

# 水彩画

# 教程

SHUI CAI HUA JIAO CHENG

张小纲 编著

J215-43

Z38

748

# 水彩画教程

张小纲 编著



A0925245

高等教育出版社

## 内容提要

本书共分9章,分别阐述了水彩画的起源与发展、色彩知识、水彩画的工具材料、水彩画的基本表现方法、水彩画特殊表现技巧的应用与创新,以及水彩静物写生、风景写生、人物写生、水彩画创作等。体例适当,语言简明。最大特点是分析、介绍了大量当今中外经典水彩画,实用性较强。可供师范本科、高职高专及广大美术爱好者使用。

## 图书在版编目(CIP)数据

水彩画教程/张小纲编著. —北京:高等教育出版社,  
2000

ISBN 7-04-007812-0

I. 水… II. 张… III. 水彩画—技法(美术)  
IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 15289 号

水彩画教程  
张小纲 编著

---

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号

邮政编码 100009

电 话 010-64054588

传 真 010-64014048

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

经 销 新华书店北京发行所

印 刷 北京二二〇七工厂

开 本 787×1092 1/16

印 张 7.25

版 次 2000年6月第1版

字 数 230 000

印 次 2000年6月第1次印刷

插 页 22

定 价 16.40 元

---

凡购买高等教育出版社图书,如有缺页、倒页、脱页等  
质量问题,请在所购图书销售部门联系调换。

**版权所有 侵权必究**

# 前 言

如果说以水调和颜色作画的绘画形式都称为水彩画，那么，人类历史最古老的画种非水彩画莫属了。然而，古老的东西并非就缺乏活力，现代水彩画正是以其丰富的精神内涵与技术内涵向世人展现着迷人的魅力，被人们誉为当今世界画坛最具挑战性、最具未来性的画种。

水彩画工具材料简便，便于携带与操作，且实用性很强，因而被当作美术、设计院校学生进行色彩画训练，培养色彩造型能力的重要学习内容。同时，它又拥有一整套繁复的、具有鲜明特点的艺术语言与表现技巧，吸引着众多的画家、美术爱好者为之默默耕耘，被人们作为一项事业来追求。一方面，作水彩画最讲规范性、程序性，这是因为水彩画的特性所致，其着色顺序、着色时间、调色、用笔技巧等方面都有严格要求；另一方面它又具有较大的创造与发挥的空间，变化万千的水色交融本身就叫人着迷，而在不同造型观念的影响下，在不同媒材、不同工具、不同方法、笔法的介入下，更展现着令人心动的艺术魅力。从这个意义上讲，水彩画写生与创作是最具综合性质的美术活动之一，它不仅有助于学生掌握水彩画基本的技能、技巧，掌握色彩的造型能力，同时对于培养学生的审美观、创造力，促进学生眼、脑、手的高度协调发展，促使学生感觉与情感的健康发展都将起积极的作用。

作者在十余年的水彩画教学之余，特别是在本书的编写过程中，一直在思考着这样一个问题：进行水彩画教学是应该着重于教给学生最基本的水彩技法，使他们能独立地进行水彩画写生，还是应该着重使学生通过对水彩画工具材料的熟悉与掌握，培养他们对于“水”与“彩”、“形”与“色”的驾驭能力，从而激发他们的创造力与创新能力。很显然，作者的主观意愿是倾向于后者的，这也是为什么在本书的一些章节中反复提到水彩画基础训练中对学生创新能力的培养问题。

当然，我们所提倡的“创新”是要有根基的，是需要有扎实的基础作为铺垫的。因此，本书所强调的“创新”也是建立在严密的、循序渐进的基本训练基础之上的“创新”，是熟练掌握水彩画基本知识 with 基本技能之后的“创新”，如果离开了这一点而去谈“创新”，水彩画训练则失去了最基本的意义。

由于作者编写此书的时间十分仓促，加之自身学识水平有限，书中的错漏与疏忽之处在所难免，还望专家、读者批评指正。

作者在编写此书的过程中得到全国许多知名水彩画家的大力支持，并提供了精美的作品图片，既能丰富读者的视觉，又能有力例证书中所涉及的一些问题；既能对一般的技法学习有所帮助，又能为创作思维与审美欣赏提供范例与借鉴，使本书大为增色，在此一并表示诚挚的谢意。最后，还要向本书的责任编辑刘建先生道一声谢，此书的字里行间无不凝注着他的智慧和汗水。

作 者

于深圳西丽湖畔 1999年12月22日

# 第一章 水彩画的起源与发展概述

## 第一节 水彩画的起源

人类的艺术发展史表明,每一种艺术形式都有其产生、发展、成熟的过程,都有着各自的文化背景。作为视觉艺术的绘画来说,画种之间在物质材料、形式语言、精神意蕴诸方面的差异,决定了每一画种都拥有适合于自身的表现对象、表现方式与审美取向。

如果说,凡以水调和颜色来作画或装饰的形式都可称为水彩画,那么,世界上最古老的画种非水彩画莫属了。无论是从15000年前在西班牙桑坦德尔附近的阿尔塔米拉山洞的绘画遗迹《受伤的野牛》,还是从我国洛阳东郊殷墓中出土的布质画幔中,我们可以发现人类祖先们以水调和颜色所作的精美图画,这都可视作水彩画之肇始。而真正使我们今天所谈的水彩画产生质的飞跃则是发生在欧洲大陆的事。

16至17世纪,德国绘画巨匠丢勒(Albrecht Durer, 1471~1528)、荷尔拜因(Hans Holbien, 1497~1543)以及佛兰德斯画家鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577~1640)、荷兰画家伦勃朗(Rembrandt Harmensz Van Rijn, 1606~1669)等都绘制过一些精美的水彩画。尽管这些作品的色彩并不十分丰富,然而画家们以高超的写实技巧、细密的画风忠实地表达了大自然的微妙变化。这些成就,无疑为现代水彩画奠定了基础。

使现代水彩画大大加以发展并成为一门独立的画种,应归功于18、19世纪英国艺术家们的努力。这不仅因为这一时期英国画坛的水彩画家辈出,更重要的是他们以众多的

作品、熟练的水彩画技巧以及高雅的艺术格调,完善了这一艺术形式并确立了英国水彩画在世界美术史上的特殊地位。应该看到的是,水彩画能在英国得以发展和不断完善,还得益于英国的气候条件、自然环境及人文环境,水彩画似乎特别适合于表达英国人的生活情趣、民族气质与审美趣味。

