

陈丹青说色彩

编著 陈丹青

名师
点化

丛书主编 顾新元

Great Masters' Comments



湖 南 美 术 出 版 社

- | | |
|--|---|
| <p> 编著 陈丹青
 责任编辑 敬希元
 图片配置 曹一林
 责任校对 谭景芳
 湖南长沙华印制三厂印刷
 湖南美术出版社出版、发行
 开本
 印张 6
 1999年3月第1次印刷 </p> | <ul style="list-style-type: none"> ● 丛书主编 顾新元 ● 封面、版式设计 顾新元 ● 图片文字翻译 俞建斌 ● 湖南省新华印刷二厂制版 ● 湖南省新华书店经销 ● (长沙市人民中路103号) ● 889×1194 1/16 ● 1999年3月第1版 ● 印数 1-5000册 |
|--|---|

名师点化 陈丹青说色彩

ISBN 7-5356-1302-2 J·1219 定价 36.00元

J060/10



首都师范大学
图书馆章

首都师范大学图书馆



21571038

世界色彩画库何其大!

众多画家、众多流派、众多风格、众多手法通过印刷品、通过多媒体、通过展厅、通过影视栏目在陡然开放的时间一古脑儿涌向美术学子们尚且迷蒙的知觉,美术信息界变得像个迷宫,这时候,人们渴望导游。

导游来了。

十多年前曾经以一组《西藏组画》结结实实走过一段路程的陈丹青来了。

他从世界色彩画库中挑出了一些代表作加以评析。他几乎是自己对自己说往哪里去能找到那个应该效法的人文自然。

作者 陈丹青



3 • 陈丹青与高考

试读结束：需要全本请在线购买：www.erto.com



萧红的画板

色

一

六十多年前的某一天，女作家萧红去鲁迅家玩：“周先生，”她问，“我的衣裳漂亮不漂亮？”

鲁迅“从上往下”看了萧红一眼，意见是“不大漂亮”，他说：“你的裙子颜色配得不对，并不是红上衣不好看，各种颜色都是好看的，红上衣要配红裙子，不然就是黑裙子，咖啡色就不对了；这两种颜色在一起很混浊。你没看见外国人在街上走吗，绝没有下面穿绿裙子，上边穿紫上衣，也没有穿红裙子而后配白上衣的。”

萧红在回忆录中写道：那天鲁迅先生兴致很好，又接着说下去：“人瘦不能穿黑衣裳，人胖不能穿白衣裳，脚长的女人要穿黑鞋子，脚短的就穿白鞋子；方格子衣裳胖人不能穿，但比横格子还好；横格子的，胖子穿上更往两边裂着，更横宽了，胖子要竖条子的，把人显长。”

此后还说到萧红平时穿的靴子、裤子在穿戴时该

有哪些讲究，犯了哪些忌讳，萧红于是怪鲁迅不给她指出来，鲁迅说：“你不穿我才说，你穿的时候，一说你该不穿了。”

鲁迅先生的前一段话讲到“色彩”，因为涉及调子，下一段话讲到“素描”，因为涉及形体；再后来，差不多讲到“创作”了，但他只是直白、形象地作比较，具体而细微地举例子，不用术语，也不单就“颜色”一项问题发表意见，而这番意见最终还是归结为萧红的一身穿戴，萧女士很受用，我们读了也会惊异、欣赏——原来老先生对打扮甚有见解，对穿着如此留心，而在无所不谈的杂文中，鲁迅却又从不语及时装，真是智者守度。文章是他本行，人家问起，也不见他用“造句”、“语法”、“布局”、“命意”这类字眼。当时市面上的“文章入门”、“作文秘诀”之类，他向来反对年青人去当真的。

画画的事情，说来也是同样道理。

二

彩与高考

现在我受托来写《名师点化》丛书的“色彩”部分，合同书已经送到桌面上，怎么办呢——对付高考的种种招法、门槛（假如真有招法、门槛的话），我以为也好比萧红女士穿衣见客，不该临时讲的，讲了，穿不舒坦，也考不象样。再说我的学画，原属自习出身，从未专门学过“高考”丛书中开列的“素描”、“色彩”、“速写”、“创作”课程，或者说，至今我也还在学，只是学画的年月比较长久，多少有点经验，混杂说来，或许可以扯开一些话题的。但是单讲“色彩”，何从说起？不过念及如我当年似的青年同行渴望学画的诚意和苦心，那么我就勉为其难硬作文章，单独地来说说“色彩”这回事。至于能不能如“出版计划”所称“实质性介入美术招生和美术教学”，我可实在不知道。我从未招过“考生”，此刻只是面对白纸，并没有谁手捧画作当面问我画中的色彩漂亮不漂亮，莫说“介入”，连所指对象也没有的。画画，是视觉的事情，纸面上谈得再雄辩，也总有落空或辞穷的时候，最好

