

高等院校艺术设计专业丛书



水彩风景写生

黄华明 著



 重庆大学出版社
<http://www.cqup.com.cn>

黄华明画

高等院校艺术设计专业丛书



水彩风景写生

黄华明 著



清华大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

水彩风景写生 / 黄华明著. —重庆: 重庆大学出版社, 2014.8

(高等院校艺术设计专业丛书)

ISBN 978-7-5624-8510-0

I. ①水… II. ①黄… III. ①水彩画—风景画—写生画—绘画技法—高等学校—教材 IV. ①J215

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第187318号

高等院校艺术设计专业丛书

水彩风景写生

SHUICAI FENGJING XIESHENG

黄华明 著

策划编辑: 张菱芷

责任编辑: 张菱芷 书籍设计: 唐小明 黄超然

责任校对: 刘雯娜 责任印制: 赵 晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人: 邓晓益

社址: 重庆市沙坪坝区大学城西路21号

邮编: 401331

电话: (023) 88617190 88617185 (中小学)

传真: (023) 88617186 88617166

网址: <http://www.cqup.com.cn>

邮箱: fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印刷

*

开本: 787 × 1092 1/12 印张: 10%₀ 字数: 163千

2014年8月第1版 2014年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-8510-0 定价: 48.00元

本书如有印刷、装订等质量问题, 本社负责调换

版权所有, 请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书, 违者必究

目 录

- 2 | 外师造化 中得心源
——漫谈水彩风景写生
- 5 | 对建筑学专业风景色彩写生教学的见解
- 8 | 论水彩教学与建筑表现图
- 10 | 黄华明水彩风景写生作品
- 109 | 附录一：
黄华明艺术活动简历
- 114 | 附录二：
黄华明水彩风景写生作品图录
- 123 | 后记

我画水彩是偶然中的必然,是一个从认知、学习、实践、探索到研究的过程。1981年7月,我参加工作后,被选送到南宁市工人文化宫学习美术。在那里我认识了刘绍昆老师,当时,他正在广西艺术学院攻读硕士研究生,导师是著名美术家和艺术教育家阳太阳先生。偶尔,刘绍昆老师会到文化宫讲课并为我们做示范,他一丝不苟的教学态度、娴熟的专业技能,以及对油画艺术的执着和追求深深地影响着大家。而通过他,我更深刻地了解到阳太阳先生水彩画艺术的精神。虽然我并不会画水彩,但也还是绘画的初学者和有志报考美术学院的美术爱好者,我从阳太阳先生水彩画中感受到水彩画艺术的魅力,由此产生学习的愿望。遗憾的是,报考美术学院的色彩科目考试只能画水粉画,为了能顺利地进入美术学院学习深造,我暂时放弃了水彩画的学习。

1984年9月,经过三年多的努力,我幸运地考入了广州美术学院中国画系,成为广西当年考入广州美术学院的唯一一名学生。广州美术学院中国画系的色彩教学以水彩画为主,这与水彩画的工具材料及表现手法同中国画极为相近有关。而且,广州美术学院中国画系作为岭南画派的传承地,其创始人居廉、居巢所创立的撞水、撞粉的没骨画法也有水彩画技法的影子。因此,中国画系选择水彩画作为色彩教学显然有其历史渊源和必要性。在中国画系四年的学习中,我从静物、人物到人体写生,系统地学习了水彩画。三年级分科后,我选择了花鸟画继续学习,在陈章绩老师的指导下,通过临摹居廉、居巢的作品,更体会到学习水彩画对于中国画的帮助和支持。在我创作的~~大多数~~中国画作品中,以现代的构图,吸收了居廉、居巢的撞水、撞粉技法,同时,把水彩画的一些技法也应用到其中,产生了特殊的艺术效果。

1988年7月至2004年3月,我从广州美术学院毕业后一直在高校从事建筑学专业美术教学工作。建筑学是一门综合艺术,需要跨学科的合作与知识的融合,而作为建筑学基础教学的色彩课程是必修的造型科目之一。传统的建筑学专业色彩教学以水彩画为主,这与18、19世纪英国历史上产生的“地形风土画”或“地形画”有关。事实上,历史上的建筑大师大都擅长水彩画,国外有托马斯·桑德比和小其7岁的被尊称为“英国水彩画之父”的保罗·桑德比,以及英国著名水彩画家托马斯·马尔顿、詹姆斯·马尔顿等,国内有杨廷宝、李剑晨、关广志、吴良镛、童隼等。出于教学的需要,我开始对历史上优秀的建筑大师的水彩画进行认真的学习和研究,特别是建筑风景水彩画,这是我大

学较少涉足的题材和内容。为了提升自己的水彩画水平,1992年9月,我进入广州美术学院研究生主要课程研修班,在胡钜湛、陈秀娥老师的指导下学习水彩画技法,同时接受了著名水彩画家王肇民先生的课程辅导,并观摩了他为我们所做的课堂示范。一年多的学习与实践,我结合建筑学专业的水彩画教学特点,把重点集中放在对建筑水彩风景画的研究上,完成了大量的建筑水彩风景写生作品,以此奠定了继续探索水彩画的基础。

水彩建筑风景写生不同于一般的水彩风景写生,有它的独特性。首先,它以建筑为主题,以民居为对象,强调透视和结构的准确性;其次,它不是建筑的效果图,环境氛围的渲染、画面的艺术趣味和意境的表达是关键;此外,作品艺术风格、个性特征的彰显是目的。当然,水彩建筑风景写生与一般的水彩风景写生也有许多相似之处,特别是在观察方法、经营位置(构图)、色彩关系、技法表现、写生步骤、意境营造上都是一致的,因此,片面地把水彩建筑风景写生与一般的水彩风景写生绝对地分割开来研究是不科学的。

