

# 色彩写生教学解惑

高宗英 著

中国文联出版社



## · 自 述 ·

1932年11月生于北京。

1949年9月毕业于华北大学第三部美术科。

1951年毕业于中央美院“美术干部训练班”。

1951年2月赴朝鲜，任中国人民志愿军政治部美术创作员及美术编辑。

1957年回国，就读于中央美院油画系本科。

1961年7月毕业留校，先后在油画系和壁画系任教，从助教直至为教授。

1992年离休。

人的一生都会在不同的机遇中度过。由于从小酷爱绘画，北京解放后又有机会遇到华北大学招生，从此决定了我一生的美术之路。

如果不是在华大学习期间，被老师认为有培养前途，则不会在学习结业后被选送到中央美院再学习。

如果不是在“美干班”毕业分配工作时正赶上中国人民志愿军总部到学校调人，则不会有到军队中工作和锻炼的好机会。如果不是努力工作，则不会立功受奖。

如果不是去朝鲜之前，徐悲鸿院长许诺战争结束后要回学校继续上学，就不会有再回中央美院深造的机会。

我本想毕业后回到部队搞油画创作，但学校决定留校任教，只好服从分配安下心来，努力当好人梯。

1985年后两次患上急性心肌梗塞，心脏出现巨大室壁瘤，在生命危机之时，我向医生承诺过，如果“搭桥”手术成功，我一定要写几本书，把我学习心得奉献社会，回报社会。于是，我有了十三本书的问世。

2004年，由于我的“搭桥”又被堵塞不通，症状复发，抢救四次，在生命又一次垂危之际，我又冒险作了第二次“搭桥”手术。这本书是我手术成功后所写的第十四本书。这本书浓缩了我一生从事色彩教学的心得，也有我的肺腑之言，如有错误和不妥之处，诚望得到批评和指正。

人生之路谁能预测？但在任何时候都应以积极态度抓住各种机遇，努力做好力所能及之事。





# 目 录

序 篇 .....	6
障碍篇 .....	7
抄对象害死人	
什么是条件色	
打破固有色观念	
凭感觉画行吗	
关于苏派	
写生篇 .....	10
什么是色彩关系	
差别篇 .....	13
黑白灰关系	
冷暖关系	
强弱关系	
色彩间的不同倾向	
补色关系	
空间关系	
差别与节奏	
统一篇 .....	27
光与色的统一	
光效应的统一	
亮面与暗面的统一	
不同色彩组合的统一	
色彩在呼应中的统一	
小结	
知必行	
循序篇 .....	35
写生基本功最重要	
如何画关系	
必须学会画小稿	
练功要循序渐进	
正确的关系，个性的色彩	
关于彩色照片	
深入篇 .....	42
形与色的深入	
光与色的革命	
深入与眼力	
提高眼力要临摹	
做过色标吗	
不要怕失败	
表现篇 .....	51
中国的传统	
成功之路	
个性与激情	
深入与表现	
客观与主观	
艺术的人民性	
附 图 .....	63

## 序 篇

色彩和素描一样，是美术教学中两大基础课程之一。学习色彩是以写生为切入点，一直被视为重要的绘画基本功。

许多不同形式的画种，都要学习色彩写生。做学生时我给老师提问题，毕业留校后变成学生给我提问题了。这些问题归纳起来大多数与如何画好色彩写生有关。

有人把画不好色彩写生归咎于自己没有色彩天分，认为没有认知色彩的细胞，这种认识显然不对。除了“色盲”与“色弱”这两种有先天生理缺陷的人之外，任何人都不存在辨别色彩的视力障碍。

找出画不好的原因才是重要的。我看其中的问题有四：一、不知如何才能画好；二、不会正确地观察对象；三、不会主动用色彩表现对象；四、学习是否认真、努力、刻苦钻研，玉不琢是不成器的。

老师无不强调色彩感觉的重要，画色彩感觉不好确实是大问题，但是感觉好从何而来？天生的吗？

不是，色彩感觉是后天训练出来的，要通过在写生过程中，经过对色彩感性与理性认识的转化，再经过写生实践中的反复深入认识，才能逐步得到。

“训练”二字中的“训”是讲知，而“练”是讲行。在基本功训练中，知而不行则罔，行而不知则殆。只有知行并举，以行为主，经过长期的刻苦训练，方可知色彩之道，得写生之法。

