

宫六朝

GONGLIUCHAO SHUIFEN XIESHENG YISHU JIAOXUE XILITAN

水粉写生艺术

教学系列谈

宫六朝/著

花山文艺出版社

古建筑



花山文艺出版社

宫六朝水粉写生艺术教学系列谈

古建筑

宫六朝 / 著



宫六朝自漫像 2004年4月18日

总策划: 王 静 杨怀武
责任编辑: 杨怀武
总体设计: 杨怀武 王爱芹
责任校对: 李 伟

图书在版编目 (C I P) 数据

宫六朝水粉写生艺术教学系列谈. 古建筑 / 宫六朝著.
石家庄: 花山文艺出版社, 2004
ISBN 7-80673-452-X

I. 宫... II. 宫... III. 古建筑-水粉画: 写生画-技法 (美术) IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 038047 号

宫六朝水粉写生艺术教学系列谈
古建筑

著 者: 宫六朝

出版发行: 花山文艺出版社

地 址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

网 址: <http://www.hspul.com>

E-mail: hswycbs @ heinfo.net

Tel: 0311-5915087

Fax: 0311-7815440

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/12

印 张: 4

印 数: 1-5000

版 次: 2004 年 6 月第 1 版

印 次: 2004 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80673-452-X/J · 078

定 价: 25.00 元

著者简介

宫六朝, 著名水粉画家, 1952 年生于河北文安。现为河北省水彩、水粉画研究会副会长, 河北师范大学美术学院教授、硕士生导师。长期从事高校美术专业色彩基础教学, 精于水彩、水粉画的色彩和技巧运作。其作品的绘画语言将东方与西方、传统与现代加以有机的融合。观其水彩、水粉画作品, 既非常客观, 又颇具主观, 画风严谨淳朴而又不失浪漫, 作品语言极具个人特色。

1984 年至 2004 年间, 作品《晴云》曾入选第六届全国美展、《神道》入选'98 中国杭州水粉画大展、《乐器》入选中国当代素描艺术大展, 作品多次参展获奖。并在《中国美术报》、《美术》、《美术观察》等国家核心刊物发表个人专题水彩、水粉画作品。

自 1993 年至今, 先后在北京、天津、河北等多家出版社出版专著、画集、文集近四十部, 并独立主编了《中国当代高等美术院校实力派教师教学对话》系列丛书共 13 卷、《21 世纪中国高等美术院校艺术设计教学经典》系列丛书共 10 卷、《中国高等美术院校研究生档案库》系列丛书共 10 卷。其所著书籍出版后, 均成为全国的畅销书, 并多次获奖。深受美术专业学子们的欢迎, 并得到了专家的充分好评。

目 录

- 一、 古建之韵 (1)
- 二、 观察和认识自然景物的色彩 (1)
- 三、 写生的方法与步骤 (2)
- 四、 色调变幻 (5)
- 五、 画面主体与画中“点睛” (7)
- 六、 现场感受、室内加工 (7)
- 七、 突破束缚 (8)
- 八、 避免画面色调的千篇一律的毛病 (8)
- 九、 惜色如金、惜水如金 (9)
- 十、 简谈“艺术真实” (9)

一、古建之韵

我国至今仍保存着大规模的古建筑群，它们大都以明清建筑风格为主。今天我们能看到的最多最完整的建筑多是宫殿、官衙、寺庙、陵墓和园林，另外还有古代富商的豪宅以及乡间地主、乡绅的大院。这些保存至今的古建筑共同特征一般是外形雍容大方，材质坚固耐用，历经数百年的风雨沧桑仍能以优雅的丰姿完好地屹立在祖国的大江南北，成为全世界宝贵的文化遗产的一部分。

作为画者，要想全面地了解我国的古建筑，有一定的困难，只能在有限的写生之路上走马观花地获得一些较为肤浅的感官印象。撇开北京、西安、开封、南京等诸朝古都的建筑不谈，仅从一个画者写生的角度去领略那些我曾画过的古村镇，都足以令我叹服于那古建筑壮观的气势和形式的精妙了。

坐落于承德的清朝皇家园林——避暑山庄，依山环水、规模宏伟。园林中亭、台、楼、榭、殿、阁、廊、坊各类建筑形式无不齐备。环拥四周的外八庙，其建筑形式更是意味无穷。清西陵位于易县境内的一片“风水宝地”，此建筑群风格雄浑大气，在高大的苍松、翠柏的掩映下尤显巍然，仿佛一座群山环抱中的故宫。

