

第16册

美术向导

MEISHU XIANGDAO



自学美术
技法丛书



陶器 梁宗孟作

美术向导

第十六册

编辑：《美术向导》编辑部
(北京北总布胡同32号)

出版：朝花美术出版社

印刷：人民日报印刷厂印刷

发行：新华书店北京发行所

零售：全国各地新华书店
预订、人民美术出版社邮购科

邮购：(北京北总布胡同32号)

订购：北京百花美术商店
(北京东城五四大街10号)

ISBN 7—5056—0043 5/J·40

1988年9月出版

定价：1.05元

顾问

(以姓氏笔划为序)

王朝闻

古元

刘开渠

刘海粟

张仃

启功

邵宇

吴作人

李桦

侯一民

常沙娜

主编

沈鹏

刘玉山

副主编

吴葆伦

封面作品:

母子长颈鹿 (木雕)

滕文金作

《美术向导》第十六册目录

■与名家对话

重组万物 剪裁古今——张光宇装饰画创作技巧谈……卜维勤 (2)

张光宇的装饰艺术……张仃 (5)

■美术技法

水粉画的色彩……邱百平 (7)

油画色彩……李溪编译 (11)

色彩画法……刘克敏 (16)

写意花鸟画技法——木本花果系列……吴国亭 (19)

工笔花鸟画技法——鸟类的结构和形态……金鸿钧 (21)

风景素描写生……董旭 (24)

人像素描……颜铁良 (29)

舞台速写琐谈 (上)……王维新 (32)

漫谈生活速写……张作明 (34)

登山则情满于山——速写黄山记……孙安 (35)

拓彩版画技法……张白波 (37)

面塑常用的基本技法……汤凤国 (39)

工业设计及其发展 (二)……林福厚 (41)

■书法篆刻

隶书浅谈……夏湘平 (43)

■中外美术史话

简明中国美术史讲座

——魏晋南北朝时期的绘画 (续)……薄松年 (47)

外国美术简史——古代希腊美术……李春 (50)

重组万物 剪裁古今

——张光宇装饰画创作技巧谈

卜维勤

学习、研究中国装饰画的人，首先不能不向已故中国装饰画大师张光宇先生学习。在当代装饰画家当中，能够形成一个体系，并且能够影响一代人的，恐怕只有张光宇先生一人了。因此他的创作经验，对于装饰艺术爱好者来说具有特殊的重要意义。

从50年代起，我有幸陪同外国美术家曾经10余次访问过张光宇先生，与外国同行一起看过他精采的大量原作，例如《西游漫记》、优美的民歌插图、水泊梁山英雄们的造像、舞台人物速写等，并亲自聆听他介绍宝贵的创作经验。此后，我又多次向他请教过。张先生是我学习装饰画的第一个启蒙老师，他那具有魔力的艺术世界，使我第一次感到装饰艺术的美妙，并引导我走进了装饰画的大门。

访问他的外国艺术家都非常惊赞他高超的艺术，被他具有强烈感染力的艺术所征服，表示出真挚的

赞美与敬意。

1958年，我陪同世界著名版画大师麦绥莱勒访问了张光宇先生。返回北京饭店后，麦绥莱勒激动地说：“在我所见到的中国画家，他是最有成就的艺术家之一。我认为，他的名字应该列入世界大师之林。”当时，我请他谈了对张光宇先生装饰艺术的看法。他和往常一样，对任何问题都经过思索以后才发表见解，而且谈得有分量和深度。他顺手翻阅着光宇先生送给他的《西游漫记》画册，有体会地说：“在我眼里，张光宇的创作类似造物主的工作。我们西方人说上帝创造了万物，而张光宇略动手脚，重组万物，剪裁古今，融化中西，并赋予它以新生命。我看，只要他愿意，地球可以变扁，水可以往上流，人可以不翼而飞。”

1959年，我陪同苏联漫画家叶菲莫夫和漫画家、

版画家李特维年柯访问了张光宇先生，那次同来参加访问的还有漫画家米谷、吴耘。宾主谈得非常欢畅，交流了宝贵的创作经验。张先生那次非常高兴，还破例地将自己心爱的原稿《陈三五娘》装饰插图中的《观灯》与《挽留》两幅分别赠送了叶菲莫夫和李特维年柯留念。

当时叶菲莫夫在谈到张光宇的艺术时说：“我看中国的艺术展览，给我一个印象，1000个人创造一个世



界，而画家张光宇一个人创造一个世界。地球因为一个真正的艺术家存在，往往会增加一个世界，而不是复活一个世界。张光宇虽然没有大幅油画和巨型雕塑，但他仍然是中国的艺术巨人。”

我还相继陪同法国、德国、意大利、波兰、保加利亚、捷克斯洛伐克的美术家访问了光宇先生。凡是见过他的艺术世界的人，都成为他艺术的支持者、赞美者。

德国著名版画家克莱姆科说：“张光宇是一位艺术魔术大师，他常常把感觉化为内涵，他往往把瞬间变为永恒。”

光宇先生为中国大型神话动画片《大闹天宫》设计造型，在国内许多次获奖（电影百花奖、少年儿童片创作奖、1962年国际电影最佳片奖、1982年国际儿童片奖），被列为公认的国际名片，放映时轰动香港、日本、美国，是当今世界上座率最高的影片之一。作为人类的文明的价值而存在，是永恒的。可惜光宇先生未来得及看到这部作品公开放映，就象贝多芬因耳聋听不到《第九交响乐》初演时所获得的欢呼与掌声一样。

张光宇的装饰创作已有半个世纪的经验，极其丰富。为了便于学习，将我所听到的看到的归纳为以下几点创作观念：

线的观念

光宇先生的艺术大部分是线画成的，他对线的功力是相当高的，为很多大画家所敬佩。他从书法、民间绘画、设计、制图技巧中吸收了宝贵的营养，他的线挺拔有力，变化万千。

黑白观念

他除重视线的训练外，还非常重视黑白表现技巧。在青年时期他就把黑白画作为主要的基础训练，而且在半个世纪的艺术创作中始终没离开黑白画。他对世界上黑白画大师如丢勒、荷尔拜因、安格尔、法复尔斯基，比亚兹莱、肯特、麦绥莱勒等人多种艺术风格都曾有极大的兴趣去进行研究。所以他把黑白画推向新的艺术高度，脱离图案的简单境界，使之成为一个趣味无穷的艺术宇宙。

几何观念

张光宇先生有一次对我说过：“京剧人物的武打及亮相，从形式美法则分析都是几何形体的连续变化。”他在观察自然形态时，特别注意在结构上的几何形体特征。他说：“装饰画家与设计家对此应有特



殊的感受力与表现力，从对象结构素质出发，追求几何形体力度美和秩序美。”光宇先生谈到商代青铜艺术时指出其特征“圆中寓方，方中寓圆”，因而其特点厚重而含蓄，无单薄之感。他曾跟我说过，他的艺术造型与结构得力于此。

他在追求造型挺拔、弹性的同时，还十分讲究重感情色彩。在讲究方的同时，也探讨圆的魅力。他说：“圆的造型有饱满与丰富的素质，刚中见柔，柔中见刚”。“纯方，则给人理性偏于冷硬；纯圆，则偏感情，混沌无精神”。光宇之法，无论一石一木，人物、屋宇、舟车，皆方中有圆，圆中有方。他是一位深懂视觉要素对人的感情作用的大师。

