

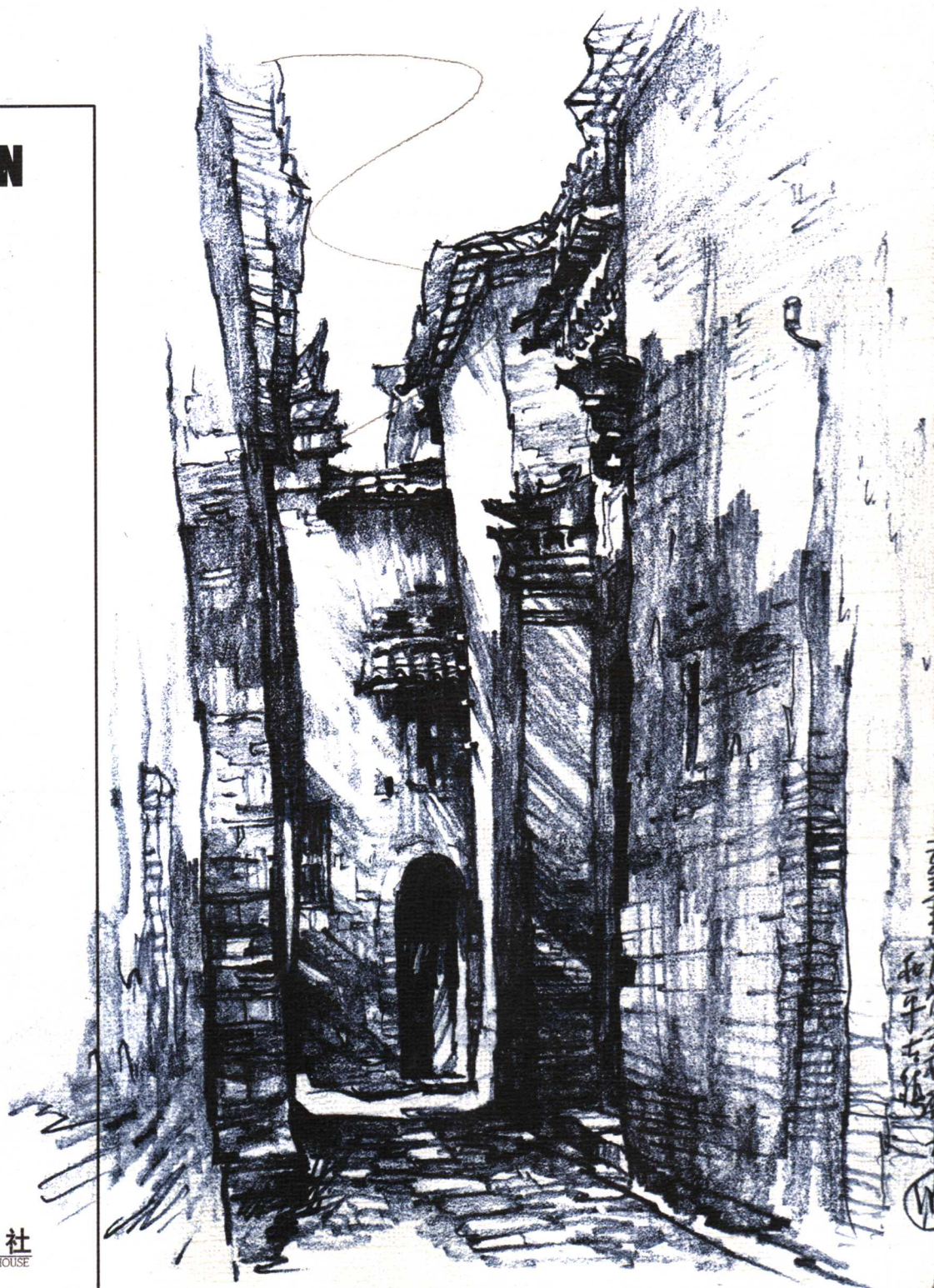
——景物建筑写生指要

观察与表现

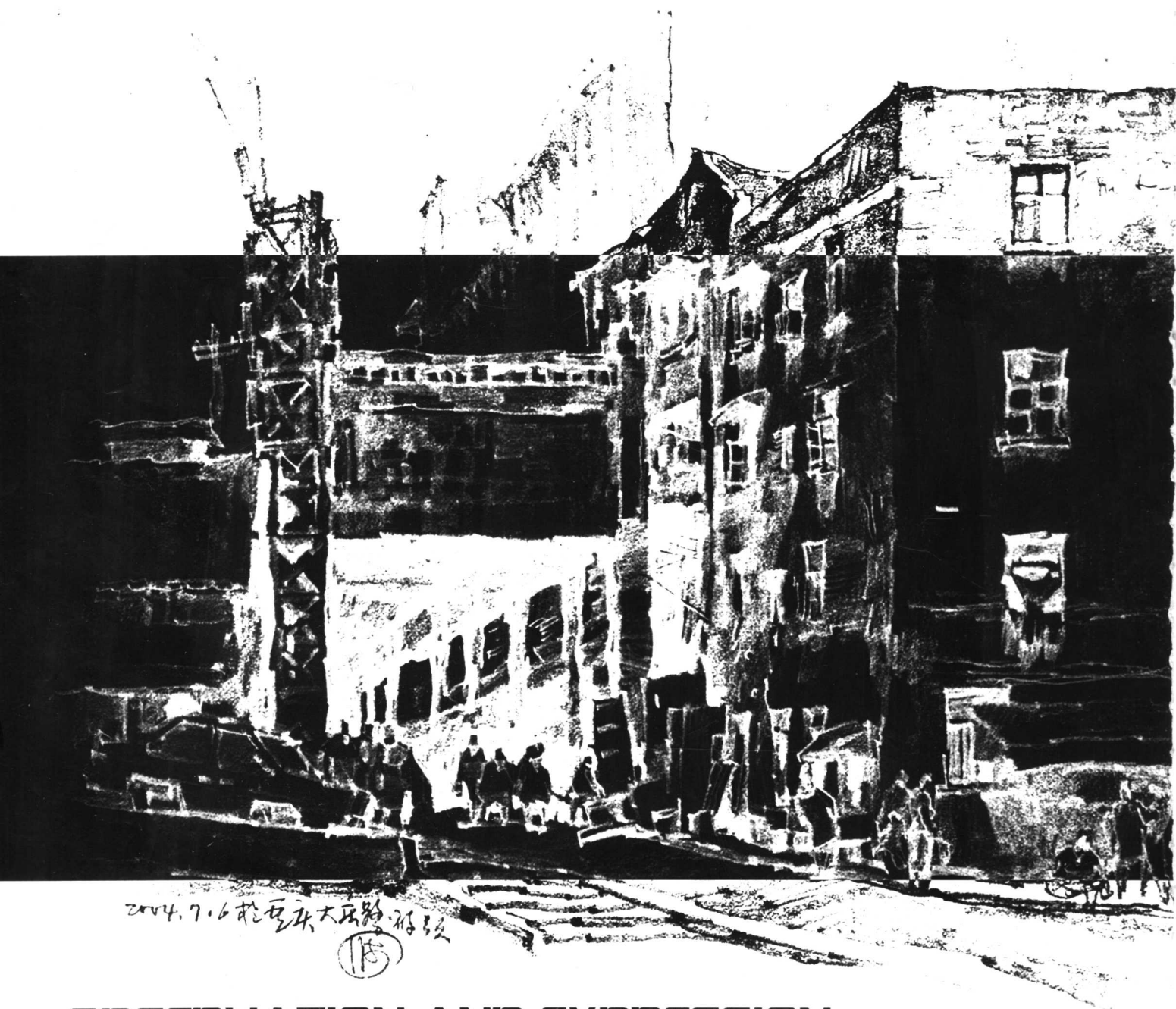
OBSERVATION AND EXPRESSION

A GUIDE TO
DRAWING FROM
SCENERY AND
BUILDING

姚波
著



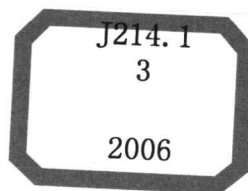
福建科学技术出版社
FUJIAN SCIENCE & TECHNOLOGY PUBLISHING HOUSE



2004.7.6 北京王府井大街
(15)

OBSERVATION AND EXPRESSION

—A GUIDE TO DRAWING FROM SCENERY AND BUILDING



观察与表现

景物建筑写生指要

■ 姚波 著

福建科学技术出版社
FUJIAN SCIENCE & TECHNOLOGY PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

观察与表现——景物建筑写生指要/姚波著. —福州:
福建科学技术出版社, 2006. 5
ISBN 7-5335-2795-X

I. 观… II. 姚… III. ①景物—铅笔画: 写生画
—技法 (美术) ②建筑—铅笔画: 写生画—技法 (美术)
IV. J214. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 023002 号

书 名	观察与表现——景物建筑写生指要
编 著	姚波
出版发行	福建科学技术出版社 (福州市东水路 76 号, 邮编 350001)
网 址	www.fjstp.com
经 销	各地新华书店
印 刷	福州德安彩色印刷有限公司
开 本	889 毫米×1194 毫米 1/16
印 张	12
字 数	300 千字
版 次	2006 年 5 月第 1 版
印 次	2006 年 5 月第 1 次印刷
印 数	1—3 000
书 号	ISBN 7-5335-2795-X
定 价	38.00 元

