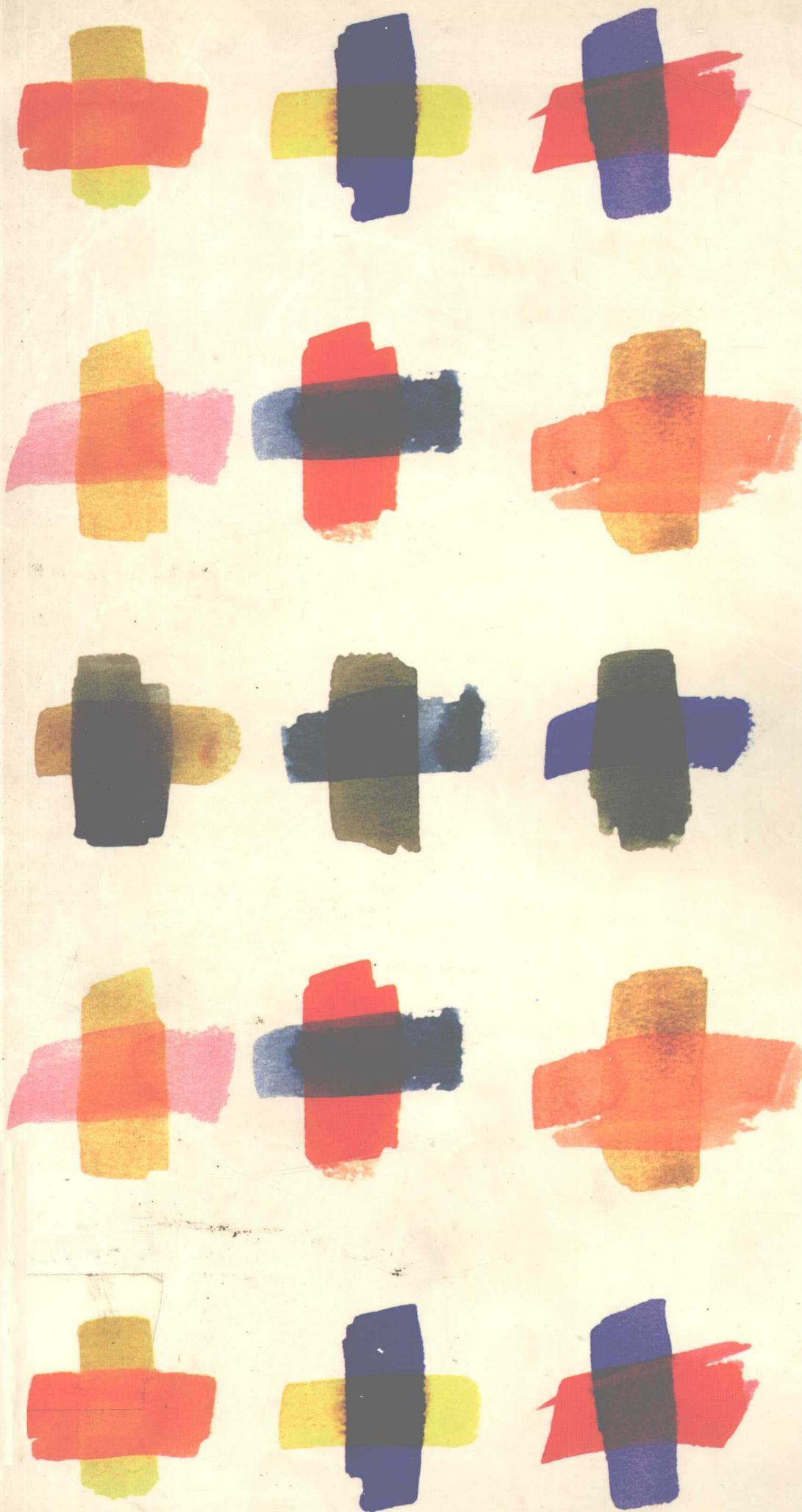


水彩画技法

编著 宋守宏

高东方

江西美术出版社



水彩画技法



SHU CAI HUA JI FA SHU CAI HUA JI FA

宋守宏 高东方 编著

图书在版编目(CIP)数据

水彩画技法/宋守宏,高东方编著, - 南昌:江西美术出版社,1999

ISBN 7-80580-485-0

I.水… II.①宋… ②高… III.水彩画-技法(美术) IV.J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 65083 号

水彩画技法

宋守宏 高东方 编著

江西美术出版社出版

(南昌市新魏路 17 号)

新华书店发行

深圳宝峰印刷有限公司印刷

开本 889×1194 1/16

印张 6

1999 年 8 月第 1 版

1999 年 8 月第 1 次印刷

印数 5000

ISBN 7-80580-485-0/J·465 定价:38.00 元

目 录

第一章 概论	(1)	2. 撒盐法	(14)
第二章 了解基本的色彩知识	(2)	3. 沉淀法	(14)
第一节 色彩的基本原理	(2)	4. 吸洗法	(15)
第二节 色彩的三要素	(2)	5. 松节油法	(15)
1. 色相	(2)	6. 汽油法	(15)
2. 明度	(3)	7. 酒精法	(16)
3. 纯度	(3)	8. 遮挡法	(16)
第三节 色彩的冷暖	(4)	9. 着蜡法	(16)
第四节 色彩的对比	(5)	10. 喷水法	(17)
1. 明度对比	(5)	11. 弹色法	(17)
2. 纯度对比	(5)	12. 对印法	(17)
3. 补色对比	(5)	13. 揉折法	(17)
4. 冷暖对比	(5)	第五节 水分与湿度、时间、纸张的关系	(18)
第五节 色彩的观察	(5)	1. 水分与湿度	(18)
1. 色彩变化的主要因素	(5)	2. 水分与时间	(18)
2. 观察方法	(6)	3. 水分与纸张	(18)
第六节 色调	(6)	第六节 水彩画的用笔	(18)
第七节 色彩的空间表现	(8)	第四章 学习水彩画的方法	(19)
第三章 水彩画的艺术特色与基本技法	(9)	第一节 注重艺术修养 提高观察分析能力	(19)
第一节 水彩画的特点	(9)	第二节 通过临摹学习水彩画	(20)
第二节 水彩画的工具和材料	(9)	第三节 通过写生学习水彩画	(20)
1. 水彩纸	(9)	第四节 单色水彩写生	(20)
2. 笔	(10)	第五节 水彩速写	(20)
3. 颜料	(10)	第五章 水彩静物写生	(22)
4. 调色盒	(10)	第一节 水彩静物写生的基本要求	(22)
5. 水具	(10)	第二节 静物的选择与布置	(22)
第三节 水彩画的基本技法	(11)	第三节 静物画的构图	(22)
1. 干画法	(11)	第四节 常见静物的画法	(24)
2. 湿画法	(12)	1. 玻璃制品	(24)
3. 干湿结合法	(13)	2. 石膏模型及石膏像	(24)
第四节 水彩画的特殊技法	(14)	3. 陶瓷制品	(24)
1. 刀刮法	(14)		