平稳观念

为了求得画面安定、平稳和有节奏感，对于画面上的物象的基脚线往往采用平行线的处理方法。中国书法家，写字首先要求“平”，这是加强存在物的实在感，是不同形态的倾向在视觉上统一的程式感，由此产生秩序感和装饰性。

张竹先生在谈到光宇艺术时说：“有人说光宇艺术太奇，只是从表面上看到其构图大胆或形象夸张，未曾窥见其内在结构之严正、形象刻画之认真；或者有人说光宇艺术之过于正，也只是对他程式化的形象仅有表面认识，没见到在貌似板拙的形象与结构中饱含丰富的感情。”

理性的观念

凡是接触光宇先生的人，都有这样的印象：不

善言辞，非常谦恭，是一位平易近人的长者。他表面上看是一个富于理性的学者，但每每看他创作时，又是那样感情奔放、热情。

他的艺术和他的人一样，既有理性又有感性。他主张在创作时有收有放。我每次去请教他时，他常常说的一句话是：“你们青年人创作要随心所欲不逾矩。既不保守也不盲从，既不迷信也不自卑，既要创新又要自律。”“学习时要虚心，创作时要自信。”

先生的一生实践正是这样的。平时极注意基本功的训练，一笔一划极其认真，讲究艺术分寸感。他经常用京剧例子讲装饰画的程式法则。舞台上的人物动作，一举手一投足，要做得十分准确。准确是变化的根据。准确非生活的真实，而是艺术的提炼。在刻划形象上，要做到分毫不差，做到非如此在艺术上不能得到表现与满足。如他对水泊梁山英雄人物的刻划，非常准确地把握了人物性格的分寸感。在大量生活积累的基础上，对各阶层的动态有过深刻的观察，他的军师吴用，不同于诸葛亮，而呼风唤雨的公孙胜，又与智多星有别，大刀关胜，也不能抄袭关云长的外形，但也需略有相似之处，人们熟知的人物都塑造得非常成功，武松与石秀是两种气质的武生，李逵和鲁智深又是两种类型的黑头，都未简单翻印戏剧脸谱，而是来自现实生活的真实现象。恰恰是借助了光宇自己的漫画夸张才能，才使人物跃然纸上。

光宇的梁山英雄谱，有传统、有生活，有写实、有浪漫，是一部非常成功的历史肖像画。光宇先生始终保持着冷静的理性思维作学问。他说：“作画如上阵，拿出自己全部的智慧与力量，要有常山赵子龙

一样单枪匹马的精神，在白纸上‘杀’出自己的作品来。”

真正的装饰画家应是学会把“理性控制”和“感情奔放”统一起来的人；在艺术上能收能放、收放得宜的人。

数学观念

有时我拿一些习作给光宇先生看，他要求我造型要简约、精炼。他总是在我的构图基础上派生出几个不同的构图来启发我。他要求造型要精益求精，最简练地表现对象的特征，他要求作画象沙里淘金，全神贯注，弃取分明。

先生那怕画一张小画，也先放大几倍画，画出真趣和兴味来。然后用缩小镜视其效果，如有多余笔墨，果断去掉，力求达到简无可简的地步。

他有时对我说：“艺术上有齐白石固然好，但不要忘记黄宾虹。”我当时听了不甚理解，在他分析了生活与艺术、素材与创作、简与繁的辩证关系后，我才悟到所指的真意，即白石是简的典型，宾虹老人是繁的典型。装饰画中的提炼、变形，要在生活的基础上进行，失去真实依据的变形，就失去了艺术的生命。他常教我在艺术上“先做加法，后做减法”。首先必须有生活素材，即是加法，然后加工提炼，即是减法。有取有舍，使其精炼。先生所说艺术上的加法与减法已超越数学上量的概念，是对艺术上质的升华的要求。

光宇先生素来喜欢版画。我曾将列宁格勒艺术博物馆馆长普斯卡略夫送我的法弗尔斯基的版画原作和克拉夫钦科夫人送我的克拉夫钦科版画原作送他两幅，他十分珍爱，每隔一段时间就拿出来欣赏

一番，然后又立刻收起来，恐怕偶然损坏，也不肯装框悬挂，怕阳光晒黄。先生为了让我学好装饰画，选出他亲自搜集的年画精品，送我五张，我保存至今，有时拿出来看看，就想起先生生前对我的教诲，就有新的启发。在先生去世前，我去看他时，他还说：“你的装饰版画很有味，我很喜欢……你朝这条路走吧！”

先生的艺术一直是我学习的目标，先生的话一直是我前进的动力。



《杜甫传》插图之十五

张光宇的装饰艺术

张 仃

装饰绘画，从它的艺术特点上看，类似文学中的韵文、戏剧中的歌舞剧。它的艺术表现方法，是程式化的，强调韵律和节奏感，具有强烈的感染力；对某些题材来说，这种艺术形式有其更大的优越性。我国各族人民，都具有很高的装饰艺术才赋，在这方面有优秀的传统。如远自三代铜器上的装饰画，以至汉墓室壁画、漆画、画像石、六朝造像、敦煌壁画，及各种民间画工画等等，不胜枚举。近代则有明遗民画家陈洪绶，在装饰绘画上有特出的成就；其后，他的风格的继承者任渭长、任阜长、任伯年等，在这方面也都有一定的贡献。五四以来，不少画家继承了装饰绘画的传统，张光宇可以说是其中成就较高的装饰画家之一。

张光宇1900年生于江苏无锡，青年时代，到上海拜张聿光为师，在当时的“新舞台”学画布景，得有机会接触京剧艺术。京剧是集中了中国韵文、舞蹈、装饰美术等等的综合艺术，给予后来张光宇的装饰风格以深刻影响。1921年，入一个烟草公司当绘图员，绘制广告、

香烟画片、月份牌，达七年之久。在这期间，为一个装饰画家所必须的严格的绘画、图案基本训练，打下了坚实的基础。同时，他也开始从事漫画创作。他的装饰风格的成熟，反映在《上海漫画》、《时代漫画》所发表的单色或彩色的漫画作品中。代表他这一时期艺术水平的，除了《十日谈》的漫画封面，便是民间情歌的黑白装饰画了。

《孔雀姑娘》插图之六



外国画家对他有直接影响的，有当时的美国杂志画家、墨西哥人珂弗罗皮斯，墨西哥壁画家迪埃哥·里维拉，以及苏联版画家法服尔斯基等。他借鉴了外国画家的某些艺术方法，很快地溶化于自己的风格之中，以中国传统的装饰艺术为基础，并赋予现代精神，创造出具有强烈中国风味的装饰画。抗日战争时期，画了大批的装饰性漫画、插图；有名的《西游漫记》是在抗战后期完成的，这部作品在思想上和艺术上都更加成熟了，对当时国民党的反动统治，进行了辛辣的讽刺；不单在艺术上给人以很深的感染，而且在政治上产生了强烈的影响。

解放后，1949年光宇自香港到北京。10年来，在党的帮助与关怀之下，政治上和艺术上又有了更大的提高。特别是在首都，有许多有利的条件，可以深入地精研民族、民间的艺术遗产，给予他的创作以丰富的营养。在这期间，他除了进行许多工艺设计之外，主要的创作是给文学作品绘制黑白画插图。作为一个装饰画家，黑白画是最见功力的，没

