

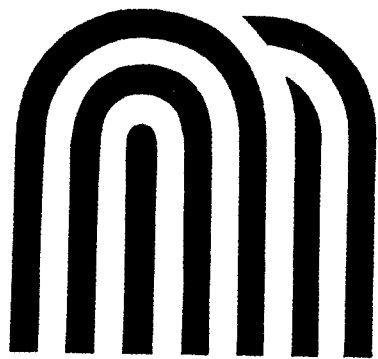


色彩静物写生

周小英 编著

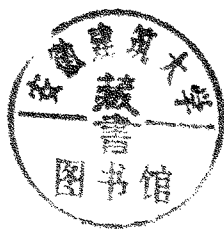


浙江人民美术出版社



色彩静物写生

周小英 编著



浙江人民美术出版社

(浙)新登字2号

责任编辑:诸庭樵

装帧设计:少 达

色彩静物写生

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路347号)

全国各地新华书店经销

杭州之江印刷厂印刷

1995年12月第1版·第1次印刷

1997年5月第1版·第3次印刷

开本:787×1092 1/16 印张:3.5

印数:16,001—21,000

ISBN 7-5340-0668-6/J·567

定价:14.50元

周小英

1958 年生于杭州，
1982 年浙江美术学院
工艺系毕业留工艺系任
教，后任《新美术》、《美
术译丛》编辑，现任中国
美术学院附属中等美术
学校教员。编著有《世界
静物画精选》等著作。

前 言

这本技法书是为报考美术院校的年轻朋友而写的,因此本书所选用的图例,均出自中国美术学院附中同学的课堂作业。一部分是短期作业,另一部分为长期作业。短期作业在画面上虽然还不完整,但已能看出他们作画开始时构图铺色的过程。长期作业则为大家在深入塑造过程中提供参考。

为了节省篇幅,一些必知的色彩知识尽量用简短的语言介绍,绘画材料就略而不讲了,因为这方面的知识非常容易获得。构图方面的内容则建议大家去翻阅专门著作。有一篇关于如何布置静物的珍贵资料附在后面,这出自前苏联一位著名画家之手,写得极为精彩。由于现在已经罕传,因此把它重新印出来,希望它能更广泛地为大家所知。

本书较多的篇幅是讲写生的色彩技法,更多的是谈作画过程中可能出现的问题,并尽可能给予一些解决办法,还提出了一些注意事项,以供大家参考。

由于本书是侧重讲作画过程中的色彩问题,因此强调“观察是色彩关系的捕捉”至为重要,并力图把这一观点贯彻始终。希望大家在阅读时特别注意这一点。本书也指出了这种观察能力并非一朝一夕所能获得,需要付出艰苦的劳动,因此本书还强调了试错法的学习过程。可以说,通过错误进行学习,是我们最基本的学习方法。

本书能够写成,得到了中国美术学院附中领导和老师们的支持,值此,我向他们致谢,也向协助我的许多同学表示感谢!

周小英

1995年11月

目 录

一 色彩知识

二 调色技巧

三 观察与表现

1. 观察
2. 写生构图、起稿
3. 铺色
4. 塑造
5. 调整

四 结束语

附录:怎样摆静物

五 中国美术学院

附属中等美术学校
学生课堂习作评析

六 优秀习作

一 色彩知识

1. 色彩的分类

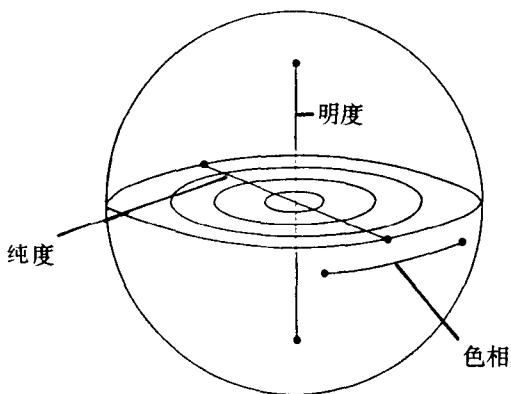
- ①**原色** 即红、黄、蓝三原色。是最基本的颜色。用它们可调出千万种颜色。
- ②**间色** 即橙、紫、绿三间色。是由两个原色混合而成;如红+黄=橙;红+蓝=紫;黄+蓝=绿。
- ③**复色** 是由两个间色或三个原色混合而成的。若把色环中的任何两个以上的复色相调,又将产生无数复杂的复色。