山西平遥古城在高大的城墙堡垒般的环绕之中，其百余座豪宅由牌楼连接成街巷。那古县衙署至今保存完好，城中还有很多类似于窑洞的拱门窗建筑。在清一色的青灰砖瓦建筑群中，房前屋后挂满了大红灯笼，这红彤彤的色彩点缀着白天，也燃红了黑夜。古建、古风、古韵带给人一种悠悠的怀古之情。此外，乡间还有豪族大院，山中又有晋祠、关帝庙等多处名胜古迹。可以说，山西民居以其独树一帜的风格，在中国建筑史上占有一席之地。

另外，北方的太行、沂蒙山区，一些古村

落的石头建筑也有着数百年的历史。它们虽不奢华，但富有一种古朴的乡间情趣，同样也很入画。

江浙一带的古村落古建筑多依山而建，“小桥流水人家”便指出了江南村中河道密布、小桥纵横的景象。像江苏的周庄、同里、甪直，浙江的乌镇、西塘，绍兴的安昌等古村镇，多以白墙黛瓦、飞檐翘角为特征形成清新秀丽的古建筑风格。苏杭的园林建筑更是巧夺天工，建筑手法之多样，建筑技巧之精妙都让人叹为观止。

黄山脚下的徽州方圆百里村镇，至今仍保留着无数的明清古建群。黟县的西递、宏村、南屏、屏山，以及歙县等地的古建、古桥、古祠堂可谓鳞次栉比，它们那白壁、青瓦、飞檐以及马头墙，在木、砖、石雕的装饰下，显得流光溢彩、美轮美奂。徽州古建因之闻名遐迩。

古建之美是个说不尽的话题。画家们钟情于古建题材，不仅是出于怀古的情思，更是体现了对美的追求与探索。古建中雅致的形式之美，古朴的色彩之美，极具审美价值。社会越是发展、建筑越是现代化，人们对古建之美的依恋之情就越深厚，尤其是那些建于桃源仙境般美景之中的古建筑，正逐渐成为人们梦寐以求的休闲度假胜地。

在我的画作中，古建题材占据着一定的比例。我画古建正如我喜欢中国的传统文化，喜欢安静地思考问题一样，置身其中会让我抛却杂念，一心体味那份悠悠古韵，那是一种别样的感觉——对于美的享受。

二、观察和认识自然景物的色彩

风景画主要是描绘室外景物，所以在作画之前，必须对室外光色对景物的影响和作用有

所了解。室外视野开阔、深远，空间增大，景物繁多，由于阳光直接照射，光线、气候迅速变化，景物呈色状况与室内有着明显的差异。

从光源方面讲：室外景物一般受阳光直接照射，并受天空反射光的影响。晴天，景物在阳光的直接照射下，受光面光线集中而强烈，所有景物因受光而全部笼罩上一层不同程度的色光。光的作用使得景物明暗清晰、形体清楚，而背光和投影部分受天光和环境光影响较大，色彩透明而丰富。因而，景物在阳光、天光和环境反射光影响下，形成了色彩冷暖及明暗的强烈对比，也使得景物显得五光十色。早晚光色的红橙分明，景物在光的作用下色彩变化更大，受光部和背光部景物色彩的“补色关系”也一目了然。这时的光色和补色几乎都改变了景物的固有色而变成强烈的“对比色”，作画时要充分认识到这一点。阴天，景物主要受天光照射，明暗对比虽不强烈，景物间的固有色面貌也趋于明显，但空间变化仍比室内显著，暗影没有室内突出。另外，自然界的气候、光线变化大，使得景物光照状况也会随光线的变化转移和气候的影响而发生迅速复杂的变化，这是野外写生色彩的一大特点。

从环境方面讲：室外环境复杂多样，景物所处环境不同，光色状况也千差万别。如天空飘着的白云，它的受光面和侧受光面多是受阳光和天光的影响，而云朵对着地的一面，则受地面光的色彩影响。同是一朵白云，在草原上空飘动，它的底面就受草地的色光影响，当它飘过沙漠上空时，其底面又受沙漠的暖色影响。光源愈强，它的环境色就愈明显。一言以蔽之，室外众多景物的色彩都处在环境色的影响之中。另外，景物在春、夏、秋、冬和风、雨、雾、雪等不同环境下，光色状况更有显著变化。环境不仅决定着景物环境色的状况，而且还会引起光源色的变化，这对我们认识和理解色彩的变

