

高等学校试用教材

● JIANZHU 建筑美术 MEISHU ●

水彩

漆德成 刘凤兰 杜高杰 张军毅 编著 陕西人民美术出版社



TJ-851
3421

776

高等学校试用教材

建筑美术

水彩

漆德琰 刘凤兰 杜高杰 张举毅 编著

陕西人民美术出版社

(陕)新登字003号

高等学校试用教材

建 筑 美 术

水 彩

漆德琰 刘凤兰 杜高杰 张举毅 编著

陕西人民美术出版社出版

(西安北大街131号)

陕西省新华书店发行 西影彩印公司印刷

787×1092毫米 16开本 3.25印张 12插页 47千字

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数: 1—15,000

ISBN 7-5368-0311-7

J · 274 定价: 7.50元



目 录

前言	(2)
绪论	(3)
第一章 水彩画简史	(4)
第二章 色彩基础理论	(6)
第一节 色彩的基本原理	(6)
第二节 色彩的属性	(7)
第三节 色彩的视觉感受	(8)
第四节 色彩的调和	(9)
第三章 水彩画的特点和技法 ...	(9)
第一节 水彩画的特点	(9)
第二节 水彩画的工具材料	(10)
第三节 水彩画的基本技法	(10)
第四节 水彩画的用笔	(11)
第五节 水彩画的特殊技法	(12)
第六节 水彩画的作画步骤	(12)
第四章 静物写生	(13)
第一节 观察与表现	(13)
第二节 画法步骤	(16)
第五章 自然风景写生	(17)
第一节 天空	(18)
第二节 地	(19)
第三节 山	(19)
第四节 水	(19)
第五节 树	(20)
第六节 草	(21)
第六章 建筑风景写生	(21)
第一节 建筑风景画的取景、构图 ...	(21)
第二节 建筑风景画的色彩处理	(22)
第三节 人物、车辆等配景的点缀 ...	(22)
第四节 建筑局部表现法	(22)
第五节 室内写生	(24)
第六节 画法步骤与作业示范	(24)
第七章 水彩画鉴赏	(26)

前 言

时代的发展对建筑学科各类专业的教学提出了更高、更新的要求。它不仅要求学生掌握现代科学知识和正确的思维方法,还要求具有高层次的艺术素养和表达能力。美术教学负有对学生培养创造性思维、提高审美能力以及训练表达能力等重要任务。

在60年代初曾根据当时的教学要求,编写了相应的美术教材。30年来,形势发展了,针对时代特点,研讨教学方法、教学要求和编写适用的教学用书是提高教学质量的有效措施。在全国高等学校建筑学学科专业指导委员会的指导下,于1990年11月在南京召开了由清华大学等十一所院校参加的《全国建筑美术教学研讨会》的准备会议,又于1991年4月在重庆召开的,有五十四所高等院校参加的《全国建筑美术教学研讨会》上,研讨了新的美术课教学要求,确定由清华大学、东南大学、同济大学、天津大学、重庆建筑工程学院、华南理工大学、西安冶金建筑学院、浙江大学、湖南大学、大连理工大学、北京建筑工程学院、苏州城建环保学院和吉林建筑工程学院等十三所院校负责编写素描、速写、水彩、水粉和建筑表现画等五本系列试用教材,由陕西人民美术出版社负责出版。

这套试用教材紧密结合新研讨的教学要求,从素描、速写等造型基础训练,到水彩、水粉等色彩基础训练,再进行专业性绘画(建筑表现画)训练。全书以深入浅出的语言和各种示范图例,循序渐进地阐述了艺术的规律和技法,注意了对学生形象思维能力、观察能力和表达能力的培养及其审美修养的提高。不仅适用于建筑学、城市规划、室内设计,风景园林等专业本科及大专学生,也适用于相关职业学校学生,并可作为一般建筑专业设计人员自学用书。

参加编写这套系列试用教材的教授、副教授,具有多年丰富的教学和绘画实践经验,他们都负有繁重的教学任务,利用业余时间,付出了辛勤劳动。在编写过程中还得到了许多兄弟院校同行的密切配合。特别要感谢陕西人民美术出版社的大力支持。

由于编写时间短促,本系列用书还有不少不足之处,欢迎批评指正。

高等学校建筑美术试用教材编委会

1991年12月

绪 论

水彩画是绘画领域中的一个独立的画种,也是建筑院校的一门重要的专业基础课。水彩画工具简便,色彩清新,明快,水分流畅,具有独特的艺术魅力。它也是画家、建筑师及其他设计人员表达设计意图及收集资料的重要手段。水彩画教学目的是提高学生的绘画水平和艺术修养,使学生掌握用水彩画表现客观对象的基本规律和技巧。

本书是高等学校的建筑美术教学用书,与美术学院的教学用书有共同之处,也有不同之处。在提高学生的绘画水平与艺术修养方面是共同的;但在具体的教学安排上则有其自身的专业特点。

本书是根据建筑学科美术课教学大纲中色彩课部分的教学单元编写的。共包括水彩画简史、色彩基础理论、水彩画的特点与技法、静物写生、自然风景写生、建筑风景写生、水彩画鉴赏等七章。理论上首先是对水彩画的历史发展与现状作一个简要的介绍,接着是介绍水彩画的特点,包括工具材料的性能及基本技法与特殊技法。然后是讲授色彩的基础理论,色彩理论不仅是水彩画课的需要,而且对于设计课来说也是重要的。但是目前许多院校没有开设色彩学课程,因而在本书单独列了色彩基础理论的一章。

在掌握了基本理论的基础上,由浅入深、循序渐进地进行技法训练。首先从静物写生入手,学习如何观察、分析客观对象的色彩规律,学习水彩画的基本技法,及用水彩画表现形体空间和质感的基本方法。

在掌握了水彩画的基本技法的基础上,进行风景写生的训练。根据专业的特点,本书对风景写生用了较多的篇幅,并分为自然风景与建筑风景两章。在技法部分,除了必要的理论介绍外,还附有例图在各个主要教学单元,并附有方法步骤的作业介绍图例。

提高学生的艺术修养和审美能力,通过参观、鉴赏水彩画优秀作品也是一个重要的方面。本书最后一章重点是谈水彩画的鉴赏。为了提高学生的鉴赏水平和教学参考需要,本书还附有各种题材的水彩画作品的彩色插图。

本书还可作为其他有关院校学习水彩画的参考教材或自学水彩画的参考书。

本书的第一、五章由湖南大学张举毅执笔,第二、六章由重庆建筑工程学院漆德琰执笔;第三章及第七章由浙江大学杜高杰执笔;第四章由清华大学刘凤兰执笔,全书由漆德琰统稿。本书承许多兄弟院校提供插图,特在此表示感谢。

第一章 水彩画简史

水彩画,在人们的概念中,一直把它作为外来艺术。由于在英国流传的时间较长,所以世界上总把英国作为水彩画的发源地。

据史载最早出现的英国水彩画,可追溯到十六世纪后期,距今约四百年历史。

但是人们又发现,欧洲文艺复兴时期,德国的画家丢勒(Dürer 1471-1528),早在15世纪末和16世纪初就用水彩作画,他的一些色彩淡雅的,小幅的水彩画“一簇樱草”、“大草坪”等,至今仍不失为佳作。而十七世纪初期,荷兰的独立,给商业和文化带来了繁荣,为此,一些描绘荷兰景色的优美典雅的水彩画,在荷兰首都阿姆斯特丹市场上出现,深受人们的喜爱,当时荷兰的绘画,成为世界美术行列中的高峰,并对英法等国产生了深远的影响。

