

水彩墨技法



水彩画技法

曾善庆、谭云森编

这本书是我社新编成套技法书中的一种，它的特点是注意理论和实践的结合。编者不仅讲述了水彩画的一般技法，而且还选用了比较多的示范作品。在示范作品中还注意了题材、技法的多样性，每幅作品并附有作者关于立意、构图、用笔、用水、用色，以及作画程序方面的经验介绍，期望读者在学习水彩画技法时会有更多的帮助。

人民美術出版社

水彩画技法

曾善庆 谭云森 编
人民美术出版社出版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑：谭云森

美术设计：刘继明

北京胶印二厂制版印刷
新华书店北京发行所发行

*

1982年12月第一版1984年2月第三次印刷

书号：8027·7601印数：120,001—178,000

定价：1.80元

目 录

出 版 说 明

这本书是我社新编成套技法书中的一种，它的特点是注意理论和实践的结合。编者不仅讲述了水彩画的一般技法，而且还选用了比较多的示范作品。在示范作品中还注意了题材、技法的多样性，每幅作品并附有作者关于立意、构图、用笔、用水、用色，以及作画程序方面的经验介绍，期望能对读者在学习水彩画技法时会有更多的帮助。

人民美术出版社编辑室

一九八〇年十月

目 录

水彩画技法.....	曾善庆 著
一、水彩画的特性.....	1
二、水彩画用具的特殊要求.....	1
三、水彩画颜料的特性.....	2
1. 按照色彩的冷暖把颜色分类.....	3
2. 颜料的透明度.....	3
3. 颜料的耐晒度.....	3
4. 颜料的渗透性和抗水性.....	3
四、水彩画技法的关键.....	4
1. 水 分.....	4
2. 运 笔.....	5
(1) 不同类型毛笔在不同纸上的效果及其运用.....	5
(2) 笔和纸的不同角度.....	5
(3) 运笔的方向.....	6
(4) 力 度.....	6
(5) 行笔的速度.....	6
3. 色 彩.....	6
(1) 如何观察色彩.....	6
(2) 如何调色.....	8
(3) 如何使用色彩.....	9
五、水彩画的方法.....	11
1. 纯水彩.....	11
(1) 干画法.....	11
(2) 湿画法.....	12
(3) 镶嵌法.....	12
2. 水彩与其它材料混合画法.....	12
(1) 水彩与水粉合用.....	12
(2) 铅笔或钢笔淡彩.....	13
(3) 毛笔淡彩.....	13
(4) 水彩与油画棒与水溶性油画棒合用.....	13
六、静 物.....	13

1. 从主体开始	14
2. 从背景开始	15
七、风 景	15
1. 天空、云	17
2. 树	17
3. 水	18
4. 地面、山石	19
5. 建筑物	19
八、人 物	20
九、画水彩画须注意的问题	21
十、结束语	22
附 图	

示范作品图版目录

一、田边的杨树	古 元作
二、晨 鹭	古 元作
三、民兵出海	吕 品作
四、故乡雨色	吴冠中作
五、林中景色	沈绍伦作
六、南国山村	沈绍伦作
七、桥	宋守宏作
八、春 雨	宋守宏作
九、青城山的五洞天	谭云森作
十、长江烟云	陈希旦作
十一、崂山秋色	王润民作
十二、海 浪	晏文正作
十三、晨	姜世钰作
十四、湖 畔	吴良镛作
十五、月季花	陈希旦作
十六、花	王乃壮作

封面图

1. 肖 像	关维兴作
2. 山雨欲来	王 宣作
3. 水 仙	华宜玉作

一 水彩画的特性

艺术是精神和物质（材料）的结合。

当我们对自然形象有所感时，总是想迅速而完美地把它表现出来。每一个从事绘画的人都要在不同的绘画工具中找到一种最适合自己运用的工具。

水彩在表现色彩画上是简便的一种。由于它在经济上的便宜，使它在所有的色彩画种上有最大普及性。小学、中学以及初学绘画者都往往从水彩开始培养色彩感。此外，它的工具比较轻便，在户外写生时易于携带。便于捕捉那些瞬息即逝的一刹那，如晨、昏、雨过、烟云……。对于表现我国南方的雨景、雾气，水彩画则更能胜任。

