

中

央

工

艺

美

术

学

院

基

础

教

学

技

法

丛

书

王君瑞 编著



安徽美术出版社

色彩· 写生· 艺术

中央工艺美术学院基础教学技法丛书

色彩 · 写生 · 艺术

王君瑞 编著



安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

色彩·写生·艺术/王君瑞编著.-合肥:安徽美术出版社,2000.1

(中央工艺美术学院基础教学技法丛书)

ISBN 7-5398-0761-X

I. 色… II. 王… III. 绘画 技法(美术) IV. J21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 65319 号

色彩·写生·艺术

安徽美术出版社出版 新华书店经销

合肥晓星印刷厂印刷 印张:5.25

开本:889×1194 1/16 2000 年 1 月第 1 版

2001 年 3 月第 2 次印刷

ISBN 7-5398-0761-X/J·761 定价:28.00 元

序

中央工艺美术学院基础部成立至今已~~超过了十年~~个年头,初建时基础部聚集了学院内的绘画基础、设计基础以及专业设计各方面的优秀师资力量,其目的是要拓宽学院内各专业的的基础范围,淡化专业界线,强化教学管理,引进竞争机制,最终达到提高教学质量之目的。

基础部以绘画基础课的教师为多,力量强,同时,又汇集了各系各专业的教师,大家积极热情、忘我工作,为初建的基础部以及摸索过程中的教学体系打下了坚实的基础

这套系列技法丛书即是学院基础部全体教师长期探索的成果。我认为它有着以下几方面特色:

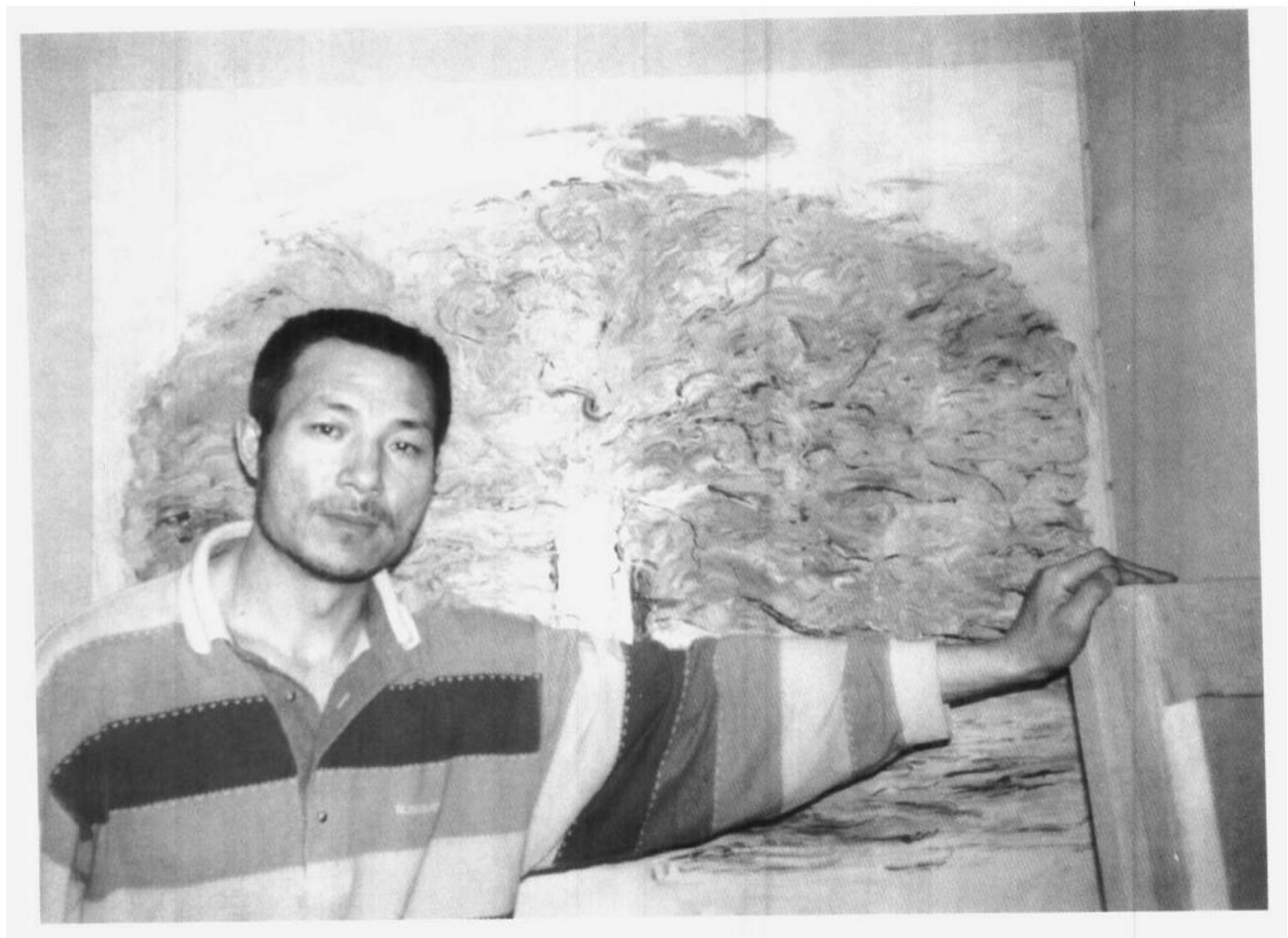
1. 实践性 技法丛书不是从技法出发,也不是个人技法体会,而是教学实践的成果,是长期以来与众多班级的学生共同创作实践的体会,因此,它丰富且具有说服力;

