



高等院校**建筑**美术教材

# Landscape Color Painting

## 色彩风景

高冬 编著



Landscape Color Painting



湖北美术出版社



高等院校**建筑**美术教材

丛书主编 杜筱玉

# Landscape Color Painting

# 色彩风景

高 冬 编著



湖北美术出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

色彩风景 / 高冬 编著.  
武汉: 湖北美术出版社, 2002.2  
高等院校建筑美术教材  
ISBN 7-5394-1222-4

I. 色…  
II. 高…  
III. 水粉画: 风景画—技法 (美术)—高等学校—教材  
IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 003581 号

策 划: 冯芳华 王 乔  
责任编辑: 王 乔  
文字编辑: 钱敏华  
整体设计: 王 乔

## 色彩风景 © 高冬 编著

出版发行: 湖北美术出版社  
地 址: 武汉市武昌黄陂路 75 号  
电 话: (027) 86787105  
邮政编码: 430077  
http: //www.hbapress.com.cn  
E-mail: hbapress@public.wh.hb.cn  
印 刷: 深圳华鑫彩印制版有限公司  
开 本: 889mm × 1194mm 1/16  
印 张: 6 印张  
印 数: 5000 册  
版 次: 2002 年 2 月第 1 版 2002 年 2 月第 1 次印刷  
ISBN 7-5394-1222-4/TC · 3  
定 价: 30.00 元

丛书顾问

樊明武 (华中科技大学 校长)

周祖德 (武汉理工大学 校长)

丁烈云 (华中科技大学 副校长)

阎新平 (武汉理工大学 副校长)

赵冰 (武汉大学城市建设学院 博士生导师)

姜贵君 (湖北省教育指导委员会)

---

丛书主编 杜筱玉

- |              |        |     |     |    |
|--------------|--------|-----|-----|----|
| 《基础素描》       | 华中科技大学 | 杜筱玉 | 刘昕  | 李梅 |
| 《钢笔画技法》      | 武汉大学   | 杨力行 | 袁诚  |    |
|              | 华中科技大学 | 秦凡  |     |    |
| 《色彩风景》       | 清华大学   | 高冬  |     |    |
| 《色彩静物》       | 中国矿业大学 | 刘远智 |     |    |
|              | 华中科技大学 | 杜筱玉 |     |    |
| 《建筑表现》       | 华中科技大学 | 李保峰 | 李钢  |    |
| 《环境雕塑》       | 北京建工学院 | 刘骥林 |     |    |
| 《室内外设计思维与表达》 | 武汉理工大学 | 朱明健 | 粟丹倪 | 周艳 |
|              |        | 周锦琳 | 肖文  |    |

## 序 言

张良皋

担任高等学校建筑美术课的一群有志之士聚集起来，分头撰写了一套教学用书，由湖北美术出版社出版，这套书的书目是：

- 一、《素描基础》(华中科技大学杜筱玉、刘昕、李梅)
- 二、《钢笔画技法》(武汉大学杨力行、袁诚、华中科技大学秦凡)
- 三、《色彩静物》(中国矿业大学刘延智、华中科技大学杜筱玉)
- 四、《色彩风景》(清华大学陈冬)
- 五、《室内外设计思维与表达》(武汉理工大学朱明健等)
- 六、《环境雕塑》(北京建筑工程学院刘赣林)
- 七、《建筑表现》(华中科技大学李保峰、李钢)

显而易见，这套书几乎涵盖了建筑美术的全部内容，编写者也大多是富有经验和造诣的教师。可以预期，高校建筑专业的美术课教学，将有一套完整的、全新的教材，为教师和学生提供凭藉。

作为中央大学建筑系的一名老学生，看着这些书名就感到亲切。当前中国的建筑美术教学还保留着优良的传统，科目内容与我们当年所学大致相同。在我们当年的课表上，一年级安排了“素描”和“徒手画”，二年级有“单色水彩”，三年级有“水彩画”(包括水粉)，四年级可以选修雕塑乃至油画。令人遗憾的是当年正值战争时期，缺少教科书。国外建筑学校流行的教学参考书是Guptil著的三本：铅笔画、钢笔画、水彩画(包括建筑渲染)，但价格昂贵，同学们只能在图书馆浏览而不能“拥有”。现在出版条件大为完善，老师们可致力著述，教科书也日趋完善。眼前的这一系列七本，当然已非首例，将来也料必有更好的后来居上，和这一系列书可以肯定是在当前条件下力求完善的一套。

