

绘画技法经典译丛

写实风景画技法——从照片到作品

[美] 丹尼尔·查德 著 杨翌朝 译



中国建筑工业出版社



(京) 新登字 035 号

著作权登记 图字: 01-97-1555 号

图书在版编目(CIP)数据

写实风景画技法——从照片到作品 / (美) 查德著; 杨翌朝
译. —北京: 中国建筑工业出版社, 1998
(绘画技法经典译丛)
书名原文: Landscape Illusion
ISBN 7-112-03459-0

I. 写… II. ①查… ②杨… III. 风景画—技法(美术)
IV. J211.26

中国版本图书馆CIP数据核字(97)第27806号

Copyright ©1987 by Daniel Chard
Originally published in the United States in 1987 by Watson-Guption
Publications, a division of BPI Communications, Inc., 1515 Broadway,
New York, NY 10036, United States of America.

LANDSCAPE ILLUSION

本书由美国沃森出版公司授权翻译出版

责任编辑: 李 让 白玉美

绘画技法经典译丛

写实风景画技法
——从照片到作品

[美] 丹尼尔·查德 著
杨翌朝 译

*

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)
新华书店经销
北京广厦京港图文有限公司制作
深圳中华商务联合印刷有限公司印刷

*

开本: 889×1194毫米 1/16 印张: 9
1998年2月第一版 1998年2月第一次印刷
定价: 65.00 元
ISBN 7-112-03459-0
J·15 (8658)

版权所有 翻印必究

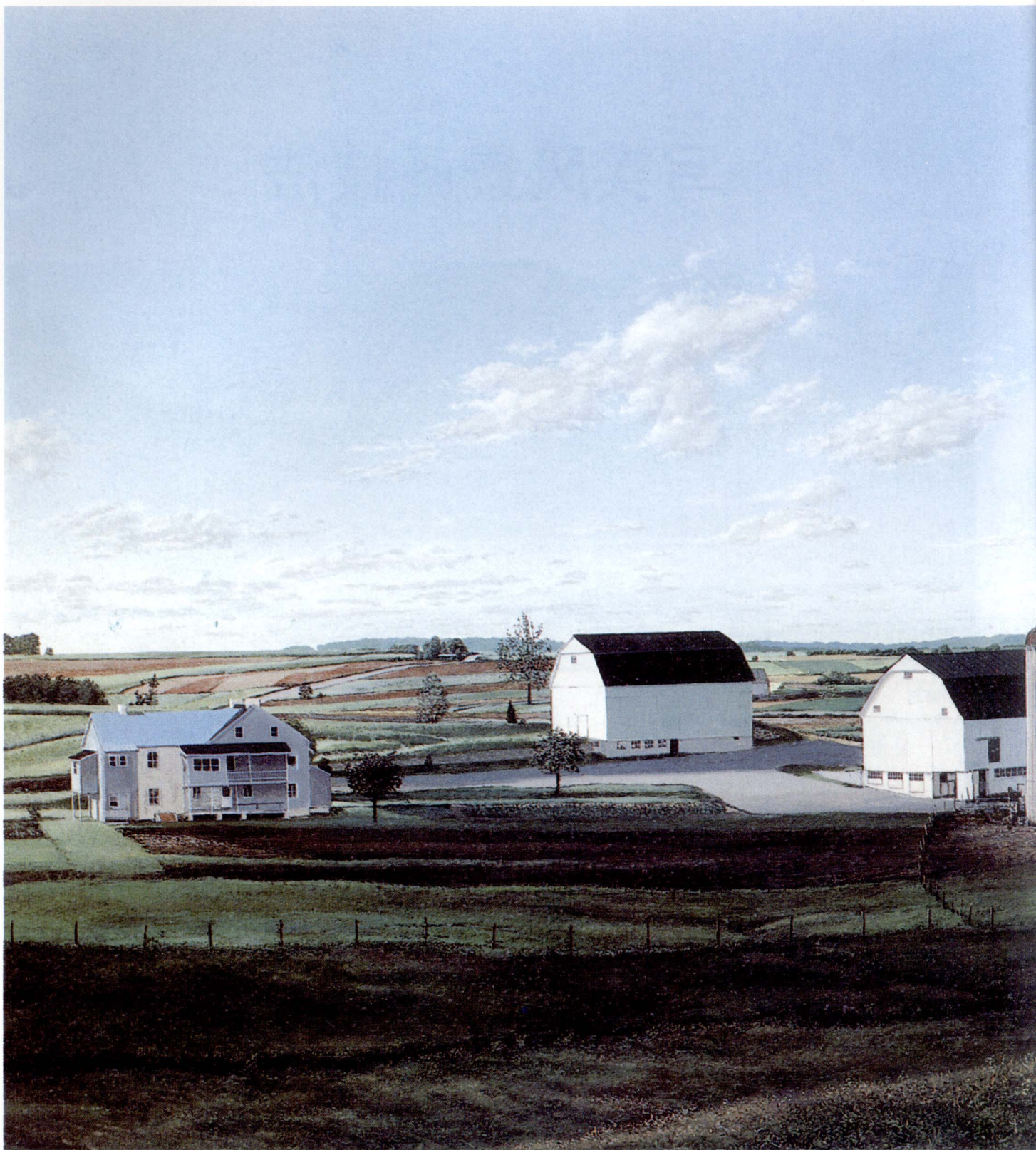
如有印装质量问题, 可寄本社退换
(邮政编码 100037)

