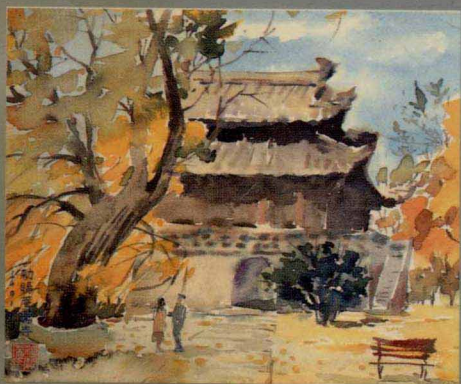


水彩画技法



美术技法丛

姬宝瑛著·陕西人民美术出版社

水彩画技法

姬宝瑛 著

陕西人民美术出版社

(陕)新登字 003 号

水彩画技法

姬宝瑛 著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安北大街 131 号)

新华书店经销 陕西省印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 4

1993 年 10 月第 1 版 1996 年 5 月第 2 次印刷

印数:4001—9,000

ISBN 7—5368—0607—8

J·506 定价:15.50 元

目 录

第一章 色彩概述

- 一、光与色、色彩与色觉(7)
- 二、现代色彩的含义(9)
- 三、三原色和色彩的三属性(三要素)(9)
- 四、色彩的冷暖属性(13)
- 五、固有色、光源色、环境色(14)
- 六、色彩的对比与谐调(14)

第二章 水彩画

- 一、水彩画的历史与现状(15)
- 二、水彩画的特点和艺术表现(17)

第三章 工具材料、技法

- 一、水彩画的工具材料(24)
- 二、水彩画的基本技法(25)
- 三、水彩写生类别及作画步骤(27)
 - (一)静物写生方法步骤(27)
 - (二)风景写生方法步骤(29)
 - (三)人物写生方法步骤(31)

附图

- 图 1. 三原色混合
图 2. 工具材料(颜料、笔、调色盒等)

静物写生 作画步骤①②③④

- 图 3. 静物 火锅桔子
图 4. 果蔬
图 5. 桃(27×20cm)图 6(局部)
图 6. 静物“吐鲁番印象”(54×54cm)
图 7. 紫丁香(39×57cm)
图 8. 静物(苹果、香蕉、瓶花)局部
图 9. 静物(48×62cm)
图 10. 静物(西瓜、葡萄)(51×39cm)
图 11. 菊花(27×39cm)
图 12. 玫瑰花(54×55cm)
图 13. 平地一声雷
图 14. 梭子蟹(54×31cm)

风景写生 作画步骤①②③④

- 图 15. 西安大清真寺(42×32cm)
图 16. 快乐的雪天(52×52cm)①
图 17. 吊兰(37×36cm)
图 18. 莲湖公园(27×22cm)
图 19. 长安兴国寺古柏
图 20. 晨雾(58×61cm)
图 21. 阳光下的雪(52×68. 5cm)
图 22. 青岛疗养院(34×50cm)
图 23. 浪花(56×38cm)
图 24. 青岛八大关“花石楼”(38×56cm)
图 25. 古城箭楼(78×53cm)
图 26. 西安小雁塔秋(53×39cm)
图 27. 西安小雁塔冬雪(56×41cm)
图 28. 南城晨曦(44×31cm)

- 图 29. 雪映北门楼(41×48cm)
图 30. 洞庭秋色(53×70cm)王义明作
图 31. 爱的窗口(50×63cm)
图 32. 雨(50×34cm)
图 33. 小雁塔勅赐荐福寺(36×32cm)
图 34. “锦旗一条街”(60×56cm)
图 35. 钟楼之夜(54×54cm)
图 36. 南院春色(54×39cm)
图 37. 老街(44×34cm)
图 38. 西安中山图书馆旧址(53×37cm)
图 39. 大厦银妆(61×50cm)
图 40. 粉巷新貌(61×62cm)
图 41. 东海渔归(49×34cm)
图 42. 炎亭西沙
图 43. 湘西民居(53×70cm)王义明作
图 44. 高原残雪(53×70cm)王义明作
图 45. 海风(54×39cm)
图 46. 潮落(38×55cm)
图 47. 渔港细雨(44×31cm)
图 48. 春晴(56×39cm)
图 49. 潮涨(56×38cm)
图 50. 台湾著名画家马白水作品“纽约下城”

人物写生 作画步骤①②③④

- 图 51. 女裸(34×50cm)
图 52. 美籍亚裔小姑娘(30×41cm)
图 53. 教授(53×40cm)
图 54. 小男孩(34×50cm)
图 55. 女裸(45.5×38cm)

序

少年时，我的美术老师郑文慧先生引导我与美术结下了不解之缘，在我心里，留驻下一个艺术的光环，那朦胧中闪烁着艺术的神圣和庄严。

在人生的跋涉中，虽饱经风霜，历尽坎坷泥泞，但我从不曾沮丧，心里依然做着童年的梦，那艰难磨砺着一颗坚毅的心。

在阅尽沧桑之后，我将剩下的精力和热忱全部融注在那万般依恋的画中，那是心灵的呼唤，那是深情的倾诉，那是轻松的小调，那是坦荡的调侃，自勉自强，莫不是生活的速写，心路的记录，藉红、黄、蓝、绿、紫、橙、青大千色彩世界，流淌于水色之中，无拘无束，如童心执着。我愿将这生命的感觉由衷地表现出来，无论是山川河流、阴雨雷电、风雪云雾、娇花草菲、幽深小巷、都市风光、出海渔归、瓜棚篱落、鱼蟹果蔬，点点滴滴，寄希望于纯真与愉悦，虽不谋惊世骇作，却可在空灵旷达中感悟宇宙的堂奥，尽情徜徉于生命活跃的世界。