的办法，是到美术馆对着“名家”的“名画”指点论析，大家服气，不然，就地摊开彼此的画幅讲，尽量落到实处。再不然，只好坐下来自说自话，将自己也算作一名“考生”，演练一回吧。

三

“各种颜色都好看的”，我想这是画画用色的第一常识；第二项常识，是各种好看的颜色也可以弄到不好看、难看、以至于非常难看的。

那么，怎样才算“好看”？怎样才算“不好看”？这问题说来先不在于画画之中，而在画画之外。鲁迅并不穿红上衣绿裙子，可是街上五颜六色的方格子竖条子之类他都看在眼里。画画的人如果平时对这种色彩不留心，没意见，或者留心而不细心，有意见而不独到，下笔时再来计较色彩，已经被动、难堪了。画家并非画画时才是画家，他得随时随地无为而看地敏感于一切，观察一切。

那么，怎样去观察？怎样才能够敏感？这问题也不



塞尚 黑白静物(木架)

在于画画之内，而在画画之外。譬如鲁迅先生用的办法就是“比较”：敏于观察的眼睛自会比较，比较之下，眼睛自会判断好看不好看。不善打扮，可以比较那会打扮的；色彩画不好，就去比较那好画中的好色彩。越会比较，就越会观察，越观察，自然就越精于比较。服装广告、色彩理论，都比不上，也代替不了自己的眼睛、自己的比较。

观察、比较，难免各人偏爱，偏爱很好，但尽可能不带偏见，因为“各种颜色都好看的”。所以偏爱之外，艺术家，哪怕是艺术学生，从来就要有自己的主见，学艺术，也就是学那些实现自己偏爱、主见的种种办法。塞尚说，你必须得有你自己的观看事物的方式，有你自己的视觉经验。诸位考生找书看，请人教，是因为摸不到画画的门径，一时也不能确知有没有自己的“观看方式”，怎么办呢？相信自己的眼睛。凡高确信天空是柠檬黄色；委拉士开支在一切物象中看见灰调子，他们相信自己的眼睛，换句话说，相信感觉。感觉，其实谁都有的，

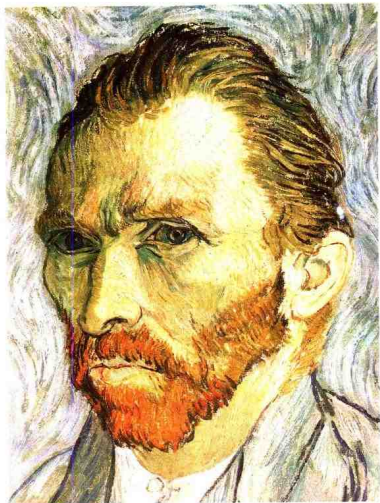
“艺术家”的意思，就是指感觉敏锐，以至那敏锐度富裕到过剩的那么一种人，所以要去画画。但初习画画的学生急于学招法，练技巧，只顾埋头画，一画，又给“素描大纲”、“色彩范本”之类唬呆了，吓傻了，忘了原本无为而看的本能、活泼生动的感觉，失去了天生对于感觉的自信和得意，满脑子素描色彩的教条，然后赴考，而且是高考！

高考难。画画也难。其实，最难的是相信自己的眼睛，葆蓄珍贵的感觉。“上帝啊，让我每天早晨醒来时象婴儿一样观看世界！”这就是大风景画家柯罗对自己说的话。

四

我曾向一位画友借自行车，他说，紫红色的那辆就是。待我开锁取车，发现那辆车是黑色。事后求证，他色盲。

色盲也是“感觉”。我那朋友就能凭“紫红色”找到他那辆黑车。画画时怎么办呢？我曾在西藏的一次风



梵高 自画像

景写生时忘了摘下墨镜，画完一看，所谓“色彩关系”大致没错，只是全篇倾向茶色，而茶色正是我偏爱的色调，平时画不纯正，一戴墨镜，无意得之。自然，墨镜并不能带给我现成的风格，此刻想起，只为来说说色彩的感觉。

