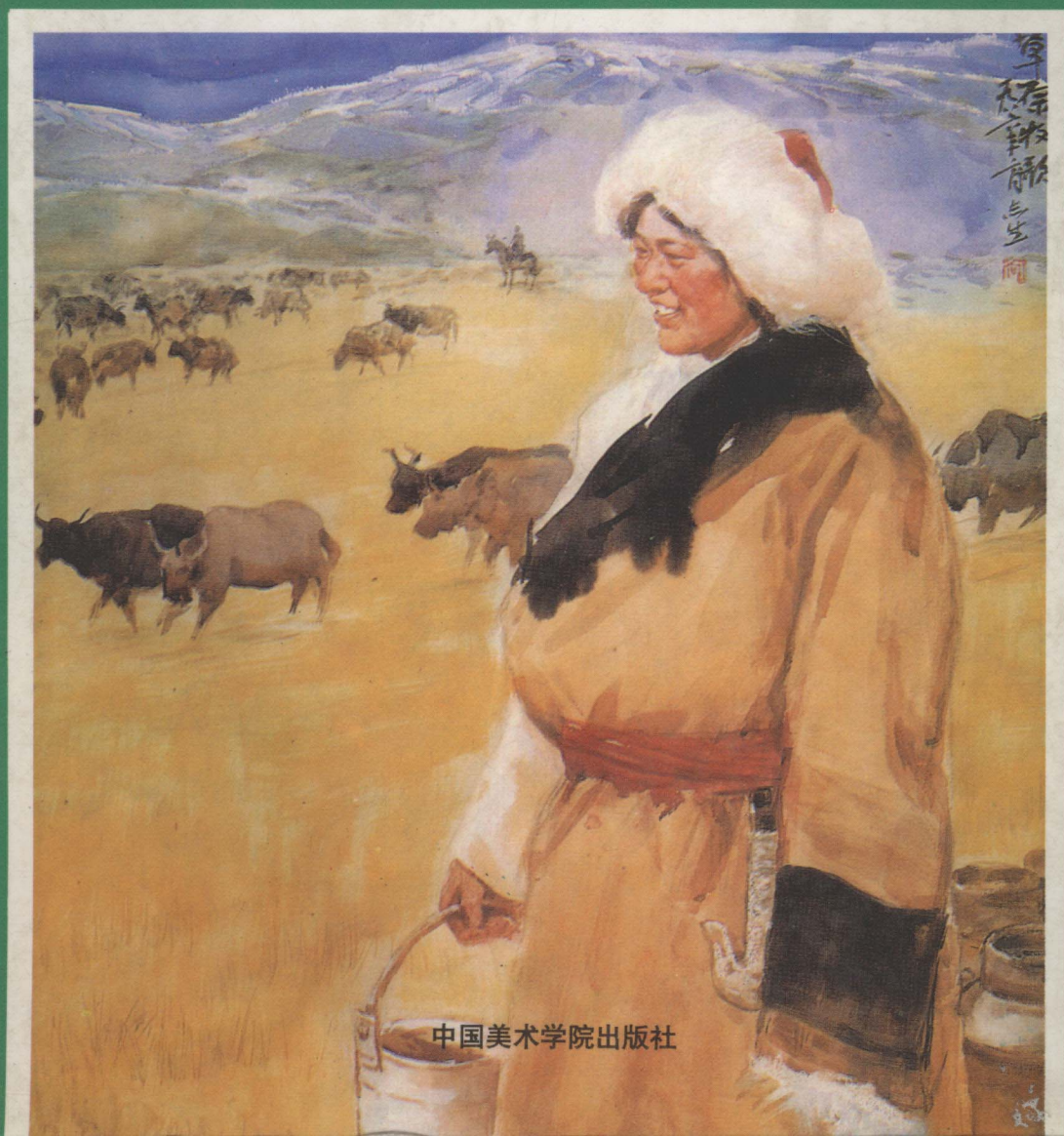


美 / 术 / 教 / 材 / 丛 / 书

THE ART OF WATERCOLOURS
IN LANDSCAPE AND FIGURE

风景人物 水彩画艺术

何志生著



中国美术学院出版社

美术基础技法教材丛书

THE ART OF WATERCOLOURS IN LANDSCAPE AND FIGURE

风景
人物

水彩画艺术

何志生 著

THE ART OF WATERCOLOURS

IN LANDSCAPE AND FIGURE



中国美术学院出版社

- 图片摄影：范 励
- 责任编辑：吴启亚
- 封面设计：卢少夫
- 版式设计：吴启亚
- 整理誊写：沈野莉

(浙) 新登字第 11 号

■ 风景
人物 水彩画艺术

■ 何志生 著

- 中国美术学院出版社出版
- 杭州云轩印刷有限公司印刷
- 新华书店经销
- 开本 787×1092 毫米 16 开 印张 5
- 彩图 91 幅 字数 22 千字 印数 10001 - 18000 册
- 1995 年 5 月第一版 1996 年 4 月第 2 次印刷

