

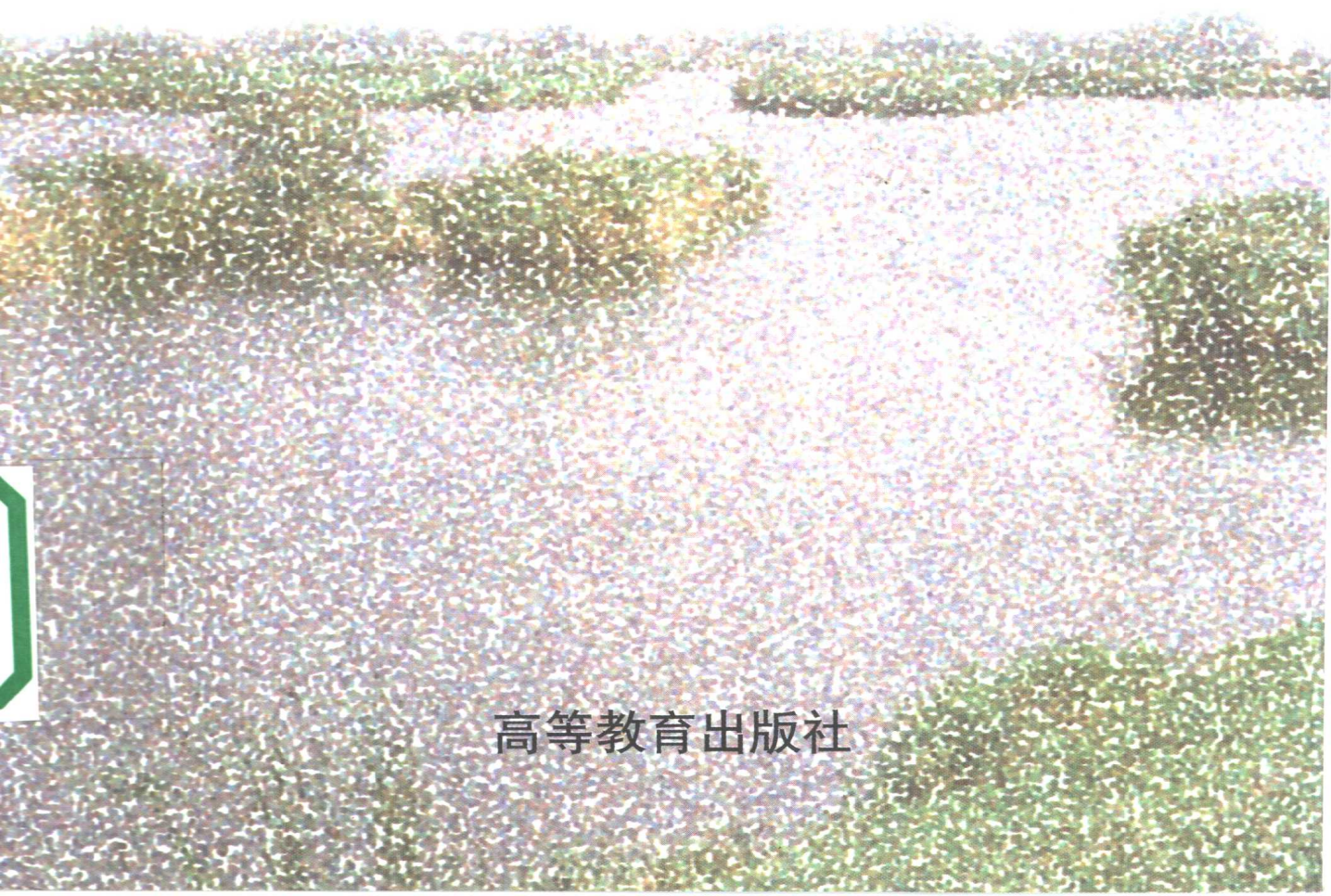


水粉画

教程

SHUI FEN HUA JIAO CHENG

袁公任 周利群 编著



高等教育出版社

水粉画教程

袁公任 周利群 编著

高等教育出版社

内容提要

本书分7章,先后阐述了水粉画的历史起源、发展演变、与水彩画的相互关系、色彩知识、构图知识、水粉画的工具材料、水粉画的基本表现方法、水粉画的特殊表现技巧与创新,并详尽具体地讲解了水粉静物、风景、人物的创作步骤与方法等。体例适当,语言精炼。本书是作者近年来对中国水粉画创作思考与探索的结晶,字里行间不乏真知灼见,极富创意,是一本实用性很强的水粉画教材,可供师范本科、高职高专及广大美术爱好者使用。

图书在版编目(CIP)数据

水粉画教程/袁公任,周利群编著. —北京:高等教育出版社,2001
ISBN 7-04-010065-7

I. 水… II. ①袁…②周… III. 水粉画—技法(美术)—教材 IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 029017 号

水粉画教程

袁公任 周利群 编著

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号

邮政编码 100009

电 话 010-64054588

传 真 010-64014048

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所

印 刷 中国科学院印刷厂

开 本 787×1092 1/16

印 张 3.5

版 次 2001 年 9 月第 1 版

字 数 160 000

印 次 2001 年 9 月第 1 次印刷

插 页 32

定 价 14.90 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

序 言

多年来,水粉画一直被认为只是用来打基础的。其实,打基础只是它的一个方面而已,主要是因为它具有方便、实用、经济等特点

因此,人们往往忽视了它更为重要的一面,即它可以和多种媒介和材质相结合,做出不同的效果,并兼具许多画种的特性。用现在的流行话来说,可称为有很强的兼容性和很大的可塑性。因而,本教材在编写中比较注重水粉画在这方面的创新,尽量使水粉画提高到一个新的层面。但这也并不是给创新开的“处方”,其目的也只是想能有更多的人来关心、来投身于水粉画,那才是编写本教材的真正用意所在。