目 录

4. 金属制品	(25)	第四节 水彩风景写生的方法与步骤实例	(59)
5. 蔬菜瓜果	(26)	1. 选景	(59)
6. 花卉	(27)	2. 起稿	(59)
第五节 衬布和室内景物的画法	(28)	3. 铺色	(59)
第六节 水彩静物写生方法与步骤实例	(28)	4. 深入	(59)
1. 有铝锅的静物	(29)	5. 整理	(59)
2. 白衬布·鲜果	(30)	6. 步骤图实例	(59)
3. 青铜器	(32)	水彩风景作品赏析	(67)
4. 有鱼的静物	(34)	第七章 水彩人物写生	(80)
水彩静物作品赏析	(36)	第一节 人物写生的构图和造型	(80)
第六章 水彩风景写生	(45)	1. 视线角度的影响	(80)
第一节 风景画的取景与构图	(45)	2. 俯仰角度的影响	(80)
第二节 观察光与色的变化	(45)	3. 模特动势的影响	(80)
1. 暗部与投影	(46)	第二节 人物写生的色彩表现	(80)
2. 远景	(46)	第三节 人物写生的技法运用	(80)
3. 近景	(46)	1. 不同年龄人物的画法	(80)
第三节 常见景物的表现方法与步骤实例	(46)	2. 不同性别人物的画法	(81)
1. 天空和云	(46)	3. 头发的画法	(81)
2. 山	(48)	4. 衣服及背景的画法	(81)
3. 地面	(48)	第四节 水彩人像写生	(81)
4. 水与倒影	(49)	第五节 水彩头像的着色步骤实例	(83)
5. 千姿百态的树	(52)	持葡萄的维族女孩	(83)
6. 建筑和街景	(54)	水彩人物作品赏析	(86)
7. 天气与气氛	(56)	结束语	(90)

第一章 概论

水彩画是色彩画的一种,是以水为媒介,调合透明性的水彩颜料在特制的白色或浅色的水彩纸上作画的一个画种。透明水彩颜料在用水调合作画的过程中,通过水与色的相互渗化、叠加和混合,产生出区别于其他画种的独特的艺术效果,其特有的透明、润泽、轻快、流畅之感,充满了水色交融的意味,体现出水彩画的艺术特色。

从广义上讲,水彩画的范畴也包含着水粉画,因为水粉画也是以水为媒介的色彩画。在我国已明确地将水粉画列为一个独立的画种,它所使用的颜料是不透明的、可以用水稀释的粉质颜料,有较强的覆盖力。因此水粉画主要用不透明画法,这也成为水粉画的主要技法,有着与水彩画不同的艺术效果,形成了水粉画的艺术特色。在实践中有的水彩画家在自己的作品中把透明色和不透明色结合起来了,在一幅画中同时包含了水彩和水粉的技法。不仅如此,因为近些年出现的丙烯颜料也是用水调色的,且色彩明快鲜艳,所以也被画家们用在了水彩画的表现中,这就使水彩画的技法得到了更多的充实,从而更加丰富了水彩画的表现手段。

水彩画是从西方传入我国的。由于使用的工具与传统的中国画比较接近,所表现的画面气韵效果也与我国传统绘画中的追求有许多相似之处,所以很快就被中国的画家们接受并掌握。虽然世界上第一幅水彩画出自德国画家丢勒(1471-1528)之手,早期的西方殖民者也用水彩来作为描画地形地貌等的实用绘图手法,但真正使水彩画成为一个独立的画种并使其得到发展的国家却是英国。从18世纪中期开始,英国画家保罗·桑德比(1730-1809)以及在他之后的一些画家们就在水彩画的创作与教学、工具与材料的改进方面作了不懈的努力,画出了大量流传至今的优秀水彩画作品,使英国成为名副其实的水彩画的故乡。

中国最早画水彩画的是徐咏青(1880-1953),他曾画过不少比较工细的水彩画,并培养了一批画家,在当时的上海颇有影响。他编撰的《水彩风景写生》一书是我国最早的水彩画论著之一。此后,留学海外的周湘、吕园子、李铁夫、李剑晨、关广志等画家带回了水彩画的知识、技法和艺术观念。他们传播了水彩画艺术,开拓了我国水彩画艺术事业,并著书立说,培养画家,使水彩画在我国逐步得到普及和发展,在我国的美术界有了一定的影响。50年代,水彩画在我国曾出现过繁荣的局面。80年代以后,各省市相继成立了水彩画会、水彩画研究会等学术组织,有关水彩画的展览和出版层出不穷,涌现出一大批年轻的水平很高的水彩画家,大大提高了我国水彩画在国际画坛上的地位。现在,一大批学习绘画的青年人希望学习和掌握水彩画的基本技法,他们渴望能得到良好的指导。本书就是以此为目的的。我们力图使本书成为读者学习水彩画的良师益友。

学画的基本要求是要多看、多想、多画。多看指的是看美术展览、画册及有指导意义的读物,无论是原作还是印刷品,只要是好的,都要认真研究,这样才能提高自身的鉴赏力。多想是指写生作画时要多动脑筋,注意分析和研究,平时也要时时处处注意观察和思考,养成一种良好的动脑筋的习惯。多画是要求学画者勤练习、多实践,力求做到笔不离手。要知道,没有大量的写生练习,不投入相当的精力,是不可能得到较好的成绩的。

学习水彩画必须具备一定的造型能力,有表现形体结构和明暗层次的功夫,即素描基本功。用色彩表现对象既要抓住其形体结构,又要把握好色彩关系,所以,先解决了素描的造型问题,在此基础上再来研究色彩以及水彩画的具体技法就会顺利得多。要学习好水彩画,就需要从基础学起,理解“水”与“彩”,这是水彩画中不可分离的两个重要方面。所谓“水”并不是单指作为媒介的一种材料而言的,它包含有水对水彩画的特殊含义,是我们在学水彩画时要很好地去体会和理解的;同样,“彩”在水彩画中也不仅是指颜料的性能一个方面,而是包含了对色彩知识的了解、对绘画色彩关系的把握、对画面色彩的运用等多个方面。

对于这几个方面的问题,本书将结合写生色彩学的基本知识,从静物、风景及人物三个方面,通过具体而详尽的论述和作画过程的分析、讲解,使读者对水彩画有一个比较清晰的了解。我们期望着有志于水彩画学习与研究的读者,通过本书的这个阶梯,能步入一个更高的艺术层次。

第二章 了解基本的色彩知识

水彩画是用色彩表现客观对象和主观感受的,画面有了色彩就会更加充分地表现对象,也能更充分地表达情感。色彩是水彩画表现的重要语言。学习色彩的基础理论,了解色彩的基本原理,掌握色彩的基本规律,是学习水彩画的重要课题。

第一节 色彩的基本原理

我们生活的这个世界充满着丰富的色彩,然而我们之所以能够感觉到这些色彩,是因为有光的作用。实际上没有光就没有色彩。如果在一个伸手不见五指的漆黑的环境中,即使我们身边的物体色彩丰富多样,但由于没有光的作用,我们也无法感觉到这些色彩的存在,是光创造了五彩缤纷的色彩世界。