实际上水彩画并不只是源于西方,我国使用水为媒介的绘画材料,用没骨法完成的水彩画作品,有更久远的历史。在公元前的战国与秦汉时期的绘画,如金雀山和马王堆出土的帛画,被认为是“古代绘画中‘没骨’的先驱”(见《文物》1977年11期《金雀山西汉帛画临摹后感》)以后唐和五代的黄荃、徐熙、徐崇嗣,至明清的孙隆、郭诩、任伯年、吴昌硕等,我国的没骨水彩画日趋成熟。在欧洲,水彩画能作为一个独立的画种,并在当时堪与油画抗衡而流传至今的,还是要算英国。欧洲一些画家,都不象英国画家那样严肃认真地对待这门艺术形式。英国水彩画家在经过长期的努力后,克服了某种歧视,才奠定了它应有的地位,享有盛誉的英国皇家艺术学会,也直到20世纪的1943年才吸收了第一位水彩画家为正式会员。

水彩画虽然在英国跻身于较高的艺术领域,而其表现形式和颜料制作的发展是极为缓慢的。

事实上欧洲在中古时代的4世纪到文艺复兴时期就有了水彩画的雏形,那是指经本上每一章文字首个单词的第一个字母,贵族使用的一些手册,草药等植物的书籍等,都以手绘小插图装饰,这些在钢笔(鹅翎笔)底稿上,用清水浸颜料所作的画,画得很纤细。后来为了使颜料加厚并粘附在纸上,进一步加鸡蛋清、加可溶的阿拉伯树胶,加蜂蜜和甘油等,又逐步制成糊状或块状颜料,从现制现调现画到稍能保存,这段历史经历了较为漫长的岁月。

英国在16世纪至18世纪后期的作品中,画家们虽已懂得在制作颜料时要加凝固剂,但这些物质调成的颜料作画容易变黄,所以当时很多画家常用一种颜色作画,或是黑色,或是偏淡的灰青、灰蓝色,他们先用钢笔(鹅翎笔)勾画很精致的线条,再在底稿上敷以深浅的单色,颇似建筑渲染图,所以这一段时期

几乎可称为单色画时期。

随着历史的演变,到18世纪时,英国逐步上升为欧洲的主要资本主义国家。工业、军事及科学技术的进步,促进了文化艺术的发展,英国水彩画在此形势下相应得以进展。

“地形画”的问世,尤形中把水彩画的色彩技巧问题推进了一步。有“水彩画之父”美称的保尔·桑德比(Paul Sandby 1730-1809)在颜料制造和绘制技法方面,作了不断的尝试,他和他的哥哥托马斯·桑德比(Thomas Sandby 1721-1798)都曾在伦敦军事制图部工作,先后担任军事观察机构和皇家地形景物的绘图员,在大量地形画的绘制中,对大自然进行了深入地观察研究,特别是对天空、草地、树木、岩石和建筑物等的描绘,显示了水彩画已能表现阳光和空气的能力。当然,在他们的前后或当时,还有不少从事地形画的画家,但在内容上仅有记录性的特点,与欣赏性的水彩画不能混为一谈,而保尔·桑德比才使色彩和水彩画的表现技巧展示了新的趋势。

18世纪后期,托马斯·吉尔丁(Thomas Girtin 1775-1802)等人的作品,在保尔·桑德比所取成果的基础上继续努力,力图改革并摆脱过去固有的画法,逐渐从传统的偏冷色彩打底,改为暖色或相关色打底,或改变打底色的方法,分别用各种色彩将各种景物直接画在纸上。可以说,吉尔丁是真正摆脱单色画的第一个画家,虽然他仅活了二十七岁,但从他开始,英国水彩画的色彩改革已初具面貌,吉尔丁对其后的水彩画家的影响很大。

吉尔丁去世后,理查德·波宁顿(Richard Parkes Bonington 1802-1828)这位巨星的闪现,进一步奠定了英国水彩画的色彩基础,并使之趋向成熟。他少年时期,随家移居巴黎,后与法国的浪漫主义大师德拉克罗瓦(Eugene Delacroix 1798-1863)成为挚友。又创造了在罗浮宫学习研究的条件,使他的风景画在法国被认为是一次作品的革命,所以他的水彩画成了法国水彩画的启蒙者,并多次在法国得奖。1927年重返英国时,还不太为人所知,过度的勤奋,过早的结束了他的生命,病逝前才为祖国所公认。他的作品《悬崖下》、《阿芒寺院》等的画法,已与一些现代的作品风格极为相似。

与吉尔丁同年出生的威廉·透纳(William Turner 1775-1851),是西方美术史上举足轻重的画家,他既以油画著称,又是英国水彩画史上的巨匠。地形画和18世纪其他一些画家的作品,成了他艺术的起点。他对色彩的大胆尝试,使他在水彩画领域取得了革新的效果,他十四岁进入皇家艺术学院,

艺术道路比较顺畅。一生创作了大量水彩画和油画,并有很多以海景为题材的作品。临终时,留下大量水彩画和油画,遗嘱中注明这是留给全民族的礼物。

与威廉·透纳齐名的约翰·康斯泰勃尔(John Constable 1776—1837)也是西方美术史上的巨匠,也以油画和水彩画著称。一生以故乡风光为创作题材,但他仅把水彩画作为记录和研究自然的素材,生前并没有以一个水彩画家的身份受到重视。直到本世纪,才为人们所公认。

从总结和研究的视角而言,英国的水彩画在拥有波宁顿、透纳、康斯泰勃尔后,其色彩、技法和画风已日趋成熟,尤其在作品中就光对色彩所起的科学作用、个人画风的鲜明性,已明显的显示了出来。当然,和他们同期或先后出现的一大批水彩画家,都对英国的水彩画史作出了巨大的贡献。如:约翰·塞尔瓦利(John Vauey 1781—1873)的理论教学成就;约翰·柯脱门(John Sell Catman 1782—1842)带有装饰味又透明轻快的画风;彼得·特·温特(Peter de Wint 1784—1849)细腻又抒情的作品;大卫·柯克斯(David Cox 1782—1859)粗犷而又耐人寻味的情趣等……都是英国水彩画史上的先驱。一直延续到20世纪,水彩画的特性及其面貌已为人们所熟悉,并在原有基础上进行了种种改革。

我国同西方文化艺术交流的历史较早,远在公元1271年时,意大利杰出的旅行家马可·波罗(Marco Polo 1254—1324)已把西欧的工艺品和绘画传到中国。随着宗教的传播,16世纪后期,意大利教士利玛窦(Matteo Ricci 1552—1610)来中国时,带来了一些水彩画的印刷品,18世纪初叶,意大利画家、耶稣会传教士郎世宁(Giuseppe Catiglione 1688—1766)来到北京,常使用水彩画工具作画,使中西绘画技法融为一体。之后,法国也派擅长水彩画的传教士蒋友亿来北京。而此前后,欧洲一些国家已有外交使团和商务团体来到中国,其中,英国水彩画家尤多。可以说,西洋的水彩画形式传入中国,并在中国得以发展的,约有百余年历史。

明、清时期的中国绘画,其写意、泼墨、工笔重彩等画法已有很大的成就。中国绘画就工具、材料而言,即以笔调和色在纸上作画,就技法而言,讲究笔力道劲的墨彩韵味,这与西洋水彩画所发挥的性能特点和艺术情趣颇有异曲同工之妙。所以,西洋水彩画传入我国后,也颇能符合我们东方民族的欣赏习惯,并为一些画家借鉴。随着时代的变迁,水彩画在我国的艺术园地,不仅得以逐步成长,而且有了很大的发展。