化规律是很重要的。

从空间上讲：室外观察，视野开阔，景物的色彩空间透视也会发生明显变化。随空间的推移，景物的明暗和色彩对比显著变弱。一般色彩的透视变化规律为：暖色相的景物随空间的推远而变冷变灰，冷色相的景物随空间的推远而变弱变灰。不管晴天还是阴天，各种景物色相在空间透视下都会逐渐向天际边的色彩（蓝紫色或其他光色）靠拢而变得模糊隐约。空间越大，此现象越显著，甚至万物均被蓝紫等色笼罩，这也是室外与室内作画在空间透视上一个最为突出的区别。

从色彩感觉方面讲：室外景物在阳光照射下，受光部分暖，背光和投影部分较冷，向地和透光部分较暖，朝天空部分较冷；反光部分受环境色影响较大，明暗交界部分较暗且含明暗两部分色彩，它与明部对比突出，中间色（景物亮面侧受光部）部分固有色较明显。由于时间的差异，光色对景物冷暖影响也不一样，中午阳光直射，光源趋于白光，空气阻隔也小，且因受天光影响，景物会发生受光面偏冷，背光面偏暖的现象。阴天，景物在偏冷的天光照射下，受光部分一般较冷，背光部分一般较暖，这种情况下，光对景物固有的色彩影响小，相对景物固有色成分多些。随阴晴雨雪的变化，景物受环境气氛的一致性影响较大，色彩空间变化也突出，所以，在作画时，要认真观察景物与光照、气候等多种因素对色彩的影响。

总之，由室内的色彩训练，到室外的风景写生，从景物到光色，室外与室内都有着非常明显的变化，由于空间的推远、气候的突变、光源的移动造成光与色更为复杂的变化。这就要求画者在描绘时，要结合具体景物的状况，将各方面联系起来进行观察和认识，抓住特定对象在特定时间、光线、气候、环境下的光色特点进行描绘，才能把具体景物的光色状况表现



图1 室外自然景物光与色及空间变化

出来。同时，以上所介绍的光色状况，仅仅是一般景物的色彩变化基本规律，在实践中，我们所遇的问题要更复杂得多，这就需要画者以敏锐的目光和灵活的头脑，在描绘物象时具体情况具体对待。(图1)

三、写生的方法与步骤

风景写生的方法与步骤是灵活多变的，有的时候，主体景物在画中占的面积较大，色彩又统治了画面的主调，那么，作画时就可以从主体景物画起，然后向周围延伸。具体步骤如下：

步骤图a：确定画面轮廓和构图后，先用不加白色的颜料调出画面所需色彩，像画水彩那样从暗到明给主体景物铺一遍色调。这一遍色

彩要立足于大的明暗关系，细小的部分先不要在意，如树隙露过的天空，门窗中的细节等，以确保主体物的主调作用。

步骤图b：继续调准和丰富主体景物的色彩，并从主体景物的某一主要位置进行具体的刻画，不断向周围发展。

步骤图c：以主体色调占主导地位后，再进一步完成画面中的衬景及局部对比色，直到布满整个画面，做到画面色彩统一中有对比，使整个画面色彩逐渐丰富起来。

步骤图d：作画开始时比较注意色调及景物的整体性，这一步应对细节和精微部分进行刻画，同时把天空色也很快的推向画面的色调中，以做到画面既有整体色调效果，又有精致具体的细节。

步骤完成图：经过前几个步骤后画面已接近完成，这就需要画者离开画面一段距离，冷



步骤图 a



步骤图 b



步骤图 c



步骤图 d



步骤完成图

富安桥 53cm × 38cm 2000年3月

静地审视画面,从整体着眼,看看哪些地方还需进行最后的整理加工,尽可能地使画面深入、完整、和谐、统一。

这种作画步骤容易把握大色调的统一,也使画面主体突出。但要注意防止整个画面色彩单一。作画是一个制造矛盾和解决矛盾的过程,一幅画在大面积色调形成后,画面还需要相应地在不破坏主色调的基础上,从一些局部找出一些冷暖细微的补色变化,这是不可忽略的。它的道理如同在亮调子的画中必然有小部分暗调子,在暗调子的画中也应有小部分亮调子来补充画面一样,以便做到画面上既有统一又有对比。

