



水粉静物

S H U I F E N J I N G W U

美术基础教学技法讲座

宫六朝 著

1

湖北长江出版集团
湖北美术出版社

美术基础教学技法讲座

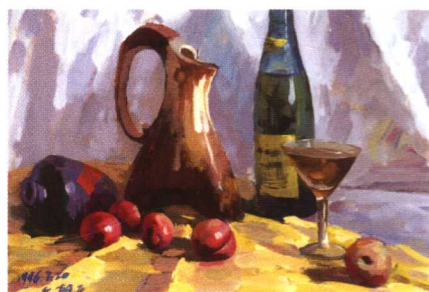
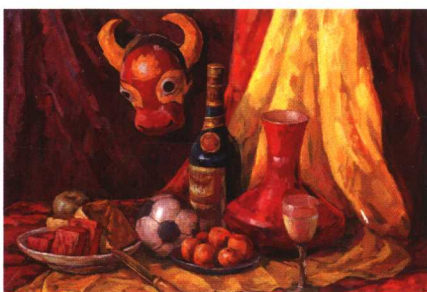
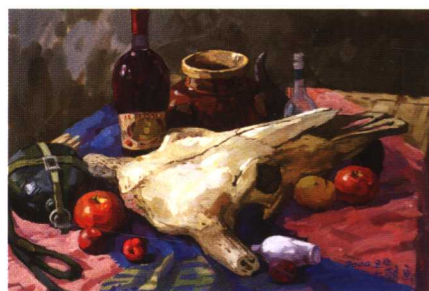
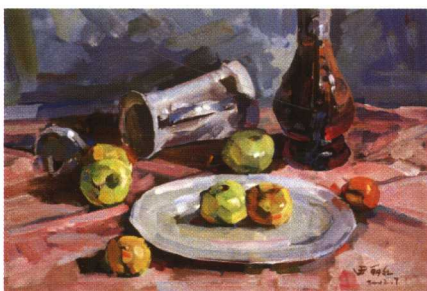
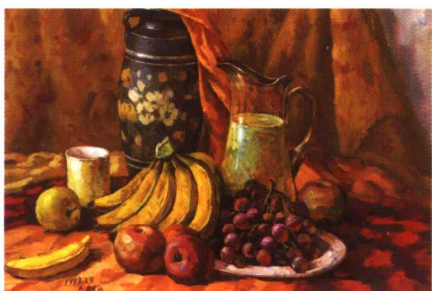
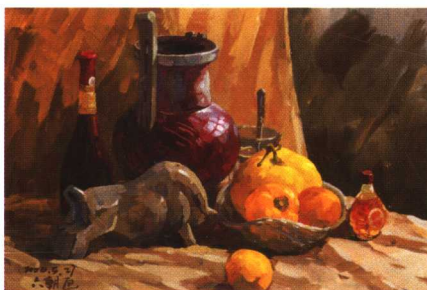
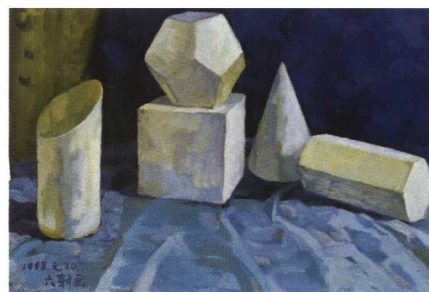
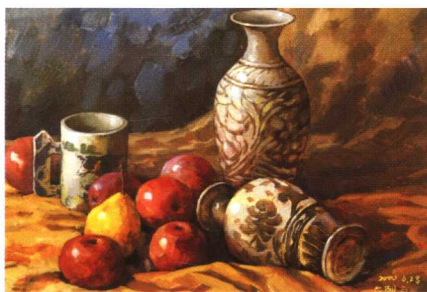
水粉静物

SHUIFENJINGWU

宫六朝 著

湖北长江出版集团
 湖北美术出版社

水粉静物 SHUIFENJINGWU



图书在版编目(CIP)数据

水粉静物.1/ 宫六朝著. — 武汉: 湖北美术出版社, 2006.2
(美术基础教学技法讲座)
ISBN 7-5394-1833-8

I. 水... II. 宫... III. 水粉画: 静物画 — 技法 (美术) — 高中 — 教学参考资料 IV. G634.955.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 012019 号

湖北长江出版集团
湖北美术出版社出版发行
武汉市洪山区雄楚大街 268 号

武汉精美印务有限公司制版
武汉精一印刷有限公司印刷

2006 年 3 月第 1 版
2006 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1833-8/G · 146

邮政编码: 430070
电话: (027)87679522

新华书店经销
印数: 0001—5000 册

889mm × 1194mm 1/16
印张: 3

定价: 18.00 元

在伟大的中华民族艺术发展史上,水粉画成为独立的画种还是近几十年的事情。由于其客观材质及独特的艺术表现效果,水粉画正逐渐形成风格多样的艺术表现语言。在我国,水粉画作为高等院校美术专业入学考试的内容之一,越来越受到人们的关注。水粉静物写生是初学水粉画首先接触到的课题,通过静物写生,学会观察、分析周围的色彩,从而掌握色彩变化的规律。作为一门相对独立的绘画题材,水粉静物画的写生与制作有多种技巧。

一、认识色彩

1. 色彩形成的因素

色彩形成的主要因素首先是“光”,可以说没有“光”,就没有颜色。物体之所以呈现出色彩,是由于光投射到物体上,物体表面产生了不同程度的吸收和反射的结果。可以说,固有色和阴影也是光源色、环境色所造成的。任何色彩都是在一定环境中存在的,单一的明度、色相、纯度,只是色的因素,因为物体只要存在就必然会受到环境色的影响。把色彩形成的几个因素联系起来,形成一定的关系,色彩会立刻变的复杂起来。为了便于理解,先分析一下固有色、光源色、环境色。

固有色:一般来说,任何物体都有各自的色彩相貌,这种本身特有的颜色即为固有色,这是根据光的作用而得出的一个概念。物体的固有色为识别各种各样的色彩提供了第一依据。如人们一般爱说的“花红”、“叶绿”、“天蓝”等,但是这是对物体的笼统称呼,因为虽然自然界中物体都有各自的固有色,但这固有色随着光色的作用不断发生着变化,大自然中的各种物象都有千差万别的原因支配着它们的相貌,绝对固有的颜色是不存在的。

光源色:光的颜色,来自太阳、月亮、灯、火等不同发光体,具有不同色相的光度,其中色素称为光源色。光对任何物体色彩都有很大的影响,物体只有受到光的照射后才能呈现出色彩。我们通常以日光作为正常识别色彩的光线,自然界一切色彩都是受到这种光线的照射,吸收白光中某些光线,再反射出某些光线,才显示出自己的固有色相。如果不吸收(即反射)任何的光,那么这一物体就是白色。同理,黄色物体吸收了除黄色以外所有的光,反射出黄光,从而使物体呈现出黄色的固有色。光源色大致分为冷、暖两种不同倾向的色光,其光色直接影响物体受光的亮面。

