

# 色彩教学的研究与思考

陈恩深

艺术教学是非常灵活的。这种灵活是来自艺术自身的性质：艺术是根据艺术学的根本规律而存在，同时富于个性的独特表现又高踞于艺术创造的重要位置。——这个“个性至上”的东西反映在艺术教学中，也表现为有几个教师就有几种不同的授课方法。我们说，关于艺术，这是大致不错的。同时也要看到，在艺术创造和艺术规律之间仍然存在着巨大差异。虽然艺术教学不能象一般课本知识那样传授，但在直觉训练中仍然隐含着非常理性的内容，如若我们不能仔细想想艺术课程“该怎样个上法”而让理性内容继续“隐含”，我们的教学效果便总是让人怀疑，我们就可能因为“个性”借口而疏忽于规律的把握，疏忽于艺术教学中这个最为重要的一般法则的传授。

任意任性的艺术教学总是充满问题的。——本着这样的思考，多年来我在色彩教学中总尝试着怎样将问题理出更清晰的头绪。比如说，色彩课的目的是什么，怎样达到目的以及怎样厘清许多缠绕在一起而含混不清的色彩命题……。

“色彩，有很多种教法，而只有把学生教懂了的方法才是最好的方法”。一位教过我色彩的老师对我如是说，他真说在了要害上。

关于色彩教学“示范——讲解”法

教学，就意味着要向学生提供一个内容明确的学习框架。这个框架既确定了什么又规避了什么，因而具有极其鲜明的目的性。同时，框架中有很多的网格，决定了教学进程的有序性。——作为教师，他的目的框架和程序网格当然是越明确越具体越好，这是保证他教学成功的重要前提。

艺术教学，很重要还有个视觉训练问题。这就向从事这门学科的教师提出了双重的要求：理论的清晰和技艺的熟稔。理论只有经由技艺才能演示给学生。非常强调直觉的色彩课，这两者的结合尤为重要，这就出现了怎样教学的问题。

为此，经过长期摸索我使“示范——讲解”的方法逐渐定型成熟，——实践证明行之有效。它区别于单一示范与单一讲解，而单一的方法总是有问题的。光示范，学生可能只熟悉教师的表面画法；而只讲解，又显然违背了艺术教学的直觉训练，教学在空泛抽象的理论中收效甚微。有一阵为了让学生系统地了解色彩学知识，我花很多时间详尽地讲解了伊顿色彩学所涉及的整个内容。学生反应淡漠。在过后的具体练习中，理论的掌握并未在他们的作业中留下什么有效印记。看来学色彩根本不是学数学，且不说色彩学中没有“方程式”，就是有了这个东西，也不敢拿它去简单任意地运用。色彩艺术最要求生动自由的表现，是有“套”更是无套的艺术行为。色彩训练更重要还得借助于视觉练习。几块色彩摆在一起的效果，最终还是由视觉而不是由理论的“配方”来决定。所谓“色感”，更多情况下就是要经由视觉来进行非理性的模糊关系的直接训练。理性的东西，只能以一种潜在的方式融入在视知觉中。由此我发现，色彩课还是要回到视觉的训练上去，回到视觉与理解相结合的“示范——讲解”的方法上。

但这对教师就有个能力检验问题。就是说，他示范时既要有把握画出吸引学生的东西，又要能讲得清理论，并且理论还得与视觉的“诱人”相吻合。

（有趣还在于：教师具有这种能力，容易吸引学生的学习热情而形成以教师为核心的兴趣之“场”。教师的能力与自信无形中感染给学生为他们的学习提供着相应的自信信念。——不能小看这种氛围的东西，教师应当有意识地营造它，使其对教学效果产生良好的催化作用。）

“示范——讲解”在色彩教学中产生了良好效果，它使学生在“看”的当下，也就是在直觉中很快地把握很多信息，并在直观中又经由“听”而理解消化所得信息，既看得明也记得牢，一目了然，明白直接。而且色彩做为基础课是在低年级展开的，在教给什么之前还得清除学生头脑中的那些有碍学习的

