

YOU HUA JING WU

美术基础教学分科辅导大全

油画静物

高迎进 著



JING WU

主静

物

河北美术出版社

美术基础教学分科辅导大全

油画静物

高迎进 著

河北美术出版社

策 划:曹宝泉 郭 涌 苏征凯
责任编辑:苏征凯
封面设计:王晓辉
内文设计:前 院
作品翻拍:敦竹堂 郭 睿

(冀)新登字002号

图书在版编目(CIP)数据

油画静物/高迎进著. —石家庄:河北美术出版社,1999.2
(美术基础教学分科辅导大全)
ISBN 7-5310-1176-X

I. 油… II. 高… III. ①油画-绘画-技法(美术)②静物画-技法(美术) IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第24926号

美术基础教学分科辅导大全 油画静物

出版发行 河北美术出版社
地 址 石家庄市和平西路新文里8号
邮政编码 050071
制 版 深圳华新彩印制版有限公司
印 刷 东莞新扬印刷有限公司
开 本 889毫米×1194毫米 1/16
印 张 3.5
印 数 1—5000
版 次 1999年2月第1版
印 次 1999年2月第1次印刷

定 价 25元

目 录

一、概述

- 1. 静物的概念 (1)
- 2. 传统中的静物绘画艺术 (1)
- 3. 静物绘画在绘画史中的成就和贡献 (2)
- 4. 静物写生与油画基础教学 (4)

二、静物写生及相关因素

- 1. 视觉素质与客观对象 (4)
- 2. 绘画方式与视觉因素 (5)
- 3. 认识积累与艺术表现 (7)

三、静物写生的基本方法和要点

- 1. 材料准备 (8)
- 2. 构图与整体感受 (8)
- 3. 分析与触摸 (9)
- 4. 刻画与感性发挥 (9)
- 5. 调整与再认识 (9)
- 6. 几种色彩训练方法的建议 (9)

概 述

1. 静物的概念

静物,顾名思义是一种以静态物品为对象的绘画形式。从一般的意义上讲,人们谈到静物画,总是很容易联系到与某种温馨、恬静和亲切感相关的感觉,这主要是因为静物绘画大多取材于人们日常生活中的用品,如餐具、酒具、水果及花卉等等。事实上,在传统绘画的历史中,这种与人们的生活息息相关的亲切感的确是绝大多数静物绘画的主要追求,这也使得静物画成为人们生活场所中,如餐厅、客厅和居室等出现最多的绘画内容之一。

2. 传统中的静物绘画艺术

静物在绘画史的早期并不是一种独立的绘画形式。它的最初形态是古代画家为主题绘画(主要是宗教题材的绘画)所作的局部习作或素材准备,如圣坛上的祭物,神储使用的酒具、乐器等等。大约到16世纪末至17世纪初,静物在欧洲才逐渐形成了具有独立审美意义的完整形式。这种形式的绘画在18世纪的欧洲逐渐增多而在19世纪尤为盛行。静物画在装点人们生活环境的同时还承载了人们对和平、安逸生活的向往。

静物绘画伴随着整个西方绘画历史的发展进程,有着极其丰富的内容。这一丰富的内容所包含的意义,不仅仅反映了不同历史时期的文化倾向和审美特征,同时,前辈大师们在静物绘画领域中所作的探索还对整个绘画历史的发展和演进起到了极其重要的推动作用。

尼德兰老布鲁盖尔的儿子杨·布鲁盖尔(Jan Brueghal)(1568—1625)与他的同代画家们创作出了大概是历史上最早的一批完整的静物作品。杨·布鲁盖尔的《花瓶》(图一),巴斯凯尼斯的《有乐器的静物》(图二),斯那依·代尔斯的《水果与猎物》,苏巴朗的《壶的静物》以及海姆的《有书的静物》等静物作品,至今看来,仍然栩栩如生,精致生动。这些作品所描绘的花瓶、酒具、乐器及小猎物,可以说是典型的欧洲传统庄园城堡生活的写照。这些作品无论在技术上还是审美方面都代表了完整的西方古典绘画的传统,画面几乎都是水平构图,色彩沉稳浓重,器物质感强烈,明显地反映了古代画家们纯熟的传统技巧,同时画面整体的气息还充分表现出了宁静、端庄和凝重的古典审美精神。18世纪的法国画家夏尔丹(1669—1779),为传统的静物绘画带来了现实主义的气味。他的作品虽然在构图和色彩的方式上仍继承和保持了古代的传统风貌,但器物的选择却来源于平民生活。在他的画面中,那些不那么精致的器物以及浑然的描绘为他的前辈们



图1 扬·布鲁盖尔 花瓶



图2 巴斯凯尼斯 有乐器的静物



图3 夏尔丹 铜锅



图4 库尔贝 鲑鱼



图5 梵高 向日葵

所创造和保持的那个精美无瑕的,纯静的贵族化的传统增添了一分醇厚的,朴素的平民气息(图三)。库尔贝和一群巴比松的画家们更为彻底地抛弃了传统宗教故事和贵族生活内容,他们以更为明确的现实主义精神,将全部的情感和注意力投向平民百姓和现实生活。在他们的画面中,不仅在内容的选择上,而且在构图方面也摒弃了古典传统中的繁琐和四平八稳,代之是一种简洁直率、朴素无华的韵,鲜明地表达了他们对现实中平民生活的同情和亲近感以及对社会的批判意识。库尔贝的《鲑鱼》(图四)是一个鲜明的例子,在这幅 65×98 厘米的画面中,一条濒死的鲑鱼作为画面中唯一的主体物斜跨整个幅面,没有平整的桌面,没有琐碎的衬物,鱼的刻画,轮廓粗而有力,色彩浓郁,笔触浑厚,充满了质朴、直率而且真实的感觉,这一切都与古典静物画面中的平稳、精致、工整形成了鲜明的对比。