感觉是无穷微妙的。鲁迅先生说紫裙不能配绿衣，不错，浓紫看去惨然，艳绿显得滞闷，但紫、绿是否绝对不能相配呢？还得看是怎样的紫，怎样的绿。马蒂斯钟情于紫绿；那是微茫清澈的淡紫，相谐于类似中国颜料中青、头绿的那么一种薄绿，如果调配得当，给皮肤白皙的人穿上，既恬淡又明艳，画在画上，会显得高贵、清雅。纯正的翠绿同紫罗兰用在丝绒织品上，浓郁厚重，两相陪衬，尤显得堂皇富丽，在文艺复兴或巴洛克的油画中，贵族人物就常穿着这样的华服。

红裙子配白上衣，红上衣配咖啡色裙，也不是不可以，须看怎样的红，怎样的咖啡色，怎样的白色；还须看这些颜色在什么质地的布料上，衣服的款式又是如

何，以及颜色在衣服上的面积、图案等等。反而公认的，但出于概念的色彩配置大可怀疑，譬如诗中所谓“万绿丛中一点红”，在文字或想象中也也许好“看”的吧，但真给你看见了，或画出来，反倒不一定好看，在具体而微妙的色彩效果没有通知眼睛，给予感觉之前，那至多只是“形容词”——绘画中最美的色彩，文字是无法形容的。

色彩妙不可言，但色彩的感觉却有神秘的规律。不同色彩必须小心搭配，也可以不必考虑搭配；不同颜料必须多多调抹，也可以不必调抹；不同的画种、画类、风格、样式会自行画家、观者提供不同的色彩感觉，揭示不同的设色规律。而感觉“舒服”的色彩总有它的规律；有违规律的色彩自然会不舒服。出奇制胜，一反常规的色彩运用也不少见，但那是大胆而敏锐的艺术家在常规之外发现更微妙、更隐秘的色彩规律，靠什么发现呢？还是靠感觉。

中国的木版年画除了白底铺垫，黑线镇压，此外全



是原色：敦煌洞中的满墙飞天，悉用土红、生绿、鲜黄、艳紫、猛漆黑不事调拌直接抹上去，感觉无不调和，为什么呢，因为不用一块灰色、杂色，各种原色不重叠，不覆盖，不掺杂，形成平面的色彩并列，每一色描绘一处局部或一个物象，于是红黄蓝绿通过各种形，互相克制，也彼此强调了。其实，挤在调色板上的颜色，不去动它，不去调抹，那些原色都好看的。

所有古画、原始画都用原色。古人用色彩没有不好看的。真所谓“人生识字糊涂始”，五彩是在欧洲人开始调抹之后，这才发生好看难看的问题——自然，绘画也因此发展。世界给我们的色彩感并非五颜六色，而是“灰色”的。好，将颜料调着调着，西方的油画就出现了所谓“灰调子”，色彩从此不但是好看的，而且显得“真实”了。

在哈尔斯·委拉士开支的画上，难见一处可指可说的原色，通篇灰暗，但一进展室就能先夺取观者的目光，而且灰色调灰得响亮，绝不微弱混浊（16、17世

纪欧洲画家的调色板上通常只排列五、六种原色，哈尔斯甚至说画家贫穷大有好处，买不起颜料，就自会懂得如何运用有限的颜色调制出各种色彩），为什么呢，因为他们用丰富的素描秩序和明暗层次来安排色彩，而“彩色”又必须服从“真实”。我曾临摹哈尔斯的画，怎么调抹，也难调制出那份沉着的灰色，终于有点接近了，却又太灰，总不如三百年前的他的原作那般响亮，这好比画中国水墨画，同是用水用墨，那总体的灰调子可以画得非常浮躁，也可以画得一派纯净。此中有技巧，见造语，但技巧、造语再高，还得听从感觉，在画画时，感觉就是判断——甚至连工具、媒材都有“感觉”。善画灰调子的画家，调色板并不脏的；水墨画的高手，你看他蘸笔的水罐，一幅画完，那水只带些微墨丝，还清澈得很呢。