2. 色彩的要素

当我们看到一块颜色时,它就同时呈现出色相、纯度、明度、冷暖倾向等,所以作画时一笔下去要同时兼顾。下面分别予以说明主要是为了学习上的方便。

- ①**色相** 色彩的相貌特征称色相。也就是不同颜色的质的区别,如红色、绿色、黑色、白色、褐色等等。
- ②**纯度** 色彩的鲜明饱和程度称纯度。一种颜色在掺入其它颜色后,纯度会改变。
- ③**明度** 色彩的明暗程度称明度。明度分同一色相的明暗差别和不同色相的明暗差别。黄色明度高,红色、蓝色明度相对低些。白色明度最高,黑色明度最低。
- ④**色性** 色彩在人们心理上产生冷暖感觉的特性称色性。一般说来,红的色系感

觉暖;蓝的色系感觉冷。冷暖是相对而言的,大红和朱红,同属于暖色系,朱红就比大红暖。冷暖色是对比色,把它们并置在一起,可起到相互衬托作用,发挥其色彩的最大效果。



色彩三要素在色立体中的关系

3. 影响物体色彩变化的三个因素

- ①**固有色** 在通常情况下(如柔和的光线下)物体所呈现的色彩称固有色。在画面上,物体的中间色部分最能体现固有色的色彩。
- ②**光源色** 是指光源的光色。大致上分暖光和冷光。太阳光一般是白光。清晨的阳光是红光,黄昏的阳光是金黄色的光;月光是冷色光;电灯光是桔色光;日光灯是冷色光。在画面上,一般若受光部是暖色,背光部则呈冷色。室内光源色是天光的折射,一般倾向蓝灰,因此受光

部冷，背光部暖。

③环境色 物体周围环境的色彩称环境色。

环境色的强弱和光的强弱成正比。光滑的物体上，环境色明显，粗糙的物体上环境色不明显。

固有色、光源色、环境色构成写生色彩关系的三个因素。在不同条件下，它们体现在物体上的色彩变化是不同的。比如，在阴天，固有色相对明显；但在黄昏或月光下，光源色就占主要地位。

4. 色彩对比

①明度对比 明度对比是一种明暗对比。要使画面物体明亮，就在它边上放上暗黑的东西，利用明度对比，使明亮的更明亮。当画面出现“灰”的情况时，可在明度上找原因，拉开明度关系。

②纯度对比 这是一种饱和色和不饱和色的对比。要使画面主要物体颜色纯度高，就降低旁边物体色彩的纯度，使纯色更纯。当画面出现“火气”时，可在纯度上找原因。

③冷暖对比 冷色系的色彩和暖色系的色彩对比称冷暖对比。冷暖对比在绘画中经常应用，也可说是最带普遍性的对比。冷暖色并列暖的更暖，冷的更冷。

④补色对比 三原色中的一原色和另两原色的间色互为补色关系。红与绿，黄与紫，蓝与橙，它们并列时，各自会产生最大效果。每对互

补色都有它自己的特点：黄与紫，不仅呈现补色对比，并且表现出极度的明暗对比。橙与蓝，是互补色，同时也是冷暖的极度对比。红与绿，这两种饱和色彩有相同的明度。

5. 色调

各个固有色不同的物体由于笼罩上一定明度和色相的光源色，所产生的同一色彩倾向，就叫调子或色调。在光源色不明显的室内，以主要物体或衬布的主色块来决定画面的色调。画面色调从明度上分有亮调子、灰调子、暗调子；从色性上分有冷调子、暖调子；从色相上分有紫调子、红调子、黄调子等，但在实际写生中三者是结合着表现出来的。调子支配着画面的色彩，如果不统一，便会使色彩紊乱。

6. 色彩的协调

协调即和谐感、统一感。光源色协调指用同一光源色统一各种色彩的协调；主导色协调，指以一种色彩为主，其他色彩为衬托的协调；对比色协调，指利用色彩对比产生的协调；同类色协调，指基调是以各种同类色组成的协调。

二 调色技巧

有些人可以用几种颜色调出丰富的色彩，而有些人拿着整整一盒颜色也觉得无色可用。造成这种情况的原因很简单，因前者掌握了调色技巧。

1. 调色的基本方法 调淡色时，应以白色为主，逐渐加入少量深色；调深色时，要稍稍多加一点水，尽量不调白色及含粉质较多的颜色；调亮部色时，则要加入适量白色。

要降低某种色彩的纯度，可加些色彩性格较稳定的一类颜色，如赭石、土黄、橄榄绿等；也可通过加入补色的办法，如要使红色纯度降低，可加入少量的绿色，反之，亦可降低绿色的纯度。

用三种以上颜色调合，色彩容易变脏，要克服这种弊病，就要使之不等量。

调色还应特别注意：①不要用笔在调色盘中反复打圈，这样容易产生气泡。正确的调法是用笔向前后摆动地调色。②不要把颜色调得过于均匀，稍稍调合即可，要宁“生”勿“熟”。有些颜色让它们在画面中自然溶合，否则发色性差、易灰。

