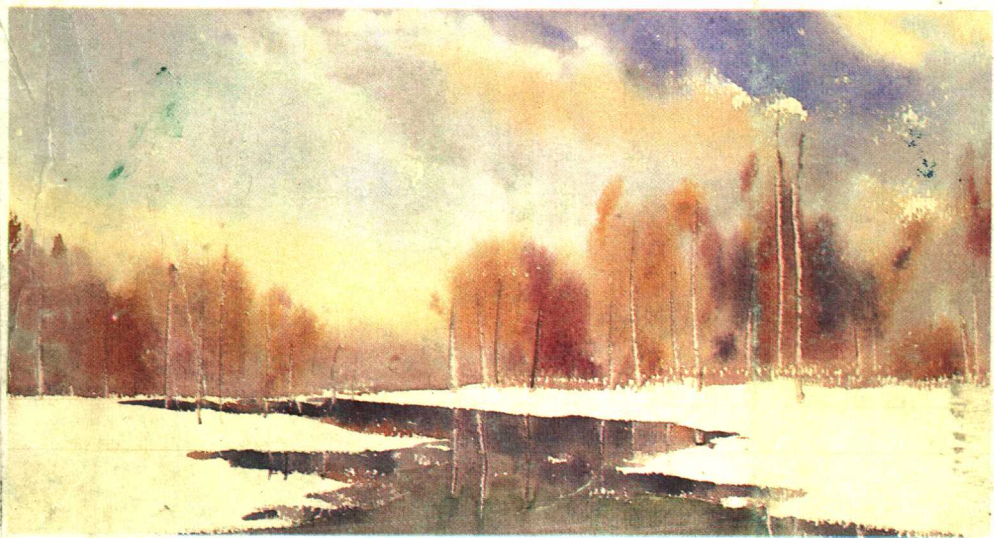


水彩风景画技法



陕西人民美術出版社

蔡南生 著

水彩风景画技法

SHUICAI FENGJINGHUA JIFA

陕西人民美术出版社

出版说明

水彩画是以水为媒介调配胶质颜料,画在白色底纸上的一种色调透明滋润、鲜明轻快,画面水分淋漓,色彩变化丰富的画种。十五世纪末,水彩画产生于欧洲。十八世纪初期起水彩画在英国得到巨大发展,进而形成独立的画种,名家辈出,群星辉映。水彩画传入我国后,由于绘画工具简便,表现力丰富,特别是水彩风景画,能在很短时间内描绘出大自然的绮丽风姿和神妙变幻的色彩,给人以无限美好的精神享受,同时又具有实用价值,立即获得了大批的爱好者。为了满足广大水彩画爱好者和初学者掌握水彩风景画基本技法知识的迫切需要,我们约请水彩画家蔡南生先生,编著了这本《水彩风景画技法》。

有关水彩画法的书籍国内过去曾出版过多种。但大都示范图例偏少,而且使用了许多黑白图例。这无疑是一种缺憾。既然是介绍基本技巧和方法的工具书,而有些技法是很难用文字说清楚的,因此这类书示范图例不仅要精,还要多,以便读者悉心“捉摸”。既然学习水彩画技法是为了了解色彩变化规律,提高运用色彩造型的能力,那么,解释技法的图例就应该是彩色的而不应该是黑白的。否则,就会使初学者如堕云雾之中,陷入困惑之境。

《水彩风景画技法》在编著过程中,充分考虑到大多数初学者没有机会和条件投师的实际情况,吸收了其他版本之合理部分,弥补了其种种不足,突出了自己的长处,采用多图例、多示范、先实践、后教技法理论等行之有效的方法,把全书内容概括布局为三编十章二十节。内容大体是:第一编提纲挈领地介绍了水彩画的工具、材料及性能、笔触与趣味、水彩画与素描的关系等基本概况;第二编从色彩平涂变调练习、描绘几何形体到静物写生,以分解图例为先导,开始水彩画技法的初步实践与基本功的扎实训练,并且在同水粉画图例的对照比较中,透彻地阐述了水彩画的特点;第三编是本书的重点内容,占去了主要的篇幅。这一编列举了大量的彩色示范图例,详尽地解析了树木、天地、山川、河谷、雾雨、冬雪等风景画法及构图规律。作者精心为全书绘制彩色图例一百二十五幅,又从二百多幅写生作品中选出九幅代表作附于书尾,供初学者和爱好者学习和鉴赏。因此,图例丰富,方法新颖,实践性强,成了本书最主要的特色。

水彩画最长于表现风景,《水彩风景画技法》的主要内容也正在于此。这就不可避免地形成了本书在题材上比较狭窄的局限。但这与那些面面俱到的粗浅之作是不能相比的。蔡南生副教授专一于风景画的探索研究已三十余年,积累了丰富的绘画实践与教学经验,其著作显示出可喜的研究成果。另外,书中众多的分解图例不仅仅属示范之作,它们本身同时具有独立的艺术审美价值。作者的风景画创作,用色准确生动,笔触流畅,简洁质朴,色调明快富于诗意,细致地表达了作者对大自然美的真切感受和对生活的无比热爱。相信读者会从书中美妙的艺术作品和言之有物的精练文字中,启发无穷的美感联想,从而激起心慕手追的强烈学习愿望。

