

水粉画

范本

静物



SHUI
FEN
HUA
FAN
BEN

水粉画技法述要(1)

(静物)

(花卉)

张英洪

上海人民美術出版社

水粉画技法述要

(静物 花卉)

张英洪

水粉画的性能及特点

行家作画，一支笔肯定地蘸这个颜色而不去蘸那个颜色，这绝不是偶然的现象。它既是艺术家激越情感的必然反响；也是技巧熟练的生动体现。这种熟练，首先是对工具材料的性能及特点有充分的了解和掌握。显然，了解得愈深刻、愈透彻，技巧的表现也将更为完美。可是，就这个问题而言，却往往被人们所忽视，因而也常给作画带来不少麻烦。水粉画的性能及特点可归纳为：

1. 有遮盖力 水粉颜料可以用淡色遮在深色上面，这在水彩画上是很难办到的。因为水粉颜料中含有较多的硫酸钡，它是一种不透明的白色粉末，使颜料起着不透明的遮盖作用。但这种不透明性因颜料不同又有程度的差异；白、土黄、粉绿、钴蓝、黑等色是非常不透明的，柠檬黄、玫瑰红、曙红、翠绿、群青、普蓝等色略有透明感，其余没有列出的许多颜色，其遮盖力则处于前后两者之间。作画时，如果水份多，颜色少，不透明的颜色也能形成一定透明的效果，遮盖力就差些。反之，略有透明的颜色画得较厚，（例如柠檬黄）遮盖力也会强些（这种情况一般只宜用于小块面）。如能很好理解、运用透明与不透明的性能，将会产生极佳的艺术效果。

2. 表现力丰富 水粉画色泽鲜艳、明亮、浑厚、柔润，画面能大能小，可粗可细，厚薄皆宜。湿画时，如水彩一般水色淋漓，绚丽晶莹；厚涂时犹似油画一样浑厚凝重，体型坚实。尤能利用纸张的白色，用薄色来表达轻如蝉翼的花瓣、云彩的轻柔感，也能以刀代笔，运用搽、压、刮、削等手法表现自然界变幻多端的形象。

3. 变色 干后变淡，这是一般水粉色的普遍现象，就大多数水粉色来说，基本上都是如此，掌握了这一特性，作画时就能预期这种效果，在明度上略略加深，干后将会恰到好处。但也有一部分颜色干了以后反而深的，例如用玫瑰红混合白调成的浅红，干后就会变成略深一些的绯红。这是因为玫瑰红、青莲一类颜色有泛色的性能，而且这种泛色极为“顽固”，不论在它上面盖有多么厚的白粉，最终还是会慢慢地不断“咬”出红来，因而破坏了原来的色相。煤黑混合白调成的灰，干后也会明显变深。当然还有其它个别的

灰色调。上述种种都是由于颜料性能所决定的，还有的变色和技法运用有关。例如湿画时水多色少，颜色薄了，颗粒轻的颜色(如曙红)就浮在上面，而白色下沉，原来浅红的色调成为更红的了，反过来也阐明了这个道理：如果颜色画得厚，厚到一点都没有水份，把锡管的颜色直接挤到画面上，那么，变色的情况就好得多。可见薄画法是相当难画的。

如果说水粉画难画，那么一个重要因素就是难在变色的问题上。因为这种种深浅的变化，原因很多，常迷惑人。即使有一定绘画实践经验的人也在所难免。所以在作画过程中作一定的修改调整是完全正常的。

4. 纸张要求不高 只要不是太光、太薄、太吸水以及一点也不吸水的以外，都可作画。如白卡纸、水彩纸、绘图纸、铅画纸、书面纸、白报纸等等都可用。比较起来白卡纸质地坚实，洁白，色相比较漂亮，对灰色层次反映较准，厚涂薄画皆宜。白报纸和铅画纸质地略松，有一定吸水性，不宜薄画，干后颜色也要灰一些，对中间色的灰调子反映差，所以适宜作鲜艳明亮对比强的画面。

总之，水粉画刚健厚实不及油画，透明轻快不及水彩，理解水粉画的这些色彩特性，发挥它的长处与优点，就能避免盲目去追求它所难以达到的艺术效果。

干画法与湿画法

在绘画过程中，实际上这两种方法是同时并用的。比如在一幅画面上，往往主体是干画的，背景是湿画的。一个局部对象先是湿画、后再干画。总之，多数画面是有干有湿，干湿并蓄。

