

美术基础技法训练系列丛书

水粉静物写生

宫六朝 著



同心出版社

美术基础技法训练系列丛书

水粉静物写生

官六朝 著

同心出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

水粉静物写生 / 官六朝著. - 北京: 同心出版社, 2000.8

(美术基础技法训练系列丛书)

ISBN 7-80593-475-4

I. 水... II. 官... III. 水粉画: 静物画: 写生画 - 技法 (美术) IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 42520 号

同心出版社出版、发行

(北京市朝阳区和平里西街 21 号)

邮编: 100013 电话: (010) 84276223

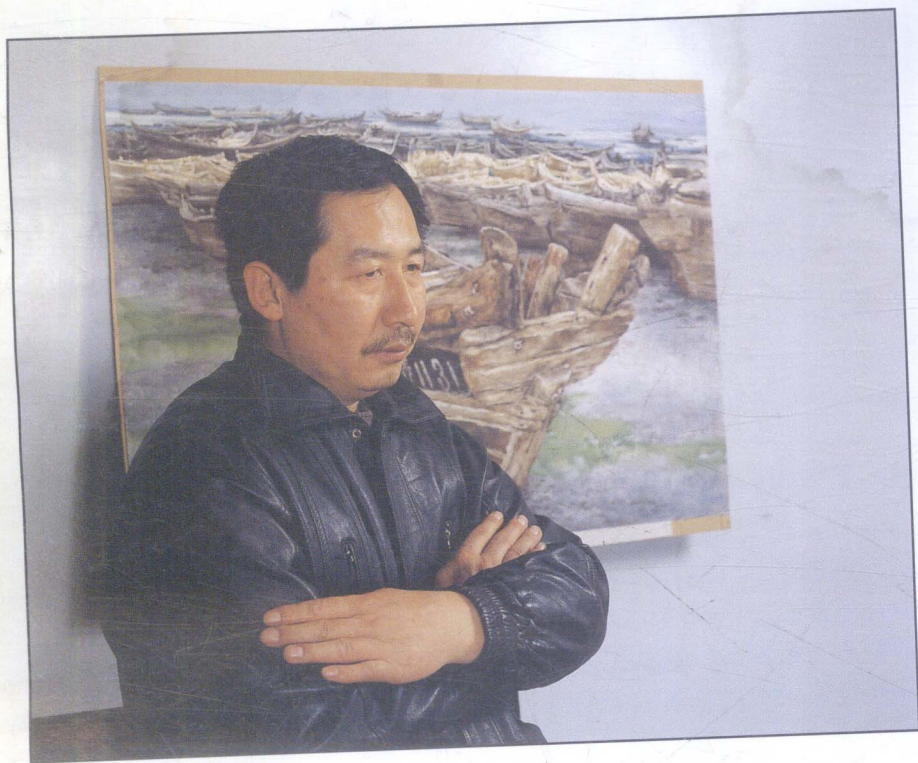
北京日邦印刷有限公司印制 新华书店经销

2001 年 3 月第 1 版 2001 年 3 月第 1 次印刷

787×1092 毫米 12 开本 6 印张

字数: 16 千字 印数: 1-12800 册

定价: 30.00 元



宫六朝

1952 年生于河北文安。

1976 年毕业于河北工艺美术学院并留校任教。1977 年考入河北师范大学美术系本科。

现为河北省美协会员，河北省水彩、水粉画研究会副会长，河北省少儿美术研究会常务理事，河北省漫画研究会理事，河北师范大学美术系基础教研室主任、副教授。

作品《晴云》参加第六届全国美展，《神道》参加 1989 年杭州中国水彩画大展，《乐器》参加中国当代素描艺术大展。创作的水粉画、漫画作品多次获奖。出版有《水粉静物教学问答》、《素描人像教学问答》、《水粉静物教学范画集》、《水粉风景教学范画集》等 20 多部专集，其中大部分成为全国的畅销书，深受读者的欢迎。

目 录

一、概述	1
1. 静物绘画史的发展	1
2. 水粉静物写生的特点	2
二、材料与工具	3
1. 纸张	3
2. 颜料	3
3. 笔	4
4. 调色盒、调色盘	4
三、色彩	4
1. 色彩的形成规律	4
2. 色彩变化的基本规律	5
3. 色彩的要素	6
4. 如何观察色彩	7
四、写生技法	8
1. 干、湿画法	8
2. 用笔方法	9
3. 关于暗部的处理	11
4. 空间层次的处理	11
5. 光感与质量感的表现	12
6. 调色时间与写生速度	13
五、静物写生	13
1. 静物的挑选与组合	13
2. 构图	14
3. 着色方法	15
4. 写生步骤	16
六、写生中常遇到的问题	20
1. 写生中的主客观因素	20
2. 写生中应知难而进	20
3. 克服写生中常遇到的几种问题	20
作品欣赏	23