鸦片战争后,上海成了远东和亚洲最繁荣的商业城市。我国众多的画家聚集于此。由于西方金融资本的侵入,外国传教士长期驻沪,尤其是中国最大的大

主教堂在上海徐家汇建立,与天主教有密切关系的土山湾图画馆相继创立。徐家汇天主教堂虽然主要由法国的教会主宰,但附近的神学院内也不乏世界各国的主教、神父等,这些传教士中有些擅长绘画,为此,在土山湾图画馆内,为我国培养了最早的西洋画人才。清末名家任伯年、熟谙西洋画的徐泳清、张光红等都在该馆学习过,也可说是我国最早的水彩画家。任伯年的一些绢品册页,虽被列为传统绘画,而其交融的水色,流畅的笔法,明显的吸收了不少水彩画技法。徐泳清则著有《水彩风景写生法》,可谓我国最早的水彩画理论技法书籍。

由于商品市场的繁荣,我国本世纪初曾出现了一批广告画性质的月份牌,内容以现代仕女、民间喜闻乐见的古装戏曲、神话故事为主,老一辈作者杭樾英、金梅生等都向徐泳清学过水彩画,所以在画面上可以见到极为精湛的水彩画技术。

1895年至1900年,产生了变法维新运动。随着“废科举,兴学校”,我国出现了仿照西方美术教育的学校。1906年南京创立了两江优级师范学堂(中央大学艺术系前身),1912年创办了上海图画美术院(上海高专前身),1918年北京大学成立了艺术学院(后改为北平艺专),1920年成立武昌美术学校,1922年成立苏州美术专科学校,1928年杭州成立国立艺专(系浙江美术学院前身)……,这些学校都开设水彩画课。

各地画会也相继成立,如1919年苏州的“美术赛画会”(徐泳青、颜文梁等),1926年北京的“艺光社”(李剑晨、张謇等)、“水彩画会”(刘开渠、李有行等),1928年上海的“白鹅画会”(潘思国、陈秋草等)、“天马画会”(刘海粟、王济远等)……,都推动了水彩画的发展。

上世纪末和本世纪初,至欧美留学的李铁人、李叔同等又进一步介绍了西洋水彩画理论和技法,随之,一批水彩画著作相继问世:有倪貽德的《水彩画概论》(1927年)和《水彩画三新研究》(1937年),俞寄凡的《水彩画纲要》(1931年),周继善的《水彩画的实际研究》(1938年),赵剑庵的《水彩画百法》,须戒己的《写生水彩画》等,有些画家和出版社又出版了水彩画集,这些论著和画集,都有力的推动了我国水彩画的活动。

到抗日战争时期水彩画的发展受到一些影响,大后方重庆等地的画家,由于缺乏纸张,曾有用旧报纸裱厚作水彩画的,解放战争中解放区材料供应更为困难,但有的画家还是用水彩画记录了解放战争中的情景。

1949年建国以后,水彩画的艺术在“双百”方针指引下,得到了蓬勃发展。1952年和1958年,中国美术家协会先后在北京举办《全国水彩、速写展览》和

《全国水彩画展览》。

1963年,英国水彩画首次来华展出,扩展了中国水彩画家的视野。

到60年代中期十年浩劫期间,由于文化专制主义的祸害,美术园地颇有百花凋零的状况,一批颇有造诣的水彩画家,或搁笔或改行,致使水彩画艺术趋于冷寂的境地。

70年代中期,美术园地又呈现出了繁荣局面,全国各地也成立各种画会、研究会、画展、研讨会不断召开。1982年英国水彩画第二次来华展出,1986年中国美术家协会在杭州举办了《全国水彩水粉画展览》,以浙江美术学院、中国美术家协会浙江分会等单位主

办的《中国水彩画大展》,从1988年起每年举办一次,不但进行评奖,并云集全国颇有知名度的画家进行研讨学习,从此展出频繁,活动增多,论著、画册也不断问世,使我国的水彩画艺术迈开了新的步伐。

这里特别要提到,在我国的高等建筑院校中有着大批优秀的水彩画家,例如梁思成、杨廷宝、童等,不仅是老一代优秀的建筑师、建筑教育家,也是出色的水彩画家。建国以来,在我国高等建筑院校中,一直把水彩画列为必修课程,数以百计的建筑美术教师和建筑师中的水彩画家,是我国水彩画界中的不容忽视的重要力量。

第二章 色彩基础理论

人类对色彩的使用,从考古发现,可以追溯到公元前一万多年的人类穴居时代,如著名的西班牙阿塔米拉岩壁画。但对色彩学理论的系统研究,则主要是在近几世纪。17世纪著名科学家牛顿(Issac Newton 1642—1727)进行了色彩学上划时代的试验,解释了太阳光是由光谱中七种色光混合而成的白光。以后,法国化学家谢弗勒尔(Michel Eugene Chevreul 1786—1889)发表了《论色彩的同时对比法则》等有关色彩科学的理论。英国学者杨格(Thomas Young 1773—1829)和德国学者霍姆荷兹(H·V Helmholtz 1821—1894)的色彩三原色学说,德国化学家奥斯特瓦尔特(Wilhelm Ostwald 1853—1932)和美国画家孟塞尔(Albert H·Munsell 1858—1919)对色彩体系的研究相继问世,对色彩理论的研究做出了杰出的贡献。

在现代社会中,色彩学已被广泛地应用在现代科学、工业、交通、医疗、商业及人们日常生活的各个方面。在建筑领域中,色彩学已成为建筑环境工程学的-一个组成部分,和建筑热工学、声学、光学一样占重要位置。不论建筑的室内装饰和家具、建筑小品、园林、绘画、雕塑及建筑的室内外照明等等,无一不与建筑的色彩设计有着密切的关系。

水彩画是用色彩来表现客观对象,学习色彩的基础理论,了解色彩的基本原理与规律,对学习水彩画有着重要的指导意义。瑞士著名的美术教育家、色彩学家伊顿(Itten·Johannes 1888—1967)说:“如果你只能在没有色彩知识的情况下创作出色彩的杰作来,那么你就应该去寻求色彩知识。”又说:“学说和理论在技巧不熟练的时候是最好的东西。”同时,水彩画的学习又是研究色彩最直接的办法之一,通过在水彩画的

学习过程中对色彩的观察、分析与判断,来不断地体验和积累对色彩的知识 and 经验,提高对色彩的审美修养。

第一节 色彩的基本原理

一、视觉

人们所以能够辨别和认识周围世界各种事物,靠的是五种感觉:视觉、听觉、味觉、嗅觉和触觉,但其中最重要的是视觉,而人们通过视觉获取的信息中主要是色彩。

色彩视觉的产生必须具备三个基本条件(也称视觉三要素):第一是物体,也就是被观察的对象。第二是视觉器官,也就是人的眼睛,没有健康的眼睛,是不可能看到客观对象的。第三是光,在没有光线的暗室中,漆黑一片,什么也看不到,这三者是紧密相关,缺一不可的。

二、光和色

人们凭藉光才能看见物体的形状、色彩。物体接收到光源射来的光线,依其本身的性质,不同程度地把光线反射、吸收或让其透过。反射或透过的光,进入视觉器官,由于光的组成和性质不同,刺激不同,传入大脑我们便感知不同的颜色。

光是一种以电磁波形式而存在的辐射能,电磁波包括宇宙射线、X射线、紫外线、可见光、红外线和无线电波等。在整个电磁波范围内只有从400毫微米到700毫微米之间,才能引起人的色觉。这段波长叫可见光谱,也就是红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等光谱色。