2. 要谨慎地选择颜色进行调合

在练习中要学会把握相近色的差异，应尽量使用接近对象的颜色来调色，不要“大概”地随便选用颜色。有些颜色要利用颜料本身的颜色，因为靠调合很难奏效。例如，一块蓝里偏青莲的衬布，选用紫罗兰色去调，颜色就会轻飘飘地泛上来，也有火气，有失对象的沉稳和典雅。一块带普蓝的衬布，如在调色中过多地选用群青、钴蓝，同样也会感到轻飘。再如白色的衬布有奶白和漂白之分，奶白是带暖的，而漂白则带冷色。如在画奶白的衬布时用了大量的纯白色，那就“变味”了。谨慎地用色对培养色彩的辨别力和正确敏感的判断力也非常有好处。

要画出色彩丰富的画面，不一定要用特别多的颜色。相反，根据不同对象的颜色来适当地选择和限制用色，通过调合使画面中的每块颜色都最大限度地发挥出各自的性能，反而会使我们的画面具有独特的色彩和明确的色调。

作画时还要注意，不要老是习惯地、机械地把笔东蘸一下，西蘸一下，初看时，以为这样画出的东西会很有颜色，其实，根据颜色的特性，把颜色作过多的调合反而会使色彩相互抵消，或发黑发灰。而且这样画出的画，面貌会都差不多，给人千篇一律的感觉。要纠正这种倾向，较好的办法是画每幅画都要根据对象来有限制地使用几种颜色。

3. 调色 调色时，每次可多调一点，但当画到画面上时，笔尖不宜蘸太多颜色，否则，画了第一遍，颜色就会堆起来。如碰上雨天，画面很难干透，待再上第二遍颜色时就会使底下的那层泛上来，造成脏和腻的结果。

4. 黑色宜和其它颜色混合使用

但混合中一定要有色彩倾向，否则画面会产生“黑气”，如把群青、深红、翠绿等纯色调合起来，使其接近黑色的深度是有可能的，但这种混合的黑色往往有些发紫，若与白色调合，会形成一种令人感到不快的中间色。

5. 调灰色 画灰色衬布，可先用黑色和白色调成灰色，然后再根据对象灰色的冷暖倾向来调成偏冷或偏暖的灰色。

6. 画笔和水 在画暗部时画笔和洗笔水一定要干净，如含太多的粉质，画面容易画粉。最好画暗部和画亮部的笔分开，这样可以少洗笔。

三 观察与表现

水粉静物写生是用水粉颜料对事先摆好的物体进行写生的绘画形式。组成静物的物体大致有下述几类：日用器皿、蔬菜瓜果、食品和花卉等等。一般说来，水粉静物画既能成为一件独立的艺术品，也可为初学者用作掌握色彩技法的训练。本书所要讲述的便是后一种用途。说得更具体些，**水粉静物写生作为色彩的基础训练，目的在于让学生通过训练来解决在写生过程中所遇到的一些常见问题，特别是要求在作画过程中能够充分考虑到物体的固有色、光源色和环境色的相互作用形成关系，画出统一的色调和完整的构图，并能用色彩塑造出物体的体积感、质感和空间感等等。**

这些训练在教学中，一般是通过短期作业和长期作业交替的形式进行的。短期作业和长期作业，不仅是作画时间上的长短差别，而主要是对作画的要求和最后画面达到的效果不同。

对短期作业来说，**要求大关系正确，色调正确，以找出丰富的色彩为主，并兼顾一定的形体塑造。**用笔一般应宽大一点，通常先铺大色调，从中间色画起，摆（画）出画面主要色块的大关系，最亮、最白的部分先不画，留着作参照，通过“压重”、“提亮”来塑造形体。而长期作业则是在**大关系、大色调正确的情况下，对物体进行深入而细致的塑造，这时，对象的结构、质感、量感、空间关系等等都要得到更充分的体现。**

长期作业和短期作业，虽各有所侧重，但作画的基本程序却并无二致。下面就分别地作些讲述。

1. 观察

初学者在任何一本入门书中都能看到关于观

察方法的论述。的确，这可以说是初学者所要解决的头等重要的问题。一般说来，这项内容是放在“整体观察”的术语名下来讨论的。但是这一名称容易引起误解，因此，我们这里将用“寻找色彩关系”这一更为明确的提法来阐述观察方法。有几点先简述如下：

①**我们不是一个被动的观察者，观察之前总要带着预期目的或问题，因此观察不是像一面镜子那样反映外物，而应像探照灯一样寻找对象。**在用色彩作画时，我们首先要寻找的就是对象的色彩关系。这种关系包括了对象的光源色、环境色和固有色之间的相互作用，包括了明暗冷暖、色相对比等等。观察者首先就是在它们的相互关联中、相互比较中找出主调色彩，确定基调。