有坚实的基本功夫是站不住的。这部分作品，对青年美术家在探索装饰艺术风格方面，会给予极大的启发。

要用短短的几句话，来概括张光宇40余年的创作经验，是不可能的。现仅能从其艺术中，提出几个问题来，作些初步分析；由于近10余年来与作者接触较多，有的是直接从其创作过程中观察所见，有的是互相谈论所得。概括起来，光宇的装饰艺术，有如下几个值得研究的方面：

第一 先放后收 第二 以大观小

第三 方中见圆 第四 奇中寓正

收放之法，许多中国画家在这方面都有丰富的经验；写意画家，体会尤深。有些画家，终生苦于能收不能放，或能放不能收；或失败于宜放不放，宜收不收。艺术贵于能放能收，收放得宜。如长江入海，源出于昆仑，经高山峻岭，迂回曲折是其收；既出三峡，一泻千里是其放。尝闻，京剧身段，极讲尺寸，一抬手一抬足，要作到十分准确。所谓准确，是艺术形象的准确，是从生活中提炼而来，变为程式化的动作；不是生活的如实描写，而已经有了极大的夸张——但使观众并不以为是夸张，而是非如此不能给人以艺术上的满足。这是京剧艺术收放的统一。装饰绘画可贵之处，即在于收时分毫之间，都要认真推敲，也如京剧身段的尺寸，甚至要作到近于刻板；放时则天马行空，随心所欲不逾矩。光宇抓到了装饰艺术的基本规律，要紧的是，他平时极注意后台基本功，一笔一划之间，要求极严，这是平时之收；他在创作时，又要求大放特放，能丢掉任何框框。他总结自己的构图经验是先放后收。起笔时，可在画面上纵横驰骋，充分表达内心的感受与幻想，一泄无余；然后渐渐地把构图肯定下来，形象凝固起来，直到一笔不可多、一笔不可少的精确的程度，甚至要达到古典样式。这是从他创作时，对情感的控制方面说的。如从创作过程上看，用他本人的话是：“先作加法，后做减法。”创作阶段不怕“点子”多，就怕仓库无存货。事先积累丰富的素材，对表现对象有深刻的认识，并有热情的幻想，在这基础上，才能提炼取舍，去粗存精，去伪存真，达到高度概括，这也是有放有收。总的看来，光宇在艺术上的收放是：平时收，创作时放；在创作过程中，又是先放后收；而在整体的艺术效果上，则是有放有收。

在构图上，光宇吸收了中国传统绘画上的以大观小之法。西方的透视法，在艺术上是科学的、又是

不科学的。科学的方面，可以帮助画家对解决二度空间上，有深刻的理解；其不科学之处，就是把艺术家降低为光学机器，只表现眼所见到的，不能表达心所看到的。光宇的装饰绘画，充分运用了中国山水画以大观小之法，将此法运用到画面空间的处理上来。他吸收了中国壁画、版画，以及波斯与印度画中的内景、外景不同空间并列法。他还运用了许多近代舞台艺术、电影艺术上的方法，他时常把远景与近景、天空与地面、虚景与实景等等，都有机而巧妙地结合在一起，成为电影中的“蒙太奇”。

在造型方法上，他从中国书法、铜器以及近代工艺上，得到了有益的启示。中国书法的结构用笔，也是有方有圆，或方中寓圆、圆中寓方；其它装饰艺术造型，亦同此理。方圆各有其长处，如纯方，则诉诸人之感觉是有骨无肉，冷硬偏于理性；如纯圆，则有肉无骨，混沌无精神。光宇造型之方法，无论一石一木，或人物、屋宇、舟车等等，皆方中见圆，圆中寓方；既有丰富之感情，又显得挺拔有力，这也是他程式化所遵循的主要方法之一。

奇中寓正，是从整个艺术效果来说的。中国画法中，向来便主张“奇中寓正”、“正中寓奇”，以达到艺术上的变化统一。有正无奇，则呆滞刻板，如馆阁体印版字所要求的，会绞杀了艺术生机；若有奇无正，那是企图以奇取胜的江湖术士手法，已去艺术甚远。真的艺术要求，应该是奇正统一。有时从外形上看颇正，而奇寓其中，有时形式很奇而正寓其中。有人言光宇艺术太奇，是只从表面上看到其构图大胆或形象夸张，未曾窥及其内在结构之严正，形象刻划之认真；或有人言光宇艺术过于正，也只是对他的程式化的形象仅有表面之认识，未见到在貌似板拙的形象之中，却包含着丰富的感情。

光宇的装饰艺术，主要是服务于其艺术思想与艺术内容的。40余年来，他的装饰艺术的语言，涉及许多画种；他从事漫画、插图、装饰画等，题材有历史的、有现代的。他既重视生活，又重视传统；既未如照像机似地照实描写，又非食古不化。光宇的艺术语言，一直是新颖别致，富有魔力。他是我们同时代中，最值得深入研究、最具有独创性的装饰艺术家。

（本文原为《张光宇插图集》序言）

水粉画的色彩

邱百平

抽象派大师康定斯基说过：“色彩是能直接对心灵发生影响的手段。色彩是琴上的黑白键，眼睛是打键的锤。心灵是一架具有许多琴弦的钢琴，艺术家是手，它通过这一个或那一个琴键，把心灵带进颤动里去。”色彩是造型艺术的重要手段之一。人们观察对象或欣赏一幅艺术作品，首先引起人们关注和兴趣的往往就是色彩；这一点过去是靠我们的经验来认识的，而在现代科学中已用实验得到了证实，就是色彩的视觉冲击力远远超过于造型艺术的其它因素，如形体或者线条等。

本文着重谈谈水粉画中所涉及到的写生色彩和装饰色彩。

一、写生水粉画色彩的一般规律

学画从写生开始，这已是被人们普遍认识的基本方法，就连传统的中国画，也从过去的从临摹入手，逐渐转向从写生入手。写生是正确的培养学生观察的方法，提高学生造型能力的重要手段。因而，色彩写生的训练、自然也就是我们学习水粉画的开始。

写生色彩中有两个基本概念，即固有色（即物体本身所固有的色相）和条件色（指外界光源的色彩以及物体之间相互色彩的影响）。固有色和条件色以综合就是对象在我们眼睛中所反映出来的色彩。一般来讲，进行色彩写生，则更注重对于条件色彩影响的规律进行研究。

当我们到野外进行风景写生时，远处的山峦，近处的山村，还有那弯弯曲流向远方的小河，一切都是那样动人。不同的时刻，它们又都有着不同的“姿色”。清晨，太阳刚刚升起时，略显玫瑰色的红色照射大地，一切显得格外清新；而黄昏的阳光，则带

橙色，使山村笼罩着温暖的气氛。山坡上的绿树、房屋的白墙等已经不只是物体本身的颜色。绿树是带红色倾向的橄榄绿，白墙则更是直接反映出阳光的色彩，这些都是因为对象受到暖色阳光照射的缘故。如果是中午，耀眼的阳光显得苍白，因而绿树的背光处和屋檐下的暗影，由于受到地面反射光的影响，往往呈现出较暖的色彩。而河面的色彩则随着天空的变化而变化。我们还会发现，同样是一种树木，因为它处于不同的位置，远处的和近处的就有明显的差别，这是由于受到大气层影响的关系。远处的树偏冷灰色，近处的树则偏暖，而且彩度也较高，通常这种由于空间的影响而产生的色彩变化称为空间色。在风景写生中，这也是色彩变化中一个较为重要的规律。