值得讨论的是：这一系列书的选题是不是太“传统”了？是否有“守旧”之嫌？这会牵出一大串问题，不妨由近及远，顺次发问：建筑系该不该教美术课？建筑美术课该不该有新道？该不该由“机器美学”或直接用科学来代替美学？建筑究竟是不是艺术？……这一串问题会越问越多，越问越远。

我们的回答会是简单的：建筑美术课的发生、发展和演变到今天的现状，完全出乎自然。建筑界不曾有过什么先圣先贤，奠定一个“普学基础”，让后来遵行无替。建筑需要用美术手段来表达人们的意图，也需要通过美术训练来提高人们的鉴赏能力。需要就是哲学上的“道法自然”。中国从“有史”以来，就是由画家经营建筑，王莽时代就举行过“建筑方案”的竞赛，从北魏的蒋少游一群，到隋唐的“三间”，再到清朝最后一位设计颐和园的画家庆贺，都是专业化或者至少半专业化的建筑师。中国有世界最早的建筑学校——画院，至迟在唐代的南唐、西蜀，就已成立画院。宋代的画院，更是日趋完备；到宋徽宗时期达到鼎盛，画院中的“屋木”一科，就是建筑科。中国画家与建筑，从来血肉相连。

在中国画院为建筑培养人才时，西洋建筑还停留在石匠的“家学”。与中国相比，西洋建筑走了一段无法回避的历史弯路。西洋建筑的家谱要从埃及算起。埃及人并非不想用土木来作建筑，但尼罗河两岸生态恶劣，只好在石头上打主意，石匠就成了左右建筑的行业。希腊、罗马的生态比埃及强不了多少，建筑师的业务只能由石匠世家来承担，尽管石匠早已升格为雕刻家，但也改变不了手粘的木质，雕刻家作建筑只能注重个

体,把建筑当成放大的雕刻,他们在这方面取得了辉煌的成就,但局限也在此。到1795年法兰西艺术学院成立,才有条件让建筑学“复归”绘画,强调必须具有较扎实绘画基础的学生才能进入建筑学校。

我们现代建筑学校都直接间接师承或取法法兰西艺术学院。法兰西艺术学院选择素描和水彩作为建筑师的基本功训练很自然:素描侧重准确性,水彩侧重表现力。建筑师显然必须具备这两种本事,而且只要具备,就已够用。法兰西艺术学院为后学作了最佳选择,当然也不反对墙上添花。例如,钢笔画就是素描的延伸,水粉画就是水彩的扩大,其他木炭笔、粉笔、马克笔、油画笔……都是“武器”,真正的战士都不会拒绝新武器。不过,建筑师应该恪守一条:他所选择的武器必须为建筑服务。

上世纪初叶,也有不少建筑界的志士仁人,立志要为建筑师的艺术训练作一番改革。其中德国一派学人,眼见德国工艺美术光彩照人的成就,受到“挡不住的诱惑”,把对工艺美术训练行之有效的成套方式引进了建筑。例如平面构成、立体构成、视觉训练、模型制作,等等,把这些课程引进到建筑,本是有益的尝试,而且也有不少学生,由此入门,成了出色的建筑师。但是相比之下,平面构成代替不了绘画,立体构成并不胜过雕刻:“视觉训练”貌似“科学”,但远不如绘画雕刻之开发“潜能”、培养“直觉”之直接有效;模型制作在建筑中本属必不可少,但在初期构思中今无用武之地,作为表现方式也不如绘画迅速有效,更勿论电脑的三维动画已经对模型制作构成威胁。谭垣先生对这种现象作了令人信服的定论:工艺美术是“小艺术”,建筑是“大艺术”,放大的小艺术不是大艺术。换句话说,对小艺术的训练方式不能全面施之于大艺术。

想在建筑这一门大艺术的教学中取巧、走捷径,是徒劳的。我游历美国时,见到有的建筑学校的学生,醉心“抽象艺术”,结果在建筑上一无成就。他们的抽象艺术作品,完全不是我们四年级学生的对手。伊利诺技术学院(IIT)建筑系是密斯·凡·德·路亲手创办,率先废除了素描水彩而代之以彼德汉斯所创导的视觉训练,但在我到该校讲学参观时,他们已在视觉训练中悄悄恢复了一些绘画作业。但积重难返,他们的学生们仍然不能以绘画来表达的设计,只得乞助于模型,他们的模型制作得一丝不苟,相当精美,但我的评价却是“费时废业”、“劳民伤财”,即使成为模型制作专家,也挡不住人量模型制作工匠来抢饭碗。彼德汉斯的高足佐尔先生曾到华中科技大学建筑系讲学,教授视觉训练,我们受过传统美术训练的学生对视觉训练接受之快、了解之深,出手之不凡令佐尔先生赞叹。我也曾当面求教于佐尔先生,视觉训练之美丑标准何在?视觉训练与建筑如何结合?他的回答是:也在摸索之中。可见,视觉训练这一学科,至少可以断言迄今尚不成熟。

