



现代建筑画选

——杜高杰水彩画

18

天津科学技术出版社

现代建筑画选

18

杜高杰水彩画

杜高杰 编著



天津科学技术出版社

责任编辑:于 冰

现代建筑画选

18

—杜高杰水彩画

杜高杰 编著

*

天津科学技术出版社出版

天津市张自忠路 189 号 邮编 300020

天津美术印刷厂印刷

新华书店天津发行所发行

*

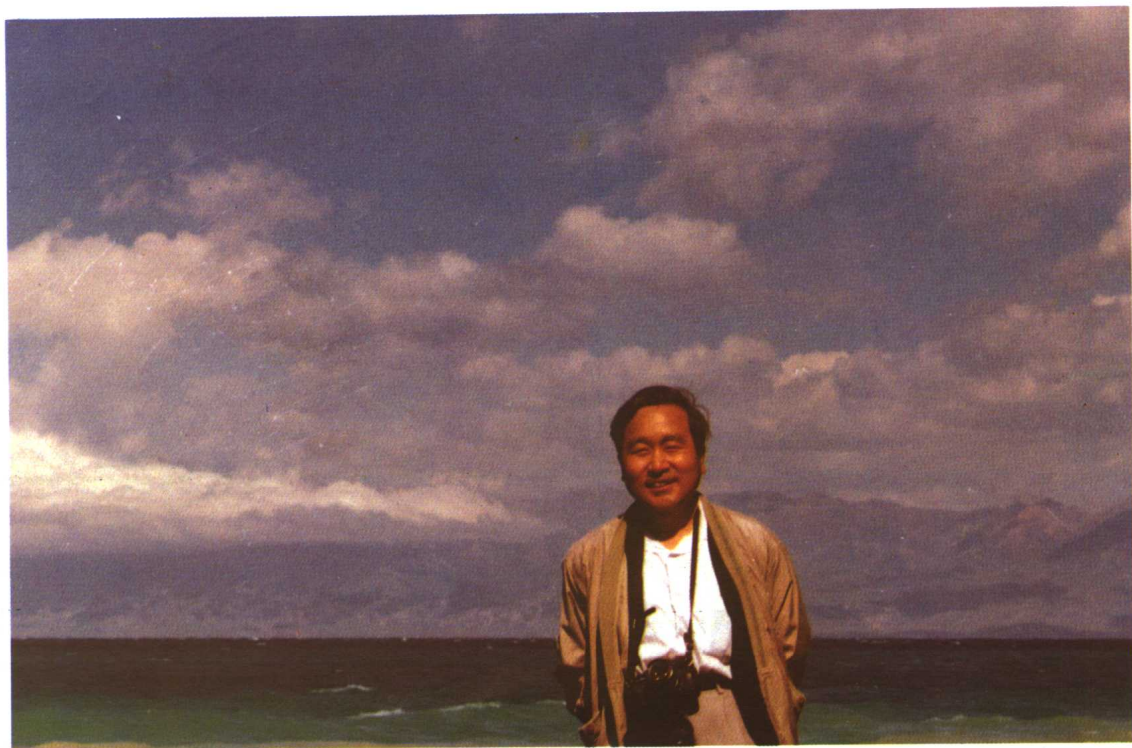
开本 787×1092 1/20 印张 5

1997 年 7 月第 1 版

1997 年 7 月第 1 次印刷

印数:1—5 000

ISBN 7-5308-2073-7
TU·130 定价:28.00 元



杜道杰

作者简介

水彩画家、国画家杜高杰,1936年12月31日生于四川省夹江县,1951年秋入贵阳师范学院学习,1954年秋毕业后到浙江大学任教。1956年曾在中央美院华东分院(现名中国美院)进修。现为浙江大学教授,中国美术家协会会员,中国水彩画家协会副会长兼秘书长,浙江省高等院校画会会长。

杜高杰从事美术教学和创作四十余年,擅长中国画、水彩画、粉画,兼擅古典诗词和书法,其作品在传统的基础上以中西交融而独具特色。作品参加了第一、二、三届全国水彩画粉画展,第六、七届全国美展,两届亚洲水彩画联盟展,以及中国美协举办的其他多次全国美展,并被选送英、美、日、德、法、印尼、韩、泰、新加坡等国及香港、台湾地区展出。为海内外多处博物馆、美术馆收藏。分别在杭州、台湾、柏林等地举办过五次个人画展。有个人中国画集、水彩画集问世。1993年应邀在柏林讲学,同年起获国务院政府特殊津贴。