本书由两大部分组成。第一部分是基础部分,包括色彩基础知识及水粉静物、风景、人物等,着重介绍了色彩变化统一的基本规律和水粉画的基本技能技巧;第二部分重点从水粉画的创新出发提出了一些新的课题。

本书适合于各种层次的读者(本、专科,高职教育,函授,自考辅导等)。编写力求通俗扼要、浅显易懂,并配有大量针对性强而直观的插图。

在本书编写过程中,得到张小纲先生,责任编辑邹清泉先生的大力指教和帮助,在此一并表示感谢。

袁公任

2000年3月于深圳西丽湖

责任编辑	邹清泉
封面设计	王 睢
版式设计	周顺银
责任校对	朱惠芳
责任印制	宋克学

目 录

序言	1	二、单色画	20
第一章 概论	1	三、临摹	21
第一节 关于水粉画	1	四、记忆画	21
第二节 工具材料	3	第四节 水粉画的用笔技法	21
一、颜料	3	一、湿画法	21
二、纸	5	二、干画法	22
三、笔	6	三、刀画法	22
四、其他一些必要的用具	6	四、喷笔法	22
第二章 色彩基础知识	8	五、其他	22
第一节 光与色	8	第四章 水粉画静物写生	24
第二节 色彩的要素	8	第一节 布置静物	24
一、色相	8	一、主体	24
二、明度	9	二、内容	24
三、纯度	9	三、色调	24
四、色性	9	四、形状的大小与疏密	24
第三节 色彩的调配方法	9	五、质感	24
一、原色、间色、复色	10	第二节 方法步骤	25
二、色彩对比	10	一、起稿	25
三、画面与色调	10	二、铺大体色	25
四、写生色彩	11	三、深入刻画	25
第三章 水粉画的观察方法和基本技法	13	四、统一调整	26
第一节 构图	13	第三节 不同质感的表现方法	26
一、正形与负形	13	一、光滑型	26
二、应用构思的原理	13	二、粗糙型	26
三、关于画面的安排	14	三、瓜果蔬菜	26
第二节 明暗的观察方法	15	四、花卉	27
一、组织明暗	15	五、布	27
二、关于明暗及趣味中心	16	第四节 常见毛病	27
三、明暗的转换	17	一、脏	27
四、明暗的过渡和变化	18	二、粉	28
五、明暗的联合	18	三、生	28
第三节 水粉画的几种习作形式	20	四、乱	28
一、小构图	20	第五章 水粉画风景写生	29
		第一节 选景	29
		第二节 关于主题	29

一、远距离观察.....	30	第三节 常见表现内容及方法	37
二、中距离观察.....	30	一、头部结构	37
三、近距离观察.....	30	二、头发.....	38
四、特写	30	三、手.....	38
第三节 方法步骤	31	四、肤色.....	38
一、取景	31	五、衣褶	39
二、铺大体色.....	31	第四节 注意事项	39
三、深入刻画.....	31	一、结构	39
四、统一调整.....	31	二、色彩	39
第四节 几种不同物象的表现方法...	32	第七章 水粉画的外延与拓展	41
第六章 水粉画人物写生	35	第一节 材质的拓展	41
第一节 构图布局	35	一、在基底上做文章	41
一、头像	35	二、绘画媒介的变革	42
二、半身带手	35	三、在颜料方面的综合和开发	43
三、神态和动态	36	第二节 表现的手段和方法	44
第二节 方法步骤	37	一、渐变式	44
一、打轮廓	37	二、平涂式	45
二、铺大体色并深入刻画	37	三、综合抽象式	45
三、整体调整.....	37	参考书目	47

第一章 概 论

第一节 关于水粉画

在所有的画种之中,水粉画也许是人们画得最多的了。这主要是由于它比较方便实用,易于掌握的特点。暂不说学油画、国画、版画等绘画专业的,即使是学设计、装璜、乃至学摄影的,只要是与美术沾边,则无一没有画过水粉画,无一不是从水粉画入门的。

水粉画应用的范围是较为广泛的,包括宣传画、年画、连环画、水印木刻、广告招贴,以及有关的环艺、广告、服装、产品造型及影视舞美等方方面面的效果图。

从绘画的历史来看,如果单就“水”和“颜料”调和作画这一方式而言,水粉画应算是时间最早、历史最长的一个画种了。从人类最先的洞岩壁画至15世纪油画出现之前,在某种意义上,所有的画都可以说是由水和颜料调和而画成的。