■ ISBN 7-81019-399-6/J · 339

■ 定价：20.00 元

目 录

一、 水彩画的特性 (1)

二、 色彩 (2)

1. 色彩的观察
2. 色彩的调配
3. 色彩的表现

三、 水彩画的基本技法 (7)

1. 干画法
2. 湿画法
3. 干湿并画法
4. 其他技法

四、 风景水彩画艺术 (11)

1. 风景画写生的方法步骤
2. 树、水、建筑、云的画法

五、 人物水彩画艺术 (17)

1. 人物画写生的方法步骤
2. 眼、鼻、嘴、眉、耳、发的画法
3. 画水彩人物应注意的几个问题
4. 画生活速写

后 记 (23)

图 录

水彩画优秀作品欣赏

一、 水彩画的特性

水彩画的水色相融，所产生的清新、明丽、润湿、韵致的艺术效果，是水彩画有别于其他画种的独具特性。

水彩画，可以说是水上作业。它借助水的可溶、透明、流动、渗化等特性与色相融，产生绚丽多姿的艺术境界：或明丽潇洒、或虚远空灵、或淋漓酣畅、或气韵生动，给人以无穷的遐想与美的享受。

水彩画还是以见水见色为好。各种艺术均有其独特的专业特性，而任何借鉴与创新，还是应从其自身的专业特性去发展为宜。这样才有其自身的鲜明形象和独特的艺术语言。

水彩是普及的画种又是高级的画种，是极易掌握的而又难度很大。若能将水分、色彩、时间、运笔四者结合得相契无间，当会产生诱人的艺术效果。

水彩画明快、流畅的效果，常常是通过概括处理而获得的；它的透明性也是以水蘸色通常在白的纸上作画而获得的，故概括性、透明性是水彩画的重要特点。

水彩画的技法和它追求的审美情趣，与我国传统绘画中大写意颇为相似；它讲究以简驭繁、水色交融、虚实相生、气韵生动的艺术情趣。因此，它为我国广大人民群众所喜爱。

“艺术总根于情”，一切艺术技巧都是为了表现作者对生活的炽烈的情致和爱心。没有情致的作品是苍白的、也是没有生命的。

了解特性，是为了便于掌握它。正如驯马，如不摸到马的脾气，是很难驾御好的。

二、色彩

色彩是绘画表现的重要语言，是“先声夺人”，打动观众的首要因素。

自然界不仅千姿百态，而且绚丽多采。要真实而绚丽地反映这个世界，必须掌握色彩的造型规律。

色彩可以抒发感情、烘托气氛，可以鲜明生动地刻画形象、反映生活。色彩给黑白世界增添光彩。

对初学者来说，如何观察和识别色彩，这是在写生过程中碰到的首要问题。有“看得出才画得出”的说法，这说明观察识别色彩的重要性。现就色彩的观察、调配、表现分述如下。

1. 色彩的观察

如何观察色彩呢？简言之，就是要整体地、有比较地去观察色彩。

所谓整体，就是首先要看景物大的色彩倾向，是那儿块大的色彩组合而成的？同时把对象各个局部色彩，置于统一的整体中来进行比较，以确定局部色彩在整体中的位置和关系。譬如画天，如果孤立地看，就很难确定天的色彩倾向，好像偏蓝、好像偏黄、又好像偏紫了。如果我们将天、水、远景、中景、近景相联系地一起来观察，就不难找出天的色彩倾向了。这个方法，又叫“打圈子”的观察方法。

观察是能动的。感觉给思维提供了原料，思维即对这些原料进行归纳和加工，使之条理化——用黑白灰来统驭画面，使我们的眼睛从更多的色层中解放出来。黑与白是强烈对比的两极。灰色

起过渡的调和作用。灰色的色层是众多的，我们用深灰、中灰、浅灰来概括就行了。作画不可极尽物象，艺术总是要讲概括、提炼的。

从色彩的明度中，我们可归纳成对比与调和两大基本色调。在对比色调中，可分为白围黑、黑围白、灰围黑白三个色调；在调和调中可分为白围灰、黑围灰、灰围浅黑、浅灰。对比调画面的色块间充满着不同的明暗、冷暖，大小、轻重的对比，色彩强烈、动荡、刺激，但有时候主调却不很明显。调和调色块间明暗对比反差较弱，色彩的大倾向也比较明显，画面蕴含着宁静、含蓄、内在的美。