三、光源色和物体色

光源发射出来的光,进入人的视觉器官,引起色觉,这种色称为光源色。光源照射到物体,物体反射出来或透过的光,进入人的视觉器官,引起色觉,称为物体色。

物体色的形成,与光源色及物体表面的分子结构都有关系。相同的物体在不同色光的光源照射下,将呈现不同的色彩。如一张白纸,在红光照射下呈红色,黄光照射下呈黄色。正午的日光与夕阳的日光照射下的景物将呈现不同色彩。在同样色光的光源照射下,由于物体结构不同也会呈现不同的色彩。如油菜花反射黄色光,其叶子反射绿光,是由于油菜花和叶子表面的分子结构不同。过去人们往往把白色阳光下物体呈现的色彩称为物体的“固有色”。在没有掌握色彩的光学原理之前,人们往往误认为物体本身具有某种固定不变的色彩。现在看来物体具有“固有色”的说法是不确切的,但物体固有的物理属性是不会因光源不同而改变。

四、色的混合

色的混合是指在某一种色彩中混入另一种色彩,混合之后该色的色相、明度、纯度都会起变化。

色的混合一般分为色光的混合和颜料的混合。

色光混合又称加色混合,色光的三原色是红、绿、蓝,这一种色光相加等于白光,色光混合的特点是越加越亮,所以称加色混合。用色光的三原色按不同比例混合,几乎可以得出自然界所有的颜色。彩色电视就是运用加色混合原理设计出来的。

颜料混合又称减色混合,颜料的三原色是红、黄、蓝,这三种色相加几乎变成黑色。颜料混合的特点是越加越变得更暗,明度、纯度减低,因而称减色混合。所以作画时,特别是画那些明度、纯度较高的色彩时,尽可能少混合些其他色彩,画水彩画则尽可能少在画过的地方反复涂抹。(例图1、2)。

第二节 色彩的属性

色彩可以分为无彩色类和有色彩色类。无彩色类是指黑、灰、白等不同深浅的灰色。有色彩色类是指红、黄、蓝等带有颜色的色彩。

有色彩色类的颜色具有三个属性:色相、纯度、明度。

一、色 相

色相是色彩的最主要的特征,是指较确切地表示各种颜色的名称,也可说是色彩的相貌。如红、橙、黄、绿、蓝、紫等基本色相。在各色中插入一个或几个中间色,可以产生十几个以至几十个不同的色相。

(一) 原色、间色、复色、补色

1. 原色——可以用来调配成其他颜色的基本色,色光的三原色和颜料的三原色是不相同的,色光的三

原色为红、绿、蓝;颜料的三原色为红、黄、蓝,由于我们在绘画实践中主要是使用颜料,所以着重是讲颜料的三原色。

2. 间色——由两种原色混合而成,也称第二次色。

红+黄=橙

红+蓝=紫

黄+蓝=绿

倘或在调配中变化比例或原色再加间色,也就产生不同的间色色相,例如:

红+橙(红+黄)=红橙

黄+橙(红+黄)=黄橙

红+紫(红+蓝)=红紫

蓝+紫(红+蓝)=蓝紫

蓝+绿(黄+蓝)=蓝绿

黄+绿(黄+蓝)=黄绿

3. 复色——由两种间色或三原色的适当混合而成,又称第三次色,例如:

橙(红+黄)+绿(黄+蓝)=黄灰

橙(红+黄)+紫(红+蓝)=红灰

绿(黄+蓝)+紫(红+蓝)=蓝灰

由于颜料三原色等量混合而成黑灰色,两种间色即包含三原色的成分,所以不同比例的复色混合,可得不同倾向的灰性色,如:红的比例多一些,就呈红灰;黄的比例多就呈黄灰。因此,作画时需要不同倾向的灰色时可以在调色时变化颜料的不同比例,也可以用某种原色与补色混合或用原色与黑色混合都可调配出不同倾向的灰色。

补色——色光的补色是指两种色光混合得出白光的,这两色即互为补色。在颜料中,凡两色混合而成黑灰色的互为补色。颜料的三原色中任何一色与其余两原色混合成的间色再混合,都成黑灰色,它们便都互为补色。补色用色相环表示更为清楚,在色相环中成180°的一对色均为互补色。

(二) 色相环

色彩学家在研究色彩时设定的色相环各不相同。例如:美国色彩学家孟塞尔的色相环是以红、黄、绿、蓝、紫为基本色相,中间插入间色组成100个色相的色相环。德国色彩学家奥斯特瓦德的色相环是24个色相组成,但我们认为瑞士著名色彩学家伊顿设计的十二种色相环,对学习指导绘画的色彩基本知识比较合适。作法如下。

首先把三原色设置在一个等边三角形内,黄色在顶角,红色在右下角,蓝色在左下角。然后画出这个三角形的外接圆,再画这个圆的内接等边六角形。在等腰三角形同六角形的每两邻边之间的空间,各置种由两原色的调合色彩,即间色。

再在第一个圆的外面的适当距离画一个同心圆,

将这两个之间的环分成十二个相等的扇形。将原色和间色重复放置于各自适当的扇形中,每两种色彩之间留出一个空色扇形。再在空色扇形中,画上由一种原色和一种间色调合而成的色彩,即得出一个十二色相的色相环(例图3)。

二、明 度

明度又称亮度,是指色彩的明暗程度。一种颜色由于光线照射强弱不同,会产生明暗强弱不同的变化。例如:红色会产生浅红、红、深红……到暗红,可以有很多明暗层次的变化。

另外,各种色相本身的明度也不是相同的,如将各种基本色相拍成黑白照片,则可以明显看出来,黄色比红色更亮,红色比紫色亮。

明度的强弱一般用高、中、低来表示,如:明度很亮则可称明度高。

三、纯 度

纯度又称彩度或饱和度,是指色彩本身的纯净程度。

在色相环上的基本色相,在正常强度的光线照射下,色彩纯正、鲜艳。倘若掺入黑、灰色,或掺入其补色,则色彩的纯度就会起变化,变得不那么鲜艳。在作画时倘若想要改变色彩的纯度,就可以采取这种办法。

色彩纯度的强弱也一般采用高、中、低等区分,最纯净的色彩称纯度高。

四、三属性的相互关系

色彩的三个属性不是孤立的,而是相互依存、相互制约的。每一种色彩都具有二个属性。作画时如果改变了某一个色彩的明度,则其纯度、色相都会起变化。例如:黄色掺入一些赭色后,则其明度将降低,纯度也会降低,色相也变成黄褐色了。

五、色立体

色立体又称色球,色树。它是以色彩的三个属性作为三个维度,统一起来形成一个球状的立体。即从无色色类的白到黑,按明度递增顺序并列入球体中央的无彩色轴;在其周围把色相按照红、橙、黄、绿、青、蓝、紫的光谱色序并置,在红与紫之间,插入红紫,连接成色相环,纯度则是按纯度递增顺序,从球中央的无彩色轴到同一明度色相环的末端之间配置。所有的色都被包含在这个立体之中,所以称之为色立体。

如果把色立体切成剖面,就能看到球中心的无彩色类轴越向上越亮;从无彩色类轴向外的色,越向外越纯,饱和度越高。

色立体是色彩科学研究的成果,具有很高的实用价值。许多色彩科学家都设计了不同的色立体,其中最有名的是美国的孟赛尔和德国的奥斯特瓦德的色立体(例图5)。

第三节 色彩的视觉感受

各种不同的色彩通过人的视觉器官,传入大脑后,将给人在生理上和心理上产生不同的感受,产生不同的联想。色彩学家和心理学家对此进行了专门的研究,总结了一些基本规律。

一、对比与同化

人们看到的客观世界中,决不是单一的色彩,客观世界总是存在着各种不同的色彩,我们看到的任何一种色彩,总是和其他色一同存在的。由于周围色彩的影响,我们注视的色彩,所得的印象,也会起变化。