2. 交融性 从基础部成立至今,整个过程是一个多学科人才深入交流、对教学不断切磋的过程,绘画基础课或者说造型基础课与专业基础课的交融是很难得的,它将使各种艺术创作的表现得以升华;

3. 创造性 丛书的作者大多年富力强,努力探索,在继承传统和学习老一辈艺术家的创作成果基础上不断出新。他们结合 90 年代青年人的知识构成,认真组织了这套具有针对性的技法丛书

我相信通过这套丛书,读者会看到艺术设计教育领域内的基础教学也正在呈现着为适应未来发展而努力的姿态。

中央工艺美术学院院长 王明旨



作者简介

王君瑞,1957年生于中国吉林省白山市,1984年毕业于鲁迅美术学院油画系并留校任教。主讲基础和专业课程。1989年在鲁迅美术学院油画系教授素描、油画、文化考察、毕业论文和毕业创作等课程。1994年任中央工艺美术学院基础部讲师,主讲素描、色彩、风景写生等课程。

1991年油画《草原的秋天》获得日本东京“中国的四季”展铜奖并被收藏。1993年油画《森林中的小溪》获“博雅油画大赛”优秀奖并被收藏,同年在中央美术学院美术馆举办“王君瑞油画展”。

1997年赴法国、英国等欧洲国家访问考察,并在巴黎国际艺术城举办“王君瑞油画展”。同年秋,油画《牧牛》入选法国第108届独立沙龙艺术作品展。1998年油画《收》参加中央工艺美术学院赴法国艺术作品展。1999年参加中国美术馆“学院化状态”八人展。

前言

水粉画是继油画和水彩画之后又一个新的西洋画种。它既有油画的浓重感和很强的覆盖力,又有水彩画特有的透明、润泽的表现效果。由于水粉画颜料和工具应用简便,携带起来也很方便,而且对纸张的要求不高,又具有油画和水彩画二者兼备的表现力,因此,被更多的画家、学生以及美术爱好者所采用。那些学习基础绘画的学生和习惯户外写生的人更是对之青睐有加。

色彩是绘画的主要语言。初学者学习水粉画首先应该学习色彩规律,除了在实践中不断地掌握材料性能外,更重要的还要努力加强对色彩造型的认识,了解色彩在绘画中的应用方法,不断增强色彩学方面的修养。只有充分地掌握了色彩的规律并能够自如地驾驭色彩,才能够准确地表现对象,才能够画出满意的水粉画。

本书中我们将重点讨论写生中有关色彩原理和色彩具体应用方法,并结合范图介绍一些水粉画的常用技法。我们选择了许多大学低年级学生基础课程中的水粉画作品,将它们分类编排,供读者参考。这些作业虽然不能说尽善尽美,但都是基础课程中比较优秀的作品。我们确信,通过每一章节的理论引导和对画面、技巧、技法的分析,读者会顺着这个思路去了解范图中所体现出来的合理的色彩关系和正确的表现方法。

为了使读者在水粉画写生中不至于陷入单一的套路,我们提供给读者的是正确的认识方法和如何解决写生中常常遇到的问题,而不是写生的步骤和固定的模式。随着一个个问题的解决,读者在学习水粉画的实践中将逐渐被色彩诱惑,同时也将尝到玩味色彩的乐趣,因而会更加灵活地控制画面,久而久之也就积累了作画经验。我们希望读者在学完本书的每一个章节后,反复地去试着画几次,这样便可以很容易地掌握其中的规律,也就能迅速地掌握技法。

每一个人对所观察到的东西在感受上是有着很大差异的。因此,在学习水粉画写生时切不可死搬教条,要灵活应用书中的各个不同因素,根据不同的对象选择更合适的方法。在本书中,我们把相对客观地表现对象作为宗旨,结合写实主义、印象主义和表现主义绘画的原理和具体的画面加以分析和介绍,相信读者可以从中体验到写实主义严谨的造型,印象主义丰富、斑斓的色彩以及表现主义夸张、强烈、自由奔放的色彩表现力。

