

SE CAI MEI SE CAI MEI

色彩美

李天祥 赵友萍 著

江苏省淮安师范
图书馆
藏书



黑龙江美术出版社

3

色彩美

●李天祥 赵友萍 著

●黑龙江美术出版社

129231



淮阴师院图书馆1244825

藏书



(黑)新登字第8号

责任编辑

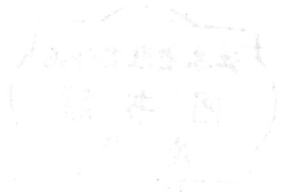
金海滨 董俊茹

封面设计

金菲

电脑制作

张岳



色 彩 美

出版/黑龙江美术出版社

发行/黑龙江省新华书店发行

制版/黑龙江浩美彩色制版有限公司

印刷/辽宁省印刷技术研究所

开本/787mm×1092mm·1/16

印张/11.5

字数/160千

版次/1996年5月第一版

印次/1996年5月第一次印刷

印数/5000册

书号/ISBN 7-5318-0338-0/J·339

定价/65.00元

序

色彩是绘画语言的重要组成部分。色彩美是一切绘画的重要课题，更是油画艺术的核心课题。

然而近半个世纪以来，油画色彩的滑坡已成为世界性的问题了。在油画的发祥地西欧，美术学院色彩基本功水平，远远落后于19世纪。无可否认的事实是油画色彩技巧在西欧已濒临失传的境地。西欧的优秀油画色彩传统，不仅是欧洲的瑰宝，也是全人类的宝贵财富。它的衰落是全人类的遗憾。

造成此种情况的原因何在？是广大人民不喜爱？不是。当今世界收藏甚丰的博物馆，在为数众多的传统油画作品前，每天都聚集了包括画家在内的大量欣赏者。反之，在陈列所谓“具有现代人精神”的“前卫艺术”作品的如蓬皮杜中心这样的大美术馆中，参观者却寥若晨星。现代人并不欣赏号称“前卫”的“现代”作品，能不令人深思！

根本原因除了不久前美国《纽约时报》披露的“权贵与金钱的作用”外，主要是由于西方某些艺术思潮及其前卫理论家的误导所致，其中最核心的思潮与理论即“极端反传统”论。

这种极端反传统的思潮及其理论是以“创新”和“革命”为标榜的，很容易迷惑一些急于求成的青年。此类“否定一切，打倒一切”优秀传统的所谓“革新”和宣称“破坏就是创造”的所谓“革命”，实质是无政府主义思潮在艺术上的反映。这种思潮如今已发展到反艺术、反审美、反规律、反理性、反文化的地步。这将必然导致艺术与文化的毁灭。在风行这种思潮的西方，油画色彩精华之失传也就成为顺理成章之事了。

遗憾的是“极端反传统”的思潮，近些年来在中国也有所泛滥。油画色彩水平停滞不前，甚至倒退，不少美术学院毕业生不懂深入生活

目 录

1	一、色与形
1	(一) 形、质、色、光
1	(二) 线、面、色、笔
3	二、色对形的突破
3	(一) 色彩——有待深入开发的审美领域
4	(二) 色彩的功能
5	(三) 色对形的突破
6	三、颜色、色彩、色调
6	(一) 颜色观念——固有色观念的形成
8	(二) 色彩观念——条件色观念及其规律的发现
9	(三) 颜色与色彩(条件色)
11	(四) 色彩的认识与发展
11	1. 颜色——固有色阶段
11	2. 固有色与明暗相结合的阶段
12	3. 运用条件色的阶段
14	(五) 色调
17	四、色彩(条件色) 审美四要素的提出及其审美意义
17	(一) 色性(冷、暖)
17	1. 色性的根据
18	2. 色性——冷暖的分类
19	3. 色彩冷暖体现一种色彩审美关系
20	4. 色性与色调
21	5. 色性与微差
22	(二) 色度——黑、白、灰的色彩表现力
22	1. 黑、白、灰属于色彩范畴
23	2. 黑、白、灰与色调
24	3. 黑、白、灰的色彩特性
25	4. 灰色的审美价值
25	5. 黑、白、灰与构图
27	(三) 色质(色相的纯度或彩度)之美——颜色的珍贵性
27	1. 雅色(珍贵色)与怯色
28	2. 雅色(珍贵色)是历史的审美选择
29	3. 色彩生动性与颜色珍贵性的统一
30	五、人体色彩美
30	(一) 人体色彩美的实质主要是自然人的生命之自然美
32	(二) 人体色彩美和绘画表现
35	六、色相、色性、色调与感情的联系
35	(一) 色相、色调与情感联系的层次
36	(二) 色相、色调与感情的联系来源于生活
37	(三) 色相、色调与一定情感和思想联系时,既受时间、条件、环境和具体物

