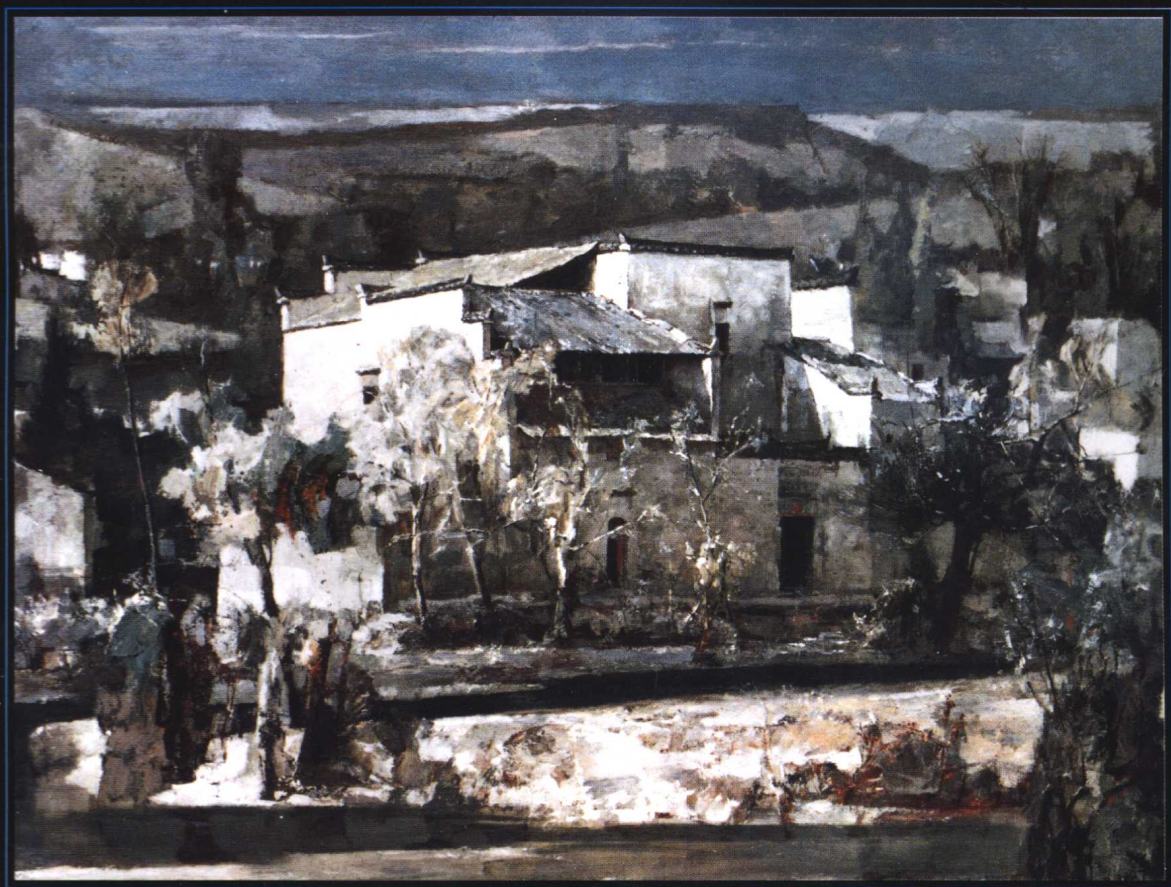


美术技法丛书

MEI SHU JI FA CONG SHU MEI SHU JI FA CONG SHU

风景画技法



Fengjinghua Jifa

罗朗高鸣著

安徽美术出版社

· 美术技法丛书 ·

风景画技法

罗 朗 高 鸣 著



安徽美术出版社

(皖)新登字 07 号

风景画技法

罗 朗 高 鸣 著

安徽美术出版社出版	1998 年 3 月第 1 版
安徽省新华书店发行	1998 年 3 月第 1 次印刷
安徽省新华印刷厂印刷	16 开 6 印张

ISBN 7 - 5398 - 0626 - 5/J·626 定价:19.80 元



罗朗：

中国油画学会理事、安徽油画艺术委员会主任、中国美术家协会会员、安徽省美术家协会二级美术师。

作品曾多次参加全国美术展及赴国外展并获奖；多幅作品被国内外机构、团体和个人收藏；多次赴新加坡举办画展并举办学术讲座。



高鸣：

蚌埠高等专科学校美术系副教授、中国美术家协会会员、安徽省油画艺术委员会副主任。

油画作品《乡场》参加第七届全国美展并获铜奖、安徽省一等奖，《苗寨早春》参加中国四季美展获铜奖由日本安部牡丹园收藏，《红果》参加建党七十周年全国美展获安徽省二等奖；作品多次赴日本、香港、新加坡、台湾等地展出；出版有《高鸣油画集》、《油画技法》等书。

风景画的道路

中国人称风景画为山水画，山水画早在中国汉代就已萌芽，到了南宋和元朝时，中国山水画几经变化，已趋成熟；而在此时，西方画家才刚刚开始观察自然。由于中西方文化、地域等等差异，各自对山水风景的认识、表现也有很大差异，发展道路也各不相同。因为风景画确实是从西方传入我国，而山水画是指我国的一种传统绘画，所以，本书要用“风景画”这个词。

