

水彩人物

名家讲座丛书

SHUI CAI REN WU

关维兴 著



山东美术出版社

名家讲座丛书



* T244848 *

水彩人物

shui cai ren wu

关维兴 著

山东美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

水彩人物 / 关维兴著. - 济南: 山东美术出版社, 1999
.7 重印

(名家讲座丛书)

ISBN 7-5330-1159-7

I. 水… II. 关… III. 水彩画: 人物画-技法(美术) IV
.J215

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第29896号

出版发行: 山东美术出版社

济南经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司印制

开 本: 889 × 1194毫米 大16开 3.5印张

版 次: 1998年8月第1版 1999年7月第2次印刷

印 数: 3001 - 6000

定 价: 35.00元

关于水彩人物

谈论技法，我一直认为是件非常慎重的事。因为在多彩的艺术世界里，就技法而言是多元的，多元方可促成缤纷，缤纷才是观众的需求。因而，不应该也不可能有一条“最正确”的法则让所有的人去遵循，去制造千篇一律的东西出来，若真是那样，人类自然的、多方位的审美需求将无法得到满足，艺术亦将失去它的生命。同时技法也是艺术家的创作之一，它因人得法，本也没有完全相同的技法共存于世。但是，如果每一位艺术家像谈自己的作品一样谈谈自己的技法，表示某种属于自己独创的东西的客观存在，达到广义上的丰富性，倘若还能与有同感的其他画家进行一些交流，互相启发，献出几块垫脚石，少走几步弯路，在这个意义上讲，这种交谈，或许是有益处的。从这个前提出发，我才敢试着谈一点自己相浅的体会，只是表示我本人这样想和这样做，而读者应该以最大的努力去创造自己的技法。

当今有关水彩技法的各种书籍、讲座已相当多了，在这些著作和讲演中展示了中外许许多多的技法和经验，对于推进和繁荣水彩艺术起到了重要作用，可供专业画家或初学者们按各自需要进行选择，不过有关水彩人物画法的尚不很多，本文将就水彩人物技法作些讨论。

在讨论之前，还要先声明一点，就是画水彩人物那也是门派纷呈，主张万千。鉴于个人学识的贫浅，对于其他派系既不能通晓，更无法概全，我们的讨论就只能局限在我所从事的现实主义写实画法上，或国外所称的“传统画法”范围之内了。

关维兴

1997年盛夏于北京

目 录

关于水彩人物	
水彩人物的魅力	(1)
水彩人物难吗	(2)
水彩人物的基本含义	(3)
水彩人物的三要素	(3)
创作意识在水彩人物中的重要意义	(4)
关于色彩的讨论	(5)
1. 写生色彩	(5)
2. 装饰色彩	(6)
色彩的基本内涵	(8)
冷暖对比的实现	(8)
关于视觉科学	(13)
脏与赋的解析	(14)
究竟需要多少种颜色才能画出丰富的色彩	(14)
关于人物的讨论	(15)
1. 准确	(15)
2. 深刻	(16)
3. 优美	(17)
4. 传神	(17)
人物内心情感只表现在五官吗	(19)
衣纹的作用	(20)
1. 借助衣纹表达遮盖在平面的形体的结构	(20)
2. 借助衣纹来表现衣服的质感	(21)
“顺势成就”与“刻意追求”	(22)
怎样才能画好水彩人物作品	(22)
画水彩人物的主要步骤和要领	(23)
1. 动笔前的冷静思考是不可少的	(23)
2. 当你经过思考心中有数之后,便可进入具体绘画程序了	(23)
3. 说说签名	(26)
4. 对于失败作品的处理	(26)
摄像、照相等现代信息手段的是与非	(27)
结束语	(28)
优秀作品赏析	(29)

水彩人物的魅力

水彩人物是水彩艺术中一个十分引人入胜的课题。一幅好的水彩人物作品所独具的艺术感染力是其他画种无法比拟和替代的。比如谢洛夫的《鲁科姆斯卡娅像》(图1)干湿洗擦兼施,层次丰富,色彩含蓄、气韵生动,像一块无瑕美玉,闪闪发光;佐恩的《我们每天的面包》(图2)、造型严谨坚实,色彩丰富细腻,恰似一座铜墙铁壁无懈可击,令人叹为观止;弗林特的《海滨渔女》(图3)水色空灵,浩淼柔美,直沁肺腑;魏斯的《流浪者》(图63)、坚实深刻的造型以及沉入心底的忧郁情感,任何人都不会无动于衷。这些脍炙人口的佳作所展示的一切都是水彩所独具的,是其他画种所不能的。这里的情是水