色调，指画面统一的色彩倾向。色调的主要因素是光源，光源的色相强弱、冷暖，决定了画面基本调子的色相强弱、冷暖等关系。

试以风景写生为例：

早晨——太阳初升，光照朦胧，一切景物无不笼罩着淡淡的暖黄色，此谓暖而亮的灰色调也。

(图 1)

中午——蓝天白云，光照强烈，乃亮丽的对比色调也。 (图 2)

傍晚——落日熔金，空气沉郁，乃带橙紫色的暖灰调也。 (图 3)

夜晚——整个宇宙统一在蓝灰色的色调之中，图中是利用一张蓝灰书面纸画成的，而日光偏冷，室内电灯光偏黄。 (图 4)

色彩写生，着意感受并找出基本色调，画面才有一个统一的整体感，色调或黄或紫、或冷或暖、或对比或调和，基本调子抓住了，全画的精神也掌握住了，整体效果地呈现出来了。同时，画面上的每一块颜色都不是孤立存在的，它既受光源色的影响，也受周围邻色的影响，故画面上要体现色块与色块之间的关系。画色彩，实际上也是在画关系。

色调除了自然界本身因春、夏、秋、冬四季和阴、晴、雨、雾等的变化，而呈现出不同的色调外，又与作者主观的感情有关，可以说一切色调无不带有作者主观感情的色彩。

如四季：

春——大地春回，万物复苏，鹅黄嫩绿，大地充满着勃勃生机。 (图 5)

夏——蓝天白云，阳光灿烂，浓荫如盖，景色浓郁、沉重。 (图 6)

秋——天高云淡，稻翻金浪，枫叶如火，色彩富丽辉煌，为写生的黄金季节。 (图 7)

冬——瑞雪纷飞，银装素裹，大地如睡，远景虚远迷茫，近景黑白对比强烈。 (图 8)

阴天的调子谐和统一、晴天的调子对比强烈、雨天地面上湿润倒影恍动、雾天景物皆笼上一层薄薄的面纱。 (图 9、10、11、12。)

印象、意象、形象、感觉、感受、感情均反映在作者的形象思维过程中。一切艺术品莫不“有感而发”，莫不笼罩作者感情的色彩。在我国古代的诗歌中，这种例子也不鲜见，如杜诗的：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，苏轼的“天外黑风吹海立”，孟浩然的“江清目近人”，以及现代的毛泽东的诗“苍山如海，残阳如血”等，都赋予景物多么强烈的感情色彩呵！

光与色是互为条件的。光作用于色而引起色的变化，故在写生中确立条件色的观念颇为重要，不然看不出色彩，也会画不出色彩来。

掌握条件色的正确方法是：把固有色、光源色、环境色三者作为一个整体来进行观察、比较，方能看出物象的色光变化和它们之间的关系。 (图 13)

固有色：——阴天，在光源处于平光状态下，我们看到的是物体本身的色彩。

光源色：——光源是有着不同颜色的，如晴天早上的阳光偏黄，傍晚的阳光偏橙偏紫；光源是色彩变化的重要条件。在光与色的关系中，严格讲：没有光就没有色。这说明光作用于色的关

系颇大，试以舞台灯光为例，黄色的灯光射在蓝色的衣服上，就是蓝+黄=绿色了；如果是红的灯光射在蓝色的衣服上，那么就是蓝+红=紫色了。

环境色：——物体受环境反射影响的颜色，因为是影响，故环境色对物体固有色的影响不及光源色影响显著。如一个人立在红旗的旁边，他的衣服暗部受红色的影响；如一个人立于阳光下的黄土地上，他的裤脚则受黄色土地的影响。

对色彩感觉的敏锐程度虽因人而异，但与艺术实践的长短有关。艺术实践长，其敏锐程度当比初学者要强得多。色彩识别能力的提高除了多比较、多实践是别无他法的。

在进行整体观察训练时，必须克服两个习惯性：一个是看一点画一点的局部观察习惯；一个是固有色的观念。

树立整体观察、比较意识，克服看一点画一点局部观察习惯，是掌握色彩造型重要的一环；如果不改变局部观察习惯，不但画不准对象色彩，而且也会影响将来的发展。

固有色观念是本能的，也是多年形成的。只看色彩明暗变化，不懂得光作用于色，光色互为条件的原理，所以看蓝色的衣服时，只知道蓝色衣服上明暗变化，没有看到光的色彩投射到蓝色衣服上所呈现的色相、冷暖、纯度的变化。因为固有色观念是多年形成的，所以得认真加以克服；不改变这个顽固的观念，不但画不准色彩，也影响其进步和发展。

画局部色彩时，也要时时联系整体，整体观察须贯串一幅画的始终。

2. 色彩的调配

看得出颜色是一回事，要调出看到的颜色又是另一回事。眼高手低的现象，虽始终存在，但对一个具有长期艺术实践经验的画家来说，应该做到眼手之间的差距逐渐缩小，可要真正做到眼手相应，随意挥洒皆成“文章”也实非易事。

