

高等美院考试技法丛书

考前色彩训练

主

编

墨

林

编著
陆刚



K Q S C X L

山西人民出版社

高等美院考试技法丛书

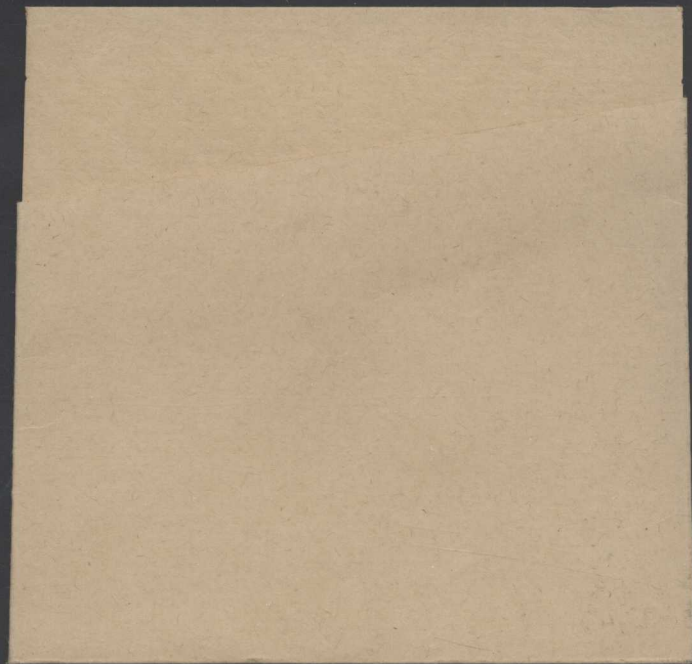
考前色彩训练

主编 墨林 编著 陆刚

山西人民出版社

陆刚，男，1954
年出生于辽宁省大
连市。

1977 年考入山
西大学艺术系，主修
油画。1982 年留校任
教至今。中国美术教
育研究会会员，曾任
系基础教研室主任，
第一油画工作室主
任。作品曾一次获国
家级银奖，两次获省
级铜奖。现执教山西
大学美术学院。



目 录

一、色彩写生的基础理论	1	人物头像示范步骤	23
1. 色彩写生的方法	2	人物半身像示范步骤	26
2. 色彩写生的步骤	5	四、色彩试卷评析	30
3. 实践课程的训练	10	五、色彩高考试卷要求	32
二、静物写生示范步骤与讲解	12	考生优秀试卷一	32
1. 静物写生的要点	12	考生优秀试卷二	33
静物示范步骤范例一	13	考生优秀试卷三	34
静物示范步骤范例二	17	考生优秀试卷四	35
2. 观察色彩的方法	21	六、优秀作品范例	36
三、人物写生示范步骤与讲解	22	七、作品欣赏	94

一、色彩写生的基础理论

水粉写生,是以水粉颜料为媒介去研究客观现象的造型与色彩规律以及水粉画艺术表现规律的过程。

在对具体景色、物体进行初级训练之前,了解一些初步的色彩理论知识是十分必要的。它可以提高考生的理性知识水平,从而使技术课程的训练得以顺利实施。

大自然,五彩缤纷,万物争艳,时刻闪烁着自身的色彩。如何将景色、静物、人物等再现到画面上,使其自然色彩经过分析、概括和提炼而成为绘画色彩,这是需要深入研究的课题。

首先,初学者必顺接触到“固有色”、“环境色”和“光源色”三个概念。

所谓固有色,就是物体的原色。严格地来讲,即物体的表面色与照射于物体的光线。实际上,物体的颜色都是在光线照射、影响下产生的。

环境色是物体所处环境的颜色。比如一个苹果放在红色的衬布上,那么这块布的颜色就是苹果的环境色;又如一个白色的碗在蓝色的盘子中,这个盘子的蓝色就是碗的环境色。

光源色是指照射于物体的光线的颜色。宇宙万物因光线有强弱,方向各不同,所以色彩有差别。光线照射过来会因为颜色的差异而影响到物体的色彩变化。这里,光线的颜色就是色彩学中的光源色。能发光的光源如太阳、电灯、火光等,因光源不同,所产生的色光千变万化。例如:晴天与阴天不同,光源色也不一样,山水花草的色调会给人以不同的感受。