当然，画不好还有许多不正确的看法与方法，还有来自各个方面的一些误导。

有关学与用、知与行、感性与理性认识的关系，整体与局部的关系，学习方法与艺术表现方法方面的一些问题，我已在《素描之道》一书中，作了较为详尽的阐述，本书就不再重复。

本书也不涉及有关色彩的形成原理和颜料的化学合成等科技性问题。

我只想把我多年来在色彩写生中的学习实践、色彩教学实践中的一些亲身体会和较为成功的经验，整理成文，希望能帮助色彩写生中遇到困难的读者，解除困惑，提高能力。

只有练好扎实的素描与色彩的基本功，才会有成功的可能，基础打不好、打不牢，从长远看会失去成功的机会和可能。

## 障碍篇

不少人往往由于非专业的坏习惯，由于许多错误认识的误区，形成了画不好色彩写生的障碍。

### 抄对象害死人

经常会听到有人这样说：“这画儿画得真好！真细！和真的一模一样！”有了彩色照片以后，又有了新的议论：“这画儿画得和彩色照片一样，真棒！”

这些看法对学习绘画的人来说，应该是简单而幼稚的，久而久之听得多了，也会感觉还是画得细、画得真，画的和对象一模一样，才会受欢迎。于是在写生时，两眼就只盯着对象中的每一个小局部，每一个小变化，每一块具体的颜色，在调色盘上调来调去，在画面上改来改去、画来画去，结果和对象还是不一样，苦恼之下问老师，老师也回答得不正确，说什么“这很简单，你把调好的颜色放到对象旁边去比一比，不就知道了颜色调得是否正确了吗”？这是地道的错误。

也有人认为：“既然是画写生，就应该和对象一模一样，否则画写生作什么？”于是非常认真地照抄对象的每个细部，力求准确。

在色彩写生中“抄对象”和在画素描时“抄对象”是同病相怜的一对难兄难弟，如果画素描是抄，那么画色彩写生时也必然会抄，这是毫无疑问的。

一定要明确：画写生是画“色彩关系”，是要正确地把对象中的色彩关系，反映在自己的画面之上，绝不是简单地、孤立地抄袭与摹仿对象的每个细节中的颜色。

“抄”必然是画什么地方就看什么地方，看什么地方就抄什么地方。

抄对象是“单打一”，是“一点论”。而画关系则要求“多点观察”、“多点比较”，是从整体上观察的方法。这是两种截然不同观察所画对象的方法。

既是画各种关系，必然要比较，要比较就必须多点，有了多方面的比较才能找到色彩各式各样的具体变化。不进行这种多点比较必然陷入“单打一”的局部抄袭之中，“一点论”的结果必然会在写生时失去分辨色彩各种变化的能力。

抄对象的根源是不了解色彩是存在于“相对性”之中，又存在于一定的光源下形成色彩的“统一性”之中。色彩是在相比较中看出变化，在相依存中统一于一体的。

抄对象是“单打一”，是“一点论”。

画关系要“多点观察”、“多点比较”。

画写生是画色彩相关性之下的“条件色”，不是孤立地照抄对象中的“固有色”。

## 什么是条件色

色彩依光而可视，没有光什么颜色也看不到，各种不同的光源色就是色彩变化的主要条件。

在对象中，各种不同物体的颜色不是孤立的，它们存在于同一光源之下，统一于其中，这是第一个条件。它们之间又相互依存，你深我才会浅，我冷你才能暖，彼此相互依存，这是第二个条件。由此可见，写生时对象中的颜色不是固定不变的，它们是随着光源色的不同，颜色之间的关系不同，随时都会产生各种预想不到的变化，只要条件一变，颜色就会跟着变。

一个物体的颜色，在不同时间、不同地点、不同的光源色，在室内还是在室外、在阳光下还是在阴影中……色彩都会因不同的条件，产生极为明显的差别。我们看到的颜色都是在你可视瞬间的条件下的“条件色”。

在写生中，要想画得和对象一模一样的“准确”的想法是不可能做到的，只能要求把色彩的各种关系画得“正确”。

把色彩关系画正确，就是你画在画面上的色彩要符合对象中的关系，是要求关系对，而不是要求在画面上的每一块颜色都要和对象一模一样。

还要知道，每个人对色彩的感受和反应是各不相同的，对如何用色彩表现对象的具体想法也各不相同。因此大家同画一个对象时，每个人画出的色彩和表达方式决不会一样。这是很自然的，你感觉颜色冷的，我可能会感觉颜色暖，没有统一的标准，老师也不可能要求学生都按照个人的色彩感觉去画。由此可见，哪里会有和对象一模一样的准确的统一标准呢？

