





书 名：色彩画的路  
出 版：湖北美术出版社  
发 行：襄樊飞环印务有限公司  
印 刷：新华书店  
经 销：新华书店  
版 次：1994年5月第一版第一次印刷  
印 数：1—3000册  
印 张：2.5印张 插页：4页  
书 号：ISBN7-5394-0373-X/J·364  
定 价：8.50元

# 目 录

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| 序 .....                                                             | 2  |
| 写生入门 .....                                                          | 3  |
| 相关的知识与读书——绘画工具——色彩的一般知识——色彩的比较——大自然的颜色——应用色彩规律——色彩写生的技巧             |    |
| 静物画 .....                                                           | 13 |
| 模特布置——作画方式——衔接颜色的方法——几种静物的画法                                        |    |
| 风景画 .....                                                           | 19 |
| 风景的选择——透视与空间——虚实与取舍——情调与风格——表现艺术与装饰画                                |    |
| 人物画 .....                                                           | 25 |
| 头像写生——半身肖像——两种不同的调色方法——色块构成——结构画法——全身肖像——人体写生——外光写生——速写、默写、创作——利用摄影 |    |
| 作品附图 .....                                                          | 35 |

## 序

先从我自己的少年学画说起。

读初中时的我，已经非常喜欢画画，立志成为一个画家。初一开始，每天课外活动时间都到操场去画速写。在一起的还有一位俄罗斯族的同学，他后来考上了中央美术学院附中，又上了学院，现在移居澳大利亚。因为在画画上志趣相投，所以虽然他高我两班，但一有机会总是聚在一起。至今，他还保存着当时画的速写本，里面一幅用变色铅笔画的速写，就是我当年正在画画的样子——戴着眼镜，叉开腿站着，手里拿着一个小本本很认真地作画的样子。因为年月太久了，看起来如同文物一般稀奇。珍贵。因为是自己的过去，所以感到非常亲切。

父亲领我去拜师，老师和我家相距不远，是在军区政治部战士读物出版社任美术编辑的梁黄胄。黄胄先生那时还年轻，但是已经在全国美展中得到很高的赞誉。因为仰慕已久，第一次见面，竟忍不住涌出眼泪。那时我才十一、二岁，觉得实在丢人，心中忐忑了许久，直到成年以后才淡忘了这件事。现在要为少年写书，就忆起了儿时拜师学画时，那种很纯的感情。

黄胄先生对我影响很大。虽然我没有直接从他那里学到很多具体技巧，但他的勤奋努力，他的艺术道路一直是我心中的楷模。黄胄先生使我悟出一个道理：画家要走自己的路，看重自己的感情，作画要有真实感。黄胄先生早年的中国画很奔放，气势很大，看起来没有一点拘束，真让人有一种痛快的感觉。当时也有人说他的画没有传统，只能算是速写而已，后来他很注意传统国画中笔墨功夫的磨练，创造了大写意的中国人物画，成为一代名家大师。然而我个人私下认为，就激情与感人而论，他年青时期尚未成熟的作品要更多一些激情。

以后我考入西安美术学院附中，四年后进入学院。文革结束，又回母校读研究生，接着留校任教。一步一步地走上了绘画的路，不知不觉间，从一个十几岁的少年成为现在这样一个五十几岁的人。回忆起来，在学画的漫长岁月中许多教师都帮助过我，没有他们的直接间接的教导，只靠自己的努力，恐怕我的学业早就半途而废了。每当看到背着画夹匆匆而行的少年，常联想到自己少年学画时的情景，从他们身上看到了过去的我，亲切的情感油然而生。我觉得自己了解这些学画的少年，他们最需要的是教师的指导。许多人都是只凭着一股热情，自己摸索着学习的路，也许我的经验可以给他们一些帮助，象前辈们为我所做的那样。人类的艺术就是在一代一代的师承关系中发展下去的。如果能够把我的知识介绍给少年朋友，对他们有用处，也是对于恩师们的一种回报。

## 写生入门

从随心所欲,天真烂漫的儿童画,到开始认真地学习绘画基础,就是由写生开始的。

写生是西洋绘画教学的基本方法,学习色彩画的训练入门,亦是从较简单的静物写生开始。进而学习风景画,人物画等等。一个阶段的训练完成了,才可以增加难度进入下一阶段的学习。即使是同样的一组静物,初学者的习作和一个成熟的画家具有深刻内容与技巧的作品也会有天壤之别。有的人一生都在画静物作品,在看似简单的一组水果或陶罐之类的对象面前探索美的奥秘,这样的事例很多。因此,不要小看了一组简单的静物。开始画简单的对象易于掌握,可以提高学习的兴趣,引导你一点一滴地积累知识,进入五彩缤纷的绘画艺术中去。

学习色彩写生要有一点造型能力,应该先学素描后学色彩。有过一段素描训练,对于物体轮廓、比例、空间等方面的描绘有了一些基础,画起色彩写生来就会容易许多。从单色的素描造型方式,过渡到用颜色表现模特,会有很多困难与不便。色彩画本身就包含着素描因素,素描与色彩在写生过程中会出现许多纠缠,使初学的人感到困扰,如果素描练习已经很好的解决了单色造型问题,色彩写生起步就容易得多了。

## 相关的知识与读书

在学习色彩写生的同时,对与色彩相关的知识,起码应该有一些粗浅的了解。比如:关于色彩写生技法的书,关于光和色的知识方面的书,都可以找来翻翻。这类书无须精读,浏览一下,一知半解即可。因为绘画具有实践性很强的技艺特征,画家的认识一部分来自技法书籍和老师的指导,而更多更主要的认识,来自长期从事的艺术实践。在长期大量习作练习中,画家悟出的行之有效的道理,较之于书本知识可靠、具体。绘画实践还可以检验出书本知识中的错误与过时的东西,特别是一些理论上讲是对的,而实践中行不通的东西。实践也是理解、掌握书本知识中正确部分的唯一有效途径。