目 录

第一章 选择对象和观察对象.....	1
一、选择画面的主题.....	1
二、两种不同的观察方法.....	1
第二章 色调.....	3
一、构成色调的方法.....	3
1. 色块的比例.....	3
2. 同类色.....	4
3. 色彩并置.....	4
二、色调的美感.....	4
第三章 对比.....	6
一、色彩的三个基本要素.....	6
二、冷与暖.....	7
三、纯与灰.....	7
四、繁与简.....	8
第四章 水粉画常用技法及应用.....	10
一、干、湿法.....	10
1. 干画法.....	10
2. 湿画法.....	10
二、视觉混色.....	11
1. 点彩.....	11
2. 色面推移.....	11
3. 并置法.....	12
4. 堆积法.....	12
三、肌理.....	12
1. 立粉法.....	12
2. 拼贴法.....	12

3. 刮法.....	12
四、笔触.....	13
1. 平涂.....	13
2. 顺笔.....	13
3. 逆笔.....	13
4. 拖笔.....	13
附图.....	15
参考图.....	45

第一章 选择对象和观察对象

初学绘画的人在开始写生对象时,面对眼前的一切往往会感到茫然,不知从何处下手。尤其是在画风景画时,要么觉得找不到如愿的景物,要么去堆砌眼前所看到的一切景物。之所以会造成这种情况,其原因是不能整体地去认识对象,抓不住事物的主要特征,不知道如何选取所画的主体。因此,养成敏感的主次意识,弄清正确的观察方法是初学者首先要解决的问题。

一、选择画面的主题

面对自然界,在你的视野中必然会呈现出形态各异的物象和色彩变化丰富的空间。那么是不是将所看到的一切都描绘在画纸上就等于完成了写生的目的呢?事实上并不是这样。因为绘画是依靠感觉而不是依靠肉眼去分辨一个个对象细节来作画的。所以面对繁杂的对象,凭着感觉和意愿,去选择其中的主要环节作为画面的主体,淡化或放弃一些次要的东西是写生中极为重要的手段。取什么,舍什么,这一矛盾应始终贯串于作画过程中。所谓取,实际上是对自然中某物象的强化。比如我们面对的是层层叠叠的山水树木和村庄,倘若主要兴趣落到了其中的几棵树上,那么画面的重点就是要强化这几棵树,使之成为画中的主体。而山水、村庄只能服从于树,它们所起的作用是衬托、协调和丰富树这一主体。在附图1中,作者选择了农田中的草垛作为画面的主体。农田充满了整个画面,相对直线的地垄和大面积的暖亮色包围着相对圆形的草垛,浑厚、完整的圆形占据了画面较为中间的主要位置,加之较为具体的形象和富有变化的笔触,使它与农田构成了一种主次清晰、整体和谐的关系。附图2在选择主题和主次的处理上更是大胆而果断。作画者将果盘中的水果和前面的玻璃杯紧密地结合在一起,用严谨的造型确立了它的主体地位;刀叉等小件器皿所处的位置和方向起到了呼应主体和调节视线的作用,这就使画面的构图更加完整。通过大胆地舍弃衬布和背景的具体形象,使主体部分虽然用笔不多但显得非常丰富,而且主次也更加鲜明。

附图3和附图4在选择主题上也有着类似的规律。读者可以按以上所讲解的内容,试着分析、研究并做一些练习,这样,对今后作画时如何去把握画面重点是会有很大帮助的。

二、两种不同的观察方法

观察方法大致可分为两种:即瞬间观察和连续观察。瞬间观察是指在一个特定的同一时间和空间内选择一个视点的观察。这种观察方法在西方写实主义和印象主义绘画中得到了广泛运用。它借助焦

点透视的科学法则,在视野之内瞬间抓住一个焦点,在凝视这个焦点的同时,用眼睛的余光去察觉视野之内其他部分的景物,如此所得到的视觉图像便带有主与次、虚与实、具体与朦胧等秩序井然的关系。一旦习惯于按这样的方法去观察对象,就会发现所要表达的东西变得明晰了,而其他那些繁杂的物象也就变得次要了。但需要注意的一点是:在写生时,随着作画的进程,当描绘到视点之外即眼睛余光中感觉到的东西时,不可忘记它与视点的关系,不可孤立地画那些次要部分的细节。附图5这幅风景是选择房子作为视点的,因此,比较强烈的部分和相对具体的造型都集中在房子这一带。尽管房前有大片的土地和树木,而且在处理手法上也比较概括,但由于视点与周围的对比作用,仍然使房子的空间位置不会前移,反而会让人感到这同一空间而不同位置的景物是非常整体的,连接也是非常紧密的。附图6采取了与此同样的观察方法:视点直接放到了黑白和冷暖对比最强烈的筐子和玉米这一部分。为了区别和丰富画面不同的物质感,对视点中的碗进行了深入具体的刻画,并利用周围的投影和向前延伸的线,联系着最前面的那一只单独的玉米,使它既呼应了视点部分的具体物体,又使它恰到好处且不显得孤立。作者将视线余光感觉到的背景和前面的衬布,按瞬间观察所得到的次序用大笔概括,作简化处理,衬托了鲜明的视觉中心部分。(参照附图7—9,练习瞬间观察的方法。)