早期的西方风景画一直是依附在神话故事、圣经故事、历史画、风俗画等等题材中，只是作为人物的点缀和陪衬，直到16世纪，尼德兰画家才开始创作具有独立意义的风景画。作为尼德兰文艺复兴画家的重要代表约·帕提尼尔是从风景画上打开局面的，单纯以风景画来娱悦心情，调节生活，不能不说这对在封建教会的桎梏之下开阔了人们的视野并把绘画从教会的监护之下解放出来起到了积极的作用。尼德兰画家的风景画影响了后来荷兰画派中好几代的风景画创作。

17世纪荷兰画派中从事风景画的人已很多，画家也极尽全力在画面中画出他们的“感情”。他们对风景的观察和表现偏重素描造型，画面比较灰暗，在技巧上也多用古典手法，这就影响了画家个性的发挥。但他们对大自然的研究和精心描绘，使欧洲风景画向前大大地迈进了一步，并为西方风景画的发展奠定了基础。雅·鲁依斯达尔、扬·凡·戈因和霍贝玛都是这一时期风景画创作的代表人物。

18世纪，随着启蒙思想家和浪漫主义艺术家的出现，以及康德、歌德、黑格尔等对自然美的探讨和论述，推进了风景画的创作，并在理论和实践中发展了风景画的内涵。

英国绘画在欧洲影响最大的是风景画。19世纪初，风景画在英国有了很大发展，最具有代表性的画家是透纳、康斯泰勃波、波宁顿等人。透纳早期的创作一般以水彩为主，题材多半是城市建筑或历史古迹。后来他漫游英伦三岛与欧洲各国，受到17世纪法国古典主义画家普桑与克洛德、洛兰的影响，继而在油画风景中作出了贡献。

透纳的风景画善于用饱满的色彩表达大自然的光与空气的效果。透纳倾向于把光表现为一种单纯和绝对的因素，而风景本身似乎不再成为主题。有人称他的风景画是表现了“崇高的自然”，他运用丰富的色彩使这种“崇高”达到了顶点。英国风景画大师对后来法国巴比松画派和印象派都产生了重大影响。

巴比松画派的出现，使法国风景画创作进入了一个新的时期，特别是柯罗的风景画在西方的风景画历史上有着相当重要的地位。柯罗也是法国19世纪最重要的风景画家。他的风景画强调个人对自然的感受和体验，他曾说：“艺术就是爱”，画家所表现的“这一切要服从于你的感情”。他笔下美妙而富有诗意的法国风光，是那样令人神往和陶醉。巴黎郊外的森林，林中透出一束束光线，水面散发出薄薄的雾气，天空中浮动着白云，大地充满了空气，这一切组成的自然景色是如此宁静、清新。他已经不是用传统的技巧去机械地模仿自然，而是服从于他眼睛的观察，服从于他心灵的感受。他不仅在研究自然的外貌，而且努力在寻找诗意和感情，这在当时的风景画家中最富有革新精神的。不过，当柯罗和巴比松画派的风景画家们走出画室想要更接近充满阳光的大自然时，由于他们的偏爱，却又钻进了森林，画布上表现的还是黎明和黄昏的柔和的光线，仍然没有摆脱画室光线的自然效果，不过，色彩却变得更加自然了。

继柯罗之后,库尔贝进一步发展了柯罗对待自然的现实主义态度,他在探索风景画主题时把对自然的深入观察与富有表现力的手段结合起来,更加强调自然本身和物我两者的辩证关系。他用突起的油画材料特性造成一种质地感,把他对自然的精确观察表现出来。这种精确观察和有力表现的结合,就是他竭力追求的目标——创造活生生的艺术。他一生画了许多表现当代生活的画幅,其中的风景画同样表现了他的现实主义主张。他的一些描绘海洋面貌的作品使他的现实主义艺术魅力达到了顶峰,形成一种持久的魅力。

法国印象派绘画运动产生于19世纪60年代,它是西方近代科学,尤其是光学与色彩学发展的产物。在这之前绘画是以描绘物体固有形态色彩的幻象为目标,而印象派画家只对物体在光与色的影响下的不同反映感兴趣,光与色的变化成了绘画的主题。印象派画家的造型立足于画家的感觉,但这种感觉不是脱离对物质世界的认识,而是加强了对物质世界的光色变化的认识。印象派画家在处理光色变化上所创立的技法,后被世界许多近代画家所接受,形成一个以印象派绘画为起源的大潮流。

印象派画家以风景为主要创作对象,使风景画创作在色彩上产生了重大变化。莫奈是一位伟大的印象主义画家,他始终坚持印象主义艺术的探索,到晚年他的画对形色的分解更加强烈,画面中留下的几乎只是抽象的符号。莫奈完全超越了文艺复兴以来传统艺术对于自然的模仿,使印象绘画达到了顶峰。