一个人在学画之始,就要同时注意艺术修养的提高。要看到画家要树立自己的画风,形成自己的艺术见解,审美趣味,也就是说,要多读书。这方面的成长与技术学习同样重要。

技法书是学习的工具书。不一定要一气读完,可以只选那些正在用的章节翻阅。所有技法书都会有共同的规律性的东西,在一定历史时期里,共同的东西是不可逾越的,必须学习。也有属于个人经验方面的内容:这种东西更加具有实践性和独特性,因为尚属经验范畴,可以作为参考,有些经验是有争议的,并不对任何人都适用。在读书时要思考和选择结合自己的实践来作出判断,书才会真正对你有帮助,读书也才会有更富于创造性思考的乐趣。书是学习的第二个老师。常言道:师傅引进门,成佛在自己。绘画技法书中介绍的一些入门的技巧,有时只是帮助你完成由生到熟的过渡;完成了入门的学习,就应该更多地去创造自己的绘画,走自己的艺术道路,探索出一些新的技巧来。但是初学色彩写生的人,最好有几幅认真刻画对象的作业,这种老老实实的写实本领,对日后的发展是一种垫底功夫,便是其共同特点。为了便于携带和使用,美术学院考试,画家外出写生,初学者的色彩入门,多选用水彩或水粉画作色彩写生的工

具。

在西画中,水彩有悠久的传统,许多画家留下了水彩画稿或水彩写生的习作,一些人甚至于一生都在从事水彩画的写生与创作。水彩画用水调配颜色,用水来调整颜色的深浅,水与颜色在画纸上所产生的肌理,形成水彩画的艺术趣味,是画家刻意追求的一种绘画技巧。与油画相比,水彩画以轻快明朗的情调见长。

水粉画也是用水调色。作画的方式与水彩相似。所不同之处是,水粉画颜料有覆盖的特性,亮的颜色是用加白粉的多少来调整的。在作画的次序上,可以先画深色而后用亮色来覆盖。这一点与油画有相同之处,水粉画除了作为写生练习的工具之处,它也是一个独立的画种,常见于商业广告的绘制,书籍封面,内页的彩色插图等许多方面。在中外商业广告画中有许多水粉画高手,他们不但用手绘的方式而且利用喷绘等多种现代工具,创造逼真、精美,色泽鲜明艳丽的商业绘画。

本书将用水彩画或水粉画的色彩写生技巧,向少年学画的朋友介绍色彩绘画的规律。

## 绘画工具

1. 颜料:目前市场上,文具店出售的锡管装、瓶装水粉画颜料和水彩画颜料(锡管装),购买使用都很方便。锡制软管易于携带,便于使用和保存,是色彩写生的最常用颜料,玻璃瓶装的颜色每瓶的量较大,不易携带,多在绘制大型广告画时用。在水粉画的绘制过程中,白颜色的用量最大,因此可以在盒装的一套颜色(六支装或十二支装)之外,多购几瓶白色颜料备用。水粉画中,颜料的含胶量对画面的影响很大。太多的胶,会使画面发黑,特别是白色含胶太多时它所调配过颜色都明亮不起来。颜色中的胶太少,作画覆盖层次多了,完成后的画面,颜料常常会剥落。适当的含胶量在作画的过程中,很容易体会出来。对含胶多的颜料也可以自己做一些处理,比如把颜色挤入一个干净的瓶中,加上一些清水浸泡一天,再把泡出来的胶水倒掉,用这样处理过颜料作画,色泽就会明亮起来。

二、画纸:水粉画和水彩画的用纸,有一个相同的要求,就是纸的质地应该尽量的坚实。这里所说的坚实是和松软相对而言的。因为水彩画和水粉画作画过程中要大量的用水,有时候为了修改画面或者其它什么原因,还须用水洗纸,用刷子去刷纸。质地坚实而又厚一些画纸,才能经得住这样的折腾而不变形,松软的纸张就会因为作画时画面吸水的多寡而变得凹凸不平,画纸如果过于单薄,作画之后,就再难以平挺。所以对于画纸质地坚韧的要求是画家们共同的体会。至于纸的纹理粗细,就要看每个人画风的不同而定了。这方面不应该有什么明确规定。

三、用笔:水彩画用笔、水粉画的用笔因人而异,只要是自己运用自如,得心应手即可。在通常情况下,水彩画,水粉画的用笔较之油画笔的笔毛要软一些,吸水量要大许多。有一种扁头的羊毫毛笔,如油画笔一般,从小到大有许多号可以选用。中国画的毛笔也很好用,像大、中、小白云一类的毛笔,用习惯了,能够发挥很好的性能,一支笔就可以代替许多支笔,许多画家更乐意,尽可能地用一支画笔去完成作品的绘制,只要是充分地利用笔的各部位性能。例如,笔尖可以勾画作品精微之处;侧锋可以当大笔使用;把整个笔压扁,也如同一支小的板刷,平铺大面积的背景颜色。中国画有宁可大笔作小画之说,在水彩画、水粉画的用笔中,时间久了也会有类似的经验。

作画前多准备几种笔备用,作画时常的笔也就是一两支,即使一支扁头笔,也不会仅仅用来刷色。正画,侧画,用笔头的一个尖角勾勒,任何笔都可以发挥多种的效用。

凡用笔作画都会形成其特有的笔痕,画家把这种笔痕叫做笔触。笔触也是形成作品艺术特

色的一种形式美感。东西方绘画艺术都注意笔触的形式和笔触的表现力两方面。所谓笔触的表现力,是指利用笔的中锋、侧锋等不同部位,作画时用笔的方向、则柔、快慢等技巧,恰当准确地表现出描绘对象的体面转折、光源投影、质感特征等再现自然物态的写实能力;而所谓笔触的形式美感,则不仅是指运用画笔描绘事物时笔痕变化与物体造型的巧妙结合所产生的技巧感,同时也包括笔触在不表现任何具体物态时,自身所表现出来的人的种种情绪。