将大自然的色彩变成色彩写生中的画面色彩,画者瞬间的感受,观察的物体在自然环境中所受的各种影响,经过归纳和处理后,使在画面上的物体表现得更加集中,更加概括,也更加典范。当然,

将大自然的色彩变成绘画色彩,还要学习很多处理画面的丰富技巧,在实践中掌握各画种的工具性能,训练对色彩的观察力和处理画面色彩的能力。

怎样才能组成画面的色彩,使画面的色彩给人一种高雅而不落俗套的感觉,还能掌握画面色彩的变化规律呢?这需要下功夫研究。有些人虽然看了很多书,也画了很多画,但由于找不到最基本的训练规律及范围,因此总是没有进展。重要的是,如果训练的路子不对,掉入繁乱的细节和俗套中,那么便形成了某种错误的、难以克服的习惯画法,于是画越多害处越大。然而,只要学习的方法和路子对头,加上刻苦钻研的劲头,就会不断地取得进步,而且有所突破。

色彩有高雅和低俗之分,从初学画起,画者就要从多方面培养良好的文化素质和眼力,应当是见多识广,这样才能使自己的格调、修养和认识能力的层次逐步提高。画如其人,适用色彩的格调也如其人。只有认识到了,才可能追求并得到。还没有认识也不具备的观念,是不可能在画面上自然流露出来的。因此,兴趣、爱好和知识的单一化,绝不会有突破性的进展,在欣赏名画或别人的画时也分辨不出优劣来,其结果只能成为一个画匠。具有多方面的知识和爱好,会使思路展开,理解加深,会变得很活。这样,在作画中才会举一反三,主动处理画面上的色彩,并具有主观能动的创造性。

关于处理画面的技巧,如何才能学习得快,又能抓住关键的要领呢?色彩写生中有三个最重要的因素必顺牢牢抓住,那就是“色调”、“大块色彩”和“黑白灰”的处理。下面分别加以阐述。

1. 色彩写生的方法

调子,指画面的整体色调。我们常常评论画面的色彩说,这幅画是暖调的,那幅画是冷调的;这幅

画是灰绿调的,那幅画是暖黄调的,不同的色调会给人以不同的感受。

画面的调子是作者对画面色彩的整体构思,在作画之前如果未形成画面调子的构想,那么整幅画中的色彩呼应便无结构感。画面中的丰富色彩只有在既定的色调中变化和组合,才能发挥色彩的威力,才能使不同的颜色在画幅中活跃起来。

从画面的整体色调能够看出作者的艺术修养,画面的色调应该是既含蓄又有其倾向性,绝不能显得生硬喧闹而十分外露,不能使人感到简单,不耐看,在调整色彩关系时也体现其微妙变化。高雅色调的设计和构想犹如服饰,布衣服一看就能分辨出这是红的,那是蓝的。如果衣服是高级料子做的,就很难说出它的颜色,这种带有倾向性的色调就会显得含蓄和耐人寻味。灰调的应用,不但不会使画面显得灰暗和脏,而且能真实地去表现空间感、量感和质感,使画面中珍贵的纯色得以衬托,像宝石那样奇妙。

大块颜色,当一幅画的色调确定之后,安排画面中几大片色彩乃关键所在,若要做到几大块色彩既饱和又统一在画幅的色调中,需要准确控制色彩的能力。否则,就会出现两种倾向:一是几大块颜色不鲜明,不饱和,互相缺乏对比,每块色彩都与画面的调子接近,结果这幅画看起来是单色画;二是只注意画面中某一块色彩的美妙和突出,也就是说,只注意对比,结果也会破坏整体调子,当然就不成其为美妙色彩。

为了处理好在特定调子中的大块色彩,首先可以做小色稿的练习,这也是锻炼色彩观察力的好办法。比如画一张色彩风景写生,有天、地、物三块主要的色彩,每块色彩又有从冷到暖、从亮到暗的过渡。这样,我们就可以画两幅同样调子同样景色的画,在相同的色调中分别安排三大块色彩及其自身的过渡,于是会呈现两种不同效果。大块色彩如确定得当,加上每块色彩的微妙过渡,能使画面的色彩既整体统一又变化丰富。

黑白灰,指画面中素描关系的明暗效果,这是研究画面效果必不可少的因素。一幅优秀的风景、静物或肖像画,若是印成单色素描效果,便不难发现作者对于黑白灰构成的认识。因此,分析一幅画的各种因素,构成画面色彩明度的黑白灰关系,是色彩写生作品的素描骨架。

