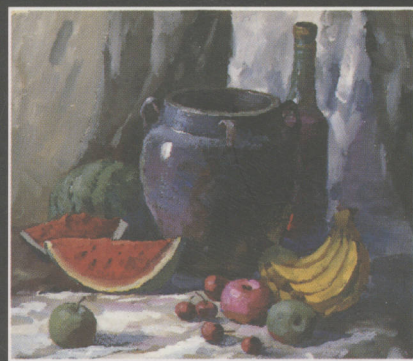
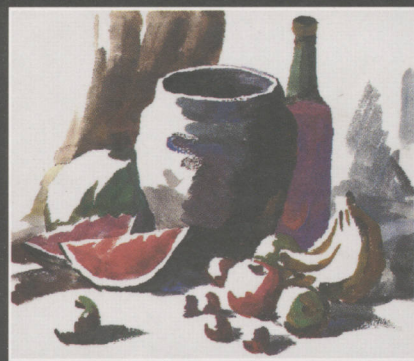
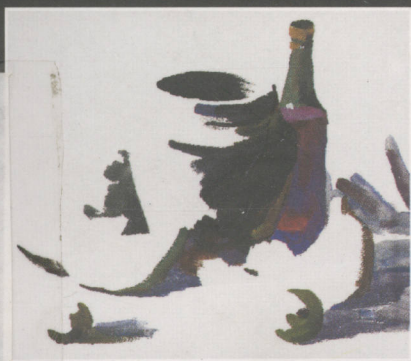


水粉静物教学问答

SHUIFENJINGWUJIAOXUEWENDASHUIFENJINGWUJIAOXUEWENDASHUIFENJINGWUJIAOXUEWENDASHUIFEN



河北美术出版社

宫六朝 著

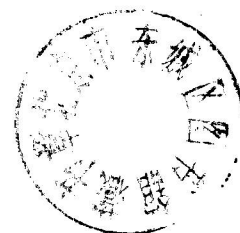
北京市东城区图书馆



90280700

水粉静物教学问答

宫六朝 著



河北美术出版社

SHUIFENJINGWUJIAOXUEWENDASHUIFENJINGWUJIAOXUEWENDASHUIFENJINGWU

(冀)新登字 002 号

作品翻拍:任国兴

图书在版编目(CIP)数据

水粉静物教学问答/宫六朝编. —石家庄:河北美术出版社,2002.11 重印
ISBN 7-5310-0839-4

I. 水… II. 宫… III. 水粉画:静物画—技法(美术)—问答 IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 12743 号

水粉静物教学问答

宫六朝 著

出版发行:河北美术出版社

石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码:050071

制版印刷:河北新华印刷二厂

开 本:787毫米×1092毫米 1/12

印 张:6

印 数:93001—98000

版 次:1996 年 10 月第 1 版

印 次:2002 年 11 月第 10 次印刷

定价:32 元

宫六朝,1952 年生于河北文安。

1976 年毕业于河北工艺美术学校并留校任教。

1977 年考入河北师范大学美术系本科。

现为河北美协会会员,河北省水彩、水粉画研究会会员、河北省少儿美术教育研究会常务理事,河北省漫画研究会理事,河北师范大学美术系基础教研室主任、副教授。

作品《晴云》曾入选第六届全国美展,《神道》参加一九八九年杭州水彩画大展。水粉画、漫画作品多次获奖。并出版有《水粉静物写生研究》、《基础素描探索》、《色彩静物写生》、《速写技法》及《素描头像写生艺术》等专著。



序

学画或从写生开始,或从临摹入门;但当进入学习色彩的阶段,似必须偏重于写生的训练。作为西洋画的油画、水彩和水粉画之色彩大都是通过写生的方式,即依据光源、环境等条件,经过多次实践来掌握物体在一定条件下的色彩变化,以此而表达出动人的色彩美感。

造型艺术当然以形体为主,色彩画家离不开坚实的素描基础。在色彩世界里作彩的描绘时,色彩的奇妙语言,往往总是超乎形体之上而闪烁着光和彩的美感。用色彩作画,形体已由色彩代替,明暗关系已转化为色彩关系了。这种从色彩中所反映的美之妙趣,是如此神奇而超乎自然的地位。

学习色彩从静物写生入手,是掌握和提高绘画色彩能力的最佳途径。静物在摆布时已有很强的主观意图,光源和环境等条件相对稳定,作画也显得从容,便于琢磨研习。

客体的实物总是具有朴实无华的特质,也是奇妙的艺术秘密之所在。对于色彩画家来说,实物存在着无限的色彩探究价值,正如印象派大师塞尚所面对的苹果和瓶子一样,是那样值得反复研究。画家可以从色彩中发现人类的生命活力。

画家宫六朝所撰写的《水粉静物教学问答》一书,是他多年教学实践的积累,他用教学问答的方式从色彩学的角度,来回答水粉静物写生的一系列问题。文章内容翔实,也切准学画者在实践中所遇到的种种问题,针对性甚强。正如他在“为什么要进行教学问答”一节中所述:“课堂上教师往往只照顾到作画中经常出现的共同性问题,而对个性问题照顾不过来。……让学生们停下笔来,师生坐在一起,学生提问,教师回答,这样的方式一下子让死板的课堂活跃起来。”此书,就是宫六朝先生把他教学中接触到的种种问题作了归纳:从写生前的准备工作开始,直至各个步骤程序以及各种特技中的具体方法等等,一一作了回答。这种撰写的角度显得甚为活泼。应该说是一本从实际问题出发的好教科书。很值得细细习读。

发展的时代给艺术教育提出新的要求,对艺术的入门和提高更依仗那些长年孜孜埋头于教与学岗位上的有实际教学经验的画家的奉献。他们明了学子们的所思所想和所需,并能不断启示和唤起勤学者自身敏感的求知欲,而奋力迎接新时代的挑战。

中央美术学院教授

中国美术家协会水彩画艺术委员会委员

王维新

1996.4月于北京

水粉静物写生与制作

水粉画的写生与制作有多种技巧,绘画风格也多种多样。近几年来,有关学习水粉画的技法书及静物写生集颇多,这些书都有其各自的特点和价值,但对学生作画遇到的许多实际问题谈得太笼统,与学生的认识和实践仍有距离。基于此,我想就学生所提出及涉及到的一些问题,根据自己在教学中积累的经验具体的加以阐释,以供大家参考。

1、认识水粉画

我对色彩的学习及研究是从水粉静物入手的,由于工作和教学的需要,我坚持画水粉静物已有二十多年。水粉静物作为一门相对独立的绘画题材,其研究是永无止境的。

在中外美术发展史上,水粉画的发展历史没有准确的记载。追根寻源,它是从西方的古典颜料中大量加入白粉以增加覆盖力和表现力而产生出来的,它使古典时期的画家更能充分的展现形与色的关系,以此接近油画的深入刻画。而中国古代的重彩和壁画则使用水胶调合色彩制成,这就是水粉画的前身。至今,西方仍把水粉画称为“重水彩”。实际上,在西洋绘画中,水粉、水彩、油画都没有根本的区别,只是使用材料不同而已,它的本质是西洋画种。水粉画这个专用名称被固定下来,在我国只是近几十年的事。

水粉画作为色彩画的一种形式,其工具简便,易于携带且表现力强,为广大美术爱好者和艺术家所采用,并创作出了许多优秀作品。作为一名绘画工作者在搜集创作素材和进行野外写生时,用水粉作画必不可少。它可择地就画,携带自如,它有同油画一样的表现力,既能高度概括,又能深入刻画,不仅能干画雕琢,表现出近似油画的浑厚、真实的效果,而且能渲染湿涂,可以表现近似水彩之畅快淋漓的氛围。

因此,目前国内许多美术院校都不同程度地开设水粉课,尤其是工艺美术院校,大多院校的色彩基础训练都是通过水粉画来完成的。水粉色彩也广泛用于工艺美术设计、舞台设计、广告宣传、连环画等方面。近年来,我国不同类别的美术招生,多是以水粉写生作为色彩入学的考试内容之一。由此看来,水粉画的艺术价值和社会价值是同等的。

当然,水粉画也有它的不足之处。由于它是以水为媒介来稀释和调解颜料,在湿时与干后有着非常明显的色彩变化差异(如:重色干后变浅,亮色干后变灰等),同时,有些湿时没有处理好的画面衔接部位等干后再去处理,就很不自然。水粉画与水彩画、油画相比较,在运用湿画时,它所产生的效果不如水彩画出的透明,画灰调子的微妙变化时又难与油画相比,但这都是因工具材料的差异所致。只有通过大量的写生实

践,掌握色彩规律并很好地运用绘画技巧,这些不足是容易克服的。

水粉静物写生与制作,从基础训练的角度着重应注意以下几个方面:构图法规;光的照射规律;形体明暗法则;色彩冷暖构成关系;形体间的比例及构成关系;立体空间规律以及质感的研究等。一旦静物以其静止的状态、固定的位置和稳定的光源为画者提供充分的色彩训练时,绘画者就可以从容地反复对静物的构图、色彩、表现方法等艺术规律进行仔细推敲,这种训练方式是快速提高绘画色彩的最佳途径。

2、水粉静物写生前的准备工作

(1)工具与材料的选择

笔:水粉画的用笔较随意,笔的种类也较多,如:水粉笔、水彩笔、油画笔、板刷、国画笔、化妆笔、刮刀及自制笔等,可以针对自己的作画习惯以及对笔的不同喜爱,有选择的合理使用。一般水粉画的笔要求笔锋要有圆、方、尖、扁及大小之别,以便于表现和刻画对象。