书中如有印装质量问题, 可直接向本社调换

序言

PREFACE



铅笔景物建筑写生乃源于观察自然的素描，是视觉对景物形式的知觉探索和体验过程，是一种观看方式的最直接、直观的运用和表现。

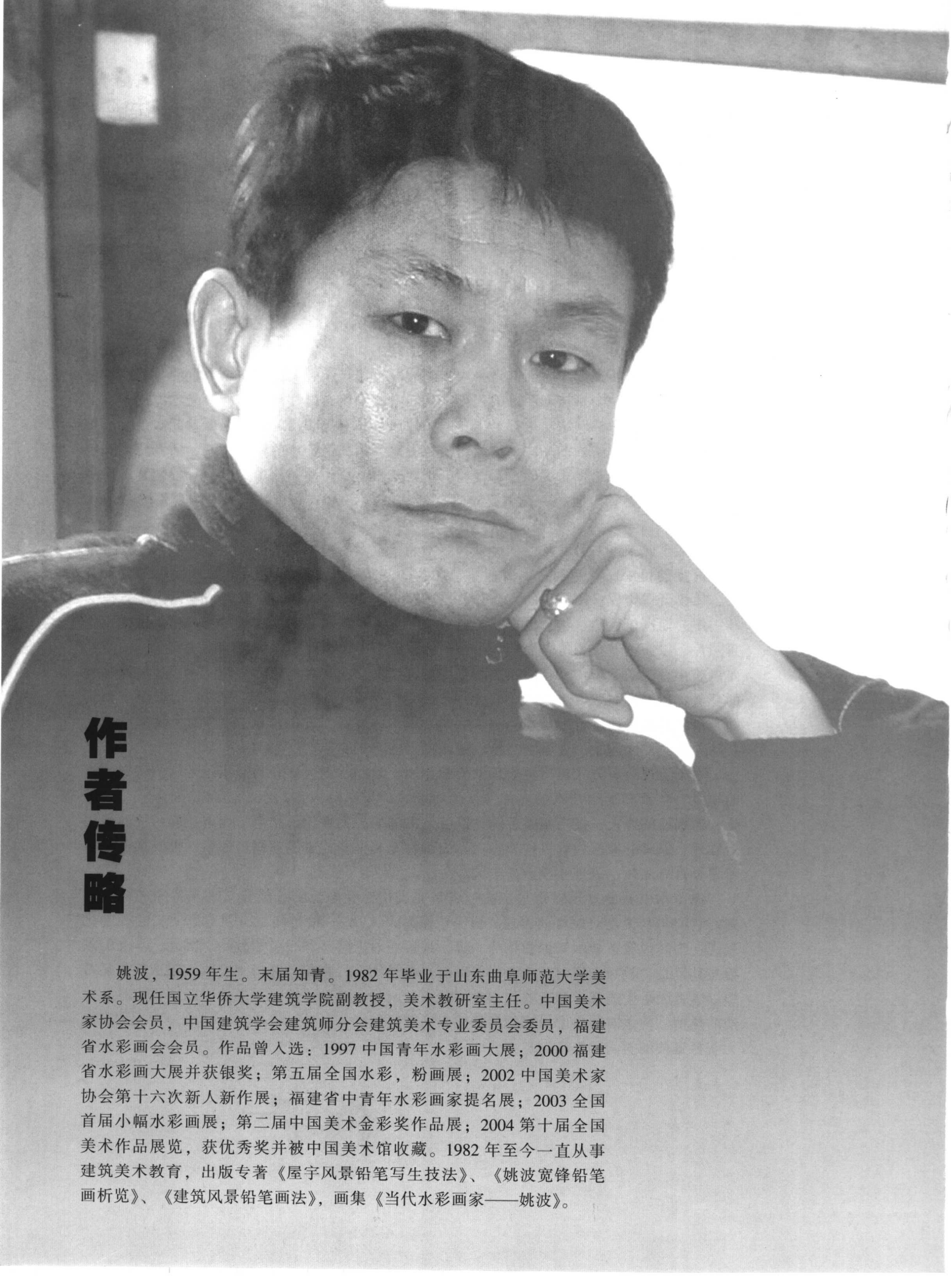
在源于观察自然的描绘中，一个人所画的线条和影调关系及其氛围应当是受其对视觉材料的感官反应所支配，因而其结果应当是摆脱过往经验及其图像概念滋扰的生动的观察与表现：写生是一个直接而明确的过程，其间大脑中所有过往储备的材料是不能用于当下的景物主题的，纵然两次写生都是出自同一片风景，彼次积累的经验图像对此次观察的聚精会神始终会构成明确的障碍，进而影响视觉对景物的最密切的体验。一句话，源于观察自然的描绘应当是永无止境的重新开始、重新体验，从而使描绘本身成为一种超越自然事物表象的再创造的过程——这就是本书要传达给读者的一个关于景物建筑写生的基本认识。

有鉴于此，本书另辟蹊径从造型各基本元素及其组织原则的视角入手来展开关于景物建筑写生的讨论。希望通过将看似单纯的技法问题置于整体的绘画语言环境中的分别考察，使读者对构成一幅写生的实质和要点进一步建立明确的认识：即对造型语言进行提炼和组织，而不仅仅是状物和再现。为达成这一目标，本书采用的相当一部分作品被配以实景照片，以便读者在相机画面与作品画面的比照中，进而从笔者的处理中对写生的实质和要点获得直观的了解；所有的作品图例不仅密切配合正文的画理讲解和阐述，还配以独幅的释文，以尽量详实地将笔者作画的心路历程及其得失成败呈示出来，与读者分享和共勉，最终目的是向读者生动地揭示本书的主题，即观看与表现在源于观察自然的描绘中的互动关联，使之明了一处景物之所以美丽动人的真正缘起。

本书重视观看方式对写生表现的支配作用，为此特别强调令画面熠熠生辉的特定画材的视觉特性及其运用技术的支撑，认为对形式的敏感及语言的组织能力是画面形质的保证，而娴熟的技艺、技巧则赋予画作以飞扬的神采，二者相依相生，相得益彰。故而主张对画理、原理的掌握应有机地化为对特定画材及其描绘技术的掌握和探索，惟其如此，学习才会富有成效，表现才会血肉丰满。

通览本书就会发现景物写生的过程是充满情感和思想的，绝非对现实景象的简单复制。它们与其说是对题材的再现，毋宁说是对个人视觉-精神体验（视觉真实）的视觉化表现；与其说旨在展示知识和技巧，毋宁说旨在对人感官和心灵的打动。因此，本书的宗旨与其说是“教导或指引”读者如何面对自然景物进行观察、分析和描绘，还不如说是希望以笔者大半生的教学和实践的双重体验及其画作去激励读者，点燃他们对事物观察和描绘的热情，使之对写生中出现的各种现象、问题保持不断的好奇心和求知欲，让视觉想像力获得延伸的空间并充满创造力。