在本世纪，西方人终于厌倦了描述“真实”。画家的心思又回到所谓绘画自身的规律，从媒材的性能、原理之中探寻更精微更有趣的感觉。灰色仍然被眷



图10 伊夫·克莱因(局部)

顾,但原色、纯色的运用出现全新的境界。美国“大色域”抽象画巨制,仅着一色,或红或蓝,当一种纯原色被放大到几米见方,甚至几十米大,迎面凝视,整个视觉经验遂为单一色彩的巨大面积所占据,所统摄,感官的功能也随之扩增、变异,神秘地作用于精神。而蒙德里安布列原色的画面,尺幅极小,却耐久读,每一原色条块不容增减谦让,不得加深减淡,那些红黄蓝绿的颜料既经分布,相对成局,使你对所有“颜料”重新有所认识:那是“色彩”?你我都能买到这些原装颜料;那是“素描”?画中根本没有所谓素描的“形”;那是“创作”?红黄蓝绿只是颜料厂的产品。那是怎么回事?是蒙德里安利用我们的感觉而布列色彩,还是他利用了色彩而唤醒我们的感觉?也许两者皆然——所谓画家,就是唤醒潜在的感觉,探寻观看规律的人。

五

然而仅就“感觉”而言,一幅画上的色彩也很难与“素描”、“构图”、“创意”等因素分开来看,动手

画画,则蘸满颜料的笔往纸上布二抹,又哪里仅仅是在画“色彩”。

抽象画,或“大色域”绘画只见“色彩”。当公众询问道:“这样的画传达什么意义?什么内容?”画家说:色彩就是“意义”,色彩就是“内容”——在抽象画中,色彩即作为“创意”,作为画家的选择和方案:取哪种颜色?如果是蓝,哪种蓝?蓝到什么程度?(60年代法国艺术家伊夫·克莱因著名的蓝色系列,介于藏青、群青,无以名之,后来遂定名为“克莱因蓝”)接着,色彩又作为“构图”;如果涂满画布,取多大尺寸?何种形状?如果用两三种以上的色彩,则各色均等,还是不均等?是色块分开,还是相互参插?分开、参插又取何种局势(美国画家罗斯柯、路易斯的大画就以不同色彩的块状和条状营造构图)?再接着,色彩开始作为“素描”;凡是素描所涉及的诸般原理,在以色彩为诉求的抽象绘画中也都得有所交代落实;色彩也有“形”、“线”、“面积”、“体块”(一如素描常有色彩