3. 静物绘画在绘画史中的成就和贡献

19 世纪出现的视觉革命给欧洲画坛带来了空前的繁荣,这也是西方静物绘画最为辉煌的一段历史。印象派画家群在色彩方面的探索 and 实验,在视觉上给绘画注入了全新的光彩。他们对新光学理论(光谱分析)在绘画色彩方面的运用,使他们开创了崭新的色彩技术领域,这种色彩分离并置的技术使传统绘画颜料对光的表现获得了前所未有的力量。他们将这一新技术在户外风景写生中所取得的成功同样移入室内静物写生的画面上,而巴黎都市沙龙酒吧生活的富丽奢华,又为这种色彩技术的发挥提供了相当的条件。马奈笔下琳琅闪烁的玻璃酒具和雷诺阿画中瑰丽娇艳的菊花,都是这一色彩技术运用的成功例子。印象派的晚期,另有两位杰出的画家在这个架上绘画的辉煌时代,再次创造出了不朽的成就,那便是荷兰画家文森特·梵高(1853—1890)和法国画家保罗·塞尚(1839—1906)。

梵高的绘画在原则上继承了印象派画家们的新色彩技术成就,但在运用上却独辟蹊径,既没有像莫奈的色彩分离那样模糊,也不像修拉那样机械地拼砌。梵高将色彩的分离自然而然地融入了他那最为通常的小指宽的笔触中,使这些笔触在画面上兼有了并置色彩的光辉和对对象形态运动的表现意义,这使得他的静物也同他的风景和肖像画一样,在笔韵和形态上充分表达着他那绝无仅有的特别人格的同时,放射着一种淡而夺目的光彩。那种不屈不挠的执着和不衰不萎的热情被表现得淋漓尽致,而他的《向日葵》(图五)更成为整个绘画史上一块不折不扣的金子。

塞尚同梵高一样的执着,但比起梵高的热情,塞尚要显得冷静得多。塞尚完全是以一种理性的态度来对待绘画的。虽说梵高的静物在绘画史上创造了绝顶的辉煌,但塞尚似乎更加专注于静物。所不同的是,塞尚

对静物的专注并不在于静物本身,静物的素材和形式对他来讲只是一种工具而借以研究整个绘画艺术的本质问题,即造型语言的问题。在塞尚的眼里,一切变化复杂的形体都可以被归纳为概括的几何体及不同几何体的结合,而空间是可以依据几何体之间的联系方式来表达的。塞尚认为,古典的传统绘画对形体和空间的表达,是以光影的明暗变化对物体自然形态的模拟来实现的。这样,画家在描绘对象时所极力捕捉的是事物的视觉表象,而形体结构才是物体形态的真实本质。这种本质的特性是根本的,恒定不变的,物体表面的光影明暗是一个变幻不定的表象,而这一变化的表象无论如何变化,都不可能改变物体形体的根本性质。根据这样的原则,塞尚认为,画家不必再将过多的精力投放于物体表面明暗变化的现象,而应全神贯注于对物体自身结构的认识和理解上。于是,在古典传统绘画中用光影明暗的手段虚拟表达的空间感和立体感,在塞尚的笔下都被概括的几何体及几何体之间的相互联系的方式陈述出来(图六)。欧洲绘画艺术自希腊艺术开始到19世纪的整个传统中的语言核心——形体和空间,在塞尚的画面中被以纯粹的视觉方式作出了最透彻的总结和概括。这一总结使塞尚的绘画成为欧洲数年绘画历史上的又一座里程碑,同时也为西方古典传统绘画的历史划上了一个句号。塞尚对印象派的背叛,也是依据同样的原则,即形体本质的原则。他认为这是一个“永不改变的真实”,为洞察这“永不改变的真实”,应该排斥事物那种闪动而模糊的外部现象,即光色的变幻。所以,塞尚画面上的色彩,不是追求那种迷离闪烁,而是结实地附着在对象形体之上的。

塞尚的认识成就使他的绘画成为西方古典传统与现代绘画的分水岭。这一分界,是从古典传统“一成不变”地对事物的模仿技能的追求到对绘画本身的逻辑秩序的抽象思考的转变。这种自觉地对绘画自身抽象秩序的思考,正是西方现代主义绘画的基础起点。马蒂斯在这一点上作出了很好的发挥,如果说塞尚在绘画中探索的是对象形体结构秩序的话,马蒂斯则是追求绘画平面的构成关系。马蒂斯与塞尚的根本不同在于他近乎完全地放弃了对形体的兴趣而集中精力于平面化的色彩上。虽然马蒂斯的画面上仍保留了客观事物的基本形象,但这些形象的轮廓的意义已不在形象本身了,它们在根本上成为了画面中各个色块的边缘,成为画家用来组成画面平面结构的自然“条件”了。色彩的意义也在这一关系中发生了根本的变化,色彩不再是某一物体的自然属性,甚至也不再具有自然光的含意,色彩即是色彩本身,色彩成为了画面的主宰。在马蒂斯的绘画中,色彩所要表现的根本内容是色彩自身所具有的美感价值,尤其是受到他对东方色彩的兴

