

21世纪艺术设计专业规划教材

现代设计基础



Scenery Drawing

风景写生

主编 杨国志 汤正庚 范明亮

北京工艺美术出版社

21世纪艺术设计专业规划教材

现代设计基础



主 编:	杨国志	汤正庚	范明亮	
副主编:	王 嫦	万 江	吕海景	屈培泉
编 委:	刘 刚	王晓平	陈为宁	加晓昕 汪流全
	徐加茂	林常君	邹昌锋	文云峰 王大志

Scenery Drawing

风景写生

总策划 丁易名

北京工艺美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

风景写生 / 杨国志主编, —北京: 北京工艺美术出版社, 2009. 6

21世纪艺术设计专业规划教材

ISBN 978-7-80526-804-0

I. 风… II. 杨… III. 风景画: 写生画-技法(美术)-高等学校-教材 IV. J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第131171号

风景写生

主 编: 杨国志 汤正庚 范明亮

责任编辑: 姚亚萍 张翔

总 策 划: 丁易名

版式设计: 北京纬图文化传媒有限公司

出版发行: 北京工艺美术出版社

地 址: 北京市东城区和平里七区16号楼

邮 编: 100013

电 话: (010) 84255105 (总编室)

(010) 64283627 (编辑部)

(010) 64283671 (发行部)

传 真: (010) 84255105 / 64280045

网 址: www.gmcbs.cn

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京恒石彩印有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 7

版 次: 2009年6月第1版

印 次: 2009年6月第1次印刷

印 数: 1—5000

书 号: ISBN 978-7-80526-804-0/J·705

定 价: 39.60元

序

绘画艺术伴随着人类的兴衰，走过了漫长而辉煌的历程。然而，绘画艺术对人类文明、社会进步产生了巨大的推动作用。绘画艺术全面地、真切地、完整地、全方位地记录与反映人类的文明进程史，增进了人类相互沟通和理解。和平与美好、和谐与进步、自然与发展、进步与落后、科技与生产力，为人类的繁荣真切记录，绘画艺术是表达社会思想独具魅力的重要艺术表现和记录形式。人类的进步，科学技术飞速发展，艺术的表现形式越来越丰富，涉足到人类活动的各个领域，并成为人类社会生活及现代文明中的一个重要组成部分。

风景写生，被各高校作为一门重要的专业基础课、必修课来开设，让学生走进自然，贴近生活，深入浅出，向自然学习的必经过程，同时在写生的活动中，掌握如何选景、取景、构成、色彩关系等等基本要领和基本的技巧，同时通过风景写生的训练来提高学生对艺术的审美能力和水平，开启学生的创造能力，培养学生的实践能力，致力于教与学更大的沟通并通过学生写生训练，提高学生的理论、实践，动手创作能力。

《风景写生》一书的编写，首要考虑了学生能否通过在写生中吸取养分，特别要解决的是，今后要从事艺术的各门类，如何师化自然，并能在自然中找到自我、体现自我，把写生理解和上升到一定的层面。通过写生开拓学生的视野，加强造型能力和知识的积累。

