

水 粉 画

唐吉介 编

湖南省轻工业专科学校

目 录

序言.....	(1)
第一章 色彩问题.....	(2)
一、色彩的基本知识.....	(2)
(一) 色彩的产生.....	(2)
(二) 色彩的视觉理论.....	(3)
(三) 决定色彩的三个因素:固有色、光源色、环境色.....	(4)
(四) 色彩的名词和性质.....	(5)
二、色彩的变化规律.....	(6)
(一) 色相的变化规律.....	(6)
(二) 冷暖对比规律.....	(6)
(三) 纯度对比规律.....	(7)
(四) 明度对比规律.....	(7)
(五) 色彩的透视规律.....	(8)
三、色调.....	(9)
(一) 什么是色调.....	(9)
(二) 决定色调的因素.....	(9)
四、色彩的观察方法.....	(10)
第二章 水粉画的工具材料和性能.....	(12)
一、工具材料.....	(12)
(一) 颜色 (二) 纸 (三) 笔.....	(12)
(四) 调色用具(颜色在调色盒中的排列).....	(13)
(五) 其他.....	(13)
二、性能特点.....	(13)
(一) 接色问题.....	(13)
(二) 泛色问题.....	(13)
(三) 变色问题.....	(14)
(四) 水和白色的运用.....	(14)
(五) 画面的“生”、“脏”、“灰”、“花”等问题.....	(14)

第三章 水粉画的表现方法和用笔	(16)
一、表现方法	(16)
(一) 立体表现法	(16)
(二) 分面画法	(16)
(三) 归纳色彩画法	(16)
(四) 平面画法	(17)
二、用笔	(17)
第四章 水粉静物写生	(19)
一、取景、构图及小幅色彩稿	(19)
二、起稿和打底	(20)
三、上色和调整	(21)
第五章 水粉花卉写生	(22)
一、构图	(22)
二、花卉生动性的描写	(22)
三、花卉写生的上色特点	(23)
第六章 水粉风景写生	(24)
一、风景画的意境	(24)
二、风景画的构思	(24)
三、风景画的构图	(25)
(一) 形式线的功能和应用	(25)
(二) 对比的运用	(26)
(三) 均衡和节奏	(27)
四、室外光的光色变化特点	(27)
五、风景写生的上色方法和景物的表现	(28)
第七章 水粉人物写生	(30)
一、对象的安排	(30)
二、铅笔稿	(30)
三、淡彩	(30)
四、上色	(30)
五、人物头象的色彩关系	(31)

序 言

水粉画是色彩画的一种，是专业设计和创作的一门重要的基础课。

水粉画工具简单，色彩艳丽鲜明，表现力丰富，作画纸张要求也不高，因此被广泛应用。常常被用来绘制宣传画、年画和各种实用美术的设计。是工艺美术设计必不可少的工具。

水粉画和水彩、油画一样，都是用色彩来塑造形体的。所以水粉课的基本目的就是认识色彩、掌握用色彩造形的基本能力和创作能力的培养。

第一章 色彩问题

色彩学在现在的应用上基本上分写生色彩和装饰色彩两大类。装饰色彩是研究对自然色彩关系的大幅度提炼、加工和变化的规律。研究人的生理、心理对色彩的影响,以及不同的民族、地区、年龄等对色彩的欣赏习惯等问题。一般应用在工艺美术、装饰画、剪纸、民间年画及中国画上。写生色彩是以自然色彩关系为根据,从写生的角度来观察物体色彩的。它不能脱离具体的环境和光源,必须把对象和环境、光源作为不可分割的整体来研究,它是以研究客观色彩为主的。在实际的运用中它们并没有严格的界限,在写生色彩中也常有装饰色彩的成份;在以装饰色彩为主的一些设计中也常用写生色彩的表现方法。

在水粉画课程中主要是研究写生色彩的。

一、色彩的基本知识

(一) 色彩的产生

色彩是光的一种特征。人之所以能看见色彩,是由于人的眼睛对光的感觉而形成的视觉现象。人能看到色彩,是由三方面因素所决定的,一方面因素是光,如果没有光,就看不到色彩;第二方面因素是物体,(包括发光体),如果没有物体,反射或透射光,那么也是看不到色彩的;另一因素是人眼的视觉功能,如果人眼中视网膜上感光细胞不健全,就是患有色盲症,即使有光,也看不到某些色彩。患红绿色盲的人,会把红色和绿色看成是一样的灰色;患黄蓝色盲的人,会把黄色和蓝色看成深浅不同的灰色;患全色盲的人就分不出任何色彩。所看到的就如同正常人看黑白电视一样的效果。如果人丧失视觉功能,那就什么就都看不见了。所以我们研究色彩就要把这三方面的因素综合起来研究。三者缺一不可。

1. 光 光是由发光体辐射出来的以每秒三十万公里的速度呈波状运动的一种电磁波。波峰与波峰间的距离叫波长,波峰与波谷的距离称振幅。度量波长的单位是微毫米(百万分之一米)。波长的差别产生色相的差别,而振幅的差别则产生色彩明暗的差别。

发光体有很多种,主要分自然光(太阳光)和人造光(灯光、火光)两大类。

太阳光是一种很强的白光。通过三棱镜的折射,它被分解成红、橙、黄、绿、蓝、紫不同波长的六种色光。这六种色光按波长有顺序地排列,我们称之为光谱。并不是所有的光都能引起人的色彩感觉,只有从波长380微毫米到720微毫米之间的光才能引起人的色彩感觉,这就是通常所说的可见光。其余波长的电磁波都不能引起人眼的视觉,通称为不可见光。可见光中各色光的波长如下:

其它的发光体，所发的光也基本由这六种色光组成，只是各种色光的成分不同而已。在投射光中不同波长的色光的含量不同能引起物体色彩的变化。在白光照射下的白纸呈现白色，而在红光照射下的白纸则呈红色；在白光照射下的绿树叶呈绿色，而在红光照射下的绿叶则呈现黑色了。在风景写生中，为什么同样的景物在中午和傍晚看到的色彩有很大的差别，就是因为阳光通过空气中的水蒸汽和尘埃的折射和漫反射，阳光中各种不同波长的色光的成分发生了变化的缘故。

色 彩	波 长	范 围
红	680	640—720
橙	610	580—640
黄	560	530—580
绿	510	480—530
兰	460	430—480
紫	420	380—430

单位：微毫米。

2. 物体固有的反射光或透射光的物理特性。物体一般都有吸收光和反射（或透射）光的能力，这是物体固有的物理特性。但是各种物体对各种不同波长的光的吸收和反射或透射的能力不同，因而使我们看到各种物体千差万别的色彩。我们看到红花是红色的，是因为它吸收了其它的色光而只反射出红色光的缘故；看到树叶是绿色，是因为它吸收了其它各种色光而只反射绿色光；看蓝色透明的玻璃杯呈蓝色，是因为它吸收了其它各种色光而只透过蓝色光的缘故；看到白纸是白的，是因为它基本上反射了全部六种色光；看到黑色的，是因为它基本吸收了六种色光。这里讲的基本上吸收和反射，是因为无论什么物体都不可能全部地吸收和全部地反射。所以说没有绝对的黑和白。黑白之分总带有一些其它色彩倾向的灰调。生活中所见到的灰色物体，是因为它对六种色光的吸收和反射基本上相等，但又不可能完全相等，因此也就没有绝对的灰色，灰色中也总带有某些色彩的倾向。

3. 眼睛的色彩视觉。人的眼睛形态接近于球体，它的功能类似于照相机。外界物体反射出的光线，通过眼睛的屈光介质，在视网膜上聚焦成像。在视网膜上分布着能感光的杆体细胞和锥体细胞，这些感光细胞把接受到的色光信号传到视神经，再由视神经传到大脑皮层枕叶的视觉神经中枢，使产生了色彩视觉，这就是色彩的视觉过程。

(二) 色彩的视觉理论

近百年来，色彩的视觉理论主要有两种：一个是杨—赫姆霍尔兹的三色学说，另一个是赫林的四色学说。两个学说都能解释大量事实，但也都有解释不通的问题。

杨—赫姆霍尔兹的三色学说是从色彩混合的物理学规律出发，认为在视网膜上有三种神经纤维，每种神经纤维的兴奋能引起一种原色的感觉。如感红的神经纤维兴奋最强烈，便产生红色的感觉；如感绿的神经纤维兴奋最强烈，则产生绿色的感觉。两种神经纤维兴奋都很强烈时便产生这两种原色的混合色。如感红和感绿的神经纤维同时强烈兴奋时，就产生黄色感觉。三种神经纤维同时兴奋时，产生白色的感觉。三种神经纤维同时都不兴奋时，就产生黑色的感觉等等。杨—赫姆霍尔兹的三色学说能够对色彩混合的

物理学规律做出满意的解释，但是，它不能满意地解释色盲现象。这个学说认为色盲是由于缺乏一种神经纤维（单色盲）或者所有的三种神经纤维（全色盲）造成的。按照这个学说，红色盲、绿色盲、蓝色盲可以单独存在，全色盲不应该有明度和白色的感觉。但是根据色盲的事实，几乎所有患有红色盲的人同时也是绿色盲者，被称为红绿色盲。而且全色盲的人还是有明度和白色的感觉的。按照这个学说，红绿色盲的人不应该有黄色感觉，因为只感红和感绿的神经纤维同时兴奋才能产生黄色感觉，但事实上红绿色盲的人照样有黄色的感觉。

赫林的四色学说也叫对立颜色学说是从视觉现象出发的。他看到颜色现象总是成对关系发生的，因而假定视网膜中有三对视素：白—黑视素、红—绿视素、黄—蓝视素，这三对视素的代谢作用建设（同化）和破坏（异化）两种对立的过程，光刺激破坏白—黑视素，引起神经冲动产生白色感觉。无光刺激时，白—黑视素便重新建设起来，引起的神经冲动产生黑色感觉。对红—绿视素，红光起破坏作用，绿光起建设作用。对黄—蓝视素，黄光起破坏作用，蓝光起建设作用。因为每种颜色都有一定的明度，即含有白色成分，所以每一种颜色不仅影响其本身视素的活动，而且也影响白—黑视素的活动。三种视素的对立过程的组合产生各种颜色感觉和各种颜色混合现象。赫林的四色学说能够对视觉现象和色盲做出满意的解释，但是对三原色能产生光谱中一切颜色的混色规律却没能给予说明。这两个学说一个世纪以来一直处于对立地位。