写实风景画技法



怀特豪斯

1982年，丙烯颜料画于纸上，18cm × 41cm，私人藏品，O·K·哈里斯画廊提供。



长长的影子

1984 年，丙烯颜料画于木板上，44cm × 79cm，私人
藏品，O·K·哈里斯画廊提供，摄影 D·詹姆斯·迪伊。

写实风景画技法



献给我的父母



丹尼尔·查德，生于美国南泽西，现居新泽西州埃尔默。获南达科他大学美术学士学位（B·F·A），哥伦比亚大学师范学院教育学博士学位。自1968年起，于新泽西罗恩学院教授艺术。查德的绘画原作现于纽约的O·K·哈里斯画廊展出，其出版作品则由奥利安出版社发行。在他的绘画作品中，有两千多幅现为团体和个人收藏。

致 谢

玛丽·萨弗迪，沃森出版公司的高级编辑，正是她发起这一项出书计划。在差不多四年的时间里，她一直支持并帮助我完善我的各种构想。在本书的基本构思确立后，玛丽推荐贝蒂·薇拉帮助我发展本书的结构并精心策划其内容。从头至尾，贝蒂都无私地帮助我整理和斟酌。最后的编辑工作由休·海涅曼出色地完成。她倾注了大量的心血推敲各种材料，使本书的文字表达更为贴切。这三位编辑给予了本书出版的可能性。我非常感谢她们给予我这一机会与别人共享我的思想。

从一开始，我就很关注本书的图面效果。在阿蕾塔·布克这一位富有天分的图形设计师的帮助下，本书经过设计处理，许多重要问题得到了解决，从而获得了更为生动的效果。

绘画技法经典译丛

写实风景画技法

——从照片到作品

[美] 丹尼尔·查德 著
杨翌朝 译

中国建筑工业出版社

目 录

前言 约翰·阿瑟	9
介绍	10

第一部分	
三维错觉	14
错觉的定义	16
相似的意象	17
表现的策略	19
我们对视觉空间的想象	24
绘画的体积	26
天与地的关系	27
重力的影响	28
水平面与透视	30
轮廓线	32
地平线	33
包含于地平面中的小平面	34
表面与边缘	37
物体的体积	40