如果说油画更适于做宏伟的交响曲的话，那么水彩更适于做富有诗意的抒情曲。一般来说，它不适于做过大幅面的、长期反复修改及深入刻划的巨型创作。当然，这都不是绝对的，过去有过细密的、长期逐层加色画出的水彩画如英国画派等，今后也会有。然而就其特性来说，它是更适合轻快地、一挥而就的作业。

作水彩画是用水溶化了大部分透明颜料画在纸上，靠着溶化在水分中色彩的布置、渗化、重叠，形成物象。因为它用毛笔蘸水在纸上画的，所以它比其他色彩画种更能挥洒自如。生动、清新、爽快，是它的特有格调。

透明，是它的特点，也是区别于水粉画之处。水粉画使用较厚的不透明颜料，具有覆盖力，因此，它可以用亮的颜料盖在暗的底色上。而水彩颜料没有覆盖力，画亮部必须留出纸的白色。

它与传统水墨画没有鸿沟，它们在工具上很接近。水彩画从外国传入我国时间不长，但从绘画工具而论，我国也有丰富而长久的使用水彩的经验。那些以用色为主的没骨花鸟、浅绛山水，既是国画又是水彩画。如明代孙龙，清代李蝉、任伯年等人的花鸟，都可以作为中国水彩画看待。

二 水彩画用具的特殊要求

“工欲善其事，必先利其器”。因为画面的效果是和工具的性能分不开的，只有熟悉和掌握这些工具的特性，才能发挥出工具的表现力。所以，水彩画在工具上应该有最起码的要求。

纸：

1. 要白。因为水彩颜料是透明的，色彩效果要靠纸的底色来衬托。纸越白，越能衬出色彩的本来面目；而亮部要留出纸的白色，因此，不白的纸会降低高光的度数。

2. 表面能存水。这就要求纸的表面粗一些，最好有一些均匀的小起伏或纹路。太粗的纸在用笔作画时需要含水量大，也不易掌握，所以要根据各人的习惯和所画的题

材来选择各种粗细纹路的纸。

此外，要适当的能吸点水，完全不吸水的纸象铁皮一样，效果不好，容易出现“硬边”。吸水很快的纸也不好控制，只有在熟练之后才可以使用。

3. 要求遇水不翘。这就要求纸稍厚一些。

笔：

要求含水量大而弹性又好。因之加键大白云是很理想的。此外，再备一枝狼毫小笔，如点梅、叶筋以便用来画细线。这是最起码的要求。

此外，扁形羊毛或触毛笔善于塑造面，圆头水彩笔善于画浑厚的点和粗线，能造成特殊的风格和效果，但都不如中国画笔灵活。当然板刷也可以使用。图八就是各种笔在不同粗细纹路纸上的效果。

颜料：

用管装的。这里提出一个必备的颜料名单：（为了能确认颜料的名称把英文注在后面）

柠檬黄 (Lemon yellow)

中黄 (Yellow mid)

桔黄 (Orange)

土黄 (Yellow ochre)

朱红 (Vermilion)

大红 (Scarlet)

曙红 (Carmine)

深红 (Crimson)

土红 (Red ochre)

赭石 (Burnt siena)

生褐 (Raw umber)

熟褐 (Burnt umber)

翠绿 (Emerald green)

橄榄绿 (Olive green)

群青 (Ultramarine) 或深蓝代

钴蓝 (Cobalt blue)

普蓝 (Prussian blue)

天蓝 (Sky blue) 或湖蓝

象牙黑 (Ivory black) 或煤黑 (Lamp black)

