

色彩 色彩



新世纪
高等
美术
教材

* 米征 主编

艺术与设计基础教学

3

S E C A I S E C A I S E C A I



新

SECAI

- * 强调色彩的基础写生训练
- * 启发学生彩色创造性思维
- * 铺垫高素质美术人才的色彩功底
- * 探索色彩新视觉的教学方法

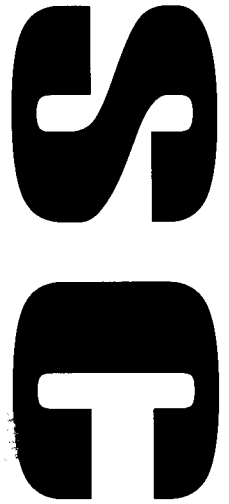
四川出版集团 四川美术出版社

四川出版集团 四川美术出版社

色彩

*米征主编

新



图书在版编目(CIP)数据

色彩 / 米征主编. — 成都:四川美术出版社, 2005

(新世纪高等美术教材丛书, 2615-8)

ISBN 7-5410-2615-8

I. 色... II. 米... III. 色彩学—高等学校—教材 IV. J063

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第054669号

《色彩》 编委会

主 编 米 征

副主编 谢 纲

编 委 吕小瑞

邹艳红

何启超

王能忠

高 力

侯文辉

徐 泽

赵满云

罗 兵

梁 川

新世纪高等美术教材

XINSHIJI GAODENG MEISHU JIAOCAI

色彩

SECAI

米征主编

责任编辑: 何启超

封面设计: 刘春明

责任印制: 戴 勇

责任校对: 培 贵 倪 瑶

电脑制版: 曹晓丽 邢道蓉

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社(成都盐道街3号)

邮政编码: 610012

经 销: 新华书店

印 刷: 四川华龙装璜彩印厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 7.5

图 片: 303幅

字 数: 42千

版 次: 2005年7月第1版

印 次: 2005年7月第1次印刷

书 号: ISBN7-5410-2615-8/J. 1943

定 价: 39元

著作权所有·违者必究 举报电话: (028) 86636481

本书若出现印装质量问题, 请与工厂调换

工厂电话: (028) 87640100 地址: 成都市马家花园铁二局文化宫

《新世纪高等美术教材》编审委员会

主 编:	黄忠贤 (四川大学艺术学院)	院 长	教授)
	马一平 (川音成都美术学院)	院 长	教授)
	林 木 (四川大学艺术学院)		教授)
	(四川师范大学视觉艺术学院)	院 长)	
	程丛林 (四川大学油画艺术研究中心)	主 任	教授)
	梅锦辉 (四川美术出版社)	副社长	副编审)
	田 曦 (四川美术出版社)	副社长	副编审)
编 委:	吴 翔 (上海东华大学设计艺术学院)	院 长	教授)
	魏绍龙 (上海师范大学美术学院)	院 长	教授)
	刘境奇 (广东省轻工设计学院美术学院)	院 长	教授)
	冉昌光 (四川师范大学设计艺术学院)	院 长	教授)
	张 林 (重庆邮电学院传媒艺术学院)	院 长	教授)
	刘遂海 (成都大学美术学院)	院 长	副教授)
	李晓寒 (西华大学国际动画学院)	院 长)	
	叶 苹 (江南大学设计艺术学院)	副院长	教授)
	朱 飞 (南京艺术学院尚美设计学院)	副院长	教授)
	徐伯初 (西南交通大学艺术与传媒学院)	副院长	教授)
	甘庭俭 (西南民族大学艺术学院)	副院长	教授)
	张 苏 (四川大学艺术学院)	副院长	副教授)
	徐仲偶 (四川大学艺术学院)		教授)
	(四川师范大学视觉艺术学院)	副院长)	
	龙 全 (北京航空航天大学新媒体艺术系)	主 任	教授)
	巴 荒 (北京中国电影艺术中心)		高级编辑)
	刘春明 (四川师范大学视觉艺术学院平面设计系)	主 任	教授)
	洪志钧 (南京工程学院设计系)	主 任	教授)
	陈小林 (四川大学艺术学院 四川师范大学设计艺术学院)		教授)
	何启超 (四川美术出版社三编室)	主 任	副编审)

策 划: 何启超 陈小林 翟幼林 徐仲偶 黄振国

总 序

进入二十一世纪后,在社会文化大转型的背景下,我国高等美术教育的格局和内涵发生了巨大的变化。这种变化具体体现在三个方面:一是独立的老牌美术学院的扩充与开放性与其他综合性大学以及民间资本对美术教育的青睐,打破了高等美术教育单一的办学与教学模式,美术类专业已经成为我国高校中专业增长最快的学科门类之一。二是大美术观已基本确立,传统的“纯美术”与设计艺术以及一些新兴的美术门类(如动画、新媒体艺术等)形成了共存互动的关系。三是与整个艺术的变革与发展态势相一致,艺术在当代文化背景中与其他学科有了一种更深刻的内在关联性,由重艺术的训练向重观念和创造性思维的培养转换。