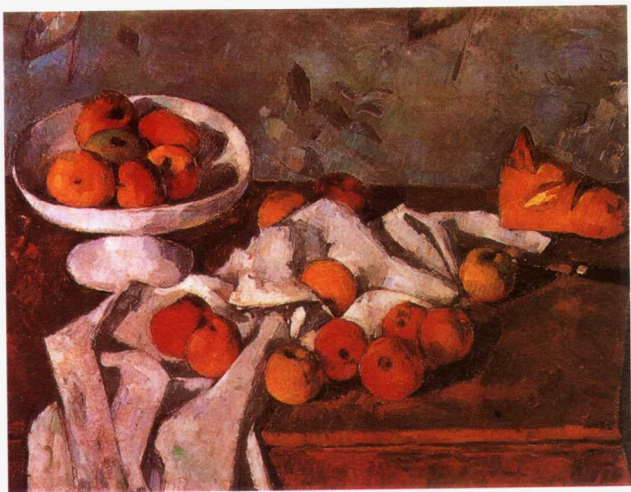


图6 塞尚 果盘桌布和苹果

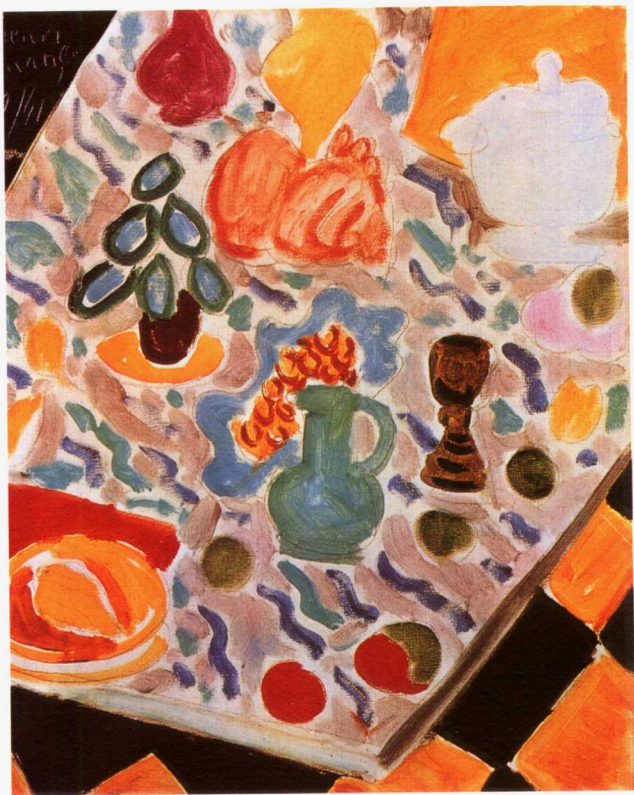


图7 马蒂斯 静物

影响,使得他的绘画色彩,在当时欧洲画坛上颇具有一种新鲜、异样的魅力(图七)。乔治·勃拉克是继塞尚之后又一位专心致力于静物绘画的杰出画家,他早年的作品中明显地流露出追随塞尚的痕迹。他的绘画的成熟同马蒂斯一样,也是在平面语言的探索中实现的。但在他的平面结构语言中具有更多的抽象因素。同时出现在一幅画面中的黑色和白色的轮廓线,常常将画面上有形象的色块相互交织重叠,使这些色块间产生了更为丰富的层次变化(图八)。尤其是他对和谐色彩间精微差别的准确把握,使他的绘画产生出一种音乐般的韵律感。

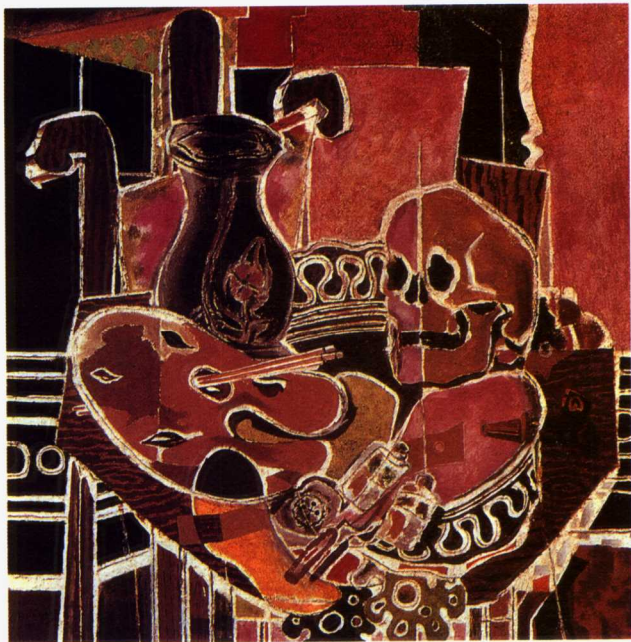


图8 乔治·勃拉克 画室里的静物

在此后的数十年间,随着架上绘画在整体上的衰落和整个造型艺术的变异,静物绘画也逐渐在美术发展的前沿领域中消失,只有像巴尔蒂斯这样的个别画家继续保持了那一时期的传统。另外,在19世纪末到20世纪初的这段历史中还有相当数量的艺术家曾经创作了许许多多优秀的静物作品,如鲍纳尔、德朗、弗拉芒克、苏丁、雷东以及亚布伦斯基等等。这里,由于篇幅的原因,我们不能一一作详细介绍。但是,前面我们所分析的那些画家和作品,已基本展现了静物绘画发展历史的主要面目和重要的转变线索。对静物绘画整个历史的完整认识,对建立正确的静物艺术概念极为重要,这种完整的认识可以指导学习者从绘画艺术的高度去认识和理解静物绘画中所有的问题而不至于因为某种时代的谬误站在某个偏狭的角度对静物绘画产生片面的甚至于错误的概念和理解。

4. 静物写生与油画基础教学

由于静物绘画之对象的静态特征,为初学者提供了一个稳定的视觉条件和心理环境,这种对象十分便于初学者平心静气地开始对绘画的学习和研究。所以,油画静物写生 in 美术院校的教学始终占有着重要的位置。近代以来的欧洲、前苏联以及中国的专业美术院校都不例外。其理由不仅仅因为静态对象便于获得较充分的时间和平稳的心理状态去观察和认识,同时,静物还是一个完整客观世界的缩影,它包含了从整体客观世界到绘画艺术之间的所有重要的关系和因素。

