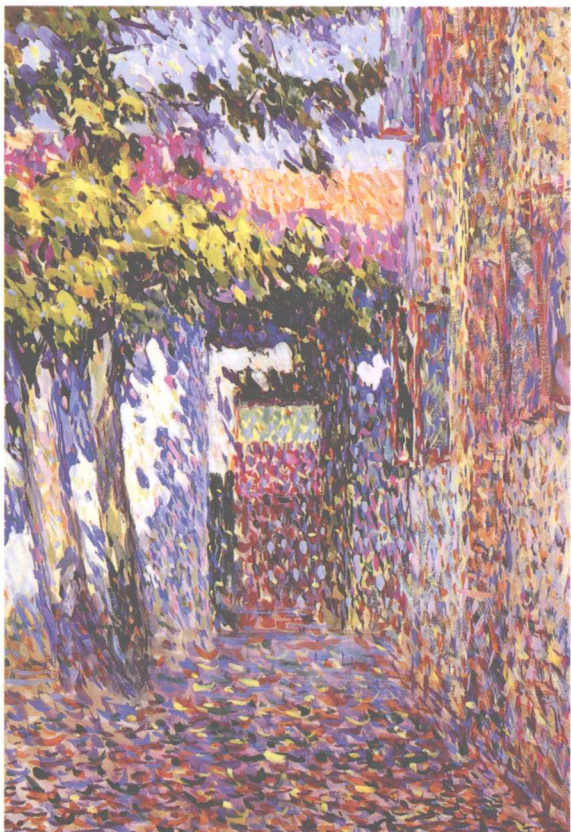
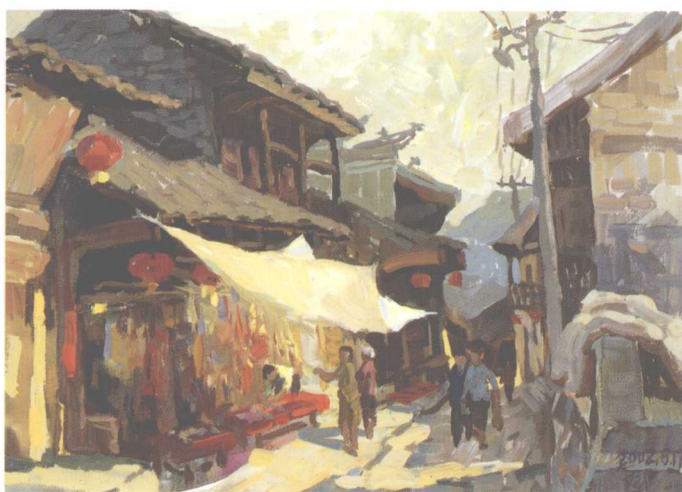


水粉

(修订版)

金允铨 吴昊 韩程远 编著



水粉

SHUIFEN

金允铨 吴昊 韩程远 / 编著

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

全国高等学校建筑美术教材

国家建设部优秀教材二等奖

北方美术图书黄河金牛奖特等奖



人民美术出版社
陕西出版集团 陕西人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

水粉/金允铨等编著. —西安: 陕西人民美术出版社;
北京: 人民美术出版社, 2009.3
全国高等学校建筑美术教材
ISBN 978-7-5368-2283-2

I. 水… II. 金… III. 水粉画—技法(美术)—高等学
校—教材 IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 035895 号

高等教育“十一五”全国规划教材联合编辑委员会

主 任: 常汝吉

学术委员: 邵大箴 薛永年 程大利 杨 力
王铁全 郎绍君

副 主 任: 欧京海 肖启明 刘子瑞 李 新
曾昭勇 李 兵 李星明 曹 铁
陈 政 施 群 周龙勤

委 员: 吴本华 胡建斌 王玉山 刘继明
赵国瑞 奚 雷 雒三桂 刘普生
张 桦 戴剑虹 盖海燕 武忠平
徐晓丽 叶岐生 李学峰 刘 杨
赵朵朵 霍静宇 刘士忠 邹依庆

高等教育“十一五”国家级规划教材

水 粉 (修订版)

金允铨 吴 昊 韩程远 编著

出版发行: 人民美术出版社 (北京北总布胡同32号 100735) 网址: www.renmin.com.cn

陕西出版集团 陕西人民美术出版社 (西安市北大街131号 710003) 网址: www.mscbs.cn

联系电话: (010) 65593332 65232190

(029) 87262491

责任编辑: 储小平

版式设计: 储小平

责任印制: 贾 勇

制 版: 陕西人美艺术公司

印 刷: 陕西雅森印刷有限公司

经 销: 新华书店总店

版 次: 2009年3月第1版

印 次: 2009年3月第1次印刷

开 本: 889毫米×1194毫米1/16

印 张: 6

字 数: 40千字

印 数: 0001—3000

书 号: ISBN 978-7-5368-2283-2

定 价: 31.50元

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11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54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、重庆建筑大学、华南理工大学、西安建筑科技大学、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13所院校负责编写素描、速写、水彩、水粉和建筑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。

由于编写时间仓促,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

修订版前言

全国《高等学校建筑美术教材》(包括:素描、速写、水彩、水粉、建筑画五个分册)是我国近半个多世纪以来唯一获得国家建设部教育司和全国高等学校建筑学学科专业指导委员会审定通过的建筑学科美术教材。该教材自1992年出版以来,已历时15载,曾先后荣获国家建设部优秀教材二等奖;北方美术图书奖特等奖;黄河美术图书金牛奖一等奖;陕西省优秀“双效”图书奖等多项奖励。

随着我国政治、经济、文化、教育事业的全面发展,教材建设也要适应时代并不断发展。该教材在陕西人民美术出版社大力支持下,已进行了三次全面修订:1994年在西安,由全体编委和作者对教材进行了第一次修订;2000年在东南大学召开的第六届全国高等学校建筑美术教学研讨会期间以及会后,对教材进行了第二次修订;2005年10月在同济大学召开的全国高等学校建筑学科第八届美术教学研讨会期间,编委会决定在北京建筑工程学院对教材进行了第三次全面修订。这次修订,部分分册对文字进行了全面修改,有的分册增加了图版篇幅,有的分册更换了大量图版。总之,使教材呈现出一派新的气象。

这套教材经过这三次修订,我们期待它能达到一个较高、较新的水准,以适应新时期对教材越来越高的要求。

在新版教材与读者见面之际,我们全体编委衷心感谢全国各建筑院校广大师生多年来对这套教材的热情支持和扶植,各校为教材的编写、出版和每一次修订都提出了宝贵的意见和建议,并无私地提供了大量的优秀作品。