干画法：也即干了再加的意思。这种画法要求笔上含水少、含色多，作画时间较为充裕，可以认真观察，细心思考，不必急急忙忙考虑时间和水份的因素。画法和效果有点类似油画，块面清楚，形象结实，适宜表现轮廓清晰、明暗强烈、质地坚硬、凹凸分明的物象。如阳光照射下的物体、近景等。干画法要求根据物体的结构，用块面塑造对象，注意用笔，笔笔有所交待，所以调色和落笔都要肯定、明确，不能含含糊糊。

干画法可以再三覆盖，但加的次数也不宜过多，堆得太厚，会使色彩灰黯发腻，失去色彩的鲜明度。

干画法的用笔一般以一笔一笔的摆色为主，第二遍上色时，笔上含色要比第一遍厚

些，太薄了易于走调，颜色的色相极难控制，弄不好就脏了。经过相当时间的锻炼，对水份的控制，颜色纸张的性能比较熟悉以后，可以试试薄色的干画法，它的效果类似水彩，利用纸张的白底托出明亮的色相，能呈现出厚画法所达不到的那种明丽而含蓄的艺术效果，表达天空云彩、倒影、嫩绿的树丛，阴影中的暗部……尤其相宜，但是薄画法的难度较高，需谨慎控制，而且，即使薄画法的画面，也不是从上到下皆是薄色，至少也有一部分的用色是相当厚的，这样才不至于通幅色调平泛无力。

湿画法：如水彩画的连续着色法。即是在第一笔或第一遍色未干时就接着画第二笔或第二遍色，甚至第三遍色。此画法在着色时间和水份的控制上要求较为严格，必须事先打好腹稿，做到心中有数。所以它必须始终保持纸面的湿润状态。用笔的速度也要快些。

湿画法的笔上含水多，含色少，但也不能太稀薄。颜色太薄，一无力，二变色，三不易控制形象，往往湿时画好的轮廓被水份冲去，所以湿画法在上第二遍色时，用色也要适当的厚一些。

湿画法衔接自然，笔触活泼，色彩谐调，总的效果是柔和、含蓄，适宜表现轮廓模糊、形象不清、质地柔软的对象。比如雨雾迷蒙的江上景色，连绵不绝的远山、树丛，天空的云彩，孩子的面庞，鲜丽的花朵……。

湿画法有时需要把纸弄湿润后才作画。湿纸的方法可以把纸全部打湿，也可局部打湿。前面的方法是把构好轮廓的纸全部浸在清水中，取出铺平，使画板略作倾斜，趁未干时即行着色。或者可将大笔蘸清水轻轻刷一层再作画。作画过程中有时为了调整局部颜色，必须在第一遍色干透后再刷水，用洗净的底纹笔蘸清水轻轻地快速刷过，用笔尖，不用笔根，用力不宜重，铺过的地方也不宜重复。或者用喷壶在一定距离外均匀地喷上清水也可。

笔 触

笔有大小，触有轻重，利用笔触的快慢、轻重、长短、大小、阔狭等等不同形状，富于个性地充分表达对象在三度空间中的种种形态，是大有文章可做的。往往在描绘不同对象时可出现不同的笔触和艺术效果来。

水粉画虽然不象国画那样“落笔不改”，但也不能心中无数，随便地反复涂沫改动。国

画创作中强调骨法用笔，说没有力或力不够的线条是不配叫做骨的。水粉画有否骨法用笔，尚待探讨，不是一笔颜色下去，包涵有形、色，又有明暗、质感、空间感的问题，因此，水粉画用笔也不能等闲视之。

用什么笔？如何用笔？各人的艺术气质不同，爱好、方法、特长也不同。有的爱用大笔，有的爱用小笔；有的习惯使用水粉笔，刚柔兼顾，含水量多；有的爱用油画笔，笔锋爽朗，笔致挺括。可见工具与方法皆因人而异。

不少初学者往往把笔捏在靠近笔头的地方，这样的捏笔手势，促使人太接近画板，作起画来容易钻局部，不整体。所以笔要尽量捏在画笔的上端，手势如捏钢笔，但人与画板必须保持相当的距离。

