

JFCS



水粉畫技法

● 吳 昊著 陝西人民美術出版社

水粉畫技法

● 吳 昊 著 陝西人民美術出版社



陝西人民美術出版社

(陕)新登字003号

水粉画技法

吴昊著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安北大街 131 号)

新华书店经销

陕西省印刷厂印刷

16 开本 787×1092 毫米

2 印张文字 2 印张图版

1990 年 8 月第 1 版

1996 年 2 月第 6 次印刷

印数:22.501~27.500

书号: ISBN 7-5368-0620-5/J·518
定价:11.80 元

百花争艳

如果百花之王的牡丹一花独放，那么伴随着时光的推移，它必将被人们所厌弃而暗然失色。反之，如果它同梅、兰、荷、菊同在桃李芬芳的百花园中争奇斗艳，那么它必将会被爱好各有不同的观众所赞赏珍爱，甚至被挂上桂冠推上宝座。宇宙万物的千变万化，促使人们在衣、食、住、行，特别是精神生活方面，十分需要千姿百态的艺术形式与审美观点。在“二为”的前提下，“双百”方针就显得格外重要。

美是艺术的目的和推动力。这里所展现的是青年美术家吴昊同志的数十幅水粉画近作。它以绚丽夺目、斑驳灿烂的色彩，准确生动的笔触，热烈奔放的情调，再现了客观风物的美，赋予了人们以生动、自然、宁静而丰满、清新、生机盎然的审美情趣，表达了水粉画这一艺术花朵与众不同的特色。欣赏之后余味无穷。

本书的主旨是介绍水粉画的描绘技法，因此避免了变形、夸张，更加强调形式感的主观意识。这并非作者不能达到的技巧。记得在1984年全国六届美展及陕西省青年美展中，曾见过作者获奖水粉画，如“风韵”、“野味”、“蔬菜静物”等作品，其中所表现出的个性形式感与时代感，都比较鲜明、突出，曾经留给我深刻的印象。最近又见到了作者部分饶有情趣的书画小品，可见他在铺垫艺术金字塔的基础方面，在全面培养美学素养方面，眼光是远大的，步子也是稳健的。

吴昊同志于1984年以优异的成绩毕业于西安美院工艺系。现在是西安冶金建筑学院讲师。并任该校美术教研室主任。数年来在教学之余暇，致力于水粉画的研究与探索，在实践中积累了一定的经验，受到了国内外老一辈专家的赞誉与支持。《水粉画技法》（教材）一书，受到了广泛好评。年仅卅三岁风华正茂的作者，若能在此道路上继续锲而不舍地追索下去，一定会在美术的百花园中竞放异彩，创作出更多、更新、更美的作品并取得更优异的教学成绩。

吴昊

1990年3月

目 录

第一章 概论(1)

水粉画的性能与特点介绍(1)

水粉画的工具与材料(1)

白粉(2)

第二章 水粉画常用的基本画法(3)

干画法(3)

湿画法(3)

水粉画干湿画法的特点与应用范围(3)

水粉画干、湿、强、弱而引起的

深浅现象(4)

第三章 作画的方法与步骤(4)

一、起稿(5)

二、用颜色定稿(5)

三、着色(5)

第四章 色彩问题(8)

一、如何观察色彩(8)

二、色彩形成的客观因素(8)

三、光与色变化的客观规律(11)

四、建立正确的观察方法(14)

第五章 水粉颜色的调配与使用(15)

一、关于原色、间色、再间色(15)

二、色彩补色的原理和规律(16)

三、色彩的冷暖系统(17)

四、色彩的明度(18)

五、色彩的知觉度(18)

六、颜料调配与使用的几点说明(19)

第六章 水粉画写生的内容介绍(20)

一、静物写生部分(20)

(一) 静物写生的对象(20)

(二) 静物画的组织构成(21)

(三) 构图(21)

(四) 各种色调练习(21)

(五) 处理层次、空间关系(21)

(六) 几种质感的表现方法参考(22)

(七) 室内光的一般现象(23)

二、风景写生部分(23)

(一) 景物的选材(23)

(二) 树木(24)

(三) 山石(24)

(四) 水(河流、湖泊等)(24)

(五) 天空与地面(25)

1、天空(25)

(1)表现形式(25)

(2)理解认识(25)

(3)表现手法(26)

2、地面(26)

(1)调子(26)

(2)表现问题(27)

(3)色彩现象(27)

三、建筑物写生部分(27)

四、人物写生部分(28)

* 用笔浅谈(29)

* 画法简明(30)

彩色图版

静物写生部分 (1—13图)

花卉写生部分 (14—21图)

风景写生部分 (22—32图)

建筑物写生部分 (33—41图)

人物写生部分 (42—43图)

第一章 概论

水粉画的性能与特点介绍

水粉画是色彩画的一种。它的遮盖力很强，很近似油画；而溶水作画则又同水彩较相似，效果上也如此，粉多水少就象油画，粉少水多就象水彩。它兼有油画和水彩画的优缺点。这就是其既难达到油画那样的深邃和浑厚，又缺少水彩画那样的透明清爽；然而它的遮盖力是水彩画所不具备的，而渲染的功能又远非油画可比。但是，水粉画在处理大面积均匀的色块方面和粗细形式的应用方面，以及色彩的鲜艳、瑰丽、柔润与饱满方面，则往往比油画及水彩画更具有优越性。

水粉颜料本身虽含有少量的甘油和薄树胶，但粘着力不强，尤其调水之后水将胶冲淡，粘着力就更弱了，因此不能画得象油画那样厚，太厚了干后容易龟裂而脱落。但也不能画得太薄，太薄了，则显得不够厚实而觉轻飘。比较理想的是厚薄均匀，干湿适度，才能充分发挥水粉画本身的优点和长处，而避免其缺点和短处。因此，在吸收油画和水彩画技法的时候，要注意避免仿效它们的特点与效果，而造成不应该的失败，重要的是注意研究与发挥水粉画自身的特点与效果。