我作画多用大小不同的长杆水粉笔。因为水粉笔是专为水粉画而制的,其性能又恰到好处,如:笔杆较长;作画时伸展的角度大易放开手作画;笔毛软硬适中,含水可多可少,在大面积铺色和干湿法中使用很合适,它的笔锋很扁,中锋使用可画色块、面、色彩,侧锋使用又可画出很细的线,既易于大面积表现,又便于细节刻画。有时我运用湿画法时兼用水彩笔,画一些精小细微处用一两支国画的叶筋和衣纹笔,做大幅画时还使用一些大小不同的板刷,但很少用油画笔,因它的笔锋由猪毛而制,过于粗硬,不易控制含水量。尤其是深入刻画时,容易使画面底色反上来而影响表现力。刮刀适于用干画法,若用于水粉画,会浪费很多颜料,表现力也不强,且水粉画画的太厚易干裂,不易长期保存画面。

纸:水粉画用纸也较随便,一般较硬较厚的纸都可用来画水粉画,甚至连报纸、白板纸裱在硬板上也可以画水粉画或广告画。而松软的纸易打皱,太硬脆的纸容易断裂,油画纸及双胶纸根本不吸水也难挂色,这些纸都不宜画水粉。严格讲,画好或保存一张好的水粉画,最好还是选用水粉、水彩、卡片等纸,它们既方便又好用,且画面效果能长期保存。

水粉纸和水彩纸的长处是:既能吸水,颜色干得慢,又能使水在一段时间内保持,对画面色彩自然衔接及处理画面湿部的色彩保证了时间,同时易趁颜料滋润时,一气呵成,使画面的暗部、投影等虚的地方浑然一体。卡片纸作画,其表面白而光滑,画出颜色干湿变化小,容易使画面的色彩鲜艳明快。但由于纸面的光滑、吸水量小,在控制湿画法上明显不如前两种纸,因而初学者不宜多用。

颜料:目前市场经常见到的水粉颜料有:钛白、柠檬黄、淡黄、中黄、深黄、土黄、桔黄、桔红、朱红、大红、西洋红、曙红、深红、桃红、玫瑰红、紫罗兰、青莲、群青、酞青蓝、深蓝、普蓝、钴蓝、孔雀蓝、湖蓝、鲜蓝、墨绿、深绿、翠绿、中绿、草绿、淡绿、粉绿、橄榄绿、土红、赭石、熟褐、生褐、褐色、黑等。

水粉调色盒:近几年市场上所见到的调色盒一般有盖盒连体和不连体的两种。连体盒槽底是坡形结构,用笔调色方便,但小而浅,色容量小,置色易干。分体盒色槽深、色容量大,颜色保鲜时间长,不易干枯,是写生和制作画面较理想的工具。这两种色盒的盖部都是较理想的调色工具。

为了保持作画调色的准确新鲜,可自备一个白色搪瓷大盘作为辅助调色板,这就保证了在短时间内不用去清洗调色盘,从而节省时间。

清理工具:作画前需准备一个合适的洗笔桶,如小塑料桶、大的罐头瓶等。一般桶口要大一点,便于在紧张作画时快速在水中涮笔。

另外,作画前还要准备一块海绵或找一块吸水性较强的布作为清理工具。它有两方面的作用:①当清洗笔时,笔头总是带上很多水,有这个工具就可用笔往上轻轻一抹,可吸去笔尖上多余的水。②当调色过稀或笔头的着色过多时,也可在上面控制笔头的水分及颜色的多少,尤其在画面需要干画法时,这种清理工具就显得很重要。此外,作完画后,还能用抹布清理调色板,保持作画工具整洁。

在作画时对每一个环节都应该非常认真,因为每一个细小的环节都可能直接影响画面的效果。

(2)静物的挑选与组合

在我们的日常生活中,很多东西都可以作为静物表现内容。如:陶瓷品、玻璃器皿、工艺品、金属工艺、花卉盆景、动物标本、厨房用具、瓜果、蔬菜、文具乐器、石膏教具等。

对于一组静物的组织构成,要精心选择与搭配。有时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、物体摆布的高低与画者的角度是否合适等。进一步讲,每组静物的摆布是否有所创意及它对生活产生怎样的联想等等。总之,组合静物是一种修养,有时为摆好一组静物需要反复摆放。只要把静物组合好,才能激发画者画画的欲望与激情,所谓“见景生情”,就是指画者在受到景物的触动后所产生的创作激情。

因此,选择静物首先要确定主题,同时也要充分考虑它们之间的情调成分是否合乎生活情理。如:一张很漂亮的写字台上摆着各种各样的书、文具、台灯、眼镜、烟灰缸等,就显得合乎生活中的情理,而且能给人以联想。如果把写字台上这些东西全换成了锤子、镰刀、土豆之类的东西,就会显得极不协调。另外,摆布静物还要注意以下几个问题:

a、几个同样大小的静物摆在一起,会使人感到没有主次并缺少变化和情趣。

b、把一组静物摆得过于集中、疏散或均匀都会出现呆板和松散的感觉。

c、从色彩搭配上,要注意整体性和过渡层次。如两个同样大小的物体,一是强烈的大红,一是个性很强的翠绿,使它们在主体色彩中各自

对抗,这在处理色彩主调上就有一定的难度;又如环境的布置,把深重颜色和明亮颜色的两块衬布,放在同一组静物的背景墙上,就形成明暗反差强烈的两种颜色,如果没有一些灰颜色的衬布和物体来过渡,便显得十分生硬。

d、一组静物还要考虑黑白层次,如果一组静物都是亮的环境与物体,我们还可以通过光线的亮色和受背光来区分亮物体中的明暗和色彩关系,假如一组静物都是接近黑色的环境与物体、恐怕只有依靠光源来增加物体的明暗关系,这样处理暗面就成了问题,因为重色物体的反光很弱。在美术基础教学中,解决素描的黑白灰是在固定的光线下画白色的石膏,很少看到有专画黑色物体的素描训练,这是由于重色彩的物体更难找出层次关系的缘故。

摆好一组静物,要充分考虑它的各种因素,如果我们把西瓜、葡萄、苹果、香蕉、果盘、水果刀、酒瓶、盛满美酒的高脚杯、再加上美丽的环境、明亮的光源,它一定给人带来一种清心诱人的感觉。摆静物挑选衬布、安排环境也很讲究,比如,一组十分豪华精美的工艺品和金银饰物的静物,用绸缎作衬布,摆布在会客厅或梳妆台旁,便更突出主体物品的典雅和高贵。如果不讲究衬托,不选择环境,就会使人感觉很不舒服。相反,都是粗糙的物体摆在一起也别有情调,像粗瓷大碗、泡菜罐、萝卜、土豆、大白菜等物体,可使人感受到农家的淳朴。

总之,摆静物是一种修养,生活中司空见惯的几件物品,通过艺术家的精心摆布,便可赋予这些物品以内涵和联想。

3、作画步骤

水粉写生的方法步骤非常讲究,方法步骤的顺序和条理与画者所处阶段和习惯有关,每个人在不同的阶段所采取的方法步骤也不大相同,而许多画家作画的方法步骤也千差万别,风格流派多种多样。

由于工作上的需要,我的作画步骤往往根据学生的实际水平来作画,下面分别介绍几种我经常使用的作画步骤,以供大家参考和借鉴。

(1)由单色过渡到多彩

当你面对一组静物时,首先要抓住对象给你的第一印象,在此基础上认真考虑构图,把一组静物合理地安排到画面上,这是画好这组静物的关键。

步骤a:先用铅笔勾出物体的大体轮廓,确定各物体之间的相互关系以及物体各自的基本特征,把握好构图的准确度。

步骤b:用单色(褐色或群青)铺物体的块面关系、体积关系及大的明暗关系,主要是暗部关系,目的是让画面物体空间明暗形成一个不可分割的整体。但这一步不是像画素描那样严格的塑造明暗和形体,只是让画者先抛弃细节因素,突出把握整体关系,这一步颜料不要用的太厚,以便不影响深入刻画。

步骤c:调出画面中的所需颜色,最好不加白色,从整个画面物体

的最暗部上色彩,并发展到整个画面物体的暗面、投影、背景,使画面的色彩、冷暖、明暗以及前后空间形成整体上的大关系。

步骤d:当大的色彩关系形成之后,进一步把这些关系画到准确位置。还可以从暗部开始,前一步关系较准确地保留下来,修改暗部不到位的色彩,有些地方需要用白粉(包括反光)。物体投影和背景要尽可能一气呵成。紧接着是画准亮灰面,并用白粉调入颜色来提高亮部色彩,使整个画面基本接近完成。

步骤e:整体调整。画面接近完成之前,主要任务是恢复你最初对物象的感觉,把画过了、画碎了的地方再整理一下,未画到的细部再深入一些。局部色彩不够的,再用丰富的色彩、灵活的笔法加以补充。总之,最后深入调整,体现画者对整体的把握和深入刻画的能力。因而,越是到了将要完成之际,越应多下功夫,认真对待。(附图2)

上面讲的这种作画方法对初学者比较适合,从开始严格把握画面的透视、形体、色彩,同时各步骤又有侧重点地解决问题,益于培养学生严格的作画习惯,既节省了时间,又学到扎实的东西。但这种步骤也有它的缺点,一是开始对形要求过于严谨,二是单色画明暗,前者容易在作画过程中造成画面死板,后者因为开始画“素描”关系,容易把画者引向明暗的深入而失去新鲜的色彩感觉,画面同样死板的单色“素描”。

(2) 勾上轮廓线直接上色彩

当有了一定的造型能力后,不需一些繁杂的辅助线、透视线也能画准对象时,为了争取和节省作画时间,可直接用颜色勾出物体的轮廓线。

步骤a:看准主体物结构突出位置,直接用单色勾轮廓,并把轮廓线不断向周围物体及环境扩展,直至完成整体画面所需的轮廓线。然后再检查一遍,纠正画面的透视、空间位置。画得不太准确的地方,用勾线方法定准,争取画面物体位置基本准确。

