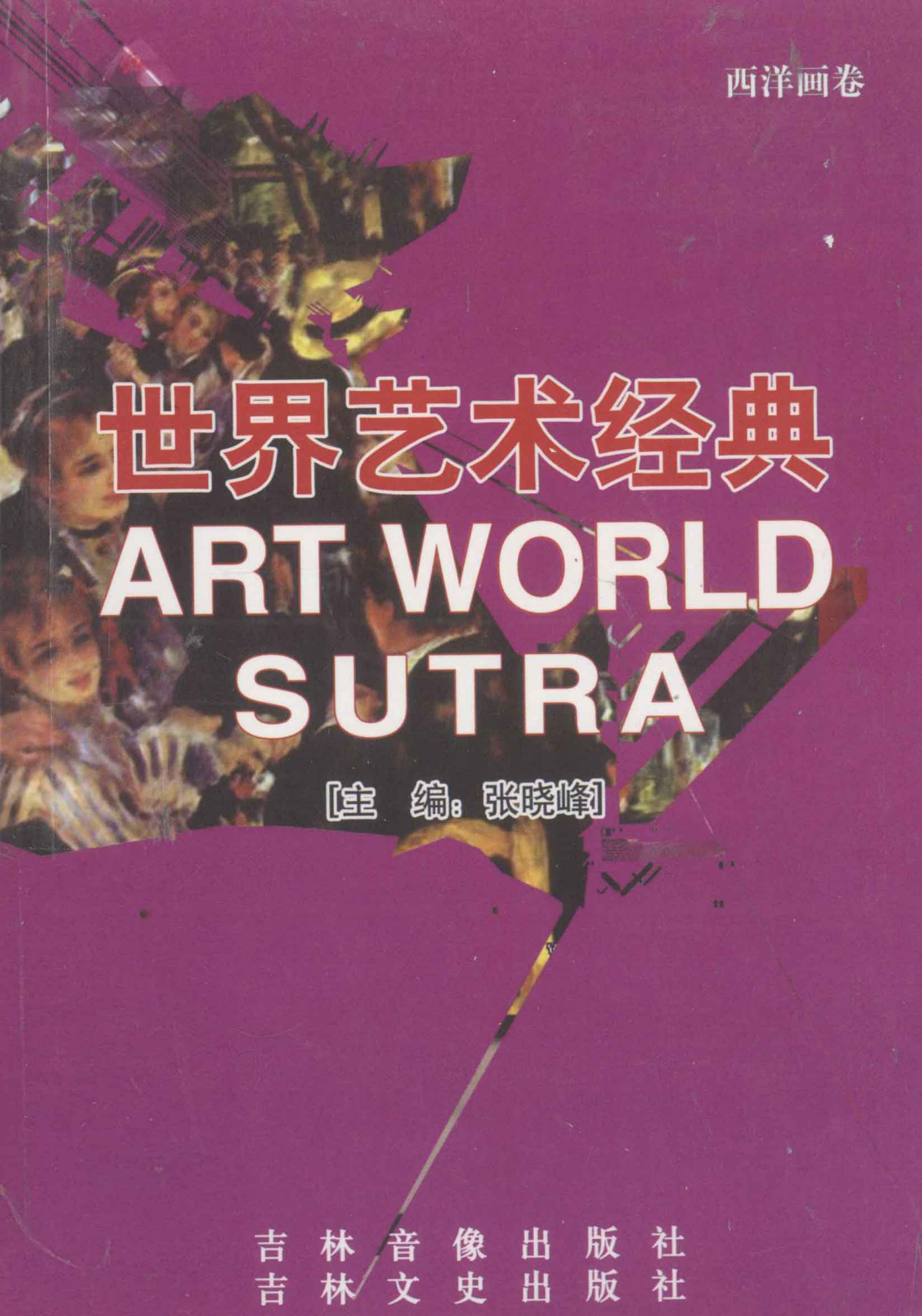


西洋画卷



世界艺术经典 ART WORLD SUTRA

[主 编：张晓峰]

吉 林 音 像 出 版 社
吉 林 文 史 出 版 社

· 西洋画卷 ·

世界艺术经典

ART WORLD SUTRA

[主 编：张晓峰]



