

The Art of
色彩之境
——色彩美研究
Colour

李天祥 赵友萍 编著



化学工业出版社



色彩之境

——色彩美研究

李天祥 赵友萍 编著



化学工业出版社

·北京·

油画艺术通过丰富生动的色彩，塑造出的艺术形象使很多艺术爱好者和学习者为之着迷，但是在学习和欣赏油画时，很多人始终努力奋斗于色彩的把握，但终不能得其门。本书的作者李天祥和赵友萍通过对色彩的深刻剖析，带领大家领略了完美的艺术色彩与深刻内容的统一，展现了色彩在艺术追求中真善美的统一，同时通过对大师作品的解读更进一步深刻学习和感悟了色彩在艺术中的运用魅力。

ISBN 978-7-122-23039-3



图书在版编目 (CIP) 数据

色彩之境——色彩美研究 / 李天祥，赵友萍编著. —北京：
化学工业出版社，2015. 3
ISBN 978-7-122-23039-3

I. ①色… II. ①李…②赵… III. ①油画技法—色彩学
IV. ①J213

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第031294号

责任编辑：赵媛媛 王清颢
责任校对：王素芹

装帧设计：张 辉

出版发行：化学工业出版社（北京市东城区青年湖南街13号 邮政编码100011）
印 装：北京方嘉彩色印刷有限责任公司
787mm×1092mm 1/12 印张18 字数302千字 2015年7月北京第1版第1次印刷

购书咨询：010-64518888（传真：010-64519686） 售后服务：010-64518899
网 址：<http://www.cip.com.cn>
凡购买本书，如有缺损质量问题，本社销售中心负责调换。

定 价：168.00 元

版权所有 违者必究



李天祥，男，河北景县人，生于1928年，1946年考入国立北平艺术专科学校（后改名中央美术学院）油画系，师从徐悲鸿、吴作人等大师，1953年赴前苏联列宁格勒列宾美术学院油画系，于奥列什尼柯夫、梅里尼柯夫画室学习，毕业创作《儿童图书馆》获优秀毕业证书，并获得“美术家”称号，该作品收藏于苏联列宾美院博物馆。

回国后曾任中央美术学院油画系第二画室主任教授，1985年任上海大学美术学院院长。

曾任全国第四次美术家代表大会代表、全国美术家理事，美协上海分会副主席、中华全国美学学会副会长，俄罗斯列宾美术学院名誉教授。中国人民大学徐悲鸿艺术学院常务顾问、学术委员会主任。

赵友萍，女，1932年出生于北京，祖籍黑龙江依兰县人。1949年考入国立北平艺术专科学校（后改名中央美术学院）师从徐悲鸿、吴作人、艾中信等大师，1953年毕业进入研究生班1955年毕业后任教达40余年。

1983年受中央文化部委派赴比利时皇家美术学院研究考察西方油画艺术，并访问了法、德、意、俄、美等十国，回国后任中央美术学院油画系第二画室主任。

中国著名油画家，中国美术家协会会员，中国油画学会理事，曾任第四届文学家、艺术家代表大会代表。中国人民大学徐悲鸿艺术学院副院长、中央美术学院教授。

前言

“只有理解了的东西，才能更深刻地感觉它”。

“理解引导艺术家，更深入而本质地感受了自然的表象，展示了艺术科学的价值。”

这是研究和探讨油画写生色彩规律以及如何获得写生色彩的观察方法和表现方法的一本书。因为对它的研究尚在途中，因此名之为《色彩之境——色彩美研究》，期待着更深入的研究和论述。

油画曾经使许多人为之着迷，是因为它具有强大的写实表现力。油画通过丰富生动的色彩塑造出的艺术形象打动了我们，因而我们选择了油画作为自己的终身事业。但是当我们最初学习这种艺术形式时，虽努力于色彩的把握，但终不得其门而入，色彩成为一个难解之谜，以致我们的油画色彩曾被戏称为“酱油色”。色彩成了一个一定要解决的问题。

1952年我（李天祥）考取前苏联留学生后，1953年临行之际徐悲鸿院长召我（李天祥）和另外一位考取的留苏生钱绍武到家中，亲切而郑重地叮嘱我们努力学习苏联优秀的艺术教育经验，回国后要搞好艺术教育工作，又特别嘱咐我一定要把油画色彩问题研究清楚。