本森远眺

1985 年，丝网印刷，13cm × 51cm，私人藏品。

物体间的间隙 43

第二部分

构图 46

构图的重要性 48

关系与重点 49

矩形的结构 50

矩形的动势 53

统一与变化 60

由左至右的流线 61

平衡, 张力, 视觉重量 62

尺度与比例 65

全景空间的问题 66

风格化的倾向性 68

图面的组织 70

左远右近 76

天空与地面的结合 82

生动错觉的利用 86

绘画构思的阐释 92

一个生动的中心焦点 96

绘画作品评论的若干方面 102

第三部分

绘画的步骤 104

工具与工作条件 106

工作习惯 108

丙烯颜料的特性 109

画笔运用技巧 110

手指运用技巧 112

用丙烯颜料画出层次 114

调配色彩 118

快速确立一幅画的形象 120

自然发展的创作 123

发展一个绘画构思 126

挑选照片 128

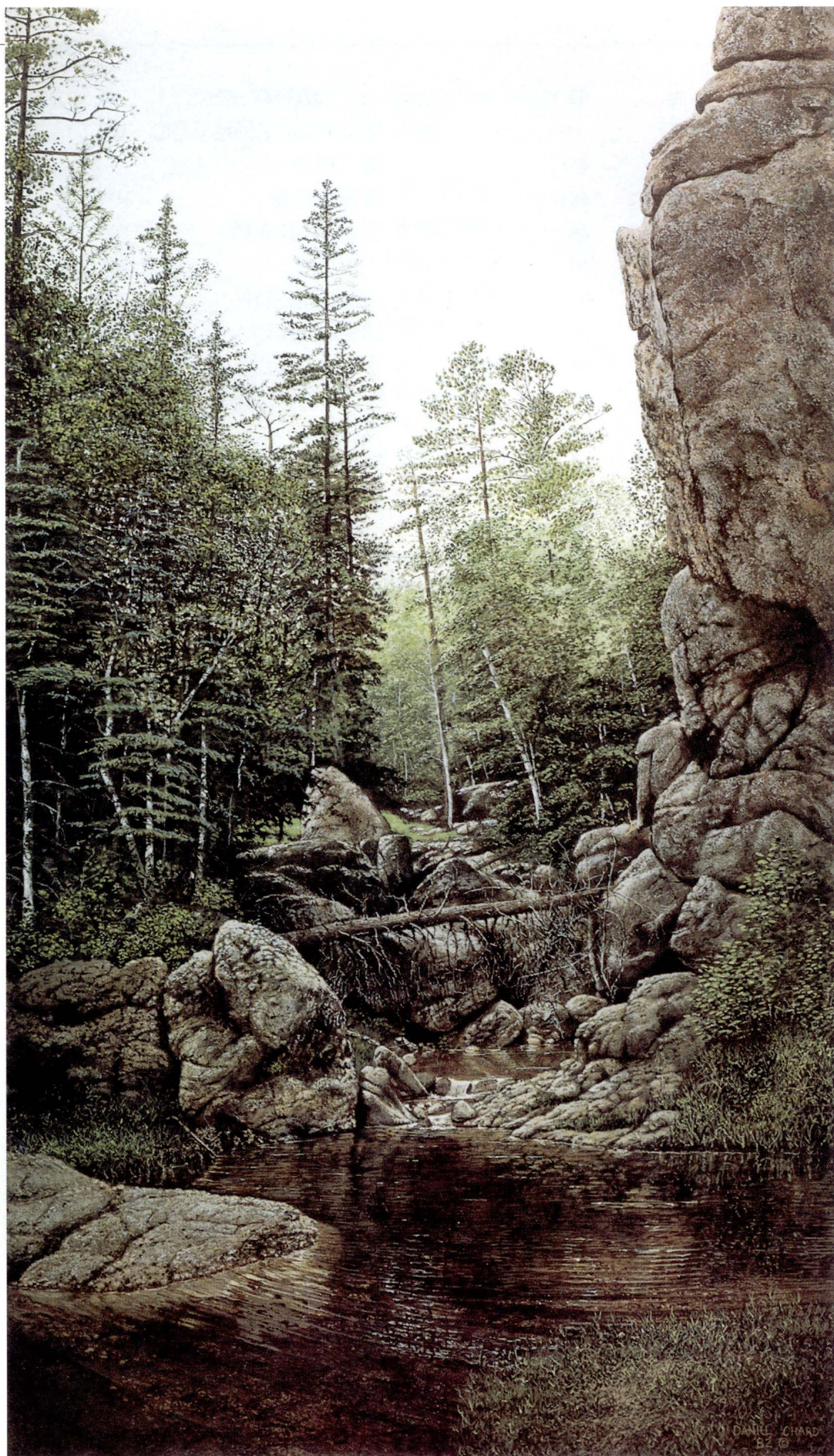
循序渐进的绘画过程 131

进一步的指导 140



霍斯锡夫峡谷

1982年，丙烯颜料画于纸上，46cm × 27cm，私人藏品，O·K·哈里斯画廊提供，摄影 本杰明·费希尔。



前言

约翰·阿瑟

大多数的画家都是在不断变化的过程中，在经历了许多错误的开始和不恰当的转折后，才找到个人真正的自我中心，才慢慢走向成熟与独立。丹尼尔·查德却是那些为数不多的例外者之一。没有中间过渡的步骤，他实现了从最简化的抽象艺术到清晰逼真的风景画（这最初的尝试完全是出于个人的缘由）之间的重大飞跃。

这些风景画，就其明显的客观性、几乎不留人工创作痕迹的图面效果、小巧的图幅尺寸这几个方面而言具有极强的迷惑性。这三个因素中的每一个，当然也有三者共同作用的结果，都在吸引着观众将这些绘画比作摄影作品。的确，它们拥有与照片一样的尺度和形象，而且实际上，它们正是来源于照片。

查德的作品在形式和气氛两方面看起来与它们19世纪的美国先行者极为类似，如弗雷德里克·丘奇、艾伯特·比尔施泰特、约翰·弗雷德里克·肯西特等人的绘画作品，埃德沃德·迈布里奇、卡尔顿·沃特金斯、蒂莫西·奥沙利文等人的摄影作品。与查德的作品一样，在他们的作品中，由于对风景逼真和准确的描绘，画中浪漫的情感和深刻的洞察力被观众不知不觉地忽略掉了。

不过，查德毕竟是当代的画家，

他的工作应被置于当前的环境与背景中来加以考虑。多元化的表达方式和形形色色的表现内容是近几十年中艺术的主要特点。成为一个写实主义的画家是选择了一条奋斗的道路，以照片为基础进行创作则是选择了一种方法。