一九八七年九月

目 录

第一编 水彩画的一般概况	(1)
第一章 工具、材料及性能	(1)
第二章 水彩画简介	(2)
第一节 名词及术语解释	(2)
第二节 水彩画的基本技法	(6)
第三节 水彩画颜料的性能	(7)
第四节 笔触和趣味	(10)
第五节 水彩和素描的联系	(11)
第六节 画幅大小的处理	(11)
第二编 初步实验与基本训练	(13)
第一章 最初的实验	(13)
第二章 以简单的静物写生作室内的基本训练	(17)
第一节 从几何形体到静物	(17)
第二节 水彩画与水粉画的区别	(18)
第三章 水彩画容易出现那些弊病	(21)
第三编 水彩风景画法	(24)
第一章 层加法是水彩画的基本方法	(24)
第一节 层加法	(24)
第二节 连续着色法	(26)
第二章 树木是风景画的重要课题	(27)
第一节 几种画树的常用方法	(27)
第二节 明暗分割法	(28)
第三节 层层重压法	(29)
第四节 空白法	(31)
第五节 应用粗面纸	(31)
第六节 树与天空、地面	(32)
第三章 山川、河谷、天空、地面	(34)
第一节 河谷、平原	(34)
第二节 峡谷河流及上空	(35)
第三节 兰色的山谷	(37)
第四节 利用大粗面纸的性能	(39)
第四章 严冬白雪——银色的世界	(40)
第五章 风景画的色调与构图	(40)
图版及说明	(45)

水彩风景画技法

第一编 水彩画的一般概况

第一章 工具、材料及性能

水彩画需要多次地反复习作方能有所进步。在我看来,良好的工具和较差的工具都能达到学习的目的。目前我国制造的水彩画工具及材料,是可以满足我们初学或提高的使用需要的。

一、**纸**——纸是水彩画材料中最主要的材料。一定要用水彩画纸,而且要有纸纹,不能用平滑而又丝毫不能吸收水分的纸。水彩纸在使用时,少量的水分被吸收到纸的表层,大部分水在纸面上流动,纸面上不能有油脂,因为油水不融;也不能有腊或其他化学物品附在纸面上。目前,我国纸的品种很多,大致可以分为二类:

1、**细面**——常用的一种是 150 克,表面有纸纹,但起伏差异不大,能吸收水分又能使一部分水分在表面流动,对色彩的反映效果较好。另一种纸是 180 克,具有同样的功能,能容纳更多的水分,不致于使水任意流动。

2、**粗面**——纸的表面呈有规律的粗纹,能吸收大量的水分,水多时顺着凹纹流动,水少时色层附在凸纹上,出现很多白色的斑点,好象国画中枯笔扫过留下的飞白。

不论习作和创作,只能用水彩画纸,不要用代用品。例如道林纸、铜版纸、制图纸、硫酸纸、吸水纸、以及和这些类似的纸。

二、**笔**——一支好笔有助于表现好的技巧,最好是水彩画笔,它能含住大量的水分。所用的笔不论有锋或是齐头的,它的尖端要能内收不能外放,且要笔锋端正不偏。

中国毛笔是良好的书写笔和绘画笔。一般来说都有很好的笔锋,不论狼毫、羊毫都能在我们作画的过程中产生良好的笔触。

三、**颜料**——我国出产的 18 色、12 色马利牌、飞鹰牌、熊猫牌等颜料都具有鲜亮透明的效果,经过调配后不变质,画到纸面上能透出白色纸底。

四、**调色盒**——目前我国生产的几种调色盒,使用起来都很方便,但当我们要制作大幅作品时,就必须增加较大的杯盘。

五、**水壶**——在进行室外写生时,最好有专用的水壶,但是这种水壶盛水量很少,在进行较大画幅的写生时,要改用大一些的容器。

六、**写生板**——只要一块轻巧的平板便可。

关于工具材料各人根据自己的经济条件来购置,而重要的是刻苦学习,以找到正确的途径。

第二章 水彩画简介

第一节 名词及术语解释

一、**媒介** 绘画颜料附着于纸面、布面、板面要有一种液体来起媒介作用,这些媒介物有油质和胶质等,如油画使用的调色油(亚麻仁油),水彩画的媒介物就是稀释颜料用的水。通过水的附着力,使颜料栖身于纸面上。

二、**色彩** 光线照射下的不同性质的物体对光经过不同程度地吸收而反射到视觉上所显现出来的一种复杂现象。一切色彩都是从白光中分析出来的。白光和日光在三棱镜折射下,可分为红、橙、黄、绿、青、兰、紫七色。白色是物体反射白光大部或全部而产生的;黑色则是白光被物体大部乃至全部吸收的结果。研究色彩成因原理、变化和光照等等关系的学问叫做色彩学。色彩和绘画有着非常密切的联系,是绘画的主要因素之一。