笔触对于作品意义远远超出了真实地描绘事物的手段,它在作品中独特的审美价值,使画家在长期的艺术实践中形成对于某种笔触的特殊偏爱。这种偏爱和一个人的画风紧密地联系着,因而成熟的画家总要形成自己的用笔方式,笔触成为只属于一个人的经验与风格。比如我就很喜欢尽可能地用一支长锋中国画狼毫笔来作水粉或水彩画,而且一支长锋的中国画狼毫笔,有很好的弹性、吸水性,笔端、中间、根部的形状性能不同,作画时各有所用,整体看,笔触也很统一协和。当调好一笔颜色以后,可以在整个画面巡行一遍,直到画完,画干净,在水桶里冲洗时笔上已经没有很多颜色可洗。洗过的笔不要把它甩干,而要用一块抹布把多余的水份吸掉,必要时也可以将布包着的笔头挤一下,用这种办法来调整笔的干湿较之甩笔更有效,对于保持环境卫生,也不失为一种好办法。

调一笔颜色在整个画面巡行一遍应看作是一种从整体出发的作画方式,它可以避免陷在局部的描绘之中而不可自拔,从而经常保持在对于画面整体考虑的状态之中。

当然并不是任何情况下都可以采取这种作画方法。如果是画水彩画,由于一些技术上的原因,必须一个局部一个局部地描绘,那也只能通过不断地拉开与画面的距离,在头脑中设想作品完成后的整体效果,来确定局部制作的明暗、冷暖等分寸,这样做要有一定的绘画经验,才能控制好制作的过程。

## 色彩的一般知识

在动手色彩写生前,应该有一点关于光与色的常识武装一下头脑,无须多,但要记住最基本的,最常用的几条。应用性的色彩学知识并不可能在绘画实践中完全应用,大部分会忘掉,这对时间是一种浪费。常用的色彩知识往往就那么几句,但在实际变化的使用过程中,内容非常丰富,要经过一个时期的练习,才能真正搞通搞透,会用了才算真知。然后再读书学习新的内容。色彩学方面的知识要这样一点一滴的积累,从书本到实践慢慢地去掌握。

谈到物体上的色彩,必然要讲到光。因为我们看到景物的颜色均来自光的照射。没有光,世界一片黑暗,什么颜色都没有了。光的七色没有被分解之前,它是白色的,被光照射的物体对于光的七色吸收和反射的程度千差万别,被物体反射的颜色,就是我们看到的物体的颜色。

1. 光色与颜料:景物所呈现的颜色均来自光的照射,也包括我们用来作画的颜料所画出来的颜色,可见作画的颜色不可以和光所创造的颜色相提并论,它们不是一种平行的关系。光是景物颜色之根源,而颜料的色彩只不过是人类对光色的一种摹仿,而且这种摹仿只是一种相去甚远的近似。在作画时和欣赏中,人们都只看一个大概关系的正确与否,而从不深究完全的逼真。

绘画用的颜色来自于自然界的植物、矿物、化学合成等方面。由于这些物质的物理性能与化学性能的不同,在相互调配时的反应,决不会都象光学中色彩变化的效果的一般无二。这使我们来自光学的色彩学知识,常常在应用中发生问题。在中国和外国,都还没有见到过有关颜料色彩学的专著,但是许多绘画技法书中都有关于几种颜色相加会调出一种什么颜色的经验之谈。这些经验行之有效,但尚未汇成一门完备的知识,也不那么理论化。这就是关于光色理

论与绘画应用的实际状况,它使学画的人更加关心艺术实践中的经验成果。由于许多经验理论化的程度不够,而书本所讲的色彩学与实用有一个距离,从一个成功的画家的示范表演中得到知识,常常会比书本中的色彩学更为实用,在学习色彩写生中,没有教师的辅导,光靠书本指导的自学远远不够。如果遇到一个好的机会看名家作画,就会受益不浅,常常有听君一席话,胜读十年书之感。

2. 色相:色相是颜色的相貌,每种颜色都有它自己的视觉形象,称之为色相。一个世纪前的光学研究,已经发现了光的七种色彩成份,即红、橙、黄、绿、青、蓝、紫。七种颜色中红、黄、蓝是原色,而橙、绿、紫、青是两个原色相交之际,二次配合而成的颜色,叫做复色。复色还可以相配合,产生重复层次更多的新配颜色。每一个颜色都有一个名称,而每一个名称所标志的那颜色在色谱中有它自己独特的形象,这就是颜色千差万别的色相。

3. 对比色:两个相配的原色所组成的复色和那第三个未发生关系的原色形成补色关系,是一种强烈对比的色彩关系,如红色是原色,与复色的绿色就是一种对比很强的色彩构成;黄色与紫色,蓝色与橙色都是如此。对比色在画面中形成色彩上的对比关系。

色彩的对比关系产生强烈、响亮、鲜明的色彩情感,引起人的愉快、兴奋。对比的色彩效果,因为它的醒目,常用在作品的主题部分,借以突出主要的形体,引导观众的视觉集中关注画面中最为精彩的事物,并在人们记忆中留下鲜明强烈的印象。如果整个画面采用强的对比关系,给人所传达出来的信息是一种强烈的情感,如热烈的、激动的、欢乐喜庆的种种情绪。中国民间艺术中大红大绿的色彩关系,就是民间艺人运用色彩强烈对比效果,适应群众节日喜庆吉祥欢快的气氛。

在描绘现实的写生作品中,颜色的对比度要弱得多,因为生活中的事物如光谱中的红、黄、蓝、绿般鲜明的颜色极少。正好相反,自然界的物体无不含有多种颜色成份,绝对纯净单一的近似原色的颜色,在自然物中似乎看不到,除非是那些用颜料涂染过的东西。因此描绘大自然的写生作品多少都有一些灰色在画中,比民间绘画中艳丽、夸张的色彩柔和、协调、真实。

4. 协和色:与对比色相反,协和色是色相接近对比度很低的颜色,如果是复色,其成份中,相同的颜色较多。比如,紫色、蓝色、绿色都比较近似,都有蓝色的成份。与红、绿补色关系的对比色相对而言是协和色。

协和色是类似的颜色相聚,所形成的画面色调柔和,给人产生统一、宁静、平和的情感。在形成一幅作品的色调中,协和色之间相近的色相,起着统一色彩的主导作用。画面色调的主体由协和色中面积最大的颜色构成。相近的色彩在作品中起了主导作用(占有三分之二以上的平面空间)。作品就可以说具备了一个统一的色调,其它占面积较小的不协和色,(或者是对比色),在画面中就不可能破坏统一的色调,而只能产生活跃色彩气氛的作用。