	象的制约，又受人们心绪的影响
38	(四) 色相、色性、色调的象征性是人们实践的产物
41	(五) 色相与色调引起的情绪、感情和象征性不是一成不变的
41	(六) 在艺术表现中象征性的运用
42	七、绘画色彩表现感情的特点——间接性、再现性
43	(一) 音乐与绘画何以分道扬镳？
44	(二) 再现与模仿
45	(三) 摄影能否代替再现性绘画？
47	(四) 再现性绘画与抽象主义绘画
49	(五) 抽象主义绘画的局限性
51	(六) 抽象性色彩形象的表现力
52	八、以色传神，依神设色
52	(一) 中国的传统画论与西洋油画色彩的结合
53	(二) 以形为主以色为辅的类型
54	(三) 以色塑造形的类型
56	(四) 风景、静物画的传神问题
57	(五) 以色为主类型
59	九、以色抒情、写意
59	(一) 高度感情与高度理性的结合
60	(二) 所谓“潜意识论”
62	(三) 真挚性与真理性
63	(四) 意境与色彩
67	十、色的形式美感
67	(一) 研究颜色和谐的方法
68	(二) 从审美角度研究颜色和谐问题
68	(三) 同调和谐
69	(四) 两种色调或两种以上色调各颜色的和谐
69	(五) 对比色和谐
70	(六) 光谱上的一切高度纯色
70	(七) 黑、白、灰与和谐
71	(八) 研究和諧与不和谐的规律的的目的
71	(九) 色彩的节奏感韵律感
73	十一、探索札记
73	(一) 肖像篇
75	(二) 风景静物篇
80	(三) 革命历史画篇
84	(四) 虚象画篇
87	十二、读画散记
88	△伦勃朗与维米尔
90	△法国印象派的色彩
94	△俄罗斯现实主义艺术及其色彩
98	△十月革命后现实主义的新发展
102	△符拉基米尔画派