图1 鲁科姆斯卡娅像 谢洛夫 作



图2 我们每天的面包 佐恩 作



图3 海滨渔女 弗林特 作

彩的情,优美是水彩的优美,韵味是水彩的韵味,它所展现出的绚丽的色彩、明媚的光线、空濛的气韵、潇洒的笔触、淋漓的水迹,激荡着每个人的心。由于水彩人物的创作充满着特殊的艰难和神秘莫测的曲折,成功概率很低,所以更会激起人们肃然起敬的情愫。此外,它的魅力还在于,人物能更直接地揭示作品主题,能赋予作品更深刻的内涵从而增加作品的分量感,能充分地表达作者的心声,因而它深深地吸引着历代的水彩画家们。水彩人物虽然仅仅是广袤的水彩艺术中的一个领域,可是天地并不窄小,题材极其丰富。居于首位的自然是个体的肖像,其他诸如风俗性、主题性的群体人物、色彩绚丽的中华民族特有的戏剧人物、生活气息浓郁的田园人物、不同民族不同地域的各具风格特色的人物等都是吸引画家的题材(图4)。除此之外,还有一个更令人神往的题材,那就是人体(图5)。在大自然里,既然



图4 突尼斯妇女 关维兴 作

一片叶子,一棵草,一朵鲜花,一只水果,一块石头,一个鸟窝都是美的,都引得画家们痛痒刻画。人体是大自然中最完美的个体,更值得画家们倾心,足以使画家们终生



图5 春 关维兴 作

耕耘,尤其是用水彩特有的技巧充分展现出来,定能给艺术的百花园增光添彩,为人类献上一种特殊的美,同时画家自己也会获得一份耕耘的快慰。

水彩人物难吗

翻开所有有关描述水彩人物技法的书籍,频频映入眼帘的字句常常是“难”,“真难”,“实在是难”,“难上加难”……难怪美国水彩画家温斯劳·霍马在回答一位想拜他为师学画水彩人物的女学生时,脱口说出:“在学画水彩之前先把油画画好。”这话是很在行很对的。而我们有的人说,你画油画不行了就去画水彩吧,这话是很不在行很不对的。我研习水彩人物屡遭败绩的实践也让我深深体会到,水彩人物除了诱人的一面之外,还有可怖的一面,即确实太难。水彩人物的难度比起水彩风景,水彩静物要大得多,道理也很简单,水彩这种扑朔迷离的工具对于造型伸缩性较大的风景,静物来说,真可称得上是妙趣横生,相得益彰。但对造型不允许偏差毫厘的写实人物来说,却是设置了一个难以逾越的障碍。比如,既要坚实的结构又要充分的水味(图6);既要深入地塑造又要保持流畅;既要色彩丰富又要统一和谐(图7);既

要多层次又要避免脏腻;既要有准确的造型又要要有丰富的内在情感,不能画成一个只具有人形的静物……要解决这一对对难以统一又非但统一不可的矛盾,委实太难了,而且越往后越难,这是符合认识规律的,研习某种学



图6 裹白毛巾的老汉 关维兴 作



图7 母与女 关维兴 作

画,开始站在门外,也就是当你还是外行的时候,只看到这个知识三角区角上的一个点,一切显得那么简单,你会说:这太容易了。但当你走上这个点向前方望去时,才发现前面是比一个点宽了许多的地带和宽了许多的视场。有不少自己还不懂的东西,在你费力弄懂进入这个地带之后,前面又会展现更宽的地带,更宽的视场。越往前边,前面的领域越宽,学问就越深,难度也越大,而且水无穷尽。此时你必定会承认,呀!水彩也是学无止境的,你方可领会国画大师李可染先生“七十始知己无知”这句名言的深刻内涵了。

虽然我们说了许多困难,但并不是说这些困难是永固的不可战胜的。既然人类创造了这么美妙的艺术手段,又有许多人获得了成功,创作了那么多动人的作品,那我们也都可以试试,可以在学艺的三角形路上从一个点开始拾级而上,去碰碰那些困难,而不要被它们吓倒。恰恰因为难,才意味着那里孕育着并非唾手可得的诱人之美。也是因为难,才激发了人们寻求此特殊美的欲望。哪一个人都不是天生就会画水彩人物的,也不是先把一切都掌握好了再来画,而是在画的实践中,在画的实践中练。只要你是勇敢的人,敢于知难而进,使用科学的方法,充满激情,不怕失败,百折不挠,甚至千折,万折不挠,便会在搏击的征程中不时体验到开拓、发现、创造的满足,最终会尝到成功的甘甜。

水彩人物的基本含义

本书的宗旨是讨论水彩人物的画法,很清楚,这里有两个方面的问题:一个是水彩,一个是人物。水彩,就要讨论有关的水彩技法,诸如对比与协调,透明与沉淀,一次与多次画法,水的使用,脏腻的克服等。人物,就要着重讨论结构,造型,衣纹,背景,内心情感的刻画等。