早在 1666 年,英国伟大的物理学家牛顿就通过三棱镜分析出了倾向白色的日光是由红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光组成,并称之为光谱(图 1),也因此明确了光与色的关系。七色光谱所包含的颜色是所有物体颜色的科学依据。

自然界不同的物体为什么会呈现出各种不同的颜色?正是上述色与光的原理。不同物体表面的微粒自然地有选择地吸收与反射不同色光,所反射的色光,就是我们感觉和认识的不同物体的基本色。物体的色彩并非固定不变,光的强弱,光的照射角度,光本身的色彩倾向变化,这都会引起物体基本色的变化。我们研究色彩,始终要紧密地把色与和光联系在一起研究。

早期的欧洲古典主义画家们是在室内画色彩画的,他们总是将画面的色调画成深褐色。到了 19 世纪,画家们才逐渐认识到光在色彩绘画中起着重要的作用。在当时的法国,一些画家们走出画室,来到大自然中,通过写生,潜心研究光与色彩的规律,这些画家被称之为印象派。印象派画家莫奈为了研究光与色的关系,经常在不同的时间和环境下画同一个景物,体会瞬息万变的光对色彩的影响,他以对色彩的敏锐感觉,画出了充满着光感的、色彩变化丰富的风景画。他和印象派的画家们从理论和实践上发展了绘画的色彩学,开拓了绘画的新局面。

第二节 色彩的三要素

自然界主要的光源就是太阳光,它可以被分解成为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光,即光谱。受光的物体因物质微粒的不同,有选择地吸收与反射了不同的色光,反射出的色光就是我们所看到的物体的颜色,形成了不同物体的色彩。尽管自然界的色彩千万种,但从色彩学的角度则可以分为原色、间色和复色三种。

原色指的是最基本的颜色,是用其他任何颜色都无法调配出来的颜色,原色只有三种,即红、黄、蓝。

间色是由两个原色混合而成的,标准的间色也只有三种,即橙、绿、紫,它们的混合方法为:红+黄=橙,蓝+黄=绿,红+蓝=紫。

复色如果是由两种间色等量混合而成,即为标准复色;如果两种间色不等量地混合,可产生各种不同的复色。复色,实际上是由三原色不同比例混合而成的。广义上的复色许许多多,无法计数。复色的应用范围是非常广泛的。

1. 色相 就是色彩的相貌。它能体现出每种颜色的主要特征。如深红、大红、朱红、桔黄、中黄、柠檬黄、草绿、翠绿、湖蓝、普蓝、群青、紫罗兰、玫瑰红、土黄、土红、赭石、熟褐、橄榄绿、米黄、奶黄、银灰、铁灰、藏青等等。

把颜色按照红、橙、黄、绿、青、蓝、紫的光谱顺序排列成环形称为色相环,在这个色环上我们能够很清楚地确定颜色的位置和它们相互之间的关系。色环是指导我们认识颜色、分析颜色、调配颜色和使用颜色的必不可少的依据。

色环是这样安排的:先画一个圆形,在此圆形的基础上加大半径再画一个同心圆,将大圆分作 12 等分,与小圆连接后出现 12 个扇形,把三原色分别放置在与等边三角形相对的扇形中,三间色放置在与间色的三角形相对的扇形中,这样每个原色和每个间色之间就出现了一个空白格,这个位置就是相应的原色与间色所调配出的色。(图 2)

在这个色相环上,虽然只有 12 种色,但依据它做不等量的颜色调配,可以进一步调出 24 色、48 色,依此法我

们能够调配出无数种颜色。

2. **明度** 又称亮度,即色彩明暗深浅不同的程度。任何一种色都有一定的明度,在红、橙、黄、绿、青、蓝、紫中,紫色的明度最低,黄色的明度最高,在去掉了颜色成分的黑白照片中能很明显地体现出每个色相的明度关系。明度的强弱程度通常用高、中、低来表示,如:高明度、低明度。(图 3)

3. **纯度** 也叫饱和度、彩度,即色彩的鲜艳纯净程度。从色环上看到的色彩都是纯度比较高的颜色,但如果将某个颜色和它的补色或黑色、灰色相调合,其颜色的纯度就会大大降低。调合的颜色种类越多,色彩的纯度就越低。在颜色的混合中,如将三原色相加则出现黑色或灰色。(图 4)



