

高等学校试用教材

● JIANZHU 建筑美术 MEISHU ●

96.784

水粉

龙亢程 吴昊 韩程远 编著 陕西人民美术出版社



TU-851
8028

021784
高等学校试用教材

建筑美术

水粉

金允铨 吴 昊 韩程远 编著

陕西人民美术出版社

(陕)新登字 003 号

高等学校试用教材

建 筑 美 术

水 粉

金允铨 吴 昊 韩程远 编著

陕西人民美术出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 西影彩印公司印刷

787×1092毫米 16开本 3印张 12插页 40千字

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数: 1—15,000

ISBN 7-5368-0312-5

J·275

定价: 7.00元



目 录

前言	(2)
绪论	(3)
第一章 水粉画概述	(4)
第一节 水粉画的特点	(4)
第二节 水粉画的应用范围	(4)
第三节 水粉画的工具与材料	(4)
第二章 色彩基本知识	(4)
第一节 色彩的形成	(5)
第二节 色彩学中有关名词概念	(5)
第三节 色彩变化的基本规律	(6)
第四节 色彩的观察方法	(7)
第三章 水粉画基本技法	(9)
第一节 水粉画基本技法	(9)
第二节 水粉画颜料干湿变化的特征	(9)
第四章 静物写生	(9)
第一节 题材选择	(9)
第二节 作画步骤	(10)
第三节 色调组织	(11)
第四节 空间层次	(11)
第五节 质感表现	(11)
第五章 风景写生	(12)
第一节 风景画的特点	(12)
第二节 学习水粉风景画的途径	(13)
第三节 风景画作画步骤	(14)
第四节 各种景物的表现	(15)
第五节 构成色调的客观因素	(20)
第六节 画面空间的表现	(21)

前 言

时代的发展对建筑学科各类专业的教学提出了更高、更新的要求。它不仅要求学生掌握现代科学知识和正确的思维方法,还要求具有高层次的艺术素养和表达能力。美术教学负有对学生培养创造性思维、提高审美能力以及训练表达能力等重要任务。

在60年代初曾根据当时的教学要求,编写了相应的美术教材。30年来,形势发展了,针对时代特点,研讨教学方法、教学要求和编写适用的教学用书是提高教学质量的有效措施。在全国高等学校建筑学学科专业指导委员会的指导下,于1990年11月在南京召开了由清华大学等十一所院校参加的《全国建筑美术教学研讨会》的准备会议,又于1991年4月在重庆召开的,有五十四所高等院校参加的《全国建筑美术教学研讨会》上,研讨了新的美术课教学要求,确定由清华大学、东南大学、同济大学、天津大学、重庆建筑工程学院、华南理工大学、西安冶金建筑学院、浙江大学、湖南大学、大连理工大学、北京建筑工程学院、苏州城建环保学院和吉林建筑工程学院等十三所院校负责编写素描、速写、水彩、水粉和建筑表现画等五本系列试用教材,由陕西人民美术出版社负责出版。

这套试用教材紧密结合新研讨的教学要求,从素描、速写等造型基础训练,到水彩、水粉等色彩基础训练,再进行专业性绘画(建筑表现画)训练。全书以深入浅出的语言和各种示范图例,循序渐进地阐述了艺术的规律和技法,注意了对学生形象思维能力、观察能力和表达能力的培养及其审美修养的提高。不仅适用于建筑学、城市规划、室内设计、风景园林等专业本科及大专学生,也适用于相关职业学校学生,并可作为一般建筑专业设计人员自学用书。

参加编写这套系列试用教材的教授、副教授,具有多年丰富的教学和绘画实践经验,他们都负有繁重的教学任务,利用业余时间,付出了辛勤劳动。在编写过程中还得到了许多兄弟院校同行的密切配合。特别要感谢陕西人民美术出版社的大力支持。

由于编写时间短促,本系列用书还有不少不足之处,欢迎批评指正。

高等学校建筑美术试用教材编委会

1991年12月

绪 论

水粉画,就字义来说,它本是一个广义的名词。凡用水粉画颜料绘制而成的图画,都可称为水粉画,比如各种设计图案和招贴画。此外,还有形式近似油画和水彩画的各类题材的写生与创作,均可归入其中。但因前者已有公认的“图案”、“效果图”之类的命名,属于工艺性的设计表现;而在多数人的心目中,水粉画主要是指后者那种绘画性的水粉画,这样无形中就成了专用的名词。

本书将要阐述的水粉画,也指绘画性的水粉画。

绘画性的水粉画,在我国自50年代起进入到一个突飞猛进的阶段。当今一批年迈的画家,当年有的也画过不少招贴画,他们为水粉画的繁荣作出了卓越的贡献。后来,由于美术学院、戏剧学院、师范学院的有关专业相继开设了水粉课,使水粉画犹如雨后春笋一样地得到群众性的普及和提高。

诚然,水粉画在建筑系安家落户,成为一门美术的基础课,那仅是二三十年以内的事。如今却已遍及全国,几乎所有的建筑系科。有的老建筑师,也手执水粉画笔试作透视图,参加各种方案竞赛,改变了过去那种清一色——仅以水彩作渲染的承袭格局。

从总体方面去考虑,水粉画确有浓重、厚实、色彩艳丽的特色,是水彩画所不能代替的。但它也有自身的局限,如果画者不熟悉工具性能,难免会失之灰暗、滞涩和粉气的弊端。

鉴于这种情况,我们从教学效果着想,撰写了这本适合建筑学科通用的水粉画教材。

我们在撰稿过程中,一方面考虑到建筑系美术教学的特点:时间少、内容多、要求高。多数入建筑系的学生,虽然考分高,但过去受过严格、系统绘画训练的人,为数极少。为此,我们不得不从基础开始,按部就班地进行教学。另一方面,作为高等学校的教材,又必须体现一定的深度和高度,才能满足发展与

提高的要求。因为美术教学毕竟不是单纯的技术或技法教学,它必须通过绘画实践进行审美意识的教育。作为水粉画课,仍然需要围绕以下四个方面来进行:

- 一、培养正确的思想方法与工作方法;
- 二、从绘画的角度辩证地认识客观;
- 三、熟练掌握工具性能和专业所必须的绘画知识、技能和技巧;
- 四、不断提高审美能力,促使自身的全面发展。

这四个方面,实际上是一个有机体。教师在教学当中的主导作用,学生学习自觉性和积极性的发挥,都应紧紧扣住上述各个中心,才能取得事半功倍的效果。

严格说,教、学是个整体。教师固然要认真教,学生也要勤奋学。我们把水粉画的学习方法归结为三句话:

- 勤观察,人到眼到;
勤动笔,拳不离手,曲不离口;
勤思考,做到“意在笔先”、笔中和笔后。学会及时总结经验,全面开发自我,不断提高艺术素养。用我们的话说,那就是:多多向大自然请教,向历代名作请教,向一切姐妹艺术请教;它们是我们形影不离的老师。

书中第一、第二、第四章由吴昊同志撰稿;第二章由韩程远同志撰稿;绪论和第五章由金允铨同志撰稿,并负责全书统稿。在讨论本书章节时,曾得到储小平、杜高杰和其他编委同志的帮助,在此表示深切地感谢。书中不少插图由美术界的同行提供,对他们热忱的支持也表示深切地感谢。由于我们水平所限,书中难免有不妥之处,我们恳切地希望明者予以批评和指正。

