

SECAIXIESHENG

JIFA

YANJIU

色彩写生技法研究

张义春 著

河北美术出版社



色彩写生技法研究

张义春 著绘

河北美术出版社

色彩写生技法研究 张义春著绘

河北美术出版社出版

石家庄市北马路45号

河北省新华书店发行

河北新华印刷二厂印刷

787×1092毫米 1/16 印张：2.75 印数：1—5,000

1991年6月第1版1991年6月第1次印刷 定价：9.00元

ISBN 7—5310—0402—X/J·368 (冀) 002号

序

色彩写生是美术院校学生和绘画初学者进行基础训练的重要课题，是绘画艺术的基本功，它涉及到造型能力、素描关系、构图学、透视学、色彩学及绘画形式美诸多因素。画家张义春积三十年美术创作、美术辅导和美术教学之经验，以及对水彩、水粉、油画色彩写生大量的实践，吸收了国内外诸大家的方法，根据自己在色彩写生实践中的体会和青年学生在色彩写生中经常遇到的问题，撰写了这本一万多字的《色彩写生技法研究》书稿。它简明扼要，独具特色，是一部很有实用价值的技法书。书中谈及色彩写生的基础、色彩写生的构图、分定受光与背光、初具空间感、色彩的感觉与方法、光源色、固有色、环境色等二十个问题。作者以极其精练的语言透彻地分析西画色彩写生技法的基本规律，更可贵的是作者融入自己的经验和体会，谈出了自己在色彩写生技法研究中的建树。

如，在《初具空间感》一节中提到色彩写生画要增强作画的空间意识和在色彩写生中表现空间的意念；在《色彩的形成与距离色》一节里，关于“距离色”的提法，指出基调色的形成与空间距离的关系，以及室外写生对色彩的认识；在《调子 色调 微差》一节，要求作画者观察色彩写生对象从宏观到微观，从整体到细部要严格、认真、准确地比较，找出微差，训练观察、判断和表现的准确性，指出色调的奥妙在于色调的微差。通过色彩写生：要解决在色彩上的观察方法，要培养对色彩的敏锐感觉，要提高对色彩的分辨能力和调配能力，要认识和掌握色彩规律，要达到运用色彩描绘和塑造对象与环境，创造出美妙的色彩乐章。以上这些论点都是作者色彩写生实践经验的结晶，对初学者有重要的指导意义。

作者在《观察的整体性》一节，强调色彩写生的整体观察比较方法的重要性，指出初学者作画时容易出现“花”、“乱”、“粉”、“平”、“火”、“灰”、“暗”、“飘”的毛病，要特别引起注意。

作者在书中还例举了他的水粉静物和油画静物写生的详细作画步骤、绘画要领和表现技法，文图结合，使读者一目了然，如同老师面授。

书中还介绍了油画、水粉画工具材料品种、性能和使用的常识，这些对绘画初学者来说也是很重要的。愿这本普及的色彩写生技法书能得到绘画初学者和美术院校青年朋友的欢迎，成为你们学习绘画基础知识的良师益友。

吴守明

1990年12月

目录

色彩写生的基础·····	1
色彩写生中的起稿·····	1
色彩写生的构图·····	1
色彩写生画稿中的形体·····	2
分定受光与背光·····	2
初具空间感·····	2
基调色的调试·····	2
铺基调色·····	3
眼力 色彩的感觉与方法·····	4
色彩的形成与距离色·····	4
光源色·····	4
固有色·····	5
环境色·····	5
色彩学中的条条与视觉感觉·····	5
调子 色调 微差·····	6
观察的整体性·····	7
画法·····	8
手与笔·····	10
水与油·····	10
应备用的颜料和常用色·····	11
步骤图·····	13
附图·····	17

色彩写生的基础

色彩写生时，没有物体与背景相互比较地推敲色彩关系的作画习惯，没有受光部分与背光部分相互比较地推敲色彩关系的作画过程，而往往是画面近处的物体画得几乎完成，画面远处的背景还空白着，或画面近处的物体画了一个又一个，而个个物体的影子还没画一笔，物体象气球一样地悬着……这种种弊病，源于素描的技能与素养的不足。当然，那些连大的形体、比例、结构等都画不准的，就更是素描基础的欠缺。没有良好的素描常识、能力和素养，是不会搞好色彩写生的。色彩写生的基础依然是素描，是完美地解决构图、形体、空间感、质感和量感及其内涵诸方面的素描基础，这些是素描训练中应该解决的，也是能够解决的。

