

水粉静物写生研究

宫六朝著

SHUIFENJINGWUXIESHENGYANJIU

河北美术出版社

(冀)新登字 002 号

水粉静物写生研究

宫六朝 著

出版发行:河北美术出版社

(石家庄市北马路 45 号 邮编:050071)

印 刷:石家庄市东方彩印厂

开 本:787×1092 毫米 1/12

印 张:3 印数:8,001—16,000

版 次:1994 年 3 月第 1 版

印 次:1996 年 5 月第 2 次印刷

定 价:16.50 元

ISBN 7—5310—0595—6/J·556

SHUIFENJINGWUXIESHENGYANJIU

序

李明久

近年,有关如何学习绘画,分门别类的工具书,在漫步书市和大小书店时到处可见。但是,平庸之作不少,缺乏独立见解,重复泛泛议论,不能切重要害,此类书虽美其名曰工具书,实则不能真正起到“工具”的作用。

然而,却也出现不乏具有深远意义,学术价值很高,甚至产生在引导一代人作用的工具书,是十分可贵的。如陆俨少、孙其峰、李天祥等名家撰写的此类书,就是其中的典范。

画家宫六朝,以其长期的教学实践和艺术实践的深切体会,撰写的《水粉静物写生研究》这部书稿,在即将印行问世之际,送来要我作序,细读之余,我感到也应算是一部较好的工具书。

《水粉静物写生研究》这部书,以若干章节,较为全面、系统、有的放矢地论述了色彩的基本规律和运用,以及构成色彩效果的内在及外部条件的作用。对写生的方法和步骤,在重点介绍普遍规律,易于把握整体,控制全局的基本法则的基础上,根据作者自己艺术实践的体会,还着力介绍一些超越一般规律的特殊技法,以及制造某种特殊效果的新手段。对在水粉静物写生中,可能遇到的各种问题,从多角度多层面回答了若干如何处理不易解决的难点,以及在某些情况下,可以使画面效果转败为胜的处理方法。对水粉画的工具、材料的选择和运用及性能等也有所涉猎。另外,本书还收入作者数十帧精美的水粉写生习作,不难看出基本功扎实,制作精细,具有较高的艺术水准和个人特色。

总之,本书论述详实,不仅体现了一般绘画工具书的特点,针对性适用性较强,而且,充分体现作者具有雄厚的绘画理论基础,坚实的绘画技能,以及丰富的教学经验。因此,本书的出版必将有惠于广大美术爱好者、初学者,以及有志于进入美术殿堂的,报考美术院校的广大考生,是一部不可不读不可不用的好书。

1993年12月12日

目 录

第一章	概述	1
	材料与工具	1
第二章	色彩	3
1	色彩的形成规律	3
	固有色	3
	光源色	3
	环境色	3
2	色彩变化的基本规律	3
	色彩的空间透视变化	3
	色彩的冷暖变化	4
	关于补色	4
3	色彩的要素	4
	色相	4
	明度	5
	纯度	5
	知觉度	5
4	如何观察色彩	5
	整体观察	5
	比较鉴别	6
	提炼概括	6
	感觉与理解	6
第三章	写生技法	7
1	干画法	7
2	湿画法	7
3	用笔方法	7
4	空间层次的处理	8
5	光感与质量感的表现	8
6	调色时间与写生速度	9
第四章	静物写生	9
1	静物的组合	9
2	构图	10
3	着色方法	11
4	写生步骤	12
第五章	写生中易出现的几个问题	12
	宫六朝水粉静物写生图版	14

第一章 概述

静物画作为造型艺术中一种相对独立的题材形式,同人物及风景画一样,在画坛占有重要的位置,历史上也曾出现了许多静物画大师。水粉画作为色彩画的一种形式,为广大艺术家和绘画学徒所采用,并产生了许多优秀的作品。另外,由于水粉画的工具简便,易于易带,便于操作而成为初学画者认识和掌握色彩有效的手段,国内外许多美术院校也都把水粉静物作为色彩训练和入学考试的主要内容之一,所以,水粉静物画越来越被人们所重视。

从严格意义上讲,水粉画是水彩画的一种。在水彩中大量地加入白粉增强了覆盖力和表现性,使古典时期的画家们更能充分地再现所观察到的色与形,从而更接近油画对物象深入细致地刻画。也就是说,水粉与水彩一开始就没有根本的区别,就象在西洋绘画中,水粉与油画没有根本的区别,只是使用材料的不同而已。这一现象在文艺复兴时期大画家的绘画经历中体现得尤为明确。(比如德国的丢勒)。

水粉画广泛吸取了油画和水彩画的长处。由于它遮盖力很强,所以能够深入细致地刻画形体,使画面更加浑厚和丰富,又由于它借助于水分调和颜料的作用,可以淋漓尽致地渲染和保持天然的意趣。绘画者运用多样的技巧能使画面达到理想的效果。

对于初学色彩的朋友来说,写生是色彩训练的基础。人的认识必须遵循从简单到复杂,由静止到运动这一过程。而水粉画静物写生是这一认识过程所不可缺少的一个阶段。

水粉静物写生,作为色彩的基础训练,给绘画者提供了充分的色彩训练条件。静物写生以其静止的状态,固定的物体,稳定的光源,给初学者掌握艺术规律提供了良好的基础,绘画者可以反复推敲画面:构图、节奏、大小、疏密、空间、虚实、质感等绘画因素,可以潜心研究静物中总体色彩构成和各部分色彩之间的关系;同时又有充分的时间研究如何运用工具和技法,从而使绘画水平得以提高。

通过给初学者系统简洁地介绍有关色彩的基础知识,水粉画的工具材料性能和特点,以及在水粉静物写生中的诸多绘画构成因素和基本要领,使其在学习有关理论的基础上,能够进行大量的绘画实践,并通过这些实践,去摸索,去领悟,从而掌握水粉静物写生的规律。

材料与工具

纸张:水粉画用纸比较随便,一般较厚较硬的纸都能用来画水粉

画,不过也要注意有些纸张不宜用来画水粉,象太薄太软的吸水性太强的生宣、皮纸、防风纸等以及根本不吸水分的油画纸和双胶纸。水粉画适合用既能吸水,颜色干得慢,又能使水分在一段时间内保持不干,画到纸上的颜料滋润的时间较长,易于色彩衔接和修改画面的纸。水粉纸和水彩纸都具备上述要求,在绘画时既容易把握,又能取得画面的预期效果。另外,预先制作的画布(用立德粉调胶水涂底的画布),胶合板(用胶水在板上裱一层纸)也可以用来画水粉画。就水粉静物写生的方便性来考虑,初学者最好选用水粉纸或水彩纸。

颜料:水粉画颜料是用从植物、矿物及动物体上提取的色素,加水、树胶、甘油、冰糖、蜂蜜、石灰酸、胆汁及小麦淀粉研制而成的软膏状颜料。颜料的组合成分决定了它的特性,一是渗透性和抗水性,在用水粉颜料作画时常出现干湿变化,湿时重色变浅、浅色变重,这样一种现象,这种现象是由颜料的植物质和矿物质的色素成分造成的。作画用水调和颜料,颜料在与水混和时,就如把一堆沙子和杂草混和往水中搅拌一样,必然呈现沙沉草浮的现象,尤其是过多的渗透性强与渗透性不强的颜料调配,在调色盘中的效果和画到纸上的效果是有差异的,特别是干了以后,明显出现渗透性强的色彩消失得多一些,而渗透性弱的色彩相对显露一些,这种变化是水粉画作画时较难把握的,因此,必须了解颜料的性能进行预先判断,才有可能预料画面干后的效果。

为了便于初学者认识颜料的特性,下面把渗透性和抗水性的颜料做以下大致区分:

在黄色中,柠檬黄、淡黄抗水性较强,中黄、深黄、土黄、桔黄渗水性较强。

在红色中,玫瑰红、桃红、深红、曙红、洋红抗水性较强;朱红、大红、土红渗水性较强。

在绿色中,翠绿、墨绿、中绿、深绿抗水性较强;草绿、淡绿、粉绿、橄榄绿渗水性较强。

在蓝色中,酞青蓝、深蓝、普蓝抗水性较强;钴蓝、孔雀蓝、湖蓝、鲜蓝渗水性较强。

在其它颜色中,紫罗蓝、青莲、群青抗水性较强;熟褐、褐色、赭石渗水性较强。

特别要提出的是紫罗蓝、玫瑰红、青莲、普蓝几种抗水性颜料,它们的个性和竞争性很强。这些颜料在作画过程中用得过多,往往会使完成的整个画面都呈紫蓝色,甚至在清洗调色盘和画笔时,这些颜料也难以洗净。

