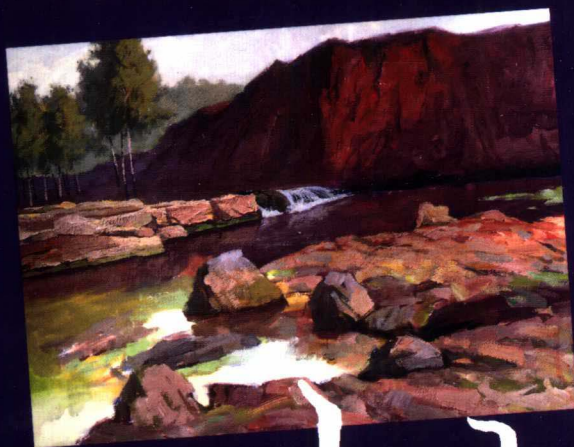


SHUI FEN

山东美术出版社



金钥匙绘画指导丛书

水彩

刘宏 编著



金钥匙绘画指导丛书

水彩

刘宏 编著

山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

水粉 / 刘宏编著. — 济南: 山东美术出版社, 2001.6
(金钥匙绘画指导丛书)

ISBN 7-5330-1553-3

I. 水… II. 刘… III. 水粉画—技法 (美术)

IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 034965 号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

制版印刷: 山东人民印刷厂印制

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 4.75 印张

版 次: 2001 年 6 月第 1 版 2001 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 1—3000

定 价: 28.00 元

第一章 绪 论

水粉画,以其使用工具简便、经济和应用范围广泛,而深受广大美术爱好者的喜爱。水粉画写生几乎所有的中、高等院校内,作为基础课题,而设置于美术专业的教学之中,并且,它还是各高等美术院校招生、美术专业自学和函授等考试中所采取的主要形式之一。

学习水粉画的关键,在于掌握正确的观察方法和表现技法。本书的理论要点和范画图例,正是围绕如何观察并如何使之表现等诸规律性内容展开的。它不仅可作为中、高等院校美术专业教学的教材,同时也适合于自学、函授等美术专业的青年朋友们的指导性用书。

水粉画的教与学,首先需要解决的问题是色彩的观察方法。色彩的观察方法包括三个不同的层面:“(一)系由实景所观到者。(二)系以科学方法而分析者。(三)系以审美观点而确定者。红花绿叶,以现实者看红花绿叶,相得益彰,此是一般实际从眼帘所觉察。至于红花绿叶之成因,鲜明与晦暗的缘故,此是以科学去分析。绿树荫浓村绕水之夏景幽静,浅红嫩绿远山春之春景繁华,此是画家在审美观上所出发者也。”(引用颜文梁为《绘画色彩学》书中序言)。这里说明的是第一层为色彩感受是靠直觉,属感性的;第二层为观察色彩,是依理性知识运用到具体现象的分析,是靠知觉,属理性的;第三层则是要求具备一定的美学修养,主观地运用色彩规律去感知物象所获得的认识。第一层面的感觉技能非画所独有;第二层面正是作为美术专业学习和训练所必须掌握的共同特质。当然三者的关系不是孤立的,学习色彩知识,掌握正确的观察分析色彩的方法和规律,就是为丰富而敏锐地感知物象的色彩,从而准确地表现物象。然而知识和规律不能仅靠书本学习,只有将其在具体的实践中“致用”,才能认识“红花绿叶之成因,鲜明与晦暗之缘故”。也只有“致用”将理性的知识在大

量的具体实践中,得以转换为“自觉的观察、分析和表现的意识”,才能跃出一般实际从眼帘所观察的水平,并再进一步丰富自己的美学修养,从审美观上所出发,方能使其表现更具艺术的含量。

关于表现技法,虽无固定的程式,但有一定的方法及其规律可循。西洋画中的所谓“塑造”和中国画中的所谓“写”,均有其“塑造”的技巧和“写”的法度,并由画家不同程度地掌握,且立足于某种角度加以运用,从而按一定的规律和方法或提炼概括、或取舍夸张。书中所涉及的诸如“笔触与情感”、“空间与光感”、“质量与量感”、“概括与夸张”、“干画法与湿画法”等章节,均是提供有章可循的表现技法和一般性的内容,当然,熟练地掌握水粉画的工具和材料等方面也是不可或缺的。

古人论兵法有言谓之:“阵而后战,兵法之常。运用之妙,存乎一心。”其意义在于把一般规律的掌握与个人的创造意识进行融会通悟,使并达到自由的运用。

表现规律的学习掌握是有“法”的,理论知识上的学习也是“法”的一部分,但关键是掌握,掌握的“法”只有一条,即平时刻苦训练,在训练中将学习的知识去领会去运用,从而逐步掌握其表现规律。在学习阶段应认识到:高水准的艺术表现力,是靠技巧上的高度娴熟才能达到,所谓“熟能生巧,巧才成艺”,就是这个道理。

最后还有个“度”的问题,这里所指的度,仅指程度。每一个课题都要求一定程度的提高,美术专业高考,包括自学、函授等考核,在水粉画上所要求的程度趋于一致,即应以扎实的素描造型能力为基础,具备正确的观察方法,掌握色彩的基本理论知识,了解并能把握自然界色光变化的规律,具备一定程度的运用色彩语言描绘和塑造物象的能力,另外熟悉掌握水粉画材料和工具性能,反映出一定的绘画表现才能。

一、水粉画简述

从广义上来说的水粉画,是指所有运用水调合含胶的粉质颜料绘制而成的画。由于其工具简单、经济和携带方便,并且在表现上既可兼有水彩画那种轻盈淋漓、温柔纤细的透明,也可有油画般的坚实浑然、反复覆盖的厚重;还可造就有中国画中的水墨交融的逸趣,以及平染勾涂的装饰性韵味等多种艺术效果,因而应用十分广泛。它可用来绘制宣传画、广告招贴、年画,还可用以表现各种设计,诸如城市建筑设计、室内外环境设计、工业产品造型设计、服装设计、舞台美术设计以及包装装潢设计、书籍装帧设计等。因此,水粉画作为独立的艺术画种,正日益受到人们的青睐。