当然,早期的英国人主要将水彩这种工具广泛运用于描绘地形图。水彩画工具材料简单便于携带,他们发现再没有比这更适合于描绘复杂的地形、地貌以及变化无常的云彩和浓雾的工具了。随着水彩画的普及与发展,特别是画家们将精确的造型、严密的制作方法以及强烈的色彩带进水彩画并形成了一整套完整的绘画语言体系后,水彩画的艺术价值及在国际画坛的地位便与日俱增。

被誉为水彩画之父的英国画家保罗·桑得比(Paul Sandby, 1725~1890)以其熟练的水彩技巧和特有的艺术天赋,描绘了大量极富生命力和充满阳光与空气的水彩风景画。他的作品成为早期水彩画的模式,其代表作有《林区风景》、《橡树下的小憩》等。

英国水彩画在18世纪至19世纪上半叶达到了辉煌的高度,几乎所有著名的水彩画家都出自这一时代。人们至今不会忘记一代天才画家托马斯·吉尔丁(Thomas Girtin, 1775~1802)、威廉·透纳(William Turner, 1775~1851)、约翰·康斯太布尔(John Constable, 1776~1837)等所取得的成就,是他们引导着英国水彩画走向成熟与辉煌。吉尔丁

在他的风景画中善于用明亮炽热的阳光和寒冷暗淡的阴影作对比,使得画面呈现十分强烈的色彩效果;善于捕捉宏大、朴素的自然景物,使画面显出雄浑和力量。《德文郡埃克塞河上的虹》、《约克夏·里满士》(图1)等都是他的代表作。

以擅长表现光、色、空气、气氛著称的透纳,一生中作过两万多张水彩画,在他的《战舰》、《日落》、《贝林佐纳》(图2)等杰作之中,无不流露出庄严、神秘、和谐、秀丽的特色。透纳将水彩画的表现形式带入新的方向,他的绘画技巧及观念深刻影响到以后的包括印象派在内的若干画派以及整个绘画世界,以至于后来的人们,仍可以从印象派画家莫奈(Claude Monet, 1840~1926)的《日出·印象》中找到透纳《日落》之影响。

与透纳不同的是康斯太布尔始终遵循着自然主义原则,以毫不掩饰、毫不做作的手法来表达大自然中平凡的景色。也正是他的执著,使得他成为最富创造力的风景画家。他不仅是开创英国风景画新时代的巨人,也是开创世界风景画新时代的代表。康斯太布尔在艺术上的成就,不仅给法国浪漫主义大师德拉克洛瓦(Eugene Delacroix, 1798~1863)以很大的启发,并直接影响着卢梭(Theodore Rousseau, 1812~1867)、柯罗(Camille Corot, 1796~1875)等一代风景画巨匠。

与透纳、康斯太勃尔同时代的著名水彩画家还有理查德·帕克斯·包宁顿(Richard Parkes Bonington, 1802~1828)、约翰·塞尔·科特曼(John Sell Cotman, 1782~1842)、大卫·柯克斯(David Cox, 1783~1859)等等(图3)。

18、19世纪英国水彩画的发展始终贯穿着一种造型严谨,色彩古朴,典雅的现实主义风格。然而法国印象主义的成功,极大地鼓舞了英国画家们,也给英国水彩画坛带来了一股生气。为此而作出努力的画家中,有两

位移居英国的美国人,他们是麦克尼尔·惠斯勒(Mcneill Whistler, 1843~1903)、约翰·辛格·萨金特(John Singer Sargent, 1856~1925)。严肃而勤奋的惠斯勒,既是一名杰出的油画家,同时也是一名杰出的水彩画家。他的水彩画与他的油画相仿,色彩素净、清雅,情调悠扬迷人。而萨金特的水彩画则与之大相径庭,常以光彩夺目、水分淋漓、笔致肯定的画面,令欣赏者赞叹不已。有趣的是由于他们特殊的身份,他们同时受到英、美两国人民的赞美与怀念,并被突出地载入美国艺术史与英国艺术史(图4)。

进入20世纪后,水彩画艺术以其独有的艺术魅力,继续吸引着世界各国画家为之奋斗与献身。由于各国水彩画家的共同努力,不断丰富了水彩画的艺术技巧和内涵,形成了世界水彩画艺术的发展潮流,在这个潮流中,最为活跃、最引人注目的是美国水彩画艺术。

美国是个多移民国家,由于民族众多,文化风俗各异,又有着特殊的地理环境,加之许多欧洲画家在移居美国后,将水彩画的技法带入了美洲新大陆,使之形成了美国水彩画艺术的多元格局。

如果说18、19世纪的英国水彩画家创造了优雅、精美的英国水彩画,那么,20世纪的美术水彩画家则向世界展示了他们充满创造力、气势宏大、生动活泼的美国水彩画。多变的艺术风格、标新立异的表现技法,向世人展现了水彩画艺术的广阔天地。在众多的美国水彩画家当中,爱德华·霍珀(Edward Hopper, 1882~1967)、安德鲁·怀斯(Andrew Wise, 1917~ )、约翰·马林(John Marin, 1870~1953)等都是我国广大观众十分熟悉的,尤以安德鲁·怀斯的画风最受人们喜爱(图5、图6)。

现代水彩画的形成至今也不过数百年的历史,显然它比中国传统水墨画的历史要短

得多。

我国唐代的大画家王维(公元701~761年)可说是中国传统水墨山水画的奠基人。他所作山水画以墨的浓淡渲染而成,多表现山川烟云的神韵而显清幽淡远。他所创造的“破墨法”便是利用水墨浓淡相互渗透的特点形成墨韵的华彩,最适合于表现山川树木、云霞烟雾的自然景象。