四、色调变幻

川剧绝活是演员可在舞台上任意变幻各种花样的脸谱,而色彩写生中依照画家的情感意愿,也可以从某一种景物或多景物中自由地组织和变幻出各种神奇的色调。

尽管自然界的色彩丰富至极,四季更换轮回,朝夕晨暮、日出日落、烟云雨雾的气候变化万千,色彩也随这些时令气候而变幻。但画家写生则受到多因素的制约,最适合写生的时间多是晨曦到日落。这时间中的景色多是人们司空见惯了的平淡景象,那些诸如神奇月夜,狂风暴雨以及奇光异色等瞬间即逝的奇妙景象只能通过画家的观察记忆来补充了。若是每天都是上午平平淡淡的对景写生,完全忠实对象给予的感觉,画面则会出现天晴、天阴等这样多幅重复的色调,看上几幅也就无奇无味了。为了避免大量的写生出现这种更雷同的色调。我写生时,只有在景色很迷人的情况下,尽力忠实于客观对象。如果遇到景物结构的形式美感很打动人,而当时的物体及光色与场景搭配



图2 同一景物的不同色调变幻处理



图3 同一景物的不同色调变幻处理



图4 同一景物的不同色调变幻处理

不尽人意。我先取其最美的形式，然后根据自己想象去补充符合这景物的一种色调，并尽量与以前所画的色调有所区别，取其客观形态而赋予理想色彩，这种客观物象与心象色彩的融合，使得练习写生景物的色调大大拓宽。

《锤峰与普乐寺》是我在承德市郊写生期间画的，所摄取的“外八庙”之一的景色，我取景的位置距普乐寺较远，且视角位置完全处于上午10点多钟顺光之下，景物被强光照得一片花白，天空又是一片蓝色，只是这位置是体

现寺庙建筑的最佳视角。这画中的所赋色调，是前一天的一个雨过天晴的傍晚，我写生归途在桥上回眸一瞥，发现雨后的天空，在清晰的落日余光辉映下，天边飘着的朵朵积云，青色中略带紫味，真是美妙极了，因时间关系，无法写生，我深深地记住这色彩出现的一瞬间，次日写生中，正好弥补眼前色彩的不足，凭着记忆，把色彩光源的关系全部按其赋色，且收到理想效果。

这种变调更多是色彩上的有意加工，既是

对景写生，就不能偏离景物的其他的生动因素，如整个景物的空间秩序，光照下的明暗关系，景物中许多具体的、生动的物象特征。这些东西或概括、或具体都尽量尊重客观对象，这样的写生在色调上有特色，同时，又不失景物的真实和亲切感。现场写生给予我们的就是艺术上的真实感。（图2、图3、图4、图5）



图5 同一景物的不同色调变幻处理

五、画面主体与画中“点睛”

作画选景之前，首先应有一个明确的主题。自然景物中的山、水、云、天、树木、建筑等等，不可全部收揽，而是应从包罗万象的景物中去集中刻画某一方面作为画面的主体，并集中各种绘画语言去强化它。比如画建筑之类的题材，就应该在画面的构图、物体的色彩、空间的虚实等方面突出主体物。

从构图上讲，针对某一场景、某一主题的构思，必须用心经营构图形式上的美感、景物之间的空间层次、主体景物与衬景之间的面积分割，画面色彩明暗相互对比与色块之间的大小等等。总之，构图决定了景物的宾主关系，是写生取景十分重要的一步。

此外，还要注意主体景物占据的位置与画面空间的设定。一般情况下，大空间场景中的主体景物，比如仰视中的大山、丛林等，多设定在画面的中心位置，或略偏上、偏下、偏左、偏右的格局当中，也就是说把它们安排在中景的位置最为合适。假如把这些主体景物设定在太远的远景层次，主体物往往会因为太小而淹没在远景的含蓄中难以突出；设定在近景层次又会使画面太堵塞；而将其置于中景部位，则不仅符合人们观景的习惯视角，而且相应的远天、近地的配景更能起到衬托主体物的作用。

构图、透视与画面面积的分割，应根据不同的景物特点而灵活设定。比如画草原上的蓝天白云，为了表现那天高地阔的场景同时突出空中的流云，画者往往将画面下部的地平线压低，把画天的上部分画面留有三分之二的空间。在广袤的大草原上作画，这种画面分割既是画者写生的视角，也符合人们对草原的审美印象。相反，若是那种大路通天的开阔之景，画者则会采取俯视全景的视角去提高视平线，往往把天空缩成一线，而将画面大面积的表现内容留给地面。由此可知，画面无论如何构图、如何分割面积、布置色块，其宗旨都是为了在有限的画面中使主体景物得到集中强调，使画面的主题更为鲜明、突出。