“考生画法”（往往画得杂乱无章乃至很“油”）。“示范——讲解”就是明确地给出一个标准，让他们学习着又自觉把原有的东西挪开。

示范掌握在什么量上比较合适呢？

有一阵，我怕示范多了影响学生课堂作画的时间。所以画得很快，往往铺好几块大色调就停了下来，只求和谐美妙而未深入刻划。

学生看了印象不深，半信半疑最后是个什么样子。很显然学生不会说什么，但教学意图的贯彻进展缓慢。这使我在重新示范时不得不完全画完一幅幅作品，学生学习的情况大为改观。有一次，课目进行到后期阶段，我摆了一组以石膏像为主的静物，以训练学生们的色觉敏感性。由于难度高，一个个画得焦头烂额，最后都围在我的周围认真看我示范和讲解，直到一天多时间我把作品画完。这样学习的效果怎样？耽搁他们的课堂时间吗？课后我了解到，就是在星期天，好些学生都在抓紧画画，好象不抓紧就会忘记他们在示范中所看到的和所听见的。他们一边在写生一边又在回忆我的示范和理性分析，——学习变得积极主动了。

“好严谨。”“看来光凭感觉不行。”学生在我示范作品前如是感触。学生理解得好！严谨的学风，一方面关于色彩一方面不是又超越于色彩么？而色彩的课题，虽然是很感性的，但涌进视觉中的纷繁色彩又是一片混沌世界，没有理性的直接清理和拢束，我们能够把握什么？

“示范——讲解”能够把一个明晰的框架尽快地呈现给学生，对于他们有限的色彩课时，这种框架的呈现越早越好，学生可没有更多的时间去慢慢摸索。

一个教师走到疑虑重重的学生面前对他的色彩作业说，“苹果再画热一点，鸡蛋再画冷一点。”真不知这里的“冷一点热一点”是指色相变化呢还是指色度变化？他完全可以说得更确切一些：“苹果再鲜红一点，鸡蛋亮起来，再加一点土黄。”教师应该尽快给出这样确切的“关系”，让学生在尽量多次的这样确切关系中尽快培养起敏锐的色觉。

关于“示范——讲解”还有一个问题：学生会不会被老师的“模式”套死？

我认为，这要看教师在教学中强调的最根本的重点是什么？在我看来，最根本的重点就是“色彩关系”和“调子”。掌握了这两点，就是掌握住了色彩的本质，其余的便在其次了。还有风格的问题也微不足道了。

“我用塞尚的块面法，”我对学生讲道。“与其说是受了塞尚的影响，莫如说块面法最能使我们进行果决的色彩分析，一个果子两个面，画起来就要比画它的球体众多色面容易得多。最要紧的，这使我们的练习多一些果敢而少一些迟疑。”这样的方法，表面看是有一种“套路”的味道，但在短短的时间内就可教会他们处理色调和在色调上的丰富变化。连“无色”的石膏像他们也能画出丰富微妙的色彩关系了。

至于学生色彩个性的表达，我认为在未教给学生表现的一般规律之前最好不要提及，本末倒置被证明是多有危害的。

按照贡布里希的说法，只要是“教育”，便是“给予模式”。他所说的也就是常理，假若害怕将学生“套住”，教师做什么用呢？不过作为艺术教育，教师能想想这个问题倒也有相当的好处。

## 课题思考之一：客观与主观

在我的教学和示范中，色彩表现得非常确切鲜明。我的提法：色彩即色。就是说，没有无色存在。只要是色彩练习，便没有纯粹的黑白。即是黑白物体的出现，它们也具有明确的色相倾向。泛泛谈艺的时候，这样否定无色也许有些偏颇。但我是在上色课，没有明确的色觉至上的严格要求，学生的色觉敏锐性难以提高。

我以石膏物体让学生作画，他们画出来的是毫无色彩可言的作业（一般

人可能要说学生没有错,石膏物体本就“无色”嘛)。于是我以示范并分析给学生听,学生还是注意到石膏物体是有色的。当其暗部阴影是明显绿味时,其受光部分就带有明显的红味。但学生在这里的“注意”仍是非常靠不住的被动印象——被教师引导所看见的。一俟具体作画,他们又画得含糊其辞。我的示范与他们的区别,就在于我在一开始就确定下“暗影绿受光红”的关系。于是学生发问了,“是否要画得主观”?