水彩风景写生的题材及范围比水彩建筑风景写生的题材及范围更广更大,在探研水彩建筑风景写生的过程中,我始终从水彩画的本体出发,以掌握艺术规律为抓手,不断扩展表现题材,不放松对传统的学习,不放松对生活的观察,不放松对技法的研究,不放松对意境的追求,不放松对个性的表现,并吸收中国画写意笔法,以“写”为主,“写”“意”结合,强调现场写生的生活感受,大胆尝试,勇于实践。多年来,我一直坚持带学生外出写生实习,为学生做教学示范,喜爱表现中国传统民居和自然风光,也喜爱孤独而艰苦的室外作业。水彩风景写生已成为我人生的一部分,是我自愿自觉的一种生活方式。在前辈和同事的鼓励下,我把这些年来积累的水彩风景写生作品集集成册,把过去发表过的与水彩教学有关的论文作局部修改,连同《外师造化 中得心源——漫谈水彩风景写生》一文一并收录书中,一是对我从事水彩画教学的总结,有利于水彩画专业的爱好者,在校美术学、设计学、建筑学专业本科生及研究生的学习与借鉴。二是便于同行间的相互交流,期望得到他们的批评指正。

早年编织的水彩画梦,已经成为现实了,偶然已成必然。但,这里留下的不过是一串足迹。艺海无涯,我将不断求索探艺,完善自我,依然往前走。

是为序。

黄华明

2014年1月

于广东工业大学艺术设计学院

“外师造化，中得心源”是唐代画家张璪在艺术实践中提出的艺术创作理论，之于水彩风景写生也是一样，源于生活且高于生活。水彩风景写生来源于对大自然的师法，但是自然的美并不完全是艺术的美，对于这一升华过程，则是艺术家内心的情思和构造。

因此，水彩风景写生的过程，不仅是艺术家对自然的态度，“造化”即大自然的过程，而且还是艺术家对自然的感受，“心源”即作者内心的感悟过程，是主体与客体、再现与表现的高度统一。

在从事高等艺术教育二十年多年的教学实践与艺术创作中，我热衷于水彩风景写生，体验着“外师造化，中得心源”的生活乐趣，并完成了一定数量的水彩风景写生作品，对水彩风景写生积累了个人的一些经验与体会，由此引发了我对水彩风景写生的思考。

一、写生的意义

写生留住生活记忆。每当我们在慢慢翻阅一张张水彩写生画作时，会从旧时的画面里依稀想起了昔日的风采，年轻的我们背上画袋与行囊，向美的地方出发。停停望望，走走歇歇，享受着画面所带给我们的惊喜。一路上，有让我们追忆童趣的小村庄；有让我们慨叹时光飞跃的老房子；有让我们舒心放怀的小台楼阁；有让我们心灵流淌的小溪流水；有让我们波澜起伏的无边大海……写生的快乐不言而喻，这些都是我们曾经心向往生活过的地方，写生留住了我们生活的记忆。

写生让我们意识到我们是一个热爱自然的人，外面的世界更让我们感觉到真实存在的意义，让我们找到孕育生命的最初，踏着新鲜的泥土，呼吸与灵感来得自然而巧妙。我们可以把我们所见的、所听所闻的以及所想都融合在我们的画面里，像旅行日记一样把它好好记录下来。人们常常翻着自己的旧相册旧日记来怀念。我想，有一天我们真的老了，看着那些我们到过的地方我们画过的画，我们会不会被自己感动得热泪盈眶。事实证明，古今中外的优秀画家，其作品都体现了作者对大自然的热爱。

当然，如果说写生的意义在哪里的话，写生对一个艺术家来说太重要了，写生积累创作素材；写生培养观察能力与表现能力；写生成就优秀艺术作品。可以说，“自然是人格和艺术的启示物、象征物”^[1]。写生是艺术家最能表现一个艺术与灵魂共存的表达方式。

二、题材的取舍

题材的取舍，体现了作者对自然的态度。自然界千变万化，蕴含着无限丰富的美和形态。古人有“外师造化，中得心源”之说，现代黄宾虹先生也说过“作画当以大自然为师”。表明画家必须从大自然中获得原始题材并经过个人的专业素养提炼即“取舍”，从而表达画家对大自然的主观情感。因此，面对大自然，我们应该选择那些有意味的题材，回归写生的意义的原点，方能画好水彩风景写生。

从教多年，我常常带学生外出写生，大多选址在一些具有代表性的古建筑群、古村落、古城等。我热衷于表现古民族建筑题材，因其一，古建筑具有很高深的艺术研究价值，其二，古建筑题材能帮助我们追寻到文化的根底；其三，古民居古建筑艺术魅力难当，美不胜收。尽管我们无法保留她们最原始的一面，但是我们可以把她最美的一面展现出来。这就是我执着于建筑风景题材研究的原因。

事实上，水彩风景写生的题材可以是多方面的，取舍才是关键，也是一幅作品成功与否的先决因素。与其他艺术形式一样，在水彩风景写生的过程对题材的取舍要注意以下几点：第一，取之有道。选材一定要为自己所感兴趣的或者能感动人的景物或画面，做到有感而发。写生理应是个轻松有趣的事情，而不是乏乏无味的抄写。在对景写生的时候按照心中所想的画面去抒写，表达自己最真实的感受，这样写生的意味会更美妙。第二，格物致知。动笔前尽量不要操之过急，先仔细观察所描绘对象景物的特征等，对其有充分的了解，尽量让手上功夫与写生意识同步。第三，适当取舍。很多学生在写生过程中都会遇到如何取舍的问题，这里涉及画面主次的关系，如画面中心部分刻画精细，次要部分可以凝练简洁。我们不能像照相师那样面面俱到，为了突出所要表达的一种情感或物，我们要有所取舍，这样就可以在写生过程中越发自如。

三、位置的经营

位置的经营说的是画面构图。南齐谢赫在其著作《画品》中提出六法论，“经营位置”是其中之一。由此看来，经营位置在绘画中是一个很重要的学问修养，因为它涉及绘画中整个画面的构成方式、布局特点、