在这种新的形势下,高等美术教育的教学内容和教学方法及手段的变革势在必行,特别是教材的建设更需加大力度。基于我们对当下中国高等美术教育发展势态的把握与认识,以及高等美术教育教学的实际需求,我们组织了若干高等艺术院校或艺术专业中的一批有较高学术造诣和丰富教学经验的专家、学者编写这套系列美术教材,以满足众多美术与设计院系教学的实际需要,促进高等美术与设计教育的发展,加快复合型、创新型美术人才的培养。在这套教材的编写过程中,我们力求做到四个结合:

一是创新性与基础性的结合。作为造型艺术的美术,在其发展的过程中形成了许多富有长久价值的知识体系和普遍性规律,作为教材必须尊重这些知识和规律,因而这套教材自然包括作为造型艺术基础教学内容的素描、色彩等和具有悠久传统的油画、国画、设计基础等教材。当然,美术总是随着时代的变革而发展的,一些新兴的艺术门类因文化与科技的发展以及审美趣味的变化而出现,即便是传统学科其内涵也随着时代的发展而不断扩展,出现新的观念、新的表现方法与手段,因而,编写以往没有或薄弱的课程教材是我们不能忽视的,体现新的观念、新信息、新知识更是各部教材尽力而为的。唯有如此,才能体现出时代性与创新性。二是系统性与启发性的结合。所谓

的系统性包含两方面的含义,一是这套教材力求编出我们当下作为美术类专业教学所需的主干课程的教材,二是在各部教材中力求结构的完整、知识点与信息全面准确。但是,对于一些正在发展与变革的艺术观与表现形式,特别是一些探索性的艺术家的艺术思想与表现方法,我们要尽力给予一定的描述与介绍,给予学生更大的思考的空间和更多的启发性。三是理论性与实用性的结合。作为教学重要载体的教材,对基础知识、基础概念、基本技能技巧的系统准确介绍是不可缺少的。美术创作——无论那种美术门类的创作都呈现出将物质材料精神化或将精神物质化的过程,这就决定了美术各门类具有明显的实用、实践性品质。因而,这套教材必须要对实用性较强的教材的编写给予特别的关注。同时,在各部教材中对技术与操作层面的内容介绍也予以十分的重视。四是经典性与开发性的结合。教材,特别是艺术教材有着重要的示范性。其知识点与观念的介绍必须具有代表性、经典性。特别是范画的选择力求选用经过时间检验的名家的名作,让学生了解人类的艺术成就,树立民族自信心和多元文化艺术观。即便是选用学生的范画,也要选用那些具有针对性、启发性、独创性的作品。这样,以便使学生在前人或他人的视觉经验中吸取有益的养料,以滋养自己的艺术生命。当然,经典性与代表性本身不是制约开拓性的块垒,所以在这套教材中,自然要融入一些并未成经典、甚至还不被所有的人认同的观点和作品,让学生在学习过程中去甄别良莠,认识与感受处于动态发展过程中的艺术的特性。

总之,本套教材在结构和内容上尽力体现素质导向、兴趣导向、创造导向和发展导向的现代美术教育的课程理念。当然,由于种种原因这套教材或其中一些教材初版未必达到了我们的出版目标和期望,我们将不断听取使用学校师生们的意见,认真修订与完善,使之达到我们预期的目标,成为大家喜爱的系列教材。

黄宗贤

2005年8月于锦江河畔

前言

色彩和素描是美术的两大基础。关于它们之间的关系，常听人说：“素描靠理性，色彩凭感觉。”这是把美术这种艺术形式的两个不同方面的基础进行比较时得出的结论。从表面上看，这样的说法似乎十分符合学习美术的实践过程，很有道理，但却是错误的。因为，色彩和素描对于美术而言，应该犹如硬币的两面，彼此独立而又相互依存。所以，素描不能仅靠理性，色彩也不能仅凭感觉。

美术是视觉的艺术、空间的艺术、造型的艺术。美术每一门课程的开设都建立在不断地艺术实践基础之上，积累着一代又一代人的经验、智慧。其中既有感性的认识，也有理性的分析。因此，在研究色彩时，系统的理性学习是必不可少的。

人类对色彩的认识和运用在原始美术中就有广泛的表现。万年之前的欧洲原始洞窟壁画如：西班牙的阿尔塔米洞和法国的拉斯科洞，从其色彩造型及应用的熟练程度，可以推断出人类对色彩形式的思维产生得很早很早。在新石器时代东西方的原始陶器上，已经有了许多丰富多彩的带色的纹样作为装饰，足见色彩的应用已经成为原始人类审美生活的重要组成部分。

随着历史的发展，有关色彩的理论逐渐出现。反过来，它不断地影响着色彩的实践，促使着艺术的面貌发生变化。在整个色彩理论研究的过程中，西方学者们把目光集中在形成色彩现象的客观成因上，寻根溯源，产生了以光色理论为出发点的色彩学。中国文化却把色彩和与其相对应的主观性思想内涵结合起来，产生出独特的色彩理论，虽然这些理论长期依靠口诀式的师徒相授才得以传承，缺乏严密的体系，但其中也诞生了不可胜数的杰作。从实践到理论，又从理论到实践，在色彩与其理论之间有着典型体现。