目前市场上所见到的水粉画颜料(广告色)中,既有瓶装又有管装。初学者选购颜料要注意,水粉写生的颜料需要精细一些,大瓶装

的颜料多为颗粒粗糙的颜料，只宜于画大幅的宣传广告画，水粉画写生最好是购用管装颜料。

另外再提一下对颜料的保护，水粉颜料开口挤入调色盘后，水分蒸发使颜料容易变硬变枯，在作画过程中要注意保持湿度，常用清水做恰当的湿润，避免颜料干裂，这样既使用方便，又节约颜料。

白粉(即指白色颜料)：白颜料的作用非常重要。水粉画之所以称之为“水粉画”，是与白颜料分不开的。水粉画如果缺少了白就无法作画，颜料调入白色之后，能提高明度和减弱纯度。水粉画虽离不开用白，但白也要用得恰当。白色用多了，画面明度过强会造成苍白无色；反之，用白少，色的纯度过于饱和，则容易使画面晦暗，因此，在某种程度上讲，白色就是光。一般情况下，除非作画故意透露白纸的方法以外，白色有主宰画面明暗的作用。但是，白色到处乱用，就好象画面到处乱射光一样，破坏画面的整体明暗关系。用白要善于驾驭，该少用要控制，需多用可大胆放开。一幅画的整体关系是明暗并存，最暗处和色彩饱和处忌用白粉，以免造成明的不明、暗的不暗，画面一片灰，失去明暗对比，以致无法收拾。水粉画有“粉气”和“粉味”之说。粉气是指用白不当而破坏了明暗，整个画面都冒着白粉之感；粉味是说合理发挥水粉用白的优点，使画面丰富多彩，充分发挥了水粉画颜料的特性。

白色的运用还直接影响到干湿色彩变化，因为白粉的抗水性较强，湿时游浮在表面，在同比它抗水性弱的颜料混合时，随着水分的蒸发和被吸收，白色就会上浮到表面，色彩的其它成分在表面比湿时少些，倘若与比它抗水性强的颜色混和，湿时白粉上浮，随着水分的蒸发和被吸收，比它抗水性强的颜色有一部分则会漂到白粉的上面，画面的其它色彩成分比湿时增多，因此，在使用白色时要充分考虑它给画面带来忽明忽暗的干湿色彩变化。

笔：水粉画用笔以水粉笔为主。有时也用到油画笔、国画笔以及化妆笔等。水粉笔的笔杆较长，笔毛软硬适中，含水及含色量多，在大面积铺色和干湿画法中使用都很合适。一般人画水粉画喜欢用水粉笔。水彩笔的笔杆较水粉笔短，笔毛太柔软，含水及含色量很多，只适宜湿画法用。而油画笔的弹性太强，过于粗硬，影响表现力。国画笔中又有羊毫和狼毫之分，狼毫富于弹性，软硬适中，只适合水粉画深入刻画时使用。化妆笔是演员化妆时用的笔，它的特点是有弹性和含水量适中，笔锋能尖能扁，在深入刻画对象的细部结构时可以使用。另外，还有小号板刷，也算水粉画用笔范围。它的特点是面宽，弹性强，画前清扫纸面和大面积铺色，以及画大幅的水粉画常用到它。

水粉调色盒：目前市场上所见到的水粉调色盒有两种，一种是连体的，一种分体的；连体的调色盒色槽浅，色容量小，放置色彩易干，

但它的色槽底部的坡形结构，对用笔调色很方便。分体调色盒(24色槽)色槽深，色容量大，对颜料的保鲜时间长，不易干枯，它的矩形结构又易于携带，很多人选用这种调色盒。

白	土黄	大红	土红	中绿	钴蓝	湖蓝	青莲
柠檬黄	桔黄	深红	赭石	草绿	翠绿	深蓝	普蓝
中黄	桔红	玫瑰红	熟褐	淡绿	深绿	群青	黑

调色盒颜料排列图

调色盘：单独的水粉调色盘没有，一般人直接用调色盒的盖作调色盘，也有的人喜欢用医用搪瓷工具作为水粉调色盘。因它的外观是白色，面积大，底又平，既便于看清颜料色彩又可减少作画时清洗的次数。另外，这种搪瓷盘不沾颜料，洗涤非常方便。调色盘对于掌握色彩调配的规律有很大作用，所有画面色彩都要通过调色盘的反复调配，然后才能画到画面上。所以，有经验的人一看调色盘便知道画面的色彩上出了什么毛病。

第二章 色彩

自然界的色彩千变万化,绚丽丰富。人们通过不断地研究发现,自然界的色彩产生与变化是有规律可循的。只要我们在学习理论的基础上,不断地进行实践,就能够正确地掌握这些规律。

1 色彩的形成规律:

初学绘画的人,对色彩的感觉是单纯的,认识方法上也是孤立的、片面的,往往是从主观出发,从概念入手。比如画风景,把田野里的庄稼、蔬菜、树木画成一样的绿,把阴天和晴天画成一样的蓝,画山是一味的灰,画水是一味的绿。又如画人物,把眉毛、眼珠、头发画得一样黑。嘴都画得红红的等,出现这些问题都是因看不到光对环境的作用,而失去对客观世界的整体把握。观察和认识方法不正确,不了解色彩的变化规律,也就不能从事物的相互关系中认识和表现色彩。其实任何一个物体的色彩都是由固有色、光源色和环境色三个方面构成的,为了便于理解,下面我们谈谈色彩形成的客观因素。

固有色:固有色就是物体本身所固有的颜色。自然界的色彩到底有多少种,没有人能说得清。可以说,自然界有多少不同的东西,就有多少不同的色彩,譬如天、地、云、海、树、山等等。它们之间不仅形象、质地不同,色彩也有相当的差异。如果你到山上去,想捡两块色彩完全一样的石头,也是根本不可能的,每一物体的色彩都有其自己的特点,这是我们认识色彩的基本前提。

通常情况下,固有色决定和支配着物体本身的基本色调。比如香蕉、苹果、菠萝……在受到光源和环境色彩的影响后,仍然呈黄色、红色和绿色,也就是说基本色调在任何情况下都支配着物体的相貌。固有色是我们认识色彩的第一根据。

光源色:光源色就是光的颜色。物体只有受到光的照射后才能呈现明暗与色彩,没有光就看不到颜色,当然我们也就无法识别各种物体的颜色了。正因为如此,我们决不会在没有光源的情况下作画。光对于观察和识别色彩,是必不可少的条件。从科学原理来分析,通常我们是以日光(日光由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光组合而成的白光,雨后的彩虹就是这七色光的反映)作为正常识别色彩的光源。自然界的一切色彩都是受到这种光线的照射,吸收日光中的某些光线,而后仅反射出其中的某些光线,才显出自己固有色的。如果物体本身不吸收任何光,即反射出所有的光,那么它就是纯白色,而纯正的黑色则正是吸收了全部的光而无任何反射的缘故。又如黄色物体受到日光照射后,这个物体便吸收了红、橙等颜色而仅反射出黄

色,使物体呈现出它的固有色——黄色。其它物体固有色的呈现也是如此。以上所述的只是一种理论推理,在实际中物体本身就没有纯正的固有色,光线照射后物体不会是全反射和全吸收,而是一种呈半吸收或半反射的状态,因而自然物中很难有纯正的黄、红等颜色。更不存在纯正的黑、白。不管颜色如何鲜艳,白的如何亮,黑的如何暗,其本身都带有一定的其它色彩的成分,对所有的光不会全吸收或全反射。所以在绘画中不用纯粹没加调配的颜色,这不仅是物体本身固有色的要求,同时也与光的强弱、冷暖、距离、方向等都有关系。这里不妨举个明显的例子:在晚会上,一位演员在舞台上表演,她穿着一身白色的衣裙,当强烈的红光照射到她身上时,她身上的衣裙已不再是白色,而变成了红色。当绿光照射时,白裙又变成了绿色,由此可见,光线与物体色彩的相互关系。我们只有在实验室的特殊环境里,才能看到比较纯正的本色。

