

笔尖下的

建筑与环境

张勇 著



山东美术出版社

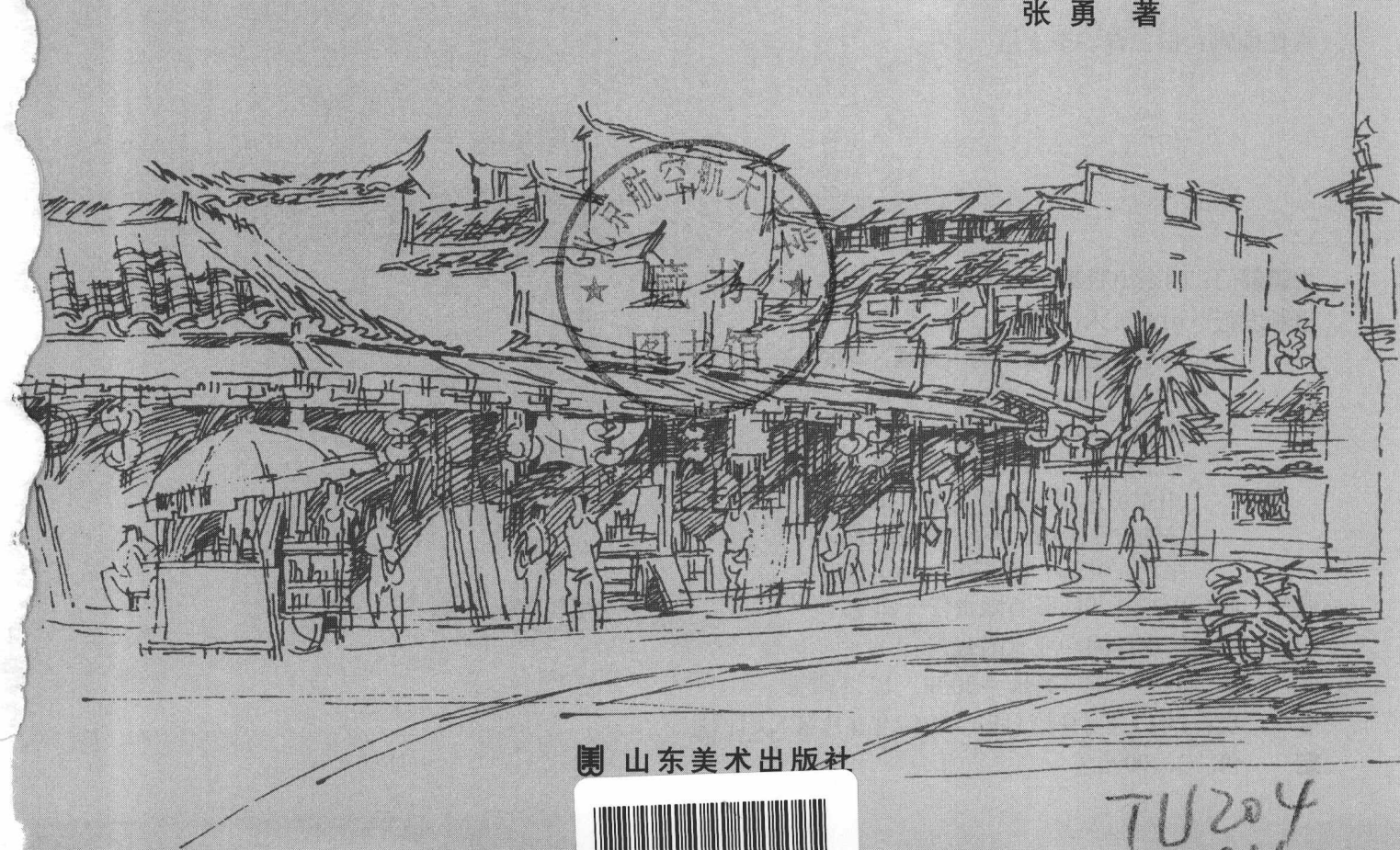
013029636

TU204
194

笔尖下的

建筑与环境

张勇 著



山东美术出版社



北航

01635422

TU204
194

图书在版编目 (C I P) 数据

笔尖下的建筑与环境 / 张勇著. — 济南: 山东美术出版社, 2012.9

ISBN 978-7-5330-4025-3

I. ①笔… II. ①张… III. ①建筑艺术—速写—作品集—中国—现代 IV. ①TU-881.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第205411号

责任编辑: 信 奇 李文倩

主管部门: 山东出版集团

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

http: //www.sdmspub.com

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制 版: 山东新华印务有限责任公司

印 刷: 济南红河印业有限公司

开 本: 889 × 1194毫米 20开 12.5印张

版 次: 2012年9月第1版 2012年9月第1次印刷

定 价: 30.00元

前言

建筑和环境与我们的生活密切相关，回顾人类的文明史，实则是一部不断认识自然、利用自然、探索自然的发展史。能在不同的自然环境中生存，体现了人类认知自然的进步。从早期的氏族部落开始，聚居生活、居住环境的选择、居所的营建就是人类生存的基本行为之一。虽然古时民智未开时期，对于种种的自然现象还不能作科学的解释，只能求助于神的庇护，通过占卜的方式预测“吉”与“凶”，但在长期的生产生活实践中，人们积累了丰富的应对自然环境的经验。为了生存，祖先给我们留下了许多观天象、察地形的方法，目的是寻求人与自然的和谐，实现可持续的生存和繁衍。中国古代的风水术除去其封建迷信色彩，其对自然环境因素的考虑有符合客观规律性的一面，包括对传统文化的解读，它汇集了古天文学、地理学、水文学等多方面的知识，成为我国传统建筑历史中一种特有的文化现象。