一、概述

1. 静物绘画史的发展

静物绘画，顾名思义就是一种以静态物品为对象的绘画形式。

静物绘画大都以餐具、酒具、水果、花卉等为取材对象。由于这些与人们生活息息相关的对象，给人以强烈的亲切感，使之在传统绘画历史中备受绝大多数画家的青睐，从而，也使得静物画成为人们生活场所（诸如餐厅、居室）出现得最多的绘画内容之一。

静物的最初形态是古代画家为主题绘画（以宗教题材绘画为主）所作的局部习作或素材准备。16世纪末至17世纪初，静物绘画逐渐在欧洲形成了具有独立审美意义的完整形式，经过18世纪的发展至19世纪就尤为盛行了。静物绘画伴随了整个西方绘画历史的发展进程，其所包含的意义反映了不同历史时期的文化倾向和审美特征。

杨·布鲁盖尔（1568—1625）及与他同时的画家们创作出了可称作历史上最早的一批完整的静物作品。杨·布鲁盖尔的《花瓶》（图1）、苏巴朗的《壶的静物》、海姆的《有书的静物》等作品看起来栩栩如生、精致灵动。18世纪的法国画家夏尔丹（1699—1779）为传统的静物绘画带来了现实主义的气味，而他的器物选择大多来源于平民生活，更多一分醇厚、朴素的平民气息。库尔贝和巴比松等画家们则更彻底地改变了以传统宗教和贵族生活为主题的绘画风气，以更加明确的现实主义精神，把全部的情感和注意力投向了平民百姓和现实生活，《鳟鱼》（图2）便是一个鲜明的例证。

19世纪出现的视觉革命是西方静物绘画最引以为豪的一段历史。印象派画家们在色彩上所做的一系列探索 and 实验，在视觉上给绘画注入了全新的色彩。马奈琳琅生辉的玻璃器具和雷诺阿瑰美娇妍的菊花，便是这种色彩技术在实践中运用所结出的丰硕果实。印象派的晚期巨匠文森特·梵高（1853—1890）和保罗·塞尚都曾创造出了不朽的作品。

梵高虽继承但却没有完全因袭印象派前人的新色彩技术成就，而是独辟蹊径地将色彩的分离自然而然地融入到他的笔触之中，在笔韵及形充分表达他独具的人格魅力之时，挥洒着一种疏淡然而绚烂的光彩。《向日葵》（图3）便是他不屈不挠的执著和不衰不萎的热情的表现。



图1 《花瓶》（杨·布鲁盖尔）



图2 《鳟鱼》（库尔贝）



图3 《向日葵》(梵高)

塞尚同梵高的热情相比反倒冷静得多,他用理性的思索来对待自己所从事的艺术,更加专注于静物。在他眼中,任何变化复杂的形体都可以归纳成概括的几何体及不同几何体的组合,而空间是可以用几何体之间的联系方式来表达的。他以为,画家的大部分精力不应投放于物体表面明暗变化现象之上,而应专心致志于对物体自身结构的认识和理解。

从希腊艺术开始至19世纪,欧洲绘画艺术传统中的语言核心——形体和空间,被塞尚用纯粹的视觉方式做了最透彻的总结和概括。塞尚的绘画在欧洲的绘画史上具有里程碑意义,给西方古典传统绘画的历史划上了一个句号。依据同样的原则(形体本质的原则),他完成了对印象派的背叛。他画面上的色彩,是充分地附着在对象形体之上,而

并不向往那种迷离闪烁的感觉。塞尚的理论和实践使其绘画成为西方古典传统与现代绘画的“分水岭”,完成了从古典传统“一成不变”地对事物的模仿技能的追求到绘画本身逻辑秩序的抽象思考的转变。而马蒂斯与塞尚相比则有很大不同,他近乎完全地将精力集中在平面化的色彩上而放弃了对形体的兴趣,他的作品中所保留的那些形象轮廓的意义早已不在于形象本身了。从根本上说,它们已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。其绘画中所表现的根本内容是色彩自身所含有的美感价值。由于受到东方色彩兴趣的影响,他的绘画色彩具有独具的新鲜魅力。

乔治·勃拉克早年的作品明显地受着塞尚的影响。他的平面结构语言中具有更多的抽象因素则表明其在平面语言上的探索深入。他对和谐色间细微差别的准确把握,使他的绘画洋溢出了一种乐曲的韵律。

这之后的数十年间,静物绘画逐渐在美术发展的前沿领域中消失,只有少数画家(比如巴尔蒂斯)保持了彼时的传统。鲍纳尔、德朗、苏丁、弗拉芒克、雷东以及亚布伦斯基等人在19和20世纪之交创作了众多的优秀静物作品。

前边提到的这些艺术家们为静物绘画发展做出了很大贡献,代表了静物绘画史的不同发展阶段。

静物绘画为初学者提供了一个稳定的视觉条件和心理环境,便于他们心平气和地对绘画的学习和研究。也正因为,油画静物写生在美术院校的教学始终占有着不可轻视的地位。由于静物又是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关系和因素。

2. 水粉静物写生的特点

水粉画作为色彩画的一种形式,为广大艺术家和绘画学习者所采用,并创造出了许多的作品。另外,由于水粉画的工具简便、易于携带、便于操作而成为初学画者认识和掌握色彩规律的有效手段。国内外许多美术院校也大多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。