印象主义运动的成功,意味着印象主义运动的结束,更年轻的一代艺术家在继承了印象主义基础上又逐渐背离了印象主义的道路,沿着各自不同的特点进行新的探索。

印象派之后现代绘画流派纷呈,风景画家也无不表现其极,对现代影响最大的是塞尚、高更和凡高。塞尚面对大自然,用几何形分解、取舍,重新组合,在他的画布上创造了一个似有立体主义影子的有秩序的世界,因此,他被称为立体派之父;高更却避开现代文明,在南太平洋的小岛上,使画面中的形避开了光的干扰和破坏,依据他的思考和想象力,赋予形以新的生命——一个独立于自然之外的绘画的真实;凡高把从印象派那里学到的色彩技法创造性地加以运用,让激情在画布上尽情宣泻,把对自然的无限热情用带有旋转速度的笔触联系起来,创造了超乎自然的幻象。

总之,西方风景画在经过几百年的艰难曲折的探索,时至今日,又转向东方寻找新的灵感,以互补东西方文化的缺陷。

中国风景画的发展道路是伴着西方油画传入中国开始的。1911年辛亥革命推翻了清朝政府,到国外去学习西方美术的人逐渐增多,一批优秀的青年画家学成归国,奋力开拓中国西洋画,他们以教学、办展等等方式传播西方绘画的技法和理论,使西方风格的风景画很快被我国画家所接受、理解、融化,并涌现出一大批画家,创作了一批具有明显东方文化特点的西洋风景画。一般认为早期的代表作品是徐悲鸿先生的《喜马拉雅山》。同时,林风眠、刘海粟、董希文、吴作人、吴冠中等在中国风景画民族化的探索中都作出了巨大贡献。

经过近一个世纪、几代中国画家的努力,中国风景画已从吸收、模仿、学习的时代走出来,并不断结合中华民族传统文化的精华,挖掘民族精神内涵,深入发展到舒展艺术个性、传达民族精神的具有中国特色的阶段。纵观近年来风景画的创作,一批具有深厚绘画功力和实力的画家正用有力的画笔创造着更新的风光画。相信中国风景画创作会更加繁荣,前景也会更加远大!

目 录

第一章 风景画的工具与材料	1
1、画夹与画箱.....	1
2、铅笔、木炭条、钢笔及橡皮.....	1
3、油画布及油画纸的制作.....	2
4、水彩、水粉画的材料准备.....	3
5、取景框.....	3
第二章 风景画的色彩	4
1、色彩的观察.....	4
2、色彩的调配.....	6
3、色彩的表现.....	8
4、气象、季节对色彩的影响.....	9
第三章 透视在风景画中的运用	12
1、线透视.....	12
2、色彩透视和空气透视.....	13
3、隐形透视.....	15
第四章 关于风景的取景	16
1、主题的选择.....	16
2、经营位置.....	17
3、画幅形式.....	17
4、取舍问题.....	18
第五章 各种景物的表现	19
1、风景中的树木.....	19
2、雾景.....	20
3、山景.....	20
4、风.....	21
5、云.....	21
6、雨.....	22
7、彩霞.....	22
8、海景.....	23
第六章 素描、素描淡彩风景	24
1、素描风景的写生.....	24

2、素描淡彩	25
第七章 水彩风景画技法	27
1、干画法	27
2、湿画法	28
3、垫纸积色法	29
4、浆糊水彩的积淀法与分离法	29
5、水彩画呈点法	30
6、水彩画刻划法	30
7、水彩画喷水法	31
8、水彩画拓印法	31
9、海绵揩拭技法	32
第八章 水粉风景画技法	33
1、水粉风景画的技法特点	33
2、水粉风景画中的用笔、衔接与覆盖	33
3、水粉风景画常见的毛病	35
4、画面中的“粉气”、“火”、“灰”、“脏”的毛病	36
第九章 油画风景画的基本技法与表现	37
1、古典技法	37
2、透明画法	38
3、综合技法	40
4、浸染画法	40
5、泼彩法	41
6、干擦画法	41
7、点彩法	41
第十章 装饰风景画技法	43
1、手绘装饰法	43
2、手工装饰法	45
3、材料拼贴法	47
第十一章 风景画写生步骤	50
1、初稿	50
2、观察光线对景物的影响	51
3、刻画	51
4、调整统一	52
第十二章 风景画的创作	53

1、创作前的构思	53
2、素材的准备	55
3、草图	55
4、绘制	56
第十三章 风景画流派	58
1、古典主义	58
2、现实主义	59
3、印象主义	59
4、后期印象派	60
5、野兽派	60
6、巴黎画派	61
7、超现实主义	61
8、照相写实主义	63
第十四章 作品欣赏	64

第一章

风景画的工具与材料

1、画夹与画箱

开始学习风景写生及尝试创作时,选择铅笔画、水彩画、水粉画及水墨画的形式是比较可行的。画夹正是为了以上画种写生时设计的一种非常科学、实用、方便的工具。画夹可以从专业的美术商店购买,也可以根据自己的需求,包括尺寸大小、画夹表面的质地,自己动手制作。在制作画夹时,首先选择两块厚纸板或其他坚挺而质地较轻的板材,然后用布裱糊好,成为可折开的像一本书似的夹子。夹子里面一半裱以光滑的纸,上面可以放纸画画,一半裱糊成袋子,以用来存放纸张、铅笔等工具。在画夹裱糊口袋的那一半安装一个带子,一端连在左上角,一端连在右下角,这样就可以挂在肩上,作画和携带时都很方便。画夹放纸的那半可以直立起来供写生之用,也可以展开平铺作画。