静物写生及相关因素

关于油画静物写生的文字概念,对我们并不重要,而需要真正理解的问题是静物写生训练对于一个画家的学习和成长具有怎样的意义。我们在静物写生的学习过程中需要认识和理解哪些问题,需要掌握哪些知识。我们知道,我们所面对的任何一个客观对象都是多种复杂物质因素的复合体,作为一个画家,应该从哪些方面来认识和理解你所面对的客观对象,同时又是怎样将这一对象转变为绘画呢?绘画作为一门艺术,又是怎样区别于非艺术的“复制”呢?也就是说,当一个画家将他所认识的客观对象转移到他的画面的过程中,是如何为其注入艺术的生命呢?这一系列的问题正是我们文中将一一讨论的。事实上这一系列涉及到整体绘画艺术的深层问题,也正是从我们的写生训练的最初阶段便开始了。

将以上所有的问题作一归纳,我们便不难发现,在所有这些复杂的关系中,无非是三个因素之间的关系,即客观对象、绘画形式及艺术表现。进一步地分析,客观对象的问题固然是人的视觉对客观对象的认识问题。那么,视觉能力的训练和对客观对象可视因素的理解便是首当其冲的任务了。接下来是绘画形式的问题,绘画形式是认识表达的载体,对客观的认识需物化为绘画的方式才可以获得视觉的结果,因此,对绘画基本材料及基本语言元素的掌握是必不可少的内容。在这一环节中,只有在深刻认识绘画基本材料和基本语言规律的基础上,包括对其自身的限定因素,如平面的有限的幅面,静态的语言等等特性的深刻理解,才可能真正寻找到用这种方式表达对丰富的客观对象认识结果的最佳途径。然后是第三个问题,即艺术表现的问题。艺术是人的艺术,艺术的表现,实质上就是人的表现。把以上三个问题展开,便是1. 视觉素质与客观对象; 2. 绘画方式与视觉因素; 3. 绘画方式与艺术表现这三层关系。解决这三层关系的矛盾便是我们静物写生训练的最基本也是最根本的任务。以下,我们将对此三个问题分别作详细的分析。

1. 视觉素质与客观对象

绘画是一种视觉艺术。所以,作为基础训练的写生,首先是对视觉素质的训练。要使我们的视觉感官训练有素,这种训练离不开正确的理论指导。因为视觉认识的对象是客观世界,所以,视觉素质的提高,直接有赖于对客观事物的视觉因素的理解认识及对其变化规律的掌握。任何可能被描绘的对象,都是一个全息客体,仅仅与视觉有关的方面,就包括所在空间的形式、

形体特征、质地、质量、颜色(包括环境及光照的颜色),甚至硬度、弹性、水分及温度等。从绘画的角度,我们可以将这些诸多的因素归纳为三个方面的基本内容,即形、色、光。

形,形是造型艺术中的主体因素,包括形体结构和形体姿态。对于这两个概念的根本含意必须在与空间相关的前提下才可能得到真正的理解。也就是说,一个形体的结构特征,即是该形体在一定空间中的占据方式,而形体的姿态便是这一形体在空间中的运动与延伸,与此同时,该形体的运动和延伸又是对这一特定空间的具体表达。多个形体的结合及在空间中的相互联系,不过是这一基本道理的复杂化和扩大化而已。离开空间的意识,往往难以获得对形体的确切认识,在学生的习作中对形体的刻画常出现的“浮雕感”便是出于这样的原因。在写生绘画观察中,形体会出现一个“固定”的外轮廓,这是由于绘画的定点观察的原因。对三维空间概念的绘画来讲,这个“固定”的外轮廓常常会干扰对形体真实特征的认识。因此,从空间和结构的意识出发,时常变换位置和角度对形体进行再观察,对理解形体的真实结构特征是很有帮助的。另外,光是另一个对形体观察干扰较大的因素。如六棱体上六条转折线的转折角度都是相等的,但在与光照的不同角度中所显现的明暗对比强度却有明显区别。建立正确的结构和空间意识,并在这种观念的指导下去观察对象的形体,可以在根本上帮助我们克服在观察中的片面理解。

色,色彩对于人的视觉感官来讲是一个相对性较强的因素。也就是说,一物体的色彩在视觉上受所处环境的其他色彩影响较大,这种影响包含两个方面,一是对视觉感官而言的对比效应;二是色彩间相互的反射和融合。这些色彩影响的来源也是两个方面,一是周围物品的颜色,称为环境色;二是光照的颜色,称为光源色。在环境色的影响中,对比效应在物体的亮面及暗面都有表现,而色彩的反射往往在暗部的表现更明显。另外,色彩的对比效应不受物体表面光泽度的影响而色彩的反射则与之有较大的关系,即光泽度越高,反射越充分。光源色对所描绘的对象的整体色彩影响极大,它会在相当大的程度上将所有物体的不同色彩分别在亮面和暗面的区域中加以统一和谐调。如果光源色是偏冷的,则会使所有物体的亮部都出现偏冷的倾向而相对地使所有的暗部变得偏暖。光源色在强度上的变化对物体表面色彩变化的影响同样十分明显,尤其是日光在不同时间、气候和季节中色彩的感觉变幻复杂。因此,日光条件下的静物对象的色彩在整体上的变化也尤为丰富。而且,对于画家,这种整体上的色彩变化常常是诱发情感反映的重要客观因素之一。鲍纳尔的静