近一、二十年，由于新的实验材料的出现，人们对色彩的视觉理论有了新的认识。提出了色彩视觉理论的“阶段”学说：第一阶段是感受阶段。视网膜上有三种独立的感色物质，它们是分别对红、绿、蓝敏感的感色锥体细胞，它同时都有明度的感觉，产生白和黑的反应。第二阶段是信息加工阶段。感觉信息在由感受器锥体细胞向视觉中枢传导的过程中，这三种反应又重新组合，形成三对神经反应，即红—绿、黄—蓝、白—黑反应，它是成对传递的。第三阶段为视觉阶段。重新组合的信息传到大脑皮层的视觉中枢，在这里产生各种色彩感觉。这个学说在感受阶段是三色的，符合杨—赫姆霍尔兹的学说。在传导阶段是四色的，符合赫林的学说。这样，两个对立的学说终于由色彩视觉的阶段学说统一在一起了。

（三）决定色彩的三要素：固有色、光源色、环境色

各种物体对投射在它上面的各种不同波长的色光具有不同的吸收和反射（或透射）能力，这是物体固有的物理特性。由于这种反射（或透射）的性能不同，使我们看到各种物体不同的色彩。物体对白光吸收和反射（或透射）色光所呈现的色彩称为物体的固有色。虽然每个物体都具有它们自己的固有色，但在一定的现实环境中物体的色彩绝不就是它的固有色，它必然受光源和周围色彩的影响而发生变化。

眼睛对发光体幅射的可见光的色彩感觉叫做光源色。由于发光体不同，投射角度和距离的不同，以及空气中水蒸汽和尘埃对它的折射和散射影响，投射到物体上的光线中各种不同波长的色光的含量也会有所不同。因此光源色不全是白色，在现实环境中它总带有一定的色彩倾向。光源色对物体色彩起着重要影响。

由于物体之间的相互反射作用，物体周围环境的色彩对物体的色彩也是有影响的，物体周围环境反射给物体的色彩就叫环境色。环境色也会影响物体的色彩。综合来说

就是：物体的色彩是由三方面因素组成的，即光源色、固有和环境色综合而成的。物体的色彩绝不是固定不变的，而是随着光源色和环境色的变化而发生变化。

（四）色彩的名词和性质

1. 色相：各种具体颜色的相貌名称叫做色相。如朱红、翠绿、柠檬黄等名称都代表一种具体颜色的相貌。

2. 原色：就是最基本的颜色，它是不能用别的颜色调配出来的，别的颜色却是可以用它们调配出来。颜料的三原色为红、黄、蓝。从理论上讲，用三原色互相调配，可调出任何一种颜色来，三原色等量地调在一起就成为黑色。

3. 间色：两种原色等量调配而成的颜色叫间色。间色具有两种原色的共同性格。

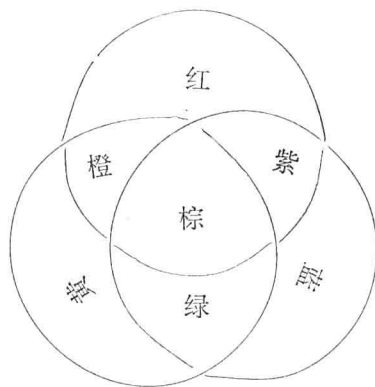
如：

红 + 黄 = 橙

黄 + 蓝 = 绿

蓝 + 红 = 紫

如果两个原色不等量地调合，就会产生色彩倾向不同的间色。如红₃ + 黄₅ = 桔黄 红₅ + 黄₃ = 桔黄。



4. 复色：两种间色调配而成的颜色叫

复色。橙 + 紫 = 红灰；橙 + 绿 = 黄灰；紫 + 绿 = 蓝灰。一种原色加色也可以成为复色：红 + 黑 = 红灰；黄 + 黑 = 黄灰；蓝 + 黑 = 蓝灰。

5. 补色：补色也叫对比色。摆在一起对比鲜明强烈、调合在一起变成灰黑色的两个颜色互为补色。互为补色的颜色在色相环上一般处于相差 180 度的相对位置上。运用补色原理来加强或减弱色彩的对比，在我们的实践中有着十分重要的意义。

6. 色彩的冷暖，色彩本并没有冷暖，只是由于人们在长期生活实践中产生的一种视觉联系而形成的。比如火能放出热量给人以温暖，人们在感觉到火的温暖的同时视觉看到了火的色彩：红、黄色，逐渐形成了视觉联系。以后再看到红、黄色彩，虽然没有火的存在，也能引起温暖的感觉。同样，冰雪给人以寒冷的感觉，它的色彩蓝紫色也就给人以寒冷的视觉联想。任何色彩都有冷暖的倾向，只是有的明星，有的微妙罢了。色彩的冷暖是相对的，是色彩之间相比较而得来的感觉。比如绿色和红色相比感觉偏冷，但和蓝色相比则又感觉偏暖了。又如浅黄和中黄比就偏冷，和柠檬黄比则偏暖。冷色和暖色是相互对立的。但又是相互依存的。

7. 色彩的纯度。纯度也叫饱和度，即色彩纯粹或鲜艳的程度。物体反射色光越集中于某段波长，色彩就越鲜艳，纯度就越高。反之，物体反射的色光的波长越不集中，看不出哪种色光的成分更多一些，色彩就感觉越灰，纯度就越低。三原色的纯度最高。一种颜色加白或加黑都会降低它的纯度，加得越多纯度就越低。

8. 色彩的明度（亮度）。色彩的明度就是指色彩明暗的强弱程度。有两种含义：一是指某种色彩加黑或加白之后引起的明暗变化，如红加黑，加得越多就越显得暗，明

度就降低；红加白，加得越多就越显得亮，明度就提高。二是指各种不同色相的色彩之间相比较的明暗差别，在红、橙、黄、绿、蓝、紫六色中黄色最亮，明度高；紫色最暗，明度低。各色按明度排列如下：