画箱是风景写生的一件重要工具,它在携带颜料、画笔方面的优点是画夹所不能具备的,画箱的种类很多,但基本结构大同小异,学画的朋友可以去美术商店购买,也可以自己加工制作。

2、铅笔、木炭条、钢笔及橡皮

用于表现风景素描的笔很多,各人都可以根据自己的绘画风格、喜好以及表现的类别来选择各种工具。

●铅笔

铅笔不仅被用来作各画种的起稿工具,而且铅笔素描本身也具有非常大的魅力。铅笔素描风景是风景画的一个起步,所以,掌握铅笔的性能是最基本的常识。铅笔有各种不同软硬质地,一般H作为硬度的标记,如H、2H、6H等,H前面数质越大表示铅笔的硬度越大;而B却作为铅笔的软度标志,如B、3B、5B,B前面的数质越大表明铅笔的软度越大;而HB是中性的。在练习画风景时,可根据自己的喜好,跳跃式的准备几支硬铅、软铅,如H、3H、2B、5B等就可以基本上表达出所要描绘的色调。硬铅可以画明亮、较淡的色调,同时还可以画出浅而细的线;而软铅则可以涂浓重的色调。

●木炭条

炭笔是画素描最古老、最受欢迎的工具之一。制笔方法是把原料木材放在密封的容器里燃烧,由于空气进不了容器内而木材不会有明火,这样就不会化为灰烬,其结果是炭条质地松脆,多孔隙。绘画用炭条也有硬度不一之分。

用于画素描的炭条有两种：炭条和压缩炭笔。压缩炭笔是把炭条加上粘合剂压缩成条。压缩炭笔极适用于画大幅风景和进行草图练习，因为压缩炭笔比炭条易上新闻纸和表面较平滑或较粗糙的画纸，用手指抹一抹即可在平滑的底子上产生深沉、富丽的黑色色调。

炭条或圆或方。用炭条来画风景，可画长期作业。炭条在普通炭画纸上或质地相似的画纸上最能发挥特长。

●钢笔与墨水

钢笔的形状与大小品种繁多，笔尖一般有圆形、椭圆、方形和扁平形之分。画出的线条宽度从一英寸的十五分之一到四分之一不等。

钢笔、墨水以及因此而产生的钢笔画技法之所以日趋流行，是由好几个因素促成的：第一，在选择上等质量的绘画工具时，钢笔和墨水大概是最耐久的了；第二，钢笔画效果好，也很经济，简单的线条可以准确地表现一幅水墨素描的细部；第三，钢笔画是银笔画和雕刻技法的自然产物。除了这些实际方面外，钢笔和墨水的特点在表现画家个人的情绪方面有很多长处。通过点的聚合、短线条的重复、长短线条的平行排列，达到用线造型的目的，同时为了创造形体或图案所作的线条与黑色块的结合，用钢笔和墨水来表现最随意、最精致。

●橡皮

橡皮的使用在绘画上不单单作为修改错误而用，它还是素描中一个非常重要的表现工具：减弱原有色调，擦出亮的线条，这些都能显出橡皮的独特作用。

3、油画布及油画纸的制作

油画一般是画在绷在木框上的特制画布上，风景写生用简便的特制油画纸也可以。如果仅仅从学习出发，什么样的画布都可以用。但专业画家对画布的选择有着极严格的要求，因为布的纹路及表现面的质感会直接影响画面的效果。

现在市场上出售的画布有两种品质：一种是用棉布和麻布混纺的；还有一种是纯亚麻织成的。一般以纯亚麻布作画好，混纺布收缩不均，遇到天气变化，就会出现时紧时松的现象，同时颜色厚了还会容易龟裂或脱落。

在画油画之前必须在画布上作底子，这道工序很重要。作底子的意义在于使画的颜色和画布结合得牢固，便于作品的长久保存，因此，底子的涂料应当涂多遍。第一遍的底子要很好地和画布粘结，最后一遍底子要和所画颜色相结合，中间的几遍底子也要一层层地结合好。

第一层底子的要求不只是坚固地粘结画布，而且应当富有弹性，不能使这一层透油，因为透油后，时间一长，油就会腐蚀画布。

因此，第一遍必须用胶（骨胶、水胶、乳胶均可）不要带上一点点油。用胶的目的是为了使颜料很好地和画布牢固结合，同时也是为了不让布吸油。有些人做底子时不用第一遍胶，而直接将调好的调料涂上去，这样做是不好的。因为这样的画布容易使颜色脱落。

现在我们谈谈怎样刮胶底。如果选用骨胶或皮胶之类的胶块，应用一小块布把胶包住，用锤子将其砸成小碎块后放入容器中，倒入凉水浸泡5个小时以上，让胶变软，然后把凉水倒净，再倒入温开水用勺搅动使胶化开，如果选用的是乳胶就可以直接往画布上刮胶。