此外，需要调色盒、水瓶、画板、摺叠凳及海绵或泡沫塑料一块。

三 水彩画颜料的特性

画水彩画除了和所有画种一样要有严格的造型基础和构图能力以及艺术修养外，色彩的运用占很大比重。为了运用好色彩，我们必须知道水彩颜料的一些特性：

1、按照色彩的冷暖把颜色分类

色彩的冷暖是色彩很重要的一个属性，因此我们必须熟知颜料的冷暖。

我们把围绕着以火为中心和围绕着以海为中心的颜色分为两大类：即暖色和冷色。凡是靠近红、黄的颜色属于暖色；而靠近蓝色的则属于冷色。

冷暖是相对的，在暖色里也有比较冷的，冷色里也有比较暖的。

一图是按照颜色冷暖排列的颜色表。右半部是以桔黄、朱红为中心的暖色，左半部是以普蓝为中心的冷色；而中间地带是冷暖相混的中间色。在暖色带中凡是靠近冷色带的颜色都是暖色中较冷的，反之冷色带中靠近暖色带的颜色也是相对较暖的。

黑色中象牙黑较暖而煤黑较冷。遗憾的是我国现在并没有生产这两种黑，所以在色表上我画不出来。此外生赭也从未见生产过水彩色，甚至连群青也很难买到。

2、颜料的透明度

了解颜料的透明度可以预计重叠覆盖的效果。

在黄色中柠檬黄最透明；拿坡里黄、土黄最不透明。

在红色中玫瑰红、深红最透明，土红最不透明。

在绿色中酞青绿、中绿最透明，粉绿最不透明。

在蓝色中酞菁蓝、普蓝最透明，钴蓝、湖蓝最不透明。

生褐比熟褐透明。青莲、紫都是透明的。

可以做一个试验：把所有的颜料以同样的浓度涂在一条黑线上，以检验其透明度。见二图。

3、颜料的耐晒度

了解颜料的耐晒度，选择那些稳定的颜料，以保证水彩画不褪色。

可以做一个试验，如三图，每块颜色的上面三分之二部分是在夏天中午的阳光下晒三小时，下面三分之一部分遮挡起来。每种颜色的上面一行是厚涂的，下面一行是薄涂的，而且是在六月中旬分两个中午共晒了六小时。

试验的结果如图所示：首先明显褪色的是紫红，其次是青莲、紫和玫瑰红。其它的颜色都没有明显的变化。

当然，在张挂水彩画的时候，要避免阳光直射在画面上。

4、颜料的渗透性和抗水性

了解颜料的渗透性和抗水性，以便于知道哪些颜料画在纸上以后可以洗掉。哪些洗不干净。哪些渗透到纸纤维里，哪些浮在纸表面上。渗透性强的色彩与渗透性不强的颜料相混合，在调色盒中的效果和在纸上的效果是不一样的。特别是干了以后，渗透性强的色彩消失的多一些，而渗透性不强的色彩显露一些。如玫瑰红与群青混合画在纸上，干了以后群青浮在上面，所以显得更蓝一些。

四图，每块颜色下面三分之二处是画完干后用同样的力量以海绵蘸水擦洗。象中

黄、曙红、粉红、深蓝以及所有的土色都可以洗得很干净，而酞菁蓝、紫红、青莲、玫瑰红、胭脂红（国画颜料）则留下很深的痕迹。它们不但很快的渗到纸里面去，甚至渗透到调色盒的面里去，因此我尽可能不用玫瑰红，而避免使用青莲、紫颜料。在需用紫色的时候，用其他的颜料调出来。在必须使用玫瑰红、酞菁蓝、酞菁绿的时候，要及时清洗调色盒，否则会污染洁白的底漆，妨碍色彩的判断。

除非需要特殊效果时，如在深的紫色画好之后，洗出浅的红或蓝色时，可以利用那些渗透力强的颜料。

〔注：以上所有的试验都是用国产（主要是熊猫牌）颜料进行的。〕

四 水彩画技法的关键

水彩画技法的关键在于用水、用笔和用色，以及这三者的配合。就水彩画的特点而论，主要是水分的掌握。

1、水分

色彩靠水溶化带动附着在纸上，产生出各种奇妙的效果，使色彩产生了生命，因此可以说，水赋予色彩以生机。

因此，水分的运用是水彩画技巧中很关键的因素。水彩画造型的虚实，色彩的衔接、转换，气氛的渲染，全靠水分的运用。例如画实的东西、前后分开的物体、清楚的轮廓，每笔之间的水分就不能衔接，以免“跑”了。而画虚的东西，如远景、雾景等就需要在底子湿的情况下或邻近部位没干的时候落笔。但湿到什么程度落笔才恰到好处呢？这就需要掌握好时间和笔上的含水量。过早全“跑”了，过晚又出现“硬边”。水彩技巧难，就难在这里。恰如其分地掌握用水，要靠更多的实践经验。