由此可以明确一个道理,协和色形成作品的主色调,是画面统一的要素,而不协和的对比色,则起到活跃画面气氛的作用,对比色是作品大一统格局的兴奋剂。作画时,如果画面过于死板沉闷,协和得近乎单调时,就可以用不协和的对比色彩因素进行调整,反之,作品过于花、乱、没有了主色调,不协和统一时,就要把一部分对比色的对比度削弱,使协和因素增大,直至协和的颜色占据了画成的三分之二以上,在画面中成为绝对优势,作品才会有一个很明显的主色调调整出现,形成一种安定统一的画面。

## 色彩的比较

在色彩写生的训练中,判定色彩关系的正确性,要通过对色彩的比较之后得出结论。

构成色彩关系的几个方面是：色相、明度、纯度、冷暖。画家的经过训练的眼睛，在观察事物时，会习惯地对物体的颜色进行对比、归类、定位。比较色相、明度、纯度、冷暖的关系中寻找正确的颜色，这个方法很有效，就如同几何学中推算一个角度的公式般准确无误。初学的人不习惯运用比较的方法，因此不能作出正确判断，导致色彩关系的混乱。

1. 色相的比较：在色相比较中，红、黄、蓝三原色的色相是十分明显的，甚至于橙、绿、紫，也都有着很清晰的色相，困难在于相近的色相，比如几种相同的红，它的色的差别有多省，在灰色调中，找出几个接近的灰颜色的不同色相，就要有一点绘画实践的经验才行。色相是我们判定颜色关系的基础，根据和前提。比如色相的判断为红色，随之而来的才是颜色的明度、纯度、冷暖等关系。即使是一个白色的墙壁和一个白色的衬布，一张白色的报纸放在一起，也要判断出它们之间在色相上的差异来，就是色相的倾向性，然后再通过明度、纯度、冷暖关系的比较，来确定这三种近似的白色，正确的区分颜色。

2. 明度的比较：色彩明度的比较，是指颜色明暗程度的比较。同一个颜色，也有深与浅的差别。色彩之间浓重与轻淡的差别距离非常大，红色就比黄色要暗，同样的红色用水冲淡之后就是浅粉红色，较之浓抹一笔的红色要亮许多。

色彩画中明度的比较，说到底还是素描内容的比较，评论色彩画，有时也会说：这幅画存在素描问题。这是因为颜色画依然存在明暗关系。色彩画的明暗关系不协调，必然使作品出现素描上的问题。

明度的变化形成了物的形体、空间。把一幅色彩画作品拍成黑白照片，色彩在造型中所产生的变化，唯一可以存留的，也就是色彩的明度的差别。由此可以清楚地体会到明度的含义是什么。

强烈的明暗对比是突出作品主题的一种创作手法，无论在素描中，或者是色彩画作品中都是如此，明度的跳跃式变化，明度柔和的变化，都可以产生各种不同的艺术效果，因此色彩画的明度比较是研究色彩关系的重要内容。

3. 纯度的比较：光的三原色与经过二次配色的复色在鲜明程度上是不相同的。自然界中各种物态的颜色，其成份就更加复杂，是远不止二次配色的复色。色彩相配的层次越多，它的鲜明程度也就越差，这方面的比较关系，就是纯度的比较。

纯度高的颜色，鲜明、强烈、装饰性、象征性的因素多于真实性。色彩写生中，颜色的纯度不会太高，真实事物总是不同程度地存在着灰暗的因素。在一些现实主义作品中，灰色调所构成的色彩关系，给人以柔和、亲切、真实的感觉。

纯度高的颜色来自画家夸张的感情，和实际的事物相去很远。在色彩写生中，利用强烈的鲜明的纯色作画，也会画出好的作品。特别是印象派之后的色彩写生，画家主观的感情，通过鲜明色彩的并置，使作品变得更加富于激情。

一件作品中，纯度很高的原色和纯度很低的灰色，是一对美丽的矛盾。它们相互依存，共同构成色彩在视觉上的美感。

在以灰色调为主的画面上，几个鲜明的纯度很高的颜色点，会发出宝石般的光辉；反之，在以纯度很高鲜明的颜色为主的画面上，几笔沉稳的灰色，也会显示出一种特别的魅力。这就是利用纯度对比在作画时所产生的效应。

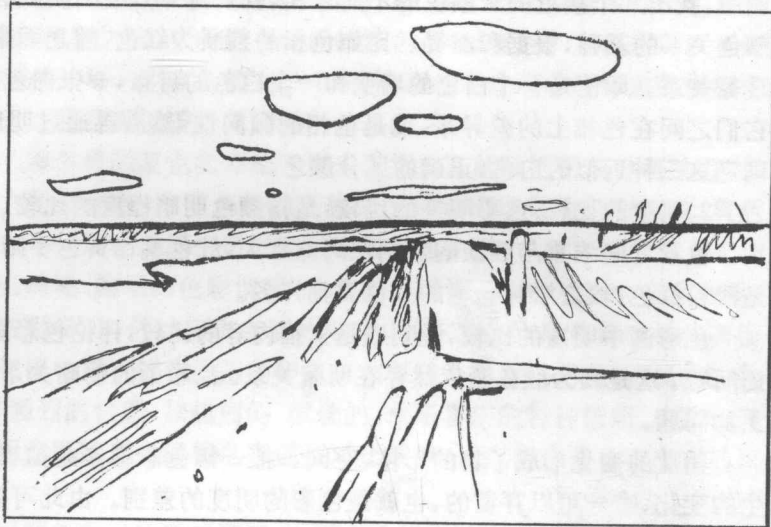
4. 冷暖的比较：颜色冷暖关系的比较，在色彩画中，被认为是最重要的色彩关系的比较，是研究色彩绘画最重要的课题。