连续观察是指不限定时间和空间,从一个视点转移到另一个视点的观察方法。它就像电影中长镜头拍摄方法一样,随着镜头的移动,在一个画面里完成很多内容或故事。在这方面,东方绘画更多地把它作为认识对象的主要方法。中国画的长卷是最为典型的例子。连续观察的方法在艺术创作中应用得比较广泛,因为连续观察比瞬间观察更自由。它不受透视、光影、解剖等限定,可以随意选择内容和兴趣点,通过自由组合完成理想的画面。

连续观察的方法也常用于写生中。附图10和附图11就是以连续观察的方法来完成的。我们可以看到在这两幅画的画面中,各部位都画得详尽而充实,整体感也很好。它的完整性是依赖于物体与物体之间大小的搭配,从而构成了一个基本的结构。另外,经过布纹或图案的过渡使几个主体物所处的位置变得自然、连贯且富有节奏感。对照范图我们不妨设想一下,假如去掉了画面中的布纹或衬布上的图案,将会是一个什么样子?那一定是缺乏贯串性的各自孤立的散乱的堆砌物。因此,在写生中正确地刻画、协调主次部分的关系,运用自然的疏密秩序来调整画面是十分重要的。当然,这需要在写生训练中不断地体会和不断地提高全面的艺术素养才能够达到。

初学者在了解连续观察方法的同时,最好还是要进行瞬间观察的训练,待养成了整体观察的习惯后再逐渐地把两种观察方法结合起来运用。

第二章 色 调

任何一幅画色调的明确与否和是否富有美感,是决定画作成功或失败的关键问题。色调直接体现着画家的情感意识和基本的艺术素养。色调可以代表画家的审美趣味,可以代表画家的思想感情,也可以体现画家的个人意志。每个人对色彩都有着不同的感受,或者对某一种色调有着不同的喜好。随着情绪的变化和时间的推移,一个人对色彩的敏感性也会无意识地有所调整。比如现代绘画大师毕加索的蓝色时期和玫瑰色时期的色调就是随着他阶段性的情绪变化所自然形成的。许多表现主义画家们也是通过色调来表达他们的思想感情和个人意志的。可见,色调除了有它的形式规律的一面外,还有画家个人的主观意志和生活经验的一面。因此,重视色调的构成和体现色调的美感及强化色调的心理作用,是研究色彩的一个重要课题。

一、构成色调的方法

色彩是由三个基本颜色红、黄、蓝构成的,通常这三种颜色也被称为三原色。三原色不同量的混合加上黑或白色以改变明度就构成了有序的色彩关系。从一定的意义上说,选择三原色中任何一种颜色涂到画纸上就可以被视为一个简单的单一颜色的调子。但是不能认为它是一个绘画的具有色彩意义的色调。绘画的色调是需要冷与暖的对比、同类色之间位置转换和纯与灰的排列、穿插等因素构成的,它是建立在绘画色彩原理之上的。有关色彩关系方面的问题我们在第三章中将作更详细的论述。现在还是回到如何构成色调的问题上来。

1. 色块的比例

美妙的大自然中的丰富色彩是由三原色的演化和黑白反差作用而形成的。虽然呈现在我们面前的色彩现象变化无穷,但它仍有自身的规律。只要我们把它们归纳起来,整体地去观察、去认识,就会发现它们的秩序和有机的组合。任何一个物体都有着它的形状,当许多大小不等的形状参差不齐地排列在一起时,我们之所以能够区分出这些形状,就是因为这些形状都具有不同的颜色倾向和明度的反差。从色彩的角度去认识这些形状,每个形状都在其相互对比之下呈现出它自身的颜色倾向。我们把这些形形色色的形状称作色块。画面色调的形成在于色块占据画面比例的大小,如果许多偏冷的小色块占据了画面三分之二以上的面积,那么无论暖色块是大是小都无法抗拒冷色,而最终画面仍为冷色调。与此相反,如果偏冷的色块在画面上的比例较小,而暖色块占据了三分之二以上,那么暖色以绝对优势控制着冷色而使画面呈现为暖色调。假如我们把各种不同的色块还原成三原色的话,就更有助于我们认识构成色调的原理。红、黄、蓝色块比例的大小决定着画面色调向哪一个倾向转移。很显然,在