吉 林 音 像 出 版 社
吉 林 文 史 出 版 社

目 录

第一章 西洋美术的起源与发展	1
第一节 西洋美术的起源	1
第二节 西洋美术的发展过程	1
第二章 西洋画基础知识介绍	10
第一节 西洋画上的空间构成	10
第二节 视觉构成的诸要素	11
第三节 技法及观照	21
第三章 水彩画	30
第一节 水彩画的颜料介绍	30
第二节 水彩画纸介绍	33
第三节 画笔及其他工具介绍	34
第四节 水彩画的技法介绍	37
第五节 几种实物画法介绍	53
第四章 水粉画	62
第一节 水粉画简述	62
第二节 水粉画的材料和性能	62
第三节 水粉画色彩知识介绍	64
第四节 写生的几个主要步骤介绍	69
第五节 水粉的表现技法和用笔方法	74

第五章 素描	77
第一节 素描的基础知识	77
第二节 作画的技巧	82
第三节 素描造型的基本手段	84
第四节 观察和练习光影的变化	86
第五节 构图的美感	87
第六节 线条勾画光影	88
第七节 人体素描	89
第八节 人体解剖知识	91
第六章 油画	94
第一节 油画的艺术特点	94
第二节 油画用具	97
第三节 色彩的原理及应用	104
第四节 油画的技巧及技法介绍	109
第五节 静物油画	112
第六节 人物画	116
第七节 油画的保养和收藏	122

第一章 西洋美术的起源与发展

第一节 西洋美术的起源

西洋的文明究其根本，是从东方而起的。在绘画上，埃及在数千年前就有了伟大的文明。阿西利亚，阿拉比亚的美术，也影响了西欧古代文化，但是有系统的西洋美术的大渊源，是以希腊为发祥之地。文化史说起来，欧罗巴的美术，是从其先史时代的沉积层中发掘出来的，成为旧石器时代狩猎民族之手的洞窟画，发展为埃及、爱托尔斯克及小亚细亚诸国的爱琴海文明，从而形成前期文明。希腊文明为西欧文明的本原，已不必多说，而为其精华的东西就是希腊的美术，继承发展了希腊而开出第二朵绚烂文明之花者，便是罗马。其后，基督教从亚细亚迁入，文化史上从此就起了巨大的变化。

第二节 西洋美术的发展过程

一、中世纪的美术

“人类一旦摆脱对神的依附，宗教便让位于形而上学。”

中世纪的美术是基督教美术。教会非常懂得利用美术为其宣传教义服务，他们一方面破坏希腊、罗马的古典美术遗产，一方面又尽力利用美术为教会服务。最突出的就是修建教堂，所谓拜占廷式、罗马式、歌德式都是中世纪不同时期和不同地区的教堂

标准样式，这些中世纪的不同时期和地区的美术样式，其中包括作为教堂装饰的雕刻和绘画等。通常按不同时期和地区他们被分为：早期基督教美术、拜占廷美术、罗马式和哥特式美术。

（一）早期基督教美术

早期基督教徒几乎一致同意这样一个观点：上帝的所在，绝对不可摆上雕像。雕像跟圣经里谴责过的那些木石偶像和异教偶像太相像了。

在西方最早的基督教美术发现于地下墓穴，在长长的通道——实际上是地下城的墙上，墓穴排成一层层，用刻有死者姓名的石板封闭。时而有一个凿成拱形的更为庄严的墓——名人或殉道者的安息处通道内有一个拱形的墓堂。墓堂常常饰以灰幔或壁画，壁画装饰的指导思想是基督教徒的灵魂在挣脱尘世桎梏后被召往未来世界。在这样的思想指导作用下，他们对形式本身毫无兴趣，满足于从希腊造型习俗中借来的范例，他们所关心的只是形式背后的思想。这种情况一直继续到基督教脱离秘密状态，成为罗马帝国的官方宗教时为止，那时它以夸大的方式欢庆其胜利，为此，基督教帝国的艺术可称之为凯旋式艺术。