自此之后，我们一直致力于色彩的学习和研究。

经过学习、研究发现了油画色彩是实地写生的色彩，所谓写生色彩即面对大自然，面对人物、静物……，直接描绘，也就是在具体的时间、具体的地点、具体的现实光源环境等条件之下的色彩效果。此时此刻人们曾经坚信的黄土、白墙、红花、绿树……，这些颜色发生了不可思议的变化。太阳一出红满天，此时蓝蓝的天空变成了红红的天空，在阴影中的白墙变为蓝灰色或紫灰色，而绿树在背光的条件下变得近乎黑色；天光变化的条件下大海也不总是蓝色的了，时而是湛蓝的，时而是灰色，时而是浓重的蓝绿色，时而是黑沉沉的；在钢铁厂出钢时，炉前工都变成了红色皮肤的人了……，这些变化的根本原因是光源的变化、环境的变化作用于主体从而可以产生十分生动、十分丰富的变化。为了研究和交流的方便以及写生色彩自身的特点，作者把这种看似飘忽不定、变幻莫测、丰富生动的色彩与固有色稳定的、不为光源改变而改变的特性相区别，突出了写生色彩的特点而名之为“条件色”。

本书的主要内容就是研究写生色彩的变化规律、观察方法与表现方法的规则。

任何事物都是有规律可循的，一旦掌握了事物自身存在和发展的规律，主体就会变被动为主动，就能够掌握全局，就能够事半功倍，就会由正确地掌握色彩基本关系，逐步进入到色彩美的高级阶段，从而使画面每一部分的色彩和全局的色彩都具有了珍贵性，了解了写生色彩的规律，我们也就

能更深刻地感悟艺术大师作品的色彩魅力，真正欣赏和理解那些以色抒情、以色写意，令人信服地表现出形、色、神高度统一而打动人的不朽的油画杰作。

了解了写生色彩的规律，与在实践中出色的运用好这一规律还有一段过程，特别是在创作上恰当而出色地运用条件色规律，更需不断地实践。

俄罗斯巡回展览画派的画家，从艺术构思到创作出成熟的优秀作品，绝非轻而易举的，他们一方面对现实主义创作思想和方法热烈拥护，另一方面忠诚地践行走向生活的主张，因此，俄罗斯不仅出现了列宾的《伏尔加纤夫》、《查波洛什人》等影响巨大的杰作，而且产生了一大批优秀的现实主义的作品，如：苏里科夫的《禁卫军临行的早晨》、《女贵族莫洛佐娃》、《苏沃洛夫过雪山》、柯拉姆斯柯依的《无名女郎》、谢洛夫的《少女与桃》、施什金的《森林风景》等等。

本书除了介绍印象派在写生色彩方面的重大贡献之外，还重点介绍了俄罗斯从前苏联时期至今的一些代表性画家的作品。

在研究分析俄罗斯优秀的现实主义作品过程中，我们认识到列宾美术学院的教学内容和方法与现实主义的创作成就是互为因果的体系关系，其以写生为主要表现手法产生了与目的性相配合的一整套相关的教学方法和内容。特别值得重视的是列宾美院的解剖课，它的精细、彻底，它对人体骨骼、肌肉组合后产生的在运动中的形体变化的透彻认识，成为了表现人物的精神世界、性格、情绪、情感指向的物质依据，与其它相关的教学内容共同形成了系统的、全面的体系。经过严格的专业训练并熟知、熟练地掌握这些教学内容，与丰富生动的生活相结合才产生了真正意义上的现实主义作品。

俄罗斯现实主义的核心精神是对大自然由衷的热爱，是对万物持肯定态度，艺术家们在肯定生活、热爱生活的感动中，关心的是大至国家、民族的命运，小至家乡、家族、同胞亲友之美之好。

因此俄罗斯油画写生色彩的发展不是为色彩而色彩的浅层游戏，而是在感动中表现生活之美、大自然之美、人的心灵之美，使色彩脱离了仅为颜色的单一属性，而成为了富有表情的艺术语言，成为了一种有指向性的“意义”的表现。因而，俄罗斯写生色彩的发展空间如同生命一般生生不息，广阔无垠。

总之，写生色彩是一个非常丰富而动人的审美领域，色彩美是油画之精髓，是最具感染力的一种审美语言。学习继承和发扬这份珍贵的艺术传统并予以发扬光大，使我们的油画作品更加精彩，是画家和关心油画事业发展的各界人士共同的愿望和期待，也是我们继续研究色彩美的动力。