章法艺术，是画家艺术风格表现的重要组成部分。

水彩虽是西方传入的画种，但是与中国画有着异曲同工之处，在水彩风景写生之中，位置的经营尤为重要。我们在对物体形态写生之前，要斟酌好写生对象的位置，在心目中构思出一个画面的雏形，然后再做草稿。草稿不一定要很细致，但是位置关系一定要弄清楚。

在水彩风景写生教学中，学生经常遇到构图上的一些常见问题，例如构图缺乏美感，主次不分，布局过满，空间感不足，物体间缺乏联系，画面整体意识不强等，皆因缺乏水彩画中亦有章法的概念。水彩风景写生中除了注重构图的基本透视关系、构图的均衡外，还要特别注意以下几点：第一，合理的布局。我们对景写生，不能钻牛角尖，要以大局为重。经营位置时要注重局部与整体的关系，这是绘画章法遵循的重要法则。在写生的过程中，局部与整体要互相统一，同时局部形象服务于整体形象，做到章法有致。第二，画面的空间感。也就是中国画中所要营造的“三远”关系，除了注意绘画中的透视关系，还要注意前中后物体的摆放位置，营造好画面空间的层次感。第三，画面的疏密。在水彩风景写生中，好的疏密关系会带给画面意想不到的光彩。同时拉开水彩风景画面的黑白灰关系，让画面的章法更加错落有致。

四、工具的选择

水彩风景写生工具的选择有着特殊的要求。笔、纸、颜料及辅助工具缺一不可，画家必须熟练掌握这些工具的特点和用法。当然，随着时代的变迁，科技的进步，水彩风景写生的工具也在发生变化，但对于水彩风景写生工具的选择依然是仁者见仁、智者见智。

相比油画与中国画，水彩风景写生的工具最为简便，但是画好水彩不容易，它讲究一支好笔与一张好纸。好笔不是在于笔有多好用，而是如何把笔用好。水彩是一个非常自由的画种，可以随意发挥，关键在于大胆尝试与创新。早期，我们只用吸水性很好的专业水彩笔，现在我们开始尝试各种各样的画笔，包括油画笔、毛笔、硬毛刷等都可以用来作水彩画，而且效果独特非凡，不拘一格。

要画好一张水彩画，对用纸也提出了一定的要求。好的水彩纸必须具备良好的吸水性能，我们在选择纸的时候可以尝试各种水彩纸样。水彩是一个个性极强的画种，它对颜色的要求很高，而且不易反复修改。一般的水彩纸对作画者的水彩颜色把握以及对水的控制能力要求相当高，用其练习作画，可以增强作画者对颜色的掌控以及修养。吸水性能越好的纸越利于深入刻画，而且吸水好的水彩纸可以加强水彩颜色的饱和度和光泽，颜色会更通透润泽。但是，吸水性好的纸也存在一些问题，如会因纸张吸水太强而不容易把握水彩的流动性。所以，要根据自己的画面效果去使用不同的水彩纸，找到自己最擅长把握的工具材料。如果在经济许可的情况下，笔者建议去尝试更好的水彩纸，而且好的水彩纸不容易变色，更有利于保存。

目前，国内使用最多的进口水彩纸有英国产的霍多夫、博更夫，德国产的阿诗、斯柯勒，意大利产的法布亚诺等。颜料有固体水彩与管装水彩，著名的有英国产的温莎，日本产的樱花，荷兰产的梵高、伦勃朗等。外出写生的辅助工具包括胶纸、铅笔、橡皮、调色盒、笔洗、抹布、画板及折凳等。

虽然工具是我们进行水彩风景写生表现的必要条件，但它不是决定因素，一张水彩画的好坏，往往与画家对题材的取舍，对自然的“师法”，对生活的感受，对工具的合理使用和创新有着密切的关系。我们要牢记，水彩风景写生中起决定作用的是人的素养，而绝非物的优劣。

五、用水的趣味

水分的运用与掌控是用水趣味的前提。水彩画可以说是水中作业，它的每一笔操作都离不开水，水与色的相互融合与渗化，在纸面上产生出清新、明快、透明、湿润、空灵等迷人的视觉效果^[2]。英国著名水彩画家和美术评论家乔·雷思金指出：“水彩画在画家的处理下，水滴和它明快性质所形成的幻想与造化、泼泼的痕迹，凝结的色块以及斑斑的粒状，虽然对画家的表现没有什么意义，但由于偶然产生的梦境似的造化、清新的趣味、明丽的色调与轻柔的感觉，是其他材料所没有的。”^[3]

水彩最大的魅力源于水给予色彩无限的生命力，并且呈现出其自由不拘、通亮透明、意境非凡、千变万化的画面。在水彩风景写生中，水可以含蓄温情，也可妄为肆意；可以水意淋漓，也可温润如玉；可以朦胧缥缈，也可斑驳有力……与其把水彩风景写生单纯地当作一个绘画的过程，不如尽情享受“游山玩水”所带来的趣味与意外的惊喜。我常常在水彩风景写生中，尝试各种水的用法来描绘不同的题材和营造画面气氛与意境。

水的用法可以有多种，但是一幅水彩风景写生作品的好坏取决于画家对水与彩的一种感觉与掌控作画的时间，以及控制笔端的含水量。水是自由不拘的，没有规律可言，所以水与彩始终在千变万化。在水彩风景写生中，用水没有固定的方法，也没有永恒的效果，它是在有意与无意中形成的一个画面。因此，水的多少、水的晕染、水的干湿、水的流动、水的交融、水迹的形成等都成为水彩中一个永恒的话题。用水也是一门艺术，要用得巧妙。首先，要做到见好就收。在水彩风景写生中，水的运用永远服务于形体的塑造和意象的营造。用水时始终要保留“形”的意识，切勿“得意忘形”。其次，小心收拾。注意水分的调配，依据画面效果、物体虚实、主次轻重、空气的干湿度、画纸的吸水程度来进行用水。最后，还要注重水与意的统一。用水的方法要与表达艺术的意味相协调，做到兼容并蓄。