虽然现在已很难把我们祖先的这种作画方式与现代的水粉画直接联系起来,但还是有必要回顾一下历史。

早在距今2.5~3万年前左右的旧石器时代晚期,在位于法国多尔多涅省的拉斯科(Lascaux)岩洞里,就有了迄今我们所发现的最早的壁画(图1)。人类的祖先在他们居住的山洞岩壁上,画上了他们所猎获的动物壁画,其形象大胆、造型逼真、刻画生动、色彩简洁有力。据专家分析,在这些壁画中,人们使用的颜料里的黑色是由锰土和骨灰制成的,而从黄到红到赭石、深红等,都是土质颜料和矿物颜料,没有蓝和绿。这些颜料通常是用

是把颜料调和得很稀,然后用骨头制成的细管子吹喷而成。在另一些色彩较少的部位,他们则可能是用一束羽毛或头发之类的东西做成的“笔”来涂抹的,涂完后再用树枝、鹿角或坚硬的石头来肯定轮廓的边线。有的地方则清楚地显示出他们偶尔也用刷子来刷。

这无疑是人类最早的“水粉画”了。当然,在现代人的眼里,这是一种审美存在的原始艺术,但在我们祖先的意识中,却恐怕仅仅是作为一种载体,是用来与自然、人以及超自然世界交流的一种符号。它们在极大的程度上承担着“语言的交际作用”,一种类似于拜物教的巫术形式,因此并不太考虑到装饰和美化的问题。它的实用功能、象征意义,是远远超过它的审美情趣的。没有所谓的“艺术家的职责”,所以也就与我们现代水粉画的概念相去甚远了。

随着历史的发展,人类的审美需求也不断提高,绘画也被赋予更丰富的内涵,即不但要表现一些事物,还要表现一定的思想。在西方,发达的科学对自然的人文主义思想,特别是文艺复兴时期对透视、解剖等方面的研究,促使了绘画上对技法进一步的需求,并使得它的调和媒介由水向油、蛋清、胶等其他物质发展。从对事物对象的具体而逼肖的描绘上来说,用水毕竟在绘制的操作上有局限,不如用油等粘稠的媒介剂那样可以采用各种不同的技法,厚堆薄染,来达到逼真的画面效果,即所谓“画得像”。由此诞生了油画,以及胶彩、粉彩、坦培拉(蛋彩)等等。

同时,原来仅仅作为调和媒介的水,也有了新的意义。绘画的门类也越来越多,形式美已成为构成艺术本质的基本要素。特别是在现代工业社会形成以来,理性和技术的超速发展,促进了人们对艺术的需求,人们发现并认识到了水自身的美感,尤其是水分的渗化、浸晕、透明滋润的效果,是任何其他画种所达不到的,这样就有了以水本身效果为主宰的现代水彩画(图2)。

由此可见,绘画种类由单一到多样,由单纯的水调和颜料到各种各样的媒介,由单一的形态到多种的样式,都是在长期的实践中,慢慢摸索着发展起来的。

一般认为,现代水粉画是从水彩画演变而成的。当水彩画由于其透明性而使表现力受到限制时,有些地方加些白粉提亮,或加些其他粉质颜料,以改进其刻画能力的不足之处,这样就逐渐形成了区别于水彩画的真正意义上的水粉画,所以,水粉画又称为“不透明水彩”(Body color)。

作为现代水粉画,其实已有了不算太短的发展史,并已经在画坛中取得了它应有的一席之地。

水粉颜料属于水溶性颜料,是由色粉加树胶、白垩、甘油及一些防腐剂等制成。有覆盖力是它区别于水彩的一大特点,也界定了它的其他许多特性,比如,它具有色泽明快、艳丽、柔润、典雅的效果,它那天鹅绒般的表面肌理美感,适宜表现简洁概括、鲜明强烈的画面,并在绘制和技法处理上有着较大、较自由的宽容度(图3)。

如果说早先的水粉画主要侧重于一些大色块的草图、速写之类的话,那么随着时间的推移及人们不断的实践、探索,特别是最近几年来,它得到了长足的进步和发展。画水粉画的人越来越多,人们更加了解它的特性,并吸收了其他画种的一些优点,借助于某种特殊的材质和技法,既可像油画那样深入刻画,

画得浑厚、饱满(图4);也可以平涂渲染,带有装饰效果;还可以渗化、泼洒,显得如水彩般轻快、滋润、透明(图5)。从而使其表现力和可塑性大大增加,并在表现方法与效果上具有较强的综合性、多样性和灵活性。不仅可作宣传画、年画(图6)、效果图等,也可作大幅的主题创作,以及各种肌理效果的装饰画、抽象画等。

然而,水粉画在作这方面探索的同时,又会有些“底气不足”。

首先,它不宜作反复的涂色和修改,因此在深入刻画方面远不如油画,而它的渗晕效果又达不到水彩的滋润透明。加上水粉颜料的色层容易脱落,颜色易变性很大,及不能长期保存等毛病,都是水粉画提高的制肘之处。其次,即使这些问题都能通过技法和材质的改进来克服,它仍然面临着一种两难的处境。

从形式和内容的辩证关系上来说,材质,即工具材料本身的质地,也是绘画的基底所在,它会在某种程度上决定一个画种的种种特点和价值取向。比如在中国画中,毛笔的笔、墨、点、线的运用,强调“以书入画”,明显地将精力集中在绘画图式中线条所具有的书法意味的表现上,将那些树木、山石、兰竹等自然形态归纳于行、草、隶、篆等书法用笔上,所绘的是“心灵所直接领悟的物态天趣、造化 and 心灵的凝合”。^①同时,也在最大程度上诠释了中国毛笔和宣纸的功能。其他如油画、水彩画同样如此,只有当它们找到并具备了其或厚重、或透明滋润等自身的特点之后,才能在画种的类别中占有一席之地。