从60年代初,水粉画这个画种在我国美术院校的教学上逐渐被列为一门重要的色彩基础课。通过对水粉画理论知识的学习,研究和了解色彩的规律,经过水粉画的技法训练来探讨和掌握绘画的表现规律,以达到培养学生的综合造型表现能力,是适宜而有效的。

多年来,在我国的美术院校,包括函授、成人教育等美术专业的招生考试以及专业水平测试等方面,水粉画已被列为重要的考试内容和形式。可以说,水粉画的应用几乎无处不有,是一个非常具有发展前途的画种。

水粉画这个名称始于20世纪初,但它的起源和应用却历史悠久。在我国始于公元3世纪,北魏时期的敦煌石窟壁画、元朝的永乐宫壁画,以及古代院体画与民间绘画等,都使用水胶调合矿物质制成的粉状颜料(水粉)绘制,可看做是早期的水粉绘画作品。在西方,始于奴隶社会的两河流域文化,如古埃及、古希腊和古罗马的地下墓室壁画,也大多为使用动物或植物胶汁或蛋清与颜料粉调合制成的胶粉画,这些都是早期的具有水粉艺术特点的绘画。15世纪意大利文艺复兴时期的艺术大师们留下的壁画作品,也大都使用水粉颜料加蛋清绘制而成的。另外,见之于欧洲公元元年的福音书、中世纪盛行的《圣经》、祈祷书,以及绘有插图的传统经书,也大多采用透明水粉绘于小牛皮纸、羊皮纸或磨光的金色纸面上作封面装饰或插图。18至19世纪在西亚盛行的西方国家的细密画(Miniature),也是用水粉绘制而成的。

由此可见,水粉画的产生与应用,不仅历史悠久,而且在世界很多国家的绘画史上都占有重要的位置。但是,我们还不能由此认为:我们今天的水粉画与古代的水粉画有着必然的渊源关系,毕竟古代的水粉画无论其形式风格、制作方法,还是绘画观念及其功能性方面,与现在的水粉画是不同的。

由于水粉画具有特殊的表现力,其作品具有异于同时期其它画种如油画、蛋彩画及单色画等表现特性。当我们观赏大量的收藏品时便可发现,这种差异在18世纪和19世纪的意义最为重大——水粉画本身与水彩画并没有明确的界定(它也可以说渊源于水彩画),并做为一种不透明的水彩画法,而成为一种具有独立意义上的表现方式。对其形成和推动其发展这一画种作出深远贡献的应属英国画派,其次还有荷兰、瑞典和法国等国家。其代表人物包括荷兰小画派中的一些大师,英国的保罗·桑比、透纳,瑞典的佐恩以及19世纪法国印象派诸大师们。他们常常是在水彩中掺用粉并用白粉提亮,或者在水彩中加上不透明粉质颜料作画。这里还应提及15至16世纪的德国艺术大师丢勒,他画的一些动植物以及风景写生习作,均使用的是不透明的鲜艳、明亮、湿润的水粉色。尽管他的作品是运用水粉画的例证,被视为早于英国画派150多年,但正如18世纪以后的一些水彩画家一样,为了追求作品的油画效果,加重粉质白颜料的使用以及吸取了许多油画的表现技法,就此产生了不透明的水彩画法,便形成了水粉画的特质。应该说,水粉画的形成,一方面,由于大量油画大师们的介入(他们是运用水彩画的材质、油画的技法作画)。另一方面,一些水彩画家人为地追求油画艺术肌理的效果,从而使这种表现方式在发展过程中逐步使水彩画脱离自身的透明特性,而成为独立的水粉画,直到20世纪才形成现代意义的水粉画,并作为一种特殊的表现形式,被广泛应用。

意大利传教士利玛窦在明朝万历年间来我国传教,在带来《圣经》插图、细密画的同时,也传来了一些具有水粉画特性的表现技法,清末民初,在戊戌变法和“五四”新文化运动的影响下,特别是一些去英、法、日、美、俄等国的留学学习艺术的人员回国,在引进水彩、水粉画技艺方面都作出了重要贡献。虽然水粉画属于“舶来品”,但由于

中国最早使用毛笔,加上中国绘画润泽淋漓的笔墨精髓的渗透,在着色写意中,许多表现效果与水粉画有着异曲同工之妙,并且水粉画具有新时代的社会需要价值,所以,水粉画在我国也就很快成为一个非常普及的画种。

可以说,水粉画是一种具有世界性的艺术表现形式。随着现代绘画观念和绘画材料的发展及更新,表现手法日趋丰富多样,水粉画的表现形式也必将会更加五彩缤纷。我们一方面要在水粉画的教学上有扎实的写实基础,又要在认识上了解其发展演变的历史,掌握其艺术规律的基础,包括在材料的使用和表现技法上,多进行有益的尝试和探索,从而,使水粉画这一艺术形式,无论是在教学上,还是在其发展上,都开辟更为广阔的前景。

二、水粉画的特性

1. 水粉画色彩艳丽

由于水粉画使用水和含胶的粉质颜料,从而使画面在色彩上具有鲜艳、华丽、柔润、明亮、浑厚的独特效果。

2. 水粉画的表现方法灵活多样

水粉画从形式上看,它可兼用水彩和油画等各种技法,在表现方法上具有一定的灵活性和多样性。水粉与水彩都是用水调和颜料,而水粉颜料又具有像油画颜料般的覆盖力。然而它又是水彩画和油画不能取代的,这是因为水粉画的颜料纯度高、工具简单、制作方便、技法灵活,既能平涂渲染、干画、厚画,又可薄画、湿画,能粗、能细,产生柔润浑厚的效果。