“点睛”是指画面最精彩部分的刻画，这部分是画面的魅力点，画者称之为画面的眼睛。“点睛”既牵涉到画面整体处理方面的问题，最终又要集中于一点之上。

就虚与实的过渡而言，西洋画的焦点透视决定了画面的视觉中心，也决定了画面四周处理相对虚，画面中心有意强调实。这种聚焦的虚实处理，就有意无意中把观者的主视点引向画面的中心处。

在色彩作用方面，画者都是心理学的高手，他们会把最明丽、最生动的色彩点入这部分，以此吸引观者之眼。

在形象内容方面，画者会精心设计主体位置的形象与内容，点缀人与物以及其他精彩之处。（见作品《五台山》、《平遥古县衙门》）

另外，还可以通过其他的手段牵引人的视线。例如画一条弯弯曲曲的小路也会把人的视线引向“曲径通幽”处。

西洋绘画自有它的特征和意境，其画作风格多样，写实的、写意的、具象的、抽象的五花八门。人们常说的“远观西洋画，近看打鬼架”。也许是针对那些画得较粗犷的画面而言。

但色彩画的好坏，观赏距离的远近是大有学问的。好的画作远观时，它那美丽的色调具有一种摄人心魄的力量；近看时，它的色彩、技法、内涵又会使你感到奥妙无穷。就是那些所谓“近看打鬼架”的作品，在行家的眼里，那种色彩之美，技巧之高却是妙不可言的。这其中的奥秘就在于画者不仅把“龙”画得好，而且“点睛”也点得妙，从而使画面更为出神入化了。

六、现场感受、室内加工

这几年外出风景写生时，我经常到户外取景，认真地用单线构图后，简单的用色记一下景物的外形基本色，然后再用大脑记忆一下现场总的感觉，便回住所默写完成。这样完成的作品总觉得比在现场画得更完美；此言并非无道理，因为现场写生的东西虽生动，但受到干扰也很多，匆忙抢画之时往往难以考虑到作画中可能出现的问题。下面就把我完全现场写生和半现场写生加默写这两种作画方法进行比较，大家可根据自己的实际选择适合的方法。

现场写生自然景物为我们提供繁杂多变的形体和丰富的色彩，面对实物，画者可以反复认真地观察比较，从中概括和丰富画面，自然物体的天然和灵动，为画者的创作提供了自由和灵感，品味自然，回味无穷。当心与自然相通，心也有了灵性，画也就有了精神。但自然中写生也有诸多不利因素，首先是光照和气候的变化，作画开始选角度作画，时常是画至半截光线就会直晒画面，要么突遇雨淋风吹，这种情况往往直接干扰作画的进程，破坏作画的心境。

以我自己写生而言，除天气因素外，还经常被学生围观，个别的会跑到我的眼前而影响视线，无奈之下，我只有放弃现场写生，把未完成

的画带回住处补充完成。“塞翁失马，焉知非福”，孰不知，这样完成的作品效果颇好。这种半现场写生和默写相结合的方法有诸多的好处：

a、现场感受的东西已在画面上形成了雏形并已给大脑留下了一个深刻的印象，在这种情况下，接着作画时我们反而可以更主动，因为不必再受周围草木等琐碎细节的制约了，而可以更加集中精力完成画面大形和色彩的调整。

b、如果在画中，仅有景物的构图和轮廓线，那就可以重新思考把画的色彩表现的更强烈或有些浪漫的夸张处理。我通常的做法是，静静地看着调色盒，看看那些颜料是不是我写生时用的最少的，没有了景物自然客观色的局限，我可以试验一下新的色彩去组织色调，这时我会果断地用一种红的，或者是绿的颜色调出天空的色（如果面对自然天空，色调就会受到自然色的限制），这种奇异的天空色也逼着自己必须使整个画面的色彩向其靠拢，天空色已经为整个色调的形成起了决定性作用。画面的色调又区别了每天现场写生的雷同。而画面中的景物构图又源于实景，只不过色彩更新奇了，给观者一种全新的视觉感受，或许可收到出奇制胜的效果。

c、写生路上，可以跑一段远路多画几幅各种景物的构图，通过这种方式也增强了我对景物各种情况的现场记忆，归途中对于画的创作已有了深思熟虑，又可在安静的住所中静心作画，运用水粉颜料作画时，根据它的特性，我们可以很好地控制水和粉，并在技法上有更好的发挥。