我爱生活，爱大自然，爱那北国雪原，爱那江南水乡和那宇宙间日月星辰、春夏秋冬的轮转；爱那晨曦中从地平线上升腾而起的红日。它给了我生活的启示，去奋争、去爱。这美丽的世界让我激荡不宁，为此，我画了些什么，可又说不清，但那笔笔墨彩都是我心灵的震响。

但愿我这本小书，能把我对艺术的热爱和理解，传达给读者们，对他们在艺术的探索中，有所帮助。

姬宝瑛

1993年8月20日于西安

第一章 色彩概述

一、光与色、色彩与色觉

凡是画家,只要使用色彩画画,就必须具备两种知识,一是色彩的理论知识,一是色彩的实践知识。色彩的理论知识,包括对色彩原理、自然界色彩现象的认识和理解;色彩实践包括画家对所使用的工具及颜料性能,以及色彩表现方法的认识和掌握。二者是互为里表,不可分割的。我们有怎样的认识,才能有怎样的表现,才能有不同于常人的感受。

人们从物体表面感觉到的色彩,并不存在于该物体之中,而存在于人眼看上去无色的光中。色是光在物体上的反映,太阳的光与地球相撞,破碎分散,因而使整个地球形成美丽的色彩,“色是破碎了的光”,这是小林秀雄在《近代绘画》一书中评论莫奈时给色下的定义。不同性质的物体,对光的吸收、反射、透射不同,构成了各物体不同的色的物理属性——物体色彩。

从古希腊哲学家亚里士多德提出“光就是色”的设想,科学家笛卡尔对天空彩虹的观察分析,到大数学家、物理学家、天文学家牛顿惊呼“魔鬼出现了”的划时代的光谱试验起,人们从物理、化学方面阐明和分析了由光而产生色的基本理论。当代色彩大师伊顿更生动地说明了这一理论。

我们不妨做个试验,把这种无色的太阳光从细缝引入暗室,遇到其通路上放置的棱镜,光就折射。当这折射的光碰到白色屏幕时,在那里将显出虹一样美丽的色带(图 A1)。这是 1666 年牛顿发现的,被称作光的散射,色带叫作光谱。色彩在那里以红、橙、黄、绿、蓝、紫的顺序排列着。太阳的光是这些色光的混合。各种色是因其波长的频率不同而产生,所以波长最长为红色,最短的为紫色。波长和色的关系如下:

红	700~610mu
橙	610~590mu
黄	590~570mu
绿	570~500mu
蓝	500~450mu
紫	450~400mu

表示为光谱的色是不能用棱镜再分散的,故叫做单色光。

那么,即使都是光源色,相对于无色的太阳光,白炽灯的光色呈现黄色味,某种荧光灯的光色呈现蓝色味这是什么原故呢?如前所述,因为太阳光以同样的比例包含着各波长的光,似乎看起来无色,可是白炽灯的光所包含黄色和橙色波长的光比其它波长的光多,所以就带有黄色味,而荧光灯则包含蓝色波长的光多,红色波长的光少,故而看着有蓝色味。这样,从光源发出来的光,由于其中所包含各波长的光在比例(分光能量的分布)上有强弱,或者缺少一部分,从而表现成各种各样的色彩。附图 A·1 A·2

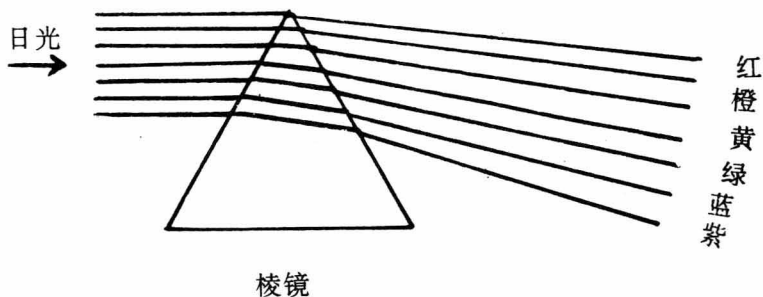


图 A.1

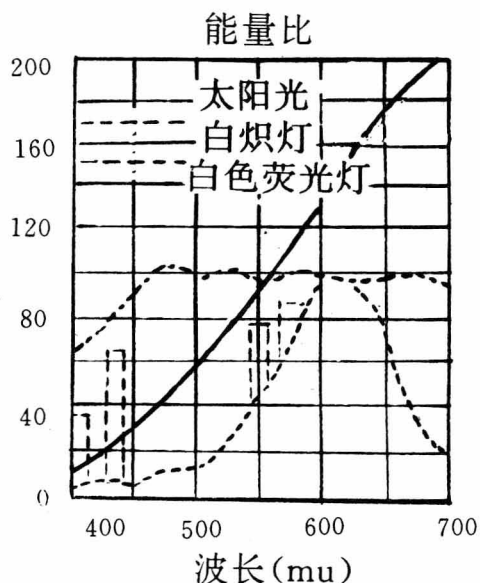


图 A.2

研究色彩的光学原理,认清光和色的关系,则抓住了色的本质和依据。但是,色被感知为色,具有色的意义和内容,必须经过人的视觉和脑知觉的精神生理过程,离开了这一过程,色仅仅是不同波长的光波而已。

