 李佳

二、韵律

韵律从广义上讲是一种和谐美感的规律，确切地讲它是形象在节奏的节制、推动、强化下所呈现的情调和趋势。具有整体感的形态要素在形式规律中都可以表现出韵律美。韵律形式的本身就表现出一种协调的秩序，使人感到柔和而优雅。其具体表现在形态构成中：例如，一组展开的自由曲线的各个局部之间以统一、类似、有秩序的排列完成从大到小、从高到低或从密到疏的有规律的渐次变化，

就能表现得很流畅、舒展，从而表现出韵律。图 2-15 所示为日本摄影师丸山新一的摄影作品，是由上万张高速摄影照片合并而成的，重叠的照片使舞蹈员的身体细节几乎消失，只剩下完美的线条诠释出舞蹈与韵律之美。图 2-16 所示为学生使用石膏完成的一件立体构成设计作品，使用流线进行切割，凹凸的空间布局得比较合理，能让人感受到一种较强的韵律感。



图 2-15 摄影作品 / 丸山新一



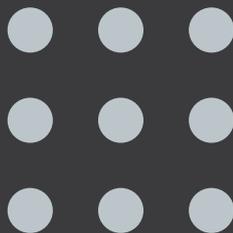
图 2-16 石膏作品 / 佚名

课题作业

寻找“形式之美”，通过网络、书籍等寻找平面空间、立体空间中美的形态，如建筑、平面设计、景观雕塑等，要求不少于 20 件。

第三章

构成设计的色彩美学规律



本章概述

本章对色彩美学规律中色彩搭配和色彩的联想等进行了阐述。色彩调子的和谐、舒适是给人以色彩美感的重要标准之一，掌握色彩各种调和的方式方法是构成设计中不可缺少的一方面。同时，色彩能给人们在心理和精神层面更多的想象和表达空间，这是今后在艺术设计领域进行色彩表现的重要内容。

教学目标

通过对本章的学习，可以在色彩搭配的原理上，特别是色彩调和的具体方法中掌握一定的规律性；在色彩的联想、暗示及借鉴等环节的学习中，可以掌握色彩美学规律的同时更多地体验到色彩表达的情趣。

本章重点

本章重点在于色彩调配规律的基本理解和具体方式、方法的掌握。色彩虽然千变万化，但在构成设计中研究其中的色彩规律是学习的重点，运用好色彩调和的基本规律和色彩联想等重要知识，可以在构成设计中的平面空间、立体空间等领域中融入更多的色彩原理，进行更具有创造力的设计。

第一节 色彩调配的基本规律

色彩调和是一个非常复杂的问题，从字面上看，可以简单地理解为使色彩调配和谐、舒适。当然，色彩和谐、舒适除了要有一定的规律和原理，更多的还有人们个人的心理和视觉上的感受，有很多的主观性，也就意味着色彩的调和既包括配色秩序和原理，还包括人们的视觉心理感受、个人的欣赏习惯、美育的社会环境，对美的认知的社会因素、地域差异等。色彩调和的概念不能一概而论，但也有其基本规律和统一性的认识。例如，人们常说和谐即是美，这应该是人类发展历史和社会进步演变中对于美感积累而达成的通识，色彩也是如此，和谐的色彩一定能引发人们共同的美感心理反应。图 3-1 所示为日本街道一个商店的橱窗设计，在色彩缤纷的商业街道上橱窗使用了绿色为主的色调，构成像飞舞的蝴蝶一般的场景，人们逛街时就会不自觉地被吸引。



图 3-1 橱窗设计

“调和”一词出于希腊文，是合适、匀称的意思，合适、匀称其实也是人们常说的“和谐之美”。色彩的调和同样要求适中、舒适、不矛盾，没有尖锐、刺激的配色效果。从广义上讲，色彩调和要达到和谐的心理感受，既包括对比性的组合，又有互补性的组合。所谓色彩的对比性，是指没有对比适度的色彩就产生不了适度的视觉刺激，传输到人脑的色彩感应就没有兴奋的因素。但同时也不能一味地对比，色彩的调和还包括互补性，色彩之间的互补也十分重要，只有对比产生的兴奋会造成人的视觉和心理上的紧张，反而使人对色彩产生厌恶感。由此可见，色彩的调和既要有在色彩对比中带来的

适度的刺激和感受，还要有一定的互补来抑制过度的对比。色彩的对比是目的，而调和是手段；或者说色彩对比是绝对的，而色彩调和是相对的。

一、加强与秩序

（一）加强

在构成设计的画面中的色彩对比比较弱，而造成的形象又太模糊，可通过加强色彩之间的明度对比来实现色彩在同一设计作品中的和谐。加强了各色彩之间的明度对比，就可以使色彩之间的关系相对明确清晰起来，如果色相对比太强，也可以通过加强各色彩之间的明度进行调节，从而达到对比调和的目的。图 3-2 所示为一对偏暖的黄色系色彩，两种颜色形成的对比较弱，通过对深色加强 15% 的灰色、对浅黄色加入 20% 的白色，得到了加强对比后调和的效果。

（二）秩序

运用秩序也可以达到色彩调和的目的。如果两种色彩对比过于强烈，可采用等色阶过渡的办法，在两色之间插入一些色阶，使相互对比的色彩有序地过渡一下，即可达到调和的目的。图 3-3 所示的蓝色和橙色的色彩对比，在视觉上比较刺激而过于强烈，在蓝色和橙色之间加入这两种色彩之间的色阶，视觉上就会舒适很多。

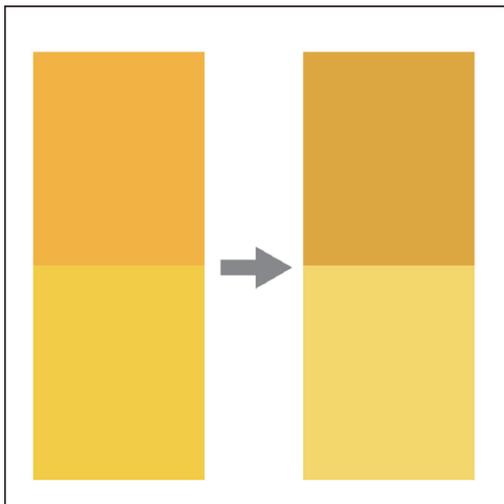


图 3-2 加强对比的调和

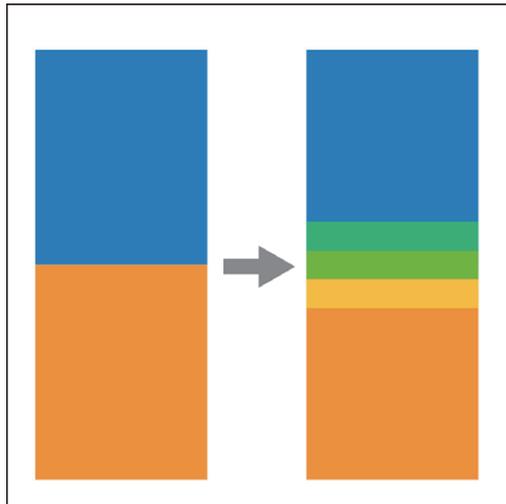


图 3-3 秩序过渡的调和

二、反复与透叠

（一）反复

反复即重复之意，在构成设计的原理中经常说到“重复即力量”，就说明了重复的形态或色彩能形成很好的规律，给人以和谐的美感。当一组色彩彩度很高，甚至相互之间互为补色，想要对这组色彩进行调和而又不想对本身进行更改时，就可以使这组色彩多次反复出现，重复的刺激色彩会随着画面的秩序感而渐渐缓和下来，从而达到调和的效果。图 3-4 所示为一组互补色形成的非常刺激的色彩对比画面，是通过对这组色彩进行反复组合达到视觉和心理上的调和效果。

（二）透叠

透叠是在一组色彩之间加入它们的间色。图 3-5 所示为蓝色和浅黄色的比较强烈的一对色彩对比，可以将这两种对比强烈的色彩的间色加入其中，因为添加的色彩包含这两种色彩共同的色彩要素，因此可以达到视觉上的调和效果。

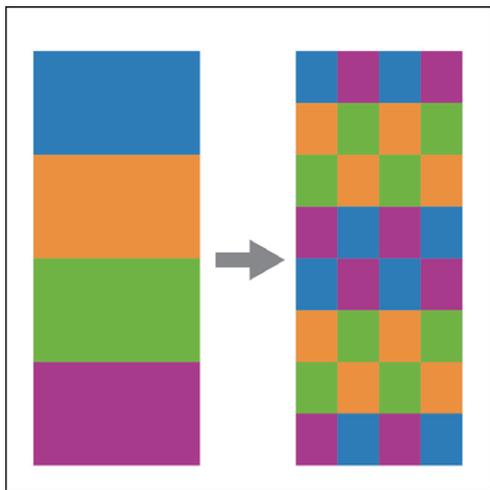


图 3-4 反复的调和

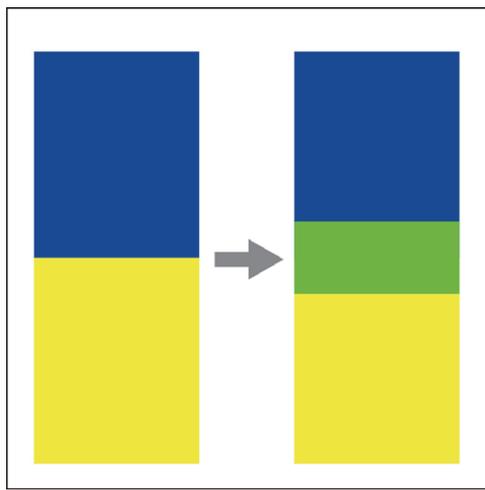


图 3-5 透叠的调和

三、隔离与形态调整

（一）隔离

隔离不是将对比强烈的色彩用距离分开，而是在它们之间加入第三种色彩，利用第三色将两种对比强烈的色彩隔离开，以达到调和的作用。人们经常用的第三色有无彩色系的黑、白、灰，还有冷暖色彩中较为中性的色彩（绿和紫），另外还有特殊的色彩（金、银等色）。一般的隔离是采用一种第三色进行勾勒轮廓的方法。其实采用隔离方法使艺术设计作品达到色彩舒适的效果，在很多装饰画、景泰蓝工艺作品等中都有所体现。图 3-6 所示的紫红色和绿色是近乎互补色的一对强烈对比，可以对这两种色彩进行灰色的勾边而达到调和的效果。

