

建筑画

EXPRESSION OF
ARCHITECTURE



8

中国 建筑 工业 出版 社



探求精湛深化的表现技巧

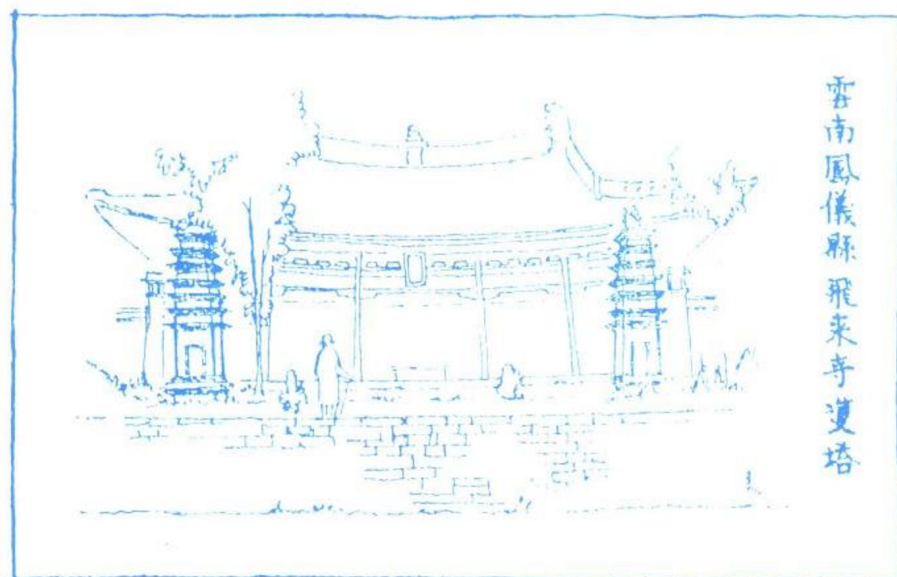
开拓丰富广阔的艺术视野

展示更新更美的建筑风采

Search for skill and depth in expression

Broaden up perspective in the field of art

Reveal new and elegant architectural creation



雲南鳳儀縣飛來寺遺塔

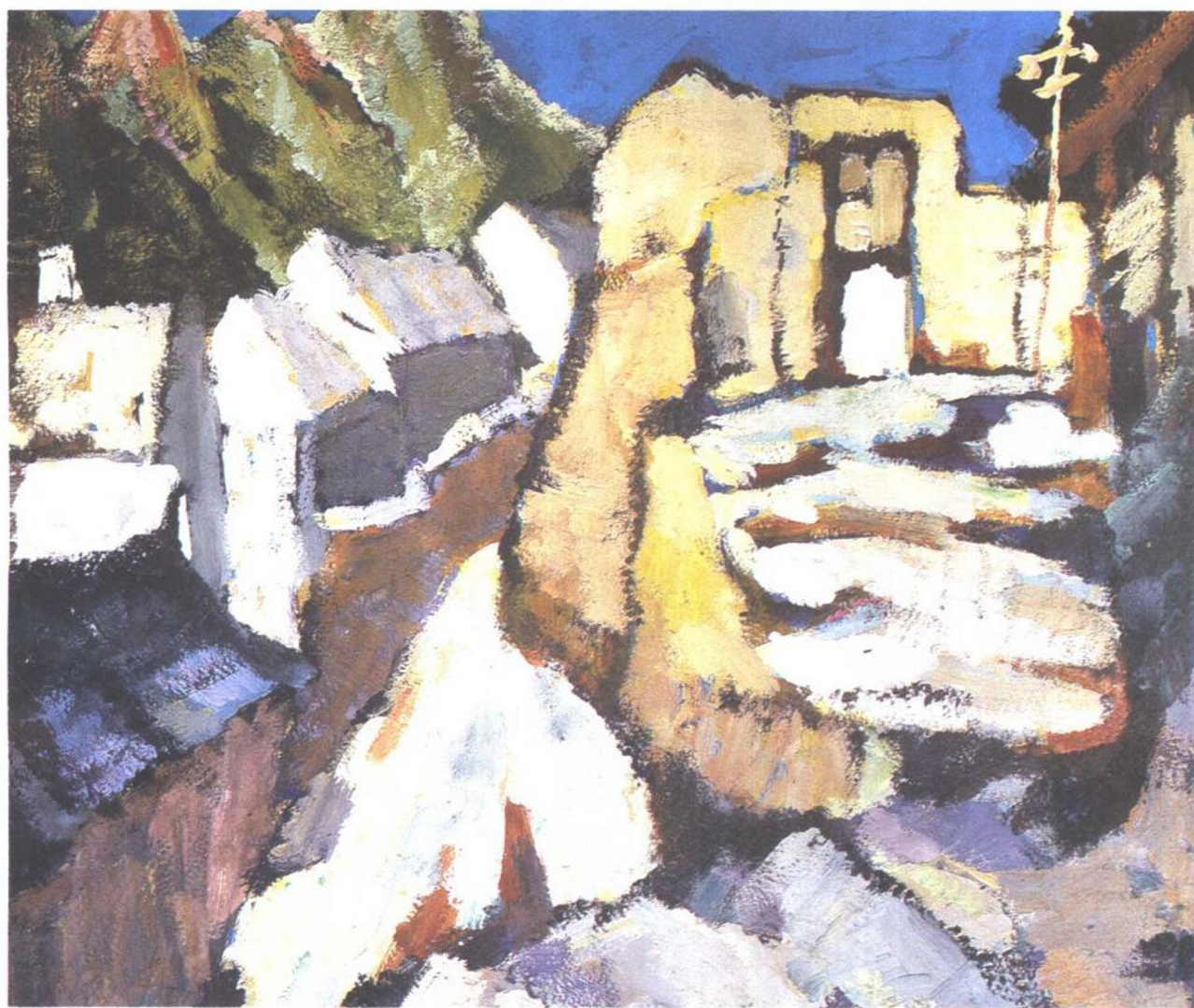
艺术的生命在于作品能够超越物象表面的一般特征而以艺术家表述独立悟解的形象化语言诉诸观众，在此意义上可以说，绘画是对一事物本质的探讨与沉思，即使是“写生”，客观的物象也犹如一则“公案”需要艺术家作出解答。艺术离不开“技巧”，又与技巧无关，没有生命的“真实”是毫无意义的。

将要解体的建筑（水粉、丙烯颜料）

40×60cm·1983·于苏生 作

有电线杆的燕翅小景（纸板、水粉、丙烯颜料）

55×55cm·1983·于苏生 作

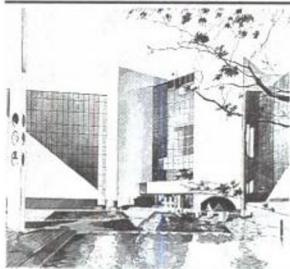


建筑画

EXPRESSION OF ARCHITECTURE



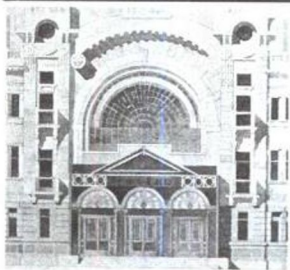
第八期 1989年12月出版
中国建筑工业出版社
《建筑画》编辑部



画苑笔谈

Art forum

- | | | |
|---|-----------------------|-----|
| 3 | 建筑画教学——培养建筑师职业技巧重要的一环 | 单德启 |
| 4 | 试论建筑绘画的形神兼备 | 汪国瑜 |
| 7 | 建筑画表现技法教学初探 | 纪怀禄 |
| 9 | 建筑画论三题 | 徐伯安 |