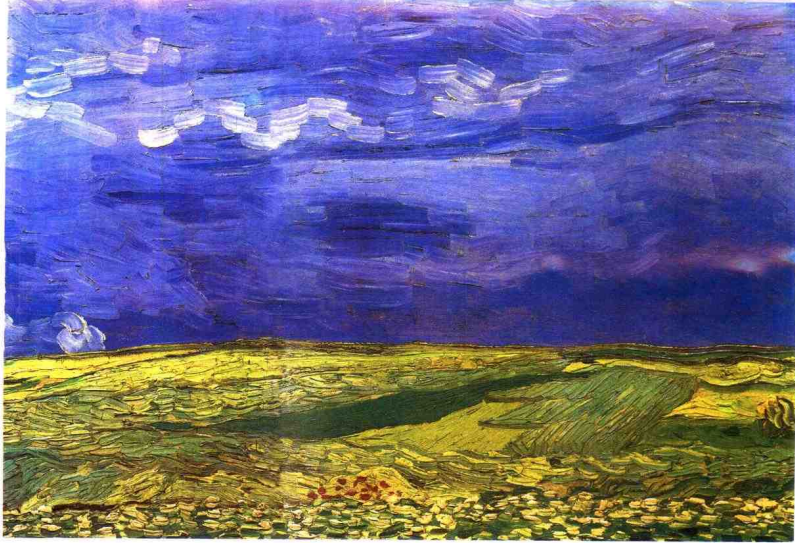
梵高 暴风雨前的天空和麦田

的词汇如“调子”、“色感”来形容,来要求);色彩也得讲明暗、厚薄、强弱、进退、虚实、节奏、比例、结构,否则色彩的意图和表现力将难以实现,失去控制。抽象画色彩运用得成功,高明,正如好素描的境界:不可增减,难以更动。譬如德·库宁和高尔基的画看去似乎什么颜色都往上涂,但如果试着去掉其中一块色彩,全画的均衡、张力、强度、密度就会受损,因为色彩在画中成了唯一的角色,必须承担构成一幅画的全部元素。介于抽象、极简之间的画家罗伯特·莱曼的大画,色彩的筹码只剩白色,那片白色的丰富感就得用色的厚薄、不同的涂法、笔触的变化、画布的粗细以及每幅画不同白色的微妙区别来实现的,而这微妙的区别可调出几十上百种白色,以至于你很难说那是“白”色。

当画艺趋于“自由”境界时,色彩和素描的运用都是不自由的,换句话说,以严格的不自由获得自由,唯其如此,色彩和素描才能进入真正的“规律”(或者可以称之为“自律”、“自为”)。我们惊叹凡高、毕加

索、马蒂斯、鲁奥、柯克式加等名师无所不为的色彩,但不论他们的用色何等疯狂、率性、愤世骇俗,我们只是看到他们画中已经画出的色彩,在画布之外,他们阻止、放弃了许多多色彩;在一幅画中,他们仅允许一组色彩的方案,遵从一套色彩的纪律,任何色彩的取舍均听命于此。正如精于服饰的人,他们非常懂得这套用法可以或不可以,那组色彩舒服或不舒服——当画画而知道哪种色彩在哪幅画上不适宜、不能用时,我们同色彩大概就算交上朋友了。

至于传统写实绘画,色彩和素描的关系更是难分难解,互为表里,互为因果,感觉、思路仅仅落在色彩上,至多画出一片色彩,并不能成就一幅完整的画。无形的色,无色的形,是要到“现代”绘画通盘改变了色与形的概念,这才成立。传统写实的色彩观则好比将色彩作皮肉,在依附着作为骨干的形体结构,即所谓“素描”之上。要而言之,漫长的古典绘画以素描关系带动并呈现色彩;印象派以后,始以色彩关系带动



并呈现素描。但二者的色彩观都是“状物”的，这“物”，就是人与自然，传统绘画的内容和技法都离不开人与自然的描绘，纯粹的色彩观在传统绘画中是不存在的。

举例说，在古典绘画中，画一块白布的程序是确定那布是哪种白，然后以那白色的浓淡作为素描层次，画出布的转折明暗；印象派以后的画法，则那块白布必须对比着周围环境的色彩，向光背阴的冷暖，而酌情调入各种颜色，以至最后那白布本身或许并不呈现为“白”，而可能偏紫，偏黄，置于画面其它色彩中，“看起来”就显得是“白色”——但同前述罗伯特·莱曼的白色不同，这白必须同画中其它物体一样有准确可指的形状，这才有效。用印象派以后的色彩术语说，这“白”是否白并不重要，重要的是将这块“代表”白布的色彩置于“空间”、“空气”之中，使之呈现准确的色彩“关系”。

但印象派的“色彩关系”依然严格地、并正是为

了比古典画法更准确地呈现“素描关系”。在印象派画家看来，给地平线画上蔚蓝色比在素描上向空间推远作文章更接近“自然”，更“科学”。暖色皮肤暗部加上青紫色的反光，更接近“真实”，更“象”肉眼看见的效果。但后人谈论印象派往往仅及色彩上的贡献，乃是误会与偏见。退远了看，印象派画家早就被认为是真正的“写实主义”者。色彩上的革命性成就和传奇，使我们忽略了他们非凡的素描造诣：马奈的重要性不必说了，德加的造型功夫甚至超越了前后几代人，并直接影响到摄影的观看方式。巴齐依、雷诺阿、莫内的早期作品都具有素描上莫大的难度。我们只要看所有印象派画作去除色彩印成黑白的图片，即显示秩序严整、关系准确的素描效果。美国、俄国、东欧、中欧加上日本，均在19世纪末期涌现大规模的仿印象派潮流，纯就色彩论，多有贡献，但整体水平无一接近法国印象派的基准。一者固然由于不是原创，二者是后人的仿效难以象印象派诸将那样直接地、自然而然