而宋代的米芾(1051~1107)在继承前人的基础之上,创造了用湿笔水墨没骨的画法(又称“米点皴”),来表达江南烟云变幻的景色,抒发胸中逸气,为后来的文人画树立了一种典范。尔后,从明清至近代,历经徐渭(1521~1593)、朱耷(1626~1705)、石涛(1642~1718)直至吴昌硕(1844~1927)诸家的丰富和发展,使中国水墨画又达到了一个新的高峰。在他们的画中,或干湿并举、意趣横生,或笔奇墨放、遒劲洒脱,或色彩淡雅、格调清新,无不继承了我国文人画借物抒情、状物喻志的优秀传统。

水墨画与水彩画均以水为媒介调和颜色

## 第二节 水彩画的传入与发展

中西文化艺术交流的历史源远流长。早在1271年,意大利杰出的旅行家马可·波罗(Marco polo, 1254~1324),就往返于古老的丝绸之路,将西欧的工艺品和绘画艺术带入到中国。至16世纪后期,意大利天主教士利玛窦(Matteo - Ricci 1552~1610)来中国时带来了一些水彩画的精美印刷品,引起了当时画界人士的瞩目,并对画中所体现出的精湛技法赞叹不已。

1723年意大利画家郎世宁(Giuseppe Castiglione 1688~1766)被召作清宫廷画师,从他在华绘制的大量作品中,我们可以清晰地看到,他大胆地采用中国画的画具和材料,并按照西洋人传统的观念与技法来作

作画,在这点上可说是一致的,然而,两者在工具材料方面却有诸多不同。以纸张为例,水墨画所用宣纸讲究柔软、细腻,方能见笔见墨;而水彩画用纸讲究纸质粗糙、硬挺,便于重叠、擦染。水墨画多以墨为主,即使用颜色,也多用粉质较多的石青、石绿等,色彩浑厚、亮丽;而水彩画则多用矿物质颜色,透明、鲜艳,利于层层叠加、渲染而产生滋润的效果。更重要的是,水墨画与水彩画完全处于两个不同的绘画体系,拥有着不同的文化背景。水墨画讲究以形写神,注重“迁想妙得”,而水彩画擅长表现空间、体积与捕捉光色变化,两者在思维方式、表现技法及审美观念诸方面都具有各自鲜明的特点。当然,在这里我们无意进行这样简单的类比,只是在提醒人们,当回顾中国传统绘画的灿烂历史时,我们可以发现这样一个事实,中国人在掌握与驾驭“水”这一绘画媒介时有着非凡的悟性与灵感,这也是我们学习、掌握水彩画得天独厚的优越条件之一。

画,自觉地将中西绘画技法融为一体,使得他的作品有面貌一新的感觉。郎世宁在绢底上用水彩画成的《百骏图》,便为清朝雍正皇帝大加赞赏。由于他声誉日渐扩大,因而也影响了当时的一大批画家。在此前后,欧洲一些国家的外交使团和商务团体也开始来到中国,其中还不乏英国水彩画家,他们的到来无疑为中西文化交流,为水彩画的传入起到了积极的作用。

1840年鸦片战争后,西方文化如同潮水般涌进中国,而上海由于其得天独厚的地理环境,成了这中西文化沟通的前沿阵地。

上海徐家汇土山湾图书馆,便是当时中西文化交流以及我国最早的西洋画人材培养

基地，任伯年(1840~1896)、徐泳清(1880~1953)等人都在该馆学习过。在任伯年大量的作品中，那酣畅的笔法、交融的色彩，都明显地体现出其吸收西洋水彩画技法的痕迹。而熟谙西洋水彩画之道的徐泳清，也是在该馆研习外国优秀水彩作品，加之与任伯年、吴昌硕等交往甚密，使得他能够有条件在中西艺术之上，广泛吸收精华，而成为我国第一代水彩画家。他所著的《水彩风景写生法》则是我国最早的水彩画技法理论书籍。

1895年至1900年间展开的变法维新运动，兴起了“废科举、兴学校”的浪潮，与此同时，出现了我国最早的仿效西方的美术教育。1902年，在南京北极阁下创办的两江优级师范学堂(即现在南京艺术学院美术系前身)，正式聘请日本画家盐见竟亲自教授水彩画，这一举动不仅为我国培养第一批美术教育师资、造就一批水彩画家走出了坚实的一步，而且还开了创办美术专科学校的先河。随之，全国各地相继办起了美术师范与美术专科学校。1912年在上海创办了上海图画美术院(上海美专前身)；1918年北京大学成立了艺术学院(后改为北平艺专)；1920年武昌成立了武昌美术学校；1928年杭州成立国立艺术院(中国美院前身)。水彩画也都成为这些学校所开设的色彩基础课和专业课，标志着水彩画被纳入国家的艺术教育内容。

这一时期，我国一批有志于美术与美术教育事业的青年，东渡日本或西赴英、法、美等国学习绘画艺术。其中有1905年至1910年间在日本东京上野美专学习的李叔同；赴英、美学习的李铁夫；随后还有北方的关广志，南方的潘思同、张眉荪、李剑晨

等，分赴英、法等国专攻水彩画。他们回国后一直从事水彩画的教学、创作和研究，是为中国水彩画事业发展作出过巨大贡献的大家(图7、图8)。

现代美术教育的兴起与水彩画专门人才的培养，无疑加快了水彩画普及、提高与发展的进程，其重要的标志之一则是人才与作品的不断涌现。这期间，如南京中山大学的周玲荪，上海新华艺专的冉熙，苏州美专的颜文梁和胡粹中、司徒乔，北平艺专的李超士等，都是当时著名的水彩画家。

1949年，中华人民共和国成立之后，水彩画艺术迎来了蓬勃发展的新局面。1954年8月，中国美术家协会在北京举办了第一届全国水彩、速写展览，是建国以来我国水彩画创作队伍以及成就的第一次大检阅，在广大观众中引起了极大的反响。1963年4月，“英国水彩画三百年作品展”来华展出，近150幅包括了19至20世纪英国水彩画大师们的作品，无不反映出精湛的技艺与纯正的艺术格调。它的展出，开阔了中国水彩画家们的艺术视野，进一步激发了画家们的创作热情。他们思考着如何在吸收西方绘画技巧的同时，又不忘记民族艺术之根，在吸收、借鉴与创造当中作出了不懈的努力，使中国水彩画艺术水平呈明显的上升趋势。新中国水彩画事业的蓬勃兴起，无不凝注着老一辈艺术家如林风眠、潘思同、关广志、张眉荪、张充仁、王肇民、吴冠中、李剑晨、古元、阳太阳、宗其香、肖淑芳等为此付出的艰苦努力和作出的巨大贡献。然而，十分遗憾的是，水彩画艺术全面发展的势头，却面临十年浩劫，这期间，整个水彩画坛趋于沉没甚至灭绝的境地。