第一章 水粉画概述

第一节 水粉画的特点

水粉画是色彩画的一种。水粉画颜料具有较强的遮盖力，在画法上色多水少像油画，色少水多则似水彩。它兼有油画和水彩画的某些特性。

水粉画颜料纯度较高，色彩明快、艳丽，具有较强的表现力，它便于处理较大面积的色块及画面，作画快捷、简便。水粉画常常给人以鲜艳、瑰丽、润泽之感。

第二节 水粉画的应用范围

水粉画由于其表现力较强，无论写实风格、装饰风格乃至抽象风格的内容，都能表现自如。因此，水粉画的适应面较宽，近年来水粉画在绘画、建筑表现、艺术设计及民间美术中广泛运用并迅速发展。艺术院校的学生把水粉写生作为色彩训练的途径，美术家将水粉作为创作的手段。我们常见的许多美术作品如：宣传画、年画、招贴画、插图，书籍装帧等许多都是用水粉绘制的，而且水粉也越来越多地在广告设计、工艺美术设计以及建筑设计表现中运用。水粉画给人们展现出一个五彩缤纷的世界。

第三节 水粉画的工具与材料

笔 任何画种都有适合其画法而使用的工具。水粉画在用笔的选择上，很难规定只能使用什么笔。对笔的使用可根据所要表现的内容来选择（不同的笔可以给画面带来不同的效果）。其次，每个人都有不同的偏爱，故在笔的选择上也不尽相同。

一般可供水粉画使用的笔有：水粉画笔、国画笔、水彩画笔、油画笔、底纹笔、化妆笔等。水粉画笔一般要求有圆、方、尖、扁及大小不同之区别，以利于表现不同的形象。笔亦分狼毫、羊毫、兼毫等，一般以狼毫为佳。狼毫笔富于弹性，粗细均匀、软硬

适中，表现力很强。而羊毫笔过于柔软，油画笔采用猪鬃又过于粗硬，影响表现力。

纸 水粉画在纸的选择上比较灵活，没有严格的要求，一般除吸水性太强的纸外，其它纸均可用来画水粉画。水粉画也可利用各种有色纸作画，往往产生独特的艺术效果。厚画法可以遮盖纸色，薄涂法又可隐约透露纸色，厚薄并用，给画面带来即协调又丰富的艺术效果。

应该强调一点，无论采用什么画纸，在画大幅作品时，应将纸裱在画板上，这样可以避免上色时纸面受潮形成的褶皱，对深入刻画带来很多方便。

调色盒（盘）：市场上出售的调色盒种类很多，只要色格在 20 格以上的均可使用。调色盘一般多用于室内写生及案头设计，调色盒则便于室外写生时携带。调色盒中的色彩排列应按照色环的顺序排列，这样邻近色排列，写生时很方便。另外，邻近色相混不会影响色性，或把颜色搞脏。

颜料：水粉画颜料与油画颜料虽均从植物、矿物及动物体中提取色素加工制成的，但水粉颜料的结合剂是不同量的水、树胶、甘油、冰糖、蜂蜜、石灰酸、胆汁及淀粉等，与油画颜料的结合剂是完全不同的。由于水粉颜料所采用的原料多是水性的，因此在作画后颜料干的较快，作画时为了色块之间的衔接，要注意保持画面的湿润，以便于技法的发挥。

水粉画的颜料品种有：白、柠檬黄、淡黄、中黄、桔黄、桔红、朱红、大红、洋红、曙红、深红、玫瑰红、桃红、青莲、群青、酞青蓝、深蓝、普蓝、钴蓝、孔雀蓝、湖蓝、鲜蓝、翠绿、中绿、深绿、草绿、淡绿、粉绿、橄榄绿、土黄、土红、赭石、熟褐、生褐、黑等，在色盘上的排列也应基本按此顺序。

第二章 色彩基本知识

色彩是绘画的重要语言。现代科学已证明，色彩在人们视觉上的冲击力，已远远超过造型艺术的其它因素（形体、线条等）。在水粉画基础练习、创作、设计中，色彩起着极为重要的作用。色彩处理得当可以增强作品的感染力，使画面富有感情效果。

纵观世界美术发展的历史及所出现的各种艺术现象，可了解到色彩学是以画家、画派和自然科学的成

果而兴起的一门学科。它应用范围比较广泛，既有美学价值又有其实用性。回顾文艺复兴前后的绘画（油画、水彩和粉画）相当长的时期里绘画造型的发展与色彩并不平衡，古典画家们凭自己眼睛、固有色概念，以直观记忆和想象处理画面色彩。19 世纪法国巴比松画派的画家走出画室到大自然中写生，多少改变了古典绘画的主观色彩。英国物理学家牛顿发现了太

阳光谱,由于这一发现以光学理论为依据的现代色彩学才得以形成。以光与色为基础的色彩学理论的出现,导致了新色彩学理论为指导的法国印象画派的出现,这就是绘画史上的色彩革命。他们的外光作业,非常强调色彩的真实性,改变了以往的绘画上茶褐色的色调。印象派绘画充分表现大气、光感,色彩清新而明快起来。印象派以后的画家高更、梵高不满足于追求自然色彩,把自己情感的主观因素注入画面中,对色彩做了新的解释。塞尚又把自然界的物体从几何体角度进行理解,并用色彩对比方法处理体面的色光变化。这给现代观念的绘画流派造型语言开拓了新的道路。自然科学的新发现,推动了色彩理论的进展,但绘画的色彩又不能以科学计算去限定和指导,画家常常凭感觉去构想画面的色调关系。解决色彩的问题,要研究色彩基本规律,更需要的是在作画过程中,认真观察,深入感受,把理论与实践结合起来,才能理解并掌握其规律。

色彩在具体应用的研究可分为装饰色彩学和绘画色彩学。装饰色彩学一般着重研究物象固有色对比协调、颜色组合、色调等规律,而绘画色彩学不仅同样要研究固有色对比协调,更为着重研究物象条件色的变化规律,而条件色的识别和运用与人们观察方法有着密切联系。是以缺一不可的四个因素(光源、物象、环境、作者)为前提的,绘画色彩学也是装饰色彩学的基础。

第一节 色彩的形成

色彩来自光,没有光无从感觉色彩。物理学家牛顿发现阳光通过三棱镜后,折射为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色彩组成的光谱。这七种色光是渐渐过渡的,其中青色处于绿、蓝之间,区别甚微,所以称为红、橙、黄、绿、蓝、紫,色彩学把这六种色定为标准色,绘画用色也以此为依据。

人们对色彩的感觉依赖于光波的传播,不同波长的光波刺激人眼时,给人以各种颜色的感觉。色彩感觉的产生,一要有光源;二要有被光源照射的物体;三要有正常的眼睛。

当物体被光照射后,物体表面产生了不同程度的吸收和反射,一部分色光被吸收,另一部分色光被反射,我们所看见的物体色彩正是反射出来的色光。

物体表面由于有质地坚硬、光滑、柔软与粗糙的区别,而产生的吸收、反射光量亦不同。质地光滑、坚硬的物体(如玻璃、金属器皿)受光照射后,光线呈现规则反射,谓之“正反射”。因此反光强,受周围环境影响大,甚至有失去固有色和改变形体的感觉。质地柔软、粗糙的物体受光照射后,呈不规则反射,谓之“漫反射”,光线分散,反光微弱,环境影响小,固有色及形体都比较清楚。我们日常所见到的多数物体介于两者之间。物体的不同色彩效果是由光线照射后

而产生,物体本身(质)并不因光线而变化,色彩往往随光线变化而变化,但却有它自身的变化规律,学习色彩就是要懂得并能运用这些基本规律。

第二节 色彩学中有关名词概念

一、色彩分类

1、原色:红、黄、蓝,是任何颜色调不出来的三次色。

2、间色:橙、绿、紫也叫二次色,由两个原色混合所得,由于混合比例不同呈现多种间色。

3、复色:亦称再间色或三次色,两种间色或三原色以及补色混合成的颜色叫复色。

二、色彩的混合有三种方式

1、加光混合:舞台灯光和彩色影视的色光非常明亮,光的三原色是朱红、翠绿、紫,三间色是黄、品红、青,三原色混合,三间色混合,互补的两种光混合都能成为白光。

2、减光混合:绘画中几种颜色相混合后,增强了吸收光的能力,削弱了反射光的能力,其明度、纯度都降低,产生了灰暗感。另一种减光混合就是透明色叠置,这种方法就是水彩,水粉,油画的透明画法(例图1)

