

SHUICAIHUA

SHUICAIHUA

SHUICAIHUA

SHUICAIHUA

杨云龙 编著

水彩画

水彩画

杨云龙

72

2

教育出版社

水彩画

杨云龙 编著

高等教育出版社

水 彩 画

杨云龙 编著

*

高等教育出版社出版

新华书店总店北京科技发行所发行

北京印刷三厂印装

*

开本 787×1092 1/6 印张 2.75 插页 26 字数 63000

1989年10月第一版 1990年2月第三次印刷

印数 14 671—34 720

ISBN 7-04-002820-4/J · 46

定价: 4.50 元

目 录

第一章 概述

- 一、教学目的和水彩画特点 (1)
- 二、水彩画的性能 (1)
- 三、水彩画的发展概况 (1)

第二章 工具材料

- 一、水彩画颜料 (5)
- 二、水彩画笔 (6)
- 三、水彩画纸 (6)
- 四、调色盒 (6)
- 五、盛水器 (6)
- 六、画夹、画凳、海绵等附带用品 (6)

第三章 色彩与绘画艺术

- 一、如何观察色彩 (7)
 - 1. 形体与色彩 (7)
 - 2. 形体色彩的冷暖变化 (7)
 - 3. 形体色彩的明暗变化 (8)
 - 4. 色彩的整体与局部 (8)
- 二、如何表现色彩 (10)
 - 1. 先“色”后“形”的画法 (10)
 - 2. 对比与调和 (10)
 - 3. 色彩记忆与速写 (11)

第四章 技法介绍

- 一、水彩画的调色方法 (12)
 - 混合法 溶合法 重置法 并置法 (12)
- 二、水彩画的基本技法 (12)
 - 1. 干画法: 平涂、干后重叠、分割 (13)
 - 2. 湿画法: 湿纸着色、湿时重叠、湿时连接、湿时点彩、沉淀 (13)
- 三、水彩画的特殊技法 (14)
 - 1. 水彩中加白粉 (14)
 - 2. 加油类物质 (15)
 - 3. 掺浆糊 (15)
 - 4. 蛋清画 (15)
 - 5. 丙烯颜料画 (15)

- 6. 色纸画 (15)
- 7. 固体油性笔的运用 (15)
- 8. 滴、撒、喷、刮、吸、洗 (15)
- 四、水彩画用笔方法 (16)

第五章 方法步骤

- 一、准备阶段 (17)
- 二、构图、打轮廓阶段 (17)
- 三、着色阶段 (17)

第六章 静物写生

- 一、静物的选择与配置 (19)
- 二、室内光色分析 (19)
- 三、静物的质感感 (20)
- 四、单色静物写生 (20)
- 五、构图处理 (21)
- 六、背景与衬布的处理 (21)
- 七、果品 (21)
- 八、花卉 (22)
- 九、画面“生”、“灰”、“粉”、“脏”、“花”、“焦”现象 (22)

第七章 风景写生

- 一、风景画的特点 (23)
- 二、景物选择 (23)
- 三、室外光色变化的一般规律 (25)
- 四、空间距离的表现 (27)
- 五、色调与意境 (28)
- 六、风景画中应注意的一些具体问题 (29)

第八章 人像写生

- 一、人像构图: 头像构图、半身像构图、全身速写构图 (31)
- 二、具体画法 (31)

后记 (35)

附图 (37)

附图目录 (39)

第一章 概 述

一、教学目的和水彩画特点

水彩画是一种轻便、使用范围较广、艺术性很强的画种,同时又是研究色彩较为理想的画种之一。因此,常被列为美术专业的色彩基础课,这样不仅使学生获得色彩的基本知识,而且训练学生以色彩塑造形体的能力和审美的能力。

以画种特点来说,水彩画特点明显。用水作为媒介来调色,通过“水”和“色”的相互作用,使画面具有透明、轻快、滋润、流畅等特点,能获得特殊韵味的效果。人们常把水彩画比作轻音乐或抒情诗不无道理,这便要靠作者的艺术素养和水彩画表现技巧的灵活运用。19世纪英国著名水彩画家和理论家拉斯金曾作过如下描述:“水彩在画家的处理下,水滴和它明快性质所形成的幻想与造化,泼洒的痕迹,凝结的色块,以及斑斑的粒状虽然对于画面的表现没有什么意义,但由它偶然产生的梦境似的造化,清新的趣味,明丽的色调与松柔的感觉,是其它材料所没有的。”这正好阐明了水彩画的特点。

二、水彩画的性能

水彩画既用“水”的流体调色作画,必然加强了它的透明性,即是说纸的底色仍起着作用。明暗深浅除了颜色本身的深浅色外,含水量的多寡也决定着色彩的明度,色浓明度降低,色淡则提高明度,不象油画或水粉画,因颜料中含有粉质,覆盖力便较强,画布或画纸的底色就被遮盖住了。

另一方面由于“水”的流动性,单纯的颜色经流动,产生微妙复色的效果,起到画面调色作用,不必象油画那样,复杂的颜色须一块块调合起来。当然,在水彩画中控制水分是关键,否则形象不易掌握。

水彩画着色不宜次数过多,以不重复少重叠为好,不适宜过分层层加工,着色遍数过度将会造成色彩滞涩、焦枯、脏等现象,但初学者是难以避免的,只有掌握了它的性能以后才能得心应手。

三、水彩画的发展概况

运用水彩作画,在绘画技法中是最古老的一种方法。古埃及时代就有人以水为媒介调合颜料在草纸上作画(PAPYRUS ROLLS),中世纪的欧洲人使用类似的方法,绘制祭祀用的手抄经本里的插图,这就是水彩画的雏形。

根据推断,中国水彩画的出现当在纸和毛笔发明之后,蔡伦造纸,蒙恬制笔,远比西欧早,水墨技巧到宋代已相当成熟了。宋沈括在《梦溪笔谈》中说:“徐崇嗣乃效诸黄之格,更不用墨笔,直以彩色图之,谓之没骨图。”实质上就是水彩画,但在表现方法上与西欧的水彩画不同,现在我们所称的水彩画是从西欧传到中国来的,已有百余年历史了。