在我国各地许多保留至今的古老村落中，人们依然恪守诸多的传统风俗和当地的一些禁忌，遵循前辈的嘱托，精心地维护着给他们带来安逸生活的“风水山”、“风水树”。在与自然的不断抗争中，人们学会了尊重自然、应对自然的生存之道，于是，环境与建筑、建筑与民俗成为传统民居重要的研究内容。同时各地民居不仅展示了不同区域、不同环境、不同时代的生活缩影，也体现了各地不同时期经济、文化、宗教等各方面的内容。对于这份丰厚的文化遗产，在努力保护的同时，带给我们更多的是启示。现代科技的不断发展，让人类许多的梦想成为现实，科技的力量也让当代的建筑变得越来越壮观，环境的人工化痕迹越来越明显，只是许多的变化成为表面的修饰，掩盖了危机的存在。

特别是在当前我国城市化进程迅速发展的时期，城市与环境的协调发展问题已成为热点议题之一。面对当今世界频繁发生的自然灾害以及日趋严重的资源危机，对环境的保护、资源的合理开发与利用早已为各国所关注。回顾城市的历史，城市化是人类文明进步的表现，也是历史发展的必然进程。体察各地古老的城市，多与山、水相依，充分利用自然赋予的条件，规划城市形态，创造人居环境，展现了城市与自然和谐共生的生存理念。当代城市发展正因牺牲了赖以生存的自然环境，所以不得不为自己的过失而买单。利用自然的前提是对自然的保护，善待自然环境也许正是当代人经历了痛苦和无奈的抗争之

后所悟出的真谛。

本书综合了我对部分民居、环境、城市等进行针对性考察调研的阶段性成果，以及多年积累的建筑与环境速写作品。了解、研究民族古老文化遗产，对其进行发掘保护、学习借鉴，有助于使中国优秀的文化传统不断得以继承、发展，这对当今社会有重要的现实意义。古老的城市、乡村不仅内涵十分丰富，而且面貌多彩多姿，更有前人留下的宝贵经验值得我们借鉴。能将相关的“笔耕”资料整理成章，有机会将其呈现给读者，并与之交流，这也是我多年的愿望。

张勇

2012年3月于山东艺术学院

目 录

一、速写篇——记录与记忆的升华	1
(一) 速写的特性概述	1
(二) 中西绘画的写生观	4
(三) 造型体系的基础课题	13
二、建筑篇——民居侧记与速写	17
(一) 皖南民居纪行	17
(二) 江南民居纪行	37
(三) 四川阆中民居纪行	64
(四) 福建土楼纪行	73
(五) 窑洞民居纪行	82
(六) 山东民居纪行	96
三、环境篇——城与市札记、速写	157
(一) 集市札记	157
(二) 城市环境札记	185
(三) 园林札记	226
后记	242
注释	243