水彩人物的三要素

在我们欣赏水彩人物作品,欲判断其艺术品位的高低时,或创作水彩人物作品,欲追求高品位艺术时,往往由于难以把握其着眼点和着手之处,可能长时间摸不准头绪,影响自己鉴赏力和创作能力的提高。我们在前面已说过,技法是千变万化的,作品是千变万化的,艺术贵在独创,各不相同,似乎没有什么规律好遵循。其实不然,任何一种事物包括水彩艺术在内,诸多个性之间会生成某些共性,在现实主义写实绘画的范畴里也是这

样,至少以下几点可以被认作是共同的,概括为:

水、形、神三要素。

水,是水彩画的根本因素与手段,是区别水彩画与其他画种的根本特征。虽然其他画种,如:中国画、水印木刻、水粉画,木板年画,古代壁画等也用水,但水彩画的水是有其特殊价值的。优秀的水彩画中具有高价值的水味带给观众的美,是难以用语言表述的。弗林特用水描绘的女性皮肤之柔嫩,魏斯用水表达出的人物之厚重(图8),那种意味,只能为水彩所独有,是任何其他画种都无法达到的。它告诉人们,唯有水才能造就出美妙的透明之效,才会尽现水彩之道,才会显现出流光溢彩之气象。因此,会用水,用好水便成了水彩画重要的手段与基本功,也是判断一幅水彩作品好坏高低的重要标准之一。



图8 流浪者(局部) 魏斯作

但是要说明一点,用好水不等于一味地多用水,绝不是说用得越多越好,而是指用得恰到好处,用得富于表现力。例如美国水彩画家查理的人体作品,水色淋漓,笔触潇洒,让人感到很奔放;而魏斯的人物作品,则用水谨慎,不少地方近手枯笔,让人感到很严谨。一般来讲,若想放得开,水分就要大;若想收得紧,水分就须严格控制。总之,无论多用水还是少用水,只要获得高价值的表现力,就被认为是成功的。

形,是作品主题的寄居体,是作者传达构思的桥梁,尤其对现实主义写实人物来说,形则更具有特殊的意义。无形,再好的水味也会成为空白,毫无价值。比如,想表现孩子的天真可爱,我们必须要借助于塑造完美的孩子明亮的眼睛,红润的小嘴,柔软的发,胖乎乎的小手小脚等(图9)。假若你画得连这个孩子的形象都难以辨



图9 忠诚小卫士 关维兴·作

认,或者画得极其丑陋笨拙,你计划中的“天真可爱”这一主题将荡然无存。据此看来,要想画好写实水彩人物,准确、坚实的造型自然是最不可缺少的了,更不用说,造型艺术的本质就是形。从事这门艺术的人都深有体会,造型的学习与训练是非常艰难的,是终生都要为之奋斗,是要下苦功的。在这里还要特别强调一点,做为美的发现者,美的创造者,一切都要为美而努力。因此,形除了“准”这一含义外,更重要的是“美”,这将是更高品位上对形的界定和要求,也是判断一幅作品优秀的重要标准。这个问题在后面《关于人物的讨论》一节中还要展开讨论。

神,是一切造型艺术的灵魂,也是区分从事艺术创作的人能否成为真正艺术家的分水岭。神,对于人物是指内在情感,对于人体是指超越形体准确之上的美的旋律,对于风景和静物是指意境和情趣。概括地说,神就是能真正打动观众心灵的那种内在感染力(图10)。没有神,徒有水 and 形同样不能成为精品。大家不难发现,常有两类水彩人物作品,一类是造型结构相当准确,相当精到但却是僵化的,留给观众的只不过是些精心修饰的笔触,块面与线条;另一类是造型松散、错落百出,留给观众的是带有炫耀与卖弄意味的肌理、色彩和水迹效果。总之都不能传神。因此,这两类作品不能被认作精品,其作者亦不能成为真正的艺术家。神,是艺术家全部

构思、情感、意念的体现,要想完全如愿,谈何容易。我们已经提示过,人物结构、造型的训练是毕生攻取的艰难课题,而追求神韵,自然难上加难,绝不是指被编成顺口溜的“要想笑,嘴角翘”那类浅层的喜怒哀乐。但不管怎么难,我们都要刻苦追求,因为这些就是我们的最终目标。而且,在开始练习造型时,就要留心“神”的认识和表现。