水粉画介于几个画种之间,兼有几个画种的一些特点,但这就使它本身很难精确定位:像油画又不够厚重,像水彩也不够透

^① 刘墨:《中国艺术美学》,920页,南京:江苏教育出版社,1993。

明,因而谁也说不清楚,水粉画到底“该”是如何。一旦当它画得“像”了油画或水彩时,则最终只能是演变成成为另一画种,失去的恰恰是自己。这就是它的两难之处。

这样说,当然并不是要证明水粉画已没有了发展的空间,相反,如果从发展的角度来看,水粉画反而是很有优势和潜力的。不足之处随着历史的发展能被克服,工具材料上的局限,随着研究的深入,科技的发达,新材料的发明也应能解决。它的可塑性和兼容性,使它能够吸收和模仿其他画种,这并不是缺陷,重要的是掌握好其中的“度”,以及对水粉画的真正意义上的把握,而不是浅层次上的花样翻新或是“大杂烩”。

水粉画的兼容性、可塑性强,是任何其他画种所达不到的。它可以和水、油、胶、蜡等各种媒介剂结合,并产生不同的效果,可以把多个画种的特点溶于一身。在今天这样的现代化社会中,“大绘画”的概念已越来越被认可,许多绘画的分类都是仅以“纸本”、“布上

绘画”等泛指性很强的名称来命名,更是为水粉画的发展提供了良好的契机。

大众的欣赏习惯,往往是愿意看到“正宗”的、有油画味的油画,有水彩味的水彩,但同样也不会拒绝有创新意识的绘画,只要它能真正体现出主题思想和情感。“书之妙道,神韵为上,形质次之”。^①工具和材质,是不应当成为束缚手脚的原因的。

当然,创新、求变,也不是水粉画的目的,至少不是唯一的目的。水粉画的另一个很重要的方面,就是它作为美术基础训练的最主要手段,具有无可替代性,其方便、实用、直观、易入门等很“实惠”的优点,是其他画种所不能比的。它已经为我国美术教育的普及和提高,尤其是在普及方面,作出了很大的贡献。从60年代开始,全国各高等美术院校已逐渐将水粉画列入必修的基础课程,是画的人最多、影响最广的画种之一,并已有了大量的著述和作品。因此,学好、画好水粉画,是十分重要的。

第二节 工具材料

工具材料是绘画的一个很重要的方面,不但与画面的效果有直接的关系,而且能使整个绘画的观念随工具材料的改变而改变。学习绘画的过程,从某种程度上说,其实也是一个对工具材料的使用技法的熟悉过程。即使就如调色这么简单的操作,不同的黄加白,以及加多少白,都会有千变万化的差别,而且还可以在从中衍化出许多新的材料及技法。初学者往往局限于有限的几种颜料和一些较简单的技法,因此,很难“做”出丰富的画面效果。可以说,绘画的深入过程,全依赖我们对工具材料,至少是手头既有的那些用具的掌握和熟悉的程度。

一、颜料

一般来说,水粉颜料与水彩颜料都是用

水来调和的,两者之间最大的区别就在于“覆盖性”,即水粉颜料的“不透明性”,这是水粉颜料一个最大的特性。当然,这透不透明也是相对而言,因为从颜料本身来说,比如白、土黄、粉绿、钴蓝等是非常不透明的,而柠檬黄、玫瑰红、翠绿、群青等,则覆盖力弱些,比较透明。但如果不透明的颜料冲和大量的水,则也有一定的透明感。同样,透明颜料加粉或画得很厚,也就不透明了。故透明度是相对的,只是说水粉颜料的特性是偏向不透明的,我们作画时应多向这方面去考虑,这样才能更充分地发挥出水粉画的特色来。

^① 刘墨:《中国艺术美学》,890页,南京:江苏教育出版社,1993。

颜料一般有瓶装与锡管装两种,以管装为优,可保存较长时间而不易干涸。因为,无论是瓶装还是锡管装,打开都会有一些溶液,这是颜料里所含的连结剂、润湿剂、防腐剂等。如果为了作画方便将这些溶液除去,或时间长了这些溶液干涸,颜料就会变成坚硬的干块。虽可再加水泡开,但此时的颜料,无论是颗粒的均匀程度,颜色的附着力乃至色相,都会大大降低或改变,从而影响了画面的效果,在绘画时反而更不方便。因此,宜使颜料保持浓稠湿润的浆糊状。对挤在调色盒格子里的颜料,每次画完后,要用湿的布或海绵盖好,并适当地在颜料上洒一些水。

另还有一种袋装的颜料粉,用时加水、加胶,现用现调。一般都是用来画大幅广告及舞台布景等,由于比较粗糙,艺术创作中很少有人用。值得一提的是,现在已有了一种小玻璃管装的颜料粉(图7),颗粒极细,质地也很佳,可直接加蛋清、乳胶等各种调和剂,是一种很好的材质,用的人也越来越多,但价格不菲。