六、用笔的感悟

石涛有言：“无法而法，乃至圣法。”水彩的用笔亦是如此，没有固定的笔法，亦无固定的形式。但是，用笔的好与坏直接影响着画面所传达出来的意识。绘画的诸多因素，如点线面的分割、形象的特色、肌理的效果、水分的掌握、色彩的韵味、笔触的美感、意境的营造，以及画家的气质性格与艺术素养等，皆是通过笔的运用来表现。

笔虽有塑性造意之功，却不能“笔笔”皆是。水彩的用笔方法之多，作画时不能过分强调笔触的华丽精彩。一幅好的水彩画从不会因用笔的出彩而感动人心。高旦甫在《论画歌》中有曰“即其笔墨所未到，亦有灵气空中行”。我认为，水彩写生是一个执笔写“臆”的过程，而并非以意造笔，一切又回归于“心源”之中，万物始笔于此。

在水彩风景写生当中，用笔的干湿、下笔的力度、挥笔的方向、执笔的方法等都影响着整个画面的风格与氛围。下笔若要做到随意而发，画家要对笔具备一定的认识与应用，方能更好地去把握一些用笔的基本方法与技巧。古人所云“骨法，用笔是也”，讲究用笔的力度，以及刚柔相济所产生的力量美。这是对画家用笔所提出的“骨法用笔”“书写性”的要求。水彩风景写生中，亦要做到下笔之有力，气韵之所至。在写生下笔时，切勿拘谨于笔法，“无法而法”，应随“心”所欲，自由书写，笔触流畅是为妙，“无法”胜却有法。

七、意境的表达

意境的表达是一切艺术形式存在的灵魂，艺术作品之所以具有魅力，感动观赏者使之流芳千古，离不开作者营造出来的艺术情调与境界。对于水彩风景写生作品来说，意境的表达，既不是客观物象的简单描摹，也不是主观意念的随意拼合，而是主、客观世界的统一，是画家通过“外师造化，中得心源”，在自然美、生活美和艺术美三方面所取得的高度和谐的体现。

与其他绘画形式一样，水彩风景写生的意境营造通过以下三个层面表达：其一，体验生活。艺术来源于生活，来源于对生活的感悟，来源于对“自然”的“师法”。通过体验生活，观察、捕捉生活中的形与物，在“畅神”“怡情”中，“澄怀味象”“得意忘象”，构建画面艺术境界。其二，掌握原理。运用水彩画艺术表现的技法，如构图、造型、透视、空间、色彩、笔触、水分、肌理等，把自然环境、形态特征、区域特色、人文地理、天时地利等表现于画面，并赋予画面景象以思想、灵魂，使它成为有生命、有感情的物象。其三，虚实相生。清代画家兼理论家笪重光在《画筌》一书使用了“意境”这一概念，并针对中国山水画创作提出了“实境”“真境”和“神境”的理论，对我们理解虚实相生提供了依据。在水彩风景写生中，“实境”“真境”是画面实的部分，“神境”是画面虚的部分。“实境”提供画家题材，是“意境”引发的基础；“真境”是画家对自然的感受

后，创造出与“实境”似与不似之间的空间景象。“神境”是“实境”“真境”的升华，体现着“实境”“真境”的意向和目的，体现着整个意境的艺术品位和审美效果，处于意境结构中的核心地位。因此，虚实相生，才能真正表达水彩风景写生的意境。

八、表现的步骤

水彩风景写生的表现步骤没有固定的范式，每一个画家的表现步骤都是来源于“外师造化”，通过对客观景物的观察，在研究绘画基本规律的同时，有意识地发挥水彩画的技法之长与特点，从而达到“中得心源”的目的。因此，学习和研究不同画家的表现步骤是我们提高艺术水平的关键。

经过多年的水彩风景写生教学实践与探索，我认为水彩风景写生的表现步骤应分五个阶段进行。第一阶段为构图阶段，这一阶段包括观察与体验，解决画什么；构思与取景，解决怎么画的问题。第二阶段为着色前准备阶段，这一阶段要思考先画哪里，后画哪里，使用干画法还是湿画法，用水的多少、用笔的取向及画面的基本色调的问题。第三阶段为着色阶段，这一阶段要注意用笔应果断、大胆、简练，用色应明快、简洁，不求具体，但求大概，不求“形”似，但求“意”足。由上及下、由远及近、由浅入深，干湿结合、虚实相映，大笔入手，小笔收拾。第四阶段为深入刻画阶段，这一阶段要处理好整体与局部、局部与局部之间的关系，特别是作为画面主体的中景，是重点塑造和重点刻画的部分。远景、近景要画虚，尽量一次完成。中景要画实，多次叠加。色彩之间相互呼应、相互对比，控制好画面的色调。第五阶段为调整完成阶段，这一阶段不可孤立地去描写单一的形体或孤立地观察单一形体的色彩，要把画面那些琐碎、色彩过花或过乱、主次不明、空间感不强的问题统一于整体之中，强调多思考、多对比、少动手，画出最初的感觉，画出完美的意境，形成具有即兴性、生动性与感染力的作品来。

注释：

- [1] 杨云龙，张玉新. 水彩风景写生【M】. 北京：中国青年出版社，2013：6.
- [2] 蒋跃. 中国水彩静物、风景、人物画经典案例解析【M】. 杭州：浙江摄影出版社，2013：7.
- [3] 蒋跃. 水彩画艺术的写意性【J】. 美术 2000，5（5）.