图 录

- 1 《色盘及四个色系》
对立色不谐调 (图例)
对立双方减弱一方谐调法 (图例)
色性相同谐调法 (图例)
靠色 (审美价值不高的配色) (图例)
提高明度谐调法 (图例)
双方改变或一方改变谐调法 (图例)
黑、白、灰隔离谐调法 (图例)
远离光谱诸色易谐调 (图例)
- 2 《饭厅内》 莫里索
- 3 《白丁香》 赵友萍
- 4 《轻柔的风》 赵友萍
- 5 《武士》 伦勃朗
- 6 《南坪湖》 赵友萍
- 7 《涅瓦河晨曦》 李天祥
- 8 《花神》 提香
- 9 《拖拉机手的晚餐》 普拉斯托夫
- 10 《杰门》 弗鲁拜耳
- 11 《十月》 赵友萍
- 12 《冰川》 赵友萍
- 13 《风雪岳桦林》 李天祥
- 14 《漓江春雨》 徐悲鸿
- 15 《天鹅湖》 弗鲁拜耳
- 16 《春》 普拉斯托夫
- 17 《马格丽特肖像》 克里木特
- 18 《永乐宫壁画》
- 19 《觉醒》 梅里尼柯夫
- 20 《朝元仙仗图》
- 21 《泉》 安格尔
- 22 《人体习作》 安格尔
- 23 《欧林匹亚》 马奈
- 24 《珍妮·萨马瑞像》 (及局部) 雷诺阿
- 25 《芭蕾舞演员》 奥列什尼柯夫
- 26 《出浴》 德加
- 27 《三个不同龄的女人》 克里木特
- 28 《暖色调人体》 赵友萍
《银灰色调人体》 赵友萍
- 29 《符拉基米尔路》 列维坦
- 30 《树荫下的少女》 谢洛夫
- 31 《构图》 蒙德里安
- 32 《构图》 康定斯基
- 33 《构图》 波洛克
- 34 《小画家》 赵友萍
- 35 《张百英》 赵友萍
- 36 《才宝》 赵友萍
- 37 《冬在花园中》 梅里尼柯夫
- 38 《暴风雨前夕》 梅里尼柯夫
- 39 《薄暮》 梅里尼柯夫
- 40 《丁香》 赵友萍
- 41 《白菊花》 赵友萍
- 42 《在深渊旁》 列维坦
- 43 《墓地上空》 列维坦
- 44 《在深渊旁》 (草图) 列维坦
- 45 《墓地上空》 (草图) 列维坦
- 46 《小阳春》 普拉斯托夫
- 47 《江南三月》 赵友萍
- 48 《伐树》 普拉斯托夫
- 49 《田野里的土豆》 普拉斯托夫
- 50 《刈草》 普拉斯托夫
- 51 《小屋》 李天祥
- 52 《院落》 李天祥
- 53 《曹雪芹故居之夜》 李天祥
- 54 《三角花》 赵友萍
- 55 《黎明》 李天祥
- 56 《穆桂英》 (装饰性冷色调) 李天祥
- 57 《伊凡雷帝》 (装饰性暖色调) 格罗文
- 58 《侏侏族少女》 赵友萍
- 59 《圣·拉札尔火车站》 蒙内
- 60 《觉醒》 梅里尼柯夫
- 61 《德格洛老妈妈》 赵友萍
- 62 《达瓦》 赵友萍
- 63 《藏女卓玛》 赵友萍
- 64 《老作家李纳》 赵友萍
- 65 《林与泉》 李天祥
- 66 《大渔岛》 赵友萍
67. 《开拓之路》 赵友萍
- 68 《新绿》 李天祥
- 69 《桦林》 赵友萍
- 70 《金秋》 李天祥
- 71 《曹雪芹故居》 李天祥
- 72 《秋心》 李天祥
- 73 《红叶》 李天祥
- 74 《夜谈》 赵友萍
- 75 《芍药与红酒》 赵友萍
- 76 《勿忘我》 赵友萍
- 77 《紫丁香》 赵友萍
- 78 《阳台上》 赵友萍
- 79 《山菊》 赵友萍
- 80 《野菊》 赵友萍
- 81 《永恒的怀念》 (路漫漫组画之一) 李天祥 赵友萍
- 82 《长征路》 (路漫漫组画之二) 赵友萍
- 83 《渣滓洞》 (路漫漫组画之三) 李天祥
- 84 《雨花石》 (路漫漫组画之四) 李天祥
- 85 《蓝色狂想曲》 赵友萍
- 86 《秋的呢语》 赵友萍
- 87 《雨后》 赵友萍
- 88 《宝钢印象》 赵友萍
- 89 《长城风云》 赵友萍
- 90 《湖》 赵友萍
- 91 《阿尔卑斯山的回想》 赵友萍
- 92 《读信》 维米尔