图 1 光谱

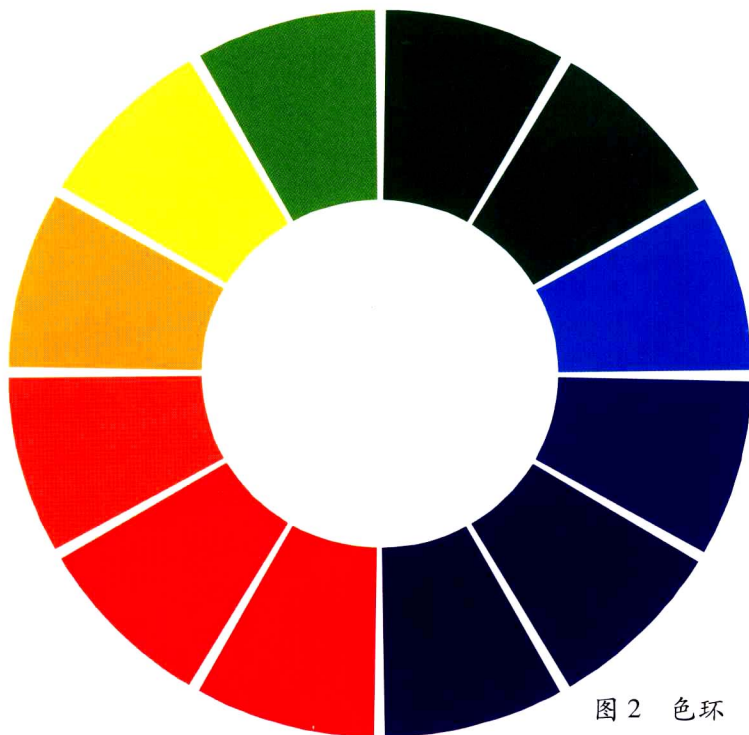


图 2 色环

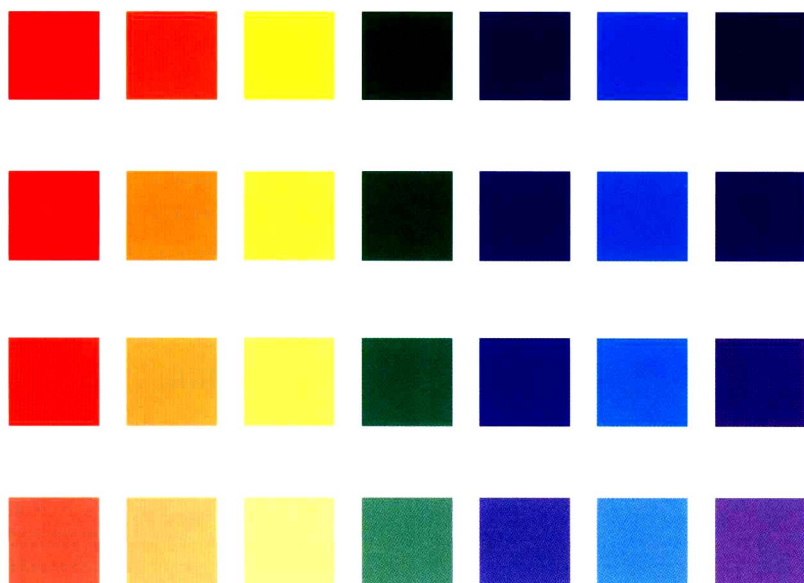


图 3 明度

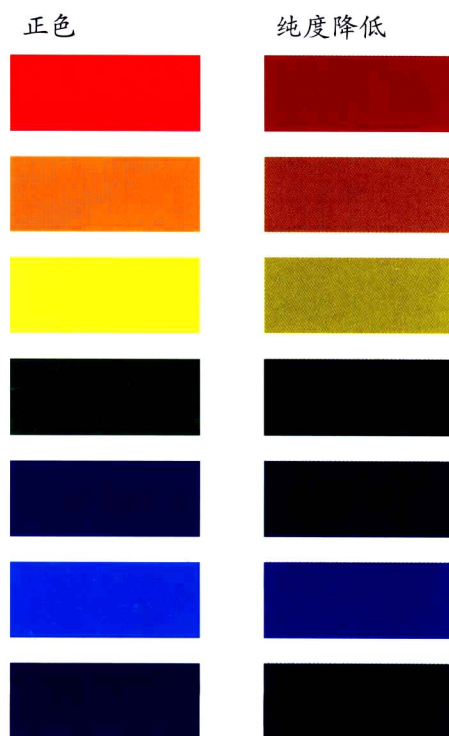


图 4 纯度

第三节 色彩的冷暖

冷暖关系是色彩绘画中的重要关系之一。我们知道色彩本身是不会散发出冷暖的,所谓冷暖只是色彩给人的心理感觉,每一种颜色都会通过视觉带给人一定的冷暖感觉。在色环中,从蓝色到紫色之间的颜色为冷色,这类色使我们联想到海洋、天空、冰山等,产生寒冷之感和宁静、悲凉、深远的心理感觉;从红色至黄色之间的颜色都是暖色,看到这些色会使人联想到阳光、火焰、热血等,产生暖的感觉和热烈、振奋、向上的心理感觉。

所有颜色中最暖的是红橙色,最冷的是蓝色。但色彩的冷暖关系是相对的,例如:在同是暖色的红色系中,大红比朱红冷,深红比大红冷,紫红比深红冷;紫色是中性色,同蓝色比它是暖色,而同红与橙相比,它就成了冷色。在黄色中加入红色就变成了暖黄色;反之,在黄色中加入蓝色它就变成了绿色,加入的蓝色越多,这个绿色就越冷。

色彩的冷暖关系是在相互依存、相互对比的状态下存在的,没有比较就没有冷暖。即使是一个在色彩理论上很暖的色相,若没有冷色与之对比,也不会充分显示出它应有的暖色感觉。所以,色彩的冷暖感觉是通过对整个画面的色彩进行分析和比较产生的。表现出这种冷暖变化,就是我们常说的冷暖关系。在色彩绘画中,冷暖关系的表现是一个很重要的方面。(图5)



图5 受光与背光的冷暖关系

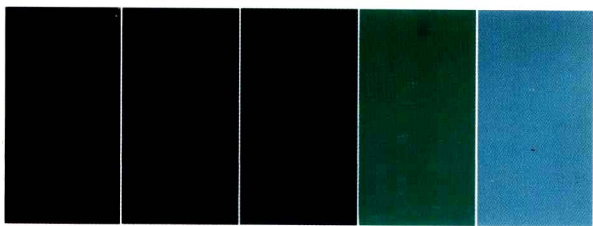
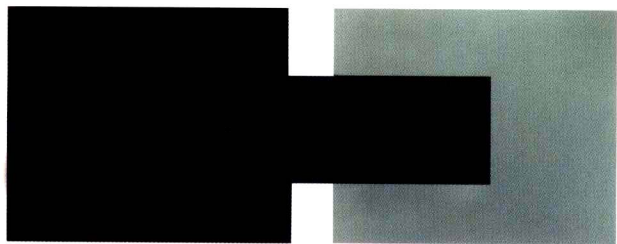


图6 明度对比

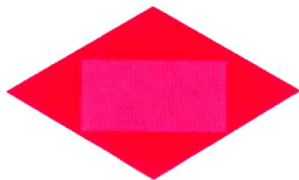
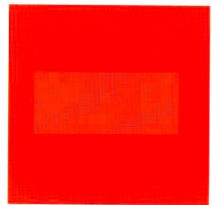
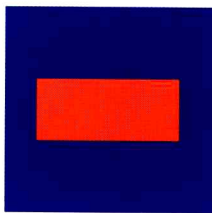


图7 同样一块颜色在类似色对比中纯度降低,在对比色环境里纯度提高

第四节 色彩的对比

1. 明度对比 在中国画中,运用不同深浅层次的墨色被称为“墨分五色”,它们在画面中形成了不同深浅层次的对比关系。实际上,墨色的深浅明暗的对比关系和色彩的明度对比是同样的道理。

将一种颜色放在周围明度很高的色彩环境中,该颜色就会显得比实际明度更低;反之,若将一种颜色置于明度很低的色彩范围里,该色所显现出的明度又会高于其本身所具有的明度。(图6)在我们所面对的写生对象中,实际的明度变化常常是很丰富的,但在绘画过程中,根据画面的需要常常运用经过概括的明度关系来形成对比。如果没有概括和提炼,依据我们所见到的有多少层次就画多少明度关系,就会使画面明度关系趋于庞杂和灰暗,因而降低表现力。所以,要根据画面的需要,将复杂的明度关系概括为几种主要的层次,有意识地使画面产生有节奏的明度对比。绘画中经常讲到的“黑白灰”大关系,所指的就是经过概括的明度关系。

2. 纯度对比 任何一种颜色都有自己的纯度,在色与色的搭配中就会出现纯度关系,纯度对比即鲜艳之色与灰性之色的对比。但这种纯度对比关系是在比较中得来的。在画面中运用纯度对比会对色彩之间的对比因素产生影响,从而达到我们要表现的色彩关系。

在色彩对比中,即使某种颜色具有较高的纯度,如将其置于有更高纯度的色彩环境里,其原有的纯度会因缺少了对比因素而显现不出。相反,把一块具有一定纯度的颜色置于纯度较低的灰性色环境之中,我们对其纯度的感觉要明显高于其实际的纯度。(图7)