初学往往笔上的含水量太少，不敢用水，画暗面只加颜色而不敢多加水。这样，画面就容易腻、脏、不透明，如五图之（1）。这样就发挥不出水彩画的优点。水分饱满则色彩透明、画面滋润、有生机。当然，用水多不好控制，象五图之（2）全“跑”了。如果能在第一遍底色未干之前先后用不同浓淡的颜色复加第二遍，就可以产生丰富的虚实效果，造成深远的空间。

掌握水分的关键是掌握好时间和笔上的含水量。在第一遍刚画完，纸还很湿的时候立即加第二笔，就会“跑”了。如果在水稍稍渗到纸里去的时候，再加第二笔，而笔上的含水量不过多，且颜色较浓，就可以产生较含蓄的轮廓。如果等第一遍全干了以后再加第二笔，那就产生非常生硬的边界。如果第一遍没有完全干透或干湿不匀，第二笔的含水量又过多，就会冲破轮廓产生“花”的水渍。检查画面水分的湿度，可以从侧面看纸面上是否有反光，有反光说明纸面上的水还未完全吸收，这时下笔就会“跑”；没有反光时就是水已渗入纸里，这时加第二笔就可出现虚的边界。六图的（1）（2）（3）就是在第一遍底子不同的湿度（不同的时间）时加第二笔。

在湿的情况下复加第二笔，水分要少，颜色要浓，否则会冲出水印。但利用好可以出现特殊效果。如七图（二）《曙光初照》在山头上的感觉就是利用山的其他部分快干而未干的时候，用饱含水分的笔，蘸上受光部分的颜色，将初受阳光照射的山头部分冲出来的。

五图的（甲）、（乙）、（丙）是在第一笔干湿不同的情况下邻接第二笔的效果。（甲）是在第一笔画完不久就接第二笔，笔上的含水量和第一笔一致，产生柔和的边界；（乙）是在第一笔画完后马上加第二笔，笔上的含水量比第一笔还多，速度也不匀，轮廓就“跑”了；（丙）则是干接的效果。

纸纹的粗细、气候的干湿都影响用水量。粗纹纸、干热的气候用水量要大。

作画时画板应该保持一个微微的倾斜度，并能随意调整，以便控制水的流动。

2、运 笔

水分、色彩靠笔的带动而留存在纸上。如果说水分赋予色彩以生机，那么可以说笔触赋予它们以性格。

笔触的表现力是无穷无尽的，不仅形体靠用笔来塑造，而且质感、运动感、节奏感、气氛和情绪的表达都和运笔有关。高度熟练的用笔是可以出神入化的。

我国有长久使用毛笔的传统，积累了丰富的经验。在我国的书、画上可以看到用笔的奥妙无穷，这些异常丰富的手法应该吸取和发扬。

掌握运笔的技巧只能靠长期的实践，以及研读别人的画，最好是看有经验的画家作画。

笔触的效果决定于笔的形状、笔毛的弹性、握笔的角度、运笔的方向、力度和速度。影响效果的是纸的吸水程度和纸纹的粗细。

（1）不同类型毛笔在不同纸上的效果，及其运用：

七图（一）是尖头笔（羊毫、狼毫）、扁笔（羊毫、鼬毫）、圆头笔、板刷在各种纸上的效果。

狼毫挺拔富有弹性，细的狼毫如叶筋、点梅等适合画细而挺拔的线，如树枝等。羊毫柔软含水量大，适于涂大面，如果使用加健大白云则兼有含水量大又富有弹性的优点。圆头狼毫水彩笔是原来外国人所惯用的水彩笔，它适合画钝头的圆点和粗线，虽不如中国画笔灵活，但也产生另具风格的笔触。扁形笔善于塑造面，侧过来用也可以画线。当然工具是无限的，我们可以根据自己的意图，选择适合自己的工具。