建筑画廊

Gallery

- 14 许懋彦 李锐 朱文一 李绘 单军 翟辉 张琦
田学哲 芦冀 希丽斯 刘世强 韩宝山 何小健
李念中 刘立 李伟 汪克 张华 萧东
程远 华宜玉 蒋培铭 吴良镛 刘凤兰 葛允斌
庄维敏 狄红波 冯钟平 黄骅 沈桓 李晓东



艺圃漫步

Chats

- | | | |
|----|---------------|-----|
| 28 | 谈建筑美术水彩教学 | 郭德庵 |
| 36 | 台湾建筑院系学生设计图介绍 | 赵炳时 |
| 48 | 建筑——绘画的世界 | 张嘉玺 |



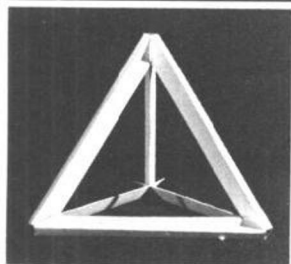
模型展台

Building models

- | | | |
|----|----------|-----|
| 52 | 建筑模型制作概述 | 闫润德 |
|----|----------|-----|



主 编 刘玉琦
 编 委 程泰宁 郭德庵 葛守信 何镇强
 华纫秋 黄元浦 王翠兰 王天锡
 魏大中 叶荣贵 于正伦 章又新
 (按拼音为序)
 责任编辑 刘玉琦 于苏生
 装帧设计 于苏生



画艺讲座

Painting techniques

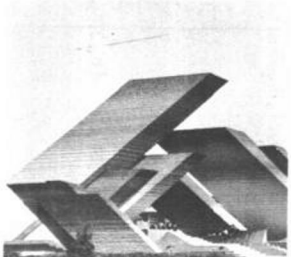
12 构成教学在清华

丁鄂怀

32 一种新的建筑表现技法

——丙烯颜料渲染技法

纪怀禄



环境艺术

Environment and art

44 环境艺术的“全息”构成及特征

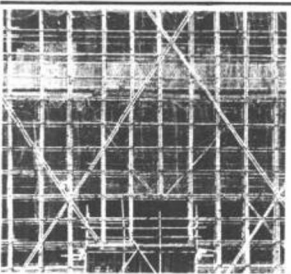
李敏泉

54 胡金犁壁画作品介绍

于苏生

56 传统·环境·建筑

王伟珏 陈可石



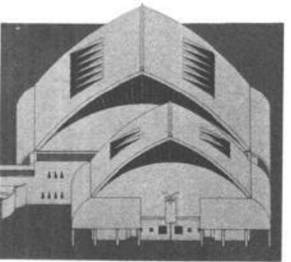
摄影橱窗

Architectural photos

58 怎样照好建筑

楼庆西

64 陈欣摄影作品二幅



国外画讯

Information from abroad

61 我的版画建筑画

(日) 曾根幸一

62 曾根幸一和他的建筑画

单德启



建筑画 (8)

中国建筑工业出版社
 《建筑画》编辑部编
 中国建筑工业出版社 出版
 新华书店北京发行所发行
 各地新华书店经售
 二二〇七工厂印刷
 开本: 787×1092毫米1/16
 印张: 4 字数: 150千字

1989年12月第一版

1989年12月第一次印刷

印数: 1—10630册

ISBN 7-112-01052-7/TU·763

(6126) 定价: 4.50元

建筑画教学

培养建筑师文化素质

和职业技巧重要的一环

单德启

清华大学建筑学院的教学计划和教学实践中，历来留有建筑画的一席之地。即使在提倡学生多使用工作模型构思设计和引进 CAD 技术以后，仍然在培养学生过程中重视建筑画教学，这是因为我们体会到：建筑画既是建筑师的一项职业技巧，更是建筑师文化素质的重要方面。

我们对学生建筑画教学培养，是多方面的。

一是纳入教学计划。在一、二年级教学中，除“美术”课的素描、水彩、水彩实习外，“建筑初步”的教学也将钢笔建筑画、水墨渲染和设计构成的构图训练列入了大纲。在二年级暑假后的小学期中，还排有两整周的“建筑画实习”它在美术课和建筑设计课“别墅”课题之后，在三年级以上，还开设“建筑色彩”选修课，也受到学生们欢迎。我们感到：没有相对稳定的教学计划和明确的教学大纲要求，基础教学训练是很难有保证和引起重视的，特别是在各种“新”思潮不断涌现的情况之下。

二是渗透在建筑设计课和其它教学环节中。“建筑画”既是画，更是“建筑师的”画，它离不开建筑师的主要工作——设计。一幅好的建筑画，除了构图、色彩、线条、形象构成等“画”的本身水平外，还在于它充分表现着设计的意境，完美体现建筑师的形象思维。清华大学建筑学院在几个年级的设计课直至结合实践完成毕业设计的要求中，根据年级的高低、课题的内容和类型特点、时间条件等不同情况，都提出了不同的表现图要求，如黑白灰线条表现图、色块构成线条图、淡彩、水粉或水彩渲染图等等。高班后续设计课对建筑画基本功的反复训练，包括炭笔草图构思训练，是提高学生建筑画水平的非常重要的措施。

三是多种方式、多种渠道（包括学生课外活动）对学生建筑画修养的熏陶感染，也就是所谓的环境气氛，比如说经常在系馆走廊和资料室内举办展览，学生班级壁报园地、评图、讲座和佳作欣赏等等。这里着重提到的是：对学生们的影响还在于教师。清华大学建筑学院从老一辈先生那里，就潜移默化地影响着学生：吴良镛、汪国瑜、华宜玉等老先生至今仍笔不离手、时有新作，汪坦先生的客厅里一直悬挂着他年青时从师莱特的一幅彩色建筑画。一大批中、青年教师，或结合教学示范、或结合工程招标竞赛、或指导课题，不断进行建筑画的创作，如“建设者之家”、“云谷山庄”、“西单百货大楼”等，都对活跃师生的建筑画习作起了积极作用。

现代化进程已迈入信息和计算机时代，就设计而言，新的材料、设备和工具、新的表现手段和方式给建筑师带来更大的自由和灵活度，但人们的创造力和艺术素养并不能完全由物质工具所替代。建筑画会不断创新，但建筑画不会消失。重视建筑画教学，仍然是我们必须做的一件工作。

试论建筑绘画的形神兼备

汪国瑜

建筑绘画，我们强调形神兼备、形神合一。

绘画是一种形象表现艺术。表现形象的艺术，按理说对“形”的要求应是首要的。绘有形之物，必先求其形、状其貌。形者，物之外貌也。人有人貌，物有物貌。人貌体喜怒哀乐之情，物貌表四时枯荣之态。不同的人有不同的人貌，不同的物也有各自不同的物貌。画牛不牛，画马非马，当然不可；画张三而状李四，画李四而状王五，也是不妥。只是喜怒哀乐乃人一时之情，反映到外貌，出现的喜怒哀乐虽只是一时之态，这一时之态，既是“形”的表现，也体现出张三或李四“神”之所异：张有张之喜怒哀乐之神，李有李之喜怒哀乐之神，这种神态也是不同的。一时之“神”又非人本性之常态，常态即本质。人的本性常态，有的寡言好静，有的善辩喜动，有的情性温顺，有的癖习爽直。所谓常态是指人经常而稳定，平静而未受外界影响的固有神态，这才是“神”的真谛。我们可以这样说，形者，人或物之外态形象，流于表，形于貌；为神之所寄；神者，人或物之内质精神，存于骨，凝于气，为形之所养。寄形而求神，得神而养性。