通常的用笔方法，大致有刷摆、扫擦、点嵌、渗化、勾拉、刀刮等。

刷摆：刷是用水粉笔在纸上左右上下来回的走动，笔触成片块状。摆是用水粉笔准确而稳当地摆在纸上，笔触明显，形象清晰，在速度上，刷较快，摆较慢，在厚薄上，刷较薄，摆较厚。

扫擦：笔头急速地画过纸面叫做扫。扫的动作较大，大多是横扫。奔放劲疾是其特点。扫时笔上水多色少，颜色较薄，色厚了，一笔就扫不到底。“飞白”就是快速扫过去形成的艺术效果。笔不离开纸面，趁颜色尚未干时较快地连续在纸上作倾斜或上下地扫动，又谓之染擦。染擦是湿画的一种方法，多是为了深浅颜色接得均匀，不须有明显的笔迹时用，比如由深到淡，由红转橙可以用擦的方法。

点嵌：笔尖触纸，面积较小叫作点。点要用小笔点，点大了就成块面。把颜色点在有限距离的色块或线条内称之嵌，嵌可用小笔，也可把大笔侧过来画。

渗化：湿接法的一种。利用前笔水份较为饱和的状态，乘湿迅速地接上同样饱和的后笔，使其水份按其既定的轮廓范围内渗化，这种利用水份混和的方法如水彩一样，称渗化。如云雾、远景可用此法。渗化形成的形象较为柔润。

勾拉：用笔把物象的外形轮廓有虚实地描划出来称之为勾。此乃强调对象的体感而加强其外轮廓的一个方法。用深色勾线时，要有轻重、粗细、虚实、明暗的变化。缆绳、电线则需要用尖笔（如叶筋笔）拉出来，拉的时候要屏住气，上下两点看准，胆大心细，一气呵成。一笔过去，须沉着、舒畅，不宜打疙瘩。

刀刮：刮有两种，一是刮上去，实际上以刀代笔。一种是刮下来。在画面色彩浓重的地方用刀片和小刀的尖端刮出白线或白点，露出纸的白色。如眼睛或瓶罐的高光，树

丫杈等。也可用细笔杆倒过来，乘水粉色未干时即刮出较淡的轮廓。

关于用笔大小的问题，小笔作画，细润而体势生动，取其细巧精微；大笔作画，洒落而挥霍振动，取其明快豪放，各有特长。须注意的是“奔放处要不离法度，精微处要照顾到气魄”（吴昌硕），这是很重要的。一般总是块面大的用大笔，块面小的用小笔，或先用大笔铺底后用小笔调整，润色。但对于初学者，宁可用大笔作小画，不要用小笔作大画。大笔作小画，可以迫使自己研究怎样用笔来紧扣形象，简略概括表达之，小笔作大画往往不易抓住整体，屑屑碎碎，最为犯忌。

种类繁多的鲜花，各以其秀美轻盈的体态，鲜艳绚丽的色彩，博得人们的普遍爱好与赞赏。同时人们还因为某些花卉的特性，热情地予以歌颂。如傲立于风雪之中的梅花；出污泥而不染的荷花；满山遍野开不败的杜鹃；枝瘦而能傲霜的秋菊……。作者往往寓情于花，借花寄情，以抒发我们对生活，对革命理想的无比热爱、乐观的感情。

画花须爱花。要多多欣赏，观察，从中领略其娇美馥郁的色、香、形、质。体察其多姿多度的形态及其表现方法。自然界中花卉种类实在太多，很难讲出某一种方法可以到处套用的。主要着眼点还是应该画出花卉的神韵；鲜艳芳香的气质。正因为如此，所以我们画花，有时强调它婀娜多姿的体形，把花瓣特意画得薄匀透明；有时则以富丽堂皇的色泽，来表现“国色朝酣酒，天香夜袭衣”的华贵容貌；也可以红的、白的、青的、黄的在画面上一齐开放，以跳动而活泼的用笔用色，呈现出生机勃勃、百花吐艳的一派春光。总之，都是环绕一个目的，生动地塑造花卉气质而已。