其实，对色彩的欣赏是人们与生俱来的，色彩能提高人们的审美能力、是人们最能理解和最为敏感的形式要素。

除天生色盲者外，色彩同时作用于一切具有视觉的人，甚至包括没有语言等起码知识的刚出生不久的婴儿，他们也可以对不同色彩作出判断和选择，他们最喜欢那些鲜艳明亮的色彩，这早已经被无数的实验所证实。没有具备一定造型知识的人，往往对不写实的形状不能理解，但却大多能感受到色彩的魅力。

研究证明，人们对于色彩的感觉有先天的因素，但后天的培养对色彩感觉的形成也起着重要作用。天生的色彩感觉固然好，但是单凭感觉常常带有盲目性，必须上升到理性的认识。所以，学习美术必须对色彩的基本知识及其技法做必要的了解和掌握，否则，美好的艺术创作愿望将是一种空想。大多数人以为，掌握色彩要依靠天赋和感觉，究其原因有二：一是对色彩理论缺乏系统的了解，或只垂青于外表的样式，重技者多，重道者少；二是观念还停留在美术高考的色彩应试教育基础上，概念化、程式化的思维和表现方式根深蒂固。然而，作画从来不是个盲目的、无意识的过程，中国传统绘画理论中早就有过“夫画者，存于心者也。”的说法。将作画归结为“凝神、注想、流盼、运腕”的序列过程，说明了技法表现总是取决于一定的感受、观察事物的方式。现代心理学的研究成果则告诉我们，只有以正确的方式去感知，才能把握“世界和情景的自身特征。”可见，以怎样的方法去指导感觉，对技法表现有前提性、决定性的意义。

因此，作者希望通过这本书，使读者了解和掌握色彩的基本概念和体系，色彩的成因与现象，色彩理论在绘画中的具体应用，不同色彩理论的沿革及其审美原则等，通于道而精于技。让那五颜六色、万紫千红的色彩世界为我们所认知、所体验、所感悟、所运用。

米 征

2005年6月



自 录

前 言

001	第一章	色彩知识
001	第一节	色彩的产生
001	第二节	色彩的基本要素
003	第三节	色彩的冷暖对比
007	第四节	色彩的空间变化
007	第五节	色调
007	第六节	色彩的调和
008	第二章	水粉画概述
008	第一节	水粉画的特点
008	第二节	水粉画工具与材料
009	第三节	水粉颜料的特性
010	第四节	水粉画表现技法
017	第三章	水粉画静物写生
017	第一节	静物写生的步骤与方法
025	第二节	色彩的变化规律
028	第三节	静物色彩的组合与运用
035	第四节	静物写生的表现技法
042	第四章	水粉画风景写生
042	第一节	概述
042	第二节	怎样进行水粉风景写生
055	第三节	具体景物的处理
070	第五章	油画
070	第一节	油画概述
073	第二节	油画的主要表现方式
079	第六章	装饰色彩
079	第一节	装饰色彩理论
082	第二节	装饰色彩学习方法
083	第三节	装饰色彩的应用
086	第七章	创意色彩训练
086	第一节	色彩的功能
086	第二节	自然色彩与主观色彩
087	第三节	色彩的意象表达
092	第八章	色彩作品赏析

第一章 色彩知识

第一节 色彩的产生

没有光就没有色彩。在黑暗中，我们是看不到周围景物的形状和色彩的，而在白天我们则能看见五彩缤纷的物象世界，这个现象证明了一条规律，没有光就没有色。

英国科学家牛顿通过实验为我们揭开了光色之谜。今天我们大家都知道了白色的阳光是由赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色组成的。不同的光源所发出的光波有长有短，有弱有强，因而形成的色光也不同。在同一光线下，我们看到物体都会呈现出不同的颜色来，这是因为物体的表面具有吸收不同的波长色光和反射不同波长色光的能力，我们眼睛看到任何物体的色彩，都是直接照在物体上或间接照在物体上反射出来的色光，这就是色彩的由来。我们从美术的角度出发，依据光色原理，面对色彩研究的复杂性，无须求得像光学那样有精准的数据，总是以视觉效果为第一。（图1-1）

通过色光的研究，使大家理解了色彩产生的原理。而作画时色彩的表达是用颜料，这就是我们常说的：眼睛看到的是色光关系，用手画出的是色彩关系。这是两种完全不同属性、不同的物质，也是色光与颜料之间差别的根本所在。

从色彩系列上来讲，色彩又可分为无彩色和有彩色两大类。黑、白、灰通常被称之为“单色”或“无彩色”，红、黄、蓝等七彩被称做“有彩色”。因此，光的运动和色光的反射是造成色彩现象的客观因素，而形成色彩概念的是人的主观视觉感受。



图1-1

第二节 色彩的基本要素

要理解和运用色彩，必须掌握进行色彩归纳整理的原则和方法。而其中最主要的是掌握色彩的属性。色相、纯度、明度是色彩构成的三个要素，这是我们视觉之所以能够看见色彩的根本条件。

一、色相、纯度、明度

色相

色相就是指色彩的相貌特征，如大红、草绿、中黄、群青、湖蓝等。当我们读出某一色彩的名称时，头脑里就会有一个特定的色彩印象反映出来，这就是色相的概念。

纯度

纯度是指色彩的鲜艳度，色素含量程度越多，颜色的纯度越高。当我们在某一色彩中加入白色，它就

会变浅变亮，如加黑色它就会变深变暗，色彩调和的次数越多，其纯度就会变得越弱。(图1-2)