3. 水粉画应用范围广泛

由于水粉画对画幅大小、粗放或精致的绘制任务都有较大的适应性(包括收集生活素材和外出写生等十分便利),可以绘制招贴宣传画、年画、图案设计图、建筑设计效果图、舞台设计图及用于绘景等。

4. 水粉画也有它的局限性

由于水粉颜料的覆盖力和粘着力,以及所有

使用的纸张在吸水、吸色性能等方面的差异,容易出现“泛色”和湿时色深,干后色浅的“干湿反应”,使初学者不易把握。另外,水粉色域较窄,尤其是深色不深,在表现上不能像油画那样深刻入微;再则就是画得较厚,颜色干后容易剥落,不易保存。

水粉画的表现手法大致可分两种类型:一种是现实主义的写实手法,一种是浪漫主义的装饰性手法;前者是具象的,后者是比较抽象的“写意”手法。前者强调对客观物象的形体结构、色彩的真实感、空间感、质量感及光色变化的真实刻画,一般称其为“再现性水粉”。在教学上,这种手法便于加深对客观物象形体结构、色彩关系等规律的理解,有利于培养我们敏锐的色彩观察和感觉能力。在高校,作为美术专业的基础课程,以及招生考试形式和成教函授美术专业的专业测试,均以此类型作为重点。后者要求在理解的基础上更注重作者的主观创造意识,撇开空间观察和光影变化,将立体形变成平面去理解,即根据画面的需要,进行创造性地夸张变形、归纳概括,使作品具有一定的抽象表现因素,一般称其为“表现性”或“装饰性”水粉。这种类型,在教学上有利于提高丰富的创造力和想像力。这方面能力的培养,可以在装饰性绘画、招贴宣传画、年画以及图案装饰等课程中进行。

三、对水粉画学习的认识

水粉画作为美术专业的基础课程,需解决的重要内容之一是色彩造型问题,在进行该课题之前,要求具备初步的或相当的素描造型能力。因为在色彩造型中的关键要素之一即明度关系(指色彩的深浅、浓淡),实质就是指素描的关系。素描是色彩造型的重要基础。

学习和掌握色彩知识的重要途径是通过写生来进行的,同时也可配合进行色彩速写以及通过临摹、强化记忆或想像力的色彩画训练,最后进行色彩画创作。

要充分认识到通过水粉画这一形式来解决色彩问题,是有章可循、有“法”可依的。在这一基础的学习中需掌握以下规律,才能获取切实有效的成果。

1. 由易到难的循序性

“囫囵吞枣”的现象是学习之大忌，就是说贪多求快地进行与本人程度和能力并不相符的复杂课题练习是不恰当的。我们的教材内容和要求，都是根据学生的实际水平，从易到难来提出和把握进度的，如先进行室内静物写生练习，而后进行室外风景写生和人物从室内到室外的写生。这是按一种从相对稳定的光色到变化的光色、从简单的形体到复杂的物象和形体的、自易向难循序渐进的原则来安排的。学习的循序性，有利于逐步认识与掌握基本的色彩画方法。

2. 学习与训练的严谨性

任何一种技能的掌握，没有严谨的学习态度都是无效的。教材书中提出的提示和要求，均是针对学生的阶段性学习而制定的完整科学的、具有一定限制的指导性内容，色彩学习阶段是一个“必然”阶段，不应存在“任意取向”、“随心所欲”的

问题。也只有“必然”即严谨的限制，才正是为了在未来个性艺术创造与表现时获得更充分的自由，因此，严谨的学习态度和作风是必须的。

3. 学习与训练的反复持续性

在学习阶段，“艺术即技巧”。也就是说，技术的高度娴熟，才能是“巧”的，才能增强艺术的含量。技术只有在持之以恒的连续的反复性训练中从数量的积累中获得“质”的飞跃，才能生“巧”。当然在这种持续性的反复中，理论性的严格指导和不断地慎思探索，包括色彩原理与规律，并得以理解、掌握、运用，也是促使生“巧”的重要环节。总之，反复是巩固和提高的关键。

另外，学生在接受写生练习的同时，还要多揣摩一些质量高的画册图片、范画、幻灯片等形象资料和有关的学习专业的理论文章，以扩大自己的视野，促进绘画技能与艺术修养的全面提高。

第二章 色彩的基本原理

水粉画解决的主要问题是色彩。所以,首先需要色彩的基本原理进行学习研究,并以此作为理论指导。色彩的基本原理包括以下几个方面的内容:色彩的来源;色相的色素;纯度和明度;色阶和色调;冷色与暖色和视幻与错觉。

一、色彩的来源

有光才有色。由于物质的不同,经光照后产生光的分解现象。一部分光线被吸收,其余的则被反射或透射出来,形成客观的物体色彩。所以,没有光,便没有色。

光产生于光源。光源有自然的和人造的两类,自然光主要指阳光;人造光主要指灯光。阳光是标准的光源,由它产生的白光是由各种波长与频率的色光组成的,这些色光依次排列,即所谓“光谱”(图1)。

光谱先是由英国科学家牛顿发现并定为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色组合而成。后由法国化学家谢夫鲁尔及费尔德改为红、橙、黄、绿、青、紫六种标准色(因为他们认为蓝是青与紫之间的色彩)。自此在色彩学中,均采用其六个标准色。