3、中间混合:也称空间混合。(包括平均混合和并列混合)其特点是明度不减弱,与减光混合相比色彩更鲜艳。

平均混合:把两种或几种颜色放在旋盘上快速移动,形成它们平均明度值。

并列混合:就是绘画的色彩并置,以色点、色线并列或交错,在一定距离产生视觉的混合。从印象派画家开始至今广泛使用。

三、色彩的配合

1、同种色(同类色) 同一色的深浅变化,有色彩单一的效果,如同一颜色加白(加水)或加黑,由于加入量的不等,产生深浅不同的各色,如:深红、红、浅红等等。

2、类似色 指色相比较接近的各种颜色如光谱上相邻各色(距离120度内的颜色),如:紫红、红、朱红等。

3、对比色 指色环上距离120度以上的色为对比色,有相互对抗排斥、互相衬托的色彩效果,使各自特点鲜明强烈(例图5、6)。

四、色彩的三要素

色彩是三次元的,任何一个色块都不可分割地存在着色相、明度、纯度三种属性。

1、色相 指区别色彩间相貌的不同,如红、橙、黄、绿、蓝等,也就是颜色的种类和名称。

2、明度 即色彩的明暗程度,也叫光度。一是指各物体固有色的明暗差异。紫最暗,黄最亮;另一是

指物体受光后由于光量不同而产生色彩深浅变化。

3. 纯度 也叫饱和度、彩度。每个色相都有纯与不纯之分,三原色最纯,间色的纯度次之。黑色过饱和,白色是不饱和,黑、白、灰是无彩色,只有明暗感觉。明度差异,除此外则是有彩色。水粉颜料加水、加粉、加黑都会降低纯度。只要纯度运用恰当,会增强画面色彩分量,使色彩鲜明,生动和丰富。

五、色彩的二重性(构成物象色彩关系的诸因素)

(一) 固有色

指的是某一个物象在光线漫射的情况下(阴天或室内)所给人的色彩印象,也叫概念色。从物理学角度看一切物象所呈现的颜色,是由光作用的结果,不同质地物体被阳光照射,吸收一部分和反射一部分色光所呈现的不同颜色。其实固有色是相对概念,从绝对概念角度看物象本身是不存在固有色的。画家为了研究和表现方便,一般把色彩分为固有色、光源色、环境色、空间色。

(二) 条件色

1. 光源色 不同光源(发光体)色相和冷暖不同(暖光如:烛光、白炽灯、火光,冷光如:月光、天光、荧光灯)照射下的物体固有色也会有所变化。光源色愈强,对固有色影响愈大,甚至可在很大程度上改变固有色。

2. 环境色 指物象处在某一具体环境中,受周围物体反射光影响而形成的颜色。由于反射作用引起物象色彩变化,通常反映在物体的暗部。环境色虽然没有光源色强,但却很复杂,甚至有时也可(在某种程度上)改变物体固有色。

3. 空间色 也称为色彩的透视。色彩的透视是由于大气层(包括水蒸气和灰尘)作用而引起的色彩渐变现象,如:同样的树近处呈黄绿色,远处则呈青灰色。

不同光源、环境、空间条件下物体所呈现的色彩叫条件色。从绘画写生角度,一方面以物象固有色区别于其它物象;另一方面又以条件色的面貌去呈现。物象的固有色实际上是受光源、环境、空间的影响而变化的,它们之间由于互相影响形成了物象的色彩变化。初学画者需要下大力气,克服固有色概念的束缚,还要避免过分强调色彩变化,以免形成画面色彩杂乱。

第三节 色彩变化基本规律

一、色彩的冷暖规律

色性,即指色彩冷暖属性。色彩给人的感觉引起心理上的联想,感到冷暖,这往往缘于人对生活经验,具有一种影响人的心理甚至生理活动的特质。因此,称红、黄类的颜色为暖色,这类颜色使人振奋、

热烈、欢快、刺激,马上使人联想火焰、阳光;蓝、绿、紫等色为冷色,这类颜色使人感到宁静、深沉、阴冷,马上联想冰、霜、雪和夜晚。科学实验证实,蓝绿色房间与红橙房间,人们对它冷热的主观感觉差为5~7度,原因是蓝绿色比较安静,使人联想凉爽,人的血液流动也因之减慢;而红橙色却使其血液流动加速。色彩的冷暖也是相对的,任何两块不同颜色放在一起,由于对比作用,就会区别出冷暖不同的倾向。同一色相也有冷暖区别,如大红与朱红比较,大红就偏冷。大红与紫红(或玫瑰红)比较,大红则显暖。而黄色中柠檬黄显冷,中黄显暖。把复杂的色彩关系分为冷暖对立系统,对观察理解和表现对象的色彩关系非常重要,它犹如素描的明与暗构成复杂素描关系一样,这种相互对立关系又是相互依存关系。冷暖规律是色彩关系中普遍存在和起着重要作用的一条重要规律。暖色有向前突出、放大扩散感觉,冷色则相反。这些规律在作画中只有与具体形象结合才有意义,不要用公式去硬套。

二、色彩的补色规律

补色也称余色,就是一个原色与另两个原色合成的间色互称为补色,补足三原色的意思。在色环上180°的相对两色有无数对,互为补色的两色放在一起,产生强烈的对比,各自突出自己的色相,显得夺目,响亮。补色相混互相抵消而灰暗。补色规律有:1. 在一般情况下,物体亮部色与暗部色具有补色关系。2. (同时对比)两色并置如果互为补色,各自突出自己的色相。如果不是补色,使各自向对方补色方向转化,例如:黄与蓝并置,黄显得带有橙味,蓝则显得带有紫味。3. 一般在浅色物体上表现明显,也与光源色倾向,强弱关系很大。物体在有色光线照射下,更容易观察到补色关系。补色对比也与色彩面积大小有关,补色规律广泛应用于绘画中,有着强烈的色彩效果,是一条重要规律。运用得当会产生强烈的艺术效果。但若使用不当也会产生不协调、刺眼,影响画面效果(例图5、6)。

三、色调变化规律

色调即是色彩调子,似素描中的明暗调子。色调有两重含义,一是指画面中用各种色彩构成的整体色彩的效果;另一是指客观物象基本的色调。色调形成是因为物体处在共同光源下、共同环境里,色彩间相互对比,相互影响,它是物象色彩的整体关系。色调并不是人们主观臆造和凭空杜撰,而是客观世界的规律。无论是什么物象或景色总是处于一定时空,环境条件下,构成一个有机整体,而这个整体与局部之间色彩是和谐统一的。物象色调在绘画中起着支配作用,直接影响到画面效果。初学者能够察觉到物象中存在着色调并表现它,就表明对色调和整体有了比较深刻的认识。

人自然是丰富多采的,色调变化也是无穷尽的,可从色相(红、黄、绿等)上分;也可从色性(冷、暖)分、从明度(深、浅)上分;从纯度(鲜、灰)上分;还可分为调和色调与对比色调。在实际写生和创作中是各种色调结合表现的。绘画的色调处理不仅是丰富多样,而且是不断创造和发展的。常见有如下方法:用同类色或类似色组织色调;恰当地用对比色组织色调。依靠光源色或环境色表现色调;用色彩不同面积处理而取得色调;用勾线办法使色彩统一和谐。在绘画实践中研究色调变化更不应该离开具体内容以及所要表达的主观情感,否则就失去了研究的意义。有时为了使画面比描绘对象更响亮,就要提高调子。像乐曲一样,可用C调,也可用G调,给人感觉却不一样,但仍然未失去物象的基本特性,因为节奏和旋律没有变。调子形成也和自然界气候、季节、地域、地貌、阳光照射下的具体变化有关。北方光照比较柔和,因此产生了如彼得堡画家的银灰色调的画面。南方色彩比较热烈,如高更在塔希堤岛的画和梵高在法国南部的作品。