严格地说,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能更充分地再现所观察到的色与形,从而更接近油画对物体的深入细致的刻画。也就是说,水粉与水彩从一开始就没有根本的区别,就像在西洋绘画中,水粉与油画没有根本的区别一样,只是使用材料的不同而已。

水粉画广泛吸取了油画和水彩画的长处,能够深入细致地刻画形体,使画面更加深厚和丰富,可以淋漓尽致地渲染和保持天然的意趣。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

认识过程中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的构图、节奏、大小、疏密、空间、虚实、质感等因素,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。

二、材料与工具

1、纸张

一般来说,水粉画用纸比较随便,大多较硬较厚的纸都能用来作画,但也要注意太软太薄、吸水性太强的生宣、皮纸、防风纸以及根本不吸水的油画纸和双胶纸是不宜用来画水粉画的。水粉画所适用的纸应该是能吸水,颜色干得慢,能使水分在一段时间内保持不干,这样画到纸上的颜料滋润时间较长,利于色彩衔接和修改画面。水粉纸和水彩纸都符合上述要求,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。从水粉静物写生的方便性上来考虑,初学者还是选用水粉纸或水彩纸比较好。

2、颜料

水粉画颜料是由植物、矿物及动物体中提出色素,再加入水、树脂、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。它的特性是由其组合成分决定的,表现之一就是渗透性和抗水性。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,这种现象是由颜料的植物质和矿物质成分造成的。作画用水调和颜料,颜料与水混合后,如同把一堆沙子和杂草混合后往水中搅拌一样,必然会呈现沙沉草浮的现象,尤其是过多的渗透性强弱不同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。在干了以后,会明显地出现渗透性强的色彩消失得多一些,渗透性弱的色彩相对显露一些的现象,这正是水粉作画时较难把握的。因此,只有在了解颜料的性能后进行预先判断,才有可能预料画面干后的效果。

下面将渗透性、抗水性和颜料做一大致的划分:

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。

在其他颜色中,紫罗兰、青莲、群青的抗水性较强;熟褐、褐石、赭石渗水性较强。

需要特别指出的是,紫罗兰、玫瑰红、青莲、普蓝几种抗水性颜料的个性和竞争性很强,用这些颜料作画时,用得过多,往往会使整个画面都呈紫蓝色,甚至在清洗调色盘和画笔时也难以洗净。

在目前市场上所售的水粉画颜料中,既有瓶装的,也有管装的。对于初学者来说,选购时最好选用更精细一些的管装颜料。而大瓶装的颜料大多颗粒粗糙,只适宜于画大幅的宣传广告画。

在使用水粉颜料时,还应注意对其的保护。颜料开口挤入调色盒后,水分蒸发会使颜料变硬变枯,在作画中要注意保持其湿度,要经常用清水做适当的湿润来避免颜料干裂,这样既方便使用,又节约颜料。

水粉画之所以称之为“水粉画”,是与白颜料分不开的。白颜料在水粉作画中起着非常重要的作用。水粉画如果缺少了白颜料就无法作画,因为颜料调入白色之后能提高明度和减弱纯度。虽然说水粉画离不开用白,但白的使用也要恰当。用得多了,画面明度过强会产生苍白无色之感;反之,颜料的纯度过于饱和,亮面缺少,白色的调配,则容易使画面晦暗。因此,在某种程度上讲,白色就是光。一般说来,除作画故意透露白纸的方法以外,白色都起着主宰画面明暗的作用。然而,到处乱用白色,就好像画面到处乱射光一样,会破坏画面的整体明暗关系。用白要善于驾驭,该用就要大胆用,需多用便大胆放开用。一幅画的整体关系应该是明暗并存,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”即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。

干湿色彩的变化也直接受到白色的影响,因为白粉的抗水性较强,湿时浮游在表面,在与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,色彩的其他成分在表面比湿时略少些。倘若与比它抗水性强的颜色混合,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,画面的其他色彩成分比湿时增多,尤其是调色时加水过多的湿画法,这

种现象就更明显。因此,在使用白色时一定要充分考虑到它给画面所带来的忽明忽暗的干湿色彩变化效果。

3、笔

水粉画的用笔比较随便,笔的种类也较多,如:水粉笔、水彩笔、油画笔、粉刷、国画笔、化妆笔、刮刀及自制笔等。作画时可以根据自己的习惯以及对笔的不同喜爱,有选择地合理使用。一般水粉画的笔要求笔锋有圆、方、尖、扁及大小之别,以便于表现和刻画对象。

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。一般人画水粉画都比较喜欢使用水粉笔。水彩笔的笔杆较水粉笔短,笔毛太柔软,含水及含色量很多,只适宜湿画法时使用。油画笔的弹性太强,过于粗硬,影响表现力。国画笔可以分为羊毫和狼毫两类。狼毫富于弹性,软硬适中,适合水粉画深入刻画时使用。化妆笔富有弹性且含水量适中,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,小号板刷也可以算作水粉画的用笔范围,其特点是面宽、弹性强,在画前清扫纸面和大面积铺色以及画大幅水粉画时常用到它。