2006年元月5日于华侨大学东院



作者传略

姚波，1959年生。末届知青。1982年毕业于山东曲阜师范大学美术系。现任国立华侨大学建筑学院副教授，美术教研室主任。中国美术家协会会员，中国建筑学会建筑师分会建筑美术专业委员会委员，福建省水彩画会会员。作品曾入选：1997 中国青年水彩画大展；2000 福建省水彩画大展并获银奖；第五届全国水彩、粉画展；2002 中国美术家协会第十六次新人新作展；福建省中青年水彩画家提名展；2003 全国首届小幅水彩画展；第二届中国美术金彩奖作品展；2004 第十届全国美术作品展览，获优秀奖并被中国美术馆收藏。1982 年至今一直从事建筑美术教育，出版专著《屋宇风景铅笔写生技法》、《姚波宽锋铅笔画析览》、《建筑风景铅笔画法》，画集《当代水彩画家——姚波》。

CONTENTS



目录

景物描绘引论

- ★ 技艺与艺术
- ★ 自然·描绘自然·艺术
- ★ 媒材与艺术
- ★ 构图与秩序
- ★ 形象与抽象

9

9
10
14
16
24

认识形状

- ★ 画面与形状
- ★ 观看形状
- ★ 从形状开始
- ★ 对形状的控制

27

27
30
32
35

体会明与暗

- ★ 明暗与造型
- ★ 明暗与构图
- ★ 光与阴影
- ★ 明暗与空间处理
- ★ 明暗与黑白

43

43
46
52
57
61

质感的表现力

- ★ 质感的模仿
- ★ 质感与画材
- ★ 抽象的质感
- ★ 质感与构图

63

63
66
71
75

CONTENTS

81

81
84
88
88
94

布局与意图

- ★ 布局的手段
- ★ 布局的方法
- ★ 避免预成图式的干扰
- ★ 趣味中心与背景
- ★ 意图与重点的强调

105

105
106
109
109
115

树木的描绘

- ★ 看树木
- ★ 树木的结构
- ★ 树木形态的几何归纳
- ★ 明暗分析
- ★ 树冠的描绘——宽锋技巧

119

119
121
123
146

描绘风景

- ★ 关于风景写生
- ★ 风景写生的步骤
- ★ 天、云、山、水、草、石——铅笔宽锋技法的灵活运用
- ★ 空白的表现性、象征性运用

147

147
149
152
156
160
165
167
171
176

建筑物及其场景表现

- ★ 关于建筑写生的整体认识问题
- ★ 影调的布局及其清晰性
- ★ 门窗等孔洞的描绘
- ★ 描绘砖墙的方法
- ★ 石墙的描绘
- ★ 木结构的表现
- ★ 关于屋顶
- ★ 关于现代建筑的描绘
- ★ 结语

179

铅笔画作品赏读

画家要获得技巧，就必须进行观察，老是依样画葫芦是难以获得技巧的。观察有两种方法：要么机械地注视它；要么专注地观察它。

—— [法] 普桑

素描画的并非形体，而是对形体的观察。

—— [法] 爱德加·德加

★ 技艺与艺术

艺术，无论哪一门类的艺术，首先都是一门技艺，而后才有可能成为艺术。

技术、技巧一般是指那些可以重复使用的方法或手段；艺术则与熟练、准确地运用技术手段去达成某种表现（而非实用）目的的能力密切相关。以图1《菲律宾卡嘉颜的农场》为例，请读者注意这幅作品中左侧两间棚屋侧面（暗面）的描绘方法——这是该作品比较精彩的技法表现之一——小棚屋的侧面是以干脆直率的宽锋横线条纵向排列画成的，生动地表现出横板构成的墙壁质感；大棚屋的侧面则以稍窄的线条构成柔和的暗调子，线条在排列时随机留出一些间隔和空白，然后在这些间隔和空白的边缘处勾画些许细黑的尖锋线条，灵活漂亮地表现了用竹片编成的墙壁的视觉特征。两种墙壁材料质感的不同被表现得一目了然。在这里，没有用细小的笔尖去“抠”木板或竹片，而是用一种独特的概括手法作了象征性的表达。这就是艺术的再现或表现，使这一表现得以实现的上述技术手段就是绘画技巧。然而，当把这些技术性方法形成的图案从作品中单独地分离出来时（请看图2），我们就会发现这些被抽取出来的“生动的画法”由于脱离了它赖以表现的形态，即刻就变成莫名其妙的图案。所以我们不能只说是作品脱离了生动的描绘技法才失去了艺术表现力，还应当深刻地认识到一种技法在脱离了具体、特定的作品环境的情况下，同样也会丧失其表现力。

由此可见，艺术与技艺是一种相辅相成的关系。举凡古今中外的绘画名家，无不首先是绘画技艺的大师，是他们精彩绝伦的技艺烘托和表现了他们精妙的构思。我们很难想像一件艺术品是其平庸的构思与高超技巧，或笨拙的技巧与精妙构思结合的产物。如同一件精美家具的设计与制作，设计师完成的是艺术的构思，木匠完成的是艺术的制作，构思要靠具体技术的形式化、物化才能诉诸于感官。所以有趣的设想与精到的技术，二者之于艺术缺一不可。