我们通常是在室内进行静物和人物写生的。当我们把静物摆好或请模特儿做好姿势、对对象进行观察时，就会发现，对象受光部分的色彩倾向是较冷的，而背光的暗部色彩则往往偏暖。原因是室内光的光源是窗外蓝色天空的反射光，所以多呈现冷色（当然，阳光直接照射对象的情况除外）。

总之，我们在写生中必须仔细观察、理解、掌握外界光源的色彩以及物体之间色彩的相互影响、变化的规律。只有仔细地观察才能有助于理解；同样只有很好地理解才能更好地去观察和感觉，才能画出更美、更好的画来。

固然，画面的色彩是直接受到光源色影响的，但我们还应很好地研究所描绘对象的固有色。一般来说，固有色对画面的色调起着更直接的作用。

首先我们要弄清色调的概念。“调子”一词是来自于音乐范畴的，音乐中的调子指音调，即C大

调、A小调……。不同的音高，以及音阶间的不同组合关系构成了风貌各异的曲调。绘画中的色调与音乐中的音调之间有着极为相似的特性。色调通常是指不同的色彩（包括色相、色度和彩度）以及它们之间的相互组合所产生的丰富的色彩效果。

一般认识色调，仍然是从色彩的三个要素的角度来区分的。以色相来分，某种颜色在画面中占主导地位时，亦称某种色调，如红色调或蓝色调……；有时也以人们的生理感觉来加以概括，如把以红色、黄色、橙色或黑色为主色的画面，习惯上称为暖色调；反之，以蓝色、紫色或白色为主色的画面则称之为冷色调；以绿色和灰色为主的画面则多称中间色调。从色度来分，由明度较高的色彩组成的画面，称亮调子；由色度较暗的色彩组成的画面，则称暗调子。从彩度来分，彩度较高的颜色组合而成的画面，则为鲜明的调子，也称强烈色调；灰调子则是由彩度较低的灰颜色组成，往往也称柔和色调。这只是从大体上来分，如果细分就更多了。正因为如此，色彩构成了自己丰富多采的艺术语言。

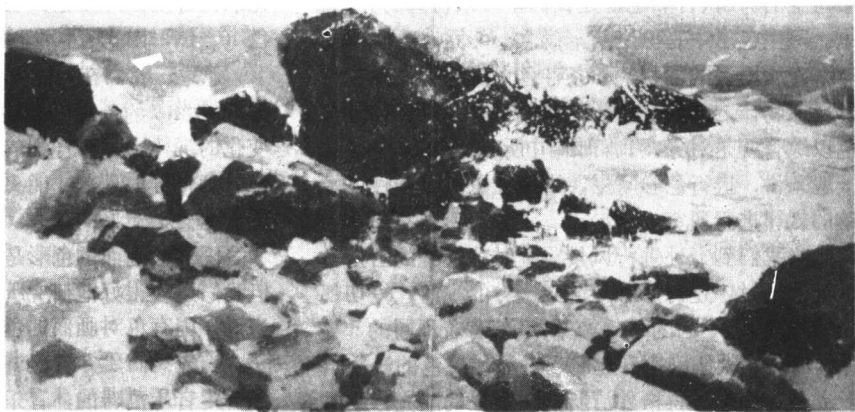
春天万物复苏，大地一派生机，各种植物的不同绿色构成了柔和美丽的绿色调；夏天炎热的阳光普照大地，大自然呈现强烈的暖色调；秋天的大地色彩丰富，又呈现出灿烂的金色调；冬季灰色的天空和白色的积雪又形成了银灰色的冷色调。另外，不同的地区本来就具有不同的地形地貌，再结合四季不同的变化，又可出现不同的色调。在写生过程中，作者把握住自己描绘对象的属性，才能注意色调，并达到色彩和谐的美感。水粉画有着自己丰富的色彩语言和表达大自然变化的能力，同样，大自然也为水粉画作者提供了广阔的天地，任凭我们去耕耘。怎样能达到色彩和谐的美感，在下一节“装

饰色彩”中我们进一步阐述。

与其它画种一样，水粉画同样也有局限性，也会受到制约。比如，在作写生水粉画时，刚涂到画面上的色彩很漂亮，但等水分蒸发干燥之后，就会明显地变浅，并会使其光彩减弱。这是因其材料是粉质的缘故。油画则完全不同，干与不干色相变化不大，就连水粉画的“近亲”——水彩画的色彩也不是这样，这一点给水粉画的作者带来了不少麻烦。

怎样注意水粉画的这一特点呢？根据我的体会，只有在实践中不断地积累经验，逐步掌握。一般情况是这样，颜色调好后，刚刚涂到画面上时，其色相较接近干后的色相，只是略显深些；当颜色半干不干时，其色相差距最大；所以，在颜色半干不干时，不要急于改动，因为它给人的色感是不可靠的，只有干透后再改动，才能奏效。

“粉”，又是水粉画写生中色彩容易出现的另一不良倾向。这一现象的发生，往往是由于初学者对于水粉画的主要颜料之一——白颜色的运用缺乏经验所致。水粉画的稀释剂是水，在写生中要追求丰富的色彩效果，则必须依赖白粉。秋季的天空是晴朗的、碧蓝色的。调色盒中的钴蓝直接涂到画面上，会显得不够明亮；于是，就要加入适量的白粉，才会提高它的色彩明度，但其色度又会因为白粉的加入而相应减弱。不过，我们再结合近景中的金黄树叶来观察、并联系起来描绘，通过色彩之间的相互对比，就会使蓝色呈现出响亮而美丽的效果。应该明确，“粉”的原因绝对不在于使用白粉的本身。克服“粉”的办法是色彩之间相互关系的正确组合。印象派大师是以表现光的灿烂而著称的，他们的作品中大量使用了白颜色，比较忌讳用黑色；即使表现暗影，也大量的使用蓝色等，可是画面却毫无“粉”



礁石 邱百平作

意；恰恰相反，给人以鲜明的空气感、阳光感和色彩特有的美感。

在水粉画的色彩写生中，画较暗色调时，更需要谨慎使用白色。在实践中我们发现，在画较暗的色彩时，那怕是加入很少的白粉，其色彩的暗度都会大大地减弱。古典派大师的绘画经验中有“白色象金子一样的珍贵”的说法，就是比喻在画暗调子画时运用白色颜料一定要谨慎。所以在水粉画中，人们常用的方法是将重颜色的厚度减薄，而靠透出白纸底子的薄色画法来增加重颜色的层次，以达到丰富重色的变化；或者是为了加强色彩的深度，而在重颜色上涂加胶水，这样也可达到加深重色的目的。但一定要注意适当，否则会大大破坏水粉画质地的统一感。

二、装饰水粉画色彩的一般规律

水粉画在装饰绘画中的运用可谓广泛，原因之一是水粉画材料本身的美感，可以给装饰画增添无比美妙的装饰效果。如果我们采用其它材料（如陶瓷、织毯和磨漆等）来制作装饰画，或是在现代设计中进行装饰时，大都采用水粉画来画稿。总之，装饰色彩的研究，在水粉画的学习中有着特别重要的意义。

