

风景画写生技法

FENG JING HUA

XIE SHENG JI FA

FENG JING HUA

XIE SHENG JI FA



蒋庆北 著



辽宁美术出版社

责任编辑
装帧设计
责任校对

王百顺
张东明
侯俊华

风景画写生技法

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街29号)

辽宁省新华书店发行

沈阳第三印刷厂印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 5

印数: 16,552—21,551

1992年11月第1版 1996年12月第4次印刷

ISBN 7-5314-0956-9

J·275 定价: 14.80元

风景画写生技法

FENG JING HUA

XIE SHENG

JI FA

蒋庆北 著



辽宁美术出版社

目 录

前言——风景画的产生与发展	7
一、 构思与构图	9
(一) 构成自然风景美的特征	
(二) 风景画写生选材	
(三) 构图要点	
(四) 风景画常用的几种构图形式	
二、 色 彩	15
(一) 色调	
(二) 物体色彩	
(三) 观察色彩的方法	
(四) 画面色彩的处理	
三、 风景画写生步骤	20
(一) 立 意	
(二) 起 稿	
(三) 起调,铺大色	
(四) 深入刻画	
(五) 整 理	
四、 调颜色的技巧	24
(一) 调颜色的技巧	
(二) 底色的利用	
(三) 黑白颜料的使用	

(四) 灰色与绿色	
(五) 习惯色彩的克服	
五、 常见景物的画法	29
(一) 地面的画法	
(二) 怎样画树	
(三) 怎样画山	
(四) 怎样画水	
(五) 怎样画房屋建筑	
(六) 怎样画风、雨、雪、云	
(七) 怎样画花、草、灌木	
(八) 怎样画太阳	
(九) 风景画中的人物处理	
六、 画面效果的处理	45
(一) 天、地、物三者之间的关系	
(二) 画面效果的处理	
(三) 色与形的结合	
(四) 阴影和暗部的处理	
(五) 黑、白、灰的分布	
(六) 写生中的变形	
(七) 用笔	
七、 意境与格调	54

- (一) 意境与格调
- (二) 生气与运动
- (三) 写生与创作
- (四) 奇胜易,平胜难
- (五) 作者的气质与自然
- (六) 技法、分寸、规律

八、 写生中经常出现的问题 59

- (一) 透视上经常出现的问题
- (二) 怎样才能画得快
- (三) 阳光与画面的角度
- (四) 作者与围观者
- (五) 画幅的大小
- (六) 写生后的“收拾”
- (七) 方法与工具
- (八) 良好的作画状态和正确的学习态度

前言—风景画的产生与发展

对风景的描绘在欧洲起源于文艺复兴的初期,是为烘托、陪衬人物而画的。在这以前的绘画至多只是在画面人物的空隙中简单、生硬地画一点建筑、花草、树木而已,也可不画。到了14世纪,欧洲的文艺复兴,使情况产生了变化,在乔托或波提切利的画里,画面上仍以人物为主,但风景却不是可有可无了,宗教故事中的人物情节趋向具体,必须得有风景来辅助。请看波提切利的《维纳斯诞生》,没有对爱琴海、天空、树木的描绘就不会那样生动、真切了,虽然风景画得很概念但却很重要,风景和人物发生了有机的联系。后来这种联系越来越密切,技法也逐渐成熟起来了,至文艺复兴盛期对风景的描绘已经掌握了正确的透视和明暗法,树的形态也极其准确和生动,天空和云的表现也达到了空前的水平。风景的描绘不但使画面内容生动具体,而且使整个画面更鲜丽、漂亮起来。例如拉斐尔的《草地圣母》、乔尔乔奈的《熟睡的维纳斯》等,将人物放到优美的自然风景中去,更衬托出肉体的美感,在这些画中已经很难说人物和风景哪个更重要了。

16世纪的下半叶,尼德兰的勃鲁盖尔对风景画有了很大建树,他的许多描绘农民生活的画都可以说是优美的农村风景画,细腻生动地描绘了尼德兰自然风景的季节特征、色调变化,散发着泥土的气息,人物情节和风景交融一体,和谐自然。到了17世纪的时候已经产生了许多实际意义上的风景画和专门从事风景画的画家,鲁本斯、伦勃朗、普桑等晚年都画过纯粹的风景画。这里应当提出的是法国的洛兰,他一生虽然也画人物,画故事情节,但他是将人物情节放在风景中去表现的,人物在风景里已不占主导地位了,无论怎样看都可以说是风景画,他特别善于画逆光的景色,作品具有雄伟的古典风格和诗一般的情调。此外,在荷兰由于特殊的原因风景画也兴盛起来,产生了许多令人亲切的风景画,例如杨·凡·第因画的海景,德·尼尔的农村街道风景等。他们中间以毕生精力专门从事风景画创作的要首推鲁伊斯达尔了,他很小便从父学艺,一生严肃地创作风景画,题材广泛,作品真挚,令人有身临其境的感觉,代表作品有《谢委宁根的海岸》等。比他稍晚一点的霍贝玛是他的学生,看了霍贝玛的画使人觉得明朗愉快,特别是云画的非常出色,形状色彩都表现得很美,是他老师的有力竞争者,他的作品《夹道树》是古典风景画中的一件名作。