关于大脑中枢神经怎么会产生色觉,几个世纪以来,又有许多科学家提出各种假说,其中可以归纳为两种主要学说。

第一种主张是英国医学家、物理学家托马斯·扬和德国生理学家、物理学家冯·亥姆霍斯(1821-1894)提出的三原色论,他们认为人的眼睛有如受容器,有对应光的三原色作用,即有对红、绿、青紫色分别起反应的三对感觉神经细胞,根据它们的不同组合,能感受所有色彩。当三种感觉神经细胞同等高度兴奋时,人就感觉到白色,相反则感觉到黑色。以现代人的认识来看,这种假设与今日的电视和摄像机色彩形成原理相同,但是这种说法无法解释人的视觉中如何产生色的残象现象。

第二种学说是德国生理学家霍伦兹(1834-1918)提出的四原色论或称为反对色论。他认为人的视网膜是单纯吸收光的容器,色的区别是依靠在视觉中枢附近的符号化机构,即假定有白—黑物质、红—绿物质、黄—蓝物质这样三对作为符号的视觉细胞,这些细胞“对”由于异化作用(分解)生成白、红、黄感觉,如果仅仅是由白—黑物质同时产生异化和同化作用,按其不同组合程度则产生不同程度灰色的感觉。

霍伦兹的四原色论提出的“三色对”的概念与文艺复兴美术巨匠达·芬奇的六色主张颇为接近。美国印第安纳州大学心理学、神经学教授米勒在“视觉与视觉洞察”的专著中公布过色彩调查结果,他发现正常视觉的人有选择约 470 微毫米的蓝、约 500 微毫米的绿、约 570 微毫米的黄色和稍偏紫的红色的倾向,这样四原色作为生理方面的现象是存在的。可是,四原色学说无法说明为何白与黑物质能同时起异化和同化作用。

关于这两种学说孰是孰非,在科学界长期争论不休,直到二十世纪,通过研究人类与各种脊椎动物视网膜锥状体吸引力,对色觉的认识有了进一步深化。1964 年美国科学家爱德华领导的色彩研究小组和宾夕法尼亚大学的色研小组几乎同时宣布了托马斯的三原色论和霍伦兹的四原色论都是正确的,而二者又具有互补关系的研究报告,引起科学界的广泛兴趣。根据爱德华的解释,在视网膜的受容器之级别范围内,三原色说是适合的,在视神经和视神经以上范围内,四原色说是适合的,

也就是说三原色的信息在视网膜被进行某些加工,通过视网膜一个一个神经细胞,转化为二色的开和关的信号,再传达到视觉中枢产生色觉,并和其他感觉结合起来,意识到其方向,并感觉到现实物体的存在。

然而,人类对色彩和色觉理论的认识仍在不断向纵深方面发展。

二、现代色彩的含义

对什么是色彩和色彩是怎样产生的问题,根据国内外诸多理论的研究成果,还可作如下表述。

古典色彩理论认为色彩是物质固有的。这是以人的直觉和制取颜(染)料的实践为基础而产生的认识,即物生色。也就是我们通称的色彩产生的“一元论”。

近代色彩理论认为色彩是光与物结合而产生的视觉现象。这是以古典色彩认识为基础,介入牛顿对日光七色的发现所产生的新认识,即光、物、眼三者结合而产生。也就是我们通常所称的色彩产生的“三元论”。

“一元论”和“三元论”的共同点都未摆脱“物”对色的羁绊,因而均无法解释光可以直接在人的眼里引起色觉这一客观事实,因此一些论者认为那是不够科学的。

现代色彩理论对色彩的认识是建立在现代物理学关于光是可见的电磁波,和现代生理学关于眼内视杆细胞和视锥细胞的不同作用的发现这一基础上的,认为光在人眼里可以产生色觉。这就是色彩产生的“二元论”。这是迄今为止关于色彩本质的最科学的解释。它不但证实了色彩可以不受形的制约而独立存在的性质,而且能很好地解释色彩审美、艺术创造乃至日常生活中遇到的众多色彩问题,从而推进了现代有关色彩性能和应用方法的形究。

在用现代科学的观点去研究色彩本质的过程中,人们发现现代色彩知识是一个由多种学科构成的知识群体。在这个群体中主要涉及的有物理、生理、心理、化学、数学和绘画等几种学科。此外,用生命进化色彩理论探讨研究色,也就是现代色彩知识的新领域,此类学科的延伸构成了现代色彩多边学科的特征,含义广泛内容极其广博。

三、三原色和色彩的三属性(也叫三要素)

三原色(也称三基色)是色彩的一个基本规律。色彩学三原色理论象一根神奇的魔杖不但给人们带来瑰丽的美术品,而且使人们看到了彩色照片和彩色电视。

我们阐述的三原色包括色光三原色和颜料的三原色两个方面内容。

早在1757年俄罗斯学者罗蒙诺索夫发表了光和三原色理论。1802年英国汤姆斯·扬确认光的三原色为赤、绿、紫。后来经英国物理学家马克斯维尔圆色混合板(拜哈姆陀螺)的实验,终于把光的三原色中的紫改为蓝(略带红色)。

我们所指的赤、绿、蓝,这些词是具体色的概念,但是可以选作原色的赤、绿、蓝三原色的种类是很多的。因为色光的三原色赤、绿、蓝在光谱中是色彩波长的范围。例如蓝色,它的波长范围是450~500毫微米,这个范围对于观察者来说是蓝色的。赤、绿也是如此。根据大量的实验材料国际上选定了色光三原色是:

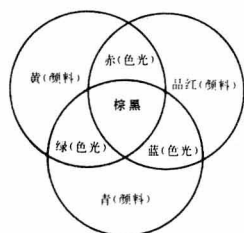
红(R)波长为 700 毫微米 }
 绿(G)波长为 546.1 毫微米 } (水银光谱)
 蓝(B)波长为 435.8 毫微米 }