高明度 ← ————— → 低明度						
白	淡灰	淡灰	灰	深灰	淡黑	黑
	黄	橙	红、绿	蓝	紫	

在这里要注意的是：色彩的明度和纯度并不是一致的，明度高的色彩，其纯度不一定也高；明度低的色彩，其纯度不一定也低。如红色加白变成粉红，明度提高了，但纯度却降低了。又如翠绿的明度低于淡黄，但纯度却高于淡黄。

9. 色彩的知觉度。所谓知觉度，是指色彩给予人在感觉上的强弱程度而言。它和色彩的明度、纯度、冷暖、面积大小、距离远近、对比强弱都有关系，一般地讲：明度高的色彩比明度低的色彩知觉度强；纯度高的色彩比纯度低的知觉度强；暖色比冷色知觉度强；面积大的比面积小的强；距离近的比距离远的强；对比强的比对比弱的强。

二、色彩的变化规律

（一）色相的变化规律

在写生中，我们看到物体的色相，不单纯是物体的固有色，而是受光源和环境影响而产生的一个较为复杂的色相。这个色相是由三个方面的因素来决定的，就是由固有色、光源色、环境色决定物体的色相。下面分别来看看这三种色相因素的变化规律：

1. 固有色的变化。固有色在间接光里鲜明。在直接光下，光线亮度越强，固有色就愈趋减弱，色相的明度增高，纯度降低。

反光弱的物质固有色强，如呢料、布匹等；反光强的物质固有色减弱，如金属，玻璃等。

固有色在距离近时鲜明，距离远时减弱。

2. 光源色的变化。光源色种类很多，变化也很复杂，但基本上可以分成暖光和冷光两大类。光源色越强对物体的色相影响就愈大。光源色色相不明显时，亮度越高就越减弱物体色相的纯度。光源色的色相越明显，对物体的色相影响就愈大。光源色对物体亮部的色相影响大，对暗部影响小。光源色影响整个色调。

3. 环境色的变化。在一定的现实环境中，一切物体的色相都是相互联系而非孤立的，物体间的色彩也是相互影响的。有的影响显著，有的影响微弱；有时影响到局部，有的影响到整体，这和物体吸收光和反射光的性能有关。

反光强的物体环境色影响显著，反光弱的物体环境色影响微弱。光源色越强，环境色的影响也就随之增强。环境色越亮，越饱和，对物体色相影响也就越大。暖色比冷色影响大。

（二）色彩的冷暖对比规律

我们在认识色彩的色相时，可以把它们分为两大类，就是暖色和冷色，或者倾向于暖，或者倾向于冷，绝对的中间色是不存在的。光源色对物体色彩的冷暖有很大影响。根据一般的经验，可以找出下面几条规律：

1. 物体亮面的色调的冷暖，决定于光源色和固有色的冷暖的比较，哪一种色彩的冷暖倾向更强些，便由强者决定亮面的冷暖。

物体亮的色相是光源色与固有色的综合。

2. 物体暗面色调的冷暖，决定于固有色和环境色冷暖的比较，哪一种色彩的冷暖倾向更强些，便由它决定暗面色调的冷暖。

物体暗面的色相是固有色与环境色的综合。

3. 在物体亮面接近明暗交界线的地方，称为中间调子也是受光部分，但它所受的不是直射光而是侧射光，同时也受环境色的一些影响。这一部分色彩固有色较明显。所以中间调子色调的冷暖基本同于固有色的冷暖。中间调子的色相是光源色、固有色、环境色的综合。

4. 高光是直接反射光源色作用于人的眼睛的，所以高光的冷暖和色相基本上和光源色的冷暖和色相相同。但多少也有一些固有色的成分。

5. 色彩的冷暖是相比较而得到的。物体的亮部和暗部之间有冷暖的差别；亮部的高光到中间调子也有冷暖的变化；暗部的明暗交界线到反光部分也有冷暖的不同。所以在把握亮部和暗部之间大的冷暖关系的同样，也要把握从高光→中间调子→明暗交界线→暗部中间调子→暗部反光所呈现的冷暖交替出现的冷暖节奏关系。

在各种不同的环境中运用这些基本规律，便能很快地找到对象色彩的冷暖关系和色相关系。

（三）色彩的纯度对比规律

研究色彩的纯度对比就是研究鲜明色彩与灰调色彩间的对比关系；灰调色彩之间的纯度差别的对比；鲜明色彩之间的纯度差别对比。研究怎样加强或减弱色彩之间的纯度对比；也是色彩课中的一个重要问题。

纯度相差比较大的色彩放在一起可以互相加强，纯度相近的色彩配置在一起就相互减弱。

大面积的灰颜色中有小块的纯度高的色彩，画面就能响亮、鲜明。跳跃、热烈的色彩中有一定的灰颜色，可以使画面更加热烈而有变化。这就要靠画面的色彩的纯度对比来达到。色彩的纯度差别就好比音乐中声音的强弱，一首乐曲从头到尾都是同样的强音，就会显得乏味而单调。同样一幅画的色彩没有纯度的对比也会感到乏味。水粉颜色的纯度比较高，所以重视色彩的纯度对比，可以使画面产生艳丽的效果。