18世纪以后,风景画逐渐兴盛起来,产生了许多重要画家,特别是英国,产生了一大批风景画家,我们所熟悉的英国水彩画,就是从那时开始的。他们当中主要的代表人物是康斯泰布尔和透纳。康斯泰布尔虽然继承了古典主义传统,但他不受学院派程式的约束,一生蜚居家乡,忠实地、细腻入微地描绘大自然的风光,画出了地道的英国农村风景画。康斯泰布尔生活的年代是古典主义的兴盛时期,人们的口味喜爱人工的、理想化的风景画,但他却经常走出室外进行野外写生,怀着爱来画出自然的本来面目。关于直接面对风景进行写生的例子虽然很早以前德国的丢勒就做过,但真正被重视并取得显著成绩却是从这时开始的,这种方法使画家们对自然的研究达到一种更直接、细微的新阶段。透纳和康斯泰布尔是同时代的人,他先画水彩,后来转向油画,倾全力研究光、色和大气的变化。他笔下的大自然既有温柔美好的一面,又有狂暴可怕的一面,善于表现大雾弥漫、阳光变幻的朦胧景色,其主要作品有《战舰归航》等,他的作品直接影响着后来的印象主义画派。

法国19世纪的巴比松画派是以画家们经常聚集在一起画风景写生的地点而得名。其主要

代表人物柯罗的风景画以细腻的明暗层次和优美恬静的笔调表达大自然诗意的美,有一种浪漫主义倾向,他笔下那溟濛雾霭笼罩下的幽深的树林间,几个小林妖在翩翩起舞,柔韧的枝条在轻轻地打着拍节,又使人感到很神秘。卢梭则是一位科学式的风景画家,在他的画中每一片树叶都是经过仔细推敲才画上去的,他给每一棵树都画出有特点的“肖像”,虽然使人感到有点拘紧,但对自然的研究却较以前更进了一步,请看他的《橡树》,没有谁画的像这样稳重、深刻。米勒虽然以人物画著名,但风景也画得挺好,他是一个农民,画的也是农民画,将《春》和《虹》都画得雄伟壮丽。巴比松画派开创了法国现实主义风景画的新局面。紧随其后的印象主义者们大多以风景为主,他们抛弃了文学、宗教、哲学等所有视觉特点以外的东西,只纯粹地透过自己的眼睛研究自然,研究光的瞬间变化,研究色彩的还原与混合。最初他们得不到人们的理解,遭到社会的嘲笑,被戏称为“印象派”,然而他们毫不在意,竟毅然地举着这个名称前进了。他们的新观念引起了绘画史上的一场革命,现在已是人人敬仰的艺术画派。新印象主义主要是利用风景和人物研究色彩的分离与并置效果。后印象主义则离印象主义更远了,他们将主观的因素加进绘画里,凡·高和高庚的画强调主观的表现,又有很强的装饰和象征意味,而塞尚则以风景为题材,研究形的归纳,面的转折延伸,其画面效果坚实、内在而有力,被誉为“现代绘画之父”。

俄国19世纪也产生了许多风景画家。艾瓦佐夫斯基善于画海景。萨符拉索夫是列维坦的老师,善于从平凡中发现美,作品《白咀鸭归巢》具有俄罗斯民族特色。最能代表俄罗斯风景画成就的要数他的学生列维坦,他的作品具有忧郁的抒情意味,这大概和他一生充满不幸和痛苦有关,他性格朴实宽厚,才思敏捷,勤奋多产,作品色彩沉静,意境深远。看他的作品《路》、《墓地上空》犹如听到了深沉的送葬曲一样,使人感到一种悲壮。他也画过一些轻快明朗的作品,例如《湖》等。他的作品充满了生活气息与真实感。善于画森林的希什金年长于列维坦,属于萨符拉索夫的同代人,作品细腻真实,并且很有气魄,被称为“森林的歌手”。库音芝的风景画优美而又有点神秘,例如《乌克兰的傍晚》。还有一位早逝的画家瓦西里耶夫,描绘风雪弥漫、寒冷萧条的景色也很有名。俄罗斯的风景画具有很强的民族特色,为我国人民所熟悉和热爱。

中国的风景画多以山水为主称为山水画。源于南北朝,至盛唐便形成了独立完整的表现方法,比欧洲的风景画形成早几百年。其主要表现方法为笔法,分为勾、点、皴、染等,经历代画家根据不同的山形地貌创造充实,分为许多种。主要以墨为主,用墨的浓淡干湿,笔的刚、柔、顿、挫表现形体,重写意,重抒情,重主观表现,以自然景物隐喻社会问题。其源远流长,著述广博,在世界美术史上有特殊的地位。西方的许多重要画家都曾受中国画的影响得益很深。随着时代的发展,不同民族,不同门类的绘画在各自纵向发展的基础上越来越多地互相借鉴、融会贯通,并诞生出许多新的艺术门类和艺术形式。