②**由于寻找的是色彩关系，所以决不能孤立地盯住局部不放，特别是不要抓住固有色不放。**要时刻记住，**重要的不是某一块颜色而是它们之间的关系。**这是因为，我们是用我们手中有限的几种颜色在捕捉对象，不论是从明亮度上讲还是从丰富性上讲，它们都无法和自然界的色彩媲美，因此不能只看局部，光盯住固有色。但另一方面，虽然作画的颜色有限，但是我们是在创造一幅有秩序的色彩和谐的画面，所以，这种限制能像音符一样提供种种可能性，使我们的知觉不断地得到强化，使我们能够超越对象的限制，看出一些新的色彩和谐来。但是要获得这种和谐，决不是一蹴而就的，它需要艰苦的实践，百折不挠的毅力。即使是对于训练有素的画家来说，这也是一个棘手的问题。例如，18世纪的西方画家就曾广泛地使用一种名叫克劳德镜的东西，那是一种表面微凹的暗色镜子，具有简化物体色调的效果，因此画家能借助它去把握大的块面与最深色调的位置。

③**寻找色彩关系，要特别地处理好局部与整体的关系，要经常把局部跟整体进行比较。**对于局部的任何一笔的深入都应建立在与整体的和谐关系上。作为一个原则，它要贯彻整个作画的始终。初学者遇到色感强的对象，如红花绿叶，就偏向于固有色；遇到色感弱的对象如白布、陶罐就时而偏暖时而偏冷。那都是由于忽略了色彩关系，尤其是忽略了这些局部的物体与整个画面的关系而造成的。

④**强调观察是寻找色彩关系，还有一个重要的原因，因为形状是固定的、绝对的，而色彩却完全是变化的、相对的。**在画面上，每一种颜色都因在别处添加的一笔而受到影响、有所变化。色块的大小和笔触的方向都在我们的知觉中改变着色彩的性能，因此，作画的过程，其实是一个观察和落笔不断反馈的过程，在这个过程中形与色得到不断的调整和深入。就色彩而言，每一笔着色，既影响着总体的色彩关系，也被总体的色彩关系所制约。

⑤从道理上讲，认识这些问题并不难，但做起来，就殊非易事了。观察决不是单纯地“看”，因此，问题和错误肯定会经常出现，所以从一开始就要明确学习的过程是一个**试错法**的过程，即尝试——发现错误——改正错误的过程。牢记这一点，在我们学习的任何阶段都是有益的。

观察物体的受光 物体的受光，根据光线的投射角度可分为三种情况：①**正面光。**这种光线下物体的关系最复杂，要同时注意观察亮（明）部（包括高光）、中间色、暗部（包括反光）的三个大关系；落笔时，重点画中间色、亮部，而暗部则一带而过，要画得单纯一点。②**侧面光。**在这种光线

下，要注意亮部、暗部、投影三个大关系，重点是暗部和投影。③**背光（逆光）。**在这种光线下，关键是亮部和暗部两个大关系，重点是暗部。这时暗部的色彩细微丰富，而亮部的色彩则显得很单纯。

小色稿 提高观察和捕捉色彩关系的能力，可用小色稿来进行训练。即在一张小纸上概括地画出主要对象的色彩明度、冷暖等方面的关系，以帮助确定画面的色彩基调；其重点是解决亮部与暗部的色彩关系、物体与背景的色彩关系等等，而不必拘泥于个别物体的颜色以及形似与否。法国印象派画家莫奈曾说：“画画时，要先设法忘掉面前的物体，把一棵树、一片田野只看作一小块蓝色、一长条黄色，然后再准确地画下所观察到的颜色和形状。”

小色稿画好后可放在远处与实物比较，看看大的关系是否正确。如果不正确，可另画一张，反复尝试几次，直到获得和谐的色彩关系为止。这样，有了满意的结果，便可用于把握大画的色彩关系。

印象派画家莫奈作画并不改变景物的本来面目，但肯定在表现上有所侧重。无论哪个画家自认为他的作品如何绝对客观地反映事物的本来面目，在他描绘自然时，也仍然不免要突出某些方面。他可能会突出不同部分之间的联系，或者“取消”某一块色调，而突出另外一块；或者突出某个重要方面的轮廓。甚至有些部分他遇到了困难，需要重画，以便加强需要突出的部分。在画家的创作过程中，他不断地发现天然景色中的韵律、相互联系和节奏，因为在任何主题中都会存在比我们原先设想要多的所谓“天然布局”。逐渐发现这种乍一看来不易发现的秩序，对于面对自然作画的画家来说，是一种最大的满足。

莫奈还为我们提供了关于另一位画家塞尚的早期训练中强调调子准确（这项训练在色彩关系的判断上要求也同样严格）方面的一个侧面情况。莫奈说：“在斯维赛模特班，塞尚从早上六点工作到中午十一点，他有一个习惯，就是在模特儿身边放一块黑手帕和一块白手帕，以便在黑和白这两个极端之间确定他的明暗调子。”