图10 梦 威廉姆·勃顿·作

创作意识在水彩人物中的重要意义

水彩画种由其特性所定,宜于产生潇洒、简洁、富于玩味的作品;还由于画幅受画纸篇幅大小制约——没有人幅画纸,画不了大幅作品;也由于技法限制,所以难以整体把握和衔接,难以画大幅作品。因此,长期以来,一直给人以缺乏分量感的小画画的印象。尤其在我国,更遭歧视。在这诸多原因之外,画得太拘泥于自然景物,缺乏创作意识,也是一个重要原因。潇洒、简洁、优美无疑是水彩画的独特优点之一,但不能仅仅满足于这宝贵的一点,徘徊不前,我们不难发现,有些作品笔法娴熟,水味十足,颇具妙趣,但却没有感召力;看后难以留下深刻印象,不能开启和打动观众深层的审美意识,造成这个现象的大部分原因是缺乏创作意识。我们所说的创作意识,绝非指要在作品中硬性地加入历史性、文学性、哲理性的重大内容,而是要充分调动作者的激情、技巧与主观能动性,深化作品,也就是主观有意地驾驭它们,避免简单地再现自然。这样,无论构思、构图、用笔、用纸、用色,用水都蕴含着创作意识。我们会有这样的体会,写生时面对着或轻轻掠过湖面的和风,或婀娜的竹影;或团团簇簇的野菊,或琉璃般皎皎的古城;或咕咕的归鸭,或宁静的秋林;或稚气的儿童;或暮年的老人。假若我们既接受来自自然美的启迪,又不完全拘泥于原貌,而是运用

构图、用笔、用色等使创作意识得到强化,将我们对美的感受加以升华,既写实又不流于自然,往往会画得顺手,成功率也相应高一些(图11);反之,完全处于被动的描摹,肯定是费力不讨好,作品也常常平淡无奇,弄不好还会将宝贵的美的发现和已引发的激情丧失殆尽,最后无功而返。而进入创作阶段,创作意识的重要更是毋庸多言,可以说是寸步难离了。

因为我们学的是现实主义的写实的画派,所以在我们学画的整个过程中,总是被告诫:“要忠实于对象”,无疑这是对的,但往往随着精确科学的观察、严格的写实训练,也同时会把自己结实实地拴在那里难以自拔。绿的树,红的花,蓝的海,黄的沙,肉色的皮肤,黑色的头发,在头脑中根深蒂固,捆住了手脚,锁住了思维,很难再赋予作品以心理色彩,更糟糕的是铸就了一套固定的调色套路,固定用某某色画天,某某色画树,某某色画海,某某色画皮肤……其结果是千画一面。如何从纯客观、纯科学的色彩升华到艺术境界,如何求取丰富的色彩,后面还会讨论。这一节,主要是陈述“创作意识”是水彩人物作品获取神韵的主要手段,是作品升华的关键。

关于色彩的讨论

色彩这东西,从来就是仁者见仁,智者见智,没有定论。原因是在艺术创作中,色彩比起素描来说,更是作者情绪的产物,有很强的主观性,不是纯自然科学的。因此,每人有每人的主张,每人有每人的习惯做法,特别是现代艺术的兴起,将色彩带进了更加广泛更加自由的天地。但是,由于我们的讨论限定在现实主义写实绘画范围之内,其色彩的自然科学成分比起别的画派显得略重一些。在这里,本人想从一个新的角度进行阐述。

我们国家现在实行着两套色彩系统。一是我们祖先从远古的彩陶到民间针织、服饰、玩具,到石窟壁画,再到国画延续下来的色彩系统,这是一套装饰味极强的色彩系统;二是近代,特别是解放以后,随着油画等西方画种的引进,跟随进来的一套色彩系统。由于历史的原因,我们又局限在苏联单一的色彩系统之内。也由于历史的原因,我们国家将这两种本来可以结合起来的色彩系统对立起来,有时甚至到了水火不相容的地步,不恰当地将其分成高低两等,贬低一种,抬高一种,逐渐给人们造成一种错觉,似乎一种是具有无限丰富性的科学的高级色彩,并为高级画种——油画所专用;而另一种色彩系统则简单、低级,不科学,油画不屑用,只适于其他画种,诸如中国画、版画、壁画等使用。致使许多艺术家,尤其从事油画创作的人,由于笃信这一条,深陷在单一色彩系统的狭窄领域里,不能步入更广阔的色彩领域,影响了许多有才华的画家特别是油画家的成长,其不良后果是显而易见的。本文试图对这个问题做些讨论,并借用我国对这两种色彩系统的习惯称谓——“写生色彩”和“装饰色彩”进行论述。



图11 拿葡萄的女孩 关维兴 作

1. 写生色彩

“写生色彩”这一命题当是国人所创。其实“写生”二字实属不确,因为哪种色彩不能写生呢,就是铅笔画彩不也照样能写生吗?若改作“写实色彩”可能近些,但仍不很确切。最准确的概念应是“以光源色的冷暖为依据进行冷暖对比的色彩”,或简称“光源色”,即:“光源色暖,背向则冷;光源色冷,背向则暖;中间过渡面的冷暖,则依据光线入射方位、角度、强弱不同而综合求定”。这是一种与彩色照相所反映的完全一致的客观真实色彩,是符合自然科学的。