一幅画面上三原色中任何一种占据了大面积,那么这种颜色就主导着画面的色调。这可以在附图 12 中找到这个依据。与此相同,附图 13 中黄色占据着画面绝大部分的面积,蓝、红色的面积非常小,只是起着一种点缀作用。这种色块比例的悬殊加强了黄色的视觉力量,构成了明朗的金秋特征。

2. 同类色

同类色是指同属于一个概念的颜色。如红色的同一概念有大红、土红、桔红、玫瑰红等。这些同类色如果被巧妙地组合起来,就会产生出不同趣味的红色调来。黑色和白色在绘画的概念中不能被认为是具有倾向的颜色,但是它们一旦被穿插在色彩之中,在色彩对比下就会变成有倾向的颜色了。如黑或白在蓝色的包围下显得偏暖,在橙色中又显得偏冷。因此,黑色或白色加入到同类色色调之中,就会使画面的色调变得更加丰富和具有美感。

同类色色调在写生中应用不多,因为客观对象很难直接提供这种可能性。所以我们只需对它有所了解并能够灵活应用到写生中就可以了。当绘画水平提高到了了一定的程度后,就可以通过此种方法去完成一些理想化和趣味化的作品了。

3. 色彩并置

经常到户外写生的人,一定会常常遇到一些形与形之间冷暖难辨、倾向不清的现象。这种现象是由于视觉混色造成的。混色使颜色的纯度降低,使色彩倾向的差异变得微妙;混色也是使色彩由简单到丰富的最基本方法。三原色混合在一起后就会变成深灰色。如果将三原色中的任何一种的量进行加或者减,都会使颜色向不同的倾向转变。在有的画面色调中,没有明显的色块比例的对比,整个画面只充满着一个基色,但是从视觉中又感到很丰富。原因就是那个基色并不是平涂的,而是通过冷和暖推移而形成的。如在一幅充满绿色色调的画面中,将蓝和黄分解出来,再把它们不加调和地以色面或点状等形式并置到画面上,这个绿色调的画面就会产生冷暖关系,使那个平淡的绿色变得活跃起来,从而增强了色彩的生命力。在这一方法上,印象派绘画是最具代表性的。附图 14 中没有明确的纯色色块,分别用不等量的蓝、黄、红三色并置在画面的各个部分,通过增大黄和蓝的量而减少红色的量,巧妙地构成了一个色彩丰富的灰绿色调的画面。

总之,构成色调的方法有多种因素,有时可以采用其中的一个因素,有时可以采用几个因素,将它们结合起来根据特定的对象加以运用。需要记住的一点是:无论采用哪种方法,只要懂得在一幅画面中始终保持以不多于三种颜色倾向为画面的主要色域,那么画面的色调就一定会处于统一、和谐的状态。

二、色调的美感

色调的美感取决于画面中的色彩是否和谐,是否能够体现出色彩的魅力。每个具体的物象都有它自身的色彩意义,物象与物象之间的特殊组合所呈现出的色彩关系,会使人产生不同的联想。从物象中寻找和发掘最佳的色彩组合关系和特殊的色调品位是作画的首要条件。事实上在我们眼前许许多多的色彩现象中,也许有某一处的组合会使我们激动不已,那么,我们可以随着自己的情绪将这个组合加以扩大或发展。强化某一部分或重复某一部分,本身就是使它更加鲜明的有效手段。经过主观的取与舍,将那些不入调的部分排除,使画面的色调向一个理想化的、统一的方向发展。附图 15 展现的是一幅冷灰的色调,几个大的形状色彩倾向都是比较灰的。它们之间的冷暖差异也很小,只是冷灰的面积大于暖灰色的面积而主导着画面的主色调。由于几只较高纯度的黄色的梨,分别点缀在亮灰色上面,在这个对比下,坛子、红灰色的衬布等小色块也变得不再是明确的暖色,而向冷色区域靠拢,从而

构成了画面的色调沉稳、对比鲜明有序的效果。附图 16 带有更强的主观性。在此图中,作者大胆地简化了四周的色彩对比,使之与中间的那块具有运动感的衬布形成了一种静与动的对比。但在色彩关系上,它们则同处于一种带有略微差异的冷灰的状态;较小面积的暖色水果等虽然占据着画面的中心位置,但它们在强有力的布纹结构的穿引下融成了一个整体,使冷灰色调的特征更加明确,给人一种朴素、自然、具有起伏韵律的美感。附图 17 所表达的是一种色彩很强烈的色调。它以色块的面积在高纯度的对抗中取得力量美。