当时，艺术的真正创新是人物马赛克。马赛克，在希腊艺术中是以图画的形式装饰路面，现在则置于墙上，这一切似乎在现在看来有一点啼笑皆非，我们在室内装修中经常看到的状况竟出处与早期基督教的虔诚意念。马赛克的手法在我们现在看来，并不陌生，就是用石块或玻璃块精心拼制而成的镶嵌画。而当时在教堂中使用的这一手法由于其手法的新颖，及所营造的场景却使教堂内部显得辉煌肃穆。

（二）拜占廷美术

在东方，埃及、小亚西亚和叙利亚的希腊化时期大城市中，基督教教义和仪式形成于教会实实在在得胜之前，三九五年分裂而成的东罗马帝国，成了基督教艺术最活跃的中心。

西罗马帝国为蛮族所灭，而东罗马帝国则持续到十五世纪。六世纪是拜占廷帝国及其艺术最广泛扩张的时期，尤斯蒂尼安从柏柏尔人手中重新夺回非洲、在当地建立许多教堂，随着阿拉伯人人主地中海区域后，拜占廷艺术进入了所谓反对偶像崇拜危机的时期。这样，拜占廷就开始坚持遵循传统，几乎跟埃及人的要

求那样严格。但是这个问题有两个方面：一方面，由于要求画神像的艺术家严格遵照古代的模式，拜占廷教会就帮忙在衣饰、面貌或姿势的形式中，保存下希腊艺术的观念和成就，虽然比较生硬，但它还是比以后西方的艺术要接近自然。

清教主义风潮，并不像后来的新教风潮，谴责过分的偶像崇拜，此风在五和六世纪盛极一时，七和八世纪，在反偶像风的影响下，拜占廷艺术降低到装饰性背景的水平，直至九至十一世纪，拜占廷艺术恢复了它的全部光辉。

（三）哥特式美术

公元12世纪末叶继罗马纳斯克式建筑而兴起于法国北部，公元13至15世纪盛行于西欧各地，16世纪意大利人提出这一名词并得到广泛承认。实际上，哥特式艺术与哥特人并无关系。16世纪意大利文艺复兴的艺术思潮是崇尚古代希腊罗马的艺术风格，而哥特式艺术与之回异其趣，并贬为半开化和野蛮的样式，欧洲又把哥特人当做蛮族来看待，所以便把“哥特”强加给这种艺术了。实际上，哥特式艺术是中世纪最伟大的成就，从内容到形式都具有显著的价值，无论建筑工程技术或艺术手法都达到了惊人的高度。

哥特式绘画：公元13世纪的意大利绘画，仍然受拜占廷艺术的强烈影响。十字军骑士在公元1204年攻占了君士坦丁堡并建立了拉丁帝国之后，许多拜占廷大师来到意大利工作，他们将自己的丰富创作经验传授给当地画家，当地画家接受了拜占廷的艺术传统，创作出许多拜占廷风格的圣像画来。其中比萨画派和佛罗伦萨画派成为全国最重要的画派。

比萨画派的画家严格地遵守拜占廷艺术创作原则；佛罗伦萨画派最初较比萨更为保守。代表画家为契马部埃。

二、十五世纪的美术

十四世纪欧洲被法国所加与的哥特式统一之后，十五世纪是异常混乱的世纪之一。尽管有许多地方性和民族性的变化，以及形式上的显著不同，在这样一个丰富多彩的世纪中，并非不可能找到某些根本性的原则。作为宗教信仰只能容忍促进其自身理想的东西的一种陪衬后，艺术现在打破了神学的桎梏，成为探知外部世界的手段。“镜子”是这一新艺术的共同象征，它反映大自

然，尽管有风格上的不同，至少在绘画中，同样的现象影响着意大利和佛兰德这两个作为渊源的画派。

象征主义的面纱被撕落，艺术家以新鲜的眼光所看到的世界，像一片不可思议的幻景，使他眼花缭乱。尽管依然深深地浸染着神秘主义，他却以形象应答宇宙之美，但那不再是天堂的象征。