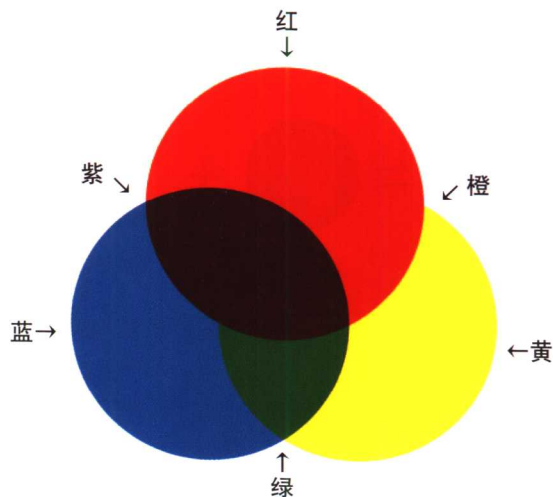
环境色:也称条件色,是决定物体色彩的第三个重要因素。任何物体都必定存在于一定的周围空间中,并在环境中相互影响,互相制约。在这种互相作用的环境中,物体自身受光源照射后又有反光,使各物体一方面显示出自己的固有色彩,一方面又接受周围环境的影响。一个物体光的反射必然会影响到周围的物体,而其他物体光的反射也会影响到这一物体,这样物体在一定环境和条件下表现出来的色彩就称为环境色。

从上面的分析可以看出,固有色和光源色是内因和外

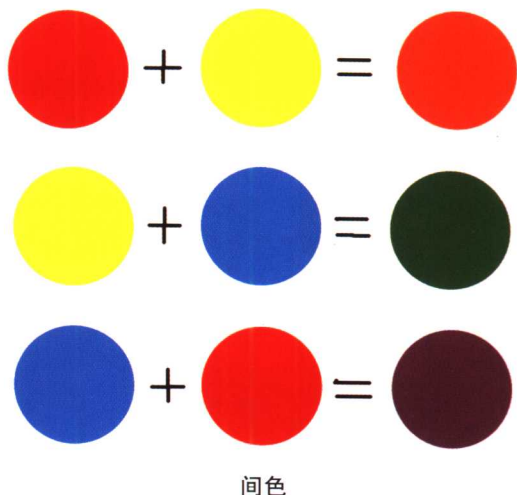
因的关系,而环境色赋予了物体丰富多变的色彩,使色彩形成互相关联的整体氛围。“色”与“彩”之间,“色”只是存在于物象固有的颜色相貌之中,“彩”则是物体的三元素,即固有色、环境色、光源色三位一体、紧密关联。

2. 色彩学常用术语解释

(1)三原色:指红、黄、蓝三色,俗称“母色”。这主要是因为无论是色光还是颜色本身,都无法调配出这三种色来,而三原色却可以调配出多种多样的颜色来。



(2)三间色:用三原色中的任何两种相混合,所产生的颜色既为“间色”。红+黄=橙,黄+蓝=绿,蓝+红=紫,橙、绿、紫三种颜色就是三间色。



(3)复色:一种间色与一种原色或另一种间色相混合所产生的颜色既称为“复色”,或“再间色”。如一种间色与一种原色相混合:红+橙=红橙,黄+橙=黄橙,黄+绿=黄绿,蓝+绿=蓝绿。再如一种间色与另一种间色相混合:橙+紫=(红+黄)+(红+蓝)=红+(红+黄+蓝)=红+黑=红黑;橙+绿=(红+黄)+(黄+蓝)=黄+(红+黄+蓝)=黄+黑=黄黑;紫+绿=(红+蓝)+(黄+蓝)=蓝+(红+黄+蓝)=蓝黑。从上面间色混合的举例分析中,我们可以看出,三原色等

量混合等于黑色,这黑色不是我们概念中的死黑色,也不是水粉黑色,实际上是一种没有颜色倾向的灰色;任何一种原色加上黑色都可以成那个色调的复色;不等量的三原色相混合就可成为复色。



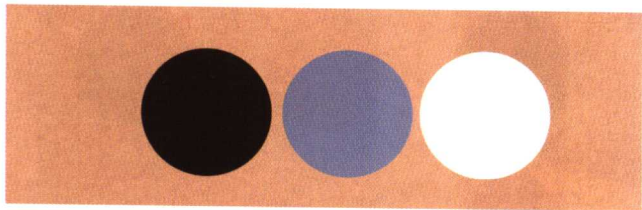
复色

(4)补色:三原色中的一种颜色和其他两种原色所产生的间色互为补色,复色间也互为补色。补色也称“余色”或“对比色”,它们对照排列,相互比较,色彩鲜丽明快。如:红与绿、黄与紫、红橙与蓝绿、黄绿与红紫等。



补色间形成的“对比色”

(5)极色:黑白两色,它们在调配色彩时起着明暗作用。某一种颜色逐渐加入白就会由暗变浅,光度变强,纯度变低,进而接近白;逐渐加入黑,就会由浅变深,光度减弱,最后就会看不出原来的色调而近于黑。而纯黑和纯白基本上是不直接上画面的,尤其是水粉画颜料,因为从色彩学角度讲,它们是没有色彩的,在画面上干后就没有光泽。



极色

(6)冷色与暖色:冷暖两类色涵盖了所有的色彩。一般来讲,凡是含有蓝、青、紫色成分较多的归为冷色,而含红、橙、黄、赭较多的归为暖色。绿色较为特殊,它是中性色,但也分冷暖,这里就要注意到,冷和暖是相对的,例如人们一般认为绿色属于冷色,但在绿色系中,翠绿更冷而浅绿偏暖。



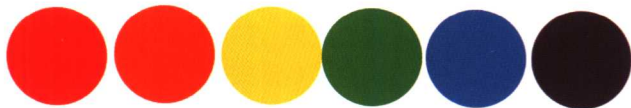
冷色与暖色

(7)进色与退色:暖色类颜色,皆给人以扩张和向前突出的感觉,故称进色,如红、橙、黄、赭等;而青、蓝、紫等色给人以收缩、深远、向后退的感觉,故称退色。



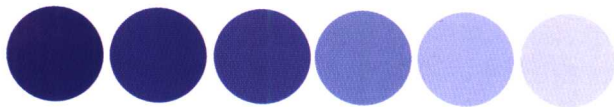
进色与退色

(8)色相:颜色的相貌或名称,指色彩在种类上的区别,如黄、红、蓝、绿等。



色相

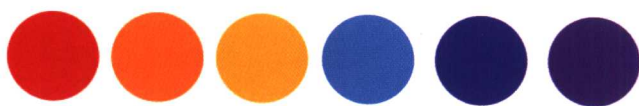
(9)色度:色彩明亮的程度。它取决于色彩本身含黑色量的多少。含黑色量越多,色彩的光辉消失的越快,明度也就越低。因此同一类的色有深浅之分,如墨绿、浅绿等。同时,不同种类的色彩含色量不同,明度也有差异和对比,如黄比橙亮,红比蓝亮等。色彩明度从强到弱依次为:黄、橙、红、紫、蓝等。



明度

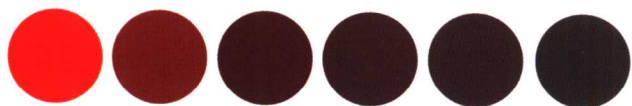
(10)色性:色彩冷暖的性质。冷暖是相对比而言的,不同的色相具有不同的色性。色彩不同的颜色对比就产生冷暖差异感,这种差异感来自于色性的区别;相同的色相也