本书在出版的过程中，有汤正庚、范明亮、王嫦、万江、屈培泉、邓彰毅等友人的大力支持，在此表示诚挚的谢意。

本书的编写，承蒙北京工艺美术出版社的大力支持，在此表示衷心的感谢。

书中的疏漏和不周之处在所难免，真诚的希望广大的读者及专家、同行指正。

编者

2009年4月

目录

CONTENTS

- | | | | | | |
|----|-----|------------------|----|-----|-----------------|
| 1 | 第一章 | 概述 | 52 | 第四章 | 风景写生的观察方法与透视原理 |
| 2 | 第一节 | 风景写生的概念 | 53 | 第一节 | 风景写生取景构图 |
| 5 | 第二节 | 风景画的发展过程在现代中国的影响 | 58 | 第二节 | 风景写生的透视原理 |
| 8 | 第三节 | 中西风景画的对比及区别 | 59 | 第三节 | 风景写生中的空间原理 |
| 16 | 第二章 | 绘画色彩的基础知识 | 64 | 第四节 | 外光色彩的特点与规律及观察方法 |
| 17 | 第一节 | 色彩的基本原理 | 67 | 第五章 | 风景写生的对象及写生步骤 |
| 21 | 第二节 | 写生色彩的观察方法 | 68 | 第一节 | 对物象形体与质感的表现 |
| 27 | 第三章 | 风景写生的技巧方法与表现形式 | 79 | 第二节 | 风景写生的步骤图例及说明 |
| 28 | 第一节 | 风景写生的绘制方法 | 82 | 第六章 | 风景写生的作品欣赏 |
| 32 | 第二节 | 风景写生的技巧方法及表现形式 | | | |
| 41 | 第三节 | 对风景写生中写实性技巧的探索 | | | |



第一章

概述



图 1-1 欧洲风景



图 1-2 欧洲风景



图 1-3 汤正庚作品

第一章 概述

第一节

风景写生的概念

风景画相当于我国传统的山水画，与静物画相比具有较大的抒情性。它应当是画家审美情趣、艺术素养以及此时此地思想情感的抒发，而不仅仅是自然景色的描摹。

自然景色具有广阔的空间距离，复杂的形象以及变幻莫测的色光交融。在一定条件下，山水景物和某些自然或人文现象可构成的景物足以引起人们审美与欣赏的景象（如图1-1、图1-2）。

现实主义的风景画是人本质力量对象化的产物，是人与自然的关系在发生互换的过程中对自身本质的观照。因此，风景画对自然美的表现从来不是对自然本身的认识，而是人类文化以各种方式显现自身的结果。

独立风景画的出现不是在人文主义发达的意大利，而是在晚期哥特式的尼德兰，来源于北欧的泛神主义观念。

十七世纪法国的古典主义风景画以秩序与宏伟的形式折射了专制王朝的威严。与此同时的荷兰小画派的风景画反映出市民阶层的通俗趣味，在欧洲形成了与古典主义相对立的自然主义风景画风格。英国的风景画虽然同时接受了意大利古典主义和荷兰自

然主义的影响,但研究英国风景画历史的学者也指出了英国工业革命对人的自然观的改变,自然与人不再是传统宗法社会中物我一体的关系,人类在追求发展与财富的过程中破坏了人类自身的生存基础。人类在远离自然的时候,实际上也疏离了人的自然本性,从这时起,自然成为人类渴望回归自然本性的精神寄托。同样的情况也发生在巴比松画派,但这时已是现代主义的前夜,虽然这时的法国也处于工业革命的盛期,但半个世纪以来残酷的政治斗争与社会动荡,使农村成为一块没有受到资本主义文明污染的净土。巴比松画派的题材实际上是农村风景和乡土生活,这无疑象征了人类在现代化的门坎上对精神家园的最后眺望。

从表面上看,塞尚是最后一位风景画大师,实际上他也是传统风景画的解构者。尽管他对家乡的圣维克多尔山有着顶礼膜拜般的情感,但在他以圣维克多尔山为题材的风景画中却感受不到一点自然主义的气息。

塞尚的绘画是“形式的戏剧”,完全以形式体现出来的主观性的自我取代了客观的美。

塞尚之后,现代主义艺术运动蓬勃发展,尽管从后印象主义到巴黎画派,还有很多现代主义艺术家以风景为题材,如德朗、弗拉明克、郁特里罗等。但传统意义上的风景画大师已经不存在了,就像人体、静物等传统分类在现代艺术中一样,都只是艺术家显现自我的媒介(如图1-6)。尽管传统的风景画并没有消失,但它日益成为受市场支配的大众文化,在飞速发展的现代社会中,旁落于创造性艺术的主体价值。