在此,我们也要热情感谢为教材提供作品的著名建筑师、教育家和美术家,他们的作品为教材增添了光彩。

这套经过三次修订的教材将以全新的面貌出现在读者面前,真诚希望广大师生、各方专家和艺术同行不吝指出不足之处,以便我们在今后的修订中使之不断完善。

全国高等学校建筑美术教材编委会
2006年10月于北京建筑工程学院

目 录

前言	
修订版前言	
绪 论	(1)
第一章 水粉画概述	(2)
第一节 水粉画的特点	(2)
第二节 水粉画的应用范围	(2)
第三节 水粉画的工具与材料	(2)
第二章 色彩基本知识	(3)
第一节 色彩的形成	(3)
第二节 色彩学中有关名词概念	(4)
第三节 色彩变化基本规律	(5)
第四节 色彩的观察方法	(7)
第三章 水粉画基本技法	(10)
第一节 水粉画基本技法	(10)
第二节 水粉画颜料干湿变化的特征	(11)
第三节 水粉画易出现的弊病	(11)
第四章 静物写生	(12)
第一节 题材选择	(12)
第二节 作画步骤	(13)
第三节 色调组织	(15)
第四节 空间层次	(18)
第五节 质感表现	(18)
第五章 风景画写生	(21)
第一节 风景画的特点	(21)
第二节 学习水粉风景画的途径	(22)
第三节 风景画的作画步骤	(23)
第四节 各种景物的表现	(26)
第五节 构成色调的客观因素	(33)
第六节 画面空间的表现	(34)
第六章 拓宽艺术视野	(36)
图 版	(39)

绪论

水粉画,就字义来说,它是一个广义的名称,凡用水粉画颜料绘制的图画都可称为水粉画。比如:各种设计图案和招贴画,此外,还有形式近似油画和水彩画的各类题材的写生与创作,它们均可归入其类。但因前者已有公认的“图案”、“效果图”之类的命名,归属于工艺性的设计表现;而在多数人的心目中,水粉画主要是指后者那种绘画性的水粉画,这样无形中它就成了专用的名词。

本书要阐述的水粉画,也指绘画性的水粉画。

绘画性的水粉画,在我国自上世纪50年代起已进入一个突飞猛进的阶段。当今一批年迈的画家,当年有的也画过不少招贴画,他们为水粉画的繁荣作出了卓越的贡献。后来,由于美术学院、戏剧学院、师范学院的有关专业相继开设了水粉课,使水粉画犹如雨后春笋般地得到了群众性的普及和提高。

诚然,水粉画在建筑系启用,成为一门美术基础课,那是近数十年以内的事。如今却已遍及全国几乎所有的建筑院系。当今有些资深建筑师,当年也曾手执水粉画笔试作透视图,参加各种方案竞赛。随着岁月的流逝,已改变了过去那种清一色——仅以水彩画作渲染图的传统格局。

从总体方面着眼,水粉画确有浓重、厚实、色彩艳丽的特色,有水彩画无法代替的长处。但它也有自身的局限,若画者不熟悉工具性能,画时难免失之灰暗、滞涩和粉气,甚至使画面失去表现力。

鉴于这种情况,我们从教学效果着想,撰写了这本适合建筑学科通用的水粉画教材。

我们在撰稿过程中,一方面考虑到建筑系美术教学的实际情况:时间少、内容多、要求高。多数入建筑系的学生,虽然考分高,但过去受过严格、系统绘画训练的人员为数极少。为此,我们不得不从基础开始,按部就班地进行教学。另一方面,作为高等学校的教材,又必须体现一定的学术深度和高度,才能满足发展与提高的要求。况且美术教学毕竟不是单纯的技术或技法教学,它必须通过绘画教学实践进行审美意识的教育。

作为水粉画基础课,仍然需要围绕以下五个方面来进行:

一、培养正确的思想方法与工作方法,这是一切教学工作的精髓所在;

二、从绘画的角度辩证地认识客观,认识绘画自身,认识艺术的造型法则;

三、熟练掌握工具性能和专业所必须的绘画知识、技能和技巧;

四、有目的地搜集各种素材,为建筑设计与建筑表现积累必要的资料;

五、不断提高审美情趣,熟悉并掌握艺术的形式规律,培养各种创造性思维的能力,促使自身素质的全面发展。

这五个方面,实际上是一个有机的整体。教师在教学当中的主导作用,学生学习的自觉性和积极性的发挥,都应紧紧扣住上述各个中心,才能取得事半功倍的效果。

严格说,教、学是个整体。教师首先要认真教,学生也要勤奋学。我们把水粉画的学习方法归结为三句话:

勤观察,人到眼到;

勤动笔,类如“拳不离手、曲不离口”;

勤思考,指望“意在笔先”、意在笔中和意在笔后。学会及时总结经验,不断提高艺术素养。平时养成好学的习惯;多分析大自然、多向历代名作请教、多向一切姐妹艺术学习与借鉴,始终把它们看做形影不离的老师。

本书是我们在多年教学实践的基础上总结、编写的。书中第一、第三、第四章由西安建筑科技大学吴昊教授撰稿;第二章由吉林建筑工程学院韩程远教授撰稿;绪论、第五、第六章由东南大学金允铨教授撰稿,并负责全书统稿。在讨论本书章节时,曾得到陕西人民美术出版社储小平编辑、浙江大学杜高杰教授和其他编委同志的帮助,在此表示深切地感谢。书中不少插图由美术界的同行提供,对他们热忱的支持也表示深切地感谢。由于我们水平所限,书中难免有不妥之处,恳切希望明者予以指正。

第一章 水粉画概述

第一节 水粉画的特点

水粉画是色彩画的一种。水粉画颜料具有较强的遮盖力,在画法上色稠水少像油画,色稀水多似水彩。它兼有油画和水彩画的某些特点。

水粉画颜料纯度较高,色彩明快、饱和,具有较强的表现力,它便于处理较大面积的色块及画面,它的画法简便,宜快捷也宜深入细致地表现。水粉画常给人以鲜艳、瑰丽、润泽之感。由于水粉画常掺用白粉展示光感,使色彩更丰富,且也有较强的遮盖力,其表现形式近似油画。如若选用薄画法,利用水色流化,那它形似水彩。