第一遍胶的作法是将钉好的画布平放好，面朝上，用勺将胶液倒在画布中间部分，用刮刀横刮胶液，再上下、左右铺开，直到画布都刮到胶液为止。刮好的画布不要用手触摸，否则胶液会透到背面，如果画布背面透有胶液要及时刮掉，另外，在刮胶液时要注意不要留得太厚。

刮胶工作完成后,把画布放在通风处,待干透后用浮石或砂纸把画布上凸出的小毛结轻轻打掉,用力不可太大,否则会将胶液磨掉。如果画布上有凸包,可将画布反过来放在平滑的平面上,用小锤轻轻将其敲打平整。

油画纸的制作则简单的多。油画纸的选择应挑选质地较厚的纸板、三合板,在板面上直接涂上胶液即可。

4、水彩、水粉画的材料准备

水彩画是用水溶解一种较为透明的颜料作出的画;水粉画也是用水溶解颜料作画的,但它的性质一般是不透明的。使用这两种颜料时,需要一个塑料制的调色盒,盒内分成大小许多格子,把颜料分别挤在调色盒中的每个小格里,调色盒的盒盖打开后作调色用。

普通风景中的许多色彩都可以用几种基本颜色调配出来。为了减轻外出写生的重量,准备10种左右的基本颜料就可以了。

水彩和水粉画都有特制的笔,一般的毛笔也可以作画,平时,选择大小几支就够用了。但是要注意毛笔的性质,不要过软或过硬的。大点的笔可以均匀涂染大片颜料;小点的笔可以用笔尖画细节部分。

水彩画的纸要购买专门的纸张,因为水彩画对纸的吸水性有比较高的要求,用普通的绘图纸,无法展示水彩画的特殊魅力;水粉画的纸则要求不高,只要稍厚些就可以了。

由于水粉、水彩画在表现风景画时手法多种多样,有些技法不仅要靠笔来表现,而且还要靠一些其他辅助工具,如:海绵、蜡笔、砂皮、刀片等,这些工具都会极大地丰富风景画的表现技巧。

5、取景框

当我们走进大自然进行写生时,纷杂的景物可能会令初画风景画的人无所适从,所以,外出写生之前最好准备一个取景框。取景框用一块硬纸,中间挖出一个小的长宽比例与我们经常使用的画纸长宽比例大体相似的空洞。使用方法是将这个取景框垂直地拿着在眼前移动,通过移动的方洞,就可以观察到所需要取舍的景物。

关于取景框,还有一个简易的方法:就是把两只手的大姆指与食指组合成一个长方形,以构成一个取景框。

第二章

风景画的色彩

画风景画是练习色彩的最重要的手段,对初学者来说,如何观察和识别色彩,是写生过程中碰到的首要问题。自然界不仅千姿百态,而且绚丽多彩,要真实而生动地反映这个世界,必须掌握色彩的一般造型规律。

1、色彩的观察

在自然界中如何观察色彩呢?简而言之,就是要整体地、相互比较地去观察色彩的变化和统一。

什么是色彩的整体?就是要看到景物中的天空、大地是被一种什么样的色彩主导着,是由哪几块大的色彩组合成的。同时把各个局部景物的色彩,放在统一的整体中进行比较,以确定局部色彩的倾向在整体画面中所处的位置。例如我们去写生一条河流,就不能眼睛仅仅停留在河面上,而要抬头看看天空,看看岸边,在整体的比较之后,才能确定河的色彩倾向。倘若只是盯住一个景物观察,就很难确定它的色彩倾向:一会儿好像偏蓝,一会儿又好像偏绿,最终可能变得无所适从。

我们从以下几种不同的对比中就可较容易地观察到色彩的倾向及明暗程度。

色相对比:色相对比是色彩对比中最简单的一种,它对色彩要求不高,因为它是由未经掺和的色彩以其最强烈的明度来表示的。一些明显的色彩结合有:黄/红/蓝、红/蓝/绿、蓝/黄/紫,正如黑白代表明暗对比的两个极端那样,黄/红/蓝是极端色相对比例证,这种对比至少需要三种清晰可辨的色相,其效果总是令人兴奋,生气勃勃。当使用的色相从三种原色中分离时,色相对比的强度就会减弱。

例如橙、绿、紫在性质上就比黄、红、蓝要弱些,而第三级色彩的效果就更欠明晰。当单一的色彩被黑线或白线隔开时,他们的个性特点就表现得更为鲜明突出,它们的相互作用和相互影响在某种程度上受到压抑,每种色相都获得了一种真实具体的效果。明度亮度有了变化时,色相对比就会有大量的完全新的表现价值,同样,也可以变更黄、红、蓝色量的比例。

作为色相对比的一个练习,可以准备15张切成一寸见方的硬纸片,这样就可有几十张色块供我们选择,然后在一个棋盘式长方体内试着排列20个左右的方块,此时便会发现色彩和谐的原则会变得多么复杂,某些色彩会中和、消耗,或者被其他的色彩吞食掉,在色彩的家族内,和平与宁静是很少见的也是很难得到的。