步骤b:组织色彩关系。为了慎重,这一步最好不加白色,像水彩画那样用水稀释颜料,从画面主体物暗部色彩画起,并从主体物逐渐向周围环境延伸开去,使物体与物体之间、物体与背景之间连接起来,形成一种色彩关系、冷暖关系和空间层次关系。这一步是组成画面调子的基础。

步骤c:进一步扩展画面色彩,可以加入白粉调颜色,把大面积的背景色彩关系一次准确到位。然后画物体亮灰面的底色,使画面大的色彩关系基本形成。

步骤d:待画面物体亮灰面水分基本干后,开始丰富加工亮灰面的色彩关系、结构转折和深入刻画一些具体部位,使画面趋向完整。

步骤e:调整加工。主要是审视整体画面的主次是否明确,色调是否统一,层次是否分明,画面是否生动自然等。根据整幅画面的需要加强和突出主体物,省去不必要的琐碎与繁杂,使画面既整体又深入。整体深入是指整体关系的深入,决不是每一个细节都面面俱到。当一些次

要的局部刻画得过于细致、精彩而失掉了画面的整体效果时,不管这些局部画得如何精彩,都要敢于减弱,让局部一定要服从整体。(附图3)

这种作画步骤有几个关键的先后顺序,要先色后粉、先湿后干、先暗后明、先薄后厚才能充分发挥水粉画的特性。

我的静物写生作品,多是采用这种方法步骤,它的优点是简化了一些繁琐的步骤,使画者从开始起把兴奋点全部集中在色彩的表达上。因为,开始作画时,人的精力充沛而且容易集中,色彩感觉敏锐而准确。在这种状态下,既快又准确地把握画面各部位色彩关系,而且比较快速的画法也容易使画面色彩干、湿、虚、实衔接连贯的自然生动。相反,作画时间长了,画者必然会身心疲惫,感觉迟钝,作画情绪受到影响,很难发挥到预想的效果。

就颜色而言,使用从色管中新挤的颜料,既鲜纯又湿润,作画时特别好用,尤其是画暗部的色彩。随着作画时间的延长,颜料的水分不断蒸发,以及多次用笔取色时杂色和白粉不断渗入色盒,颜料会渐渐变脏,尤其是白粉的渗入,就更难掌握其干湿变化,再加上颜料变得干硬,取色调色不再像开始顺手,从而会直接影响作画水平的正常发挥。

兴奋的状态,饱满的情绪,也带动了调色上的快节奏,而水粉画的调色时间越短促、越不均匀,越能保持色彩的鲜艳、明快、丰富的特性。挥笔而就的作画过程,反而使画面产生生动多变的色彩效果。如:用黄和蓝调绿色时,将搅拌不均匀的绿画到画面上,这种绿是一种黄和蓝相并置的色彩,它活泼多变而感觉是有体积、有空间、有生气的绿色,并显示出绿色的含量,相反,若黄和蓝搅拌过于细腻,调出来的绿色也就缺少变化而变得死板,并且因搅拌时间太长,颜色容易失去个性和色泽而发灰。西方点彩派就充分考虑了色彩形成的原理与特性,将冷暖色彩用色点并置方法,使色彩充分发挥活泼跳跃的生命律动。

这种作画方法虽有很多优点,且我在教学中也提倡学生这样画,并收到一定的教学效果。但是,对于一些造型能力较差的初学者,这种方法画起来有一定难度。因此,应灵活采用。

(3) 特技的写生方法

作画的技巧多种多样,可以说每一个成熟的画家都有自己不同于别人的方法。研究技法是对绘画语言的开拓,就其水粉画技法而言,常用的有:干画法,湿画法、半湿半干等,以水粉画的特点来讲,它是水彩画的延伸,尤其是湿画法,更能体现其中的滋润和韵味。因此,我在水粉画的湿画技法上实验得较多,尤其是在物体的暗部和背景上,基本上都用湿画法这种“特技”。下面介绍一下湿画法作画步骤:

步骤a:构图。用肯定的线条勾画出轮廓,最好用单色略加明暗,因为湿画法一般用色较薄,而有些地方透明的可以看到纸底,为了使效果更好,勾轮廓时,用色一定要薄而透明。因此,这一步应该准确确定构图并待画面上的单色全部干后,再进行下一步。

步骤b:根据自己的需要,可局部或全部在纸上刷一遍清水,让纸

湿润。刷水的方法有两种:一是控制性,局部刷水,弄湿画面。如背景需要湿画法,可以在物体的暗部画一步色彩关系,留着物体亮部和背景,这一步是为了让画面先形成一些色彩的明暗冷暖关系,待物体颜色没有干时,快速调出背景所需的主要颜色,一切准备好后,开始用干净的水彩笔或羊毫板刷往背景上刷清水。做这步工作要注意两点,一是用水不要太多,控制水不要到处流;二是把水刷到物体的亮部边缘线为止,物体亮部留干纸,主要是把湿画法控制在画面所需要的范围内,待刷上去的水既稳定又渗入纸中,可快速地把背景色彩推到画面,并就湿画出背景的明暗冷暖变化,也包括物体暗部、投影与背景的衔接与虚实关系,这一步尽量一气呵成,使画面出现含蓄生动、丰富多变的滋润效果。二是整个画面全部刷水的方法,为了保证湿画法的充分发挥,尤其在画大幅画时,需要一定时间,用平常的湿画法就难以控制大范围。这种情况下,我就采用一种特殊的处理方法,即将画好构图的画纸从画板上取下来,用清水刷湿画板,也刷湿画纸的正反两面,然后将画板平放在地上或架在凳子上,再进行湿画法的着色。着色部位最好先从背景的上半部画起,然后,根据需要,利用湿画法变化生动的特征,把画板前、后、左、右抬动,让饱含色彩的水分朝不同方向流动,以求技法上的特殊效果。当这种特殊效果得到时,立即把画板放平,待画面的湿度蒸发到不再流动而稳定时,可重新把画板竖起来画其它部位。这一步背景的上半部基本完成,如果等干了再去修改,很难达到预想的效果。

步骤c、我把这一步称为半湿半干的画法,因为上一步着水着色水分调用的比较多。画面大部分地方都处在半湿半干状态,这种情况往画面上着色是最佳时机,也是最容易发挥用笔的技法时机,颜色调得湿一些,可在物体的塑造上笔笔自然衔接。画到结构转折处,可以调色干一点卡住结构,露出用笔的技巧,这是由湿画法向干画法自然转折的一步,也是把大颜色推向深入的一步。使画面形成整体的色彩大关系为止,留下的工作主要是刻画画面物体的亮面和灰面。

步骤d、重点深入刻画画面物体亮灰面,因为前几步都采用了大量的湿画法,深入刻画时也尽可能少用干笔,以免造成整体画面技法不协调,刻画的方法是由灰面向亮面推进,直到最后点物体的高光。

步骤e、最后的修改和调整。当画面基本完成时,主要是审视一下整体画面总体效果,如果有局部需要调整,尤其是湿画法完成的部位一定要慎重。局部细小的位置,可以再次刷点清水,让画面颜色恢复湿色效果,小心弥补不足。(附图4)

这种特技的作画方法,能收到一般技法所难以达到的奇特艺术效果,在运用这种特殊技法时,既有画者深厚的基本功做后盾,也不乏有方法本身自然形成的偶然效果。但作为绘画研究者,不管是技法研究的成功与否,必须要有勇气敢于钻研一些新的技法表现,这是有百利而无一害的,它也必将充实你的绘画语言。

作者无意让每个人都在水粉上研究湿画法,近代的许多新工具材

料,新技法的出现,只有研究它,才能开阔自己的视野,寻觅更先进更具有表现力的作画方法,推动艺术的发展。在此,我把自己尝试到的一点研究技法的甜头,奉献给读者,作为抛砖引玉吧!

(4)快速简练的写生方法

我上课都要尽力给学生做点范画,美术教学有它的特殊性——直观教学。有时给学生讲上几个小时的理论,学生仍然画不出来,这时候就需要老师动手给学生改画或者作示范表演。这几年美术专业的发展很快,美术教师的教学任务也很重,除了要上好在校学生正规班的课外,还要额外给夜大生、函授生、美术培训班上课,而这些班的人数又不规则,少则几十人,多则数百人,要想在课堂上给学生个个辅导纠正画面,也只能通过讲课和作范画的方式来让多人受益。而这种方法时间长了自己累不说,学生们也累得受不了,在这种情况下,我不得不采用一种极端的作画方法,就是不勾轮廓线,直接画。下面介绍这种作画方法。

步骤a,坐在静物前先冷静分析一下,做到对画面整体与局部的处理心中有数。“胸有成竹”方可选择一两个主要物体关键结构的暗部,调准这个暗部所需的色彩,看准你在画面所要下笔的位置,肯定有力地画下去(调色一定要干些,饱和一些),因为画面没有轮廓线作引导,下笔上色的宗旨是紧紧抓住几点,笔笔画结构,时时注意色彩变化与形体。

步骤b,按照前几笔画出的位置和色彩,不断向周围的物体铺开,这时画面构图和暗部色彩的雏形也在画面中逐渐显露出来。

步骤c,有了大的构图和色彩布局,就可以放心布置画面的小物体,当画面的物体暗部色彩全部铺完后,不要急于向物体的灰面刻画,而是快速把笔转向投影和背景,前者的速度要快,因为这时的物体暗部色彩还没干,就湿处理,暗部虚实衔接容易自然。