做一些单色风景小稿练习,画出景色并用一样的构图,由于每幅作品黑白灰的安排不同,明度不同,天、地、物从明到暗的过渡有所不同,因此画面产生了不同的情调,有的深沉,有的明快,有的比较含蓄。

任何一幅色彩写生都应有黑白灰三大系统的构思。否则,闪烁交织的色彩便没有着落。只有成熟的黑白灰构成,深入细致地处理细部的色彩变化,才不至于陷入混乱。

综上所述,色彩写生必不可少的诸因素,都是处理色彩写生画面最基本的手段。明确以上诸因素之后,才有可能理解细微而又丰富的变化。一位成熟的画家,对于色调、大块色彩及黑白灰都有其独特的表现方式,具备了能应付和表现一切对象的能力。

在色彩写生中,究竟是主动去处理和表现画面的色彩,还是被动地让对象牵着鼻子走,这是会画与不会画的两种状态。能够从被动的摹写到自由的再现是一个画者逐渐成熟的标志。面对一组静物,美好的景色或生动的人物,当你在画面中表现他们时,不能做对象的奴隶。当然,如果缺乏相当程度的绘画技巧,想要掌握和组织画面都是一句空话。

初学画者最容易出现的问题,就是从形到色彩都从局部进行观察,几乎是推着画。有时候,会被某些华丽的色彩吸引,而一味追求,破坏了画面的整体色调;有时候,只注意色彩关系的刻画却忘记了素描关系的安排;有时候,注意了形而色彩不够饱和,等等。解决这样的问题,只有靠多画,靠积极有效的思考,在具有针对性的勤学苦练中学会处理调子、大块色彩及黑白灰的关系。“质的飞跃要靠量的积累”,画同此理。真正的付出劳动就会获得收益。

在色彩写生中,面对景物或人物而心中产生某种强烈感受,也就有强烈的刻画欲望,便是“第一感受”。画起来之后,就得让激动人心的感受冷静下来,以各种手段和技巧想方设法去表现第一感受。重要的尽量保持第一感受的新鲜与生动,特别是在结束阶段,应将第一感受加以强调。当然,这并不是件容易的事,在进行中,很可能在技巧上遇到障碍和干扰,最后若能将自己的最初感受表现出百分之七八十来,就可谓相当成功了。

2. 色彩写生的步骤

色彩写生的作画过程可以分为三个阶段:第一是起稿和布置大片色彩的阶段,这时要确定幅画的色调及大块色彩、黑白灰关系的对比和谐调,这是布局阶段。第二阶段便开始较长时间的艰苦细致刻画了,这时要从色彩及素描关系上反复地调整,从局部到整体,又从整体到局部,突出重点部位,还要概括得有道理,画出主次韵律来。第三作为收尾阶段,即要重新回到第一感受上来进行提炼和升华,将精彩部分做进一步的突出刻画。次要部分要简略,也就是说,要以结尾的刻画去更加明确地表达自己的写生意图。这样,色彩写生的作品才会尽可能完美地表现自己的感受。

客观世界的色彩是无限丰富的,就人眼所能分辨的颜色多达数百种。画家们所使用的颜料中的颜色种类却是极为有限的,与丰富的自然色彩是无法相比的。然而,画家们不会因此发愁,他们握有“法宝”——颜色调配与色彩的艺术表现,由此而使有限的颜料产生无限的色彩。颜料中不同颜色的相互调配,虽说能调出无数不同的颜色,但解决色彩问题的关键并不在此。有些人也懂得颜料调配的方法,然而在他们的作品中,色彩还不见得丰富,严格地说是单调的。连最熟练的配色师傅也不能代

替画家。可见,色彩是否丰富,还取决于对色彩的艺术表现规律掌握得如何,至于以什么色彩去达到理想的表现效果,得靠作者按具体情况来处理。在色彩的艺术表现中,客观对象的色彩只能作为色彩艺术表现的依据,而不能不变地照对象抄录。由于艺术表现的需要,对象中某些局部的色彩关系还必须进行艺术加工,以达到整体色彩效果的要求。对景物中某些部分的色彩进行夸张,强调或减弱等艺术处理是理所当然的。绘画中的色彩表现倘有动人之处,这种动人的力量不仅表现了对象色彩中的“真”,还表现出了色彩的美感。客观景物中有个性的色彩并非都很美,色彩艺术加工的必要性和可能性,使画家们的艺术表现具有不同的艺术语言和风格。