4、调色盒、调色盘

近几年市场上见到的调色盒一般有盖盒连体和分体两种。连体盒槽底是坡形结构,用笔调色方便,但小而浅,色容量小,置色易干。分体盒色槽深、色容量大,颜色保鲜时间长,不易干枯,是写生和制作画面较理想的工具。

单独的调色盘是没有的,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在色彩上出现的毛病。

三、色彩

1. 色彩的形成规律

色彩之于自然界,可谓绚丽缤纷、五彩斑斓。然而如此丰富的自

然界色彩又有其规律可循,人们通过不断的研究和探索,可以认识自然色彩的产生与变化规律。

初学绘画的人对色彩的感觉是很单纯的,认识方法上也是孤立、片面的,其往往从主观出发,从概念出发。在画风景中,会把田野里的庄稼、蔬菜、树木画成一样的绿,把阴天和晴天画得一样的蓝,把山画得一味的灰,把水画得一味的绿。在画人物时,则容易把眉毛、眼珠、头发画得一样的黑,把嘴画得一样的红。之所以出现以上这些情况,是因为看不到光对环境的影响作用,而失去了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。事实上,任何一个物体的色彩都是由固有色、光源色和环境色三方面构成的。为便于理解,下面我们谈一谈色彩形成的客观因素。

固有色:固有色是物体本身所固有的颜色。自然界的色彩数不胜数,可以这样说,自然界有多少种不同的物体,就有多少种不同的色彩,譬如,天、地、云、海、树、山等,它们不仅形象、质地不同,色彩上也有相当大的差异。“人不可能两次踏进同一条河”,“世界上没有完全相同的两片树叶”,每一物体的色彩都有其自己的特点,这也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。诸如,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外形。可以说,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。物体只有在光的照射下才能呈现明暗和色彩,没有光就看不到颜色,当然我们也无法识别各种物体和颜色了。光对于观察和识别色彩是必不可少的条件,正因为如此,我们决不会在没有光源的情况下作画。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,自然界中的一切色彩都受到这种光线的照射,吸收其中的某些光线,而后又反射出其中的某些光线,才显示出自己的固有色。如果物体本身不吸收任何光,即反射所有的光,那么它的固有色就是纯白色。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,便吸收了红、橙等颜色而仅仅反射出黄色,从而使物体呈现出它的固有色——黄色。其他物体的固有色的呈现也是如此。

当然,以上所讲的只是理论推理,而在实际中,物体本身是没有纯正固有色的,光线照射后物体也不是全反射和全吸收,只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。不论颜色多么鲜艳,白得多么亮,黑得多么暗,其本身都带有一定的其他色彩成分,对所有的光不会全吸收或全反射。

在绘画中不用纯粹没有调配的颜色,这不仅是物体本身固有色的要求,同时也是与光的强弱、冷暖、距离、方向等有关系的。例如,一位穿白裙子在舞台上表演的演员,强烈的红光和绿光分别照射到她身上时,她的衣裙已不再是白色,而成了红色和绿色。由此可见,光线与物体色彩的相互关系,只有在实验室的理想环境中,我们才能看到比较纯正的物体本色。

固有色与光源色是一种内因与外因的关系,明确这一关系,对我们的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,相互影响着。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,影响了物体本身色彩的个性。

一个物体的亮面与暗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必须遵循的基本规律。人的视觉能通过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而使画者产生了不同的视觉感受,放在前边的感觉大些而放在后边的感觉就小些。色彩也有透视变化的规律,近暖、远冷,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减弱,这就是空间透视变化的基本规律。如果硬要违背这一规律,将远处的各种物体画得色彩鲜明强烈,那么它就会毫不客气地从远处跑到你的眼前,从而失去了基本的空间透视效果。

由于生理因素所限,人的视觉只能在一定距离限度内看清物体的形象和色彩特征,超越了这个限度,物体就变得模糊不清。

客观上,由于大气中含有微小颗粒,并有许多灰尘、水蒸气等杂质,所以这个空间看似透明,其实并非如此。我们透过空间来观察物体,物体的远近、轮廓的清晰与否、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(图4)。



图4 (色彩空间透视)

(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。也是由于光而产生了环境色的相互散射和影响,各种冷暖不同的色彩相互辉映和交流。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”,这时它的暗部就是“冷色相”;在“冷色”光线下的物体,其亮部呈“冷色相”,而它的暗部呈“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、日光灯为冷光。

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,从而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,不能把冷暖两大色系相互混淆,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

色彩的冷暖关系亦即补色关系。人的视觉要求适度的光线的色彩,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,则需要暖色补充。这种要求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),然后再转向别的东西时,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,打出一束鲜艳的红光,当你长时间注视这束红光时,突然把这红色光束挪开,你的眼前就会出现与红色光束相似轮廓的绿色幻影。这在物理学上被称为视觉残像原理,而在色彩学中称为补色原理。因此,红与绿互为补色,还有黄与紫、青与橙等也是互为补色的。补色是有规律的,表现在色相环上,凡是直径两极的二色均为补色。这些原理为我们对色彩的观察提供了极大的提示和启发。