可以有不同的色性,如柠檬黄、浅黄、中黄、深黄、橘黄,虽然他们的色相都为黄,但相比之下也有偏冷或偏暖的倾向。



色性

(11)纯度:是色彩鲜明和纯正的程度,每种色彩的纯度高低取决于其他色素的多少,其他色素越少,色彩纯度越高,也越鲜明;反之则相反。如,原色最纯,间色纯度相对较低,复色过多可能失去色彩纯度。



纯度

(12)饱和度:指的是纯度的色彩。一种颜色把它自身所具有的色彩增加到极限,并保持色素最大凝聚状态,使其色彩纯度明亮的力量发挥到极致,就达到了纯度的色彩。



色彩饱和与不饱和

3. 色彩的几个对比要素

不对比就不能正确的认识色彩。

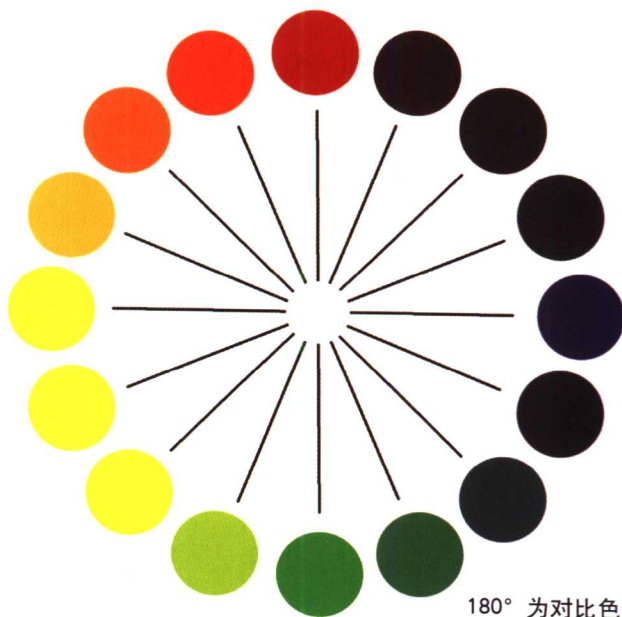
(1)色相对比:写生时,首先要区别所描绘对象各自的基本颜色,从整体出发准确地分析、辨别,把握不同物体、不同部分的色相区别,在整体比较中画出色彩的个性特征。

(2)冷暖对比:不同的色彩给人的感觉不同,使人产生的联想也不同。色彩的冷暖是在相互比较中区别的,任何颜色的冷暖都是相对于其他颜色而言,要整体观察。

(3)纯度对比:即色彩鲜艳与灰暗程度的比较。一幅好的静物写生作品,要从色彩的整体出发,善于用漂亮的纯色以及相对的灰色,该加强的地方不能减弱。

(4)明度对比:画面关系中色彩深浅、明暗层次应丰富而有秩序,明暗是画面的根本,没有明暗也就没有空间和体积。一幅画,色彩再漂亮,如果没有与形体很好地结合,

也是不成功的。正确观察和处理明暗调子的层次,有助于我们充分表现对象的结构、质地、空间关系。



色环

4. 光与色的客观变化规律

正是由于光线的存在,我们才能看清物体的色彩;由于光的存在,物体呈现出立体、冷暖不同的色彩变化;由于光的存在,物体与环境色相互散射,形成了千变万化的丰富色彩。

应该注意到,光源色对自然界色彩的变化起着重要的作用。我们画静物多在室内,接受的光源多是从窗口透进来的天光,天光一般偏冷,但若是朝霞或夕阳的光,有时也会影响室内光线变暖,光色的冷暖会决定物体色彩的冷暖。作画时要注意到这种变化,具体情况具体分析,尊重客观对象的同时也要尊重自己的感觉。

色彩处于一定的空间会产生色彩的空间透视。空间透视变化规律,是一切图形艺术必须遵守的。对于色彩而言,物体离我们越近,色彩的明暗对比越强烈,冷暖色越分明,越远色彩的明暗对比就越弱,暖色变冷变灰,冷色变弱变灰;同样色相、色度、色性的物体,近的对比强,远的对比弱。

5. 补色关系及其矛盾利用

前面我们已经提到“补色”的概念,在此不再重述。自然界中,色彩的冷暖互补现象随处可见;对于人来说,是视觉上的生理要求构成了视觉上的补色现象。

人的眼球视觉结构由两种细胞构成:眼球内专司感光的网膜上的圆柱细胞(或称棒状细胞),它敏感于黑、白的吸收和补充;眼球内网膜上针对瞳孔的感光——黄斑上的专司感色(亦能感光)的圆锥细胞(亦称筒状细胞),它敏感

于色彩冷暖的吸收和补充。人的眼睛生理造成对色彩的冷暖明暗要求,就像人的身体对温度的要求一样——热了希望冷一点,光线太强就想弱一点,太弱又想强一点。人的眼睛看暖的物体时间过长时,就想看点冷的,这样才舒服。这是人的视觉的正常要求,这种要求构成了人的视觉的补色现象。

当你长时间注目于阳光,然后再看别的东西时,你的眼前就必然发暗,而看不清别的东西。这是由于你的眼中的圆柱细胞,在白光的强烈刺激之后对白光已经疲于感觉,这时就急需另一种光线来调整,使其消除疲劳,这时你对于暗部就会特别敏感。这是无色系统(黑和白)中的互补。在有色系统中,假如有一块红布,中间有一个方块是纯白的颜色,你盯住红布看很长时间以后,再看白色方块,会感觉这白色变成青绿色的了,这也是眼睛中圆锥细胞疲于刺激后的补充和调整,是眼球网膜结构细胞敏感于光和色的反映。



自然界中,色彩冷暖互补现象随处可见。例如夕阳落山时,在橙红、橙黄的光线照射下,天空中的晚霞及所有物体受光面,都笼罩上橙红、橙黄色,暗部都分别呈现不同程度的青绿或青紫味。这种色彩冷暖、明暗强烈的互补现象,人的肉眼能看的清清楚楚。

以上这种补色现象在色彩绘画及其训练中应用极广。水粉静物多在室内写生,补色关系远不如野外强烈,但是,任何色彩都离不开补色的因素,若忽视对补色的应用,只知道暗部加黑加重,画面必然会由于缺乏色彩对比而沉闷和死板。在绘画色彩学上,绘画色彩的补色可在色相环上寻求,一般在色相环上直径两极 180° 时的二色互为补色。作画时不清楚补色应用的同学,可参考色相环去分析应用补色在色彩关系中的作用。

6. 固定光源下色彩的变化规律

我们已经提过多次,没有光就没有物体的色彩。

静物写生多在室内进行,光源多为从窗户投射进来的天光(冷光),室内环境多为暖色,因此,一般情况下,室内静物写生的物体受光面一般偏冷,背光面一般偏暖,投影也偏暖色。如果是普通灯光光源,则亮面偏暖,暗面和投影偏冷。



一般情况下,高光体现光源色的色彩;物体的亮面是接受光源色最直接的部位,是光源色和固有色结合;灰面是固有色、环境色、光源色的结合,但是更倾向于固有色;暗面色彩则是固有色与环境色的结合,其中反光部分的色彩由环境的反射光决定。