（2）笔和纸的不同角度：

由于笔和纸的角度不同形成不同形状的线或面：

垂直——中锋，画出的线圆浑、饱满，在国画创作中常用。在水彩画中画树干、树枝、桅杆等都常用中锋。参看八图之（1）。

倾斜——侧锋，用来画面，以塑造形体。用笔尖来刻划形象严谨的部位，笔根部可以带过虚的部位。侧锋用笔多变，笔根部和笔尖部蘸的颜色可以不一样，一笔下去能够产生丰富的色彩变化。侧锋在水彩画中常用，如画静物、山石、墙面等，参看八

图之(2)。

水平——卧笔，横扫以画天空、水面等大面，顺拖以画浮云、掠影等无定形之物，这种用笔方法在水彩画中也常用。参看八图之(3)。

(3) 运笔的方向：

① 与面的方向一致。例如画静物、山石、人物等，与面的转折方向一致的用笔，能够加强体积感。如图十四静物中的用笔也是沿着罐子和水果的面的转折而变化用笔的方向的，二十二图肖像中的用笔也是沿着面部结构的转折而变化用笔的方向。

② 与生长的方向一致。如画树、草等，与它们生长方向一致的用笔，有助于加强生命感。

③ 利用笔触的方向造成运动感。例如画浮动的云、流动的水、飘动的旗，都可利用笔触的动向加强运动感。

④ 利用笔触的方向造成节奏感。笔触的转动、停顿有如音乐的节拍。

(4) 力度：

下笔的轻、重，和行笔中轻重的变化所产生的效果都是不一样的。

(5) 行笔的速度：

速度慢，画出的点、线持重、浑厚，速度快则流畅、飘逸，快而控制不住形则轻飘。

在粗纹纸上画，笔上含水少而速度快则产生飞白，这不仅可以表现不同的质感，而且造成不同的韵律。

笔触可以表现气氛。各种方向、力度、速度的笔触，可以造成画面的不同气氛。

笔触最重要的作用在于表现情绪。绘画是以情动人的，随着作画者的情绪波动，在纸上留下笔触行迹的疾、迟、顿、挫，无疑会带动着观者的共振。

3、 色 彩

“颜色，色彩——这就是使画家成为画家的东西”(黑格尔)(引自美术研究第九期70页)

水彩画既然是用色彩来表现，我们就需要用较多的篇幅来谈色彩的问题。

(1) 如何观察色彩

这是在初学写生时首先遇到的问题，就是如何看出对象的色彩？

首先要打破观念色。在学画之前我们有许多关于物体颜色的观念，诸如绿的树叶，红的苹果，黄的桔子等等。我们必须打破对物体这种简单的颜色概念，认真地在具体环境中观察它们的颜色，我们就会发现自然界中物体的色彩十分丰富，它和我们观念中的色彩甚至完全不一样。不同种类的树叶在不同光线下呈现出不同的绿色，有时简直不是绿，而是黄、赭、红、灰……。

不少学生提出“我看不到色彩的变化，怎么办？”是的，一个没有经过绘画训练的眼睛是看不到大自然色彩丰富的变化，虽然那些明显的颜色能够辨认，而那些阴影里的颜色，那些微妙的灰色，对一个没有经过绘画训练的眼睛来说是很难辨认的。