画色彩固然要靠感觉，但也有赖于对色彩基本知识的理解与运用。下面就来谈谈色彩的基本知识。

原色——又称第一次色，用以调配其他颜色的母色：即红、黄、蓝称为三原色。

间色——两种原色相混，称为间色，又名第二次色。如：红+黄=橙，蓝+黄=绿，红+蓝=紫。但因其相加的比重不同，又会产生多种的橙色、绿色和紫色。

复色——三种或三种以上的颜色相混统称为复色。从视觉感受来说，复色不及原色和间色强烈，但复色能起到调和作用。我们所见到的大自然的颜色都系复色。如果我们做色彩相混的试验，就不难看出，颜色相混越多，其明度和纯度越会相递减弱。（图 14）

补色——亦称余色，即一种原色和另两种原色合成的间色，互称为补色。如绿与红、黄与紫、橙与蓝。补色的特点是：互为补色的颜色并置，对比就十分强烈。懂得补色对比的原理，对用色十分重要，如欲取得画面某种强烈鲜艳的效果，你就心中有数了。（图 15）

色相——指色彩的相貌。

色性——指色彩的冷暖。

色度——指色彩的明暗度。

纯度——指色彩的饱和度。

为了获得色彩调配的知识，初学者最好多做调色方面的练习。用两种或两种以上的颜色相混合，并逐步改变它们的比例关系。这种练习在白纸上进行，更易于掌握许多丰富色彩是如何调出来的道理。

色彩的种类虽然很多，但根据自然界各种颜色在人们心理上引起的反应和感觉，基本上可以分为冷暖两大类。如人们看到红色或黄色，便联想到火光和太阳，给人以温暖的感觉，故称为暖色；如看到蓝色和紫色，便联想到海洋和冰雪，给人以寒冷的感觉，故称为冷色。凡接近红色和黄色的称为暖色系统。如熟褐、赭石、土黄等，均属于暖色系统。凡接近蓝色和紫色的，称为冷色系统；绿色也可纳入冷色系统。在人的心理感觉上，暖色是向前跑的，冷色是向后退的。我们懂得色彩冷暖的特性，在作画面上凸出来凹进去的空间处理时，就能做到胸有成竹。你要画远景的山峦，你就多用冷色把它推向后面去；你要画近景的房舍和堤岸时，就多用暖色把它拉出来。即使是一幅蓝紫色的冷色调画面，近处与远处相比较，近处的冷色总是含暖色要多一些。（图 16）

颜色的冷暖，也是相比较而言的。如红色系统的朱红，就比玫瑰红要暖；中黄比柠檬黄要暖。蓝色系统中，群青或深蓝比普蓝要暖些。同性色相调，不会改变色性；异性色相调，如红调蓝，黄调蓝，其色性就会改变。同性色相调不易脏，异性色相调易灰也易脏。但很多美丽的灰色，都是异性色相调而产生的。要取得这种效果，那就要靠多实践去积累经验，掌握色彩调配的分寸。

水彩画是以水作调和剂，水的多少对色彩的明暗、浓淡关系极大。水多了，浓度和纯度则相对减弱；欲取得灿烂鲜明的色彩效果，则用水要少。一般作画开始时，因为要铺大面，水分要适当地多一些；但进行具体塑造时，水则宜少。调色不宜调得太匀太熟，特别是画近景最好用含少量水的笔蘸色，稍微在调色盘中拍两下，就可以摆到画面上去了。有的画家，需要蘸色直接在画面上调，方能取得色彩鲜艳丰富的效果。

水彩画也有湿时重而鲜艳，干后淡而灰的特性，故在铺色时，要相对地比对象要重一些、鲜一些，干后就会获得恰到好处的效果。如果开始时太接近物象，干后则往往显得苍白无力。特别是在湿的纸上作画，颜色则更需浓而艳，干后方能取得预想的效果。（图 17）

3. 色彩的表现

如何使用色彩？是关系如何发挥色彩的绚丽多姿，去打动观众的问题。

根据对物象的感受，首先要对画面的色调作一个总的设计；而这个总的设计，也是根据物象具体色彩和作者的主观感受概括出来的。然后考虑用那几种颜色来组合画面，以取得画面的对比与谐调。

如何表现？扼要地讲，就是：调色不宜太熟，根据结构运笔，笔笔有情。

色彩依附于形。色彩只有贴近形，表现了物象的形质，方能放射出光彩。以形、色、神相结合的色彩训练，是进行色彩训练的基本要求。其难度也在此：即一笔下去，不但要求色感、形体结构、质感准确，而且要表现出对象的情趣和神态。