一、问题的提出

建筑学专业风景色彩写生教学，是建筑学专业基础课训练课程中的一个极其重要的教学环节，是培养建筑师全面素质的一个不可缺少的内容。现有的建筑学专业的风景色彩写生课程一般是从静物色彩写生逐渐过渡到风景色彩写生，而风景色彩写生课程，历来被认为是与建筑学专业设计表现有着紧密联系的最好课题，一直广泛地沿用至今，受到建筑学专业学生的普遍重视。

但是，从我国现有的建筑学专业的现状，以及本课程与建筑学专业各学科之间的教学联系来看，这种一直沿用的与美术院校的工艺美术类专业相近似的风景色彩写生课程的教学法，在观念和认识上，明显在许多方面没有照顾到建筑学专业学生的绘画能力及审美水平。他们比美术院校的基础弱且班级学生多（工科类考生），绘画训练时间比美术院校的学生短且教学分散的特点（专业性质的要求），训练过于强调实践性和实用性，传播方式依赖于学生的“顿悟”和“感知”，教学方式类似于传统的工艺传授，这种缓慢的节奏和不够明确的训练手段，使建筑学专业的学生在风景色彩写生中的技艺水平提高甚慢，收获甚少。

针对以上存在的问题，我们应该思考一下：建筑学专业的风景色彩写生课程的教学应该怎样实施才能更有利于提高教学质量，才能更好地使学生在短时间内掌握风景色彩写生的基本规律，培养学生的色彩感觉和色彩的表现能力，更快地与建筑学专业各学科之间建立起协调一致的关系，为将来的建筑设计表现打下坚实的基础。

十几年来，在我所从事的建筑学专业的风景色彩写生课程的教学与实践过程中，我从研究色彩自身的客观规律出发，依据建筑学专业学生的特点，总结了建筑学专业风景色彩写生教学中的一些经验和体会，对建筑学专业的风景色彩写生课程的教学提出了一种见解。这主要包括两方面的内容：一是在教学中改变学生对自然景观中空间的认识，培养学生的色彩感；二是在教学中改变学生对自然景观中形体概念的认识，培养学生的色彩表现力。

二、建筑学专业风景色彩写生初始阶段的教学

自然界的色彩丰富多彩、千变万化，人们对大自然的色彩感觉来自于人眼的视网膜对自然影像的色彩敏感程度。排除个别人对色彩感觉的天赋外，一般正常人对色彩的感觉是略有差异的（至于全色盲或色弱者就另当别论了）。这种差异虽然对色彩感觉有一定的影响，但不是绝对因素。面对大自然，只要人们有正常的视觉，要获得敏锐和细微的色彩感觉，是可以通过理论的引导、实践的观察和写生的训练达到的。因此，在建筑学专业的风景色彩写生教学的初级阶段，教师要把色彩的基础理论介绍给学生，如建筑中常用的蒙塞尔（Albert H. Munsell, 1858—1918）绘制的色相、明度、纯度三属性构成的色立体色系表，让学生了解配色的参数与构成色彩调子的三大元素；介绍谢弗勒尔（Michel Engene Chavrel, 1786—1889）的“色彩论”，有助于学生看准色彩；介绍约翰内斯·伊顿（Johannes Itten, 1888—1967）提出的色彩空间理论与色彩八种对比效应，以提高学生对色彩组合的审美认识等。在此基础上，让学生亲自动手实践做一些色轮、配色表、色阶、色调、色块等的练习是相当必要的。

在风景色彩写生教学的过程中，教师还要不断地加强对学生的色彩理论的教学，要让学生明白“对于画家来说，只有色彩是真实的”“绘画是一种‘光学’”。^[1]同时，指导学生通过临摹一些中外优秀的美术作品，剖析艺术规律，学习绘画传统表现技艺，提高审美修养，并且有意识、有目的地从以下三方面作为我们培养学生色彩艺术素质的教学内容和目标。即通过教学和实践，使学生达到：

（一）能辨别并且描绘出接近自然界客观物象的真实色彩的表现能力；

（二）能明确感知和识别存在于自然界客观物象表层之间的色彩的冷暖关系，并把它们表现出来的能力；

（三）能领悟到在于眼前的浑然一体的，具有某种感性因素的特定情感意境的整体色调，并把它们反映出来的能力。

三、改变学生对自然景观中空间的认知

为了能达到这一教学目标,在教学内容上,我们尝试在建筑学专业的风景色彩写生课程的初始阶段,首先要求学生改变对自然景观中空间的认知,让学生知道自然景观中景物无限的深远感,景物之间及景物自身的明确的深度感所产生的色彩关系,都是在限定的二维视觉范围的画面内被人们的正常视觉感知的。伊顿曾告诫那些在色彩的空间及深度上过于下功夫的人时说过:“在深度方面起作用的力量存在于色彩本身。”^[2]我们所表现的色彩是在尊重自然界对象色彩的同时,艺术性地再现色彩,艺术性地在二维平面画面中构成色彩。我们一定要扭转学生中力求“真实”描绘自然色彩的习惯及其潜意识,让学生摆脱自然景观的空间深度对自己表现色彩的约束,使学生正确地理解二维平面画面中所描绘的诱人的空间深度,仅仅是一种色彩构成的错觉而已,是描绘者应用透视原理,线条的疏密、画面的黑、白、灰面积布置及色彩的三属性关系(色相、明度、纯度)等因素造成的。

放弃对自然景观空间深度的客观描绘,重新认识风景色彩写生中构成画面的色彩自身的主观因素是十分必要的。一般来说,在风景色彩写生的二维平面画面中,所构成的色彩关系是由平面中的几种颜色配置在一起,能产生哪种明确情感特征的色彩表现效果,并能与自然景观的色彩关系相吻合为前提的。其中,画面上色彩的选择,以及色彩在画面中的位置、方向、颜色的表面肌理结构和并列同时效应、色块的面积、色相、色度、明度等始终离不开二维平面画面上的色彩对比。我们看画面上的色彩关系怎样?色彩感觉如何?不是以天空是否画得像穹形的大顶,建筑物表面是否画得凹凸不平,远山是否画得推出去,水面是否画得碧绿透明为准则。事实上,我们面对自然景观,无论怎样追求空间深度、体量感和物质感,色彩关系还是在二维的平面画面上以左右、上下的色块对比形式产生色彩感觉的。色彩是以二维的平面形式被感知的,二维的平面观察方法是人类最习惯的观察方法和视觉角度。正如同伊顿说过的那样:“解决空间效果问题的最通常的办法,是将一幅画的所有形状和色彩组织到两个或更多的色彩平面中。”又说:“两个色平面会提供一种最简洁的和最有绘画性的表现手法。”^[2]