黑格尔说：“色觉应当是一种艺术品质，一种特殊的观察和设想客观存在的颜色的变化的能力，应当是想象和发明精神复制力量的一个重要方面。”（引自美术研究 第四期70页）

色彩感觉不是天生就有的，是在长期的实践中培养起来的。当然应该承认，色彩感觉敏锐的程度因人而异。

如何训练？徐悲鸿先生主张在开始画色彩画的时候首先是看到变化，宁肯过点头，总比看不到变化强。甚至难免“花”一点。

观察色彩的唯一方法是：比较，比较，再比较。从大的方面比较，再从各个部位比较，与邻近的部位比较，然后再从整体进行比较。

如果不进行比较，孤立的一块颜色，是看不准的，一会儿倾向绿，一会儿倾向紫。

实在看不到变化的时候，可以先用理论来帮助我们、启发我们观察色彩的变化，我们列举影响色彩变化的几个因素：

① 光源色

严格地讲没有光就看不见色。因此光源的颜色很重要，物体受光部分的颜色就是它的固有色加光源色。背光部分不是固有色加深或加黑，恰恰相反，是它的补色。

德拉克洛瓦（法国浪漫主义大师）有一次画一件黄色的袍子，暗面怎么也画不好，画不出整个的光感。于是到陈列馆去看前辈大师们的作品，以求得启发，但也没能解决他的疑难，只好悻悻而回。突然在刚出大门时，看见一辆黄色的马车从充满阳光的广场上驶来，啊！那黄色的暗面原来发紫！德拉克洛瓦从马车的明暗得到补色的启示，兴冲冲地跑回画室。

欧洲绘画尽管很早就采用明暗、光影来表现形体，但是知道这个道理的时候已经是十九世纪了。如果按西班牙洞窟里发现的壁画算人类最早的绘画来推算的话，那么人类从事绘画已经有了一万余年之后才懂得这个道理。

而真正应用这个道理，是到了印象派的时期。那时由于物理学光学的进展使人们对光与色有了进一步的认识。印象派的画家运用补色原理使画面充满闪烁的光感。

早晨和黄昏时的阳光是橙色的，所有被它照上的物体都罩上一层橙色，白墙尤为明显，而暗面则呈蓝色，中午的阳光发白，受光的部分，尤其在逆光的情况下反而倾向冷蓝色，背光部分因地面反射而呈暖色。

在印象派以前的欧洲古典画派，不管画什么，暗面都一律用褐色，因此画面没有光感。尽管印象派的取材和内容有它的局限，然而他们对色彩的运用却是绘画技术史上的一大贡献，他们的作品也丰富了人们的色彩感。

② 色彩依体面的转折而变化。

物体的体积是靠许多不同方向的透视面组成的，素描是用不同深浅的块联接起来表现（或是用线来概括地表现），画色彩画就要用不同色素与色度的转换来表现。

由于物体各个面受光的角度不同，与我们视点的角度不同，而呈现不同的色彩。真正呈现物体固有色的部分只是明暗交界线到亮面之间的中间色一带。有些表面有光

泽的器皿如釉罐等，固有色往往在高光附近呈现。随着面的向后转颜色也变了。

③ 随周围环境而变化。

邻近物体的反射，会把它们的颜色加进去，例如十四图放在白布前的绿釉罐，侧面有蓝色成分，靠近红桔子的那只黄桔子的暗面，则呈桔黄色。

衬景的颜色会影响到我们看前景的色彩。如在绿背景前的桔子，我们感到发红，若换成红背景，桔子看上去就发绿了。

这说明色彩是相互影响、相互比较出来的。

④ 色彩和空间距离的关系。

同一色彩距离愈远就愈灰、愈冷。空气是蓝色的，所以在大自然中的物体越远就愈带蓝色。

⑤ 最终取决于作者的气质和感情。

以上所说的都是客观的原因，人在观察自然的时候必然带着主观的因素。人的色彩感不尽相同，有人偏冷，有人偏热。随着人的气质和情感不同，在观察自然的时候就会加强、甚至改变对象的某些颜色，削弱或无视另一部分的颜色。

根据以上几个方面的启发，我们就可以不断地提高色彩的观察能力。

在观察色彩的时候第一步是看出大色调的倾向。是明亮的还是浓重的，是冷调子还是暖调子，是绿调子还是紫调子。是对比色组成的还是调和色组成的。其次是以什么颜色为主，配以什么颜色为辅形成的色调。

第二步是要用比较的方法看出颜色的变化，以及变化的分寸。比较难于观察的是那些灰颜色，即那些色相不明显的颜色，这就需要从它和附近物体色彩的比较中确定它的颜色倾向。

(2) 如何调色

看出颜色是一回事，而要调出所看到的颜色又是另一回事。为了熟悉色彩的调配，初学者最好做调色练习。用两种或三种颜料进行混合，混合时逐渐改变它们的比例。这种试验都要在纸上进行，在纸上保留着它们不同比例，混合的时候开始不要调匀，逐渐调匀。这样我们就可以知道许多丰富色彩是如何调出来的。

