

绘画与光



天津 人民美術出版社

绘 画 与 光

蓓蒂·L·施莱姆著

郑录高编译

孙秉和 校

天津人民美術出版社

绘 画 与 光

蓓蒂·L·施莱姆著

郑录高 编译

孙秉和 校

天津人民美术出版社 出版

天津市新华书店 发行 天津市人民印刷厂印刷

1983年3月第1版	33千字	1983年3月第1次印刷
开本: 787×1092 毫米 1/20	印张: 1.8	印数: 0000! 15000
统一书号: 8073·50252	插页: 20	定价: 1.80元

出版说明

著名的水彩画家泰纳、霍莫、萨金特等人对光曾经都很迷恋。怎样表现光的气氛，对于每个水彩画家来说，都不容易。光能显现形体，也能破坏形体；光能改变物体的色彩，也能显示出时间特点或者是某种情调。利用光能把一个很平常的课题变成一幅很有力的作品。

《绘画与光》是一本有关运用光的魅力进行绘画表现的书籍，也是一本水彩画技法书。尽管透明的水彩颜色特别适合于表现闪烁的光，但此书对其他画家也有一定的参考价值。因其光、色变化的基本道理，都是相同的。

本书共分两部分。第一部分是有关光的基本理论，其中包括和光有直接关系的其它各种绘画因素。诸如：调子、色彩、物体本身和物体之间的虚实关系，等等。

第二部分是用范图进行具体解说。是对第一部分提出的理论作具体运用。其中包括一些十分具体的水彩技法。

对于从事水彩画或以光、色造型的美术工作者来说，这是一本有参考价值的资料书籍。

因为考虑到读者在内容上的实际需要和购买能力，本书对一些与我国情况脱节的地方，以及一些不太必要的重复作了删节。

在译编过程中，天津外语学院孙秉和老师曾给予有力的指导，特此致谢。

光开辟了世界。有了光，肉眼才能看到一切。绘画是视觉艺术，光的作用，无疑最为重要。这里，主要想说明怎样通过对于光的理解和运用，使画面生动、真实。

本书又是水彩画技法书，就希望能使读者象水彩画家那样去思考问题。也就是说，用水彩作为工具来表达自己的思想感情。油画与水彩画在基本道理上是一样的，但是具体要求和技巧不尽相同。譬如，油画家作画，开始时允许约略一些，可以多次改动和覆盖。画水彩画就不然，从开始落笔，就要认真谨慎，一切都要事先做到胸有成竹。油画家可以比作小说家，一幅画可以画好几个月。水彩画家就不是这样，却有点象诗人，在表达方面，要求迅速，效果要简洁。水彩是捕捉光影效果的理想工具，它鲜明生动，对大自然情调的倏忽变化，反映敏锐。

工具和材料

工欲善其事，必先利其器。画法和工具是密切相关的。所有技法书籍，都有对工具、材料的全面介绍，而且多数大同小异。因此，这里不作无谓的重复。只列举几项有参考价值的说一下。

1.关于画纸 无论哪一种水彩纸，都有它的利弊。价钱贵的未必一定理想，只要个人使用起来得心应手就算很好。要想得心应手，对任何一种纸都须有一个适应过程，经过多次试用，掌握它的特性，做到扬长避短，当然，作为水彩纸还是有一些基本要求：要能留住笔触，能衔接自如，能经得住水洗擦拭，以及能出一定的纹理和飞白效果。

2.关于颜料 根据化学成分来详尽考察颜料的性能是很复杂的，但也没有很大的现实意义。不过至少要能识别颜料中的染料颜色（通常称作品色）。这种颜料附着力极强，色泽鲜艳，尽可能少用，用时还应谨慎。

3.关于画笔 笔的选择，因人而异，无须细述。不过要注意到个人独特的笔触和选用的画笔是分不开的。要充分懂得自己所选用的画笔的性能。譬如，特大的画笔可以使大面积的色块流畅，笔触泼辣，若使用不当，却容易导致平滑。