本书所述，大多是从我们此生的教学、创作中所获得的经验积累整理而成，虽不系统，但我们所有的努力都是围绕着油画色彩问题表述的，不妥之处切盼指正。

本书的再次出版得到了化学工业出版社的热情关注和大力支持，特此致以敬意和谢意。

李天祥 赵友萍

2015年5月

目 录

前言

色与形.....001

色对形的突破.....004

颜色、色彩、色调.....009

色彩（条件色）审美四要素.....028

人体色彩美.....056

色相、色性、色调与感情的联系.....069

绘画色彩表现感情的特点.....079

以色传神、依神设色.....091

以色抒情、写意.....104

色的形式美感.....115

探索札记.....127

读画散记.....161

后记.....209

色与形

世界是彩色的。烂漫的春花，浓郁的夏阴，艳丽的朝霞，湛蓝的大海，金色的秋天，皑皑的雪原，清冷的月色，闪烁的银色波光等，无一不是与色彩相联系的。只要不是盲人或色盲，都能享受这彩色世界之美，难怪马克思认为“色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式”。油画艺术家要把色彩的变化规律研究清楚才能提高作品表现力，也才能表现出绚丽多彩的世界。

一、形、质、色、光

在生活中颜色从来不是孤立存在的，总是依附于一定的物象而显现的：或依附于光，或依附于物体。颜色作为可视形象与物质世界上的各种形（体）、光、质（地）同是永恒的客观存在，是变化中的永恒存在。

形是指世界上一切物象本身的外形和形体，它总是依一定结构组成的。而各种形和形体又都具有各自的质，无质不成形。色，首先来源于光，无光也不见色。一定的形、质在一定的光照下，呈现出一定的颜色。形、质、光、色构成了可视形象的最基本的因素。所以研究色彩之美不可能孤立地谈色彩，只有与形、光、质联系起来，才能深化对色彩美的研究。

美术或造型艺术说到底，都是审美地表现客观世界中由形、质、光、色构成的形象的一门艺术。当然这里的表现只是方式而不是目的，美术的目的是通过呈现于艺术品中的审美形象来表达作者的情感、素质、意志和思想，或者说表现作者的灵魂。

虽然审美对象的形、质、光、色是以丰富的生活和自然的形象呈现在我们面前的，但是，为了便于艺术专业的深入研究，则既需要分别研究形、质、光、色的自身规律，又需要研究其相互关系与总体的审美规律。

二、线、面、色、笔

由形、质、光、色组成的自然和生活形象是客观对象。在艺术品中作者为了能生动地表现客观对象，所采用的最基本的手段是线、面、色、笔。通过线、面、色、笔来描绘和塑造艺术形象。以线为例，在自然界，生活中的物象只有物与物的界限，并不存在绘画中的“线”。丝线与头发等物，实际是圆柱体或多面柱体。绘画中的“线”则是人们对物象造型理解的概括的艺术手段。所谓艺术手段，是指其本质是审美的。这种审美的线是刻画形体、形象最简洁的艺术手段。从我国古代的线刻、线描和希腊的瓶画，都是以线为主要艺术手段的。而要刻画质感、光感，仅仅依靠线，就困难了，只有使线、面、色相结合方可奏效。表现色彩需要颜色，而线、面、色在绘画中都是通过一定笔法（在油画中还有刀法）实现的。中国绘画与书法非常重视笔法。“笔墨”已成为中国画的传统精华。西方油画虽不像中国绘画那样对笔法研究的深入，但根据其作品中画家笔法的发展，可以看到西方油画是越来越重视笔法的。中国画家学习西方油画与素描时，也总是在笔法上易于入境，而且较易克服西方油画中某些“磨”与“描”等匠气、俗气的弊病。线、面、色等表现手段，只有通过笔“写”出的形象，才能进入高层审美领域。以笔法写出的形象，往往也更能较直接地诉诸情绪，淋漓尽致地表现作者的情感。所以具有审美意义的线、面、色、笔可以说是绘画创作的最基本的艺术手段。而要掌握这些艺术手段，首先就要了解和研究客观物体的形、质、光、色的规律，才能在艺术的再现与表现中获得较高层次的自由，而其中形与色是最重要的。尤其是形的规律，它是一切造型艺术都无法脱离的。所以有人认为素描是一切造型艺术的基础，不是没有道理的。这里的素描是指广义上的素描，西方美术家所谓的素描实质是研究和掌握形的规律的艺术手段。从这个意义上讲，它和我国白描的作用大体相同。有人把素描作狭义的理解，似乎只有以铅笔、炭条画的石膏像写生才叫素描，这就造成误解，甚至要求以西方模式的素描代替中国传统的白描，这样做势必给传统的中国画艺术带来损失。所以，确切地说从审美角度研究和掌握形体结构的规律才是一切造型艺术的基础。