一、速写篇——记录与记忆的升华

（一）速写的特性概述

速写最初作为艺术家创作的一种辅助手段，原泛指造型艺术家进行艺术创作前的构思草图，是画家进行创作时对各种形象最初的概括性的勾勒，英文sketch（速写）有粗略的素描或形象轮廓、草图等含义。后者是对素描中快笔挥就的一种作画方法的称呼，但将速写称作是“一种轻松或不加矫饰的自然的素描或绘画”更准确一些。因为速写在描绘对象时一是重在主要特征或外形的表现，不太拘泥于过多的细节，具有自然抒发、自由洒脱的表现特性；二是对于需要详细记录某些物象的结构时，速写并不体现形式上的完整、详尽，只求记录的真实、具体；三是速写也并不限于某种工具与材料的运用，任何工具与材料的表现只要符合速写的特性，都可称之为速写或速写性绘画。又因速写体现了一种“未完成”的特点，给人以丰富想象的空间，所以，速写作为一种艺术表现形式就颇具独立的欣赏价值。

速写所表现的内容，通常根据写生的对象来区分，如人物速写、动物速写、



图1（意）达·芬奇速写

风景速写等等。在此基础上还可以根据内容的针对性再作进一步的区分，以风景速写为例，一般就包括自然风景、建筑与环境、花卉写生等，但这种划分并没有绝对的界限，更多是内容间的相互结合。

速写根植于生活，写生实践的意义在于表现真景物抒发真性情，这也是艺术创作的基本规律。速写多体现“以小见

大”，说它“小”一是因为速写的尺幅小，大的速写本也不过几十厘米，小的可以画在巴掌大的纸头上；二是指在实际个人的艺术创作中，速写只算是“实践小品”。说它“大”，是因为速写表现的内容具有综合性，画面虽小却包含了构成绘画作品的诸多要素，如透视构图、表现风格、节奏韵律、笔触变化等等。所以画好速写不仅是要掌握正确的表现方法，也要有必要的素质训练，不但体现了画者的造型能力，更主要的是反映了画者的艺术素质与修养。王国维在其《人间词话》中认为，文学作品的境界应是真与美的结合，“境界有大小，不以是而分优劣。‘细雨鱼儿出，

微风燕子斜’，何遽不若‘落日照大旗，马鸣风萧萧’。‘宝帘闲挂小银钩’何遽不若‘雾失楼台，月迷津渡’也。”绘画作品亦如此，题材内容和形式的大小也不是区分作品优劣的标准，鸿篇巨制、壮丽景象的表现是追求一种视觉上的震撼力，而记录生活的点滴场景则表达一种细腻的情感，同样具有感染力。

一种艺术风格的建立反映了一个艺术家、艺术群体或一个民族在不同的时期艺术创作的成熟性。艺术作品的风格集中体现为具有代表性的特色艺术语言，作品的风格还体现了内容与形式的完美统一。个人艺术风格的形成是长期艺术实践探索的结果，不是一朝一夕之功，具有相对的稳定性以及抒发真性情的自然表露，是艺术家在艺术实践中所形成的鲜明的个性特点，其风格揭示了艺术家的审美观念、精神面貌等内心世界。速写的艺术表现也需在不断实践的同时，注重审美能力和鉴赏力的培养，提高自己的眼界。鉴赏是包含一定评判的欣赏，是借助文化艺术修养发现美、品评美的能力。当今，守住速写这条写生底线，应是画家一生的“作业”。经常性地回归到黑、白、灰的世界里，运用简单又熟悉的绘画语言及基本形式要素，在不同时期不同艺术家的手下，便产生了不同的对艺术和生活的理解与感悟。一方面，越是简单的内容与形



图2 黄宾虹一生注重写生，足迹遍布中国大江南北、名山大川，其中作品包括速写和墨笔默记。



图3 (荷) 梵高速写

式，越激励人去积极探索各种表现的可能性；另一方面，成熟者容易去思考那些司空见惯的问题，在限定中想的比画的要多得多。同样是面对一个“点”的概念，一代宗师黄宾虹描述道：“积点可成线，然而点又非线，点可千变万化，如播种以子，种子落土，生长成果，作画亦如此，故落点宜慎重。芥子园中论画点，似嫌过板，法宜活，而不宜板，学者应深悟之。”^①对于“点”的运用，在中西造型艺术的表现形式中有它的特殊

地位。从各种材料的镶嵌画到印象派修拉的点彩画法，“点”的形态语言构成，艺术地反映了客观物象，表达了作者的情感和观念。绘画中点的语言表达不仅是一个技巧问题，更是一个认识问题，所谓“画龙点睛”、“万绿丛中一点红”便是对点的完美理解和运用。而“线”在东方绘画艺术中有着重要的地位，人们称中国书画是线条的艺术。在中国书画艺术中体现了线条的无穷魅力，线条的运用寄托了艺术家太多的思索和追求。线是中国书画艺术