步骤d,从投影的暗部环境向背景及周围推移,这时用色可以湿一些,因为背景的结构需画得轻松流畅,不宜画得太紧,以免影响空间层次,但水分应控制在颜色不流为佳,画时要快,因为快速的节奏,才能使画面整体连贯,也使背景在大面的色彩变化中求得自然多变的空间效果,上部环境一次完成,下半部多是物体坐落的平面,画时可以先铺一遍色彩透视及向深度透视空间的变化,待背景色彩关系全部布满环境,便开始画物体灰亮面色彩。

步骤e,因为在前几步中的画法多是一步到位,这一步主要刻画一下亮灰面,点上物体高光,把环境下面的色彩略加重和提亮,使色彩及平面的结构向深处透视,也就算基本完成。(附图5)

这种表演性的作画方法,画简单的静物我一般都限制在40分钟内完成,画复杂的静物,力争在一个半小时内完成,这种画法的不足之处也有,因为所采取的简约步骤和短暂的时间,难以达到那种多步及反复刻画的精到效果,但就基础教学训练而言,给学生们一种大开眼界痛快淋漓之感。

4、专业水粉静物与制作方法:

(1)专业水粉简介:

专业水粉是商业美术专业水粉的一种,近年来刚刚在我国高等工艺美术学院装璜专业开设,对于大多数人来说,专业水粉不算十分陌生。下面就专业水粉的几个方面做以简单介绍。

首先,专业水粉是为商品装璜设计和宣传服务的,它必然带有水粉画的观赏性和商业服务的实用性。针对商品装璜和广告设计的需要,专业水粉的创作过程要考虑到工艺因素等方法的约束,如印刷制板、纸张要求、造价问题等。所以,专业水粉是一种实用美术,具有绘画与工艺相结合的特点,不能像一般水粉一样随意创作。

其次,专业水粉又有自身的特色。与一般的画水粉根本不同的是,专业水粉是设计中的一部分,无法独立存在。二者在创作手法上又有相似之处,如写实手法的运用,专业水粉也同样着重表现物体的结构和物体的不同质感。但不同的是它较强调表现物体本身固有颜色的变化,不太强调环境色,不过多追求色彩的冷暖变化,在具体绘制过程中,有时为了工艺的要求,它还要限制颜色的冲突,如一幅设计采用铅印的话,那么设计时就必须限制只用四种颜色,更多地运用固有色以加重和提亮来完成画的体积感和质感。可见这种绘制方法是概念化和程式化的,体现了专业水粉的创作特点。此外,专业水粉又称“磨光水粉”,是指这种画法在用笔上较柔和、细腻,颜色更接近自然,整个画面效果近似照片,不过在一定程度上它又有彩色照片所不能达到的效果,它是由可主动创造的人进行描绘创作的,因此设计者可以通过适当夸张对象的特点,强调明暗关系、组织调子等一系列手段,适当弥补实物的缺点,以达到理想的整体效果。

再次,专业水粉的独特魅力还在于它写实手法的运用。一幅精美的专业水粉画,总给人一种逼真可信的美感,可以产生特有的宣传效果。这种真实感来源于写实手法的运用,当然,专业水粉的绘制手法还包括归纳画法和装饰画法,表达内容也包括静物、风景、人物等,其中,常见的是归纳画法和装饰画法,而鉴于本书是专门介绍静物的,因此下面我就仅对专业水粉的写实画法及静物制作方法加以粗浅的介绍,希望能给读者增加有关水粉画的知识。写实绘画手法有其独特的技巧,基本上分为薄画法、厚画法和厚薄结合法三种表现手法。

薄画法:指采用晕染的方法,它很接近国画工笔渲染技巧,与国画的相异之处是它以西洋画写实观念去表现物体的体积和质感。同时,在用笔技巧上,通常一手执两支笔交替使用,其中一支笔蘸色,另一支是蘸清水的干净笔。前者用于物体着色,后者用于渲染色彩的明暗变化。

厚画法:相比薄画法,其用色多一点,用水少一些。多采用湿画法的接色法,(在所画颜色还不干时,将颜色衔接在一起),这种方法适合表现颜色变化丰富微妙且质地光滑圆润的物体。此外,使用此法时应注意

颜料的干湿变化规律,如果湿时尽可能将颜色调的浓些,把待干后色彩变浅的可能要估计进去。应当了解,如果加白、加黑或加蓝调出的颜色,湿时浅,干后反而变深,这是颜料的特性所致。

薄厚结合法:它是指在一个画面上将薄画法和厚画法结合在一起。这是根据画面物体质感不同而采用的不同画法。如透明玻璃器皿与坚硬硕大的金属制品,鲜嫩光亮的水果与粗糙厚重的土陶器等,对它们要采用不同的手法来表现。拿水果来说,有时通过薄画法,绘画过程中不加白色就可以完全表现出它的质量感。而对于厚重的陶器,就需要薄厚法相结合,反复染色多次,有时还需加入白色,才能达到理想的效果。因此,在采用技法时,要根据物体本身的质感而灵活运用。

由上可见,掌握好写实画法是专业水粉画成功的关键,而写实就意味着需要一定的时间来完成,即使是平时的习作和基础训练,也需要精心制作。所以对于初学者,应先从印刷精致的画报上挑选彩照作品的局部作为练习对象,以求掌握作画的步骤与技巧。只有掌握了这些基本功后,才能根据自己设计需要进行写生和加工,以达到更高的创作境界,为装璜工业的广告和宣传服务。

(2)制作的具体方法和步骤:

a:选好你要制作的对象,先剪裁好所需要的纸张裱在画板上,待裱的纸干后,用铅笔非常精心地勾出物体的轮廓线,勾出来的轮廓线要像国画工笔线那样均匀流畅,使画面的物体按照透视规律各就其位。需要注意的是,这一步不要把画面弄脏,因为专业水粉所使用的技法是晕染,弄脏画面就无法画下去。

b:用湿画法打底色,选一种所画实物偏冷的颜色,将实物的素描关系染出来。如画红苹果,可采用西洋红打底色,黄香蕉可用草绿打底色。如果物体的明暗反差大,暗部颜色较重,单色红绿难以表现明暗时,也可用较深的青莲等色做素描底子。但上色不要过重过暗而影响了固有色的罩染。总之,画底色还是接近实物固有颜色为好,免得画过画脏而失去专业水粉的特点。

c:待等一遍底色干后(一定要干后再染第二遍,否则画第二遍会出现水渍积淀的效果)如觉得太浅时,可把需要深的局部再罩染一遍。在控制物体亮面不上色和少上色的情况下,使其整体画面染成素描关系。

d:晕色。先用较固有色偏冷的颜色罩染一遍物体,方法是由暗部向亮部渐变的过程,待干后再罩一遍固有色。同时根据各物体质感,可采用薄厚兼用的方法。表现出物体各自的固有色及质感。这个步骤较费时间,直致使画面物体达到逼真程度为止。

e:深加工画细节特征,可用较精细的国画小衣纹笔,要把那些如:瓜果上的斑斑点点,精彩高光等细节画得越逼真越好,这是专业水彩使用要求的特点。(附图6)

在工业发展一日千变的今天,专业水粉应用也日渐增加,提高设计,制作人员的能力与素质,熟悉并掌握专业水粉技法是社会发展的要求。

水粉静物教学问答

1、为什么要进行教学问答？

本人从事高等美术基础教育近 20 年，教学中接触了大量的美术专业在校生。尤其是近几年，美术教育的范围不断扩展，各种各样的美术函授生、夜大生、职中生以及各类美术专业的考生大量增加，使我有机会接触了很多各方面的学生，并从事了这方面的教学工作。在教学过程中，我采取了集中讲课和与学生同堂作画的授课方式，从而积累了一定的教学经验，同时也了解到了这些不同水平、不同层次的学生在绘画过程中遇到的多种多样的问题与困难。由于他们基础较差，求学欲高，期待教师解决问题的渴望也强烈。因而，他们迫切需要老师从绘画理论到绘画实践给予确切指导。

近年来，美术院校的学生人数不断增加，课堂上教师往往只照顾作画中经常出现的共性问题，而忽视了个性问题的正确引导。我也看到学生们从市场购来的绘画工具书，由于作者著书的角度不同，学生在作画中遇到的实际问题难以一一评述。而有些工具书在学生实际运用中也难以起到工具的作用。于是我就让学生们停下笔来坐在一起，学生提问，我来回答，直接提问或递纸条任学生随意选择。这种方式一下子让死板的课堂活跃起来。

这种教学问答的方式，学生们会提出各种各样的问题，有些问题属于老生常谈的简单而最基本的绘画知识，有些是在教学中从没人提过的，甚至有些问题一时会把老师问住而不好回答。但无论怎样都让我感到这种教学方式对提高教学质量非常有利。

2、教学问答有哪些好处？

a、这种方式缩短了教与学的距离，也给学生们一次提问和发表自己观点的机会，在问与答的过程中必然会促使问者与答者共同开动脑筋，寻找解决作画时所遇问题的答案，还可以一人提问大家共同受益。而且这种方式最容易让学生把问题与答案记深记牢，同时也不会感到枯燥无味。

b、艺术教学的一言堂会制约学生们的不同感觉、不同个性和多元化学习风格的发展。如果一个老师教学生画的画都像一母同胞，那么，这种教学应该是失败的。齐白石曾说“学我者生，似我者死”，意思是说可以学习和吸收他的一些绘画方法技巧，但不能完全按照他的画那样死模硬仿，若没有个人的领悟、观察和表现，即使你学得很像，也不会有所成就。艺术教学须培养学生一个灵活的思考问题的头脑，这就要求老师要启发学生挖掘自己潜在的智慧和调动自身能动性的发挥。

c、增加了老师与学生之间的了解。首先老师明确了学生所存在的

共同问题是什么，个别问题是什么，使教学有的放矢。这就避免了老师在课堂上泛泛地讲解而抓不住学习的要害问题。学生们埋头作画，而不知画面存在什么问题，即使知道又找不出解决问题的方法。教学问答的方式在课堂有极强的实用性和针对性，它能起到其它教学形式与工具书所起不到的作用。