第四节 色彩的观察方法

一、色彩的观察方法

1. 整体观察方法

整体观察是画家区别于一般人的观察方法。经过专业训练的眼睛能整体地去看所画对象,只有这样才能正确把握整体与各局部的关系,局部与局部间的呼应关系。使画面局部服从整体,次要从属主要。观察形体要这样做,观察色彩依然如此。整体观察要求同时看整个对象,获得整体感受和新鲜感觉、印象、捕捉对象色调。我们所看见的物象是综合的色彩,是物象在一定光源、环境、空间所呈现出的色彩。整体出发并非不要局部深入,细致刻画。而是首先从整体着眼,有整体观念才能从整体关系中把握局部,充分掌握整体与局部的辩证关系,经过从整体到局部,又从局部到整体,反复深入刻画才能使画面既有整体统一、局部又充实丰富、整个画面完美而又统一。

2. 比较的方法

要想把握色彩的大关系,就要在整体观察下充分进行比较。比较中确定每一块色彩在整个色调中应有位置。初学者往往死盯一点,只在邻近的小色块中比较,看到的是局部的色彩,把握不住物象的色彩倾向,更不可能感受到整个色调。正确比较色彩的具体方法有:

(1) 色度(明度、纯度)相同的比色性(冷暖)和色相。

(2) 色性相同的比色度、色相(红、橙、黄、绿、蓝、紫)。

(3) 色相相同的比色性和色度。

我们平时也常说:“明度相同比冷暖,冷暖相同比明暗。”“同等调子比冷暖,同等冷暖比深浅。”在作画过程中要把整个画面与整个对象相比较。还可简要说寻找“关系”,比较“关系”,画“关系”。最后使画面效果整体统一,色调响亮。

3. 重视感觉和感性认识

观察色彩必须从感受出发,在绘画的色彩训练中,固有色观念往往成为提高敏锐观察力的障碍。强调“对色彩的第一感觉”,要根据不同条件下的具体对象进行具体观察和分析,不能套用自己先想好的、别人的、及自己惯用的色调和色彩关系。掌握色彩基本知识和规律,要有正确理性指导,充分运用感觉,并把感觉和理解很好地结合起来。

二、色彩对比与调和

1. 表现对象色彩关系要运用对比、调和。

绘画颜料色彩的变化幅度与自然中的色彩是无法相比的。绘画色彩表现只能是寻找与客观物象的相对关系。绘画色彩的力量不在于表现的与对象一模一样,而在于色彩关系的正确。表现对象的色彩关系主要是运用各种对比和调和,使有限的颜色产生无限的色彩效果。

色彩对比方法有:

(1) 色相对比

指不同相貌色彩的对比,相互并置,使色彩相得益彰,更显得强烈,是色彩力量最原始的运用。这种形式广泛存在民族服饰和民间艺术中,带有浓郁的装饰趣味。现代画家马蒂斯、蒙德里安、毕加索常用这种方式发挥色彩表现潜力。运用这种画法,只要注意到色彩的相关性,色块面积配合得当,并且能统一在一个均衡、完整的色调中,常会产生美的效果。

(2) 明度对比

也叫明暗对比或黑白对比。画面上如果出现色彩灰而沉闷,就可以在明度上找原因,可以加强或减弱其中一色,使两色明暗差距拉开。伦勃朗的画就是善于运用明暗对比,其作品产生一种神奇的力量。萨金特也善于运用明暗对比表现华丽与质感。他们都是成功运用明暗对比的大师。

(3) 纯度对比

指同一种颜色的高纯度(饱和)与不饱和色进行对比。单色画和古典绘画利用这种对比手法,近代光效应作品也应用此法。表现天空、海面、草原也往往运用纯度对比和色性渐变。纯色与复色相邻,纯色显得更纯,复色显得更灰,可产生纯度对比效果。

(4) 冷暖对比

物体色彩的冷暖是随着物体受光和背光及环境不同而变化的,亮面暖,暗面色彩就呈现它补色倾向的冷色,反之亦然。色彩的冷暖对比是最普遍的一种对

比。冷暖无所不在，其它种种对比都可说是冷暖对比的特殊形式。任何色彩都不是孤立存在，只有在色彩关系中确定它的性格、作用。色彩离开了相互关系将无所依存自然也就无所谓冷暖。

(5) 补色对比

补色对比是一种最强烈的冷暖对比，其色彩效果非常鲜明。在绘画色彩布局中，运用好补色对比也是画面色彩均衡、协调的基础。用一对或数对互补的色块相互交织对照，能使色彩产生更鲜明与刺激而又协调的效果。若用对比的色点交织，可产生丰富华丽的色彩空间调合。这是印象派在色光上的重大发现。毕沙罗和修拉的作品所用的就是这种画法。

(6) 色彩面积对比

色彩对比在一定的画面内，面积的大小便成为调子的主宰。有实验证明，同样面积黄色要比紫色强一倍。在某些时候大面积色块是为了培养、突出小面积色块，如：“万绿丛中一点红。”几种色块并列构成画面，要看各色的呼应，面积的大小，只有注意到这点，画面才能达到既有鲜明强烈的色彩对比，又有协调的色调。

(7) 同时对比

作画要抓住和保持瞬间的新鲜感觉。无论色彩的观察和表现，都必须掌握同时对比的原理，从整体的互相对比去辨别个性，保持敏锐力和新鲜感。在一幅画的进行中，每画一笔颜色，它都与周围的色彩产生同时对比的作用。所以不能以调色盘中的色彩为准，要看加入什么样的色才能与周围的色彩产生所需要的效果。

色彩对比是刺激，调和是和谐，在画面上二者是相辅相成，在运用时可根据内容和画面的需要，有时强调对比，有时则侧重调和。强调对比时要注意调和，强调和谐时要注意对比。

色彩调和的方法有：

(1) 主导色调和

画面中某种物体色彩占主导地位，其它色彩处于次要、陪衬位置所构成的调和。

(2) 同类色与邻近色调和

以各种色相相同或邻近的颜色组成统一的色彩基调。

(3) 光源色调和

以各种色彩统一于同一光源下。如早晨、傍晚的阳光、灯光、火光、月光，由于光源统一或是色彩纷呈的景象，也被染上一层光源色调。俄罗斯画家库英治所画的“乌克兰的傍晚”，就是以玫瑰色基调表现了晚霞的景色。

(4) 对比色调和

有的画面采用不同对立色性的色相，形成强烈对比，也能产生调和。如大量的民间艺术品和敦煌壁画

就是采用这种对比取得调和。

(5) 运用中性色调和

在画面中用金、银、黑、白、灰。这五种中性色来调和，承担其它各色缓冲和平衡作用。往往在民间美术和装饰画中运用较多。

2. 色彩的集中、概括与提炼

没有概括就没有艺术。色彩的概括，要根据色彩大关系对色彩加以集中提炼，取舍，区别主次，加强虚实，使色调鲜明生动。在深入观察的前提下，抓住本质，以少胜多，色彩单纯（而不单调）的画面往往更具艺术感染力。在结合写生练习，要多画色彩速写，小色稿和小记忆画。不断地锻炼概括能力。