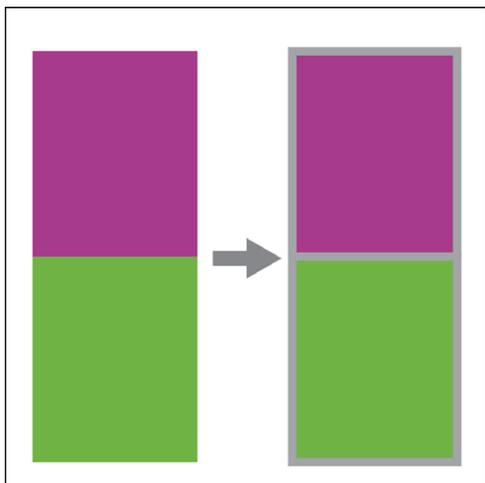


图 3-6 隔离的调和

（二）形态调整

形态调整也可以对色彩的视觉效果产生一定的影响。对对比比较强烈的色彩进行调和，可以不改变其本身的颜色，可对其中的某一种色彩的组合形态进行调整，以达到色彩调和的作用。图 3-7（左图）所示为蓝色和黄绿色的强烈对比，可保留其中的蓝色形态，对黄绿色的矩形形态进行变换，变换为图 3-7（右图）所示的三角形或图 3-8（右图）所示的一组圆点组合的形态，这样都可以使这对色彩达到和谐、舒适的效果。实际上，调整了黄绿色的形态，也就改变了其面积，从而在面积对比上进行适度的缩小或分散，或者说距离削弱了色彩之间的对比度，起到了调和色彩的作用。

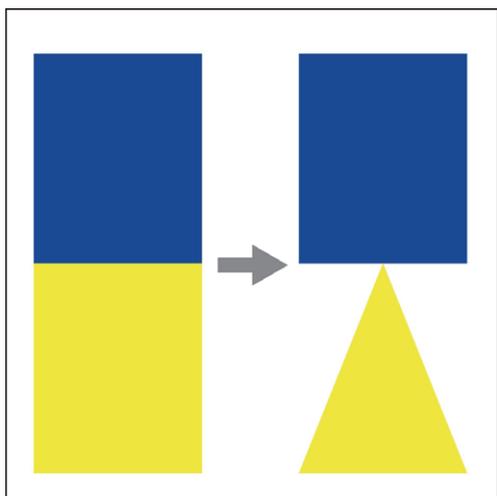


图 3-7 形态调整的调和 1

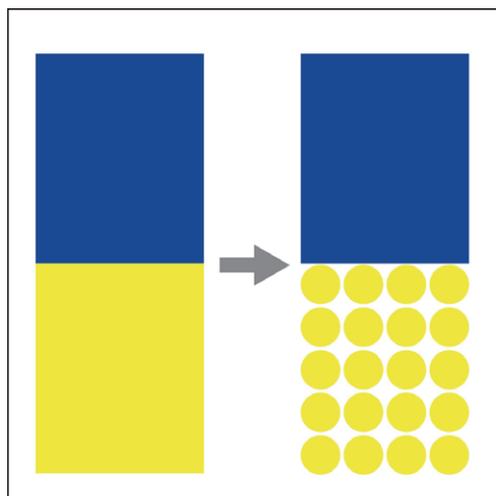


图 3-8 形态调整的调和 2

四、近似性支配

近似性支配是把一种色加进另一色，进行重新支配，以达到色彩调和的效果。图 3-9（左图）所示为黄色和蓝色，可以保持黄色不变，而在蓝色中加入黄色重新进行调配，这样就会出现图 3-9（右图）所示的黄色和绿色的一组新的色彩，就达到了色彩调和的目的。

在这一对色彩中互相加入对方的色彩进行重新支配，更可以使其对比变得舒适。例如，对图 3-10（左图）所示的黄色和蓝色进行相互支配，即在黄色中加入适度的蓝色，在蓝色中加入适度的黄色，就会出现图 3-10（右图）所示的一组偏绿色的黄色和带有黄色成分的绿色的对比，从而达到色彩调和的目的。

五、同一性支配

在色彩较为强烈对比的两种色彩中加入同一明度的色彩进行调配，就可以起到调和的作用。图 3-11 所示的蓝色和橙色是一对较为强烈的色彩，在两种色彩中同时加入 10% 的黑色，颜色会分别变为深蓝色和深橙色，就不像原先那样过于刺激了。以此类推，还可以加入同一比例的白色进行明度的同一性调和，或者加入同一比例的灰色进行彩度变化的同一性支配，或者加入同一色彩属性的某一种色彩进行同一色相的支配，从而达到色彩调和的效果。

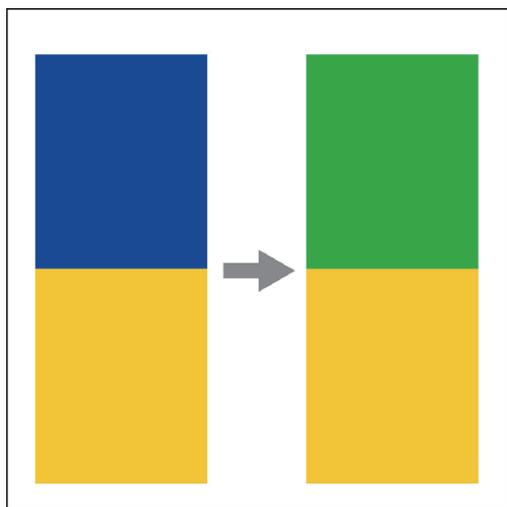


图 3-9 近似性的调和 1

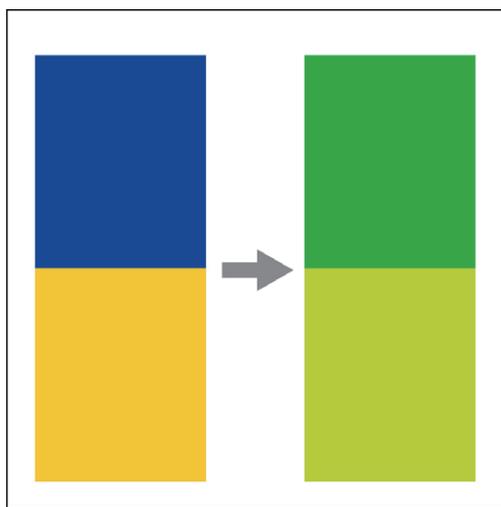


图 3-10 近似性的调和 2

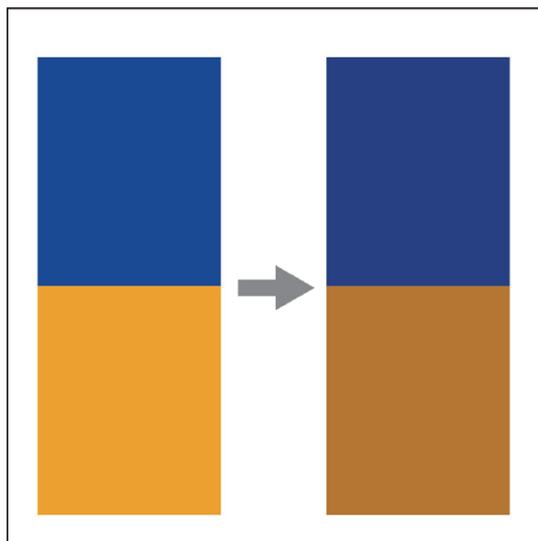


图 3-11 同一性的调和

第二节 色彩的表达规律

色彩在构成设计中有很强的规律性，符合一定规律的色彩设计能起到识别率高、易于记忆等作用，从而提升设计作品的品质。不论是视觉效果，还是心理暗示作用或记忆性，色彩都与人们的心理活动有着密切的关系。同时，人们对色彩的记忆关联会因年龄、性别、个性、职业、教育、自然环境及社会背景等方面的不同而产生很大的差异性。差异性固然存在，但一些基本色彩的表达规律是一致的。例如，暖色系比冷色系更易于记忆，原色比间色更易于记忆，高纯度色彩比低纯度色彩更易于记忆，

明清色系比暗清色系更易于记忆，华丽鲜艳的色调比朴素灰暗的色调更易于记忆，单纯、形态简单的色彩比色数多而形态复杂的色彩更易于记忆，等等。

一、联想与暗示

色彩的联想与暗示是一种特殊的心理活动，它不仅仅是视觉上看到某种色彩的反映，而更是这种色彩给人们心理或思想带来的某种具象或抽象的联系。当人们看到某种色彩时，常常会想起以前与该色相关的色彩、事物或某些情形。这种因某种机会而仍然在脑海或心里出现的色彩就是色彩的联想或暗示。它是通过人们自身过去所获得的某方面的经验、记忆或知识联系在一起而获取得到的。

如图 3-12 所示，将红色和火焰放在一起，就符合这种带给人们的联想规律。再如，图 3-13 所示的黄色和柠檬也是一组可以联系起来的色彩和事物。这样的例子还有很多：由红色可以联想到太阳、血，由橙色可以联想到灯光、秋叶、柑橘，由黄色可以联想到光、迎春花、金子，由绿色可联想到草地、树叶、禾苗，由蓝色可联想到大海、天空、水，由紫色可联想到了丁香花、葡萄、茄子，由黑色可联想到夜晚、墨、煤炭，由白色可联想到白云、面粉、雪，由灰色可联想到乌云、水泥、烟雾，等等。



图 3-12 红色与火焰

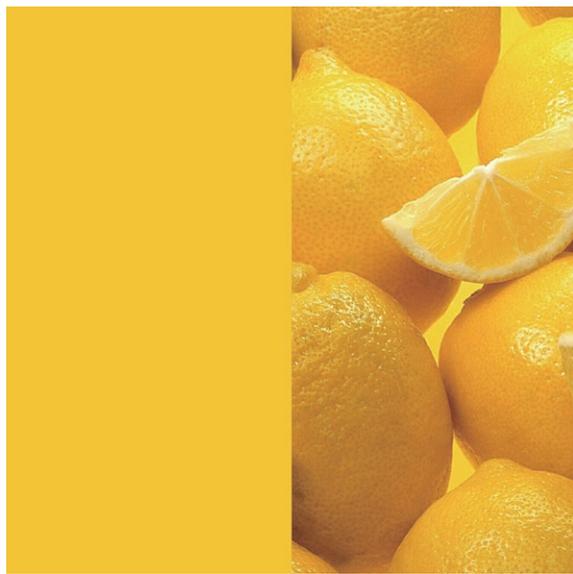


图 3-13 黄色与柠檬

上述是色彩带来的具象的联想与暗示。除此之外，色彩还能给人们心理带来很多抽象概念或感受式的联想。例如，由红色可以联想到热情、危险、活力，由橙色可以联想到温暖、喜欢、嫉妒，由黄色可联想到光明、希望、快活、平凡，由绿色可联想到和平、安全、生长、新鲜，由蓝色可联想到平静、悠久、理智、深远，由紫色可联想到优雅、高贵、庄重、神秘，由黑色可联想到严肃、刚健、恐怖，由白色可联想到纯洁、神圣、清静、光明，由灰色可联想到平凡、失意、谦逊，等等。联合国的标志是蓝色的，暗示平静、理智等思想内涵，还有很多安全食品的标志使用了绿色，给人们以安全、新鲜的心理暗示。