画花，用色要活，要纯，要鲜。活，首先是指花朵的体态要活。早上，花丛晨露滚动，晶莹透剔，生气最足，盛开的花瓣挺拔、向上，最宜入画。中午以后花形萎靡不振，画出来的形态就不是那么好看了。花朵姿态有正、背、侧、反、偃、仰、横、斜之别，还有盛开的，半开的，含苞欲放的……。在构图上前后层次参差，上下呼应，纵横交错，这样形象就丰富起来，千万不能画成千遍一律的“一面花”。

没有落笔之前，色彩构图上要有整体的大色块的安排。以主要花朵的色调为转移，配以次花、散点花及叶子等色来加以衬托。比如花淡则景深，花深则景淡，如果主花与次花是又淡又深的，背景的色彩（包括枝叶）就要偏于中间的灰色调。主要的花朵在画面的部位上一般较大，造型生动，刻划细致，光影及色彩的明暗对比、冷暖对比宜集中在主

花的地方，以盛开的姿态居多。色泽尤须鲜丽、纯净。

花卉的一般作画方法，是先景后花。

如画牡丹，先用极浅淡的亮绿色薄薄地画好背景大体色，用亮绿色是为了和绯红花朵有一点对比，但又不能绿得太纯，所以这个极浅淡的亮绿必须是浅绿中有一点红或褐的成分。接着用浓绿色调趁湿铺好叶子明暗的大色调，并把叶子颜色画入花形的内部。待干透后，才开始画花。

画花具体的步骤是从后面画到前面，从上面画到下面。先画紫花，形象尽量从简；画淡绯红的牡丹时，先用浅粉红色(水多色少)从外圈开始，逐渐画到里圈，愈近花蕊处颜色愈厚愈偏暖(水少色多)。开始画外圈所以要用薄色，是因为花瓣的颜色是画在浓绿的底色上。使花瓣形成半透明的特殊效果。不过，这种薄色要求落笔不改，形象肯定，如反复涂改，即会把底色泛上来，颜色就脏了。第一遍色未干时，乘湿加上花卉淡灰红的暗部色，以及接近白颜色的花瓣明部色，用色皆可厚些。待干后，再在花瓣边沿的受光处点上高光。使花瓣更立体更薄匀，并用较厚颜色点上金黄的花蕊，添上叶子、花瓶。花瓶上的连枝纹样须乘湿时用细油画笔倒过来刮出。

牡丹花的花瓣体形变化繁复，观察时只能看其大概，领会其神态，简单扼要地画出，不能见一瓣画一瓣，如数画出，一是不可能，二是太琐碎。钻在局部，往往忽略整体神态的塑造。

个别画面也有先花后景的(背景较深时)。

先画花是由于花型大，花朵的颜色比较鲜嫩，浅淡，不宜杂有其它深色，除非花瓣不需要透明感的，在此种情形下，一般是先从花瓣着手，画安了花朵，再画背景、叶子，最后回过来再刻划花朵的细部。

画静物时可先观察对象的色调，有了总概念以后再开始作画，先铺大体色，对淡背景可先深入前景实物，深背景时可先画背景的色彩。作画时应注意光源，室内天然光，亮部为冷色调，暗部色比较暖，黄色灯光，明部暖、暗部冷，静物的投影色彩变化多，应谨慎对待，否则画面用色比较平淡。同时必须注意静物的质感及色彩的相互关系。上色时同类色要注意冷暖倾向。不同的色要注意它们的对比和素描关系。

刮刀法及其它

用油画刮刀替代画笔作水粉画，粗中带细，拙里见巧，有其特殊风味与艺术效果。它可以画在纸上，也可以画在纤维板、三夹板和硬纸板上，往往一刀上去，虚实相生，浓淡相间，浑合天然。所以刮刀法适宜表现意到笔不到，形象含蓄，丰富多变的对象。为了塑造形象，刮刀须有长短、大小、阔狭几种，从附图的刀形说明，长条形作平铺用；平圆形作块面用；细长的嵌线用；最小的刻划细节用。

用刀调色，一般不宜渗水，这就要求颜色必须较为新鲜，不发硬，不结块，最好是刚从锡管挤出来的软膏状态为佳。正因为刮刀画的用色较厚，干后色彩就比较鲜艳，变色的情况也好得多。