风景画的写生和创作是紧密联系在一起,不具备很强的写生能力便谈不到风景画的创作,完整的风景画写生本身也就是一件作品。学习风景画写生还是学习绘画的一门重要基础课,它对于学习色彩、构图、训练观察反映的敏锐性都是一个很好的途径。要掌握好风景画的写生技巧和要领,就要长时期地不间断地进行写生练习,并不断地临摹一些优秀范画,还可以通过默写来提高形象记忆能力,在生活中、在自然中发现美的景物,美的意境,探索、创造新的表现手法和技巧,创作出优秀的风景画作品来。

一、构思与构图

(一) 构成自然风景美的特征

人们对自然美的欣赏和赞颂产生了风景画。自然风景的美有哪些特征呢?

1. 某些自然环境符合人们对生活环境的理想,引起人们的向往。
2. 自然景物的某些特征符合人们思维中的某些意象,可以移入某种主观感情。例如以山的高大喻雄伟、以湍急的流水喻勇往直前、以花草树木喻人的性格等。
3. 自然景物符合人们对某些形式美感的经验。例如平衡、对称、运动、节奏等,以及特定色彩形状刺激感官而产生的娱悦性。
4. 人们对自己生活在其中、身受其惠的某些景物产生的亲切感和报恩思想,也可以使人对平凡的景物体验到美。

人对自然美的欣赏是一种主观现象,这种主观现象的发生需要有几个特定条件:

1. 欣赏者要具备一定的社会文化基础,这种文化基础越深厚,对自然美的欣赏范围越宽,领悟越深。
2. 欣赏者要努力避开对象的实用特征,摆脱对物体的具体功利方面的考虑和联想,保持一种超脱的心境,完全实用主义地看待自然会发现美。
3. 欣赏者同自然景物要保持一定的心理距离。生活在农村的同志往往看不出田园美,生活在城市里的同志发现不了城市美,“不识庐山真面目,只缘身在此山中”。但生疏、遥远的景物也很难使人体验到美,埃及的金字塔、非洲的原始丛林、南极的万里冰原我们似乎能感到某种崇高,却很难说出美。当我们谈到古老的长城,乡间的小路,溪畔的白桦,却能感到一种亲切的美。

风景美还包括园林美,这是人类依据已经获得的美的规律创造的第二自然。园林美既体现了某些美的规律又体现了人类智慧的创造,是一种人工美和自然美的结合。

自然风景的美在于人们不断地认识和发现。先师们为此付出了无数的艰辛,透纳为了观察大海在暴风雨中让人们把他绑在桅杆上;凡·高在极度贫困的时候也从不放弃自己的信念,他一个人孤独而顽强地在海边的沙滩上蹒跚地寻觅着,最后付出了生命。他们的创造丰富了人类的精神财富,拓宽了人类的审美领域,而创造和发现精神的顽强和坚韧也使后人们永远地崇敬和学习。

(二) 风景画写生选材

大自然景象万千,但并不是任取一处都是完整的风景画,需要作者进行选择,组织,剪裁取舍。选材角度体现了作者的艺术素养、思想情趣和爱好。

自然界的造物体现在艺术作品中没有高低贵贱之分,都可以作为传达作者思想感情的媒介。“春城无处不飞花”可以表现春,“斑剥残雪水暗流”也可以表现春。扬名海外的名山大川与弯弯曲曲的无名小溪具有同等的艺术价值。“破房子破屋没有破画”,雄伟巍峨的紫禁城也不过是一堆三原色几何形体的堆砌,万里长城虽然是人类的创造,但它的产生是因为它当时的实用价值而不是其它原因,时间的磨砺和自然力的修饰以及对先民们力量的赞颂才使它具有了美的价值。

自然界的每一处都不是完整的画,但又处处蕴藏着画意:村头时隐时现的曲折小路,山边亭亭玉立的白杨,辽阔的草原,险峻的高山,咆哮的大海,浩瀚的沙漠。一幅画可以是欲穷极目、壮丽宏大的全景式,也可以是单纯宁静的自然一角。一簇野花、一小片树叶、一道土丘,处理好了都可以非常耐人寻味。

构思要明确,剪裁要大胆,主次要分明,绘画意图要使人一目了然。画面的趣味中心可以是一个有特点的形状,也可以是几个物体的有趣组合;可以是一块漂亮的色彩,也可以是几块色彩的对照;可以是朦胧中的一个实体,也可以是实体包围中的一片朦胧,但它一定要能够引起人的注目。构图取材忌重复和杂乱,有些人往往以为场面越大,景物越多才显得有画头,尽量把看到的景物全画下来,结果繁琐杂乱,主次不明,缺乏感染力。还有的人不注意构图中心的趣味性,看什么画什么,画面平庸单调,使人看了总觉得“无画意”。

