

风景·建筑水粉画写生与分析

赵 军 赵 慧 宁 著



黑龙江科学技术出版社

风景·建筑水粉画写生与分析

赵 军 赵 慧 宁 著



黑龙江科学技术出版社

风景·建筑水粉画 写生与分析

赵 军 赵慧宁 著

黑龙江科学技术出版社

中国·哈尔滨

责任编辑 徐晓飞
封面设计 洪 冰
版式设计 徐晓飞

风景·建筑水粉画写生与分析

Fengjing Jianzhu Shuifenhua Xieshengyufenxi

赵 军 赵慧宁 著

出 版 黑龙江科学技术出版社
(150001 哈尔滨市南岗区建设街41号)
电话(0451)3642106 电传 3642143(发行部)

印 刷 辽宁美术印刷厂
发 行 全国新华书店
开 本 787 × 1092 1/12
印 张 9
字 数 250 000
版 次 1998年7月第一版·1998年7月第一次印刷
印 数 3 000
书 号 ISBN 7-5388-3274-2/TU·222
定 价 70.00元

前言

画家绘画，就如同作家写作、音乐家谱曲一样，其目的都是写心——抒发情感；唯一的区别是——表现手段和方式不一样。

作为一个画家，无论选择哪种绘画形式或表现手段，也无论表现什么内容，只有满怀对艺术的忠诚，执着地去追求，才能赋予艺术以新的生命力。

初学者一般比较注重如何表现，也就是技法。其实对于绘画来讲，研究绘画表现、技法并不是最重要的。大千世界物象万千，异彩纷呈，每个人的审美认识，对艺术的态度及观念各不相同，因而艺术上存在的许多问题仅仅靠技法的研究是不能解决的。关键是要掌握灵魂，形、光、色才是绘画艺术之灵魂。要学会如何认识、分析、理解造型的实质，学会发现自然万物之间的相互关系，找出规律性，总结出绘画艺术的普遍性问题。正如柯罗所说：“自然界从来没有两个相同的瞬间，它总是随季节、明暗、时辰、冷暖的变化而变化的，今天这样，明天那样。因此，在把握住这些细微差别的时候，应当从中选出共同的、相似逼真的东西。”这里所说的“东西”亦即普遍性规律。

然而，我们在本书中谈绘画艺术普遍性的问题，并非“最高指示”。规律可以总结，但不能作为解决所有问题的灵丹妙药。绘画不能单靠理论，还要靠直觉，也就是我们常说的灵性。当然，灵气的迸发并不是与生俱来的，它是对艺术的长期探索、总结的结晶。古人云“法中无法”。“有法”，是因为艺术存在着共性；“无法”，是艺术的升华与创造。

绘画作为视觉艺术，由于每个人对美的认识存在差异，许多细微变化很难用语言说得清楚，因而在勤奋努力的基础上，个人的悟性和天赋决定了自己的艺术道路。最后，我们可以用柯罗的话来作为本书的纲要——“对我们画家来说，有四个要点，素描中的形、从准确色阶出发的色彩、由印象产生的感受，最后则是这一切的总括——表现手法。”

目 录

第一章	艺术创作中的观察、认识与分析	9
	自然美与艺术美	9
	主观与客观	10
	内容与形式	10
	再现与表现	11
	真实性与艺术性	11
第二章	构图艺术	12
	构图与明暗、色彩	12
	构图的统一、整齐与对称	13
	构图中的韵律与节奏	13
	构图中的对比	22
	构图与透视	22
第三章	色彩运用	27
	光与色	27
	色彩与视知觉	29
	色调	33
	单纯与鲜明	38
	色彩的冷暖	38
	色彩的明度	39
	色彩的观察与分析	39
第四章	空间表现意识	44
	透视与空间	44
	明暗、光影与空间	44
	冷暖与空间	47
	虚实与空间	47
	影响空间表现的其他因素	47
第五章	形体的观察与分析	54
第六章	意境美的创造	56
第七章	水粉画的特点与表现	57
	水粉画工具材料及特性	57
	静物写生	57
	风景写生	64
	水粉画的表现技法	69
第八章	作品与分析	70
后 记		106