这种色彩的优点是,易于获得以光源色为观察依据的色彩真实感,特别是个性强的光源色所特有的气氛,如阴影(图12)、月光、火光、灯光等。色彩多变,层次丰富,易于判断对错,初学容易入手。其缺点是,不利于保持固有色的完整性,不宜取得建筑式有力流畅的色彩造型效果,限制作者主观感情色彩、心理色彩的发挥和运用,与装饰色彩强的作品摆放在一起,常常因其色彩灰暗无力、形体支离软弱而被淹没。

彩富于装饰性,这是一种以固有色及感情色、心理色为基础,较少考虑或基本不考虑光源色,用经过提炼和概括的明暗和有力线条为主要造型手段的色彩。

这种色彩的优点是,宜于表现建筑式的有力的结构,如萨金特的《外科医生在家里》(图13)、巴巴的《炼钢工人》、凡·高的《街道夜景》(图14)、克里木特的《人生》等。通过色彩的交织,并置,细致的对比取得丰富的色彩感,美丽的装饰趣味和东方式的色彩气氛。而且由于充分发挥了主观感情色彩,使气氛更加浓烈,与内心感受更趋一致,只是与眼见的纯客观的真实色彩有差距。训练时强调散射自然光,反对加用灯光。可以设想一下,假如将《外科医生在家里》(图13)那件红袍子按光源色即“写生色彩”分析或无穷多的色,将那流畅的建筑式的结构按强烈的光影素描分析成无穷个斑斑驳驳的面,将会是什么样的效果?此种色彩的缺点是,容易单调,刻板,缺乏立体感。

“装饰色彩”也是不断前进和发展的,也有古今之分。古典油画由于缺乏光的知识,所以采用比较单纯的



图12 帕米尔的阳光 关维兴 作

造成这种现象的原因在于,这种色彩学是以将光影块面作为唯一造型手段的素描为基础,认为自然界一切都是立体的,都是由不停折转的面构成的,从理论上排斥了线的存在及运用,结构上重视横向面的变化与分切,忽视纵向线性的流畅与衔接,从而导致结构的被分解和表面化。色彩理论上,不承认有一块相同的颜色,不承认有纯白和纯黑。为了强调面的转折和光源色的效果,训练中常常加灯光,把相当多的结构在阴霾没在大片阴影之中,经过这样理论和实践的训练,人们在素描上习惯于画强烈光线下的大块面,而不善于表现“蒙娜丽莎”式的朦胧光线下含蓄,坚实,丰富,多变的结构。在色彩上只习惯接受眼见的真实色彩,对其他类型的色彩不愿或不能接受,甚至从美术学院毕业后依然不能理解,不能欣赏米勒、塞尚、莫迪里阿尼等人作品的仍大有人在。

这种色彩主要应用于苏联和解放后的中国油画及西方照相写实主义等流派的绘画中。

2. 装饰色彩

“装饰色彩”这一命题也不尽达意,一般应讲某某色



图13 外科医生在家里 萨金特 作

固有色加索描。印象派之后,人们从光谱分析中得知白光是由多种不同颜色的光在一起颤动而成,于是人们据此重新认识和分解固有色,使之极大丰富起来。光线使色彩振动,人们便以振动的色彩表现光线。使用此种色彩同样是符合科学规律的,或者说是符合视觉科学的。比如眼睛看红久了就出绿,或者说需要绿来平衡,所以才有红绿并置、冷暖振动的法则。此种法则在塞尚(图15)、雷诺阿、马蒂斯等人的作品中几乎处处可见。



图14 街道夜景 凡·高 作



图15 自画像 塞尚 作

这种色彩应用于古典及现代油画、中国画、版画、装饰艺术等所有艺术领域。

通过上面的简略叙述可以看出,色彩的两种属性中,“装饰色彩”领域更为宽广。然而,由于我们多年接受的单一的“写生色彩”的教育和训练,使我们的头脑有一半是空的。不由让人想起1960年,初次接触罗马尼亚布加勒斯特美术学院埃乌琴·博巴教授教学的情景。由于他基本不提及我们所习惯的色彩冷暖,于是我们曾进攻式地向他发问:“坐在室内人物的面部,应是受光冷还是背光冷?”教授好像并不懂我们的问题,耸耸肩不作回答,其实我们这些“写生色彩”的忠实弟子内心答案是明确的。在后来的日子里,博巴教授却按他的色彩冷暖法则,作了不是我们想像的精辟讲解。他的话我们当时并不很懂,是在以后较长阶段的训练及观赏塞尚、库尔贝、安格尔、柯罗等人的肖像作品中才逐渐有所领悟。又如,在外出写生时,教授也不很重视中午光线的苍白、傍晚光线的金红,而是要求我们注重刻画对象或苍劲或婀娜的整体气氛,要求我们在阴霾的铅灰色天空与绿树接触的地方加些黄,说,不然色彩太单调,这又使我们感到不解,也是后来经过反思,以及在研习莫奈(图16)、巴巴·毕沙罗、柯罗等人的风景作品中才逐渐有所体会的。这