在了解上述原理的情况下,我们就不该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,对亮部一味地加白,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。

肯定地说,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、对比变化比我们视觉感受要细腻得多、丰富得多,这是毋庸置疑的(图5)。



图5 (色彩冷暖补色规律)

3. 色彩的要素

色彩的要素主要有以下几种:

(1) 色相

色相就是物体色彩本身的外形。人们为了区别色彩的不同外形分别给它们冠以不同的名称,如:红、橙、黄、绿、青、蓝、紫。在各种色彩中,红、黄、蓝三种颜色是其他任何色彩都不能调配出来的,而它们却可以相互搭配而调配出其他色彩。这三种颜色被称为三原色,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,也称中间色,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)相混合而调制出的颜色,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。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,会出现不同的明暗差别。所产生的不同的深浅色彩差异,称为色阶。人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,那么在彩色电视中既有色相的不同,又有明暗的变化,而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,画出像彩电那样,既有色彩感又有明暗体积感的物体。

(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,含其他杂色越多,它的色彩纯度越低。实际作画中,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,估计得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,变灰的颜色并非不是好的颜色。在画面上,相当多的颜色是通过调配的含灰色彩,它们与一些比较纯的色彩组织在一起,互相衬托,使得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。人们常说的“骄阳似火”,就是人们从感觉出发,产生联想而把太阳比喻成火。倘若从色彩冷暖的知觉度上来分析,这句话也是有道理的。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,这一点点暖色显得尤为突出。

4. 如何观察色彩

树立正确的观察方法是初学者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。可以这样说,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,下面介绍几种正确的观察方法。

(1) 整体观察

自然界包罗万象,客观的色彩关系也是千变万化、错综复杂的。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的观察方法,即整体的观察和反复比较,从纷纭错综的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。比如,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统一关系的观察,就要用辩证的方法来分清主次,这样才能正确地反映客观世界。

一切物体的局部都要服从整体的要求。绘画的过程也就是由整体到局部,再由局部到整体的过程。也就是说,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,作画时又要从局部入手,深入刻画,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,在深入细致地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,又不能只顾整体的统一而忽略了局部的变化。例如,我们确定一个花瓶的色彩为蓝色,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、红以外就不含其他色彩了。正如前边所讲的,色彩的要素和规律给物体赋予了错综复杂的色彩。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。但如果只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,只孤立地看某一物体或某一色彩,是绘画最忌讳的一种观察方法。初学者在作画过程中往往死盯住物体的某一部分或某一局部,而不把观察的部分与其他部分做任何联系,只是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,这种方法来自见红涂红、见绿涂绿,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,以便全面、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、由表及里地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,那么就能比较深刻、准确、整体地反映物体丰富的色彩变化。

(2) 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地鉴别各种微妙的色彩。自然中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映衬,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:有明暗对比和暗与暗的对比以及明与明的对比。

从纯度上:有纯灰对比和纯与纯的对比以及灰与灰的对比。

(3) 提炼概括

艺术创作需要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,概括需要对物体进行的取舍加工与整理,从而达到艺术的完美与统一。自然物体的形和色复杂纷繁,完全照抄对象不是艺术所追求的,水粉静物写生也是如此。绘画艺术之所以不能被摄影所替代,就是因为绘画有着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、非本质的东西,并提取主要的、必然的、本质的东西。一组静物从自然状态到被搬上画面,其间有作者认识自然的主动程序。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,这就要求画者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,有些物体由于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,以求得整体的完美和统一,而不能孤立地对待每一个细节和局部。比如面对一组花卉静物,首先要理解整组花的大体积形象,对前面的叶子和花朵着重刻画,而后对后面的可以大胆取舍和概括。这个过程中要抓主要特征,一组花是这样,一组苹果、一串葡萄及至整组静物都是这样,越是复杂的物体越要概括,对于复杂的物体我们要看得简单,而对表面简单的物体我们要看得丰富,前者是以十当一,后者则以一当十。在一组静物画中,一般对一两处可以进行突出的描绘,抓住主体部分,对其他部分则大胆

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。

(4) 感觉和理解

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?一般是通过感觉难以解答的,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,当太阳照射它时,就会发生光线散射现象。我们知道太阳光是由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色组成的,其中波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。

四、写生技法

1. 干、湿画法

水粉画中的干湿画法主要是从调色时所含水和含色量的多少来区分的。

干画法即干笔重叠加层法,有水少色多之意。这种画法多采用挤干笔头所含水,调色时不加水或少加水,使颜料成一种膏糊状,先深后浅,从太面到细部,一遍遍地覆盖和深入,越画越充分,并随着由深到浅的进展,不断调入更多的白色来提亮画面。干画法运笔比较涩滞,而且呈枯干状,但比较具体和结实,便于表现肯定而明确的形体与色彩,如物体凹凸分明处,画中主体物的亮部及精彩的细节刻画等。这种画法非常注重落笔,力求观察准确,下笔肯定,每一笔下去都代表一定的形体与色彩关系。同时,干画法也有其缺点,如果画面过多地采用此法,加上运用技法不当,会造成画面干枯和呆板。但干画法的色彩干后变化小,又能使色彩练习收到很明显的效果,也容易掌握(图6)。