某一色周围的亮度高,此色的亮度看起来就会感到亮度比实际低,反之则感到亮度比实际的高。如同一块灰色,在白底上显得明度要低些,而在黑底上则显得明度高些。色相和纯度也会有这种感觉上的变化。同一块灰色放在红底上,则灰色带绿味;若放在绿底上则带红味。若一块鲜艳的色彩放在纯度很低的底上,则这块鲜色会显得更鲜。总之,在感觉上各色都会向相反的方向夸张,明者更明,暗者更暗,鲜者更鲜,灰者更灰,不同的色彩相邻,则倾向于将对方推向自己的补色(例图4)。

在某种情况下,色彩还会在感觉上产生同化的现象,例如在灰底上画黄色的细纹,底色上的灰色调就会略呈黄味;若灰底上画蓝色细纹,则底色的灰色就略呈蓝味。对比是两色产生互相排斥使之向相反方向推移,同化则是两色互相融入对方中去。在特定的条件下,例如,在较远的距离,观看相互交错并置面积很小的黄点和蓝点,就会给人以绿色的感觉,这也叫色彩的空间混合。著名的法国画家乔治·修拉(Georges Pierre Seurat 1859—1891)就是将纯度高的色用小点笔触并置在画面上,让观赏者通过视网膜自行混合。所以此法也称为视觉混合。

二、色彩的前进感与后退感

由于各种色彩的色光波长及相应的折射率不同,它在视网膜上形成的映象不同。波长长的暖色光在视网膜内侧呈象,所以给人以前进感;波长短的冷色光在视网膜外侧呈象,给人以后退感。

我们在山林中旅行时,就会发现开始看到远处的山感觉蓝色,但慢慢走近这座山时,就会发现山不是蓝色的,而是绿色的,再走近时就会发现,山上被阳光照射的树,受光处呈黄色。作画时往往是把远处的山画成蓝色,近处的山画成绿色。再如田野中的几个星星点点的红衣服的人,觉得特别显眼,这也与红色的波长较长有关。

三、色彩的冷、暖感

人们根据自己长期和自然界接触的体验,对色彩产生一些联想,如看到红色就会联想到火或太阳,感

到温暖,看到蓝色就会联想到水或冰雪的阴影,感到寒冷。

在色彩的冷暖中,一般在色相环中从红色到红调黄这一范围的色称为暖色;从蓝色到蓝调绿、蓝调紫这一范围的色称为冷色。绿及紫附近的色相,不属冷也不属暖,属于中性色。

但是,各种色相在具体条件下,也不是绝对的区分为冷暖。两种色相在一起时也有相对的冷暖,例如紫色在与蓝色对比时,它显得暖些;但若与红色对比,它则显得冷些。同样是冷色的蓝色中,群青就比普蓝暖一些。

四、色彩的软硬感与轻重感

这也与人们的实际生活体验中产生的联想有关。例如:人们看到黑色就会联想坚硬沉重的煤炭、钢铁,看到白色就会联想到柔软而轻的白云和棉花。因此,色彩的软硬感和重量感主要是与色调有关。感觉柔致的色彩,通常是明度较高,而纯度较低的色彩,感觉坚硬的色彩多半是暗色或纯色。另外,明色感觉轻,暗色感觉重,同明度的色彩则纯度高的感觉轻,纯度低的感觉重。

五、色彩的兴奋感与沉重感

人们在阳光充足的房间里会感到兴奋;而在光线柔弱的房间里,则感到沉静。可见,色彩的兴奋程度与光线强弱的程度有关。纯度高,明度也高的暖色系给人以兴奋感;明度低,纯度也低的冷色系给人以沉静感。

此外,色彩还有膨胀感、收缩感、华丽感、质朴感等等。这各种色彩感觉,都是相对的概念,不能公式化地来运用,作画时要从客观实际出发,根据具体环境、具体条件作具体分析。

第三章 水彩画的特点和技法

第一节 水彩画的特点

绘画领域所包含的众多画种都因其有各自的艺术特点而具有存在价值。它们的特点是由于使用不同的工具材料在长期的艺术实践中形成的,是特定的工具材料和独具个性的艺术观念和艺术手法融合的产物。水彩画作为一个独立的画种登上画坛以来的几百年间,形式风格发生了许多变化,但是因其对水的性能的充分运用和尽情发挥而形成的鲜明艺术特色,即透明清新、流畅洒脱、滋润空灵,仍然是水彩画家们共同的艺术追求,为其他画种所难及。油画用油作为调色的媒介,虽有透明画法,但不可能有水彩画那样经

第四节 色彩的调和

通常我们对单独的一个色很难作出美或丑的评价,但若有两种以上的色彩并列组合时,就会产生调和或不调和的感觉。倘若我们看某种色彩组合感到悦目,就是说这种色彩组合调和,并给人以美的印象。

一、近似调和与对比调和

色彩的调和大体上可分为两种,即近似调和与对比调和。但这不是绝对的,近似调和中也应有一定的变化,一组色相近似的色彩,倘若将其中某些色彩的明度或纯度作一些变化,则效果会好得多,否则就会显得单调。对比调和也应有统一感,尽管是一组对比色彩的组合,应通过某些中性色的过渡,或从面积上、明度或纯度上强调某些色彩,减弱某些色彩,使之产生既有对比,又有统一感的效果。

二、色调

色调就是我们看到的所有色彩组合的基本倾向,所以也称色彩的“基调”。对于色调的区分,可从色性的冷暖,分为暖调子、冷调子;也可从色相来区分。如:黄调子、蓝调子、绿调子;也可从明度、纯度来区分,如明调子、暗调子、灰调子等等。

在绘画与设计,注意色彩组合的调和,掌握色调的统一,都是很重要的。客观世界中的色彩现象是复杂而又变化多端的,我们要善于在色彩组合的冷与暖、明与暗、鲜与灰等许多倾向中,分析其主要倾向,并抓住这种主要的基本倾向,以便把握住主要的基调。

多层叠加仍能保持的透明感,更不可能有水在画面上流动而产生的那样丰富的意趣。版画中水印木刻也讲究用水,但水分的干湿变化及水色交融的效果受到较大局限。国画用水十分讲究于湿变化和对比,但其透明叠加和水色交融的效果也难及水彩(水墨交融效果较好)。这是国画用的颜料和纸的性能局限所致,生宣纸吸水性较水彩纸强,故水在纸上的流动渗化不及水彩,叠加的透明度也不及水彩。熟宣纸上的流动渗化比生宣好,但因纸较光而薄,故没有水彩纸上所能产生的那样丰富的变化。因此,水彩画用水的独到之处,正是它的特殊表现力和艺术魅力之所在。

义的水彩画应当包括水粉画,因其都以水为媒介调配色彩作画。水彩画和水粉画的区别在于:它们所使用的颜料不同,前者使用的基本上是透明颜料,有透明覆盖,以透明画法或透明画法为主完成的。后者使用的是不透明或半透明颜料,是以不透明画法或不透明画法为主完成的。水彩画应该重视透明感,在画由暗到亮的变化时,不是加粉,而是加水冲淡透明颜料,表现高光时也不是用粉而是留出纸的白底,因而画面具有透明清新的魅力。但根据表现需要,部分地用粉也是完全可以的。古今中外都有一些优秀作品采取了这种方法。同样,在水粉画中也完全可以部分地采用透明画法。

随着时代的发展,艺术观念的更新和水彩画工具材料技法的更加多样化,水彩画将出现更加绚丽多姿的面貌。水彩画家们正在分别向其它画种吸取营养:其它画种中也有一些画家运用水彩工具画出了一些有特色的水彩画。因此,水彩画的评鉴必须适应这些变化,不能停留在旧的观点上“划地为牢”,把水彩画的艺术天地看得很狭窄。孤立地强调水彩画工具材料的特点,而不注重整个作品的艺术表现力和艺术感染力。当然忽视水彩画工具材料的特点,硬要去模仿别的画种的艺术效果,那也是吃力不讨好的,没有什么意义的。