第一章

艺术创作中的观察、认识与分析

自然美与艺术美

无论在自然界,还是在社会现实中,客观的审美事物是不依赖于人的意识而存在的。唯物主义美学观首先肯定了自然美的存在;它不仅承认了自然美的存在,并且把它看作是艺术美的源泉之一。哲学家、美学家狄德罗认为:“美有两种:第一种美是对象本身的美,它是完全客观的,而且不依赖于人而存在;第二种美是主体活动的结果,即主体对客体的关系结果——人所创造的美。”自然现实的美是客观,因为这些现象的存在是不依人对它们的关系为转移的,盛开的鲜花不因受人观赏而凋落,春天不会因岁月的流逝而消失。这就是自然本身的美感。但是,现实的审美属性并不止这种形式,同时还存在着另一种美的形式,它的产生同人的出现有关联,它是受社会存在的客观过程所制约的。车尔尼雪夫斯基写道:“只有人类孜孜不息的勤勉劳动,才能赋予大自然以新的、最高的美,来代替脚下不可遏止的、不断消逝的那种粗野的、原始的美。”美的第二种形式同人的活动相联系,它的出现是由人的社会存在及其各种形态所决定的。艺术作为一种社会意识形态,它的内容或形式都是取决于客观现实的;艺术所反映的主体,首先是同自然界联系在一起的。

艺术家在认识自然美的过程中,并不是如同照相机般地反映自然的美,他们拥有对现实现象进行思考、感受、评价的能力,能够多多少少地在自己的创作中反映社会存在的客观现实。

艺术美是指艺术作品美。艺术美来源于客观现实生活,但它不等同于生活,而是艺术家聪明才智的创造结晶。艺术美是艺术作品的一种重要特征,艺术作品和其他劳动产品的主要区别就在于艺术作品能满足人们的审美需要;而劳动产品首先是具有实用价值的基础,然后再追求它的审美价值。

生活是艺术家进行创作的源泉和基础。艺术家的创作激情、创作素材都来源于现实生活,艺术美是现实生活的反映。中国古代绘画美学理论“画论”中就提出“外师造化,中得心源”的美学思想,“外师造化”,就是强调对客观对象的观察和研究。著名山水画家石涛曾言“搜尽奇峰打草稿”,大诗人陆游在诗中写道“村村皆画本,处处有诗材”,这些精辟的总结都充分说明艺术美来源于生活。

生活不仅给我们带来了幸福,同时也是艺术创作想像的土壤,它使艺术家从生活中孕育了创作的激情。艺术美虽然来源于生活,但是不等于生活;现实生活中的美虽然丰富、千姿百态,但也代替不了艺术美。从生活美到艺术美体现了艺术家的创造过程,因为艺术家运用美的规律,将生活中的美提炼、升华,从而创造出美的艺术作品。所以,艺术美是艺术家创造性的劳动产物。

作为艺术家,它的创作灵感来源于生活,艺术家对生活的观察、认识,研究其美的形式规律是相当重要的。

主观与客观

在艺术创作的过程中,包含着主观与客观两个方面。客观指生活题材,主观指艺术家的审美意识、思想情感。客观因素是基础,主观因素是主导。客观因素在艺术美中,已经不同于自然形态的生活原型。艺术美是将自然生活中具有个性的典型形象集中起来,具有强烈的艺术审美特征。宋代山水画家郭熙曾说“千里之山,不能尽奇;万里之水,岂能尽秀”,这“奇”与“秀”二字概括了自然美的精粹。清代诗人陈沆在《灵泉寺》中写道“万树结一绿,苍然成此山”,这两句诗将自然美描写得淋漓尽致。