的载体,从速写的角度看,没有线就没有速写。至于“面”则是线的移动轨迹和点的聚集。与线的形态所具有的多样性一样,面的形态也具有形式多样性的特点。面在速写中体现物象在空间所占的面积,如建筑物象的体积是由不同的块面所组成,画中的物体因距离的远近产生面积的大小、虚实等变化,面的收缩可形成点的视觉效果,而面与面的相交、相接、相邻等关系状态,又会产生新的更大的团面。另外我们如果将画面空间中的形象看做实的面,那形象的衬底就可以认作虚的面。同时对画中“面”的大小位置的划分与组合,应以虚衬实、虚实相应,这是速写特别是建筑与环境速写构图时要考虑的关键因素之一。

中外许多知名画家为我们留下了大量风格迥异的速写精品,使我们从中领略到速写所具有的生动而丰富的艺术表现力,透过作品强烈的生活气息,感受画家广阔的艺术视野,以及将娴熟的技法融入个人的艺术情感与思想的表达之中。欣赏这样的作品,在思想上会产生强烈的共鸣,无疑是一种艺术的享受。

(二) 中西绘画的写生观

1. 中西方绘画审美取向的不同

传统的中国画艺术与西方的写实性绘画都十分强调生活是艺术创作的源泉,有所不同的是,虽然古时的中国画艺术也重视“写生”,但中国古代艺术家的写生

观念更多强调的是目识心记以及默写,自唐代张璪提出“外师造化,中得心源”之后,该名言就成为中国历代画家的座右铭。“造化”指天地、自然万物,“外师造化”就是拜自然为师,山水画家在创作山水画时,首先要师法自然界的真山水,感悟自然的变化,更注重主观情感与客观景物的交融及自然景物的体察,通过思考、提炼、加工、取舍形成艺术上的创造性。在北宋画论《林泉高致》中更加深化了“外师造化,中得心源”的理论,指出学画山水者“盖身即山川而取之,则山水之意度见矣。真山水之川谷,远望之以取其势,近看之以取其质。真山水之云气,四时不同:春融洽,夏蓊郁,秋疏薄,冬黯淡。画见其大象,而不为斩刻之形,则云气之态度活矣。真山水之烟岚,四时不同:春山澹冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。画见其大意,而不为刻画之迹,则烟岚之景象正矣。真山水之风雨,远望可得,而近者玩习不能究一川径隧起止之势。真山水之阴晴,远望可尽,而近者拘狭,不能得明晦隐见之迹。”^②在此郭熙强调了置身自然中观察客观物象,感知物象之意蕴神态,并通过不同季节对自然形态进行全方位了解,熟悉其变化规律和属性特征,这是一种对自然之态审视、思考和比较的过程,是细致、完整、准确的观照之法。

五代时期的画家荆浩，则在创作中践行师造化的过程，他长时间隐居太行山的洪谷，深入观察古松怪石，所著《笔法记》中提到松的形态，“中独围大者，皮老苍藓，翔麟乘空，蟠虬之势，欲附云汉。成林者，爽气重荣；不能者，抱节自屈。或回根出土，或偃截巨流。挂岸盘溪，披苔裂面。”^③对此，画家“因惊奇异，遍而赏之。明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真”。明代画家王履以“吾师心，心师目，目师华山^④。”道出了对“外师造化，中得心源”之理论的继承和发展，王履提出：不应局限于临摹前人的古法，画家应师造化，到自然中去感受真景象，寓情于形，将个人的情和意与形象的表现相联系，将自然之象升华为画者思想情感的一部分，自然的物象通过融入画者的理想和艺术加工，方能有画中的神似，这也是成就山水大家的必由之路。

从以山水画为代表的中国传统绘画来看，画家的艺术实践都遵循师造化的创作方法，而中国传统绘画的“写生观”应称为“师造化”，更多的是在对自然物象的感悟。在观察思考的过程中，强调画者的主观情思对客观物象的认识和反映，是源于自然又超越自然的思想感情的表达，描写的过程远不及思与悟的重要意义。傅抱石在中西绘画比较时曾说，“中国人的写生写实，是看做学画的基础，目