① 两色混合：（见九图）

A 用两种原色相混

红 + 黄 黄 + 蓝 红 + 蓝

B 用一种原色与一种间色相混

黄 + 橙 蓝 + 绿 蓝 + 紫

C 用补色相混

红 + 绿 黄 + 紫 蓝 + 橙

D 用两种间色相混

橙 + 紫 绿 + 紫 橙 + 绿

不妨做一个调色表（如十图），将横列的颜色与纵列的颜色互调。

通过以上种种练习,我们就可以知道哪两种颜色互调可以使色彩加强,而哪两种颜色互调则使色彩减弱。同时又可以知道理论上的色彩混合和实践上的色彩混合,有多么大的区别了。

例如,从理论上说,红加蓝是紫,可是有些红和某些蓝相调就不是紫,而是灰。而有许多种类的紫色就不一定是用红和蓝调出来的,譬如红加黑就是一种紫……。

再有,从理论上说,补色相混产生灰。可是黄与紫在纸上混合的时候,在没有调匀的地方产生绿色,而不断地调匀以后,就成灰色。(见九图C)

② 灰色的调法:

在作画中大量使用的是灰颜色,比较难调的也是灰颜色。

从原理上说,三原色相加就是灰。因此任何一种补色相加都是灰,如红,若使它灰便加绿。但在实践中往往补色相加不是灰,如曙红加翠绿呈现紫,因为它们的含黄量都不够。

用三种颜料相调,弄不好会把颜色调脏。用两种冷暖不同的颜料同样可以产生许多好看的灰颜色,例如:赭石、熟褐、生褐这三种暖色之一与钴蓝或群青相调就可以产生冷暖不同的各种灰色。(见十一图)

在西洋画用色上很长一个时期把黑色排斥在色彩之外,印象派的大多数画家更是不用黑色,尤其不用黑与其他颜色混合使用。

而我国画家不但有单独用黑的很高造诣,也有用黑(墨)调其他颜色的丰富经验。元代山水画家黄公望就在《山水诀》中有文字总结:“画石之妙,用藤黄水浸入墨笔,自然润色,不可多用,多则要滞笔,间用螺青入墨亦妙”。中国画用墨与其他颜料混合使用,取得很丰富的效果。

日本绘画的颜色中常加入微量的黑和白,取得了和谐、沉静的效果。

西方现代的水彩画里也开始使用黑色,因此展开了色彩的新天地。

水彩画中用黑色并不是为了加深暗面,而是一种配色方法,取得另一种色彩效果。弄不好会使画面发乌。

十二图是黑色与三种原色和三种间色混合的效果。我们可以看到黑与红色相混产生一种沉着的紫颜色,黑与黄相混产生一种和谐的绿色,而黑与桔黄相混则可以产生另一种暖绿。在用黑色与其他颜色相混的时候,要谨慎地控制黑色的分量。

(3) 如何使用色彩

色彩是首先打动观众的因素,为此要发挥色彩的作用。

① 画面整个色调的设计

观众第一眼首先是被画面总的调子所控制,所以如何利用总的色调给人的影响是考虑画面色彩的第一步。

冷调子给人的感觉一般是安静或阴森。

暖调子给人的感觉一般是兴奋、热烈。

亮调子给人的感觉一般是明朗、清新。

暗调子给人的感觉一般是深沉。

淡的调子给人一般是雅致、迷蒙的效果。

浓的调子给人的感觉是强烈。

对比色调给人以跳动、醒目的感觉。

调和色调则给人以和谐统一的感觉。

② 画面色块布局

在确定总的色调之后，第二步是确定由几种色彩来组合画面，以及它们的大小和布局，以取得画面色彩的效果，并保持画面的均衡。

我们必须知道色彩的性格，和它们并置在一起的效果。

暖色、纯色、浓色都是向前跑的，而冷色、复合色、淡色都是向后退的。

对比色并置在一起，彼此都好看。而灰色则感觉是纯色的补色。

③ 迅速铺满画面

在调色盘中调好的颜色与画在画面上的颜色感觉往往是两回事，因为在画面上的色彩是相互影响的。一笔中性的灰颜色放在红色的周围就显得发绿，而放在黄色的周围就显得发紫了。在白纸上的一笔颜色和后来在画面全铺满其他颜色之后的感觉也不一样。因此作画要迅速用颜色将画面铺满，把那些易于辨认的色彩先迅速地铺上，这样才能控制画面总的色调，也便于准确地画出其他那些不易辨认的色彩。