固有色与光源色是一种内因与外因的关系,明确这一关系,对我们观察和使用色彩作画是极为重要的。

环境色:在一定环境下,周围物体的颜色相互影响所呈现的色彩称为环境色。它是决定物体色彩的第三因素。因为自然界中的任何物体都不是孤立存在的,它要同周围的物体和环境发生联系,相互影响,色彩当然也不例外,周围的环境色光也一定会相互反射相互影响。自然界中的不同物体在光线的照射下,各自放射出不同的色光,它们之间互相辉映,纷乱错杂,强烈干扰了物体本身色彩的个性。

一个物体的暗面与亮面对色光的反映是不同的,亮面反映的主要是光源色,而暗面则主要反映的是环境色。暗面的色彩最丰富,也最难处理与表现。因此,我们在作画过程中,对色彩的观察要仔细,既要考虑物体本身的固有色,也要充分考虑到光源色和环境色对物体本身色彩的影响,切忌孤立片面地对待某一种色彩。

2 色彩变化的基本规律

(1)色彩的空间透视变化:

空间透视变化,是一切造型艺术所遵循的基本规律。因为人的视觉能接近大远小的透视原理来反映物体的远近距离。在一组静物中,两个同样大小的苹果,因离画者的远近距离不同而产生不同的视觉感受,放在前面的就会觉得大些,而放在整组静物后面的,就会感到小些。色彩也有透视变化的规律。近的暖、远的冷,近的鲜明,远的模糊。一切物体,不仅形象特征随着空间距离的增大而发生变化,色彩关系也随之逐渐削弱,这就是空间透视变化的基本规律。如果违背这一规律,硬要把远处的各种物体画得色彩鲜明强烈,那么它就毫不客气地从远处跑到你的眼前,而失去了基本的空间透视效果。

人的视觉在一定距离限度内可以看清物体的形象和色彩特征,超越了这个限度,也就逐渐变得模糊不清楚,这是人的生理因素所决定的。

在客观上由于地球大气中含有微小颗粒,并有许多灰尘、水蒸汽等杂质,看上去这个空间近似透明,其实并非如此。我们透过空间来观察物体,物体的远近,轮廓的清晰与模糊,色彩的鲜明与灰淡,都会因为空间的成分而发生变化。所以,我们在进行色彩静物写生时,在色彩的空间处理上,要特别注意研究色彩空间透视的变化规律。

(2)色彩的冷暖变化

物体的色彩关系,其实就是“冷暖”关系。我们在光的帮助下,看到了物体的形状和固有色,物体受光而产生明暗,呈现立体,出现深浅不同的色彩,也是由于光才产生了环境色的相互散射和影响,各种冷暖不同的色彩互相辉映和交流,但应该指出:光源的冷暖,对自然界色彩的变化,起着非常重要的作用,在有色光线照射下,一般规律为:在“暖色”光线下的物体,其亮部呈“暖色相”,这时它的暗部就呈“冷色相”。在“冷色”光线下的物体,其亮部呈“冷色相”,而它的暗部则呈“暖色相”。如果色光的冷暖不明显,就应按照两色光的强弱来分。一般情况下,早晨和傍晚的日光、灯泡光、火光等为暖光,中午的阳光、天光、白炽灯光等为冷光。

为避免理解冷暖上的绝对化,还应明确:在“冷色相”的范围里,常会出现“暖色相”的细小部分。在“暖色相”的范围里,也常常呈现“冷色相”的细小部分。形成色彩冷暖你中有我,我中有你的丰富变化。但冷色相以冷为统治色,暖色相以暖为统治色,不能冷暖两大色系互相混淆,明暗也是如此。

物体的明暗交界线在色彩关系上是“冷暖”交界的边缘。而“高光点”的色相,是光源色的直接体现。

(3)关于补色

色彩的冷暖关系,即补色关系,人的视觉要求适度的光线和色彩,这也和人对温度的要求一样,太热了想凉一下,太冷了想暖一点。光线强烈刺眼,则需弱光补充;光线暗淡虚弱,则需强光补充。色彩太暖了需要冷色补充;太冷了,需要暖色补充。这种要求则构成了人在视觉上的补色现象。当你长时间注目于阳光(白光),然后再看别的东西时,你的眼前必然发暗而看不清别的东西,这是由于人的眼球中的视觉细胞受到阳光的强烈刺激之后,对白光已经疲惫,急需另一种光线来加以补充和调整,使其恢复正常状态。黑正是这时视觉上急需补充的光线。(从无色系统上讲,黑和白不属色彩,是两个极色。)可以说,在无色系统里,黑白互为补色。又如,在白色的墙上,打出一束强烈鲜艳的红光。当你长时间注视这束红光时,突然这一红色光束被人

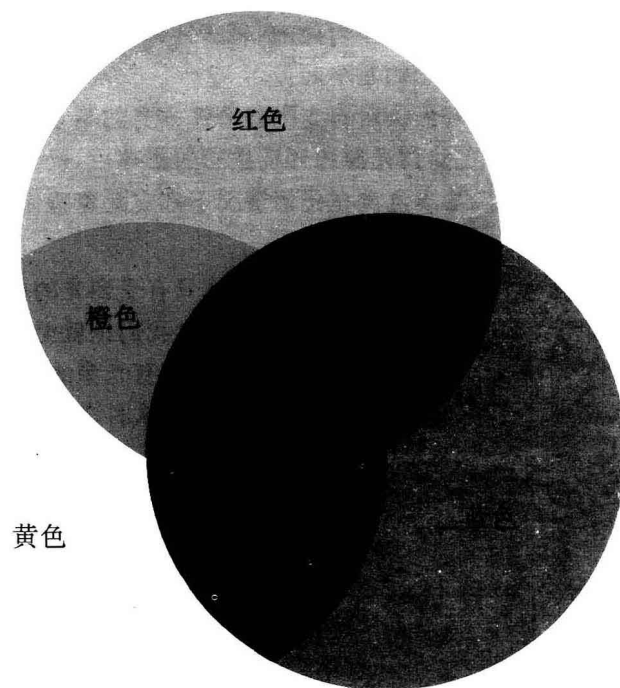
挪开,你的眼前就会出现与红色光束相似轮廓的绿色幻影。这在物理学上被称之为视觉残象原理,而在色彩学中称为补色原理。因此,红与绿互为补色。还有象黄与紫、青与橙等。补色是有规律的,表现在色相环上(如图),凡是直径两极的二色均为补色。(即 180° 的二色)这些原理为我们对色彩的观察,提供了极大的提示和启发。

我们在了解上述原理的情况下,就不应用同一颜色既画物体的受光部,又画物体的背光部。要用冷暖不同的色彩,来表现物体的明暗关系。冷暖越鲜明,其补色现象越明显,反之亦然。初学者,往往在处理画面时,亮部一味地加白,暗部一味地加黑,忽略画面的冷暖补色关系,使画面苍白无力,缺乏色彩韵味。

可以肯定,补色现象是客观存在的。这一点已被现代摄影所证实,照片上的人如果穿的是红裙子,其胶卷底片上的裙子正好是绿色。其实彩照本身的色彩冷暖明暗也是补色。照片与底片表现出来的色彩冷暖、对比变化比我们的视觉感受要细腻得多、丰富得多,这是无可置疑的。

3 色彩的要素

(1)色相:色相就是色彩本身的相貌。人们为了区别色彩的不同相貌分别冠以不同的名称,如:红、橙、黄、绿、青、蓝、紫,在各种色



彩中,红、黄、蓝三种颜色是其它任何色彩都不能调配出来的,而它们之间却可以调配出其它各种色彩。这三种基本色被称为三原色,也称母色,或第一次色。

在三原色中,两种色彩的混合所得出的色彩为第二次色,也称间色,如:红+黄=橙,红+蓝=紫,黄+蓝=绿。

任何两种间色(即含有不同成分的三种原色)相混合而调配出的颜色,称为第三次色,也称复色。如:绿+橙=橙绿,绿+紫=紫绿,紫+橙=橙紫。

色彩的混合与色光的混合是相反的,色光的混合是加法混合,混合的色光越多,就越亮,越接近白。因此,太阳光就是由七色光混合而成的白色。而颜色的混合则是减法混合,混合的色越多,它吸收的光波越广,反射光越少,越接近黑。所以,在色相中,原色最鲜明且强烈。而间色、复色及各种混合色随着混合次数的增多而变得越来越混浊。

(2)明度:明度是人的视觉所感受到的色彩明亮程度。同一色相,由于受某些不同条件的影响,出现不同的明暗差别。产生不同的深浅色彩差异,称为色阶。人们的视觉对不同的色彩有不同的明度反映。其中黄类明度高,蓝类明度低,如果有两台电视,一台是彩色的,另一台是黑白的。在彩色电视中,既有色相的不同,又有明暗的变化,但黑白电视就会失去色相差异而只有明度变化了。所以,我们在画色彩画时,不要一味地加白增亮或加黑压暗,而是要用不同颜色的明度差异来丰富层次,画出象彩色电视那样,既有色彩感,又有体积感的物体。