4.关于用水 作水彩画时，通常涮笔和调色都是用同一容器里的水，保持水的洁净是极为重要的。但是往往最容易被忽视，以致使画面不知不觉地失去应有的艳丽。切

记，盛水的容器不要太小，而且水要勤换。

光的一般概念

光是绘画的生命。经过多年的户外写生，对于这点的认识，是比较清楚的。先说一下光的一般概念，以后再讲调和和笔法的运用。

光源 历代画家对待光线，一般不外乎两种看法：一种是“单一光源”；另一种是“两个光源”。这仅仅是指作画时对光线的处理，在实际生活里，照射在物体上的光线，往往不只出自一两处。现在，将上述这两种看法作一下比较。

单一光源 关于单一光源，可以举这样的例子：将聚光灯靠近静物，使灯泡的光色在静物上占主导地位。光线照射不到的部位，呈现暗色，而且几乎没有色彩。这种深沉而几乎不透气的暗色，可以强调画面，也可以给绘画带来某种形式感，这是在单一光源的特定条件下产生的。

当物体某些部位，离开这种单纯的强烈的光源逐渐较远的时候，就可以加上补色把阴影画暗。例如物体是绿色的，这些部位就加上红色去画，用以表现离开光源较远。如果物体是黄色的，就加上紫色，总之按照补色关系类推。使用加进补色的办法将物体的明度画暗、将颜色变灰，就不致于改变了物体的固有色。有时在涂补色之前，可以用棕色或深蓝色先把这些部位画暗。譬如紫色的物体，随着离光源较远，按理应加上作为补色的黄色，但黄色是明亮的颜色，加上之后不能变深，所以就应先把物体画暗，然后才加上这种补色，方能呈现出离光源较远的感觉。

这种画法是一种特殊的过渡性画法，目的是使你学会掌握光色的变化。强调的重点在于：运用补色才不致于改变物体的固有色。避免产生象一般学生常有的错误：画苹果时，受直射光的一侧用红色，较暗的一侧则用棕色。这样画出来的苹果，象是由两种不同的物质拼成的。

如图1·1，是采用单一光源画的苹果，聚光灯靠近描绘对象。苹果的右侧离光源最近，灯光的暖色笼罩着苹果光滑的表面。沿着苹果圆形体积，由亮逐渐变暗，相应地逐渐加上绿色，作为苹果自身红色的补色。补色经过混合以后已经看不出来，只是使红色几乎

转变为黑色。这种效果，坚实而有雕塑感，伦勃朗就是采用这样的光线的。霍莫在他的水彩画里，也常用这样的光线。

两个光源 如果将聚光灯从静物旁边移得远些，光照的力量自然减弱。在那些受光地带和那些不受光地带之间，色调仍然明显不同。同时它们的颜色也不同。离光越远，区别越大。这种颜色变化很有意思。

产生这种颜色变化的原因，是一些被聚光灯照射的部位颜色是暖的。正象在单一光源里一样。不过在这里算作主光。而暗部则受到室内其它的色彩影响，这就叫做环境光。两个光源就是由主光和环境光两者所组成。在室内，环境光可能是相当复杂的各种颜色的综合。譬如部分来自室内另一角的灯光、部分来自墙壁或木器的颜色反光、部分来自从窗户或门透进的室外的色彩。在大自然里，情况比较简单，主光来自太阳，通常是暖色，环境光来自除日光以外的天空，通常是冷色。

在单一光源里，加上物体固有色的补色把物体画暗，在两个光源的情况下也同样适用。此外，离光源远的部位，还要受到该光源的补色影响。物体离光源越远的部位，补色越见明显。在美术学校里曾经有这样的课题：教师用红色聚光灯照向模特儿，她身上的阴影完全变成绿色。如果改用绿色的光线，阴影必定变得很红。如果将聚光灯移近模特儿，那末，光照极强，因而就象前面讲过的暗的地方简直成了黑色。作为补色的绿色，之所以显得特别明确，是由于画室的墙壁属于中性的颜色。从理论上讲，墙壁也应该提供环境光，但是室内的色彩强度不足以影响暗部。