色彩源于光仅是一种客观存在。对于一般人

也只是一种视象感觉。也就是说,色彩与人是一种物质感觉,须通过人的视觉而起作用。因而,尤其对于美术工作者来说,没有健全的视觉技能是无法分辨出琳琅满目的色彩现象的。

同时,对于“色彩的来源”,就从事美术工作者而言,其含义还取决于本人的视觉感知能力。毕竟视感不仅会受到生理、还会受到心理变化因素的影响,因为人的视网膜实为脑的一个组成部分,只因人脑功能发达才远离中枢部位。人的视觉和人意识的载体——大脑一样,甚至于其大脑意识会支配视觉,从而产生激越兴奋,压抑昏暗,以及生理上工作与休息等交替状态。尽管光照与反射的情况相同,视感上处于亢奋状态时,会觉得色彩更明亮、鲜艳和丰富;处于疲劳昏然状态时,会觉得灰暗或简单些。美术工作者应是具有丰富的情感和思想意识,当处于某种喜怒哀乐等不同的精神冲动状态时,或形成某种审美观念和意识时,对色彩的感知也产生明显的影响。

因此,光谱即光的运动和色彩的反射,是造成色彩的外界因素,是客观存在的。而形成色彩概念的是人的视觉思维意识,它包括既有生理的、也有心理的因素在发挥作用。如若将这些因素纳入色彩理论研究,并体现在“色彩的由来”之中,了解其真谛,对于我们掌握并运用色彩的规律都不无裨益。

二、色彩的基本要素

1. 色相和色素

色相就是色彩的相貌。是指各种色彩在视觉上产生的不同感觉,表达出来就是色彩的名称。诸如色彩中的红、橙、黄、绿、青、紫等差别,就称为色相的差别。色素是指物体的色彩物质,如绿叶因有绿色素,所以人们能感觉绿的色相。在六个标

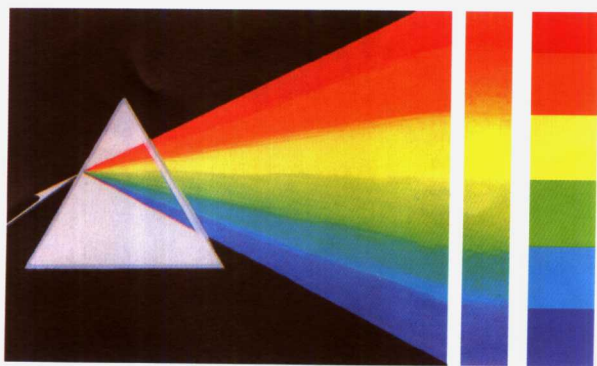


图1 光的色散、光谱、标准色示意图

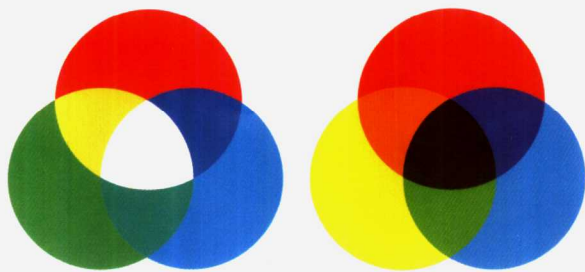


图2 色光三原色与混合、颜料三原色与混合

准色相中,红、黄、蓝称为三原色,橙、绿、紫称间色,任何两色之间还可以有许多不同倾向与层次的色彩,三种以上不同色相的色彩调和即称为复色(图2)。

颜料是具有各种色素的涂料。绘画是用颜料表现所看到的自然物象的各种色相。而自然中复杂繁多的色彩在绘画中不可能都表现出来,只能根据画家对色彩的感知能力和作画的材料工具条件,通过色彩规律的掌握和某种表现手法去有限地表现。

2. 纯度和明度

纯度是指色彩鲜和浊的程度,又称饱和度,亦叫色度。以光谱色为准,愈接近标准色,纯度愈高。在色彩中,色彩纯度的高低都是在比较中产生的,是相对的。三原色纯度最高,间色次之,调配的颜色种类愈多,纯度愈减弱,也越灰。纯度高的色彩具有鲜明、突出、有力、知觉度强等特点,但易感觉到单调、刺眼,不和谐。纯度降低,色感具有柔和、协调、文静、含蓄,而不醒目,但混色太杂则易感觉脏灰,各种颜色如调入白色或黑色都将减弱纯度。

明度是指色彩明暗、深浅的程度,也可称为色阶。对于明度的理解包括两个方面:一方面是不同色相的颜色在比较中存在着明度差异,如在六个标准色中,黄色最亮浅,明度最高,其次是橙色、绿色、红色、蓝色较暗深,而紫色最暗,明度最低(图3)。另一方面是任何一种色相的颜色,加白或加黑,或加浅色或加深色,也可调配出明或暗的序列变化来,即它的明度差别。明度在某种意义上讲,是一种色彩的素描因素。

纯度和明度在色彩的学习中是一项重要内容。



图3 色彩的明度变化

3. 色阶和色调

按光谱色的依次横列上可分成不同色相的格度,每一种色相在纵列上与比例不同的黑和白色相调合,分为明度不同的格度,可画成色阶表(图4)。在横列的比较中,红、橙、黄、绿的色相差别较大,能分成较多的格度。在纵列的比较中红、蓝、紫明度较弱,与白混合,可占较多格度。黄、橙、绿明度较强,与黑调和,也可占较多格度。用色彩表现物象,不仅要有色相的变化,同时要使色阶及明度的变化与物象形体紧密地结合起来;否则,画面就缺乏分量和生动感。

就整个画面而言,色调所指也有两个方面:其一是称之为明或暗调子;其二是以某一色为主所形成的某一色调。前者是用各种色彩与不同分量的白色相调和,统称为明调;暗调由各色与不同分量的黑色相混合而产生,或者画面各色都带灰的成分,形成灰调子。后者是画面各部分的色彩有某种倾向色的共同因素,而组成统一的色调。如晚霞日落的风景,画面以紫色为主,形成紫色的统调。另外,还有以冷色为主的称冷色调;以暖色为主的称暖色调等。色调的处理,是要根据不同的情节和创作的主题以及画中的情调和意境来确定。因而它的把握与处理更多地带有主观的因素。