形神关系

基于上述概念，“形”和“神”对人或物来说都是并存于一体而互为因果的。它们之间，在同一体中是一种内外相互影响，表里相互依存的关系。“神”通过“形”流露风采，“形”因赋“神”而显示气质，有“神”而无“形”之寄附，当然是不存在的；有“形”而无“神”之表露，同样也是不可思议的。对人或物本身而言，“形”、“神”合一是他们的综合特征，一外一内，一现一隐。我们从绘画角度去表现它们时，形因外露，容易摄取，神属内藏，难以尽收。绘“神”必先通神，对对象的内在气质必先认识了解，抓其特征，表现时才能“形”中显“神”；而反映“神”之多少，表达“神”的深浅又取决于绘者当时主观之思想感情和对艺术创作及对对象的理解与评价，因此在画面上就可能有形具神移或神具形移之差别，于是产生“似”

与“不似”，或“似多”、“似少”，“绝似”、“绝不似”等种种议论。我国传统画论中所谓“形似”、“神似”的提法或对“形似”、“神似”的不同理解、不同看法都是由此而产生的，更重要的还牵涉到对“形”“神”孰重的主观评价问题，成为我国传统绘画中一个争论的焦点。“形似”、“神似”问题实质上已涉及到绘画艺术的本质问题，涉及到绘画艺术的方向和道路问题以及艺术与主客观世界的关系等重大原则问题。“形似”“神似”的问题反映在文学艺术领域中、特别是在作为形象艺术的绘画领域中就更为突出。

形神观的演变

绘画中的“形神观”在我国绘画发展史上有一个逐渐演变的过程，最初的画是从形开始的。唐张彦远在《历代名画记》“叙画之源流”一卷中提到仓颉造字“因俚鸟鼠之迹，遂定书字之形。……是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略，无以传其意，故有书，无以见其形，故有画。……颜光禄云：图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”说明了“画”与“形”的关系。他怕上述辞意还不明确，于是又引用《尔雅》的释文说：“画，形也”。再次肯定“画”是画“形”。所以在我国最初的绘画中是十分重形的，“书画同体而未分”，最早的甲骨文就是十分象形的。在我国首先明确提出“形难神易”之说的是战国末期的韩非。他在阐述“画犬马最难，画鬼魅最易”时说，其理在于“夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难；鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也”。（《外储说左上》）到了汉代，王充虽看列人之图画“置之空壁，形容具存，人不激动者，不见言行也”（《论衡》别通篇），开始意识到只重“形”还不足以激动人心，还不能抓住足以激动人心的关键。及到晋唐，形神并重的思想才逐渐显示出来。晋顾恺之首先提出“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中”（《世说新语·巧艺》），“美丽之形，尺寸之制，阴阳之

数，纤妙之迹，世所并贵”(《画评》)的论点，强调“迁想妙得”(《魏晋胜流画赞》)以形写神的思想。唐张彦远在《历代名画记》中更明确指出：“古之画或能移其形似，而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也，……以气韵求其画，则形似在其间矣。……夫象形必在形似，形似须全其骨气”(《论画六法》)。这里说的“骨气”或“气韵”都是指人或物的形貌内在本质，即“神”；“形似之外”也指的是“神”，总意是强调形神并重。“形神观”经五代而至宋元是一个突变，由于文人画的兴起，士大夫画家不满于皇家画院的“尚形”约束，希望从创作上另辟新路，强调“画外意”，强调“神似”，从而在绘画创作思想上转到重“神”轻“形”的“写意”画中，历宋元而至明清，可以说论画以“神似”已经成为文人士大夫画家、书家以及文学艺术领域中大多数雅士们的普遍好尚。这种风尚不仅在绘画领域中已形成创作的主流，就在文学创作中，尤其以诗词曲赋为核心的吟咏唱和作品中，尚“神”尚“意”的思想也非常突出。他们之中，欧阳修首先否定了“形难神易”之说，强调“形易”“神难”。他指出“萧条澹泊，此难画之意。……故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形”(《欧阳文忠文集》·鉴画)，并直截了当对韩非的“犬马难、鬼魅易”之说进行了抨击，他说：“善言画者，多云鬼神易为上，以为画以形似为难。鬼神，人不见也，然至其阴威惨淡，变化超腾而穷奇极怪，使人见辄惊绝，及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！”(《欧文集》·题薛公期画)沈括作为宋代的科学工作者也主张“书画之妙，当以神会，难可以形器求也”(《梦溪笔谈》书画)。米芾也重神写意，贬黄荃而褒徐熙，说：“黄荃画不足收，易摹。徐熙画不可摹”(《画史》)。苏东坡对画要重“神”轻“形”的议论就更为后人所传颂引用：“论画以形似，见与儿童邻”(《东坡集》·书鄢陵王主簿所画折枝二首之一)诗句比拟形象，已传为画界中“形神观”的佳话。论画重神写意之说，宋时虽已突破旧框，顿开文人寄兴画之端，但在文艺思想上仍受当时理学鼎盛之陶冶及影响，论画仍以理法为主，以神趣为归，重理想，讲笔墨，尚意重神之风还不普遍，入元以后，文人画之风急转大变，常常凭虚虚构，不但不重形似，甚至不求常理，只在笔墨上追求神趣，反映到画论中就更为明显。汤垕在《画鉴》中褒“神”贬“形”极其露骨，他多次对“形似”提出贬语如“俗人论画，不如笔法气韵之神妙，但先指形似者。形似者，俗子之见也。”“今人看画多取形似，不知古人最以形似为末节。”倪云林在《论画》中

也对重“神”遗“形”表露的很坦率，甚至提出不顾他人评是论非的固执见解：“余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非。”这些由重“形”而转向重“神”的形神论点，到了明清，更是多的不胜枚举，反映在文人大写意画家中也是人才辈出。其中最具有代表性的就有徐文长、朱耷、石涛、“扬州八怪”，以及黄宾虹、齐白石、潘天寿等，经过越千年的演变，已把重“神”的写意画推向一个新的高峰，从我国绘画的发展历史考察，它应视为绘画艺术领域中的一大进步，实质上它也是对传统尚形绘画的一次大革命。

这里我们也应看到，绘画中形神侧重的变迁也是事物发展的必然规律。最初强调重“形”，正由于当时主客观条件都还很成熟，“象制肇创而犹略”，当时的绘画技巧，即对物状形还处于“似与不似”的低水平状态，还达不到入神出神的境界，后来技巧逐渐提高，人对绘画现状感到不能满足内心主观愿望的要求，尤其在入元以后，有气节之士，更不甘为异族统治之民，思想情绪上要蒙求解脱，只能借笔墨之戏娱来抒发抑郁之愤，以寄托清高自命之情，写愁解恨，这主观意识的影响和支配，又使“形神并重”转化升华进入到寻理图真，出神入化的更高境界，这也是发展过程的必然，创造意境便成为艺术创作追求的理想。

绘画的形神合一

绘画作为形象思维的艺术，超越其形，深入抓住对“神”的观察和表现，不但是应该的，而且也是必要的。绘画对象本身，形具神，神率形，自有神在；我们去描绘对象，又要会神达意，落笔畅神，两相结合，使主观的神思与客观的神采互相沟通，达到“形完神活”，这在文艺创作中是塑造艺术形象的一种高境界。所以在绘画过程中重视对“神”的摄取和反映，应该说是绘画创作的基本目的。但是过份强调“神”，一心着意“畅神”而离其“形”，或者说过份在“神”的运思上达其超乎其“形”的“意”，使“神”失其“理”，进而抽象到“神”虽在而不能和自身的“形”相联系的地步，那也是我们不能苟同的。

绘画艺术中，目前各种现代画派很多，牵涉到很多艺术原则和审美标准问题，各持己见，自然难于辩说清楚，我们在此也不必过多去妄加评论，但从建筑绘画的现实主义出发，我们认为当形式美的独立性被过份夸大，超越出建筑对人的一切活动有安全感的心理要求时，过份强调已转化为主观绝对化，在理论上或效果上至少也堕入唯美主义或形式主义的范畴了，虽然这是和建筑存在的现实意义是背道而驰