明暗对比:白天与黑夜,光明与黑暗,这种规律在人类生活和自然界中具有普遍的基本意义,画家可使用的最强的明暗表现是白色和黑色,黑色与白色的效果在所有方面都是对立的,在它们之间存在着灰色和彩色的领域。

无彩色的层次与明度较易区别,但把不同色相的层次作比较时,就有些困难了。饱和的纯色色相在明度上的不同,使我们认识到饱和的纯黄色是非常亮的,深暗的纯黄色是没有的;饱和的蓝色是很暗的,淡蓝色则苍白和模糊;红色只有作为一种暗色时,才能放射出它相当大的鲜明力量,红色在淡化到纯黄一级时,便会失去其所有的光辉。

伦勃朗绘画中光辉的红色之所以闪耀,只是因为同更暗的色调进行对比的缘故。当它要让黄色发光时,便在较淡的色相中表现黄色。我们已经看到,明暗的多种色调可以用白色、灰色和黑色设计出来,一幅明暗构图,也可以用任何一种色相的浓淡色展现出来。我们也研究了饱和色相中的明暗关系,发现它们的色调是非常不同的,但是,每种色相都可以按规则的级数朝白色方向淡化,或朝黑色方向暗化。

冷暖对比:将温度感觉同视觉领域的色彩感觉说成一回事,看来可能是奇怪的,但是实验已经证明,在同一个房间,如果墙壁粉刷成蓝绿色,就会有种寒冷的感觉;而粉刷成红橙色的墙壁,就会有种温暖感觉。

我们已知道一些色彩是暖的,另一些是冷的;而单纯的一种色相也会有冷暖变化,一种带紫红味的蓝色要比一种带绿味的蓝色暖些。冷暖对比是暖色和冷色之间的对立以及这些色彩的每一种冷暖色调之间的对立。暖色使人联想到太阳而兴奋;冷色使人联想起阴影和安静。一个画家只有在认识到色彩中的冷暖成分的基本规律对作品的成功的重要性后,才可以用它来在空间和情感中表达出非常复杂的关系变化。

补色对比:如果两种颜料调合后产生中性灰黑色,我们就称这两种色彩为互补色。两种这样的色彩组合成奇异的一对,它们既互相对立,又互相需要。当它们靠近时,能使他们的相对色彩产生出最大的效果来;当它们调合时,就会像火加水那样互相消失,变成一种灰黑色。一种特定的色彩总是有一种特定的色,互补色令人注目的事实是,视神经会创造出一种对立色的幻觉,在我们的色轮中,补色通过直径遥遥相对。互补色彩如果在比例上使用得当,会产生一种静止的固定的形象效果,每种色彩在它的强度中都保持不变,每对互补色都有它自己的独特性,例如:黄/紫不仅呈现出补色对比,并且表现出极度的明暗对比;红橙/蓝绿是一对互补色,同时也是冷暖的极度对比;红色和绿色是互补色,这两种饱和色彩有着相同的明度。

同时对比:视神经总是设法在眼睛中改变色彩,以维持某种平衡。实际上,每一种色彩都倾向于它的补色或相对色的方向。我们可以做这样的试验:在一块大而强的色域里观察一个黑方块(可先蒙上一张薄纸),如果那块色域是红的,黑方块就会呈现略带绿色的灰色;如果是绿的,就会呈现略带红色的灰色;如果是紫色的,就会略带黄色;如果是黄色的,那么黑方块就会呈紫灰色。每种色相都会产生它的补色。

同时对对比效果不仅发生在一种灰色和一种纯色之间,并且也发生在任何两种并非准确的互补色彩之间,两种色彩分别倾向于使对方向自己的补色转变,因而这些色彩都会失掉它们的某些内在特点,而变成具有新效果的色调,在这种情况下,色彩就会呈现一种有生气的活力。歌德说过:同时对对比决定色彩的美学效果。

色度对比:饱和,指的是色彩的纯度。一种处于它最大纯度的色彩,可以用掺合了白色或黑色的同种色彩进行对比,便产生出一种非常有效的和谐类型。

色彩可用四种不同的方法掺淡,其结果也就非常不同。一种纯度色彩可用白色掺淡,这可以使其特性多少趋向冷调;洋红色同白色调合会产生一种略带蓝色的色调,并且在特性上有急剧改变;黄色同白色相调合会变冷;而蓝色和白色调合后其特性则几乎没有改变;紫色对白色极其敏感;饱和的暗紫色带有某种威胁,用白色将其淡化后形成的紫丁香色,便有一种适意的

安静的欢乐效果。一种色彩可以用黑色来掺合,这种掺合可使黄色失去其光亮的特性,变成令人生厌的或阴险的恶意色,黄色的辉煌度不复存在;黑色可以使紫色产生它“固有的”幽暗,就好像变成了夜色;洋红色同黑色掺合后获得一种偏紫的色调。

一种饱和色彩可以同白色和黑色,或者同灰色混合而变淡,把淡色同一种饱和色彩混合,就会得到亮度相等的、较明或较暗的色调。但是在任何情况下,这些色调都不如相应的纯度色那样强烈,掺入灰色会使色彩或多或少地变得暗淡和中性化。