第二节 水彩画的工具材料

纸:水彩画对纸的要求较高,商店有专用的水彩画纸出售。一是纸要结实,不宜太薄,至少要150克。二要能吸附水分,但吸水性不能太强;三要纸色白,纸面有纹理(纸纹粗细有不同的效果,可供选择使用);纸面不宜太光,因纸面光滑则颜色固着不牢。

颜料:有锡管装与干块状两种,用锡管装的较方便。应注意选择色相准、质量好的颜料。色相愈多,对丰富画面色彩、保持色彩的纯度有利。桔黄、草绿、青莲虽是第二次色,但用三原色颜料调出的纯度不够理想。其它如粉绿、玫瑰红、钴蓝等色彩也独具个性,不易调出。

颜料在调色盒内存放的位置,应按色彩冷暖和明度分类,不要将明度和冷暖相距大的颜料放在一起。

笔:笔有水彩画笔、水粉画笔、中国画笔等三类可供选用。水彩画对笔的要求是能饱含水分,并富有弹性。目前市场上出售的水彩画笔缺少大号笔,质量也不理想,故宜选用中国画笔或水粉画笔。品种数量可根据需要确定。

水壶:室外写生最好随身带水,既可节省时间,又不致因选好对象后尚须四处找水,而影响画兴。如无专用水彩写生水壶,可用其它塑料瓶代之。

画夹、画箱或画袋:室外写生必须用画夹或画箱,比较轻便,也可用结实的布做成画袋,内装画

板、画具。大小以能装四开纸为宜。

画凳:室外写生可携带画凳,为写生创造较好的条件。画凳以三角凳为好,它可在不平的地面上使用,携带又比较轻便。

调色盒:有塑料与搪瓷两种,塑料的较好,既轻便又不会生锈,调色盒必须要有盖的,没盖的调色盘颜料易干。

其他如铅笔、小刀、铁夹、胶带纸、小块海绵(洗去需修改部分的颜色用)等也是需准备的。

第三节 水彩画的基本技法

一、水彩画的调色

调色不外三种方法,即混合法、叠加法和并置法。而并置法的调色效果不同于前二者,它是通过视觉综合完成的。水彩画的混合法从调色盘中开始,到笔上再到纸上,一直处于水色交融的过程中,这是水彩画所特有的。水彩画的叠加法(无论是干的叠加还是湿的叠加)所产生的微妙的色彩效果,也是其他画种所难及的。水彩画采用并置法和粉画、油画相比没有什么优势,如表现需要,也可以运用。

无论采用三种方法中的哪一种,重要的是要掌握好纯度。水彩画讲究用水的淋漓酣畅,但水分增多,色彩纯度就容易降低,因而水彩画色彩的强度,往往不及油画、粉画。这是水彩画技法中一个比较突出的矛盾。对于这种状况,一方面不应要求水彩画达到和油画、粉画同样的色彩效果;另一方面却应根据画面表现的需要,注意掌握好色彩的纯度。决定色彩纯度的因素,除用水外,还有色彩混合的成分及调色的程度。要保持高纯度的色彩就要求少调或不调。水彩画中常见的情况是协调柔和的多,对比强烈的少,因而应根据需要注意通过加强色彩的纯度去加强画面色彩的对比,加强色彩的力量。

水彩画着色时要少调,一般地说每一个色块都应是不均匀的,一笔下去应有冷暖、纯度、明度的差别;叠加法要注意上下两层色彩综合效果,要尽可能保持色彩的透明感;并置法有利于加强色彩的纯度,有利于表现光感和动感,但要防止过于“跳”。

二、两种基本技法

技法是为作品的表现意图和形象塑造服务的,水彩画的基本技法是发挥水彩画的工具材料性能常用的基础性的技法,通常分为干画法和湿画法。无论干画法还是湿画法,其着色方法,基本上是“加法”,即由浅到深法。以淡破浓,擦洗法、刀刮法及某些特殊需要,不是基本的人量使用的方法。干湿两种画法在一幅作品中往往是结合使用的。

（一）干画法

干画法并不是因为水少，一般仍要求笔毫饱含水分，在画面上形成晶莹的水迹，使人有“元气淋漓障犹湿”之感。干画法可分为四种：

1. 分层叠加法，即在第一遍色干后再加第二遍色。这种方法要求用笔干脆利落，融洽分明，它有利于塑造丰富结实的形体，充分表现质感和量感。特别有利于塑造坚硬物体的质感。画面的主要形象，物象的近处、实处、明部多用此法。叠加法要注意透明覆盖所特有的效果，它不同于混合和并置法的色彩效果。是调整色彩的明度、冷暖和纯度常用的方法（例图6）。

2. 并置法。并置法是以互不渗接的色点、色线、色块去表现物象的方法。它宜于用来表现阳光下闪烁的景物，加强形体的动势和色彩的纯度。水彩画的并置法可在一个浅色底上进行，这样做色调易于统一，笔与笔之间的空隙不致太“跳”。

3. 枯笔法。枯笔法是利用纸纹粗，行笔快所产生的“一种飞白”效果。用以表现某些质地比较粗的肌理、水面强烈的反光及运动中的景物较适宜（图26）。

4. 留空法。留空是水彩画中难度较大的常用技法。油画、粉画、水粉的浅色可以后加，不需要留空，而水彩画中的高光和浅色都需要留，因而留空是水彩技法的一个特点。空得好，有助于画面明快爽朗的效果。干画法叠加的过程，其实也是留空的过程。每一次深色往往都要留出色。有些浅色可先留出空白，待周围色彩干后再上色，这样做比先上浅色后上深色效果更明亮。阳光下的墙面，逆光的树叶及其他要求对比强烈的形体者宜用此法（图23）。

高光是体现物体质感的重要因素，留空时须十分注意它的形和微妙的层次，要有虚实变化，不要把高光画得很刻板，往往是上实下虚，左右则视情况变化。作画时可在虚处补一点清水使其和周围的色彩自然融合。

（二）湿画法

湿画法是指在湿的纸上（包括浸湿或染湿）或在前一遍未干的色上继续着色，以形成水色交融的效果。湿画法宜用以表现朦胧的意象、远处、虚处、暗部、柔和光洁的物体以及天空静水面倒影等。湿画法较难掌握，但更能充分体现水彩画的特点和艺术趣味。湿画法容易产生的弊病是软弱、轻浮。只有具备坚实的造型能力，善于掌握干画法的人，才能真正用好湿画法。湿画法可分为五种。

1. 湿的重叠法，是湿画法中常用的方法。它要求根据造型的需要，掌握好时间和水分，在前一遍色未干时加色。一般后一遍色的含水量要少于前一遍色，以便控制形。但运用以淡破浓的方法时则淡色含水量

多于浓色。在前一遍色将干时加色尤须注意，否则极易产生破坏画面形象的水渍，如有特殊需要，也可追求这种效果（图25、27）。

2. 破色法或称冲色法，是用饱含水分的浓色或淡色趁前一遍色未干时冲泼上去或喷洒上去，以浓破淡或以淡破浓。这种方法生动自然，富有趣味，可以产生一些似与不似间的形象（例图8）。

3. 湿接法或称渗接法，是指趁湿连接着色，使颜色相互渗透、浸润，宜于用来表现云彩、水果之类的景物（图5）。

4. 晕染法，是通过渲染使色彩产生从深到浅，从明到暗的方法，宜于表现如晴朗的天空线、物体光洁的表现之类型色彩渐变的效果。

5. 沉淀法。利用水彩颜料中能形成颗粒状沉淀的色彩，加多量的水调合后在纹理较粗的纸面上作画，表现石头、墙面的质感，表现迷茫的景色以及静物画中的背景均可采用此法（图8）。