如果认为写生色彩要注意研究客观对象色彩的规律性及科学性，那么，装饰色彩则更注重作者的主观感受及色彩自身的规律性。它们象一对孪生姐妹，有着共同的“血缘”关系，又各自具有自己的个性。

装饰色彩不受客观真实色彩的局限，可以对对象进行取舍、归纳、夸张，乃至创造；因而更强调

作者的主观意图，使之更加理想化。

单纯化与理想化是装饰色彩的两大特性。

复杂的色彩变化，使人产生了真实感，而装饰色彩则是抛弃许多复杂的变化，对同类色进行归纳、简化，对繁杂的色彩进行概括，从而使色彩更加洗炼，给人以单纯感。

理想化，则是作者为了表达某种情绪和意图，而对生活中色彩的感受加以夸张和变化，从而更加强烈，给人以更鲜明的色彩印象。

以上这些特性，仍然是要符合色彩自身美感的规律。而这种规律则是人们认识自然、从写实色彩中概括引伸出来的。吴冠中先生说：“抽象的形式美是从具象中抽取出来、概括出来的，也即是形式规律。”

装饰水粉画单纯性的特点，使水粉画色彩在装饰中运用平涂的机会增多，初学者往往会因颜色涂不均匀而感苦恼。一般来说，减少颜料中胶水的含量，将其中的胶水除掉一部分，即可使颜色容易涂匀；颜色中加入适量的白粉，也是使颜色涂匀的方法之一。还有，选择表面不光滑的纸来作装饰画，效果甚好。粗糙的底子会增加色彩的附着力，从而使颜色呈现出均匀而又特殊的质感。

“理想化”是对色彩的加工，使之更美，使作者的主观意图更鲜明，画面的色彩效果更强烈。但这绝不意味着只是把颜色画纯净、画漂亮；而必须是使它符合某种情绪，并具有色彩和谐的美感。

一般来讲，色彩能给人产生和谐的美感，需要以下几个方面的因素：

色彩的既对比又调和的统一关系，是取得和谐色彩效果的基本条件。在绘画实践中，我们发现，过分相近的色彩组织在一起，会显得单纯、乏味；相反，对比性过强的色彩，也就是区别过大的色彩组合在一起，又会产生生硬而不统一的感觉，从而使观者在视觉心理上失去平衡，也就不会产生美感。

例如，我们画一幅以红花为主体的水粉画，自然红花要有绿叶来陪衬，如果我们只注意到红花与绿叶的色彩对比关系，而各自孤立地描绘，画面上的色彩必然会产生生硬和独立的感觉。但当我们联系起来观察，就会发现，红花并不只是单一的红色，而绿叶也并不是单纯的绿色，而它们各自都包含对立方面成分的颜色，再注意它们周围环境中的灰色成分，结合起来观察并描绘，就会产生既有强烈的对比效果、又有相互调和因素的色调美丽的画面。通常，画家们常说“要同时观察两种以上的颜色”，就是这个道理。

风景 陈和鼎作



当然,色彩在实际中的应用会十分复杂,而上面只是一个简单的例子。如果我们要画调和的灰色调时,同样要注意观察对象调和色彩中的对比因素,并加以表现;这样画出来的灰色调,才能是响亮的、丰富的,而不是灰暗的单调子。

强调统一关系,但不能平均对待,还必须有主从性。比如,将两个面积、形状、色度与彩度相当的颜色放在一起,就不会产生和谐感;相反,如果将其中一面积减小,形状变化,色度与彩度减弱或者加强,则情况就会完全不同,就会有均衡感,其原因就是有了主从关系。

对比和调和的统一能够产生美感,其中主从性十分重要。对比中有调和,调和中有对比。矛盾中的两个方面,只有当其中一方为主要方面时,在心理上才会产生稳定感,“势均力敌”给人以不稳定感,自然也就不会产生和谐的美感。“万绿丛中一点红”是美丽的,就是因为这里既有对立又有统一。特别重要的是,有了主从性。在民间美术中,我们还见到艺人常将许多色彩彩度很高、对比强烈的颜色组织在一起,而又用了黑色这一色度最暗、彩度最差的颜色作为底色,立即产生了既强烈又和谐的色彩效果。这是因为黑色缓解了主要色彩之间的矛盾,而又服从了主体色彩的缘故,也就是说整个画面色彩有了主从性。

秩序性在造型艺术中是灵魂,是“形式美”的重要因素。尤其在色彩的组合中,也同样起着十分关键的作用。不同的色彩构成了不同的画面,不同的色彩之间的关系构成了不同的秩序。同类色彩之间的差异,以及与其它色彩之间过渡、主从等因素,都是构成秩序性的方面,因此产生了色彩的节奏、韵律感,从而使画面的色彩富于特有的魅力。

人们在生活中积累了极为丰富的色彩印象,由此而产生了无数的联想,并赋予色彩的特定的情感与意义。

红色使人想到太阳、火焰,乃至鲜血等,给人以火热、温暖和强烈的感觉,从而具有热情、庄严的性格,另一方面则有恐怖感。

黄色使人想到阳光、土地,从而使人想到光明、响亮,并有刺激感,由于它色彩明度较高,往往给人以最为鲜明的印象。

橙色是红与黄的混合色,因而,它具有以上两种颜色的特性。另外,庄稼果实成熟后也大都呈现此类色彩,因而往往使人想到秋天,给人以喜悦和丰盛感。

蓝色是在大自然中分布面积最广的大海、河流和天空的色彩,因此,给人以广阔、高远和无限的感觉。另一方面则有冷漠感。

绿色是黄与蓝的混合色,由于它是大自然中植物的色彩,所以,绿色有强烈的生命感,使人想起万物生长、生机盎然的春天,给人以希望、和平、安宁与美好的感觉,所以在生活中偏爱绿色的人是较多的。

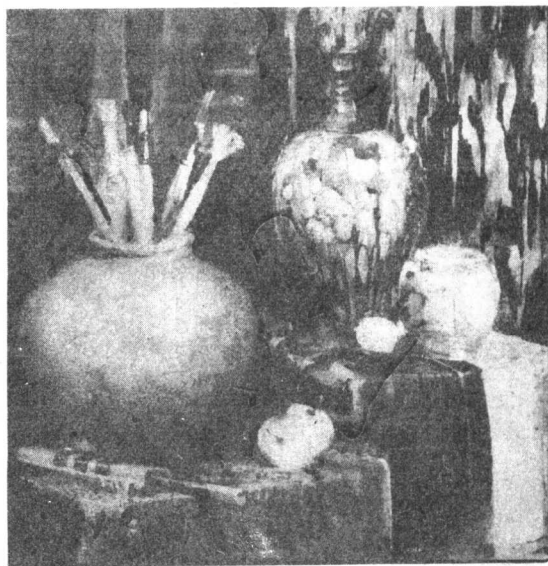
另外,黑色使人产生黑暗、阴森或者庄重的感觉;灰色使人感到柔和、安静与舒适,白色使人感到纯洁、高尚与朴素;而金色则给人以高贵与华丽感。

正因为如此,抽象的色彩则给人以印象、联想、习惯反映和象征意义等,从而也使色彩本身富有丰富的表现力和感染力。所以当色彩作为造型艺术中的手段出现时,便自然会给人以强烈的情感。