纯度色彩可调以相应的互补色而变淡。如果将黄加到紫色上,就可得到介于淡黄和深紫之间的色调;绿色和红色在调子的明度上没有太大的区别,然而混合后降为灰黑色。两种互补色的各种混合再用白色淡化后,会产生稀有的颜色。

当一种混合色含有三种原色时,所得色相就具有一种无光泽的、淡化了的特性,因比例的不同它可能呈现微黄的灰色、微红的灰色和微蓝的灰色或黑色,所有淡化度的级别都可用三原色来取得;同样的方法也适用于三种间色,或者任何其他色彩结合。

通过上述实验我们看到,灰色的附加物将会怎样去改变纯色,或者加强或者减弱纯色色相,同一种色彩在暗淡色调的旁边可能显得生动,而在一种更加生动的色调旁边则又显得暗淡。

如果我们在一幅色彩构图里表现单纯的色度对比而不带任何其他对比,那么其中的暗淡色彩必须同强度色彩一样用同一种色相调成,即强度红色必须同暗淡红色相对比,强度蓝色必须同暗淡蓝色相对比,否则,纯度对比将被其他对比,如冷暖对比所淹没,损害平静安宁的效果。

面积对比:我们说的面积对比是指两个以上的色块的范围对比,这里主要指的是多与少、大与小之间的对比。色彩可以组合在任何大小的色域中,但我们应该深入地探讨两种或更多色彩之间应具备怎样的色量比例才算平衡,也就是说,不能让一种色彩比另外其他色彩显得突出。

一般决定色彩的纯度的因素有两种:一是色彩的明度,二是色彩的面积。在估量色彩的明度或光亮时,应该将纯色置在一个中等明度的中性灰色背景上进行比较,这样我们就会发现几种色相的强度或亮度是不同的。

如果我们在一幅色彩构图中使用了与和谐比例不同的色块,使一种色彩占了支配地位,那么取得的效果就会是富于表现性的。在一幅富于表现性的构图中究竟要选择什么样的色彩比例,这要依据主题、艺术感觉和个人的趣味而定。

另外,色域的形状、面积和轮廓,应当取决于色彩的浓度和强度,而不应该取决于事先画的轮廓,这条规律对正确决定色彩面积尤为重要。正确的色域大小不应该由轮廓来决定,因为比例是由色彩的力量所控制的,这种力量产生于色相、色度、明度和对比效果。

2、色彩的调配

当我们掌握了色彩的观察方法,能看得出颜色时,并不是说就可以把看到的颜色调配出来。眼高于手的不协调是正常的,而且始终贯穿于绘画创作之中。但对一个长期从事绘画的人来说,应该通过具体的艺术实践,不断地把眼睛看到的色调自如地调配出来。

人们常说画色彩要靠感觉,事实上在感觉的背后有着科学的理论作支撑。下面就谈谈色彩的基本知识。

●关于色彩上的一些术语

色彩学是一门年轻的学科,它随着光学的发展而发展。我国出版的一些色彩学图书中的术语多是翻译过来的,有时不同的译本就用了不同的术语,为了便于读者理解,这里先将本文中所学的术语作一简明解释,以便更正确地理解色彩上的一些概念。

光源色:从光学的角度来说,世界上一切物体之所以呈现不同的颜色,是由于光源照射的结果。世界上光的主要来源是太阳,太阳光是由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光混合而成,这七种色光混在一起呈白光,这就是我们日常见到的阳光。在风景中阳光是主要的光源色,当然还有其他的人造光源。

固有色:世界上本无所谓固有色,只有色光和反射一定色光的各种不同的物体。但是画家为了研究和表现方便起见,还是把光源色和物体固有色严格分开。所谓固有色就是指物体在白光之下所呈现的颜色。

环境色:在我们实地去自然界中描绘风景时,就会发现十分复杂的现象,固有色为绿色的树林,在白天阳光照耀下,亮面是绿色的,而逆光时则是墨绿色或棕绿色甚至黑色。同是一丛绿树林,在初升太阳直接照射下呈橙绿色,而在黄昏逆光之下却几乎完全失去了固有色而呈暖棕色。这种在不同光源、环境的条件下,物体所呈现的色彩被称为环境色。

色相:世界上一切物象全有不同的颜色,这种千差万别的颜色是无法统计的,而且每时每刻都有新的有色物象产生。但是这些颜色经过综合分析绝大多数是混合色,其中只有三种颜色是无法用其他颜色混合产生,即玫瑰红、柠檬黄和青蓝,也就是所谓的三原色。从三原色中两对邻近色相混合就产生橙、绿、紫三种颜色,进一步按不同比例混合,可产生无数种颜色,再进一步按不同比例混合,又可产生无数种类的颜色,所有这些不同种类的颜色称为色相或色种。