（四）色彩的明度对比规律

色彩的明度对比就是指画面色彩明暗差别的比较。色彩的明度就好比音乐中音阶的高低音，在一首乐曲中都是高音或都是低音就不会动听，只有有了高低的变化才会产生优美的曲调。在一张画上既要有亮颜色，也要有中间颜色和暗颜色，不能全是明度十分接近的颜色，这样画面才能显得响亮。画面色彩的明度对比有两个含义。一个是指物体本身亮面、暗面、中间调子之间的明暗差别。其二是指物体与物体、物体与环境之间的

大块色彩的明度差别。初学者往往只注意前者而忽视后者，实际上却是后者比前者显得更为重要一些。

物体色彩的明度对比强弱决定于光线的强弱和物体到视点的距离。光线越强，物体的明暗对比就越强；光线越弱，物体的明暗对比就越弱。物体距离视点近，明度对比就强；距离视点远，明度对比就逐渐减弱。物体与物体之间也要注意明度差别，能使物体的形体有一定的完整性。在处理画面时，在需要醒目的地方可以适当加强它的明度对比，就能起到突出的作用。

不重视明暗而单纯追求色彩变化，就会丧失形体、结构，甚至容易产生色彩的错觉，影响对物体质感、空间、体积的表现。没有明度对比的画面往往没有份量，或者发闷，或者轻飘。

还有一点需要注意的是在我们强调色彩的明度对比，注意色彩明暗变化的时候，也要注意色彩色相的变化。避免只用一两种颜色加深和调浅来描绘对象。丧失色彩的丰富感。

（五）色彩的透视规律

物体和视点距离的变化，也会引起物体的色彩发生变化。色彩的这种随空间距离变化而产生的色彩变化称为色彩的透视变化。引起这种变化的主要原因是空气对光的影响。空气中含有水蒸汽、各种气体分子和尘埃，它们对光有一定的折射、散射和吸收作用。随着空间距离的增加，这种影响就越明显，物体色彩的变化也就越大。我们可以从三个方面来看物体色彩的透视变化。

1. 色相的透视变化：

随着空间距离的增加，物体的色相便在原来固有色的基础上逐渐带有蓝、紫的色相。色相的冷暖也就逐渐由暖转向于冷。如近处是翠绿色的树，稍远一些就会变成蓝绿色，到很远处就变成蓝灰色了。色相由绿转蓝是色相的变化，也是暖转冷的变化。

2. 纯度的透视变化：空间距离的增加必使物体原来色彩的纯度减弱。物体色彩在近处鲜明，距离增加就逐渐转灰。近处一辆大红色的汽车，开到远处就变成略带紫味的红灰色了。

3. 明度的透视变化：不论物原来色彩的明度是高是低，距离越远，就越趋于半明不暗的中间调子。原来明度高的降低一些，原来明度低的会提高一些，明度对比就逐渐减弱。如近处是白色的物体到远处变成灰白色；近处是黑色的物体到远处则变成灰黑色。

色彩的透视规律可以总结如下：在一般情况下，物体距离视点越远，色彩就越趋向于冷色，纯度降低，明度对比减轻，转灰，知觉度减低。

以上讲的是色彩透视的一般规律，在实际中色彩的变化除空间关系外还有其他条件的影响而产生更为复杂的色彩变化。所以，我们既要掌握一般规律，又要注意具体条件下的具体现象。否则画面色彩往往容易产生千篇一律或者杂乱无章的现象。

三、色 调

(一) 什么是色调？

色调就是画面色彩对立的统一性，是画面色彩总的倾向性。就是要把画面所描写的各个物体的色彩统一在同一光源下和同一的环境之中。

色调的种类很多，以明暗分有亮调子、中间调子、暗调子等；以色相分有红调子、黄调子、绿调子、灰调子……等；以色性分有冷调子、暖调子等等。

对立统一规律是唯物辩证法的根本规律。事物之间的矛盾、对立、斗争是绝对的，统一是相对的。矛盾、对立的事物又都统在一个整体之中。运用对立统一规律，可以指导我们正确认识和掌握画面的色调。

客观外界的物体都具有不同的吸收光和反射光的性能，它们的色彩是各自有别的，这就形成了物体之间的色彩差别、变化和对比。但它们又都协调地存在于一个统一的环境之中，具有一种特殊的关系和联系。这是由于它们同处于一个空间和同一的光源照射之下及相互反射影响而形成的。这种影响，就把那些各自不同的物体的色彩引入一个共同的和谐之中。色调就是色彩差别、对立中的统一。我们在强调色彩的统一、协调时不能无变化、对比而显得平淡；而注意它的差别、变化和对比时又不能破坏整体的协调和统一。调和之中有变化，对比之中求调和，这就是色调的对立统一规律。

在没有掌握画面的色调处理时常出现两种倾向，一种是只注意画面色彩的对比、变化而忽视统一，这样就会使画面花、乱、没有统一的色调。另一种就是只强调色彩的统一、协调而忽视了对比和变化，使画面色彩变得很单调，甚至把色彩画变成了单色画。这两种倾向都是在观察色彩时犯了片面性。这种片面性会妨碍我们对色彩的认识和观察，或者停滞于表面的简单化的完整。