在装饰色彩中,色彩的形式美就是它的语言,无需经过对自然色彩的摹拟。在写实色彩中,色彩的规律必须服从摹拟自然的原则,形式美的法则只能隐藏其中。所以在装饰色彩中,色彩的和谐美感、节奏和韵律,就是它表现的内容;也可以是它的外貌与表达的目的,这就使装饰色彩具有了更广阔、更自由的天地。

总之,我们必须认识并掌握色彩的一般规律,再结合水粉画的特殊性,不断摸索、实践和总结,才能提高驾驭水粉画的能力。

静物 刘友明作



油画色彩

〔美〕温顿·布莱克 (Wendon Black) 著文

〔美〕弗迪南德·皮特里 (Ferdinand Petrie) 绘图

唐 溪编译

高光明审校

第四节 怎样调色

1. 调色要有计划 调色最重要的准则是,在用笔蘸取调色板上的颜料之前,事先要计划好需要如何调配。不要用笔胡乱地摆弄各种颜料,并把它乱凑在一起,而要一点一点地添加颜料,直到得到理想的颜色为止。开始调配时,首先必须确定哪些颜料混合之后可以调成理想的复合色。试试能否用两种或三种颜色再加上白色(如画水彩画,就加水)即可调成。同时,还要注意保持颜色的鲜明清彻。

2. 调色时不要多搅 调色时,如在调色板上长时间地搅动,颜色就会失去鲜明清彻的光泽,所以不要把颜色调得太过分,只要看上去调成的颜色正好即可。

3. 要用清洁的工具 为了尽可能保持调成的各种颜色纯净,所以在开始调配之前,要把画笔和调色刀擦干净,如果你画的是油画,调色前,先要在稀释剂里清洗画笔,用报纸擦干。同时,调色板、调色刀也要擦干净。如果画水彩画或是丙烯画,就把画笔放在清水里洗干净,并要经常更换罐里的脏水。

4. 逐步掌握溶剂 在用不同溶剂进行试验时,将会发现颜色干燥后会有微妙的变化。油画在潮湿时,看上去有鲜艳的光泽,但是过了一两个月,画面彻底干燥后,色泽就会慢慢褪去,以致看上去暗淡无光。有些画家在画面上用画笔或喷雾器罩上润色剂。较好的办法是,作画时用一种含有树脂的溶剂(玛玛树脂、玛瑞脂、柯巴脂、或醇酸树脂)罩光。润色剂能保护画面的色泽,因为它就象是把罩光剂加进颜料中一样。如果画的是水彩画,当画面干燥后,颜色会变淡。所以为了使颜色准确,就要使所调配的全部颜色都比所需要的颜色深一些。丙烯画又与水彩画不同。丙烯画有一个特点,就是画面干燥后,色彩稍微减弱,变得更为柔和。因此在调配时,可以适当增强丙烯颜料的色泽明度。

5. 使颜色变淡 要使颜色变淡,一般采用加

白的办法。如果是水彩颜料,加水即可。丙烯画则有两种办法可以使颜色变淡,如果是不透明的复合颜料,就加白色,要是透明的复合颜料,加水即可。白色不仅可以减淡色彩,而且还可以改变色彩。例如象镉红一类的暖色,当它变淡时会迅速失去色泽强度,所以在加白或水的时候,同时再加一些鲜艳的颜色(如深茜红),以使其恢复生气。如果对你所调配的复合色加一点深红还嫌太冷,可以再加少量的镉黄。换句话说,你如果要使颜色变淡,要细心注意观察是否需要加别的色相,以提高色泽强度。

6. 使颜色加深 要使任何颜色加深,最常用的办法是加黑色。可是加黑必然破坏原有色相的生气,所以可以再寻求其他办法来使颜色加深。例如加些深褐或深赭,以使大红色或橙色(诸如淡镉红、深茜红或镉橙)加深。如果要加深鲜艳的色相(如淡镉黄),可以采用添加多一些的柔和的黄色(赭黄)的办法。虽然用其他色相加深一种艳丽的颜色,可能会对其色相或强度产生轻微的变化,但远总比添加黑色更为可取。

7. 使颜色明亮 怎样才能使各种颜色变得鲜艳明亮,唯一的办法就是在调色板上进行试验。因为每一种颜色都有它的独特性质,例如,一点白色(或水)会使淡镉黄比较明亮。然而,同样的这点白色又会使镉橙变得更加柔弱。当刚从颜料管里挤出淡镉红时,颜色显得相当鲜艳,这时候,很难设法使它再趋明亮。但是,加一点深茜红便能作到。佛青蓝刚从颜料管里挤出时,颜色暗淡而且稍黑,然而加些白色(或水)将会使它变得光彩艳丽。如果你加进少量绿色,它甚至会变得更加明亮。

8. 使颜色柔弱 要使颜色降低强度而变得柔弱,通常,首先要避免使用黑色,因为黑色会使颜色变得模糊不清。所以要找与它相关的颜色,这种颜色要比想要得到的柔弱的颜色更为柔弱。例如,要减弱大红、橙色和黄色的强度时,就加一点赭黄色;加少量深褐色将会降低蓝色的强度。

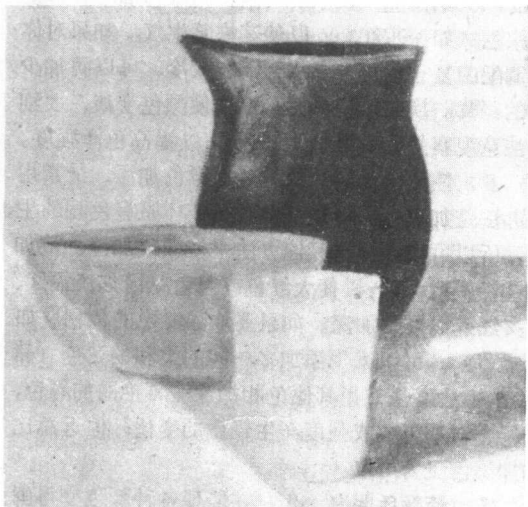
第五节 油画的色调

1. 蔬菜和水果

学习有关色调的知识，也就是色彩的比较明暗程度，可以全部用黑、灰、白色画一组小品。当你把这幅静物画的颜色变换色调时，这暗的紫色茄子近于黑色，橙黄的南瓜是灰色，而淡黄的苹果则几乎是白色的。

2. 炊事用具

在作画之前，先研究你要画的静物，并调配各种不同调子的颜色。画完以后，你再根据明暗调子，调节画面的颜色。在这幅炊具静物画里，棕色水罐成为深灰色、淡绿色碗成为柔和的浅灰色，淡蓝色