从视觉文化的历史来看,人类对于视觉文化产品的创造是一个不断进化和丰富的过程。在传统的农业社会,人类的视觉文化产品主要是建筑、雕塑、绘画、服饰及手工艺品等,而真正具有典型意义的视觉文化



图1-4 汤正庚作品



图1-5 管兆平作品

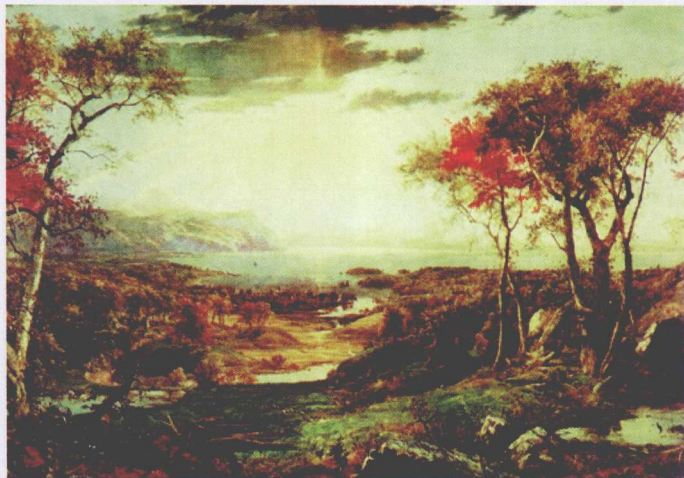


图1-6 欧洲风景



图1-7 欧洲风景



图1-8 欧洲风景



图1-9 汤正庚作品

也主要集中在以贵族为中心的上层精英阶层。

由于交通闭塞、信息传播方式原始，人们实际上接触艺术原作的机会和数量是极为有限的，甚至包括贵族阶层本身。与绘画的其他种类在传统社会中的功能一样，风景画除了审美功能以外，还有知识、教育等功能。如十九世纪中期美国的哈德逊河画派，那些以洛基山脉壮观的蛮荒景象为题材的风景画，并不是为拓荒者创作的，接受者都是城市的有闲阶层。从某种意义上说，这是一种视觉的旅游；在交通不发达的时代，事实上也是一种间接旅游的方式。例如，十九世纪初，英伦三岛受到拿破仑战争的威胁，有钱人家纷纷疏散到乡下，优美的自然风光和乡村景色使长期居住城市的人们大为赞叹。他们返回城市后，便开始流行铜版复制的风景画，使他们重温乡村景色（如图1-7、图1-8）。

这种风尚在很大程度上也刺激了风景画的繁荣，甚至还导致了最早的旅游。进入二十世纪，随着摄影、电影和印刷品技术的发展，现代艺术日益意识形态化或观念化，绘画传统的实用性功能大大减弱，传统的风景画和静物画主要作为室内的装饰性陈设在市场上流通，以风景为题材的现代绘画沿袭塞尚的传统，体现的是形式的观念，而不是自然主义的内涵。

在信息发达、交通便利、视觉文化泛滥的现代社会，大自然的优美与壮观已通过摄影、电影、电视、印刷品等乃至是以超量的形式进入人们的视觉空间，人们以现代信息的传播方式接受着自然的观念与美。

第二节

风景画的发展过程在现代中国的影响

自油画在二十世纪从西方传入中国以后，风景画也更多地体现为形式与技法的意义，几乎没有作为独立的种类对现代美术思潮发生过影响，当然这并不排除刘海粟、颜文梁等大师同时也是优秀的风景画家。

建国以后，尤其是在五十年代，引进苏联的油画教学体系和创作思想后，使得现实主义的油画技能和主题性绘画得到极大提高与发展。但是在“艺术为政治服务”的文艺政策的支配下，不能直接宣传政治主题的风景画也必定受到冷落。即使是风景画的创作也要直接为政治宣传服务，这一方面反映出在特定历史时期，政治主题画的追求限制了其他种类的发展；另一方面也反映出在缺乏自然主义传统的中国，虽然可以学到西方油画的技巧，包括风景画在内，但自然主义的观念却难以同时接受过来。