常见的颜料:锌白、钛白、柠檬黄、淡黄、中黄、土黄、橘黄、橘红、朱红、大红、土红、深红、玫瑰红、紫罗兰、赭石、熟褐、淡绿、草绿、粉绿、翠绿、深绿、湖蓝、钴蓝、群青、普蓝、青莲、煤黑等。

其中,玫瑰、普蓝、深红、翠绿、紫罗兰等的染色力较强,颜色上去后往往难以更改调整,即使用其他颜色盖住后,过一段时间仍会泛出来,尤以玫瑰红、紫罗兰为甚。而有些颜色如钴蓝、粉绿等,含粉质较重,与白色相调后,反而会显得发灰发暗。

水粉颜料有较大的易变性,即干湿反差较大,潮湿时颜色艳,干后却变灰了。所以在上色时,要考虑到其色在干后会是如何,而不是在调色板上时的色相。水粉颜料的耐光性较差,经日光照射后,很容易变色,所以在保存时应注意避光。有些如大红、土黄、赭石等

矿物颜料的耐光性较为稳定些。

水粉颜料在画得较厚,颜料中胶成分较多的情况下,很容易开裂和剥落,如要长期保留,就不能卷起来,而应当平放在专门的画箱里,并放一些干燥剂吸湿。

颜料对于学画者来说,一般都有一个“少——多——少”的过程,因此在初学时,不宜用太多种类的颜料,颜料种类一多,反而会无所适从。一般先画一些单色练习后,再逐步加到十种左右就可以了。除黑、白之外,建议选用柠檬黄、土黄、朱红、深红、熟褐、赭石、翠绿、钴蓝、群青等。随着技法的逐渐成熟,可逐渐增加色相,但不是盲目求多,而是对每种颜色都有一定的了解,并逐步找到自我的色彩语言。然后再慢慢压缩自己的调色板,真正找出“自己的”颜色。一些著名画家的调色板,色相是非常有限的,但是画面的色彩却极为丰富。

颜色在调色盒格子里的排列一定要有规律、有顺序,从亮到暗、从暖到冷。这样,在作画时才能做到秩序井然,有条不紊,对所要的颜色可信手拈来。

建议排列顺序为白、黄、红、赭、绿、蓝、黑。因为在作画时,所谓的黑白、冷暖,都是相对的概念,有时甚至是“下意识”的,所以,如果颜色的排列杂乱无章,势必会在作画时手忙脚乱,所谓的“灵感”、“激情”,也就无从谈起了。

在调色时,可先调出一大片“基本色”,即某一种主色调,然后在此基础上,加深减弱,变暖变冷,只要在这主色上面略加一二即可,并可保持色调的统一性。

初学者往往在画上几笔后,就急于洗去调色板上的“脏”颜色,其实这是用于减低原色纯度,统一画面色调的一种灰颜色,不可轻易洗掉。但在调色时,应注意调色板上从亮到暗的几个区域的分布,不应随心所欲地把调色板变成一块大花布。

调色时,不宜把颜料“调死”,即把笔蘸了颜料在调色板上重复搅拌,最后形成一种没有个性的灰色。如能在画面上利用透明的画法,即在第一层色干后,罩上第二层色,所达到的二色混合效果,必会格外滋润。或在画面上用几种颜色直接调色,亦会有相当生动活泼之感。但是,黑、白二色又当别论,即用黑、白二色与其他色混合时,一定要“调死”,否则,便会产生“粉”、“脏”的结果。

调色时,用深色和用浅色的笔最好分开,以保持色彩的鲜明度和纯净度。在换色时,特别是由浅色换深色时,如不换笔,一定要把笔上的颜色仔细洗干净后,再去蘸色。

二、纸

适于水粉画底子的材质范围非常广泛,有纸(各种纸)、布、做了底子的木板等等,只要运用得当,掌握熟练,画水粉画的底子可以有很多,而且不同的底子会产生不同的效果,这需要在使用中逐渐摸索出个人的运用经验和手法,并逐步在确立个人风格的前提下,熟练掌握一二种材质的特性。一般来说,尤其是初学,基本都是画在纸上,而且以普通纸为宜,开始阶段,不可能把注意力集中在对底子的研究上。

铅画纸 略粗糙,吸水,易于颜色的附着,很适合水粉画,但如用笔过重,很容易把纸擦毛,也不宜多次重复修改,而且色彩干后易变灰,干湿反差较大,画时用色可鲜艳些。

白卡纸 特别光滑洁白,但吸水性差,第一遍色时,颜色很难附着,水稍微一多,便会把颜料冲去,所以要格外注意水分多少的掌握。但色彩特别响亮,有时故意多用水,透出白色的纸底,会有一种特别的效果。也不宜反复修改,如修改一多,就会失去开始时色彩响亮的效果,反而容易显得“腻”。

水粉纸 顾名思义,“水粉纸”就是专门用来画水粉画的纸,但其实水粉纸画水粉的

效果不一定很好,因为它的吸水性等各方面的性能都处于中间状态,所以反而做不出什么效果,画面总显得很平淡,但比较适合初学者作练习用。

水彩纸 虽然是用来画水彩的,但用来画水粉画也同样很适合,软硬适中,吸水性较好,纸质也较厚。有正反两面,即一面有纸纹,一面是光的,两面均可作画,但以用有纸纹的一面(正面)为多。由于有纸纹的肌理,就容易做出“笔触”的痕迹,当湿画法用水较多时,又有水的渗化等效果,出现水迹、水印等,也经得起擦洗,很适合长期作业,但色彩会较灰。