可是，在智力水平上，世界很快被认为是知识的客体，而不再是感情和想像力流露的主体。

此时，困扰艺术家的中心问题是对深度和空间的征服。对三度空间的热情促使雕塑位于其他艺术之上，这是十五世纪全欧的统一原则，艺术家以记者的眼光，发现了一个可探索的无限领域——人类世界和自然世界的形式之千变万化。这一探索由北方的艺术家们杂乱无章地进行，他们逐渐建立起一套姿态和表情、脸型和自然形式的词汇。但对意大利来说，那是一门精密的科学，十五世纪最重要的人物莱奥那多·达芬奇，曾梦想将绘画造成为人类智慧的至高无上的光荣，因为表现创造物的形式对他来说包含着对世界的科学研究。十五世纪初叶，意大利掀起名为文艺复兴的艺术文明高潮，并以此闻名。

文艺复兴时期的艺术，被保护人和知识分子的贵族阶级之热情所升华，从而与群众产生了距离。艺术成了高贵的生活，比之更早的时期——当时艺术由社会的集体推动力推向前去——更甚，艺术开始依赖于保护人。摆脱了一切精神和世俗的用途后，艺术作品——由于变成了“艺术品”的目标就是艺术自身。艺术成了一种纯粹沉思冥想的活动，唯文明的精英才能追求。

十五世纪的艺术是最英勇的尝试——把世界降到人的尺度。凡是世界上为感觉或人的智力所无能掌握的事物——大自然的无穷无尽和灵魂对来世的向往，凡是唯神秘的直觉所能感知的和未被纯粹的意识洞察力所注意的事物，均被由建筑和雕塑的艺术所主宰的世界拒之千里。理性主义是意大利文艺复兴的真正原则，它在思想和艺术领域中指挥着文艺复兴的每一步伐。

三、十六世纪的美术

西方不同的艺术文明平稳地一个接一个，前一个生育后一个，延续到十六世纪。十五世纪中，哥特式和文艺复兴式能够 and

平共处，佛罗伦萨教堂兴建时，米兰教堂已近竣工。但是十六世纪后，西方艺术被相互排斥的敌对思想，甚至民族竞争所分裂。新民族的成熟各有所贡献，均曾与长期确认的文化样式相抗衡，增添了西方表现形式的财富，引起了欧洲三百年的创造性高潮。

在罗马以理智为由，在威尼斯以情感为由，拉斐尔和提香正在阐释古典主义的法则，古典主义将一件艺术作品的结构植基于其各个部分的恰当和成功的平衡，因此就需要最少的个别特征，为一种理想美的安详的非个性化而牺牲任何有标记的表现。

如果米开朗琪罗把人类的力量美化到一个超人的程度，那么在与上帝相比时，最好是揭露人类的可笑弱点，西斯廷教堂的英雄们具有很大的力量，但他们知道在与上帝做斗争时，这种力量决无助于他们。这一失衡引起折磨他们身躯的，使他们面容阴沉的绝望。如果米开朗琪罗能够将这些表现形式的极端性保持在他的美之法则的范围内，那么是他自己的能力而非他人的能力之奇迹，可是在他之后，没有东西能够抑制如此的狂暴。米开朗琪罗给予建筑以肌肉，就像给予人体那样，在他的后继者将纪念碑作成竞技大力士之前，他将他的纪念碑作成运动员。

牺牲和谐的比例以求效果；表现形式的狂暴；以表现恍惚般的运动替代宁静状态从而打破平衡；对无限性的追求，这种无限性与被阴影、光或空间所吞没的形态的完整性相抵触，这些仅是一种被历史学家称之为“巴洛克”的新美学的一部分特点。

本世纪下半叶，意大利出现批评家谓之的“风格主义”、古典主义和巴洛克式之间的一种模糊的相互作用。威尼斯画派除外，它保持其全部生命力，或许因为它是最后一个来者，意大利所有的画派均患有神经机能症，一种无能表明自身的症状，这使被大师们的权威所压倒的第二流艺术家们在任务的描绘中，出现夸张的姿态和表情，过长的比例和不自然地扭曲的身躯。