色彩写生应以掌握好涂明暗调子的素描技能为基础，才能更好地解决色彩写生中的空间感和色调的微差。基于上述观点，要求初学色彩写生者采取相宜的色彩画的起稿方法。

色彩写生中的起稿

学习色彩写生，要求有一个坚实的素描基础。但是，往往不是完全学好了素描再学色彩写生，而是有了些素描技能，就开始色彩写生练习的。基于这样的实际，要求初学色彩写生者在起稿时，解决四个方面的问题：一、构图得当；二、形体准确；三、光暗分明；四、初具空间。

色彩写生的构图

色彩写生画的构图，它不仅具有素描写生画里的构图所考虑的诸项要求，而且又要考虑色彩构成和色调情感的需要，因而色彩写生时，选取的角度多取半侧光、半逆光或逆光的角度，之所以这样做，是由于半侧光、半逆光或逆光的角度，会使作画者更便于观察到物体背光部分的丰富的色彩变化以及丰富的空间层次，亦即动人的色彩情趣。

色彩写生画稿中的形体

色彩写生起稿要求形体准确。确切地说，是要求画出准确的大体的形体及各个形体间的关系。之所以这样要求，原因有二：一是色彩写生过程中，在推敲色彩关系和推敲色调的时候，也就是在摆大体色彩时，一般地讲，破除画稿不必要的约束，对更好地抓住色彩关系和色调是有利的；二是有了大体的形体准确，这样为色彩写生打下良好的基础，即有利于把摆上去的色彩、色调放在较为准确的位置上，对进一步以色彩塑造形体与空间等是非常得力的。

分定受光与背光

这一点是写生色彩规律决定的。物体受光产生色彩（无光即无色），受光部分与背光部分的色彩相比较有色性、色相的不同，因此，在画稿上标出受光与背光的界线或进而把背光部分略涂深浅调子是必要的。

初具空间感

色彩写生画稿阶段，在背光部分及背景处涂以深浅调子并同时处理一下虚实关系，使画面初具空间感，这样不仅充实画稿，而更重要的是增强作画的空间意识，这样，从起稿时就树立色彩表现空间的意念。物体上的色彩，不仅由光源色、固有色和周围环境的色光影响而决定，它还由作画者至物体的空间距离，即空气层的厚薄与浊清的影响而决定。培养和增强作画者的空间意识和在色彩写生中表现空间的意念，从色彩写生画稿阶段开始是极为有利的。

色彩写生的画稿能够做到上述四个方面，对初学色彩写生者，是极为适宜的。这样画稿子，既能作为一次素描的再练习，又能使色彩写生具备一个良好的素描稿子。在这样的稿子上，可较单纯地考虑色彩问题。

基调色的调试

往往见到一些初学色彩写生者，当画稿完成后，接着就调一笔颜色上一笔颜色地画下去。然而，有经验的作画者，一般总是首先专心仔细地观察揣摩对象，真挚

和着力地感受来自对象的色彩乐章，确立对象的总调子和较为大面积的基调色，判断组成色调的颜料，进而选取颜料试调基调色。

试调中对颜料的选择很重要。比如，基调色含有黄色成分，那么一定要考虑，选用哪种黄色颜料为宜，是柠檬黄，是土黄，还是中黄或桔黄？又如，基调色含有蓝色成分，是选用普蓝调配为宜，还是选用群青调配为宜？其中有其色相的差异，也有其冷暖的差异，这种种差异关系着调配色彩的成败，至关重要。选择好调配基调色的若干颜料，挨近放到调色板的一处，用笔或画刀试调颜料，要掌握其技巧，即要用笔或画刀略将很少量的若干种颜料细心慎重地微微调拟，使其呈现出极为细腻优美丰富多样的色调，从中确定适宜的色调为最初要调的基调色，再根据刚才调配的经验，把确定下来的基调色多调一些，一般比所需要量略多一些，做为备用的基调色。调配其间，也可摆一笔到画面上去，看一看，在画面上的效果如何？是否准确？是否还需要略加点什么颜料？若仍不很准，再蘸点儿颜料，与已调出的不太准的基调色，通过用笔或画刀调拟的技巧，使其有调合多少之别，必定出来多样微差的色调，则可进一步得到较为准确的基调色，再摆上去检验一下，再如前试调，几经反复试调，会得到极其满意的基调色。