进入新时期，主题性绘画承接社会现实主义的惯性在批判现实主义的思潮中繁荣了一段时间，但很快被受西方现代艺术影响的前卫艺术运动所取代。

前卫艺术的一个副产品是使传统的艺术风格市场化。中国的艺术市场形成于前卫艺术运动衰落之时，至今已近十年，但基本格局一直没有大的变化，即海外的买方市场所体现的通俗文化趣味支配着一个通俗的艺术市场。数十年来备受冷落的油画风景却在这种市场条件下得到意外的繁荣与发展。如果我们游览一下近几届艺术博览会或京城几家规模较大的画廊，



图1-10 欧洲风景



图1-11 欧洲风景



图1-12 欧洲风景



图1-13 何多苓作品



图1-14 陈丹青作品



图1-15 于超作品

就可以发现，此时的油画风景与新时期以前的油画风景相比较，风格的多样化是后者不可比拟的。新时期以前的风景画几乎是单一的苏俄学院派模式，从色彩到笔触几乎都是苏联风景画的翻版。倒是文革时期在政治运动的支配下，出现的一批受“红光亮”影响的主题性风景画（主要是革命圣地和工业生产的景观），算是体现出一些中国特色。

文革以后，风景画虽然没有产生独立的效力，但从其后来的趋势中可以看出现实主义绘画对它的影响，也可以说是一种同步发展。

从当时的主题性绘画中可以看出一些新的风景处理手法，这些手法对以后进入市场的风景画都有很大的影响。如何多苓的《春风已经苏醒》（如图1-13），对草地的描绘明显受美国现实主义画家怀斯的影响；程丛林的《凉山组画》在农民民居的表现上吸收了西班牙样式主义画家埃尔·格列柯的一些手法，尤其是加上底子的肌理制作和调色油的运用，对表现破旧的乡村民居很有效果；此外，陈丹青的《西藏组画》（如图1-14）吸收了法国画家米勒的色调和用笔，他对草原的描绘也影响了其后反映西北风情的风景画的一些画法。这些风格基本上构成了风景画的主要趣味。

现代艺术的某些手法也反映在新时期的风景画上，如老一辈油画家詹建俊、闻立鹏将具有浪漫主义倾向的宏伟风格与表现主义的笔法和色彩结合起来，表现了一种有象征意义的自然美。

在青年艺术家的画作中还有把印象派、表现主义和野兽派风格融为一体的现代风格的风景画，但这种风格对艺术家的感觉和技巧素质要求较高，无法作为现成的模式来搬用。如王玉平用野兽派风格画的一些风景，就不是一般风景画家所能企及的。

从整体上看，九十年代的风景画在风格上是承接了八十年代初现实主义绘画的余波，兼受前卫艺术运动的

影响，启动机制则是艺术市场。

瑞士美术史家沃尔夫林在《艺术史原理》一书中分析风格的五对类型时谈到有绘画性的和没有绘画性的风格的区别：破帽烂鞋、乞丐、旧东西是入画的，废墟也是如此，没有秩序的边线，有生命的跳跃，能够同背景融为一体。相反，整齐的边线和建筑的正面是没有绘画性的。

中国当下的风景画主流实际上是一种风情化的风景画，古建、胡同、老街、小镇和贫瘠的乡村……，这种题材的趋同隐藏着市场的巨大支配力。这类题材不仅符合绘画性的要求，更重要的是它适合了猎奇、怀旧的西方旅游者和港台市民及东南亚华人社会的欣赏趣味。