图16 荷兰的郁金香花园 莫奈 作

就促使人们不得不思考,对于我们这些以为苏联画家作品最好、最合口味,甚至以为苏联美院附中学生的作品都要好于米勒的人来说,欠缺的东西不是太多了么?更令人不安的是,我们这些最崇尚线和装饰色彩的中国画家,经过那单一的“一面倒”的训练,非但没有将东西方绘画之间、油画与国画之间的色彩有机地沟通起来,反觉中国画、中国艺术的色彩低级、简单、不科学,使二者更加隔裂和对立。这些曾为西方油画艺术的进步与发展提供

丰富营养的东方艺术,在我们眼里倒觉得与油画水火不相容,毫无可取之处了,这究竟是怎么了?

其实,在别的国家里,这两种色彩本就在一起,只有我们国家是另当别论的。各种绘画的色彩之间本没有一条鸿沟,都是共通的,可互相借鉴的。印象派创建发展的“光源色彩”丰富了我国等东方绘画艺术的色彩,中国、日本、非洲的“装饰色彩”也促进了西方油画艺术的进步。作为欧洲油画家的博巴教授就这样说:“中国的民族艺术非常好,巴黎的绘画受其影响很大。”“我就是要从中国画里‘偷’些东西出来……”就是在苏联,也有著名的画家被中国京剧舞台绚丽的装饰色彩所陶醉,跟随前去访问的京剧团连续观看,并对在那里留学的中国学生说:“简直太美了,你们别在这里跟我学习了,还是回去学你们自己吧!”那么问题出在哪里呢?我认为,是我们自己过于强化单一色彩理论,孤立了自己。近些年又,随着改革开放,我国美术界才真正地打开了窗口,触及到比较完整的艺术世界,从而促进了我国美术事业的蓬勃发展,一大批优秀的画家迅速成长起来。不过,在美术学院的教学以及曾受单一“光源色彩”影响较深的人群中,对色彩的理解比较片面的现象依然不少,因此,对色彩问题还有必要继续加以探讨。

色彩的基本内涵

色彩问题真要详细地讨论起来,恐怕篇幅少了都难以说清楚。但归纳起来也简单,色彩的全部学问,用四个字就可以概括,即:“对比协调”。展开一点说,就是“用色彩的冷暖对比来求取色彩的协调”。

冷暖,是色彩的灵魂。通过色彩丰富细致的冷暖对比,色彩可能会歌唱起来而获得生命,舍此,必将丧失色彩的职能,失去生命力。就象音乐中只有一种音符,单调乏味,没有生气。

和谐,是色彩的升华。没有和谐,再丰富的冷暖变化,也不过是一堆杂乱的色相不同的颜料,也如音乐中,虽有高低不同的音符但没有形成旋律一样,毫无价值。

色彩的冷暖对比不能实现,和谐却难求。冷暖,老师和他人可以教授如何进行;和谐,无论是色阶接近的“近似的和谐”还是色阶跨度大的“强烈对比的和谐”,都是他人几乎无法传授的。这就是在世界上为什么没有两个旋律感完全一样的音乐家,也没有两个色彩感完全一样的画家的道理。寻求优美的旋律和实现高度的色彩和谐要靠音乐家,画家自己去感悟,画家寻求色彩的高度和谐,就如同音乐家来求取优美的旋律一样,是他们的天职。

冷暖对比的实现

既然冷暖是色彩的生命,是让色彩歌唱的手段,又是可以研讨的,那么怎样才能获取冷暖呢?大致有四种途径,或者说是四种办法。

其一,通过大面积固有色分布,造成作品的大块冷暖对比。

在作品构思初期,作品的整体面貌我们尚不能构思得很细很难,那从何处下手呢?首先用大面积的固有色块来打破僵局。如萨金特的《外科医生在家里》(图13),医生的暖红长睡袍与深冷红的背景,一下子就定准了这幅作品的冷暖基调。当然,这是一组近似协调的典范。又如马奈的《吹笛男童》(图17)中男童的红裤子黑上衣,苏里科夫《近卫军临刑前的早晨》(图18)中士兵的红,蓝两色制服及背景大教堂各色螺旋纹大色块的分布,都形成了大的冷暖对比,使灰调子的画面色彩顿时活跃起来。