遵循这些色彩变化的一般规律,对于初学者避免盲目探索、无效重复有很大意义,从而快速掌握写生中条件色的表现以及水粉静物写生的其他技巧。但是,对事物真实的感受是一切艺术创作的出发点,规律只是我们认识世界的一种媒介,真正的艺术创作是在实践中不断探索的过程。

二、表现色彩

1. 如何正确观察色彩

能否正确地观察色彩,是色彩写生成败与否的关键环节。观察方法也是画者的思维方法,正确的思维方法是正确把握色彩的先导。正确观察色彩的方法有整体观察和反复比较。

整体观察:当一组错综复杂的静物摆在面前时,在光线与环境的作用下,呈现出物体的大小主次、色彩的冷暖明暗、空间的虚实先后等等,实际上已经形成一种互相贯

通、互相对立、互相依存的整体制约关系,一切局部的、琐碎的、偶然的物体色彩现象在这种整体关系中都必须服从整体的要求,如:物体中出现的众多的高光点和所有暗部的重颜色,在整体中必须依次排列出不同的光点与暗部的区分。具体的方法是:眯起眼睛,视点自然会落在主体物上,一切物体中的高光跳跃点会依次分出来,最亮的只有一点,其他亮点依次减弱。在观察暗部时,我们可睁大眼睛看物体暗部的颜色,通过比较找出整体中最暗的部分,其他暗部依次减弱。

反复比较:只有通过比较我们才能发现色彩的变化,细微的色彩变化更需要反复地比较。比较色彩可以从色彩的三要素入手:色相、明度、纯度。从色相上,有冷与冷、暖与暖、冷与暖的对比;明度上,有暗与暗、明与明、明与暗的对比;纯度上,有纯与纯、不纯与不纯、纯与不纯的对比。这种比较方法通常又被称为“九比较”,只要严格地按照这种方法比较,我们就能严格地区分色彩从整体到局部的各种微妙的色彩关系,通过长期的观察和练习就能深刻地理解色彩规律,从而可以把复杂微妙的色彩关系一一区分出来。

观察色彩应该从整体的角度出发,由此及彼、由表及里地观察和表现。切忌孤立地看某一物或某一色彩,或者死盯住某一局部,不把观察的局部与整体做联系,被动地照抄局部的一些偶然现象,见红涂红,见绿涂绿,不考虑色彩在光和环境因素影响下发生的变化。这种错误的观察方法使画出来的东西既无色彩关系也无素描关系。

2. 解决好色彩的冷暖及明暗

在作画过程中,物体的主次强弱、大小方圆、色彩的冷暖明暗等矛盾伴随始终。我们作画就要利用这些矛盾规律,有意地在画面上制造矛盾,然后想办法解决,只有如此才能创造出最美的色彩和谐。

画的魅力在于色彩的运用与发挥。我们在开始布置画面时,为了塑造画面物体的体积、空间、质感等,着色时会有意加强画面的明与暗、冷与暖、虚与实等关系,其中如何利用好色彩的冷暖关系、明暗关系是关键一环。在兼顾整体与局部的前提下,要细心地观察对比每一组颜色的关系,任何两块颜色都可以分为一组,它们之间都是相对的关系,一个相对冷,另一个相对暖,一个相对明,另一个相对暗。对于一个物体的亮、暗两个大面来说,各自有自己的冷暖倾向;对于同样的两个物体来说,由于离画者的距离不同,在静物组合中的位置不同,其冷暖、明暗也有差异。即使一个玻璃杯的两个高光点,必定有一点相对另一点稍冷或稍暖一些。在此一定注意,比较不等于琐碎,所有的颜色冷暖关系和明暗比较都应该建立在保持画面整体性的基础上。

在画面中,要敢于利用明暗、冷暖的矛盾。明暗交界线往往是矛盾冲突的最高峰,以交界线为界逐渐变冷或变暖。假设一幅画中亮面倾向冷,暗面倾向暖,交界线的色彩

应是一种亮暗两色综合的最深色,并以这一综合深色向亮面逐渐变冷,暗面逐渐变暖。因而,交界线也是连接冷暖矛盾对立的折中线。在画面环境中的色彩冷暖关系,一靠交界线体现,二要靠色彩虚实的过渡和衔接。

3. 进行色彩的几个对比

在写生时,从一开始就应有造型的意识,对色彩的黑、白、灰要胸有成竹。调颜色时要考虑到形体结构的因素,有意识的拉开黑、白、灰的层次。往往在开始作画时,白纸的衬托会给人一种假象,觉得每一笔都很暗,实际上待颜色干了以后,再与周围环境色彩相对比时,就发现还是暗得不够。一般学画之初老师往往让学生在起稿之后先铺一遍单色水粉,再上颜色,就是为了能够对画面的黑、白、灰层次有所理解。在画面进行的最后阶段,要大胆下笔,该提亮的地方大胆提亮,重的不够的地方敢于加重,只有这样,整个画面才能响亮起来,也更能充分发挥水粉画“对比分明、鲜艳明快”的特性。

4. “色”、“水”、“粉”的结合

色彩画的魅力在于色彩的运用。成功的水粉画作品无不是“色”、“水”、“粉”的完美结合。

塞尚之所以成为一代宗师,是因为他把客观存在的静物转移到绘画中,色彩融汇成音乐,艺术家的激情渗透在每一笔颜色之中。他是色彩的革命家,他的色彩已经不再是自然色的复制,而是艺术灵魂的闪现。凡高所以为人们尊崇,很多的原因在于他的色彩所反映出的对艺术的虔诚和对生活的无比热爱。“色”这简单的一个字,反映出无限的人格魅力。

而“水”是水粉画的灵魂和精髓所在,水粉画的制作与完成与水有不解之缘。作画中,“水”不仅起着稀释颜色、调节浓淡的作用,在发挥湿画法技巧时,水的运用还起着使颜料渗化、流淌及相互交融的作用。尤其是开始画大面积色彩时,运用湿画法的成败,很大程度上取决于用水能力的高低。为了运用好湿画法,使水色在画面上发挥到极佳的效果,我有时用笔或者喷水壶把画纸打湿,利用水让色彩与技法达到更完美的结合。

“粉”,即水粉颜料中的白色。白色(也称白粉)在作画时的作用非常重要。水粉画之所以如此称呼,是与白色颜料分不开的。严格地讲水粉画缺少了白就无法作画,颜料中调入白粉之后,能提高明度,减弱纯度。但是如果白粉用得过多,画面明度过强,容易显得苍白无色;反之,色的纯度过于饱和,则容易使画面显得晦暗。一般情况下,除了作画需要时用薄画来透漏白纸的方法外,白色有主宰画面明暗的作用。所以,在某种意义上说,白色就是光。但是白色到处乱用,就好比画面处处打光一样,破坏物体的明暗关系,这就要求要善于驾驭白色,用量要恰到好处,最暗处和色彩饱和处忌用白色,以免使明暗关系紊乱。

要想让“色”、“水”、“粉”达到完美的结合,画画时要十

分注意“水”和“粉”的运用,从而突出色彩的韵味和水粉画的特性,力图用丰富的艺术语言表现出水粉画独具的艺术魅力。

三、常规技法

1. 选择最佳角度

同一组静物,选择的作画角度不同,给画者的感觉不同,画面效果也不同。画者要善于选择角度,以求得更好的作画状态和画面效果。

(1)从构图来说,画者的视平线越低,静物越显得高大庄重;视平线越高,俯视角度越大,越能看到静物的全貌。一般的静物写生采取的构图为视平线与画面的中心线一致,但也应根据自己想要的表现效果而定。