图1-2

纯度渐变

明度

明度是指色彩的明暗深浅程度，它可以不带任何色相的特征而通过黑、白、灰的关系单独表现出来，在无色彩的序列中黑色使人感觉深暗，白色就显得明亮。在色彩学的原理中，色相与纯度是不可分割的，而色彩则必须依靠明暗关系来实现。(图1-3)

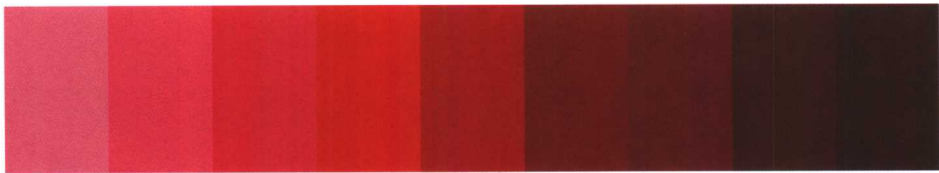


图1-3

明度渐变

二、原色、间色、复色

原色

原色是指那些不能再分解、也不能用其他颜色调出来的色彩，也称基本色，即红、黄、蓝三种。

而其他色则可由这三色按照一定的比例混合出来，色彩学上将这三个独立的色称为三原色。(图1-4)

间色

间色是指两种原色相调和所产生的颜色，如红和黄相加产生出的橙色，红与蓝相加产生出的紫色，蓝与黄相加产生出的绿色。

(图1-4)

复色

复色就是用两种以上的颜色相加产生的色彩。

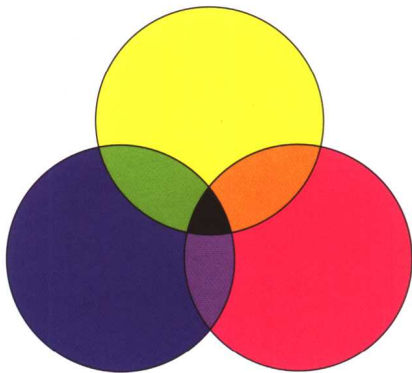


图1-4

三、固有色、环境色、光源色

固有色

物体在通常阳光下所呈现出的色彩，我们就称之为固有色。它的特点是处在物体的明暗之间的灰色地带。在进行静物写生时，对物体颜色变化起决定作用的是光源色变化，如朝霞、夕阳、灯光对自然色彩的影响会改变一组画面的色调。

环境色

环境色，是指物体因外部环境色彩的影响而引起的色相变化。

光源色

不同的光源，不仅有光的强弱明暗之分，也有色彩的冷暖差别。根据色彩学上的补色原理，当物体受光部是冷色时，背光部必然呈现出暖色，这是一个非常重要的原理，必须牢记记住。并且用这个原理来掌握色彩冷暖变化规律，树立自己对色彩关系的认识方法，进而培养出我们对色彩敏锐的观察和表现能力。(图1-5)



图1-5

第三节 色彩的冷暖对比

我们把两种物体用比较的方法，使其能够看清它们的不同之处，这种方法称之为对比。所谓长短、高矮、明暗、大小、冷暖的差异，是通过我们的感觉器官作对比所起到的作用，是观察色彩和表现色彩的依据。下面列出六种色彩对比。

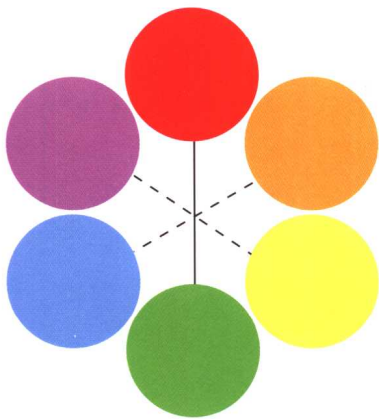


图1-6

一、补色对比

在色轮中互相成直径的色彩被称之为对比色。从色彩理论来讲，如果两种颜色调和在一起，产生出的色彩呈现出中性灰时，我们就称这两种色彩为互补色。如(图1-6)所示，两块成对角线连接在一起的颜色就是对比关系。我们通过对互补色进行分析发现，它们中间总是包含有红、黄、蓝这三种原色。互补色是一对既相互对立又相互需要的奇异组合，当它们相邻近时，互相使对方变得鲜明。(图1-7、1-8)

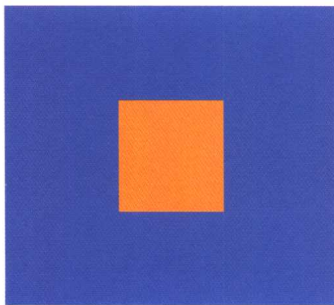


图1-7

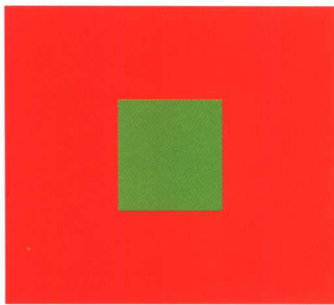


图1-8

二、冷暖对比

色彩冷暖的产生是客观外界冷暖概念在视觉上的心理反映。人们在色彩上的冷暖感受源于对自然界客观事物的长期接触和认识，积累了生活经验，色相通过视觉产生对有关事物的联想，由此有了冷暖的感觉。如：红色的火焰使人感到温暖或灼热；蓝色的水和天空使人感到凉爽或寒冷等。（图1-9、1-10）