二、借鉴与表达

色彩学习的方法和途径很多，向自然物、人造物学习或向艺术大师学习是一种非常好的即学即得

的手段。大自然中千变万化的色彩源于天然的色彩搭配，形态、色彩各异的人造物是出自人类学习知识、改造社会得到的经验，而向艺术大师学习善用色彩更能直接体会到其中的精华。如图 3-14 ~ 图 3-16 所示，都是选择了一种借鉴的形式，然后对参考物中的色彩进行概括和提取，再将提取出来的色彩进行重新组合和重新定义式的表达，可以将具象的形态暂时忽略，只使用简单的几何形态进行不同面积的色彩变化组合，这样可以排除形态的干扰，更直接地体会从中提取的色彩及不同面积的色彩对比带来的不同的视觉与心理感受。



图 3-14 色彩的借鉴 / 孙琬莹

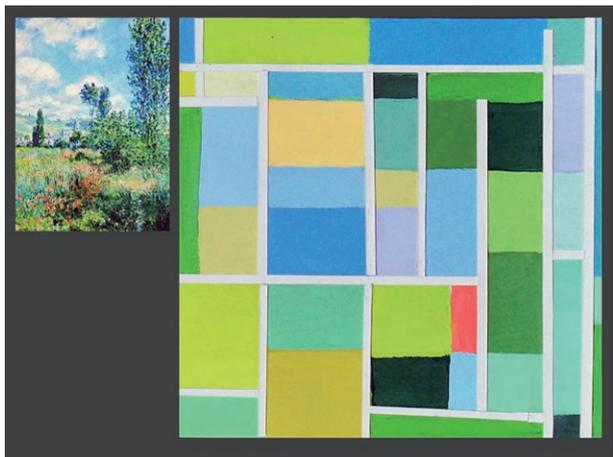


图 3-15 色彩的借鉴 / 刘绮晗

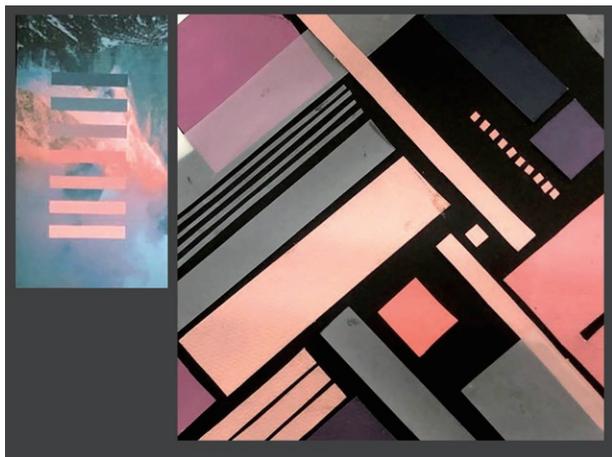


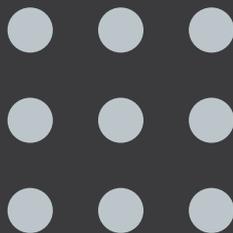
图 3-16 色彩的借鉴 / 赵月新

课题作业

寻找身边的各种色彩，向自然物、人造物、大师学习，进行色彩的借鉴与表达练习。

第四章

构成设计的平面基础原理



本章概述

本章深入剖析了构成设计在二维空间中的原理与主要表现形式，较为详细地阐述了平面形态与构成之间的关系以及构成设计在平面形式中的美学法则，多角度地阐述了其在平面空间中的构成规律和形式美感等。

教学目标

通过本章的学习和课题实践，能将学习的平面基础原理更好地应用与构成设计中。平面空间的构成是艺术设计非常常见与实用性很强的设计形式与载体之一，通过教学和学习，可以激发对平面空间中构成与设计的深层次研究，有助于今后在艺术设计中更好地进行创作。

本章重点

本章重点在于平面空间中的构成关系和设计要素的了解和方法的掌握，学习好平面空间中构成形式的各种关系是创作出具有形式美感的设计作品的关键。熟悉运用点、线、面及肌理等多种构成设计要素是艺术设计中必不可少的技能。

第一节 平面构成的空间

对于空间的解释很多,按照哲学观点,就整个宇宙而言,空间是无限的无边无际,是人类认知世界最初始也是最基本的媒介;就每一个具体事物来说,空间又是有限的,是具体而又直接的。所谓的“空”,有两个解释:一是“气”;二是“旷”,即虚无、无形的状态。“间”字的写法在汉字的象形意义中是指两扇半开的门缝之中有太阳照进,是一种以“光”的发源物进行视觉化的形象表现。从“空间”二字的解释来看,空间的概念十分广泛,应该既是物质的又是非物质的,既是视觉化的又是非视觉化的,是两者之间的相互转换与结合。在哲学或物理等领域,空间包含宇宙空间、网络空间、心理学的空间、自由空间等十分广阔的概念。

空间是具体空间和一般空间组成的对立与统一。在物质存在的客观表现形式中,空间是通过一定的长度、宽度、高度表现出来的。但同时,空间又是与物质存在的实体相对的概念,与实体构成虚实的相对关系。空间对于宇宙来说是无限的,而对于具体的事物是有限的,且具有多样性。

如在无限的空间中置入一个物体,空间与物体就立即建立了一种视觉关系,空间部分被占据了,无形的空间也就有了某种限定,有限、有形的空间也就随之形成了。运用透视学原理,以消失点和视平线求得幻视性平面空间效果的构成称为空间构成。人们在二维形态构成中所谈到的空间形式是就人的视觉感觉而言的,具有平面性、幻觉性和矛盾性。这种空间只是一种假象,所表现出来的三维空间是二维空间的错觉,其本质还是平面的。图4-1所示为编者创作的一幅小版画作品,就是利用透视等视觉关系在平面空间中创造出了一种立体的空间感。

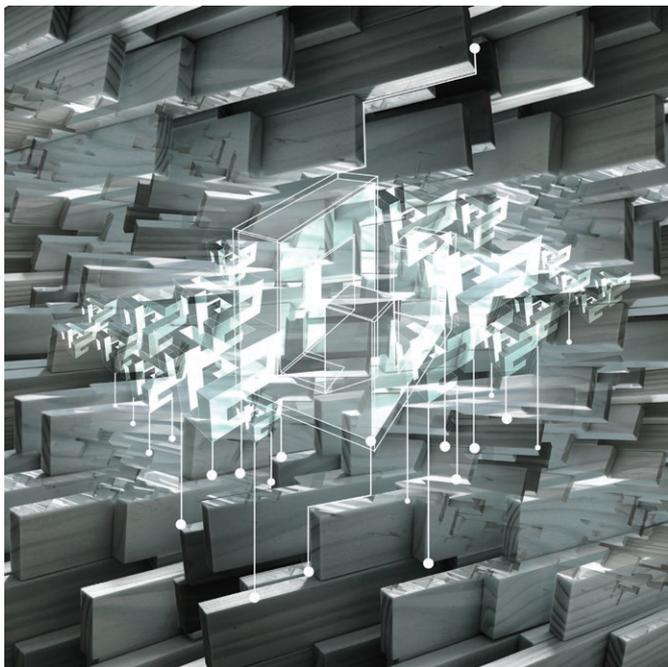


图4-1 交互空间(版画)/胡璟辉

空间是有限和无限的统一。有限空间有各种分类,从造型的角度出发,最基本的类型有占有性空间和限定性空间。将这一概念运用于艺术造型的探索与实践,可以理解为视觉形象的创造包括从无限的宇宙空间中有计划地分割构型,满足人们的视觉需求,并且能够组织出积极性的空间来满足人的心理需求,即艺术造型“既要创造物理空间,又要创造心理空间”。具体到设计领域,可以将这些概念延伸开来,创造出有意味的形式美。在城市,整体环境以各种实体建筑、广场、道路、树木等构成,由这些实体形成的外部空间即城市空间。此外,在城市规划设计中,对虚空间的处理也越来越受到重视,人们对一个城市能留下深刻印象往往取决于富有特色的城市空间设计。由此可见,通过对真实空间进行不同的设计与改进,可以有效地调节人们对空间的印象,这正是研究空间的现实意义所在。艺术大师埃舍尔的矛盾空间作品(图4-2),表现出了极具变化的一种物理想象空间和营造的心理空间巧妙结合的效果。

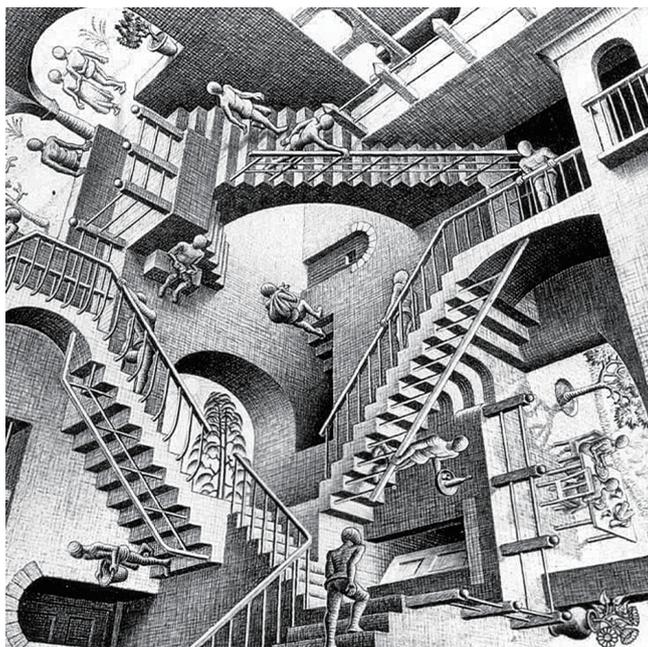


图4-2 埃舍尔的矛盾空间作品

一、平面构成的空间特征

二维形态的空间存在形式使得形在空间存在图与底。一般图形中,人们总是把一些相对主动、稳定的视觉要素归纳为图;把一些处于被动、分流状态的视觉要素称为底,其起到背景或空白作用。因此,有了图与底的区别,也就出现了图与底的正负关系。即当一个形存在于二维空间中时,就会在这个形与空间中形成图与底(背景)的存在关系。人们识别空间中的任何形象几乎都是在首先确定了背景的前提下进行的,当视觉形象之间具有某种差别时,一部分形象才能成为知觉对象——图,而另一部分形象则成为背景——底,从而使形从背景中被分离出来,构成图与底的互衬关系。图形与背景的关系对形态知觉是十分重要的,否则形态就不会出现在视野中。图形鲁宾之杯非常经典地反映了图与底的关系。如图4-3所示,人们看到的是一个白色的杯子,但把白色图块作为底时,却看到两个黑色的人像,即图底反转。这说明视觉成像不是一成不变的,由视觉转换所带来的动感可使造型更加丰富多彩。