其实我国自古以来对形在造型艺术中的作用都十分重视。《尔雅》^①云：“画，形也”。唐代画家张彦远说：“宣物莫大于言，存形莫善于画”。东晋顾恺之更进一步提出著名的“神形兼备”“以形写神”“依神取形”的主张。南朝宋宗炳提出“以形写形，以色貌色”，区分开了形与色二者各自的特性。南齐谢赫总结了绘画的六要点，其中不仅以“应物象形”“随类赋彩”，划分出形与色的区别与作用，而且还从审美高度，以“气韵生动”“骨法用笔”作为表现形象的艺术指导。

我们把自然和生活形象的美术表现手段分解为线、面、色、体等原型因素，是为了更深入地研究描绘自然与生活形象，以充分表达作者的思想感情。那么，能不能越过自然和生活形象，直接用线、面、色、体等原型因素来表达作者的思想感情呢？这好比我们摄取营养

^①《尔雅》：中国最早的一部解释词义的词典。

总是以尽可能美味的饭菜为主要方式的，我们并不是像吃药一样去吃纯蛋白质、碳水化合物、微量元素等营养素。同样作为精神食粮的美术创作也总是以自然和生活形象为主要传达媒体，以沟通画家和观众的思想感情的。抽象派画家避开自然和生活形象，只用原型因素作画，这就难以形象地、生动地表现那极为丰富的自然和生活之美；更难以充分地表现人的丰富的情感、素质、思想、意志之美。它虽然也能显示某种形式美感，这种浅层的形式美感很难表达深刻的思想情感内涵。但在不需要深刻内涵的装饰艺术、实用美术方面则是利用原型因素组合各种形式美感的广阔领域。所以，只有具体问题具体分析，才能发挥各种不同的美术手段的潜能和优势。

色对形的突破

一、色彩——有待深入开发的审美领域

历史上的画家、理论家们对色彩的研究不如对形的研究深入。一方面是由于一切造型艺术都离不开形，客观世界虽是彩色的，而在艺术作品中再现客观世界时却不一定非要有彩色。白描是单色的，素描也是单色的，黑白照片、黑白电视是单色的，希腊、罗马的大量石雕像也是单色的，人们同样可以欣赏，同样可以给人以视觉上的美的享受。这些单色的艺术品，凭借什么打动读者呢？首先是可视的形，形可状物，形可传神，形可写意，形可传达意境。“画马不成反类犬”是对劣质作品的贬评，其关键在于形的不似。一张肖像画，像与不像（自然是起码的要求）首先也在于形。“大漠孤烟直，长河落日圆”“野渡无人舟自横”诗句中传达的意境形象，虽其本身也是有色彩的，但诗人引导欣赏者的视角则主要是形。所以“形”在造型艺术中虽是艺术表现因素之一，但却是核心的因素，而且也是可以独立表演的因素。而“色”却很难作为独立的角色进行表演，它必须依附于形，依附于一定物象，如蓝色或依附于天、大海，或依附于服饰材料，或依附于纸张。同样红色或依附于旗帜，或依附于民间的“喜”字，或依附于墨水，或依附于颜料……抽象表现主义的滴漏颜色画，虽不拘于具体生活物象的描写，但也脱离不开一定的图形。色光似乎无定形，但它一旦显现，则又必然依附于一定的物象，在被接受其色光的物象上呈现出来。如夕阳的红光照射在云层上则呈现出一片“火烧云”，照射在山头上则呈现“残阳如血”“轻烟凝而暮山紫”了。反射阳光的七色彩虹，也是以一定的形状呈现的，而纯粹独立无形的光色效果是难以想象的。

另一方面由于色彩规律比形体规律复杂和不易掌握，所以自古以来研究形体规律及表现技巧的书很多，从理论上探讨的也较深入，而对色彩规律的研究就比较少，有关这方面的书籍也屈指可数，能指导艺术实践阐述色彩美的理论更是寥寥无几。而且其中还因某些具体条件的局限，也影响色彩理论和实践的发展。例如在古代虽然自然界和人类社会生活是绚丽多