马粪纸或单面卡的反面 有色,纸质很松,极吸水,很难掌握。但掌握好后又很有特别的效果,很适合厚画法。干笔厚涂,可堆得很厚,再适当露出一些纸底,因这不是白底,所以更有味道,这有些像在有色纸上作粉画的感觉。还可以有意选择一些各种明度和冷暖色调的有色纸来作画,但不宜过分鲜艳。作画时,可把纸的底色作为中间色调,并加以充分的运用,可不必从暗部画起,而是直接用亮颜色提亮,与中间调子对比,马上就可找出感觉。用色时,应估计到底色对画上去的颜色的影响。此类画不应作过分的精雕细刻,而宜作大色块的速写,如果画得过分具体细致,把底色全部都覆盖,就失去了有色底子的意义了。

宣纸 这里的宣纸一般是指高丽纸。在高丽纸上画水粉的也很多,但一般是用墨色打底,用粉色提亮,并在反面着墨,将正面的色彩反衬得更艳更亮。这方面林风眠已完全形成了强烈的个人风格,并留下许多传世佳作,但从意境和情调上来说,更接近于国画,只能算是水粉画的一个分支。

不管何种纸,画前最好在板上将纸打湿,再像裱画一样,四周用纸条或胶带将纸裱在板上,待干后,十分平直,再在上面作画,就会

十分得心应手,少了许多不必要的干扰,并可避免在上色时,画纸遇到水后凹凸不平的弊端。

三、笔

水粉笔 水粉画笔的一般要求是:能吸水,但应偏硬一些,弹性强一些,因此,中国画的毛笔不宜用来作水粉画。有一种专门的“水粉笔”,一般是以羊毫、狼毫按一定的比例制成,软硬适中,吸水性、弹性也较好,是很适宜作水粉画的。除此之外,还有很多其他种类的笔,特别是水彩笔和油画笔,也是水粉画中使用较多的,可根据自己的习惯与喜好在其中选择。

水彩笔 分羊毫和狼毫两种,羊毫笔的综合性能较差些。好的狼毫水彩笔,笔头圆,弹性好,含水量适中,笔触容易变化,既可作渲染,也可作精细的刻画,但不能摆和皴,力度感较差。

油画笔 分猪鬃、狼毫等几种,猪鬃的较为普遍,其弹性强,可摆出强有力的笔触,但含水量少,不宜渲染,较适合于厚画法的块面塑造。当然,如果是狼毫笔,或是日本制的尼龙笔,则是相当适合水粉画的工具了。

化妆笔 大都由狼毫制成,柔软而有弹性,吸水性也好,亦是水粉画的理想用笔。但一般是小号的,大号的较少,价格较贵,初学者使用极少。

底纹笔 羊毫制作,笔触柔软,且很宽,载色载水力极佳,但不能作精细的刻画,一般只是用来作大面积渲染,涂底色和大背景等。是水粉画不可或缺的笔之一。(图8)

由于水粉画是兼容性很大的画种,因此它使用的绘画工具范围很广,只要应用得当,多种杂物都可用来作画,而不像其他画种那样,对工具的要求比较严谨而单一。

比如:刮刀(图9),这是油画的一种工具,画水彩不能用的,但对介于两者之间的

水粉画来说,却很有用,可取得很好的画面效果。用画刀刮起颜料直接刮在画面上,跟用笔画的效果迥然不同(图10),如能在某些局部又采用薄染、水浸的手法,便可取得油画、水彩均达不到的效果。刮刀也有许多种,用油画刀、雕刻刀、塑料片、锯片等,又可产生各种变化。

沾印,除了画笔,其他如丝瓜筋、纱布、纸团等,都可以用来把颜色往纸上涂,直接产生不同的肌理。比如画树叶,用丝瓜筋蘸颜料画,有画笔所达不到的效果。

喷笔,这应该是水粉画发展的一个很重要的方面。在现代水粉画中,它主要用于设计效果图,无论是环艺、广告,还是工业产品造型,很多效果图都是用了喷绘的效果。就是用喷枪,通过压缩空气强力将颜料喷到纸上,可通过喷力的大小,离画纸的远近,及喷嘴的大小口径来调节,颜料层面十分均匀,格外艳丽,并可喷出柔和的渐变,金属、玻璃的亮光等,具有很强的现代感,可赋予水粉画一种新的面貌。但目前在绘画中尚不十分普及,只是水粉画的一个另类。

还有其他许多不用画笔的“无笔”的效果,比如趁颜料还湿的时候,用水冲洗,冲出各种肌理和水色渗化的形态(图11);或洒上有吸水性能的海绵、面包屑、锯末等来吸去浮面的颜料而形成变化;还可用拓印的方法,将颜料先泼在玻璃板上,再转印到纸上,等等。只要利用得好,因势利导,就可产生画笔所达不到的“巧夺天工”的效果。但总的说来,这“特技”只能作为一种辅助的手段,不可滥用,一味追求特技,会使画面充满“匠气”,而走入误区。