暖色、纯色、浓色都是向前跑的，而冷色、复色、淡色都是往后退的。在表现物象时，要充分运用前抢后退的原理，使方寸之距有千里之遥。而刷、扫、拖、摆的用笔，所产生的效果都不一样。

刷——用水较多较匀来回地在画面上摆动，留笔痕少，则有均匀虚远的效果。画笔一般用来画无云的天空、空濛的远山、平静的水面和漠漠的平林等。

扫——用枯笔在已干的色层上扫掠而过，产生枯涩、松沙的效果。扫笔用笔要急速，慢则凝滞、呆板。常常在扫掠而过的飞白处，透出底层的颜色，用于画枯涩的岩石，枯黄的草地和苍老的树干等等。

拖——拖笔多用于画偃卧的树枝，近处的波纹，以及流畅的树的投影等等。拖笔蘸水要少，行笔疾速转动，使之既流畅而又有健劲之感。

摆——多用于画近景，即笔与笔之间界限分明，不取渗化效果，而取前抢鲜明的对比效果。

色彩表现除了注意基本色调外，还要识别每个具体物象是那几种颜色调配而呈现出来的。要求得准确的色彩，还有一个试笔的方法，这就是将调色盘中的颜色调得与对象大体相似之后，可先试摆一笔到画面上，与周围的颜色比较一下，看看是否相符、是否正确；如不正确，再调以其他色，直到符合为止。因为调色盘中调好的颜色，常常会与画面的颜色相差一节的。

色彩的表现又与作者的个性、气质、审美情趣有关。有的喜欢粗犷、强烈，有的喜欢细腻、淡远，有的喜欢豪放，有的喜欢严谨。而采用的表现技法，又常常是会因人而异的。就色彩感觉而言，每个人也不尽相同，即使画同一对象，有的画得偏暖一些，有的画得偏冷一些，只要画面大关系与感觉对头就可以了。这方面不能强求一律。

色彩表现，抓住物象的色感和它们之间的关系是首要的。为了训练抓色彩的大关系，可以抽一段时间进行多画小张的方法，专门进行抓大关系的训练，这时对形略微放松点是可以的。因为初学者，常常为了表现物象形体的素描关系，而丢掉了色感和忘记了用色彩去塑造物象的主要要求。

三、 水彩画的基本技法

水彩画技法是多种多样的，常常因人而异，并随时代发展而发展。

当今中国水彩画坛，风格多样，技法纷呈，各尽其妙，难以一一列举。今就水彩画常用的基本技法作如下分述。

1. 干画法

① 干画法——即重叠法，又称逐层加色法。待一遍颜色干后，利用水彩透明的特点再逐层加上去，使之呈现单纯、明快、简练、概括的艺术效果。此法水分不受时间限制，可以从容不迫地层层相加，稳步控制。这是一种古老而又成熟的技法，也是水彩画基础教学所广泛采用的一种技法。它的优点是：造型结实，表现稳定充分，适宜于表现定形的建筑、桥梁、舟车等。它的缺点是不易生动。（图 18、19。）

② 平涂法——是干画法之一种，它以少量水调色，待干后再层层相加，各色块之间，界限分明。它形体谨严清晰，色彩强烈明快，但不利于水色渗化。这种技法适宜表现建筑物和石砌的地基、墙壁、堤岸、石级等。它的要求是：干后相加，第二遍须用透明色，水分不可太多，色不可太厚。（图 6）

③ 并置法——又称并列，它不是干后重叠，而是一色干后再并列另一色，如前色未干则作间隔并列，使之互不渗化。在描绘色块时可平涂，也可湿叠连接。这种技法适宜于表现色块对比强烈，各部分色彩差别较大的对象。一般用于表现明显而强烈的近景。由于并置法适宜于表现简

练、对比强烈、分割明确及平面化的主题，多为现代画家所采用。

④ 点彩法——包括并列点彩和干后重叠点彩，两者都是利用视觉调配来获得色彩效果。干后重叠点彩，大都用于部分加工；而并列点彩可作部分使用，也为作整幅绘制。它彩度高，既鲜明耀眼，又朦胧多姿。印象派画家莫奈、西涅克、毕沙罗和后期印象派画家梵高的水彩画多用此法。

2. 湿画法

湿画法——是一种最能发挥水彩画水色淋漓效果的画法。

湿画法，包括湿时重叠、衔接与湿纸等方法。湿时重叠，易取得柔润、浑然之效；湿时衔接，能产生浸润、渗化、自然之效。如画妇女与儿童的肖像，以及画圆浑的物体与水果等，都可取此法。

湿纸法，适宜于表现雨中之景，以取得朦胧含蓄、虚远的效果。而湿画法所产生的艺术效果，很近似我国传统绘画中的泼墨写意。（图 20）

在湿的纸上作画，由于笔触强度减弱，水色相混，能产生一种朦胧韵致之美。它宜于烘托气氛，要求趁湿作画，一气呵成，可表现作者即兴之情意。它活泼生动，淋漓新鲜，迷离虚远，似真似幻，常常带给观众以寥廓深远的联想与无穷无尽的情味。（图 21）