湿画法与干画法相反,用水多、用色少。它吸取了水彩画及国画泼墨的技法,也最能发挥水粉画运用“水”的好处,用水分稀释颜料渲染而成。湿画法也可以利用纸和颜色的透明来求得像水彩那样的明快与清爽。但它所要用的湿技法比画水彩要求更高。由于水粉颜料颗粒粗,就要求湿画时必须看准画面,湿画部位一次渲染成功,过多的涂抹或多遍涂后必然造成画面的“灰”而“腻”。但这种画法运笔流畅



图6 (干画法)

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。如果发挥得当,它能表现出一种浑然一体和痛快淋漓的生动韵味。它的色彩借助水的流动和相互渗透,有时会出现意想不到的效果。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,以此来保证自然的衔接效果。但湿画法要求更为严格,它需要一定的速度,有些局部需要一次完全。要修改和深入的地方必须在画面湿润时画上去,否则干了以后会使所加上去的每一笔都无法自然衔接。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,不影响整体画面的效果,完全可以不再复笔。这正是湿画法的妙处(图7)。

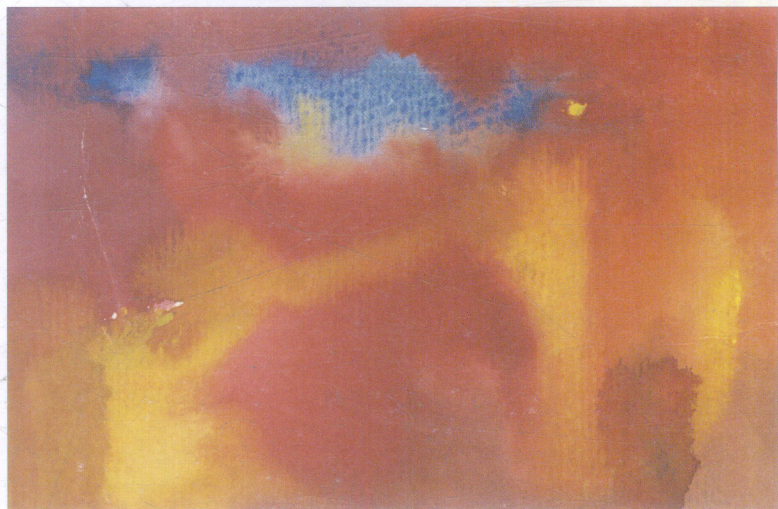


图7 (湿画法)

干湿画法的不同是以水的含量多少而定。但有的人认为用粉及用色多了就是干画法,这也是不准确的,因为必须是粉多、色多、水少才成为干画法;也有人认为水少且画得薄就是湿画法,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。

无论干画法还是湿画法,只有恰当地适用白色,才能产生水粉画特有的饱和均匀和厚实的感觉。水粉画的用水也很关键,如果用水过多,画面因难以控制而会失去光泽;而全用白粉来调色,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。在作画的第一步,如用紫红一类抗水性较强的颜料铺底色而又画得过于过厚,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。所以色彩稀释程度以能覆盖住纸面为准,并不使颜色过分地流动和淤积,但也不要过干,以运笔流畅为适。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,在水粉画的作画步骤中,画初步的大效果多用湿画法,随着刻画的深入,运笔用色也越来越干。这是一般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掌握。

2. 用笔方法

水粉画的作画过程中,对笔的技法运用没有具体的规定,可因人而异。笔法是体现画面艺术语言的一种方式,变化越妙越好。下面介绍几种常用的笔法。

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,因它适宜于景物大面积的背景、投影及含糊不清的暗部。这种笔法运用应淋漓尽致、趁湿衔接。根据画面需要,可先涂一层做底色,干之前部分地画一层其他颜色来丰富一下色彩。这种方法尽量一次或在没干之前完成,快速地画好大面积色彩,以抓住整体感觉,明确大色调,为进一步深入打下基础(图8)。

摆色块:用笔蘸上所需颜色,一笔一笔地塑造形体的变化。用显著的笔触在画面上自然衔接。要求以大小不同方向的笔触,笔笔见效果,块块有变化。此法用于亮灰面和结构转折清晰的部位。用笔要肯定,使笔触结实有力(图9)。

点:此法多用于画面物体的细节。如,画花中的细小叶蕊,物体上的光点等等,都可以用此法处理(图10)。

勾线:按照形体的结构及轮廓,勾勒出富有轻重、刚柔的线。水粉画的勾线不同于国画中的线描,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、精细的线条变化,增加物体的体积感。勾线不是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的部位时才可采用(图11)。