3. 色彩的感性与色彩的时代感

所谓色彩的感性，是和人们对生活的体验分不开的，并与国度、时代、民俗、时尚、地域等因素密切相关。黑格尔把对客观世界的色彩感看成画家必备的品格。色彩美使人赏心悦目，更重要的是色彩能形成一定情调。色彩也最能直接影响人的情感。画家对色彩赋予了情感的含义，不再单纯是独立存在的物理现象了。因此，在实践中构成绘画色彩的象征意义和审美诸种内在因素。人们常把色彩编排了一个感情图谱：红——热烈、兴奋；橙——温暖、欣喜、丰稔；黄——光辉、明朗、庄重、希望；绿——青春、新鲜、活力、和平；蓝——爽朗、肃穆、冷静、明快、深远；白——清洁、纯净；黑——严肃、沉闷、黑暗；灰——平静、无力。色彩表现在绘画上比工艺设计更多地注入感情因素。人的感情是多种多样的，在不同的环境、时间及主客观情况下，出现不同程度的激动、平静、理智、狂热、欢快、喜悦、悲哀、痛苦等等。当画家处于创作冲动时，色彩便成为作者感情的自然宣泄，直到画面效果与作者心态达到平衡。例如：梵高的画多是强烈的暖调子，好似燃烧着火一样的激情。东山魁夷的画大都使用偏冷的调子，以表现大自然的宁静、清新之美。毕加索从“蓝色时期”到“红色时期”的变化，也表明他的情绪与色彩表现的关系。人们经过长期经验的积累，借用色彩表现四季、早、午、晚、夜以及轻、重、软、硬等多方面乃至时空以及质的变化，来抒发作者情怀、“寓情于景”、“情景交融”，以不同色调的变化探求色彩情感倾向。

中国传统画中有“笔墨当随时代”的说法，所以对色彩的理论与实践也不能停留在已有的程式上，要不断探索新的表现方法、运用和创造不同的手法和色调去描绘丰富而又绚丽多姿的现实生活。

学习色彩基础理论，理解色彩原理，解析色彩的现象，锻炼色彩感觉，运用正确观察色彩方法，掌握色彩基本规律，学会色彩的应用，须知光有了色彩理论知识，不等于能画出好的色彩画来，关键是多看，多想，多画，将理论知识付诸于艺术实践。

第三章 水粉画基本技法

第一节 水粉画基本技法

水粉画的基本画法有两种：一是干画法，二是湿画法。由这两种画法为基础产生的还有综合画法、特殊技法、无笔画法等等。就其干湿而论，它们是互补关系，没有这两种基本画法也就不会有其它技法了。对于干画法与湿画法的认识，是全面认识学习水粉画技法的基础。

一、干画法

顾名思义，就是用颜料多而水少的意思，其画法及效果颇有些像油画。干画法表现对象具体实在，用笔强烈、明快，体积感很强，刻画物象具体而生动、有较强的表现力。初学者对于画法比较容易掌握（其画法步骤与素描基本统一）。可是，干画法也存在不足的一面，有时由于“干”而造成过“实”的不利因素。往往使物象的暗部、远景的色彩关系不能与亮部协调，带来不良结果。如何克服这一弱点，解决的办法只有在干画法基本统一的基础上，巧妙地使用湿画法来反衬干画法，以增强画面的艺术效果，使其虚实结合，产生和谐的艺术感染力。

这种表现法一般是先湿画后干画，先暗部后亮部，先用湿画法处理暗部及背景等需要“虚”的部分，然后深入刻画“实”的具体形象，用以虚衬实、以弱衬强的手法展示画面的情趣。

二、湿画法

此画法与干画法相反，用颜料少用水多，画法与效果与水彩相似。这种画法画面滋润柔和，形体与色彩可以结合得比较含蓄自然，处理得当会产生一种和谐含蓄的美。湿画法容易出现的问题是：画面轻薄、

结构形象不具体或色彩关系不明确等，有时甚至造成画面不可收拾的地步。湿画法一般适用于表现一些转折不甚明确的物象及风景中的远景，画时涂抹遍数不宜太多，以免造成色彩脏灰等不良后果。局部处理一次完成为好。修改时最好用清水润湿画面，避免色块衔接不上。湿画法在表现亮光时，也可像水彩画法利用纸的白色而得。

第二节 水粉画颜料干湿变化的

特征

学习水粉画，必须熟悉和掌握水粉画颜料的特性，其最大的特点是干湿变化现象。这是学习水粉画的一个难点，这一点解决好了，对于水粉画技法的掌握会带来很多好处。

水粉画颜料在干湿不同的情况下，会呈现出不同深浅的感觉，这种“假”象，即使是有一定绘画经验的人，有时也会被迷惑。因此，对于初学水粉画的人就更应注意这一点。比如涂一块明度均匀的色彩，待干后用清水将其半边浸湿，结果会呈现两块深浅不同的色来，缺乏经验者，往往在湿处加粉或在干处加色来统一明暗，待画面全干之后才发现有问题。这种情况若处在改画，问题则更复杂了，这里还有色性的冷暖关系、色彩倾向等一系列问题，不仅仅是色阶的明度差异，而是要随时注意掌握色彩的冷暖在干后与没有弄湿的部分对比是否适当，是否达到预计的效果。

水粉画的干湿变化对于初学者，往往是较难掌握，但是如果留意观察勤于实践，就会掌握其变化规律，掌握了其性能和规律，作画时自然会得心应手了。

第四章 静物写生

静物写生是初学者训练造型能力，研究色彩规律，熟悉工具性能最有效的途径之一。同时也是掌握水粉画颜料性能，研究水粉画技法最简捷的途径。

水粉静物写生不仅是很好的色彩基础练习，静物画本身也是一个独立的画科，具有独特的审美价值。古今中外许多绘画大师都有静物画成为不朽的杰作。

静物写生虽然受题材局限，向观众展示的天地很小，但它也可以从不同角度反映生活，表现客观世界的一个侧面，籍以表达画家的生活情趣、审美追求。静物画可以在方寸画面中给人们带来无限遐想的天地。

第一节 题材选择

水粉静物写生的题材非常丰富，日常生活中很多东西都可作为静物写生的内容。水粉画静物常表现的内容有：水果、蔬菜、花卉、生活用具（日用陶瓷、玻璃器皿等）、文教具、雕塑、民间工艺品等等。但应注意，取材自然的各种物象均要考虑其美感作用和生活气息，而不应是不假思索，见什么画什么，这样的静物画即使技法高超，也丝毫不能给人以美感。

一、静物的组合

组织好一组理想的静物，是完成作品的重要前提

之一。静物组织的理想与否，能否引起作画的激情，将直接影响画者的作画情绪，可以说关系着写生的成败。可见静物的组织安排是非常重要的。静物的组合要符合艺术规律，要求画者从画面的变化、统一、构图、层次、空间、色彩等角度去反复比较，经营，以求得较理想的组织形式。

二、静物组织的合理性

静物写生内容的组织和搭配要合乎生活常理，要使画面既有生活气息，又富于趣味性，使物象之间产生一定的联系。例如：水果就可以与花瓶、玻璃杯、瓷器等组合；蔬菜则可与鱼、鸡、酒具等组合，这样使它们之间既有联系又有对比，丰富和谐又富于变化，充满生活情趣，给人以美的感受。

总之，静物写生不仅在内容的组织上要符合艺术美的规律，在内容的搭配上更要符合生活常理。成功的静物画不仅技法是高超的，其内容本身也是具有内在联系的审美整体，也是取得艺术效果的组成部分。

第二节 作画步骤

起稿

静物写生起稿一般要求先用铅笔或炭笔入手，这一步骤非常重要，起稿不仅是打轮廓，而且有构图的任务，动笔前应在胸中酝酿成熟。因此，要耐心地反复推敲物体之间的关系，大小比例、空间位置、形体结构等等。起稿不仅是解决形的问题，它是对画面整体性、空间关系、构图布局的全局把握，以便着色时始终保持画面的完整性。起稿时对形的塑造要力求准确，画出人的体面关系，为下面的几个步骤打好基础。形未起好就急于着色，往往容易造成来回涂抹，甚至不堪收拾的后果。对初学者来说，严格的起稿是画好作品的重要前提。

用色彩定形

这一步骤的主要目的是进一步完善物象的形体结构，使画面整体统一，层次分明，其要求与铅笔稿略同，也可在这一步画出物体主要的明暗关系。最好选用一种颜色定形，使画面保持统一，以便于下一步着色（例图6步骤一）。