我并非提倡每个人都这样去写生，它对初画风景的学生来说并不太适合。只有对自然界的形体特征、色彩规律早已熟知，这样即使不到现场取景物外形，也可坐在屋里通过想象和推理来完成风景画的默写或创作，采取这种手段作画，是我在长期的实践中不断积累教学经

验而得出的。

我介绍这种方法的目的是想给学生们一个启示。写生过程也是个形象思维的发展过程，头脑中积累的形象多了，可以采取灵活的作画方法，并非必须一味固守传统程式，可以创新，可以出奇，只要心中有数，便能达到得心应手、心想事成的自由境地。

七、突破束缚

学画时间长短与每个画者的水平未必都成正比。有些学生学画经历不短，但绘画上却进展甚慢，大学学习一两年过去了，再看他的新作业依然如故，没有任何提高与突破，其原因虽是多方面的，但有一个重要因素就是这样的学生较固执，他在绘画的认识、观察和表现上早已形成一套定型的模式，无论再画什么东西再也没有新鲜的感觉与认识。这种学生不是不用功，只是把更多时间消耗在机械的作画上，没有开拓精神，而又不主动的动脑筋去研究问题和解决难点。

遇上这样的学生应从多方面引导，一是有选择地推荐一部绘画理论和范画书籍，让他认真地阅读文字和临摹范画，鼓励他从中吸取精华为其所用；二是改变他以往的习惯观察对象的方式，强迫他从不同角度观察景物，并纠正他习惯的取景方式，有意为他平时的画作增加难度；三是鼓励他摆脱原来已形成的作画手法，从色彩、明暗、技法等帮助他破坏原来形成的习惯性表达语言，把原有的程式打破，再让他自己去组合，用全新的作画方式去冲破原有的框框束缚，所谓不破不立。这种教学方法，也许会刺激一些学生冲破原有的束缚，从而取得阶段性进展。但解决问题的根本方法还在于学生悟性的提高，而对事物时能有新的感觉、有

积极进取的创新意识，这样才可能在创作上有新的突破。

八、避免画面色调千篇一律的毛病

画面色调千篇一律，是初学者画风景写生常出现的毛病，其主要原因有以下两方面。

一是画者对客观景物的色彩认识不足，固有的概念色彩太多，而不是依据景物在光源和环境真实呈现的色彩关系去着色，认为晴天天空总是蓝的，树的颜色总是绿的，地面的颜色总是赭褐色的。实际上，就以晴天的天空为例，不管如何晴好的天气，天空的大部分色彩尽管也呈蓝色，可当你天空四周仔细观察就会发现，天是蓝色的这个概念根本靠不住。也许顺光下的天空与蓝色还有一点关系，若逆光看天空，在强烈的暖日光作用下，天空不但刺眼的亮，色彩也被日光色所统治。对初画风景的人来说，无论如何也不敢把天空画成黄、红一类的颜色。因为在他们的概念中天是蓝的，树是绿的，画面所着的颜色均与景物的色彩关系无缘，当然也就谈不上色调了。实际上天和树在光源环境与空间的作用下，每时每刻都在起着色彩变化。自然界的所有的景物都是如此，这是组织色调千变万化的依据。

二是画者在作画时间上应有意识地调整。尤其是学生画风景喜欢整个上午或下午一直到天黑都固定坐在一个地方，慢条斯理地照抄对象，画来画去只是完成了画面的景物形体色彩，而缺乏对总色调和色彩瞬间变化的把握，更组不成多变的色调，当把许多画摆放在一起，就像是在同一时间画的，色彩单调乏味，千篇一律。

要改变这些状态，既要从认识上把色彩的

形成及色彩变化规律弄清楚,又要在实践中,根据不同时间、不同地点、不同景物,有意识地进行强化组织色调的练习。从用色上,敢于突破以往的陈规,启用那些从不敢运用的颜料,以天空的色彩基调来影响其他景物,不断向周围扩展,布满整个画面。这种有意识的尝试必然会在色调组织上获得新的收益。但风景写生组织色调,仍依据客观景物,既要主动处理,又要面向自然,方可使各种丰富而生动的自然色彩跃然纸上。

九、惜色如金、惜水如金

我作画用的颜料很少,画面颜料覆盖薄厚程度多是仅比水彩画略厚一点点,勉强盖住纸的底色,但我的画却显得很浑厚,厚不是靠颜料堆积,而是靠画面的层次丰富来实现。有时在技法发挥得当的情况下,我用一袋管装的水粉白色能画出十余幅四开纸的画,在水粉画用色中,白色是用的最多的颜料。而我看到有的学生仅画一幅四开纸的画用一袋白还不够,画面堆积颜料厚得已经龟裂,但画的整体关系仍给人单薄之感,若再看那学生用的涮水桶,涮到水中的颜料几乎比用于作画的颜料还多。