### 第三节 中国水彩画的现状

粉碎“四人帮”后，美术园地又迎来了明媚的春天，水彩画这朵被践踏的花朵，又获得了新生，并显现出其极强的生命力。至80年代初期，全国许多省、市相继成立了水彩画会、水彩画研究会等组织，切磋、探讨水彩画艺术的发展大计，学术研究风气空前高涨，创作势头日益强劲。全国各地所举办的水彩画展接踵而来，其中尤以北京、天津、上海、广东、湖南、浙江、湖北等地水彩画创作最为活跃，沉寂多年的中国水彩画坛又沸腾起来了。

1982年，文化部中国展览公司在时隔20年后再度邀请了英国水彩画展来中国展出，为中国观众带来了百余幅水彩画精品。它的展出无疑给中国水彩画坛再次注入了一针兴奋剂，对中国水彩画的发展产生了十分积极的借鉴作用。更值得一提的是，被誉为美术界“全运会”的第六届全国美展于1984年举行，这是继第五届全国美展后对中国美术创作的又一次大检阅。为了全面展示多年来画家们在艺术创作上的新成就，此次美展中的水彩、水粉画展览安排在位处改革开放前沿的南方重镇——广州举行。

从全国各地挑选出的200幅作品有幸入选，较全面地反映了这些年来中国水彩画家们在水彩画领域辛勤探索的成就。在这次画展中涌现了一批较好的运用水彩画这一艺术形式反映生活、表现时代特征的优秀作品，为确立水彩画在中国画坛的地位，又迈出了坚实的一步。

全国美展的这一组织形式极大地保护与促进了水彩画家们的创作热情。尔后，中国美术家协会为了进一步繁荣与发展水彩画艺术创作，自1988年起至今已先后举办了4届全国水彩、水粉画展览。这种专业性极强

的单项画展，无疑在活跃中国水彩画创作方面起到了举足轻重的促进作用，同时，也在积极引导着水彩画家们更多关注水彩画自身的学术性、艺术性，更积极投身于对水彩画艺术语言、表现形式的探索之中。从已举办过的4届全国水彩、水粉画展览来看，不论从作者的参与程度、展览规模以及作品质量方面均是一届胜过一届。

任何一个画种的发展、繁荣是与它的群众基础密不可分的，是与画家们的积极参与与支持密不可分的。中国水彩画艺术的发展，更是需要一大批勤奋、执着、富有献身精神的画家们和一大批甘于寂寞、长于奉献的水彩艺术教育工作者们的共同努力。

颇具影响力的中国水彩画大展，自1989年起至今已举办过7届，无论是展览组织的规模及连续性，还是展览的学术性、严谨性，都体现了其强大的生命力。中国水彩画大展始终得到了我国老一辈水彩画家们的支持，更重要的是，为广大的中青年水彩画家提供了一个施展他们艺术才华的广阔舞台。在历届画展中，新人倍出、成绩喜人，他们的出现，为中国水彩画坛注入了新的活力。

近几年来，仅在首都北京就连续举办过《中国当代水彩画艺术展》、《现代水彩画邀请展》、《首届全国中青年水彩画展》等全国性水彩画展，而在全国各地举办的各种水彩画联展、个展更是不计其数，足可见当今水彩画坛之活跃程度。为了适应社会需求及水彩艺术发展的需要，广州美术学院、湖北美术学院、东北师范大学美术系、湖南师范大学美术系等一批高等院校，先后开设了水彩画专业，着力培养高质量的水彩画创作、教学与研究的后备人才，为活跃的中国

水彩画坛提供了可靠的人才保证。可以预见,在老、中、青三代水彩画家的努力之

下,中国水彩画艺术定会不断发展、成熟、不断走向辉煌。

#### 第四节 走向新世纪的中国水彩画

近十几年来,伴随着改革开放和经济腾飞,对外文化交流也日益增多。文化部中国展览公司曾多次组织《中国水彩画展》赴亚、非、欧等国展出,为中国水彩艺术赢得了荣誉。1990年,亚洲国际水彩画展在天津举行,此次展览展出了来自中国、日本、韩国、新加坡、马来西亚、巴基斯坦等国及台湾、香港地区的270位画家的作品,可说是国际水彩画交流的一大盛事。随后,我国一些著名水彩画家的作品应邀参加在台湾、印尼举办的第七、八届亚洲水彩画联盟展。更有水彩画家们频繁出访,在海外举办个展、联展,为中国水彩画赢得了广泛的声誉。中国水彩画以其功力深厚、技法多变、题材广泛、运笔自如以及鲜明的民族特色,引起了国际画坛的关注。

与此同时,随着国际间交流的增多,现代水彩画之新观念、新技术被广泛介绍进来,极大地开阔了画家们的艺术视野,丰富了画家们进行艺术创作的思维方法与表现方法,促使画家们在造型观念、艺术思想等深层次问题上积极、广泛地进行思考与探索,同时也更加坚定了中国画家们走发展中国水彩画自己道路的信念。

另一方面,众多侨居海外的华裔水彩画家通过不懈的努力,在国际画坛上确立了自己的地位。美国可算是当今世界上最为活跃的水彩画大国,而华裔水彩画家曾景文、程及等在这个水彩画大国乃至世界水彩画坛都享有极高声誉,获得了卓越之成就。这不仅得

益于其自身拥有扎实的艺术功底、丰富的艺术技巧、敏锐的时代感悟性以及追求独立的个性,更重要的是他们拥有着中华民族深厚的文化底蕴以及东方人独特的审美观念。

如前文所述,水彩画传入我国不过200余年历史,还是一个年轻的画种。然而以水为媒介的作画方式,却在中国源远流长。从宏观上来看,水彩画与历史悠久的中国传统水墨画,在审美趣味、笔墨技巧上有着异曲同工之妙,因而中国水彩画拥有着得天独厚的群众基础与文化基础。此外,中国人对驾驭水质材料有着敏锐的感受和丰富的经验。但是,水彩画毕竟产生于西方土壤,拥有其自身的传统,也有其自身的语言体系和独特的审美取向。回顾中国水彩画发展的历史,也正是一部继承、借鉴、融合中西文化精华的历史。实践表明,水彩画是一块最适合中西文化交汇、融合的沃土,它始终向人们展现着一片诱人的发展前景。