彩的，但可资画家运用的颜料却很少。法国旧石器时期的拉斯科洞穴壁画和西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画中所运用的颜料只有黑、土黄与褐红色。古埃及壁画和工艺品中颜色的运用可以认为是相当丰富了，但也只有土红、土黄、绿、蓝、褐、黑、白。当然这些都是矿质色，是既稳定又沉着的雅色，而不可能是高纯度的颜色。至希腊时代从亚里士多德关于色彩的记述中，提出了“染色剂”和用“花、根、树皮树叶、果实等浸泡出的色汁可染出各种颜色”，其中提到了用“紫贻贝”可染出紫色。我国古代也发现和应用了多种颜色，可惜除矿物色外，多数非矿物色都难以长期保留也就难以深入研究。所以直到19世纪有关色彩的科学理论才真正开始出现。

同时还有一个有趣的现象，就是最先研究出色彩科学理论的是科学家而不是艺术家，而且至今不少艺术家对科学的色彩理论都不屑一顾，有的认为那是科学，与艺术无关。特别是19世纪末以来哲学上的、心理学上的潜意识论、非理性主义、感觉主义等理论渗入了艺术领域，受其影响，艺术家们只相信自己的主观意识、感觉、主观意向，拒科学于千里之外，其结果是有些作品色彩难以理解，由于没有评价的标准，或故意否定规律，认为它是对艺术家的个性、创造性的“束缚”，更使色彩的研究受阻，而在科学领域、实用美术领域以及与实用美术接近的一些独立艺术家中倒是产生了一批有价值的色彩研究成果。

艺术不是科学，但艺术从不拒绝科学成果。艺术不等于科学，但艺术的理论是科学的。艺术与科学的思路不同，它必须有主观意识的参与，而科学则必须力图排除主观主义成见的干扰。但这并不等于说艺术家只能是主观主义者，不等于艺术创造与客观世界隔离；更不是以其主观意识违背客观真理才堪称创造。果真如此，艺术家的作品不仅得不到广大群众的共鸣，也不能为现实主义艺术家所理解了。

艺术家必须研究色彩的规律，并将其提高到美学的高度来审视、感受并赋予其以灵魂，充分发挥其一切潜能，使之成为一种表现力丰富的手段，在艺术创作中发挥其独具的特长，使其成为作者高尚心灵的审美体现，使其成为作者与欣赏者心灵交流的桥梁，这正是色彩规律的价值，也是色彩对于艺术表现的重大作用。

二、色彩的功能

色虽不能如“形”那样可以独立发挥作用，但绝不等于可以忽略色的作用。从某种意义上讲“色”的作用不但是形所不能代替的，而且也是形所达不到的。

如果说形长于描写形态、形象、神态、动作、力度，那么色则善于表现神色、情感、情绪、境界、气氛。有人认为形是理性的，色是富于感情的，虽不十分确切，但是有一定道理的。

也有人认为形是不变的、永恒的、本质的，而色是无常的、非永恒的、非本质的，这就不能苟同了。如果从艺术创作来看，无论形或色，都是一种艺术语言，都是手段，是否是本质的，要视其表现什么与如何表现。至于说色是无常的，因而是非永恒的，就更是概念的混淆了。如果从物理的角度谈永恒，那么色与光也是永恒的，虽然它们无时无刻不在变化。但

却是动态的永恒。这种永恒与艺术表现无关。若从艺术角度谈永恒，则关键在于艺术品的价值是否永恒。作为创造艺术品的手段来说是无所谓永恒不永恒的。而艺术品的价值永恒与否，则在于其历史价值、社会价值、审美价值的综合体现。

由于理论上的混乱，搅扰了不少经验不足的学员的思想。他们容易堕入一些成功画家经验中的某些只言片语，而造成重形轻色，甚至否定色彩的作用。这就束缚了自己色彩方面的潜在才能的发现和发挥，造成绘画语言的干瘪、死板、枯燥乏味，大大地削弱了作品的艺术魅力，也无法利用色彩的魅力达到气韵生动的最高峰，是令人十分遗憾的。