四、其他一些必要的用具

调色盒(板),目前市面上的调色用具有许多种类,一般用带格子的调色盒较合适,宜大不宜小,格子里可装颜料,打开后的盖

子即可作调色板用。

颜料应按明暗和冷暖次序分别挤在格子里,使用时不致混杂,并可在格子上面盖一块薄海绵,保持颜料的水分。如果使用调色板,应注意根据对象的色调挤颜料,随挤随用,否则干了就不能用了。在室内作大画时,可用搪瓷盘、玻璃板等。调色板不论是大是小,在调色时都要注意在板上分出区域,即深色、浅

色的调色区要分开,并注意冷暖变化,使色彩在调色板上就有一个色彩关系的体系。否则,很容易在调色板上就把亮色搞暗了,或把深色搞粉了。

洗笔的水桶,尽量大些,使水不致太混,要勤换水。准备一小块吸水的布,以用来控制笔头的水分,十分有必要。另外还有画板、画架、画凳及写生用的伞等等。

第二章 色彩基础知识

第一节 光 与 色

有光才有色,光是所有色彩的来源,这是最基本的常识。当一束白光(日光)穿过一条狭缝,照射到一块玻璃棱镜上,这束光就散为太阳的光谱,即一系列渐进的色条,由红(其波长最长)、橙、黄、绿、青、蓝到紫(其波长最短)。光波本身是无色的,但不同波长的光波通过视觉器官刺激人的大脑,才引起不同颜色的感受。物体在白光中呈现的色彩仅仅是光谱反射的一部分,例如,一个物体之所以呈现红色,是因为它的分子结构决定它吸收了其他所有的光波,而只将红色的光波反射回人的眼中,我们看到的,只是不被吸收的光波,即光谱里的红色部分。如此类推,如全反

射就是白色,全吸收就是黑色。

颜料是色的一种,是由色素与一些溶剂调和而成,它不可能像光那样有“亮度”,一旦调和的颜色过多、过杂,就成了一团黑灰色。在绘画中,好的绘画能表现出大自然中阳光刺照的光感,那是因为画家在其中正确地处理了光、阴影、冷暖、对比等一系列的“关系”,它只是一种“关系”,而不是别的(图 12)。

除了太阳光即日光之外,还有许多其他各种光源。如灯光、火光等,它们比太阳光弱了许多,而且所含的光色也不同,如火光通常是偏红、黄,日光灯发出的光又偏蓝色等等。光源不同,光源色也就不同了。

第二节 色彩的要素

色彩尽管千变万化,但都离不开色相、明度、纯度这 3 个方面的性质(图 13),又称色彩三要素。也就是说,每一种颜色都是这三要素的综合体,这三要素是相互依存的。

除此之外,在色彩与色彩之间,又有互相形成的一种色调,以及彼此相对的冷暖关系。

因此,色彩的要素除了色相、明度、纯度之外,还有色性,即色彩的冷暖关系。

一、色相

指色彩的相貌,用来区别颜色的种类,如红、黄、绿、蓝等等。一般人们对颜色的分辨,主要是从色相上来区别的。人类肉眼

可分辨的色相是很多的,如在红这个大类之下,又有朱红、大红、紫红、深红等,每个小类之下,又可再分。但十二色是最容易区分的。

在应用中,通常是用圆的色环(图 14)而不是用呈直线运动的光谱来表示色相的排列,这样可使色相系列呈循环的秩序,并且是“环环相扣”,每个颜色都受周围颜色的影响,而每个颜色也都影响了周围的颜色,颜色与颜色之间的关系是相互平等的。最简单的色环由光谱的六色环绕而成,以后所有的变化都是在这 6 个基本色之间展开。特别是在绘画中,如同样的红色,可有不同的变化,这也是应注意的。

二、明度

指色彩明亮的程度,也就是深浅的差别。在色彩中,白色的明度最高,黑色的明度最低。中间存在着一个从亮至暗,呈直线排列的灰色系列,大约有 10~11 个层次。同样,将某一种色相的颜色中逐步加入白色或黑色,色彩也会明亮或灰暗,也形成一个系列。

各个色相之间也有明度的差异。如在 6 个标准色中,黄色最明亮,紫色最暗,即明度越大的颜色,看上去越亮,对视觉的刺激程度也越强。如把它们拍成黑白照片,可看到黄色近乎白,紫色近乎黑,其他各色相也都有黑白灰上的差别。

明度是色彩的骨骼,在色彩要素中具有相对独立性,它不依赖于色彩的其他要素的存在而存在,色彩一旦发生,明暗关系就会同时出现。如素描、黑白照片等,它们没有色彩关系,却有明度的对比,因此可独立存在。同样,在一张色彩画中,只有首先把明度关系搞准了,画才站得住脚,否则,就只会是色彩的堆砌。特别在写生中,确定最深最亮的部分,中间层次尽量压缩,不得含糊,可以黑多(暗调子)、白多(亮调子),但黑白关系一定要拉开。

三、纯度

指色彩的纯净程度,也就是色彩的饱和度。一般来说,由锡管或瓶子里直接挤出的颜料,未经调和,都属高饱和度的纯颜色。如果把一种纯净的颜色加白或加黑,在提亮或减暗了这颜色的同时,也降低了其纯度。白色加得越多,它的颜色就越亮,同时纯度也越低,直至最后演变成了白色。不同的色相,纯