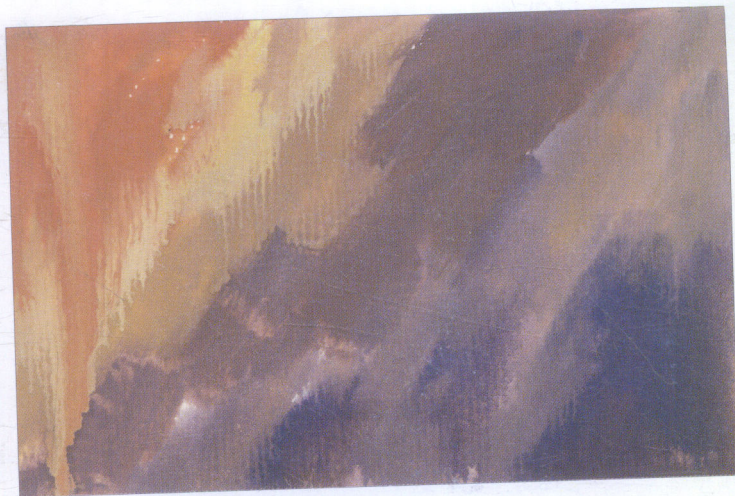


图8 (涂)



图9 (摆色块)



图10 (点)



图 11 (勾线)

干扫:指用干笔蘸较干的颜色一挥而就地用笔。此法要求下笔准确,在画粗糙的物体及景物交接时使用。扫笔多用在画面即将完成时,有时为了增加画面厚重和层次感,破一破画面的死板,并用来丰富色彩和调整画面(图12)。

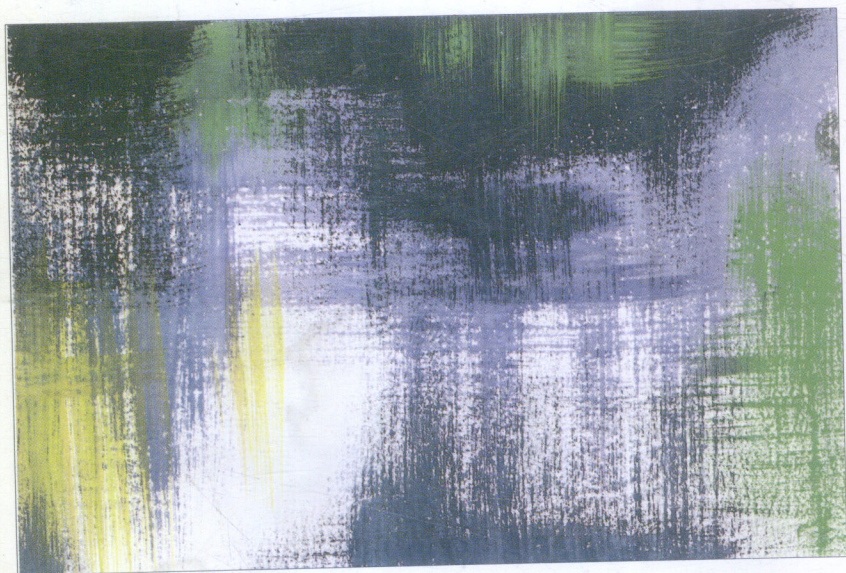


图 12 (干扫)

湿擦:两块颜色如衔接不好,在颜色未干之前,用清水把笔头洗净,挤掉笔头上的水分。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(图13)。

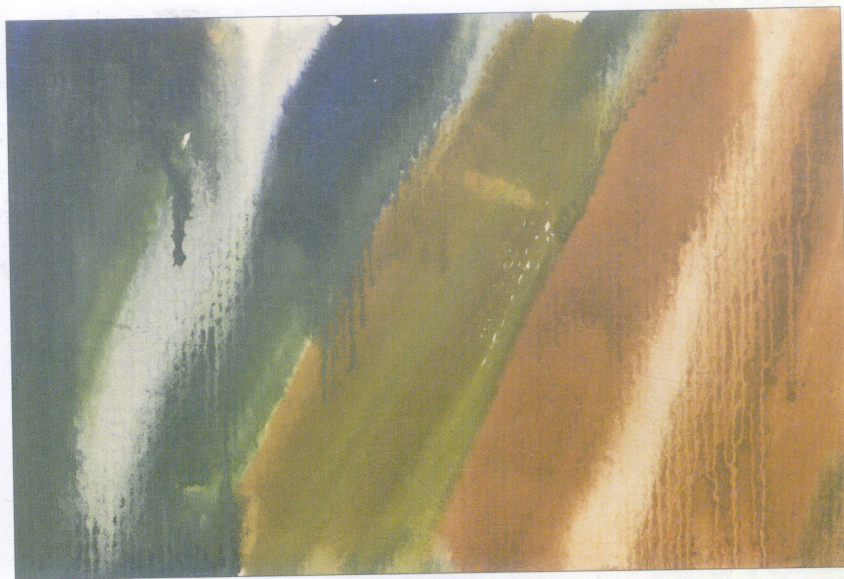


图 13 (湿擦)

干压:对于画中单调的败笔、不准确的用色,可用笔调较稠的颜色覆盖,此法多用于修改和丰富画面(图14)。



图 14 (干压)