2. 写生构图、起稿

这里不谈构图的一般原则，只讲色彩在构图中的作用。

初学者在写生构图时，习惯于从形状、位置等来观察安排画面，而往往忽视了色彩的因素。我们常常会遇到下面的情况：有时在构图中已把各部分都考虑得很周全了，但一上颜色就会发现某些部分发生了一些变化，如在构图时看看很平稳的画面，待上了色后就会觉得失重；相反的，看着不合适的构图反而在上颜色后变得恰到好处。之所以会如此，就是因为色彩有自己的特性。如果能熟练掌握这些特性，恰当地配置画面上的色彩，就会有助于构图的协调统一。因此，在写生的构图起稿阶段，不但要考虑到形状、位置的安排，而且也要兼顾到色彩的布局。这就要求我们在构图时还应特别注意观察下列一些方面：

①色彩的重量感 色彩的明度、纯度、冷暖不同，会给人带来不同的视觉重量感。在视觉上，深色比浅色重，纯色比灰色重，暖色比冷色重一些，原色比间色、复色重一些（这是相对而言的，因为每一种颜色都同时具备这些基本属性，如黄色虽是浅色却同时又是纯色，褐色虽是深色，同时又是

纯度较低的灰色）。如果忽视了视觉重量感会使画面失去平衡。

②色彩的对比 在一幅形体组合较为单纯的画面上，仅仅通过加强色彩对比便可取得丰富的构图效果。

例如用色彩的对比或互补来加强画面的重点，便是色彩构图的重要手段之一。

③色彩的重复和呼应 从形的角度来说，重复一种或几种形状，可以使画面统一，造成和谐，色彩亦然。不同深浅浓淡的色块在画面上适当地重复，也会造成类似的效果。色彩有呼应，不孤立，画面即丰富。

④色彩的进退 相对于自然风景而言，静物中物体的空间关系，由于距离过短，不那么容易把握。因此，前后关系和虚实关系不能单靠感觉来处理，而要借助对色彩关系的理解，来加强画面的空间感。尤其是在短期作业中，背景往往是大致作一交代，如果处理不当，背景就会往前跑，模糊了前景的空间感，削弱前面物体的立体感。比如红色衬布往往会造成这种结果，这时，一定要减弱红色的纯度才行。一般地说，颜色的进退有如下的关系：

颜色越暖，越前进；

颜色越冷，越后退；

颜色越纯，越前进；

颜色越灰，越后退；

明度越高，越前进；

明度越低，越后退。

构图、起稿是一起进行的。目前有种不好的倾向,认为色彩写生特别是水粉、丙烯颜料可以覆盖,可以涂涂改改,所以不重视起稿;也有认为这是素描的任务。所以往往一开始就拿笔蘸上颜料直接往纸上画,这样涂来改去,造成画面脏、乱,以致无法收拾,当然构图位置更不会顾及了。正确的做法应该是:当你选好角度、确定视点(室内静物写生往往俯视居多),对对象经过一番观察(包括对象内容、色彩感觉等等),然后用软的铅笔(或炭条)轻轻地画下对象的位置、形状、比例、体面等。物体的体面要尽力分析得具体细致些(当然用笔要轻、淡,以不损伤纸、不影响上色变脏为准),这时你对构图等再作一番检查,觉得可以了,那就能上色了。

可能你觉得反正颜色要把铅笔稿涂改掉的,何必那么认真呢!其实不然,这“打底”是基础工作,等于“过”(画)了一遍,对后面作画是大有裨益的。当然你已经画得较熟练了,那也可以用较稳定的颜色(如群青、熟褐等)起稿,但也要求轻、淡,也尽可能画得细致些。

3. 铺色

铺色是指组织色调,解决大的色彩关系,即把观察阶段所捕捉到的色彩关系落实到画面上。因此,在铺色时仍然要把色彩关系放在首位,要注意调整好局部与整体的关系,要注意色块的冷暖倾向,切不要把注意力放在细枝末节的刻画上。

一般地说,铺色先从中间色画起,以分出画面主要色块的大关系,再画暗部,最后“提”出亮部。但是,如果对象的色调对比强烈,也可先画暗部,再画明暗交接处或中间色,然后再向亮部推移。

铺色有两种使用颜色的方法,用加水调稀颜色,或用不薄不厚的颜色。然后用较大的笔从中间色或暗部画起,并逐步确定出背景、对象及其周围的色彩关系。在铺色的时候,要尽量使所画的物体和背景的结合处衔接自然,不要留出较大的空隙。这样,在下一步塑造的时候,就既免于费力去填充空隙,又保留了生动自然的效果。而且,由于水粉颜料在干和湿的时候,深浅感觉不同,使用时应尽量先湿后干,先薄后厚,先深后浅,在暗部也尽量不使用白粉。