假如冷暖设计不够平衡,不够理想,可运用构图手段,使色块增大、缩小或位移,直到满意为止。



图17 吹笛男童 马奈作



图18 近卫军临刑前的早晨 苏里科夫 作

其二，在大面积相同颜色的色块上，使用小的冷暖色块或小的冷暖笔触的振动，取得冷暖对比。

不少人常常为自己观察不出丰富的色彩，表现不出丰富的色彩而犯愁。我们这一小节提示的办法对你或许有些帮助，这也是处理色彩冷暖的最基本的手段和技巧，必须精通。如何分析相同色块的冷暖对比呢？依据大致有三：一是以光谱为依据分解这些色块。这比较好理解。比如紫色就可以分解成红和蓝，或偏红偏蓝，或其他中间色和灰色。绿色亦可分解成黄色和蓝色，或偏黄偏蓝色，或其他中间色和灰色。二是反映周围环境色，与之互相映衬，互相渗透，造成宛如套色木刻你中有我我中有你那样的色彩格局。如德加《熨衣妇》(图19)中灰蓝色的衣褂上反映有围巾的桔黄和背景的浅灰，而桔黄的围巾中也揉进了衣褂的灰蓝；莫奈的《里昂教

堂》(图20)前景中穿着黄袍的妇女，为了破除大块单调的黄色，上面使用了能与四周发生联系的冷褐色图案，使之振动起来。三是充分强调心理色彩，怎样能传达内心情感就怎么做。如蒙克的《呐喊》(图22)，人物背景的天空使用了紫、黄、黑、蓝等色彩，渲染了人物内心恐惧、惊惶的情绪。当然，这些分析是依据深厚的色彩修养与敏锐的色彩感觉去进行，绝不是简单的拼和，同样使用这种技巧和办法。有的人或许只是一些杂乱颜色的堆砌。德加就可称得上是伟大的色彩天才。



图20 里昂教堂 莫奈 作



图19 熨衣妇 德加 作



图21 河边浴女 雷诺阿 作

堂》(图20)的墙壁与天空和环境相映衬；雷诺阿的《河边浴女》(图21)中浴女的皮肤与绿树相辉映；苏里科夫《近



图22 呐喊 蒙克作

其三，以光源色即“写生色彩”的原理分析冷暖。

这种办法，我国的画家最熟悉。比如坐在室内的人，当蔚蓝的天空作为光源投射到人物身上时，受光面自然呈冷色，背光部分就一定是暖色；相反，当傍晚火红的太阳作为光源照到身上的白衣服时，受光面便成了玫瑰红色，而背光部分特别是朝向天空的部分，则会变成深蓝色。这种冷暖对比，在许多绘画大师的作品中都被广泛应用。如戈雅的《枪杀》中桔黄色灯光和深蓝色背景的对立，门采尔《砸铁！》（图23）中投进厂房的冷光与烧红的铁块放射的红光相对比，莫奈《花园中的妇女》中阳光下冷调的树影与地面暖暖的反光相交映，苏里科夫《近卫军临刑前的早晨》（图8）中明亮的蜡烛光照在白衣服上的暖色与未受蜡烛光照射的部位的冷色成对比等等，就不一一细说了。



图23 砸铁厂 门采尔作

但有一点，需要着重加以说明，就是所谓“环境色”和“条件色”问题。因为这个概念在光源色和装饰色两套色彩系统里的运用是非常不同的。这也是我国不少人对于塞尚等人的作品中，皮肤上常常出现人眼观察不到的大红和翠绿、弗罗伊德人体上的冷暖振荡法则极为不解的关键所在。在光源色彩即“写生色彩”里，环境色，条件色的应用是比较受限制的，不很自由。例如，一个人穿一件红色毛衣，这件毛衣对于脸部来说就是它的环境色。我们画脸部时如何体现环境色——红毛衣的影响呢？只有在下巴、鼻下等阴影处才能找到红毛衣的反射光。这就是说这块红色只能反射到比它暗的物面上，而处于亮部的额头处，则绝对找不到这块红色的踪影。同样，比这块红色暗的头发的黑色也绝不会在红毛衣上落户。说到底，环境色、条件色在光源色彩系统里，最终还是作为光源才能起作用，仍然是光源色的道理，说实在的，这是很符合自然科学的。然而，绘画绝不会是纯自然科学的事，还要讲究特殊的视觉心理，或者叫视觉科学，下一节我们要专门讨论。这就是我为何要说，单一的光源色彩太局限的缘故了。而在强调视觉科学的装饰色彩里，环境色、条件色的使用就自由多了，还说这件毛衣的红色，我们都有这种经验，过春节用大红纸写春联时，每当眼睛被红色包围时间久了感到疲劳时，就会自动出绿来调节，黑眼就会发出晶莹剔透的绿光。据此，我们最少可以自信地做两件事：第一件，用红色引出绿色。在红衣服的暗部（甚至亮部）以及眼部的面部，都可以大胆地跳出绿色与红色相呼应。当然这些绿色面积大小、强弱、笔触形状、色相