关于绘画中照片的使用，在过去20年内发展起来的两种主要方法之间存在着本质的差别。照片现实主义绘画者，例如拉尔夫·戈因斯、理查德·麦克莱恩、查尔斯·贝尔等人较忠实于照片原貌的生动的复制作品不同于理查德·埃斯蒂斯、詹姆斯·瓦莱里奥以及查克·克洛斯的作品中对照片的转译。

尽管包含有许多调整与协调的工作，照片现实主义绘画作品中的逼真度归功于照片中生动的形象，也归功于照片所固有的全部特性，如镜头的变形、画面的景深以及被乳化的色彩与光线的特性。而在照片衍生绘画中（查德的作品被列入其中），照片是作画的参考，最终的画面将会大体上与原照片一致，而不会是复制。

在照片与绘画作品之间作一比较，便可以很清楚地说明在画面形象的转化过程中，查德对形象所作的调整和改动的程度不同于埃斯蒂斯、克洛斯和瓦莱里奥。很明显，查

德是一位技法娴熟的一流的画家。他出色的绘图技能、熟练的驾驭色彩的能力以及对细部的精心处理与他训练有素的在小图幅内表现经解构的大空间的能力融汇在了一起。

无论是在描绘家乡新泽西他所熟悉的田野和小院，还是在刻画他曾经避暑的佛蒙特州绵延的丘陵，或是表现他曾经游历过的广阔的西部，这些小巧的全景画作品中无一不清楚地体现出他那训练有素的绘画技能。正是这些出色的技能，在没有多愁善感和陈词滥调的情况下，使得查德的作品在那些缺乏想象力和生动感的大量的平庸作品中脱颖而出。

丹尼尔·查德是一位受人欢迎的画家，他拥有大量的观众和市场，这是因为我们大家都喜爱美国的风光。不过我们是如此迷恋于他的创作对象以至于我们处在忽略其优秀的绘画技能的危险之中。

如果画中存在着缺陷，那也不会是查德观察力的问题。他的观察力是以个人为基础，是富有诗意并且有根据的。这些缺陷的产生在于我们未能理解他观察力中的主观特性。尽管如此，我们仍持久地陶醉于查德的作品中，陶醉于其平静的神秘色彩中。

介绍

在与绘画有关的事情中，有一些对我来讲比其它的更为重要。从一开始，我就想表达一种信念，那就是：对写实绘画者来讲，是构图为他们创作出深刻的视觉效果提供了最重要的手段。能够将伟大的作品与学院派的绘画区分开来的，正是构图。

在多数人看来，构图是具有危险性而且带有某种神秘色彩的问题，不过它并非如此。本书的目的之一便是让那些从事绘画创作的人和那些只是喜欢欣赏绘画作品的人对构图有更好的了解：一个好的构图由哪些元素组成；如何产生好的构图；构图对绘画能够产生怎样的影响。

我对构图的重视来源于我作为画家也作为艺术欣赏者的发展过程。在六十年代中期，我花费了大量的时间来研究绘画语言，特别是与构图有关的方面。当我在美术馆欣赏艺术作品时，我慢慢地理解了某些特别能够吸引我并能鼓舞我的绘画作品。它们似乎具有无穷无尽的复杂性，并触动着我的灵魂深处。“十字架上的基督和圣·约翰和圣母”，罗吉尔·范德韦登的作品，以其复杂性给我深刻的印象。它向我表明什么是可能的绘画——如果我能够做到，那是一种值得努力的作品。

许多年过去，我在整个艺术史中只发现了为数不多的几位画家，他们能够创作出具有如此复杂性的作品。每一历史阶段都会出现许多画家能够极为熟练地处理创作对象

和应用绘画技法。但在涉及到构图时，他们的作品却显现出逊色与不足。我越来越深信：正是绘画构思中方方面面的结合在二维的画面上被清楚地表现出来，才使最生动的作品得以产生。我记得，范德韦登、伦勃朗、拉斐尔、德加属于那些在这一方面创作出了最令人激动的作品的画家。

在我创作生涯的不同阶段，不同的艺术家对我产生重要的影响。六十年代末，我对蒙德里安发生了特殊的兴趣，因为我觉得他以一种抽象的方式延续着以前大师们正规的传统。在这一时期，我本人的作品亦是抽象的，它们包含着几何图形的组织，有时也具有非常严谨的构图及微妙的空间动势。我所处理的是现代艺术中近于平面的、主要是二维结构的图面空间，而非深远空间的错觉。

尽管我对构图的兴趣是如此强烈，我还是没有为这一兴趣找到一个合适的突破口。在当时，除了绘画，我还从事教学工作，在授课的同时也继续学习，并为获取更高的学位撰写论文。我严肃地对待学术界，而且我也很愿意进行学术研究。不过，我并没有意识到我的优势在哪里，我也没有学会相信自己的直觉。（有关我自身的这一方面我只有有限的理解——来自于我作为一名业余音乐家凭记忆演奏钢琴的经历，来自于我作为一名教师的认识，我认为在教室中授课要强于坐