物《餐桌一角》(图9)是对色彩规律运用极好的例子。画面中,果盘投影的深蓝色和背景的紫色使得果盘和水果的橙黄色显得十分热烈而饱满,整个画面充分表现出了那种他画面中贯有的热情洋溢的气息。色彩变化及关系的丰富性与之变化的微妙和复杂性是共存的,正因为色彩关系的变化存在着极大的丰富性,对于色彩的认识、掌握也就具有相当的难度了。因此,对色彩关系微妙变化的洞察力和感受力,以及其变化规律的掌握和运用能力的训练自然也是我们写生训练的重要内容之一了。

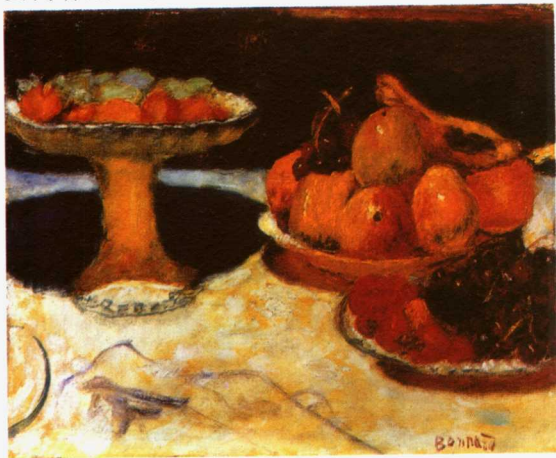


图9 鲍纳尔 餐桌一角

光,光是一个溶解在形和色之中的因素。光的一切作用和变化都只能在形和色的反映中体现出来,所以我们在前面所讨论的形和色的问题时已不同程度地涉及到光的因素和相互关联。正如我们所说过的,光对形的作用主要体现在方向性和聚散的变化上,而光对形体的显现并非都是积极的作用。光的特定方向能够强化形体某一方面的特征同时也减弱某些部位的特征,而且,在多光源的条件下,不同方向的光在强弱关系上并不总是像我们所需要的那样层次分明。因此,我们必须学会在观察对象的时候克服其负面的影响,同时还应学会对光的主动运用。

2. 绘画方式与视觉因素

理解客观对象的视觉要素及其变化规律,掌握对客观对象的正确认识方法,对于学习绘画来讲,仅完成了观念上的准备。接下来我们还需要认识和理解一个重要问题,那就是什么是绘画。一般说来,这是个简单明了的问题。但是,对于一个从事绘画艺术实践的人来讲,仅仅文字概念的描述就远远不够了。因为当我们开始着手作画的时候,我们必须面对绘画的工具、材料以及由这种工具材料的特性所派生出来的特定的表达方式和表达规律等问题。对这些问题的了解和掌握则是学习绘画艺术必不可少的技术准备。鉴于本书的范围,在此我们仅从油画的角度入手。

油画的工具和材料

油画使用的基本工具包括画笔、画刀、调色板和画架。

画笔的种类很多,在历史上古代画家们对画笔的要求非常严格,这主要是基于古代油画精致工整的总体风格的要求。今天,我们从笔的性能和颜料类型的角度,可以大致将其分为软毛和硬毛两种,传统软毛笔大多由红貂毛或其他一些动物的尾毛制成,毛细软而有很好的弹性,这种笔适用于平整的薄涂和透明色的晕染,其使用技巧主要是欧洲古代绘画技术的继承和延续,事实上,现在商店中所售的绘画材料用化纤毛制成的软毛画笔也具有与动物毛笔相当接近的性能质量。另一种硬毛笔,主要由漂白了的动物鬃毛制成,这种笔的制作工艺是从近代厚涂画法的出现以后逐渐形成的,适合塑性较强的膏状颜料(现在国内生产的油画颜料大多属于此类)的使用。这种画笔和颜料在直接画法上的优越性使之成为大多数画家进行写生绘画的首选工具材料。这两种画笔都有多种笔形,大致可分为尖形、圆形、方形和扇形(图十)。



图 10 油画笔



图 11 画刀

画刀除了大小型号的区别以外,刀形也有多种类型(图十一),除了用于调色和涂绘之外,还用来清理调色板和刮去画面中不欲保留的颜料,至于画刀在绘画中的运用技巧,则是画家在实践中因各自的兴趣和习惯形成的。

画架大体分两大类型,油画多采用垂直式,主要是可以调整画面的倾斜角度以便于避免画面的反光。调色板以木质为宜,其形状除便于手持之外无更多的功能性要求。

油画材料主要为颜料、油剂(包括树脂媒介)和画布三部分。

油画颜料从功能上可分为两类:透明色,适用于古典画法和薄涂罩染画法;不透明色,塑性较强,适用于厚涂和直接画法,多用于写生绘画。透明与不透明颜料一般可在商品标签上识别。

油剂是油画技术中的重要媒介材料,除用于稀释颜料以便于涂刷以外,还可在多种不同的施用技术作用下以颜料在画布上呈现出多种不同的视觉效果。油画油剂和媒介种类繁多,使用技术复杂,关于这方面的内容,拉尔夫·梅耶著的《美术家手册——材料与技巧》(此书由尹戎生先生校订,广西美术出版社出版)一书中作出了十分详细而全面的说明,在此我们仅简单介绍一些写生油画中常用的油剂。松节油是最常用的稀释剂,现代画家普遍用松节油与亚麻油或胡桃油配合使用,亚麻油和胡桃油分生油和熟油,熟油比生油的黏稠度大得多,所以使用时需要用更多的松节油将其稀释到适用的程度。干燥后会使得颜色表面形成坚硬的薄膜。还有用亚麻油或胡桃油制成的速干油,它的特点当然是干燥速度快。使用一般油剂绘制的油画大约需要两天的时间才能基本干燥,而速干油可使颜料在几小时后便干燥。但是,不论使用哪一种油剂都需遵循一个基本原则,那就是“先瘦后肥”,即最接近画布的色层中油的含量应小于覆盖于其上的色层的含量,依次类推,便是越接近画面表层的色层中含油应多于其下面的一层。实际的操作,我们可以常用于写生的二合油(生亚麻油+松节油)为例,在开始起稿时松节油的比例大,然后随着画面的进展松节油的比例逐渐减小而亚麻油的比例加大。