①色彩柔和的静物处理 碰到这类静物,要整个调子一起铺,不要盯住一个东西画,重点是抓气氛,抓色与色之间的相互关系,而不强调具体物体的塑造。

②色彩强烈的静物处理 A. 强调画面黑、白、灰的关系,画面黑的黑,白的白,黑白分明。B. 保持住物体的鲜艳色彩,甚至可加几笔原色。C. 注意色彩冷暖、主次关系。D. 在营造画面整体关系的同时,强调物体的塑造。

③背景的色彩处理 背景和物体的色彩组成了画面大的色彩关系和基本色调。背景色彩可以和主体物的色彩成对比色,使画面响亮强烈,也可以采用同类色,使画面柔和协调。如果在作画时对此缺乏理解,就会似是而非,不能使主体物突出,画面也会产生脏或灰的弊病。

④学会保留画面效果好的部分 完成第一遍铺色后,不要盲目地把所有地方统统覆盖了重画,要学会肯定、保留住一些正确、效果好的部分,特别是在背景和暗部处。这样做的益处,不仅是为省时,主要是为画面留住了清新、透明的色彩(特别是暗部的颜色),画面也会显得生动。

在作画的过程中,如发现某处色彩效果不错的话,可以调整起初的色调设想,使整幅画顺着这部分(即以它为准)进行良性发展。总之,作画时应时时注意,学会发现和保留好的部分。如果不会这样做,一旦画坏,因为没有肯定的部分作参照,反复数次就会把画面画脏、画腻。

1881年左右,法国画家毕沙罗在给青年画家勒贝尔的忠告中说:“**不要把轮廓线画得太完整,应该用明暗和色彩恰如其分的笔触来表现素描关系……在作画时,先选定要画的题材,并看一下它的左右都有些什么东西,然后对所有的东西同时依次落笔。不要一个局部一个局部地画,而要在整个画面上全部布色,选准准确的明暗调子和色彩,并注意左右的东西。用小笔触及时记录下你的感受。在观察颜色对周围产生的反光效果时,眼睛不要集中于一个点上,而要照顾到全局。天空、水、树枝、地面要同时画,所有这些东西都要保持同样的进度,并不断地进行修改,直到画完为止。一开始就要铺上整个画面,然后一口气画到你认为不需要再进行任何修改时为止。**”这里毕沙罗谈的是风景画,但其道理同样适用于静物画。

4. 塑造

铺色是解决大的色彩基调,而这一阶段则是深入刻画和塑造,也是作画过程中的重点阶段。在这一阶段,色彩之间的微妙而复杂的关系都要通过观察而具体地落实到画面上。如果说铺色阶段是画出大的色块之间的关系,那么,这一阶段则要求深入到细节,一个局部一个局部地去塑造对象

的结构、质感、立体感和空间感。因此,在这个阶段,尤其要注意前面讲述的观察方法,千万不可盯住局部不放,而是要经常反复地把所画的部分与其它部分进行比较,一边比较,一边修改,一边调整。原则上,**局部的用色一定要在整体的色彩关系内进行,一个局部所画的完美与否,也一定要放在它与整体的关系中去进行评价。**这样,就可逐渐地掌握如何把一个局部画得恰如其分,适可而止。

所谓恰如其分,这里还指不可把所有的对象都画得面面俱到,巨细无遗。主次关系、虚实关系、对比关系等等,不只是构图阶段所要考虑的重要因素,同样,也是塑造阶段所要考虑的重要因素。

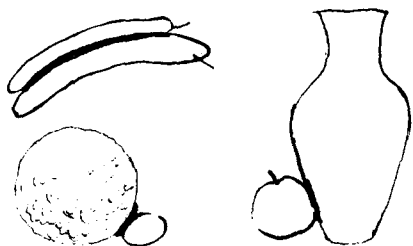
在这一阶段,初学者常遇的困难往往是画不出主体的颜色,这大都是忽略了主体与周围的色彩关系的缘故。**一般地说来,要使对象亮就要在边上配以暗的色彩;要使其色彩突出,就要降低周围其它颜色的纯度;要使其色彩充分发挥它的色质,就要有其它的对比色来衬托呼应。**

①**正确地利用调色盘** 在塑造形体时,我们要求同学用色彩衔接(而不要用水去洗),这样画出的画面颜色丰富,形体也结实。但大多数同学都觉得比较困难,普遍反映颜色衔接不住。仔细察看同学的作画过程,发现最主要的原因是出在调色上。

一般同学大都是在调色盘上东一块、西一块地调色的,每次都只调一点点,等到画深点或淡点的层次时,重新再去孤立地调色,因此,画面上的物体色彩难以衔接,过渡不好。我们知道,环境对色彩有很大的影响,在另一个色彩环境中调出的色,即便看似很准确了,画到我们的画面上,也不一定正确。正确的调色方法是:画面上每一样东西,都先调出一个基调色,可多调一点,根据画面需要往深或浅、冷或暖两边发展,画面上再深、再