水粉画的使用颜料需的是快速准确获得画面艳丽明快的色彩感觉,不断地往画面堆积颜料,反而画不出效果。它需要的是娴熟的技巧,惜色如金又画得丰富无比,才是画水粉画所追求的,求薄彩又出浑厚,才是发挥水粉画工具材料的最佳选择,只靠毫无意义堆积颜料不仅造成浪费,而且毫不可取。

用水涮笔调色是作画中不可缺少的一个程序,虽说涮笔次数的多少都是因人而异,因作画所需而异,但它又往往涉及画面进行的速度,效果及颜料浪费的程度。实际上每调好一

笔颜色画到画面就相当准确,画下一笔时根本用不着涮笔,完全可以在此笔颜色的基础上略加点什么色再接着画,一直把这周围的邻近色都完成后,感觉再画其他颜色已无法达到时再涮笔也不晚。

那种画一笔就涮一笔的学生,不仅造成时间、颜料的浪费,且有一个根本的问题就是观察物体孤立,不能在整体上求色彩大的关系,而是斑斑点点的照抄物体的结果,画面上的色彩不但不能丰富,反而显得单薄而又零乱。由于涮笔的次数过多,调每一笔色又过于频繁,这笔颜料涮到水中,很快水也就成了脏的,本意是通过多次涮笔使画面色彩更丰富、更鲜艳,结果却是在一种不自觉中,使画面越变越脏。

绘画高手不仅惜色如金,而且惜水如金,野外写生只能带一瓶水,作画时倒入涮水桶中,这一瓶水往往是画完画后还不算太脏,用来清洗调色盒和洗手时还能再利用。这种惜水如金的做法为我们在野外写生时,所选景离水源远的情况大大提供了方便,既省了奔波之苦,又余下精力集中于作画上。有些人可能对此不屑一顾,但凡事都应有一个好习惯,好的技巧,习惯成自然,作画才可顺利。

十、简谈“艺术真实”

艺术真实不同于客观现实,它是从审美理想出发来深入探讨所要表现的事物的本质内涵。艺术真实与自然主义的机械摹仿相对立,它不是照搬自然、再现自然,而是依据艺术家对自然的感受和认识,对表现对象进行艺术加工和改造,从而使客观自然成为人化的自然,使艺术作品留有人的思维和情感的痕迹。

在现实的艺术创作中,艺术家们并不满足于机械地摹仿自然,而是尽力发挥主观能动性,

对生活中的原材料进行选择、提炼、加工和改造,使其更加符合艺术创作和审美规律,从而达到艺术真实,如戏剧中的妆扮、科白、唱腔等相关程式,既来源于生活又高于生活,这便是艺术真实。

绘画中的变形与夸张往往与现实生活大异其趣,但由于符合艺术规律和情感逻辑,所以也被认为是真实的——艺术的真实。风景写生作为一种艺术活动,是一个创造过程,摹仿和再现是毫无意义的。在艺术真实的前提下,大胆开拓创新才是根本出路。

齐白石先生讲:“妙在似与不似之间。不似为欺世,酷似则媚俗。”中国戏曲谚语中也这样说:“不像不成戏,太像不成艺。”这正是对艺术真实与生活关系的生动而准确的说法。

人们对艺术创作活动的理解不同,现代很多艺术创作脱离生活与自然,并且越走越远,偏离了艺术真实的轨道,出现一大批欺世之作。对此,人们难以接受,更谈不上受感染。

对景写生,又是一些人不屑于谈的话题,他们认为这种艺术活动太基础了,过时了。也许是由于身份和职业的缘故,我对自然与生活一直满怀热忱,并从中学会了很多东西。自然的生动,人生的丰富都给予艺术创作活动以无限启迪,这是任何东西也无法替代的。我想任何从事绘画艺术的人,只要投入自然的怀抱,融入生活的洪流之中,都会焕发出艺术创作的激情。哪怕是现代抽象艺术,从自然中也会挖掘出生动的灵感之源。关键是你如何对待自然、对待生活,如何理解艺术、理解艺术真实。