图4 暖色、冷色的色相环

如果说，画面注意色彩明度上的黑白灰色阶变化能产生生动、有节奏和自然美的话，那么，注意把握画面色调的统一性，则会产生谐调、平静和完整的美感。

4. 冷色与暖色

色彩的冷暖也称色性。所有的绘画颜料的色相，是可以通过人们的视觉作用于生理和心理上的反应产生冷和暖的感受，从而分出冷色和暖色序列的。在色彩序列中，红、橙、黄等色称暖色类，用这类色会使人联想到具象的阳光、烈火、血液等，从而产生温暖、灼热、兴奋甚至恐怖等抽象的情感反应；青、蓝等为冷色，能使人联想到天空、海洋、青山、夜色等，使人产生深远、清凉、宁静甚至悲哀等情绪反应。着色含有两种色素的颜色，又可称之为中间色，它的冷暖倾向不是十分明显，如绿色、紫色，如若中间色的暖色素占的分量多，则倾向暖调，冷色素多则倾向冷调。除标准色以外的其它色彩的冷暖都是相对而言的，我们只能就其倾向性来为复杂变幻的某一色彩定性。如凡是带有红、橙、黄味的，均倾向于暖色；而带有青、青绿、青紫味的，则倾向于冷色。笼统地说，某一间色和复色是暖和冷，往往欠妥，而只有色与色的邻近对比，才能定论。如紫色在红色系中是冷色，在青色系中则为暖色；红紫是暖色，青紫则是冷色了。但如果将青紫放在青蓝色素中比较，它又有暖色倾向了。所以为某色定性也只有靠对比。

冷暖色的分析在绘画中应用十分广泛且有一定的规律。一般来说，物象受光面是暖的，背光部

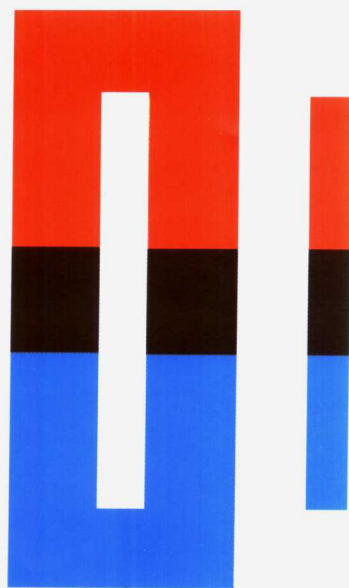


图5 色彩的胀缩感示意图

分的色彩就倾向于冷色；反之受光面冷，则背光面就暖。明和暗的冷暖色都是相对的。就表现空间色而言，远的倾向冷，近的倾向暖；光源本身也有色彩的冷暖差别。如天光在早晚是暖色，中午的光线比早晚要冷些，但比月光要暖。从物体的质感上说，同一色相的物体，表面光亮、质地坚硬的倾向冷，而质地松散、表面粗糙的则倾向暖等等。因此了解冷暖色的变化规律，不仅可以帮助表现物象的立体感、空间感，并能更生动地表现质感，而且运用在创作中，还可以营造情调、意境，强化创作的主题思想。

从色彩的象征意义上来讲，暖色是激越、积极、前进的色彩；冷色是沉静、消极、后退的色彩。在创作中，欲突出主体物则用暖色，而陪景物用冷色；营造欢乐、激越的画面用暖调，表现悲哀、幽怨的情绪，多用冷调。这样就会使画面产生一定的感染力。

冷暖色灵敏、恰当地运用，会使画面产生节奏和变化的美感。冷暖色的变化规律，也正如道家的阴阳学说：有阴必有阳。有暖也必有冷，在运用中需“一张一弛”地来把握。

三、色彩的视幻与错觉

在六个标准色系中，红、橙、黄距离我们的视觉感受上近；绿、青、紫则远，即暖色近冷色远。

同一色相的，纯度和明度高的感觉逼近，纯度和明度低的，也就是说多种颜色混合后的灰色感觉上退远。同样在表现色与色的关系上，对比强烈的感觉要近些；而对比弱的感觉上要远些，这就是色彩相对空间距离上的一种视幻。

就色彩作用在人们视觉而产生的心理感应的分量上说，色调明亮的、倾向暖色的以及对比弱的会产生飘逸或轻浮的“动”的视幻；而色调暗深的、倾向冷色的以及对比强的则会产生凝重或稳定的“静”的视幻（图5）。在人们的视幻中，暖色更易引起燥热；冷色则易产生沉稳。

从面积上讲，同样大小的物体或色块，黑色或暗重色感觉面积要小些（感觉上是收缩）；白色或

明亮色感觉面积要大些（感觉上是膨胀）。这种现象便是由于人视感的错觉造成的。在六色系中，红、橙、黄或带有此类的暖色是膨胀的，青色一类的冷色则是收缩的。

因此，了解并掌握色彩上视幻与错觉的规律，就应在准确地表现客观物象时予以矫正。

以上三个色彩的基本原理，是我们在实践中运用色彩所必须了解和掌握的知识。其中，色相明度和冷暖是色彩表现中的最基本要素。画面色彩的效果就是依靠这些色彩要素的对比、谐调的处理来体现的。对比产生变化，谐调营造统一，变化是统一的前提。在对比中求谐调，即在变化中求统一，是水粉画学习和训练中需要掌握的要领。

第三章 物象色彩的反映和色彩的运用

一、色彩的变化规律

当任何有色物体置于一定的空间里时，都不是孤立的存在。它们的色彩必然与其周围邻近的物体相互依存、联系、影响，而又相互制约，形成复杂的色彩关系。尽管其关系是复杂的，但有其变化规律可循。其变化规律概括起来，就是物体的固有色与条件色的对立统一。