有关水粉画的技法说法多样，难以统一，这里要强调和提出的是，因每个人在不同的工作岗位上，都有自己的实践经验和体会，加之在创作和写生时运用的技法亦有些差别，绘画性和装饰性也各不相同。关于这些，不准备泛论。在这里只想就水粉画的一般基础性问题及一般性能与特点，与初学者谈谈水粉画入门的一些基本要领，正确地掌握并在作画实践中运用了这些基础理论，那么，水粉画的技法也就初步入门了。

水粉画的工具与材料

笔：笔分水粉、水彩、国画、化粧、刮刀等许多种类，可根据每个人的习惯，以及对不同笔的喜好，去有选择的进行合理使用。一般画水粉画的笔要求笔锋要有圆、方、尖、扁及大小不同之别，这样便于表现和刻画形象。另外，笔也分狼毫、羊毫及三狼二羊或三羊二狼之特性，一般使用狼毫为最佳，狼毫富于弹性，粗细均匀、软硬适中，表现力最强，而羊毫过于柔软，其它象猪毛、油画笔等又显得过于粗硬，影响表现力，故不易多用。一般羊毫笔多适于湿画法，狼毫笔、油画笔、刮刀等其它笔多适于干画法。

纸：水粉画用纸较为随便，没有过严的要求，一般较硬一些的纸均可用来画水粉画，可是吸水性太厉害的纸（如生宣、皮纸、防风纸等）则不宜用来画水粉，另外，根本不吸水的纸也不宜使用，如：双胶纸、油画纸等。总之，水粉画用纸不象水彩画那么严格。当然，水粉画用纸也有它自己的要求。象能吸水，又能保持水分时间较长的纸及颜色干得慢，能保持画面统一，明度时间较长，不易出现干湿不同而引起的明暗差别假象，便于我们在对照着色和修改时从容一些的纸，均是画水粉画较为理想的纸张。在用纸的同时，要注意不同纸的习性，发挥各种纸所具备的特长。水粉画在利用各种色纸上，也有它独特的功能和效果。厚色法可以遮盖纸色、薄色法可以透露原色。厚薄并用，则纸色有藏有露，从而可出现既变化又统一、丰富的色彩效果。

通常画水粉画之前，必须把纸裱好，以免纸面起伏不平，影响着色。纸面不平，一方面使画面造成不平，不好运笔，再则影响光线视觉。

调色板（盒）：一般调色板（盒）没有规定，每个人都有自己的习惯和排列法，一般都按色环上的红、橙、黄、绿、青、蓝、紫顺序排列。这样，邻近的颜色相混，也不至于失去色彩的本身色性。如朱红与桔黄相碰，基本上朱红还是暖红色的，本色变化并不大。其它也同样如此。

颜料：水粉画的颜料与油画颜料虽然均从植物、矿物及动物体上提取色素加以研制而成，但水粉颜料的结合剂却是一些不同量的水树胶、甘油、冰糖、蜂蜜、石灰酸、胆汁及小麦淀粉等，与油画的结合剂不同（油画颜料多用亚麻、仁油、胡桃油、粟油、大麻油、葵花籽油）。因此，其特性不如油画强，且见空气后，容易蒸发干裂。油画颜料在采用油脂作为调剂方面，虽亦要求具备适当的干燥速度，但其蒸发与干燥速度毕竟比水粉缓慢得多，作画时，无论是油画、水粉、水彩，均要保持颜料的软膏状，以便于调配和操作。尤其是水粉，既不透明，又容易干枯，因此要时刻注意和保持它的湿润度，以便于蘸取调配，避免用笔磨研，弄灰色彩。画完后要将其洗净，并用水湿润，免其干裂，这样既使用方便，又节约颜料。

目前较常见的水粉颜料有：白、柠檬黄、淡黄、中黄、深黄、桔黄、桔红、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。色盘上的排列顺序也基本如此。

白粉

白粉（即白色颜料）：它在水粉画中的地位和作用是非常重要的，认真地讲，水粉画缺少了白，是无法作画的。水粉画的白是可以同油画白色相提并论，同样起提高色彩之明度及调配水粉用色的作用。但是，水粉画白用多了，画面上明度过强，容易显得苍白无色，反之，色的纯度过于饱和，则容易使画面显得晦暗。因此，在某种程度上讲，白色就是光，其主宰画面的明暗（露白纸的方法除外）。倘若到处乱用白，就好象画面到处乱射光一样，破坏物体的明暗关系，故必须严格控制，并善于使用，该少则少，需多则大胆使用。一般来说，最暗处与色彩饱和处忌用粉，否则就容易弄灰画面，以至不可收拾。因为明暗关系是对比存在的，暗的不暗，明的不明，深浅无对比，画面就一片灰。运用的合理，水粉的色彩则会丰富多彩、变化万千。

前面所谈，是水粉画在使用白粉时应注意的几个方面。此外，水粉在湿时显得深，干后又变淡，这也是通常会遇到的问题，这种现象的出现，是与用白粉的多少有关系的。假使白粉少，而与其它颜色分量相差悬殊，且画的时候水分又很多，这时也会出现上述现象（即湿时浅，而干后深）。其原因是白粉浮力大于其它色，湿时游浮在表面，而遮住了其它色，而随着水分的蒸发和被吸收，这些浮在表面的白色粉也就逐渐为量多的它色所吸收和溶合，与此同时显出它色的色彩来，倘若它色是深重色，这种现象，尤为明显。因此，要把水粉的干湿变化、强弱假象的问题与使用白粉多少联系起来，才能摸索出干湿时深淡假象的规律来。

第二章 水粉画常用的基本画法

干画法:

顾名思义,就是说水少粉多的意思,这种画法及效果颇有些象油画,对于练习色彩收效较大。干画法虽然运笔比较涩滞,而且呈枯干状,但比较具体和结实,适合于表现肯定的明确的形体与色彩,如凹凸分明,色彩清晰的地方与物体,多采用此法。这种画法非常注重落笔,因为每一笔都代表一定的形体和色彩关系。因此,观察和分析要细致,调色和落笔要力求肯定、准确,不能马虎含糊。

湿画法:

此法与干画法相反,用水多,用粉少。画法与效果有点象水彩。其色彩效果远不如干画法。因为水粉的粒子粗,虽然薄涂,但终不如水彩那样透明,所以没有水彩那样明快清爽,层次多了更容易发灰。可是这种画法运笔流畅,效果滋润柔和,渲染得当,形体和色彩可以结合得比较匀称含蓄与柔和。但处理不当也容易使结构松懈,而呈现若隐若现和似是而非的效果。此法适于交界不明显的物象。涂抹次数不宜过多,局部表现,一次完成为佳。需要修改的地方,最好全部润湿,避免加色衔接不上,这种画法在表现亮部和高光时,也可利用纸的白色而得。

水粉画干湿画法的特点与应用范围

水粉画干湿画法的特点及应用范围,基本上如前所述,但有些地方必须特别说明:干画法与湿画法的分野可以说是以画笔含水量的多少来决定。一般人以为用粉多了,画得厚了,就是干画法,但这也不绝对,因为粉多了必是水少,如果粉多水也多,那就不一定是干画法了。反过来说,粉少画得薄了,就是湿画法,也不确切,因为同样必须是在水多的情况下,才可以称为湿画法,否则粉少水也少相对来讲,也可称之为干画法。这种画法和水彩画的干画法是同义的。因此干画法,可以说有粉多的干画法,也有粉少的干画法。与此相反,湿画法也有粉多的湿画法和粉少的湿画法。但不管干也好湿也好,仍然以粉使用之得当为佳,才不失水粉画的特点。因粉少的干画法与湿画法均与水彩的干湿画法同义,但是,其效果却无水彩画的透明与轻快,也无水粉干画法所特有饱和度及均匀、厚实的感觉,所以,此法宜少勿多,不宜大面积使用。

任何技法都只能说是一种手段,也并非绝对,只要对表现内容有益,能够体现对象的形、神、色,那么,厚画法也可,薄画法也行,厚薄两者有机结合更好。总之,技法是为目的服务的,它可以根据具体内容,合理运用,不择手段,以为同一的内容选用不同的手法形式为佳。

干湿与薄厚,始终是水粉画的矛盾关系,它们是相对存在的,干因湿而显,湿因干而隐,没有干就没有湿,没有湿也就体现不出干,厚薄关系亦如此。所以,对水与粉二者的辩证关系有了比较明确的认识,才能充分发挥二者的性能特征,并运用与掌握它,来为创作服务。

水粉画干、湿、强、弱而引起的深浅现象

如果说水粉画“难”掌握，其中干、湿、强、弱所引起的深浅现象，就是其中的一个比较重要因素。水粉在干与湿时，呈现不同的深浅感觉，这种感觉是一种假象，对于这种假象即使有经验的人，也往往不能识破，因此，初学者就应当注意这一点。比如平涂一块同一明度的色，用清水将其半边浸湿，则出现两块深浅不同的色来。有经验的人知道干后可以仍然还原。而缺乏经验者，则往往在湿处加白或在干处加色来统一明暗，待全部干了之后，才看出问题来。若在改画时，问题就更复杂，因为这时就不单纯是清水浸湿画面的问题，而是用有寒暖关系及色彩倾向的颜色加水来涂改画面。这样要求的因素就不仅仅是色阶的明度，而是要随时注意掌握色彩的寒暖在颜色干后的对比关系上，与没有弄湿的（即没有涂改的部分对比是否适当）是否达到预计的效果？这种情况在作画的过程中无论在处理整体或局部的关系上都要经常遇到的。因为绘画过程中铺第一次色，往往是试探性的，它的色阶与色相（即明暗与寒暖）以及形体结构都很难一次准确无误地表现出来，因此，重画与修改是难免的，这也是正常的作画程序。如果对水粉的这一性能认识不清、把握不好，就往往在作画过程中及重画或修改过程中，宣告失败，甚至将原来较好的画面效果破坏殆尽，以至于失去画好这张画的信心。这种现象屡见不鲜，也是初学者对于水粉画容易产生畏难的主要原因之一。

初学者及没有经验的人，要特别重视水粉这一性能与特点。在实践过程中不断总结经验，探索与掌握它的规律，直至能够做到比较自如地掌握它，才能越画越深入，越画越完美，变被动为主动，变失败为成功，正所谓“失败乃成功之母”，“吃一堑长一智”，往往失败为成功奠定基础，经过失败之后，人们也就自然从失败中获得了经验及教训，从而纠正错误和不正确的认识，使之适合于外界的客观规律，这时人们可以变失败为胜利，并且能够总结出一套可行的经验来。

初学者改画时，可以先将修改处及其周围部分用清水浸湿，使之统一在同一个明度上，然后进行修改，这样就可以避免以上所谈的现象和问题，只有按这种方法处理，画面的修改处与不修改处，才有可能保持一致，色阶与明度也是统一的，干后也会亦然如此。那么，用清水浸湿的不修改处，虽亦比不浸湿处要深一层，但这时不要慌张，也不必去管它，待干后自然还原。

另外，着色时粉多水少亦可以减弱这种明暗差别的假象。一般来说颜料涂得比较厚的地方，一遇到水则容易产生这种假象，尤其在颜色深的地方更加明显。

第三章 作画的方法与步骤

水粉画的应用范围与表现形式既广又多，因此，制作方法也有许多差别。例如，商品宣传画与装饰招贴画，要求不同，故方法也不尽相同，前者在细致与明晰方面，要求显然更严格些，甚至商标、美术字均要画写出来；后者则可较随意些，画法上也较自由。另外，装饰性水粉与绘画性水粉，前者强调平均与纯净，无论在形体的塑造与色彩的配置方面，或空间与光影的处理上均与自然迥异，它与绘画性水粉的写实技法差别更大，方法与