再看图1·2，强烈的环境光主要来自近处的窗户所透入的天光。用同一标准的橙黄色灯泡来照射苹果，将聚光灯向后移动，其它的光就要影响暗部。苹果在受环境光影响不大的部位，加上绿色作为苹果自身颜色的补色，使颜色趋于暗淡。在暗部再加一点蓝色（蓝色是橙色的补色），这就体现了苹果的左侧受到窗户透入的冷色环境光的强烈影响。

注意：假如用蓝色灯泡照射在同一苹果上，受主光照射的部位，颜色偏冷而不偏暖，而环境光照射的部位仍然是冷色，处在两者之间的暗的地带，颜色略略暖些，这就能显出光的补色的影响。这种现象，可以由自己来作一下实验，便能证实。

图1·2虽然不如图1·1醒目，但看起来却自然成趣，可以使人感觉到形体处在光和空气之中。这些有关光源的观念，也同样适用于画风景，而且，这在风景画里体现得最充分。印象主义者——所有外光派画家，都是首先专心研究两个光源所形成的这种有趣的视觉现象。他们研究的成果，譬如在萨金特和巴斯蒂德的优美作品里就可以看到。

光的影响 上面讲的单一光源和两个光源，只是处理光线的两种不同的看法。不要误解为光线作用于物体只有这两种现象。由于光源的位置、强弱、远近以及光色冷暖程度、周围环境等各种不同情况，物体受光线的影响所呈现的现象，也是多种多样的。大致可分为：平光、侧光、逆光、顶光；强烈的、柔和的，等等。大自然是复杂的，将光的影响作精确分类，没有必要。主要是在于自己观察和实践。

两种重要的光源 我们是倾向于两个光源的看法的，这里结合风景，对两种光源再加一点说明。

主光 通常讲“受光”，是指物体某些部位直接地被光线照射。这种光线叫做主光。举一个特别明显的例子：在平常有阳光的日子里，被阳光照射的地方，染上了一层很亮的暖色。如图2，可以看到在阳光照射到的各个面都是比较暖的。暖的叶丛、暖的地面、暖的屋顶。白墙极亮，所以不能罩上暖色，否则画面就不爽朗了。

环境光 物体某些部位不直接受主光照射，它却能受到环境的影响。例如晴朗的天气，天空所提供的就是环境色。如图3，远处直立的白色建筑物直接受明亮耀眼的主光照射，而前景的雪地，并不直接受光，只受头顶上天空颜色的影响，雪本来是白的，现在成了浅蓝色，这很明显地说明环境光的作用；同时，环境光还同样点染着树顶、草丛、岩石、屋顶等所有不直接受主光的朝天的部位。

光的远近和光的斜照 已经研究过两种基本光源，再看光对物体在空间位置关系的变化作用。

光的远近 在静物的布局里，可以看到这样的现象：当光线集中在某一有限范围时，离光照较远的地方，光在减弱。例如图4，聚光灯对准两只瓶子，衬布的中间地带，能受到强烈的暖光；而在两侧，虽然仍旧受光，但强度逐渐减弱。颜色也变得偏灰，倾

向于中性，成为弱的略为冷一点的颜色。

在风景里，阳光普照各种景物，光源距离没有差别。但是事实上无论你站在哪里，眼前一带，阳光总是最觉强烈。这是因为空气中有尘埃和水蒸汽的阻隔，使得远处物体的光线和颜色全部强烈地映入我们眼里。那就是大家都知道的大气透视。有的画家把它叫作“大气幔帐”。