画布主要以亚麻布和帆布制成,布纹粗细的选择因人而异,而布面以质密平整为优。画布的底层处理材料有胶质和油质之分,详细的制作方法可参看《美术家手册》一书。

画布和油剂的使用有较强的触觉适应性,对这些材料类型的选择,需要在实践过程中逐渐摸索。

油画材料与语言方式

油画材料的特性与油画语言的方式有着极其密切

的联系,这种关联还不仅仅表现在手感和操作性方面。油画材料的特性,包括其局限性,直接影响着油画语言方式的形成,甚至在这一语言方式的发展中具有相当的影响作用。

首先,绘画的基材(画布、木板或纸)是平面的,这对三度空间的表达是一个天然的制约,传统油画对三度空间的表达是依靠一整套虚拟的语言系统来实现的,其中透视学是用以克服这一制约的最重要的语言工具之一。这一语言工具甚至在迄今为止的所有三度空间绘画中依然是不可缺少的。塞尚在对传统绘画的总结和发展中,以几何的方式代替了光影的虚拟,但因为仍然是三度空间的范畴,所以透视仍是不可被排斥的因素。亨利·马蒂斯以及其后的大量画家则对这一平面特性采取了完全不同的态度,即坦率地承认并接受了这一材料性质,他们索性放弃对第三度空间的追求而致力于探索平面秩序的变化规律和表现力。他们的成就不仅为绘画开辟了新的语言领域,同时也将平面基材在三度空间绘画中的消极性转化成为在二度空间表现中的参与因素之一了。画面的四条边缘是在近现代绘画中被重新判断和利用的又一个内容,这个在传统绘画中主要起限制作用的被动条件,在平面绘画中成为与画面中的线条共同构成各种变化的平面形式的不可缺少的部分。事实上,在这以后的三度空间的绘画中,画面边缘也在构图中被作为可运用的因素来对待,关于这一点将在写生方法的构图部分作进一步讨论。

颜料是油画中另一个主要材料,其特性中除了有色相和明度的丰富以及施涂描绘方式直接便利之外,也有许多方面的明显制约。比如,由于油画颜料是由多种物质分别制成,其中某些颜料相互调合后会产生缓慢的化学变化而导致颜色变质发乌。另外,颜料自身不能发光,颜料对色相和明度的包容有明确的限度,像黑和白、红和蓝这些明度和色相上的极点颜色与自然界的色彩相比仍有相当的差距。等等这一切都是需要在绘画的实际运用中来克服的,除了对颜色施用技术的摸索以外,思想方法对于解决色彩极限的问题具有绝对重要的指导作用。这一方法就是比较。一方面因为视觉对色彩的认识本身是相对的,同时,也因为颜料的色彩强度的有限性,所以,我们只有通过比较的方法,在物体间色彩的相互关系中来表现色彩。这一方法是绘画色彩语言的根本法则,也是写生色彩的根本法则。在写生中我们对客观对象色彩的观察,不应是仅仅对红苹果或青苹果的观察,而是对黄桌面上白盘中的红苹果或蓝桌布上紫花瓶前的青苹果的观察。写生色彩学即是在这样的原则指导下总结出的色彩语言体系。色彩的相互比较还有另一层关系,这就是补色关系。补色关系指三原色中任何两者的合与另一者之间

的对比关系。如红蓝相合构成紫色,那么紫色与黄色之间便构成相互的关系。补色关系的对比可加大彼此间的差别对视觉刺激的强度,图十一中波纳尔的静物是补色关系运用的效果最为直观的例子。颜料的色彩在古典绘画中的主要功能是用于对客观物体直观现象的模仿,印象派及以后的画家们在这种单纯的用途上增添了色彩自身的表现力,而自马蒂斯以后的平面绘画则将色彩自身的美感占据了绘画色彩中几乎全部的意义。

颜料也同其他材料一样同时具有优越性和局限性,只有充分的认识,全面的认识才可以很好地运用和掌握它。另一方面,任何材料所显示的局限性都是相对于某种特定的语言方式而言的,所以,对绘画语言规律的深刻理解也将帮助我们在运用时从另一角度克服它的弊端,甚至在特定的方式下将其不利的一面转化成为可被利用的因素。马蒂斯在画面中对第三度空间的消除,勃拉克将色彩脱离与客观物的隶属限定关系,都使得绘画获得了更大的自由度和崭新的活动空间。

3. 认识积累与艺术表现

将对客观的认识依据绘画形式和材料的规律转换成为画面上的艺术表达,这是绘画思维的最后一个过程,也是我们油画静物的最终目的。就绘画的基础教学而言,它也是写生训练的方向性的任务。

对客观对象认识能力的提高和对绘画基础语言规律的掌握最终要与人的主观因素产生联系,并在画家的主观作用下升华为特定的艺术表达方式。这样的转变和升华在一个画家的成长中是一个漫长的过程,并不在于某一幅画或某一个环节的刻意要求。这个过程包含在每一幅画自始至终的每一个环节,甚至也包含在一个画家一生的努力追求之中。仅仅在一幅静物绘画开始之前,从器物种类、器形、材质、色彩的选择、搭配的内容及方式的构想、光线的要求、视角的确定等等,所有的环节中无一不渗透着画家主观要求的作用,这些主观的要求对画家最终的艺术表达都具有不可低估的意义。但是,人的主观要求对艺术表现方式的作用结果并不像数学公式那样确定,这也是此过程所以漫长的原因之一。因此,我们的学习和训练还是应该依照由对客观的认识到绘画的掌握以至艺术表现的探索这样的基本顺序,将主要精力的投向逐渐地转移,在这个过程中不断扩大积累,逐步酝酿。