第二节 水粉画的应用范围

水粉画由于其表现力较强,无论写实风格、装饰风格乃至抽象风格的画面,都能表现自如。因此,水粉画的适应面较宽。近年来水粉画在绘画创作、建筑表现、工艺设计及民间美术中均得到广泛运用并迅速发展。艺术院校的某些专业把水粉写生作为色彩画教学的基本课程,美术家也将水粉作为创作的一种手段。我们常见的许多美术作品如:宣传画、年画、招贴画、插图、书籍装帧、广告设计等不少画面也是用水粉绘制的。水粉画从各个方面丰富了人们的文化生活。

第三节 水粉画的工具与材料

水粉画的主要工具有下列种种:

笔:任何画种都有适合其画法而使用的工具。水粉画制作一般选用水粉画笔,也可根据题材、内容、画幅尺度选用不同型号与种类的画笔。每位画者有其长期形成的作画习惯,因此在笔的选择上也不尽相同。

一般可供水粉画使用的笔有:水粉画笔、国画笔、水彩画笔、油画笔、底纹笔、化妆笔等。水粉画笔有圆、方、尖、扁及大小不同的区别,其笔分狼毫、羊毫、狼羊毫兼制种种,一般以狼毫为佳。狼毫笔富于弹性,粗细均匀、软硬适中,颇具表现力,而羊毫笔过于柔软,油画笔采用猪鬃制作,吸水性能较差,有时影响表现力。

纸:水粉画在纸的选择上比较灵活,一般除太薄、太光、吸水性太强的纸外,其他纸均可使用。水粉画也可利用各种有色纸作画,往往能产生独特的艺术效果。如:局部显露底色,或以厚画法遮盖纸色,或以薄涂法隐约透露纸色,若厚薄并用,均可给画面带来既协调又丰富的艺术效果。

应该强调一点,无论采用什么画纸,在画大幅作品时,应将纸裱于画板,这样可以避免上色时纸面受潮起皱,对深入刻画带来很多不便。

调色盒(盘):市场上出售的调色盒种类较多,只要色格在20格以上的均可使用。调色盘一般用于室内写生或案头设计。调色盒便于室外写生时携带。盒中颜料应按照色环顺序排列,这样邻近色相混,也不易影响色性把颜色搞脏。

颜料:水粉画颜料与油画颜料虽均从植物、矿物及动物体中提取色素加工制成的,但水粉颜料的结合剂是不等量的水、树胶、甘油、冰糖、蜂蜜、石炭酸、胆汁及淀粉等,与油画颜料的结合剂有所不同。由于水粉颜料多用水性原料研制,因水分容易蒸发,平时调色盒内应保持湿润,以利于画时调色和各种技法的及时发挥。

水粉画的颜料品种有:白、柠檬黄、淡黄、中黄、橘黄、橘红、朱红、大红、洋红、曙红、深红、玫瑰红、桃红、青莲、群青、酞青蓝、深蓝、普蓝、钴蓝、孔雀蓝、湖蓝、鲜蓝、翠绿、中绿、深绿、草绿、淡绿、粉绿、橄榄绿、土黄、土红、赭石、熟褐、生褐、黑等,在色盘上的排列也应基本按此顺序。

第二章 色彩基本知识

色彩是绘画的重要语言。现代科学已证明,色彩人们对人们视觉上的冲击力,已远远超过造型艺术的某些因素(如:形、线等)。在水粉画基础练习、创作、设计中,色彩起着极为重要的作用。色彩处理得当可以增强作品的感染力,使画面富有感情效果。

综观世界美术发展的历史及所出现的各种艺术现象,可了解到色彩学是以画家、画派和自然科学的成果而兴起的一门学问。它应用范围相当广泛,既有美学、心理学价值又有其实用性。回顾文艺复兴前后的绘画(油画、水彩和粉画)相当长的时期里绘画造型的发展与色彩并不平衡,古典画家们凭自己眼睛、固有色概念,以直观记忆和想象处理画面色彩。19世纪法国巴比松画派的画家走出画室到大自然中写生,多少改变了古典绘画的主观色彩。英国物理学家牛顿发现了太阳光谱,由于这一发现,以光学理论为依据的现代色彩学才得以形成。以光与色为基础的色彩学理论的问世,导致了新色彩学理论为指导的法国印象画派的出现,这就是绘画史上的色彩革命。他们的外光作业,非常强调色彩的真实性,改变了以往绘画上的茶褐色调。印象派绘画充分表现大气、光感,色彩清新而明快的特色。后印象派画家高更、凡·高不满足于追求自然色彩表面的真实,而把自己情感因素注入画中,对色彩做了新的解释。塞尚又把自然界的物体从几何体角度进行理解,并用色彩对比等方法处理体面的光色变化。这给现代观念的绘画流派造型语言拓开了新的道路。自然科学的新发现,推动了色彩理论的进展,但绘画的色彩又不能以科学计算去机械限定,画家常常凭感觉去构想画面的色调关系。解决色彩的问题,要研究色彩基本规律,更需要的是在作画过程中,认真观察,深入感受,把理论与实践结合起来,才能理解并掌握其规律。

色彩在具体应用的研究可分为装饰色彩学和绘画色彩学。装饰色彩学一般着重研究色彩的装饰性、理念性、象征性以及色彩组合、色调变化等规律;而绘画色彩学不仅要研究色彩的成因、变化、组合与应用,而且还要研究物象条件色的变化规律,而条件色的识别和运用与人们观察方法有着密切联系。是以缺一不可的四个因素(光源、物象、环境、作者)为前提的,绘画色彩学也是装饰色彩学的基础。

第一节 色彩的形成

色彩来自光,没有光无从感觉色彩。17世纪英国物理学家牛顿发现阳光通过三棱镜后,折射为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种色光组成的光谱。这七种色光是渐渐过渡的,其中青色处于绿、蓝之间,区别甚微,所以称为红、橙、黄、绿、蓝、紫,色彩学把这六种色定为标准色,绘画用色也以此为依据。

人们对色彩的感觉依赖于光波的传播,不同波长的光波刺激人眼时,给人以各种颜色的感觉。色彩感觉的产生,一要有光源;二要有空间;三要有被光源照射的物体;四要有正常的眼睛。