——这个问题倒是提得非常紧迫,算得上是教学进程所遇的第一块拦路虎。不搬走这块石头,学生学习就会有所疑虑而磕磕碰碰。

这里的“主观”,到底是指表现的主动性还是指“想当然”?或者两者并未分清?

首先,在纷繁杂乱的背景前,艺术就是选择,美的需要就是选择。选择就是一种主动精神,也就是主观能动性。主观在这里是必要的乃至“不得不”主观,不主观就没有艺术,更谈不上艺术的创造。但是主观这个词还有贬义的一面,即不依客观实际的“主观偏见”,这倒是我们谈及主观精神尤要避免的。

学习色彩,一般有三种情况。之一是想当然作画,与之相反是毫无生气的被动画法,依样画葫芦地追求所谓“客观性”。这两种画法的错误就在它的片面性:前者将主观绝对化;后者将客观绝对化。——无论其意识到还是未意识到。

我认为,色彩学习的第三种状况——“主客合一”的方式,才是学习的正道。

在主客之间,客观是基础,主观是利用基础的灵活态度。表面看,主观是自如的,内中却予客观以极大尊重。所以至美的色彩,既是主观的,又是客观的,常常更是主客难分的。

主观是一种能动精神,它的能动还表现在当白瓷盘上黄梨的阴影只是一种几乎看不出的淡紫时,它使阴影的紫色变得确切。这样它对眼前的客观就有所改变而遵从了色彩根本规律的东西,也就是弃“小客观”而重“大客观”。关键在于,这种能动性带来的结果只要是美的,它就肯定抓住了客观事物的色彩本质。

在视觉训练方面,主客问题也就是理性和感性的问题。单凭直觉的判断,梨的阴影色彩常常很不确切,可能有点紫味又象绿味。但要画出来就不能犹疑,于是理性选择了紫色。如若对比是美的,感性就予认可了。——这时的感性已是理性化的感性,它利用了所知补色的美妙。整个色彩选择配置的过程就是“感觉—评价选择—再感觉—再评价选择”的感性和理性的不断融合的过程,最终很难看出二者的分别。

主观精神要足具从容,就必须对色彩美学的规律予以更加充分的理解。问题的关键还是在色彩的客观知识方面。

“主客关系”在我的教学中具体还表现为将客观色彩在原型上有所改变:弱色加强、强色减弱。以期锤炼一个优美而协调的整体色调。整一性是色彩学习的重要内容,而杂多性必须服从于这个要求。但整一不是单调。所以又得以杂多以丰富。画色彩就是调节色彩,是逼近于事物的原色进行调节,这样画出的东西才具有精神上的坚实。既是又不是,既不是又是,由于调节的客观性,又使我们不致将色彩弄成几个简单配色模式。

总的来说,这是客观而又能动、限制而又自由的表现,内中无疑体现了一种超然而又沉实的哲学精神。

## 课题思考之二:色彩学有没有标准?

色彩教学中,有人问过我这样一个问题:“色彩学有没有标准?”初听之下甚是诧异,仔细想来还真是值得思考的问题。因为提问者是一个年轻教师,问题又针对色彩的基础教学。简单地说,提问表现出提问者对于现行色彩教学所持标准的怀疑。问题是应该弄个明白的,就让我来试着回答吧,为求证“有这样一个标准”而回答。

问题关于色彩审美的评价,看来就得从人类对于色彩好恶倾向方面去探究原因。

随便翻开手边的资料看看,古典油画偏爱于暖褐色色调,除了宗教情绪和技艺局限,更潜在的原因是什么?纵观西方绘画,为什么热色调总是处于主导地位而冷色多作陪衬?为什么与人的肤色相关性色,如面包饼干的颜色总是容易被喜好?一个大范围色域,很饱和的红色令人“兴奋出汗”而很饱和的蓝色让人“心紧发冷”,恰恰又是木质的色彩使人感到亲切怡然。为什么呢?由此我大胆推想:人类更喜爱于暖色,尤其是不温不火的色彩,并在无形中把它做为审美选择的主流,姑且就让我把它叫做:“37度色”(“体温色”)。人类总是把亲切的事物置于身边。色彩的选择同样与“亲切”相关,有所谓“秀色可餐”。色调的配合也是如此,就是要画得“和谐”,画得“亲融”,画得“好看”。