为便于学生学习和理解这一教学方法,尽快培养学生的色彩感觉,可以让学生在面对自然景观得到第一感性认识后,做一些限定色彩的变调色平面练习,通过单项组调(单项色相调式、单项明度调式、单项纯度调式和综合调式)的作业练习来研究色彩的组调理论,认清色彩组合的各项调式与调性的相互关系。同时,探索色调组织中主色、辅色及点缀色之间的彼此共存关系,把色彩归纳成一些基本概念,便于学生记忆、思维和用语言表达。只要学生熟练掌握这些基本技艺,具备一定的素描基础和色彩的理论知识,风景色彩写生作品中所要描写的自然景观的空间深度,就会实实在在的出现在二维的色彩平面画面里。空间深度在画面上的出现是靠我们努力追求色彩自身的规律表现出来的。塞尚(Paul

Ce'zanne, 1839—1906)说过:“人们不须再现自然,而是代表自然。通过什么呢?通过造型的色彩的‘等值’。”又说:“绘画意味着把色彩感觉登记下来加以组织。”^[3]因此,我们在风景色彩写生中,应把全部精力运用到色彩的“等值”的画面色块组织及面积对比关系上,而不是被动地用色彩来描绘空间深度,再现自然和片面地模仿自然。

四、改变学生对自然景观中形体概念的认识

由于风景色彩写生的对象是具体的、客观的,其形象塑造具有明显的参照和模仿的特点,这种参照和模仿很容易使学生过多地依赖于自然形体对象,从而阻碍了学生对色彩的表现力的发挥。因此,改变学生对自然景观中形体概念的认识,培养学生的色彩表现力是十分重要的。

风景色彩写生中影响色彩表现的关键是“形”与“色”的关系问题,写生教学中,由于学生缺乏对形象塑造中色彩表现作用的整体认识,往往把“形”与“色”分割开来,具体表现为:

(一)以“形”代色,将形象的色彩表现当作照片着色,受自然界表象的牵制,依赖于对象,盯牢一点,看一点涂一点,不从整体色调出发,采用填空式的作画方式或局部拼凑颜色作画的错误方法,破坏了色彩的表现力。

(二)以“色”代形,放弃从视觉入手显现表象色彩,经形象思维,进而重组构成艺术形象色彩,造成盲目用颜色在画面上涂抹,使画面的色彩表现力丧失。

在这种情况下,我们主张考虑在“形”与“色”统一的基础上,更大程度地关注色彩自身对自然景观的表现力。首先,让学生打破从小养成的对自然物象牢固的“形”的概念,把建筑物、树木、高山、车、船、人等出现于画面里的“形”的概念暂时去掉,不要刻意地作为具体的“形”来描绘,要求学生从画面的整体色彩关系考虑,把这些“形”看成是色块,而且是构成二维平面画面中最重要的大色块。

其次,引导学生把“形”自身的体量变化,如形体的起伏、线条的疏密、光源等所造成的色彩变化,看成是大色块里的小色块变化。然后,通过写生的不断训练学习,使学生在大色块确定的前提下,能够分析研究出局部小色块的变化关系,控制住画面的整体色调。只有这样,才能使画面上的各种色彩因素变得简单明了,色彩教学的目的才能更加明确突出,同时,也减少了画面上“形”与“色”之间的矛盾,突现了色彩的表现力。

学习风景色彩写生的目的是为了更好更快地掌握和运用色彩。因此,实践这一教学法,就可以使学生在建筑学专业的风景色彩写生中,面对自然景观,在教师的引导下,运用自己的直觉去体验色彩艺术及其人类与自然永恒的内在精神。经过自己大脑的理性思维,舍弃那些不属于色彩本身因素的东西,正确地认识“形”与“色”之间的相对性,迅速敏

锐地把从自然景观中得到的鲜明的色彩感受进行强化、夸张、概括，并大胆地用色彩铺到画面上，确立起二维平面色彩之间的大色块对比关系。决不能过多地把注意力放在具体烦琐的“形”的细节上，去追求局部的色彩“真实”，而破坏了整体表现色彩的能力。文森特·梵·高（Vincent Willen Van Gogh, 1853—1890）在给他弟弟提奥的信中说：“我画写生画，就是为了不干出蠢事来，为了保留合理的成分；但是我不太计较我的色彩是不是跟实物完全一样，只要它在我的画布上看起来美——跟它在实物上看起来一样美就行了。”^[3]这说明绘画艺术始终是介于“似与不似之间”（齐白石语），风景色彩写生的目的是要通过响亮的色彩表现来达到画面“形”与“色”之间的统一，艺术性地反映自然和创造第二自然的。

当然，风景色彩写生中色彩教学的内容及色彩表现的语言技法不仅仅是这些，对色彩的理论学习和色彩的技法表现还有许多方面的内容，色彩的内在本质还有待于我们在写生教学的实践中去探索和理解，色彩表现技法的熟练还有待于学生在写生的训练中提高。这里，我只是从建筑学专业风景色彩写生课程教学的一个侧面，提出自己的一种见解，以供建筑学专业的学生学习和同行参考和批评。

注释：

【1】瓦尔特·赫斯. 欧洲现代化画派画论选【M】. 宗白华, 译. 北京: 人民美术出版社, 1980: 35

【2】约翰内斯·伊登. 色彩艺术【M】. 杜定宇, 译. 上海: 人民美术出版社, 1978: 89-91.

【3】文森特·梵·高. 亲爱的提奥——梵·高对生活、艺术及未来的言说【M】. 平野, 译. 广州: 南海出版公司, 2001: 388-389.