一幅画色调的美感与否,是检验画家宏观把握画面的能力和综合艺术修养的标志之一。因此,在学习水粉画写生中,要拿出一定的精力从客观对象中去发现和提炼美的因素,不要简单地以一种画法去套用所有的对象。只有通过自己的观察和分析,凭借自己的感受去表现对象,才能够从中总结出丰富的写生经验,并形成自己的个人风格和表现出具有不同美感的画面来。参照附图 18—20,结合本章所讲授的知识,多多实践,必定能从中取得许多控制色调的经验。

第三章 对比

从开始了解绘画,到学习绘画,直至从事绘画艺术,始终离不开对比这一概念。因为离开了对比,也就不存在绘画,甚至不存在整个视觉艺术。对比在视觉艺术中无处不在。特别是在初学绘画时,更要加强这方面的认识,否则,在写生某一对象时,势必会使画面形成混乱的局面。

对比关系在绘画中涉及的方面很广。在本章中,我们只是针对写生中常遇到的一些有关色彩方面的问题,进行讲解和分析。通过解决主要矛盾,使我们在了解色彩知识的同时,能够自觉地将其原理运用到写生中去,达到举一反三的目的。

一、色彩的三个基本要素

色彩是由纯度—纯到灰、由明度—明到暗、由色相—暖到冷三个基本要素组成的。

纯度 在我们所使用的颜色中,未加调和的三原色保持了最高的纯度。当它们相互混合后,纯度就开始降低。这个从纯到灰的变化过程可以使简单的颜色变得丰富起来,并形成了一个纯与灰对比的系统。

明度 是从亮到暗的秩序。黄色在色彩中明度最高,蓝色明度最低,黑和白是一个单独序列明度的两极。这两种一个为色彩的、一个为单色的明度之间相互作用,构成了绘画中犹如音乐般的高低音节,使画面层次分明、响亮而充满活力。

色相 三原色之间相互混合可以派生出一个庞大的颜色群。如红与黄混合变为橙,蓝与黄混合变为绿,蓝与红混合变为紫……以此类推,由不等量的颜色相混合,就会演变出更多的颜色倾向。这些不同倾向的颜色之差别就是色相。它们可使绘画的色彩五光十色,变化无穷。

色彩的三个基本要素永远是一个统一体,任何一个要素都不可能孤立。但是在写生时,如果画面出现了混乱的局面,我们可以利用分离三个要素的方法,来检验画面存在的问题。例如,画面看上去色彩很丰富,而且也很协调,只是显得沉闷,这一定是明度的层次没有拉开,是画面缺少应有的对比而造成的;再如,画面节奏感很强,色彩倾向也较明确,只是感到某些色块有些孤立或显得生硬,这可能是纯色和灰色搭配得不好,缺少呼应和协调性所造成的。附图 21 在色彩三要素的关系上处理得就比较好。在明度上,蓝色的衬布和坛子作为重色块与白衬布形成最强的对比,加之黄色的玉米和画面中小色块的果子集中在大块的蓝衬布上,这样让纯度最高的色彩纠合在一起,从而既强化了主体又起到了联系重色块和亮色块的作用,使画面显得丰富且有秩序。在纯度上,纯色运用得比较节制,除了在主体中的小面积上使用了相对的纯色外,整个背景和白、黄灰的衬布都以大面积的灰色来处理。为了使主

体中的纯色不至于和周围的灰色脱节,画面采用了干草、碗等灰颜色穿插于纯色之中,让纯与灰内外呼应,形成了既对立又协调的整体效果。在色相上,几个大色块的色彩倾向把握得非常好,且有着各自的味,冷与冷、暖与暖的微差把握得也很到位,而且冷与暖的对比作用运用得也很合理。如画面中的白布和它周围的色相关系就很巧妙。单纯的白色衬布不但衬托了复杂的主题,而且与周边的色块相互制约。白色衬布是整个画面中最没有色彩纯度的。冷灰的背景使它显得发暖,黄灰的衬布使它显得发紫,同时它又使这两大块灰色显得更加稳定和明确。这种相互制约下的色相就是对比中的高品位。

结合范图,我们对色彩的纯度、明度、色相作了较详细的分析和介绍,参照附图 22—24 以及参考图,并结合写生的体会,养成用色彩的三个基本要素去控制和检验画面的习惯。

二、冷与暖

从印象主义开始,绘画的色彩已不再像古典绘画那样被看作是描绘物质固有的颜色。印象派大师们借助于光学原理,走出画室,直接面对千变万化的大自然,去表现不同瞬间的色彩变化。他们把空间中的一切色彩都看成是冷和暖的组合,用纯粹的色彩语言去解释客观现象,摆脱了古典绘画中昏暗的褐色调,将色彩领域进一步拓宽,并将它推向了一个新的阶段。