3. 补色对比 一种原色与其相对的两原色混合而成的间色之间所产生的色彩关系为互补色关系。如红与绿、黄与紫、橙与蓝,皆为补色关系。一种颜色的补色可以用视觉残象的原理进行验证,在光线较充足的情况下,当我们的眼睛盯着这块颜色看一会,然后将目光移向暗处时,我们会感觉到这块颜色的外形仍然存在于视觉中,只是其色相发生了变化,而这个残留的色相就是原先那个色的补色。在补色的对比中,并不是每一对补色都会产生同样的对比效果,而是各有不同。如:红与绿,其明度相同但冷暖差异大;黄与紫,在补色对比的同时,具有很强的明度对比;蓝与橙,冷暖对比强烈,明度对比明显。在色彩画中运用补色对比能够增强画面的色彩对比效果,补色对比是色彩对比中感觉最为强烈的。但在水彩画中,补色的对比往往是在降低了饱和度和纯度后使用的。一块灰色有时捉摸不定其色彩倾向,看它旁边的比较鲜艳之色,这个灰色往往是倾向于这个鲜艳色的补色。

4. 冷暖对比 即冷色与暖色组合而形成的对比关系。冷色与暖色并置,使冷色更冷,而暖色则更暖。在色彩绘画中,冷暖关系无所不在,它们之间的关系是相对的,有的强烈,有的微妙,冷暖色的对比是色彩对比中的重要对比因素。

第五节 色彩的观察

1. 色彩变化的主要因素

为了能比较清楚地看出反映在物体表面的色彩变化规律,我们把影响物体色彩变化的因素概括为:光源色、固有色、环境色。

①**光源色** 即照射物体的光的颜色。平时我们所见日光的颜色呈白色调,在早晨或傍晚所见的日光的颜色是暖色,而阴天、雨天的日光由于云层的影响则呈冷色调的倾向。月光照射在物体上的颜色也是偏冷的。一般白炽灯光、火光、烛光是暖的,日光灯则有冷的倾向。物体的固有色在不同光源色的影响下,其色调会发生不同的变化。光源色的影响主要反映在物体的受光部,观察色彩变化时,我们应该将物体的固有色与光源色联系起来整体地加以理解和表现。

②**固有色** 即物体本身所具有的颜色,是体现物体色调的基本条件之一。在自然界中,许多已经在我们的心目中形成固定概念的色彩,却并不像我们所想象的那样固定不变。例如:我们常说蓝色的天空、蓝色的大海,然而人们实际见到的海,其色彩却常常不是蓝色,有时是灰绿色,有时是粉绿色,也有时是橘黄色或者其他我们难以凭空想象到的色彩。因为物体的固有色本身并不是概念化的色彩,其色彩也是千差万别的,而在光源色和环境色的影响下使它产生了更加丰富的色彩变化。尽管这样,在色彩写生认识色彩的过程中,我们还是要要有观察和表现固有色的意识,这种意识是建立在整体观察和整体表现的基础上的。我们描绘的一组景物中的每一个物体,都有它的固有色。它们之间相互组成了一个复杂的、富有变化的、相比较而存在的、整体的色彩关系。若过分地强调光源色和环境色而忽略固有色,同样是抓不住画面主调的。

③**环境色** 亦称条件色,即能够对物体的色调产生反射影响的色彩。世界上的所有物体都不是孤立的,而是存在于特定的相互关联的环境之中。例如:画室内有特定的环境,有白色的墙壁、土红色的地板、明亮的窗户、各种颜色的衬布及画具等等;在野外则可能有蔚蓝的天空、绿色的草地、浓郁的树林以及清澈的溪水等等。这些物体都有自己的颜色,并相互产生反射作用,对画面色调有着明显的影响。不同的物体质地和不同的物体固有色,对环境色的敏感程度是有差异的。一般来说,表面光滑一些的和浅颜色的物体比较明显地反映出环境色的影响。光源色、固有色、环境色相互影响的程度决定着画面的色调,而环境色的影响较多反映在物体的暗部。

认识到以上三个要点,我们就清楚地知道了,绘画中的色调关系是受哪几个方面的影响,明确了观察和表现色彩的变化该从哪儿入手,写生时就会胸有成竹。

绘画是离不开画家的观察和感觉的,即使我们总结出一套理论性的东西作为写生过程中的指导方法,也替代不了我们的主观感觉。所以,观察自然界中的色彩变化获取自己对自然界物体的色彩感受这是最为重要的。大家面对同一景物,都用同样的观察方法来观察对象,但因为每个人的感觉和理解的不同,所以也不会画出相同的画。作为一个画家,必须时时处处去有意识地培养自己的艺术感觉,不仅仅是在画画的时候,而是在生活中的每时每刻。感觉与理解紧密地结合,才是画水彩画应该遵循的观察方法。

2. 观察方法

色彩的观察依赖于对色彩的认识,只有正确地认识色彩,才会正确地观察色彩。在学习色彩绘画中,通过写生的训练过程逐渐培养起一种对色彩的感受和识别能力,是非常必要的。

对一个画家来说,总要受到诸如不同时代、不同民族、不同素养、不同观念、不同个性等一系列因素的影响,而画家们往往又都代表着或倾向于某种艺术流派。于是,我们就见到了艺术世界中如此丰富的绘画作品。

对于一个画家来说,需要做的是通过有针对性的写生实践,研究客观物象在自然光或在灯光下的色彩变化规律,培养自己作为艺术家所必不可少的观察、分析、感知、认识色彩的能力,获得丰富的色彩画的专门知识,进一步提高自己的色彩审美能力。

自然界的色彩是复杂多变的,即使是最忠实于自然的表现也不可能把自然的真实色彩画出来。所以,作为艺术表现,不必去照抄自然。艺术是需要主观感觉的,色彩尤其如此。要有正确的感觉,就要到生活中、到自然界中去观察,关起门来找感觉是不行的。把自己放在色彩世界中,用正确的观察方法去观察和感受色彩,是步入色彩之门的阶梯。

不少初学者认为看到什么样子画出来就行了,还有的为了画得色彩和对象一致,干脆调出一块色孤立地对对象比较,以鉴定准与不准。上述的画法缺少正确的引导方法,不可能画出理想的色彩画来。

学习色彩画首先要训练正确的观察方法。正确的观察方法一是要整体地看,要同时、整体地看到被描绘的全部物象,不能只看局部忽略整体,只看概念的固有色而忽视光源色和环境色的影响。实际上自然界一切物体色彩都是整体统一的,都处于彼此相联系的状态,每一局部色彩都应服从总体上的色彩关系,应当始终保持“看关系”、“画关系”的方法,只有这样才能抓住色彩的总趋向、总印象,才便于察知各部分的相互关系。二是要比较地看,把两三块颜色互相比,比较其色相、明度、纯度及冷暖差别。“比较”是整体观察的进一步深入,要找准物象的色彩关系,就要不断地进行比较。