西方风景画中的风景在相当长的时间仅被作为人物画的背景，直到十七世纪荷兰画派兴起，风景画才开始作为独立的艺术形式出现。

此后，出现的法国巴比松画派的创作活动与成果最具有代表性，其间出现了法国的柯罗、米勒、莫奈，英国的康斯特布尔和透纳，俄国的希施金和列维坦等，他们运用了更为客观的再现色彩的方法，使风景画焕发出了耀眼的光彩。



图1-16 欧洲风景

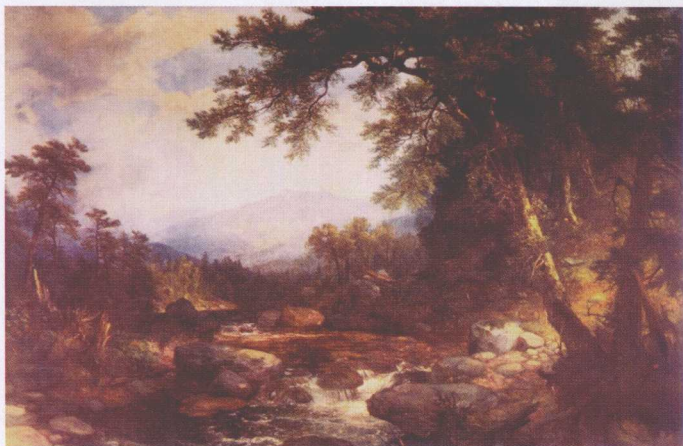


图1-17 欧洲风景



图1-18 汤正庚作品



图1-19 欧洲风景



图1-20 欧洲风景



图1-21 欧洲风景

第三节 中西风景画的对比及区别

中国风景画即“山水画”，自唐宋以后就在中国美术史上独占鳌头，成为绘画的主流，其地位、成就、影响是任何画种都不可比拟的。现遗存下来的历代山水画繁多，是我国民族艺术宝库中重要的一部分。

中国的山水画在以老庄哲学为基础的玄学风气中形成，艺术家们简淡、玄远的美感、艺术观，奠定了一千五百多年来中国山水画的基本趋向，使中国绘画在世界上形成独立的体系。

中西方艺术家对于自然界的山水风景所具的不同的视角，源于东西方不同的世界观及价值观。艺术家绘画表现手法上也未出其外，两种不同文化体系孕育了不同的造型手段、空间和色彩形态。

中国画的主要造型手段“线”。

“线”在中国画家的笔下极富表现力，许多繁复的事物，仅仅通过几条富有生命力的“线”就表达出来。

艺术家通过创作出各种不同的“线”，抒写自己的胸怀，描绘心中独有的山川。中国山水画家依靠“线”来塑造山石的特性，形成形态迥异的“线”以及皴擦。“线”在作品中是极其重要的一个元素，“线”应用的好坏直接影响一幅作品的优劣。

因此，中国画家穷其一生追求富有生命力的“线”，很多优秀的画家，就因为能成功地驾驭简单却含义无限的“线”而成为大家。西方画家在描绘眼中的事物时，是将物象当作

“面”来理解的。塑造形体的立体感时“面”要优于“线”，“线”在表现立体感时较为薄弱，而“面”更易于令物象因产生立体感而具体，表现出的东西更容易让人体会。

与国画家不同的是，西方风景画家的创作目的是为了靠拢真实的世界，而非抒写胸中世界，因此在艺术实践中选择了以“面”表现的造型手法。采用不同的造型手法自然表现出的是不同的视觉效果。西方风景画的湖光山色都是由一个一个地“面”组成，通过对“面”的使用，增强画面的体积感和真实感，因此西方风景画仿佛比中国山水画更接近于现实生活中的自然景观，而中国山水画却有直指人内心世界的力量。

在造型上提倡不拘于形，“妙在似与不似之间”，是中国画不同于别的画种的重要特点。中国画描绘物象是作者自身的抒情达意，所以中国画家愿意舍弃对象外在的形态，依凭画家个人的强烈感受而进行艺术的删减或夸张。他们将个性化的构图、装饰化的手法巧妙地结合在一起，给人以美的享受。所以，中国画并不拘泥于特定的时间与空间，并不完全忠于事件本身。有时候完全省略环境描写，大胆利用空白，突出主体，并借助观者的联想与想象去自由发挥。