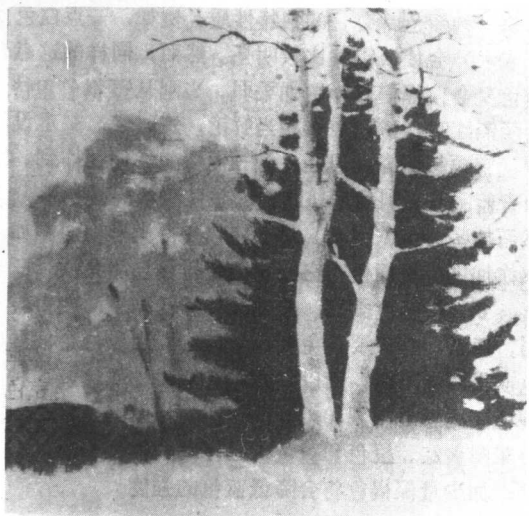
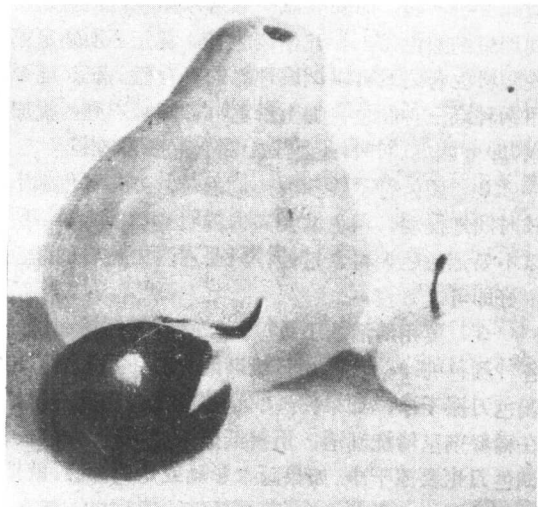
玻璃杯几乎是白色。

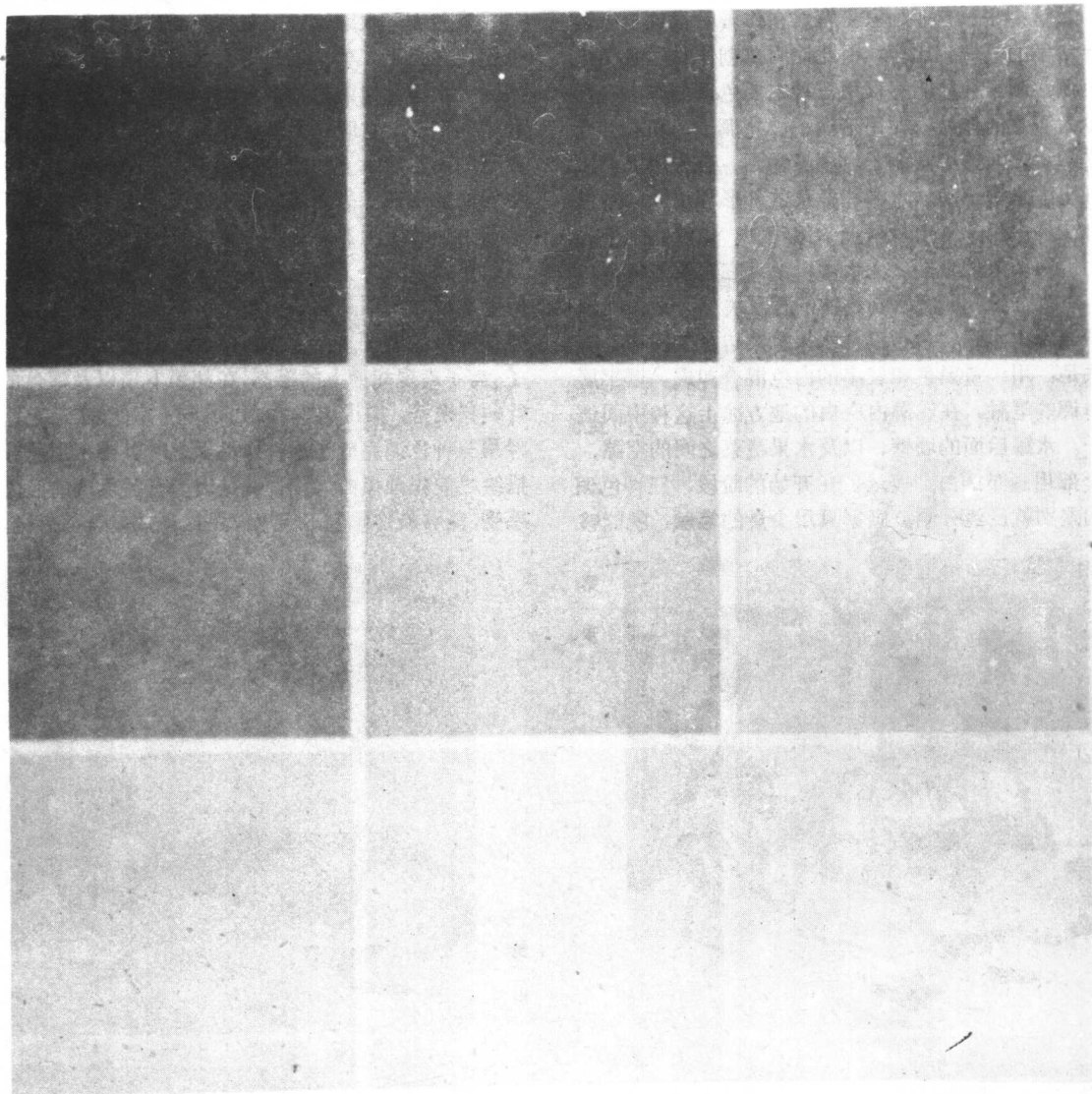
3. 树木

我们分析这幅风景画的色调。在深绿色常青树丛所形成的深灰色背景的衬托下，白桦树看上去几乎是白色的。远处隐隐约约的柔和的绿色树木变成了一种淡灰色。阳光下黄绿色的草地，调子近于白桦树的色调，而深绿色阴影则变成深灰。

4. 海滩

在这幅海滨风景画里，淡蓝色天空变成近于纯白的淡灰色。这种色调也反映在湖水上。深棕色的礁石变成了一种深灰色，水洼之间的棕褐沙滩变成中灰色。色调只在小纸片上概括地调配一下即可，无需刻意追求细致。





第六节 油画色阶

色调分类

如果你用些时间去画一份色阶，并将其钉在画室墙上以便参考，那么，色调的调配将会变得容易一些。你会发现，把色调归类成为色阶，在你作画时将会感到方便。所以，除非你在调色方面已经非常娴熟，否则，你千万要熟记色阶。要做到，即使没有它，也能在你的头脑之中“查阅”到你所需要的色调。从理论上讲，自然界的色调也象颜色一样

的无限多，但是色阶只是简化到10种色调，这10种就是你在实际描绘时全部需要的色调了。

把黑、白两色颜料挤在调色板上，然后在纸板上细心地画出九个方块。开始在左上角画最淡的灰色，依次使每一方块逐步加深，最后在右下角画黑色方块。此外，再加上白色，即构成10种色调。需要化费时间和耐心把这套连续、准确的色调方块画好。完成以后，你会了解，淡柠檬黄的调子是在色阶的最上端，葡萄紫色的调子是在色阶的最低处的末端。如果把色阶上的10种调子用数字或文字顺序编号排列，则更易于找到它的相应位置。