在某些特定的情况下，通过有意或无意的安排和图形的巧妙组合，使人的视觉处于一种极不稳定的状态，久看后形体具有一种“动态”的远近感，本来在后方的图形由于底的衬托进入前方而显得十分充分，前方的图形退到后方，从而产生图与底的转换。这种图底变换出现的构成效果称为图底反转，这种现象称为形的负存在。图 4-4 所示的埃舍尔创作的图形作品就使用了这样的表现形式。

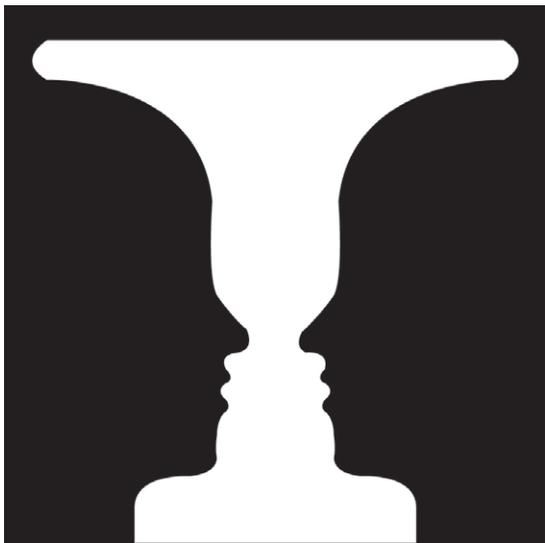


图 4-3 鲁宾之杯

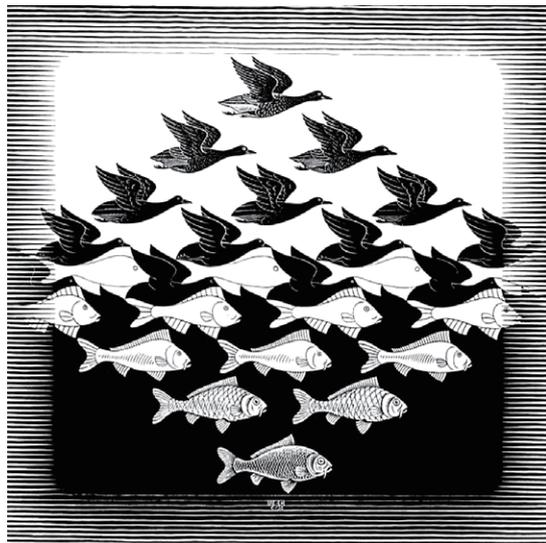


图 4-4 埃舍尔的图形作品

二、平面空间的再现形式

当两个以上的基本形在二维空间运动（移动）时，便产生了形与形之间的多种不同的组合方式。这种形与形的相遇反映出的关系就是形与形、图与底、正与负的相互制约现象。

再现的形式有分离、接触、覆叠、透叠、差叠、减缺、合并、重合等。

（一）分离

分离是形与形保持一定的距离而不接触。

（二）接触

接触是形与形的边缘恰好接触。

（三）覆叠

覆叠是一个形象覆叠在另一个形象上，覆盖在上面的形象不变，而被覆叠的形象就有所变化。

（四）透叠

透叠是形与形相互交错重叠，交叠部分具有透明感，交叠处为负形，出现第三个形象。

（五）差叠

差叠是两个形象互相交叠，交叠处为正形，其余部分被减去。

（六）减缺

减缺是形与形相互重叠，保留覆盖在上面的形象，被覆盖的剩余形象为减缺的新形象。

（七）合并

合并是形与形交错重叠，不分前、后和上、下的关系，而把两个形象联合起来成为一个较大的新形象。

（八）重合

重合是两个相同的形象中的一个覆盖在另一个上，成为合二为一、完全重合的形象。

图 4-5 所示为方、三角、圆三个抽象几何形的基本形再现形式。

再现 关系 基本形	分离	接触	覆叠	透叠	差叠	减缺	合并	重合
								
								
								

图 4-5 方、三角、圆三个抽象几何形的基本形再现形式

第二节 平面构成与骨骼

艺术与设计的视觉表现存在于一定的形态与空间中。在形态构成的基础训练中，不但要深入挖掘基本形态的深层内涵，而且要善于对形态的各要素进行重新组合、加工，将不同的形态纳入一个和谐的空间。其中就会涉及形态的空间占有性与骨骼的空间限定性之间的关系。首先，在对空间和形态之间的关系进行研究和探讨的过程中，空间的范围决定了人类活动和生存的世界，而空间却又受占据空间的形的限制。要在空间中表述自己的构思，自然要创造空间中的形态。其次，形态在骨骼或框架中要占有一定的面积，使其在空间中产生前进或后退的感觉，在秩序的骨骼组合排列或无规律的骨骼中形成新的视觉形象。即在二维形态构成中，可利用骨骼的作用将不可触知的空间感觉与具体形态要素的深度和立体感有机结合，使不同的形态组合方式给人以新的视幻觉。

一、骨骼的概念

使形经过有秩序的编排或感觉上经过刻意的编排，这是骨骼的本能。人们刚开始学习写字时，一

般都要写在方格中或者线上、框内等，都是为了把字写得整齐。其实，这种为了将图形元素有秩序地进行排列而画出的有形或者无形的格子、线、框就是骨骼，如建筑楼宇中的钢筋骨架、音乐的五线谱等。有很多艺术家将形按照一定的限制或管辖的方式在画面中进行各种形式的编排，这也是骨骼的体现。如图 4-6 所示，波普艺术家安迪·沃霍尔创作的《玛丽莲·梦露》就是使用骨骼的原理，将梦露的头像在骨骼内进行有序的重复排列和组合。

骨骼是限制和管辖基本型各种不同的有规律的编排框架。使用骨骼的目的在于使基本型有秩序地在限定的空间内被排列和组合。骨骼在二维平面设计中十分重要，是支撑构成形象基本的组合形式，使形象有秩序地经过人为的构想排列出各种大小不同的框架空间，把基本形输入设定的骨骼中，以各种不同的编排来构成设计。



图 4-6 玛丽莲·梦露 / 安迪·沃霍尔

骨骼往往决定了基本形在构图中彼此的关系，有时骨骼也成为形象的一部分，骨骼的变化会使整体构图发生变化。在平面构成设计中，构成要素组合形式的基础是骨骼，它使形象有秩序地经过人为的构想在分割出的各种不同框架空间中排列。图 4-7 所示为利用重复骨骼完成的一幅构成设计作品。

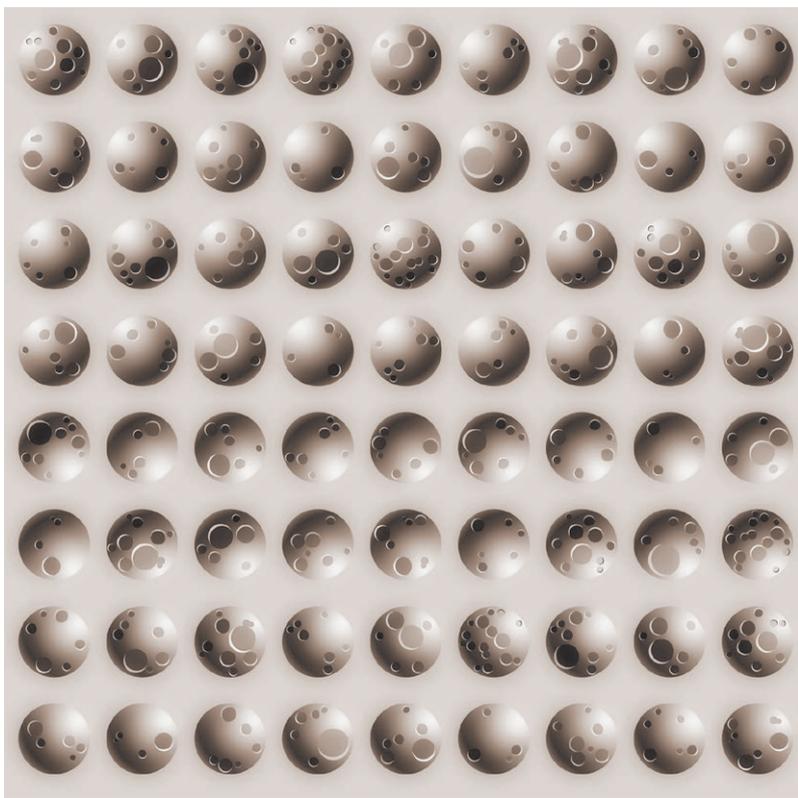


图 4-7 利用重复骨骼完成的一幅构成设计作品 / 胡璟辉

二、骨骼的分类

（一）按形式分类

骨骼按形式可以分为规律性骨骼和非规律性骨骼。

1. 规律性骨骼

规律性骨骼是以严谨数学方式构成的。基本形按骨骼排列，具有强烈的秩序感，如重复骨骼、渐变骨骼、发射骨骼。规律性骨骼有水平线和垂直线两个主要元素，同时有精确严谨的骨骼线。若将骨骼线在其宽窄、方向或线质上加以变换，可以得出各种不同的骨骼排列形式。

2. 非规律性骨骼

非规律性骨骼没有一定的规律，是指规律性不强或者没有规律可循的骨骼构成形式，但有的是由规律性骨骼自由地衍变而成的，具有极大的自由性。其主要形式有特异、对比、肌理、空间、聚散等。非规律性骨骼一般是在规律性骨骼的基础上加以变换，使其成为无规则的多边形。基本单元形可通过无规律性骨骼形成比较自由、随意的构成形式。但是非规律性骨骼的构成形式要尽量简洁，否则基本形在画面内的构成就会显得杂乱无章。

（二）按视觉上的构成分类

骨骼按视觉上的构成可以分为有作用性骨骼和非作用性骨骼。

1. 有作用性骨骼

有作用性骨骼是使基本形彼此分成各自单位的界限，骨骼限定基本形准确的空间，基本形在骨骼单位内可自动改变位置、方向正负甚至越出骨骼线。图 4-8 所示为有作用性的重复骨骼在构成设计作品中的体现。

2. 非作用性骨骼

非作用性骨骼是赋予基本形以适当的位置，基本形被编排在骨骼线的焦点之上。非作用性骨骼是概念性的，有助于基本形的排列组织，但不会影响它们的形状，也不会将空间分割为相对独立的骨骼单位，如图 4-9 所示。