——无形中紧靠“37度色”的限定。

和谐是色彩美学的基础。说到这个基础,有人可能不以为然。或许会问:如何解释“丑学”的价值?为何同样有“不和谐”的认可?要回答这个问题,三言

两语难以说清。但我认为,艺术存在“视觉美”与“精神美”的差别,前者自然反映在视觉的方面,后者更多关于观念。就其二者与人类的关系而言,前者更具基本意义。伊顿在其著名的《色彩艺术》一书的末尾这样写道:“不论绘画如何演变,色彩总是要保持其原始的物质性的”。注意这个“原始的物质性”,它是说,无论人们的观念怎样随着时代而变换,其色彩的“物质性”之美总是相对稳定的。有关色彩的“视觉残象”就是例证,为什么红呼唤绿,橙呼唤蓝,黄呼唤紫?不这样对应就达不到视觉心理的平衡。这又说明色彩因平衡而和谐不是什么人为的东西,只能将其理解为意志的“前置决定”。色彩美学的标准可以看成钟摆轴心吗?不同时代的审美趣味尽管变来变去,但最终还是循着轴心而摆动。相对来说,时代的差异还是微弱的。至于艺术个性,就只能被看作是在这个大标准下变换着的小小花样了。

对于色彩美学标准的怀疑,要么怀疑者原本就不清楚何谓色彩之美,要么一开始他就混淆了视觉美与精神美的本质差异;何况还有个色彩美的神秘规定性。问题的提出,也许是艺术纷繁现象所致,尤其现当代艺术何其喧嚣。贡布里希把这现象比做“器音效应”,在刺耳的声响中,谁还能细辨其中所淆乱了的万千声音呢?

人总是要回到主流上去,回到他的“37度色”。——懂得这一点,也就多一份宝贵自信吧?

## 课题思考之三:平面意识

色彩教学中,最好应具有强烈的平面意识。在专门研究色彩美感时,应该抽离一切与色彩不甚相关的因素。比如空间的深远性、形象的准确性以及笔触的趣味性等等,它们会严重背离色彩主题而分散我们学习的注意力。

色彩就是色彩。当康定斯基倒过来观看他的一幅作品,也就发现并确认了色彩的独在价值。经验告诉我们,这样看确实对于研究和表现色彩具有绝妙的指导意义。在对色彩的深入研究,伊顿也发现要取得色彩对比的好效果,就要避开其它对比因素的干扰:“一旦出现了明暗对比,同时对比的影响就减弱了”(《色彩艺术》)。而我们所谈及的“背景”却比伊顿的纯粹色彩对比的情境还要复杂,所以更有排除干扰的必要。

平面意识引入我们的练习就有这样的作用。它使我们忘却蓝色是退后而橙红是近前的。也使我们不甚关注红绿两色的亮度比率的相似性。甚至一切色彩对比的作用都是其次的。只剩下一个基础的色彩准则:平衡。平面意识也就是关于色彩平衡的意识。在此一切色彩的关系都成为一种色彩并列关系。艺术所要求的就是均衡与表现力(或者均衡在前,表现力在后。或者相反)。平面意识使色域色彩具有严密的相关性,入一色,就要考虑该色分布的呼应和主次。入二色或多色就要注意各色的“谨守”并相互穿插,有时色彩的安排又是“混响”的。总之,好的色彩组合必然具有平面的意义而不是纵深的命意。它是在画面的上下左右或对角关系上的趣味化布局与安排。即便对于做为背景的“次色”,也要依照平面意识来展开布局。好的“次色”表现,是挪开主色看也是布局严谨,合理而优美的。如此一主一次,一上一下,一明一暗,就构成了两个色平面的绝妙叠合。在平面意识指导下的色彩组合达到了预期效果后,我们再去注意各色的确指——是人是树还是别的什么——就比较轻松了。