三、**色调** 指画面色彩的总的倾向。但也可以细分。应用在局部和细部,如在色性上,有冷调子和暖调子;在色相上有紫调子和红调子等。此外还有在色彩对比上的互补色调(就是对比调)。尽管名称多种多样,画面的协调统一是主要的方面。表现不同的主题应有不同的色调、不同的典型环境和思想情感。

四、**色相** 就是色彩的相貌,即颜色的种类和名称,为了区别大自然中各种色彩所表现出来的现象,人们将它分类命名。如红、橙、黄、绿、青、兰、紫,这是阳光七色,即标准色。物体反射吸收光量的不同,产生各种不同的色相。如土黄、柠檬黄、草绿、翠绿、普兰、钴兰、朱红、西洋红、玫瑰红、赭石、朱红、桔黄等,都是色彩的相貌。

五、**色性** 指色彩的冷暖属性。按人们的感受,将色彩分为寒暖两大类。

1、**暖色**——使人看后联系到现实生活中发光发热的物质和现象,如红、橙、黄。

2、**冷色**——在目触之下使人联想到冰雪、水面、高空产生寒冷的感觉的色类,如兰、绿、紫等。

3、**中间色**——介于寒暖之间,有冷暖不同的性质。如绿、翠绿倾向于冷,草绿中含有大量的黄色成份,倾向于暖;又如赭石,也叫火烧棕¹,倾向于红;梵达克棕²居中而近暖;生赭倾向于绿,比起前两种要感觉冷一些。中间色带有很大的复杂性。还有很多不同倾向的灰都是中间色,中间色在色彩画中常常被广泛地应用。

六、**色彩透视** 又称为空气透视,也就是色彩的远近法,和形象透视有直接的联系。形象透视和色彩透视变化是统一的、一致的,例如树木,近者明亮倾向于暖,所以发黄绿色,而次近呈草绿或橄榄绿,中景是灰绿色,远处变成灰兰色,最远的部分灰兰而又呈现出紫色和所有的远景几乎化为一色。以我之见,为了区别于透视,所以把它叫做色彩递减或依秩递减。

七、**色彩对比** 一般概念是指两种不同的色彩并列在一起时,在视觉上引起人们产生一种强烈的感觉。色彩对比分色度对比和色相对比两种。色度对比是明色和暗色的对比,接近于黑白对比。色相对比,如红与绿、黄与紫、橙与青是色彩学上的三对对比色(又称为互补色)的关系。

色彩对比还有以下几种情况:

1、**同时对比** 如赤与黄并列,会感到赤中带有青的成分,感觉近于紫,黄中呈现着少量绿。

2、**连续对比** 两种邻近的色,色相相同而浓淡不同,由于相互映衬,浓者更浓、淡者更淡。这些色彩对比方法经常在绘画中运用,形成画面各种对比关系。

八、**色彩的强弱** 就是我们通常所说的,画面上色彩感觉的强弱关系。在客观环境中,色彩是统一和谐的,由于各种因素而呈现出变化时,在没有衬托关系的情况下,一般说来,暖色强于冷色,冷色强于中间色,对比大的色彩感觉强,对比小的则弱,纯度高的强,纯度低的弱,纯度相近的配置在一起相互减弱,而差异明显地遇在一起会相互陪衬。距视点近则强、远则弱。颜色这些特性的运用都能丰富绘画的表现力,产生多种富于强弱变化的整体和局部趣味。

九、**原色和间色** 原色指红、黄、兰三种色。三原色是不能用其它颜料调配的。而其它所有的颜色则可由不同成分的红、黄、兰调配而成,因此产生许许多多间色。比如:

1、一次间色

例如:黄 + 兰 = 绿,黄多时呈草绿;兰多时呈翠绿。

¹ BURNT SIENNA 的译名

² 梵达克棕 VANDYKE BROWN

梵达克——佛朗达斯(现今比利时)画家,鲁本斯的弟子,他爱用这种棕色,而且用得很好。后人将这种棕叫梵达克棕。

黄 + 红 = 橙, 黄多时是桔黄, 红多便近于朱。

红 + 兰 = 紫, 红多则近玫瑰红, 兰多则类似群青紫。

2、**二次间色** 就是以绿、橙、紫再次调配。读者可以自己进行实验, 因为这样收获会更大。

3、**多次间色** 就是在一、二次间色调配后再调配, 也可以用各种间色和原色调配。各种不同感觉的色相就是这样调配出来的。

十、色彩三要素

1、**明度** 也就是色度, 指色彩的明亮深浅程度, 如深红、浅红; 淡黄、中黄。

2、**纯度** 指色彩成分的纯度。例如: 三原色纯度高, 一次间色次之, 多次间色及土色类纯度又低一些, 最低的是灰色, 但改变灰色的倾向又能使灰色的相对纯度提高。