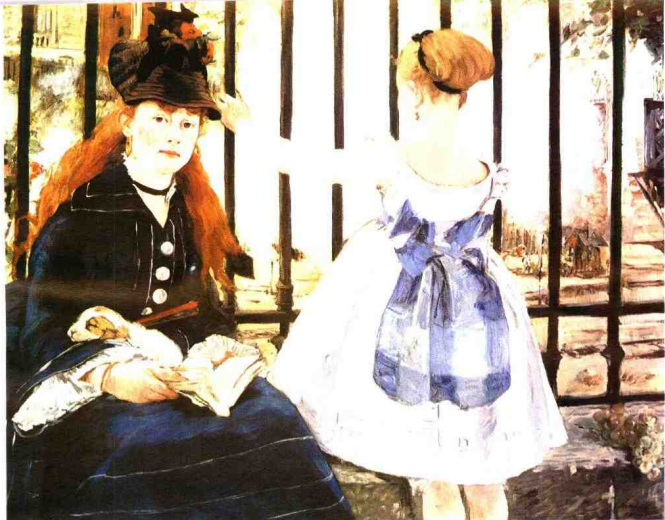


图 15-10

地脱胎而受惠于法国 18、19 世纪整个绘画的丰厚资源,这资源,就包括从蒲桑、安格尔、德拉克罗瓦、库尔贝等匠师的造型遗产。即便素描在印象派画家的“宗旨”中可能是第二位的,传统已经赋予他们近乎先天的素描造型的“母语”,这道理,就好比中国元明清代的山水画家天然地不必太过分心于书法造詣那样。

后印象派在素描上的贡献甚至尤有过之。我们会想到凡高的色彩对日后野兽派、表现派的影响(而凡高的素描何等卓越),但野兽派主将马蒂斯就宣称:“我们都从塞尚那里来”。塞尚的要旨并非色彩(论色彩的“美感”,他不及莫内等辈),而是色彩的量感,是在经营画面结构中使色彩具有和素描同等的分量,同样的功能。塞尚的结构意识全般改变了传统素描和色彩的原则,并导引了立体派绘画的诞生,而立体派最重要的作品几乎放弃“彩色”,仅用单色,即便用色,也不再“随类赋彩”,从此,色彩重又回到表徵、符号和设计的功能,色彩、素描自文艺复兴以来的分际被

取消,并各自被赋予新的可能性。在此后的现代主义绘画中,用色彩表达素描关系,以素描表达色彩效果,“物象”、“形”逐步变异、退出、消失,素描色彩不再表述物象,而进入自在自在的所谓“纯绘画”。

在写实绘画中,色彩、素描是一体的两面;在抽象绘画中,色彩自行具备了素描的性格。色彩在画面上从来不是单一的角色。当初习者被分别告知色彩或素描这两道“习题”时,过于“认真”、“专门”的研习会使学生在色彩或素描这两端畸形发展而渐渐迷失。不是常见“素描基础”很“扎实”,或“色彩”画得很“漂亮”的学生么?但路不会走得长久。一幅画不会只给画家一项要求。自然,学生的天分、才智往往各有所长,各有所短,色彩格外敏感的学生,其实就该多花点功夫研习素描,反之亦然——我们学素描、学色彩,最后是为了“艺术”,诸位考生将来是想当“素描专家”、“色彩高手”,还是真正的艺术家?

六



德拉克·三个女人

说了半天，调色板上的颜料到底怎样抹到画纸画布上才能对头、象样？考生备考，最盼望知道实用管用的招法。然而招法是手上的事，纸面上的文字解决不了问题，还会把问题弄复杂，反而不管用。管用的办法，先得简单、直接、具体。

古时候没有美术学院（但有很多作坊），也没有色彩理论（但有很多办法），徒弟每天眼瞧着师傅怎样调弄各种颜料，并作下手，连怎样制做颜料也得学会，不久，就能自己动手画，不是画所谓“习作”，而是画师傅画的大壁画或正式订件上那些次要的部分。聪明心细又大胆的学徒，渐渐有了经验，师傅就会放手让他干——就这样徒弟日后变为师傅，一代代传下来，其中遇到天才，放胆摸出一些新办法新规矩，再往下传。我们看文艺复兴时期或敦煌洞中的壁画，或有手艺高下的差别，但实在不容易找到颜色画得一塌糊涂的例子，那就是古代师徒制的好处。什么好处呢，就是非常的具体，直接，不含糊，不落空，就象大人教我们淘完了米放多少水，看菜色绿到什么份上