湿画法，可以采用纸面刷水，或以纸浸水。户外写生，以纸面刷水居多，即用大号底纹笔蘸清水从上往下刷，纸的上方因先画则刷水要少，纸的下端后画则刷水稍多。待从远景画到近景时，纸的下端仍有潮味，此时作色就能取得柔润、韵致的效果。在湿的纸上作画，用色要浓重饱和，如颜色不浓厚，干后则苍白无力，灰淡而没有精神，因为水彩颜色性能有湿时重而鲜，干时灰而淡的特性。

湿画法，若发现后画的地方纸已干了，欲取得韵致渗化的效果，仍可用底纹笔蘸清水湿纸，需潮时作画，方能取得同样的效果。图 22 藏民的皮帽边沿就是用此法画成的。

湿画法因要趁湿作画，工作起来比较紧张，需在作画前作出对画面如何处理：先画什么，后画什么，应有一个周密考虑，做到心中有数。只有这样方能纵横捭阖，随意挥洒，临阵不乱，一气呵成。

3. 干湿并画法

水彩画的基本技法虽有干、湿两种，但在完成一张作品的同时，常常是干湿二法并用。一般先用湿画法控制住画面总的气氛和情调，然后常用干画法把画面上主要而具体的景物或人刻画出来，这样的画面往往有虚有实，虚实相得益彰，乃成妙境。如图 23、24、25 都是用干湿并用法来完成的。

4. 其他技法

随着时代的发展与生活的多姿多采，画家为要表现自己对某一事物的特殊感受，往往采取相应的多种多样的技法，从而大大丰富并拓宽了水彩画的表现力。常见的有如下几种技法。

① 喷水法——用喷枪或简易的喷咀在未干的底色上喷水，产生一种朦胧虚远的效果。喷水时，画面最好平放，与喷水器不可距离太近。如画板直放，水滴容易流淌，混成一片；距离太近，又易产生水滴大小不匀，作画不易讨巧。在适当的距离喷出细雨浓雾般的水分在纸上，可产生一种均匀的肌理效果。如《华夏魂》一画中的蹲狮，就是采用了喷水法。喷水可以全面喷，也可以遮挡对某一局部喷。（图 26）

② 蜡笔法——蜡与水色不相融，在暗色的底上表现亮的电杆、树枝等均可用蜡笔画出亮部的线或面。《风雪夜归人》一画近处积雪的岩石与远处积雪的树枝，都是在上色前用蜡笔划出来的，特别是画中大面积的石头，为了取得石的肌理效果，一般用蜡笔轻轻地在纸面上滚过，再上颜色，这样岩石就会呈现出斑驳的肌理效果。（图 27）

③ 洒盐法——是指在未干的底色上洒盐使画面呈现美丽的斑点和肌理的效果。一般多用于表现瑞雪纷飞的景致。斑点形状的大小、聚散，随作者的意图所控制。当盐开始洒在纸上，因其在画面上尚未溶化，斑点效果不能立即显露出来，直至被水溶化后，方能展其真容。而底色水多则色浅，形成的斑纹大而模糊，欲取得斑点小而清晰，必须在水少而色浓的底色上进行才好。（图 28）

④ 刀刮法——一般利用刀尖或刀头背面在干湿不同的有色底上刮出痕迹。这样刮出的线条明亮挺健，多用于剔出逆光物体的亮边和浪花上。湿纸上刮出的线条柔和厚重，多用于暗部的树枝、树干，植物的硬茎，以及桅杆、篱笆等。除了刀刮之外，用笔杆在有色的底子上画线，也会取得自然、生动的效果。（图 29）

⑤ 砂皮擦法——须在干的纸上进行。作好的画，如果某部分感觉太浓了，可用砂皮轻轻地在纸上来回擦几下，则可以减低色彩的浓度。如果要表现古旧而受风霜剥蚀的题材，可以在画好的画上用砂皮擦，使画面呈现斑驳、陈旧的效果。如《家》一画，为了表现家的荣衰，就采用了砂皮擦的办法。（图 30）

⑥ 洗刮法——为了表现江对面山崖虚远的质地，可采用远山薄涂，趁未干时把某些跳到前面来的重色洗掉，然后用刀刮出山崖的结构形态，使远处山崖有一种既虚远又重实的感觉。（图 31）