怎样利用有限的颜色去表现无限丰富的自然色彩呢?以画树为例,为什么许多人把树的绿色表现得那么单调而千篇一律。其原因固然是很多,但最重要的是,由于他们观察与表现时,受到客观对象“绿色”的制约,以为绿树就必然得用各种“绿色”去画。其实,树的“绿色”,只是我们的基本感觉,细加分析,绿非尽绿,而带有其他色彩倾向。观察色彩是表现对象的先决条件,因此在表现这种“色”的感觉时,我们必须首先敏锐地感觉到对象中带着各种色彩倾向的“绿”的差异。然后,根据“绿”的基本感觉与画面的色调要求,善于将绿色与其他颜色广泛联系,把其他颜色纳入“绿”的基本感觉之中,使其他颜色成为呈现“绿”的感觉的构成因素。青、蓝、紫、褐等色在绿色的周围,是比较容易与绿联系起来而形成绿色感觉的。就是橙、红、黄等色,让它们降低纯度,色块面积小而处于较隐蔽的位置,不会脱离绿色的基本感觉而被纳入绿色系统之中。现成的各种绿色颜料如:深绿、中绿、翠绿、土绿、草绿、淡绿、粉绿等,与其他各种颜料调合,产生不同色相,明度和纯度及冷暖倾向的绿色体现绿色的丰富性。如果说树的绿色可以这样多样化而丰富起来,那么,表现其他对象的颜色,可以用这种观念和方法加以丰富,用多种色彩体现我们的感觉。关键在于,我们必须看准对象的色彩以及它们彼此之间的关系。

人们可以通过多种不同的办法去调合颜料来表现丰富的色彩效果,在水粉画的艺术实践中,我们可以采取更为直接的办法。

以任何一种色为基色,在保持其色质的情况下,与其他色相的每一种颜色及黑、白、灰调合,由于调合的色相与色量不同而产生无数混合色彩。可见,原色与混合色的领域是十分广阔的。

色彩往往不是由单一色块造成的,而是要进行多种色块的组合,甚至通过色彩关系或色彩对比产生。就本质而言,色彩的深度感同色彩本身的力量有关。

明度对比所产生的空间效果——若在一块黑色的衬底上旋转纯度饱和的七色,则明亮的黄色向前而蓝色退后。其他色则按明度级数相排列,明者趋前,暗者退后;若在白色的背景上,则产生相反的深度效果,黄色不显,相对退后,而纯蓝向前。这两种情况说明,背景色明度高低可以使同样的色产生不同的深度效果,不同的色相对比条件可以创造不同的空间深度。

纯度对比所产生的空间效果——在明度相当的情况下,纯色和原色相比,纯度高的向前而原色退后。所谓明度相当的纯色与原色对比,可以理解为纯色与灰(原色的典型)色对比。这是最具有代表性的。如红与灰对比,红色向前而灰色后退。这是较为单纯的纯度对比。另一种情况是:任何一种纯色,如中黄色与另一块调入了少许其他色的中黄色相对比,后者便成为相对的纯色,虽然色相与前者十分接近,但可以明显地看到,纯色中黄向前,原色中黄后退。

冷暖对比所产生的空间效果——相同明度的冷色与暖色对比,暖色向前,冷色退后。但如果同时存在着明度对比的关系,情况则不同。例如,黑色底上的纯橙与纯蓝两块色,在两色明度不变的情况下,橙色向前而蓝色后退;如果蓝色淡化成为高明度的色(明度超过橙色),则淡蓝向前,橙色后退。

上述对比效果表明,色彩能使人的眼睛产生向前或靠后的空间距离感。因此,表现物体之间色彩关系的正确性与合理性,是体现空间感的重要因素,它使人的视觉产生色彩透视空间,也就是说,色

彩的关系体现了景物的远近关系,即色彩的透视关系。

对空间的观察和表现,必须着眼于对象全部空间环境的相互关系,要防止孤立地只注意某一物体或某些局部关系的倾向。自然景物和组合静物,即使是受同一光源的照射,也会由于各个对象的形体和颜色不同,所处的位置有别,受光的强弱差异,而构成错综复杂的视觉现象,即前与后、强与弱、虚与实等空间感觉的来由。只有全面地观察整个描绘对象的空间关系,对之有一个总体认识,才可以处理好每一个局部。另外,还必须以这个总体认识作为描绘全程的依据,这样才会出现一个具有完整空间感的画面。