下来用一种更复杂的方式来表达我的思想。）我研究关于自发性的绘画问题，但是在我本人的抽象画创作中，我并不是那么全身心地投入。

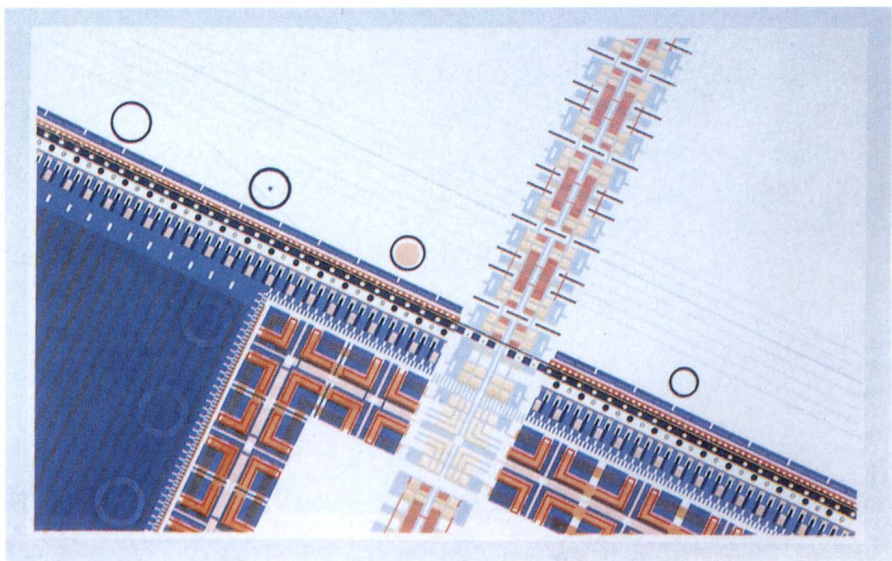
我在大学任教期间度过了无所作为的几年，这段时间中只有有限的一些成果。最后我承受了一次心竭力衰的打击而干脆停止了绘画创作。为了换个环境，我移居至乡村，在那里我决定去描绘那些真正令我感兴趣的东西而不是要画出“了不起”的作品。这就是我如何开始了风景画的创作，这一举动导致了我工作中新的突破。

从我停下画笔到我开始进行写实绘画创作，这期间大约有三年时间。我并没有立刻开始作画是因为我渴望找到另一条创作的出路。我对周围的景色完全入了迷。当地的社会团体将这一地区的有关历史归纳成书，并附上了一些照片。离我住处几百码的地方在距今不到一百年的时候曾是一片厂区，我被小镇中这个现在已不再重要的区域强烈地吸引住了。我决定以当年的照片为基础进行创作，继而我便对这样的创作方式着了迷。这幅作品尚未结束，我又打算为另外的创作拍一些照片。这些照片中一幅使我尤为感兴趣，于是我画了一幅与照片同样大小的作品。它的效果还不错。不过我想在画中表现出更多的空间，同时为了表现细部，我想继续用小图幅进行创作。于是我采取了一种8cm × 33cm的小型全景画版面。

作品第十号

1974年，丙烯颜料画于油画布上，137cm × 213cm，私人藏品，O·K·哈里斯画廊提供。

这一抽象绘画代表了我的“视觉”风格，画中运用了一些相互冲突的水平图案，该图案用丙烯喷涂至油画布上而创造出来。在这一时期我的另外一种风格是以蒙德里安的原则为基础的还原艺术，它所表现的是对称的结构和简单的几何图形。



在短时间里，我继续使用着这种特别的图幅尺寸，创作出许多这种小型写实性全景画。起初我仅仅对表现画面的清晰和逼真感兴趣。随着我头脑中风景画概念的不断发
展，我的形式主义的创作方法也随之不断提高，在这一作画方法中，画面中的构图与秩序比创作的对象更为重要。很快，我便又回到了当初我所中断了的抽象绘画中——这又是与结构和组织有关的考虑和问题。但是，这一次，我对空间的认识已远比从前要成熟得多。

埃金斯和卡拉瓦乔是两位对我颇有启发的画家，他们对我在生动表现三维错觉时如何确定画面中物体的位置这一方面教益最深。埃金斯的作品以其所具有的在不干扰二维图面的统一性的前提下，仍能清楚地表达体积感的能力而堪称独一无二。二维与三维空间之间的复杂关系为绘画构思的发展提供了不同寻常的自由度，因为这一关系之中任何的变化都会为视觉张力的产生提供可能性，这种张力又会激发出观众的某种反应。像埃金斯这样的画家是被人们低估了的艺术大师，他们是形式主义的核心人物，他们对我的艺术启发将不止于此。