水彩教学作为建筑表现图技法中的一种基础训练手段，它并没有因为高度物质文明发展的今天，新工具、新材料、新技术的不断开发和应用而失掉它的地位和作用。相反，由于水彩教学的历史，水彩工具材料的性能特点，以及水彩渲染表现图的独特形式和内容的客观性等原因，使水彩教学更加受到建筑学专业的重视，水彩教学与建筑表现图之间相互关系的探索更令人感兴趣。

一些建筑史专家认为：水彩教学作为建筑表现图的技法之一，它与英国水彩画史上产生的“地形风土画”或“地形画”有关，而“地形风土画”或“地形画”的产生又与水彩画的历史有着千丝万缕的联系。因此，要研究水彩教学与建筑表现图之间的问题，就必须对水彩画的历史作一个简单的了解，进而认识水彩教学在建筑表现图技法训练中的意义。

一、水彩画与水彩“地形风土画”

从广义上看，所谓水彩画，是指用水调和颜料绘制的图画，它包括了中国的水墨画、西方的某些湿壁画、蛋彩画，甚至还包括了史前文化的岩洞画。从狭义上来说，水彩画是近代从欧洲发展起来的一种画种，它并不单单指用水调和颜料这一点而言，更重要的是，它具有一个完整的与其他画种截然不同的淋漓酣畅的技法特点，即它充分利用水分的作用，以其轻快、透明的色彩效果，使画面呈现出一种独特的韵味。事实上，符合这个概念的水彩画，历史不过200~300年。^[1]

水彩“地形风土画”产生于18世纪和19世纪的英国。在这之前，英国较早的水彩画主要是在地形景物测绘方面的实际应用，这是以适应科学研究、航海、旅游、军事扩张等的需要为目的的地志学的发展。水彩“地形风土画”亦与之联系在一起。水彩“地形风土画”在内容上具有记录性质的特点，它常常采用将自然的景物真实描绘出来的方法，技巧上以墨水素描为主，在其上略事敷色，形成富于层次变化的淡彩画。这一时期形成的水彩“地形风土画”与以后形成的赏心悦目的形式多样的水彩画虽然不能相提并论，但从建筑学专业的观点来看，水彩“地形风土画”的形式与内容和今天我们的建筑表现图的形式与内容已相当接近了。从某种意义上说，水彩“地形风土画”就是建筑表现图的雏形。

在水彩“地形风土画”中作出贡献最大的当数托马斯·桑德比(1721—1798)和小其7岁的被尊称为“英国水彩画之父”的保罗·桑德比(1728—

1809)。18世纪40年代他们兄弟俩从家乡诺丁汉移居伦敦，在此之前托马斯已是建筑方面的专家了。建筑制图首先要求掌握透视，通过纯数学的过程将房子、教堂或城堡的外貌转变成纸上的视觉画面。托马斯·桑德比显然已精通于此道了。他能以丰富的想象力与准确的判断，捕捉各种建筑物，尤其是伦敦旧城建筑物的气度与外貌。^[2]从他留下的许多杰出作品中，我们能够看到他能把严格的工程结构和一丝不苟的主题要求结合起来，使当时兴建私人住宅和公共大型建筑的绅士们，对这类风景建筑画所规定的构图上的秩序性和描写方面的完整性产生兴趣，使这类水彩“地形风土画”具备了审美的欣赏价值。^[1]

保罗·桑德比曾受聘于军事当局从事水彩“地形风土画”的绘制工作。1768年他被任命为伍尔威奇学院的首席绘画大师。在其任职期间，他应用了大量与现在建筑学初步教学中有关的形式和内容对学生进行严格的训练。学院开设的绘画课题是“泼墨风景画、大幅及难度较大的着色风景画、自然风景画、透视用于建筑物等”。他的助手则教授“风景和军用装饰”以及“透视的理论和实践”。后来还开设了“空间透视、光线和阴影、不同距离的人物的测量和比例”等课程。^[2]从英国水彩画史上这一时期留下的作品，我们可以看到这类水彩“地形风土画”足以与今天的建筑表现图相媲美，且它更加注重对建筑物周围环境的描写和渲染，在形式和内容上更具有审美的艺术价值。但我们不得不承认，水彩“地形风土画”在内容上要比现代的建筑表现图的内容窄许多，在技法的表现上，现代的建筑表现图的技法也比水彩“地形风土画”的技法要丰富得多。

二、建筑表现图与水彩“地形风土画”

建筑表现图与水彩“地形风土画”有着一定的必然联系。水彩“地形风土画”的产生及发展后所形成的绘画形式并不意味着它能作为我们今天的建筑表现图学习的单一范本，但水彩“地形风土画”的确具备了许多建筑表现图的形式和内容。应该承认的事实是，建筑表现图有它与水彩“地形风土画”所不同的独特形式和内容。

建筑表现图是介于一般绘画和工程技术图纸之间的一种绘画形式。从其画面上可以反映出三个方面的特色，即专业特色、形象特色及表现特色。对建筑表现图的要求是：透视准确、结构明了、材料质感表现充分、

配景与主体景观协调、色彩关系明确，并且尽量避免对建筑物描写的失真和变形，在表现的形式上要求设计者对客观的建筑物描写不能带有太多的主观随意性。从这个意义上说，建筑表现图应该是一幅既具有科学严密性，又不失其作为实用美术范畴所应具有的美学性的艺术作品。

建筑表现图是建筑师必须进行的基本训练手段之一。建筑表现图的任务就是要求设计者在专业图纸的基础上利用科学的透视法及艺术的处理法（包括素描、色彩）来表现出建筑物彼此之间、建筑物与配景之间及建筑物本身之间的空间立体关系。通过一定的环境气氛的渲染，以真实的景观，让非专业的人也能一目了然地了解设计者的创作意图。