不难看出，景物离得越远，颜色就越暗淡。它的自然趋向是：逐渐走向中间色调。暖色的物体变得略冷，而冷色的物体又变得略暖，位置越远，颜色就越不鲜艳，不断推移，直到最后变得双方都接近灰色，从而使人感到它们处在有深度的空间里。各种不同的颜色，分别不同程度地能保持各自的个性。黄色丧失个性最快，白色保持得最长。但是在阳光下的景物，无论它们的位置多远，无论它们保持个性的能力如何，总还是脱离不开阳光的影响。

光的斜照 上面讲到物体和光的距离时，涉及两点：一是在我们和物体之间隔着一层大气；二是光源和受该光源影响的物体之间的距离。在这两种情况下，应注意被主光直接影响的物体的空间位置；另一方面，光作用于物体，还有一个斜照的问题。光的斜照，首先适用于解释曲面从斜侧的方向受光时所产生的现象。

前面已经提到，补色有属于光源色的补色和物体固有色的补色两个方面。当物体离主光较远时，两者同时起作用。当物体处在光的斜照时，这种补色的影响更加明显。例如当苹果处在光线斜照的情况下，由于光线不强烈，所以明暗调子变弱；它本身的红色变灰、变冷。然而这个部位又不能和完全背光的部位同样地暗，画得太暗，就会破坏基本明暗的区分。注意，凡受主光影响的部位，无论调子弱到什么程度，它总归是基本受光的，而不受主光影响的部位，它总归是背光的。所以物体虽然受暖色主光斜照，变得略冷，但决不应越过区分冷暖的基本界限。一旦画得过冷，就成为背光的一部分，从而破坏了基本形体。

不受光 当物体完全背离主要光源时，当然是不受光。它比起受光部位要暗，同时有力地呈现出光源的补色影响。在图5中，右面的房屋受光，左面的一幢明显地不受光，因为它和阳光恰好成为不能直接照射的角度。不言而喻，它显得偏冷，也就是主光

的补色。此外，它又从周围的天空环境光中受到许多冷色的影响，这种效果，需要适当夸张。

附带说一下，在正常的条件下，白色房屋不受光的一侧，往往比天空还暗些，有人在这点上很糊涂，只知道房屋是白的，不管是否背光，还是尽量画得很白。最冷的不受光的边缘，通常是在最近处，是受光和背光两侧交汇点。

图6说明另一类不受光的地方，在码头底下被遮蔽的部位，好象从门口向屋里看去那样，虽然在里面光线很难射入，但是决不是一片死黑。这里要有空气感，要感觉到能深进去，所以要画得透亮些。由于光线极弱，层次对比不强，物体的边缘应该模糊、沉静、带有神秘感。

其它附加因素 如果仔细看看前面提到的范围，就会注意到色彩不是完全依据有没有主光或环境光的影响而定的。其中还有许多附加的颜色。产生这些附加颜色的根源是：

· 反光 当光照射到物体上时，它会被反射出来，把颜色射向四周。如果物体是发亮的，耀眼的，但又是相对无色的，譬如海水，它只能象镜子一样反射光源的颜色。要让某一物体将光线反射到另一物体上，并不需要二者特别明亮，例如穿上一件红色羊毛衫，红色光线就能反射到下颌下面，暖色清晰可见。同样，光线照射在草地上或叶丛上，就会把暖绿色反映到房屋上来。大自然中到处都有这种现象。

反光在画面上究竟是重要的还是微不足道的，那要看具体情况而定。譬如在晴天强烈的光线下，反射的颜色映照着各种物体。在海边，耀眼的阳光从沙滩上反射出来，照射到周围的暗处，使暗处变得明快，至于在晦暗的天气中，这种效果就很难捉摸，反光也很难看清楚。

同样的原则也适用于室内作画。室内墙上的颜色，反射到静物上，实际上也是反光的一种形式。如果没有第二种强烈的光源，例如从北面窗户注入的蓝色天光，那末，画室墙上的反光，事实上也就是环境光。