三、色对形的突破

在自然界、生活中，色依附于一定的形，这是事实，但不是说色永远是形的奴隶。在某种情况下，色彩有可能也必须突破形成为主要角色，这也是事实。从心理学来讲，人的视觉



注：不同色调的黑白灰组合

- ① 普通黑白灰
- ② 暖色调黑白灰
- ③ 微暖色调黑白灰
- ④ 浅绿色调黑白灰
- ⑤ 浅蓝色调黑白灰
- ⑥ 浅紫色调黑白灰

图1 色谱图(1), 李天祥

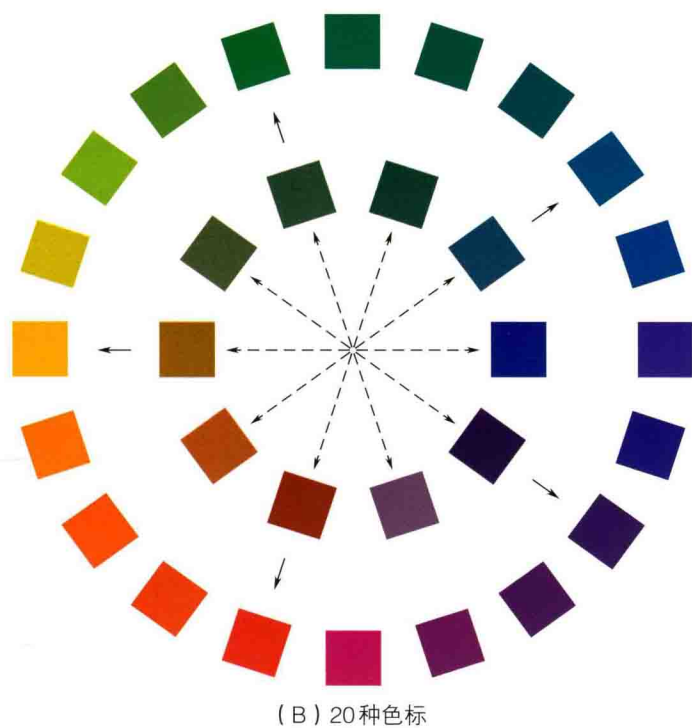
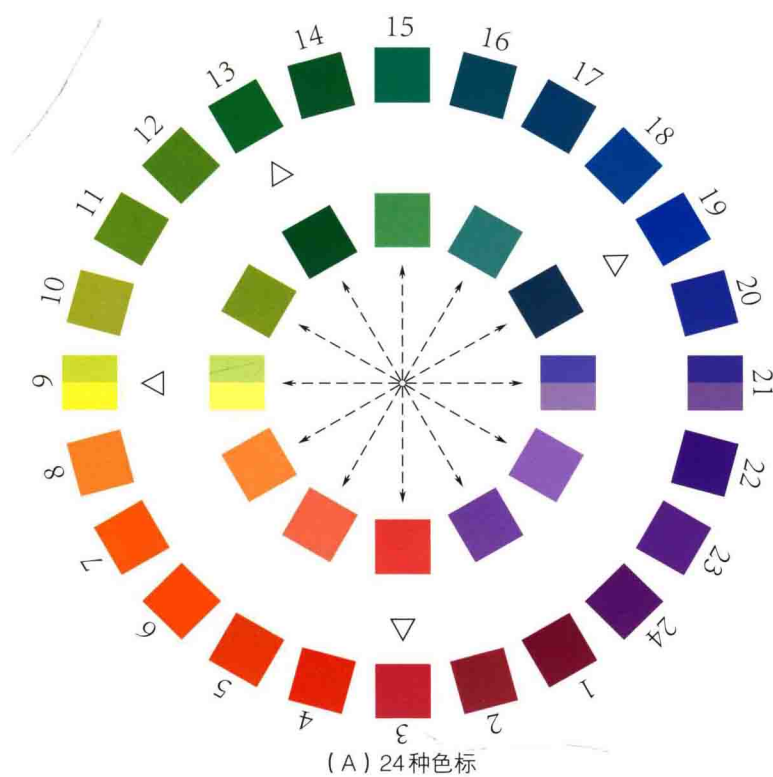