冷和暖的对比关系,在色彩写生中是重要的手段之一。在水粉画写生中,这一手段显得更为突出,因为水粉颜料在干湿前后会呈现出不同的效果。在造型时用冷和暖的对比关系取代素描关系,会使画面具有强有力的色彩空间感和水粉画落笔果断的特点。加强冷与暖的意识,不仅可以使我们习惯用色彩的眼睛去判断对象,而且还可以避免画面贫色和见亮加白、见暗加黑所造成的脏、灰、粉气等毛病。

冷和暖在画面中始终是在不同纯度下相互对比的关系,在画面的任何部分都不能脱离冷和暖的因素。如附图 25 所示,画面中大的色彩关系是:房屋以上的部分为冷色区域,以下部分为暖色区域。这个分割界线恰恰是作者所要强化的视觉中心部位,因此,将明度、纯度和冷暖最强的对比用到这里,以便突出主题。从画面中我们发现,房顶由于光影的作用,受光部分呈现出光照下的暖色,而背光部分接受了天空等环境色的反射,呈偏紫的冷色。虽然白色的屋顶用冷、暖色来构成,但它附近的拖拉机、地面等冷暖的对比比它更加强烈,因此,屋顶呈现给我们的色感仍然是白色的;再看占据大面积空间的树林、天空和小面积的地面,它们也同样可用冷和暖来解释,只是它们的冷暖对比相对较弱而已。总之,在这幅画面里,各部分均以不同程度的冷暖对立使色彩间相互推移,构成了一个处于运动中的具有空气感的色彩空间。

对于冷暖关系的运用,要根据具体对象而定。冷暖的对比方法是加强色彩表现力的有效手段,需要在学习过程中逐步正确地把握它,不可在画面上过于平均地使用,或不顾整体而在次要部位过分地夸张局部效果。要随时检查画面各部分是否做到以冷暖关系去表现对象。(参照附图 26—29。)

三、纯与灰

纯与灰是色彩中另一个意义的对比关系。在本节中,我们单独把纯与灰提出来加以讨论,并不是仅为加强纯度这个概念,而是要从另一个角度阐明在绘画中存在其中的一些具体问题和它对色相的影响。

我们已经知道三原色混合在一起后,便失去了它的本色而变成灰。我们还知道黑和白混合在一起也变成灰。那么,我们就沿着这个思路发展下去,具体认识一下纯与灰的对比关系在绘画中的作用,和

如何正确地掌握纯与灰色的使用方法。

初学绘画的人往往面对写生的对象不知道如何使用颜色,或者总觉得调色板上的颜色种类太少,即便买来 18 色或是 24 色的颜料也不能达到将对象丰富的色彩表现出来的目的。这就要求我们首先必须学会调色的方法和习惯于相对地去认识色彩。在此前提下,通过写生不断认识色彩从纯到灰的秩序和二者之间的对比关系。一般情况下,找到纯度相对较高的颜色会觉得容易些,但是要找到相似于对象的较灰的颜色就会感到困难。特别是在灰与灰之间的色相差别较为微妙和复杂时,就更是难以区别和无法在调色板上调出来。要想解决这个问题,可依靠以下几种方法。

1. 在调色时尽可能不要把很多种颜色调在一起。一般情况下选择二至三种就可以了。如果需要把颜色的纯度降到很低的程度,最好不要用调色板上较纯的原色相混合,而应该用接近的颜色和黑白二色混合使它变灰。要知道黑和白不是色谱中的颜色,它们本身没有色彩倾向。它们和任何一种颜色相混合只会降低这种颜色的纯度,而不会改变这个颜色的色相。如果用 12 种颜色分别与黑白相混合,那么就会产生 12 种倾向的灰颜色,这就给灰色的选择提供了更多的余地。如果用许多种纯色相混合去调配所需要的灰色,就等于在某一局部使用了这许多种颜色。即便是能够控制着它们的量,也不可避免地使这些颜色在用于其他部位时和这块灰色相重复,从而造成色彩倾向上的混乱。尤其是在表现灰色调时,要想画出丰富的灰颜色,用这种纯色之间相混合的办法,即使调色板上的颜色种类再多也是不够用的。

2. 要重点建立画面中大的区域间的色块对比,时刻注意大的色彩倾向,不要陷入细节,局部的色彩要受制于整体。必须做到局部色彩对比要控制在它所处的大色块之中。否则,也会造成纯与灰之间色相混乱和局部与局部之间相互抵消的不良效果。