景物描绘是我们面向自然，学习用眼睛和画笔去传达自己对自然的所感、所思、所悟的形式和途径。因此景物既是我们观看的对象，也是我们藉以表达思想的题材或形式媒介，而再现性的描绘是表达的最基本的方法和手段。学习景物描绘就首先意味着要去掌握以某种材料模仿自然形态的技术方法，有了这种方法，也才有了与自然、与自己的内心世界、进而与人进行沟通交流的渠道。因此，建议初学景物描绘的朋友莫要受如今一些风潮的影响，应当踏踏实实地在面对景物的写生中学习、磨练和提高自己的绘画技艺。我相信，在你勤奋、善思、专注而不急于求成乃至至于快乐的实践过程中，一定会渐渐于自己的作品中感受到日益浓郁的艺术气息；你还会发现随着自己技艺的熟练程度的提高，一些下意识促成的只属于你自己的描绘手法会越来越强有力地左右你画面的审美趣味；接下来你也许还会察觉，伴随着对绘画认识的不断加深，自己的内心已不再满足于再现景物，而是高度关注或敏感于对画面本身的反应。为此，你会挑战一些已被公认为正确和基本的东西，你会主观地改变景物的透视关系，随意地处理比例关系，虚构生动的场面，架设主观的光源以使图形的明暗关系适合于自己的画面要求……这时我要说，你已开始懂得将绘画作为一种语言进行思考了！

★ 自然·描绘自然·艺术

一处“很美的风景”与一幅“很美的风景画”实际上是两个不同的概念。

在中国绘画的观念中早就有“搜尽奇峰打草稿”的写生认知，认为造化之美并不等同于绘画之美。造化之美体现在它的博大、自在、浑然一体、变幻莫测与气象万千；而绘画则不然，它只能是瞬间的展现——对自然之一域的摄取和表现。因而中国古代画界的先贤们为了尽量克服绘画这种表现形式的局限性，很早就有意识地将绘画与自然景象的投射区分开来。他们将绘画作为一个非同于自然的独立的世界来经营，所谓“搜尽奇峰”便是师法自然，从中获得丰富的创作资源与启示；而“打草稿”则强调人对绘画的搜尽奇峰为我所用的主观经营与表现理念，以至于后来的文人士大夫对山水画的创作提出了“可行、可望、可游、可居”的视觉心理要求和创作原则，将画境视为供精神漫游和栖息的理想境界，更凸现出中国传统绘画观念对绘画的独立性的强调。

西方人对绘画产生清醒的独立意识则是在照相机诞生之后的事情，在这之前他们一直沉浸在“自然之镜”——真实、科学的反映的观念之中。

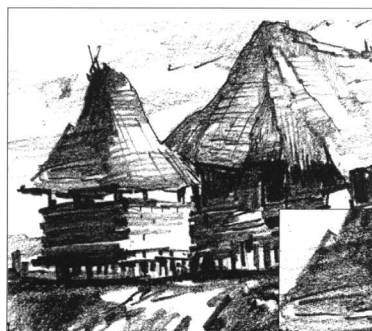
约从14世纪开始，西方人就致力于探索用科学的手段及其原理去解释人类的每一项活动。画家们也在以绘画的手段、方式和形式对自然之景象作不懈、认真的研究，与此同时，他们还充分利用已有的科学研究成果来指导和充实自己的绘画实践。透视学、人体解剖学、光学、三维空间等内容均受到了极大的重视，并密切地反映在绘画形象与空间的塑造和表现上，以至于深受这些作品熏染的人们很自然地得出了“艺术就是对自然的忠实模仿”的结论性认识，进而成为一种理解和判断作品价值高低的标准。

19世纪末，绘画作为科学地观察和描绘自然的的活动，在印象主义绘画的实践中达到了前所未有的高峰——它们成功地表现出了五光十色的光线，甚至季节和一天中的某个时辰。然而，就在大约同一时期，摄影术也正在得到广泛的应用。过去几个世纪里画家们孜孜以求的愿望，竟被这“小黑匣子”轻易地实现了。这就迫使西方的艺术家们转而去思考绘画的价值和出路，探索其更本质的特征。印象主义之后，历经了半个多世纪的艺术实验与探索的现代主义艺术运动，终于获得了一些有关艺术与自然之关系方面的有

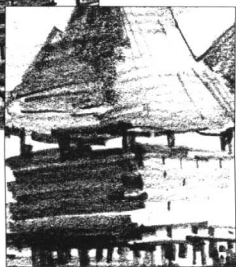


图1 菲律宾卡嘉颜的农场 (29.8cm×23cm)

这是一幅形、色、技表现俱佳的作品。它把菲律宾南岛平原上特有的那种田园诗般的、充满了和风与阳光的感觉准确而生动地表现了出来。稍加留意就会发现这是个比较对称的构图，但我对左边大屋色调的整体亮化处理，使得这种对称感被明暗所形成的悬殊分量所打破，进而也使大屋成为焦点。在此图的茅顶描绘上我并没有具体地去刻画茅草，而是表现以比较纯粹的线面组织，从而给画面增添了一种抽象的视觉趣味。大屋的侧面，那用宽竹片编扎而成的壁面，只用深灰的底调和些许留白，再提上几根尖锋线，就将那种感觉惟妙惟肖地传达了出来。其旁边小茅屋的侧墙上，几条利索的宽锋横线对板壁作了最好的诠释，表现得自然而富于绘画性。右边大片阴影中的那些闪光的细线条也是此作不可或缺的精彩之处，它们不仅打破了暗面的沉闷感，还为画面增添了可贵的线条因素，使得画面粗中有精。右边屋顶的暗面上的几条横向的细白线条，是用指甲事先在纸上刻划出条痕来再铺色调，自然显现出来的。此作整体表现得十分概括、洗练而又不乏精微之处。云彩更为画面增添了大气与和风。