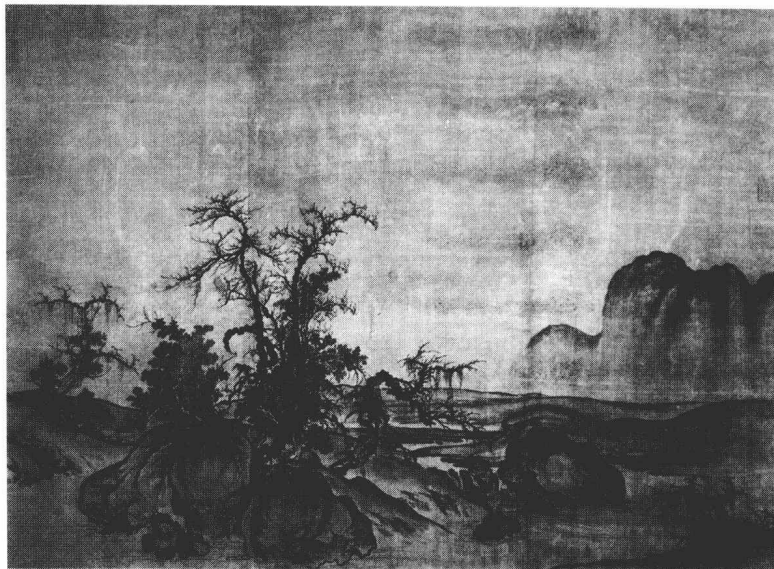


图4（北宋）郭熙《窠石平远图》

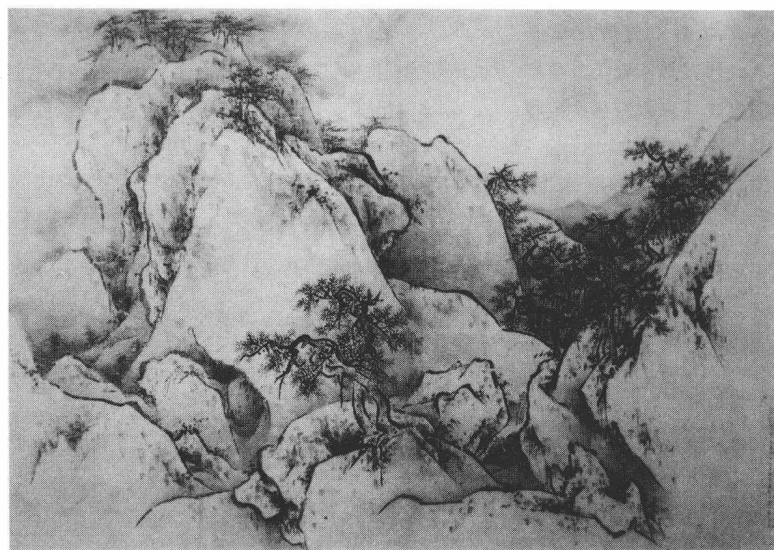


图5（明）王履《华山图》

的在于写意，而不是把写实当做绘画的最高境界，只是一种手段。”^⑤所以追求写意的中国山水画，师造化的目的在于作者情感的挥洒，是理想的展露，也是品格的体现。此外中国绘画在写实基础上“针对不同的主题内容提出不同的基本要求，对于花卉、翎毛的要求是“写生”，对于山水的要求是“写意”，对人物的要求是“写真”（即“传神”），这“写生”、“写意”、“写真”的三个“写”字，就生动具体地说明了中国绘画优秀传统表现技法的卓越成就。”^⑥

图6 傅抱石速写。20世纪60年代初，傅抱石积极组织了国画写生团，热情讴歌新中国的建设事业，同时也促进了当年中国画推陈出新实践活动的热潮，影响广泛。

西方绘画的审美观体现出中西方对待自然的不同态度，著名英国艺术理论家贡布里希指出，西方“艺术家似乎在急不可待地超越他们的前辈和师长，他们还经常运用科学的知识——例如透视法的发

现——去改善模仿自然的技术”。^⑦这里提到“科学的知识”和“模仿自然”两个关键词，正是西方艺术了解、认识和征服自然的道路与手段。西方美学思想重要的奠基者亚里士多德将诗和绘画、雕刻、音乐、戏剧等统称是“模仿的艺术”，从古希腊到文艺复兴时期的艺术讲求与科学的一致性，“画家兢兢于研究透视法、解剖学，以建立合理的真实的空间表现和人体风骨的写实。”^⑧在与自然的对立和抗争中，写实艺术成为西方画家真实再现自然形态的手段。西方的写实艺术影响深远，直到19世纪摄影术的诞生和冲击，以及印象派的求新变革，引发了绘画探索的革命，从而开辟了艺术的新天地。