日光中分解出来的赤、绿、蓝三种色光通过对应的色感单元产生色感觉。当这三种色感觉单元受到强刺激时产生白色感觉；中等刺激时产生灰色感觉；微弱时产生黑色感觉。这三种神经细胞还有能力把它们混合在一起构成新的色彩感觉。由色光比例不同，所以我们感觉到的色彩是极其丰富的。

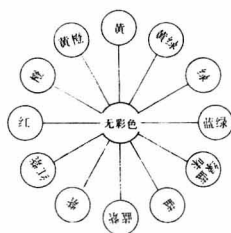
颜料的三原色在绘画、染织美术、印刷的术语中实际上是色光三原色的补色即品红、黄、青(带绿味的蓝)三色。颜料、染料、油墨之所以呈现一定的色彩，是由于这些物质材料对光源发射出来的光线选择性吸收反射的结果。在日光照射下，品红颜料是由于它吸收了日光中的绿色，剩下是赤、蓝色，这两种色光混合就成红色，这种反射出来的品红色光与被吸收的绿光混合可以“还原”成白光(日光)，从色光的混合角度看绿与品红是互补色。颜料三原色之一的黄，是这种颜料吸收了日光中蓝色光，白光剩下的赤、绿两种色光混合成黄色，同理黄色光与蓝色光相混合会还原为白光。黄色光与蓝(带红味的蓝，通称紫色)色光为互补色；颜料青是由于它吸收了日光中的赤色光，剩下的绿色光与蓝色光相混合得青色；青色光与赤色光为互补色。我们将颜料品红、黄、青三色相混合，那末白光中的绿、蓝、赤三种色光全部被吸收，这就成了黑色。颜色的混合等于色光的减少，所以颜料的混合也叫减法。色光的混合等于色光的相加，也叫加法混合。

品红与绿，黄与蓝，青与赤，如果是颜料相混合等于色光全部被吸收成黑色，如果它们是色光混合就等于三原色光相加而成白光。所以色光三原色绿、蓝、赤分别为颜料三原色品红、黄、青的补色。

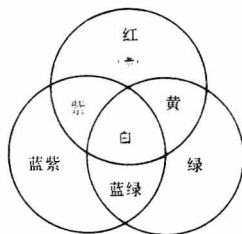
如图所示：



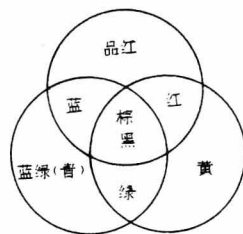
B. 1



B. 2 补色



B. 3 色光三原色



B. 4 颜料三原色

我们用 R、G、B 分别表示色光三原色赤、绿、蓝，用 M、Y、C 表示颜料的三原色品红、黄、青，F 表示白光，E 表示黑，从色彩学角度看我们可以列出如下公式：

$$\left. \begin{aligned} R+G &= Y \\ G+B &= C \\ B+R &= M \end{aligned} \right\} \text{色光混合(加法)}$$

$$\left. \begin{aligned} Y+C &= G \\ C+M &= B \\ M+Y &= R \end{aligned} \right\} \text{颜料混合(减法)}$$

色光： $Y+B=C+R=M+G=F$

颜料： $G+M=B+Y=R+C=E$

国际上对色光三原色作了明确规定，也就是说色光三原色是三个具体色的概念，而颜料三原色为色光三原色的补色，所以颜料三原色也是三个具体色的概念。诚然，用颜料模拟色光三原色的三

个补色是困难的,但是确认三原色也得慎重。在我们的习惯上通常是蓝、青不分,红、赤通用。用 R 表示红,P 表示紫,在国际交流中已被认可,约定俗成的颜料三原色红、黄、蓝称法可能还将照旧沿用下去。况且红(R)改成赤(RY)、紫(P)改成蓝(BR)、在使用上反而诸多不便,其实把带红味的蓝称紫,也无不可。

关于色彩的三属性即色相:指色彩的相貌。如红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等。明度:指色彩的明暗、深浅程度(即明亮程度)。纯度:指正色也是标准色的鲜艳程度、饱和程度,也叫彩度。

我们所看到的世界全部充斥着色,这些色千差万别,几乎没有相同的色,只需我们注意就能辨别出很多不同的色。若问人眼所能辨别色数(即色的总数)有多少,则由于看的人和看的条件不同不能一概而论,不过大体上可以说是在 200 万到 800 万中间的某个大数字。就这样,仍然可以说是无数的色,大致区别的话,可以分成象白、灰、黑那样不着彩的色,以及象红、黄、蓝等那样着彩的色。这种情况下把不着彩叫无彩色,把着彩的色叫有彩色。若为中性的灰色就是无彩色,要是多少带点红味或蓝味的灰色则为有彩色。

现在,试将无彩色的白、灰、黑排列起来看,很明显地表现出各种各样的明度。即白是最亮的,黑是最暗的,其间,可以把明度稍微不同的灰色作连续地配列。若把白、黑作为两端,在中间根据明度的顺序等间隔地排列几个灰色,就成为有关明度阶段的系列,把这个色所具有的明暗叫明度,把有关明度的无彩色系列叫作明度阶段(图 C.1)。通常明度阶段是从白到黑共分为 8 个或 11 个阶段。