“道法自然”的确是历久不衰的哲理。自然产生的事物常常就是合理的结果,完全不必喊些“不破不立”“破字当头”的口号来蛊惑人心,推销未必有效的“发明”。建筑界对美术课程的“创新”尝试并非全然白费,它多少丰富了教学内容,其可取之处自然会被纳入传统。同时以将近一个世纪的努力,从另一个方向的实践证明传统的建筑美术训练仍具有旺盛的生命力。西方建筑学校对传统美术教学正在流行某种怀旧情绪,并非空穴来风。我们建筑系的老师和学生,大可不必怀疑我们的美术课程是否过于“传统”“守旧”而正在犯什么“大方向错误”。教者尽心教,学者用功学,这就是一切这篇序文,未必能为众家著者的劳绩增光添彩,但如果能为教学双方都加强一些信心,也就令作序人感到欣慰。

## 注释

2001.12.6

①西汉刘向《说苑》记载较早的传说:“齐起九重之台,国中有能画者,则赐之钱。狂尹傲君,居常凯来,其要端正。傲君工画,赏赐画钱;去家日久,念其妇,遂画其像,向之喜笑。”

②《汉书·王莽传》:“营长安城南堤封百顷……莽乃得征天下工匠图画,以望法度耳。”

③与齐游同时代的建筑画家,有北魏的高遵、南齐的陶景真。

④“三闾”指闾毗、立德、立本父子。同时代的建筑画家有:展子虔、郑法士、郑法轮、董伯仁、杨契丹等。

⑤阮宽(1848-1927)正黄旗人,原籍铁岭。光绪十四年(1888)颐和园动工,由阮宽设计绘画。他本是画家,有醉余王像等作品传世。

# 目 录

|                             |       |
|-----------------------------|-------|
| 序 言 .....                   | 张 炎 皋 |
| 引 言 .....                   | 1     |
| 第一章 关于水彩画与水粉画 .....         | 4     |
| 一、水彩画的特点 .....              | 4     |
| 二、水粉画的特点 .....              | 9     |
| 第二章 风景写生的取景——从自然到画面 .....   | 12    |
| 一、水彩画的取景特点 .....            | 12    |
| 二、水粉画在取景上的特点 .....          | 16    |
| 三、关系构成画面 .....              | 16    |
| 第三章 画面关系的重构——风景写生的构图 .....  | 21    |
| 一、视觉元素与构图主体 .....           | 21    |
| 二、构图的原则 .....               | 24    |
| 三、写生构图方法 .....              | 31    |
| 第四章 主观与客观的统一——风景写生的色彩 ..... | 36    |
| 一、色彩原理 .....                | 36    |
| 二、绘画中的色彩 .....              | 37    |
| 第五章 对比与空间——画面的艺术处理 .....    | 44    |
| 第六章 创造的技巧——写生与创作 .....      | 51    |
| 一、写实绘画的抽象性 .....            | 51    |
| 二、写生中抽象的画面处理手法 .....        | 52    |
| 三、关于特殊技法的运用 .....           | 53    |
| 优秀作品赏析 .....                | 56    |

## 引言

绘画是一种途径,是引导人观察自然、认识自然,走进造型世界审美殿堂的一种必然途径。对于人类世界来讲,自然是最基本、最丰富也是最富有变化、最深刻、最直观的现象,无论什么样的艺术形式,流派、潮流都必须以自然为基点,并以回到自然为归宿。这里讲的自然并不是眼前直观的、静止的和表面的自然,而是包括人类的一切行为、观念、意识及其表达形式的自然,因为人是自然的产物。摄影同样是自然的一种表达形式,但是人类认识自然、表现自然,决不是以摄影般的“真实”为标准,而是要对自然的多重属性进行更深刻的认识和表达。在造型的世界里,从自然出发,对自然的不同方面进行深入表达的研究,一直是画家们的共同目的,并且每个时代、每个流派都力图做出自己的表达,如:立体主义对物质世界结构的表达;印象主义对物质世界光与