然而，这种教学方式也并不是没有缺点，因为问答是采用即兴的教学方式，尤其是学生们提的问题较多而涉及的面又较广，有些问题老师也来不及思考，一时难以确切回答。遇到这种问题老师可以暂时不答，待思考明确后再做答复。也有的是学生们提出有关绘画风格、表现手法等艺术处理问题，对这些问题的回答，在阐明自己艺术观点的同时又不要将自己的观点强加给每一个同学，要给同学留一个自己思考的空间。

在教学问答中，提问题的人没有负担，而回答问题有时往往难圆其说。有位先生说得好：“没有愚蠢的提问，只有愚蠢的回答。”我非常欣赏这位先生的格言。我所接触的学生层次不一，水平不同，提的问题也多是基础问题。我的回答也是以基础教学训练为主线，以实用、通俗为宗旨，读者可根据自己所需，从中选择有益之处作为参考，有些问题谈得不确切可共同商榷。

下面就把我在水粉静物教学中，学生们经常提出和遇到的一些问题，规范为几个大的方面，并予以回答。

3、有关工具与材料的使用

(1)水粉颜料有 40 多种，写生时常用哪些？

写生时一般用不了那么多颜料，而用得太多作画配色则有困难，许多画家一般根据自己的需要来选择颜料并合理进行搭配。如使用 24 槽调色盒，可以这样排列：白、柠檬黄、中黄、桔黄、土黄、桔红、大红、深红、玫瑰红、土红、赭石、熟褐、草绿、中绿、翠绿、墨绿、湖蓝、钴蓝、深蓝、群青、青莲、普蓝、黑等色。准备这些颜料写生基本足矣。在此基础上，有时为了表现物体色彩个性的需要，也可选用一些特殊颜料，如“西洋红”在表现粉红色玫瑰花时就显得格外艳丽，其它红颜料则难与以它比美，当然也可以选用一些个别颜料搭配使用。

需要注意的是，用色不要过于偏爱某种颜色，要注意颜料的合理搭配使用。

(2)水粉颜料从湿到干颜色变化的原因何在？

先以一个简单物体的色彩干湿变化为例：一块干燥的雨花石，看上去色彩并不是很漂亮，一放入清水中，颜色会变得透明而艳丽，再从清水中取出凉干，颜色则又恢复原来的面貌。这个事例可以启发我们对水粉颜料的干湿色变现象的认识和理解。

但是，了解水粉颜料干湿色彩变化的根本原因，还要从颜料制作选取的结合剂成分去分析，它们的色素分别从植物、矿物及动物体上提取，并加入水、树胶甘油、冰糖、蜂蜜、石灰酸、胆汁及小麦淀粉研制而成

的软膏状颜料。颜料的组合成分决定其个性,一种是有渗透性的,一种是抗水性的,还有一种见空气易蒸发干裂,这就使得我们在用水粉颜料作画时常出现干湿变化的不同效果,等调制的颜料逐渐变干时,有的深色变浅,有的浅色变深。这种现象是由于颜料的动、植物和矿物质的色素成分的含量所造成的。作画用水调合颜料,颜料在与水调合时,就如同把一堆泥水与杂草混合往水搅拌一样,必然出现沙沉草浮的现象,尤其是渗透性强与渗透性弱的颜料调配,在调色盘中和画到画面上的效果就产生了明显的差异,特别是用湿画法,干后明显出现渗透性强的色彩个性消失多一些,而渗透性弱的色彩相对显露一些。这种变化在画水粉画时较难掌握。因此,必须了解颜料的色变性能,熟练地掌握在实际操作中的色彩变化规律,才有可能控制好画面干后的效果。

为了便于进一步认识颜料的特性,下面将渗透性和抗水性两种颜料作以大致区分:

在黄色中,柠檬黄、淡黄抗水性强,中黄、深黄、土黄渗水性强。

在红色中,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。

在绿色中,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。

在蓝色中,酞青蓝、深蓝、普蓝抗水性强,钴蓝、孔雀蓝、湖蓝、鲜蓝渗水性强。

在其它颜料中,紫罗蓝、青莲、群青抗水性较强,熟褐、赭石渗水性较强。

了解掌握各种颜料的成分和它们各自的特点,对我们掌握画面色彩的干湿变化有很大帮助。

(3)作画时用紫类颜料不多,为什么画面会出现许多紫色?

紫类的颜色是水粉颜料中最强的个别色,特别要提出的是紫罗蓝、玫瑰红、青莲、普蓝这几种颜色,它们不但抗水性强,而且染色性和竞争性也很强。这些颜料在作画时配用的过多,往往会使整个画面呈现蓝紫色,甚至在清洗调色盘和画笔时,也难以洗净。令人难以置信的是,一幅画,使用这类颜料过多过厚,画面在长时间保存时,尤其是夏天室内湿度过大,放置几年后,不但蓝紫色会浮上画面,而且还能渗透厚厚的水粉纸,使画面和水粉纸的底面都呈现蓝紫色。分析起来,这是个别颜料的个性所致,所以我们必须了解颜料,才能充分控制画面的色彩变化,达到作画的理想效果。

(4)水粉画用白色很讲究,怎样把握好使用白色的程度?

白色(也称白粉)在作画时的作用非常重要。水粉画之所以称为“水粉画”,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,能提高明度和减弱纯度。但是水粉画白用的过多,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。因此,在某种程度上讲,白色就是光。一般情况

下,除了作画的需要,薄画而透露白纸的方法外,白色有主宰画面明暗的作用。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,这就要求用白要善于驾驭,用量要恰到好处。一幅画的整体关系是明暗并存,最暗处和色彩饱和处忌用白色,以免造成明的不明,暗的不暗,关系紊乱,失去明暗对比关系。

我的作画步骤多是从物体暗部画起,这一步,如果有些物体暗部是画面中最暗的,又需透明的话,我尽力用两种方法来画,一是用颜料薄一点,利用白纸的透明度;二是用水稀释颜料,这种方法在前面已讲过,其主要目的是一开始便严格控制白粉过早混入物体的暗部,造成物体明暗不分明,同时也给画面“灰面”、“亮面”使用白粉留有余地。另外,白色的运用还直接影响到干湿色彩变化,因为白粉的抗水性较强,湿时游浮在表面,在同比它抗水性弱的颜料混合时,随着水分的蒸发、吸收,白色就会浮到表面,使画面色彩变浅。反之,画面则变重,这种深浅变化也同其它颜料与白粉用量相差悬殊有关,故此想完全掌握水粉的干湿变化,应做到如何适当地使用白色。

水粉画有“粉气”、“粉味”之说。所谓“粉气”,是用白不当,画面明暗关系紊乱,整个画面都充满白色之感;“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,正确合理使用白粉很关键。

(5)在调暗部用色时,使用哪些颜料搭配才能让暗部既暗下去又不失色彩感?

调色是画家的一种感觉或悟性,往往初学者会向老师提出这样一个问题:“能不能教给我一个一下就调准颜色的方法?”实际上,这是在向老师讨一种能医治百病的“验方”。而我能真正告诉你们的只有一个方法:黄+蓝=绿,这种方法或公式在所有的色彩书上都能见得到。然而用多少黄加多少蓝又能得到怎样的绿?在作画过程中,用什么样的绿落实到什么样的画面上才能满足这一画面的色彩关系,那就是一个极需学识和修养的事了。关于调配色彩的明部和暗部,到目前为止,还没有一个画家能像数学家那样给学生列出一个色彩上的搭配公式。他们能做到的只是告诉你们什么样的颜色,按一定的比例相加会得出什么样的颜料,但请注意这只能称其为颜料,它还不是真正意义上的色彩。

如果仅仅回答用什么样的颜色调配既能使画面的重部暗下去,而又有色彩颜色的倾向性,我可以谈一些我调暗重颜色所使用的技巧和方法:

调很深的颜色时,我多用黑或普蓝调合其它的颜料,如:

黑加入深红类颜料,能调出很深且带冷红味的颜色。

黑加入大红类颜料,能调出很深重且带暖红味的颜色。

黑加墨绿或深绿,能调出带绿味的重色。

黑加蓝类颜色,能调出很稳重的冷色。

普蓝加红类颜色,能调出很深的紫色。

普蓝加绿类颜色,能调出很重蓝绿色等等。

同样用群青、青莲等重颜料与其它的颜色来调配也能调出各种各样的重颜色。总而言之,调重颜色必须有一种重色来做媒介,如果只注意到重色,而忽视其它的浅色颜料的使用,同样也是不行的,如:用土黄粉绿等颜料与黑相调配,不但调不出深重的颜色,反而调出的颜色又灰又脏。还有褐色、赭石一类的颜料与黑、普蓝相调配,因褐赭色本来色相冷暖就弱,一经混合,干后就更没有颜色倾向了,水粉颜料与油画颜料不同,水粉颜料干后缺乏光泽,所以在调配颜料时应更充分地考虑到这一点。

水粉画最难处理的是暗部,我所讲的仅仅是把颜色如何调得深重的问题,至于调到什么程度完全是画者自己的感悟,不过上述的几种方法,作为调配重颜色的借鉴还是行之有效的。(附图1)

(6)素描纸画水粉画为什么效果不好?