淡都由基调色发展开去。调色盘上的颜色在调色时有均匀的过渡，画面上的物体也就自然地衔接起来了。因此可以说学会安排自己的调色盘是画好一幅画的前提。

②**表现好物体的前后关系** 在画面中，应避免两个造型共用一条边线的情况，这种关系有碍于表现物体的前后关系。



初学者在画前后两个物体时，经常不能肯定其明暗关系，往往模棱两可，因此它们通常是“粘”在一起的，主要物体出不来。试分析几种常见的明暗关系：



一明一暗
一暗一明



二者皆灰
二者皆暗(或二者皆明)

前两种情况容易判断，后两种情况如不注意分析，就分不清两者明暗关系。如不有意予以强调，就很容易“粘”到一起去了。

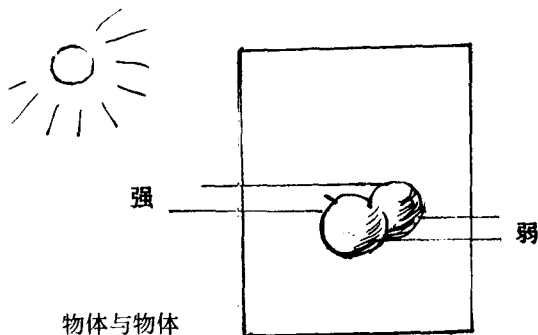
③**物体的边线** 在作画时，掌握处理物体边线的技巧，不仅能增强物体的立体感、光感和质感，还可以强化画面的节奏，形成画面的焦点，甚至能造成画面的某种气氛。

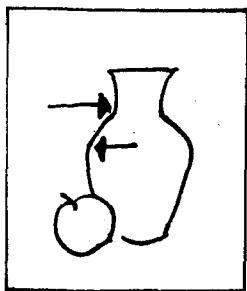
物体的边线不仅应在打轮廓时要予以重视，在整个作画过程中也是不可忽视的问题。边线出现于不同形状、不同明暗或不同色彩的结合部位，它涉及的不仅是形体本身的轮廓和结构，而且更多的是物体与物体、主体与背景的关系。

边线的刚柔软硬、虚实浓淡具有很强的表现力。一般来说它在画面的表现有如下特点：

- A. 前面的东西边线清楚，后面的东西边线模糊。
- B. 受光面边线清晰，背光面边线模糊。
- C. 主要的东西边线清楚，次要的东西边线模糊。
- D. 物体的体面转折较硬，明暗对比强，边线锐利、清晰；物体的体面转折和缓、明暗对比微弱，边线模糊、柔和。

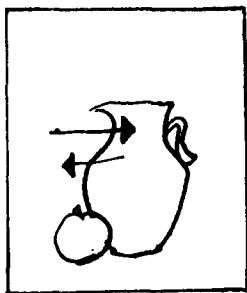
以下是几种边线处理情况：





物体与背景①

物体颜色如果正好画到物体轮廓边缘,而背景的颜色也正好画到物体的边界,这样画出的物体与背景的关系就会很“薄”,物体与背景的关系就容易像剪影。



物体与背景②

物体的颜色和背景的颜色画时要互相渗入一点,就是说背景的颜色可画进物体一点,物体的颜色也可画到背景部分,两者相互交融,轮廓越朦胧,物体越融在背景里。印象派画家雷诺阿在作画时严格遵循“开始要瘦,结束要肥”的规则,把背景与物体融合在一块画。

④物体的质感 在静物写生中,我们接触到的物体的质感大致有陶、瓷、金属、玻璃和各种水果、衬布等等,它们在人的视觉和心理上感觉是不同的。质感和体积的表现主要靠色彩关系准确(特别是对光线的描绘),也靠颜色的厚薄、笔触(轻、重、徐、疾……)及运笔方向来达到。

A. 陶罐的画法 打轮廓时,应先画出大的几何形和中线,注意罐口的厚度和罐颈的高度。在上

色时注意罐体的“肩膀”部位和罐体大的明暗和色彩关系,从明暗交界线往暗部和亮部发展,反光和高光可先不管它,可后加。画时注意陶罐的质感、体积感。陶罐一般予人厚重、粗糙、色泽浓郁,明暗面也不易区分,上釉的陶罐其高光又非常耀眼。因此用笔要随形走,顿挫有力,形体要塑造得结实,颜色宜亮部厚、暗部薄。高光常常呈现天光的反射,往往是白色中带蓝味的。