直到我为了其中的乐趣而对写
实主义的画风进行尝试，并且我的风景画作品在纽约的O·K·哈里斯艺术收藏画廊中获得了成功之后，我才又开始对绘画创作倾注大量的心血。五年内，我创作了两百多幅作品。在这一过程中，我开始了解

自己的创作才能，并发展出新的绘画技巧，这是我以前所未曾有过的——也是我以前所未曾想到过的。严格而且不断的训练导致了这一新的熟练技巧的产生，它好比在钢琴上进行的音阶练习——只不过对我来讲，绘画更为自然一些。

我有如此多的绘画构思，以至于我为今后几年中的工作都作好了计划。虽然我尚未着手画其中的任何一幅，但它们存在于我的脑海中，而且我有耐心和信心：我会画出这些作品的。在我动笔之前，我会对一个构思进行数月的斟酌。但在我进行了长时间的思考后我也会将一个构思弃之不理，或只为它作出一幅素描。在我能够开始创作之前，我必须洞察出作品中的一切：它必须具有较高的水准和创造性，但它也应该成为更新的绘画构思的铺路石。

我还没有创作出我想要的作品，但我并不期望我做到这一点，因为与目标的距离成为发展的动力。对于我的绘画创作方向，我有着基本的把握，我尝试着在画布上表现我在这个地球上的经历和体验。我的作品是现实的——它们与创作对象之间是和谐的关系——这种关系将会继续下去。

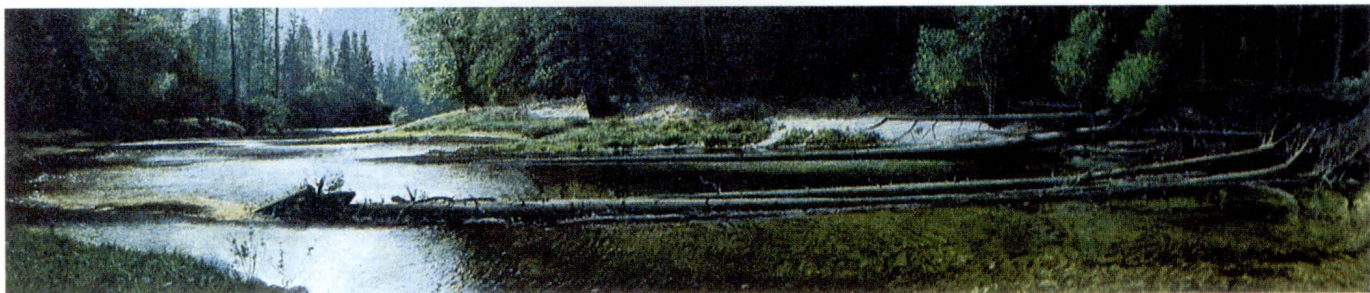
在对我和本人作为画家的发展过程所进行的描述中，我并不是仅仅在谈论绘画，我想表明绘画所赋予我的个人经历。如果我出生于一百年以前，生活在不同的环境中，我便有可能在从事其它的活动：我可

能在田野中耕作而不是在描绘它们。鉴于我特别的天赋与个性，正是绘画为我提供了最好的“实验室”，让我能够发现并了解自我以及周围的世界。

我在绘画中的领悟使我能透视画法中融汇进那些更传统的知识——也就是人们所谓的“真实”。正如我的一位朋友所言，“往返于商店之间，这是逻辑所能让你做到的。”这是对人类理性范围的思索。我本人对人脑中逻辑思维的这一侧面所能为人类提供的信息也越来越没有充分的把握，作为一名艺术家，我更多地依赖于我的感受和直觉。

尽管我不想过分强调我作为一名画家的经历对我的人生有多么大的改变，但我会说这些经历使我更轻松成为真正的自我。各种变化总是接踵而来。在生命中，在绘画的过程中，重要的成长与进步并不会自动发生，也不会是偶然的事件；它的发生有目的性，需要巨大的努力和毅力。真正的改变并不总是能用量化的字眼来衡量，真正的改变影响着一个人的人生态度，它使人
与环境之间一种更加和谐的关系得以出现。

多年来置身于艺术中的体验和我对艺术语言执着不懈的探索，最终对我的作品有了实实在在的影响。曾使我入迷的各种理论已经与我的绘画创作结为整体，并且在我现在的作品中又得到认证：我能看见在我以前的作品中未能清楚表达出来的绘画构思正在慢慢地出现。我的