色彩写生的画法多种多样，基调色的调配处理也有不同。这里所说的是其中的一种。有的即在起稿中或画稿完成之后，就简铺大体色调；还有的把若干颜料直接放到画面上去混合调试……等等，各有可取之长。然而，前面所讲的调试方法宜为色彩写生初学者掌握，也更宜为相当有能力的画家所运用。

铺基调色

基调色确定下来之后或在试调其间，可以在基调色周围试调其他一些物体上的色彩，或试调受光部分与背光部分的色彩，从而体察并调准它们之间的色彩、色调关系，之后，可将这些颜料大面积地铺上去。有初学者，在基调色以及基调色与其他一些物体的色彩关系没有达到准确的情况下，急于大面积地涂上去，这样，因色彩不准，而需要修改的任务就更加繁重，自己给自己制造了难题。这一点，需要缺乏经验的初学色彩写生者切记。在画面之外的调色板上多下功夫为好，当然有了较为丰富经验的画家，对这一点，是无所谓的，甚至有时把应该在调色板上的工作完全放到画面上去做，而且得到极佳效果。这种画法有时也为经验不甚足者所尝试，从中得知其技艺的奥妙。

铺基调色的过程，一般自远至近，一笔一笔地把基调色摆上去，并同时摆一下调好的其他物体的颜色，要画一画背景，画一画物体，画一画受光部分，画一画背光部分，即要物体与背景相对照着画，受光与背光部分相对照着画，从而在画面上逐渐地进一步地找准它们之间的色彩关系和基调，并且便于处理物体与背景、物体与物体、受光与背光的虚实、过渡关系，对空间感、体积感、整体感的处理极为适

宜。铺基调色时，也可根据物体本身及远近或体面的不同引起的色彩变化，在调好的基调色中略加适当颜色，随加随画，取得既有较为准确的大色调，又有微妙的色彩变化的效果。

眼力 色彩的感觉与方法

基调色，一般来说，一组静物（所画的对象及其环境）总体的或者说主要的或大面积的基本色调的色，称之为基调色。对基调色的观察，一般人的眼力是不行的，要求作画者必须具备训练有素的眼力，这种眼力即是能够既具“瞬息粗劣”而又具感觉细腻地看出极度微差的色彩倾向的眼力。这种眼力的得来是需要相当的时间坚韧不拔的科学地努力或在这方面很有素养的画家的导引之下才能获得的。

“瞬息粗劣”的观察色彩的方法，即为在极短暂的时间内，冷眼看一下。这样所感觉到法。这一观察方法也同样适用于其他写生之中。

色彩的形成与距离色

基调色（物体的色彩）的形成，只限于物体的固有色、光源色和环境色（这里所指的环境色是指物体呈现其周围物体给予它的色光的反映色），这是不全面的，也是不科学的。

基调色（物体的色彩）的形成与空间距离紧密相联（空间距离是指物体与作画者的眼睛之间的距离）。这一点，近处的物体体现的不明显，而到了室外的旷野，山林房舍，一切的一切，不论各色物体，都由近至远，渐增蓝色，直至几乎完全没有了物体上本来的固有色、光源色和环境色的面目，这时，呈现的主要是紫蓝色或蓝色，这应称之为距离色（有些人称之为“透视色”，也有人将其归纳为环境色，我以为称之为距离色为妥）。距离色，是空气层中种种分子及其微粒造成蓝色光被散射而形成，就其这一点来讲，应该在写生色彩学中给予距离色以特殊的认识和位置，即决定着和影响物体色彩色调的有光源色、固有色、环境色（指物体反射出来的光色再照射在其他物体上的光色）和距离色。距离色与空间意识不可分割，距离色与空间感紧密相联。因此，在色彩写生的起稿中强调和增强空间意识，正是旨在色彩写生以色彩刻画物体阶段时，增强色彩对空间意识和空间感的体现。