- 93 《倒牛奶的农妇》维米尔
- 94 《白公馆》(路漫漫组画之五) 李天祥
- 95 《朱诺》伦勃朗
- 96 《自画像》伦勃朗
- 97 《拿调色板的自画像》马奈
- 98 《穿骑士装的女士》马奈
- 99 《穿骑士装的女士》(局部) 马奈
- 100 《咖啡厅音乐会》马奈
- 101 《卢昂大教堂》蒙内
- 102 《卢昂大教堂》蒙内
- 103 《卢昂大教堂》蒙内
- 104 《卢昂大教堂》蒙内
- 105 《圣·拉札尔火车站》蒙内
- 106 《通往俄罗斯》(及局部) 柯林
- 107 《伏尔加纤夫》列宾
- 108 《女贵胄莫洛佐娃》苏里柯夫
- 109 《女贵胄莫洛佐娃》(局部) 苏里柯夫
- 110 《女贵胄莫洛佐娃》(局部) 苏里柯夫
- 111 《女贵胄莫洛佐娃》(局部) 苏里柯夫
- 112 《女贵胄莫洛佐娃》(局部) 苏里柯夫
- 113 《女贵胄莫洛佐娃》(局部) 苏里柯夫
- 114 《女贵胄莫洛佐娃》(局部) 苏里柯夫
- 115 《收获》普拉斯托夫
- 116 《海瑞达·格尔希娜》谢洛夫
- 117 《玛拉·奥列夫娃》谢洛夫
- 118 《中午》普拉斯托夫
- 119 《初雪》普拉斯托夫
- 120 《在乡下》普拉斯托夫
- 121 《拾土豆》普拉斯托夫
- 122 《晴天》普拉斯托夫
- 123 《雕塑家科年柯夫像》柯林
- 124 《骑兵》莫依先柯
- 125 《二月的莫斯科近郊》尼斯基
- 126 《母亲》梅里尼柯夫
- 127 《桥上》特卡切夫
- 128 《未来的飞行员》杰涅卡
- 129 《西班牙女子》格罗文
- 130 《鱼·红酒和水果》格罗文
- 131 《未清理的桌子》格拉巴里
- 132 《在边城里沃夫》柯库林
- 133 《五月的绿》柯库林
- 134 《三月初》符拉基米尔·尤金
- 135 《野花》符拉基米尔·尤金

一、色与形

世界是彩色的。烂漫的春花，浓郁的夏荫，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，闪烁的银色波光等等，无一不是与彩色相联系的。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”。的确是很正确的。

(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。它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。它总是依一定结构而组成的。而各种形和形体又都具有各自的质。无质不呈形。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。当然这里的表现只是方式而不是目的。目的是通过表现于艺术品中的审美形象以表现作者的情感、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，则既需分别研究形、质、光、色的自身规律，又需研究其相互关系与总体审美规律。

(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动地再现客观对象，所采用的最基本的手段则是线、面、色、笔。通过线、面、色、笔来描绘和塑造形象。以线为例，在自然界，生活中的具体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中对笔法研究的深入，但从其作品中可

以看到画家笔法的发展，也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于情绪，淋漓尽致地表达作者的情感。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象的形、质、光、色的规律，才能在艺术的再现与表现中获得较多的自由，而其中形与色是最主要的。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》云：“画，形也”。唐·张彦远说：“宣物莫大于言，存形莫善于画”。顾恺之更进一步提出著名的“以形写神”的主张。南朝宋宗炳提出“以形写形，以色貌色”，区分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”，分划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情感。那么，能不能越过自然和生活形象，直接用线、面、色、体等原型因素来表现作者的思想情感呢？这好比我们摄取营养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情感的。抽象派画家避开生活和自然形象，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，才能发挥各种美术的潜能和优势。

二、色对形的突破

(一) 色彩——有待深入开发的审美领域

比较起来历史上的画家、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，西方素描也是单色的；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美的享受。这些单色的艺术品，靠什么打动读者呢？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，其关键在于形太差。一张肖像，像与不像（这点自然是起码的要求）首先也在于形。“大漠孤烟直”，“长河落日圆”，“野渡无人舟自横”等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，但却是最重要的因素；而且还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、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；或依附于民间的双喜字；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所谓的“火烧云”，照射在山头上则苍山如血，反射阳光的七色彩虹，也是以一定的形状呈现的，而纯粹独立的无形的色光效果是难以想象的。

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差，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少得可怜。从保留至今的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的了，但也只有土红、土黄、绿、蓝、褐、黑、白。当然这些都是矿质色，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学的记述中，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，多数的非矿物色都难以长期保留，无法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，受其导向的影响，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，越是这种艺术家的作品则其色彩越难以理解；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，但艺术的理论却应该是科学的。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意识的干扰。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欣赏者的共鸣；也不能为同行所理解，只能成为顾影自怜的“孤家寡人”。