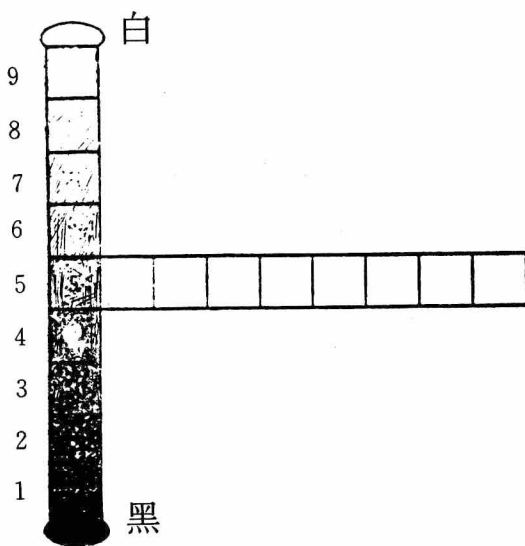
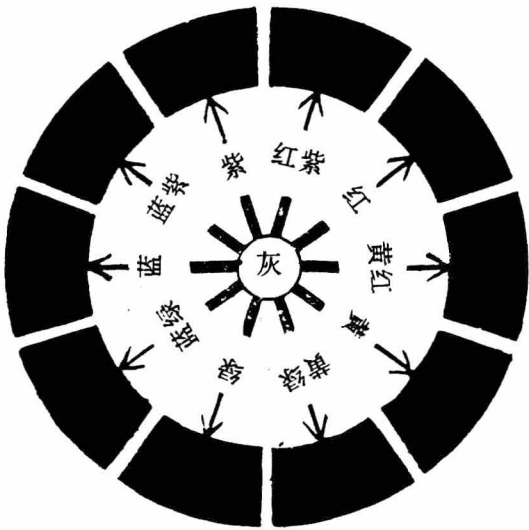


图 C.1

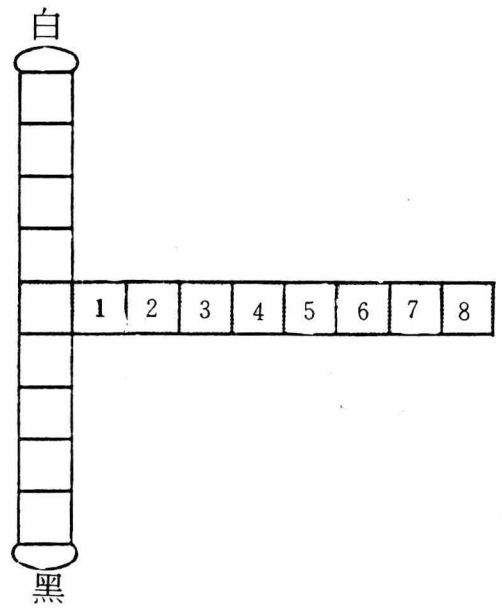
有彩色也有各种不同的明度。即同样是红的系统色,粉红色明亮,深红色暗。再比如红和绿的色调不同,却可以有明度相同的红和绿。象这样把有彩色的明度与无彩色的明度阶段相比较,若在视觉上明度一致,就可以用明度来表示。

以下试排列有彩色,要注意红味的色,黄味的色,蓝味的色这种色调的系统区别。这种色味的系统称之为色相。比如从红的色相开始,橙、黄、绿、蓝、紫,像光谱色一样顺序变化,如果再增加上光谱中没有的红紫系列,就可以再循环变化至红。这种环状的配列叫做色相环(图 C.2)。在色相环上,几个感觉为等间隔色相差的代表色相,应作为主要色相。色相环以 5、6、8 个主要色相为基础,进而求出各中间色,从而可以分成 10、12、24 个色相等。

再者,对有彩色来说尽管色相相同,甚至于明度也相同,比如红色,却仍会有红味强烈鲜明和红味薄弱迟钝的色,这是要注意到的。这种色味多少的程度称之为彩度。无彩色没有色相,故彩度为零。随着增加无彩色的色味,彩度就高起来。有彩色的彩度是在该色和同明度的灰色中间把色味差等间隔地分成几个阶段来规定的。彩度阶段(图 C.3)的取法完全根据色相和明度而定,所以若色相和明度不同,即便是同样的彩度,其色彩的鲜度肯定也是不相等的。而且在同一色相中,把彩度最高的色叫该色的纯色。色相环一般均用纯色表示。这样一来,色就有了明度、色相、彩度这 3 个互相独立的性质,称为色的三属性。全部色彩都可以用色的三属性来表示。那么,又因为色的三属性具有三次元的要素,所以加以整理就可以制成一个立体。即以无彩色作中轴,依明度为序,白在上黑在下垂直立起,色相环包围着轴水平放置。若将色相环上各色相与无彩轴相连接,可以表示彩度,接近无色轴的彩度低,离无彩轴越远彩度越高。象这样做成包括明度、色相、彩度的立体,叫作色立体。所

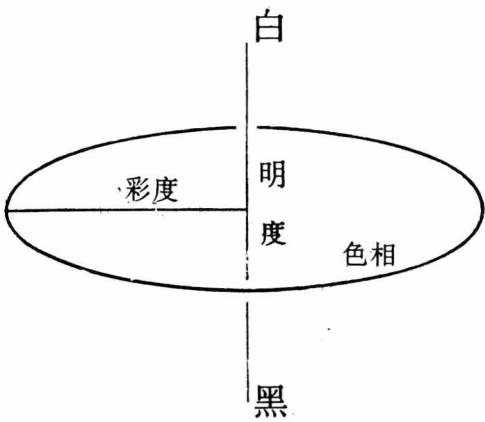


(图 C、2)