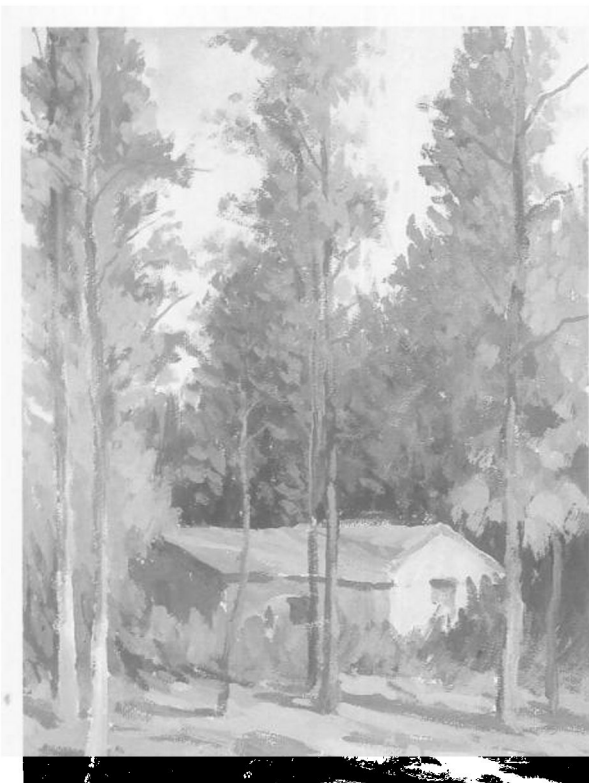
在艺术作品中,艺术家注重对生活的提炼。现实生活中,有许多生动、美妙的形象,但并不是鲜明的、突出的;而艺术美是将自然生活中的美都融合在一起,形成整体,这样美的特征就更加典型、生动。艺术重视对生活的提炼,这是艺术家创造性劳动的一个重要表现。

艺术本身要求概括、集中、浓缩,以表达艺术家的思想感情。古人作诗主张藏锋不露,精蓄深度,而这“藏”与“露”表现出艺术家对自然生活中美的取舍;而取舍的基础就在于艺术家对生活的不同理解与感受,同时在艺术形象的表现上也会产生不同的特点,这些都说明主观因素在艺术美的创造中起主导作用。

正确理解艺术形象中主观与客观的辩证关系,把握艺术美有重要的意义。歌德把艺术再创造称之为“第二自然”,石涛称之为“不似之似”。艺术高于生活,重要的一点是艺术作品不但包含了客观生活中的因素,而且注入了艺术家主观的意志与感情,艺术活动正是建立在人们能够感受到别人感情的感染这一基础上的。巴尔扎克曾经说过:“艺术的任务不在于摹仿自然……要不然,一个雕塑家从女子身上脱下一个模子就可以完成他的工作了。”总之,艺术美是艺术家在生活基础上的一种创造,因此现实美无论怎样生动丰富,都不能代替艺术美。

内容与形式

从作品的内容和形式看,是什么因素决定艺术美的特殊性呢?罗丹曾说过:“一幅素描或色彩的总体,要表明一种意义,没有这种意义,便无一美处。在艺术作品中,首先能打动人的是艺术形式,但如果这种艺术形式没有适合的内容与之相结合,那么形式也就没有太大的意义”;罗丹又说:“艺术的整个美,来自思想、来自意图、来自作者在宇宙中得到启发的思想和意识。”罗丹在这里所强调的思想和意图,就是内容。





从艺术美的创造上看,内容和形式既是统一的,又是辩证的。在艺术创作中形式和内容的统一问题是一个很难掌握的问题,艺术家为了能探索出一个完美表现内容的形式,往往煞费苦心。在艺术创作中,没有一种适合一切内容的、固定不变的法则。所以,在艺术创作中要自觉地运用形式美的法则。

再现与表现

自然生活中的美与艺术美是人类生活中不可缺少的,但艺术美却高于自然美。那么,在艺术作品创作中如何处理好再现与表现的关系呢?