当物体被光照射后,物体表面产生了不同程度的吸收和反射,一部分色光被吸收,另一部分色光被反射,我们所看见的物体色彩正是反射出来的色光。

物体表面由于有纹理和形态的差异,也有坚硬、光滑、柔软与粗糙的区别,而产生的吸收、反射光量亦不同。质地光滑的物体(如玻璃、金属器皿)受光照射后,光线呈现规则反射,谓之“正反射”,因此反光强,受周围环境影响大,甚至有失去固有色和改变形体的感觉。质地粗糙的物体受光照射后,呈不规则反射,谓之“漫反射”,光线

分散,反光微弱,环境影响小,固有色及形体都比较清楚。我们日常所见到的多数物体介于两者之间。物体的不同色彩效果是由光线照射后产生,物体本身(形与质)并不因光线而变化,色彩往往随光线变化而变化,但却有它自身的变化规律。学习、研究色彩理论就是要懂得并能运用这些基本规律,同时也要设法提高审美能力。

第二节 色彩学中有关名词概念

一、色彩分类

- 1.原色:红、黄、蓝。是任何颜色调不出来的一次色。
- 2.间色:橙、绿、紫也叫二次色。由两个原色混合所得。由于混合比例不同呈现多种间色。
- 3.复色:亦称再间色或三次色。两种间色或三原色以及补色混合成的颜色叫复色。

二、色彩的混合有三种方式

1.加光混合:舞台灯光和彩色影视的色光作用非常明亮,光的三原色是红、绿、蓝,三间色是黄、品红、青,三原色混合,三间色混合,互补的两色光混合都能成为白光(例图1)。

2.减光混合:绘画中几种颜色相混合后,增强了吸收光的能力,削弱了反射光的能力,其明度、纯度都降低,产生了灰暗感。另一种减光混合就是透明色叠置,这种方法就是水彩、水粉、油画的透明画法(例图2)。

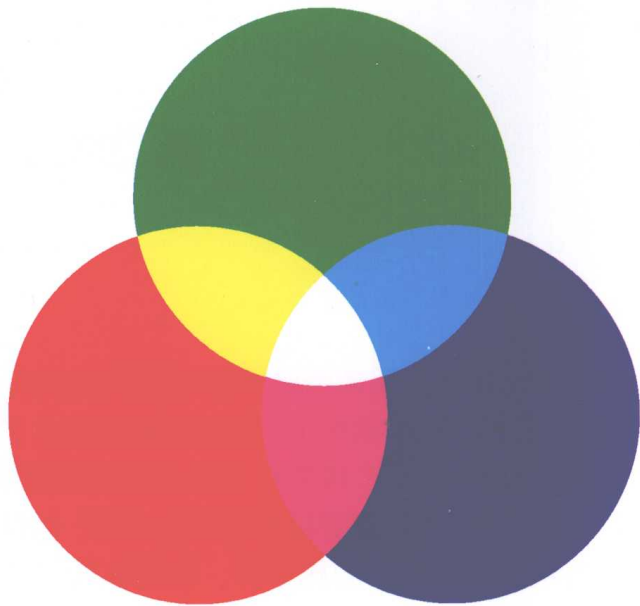
3.中间混合:也称空间混合(包括平均混合和并列混合)。其特点是明度不减弱,与减光混合相比色彩更鲜艳。

平均混合:把两种或几种颜色放在旋盘上快速转动,形成它们平均明度值。

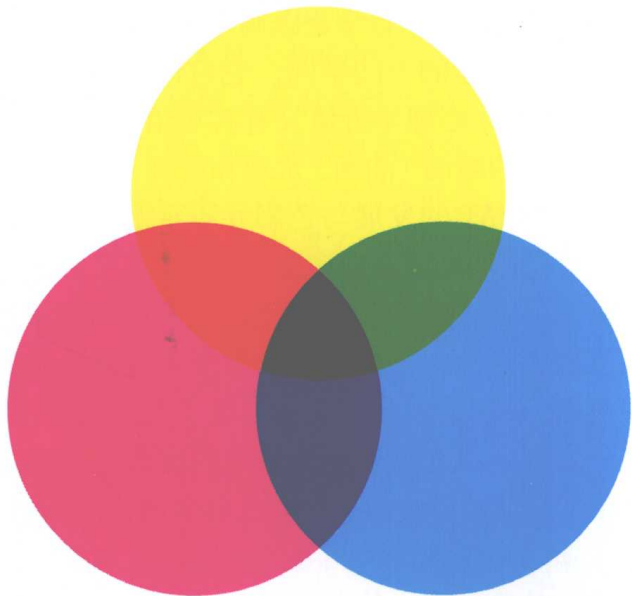
并列混合:就是绘画的色彩并置,以不同面貌的色点、色线相互并列或交错,在一定距离产生视觉的混合。从印象派画家开始至今广泛使用。