人们根据生活体验所形成的色彩感觉，认定了蓝色是寒冷的色彩感觉，所以把类似蓝的颜

色称为冷色,而红色是热烈的色彩感觉,认为类似红的颜色是暖色;黄色为中间色。这是对色彩的大的冷暖区分。在具体的作品中,冷暖色的比较就要根据画面实际状况来判断。

一幅蓝色为主调的水彩画中,土黄就会成为暖色,土红则成为强烈的暖色;如果是红色为主色调,同样的土黄色就可能变为冷色。把几种红色并列在一起,朱红就会带有暖色的倾向,紫红色则带有冷色倾向。由此可见色彩的冷暖关系既有一个明确的区分(总体来看,蓝色冷,红色暖),又要根据实际的比较关系来确定颜色的冷暖。

作画时,有意识地按照色彩的冷暖规律,把几种物体的颜色组合成一种冷色调或暖色调的画面,可以从色彩的角度形成作品的情调。以冷色为主的作品,应该有适当的暖色成为它的对比色。同是一块冷色,其中也常常要透出一点暖色的因素来,这就是色彩的相互渗透与相互包容的特性。冷暖对立的色块中,往往相间着对方的色彩于己中,把冷和暖的矛盾化解为统一和谐。又要设计冷暖的对立,又要把它们统一成为一个色调,这就是作画时把冷暖比较的规律,灵活多变的应用原则。



色彩的冷暖比较,困难在于灰色调——这种差别细微的颜色关系。至于明显的颜色差别,对于任何一个普通人来说,都不会成为问题。颜色的色相、明度,都是如此。所谓比较,是指对于相近似的色彩关系的区分。很明显的关系就无须劳神观察、比较、判断了。

## 大自然的颜色

色彩写生的对象是自然中的静物、景物、人物等等,画家应该了解光色所创造的大自然的色彩现象。

1. 固有色:是物体本来的颜色,所谓物体本来的颜色,是指在通常光线下,人们常见的每种物体的不同颜色,如一块蓝颜色的布料,红色的塑料桶等等。物体的固有色在适中的光线下显示得最为本质。又如晴天的阴影下,或者白天的室内,都可以使固有色表现得格外清楚。如果是在阳光直接的照射下或者在过于昏暗的角落,固有色都会被削弱或者模糊得相互难以区分。在同一个物体上,直接受强光照射的部分和暗面也都不如中间色调能够更好地反映物体的固有色。

固有色是物体最基本的颜色,它会在不同光源色的影响下发生变化。

2. 光源色:常见的光源色不尽相同。夜晚照明的烛光和电灯呈橙黄色,日光灯管的光是白色,霓虹灯的光五颜六色。阳光在多数的时间里是白色,但早晨日出和晚上日落之际,阳光就会变成桔红色。除了和阳光类似的光源色,在适当的亮度下给物体以固有色外,其它光源色,都会不同程度地影响和改变物体的固有颜色。比如,太阳即将落去的余晖,从云中射出,红得好像会

把天空、地面、海水、森林都燃烧起来,这时天地万物都失去了自己固有色相,而统一在落日的红色光源色中。

3. 反光:任何一种物体在光线照射下,都会不同程度地反射出属于它固有色的颜色反光来。反光对于物体的相互关系产生很大影响,特别是在强光照射下鲜明而纯度很高的颜色。强反光是一种弱光源色,它可以改变邻近物体的一些局部固有色。比如一块红色衬布的反光,放在它上面的水果的暗面增加红的色素。反光在色彩写生中丰富了颜色的变化,增强了物体颜色的相互联系。

4. 明暗变化中的色彩变化:单个立体的形象,在一个光源的照射下,会产生亮面、暗面、投影、反光等多种变化,这些光的变化在绘画中成为立体造型的手段。在色彩写生中,物体的明与暗,绝不仅只是固有色的深与浅的变化,拿一个桔子的圆体来做例子,直接受光的亮部可能受天光的影响,要加一点冷色进去,中间的过渡部分桔子的固有色会占主要成份,暗面受到衬布的红色反射,要较暖一些。整个桔子的圆体,是用不同色相、明度、纯度和不同冷暖的色彩关系画成的体积,而不是固有色的明度变化所画的单色素描。

## 应用色彩规律

颜色在应用时,相互关系中的规律性法则,是色彩画写生与创作的依据。在绘画中,色彩用来真实地再现自然本来的模样,色彩关系的各种法则包含在作品所描绘的事物之中。而装饰性强的色彩画作品,色彩关系的各种法则,被作为绘画美的一个内容来看待,色彩对于自然形态的描绘则被简单化、平面化;画面的空间感,立体感不再重要;色彩关系中那些能够激发美的感觉效果,得到强调与夸张的表现。因此色彩关系的法则,自然更多地明显地表现在装饰性强的作品中。

1. 色彩的秩序感:色彩在大自然中,经常呈现出一种合目的性、合规律、有秩序的排列,而使人们感叹造物的神奇。象音乐的音符变化可以形成各种各样的乐曲一样,色彩的秩序可以组合成为万千不同的画面,创造出种种动人的意境。早在人类社会形成的初期,原始先民们,已经能够把对自然界色彩形状秩序的感受,变成一种审美经验,从中抽象出有规律的图形,创造出远古的彩陶文化。对于绘画来说,色彩的有规律的排列是一种普遍存在,即使一幅写实绘画作品,也必然会隐含着色彩变化秩序的律动。作画时理性的观察和分析色彩的构成秩序,主动地发挥它的效应,就可以使照搬生活的摹写上升为生动的描绘。

色彩的秩序感首先表现为,同一色相不同明度的逐步增减变化。这种变化随着一个方向从上到下,从左到右,从中心向四面放射或渐变。色相的纯度、冷暖关系也都是这样依循着一个方向,逐渐地增强或减弱。变化的秩序除渐变外还有跳跃性合节拍的变化,形成作品的节律感。作为表现自然面貌与情感的绘画艺术,从来都是按照每个画家的不同画风,不同程度地表现和发挥色彩的秩序特性的。日本画大师东山魁夷的风景作品,色彩秩序特征井然有序,排列十分明显地夸张,使作品的装饰情调凝聚为尘世上少有的宁静,画出了东山魁夷独特的心灵。而俄罗斯风景画家列维坦的作品,则含蓄地将色彩的秩序感与自然真实的表现统一起来,形成另外一种风格的真与美。