3、**色相** 就是色彩的相貌, 参看第三节。

在使用色彩时, 则要求一笔下去, 做到明度、纯度、色相都达到正确的要求。

十一、**互补色** 就是对比色。为什么把对比关系也称为互补色关系呢? 比如对比色红和绿, 绿是由原色黄和兰调配而成的间色, 它们和红色之间相互补充, 便都具有三原色的成分, 所以互补而又互余。这就是一般所说的绿色是红色的补色, 而红色是绿色的余色。

又如黄和紫: 黄的补色是紫色, 黄是单一的, 紫是兰色加红色, 黄和紫共占有三原色红、黄、兰的成分, 所以互为补色。紫是兰、红相加而成的, 三原色中减去了兰和红余下了黄色, 所以又互为余色。

那么橙和兰就很清楚了。兰是单一的原色, 橙是黄加红而得到的, 所以他们也是互补色, 又互为余色了。

应该明确三原色和对比色之间的相互影响和联系, 明确它们在色轮上的位置, 是相邻关系还是对角线上的关系。要在色彩调配时概念明确, 就必须熟悉其基本原理。

十二、**固有色** 指物体本来的颜色。凡光线照射物体皆有反光, 反光弱者, 固有色强, 反光愈强固有色愈弱。例如: 呢绒、布匹没有反光, 固有色呈现得多; 玻璃、金属反光强, 固有色丧失得多, 在镀铬物和镜面上没有固有色。物体的强光部分在很大程度上失去固有色, 它的高光部分没有固有色。

十三、**环境色** 又叫条件色。指光照情况下物体受四周环境影响的颜色。例如一匹白马在太阳落山时站在草地上, 白马变成明亮的橙色, 它的背部受着高空的影响, 浮着一层冷色(近紫兰色), 而腹部受草地的影响, 使人感到有黄绿色的反光。马的影子则是发兰的紫色, 这就是环境色影响造成的色调变化。

十四、**透视** 眼睛所见的物象落在透明平面上的物理现象。透视法是观察、研究景物

并在平面上表现其立体空间的基本方法。应用在绘画上,有助于精确描绘物体的远近、高低、大小等关系。根据物体在空间的位置,可分为:平行透视、成角透视、倾斜透视、曲线透视、人物透视、阴影透视等。

十五、视平线和地平线

1、视平线 在观察景物时和人的眼睛等高的一条抽象的线,在风景画中经常起着划分天地的作用,灭点和距点、视中心点均在此线上。

2、地平线 是天空和地面的分割线,也是画面、地平面和背景直立面的分割线。在绘制风景画构图时,首先应确定它的高低位置,以明确天空、地面在画面所占有面积的比例。

十六、灭线 在透视上,各物的全长透视线从物体的最近点伸展至远方,各组灭线构成物体的近大远小关系。例如房屋由近而远的屋沿线和路旁电杆的电线;铁道上的铁轨等,都由近而远地通达天际,集中于灭点。灭线分水平灭线、上下倾斜灭线、上下垂直灭线。

十七、灭点 各类灭线的消失点。有时中心视点也可以成为各类灭线的灭点。

十八、对称 又称左右均齐,是艺术的一种技巧。往往有一中心点和中垂线,使居於两则的各物,形状大小、位置高低和排列均一一相对。如人的五官、车辆、船只、动物、人体,均为相互对称。对称是一种美感,是美的规律之一。

十九、构图 人们在艺术创作中,根据题材内容及创作思想的要求,将所要表现的各个形象加以组合配置,使之成为一个协调完整的画面叫做构图。为使所有的因素达到“多样统一”,对题材要剪裁,省略不必要的东西,加强重要的内容,减弱次要的内容,使其主题突出。这样,往往要应用很多构图形式来归纳全部题材内容。在风景画构图中,经常应用三角形构图、L形构图、S形、x形对立形式、对称等形式。除此之外,对色彩的排列组合,调子的轻重处理,视平线高低、中心灭点的位置都要加以考虑,才能达到作者所要表现的主题思想内容。

二十、构思 是构图前的思想准备,在美术创作中,它包括:素材整理、题材选择、确定主题、安排结构,也就是俗称的“打腹稿”,意味着胸有成竹。

二十一、结构 这里所指的结构是形象结构。完整的形象是由物体各组成部分构成的。例如人体结构和树木结构,这些结构和它的生长规律有着密切的联系。

二十二、概念 概念是人类的思维方式之一,是由感性知觉进入理性认识阶段的表现。概念包括了大量的个别现象,摈弃了许多非本质性的东西,它是事物本质的反映。例如说,画面形象概念模糊,就是指在描绘形象时,没有抓住主要的和本质性的内容,所以错

误百出。又如：某人画着衣人物，只画了衣服而没有刻画出支配衣物的人体结构，就是形象结构上表现得概念含糊。

二十三、**境界和意境** 文学艺术作品中，描写生活图景和表现的思想情感融合一致而形成的艺术境界称之为意境。境界好似一种高雅升华的领域，是一种具有魅力的艺术表现。在一幅优秀的艺术作品中，渗透着艺术家丰富的情感和表现出其卓越的技巧，并且两者情景交融。艺术作品的价值在很大的程度上取决于意境的高低。而且唯有形、神兼并的艺术形象才有“诗情画意”，才能达到引人入胜的境界。