彩色印刷品,在放大镜下观赏,也可称为色点并置。

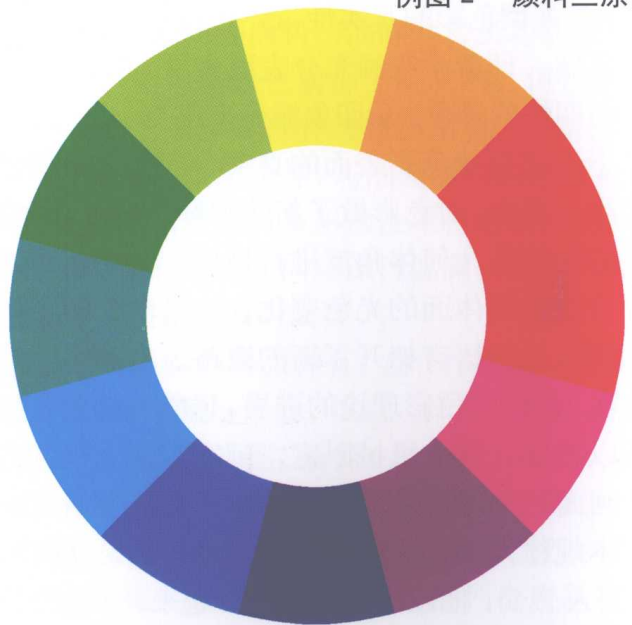
三、色彩的配合



例图1 色光三原色



例图2 颜料三原色



例图3 色相环

1.同种色(同类色):同一色的深浅变化,有色彩统一的效果,如同一颜色加白(加水)或加黑,由于加入量的不等,产生深浅不同的各色,如:深红、红、浅红等。

2.类似色:指色相比较接近的各种颜色,如光谱上相邻各色(色环上距离120度内的颜色),如:紫红、红、朱红等。

3.对比色:指色环上距离120度以上的色彩对应,为对比色,有相互对抗、相互衬托的色彩效果,使各自特点鲜明强烈,尤其是补色并置,对比更为显著(例图3)。

四、色彩的三要素

色彩是三次元的,任何一个色块都不可分解地存在着色相、明度、纯度三种属性。

1.色相:指各色彩相貌的不同,如红、橙、黄、绿、蓝等,也就是颜色的种类和名称。

2.明度:即色彩的明暗程度,也叫光度。一是指各物体固有色的明暗差异。紫最暗,黄最明;另一是指物体受光后由于光量不同而产生色彩的深浅变化。

3.纯度:也叫饱和度、彩度。每个色相都有纯与不纯之分,三原色最纯,间色的纯度次之。黑色过饱和,白色是不饱和,黑、白、灰是无彩色,只有明暗感觉、明度差异,除此外则是有彩色。水粉颜料加水、加粉、加黑,或者几色混合都会降低纯度。只要纯度运用恰当,彼此组合巧妙,会增强画面色彩分量,使色彩鲜明、生动和丰富。

五、构成物象色彩关系的诸因素

1.固有色:指的是某一个物象在光线漫射的情况下(阴天或室内)所给人的色彩印象,也叫概念色。从物理学角度看一切物象所呈现的色彩,是由光作用的结果,不同质地物体被阳光照射,吸收一部分和反射一部分色光所呈现的不同色感。其实固有色是相对概念,从光学角度看物象本身是不存在固有色的。画家为了研究和表现方便,一般把色彩分为固有色、光源色、环境色、空间色。

2.条件色

(1)光源色:不同光源(发光体)色相和冷暖

不同(暖光如:烛光、火光;冷光如:月光、天光等)。照射下的物体自身的色彩也会有所变化。光源色愈强或愈弱,对固有色影响愈大,甚至可在很大程度上改变固有色,使物象色调倾向愈加明显,或是愈加深沉

(2)环境色:指物象处在某一具体环境中,受周围物体反射光影响而形成的颜色。由于反射作用引起物象色彩变化,通常反映在物体的暗部。环境色虽然没有光源色强,但却很复杂,甚至有时也可(一定范围内)改变物体固有色。

(3)空间色:也称为色彩的透视。色彩的透视是由于各光波长不同,由于大气层(包括水蒸气和灰尘)作用而引起的色彩渐变现象。如:同样的树近处呈黄绿色,远处则呈青灰色。

不同光源、环境、空间条件下物体所呈现的色彩叫条件色。从绘画写生角度,一方面以固有色展现各种形象之间的差异,另一方面又以条件色体现各种形象所处的环境(光环境和实物环境)空间,物象的固有色实际上是受光源、环境、空间和气象的影响而变化。它们之间由于互相影响并形成了物象的客观色调。初学画者需要下大力气,克服固有色概念的束缚,此外也要避免过分强调色彩变化,而导致画面色彩杂乱无度的情况。

第三节 色彩变化基本规律

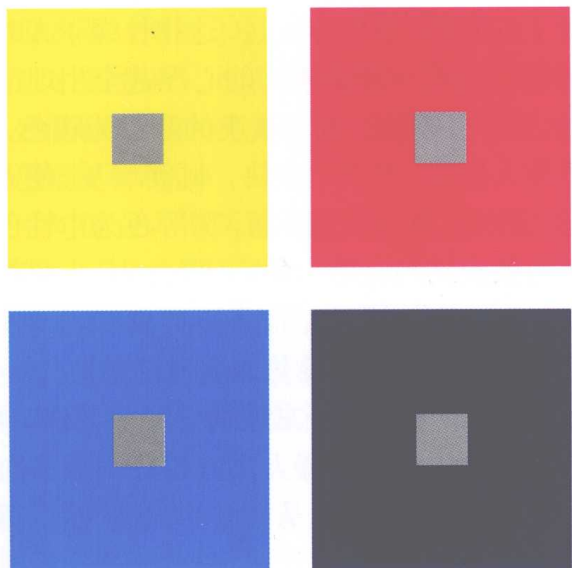
一、色彩的冷暖规律

色性,即指色彩冷暖属性。色彩给人的感觉引起心理上的联想,感到冷或暖,这往往缘于人对生活的经验,具有一种影响人的心理甚至生理活动的特性。因此,称红、橙、黄类的颜色为暖色,这类颜色使人振奋、热烈、欢快、刺激,马上使人联想火焰、阳光;蓝为冷色(绿、紫等色为中性色),这类颜色使人感到宁静、深沉、阴冷,马上联想起冰、霜、雪和夜晚。科学实验证实,蓝绿色房间与红橙色房间,人们对它冷热的主观感觉差为5~7摄氏度,原因是蓝绿色比较安静,使人联想凉爽,人的血液流动也因之减慢,而红橙色却使其血液流动加速。色彩的冷暖也是相对的,任何两块不同颜色放在一起,由于对比作用,就会区别出冷暖不同的倾向。同一色相也有冷暖区别,如大红与朱红

比较,大红就偏冷。大红与紫红(或玫瑰红)比较,大红则显暖。而黄色中柠檬黄显冷,中黄显暖。把复杂的色彩关系分为冷暖对立系统,对观察理解和表现色彩颇为重要,它犹如素描中的明与暗构成复杂的调子一样,这种互相对立又互相依存的冷暖关系,它是色彩关系中普遍存在而又起着重要作用的一条规律。暖色有向前突出、放大扩散的感觉,冷色则相反。这些规律在作画中只有与具体形象结合才有意义,不宜当作公式去硬套。

二、色彩的补色规律

补色也称余色,就是一个原色与另两个原色合成的间色互称为补色,补足三原色的意思。在色环上 180° 的相对两色有无数对,互为补色的两色放在一起,产生强烈的对比,各自突出自己的色相,显得夺目、响亮。补色相混互相抵消而灰暗。补色规律有:①在一般情况下,物体亮部色与暗部色含有补色关系。②两色并置(同时对比)如果互为补色,各自突出自己的色相。如果不是补色,使各自向对方补色方向转化,例如:黄与蓝并置,黄显得带有橙味,蓝则显得带有紫味。③一般在浅色物体上表现明显,也与光源色倾向、强弱关系很大。物体在有色光线照射下,更容易观察到补色关系。补色对比也与色彩面积大小有关,补色规律广泛应用于绘画中,有着强烈的色彩效果,是一条重要规律。运用得当会产生强烈的艺术效果。但若使用不当也会产生不协调、刺眼,影响画面效果(例图4)。