在美学的意义上,绘画作品夺目之处首先就在于色彩的力量,将素描与色彩同置于展厅,首先引入注意的还是色彩,假若有一幅红橙色的作品,无疑它就象暮色中的一盏明灯。色彩的诱人性应被我们高度重视。而平面意识,就使我们对于色彩作用的关注变得更为纯粹。

## 课题思考之四:风格问题

成为艺术家是初入艺途者的梦想,而要成为大师则更是令人垂涎了。——风格问题就这样一开始就冒了出来。因为风格往往就是大师的著名标记。如凡高,他的卷曲的灿烂色线的密集集合的风格多么特别!还有莫迪尼阿尼,他的人物造型总是那么别致优雅;细长的脖子、嘟起的小嘴唇!风格标记就是一个艺术家个性气质的外化特征。同时这特征又象是无形的两个手指,连带着把崇拜者渴望成名的梦想给提起来。在崇拜者看来,只要在风格上相似于大师,他就会“显得”有大师味了。

这种风格模仿的念头,如果偏执地进入在初学者的学习中,就会妨碍他的观察和研究,他是戴上了大师的有色眼镜观看着画布前的事物。他不知道,大师的风格绝不是一种外在模仿和追求的表现,甚至连大师本人都还不会自觉于他自己的什么风格。他那样画,是他内在的感觉让他必然要那样画。凡高为什么不画修拉的点彩风格?是他不喜欢?其实喜欢不喜欢并不重要,重要的是凡高骚动不安的心性不容许他的笔下出现修拉的理智和冷静。作品是艺术家的“心电图”,图式与心性正是相吻合的。他人的图式与自己心性不合,是绝对创作不出真诚而富魅力的艺术佳构来的。

风格是不知不觉由内心流露出的心迹。一个真正有着强烈艺术气质的人自然会在无形中形成他的风格。所以一个学生、一个艺术家或者一个艺术天才都不必要专注于这个问题。他所需要的,只是静心面对学问、面对事物的本

来面目。不要因为外在的遮蔽而干扰了自己的清晰直觉。因此可以说,风格追求这东西,不是要少去注意,而是要在意识上予以根本摒弃。有风格自然会流露,没有风格而追求风格如同鹦鹉学舌。假若艺术是以真诚为其命意,真风格就是对真诚的彰显,而摹仿说明什么呢?

或者有人要问:创作中谈论风格问题较为适宜,在色彩中谈及是否牵强了些?

色彩做为艺术教学的基础课程,是学生初涉艺事就要接触的。但此时,他们或者已经戴上了别人的风格的“眼镜”,这眼镜使他们在具体课题前视若未见。“玩风格”取代了“求真知”。他们不知道初学阶段应该更加客观单纯些。不知道当该直面客观事物的本象而求知。于是在需要一块平涂色彩的地方画上了几高的密集线条。在该单纯的地方,用上了修拉红红绿绿的混色点子。这使他们根本进入不到真实而具体的问题情境。本来他们该直趋于色彩关系的要津,现在却让几高的线编成了篱,修拉的点筑成了墙。只是在看到另外一些同学在单纯的学习中早尝甜头,这些学生可能才割爱而改变方法。但是,路已被甩下好长一段。