第七节 三种色调的画法

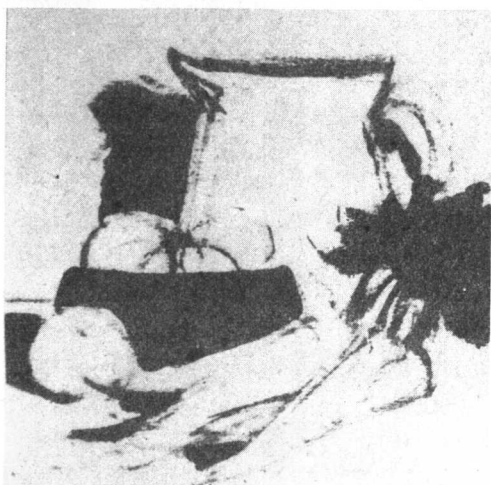
第一步 专业画家了解，在作画时很难与自然界众多的色调相比较，因此他们在创作时尽量简化色调。画家往往能够仅用三种主要色调创作出一幅令人满意的作品，即用暗调子、亮调子，和一种介乎二者之间的中间调子。画静物画，首先用黑色来画出大水罐、碗、水果和蔬菜的外形和位置；用黑加少许白色，画出最暗调子的轮廓，也就是碗上、右侧胡萝卜的顶端、大水罐以及其它东西的阴影。

第二步 研究所画物体的相互关系，用中间调子表现大水罐、台布以及水果蔬菜边缘的阴影。方法是：用少量黑色和较多的白色混合即成。以平展单调的笔触，在轮廓内空白的地方涂上这种中间调子。水罐后面的墙壁，以及水果蔬菜之间的空隙，全部用画布的白地表示。在开始的阶段，三种色调的差别就已经分明。画家只用少量的笔触，就能够

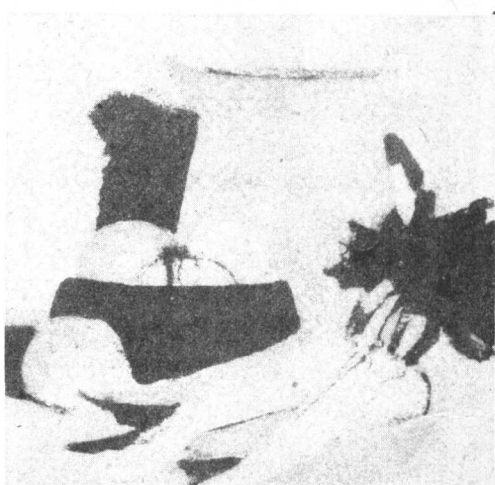
使我们对物体的结构、形态和明暗分布有了明确的概念，因此，画面构成相当令人满意。

第三步 水罐涂以淡灰白和少许黑的混合色。截至现在为止，整个画布上都涂满了颜色。显然，实际上水罐左边阴影和碗包含两种色调，即暗调子和中间调子。这时再另外加些调子以润色画面。先在暗的阴影边缘上加些中间调子。水罐的罐口，也用同样的暗调子去表现，使水罐看上去匀称圆润。胡萝卜的叶子阴影部分加一点较亮的调子。

第四步 为了使胡萝卜叶显得更加逼真，在右侧暗部再加些中间调子，胡萝卜下面的阴影部分也要加些暗的调子。在水罐和碗的上面加几笔亮的调子。为了表现胡萝卜的形态，在胡萝卜顶以及深色的叶柄和梗蒂，加几笔圆润的中间调子。至此，实际上已经用三种色调完成了这件作品。之所以要在用色彩描绘之前先画黑白习作，就是因为有关色调的经验感受，能够使你顺利地调配暗的或亮的复合色色调。



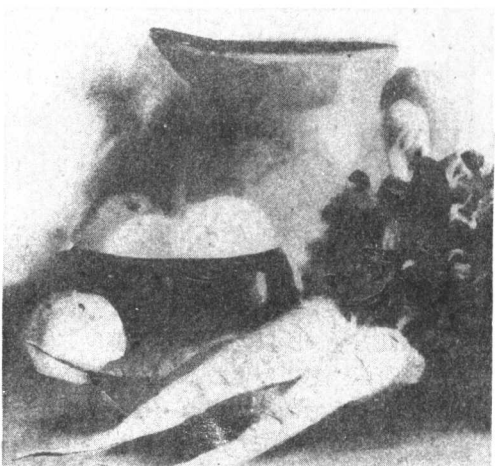
第一步



第二步



第三步



第四步

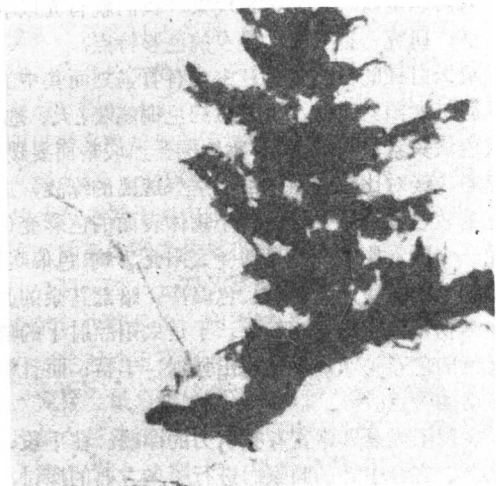
第八节 四种色调的画法

第一步 如果三种色调不足以完成作品时，那么，可用四种色调（亮、暗和两种中间调子）进行创作。在这幅习作里，先用黑色加入大量松节油来描画景物的形状和阴影。这一阶段应该把精力全部集中在景物的外观形状上，至于树叶等细部，只是稍带而过。因为松树是深绿色的，所以在把色彩转换成色调时，就成为稍黑的灰色。

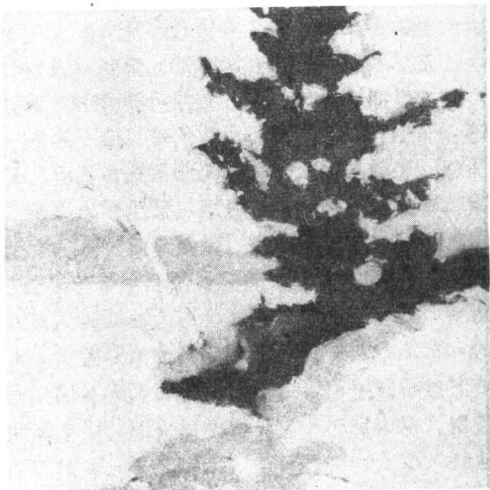
第二步 这幅画的最亮部分是淡蓝色天空及其映在水中的倒影，所以先选择一种淡灰色调来描绘，即用较多的白和少量黑色来调配。远处湖边的绿色山林，前景中沿着湖畔延伸的淡棕色岩石和松树左边的野草等三部分，全用同样的中间调子，并以概括单调的笔触来处理。此外，仍有三处空白，即倾斜的树干、右下角地面和远处山林下的湖畔。

第三步 前一步遗留下的三处空白，要以第二种较暗的中间调子来处理。树右下方的草地最暗，因此要用同样的中间调子描绘。至此整个画面的色调已经清晰。松树下面的阴影和岩石前阴暗湖岸是最暗的调子。草地倾斜的树干和远处湖畔阴影是较暗的中间调子。天空和水面是最亮的调子。这一步完成后，看上去象一幅广告画，显得单调。

第四步 现在应该进行调整和润色了。松树上加一些暗的中间调子。前景中岩石的阴影和倾斜的树干加暗调子。前景中的野草和以深色松树为背景的枝条部分加一些亮调子。倾斜树干下的草丛加几笔较暗的中间调子。树干映在水中的倒影用摆动的笔触描绘。远处湖畔水面上一段带光条带，则用天空的色调来表现。最后再用适当色调来协调整个画面各个部分的界线。总之，四种色调虽然并不总是如此明显，但是在它们之间还是可以辨别出来的。



第一步



第二步



第三步



第四步