一般来讲，物体之间要相当靠近才会产生反光的效果。例如图7，绿色的玻璃瓶本

身的颜色虽然很强烈，但仍然呈现出附近红色苹果和橙色衬布的反射作用。这些陪衬物的橙红颜色，非常强烈，甚至朝下反射到白桌布上。无论白桌布还是这些陪衬物，都并非明亮耀眼的，不过还是看出反光的效果。白桌布只有在这些反光被遮挡的地方，以及顺着桌边下垂的地方，才没有橙红颜色。

投影 光线被物体遮挡，从而形成的暗影，就是投影。投影的颜色主要决定因素有下列三方面：

1. 物体相互靠近，成为投影和接受投影的双方，这是主要关系。物体越靠近，阳光越不容易渗到里面去，投影就显得暗而冷。

2. 光的强度。假若是明朗的晴天，影子将比朦胧晦暗的天气略暗而色彩明确，它的补色关系明显可见。

3. 近处物体的投影，譬如近处的树，它的投影就在我们跟前，这就比远处同样的投影更暗、更冷、更具有鲜明的颜色、更有氛围光感，同时边缘也清晰。大气透视使远处影子的颜色变灰和使边缘模糊。空中的尘埃和水蒸汽对于远景的投影，如同对远景的受光物体一样起作用。因此，远处的投影几乎连成一片，呈现一样的基本颜色。

画投影时，操作过程要适当地单纯。开始时完全用同一种颜色，即光的补色去画。颜色的变化，根据光的强弱而定。因为投影是平滑的，用透明的笔法将颜色铺上，透出底色，造成投影薄薄地覆盖着物体的感觉。投影要在画面接近完成时再加。

在远处的投影，要用更多的水分将颜色冲淡去画。而靠前的近景，则应多加颜色，使投影活跃、生动。例如，影子投在黄色污浊的土路上，就要加上一点暖色；要是在草上，就多加一些绿色。切记，投影从来就不会是暖色的。要保持投影本身的颜色统一。投在草地上、石墙上、街道上的投影，有变化的只是靠下方投影的颜色。本书的插图，大部分都有投影，可以参看。

无光地带 当物体互相十分靠近，它们中间的空隙，一概不受主光、环境光以及反光的影响。这些空隙可以称为“无光”地带。无光地带和背光地带以及投影是有区别的。后两者有光、有色。而前者是冷的暗调子，基本上没有色彩。

半透明体 光线穿过透明或半透明的物质，它将略暗于直接光照！但仍然十分强烈。这是一种很美的光线。在图8里，可以见到暖光透过船帆。

特殊情况：阴天 阴天是个有趣的课题，光的变化很微妙。云层扩散着太阳的光线，于是只有单纯的环境光。这些光线从空中向下辐射，主要射在水平面和斜面上。因此阴天的光照，可以不太确切地当作一种单一光源。

为了理解阴天的状态，不妨先设想一下光线强烈而又烟雾迷漫的天气。这种天气，空气里的水蒸汽影响了阳光本来面目，正象大气透视影响远处的物体一样。透过浓重的大气，光线变得灰暗，失去一定的强烈性，使光线实际上略为偏冷。这种区别十分微妙。但仍能明显地感觉到阳光是暖的。

上述效果，在阴天时大为明显。云层和水蒸汽变得沉重，因此阳光通过天空时被扩散，水蒸汽使光线变得浑浊而相当冷。这种现象，常常可以看到。

为了进一步理解这种光，再看看白色房屋的效果。严格地说，一幢白色的房屋在阴天的时候是不受光的。作为主体的形，每一个面都比天空暗，而且事实上它们中间总有一个面比其它的略冷，这个面更接近于朝向太阳被遮挡之后的那一带的天空。房屋另外的面是微弱的暖色。根据一般规律，这些部分并没有受主导光线的影响，而呈现的恰是主导光线的补色。当然，这并不意味着一侧是蓝色、另一侧是橙色，只不过比受冷光影响的一侧暖一点点，也可以说只有一丝之差。