三、常用的辅助技法

水彩画基本上是“加法”，但也需要用“减法”，即洗涤法和刀刮法。

（一）洗涤法是用含清水的笔或海绵洗出需要的形态，或减弱色彩的浓度、纯度和对比度。洗涤后出现的形态较留空的效果柔和。物体暗部的反光以及位于暗部的浅色形体或柔和的质感均宜用此法。另外，画面局部需要修改，或某些地方太“花”，也可先用清水将色彩洗去再加色，或轻轻擦洗，减轻对比，使其统一（图12）。

（二）干刮和湿刮。以刀干刮出现的飞白，可表现波光、草丛、树枝等；用笔杆湿刮，则出现深色的线，可根据需要采用（图28）。

（三）喷洒法。可以用喷筒喷水作人工喷洒，也可以利用细雨、小雪、任自然洒落，隆冬天气在室外作画，水和颜料在纸上结冰然后化开，都会产生富有趣味的效果。在温度高的条件下作画，喷水是经常需要的，用喷筒喷比用笔铺水好，既不污损画面，又易于控制水分（图8）。

第四节 水彩画的用笔

水彩画的用笔，应根据水彩画的特点和表现方法，充分吸取中国书画用笔的艺术成就。中国书画用笔，强调一个“写”字，运笔要求有偏正顺逆、轻重疾徐的变化，达到沉着痛快，遒劲自然，圆浑厚重，刚柔相济，既充分表现对象的形质，又反映作者性情的效果，而以板、刻、结、薄、腻、浮滑、软弱为病。用笔是和作品的形式风格紧密关联的。在塑造形象的同时讲究用笔，无疑是一种高层次的艺术追求，是艺术上更加成熟的标志。

一、用笔要遵循以下四点:

(一) 有利于表现对象的形态和体面的转折。如表现平面(墙面、地面等)多用侧锋,表现小的柱面(树枝、远处电杆等)多用中锋。边缘实的用露锋,边缘虚的(转过去的曲面)用藏锋。应顺着体面转折的势用笔。

(二) 有利于表现对象的质量感。柔而轻的用笔轻,注意提,硬而重的用笔重,注意按。

(三) 有利于表现对象的动感。动的景物用笔宜快,有时可利用飞白以加强动势。

(四) 有利于表现空间层次。远处用笔要概括要简,要大,力感要弱。

二、用笔要注意以下二点:

(一) 要注意用笔的韵律感(包括大小、方圆直曲、繁简等对立形态的有韵律的变化)。

(二) 要注意用笔的力感。一般说来,各种形态的用笔都应包含或隐或现的力感,它能起到加强作品生机的作用。

第五节 水彩画的特殊技法

水彩画的特殊技法主要是指用笔以外的工具帮助作画,或在水中加入其它溶剂,或采取某些排除水色的手段,达到常用的技法所不能取得的效果。现介绍以下四种。

一、在水中加入其他溶剂法

(一) 浆彩法。在水彩颜料中调入浆糊,或稀薄或浓厚,或干加,或湿冲,均有较一般水彩画法浑厚的效果。干画的厚浆彩法可伴以用笔杆刮或用刀刮;湿画的厚浆彩法有特殊的肌理,可用于表现云水及富于变幻的景物(图16)。

(二) 在水中加盐、矾等,可以产生各种不同的肌理效果。使用时,或滴、或扫、或喷洒。加盐,多用于表现雪景。一般是在底色未干时洒盐,干后则产生雪花的效果。还可试验在水中加入其他物质,使之呈现出更多的形态(图28)。

二、排水(色)法

用蜡笔、油画棒、蜡烛、松节油等在水色或无色的纸上作画,可对后上的水彩色起排斥作用,是留空的一种辅助方法,画处于深色背景前的船的桅杆、缆绳、树枝、建筑细部均可用此法。上述工具还可在纸上造成斑驳的肌理效果,表现山石及其它粗糙的形体可采用(例图16)。

三、湿压法

在布满水色的纸上(只需注意色块的面积和形态的大小,不需刻画细部),趁湿(水过多则平、少肌

理)用玻璃板或塑料板(木板、纸板为另一类效果)覆盖其上,加以压拖,可出现极其丰富细腻的各种肌理效果,然后因势利导,适当用笔加工,或加色后再压。表现树木、云水、山石等自然景物有似与不似间之妙(例图9)。

四、湿染法

将颜料倾注于水面(可用染料或幻灯颜料),把有吸水性的纸覆盖其上,然后将纸托起,随纸上染色的形状进行加工。为控制色彩流动产生的形态,有人采取在水面上滴油的方法。湿染法色调不易浓郁,其肌理效果大都以表现云水为宜。

第六节 水彩画的作画步骤

水彩画因落笔后较难修改,所以对初学者来说,画轮廓阶段应准确具体,为上色创造良好的条件。除特殊需要外,画轮廓的线条宜较细,以免上色时出现污浊的效果。

水彩画一般的着色程序是先浅后深,先湿后干。就干湿运用而言,一般是远湿近干,暗湿明干,虚湿实干。先深后浅,先浓后淡。多用于湿画法,画丛林、画云彩,即可取以淡浓法,画阳光下的景物,先明后暗,先暖后冷,而阴雨天,明部冷而浅,暗部暖而深,就需先冷后暖。风景写生一般是先远后近,但如秋天阳光下近处有浅黄色的受光的树叶,或其它浅色形体,又需先铺一层浅色。而静物写生一般是先画主体和前景,中间阶段画背景。总之,具体的步骤可变性很大,重要的问题在于要有整体观念,从实际出发。只要善于进行整体比较,做到胸中有数,明确何处应深,何处应浅,何处应冷,何处应暖,何处应湿画,何处应干画,何处应实,何处应虚,就能够选择和驾驭不同的步骤方法,为表现效果服务。

水彩画常见的弊病及克服的方法

水彩画既是一个普及的画种,又是一个技巧难度大、艺术层次高的画种,要创作出经得起推敲的艺术精品,首先要免除下述的一些弊病。

一、生。生是指用色太单纯。对于初学者来说都有一个从生到熟的过程,开始阶段“生”是难免的。重要的是要理解色彩规律,特别是色彩的补色关系,用具有明度、纯度、冷暖变化的色彩来表现对象。“生”是纯色用得不够,并不是画面上不能有纯色。装饰性强的画,纯度也相应提高。暖色用得纯而不当就是“火”。色彩学习有一个从生到熟、熟而后生的过程。对于经过一定的色彩训练的人来说,善于运用纯色,是色彩修养臻于成熟的一个标志。

二、脏。在水彩画学习和创作中,因为画不准而反复修改,以致出现脏的状况。避免脏的办法,一是

要以尽可能少的遍数把色彩画准,二是在叠加时要考虑到色彩叠加后的效果,一般后上的色要纯一些,三是用笔要肯定,不要在纸上来回涂抹。

三、灰。水彩画很容易灰,所以“灰”就是缺乏应有的明度对比。该深的不深,该浅的不浅;该暗的没有暗下去,该亮的没有亮起来。要避免灰,关键是要对画面各部分色彩明度的差别心中有数,其次在作画方法上,应该先着重画中间色,留出最亮部分。因为只始着重画亮部,往往容易画深,若重画暗部,又往往不敢画深。抓住了中间色,深浅就有了比较的依据。这里特别要说一下深颜色。水彩画讲究水分饱满,但水一多,颜色就冲淡了,这似乎是一个矛盾。解决的办法,一是笔尖上的颜色要浓厚,二是颜色要少调,三是调色时用补色关系的色彩相加,或用黑加