步骤自然大有区别之处。再则画幅的大小、时间的快慢，每个人的操作习惯和实践经验都不雷同，步骤与方法，自然也不可能统一，故在这里只能就最基础的一般常用的方法加以介绍。使初学者能够对正确的水粉画方法与步骤有个了解和认识。

一、起稿

水粉画起稿，一般先用铅笔或炭笔打形，轮廓及形象特征，要力求准确，这对下面的几个步骤影响很大。形没打好就急于着色，对于初学者来说，往往容易造成不堪收拾的后果。

因此，要耐心地反复研究与推敲物体的大小比例、体积、结构……等等，同时不应忽视体面、空间的透视关系。这是造型艺术的一项重要课题，一般起稿时对此不应马虎，否则在表现时，不仅要影响到物体本身的立体感，而且也影响物体与物体之间的空间关系。这样将会给着色带来很大的麻烦。

起稿应首先做到“意在笔先”，未起稿之前，应先有腹稿（中国绘画很重视这一点），而起稿的过程则是加强腹稿和完善腹稿的过程，此外，起稿时还应做到，对所画物象的概括与取舍，不应见啥画啥，要学会去抓物象的本质及主要东西。主要的及关键性的部位要紧紧抓住，如画人物，首先要抓住他的思想感情，进而就是对象的第一感觉，这里还包括动态和形象特征。而绝不是他的衣纹的疏密或与主体关系不大的琐碎东西。至于静物画、风景画，也都同样要在起稿时就分出主次（从）关系，并贯彻于始终。

二、用颜色定稿

这一步的目的主要是更进一步完善形象的形体，使画面内容完整、主次分明。其要求同铅笔略同，也可在这一步中画出物体的明暗关系。用色最好是一种颜色打底，这样的稿子，画面很统一，也便于下一步着色。即便是颜色涂得厚一点也不影响。也有些人喜欢用对比色起稿，如用绿画苹果，紫画梨，红紫画青菜，橙画衬布，这是利用了水粉的性能及特点以及色彩的补色关系而采取的一种手段，此法运用得当，仍然会取得良好的效果。因为水粉既可遮盖又可露底，同时还可以与底色混合，可根据不同情况采取不同的手法处理，这也是水粉的灵活性和特殊性，所以，打底的用色没有硬性规定。每个人都可根据自己的习惯和需要，用不同颜色打底子。有时又因画面的特殊需要，变换手法等等。

打底子的色也仍然是由薄到厚为宜，薄了便于修改，比较肯定的地方，色彩也可以厚重些，明确些。这一步骤不仅要观察物体的色彩关系，也要考虑用色彩塑造形体，这一步不仅是打底子，同时也是着色的前奏，应该为深入表现色彩埋下伏笔，以便在着色时，得心应手，随心所欲。

三、着色

水粉画由于使用工具的特点，着色比较随便，这在水粉画性能与特点一节里已经有述，它在着色上不象水彩画那样严格，有从远景画起，有从中景画起，有从主要物体画起，也有先从画面起主要作用的地方着手。有的从暗部到亮部，有的从亮部到暗部，有的从中间调子开始，再往两极发展……。方法之多，不一一举例，但是在实际运用的时候，主要是根据画面的要求和目的来选择的，有的只用一种画法，有的则交叉用两种或三种画

法。总之，画法的运用应根据实际情况的需要进行选择。每一幅画都有不同的目的、要求，及不同的矛盾关系。因此，要灵活选用，不能硬性规定某种方法。一般常用的方法有以下几个程序：

（一）暗部与亮部从何开始，方法可参照下例三种：

- 1、从亮部开始——中间色调——暗部
- 2、从暗部开始——中间色调——亮部
- 3、从中间色调开始——向两极（明、暗）发展

从亮部画起，接近水彩画（水彩亦不绝对按此法进行），益少弊多，一般不采用，个别地方偶尔用之，故不作介绍。

从暗部开始，一般来讲，初学者选用较理想，因为从暗部开始不容易走形，比较有把握。初学者画水粉画走了形，很难收拾。其结果不是把画面弄脏，就是堆集一些不能说明问题的颜料。此法有些类似油画画法，也符合素描的作画过程。先从暗部着手，但不是一次固定，然后画中间调子，接着逐渐往亮面过渡。最后提高光，以至完成画面。有一点要强调，这就是画暗部的时候，要特别注意控制白粉，一般是不用或少用，而且最暗部应忌用，否则就要影响画面的黑、白、灰关系。当然，这里有一个调子的高低问题，假设整张画面的调子很高，暗部不太暗，自然也可以使用白粉，只要不影响明暗调子的关系；甚至也可以用很多的白粉，这是相对而言的。

对于暗部的处理不能画得太暗，太死，既要暗，又要透明，所以也不能画得太厚，其明、暗、寒、暖要与环境背景、影子联系起来画。要知道暗部（物体的背光部分）再暗，一般总是比其阴影亮一些，而且暗面的暗不能画一片黑而失去空气感，这两点往往被初学者搞模糊，或者将其关系画颠倒，要注意任何物象，有光则有阴，有阴必有影。在一般情况下，光强则影实，光弱则影虚。影比阴重，而假设光源是暖色，则影比阴亦寒。因阴面受反光比影子强之故。因此，若将暗部画得太重或与影子同样深，那就势必要影响物体的光感和空间感，使其变成与环境没有联系的孤立之物了。但也有阴比重重或阴与影明暗相同的情况：如在特定的场合下，由于光线的角度和环境色的反射或者影子距离物体太远，都有可能产生以上现象。因此，要对具体情况进行具体分析，切忌孤立地看问题。