近年来刮刀法又有发展，不少同志用文具店里买的塑料垫板或赛璐珞片做薄刀，这种自制的刀具价廉、轻巧，可以根据作者的作画习惯和种种需要，大小自由剪裁，刀片与刀柄之间只要用橡皮胶布一包扎就行，所以制作极为方便。作画时可以象捏笔杆一样地落笔，运用自如，比金属刮刀柔软、轻巧、滑润，不易割破纸面。有的刀刃剪成锯齿形，具有特殊的效果。

浆糊法则是以上白的浆糊替代清水，来调合色彩，效果比一般水粉画雄浑、厚实。外出写生也较方便。浆糊法多数是以刀代笔，艺术效果极似油画。作画时须注意浆糊与颜色的比例，宜少不宜多，如果浆糊比例太多，将会影响色相过于粉气。不过这种画法初学者不易掌握。

近年来也有在水粉画中夹油画棒的。一种是先用油画棒勾线和打底，由于水粉色和油色不易溶解，一笔过去，油色自然突出。如觉得油色需要抹去，也可以用手指擦几下，厚一些的水粉色即可盖上。局部观察时，油画棒和水粉色往往不易协调，但从整体来看，有时却会产生意想不到的装饰效果。

另一种是水粉画干后用油画棒来深入丰富色感，也是一种好的尝试。为了增强画面的生动性与趣味性，在岩石堆，小路边，树丛中，衣帽饰纹上等等地方，用油画棒添上一些细部，刻划一些纹路，可以增加画幅的层次与节奏。

其它，在水粉画中也有用丝瓜筋，海绵，道林纸捏成团等等手法来作画的。总之，为了达到完美而理想的艺术境界，作者可以运用各种工具和手法去创作，写生。从这一点出发，绘画技巧应该是而且必然是极其丰富、多采多姿的。

调色的方法

色彩的调合，混合法是画家经常使用的，大致有下列三种：一种是在调色盒上调准了，再放在纸面上。例如绿是由蓝加黄所调成。第二种是把颜色放在纸上去混合，如先涂上蓝色，乘湿加上黄色也能成为活泼的绿色，纸上混合的效果比较丰富多变。但难度较高。第三种是点彩法，把蓝、黄相间点在纸上，一定距离外，在视觉的空间上会形成明亮的绿色效果。本文介绍的主要是第一种。

1. 调色盒上的颜色种类不一定很多，须理解颜色多，并不等于画面色彩丰富。一般艺术家常用的颜色往往不超过十余种，甚至更少。柴可夫斯基的弦乐四重奏“如歌的行板”，主旋律横竖那么几句，经反复变奏，韵味经久不散，柔美亲切，似梦幻一般迷人。用色之道也如此。对于学画的，大凡用色有一个“少——多——少”的过程，当不熟练的阶段可以用得少些，选其必要的十来种颜色进行练习，就已足够。以下列十二色为例，有暖色也有冷色，有原色也有复色，有一定代表性，可供初学者参考：

熟褐、赭石(或土红)、曙红(或深红)、朱红(或大红)、桔黄、土黄、柠黄(中黄)、白、淡绿(粉绿)、湖蓝(钴蓝)、群青、普蓝。

经过一个阶段的绘画实践，用色稍为熟练后，再逐步接触一下其它各种色相，做到对每种颜色的色性有所了解。根据创作需要和自己用色习惯，再有所补充和选择。

作画前对画面实际需要多少颜色大约作一估计，然后挤在调色盒内，所以不一定要把冷暖色全部齐全。挤的时候必须要有次序排列。例如上例十二色即是按照色谱“红、橙、黄、绿、青、蓝、紫”(或者从淡到深，如白、黄、橙、红、棕、绿、青、蓝、紫)的规律排列，养成习惯后，工作起来很方便。如随便乱挤，把黄的挤在普蓝的边上，那么蓝色就很容易流到黄的上边，而把颜色弄脏。

2. 调颜色和看颜色很有关系。看不准也就很难调得准。所以先要解决看的问题，即认真观察。当着手调一块颜色时，同时还要对对象的基本色调做到心中有数。决不能着一块调一块。所以在调每一块颜色时都要服从于统一的占主导地位的基本色调。

3. 两色相加，要以一色为主。对比色尤忌等量混合，否则即成非常脏的灰色。如面部上有些浅灰，有时以红为主，加一点点绿和白，或者以绿为主，加一点点红和白，颜色等量混合后，就会失去色彩的倾向。