在我们的基础教学训练中,看到同学们更多的是选购两种纸,一种是水粉纸或水彩纸,一种是素描纸。当画水粉的纸用完后,有的同学就顺手取出素描纸来画水粉画,有的同学为了节省,还把画完素描的纸用来画水粉。

我对素描纸的制做工艺虽不十分了解,但凭经验了解到素描纸吸水性很强,从这个角度讲,画上去的水粉颜料会大量吸入纸中,其中还包括颜色中的胶质,致使画面色彩发灰且更加缺少光泽。尤其是画上素描后的纸再画水粉效果会更糟,因为纸上的素描铅笔粉末在作画过程中会与画上去的颜色混在一起,只能用较厚的颜色才能勉强把铅笔沫盖住,这样做既浪费了时间又消耗了颜料,要知道颜料比纸的造价要高,这种想节省的方法无意中反而造成了另一种新的浪费,而画出的画面效果又远不及用水粉纸的效果。所以在作为基础写生的练习中,如果想节省,宁可使用水粉、水彩纸的背面来练习,也不要使用用过的素描纸来画水粉画。

(7)用一支笔来完成画面,这个习惯好吗?

回答这个问题之前,让我们先来看一下雕刻家工作中使用的工具,那些锤子、凿子、凿子及各种大大小小的刻刀等等,可谓十八般“兵器”样样俱全,不同的工具有着不一样的用途。我们绘画也是一样,大笔有着将颜色迅速铺开画面的特性,小笔有刻画精雕细节的好处。假如你去用一种大号笔刻画一只花瓶的口角,恐怕不那么容易吧。由此看来,这个习惯并不好。

(8)目前书店里有很多有关绘画方面的参考书,应选用哪些较好?

一本书的问世,大都倾注了作者的心血,是作者数年、甚至一生的经验,我们都应当认真学习。但是,不同阶段、不同水平的人就应选择不同的参考书。如:初学者应购一些图文并茂的基础技法书,选购时一定要认真的翻阅一下内文和范画,是否符合初学者用。因为现在的技法书太多,有些技法书针对性很强,不要匆匆购买,自己认不准可请朋友或老

师帮助参谋。现在有一种美术指南类的技法书,采用了大量的毛病百出的“美术院校考生试卷”。如再不加说明,便会很容易误导自己的发展方向。普通大中专院校的在校学生,应购买全国高等院校教师的基础绘画参考书,在校学生还应重点强调扎实的基本功。各种风格流派也要接触一些,作为积累知识,开阔视野,提高自身的艺术修养。但没有扎实的造型能力,过早地追求一些浮躁的所谓“风格”,必然会夭折。因为风格流派的形成,是在深厚的基础之上的拓展。

无论是初学者还是在校学生,书是学习道路上无声的导师,买一本好书就如同遇到一位良师一样,它可能会对你一生的发展都有所影响。

4、水粉画常用的基本画法

(1)水粉画中干和湿的技法应控制到什么程度?有哪些应用范围?

水粉画运用的干湿技法,主要指调色时含水和白粉量的多少。

干画法:就是说水少粉多的意思,这种画法多采用挤干笔头所含水分,调色时不加水或少加水,使颜料成一种膏糊状,先深后浅,从大面到细部,一遍遍地覆盖和深入,越画越充分,并随着由深到浅的进展,不断调入更多的白粉来提亮画面。干画法运笔比较涩滞,而且呈枯干状,但比较具体和结实,便于表现肯定而明确的形体与色彩,如物体凹凸分明处,画中主体物的亮部及精彩的细节刻画。这种画法非常注重落笔,力求观察准确,下笔肯定,每一笔下去都代表一定的形体与色彩关系。干画法也有它的缺点,画面过多的采用此法,加上运用技巧不当,会造成画面干枯和呆板。但干画法的色彩干后变化小,对于练习色彩收效较大,也容易掌握。(附图7)

湿画法:此法与干画法相反,用水多,用粉少。它吸收了水彩画及国画泼墨的技法,也最能发挥水粉画运用“水”的好处,用水分稀释颜料渲染而成。湿画法也可以利用纸和颜色的透明来求得像水彩那样的明快与清爽。但它所采用的湿技法比画水彩要求更高,由于水粉颜料颗粒粗,就要求湿画时必须看准画面,湿画部位一次渲染成功,过多的涂抹或多遍涂抹必然造成画面灰而腻。但这种画法运笔流畅自如,效果滋润柔和,特别适于画结构松散的物体和虚淡的背景以及物体含糊不清的暗面。如发挥得当,它能表现出一种浑然一体和痛快淋漓的生动韵味。它的色彩借助水的流动与相互渗透,有时会出现意想不到的效果。为制造这种湿效果,不但颜料要加水稀释,画纸也要根据局部和整体的需要用水打湿,以此保证湿的时间和色彩衔接自然。有关湿画法的控制及实际操作运用,上述画法步骤中已讲得很多,不再一一细述。(附图8)

水粉画干湿画法的特点以及应用范围,基本上如前所述。要特别说明的是:干画法与湿画法的分界是以画笔含水量的多少来决定,一般人认为用粉及用色多了,画得厚了,就是干画法,这不准确,因为必须是粉多、色多、水少才成为干画法。也有人认为粉少、画得薄就是湿画法,这也不确切,只有稀释颜料用水多的情况下才能成为湿画法。因此,可以

说有粉多的干画法,也有粉少的干画法。与此相反,湿画法也有粉多的湿画法和粉少的湿画法。但不管干也好,湿也罢,仍然以粉使用之得当为佳,这样才不失水粉画的特点。

干画法和湿画法,二者在作画时应交叉运用,只是根据画面实际需要,有的湿画法运用多一些,有的干画法运用多一些。如果一幅画用水过多,全部采用湿画法来处理画面,就容易造成失控,使物体松散,并失去色彩光泽。同样,全部采用干画法,依靠堆积的颜色和白粉不断加厚画面,就会出现死板、干裂和颜色脱落的情况,画面也难以长期保存。

总之,干、湿画法只有根据作画步骤由湿到干、由薄到厚的顺序合理运用,才能发挥干、湿技巧的最佳效果。这是一般的作画过程所遵循的原则,真正运用还要在实践中根据画面要求灵活掌握。(附图 9)

(2)画面颜色呈现半干半湿的时候,应处理哪些部位?

实际上,画面上的湿颜色画上去以后,会有一段时间颜色呈半干半湿的状态,而这个状态在很短的时间内会变干。开始对物体着色,多先在暗部湿画进行,而物体由暗必然要向灰向亮转折过渡才成立体,转折是渐渐自然的过渡,所需颜色也需半湿半干,那么要处理由暗到灰过渡面时,最佳的时间就是暗部色彩半湿半干的时候。颜色在这种状态下,会自然衔接。另外物体由暗到亮灰过渡面也是物体结构由虚逐渐变实的转折,利用这个时机和采用半湿半干技法,既能衔接色彩又能控制结构虚实。因而,要快速地抓住这个时机处理好物体的亮灰面。这个面处理得当,以后再刻画亮面色彩就容易多了。

另外,在半湿半干的状况下,如果物体暗部的色彩不丰富,画反光画得不准确,也可趁湿再丰富一下色彩或处理一下反光,这时处理的暗部干后不会发生多大变化。但如果色彩已接近干,处理这些地方就要慎重了,因为暗部色彩干和湿反差很难判断。(附图 10)

(3)作画的常用笔法主要有几种?

水粉画的笔法有一定的随意性,根据水粉画的特点,一般采用的是“涂”、“摆”、“湿接”、“干扫”等。选择笔也尽量用较大号的画笔,用较大的笔具有一定的概括力和表现力。同时,画些细小精致的部位,也要用小笔才顺手。笔的技法运用没有具体的规定,可因人而异。笔法是体现画面艺术语言的一种方式,变化越妙越好。下面简单的介绍几种我在写生过程中常用的笔法。

涂:首先将颜色加水调稀,用笔饱蘸颜色并大胆快速地涂到画面上。此法在上第一遍时用得较多,宜于表现大面积的背景、物体的投影及含糊不清的暗部。要淋漓尽致,趁湿衔接。根据画面需要,可先涂一层做底色,干之前部分地画一层其它颜色来丰富一下色彩变化。这种方法尽量一层或在没干之前两次完成。这种技法主要是尽快抓住整体感觉,明确大色调,为进一步深入刻画打下基础。(附图 11)

摆色块:用笔蘸上所需颜色,一笔一笔地塑造形体的变化。用显著的笔触在画面上自然衔接。要求以大小不同方向的笔触,笔笔见效果,

块块求变化。此法用于亮灰面和结构转折清晰的部位。用笔要肯定,笔触结实有力。(附图 12)

点:此法多用于画小幅画或物体的细节。如画花中的细小叶蕊,物体上的光点等等,都可以用此法处理。(附图 13)

勾线:按照形体的结构及轮廓,勾勒出富有轻重、刚柔的线。水粉画的勾线不同于国画的线描,它在勾勒的时候,要考虑到体积和明暗,每一笔都要勾出强弱、粗细的结构变化,增加物体的体积感。勾线不是水粉画的主要用笔方法,一般只是在起轮廓,或强调某些关键的部位时才可采用。(附图 14)

干扫:用干笔,指用干笔蘸较干的颜色一挥而就的用笔。此法要求下笔准确,在画粗糙的物体及景物交接时使用。扫笔多用在画面即将完成时,有时为了增加画面厚重和层次感,破一破画面的死板,并用来丰富色彩和调整画面。(附图 15)

擦:两块颜色如衔接不好,在颜色未干之前,用清水把笔头洗净,挤掉笔头上的水分。用笔尖在两块颜色中间轻轻地擦一下,达到自然衔接的目的。(附图 16)

干压:对于画中单调的败笔,不准确的用色,可用笔调较稠的颜色覆盖,此法多用于修改和丰富画面。(附图 17)

破峰:用笔尖散开的枯笔,画一些粗糙、破碎和松散的地方,也能出现一些特殊效果。(附图 18)

拉:用笔成线状,表现类似线状物品。(附图 19)

渗:在色彩湿时,让颜色自然渗化。此法适合画朦胧的背景。(附图 20)

除以上介绍的用笔方法外,许多绘画书中还介绍了多种用笔方法,可根据自己的偏爱吸取众家之长。

5、如何认识色彩的形成及变化规律

(1)色彩形成的因素是什么?为什么有些人就看不到那么多的色彩?