色彩的冷暖只是一种感觉，是相对、比较而言的。例如：红色与紫色相比，红色就暖，紫色就冷；紫色与蓝色相比，紫色就暖，蓝色就冷。色彩之间的冷暖不是绝对的，两种色彩相比较是决定冷暖的依据。在大自然中，由于空气和远近的关系，远处的物体看上去变蓝了，色彩总显得冷些。在绘画中，利用冷暖对比原理能营造出深远的色彩透视效果。

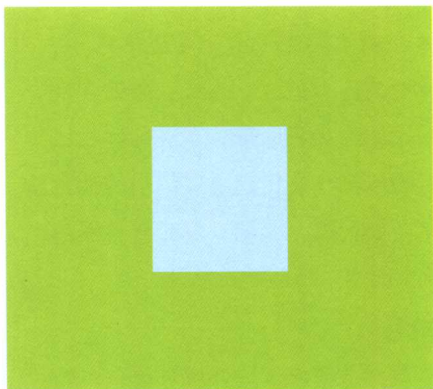


图1-9

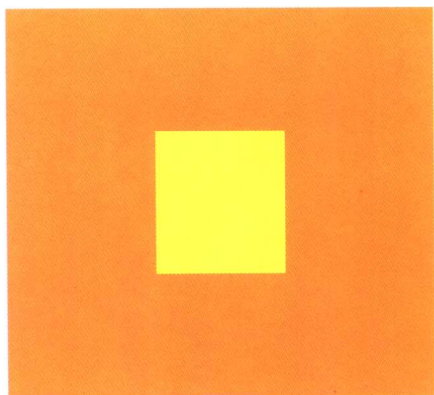


图1-10

三、纯度对比

这是一种最为简单的对比，未经掺和其他颜色，以其单纯的本色显示出最鲜明的纯度。（图1-11）



图1-11

四、明度对比

明暗对比是自然界最基本的对比。黑色和白色就像光明与黑暗一样对立,在它们之间有着灰色和彩色的领域。在黑色、白色和灰色中间,在纯度色彩中间,能产生出无穷数量极的深浅变化,它能与任何颜色调和。在同各种色彩混合时它们中间渐次变化得十分谐调,能在强对比中起到缓解作用。(图1-12、1-13)

五、同时对比

同时对比是作为一种感觉发生在观者的眼睛之中,眼睛对任何一种特定的色彩同时要求它的相对补色,如果没有这种补色出现,那么眼睛就会自动地将它产生出来。这是因人的视神经总是设法在眼睛中改变色彩,以维持某种平衡。实际上,在人的眼中产生出补色现象,完全是眼睛和神经的一种对立色的幻觉。

色彩往往不是单独存在的。观察色彩时,或是在一定的背景中,或是几种颜色并列,或是先看某种颜色再看另一种颜色,等等。这样所看到的颜色就会发生变化,形成色彩对比现象,影响心理感觉。

同时,对比效果不仅发生在两块成对角线连接的色彩之间,并且也会发生在两种并非最准确的互补色彩之间。两种色彩中的各方都倾向于将对方推向自己的补充色,因而通常这两种色彩都会失掉它们的某些内在的特点。在这种情况下,色彩就会呈现出一种有生气的活力。当两种或两种以上色彩并置配色时,相邻的两色会互相影响,这种对比称为同时对比。下面两幅图展示了这个现象:蓝色方块中的灰色呈现出红味(图1-14);红色方块中的灰色呈现出绿味(图1-15);紫色方块中的灰色呈现出黄味(图1-16);黄色方块中的灰色呈现出紫味。(图1-17)