光源色

光源色有各种色相的光源色，有冷的光源色，有暖的光源色，也有中性的光源

色。光源色有时轻微地影响着物体的色彩，有时较明确地决定着物体的色彩，有时整个地笼罩着其间的物体的色调，有时又极微小地影响着其间的物体的色调（即在极近白光的情况下，几乎毫无影响）。

固有色

物体在受白光照射后（一般地讲），该物体反射出来的光色，为其物体的固有色。更确切地讲：在非漫射光照下，物体的高光部分、明暗交界线、反光部分、阴影部分呈现的固有色较其明部、中间调子部分呈现的固有色程度差，即固有色在其物体的明部和中间调子部分呈现得最明显。

环境色

环境色，指物体反射出来的色光照射于其他物体的光色。这种光色不同程度地影响着其他物体的色彩。物体受环境色影响，一般讲，最明显之处是物体的背光部分。光滑的物体，瓷器、金属器、玻璃器之类物体，因其材料的特性所决定，对环境色的反映有其特点。一般物体的背光部分，都不是漆黑一团，而是色彩丰富微妙多变的，透透亮亮的。好多色彩大师都非常重视和精采地刻画物体的暗部，其缘故也就在于此。

色彩学中的条条与视觉感觉

物体上呈现的色彩，一般讲是由光源色、固有色、环境色和距离色的影响而决定的。但决不能把它绝对化，把它条条化，更不能把写生色彩学中写的“物体上高光、明部、中间调子部分、明暗交界线部分、反光部分的色彩为光源色+固有色+环境色”等等条条作为象数学公式一样地去套用。初学色彩写生的，常常以一些书本上的条条，代替实际观察，不去很好地运用科学的感觉，因此，使色彩写生练习走进死胡同。写生色彩学中分析色彩的成因的条条是“清楚”的，但是，一定要牢记，物体上呈现的色彩是极其丰富多采的，极其复杂奥妙的，要科学地去观察去感觉它，充满激情地去感觉它，否则，照搬条条作画，是画不出美妙的色彩写生画的。

调子 色调 微差

色彩写生练习中，常常提到色调和调子，其概念应搞清。色调，是物体上某具体一点的色彩。而调子，应是指在一定的光线、距离、环境下所有的物体上所呈现的色调的总和。色彩写生要求详尽确切地观察、研究、表现所要描绘的对象在一定的光线、距离和环境下，呈现的客观的调子、色调、色彩关系、规律及与其内在质的联系。

同一对象，有的画出来的调子较暖，有的较冷，有的画出来的调子较黄，有的较紫或绿，有的画出来的调子较明，有的较暗。被描绘的对象有其客观存在的调子，也有每位写生者的有意或无意抓取的调子。光源的差异，环境的差异，距离的差异，角度的差异，写生者的眼睛的差异、能力的差异、情绪和性格的差异等等，是面对同一对象写生，画出千差万别的不同的调子和色调的原因。作为训练来讲，应尽力追求被描绘对象客观存在的调子和色调的准确性，从而，在观察比较的方法上，在眼睛的感受与辨别能力上，在调配颜色能力上，即在基本素养上、能力上达到多方面的提高。

色彩写生故然不是达到表面的准确性就为止的。色彩写生应通过观察感受……最后运用色彩创造性地表现出对象外表与内在统一的大大小小的“交响乐”来——习作。

习作中的调子是感受和捕捉的，创作中的调子是想象和推敲出来的，前者是后者的基础，后者是前者的升华，二者相互依存。

一幅画的调子是由该画全部的色调构成的。因此，色彩写生中要仔细地观察、感受、分析研究、综合概括，精心地调配和认真地比较全部的色调。色调的奥妙在于色调的微差。调色时，有那么一点颜色成分和无这一点颜色成分，大不相同，经过长期培训和实践的，有这方面素养，和没有经过培训和实践、没有这方面素养是不相同的。后者不会敏感到色调的微差，而前者对微差是敏感的。