第二节 水彩画的基本技法

一、水彩画是以水作为媒介物去调配颜料、画在白纸上的一种色彩画。它的色调是透明的和半透明的。其基本技法主要是从浅淡的调子开始，明亮的部分先画，沉重的部分后画。若要先画较暗的部分，那么明亮部分就要空出来，我们把它叫做空白。完全透明的水彩画，白粉几乎是完全不用的。那些鲜明清淡的色调是用水分稀溶颜料后画在白底的底纸上，利用纸的白色底子以及颜料透明度不同的效果出现各种不同的色块、不同深浅的色调而构成画面的。即便是一些深重的色调也是透明的。不但如此，而且画面暗部和灰色色调也应是透明的。所以水彩画成功的第一个条件是“色调要透明”。

二、水彩画和别的画种不同，它的技法中离不开对“水分控制”的研究。色彩认识、素描基础和构图方法等是任何一种色彩画所具有的基本条件，唯独“水分控制”，就是用水量的多寡在水彩画中起重要的作用。这是水彩画区别于其它色彩画种的一个独特的标志。一幅良好的水彩画总是水分淋漓、色调鲜明、画面爽朗，给人以愉快的感觉。而且它很多良好的效果不是一笔笔硬画出来的，是水分的流动和渗透出现的结果。例如，清晨的雾、变幻的云、苍茫的暮色、似有似无的倒影，都是水分在纸面上未干时湿接上去出现的效果。所以水彩画成功的另一个条件是“水分要饱满”。

三、不论是长时间的习作和短时间的习作，或是速写，画水彩都要抓住有利的时刻。有时要急速地接上去，有时要等待一下，有的习作时间长，有的则短，有时一气呵成，有时则徐缓地渲染。面积大小、水分多少、干枯和滋润，都和时间与速度有很大的关系。所以水彩画成功的第三个条件是“时间要恰当”。

四、一般说来水彩画应用两种基本方法，一种是层加法，就是第一次上色干后，上第二次色；第二种是第一次着色未干时，湿接第二次、第三次，往往在一次连续着色的情况下，完成主要的内容。所以叫做连续着色法。这就是一般所谓的干画法与湿画法。还有很多方法，但不是主要的，是辅助性的，是对某一种情况之下采取的特殊技法，所以我们把它叫做

特技。在我们实际应用中,为了方便,又为了表现题材内容中不同的景物,常用综合性技法,也就是以层加或连续着色为主,略加特技的方法。可是要注意,不要乱用特技,“少用则巧,多用则拙”。特技有刀刮、洗涤、冲刷、喷雾、使用橡皮、胶布、胶水等所产生出来的不同效果。然而我却认为最主要的是层加法,其次是连续着色法,再加上会应用纸纹的凹凸和刀刮就足够了。其他的方法不论如何广泛采用,须有一条原则,就是要有深厚的基本功和熟练的技巧,不然只能抓到次要的方面而失去了主要的方面。

严格起稿对初学者来说是十分必要的。我看见很多年青人,总是好学大派头,不论画什么总是不严格起稿,尤其画风景,更认为没有必要。我认为不论那一种画都要认真地起稿,以免着色时没有程序,乱而无章。

第三节 水彩颜料的性能

水彩画是一种色彩画,色彩认识在其中占有重要地位。关于色彩,它的使用方法和科学上的认识是多种而复杂的。这里,只论述和我们有关的方面。

首先,我们从自身的需要来看色彩。当然也要依从一般的具有普遍性的色彩规律。现在我提出一个问题:一幅水彩画怎样才算是有着优美的色调?各宗各派都有不同的看法,很难统一。不过把很多评论家的论点都综合起来,却能看到许多共同之处。都认为以统一协调为美,在对比和协调中求得统一。不论是冷色调、暖色调、或是用互补色作画,都要求协调统一而有整体感觉,都要求局部服从整体。也就是对比与协调、分割与联系的对立统一。但是我们所看到的色彩和所使用的颜料是那么多,初学者一开始可能找不到头绪。所以在以下各个章节里我们要比较详细地阐述这些问题。

顺便说一句,本文不是专门论述色彩学的教科书,而只是按照水彩技法来阐明色彩的使用方法。

一、分色类 认识色彩倾向是初学者碰到的第一个问题。区别那些是冷色类、那些是暖色类、那些是土色类。以一个单独的色相而论,在绘画上来说无所谓美不美的。在生活中,人们对颜色有着不同的爱好,对它的明度、纯度、色相各有选择。但就绘画而言,一个单独的颜色没有好看难看之分,只有通过排列组合之后,在画面上出现了既有对比效果而又协调统一、不至于使人眼花缭乱,与此同时又感觉到平静、跳动、鲜明、柔和时,才使人产生美感。例如土黄,看上去沉闷,但用得得宜,则生动。又如翠绿、玫瑰红过于跳动,但处理好,也会使人感到是柔和的。