的。

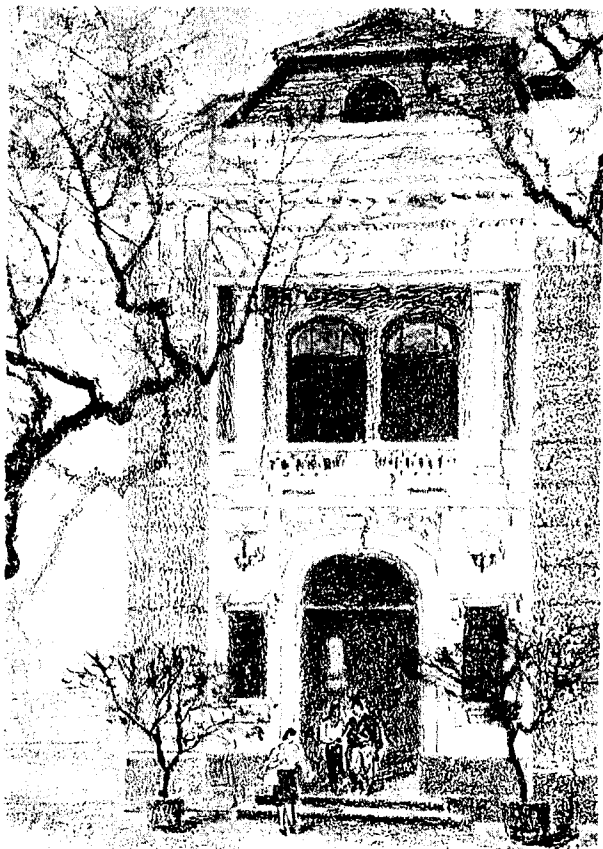
建筑绘画的形神兼备

建筑画虽也属绘画,较之人物、花鸟画有很大不同,即使比之于山水画也有很大差别。关键是一切建筑均和人的生活活动密切相连,视觉上的安全因素大大超过状物存貌、写形图真的纯欣赏要求。它同样需要拟“神”而刻画意境,但在“写意”手法上,即在“神具”的要求上就不能和上述画类一样,而是必需受到一定的安全因素限制,要“通神”,还要“随形”。我们说,建筑绘画中只存在“神形兼备”而不必去争论“形似”与“神似”的问题。建筑绘画首先就应该强调“似,”“似”然后通“神”。或者说以期达到“形神兼似”的意境,才是建筑绘画的表现目的。荆浩在《笔法记》中曾提出:“似者得其形,遗其气。真者,气质具盛。”这里说的“气”即“神”,所谓“得其形、遗其气,”就是说,如果过份注意或过于满足外表的“形似”,甚至达到“绝似”的地步,但这样会因之而忽略或掩盖形象具有的神采。这里说的“真”就是指“形神具得”,图“真”就是“以形写神”。所以我们说:“真”者,形之质,即本性,天性;“图真”即写其本性,概括其内在气质,通过“神韵”来表达作者对现实对象的理解和感情。“图真”是通过人而实现的,人的作用就是“意”的作用,从“尚形”过渡到“尚意”,从“尚意”转变为“意”左右“形”而达到“意形合一”,这是我国画论史上一条重要发展线索。南朝谢赫在《古画品录》中提出的“画有六法”中首要一法就是“气韵生动”,是说要使对象画的生气活泼,首先要捕捉对象的“神意”所在,要抓对象中的“神意”,又必先凭自己的“意”去接触对象,认识对象,然后方能以“意”使笔,笔随意而宛转,所以在我国历代画家家中,从宗炳的“万趣融于神思”(《画山水序》),姚最的“立万象于胸怀”(《续古画品录》)到张彦远、王维等不断强调的“意在笔先”的论点,立意先定,则“境界已熟、心手已应,方始纵横中度,左右逢源”(《林泉高致》),“笔用意内,画尽意在,象应神全,夫内自足,然后神闲意定,则思不竭而笔不困也”(郭思《论画》)。意存笔先,便能“挥纤毫之笔,万类由心;展方寸之能,千里在掌”(韩纯全《山水纯全集》),从而使笔墨成于思、驰于神,而凝神于图达到更高“意”化境界。我们在这里强调“神形兼备”,就是针对建筑的特点和要求,把建筑的表 and 里,形和神、融合一起,通过建筑画的画面表现达到情和理、功能反映和艺术加工、主观思想和客观形象、形式和内容在创作上的统一。

一九八九年三月于半窗斋



古城遗风 · 清华大学 · 汪国瑜



田园秋色 · 汪国瑜

建筑画表现技法教学初探

纪怀禄

建筑表现技法是建筑师应当掌握的基本功之一，这方面的训练，在我国建筑教育中一直比较受到重视。六十年代中期以前，各学校做法尽管不尽相同，但都在建筑初步课中用上百学时乃至数百学时进行水墨渲染和水彩渲染的训练，学生课程设计的透视图也多以水彩渲染作为表现手段。水彩渲染有很多优点，例如：色彩变化微妙，细部刻画细腻，格调也往往能做到较为高雅、含蓄，但绘制速度过慢则是一个突出的弱点，这与竞争日渐激烈、讲求效率的当代很不适应。因而在 70 年代的建筑教育中，水彩渲染练习大为减少。清华大学建筑系在建筑初步教学中只保留了极少学时的水墨渲染练习，水彩渲染练习则渐渐地被淘汰。

原来经常使用的表现技法在教学计划中被取消，而新的有效的表现技法又没能及时得到补充，建筑表现技法方面的训练受到一定影响。多数学生只好把美术课上学到的色彩、水墨渲染中学到的渲染技法，加上钢笔徒手画训练中学到的线条技巧进行综合，成为钢笔淡彩，把这种技法做为经常使用的、甚至是唯一的表现手段，表现技法较为单调。有个别同学在课程设计中也曾尝试过其他的表现手段，如水粉渲染等，但往往不得要领，加之上学时又常常被淹没了的方案修改所侵占，导致上板匆忙，无暇对表现技法进行认真钻研，影响了图面效果，总之，这一时期建筑表现技法的训练显得有些不足。

近年来国外建筑表现技法得到很大发展，建筑渲染的新工具，新材料陆续得到开发，出现一些绘制速度快、图面效果好的建筑表现技法，如麦克笔渲染，喷笔渲染，照片叠加，透明网纹色绸纸粘贴、现代水粉渲染等。不少新的建筑表现技法也渐渐地传入到我们国内。

时代在发展，建筑表现技法在不断地更新，为了适应建筑表现技法教学改革的需要，清华大学建筑系自 1985 年开始，在二年级水彩实习结束后的夏季学期（注一）开设了一

门独立于《建筑初步》课之外的新课——“建筑画”，利用两周时间，集中进行建筑表现技法的训练，并定为二年级的必修课。

我们在认真研究了国内外建筑表现技法进展情况的基础上，结合我们的实际需要，确定了本课的训练内容；对训练目标分了两个不同的层次；在教学实践中注意抓了几个关键性的难点，取得了较好的效果。

一. 实用性是确定训练内容的依据

目前，建筑表现技法种类繁多，而本课授课时间为两周，要想在两周内什么都学是不现实的，我们决定只选取一种表现技法作为训练内容，确保所有学生都能掌握，以便适应课程设计和今后工作的需要。另外，为了使学生开阔眼界，活跃思想，对当前国外和国内流行的其他建筑表现技法也作一般性的介绍，但不安排作业。