自然生活中的美吸引了无数艺术家。客观存在的事物在艺术家的眼里,并不如同照相机的再现,正如罗丹所说:“艺术家所见到的自然,不同于普通人眼中的自然,因为艺术家的感受能在事物外表下体会内在真实。”我们这里所说的再现,永远不可能实现对每件物体的复制,即使照相机也做不到这点,而只能运用一定的媒介复制与这个物体的结构相同的结构等同物。实际上,客观现实与艺术再现形象之间的差别是无处不在的,这是因为人知觉和抽象出来的某两件物体之间的相似性,并不是建立在这两件物体的细小部分的等同上,而是建立在它们本质结构特征之间的一致上。

如果我们错把再现看成仅仅是对客观事物的模仿,或者还要用构成客观事物的材料对其进行复制,都不能称为艺术创造,所以只有当一个人形成完美的再现概念的时候,才可能创造出完美的艺术品。罗丹说:“一个低能的人只是抄写自然,而永远不会成为艺术家,这实在是由于他视而不见,枝枝节节,不厌其详,呆板而没有性格……艺术家是能够‘看见’的,即是说,通过他的与心相应的眼睛深深理解自然的内部。”

艺术家创作的目的,是通过其作品的风格和内容让人感觉到不同的艺术有不同的表现形式。这种创造出来的形式是供我们的感官去知觉或供我们想像的,而它所表现的东西就是人类的情感。一种表现形式也就是一种知觉的或想像的整体,这一整体可以展示出其内容的各个部分、各个侧面,甚至各种特征和方位之间的特定关系模式。

“表现”一词,从狭义上讲,是指透过外貌和行为中的某些特征把握到其内在情感、思想和动机;从广义上讲,把通过理性从艺术形式之中,间接地推断出来的东西也包括在“表现”范围之内。表现是人的日常视觉活动的主要内容,在艺术的形式感中更是如此。事物的表现,是艺术家传达意义时所依赖的主要媒介。

在这里我们当然不能把表现与自我表现混为一谈。艺术中的表现是艺术家对生活的一种发自内心的感触,运用不同的表现艺术形式,将生活升华,展现在人们视

觉中的一种艺术形式。

真实性与艺术性

让·利奥塔尔说:“绘画是最让人吃惊的女巫,她会用最明显的虚伪,让我们相信她是完全真实的。”什么是绘画的“真实”?如何判断绘画的“真实”呢?

初学画者经常遇到的一个问题就是画得像不像;教师们经常会对学生说何处画得不像。对这些问题,初学者往往都会很迷茫,但怎样才能把对象表现得更像呢?在他们看来要想将对象画得像就应如实地表现对象,比如形象、色彩等具体的特征。因此,当他们面对某客观对象时,都采取无论巨细都仔细刻画,哪怕一草一木、一枝一叶都悉数家珍似地表现,但最后的结果却与他们所表现的对象相差甚远,这是什么原因呢?

我们在后面的章节中对色彩的特性及观察方法、表现方法和人类自身的生理机能所产生的视错觉等因素进行一些论述,正因为以上种种客观因素的存在,决定了人类在观察自然、表现自然光线下的物象时都有局限性。艺术家所表现的自然对象,更多的是艺术家心灵之光。

科学技术的发展,使人们对自然界中物体的变化规律有了进一步的认识,表现对象的手段有了进一步提高,所有这些的进步与发展并不能说明艺术就获得完全如实地再现客观对象真实性的手段,即使是照相机恐怕也做不到这点。

艺术是一种再创造性的劳动,离开了个性和创造性的艺术作品也就失去了其存在的价值。写实并不代表如实地照搬,正确地认识写实中的“像”与“不像”和正确地掌握运用表现客观对象的手段是十分重要的。

印象派脱离了古典主义那种“写实”的方法,给我们耳目一新、标新立异的感觉,但它毕竟可以用“视觉真实”来解释,因而仍可归入写实的范畴。

作为写实语言,印象派与古典派都存在着追求真实的共性,但在现实中二者都看到了哪些真实,各自拿什么当作真实的判断标准呢?古典派满怀信心地“再现”着“唯一稳定”的真实,而印象派的莫奈也总想在画面上抓住“真实”。而对于“真实”的具体不同的理解,是不同历史阶段的产物,它们对于“真实”的共同追求则是更长一段历史时期的产物。人们也许会认为照片所反映的和亲眼看到的更真实一些,但这种观点并不一定准确。事实上,真实的标准是在人脑中的,是人的一种精神判断,是探索语言的再现。