今天,正处在世纪之交的我们,在憧憬新时期的中国水彩画之时,无不感到一种强烈的使命感。可以预言,创新将成为水彩画发展的主旋律。当然,创新也是需要根基的,一方面我们要进一步继承与借鉴中西文化传统之精华,并加以融会贯通;另一方面则需要我们作出艰巨的创造性的劳动,不断提高水彩画技艺水平,提升水彩画语言的表现力。只有注重水彩画作品的精神内涵,加强水彩画的创作意识和创新意识,才能创作出无愧于我们这个时代的精品力作来。



图1 《约克夏·里满士》 汤姆斯·格尔丁



图2 《贝林佐纳》 威廉·透纳

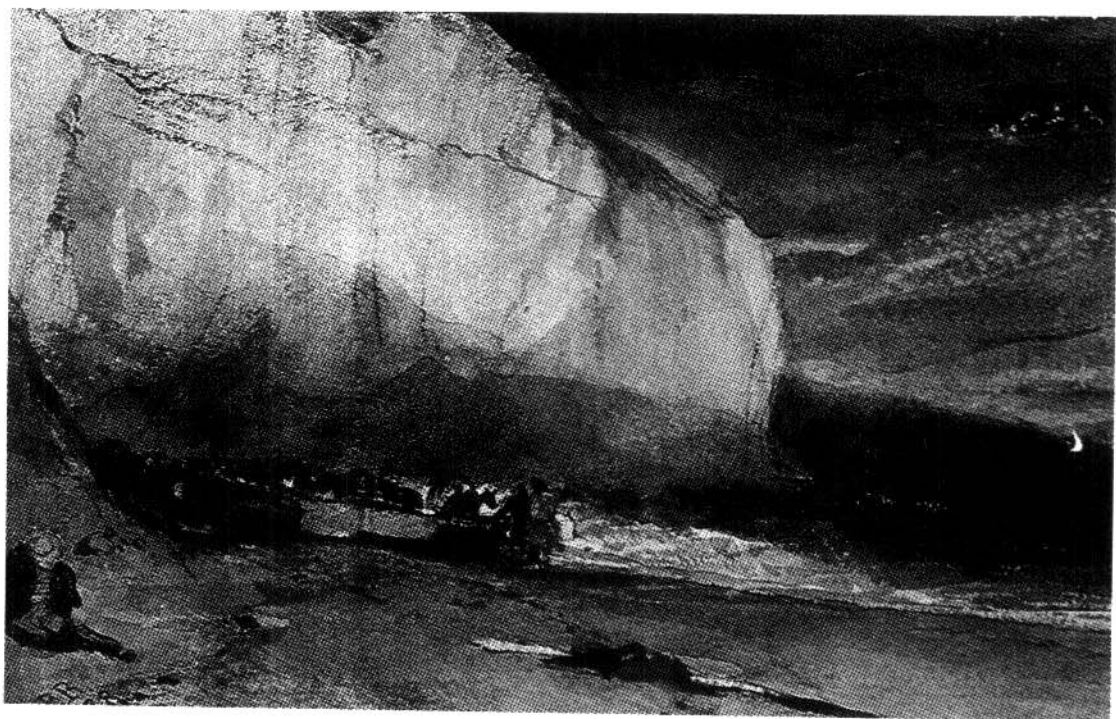


图3 《崖下》

理查德·帕克斯·波宁顿

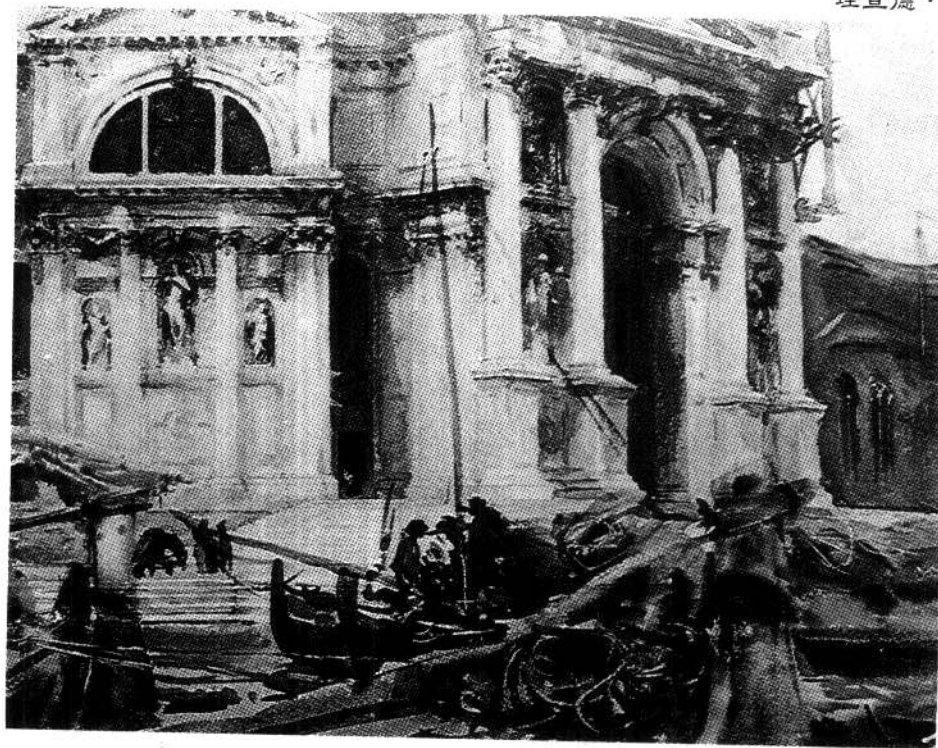


图4 《圣玛利亚教堂》

约翰·辛格·萨金特



图5 《柱子和铁路》

安德鲁·怀斯

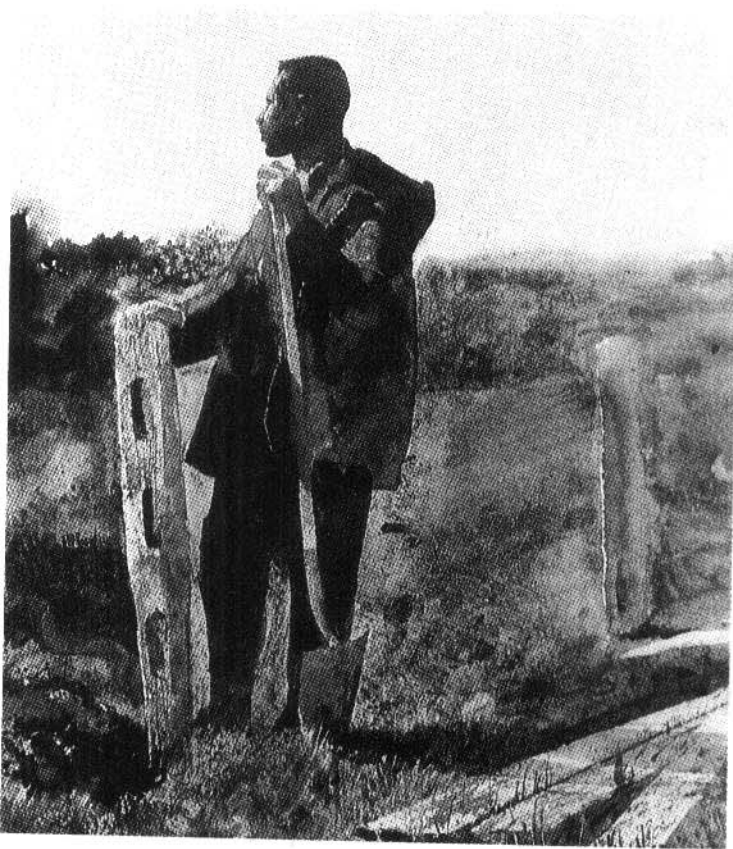
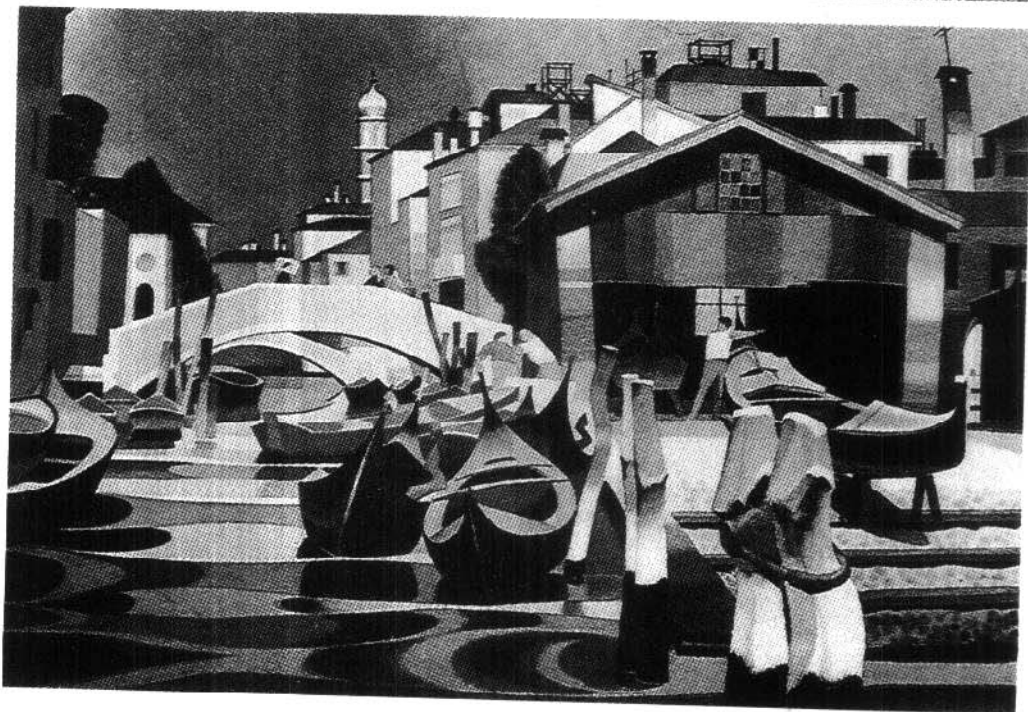