A



B



C

图2 图1局部技法的分解示意

技法的目的在于描述和表现，当它失去了它要描述和表现的内容，它便失去了它生存的土壤。A图是从作品中剪裁下来的一个局部，由于还勉强保留了茅棚的形象，宽锋技法的表现性还能感受得到，但毕竟失去了大环境的烘托，其技法的魅力已损失大半；B、C图又进一步将这一技法表现变为孤立呈现，此时由于彻底失去环境和物象对视觉想像的引导，让技法变得几乎索然无味。这就从相反的角度告诉我们：最成功的技法就在于它与其表现的事物美妙地融为一体，使我们沉浸于它与事物的浑然、动人的表现方式之中。

价值的认识，其中的一些重要的结论恰与中国古代艺术先贤们由笔墨悟道而形成的绘画思想不谋而合。

大自然有它内在的秩序及其形诸于外、美不胜收的万般气象，然而，这不等于说取材于自然的绘画作品可以自动成为一幅美的作品。换言之，美的题材并不必然导致美的作品，不美的题材也不见得一定就画不出美的作品。从题材到作品其间必须经由画家由眼而心、由心而手、由手而笔、由笔而画的某种视觉内容上的转换。

我相信，没有人会说图3的两张照片中的景物题材不美，可人们却不至于因此就非得说这两张照片是优秀的摄影艺术作品吧！相反，没人会觉得图4的照片中的这一堆老楼有什么赏心悦目之处，它几乎乏善可陈，尤其在周围崭新光洁的新建筑的映衬下更显得破败不堪。可它却导致了图4的这幅我非常得意的写生作品。

什么样的题材，无论它好看与否，都有产生好作品的可能性。问题的关键在于我们必须把“美的题材”和“好的作品”二者的内涵弄清楚，探究一下它们究竟在关注些什么东西。

先来看“美的题材”。请看图3，当对阳朔的风景做出一个“这里景色真美啊”的判断时，我们的根据通常来自一种身临其境之体验的想像。我们会通过“进入风景”之后的“空间体验”产生一种超现实的类似“仙游仙居”向往，如今的都市人尤其容易产生这类的幻觉。但这是一种对虚拟空间整体体验的结果。也就是说，这张照片更容易传递给我们的信息是风景的实际状况，而不是这张照片的拍摄质量。否则，这张照片无论从取景、构图、色彩、清晰度还是曝光乃至印放质量上讲都是极其一般的，充其量只能是一张资料性的照片。这里提醒大家思考的是，在关注题材本身时，我们是整体着眼于对题材本身的美（而非对照片之美）的评价，而当转而对照片质量进行判断时，我们则不再关心题材内容的价值，而是会将精力一下子集中于对照片的一些技术与艺术性指标的整体考察上。两种情况都注重对整体的把握，只是“整体”所包含的内容和范围有了质的变化，由对当地风景的整体想像转变为对照片整体形式的视觉价值的评价。

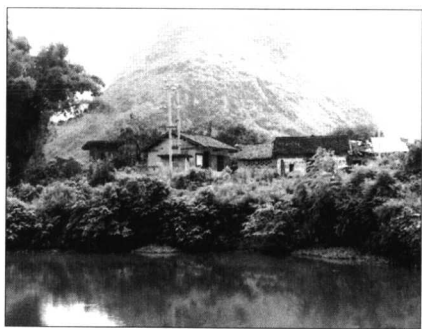
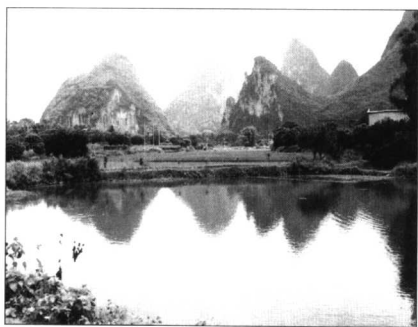


图3 阳朔山水照片

这种照片总是在一阵冲动中拍下的，总是坚信自己已把那份感动牢牢地存刻于那小黑匣之中。然而照片出来后又总是发现，那份感动原本就没有进去，而是留在了那一时刻的当地。因为我的摄影技术（不是眼光）太糟糕，无法用这种手段去记录或表达我的情感！

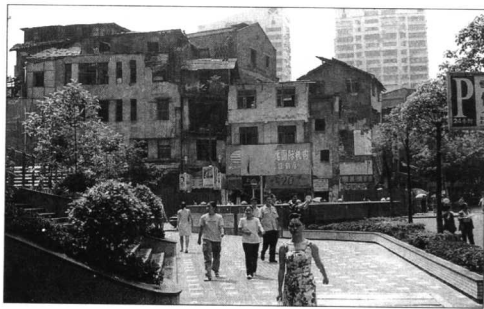


图4 山城的老屋宇 (30.4cm×22.9cm)

重庆解放碑一带现已发展为山城最繁华的商业广场之一，密密麻麻矗立着现代化的高楼大厦，但这些国际风格的新建筑并没有引起我的兴趣，反而更让我留恋那些正以很快速度消逝的具有典型山城特色的老旧屋宇，它们单独地看起来并无多少造型上的特点，然而就是因为它们重叠簇拥、相依为命的集合状态，才构成了老重庆民居特有的风景。