对客观对象真实性的表现,并不是完全以自然对象为标准的,它与人的精神状态、文化背景、感觉经验等条件相关联,当这些条件发生了变化,人们对真实标准的判断也就改变了。

第二章 构图艺术

艺术来源于生活,但生活不等于艺术,艺术更不会照搬生活。当我们具有了一定造型能力以后,在绘画的表现与创作中,为了创造出构图清新、朴素,富有韵律感,具有个性艺术语言,并具有强烈艺术感染力的作品,对构图艺术规律的研究是十分重要的。

存在决定意识,绘画艺术也不例外。随着人类的发展、社会的进步,人的审美观念和意识也在发生变化,这些都决定了绘画艺术表现也在不断地创新。绘画艺术的进步,必将带动绘画构图艺术的发展。构图艺术规律既抽象又具体,尽管我们不可能将绘画构图规律归纳得很详尽,但我们还是可以探讨一下构图艺术的基本准则。

对于绘画构图艺术,古今中外无数画家都进行了不懈的努力探索,并总结出许多经验,晋代画家顾恺之提出的“置陈布势”理论,揭示了构图外部图像骨架和位置的作用及处理方法;南北朝的谢赫在“画论”中提出“经营位置”的论断,揭示了构图与形、色、笔、墨等其他形式要素的联系。传统的构图法则和规律至今对现代绘画艺术表现仍然起着指导作用。

绘画艺术的内容决定形、色,而形、色又反作用于内容。构图作为一种形式要素,无论是在写实绘画还是在抽象绘画中都有着重要意义,但构图的目的,归根结蒂还是在于以最有效的画面形式来表达情感,传达主题。

构图与明暗、色彩

画面的构图不仅和描绘的对象有着直接关系,而且和形体的明暗与画面明暗的布局紧密相关。物体明暗的表现,增强了形体的体积感和空间感。画面明暗的处理,往往是为了突出主体,强化主题。在写实性绘画中,少不了明暗的对比,画面明暗的出现,必将对构图有影响。画面明暗的处理和形体与空间有着直接联系,所以我们在构图中,不能只考虑形体的布局问题,而忽略了阴影和明暗对比对人的视觉所产生的对比性和不平衡感。

由于形体明暗对比的强弱不同,物体的视觉效果也就不同。阴影的出现同时影响到画面的空间感。这些问题如果不在构图阶段就加以考虑,势必影响到画面的主体和中心(如图1)。构图中明暗的出现往往具有光与影的效果,我们应该有意识地运用视觉的光与影效果对构图的影响作用。

在写实性绘画中,画面必须表现光与影,有光也就会出现明暗。光与影、明与暗之间是相互联系、密不可分的。既然光与影、明与暗在写实性绘画中是塑造形体、表现空间不可缺少的条件,那么我们在绘画构图中,必须考虑光与影、明与暗在构图中的作用。

我们在写实性绘画表现时,表现光、影往往要结合

明暗,即便是印象派绘画,表现在光的照射下物体所呈现的色彩时,也少不了明暗的因素,只是明暗不作为主要的表现对象。一般情况下,写实性绘画是不可能脱离光影与明暗的。初学画者,对绘画中其他的构图艺术规律也许较注意,但往往会忽略光与影、明与暗最后在绘画作品构图中对视觉所产生的影响。

画面中明暗的出现不仅能表现出物体的体积和空间,而且对突出画面的中心、加强对比、平衡画面构图也起到重要作用。画家往往以表现主要对象为中心展开构图,在构图中除了采用主体与客体之间的差异对比外,通常还采用强化主体的手法,如深入刻画主体,加强主体的明暗对比;由于主体的突出,会造成画面构图的不稳定感,这时,我们就要适当加强客体在视觉上的重量,从而达到视觉构图中的平衡效果(如图2)。