(2)从空间来说,画画是在二维空间表现三维立体。画面若太挤,使人感到憋闷,太稀疏则感觉不充实。要善于主动调整布局,控制画面的空间构成,使静物有散有聚,空间透气灵动。

(3)从色彩来说,同一组静物,因光源与环境的作用,有的角度的色彩生动漂亮,有的角度的色彩就平淡无趣,这是光的顺逆和环境色的映射造成的。色彩写生时要选择适合观察和表现最生动色彩的角度。

(4)从明暗来说,全是暗面或全是亮面都很难表现,色彩训练时一般尽量避免这两个角度,明暗关系恰当时容易出效果。

2. 怎样用好白色

水粉画有“粉气”、“粉味”之说。所谓“粉气”,是指用白不当,画面明暗关系紊乱,整个画面充满白色之感;“粉味”是说合理发挥水粉用白的优点,使画面色彩丰富,关系明确。由此可见,要充分发挥水粉画的特点,正确合理使用白粉就变得很关键。

要注意最暗处和色彩饱和处忌用白色,以免失去明暗对比关系。当有些物体暗部是画面中最暗的地方,而且需要尽量透明时,可以利用白纸的透明度,颜料薄一些,也可以用水稀释颜料,既让颜色暗下去,又透亮。要从一开始就严格控制白粉进入暗面色彩,给亮面和灰面使用白粉留有余地。白粉的抗水性很强,在同比它抗水性弱的颜料混在一起时,随着水分的蒸发和吸收,白色会浮到表面,使画面色彩变浅,反之则会变重。这种深浅变化也同其他颜色与白粉的用量比例有关。

3. 暗部色彩的使用

色彩的使用是水粉静物写生成败的关键。所有的学生都有过这样的经历:“颜色怎么总是调不准?”其实色彩的准确性是相对的,没有任何现成的公式可以利用,调色是一种感觉,但不是盲目的感觉。关于暗部色彩的调配,没有

一个现成的公式可以拿来套用,如何使暗部色彩既暗下去又保持色彩的倾向性和冷暖关系的相对准确,是每个学画之人一生都在探索的。

调重颜色必须有一种重色做媒介,但是也应该注意到浅色颜料的应用。土黄和粉绿等与黑相配,调出的颜色不但不重,反而又灰又脏;赭石、褐色与黑、普蓝相配,干后容易没有颜色倾向。另外,黑+大红类颜色,能调出重暖红味颜色,黑+深红类颜色,能调出重冷红味颜色,黑+蓝类是稳重的冷色,普蓝+绿色是重蓝绿色,等等。

需要强调的是,很多老师会告诉初学者,暗面千万别用黑!其实,并不是不能用黑,而是初学者在暗面用黑时容易画成死黑色,失去颜色倾向。事实上,黑色用好是很漂亮的,很多大师的作品里面就很成功地运用了黑色,如塞尚和高更。我们要在学画的道路上不断摸索,逐渐掌握其技巧,熟能生巧,再加上自己的感悟,定能创作出好的作品。

4. 认识水粉颜色的干湿变化

水粉画有与其他画种不同的特殊性,水粉画颜料含粉质,它的颜色一般是不透明的,因此有较大的遮盖力,又因其调色时除白色外还能借助水分的多少,所以容易产生厚薄浓淡的丰富变化。然而正由于此,水粉颜色在干和湿时就产生了很大的变化。

我们前面已经提到过,白粉的抗水性很强,在同比它抗水性弱的颜料混在一起时,随着水分的蒸发和吸收,白色会浮到表面,使画面色彩变浅,反之则会变重。这种深浅变化也同其他颜色与白粉的用量比例有关。要解释这种变化,首先要从水粉画颜料的制作成分去分析。水粉画颜料的色素分别从植物、矿物、动物体上提取,加入水、树胶甘油、冰糖、蜂蜜、石灰酸、胆汁、小麦淀粉研制而成的软膏状颜料,其中,有些成分是渗透性的,有些是抗水性的,有些见空气容易蒸发干裂。这些因素就决定了我们在用水粉作画时常发现干湿颜色的变化。由于每种颜色所含成分的比例不同,故有的干后变浅,有的干后变深。尤其在用湿画法时,渗透性强的色彩干后可能会消失多一些,而渗透性弱的色彩相对显露一些。这种变化在画水粉时很难掌握。

为了进一步认识颜料的特性,下面将渗透性和抗水性两种颜料做大致的区分,了解掌握它们的特点,对我们掌握画面色彩的干湿变化有很大帮助。

黄色中,柠檬黄、淡黄抗水性强,中黄、深黄、土黄渗水性强;红色中,玫瑰红、桃红、西洋红、深红、曙红抗水性强,朱红、大红、土红渗水性强;

绿色中,翠绿、墨绿、中绿、深绿抗水性强,草绿、淡绿、粉绿、橄榄绿渗水性强;

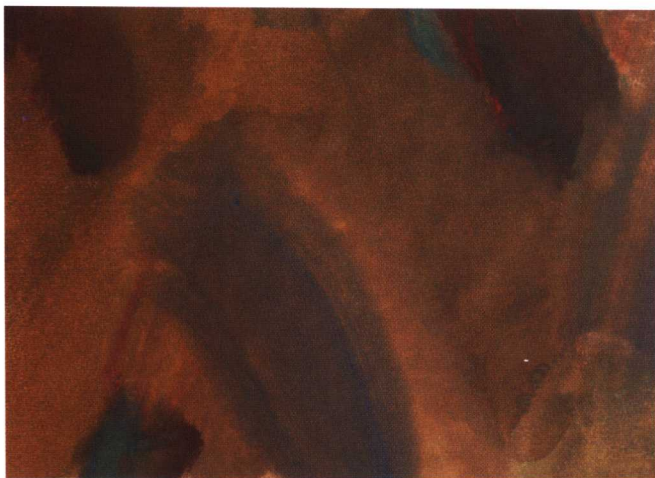
蓝色中,酞青蓝、深蓝、普蓝、抗水性强,钴蓝、孔雀蓝、湖蓝、鲜蓝渗水性强;

其他,紫罗兰、青莲、群青抗水性强,熟褐、赭石渗水性强。

5. 作画常用笔法

笔法是表现画面效果的途径,也体现艺术家的修养。水粉画笔法有一定的随意性,笔法也没有可循的规律,下面介绍几种写生时常用的笔法。

涂:将颜料加水调稀,用笔饱蘸颜色大胆快速地涂到画面上。此法在上第一遍颜色时用得较多,宜于表现大面积的背景、物体的投影、含混不清的暗部,可以尽快地表现大感觉,明确大色调,为进一步深入刻画打下基础。可以根据画面需要先涂一层作底,干后可用其他的颜色丰富一下色彩。