应当选取哪种建筑表现技法进行训练呢？在比较了国内外不同表现技法之后，我们选择了现代水粉渲染技法作为训练内容。这种技法在日本用得较为普遍，用这种方法绘制的建筑渲染图，由于色彩明度幅度较大，图面醒目，容易吸引人，这在竞赛中无疑是有利的；这种技法综合运用了水彩、水粉等不同的颜料和画法，材料的质感容易表现得比较充分，能比较真实地反映建筑物及周围的环境气氛，做到雅俗共赏，这也是很重要的，因为建筑画不仅仅是给建筑师看的，它还担负着向甲方人员，以及向有关部门领导介绍作者设计意图的任务，在竞争机制越来越多地引入经济生活中的今天，建筑渲染图也变成了一种竞争手段，它应能为一般非专业人员所乐于接受，这样才能适应方案竞赛和投标的需要。现代水粉渲染技法，常常是在色纸上作画，充分利用色纸底色，因而绘制速度较快，这对于越来越重视效率的当代是十分需要的。另外，利用这种技法绘制的渲染图，往往需对周围环境作必要的剪裁，画面上环境分量减少，因而也比

较容易掌握。由于上述原因,我们选择了现代水粉渲染作为训练内容。

二.分层次确定训练目标

对于训练目标我们确定了两个不同的层次。第一层次是属于技术性的,是普遍性的要求,通过训练要求所有学生都要掌握现代水粉渲染的作画方法、着色程序以及知道如何避免初学水粉渲染时容易出现的毛病。这一层次是属于“术”的范畴。掌握了上述内容就大体上掌握了这种表现技法,就达到了基本训练要求。

第二层次是属于艺术性的,是对画面的意境、格调和画面气氛的追求,这是属于“美”的范畴。这部分内容不做普遍要求,因为这方面能力的培养不是一朝一夕就可以奏效的,需要一个较长的过程。由于学生的经历不同,素质不同,这一方面的修养和接受能力有很大差别,能够达到的水平也很不一样。

三.临摹是不可缺少的步骤

学习书法的第一步是写红模子、临帖,如果没有这一步,一开始就去创造自己的风格,无疑是事倍功半。学习建筑渲染技法也是如此,要想在短时间内掌握某种表现方法,临摹是一个行之有效的、不可缺少的步骤。在训练中,除让学生做些色块和配景练习之外,我们安排了两个正式作业:一个是临摹,一个是创作。具体说来,作业一是让学生临摹一张建筑画作品,通过临摹,使学生体会并掌握作画的过程和方法;作业二则为创作,让学生利用临摹中所学到的作画程序和方法自己创作一幅建筑画作品,题材不作限制,可以

是自己课程设计的作业或本系的建筑设计作品,也可以把一张建筑名作照片改造成一张建筑画,题材多种多样。(图1——图2)。

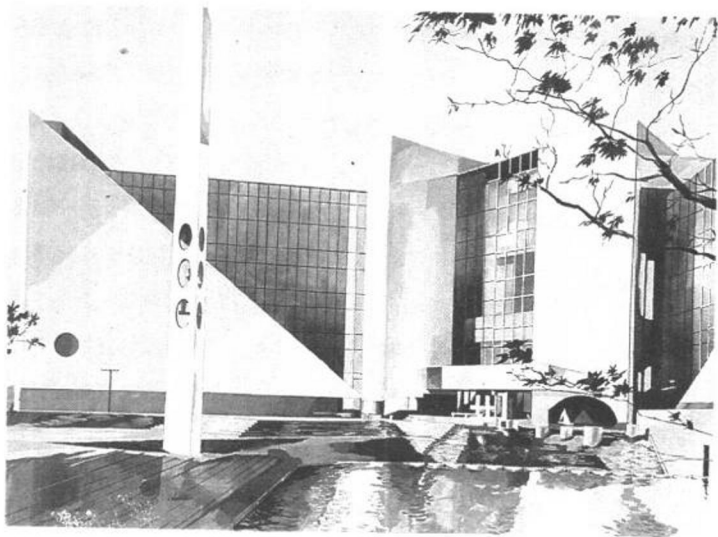
学习一种渲染技法,核心在于掌握这种技法的作画程序及方法,对于这部分内容,讲课中特别予以重视,在教学活动中,除利用录像、幻灯等教学手段外,教师还绘制了作画程序示范图;再结合课堂上的示范,学生都能较快地弄清楚作画程序,在临摹过程中有意识地进行实践。

四.抓住关键、解决难点、确保训练效果

在教学实践中我们发现初学水粉渲染的学生经常容易出现几种常见的毛病。这些毛病若不能得到及时改正,势必影响训练效果。毛病之一是画面色彩纯度过高,过分鲜艳,俗称颜色“怯”,画面显得幼稚,格调不高;毛病之二是画面粉灰,也称粉气,整个画面象蒙上了一层东西;毛病之三是画面色彩生硬、燥热;毛病之四是画面脏或某些色块脏,。这些毛病尽管避免方法并不困难,但事先应向学生讲清楚应付方法,在第一张临摹作业中这些毛病即得到克服,确保了训练效果。

自1985年开设这门课以来,已经经过了四年时间。几年来的教学实践证明,对学生进行训练和不训练大不一样,尽管只用了两周时间,但学生至少都能达到第一层次的训练要求,都能基本上掌握了现代水粉渲染技法,色彩的运用能力也有较大的提高。

注一:清华大学每年分为三个学期。



建筑画论三题

徐伯安

“虽一点一笔，必求诸绳矩”

——建筑画的基本特征

建筑画，大约可以化分为两类。一类是以建筑为主题的绘画或制图；一类是画在建筑上的绘画或装饰图案。

不过，人们通常只把前一类称做建筑画，而把后一类称做建筑壁画或彩画。正如《营造法式》卷二所化分的那样：“施于缣素之类者，谓之画。布彩于梁栋斗拱或素象什物之类者，俗谓之妆奁。以粉、朱、丹三色为门窗之锦者，谓之刷染。”这种名义的界定，也许是重要的。然而，更重要的是不论那一类，不论人们怎样定义它们，它们都必须具有建筑的特点。它们必须符合建筑结构的逻辑性，建筑形体的准确性和建筑尺度的严密性。这也就是说，画建筑或在建筑上作画，都不能随着画画人的性子想怎么画就怎么画。从这个意义上讲，画建筑画比一般绘画的难度要大，规矩要多。“虽一点一笔，必求诸绳矩，比宅画为难工。”（《宣和画谱》）这是古人早已悟透了的道理。

因此，一位杰出的建筑画家，他不仅要有超凡的绘画技巧，而且还要有深厚的建筑素养。二者“必须融会，缺一不可”（宋·郭若虚《图画见闻志》）。

我国古代许多著名建筑画家，大都是知名度很高的美术家，同时又是知名度很高的建筑师。举例，唐阎立本就是一位人所共知的伟大的建筑壁画巨匠，同时又是唐长安城实际建设的总建筑师。阎立本在中国古代绘画史和建筑史上，都有着十分重要的历史地位。再如，北宋郭忠恕“画楼阁多见四角，其斗拱逐铺作为之，向背分明，不失墨墨。”（宋·郭若虚《图画见闻志》）他的建筑画笔迹简捷，风格壮阔深沉。《宣和画谱》称他是“自晋、宋迄于梁、隋，未闻其工者。越三百年之唐，历五代之还”的第一人。《玉壶清话》卷二里还有这样一段记载：“郭忠恕画殿阁重复之状，梓人较

之，毫厘无差。太宗闻其名，诏授监丞。将建开宝寺塔，浙匠喻皓料一十三层，郭以所造小样末底一级折而计之，至上屋余一尺五寸，杀收不得，谓皓曰：‘宜审之’。皓因数夕不寐，以尺较之，果如其言。黎明，叩其门，长跪以谢。”由此可见郭忠恕对建筑各部分的构造做法、比例尺度是十分熟悉的。他作画常常是“以毫计寸，以分计尺，以尺计丈”，如果“增而信之，以作大字，皆中尺度，曾无小差。非至详至悉，委曲于法度之内者不能也。”（《画品·楼居仙图》）又如南宋李嵩，年轻时做过木工，后来成了建筑画名家。他所画的建筑画同郭忠恕的一样，就是当时著名木工大师也挑不出毛病的。