鳞 爪 集(节选)

美术是表现美和创造美的艺术。美是多种多样、无限丰富的。创作者和欣赏者都可以自由创造、自由选择。对于学习美术的人来说,从一开始就必须把美摆在第一位,决不能把美术只看成一种技术,在写生中满足于依样画葫芦。

美术作品是被歌德称之为“第二自然”的精神产品。它源于自然和社会生活,但应比现实生活更高、更典型、更集中,它是物我交融、“神遇而迹化”的产物,在写生和创作过程中必须自觉地意识到这一点,才能避免自然主义,才能大胆地加以提炼取舍,采取加强减弱的手法,创造出感人的作品。

生活是艺术创作取之不尽的源泉。而要在生活中别具慧眼,发现新事物,开创新境界,仍然离不开前人经验的启示。科学地对待传统,有分析地吸取传统的精华,是学习的捷径。从传统入,再从传统出,是艺术创造的必由之路。

“借古开今”、“推陈出新”是学习传统、研究传统的正确指导思想。前人的优秀作品,反映了他所处的那个时代的生活和精神,体现了艺术创作的规律,然而毕竟是过去时代的产物。创造和发展是艺术作品生命力之所在,时代感是艺术作品的重要要求,决不能重复过去,因袭旧貌。

情、意、趣、理、法,是艺术创作必须具备的几个条件和要求。初学者多重理法,而理法是为表情、意、趣服务的。有理法而无情趣则缺乏感人的力量,有情趣而少理法,则不耐看。这两个方面的完美结合,必然是高层次的艺术品。

天分和功力,是造就一个有高度艺术水平的艺术家两个方面的条件。所谓神品、逸品、能品、妙品,正是这两个方面不同程度的结合,以及作者不同的艺术个性在作品中的体现。

理有自然之理和艺术之理之分。美术学习中的透视、明暗、解剖、色彩几方面的内容,可使学习者了解自然之理、掌握客观世界形象变化的规律,是学习造型艺术的技术理论基础,不能忽视,但是仅仅停留在精通自然之理上是不够的。艺术之理是从艺术的功能和艺术的特点出发建立的艺术表现和艺术处理的规律,是对自然的改造和加工。在从事艺术创作时,应不受自然之理的束缚,使自然之理服从于艺术之理。

“眼高手低”本来是一句带贬意的成语,而在艺术学习进程中却是应有的正常的现象。在艺术上不断进步的人,正是那些眼高于手,手随着眼提高的人。只有眼“高”了,手才会“高”,否则必然停滞不前,甚至倒退。手高于眼的情况是不存在的。一个艺术家中年以后能不能继续提高,关键也就在眼能不能继续“高”上去,不仅对别人的作品能提出高要求,更重要的是能看出自己的弱点和不足之处,对自己不断提出新的要求。

气韵、格调,是造型艺术作品的最高要求,也是作者艺术修养和思想品格的体现。气韵是蕴含着

方的形象的律动,有气韵则有生机与活力。格调是评价艺术作品层次的一个综合概念,它有十分丰富的内涵。高格调的作品是对生活的高度提炼和概括,是对传统的出色继承和创造性的发展。

整体感是衡量作品艺术上是否成熟的重要标志。它要求画面的各个部分组成一个有机统一体,在统一中求变化,在变化中求统一,相生相应,通体联络,增之不得,减之不能,如天成,如铸就,而不是偶然堆积、各不相顾。整体感处理得好的画面,就会出现“极工细而不嫌繁琐,极率意而不嫌脱略”,多而不乱、少而不空的效果。

一幅画总是要强调一种对比,或者是形的对比,或者是明度的对比,或者是色彩的对比,以形成一种感人的力量。要表现高大就必须有低小的形象对比,要表现明亮就必须有阴暗的部分衬托,要强调红,就离不开绿。高明的画家就是善于组织对比。形的对比利用得好,小小的画面也能产生辽阔宏伟的气势。