阴天的效果，可以参看后面的范围。

构成画面情调的若干因素

上面讲了光的一些基本效果，现在简要地讲一下绘画的其它要素。这些要素和光的基本效果，关系十分密切。通过这些要素在画面上具体体现作品的情调。其中包括明暗调子，笔触特点，以及某些水彩技法的运用等。

调子 在绘画里，用光来构成情调的重要方法之一是明暗调子。譬如，明和暗在画面上怎样分布？谁占主导？调子的运用怎样结合主题特点等。

如果用钢琴来解释绘画上的调子,那末,钢琴的高音音域就相当于绘画中的亮色调,而钢琴的低音音域就相当于绘画中的暗色调。当然,无论钢琴上的音阶还是色调中的层次都有属于中间的。

绘画的色调作用于人们的视觉,正如音乐的音调作用于人们的听觉。如果画面上以“暗”为主,就叫做低调子。这些暗色调通常能构成一派严肃沉稳的气氛,好象一段充满低音的乐曲;如果尽是一些耀眼的白色和明亮的灰色在画面上,这就是高调子。对于观众,它的效果通常是愉快的,象演奏家在钢琴的高音部位弹奏乐曲一样。

无论是绘画还是音乐,作品里的色阶或音阶,如果全部都在中间部位,并且平整地、等分地使用高音或低音、深色或浅色,这种作品没有起伏,欣赏起来,必定乏味、平淡。

绘画可以通过运用明暗来吸引观众的视线。譬如画面上以暗色及中间色居多,只有一点亮色,并且在明度上和周围的色调差别很大,于是这一点亮色将会十分突出,观众会首先看到。在图9里就有这种效果。因为天空、树木和地面在色调上很接近,于是受阳光照射的耀眼的白墙就很引人注目,见图9。反之,在图10,最暗的树干、屋顶和地面,就比较突出。

富有表现力地运用调子 图11具有尖锐的色调对比。绿色已经是相当暗的颜色,再加上暗的水,结果是中间色和深色同属暗色调,只有花是白色,处在高音部位,就象钢琴的高音那样闪烁。这种强烈的色调对比,给绘画以生动感。相反,有的画面色调层次比较接近,从而构成宁静的情调。

笔触边缘 光在绘画上构成情调,处理好色调是重要途径之一。光还影响着物体的边缘。表现这些边缘也是个重要因素。这就是我们常说的虚实关系。在迅速画成的速写——图12里,可以看到边缘的画法有许多不同。

1.实的边缘 图12·1,实的边缘显得有力和醒目。靠上的花朵在阳光照射到的地方,用深色叶子作为背景将它衬托出来,强调亮部的明快。

2.虚的边缘 为了让人不要注意这些陪衬的叶子,在它们彼此之间,加以混合。用的是柔和衔接、界线不分明的边缘。见图12·2。

3. 飞白 用笔快速而强烈。图12·3，用飞白破开在左下角的叶子的外沿。飞白的运用，介于虚和实之间。比实的边缘柔和，又比虚的边缘刚劲。飞白虽然有些类似枯笔的样子，这里所以要另立名目，是因为使用目的不同。枯笔当然意味着笔是干的，而飞白要用颜料和水。最值得注意的是：枯笔能覆盖许多错误，画坏了很容易用枯笔覆盖，无非是简单地在纸上用笔机械地扫一遍。但是，这不过是噱头，就象用泼洒的办法在纸上随便取得一些水渍纹理一样。飞白的运用，要强而有力。不能滥用，只用于画面的局部。目的在于表现物体的特点。

4. 虚实并置的边缘 叶子和玫瑰花相接的边缘，见图12·4，部分虚、部分实。这些有虚有实的痕迹是典型的受光和不受光相互穿插的部位。需要有这种多样性，否则画面上所有的边缘全部都虚，或者全部都实，就会过分生硬或者过分柔媚。

5. 渗开的边缘 渗开的边缘不同于虚实并置。它的色调对比保持清晰可见。例如明亮的玫瑰和后加的深色互相遮挡，渗开的边缘就能增添额外的情趣。见图12·5。在后面的范围里，有的广泛地运用了这种技法。俄裔美籍画家菲钦就善于使用这种技法。可以参看他的作品。