质的表现依据——物体表面的光滑、粗糙、轻重、软硬、透明与不透明等感觉的出现,都直接与光线、光照有关。不同质地受光后,反射光的状态千差万别。比如:外表光滑而硬的金属、陶瓷等反射光集中而强烈,外表粗糙而软的呢绒织物,其反射光分散而柔和。物体的高光部位,是质与光最具表演性的部位,光是作垂直反射的。物体质地愈是光滑,高光的形愈明显,光亮亦强,反之则模糊而分散;质的纹理亦从高光部位得到明显的反映。透明物或半透明物其质的表现是通过光亮的程度来体现的。如玻璃透明度强,透视光亦明显;塑料或薄纱,通过较模糊的透视光来表现其半透明质感。

量的表现与质有着直接关系,故一般地将量感与质感相提并论。纸、木、石、铁等质感的区别,体现于重量的不同。视觉上的轻、重感,除了色彩因素之外,与表现形、体的厚薄有关。因此,应该注意到物体的块面多寡与繁简、体面的起伏状态等表现。

当我们观察分析对象的时候,必须抓住物体的质这些主要特征。以一只玻璃杯为例,它的光滑度、厚度、硬度,固然是要表现的,但关键在于它的透明度。这就要结合色彩的关系,找到玻璃质的特点。各种物体同样通过它们的表面状态反映出本质,这就要求作画者善于发现。

类型不同、质料不同的物体,它们的质感很容易区别,而质料类似的物体则容易混淆。为此,充分

分析物体的质地和肌理以及它们外表状态的差异是非常重要的。我们绝不应满足于能够分辨出玻璃和棉布的质感,而应进一步理解同类物体的区别。在许多纺织品中,我们应该能区别出各种织物,这必须从多方面来进行比较和分析,寻找出它们不同质的特点。棉麻质制品有一定的强度,但不厚,皱纹处反光不强而往往有棱角;呢绒与毛料虽然硬度不同,但都有厚重的感觉,反光弱,边缘毛糙,皱纹中显得圆而浑厚,很少细碎的褶纹;绸和缎就不同,柔软而又光滑,反光强,凹凸纹路形成流畅曲线。可见,同属纺织品,如果我们联系多方面因素去分析,总能发现它们不同方面的质感的区别。这些区别都是客观物体给予我们认识质感的依据和线索。所以说,观察和理解是十分重要的。当然,画家的任务还在于找到合适的方法把质的印象与感受表现出来。

物体质感的差异固然决定质的不同,但不同的质同时亦反映在物体的不同肌理中。所谓肌理,是艺术上使用的泛义词。对于人体,是指皮肉的肌理;对于生理,是指组织与结构;对于木石,是指纹理;对于纺织是指质地和纺织。研究客观物体的肌理,会加深我们对物体质的认识,会使我们更理智、更清晰地观察对象的外表状态。如陶、瓷器两种“质”类似的器皿,一般在表现上易于混淆。当我们区别出它们是两种物质后,再现时大脑会清醒很多。陶器,坯是陶土(一般为红、黄色),用低温烧成,质地较松而吸水。釉、瓷器的坯是瓷土,一般为白色并用高温(1200°C 以上)烧成,质硬而不吸水,其表面是玻璃质的釉。由于两者质地不同,就容易区别它们的外表状态。因而在表现瓷器时,我们就会注意到它的胎白、质薄、性脆硬,通体显得晶莹光洁,转面圆滑而有类似玻璃的特点;在表现陶器时,我们就会注意到它有色,质松而外型浑厚,虽光滑却带块面感,色彩稳重沉着。两相比较,它们的肌理感觉有明显的差异。又如西红柿与红苹果,它们的色彩与外形都略似,但肌理的差别很大。西红柿皮薄、肉松、饱含水分;苹果虽然饱含水分,但皮质脆硬,压之有痕。由此可见,深入观察物体的质,并联系到肌理和它们的色彩与形体,就会使我们在考虑用什么技法表现不同对象的质感时找到依据并得到启