有主有次是画面处理的重要要求,而平均对待则是产生“散”、“花”、“碎”、“板”等弊病的根源。出现上述状况的画面,很难产生感人的艺术力量。

作画,从第一笔开始,就是在对画面进行分割。形象塑造的过程,其实也是一个分割的过程。穿插也是分割,只不过表现为前后关系罢了。分割的关键是不等,不等则丰富而有变化。

虚实相生之所以成为画面艺术处理的一条重要法则,是由于它可以达到以少胜多,从有限的可视形象中,为欣赏者创造广阔的天地,增强作品的表现力,使作品更加含蓄耐看。

就一幅画来说,虚是指隐藏、减弱以至于无的部分,实是指显露、加强、着重刻划的部分。笥重光云:“虚实相生;无画处皆成妙境”。这“无画处”(虚处)之所以成为妙境,实乃得力于“有画处”(实处)之联想。实景清才能空景现。

虚到极点便成为“无”,在西画中表现为暗(黑),在中国画中表现为空(白)。空白是中国画大胆剪裁,删繁就简,从而达到既突出主题又更为含蓄的一种艺术处理方法,好似乐曲中的休止。人们常用白居易的“此时无声胜有声”来比喻中国画中空白的作用。

“浓淡冷暖、干湿灰纯”。这八个字概括了中国画、水彩画用墨用色的基本要求。就用墨而言,要抓两头,即最浓的焦墨和最淡的清墨。就用色而言,冷暖和纯度的对比都很重要,而对纯度的恰如其分的把握,是用色水平高低的一个鲜明标志。

“结构要紧、用笔要松”、“存心要恭,落笔要松”。“松”就是轻松、流畅、自然。无论什么画种,无论什么风格(工艺美术除外),意笔也好,工笔也好,都适用这个要求。画面结构紧,形象结构紧,而以松动之笔表现之,则画意盎然,生意盎然。古人说,作画当以一写字尽之。画画用笔就是要像写字一样,机无窒碍,行笔如有绳缚,则板、刻、结的弊病也就随之出现了。

古人用“沉着痛快”四个字极为精辟地概括了用笔的美学要求。要在沉着中见痛快,在痛快中见沉着。能沉着痛快,自会免除轻飘浮滑、呆滞、板刻之病。

用笔当正侧兼用。如笔笔中锋,其效果必失于单调。方笔(侧锋)秀峭,圆笔(中锋)浑厚,各有其

长,应做到偏而不薄,正而不板,使偏正互相为济。

用笔的疾徐应和画面的形象的势相联系。笪重光说:“山川之气本静,笔躁动则静气不生”,固然,山川之气未必都是静的。但要表现幽静的境界,飞速的笔势自然是不相宜的。相反,要表现如飞如动的景物,则用笔自不宜缓慢。行笔应做到疾而不滑,徐而不滞,动中有静,静中有动,动笔不涣散,静笔不拘谨。

我们常用老和嫩来概括地评价作画者用笔功力的深浅。这两个字包含着丰富的内容,是一种综合的感觉。粗细刚柔都不是老或嫩的标志。

巧熟和生拙是对于笔意和笔姿的审美评价。古人论画主张“熟而后生”、“拙中寓巧”,把生拙看成是艺术造诣更高的标志,是得之绳墨而又出于绳墨的产物。熟后生的“生”,与原始的幼稚的“生”不同,它是具有表现力的“生”,是不落恒蹊,不肯过露能意之“生”。

“非黑无以显其白,非白无以判其黑”,画面黑白灰的处理关系全局。要善于组织黑白对比。在这方面要多注意向版画学习。一幅画或以黑为主,或以白为主,或以灰为主。生活中以灰为主的场面居多。黄宾虹晚期的山水画,大都以黑显白。他的画黑得有层次,因而不闷不塞没有黑气。而他的花卉却是以白显黑,在疏宕中见清劲秀润之致。

干笔之用,兴起于元代。元代画家倪云林、王蒙等大大发展了干笔皴擦的技法。元以后画家多主张干湿互用。至清代善用干笔的画家更多,四王中的石谷和麓台,小四王中的王学浩都善用干笔。石谷谓“凡画用笔须毛”足见他对干笔的强调。干笔因其易于着力,对于表现“荒率苍莽之气”有其独到之处,为湿笔所不能。