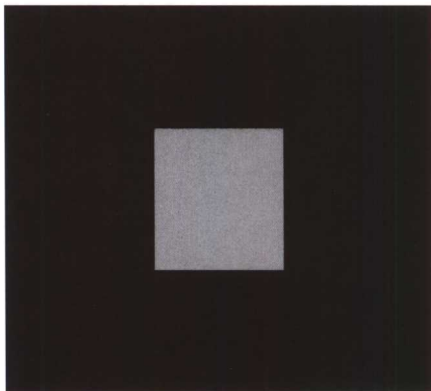


图1-12

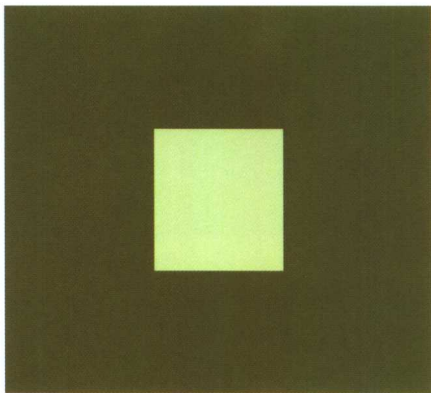


图1-13

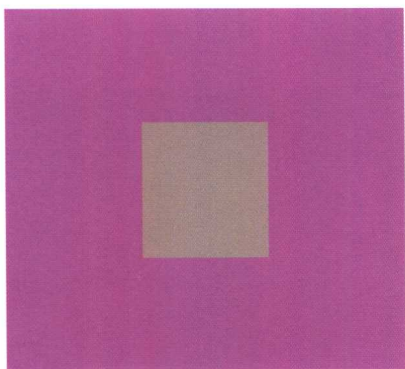


图 1-14

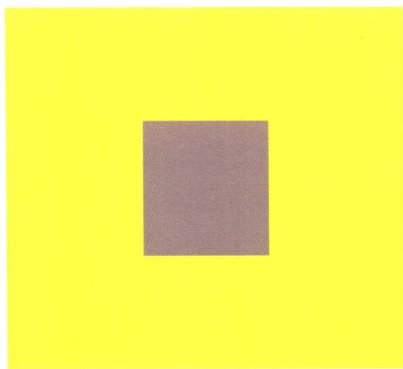


图 1-15

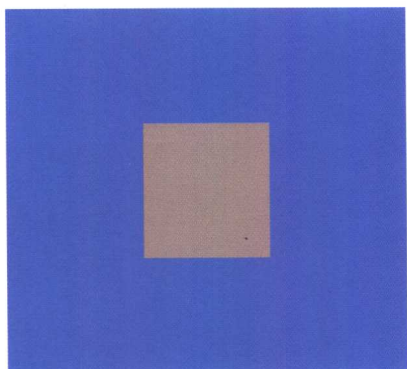


图 1-16

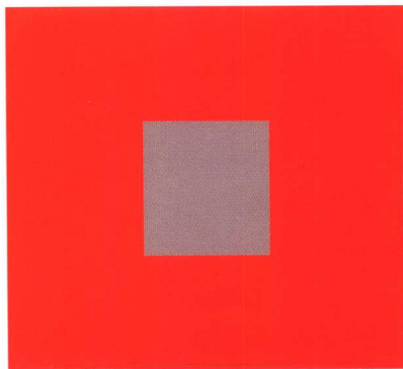


图 1-17

六. 色度对比

色度对比就是一种未掺和其他颜色，呈现最大纯度、最强烈的色彩同掺和了白色或黑色的同种色彩之间进行的对比。这种对比可以产生出一种非常和谐的效果。(图1-18)

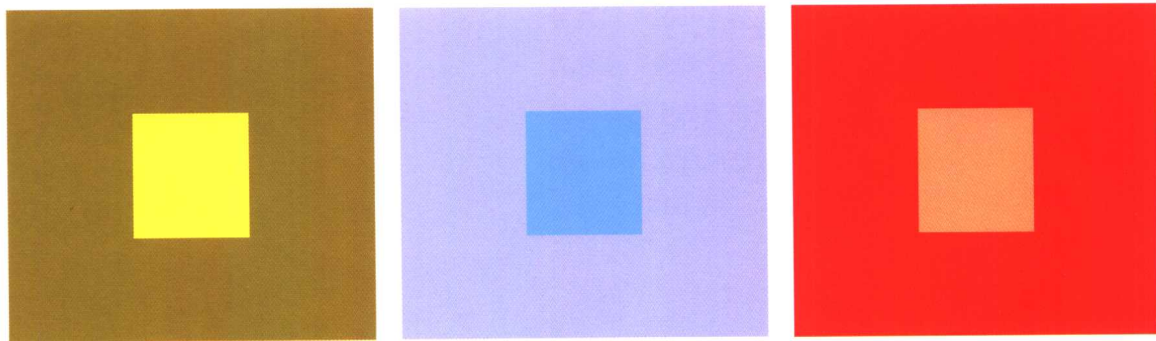


图 1-18

第四节 色彩的空间变化

远处的山、树、天空为什么较近处的山、树、天空呈现蓝色，是什么原因导致色彩如此大的变化？其实这种变化是由空间中的水蒸气和尘埃在光线的作用下引起的。空间的跨度越深，空气中的隔离物越多，对视觉色彩的影响就越大。

我们通过仔细地观察、比较之后发现，同一种色相在空气透视的影响下，色彩的冷暖、纯度、明度会产生有规律性地变化，即：近景偏暖，远景倾向于冷；近景饱和鲜明，距离越远纯度变得越低；近景明暗对比大，变化丰富，体积感强；远景明暗对比小，体积感减弱。近景明亮的物体随着距离的变化，明度越远越弱；近景深暗的物体越远相对越浅。

第五节 色调

自然界的色彩组成十分丰富，但是从整体上来看，它们所呈现出的色彩或冷或暖，或亮或暗，总有某种倾向。这种带有倾向性色彩效果的现象就称为色调。

在一个景色或一幅画中如果是暖色占主导，我们就称其为暖调；如果是冷色占大部分面积，就称为冷调。色调的种类很多，从色度上分有亮色调、暗色调。从色性上看有冷、暖、中性色调之分。从色相上来讲有黄色调、红色调、紫灰色调、褐灰色调等等。