度也不相同。如红色纯度最高,绿色的纯度只有其一半。

纯度这个色彩要素其实是非常有用的。因为在实际作画中,所运用的颜色,绝大部分都是含灰色的非纯色,很少用纯色来作画,只有有了纯度的变化,色彩才显得丰富。调色的过程,实际也可以说是调整色彩纯度的过程。同一色相,纯度上的细微变化,会使其性格内涵大不相同。

四、色性

色性,即色彩的冷暖倾向,这是色彩的“灵魂”,是掌握色彩的关键。

色彩的冷暖是人们根据自己的感觉和联想,把色彩分为两大类,倾向蓝、绿、紫的,联想到水、月亮等称冷色;倾向红、黄、橙的,联想到火、太阳等称暖色,也就是色彩上的两大阵营,在 6 个标准色的色轮上,正好是一半对一半。

但冷暖又是相对的,单独的一块颜色,我们很难说清是冷还是暖,只有与另一种颜色相对比时,才能确定。比如大红与紫红相比偏暖,与朱红比,又显得偏冷了。

一个物体,有受光面,有背光面,就有明有暗,那么也必定会有冷有暖,如果我们在作画时只是受光加白,背光加黑,而没有冷暖的变化,就称不上是真正意义上的色彩画。只有在表现明暗对比的同时,也表现色彩之间的冷暖对比关系,才算是真正画出了“颜色”,因此,一定要注意加强这方面的观察和表现。冷暖不像黑白那么明显,特别是在明度相同的部分,一定要确定好色彩的冷暖关系,否则也会影响画面的效果。

第三节 色彩的调配方法

有色光的混合与颜料的混合两种,也称加法混合和减法混合。

色光混合是指两种以上的光混合在一起,光亮度会提高,混合色的总亮度等于相混

各色光亮度的总和,故称加法混合(图 15)。

减法混合主要是指色料的混合,白色光线透过有色滤光片之后,一部分光线被反射,而其余的光线则被吸收,因此可称为减法混合。颜料的混合,也属于减法混合,因为颜料本身是通过其带色的颗粒物质来反射出光的。在减法混合中,混合的色过多,明度越低,纯度也下降。如颜料中三原色等比例相混,得到的是黑灰色(图 16)。

一、原色、间色、复色

红、黄、蓝 3 种颜色不能用其他任何单色混合而成,这 3 种色从理论上说可以混合出其他任何颜色,故称三原色。色光的三原色为朱红、翠绿、蓝紫。颜料的三原色为品红、淡黄、天蓝。间色是由两个原色相混合而成,又称二次色,即橙、绿、紫。复色则是由两个间色再相混合而成,又称三次色。

我们还可以将色点或色块并置,在一定的距离之外,会产生一种新的颜色来。这要比把这两种颜色在调色板上调死后所产生的同样的那种颜色,更为生动和丰富,我们把这称为并置或空间混合。

二、色彩对比

色彩是只有在对比中才存在的。比如同样的一块灰,放在黄底上,呈紫味;放在紫底上,就会呈黄味。这说明我们应该着眼于把握色彩的整体关系,在画一块颜色时,要同时考虑到周围颜色对它的影响,而不是孤立地去看局部的色块。

原色对比 色环上 3 个最极端的颜色,呈 120°分布,放在一起会有强烈的冲突,同时发生作用。如红、黄并列,红偏玫瑰,黄偏柠檬,互相不能征服。

补色对比 色环直径两端为互补色,呈 180°补角。互相把对方推向极端。如红、绿并置,红的更红,绿的更绿。调色时,互补色等

量相调,即成黑灰色。色光混合中,互补色光相加呈白色。

邻近色对比 在色环上,顺序相邻的色相,如红与橙、黄与绿等,属弱对比,无论在色相、冷暖色调上,都有明显的统一性。在色环上,相隔的角度越小,色相对比就越弱;角度越大,对比就越强。

纯度对比 即使是同一颜色,只要它的鲜浊程度不同,也形成对比。一个饱和的色相,加入黑、白、灰或它的补色,都可降低它的纯度。纯度的变化,是由从黑到白的 10 个色阶来等分的,色阶差别越大,纯度对比越强。间隔 3~5 个色阶的,属中间对比,相隔 1~2 个色阶的,属弱对比。

纯度对比不像色相对比,有时是很微妙的,但都会给画面造成很大的影响,特别是当画面中,同时有几个纯色时,会相互冲突,这时,适当地降低其他几色的纯度,只突出其中一色,整个画面就会有统一感。但如果纯度过于接近,宾主不分,则又会使画面发灰、无力。

明度对比 指各种色彩在素描关系上的明暗对比及同一色相的不同明暗的对比,这也和纯度对比一样,可由色阶来衡量。在色阶上,相隔等级大的,对比强;相隔等级小的,对比弱。无彩色,即黑、白、灰,也可形成明度的对比,如中国的水墨画。但同一色彩,放在黑、白、灰不同的底色上,会有不同的明度变化,甚至对其形状也有影响,这应在实际作画中考虑到。

三、画面与色调

在色彩作品中,画面是对一种色彩结构的整体印象,是几个具有某种内在联系的色彩组成的一个画面,形成一种总的色彩倾向,也称色调。它同时包含了明暗、色相、色性上的几个对比。从明暗上分,有亮色调、暗色调等;从色相上分,有红色调、绿色调等;从色性