艺术家必须研究色彩的规律，并将它提高到美学的高度来审视、感受并赋予灵魂；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；使其成为作者与观者心灵交流的桥梁。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

色虽不能如形可以独立发挥作用，但绝不等于可以忽视色的作用。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体、形象、神态、动作、力度，那么色则善于表现神色、情感、情绪、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。如果从艺术创造来看，无论形或是色，都是一种艺术语言，都是手段，是否是本质的，要视其表现什么和如何表现。至于说色是无常的，因而是非永恒的，就更是概念的混乱了。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。这是动态的永恒。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或不永恒的。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，搅扰了不少不求甚解或经验不足的青年学员的思想。

他们迷信某某名家的只言片语，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，也无法利用色彩的特点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而成为主要角色，这也是事实。从心理学来讲，人的视觉是有选择的。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；另一方面对象中最突出的视觉形象，或形或色，或人或物，对视觉或其它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，其它因素，例如形，随即模糊了。作为艺术品来说，作者完全可以把自已以上的印象，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，外形不再粘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。”^①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，这些反光在许多其它发光体中照耀着，变得很精微，瞬息万变，生动热烈以至开始越界到音乐的领域。”^②

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^③才可以表现出来。”^④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，正实现了他的预见（如图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。”^⑤是的，色彩的确可在一定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329页。

②同上，281页。

③这里“颜色”二字，确切地说应为“色彩”（著者注）。

④同①，287页。

⑤同①，329页。

三、颜色、色彩、色调

上文对形与色的关系问题做了初步探讨后可以进一步研究色彩本身的问题了。

（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、烟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基本色相的分类了。直到19世纪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（如图1），邻近三元色相互渗合而成为三间色（如图1），与由此而进一步扩展而形成的太阳光谱色环（如图1）直至当代的色盘中的各种复色（如图1）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。艺术家运用了这一原理从而丰富了艺术表现力，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（太阳在接近中午时的光色）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，棕红色的骏马，土黄色的沙丘等等，全是依据固有色观念而对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。人们在对孩子的教育中开始就有一个专门的课题即识别物象的固有色。因此人们从小开始便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的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之外，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”的诗句正是固有色观察法的结论。“黄”、“翠”、“白”、“青”正是正面白光下是对“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

我们在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。同时物色也不能不受其周围各物象所具的不同颜色的影响。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到底是什么。例如北京的北海公园中的白塔，谁都不否认它是白色的（固有色）。但是当人们在某一具体地点、角度和时间的情况下观察它时，就出现了许多疑问，首先塔的亮面是白色，那么暗面是否也是白色？按理说也应该属于白色固有色，但塔身的暗面却呈现出深于白色的蓝灰色，而且用科学手段测验时，它也是属蓝灰色的色光波的长度。所以在客观上已完全变成两种不同的色彩了。这种色彩现象如何解释？其次即使是亮面的白塔，也因它是圆形便存在着受光的角度不同，所以在客观上没有一处是同样的白色固有色，那么到底那一处的白色是白塔的固有色？白塔是如此，其它一切物象也都如此。又如一棵树的树叶，固有色是绿的，而在客观上每片树叶虽同属绿色，由于其位置不同，承受光源的角度不同，远近的不同，受周围环境色光反射的不同，因而呈现出不同的色感。那么到底哪片叶子或哪一组叶子能代表树叶的固有色？这些现象若仅用固有色的观念寻求确切的答案都是无法解释的。在艺术表现中仅用固有色也是无法得到准确生动的反映的。

其实很早以来就不断有人对固有色观念提出了疑问。

古希腊伟大的哲学家亚里士多德就曾提出“如果光照在一个物体上时，基于物体的色光会再次发生变化”^②，说明他已注意到物体的色，因光照而发生了变化，可惜他没有进一步追究这一色彩变化的规律。