这一紧张不安的失衡从意大利传至欧洲各地。

四、巴洛克时期

不论正确与否，有两个词总是与十七世纪和十八世纪相关，即巴洛克和洛可可。“巴洛克”在宝石学中的意思是“不圆的珍珠”对新古典主义评论家们来说，它是无节制和低劣鉴赏力的同义词，他们在十九世纪初叶开始使用这个词。性质形容词

“洛克克”更为古老，但名声不见得比“巴洛克”好一点，一七五五年雕版师科商用此词嘲笑路易十五式的奇形怪状。这两个词现在已经失去先前的贬义。

不论是坚持曲线还是直线，其理论是相同的，均趋向按理智所见再现存在。因为十七世纪的人把一切，首先是自身的生活看做是一种表现。由于意识到人的尊严，从而引起“卓越的”哲学，这使整个宇宙成为一个舞台，豪华地为上帝创造主所设。

有兴致领略巴洛克的诗意，便一定要看看圣彼得教堂或欧洲耶稣会堂内举行的弥撒。由于礼拜仪式的庄严肃穆，在缭绕香烟和风琴月声中，人们看到的不再仅仅是一个大理石和色彩的世界，一个人类的世界，而是一个伟大的组合，五彩缤纷的人们的活动和教士奉行的仪式组成了一首辉煌的交响曲，香炉里的神圣烟雾在圆柱间冉冉飘荡，布道坛上传来阵阵布道者对使徒和殉道者所发出的催促谢罪之雄辩应答。在圣坛的深处，幻象似乎在高高祭坛的烛光中晃动，香雾冉冉升入圆顶，与大理石白云，成群的天时在其中展翅飞翔，水乳交融，与我们今天的单调衣着完全不同。我们可以想象那些时代里人们的戏装似的衣着，五颜六色，令人眼花缭乱。自古以来就懂得如何借助信徒们的感觉以激发他们的热情的天主教堂，为宗教改革运动的基督徒提供了一个可进入的来世之形象——一种歌剧的壮观。

不同的礼拜仪式引起了巴洛克时期和风格的诸教堂的不同的着重和强调。意大利巴洛克式尽管有其潜在的丰富性，仍总是遵循建筑的规范，因为建筑适宜于这种骤强，这种渐强，为了制造壮观的效果，无数的变更和仿照是必要的。

西班牙丘里格拉式使建筑窒息在装饰之中，因此西班牙恢复了长期以来受摩尔人影响的，可悲的滥用装饰，没有一个国家对形象的渴望是如此的强烈；没有任何舞台布景比圣坛制作得更为完善。奥地利洛克克式，犹如有着无数和旋和深沉混响之冻结的音乐；那些宫殿大厅和修道院教堂产生了莫扎特的和声。佛兰德巴罗式流入绘画；鲁本斯给予南方的形式主义以他继承于范·埃伊克的丰富的色彩生命。

五、十九世纪转折点

一心欲科学地驾驭自然力的现代世界，已经看到令人难忘的

创造性紧张状态的松弛，这种紧张状态从其初期起，就引导西方文明探索在艺术作品中表现世界。然而，作为突然发现自身没有一个较大天才的欧洲之继承人，法国依然抚育了一个画派，这一画派在十九世纪中产生了许多足以与前代大师相匹敌的巨匠。

这些人，我们现在给予他们以第一流的历史地位，但他们多半被同时代人所藐视，帮助我们忘记那帮平庸者，在昙花一现的荣华中，官方的荣誉和奖赏雨点般地落在那帮平庸者的头上，一个暴发的，自鸣得意的社会在这帮平庸者中找到了其自身毫无价值之慰藉的反映。少数天才给予我们共同的艺术遗产以众多重大的表现，足以与该世纪的伟大文学作品并驾齐驱，但是那帮平庸者仍然是他们时代的真实表现。现在已被遗忘的建筑师、雕塑家、画家和装饰艺术家们显示出各种倾向，这些倾向汇集而创造了一种“风格”，这种风格是国际性的。