水彩艺术在欧洲各有不同的独立开端。欧洲的水墨画(TINTED DRAWING)始于14世纪,佛罗伦萨教堂里的壁画就有以水墨单彩(MONOCHROME)来起稿的。(图1)

德国巨匠丢勒(ALBRECHT DÜRER 1471—1528)利用水墨技巧发展为比较完整的水彩画(WATER COLOUR),一般公认为他是第一个作水彩画的。他的水彩画精细、工整,并略施以粉质,作品有《大草坪》、《阿尔卑斯山》、《一簇樱草》等。(图2)在德国画家中,霍尔拜因(HANS HOLBEN)和克拉那赫(LUCAS CRANCHI),以及意大利的彼罗西奥(FEDERICO BAROCCIO)都曾作过水彩肖像和其他题材的水彩画。17世纪佛兰德斯的鲁本斯(PETER PAUL RUBENS)及其弟子安东·凡·戴克(ANTON VAN DYCK),都曾作过一些水彩速写。荷兰画家阿德里昂·凡·奥斯塔德兄弟(ADRIAN VAN OSTADE),则全部用透明色制作水彩画,为现代欧洲大陆的水彩画奠定了基础。

使水彩画发展成为独立画种,应归功于18至19世纪英国水彩画家的努力。英国水彩画有自己的传统,从16—17世纪以来风行一种纪录性的地形风土画(TOPOGRAPHY)。英国资产阶级革命促进了经济、政治、文化的发展。随着海外的扩张,旅游的开展,地形景物图的绘制,使人们对自然景物审美兴趣也增长了,简便而又实用的水彩画在英国迅速传播。以后其艺术效果逐渐增强,技巧不断改进提高,发挥了水和色的作用。例如保罗·桑德比(PAUL SANDBY 1725—1809),把地形画向前推进一步。他是最早转入水彩风景画的人,因而有“水彩画之父”的称号。

18世纪后半期到19世纪前半期,是英国水彩画光辉灿烂的时期,几乎所有杰出的水彩画家都产生在这一时代,在欧洲艺坛上放出异彩。他们走上描绘现实生活景物、表现作者不同感受的创作道路,例如:

亚历山大·科仁斯(ALEXANDER COZENS 1717—1786),首创“泼色法”,与国画的“泼墨法”类似,有异曲同工之妙。作品富有浪漫主义色彩,便于想象发挥,有《群山》、《罗马神殿》、《湖光山色》等。

托马斯·吉尔丁(THOMAS GIRTIN 1775—1802),他的绘画技巧从传统的先打灰底再上色,改变为用暖色或关系色打底,集中加强景物的气氛效果,并用光的分布来突出对比。《德文群埃克塞河上的虹》和《北威尔士多尔格勒附近的瀑布》等是他的代表作。(图3)

康斯泰布尔(JOHN CONSTABLE 1776—1837),他的画水色淋漓,调子低沉,自由奔放,富有自发性,但在他生前却没有以水彩画家的身分受到足够的重视,作品如《博罗德》、《依窗妇人》等。(图4)

威廉·透纳(JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER 1775—1851)是英国最著名的画家之一,他创作了大量优秀的水彩画,给英国艺坛带来了巨大的活力。他大胆地用丰富的色彩来表达光的效果,使水彩画发生了深刻变化,导致了法国和英国印象派的发展。《战舰》、《达德利堡与河上货船》、《廷尼湖风景》等都是他的杰作。(图5)

波宁顿(RICHARD PARKES BONINGTON 1802—1828)年轻夭折,仅活了26岁,但成就甚高,对绘画技巧的革新,作了大胆尝试,取得了卓越效果。德洛克洛亚赞扬他的水彩画“运用水彩之精妙,令人称绝”。如《崖下》、《威尼斯风景》等都可以看出他的功力。(图6)

1804年,英国成立了水彩画家协会(简称老协会),历时4年,至1808年又成立了水彩画家联合协会(称新协会)。老协和新协到维多利亚时代,都被官方接受,改称皇家水彩画协会和皇家水彩画学会。画家们冲破了皇家美术学院的限制条例,扩大了水彩画的影响。水彩画获得与油画

同等的地位,在英国成为普遍流行的画种。很多画家兼长此道,一些地方画派出现了,如瑞威治画派,就是以水彩画著名的。其中主要画家有约翰·克罗姆(JOHN CROME 1768—1821)。他出生在瑞威治,组织了瑞威治画派,画风朴实,生活气息浓厚,作品如《诺福克群的铁匠店》。

另一位画家是约翰·赛尔·科特曼(JOHN SELL COTMAN 1782—1842),也是瑞威治人。他的画有独创性,把对象简化成图案式,以抽象观念观察事物的趋势,当时被认为违反常规,但无可否认他有杰出的艺术技巧和灵感。作品如《格雷塔河上》、《圣路克的祈祷处和挪威其教堂》与《玛尔坑》都能看出其概括的特点,把大色块安排得整体而又简练。(图7)

其他在英国较有影响的水彩画家如彼得·德·文特(PETER DE WINT 1784—1849),他以透明方法,多次色相重叠,画出鲜明而深厚的色调。他的风景画常描绘辽阔、简洁的全景,一直延伸到远方。色彩以土绿色、金棕色、桔黄色为主,如《河畔林肯教堂》、《雨后的阳光》等,人物画如《木桶旁的男女孩》等。

考普莱·菲尔丁(COPLEY FIELDING 1787—1855)是“老水彩画协会”的会长,著名的水彩画家与教师。他的作品有《英格兰温德米尔湖》、《海岸风暴》等。

从风格、技法方面看,塞缪尔·杰克逊(SAMUEL JACKSON 1782—1842)的作品具有多样化的特点。他曾探讨了各种水彩画技法,如海绵吸水法、控水法、刀括法、用微薄的不透明颜料提亮画面等,注重大气效果,传达大自然的本质。作品有《破船壳》、《山谷》等。(图8)