观察色彩相互之间的关系要有整体意识。同样一块颜色,孤立地看,与将其放在一定的色彩环境下对比着看,给人的感觉是大不相同的。写生中,物体是存在于环境之中的,体现在物体表面的色彩不可避免地会受到环境的影响。只有将所有的色彩因素同时作比较,才会正确地表现画面的色彩关系。关于这一点,在印象派的绘画史中有一个生动的故事:有一天,库尔贝在室外观看莫奈的写生,莫奈因为要等待太阳的升起迟迟不肯下笔。库尔贝觉得奇怪,于是建议莫奈不必因此而耽误时间,可以先画最暗部,而莫奈却不同意地说:色彩关系不对。在莫奈的观察方法中,自然界所有物体的色彩是一个整体的大关系,只有将所有的色彩同时收入眼中,才能正确地表现出色彩关系,而太阳升起之前与之后的色彩变化,并不仅仅是局部的变化,它会使整体的色彩关系发生变化。这个故事也告诉我们,观察色彩不可以局部地进行,要整体地同时将对象的各种色彩因素进行比较。“比较”是获取正确色彩关系的途径。

第六节 色调

色调即色彩的调子,是指一幅画的色彩总倾向。绘画离不开调子,在单色的素描中有明暗调子,在色彩绘画中

有色彩调子。色彩调子指的是一幅画中总体的或基本的色彩倾向。调子起着对画面色彩的支配作用,如果哪一块颜色不从属于主色调,就会出现不正确的色彩关系,使画面的色调看上去很不舒服。就像在交响乐队中,虽然有各种各样的乐器,但大家都要遵循着统一的音调和旋律,在乐队指挥的统一指挥下才能演奏出和谐乐章。如果哪一件乐器跑了调,就会发出不和谐的声音。

尽管存在于色彩世界中的物体有着千差万别的变化,但由于受到了一致的光源色和环境色的影响,使这些并不统一的色彩非常和谐地存在于自然界之中。对色彩写生而言,色调包括两种含义:一是指自然景物中在统一的光线笼罩下所显现出的和谐的色调;二是指我们画板上的作品中由各种色彩的对比与调和因素组成的有整体关系的色调。影响自然景物色调变化的主要因素是光源色、固有色和环境色之间的相互作用。在表现不同季节、不同气候的风景画中,色调对于整个画面气氛有着至关重要的影响。同一景物在不同光的影响下会产生不同的色调。我们常见的晴天、雨天、中午、傍晚等等气候环境,都会对色调产生决定性的作用。

不同的色调可以按以下几个方面进行区分:

(1)从明度方面分:可分为明亮调子、深暗调子,例如雪景、海景多为明亮调子,而夜景、森林等多为深暗调子。

(2)从色相方面分:可分为绿调子、橙调子、蓝调子、冷调子、暖调子等等,例如夏天的草原多为绿调子,秋天的树林却呈现橙调子、暖调子,而冬景则多是蓝灰调子、冷调子。

(3)从纯度方面分:可分为纯度较高色彩跳跃的鲜艳调子、纯度较低色彩平稳和谐的灰调子,例如阳光下的风景多为色彩鲜艳的调子,而阴雨天气中的风景则可能是色彩柔和的灰调子。

在表现不同的情绪方面,色调也对画面起着重要的支配作用。例如高昂而热烈的调子、低沉而忧郁的调子、明快而轻松的调子、深暗而沉闷的调子等等。画家们总是通过运用不同的色调来表达自己主观感情的。

在具体处理画面色调时,一是要注意抓住主色调,即抓住基调,尤其是在对比调子的状态下。要做到这一点就必须处理好各局部的颜色与整体色调的关系,任何局部的颜色都不是孤立存在的,而是服从于一定的主调,一幅画即使有很丰富的色彩变化,也不能破坏主色调,一定要避免喧宾夺主。二是要避免走到另一个极端,画出缺少色彩变化的单色画。色调除了成对比关系存在外,还可以成调和关系存在。调和是画面色彩之间的协调与统一的关系,在画比较统一调和的色调时特别要注意找出色彩之间的细微变化。

写生中,对景物和画面整体的色彩关系,我们都应集中到色调上来认识,要在全面观察景物的开始就很快地抓住。有了对色调的认识,在你画画的时候就可凭自己的色彩感觉,胸有成竹地去完成你的写生画。(图8)

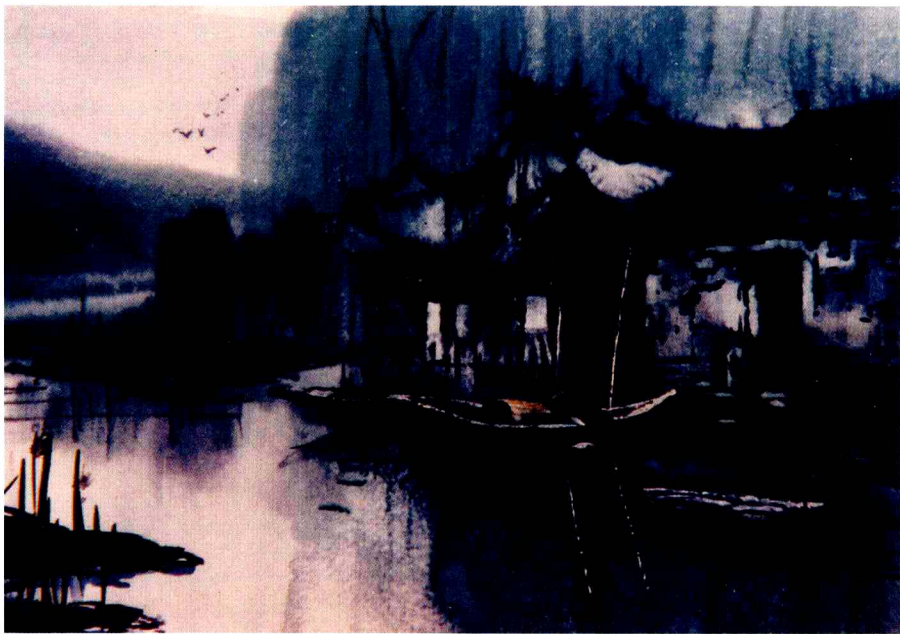


图8-① 冷调子 于炳强



图8-② 暖调子 雅拉珀·汤姆希尔



图 8-③ 黄调子



图 8-④ 灰调子

第七节 色彩的空间表现

绘画是在只有上下左右的二度平面上进行的,然而我们所要表现的现实空间却是有纵深层次是三度空间。要表现出这种纵深感,除了运用线和形体透视的方法外,运用色彩的空间透视表现法是必不可少的。

由于空气中存在着水蒸气和尘埃,再加上光线的作用,造成了色彩在空间传递时的变化。存在于空间的物体受这些影响,距离我们近的物体轮廓和结构清晰,色彩对比强烈;距离我们较远的则轮廓和结构模糊不清,色彩的纯度和对比也明显减弱了;最远处的甚至只剩下了大的外轮廓和看不见结构的模糊的灰色。这就显现了明显的空间感,自然界不同的气候条件又会使这种变化更加丰富。(图 9)