色度:各种色相从明度来区别,有深浅之分,如深红、浅红、深黄、浅黄、深蓝、浅蓝等等,这种不同色层的明度,称为色度。

色性:物象的颜色虽有千差万别,但对绘画者来说可分为两大类,有倾向于青、绿、青蓝、蓝紫的,有倾向于红、橙、黄的。前者为冷色,后者为暖色。物象的颜色随光线的变化而产生了极其微妙、复杂的变化,但无论怎样变化都离不开冷暖两种倾向,这种冷暖不同的特点称为色性。

补色:两种颜色相混合成为灰黑色的叫作补色,如红与青绿、黄与紫、橙与青蓝。

间色:红、黄、青蓝是三原色,也叫作一次色,两者相混产生橙、绿、紫称为间色,间色较原色柔和,又称二次色。

复色:间色进一步混合可产生的无数种类的颜色,统称为复色。

色调:在不同颜色的物体上笼罩着一定明度、色相的光源色,使得各个固有色不同的物体带有同一色彩倾向,这就叫调子或色调。色调的种类很多,从明度上分有亮调子、灰调子、暗调子;从色性来分有冷调子、中间调子、暖调子;从色相来分有紫调子、绿调子、红调子等。

●色彩变化的一般规律

如果把景物的色彩、光源与环境作为不可分割的整体来进行研究和观察,就可以发现一切物象的色彩全是按照一定的规律存在和变化着的。

色彩冷暖变化的规律:

①物象亮面的色彩主要是光源色与物体固有色的混合,即光源色加固有色。如果光源色的色感强,物体亮面的色彩冷暖就依光源色的色彩倾向而转移;如果光源色的色感弱,则固有色起主要作用。

②物象暗面的色彩冷暖,主要是环境色与固有色的混合,只是色度加暗,即环境色加灰或

黑再加固有色。环境色色感强,物体冷暖就依环境色为转移;环境色色感弱,则固有色起主要作用。这里需说明的是:加黑或灰色,是因为暗面受光弱,明度就较弱,但是暗到何等程度,还要视具体情况而定。

③中间调子色彩。如果对物体亮面仔细分析,还会有高光、亮面和中间调子三部分。这三部分都是受光部分,这是它们的共同点;它们的区别是由于物体受光源照射的角度不同,在明度和色彩变化上产生了各自的特点。中间调子部分所受的光不是直射光而是侧射光,同时还受到环境色的反射作用,所以,它一方面色度上比亮面稍暗,而另一方面又在色相和色性上较亮且复杂、丰富;它的色彩是光源色、固有色和环境色较均匀的混合;它的色感往往以固有色为主,因为受光源色和环境色的反射都较弱。

④高光部分的色彩。高光部分是受光源直射而又把光源直接反射到人们眼中的那一部分,所以它基本上是光源的反映,同时又是固有色反映最弱的一部分。

⑤明暗交界线部分的色彩基本上与暗面相同,只是在明度上更暗,色感较暗部更弱。

⑥反光部分属于暗面的一个组成部分,它的色彩基本上与暗面是统一的,但在明度上往往较暗部稍亮,受周围环境色的影响也较暗部强。它的色感是物体固有色加暗,再加环境色。

⑦投影部分。草地上的白马,投射到地面上的阴影,因受不到光源色的照射,所以颜色较深;但能受到天光的照射,因而较冷色相上偏蓝,是草地的固有色加暗再加天光的颜色。

●色彩强弱变化规律

①距离我们眼睛越近的色感越强,反之则弱。

②明度相同、距离相同的暖色、原色强,冷色弱;暖色、原色比复色强;色彩越接近原色越强,反之则弱;灰色最弱。

③几组颜色在一起时,色彩黑白和冷暖对比越大的越强,越小的越弱。

3、色彩的表现

如何表现色彩?简单地讲,就是调色不宜太熟,无论水彩、水粉、油画都是如此,根据物象的结构用笔,笔笔见情。

色彩依附于形。色彩只有在贴近了形,表现了物象的形质时,方能放射出光彩。以形、色、神相结合的色彩训练,是进行色彩训练的基本要求。其难度也在此,即一笔下去,不仅要求色感、形体结构、质感准确,而且还要表现出对象的情趣和神态。

暖色、纯色、浓色都是向前跑的;而冷色、复色、淡色都是往后退的,在表现物象时,要充分运用前抢后退的原理,使方寸之距有千里之遥。至于刷、扫、拖、摆的用笔,所产生的效果也大不一样。

色彩表现除了注意基本色调外,还要识别每个具体物象是由哪几种颜色调配而呈现出来的。如要求得到准确的色彩,还有一个试笔的方法,就是将调色盘中的颜色调得与对象大体相似之后,先试摆一笔到画面上,与周围的颜色比较一下,看看是否相符,是否准确,如不准确,再接着调,直到符合为止。因为调色盘中调好的颜色,常常与画面的颜色存有差异。

色彩的表现还与画家的个性、气质、审美情趣有关,有的喜欢粗犷、强烈,有的喜欢细腻、淡远,有的喜欢豪放,有的喜欢严谨,而采用的表现技法,又常常因人而异。就色彩感觉而言,每个人也不尽相同,即使画同一对象,有的画得暖一些,有的画的冷一些,只要画面大关系与感觉对头就可以了,在这方面不能强求一律。