1. 固有色

物体受光线照射后，一部分色光被吸收了，其余部分被反射出来的色光就是物体的固有色。它是物体的基本色相，即人们对物体颜色的通常称谓。如树叶是绿色的；桔子是橙色的等等。物体纯粹的固有色，只有排除其它色光对物体的影响，才能准确地判断。

2. 条件色

指能以改变物体固有色本来相貌的客观条件的颜色。它包括两个方面：一是光源色；二是环境色。两者统称为条件色。

光源可分自然光（天光和阳光）、人造光（灯光）、有色光（有倾向暖色或冷色之分）等。各种光都带有不同的色光特点，如天光偏冷，阳光偏暖；灯光中，白炽灯偏冷，灯泡偏黄，磷光偏绿等等。同一物体在不同的光照下，就会产生不同的色彩反映，尤其是物体的受光部分，色彩的冷暖和色相均倾向于光源色。

光源色的强度，也是物体色彩产生变化的客观因素，强烈的光源会减弱物体固有色的成分，从而加强光源色的倾向，弱光反之。如笼罩在室外天光，特别是在阳光直射下的自然景物的写生中，其画面的色调以及景物的色彩组合，光源色起着决定性的作用。在室内因排除了大量天光直射的因

素，光源色反映在物体受光面的强度，实际上是在减弱。就是说受光方式（即直射或反射）和受光强度的不同，是物体受光面色彩变化的重要因素。

环境色是指一个物体在周围环境对它产生影响后所产生的色彩因素，它使固有色产生更为复杂的色彩变化。环境色一般都处在物体背光的反光部位，光感越强，环境色对物体背暗部位的影响越大，环境色也就越鲜明。

光源色与环境色在明度上的变化是统一的。光感越强，物体受光的色泽明度就高，环境色的反映也就越响亮。而两者在冷暖上的变化则是对立的，光源色暖，环境色冷；反之光源色冷，则环境色就是暖的。

应该说，表现物体色彩上的丰富和微妙的变化，主要体现在环境色的处理上。19世纪法国印象派在色彩表现方面的贡献，其中重要的就是对物象背光部位的环境色上予以充分地肯定。

光源色和环境色对物体固有色影响的大小、强弱还与物体本身的质地有关。一般来说，表面质地光洁平滑的物体，如陶瓷、玻璃器皿、金属等物体，光源色和环境色反映强烈，固有色就相对减弱；而质地松软、表面粗糙的物体，如绒、棉布、木质地、紫砂等，则固有色感觉就强，光源色和环境色相对就弱。

如果说物体的色彩是由固有色、光源色和环境色（即条件色）组成的，那么，它们之间的关系，则是物体的固有色必然受到光源色和环境色即条件色的影响；同时条件色又融于固有色之中，受其制约并带有固有色的因素。它们之间是既对立又统一的关系。

由此概括起来，可以这样认为：

物体受光部位的色彩倾向于光源色加上固有色的浅色调。

明暗交界的中间部位的色彩倾向于固有色。

背光及暗部的色彩倾向于固有色的深色调加上环境色再加上少量亮部的补色或对比色。高光的色彩倾向于光源色。

表现物体受光部位是冷是暖的色彩倾向,应由背光暗部,即环境色彩来决定。环境色彩是暖的,受光色则倾向于冷;环境色若是冷的,受光色则是暖的。当然物体所反映出的具体色彩现象,还要我们去具体地分析和把握。

3. 远近空间色彩变化

明暗变化:物体距我们的位置近,明暗色阶对比强、差别大。距我们远则对比弱、差别小。最远的在明暗上几乎浑然一体。

色相变化:远近不同的色相变化也可称为色彩的透视,是以色彩表现物象,尤其是在风景画中,空间感的体现方面尤为重要。物体距离我们愈远,空气越浓厚,带青、紫色倾向的色光被反射到空间,形成透明的冷色调。同时,色彩的纯度也随着距离的推远而逐步地减弱,形象也逐渐模糊。也有特殊的现象,如朝霞或夕阳时,远景受暖光的笼罩,致使景物倾向暖色调。

这里可概括远近色相变化如下:

	纯度	明度	冷暖
远	低	对比弱	冷
近	高	对比强	暖

二、色彩的对比规律

1. 补色对比

在12色相的关系中,内圈中相对的两色互为补色,如红与绿、黄与紫,青与橙。补色在绘画中应用广泛。物体明与暗的色彩往往是互为补色,如受光面为黄色,背光的暗面带紫色倾向等。补色对比现象,也是人视感在色彩反应上的一种规律。当人的视线注目一种颜色时,同时就产生了潜在的由其相应的补色来平衡的需要。假若红色的周围没有绿色,视感上会产生幻觉出现绿色。这种补色平衡对比原理运用在绘画上,是画面色彩均衡协调的基础。掌握运用这一规律,既可使画面的色彩变得更加丰富鲜明,焕发色彩的魅力,又能使画面的某些主题色域更加突出和强烈,达到一些意外

的效果。如由于绘画材料的局限性,在写生时,也只能有限度地表现自然物象中的某些色彩上的明度和纯度。正确地运用补色规律,会更加贴切于我们强烈的感受,使“局限”缩小到最小的限度。

2. 面积对比

由于我们在色彩感受时存在着视幻和错觉的因素,还由于在补色系中同样面积的色块会产生不均等、协调的因素,适当矫正调整色彩面积上的对比关系,从而达到“对比中求统一”、“和谐中求变化”等艺术法则要求。面积对比也有一定之规,如大面积的绿中点缀小面积的红的补色,正所谓“万绿丛中一点红”,会产生一定的视觉美感。

3. 色彩“四要素”对比

强化色彩“四要素”,即色相、纯度、明度和冷暖色的对比,是画面产生丰富、鲜明、生动的视觉美感的重要手段。色相对比是指有意地去拉开物与物基本的色彩相貌之间的关系;纯度对比指的是在纯度上强调鲜明与灰暗的关系;明度对比是指突出黑白灰的层次变化;冷暖对比指的是在冷暖色上明确其对应关系等。