汤姆斯希费(THOMAS HEAPHY 1775—1835)的《渔夫村舍》,约翰·弗雷德里克·路易斯(JOHN FREDERICK LEWIS 1805—1876)的《哈利姆生活》,威廉·亨利·亨特(WILLIAM HENRY HUNT 1790—1854)的《质朴的画家》,伯克特·福斯特(BIRKET FOSTER 1825—1899)的《坐在耙上的拣柴孩子》等,是人物画方面的好作品。

现代英国水彩画家,既有写实的传统,同时受现代各种流派的影响,情况就比较复杂了。拉索尔·弗林特(WILLIAM RUSSELL FLINT 1880—1969)以画半裸体画著称,《出浴》是其代表作。他的作品色彩、水分都画得十分恰当,非常生动。他设色很薄,明处用笔洗涤,这种洗涤法是他的特色,柔和、细腻,显示出皮肤的光泽。(图9)

约翰·辛格·沙金(JOHN SINGER SARGENT 1856—1926)是美籍画家,出生于意大利的佛罗伦萨,长期在英国,死于伦敦。他的水彩画大都是一次完成,笔法大胆、泼辣、准确,善于表现反光,善用对比手法。作品如《西班牙喷泉》、《威尼斯圣马利亚教堂》等。人物画亦画得很生动。(图10)

水彩画在欧洲其他国家,虽然没有象英国那样系统发展且画家众多,但亦不乏杰出的画家。俄国的水彩画蓬勃发展于19世纪到20世纪初。画家有:К·布留洛夫,Л·菲多托夫,А·伊万诺夫,Т·舍甫琴科,П·索科洛夫,К·古恩,И·列宾,В·苏里科夫,В·谢罗夫等。他们留下了许多水彩技法纯熟的作品。19世纪末在俄国成立了俄罗斯水彩画协会。苏联画家们继承前辈优秀遗产,丰富了水彩画艺术。对他们大多数人来说,画水彩不是最终目的,而是一种丰富造型艺术宝库的手段。1956年在莫斯科举办了首届全苏水彩画展。参加者有苏联著名大师:С·格拉西莫夫、杰伊涅卡、沃尔科夫、科纳舍维奇、方维津、绍夫库年科。展览期间筹建了水彩画创作委员会。此后,他们不断在国外展览会上宣传水彩画创作,曾举办过130余次水彩画展,使水彩更为普及,大批新的创作力量加入进来。60至70年代,水彩画的创作特点是从自然描绘过渡到形象概括,从狭小题材过渡到反映重要生活现象,从具象过渡到更深刻广义地理解周围世界的美,从表面写

生性过渡到艺术的完整性。水彩画不仅控制了风景画、静物、肖像画,而且有了复杂构图创作。人们称第六届全苏水彩画展为“生活之窗”。这一比喻,反映出水彩画家与生活的密切联系。(图 11、12)

美国的水彩画家,大部分是新一代的水彩画家,风格多样,不象英国水彩画家那样依靠传统,他们吸收了别的国家的优秀经验,创造出自己的面貌。水彩画很受重视,全国性的美国水彩画协会组织和很多地方性的水彩画协会或团体建立起来了。在工具材料上还有所革新,压克力水彩绘画的出现就是一例。画家如:

罗伯维基(ROBERT VICKERY),出生于纽约,毕业于耶鲁大学。他的作品大约为 50 家博物馆收藏,其中包括首都艺术博物馆,曾获奥登堡艺术家奖、美国水彩协会奖以及其他奖,名列“世界名人录”中,是国际著名的蛋彩画先驱画家,富于技巧与幻想力,得到一致赞誉。作品如《倒影的倒影》。(图 13)

艾里尔特·奥哈拉(ELIOT O'HARA),出生于麻萨诸塞州的华尔森市,一位自我教育的业余画家。1924 年他的作品展览已相当成功。1931 年他在缅因州成立了闻名的艾里尔特·奥哈拉水彩学院,以后还在美国各地教授艺术课程。他曾写了 6 本有价值的水彩技法书,并成为首创艺术教育影片之先驱。作品如《艾菲尔铁塔》、《栗子叫卖者》等,画风简练概括。

罗兰·希尔德(LOWLAND HILDDER),1905 年出生于纽约,曾在英格兰的葛尔德史密斯大学艺术学院任教授。1923 年他的作品首次入选于皇家艺术学院。他是第一位领悟以水彩描绘英国冬天景观之美的画家。他是英国皇家水彩协会前任总裁。作品如《晨光下,退潮中的船》、《早晨阳光下的雪》。

人物画家如:伯特·席尔沃曼(BURT SILVERMAN)、汤姆·希尔(TOM HILL)、查里斯·雷德(CHARLES REID)等。雷德的水彩速写十分生动,水色很流畅。(图 14)

其他的画家如年轻的詹姆斯·布劳宁·魏斯(JAMES BROWNING WYETH),现为波士顿美术馆博物馆的主持人。塞德斯教授称他为“美国最重要的肖像画家”。动物画、风景、静物画均有异曲同工之妙。(图 15)

瑞典的佐恩(ANDERS ZORN 1860—1920)有两幅水彩画《在林间》和《我们每天的面包》曾在我国展出,为很多观众所倾倒。(图 16)以画建筑物闻名于世的法国现代画家维尼亚尔(PIERE VIGNAL 1868—1920),用笔豪放,色彩响亮,阳光明丽,令人振奋,画风概括而又入微。(图 17)杜菲(RAOUL DUFY 1877—1953)、斯贡萨克(DUNOYER DE SEGONZAC 1884—1974)等,都是现代法国著名的水彩画家。

以上仅是对世界各地的水彩画作一些梗概的介绍,不免挂一漏万。依靠图片的欣赏,可以看出不同的风格和表现方法,藉以提高鉴赏能力。

第二章 工具材料

绘画所使用的工具材料与画种的特点及表现方法有着密切的关系。水彩画为什么要使用毛笔而不用油画笔或水粉画笔?因为毛笔能保持一定的含水量,柔软而有弹性,便于调动水的作用。若在画的时候发挥水的作用不够理想或笔毛不便使用,那么必须改进制笔。其它如颜料、纸张等都是这样。工具材料是可以不断改进甚至革新的。对初学者来说,了解、熟悉工具材料的性能是必须具备的基本条件之一。