图2 色谱图(2), 李天祥

注：1. 色盘共24色分为三组

图(A)中1 ~ 8为红橙色系

9 ~ 16为黄绿色系

17 ~ 24为蓝紫色系

2. 色盘中显示相邻二色相互影响
如：红橙、橙黄、黄绿、蓝紫相邻色
之色感。必然相互有所渗透而产生了
混合倾向。

3. (A)、(B)两个色盘分别为20种
色标和24种色标，是两种分类法，皆
可试用。

是有选择的。例如某人想在远方人群中寻找自己穿红衣服的朋友时，聪明人会将其视觉焦点集中于捕捉红色衣服的人，这时色彩成了首选对象，其他因素可以视而不见。一位外国画家第一次看到中国的京剧《闹天宫》群神列队的场面时，他十分兴奋地说，他看到的满眼全是色彩。所以一方面人们的视觉是有选择性的；另一方面视觉对象中最突出的视觉形象，或形或色，或人或物，对视觉或其他感觉器官的刺激也不相同。如果色的刺激度强于形体时，或者自己的视觉在寻找某一色块时，则色彩形象就会成为主要角色，而抢先进入视觉，其他因素，例如“形”，随即模糊了。作为艺术品来说，作者完全可以把自己的印象，艺术地再现于画面，达到色突破形而形成一种色彩优势，给人以强烈的色彩感受，从而获得色彩的审美享受。

黑格尔在其《美学》中谈及色彩时，多次把色彩效果称之为“魔术”。他在《音乐》这一章内论述绘画的色彩时说：“到了着色的技艺发展成为一种色彩的魔术时，客观物象仿佛开始在消失，它的效果几乎不再是通过物质的东西来产生的，绘画在发展过程中终于达到了外形的解放，外形不再黏附到自然的单纯的形体上，而是可以在自己的活动范围里自由独立地发挥作用，显示出外形反复照映的游戏和明暗色调的幻变。”又说“这种色彩的魔术主要出现在这种情况下：对象的实体性和精神性仿佛已经渗透到着色方面的构思和处理中去而蒸发掉了。一般可以这样说，这种魔术在于把各种颜色处理得当，从而产生一种色彩现象方面的本身无目的的游戏，这是色彩的一种飘忽荡漾的顶峰，这也是各色调的互相渗透，一种许多反光的照耀，这些反光在许多其他发光体中照耀着，变得很精微，瞬息万变，生动热烈以致开始越界到音乐的领域。”^①

黑格尔所说的色彩魔术，一方面不脱离形，依附于一定的形，同时另一方面又由于它的特殊感染力，可以产生近似于音乐的相对独立的审美价值，这正是“……因为在绘画里，气韵生动的最高峰只有通过颜色^②才可以表现出来。”当然在黑格尔所处的时期绘画的色彩境界达到如此高度的作品还很少。黑格尔在这里把色彩的表现力提到了绘画“气韵生动的最高峰”，这是一个非常大胆的论断。但他评价色彩在绘画中的作用之具体和它的魅力所在是超乎前人的，而且也带有一定的预见性和启发性。在19世纪后半叶，包括印象派等许多出色的绘画中，在色彩上，实现了他的预见（见图1，图2）。黑格尔还说：“但是尽管如此，这种色彩的魔术毕竟永远还是空间性的，永远还是一种在空间中并列的，因而是持久存在着的外形。”是的，色彩的确可在一定的程度上突破外形的拘束而获得“解放”，但终究无法离开形而彻底独立，这既是无法超越的事实，也是形色关系的结论。

① 黑格尔，《美学》第3卷上册。

② 这里“颜色”二字，确切地说应为“色彩”（著者注）。

颜色、色彩、色调

一、颜色观念——固有色观念的形成

古代人类在有文字历史以前已经对颜色有初步的了解和运用了。

我国“山顶洞人”的遗物中，发现了有钻孔的骨坠、兽牙、石珠与海贝壳等涂色饰品，在这些经过打磨制作的饰品上，涂有红赭色的颜料（一种天然的赤铁矿石，相当于后世的赭石、土红）。在石器时代，原始人选用的石料是以一般砾石做工具的，后发展到利用色、质皆美的玛瑙、玉石、黑晶石等矿石。它们的天然色泽美至今仍为人们所喜爱。用它们制成的饰品，也具有较高的审美价值。前文提及的法国拉斯科洞窟和西班牙阿尔塔米拉洞窟中的岩壁画，可说是同时代的最为出色的壁画了。特别是这些画中运用的红褐色、土黄色和黑色描绘的野牛、鹿、马等动物，以形色结合表现对象，写实而生动具有高度的审美价值，令人惊叹！

我国新石器时代彩陶的发明与发展，大大推动了人们对颜色的了解与运用的水平。仅从陶器自身颜色上看，就有红陶、白陶、灰陶、黑陶等色。彩陶上的装饰花纹也有多种颜色。

随着时间的推移，人类对颜料的发现和运用也越来越广泛了。从土红、赭石到纯度较高的银朱（朱红色）的发现与运用；从土黄（以黄土为原料的颜色）到石黄、藤黄的发现与运用；以孔雀石为原料的石青、石绿的发现与运用；从石灰、蛤贝等多种白色以及炭黑、岩黑等各种黑色的发现与运用，大大地丰富了艺术的表现手段。同时在各种颜料的调配中又发现了橙色、紫色以及发展为无数种各层次的混合色等复色颜料。