这些例子充分说明，要想成为一个好的建筑画家，不善丹青水墨固然不行，不懂建筑尺度恐怕就更不行。

但是，现在有些人，他们或是美术家或是建筑师，似乎不太理会这个道理。他们一味追求所谓“神韵”。作画时常常没根据地使画面上的建筑歪七扭八，不成形状，反以为活泼，以为有味儿。这不是建筑画家应该追求的境界。因为，建筑是有量之物，所以一幅优秀的建筑画首先应该做到“千栋万柱，曲折广狭之制，皆有次第，又隐算学家乘除法於其间”（《宣和画谱》）；其次，才是在此前提下“游规矩准绳之内，而不为所窘”（同前），进而再去追求些变化和韵味儿。苏轼所说的“论画求形似，见与儿童邻”，指的是一般绘画，乃或文人画作画的禁忌。我们不能拿这种议论当做建筑画优劣取舍的尺子。它们是两类画种。

我国当代也曾出现过不少杰出的建筑画大师。他们大都象我国古代建筑画名家巨匠一样，十分注重对建筑的准确刻画。梁思成教授和莫宗江教授，早在本世纪四十年代画的几幅单线条建筑画小品，便是其中极为珍贵的上乘之作。两位教授的作品，除去严肃地“求形似”之外，也十分注重画面经营的神韵之笔。他们的作品，有的看来十分讲究规矩，却运

笔似行云流水，潇洒自如；有的看来一丝不苟，却对画面处理得疏密有致，重点突出；有的看来着笔不多，却在画纸上铺陈出许多画外的境界。他们还有一类纯属对建筑形制的记录性画稿，也画得极为精彩。画稿上，线条的粗细、顿挫、轻重、虚实，都处理的恰到好处，同样能给人以美感。再如。汪国瑜教授、华宜玉教授，他们的建筑画，也都在各自的领域里，取得了令人瞩目的成就。

“虽无常形，而有常理” ——建筑画的多样性技法

建筑画可以是我国古代宋、元以来盛行的传统界画，也可以是西方素描、油画、水彩、水粉或粉笔画的形式。它也可以是我国古代秦、汉风靡一世的刀笔线刻（即阴刻画像石）、也可以是中、外绘画中的白描（毛笔、炭笔、铅笔和钢笔）的形式。

在更多情况下，为着追求某种表现效果，人们常常把各种绘画形式掺合起来运用。举如，钢笔或铅笔淡彩画；炭笔或水笔加彩色粉笔画，等等。甚至有时为了某个目的，像拿小刀刮，象皮擦，海棉洗，手掌涂，纸捻蹭，木片划拉和丝瓜瓤蘸之类，都可以用上，没有一定之规。

那种讲究作画形式纯正的做法，是目的和手段的倒置行为，是不值得提倡的。有人动不动就给某种画法起名儿，叫这叫那。还给各种画法定出许多规矩，不许这不许那。他们规定什么渲染不得带笔触；白描一点阴影也不能画；铅笔画笔道都得同一方向排比啦，等等。无疑这些名儿，这些规矩必定会影响建筑画的表现力度和创新前景。

这里完全可以借用苏轼的另一段议论：“山水、林木、水波、烟云，虽无常形，而有常理”来说明我想说明的问题。所谓常形，就是固定的形式；所谓常理，就是放之诸端情形下而皆准的原则。

那么，建筑画的常理是什么呢？我以为那就是手段必须为日的服务。还有以建筑画技法方面而论，就是它的基本功。这个基本功同其它画种是完全一样的。这也就是说掌握了素描（形、面、体的把握）、水彩（色彩和水分的运用）的基本功，画建筑画是绝不会有问题的。相反，如果单搞一套所谓建筑画的基本功，恐怕建筑画的路子会越走越窄，作品也会因此显得苍白无力。那种所谓学会一种表现方法，一种线条，一种树样子，便可以应付一切，是一种急功近利的

做法，绝对搞不出名堂来的。

建筑物有各种各样类型和形式，也就相应要求有各种各样的表现方法，以达到各种各样境界的追求。总之，建筑画没有一成不变的形式和技法。

“文心之灵，溢而为画” ——建筑画的艺术风格

同建筑画表现技法一样，建筑画的艺术风格也是多种多样的，也是没有一定之规的。

它们可以是草草几笔，简括而粗犷的，也可以是工笔细抠，繁缛而瑰丽的，也可以是笨手笨笔，原始而稚拙的，还可以是大写意，朦胧而诗意的。

这些建筑画艺术风格的差异，应该说和一般绘画也是一样的。他们同作画者的艺术素养、阅历、心境和对描绘对象体察的深浅等等诸多因素有着直接关系。因此，不能简单地建筑画只看成是建筑制图的一种特殊形式；也不能象某些人那样把建筑画看成是一种没有个性特征的画工之作。建筑画同样是“文心之灵，溢而为画”（姜绍书《无声诗史》）的产儿。一幅成功的建筑设计表现图，必定凝聚着建筑师创作时的某种激情；一幅成功的建筑写生，也必定会披露出作画者的某种心迹。

宋人张择端的《清明上河图》，无可争议的被公认为我国古代建筑画顶尖的杰作。除去他对建筑、世俗风情的非凡洞察力和娴熟的绘画技巧外，使他获得成功的更为主要的因素是他那追寻故国繁华踪影心境的流露。由于这种心境的支配，张择端一方面一个细节不肯漏的认真追寻他记忆里汴京一角的各类建筑、街道和桥梁，以及繁忙的市民生活；另一方面从画面背后却隐隐流露出一种国破家破微茫惨澹的思绪。这种反衬的描绘更能发人深省，给人以极强的感染力。人们完全可以把它称做一首画的史诗。它同孟元老的《东京梦华录》有着同样历史意义和作用。他们一个是用画，一个是用文章，描述着汴京旧日的繁华，以激励人们抗金复国的意志。这也许就是建筑画同其它画种一样，也具有画以言志、言情的艺术属性的有力证据。

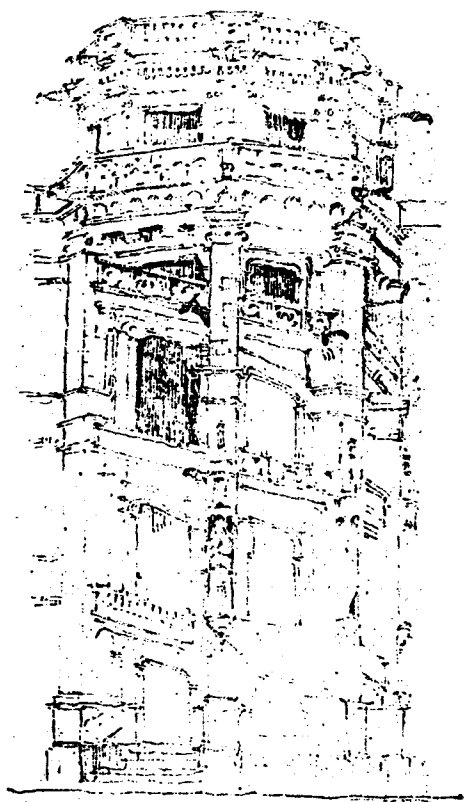
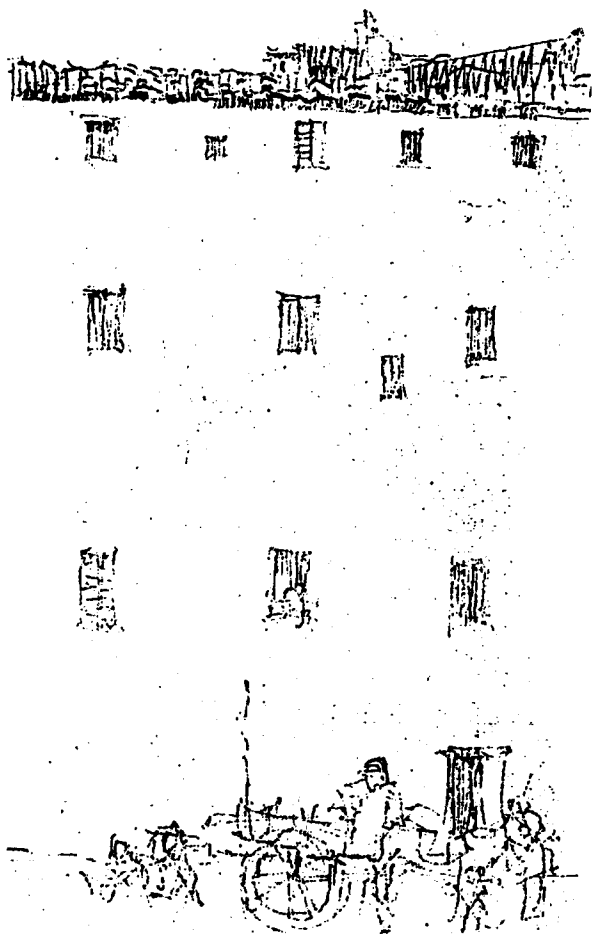
又如，汪国瑜教授所作安徽黄山云谷山庄设计构思的组画，既真实又含蓄。人们透过碳笔和淡彩的画面，可以感受到一股清新淡雅的气息，像一首首不语的小诗那样叫人舒心适意。这种境界的获得同先生对黄山的理解，对山庄的运