单纯并非简单,小景含量不一定小。以小看大是绘画的一条重要规律,画面的单纯意味着作者感情趣味的浓缩和集中。以一当十,以少胜多,都是画者的高手。但单纯处理不当往往容易简单,在单纯中要力求丰富,耐人寻味。希什金和列维坦都长于处理宏大的场面,他们画茂密的原始森林,画静静的顿河向天际延伸,表现俄罗斯土地的富饶和辽阔,而美国画家怀斯的作品却极少有大场面的处理,一只水桶、一片草地、一只竹筐都表现得十分真切动人,使人从中领悟到某种哲理,引起共鸣。在唐诗里面既有“孤帆远影碧空尽,惟见长江天际流”的辽阔气势,又有“明月松间照,清泉石上流”的小景雅趣,画家石涛更是以小现大、以小胜大、以简胜繁的高手。

对自然景物的选择还要把握以下几点:

1. 努力把握自然物体的个性。画家看待自然景物是将它拟人化的,个性的鲜明是物体生命之所在,无个性便流于僵死和平庸。个性是造成形象生动的基本条件。

2. 把握事物美的形态。任何物体在体现美的形态上都有一个最佳点,把握这个最佳点是表现物象美的关键。这个最佳点可能是特定的时间,特定的角度,特定的环境呈现的一种综合效果,同时也包含着作者特定的心境。

3. 把握启示的契机。物体在某种特定情况下给人不同的联想和启示,这种启示和联想使物体脱离原来的属性而升华,进而传达一种新的意念或哲理。这种契机的出现是作者通过自己的艺术思想对客观事物的理解,不同的客观物体在这里便成了不同启示的触发点,这种启示是稍纵即逝的。

4. 把握不同物体间的内在联系。一组物体所以能作为一个综合的整体而传达一个意念,是因为它们之间的内在联系,这种联系构成了画面的不可分割的整体性,内在联系是物体内涵的相关性造成的。

(三) 构图要点

确定了所要描绘的景物以后就要在画面上经营位置。经营位置一方面要完整体现特定的物体,也就是内容,另一方面要体现出画面的形式因素。在这一点上有人以内容为主,形式为附,有人则以形式为主,让内容服从于形式。其实要看机遇,看客观对象提供的条件,形式动人要突出形式,内容感人要强调内容。马蒂斯说:“所谓构图,就是画家把要用来表现其感情的各种因素,以富有装饰意义的手法加以安排的艺术。”

1. 突出中心

主要物体要放在画面的重要位置上,这个重要位置指画面井字分割线的四个交叉点左右(附图1),每幅画只能选择一个中心物体(或者是一组紧密联系的物体),与体现主题无关的物体要减弱或删除。“废话应尽量少说或者不说”,这里难免要常常“割爱”,看什么都好不忍舍弃实则什么都难以画好,主次不明必然导致感情的平淡。《礁石》一画(彩图1),表现的是海边常见的礁石,虽然终年被海浪冲击着,斑痕累累却傲然挺立,显示着一种品格。将礁石放大充满画面,大海和天空尽量压缩,以一大块特点明确的礁石为主,相应地选取几块作为陪衬和呼应,与此无关的物体全部舍弃不画。

为了表达中心物体,还可以像照相机一样调整焦距将远处的物体拉近画实,也可以将近处的物体画实而虚掉背景,可以将靠在一起的物体分开,也可以将互有联系的物体凑在一起,还要给予中心物体色彩、形状、明暗上的突出感,要给予自己对于自然物体经营摆布的充分自由,自然物体的拉近推远、聚散离合完全视画面的需要所决定。

2. 呼应关照

与主要物体的突出相对应,要有其它物体的呼应关照,相托相衬。每一景物的布置如无其它物体的呼应关照,就会显得孤立。呼应关照一是形状上的呼应联系,转折过渡,二是色彩上的对照,映衬。总之,一组景物出现在画面上,要要求它们之间互相联系,此呼彼应,整个画面协调一致(附图2—4)。

3. 出奇走险

画面构图欲引人入胜,就要敢于打破常规,标新立异。构图四平八稳,千篇一律,往往使人厌倦,画怕“温”,不怕“辣”,凡个性鲜明者,往往都不是循规导矩,而是出奇走险,敢于破常规,闯禁区,画常人不常见的角度,想常人未料想的构图,本来一般的构图法则之“忌”,处理好了却成为特色和所长,生发出新的意趣来。

4. 合理自然

追求奇险,还要复归平正,求得自然、舒畅。虽奇虽险然并不是绝路,形式调动,还有其自然合理之处,在事物的矛盾关系中求得统一。

5. 平衡、对比、和谐

平衡可以造成画面的稳定感,但机械平衡和等量平衡会使画面呆滞乏味。要在不平衡中求得平衡,不对称中求得对称,以某种特定关系造成心理平衡,这种平衡常被称为“杠杆规律”。