色彩写生是美术高考中必不可少的重要试题之一，是掌握和提高色彩画技能和水平的主要的途径。因此，色彩写生训练的目的和意义，也就显而易见的了。

通过色彩写生：

要解决在色彩上的观察方法；

要培养对色彩的敏锐感觉；

要提高对色彩的分辨能力和调配能力；

要认识和掌握色彩规律；

要达到运用色彩描绘和塑造物体(人物)与环境，创造出美妙的色彩交响乐——色彩佳作。

色彩写生的基础阶段，要求去真真切切地表现对对象的色彩感觉，只有这样才能有助于解决上述诸方面的要求和目的。

既具有了基础阶段，就有了进入高级阶段的条件。色彩写生的高级阶段，要求在解决色彩写生的基础上，突破表面上的“真真切切”地表现对象，达到运用色彩创造性地真真切切地表现对象的精神实质（对对象的感受）。只做到“随类赋色”是不够的，还要充分体现出色彩感受，尽情尽力地发挥出色彩的力量——色彩的奥妙。色彩的奥妙在于调子，调子的秘密在于色调，色调的价值在于微差。色彩写生的能力、水平，能否提高或能否很快提高的关键问题是色调的准确性的高标准、严要求——在色调的微差上下功夫。《苹果与耳瓶》一画的写生过程是能说明这一问题的。这幅画的作画过程中，在抓取统领着全画的绿色衬布的色调时，是下的功夫最大的一处，曾经多次地反复地仔细地观察比较、调配，直至获得绿色衬布响亮而沉稳的色调。功夫下在了色调上，色彩几乎出乎意料。这幅写生画即使在色调的微差上下了大功夫，而又没有完全停留在每个物体本身的色彩上（如耳瓶的颜色），也没有停留在照相机式的写实上（虚实上有处理），它的色彩源于对象而效果超于自然。

观察的整体性

初学者在色彩写生时，往往眼睛盯到一点上，视域放不开，感觉不到这局部处于整体的状态，不能解释其明度如何，色相如何，纯度如何，空间如何，虚实如何等等问题，这是观察方法没有得到训练，没有树立起整体的观察方法的缘故。

关于整体的观察方法，有一位画家曾经打了一个比方：整体的观察方法如同一个人思想走神之时，眼睛虽然看着眼前，却没有专门看着那一个物体或那一点上。在这种状况下，他的眼睛是散视眼前所有的物体，也就在这时，眼前的物体，近的，更感到近了，远的，更感觉远了，实处，更觉得实，虚处，更感觉虚……深浅层次、虚实关系、远近关系、强弱程度都一齐明显起来。深浅、虚实、远近、强弱，都是相对而言，这就有一个相互比较的问题，无比较就无辨别，因此，整体的观察方法是和比较的方法紧密相联的，整体的观察方法和比较方法是写生中唯一正确的方法，需要长期持久地磨炼，才能掌握。

知道或懂得或已经掌握和运用正确的观察方法和比较方法，也并不是就不会在写生中发生问题。往往会因为写生中疲劳过度，或缺乏综合概括的能力，不分主次地刻画局部细部，使画面失去整体性和生动性。这时，应停笔休息一下，恢复一下精神，思考一下问题。在动笔作画之前，利用三两分钟，把画面与所描绘的对象大体上（这大体上观察比较一下，恰恰是整体性的观察、比较的方法的运用）观察比较，而不是把眼睛盯到一点上，就会感觉和发现画面上的与对象之间存在着突出不妥之处，从而着手解决之，使写生效果往前推进一步。

整体的观察比较，亦即全面的相互联系的去看去认识客观存在的局部与整体、局部与局部的关系与状态。整体感是色彩写生画的命脉。色彩写生过程中，无时无刻不在考虑着整体性，离开了把握整体关系，画面就一团糟。“花”、“乱”、“粉”、“平”、“火”、“灰”、“暗”、“飘”等等，都是画面总体效果的弊病，原因都是没把握住对象的整体关系。因此，至关重要的是要增强整体观察比较的意识，树立整体观察比较的观念，掌握整体观察比较的方法，进而熟悉和掌握画法——绘画法。