## 打破固有色观念

有的老师在画人像写生时对学生说：“一定要画得像黄种人。”也有的老师指责学生为什么画得颜色和对象不一样。

黄皮肤颜色的标准和配方是什么？

其实，黄种人的皮肤差异很大：有的人白得像白种人，有的白种人晒得反而像黄种人，有的人常年在阳光下工作，皮肤晒成了深棕色近似于黑种人，有的人长期在室内工作又是一种不同……各种皮肤颜色不同的人，在处于不同的光源条件之下时，他们的肤色又会发生新的变化。谁能制定出黄种人皮肤的固有色标准的“配方”？

只有用条件色的观念观察对象的色彩，才是符合色彩写生客观规律的。

固有色观念强的人，写生时往往先入为主，只凭主观的“想当然”，不管条件有何改变，不管是什么光源，会一律把天空画成蓝色，把树画成一样的绿色，观察对他来说毫无必要。因为他闭着眼睛就已经知道天蓝、草绿、花红。固有色观念强的人是不懂光对色的影响的，也不懂得色彩变化的不可预测性。

画色彩没有和对象一模一样准确的统一标准。

只有用条件色的观念观察对象的色彩，才是符合色彩写生客观规律的。



凭感觉画色彩写生是对的。不过，没有理性指导，感性是不会提高的。

写生过程是对色彩各种关系的观察与比较的训练过程。

不能孤立谈感觉，感觉必须经过理性深化的反复。

在这种观念指导下，他会问老师：脸应该用什么颜色调，水用什么颜色画等等，认为画什么都会有固定的秘方，可以用一辈子。

错误的色彩写生观念要重新认识和审视，作为一种错误的坏习惯，一定要下狠心戒除，否则后患无穷。

### 凭感觉画行吗

有人说：画色彩没有那么多好讲的，凭感觉画就行了。

也经常听到这样一句话：画素描靠理性，画色彩靠感性。

凭感觉画色彩是对的，凭理性不但色彩画不好，就是素描也是画不好的。不管是从理性上或实际上讲，感性始终是第一性的。从绘画角度讲，理性认识仅仅是为了提高感觉能力服务的，它是感性的义务劳动者，不过这也从另一个角度告诉我们，没有理性指导，感性是不会提高的。

老师们所说的“感觉”一般都是指经过长期写生训练，又经过长期的理性认识的不断深化之后的“感觉”，而非“直觉”。直觉都是初级印象，不是真正意义上的感觉，初级印象既不具体又不可靠。

绘画不同于其他事物，它要求对形的、对色的认识都要非常具体非常深刻，靠第一印象无法确定色彩关系各种变化的程度，既无法具体去调色，也无法落笔于画面。

老师的责任应该在写生中，讲清如何正确观察色彩，如何具体去比较，不断启发与提高学生对色彩关系的规律性认识。

写生色彩不是没有什么可讲的，它经过西方几百年的研究与实践，是一门专业性、学术性很强的学问。色彩的理性认识提高了，才会进而转化为感性，转化为学生的自觉行动。学习了色彩的各种知识，了解了条件色的各种理论，才能在写生中把对色彩的第一印象的直觉，一级高一级地从感性和理性的不断反复与实践中，把色彩感觉逐步上升为感知、感受、感悟到感应的各种不同阶段的不同能力。

写生过程是对色彩各种关系的观察与比较的训练过程，感觉越深化，对色彩的辨别能力就越具体、越深刻、越敏锐。作为打基础的写生实践，是不能脱离对理性思维指导的。

当然，理论不能脱离写生实践，否则理论就会变成对提高写生能力毫无用处的空头理论。空头理论是没有经过实践检验和证明的，这种理论不可能对色彩有正确的解析，它最多也只能是一知半解。只有你画好了，才算真正理解了，真正理解了也才可能画好，这就要求在学习中做到实践与理论、感性与理性紧密结合起来进行，只画不理解就会停滞不前。

感觉非常重要，但不能孤立谈感觉，感觉必须经过理性深化的反复，任何时候实践和感性又都是首位的、决定性的，不努力实践，一切都是空谈！

### 关于苏派

长期以来，“苏派”这个多少带有贬义之词流行于美术界。

实事求是地看，从历史发展角度审视，用科学态度客观地辨别，从前苏联的绘画艺术主张，美术教学理论与实践，从他们大量的美术作品中不难看出俄罗斯（前苏联）的绘画传统与欧洲绘画是同宗同族的，只是每个国家和民族各有其特点而已。