图6 《船厂》

马里奥·枯柏



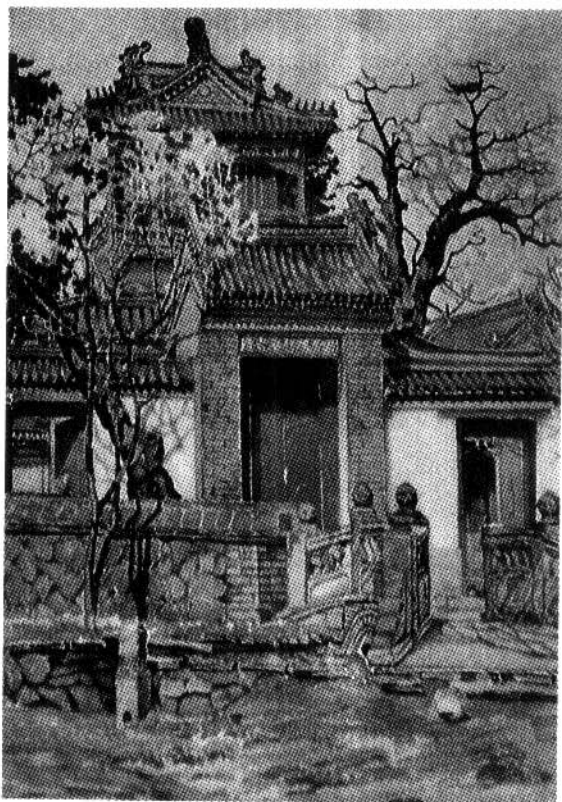


图7 《北京三里河清真寺》  
关广志

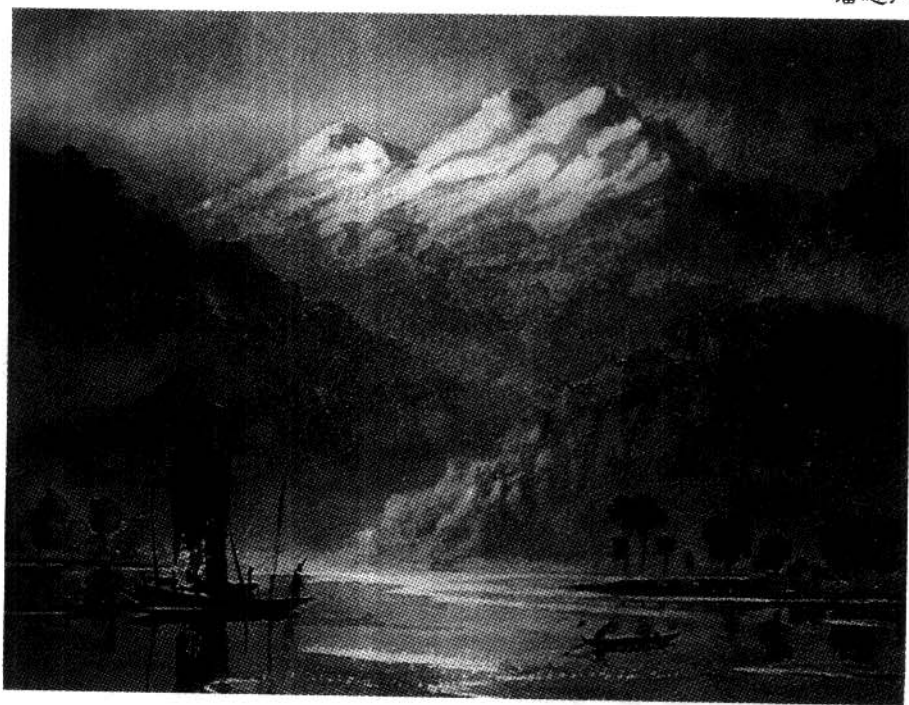


图8 《晚霞》  
潘思同

## 第二章 色彩知识

### 第一节 色彩的基本原理

我们生活在一个五彩缤纷的世界里,呈现在我们面前的是一幅幅绚丽璀璨、丰富多彩的大自然画卷。色彩是我们认识与研究这个客观世界的重要手段,是我们表现、赞美这个客观世界的重要语汇。

然而,在研究色彩的奥秘与规律之前,我们首先必须了解色彩产生的原因。

1676年,英国著名物理学家牛顿,利用光可以折射的原理做了一个著名的实验。他把太阳光引进暗室,使其通过三棱镜,再投射到白色屏幕上,结果太阳光线被戏剧性地分离成红、橙、黄、绿、青、蓝、紫的连续光带。将这些色光用聚光透镜加以聚合后,又重新变成白色光。这条7色光带,就是太阳光谱。

在实际生活中,人们发现这样一个事实,一朵艳丽的鲜花,若它处在黑暗之中,是看不到它的形与色的。这说明,没有光就没有视觉活动。色彩是人们视觉上的一种反映,人们只有凭借光才能看见物象的形与色彩,从而获得对客观事物的感受和认识。色彩是光的产物,是光给大自然带来了色彩,无光也就无色彩。

人们进而从光学原理中认识到,眼睛所观察到的自然万物的色彩,并不是物体本身的色彩,而是物体具有反射和吸收不同光波的特性。不同的物体反射和吸收光波的波长不同,所呈现出的色彩就各不相同。

光学家们通过反复的实验,得出这样的结论:人眼最佳的明视范围,是光波波长在400~750(毫微米)之间,即可见光谱。光学家

还指出,由于青色与蓝色色光始终未能测定其确切的波长界限值,故应在光谱中去青存蓝,便成为今天所说的6色光谱,大致为:

红 750~630

橙 630~590

黄 590~550

绿 550~490

蓝 490~450

紫 450~400

那么,我们也可以这样来理解,任何物体的颜色只不过是一种反射出的色光,是人眼分辨或感受各种不同波长的光的一种反应;不同波长的光对人们视觉的刺激,才产生了各种不同的色彩感觉。

当一物体在自然光照射下,呈现红色,即说明这一物体它反射了红色色光,而吸收了橙、黄、绿、蓝、紫色色光。

如果某物质吸收了6色色光,那么这一物体就会呈现黑色。而全部反射则使人感觉这一物体是白色的。

应该指出的是,自然界的一切物体,对光的反射、吸收并不是绝对的,所呈现出的颜色也不可能是绝对标准的颜色。光学家们的实验表明,即使洁白的纸也可能吸收10%~15%的色光,而人们通常认定为非常黑的颜色也要反射2%~4%的色光。因而,在自然界中,绝对的黑色与白色是不存在的,它必定具有某种颜色倾向。黑与白两个极端颜色有如此规律,那么,其他颜色则更是千变万化了。了解这一规律对于绘画实践有其重要的

指导意义。

既然有光才有色彩,那么光的强弱,也将决定物体色彩的强弱。实际情况也是如此,光线强时,物体呈现出的色彩感觉则鲜明,而光线弱时,物体呈现出的色彩感觉就相对较弱。

还应该指出的是自然界的色光,与我们表达自然界色彩所用的颜色是有本质区别的。

例如色光三原色为红、绿、蓝,而色彩三原色则是红、黄、蓝。又如:色光中的三原色相加成白光,而颜料中的三原色相加,略呈黑色;且前者相加使光度增强,而后者相加则使明度减弱。

### 原色、间色、复色、补色

原色,又称为第一次色,是任何颜色调配不出的基本色。分别为红、黄、蓝色,俗称三原色。纯正的三原色应为品红、柠檬黄、湖蓝。

间色,由两个原色相加所得的颜色即是间色,亦称第二次色。间色也只有3种,分别为橙、绿、紫。

复色,将一个原色与一个间色相混,或以两个色相混,统称为复色,也称第三次色。复色不如原色、间色那么强烈、鲜艳。复色中肯定包括了原色的成分,只是各部分的含量不一,而形成了红灰、黄灰、蓝灰等。自然景物中大量的颜色都属于复色,其变化极其复杂,因而也成为我们在绘画中研究与表现的主要对象。