往往人们在看物体颜色时都很单一,而这种单一是平时人们只注意物体的固有颜色的因素。从绘画色彩学的角度讲,把自然界色彩形成的各种因素联系起来,用“色彩的眼睛”去观察色彩。

物体色彩形成的主要因素首先是“光”,可以说没有“光”就没有颜色。固有色和阴影,也可以说是光源色、环境色所造成的。而单一的明度、色相、纯度只是色的因素,因为在它们之间,缺少了重要的一环,即环境色的影响,任何色彩都应在一定的环境中存在的。那么把色彩形成的几个因素联系起来,形成一定的关系,色彩会立刻变得复杂起来。为了便于理解,下面分别分析一下固有色、光源色和环境色。

固有色:固有色就是物体本身所固有的颜色。自然界的色彩到底有多少种?至今也难以说清,实际上也无法说清。可以说,自然界有多少

不同的物象,就有多少种色彩,譬如天、地、云、海、山等等,它们之间不仅形象、质地不同,色彩也呈现出相当的差异。如果你到山上去,想捡到两块色彩完全一样的石头,是根本不可能的。这是自然界色彩存在的客观因素,这一因素对我们识别色彩有很重要的基础作用,大千世界各种物象有着千差万别的内在原因支配着它们的相貌。注意到这一点,是认识色彩的基本前提。

在正常光线下,固有色支配和决定着该物体的基本色调,比如黄香蕉、红苹果、绿菠萝……。在受到光源和环境色彩影响后,仍然呈黄色、红色和绿色;如果在光源很强、光色个性也很强,照射角度及反光华丽的环境影响下,就会大大削弱物体固有色。但这些物体的基本色调仍然有着明显的色彩相貌。因此,物体的固有色为识别各种各样的色彩提供了第一根据。

光源色:光源色就是指光的颜色。光对任何物体色彩均有很大的影响,物体只有受到光的照射后才能呈现明暗与色彩,没有光就看不到颜色,当然也就无法识别各种物体的颜色了。因此,光线对于观察色彩和认识色彩是必不可少的条件。从物理学上来分析:我们通常是以日光(日光是由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光组合而成白光,雨后的彩虹就是这七种色光的反映)作为正常识别色彩的光线。然而,自然界一切色彩都是受到这种光线的照射,然后吸收白光中某些光线,从中反射出某些光线才显示出自己面貌的固有色相。如果物体本身不吸收任何光,即反射所有的光,那么它就是纯白色,而纯正的黑色则正是吸收了全部的光而无任何反射的缘故。又如黄色物体受到日光照射后,这个物体便吸收了日光中红、橙、绿、青、蓝、紫六种色光而反射出黄光,使物体呈现出它的固有色——黄色。那么其它所有物体固有色的呈现也是如此。以上所述的只是一种科学推理,在实际中物体本身就没有纯正的固有色。光线照射后物体不会是全反射和全吸收,而是一种呈半吸收或半反射的状态。因而自然物中很少有纯正的黄、红等颜色,更不存在纯正的黑、白(黑、白在色彩学上属两极色)。不管颜色如何鲜艳,白的如何亮,黑的如何暗,其本身都带有一定的其它色彩成分,对所有的光不会全吸收或全反射。所以在绘画中不使用纯粹不加调配的颜色,这不仅是物体本身固有色的要求,同时光的强弱、冷暖、距离、方向以及由此产生的环境色彩,也均对其有很多影响,并使其发生相应的色变。举一个典型的例子:在晚会上,一个演员在舞台上表演,她穿着一身白色的衣裙,当强烈的红光照射到她身上时,她身上的衣裙已不再是白色,而变成了光线的红色。当绿色光照射她时,白裙又变成了绿色,这种色变现象不仅出现在白裙上,人的其它部位、相关环境也都随之色变。然而,当所有灯光熄灭时,色彩便随之化为一片乌有,人和物也看不到了。由此可见色是光的产物,没有光就不会有色。然而,所谓纯正的本色也只有实验室特定的环境里,通过科学的办法才能看到它。

以上所述,我们可以看出光对色彩的影响作用之大,关系之密切,

也了解了固有色与光源色是一种内因与外因的关系。明确了这些关系,对我们观察和使用色彩极为重要。

环境色:在一定环境下,周围物体的颜色相互影响所呈现的色彩称为环境色。它是决定物体色彩的第三个重要因素。因为世界上任何一种事物和现象都不可能孤立存在,都必然要和周围的环境发生联系并受其影响。色彩也不例外,周围的环境色也一定会相互反射、相互影响,自然界中的不同物体在光线的照射下,各自放射出不同的色光,它们之间互相辉映,纷乱错杂,强烈干扰了物体本身的色彩个性,同时也给物体赋予了丰富多变的光彩,使色彩形成了互相关联的整体氛围。

环境色的影响有规律可循,如:光源越强,环境色反射就越强;物体之间距离越近环境影响就越明显;物体的质地越光滑,色彩越鲜艳,反映环境的力度就越大,反之则减弱。另外,环境色对物体暗面与亮面的反映是不同的。亮面反映的主要是光源色,而暗面则主要反映的是环境色。从而,环境色更加丰富了暗部色彩,由于暗部分布含蓄,也就加大了处理与表现的难度。以上这些基础理论与基本规律,也为我们日常观察、认识色彩奠定了根基。

我们了解了色彩形成的基本规律,也就应该懂得一点“色彩”的基本含义。“色”与“彩”之间,“色”只是存在于物象固有的颜色相貌中,“彩”则是物体的三因素,即固有色、光源色、环境色三位一体紧密关联。当你知道了这个道理,在观察和表现时就会由浮浅的感性认识上升到深刻的理性认识,当二者相结合,我们就会发现物象的色彩原本并不单一,还有很多更重要的色彩形成因素,那么“我就看不出那么多色彩”这句话也就随之破解了,原来并不是没有那么多的色彩,而重要的是应该用什么样的眼光去看、去发现和表现物象的丰富色彩。

(2)色彩变化是很复杂的,应该怎样去把握?

自然界的色彩尽管千变万化,错综复杂,但它的变化是有规律可循的。这一规律可归纳为以下几点:

(a)色彩的空间透视

色彩的透视实际上就是指空间色,这也是任何造型艺术无法摆脱的透视变化规律。因为人的视觉是按近大远小的透视原理来反映物体的远近距离的。同样大小的东西,靠近我们的则显得高大。距离我们远的,则感觉矮小。这是近大远小的形体透视规律所造成的。色彩也有透视变化规律,如近的暖,远的冷,近的鲜明,远的模糊等。尤其是画风景写生,因为空间距离深远开阔,这种色彩透视变化的规律格外突出。而画静物空间小,色彩的透视变化程度也相应的减小。这样的例子不用特指,你到室外找几个物体远近比一比,立即就会证实这种感觉。一切物体不仅形象特征随着空间距离的增大而发生变化,而且色彩关系也随之逐渐削弱,这就是空间透视变化的基本规律。如果违背规律,硬是把远处的各种物体画得色彩鲜明强烈,那么它就毫不客气地从远处跑到近处,从后边跑到前边,而失去了基本的空间透视效果,画面也由深远

而化为平板。

色彩空间透视原因有两个,一是人的视觉在一定距离限度内可以看清物体的形象和色彩特征,超越了这个限度,也就逐渐变得模糊不清,这是人的客观因素所决定的。二是由于地球上的大气层是含有微小颗粒的空间,其中有许多灰尘、水蒸气、烟雾和空气分子等,肉眼看上去它似乎是透明的空间,其实并非如此。当我们明白了这个空间变化规律后,就应该知道怎样去把握空间色彩层次的处理。

画静物的空间色彩变化不是很大,但要在画面中处理好空间关系仍需认真对待。

(b)光与色的客观变化规律

我们能够看清物体色彩的媒介是光线。物体受到不同的光照,出现了阴阳向背及明暗、深浅,呈现出立体的、冷暖不同的色彩变化。因为光的作用,物体发生了环境色的相互散射的影响,不同的物体固有色互相辉映与影响而产生出五彩缤纷的丰富色彩。但应该指出,光源色的冷暖对自然界色彩的变化起着非常重要的作用。在有色光线照射下的一般规律为:在“暖色”光线下的物体,其亮部呈“暖色相”,这时它的暗部就呈“冷色相”。在“冷色”光线下的物体,其亮部呈“冷色相”,而它的暗部则呈“暖色相”。如果色光的冷暖不明显,就应按照两色光的强弱来分。一般情况下,早晨和傍晚的日光、灯光、火光等为暖色,中午的阳光、天光、白炽灯光等为冷光。我们画静物多在室内,接受的光源多是从窗口透进的天光。一般情况下,天光多为冷色,但也有特殊情况,如朝霞、夕阳的余光,室外红墙壁反射的光线,有时也影响室内光线变暖,阳光直照室内的物体就一定是暖光源了。要注意这种光线的变化,作画时具体情况具体对待,既要尊重客观对象,又要认真分析,注重自己的感觉。但光源的直接照射是在物体环境的受光面,因而光色的冷暖也决定亮面色彩的冷暖。如光线是暖色,亮面肯定就是暖色,那么暗面的冷色又是一种什么色彩呢?