中国画的构图除紧密结合所描内容而“经营位置”之外，还讲求平面布局中的色、线、形的变化、对比与呼应，虚实、疏密、开合、起伏、繁简、聚散的相生相应。

讲求笔墨是中国画的另一特点，所谓笔墨并不是用具材料上的笔墨，而是作者传情达意的一种艺术技巧。中国画使用最富于弹力的毛笔，使用对笔触、水分变化反应最为灵敏的宣纸，形成了中国画笔墨的变幻无穷。中国山水画家把笔法看成了艺术创作中最重要的艺术技巧，以不同的笔法、墨法描写不同的形象。而每一位创作者的个人风格也以笔墨为主要特征。



图1-22 中国山水



图1-23 中国山水



图1-24 中国山水



图1-25 中国山水

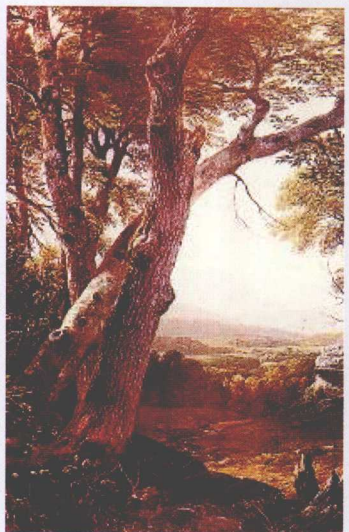


图1-26 欧洲风景



图1-27



图1-28 康斯泰勃尔 干草车

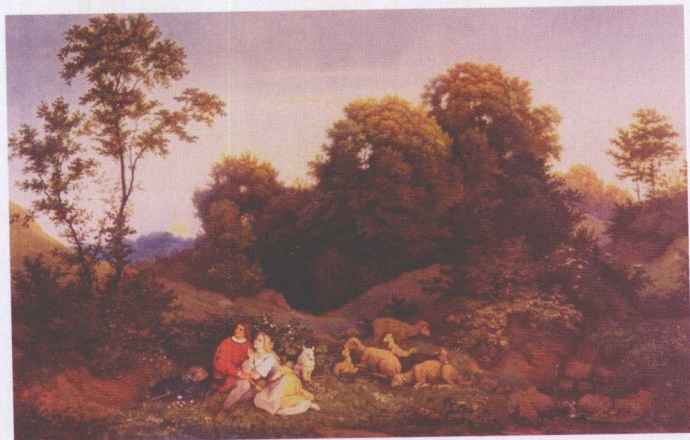


图1-29

西方绘画包括色彩、明暗、线条、肌理、笔触、质感、光感、空间、构图等多项造型因素，这些要素能够充分表达出作者的视觉感受。

油画材料的性能充分提供了在二度的平面底子上运用油画技法表现三度空间的可能。油画的绘制就是画家熟练地使用油画材料表达自己的艺术思想逐渐形成艺术形象的过程，充分展示了油画语言独特而真实的美。

西方风景画家在作品的造型上贯彻自己的美学思想——忠于视觉，充分利用油画能够反复修改的特性，真实地再现一草一木，极力展现大自然的瑰丽。油画的这种特性有利于作者进行长时间观察，逐渐深入，反复核对。

因此，西方风景画家所创的作品更接近自然，更注重对象的“形”。它的造型特点，简言之就是写实，充分并且尽可能客观地表现色彩以及外形的细微变化，力图通过光感、质感的不同，在画面上营造一种真实的如身临其境的感觉。

在空间营构上，中西方山水或风景绘画相差迥异。宋代郭熙认为山有三远：“自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”这不是物理空间观，而是置身于天地间的充满诗意的空间概念，有中国的“神游”意境，并非现实生活的东南西北、前后左右。