定形的色以由薄到厚为宜。薄了便于修改，比较肯定的地方，色彩可以稍厚一些，明快些。在这一步不仅要观察物体的色彩关系，也要考虑形体的塑造，这一步不仅是解决轮廓和形的问题，还要推敲色彩的整体关系，主次关系，这一步处理的适当与否将影响下面步骤深入地色彩表现。所以，这一步常被称为深入表现前的准备阶段，其目的在于着色时能随心所欲，得心应手，挥洒自如。

着色

水粉画由于颜料性能的特点，覆盖力较强且易修改，因而着色比水彩较为随意。水粉画在着色顺序上亦不像水彩画那样严格，可以从背景画起，也可以从

主要物体画起，既可以从暗部画到亮部，也可以从亮部向暗部画，有时亦可从中间调子开始，然后向两极发展……方法之多，不一一例举，但在实际运用的时候，主要是根据画面的需求来选择。具体作画时应根据每一幅画不同的目的、要求，灵活选用，不应硬性规定某种方法，也不应死搬硬套别人的方法。水粉画常用的几种着色顺序如下

1. 从亮部开始——中间色调——暗部
2. 从中间色调开始——向两极（明、暗部）过渡
3. 从暗部开始——中间色调——亮部

从亮部画起，接近水彩画法（水彩亦不绝对按此法进行），此法一般不多采用，个别地方偶尔用之，故不作介绍。

从暗部开始，对初学水粉画者是较为理想的方法，因为从暗部开始入手易把握明暗交界及大的体块结构，不易走形。初学者可以参考素描的作画步骤，再针对具体对象的色彩关系去进行表现。

中间调子领域最宽，变化的微妙、丰富。从中间调子开始，便于把握整体的色彩关系，可首先着眼于对象的基本色彩倾向，画出总的或第一感受。然后再两极逐步过渡，深入完成。

水粉画的暗部是较难处理与表现的，画得太暗、太死、太粉都会影响整体效果。一幅画的暗部不仅要暗到适度，还要透明，既要含蓄又要有内容，既统一又要有变化。因而，暗部一般都采用薄画法，用色要含蓄些，其明暗、冷暖要与环境、背景、投影联系起来。物体的暗部色彩，在正常环境中一般略偏暖，而投影则略偏冷。绝不能将物体的暗部画得死黑一团，一点色彩倾向都没有。一幅画色彩最丰富的地方往往在暗面，暗面画好了，画面就比较轻松，反之，暗面画不好，即使亮面色彩画准了，这幅画看上去还是不对头。应该对物体暗面的色彩下功夫去研究认识，掌握环境色变化的规律，这是画好水粉画及其它色彩画的关键（例图6步骤二）。

整体观察、局部入手

整体关系的建立是完成作品的保障，没有整体的观察，任何表现形式均无法施展。由于水粉画具有深入表现物象的优点，很容易使初学者对某个局部或其它细节产生兴趣而不顾大的整体关系。这里要特别强调，在作画时时刻不能放松整体意识，要将整体观察、整体表现贯彻在作画的始终。

但在具体作画的过程中，既要深入刻画，就避免不了出现失去整体效果的现象。这是因为绘画总是要从某一局部开始，而深入刻画也是从局部入手的。解决的办法只有一个，即在对局部的表现时注意将其不断地与周围联系起来，与其它物象、背景等反复比较。当个别物象的色彩寒暖、明暗超过了自身应有的位置和比重时，那就会破坏画面的整体关系。因此，在写生时，若有把握可画到十成，一次完成。如果没

有把握,则只可画到八九成,待画面色彩铺完,然后再从整体的角度去调整,加强没有画足的地方,削弱画过头的地方。调整是任何绘画都不可缺少的环节,其实也就是调整画面的整体关系,使之达到既有生动、深入的局部内容,又有协调完美的整体效果。调整不只是在最后阶段,而是贯穿于作画的全过程,使画面始终保持多样统一、完整丰富的艺术效果。对于初学者,宁可在局部表现上稍差一点,但绝不能丧失整体关系。整体的色彩关系掌握不好,往往是影响初学者提高的最大障碍。

从薄到厚、由虚到实

从薄到厚完成画面是水粉画写生应遵循的基本原则。在水粉画技法中无处不体现这一点,水粉画颜料虽然覆盖力较强,可以重叠加色,但反复叠加画得过厚,不仅难以修改且易于裂脱落。因此在作画时应从薄开始,然后随刻画的深入及表现对象的需求而逐渐加厚,有些地方宁薄勿厚,如:暗面、阴影、远处、虚处等。薄画法可吸取水彩的湿接法处理,厚画法则可采用油画的并置法或叠加法。

水粉画的作画过程,应该是反复比较、认真观察的过程。无论明与暗、寒与暖、远与近、虚与实、整体与局部、对比与协调等诸多因素如何复杂,都要同时考虑,它们之间的关系均以各自的特点存在,并互相依存,相辅相成。不清楚亮面寒到什么程度,也就无法表现暗部暖到什么程度,画面没有相应的虚,实的部分自然也就反衬不出,其它因素无不如此。仅用一种因素或用片面的方法去观察物象,表现物象也只能是片面的、独立的。这都是应该加以克服的(例图6步骤3)。

第三节 色调组织

一幅静物画的取材涉及的内容往往是多方面的,是多种因素组织而成的有机整体。作为写生色彩训练,最基本的原则是真实地反映客观现实。因而从色彩方面也对静物组合提出了一定的要求,当然,这些要求是从色彩关系的角度着眼的。

通常在静物布置之前,总是围绕画面所要表现的内容进行构思、经营。当构思明确之后,接着就是设计色调。不同色彩和色调,都会给画面带来不同的效果。

静物写生色调的安排,常常是围绕主体合理布置。当主体静物处于冷色调时,环境色彩(衬布)可与之形成对比关系,也可与主体形成协调关系。在处理对比关系时,既可形成强对比,亦可使之成为弱对比关系。例如:一组水果静物,主体是红颜色的苹果和黄色的梨子,另外还有一些糖果。那么,为这组静物设计的台布、衬布应是灰色或高明度的色彩。试想,如果改换衬布的色彩,选择高纯度的红、蓝或

绿,整个画面的效果又将会是怎样呢?从这个例子不难看出,静物写生其所包涵的内容远不止是题材选择、合理组织等问题,色彩、色调也是其中非常重要的因素之一(图1、2)。

在色调的组织处理上,其基本方法是:同类色调(即协调),对比色调(即互补);中性色调(即柔和)等。关于色调问题前面章节文字有详细叙述,这里只结合实例简要说明。

第四节 空间层次

水粉画与油画在表现色彩空间上的共同点,就是准确、生动、逼真。

什么是空间感?它是根据透视原理,运用明暗、色彩的冷暖、深淡差别,表现出物象之间的远近层次关系,在平面的绘画中获得立体的、深度的空间感觉。

画面的空间往往与层次密切相联,在形成层次的过程中,空间问题可基本得以解决。表现空间多从两点着手:其一是在形体关系上注意对象的前后、大小、比例、明暗等对比关系,加强画面的空间感,利用形体之间的透视表现空间;其二是运用色彩的冷暖、强弱、深浅等对比关系,使物象之间产生空间距离、深度,以物象之间的微妙的色彩层次去表现空间。例如:画一组水果静物,空间感的表现就要从水果与前面台布与背景衬布之间的层次,以及台布与衬布之间、前后水果之间的对比关系上去细致刻画,使之产生丰富微妙的层次关系,以至达到观其画如亲临其境的感觉。