就关火一样，不然饭焦菜糊，没法吃的
一句话：要靠实践。

在现代的学院中，真正奏效的教学还是在师生之间的实践关系。学院的好处，应该是提供更多元、更多样的师徒组合——就连同学之间也能教，也在学；学院的好处，或许就是让你遇到不同的好老师，也遇到在学院外无缘遇到的好同学。

就说色彩吧，我初习油画时就听说“冷调子”、“暖调子”、“余色”、“补色”、“条件色”、“固有色”等等等专门词汇——至今仍旧对这类词汇一知半解，下笔画时，更是一秒钟也不曾想过这些道理。我有幸遇到中学里的一位美术老师，跟着他到处去画毛主席像，“诨！中山装的青灰色里，要加一点点黑色，这才沉着；衣服、钮扣的阴影要掺点赭石、紫红或中绿，这才透气；皮肤的高光不能全用白色，加点黄，加点红，如果还是太跳，还可以调进一点群青色。”他试给我看，后来，就让我动手，以至画脸。我虽然没有活在古代，但



马彦斯·静物·茄子(局部)

由此知道怎样的叫作“师徒”教学，以我一笔一笔画下来的体验，晓得书本上的道理常不管用。我的中学老师——我终生感激他——还有后来我遇到的许多知名的、不知名的老师，平辈的，以至小我很多的画友同行所教会我，影响我的好处（当然包括色彩的技巧、品味），都远远多于书上那些道理。当我进了美院“研究班”，我仍然得到“师徒”教学的点拨之妙：“你看这块灰布的颜色，”老师说，“调出它的说不出的这么一种颜色，色彩就出来了！”

是的，许多好看的色彩是“说不出来”的，唯其说不出来，所以具体。至于“加一点点”这样那样的颜色，其实很简单，略一调弄，往往立见效果，并不高深，诸位考生既能画到赴考的程度，说不定早已学会好几手了。但其实又很简单，从难处说，这“一点点”的加加减减，可以毁了一幅画，也可以成全一幅画、一套画路，以至一种风格。从好处说，当初师长的点拨，我受用到现在，别无秘诀，能够用到熟练，用到支应更多的色彩变化、

画面要求，那是一靠多观察，多比较，前面已经说过了，二是凭籍日久天长攒起来的经验。经验，却是再怎样的严师名师也无法私相传授的，因为办法只有一条，而且是老生常谈，那就是多画。

那么，色彩理论有没有用处呢，大概有的。但理论的发生，常在实践之后，印象派的种种色彩道理，是在他们老了、死了以后别人分析、总结、演绎出来的；现代艺术的许多理论，倒仿佛是先于实践，再去试验的，但那是一种“怀疑的理论”，是对前人的成果不满足，不耐烦，自己又有了新的感觉、新的意图，这才有所思，有所论，接着有所为，等到后人根据诸如抽象画之类总结出肯定、完满的理论，抽象画差不多已经走到尽头，又被人作为怀疑的根据，去找寻新的“理论”了。如此说来，假若当初印象派也有理论，该必同样是对前人的色彩不满足，不耐烦的缘故。心虚而好学的考生如果实在敬畏理论，仰赖理论，以为那是药方子，指南针，那就不妨看看，果然有用，自然再好没有。要我招供，实话实说：专门的色彩理论



马蒂斯 女人与金鱼

首都师范大学图书馆



21571038

书我连半册也没读完过，那读了的半册，是“文革”时跟人抄来的颜文梁的色彩语录，谈得很具体，但事隔三十年，只记得他说各种白纸、白布、白墙的白都不一样的，又说再好看的布料衣服，在布店里是看不真切的，最保险是拿回家同自己其他衣料配配看再决定云云。那时，全中国的男女差不多只有蓝衣服穿，“好看”的衣服在哪儿呢

——此刻想来，颜老先生聊起色彩，同鲁迅先生一样。

以上空谈，了无新意。临末补一句自以为切实管用的话：当诸位考生昂然走进考场时，假如您当真热爱画画，有志艺术，请谨记两件事：忘记色彩，忘记高考。

1997年10月 纽约