中国唐朝诗人李白也发现了不同于阳光的色光和受色光影响的物体所呈现的色彩变化。例如他在《秋浦歌十六首》中第十四首吟道：

炉火照天地，红星乱紫烟。

赧郎明月夜，歌曲动寒川。

这是一首描写当时冶铜工人的诗，诗中没有写黑灰色的烟，而是用紫烟描写烟尘色。诗中又称冶炼工人为“赧郎”，因为黑烟在火光照耀下，加上月色的冷光影响，事实上是黑、蓝、红三色的混合而呈现出紫色；而冶炼工人不论什么肤色也不论衣着颜色，在火光的映照中整个人的光照面，全变成了红色，李白称之为“赧郎”，译成白话即红色的人。所以，“赧郎”、“紫烟”是很真实地再现了冶炼场地的色彩现象，重要的是“紫烟”、“赧郎”全然不是固有色的色相。

从这首诗所描写的色彩现象可以看出，“紫烟”和“赧郎”是在色光（炉

火的红光)的主要影响下,物象呈现的色感看上去已脱离了自身的固有色相而呈现出新的色彩面貌。这种新的色彩面貌不是幻相,也不是李白主观的编造,而是实实在在的客观存在。这种新的面貌的色感倾向不仅是光源色与固有色融合的结果,而且还有环境色——月色及月夜的蓝色冷光笼罩下的“寒川”即冷色的参与,“紫烟”与“赧郎”就是这种复杂色彩融合的结果。因为这是诗歌,无法全部用直观色彩效果展现,只能以文字点出关键。如果是以画表现这一场景,那么“赧郎”的背面——不受炉火照射的一面,而只是受月光的冷色照射之处,恐怕“赧郎”的另一面就变成“寒郎”了。从李白的“紫烟”与“赧郎”的描写中可以看出他已发现了固有色以外的色彩之美,即条件色之美了。

这种依不同光源和环境而变换的色彩就是我们所谓的条件色或色彩。这是与固有色不同的另一审美领域。

我国另一位诗人白居易也发现了这种条件色彩之美。在他的《暮江吟》诗中有:“一道斜阳铺水中,半江瑟瑟半江红”之描写,江水的一般固有色看上去往往是青绿色,白居易用瑟(青玉)色来形容是很恰当的。但为什么在瑟瑟的水中会出现“半江红”呢?上句的描写即可回答,是由于斜阳(夕阳)的红色光辉照射的作用,也就是说由于斜阳的照射,部分江水呈现红色,另一部分显示出的仍是其固有色,虽然瑟瑟也不完全是江水的固有色,而含有天光色的反射色,但白居易的“半江瑟瑟半江红”的描写却使我们引起了油画写生色彩效果的联想。

宋杨万里的诗中有这样的发现:“毕竟西湖六月中,风光不与四时同。接天莲叶无穹碧,映日荷花别样红。”

显然这映日的荷花不是向光一面,而是逆光一面,如果是向光一面就不会有别样红之描写,正因为是从逆光一面观察,日光通过荷花瓣,才使荷花呈现出难以名状的“别样红”的色相变化。诗人也发现了不同于荷花固有色的“别样的”红色之美。

在这些敏感的伟大诗人的作品中已酝酿着色彩新观念的萌芽。

(三) 颜色与色彩(条件色)

实际上我们生活中一切物象的色彩都存在两方面的特点。一方面我们习惯于把物象在白光照射下亮面的色相认定为物象的固有色,并以此为标准,区别各物象的颜色,久而久之便形成了一种概念,诸如花红柳绿、青天白云、青山绿水等等。而另一方面,在实际生活中当我们从一定视点具体观察客观物象时,所有的物象都不是孤立存在的,都是在一定光源之下,又都处于一定具体环境之中,它既受光源色的影响,又受环境色的影响,所以客观物象又总是以条件色的面貌呈现出来的,这样每一物象的固有色与条件色之间便存在着既统一又矛盾的关系。前文提及的白塔,如在白光照射面观察,白塔的固有色与条件色就趋于统一而呈现大体一致的白色。如在逆光之下,白塔会在暗影中,固有