补色,也称余色,一原色与另外两原色相混所得之间色即互为补色。如红与绿、黄与紫、蓝与橙互称为补色。我们把6种标准色分别加上相邻的两个标准色之混合色,按顺序排列可形成一个12色色环。在色环上成180°角两端的颜色正是一对补色。从色环上观察各对补色,非常直观,一目了然。

如果将互为补色的颜色并置在一起,是最强烈的色彩对比,并能强化各自之色相,使红的更红,绿的更绿。另外,客观物象在强光照射下,也会呈现明显的互补色现象,如物体亮部呈黄色的话,暗部则会呈现其补色——紫色。补色规律广泛运用于色彩画中。

### 色彩三要素

大自然中的色彩是千变万化的,许许多多的色彩无法冠以确切的名称。但是色彩学家通过分析、比较,认定任何色彩都具有色相、明度、纯度3种互相独立的性质,即我们所称的色彩三要素,为我们准确地认识、区别和表现色彩提供了方便与可能。

#### 1. 色相

色相即指色彩的相貌,是色彩的种类名称,也是色彩最主要的特征。红、橙、黄、绿、蓝、紫都是最基本的色相。如果将这6种基本颜色再分别相混,即可派生出红橙、黄绿、绿蓝、蓝紫、紫红……等。

在红色系列色中,有朱红、大红、曙红、玫瑰红、深红的区别;黄色系列色中,还有柠黄、淡黄、中黄、橘黄、土黄……。这些色相名称,实际上也就表明了这一色彩与另一色彩的区别。

在色彩缤纷的客观世界中,色彩的丰富程度是惊人的。据科学实验表明,肉眼所能辨认、判断的色彩达上万种。当然,在这些色彩中,绝大多数的色相都无法准确命名,我们只能大致辨别这一色彩是偏黄还是偏绿,是偏红还是偏灰,是偏黄的绿灰色,还是偏蓝的紫灰色……。

#### 2. 明度

明度即指色彩的明暗程度,又称亮度。色彩的明度有两种意义,一是指物体在不同强弱的光线照射之下,会产生明暗不同的色彩效果。例如,一黄色物体在强光照射下,会使其变得更明亮,呈现淡黄、浅黄的色彩效



果;而光线较弱的话,则会使其变为中黄或深黄的色彩效果。另一意义则是指色彩本身具有明暗差别,即以红、橙、黄、绿、蓝、紫6色为例,按其明度的强弱依次排列,则为黄、橙、红、绿、蓝、紫。这在我们所拍摄的黑白照片中便可明显地观察出来,黄色比红色亮,紫色比蓝色深。在自然界的色彩中,色彩的明度差,也是极为丰富的,据美国色彩学家鲁道夫·阿恩海姆(R·Arnheim)统计,肉眼能分辨200级左右的明度差。这就提醒我们,在绘画实践中,要充分注意色彩明度的区别,这是准确认识与表现色彩的重要一环。

### 3. 纯度

纯度又称彩度、饱和度,即指色彩本身的纯净程度。

从理论上讲,当一个颜色的色素含量达到极限程度,正好能发挥其色彩本身的特征时,就是这个色彩达到饱和状态的标准色(或称正色)。当一个纯净的色彩与另一色彩开始混合时,这一色彩的纯净程度则产生了变化。例如,中黄的纯度是较高的,但当其中加进了褐色之后,其纯度明显降低,如果后者所占的比例越大,则纯度越低。

当然,实际生活中,绝对纯正的颜色是不存在的,即使在特定条件下,也只能获得接近于纯正的颜色。因此说,色彩的纯净程度是相对而言的。绘画颜料中未经调和的红、黄、蓝、绿等色的纯度是很高的,但也无法与太阳光谱中的红、橙、黄、绿、蓝、紫等色相比。在颜料的红、橙、黄、绿、蓝、紫等色中,也存在纯度差,红、橙、黄、紫等色纯度较高,又以红色纯度为最高,蓝、绿等色纯度略低。

色彩的三要素是3个相互独立的概念,但三者又是互为依存、互相制约的。

任何色彩在其纯度最高时,都有特定的明度。以大红为例,如果将其明度提高,则会成为浅(亮)红;如将其明度降低,则成为深红或暗红,此时,色相发生了改变,其纯度也随

之降低了。

因而我们可以这样认为:色彩中某一要素的改变,势必也会引起“三要素”中另外两个要素的改变。

### 4. 色彩的冷暖

如果将色彩的三要素视为色彩的物理特性的话,那么色彩的冷暖则是色彩的生理特性。当然,色彩的生理特性也是依附于色彩的物理特性的。

我们知道,观察自然色彩的过程实际上可概括为如下过程:光线照射物体,使物体呈现出各自的色彩,并使人眼感受、认识到它,进而刺激大脑皮层,从而产生色彩的感觉和联想。那么,色彩的冷与暖正是指色彩给人以冷暖的感觉和联想,也是色彩给人们的一种最重要的感觉。色彩冷暖感觉的产生往往缘于人们长期与自然界接触的体验,具有一种影响人们心理、生理活动的特质。比如人们一看到红色、黄色便马上会联想到火焰、红旗、阳光,产生一种热烈、刺激和温暖的感觉;而当看到蓝色,马上会联想到海水、冰雪、天空而产生阴凉、寒冷、深远的感觉。所以说,色彩冷暖的产生是客观世界中冷暖概念在人们视觉上的心理反映。我们一般将红、橙、黄色称为暖色,蓝色、紫色称为冷色。而绿色为中性色,这类色彩常使人产生平和、宁静的感觉。但色彩的冷暖感觉也并不是一成不变的。例如,红色系列的大红、朱红两者中,大红与朱红相比显冷;而将大红与深红相比,则大红又显暖了。再以中性色——绿色为例,如果在绿色中加以黄色,使其变成黄绿,颜色则明显偏暖;而在绿色中加入蓝色,使其成为蓝绿则偏冷,中性色也可以产生变化。实际上,色彩的冷暖感觉总是存在于色彩的对比之中的,暖色、冷色不可能单独存在,没有暖色,就无冷色可言。

色彩除有冷暖感觉这一生理特性外,还具有其他特性,这些特性又与冷暖感觉密切