想像力是促进这种转化过程不可缺少的积极因素,但绘画的思维是一种实践性的思维方式,它需要在大脑、手和眼的共同协作的完整过程中进行。绘画的思考是在纸上进行的,想像必须通过手将其显现为可视的信息,再经过眼的审视,这一想像才可能继续发展和深化。所以大量的实践和感性经验的积累,对于一个画家的成长是第一重要的。

静物写生的基本方法和要点

1. 材料准备

画框,为了便于在绷布时吃入钉子,不宜选用过硬的木材,一般以红松、白松为适宜。将画布绷上画框的最明显的要求是松紧度适中,也就是说要使画布十分平整地附着在画框上同时又不使画布过分受力,另外就是要保持画布经纬线的横平竖直。写生用画布的底子处理大多选用胶质底料,一般以乳胶为宜,其优点是稳定,且操作简便。具体方法:先以乳胶溶于五倍的水,薄涂于绷好的画布上面,较大的水分比例可使胶液在画布上得到一定程度的吸收,一般说,适当的程度是渗入画布厚度的 $\frac{1}{2}$,使画布正面湿度均匀而背面仍保持干燥。胶液适当地渗入画布可使胶层与画布结合牢固,但彻底渗透却会破坏画布的弹性和柔韧性,甚至一定程度地影响画布的寿命。待刷涂的胶液彻底干燥后,应用细砂纸将画布轻度打磨,去除毛刺和胶聚的颗粒,然后将乳胶和钛白粉、立德粉(1:1:1)的混合浆用刮刀在画布上刮涂两至三层,每层间应干燥并轻度打磨。最后,还需用1:5或1:6的乳胶与水的稀液在混合浆的表面薄涂1—2遍,这样可使底料表面形成一层轻微的薄膜,以保证画面上颜料的油分不被画布吸收。另一种更为简单的方法是直接从材料商店中购买现成品胶质底料,只需在绷好的画布上刮涂数层即可。胶质底料的优点除了制作简便、周期短以外,对以后颜料和油剂的使用技术要求也较简单。

写生用油一般以二合油(松节油+亚麻仁油)、三合油(松节油+亚麻仁油+少量光油)为常用,使用程序简单、直接、效果稳定,便于控制。在使用中只需随画面进展稍稍调整混合比例,即松节油与亚麻油的配比从多比少到少比多。

调色板上的颜料排放应有一定秩序,或以色性,或以明度,以便于写生观察中的比较。

画架对画框位置角度的基本要求是使自己的视线与画面中央部分成直角关系,同时在画面上不出现反光的干扰。

2. 构图与整体感受

构图作为写生画面的开端,是一个十分重要的环节。因为这一环节的工作在画面上看似简单而忽视这一过程将是十分错误的。构图是一幅绘画作品的基础框架,虽然在构图阶段的线条会很快被后面的颜色覆盖,但构图中主体的定位、物体间的位置关系以及画面整体的空间划分等因素对整体画面效果的作用,到画面完成都影响颇深。在当今的整体造型艺术观念中,已

经没有什么绝对的合理构图原则和一成不变的构图规律。但它依然有好坏判断的相对条件和依据,因为构图是有目的的,构图的好坏即是否符合其目的的要求。事实上,构图的目的就是整个作品的意图和方向。那么,在写生中,它的根据便是对客观对象的整体感受。因此,第一步的工作是对静物的整体观察和感受,这种感受可能是某种宁静,也可能是某种热烈、或浓重、或淡雅。在确认了这种整体感受之后,便开始寻找最佳的构图方式。这项工作涉及画面中将出现的每个因素,主体物在画面中占据的位置,其大小在画面中的面积比例,对对象整体色彩和明度影响较大的物品在画面中应占据什么位置、多大面积、选择俯视还是平视的角度,所有这些细节都需要精心安排。因为在你眼里看到的对象是在一个完整环境中的状态,对它的感受是从这个完整环境中得到的,而你的画布是一个有限的幅面,它往往只能包容其中的一部分。或许在你看来这的确是一个主要的部分,但当它从那个整体环境中切分出来以后,其中主要色彩构成因素的面积比例则发生变化,最终这种变化将导致完成后的画面的整体色彩感觉与你最初看到的那个完整环境中的对象有很大出入。而且,由于构图阶段的画面上都是单色的底子和单色的线条,如果你不留心,则很难在画面进行的初期阶段意识到这种出入。比如,一块白色的衬布铺在一个桌面上并将一头搭在桌后的一只红色椅背上,使椅背露出一角,在这椅背前的桌面上放着一只玻璃花瓶和几只青苹果,这样的对象很容易使我们获得一个明朗清快的感受。但是如果我们所取的部分过于集中于主体,而又未对画面作主动的调整,很可能会因为红色椅背在画面中占据的比例过大而使画面的整体色彩转变为一种椅背的红色与苹果的青绿之间的关系为主的热烈的感觉。这样的构图,在我们看来便是一种失败的例子,因为它没能符合画家所要表达的意图。这只是一个简单的例子,事实上,构图在画家的深层情感内容的表达上常常发挥着重要的作用。建立牢固的整体感受指导意识,是获得高质量构图的前提。在构图的技术方面,就三维空间的写生来讲,首要的任务是对空间方式的确定。对一般的静物对象,台面和背景中的墙面是两个关键的因素。台面与视线的角度是我们确定各个物体空间位置的依据,只有在确定了角度的台面上才能肯定物体在透视中的确切位置,画面中平面与背景立面的转折线是这个空间形式在画面纵深处的关键点,因那是画面纵深距离的极限,它的存在是物体在台面以上的空间中运动和延伸的依据。确切的空间形式能帮助你将来将瓶瓶罐罐踏实地各置其位而不致于使它们“挂在墙上”或“吊在空中”。构图的材料可以使用炭条,也可直接使用油画颜料,使用颜料时应注意将其适当稀释