对比、和谐。对比是指物体之间的差异,包括形状、色彩等方面的差异,这是构成画面的基本因素,每幅画的构图区别也就是其差异形式的区别,差异幅度的区别而已。和谐的原则一说是建立在对比力量的平衡、对称上,一说是指画面差别较小,互相接近的因素形成的相容性。和谐给人安稳、宁静的感觉,但非和谐的画面往往具有更强的表现力。统一则意味着画面上各种因素所具有的同一向度,为完成一个整体而共同作用。

6. 形式布局

要研究物体提供的形式因素,以及这种因素在画面上的总体安排。每一物体本身的几何形状、物体几何形状之间的对比契合关系,点线面所形成的节奏、交替、运动、画面分割等构成了画面的形式布局。完美的形式构图是体现内容的有力手段,它是寓于自然之中明确于人们的主观意识之上的。

画面的分割一是依据物体的边缘,二是由某种因素形成的区域分割(例如物体的转折线、投影、褶皱等非实体)。首先要注意画面中大块的形状对比,形状的总趋势,进一步研究局部形状与总体形状的关系,整体对局部的主导作用,局部对总体形状的充实、丰富。形状的整与碎、长与短、宽与窄、方与圆、低与高、上下左右对比呼应,联系关照。这种分析,要求作者跳出对物体的一般概念,从纯形式的角度进行分析调动,使画面物体的偶然形状变为主动安排和布置而形成的统一形式。

画面上的各种对立因素要相成相破:线以面破、面以点破、点以线连。以线为主时要找出面来,以面为主时有点而活,而较多的点出现在画面上时要使点贯穿于某一线的连接上,其三者趣味各异,矛盾而统一。风景画忌正中分割,较长线段通过画面一般要避开正二分之一处,大色块形状雷同或面积相等会互相抵销,许多好作品都具有完整的形式,符合构成规律。

(四) 风景画常用的几种构图形式

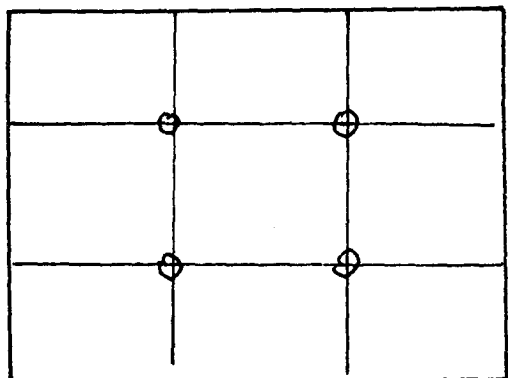
正三角形构图,也叫金字塔形构图:这种构图有一种坚实的稳定感,常用来表现建筑物、树木、山峰等高大稳重的物体(附图5、6)。

S线构图:这种构图有一种流动的韵律感,在风景中常用来表现蜿蜒的小河、山脉的起伏、弯弯曲曲的道路等(附图7)。

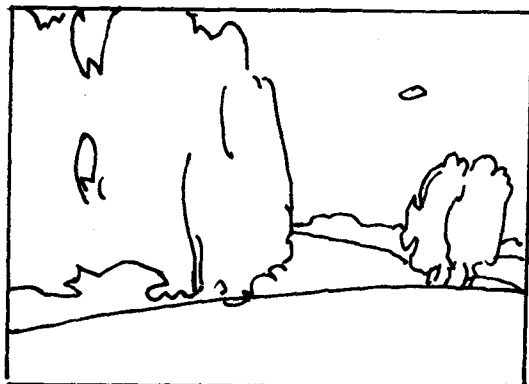
平行线构图:平行线构图常常有一种平稳、宁静、深远的意境,几条长短不同的平行线逐渐归到远处的地平线上,给人开远、平阔的感觉,这种构图在风景中出现较多(附图8)。

垂直线构图:给人耸高、上升的感觉,常用来表现向上和向下的物体,例如并排的大树、极高的建筑等(附图9)。

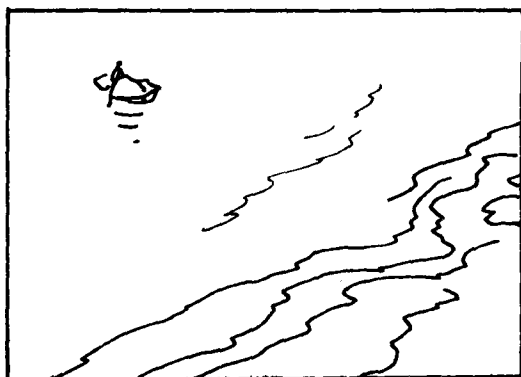
对角线构图:给人一种不稳定的稳定感,常常表现山和水的交错,大面积斜坡上的物体等(附图10、11)。在每一幅风景画里往往是一种形式为主,兼有几种形式同时运用,相辅相成。“构图的最高境界是单纯和大气”。规律要灵活运用,不能死搬硬套,有许多专谈构图的理论书籍讲的全面具体,认真钻研会较快地解决构图问题。