6. 划痕 梗和茎之类，可以用笔杆趁颜色湿的时候快速划出来。见图12·6。这种线条挺拔而自然绽开，能使画面呈现出大自然不可捉摸的神态。

表达方式和夸张 我们通过调子、边缘和色彩的运用，赋予绘画以表现力。这些都是重要的。但是不少画家，包括我们自己，都经常有陷于描写细节的危险。著名画家兼教师惠特奈常作这样的比喻：当你选购衣服时，看的是合身与否，并不是为了钮孔！因此无须为不必要的细节分心，而应画出自己在大自然中的感受。

对于对象的感受，表现在夸张上。例如后面的范围，赛艇那幅，为了表达激情，在色彩上加以夸张。只要夸张能贯串整个画面，达到统一，这种夸张是行得通的。每一幅画都要有它自己内在的一致性，即使把画撕成碎片，还可以从颜色和笔触里辨认出哪些碎片是属于哪张作品的。

关于水彩画笔法 大家都能看到自然界的色彩充满了变化。怎样在画面上表现这

种感受呢？作者记得在艺术学校里学画的时候，在课堂作业中，曾按一小方块又一小方块地去填色，在笔触上取得完整的分层效果。但是经过对大自然的观察，越觉这些所谓漂亮的绘画笔触讨厌。任何笔触有变化的、能带来生动活泼感觉的画法，都更能准确地表现颜色、气氛和光。富有感情的笔触胜过机械的完整。

较亮、较明；较暗、较灰 优秀的花卉专家勃朗常说：“较亮、较明；较暗、较灰”。她的意思是：每当你画上一笔颜色，就给画面增添一些暗淡，因为白纸是最洁净明亮的。涂在纸上的第一遍颜色很明亮，经过第二遍覆盖之后，自然就灰暗一些，第三遍就更灰了。这样就产生了较亮、较明；较暗、较灰几个重要层次。

光是绘画的生命，为了保住明亮闪烁的光，用来描绘光的笔触要活泼明快，自然而不造作。关于较亮、较明，就是在画第一遍时，通常要画出物体所有的直接受光面、光线射照的灰色面或是离光源较远的灰色面。从受光的灰色面一直推移到背光面。

背光的地方和影子应该是平静的、放松的，而不是耀眼的、有活力的。因此可以用较暗的颜色轻轻带过，盖住第一遍干透了的颜色。用时要留出受光部位。弄脏了受光部位的笔触，还不如干脆把画扔掉。第二遍色一般是较暗、较冷和较重的。关于较暗、较灰的问题：为了避免泛起第一遍色，罩色的落笔要轻，这点很重要，这样才能令人感到底层的较亮、较明的颜色透过罩上的颜色，而使暗面透亮、生动。同时还保持着受光和不受光的关系。所有学生都承认这种关系的重要，尤其是已经学过掌握物体基本明暗关系、并能根据这种关系来区分局部明暗的学生，可是，也还是经常把物体最后画成象是本身涂着两种不同的颜色。记住，光应该统一物体而不是分割物体。

笔法的实际应用 关于罩色和不留笔触的画法是从对于光的感受而得来的。对我们来说，它们之所以是合理的、循序渐进的良好方法，其中有着一些实际原因。首先，大多数人都会发觉在同一时间内考虑的问题越少、越重要就越能专注。开始画第一遍时，如果只考虑亮部，就避免为暗部分心。再有，一遍就想把所有的东西都画出来，在技法上并不容易。因为边缘的关系没法控制。例如，在湿的明亮的颜色旁边加一笔湿的深颜色，颜色就到处流动，于是赶紧画边缘，想加以控制，但往往越画越脏。所以最好避免