前苏联的美术教育完全继承了俄罗斯几百年来的传统，这些传统和其他欧洲国家是一脉相承的。

在美术教育方面，他们系统的教学体系与教学思想比欧洲其他国家更具有科学性和系统性。这也是为什么我们过去和现在都派了大量留学生到前苏联和俄罗斯的美术学院学习或进修的根本原因。

不可否认，这些留学生回国后，对我们国家的美术教育事业发挥了中坚作用，他们使20世纪我国处于初始阶段的美术教育很快地形成了系统而条理的教学体系。在素描与色彩的基础教学中提高了教学水平，培养出一大批人才。

借评价前苏联绘画，贬低“苏派”在学术方面的声誉是不客观的，也不利于更好地系统汲取他们的教学理念，不利于全面学习欧洲的传统绘画知识。

贬低“苏派”在学术方面的声誉是不客观、不实事求是的。

## 写生篇

大自然是艺术家取之不尽、用之不竭的唯一源泉，古今中外的画家无不从师造化为始，归造化为终。

中国写生绘画的传统是以线条和笔墨为主、以色彩为辅的，在重彩绘画中则是以固有色方法为宗，它一代又一代传承着中国绘画的文明，成为世界文明中的一朵奇葩。

公元五百年前，谢赫在总结中国画的“方法”中，就提出“随类赋彩”的有关色彩学说，它是排除光对色彩影响的一种固有色的理论与实践，又是以艺术表现为前提的色彩观。

“随类赋彩”之说，完全排除写生色彩中的“写实性”与“写真性”，它是中国艺术传统中历来就主张的以表现对象为中心，是主张“似与不似之间”的又可以自由选择的“不似之，似是之”的最高层次的色彩表现观。

西方绘画历来以写实为前提，形、光、色为一体。不过对色彩的独立性研究还是从写生走出画室以后开始的。此前，油画基本是在室内完成的，风景写生极少，在色彩方面采用的近似“随类赋彩”的方法，是在完美的带有明暗关系的素描底子上，染以透明的油色完成，这就是西方流传了几个世纪的用多次性办法完成的“透明画法”。

法国的巴比松画派的画家们，离开了画室走向室外开始表现大自然。透明画法复杂的制作程序，以及它的工具材料与技

大自然是艺术家取之不尽、用之不竭的唯一源泉，古今中外的画家无不从师造化为始，归造化为终。

“随类赋彩”之说，是主张“似与不似之间”的又可以自由选择的“不似之，似是之”的最高层次的色彩表现观。

形与色在写生中同步完成的一次性技法出现后，继而引入了室内的色彩写生，使得色彩表现成为一个必须独立研究的新课题。

没有对色彩表现力的追求，就没有各流派的产生与繁荣。没有从室内到室外写生的尝试性转移，就没有今日条件色理论与实践的巨大发展。

法，无法适应室外写生的需要，室外明亮多变的色彩促成了画家们作画时形与色“一次性”同步完成的写生技法之转变。从而结束了延用了几百年的色彩完全依附于素描而不能独立存在的历史。

形与色在写生中同步完成的一次性技法出现后，继而引入了室内的色彩写生，使得色彩表现成为一个必须独立研究的新课题。

19世纪末，欧洲“印象主义”的出现，完善了“形与色”相结合的方法，进而走向“光与色”相结合之路，使色彩写生中的色彩更为接近自然条件，它打开了色彩之窗，进入了色彩在写生中更为独立、更加具有表现力的新阶段。

这些成果的取得，都是以师造化为前提，它离不开写生中形与色和光与色的深入观察与实践。

对色彩的新理解与新发现，对色彩表现力认识的不断增强，在欧洲促进了画家们在色彩表现上的个性化发展与对形和色个性化的夸张，促进了光与色、形与色不断向多样化和纯化的演变。

东方艺术对西方艺术影响的不断扩大，使绘画色彩进入了新的表现领域，色彩向单纯化方向的发展，是西方科学性的条件色与中国画强调表现上的“似与不似”理念，以及平面化的固有色表现形式互相渗透，是中西方两种色彩观相融合的结果。它甚至演变为可以摆脱形的束缚而独立存在的新型绘画方式，这就是“野兽派”产生的历史条件。