画法

常常见到初学色彩写生者，在画稿完成之后，不是在从事艺术的绘画，而是在谨小慎微地描摹对象，想通过这样的描摹法，在画面上描摹出象所画的对象一样的模样，结果，事得其反，始终没描摹出象自己看到和感到的那样生动、丰富、真实、美妙的对象，其缘故是作画不得法。

静物水粉写生《春天里的水果》一画的方法步骤。

第一步：采取单色起稿。用中号水粉、水彩笔，蘸上调了水的群青色，由笔上的颜色湿润饱满，画到笔上的颜色干枯，笔笔如此，什么地方画得湿润饱满，什么地方画得干枯粗糙，要根据构图、形体、明暗和空间的需要加以安排，这样自然而然地就能画出一幅具备大的形体、明暗、构图和空间的稿子。最后，也可以用一支大号笔略蘸稀释颜色粗略涂一下远处的物体、背景，而前边近处的受光部分空白着，自然出来极强烈的空间感和光感。

第二步：调配亮灰衬布的基调色，抓住远处物体与背景的处理。调配、推敲色调，尤其是基调色，一般都是在调色板（盘）上进行，亮灰衬布的基调色经过反复推敲较为准确，随之调出背景上的两个色彩，放到亮灰衬布基调色旁（这样可以查验这些物体色彩关系准确与否），随即调出双龙耳瓶的大体色调并与上述色彩相比较，可知在明度上当否。这几个颜色可略摆上几笔，看一看，放到画面上，是否和谐准确？若有不妥，可及时调进一些颜色进行校正。接着摆上去几笔暖黄环境色。趁着颜色未干，进行远处及背景的塑造是这里处理手法的特点。

第三步：在具备一个较好的较肯定的空间背景之后，要调配各个物体、衬布的色调并摆上去。这里多凭着感觉的色彩，使色彩丰富起来，抓准大的色彩关系和色彩总的调子。不要去注意细小的色彩变化和完好的色彩塑造形体，而要着重注意色彩的空间距离感觉，要靠认真地观察比较与敏锐的感觉。这一阶段，用笔多是中大型的，笔触也较单调。

第四步：整个画面大体颜色摆上去之后，确立了基本调子和色彩关系，转入具体物体深入刻画。双龙耳瓶是这样塑造的：摆上去几笔暖黄和天蓝环境色和深浅不同的褐、褐绿、褐紫色，之后，用大笔依耳瓶这类似圆球体的体积和明暗规律，就

其摆上去的这些颜色，趁湿运笔塑造其形体，同时，用另一支干净笔，沿双龙耳瓶边缘不断摆上带有色彩变化的（利用已调好的基调色）背景颜色，相互衔接，挤压，反复润色，提出高光，双龙耳瓶、背景及其空间关系、虚实关系、色彩关系同时解决。这其间的用笔、笔触既丰富又贴切，是经过深思熟虑的。较为靠近的小插花瓶处于画面的重要位置，近处的中黄色衬布及水果，也同样处于非常显著的位置，而色彩上则构成响亮、辉映、强烈的特点，为此，用色上几乎是纯的，画的过程，抓紧受光部分与背光部分相对照，力求达到：受光部分色调响亮，背光部分颜色透明沉稳。苹果的具体画法过程是：用略小号笔蘸上褐色，再用笔侧尖蘸一点粉红，按在苹果柄处，并随即横拉笔触，再用中号笔蘸一点柠檬黄色，润抹一下刚刚上去的褐、绿色，形成暗部色调，再加一点冷色，使其出现反光色彩。之后，用大号笔或大中号笔，调配中性偏暖（褐、黄、绿）的苹果的明暗交界线的色彩，摆上去，趁湿用中黄、蓝、紫加白的冷调画苹果最亮处并渐加暖黄与明暗交界线颜色相接，利用笔的掠、按、揉不同的力量和手法加以润色塑造，处理与周围的虚实及色彩关系（苹果的暗部也同样这样润色塑造），最后提出高光。梨、桔子也同样如此画法，而近景黄衬布和亮灰衬布与水果不同，衬布柔软而有弹性，黄衬布色彩响亮而饱和，亮灰衬布色彩虽灰却很响亮，为了表现这些特点，在运笔上多用上下浮动和按笔，在色彩上，既注意色调成分的分析，又严谨掌握微差度的调配，在水分上，也加以适度控制。刻画上，达到细腻入微，使近处的衬布与背景及其他物体拉开明显的空间距离。