另外，还有一种“没有影响”的光线，“无影灯光”及阴天的阳光，光线极其微弱，所以物体呈现的光影关系（包括调子的明暗和色彩的寒暖）也就极其微弱与模糊，但物体的固有色却反而鲜明与突出。除“无影灯光”外，雨天或阴天均有这种现象。

要知道物体的暗部越大，刻画它的重要性越大，在逆光的情况下，暗部几乎等于全张画的重要内容，如能很好地完成这一部分，实际上就等于完成了一张很好的画面。因此，可以说亮面的色彩总是比较单纯的，明显的，而暗部则比较复杂和微妙，因此，也是比较难表现的。画面上光色效果的佳劣，往往取决于暗部调子处理的得当与否，当然这样谈，不等于它就是表现的唯一目的。对此也要辩证地看待。

中间调子，实际上，明暗系统，各有自己的中间调子，一张像片，我们评价它的好坏，除了是否体现个人的精神面貌和形象特征之外，还要看黑、白、灰是否分明，中间调子是否丰富。凡是好的，黑、白、灰一定分明，中间调子也必定丰富。而反差太强的，则相反，只有黑白，而无灰色，即缺乏中间调子，也不能说是成功的作品，这一点完全是素描的基本要求。一般来讲，中间调子领域最宽，里面的明暗差别是很细腻的，寒暖色彩的

变化也是微妙的。因此，着色的时候要特别注意观察和分析，表现时要使明暗、寒暖都过渡得自然，变化得柔和，避免生硬、简单。这一部分处理得法，画面就会出现丰富的调子和层次，黑、白、灰才能有节奏。

中间调子基本画完之后，就可以提高亮面色彩的明度变化，处理高光，然后调整加工整幅画面，以致完成。

了解了中间调子的作用后，就不难理解从中间调子开始，向两极（明暗）发展的画法。这种方法也可以从两个方面入手，一方面是可以先画出物体的大体明暗关系，接着画两个系统（中间调子），互相对照明暗和寒暖，在把握画面整体的基础上，完成写生的内容，另一方面是先抓住物体的结构与转折，从结构部位画起（即明暗交接的部分），然后向两极过渡。过渡得越充分、越细腻，暗系统的中间调子过渡得越自然，则画面越接近完善。色彩也越显得微妙。最后，处理暗部分和高光的部位，画面就基本完成了。实际上，一张画也好，物体本身的客观因素也好，最亮部和最暗部分是很少的，大部分均为中间调子。要强调的是中间调子包括灰颜色、固有色及环境影响色。初学者往往对水粉画的中间部分，理解不到，因此，失败的原因也多从这里发生。

水粉画虽说遮盖力较强，但应注意，一般只是亮色盖暗色比暗色盖亮色更为得手，因为，亮色总是加白粉提高了色彩明度的作用，而重色盖在明度高的底色上（即未画准的浅色上），画面有时常会出现不形象，或者接不上过渡灰色，甚至要出现泛色，底色与重色起反映，使要表现的理想色彩，受到影响。一般画水粉，宁可画得稍重一点为佳，不可滥用白粉，以免画面出现不可收拾的结局。

（二）整体入手，局部完成

水粉画涂改较难，尤其是需要晕涂的物体更是如此，整体是个观念，这个观念要贯彻到作画的始终。而具体画的时候，避免不了要从局部开始，但在表现局部时，要特别注意与整体的关系，如果个别物体调子的明暗与色彩的寒暖上超越了自己应有的位置与比重，那就一定会破坏整体的关系，因此，在局部完成的时候如有把握，可以画到十成，一次完成。如果没有把握可以画八九成，等画面颜色铺完，然后再从整体的角度来加以调整和删补，加强没有画到的地方，削弱画过分的地方。最后达到既有生动、深入的局部内容，又有协调完美的整体效果（即大的色彩关系）。使画面保持既多样、又统一的艺术效果。

（三）从薄到厚，由虚到实

水粉画虽然是用白调色，可以重叠加色，但是也不宜画得太厚，太厚不宜修改，且容易干裂脱落，故作画时应从薄开始，然后随表现对象的客观需要，逐渐加厚，有些地方，宁薄勿厚，如暗面、阴影、远处、虚处等等，画薄可以吸收水彩画的重叠法（即层加法），画厚可以吸取油画的并置法，这是因为二色相混与相叠的效果，差别很大。

水粉画的着色过程。应该是反复比较，认真观察的过程，无论明与暗、寒与暖、远与近、虚与实、整体与局部、对比与协调等各种因素，都需同时考虑到，任何矛盾均以对方的存在为依据，相互依赖，相辅相成，所以说，不清楚亮面寒到什么程度，就不知暗部暖到什么程度，画面没有相应的虚，自然实的东西也就反衬不出，其它因素无不如此，因此，仅从一种因素考虑，或用一种片面方法去观察对象，都是不应该的，这样做只能有损于整体的表现。经验丰富的同志作画，则是随意表现，看上去似乎是无法，实则不然，他们都要在整体上动很多脑筋。也可谓，万变不离“整体”之法。

第四章 色彩问题

水粉画是色彩训练较为理想手段之一，是绘画色彩学的良好入门，正确掌握水粉的色彩关系及观察色彩的方法，是学习色彩十分重要的基础课题，作为一个初学者，对此应有一个认真的学习态度。要注意对色彩基础理论的学习，并做到理论与实践的有机结合。从而把水粉画色彩问题融会贯通。

自然界的色彩是五花八门、变化莫测的，也是不以人的意志为转移的自然现象，此现象是非常复杂，而又丰富多变的。由于光线、空间、时间的千变万化。初学者，往往因其“变化多端”而束手无策，甚至陷入不可理解的观念之中。其实，色彩仍然有着它自身的规律，而且，这种规律也是可视及可寻的，是可以通过理论的学习与绘画的实践，而后得以掌握的。只要能够做到对自然界的色彩不断观察、反复研究和表现，然后，不断总结经验，那么我们就可以真正掌握它，并能用它为我们绘画服务。