⑦ 吸法——用洗净的羊毫笔，趁铺上的色层未干之际，用笔吸出底色欲亮的面或线。在画妇女或小孩头像的时候，当底层颜色铺好，并用洗净的笔轻轻地吸出鼻头上的高光和两颧上的亮部，这样吸出的亮面往往柔和而不生硬，可表现出丰润稚嫩的皮肤感觉。江河湖泊常常有波光闪动的白线，用吸的方法也能划出闪动的白线。除用笔吸水外，还可用宣纸、海绵吸去画面不需要的颜色。（图 32）

⑧ 洗法——如果你觉得某些部位画得太跳、太鲜，可以用清水洗一下，使其虚远过去；如果你觉得某一部分画得不满意，还可以洗掉重画。而洗过的地方，往往有一种统一柔和的感觉。

《婴儿》一画，原来头发与额部交界处画硬了，洗掉重画，即得到发际浑接自然的效果。（图33）画树丛中的树干，洗出的树干就比留出的树干自然、柔润。但采用洗的方法，最好在厚而坚实的纸面上进行。

⑨ 洗刷法——画坏了的纸，如纸纹粗厚又坚实可不必丢掉，可以洗刷干净后重画。经过板刷刷过的纸面，更加粗糙了，是表现老人粗皱皮肤的佳品。《乌毡帽》这幅老人像，就是在一张画坏了的粗纸上经过洗刷后重画的。未经洗刷的纸，未必有这样的效果。老人脸上亮部的色彩，都是洗刷后存留下来的，显得统一、自然。（图34）

水彩画其他特殊的技法还很多，如加油性物质、掺浆糊、遮挡底层、印贴、滴水、掺沙等等。对于这些特殊技法，我们应采取兼收并蓄的态度，借以丰富自己的表现力。但对初学者来说，首先应掌握干湿两种基本技法，其他诸种技法，都是作者基于自己的感觉与现实生活表现的需求而引发出来的。这里就不一一列举了。

四、 风景水彩画艺术

登山情满于山，观海意溢于海，一切景语皆情语也。

祖国大地，无山不美，无水不秀，只有作者笔下倾注了热爱祖国的感情，方能以情去打动观众。

以景写情，情景交融之作，方为上乘。

一幅好的风景画，不但引人入胜，给人以美的享受，还能激发人们热爱自然、热爱生活、热爱祖国的感情。

风景与静物相比，前者具有视野广阔、内容庞杂、光色多变、层次深远的特点；因此，它尤尚取舍、概括、去芜存菁。

我国传统绘画，无不“但求简约，不尚琐碎”。画梅花，只取折枝；画荷花，只取一花一苞一叶；画兰，寥寥数笔；画竹，取竹身一段，几笔枝叶即可。中国传统戏剧中有：“三五步走遍天下，七八人百万雄师”的简炼处理手法，观众不但深信不疑，还拍手叫好。

风景画贵有意境，是作品灵魂之所在。意者情意也，景者自然界之境界也，寓情于景，情景交融，意境乃生。中国水彩画应有东方意境和民族的审美情趣。（图 35）

选景的过程是观察、比较、筛选的过程，和选择、归纳、提炼的过程一样，也是对客观物象根据主观意趣与美的法则适当安排的过程。对初学者来说，选景场面不宜过大过杂，视平线也不宜过高，最好选取较简单的物象描写，有时选取景物一角，也能得小中见大之功效。

“触目横斜千万朵，赏心只有二三枝”，即言对景写生应懂得取、舍二字。如何取舍，也包含作者的艺术修养问题。江山如画，即言江山不如画美；作为艺术作品的绘画，应该比自然景物更集中、更强烈、更美。

1. 风景画写生的方法步骤

以图 36 中的四幅为例，试作分析。

1. 起稿铺大体色，首先摆好天、水、远山、投影及近岸的色彩关系。
2. 画中景绿洲及投影，画近树及近岸的几笔应用较重的暖色。
3. 具体刻画小船、近树、近岸的形象。
4. 调整完成。

为了进一步懂得并掌握风景画的方法步骤，现先就构图等四个问题，详述如下。

构 图

对景写生，需静观默察，驰骋想象，情与景会，默识于心；当印象上升为意象而朦朦胧胧浮现纸面的时候，便用铅笔淡淡地定下形象的位置。

前人作画“面纸三日”，即言寻找最佳构图的苦心经营，方能“匠心独运”。观察自然，在于发现美。别人不能表现的，我们要想、要表现。这一点吴冠中先生是作得颇为突出的，故他画的题材常常与人不同。

前人画树要绕树三周，一个是寻找最佳表现角度，一个是理解树之特质与生长规律；有了理解和研究，方能放笔直取，下笔果断。

构图是传达主题思想的手段，其主要职能是要寻找一个完美的形式来表现作者强烈的感情。

画家应该是对象的主人，操取舍之大权的主人。凡与主题画意有关系者取之，无关系者弃之。即使有了好的形象，还须通过宾主、虚实、均衡、照应、开合、参差等手段进行组合，无组合意识的画家，是盲目的画家。