最后一步：进入调整，这一步是前面具体、深入刻画各个部分之后，必定要走的一步。前一步的刻画，虽然，时时处处都要掌握和运用整体观察比较的方法，但总难免会有些地方，有些局部存在着损害整体关系或不利于整体性、艺术性的表现之处。处于中远距离的白衬布，从明度上看，极接近纯白，它有些和中黄衬布争着往前跳，调整中，将白衬布的色调略加灰一点，将其受光部分与背光部分明度对比略减弱一些，将其白固有色比梨的白固有色略冷一些，使之达到色彩表现效果恰到好处。

静物油画写生《萝卜与电热锅》的方法步骤。

第一步：用五号、八号油画笔起稿，五号笔侧锋勾线，八号笔皴扫背光部分和背景，并随即处理虚实关系。用很少量的调色油。

第二步：调配大块衬布基调色、远处墙壁的色调和啤酒杯的色调，并把这些颜色放到画面上去，尽力求得色彩的空间距离感，为此，也粗摆一下较暗的背光部分——萝卜和电热锅的颜色。

第三步：进一步调配和刻画画面的主要部位——萝卜的色彩，这里是画的主体，在色调上要仔细推敲，要在微差上下功夫。采用中号笔，笔上的颜料较饱满，运笔有力，衔接过渡自如，强调块面关系，从而表现出萝卜的硬、脆和内含水分的感觉。

第四步：较为具体而深入地刻画各个部分。趁着摆上去的颜色未干，运用丰富多变的运笔技巧，笔上略带要添加的色彩成分，进一步塑造出物体的质感。调色其

间，加了很少量的调色油。

第五步：完成阶段，特别注意虚实关系的处理。啤酒杯处在远处，它的一些边缘似有若无，笔触也尽力减弱些。重新调整和刻画了靠近电热锅的大面积萝卜暗影部分，虚中见变化，增强油画色彩的特点。整个画面采取厚画法，使之在短时间内达到一气呵成的明快效果。

手与笔

初学色彩写生者不敢用笔（并不是害怕笔），不会用笔（并不是不会拿笔），这是常见的。画了一个时期，还是那么简单地刷、拉、点。这个阶段，听讲也好，看书本也好，几乎都无济于事。最有利的是看画家是怎样用笔画出美妙确切的对象，“百闻不如一见”，最受启发。用笔，直接与画法与效果相联。笔由下而上，和由上而下的效果大不相同；用大笔和用小笔，用笔按和用笔拉，行笔快慢、掠削、点抹、擦揉；用笔尖和用笔根，笔与笔连续复加和笔与笔单摆大不相同。

手与笔（包括其他工具），颜料的调配，自然有种种技巧，而怎样放到画面上去，怎样相互结合、处理，这就有赖于手与笔（各种工具）的运用，也有赖于方法步骤。手的动作，包括力量的大小，运行的方向，始末的变化，速度的快慢，以及手怎样的握法，手上的功夫丰富微妙。方法步骤，有先摆后挤，先摆后压，先摆后润，先摆后罩，先摆后提，以及先摆后刮、揉、扫，先暗后亮，先暖后冷，即先画暗部再画亮部……等等。用笔的部位也各有不同，笔根、笔尖、中锋、侧锋，先笔尖后笔根，先单尖后笔根（指扁笔），先双尖后笔根（扁笔）……用笔，举不胜举，真可谓无穷无尽，几支笔，就象音符一样，不过那么高中低 1、2、3、4、5、6、7、i，但通过丰富多样的编排组合，却能谱写出极其丰富动人的乐章来，它们都妙在“用”上。

水与油

画水彩、水粉，要体察用水调色的诀窍，画油画要体察用油的奥妙。初学画水彩、水粉写生，画得很不得力，有时和笔上、颜色含水分的多少很有关系。水彩、水粉颜料本身也存在着水分多与少、胶的多与少的不同情况（胶水过多会破坏画面的色彩效果），因此，在作画的过程中，一定把这一情况估量、权衡和处理，以确保调配的色彩中含有适当的水分。