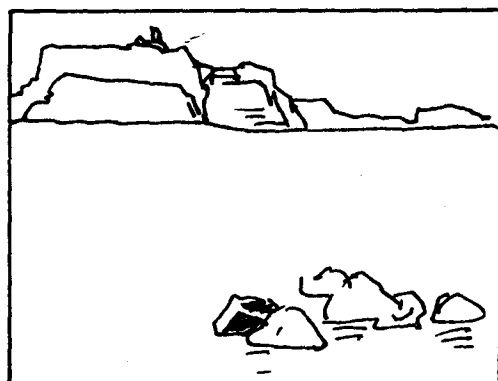
附图 1



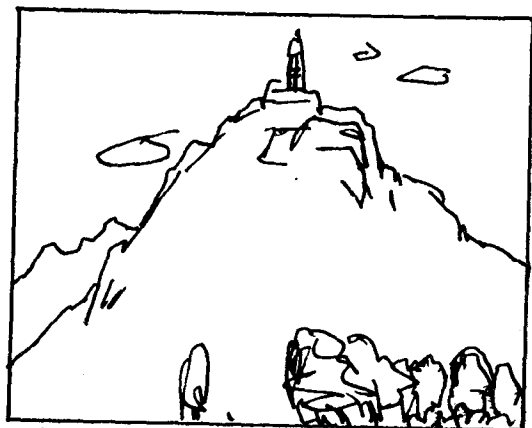
附图 2



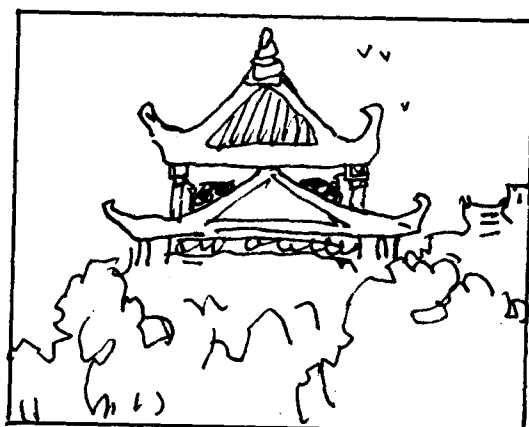
附图 3



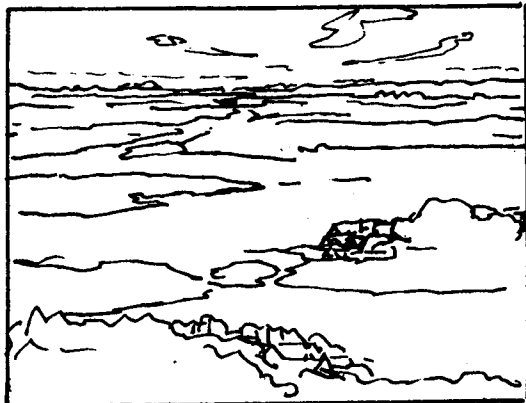
附图 4



附图 5



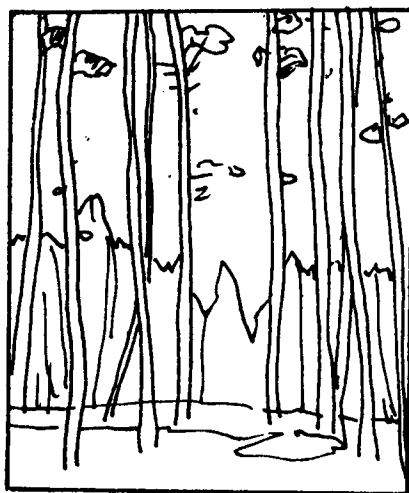
附图 6



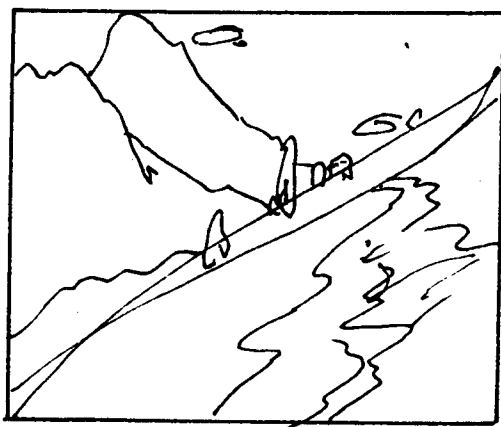
附图 8



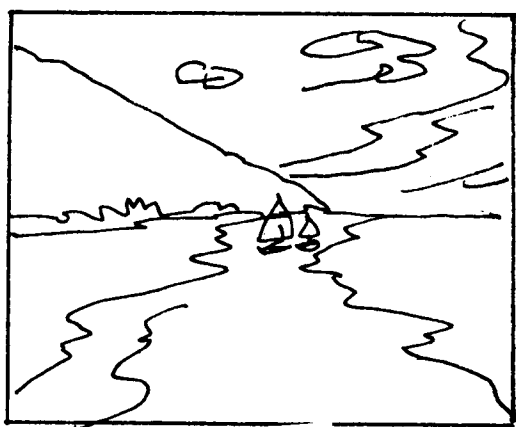
附图 7



附图 9



附图10



附图11

二、色 彩

研究色彩主要是研究物象色彩之间的关系,以及不同关系构成的色彩效果。风景画的色彩关系是指构成画面色彩的组合方式,这个组合的方式是以色彩的差别为基本条件的。

(一) 色调

当我们选定一组自然景物,这组景物都处在一种统一的光源照射下(阳光),或衍射下(阴天),物象色彩无论其固有色千变万化,都含有一种统一的因素;不同固有色的物体在同一环境中又互相影响、映射,互相含有对方的色彩因素,物体在这两种条件影响下呈现的色彩,我们称之为“条件色”。在风景画中,以光源色的影响为主要变化因素。在光源色和环境色的影响下一组景物色彩呈现的总倾向被称为“色调”。由于光源明度和色彩的差异,固有色的不同,色调又千差万别。

在色温上可分为冷色调和暖色调。

冷色调:画面绝大部分由不同明度、不同饱和度的冷色块组成,与少量的微暖色块形成对比,例如阴天、月光下等。

暖色调:画面由大块的暖色组成,对比少量的冷色块,例如表现晚霞、秋季的景色等(彩图5)。

在明度上可分为亮色调和暗色调。

亮色调:由明度较高的亮色块和亮灰色块组成基调 暗色只占极少部分或者几个“点”,例如表现雪景、桦树林、阳光直射的沙滩等(彩图3)。

暗色调:由明度较低的色块组成,色块之间差异很小,某些局部有少许亮色,例如月夜、暮色等。

在色相上还可以分为红调子、绿调子、蓝调子、黄调子以及大量的中间色调。在每组色调中以占画面绝对优势的色彩为主,少量被对比色块为宾,形成画面的主要色彩倾向。面积和分量上相等的对比色块则互相抵销形成不了调子。对比色和被对比色还要避免色相或色性上的过分接近而降低了色彩的效果,减弱了色彩的力度。有人认为色调就是将画面上每种色彩都加入了某种色相便成为调子,这种理解比较片面。其实色调是指物象色彩在某种条件下的内在联系。一些人画不出调子的原因是孤立、概念地观察色彩的结果。