表现空间一般是划分三个大层次来处理,即:远、中、近。在运用色彩上,把我们较近的物象刻画得比较强烈、醒目,用色肯定、饱和且色性对比鲜明,其形体结构也很明确。在表现中间层次时,要考虑到处于中间层次的物体是从近至远的过渡层次,它的作用是承前启后,故在表现时显得非常重要。太具体与前面的物象冲突,太虚则又与远景的物象混同。因此,在处理中间层次的色彩时,不管其多“跳跃”、多漂亮,也应该服从画面的大关系,只能给予应有的分量,使之处于适当的位置,既不能“跑”到前面来,也不能“隐”到后面去。中间层次若失去其承前启后的作用时,其自身的价值亦随之失去。近、中景的层次关系处理好了,远景的处理则比较轻松。远处的物象一般较虚,结构含蓄,色彩对比也较弱。有了这三个层次的渐变,并在此基础上深入刻画更加微妙的变化,画面的空间感自然跃然而出(图11、12)。

第五节 质感表现

静物写生表现刻画的深入程度,除了上节讲述的对空间感的表现外,很大程度体现在对画面不同物象

质感的表现上。没有表现出质感的静物画,无论整体色彩再理想,空间再深远,终究是没有生气,缺乏艺术感染力的作品。因此,认真研究质感是绘画,尤其是静物画重要的内容之一。

质感是物质具有的特质,质感体验是人的感官经验的积累。一提到质感,人们便联想到不同的物象特质,如光滑、透明、坚硬、松软等。而绘画中质感的表现即是要通过不同的表现手段,再现其不同的特质,使其符合人们的感受。

如何去表现大千世界纷繁繁多的质感?在绘画中是运用对比手法,即用粗细、软硬、滑糙、轻重等诸多因素的对比,形成反衬,使物象的特质更加鲜明。可以说没有对比,画面的质感无从表现。下面就水粉静物写生常遇到的几类物象的质感表现方法作简要叙述。

粗质感的静物

生活中我们见到粗质感的物象很多,可以纳入静物写生的有:粗瓷、陶器、竹木器、粗纤维织物及一些表面粗糙的水果蔬菜等。这些物象由于质地较粗,表面反射光线不很强,受环境色的影响也不明显,它们没有强烈的高光,也没有异常明确的反光。这些质感的静物在表现时一般宜采用湿画法,使之含蓄、浑厚。当然,这也要视具体对象及画面要求用干湿结合画法,或完全用干画法处理,只要可以达到预期的画面整体效果(图7)。

细质感的静物

日常生活中细质地的物象也很多,如:常被静物写生描绘的细瓷器、金属器皿、水果蔬菜中的苹果、葡萄、西瓜、柿子、蕃茄、茄子等。这类细质地的静物,由于质地细腻,表面光滑,受光及环境的影响,色彩变化较大,暗部有明确的反光及环境色。它们与上述粗质感的静物相比,不仅物体本身的固有色减少了,亮部的高光也较明显。表现这类静物,可以采用干湿对比的手法进行处理。暗面用湿画法,给人以丰富、含蓄、透明的感觉。而亮面则用干画法表现,使

其落笔肯定、结构明确,色彩响亮,与暗面产生鲜明的对比(图5、8、12)。

透明质感的静物

玻璃及某些塑料、有机玻璃具有透明的质感,如:用上述材料制作的酒具、花瓶、杯盘等。它们透明、外表光滑,均具有明显的折光现象。

玻璃器皿中无色玻璃和有色玻璃有一定差别:无色玻璃没有明确的固有色相,表现时可利用透过玻璃描绘环境色与高光而取得良好的质感效果;另一种是含有一定色相的透明或半透明的玻璃器皿,如:啤酒具、工艺玻璃器皿、饮料瓶、有色玻璃花瓶等。对这些对象的表现,既要使玻璃透明、半透明的质感画出,又要恰如其分地画出其固有色相,应抓住玻璃的微妙变化,又要考虑其整体感及体积感,防止画面琐碎。表现玻璃质感,多采用从背景入手的办法,多画环境色对它的影响,然后再就玻璃器皿本身的形体结构进行表现,最后画出高光,玻璃的质感就会脱然而出。画高光应仔细观察,绝不可随意涂抹(高光主要反映光的色彩),否则,点出的高光只能影响玻璃的质感。

透明塑料及有机玻璃器皿的质感表现类似玻璃,但它们与玻璃仍有差别。塑料与有机玻璃即使是无色的,其透明性与折光、反光都不及无色玻璃强,这应在写生时仔细观察(图9、15、16)。

花卉与蔬菜的质感表现

花卉、蔬菜等植物含水分较大,给人以鲜嫩、润泽的感觉,其色彩均比较饱和,色彩倾向明确。画这类静物一般适宜干、湿并用的技法。首先应认真观察整体的色彩关系,大处着眼,抓住花卉与蔬菜的新鲜感觉去着力表现,还应注意水分的控制,若画得干巴巴的,它们的质感将大受影响。例如:表现花卉静物时,除了与画其它静物的共同要求外(整体观察,整体表现),着意刻画的应该是花的鲜艳的色彩和姹美的形态,并以其特有的美感去感染观众(图7、11、12)。

第五章 风景画写生

第一节 风景画的特点

各种画种的风景画,虽有各自的特色,但又有彼此相同的特点。无论哪一种画种,无论是写实的、写意的、装饰的以至抽象的,它们都必须以风景为题材,根植于自然和心灵之中;画者通过对自然景色有选择、有组织的描写,既要展示大自然的风姿和神

韵,同时也要直接或间接反映画者对事物的态度、观念和情怀。画面上所创造的是“第二自然”,也就是充满情感色彩的人格化了的自然。

水粉风景画的要求与油画、水彩画基本相似:一要保持画种的特点;二要具备风景画的特色;三要体现画者的思想感情及其审美情趣,并为观众提供更多的艺术享受——否则也就不成其为艺术了。

风景画的特点,主要体现在时间、空间、季节、气候、地域等诸种因素的特殊性上。具体分述如下:

一、时间

时间因素,在静物写生中并不那么突出,但在风景画写生或创作中,有时显得非常重要。大自然所呈露的晨曦、中午、傍晚和夜幕,无不影响着形象的外视形式。即使我们面对同一方面、观察同一景色,在不同的时间也会产生不同的感觉,由此并引起不同的心态共鸣。

倘若从绘画的角度去分析它,时间的变化最根本的乃是光线的变化,温度的变化,空气中成分的变化。这些不同程度的变化,必然导致形象的情态、色调和总体气氛的变化。

画者需要研究的是这种变化在视觉上的特征及其规律,以便得心应手地塑造形象。

二、空间

在大自然中,空间是无限的。在静物写生中的空间,远不到三五公尺,而人自然那无限的空间必然包含着更加丰富的内容。如果从形象和空间双重角度去理解,把静物写生比作一首小诗,那么,风景画无疑是一部巨著。只有风景画才能浓缩辽阔的田野、茂密的森林、繁华的城镇和一望无际的海洋,也只有风景画才能展示人自然那种博大的风姿。风景画是描写空间最好的形式。

通过前面静物写生练习,已逐渐熟悉如何在平面上表现空间的各种技法,以及形象处在特定空间所产生的虚实感、节奏感。其规律同样适用于风景画。只是风景画的空间更深远、博大。

三、季节

季节是大自然周而复始的运动常态。它们也是风景画写生与创作经常需要考虑的内容。

从可感、可视的双重因素着眼,季节的变化最基本的乃是气温和生态的变化。如春暖、夏炎、秋爽、冬寒,它们赋予大自然的风采,犹如演员扮演各种角色去登台,今天斑斓,明天繁茂,后天素雅……类似这些水无体止的变化,都可归结为形象的形体、形态和色调的变化。

画者对季节的研究,通常围绕于形象。首先从整体关系上进行比较和把握,同时也不放松对形象细部的分析和研究。尽管天、地、树木、山水各有相对稳定的形式,但它们处在不同的季节,又会出现明显的或是微妙的差异。以天为例,即使同是晴天,四季也各不相同,更何况其它的景物呢。只要认真看一看,想一想自然也就明白了。