因此，建筑表现图的学习需要解决以下五个问题：即徒手素描的造型能力；色彩的观察及色彩的写生能力；建筑表现图中配景的分题练习及默写、默记的能力；应用不同的绘画工具材料整体处理不同功能及结构的建筑表现图的能力；通过一定的建筑专业知识，结合艺术修养进行综合设计不同功能及结构的建筑表现图的能力。在实际的教学中，教师要针对建筑学专业学生绘画基础及艺术修养较低些的具体情况，除了加强绘画技能的训练外，还得有计划、有目的、有选择地安排学生对一些国内外优秀的建筑画作品，特别是对具有代表性的与今天的建筑表现图在形式和内容上比较接近的水彩“地形风土画”的临摹和学习欣赏。可以采用先浅后深，先简后繁，先线后面，先局部后整体，临摹与创作相结合等形式进行严格科学的分阶段训练，注意培养学生对一些配景默写、默记的速成能力，提高学生的艺术修养和技法修养。在进行建筑表现图的创作时，要求学生能主动地从水彩“地形风土画”中吸收一些合理的部分，如画面构图的形式美感，色彩对比协调的统一感，色彩的质感表现，建筑物作为画面主体与周围环境背景的渲染衬托等手法，在艺术性上下功夫。克服那些由于科学的透视应用而使得建筑表现图画面形式走向刻板的缺点，防止由于只注重建筑物质感的表现，而不注重画面整体色调及气氛渲染的毛病，使建筑表现图能更加准确地、艺术地显示出其作为一幅优秀的建筑风景画而带给人们的艺术享受的功能。

三、水彩教学中的任务

建筑表现图的技法之一是水彩渲染，水彩渲染需要绘画的色彩知识。绘画的色彩知识包括了对水彩的历史、水彩的性能特点、水彩的工具材料、水彩的色彩组合关系、水彩的调色方法、水彩的基本技法及水彩的特殊技法的了解和训练，倘若没有这方面的知识作为辅助，很难想象作为一个建筑师能成功地完成一幅能把自己的设计意图表现出来并让别人能读懂的建筑表现图。

因此，建筑学的水彩教学要依据建筑学专业的特色来设置和安排。在内容上，除对理论知识作系统的了解外，还应把重点放在学生对水彩写生的实地训练上。在课程的安排上，应以静物写生为辅，建筑风景写生为主。静物写生是帮助学生在较稳定的环境中，有充分的时间来研究

色彩的基本属性，色彩的冷暖关系，形体在光线作用下其光源色、固有色、环境色之间的关系，色彩画面的整体与局部的统一关系等问题，为建筑风景写生作充分的准备。

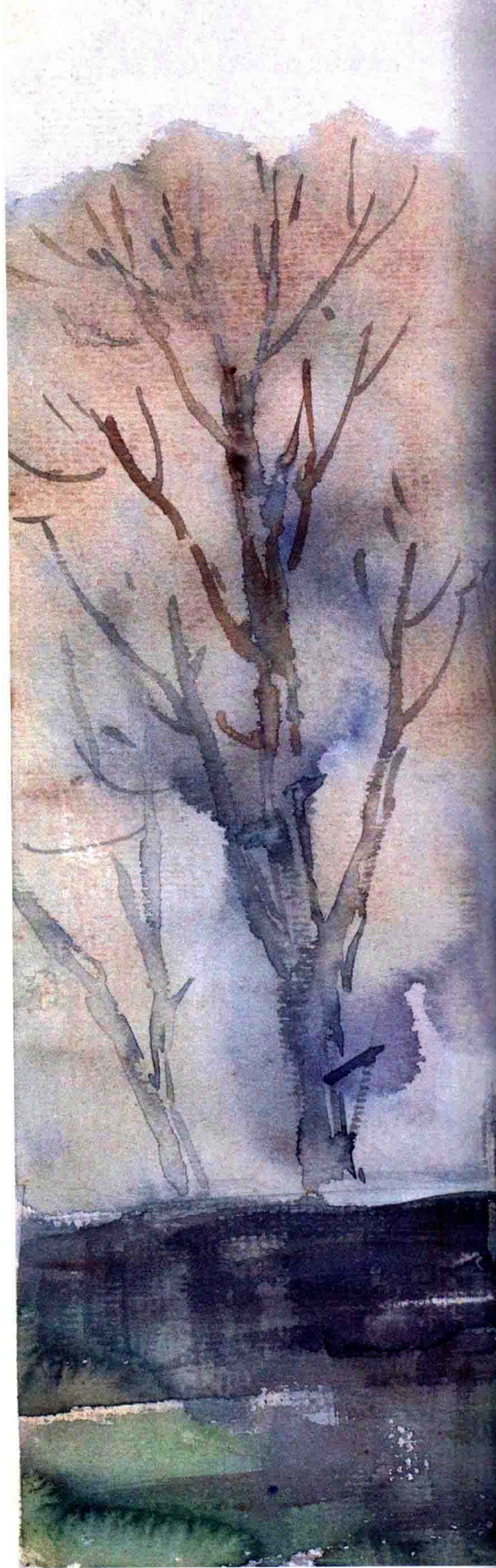
建筑风景写生要注意对配景的写生练习，如对一些具有特点的树木、植物、花草以及天空、云彩、车、路、人、船等的描写，增加对这些配景的默写、默记能力的培养。在此基础上要从以树木等配景为主的写生，逐渐过渡到以建筑物为主的建筑风景写生上来。在技法和形式上，结合建筑学专业的特点，配合建筑初步的教学，合理地应用水彩的工具、材料，对一些建筑名胜进行深入细致地刻画，把英国水彩“地形风土画”中优秀的形式及技法特色保留在我们的水彩教学中。对建筑风景的写生，在更多地强调艺术性的表现的同时，还要追求建筑形体的透视及结构的准确性。那些片面注重艺术的主观表现，而忘记了建筑学专业特点的教学方法是我们在建筑学专业的水彩教学中不可取的。然而，把建筑的表现图当作建筑风景的水彩教学方法，不注重水彩建筑风景画的表现性，也是不科学的。

注释：

【1】刘汝醴，刘明毅．英国水彩画简史【M】．上海：人民美术出版社，1985．

【2】安德鲁·威尔顿．英国水彩画【M】．李正中，姚璧荣，译．北京：中国文联出版社，1988．

黄华明 水彩风景写生 作品
1991—1993







广州十九路军纪念碑写生之一 53.5cm×38.5cm 1991年