每种色调的主色相应以稍灰为宜,留有余地,整个色调的过分饱和会引起画面的烦躁,不十分明确的色调还要稍加强调。

(二) 物体色彩

物体的亮部和暗部为冷暖对立又具有互补色彩的倾向。例如亮部呈暖红色时,暗部带有一

定的“冷绿味”（不是明确的绿色，示范图10）。有人认为这是荒唐的，只承认其中有冷暖变化，其实每一对补色也是更直接明确的冷暖色。冷暖色是建立在对立的基础上，对立的明确和加强就使色彩向着互补色接近。例如亮部是冷绿色暗部是暖绿色为冷暖色，可冷绿色向蓝味靠近而暖绿色向黄橙靠近，黄橙味和蓝绿味既为冷暖色又为互补色了。

物体受光的照射以后向周围环境反射出部分光线，使邻近物体也部分地染上自己的色彩特征，这种物体间色彩的互相影响就是环境色。环境色多体现在亮部互相靠近的部分和暗部的反光部分，多数时候以暗部的反光部分体现的比较明确，它使一组色彩产生了互相联系。

中等强度的光线下亮部较多地体现固有色。在物理学上固有色是不存在的，只是一种假定的概念，但它是我们观察物象色彩变化的依据，是一个物体在色彩上的基本特征。那种认为固有色是不存在的从理论上讲是对的，但在实际的应用时如果完全取消了固有色概念我们将无所适从。一个物体色彩的表现基本上以固有色为主、条件色为次。但某些表面质感光滑的物体却很少体现出固有色，例如玻璃器皿、陶瓷、绸缎等却以映射环境色为主。

高光部分的色彩要视物体的质感进行具体分析，一般不是刺眼的高光，其色彩都属于受光部分的色彩系统。某些很亮、形状明确、刺眼的高光色彩完全是光源色、偏冷灰，但这时候起作用的往往不是色相而是明度。

（三）观察色彩的方法

1. 整体看，确定调子

当我们面对一组景物从哪里着眼观察色彩呢？首先是看色调，也就是看色彩的整体效果。一组景物的色调有时是明确的，比较容易把握，某些大块块饱和鲜明，容易组成色调。例如以金黄色的麦田为主导的秋景，以嫩绿色的草地为主导色的夏荫等。有时整个色调是不明确的，大块色彩是不明确的灰色，只有少部分小块能看出色相，就比较难于把握了。这时候要进行某些主观的分析处理。先要看占画面最大面积的色块的固有色倾向，然后看光源的冷暖色相，确定它是红味、黄味，还是蓝味，冷还是暖，以这块被确定的色彩为尺子去确定与之相对的另一块颜色，当画面产生了二至三大块色彩以后，整个色调已具雏形，小块色彩以大块色彩为依据便各就其位了。还有一些情况下是小块色彩决定画面的调子：当我们感到某些色块十分优雅漂亮时，就要找一种足以托出这块漂亮色彩的大块色彩作为背景。因为小块色彩的漂亮、优雅是和其背景密切相关的。一块色彩放到一种色底上是漂亮的，放在另一种色底上可能精彩全无。整体看就是要研究色彩的总体关系，努力把握一组色彩的总体效果。