畴，以及对黄山和山庄同构一体化的经营是分不开的。当然，更深层的因素同先生酷爱山水耻于名利的秉性，互为表里。

再如，华宜玉教授的建筑水彩画——“古老的街”，刻画得十分精彩。这是湘西王村的一条河街。先生没有画长长的街立面，而是选择了跨在粗石台阶上的透廊的一角，通过廊柱和串枋可以看到远去的略写的街屋。这一虚实处理，更显街道的曲折深邃。其次，令人叫绝的是画面上没有河水的处理，只在右下方不经心的画了几竿船桅，便点出了河街的个人性。这种精到的构思同先生细密的处世作风和深厚的文化功

底，有着不可分的内在联系。

这些例子集中说明了一个问题，那就是文如其人，画如其人。不同的人的建筑画也自有其不同的性格或风格（当然，一般情况下很少有人能超越时代风格的总的制约）。同一个人不同时期或心境，其建筑画的性格或风格也会有所不同。所以，建筑画某个艺术风格的形成不只是靠技法的娴熟，也不只是靠“东施效颦”所能学得来的。练画首先练人，功夫大都在画外，谁能把握住这一点，谁就能成就自己别具一格的艺术风格，而有所发现，有所突破。

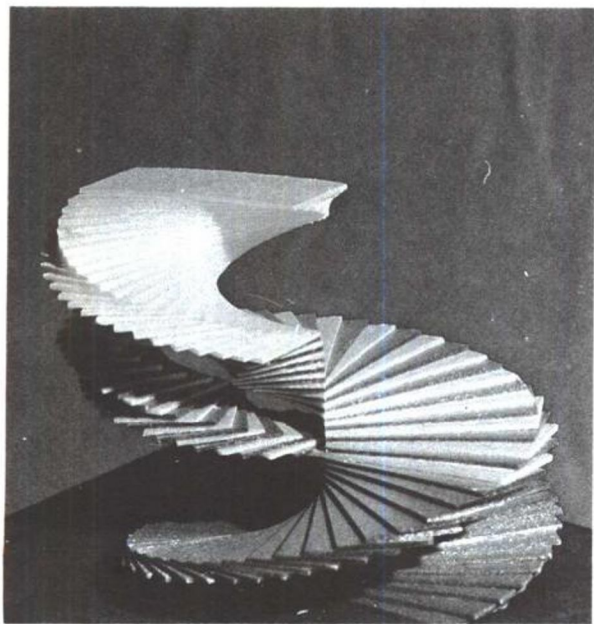
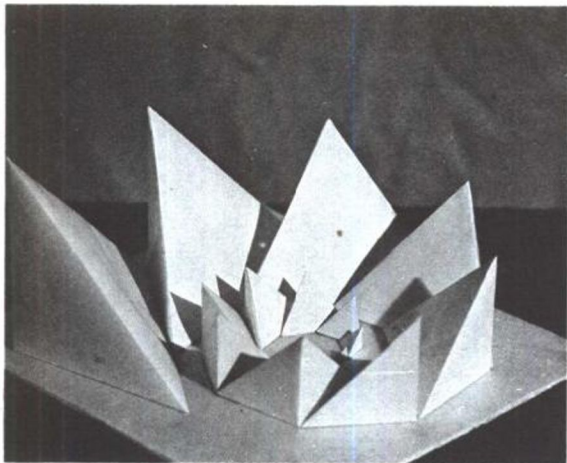


P. Lois -
Escalier - L. NATEAU

梁思成速写二幅

构成教学在清华

丁鄂怀



近年来，国内外建筑院校广泛进行了形态构成教学。它对启发学生的形象思维和创造力，掌握艺术造型的组成规律起到很好的作用。因此，我们在建筑初步课中，先后引进了平面构成和立体构成的讲课和作业；以及色彩构成的讲课。我们先后请了中央工艺美院的辛华泉、柳冠中老师来我校讲课指导，为我院建筑初步课中的构成课教学奠定了基础。

目前，平面构成、色彩构成和立体构成在建筑初步教学中，约占1/4课内外学时，即100课内外学时左右。

在初期，我们主要引进日本形态构成教学的体系和概念，它有以下显著的特点：

1.抽象性：形态与形态构成的独立提出，极有新意；

2.作业多是纸品的平面与立体艺术造型，如平面图画，半立体如肌理，立体如插接、多面体组合等；

3.系统地讲授了形态美组成的要素：单纯化、秩序、情感意境和稳定等……。

后来我们又引进了西德包豪斯构成工艺设计的体系，其主要特点是：

1.注意与建筑的密切结合：如形的结尾、形与形的过渡等，这些都对今后建筑造型设计有很好的启发作用；

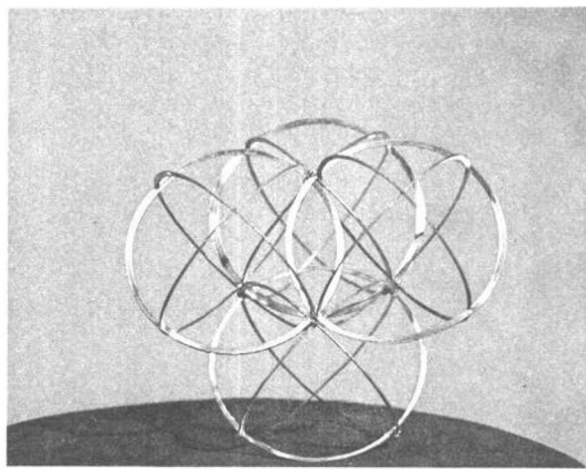
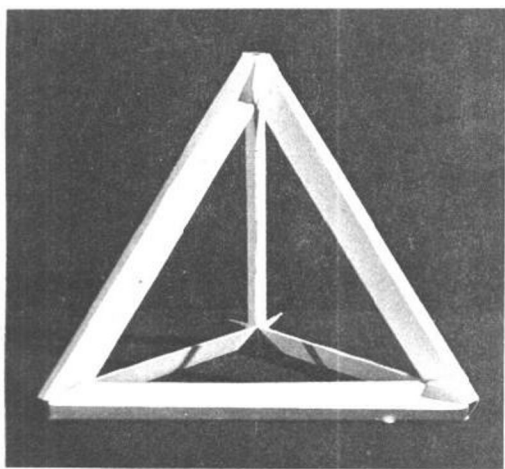
2.注意成品的牢固和结构合理性，要充分发挥材性（如一个学生作业为纸品，却可承压75公斤重物），这对培养学生的结构受力概念很有启迪作用；