(3)纯度:色彩的纯度即为色彩的纯洁程度。某一色彩所含本身的色素越多。它的纯度就越高。如:红、黄、蓝;相反,含其它杂色越多,它的色彩纯度越低。在实际作画时,色彩纯度的观察与表现很复杂。因为在一组静物中,大量存在的是中间色及复色,绝对纯的色并不多,在观察画面的每块色彩时,对纯度的估计很重要,估计的准确才能正确表现物体的色彩。在色彩的使用中,颜色的混合,调配次数越多,它的纯度越低,色彩越灰。当然,变灰的颜色并非不好的颜色,在画面上相当多的颜色是经过调配的含灰色彩,它们与一些比较纯的色彩组织在一起,互相衬托,便使画面产生更加柔美的色彩效果。

(4)知觉度:知觉度即人们对色彩所产生的冷暖感觉的程度。人们常说:“骄阳似火”,把太阳比喻成火(实际上只有早晨的太阳最红),即从人的感觉出发,产生联想的结果。倘若从色彩冷暖的知觉度上来分析,这句话说的也很有道理。太阳光一般在炎热的中午是橙白色,而它周围天空的颜色则为蓝色,两种色的冷暖对比是很明显的。天空的颜色越蓝,人就越觉得太阳的橙白色越暖,越觉得似火。“万绿丛中一点红”也是从人们的冷暖感觉上来讲的。绿色与红色相比,绿色显得冷,红色显得暖,在大面积的绿色中出现一点红,通过对比,人

们对这一点点暖色感觉就尤为突出。

4 如何观察色彩

初学者树立正确的观察方法是学习色彩的一个关键环节,对色彩观察方法的正确与否直接决定着作画的好坏成败。可以这样讲,作画过程中出现的一些错误,除技法造成的败笔外,更多是来自眼睛观察判断上的失误。观察方法,也是画者的思维方法;只有思维方式对了头,才能进一步准确地把握色彩。为了使初学者在学习过程中少走弯路,下面介绍几种正确地观察方法。

整体观察

自然界的物体包罗万象,客观的色彩关系又是千变万化,错综复杂,而绘画则要用眼睛来整体地反映客观物体,这就需要有一个正确地观察方法,即整体的观察和反复比较。从纷纭错综自然物体和色彩中,找出其客观规律性。这种规律亦即自然界的辩证规律。要用辩证的方法观察物体和色彩,如对物体色彩中整体与局部、主要与次要、必然与偶然、本质与现象等矛盾的对立及统一关系。分清主次,才能正确地反映客观世界。

在整体与局部的关系中,一切物体的局部都应服从整体的要求。绘画的过程也就是由整体到局部,再由局部回到整体的过程,这就是说,在观察表现对象的时候要从整体出发,做到胸有全局,把握规律,作起画来又要从局部入手,深入刻划,最后再回到整体把握上对画面做进一步的整理。观察色彩也必须从整体着眼,然后进入局部的分析,最后又回到整体上。要特别强调的是:在深入细致的研究分析每一个物体的色彩特点时要牢记它们之间不是孤立的个体,而是相互联系相互制约的整体。局部的色彩再错综复杂,变化多端,也不能影响和破坏整体的大的色彩感觉和色彩关系。反过来讲,又不能只顾整体地统一而忽略了局部的变化。比如,我们确定一个花瓶的色彩,花瓶是蓝的,画在瓶上反射的苹果是红的,这是总的固有色的感觉,并不等于它们本身除了蓝、红之外,就不含其它色彩了。恰恰正如前面所讲的,色彩的要素和规律给物体赋予了错综复杂的色彩变化。但即使如此,花瓶给人的感觉仍然是蓝的,苹果是红的,而不该是别的颜色。但如果把它们看成是单纯的蓝和红,而忽略花瓶本身在特定空间环境中的存在效果,就等于取消了色彩存在的基本因素,这是不符合客观规律的。

在观察色彩时,孤立地看某一物体或某一色彩,这是一种错误的观察方法,是绘画最忌讳的方面。初学者在做画过程中往往死死盯住物体的某一部分或某一局部,不把观察的部分与其它部分做任何联

系,被动地照抄局部的一些偶然现象。这种观察方法最容易被顽固的固有色观念所左右。固有色观念是在孩提时代所形成的一种认识色彩的方法,这种方式来自见红涂红,见蓝抹蓝,而很少考虑色彩、光和环境引起的变化,也很少与周围的物体比较联系,缺乏空间意识。要想克服这一点,首先要去改变头脑中的固有色观念,改变孤立的观察方法,调节一下头脑和眼睛,改变一下观察色彩的角度,把色彩形成的诸因素联系起来,做到全面、整体地把握色彩。

作画时,需要画者的眼睛对所摄取的对象,不断地巡视、检查、对照,由此及彼,由表及里的从这一面移到那一面,又从那一方移到这一方,一会眯起眼睛去感受总的色彩关系,一会又瞪大眼睛去分析局部的色彩变化,把眼睛训练到对色彩变化非常敏感的程度,那么就能做到比较深刻、准确、整体地反映物体丰富的色彩变化。

比较鉴别

比较的方法是观察色彩的重要手段之一。严格地讲,一切色彩的变化都是比较出来的。没有比较就难以准确的鉴别各种微妙的色彩世界。自然中各个物体的色彩千差万别。有差异就有矛盾,而矛盾的双方在对立与统一中求得存在。如红花与绿叶的相互辉映,没有红花就难以强化绿叶的绿色,反之亦然。

色彩的对照与区别主要有三种因素,亦称之为“九比的方法”。

从色相上:有冷暖对比和暖与暖的对比以及冷与冷的对比。

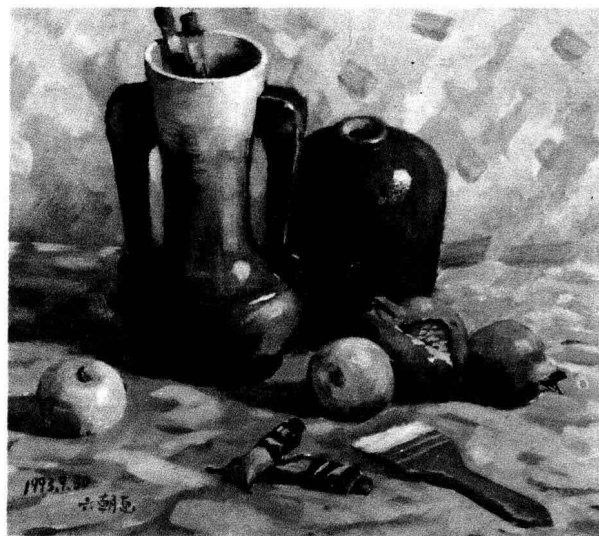
从明度上:有明与暗的对比和暗与暗的对比以及明与明的对比。

从纯度上,有纯与灰的对比和纯与纯的对比以及灰与灰的对比。

提炼概括

艺术创作需要有一个提炼概括的过程,写生也不例外,提炼概括即在认识和把握对象的基础上,根据需要而对物体的取舍加工与整理,从而达到艺术的完美与统一。自然物体的形和色复杂烦乱,完全照抄对象不是艺术所追求的,画水粉静物写生亦是如此。绘画艺术之所以不能被摄影所代替,就是因为绘画有对表现自然更为主动的语言。绘画可以大胆地舍去物体次要的、偶然的而非本质的东西,并提取主要的、必然的本质的东西。一组静物从原物到被搬上画面,其过程有作者认识自然的一个主动程序。画者可以通过自己的理解,提炼、概括,能动地进行加工表现。

另外,自然界的色差很大,从黑色的绒布到白色发光体,水粉颜料本身难以达到光亮和黑暗程度。这就要求必须按照物体本身呈现的明暗比例关系进行编排概括。只有正确地把握了这种色彩明暗的比例关系,画面才能给人以同原物体相同的明暗感觉。