### 课题思考之五:水粉画——厚薄之间

技法的问题我是少有谈及的,因为通过示范可以直接传授给学生。但在看过多种水粉画法并发现有直接妨碍于色彩学习时,这个问题就有了一谈的必要。

水粉画是介于水彩和油画之间的画种。这个“之间”很有趣:既是限定又不是特别限定。于是出现了厚得象油画的水粉和薄得象水彩的水粉。多样性无可厚非。我要说的是,一个画种要真正有独立的价值和独特的魅力,就应该充分地研习和展示自身的表现力。水粉既能有油画之厚重又能有水彩之透明,在两者的协合中产生自身的特征。而偏颇的画法是有些问题的。把水粉颜料堆敷在画纸上,当时看起来真如油画一样,但水份一干,厚厚的水粉色就显出来很乏味的“发堵”的感觉。而油画不存在这样的问题,它没有太明显的干湿变化,它的“油性”使其在厚稠之中也有些透明味。那么稀薄得完全象水彩一样又怎样呢?水彩画是很讲究水渍韵味的,由水渍韵味来取得一种空灵轻盈的效果。而要达到这个效果,一方面要画得薄,一方面还要让水渍浸滴得自然。就是说不能不透明还不能反复改动(水彩干画法除外)。说实话,这对经由水彩来练习色彩是很不利的。好的色彩关系,多是经由反复调整才会取得。很难相信什么人能够一笔不改地画成一幅微妙复杂的色彩佳构,大概除了天才。

水粉画既要能够在色层上不断修改调整,又应具有它做为画种的独立魅力,就和厚薄结合的画法相关。

一般来说,开始要画得薄(无论如何也要掺一点粉色,以形成为“浑色”),接下来层层调整亦然。如此每一层薄色都是半透明的,重叠多次也不致“发

腻”,即使色彩怎样调整都能轻松自如地进行。如果一开始就画得稠厚,特别是重色,过后要以白粉来提亮就很难如意,重色总会“翻”上来。在一块厚腻的灰色要想提亮也困难,必须要比原调亮得多的色彩涂上去,干后才可能一致。问题还不在于这种“费事”上,不如意的改动往往会很快弄坏我们作画兴致。总的来说,水粉的厚画是一个“忌讳”。我所说的厚薄结合的“厚”,也仅是指半透色的多次重叠而产生的“厚重感”。对粉的使用总是要格外小心。

半透的重叠画法很有味道,既透明又不透明,于是有了珠玑般丰润含蓄的美感。就是对于不小心画得太厚的粉色,也可用半透色彩去挽救。特别是在明亮的厚色上,用比它稍暗的半透色轻轻画过,就会留下通透的感觉,并且有了笔致韵味。

水粉的长处仅在于涂改吗?经由长期半透色叠画的尝试,我发现,水粉的妙趣就在“涂改”。这里它已超出了词义的意思而成为一种画法。好看的色调并不一定就是耐人寻味的色调。“漂亮”与“隽永”截然不同。为了更有意味,有时就得以半透的“脏色”又罩在一些本已画完的鲜色上。做为画种,就应研究它独有的表现。水粉不能仅仅做为练习色彩的手段,不能再这样漫不经心地对待,事实上,它已成为值得关注的研究课题摆在我们面前。

说水粉介于油画之间,恰恰意味着它应兼二者之长而形成自己独有的风貌:既不象油画般厚,又不似水彩般薄。它的特征当定位在——厚薄之间。

### 后 记

课题思考还可以继续,比较重要的还有“色彩和谐与色彩表现”,“明暗在色彩中的潜在作用”,“色彩法则的复合表现”等等。

表面看来,这样围绕色彩翻去覆来看个究竟也许是由于个人癖好。但它在实际教学中产生了作用,恐怕就不能如此看待了。我任该课多年,感觉色彩课是多有玄妙的课题,感觉它所蕴含的问题是超越于“色彩”二字的。单拿“色彩感觉”来说,就让人很难把它界定在一个具体的范畴。尽管我在思考色彩标准时提出“37度色”的看法,但它也是怎样模糊的泛指!可以说,每深入思考一个命题就会发现它原来是包含更多子命题的复合命题。色彩教学为要取得更加有效的效果,就使我们不得不深入地思考下去,哪怕陷入问题的“沼泽地”。

我始终认为,色彩教学只能是关于问题的教学,从来没有一个不可变易的讲义。这是一个有着自身生命的事物。懒得动它时,它象是僵死的东西。一旦激活了它,便发现它原来是涌动不息的泉流。——色彩教学处于这样的“活水”大概会有趣也有效得多吧?

真正艺术的教育,是给学生一个“果子”好呢,还是“好象是果子”?我以为后者要好些。

1996年5月于四川美院桃花村



米亚罗之云(水粉画)  
陈恩深 画