一、水彩画颜料

水彩色从原料上说是从动物、植物、矿物等各种物质中提取制成的,也有化学合成的。颜料中含有胶质和甘油,使能附着画面和具有滋润感。成品的颜料有块状颜料和糊状颜料两种。块状颜料分置在色格中,干而坚硬,要求着水便能稀释使用,劣质产品往往着水调不出来。现在的水彩颜料大都是糊状颜料盛装在锡管中,使用很方便,块状颜料已不多见了。市场上供应的锡管水彩画颜料亦有盒装和单支装两种。以单支装的较为灵便,因为颜料使用不是平均消耗的,有的消耗多,有的消耗少,单支颜料比较经济而实惠。

常用的水彩颜料有下列几种,按程序排列如下:

柠檬黄	中黄	朱红	深红	玫瑰红	青莲	群青	普蓝	黑
土黄	桔黄	土红	赭石	熟褐	茶褐	草绿	翠绿	深绿

初学的人最好按颜色的程序排列,避免混乱,养成色系的习惯,有助于色调的掌握。

就颜料的性质分析,有几种类别:

1. 透明 水彩颜料经与水调合,较多的颜色是透明的或半透明的,其中尤以普蓝、玫瑰红、翠绿、青莲等色最为透明,桔黄、朱红、深绿、群青、赭石等色次之,土黄、土红、熟褐、茶褐、煤黑等色虽不很透明,若多加一些水调合,减低其浓度时,亦可使其达到透明效果。

2. 易干 有几种水彩颜料易于干结,干结后龟裂或呈颗粒状,妨碍调色。最易干结的如普蓝、酞青蓝、深绿、煤黑等。为了防止这种干结现象,每次用毕以后可稍滴水,使润湿,或用海绵吸饱水以后放入调色盒的空格中,保持盒内湿度,避免颜料干结。

3. 易变 一般认为水彩画画面颜色容易褪变,这也许是水彩画的一个缺点,但若保护得好,将作品装入玻璃框内,避免阳光照射和空气直接接触,也能保持长久;另方面对颜料中易变的颜色加以注意,如玫瑰红、青莲最为显著,藤黄、桔黄、草绿次之。有些颜色受潮易变色,除了颜色本身原因以外,所用的纸张质差也是个原因。如果画纸由白色变黄,那么画面的颜色全都变了。因而防止颜色褪变,一是画面避开阳光照射;二是保存时尽可能少与空气接触、免受潮湿;三是作画时少用易变色的颜料;四是不选择易发黄的纸质。

4. 侵蚀 水彩画颜料中,有些颜色侵蚀性强,如玫瑰红、深红、翠绿、青莲等,落笔后不易洗掉,在调色盒中贮留稍久,就无法洗净,用后须立即洗去,以免影响调色。

二、水彩画笔

水彩画笔,一般用狼毫或兔狼毫制成,高级的水彩画笔用貂毫,因其经久耐用。对于制笔,要求笔头含水量大,笔锋集中顶尖,不开叉,并有弹性。笔头外形普遍呈圆形,也有呈椭圆形的,过分扁形的笔因含水量不够不宜使用。

学生平时写生练习,备大、中、小三支笔就够用了。如果一时买不到较好的水彩笔,那末以国画用的“大白云”笔或狼毫“兰竹”笔替代亦可。画幅面较大的水彩画,可增添一支扁平的羊毫底纹笔,大小适当选择。

三、水彩画纸

水彩画纸,是一种专用的纸,有粗纹、细纹和各种大小厚薄不同的规格。较为理想的水彩纸以洁白、坚实、纯净不过分光滑,有适度的吸水性,并有一定的厚度为佳。过分坚硬而光滑的纸排斥着色,附着力差。疏松的纸经不起擦洗,造成加工困难。有的劣质纸着水后,水色透到背面去,更不宜作水彩画了。所以,水彩纸的要求比画素描或水粉的纸要高一些,画者要适当选用。至于纸纹粗细,则按画者习惯使用而定,但纸的肌理影响画面甚大;有些表现技法是靠纸的肌理产生特殊效果的。

四、调色盒

目前铁皮制经喷漆而成的调色盒已逐渐淘汰,代之以塑料调色盒。调色盒中除色格而外应有较大面积的大格调色为宜。调色盒不用时必须洗净、关紧,以免颜色干结成硬块或色素浸蚀调色盒。调色盒要注意平放,侧放或倒置,会使盒中的颜色混杂。

五、盛水器

目前市场上供应的盛水器是塑料水瓶和洗笔器两部分组合而成,使用方便,但贮存水的容量太小,画者可以参照其式样,选用合适的废塑料水瓶自己制作。

六、画夹、画凳、海绵等附带用品

画夹——室外写生,用画夹较为方便,市上有成品出售,也有人自制薄型的木画夹,其容量较大,可携带更多的画纸。

画凳——以折叠式轻便而又坚固的为佳。

海绵——是水彩画的特殊工具,也可以塑料海绵替代。便于洗刷画面或吸去水分,有时也可以代替画笔作涂色、减色、统调等用。

时代的进步,科技的发展,正在改变着人们的艺术观和审美观。观念的更新,促使艺术风格的多样化。画家们在不断探索中使用新的表现工具和物质材料,水彩画家们也是如此。以上介绍的仅是一般性必备的工具材料。

第三章 色彩与绘画艺术

色彩是绘画的重要因素之一,色彩的运用是有规律可循的,这在色彩学中已认定。但纯客观的色彩现象,并不能替代绘画艺术的色彩语言,只有画者在掌握色彩规律的基础上,根据主题和内容表达的需要,能动地运用这些规律,并结合画者的思想感情、审美意识,才能产生不可估量的作用。例如写生画,就是在绘画实践中,不断探索、研究色彩与造型的关系。一幅画的色彩关系好不好,直接影响绘画艺术的表现力和感染力。