一幅画的构图只要明暗安排得合适,即使没有结合什么具体的形象,画面也能给人以愉快的印象。

如果用色彩来表现自然物体,那么色彩在构图中也就有了重要的意义,因为色彩的效果在构图中有时超过了形体的作用。

我们在开始表现对象时,往往是用单色去勾画对象,多数考虑的是平衡、大小、对比、疏密、节奏、明暗等问题,而较少地考虑到色彩在画面最后的效果对构图的影响。为什么有许多著名的画家,在进行创作时都首先画一幅,甚至几幅小色稿进行推敲呢?看来问题就在于色彩对构图也有着重要的影响(如图3)。

色彩由于明度、纯度、冷暖不同,尤其是相互并置时会给人的视觉带来不同的重力感;而且色的形态、面积及配置的关系,从视觉心理方面会控制着构图空间的平衡。即使形体对称,配色时自身的色相所具有的强弱感、轻重感也能引起视觉不平衡。造型上的平衡是由感觉上的重量、大小等决定的;配色时色的强弱、轻重、软硬等视觉效果由于与色的形状、面积及配置有关,因而能造成种种感觉上的平衡。所以即使把同样的色组合起来,由于搭配面积比的大小等因素的差异,也会变得稳定或失调。一般来说构图中的平衡,除了形态的分布外,由于受到色彩诱感力强度的影响,暖色或纯色比冷色或灰色重一些,深色比浅色重一些,原色比间色重一些。当然,视觉上的轻与重的感觉只是相对而言,色彩视觉重力感的判断是不能离开作品的具体内容的(如图4)。

用色彩的对比或调和来加强或减弱视觉重点,也是色彩构图的重要手段之一。人们通常较容易领悟色彩之间的明度对比:如深色较重、浅色较轻,而对色彩纯度之间的对比所产生的重力感就不是那么容易判断。实际上,构图中不能忽视了色彩的纯度、冷暖、色相的对比。

在绘画表现构图中,我们不能只停留在形态的构图

阶段,而排除了明暗、色彩在画面中的构图作用。应该在起稿阶段,将形态、明暗、色彩三者之间有机地结合,统筹安排,整体考虑,这样可避免画面完成后,在视觉上造成构图的不完美感,这点是很重要的(如图5)。

构图的统一、整齐与对称

构图中的统一、整齐与对称是指画面上的形状、色彩、线条、块面等因素之间处于一种确定的、和谐的关系。这种和谐的关系通常符合人们的审美习惯,如穿一身色彩统一套装的人,能产生整齐的、统一的和谐美。在我们生活中,自然物体有许多对称的美,比如人的形体、某些建筑物的造型。

在绘画构图中,对称式构图是经常采用的方法。这种构图一般将主体安置在画面的中心并作为主要描绘对象,向四周散射开,通过画面空间视觉形象的排列取得一种稳定的构图。为了避免单调,打破对称样式的构图形式,创造出更加独特、具有更大艺术感染力的构图形式,是画家们不断努力追求的目标。在绘画构图中,选用绝对对称的构图形式是极为少见的;多数采用均衡的形式,这种形式既保留了对称的特点又给人以多样性的变化,从而避免了单调的感觉。

我们在前面提到物体的形状、块面大小、色彩的冷暖等因素在画面中具有视觉重力感,为我们在构图中采用均衡的形式奠定了基础。在绘画中,构图上的均衡不是指物理上的平衡,而是指画面给人一种在视觉上的平衡。这种构图形式,无论是在写实绘画还是在抽象性绘画中都是画家在构图中考虑的因素。对称性的构图往往给人一种静止的感觉;均衡的构图克服了对称性构图的呆板拘谨、缺乏生动感的不足之处,而均衡式构图在富有动感的画面中更具有它的优越性(如图6)。

均衡式构图在绘画创作中运用是最广泛的,也是最自由的。但它也并不像我们想像得那么简单,它是一种经验与绘画修养的积累,故我们在均衡式构图中,不能只考虑物体的形与量上的均衡作用,而更应该考虑的是视觉心理上的均衡作用。