涂

摆色块:用笔蘸所需颜色,用肯定明确、高度概括的笔触,依据形体结构在画面上摆颜色。要注意,因形体结构的不同,笔触的形状、大小也有所不同,笔触为塑造形体服务。



摆色块

点:多用于画小幅画或物体的细节,可以以细小的笔触表现丰富的色彩变化。



点

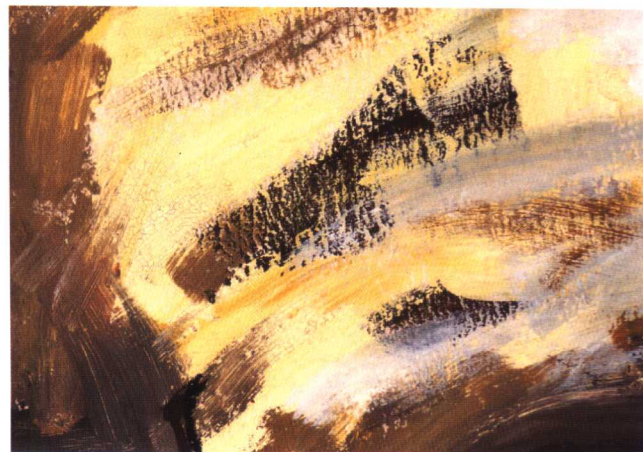
勾线:按照形体结构和变化,勾勒出有节奏的线。所谓节奏,是说线要有变化,依形而生,要符合物体的体积、明暗、虚实,每一笔都要勾出强弱、粗细的结构变化。一般在起轮廓、强调某些关键部位时才用这种笔法。

干扫:干笔调含水很少的颜色,要求下笔准确,一挥而就。在画面即将完成时,为了丰富色彩,调整画面,这种笔法可以增加画面厚重感和层次感,破一破画面的死板。

破锋:用笔尖散开的枯笔,画一些粗糙、破碎、松散的地方,能出现一些特殊效果。



勾线



干扫



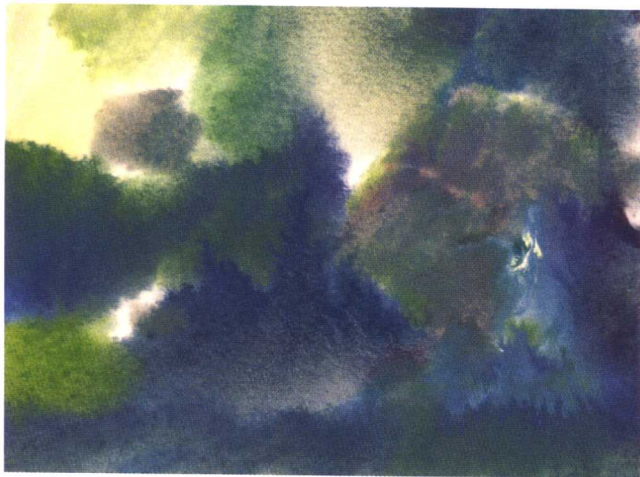
破锋

拉:用笔在画面上拖拉,表现类似线状物品时常用。



拉

渗:在色彩湿时,让颜色自然渗化,湿画法中的典型用笔,适宜表现朦胧的背景。



渗

6.控制室内光与色

我们常说室内有稳定的光源,这种稳定是泛指光照和投影的稳定。严格地讲,一组静物如果画一天,从早到晚的光线强弱是不稳定的,另外室内光多是依靠天光,天的阴晴会给明暗带来微妙的变化,且色光也有相对的冷暖变化。在作画过程中,一定要注意光照变化能引起色彩冷暖的变化。控制这种变化很简单,也就是当你在很短一段时间内把画面大的色彩关系布置到画面上以后,如果大关系准确,那么画面上的关系已成立,可以通过不断加强这种关系来深入。如果光线变化不大,对静物的影响也不大,可以完全依靠这种关系画下去,直到完成画面。

有的学生为了抢时间,白天没有画完的作品,晚上还在静物旁边接着写生。白天和晚上是两种不同的光源,一幅画怎能在两种不同的光源下画呢?再假设,画面的颜色刚铺上一半,突然阴了天,室内光线大变,这时最好停下来,等光线有所恢复再画。

一般情况下,室内光线基本上相对稳定,只要我们从一开始就有秩序地布置好大的色彩关系,而不是从早到晚在画面大面积的地方改来改去,控制光色的变化并不难。室内天光下的静物色彩,基本上呈现以下的色光变化:

高光:天光色;

亮面:固有色+天光色;

亮灰面:固有色;

暗面:固有色+环境色+少量亮面对比色;

明暗交界线:物体色彩最暗处,既含亮面色,也含暗面色;

投影:影底固有色+暗+物体色+环境色+天光色+少量亮面对比色。



受光部=光源色+固有色

侧光部=固有色

背光部=固有色+环境色

室内天光照射下的静物色彩所呈现的基本色光变化

以上这些色彩变化规律,只做写生时的参考,要结合实际色彩感受灵活应用。

7. 复杂多变的物体求整体

初学画,画的物体多是瓶瓶罐罐,结构较简单,整体性较强,然而后来就会接触一些繁杂琐碎的静物,这时没有经验的学生就容易手忙脚乱、无从下笔。

面对复杂多变的物体,一定要加工提炼,根据画面整体的需要有取有舍。在静物中,无论组织多繁杂,色彩多丰富,它的组织之间都会形成一定的结构以及色彩的明暗、冷暖关系。在处理时,就可以按照这些规律,从大明暗入手,分组分体积地进行概括。例如画葡萄时,一串葡萄在整体上定会形成一定的体积,或接近长方,或接近长圆,要把这串葡萄当做一个大的几何形体去寻找结构,找出大的色彩关系和素描关系,快完成时再从关键部位刻画一些具体特征,例如仔细画出离你最近的几粒葡萄的体积、细微的颜色变化、小水珠等。如果每一粒葡萄都刻画得精细入微,画面就会平板而琐碎,失去了艺术性。

8. 静物画的立意与生情

水粉静物写生,属色彩的基础训练,但也有个性情调的处理问题。不同色彩会给人不同的感觉(如红的热烈欢快、绿的幽静清新、紫的高贵稳重等,都给人色彩的性格之感),画者的性格不同,对色彩的感觉和审美也不一样。静物写生中,可以说“立意”首先源于静物摆放者,画者只有理解了静物组合的立意,才能对于所组合的静物产生感觉,即“生情”。

静物组合水平的高低直接体现着画者的艺术品位,决定着画面艺术效果的好坏,只有把静物组合好,才能使画者“触物生情”,从而激发创作欲望。在我们的日常生活中,很多东西都可以作为静物表现的内容。对于一组静物的组织构成,要精心选择与搭配。在组合好一组静物之前,需要进行认真的构思,如物体形状的大小方圆、明暗层次关系、颜色的冷暖关系、质地粗细软硬、布局的疏密、周围环境的布置、光源的照射方向、物体摆放的高低与画者的角度是否合适等。组合静物是一种修养,经常需要为摆好一组静物而多次反复,不仅需要考虑到前面所提到的因素,还要考虑静物摆布的创意以及由它所产生的联想等。只有把静物摆好,才能激发画者画画的欲望与激情。

9. 表现不同质感

我们一直在强调整体,但是一幅优秀的作品,只有整体感而不深入是不行的。在求得整体的基础上,还必须把一些关键的细节表现好,把不同物体的质感表现好。在质感的表现上,不同物体的表现方法也有所不同。