例图4 同时对比

三、色调变化规律

色调即是色彩调子,似素描中的明暗调子。色调有两重含义,一是指画面中用各种色彩构成的整体色彩的效果;另一是指客观物象基本的色调。色调形成是因为物体处在共同光源下、共同环境里,色彩间相互对比,相互影响,它是物象色彩的整体关系。色调并不是人们主观臆造和凭空杜撰,而是客观世界的规律。无论是什么物象或景色总是处于一定时空、环境条件下,构成一个有机整体,而这个整体必须建立在各色块相互对比与调和基础之上。物象色调在绘画中起着支配作用,直接影响到画面效果。初学者能够察觉到物象中存在着色调并表现它,就表明对色调和整体有了比较深刻的认识。

大自然是丰富多彩的,色调变化也是无穷尽的。色调可从色相(红、黄、绿等)上分;也可从色性(冷、暖)上分;从明度(深、浅)上分;从纯度(鲜、灰)上分;还可分为调和色调与对比色调。在实际写生和创作中所表现画面的主色调,实际也含有各种不同的色彩因素(多种色彩关系的对比统一)。绘画的色调处理不仅是丰富多样,而且是不断创造和发展的。常见有如下方法:用同类色或类似色组织色调;恰当地用对比色组织色调;依靠光源色或环境色表现色调;用色彩不同面积处理而取得色调;用勾线办法缓和邻近色块之间对比使色彩统一和谐。在绘画实践中研究色调变化更不应该离开具体内容以及所要表达的主观情感,否则就失去了研究的意义。有时为了使画面色调更具有时间、气候、地域、风情等特色,也可提高或降低或变化整体色调倾向。像乐曲一样,根据实际可用C调,也可用G调。目的给人以鲜明的个性特征。例如:北方光照比较柔和,产生了如彼得堡画家的银灰色调的画面。南方色彩比较热烈,如高更在塔希堤岛的画和凡·高在法国南部的作品,等等。

总之,艺术色调的实质,均以个性、情怀以及审美品位为砥柱。

第四节 色彩的观察方法

一、色彩的观察方法

(一) 整体观察方法

整体观察是画家区别于一般人的观察方法。经过专业训练的眼睛能整体地去看所画对象,只有这样才能正确把握整体与各局部的关系,局部与局部间的对比与呼应的关系,使画面局部服从整体,次要从属主要。观察形体要这样做,观察色彩依然如此。整体观察要求同时看到整个对象,获得整体感受和新鲜感觉,捕捉对象色调。我们所看见的物象是综合的色彩,是物象在一定光源、环境、空间所呈现的色彩。整体出发并非不要局部深入,细致刻画,而是首先从整体着眼。有整体观念才能从整体关系中把握局部,充分掌握整体与局部的辩证关系。经过从整体到局部,又从局部到整体,反复深入刻画才能使画面既有整体统一,又有局部丰富变化,整个画面完美而统一。

(二) 比较的方法

要想把握色彩的大关系,就要在整体观察下充分进行比较,在比较中确定每一块色彩在整个色调中的作用。而初学者往往死盯一点,只在邻近的小色块中比较,看到的是局部的色彩,把握不住物象的色彩倾向,更不可能感受到整个色调。正确比较色彩的具体方法有:

1. 色度(明度、纯度)相同的比色性(冷暖)和色相。
2. 色性相同的比色度、色相(红、橙、黄;绿、蓝、紫)。
3. 色相相同的比色性和色度。

总体来说,也就是将色彩三要素结合光源与形象有所侧重地进行比较,然后取得综合的色彩效果。

我们平时也常说:“明度相同比冷暖,冷暖相同比明暗。”“同等调子比冷暖,同等冷暖比深浅。”在作画过程中要把整个画面与整个对象相比较。还可简要说是寻找“关系”,比较“关系”,画“关系”。最后使画面效果整体统一,色调响亮。

(三) 重视感觉和感性认识

因为人的视力久看某一色彩容易适应、转化和疲劳,也容易削弱色彩的空间感,因此,观察色彩必须重视瞬间感受,在绘画的色彩训练中,固有的成见往往成为提高敏锐观察力的障碍。强调对色彩的“第一感觉”,要根据不同条件下的具体对象进行整体观察和分析,不宜套用自己或别人惯用的程式色调。掌握色彩基本知识和规律,要有正确的理论指导,充分运用感觉,并把感觉和理解很好地结合起来,逐渐掌握富于表现力的色彩语言。

二、色彩对比与调和

(一) 表现对象色彩关系要运用对比与调和的原则

绘画颜料色彩的变化幅度与自然中的色彩是无法相比的。绘画色彩表现只能是寻找与客观物象的相对关系。绘画色彩的力量不在于表现的与对象一模一样,而在于色彩关系的正确。表现对象的色彩关系主要是运用各种对比和调和,使有限颜色产生无限的色彩效果。

色彩对比方法

1. 色相对比:指不同相貌色彩的对比,相互并置,使色彩相得益彰,更显得强烈,是色彩力量最原始的运用。这种形式广泛存在于民族服饰和民间工艺之中,带有浓郁的装饰趣味。现代画家马蒂斯、蒙德里安、毕加索常用这种方式发挥色彩表现潜力。运用这种画法,只要注意到色彩的相关性,色块面积配合得当,并且能统一在一个均衡、完整的色调中,常会产生美的效果,如若运用不当,也会产生“火气”、生硬的感觉。

2. 明度对比:也叫明暗对比或深淡对比。画面上如果出现色彩灰而沉闷,也可以在明度上找原因,加强或减弱其中一色,使两色明暗差距拉开。伦勃朗的画其中之一就是善于运用明暗对比,使其作品产生一种神奇的力量。萨金特也善于运用明暗对比表现华丽与质感。他们都是成功运用明暗对比的大师。

3. 纯度对比:指同一种颜色的高纯度(饱和色)与低纯度(不饱和色)进行对比。古典绘画其中不少作品就是利用色彩的明度和纯度的逐渐推

移而取得良好效果的。近代光效应作品也应用此法。表现天空、海面、草原也往往运用纯度对比和色性渐变。纯色与复色相邻，纯色显得更纯，复色向补色和明度方面转化，也可产生微妙的色相对比的效果。