第六节 色彩的调和

在绘画中我们要把千变万化的色彩组织协调起来，形成一种整体的、有倾向性色彩效果的完整画面，色彩的调和起着决定性的作用。

色彩的调和，取决于对比和谐调关系的适度，在实际处理色彩关系的过程中，单从减弱色彩对比便可获得调和的效果，还可以运用色彩面积的大小对比关系进行调和。调和的色彩要求统一而不是单调，要在对比中求统一，统一中求变化，形成一个稳定和谐具有节奏感的色彩整体。

色彩调和一般有以下三种方法：

一、类似调和

类似调和追求色彩的统一感，主要在色相、明度、纯度中的同一性。

二、近似调和

近似调和主要在色相、明度、纯度三种要素中相似或相同。

三、对比调和

对比调和是以强调变化而组合的色彩。在对比调和中，明度、色相、纯度三种要素都能处于对比状态，因此色彩更富于活泼、生动、鲜明的效果，这样的色彩组合关系要达到某种既变化又统一的和谐美，主要不是依赖色彩的一致，而是依靠色彩的组合来实现的。

第二章 水粉画概述

第一节 水粉画的特点

水粉画是一种以水为媒介调和含胶的粉质颜料制作的色彩画。它具有油画的浑厚、坚实，还具有水彩画的淡雅、明快、润泽、流畅。由于水粉颜料纯度高，色彩明快艳丽，并有较强的覆盖能力；而且，在作画过程中工具简单，颜料干得较快；同时它便于携带，易于修改和作精细深入地刻画。因此，它具有制作方便、宜薄宜厚、宜干宜湿、表现力强的特点。是美术工作者从事创作研究和学习绘画的理想工具。

第二节 水粉画工具与材料

一、调色盒、调色板、调色盘

调色盒：由于需要经常使用颜料作画，因而有必要预备一至两个固定的调色盒，将颜料分冷暖色，由暗色到亮色依次排列，分别挤在调色盒内。调色板是用来调色的，用白色不透明有机玻璃板或白瓷盘、调色盒盖都可以，再找一块用来擦笔及调色板的抹布，以便于外出写生时放进画夹，随身携带。（图2-1）

二、画笔

可用于水粉画的笔一般有三种：水彩笔、水粉笔、油画笔等。（图2-2）

水粉笔一般以富有弹性的羊毛制成，笔型扁平（水粉笔的用途较广，适宜于薄涂、厚画，扁笔利于塑造体面），是一种较为理想的水粉写生工具。还可以准备一些油画笔（油画笔适宜于表现有明显笔触或粗犷的画面效果）、化妆笔、水彩笔（圆笔富于浓



图2-1



图2-2

淡干湿变化）、国画用的白云笔、叶筋笔、衣纹笔（宜于刻画细小部分）、底纹笔（主要用于大面积的涂画背景）。

各种各样的画笔性能不相同，在表现不同质感的绘画对象时，笔的用途也各有所长。用笔的变化很多，在作画时可以根据自己的习惯和爱好灵活运用。另外，水粉静物写生的工具还有画夹、画板、画架、洗笔桶，以及不干粘胶纸、白乳胶、图钉（用做固定画纸）、铅笔、裁纸刀、雨伞、草帽和小凳（外出写生时使用）等。

三、画纸

水粉画对纸张要求不像水彩画用纸那样高,一般来讲,只要纸张表面较粗、质地坚实、吸水性适中就可以了,如常用的水粉纸或水彩纸、素描纸、白卡纸,制图纸等均可使用。甚至,水粉画还可以画在国画纸上、木板上、墙上和刷过胶的布上。

如果是画长期作业,最好把纸裱在画板上作画,这样纸不会因遇水膨胀而起皱,进而影响作画。或者是在裱好的画板上用胶带将纸的四边连接平整粘起来作画,画完后将胶带纸轻轻撕下来,留下一圈整齐的白边,使画面十分工整美观。

四、颜料

颜料是用天然原料或人工合成的原料制成的一种物质材料。通常使用的颜料是指可以溶于水或油、树脂之中的微细彩色粉末。它和染料不同,染料必须而且只能溶于水,它的溶解性还具有渗透的特点,并且缺乏覆盖力和体积感,如果下面涂上染料,不论上面涂上什么颜料,下面的色彩都会由于渗透作用而浮泛上来,所以染料不能作为绘画颜料使用。有些颜料(如玫瑰红、青莲、紫罗兰、柠檬黄等),由于含有染料成分而造成的泛色的现象,就是这个原因。

第三节 水粉颜料的特性

水粉颜料也称广告画颜料。常见的水粉颜料有瓶装、锡管装、袋装与散装之分。锡管装质量最好而且携带方便。水粉颜料的种类大约有三十多种,它与油画颜料一样,都是用矿物、化学或植物颜料粉加粘合剂制成的,水粉颜料一般是用水、着色剂、填充剂、树胶、甘油及甲醛等混合液作结合剂。

水粉画在性能上是介于油画和水彩画之间的一

个画种。水粉颜料干画厚涂时似乎像油画,湿画薄涂时则类似水彩画。以水粉颜料从事色彩绘画学习、研究的专业人士,对水粉颜料须有明白、透彻的认识,每一个画种由于本身使用材料及工具不同,必然产生与其他画种不同的特点及相适应的表现技法。因此对绘画材料性能的熟悉是直接于绘画作品的最终效果必然联系的。我们需要充分地研究和发挥水粉画的性能特点,了解和掌握哪些颜料适宜薄涂,哪些颜料适合覆盖,哪些颜料容易透底,哪些颜料不宜调和,这样作画时就能扬长避短,取得理想的艺术效果。这也是学习研究水粉画这门艺术重要的内容之一。