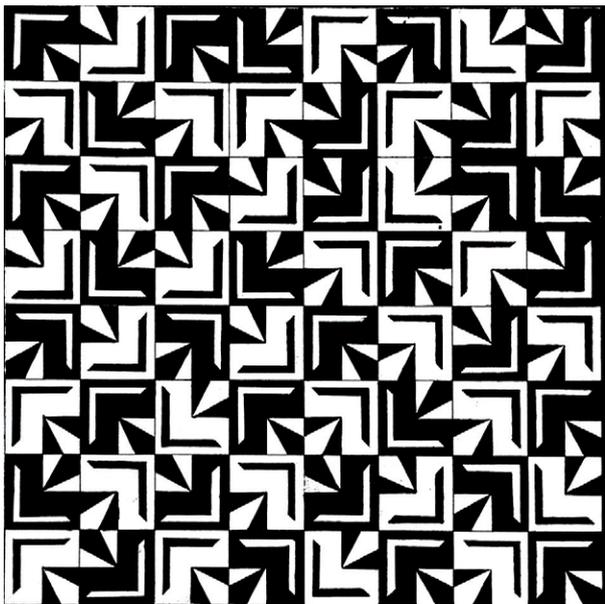


图 4-8 重复骨骼习作 / 谿丽

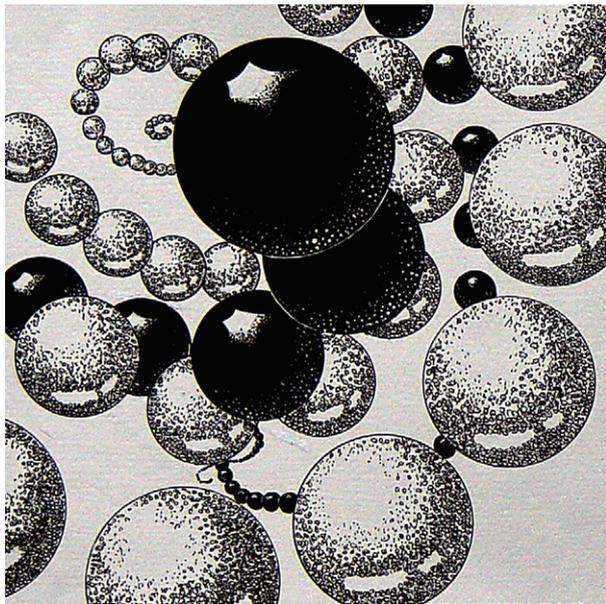


图 4-9 非规律性骨骼习作 / 富雯琦

第三节 平面空间中的构合关系

在平面构成设计中，形态元素构成是以各种形式规律与美学原则为基础，从所要表现的内容出发，最后的视觉效果取决于处理的二维空间和形态的综合构成，如有规则和不规则、简单与复杂、对称与不对称等构合关系。形态元素要与构成中的主题、形象融为一体，不能彼此孤立；也要充分利用空间的变化，根据空间调整大小。图 4-10 所示为康定斯基的作品，作品中的形态在二维空间中形成图与底、大小、虚实、方向等对比，产生空间的强弱关系，体现了空间的延续性。再如中国传统的书法，就是讲求以利用空间决定位置的方法，来得到预想的视觉平衡。就如世界上的事物都是运动的一样，形在

空间中的存在也是运动性的，形态在空间的运动变化构成了形在空间的数量、方向、位置等方面的变化。康定斯基的很多作品都是通过形态运动的要素变化，将抽象的方、三角、圆图形演示出逻辑性的推断，表现出了作品内在的基本规律和构成的本源。



图 4-10 康定斯基作品（局部）

一、形态与数量

数量即个数、根数；形态的变化有很多，如点的大小、线的长度和粗度、面的广度、体的体积。密集的形组合和单一的形可形成对比。（图 4-11）



图 4-11 形态与数量 / 金超



二、形态与方向

方向是指形象所具有的方向性。当形态有垂直、水平、倾斜等变化时，该形态就具有整体感的方向性。(图 4-12)

三、形态与位置

位置是形象之间存在关系的比较，它可以是空间上的差异，也可以表现为形与形的构成方式。(图 4-13)

四、形态与光线

光线的变化十分丰富，包括明暗、透射、反射，以及光源的变化和光的动静。(图 4-14)

五、形态与重心

重心是形象具有的中心感觉，属于给人们心理方面的作用。由于人们的日常经验和对地球吸引力的认识，对形象所处的位置会产生轻重、稳定、歪斜、下沉、上浮等心理感受。(图 4-15)

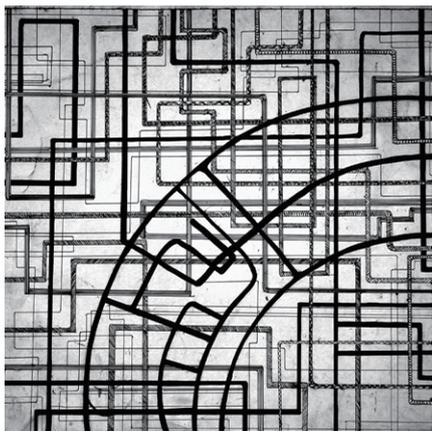


图 4-12 形态与方向 / 李梦雪

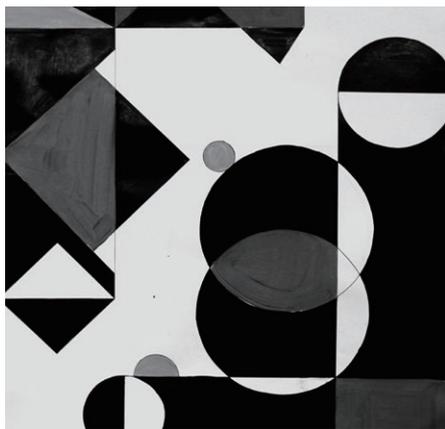


图 4-13 形态与位置 / 李媛芳

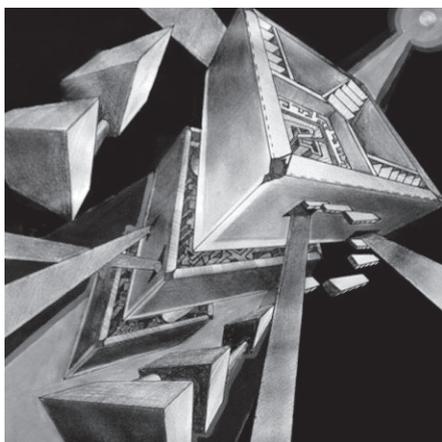


图 4-14 形态与光线 / 似水



图 4-15 形态与重心 / 雷越章

第四节 平面构成的设计要素

一、点

康定斯基在《点·线·面》一书中说道，在几何学上，点是一种看不见的实体，因此它必被界定为一种非物质的存在。从造型意义上看，点必须有形象存在才是可见的。因此，点是具有空间位置的视觉单位。它没有上下、左右的连接性与方向性。在几何存在中，点只有位置而没有大小，超越这个限度就失去了其性质，就成为形或面。要具体划分其界限，必须从它所处的具体位置的对比关系来决定。例如，房屋置于大地，卫星置于宇宙，轮船置于海洋。将物体放置于遥远的视觉中，能形成“点”的感觉。点所代表的意义是静止和沉默，康定斯基将点看成非物质、仅仅存在于人头脑中一种概念、一种零的概念，零是始发或终止的意思。

从作用看，点是力的中心。当画面中只有一个点时，人们的视线就集中在点上，它具有紧张性。它在人们的心理上有一种扩张感。在艺术设计中，由于这一作用，便可发挥其占据空间的效能。点可以是尖锐的钉子，是具有穿透力的子弹，也能像吻一样柔和。通过不同的比例、位置及与周围环境关系的变化，点既可以表现出个性，也可以完全融入群体。点的排列形成线，点的集合形成肌理、形状或平面。微小的不同大小的点密集排列能形成灰色的阴影，产生光影感和立体感。康定斯基认为“点本质上是最简洁的形”。在设计中，无论是视觉传达设计、环境艺术设计、服装设计还是其他设计，点作为第一元素，都可以理解为一个创新设计的开始。

在点的排列组合形式上，如以等间隔排在一条直线上，则产生线的感觉；如果再往上下或左右方向去延伸，则会产生面的感觉。当点位于一条直线上时，改变其间隔关系，又可将点分离成若干集团，不同的集团组合还能产生不同的线形。变换点的间隔或大小渐变，可以产生明暗调子的感觉。如果点在上下、左右方向同关系地连续组合，就会变成有一定面积的形，再同时变换点的位置、大小，可使该形产生立体感，如图 4-16 所示。

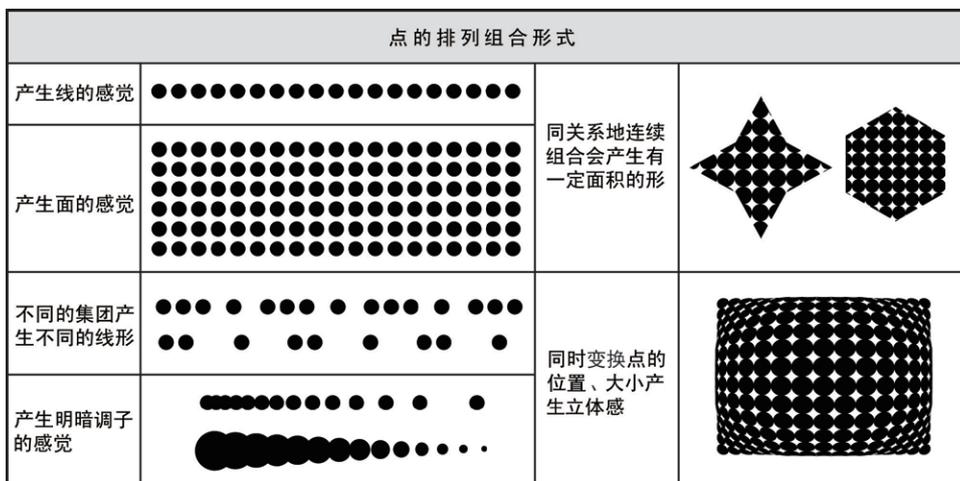


图 4-16 点的排列组合形式

点与点之间可以以连接或不连接方式组成。点之间如是连接构成的关系，其作用就表现在形式上的等间隔连接，可构成平稳、有规则美感的图形，但比较平板化、变化少；如果加以大小变化的连接，就容易实现具有一定规律性的美感，但同时也会略显单调。如果使用不连接的方式构成，就会出现较多的形式，如再加以大小变化及不规则的间距差异，就能更富于变化而显得更加活泼，但同时可能也会导致视觉上的不统一，容易混乱。因此，在点与点的形式构成中，等间隔构成的具有规律性的美感容易给人单调的感觉，在此之上加以适当的变化，便可打破呆板的格局。反之，在灵活多变的点与点的构成关系中，可利用大小、连接方式等变化完成具有灵动感的作品，但也需要适当统一并遵循其中的美感规律，而不能因过于随意造成视觉效果的混乱。图 4-17、图 4-18 所示的两幅学生构成设计作品就较好地反映出了学生对于点与点之间构成关系的理解。其中，图 4-17 是在十分有规律的形式中寻找变化，图 4-17 则是在很多变化的点之间进行了很好的统一与整合。