4. 冷暖对比：物体色彩的冷暖是随着物体受光和背光及环境不同而变化的。亮面暖，暗面色彩就显现它补色倾向的冷色，反之亦然。色彩的冷暖对比是较普遍的一种对比。冷暖对比几乎无所不在。任何色彩都不是孤立存在，只有在多重关系中确定各自的作用，才能充分显示它们的特色。色彩离开了相互关系将无所依存、自然也就无所谓冷暖了。

5. 补色对比：补色对比是一种最强烈的色相对比，其色彩效果非常鲜明。在绘画色彩布局中，运用好补色对比也是保证画面色调响亮的重要条件之一。用一对或数对互补的色块相互交织或并置，能使色彩产生更鲜明更刺激的效果。若用对比的色点交织，即可产生既丰富又华丽的色彩空间调和，这是印象派在色彩上的重大发现。毕沙罗和修拉的作品所用的就是这种画法。

6. 色彩面积对比：色彩对比，各色块面积的大小有时也可成为调子的主宰。有实验证明，同样面积黄色要比紫色强三倍。在某些时候大面积色块是为了陪衬、突出小面积色块，如：“万绿丛中一点红”。几种色块并列构成画面，要妥善处理各形象的主从关系，与其相关的面积分布，以及各色块之间的矛盾与统一，只有注意到这些关系，画面才能达到既有鲜明强烈的色彩对比，又有丰富协调的色调美感。

7. 同时对比：作画要抓住和保持瞬间的新鲜感觉。无论色彩的观察和表现，都必须掌握同时对比的原理，从整体的互相对比去辨别个性，保持敏锐力和新鲜感。在一幅画的进行中，每画一笔颜色，它都与周围的色彩产生同时对比的作用。所以不能以调色盘中的色彩为准，要看加入什么样的色才能与周围的色彩产生所需要的效果。

色彩对比是刺激，调和是和谐，在画面上二者是相辅相成，在运用时可根据内容和画面的需要，有时强调对比，有时则侧重调和。强调对比时要注意调和，强调和谐时要注意对比。

色彩调和的方法

1. 主导色调和：画面中某种物体色彩占主导地位，其他色彩处于次要、陪衬位置所构成的调和。

2. 同类色与邻近色调和：以一种色相的不同明度或各种邻近色相组成统一的色彩基调。

3. 光源色调和：使各种色彩统一于同一光源下。如早晨、傍晚的阳光、灯光、火光、月光，由于光源统一使色彩纷呈的景象，都被染上一层光源色调。俄罗斯画家库英治所画的《乌克兰的傍晚》，据悉，其地面先用红色铺底，再画上绿色草地，以此取得傍晚的光色效果的。

4. 对比色调和：有的画面采用不同对立色性的色相，形成强烈对比，由于它们采取不同面积色块的合理组合，或利用几种色块的反复交织，或提高或降低色相的明度，使色彩趋向调和之感。

5. 运用中性色调和：在画面中用金、银、黑、白、灰这五种中性色来调和，承担其他各色缓冲和平衡作用。往往在民间美术和装饰画中运用较多。

（二）色彩的集中、概括与提炼

没有概括就没有艺术。色彩的概括，要根据色彩大关系对色彩加以集中提炼、取舍，区别主次，加强虚实，使色调鲜明生动。在深入观察的前提下，抓住本质，以少胜多，色彩单纯（而不单调）的画面往往更具艺术感染力。再结合写生练习，要多画色彩速写、小色稿和小记忆画，不断地锻炼概括能力。

（三）色彩的感情与色彩时代感

所谓色彩的感情，是和人们对生活的体验分不开的，并与国度、时代、民俗、时尚、地域等因素密切相关。黑格尔把对客观世界的色彩感看成画家必备的品格。色彩美使人赏心悦目，更重要的是色彩能形成一定情调。色彩也最能直接影响人的情感，画家对色彩赋予了情感的含义，不再是单纯独立存在的物理现象了。因此，在实践中构成绘画色彩的象征意义和审美诸种内在因素。人们常把色彩编排成一个感情图谱：红——热烈、兴奋；橙——温暖、欣喜、丰稔；黄——光辉、明朗、轻快、希望；绿——青春、新鲜、活力、和平；蓝——爽朗、肃穆、冷静、深远；白——清洁、纯净；黑——严肃、沉闷、黑暗；灰——平和、素雅、幽静。

色彩表现在绘画上比工艺设计更多地注入感情因素。人的感情是多种多样的,在不同的环境、时间及主客观情况下,出现不同程度的激动、平静、理智、狂热、欢快、喜悦、悲哀、痛苦等等。当画家处于创作冲动时,色彩便成为作者感情的自然宣泄,直到画面效果与作者心态达到平衡。例如:凡·高的画多是强烈的暖调子,好似燃烧着火一样的激情。东山魁夷的画大都使用偏冷的调子,以表现大自然的宁静、清新之美。毕加索从“蓝色时期”到“玫瑰色时期”的变化,也表明他的情绪与色彩表现的关系。人们经过长期经验的积累,借用色彩表现四季、早、午、晚、夜以及轻、重、软、硬等

多方面乃至时空以及质的变化,来抒发作者情怀,“寓情于景”、“情景交融”,以不同色调的变化探求色彩情感倾向。

中国传统画中有“笔墨当随时代”的说法,所以对色彩的理论与实践也不能停留在已有的程式上,要不断探索新的表现方法,运用和创造不同的手法和色调去描绘丰富而又绚丽多姿的现实生活。

学习色彩基础理论,理解色彩原理,解析色彩现象,锻炼色彩感觉,运用正确观察色彩方法,掌握色彩基本规律,学会色彩的应用,须知光有了色彩理论知识,不等于能画出好的色彩画来,关键是多看,多想,多画,将理论知识付诸于艺术实践。

第三章 水粉画基本技法

第一节 水粉画基本技法

水粉画的基本画法有两种：一是干画法；二是湿画法。由这两种画法为基础派生的还有综合画法、特殊技法、无笔画法等等。就其干湿而论，它们是相对关系，没有这两种基本画法也就不会有其他技法了。对于干画法与湿画法的认识和掌握，是学习研究水粉画技法的基础。

一、干画法

干画法，顾名思义，就是用颜料多而调水少的意思，其画法及效果有些像油画。干画法表现对象具体实在，用笔明确，体积感强，刻画物象具体而生动，有较强的表现力。此画法颜料干湿变化较小（其步骤与素描基本一致）。可是，干画法也存在不足的一面，有时由于“干”而造成“枯”的不利因素。往往使物象的暗部、远景的色彩不能自然衔接，由此带来不良后果。如何克服这一弱点，解决的办法只有在干画法的基础上，巧妙地间用湿画法来缓和此类矛盾，使其虚实结合，以增强画面的艺术效果。