2. 中西绘画观察方法的不同

中国山水画的观察方法讲求“以大观小”和“以小观大”，五代荆浩在《山水节要》中说：“意在笔先，远则取其势，近则取其质。”就是运用“以大观小”把握山的总体气势，不受客观的视角所限，发挥想象力，集自然山川方方面面之象于胸，这样在绘画创作时冲破自然透视的束缚，使画面构图的布势或取势更加自由，加强了山水的雄伟气象。而“以小观大”体现为“近则取其质”，将细小细微的事物精准地概括其质，只要用心关注，一花一草皆具神韵。创作中“以大观小”和“以小观大”之法常结合运用，



既能体现一目千里的山水纵横之势，又可将山水间行旅的舟车、人物刻画得细致入微。

北宋画家郭熙在《林泉高致》中对山水画的透视法总结为“山有三远：自山下而仰山颠谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山为之平远。高远之色清明；深远之色深晦；平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也：高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大。此三远也。”^⑨之后又有韩拙提出的另外“三远”：“……愚又论三远者：有山根边岸，水波亘望而遥，谓之阔远；有野霞暝漠，野水隔而仿佛不见者谓之迷远；景物至绝而微茫缥缈者谓之幽远。”^⑩这就是中国山水画的“六远”说。

当代国画理论家王伯敏先生将中国山水画的透视研究总结归纳为“七观法”，即步步看、面面观、专一看、推远看、拉近看、取移视、合六远。“七观法”更深入细致地论述了山水画的观察方法，由此可以看出中国画的透视法使画家在表现上获得极大自由，将高山长河、世间万象等汇聚到一个画面上来，具有“咫尺之图，写千里之景，东西南北，宛而在前”之感，如同现代全景式构图。同时在一幅画中，善于运用多种透视，它可以是

平远与深远或高远与深远等的交错，并且根据需要有的地方可以近瞧细看，有的地方则远眺或鸟瞰，有仰视所见，也有俯视所观，画面从各种角度的变化中，反映了事物的整体面貌。于是，高山流水，层峦叠嶂，浩渺江河，各种景物有机组合，达到画面全局效果的和谐统一。

中国画的透视法，源于中国人的宇

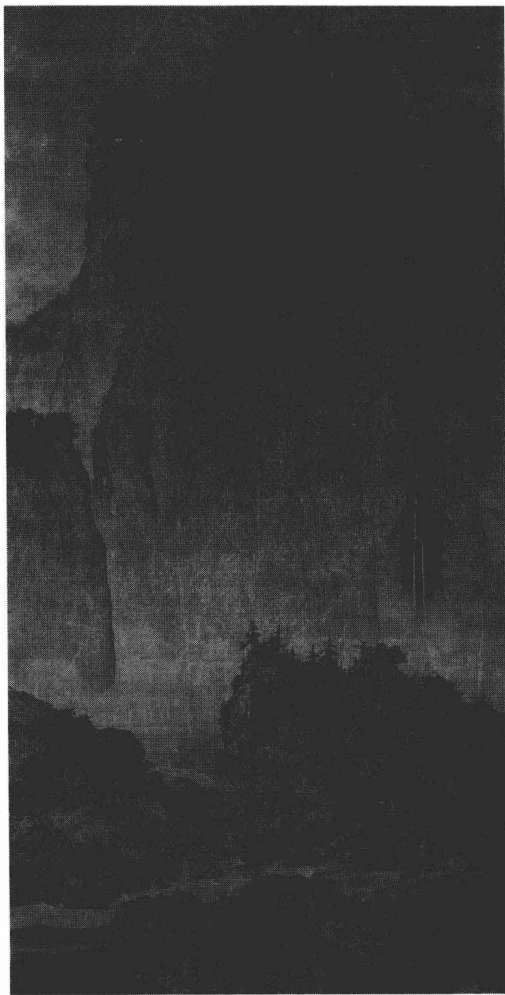


图7 (北宋) 范宽
《溪山行旅图》。高远表现法的代表作之一。

宙观和认识事物的方法，也就是中国人寻求的“道法自然”与自然和谐共处的思想。在艺术创作中，“道法自然”并非现实生活的真实再现，而是作者借助某种方式来表达个人情感，寓情于景，是主观与客观、现实与理想的交融。中国画家所要求的是以有限的画面表达无限的理想空间，而不是对自然的简单模仿，中国传统绘画中表现空间的透视方法，可以概括为以多视点的透视为主。用多视点透视特色来概括传统中国画的构图取景问题，便于我们认识和理解中国画与西方绘画透视的区别。虽然中国初期山水画中即有定点透视法，但在中国绘画发展过程中，定点透