四、气候

风、雨、阴、晴……各种在空间中产生的气象运动的形态,如果从视觉效果上去分析,它们彼此的差别主要是光感、动势、色调和气氛的差别。任何形象

处在空间之中,每时每刻无不受着光线、空间和环境的影响。比如刮风,尘土飞扬,树木、庄稼、花草势必产生反复的动势,有时连各个形象以至整个大色都起了变化。又如下雨,满天银色的水珠,似乎像一串串珍珠,笼罩于形象的表面;尤其那些平日隐约可见的远景,此刻或许已被雨水所“吞没”。再如晴天,其色调与阴天不同,前者艳丽而生发,后者虽然暗淡,但它总有素雅和宁静之感。

风景画对气候的描写,除了揭示它们赋予自然景色的各种美感以外,显然也是为了寓意人们的各种心态,即所谓借物抒情。

五、地域

描绘地域的特色,无疑也是风景画有别于其它题材的内容。

有些题材只要如实记录就含有地域特色的因素,像海洋、雪山、黄土地等,便是如此。

也有一些不同地域中的遗址和新貌,必然蕴涵着历史和文化的内涵。常见的车站、码头、工矿、都市,均系人们建设的成果。更不必说那些纪念性建筑和历史名城了。

以上列举的五个方面,在大自然中它们是不可分割的。这里为了阐述的方便只是分别作了介绍。尽管在具体画面中也会有所侧重,但在画者的心目中它们又是完整的,互相交替的,否则容易产生顾此失彼的弊端。

风景画表面看是写景,实际上也是写人,——写人的风情,写人的实质;至少说,它包括画者的情愫和胸怀。

第二节 学习水粉风景画的途径

画者面对一种新的题材,必然存有怎样学和怎样画的问题。水粉风景画究竟怎样学和怎样画,同样也有一个途径问题。

根据常规着想,一切学习途径的选择,均与学习内容、工作性质、目的要求和人的认识规律紧密相关。

那么,水粉风景画的学习内容究竟包括哪一些?概括而言,可归纳为下列几方面:

1、大自然是形象的宝库。画者出于绘画的需要,首先应对山川、河道、城镇、村落等,循着作画的先后,一一作出分析。从绘画的角度了解形象的意义,以及各个形象彼此之间存在的有形和无形的内外联系。这些意义和联系,既有稳定性的一面,又有变化的另一面。所谓树还是树,天还是天,羊肠小道毕竟不同于高速公路——它们均有自己的特色。然而,它们又有相对变化的另一面。比如形象处在自然当中,如若光线变了,外界条件变了,再加上自身内外因素的变化,那末,它们的色彩面貌、形体特征、情态和意趣必将发生相应的变化。就算同一景色,步前或退

后,对其观察所得都不一样,更不必说,一年四季、风霜雨露,白天黑夜,东西南北中——彼此相差如此之大,形象的视觉效果自然也就不会一样了。

这些一样和不一样、稳定和变化的形象的面貌,均需要画者通过观察去熟悉它,通过实践去理解它,从形、光、色、质的各个角度去把握它们的真谛所存在。

2. 如果仅就形式而论,水粉画必有自身的特殊,这个特殊是指工具、材料的特殊,制作过程特殊和表现技法的特殊,因此并构成了它的有别于其它画种的长处和局限。

画者研究水粉风景画,必然要研究水粉画的工具、材料的性能,以便创造出各种技法。同时也要研究这些技法如何与塑造形象结合起来,与构成画面的形式结合起来。

当然,研究水粉风景画,不能仅仅看作研究水粉画的各种技法。但是,技法研究是不可少的,它是构成形象内外形式的一种手段。假如没有这种手段,那就会永远完成不了高超的画面。

3. 技法研究是一项不可忽视的内容,但画者探求技法的本意是塑造形象,并寻求与其相应的完美的艺术形式。而形式的本质含义,除揭示形象和情感以外,显然就是合理地运用形式规律,以此追求画面的新意。

通常我们所指的形式规律,理应包括:多样和统一、对称和均衡、对比和调和、强弱和虚实、繁简和疏密、呼应和连贯、节奏和韵律、动势和力度、内涵和外延、神韵和意境等诸种原则的符合客观,符合人们心理需求的巧妙组合。

画者从探索水粉风景画技法的第一天起,就应重视对各种形式要素和形式规律的研究,因为艺术毕竟不等于技法,那种长期单一的技法研究,显然是一种缺憾,何况它们(指形式规律)恰恰又是构成画面形象美和形式美的最基本的条件。

4. 水粉风景画与一切题材的绘画一样,均有传情和表意的功能,或是为观众提供形象审美的情趣,或是展示画者博大的胸怀……

如果就人的精神实质而言,均有各式各样的情愫,也有各式各样的意念。若就大自然本身来看,虽然也有五光十色、千姿百态,应有尽有的各种景色。但它们究竟怎样转化为绘画的语言,转化为情感和意念的存在物,这无疑又是风景画者必经、必解、必究的内容。

从实际存在出发,一般可从两方面着手:一是深入解剖情、景、意的对应关系;一是从绘画的角度,逐个领悟各种形式要素和画面组织方式,对传情、表意和揭示审美情趣的可能性及其特殊性,如同理解词义那样去理解它们的含义和实质及其应用范围。比如:风、雨、阴、晴,对人们喜、怒、哀、乐的可喻

性,又如:万紫千红、百花争艳与心花怒放之间的直接或间接的联系,从而了解它们之间的对应关系。最终达到传情表意的目的。

此外,也可以通过构图、用笔、用色等各种方式的艺术处理,直接传达胸臆,陈述内心的天地。凡大刀阔斧的,往往充满激情,而小心翼翼的,不免显得过于理智。

水粉风景画的寓意方式,实际上与文学作品的借物抒情的道理基本上是一致的,其所不同者,只是考虑到自身的特点而已。

作为水粉风景画,本是画者全面认识,全面修养的综合体现。上面简略提及的四个方面,或迟或早都是水粉风景画学习和研究必将面临的内容。从入门起步开始就将其罗列在眼前,或许使人感到很困惑。但它们又不能不提,读者可根据实际情况量力而行。先围绕简易的形象选择构图、造形、色彩、技法这四个基本的问题进行研究。待取得经验再提出全面要求,以便往更高、更深的方面发展。

作为探讨,以上四个问题每个都可以层层分解,步步深化,由浅入深地进行全面求索。既可以以树为主,也可以以天为主;既可以研究色调,也可以表现空间……总之,要严格遵循人的认识规律,分门别类地作些研究,做到循序渐进。

就作画的方式来说,水粉风景画应以写生为主。作业的时间可长可短,或长短结合;画幅的面积可大可小,或大小兼顾,一切根据计划进行。并学会定期总结经验,防止低水平的满足,以及自我满足。

第三节 风景画的作画步骤

一般说来,掌握合于认识规律的作画步骤,总是跟建立正确的思想方法,深刻理解客观存在,熟悉画种工具性能,并具备一定的审美能力这四个方面相应联系在一起的。

从我们教学实践中发现:多数不善画者总是延续了原始那种自发的作画习惯,不善于整体看,整体想和整体画。也不善于从对立与统一、运动与发展,联系与制约、外表与内在、主观与客观的诸种关系中去思考对象的存在和画面的表现。未等形象看清楚,具体计划不明确,就手忙脚乱,顾此失彼地画起来了。以为水粉画可以涂改,模模糊糊地希望寄托于改,结果越画越灰,越改越脏,越搞越乱;终达不到预期的目的。

实际上,绘画要求画者:眼看、心想、手画这三者需要紧密结合,各有明确分工。眼看的范围要大、要具体;想的内容要全面、要深刻,既要瞻前也要顾后,既要想到表也要想到里,既要想这个也要想那个……而手画却是具体的、局限的,一笔一画似乎都是点滴的,这就要求它更需要顾东画西;坚持“从整体到局部,再由局部到整体,整体与局部互相兼顾”的原