(二) 决定色调的因素

光源色、固有色、环境色是形成物体色彩变化的主要因素。它们互相影响，相互制约地形成了整个对象的色彩关系和基本色调。在把握色调时必须把这三者结合起来进行综合观察和分析，并找出形成色调的主导因素。在一般情况下，色调是依据光源色的倾向为转移。比如我们画一座旁边有树的白墙壁小房子，如果是中午，阳光几乎是直射，光线极强，阳光照射下物体的色彩被漂白了，所有的色彩明度都很高，这是一个亮调子。阳光的色彩基本上是白光，受光部分的色彩同时受天空色彩的形响而略带蓝紫色，感觉偏冷。这时白墙的颜色是微带蓝紫的白色，绿树呈略带蓝紫的灰绿色。从冷暖上讲这是一个微冷的调子。下午，太阳逐渐斜射，阳光中逐渐带有黄色，色调也就逐渐转暖。夕阳的光线变成了橙黄色，白墙颜色的明接就比中午要低，呈橙黄色，其它所有的受光部分都染上了这种橙黄色。绿色的树变成了棕色，整个色调就成了橙黄色的暖调子。夕阳西下后大地在紫灰色的天光笼罩之下，白墙呈紫灰色，绿墙呈蓝紫色，整个色调便成了紫个色调便成了紫灰色的中间调子。月光下的白墙明度就更低了，其它部分相对地更深，这时白墙的颜色呈绿蓝色，绿树变成了黑蓝色，整个画面色调就成了比较暗的蓝绿色冷调子。同一景物在光源色改变时色调也就随之发生了很大的变化。光源色在这里就

成了决定色调的主导因素。

固有色是色彩变化的又一依据，色调的变化总是在一定物象固有色的基础上变化的。在光源色的倾向不太明显时，在大块性格鲜明的固有色的影响下，画面的色调又是以固有色的倾向为转移。如在同一光线照射下的秋收田野呈金黄色的暖调子，海景则呈蓝色冷调子。在这里，固有色是决定色调的主导因素。

环境色对画面色调也有一定的影响，比如画一匹白马，在同一光线下站在草地上的白马和站在黄土地上的白马的色调就会有很大不同。在这里环境色成了决定色调的主导因素。

总之，色调变化的因素是多方面的，在特定情况下，几种因素同时起作用，但又是以一种因素起主导作用，形成一种色调。我们在观察和把握色调时就要进行具体的分析，找出起决定作用的主导因素，抓住一个总的感受。这就需要有一个正确的观察方法。

四、色彩的观察方法

我们知道，人们所以能看到物体的色彩，是由于眼睛对光的感觉。要掌握色彩的观察方法，首先要了解一些眼睛的视觉生理特点。

可见光对神经细胞的刺激过强就会引起神经细胞的疲劳，反而使神经脉冲信息减弱。弱刺激引起的神经脉冲信息也弱。所以人眼对中等明度色光感觉较强，色彩比较鲜明。过强或弱光都会使色彩感觉减弱。

当眼睛较长时间看一块红色，再马上去看色彩不很明确的白墙时，白墙上会出现一个形状大小一样的绿色余像。这是因为较长时间看红色之后，感红的神经细胞处于疲劳状态，对于白墙反射的红、绿光基本相同的刺激，感绿神经细胞处于兴奋状态较之处于疲劳状态的感红细胞产生的脉冲信息要强得多，所以产生绿色余像。同一块灰色衬布，当它和绿色的物体摆在一起时会感觉它偏红。而当它和蓝色的物体摆在一起时，就会感觉它偏黄了。这些都是视觉生理所决定的。

和视觉生理有关的还有一个视觉适应问题。视觉适应分明适应、暗适应和色相适应。从较暗的室内突然走到阳光下，会感觉白花花的一片，什么都看不清，要过一会儿才能恢复正常的色彩感觉。这就是色彩的明适应。从阳光下突然走到较暗的室内，刚开始会感到黑糊糊的什么都看不清，要过一会儿才能恢复色彩和形的感觉，这就是色彩的暗适应。人眼暗适应需要的时间比明适应要长。如果从日光灯的房间突然走到点白炽灯的房间，会感觉整个房间里的物体的色彩都罩有一层黄色，过一会儿这层黄色会逐渐减弱，对物体色彩的感觉也逐渐接近于原来在日光灯下看得的色彩。这就是色相适应。人眼认识色彩的正确性是在色彩视觉适应以前的感觉比较准确。长时间注意某块颜色，它的纯度和明度都会发生变化，色彩视觉的最佳时间大约在5—10秒之间。在色彩写生时有一句常讲的话，就是“抓住第一印象”，或者“保持新鲜感觉”。这“第一印象”和“新鲜感觉”就是指视觉适应前的色彩感觉。这种感觉强调了此地与彼地、此物与彼物的色彩差别。视觉适应以后，这种差别就缩小了，甚至消失了。初学画者往往把晴天、

阴天、早晨、中午、傍晚的风景画成一个色调，就是因为他们画面的色彩基本上都是视觉适应之后的感觉色彩。要消除视觉适应给我们带来的消极作用，就必须注重“第一印象”，只有这样，色彩才能有个性，才能避免千篇一律的色调。

根据人眼的视觉生理特点，可以得出下面的结论：我们看到的物体的色彩，绝不是一种固定不变的色标，而是在一定条件下，物体之间以及物体各局部之间相互比较而感觉到的一种色彩倾向。所以画面色彩只能是客观对象色彩关系的反映。