色的关系的表达;抽象主义绘画对事物秩序的视觉属性的表达;表现主义对人类情感、情绪的视觉自觉表达都在绘画史上留下了丰硕的成果,使我们今天的人在观察自然时都不自觉地受到提示和启发。有时我们反过来形容自然现象时会发出“多像一幅印象派的绘画”或“简直就是-幅抽象画”这样的感慨,也常常看到和听到这样的评论:“如同一幅水彩画”或“真像一幅水墨画”等。绘画的“真实”是揭示自然审美属性的重要手法,也可以说是学习者的惟一手法,没有能比写生更直接、更全面地深入到自然之中的方法了,写生的目的是发现自然、表现自然之美,不是照相式的抄袭。事实上照抄也是不可能的,任何企图完全模仿自然的抄袭都不会成功。写生的方法首先来自于观察的方法、观察的角度。



图1 安格尔《浴女》



新古典主义的绘画在形式上看上去是非常写实的,但是画家对形象进行了理想化的概括和归纳:人体右侧的轮廓就是非常完整光滑的一条弧线,单纯简洁、高度概括。

“真实”的自然有无限多的属性，我们可以从不同的角度和层面去观察、去表现：既从对象的结构、体积、色彩、线条、动势、光影、细节、韵律、节奏等客观角度去表达对象，也可从主观的心情、感受以及画面的构图、构成等主观因素形成画面构图，构成绘画的全体，以及两者之间的自由多重

组合。这就是从自然的“真实”到画面的“真实”。人们对绘画的要求也不是希望绘画成为看图识字的最佳范本，自照相、电影、录像广泛运用之后，绘画就更加解放，更加回到自身的审美发现和表现的属性了。<sup>3</sup>写生是最直观地观察自然的方法，而表现就是这样观察结果自我检验的一种凭证。



图2 查克·克洛斯《琳达像》(局部)

超级写实主义的绘画，看上去像是一种照片般的真实，但仔细看起来跟照片的景深造成的虚实不同，克洛斯的虚实手法是完全绘画式的虚实：在空间中前面的实后面的虚，唇部靠前的实而嘴角就可虚下去；眼部同样是弧形眼睑的前部实而眼角虚；鼻子同样是这样；头发、脸颊也是同样的手法，这样，一个平光的形象完全靠虚实的手法将体积感塑造出来了。

写生是对自然对象的全面发现,也是对自我的全面发现,是自我的“真实”映照,我们可以在这种映照中发现自我、检讨自我、认识自我的存在。

风景写生从对对象的具体观察和表现中训练学生对自然中的细节的多变和关系的多样变化中发掘自然丰富的一面。我们的眼睛有多丰富,自然就有多丰富。通过风景写生的练习以及画面的组织训练,学生可以得到视觉审美发现、充实与丰富,提高绘画结构的表达能力,尤其对于建筑、规划以及艺术设计专业的学生。自然的视觉审美训练可以丰富学生对画面、构图以及色彩的认知能力,培养学生在设计中掌握视觉审美的艺术经验和原则方法。

学习的方法包括总结前人的经验以及在自然中发现,像色彩关系、材料组合、构图与空间、秩序与节奏,这些都是自然的属性。从自然中发现、表达并运用到设计中去是创造的最根本方法,这就是中国画家所讲的“外师造化,中得心源”。

风景写生训练是观察自然现象、研究自然关系、总结自然规律,并且用画面的形式表现这些现象、关系、规律和研究结果。自然中的季节、时间、光线及风霜雨雪的变化提供了无限多的组合效果,是人类创造的灵感宝库,是积累视觉经验的最好范本与教材。



图3 陈鸿《圣岳的山岳》

塞尚是对绘画的色彩结构可能性进行探索的先行者,他用绘画试图破解自然的结构之谜。所以他的色彩是理性的思考者对自然属性的冷静而热忱地关注。



图4 德安《拉敦的水》

表现主义画家对色彩真实的理解是强烈而极端的,所以早期的风格也被称为“野兽”,极端的色彩表现是艺术家对自然秩序的一种个人见解。



图5 石涛《垂杨店秋图轴》(局部)

石涛在中国画家中以自然画风著称,他的画中有一个艺术家对自然的感受,也有一个传统的文化继承者的观点,这是东方理想的自然与真实。

## 第一章 关于水彩画与水粉画

广义的水彩画是指所有以水做调色媒介的绘画，包括透明水彩、水粉、树脂水彩和丙烯、酪蛋白材料等，而狭义的水彩画则是专指透明色彩的水彩画。水粉画则是以广告色为材料，其基本特点体现在它的不透明性及其较强的覆盖力。