而不使它在画布上出现得太浓太厚。色彩的选择以中性为宜,这些都是为了给以后的描绘减少干扰,尤其是初学者,如使用过冷或过暖的颜色起稿都可能对以后刻画时的色彩判断带来困难。

构图的基本任务:①确定画面中的空间形式,包括台面与视线的角度,与最远端立面的转折位置。②确定各物体在台面上的确切位置与空间关系。③物体形体的准确比例,各物体间的比例关系。④从整体感受的角度对画面中主要色块和空间形状及相互比例的调整。

3. 分析与触摸

在构图阶段的工作基本完成之后,便开始对画面中的各部分细节作进一步观察。这个过程主要以单色素描的方法,对物体的造型细节,各物体间相互联系的部分在明暗及色彩方面的关系处理方式,在整体画面的关系中需要加强和减弱的部分的选择以及所有细节与细节之间的联系对整体画面的影响等等内容,从大到小都要通过画笔一一“触摸”,以便于在用色彩对整个画面进行刻画之前对这些问题胸有成竹。用“触摸”的方式对物体进行观察,可获得充分的感性认识,这种感性积累对以后的实际刻画和描绘是一种极其有益的准备。这一阶段的工作指导意识依然是对客观对象的整体感受和画面的整体处理意图,对每一局部的处理构想即是在这一过程中对物体的“触摸”所获得的感性认识基础上,依照有利于对整体感受表达的原则来确定的。比如,对客观对象的整体印象是一个朦胧的感受,对其中物体形体的刻画便应保持相应的“松弛”感。当然这并不是一个定式,因为感觉是一个非常细腻的东西,只有当你面对对象和画布的时候,才可能感觉得到它变化的分寸,这种分寸感的敏锐度也正是我们在写生训练中所要重要素质之一。

4. 刻画与感性发挥

接下来的一步是静物写生全过程的核心部分,也是画家感性发挥最为充分的一部分。在经过前两个阶段对整个对象的感受认识和对画面的诸多的理性分析、经营以及对刻画的初步尝试的准备之后,画家应当在此将全部的精力和热情调动起来,投入对对象感受的直接表达之中。这应当是一个感受和感情充分发挥的时刻,整个绘画的生命力和感染力都应在这一过程中注入画面。太多地强调写生步骤程序和规范是不利于这种感受的充分发挥的。当然我们所强调的感性发挥并不意味着狂躁的渲泄,而是在整体感受的原则指导下,在经过诸方面理性准备的基础上的发挥。人的情感是复杂多样的,其在绘画中的表现也是如此,可能是激昂的,也可能是沉静的,但必定是饱满、充沛的。梵高的激情和夏尔丹的醇厚同样都是情感充分表达的典范,这是绘画的灵魂,绘画因为有了它才具有生命。在许多不成熟的学生习作中

常流露出来的苍白无力和枯燥感,其实并不纯粹是技术问题,有时也因为过多强调技术因素而限制了学生情感内容的自然发挥。事实上教学中的技术训练的结果应当有助于画家情感的发挥,因此,在教学过程中教学双方都有必要在进行技术训练的过程中时刻不忘记它对启发、调动和发挥情感的主动作用。

5. 调整与再认识

在完成了充满感性因素的刻画之后,画面中难免出现些不当和失调。所以,我们最后的工作是对整个画面进行调整。但这个调整的根据不是一般意义上的合理或面面俱到,调整所遵循的原则应当是画家对作品整体的表达意图,也就是那个从构图阶段就依循的原则——对对象的整体感受。这个感受的内容全在刻画过程中得到充实和调整,也应在实际的刻画之后变得更为明确和充分。因此,在最后阶段的画面调整,实际上也包含了对这一整体感受的调整,也包含了对整体绘画过程体验的回顾与总结。我认为,这样的过程才能使写生更具有探索性和实验性,才能使感觉在不断反复的体验和总结中深化。对整体画面的调整是对画家综合素质的一种检验,同时也是这方面的一种锻炼,再到实现的结果,这就是我们写生的全过程。最终的调整即是回过头来将最初的认识感受中的实现过程,实现的结果和我们的客观对象四者相互对照,在反复的比较中获取知识和经验。如果我们的写生在这样的一次次地循环往复过程中求得积累,我们必定获得认识上和素质上的全面提高。

6. 几种色彩训练方法的建议

在前面关于写生方法和步骤的讨论中,我们对每个环节的任务、方法和要点从认识方法的角度进行了较为细致的分析,希望这些分析能够帮助学习者对“绘画方法”获得正确的理解。另外,我们将推荐几种写生色彩的训练手段,相信这些能够从另一方面帮助学习者在视觉素质上得到提高。

①单色对象写生

选择单一色彩或色彩相接近的物品摆成一组静物(初始以白色物品为宜),然后对照进行写生。这样的对象将便于你认识和理解光源色对受光物体及整个环境色彩变化上的影响和作用。同时能够加强对色彩微弱差别的感受力。

②复合色彩对象写生

选择多种色彩各异且色彩感较强的物品摆成一组静物。练习中着重加强对不同色彩的物体间的相互影响及变化规律的认识。这种对象的写生训练还将帮助你提高对强对比色彩关系的处理能力。比如,如何使相邻物体的强烈色彩差别处理的和谐,或使之焕发出某种特别的审美趣味的色彩关系。



扬·布鲁盖尔 花瓶



斯那依·代尔斯 水果与猎狗



苏巴朗 壶的静物