在一组静物中,有些物体因其形体本身的结构以及表面的饰物和纹理繁琐复杂,必须进行取舍和概括,以求得整体的完美与统一,不能孤立地对待每一个细节和局部。如一组花卉静物,首先要理解整组花的大体积形象,然后对前面的花朵和叶子可着重刻划,而对后面的可以大胆取舍和概括,要抓主要特征,一组花是这样,一组苹果,一串葡萄乃至整组静物都是这样,越是复杂的物体越要进行概括,对于复杂的物体我们要看的简单,而对表面简单的物体我们要看的丰富,前者是以十当一,后者则以一当十。在一组静物画中,一般有一两处可以进行突出地描绘,抓住主体部分,其它则大胆取舍概括,形成较强的主次和虚实对比效果,增强画面的节奏韵味。

感觉与理解

色彩的感觉是人的视觉对物体色彩的直观印象,而理解是对感觉的进一步升华,是对物体的色彩在规律及本质上的把握,人们对色彩的认识一般都要经过由感觉到理解的认识过程。譬如:为什么晴天的天空是蔚蓝色的?一般只是通过感觉难以解答这种现象,但用科学的理论就可以说明:地球的表面笼罩着一层厚厚的大气,当太阳照射它们时,就会发生光线散射现象。我们讲了太阳光是由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色组成的,其中波长较短的紫蓝色光最易被大气所散射充斥空间,波长较长的红、橙色光不易被散射,只好直接透过大气被吸收。因此,当太阳光照射大气时,使天空呈现蔚蓝色。这种对天空蓝色的理解同感觉相比有质的差别,因此我们在观察物体色彩现象时,要从现象出发作进一步的理性分析,不能只凭感觉。只有在深刻理解色彩构成因素的基础上,才能画好色彩。

第三章 写生技法

水粉画在作画过程中很讲究技法,这包括准确的调色,巧妙的运笔,水分的控制及对色彩干湿变化程度的判断等等。在水粉画工具书里,人们对水粉画技法的说法多种多样,每个人的理解和作画程序都有差异,各具特色,技法确实没有一套死板的规范,表现技法应灵活机动,因画而异。技法只是一种手段,其目的是使画面达到表现物体的最佳效果。

在了解了水粉颜料的特性之后,作画时还可以吸取水彩画和油画的技巧。采取干湿画法并用,湿画干加,有薄有厚,充分发挥水粉画的优点,避免它的不足。前面讲了水粉画所选用的笔,可多种多样,这说明水粉画的用笔更为讲究。作画时可根据所表现的对象的形体感觉,以及画面的整体气氛,可以或擦或扫,或顺或逆;或刚或柔;或长或短;或方或圆;或轻或重。这些用笔技巧对塑造对象和烘托画面气氛起着一定的表现作用。当然,用笔也不是故弄玄虚,而是要根据不同对象,加以不同对待。为了便于说明问题,下面把技法表现的几个方面分开来谈。

1 干画法

干画法即干笔重叠加层法。这种画法多采用挤干笔头所含水分,调色时不加水或少加水。使颜料成一种膏糊状,先深后浅,从大面到细部,一遍遍地覆盖和深入,越画越充分。干画法的色彩干后变化小,初学者较易把握。干画法比较适宜表现肯定的形体和表面质地粗糙的物体,在结构转折清晰,物体凹凸分明处,也多采用干画法。这种画法要求落笔肯定,不能含含糊糊。干画法如控制不好,易出现画面枯干呆板等效果。因而,在采用此法时要注意笔法灵活,生动准确。

2 湿画法

此法最能发挥水粉画的“水”的妙处。它吸收了水彩画以及国画泼墨的技法。用水分稀释颜料渲染而成。这种画法不适于多遍涂抹。因为水粉颜料的颗粒粗,次数画多了会使画面发灰。但这种画法运笔流畅自如,效果滋润柔和,特别适于画结构松散的物体和虚淡的背景以及物体含糊不清的暗面。它能表现出一种浑然一体和痛快淋漓的生动韵味。有时为了增加画面的滋润效果,保持湿画时间,还可故意把画面要趋于完成的部位,用水把纸打湿,以此保证自然的衔接效果。但湿画技法要求更为严格,它需要一定的速度,有些局部需要一次完成。要修改和深入的地方必须在画面湿润时画上去,干了修改是

困难的,每一笔上去都无法衔接自然。所以用湿画法时一定要做好充分准备。湿画法用色较薄,有时画过的灰亮面有透纸的感觉,只要用色准确,效果生动,只要不影响整体画面的明暗。完全可以不再复笔,这正是湿画法效果的妙处。

干湿画法的不同,是以水的含量多少来定。一般人认为用粉及用色多了就是干画法,这不准确,因为必须是粉多、色多、水少才成为干画法。也有人认为粉少画的薄就是湿画法,这也不确切,只有在稀释颜料用水多的情况下才可能成为湿画法。

不管是干画法还是湿画法,只有恰当地运用白色,才能产生水粉画特有的饱和均匀和厚实的感觉。水粉画的用水也一定要恰当,如果用水过多,画面难以控制并失去光泽,而全靠白粉来调色,加厚画面,会出现死板、干裂和颜色脱落的情况,使画面难以长期保存。尤其是作画的第一步,如用紫红一类抗水性较强的颜料铺底色而又画的过于过厚,在进一步深入刻画中,紫红色很容易浮到表层而难以控制画面。所以色彩稀湿程度以能覆盖住纸面为准,并不使颜色过分地流动和淤积,稠度也不要过干,运笔以流畅为适。一般情况下,作画从开始到完成,从背景到主体,从暗部到明部,是一个调水由多到少的过程。也就是说,水粉画在作画步骤中,画初步的大效果多用湿画法,随着刻画的深入,用笔用色也越来越干。这是一般的作画过程所遵循的方法,真正的运用还要在实践中根据画面要求灵活掌握。

3 用笔方法

(1)涂:首先将颜色加水调稀,用笔饱蘸颜色并大胆地涂到画面上。此法在上第一遍色时用得较多,宜于静物大面积的背景,投影及含糊不清的暗部。要淋漓尽致,衬湿衔接。根据画面需要,可先涂一层冷色,干之前再画一层暖色,使画面丰富起来。先画一层暗色,未干之前再提一些光,使之效果含蓄,色彩富有变化。但涂抹不宜用色太厚或遍数过多,过分地涂抹会使画面变腻、变灰。涂的目的只是为了快速地画大面积色彩。以尽快抓住整体感觉,明确大色调,为进一步深入打下基础。

(2)摆色块:在纸上蘸色,一笔一笔地塑造形体的变化。用显著的笔触在画面上自然连接。要求笔笔见效果,块块求变化。此法用于亮灰面和结构转折清晰的部位。其表现需用笔肯定,物体笔触结实有力。

(3)点:此法多用于画小幅画或物体的细节。如画花卉中的细小花叶,物体上的亮光等等,都可以用此法处理。

(4)勾线:按照形体的结构及轮廓,勾勒出富有轻重、刚柔的线。水粉的勾线不同于国画的线描,它在勾勒的时候,要考虑到体积和明

暗,每一笔都要勾出强弱、粗细的结构变化,增加物体的体积感。勾线不是画水粉画的主要用笔方法,一般只是在起轮廓、或强调某些关键部位时才可采用。

(5)干扫:指笔干色干,一挥而就的用笔,要求下笔准确。在画粗糙的物体及景物交接处使用。扫笔多在画面即将完成时使用。有时为了增加画面厚重和层次感,破一破画面的死板,并用来调整画面。

(6)擦:两块颜色之间如衔接不好,当颜色未干之前,用清水把笔洗净,挤干笔头上的水分,用笔尖在两块颜色中间轻轻地擦一下,达到自然衔接的目的。

(7)干压:对于画面中单调的败笔,用较稠的颜色覆盖,此法多用于修改和丰富画面。

(8)破峰:用散开的枯笔,画一些粗糙、破碎和松散的地方,也能出现一些特殊的效果。

以上介绍的几种用笔方法,一般更多采用的是“涂”、“摆色块”和“干扫”。初学者应根据画面需要而灵活选择运用。另外,尽量用较大号的笔来作画,用较大的笔具有一定的概括力和表现力。当然,这是相对而言的,画些细小精致的部位,也要用小笔才顺手。做画过程中用笔没有具体的规定,因人而异,笔和技法都是人们在绘画实践中创造出来的,有些画家画水粉除用画笔外,还利用海绵、竹片等软硬不同的工具来作画,使用这种特殊的工具作画,有时会产生新颖独特的效果,所以在用笔方法和技巧上,既要继承传统,又要不断地创新,在绘画实践中探索出适合自己的、得心应手的表现方法。