传统颜料的基本成分分为色料、添加剂（白垩粉等）、结合剂（树脂、油、奶酪、蛋黄等），其中水彩画颜料是以色料（天然或人工的）加上结合剂，通常是阿拉伯胶和防止颜料速干的甘油构成，水粉画颜料是在此基础上加入了白垩粉，以使颜料具有覆盖力。

### 一、水彩画的特点

#### 1. 透明性及半透明性

水彩颜料中透明的有普蓝、紫红等，半透明或不透明的如土黄、粉绿、赭石等。水彩是以水做调色媒介，而水是一种流动性很强的溶剂，所以水彩画多呈现流畅明丽、清新透明的视觉效果，它最适宜表现较亮色调及中性色调的题材，而暗和黑的颜色由于要用较厚的颜料才能表达出来，体现不出水彩的长处，所以较暗黑的绘画题材一般不选用水彩媒介来表现。

由于水彩的透明及半透明特点，一般是先画浅色，由浅入深，这样深色可以覆盖浅色，而反过来浅色覆盖深色时容易使深色变脏。

#### 2. 专用的水彩画纸

水彩画纸是一种由专业的厂家生产的专用水彩画纸，传统的水彩纸工艺是手工制作，质地为棉浆或麻浆，用冷压法压制出较粗的表面纹理，纸的四周有漂亮的毛边，这是手工水彩纸的一大特色。现代机器造纸方法制造的水彩纸一般质地较坚硬光滑，吸水性要较手工纸差些，但由于质地坚硬，绘画时易于擦洗修改。

水彩纸粗糙的表面是其主要特点，水彩画透明清新的视觉效果就是靠透明性较强的颜料用水稀释后薄涂在水彩画纸粗糙的表面上，形成一种颜料与纸本色的颗粒状分离效果，这种丰富的肌理透明层形成一种有层次感的光学的膜面状态，这种膜面效果在视觉上要比颜色在表面的直接反射更悦目，自然中有许多“膜面”效果：如天空和水的颜色，由于色彩产生在一定层次的深度上，就有一种由于透明造成的独特的审美效果；又如春天的树叶和草地，逆光下的绿色是一种透明的绿，其视觉效果就比顺光时漂亮得多。总之用于水彩画的纸要有许多特殊的要求，这样加上透明的水彩画颜料的薄涂色层所形成的效果是水彩画所特有的。

而水粉画对纸的要求就非常宽松，由于水粉可以厚涂和具有较强的覆盖力，对基层的要求就很简单，一般具有一定厚度的纸，只要不起皱、不太吸色，就可以用来画水粉画。

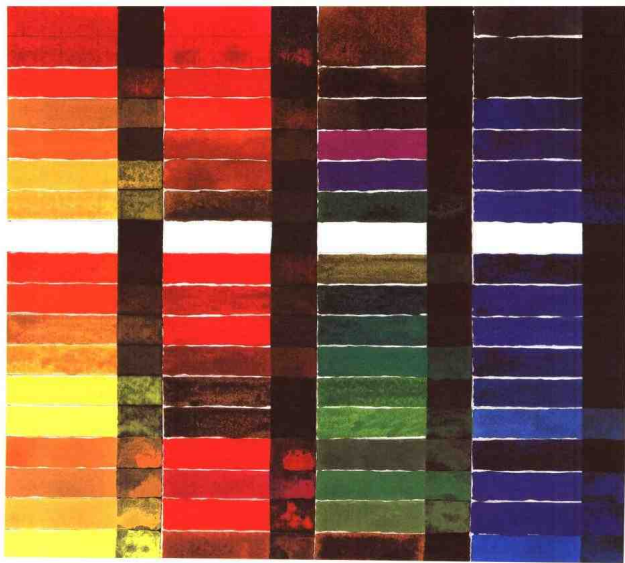


1. 深色压浅色与浅色压深色：由于颜料的半透明性的特点，在使用时要注意其有一定的覆盖能力，颜色先画和后画要有区别。

#### 4 Landscape Color Painting

2. 水彩颜料的透明度：该表竖向的四条黑色是不落水的丙烯黑色，用3个品牌的水彩画颜料实验，最下面的横向4条16个色是马利牌水彩，再往上的6条24个色是天津产温莎·牛顿牌水彩