一种颜色,使深色仍有色彩倾向。

四、花、琐碎。平均对待,许多小局部刻画过细,对比太强,就会出现花、琐碎的毛病,破坏整体效果。必须从全局出发,加以调整,删繁就简,减弱对比。罩染是改变上述状况的有效方法。

五、跳。脱离了具体部位应有的明度、纯度、过深过浅、过纯;或形画得过细,破坏了应有的空间距离,或破坏了画面的主宾关系,谓之“跳”。克服的办法应根据情况,或洗涤,或罩染。

六、腻。腻是由于色彩叠加过程中,色彩没有拉开距离、缺乏笔触、不松动而形成的比较死板的一种效果。克服的办法是要保持笔触,做到用色融洽分明,表现出应有的层次。

第四章 静物写生

静物是非常富于绘画性的题材,有着独立的艺术欣赏价值。

作为色彩训练,往往从静物开始,这是因为室内光源稳定。室内写生采用的是由窗户照射进来的天光。不受变化迅速的日光直射,因此作画可以不受时间的制约,便于较长时间以至持续数日地深入写生学习。静物又比较能够任意选择与摆布,可以根据美学原则及构图设想组织成各类难易不同、质感不同、色调不同、情趣不同等等的画题。这些条件及因素符合学习绘画的认识规律,也是必要的训练途径。

对于水彩静物的学习不但要有明确的目的,还要掌握一定的要领,最终达到应有的水平。

既然是色彩训练,那么对于色彩规律的认识与学习显然是首要的。绘画中的色彩是不可能孤立存在的,它是与其他造型因素不可分割的,与形体、空间、质感诸因素相交融的。

通过水彩静物写生训练,应使画面达到色彩正确、构图得当、形体塑造准确充分、趣味生动、完整和谐的基本要求。

静物写生及任何绘画训练都不但要提高眼睛的观察能力与手的表现能力,同时很重要的一点就是要讲悟性,培养思维与联想能力,眼、脑、手的有机配合才能不断总结并掌握艺术规律。

既然是水彩静物写生,必不可少地还要研究水彩技法的运用,否则便失去画种的特点与含义。

学习绘画要掌握好规律就能举一反三,一通百通。不能就一论一或流于皮毛。

画静物也同其他人物、风景等画种一样,要为之所动,传之于情,即使是一幅练习也需获得艺术生命。

第一节 观察与表现

学习整体地观察方法与整体地画法,这是绘画训练的根本任务,也是水彩静物练习的根本任务。

面对一组静物,首先应该看到各种物体在一定光源环境下所形成的总体关系。物体与物体之间,物体与背景之间,受光部分与背光部分之间的素描关系与色彩关系,都有着某种内在的有机联系。它们之间互相联系,互相对比,互相影响,互相制约。它们是变化的,但又是统一的、和谐的与整体的。绝不应该把它们看为孤立存在互不相干的某一个绿色的罐子、一个橙色的桔子等逐个东西。两种绝然不同的观察方法正是画家正确的观察方法与一般人错误的观察方法的根本差异,前者是整体的观察方法,而后者是局部的观察方法,拼凑和堆积起来的画面是孤立的、支离破碎的和没有感染力的。

整体表现并不是排除对物象细节进行描绘及深入刻画,否则画面就会缺少趣味并且空洞。对于物体细节的表现,只有通过对比的观察方法才能确定某一部分在符合整体关系的前提下,所应占有的恰当位置以及所要刻画的程度。

只有通过对比观察才能确定物象正确的色彩关系和丰富微妙的色彩变化。如色相、明度、纯度的对比,冷暖的对比及补色的对比。

画面表现中对于效果的控制、分寸感的掌握,以及提炼概括能力都体现着作画者的画外素养。如同烹饪一道菜肴,要使色香味俱全,火候非常关键。

一、素描因素

水彩静物写生中素描是个重要因素,它将保持对于色彩的优势并成为画面中的骨架,能否画好水彩静物往往取决于素描功底的扎实程度。

作为色彩静物练习的开始,可以先排除色彩因素,用单色水彩完成一些静物练习,了解水彩造型的基本观察表现方法,集中尝试用水用笔的基本技法,这将会有益于水彩静物的学习进度(例图10)。

单色水彩练习时一般选择黑色、褐色等水彩颜料作画,也可以采用两种颜色的合成色,但一定要用深色。首先确定画面中的明度(即黑、白、灰关系)。而后就要注意水分和颜色的饱和度,以及笔锋的运转与连接。从中体会并比较出用水彩画素描和用铅笔画素描,由于材料工具的变化所产生的相同与差异。从而为画色彩静物奠定一个基础。



例图 10

二、色彩感

作画者对于色彩的感觉很敏锐,往往首先被物象的色彩所吸引和打动。即刻产生一种激动,这正是色彩的总体效果对于画者的感应。

任何一组静物的色彩都是由于光源色、环境色、固有色三者作用的结果。我们描绘色彩就是去表现诸色彩因素所产生的特定的色彩关系,即物体之间的色彩关系、物体与背景之间的色彩关系、受光部位与背光部位之间的色彩关系,并且注意表现这些色彩关系的总和(即色调)。

刚开始学习静物写生,往往因辨别不出物体丰富的色彩变化而感到困惑,或因色彩的复杂而手足无措。其实静物写生是有着一般常见的色彩变化规律的,这些色彩规律对于观察分析色彩可以提供一些启

示。

(一) 物体色彩因体面转折产生变化

对于物体体面的塑造,在素描中用不同深浅的块面连接起来,而色彩画是要用不同的色素与色度的转换来表现的。

由于物体受光角度和我们视觉角度的原因,物体各部位呈现出不同的色彩。

(二) 固有色的分布

固有色主要体现在物体明暗交界线与受光面之间的部分,在有光泽的物体上往往呈现在高光周围。

(三) 物体受光部分随光源色变化

一般说来物体受光部的颜色就是它的固有色加光源色。比如绿色的罐子,它的受光部分在天光照射下形成带蓝色倾向的绿色,但是这里所得出的颜色绝不是数学概念,它一定有着画者的感觉倾向,并且每个作画者所画的同一个罐子的颜色是不尽相同的。

光泽物体上的高光从色彩角度讲是有颜色的,一般呈现很亮的天光色,在水彩表现中常常使用空白,目的是加强画面的亮度与明快感。

(四) 物体背光部分受环境色影响而变化

物体背光部分包含投影在内,受反射光影响产生色彩变化,常常是另一个物体,或者是墙面、衬布等物颜色的反射作用形成一定变化,并且这部分的色彩一般透明度较强,颜色较纯。画好暗部对画面起着很关键的作用。

(五) 受光部分与背光部分的色彩关系

受光部分与背光部分的颜色形成冷暖对比,颜色着成是黑褐色,这还只是素描的概念。一般情况下背光部分的色彩往往与物体本色形成补色关系。产生不同程度的冷暖对比。

我们要将这些色彩变化与对比有机地整体地组织到一个和谐一致的关系中,这将是静物习作的关键所在。因此观察一组静物的色彩首先要确定色调,或冷或暖,或明或暗,也就是色彩总的倾向。对比中有变化,变化中求统一的艺术规律也是指导静物写生的准则。

三、空间气氛

空间感是对物体体积的各部分、物体与物体间及物体与背景之间存在前后距离的感觉。表现空间首先要依据明暗虚实关系采取相互衬托的处理手法来区别物体在画面中的主次远近层次。主体的、近的物体对比强烈、实在,并且要深入刻画;远的、附属陪衬物