发。西红柿就应以湿、松、软的笔法画出柔润感,而苹果则应用湿、软的画法在前,干画在后,便于突出软中带脆、圆显露方的感觉。

在观察、分析、理解对象的质和肌理过程中,我们不可能仅仅单纯地停留在感受上,必然会联系到如何表现感受的问题。感受与表现,会相伴出现在我们的大脑中。对一种质的感受,马上会联想起多种表法以供选择。考虑成熟时,具体的表现方法也就有了,它包括画法,色彩处理,乃至各种对比手法的使用。所有这些,都是为了具体的突出主体物的质感。

3. 实践课程的训练

在经过一段时间的基础理论学习之后,我们便开始进行实践课程的训练。训练过程中,我们不能脱离真实、具体的对象。于是,部分初学者认为写生就是将实物描摹下来,这种理解必然造成机械地照搬。而我们所要求的色彩写生是与之相对立的,它是通过作画者的眼睛、大脑对所表现的对象进行观察、分析、理解,大胆取舍、综合、归纳、加工并艺术地表现出来。写生的过程如同创作一部小说,它不可能是照搬生活原样,而是把真实的社会生活作为素材,通过艺术加工,使之源于生活而又高于生活,使自然具有艺术真实性。色彩写生也是这个道理,它以实物为依据,以表现自己对整个物象的感受和认识为目的,对客观对象加以提炼和概括,甚至进行艺术性的夸张和创造。

就主客观的写生因素而言,当我们看到客观物象中的种种色彩关系时,一种是小心翼翼地把它照抄下来,画得惟妙惟肖,认为这才是客观的表现对象;另一种则是把看到的物象色彩按形体规律进行大胆的归纳,按色彩冷暖规律进行夸张。两者都是从自然中得来的真实,但两种写生的结果却有很

大区别。前者属客观的机械真实,后者是主观的艺术真实。

矛盾存在于一切事物的发展过程中,事物的发展过程存在着自始至终的矛盾运动,这是一个哲学上的观点。我们作画也不例外。如物体的主次强弱、大小方圆,色彩的明暗冷暖等,矛盾的双方互相渗透,互相对立,这就是矛盾的对立性。有条件的相对同一性和无条件的绝对对立性相结合,构成了一切事物的矛盾运动。我们作画就是利用这种矛盾规律,有意识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,为了塑造画面物象的体积、空间、质感等,着色时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排斥。然后利用物象的明暗交接线,画面的虚实衔接处,找到明暗、色彩强烈冲突的“媒介”。如:明与暗的冲突,明暗交接线是矛盾冲突高峰,也是分水岭,以交界线为界向暗部逐渐变暗变灰至反光。交界线向亮又逐渐向变灰,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,就像水火互不相容一样,解决它们之间的色彩冲突,也就得通过交界线向冷色与暖色渗透和贯通。假设一幅画,其亮面是冷色,暗面是暖色,交界线的色彩是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,交界线也是连接冷暖矛盾对立的折中线。另外,画面环境中色彩冷暖的矛盾解决,一是靠交界线,二是靠色光和环境色的相互辉映与联系,三是靠色彩虚实的逐渐过渡和自然衔接来缓解。

由此可见,作画中只有敢于利用明暗、冷暖、虚实的矛盾,并从中寻找矛盾双方转化的同一性,才能创造出最美的和谐色彩,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。

二、静物写生示范步骤与讲解

静物色彩写生,是学习、观察、理解和表现色彩的基本课程。在了解了一些如原色、补色、间色以及各种色彩的属性等原理后,并不等于掌握了色彩造型能力,必须在实际的写生中把这些一般性的规律化为自己的观察和表现能力。同时理解色彩写生是将形和光的造型形式用色彩语言表现出来,认识到色彩与形体密不可分的关系。色彩应该依形体的变化而变化,色彩所具有的冷暖特性更增加了造型和色彩的真实性和艺术性。