但这时颜料的采用皆为天然色，即矿物、植物、动物色，与太阳光谱色相比，纯度虽较差但对色相的分类已大体接近了光谱色的红、橙、黄、绿、青蓝、紫等六种^①基本色相的分

^① 光谱色有两种说法：1.是红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色；2.是红、橙、黄、绿、青蓝、紫六色。我们取后者，并以此析出源色，三间色。

类了。直到1666年，英国科学家牛顿用三棱镜人工地分解了太阳光的红、橙、黄、绿、青蓝、紫六种色时，人们对颜色的认识才达到了一个新的高度。此后历代的学者们从实践上和理论上找到了颜色的最纯的元素，即色的三原色，包括色光三原色与颜料三原色（图1），邻近的三元色相互渗合而成为三间色（图1），与由此而进一步扩展而形成的太阳光谱色环（图2）直至当代的色盘中的各种复色（图2）等。虽然从原始人起就看到过彩虹，也就是说人们早已看到过纯度最高的颜色了，但直至牛顿的实验，才真正科学地解释了彩虹色的原理。艺术家运用这一原理从而丰富了艺术的表现力，开辟了颜色的广阔领域。

如果从审美角度研究人们对颜色的观念就会发现，所有的人（包括上文谈及的原始人）无例外地保有一种固有色观念，所谓固有色观念，即物象在白光（即太阳在接近中午时的色光）照射下其受光部分所呈现的相对恒常的色相。固有色的提法不太科学，按物理学讲，物象呈现的不同色相是由于阳光的作用，阳光是由红、橙、黄、绿、青蓝、紫六色合成的。光作用于物象，因其质地之不同而产生不同的吸收和反射作用，被反射出的光色就呈现为物象的色相，这就是所谓的固有色，这也就是人们通称的颜色。长期以来人们已经习惯地把白光之下的这种颜色作为识别不同色相的标准，形成了举世一致的“固有色观念”。红色的花，绿色的草，蓝色的天空，灰色的楼房，白色的牛奶，黄色的柠檬，紫色的丁香花，棕红色的骏马，土黄色的沙丘等等，全是依据固有色观念而以物象的色相加以区分的。这种观念自古至今牢牢地规范着人们的视觉。人们在对婴儿的教育中开始就有一个专门的课题即识别物象的固有色。因此人们从小开始就培养起一种视色习惯，就是善于尽可能地剔除光与色光的影响来分辨出物象的固有色。例如：夕阳的橙黄色光辉将白色的羊群染成橙黄色时，人们并不认为这是一群橙黄色的羊群，而仍然指出羊群是白色的（固有色）。夜幕降临，绿树的绿色消失了，视觉上绿树的绿色变为接近黑色了，但人们仍然称它为绿叶树，而不会称之为黑叶树。斑斓的灰色树影投射在白墙上，人们却从不认为这是一面灰、白二色相间的花墙。如果是在烛光下，黄、白二色物体因皆反射黄色灯光而呈现相同的黄色时，人们便告诫道：“灯下不观色”。由此可见固有色的观念在人们视觉经验里是多么牢固了！

当然这种固有色观念之所以如此牢固，除了长期形成的历史原因外，事实上它确实也在一定条件下反映了客观世界的真实。所以人们的固有色的观念和色感不是纯主观的，而是客观真实色相的一种反映。自原始社会以来代代相传。如：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”的诗句宛如一幅国画中的工笔重彩画。反映出的正是固有色观察法的结论。“黄”“翠”“白”“青”正是正面白光下对“鹂”“柳”“鹭”“天”的固有色的描绘。

二、色彩观念——条件色观念及其规律的发现

在生活中实际观察具体物象时，绝不可能避开光的作用和影响。即使在白光之下物象也有受光面、背光面和侧光面。同时物象也不能不受其周围各物象所具有的不同颜色的影响。这样生活中任何具体物象的色相面貌，并不是以一种单纯、静止、毫无干扰的固有色面貌呈现的，而是一种复杂的色彩组合，甚至复杂到人们有时很难说清某具体物象的固有色