一、如何观察色彩

有人说“色彩凭感觉”,这话对不对呢?色彩感觉固然很重要,但单凭感觉带有一定的盲目性,还须上升到理性认识。“感觉只解决现象问题,理论才解决本质问题”。初学者只看到物体的固有色,概念地用色,把生动的自然界描写得十分单调、贫乏;所用的颜色之间互不联系,看上去似乎用了很多颜色,却并没有什么“色感”,也就谈不上为内容服务了。下面就形体与色彩以及它们与其他因素的关系作一些初步的探讨。

1. 形体与色彩

形体的色彩主要来自三个方面,即固有色、光源色和环境色。固有色是人们看到物体上占主导地位的色彩,也是最直觉的色彩。如绿色的树、白色的房子、蓝色的天空等。固有色在柔和的光线下较为明显,在强烈光线照射下,固有色特征即减退,弱光下固有色亦减弱,在黑暗的环境中,几乎辨不清固有色。固有色与物体质地亦有很大关系。光滑的物体固有色弱,如玻璃器皿或涂过釉的陶器以及金属之类;质地粗糙的物体固有色明显,如呢绒、陶器、水果中的橙子、香蕉之类。

光源色是指阳光、灯光、火光等不同的光源颜色照射在物体上而引起的色彩变化。光源色愈强对固有色的影响也愈大,甚至可以完全改变物体的固有色,如炼钢炉出钢时的强光,把周围环境中所有物体的固有色都冲淡了,只看到火焰的颜色,这时光源色占主导地位。在一般情况下,光源色对物体的受光面影响较大。

环境色,即物体周围环境的色彩,由于光的反射而影响到物体上的颜色,这种影响变化尤以物体暗部为明显。光线愈强,环境色的映射愈强;光线弱,环境色的映射也相应减弱。

形体有不同的面,形的范围又很广,与色彩的关系也很复杂,只能在具体情况下作具体分析。

2. 形体色彩的冷暖变化

冷暖色同时存在于一个物体上,是符合事物对立统一基本规律的。冷暖色是相比较而言的,既相互对立又相互依存,而且有一定的条件。举个例子:

一个穿白衣服的人在草地上散步,这时天气晴朗,阳光很强,我们看到白衣服的受光面是接近白的阳光色,而背光面则带淡蓝的天空反射色,衣服在背光面靠近草地的部分,受草地的反射又带灰黄绿色,相比之下,受光面暖,背光面冷;人从草地上走到黄土路上靠近水泥墙边,衣服背光处受黄土地及水泥墙的映射,略带灰黄色,相比之下,受光部冷,背光面暖了;若到了傍晚夕照的时候,白衣服的受光面又染成橙黄的暖色了。所有这些变化,如果联系起来研究,便会明白衣服

受光面的色彩是与光源色的冷暖变化分不开的,而暗面又与周围环境色的冷暖变化有密切联系。

从许多实例的分析研究中,我们可以概括出如下的色彩变化规律:

- (1)物象受光面色调的冷暖,以光源色的冷暖为转移;
- (2)物象受光面的色相,是固有色和光源色的综合(物体质的不同,反映强弱也不同);
- (3)物象暗面色调的冷暖,以环境色的冷暖为转移;
- (4)物象暗面色相,是固有色与环境色反射的综合(物体质的不同,强弱也就不同);

(5)在物象受光面中,如果仔细分析,还有中间调子与受光面两部分。把中间调子(或称半调子)划在受光面范围中,是因为它也属受光部分,但它所受的光,不是直射光,而是侧射光,同时,也受环境色的侧反射影响。所以,它在色度上较直射光暗,而在色相与色性上也较为复杂。它的色相是光源色、固有色和环境色的综合。

(6)受光部分的高光处则是光源色的反射,一般是光源色的色相和色性。(物体质的不同,反射的程度也不同,有时也带物象的固有色色素)。

辨别色性是研究色彩的重要课题,尤其是大量复杂的颜色,都要比较其冷暖色性,才能找到适当的颜色。

色相、色度(明度和纯度)、色性可称为色彩的三要素,无论是研究写生色彩或装饰色彩都离不开这三种要素。

3. 形体色彩的明暗变化

我们在观察对象时,不仅要注意色彩的区别,同时应注意到色彩的明度。光线的强弱,早、中、晚有明显的差别,而且光线照射到物体上,又有直射、斜射、背光等差别。由于这些差别,带来物体明暗色彩相应的变化。物体由明到暗的变化,不能只看作是单一色彩深浅的变化,而要看到色彩在明暗推移的过程中,会由某种色逐渐演变为另一种色。例如,一只草绿色的水壶,它的明部不能单纯看作是淡草绿色,最明处可能接近白色,或带有淡蓝色的天光反射,暗部也不会是单纯的深草绿色,可能受环境色的影响而变成某种颜色。又如,人物脸部,各人的肤色特征不一样,明部与暗部也不能以单一的肉色深浅来表现。要仔细观察颊部与额部、下颌部色彩有什么差别,明部与最明处的差别,背光与明暗交接处的差别。必须明确,在色彩画中色彩与明暗是紧密结合的,色彩的冷暖和色度的变化,都直接受到明暗的制约。要密切注意物体的素描关系,使色和形更好地统一起来。

4. 色彩的整体与局部

我们在学素描时,运用立体明暗法描绘物体,已十分强调“整体观察”,因为不整体去观察,掌握不了全局。部分一定要服从整体,观察色彩同样如此。素描练习虽以黑、白、灰关系表现形体,其实,在画素描时,早就开始观察色彩了。画一只白皮球与一只苹果,明暗深浅不会完全一样吧!如果素描只表现明暗体感,不表现色彩,甚至不分物体的固有色,那末,画白种人、黑种人、黄种人,在素描作品中就无法体现了。

由此可见,素描同样要观察色彩,把色彩归纳到黑、白、灰中去,素描与色彩画在观察方法上没有什么本质区别。色彩画是以色彩塑造形体,各种色相亦有不同的明暗深浅。我们仍然要“整体观察”,切勿孤立地、片面地去观察。要使局部服从整体,次要服从主要,这种方法,在作画过程中一刻也不能忘记。