色彩画的写生表现过程中，必然要联系到素描与色彩的同时处理问题，那么，色彩和素描的主要区别在于，一个是复色，另一个是单色。色彩绘画除要考虑素描问题外，还要反复观察和处理好色彩的关系（即对比与协调）。因此，在画一张色彩写生之前，我们不仅要使画面不失素描上的三面五调关系，而且，还要更充分地分析色彩、表现色彩，使二者有机地统一到一幅画面中来。

下面简要谈一谈色彩的正确观察方法，色彩的一般变化规律及色彩的调配问题。

一、如何观察色彩

观察方法不仅是色彩训练，而且任何绘画均应培养正确的观察方法，只有建立了正确的观察方法才有可能在具体的表现或用色上，反映出理想色彩来。色彩的语言是靠眼睛来发现的，不能观察色彩，或观察准确色彩，就无从表现色彩，观察不细容易出现表面现象，观察不周容易使画面过于片面，这两者都会直接影响主客观的统一，其结果，表现出来的色彩往往不是客观的真象，而是一些虚构的无根据的色彩现象。这也会直接影响色彩的提高。

我们提倡在复杂多变的自然界色彩面前，必须学会全面地辩证地看问题，正确地把握和研究色彩的各个方面及一切可视因素，研究色彩的矛盾及存在特点，把主观与客观很好地结合起来，才能比较顺利地完成我们的作业，也只有这样，我们的实践才能与理论指导有机结合，使每个学习色彩的同志，能够把握住色彩的一般规律。并能运用自如，然而，什么是正确的观察方法呢？这一点我们还是先从客观的光与色谈起。色彩的存在一方面是有其形成的客观因素，一方面是有着光与色的客观规律，如果抓住或搞清楚了这两点，我们就不难理解和运用色来表现自然界的物象了。下面我们就简要的分析一下光与色的客观因素。

二、色彩形成的客观因素

色彩的客观因素主要是由色彩的三要素形成的，色彩的三要素则主要是由光、固有

色、阴影组成的，也可以说是光源色、环境色及固有色。而单一的明度、色相、纯度只能是色的因素，因为在它们之间，缺少了重要的一环，即环境，任何色彩都应是在一定的环境中存在的。接着我们再分析一下光源色、固有色及环境色彩。先分析固有色：

固有色：自然界的色彩到底有多少？至今也是一个难以说清楚的问题，实际上也是无法说清楚的，几乎可以说自然界存在多少不同的物象，就有多少不同的色彩。譬如天、地、云、海、树、山、石、水等等，不胜枚举，它们之间不仅形象、质地不同，色彩也同样各异。又如，当你在同一棵树上，摘下两片叶子，仔细观察后明显发现它们是不相同的，不仅形不同，色彩也有很大差异，可以说两片完全相同的叶子是无法找到的。它们总是有差别的，这足以说明，世上每一种物体的色彩都有它自己的特殊点，这是自然界色彩存在的客观因素，这一因素对我们识别色彩有很重要的基础作用，只有注意到这一点，才有可能区别各种色彩，任何运动的物质，其内部都包含着本身特殊的本质，这就是世界上各种事物具有千差万别的内在原因或者叫根据。物体的固有色，也就是我们识别世界上各种各样色彩的第一根据。

在正常光线下，固有色支配和决定着本物体的基本色调。例如，黄梨、红苹果、白菜、青菜……等，尽管由于光线投射角度不同及受周围环境色的影响，但这些物体的基本色调仍然是可以明显看出其色彩相貌的，如苹果为红色，梨是黄色，而蔬菜是绿色等。

光源色：光对任何物体均有很大的影响作用，可以说固有色的呈现也同样离不开光的作用，没有光，自然界万事万物将暗淡失色、无法存在，并且会化为乌有，人们也谈不上识别各种色相。因此，说光线对于观察色彩和识别色彩，是必不可少的。从物理科学上来分析：我们通常是以日光做为正常识别色彩的光线。然而，自然界一切色彩都是受到这种光线的照射，然后吸收白光中某些光线，从中又反射出某些光线才显示出自己的面貌（即固有色相的）。

另外，客观存在的各种灰色之所以深浅不一，正是由于各种灰色吸收光量不相等等原因造成的，不仅黑、白、灰如此，就是红、橙、黄、绿、青、紫也都同样，在自然界中很难找出纯正的色彩，这不仅是因固有色本身的存在，同时光的强弱、寒暖、角度、方向以及因此产生的环境色彩，均对其有很多影响，也使其发生相应的色变。然而所谓纯正的本色也只有在实验室这种特殊的环境里，通过科学的办法看到它。

以上所述，我们可以看出光对色彩的影响作用之大，关系之密切，是我们每一个学习色彩的同志所不能忽视的。清楚这一点，对于我们观察色彩是极为重要的。

色与彩之间，色：只存在于物体固有的颜色相貌中，彩：则是物体三因素（即光源色、固有色，环境）的共同反映。如前所述，可参照。

环境色：环境色常被视为决定色彩的第三个重要因素，因为世界上任何一种事物和现象都不能孤立存在，都必然要和周围环境发生联系，色彩亦同样受其周围环境的影响和制约，我们可以做这样一个简单可行的实验，选择一个白色的瓷花瓶，然后再利用一个由赤、橙、黄、绿、青、紫颜色刷成的色系带，持其绕白瓷花瓶不停地挪动，这时我们不难发现在白瓷花瓶上一会带点红色，一会带点黄色，一会带绿，一会带……。这是一种比较简单明确的反映，可是当我们将色带剪开后置于白色瓷瓶的周围时，又会发现，此时的色彩则变得更加复杂多变，因此而难以把握。