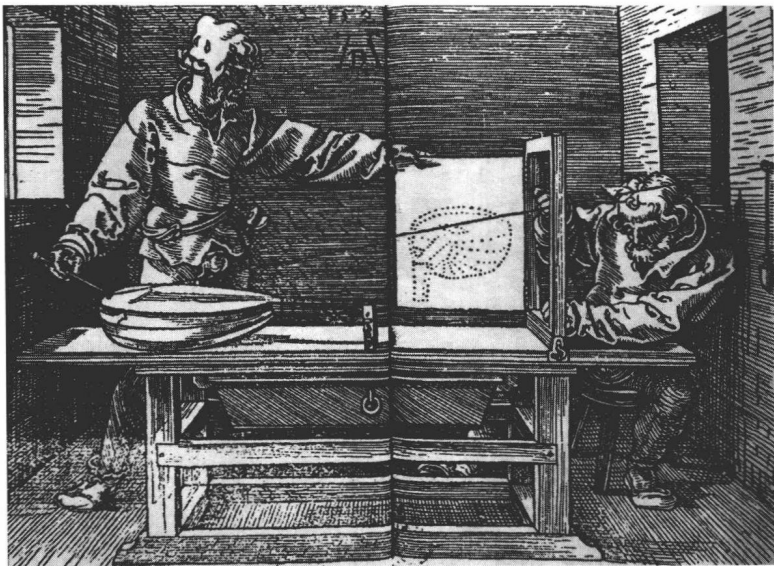


图8 (北宋) 郭熙
《早春图》。深远表现法
的代表作之一。

视终究没有形成像西方那样的严谨透视体系，原因在于，中国的艺术家向来以追求形象表现的“神似”和画的“意境”为至高境界，并不拘泥于形似。多视点也可称多点透视（或散点透视），视点具有移动性的特点，视点的位置可根据构图的需要而移动变化。而多点透视的特色正符合中国画家的表现需求，它打破了定点透视的束缚，画家的视线能在空间中自由转换，可以近看详察，可以登高远眺，使得画面有了探索更多表现形式的可能性，使画家有了可以自由抒发情感的空间。

西方的透视法成熟于文艺复兴时期，那一时期许多画家都致力于透视的研究。绘画中透视法的运用，使所表现的人和物更具体积感、空间感，打破了中世纪绘画的平面呆板、僵化的表现形式，同时推动了透视学作为一门科学的发展，为透视学体系的建立作出了贡献，从而奠定了西方绘画沿用几个世纪的透视的规范和标准。相对于中国的散点透视，西方的透视法则是一种固定视点的焦点透视。焦点透视具有严谨的逻辑性，追求以写实的手法“真实”地反映客观世界，如达·芬奇所说，“镜子为画家之师”，绘画要像镜子中看见的自然物。这种固定的观察方法通过反映被观察对象的某个体面（或几个面），就是从一个固定位置上去看物象的形状如何，来表现物象的全貌。西方透视

法对于空间的概念,是几何空间模式,即科学的空间,基于此,达·芬奇将透视学与绘画的关系分成三个主要部分,“第一部分是缩形透视,研究物体在不同距离处的大小。第二部分研究这些物体的颜色的淡褪。第三部分研究物体在不同距离处清晰度的减低。”^①这三种透视也就是线透视、色透视和隐没透视。对此,简单地说,如观察行道树或电线杆等大小相等、距离相等的排列物体,会感到物体依次按比例缩小,等距离的铁路线越远越并拢,最终交汇于一点;物体离视点渐远时看起来轮廓形状产生了变化。这些都可视为线透视。再看色透视,是指颜色离视点远近所产生的视觉距离变色研究,而隐没透视则指物像越远明暗对比越弱清晰度越减低。同时西方的定点透视法是与人的视觉规律相适应的成像法,“是关于肉眼功能的彻底的知识”,^②是根据人的视觉器官功能来研究分析真实再现客观世界的方法。西方这一传统透视方法,从后期印象派画家那开始受到了挑战,我们可以从如塞尚、梵高的作品中看到,它们不再是严格固定视点的焦点透视和色透视的视距变色,取而代之的是视点的不固定和弱化远近浓淡之分,代之十分饱和和强烈的色彩组合处理。至于后来的立体派、未来派和构成主义等则完全摒弃了传统的透视法,使绘画从此进入一个更广阔的表现空间。