“干裂秋风,润含春雨”,干湿各有其妙用。干和湿的同时对比,能更加显示出枯和润的效果。不仅中国画家讲究干湿对比,水彩画家也同样讲究干湿对比。

在写生中,垂直面和水平面的明度差别是一个重要的大关系。静物写生中的背景和桌面;室外写生中墙面、树、山和地面或水面的关系都是垂直面和水平面的关系。一定要清醒地认识到这一点,不要因为对象纷繁复杂而忽视了这一种基本关系。

天空、地面(桌面亦然)从近到远,明度冷暖、纯度都在发生变化,一定要注意区别,否则空间感就出不来。

前后交接,明暗交接,是形体塑造的关键部位。前后交接也表现为明暗交接,明暗交接在一个物体上则表现为左右或上下交接。抓住交接关系,形的特征、体积感、光感、空间感也就随之而出,抓住交接关系,就抓住了要领。

一幅画要注意最深和最浅的地方。在室内静物写生中,玻璃或陶瓷器皿的高光最浅,近处深色物体的明暗交接处最深。在室外写生中,早晚的太阳及其在水中的倒影,受光的白墙、逆光的浅色树叶为最浅色,开开的门窗上沿、檐口、树枝为最深色。

塑造形象,常常是上实下虚,有时也可下实上虚,重要的是不要上下都实,都实了则板。

形象塑造,线状的部分,深入时用笔要注意“断”,点状的一群物体用笔要注意“连”。如画树干、檐口、台阶、路两旁的边缘就要注意“断”。画远处的建筑、树丛就要注意“连”。

水彩、水粉、油画初上色时用笔要大,随着刻画的深入,用笔渐小。同样的物象愈远用笔愈大愈概括,近景如用五笔,则中景用三笔,远景只一笔即可,这是推远空间、避免繁琐的有效方法。

风景画中的船只、小建筑等,用笔应和自然风景部分协调,应注意简,注意“大”。有的人一画小东西就改用小笔,画得也细,其实小处用笔要放开。

学习色彩,一是要注意把握总体色调;二是要善于观察比较明度、冷暖、纯度;三是要懂得补色的原理并熟练地加以运用。

补色关系的色彩,摆在一起更觉鲜明,调在一起即变灰。色彩同一的物体其明部和暗部的色彩是包含补色倾向的色彩。

一幅好画首先要动人,其次要耐看。达到这个要求的画,其作者必然是功情兼备的。功用以表现情,情有赖于功的传达。在欣赏过程中,还有一个作品层次的高低问题。高层次的作品,有的是雅俗共赏的,有的对欣赏者的修养水平有一定要求。马克思说:对于非音乐的耳,再美的音乐也没有任何意义。所以,不为某些人所“动”的作品,并不一定就不是好作品。

意匠歌

构思作画,求趣重情。	始贵得势,次别主宾。
分割穿插,相间相应。	大小高低,直曲斜正。
开合聚散,疏密显隐。	繁简相映,虚实相生。
浓淡冷暖,干湿灰纯。	沉着痛快,用笔要津。
上下左右,异色异形。	诸般弊病,源于平均。
千变万化,浑若天成。	形象之要,在涵生命。
力度韵律,美之精英。	静中寓动,以形现神。
清水芙蓉,自然天真。	格高语畅,意足境深。
雄奇隽秀,各有上乘。	融汇中外,取法古今。
求脱求变,生活为本。	功情兼备,耐看动人。
技进乎道,方可大成。	极在独擅,石破天惊。