这种精神紧张、劳而无获的办法。

运用一系列重叠的笔法，还能更好地控制颜色。后面一些范图里，可以看到，笔触里面包含着不同的质和量的颜料，从而构成多样化的透明及半透明的效果。这种多样化，和由于观察大自然而获得的复杂的视觉感受是相互适应的。

用一遍又一遍进行覆盖的画法，还因为它是一种合理的程序，沿用这种方法不致于陷入技术问题的泥潭。在作画时，只要想着两点：描绘对象和光的作用。不要搞什么特技，象擦、刮、泼洒等等。只要观察和画。

若干实例 这里提供几幅范画，说明利用天空达到不同的表现目的。

图13所强调的是房屋的高塔，为了强调白色的房屋，地平线一带画成深色。云彩属于低调子，所以塔在画面上明显地成为最亮的部分。

图14的天空只不过是背景，真正的活动是围绕着小船展开的。在画天空和水相衔接的地方的时候，用天空的暗去强调出船帆的某些部位。水平线在这种位置上本来应该看得见，但是它给人的感觉太端正，太平静，破坏了画面的活跃气氛。因此把它删去。这样的天空，就不是象从照片上看到的那种真实，它对画面其余部分的活跃特点是一种衬托。

在图15里，有一条水平线。破开这条水平线，使海水局部地和天空相连，使线条柔和，能让人感到可以飘游到极远的海上。这是重要的边沿，它有助于表达在海边所能感受到的那种宽阔。

作画步骤

结合前面讲到的一些问题，举例讲述一般的画法步骤。

作画前的探讨 作画之前，有许多问题要事先考虑成熟。譬如天气的情况，太阳的位置等等。有的人体会不到确定太阳在天空的精确方位的重要性。太阳方位的改变，影响着描绘对象的特点。这也正是水彩画家在户外写生容易提高的原因。

光线决定着边缘的特点、颜色的颤动和色调层次之间的对比。要定出主旋律。基本形体和线条的性质要与主旋律相适应。甚至连水彩画纸最好也要适应于特定的对象。因此，在解决这些问题之前，最好先别着手动笔。画水彩画时，如果事先只是一知半解，而后再边画边改，那就很危险。只有心中有数，方法才会得心应手。

在图16这组范图里，画的是严寒阴沉天气里的马匹，天空含雪，所有的边缘都很虚。虽然费了许多功夫把马画准，但真正的主题是天气沉寂的情调。作画是表现自己的感受，而不单是画所看到的東西。

第一步 图16·1，先画暖的天空。为了作好准备，在这片地方先用水湿润一遍，但不要很匀，间或要空出几处干的。湿润的纸，便于控制笔法。天空的颜色朝下反射在雪地上，这比起过去的水彩画为了统一画面，用大量的土黄颜色在天空上面画一遍更为合理。

注意去区分前景马匹左面的积雪。在马蹄的地方，雪是平坦的。因为天空对它直接影响，要用亮的暖色来画。在马头的左面，雪堤是个斜面，光对它是斜照，所以比较暗、也比较冷。

背景用笔。包含着各种颜色和纹理。在大自然中难以找到很平的色调。因此，用颜料来构成美的画面，避免平板，水是关键。记住，在探求光线时，“水彩”应该强调“彩”字；在运笔时，应该强调“水”字。过厚的颜色，使笔法呆滞而不透明。水能使颜色渗开，并能突出纸的特点。

在画第一遍时，在不违背前面讲过的技法的限制的前提下，尽可能包含更多的想法。作画时，几乎要一时一时地推敲。颜色也一再变换。不断地细心揣摩对象，不断地发掘对象，越是端详，看到的東西越多。第一遍要画得柔和，等到接近完成时，该加重的加重；该肯定的肯定。

第二步 图16·2，描绘树和树枝时，用深色在背景上罩一遍。零散地留出几处天空，其余的地方使人觉得天空还能透过深色。这样才能感觉到天空对整个这一片的影响。在背景上要取得这样的效果，难以一气呵成，需要画第一遍色和以后的罩色。