4. 调合一个色彩最好是两色相加或三色相加(不包括白)，不要漫无边际的把一支笔在调色盒上随便乱触，尤其是对比色混合时，要注意它们的份量，因为对比的色相愈比愈亮，混合后愈混愈弱。再则，熟褐、赭石、土黄等类颜色其本身就是复色，含有黑色

或三原色的成份，它是绘画上常用的，必不可少的几个颜色，但如果用得不恰当，就很容易把画面搞脏搞灰。赭石、土黄是复色，再加其它复色，成为复复色，甚至再加复色，此时调合的颜色必然是灰黯、龌龊，离自己的需要愈来愈远，色彩倾向也控制不住。当然，对于成熟的作者又当别论。

5. 调色时不宜多搅拌，不要象拌浆糊一样反复的来回搅拌，颜色的微粒搅拌过分均匀，发色性能就差，俗称调“死”了，水粉色多搅了，还容易起泡。如果调色时略加调合，一笔数色或者第一笔与第二笔基本相同又略有变化，用色就丰富

6. 大面积的色块（如肖像的衣着、背景、天色等）要适当多调一些作为备用，免得一边涂一边调，忙于应付，效果也不好，接不均匀或者一块深一块淡，色彩就花了。适量调得多些，并不排斥在绘画过程中加以调浓和减淡或加以色彩的变化。

7. 在调合一块大面积的色彩时，必须以淡色为基础，逐渐加浓。如需调一碗浅红色，需要以一定量的白粉为基础，逐渐地一点一点地在碗内增加红色，直至调准为止。切不可先放入红色，然后需大量加入白色，才能达到预期的浅红效果。这样往往不易控制，容易造成浪费。

8. 色彩干了，要重新修改某一块颜色怎么办？比如宣传画上面部明暗交界处的某一块色画得不准，要加以修改是比较麻烦的事情。一个简易的方法是在调色盒上原来调过这块色的地方去找，因为大多数情况下调色盒上颜色干得较慢，以盒里的色为依据再加以适当的调整（调浓或减淡）就较有把握。另一个方法是调准一块色，先点一点在画面上，接着画其它部分，一会儿，待干透后再作比较。如果需要修改的部位较大，则须先用清水在已干画面上刷一层，但要注意，切勿把颜色洗掉。使它统一在一个明度上，乘湿时调整。

9. 从化学成份来分析，水粉颜色的群青不能和铬黄类颜色相混合，因为群青含硫，铬黄含铅，两色相加成了硫化铅，要发黑。但实际在画画时并非如此，即仍以群青中黄两色相加为例，其结果成为绿色，而绝不是带黑的绿。这可能是因为当其还未完全起化学作用时，颜料已经干涸而基本停止了化学反映。据长期使用广告色（也即水粉色）的实用美术设计工作者称，也不曾发现水粉色的避忌问题。所以，绘画的实践证明，水粉画中暂时还未发现一定要有选择地调合颜色。也即是说，随便什么色都可以任意调合。若希望作品长期保存，则可以考虑设法避免这个问题，但一般绘画练习，关系不大，不必受此束缚。

10. 调色前，对每一块颜色的色相，冷暖倾向至少有一个基本的理解。比如调一块极淡的天蓝，不同蓝色加上白粉，仔细区别，其色泽效果是甚为不同的：湖蓝加白，蓝得最鲜，最跳，偏绿味；钴蓝加白，比前者略为冷些，偏紫味；群青加白和钴蓝加白差不多，就是明度略深；普蓝加白偏黑灰味，最沉着。可见，四种不同的蓝色调淡后，明度上似乎相差不多，但色相上仍然有较冷的、较暖的、较为鲜明与较为不鲜明的区别。当一支笔在蘸色时，必须对这块色的色彩性能心中有一个数，所谓调得“准”，即是建立在对每一种颜色的色相特殊性的认识基础上的。

11. 为保持色彩鲜明度、洁净度，使用画笔时，有时可以把它分开用，一支画淡色，一支画深色，相互不混淆。有时作画发觉深部不深，夹有粉质或者笔根部的深色渐渐渗出至笔尖的浅色，这些就是由于笔没有分档，又没有洗净之故。