另一方面,观察色彩要敏锐地抓住色彩的总倾向、总基调。所谓“第一印象”,带有新鲜、生

动的感觉;时间久了,新鲜感逐渐减弱。因而画者在确定色彩基调时,要大胆迅速地将其色彩倾向和特征画下来,然后再进一步分析和研究局部的色彩关系,这就是色彩的“大关系”。色彩的大关系正确与否,对一幅画的成败起着重要作用。

整体和局部是辩证的统一。整体观察的同时,必须考虑到局部,反复比较,找出其差别。这种比的方法是最有效的方法。在比较时可从四个方面进行,即比色调、比明度、比色性、比色相。

(1)比色调

色调是一幅画的总面貌,调子乱了,全盘皆失,即使局部色彩画得还可以,也无济于事。例如,晨光下的景物,受光面无不处在阳光色的暖调之中,暗面受天光影响,统一在冷调之中。如果这一暖一冷的调子关系不明确,早晨的特点就不能充分表现;如果亮面或暗面的调子不统一,整个调子就乱了;如果画面以受光面暖调为主,画面即呈现晨光柔和温暖的气氛;若受光占得少,以暗面冷调子为主,画面即呈现早晨清新的感觉。

生活中并不是任何地方任何时间都有着明显色调特征的。早晨与傍晚,光源色鲜明,景物比较统一,易于掌握其色调;中午在白色阳光照射下,色彩倾向微弱,景物固有色占优势,固有色便成为决定调子的主要因素了,就要观察一下固有色哪种色占优势,相互统一起来;如不统一,就会感到“花”或“乱”。一般说来,中午的阳光强,色性反而偏冷,景物都在顶部受光,如果以光源色来统一画面也可以。总之,在色彩倾向不明显的环境下,选景很重要,否则难于画出统一的色调。

调子之间的比较,目的是为了确定调子的明度、冷暖和色相的倾向,使描绘的内容形成一定的气氛特征。色调确定得正确,画面的精神就掌握住了,例如《老街》(图18)这一幅画,街道暗面占优势,受天光影响较大,路面、墙壁等基本上在冷色调中求变化,天空也是青色的,仅左面墙壁上照射到一小块早晨的阳光,路面亦有一线阳光穿过,整幅画面以冷色调为主。又如《一窝小猪》(图19),这是一幅画在淡棕色纸上的水彩画,利用水彩色的透明性,借助色纸来统一色调,画面呈暖色的暗调子,以真实的环境,烘托了一窝小猪。

(2)比明度

比明度,就是比黑、白、灰的层次。这里指的黑、白、灰,不是指纯粹的黑色、白色、灰色,而是指相当于黑、白、灰的色度。画面如果缺乏最深色或最淡色,往往显得软弱无力,但层次过多,没有概括,也会出现灰暗无力状态。画者对强调什么,减弱什么,突出什么,降低什么,全然失去选择,结果是照搬照抄,自认为“忠实于对象”,得到的却是自然现象的拼凑,失去对象本质的真实感。自然现象是无法抄录的,即便描绘得最仔细,和客观实际比较,还是差距甚远。

画者根据对客观对象的认识与理解,将客观对象的无数层次概括压缩到较少的几个层次,比如黑、白、灰三个主要层次,或黑、深灰、中灰、淡灰、白五个层次,就足够了。初学者把画面层次分得很多,其中有些层次是相互抵销的或模棱两可的,含糊的,倒不如概括成少数几个层次,严格区分,做到色度正确,画面色彩效果反而显得丰富。

(3)比冷暖

辨明冷暖色性,是研究色彩的首要问题。它可以表现出色彩微妙的变化,初学的人不从冷暖角度去观察色彩,只想调准对象的颜色,于是便问老师,那是什么颜色?连老师也很难回答,因为老师缺乏适当的语言来描述很多种复杂的颜色,眼睛的辨色能力却比语言要丰富得多。辨色能力的锻炼,首先是用比较的方法,确定色性的冷暖,倾向暖的到暖色系统中去找适当颜色调合,倾向冷的到冷色系统中去找适当颜色调合,才能收到正确、生动的色彩效果。色彩的冷暖是相对的,同

是红色有冷暖之分,同是蓝色也有冷暖之分,而且色彩的冷暖离不开黑、白、灰色块的处理。作画时要在确定了黑、白、灰关系的基础上作冷暖色性的比较,否则冷暖关系有了,黑、白、灰关系不正确,仍然会产生繁杂、混乱的局面。为此,必须以黑、白、灰色块分析为基础,在同类明度的色层中进行冷暖的比较,即黑色块与黑色块相比,灰色块与灰色块相比,白色块与白色块相比。这样比较它们之间的冷暖关系,就不难区分了。

(4) 比色相

色相是颜色的“相貌”,如红、黄、蓝、绿等。在绘画中比色相是容易的,但不应当以固有色的观察方法,看到某物就孤立地去计较黄还是绿,红还是橙,这样就违背了条件色的观察方法。条件色的观察方法一般是不强调比色相的,只是在明度相同、冷暖难分的情况下,才用色相来分。

从四个方面作比较,若有一个方面物象的色彩过于接近,而难于区别的话,即可以其它三方面加以比较,找出其差别来。通常的办法是:明暗相同比冷暖,冷暖相近比明暗。

二、如何表现色彩

要使色盘中的颜色成为画面上的色彩语言,必须经过组合,组织成色彩调子。在写生画上的色彩调子是以客观对象及其所处的时间、地点、条件为依据的。但颜料的种类有限,由最浅到最深之间的色差与自然界实物的色差相比,要小得多,更不用说自然界还有光的存在,要画得与自然界的色光一模一样,绝无可能。那么,怎样使绘画的色彩感到真实可信呢?这就要求把自然界的色差范围(从明到暗、从冷到暖),按其比例的关系大大收缩在画面中,这就是概括的方法,即所谓“看关系”、“画关系”。假定画近景的树色度为10,中景的山为20,远景的山是40,天空为50,其色度差别从10到50,以10为最深,50为最亮,但颜料中没有亮度达到50的颜料,若将色度按比例缩小为1、2、4、5,这样与对象的色彩虽不尽相同,但比例相同,关系恰当,这样便能把对象的色彩精神特点,较正确地表现出来。色调的冷暖同样如此。