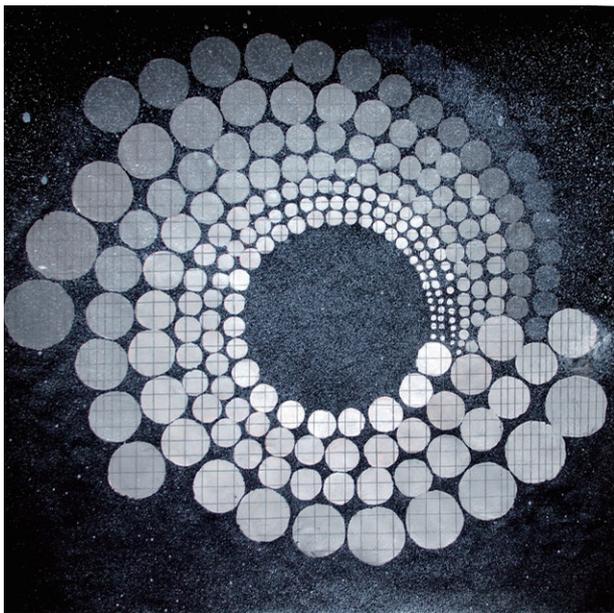


图 4-17 有规律的点构成 / 范召君

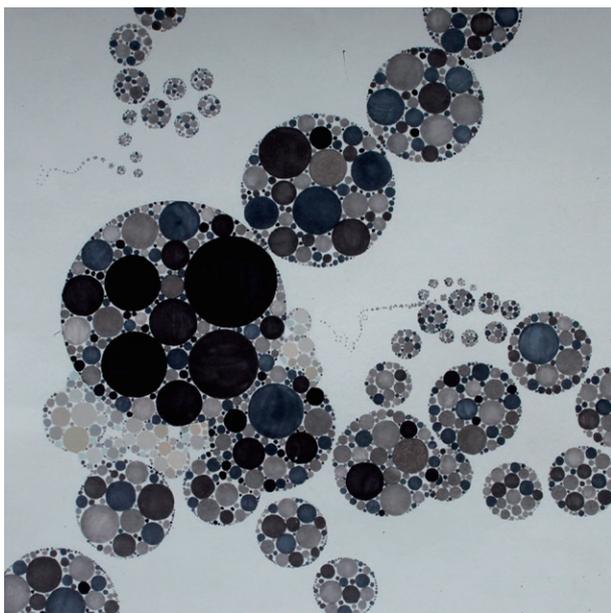


图 4-18 变化更多的点构成 / 韩旭

点能够被想象成许多形状并给人以不同的心理感受。利用材质、肌理、立体等形成的点会使人产生特殊的视觉感受。点是造型艺术中的最小构成单位，在艺术领域中，有些艺术家将具体形态缩小至一定的程度来表现，有些将点作为一种表现技法，还有些艺术家直接用抽象的圆点进行艺术创作。中国古代画家对点染方法的运用技艺精湛，力求达到形神兼备的境界，将其提升至美学的层次；西方印象派画家凡·高等人对作品表现语言之一的点的笔触在画面中表现得淋漓尽致。点的形态不同给人的感觉也不同：圆形的点给人以充实、圆满、丰富、圆滑的不安定感，方形的点给人以稳重大方、兼顾笨拙的感觉，三角形的点给人以稳定牢固、具有多样性的感觉，多边形的点给人以尖锐、机械的感觉，等等。这些不同形态的点都会使人们产生丰富的联想，有助于从中找到创作的源泉。图 4-19 所示为关于点的形态体会课题训练，目的是让学生去发现、寻找更多的点，以及体会其带给人们的视觉感受。

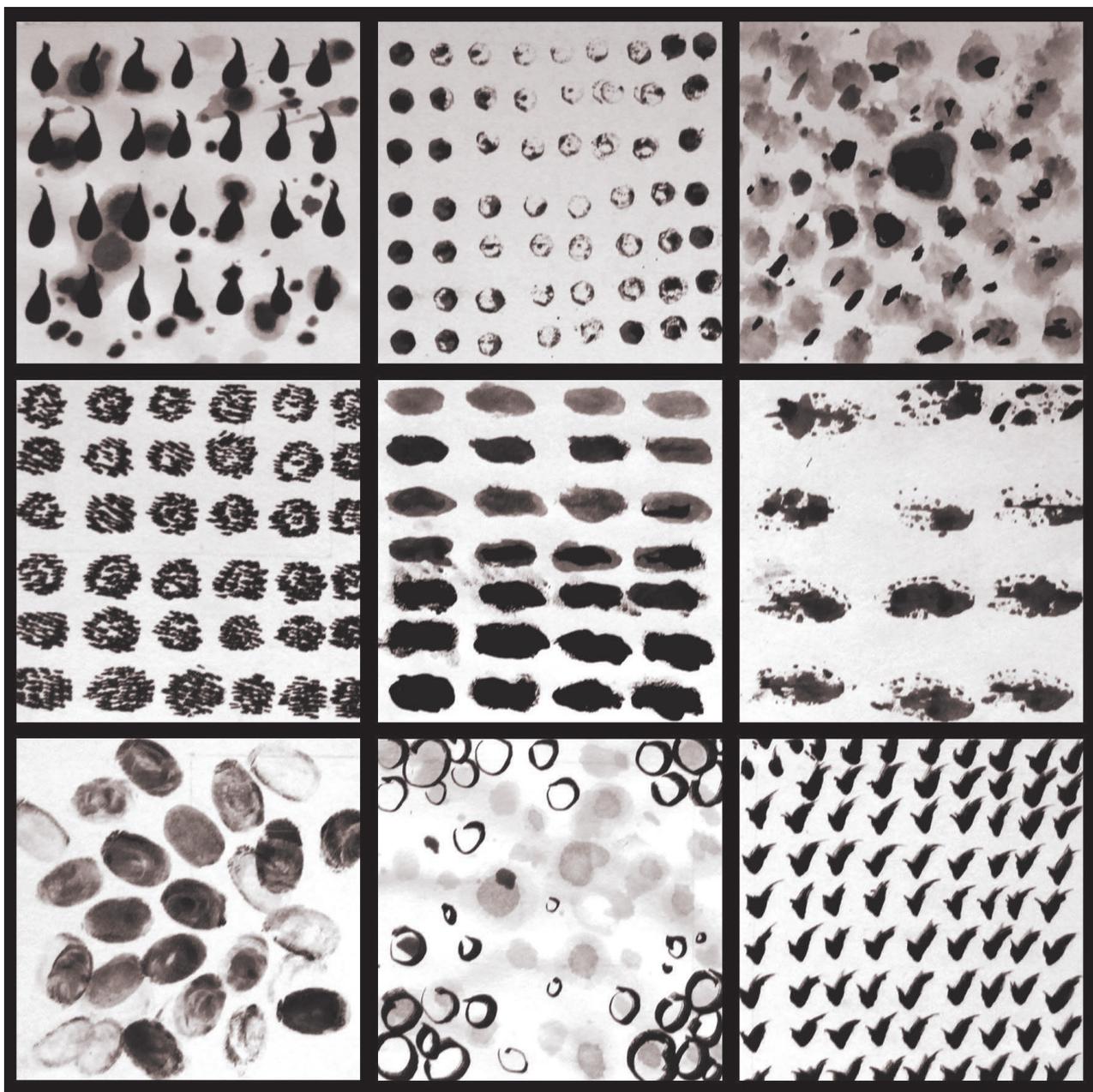


图 4-19 点的形态体会 / 陈静静

由此可见，点作为作品造型的基本元素，体现了作品的精神和追求，对人影响很大。对自然界中的任何物体，离开一定的距离后观察，其点的性格就显现出来了。例如，卫星拍摄的地形地貌资料就是由无数个大小不同、形态各异的点组成的。点在构成艺术中可以以独特的身份出现，也可以以线、面等元素组合的姿态出现。

二、线

线是指点进行移动的轨迹，是点的无穷排列。点的运动产生线，当点的移动方向一定时为直线，而当点的移动方向经常变换时就为曲线。康定斯基曾说：“确切地讲，面是对紧张、自足的点的静止的

破坏。”线还可以看作一切面的边缘和面与面的交界。自然界中高大的树、悬挂旗帜的旗杆、建筑的立柱或雨水在下降过程中的表现等都是现实生活中线的形态，它是构成现实形态的一个重要元素。从造型含义来说，线必须使人们能够看到，所以它具有位置、长度和一定的宽度。线同样也是艺术与设计不可缺少的要素之一，在造型艺术中有着非常重要的作用。例如，我国的绘画就有工笔白描等以线为主要表现形式的。

线比点更具有较强的感情性格，而点的移动速度支配着线的性质。线在二维空间中占有的分量不尽相等，因为线的厚度、长度、肌理和方向与趋势决定了它的视觉存在会有很大的可变性。例如，用毛笔、钢笔、铅笔，乃至鼠标画出的线会完全不同，它们可以呈现出直的或弯的、连续的或中断的、有肌理质感的等许多不同的性质特征。再如，在速度上的快慢会决定线的流畅程度，再加上方向上的变化，会使线有着各种各样的“性格”。图 4-20、图 4-21 所示分别使用直线和曲线完成的构成设计作品。



图 4-20 以直线为主的作品

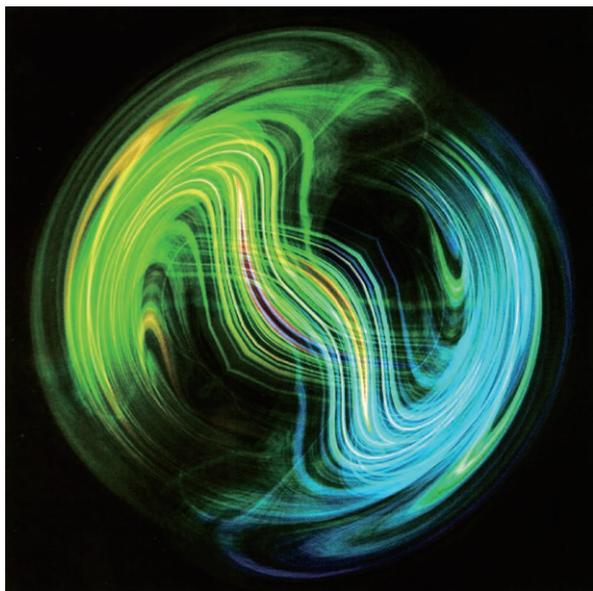


图 4-21 以曲线为主的作品

线的性格不同，表达的情感也不同。直线多用于表达静态、理性、刚强，折线多用来形容曲折、多变，平行线使人感觉平和、稳重，虚线又会使人觉得茫然、缥缈与动荡，交叉线会使人感觉是在选择和思考，弧线表达下落与沉重感，漩涡线使人感觉眩晕、沉迷，任意的曲线使人觉得更加自由浪漫，几何折线让人觉得有规矩，抛物线是表述运动轨迹的最好方式。同理，曲线多用于形容女性，其具有柔美、圆润、柔和、伸展、自然或弹性等性质；而直线是男性的象征，具有简单、明确、直接、坚硬、力量等性格，并且表现出一种力的美。直线中有细直线、粗直线、折线等。例如，文字排版中隐含的直线或字的组合形成了文本线，每个文字的位置又可以沿着文字栏的边缘虚拟对齐的直线传达出页面的秩序感。再如，曲线的组合排列会产生更强烈的节奏和韵律美，像心电图那样幅度很大的曲线可以用上升或下降的形式来描述随着时间的推移而发生的变化。图 4-22 所示的学生作业就是使用线来表达情感和感受的，分别用不同的线及不同的组合方式较好地表达了奋进、萌发、迷茫、温柔等寓意。