构图布局，应以取势第一；布局有气有势，方能先声夺人。

画风景由于视野广阔深远、景物庞杂，在取景时要懂得一个舍字，同时要注意画面空间透视的关系。

构图取景，最好有远、中、近三个层次。有层次，才能在平面的纸上，显示空间透视的特点。

画前起个小稿，反复推敲修改，对构图训练是颇有帮助的。

用铅笔和浅淡色线，整理出画面的形象，线要简练扼要，特别是铅笔，不要过浓。铅含油脂，过多上色困难。

铺大体色

掌握住一幅画的大色彩关系，是色彩训练的首要问题。只有大的色彩关系对了，画面才能站住；如果大的色彩关系不对，那怕你局部表现得如何精彩，也是徒劳。

法国浪漫主义画家德拉克洛瓦说：“从扫帚开始，从绣花针结束”，即言先大笔挥挥，控制画面全局的基调和气氛，然后再进行局部的精雕细刻。这是作画步骤的精辟的经验之谈。

铺大体色前，需对画面整个色调的倾向与几个大色块之间的对比谐调的关系有所认识，对先画那后画那也要心中有数。因为水彩画是快速作业，它要求成竹在胸，落笔果断，一气呵成。如果事前心中无数，势必临阵慌乱，得不到预期的效果。

当我们理解画面最大的关系时，首先是黑白两大关系进入眼帘：或以白衬黑、或以浓衬淡。黑白两大关系的确立，使画面确立了鲜明的对比，而灰色则起过渡的调和作用。黑白灰并不排斥色彩丰富层次。以灰色为例，以深灰、中灰、浅灰去概括色层，反而觉得色彩简练有力。艺术理尚概括，画面的整体感与艺术性是用概括的手段去实现的。

铺大体色，要全面铺开，因为画面上的每一块色，都不是孤立存在，而是相互辉映、相互影响的。不全面铺开就无法进行比较，也就很难画准色块之间的关系。

铺大体色时，为了控制住画面的基调和气氛，比较注意整体关系，运笔迅速，色彩感觉也比较敏锐，呈现在画面上的色彩也活泼新鲜。但当我们进行深入刻画时，由于往往对整体色彩关照不够，势必对整体的色感有所破坏。例如早上八点的太阳与上午十点钟的阳光的色彩就不一样；八点偏黄，十点偏白；如果不注意这一点，只能心中无数地在画面上改来改去，直到改失败而告终。这里要提醒一下，当早上八点钟的基本色调掌握住了，就不要大面积去改动，不然会把活泼新鲜的色彩，涂改成呆板而暗然无光的画面。作画，须珍重第一感受。

当大体色铺好之后，还需回过头来进行整体比较，审视色块与色块之间关系是否正确，大的基本调子掌握住了没有？如不正确，仍须进行调整，直到关系正确为止。大体色，总是为下阶段的深入作铺垫的，它不要求肖似，而要求大体相似。

铺大体色，需用大号笔，水分相对要多。如果在湿的纸上作画，调色也宜浓重为好，因为水彩色有湿时重、干时淡，湿时鲜、干时灰的特性。

铺色一般是从远至近，先天空后水面，先远景后近景。如天水一色，远景尽量用冷色推过去，近景尽量用暖色拉出来。

室外作画，由于受光色多变和气候的影响，要求动作快，方能抓住景物的情调。

重点深入

画水彩画既有重点，就勿须平均使力、面面俱到。

所谓重点，就是指画面的主体物，或是趣味中心，须进行着意刻画，没有精彩的细致刻画，便没有持久的欣赏价值。

譬如画一群飞鸟，只选取近景的一二只悉心刻画，后面的鸟作倒写的人字就行了。观者可以从前面的鸟中联想到后面的倒写人字是鹰、是雁、是海鸥、是鸽子。又譬如画一片树林，只选其一两株刻画就行了，观众也会从一片树林中分辨出是松、是杉、是樟、是柳。如果不分前后远近，统统具体刻画，反而觉得没有主次虚实处理，和远近的空间距离感。

主与次、虚与实、加强与减弱都是艺术处理的重要手段。重点刻画，它使画面更臻完美，更富有艺术的感染力。

观画要远看其势，近看其质。所谓质，即质地也。如水之质透明澄澈，水波闪动潏潏，水中树的投影沉静重垂；石之质，坚硬粗砺；铁之质，沉重深黑；柳树枝柔荑纤细；花瓣则妍丽轻薄……这些都是物质的质地，都有赖于水分与蘸色的多少，运笔的粗、细、干、湿，刚、柔、曲、直与抑扬顿挫等笔势来完成。

在深入刻画物象时要观察仔细，悉心比较。利用比色调、比冷暖、比色相、比明度等方法，找