图中的这一组老屋坐落在一个三岔路口的拐弯处。从周围的情况看，它们显然面临拆迁的处境，但在大量现代建筑装修材料的反衬下，其老旧、孤立而集中的造型面貌反而赋予了自身一种明显的悲剧色彩，其自然形成的一些材料的质感也强烈暗示出铅笔表现的丰富的视觉趣味和潜在的空间。读者可以通过图中对不同墙面质地的表现，去领略宽笔锋铅笔的技法运用的灵活多变性及其语言表达的生动性。我常在一些以宽锋线紧密组成的柔和色域之间的空白区域内，绘以清晰而有间隔的尖锋线条。这是一种创造性质感的运用，主要用于表现一个墙面因自然的风蚀所造成的色彩变化，但在实际上它又不是写实的，而是用一种完全抽象的平面组织形式（图案）来完成一种象征性的、纯粹诉诸于视觉的绘画性表现，目的就是愉悦视觉，让画面显得好看而有情趣。

还有一种我常用的手法是，在一些宽线条或色域的边缘自然地画上一条清晰的尖锋线条。这是一种极有表现效果的强化性技巧，可以生动地表现墙面微妙的起伏变化效果。其实，我经常是把它作为抽象的绘画性手法来运用，去增加画面的可视价值。还要请读者注意的是，作品的所有部分与细节均被控制在一个躺倒的“~”形结构中，它让整个画面获得了主次的区域表达和必要的凝聚力。



让我们再来看“好的作品”。好的照片实际上也是好的作品，是从摄影技术与艺术的角度去做判断。但这里要讨论的主要是好的景物绘画作品。我们可以通过与照片的对比来进一步认识绘画与摄影作为平面的作品在关注的内容上的差别。图5展示了同一场景的画作与照片，无疑这是一个很优美的题材。然而，这张照片显然不能称之为作品，因为它没有经过任何的艺术构思和处理，仅仅是为了与这幅绘画作品作对比而从同样的角度拍摄的记录性画面。前面提到判断一件摄影作品的优劣须从技术与艺术两个方面对其整体的考察，评判绘画作品也不例外，只是技术与艺术两个方面的要求有所不同。

众所周知，拍照片与写生都要在限定的范围（幅面）内经营位置（构图），但相机不能随意去除进入取景框的景物，尽管有些景物是照片所不想要的。例如图5的照片中亭子前方的那棵小树破坏了亭子的完整性，镜头就只能“照本宣科”，而在作品中就移去了；再如左边亭子上方大树的高度和位置在画中是根据构图上的考量确定的，题材被当作参考。这在照片中只能“顺其自然”，题材无法顺应艺术表现的要求做出相应的变化。这里所讲的变动和处理主要涉及视觉要素中的“形状”。

再看“明暗”方面。照片中最亮的部分是亭子的围栏，其他均处于暗灰色调之中，缺少精神且主题并不突出。作品中的明暗关系则经历了大幅度的主观处理，屋顶、廊柱、假山石、树丛等暗色域表现运用了大量的空白手法，丰富了画面的层次，提高了神采，突出了主题。

在“质感”的表现上，照片中实景由于色调对比的不明朗，各种事物的质地形态无法展现其视觉表现力，致使图像平庸而乏趣。作品中的处理则大大改观了这种局面，如屋顶的琉璃瓦线条、叶簇质感、地面肌理以及由铅笔笔触的不同运作创造出来的绘画性质感的表达，使得人们看画不再只关心题材的本来面貌，而是更多地去审视和体会由绘画创作所赋予画面的视觉生命力。

我们在以上自然景物、景物照片以及景物画作所关注内容的比较中已经初步了解到，绘画作品的艺术质量和自然景物的实际面貌其实是关系不大的。惟妙惟肖并不是景物写生的出发点，更不是评价标准。事实上，优秀的写生作品是既不违背自然形式的规律，又力求高度的简约，敢于依照画面的启示，大胆处理线条、形状、明暗、质感、体积与空间的那些作品。写生的艺术就是汲取这些最本质的视觉美点，恰当处理它们之间的形式关系，使之处于清晰乃至突出的地位；削弱或剔除那些妨碍主题表达的成分，使画面独立、整体和清晰地传达我们对自然、对绘画艺术的一种奇特的情感、观点和诠释。

一处美的风景是造化的神功，一幅美的风景画则是人的艺术创造。

★ 媒材与艺术

如前所述，画家从题材中提取视觉美点，并以富于视觉感染力的方式表现它们，但同时需要依靠绘画材料以及对它们的运用。每一种绘画都是某种材料及其操作工艺的结果。绘画的媒材在作画的过程中将深刻地、不可避免地作用于画家的观察和表现，以至于他提取视觉美点及其转现的质量均受制于他对媒材的物理特性和表现特性的个性化掌握。画种大多以主要媒材的名称冠名就说明了这一点。

一个画家必须努力熟悉和了解他所操控的作画工具的表现特性，以使它的感官特质切实地成为自己观察景物、判断其绘画价值之眼光的重要成分。无论画什么画，是油画、水彩画、粉画、水墨画，还是铅笔画或钢笔画，都应当努力达到用媒材的眼光看事物的

图5 无锡寄畅园景之二 (28.5cm×21cm)

每一位画家都不能脱离具体的画种去从事艺术创作，都必须在具体的画种语言框架内，根据该画种材料之物理特性去探索和挖掘其语言的具体运用及其表现力，这是一个画种赖以生存的最基本的物质基础，同时也是视觉艺术语言系统多元开放的基本保证。对同一景物，不同画种的画家可以作出不同的关于描绘价值的判断。即便是同一位画家，当他用不同画种的眼光去观察和分析同一景物时所得出的结论也是不同的。这正是一处景物可以被画成优美的油画却可能很不适合画铅笔画的原因所在。