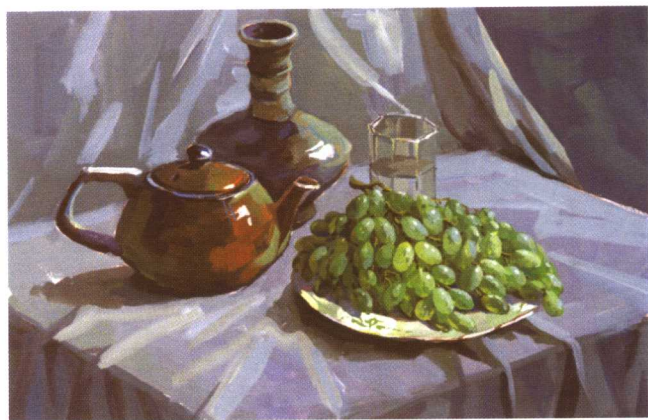
(1)陶器、瓦具、粗布、草编工艺品等粗糙质感的静物,没有强烈的高光和过强的反光,受环境的影响也相对较

小,表现时可以采用湿画和湿接的技法,暗部色彩尽量一次完成,亮部可先打一层比物体略重一点的底色,待干后,个别粗糙的质感用轻轻干扫的技法,既留下底色又使亮面加强,可出现一种粗糙效果。

(2)光滑细致的静物如瓷器、金属器皿、柿子、葡萄等等,高光点强,暗部反光明显,易受环境色影响。表现时,可根据这种特点采用湿画法画暗部色彩,半湿半干时衔接中间色彩,最后用干画法画其亮部。下笔要肯定、准确、生动,充分表现其严谨的结构和光滑的质感特征。

(3)画玻璃器皿时,要充分考虑它的透明度和光滑性,其中无色金属透明和有色金属半透明又有所不同。无色金属透明玻璃在画面上的色彩多依靠它的环境光源来表现色彩与透明,画时多是先画它的背后及环境色彩,待这些都接近完成之时,再用比较干燥的颜色,按结构特征适当刻画背光部、受光部、及在环境中的透明反映。对带有固有色的半透明玻璃的表现,要考虑到它自身的色彩,也要考虑半透明性。玻璃器皿的边和口一般薄而精美,尤其是瓶口和瓶底,画时要结合结构特征,用笔要准确、利索。

(4)花卉与蔬菜等物体有它们生长的自然特征,色彩明快,质地鲜嫩,形体自然,在刻画时要用流畅的笔触和润泽的色彩,同时考虑组织结构,防止支离破碎的细节,干巴巴的笔触和灰脏的色彩是表现这类静物的大忌。



各种物体质感的表现

10. 处理构图

“构”,构思。“图”,计划。

写生不是被动地照抄形体和色彩,而是艺术地再创造。在摆放静物时,并不能保证所有的角度都很好,一组静物很多人围着画,必然有的同学的角度不是很理想,静物之间的疏密、穿插、高矮可能不是那么舒服。这时候如果一味地照搬原物,完全按照所见到的静物的比例关系来组织画面,这幅作品必然会归于失败。这种情况下,可以适当地调整一下构图和布局。要尊重静物的形体特征,将有的物体稍做移动,或将其比例稍加改变,以构图的疏密有致为佳。移动后的物体可以根据形体结构和色彩的冷暖明暗关系来画,但是要考虑到移动后的光影有变动,要用符合美术

法则的推理画出这些变化。如果构图变了,但是仍按照原来的静物摆放来抄光影,画面必定很不舒服。

11. 表现体积和空间

作品的成败有很大原因取决于体积和空间问题处理得如何。一幅好的作品,首先是空间的层次秩序井然。空间问题牵扯到诸多的造型因素,如透视、明暗、色彩等,哪一个处理不当都会感觉空间上有问题。环境的立体空间,不仅在上下、左右、前后的透视图上形成近大远小的透视规律,而且在光的作用下形成的黑白色调关系,也使立体空间关系更加微妙。同时色彩的空间、色的强弱、前后的虚实、物体的重叠藏露等,也会造成空间问题的出现。一般情况下,构图、结构符合透视原理,画面的明暗关系正确、符合虚实关系、没有太多重复色彩时,画面的体积和空间问题自会迎刃而解。可以从以下几个方面去检查自己画面的空间处理。

素描关系的处理:涉及到形体和色彩是否符合透视原理,可以检查前后、左右、上下的透视穿插关系是否已经拉开,画面的明暗关系是否混乱,前后、左右、上下的虚实对比是否协调。如果画者观察时只见树木不见森林,就必然会失去画面的素描关系。

色彩是否对比协调:如果画面色彩重复,到处是一样的高光、一样的暗面、一样的灰色,它们就会互相竞争,使

得整个画面杂乱无章,缺少中心,难以形成体积和空间。这时,对比是解决问题的惟一方法。即使同样的物体,由于处于不同的空间,颜色会有所区别,一定有冷暖上、明暗上、虚实上的区别。

白粉的使用是否得当:颜色加白粉太多,就会破坏暗部的力度,难以拉开黑白灰的层次,也就是我们常说的“粉气”。

12. 控制虚实程度

虚和实是一组相对的概念。虚不等于什么都没有,实也不是局部地死抠某个小细节。“实”是指加强画面中各种关系的对比,让形体和色彩尽可能的丰富;“虚”则是相对减弱关系对比度,更加的概括和含蓄。

在一幅描绘餐具的作品中,整体来看,可能盘子相对面包要虚一些,但是盘子又比后面的酒瓶实。所以,不能概念地看待“虚实”这组词。画静物要有收有放,该虚,则含蓄又不失意境;该实,则大刀阔斧,痛快淋漓又不失精微细致。控制“虚”和“实”,关键一环是对于轮廓线的处理。在画色彩时往往有很多同学一味关注颜色的运用,而忽略了对于素描关系的把握,尤其是轮廓线的处理,把轮廓线画得僵硬死板。要注意,用色彩把轮廓线的虚实对比关系画出来很出效果,尤其要慎重对待结构转折处的线。



花衬布下的静物 62cm × 54cm 1997年1月 宫六朝

13. 补救局部失误的方法

很多同学会遇到这种情况,一幅画画得很用心,大部分地方也让自己满意,就是有些局部不太理想。这时候可以对这些局部进行补救。如果是大面积的湿画法完成的局部,在干后难以与其他颜色相衔接,可以用干净的湿笔轻轻刷湿需要改的部位,让颜色恢复湿后的面貌,再把要改的地方补上;对于画得又厚又腻的地方,最好用清水把局部厚色清洗掉,可以用干净的湿笔刷,再用干笔吸去水分,要控制色、水不能流动,以免影响和破坏画面其他部分。

画面补救只能是局部的,如果一幅画大面积都很糟,建议不要再去一点一点补,可以吸取失败的教训,再把这些经验教训应用于下一张画。

14. 作画速度和时间

我们常说某人很“利索”,某人有点“拖拉”,做事的速度反映了一个人的性格。在画画中,作画速度的快慢也受到个人性格特点、思维方式的影响,还与绘画技巧的生熟、作画风格如何、所画对象的繁简有关。具体时间的长短则要因情况而异。例如画海鲜,如果时间太长,它们就会腐烂发臭、变形变色,不仅让写生之人大倒胃口,而且它们自身的美感也尽去无遗。所以,对待这类易变质的静物,一定要紧锣密鼓,一气呵成。