这种表现方法一般是先湿画后干画，先暗部后亮部，先用湿画法处理暗部及背景等需要“虚”的部分，然后深入刻画“实”的形体，用以虚衬实、以弱衬强的手法展示画面的情趣。

常用的干画法有以下几种

1. 层加法：其方法与素描表现相类似，逐渐深入，刻画对象的形体、结构及色彩的细微变化和不同质感，以塑造各种丰富多彩的形象。此画法宜表现画面重点部位，如近景及受光部，尤其对表现对比强烈的物象和坚硬质感的物体有独到之处。

2. 皴笔法：亦称枯笔法。用笔速度较快，笔

上含水较少，从而产生一种类似书法中飞白的效果。此画法宜表现粗糙疏松的物象。只要使用适当，可使画面生动、活泼、有趣。

3. 接色法：是一次性表现的手法，不在画面上反复重叠和修改。它要求落笔肯定，用色明确，不宜拖泥带水。此画法优点是色彩明快，笔触含蓄，色块衔接柔润。水粉画颜料一般不宜反复叠加，此画法将水分和颜料的效果得以充分展现，适于表现各种物象。

二、湿画法

此画法与干画法相反，用水量较多，其效果与水彩画相似。这种画法画面滋润柔和，形体与色彩可以结合得比较自然，处理得当会产生一种和谐含蓄的美感。湿画法容易出现的问题是：画面轻薄、形象结构不具体或色彩关系不明确等弊病。湿画法一般适用于表现一些转折不甚明确的物象及风景中的远景，画时涂抹遍数不宜太多，以免造成色彩脏、灰、白色粉末浮于色层表面等不良后果。局部处理一次完成为好。修改时最好用清水润湿画面，避免色块衔接不上。湿画法在表现高光时，也可像水彩画法那样利用纸的白色。

常用的湿画法有如下几种

1. 湿接法：颜料含水较多，趁湿接画而成。由于水分较多，可使色与色互相渗化，从而产生丰富微妙的色彩变化。湿画法颜料中水分也要适度，不宜太多，此法多用于表现画面暗部及远景或形体转折较含蓄的部位。

2. 晕染法：是指通过渲染技法使色彩产生渐变的效果。此画法较适于表现静物画的背景、风景画的天空和远景等。作为绘画性的水粉画，也可隐约显现笔触，以示力度。

3. 湿叠法：画时根据颜料干湿所需时间，掌

握水分,在前一遍色未干时趁湿叠加。通常后一遍色的水分稍少于前一遍色,以不损坏原先所表现的效果为宜。此画法多用于表现暗面和背光部分。

三、水粉画辅助技法

1.排色法:指利用油性或不溶于水的材料的特性而产生的一种特殊效果。如用油画棒、蜡笔等材料先画,然后再用含水较多的水粉颜料去画,利用其排斥水分的作用产生一种独特的效果。

2.刮刀法:此法以油画刮刀代笔作画。此画法可叠加、并置或湿接,也可根据需要像油画那样刮出具体的形,或使邻近各色柔和相接。防止用色过厚,以免颜料龟裂脱落。

3.点彩法:此画法源于印象派,以不同的色点并置,让色彩在视觉中融和。但水粉画点彩更具灵活性,既可干点亦可湿点,或干湿并用,或间留斑驳底色。

第二节 水粉画颜料干湿变化的特征

学习水粉画,必须熟悉和掌握水粉画颜料的特性,其最大的特点是干湿变化导致色彩面貌异然。这是学习水粉画的一个难点,这一点解决好了,对于水粉画技法的掌握会带来诸多方便。

水粉画颜料在干湿不同的情况下,会呈现出诸如不同明度、纯度与冷暖的变化。这种湿时的“假”象,即使有一定经验的画者,有时也会被它所迷惑。尤其初学画者更应引起注意,平时不妨可做些试验,比如在纸上涂一块均匀的颜色,待干后再用清水将其半边涂湿,即可发现彼此两种不同的色彩面貌。它们不仅有色阶明度、色性冷暖的差异,而且也有色彩纯度与色相倾向性的微妙变化。缺乏经验者对此往往估计不足,若以此类情况用于改画,在湿处加粉,或在干处加色,待画面干后,发现面貌全非,由此造成画面色调的凌乱。

画者为弥补经验不足,平时宜留心观察,勤于实践,逐渐熟悉颜料的厚薄、干湿、浓淡的种种变

化,惟有掌握其中的演化规律,作画时才不至于被那种“假”象所迷惑。

第三节 水粉画易出现的弊病

水粉画由于颜料需借助水来调色,又需以白粉改变其色彩明度。因此,作画时要求画者熟悉颜料性能,避免技法使用不当而导致种种失误。以下就水粉画制作中容易产生的问题分析如下:

1.粉:使用白粉不当,用脏水调色、暗部过多用粉、反复修改画面、复色调混遍数过多,都会使画面色彩饱和度降低,产生“粉”气。纠正的办法:慎用白粉,暗部少用或不用白粉;用笔肯定,尽量少涂改;调和复色次数不宜太多;保持色彩的饱和度。

2.灰:素描写生中也常出现此类问题。其原因反映在水粉画中,大层次不清,色彩明度及纯度对比过弱、体积感不强,重复色过多等,都会造成画面灰暗。纠正的办法:调整画面大的色彩关系,注意色彩的色相、明度和纯度的各种对比,强调画面立体空间的表现,充分发挥各色块对塑造形象的作用。

3.腻:画面缺少应有的色彩对比和变化,用笔不肯定、笔触平滑,表现中反复涂改,致使画面结构松散,整体感差甚至含糊不清。纠正的办法:调整画面整体关系,适当强化形体结构的转折变化,用笔肯定,注意大块面的区分和表现。

4.火:画面色彩纯度过高且对比生硬,缺乏中间过渡色彩,色调不统一。纠正的办法:根据色彩理论,认识光、形体、空间与色调的关系。忌用原色直接作画,强调画面色调的和谐统一。

5.花:画面缺乏整体关系,过于夸张局部色彩的变化,不善于与形体结合,用笔琐碎,过于强调“固有色”,主色调不明确,远近、主次不分等。纠正的办法:整体观察和整体表现。克服“固有色”脱离光感与造型的倾向,局部色彩变化应服从于画面整体色调。注意形体透视与色彩透视的合理运用。