这样我们就找到了正确的色彩观察方法：整体观察、局部比较。所谓“整体观察”，就是看整体，找准色调。确定色调的明度、冷暖和色相倾向。是亮调子还是暗调子？是冷调子还是暖调子？是黄调子还是绿调子？找标了色调，整个画面的色彩就等于有了个提纲，下面的文章作起来就会有条理了。所谓“局部比较”，不是把画面局部和对象局部孤立地去比，也不是漫无边际地比；而是客观对象局部与整体、局部与局部之间色彩关系的比较。从哪些方面去比呢？就是从色彩性质的四个要素：色相、明度、纯度、冷暖四个方面去比。这一局部和那一局部色彩之间的差别，就表现在这四个方面的差别上。当然，在具体比较时不一定在这四个方面都存在明显的差别，也许在一两个方面甚至在三个方面都很接近，但是，它们总是会存在差别的。只要我们从这四个方面去比较，总是能找到它们之间的差别的。比较出差别就找到了各部分之间的色彩关系。我们要画的就是这种“色彩关系”。所谓色彩的“准”就是色彩关系的准。只有这种相对关系的准，没有和对象绝对一样“准”的色彩。比如，在我们的调色盒里，最亮的颜色是白色，但是和太阳的白比起来明度就不知差了多少倍，怎么能和它一样呢！要想追求绝对地准是办不到的，也是完全没有必要的。初学者往往都想追求这种绝对的“准”，所以他们的观察方法总是孤立地局部观察，画哪一点就盯着哪一点看。这样的观察往往要么就只找到了固有色，要么就找不出色彩倾向，一会儿感觉偏黄，一会儿又感觉偏红。这样，画面的色彩要么就是在固有色的基础上加黑、加白来描写对象，变化了单色画；要么就自己想象出一些色彩来，使得画面的色彩杂乱无章。要克服这些毛病就必须从培养正确的观察方法上做起。

第二章 水粉画的工具材料和性能

一、工具材料

(一) 颜料。水粉画颜料是由结合剂、研细的颜色粉末以及一定量的白色和水调合而成的。水粉画颜料不透明，有较强的遮盖力，这一特点和油画相似。但调水较多时也可以烘染，便又有类似水彩画的特点。因为含粉多、不透明，不如水彩那样明快、爽朗，然而有其独特的艳丽和饱满而柔润的效果，有较强明度的色相和一定的厚度，有比水彩更强，更丰富的表现力。

水粉颜料的结合剂大概有：水树胶、甘油、冰糖、小麦淀粉、胆汁、石炭酸等。每种颜料中含结合剂和白粉的份量都是不同的。水树胶是胶固材料，能使颜色粉末很好地结合在一起，并附着在画面底子上，不致干后脱落。甘油和冰糖是吸潮力强的材料，可以保持颜料在锡管中长年不干，干后具有一定的弹性而不酥脆。但在颜料中含量过多也会使颜色发黑，影响颜色的鲜艳度。有些颜料在作画后发亮，影响画面的统一性，这主要是由于胶固材料太多所致。再者画面重叠次数过多也会发生返胶现象，这一点必须注意，否则会影响画面效果。

我们现在用的水粉颜料有锡管装、瓶装、盒装粉末三种。瓶装的用时要先搅匀，否则上面的颜料胶太重而下面的颜料含胶过少（胶重则干后发亮、龟裂，胶少则干后容易脱落）。锡管装的颜料在切开后先挤出来的常有不含颜料的胶水，应先把它挤掉，等比较稠的颜色出来时再往调色盒里挤。粉末状的颜料则需要自己加结合剂调配，调配时注意结合剂的比例。

(二) 纸。水粉画用纸没有水彩画那样严格，只要不是吃色太厉害和太松软，着水就容易破的纸就行。水彩纸、绘图纸、素描纸、白板纸、卡片纸、道林纸、书面纸、新闻纸、高丽纸等都可以用。要根据不同的表现方法和不同的效果而选择不同的纸。一般表现柔润、晕染效果的多用水彩纸；强调笔触塑造的可用白板纸、卡片纸等；追求纸的纹理效果的可用高丽纸；画固定版面可选用较薄的道林纸、新闻纸裱起来画。追求某些色调效果时也可选用有色的书皮纸等。

水粉画用纸一般都采用白纸，尤其是初学。采用白纸对训练色彩感觉较为有利，待熟练后再根据需要适当采用色纸。在一般的宣传画中除用纸外，也可以在墙面、板面、布面上画，这些都要通过我们去不断实践，熟习并掌握它们的性能。

(三) 笔。水彩画用笔一般采用含水量适中、弹性稍强的为好。根据画幅大小和个人习惯，一般有三、五枝即可。下列的一些笔都可以用来画水粉画。

水粉笔：扁方头，笔毛较厚、弹性适中，吸色量较大，便于晕染和体面塑造，是水粉画的良好工具。

化妆笔、狼毫油画笔：类似水彩笔、弹性稍强，由于笔形较小，只宜作较小的画幅用。

狼毫水彩笔、国画大白云笔：圆形、锋尖，笔触变化多样，可染，也可勾、点。

油画笔：扁形、方头，笔头较硬，弹性强含水量较少，适宜厚涂和体面塑造。

叶筋、衣纹等小型中国画笔：笔锋细长，不宜晕染，只宜勾、点，是刻划精细部分不可少的工具。

底纹笔和刷子：笔触大，常用来绘制大型画幅。

(四) 调色用具。一般写生以调色盒为好，携带方便。在家里也可用调色板、玻璃板、瓷盘碟子来代替。为了作画方面和防止颜色之间互相货染，颜色在调色盒里应有一定的排列次序。可以根据各人的用色习惯，按明度、色相种类进行排列。