中国画家从来就未曾把空间认识为科学的透视空间（虽然南朝宋人宗炳早在公元5世纪已经发现了物理透视原理）。中国画家以散点透视法代替焦点透视法，这是在中国文化背景和思想中形成的视觉上的心理空间，即所谓的“心视”。这种审美观在19世纪末才受到西方的重视，提出在美术上打破时空界限，以开拓美术的表现作用和功能。但是在此之前，西方风景画的空间观念却是另一番天地。达·芬奇所说的“艺术家必须‘以镜子为师’”，一直被西方画家奉为金科玉律。

西方风景画所描摹的自然就是在“二维的平面空间虚幻地追求三维空间的真实感”。所以，他们对于空间的認識，就是对真实空间的認識，并通过科学的方法更为精准地認識空间。西方画家只是在从自然的空间到风景画中的空间的转化中充当了载体的角色，而中国画家早已脱离真实自然的约束，使“绘画成为人们认识自己、反思生活的一种形式”。

西方画家笔下的空间并不像中国山水画家笔下的空间那样穷极宇宙、变幻无穷，尽管在表面上接近于自然，却在心灵上没有与自然融为一体，终究是徘徊在自然与内心之间，为自然景观所园囿。当然，这样的理解带有极浓厚的东方色彩，因为西方的风景画家并不会因为真实地描绘了自然就没有了与自然交流的乐趣。事实上，西方风景画并非单纯是自然的翻版，同样也带着个人的感情基调。在色彩形态上。

中国山水画是以墨为主，以色为辅的，这种化繁为简的创作方法，更符合中国儒道思想所追求的那种平淡中庸、清心寡欲的境界。中国画虽多水墨画，但是也并不是厌恶和排斥色彩，有水墨淡色与重着色的画法。六法中“随类赋彩”，要求画家随自然物象，通过对自然物象的認識后施以色彩。

在墨与色的关系上，一种是以墨为主，以色为辅；另一种是墨不碍色，色不碍墨，互不侵犯，相得益彰。与印象派苦苦追求色彩在光影下的变化不同的是，中国山水画只讲究四季的区别，对自然风光的描绘只愿意“点到为止”。油画源于宗教服务，当许多著名的画家逐渐认识到单一的以基督教为题材的创作已不能表达自己对外界事物的理解和認識后，他们逐渐开始对当时生活中的人物、风景、物品进行观察并直接描绘。这样不但使宗教题材的作品明显带有现实世俗的因素，也使后来的风景画家



图1-30



图1-31



图1-32 中国山水

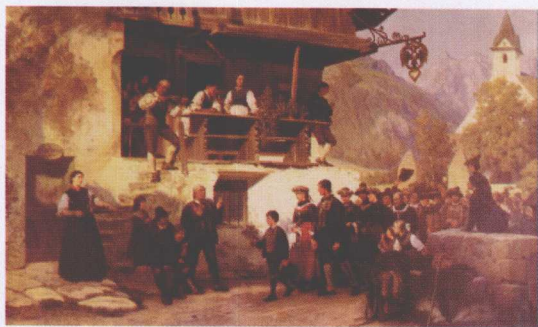


图1-33



图1-34 中国山水



图1-35

走上了完全描绘现实生活实景的道路。这样就让生活中鲜活的色彩进入了西方风景画，也因此让西方风景画在色彩的表达上比中国山水画有更强的视觉冲击力、更为真实地再现生活中的色彩。早期的作品只是对不同的物象、不同的质感、不同的色彩进行描绘。

随着科学技术的发展，画家们对光的认识逐渐深入，对光与色彩的关系也了解得较为深刻，从那时起西方风景画的色彩表达更为丰富。通过莫奈、西斯莱等人的作品我们大致可以看到西方风景画对色彩表现的细致和美丽。