4 空间层次的处理

一幅画完的静物写生,如果看上去实际在后面的物体,跑到了画面的前边,没有远近关系,那就是画者在作画过程中没有正确把握住空间与层次的变化。要正确处理好在空间层次,首先要考虑物体的透视线的变化,其次,要考虑空间的上、下、左、右、前、后的明暗和冷暖变化以及它们之间的虚实关系。

一般情况下,水粉静物写生是用湿画法来表现后边虚的物体。因为湿本身就使色彩的衔接自然而柔和,这符合人们对色彩空间的透视规律的认识。象主体后面的衬布和一些为了拉大空间层次的辅助物品,都可用湿画法来处理。在这一层的处理上,要把握好上、下、左、右色彩的不同明暗和冷暖变化,要用色彩的明暗和冷暖进行推移,造成一种空间气氛,使人感到那些物体既远、又虚,左右上下都有空间。另外,可以趁湿画上中间层次的物体,这一层次要通过色彩与后面的那层进行比较。明度、冷暖、虚实都要有一定的变化。然后就是要处理最前面的物体,前边的物体可用干画法,画得实些、亮些、暖

些,因为越是离画者近的物体结构越明确、转折越清楚、色彩也就越明快。

在处理上述三个层次的变化中,还要时刻考虑前后的明暗和冷暖变化。一般来说,色彩冷暖关系也会产生一定的空间关系,象红、黄等暖色有向前的感觉,而蓝、紫则有后退的感觉。此外,还可以利用透视线的变化摆几笔布纹等来加大空间层次。

总之,要处理好一幅画的空间层次,除了要把前面的物体提亮、增暖、加实和把后面的物体变虚、变灰、变冷之外,还要从整体出发,正确把握每一个物体的空间层次。

5 光感与质量感的表现

光感强的画面,物体明暗关系强烈,层次清楚,冷暖特征明显。光线的角度决定明暗面的大小,以及投影的长短,光感弱的画面,则物体间的各种关系模糊不清。

在静物质感的表现上,不同的物体也有不同的表现技法。

一些比较粗糙的物体,象陶罐、粗布等;它们没有强烈的高光点,也没有过强的反光,受环境的影响不大,就可以先画一层薄而较重的色彩(指比实际观察的色彩要重些),然后用较淡颜色的干笔扫成马马虎虎的感觉。这样画出的效果,能恰当地表现物体的粗糙感。

一些坚硬、光滑的物体,要考虑它们的反光、受光点和对环境色的反映以及其严谨的结构。如瓷瓶,它的感光强,暗部有明显的反光,易受环境色的影响,亮部的高光明显突出,可用湿画法画暗面,表现得虚些,在似干未干的情况下接画中间层次,用干画法画其亮部,要求用笔肯定,准确、生动,通过深入细致的刻画,充分表现它严谨的结构和光滑的质感特征。

对玻璃物体,要充分考虑它的透明性,透光性、光滑度。一般情况下,玻璃物体在画面上最后处理,它的背后物体,衬布等都画完以后,用比较干润的颜色,按其结构特征,适当地刻画一下它的背光部,受光部及在环境中的反映,对高光点的处理要准确、细致、干净、利索,决不能拖泥带水。画玻璃瓶的瓶口及瓶底的边缘要色彩准确,用笔自然,充分反映它的结构变化特征。

在表现一些柔软的物体时,结构不能画得太生硬,一般多用湿画法或半湿半干的画法含蓄地刻划。

一些鲜嫩的、色彩明快的物体,要画出它的润泽感和明快感,比如,画一束花,要先用湿画法,从整体入手,画出花的大感觉,再分别用干湿结合的手法来表现花的正反受光、背光等变化,最后再从光线、环境、虚实、远近的角度来考虑,集中深入刻划最前面且突出的几朵花,并通过比较、观察,把握好整体与局部的关系。

6 调色时间与写生速度

水粉色的调配,不应时间过长,调色时间越短越能保持色的鲜艳、明快及丰富的特性,有时将调配不均匀的颜色一笔涂到画面上,反而能出现生动多变的色彩效果。如:在用黄和蓝调绿色时,将搅拌不均匀的绿画在画上,这种绿是一种黄和蓝相互并置的色彩,显示出绿色的丰富含量。相反,若黄与蓝的搅拌过于细腻,调出来的绿色也就缺少变化而变得死板,并且因搅拌的时间太长,颜色容易发灰而失去光泽和个性。点彩派就充分考虑了色彩的这种特性,将冷暖色用色点并置,使色彩焕发出跳跃的生命律动。

调色时间的短促,也加快了作画的速度,迅速准确地作画会带来如下益处:

A:就画者而言,开始作画时人的精力充沛而且容易集中,对色彩的感觉也敏锐准确,在这种精神状态下,容易又快又准地画,一气呵成,使画面的整体感和技法能够连贯和迅速衔接,相反,作画时间长了,画者必然会身心疲惫,感觉迟钝,作画情绪受到影响,很难达到理想的效果,尤其是画水粉写生,技法中的衔接与连贯,对时间和速度都提出了要求。

B:对颜色而言,一般在作画之前,色彩盒里都要挤进些新颜料,这些颜料新鲜而湿润,作画时比较好用。尤其是暗部色彩的暗重程度能准确到位,待作画时间延长,颜料的水分不断蒸发,用笔取色时杂色和白粉不断渗入色盒,颜料会渐渐变脏和干裂,取色调色就越来越费力,从而干扰做画水平的正常发挥。

那么一幅静物写生的时间怎样安排呢?这要因人而异,因物而异,也要根据学习训练的目的而定。静物写生分为长期作业和短期作业,画长期作业一般组物多而复杂,画起来也有一定的深度和难度,它对于研究、组织技巧是一种考验。一幅作业画一至两周不等,这种作业训练更适合美术院校的学生。短期作业组物简单而色彩明确,它训练的目的是使初学者在色彩方面入门,而对时间的要求更为灵活,一幅作业可以在半个小时之内完成,主要是使初学者从主体大块面着眼,进行对物体色彩的整体训练,也可以画几个小时,把对初学者的训练引向深入,这种训练更适合于初学者和美术专业考生。

第四章 静物写生

1 静物的组合

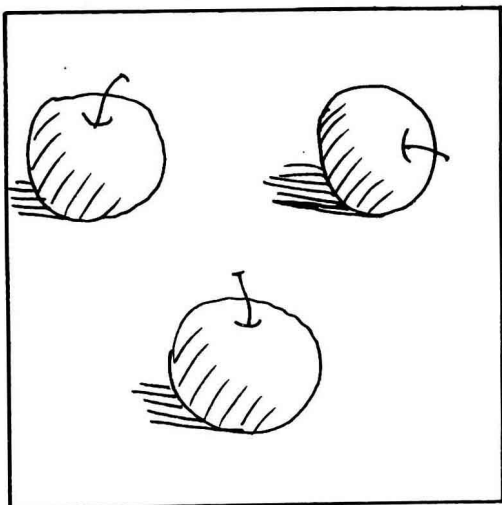
日常生活中的很多东西都可以成为静物写生的对象,如瓜果、蔬

菜、陶瓷、玻璃器皿、工艺品、文具、乐器、水产品、食品、教具、花卉、动物标本等。一组静物的摆设要反复选择与搭配,静物组合得好,能激发画者的作画欲望与激情,若是摆得杂乱无章,内容平淡无味,则会失去作画兴趣,这其中有形状大小方圆、颜色明暗冷暖、质感粗细软硬及空间的考虑,还要想到一组静物组织到一起是不是符合生活情理和艺术表现。总之,摆静物是一种修养,生活中司空见惯的几件用品,通过艺术家的摆布和构思,便可成为一组有内涵、有联想、有艺术情趣的静物组织形式。如何来摆设水粉静物呢?首先要确定主题,选择一组内容相互协调的物体,例如:由冬瓜、西红柿、黄瓜、茄子、葱、南瓜和一个泡菜罐组成的一组静物,能使人感受到古朴的农家情调。而用台灯、笔筒、书、老花镜以及一支横卧在笔记本上的钢笔组成的一组静物,就能使人联想到知识分子废寝忘食的学习精神。倘若把一本书或一支笔放到前面那组静物中,就会使人感觉不协调。