目录

- ①秋声 54×42cm 1994
- ②隐潭山月 70×70cm 1982
- ③漓江晨雾 48×39cm 1991
- ④广州夜色 53×38cm 1984
- ⑤桥畔 55×37cm 1992
- ⑥孤山雪霁 62×50cm 1981
- ⑦天目秋林 70×70cm 1982
- ⑧庐山晨岚 56×39cm 1994
- ⑨日将午 55×43cm 1994
- ⑩乐山大佛 43×60cm 1983
- ⑪凌云山一角 43×60cm 1983
- ⑫池畔 55.5×42.5cm 1994
- ⑬雁荡中折瀑 42×45cm 1985
- ⑭广场秋阳 70×70cm 1982
- ⑮苏堤春晓 55×32cm 1983
- ⑯钟楼 54.5×37.5cm 1988
- ⑰七月的天山 108×78cm 1994
- ⑱虎丘 54.5×40cm 1981
- ⑲柏林住宅区一角 54.5×38cm 1993
- ⑳雨后云 74×57cm 1995
- ㉑校园 53×37.5cm 1995
- ㉒雨中留园 54.5×39.5cm 1985
- ㉓阳光下的廊院 53×42cm 1993
- ㉔庐山一隅 55×43cm 1994
- ㉕西湖之春 54×40cm 1994
- ㉖叶光水影 54.5×40cm 1987
- ㉗绍兴土谷祠路 32×37cm 1992
- ㉘普陀山村 54.5×40cm 1988
- ㉙春风 44.5×32cm 1992
- ㉚新村 55×38cm 1993
- ㉛水乡 78×79cm 1994
- ㉜美庐 55×40.5cm 1994
- ㉝嘉陵江上 52×38cm 1983
- ㉞暮色 53×38.5cm 1993
- ㉟山城 56×38cm 1983
- ㊱沁园 55.5×43.5cm 1992
- ㊲秋风 54.5×39.5cm 1988
- ㊳穿行 53×33cm 1983
- ㊴岭下人家 35×25cm 1975
- ㊵兴坪山色 63×45cm 1984
- ㊶夏荫 54×40cm 1981
- ㊷明代民居内景 52×38cm 1990
- ㊸秋晴 56×43cm 1992
- ㊹拙政园之春 54×40cm 1985
- ㊺轩轳柏 75×54cm 1994
- ㊻上海外滩 41×29cm 1962
- ㊼溪畔人家 55×40cm 1988
- ㊽山居 52×38cm 1990
- ㊾秋池 56×42cm 1994
- ㊿春阴 55×43cm 1994
- ①工地一角 39.5×27cm 1975
- ②初夏 54×40cm 1991

- ⑤③池边水杉 53×42.5cm 1990
⑤④后院 53.5×37.5cm 1995
⑤⑤寒山寺 34×27cm 1962
⑤⑥新农居 53×43cm 1993
⑤⑦阳光小筑 53.5×43.5cm 1994
⑤⑧农舍 55×40cm 1987
⑤⑨芝堰民居 38.5×52cm 1990
⑥①石膏女人体 54.5×79cm 1993
⑥②石膏老年人体 54.5×79cm 1994
⑥③石径通幽 35×43.5cm 1962
⑥④山色波光 54.5×79cm 1984
⑥⑤渠 36.5×40.5cm 1992
⑥⑥古寺新港 74×93cm 1986
⑥⑦柏林街景 54.5×40cm 1993
⑥⑧渔船 35×27.5cm 1965
⑥⑨冬晨 37.5×29cm 1960
⑥⑩钱江晨雾 70×70cm 约1980
 (原在台湾)
⑦①灯 35×44cm 1963
⑦②西湖晓雾 37×37cm 约1982
 (原在美国)
⑦③天平之秋 70×70cm 约1982
 (原在台湾)
⑦④水杉 27×39cm 约1982
 (原在台湾)
⑦⑤睡莲 43.5×37cm 1987
⑦⑥新绿 27×27cm 1981
 (原在台湾)
⑦⑦运木 27×26cm 1978

- ⑦⑧金山寺塔 27×33cm 1983
⑦⑨进站 39×27cm 1975
⑦⑩泉 27×39.5cm 1981
⑧①小巷 20×39.5cm 1990
⑧②海边 31×22.5cm 1965
⑧③暮秋 54×58cm 1985
⑧④秋径 21.5×31cm 1962
⑧⑤秋湖 45×22cm 1978
⑧⑥厦门南普陀侧楼 54×40cm 1996
⑧⑦雅鲁藏布江 75×103cm 1996
⑧⑧厦门大学会议中心楼 54×40cm 1996
⑧⑨夏日阳光下 54×40cm 1996
⑧⑩厦门大学礼堂 54×40cm 1996
⑨①厦门博物馆一角 54×40cm 1996