而国际性的联合在共同的出发点有其渊源，1750至1800年的新古典主义是集欧洲各流派之大成。西方文明，每当转折点的时候，总是向它的母亲文明求援。

四种主要的艺术运动显示了十九世纪中法国天才的连续性：新古典主义、浪漫主义、现实主义和印象主义。

新古典主义的美学产生于被希腊艺术的重新发现所激起的热情，加之要中和洛克克式的意图，不幸地发觉其自身与思想和情感的总的演变格格不入，这种演变促使西方在浪漫主义的形式中发现人类意识的新形式。这种演变促使西方在浪漫主义的形式中发现人类意识的新形式。心神不宁的艺术家们发现他们在以雕塑为范例，当他们倾向于通过艺术表达热情的时候，又出现了理想主义美学；当他们对中世纪感兴趣的时候，他们被要求按古典模式塑造一切。

第一代浪漫主义艺术家（前浪漫主义者）以崭新的新古典主义技巧武装自己，在努力使形象动态化和变幻化而弄得精疲力竭，一种从根本上适合于浪漫主义观点的技术，只能在为色彩的感情意义而运用色彩的威尼斯画派，尤其是在鲁本斯那里才能得到。

现实主义迎合中等阶级懒散的想像力，使艺术成为复制他们惟一关心的物质世界手段。1830年至1850年，新古典主义和浪漫主义在建筑、绘画和一切装饰工艺中，制作一种功利主义的艺

术，一种为店主而作的艺术。由于新古典主义和现实主义之间不自在的联盟产生了这种不纯的美学，浪漫主义题材便博得了公众的青睐。

印象主义继承本世纪全部技术的研究成果，在明亮的描绘中发现了曾经如此拼命探索的技巧：不再有线条，不再有体积，只有纯粹色彩的直接信息。他们认为画的对象本身并不重要，光线在物体上面所显示的变化，阴影底下微妙的色彩，才是他们所要表现的主题。代表的画家有：雷诺阿、莫内、秀拉。

后因塞尚、高更、凡高反对把物体分解成客观的光和色，趋向主观的实体表现，又发展为后期印象主义。

整个印象主义画风极富创造性与启发性，对后世影响很大。

虽然他们出自一系列彼此的对抗，但从历史上来看，他们却是接续的演变，从虚构走向自然，从理性解释走向感觉的记录，从理想美走向观察到的事实。

六、二十世纪初期

野兽主义，此派画家，惯用红、绿、蓝、黄等醒目的强烈色彩作画，以大笔触、大面块、单纯化的线条，作夸张抑扬的形态。代表画家为马蒂斯。

立体主义，兴起于法国，他们作画时，把自然的形象还原为几何图形，再重新组合成立体的物象。由于非常主观的安排，可同时呈现不同角度的画面，故画面较抽象有趣。代表画家是毕加索、布拉克等。

未来主义，未来主义画家企图表现运动正在进行与速度，把不同时间的形象同时呈现在画面，像极了充满噪音与狂热的现代文明之美。代表画家为包曲尼。

达达主义，此派主张打倒“既成艺术”，拒绝一切道德及美学，进入虚无，以嘲讽现代社会。作画时常以裱贴方式，将印刷物、木片、碎布、机械零件等置放在画面上，非常自由，代表画家为匹卡比亚、杜象。

超现实主义，他受达达主义影响，追求梦想与实现统一，不受理性支配，完全凭本能与想像。作画技法很多，像裱贴法、摩擦法、膝印法等。画面景象常是现实世界所不可能的，故很有趣。代表画家如米罗、达利、恩斯特。

抽象主义，是二十世纪绘画重要思潮，它起源于立体主义，认为艺术作品即是形与色两个单纯因素构成，那么就透过形与色的构成与组织就能表现形象。其抽象并非变形或简化，而是直接用素材表现。作品不用具象名称，仅用“绘画”、“构成”、“作品某号”等。代表名家为康定斯基、蒙德里安。

七、二十世纪后期

抽象表现主义，它是二次大战后流行于美国的非几何性抽象艺术，反对既有风格与陈腐的技巧，放弃传统审美观念的自发性表现。著名画家有托贝、帕洛克等。

社会写实主义，许多现代画派都反对写实，抽象绘画的浪潮遍及各地。但物极必反，到二次大战后，写实绘画又抬头，他们主张把中下层社会的现实景象，具体描绘出来，或在画布上直接采用日常的即成品，革新了绘画的肌理。如毕菲爱画马戏团即是。