对色调有一个较明确的概念以后，就要去分析构成这个色调的色彩关系，整个色调由哪儿块色彩构成，其中哪是主要的对立因素，哪是处于协调的服从因素。每幅色调的对比程度是不一样的，有的调子以对比为主，强调颜色的个性，在对比中求得平衡和协调。对比既有冷暖因素，又有补色因素，一般形成强烈对比的色调都是直线的补色对比，只求冷暖对比达不到足够的强度。有的调子以和谐为主，其中的对比因素处于服从地位，强调几大块色彩并置在一起产生的舒适、和睦，这样的调子一般多用弱性灰色为媒介，注意大块色彩的优雅、明亮、悦目，但有时容易软弱无力。

构成色调的色彩关系要简洁明确。一目了然,关系过于复杂会削弱调子的表现力。一般每幅画以三大块色彩形成对比因素,这三大块色彩或形成一个冷、暖、冷的冷调,或形成一个暖、冷、暖的暖调,或者是其它色相的对比调子,构成画面色调的总趋势。无论多么复杂的色彩都要概括在这个范围之内。每一块色彩本身可以有許多变化,或分成几个非常靠近的层次,但要在這個色块的总倾向不被破坏的前提下。三块色彩也要避免面积或分量上的平均和单调,可以将其中的一个尽量压缩,形成两个色块的优势,组成的调子简洁明确。但占优势的两个色块也要注意差别避免相等,一块具有明确的主导效果,另一块相对弱一点,才能形成明确的色彩秩序。

2. 确定局部色彩

当我们将画面色彩的总体关系基本确定以后,便是将局部色彩推敲、归位,确定它在整个色调里的作标位置。并依照色彩关系将它们有的提高,有的加强,有的削弱,有的降低。对于比较明确的色彩要力求中肯、稳静,注意其空间深度,要知道任何饱和强烈的色彩放在空间里都被相对降低和减弱,都要包含在色调之内。

确定倾向不明确的颜色往往利用以下几种方法:

联系比较。和周围比较明确的颜色进行同时比较,比冷暖、比色相、前后比、左右比,一眼同时观察几组色彩,从中确立它们的位置。不明确的颜色会在这种同时对比中得到充实和加强,得到明确的倾向。

散开视焦靠感觉。我们对一块不明确的颜色,说我们观察到了什么色往往不如说感觉到了它的色彩倾向更为确切和令人信服。观察常常适用于非常明确的颜色,而一些不明确的颜色却依赖于更深一层的“感觉”。当我们“盯”住一块色彩仔细看时,常常觉得它游离不定,当我们散开视觉的焦点以“感觉”去对付它时,却能比较容易地确定它的倾向。用目光的焦点观察是孤立的看,散开焦点时是成片的看,总体的看。有些人虽然将眯起眼睛观察视为“不良习惯”,但也因它“确有道理”而经常被采用。

以“关系”指导观察,以色彩理论指导观察。一块色彩我们不但努力观察它是个什么颜色,还要知道它应该是个什么颜色,这就是依照色彩的固有色,受光和背光的变化规律、远近透视、画面色调的需要去确定它。一组绿树处于画面的深处时,它要随着空间的增大较近处的绿树饱和度低;一个红色的物体随着距离的推远会逐渐偏向淡紫红;一个桔黄色的物体在阴天的冷光中会增加绿味,而在艳阳高照时却增加红橙味。但这种理论上的知识要结合认真的观察,否则久之会形成概念。

在明确关系的基础上要对整个色彩关系进行调整,加强或减弱,使其对比的幅度达到一个最佳点,增强画面的感染力。《挖沙》(彩图5)这幅画在蓝紫色天空和远处深绿色树丛的对照下,阳光照耀的沙滩呈现一种很亮的感觉,于是将它提高为淡黄、淡红的高明度色彩,将它们推向蓝天和绿树的补色。尽管近处的水仍有许多冷色在其中掺杂,但全部削弱让它们服从画面的整体效果,使整个“关系”一目了然。画面色彩的加强和提高也要有一个限度,否则会脱离原来的意境,产生虚假的效果。

一条弯弯曲曲的小路,要孤立确定它的色彩是很困难的,当我们决定了整个画面的色彩关系是绿调子为主时,就能确定它为淡红色,在画面中起对比和活跃的作用(彩图2)。如果我们决定整个色调是以黄橙色为主时,它便呈现一种蓝紫味更为恰当。