从作品中可以看到，我在用铅笔描绘不同的景物时非常注意宽锋线条与画纸摩擦所形成的材料质感，它是我铅笔写生的重要趣味风格，是他决定了我对画面所作出的种种即兴处理。可以说我作画过程的大部分视觉和触觉享受皆源于此。所以，当你有了很好的题材和很好的构图之后，最终决定你作品品质的因素则是你对绘画材料的视觉和触觉的熟悉与认识程度，以及对它的操控能力。



视觉状态。否则，仅仅懂得按绘画的原则、原理去画画而缺乏对作画工具的认识及操控力，同样是画不出好作品的。请看图6，这个题材并不优美，但其笨重的砖灰色的楼房及其营造的环境，让我仿佛看到了铅笔宽锋笔触的生动的“质感”。这就是一种材料视觉特性在实际景物上的投射和附会，从某种角度上讲，它决定着一个画面的精彩程度。正是由于我在景物身上“看到了铅笔笔触的挥洒”，这幅作品才充满了笔触之美，又由笔触反映出了饱满的作画激情。那些笔触在生动表现了景物材料的质感、光感、体感的同时，还卓越地发挥出铅笔材料独特的绘画表现力。

图7的表现则截然不同。尽管其题材非常好，取景与构图也都不错，但遗憾的是其技法的表现由于过分纠缠于景物细节的准确描绘而流于拘谨和平庸，材料表现特性的发挥因此受到了很大程度的抑制。有人会问：难道一定要牺牲那些细节的表现才能保证材料特性的表现吗？当然不是，而是应当考虑选择更有概括力和表现力的技术方法进行操作，尤其在面对那些貌似严谨的造型就更应如此。当然，挥洒奔放的描绘的确有助于各方面表现的发挥，但并非是说那种微妙、精致乃至相对整齐的技法组织就一定会泯灭材料特性的魅力，还要看画家对各种视觉要素的组织能力。

相比图8中较粗放的画法，图9的笔触运作就显得整齐、平和。其墙面的笔触组织柔和、透明、井然有序，空白与色域的搭配生动而自然，精彩地显示出媒材质感的表现力。

学习景物写生应当努力练习和探索相关绘画材料的表现技巧及运作手法，因为对绘画所有的理解、认识和感悟，必须成功地与材料的运用密切地融为一体，并化作一种直觉的反应和判断能力，才能让自己的所感所思借助于特定的笔端自然而然地转化为形式表达。

★ 构图与秩序

景物写生碰到的第一个问题其实不是具体的描绘技法，而是构图。

法国雕塑家罗丹的雕塑《思想者》是一件伟大的艺术品，可一张拍摄《思想者》的照片却极有可能是一幅劣作；一处风景本是自在之物，无所谓美丑，可在画家的笔下就极有可能变成一幅艺术作品。雕塑是空间中的艺术，即三维艺术，观赏《思想者》需要围着它全方位地看，才能整体地领略其意蕴。而欣赏其照片时，我们的欣赏对象便转化为整体的照片，雕塑形象也由原来独立的立体形式转换成为照片这一平面形式中的一个构成成分。这就意味着照片的艺术质量与所拍内容本身的艺术质量无关或关系甚少，而取决于光线、角度、调子、色彩、清晰度、质感等形式要素在构图中的运用及其构成的整体视觉效果。与此同理，一幅好风景画实际上与它所描绘的物质内容无关或关系甚少，关键要看画家能否从景物整体的形式中将所洞悉到的视觉美点，通过构图的组织和处理清晰地表现出来。

所以构图更像是一种视觉语言的提炼和组织过程，旨在建构一种愉悦感官进而启迪身心的视觉审美形式。注意，这个“愉悦”是感官对形式表现力的心悦诚服，而不只是一般意义上的愉快或喜悦，否则，就无所谓启迪身心。画画首先是为了“伺候眼睛”，要让眼睛觉得好看、有看头、有滋味、有内容……慢慢地才咂出“有意思”。在大多数情况下，特别是在初学风景描绘的阶段，仅仅是审美愉悦这一点就足以成为构图表达的至高追求。

一般而言，审美愉悦的获得取决于构图在以下两个方面的努力和追求，即视觉因素在画面中的均衡和多样统一。均衡，主要是指非对称性质的平衡，画面中轴两端形态的分量在视觉心理上的制衡状态。因而，从本质上讲，非对称均衡状态本身就是多样变化



图6 重庆大庆路的杂市口 (30.5cm×22.8cm)

在写生中视觉不是盲目的，它会下意识地用一种与作画材料相匹配的眼光去搜索景物，看待景物。也就是说，取景时的眼光是相当具体的，它要关注布局，关注黑白灰色块的趣味性，关注形式效果，但这一切都首先是基于对作画材料之物理性质和视觉特性的综合考虑之下的事情。我们不可能脱离材料的表现去谈什么视觉语言的表现力，因为“视觉语言”本身就必须是某种材料的物化或可视化，而对同一种语言的不同材料的表达，必然会产生由材料差异带来的视觉差异，从而使任何抽象的造型语言都不可避免地带上特定的材料色彩。所以说材料语言是视觉语言得以实现的基础，所有成功的艺术都包含着对材料的深刻认识和创造性的运用。因此，对一种材料的独特的运用方式往往成为作品的艺术个性中的一个重要组成部分。从这个角度上讲，绘画首先取决于对材料及其技术的掌握、运用以及在运用之中的创造性发挥。