对比就是对立,是为了色彩的多样,是为了求得色彩上的丰富变化。

三、色彩的调和规律

调和是为了统一整体,是为了色彩的协调。在我国古代画论和民间画诀中,就有关色彩调和方面的论述。调和的规律有以下几个方面。

1. 光源色调和

光源色调和是指光源色相明确,适当地提高明度和纯度,并将其统一“笼罩”于繁杂色彩的物象,尤其是光照部位上,从而达到色彩的和谐。例如,晚昏的夕阳给大自然中所有的物象,包括山峦、树丛、农舍、田野、农夫和天上的云朵罩上浓郁的桔红色。此时,青色的山峦成了紫红色,田野成了玫瑰色,而农夫和农舍均“披上”了桔色的“彩衣”,即使有一些补色倾向的色调,也显得十分和谐,展现出一幅和谐、温暖的乡村暮归色调。

2. 主导色调和

在面画的色彩变化中，以一种颜色为主或占较大面积，而其它色作为配衬或点缀而达到的一种调和。如绿是春的色彩；黄是秋的色调。绿和黄为主导色，隐喻着季节。在画面处理上，尽管有红、桔色或青、紫色的点缀，但并不失之与绿和黄的和谐，由于是点缀或补色的配衬，会使绿或黄更加鲜明。

3. 类似色调和

类似色包括同类色、同种色和邻近色等。由于其同类、同种和邻近，因而在色相、冷暖上比较接近，就容易自然地统一、和谐起来。类似色调和的方法是弱化补色和冷暖对比关系，更强调明度，即色阶的对比变化。运用恰当，会产生柔和、谐调的视觉美感。当然，运用不当，也会出现单调、枯燥而无生气的结果。

4. 灰色调和

用白或黑两色调合纯度高的颜色，或用黑白两色穿插间隔于鲜明的色彩区域之间，减弱或缓冲颜色的纯度和色块与色块之间的“冲突”，从而达到调和。在色彩写生中，复色大量应用的作用，旨在减弱色彩的纯度和对比强度，也能达到一定的和谐。如若把握得当，能使画面产生凝重、典雅的美感，所谓“高级灰调”由此而来。

5. 自然色调和

事实上，在大自然中，许许多多的景物颜色具有一种天然的色彩调和。应该说，这是一种最自然的色彩调和。鸟兽的羽毛、斑纹、昆虫的翼翅，以及各种花木的色泽，既鲜丽又调和，并按一定的规律生成，是不依人的主观臆想而存在的最美的色彩调和。平时应注意记录这些色彩调和的素材，作为应用色彩调和时的参考。

JIN DAO SHI HUI HUI ZHI DAO CONG SHU

第四章 水粉画的技法

水粉画的技法包括两个方面内容：一是观察方法；二是塑造方法。前者是对物体形态的基本认识，属认识方法的问题；后者是对水粉画的工具和材料性能的熟悉和运用，属表现技法的问题。

一、观察方法

如何地表现物象，首先取决于如何地观察物象。所以，端正观察分析色彩的方法，是正确表现物象色彩至关重要的第一步。何为正确的观察方法，对色彩写生而言，概括起来两个字“比较”。写生前的比较要着眼于大处进行整体观察比较；写生的过程便是从整体到局部，局部与局部（从物与物之间到某一个物本身的各个不同面之间）以及物与背景之间等，再从局部到整体的反复循环地观察比较。开始就孤立地、局部地观察，而不是整体观察、分析比较，是色彩写生之大忌。整体的观察是为获得整体的第一印象感受，而第一印象感受是整体把握画面的关键。其印象感受应包括：所要表现的景物是处在何种光线之下、环境之中，整个对象的色彩是倾向暖还是冷，是倾向深还是淡、艳还是灰；主导色调倾向是绿还是红，是紫还是黄等，并要把光源色、固有色和环境色联合起来一起观察，寻找出它们之间的相互关系，并纳入色彩中的“四要素”中去比较，具体如下：

1. 比较色相

在物与物之间、物与背景之间，以及类似物、相同物的色彩中，区别出它们各自的倾向并比较纯度，通过分析，准确定位出大面积色彩中恰当的艳灰关系。

2. 比较明度

从整体画面来讲，定调：是深还是浅，是亮还

是暗，并将物与物、物与背景之间依次排列出黑白的层次来。

3. 比较冷暖

先着眼于物体的背光部，分析出冷或暖，再推向物体的受光部，分出冷暖色秩序来，做到心中有数。

4. 比较主次

确定画中的主体物，并依次排列出从主要到次要的次序来。主体物作为下一步重点塑造的对象，以形成画面的主题中心或趣味中心。

整体地观察比较，其中之一是要把所表现的复杂的对象作总的次序排列。在色彩表现上形成先入为主的某种意识，毕竟绘画不是照相，无需照搬自然。绘画是从某种角度出发，有意识地去概括、提炼对象，而不是被动地抄袭对象。

观察的方法及其角度，直接影响着表现的手法。而“即定”的表现手法又作用或影响着观察方法和角度，如西方绘画的传统是通过写生对物象的体面关系进行分析比较，来进一步表现其明暗、色彩、体积和空间感的，观察方法是一个视角，并在空间透视表现上成一个焦点。而中国画则主要是通过点、线、面，用皴、擦、泼、染等手法来表现物象的神情、气韵以及浑厚、起伏感的。观察方法则是“搜尽奇峰打腹稿”，并在画面上成散点透视，以构成可游、可居、可赏的意境。因此，如何地表现物象，其观察方法起着不可忽视的重要作用。