通过这些分析和观察,我们可以得出这样的结论:存在于自然界中的景物色彩是有空间透视的。由于条件的不同,有强烈、有明显、有微弱等不同的空间透视状况。然而,作为绘画,我们完全可以通过自己的观察和分析,根据色彩空间透视的规律,用夸张、提炼、概括、强化等方法来充分表现画面的空间感。

自然界中形与色是不可分离的,映入我们眼帘的必然是形和色的综合体。对水彩画而言,色彩的体现占有更加重要的位置。我们常说的“素描靠理解”、“色彩靠感觉”,就是强调感觉在色彩绘画中所占据的更加重要的位置。



图 9 景物空间变化

第三章 水彩画的艺术特色与基本技法

第一节 水彩画的特点

每一种艺术形式都有自己的特点和艺术价值。作为一种独立的艺术形式,水彩画的特点是与其所使用的工具与材料特性紧密联系在一起。水分的运用、颜料的透明,形成其透明而空灵、清新而流畅、滋润而含蓄的特性。水彩画的水色交融极富表现魅力,它的艺术特色与魅力是其他画种所不具备的。虽然,要画好水彩画要求我们熟练地掌握它的工具与材料特性,但一幅好的水彩画应该是水彩技巧与精神内涵相结合的产物。所以,从开始学习水彩画的第一天起,就应该培养自己从生活中、自然中捕捉美的意识,这种意识会对你将来的发展起到至关重要的作用。

从广义上讲,水粉画也是用水为调色媒介的色彩绘画,也包括在水彩画的范畴之中,但因它的颜料特性是不透明,与水彩画的透明效果相比,感觉是大不相同的。所以对于水彩画突出它的透明感是最为重要的。

值得注意的是,追求透明和空灵的水彩画特点,必须建立在一定的造型和色彩基础之上。如果画画过程中只注意表面的东西,根本不重视基础要点,即使水分运用得不错,颜色很干净,也有透明感,然而,由于缺乏坚实的结构,绘画语言贫乏而苍白无力,那么,所画出的画也只能是单薄平板没有分量的东西。所以,在学习水彩画最初阶段,还是应该不怕画脏,不怕为了寻找更多的层次而使色彩的透明感降低,而应该以能画出一幅有一定的造型和色彩基础的作业作为自己的追求。

第二节 水彩画的工具和材料

1. 水彩纸 水彩画对纸有特殊的要求。首先是要厚一些,重量一般要 150 克以上,质地也要结实;其二是纸面不能太光滑,要有一定的表面纹理,而且纹理的粗细以及凹凸的程度对于画出的画都有着直接的影响。对吸水性强的要求也是我们选择水彩纸的条件之一。

目前,国内常见的河北保定、浙江温州生产的水彩纸都比较好用。近几年,国内的市场上见到一些进口的水彩纸,如英国的瓦特曼、法国的康颂。作为长期作业,用高质量的纸还是很值得的。

除了常用的白色水彩纸以外,有时为了画面的色调需要,也经常使用某种浅色调的水彩纸,使用这种纸能达到色调上事半功倍的特殊效果。但作画过程中应考虑到底色与整个画面色调的关系,个别白亮的地方可以用白粉提亮。

画水彩时,如果想比较长时间完成一幅画,最好是把纸裱在画板上。这样不但能够使纸面始终保持平整,而且能使我们作画时的感觉更好。(图 10)

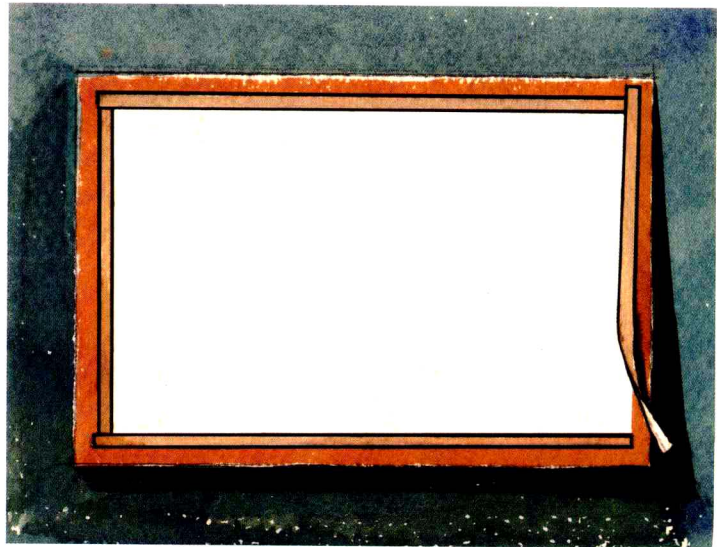


图 10 裱纸方法 将画纸背面均匀刷湿,然后将画纸正面向上平放在画板上,用事先裁好的纸质比较结实的纸条,刷上浆糊(胶水和乳胶皆可)把画纸四边贴牢,干后画纸非常平整。

2. **笔** 适合画水彩画的笔种类很多,水彩笔、水粉笔、化妆笔、底纹笔、国画笔等等都可以使用。从笔的形状上可分为平头笔、圆头笔、尖头笔;从材质上可分为狼毫笔、羊毫笔、兼毫笔及近几年出现的尼龙笔等。不同的材质有不同的特点,如:羊毫笔的吸水性好,适合画大面积的色块及渲染;狼毫笔的质地较挺拔,适合画结构清楚而结实的部位;尼龙笔则有很好的弹性,适合做最后的结构调整和对某些部位的强调。每一种笔都有不同的大小号码,我们可以根据所画幅面的大小选用合适的画笔。

新笔往往不太好用,用过一段时间的笔会更得心应手。对自己常用的笔一定要维护好,每次用完都要仔细地清洗干净。不要画完画后笔锋朝下,随意扔在洗笔罐中,那会影响以后的使用。

3. **颜料** 目前国内市场能够见到的水彩颜料品牌很多,档次差异也比较大。国产的颜料有马利牌、飞鹰牌、鹅牌、熊猫牌等;进口的颜料价格相对高一些,主要品牌有:英国的温莎牛顿牌、荷兰的凡高牌、伦勃朗牌等等。

水彩颜料与水调和以后有明显的透明性,但这种透明性是相对的。绘画过程中涂抹的次数,加入水分的多与少以及不同颜色的混合,都会影响颜色的透明程度。赭石、土红、群青等矿物性颜料有沉淀效果,运用恰当能为画面增辉。

4. **调色盒** 调色盒是用来贮存和调配颜色的,一定要选用白色的,以便能较明显地分清色相。

向调色盒中挤入颜料要遵循一定的规律,一般是根据其明度的高低和冷暖的顺序来排列的。特别要注意的是,不要把对比色、互补色放在相近处,而应把调和色、邻近色放在相近处。

如图:

白色	土黄	朱红	玫瑰	赭石	钴蓝	群青	青莲	
柠檬黄	橘黄	大红	生褐	翠绿	湖蓝	普蓝	备用	
中黄	橘红	深红	熟褐	草绿	深绿	备用	黑色	

水具 室内画水彩用的水具较随便,但不能太小,而室外写生时则应配备便于携带、不易摔碎的为宜。同时,要准备一个能够喷雾的小喷壶,在气候较干燥时经常向调色盒里喷点水雾,这样会使你的颜料保持湿润,便于使用。(图 11)