B. 衬布的画法 它是陪衬的,宜画得大块整体(当然布放在前面或是静物中的主体,那也应深入刻画的)。当衬布的外形画好后(明暗面也要画出,不能潦草敷衍),上色时,要同时考虑亮面和暗面的颜色。有的同学一开始画就把这两个关系割裂开来,就像两块衬布似的。用笔的方向最好跟着皱折的起伏方向,这样可帮助塑造出衬布的质感。衬布的质料不同(厚、薄、粗、细等等),则用笔也要相对应,那么质感就出来了。

C. 葱蒜、蔬菜的画法 初学者往往开始就根据葱蒜的造型一根根地去画,这样画出来的东西很单薄、很僵、也不松动(这类东西在画面中应画得较轻快)。正确的方法是把大一点的笔横过来轻松地扫出一个总体色,然后“提”亮、“压”暗把层次关系区分开来。用笔要轻快、松动,要扫掠、虚飘。细碎的花叶、菜叶均可用此法来画。

画大片的菜叶时,一般来说应该用稍薄而有透明感的颜色来画,用笔走向应根据其结构趁湿画成。要慎重地留出空白,作为菜帮的部分,如不留出白底色,把菜叶的颜色画过头,再用白色覆盖就很难获得菜帮的透明感。

D. 玻璃器皿的画法 在画透明的玻璃器皿时,不应把它孤立地与背景截然分开地画,而应与

背景(衬布、周围物体)在铺色时一起进行(往往把透明玻璃器皿后面底色先画),然后在这个几乎浑为一体的基础上稍加点划,加深、提亮(起稿时的形体还隐隐地在那儿),渐趋完成。玻璃的亮光千万不能用纯白色去画,也要结合亮部和物体的体面关系来进行。

⑤明暗对比关系 初学者画色彩静物时往往忽略明暗对比关系,在想画亮时不会用暗的来反衬,而是一味地加白;反之,想画暗时则一味地加黑。如画鸡蛋之类明度较亮的东西时,不会利用明暗对比的手法把鸡蛋周围的物体的明度相应地压暗,以便衬托出蛋的透明来,而是使劲地在蛋上加白粉。同时,也不敢画蛋的暗部。结果弄得很粉气,仍然明亮不起来。在处理时,如果多观察对象与周围的色彩关系,把衬布等等的明度相应地画深,那么就有余地画蛋了(这里是侧重于色彩的明度来说的)。

⑥冷暖对比关系 一组以橙子、苹果为主的静物,放在一块中性的豆沙色衬布上。对于这块豆沙色衬布,如果忘记考虑它与周围的色彩关系,只是凭感觉往偏赭色的暖色系里画,那么就很难把橙子的颜色画得响亮。这时应该把豆沙色衬布往橙子的对比色方面靠,让它微微有些发紫,橙子就容易处理了,也容易“突”出来了。

⑦纯度对比关系 曾经看到一张静物,上面的苹果除了固有色外,几乎没有一点其它颜色。特别是苹果背后的木板用色十分火爆(焦黄色),由于木板色过火,因此灰绿的苹果色画上去总是显得脏,涂来改去结果就成了纯度过高的绿色。这里的问题仍然是由于眼睛一味地盯住局部,只看到

画的这个苹果的颜色不对,使劲地改,而没有把视野放开,看一下是否苹果周围物体的颜色出了问题。同样的问题也出现在一次花卉静物写生中。一位同学作画时先铺了一遍色,就盯着背景的衬布画起来,他把陶罐后面发灰的蓝衬布画得很蓝很蓝,以此单独与真实的衬布相比,倒是很接近。但整个画面与整个对象一比,画面上的黄花就显得灰黯无色,但实际上他在黄花上已用上了最纯、最亮的桔黄色了。毛病仍是出在盯住了局部、忘了整体!我们知道,自然界的色彩其亮度是我们手中的颜色所无法比拟的,我们能做的是通过在画面上所建立的色彩关系去接近对象。因此才能让你“感觉到画面上所表现出明亮的光、色”。

⑧色彩之间的退让关系 在画一组放在偏翠绿、粉绿衬布上的苹果和香蕉等对象时,如果以草绿为衬布的基本色调,就会由于草绿中偏黄的成分过多而影响和削弱苹果和香蕉的颜色。这时应把这块绿衬布色往偏冷方向发展。

⑨画面的收与放、紧与松 在塑造时,有些物体的关键部位是不能放松的,如瓶罐的里外口,杯子的把手,衬布前面的折皱转折处等等,要画得细致些、紧些,如果不抓住这些部位,物体就容易松散。而背景、靠后的衬布等则可画得松一点、大块一点。

⑩塑造中的修改 有时一幅在半小时之前目己尚满意的画,在深入塑造时会突然变糟。初学者常常以急着挽回败局的心情,不加分析地便动手修改,或是在上面全部重画一遍。这样,非但不能改好,反而会画腻画坏。此时,头脑应保持冷静,首先要斟酌斟酌到底是哪块颜色破坏了整个画