2. 均衡规律:色彩配置在视觉上反映出一种平衡安定的感觉,称之为色彩的均衡规律。明度高的颜色较之明度低的颜色在视觉感上要轻,纯度高的暖色比纯度低的冷色感觉轻。色彩的画面设置,轻重不当,或者轻重倒置,就会使色彩关系失去平衡的感觉。左右份量不均同样会出现不均衡的问题,失去均衡画面产生不稳定、不安全、不舒适感觉。在作画过程中,可以通过颜

色明度、色相、纯度位置的调整,面积大小的调整纠正色彩的不均衡感。

色彩的均衡中包含着一种对称因素,视觉上的色彩对称,是绘画作品装饰性的特征。图案就是把这种特征更加抽象化、教学化。绘画作品的色彩对称不可能如图案般的机械规则,而更多地表现为不规则。图形在量的总和上的对称,使作用既不失安定舒适感觉,又类似自然形态任意的无规则的样式,这也是绘画中,装饰应用与工艺图案之区别。

3. 对比效应:色彩画作品中,利用颜色关系的对比效应,可以打破作品呆板单调的局面,产生动感与活力。

色彩的对比关系有色相对比、明度对比、纯度对比、冷暖对比。色相对比最为有效和强烈的是补色关系的对比;明度对比基本属于素描性质的对比关系;纯度对比是指色彩画中鲜明的原色和纯度很低的灰色所形成的对比关系;冷暖对比是在色调上所形成的对比关系。在民间美术作品中,色彩的对比关系被充分的发挥,使其作品产生节日喜庆的鲜明强烈的艺术感染力和装饰效果。写实的绘画作品中,对比关系被削弱,更符合生活真实而不是工艺图案,有如轻音乐般的柔情。



绘画的色彩对比关系中,首先要形成主导作用的支配一方,才能进行对比。一幅作品中两个对比的色彩因素必须是大小悬殊,方可保证主次分明,活而不乱。拿作品的色调来讲,首先要确定为支配地位的主色调,如果是绿色为主调,它的对比色在画面上就要尽量的缩小面积。所谓万绿丛中一点红,既突出了红色的艳丽,又保持了绿色的支配地位。如果把对比的红色与绿色的面积划分成各占一半的画面比例,那样红色就不再艳丽,色调也不复存在。如果总数量相等的两种对比色块相互穿插在画面上,产生的必然是喧闹与不协和效应。这种主次不分色彩关系,与人们的审美心理背道而驰,色彩画的对比关系必须符合统一中求变化,统一多样的原则。

4. 自然图案:近百年现代艺术潮流,对传统绘画的冲击,影响和改变着传统色彩写生的造型观念,明显的变化是作品中体积与空间感的消弱,甚至于用平涂的方式来强调色彩的魅力。后期印象派画家高更等人的作品,最早进行了这种反传统造型方式的实验。因为作画时有意识地忽视画面的体积感与空间感,素描的主要内容被取消,所留存的就是色彩造型的特征了。高更的作品颜色平涂并注重装饰效果和传统风景画相比,象是描绘大自然编织的图案画,与真实拉开了一定的距离。显示出装饰美。画家在作画时注意力更多地放在对装饰要素的探索与表现。色彩结构成为主要的审美内容。而不再是素描的附庸。

5. 线的装饰性:西画中,用明暗法在纸的平面上创造立体的物质与空间的写实技巧,逐渐完美,十九世纪达到高峰,而独立地用线来勾勒轮廓,用线来表现情感的作品几乎很少见到。直到印象派的绘画到了后期,凡高、高更等人在日本浮世绘版画中看到了东方艺术中线的魅力,由他们率先在自己的作品中用线造型,从而创造了西洋绘画新的面貌。线在他们作品中描绘物体的轮廓、分割色块的大小形状,画成上色彩的种种规律得到鲜明的表现与张扬。线使形体与颜色都有了一个明确的外沿,它们所产生的节奏和韵律清晰可辨,与古典主义的典雅含蓄形成强烈的对比。它更合乎现代人生活在快节奏中,无暇细品作品的微妙变化而需要迅速得到明白的审美心态。

线的造型方式,在中国艺术的发展中已经有数千年的历史,大师们的色彩写生作品用线的方式很多,因人而异。有的作品线条流畅,有的拙朴粗犷,都很好地表现了作品的内容与画家的心境。用线造型是中国绘画艺术与传统的西画在形式上最为突出的区别。而中国的书法艺术,则纯粹是变化着的线的审美。古代的人物画家把衣纹的画法归为十八种类型,谓之“人物十八描”。山水、花鸟,也都各有许多种用线造型的方法,传统的中国画线,从生活中抽象出来,形成一种程式,具有鲜明的装饰美和深刻的生活依据。在中国各民族民间美术中,线的绘画更具有特色,象民间木版年画、庙宇壁画都是享誉世界的瑰宝,也影响了中国现代绘画的面貌。在当代画坛上那些从西画的色彩写生入门,逐渐形成自己独特风格的画家中,许多人都是吸收传统艺术如画像砖石刻、敦煌壁画永乐宫壁画等东方式线描,使之与西画的色彩表现融为一体,创造了中西合璧的艺术新貌。一些美术院校的装饰画专业,用水粉画颜色在高丽纸上作静物课堂写生画,训练学生的色彩绘画写生能力,同时也探索了装饰画的色彩造型规律。

## 色彩写生的技巧

水粉画和水彩画写生,有一些常用的绘画技巧,象干画法、湿画法、淡彩法、薄画法、厚画法等,另外每个画家都有自己习惯的一些特殊画法,不可能一一介绍。应该在学会常用的表现技法之后,再去探索自己的路,创造属于自己独有的表现技法。

1. 淡彩法:淡彩画法是在比较完整的铅笔画稿上,用透明的水彩颜料,加水冲淡颜色的浓度,极其清淡地画出对象的颜色。淡彩画的形体基本都在铅笔画稿上得到了解决,作画时颜色淡薄、水份尽量充足,多数部位都是一次画成。淡彩画的铅笔画稿和水彩着色要轻松自如,形体塑造也不必过于严格完整,因为不是刻意在酷似上面创造美感,而是能透过作品的淡彩,传达出一种诗意的轻柔和随意,也就有了雅的气质,算是好作品了。