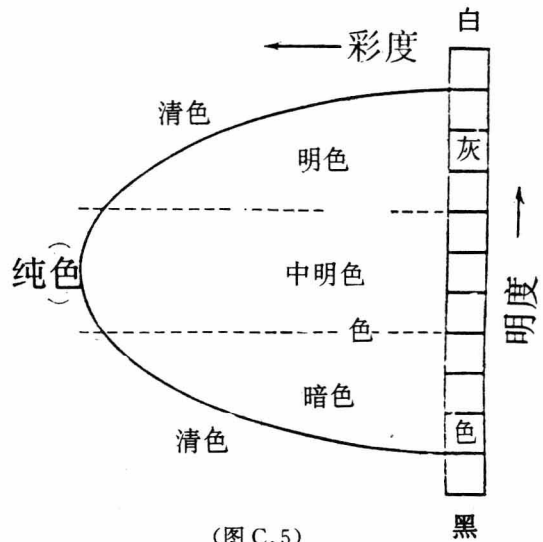


(图 C、3)

有的色都应该被配置在这个色立体之中(图 C、4)。用包含无彩色轴的平面纵剖色立体,就得到一对色的等色相面;若用垂直于轴的平面横断的话,则表现为等明度面。



(图 C、4)



(图 C、5)

此外,色有色调,是取决于明度和彩度关系的倾向。也就是在明度关系中,不管无彩色和有彩色,凡是明亮的色调就叫明调,中明度的色调叫中明调,暗色调叫暗调。该色调的色称为明色、中色、暗色(图 C、5)。在彩度关系中,把纯色及在纯色中加白或黑的色调(色立体最外侧的色)叫做清色调,在纯色中加了灰色的色调(在色立体内部无彩色轴以外的色)叫浊色调。该色调的色亦称为清色、浊色。所谓清色或浊色是指物体色,在理论上没有严格区别,也可以说明清色是受光色,暗清色是背光色。

四、色彩的冷暖属性

色彩的冷与暖是色彩的一种特殊属性。在艺用色彩学里色彩三要素的理论概括了色彩的基本性质,而色彩变幻无穷的节奏和旋律,是冷与暖在不同结构方式下产生的结果,冷与暖和色彩三要素各有不同的特性,它在色彩关系与色彩现象中有其独特的作用,是独立于三要素而存在的。一般认为冷暖关系与色相有密切联系,因而在论述色相时总要谈到冷暖之分,如红、橙、黄属于暖色,蓝、绿、紫属于冷色,但实际上冷与暖并不仅指这些,它也是指两种以上颜色相比较而产生的色彩倾向。所以,确切地说冷暖关系是一种相互作用的关系。美国画家拉斯金说:“在你作画的过程中,每一块颜色都会由于你在别的部位上添加一笔颜色而变样,因此,一分钟以前还是暖的颜色,当你在另一部位放上更暖的颜色的时候,就会变成冷的”。实践说明,多彩的色相关系如果没有冷暖关系的统制,也只能是分散而零乱的,故冷暖关系是维持一切色相秩序的基础,在观察、分析、理解与表现色彩时,把复杂的色彩关系分为冷暖两大系统是十分重要的。

冷暖色彩概念的由来是出于人的生理感受和感情联想,因此,这一概念是属于心理学范畴。如果说图形可以使我們得到确定的式样信息,籍以识别事物的特征,那么色彩则更倾向于表情的传达,而冷暖关系则是色彩中表情最为丰富而微妙的。阿恩海姆说:“冷暖这两个词原来指的是温度经验。用它们却可以很好地表述颜色的一种表情属性。”“这两个词,只有当它们指的某一颜色偏向另一个颜色的时候,才获得它们的特有意义。我的论点是,决定效果的不是那为主的颜色,而是那略微偏离它的颜色。”在视觉的理解中,一个颜色几乎从未以它真正面貌来看到,也就是从未被以物理学的形貌来看待。伊顿把物理的色称为色彩实体而把被人感知的色称为色彩效果。色彩实体和色彩效果本质相同但面貌相异。这种相异与其说是人的错觉倒不如说是视觉真实(或曰现实)。因为只有被人感知了的色才有实际意义的价值。

在冷暖色彩的运用中,我们可以有这样的体验:一种纯正的红,稳定而平静,当它稍稍发蓝一点,表情马上就变了。往往一种发蓝的红比一种发红的蓝看上去更使人感到冷。茫茫雪原,通常总是冷清清的,当雪过天晴夕阳晚照,却能在视觉上顿时感到暖意。秋日林木,落叶铺锦,按说是金灿灿的,但如果作画的使秋叶稍带一点灰紫,树干多一些冷褐,整个景色会变得萧瑟起来,而使色彩效果更浓,由于自然界所见的光色本身就具有不稳定性,因此对色彩的变幻各人感受不同认识千差万别,而色彩的表情往往由于这种改变能充分显现出动人的魅力。

理解与掌握冷暖关系的奥妙,不仅可以加深对色彩的观察能力,而且会增强控制色彩的主动性,如减弱明度对比,使用丰富的冷暖色空间混合,能产生活跃、闪动的效果。这种空间混合原理所带来的色彩效果可以从大量的印象派绘画中体会到。如莫奈用冷暖色描画空气和温暖的田野上的闪光,流动起伏的水流中的强光,树叶簇拥中交错的阳光和背光的色彩那样,完全摒弃物体的固有色彩及明暗对比,作品的迷人之处就在于用冷暖色的巧妙变调来取得的。波纳尔甚至将色彩的冷暖对比用同等明度来表现,以突出物体的体积感。他常常将物体的受光面处理成同等的明度,而拉大其冷暖倾向的距离,例如将一块白色桌布,在受光的部分画上明亮的蓝色调,四周垂下的侧面则画上同样明度的橙黄色,明度对比虽然减弱了,但并没有影响物体的体积感,相反画面的光感大为增强。