④ 纸上调色，不要调“熟”。

任何两三种颜料在调色盘上没调“熟”的时候（即调的十分匀）都很好看，但不断调“熟”的时候往往就变成脏的灰颜色了。最好不要在调色盘上把颜色调的很“熟”再往纸上画，而是蘸上不同的颜色直接在画面上调色。这样一方面可以从它周围的关系来看需要调入什么颜色，另一方面使几种颜色在互相渗化中保持各自不同的比例，色彩就会鲜明。因此要养成在纸上调色的习惯。

⑤ 使用的颜料种类不必过多

三到五个颜料就可以调出许多丰富的色彩。每个画家都有自己用色的习惯，有的画家就用很少的几种颜料作画，有的仅用三原色作画，有的仅用土色体系作画，如土红、土黄、赭石、生褐及群青。

⑥ 颜色的明亮与脏、亮面与暗面的色彩。

多脏的颜色，只要薄薄地在白纸上一带而过，都是透明而好看的。多干净的颜色，只要重复多遍，既不透明也会脏。

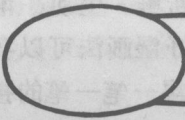
人们总以为亮面的颜色要用纯色，而背光部分的颜色调的灰一点。其实往往相反，亮面的颜色可以调的复杂一些，以免单薄、没有分量、没有空间深度；而暗面的颜色倒是要尽量用纯色在画面上乘湿调。画面颜色暗淡的原因，除了大块安排缺乏对照、遍数重复过多之外，大部分的原因是画暗面缺乏色彩感。有的人画暗面调入许多颜色，并且不断调熟，以至调成一种缺乏色素的脏灰色。或者所有的暗面都加入黑或熟褐，或者就把画亮面的颜色加厚；再就是用一种颜色画所有地方的暗面。这些都使整个画

面灰暗缺乏色彩感。

此外，为了保持调色盒中颜料的清洁和使用时候的方便，我提供一个在调色盒中排列颜色的顺序，这种排列的方法是按照明度区别冷暖，把混合后容易变脏的颜料尽量隔开放，而邻近的颜料互混不致影响本身的色素。

附：调色盒上的颜料排列

普 蓝	群 青	湖 蓝	中 浅 或 绿 绿	生 褐	土 红	曙 红	朱 红	桔 黄	淡 黄	白
黑	钴 蓝	翠 绿	粉 绿	熟 褐	赭 石	深 红	大 红	土 黄	中 黄	柠 黄



在作画时，用水、用笔、用色这三者是分不开的。只有这三者结合得恰到好处，方能达到预期的效果。水彩的技巧性比较强，需要长期连续的实践才能掌握。

五 水彩画的方法

“为文章者有所法而后能，……”

我们需要知道前人使用过的方法，因为这是前人在长期实践中总结出来的经验。水彩画的方法是因人而异多种多样的，我姑且把完全使用水彩颜料画的画称作纯水彩。

1、纯 水 彩

现举主要的方法如下：

(1) 干画法

也就是重叠画法，或叫逐层加色法。是发挥水彩颜料透明的特点，一遍一遍的覆盖上去来完成的。一般是先从浅到深，从大面到细部，逐渐深入，越画越充分。有时，也可以先画小的暗部，后罩大调子来统一。干画法在十九世纪前英国古典水彩画中常用，苏联的水彩画也基本是这种方法，在现代也仍然有用这种方法画出现代风格的水彩画。此外，古典建筑渲染画也属于这种画法，一张画可以染到一百遍以上，费时几百小时。