普普艺术，它是一九六二—一九六五年间盛行的新艺术，以通俗的平凡题材、环绕的周围材料来创作，只重构想，不重个性。最有名的当推沃霍尔、西格尔。

欧普艺术，欧普艺术的原意是“视觉艺术”。它是以一种精心设计的形象，加上明亮的色彩，用以造成刺眼的颤动效果。其大师为法国的瓦沙雷里。

超写实主义，利用照相术或电视、电影的手法将景物非常精密的描绘下来，呈现“人工的自然”以克罗斯、伊斯特斯为最活跃画家。

第二章 西洋画基础知识介绍

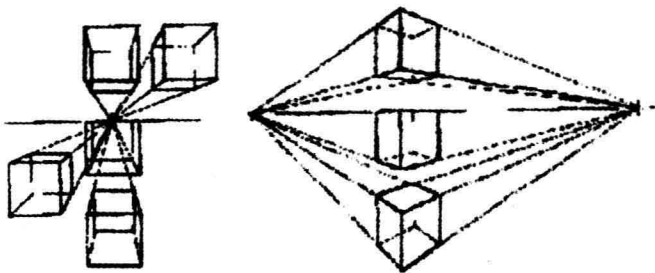
第一节 西洋画上的空间构成

一张绘画作品，它的画面素材也就是画布，是一个二元平面，它只存在宽度和广度，无形中限制了绘画的自由度，想要如实的事物收容在画面之上，是不可能的。在西洋画里，依赖视觉去感知认识三维世界，从而在二维的画布上虚拟出长度、深度和广度，是其最大的特点，我们称之为透视。

透视是西洋绘画艺术的一门科学。透视的基本规律是：近大远小，近浓远淡，近清楚远模糊。这些透视现象是因为人们眼睛的视角与物体间的关系所形成的，它将视觉所通过的不同的物体放到所谓画面的一个平面上，这使西洋画的基础建立在系统的科学主义上。

一、方的透视方法

平行透视：指物体有一个面跟画面平行，只有一个消失点。



成角透视：指物体的所有面都画成角且在视平线上有左右两个消失点。

仰俯透视：指画者在物体以下或物体以上看物体消失到顶灭点和底灭点。

二、圆的透视方法

前面的半圆弧度大、宽度宽，后半圆弧度小，宽度窄。

第二节 视觉构成的诸要素

所谓视觉，是造型美术的中心。制作者既须观看了解来制作作品，而鉴赏者也要同样的凭借视觉来理解那样的作品，绘画的表现，是经过了视觉而表现出来的作者的个性。就是：经过了绘画的构成要素（空间、形体、色彩、明暗等等），才能表现出作者的感觉和思想。

在西洋画上，视觉是必须为了合理的自然的再现而被运用的。第一，是光线存在的直觉。第二，是空间的意识。第三，是形体及色彩的知觉。第四，是关于这一切的技巧的构成的思考等。

一、色彩的表现和运用

在具体事物的表现中，色彩和形体是不可分离的，没有形体也就没有色彩，没有色彩也就没有形体了，但在绘画的表现上，色彩亦自有其界限，所以描写形和涂色这两种，都有各自不同的手段，所以在绘画上色彩和形体同为最重要向要素。

形体是自然空间的存在，色彩在自然物象上也存在着。但自然的客观的色彩和绘画上所表现的色彩，又绝不是同一物，这是最先应知道的。

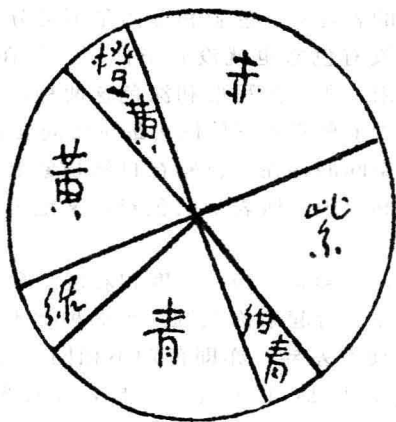
按色彩理论，色彩有色相、亮度和彩度三项属性，其中亮度和彩度有因依关系，合起来称色调。色的种类不同，则明暗程度以及鲜艳浊涩，便有差异，亦即色调不相同。自然中一切东西，靠光照才能为肉眼所见，色彩完全一样，没有光就分不出来了。