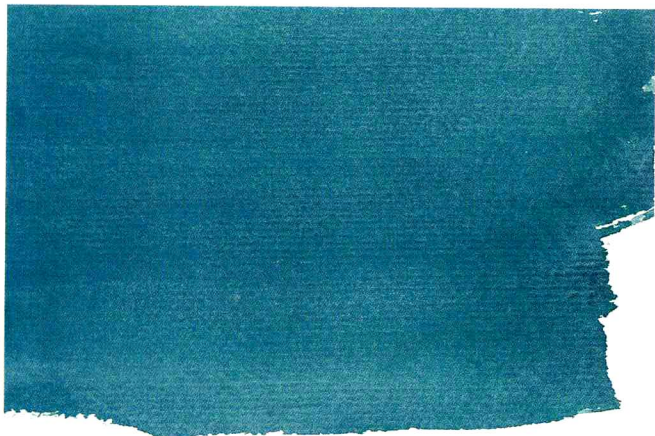
图 11 水彩用具

第三节 水彩画的基本技法

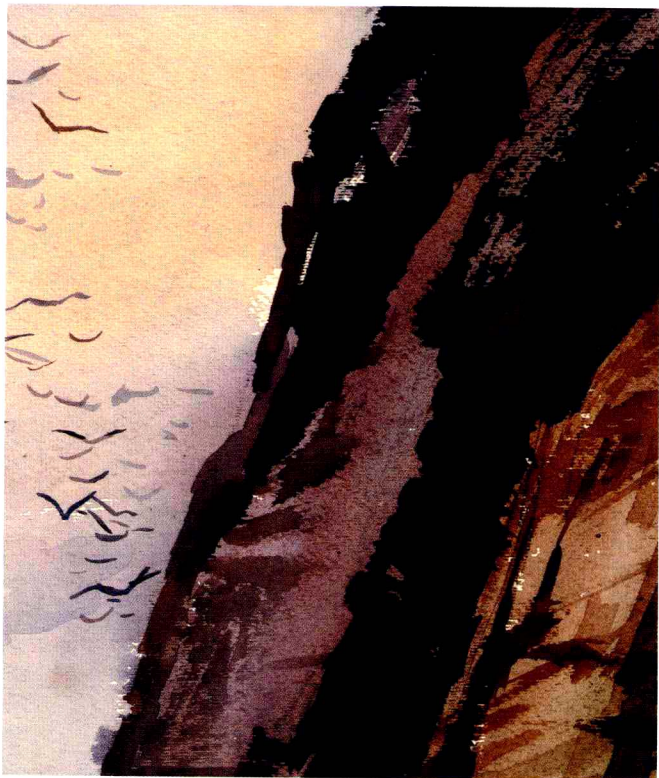
根据以水为调色媒介的特点,水彩画的基本技法一般分为干画法和湿画法两大类。在作画的过程中,一般要根据画面所要表现内容的要求,干湿画法结合运用。

1. 干画法

干画法是指在已干的底子上涂色,并不是说笔的干与湿。实际上,用干画法时,笔的含水量有时是很饱满的。干画法分以下五种:



(1)平涂法 在水彩画中这是一种最常用的技法。调配出颜色后用较大号的笔,水色饱满地涂色,尽可能涂得看不出笔触的痕迹,使之产生一种平整单纯的效果。(图 12-①)



(2)重叠法 指的是在已干了的色底上重叠涂色的方法。具体方法是在第一遍色干了之后,再调出较薄的色,充分利用水彩色的透明性逐层地叠加。用这种方法画画的时候,可以不必手忙脚乱,而是比较从容地去完成。这种画法初画水彩者较容易掌握。但叠加时要注意不要画得层数过多,要考虑透出底色的混合效果,以免使色彩显得灰暗而失去透明感。(图 12-②)



(3)并置法 与重叠法不同的是,在第一个色块旁并列地涂另一色块,在邻色干后再涂色,使轮廓更清晰。倘若在不干时并列涂色,为使色彩不产生相互渗化,可以适当地间隔出一点空白再涂色。(图 12-③)



(4)枯笔法 枯笔即较干的、带有飞白的笔触。用含水不太饱满的笔和比较快的运笔速度,就能画出枯笔的效果。运用带有飞白的枯笔表现苍老的树干、凝重的山石以及古老的建筑物,会比较恰当地强调出质感和气氛的特征。结合纸纹的利用,有意识地运用枯笔的飞白,还能画出一一般画法难以达到的细部质感的效果。



(5)留白法 白色的浪花是根据其动态结构留出来的,用笔要灵动而准确。(图 12-④)

2. 湿画法

湿画法是一种在底色不干的情况下连续着色的画法,是最能体现水彩画特点的画法之一。它借助于“水”这种媒,在用水上做文章,使每一遍色相互渗化到一起,形成水色交融的效果。湿画法的具体技法很多,这里主要介绍以下五种:

(1)湿纸法 此种方法分为涂水与浸水。涂水的方法是将裱好纸的画板平放,用大号的羊毫排笔或底纹笔饱蘸清水,在纸面上涂水。可以全部涂满,亦可根据需要局部地涂刷。浸水法则是全部将纸浸湿,可以把纸放在水里浸泡几分钟,使纸吃透水,然后取出铺在画板上,用湿毛巾将浮水吸净后开始作画。为了使水分干得慢一些,也可浸泡后直接将纸放在玻璃板上,吸净表面浮水后再开始画。这样纸张能够比较长时间地保持湿润状态,使湿画法进行得更加从容。

用湿纸法表现雾景、雨景以及一般风景中的天空、远山、大面积的树丛等等,都是非常出效果的。在湿纸上着色,于纸面水分多少不一,容易造成水分的难以控制,掌握不好就会出现水色乱流或水迹片片,使画面难以收拾。所以,在刷水时应尽量均匀,作画时掌握好水分的多少,画面湿到什么程度要心中有数,使涂色时间恰到好处,这是掌握湿画法的一种技巧。

但在用湿纸完成的画中,画面湿时与干后的色调感觉会出现一定的差异。一般是干后的画色调会变淡变灰一点,所以,作画时的用色要注意饱和度高一些,色调对比要比实际感觉略强一些,以保证其变淡后达到预期的效果。当然这种变化的程度,与使用什么样的水彩纸也有直接的关系,这需要在实践几次后才能逐渐掌握。



(2)湿接法 在邻色不干的情况下,趁湿接色,使其渗化,即为湿接法。湿接法的着色特点是:色与色之间过渡柔和,衔接自然,变化微妙,生动润泽。用湿接法着色要水分饱满。铺色时既可以由浅入深,亦可以由深入浅。此方法多用于较短时间的画中,面积也不宜太大,要以强调一种生动鲜活的画面感觉为主。(图 13-①)