破锋:用笔尖散开的枯笔,画一些粗糙、破碎和松散的地方,也能出现一些特殊效果(图15)。

拉:用笔成线状,表现类似线状物品(图16)。

渗:在色彩湿时,让颜色自然渗化。此法适合画朦胧的背景(图17)。

在用笔方法和技巧上,既要继承传统,又要不断地创新,在绘画实践中应不断探索,以寻求更能充分展现自己心灵感受的技法。



图 15 (破锋)



图 16 (拉)

3. 关于暗部的处理

矛盾存在于一切事物的发展过程中,每一事物的发展过程中存在着自始至终的矛盾运动。这是一个哲学上的道理,我们作画也不例外,作画中物体的明暗即是如此。矛盾的双方互相渗透、互相贯通、互相依存、互相联结、互相转化,这就是矛盾的同一性,同时它们又相互排斥、相互对立,这就是矛盾的斗争性。有条件的相对的同一性和无条件的绝对的斗争性相结合,构成了一切事物的矛盾运动。而我们作画就是利用这种矛盾规律,有意地在画面上制造矛盾,然后想办法解决矛盾。比如,我们在开始布置画面关系时,为了塑造画面物体的体

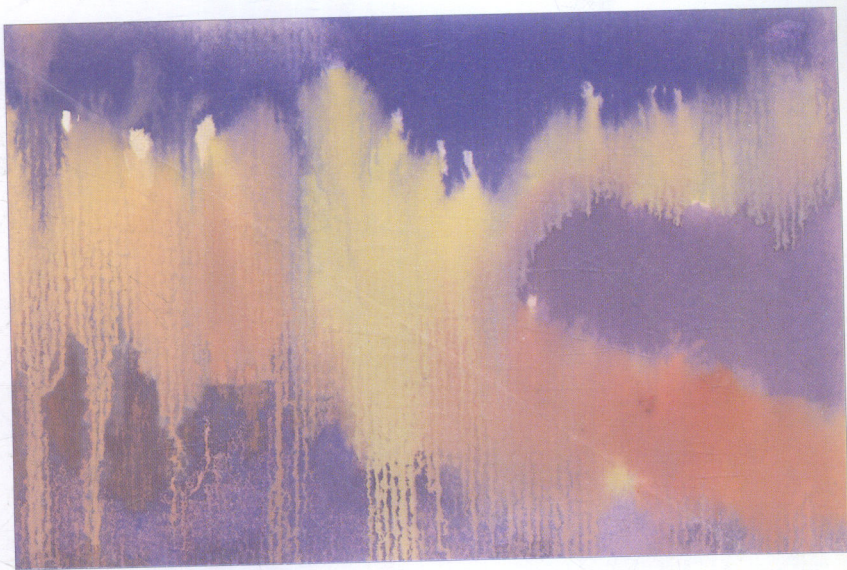


图 17 (渗)

积、空间、质感等,着色时有意加强画面的明暗等矛盾冲突,故意使它们之间对立而排斥,然后利用物体的明暗交界线,画面虚实衔接处,去找解决矛盾强烈冲突的“媒介”。如:明与暗的冲突,往往明暗交界线是矛盾冲突高峰,也是分水岭,以交界线向暗部逐渐变暗直至反光,交界线又逐渐向亮灰、亮过渡,这就使明与暗之间得到互相渗透和贯通。交界线的色彩应是一种亮暗两色综合的最重颜色,并以交界线的综合性深色向暗面逐渐推暖或冷,向亮面逐渐推冷或暖。

由此可见,作画中只有敢于利用明暗等的互相矛盾,并从中寻找矛盾双方转化的同一性,方能创造出完美的色彩和谐,这也是作画中解决矛盾并运用唯物辩证法的对立统一规律的根本法则。

4. 空间层次的处理

一幅完成的静物写生,如果看上去本应在后面的物体却跑到了画面的前边,那就是画者在作画过程中没能正确把握住空间与层次的变化。要正确处理好空间层次,首先要考虑物体的透视线线的变化;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。像主体后面的衬布和一些为了拉大空间层次的辅助物品,都可以用湿画法来处理。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,使人感到那些物既远又虚,上上下下都有空间。另外,可

以趁湿画上中间层次的物体,这一层次要色彩与后面的那层进行比较,在色彩的明暗、冷暖、虚实基础上都要有一定的变化。然后就是要处理最前面的物体,这些物体可以用干画法,画得充分与完整。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(图18)。



图18 (物体的空间层次)

在处理上述三个层次的变化中,还要时刻考虑前后左右的明暗和冷暖变化。一般来说,色彩冷暖关系也会产生一定的空间关系,像红、黄等暖色有向前的感觉,而蓝、紫则有后退的感觉。此外,还可以利用透视线变化原理来加大空间层次。总之,要处理好一幅画的空间层次,除了要把前面的物体充分加强和把后边的物体有意减弱之外,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,像陶罐、粗布等,他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肌理斑驳的感觉。这样画出的效果能恰当地表现物体的粗糙感。

对于一些坚硬、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,玻璃物体在画面上应最后处理,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(图19)。



图19 (物体质量感的表现)