图 4-22 线的情感表达 / 陈佩慈

此外，还有几何曲线。它具有直线的简单明快和曲线的柔软运动的双重性格。它是用仪器绘制成的，其典型表现是圆周。圆周有着对称和秩序性的美，常见的有正圆形、扁圆形、卵圆形及涡线形等。自由曲线是用圆规等仪器表现不出来的曲线，是徒手绘制的、偶然出现的等。它的美主要表现在其自然的伸展，并具有圆润及弹性。因此，在设计中要注意自由曲线美的塑造。另外，如果徒手绘制自由曲线和直线，由于使用工具与材料的不同以及画者的个性不同，也会产生众多不同“性格”的线。相对点和面而言，线是最活跃的、最富有变化、最具个性的一种构成元素。

线的错觉是指相同的线在特定的条件下会产生不同的视觉效果，从而会给人造成不同的错视现象。它是一种线与其他形状相互对照，使线的性质与实际情形发生偏差的视觉形象。有很多艺术家和设计

师利用线错觉给人带来的不同的视觉感受完成了很多奇特的艺术作品，图 4-23、图 4-24 所示的两幅亚洲基础造形联合学会会员的设计作品就是利用线的错视效应完成的。

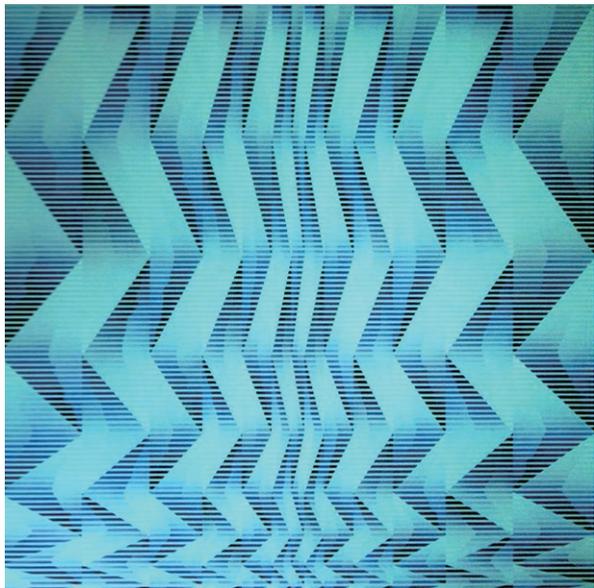


图 4-23 利用线错觉完成的作品 1



图 4-24 利用线错觉完成的作品 2

线在排列形式组合上的变化很多，如直线的排列可产生平面，平行线的交叉也可产生平面，曲线的排列和曲线的交叉排列都可以产生曲面，折线的排列可产生倾斜面；机械直线连接可产生几何曲面；把各条线向上下、左右移动，可产生微妙的凹凸曲面变化；如果有计划地连接曲线，可产生多层曲面，如图 4-25 所示。此外，线的排列有粗细变化，可产生明暗感；若粗细变化加上透视法并用，还可表现远近空间感。

线的排列主要排列特征			
直线排列产生平面		曲线交叉产生曲面	
平行线交叉产生平面		线的粗细排列产生明暗感	
折线排列产生倾斜面			

图 4-25 线的排列主要特征

三、面

在几何学中，面是线移动的轨迹。面有长度和宽度，是一个在高度和宽度上不断拓展的平面，如垂直线平行移动为方形、直线回转移动为圆形等。另外，两个或两个以上图形的叠加或挖切，也会产生出各种不同的平面图形。面或形具有长、宽二度空间，它的各种形态是设计中的重要元素。此外，面的另一种解释是已封闭的线围合而成的。现实中的天花板、墙面、地板和窗等都是真实存在的平面。平面可以是实心的或穿孔的、透明的或不透明的、有纹理的或光滑的。

平面上的形大体可分为直线形、几何曲线形、自由曲线形和偶然形。面(形)不同，所产生的心理效果也不相同，充实、稳重、整体是其普遍特征。面积的大小、分布、空间关系在图形创作中起着举足轻重的作用，在很多情况下，面积的问题都左右着画面的效果。相对于点和线，面的充实、厚重与安定感是不可替代的。在大自然中，平静的湖面、蔚蓝的大海、一望无际的大草原都是在人们印象中充实、平稳等面的感觉。在艺术与设计的造型语言表现中，面所达到的视觉效果由于形成条件的不同，表现也各不相同，主要包括两方面的内容：一个是本身具有面的性质，另一个是由其他性质的元素组合而形成面的感受。图 4-26 和图 4-27 所示为亚洲基础造型联合学会会员的作品，图 4-28 和图 4-29 所示为学生完成的构成设计作品，都是运用面这种形体要素创作的作品，体现了面的主要特征，而且表达了很好的层次感和空间感。

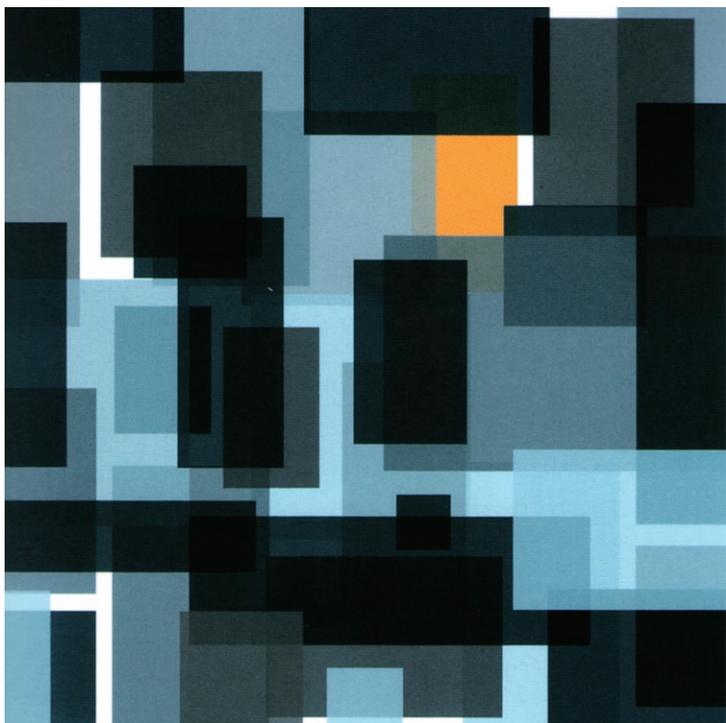


图 4-26 以面为要素的设计作品 1

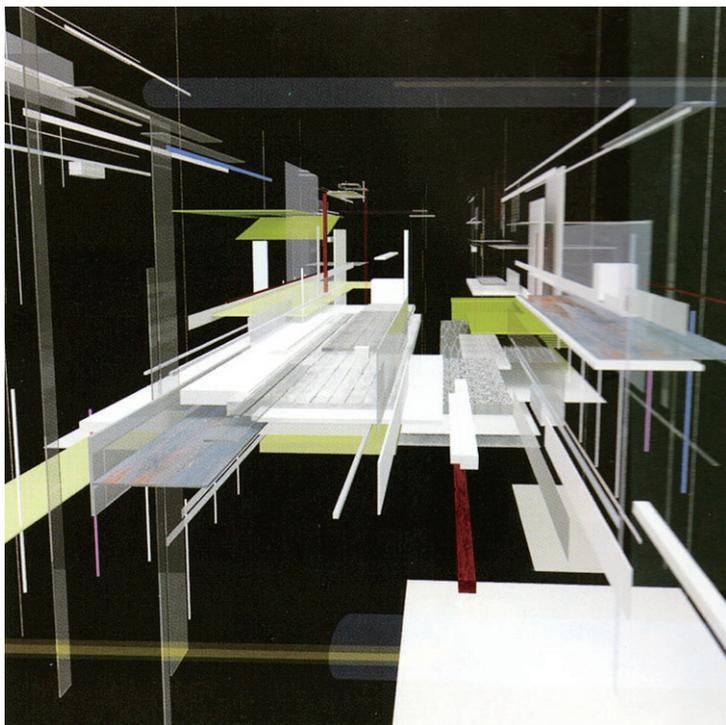


图 4-27 以面为要素的设计作品 2



图 4-28 以面为主的构成 / 梁芷

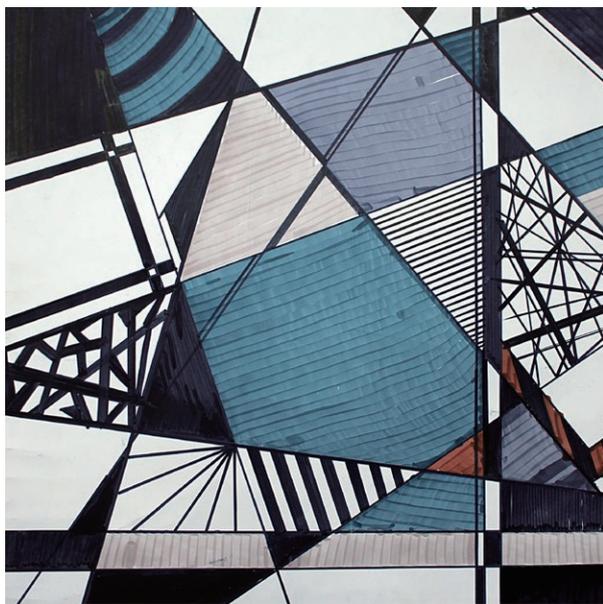


图 4-29 以面为主的构成 / 宋石壁

第五节 平面构成的肌理表现

一、肌理的概念

肌理是指物体表面的组织纹理结构，即各种纵横交错、高低不平、粗糙平滑的纹理变化，是表达人对各种不同质地材料和不同构造的物体表面纹理特征的感受，是艺术设计作品的表面处理一个非常重要的方面。肌理是客观自然物的表象，是各种物体的表面性质特征。以肌理为构成的作品就是肌理构成。肌理效果的应用在我国历史悠久。新石器时期陶器制作时所用的压印法、汉代画像砖、宋代陶瓷中利用窑变产生的“冰纹”、中国书法和写意画中的“飞白”及油画厚重的油彩笔触等都说明了人们对于不同肌理形态的认识和利用，如图 4-30、图 4-31 所示。