西洋红、深红、大红、朱红、桔红、桔黄都是暖的红色类。西洋红倾向于紫,桔黄倾向于黄。柠檬黄倾向于绿。卡黄倾向于红。草绿、翠绿、粉绿、湖水兰、普兰、群青、紫罗兰是冷

色类,但其中紫罗兰、群青倾向于红,而草绿倾向于黄。

还有土色类,诸如:土黄、土红、土绿、赭石、熟褐、生赭,则更有必要判断它们寒暖的倾向。土绿、深赭倾向于冷而其他倾向于暖。不论什么色,它的类别、倾向性、明度、纯度、都应有明确的概念,都应明确在色轮上的位置。

在使用中,比较困难的是灰色类的掌握。我们知道三原色调合在一起时,把它冲淡便是灰色,灰得几乎没有倾向。由各种不同的色和它调配时,就成各种不同倾向的灰,灰红、灰紫等等几百种。同是一个绿或红,又有着不同的发灰的程度以及鲜明的程度。如果我们把它们画成一幅画,则会在相互的对比协调中产生一种关系,这些关系与它们本身描写的景物、主体与背景之间就形成一个基调。至于如何去调配这些色彩并找出其配合比,除上面说过的要注意色的分类和倾向之外,更有必要考虑到色彩与形体明暗的结合,而且要善于在调色盘上找到画面上所需要的色彩,使它们与画面上的色彩基调取得一致,并能估计将会出现的效果。

二、颜料配合比 就是调配颜料时的成分比,例如:需要橄榄绿,用翠绿调土黄,再加少量的朱红可以调出;若只用两个色调出,以赭石加翠绿也可以达到一样的目的。假若要深一些而又稍冷一点,就用翠绿和熟褐调配。不论用两色调配还是三色调配,都有配合的比例。配合比的大小要看实际需要。譬如秋天的树,暖色用得,夏天中间色用得,冬天冷色用得,其意是要按色彩的寒暖倾向来决定配合比。

三、不能本色加深,要用补色关系 使用颜料去制作色彩画,不能用素描的方法去画,不能采取本色加深的做法。一件红衣服,决不能把受光面画成浅红,背光面就画成深红,或者加黑,那是用素描的眼光去画,而不是用色彩的认识去画。红布,在阳光下变成橙红色,在影子里就是紫红色。那么一幢房屋的红墙在阳光照射下的情况如何呢?一般的概念认为受光面是暖的,背光面是冷的,影子是暗的,这究竟对不对?我认为不太对。实际上受光面是冷暖交错的,背光面基本是暖的,较高的部位冷一些,低的部位要暖一些,而它的影子却是冷的。这是因为影子能接受高空的漫射光,在这种情况下阴面最容易呈现固有色。受光部同时接受着阳光和高空的漫射光,所以受光面是冷暖交错的。是否在所有的情况下都如此呢?绝不会这样,而只是天气晴朗时如此。在阴雨天,整个色调都倾向于灰冷,日出日落时,整个基调都倾向于暖。所以,在不同的气候条件下,色调差异甚大。不论画什么都用互补色(对比色)是不对的,若是过多地注意固有色,这也是不对的。在阳光照射下互补色强烈,明暗对比显著,在阴天,则固有色呈现的成分较多。在比较明亮的部分而光线不十分强烈的部位,是固有色呈现最多的地方,越亮越失去固有色,同样,越暗也就越发丧失其固有色。

这样,我们就得到一个结论:固有色在不同程度地呈现,也在不同程度地丧失,在任何时候都没有一成不变的固有色。因之,我们制作一幅水彩画,一定要按照这个观念来使用色彩和调配颜料。更值得注意的是,既不能按固定科学原则来作画,也不能单纯地依赖于自己的感觉。而是一面严格地遵循科学的基本规律;一面又发挥人们的艺术感受。因为艺术毕竟不是科学,而是在创作过程中应用了与艺术有关的科学基本原理。

颜料有着各种不同的色类、不同的色相,在调配时要有一定选择。在不同的情况下,选用不同的色类。不能东调一点、西调一点,要尽可能地选择二至三种颜料调出你所需要的色。首先观察对象时,将它们的色彩变化分辨清楚,其次,熟悉颜料的性能,除过认识它的寒暖倾向之外,还需估计颜料的饱和度。因为有些颜料饱和度高,而有的则饱和度低。我们作画时经常发现使用的水彩颜料,当它溶解于水时,红黄类饱和度高,兰绿紫类次之,土色类饱和度低。对于饱和度高的用量少,低的用量要大,而且要结合色调的轻重调节水量。例如,天空、白云、受光的墙面和地面用明亮的颜料;常青树用色重;落叶树要淡一些,根据我们所感觉到的色相去调配所需要的色。在画某些景色时,有些颜料没有必要调配,可以直接使用。如象土黄、赭石、拿破里黄(淡土黄)、橄榄绿、铬绿、草绿、钴兰、桔黄等,用水调配就可使用。