对于年轻的学画者来说,画画应该有明确的目的,知道自己的每幅作品想达到什么样的艺术效果。如果是长期作业,就应该合理安排时间,在求得整体的情况下,尽一切可能对表现对象深入刻画,于慢中求精。对于短期作业,不管所画静物是繁是简,都要在整体把握的前提下,舍繁求简,去粗取精,高度概括对象的本质和神韵,塑造好对象的整体效果以后,将亮部有选择地着力刻画,例如罐子的口、边,离你最近的花瓣等等,这些都是容易出彩的地方。

水粉静物写生作为色彩学习的基础训练,应该力图在每幅作业都解决一个或一些问题,能够往下画的时候就努力深入调整,否则下一张作业还会遇到同样的问题。当把自己的水平发挥出来,而且画面的形体色彩等关系画得比较协调、精彩时,就可以见好就收了。水粉画的特点是鲜明明快、干净利索,把握好作画的速度和时间,才能把水粉画的特性发挥得更好。

四、作画步骤

人说“画无定法”,但是学画总是一个无法——有法——无法的过程。作为初学者,前人的经验能引导学生尽快的熟悉水粉的性能,掌握最一般的规律。因此,很有必要了解水粉静物写生的方法步骤。

1. 构思

着手写生之间,应该认真地观察静物,推敲物体之间

的形体比例、色彩关系等特征,通过观察,在心中构思画面,培养表现欲望。

2. 起稿

一般来说,色彩写生之前,学画者应该具备一定的造型能力,在构图知识、形体结构、黑白灰处理等方面有一定的理解,只有这样才能使色彩正确地附着于形体和明暗基础上。

起稿时,一般先用铅笔或群青、褐色将物体的形体比例、结构布置于画面,尽量使物体之间的关系符合构图规律,还要考虑主体物之间、主体物与衬布、背景之间的色彩关系。可以用单色找一下素描关系,涂少许调子,分析画面黑白灰的分布。注意起稿用线要依据形体有变化。

3. 确定大的色调和空间

抓住大的色彩关系,不拘泥于细节,用薄的颜色表现自己的色彩感受。可以根据写生的目的、要求和自己想要达到的效果决定先从何处着手。水粉色干湿变化很大,重色块要画够分量,从一开始就把画面色彩的明度拉开距离。暗面和投影要准确透明,可以用薄色,如果画面需要可以保持到最后不用动。

在大的色彩关系没有确定的前提下,不要抓住自己感兴趣的东西局部刻画,要时刻对照画面,及时调整不理想的地方,为以后的深入刻画打下好的基础。

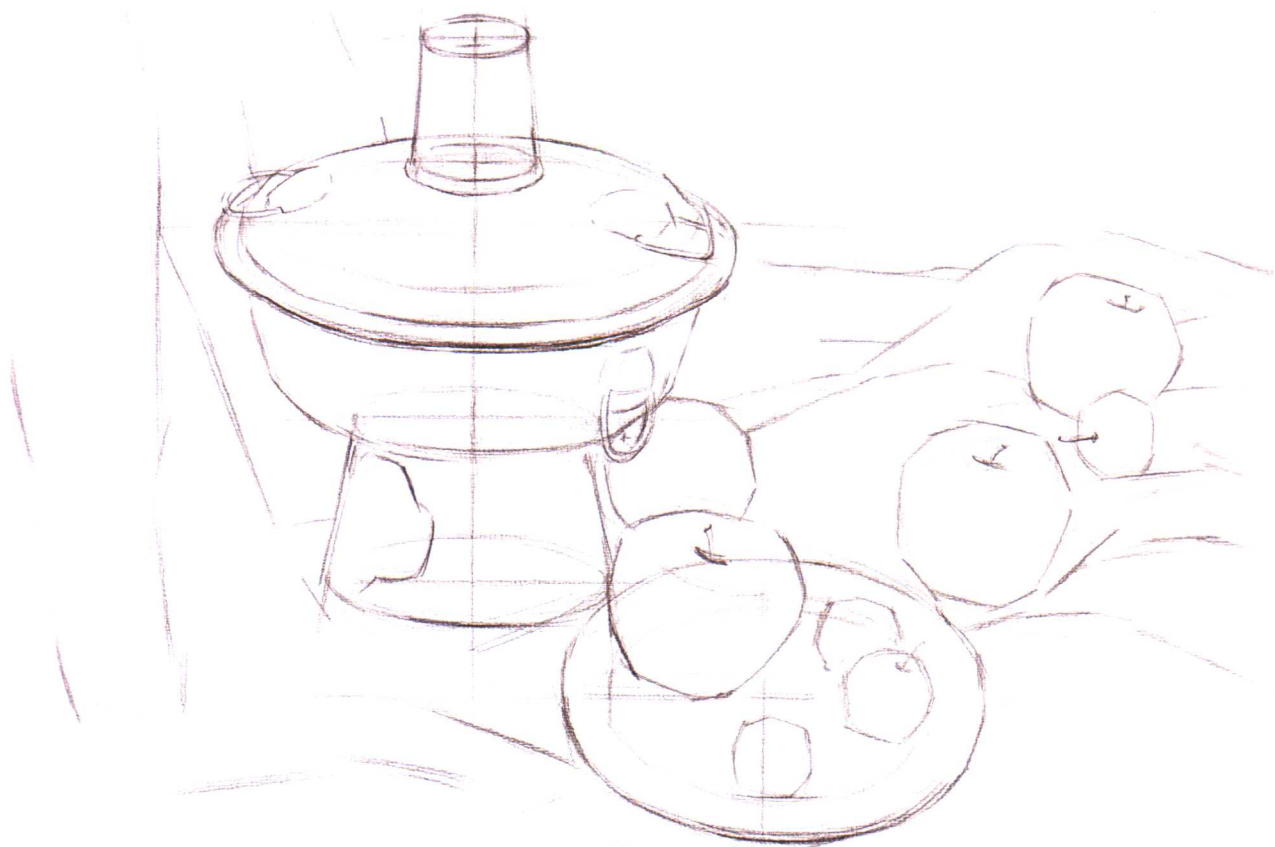
4. 深入刻画

这一阶段最能够体现学生的写生能力。有很多同学能够画出整体的大关系,就是不能深入,洒脱有余,精彩不足。也有的同学在深入时陷入局部,失去了整体。

深入的刻画要有重点,面面俱到就等于没有深入。抓住主体物,淋漓尽致地表现物体的质感,对一些离画者近的形体要把细节也适当地表现出来,对于衬布和后面空间的物体,要概括而且松动,使画面节奏鲜明,虚实相生。要注意色彩的衔接,尽量在色彩未干时一气呵成。

5. 整理完成

判断颜色是否用的正确,只有通过色彩并置才能鉴别。整理阶段就要总体地比较鉴别画面的色彩,重新找回由于深入刻画细节而失去了的第一印象。通过并置的一组一组的色彩,比较自己的画面上是否有画得不够的,或者画过了的,通过形体比例之间的比较,检查素描关系是否严谨,该松动的地方、实的地方是否恰如其分。找出不足,再加以改进。这时候可能会发现,很多自己花费大量心血刻画的精彩局部不太符合整体的需要。这时一定要敢于舍弃,求得整体,因为失去整体,局部就没有意义。



步骤一



步骤二



步骤三



步骤四