五、固有色、光源色、环境色

自然界的色彩关系主要是由物体固有色,光源色和环境反光色的相互作用而形成的。

固有色:物体本身固有的颜色,如红旗、绿树。固有色在不同光的照射和环境反光色的影响下,产生色彩的明暗,冷暖变化,使画面形成一种新的色彩关系。色彩的变化与物体本身的质地、远近、及光线强弱也有密切关系,反光弱的物体固有色明显,如陶器、棉布等;反光强的物体固有色弱,如玻璃、瓷器等;近的物体和间接光线下的物体固有色明显,远的和强光照射下的物体固有色会减弱。

光源色:从冷暖分,光有冷光、暖光;从色相分,有红光、黄光、白光等等。不同的光源投射在物体上会发生不同的色彩感觉。一般灯光下使物体受光面罩上一层暖黄色;日光灯照射下物体受光面呈冷白色;太阳光下物体亮面发暖,而室内物体通常受天光影响,又使亮面带有冷的蓝灰色。

环境色:一切物体都受周围环境的影响。一只白色的口杯放在红色的桌面上,其暗面很明显地可以感到红色反光,这种环境反射的颜色就叫环境色。由于物体吸收、反射光的性质不同,所处的空间环境不同,互相影响的程度也就不同。

水彩、水粉、油画等同属于色彩画。它们在认识观察对象的色彩关系上,其客观规律是共同的。固有色、光源色、环境色,这是色彩画中认识色彩的基本概念。初学者在这个问题上,一般容易发生两种偏向,一是习惯观察固有色,只用固有色的深与浅表现对象,而忽视光和环境对物体的客观影响,另一偏向则是过分地寻找色彩变化,而忽视物体固有色的客观存在。

固有色、光源色、环境色,它们是互相联系的。光和环境色对固有色产生影响,使它发生了色彩上的变化,但是不管色彩有怎样大的变化,呈现在画面上的仍应是既有变化而又谐调的色彩效果。这就有个正确观察与找准对象各部分色彩之间相互关系的问题。

六、色彩的对比与谐调

色彩的对比是色彩视觉的本质,有色彩存在就有色彩对比存在,如:红与绿补色关系相对,青蓝与桔红冷暖关系相对,还有色的清澈与浑浊、滑润与粗糙、厚实与轻薄,乃至色域面积大小也能构成色彩对比。色彩对立比较和映衬的法则,称为色彩的对比,它是色彩美的有力手段和基本杠杆。

伊顿在《色彩艺术》中强调:“我们可以看到七种不同类型的对比。这些对比差异很大,因此应该分别研究。”所谓七种类型对比:

(一)明度对比

(二)纯度对比(彩度对比)

(三)冷暖对比(包括强弱感、进退感、轻重感等等情感因素)

(四)补色对比

(五)同时对比:(还可以细分为 a. 色相为同时对比。b. 以明度为同时对比。c. 以彩度为同时对比。d. 综合性的同时对比等。

(六)连续对比

(七)面积对比

水彩画中要把握色彩的基本色调变化,除前面谈到的注意研究色彩的冷暖属性,也就是充分利用色彩的冷暖对比外,其它各种对比关系中色相、明度、纯度对比是最为基本的。

和谐是对变化而言,色彩美寓变化于和谐之中,是色彩动态过程的统一性。色彩和谐的理论,文艺复兴时的达·芬奇和十九世纪的法国修拉都曾作过精深的研究。著名的色彩学家伊顿把色彩的精神生理列入到和谐协调理论中,将色彩学向前推进了一步,人们要求得生理上的平衡,我们长时间注视一个色彩,当你转看另一个白色物体时立即会看到这个色彩的补色,人的眼睛只有在互补关系建立时才能满足或处于平衡状态。伊顿曾指出:“将一组色含有适当比例的黄、红、蓝的两种或更多的色彩加以调和,便产生灰色。黄、红、蓝可以代替色彩的总和,眼睛满足于这个总和,眼睛有了这个总和才处于和谐的平衡状态”。柯罗说得好:“没有一个大画家不是一个卓越的色彩家”。这说明任何一位大师的画作,其色彩语言总是协调的。高更运用各种色斑组合的平面,来发泄自我的色彩审美感受,是由于他强化绘画表达的装饰性。若把野兽派与纳比亚派二者作品相对照,显然差别在于色块的平涂直抹更为强烈,更感单纯化,它是似乎在很“不协和”的色彩对比中求得异常生动的和谐。

自然界的色瞬息万变,如果把颜色杂乱无章地拼凑在一起何以美?只有合乎规律地“色彩组阁”,才能表达审美意向。黑格尔说:“各种颜色还必须配合得当,既现出他们在绘画上的对立,又现出这种对立的和解与消除,使眼睛看到,就感觉到一种平静与悦目。”色彩的形式美是建立在和谐秩序基础上的,“效果使人愉快的色彩组合,我们就称之为和谐。”这里还必须说明现代色彩理论和蒙塞尔的“色树”、奥斯特瓦尔德的“三角”配色调和理论等等,他们在应用色彩学理论方面可谓杰出创造。然而对凭感觉作画,且作者感受、经验、主观意向的各各不同,因此说色彩的协调构成又不能死守框架,在遵循共同规律中,充分发挥审美感受,可以获得多种协调美的效果。就色彩美的客观性而言,应当找出它的光色美规律;就审美的主观感受而论,必须唤起心中的美感来发现,寻求出大自然和生活中的色彩美来。康定斯基有过这样的描述:“依靠于感受效果的美术,也必须依靠画家的感受性起作用。即使使用最精密的标尺、最精密的法码、从最正确的比例出发,依靠计算和严格的推理,也决不会得出正确的结果。即不存在那样算出来的比例,也不存在那样的均衡。比喻和均衡不是存在于画家之外,而是存在画家的心”。