12. 画水粉画须备一块抹布，洗笔后，须要先把笔杆前端铁皮处水份揩干，作画时水珠才不会下滴，避免弄脏画面。

13. 前面谈及玫瑰红要泛色，调合淡红的颜色就不宜用玫瑰红，但是以玫瑰红为主来调合深红、枣红、紫红等深颜色，干后就不怕泛色，同时色相极为漂亮，其效果是其它颜色所达不到的。

14. 初学绘画，色彩语汇贫乏，看出了也不一定调得出各种微妙的颜色。这除了向老一辈学习调色的经验，以及在写生实践中锻炼，也有必要作一些调色练习。如以湖蓝为主，加柠黄是什么色？这块色冲粉以后又是什么色？湖蓝加土黄是什么色？冲粉以后又是什么色？以此类推，使湖蓝和所有的颜色调合一下，看看它们各自的色相如何？以及比较湖蓝加黄和钴蓝加黄，它们的微细区别在哪里？并尽量予以记住。

然后再以别的颜色为主，使它和所有颜色混合一下，看看它们的色相如何？不加粉（饱和）和加粉（不饱和）的区别？这样我们往往可以得到一些自己从来也想不到的色相效果。比如仍以湖蓝为例，它加柠黄后，可以得到很鲜明的淡绿；冲粉后则是非常漂亮的偏冷的淡粉绿；湖蓝加熟褐是很沉着、幽润的蓝绿；湖蓝加曙红是一种艳丽的紫色……由此我们可以联想到，调合绿色，既可以用淡绿、粉绿、中绿、翠绿为基准来调合，也可以以蓝为主，加上其它各种黄色、褐色，这样我们掌握绿颜色的色彩语汇就丰富得多了。

15. 一笔颜色要在调色盒上调准往往是比较难的，因为它没有比较。只有放在纸上和旁边颜色比较后才能知道它是深了还是浅了；暖了还是冷了。所以，第一笔上色时往

往带有试探性，在比较的基础上再加以肯定深或淡。

16. 由此也说明一个局部的浓淡深浅，或由浓到淡，由淡到浓，最好是连续不断地一起完成，因为后笔与前笔皆有不同程度的“持续性”，后笔的颜色须依据前笔之色来加以调整，切不可画完一笔色，洗掉了从头再调第二笔。这首先反映了观察和理解的方法不对头，事倍功半，还得从前笔的路子从新走下来。

17. 调色盒内调色也如此。大可不必“打一枪换一个地方”，后一笔与前一笔既然紧相关联，那么调色就不需要另辟蹊径，而完全可以在前笔的位置上调合，那样既不占地，又节约颜色。

18. 作画与用水有关。不少学生外出写生，常常使用一种小型白色塑料水壶，体积只有一包香烟那么大小，由于盛水量太小，作画不久，这罐洗笔水混浊好似泥浆，可以设想，他的画面色彩有多么肮脏了。

19. 蘸色要“留有余地”。不宜在色格内上下左右随意乱蘸。要认定一个角落，固定在一角范围内蘸取，这样才不会沾污全部颜色，以保留一定量的洁净颜色，备需要时用。

水粉画的通病

灰 灰是画面注意了局部的刻划，而缺乏整体比较，亮的不够亮，暗的不够暗，灰蒙蒙地一片。还有一部分原因是颜色纯度(饱和度)不足，不善于用鲜明的纯色，几乎每块色都是较灰的复色，属于灰色的中间层次，画面上只不过是较深的灰和较浅的灰之区别，所以颜色始终亮不起来。

避免色彩灰的方法，首先是注意色彩的素描关系，避免黑的不够黑，白的不够白。要拉开黑白层次。在明暗关系上，强调明暗交界线。并在对象的各种色彩比较中，找出较为鲜明，纯度较高的色彩，予以适当强调。

乱 画面色彩乱，是色彩之间缺乏联系，缺少调子观念。到处都“跳”出来，主次不分，五花八门，不能象生活中色彩那样又变化、又协调地运动着。原因不外是对色彩的辨别还处于感性认识，缺乏理性的分析、归纳；局部观察，看到一点画一点，未从整体着手，或者是孤立地看到种种物象的固有色，而看不到光源色与环境色对物体色彩的影响。

要使画面色彩不乱，需要先解决色彩的统一色调，明确每幅画有每幅画的基调，解决好大的色块关系，并在不同色泽的色块中找出其相同的因素。并加强物体与物体之间环境色的相互影响与相互联系。