二、表现技法

表现技法包括调色方法、用笔方法、着色方法和作画方法等几个方面：

1. 调色方法

主要的调色方法包括混合、并置和重叠三种方法。

(1) 混合的方法

用一支笔同时蘸取两种以上的颜色，在调色盘上混合，调和出画面所需要的色相，称之为“盘中混合”；在画纸上着色后，乘其未干，再着上另一块不同的颜色，然后用笔将这两块色相混，这称之为“纸上混合”；一支笔上同时蘸有两种以上颜色未经混合而直接涂到画面上，从而产生两种以上有变化的彩色，称之为“笔上混合”。其中第一种“盘中混合”较易掌握，且色相明确，效果直观，是最为常用的方法。

(2) 并置的方法

欲画某一色相的颜色，将该色相所含的所有颜色成分，不经混合而直接一笔笔并置于画面上，使人在远看时通过人的视觉将其“混合”，产生某一色相的感觉，似电脑绘画中的色点混合效果。如用红与蓝并置，远看使人产生紫的感觉；蓝与黄并置，远看则使人产生绿的感觉等。法国19世纪以修拉为代表的“点彩派”，就是运用这种方法。这种方法表现物体的特点是色彩透明丰富，有空透感，不易浑浊等。

(3) 重叠的方法

分“罩”和“压”两种。前者是在干透的原底层颜色上，罩上薄薄的另一种较透明的颜色，使底色透出，产生新的色相。用此方法注意两点：一是原底色一定要干透，其次是罩上去的颜色要薄，并轻轻地一次完成，切忌反复拖拉，否则就会使底色泛出，浑浊而不透明。后者是用较厚而干的颜色压在原有的底色上，压时注意不要完全覆盖底色，部分露出的底色与新压上的颜色交叉混合出新的色相，生动而丰富。这种方法一般只适合于干画法。

2. 用笔方法

水粉画写生的用笔要根据客观物象的体面、质量以及空间层次等关系来运行。尤其是在深入塑造阶段，如果用笔得法，其中笔调所形成的节奏感和韵律感，可创造一定的画意，从而增强画面的艺术感染力。水粉画尤其不宜反复，更不能“磨磨



图6 摆

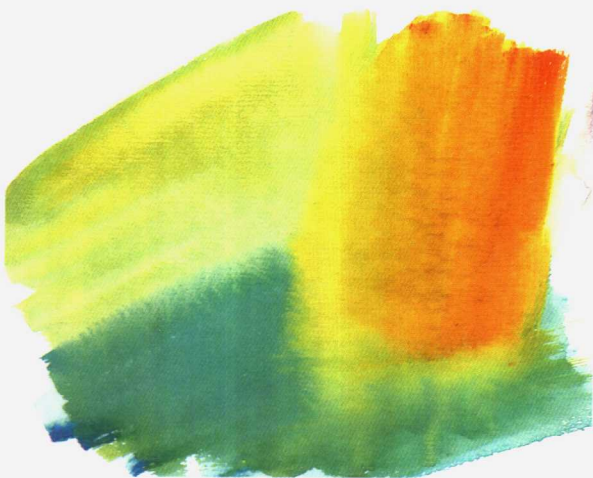


图7 刷

蹭蹭”，用笔上的“腻”是水粉画之大忌。

笔在画面运行出现的笔痕称为笔触，常用的有以下几种：

(1) 摆

用扁头笔将颜色调和后，一笔一笔有力地摆在画面上，笔触明显肯定，一笔一个色调块面，是塑造近景、主体物形体常用的笔法。这种方法是一种干画法，类似油画技法（图6）。

(2) 刷

蘸在笔上色水较稀但要饱满，在画纸上涂抹，笔触成片状，用来表现诸如背景、天空、原野、远山等大面积较单纯的色彩（图7）。

(3) 点

笔尖触纸，面积小为点，大则为色块，这种用笔，常用来画物体的高光和物体某些色彩细节。“点彩派”均用此种方法来组织画面色彩（图8）。



图8 点

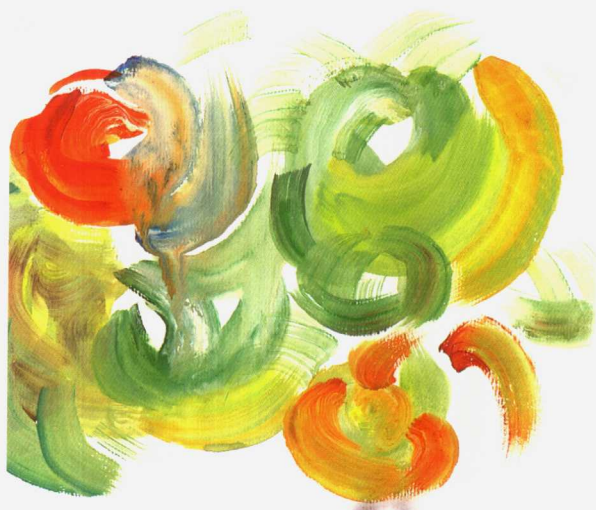


图9 凝



图10 擦

(4) 凝

在运笔过程中，有力并使笔的运作成旋转角度，即下笔用力，转动提笔，体现塑造上的深刻、坚实并在笔触上丰富多样。似中国水墨画中的“积墨”和“力透纸背”（图9）。



图11 拖拉



图12 洗

(5) 擦

分干擦和湿擦。干擦时，笔上颜色少而干厚，在画面上根据需要轻轻揉擦，与原底色虚实相济，有机地融合成新的色相。湿擦是在颜色未在纸上干透时，快速在纸上上下擦动，使颜色和笔触无明显过渡和分界。这种方法笔触不规则、发毛。常用以表现草地、树干、山石、泥土和松软的质地，如棉布等（图10）。

(6) 拖拉

笔端在画面上呈松弛的带状游动，笔触轻流畅、自如，但在运笔时要注意轻重、虚实、粗细的差别（图11）。

(7) 洗

用笔蘸清水洗去画面中的某些局部的颜色，使其露出部分已被纸吸凝住的透明的底色，也是