3. 通过对比确定色彩的相对纯度。在色彩写生中,目的不是照抄客观对象,而是要结合主、客观因素去表现对象。从客观的相对关系中提取美的东西,从主观的愿望中去强调色彩的纯度。客观中的一切现象都是在相对之中。以红色为例:在色彩的概念中,大红、土红、紫红都是红,如果将它们分别加进黑色或白色,除了在纯度上降低外,它们的基本概念——红是不会改变的。它们依然保持着大红、土红、紫红的各自倾向。我们虽然了解了色彩由纯到灰的调配原理,但同时还必须知道纯色之间的差度对比,如紫红比土红纯,大红比紫红纯。在三者中如果各自加入了不同量的黑或白后,原来的三个红色的差度就会发生逆转。如果大红加入了大量的黑或白,而紫红加入的比较少,土红没有加入,那么很显然它们的纯度依次是:土红比紫红纯,紫红比大红纯。这个从纯到灰的多变的调配原理,必须要视对象而灵活把握。另外还要根据画面色彩来确定纯与灰的秩序。附图 30 是一幅将纯和灰的对比差度拉得很开的画面,用大面积的灰色包围着小面积的纯色。为了使蓝色的水面更加透彻,作者将画面中最纯的冷色和暖色放在一起,与周边的桥、水等灰色构成了一种强烈的对比。桥和倒影中的灰色也采用了冷暖推移的方法,使它们呈现出了统一的光感效果。附图 31 与附图 30 相反,将对比差度拉近,有限地使用了较纯的颜色,通过对比将灰的色阶压缩在大块的灰色区域里,这样一来,画面中心部位的几块虽然并不很纯的颜色就显得很饱和了。由此可见,纯与灰的作用在色彩造型中是极为重要的,是否能灵活掌握它们将直接影响画面的效果。

四、繁与简

画面中的繁与简在素描训练中是一个很重要的对比因素,在色彩训练中也同样是一个不可忽视的问题。色彩中的繁简关系与素描中的繁简关系,其原理是相同的,只是色彩的繁简有着与素描造型

意义之外的独立因素。设想这样一个简单的画面：一棵树和一片天空，那么形成繁与简的因素就是树和天空。从素描的意义上看，很可能会首先发现树枝的纵横交错的复杂，与单纯、平面的天空形成对比；但是从色彩意义上看，除了有以上所发现的造型对比外，一定也会发现树枝间的交错和空间位置的不同而产生的色彩倾向变化万千，丰富多彩。假如我们仍然用树和天空来作为所要描绘的对象，同时放弃素描意义中具体的造型，只用色彩的手段去画对它的感受的话，那么势必会将多种不同的颜色倾向用于树的位置上，而将天空简化。因为在它们的对比中，作为一个平面的天空无法与树的体积相比，也无法与树的色彩层次相比，所以它只能衬托树并使之丰富。这是一个简托繁的典型例子。在附图 32 中作者所采用的繁与简的秩序，与我们上述的画面有着相似之处，在视点——门这一带加强了冷暖对比的同时，将纯度较高的颜色和更多不同的色彩倾向用到了这里。事实上，在这里并没有非常具体地刻画门的形象，而是通过对门附近的墙等加以概括和简化，使之形成繁与简的对比，从而使人感到的是——一幅既丰富又自然有序的画面。

一切事物都是相对的，不可能一成不变。以上所阐述的只是繁与简诸多关系中的其中一种。我们再举一个与之相反的例子来论述在特定条件下形式的变化。假如我们面对的是一匹白马站立在开满鲜花的草丛中，而在马与草丛这两种基本形象中，选择了白马作为画面的主体。在这一条件下，显然是开满了鲜花的草丛更显得繁杂。从色彩的意义讲，草丛中的鲜花和绿草编织起了一个由较高纯度和倾向各异的颜色群；而白马是依靠自身形体的起伏变化，同时又受周围环境颜色的光色作用而形成了冷暖对比，这个局部的对比，明显超越不了草丛中色彩的强度。因此，尽管白马作为画面的主体存在而占据着画幅中视点的位置，但它却在鲜艳、繁杂的草丛衬托下变得简化了。这种主体单纯、简化，而衬托物强烈、繁杂就是很典型的繁托简的形式。附图 33 和附图 34 都采用了冷暖对比强烈的花地毯来衬托画面中的几件瓷器。由于地毯的色彩本身很鲜明，加上果子的颜色和它很协调，因此，此处用色最多，冷暖反差最强也最复杂。与之形成大的繁简对比的是那几件瓷器。瓷器本身的颜色倾向变化很小，而且较弱，尽管在造型上刻画得比较细致，但是在色彩上还是相对简化的。正因为这样的处理，才使得画面显得较为深入而有秩序。（结合本节鉴赏附图 35—37。）

繁与简的关系应用得如何，是衡量作画人主次意识和对画面节奏感把握得好与不好的尺度之一。以上两例只是希望能帮助初学者加强对繁与简的认识，真正掌握它还需依靠自己的感觉并在写生中不断努力。