3.作业材料可以多种多样，不局限于纸品。

我们认识到，整个文化现象是构成的基础，它涉及吸收系统论、生物心理创造学、审美学、视觉艺术等种种内容。它是一种有意识的分解和创造性的重新构成活动。

怎样科学地创造抽象形态呢，方法有以下四点：

1.善于从已知的东西中寻找新的不寻常的东西，从毫无



关系的形态元素寻找它的内在联系及本质的东西；

2. 力求认识、理解新的共性规律，如重复、近似、渐变、发射……等；

3. 高层次的抽象必然是从低层次中转化过来的，如联合、分离、加减、透叠……等等均是构成的内容；

4. 形体单纯化因素是无限的，重构的形态也是无限的，即是：掌握了结构方法后创造的形式也是无限的。

经过几年教学实践，我们对构成课有了较多的认识，概括来讲，构成课的主要作用应当是：

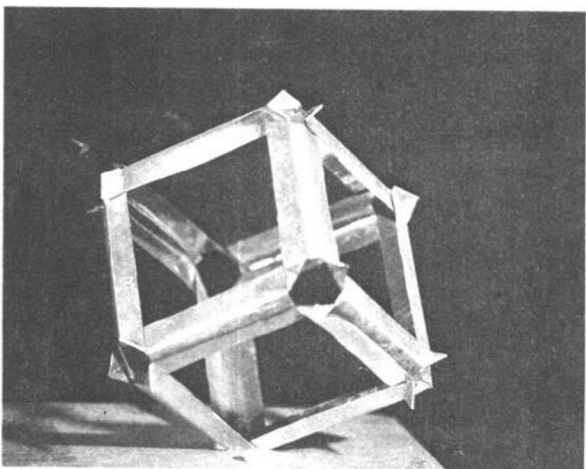
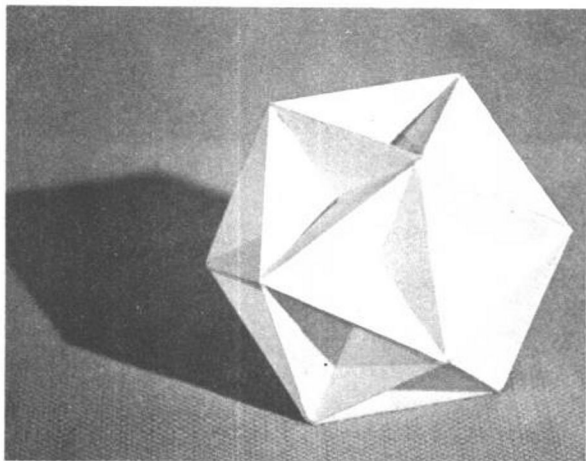
1. 要为设计提供更多的构思思路以及规律性。构成课是一种方法学科，国外叫“创造学”，我国称为“类推法”，设计不能光靠“灵感”，灵感有偶然性，而推理是理性的。构思时可以根据规律提出许多种可能性。如任何一组点、线、面、体的组合到底有多少种方案，列举出来供选择，这比灵感的机会率要高；

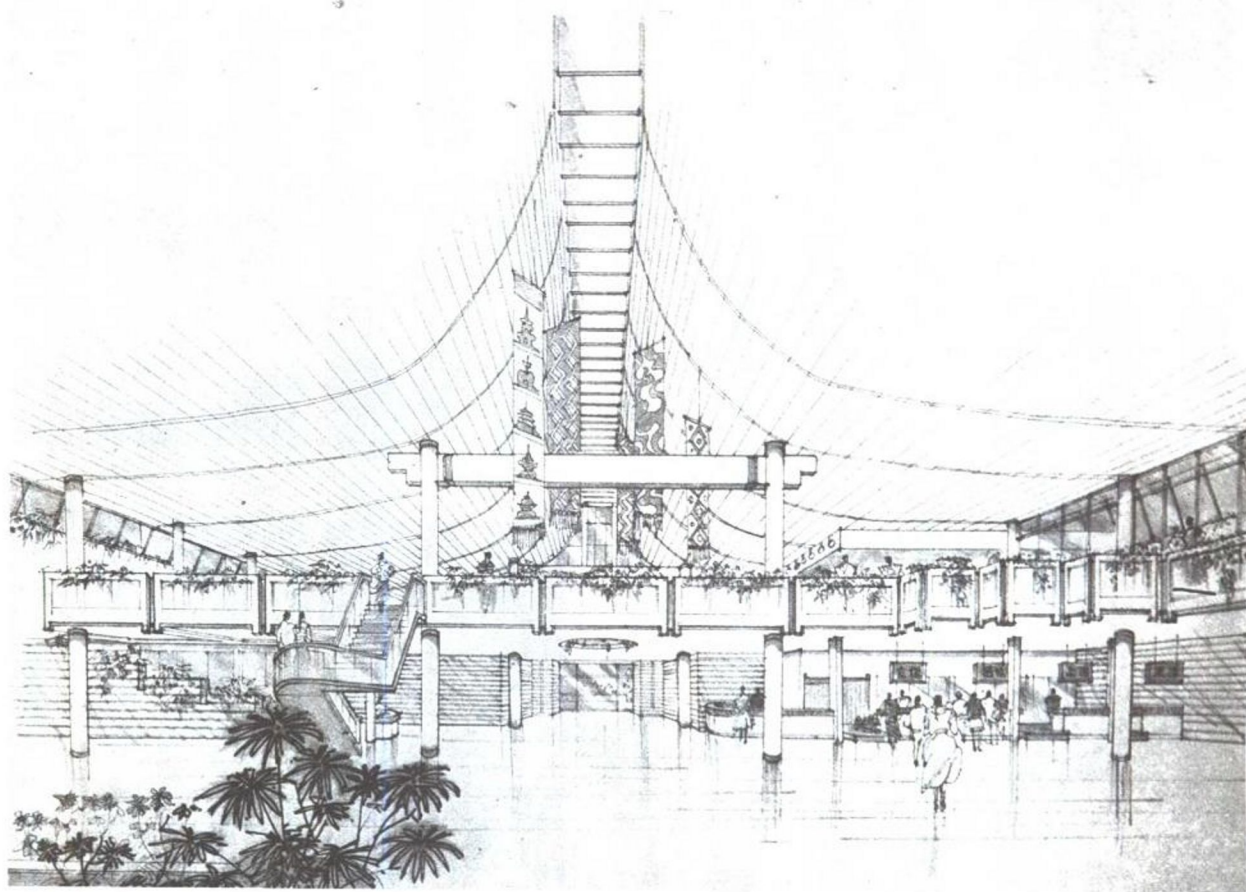
2. 构成课提供很多的形象，培养平面与立体想象力。建筑是“体型环境”。因此，学习“形”与“形的构成法”有利于今后的建筑设计；

3. 构成本身就是设计，它是各种应用设计——目的构成（建筑设计也是一种目的构成）的基础，因为它涉及到工艺、材料、制作等等……。

因此，我们感觉到，需要学习构成理论的概括性、抽象性与制作过程的工艺性，还包括形式美的审美性（哲学意识），以及多元、开放性——即是：完整地学习全部构成理论与制作工艺。

最后，关于色彩构成课，我们还有待积累它的教学经验，作为今后的研讨题目同有关各界学习交流。





某机场大厅设计·清华大学·许懋彦

编辑部的话

本刊侧重介绍了清华大学建筑学院在建筑表现理论的研究,建筑画教学方面的近况及成果。我刊编委郭德庵及纪怀禄同志为本期组织稿件,做了大量工作,特此表示感谢。