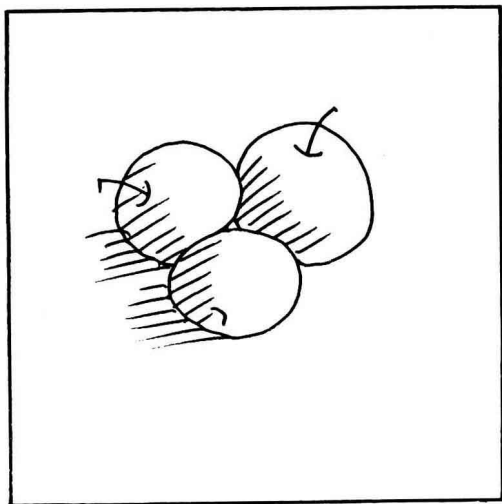
因此选择静物要先确定主题,充分考虑它们的协调成分,同时也要从静物的大小、质地的差异、布局的疏密、色彩的基调以及生活习惯等多方面考虑。如:一组静物摆放了四只同样大小的茶杯,这就使人感到没有主次,缺少情趣。再如:一组静物摆在了正中,周围均匀地摆放着几样陪衬物,整个布局就显得既呆板又散乱,让人提不起精神来;相反过于集中,也会让人感觉憋闷。因此,在布局上,要充分考虑到一组静物的稳定因素,既有对比,又有统一,既能让人看上去舒服,又能让人从中欣赏到一种艺术情调。

对于每组静物的色调组成,也要分出冷暖、明暗以及明快与凝重、秀丽与古朴、华美与端庄、鲜艳活泼与深沉淡雅等对比变化。要经常组织进行不同色调的训练,以便掌握各种不同的色彩关系。

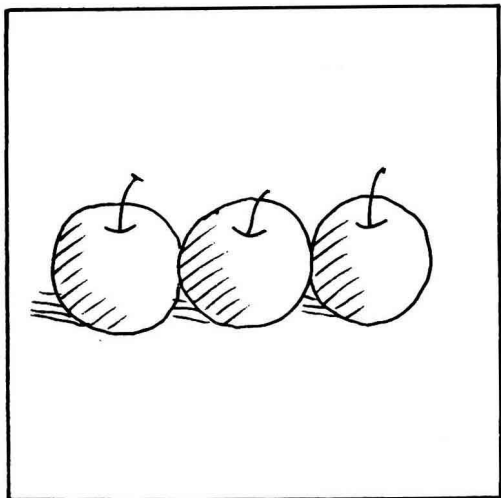
另外,一组静物组成的好坏,同衬布与环境及光线的采用都有一定的关系。如果一组工艺品组成的静物,用一块绸缎衬布,就更能突出工艺品的珍贵与高雅。如果用同样一块绸缎作为一组蔬菜的衬布,就会冲淡主体,并显得很失调。因此,要充分考虑到衬布的质地,色彩、图案、明暗以及在静物台上所出现的各种不同的纹路变化等与静物之间的协调。光线的采用对静物的表现也有一定影响,如用自然光作静物的光源,最好是用背向太阳的天光,因为这种天光比较稳定,便于作画者进行思考与观察。如用面向太阳的光线,因为它受太阳的影响大,光线移动快,导致明暗与色彩的不断改变,给作画者的观察与表现带来困难。灯光对静物写生来说,只可作为特定的色彩用于练习,不宜久用,因为灯光的光源色比较强烈,静物的颜色受它的影响很大,其本身的色相也会发生变化,经常地练习灯光下的静物,会使颜色变得简单概念,因此,采用合理的光线对静物的表现有一定的好处。(附图4幅)



松散



拥挤



呆板

2 构图

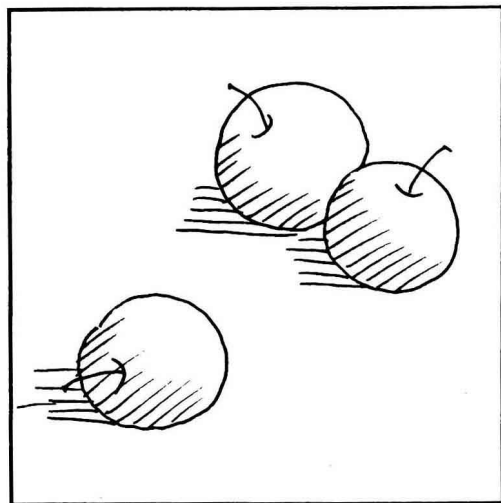
一幅画的构图合理与否,直接影响到它的艺术表现效果。因此,构图在静物写生中也是比较关键的一环。

首先,要考虑视平线的变化。以画面为定点,视平线低,静物显得高大庄重。视平线高,人们就会看到静物组成的全貌,看到静物组成的丰富性。一般的静物画采用的构图为视平线与画面的中心线一致,这可给人以身临其境的感觉。

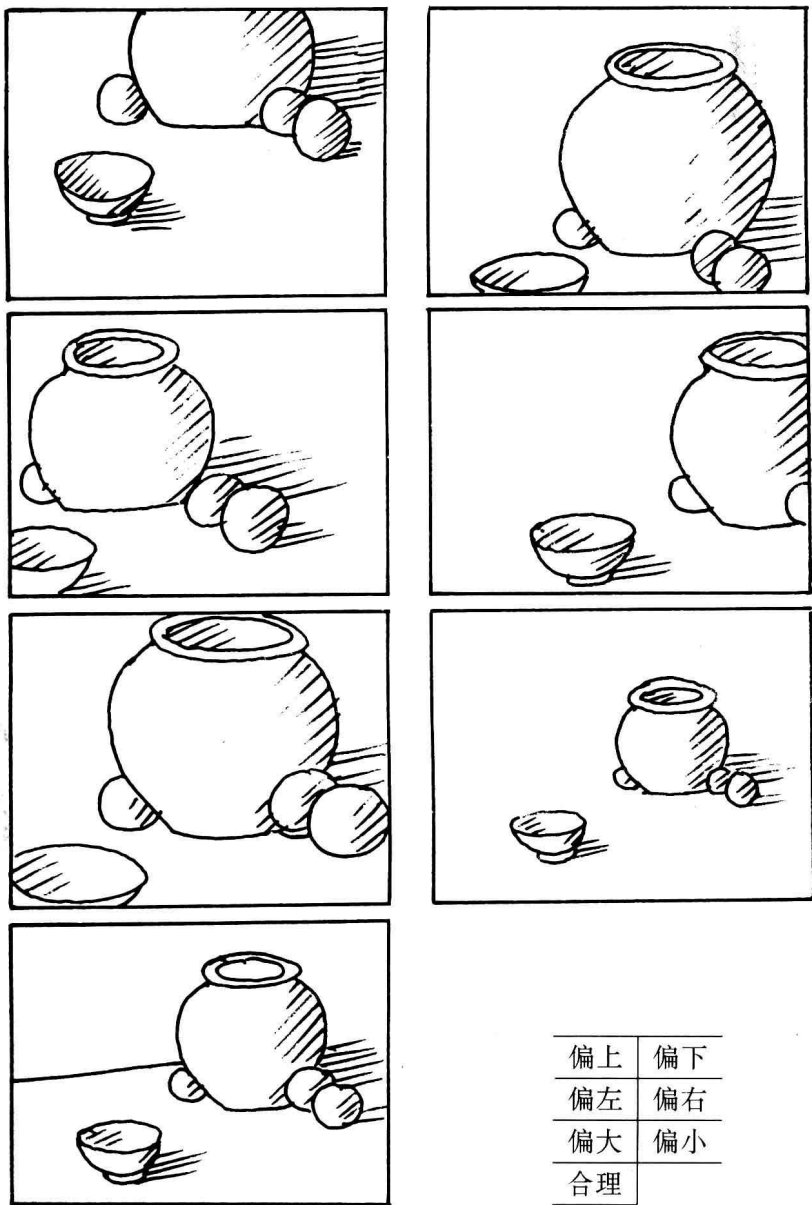
其次,要考虑画面的空间变化。一个画面不能没有空间,画面挤得太严,使人感到憋闷,相反则感到不充实。一般的构图要使所表现的静物有散有聚。根据静物题材与表现意图去变化视角,调整静物在画面中的位置,使画面布局趋于合理。

第三,构图要具有艺术性,要充分体现画面的审美情趣。一幅新颖而又朴素的构图,既稳定,又耐看;充满节奏与韵律的构图,使画面充满活力,给人一种音乐的美感。另外,一幅构图还需要考虑物体空间的对比与呼应。

一组好的静物构图,其外轮廓线的连接往往构成一个不规则的几何形。为了使构图合理,画面中的一些与主题的关系不甚紧实的细节也可以精减和移位。



合理



3 着色方法

着色的方法是多种多样的。它可按照不同对象、不同明暗、不同空间及不同色彩和不同冷暖的部分所占的面积来处理。着色的部位没有死板的规定,多是按照画面需要而灵活掌握,选择最佳部位下笔。下面根据水粉画颜料的性能和特点提供几种着色方法:

- 从亮部开始着色。
- 从大面积的主要色彩开始着色。

- 从中间调子开始,向深浅两极发展。
- 从背景的远处开始,由远向近拉着画。
- 从最暗部开始,过渡到中间色,最后画亮面和高光。

从亮部开始着色:此法接近水彩画法。(水彩作画基本是从亮部画起)。水粉作画采用此法益少弊多,一般不采用。个别地方偶尔用之,故不作过多介绍。

从大面积的主要色彩画起:这种方法比较常见,如画大面积的物体或是大面积的背景,有一种主宰画面调子的色彩,可先把这大面积的色块画上去,从大局部到小局部最后到整体。这种着色法容易把握画面的调子和整体感。

从中间调子画起:物体的中间调子是体现物体固有色彩最为明确的部位,一幅好的写生作品,除黑白分明的关系外,中间调子的范围大有刻划潜力,它多处在亮灰面和暗灰面部位,其明暗差别细腻,冷暖变化微妙,是绘画重点追求的色彩。如一幅画缺少中间调子,就会使画面生硬和单调,而增加中间调子的变化会使画面柔和自然。

了解中间调子的作用之后,写生时可以在物体的黑白两极的对照中,确定中间调子的基本色相和明度,使其逐渐向着各自的深浅调子过渡,这种过渡越充分、越细腻,明暗两调子与中间调子过渡得越自然、越深入,则画面越接近完美,最后画上最暗的部分和高光,画面也就完成了。

由远向近画法:此步骤从背景上部下笔,力求衔接自然,一遍完成。紧接着画物体的暗部和投影,争取趁湿与背景的虚面自然衔接。在画物体暗部时,最好保留亮部的白纸部分,以求画面明暗对比。接下来用较薄的颜色来铺一遍近景的周围环境,上色要略重一些,以此达到画面色彩的整体呼应。这一步也是为下一部的丰富与提亮打基础。在这个基础上便可以顺利地展开校正色彩和刻画主体的工作。这种由上到下,由远到近的画法有许多长处,它能够明确拉开远中近的三个空间层次,能够使物体由远而近地自然衔接。尤其是画背景多采用湿画法,有时湿画中流下来的水和色,在画中景和近景时便可得到覆盖和收拾。并很容易获得干净利索的画面效果。

从暗部开始画起:这是一般人更多使用的着色方法。它的好处是从暗发展到灰和亮的步骤,画者容易掌握,也便于把握整体,使画面稳步完成。就色彩来看,画面暗部的颜色既要求暗下去、又要求有透明感和色彩感。而水粉画的暗部则更难处理,往往在趁湿时画好才能产生含蓄而深沉的效果,因此,从暗部开始画起是水粉的最佳方法。一般的步骤为:先从最暗的地方下笔,逐渐把色彩引向中间调子,然后向亮部刻画,最后提高光并完成画面。

画暗部一定要控制使用白粉,一般不用或少用,但有时为了提亮

暗部的结构与反光,可以借用其它淡色来代替白粉,如使用黄色、绿色等来调配暗色一起使用,如使用过多的白色调暗色的变化则会使画面粉气、干燥、缺乏透明感。当然,每个人作画的习惯不一样,组织画面的能力也有差别,比如有些人喜欢追求淡雅明快的高调子,需要提高色调的明快度,所以暗部也不能很重,这时就需要加入少量白粉,以此来提高画面的光感。因此作者要根据自己的习惯控制和把握色彩明暗对比关系和色彩强弱的色感关系,只要尺度掌握得好,就会使画面产生不同的情调。

需要强调的是:物体暗部的面积越大,就越应该高度重视它的着色。尤其是在逆光情况下,由于暗部处于模糊不清的状态,所以在色相上变化也不明显,但是暗部色彩是比较复杂微妙的,有经验的画家在处理暗部色彩时,有意强调色彩的明确和刺激。因此,只有符合画面的色彩规则,才能把暗部画得生动自然。

4、写生步骤

1、起稿:当构图确定之后,可以用单色(群青、褐色、绿)画出大的形体关系和明暗关系。很多画家并不把起稿和着色分开,起稿的过程也是上色的过程。起稿一定要严谨认真,反复校正形体的结构及整体的比例关系,使画面各局部逐步趋于准确,并统一于整体之中。

2、布置色彩关系:这一步就像音乐的定调,也是画面色彩的序幕,前几笔色彩上得准确,就会给深入刻划打下良好的基础。这就要求画者要胸有全局,从整体着眼,以敏锐的感觉,把握画面的整体。在布置色彩关系的同时,要高度重视静物的背景和暗部。背景往往在一幅画中占有较大面积,它有着衬托主体和活跃画面空间的重要作用。而背景既需要色彩丰富又需要含蓄微妙,这在技法处理上有一定的难度。上色时应尽最大努力争取在色彩湿润时画出它们的色彩变化,力求一次完成。布置色彩关系时,物体的亮面不要急于深入刻划,有些浅色物体的亮面可留空白,待整体色彩布满画面,再进一步深入刻划。

3、深入刻划:在获得恰当的色彩关系的基础上,进一步的工作是从主体物着手塑造形体,这是一个由粗到细的过程。在求得物体整体感的情况下,有些物体需要进一步刻划。强化主次、虚实、强弱、粗细等对比关系,强化主体物的跳跃突出,使画面达到一种既有大刀阔斧的处理,又有精致入微的描绘。

4、调整统一:一幅画画完整了,需放到一定距离进一步的揣摩、比较,从整体的角度加以调整。画面是否画过了或者画的不够,颜色不准或画中某些局部的败笔都需在这一阶段解决,并且,削弱与主

体物竞争的部位,使整个画面的冷暖、明暗和主次、虚实,达到完美、和谐、统一。

第五章 写生中易出现的几个问题

灰:是指画面色彩不够鲜明,暗淡无光。其原因主要是画面对比度不够,一是色彩的明暗度对比不够,二是色彩的纯度对比不够。这是由于画面拉不开黑白灰的层次或者色彩调配太多而造成的。了解了这些原因后,就可以有针对性地加以解决。当我们在作画过程中感到色彩有些灰的时候,就应该反复观察所画对象,认真比较画面,找出物体的色彩明度和纯度对比最强烈的地方,大胆地对画面进行调整,也就是对画面某些地方适当地提亮、加重或增加色彩纯度。必须注意,当提亮、加重或增加色彩纯度时,一定要清洗一下调色盘上的灰颜色,以免受其它脏颜色的干扰,从而达到理想的效果。

花:是指画面的色相和明度杂乱而不统一,其主要原因是画面的某些地方不适当的提亮和加重,破坏了整体画面的明暗对比关系(如暗部反光过亮等),明暗部互相竞争,到处是高光闪耀,色彩重复,画面缺少视觉中心。要解决这一问题,首先要明确明暗两大关系,该明则明,该暗则暗,把画调整空间层次,使画面的物体主次分明、顺序井然,并统一在一个整体的视觉中心里。

脏:是指颜色调配不当,不讲究、不准确,黑、蓝及褐色用的太多,颜色到处重复,色彩的空间位置放置得不对,上色用笔潦草粗糙。不适当地用水调配或在没干时来回用笔涂抹,都是造成脏的原因。要解决这一问题,开始着色时应该使色彩有一定的纯度,调色不要过多用笔,要以一种颜色为主(冷即以冷色为主,暖即以暖色为主)而少加对比色,使画面冷暖关系分明。步骤要稳妥,该湿画的时候不干画,该干画时不湿画,技法要干净利索。明暗面的色彩冷暖对比要适度并相互补充。

生:是指画面色彩使用生硬,颜色调配不滋润。出现这种情况,一般因为用纯度高的颜色太多。要解决这一问题,应加强中间色描绘,适当地利用灰色,在物体上找到一些虚而过渡的颜色。

闷:是指画面暖色太多,并缺乏明度和纯度对比,这是造成画面感到堵塞和沉闷的根源。在这种情况下应尽力在画面中画出几块补色中的冷色,画出冷暖色的对比关系,增加画面中的冷暖和明暗的对比,以此打破画面的沉闷。

板:是指画面缺乏虚实关系,颜色和造型简单呆板而不生动。要解决板的毛病应注意采用干湿并举的方法,用笔要灵活多变,更要