倒下的树

1980年，丙烯颜料画于纸上，8cm × 33cm，私人藏品，O·K·哈里斯画廊提供。

这种类型的全景画面使地平线极为突出，以至于很难将画框感受为一个矩形。通过使用这种形式的图面，我发现无需使用大尺寸的图幅，我也能够表现出景色中的广阔。

生命与事业开始更自由地发展，这种发展正获得越来越大的动力。

绘画曾对我个人的成长起到了如此巨大的激励作用，所以如果我能通过本书帮助人们获得类似的进步，我的内心会因此而激动不已。绘画是艺术家作为一个“人”的思维和活动的结果，我深信，要想发挥出自己的天赋，就必须将自己作为一个“人”来对待。

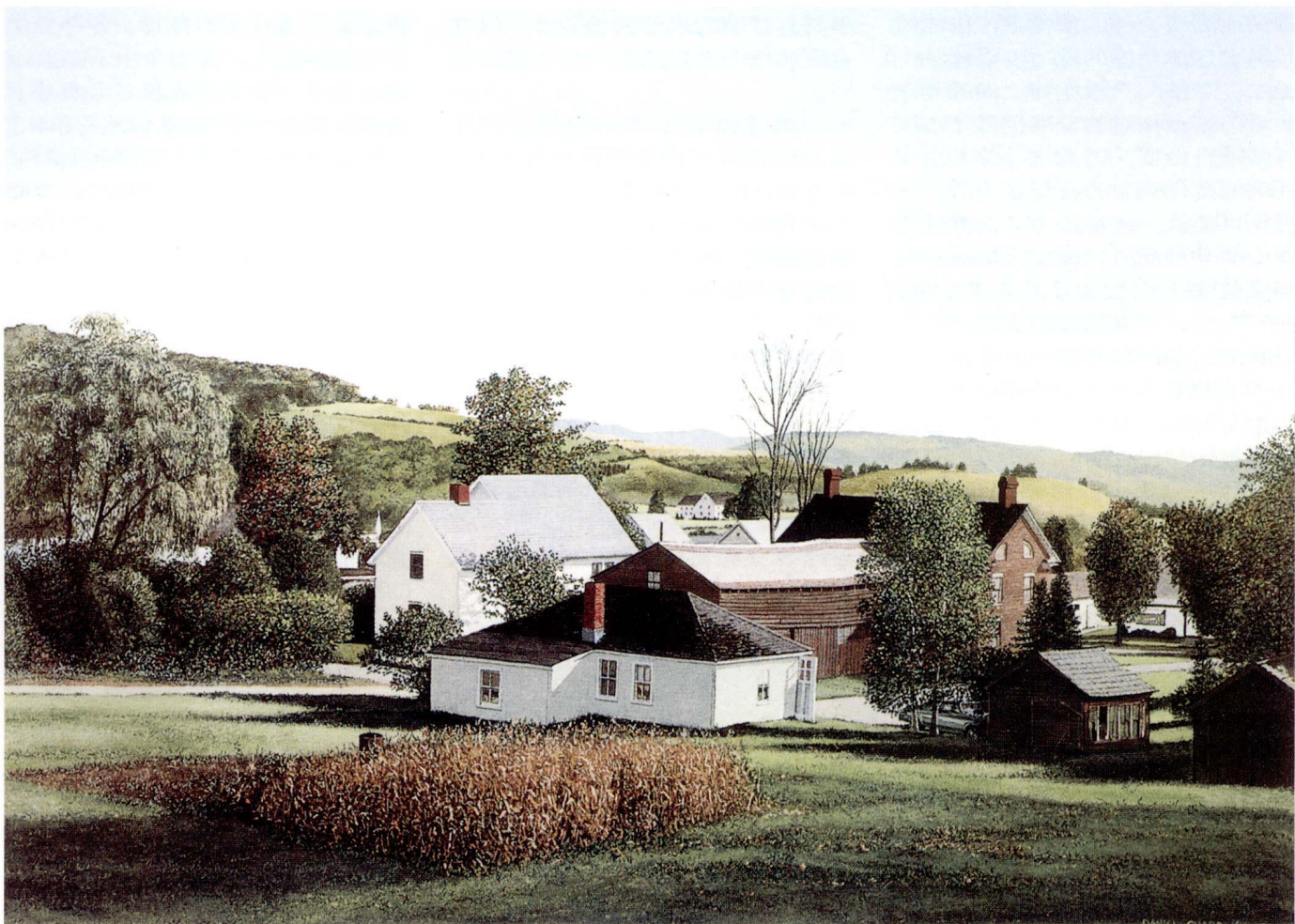
这本书是对我所了解的知识的一个记录。它的目的在于，不论正确与否，为读者介绍一个画家的重要的见解、意象、思想和技法。作为作者我并不想去证明对或错的问题，我只是希望与读者共享我对艺术的认识。