颜料，白条上面的24个色是英国产温莎·牛顿的默文牌8ml装水彩画颜料，每个颜色的透明度是不同的，有些颜色较透明，而有些颜色很不透明。



### 3. 水彩画的画法

(1) 湿画法：湿画法是水彩画的代表性画法，湿画法是指先将纸用水打湿，再趁湿画颜色（最好是海绵块，它能很好控制住纸面上水的多少。根据画面的需要处理色彩的流动程度，而用画笔和毛刷都不能有效地控制水分），以使颜色的结合部分利用水的流动性呈自然过渡状态。而在画的过程中，湿画法是在未干的颜色上趁湿塑造结构的变化和颜色的过渡，这种方法的优点是画的效果连贯整体，颜色较能统一和谐，

缺点是不易控制水和色的流动性，有时难以达到预想的形体要求，而且一旦画成修改和继续衔接的难度很大，所以湿画法多用于表达风景的远景以及云、水、草丛等形体不严格的物体。当然，湿画法用于处理画面中虚的部位效果也是很方便的。

(2) 干画法：干画法是將颜色用水稀释成较淡的状态，再利用水彩透明的性质，将颜色按由浅到深、由亮到暗的程序层层叠加上去，或准确地按造型的要求一遍遍画上去，干



图6 前德进《风景》57cm×76cm

画法由于笔上的颜色较少，所以不能有流动渗透的可能。干画法是一种较谨慎稳妥的画法，它的特点是待一遍颜色干后再画另一遍，如此层层深入，边比较、研究边刻画深入，这样可以使画面的层次感很丰富，关系和结构很严谨准确。干

画法宜于表现细节很丰富的主题，用干画法作画时要注意色彩的前后关系不能随意乱来，否则颜色之间的不当混用容易使画面变脏、变灰。





图7 乔治·泰莫·埃尔古德《玫瑰和石竹；莱温斯登，西莫兰德》局部



(4) 干湿结合法: 绘画中的画法本无规定和约束, 用什么方法表现对象完全取决于要表达的主题, 为了达到某种预期的效果而选用一种或几种方法的组合, 甚至发明绘画的方法是最正常的现象。我们讲干湿结合是因为它是最经常的一对组合方法。是将干画法与湿画法的这两种保留画法的优越性组合运用的一种方法。

湿画法的特点是长于表达朦胧的气氛, 而干画法则善于表达明确肯定、结构复杂的主题, 这两种方法的结合使用可以大大增加画面的表现力, 使画面的视觉力更充分完美。但是也要注意运用得得体而有序, 不然画面的风格就会不统一, 没有整体感。



图9 《雪后》20cm×28cm

## 二、水粉画的特点

### 1. 覆盖力及厚画法

透明水彩的流畅轻快使表现极为方便迅速, 但也有一定的局限性: 它一定是在白底子上作画, 由白纸做画面的最亮色, 画后不宜反复修改, 使初学者感到难以掌握, 而水粉画

颜料则有不少便利: 首先具有较强的覆盖力, 所以与水彩画的根本不同是它可以使用很厚重的颜料层, 以发挥其覆盖力强的特点, 由于是厚画, 所以画纸的底色不一定是白色 (有时有色纸更有特殊效果), 而且画面可以反复修改直到满意为止。



图 10 利昂·考瑟夫《德国医院·哈克尼》74.3cm×105.4cm

## 2. 由深到浅

水粉画的浅色是靠调入白色提亮的，所以一般要从较深的色彩画起，并且开始的颜色应该薄些，铺大面，然后再逐渐加白厚涂提亮。先薄后厚的覆盖色层可以使画面具有厚重感。水粉也是用水做媒介，所以一开始的颜色也可以利用水的流畅性多用些水调色，使色层薄些以方便铺大的色彩关系，先画暗面，由暗到亮，由薄到厚，后加白色提亮，使空间感和层次感自然表现出来。

## 3. 明确用笔，深入刻画

由于水粉画的方法是加白调亮色，所以色彩凝重不流动，笔的塑造性也就较强，笔触的痕迹则很容易留下来形成表现力，而层层叠加的笔触可以把对象的结构表现得充分结实。

## 4. 饱和的色彩

水粉画的用色不必透明露出画纸底色，所以色的饱和度可以充分地表现出来，颜色可以用到最纯，故而水粉画的色彩比水彩画要响亮、饱和，富有明确、强烈的视觉表现力。