①秋声 54×42cm 1994

②隱潭山月 70×70cm 1982



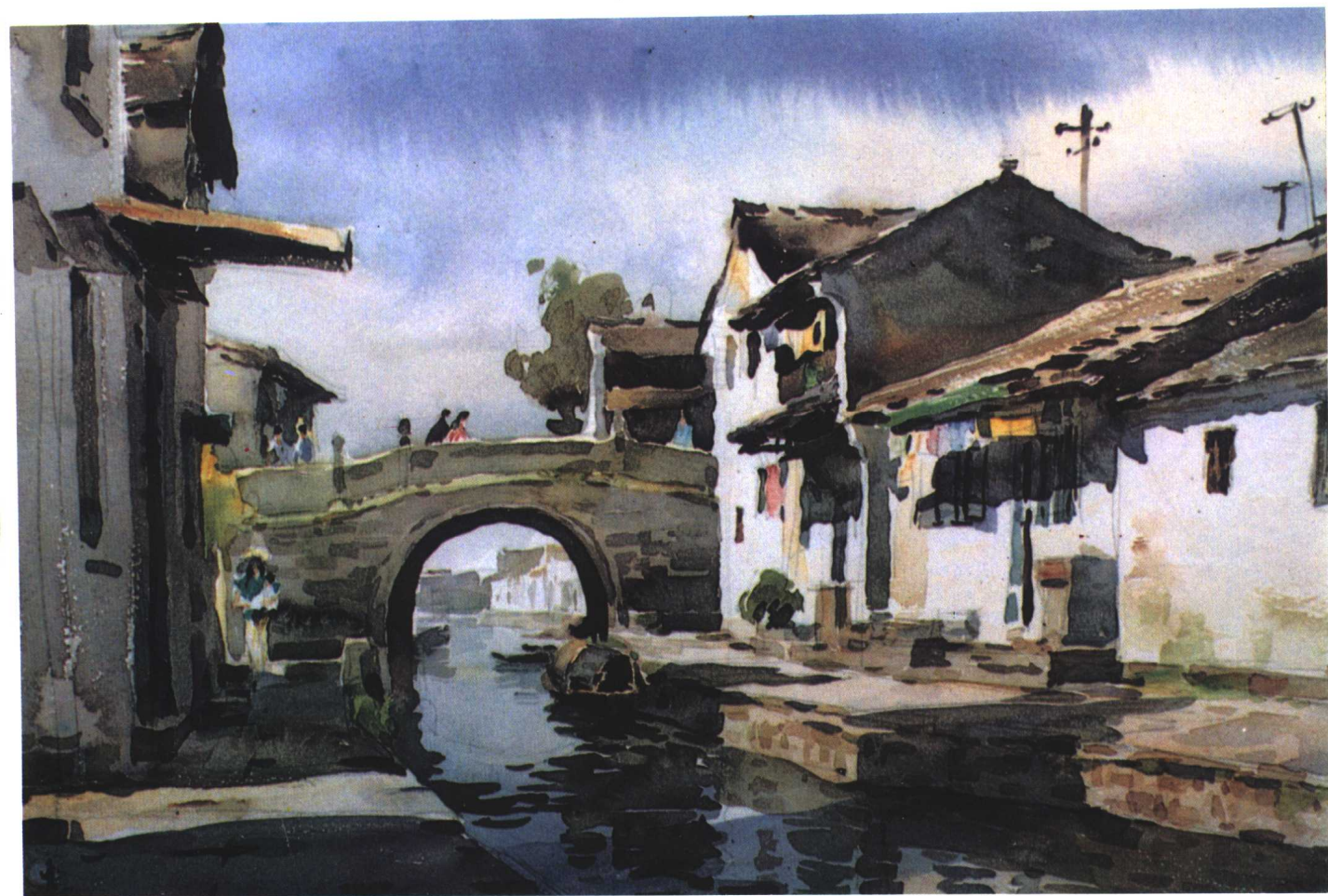


③漓江晨雾 48×39cm 1991



④广州夜色 53×38cm 1984

⑤桥畔 55×37cm 1992



⑥孤山雪霁 62×50cm 1981