(c)关于补色

色彩的冷暖关系,即补色关系。人们对色彩的明与暗、冷与暖理解起来并不难。如红色光线射过来,物体的受光面就会罩上一层红暖色,寒色也即如此。问题在物体的背光部下又是什么色彩呢?往往初学者会在此出现很多问题,很多人用暗红来处理,有些人则用固有色加黑、蓝、褐等色,结果画面画得又脏又燥。这说明一些人还没有掌握色彩光学反应的原理,所以,常常作画失败,影响了色彩的提高。那么,暗部究竟应是一种什么色呢?冷暖的光学反应应用一种补色关系来画暗部色彩。然而补色是客观自然现象造成的,还是主观的人为处理的呢?下面例举人的生理现象和自然现象的两个科学的例子来解释这个问题。

人的眼球视觉结构是由两种细胞组成。一种是眼球里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;一种是眼球里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,太热了想阴凉一点,太冷了想暖和一点,光线太强就想弱一点,太弱了又想强一点。而人的视觉看太暖的色彩时间长了,就想看点冷的,看太冷的色彩时间长了就想点暖的才舒服。这是人的视觉上的正常要求,这种要求构成人的视觉上的补色现象。

当你长期注目于阳光(白光),然后再看别的东西的时候,你的眼前就必然发暗,而看不清别的东西。这是你的眼中的圆柱细胞受到白光的强烈刺激之后,对于白光已经疲于感觉,无法吸收,而急需吸收另一种光线来加以补充和调整,使其消除疲劳。这时,你对暗就特别敏感,反之,就是另外一种要求。这是无色系统里的互补,也是黑和白之间的互补。在有色系统里,可以做这样一个实验,在一个白的物体平面上,放一块鲜艳明亮的红布,你长时间目不转睛盯着红布,在眼睛盯得很疲惫的时候,突然将视线挪开,你就会明显地发现,有一轮廓与刚才那块红布相似的幻影,然而,这个幻影的色彩已不再是鲜红的,而变成青绿味了。这在物理学上称之为视觉残象的原理,也是眼睛中圆锥细胞疲于刺激后的补充和调整。

由于这种眼球网膜结构细胞的生理原因。比如你在洗照片的暗室里工作,因暗室里用的是暗淡红光,当你工作完成走出暗室时,外面的光线就显得格外明亮,而且看白的物体都带青绿味。这完全是眼球网膜结构细胞敏感于光和色的补色。

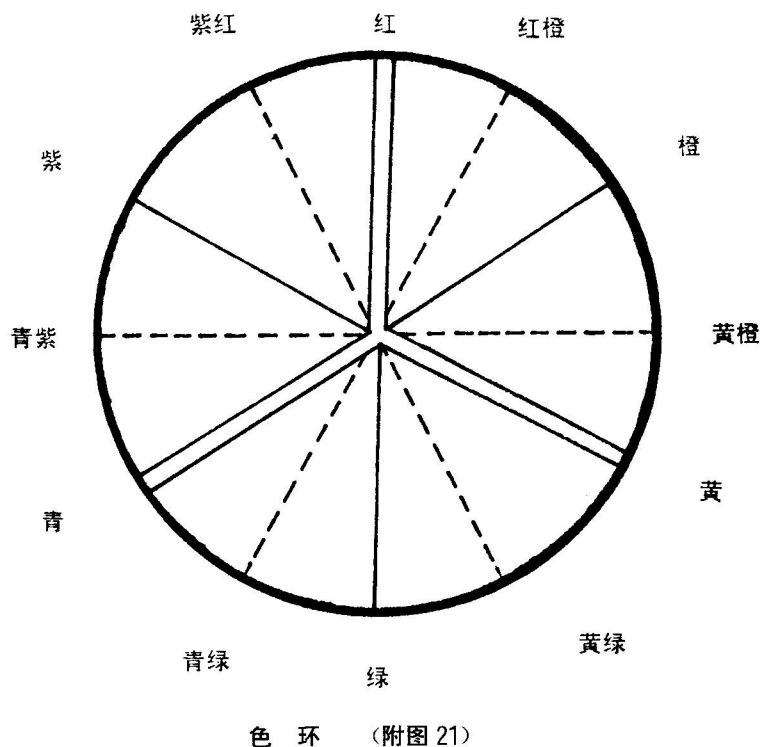
自然界色彩冷暖互补现象随处可见。当早晨日出之时,红色的光线笼罩了自然界物体的所有受光面,这时各种各样的物体暗部都或多或少地呈现有绿青味。随太阳的升高,色光由红变黄,物体的暗部又由绿青味渐变成青紫味、蓝紫味等。尤其是太阳即将落山的时候,在夕阳橙红、橙黄的光源照射下,所有天空中的晚霞及所有物体受光面,都笼罩上橙红或橙黄色,暗部都分别呈现不同程度的青绿或紫青味。这种色彩冷暖、明暗强烈的补色现象,人的肉眼能看得清清楚楚。彩照、彩色影视中的场面也科学地证明了色彩的互补现象。

以上这种补色现象在色彩训练及色彩绘画上应用极广。我们的水粉静物多在室内写生,补色关系远不及野外自然界中强烈。但在光源、色彩冷暖强弱的情况下,任何色彩均离不开补色的因素,若忽视对补色的应用,只知道暗部加重加黑,那么画面上的色彩效果就必然会缺乏对比而觉得沉闷和死板。

在绘画色彩学上,绘画色彩的补色可在所标色相环寻求,补色对象一般在色环上直径两极的二色为 180° 时,可称之为补色(附图),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。(附图 21)

(3)在室内画静物,如何控制光与色的变化?

我们说在室内有稳定的光源,这种稳定只能停留在光照角度与投



影的稳定,严格地讲,如一组静物画一天,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,天的忽晴忽阴不但给明暗带来微妙的变化,色光也有冷一点,暖一点变化之分。这些在作画过程中,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去后,如果大关系准确,实际上画面的关系已成立,下面要做的准备是不断加强这种关系和深入画面。如光线变化不大,对静物的影响也不大,可以完全依靠这种关系画下去,一直完成画面。假设画面的颜色刚铺上一半,突然外面乌云密布,室内光线大变,这种情况最好是停下来,等光线有所恢复再画。

还有一种情况不可取,我看到有的同学为抢时间,白天没画完的写生,晚上还在静物旁边接着画。白天和晚上是两种不同的光源,试想一幅画怎能在两种光源下完成呢?这种做法既浪费时间,又毁了白天画的部分,实属得不偿失。

一般情况下,室内光线基本上相对稳定,只要我们从开始就有条理有顺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。

在室内天光下的静物色彩,基本上是呈现以下的物体色光变化:

高光:天光色。

亮面:固有色+天光色。

亮灰面:固有色。

暗面:固有色+暗+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,也含暗部色。

投影:影底固有色+暗+物体色+环境色+天光色+少量亮面对比色。

以上这些物体色彩变化,可在我们作画时参考运用。(附图 22)

(4)色彩的冷暖、明暗都充满了矛盾,应如何解决好矛盾之间的关系?

矛盾存在于一切事物的发展过程中,每一事物的发展过程中存在着自始至终的矛盾运动,这是一个哲学上的道理,我们作画也不例外。如物体的主次强弱、大小方圆,色彩的冷暖明暗等等,矛盾的双方互相渗透、互相贯通、互相依存、互相联结、互相转化,这就是矛盾的同一性,同时又互相排斥、互相对立,这就是矛盾的斗争性。有条件的相对的同一性和无条件的绝对斗争性相结合,构成了一切事物的矛盾运动。而我们作画就是利用这种矛盾规律,有意地在画面上制造矛盾,然后想办法解决矛盾。如:在我们开始布置画面色彩关系时,为了塑造画面物体的体积、空间、质感等,着色时便有意加强画面的明与暗、冷与暖、虚与实等矛盾冲突,故意使它们之间对立而排斥。然后,利用物体的明暗交界线,画面虚实衔接处,去找解决矛盾强烈冲突的“媒介”。如:明与暗的冲突,往往明暗交界线是矛盾冲突高峰,也是分水岭,以交界线为界向暗部逐渐变暗变灰至反光。交界线又逐渐向亮灰、亮过渡,这就使明与暗之间得到互相渗透和贯通。又如:冷与暖之间的色彩是对立的,就像水火互不相融一样,解决它们之间的色彩冲突,也是通过交界线向冷色与暖色渗透和贯通。假设一幅画亮面是冷色,而暗面是暖色。交界线的色彩应是一种亮暗两色综合的最重深色,并以交界线的综合性深色向暗面逐渐推暖,向亮面逐渐推冷。因而,交界线也是联结冷暖矛盾对立的折中线。另外,画面环境中色彩冷暖的冲突矛盾解决,一是靠交界线,二是靠色彩虚实的渐渐过渡和自然衔接而缓解。

由此可见,作画中只有敢于利用明暗、冷暖、虚实的互相矛盾,并从中寻找矛盾双方转化的同一性,才能创造出最美的色彩和谐,这也是作画中解决矛盾并运用唯物辩证法的对立统一规律的根本法则。

6、怎样观察和表现色彩

(1)如何树立正确观察色彩的方法?

当我们了解了色彩的特点及变化规律之后,树立正确观察色彩的方法也是色彩写生的一个关键环节,可以这样讲,色彩观察法的正确与否直接决定着作画的成败。作画过程中出现的一些错误,除技法造成的败笔外,更多的是来自眼睛观察判断上的失误。观察方法也是画者的思维方法,只有思维方法对了头,才能进一步准确地把握色彩。下面我把正确与错误的两种观察方法比较一下,也许会对你们有所启发。