从某种程度上讲，我的目标在于去掉艺术中不必要的模糊性。艺术的语言远比多数人所认为的要易于掌握和易于教授。本书中所讲述的技法是最基本的知识，即使是对绘画没有直接体验的人也能够理解；同时，该技法又是如此的灵活，它会帮助经验丰富的画家来推敲绘画的过程。不要因为它们看起来简单便很快地略过这些基本的概念。某些原则——例如那些对图面的动势起控制作用的原则——不论画家采取的是什么风格或技法，它们是放之四海而皆准的道理。

本书按先后顺序分为三部分，不过读者亦可根据自己的需要去寻找具体的信息。第一部分讲述创作

可信的三维空间和体积错觉的策略。在本部分中所涉及到的一个基本问题在多数有关写实绘画的书籍中也曾出现，但在这些书中，过分强调了创作逼真形象的重要性，也过分强调将每一个物体当作一个独立的绘画表现问题来对待。这样的方法，会导致画面效果的碎化，还会引发出一个错误的印象，那就是：绘画仅仅在于表现。我所介绍的方法以空间为基础，它适用于任何的问题，不论是具体的着色、表面的纹理，或是其它的细部。

第二部分则集中讲述如何把三维的错觉结合到一个统一的二维构图中。书中运用了大量的形象直观的范例来说明大小、位置、相对比



西拉特兰

1984年，丙烯颜料画于纸上，23cm × 33cm，私人藏品，O·K·哈里斯画廊提供。

这张小画与我的全景画创作格式不同，画中通过强调建筑物的几何形体而淡化了远景的重要性。位于佛蒙特的一个小镇中的这一处风景，具有一种非常朴实的特点。将建筑物置于浓密的树叶中的做法，为场景提供了整体感而不去强调单个的结构。

例、形状、明暗配合以及其它的一些元素如何影响整体构图。为帮助读者提高观察力，书中还对几幅作品中的构图进行了分析。最后，该部分以一个列表为结尾，使读者可以独立地对绘画作品进行更全面的评价。

第三部分则介绍了我本人的工作方法，以及一些从某种程度上讲是非传统性的丙烯颜料的运用技法，正是这一娴熟的技法使我成为一个多产的画家。书中还对绘画的步骤进行了分析，包括一幅绘画作品一步一步的创作过程。

本书适合于几类不同的读者。对于有经验的绘画者，本书意在成

为其重新考虑写实绘画基本原则时的有效工具。另一方面，对于学习艺术的学生，本书则可充当理解艺术语言的向导。当我还是学生时，要掌握这种艺术语言对我来讲有些困难，所以我不得不在鲁道夫·安海姆关于认知心理学的书籍的帮助下进行自学。于是我的作品在当时便成为我检验那些概念的“实验室”。本书尝试着将有关艺术的这一类信息——特别是有关分析与评价方面——变得更易于让学生们理解。

最后，对于那些没有从事过绘画工作但对绘画有强烈兴趣的读者，本书的目的则在于提高他们的审美意识，让他们能够更加惬意地来欣

赏和评价绘画作品。不论是对普通人，还是对画家，艺术的语言都应该是为大众所理解的。

当然，每一个人都有自己特定的兴趣范围，对本书中所提出的不同问题也会有不同的接受程度。本书中并非每一部分都对每一位读者适用。有时，目前不太合适的信息也许将来会很重要；有些部分的内容也有可能早在某位读者的掌握范围之内。本书的适用性最终受到每位读者本人的经历范围的影响。而我希望：本书的“视野”能够足够宽广，能为每一位读者带来新的发现。

第一部分

三维错觉



在艺术中，描述现实世界是高于仅仅去描绘一个对象的可识别的特征的。不幸的是，风景画画家常谈论着所画的风景，好像风景绘画同对象的关系远比同视觉语言的关系密切得多。我并不推崇任何一种风景画技法，但我确实知道一幅好的绘画离不开其画法。成功的绘画需要了解图面知识，包括其空间、动势等。

一件绘画作品，无论它是抽象的还是具象的，画家在描述对象之前都必须先了解绘画技法。同时，如果风景本身在作品中扮演着重要角色，画家就必须去了解他或她的创作对象。通过接触，观察，居

于其中而且充满感情地去响应它——否则，便会出现问题。居住在城市中的人，如果他把从事风景画创作的基础建立在偶尔去乡村的旅行上，便有可能只接触到了风景画最表面的特质。

本节的重点是一些风景绘画中创造三维错觉的策略。在这里，理解二维图面在描绘真实世界时的局限性以及绘画的语言或视觉习惯如何弥补这些局限是非常重要的。在二维表面上有许多富有表现力的空间和体积的等价物，掌握它们的绘画技法能够为具象绘画除去工作中的主要障碍。



兰开斯特的冬天

1984年，丙烯颜料画于木板上，36cm × 76cm，私人藏品，O·K·哈里斯画廊提供。