1. 先“色”后“形”的画法

随着光学的发展,到18、19世纪,很多画家离开画室,进行室外写生,在实践中不断对自然界作色彩研究,观察早、中、晚及四季特征的色彩变化,对光色有了充分的理解和掌握。尤其是英国画家泰勒和康斯泰勃尔,利用水彩工具的方便,作了很多室外光的色彩研究,在画法上也发生了变化,一反过去古典的“先形后色”的方法。在确定了轮廓之后,先迅速用色铺上对象的大体色调和黑、白、灰、冷暖性的大关系,然后在这基础上进一步用色彩塑造形体结构,简言之就是“先色后形”的方法。这种方法的优点是始终掌握全局,与整体观察取得一致,对于处理好色彩中心和其它颜色的关系,组成统一、调和的色彩调子,以表达一定的内容和主题,很有好处。采用这种方法要有坚实的造型基础,能“放”能“收”,既生动活泼又严格要求。

2. 对比与调和

对比是绘画中经常使用的一种表现手法,没有对比就没有表现力。在写生或创作中运用色彩对比来突出形象,加强画面主题的表达效果,同时也运用各种色彩对比来活跃画面的色彩,加强空间、距离、体积等画面效果。色彩上常用的对比方法有:冷暖色对比、明度对比(亮、暗)、纯度对比(鲜、灰)及色块的大小对比等。特别是补色对比,运用更为广泛,所谓“万绿丛中一点红”,使红色分外鲜艳、突出,就是补色起作用,补色是对比中最强烈的色彩。

当我们读着有些诗,如“绿杨烟外晓云轻,红杏枝头春意闹”之句,便感到一幅色彩绚丽的江

南春光浮现在眼前；又如“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”，同样十分富于色彩感染力，诗人运用色彩对比来写景，以景抒情，构成一定的意境。

调和，是与对比相对而言的，没有调和也无所谓对比了。“两只黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，色彩十分调和，构成与对比不同的情调。

调和的方法大致有以下几种：

主导色调和：以画面占主导地位的色彩作基础，其它色彩处于次要或从属地位，以保持色彩的调和。

同性色和邻近色的调和：以各种色性相同或邻近的颜色（指光谱排列的次序接近在一起的颜色）组成统一的色系，以此达到画面的调和。

光源色调和：使各种色彩统一于同一光源色下，如早晚的阳光、火光、灯光等，即使各种物体有着不同的颜色，由于光源色的影响，也变得统一协调。

对比色调和：一幅画面上并列完全不同的色相，但因为色彩关系正确，也能产生调和的效果。沿用此法时，应把物象所有部分的色阶（如同音乐中的音阶）都略为提高，否则仅局部色彩强烈而其余部分不相应配合的话，画面容易产生生硬或不统一的弊病。

对比与调和是对立的统一。“对比”给人以强烈的感觉；“调和”则给人以协调统一的感觉。运用时须根据主题、内容和画面效果的需要，有时着重对比，有时着重调和。强调对比时，要注意调和；强调调和时，也要适当运用对比。因为，在色彩实践中，单纯的中间状态是不大可能的，即使十分微妙的色彩与周围邻接的颜色对照之下，也有它的倾向性。这种矛盾斗争，使画面产生活泼、生动、真实而具有变化统一的效果。

此外，还有色彩的均衡、对照和呼应等多种方法，都是为表现作品内容服务的，不一一叙述了。

3. 色彩记忆与速写

色彩记忆与色彩速写是色彩训练的重要手段。看到色彩动人的场面，如日出、傍晚、静静的夜景等等，在没有条件写生时，就默默记住对象的色调、大色块、大关系。回到画室即把它默写出来，边默写，边思考。所见到的美景，是哪几种色彩组合成的？形成什么情调？有何感人之处？这对色彩训练很有益处。开始时可能不理想，经过多次默写，会慢慢感兴趣的。但默写只能是辅助手段，大量的时间还靠写生色彩训练，否则会失去对象的生动性和真实性。

色彩速写，是必要的写生练习。色彩速写可以训练初学的人掌握色彩大关系的能力，以便迅速记录生动的场景。速写一般不超过一小时，主要着重色彩关系和色调特点，捕捉瞬候即逝的景色。选景不宜过分复杂，以造型简单的对象为宜，如田野、道路、简单的村落等等。还可以对阴、晴、雨、晦、早、晚、四季等特点作些研究，选择不同类型的光源环境进行速写，为进一步收集素材进行创作做好技术、技巧方面的准备。

历史上有很多著名艺术大师，如伦勃朗、鲁本斯、康斯泰布尔、苏里科夫、列平等，或以水彩速写作为创作素材，或以水彩画作为油画创作的色彩稿，这足以说明水彩速写的重要意义。

美国画家雷蒙·凯利(RAMON KELLEY)^①根据切身体会对水彩画作画有过具体描述：“我把

^① 雷蒙·凯利的水彩画造型严谨，形成独特的风格，他是西方著名的画家。他主要画人物，很少画风景，喜欢在水彩画上覆盖粉笔，以加强表现力；常用象牙黑与其它颜色调合，增强对比效果。

颜色在画到纸上以前就在塑料盘上混合好。有时也根据具体需要在某块颜色上复加。有时,一块特定需要的颜色,必须不让别种颜色盖住。但是大多数情况是层层复加。”

“油画可以从亮面着手,但是画水彩必须空出亮面和高光点,从最暗面着手。因为水彩是快速工具,所以先从基本的、大的、简单形画起。画颜色没有处方,必须从对象需要出发。我总希望画一些新鲜东西,不愿在自己画面上总有重复的东西。所以,我经常改变我的作画程序,从而总可产生一些新鲜引人的效果。在人像和脸上,我可能用暖色开始,或者是深棕色,或者近似肉色调。”

这些描述对于我们学习水彩画的用色技巧将有裨益。(图 20)