通过做这样一个实验，使我们能够认识到白色反射最强，受环境色影响也最大，其次

是橙、绿、青、紫，最弱的是黑，因为黑能吸收所有的色光，而不反任何色光，这也是黑本身的色性所决定的。因此，我们在观察色彩时，一定要养成全面地看问题。一切物体的固有色都不是孤立存在的，它不仅受光的影响和制约，同时也受环境的影响和制约，光越强，对环境色的影响越大。

物体背光部分受环境的影响比受光部明显。表面光滑的物体，互相之间的色光影响也越大。物体之间的距离越近，互相之间的色光影响也越显著。这些基础理论应该成为我们日常观察色彩的基本着眼点。

除上述，固有色、光源色、环境色是决定客观物体色彩的主要因素外，以下两点也应是表现色彩的内容中不应忽视的地方，即色彩空间透视与物体不同的质感影响。

空间透视，实际就是空间色，这也是任何造型艺术无法摆脱的透视变化规律。物体由于离开人的视觉有远有近，这就产生了近大远小的形的透视变化原理，同样的电线杆，靠近我们的则显得高些，距离我们较远的则感觉低了很多，等高的建筑物同样如此，近处的要比远处的高出几倍之多。这些均是视觉的透视作用，那么，色彩也同样有着透视变化的规律。如近的暖，远的寒，近的鲜明，远的灰暗，如伸向远方的树木，近处的是鲜明的，越远就越寒，越灰，色彩呈显灰、蓝紫。其它物象同样如此。不仅形象、特征、明暗、寒暖、虚实等关系，均随着空间距离增大而削弱，色彩关系也存在着较大的变化，如远处即使出现很鲜明的纯色相景物，我们眼睛中所能辨别的也只能是含灰量较重的色彩相貌了。有了这样的观察后，在用色上，才不会出现色彩的透视败笔。

除此而外，人们的视觉能力也有一定的限度，只有在一定距离之内才可能辨别物体的形象与特征，超过这个限度，也就逐渐模糊与消失，故此，作画时请勿忽视画面中的透视现象，一般与画面呈平行的透视面，色彩消失得比较缓慢，而与画面成直角的透视面，色彩消失得比较快些。色彩的透视消失，是由于地球上的大气层是含有微小颗粒的空间，其中有许多灰尘、水蒸气和空气分子等，肉眼看去它似乎是透明体的空间，实际上并非真正的透明，所以，当我们通过空气间来看某一物体时，物象的距离远近，形体的轮廓和色彩特征就因为这个“透明”的空间（大气层）的厚薄而产生强弱或明暗，模糊和清楚的变化。这一现象，可以为我们室外写生色彩提供一个客观因素，使我们能够进一步对室外写生的形象特征，有一个全面的了解，这样可以有助于我们更准确地掌握风景写生的基本要点，较理想地判断色彩的空间透视变化。

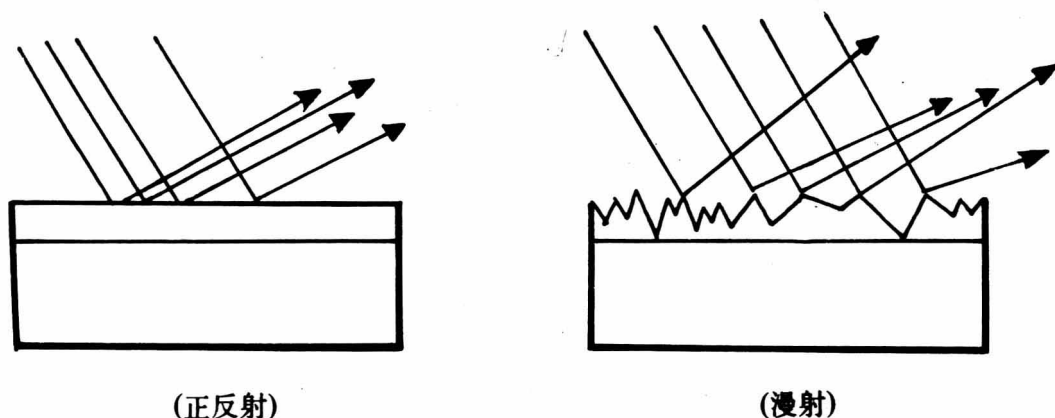
物体质感影响：物体表面由于有质地坚硬、光滑与柔软、粗糙之不同，因此，感光的程度也不同，反射光线的方向也有规则与不规则之分。较光滑面所反射出来的光线按一定的方向反射，一般有规则的光滑面反射，我们称其为正反射；较为粗糙面反射出来的光线是没有一定方向的，它所形成的是漫散的无规则反射，这种反射，我们称其为漫反射（如图一所示）。

所以，同样的一种色相和相同的固有色，由于表面质感不同，所反映出来的色彩也不一样，前者反光强烈，而后者反光微弱，前者受环境色影响大，而后者受环境色影响小。如在同一染缸里染出的红绸缎则和骆驼绒呈现的色彩基调截然不同，红绸缎发亮，明度较高，而骆驼绒发暗。而同一块色相的大理石，光滑面和粗糙面是有着明显的区别，不仅明度不同，色彩的寒暖及相貌均有差异。

再则，表面过于光滑的物体，往往因反光太强而失去其固有的特色。一块磨光的大理

石上面绘成的图案，与一块地毯的图案，在同等光源的照射下，你会发现表面光滑的磨制的大理石图案受反射影响，高光明确而图案形象受到了一定的破坏，然而，地毯虽没有明显的高光点，可图案纹样一目了然。这一点说明，表面越光滑，反光越强烈，光源色的反射也越鲜明。表面粗糙的物体，固有色比较鲜明，我们经常可以看到除了某些差别度极大的物体之外，往往是一些程度不同的介乎光滑面与粗糙面之间的物体。这种物体在光的反射作用上，具有双重性，即具有反射和漫射的两种功能。因此，在正常的光线照射下，我们既能看到物体的基本形状和固有色，还能看到它们不同程度的反光和色彩等等。这是我们观察色彩不可回避的范围，只有注意到了这一点，那么，哪些物体是光滑的？哪些物体是不光滑的？它们与光、色是什么样一种关系？才有可能真实地表现出多种物体质感和色彩，及它们之间的区别和它们之间的关系。