水粉颜料之所以冠名为“水粉”,是由于水粉颜料以“水”稀释、以“粉”(白颜料)调和。不同的溶水性,不同程度的渗透性,画到纸上就表现出有规律的差异。究其“变色”的原由,是水粉颜料成分中的着色剂所致。着色剂是多种物质组成的胶状混合物。在液态状态下,不同物质因比重不同而重的沉、轻的浮。两种以上颜色混合,由于有胶液糊精起着悬浮缓冲作用,一旦混合运动停止就会出现缓慢地上浮下沉变化。其次是填充剂,高岭土或瓷土处于潮湿状态时呈半透明状,干燥后就恢复到粉质原貌。再就是水的因素,水能产生折光,颜料含水时鲜明,干后水的折光消失,色彩变灰变暗。

水粉画正确地控制水分和运用白粉是关键。对于水彩画来说,水的作用是改变色彩的明度及纯度。而水在水粉画里则是用于调和颜色,稀释和洗涤颜色。水粉画中提高或减弱色彩明度、纯度主要借助白色或其他颜色进行调配。合理地使用水可以达到类似水彩画那样的滋润效果。但用水过多会到处流散渗透,画面上的形体及呈彩效果很难掌握。此外,用水过多会使色彩灰涩而缺少应有鲜明度,而且颜色干后会大幅度变淡。而使用白色过多或到处用白调色会使画面上好似涂了一层粉,即我们所说的



图 2-3

李富丽 作

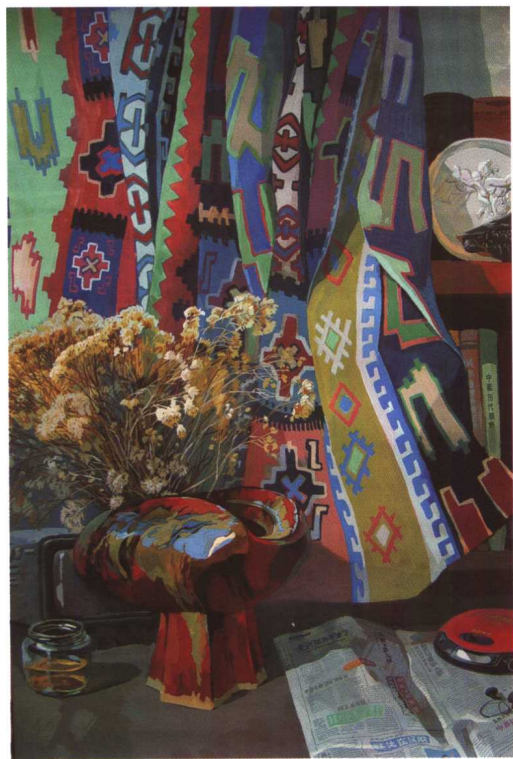


图 2-4

米征 作

“粉气”。造成这种现象的根源在于白色会改变颜色的纯度，造成画面色彩苍白。相反，不敢使用白色也会造成另一种画面效果，即色彩晦暗或纯度高而招致的“火气”。

我们现在找到了为什么水粉颜色的干湿变化导致色彩深色变浅，浅色变深，由

艳变灰、由暗变粉或浅的过程和原因。找到了原因也就找到了克服问题的对策。所以，要画好水粉画，就要认真地研究水粉颜料的特性，掌握不同颜色的比重与干湿差别。特别是一些暗颜色，画在纸上很难辨别其色相变化，只有干了以后才能完全显现出来。这一特殊现象对缺乏经验的人来讲，给准确控制画面的色彩及颜色的衔接带来了巨大的困难，很难在水粉绘画过程中表现微妙的色彩变化。

水粉画白色的使用要恰当，亮部用白色虽然提高了明度，但却降低了色彩的饱和度。暗部和色彩饱和的地方尽可能少用白色，一是它会使重色深不下去，再就是使色彩显得粉气而混浊，过多地使用白色会使画面变得苍白无色。表现色彩纯度高而明亮的最好方法，就是用水稀释，颜色薄而透明即可。

此外，较之油画颜料，水粉深色颜料暗度不够，色域没有油画宽广，对充分表现对象也带来一些不利因素。我们要做到对材料特性有深刻地认识，在绘画中才能做到得心应手。

第四节 水粉画表现技法

水粉画技法发展到今天，手段繁多，有传统、现代、写实、写意、有重表现、也有装饰性的。但是，不管技法如何演变，对于基础色彩训练来说，首要的任务是要求我们能够运用色彩来塑造形体。这也是水粉静物写生的目的。因此，我们就从水粉画的一般技法说起。

一、用色

（一）直接混合法

直接混合法是最常用的一种调色法。它是利用调色盒里各种不同色调的颜料互相混合（综合——将混合出来的颜色再与其他的颜色混合），从而得到许多新颜色。直接混合技法的练习，可以帮助我们在调色的过程中观察色彩的微妙变化。熟练地掌握混合调色的技法，就能够在水粉静物