四、使用调色盘

在调色盘中,颜料应有一定的排列顺序。按类排列颜料,以便使用,不要把不同类色放在一起。

例如桔黄和朱红之间不要插入群青与湖水兰;草绿、翠绿、铬绿之间不能夹有深红色。从一种色的使用改变成另一种色要洗笔,改变色调要洗刷调色盘,水用脏了要换清水。这些看来是小事,如若不注意,色调将失去透明的感觉。

总而言之,使用颜料不要孤立地单独用一种色画完一部分,再用第二种画完另一部分,应注意以下几点:

- 1、色彩不是孤立的,要相互联系、相互比较。
- 2、使用鲜明的颜料,要把它冲淡,恰当地降低纯度。
- 3、使用沉重的色调要考虑在不同情况下的明度。
- 4、相近类似色要分明,不同类对比色并列时要协调。
- 5、不要滥用互补色。
- 6、灰色类要用得有寒暖倾向。
- 7、按颜料的饱和度增减水分。
- 8、要注意水彩技法的特点,不要画成另一种色彩画。

第四节 笔触和趣味

很多青年是有理想、有抱负的,这种精神非常可贵。热情好学、爱科学、爱艺术、求进步,是令人可喜的。其中不少美术爱好者在工作之余、课余时间,热心地学习各种绘画。而且知道追求艺术的感染力,自然地对笔触发生着兴趣。笔触是个很有表现力的手段。假若我们把水彩画画得如彩色照片那样真实,算不算是个画家呢?不但要算,而且可以说是个能力很强的画家,但在艺术造就上却远远不够,艺术需要很多手段去完成它。比如优美的构图,准确的形象,多变而统一的色调,流畅的笔触等等因素来达到它的目的。然而究竟什么才是笔触?这就有着认识上的问题。不论在任何情况下,不论画什么都“大笔一挥”,不管画得如何,最基本的表现方法都不会,画面上什么也表现不出来,却大谈风格,而又非常喜欢自我欣赏。这种人一看谁画得严谨一些,或是深入一些,就骂人家是“老头子”、“照相机”、“守旧派”。甚至于说:魏拉士贵支也不过是架照相机,伦勃朗只会对光圈。实际上是不大理解笔触和艺术趣味的实质和作用。

一、**笔触** 就是笔法,就是用笔的方法。作为水彩画来说,就是用笔、用水去表现我们所描绘的对象。简言之,笔一下去,就能表现形象,一笔成叶、成枝,数笔成丛,依章成木,组合成林,这叫做画树的笔触。按着人体结构,使用笔的锋或根,笔笔落在结构的转折面上,有所轻重,面大则放,面窄即收,锐者以锋,润者用面,一笔见粗细、一染出浓淡,显示出骨骼和肌肉起伏的变化,这样叫做画人体的笔触。笔上着色饱含水分落到纸面上,绘出蓝天,托出白云,形象生动,色彩和谐,整个天空呈穹形而又通体发光,便是水彩画天空的笔触效果。相反,在有些画面上,我们看不到天空和地面的关系,远山近树分辨得不很清楚,色调也不协调,只见东一笔、西一笔地涂来涂去,没有形象,也没有比例,这能叫笔触吗?我看是不能的。

二、**所谓笔触,必然有一定的运动规律** 笔触不但能表现对象的形,而且也能表现它的质地的感觉。要做到这些,又必须具备恰当自如控制水分的本领。使笔触在使用时有抑扬顿挫、轻重缓急之分,富于韵律、节奏感。能自觉地增减水分,自然地切割而又吻合,能引水又能收水,巧妙地完成画幅。

这一来不是很难了吗?不难,高低是相对的。要正确地应用笔触,只有理解被描绘对象的组成部分、生长规律、曲、直、凹、凸,是徐缓地转变,还是强烈的分割,同时,随机应变、利用中锋、侧锋、面和体、点和线,反复练习,久而久之,自然熟练,具备了丰富的经验,才会举一反三,才能有熟练的技巧,才能精简提炼。只有能细致深入地描绘,才会概括处理。趣味是在若工上面产生的,诀窍得之于数年、十几年、几十年如一日的苦练。学上一月半载,就想寻其巧妙,天地间没有这种事情。

第五节 水彩和素描的联系

前面我们谈到了水彩画的基本技法及颜料使用、笔触与趣味等,这些都是水彩画成功的要素。要使水彩画画得好,素描的表现力也是不能忽视的。假若你画了一段时间水彩画,画面变得干净起来,但没有什么表现力,那末问题在素描上。没有一定的素描基础,不但水彩画画不好,一切造形艺术都搞不好。水彩画需要的素描,并不是传统学派那种深入细致,坚实深厚的习作式素描。而是需要一种简略的素描:画得简洁爽朗、线条透明,几乎是不怎样修改就能画成的。另外需要的是速写能力。因为很多水彩画的表现形式,就接近于速写。速写的要求是迅速而准确,水彩画要求迅速准确的程度几乎和速写相同(当然不能画等号)。翻来复去地修改而成的素描,对水彩画是不利的。世界上很多水彩名作画得十分深入细致,也不是翻来复去地修改画成的,而是不断地深入刻画而成。但一般的绝大多数的水彩画,尤其在现代,多以轻快明朗而简略的表现形式出现。一个水彩画家最好是个技巧全面的速写能手。我国许多水彩画家,同时也是速写画家,这种例子是很多的。速写除抓住对象瞬间给人的感觉之外,本身是一种形象概括,而水彩画也很有必要抓住自然界瞬间的变化,在形象和色彩上作概括地处理。所以,它要求的素描基础与其他画种有相同之处,又存在着不同的地方。