同一色相的色，亮的部分和暗的部分，色调不一样，色感便很不相同，其中奥妙宜多试试调制，才能掌握。如同观察形体一般仔细观察色彩，就渐渐能准确辨认它们，判断出依靠自己的调色板上什么色彩，能方便而快捷地调制出来它们，只要不怕失败，多试几次，就能渐渐得心应手。通过这样的训练，色彩的性质和感觉就能刻骨铭心。

调色板上最亮的色是白色，最暗的是黑色。然而并不是说，画中最暗的地方就一定要填黑色，有时可用深蓝，有时可用暗褐。最亮的地方，也不是非用白不可，有时可用亮黄，有时可用浅绿。其中差异当然因人而异，其实是与画面色调设定有关。作品属单色调或对照强烈，主要就从色调设定而划分。由此可知，色彩要依靠与其他色彩的比较才能存在，这便涉及了色彩的对比和调和。

即如图 2—3 所示的色图内的相对的色彩，是成为对比而近似的色彩，是调和的。而相对色——成为对比的色彩，其各色互成为补色。赤色的补色是绿，绿的补色是赤，黄的补色是紫，紫的补色是黄，成为这样的情形。这是色彩之基本的法则，但在绘画上，这是作为色彩的知觉，有诉之于我们的感情的性质，所以，色彩的排列如何，即使描写同样的物象，依各人的性格感性，而产生种种不同的结果。

由此便应该致力于培养个人的色感，以颜色的强烈、柔和之不同来表达自己心中所感。



赤和青	} 对比	赤和紫	} 调和	青和橙黄 (对比)
赤和绿		赤和橙黄		
青和绿	} 调和	黄和紫	} 对比	青和橙黄
青和紺青		黄和紺青		黄和绿
橙黄和紺青 (对比)		橙黄和紫 (对比)		紫和紺青 (调和)

图 2-3

从自然获得一定的印象或激荡，用色彩（画料）把该形象描绘到画面上时，很自然地，会强调或突出这一形象。直接地使用比实际的色要强得多的色描画，未尝不可，只是要注意，不要因某色的强调而和其他色发生不协调现象，不要让画面的基本调子偏离了。画面色调或白色值，是画家特别要花精神和心思的地方。开始描画时，主张按自然的原有的色彩来刻画，但到了适当时机，就应该为配合强调色而适度地改变其他颜色。

色值简单地说是恰如其位的色调。亦即用这色调，使得纵深感、地位感都再好不过，则色值最妥当。

如一副画的画面上存在两组物体，不仅要用明暗表现出主次地位，而且两两之间的色调差异，也应给出主次感觉，此谓色值准确也。

印象派之后的表现主义，则以各种色彩（鲜色）之互相影响来表达其地位与调和作为色值判断标准。

人的敏感或本能，各不相同，有的人对形状特别有判别力，有的人对色彩特别敏锐。女性和男性多少有点差别。经过一定程度的训练，多数人都可以比较细致地鉴别形状，但对色彩的感觉，颇多带有与生俱来的味道，正如服装的搭配一样，其当否判断力像是天生的。虽然如此，我们也不应该认为，对色彩感觉的培养，以及进行色彩学习，因色彩属于个人天赋而变得没有意义了。

每个人往往都会喜欢或陶醉于一种色。你可以用它为线索，试试在其周围配置其他颜色，使它看起来更美。配过了二色组合，就作三色、四色，乃至多色，从中吸取和体会色的调和与对比的奥妙或韵味。通过训练解决这个问题，色感就培养起来了。

总之，在绘画上的色彩表现，并无一定不变不动的理性，是以画家对于自然的知觉的程度为基本，所以是主观的，色彩是可以表示感情同时可以显示人的性格，也就是这个原因。所谓色彩