在起稿过程中，有些背景或阴影部分，常常多用些水调颜色，（起稿时用的颜色）略深一些，增强光感和空间感。

在摆上去某物体的几笔色块之后，随之，用蘸有适量的白水进行溶合润色，恰

到好处地以色塑造形体空间。

在颜色本身所含的水分已完全适宜作画的情况下，需要笔上含水量少，甚至少到极点，可用手指用力捏挤掉笔上水分，再去蘸颜料。

总而言之，用水的方法和用量的多少，也象用笔一样，根据表现不同的对象和效果，而要有理有节地加以控制和运用。

油，在油画写生中的运用就更加丰富和讲究。常备用的油有松节油、调色油、速干油和光油。

松节油，可以稀释调色油、速干油和光油，也可单独用于作画，也可用布蘸着松节油象橡皮一样地去擦掉稿子上的不必要的颜色（如若画稿是用油色起稿的）。

调色油，是用来调油色的。目前，较好的调色油是熟油（即速干油，由亚麻仁油与一氧化铅熬制而成）加松节油而成的调色油。

光油，乳香光油（玛瑙树脂与松节油熬制而成）为好，此光油与熟油相混合而成媒介剂，用于油画，当然，更是妙趣横生了。

达玛光油（达玛树脂与松节油合成）也可代替乳香光油，这些光油既可单独应用于油画作画，也可为完全干好的油画作品最后上光。

油画写生中，还应备有一种辅助材料——乳液。乳液是传统油画常用材料之一。这些材料已有专门介绍，不一一列举。

应备用的颜料和常用色

白：钛白、锌白、镉钛白；

黄：柠檬黄、淡黄、藤黄、中黄、土黄、金土黄、深黄、桔黄；

红：朱红、桔红、大红、深红、土红、西洋红、紫红、玫瑰红、曙红；

蓝：湖蓝、天蓝、普蓝、钴蓝、钛青蓝、群青、深蓝；

绿：粉绿、浅绿、中绿、翠绿、土绿、橄榄绿、深绿、墨绿；

紫：紫罗兰（青莲）；

赭褐：生赭、生褐、赭石、熟褐；

黑：煤黑、炭黑、象牙黑。

上述颜料是我国工厂生产的常用和应备用的颜料。一般来讲，这些颜料的鲜亮程度及饱和度都较强。

一般在调色板上或调色盒里只放上常用的一些颜料，水粉调色盒里常稍多放些种类颜料，水彩、油画的可少些种类的。根据所画对象情况，选择部分颜料放在调色板上，少时，五、六种颜料就能画出丰富的色调来。然而，有时又必备部分颜料，即补充一些用常用色难于配出其纯净而饱和的颜色。

有的不在调色盒或调色板上备用黑色，甚至说：色彩写生，不能用黑色。这种说法未必准确，实践证明：黑色应为必备的颜料（当然尽量用优质的黑颜料——象

牙黑),关键在于恰当地使用。一些色彩大师把黑颜料作为常用色。黑和白……都在于使用得当。

有的初学色彩写生者或听人讲或从书本上得知:互补色不能调配。然而,实践恰恰证明:互补的两色加白却能调配出适宜表现对象优美的灰色调。

颜料间的调配,除了因可能发生化学反映而破坏色彩的表现或因其他原因而破坏色彩的表现之外,不存在互补色能不能相互调配的问题。

有的初学色彩写生者,使用的颜料是新鲜纯净漂亮的颜料,但在画面上弄出来的却是他自己也讨厌的“脏”效果,这就显而易见,其中有一个调配与上色的技巧问题。调配时,有时不宜全部搅拌均匀,而应通过轻揉慢拟出来所需要的丰富细腻的色调为止。上色时,应通过前面所讲的各种可行的用笔方法,而不是不管水分的多少,不管油的干湿,胡涂抹,乱揉搓。颜料与技巧的关系大概也就在这里吧。

有关色彩写生的问题很多,这里只就静物方面、部分问题写了这些,作为色彩写生的实践与培训的总结和探讨,限于本人的水平与实践时间的暂短,或有许多误差,或有表达不明了之处,但我有一心愿,愿为色彩写生开拓可行之路,并能做到“抛砖引玉”。