肌理在设计应用中主要是一种表面处理的设计形式，常称为质感，如产品设计或纺织品设计中的表面质感等。当肌理与质感相联系时，它一方面是作为材料的表现形式而被人们所感受，另一方面则体现在通过先进的工艺手法创造新的肌理形态。采用不同的材质、工艺手法，可以产生各种不同的肌理效果，并能创造出丰富的外在造型形式。而在绘画中，肌理是物质材料与表现手法相结合的产物，它是利用不同的物质材料，依据审美取向和对物象特质的感受，使用不同的工具和表现技巧创造出的一种画面的组织结构与纹理。绘画艺术所探求的肌理效果更多的是肌理变化中带来的视觉感受。

肌理是指物体的表面特征，能唤起人们的触摸欲，即使人们没有碰到真实的物体，也可以通过记忆和想象感受触摸的反应和感觉。所有的物体都有肌理，不同肌理的不同明暗效果使人们同样感受到肌理带来的愉快感。

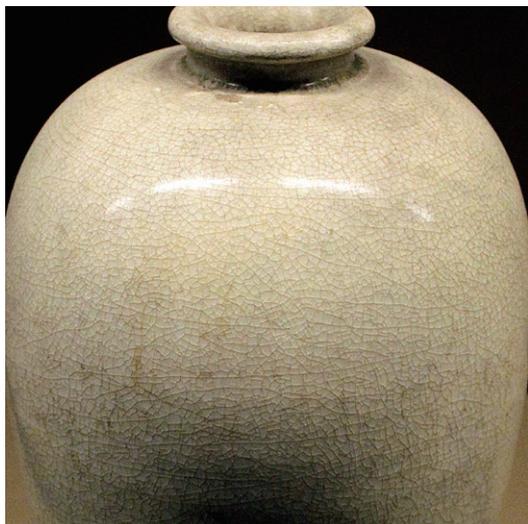


图 4-30 陶瓷上的肌理



图 4-31 油画油彩的肌理

二、肌理的类型

肌理有两种类型：触觉肌理和视觉肌理。

（一）触觉肌理

触觉肌理是真实的材料，在自然界中的很多物体都具有的或实际建筑与雕塑表面的材质等表现的就是触觉肌理，即肌理能被触觉真正地感觉到，能用手感觉到肌理的凹凸感。图 4-32 所示的海边滩涂的表面肌理就直接可以触碰得到。

（二）视觉肌理

视觉肌理是在绘画表现中能在平滑的画面上通过模仿物体表面纹理的色彩和明暗，创造出被视觉感知到的肌理效果。图 4-33 所示为中央美术学院精微素描展中的作品，这种肌理效果是纯粹的视觉效果，不能通过触摸来感知，只能用眼睛去看。



图 4-32 海边滩涂的触觉肌理

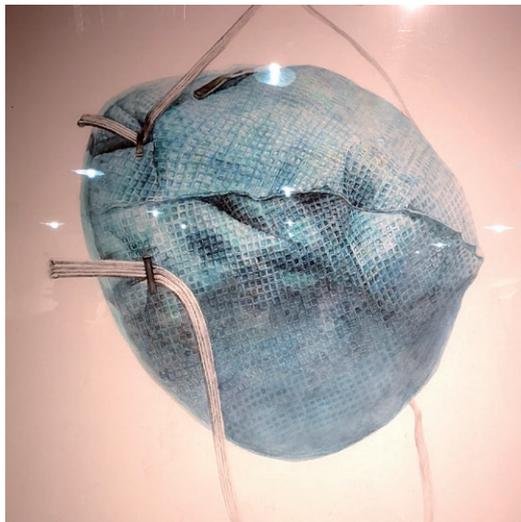


图 4-33 视觉肌理 / 中央美术学院学生作品

三、肌理的表现手法

(一) 浮色拓印法

浮色拓印法是将颜料滴在水面上，根据创意的需要轻微搅动，达到所需要的图形时，用吸水性强的纸张铺在上面，将浮色吸附在纸上，取出晾干即可，如图 4-34 所示。



图 4-34 浮色拓印法

(二) 混色法

混色法是用浓度较大的水性颜料在画纸上堆积，并加入少量的水进行搅动，使其自然混合而形成偶然图形，如图 4-35 所示。



图 4-35 混色法

（三）自流法

自流法是将水分饱和的不同颜料涂在较光滑的纸面上，使其自然流淌，或用气吹动，使其构成创意所需的偶然图形，如图 4-36 所示。



图 4-36 自流法

（四）湿润法

湿润法是在较为光滑的纸板上涂上清水，在半干时将颜料涂于潮湿的纸板上，使其自润成偶然图形，用生宣纸也可取得类似的效果，如图 4-37 所示。



图 4-37 湿润法

（五）对印法

对印法是将浓度较大的不同颜料涂在较光滑的纸板上，然后用另一张纸板对合在一起并用手压紧，揭开后即可形成两幅对称的偶然图形，如图 4-38 所示。



图 4-38 对印法

（六）压印法

压印法是利用某些自然形象的物质，在上面涂洒颜料后，在纸面上压印而形成图形，如图 4-39 所示。



图 4-39 压印法

（七）拼贴法

拼贴法是利用各种废旧的印刷品，根据设计意图采取撕、剪等手段分解获得各种形态，然后混合，按照需要进行拼贴，来构成一幅完整的作品，如图 4-40 所示。

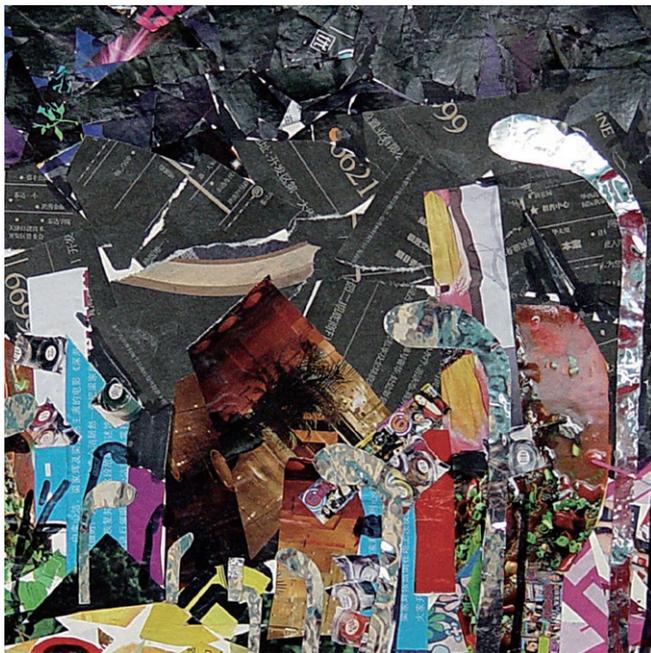


图 4-40 拼贴法

（八）挤压法

挤压法是将颜料堆在纸板上，趁湿贴上玻璃纸、塑料袋等并用手挤压，揭开后便会产生许多偶然图形，如图 4-41 所示。



图 4-41 挤压法

（九）盐化法

盐化法是将颜料按照自己的创意涂在画纸上，然后将颗粒大小不同的盐撒在未干的颜料上，待其固化后会产生非常奇妙的花点效果，如图 4-42 所示。

（十）刮刻法

刮刻法是将颜料涂在厚纸上，用较锋利的不同硬物在纸面上进行刻画图形的方法，应注意比较颜料未干与完全干后刮刻的不同效果，如图 4-43 所示。



图 4-42 盐化法



图 4-43 刮刻法

（十一）蜡色法

蜡色法是按照自己的创意，将想要保留的图形用蜡或油性颜料在纸上画好，然后再用水质颜料渲染其他的图形，如图 4-44 所示。

（十二）烟熏燃烧法

烟熏燃烧法是指按照自己的创意图形用烟火熏烤，追求随意多变的缺损效果，如图 4-45 所示。此法也可用于做图形的局部处理，并与其他方法混合使用。



图 4-44 蜡色法

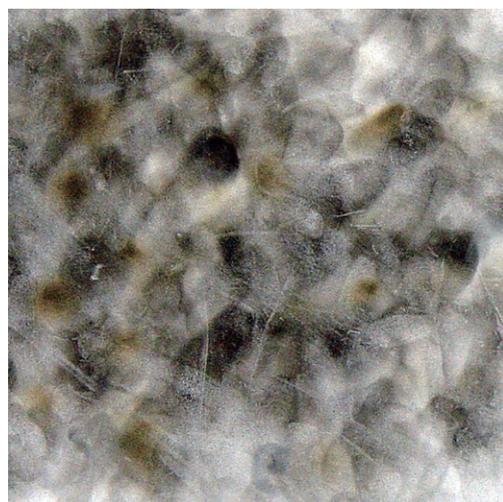


图 4-45 烟熏燃烧法

（十三）平涂法

平涂法是一种基本的塑造块面的手法，一般根据画面的色块分割，用笔将颜料（如水粉颜料）平涂其中。其表现出的图形色块界线明确，且衔接密切，加之均匀的颜色，更呈现出秩序、简洁的数理美感，但另一方面也须注意不要陷入呆板而缺少生动性，如图 4-46 所示。



图 4-46 平涂法

（十四）堆积法

堆积法是指用厚而干的颜料进行块面的堆积塑造，也可在颜料中加入立德粉、糨糊或乳胶，形成一种浮雕的感觉，并可在颜料未干时借用媒材进行粘、拉、刮、划等操作。此技法可表现出一种厚实而粗犷的视觉效果，如图 4-47 所示。



图 4-47 堆积法

（十五）揉纸法

揉纸法是将质地韧性较好的纸拧、捏、揉出所需的纹理，再将纸展开，在纸面纹理凸出处轻涂上颜料，完成后将纸托裱平整。此技法一般情况下常用于作品的底纹，可获得意外的丰富效果，如图 4-48 所示。



图 4-48 揉纸法

上述的肌理表现技法并不是一成不变的，在具体的艺术设计实践中要根据自己的创意需要灵活运用或综合使用。在肌理构成的创作中，应学会运用肌理突出构成中的重点。只要能巧妙地运用不同的工具，采用不同的表现手法，再加上有很好的组织图形元素关系的能力，便能够得到丰富多彩的肌理构成。

课题作业

1. 收集在平面空间中创作的艺术设计作品，并思考构成形式在其中的作用。
2. 使用构成设计的骨骼原理创作一幅平面设计作品，尺寸为 A4。
3. 以点为主要构成要素创作一幅设计作品，尺寸为 A4。
4. 以线为主要构成要素创作一幅设计作品，尺寸为 A4。
5. 以面为主要构成要素创作一幅设计作品，尺寸为 A4。
6. 使用构成原理中的肌理方法创作一组肌理作品。要求创作 6 ~ 9 幅作品，作品尺寸为 10 cm × 10 cm。