1. 静物写生的要点

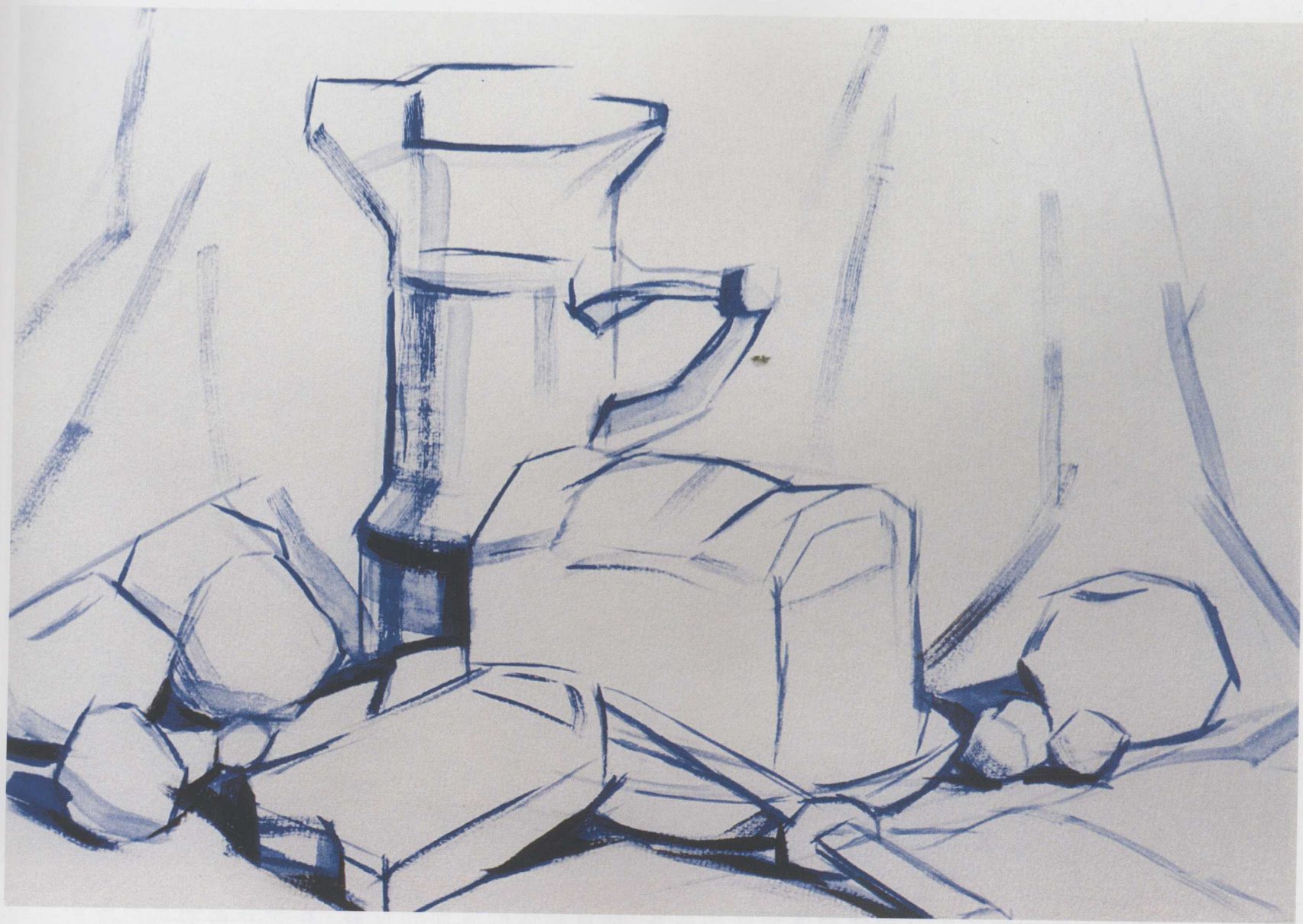
(1) 拼图完整,能充分表现出静物主题的美感。要讲究完整静物的形体变化,黑、白、实、虚(空白)的位置,大小变化,使画面有节奏,有韵味,注意色彩的块面布局合理,并根据静物的特点把画面上色块间的对比和呼应安排的具有特色。

(2) 色彩整体结构关系得当——各个色块之间的饱和度、明度、冷暖关系的对比鲜明又互相渗透调合。

(3) 色彩和形体的塑造紧密结合,色彩写生最终应该表现出真实的形象。

(4) 色调的特色。有了恰当的色彩关系就会形成完美的色调,始终控制好色调才会处理好各种色彩关系,不同的画面应具备独特的色调。

静物示范步骤范例一



附图1 步骤一：首先确定整组静物在画面上的确切位置。拼图要尽可能饱满，安排好各个物体之间的疏密组织关系。同时将物体的透视关系画准确，要注意用笔的粗细节奏变化。