第六节 画幅大小的处理

一般说来,画幅小、用时间少;大则用时间多,这很自然。画大一倍,工夫不止一倍,水彩画也是这样。画幅的增大,不是单纯地面积增大,而是要内容去充实。所以,大幅面更为花工夫。然而,水彩画有它另外一些特点,和别的画种有不完全一样的地方。不论大幅、小幅都要受时间的支配。时间又往往由气候条件和纸面对水分蒸发和吸收的快慢而决定。所以,在很多情况下,不能因为画幅增大而成倍地增加时间。例如:16开纸面用50分钟来画,那末,四开纸面是否用200分钟来画呢?不,尤其在一些局部或一些重要的部分,并不因为画幅增大时间会成倍地增加。不论大小,同样的天气、同样的纸面,蒸发的时间是一样的,几乎相等,甚至于大幅会干得更快一些。因为画面大,受热面大,刷水时,当你刷到纸的下部,上部已干,大幅的内容比小幅多,花的时间多。由于要内容去充实,若同画一株树,大幅画面要较多的层次变化,否则空虚,看去感到很充实。因此单纯地增加时间是不行的,只能依赖于技法简练和快速度,使得笔少变化多。举例说:画一幅低地平线的风景,天空是主要的,所占的面积也很大。画16开或4开所用的时间相差不多,画2开的也不会增大到2倍的时间。天空的情况如此,其他的景色虽然复杂一些,但也只会相应的增加时间而不会成二倍和四倍地增加。这样,画幅又大又要快,而且还要充实,人们都感到难。的确

难,但还是有办法的:

一、画幅大,纸宜厚,纸面宜粗,因为粗纹在大纸上和细纹在小纸上的作用比较接近。

二、工具要改变。特别是笔、调色盘和盛水器的型号要增大,除了要在作画之前,有个全盘计划之外,更重要的是胆量要大。

三、清水湿透纸面时,刷水要均匀,不能一个地方多,一个地方少。上色时,用水量控制在笔上,若纸面不平,只好两面全湿透。贴到画板上,清除所有的气泡再画。

四、假若要使纸面水量有变化,要在平均分布的基础上缓和地变化,不可以有积水,或出现水坑。

五、涂染时,笔锋不能停留,不能涂过来、涂过去,要一笔一笔地画下去。

六、时间恰当,但快速是主要的。

七、最重要的一点,是要技巧熟练、果断,不能寡断。

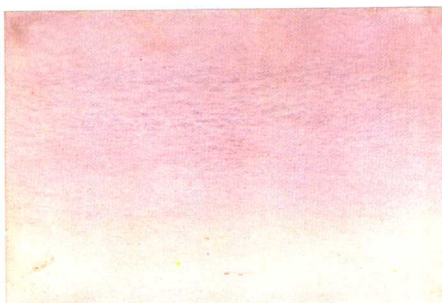
关于水彩画的一般概况,我所知者,大概如此。只是个人实践的粗浅体会,它不是绝对正确的,而且也不是唯一无二的。水彩画成功的方法有很多途径,这只是其中的一个方面,读者可以去作一些尝试,在实践中总结。

第二编 初步实验与基本训练

第一章 最初的实验

学习要有一种行之有效的方法。我认为在开始学习水彩风景画技法之前,可以先不直接接触正式的课题。否则,就太难了。我们暂不去谈水彩画的技法,读者可先来做几种非常简单的平涂变调练习。也许,你做的达不到示范图例所显示出的良好效果,不妨依着下面八个示范图例认真地实验吧。

(示范一)



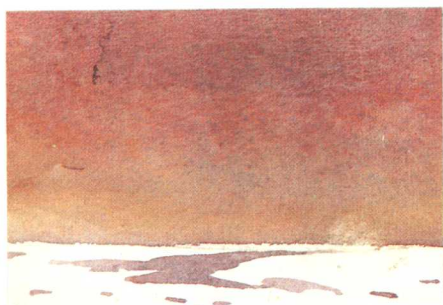
(示范二)



示范一: 由深到浅的单色平涂变调,是用群青加少量的玫瑰红调成的群青紫画成的。

示范二: 再用原先调成的颜色加入一些赭石,平涂变调后留出一道空白,再加上一些笔触,然后请你看一看,是否有点象雪后的原野。

(示范三)



(示范四)



示范三: 用群青加上赭石(赭石少)平涂一次。留下一些小白斑(飞白)然后在水分未干时,在下面画一道深色,让它自然地渗化。

示范四: 再用这个色,调深些,在未干时加一些深重的笔触,使其高低不平,会产生一种远树的效果。