图24 田野上的休息 巴巴作



图25 舞女 德加作

的趋向等等,都必须经由你微色彩协调感的指挥,达到最美妙的境地。巴勃的《田野上的休息》(图24)中那位母亲穿着的土红色衣服上,画家就“放”上了许多近似土绿、霍克绿的斑点,构成低低的振动的微妙效果;而德加的《舞女》(图25)中,印成红的头发上“系”着鲜艳的粉绿发带,也有异曲同工之效;在我的《白族老人》(图26)中,土红色天褂的腰间也佩上了还有绿色的腰带,促成色彩的平衡。



图27 玩扑克的人 塞尚作

第二件,将毛衣的红色“分发”,“扩展”出去。这种“分发”有时可“借题发挥”,比如嘴唇、体重,背景某处有红色倾向的部位,就可将红色扩散过去。但更多的时候是要凭感觉,例如塞尚的《玩扑克的人》(图27),桌布的土红色自然地扩散到左侧人的面部、桌腿、衣服及背景中;德加的《入浴》(图28)中背景上大面积的橙黄,毫不犹豫地“分发”到皮肤、浴缸等部位,而在那女人的臀、肘这些泛红的部位又都“紧跟上了绿”,并替背景、四周的颜色吸收进来,让所有的颜色之间互相渗透,最后形成你中有我我中有你那那样生动的色彩局面。其他人如凡·高、雷诺阿、莫奈、西斯莱、毕沙罗……都无一例外地广泛运用着这种色彩原则。在这里再一次提醒大家注意,列举的这些例子中,色彩的分布与穿插没有一个不是扮演光源色角色的。

这里仅举了红色为例,其它颜色亦然。运用这种色彩原理显而易见的结果是,使色彩欢快地跳跃起来,无论灰调子或者是强烈的调子,都会获得如繁星眨眼闪烁的效果,冲击视觉,避免色彩沉闷、僵死的恶果。就像街头警察脚下红白线条相间的台版,在很远的地方就会让人感到那里有粉红色彩在闪动,引起人们的注意。如



图26 白族老人 关维兴作



图28 入浴 德加作

果改为涂上调好的粉红色，再在远处观看，恐怕就会沉入背景中难以显现了。另一个结果则是使画面上个性强、面积大的色块，经过扩散，形成了呼应，本身不再孤立，容易取得整体协调的气氛。

总之，条件色、环境色在这里比在光原色里有了更广阔的用武之地，所描绘的人物、色彩强烈生动；描绘的风景，空气在流动震荡，不再沉寂，可以充分地表现出盛夏的骄阳，初秋的阴郁，晚间灯光闪烁的街道等带有强烈光感色彩的气氛。凡·高笔下盛夏的田野(图29)，你几乎能感到升腾的气流，嗅到混有泥土及麦香的芬芳空气。当然这不是绝对的，有的情况下，仍然可以采用大面积平涂，不进行色彩分解。一切服从视觉、心理上的需要，一切从表达主题出发。



图29 午憩 凡·高作

其四，“适当使用重点色”“点睛”

重点色这一概念对于大多数人来说可能还很生疏。有人偶尔用到它，也是不自觉的。所谓重点色，是指不改变画面总体调子又能起到活跃、点缀作用的小块鲜明的颜色。就如我国俗语“万绿丛中一点红”中的那点红。在已经很丰富的冷暖对比基础上，又增加一个冷暖对比层次，就取一笔生动。有了那点红与没有那点红，画面的感觉是大不一样的。这小小的重点色可以是孤立的，不必与他处呼应。一般使用强烈对比的色彩。请注意萨金特的《普莱费尔夫人》(图30)，修长脖子上的黑



图30 普莱费尔夫人 萨金特作

色腰带；德加的许多幅《妇女》中，玫瑰、打黄、粉红、天蓝的小块头饰和那落在地上的桃红小手帕；格里高列斯东的《农女》(图31) 灰绿的农舍庭院环境中，一块红色的头巾，都是重点色应用的典范，都取得了画龙点睛般奇异的效果。当然，重点色的使用，应是随情况而定，随机而用，不是每画必用。用不好同样会破坏画面效果。比如有的人总要在风景作品里添加点景人物，以为这些小小的色点可以任意乱放，结果由于色彩杂乱难看，使原本挺美的画面反而失色。

综上所述，不难看出，所谓“写生色彩”或称光原色，只是色彩领域中的一个部分，只通晓这一点是不够的。被然，就是画得和照片完全一样，只要是画出来的，也属人类的创造，依然有其价值，只是艺术不应该就那么一路，应多方发展。实际上在国外只讲光色彩的冷暖、谱