粉 粉是初学者最易发生的色彩通病。这类画面色彩似乎尚调和，颜色也不单调，但就是粉滋滋、软绵绵地苍白无力，色彩不响亮。我们常称之为“粉气”。“粉气”的画是因为白颜色用得太多之故。远处用，近处也用。明处用，暗处也用。几乎到处用白粉来调合。乍一看部分色彩是和谐统一的，从整体比较色调就象清水冲洗过，淡掉了一层。

要避免“粉气”，就要善于和珍惜用白粉，能够以淡颜色替代白粉的，就尽量用淡色来代替（淡黄、柠檬黄、土黄、桔黄、钴蓝、湖蓝、淡绿等等）。比如面部受光面要用白粉，背光面就不一定要用粉或用得较少；远处的树丛呈淡蓝绿要渗一点白粉，近树的明绿则以淡黄、土黄来调合，不一定要用或少用白了。

“火” “火”是指画面大多数颜色的纯度太高，又调和得不得法之故。看起来色彩很刺激，“火气”。色彩火气的画面在整体上每个局部似乎都很“鲜”，很“跳”，五颜六色的，但就是主次不分，主体不突出。

有些作者片面认为在画面上多放一些纯度较高的漂亮颜色，这张画就“显眼”了，殊不知漂亮的颜色是由不漂亮的颜色衬托出来的，纯度高的颜色是由纯度不高的颜色衬托出来的。现实生活中色彩规律也是如此客观地存在着：有纯度较高的厚色、间色，也有不太显眼，不太跳跃的复色，即素描上称的灰色层次，而且生活中一眼望去的大多数是这种灰色的中间层次。这些又纯又不纯、又显眼又不显眼的种种自然界色彩是和谐而有节奏地运动着。所以，色彩要避免火气，对自然界的颜色在进行观察时，我们就要有一个正确和辩证的认识。

调色时，如果要使绿颜色不火，那么就要适量调上一些绿的对比色——红（包括桔红、朱红、大红、曙红），或者类似土红、赭石、熟褐之类褐色，因为这些褐色也是以红为主的复色。绿与红相加时，红愈多，绿就愈趋于灰，当然也要避免等量相加。

脏 画面色彩脏有几种情况形成。

随便乱用黑色，碰到暗部和较深的地方就用黑，浅灰的调得少些，深灰的调得多些，把“暗”和“黑”等同起来，这是非常不好的习惯。暗部有黑的成份，但并不一定要用黑来调合。对于初学者，我们不主张在调色盒内放上黑色，也是出于这个原因，并不是说黑颜色无用，或者黑颜色不好，而是想促使初学的同志更正确地观察色彩，用各种深颜色来

描绘物体的暗部。其实暗部的色彩倾向的观察和获得是绘画技巧手段的一个比较重要的方面。

另一种情况也是调色的问题，例如调一块色东调西蘸，蘸的太多了，也会把色弄脏，或者是不注意对比色的混合，红与绿，黄与紫随便乱用，也会调出极为黯淡的黑浊色，或者画明部时笔没有洗净。如画花朵的极其柔和的浅红色，笔不净就画不出。如果一幅画面应净处不净，该明处不明，色彩怎么会不脏。

还有的是技法不熟练，水粉色用得也太薄、太厚，画面再三的揩洗或涂改，而且涂改得又不得法，斑斑点点，颜色也会脏。

综上所述，颜色脏的基本原因是技巧不熟练所致。比如用黑颜色的问题。掌握用色规律后，就不存在此类问题了。

目 录

水粉画技法述要(静物、花卉).....	张英洪
1 静 物	张英洪
2 腊 梅	缪鹏飞
3 牡 丹	张英洪
4 静 物	黄阿忠
5 水 果	李一青
6 玻璃器皿和水果	章涪陵
7 蒲公英	薛良彪
8 双 鱼	徐仲平
9 花	徐仲平
10 野菊花	曹辅奎
11 鸡冠花和果子	朱金楼
12 菊 花	朱金楼
13 静 物	徐仲平
14 牡 丹	曹辅奎
15 菖 兰	顾灿虎
16 荷	金立德
17 白丁香	曹辅奎
18 迎春花	曹辅奎
19 紫丁香	曹辅奎
20 睡 莲	胡曰龙