有如下几种排列方法：

1. 按颜色的明度和种类从浅到深排列：

白	柠黄	中黄	桔黄	大红	玫瑰红	熟褐	淡绿	中绿	深绿	湖蓝	群青	黑
白	淡黄	土黄	朱红	深红	紫罗蓝	赫石	粉绿	橄榄绿	翠绿	钴蓝	普蓝	青莲

2. 也可以从深到浅排列。就是把上面排列全部倒排。

3. 可以中间的深色两边逐渐变浅。就是把第一种排列的后一半颠倒排列。

4. 也可以中间浅两边深。就是把第一种排列的前半部颠倒排列。

(五) 其他。外出写生时写生夹或画箱、写生凳、笔洗等都是不可少的工具。

二、性能特点

水粉画由于材料的特点，有些问题是应该特别注意的，不然会影响色彩的表现。

(一) 接色问题。水彩画的颜色衔接很重要，最好是在潮湿时有步骤地各个完成。干后再接就比较麻烦。如果干了以后还要再画可用下面方法：先把已干的画面用清水轻刷一下，然后再接上新的颜色，可使画面没有生硬的痕迹。或者用干枯的笔去接，使交接处较毛，可避免产生过于光滑的笔迹。如事先分好面，多注意面的交接关系的话，就不会产生衔接的困难了。

(二) 泛色问题：在底色太潮或在较厚的底色上上色时，容易使底色翻起来，产生“泛色”现象。从而使色相不准，达不到预想的效果。要避免泛色应注意以下几点：

1. 尽量调准颜色再画，避免重叠次数过多。
2. 在末干的底色上复盖上色时，用笔要轻，要肯定，不要重复用笔。
3. 第一遍上色要薄一点，复盖的颜色要比底色厚一些（水分少些）。

4. 底色已经很厚不宜再复盖时，可以把这一部分洗掉再重画。

(三) 变色问题：一笔颜色画到纸上，由于水份对纸的渗透，纸基的明度要深一些，纸面颜色也随之逐渐变深，随着水份的蒸发，纸面颜色又随之变浅，待完全干后要稍浅于一开始时的色彩明度。但另外一些含粉少的颜料和渗透性很强的颜料却会出现相反的现象，干后稍深于开始时的颜色。掌握这一“变色”规律，在作画时就能胸有成竹，不致于碰到变色情况时产生混乱现象，影响对色彩的准确表现。一般含粉多的颜色和渗透性强的颜色，产生变色的现象较为明显。

解决变色问题的方法：一是充分估计变色现象，调色时稍微调过一点。二是趁湿接色，便于比较。三是在调色盒里比较颜色，调色时多调一点，再调后面的颜色时就同原来剩下的颜色作比较，这里的颜色都是湿的，只要这里的关系正确，干了以后关系也是一样的。这样就不至于受变色现象的影响而搞得手忙脚乱。

(四) 水和白色的运用

在没有掌握水粉的性能之前，容易有两种不好的倾向：一种是过多地用水来调配颜色，习惯于水彩画法，不敢使用浑厚的色彩，这样干后往往要失去色彩的明亮和饱满，有时纸面也会出现点状的色粒而感到色彩的纯度不足。另一种倾向是过多地使用白粉来调合颜色，不善于使用水和其它颜色来调配。这样画面往往容易混浊、灰暗，用笔不爽、色度不足，好像缺少深颜色。这就是我们常说的“粉气”。当然，出现“粉气”除了不适当地应用白色之外，还有一个对色彩的认识问题。

水的运用，一般地说，远景用水多，近景用水少；背景用水多，主体用水少；暗部用水多亮部用水少，高光部更少；虚处用水多，实处用水少。当然，用水的多少不能一概而论，要根据不同的情况而有所不同。总之，水用得多了不能满纸横流，无法控制；用水少时不能拉不开笔。这些都要通过反复实践掌握它的规律。

白色，是调配颜色的重要媒介。它可以提高色彩的明度，但同时也减弱了色彩的纯度。有些人往往看到亮一些的颜色就要加白粉来调色，只注意了明度的提高，而忽略了色彩纯度的降低，这样就容易使画面色彩感觉色度不足而出现粉气。对色彩感觉的“亮”不完全取决于明度，和它的纯度也是很有关系的。淡黄比白色的明度要低，但感觉它比白色还要“亮”，就因为它的纯度高的缘故。要防止画面产生“粉气”，在调色时不但要注意色彩的明度，同时也要注意色彩的纯度和冷暖倾向。所以说，白色不是提亮色彩的唯一媒介。特别是深暗部，最好不用或者少用白色去调，避免使色彩产生混浊、深度不够和不透明的现象。根据对色彩的分析，可以选用土黄、土红、赭石或者鲜蓝、淡绿、中绿等颜色来提高一些颜色的亮度，能得到较好的效果。

(五) 画面色彩的“生”、“脏”、“灰”、“花”等问题

这些问题的产生一方面是由于没有掌握水粉的性能，另一方面还是一个对色彩的认识问题。

1. “生”，是颜色调配不够。原色和纯度高的颜色使用过多，过份夸张了色彩的倾向，画面色彩给人以生硬、不调和的感觉。自然界的光色变化极其复杂，客观对象的明暗和色彩变化极其丰富，既有纯度高的鲜艳色彩，又有纯度较低的灰颜色，而且这些色彩是谐调地统一在一个整体之中的。过份强调或者夸张一些色彩的倾向，就破坏了画