“概述”到此结束,挂一漏万言犹未尽。面对色彩学科我们讨论的中心是绘画色彩学,这方面国内近年时有论著出版发行,例如:《绘画色彩论析》(冯健章著)便是其中一本系统研究的专著。读一些此类新书,可以从中得到某些启迪,它将帮助我们更好地掌握色彩知识与技能。

第二章 水彩画

一、水彩画的历史与现状

水彩画是用水调配颜料塑造的画面,是绘画领域中的一个独立画种。其工具简便,色彩清新、秀

丽、明快悦目,变化多端,魅力无穷。因此画家将水彩画譬喻为不可捉摸、富有魅力的画中女皇。它以水色交融、透明流畅、概括简洁、层次丰富、明丽之感为其它画种所不及。

水彩画最早流传于英国,距今约四百年的历史。因此,世界上把英国称为水彩画的发源地。虽然如此,人们仍然不能忘记早在四世纪欧洲中古时期的文艺复兴时期就产生了水彩画的雏形。十五世纪到十六世纪初出现了如德国的丢勒(1471—1528)、汉斯·霍尔拜因(1497—1543)、荷兰的伦勃朗(1606—1669)、奥斯太特(1610—1685)、意大利的贝罗西奥(1535—1602)等著名的水彩画家,他们曾以绘制风景、动物、植物、肖像等为内容创作水彩画,并对英、法等国产生深远的影响。在东方,古埃及王国的画卷(死者之书——冥途指南)也是以水彩画绘制的作品;古印度和波斯等民族中水彩画也早已问世并广泛应用着。在古罗马,地下墓室中的大部分壁画也是用水、蛋清调合颜料绘制而成;欧洲中世纪的手抄本大都用水彩画绘制而成(在羊皮或纸上)。中国水彩画虽源于西方,但仍为历史悠远,中国最早的水彩画家是顾恺之(女史箴图),六世纪南北朝时期的张僧繇,他的“没骨法”画法已接近水彩画了。还有不少墓室壁画、佛教绘画均出自水彩画法。

十八世纪随着资产阶级革命胜利和工业革命的开始,英国逐步上升为欧洲主要资本主义国家,在工业、军事及科学技术的进步中,特别是地志学制图术得到发展,促进了文化艺术的发展,推动了水彩画艺术和水彩颜料的研制及生产进程。最早的英国水彩画传统内容一般为地貌风情、地质考察、探险测量的一种记录。这些画家的作品成为英国水彩风景的先导。随后产生了许多伟大的画家如:弗朗西斯·普雷斯(1647—1728)(铅笔、钢笔淡彩)、威廉·特文纳尔(1703—1772)、约翰·怀特、温赛斯劳斯·霍拉(1607—1677)、亚力山大·柯岭斯(1717—1786)、保尔·桑德比才(1730—1809)理查德·波宁顿(1802—1828)、威廉·透纳(1775—1851)、康斯泰勃尔(1776—1837)、彼得·特·温特(1784—1849)、大卫·柯克斯(1782—1859)、爱德华·托伊斯(1703—1804)、托马斯·吉尔丁(1775—1808)等等。这些水彩画先师巨匠作为英国水彩画的先驱,使英国水彩画成为独立的绘画艺术,为现代欧洲水彩画奠定了基础,并对世界范围内的各门艺术和色彩美学的发展有着重要意义。

公元1271年,意大利杰出的旅行家马可·波罗(1254—1324)把欧洲的工艺品和绘画传入中国。随着宗教的传播,十六世纪以后,意、英、法等国一些传教士和外国使团,商务团体纷纷来到中国,其中不少水彩画家也纷沓而来,使西洋水彩画在中国得以引进和发展。

鸦片战争以后,上海形成了远东和亚洲的商业金融工贸都市,随着西方金融资本侵入,西方传教士也与教堂的建立一样,在中国活动颇多,在上海江湾图书馆内,为我国培养了最早的西洋画人物画家。如清末名家任伯年、徐泳清、张光红等都曾在此馆学画。本世纪初出现一批广告性质的月份牌画、新年画的形式,人们看到了以精湛的水彩技法绘制的传统古装戏曲、神话故事、现代仕女、胖娃娃及民间喜闻乐见的以吉祥喜庆为内容的多种题材的水彩年画出版,使水彩画风格的年画、月份牌画进入千家万户,融进了普通百姓的生活之中。这些老一辈画家有:金梅生、李慕白、杭穉英等,他们都是家喻户晓的优秀的水彩画家。

1895—1928年,随着变法维新运动,我国开始采用西方教育方式办学,前后创立了两江优级师范学校、上海图画美术院、北京大学艺术学校、武昌美术学校、苏州美术专科学校、杭州国立艺术院等美术院校,其中均设立水彩专业课程。同时各地画会纷纷成立,如1919年苏州“美术赛画会”(徐泳清、陈秋草)、天马画会(刘海粟、王济远等)、北京的“艺光社”(李剑晨、张谔)、水彩画会(刘开渠、李有行等)一批水彩画家活跃于画坛之中,推动了水彩画的发展。在此期间留美学者李铁夫、李叔同等进一步介绍了西洋水彩画理论和技法,并有一批水彩画论著出版,极大地促进了我国水彩画的提高和发展。

解放后,在党的双百方针指导下,老一代画家如:徐悲鸿、刘海粟、李剑晨、吴作人、颜文樑、张充仁、古元、吴冠中、关广志等为中国水彩画的发展做出了开拓性的贡献。我国自1952年开始多次举办全国性水彩画展,也多次举办英国水彩画展览。1988年以来,每年举办一次“中国水彩画大