2. 薄画法:水彩画无论干画湿画,重复作画层次多寡,一般都不会画得太厚,不存在画薄的困难,但是对于水粉画来说,要画面颜色涂得很薄,而物体的体积、质感又表现得深刻逼真,确非易事。水粉画通过不透明的广告画颜料一层一层的履盖,来刻画物体的形象、体积、明暗、质感、空间,画的层次过多,颜色就会厚堆起来。堆的过高的颜色容易干裂,不易保存,对于一些精致的描绘来说,过于厚堆起来的颜色,只能使画面显得粗糙,于是薄画的技巧就应运而生,特别是在商业广告绘画中,画面的细致、逼真、干净等实用需求,使水粉画的薄画技巧有许多发挥的机会。

水粉画画薄,调色不可以太浓太稠,用多一点水稀释笔头上的颜色,画起来就会涂得薄一些。多层地描绘和反复地修改作品,每次都应该先洗去画面将被覆盖的颜色,再去上新的一笔颜色。也可以趁湿作画,或等画纸干透再开始新的描绘。等纸变干是件很烦人的事情,你可以画另处一部分画面的物体,轮换着画,使洗过的部人有时间变干。

因为要保持作品不致于画得太厚,用水冲洗画面的作画方法应该贯穿始终。水洗的局部吸水过多纸张就变得凹凸不平。因此,选用水粉画纸要注意纸的质地须厚而韧。还要尽可能地裱在画板上,保证画纸的平整。

同一件作品中薄画法和厚画法的混合使用,也是水粉画常见的表现方法。薄画多用于物体暗面和颜色深重部位。

3. 厚画法:水彩画的厚画法,就是在颜色中加一些浆糊作画,在需要有高度和厚堆笔触部位使用。不过多数水彩画以透明轻快见长,摹仿油画高堆的颜色效果,并不很受普遍的重视,厚画法在水粉中较为多见,一些水粉画作品,完全仿照油画的艺术效果去作画,在作品明亮的地方,特别是高光部位,厚厚地画上几笔是常见的艺术处理。整个画面都用多层次,厚画法的水粉画作品,也较为常见。

厚画法的颜色,很少加水去调,有时直接从锡管中挤出颜色。粗放的用品,为了保持颜色的饱和程度,直接在画纸上调色,或者利用并置的色彩效果,画出色彩强烈鲜明、用笔豪放的作品。传统的画法是先用薄画法充分地去塑造形体,直到最后才用厚画法画明亮高光部分,加上用笔技巧,使作品能真实地表现对象,并有古典油画情调。

4. 湿画法:湿画法是用水的技巧,是水彩画最有特色的技巧。在作画过程中,因为不同内容有不同的表现方式,用水渗入水彩的程度差别很大。比如,画大面积的天空或者表现背景,常常要把水份用足,用画时可以把调进颜色的水或是清水,刷在画面上,在有水的地主再涂一些背景色,让颜色在画面上扩散流动,必要时可以把画板斜置或立起来,用手臂控制画板的高低,使颜色和纸上的水按照自己的意图变化。画纸上的水份干后,沉淀在纸上的颜色与水彩纸的纹路会形成很特殊的肌理,有一种自然的情趣。天然肌理与对事物的描绘相辅相成,构成水彩画与众不同的艺术特色。处理远处的景物或是朦胧的画面,都可以大量地利用水份,在刷过水的纸上作画,正好可以恰如其分地表现出大自然某种雾般的情调。

塑造物体的明暗、体积、水彩画也多用湿画法。前一笔颜色未干下一笔就接上去,趁湿去衔接能把形体塑造得圆润而不露笔痕,对于光洁圆滑的物体造型,这种趁湿衔接的画法,有利于质感的表现。可以创造细致的画风。在衔接画法时要注意前一笔和下一笔的水份应该相同,否则,就可能因为一个物体的局部积水不能与其它部分同时干,而在积水的地方形成水迹。适量地掌握颜色中的水份,要靠多画,多体会,积累多的经验才能做好。水彩画的湿画法技巧,在实践中有多种多样的发挥,因为每个人在上述的基本方法之外,还会有自己独特的经验与属于自己的方法。

水粉画的湿画法与上面讲的水彩画湿画法,在技巧上没有什么不同,有区别的只是水粉画用白粉调颜色的明暗度,不像水彩画用透明色的浓淡来调节颜色的亮度。在作品的效果上,水粉画介乎水彩画与油画之间,所以虽然都是用水的湿画法技巧,水粉画却可能达到油画般的深刻与厚重。

5. 干画法:前面讲到水彩画与水粉画的厚画法用色都比较干稠,但并不是说干画法就一定画得很厚,随着造型进入深入的描绘,特别是最后的细微刻画,无论水彩画与水粉画,都是采用干画法的居多。即使水粉画,用色也不会太厚。要去掉颜色中的水份,通常是用块抹布在笔的中间和根部捏一下,吸掉笔中的水。这样颜色画在画面上,就会立即把残余的一点水份挥发掉,和前面的颜色结合起来。如果纸质较粗,干画时用笔轻擦,颜色只是附着在画面高出的纹理上,并不会把已经画上去的颜色全部覆盖住,两层不同的颜色交织在一起,使画面的色彩丰富,效果生动。

如果是多层次的作画,顺序应该是先湿画后干画。干画法一种是干擦,另外一种讲究用笔的干画。干擦的画法要注意物体造型结构的转折变化,用笔可以在落笔时较重地落下,在画成上形成明显的笔触形象,然后轻轻地在画面上扫过,使后加的颜色与前面的颜色柔和地结合为一体。这种落笔实而有形,收笔虚而无形的用笔方法,与物体的造型结合恰当,会产生很好的绘画效果。

另外一种干画法是整个绘制过程都采用比较干的笔作画,所画出的作品比较厚重,水彩画采用这种方法可以产生类似油画的效果,但是绝对不用一点湿画法是很少见的。多少总要与湿画法有点结合效果才会更好。