第四章 技法介绍

不同的工具材料,适用于不同的画种,都有使用和控制的特定技法。对于这些技法的掌握,关系到各个画种特点的发挥以及艺术性的表现,因而为画家所重视。几个世纪以来,为了掌握和丰富水彩画技法,无数画家付出了毕生的精力,进行不断的探索研究和创造,为我们总结了经验。学习、继承和发展前人的技法,是学习水彩画的一个重要的课题。这里仅就常见的水彩画技法分别介绍。

一、水彩画的调色方法

水彩画颜色的调配,可以采取以下几种:

1. 混合法 把不同色相的颜料在色盘中调合水稍加拨动,不完全调匀,即画到画面上去,使其趁湿混合,形成需要的色彩。必须注意的是:(1)调色种类不宜太多,不然色性和色度均会减弱,甚至混浊;(2)色性冷暖不同颜色调合时,不宜等量相调;(3)颜色不宜调得过浓,保持一定的透明度。(图 21)

2. 溶合法 在画面上直接调配所需要的颜色,使之相互渗透或溶合,这种调色较生动,色彩也比较鲜明,适用于画大面积的色块。

3. 重置法 即在有底色的画面上,再加上别的颜色,有意识地将第一遍颜色画得暖一些,待全部干后,用较冷的颜色薄薄地罩上一层,使冷色中透出一些暖色,以丰富色彩,或先画冷色,罩上一层暖色,根据实际情况而定。如画天空,基本色调是淡蓝色,但有阳光感,可先画一层带暖的淡黄色,或淡红色,待干后再涂上一层天空的蓝色。不仅使天空避免变成单调的纯蓝色,而且能表现一定的阳光感和空气感觉。这是一种传统的技法,早为 19 世纪的画家们广为应用了,尤其画大面积的天空或背景时常用之。(图 22)

4. 并置法 运用色点和小色块,将不同色相的颜色,经水调合直接并置在画面上,只要色彩关系正确,同样可以达到表现对象的目的,使画面色彩更为鲜明,产生一种闪烁跳动的感觉。印象派的画家如西斯莱、莫奈等善用此法。

二、水彩画的基本技法

水彩画的技法是多种多样的。画者可根据不同对象的需要,采用适当的技法来表现。但依水

彩画用水调色的特点来分,其基本技法大体上可分作两大类。

1. 干画法

干画法是指在干底子上着色。由于在干底子上着色,常用分层着色方法,故亦称分层着色法。其特点是:步骤稳当,便于控制水分。平涂、干后重叠、分割等多是在干底子上进行,都列入这一类画法。

平涂 平涂在水彩画着色中比较简单而常见。为表现物象单纯和平展的效果,采用均匀的颜色来描绘。一般不利用水分将颜色渗化。在作大面积平涂时,可以在色彩上逐渐变化。采用此法作画面的部分描绘,表现平面的光度变化不大的对象,亦可适用于体面清楚、明暗色彩对照强烈的物象。

利用平涂方法作并列平涂或重叠平涂,这种特有的画法是从小塞尚开始的。马蒂斯、康定斯基、毕加索等的水彩画也采用此法。当代美籍画家曾景文就是用并置平涂的画法。他们一般不侧重自然明暗法的写实描绘,而采取分割、平面化、简洁形体、强调色块对比的表现手法,具有简炼、概括、单纯和一定装饰趣味的艺术效果。

干后重叠 是干画法的主要着色方法,它利用水彩画的透明性特点,层层加色来描绘,使色彩丰富、厚重,但也容易造成呆板或琐碎等毛病。重叠次数不宜过多。

此法早为写实的画家所运用。从16世纪德国画家丢勒的动植物画,17世纪荷兰画家的旅行风景画,19世纪的英国水彩画,直到印象派诸大师的水彩画,都采用过干后重叠法。这种方法对幅面大的水彩画或长期作业尤为必要。

分割 从整体出发,在画面上把明暗、色度分割成若干区域来处理,这种方法概括性强,不为细小局部干扰,多少带着一种抽象观念去观察事物,使画面具有单纯、简练的感觉。这种画法是从小19世纪英国画家约翰·科特曼开始的(参看图7)。近世美国画家福兰克·韦伯已有发展,他把光和空气连接起来,创造气氛,干湿结合运用。我国老画家关广志亦常用分割画法处理画面。

2. 湿画法

湿画法是在湿底上着色的方法。趁纸面水、色未干进行连续着色,故又名连续着色法。湿时连接、湿时重叠、湿时点彩、沉淀等法,都是在纸面水、色未干时进行,均属于这一类画法。

湿纸着色 也叫浸纸着色,就是把纸浸湿或染湿后着色的方法。将纸面全部或局部染湿,甚至在已干的色层上染水,再行着色,是湿画法中经常使用的方法。利用水分的自然渗化,可使笔触强度减弱。色彩混合呈朦胧状态,给人若隐若现的感觉,有水色淋漓的特殊效果。这种画法适宜表现迷离、虚远、幻变莫测、明暗色彩柔和的景物。如雨景、雾景、远景以及物象虚的部分。着色时要适当控制水分,充分估计纸的湿度、着色时间、用色浓度等,因而难度较大。另外,纸质受潮湿以后,会产生高低起伏不平,带来着色的困难,出现斑斑水迹。一般情况,纸质浸透以后覆在画板上是比较平整的。若吸去纸表面的浮水,即可以着色。落笔能起渗化作用,用色要稍浓,干后则变淡;要求迅速处理画面,不等吸干水分,就大体完成。如发现未着色部分,已呈半干状态,可用喷雾器喷水补救,使画面恢复平整。这种方法叫“浸水法”(即是将画纸泡在水里若干时间)。

另一种方法是将画纸背面用湿布平均染湿,裱贴在画板上(四周用纸条粘浆糊裱),待全部干后,纸的正面再着上一层水。留心观察纸的表面已开始吸收水分,趁未干时即下笔着色,这时水分流动较慢,形色容易掌握,仍能达到湿画的效果。我国画家受传统绘画影响,擅长用湿画法。英国画家透纳用的“泼色法”就是湿画法,光色气氛效果良好。