构图中的韵律与节奏

韵律与节奏,是一切自然现象所共有的特征,如昼夜的复始,四季的更迭,风雨阴晴,花开花落等。韵律与节奏是两个相似的概念,你中有我,我中有你。一般说,节奏总指同一因素的反复交替;韵律则较多地在节奏的基础上突出变化。节奏是一种简洁、鲜明的韵律;韵律是复杂的、含蓄的节奏。

节奏一词原用于音乐、诗歌、舞蹈等,它是时间的“函数”,通过听觉或视觉表现出来。而在造型艺术的绘画作品中,它是通过反复出现的形态或构造、连续或间

图1

在构图中通常要求注意物体之间的大小、疏密、高低的组合,考虑明暗对比等构图基本规律。这些问题都比较容易理解和掌握,但在构图中物体明暗组织得不协调,同样会破坏视觉的平衡效果。

如图所示,尽管物体在大小、疏密等方面安排得符合构图规律,但是由于图中几个颜色较深的物体安放在同一侧,因此在人视觉上造成一种不平衡的画面效果。





图2 《许村小溪》 45 cm×60 cm

此作品在构图上采用均衡式一点透视,力图表现盛夏干枯小溪的弯延曲折之美。

此作品表现的难点在于画面的空间,即远景、中景和近景色彩的冷暖变化及形象的刻画。远景山和树的色彩处理得较冷,与天空对比减弱,形象表现得概括;但要注意外轮廓的变化。中景的树在色彩的表现上比远景暖一些,形象和体积的表现也较完整、深入,并表现出树木的动态与特征。在表现受光的墙面及沙滩时,要根据不同的远近关系,区分出各部分在色彩上的冷暖差别;同时考虑到受光物体的固有色。另外,光感的表现,需用阴影和背光面来衬托出色彩冷暖之间的对比。

画面的建筑物、衣物及水面上游动的鹅等内容的表现也不容忽视,它们不仅丰富了画面,增强了生活气息,而且展示一种自然的美。

图2 局部

表现受光部的建筑关键是抓住受光部与阴影部色彩的明度、冷暖对比,然后再刻画建筑木结构的细部。



图3 局部

静物中,不同器物质感的表现是画面重要的组成部分。此画中主要有四种不同的质感,即陶器、瓷器、铁器和布。陶器的表现用笔可以短促、干燥一些,色与色之间的衔接无须圆润,高光不明显;瓷器的表现必须光滑,色彩过渡衔接要自然,反光比较明显,尤其高光要肯定、光亮;铁器的表现首先要把握住与其他器物在明暗上的差别,它的固有色较明显,对光源色与环境色的吸收不如其他器物;布的表现要轻松、自如,可以选择湿画法,表现出的效果要给人一种轻盈的感觉。

在一组静物中,空间与器物形体的表现当然也不能忽视。



图3 《古韵》 78 cm×115 cm

静物色彩写生是我们学习色彩最常见的练习方法。它的优点在于作者可以根据自己的学习要求进行布景,组织色彩搭配,有充足的时间与稳定的光线,这些都为研究学习色彩创造了条件。

静物组织,反应了一个人全面的审美修养。一组好的静物不仅利于我们的学习,而且体现出一种对美的追求,一种生活情趣。

《古韵》作品中,选择了古色古香的陶罐、陶马、瓷碗、铁香炉等器物。作者力图在展示古风神韵的基础上表现各种器物之间质感的对比,器物有高、低、大、小之别,造型各异,在保证整体画面色调的基础上,各器物之间又有明暗冷暖的对比。

此画采用了较为写实的表现手法,同时也吸收了一些古典主义表现手法,造型与色彩力求准确。此画中陶制器物的色彩基本上呈现暖色调,但由于陶皿本身年代已久,表面又落有灰尘,故暖色调中又夹带着冷色,色相较难判断,尤其在暗部表现得较为明显。表现这类陶器,我们在确定故有色的基础上,更多地应该从光源色和环境色对其影响出发进行分析。