图（一）



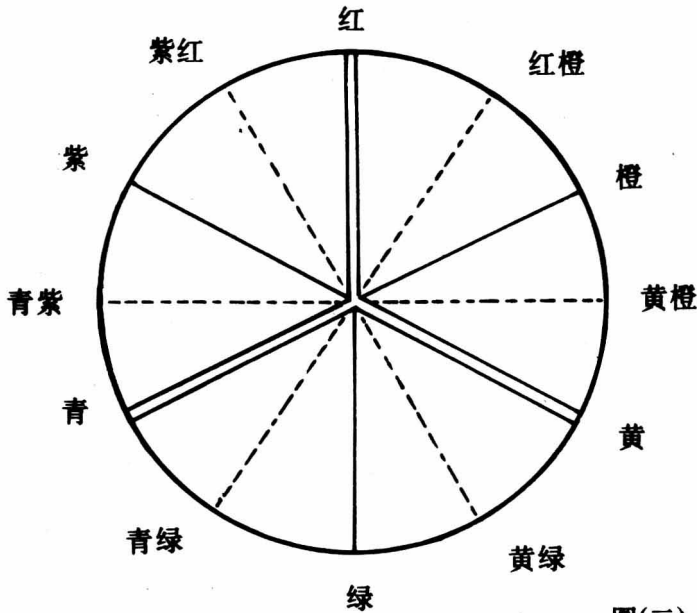
上述几点说明了色彩的客观因素是通过多方面因素所形成的，也是我们初学色彩的同志应特别注意的，但无论如何，我们都不应忽视光对色彩所起的重要影响。然而，对光、色的更进一步研究与认识，还必须了解光与色的变化规律。

三、光与色变化的客观规律

当有了光，我们才看清楚了物体的形状和固有色彩，物体因受到不同的光照，故出现了阴阳向背及明暗、深浅，呈现出立体的，寒暖不同的色彩变化。又因光的作用，使物体发生了环境色的相互散射的影响，使不同的物体固有色互相辉映与影响，而产生出五彩缤纷的丰富色彩，从而使我们取之不尽，用之不竭。总之，光源色的寒暖，对自然界诸色彩的影响起着非常重要的作用。一句话，有光必有明暗与寒暖。而我们日常接触的多为阳光；可是，正常的可视光有这三种，即阳光、灯光、火光。阳光，我们称其为白光，实际上指的是白昼的光，但就这个白光来讲，也非无色彩的。白色光就感觉来讲，是倾向于寒色调的。加之其具有阴、晴、雨、雪的气候变化和早、中、晚的时间变化，因此，它也是变化多端、寒暖兼备的，阳光在早晚的特征是，早上十点以前发玫瑰色或冷雪青，晚霞时间则呈桔红色，至于灯光和火光的寒暖色，则因种类和燃料的不同而产生多种变化。

然而，各种寒暖不同的光对色彩起什么作用呢？这往往是初学者，很想了解的问题。

从现象上看，这一问题不难解答，也就是说红色的光线射过来，物体的受光面就会罩上一层红暖色，寒色光亦然如此。但是，问题在于物体的背光部分将是什么色彩呢？往往初学者会在此出现很多问题，有些人会用暗红来处理，有些人则用固有色加黑，结果画面越搞越难收拾，这说明初学者还是没有以色彩的光学反应来进行分析，所以，常常是在这些地方失败，而影响色彩的提高。那么，暗面背光部分究竟应是什么色呢？一般来说，亮部受暖光，暗部就是寒的（这里的寒是指色的倾向），亮部受寒光，暗部就相应发暖。那么具体地应怎样解释呢？这就是色彩的补色问题，这个问题在色彩训练及色彩绘画上应用极广，可以说任何色彩均离不开补色的因素，故此它在色彩学习中也显得很重要，如若忽视对补色的应用，那么画面上的色彩效果就会缺乏对比而觉得沉闷和死板。



图(二)

人们的视觉要求适度的光线和色彩，这也同人对温度的要求一样，太热了想阴凉些，太冷了想暖一点。色彩的强弱与冷暖亦然如此，这是人们生理上的正常感觉。那么，补色现象仍然是人的生理需求，当你长期注目于阳光或灯光，然后再回头看别的东西时，眼前是一片黑暗，而看不清别的东西，相反，当我们从黑暗处走出来，外面的一切虽很正常，但是，眼前的明亮会令你感到强得刺目。再如，当我们在太阳光下看一张红色纸上所写的黑颜色的字时，越看的时间长就越觉得黑色

的字，一会变绿，一会变紫，一会又变蓝，让人感到这不象是用黑色所写。这也同前所述，均是色彩的补色现象，然而，前面所谈到的黑与白，是黑白补色；而后者则为红与绿，暖与寒的补色现象。不过要知道色彩的补色比黑白之间更为复杂多变，同时也更难掌握。所有这些，在物理上被称之为视觉残象。在色彩学上，补色现象是可以寻求的，如色环中红与青绿；黄与青、紫；青与黄橙。也可以说红的补色（即极色或反对色）是青绿，青绿的补色是红。以此类推。

我们可参照色相环上的色彩分布，去分析色彩的补色对象（如图二所示），一般色环上直径两极的二色为 180° 时，可称之为补色。这给初学色彩的同志提供了一个认识补色的便利条件，对我们观察色彩来讲，也给予了极大的暗示和启发。然而，我们在大自然中处处可以看到色彩的补色现象，比如早上的太阳光照在人的脸上，这时你会发现脸的暗部有绿灰或蓝灰的感觉。同样，太阳光如果照到墙上，那么，背光的那面，也自然会出现一定的蓝、绿、灰色。所有自然界的补色现象，均与色环上的补色关系相统一。我们了解色