3. 时代的变革与速写的目的性

传统的中国画论体系中并没有“速写”的概念,但水墨“写生”与我们所说的“速写”并没有本质的差异,明确以速写的方式对景物写生,进行创作素材的收集、整理、构思则源于西方的写实造型艺术体系。

图9 (德)丢勒《画家画曼陀林》。形象地展示了透而视之的写生方法。

19世纪中叶,西方列强的坚船利炮轰开了中国的国门,长期的封建专制统治和闭关锁国政策严重地阻碍了中国社会的发展,使中国在安享“天朝大国”的自傲时,实际上已远远落后于西方新兴的资本主义国家,随着两次鸦片战争的失败,中国这个东方大国沦为半殖民半封建的社会。列强在进行政治军事侵略的同时,也伴随着对中国经济、文化、宗教的入侵,古老的中国被迫重新睁眼看世界。从洋务



图10 (西) 毕加索作品

运动提出“中学为体，西学为用”，也是在维护封建专制和传统道德观基础上学习西方的科学技术，这就注定了洋务运动具有局限性，它不可能改变旧的封建体制对中国社会的束缚这个根本问题，但洋务运动起到了对陈腐教育体制的触动作用，新式学堂的尝试也使国人在对西方科技、文化先进性深信不疑的同时，回过头来对传

统文化的价值产生质疑。20世纪初，经过变法维新和辛亥革命民主思想的传播乃至新文化运动思想解放潮流的影响，更多的立志科技、文化救国的青年人纷纷踏上出国留学之路，在这种救国、革新的社会热潮中，艺术的变革途径也是探索的目标之一。

封建社会末期僵化的思想观念，也使中国的绘画不可避免地失去了以往的创作精神和表现活力，陷入精神萎靡、泥古不化的境地。维新运动的主将康有为在游历西方十多年后曾批评清代绘画是“中国学画至国朝而衰弊极矣。岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写‘四王’、‘二石’之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后以与今欧美、日本竞胜哉？……如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。”^⑬虽然康有为的抨击有失偏颇，但这是出于他想振兴画学，并提倡学习欧美和日本绘画之长处的强烈愿望，抨击的言论也是那个时代革新思想的一种反映。在重视文化、艺术之社会功能作用的思想指导下，艺术的改造与振兴就不只是自身兴衰的问题，有抱负的知识分子将其与思想的解放和国家的命运相联系，新文化运动中陈独秀提出“美术革命”的口号，认为“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神”^⑭。这时期各地新

式美术学校 and 美术社团相继出现，这也成为在艺术领域提倡科学，学习西方进步文化，反对封建保守思想的重要组成部分。发展美术教育与学习西洋的写实主义绘画，以科学的方法改造传统绘画等都是这一时期艺术方面所提出的主要论点，同时前期留学归来的许多画家都积极投身这场“美术革命”，虽然他们的许多实践和创新探索在当时还不成熟，但有一点是至关重要的，就是以科学的方法为基础的写生作画，确立了写生是掌握西方写实造型能力的有效途径，速写就是一个重要的手段。艺术家无论在自己的创作实践中还是以新的教育方法培养年轻的一代时，对照客观物象的写生描绘，都是体现绘画变革以及时代精神的重要标准，速写的语言在他们的各种工具材料的写生作品中展露无疑，在中国20世纪绘画史上一些著名大家的早期绘画创作都受西方写实主义的影响并与写生息息相关。这其中无论是油画、水彩或水墨写生，速写的观念已经确立，速写成为这批艺术家学习西方写实绘画后，与中国式的古老“写生”相区分的现代写生方式，以及创作的辅助手段。

至20世纪30年代，艺术家们重新思考中西融合的问题，从以往的激进、单一的主张，回归冷静、多元的分析，这当中不管对于学习借鉴、传统继承等问题争论



图11 高剑父是中国早期的留日学生，岭南画派的创始人之一，注重写生，主张以写生手段变革传统中国画的摹古之风。



图12 刘海粟早期的油画写生作品。