## 静物画

初学色彩开始都是从水果、杯盘、鲜花等简单易寻的东西画起来的。起初东西不要摆的过于繁杂,有两三个物体的组合就可以了,初学的人,有时求进步过于急切,不能量力而行,开始就想画过于难的画面,由于能力不够,力不从心,必然会失败,反而影响的继续学习的情绪和勇气。由于简单的静物,不存在着复杂的相互关系,没有太多的形体困难,因此便于初学者集中精力尝试色彩塑造形体的可能性。

“学而时习之”。学习静物色彩写生,反复练习非常必要,为了多画一些练习作业,可以变换作画的角度,变换被表现对象的光源,也可以变换物体的组合,变换衬布的颜色,改变画面的色调,这样就可以多画练习。

模特布置:静物画的模特设置,要根据自己的能力、兴趣、作画的风格来定。初学者从训练的角度出发,应该设计一个从简单到繁难的作业进度程序,按步就班,循序渐进。

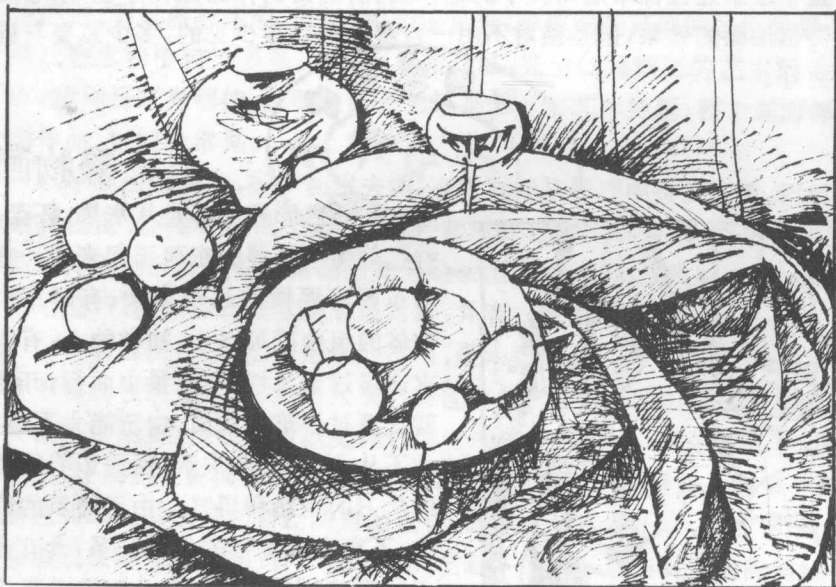
对于以学习色彩画为目的的人来说,静画比人物、风景规模小、光线稳定、造型简单而便于初学者练习,刚开始



只摆几个水果,一两枝花即可。但是在技能训练的同时,作品艺术方面的要求也应给予关注,从选择模特,布置模特之始,就要把技术与艺术两方面的标准,贯穿到作画的过程中去。

静物模特一般都在室内的桌面,凳子或平台上放置。多数低于人的视平线,形成俯视的画面。在俯视状况下,物体前后遮挡少,形体较完整,个别前后有点影响的形体,只构成物与物之

间聚散的组合关系,不会阻碍形体的充分表现。这种俯视的画面空间感不很强,没有景深,只要在布置模特把构图安排好,模特与衬布的颜色搭配好,画面整体效果就比较容易把握。如果以平面构成与色彩构成的观念处理画面,作画时削弱空间感和形的体积感的表现,画面很容易被描绘成自然图案的效果。自然图案是一种富于装饰情趣的画面效果。摆模特时,有意识的利用衬布的色块、花纹,可以更好地加强画面的装饰效果,在光线的设计上则以平光为好。



如果模特的位置放得与视线相平行或者接近视平线的高度,前面的物体就会较多地遮挡后面的物体。即使后面的物体衬得高一些,前后也会有一定的景深与空间感,背景就是墙壁或垂挂的衬布。前景的主要物体的轮廓都呈现在背景的烘托下。设计模特时,背景的颜色要以突出主题为目的,它的明度、纯度、冷暖度都只能依

据整体效果来考虑取舍。设计模特最重要地就是分清主次关系;把画面的中心位置用来安排主要的描绘对象;把鲜明的色彩对比、强烈清晰的明暗对比,都集中在主题的部分。作为陪衬的景物、背景和衬布,它们的颜色关系必须削弱其各种对比度,控制在次要的从属地位。在形的塑造上也要尽量从简,布置好的模特从视觉上就要形成主次关系的顺序。

静物模特要自然,插花和静物水果的放置应有生动、随意的效果。水果不要摆放得过于集中或者太分散,注意不要平板;等距离正确地布置安排应该有聚有散。中国画谱中对三、四、五棵树的画面安置,都有一套程式可循,这是构图聚散变化疏密关系的法则,它对静物的布置同样适用。聚散原则是组合的群体与分散的个别通过对照形成多与一的对比关系。美的感觉也就在这样的对比中。

构想与摆设模特是动手作画前的准备工作,也是未来作品的总体思考过程。把设置模特看作一次创作过程并不夸张,因为对模特的组合、色彩构成的设想、色调与情调的把握,是一个人的绘画修养、审美情趣、创作才能的总汇。布置模特实际上就是用实物,在心中进行试验性的色彩描绘;围绕作品主题的表现为中心,把色彩的色调对比、和谐、明艳、轻快、淡雅、厚重、细微、粗犷、冷静、热烈等因素进行权衡,解决好它们的对立统一关系,寻找出最佳的色彩组合,从而完成作画前的慎密思考——构思。

另外的一种方法是,不作人为布置,在生活环境中,用眼睛与思考去寻觅,发现居室、客厅、工作间内现成的自然形态的静物模特,这种选择更强调生活情趣。因作品的构架,色彩组合都不源于未加摆布的生活原始状态,画家在作品中不回避平凡、杂乱、没有章法的场面,而是利用这种生机中蕴藏的深刻诗意来创造绘画的美感。这样的作品更加生动和富于人情味,欣赏的品