总之,造型艺术既是自然和生活的体现,又是对自然和生活的艺术表现。艺术只有与自然和生活紧密相联,并注入人的真情实感,才会显得真实可信,但同时又绝不能是自然和生活的翻版,这也是对景写生过程中,艺术真实与自然真实的辩证关系。



西递牌楼
52cm × 38cm
2001 年 4 月



南昌“八大山人”纪念馆 53cm × 38cm 2001年10月

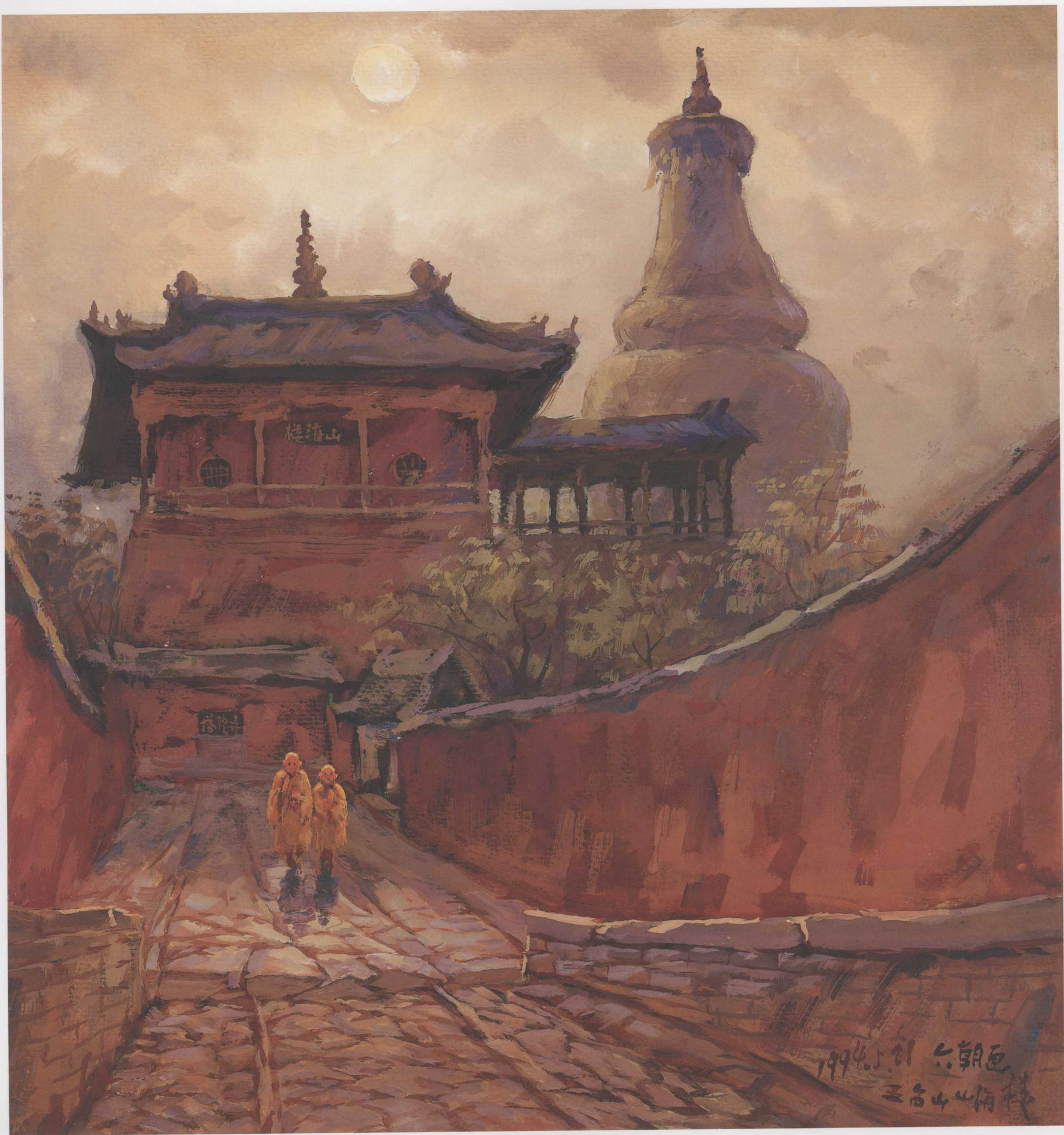


庙 38cm × 36cm 1994年5月



南屏小洋楼
52cm × 38cm
2001 年 4 月

2001.4.10
六朝画



逆光下的山海楼 39cm X 37cm 1994年5月