回顾东西方色彩写生的发展历程，各种流派的发展史，回顾诸大师们走过的足迹，不难看出对色彩的发展与认识，皆源于写生和各种不同艺术表现观的融合。画家们在掌握了写生的各种能力后，或求以形为主，或求形色兼得，或求光色变换，或求色彩的独立展示……每个画家都力求在色彩写生中不断创造出新的画风与形式。

没有对色彩表现力的追求，就没有各流派的产生与繁荣。没有从室内到室外写生的尝试性转移，就没有今日条件色理论与实践的巨大发展。

在20世纪30年代，我国只有少数留学生到欧洲学习油画，徐悲鸿、吴作人等先生虽然在色彩写生能力方面取得了惊人成绩，但由于时间短促，未能系统地研究西方百年来在色彩教学方面的经验。

1955年，我国聘请了前苏联油画家马克西莫夫教授，在中央美院主办了“油画训练班”。在此后又先后选派了多批有为青年到国外留学或进修。几十年来走出去请进来，使我国在油画写生与色彩教学上取得了飞速发展。

以油画写生为主要表现手段的色彩写生，在国外已经经营了几百年，可谓博大精深。他们成功的法宝就是非常重视写生，不断地研究与传承，实践中注意色彩写生规律性成果总结。不但有一大批油画家，还有一大批并不出名却甘当人梯的美术教育

家。

在俄罗斯，特别重视学生基本功训练，且有一套行之有效的教学体系，还有活跃在教育第一线的富有多年教学经验的老教育家。

为了提高我们的色彩教学水平，深入探讨国外在色彩教学中的成功经验是当前非常重要的任务。

### 什么是色彩关系

在条件色范畴里，色依光而可视，依相关性而存在，依光源而统一。

什么是相关性？

色彩在人的视觉中，它们多元的存在不是孤立地独立的，而是彼此相依相关不可分割的，是共存于一个整体大环境之中。没有冷就没有暖，没有强就没有弱，写生时首先要找出它们的在相关中的差别，谁冷谁暖，冷多少暖多少……如果不认识这种相关性，就会孤立地去观察各个独立的颜色，而不是通过彼此间的比较找出各自的区别，就会犯再认识上的“单一性”错误。

色彩中的相关性只是色彩关系中的一个方面，另一个方面是各种颜色同处于一种光源之下，产生统一的关系，光源的统一形成了特有的“色调”。各种不同的颜色放在一起时，它们之间会产生彼此相呼应相反射所形成的浑然一体的关系。在写生中由于取景的不同，各种不同的物体的颜色就形成各种不同的色彩组合，又会产生视觉上的特殊“调性”的统一关系。

只有在写生中认识到各种颜色相关性所产生的差别关系，又认识到不同颜色放在一起时的统一关系，才能通过对写生对象认真地观察与比较，找到对象中色彩关系变化的多元性、复杂性、多变性，才可能全方位地找到色彩的变化，并反映到自己画面中。

总体来看：

只有通过比较，才能找到对象中各种颜色间的不同差别。比较是观察对象的第一要素，没有比较就没有变化的一切。

只有弄清对象所处的光源，才能在各种颜色的不同差别中找到它们的统一一点。

只有在观察中注意色彩间的彼此呼应关系和不同的色彩组合关系，才会在统一的光源下发现对象中更为具体的调性。

色彩关系的规律，就在于色彩的“对立统一性”，色彩之间在依存中有差别，这是它的对立的一面，在差别的对立中又有统一，二者在统一中相并存。

只有从以上几个方面全面认识色彩变化的由来，才能在写生中正确而全面地去观察千变万化中的色彩诸关系，才能使色彩中的关系正确地反映在画面上成为可能。

色彩关系的问题为什么那么重要，为什么要不厌其烦地讲，是因为它并不是一讲就懂、一画便知的。长期的教学实践告诉

为了提高我们的色彩教学水平，深入探讨国外在色彩教学中的成功经验是当前非常重要的任务。

只有从以上几个方面全面认识色彩变化的由来，才能在写生中正确而全面地去观察千变万化中的色彩诸关系，才能使色彩中的关系正确地反映在画面上成为可能。

在写生时忽略了对色彩关系的正确观察，是要失败的。

“黑白灰”是指颜色中三大不同的“明度”层次。

构图分为三大类，形的构图、黑白灰构图和色彩构图。

“接近自然易，超越自然难。”

我，要弄清这个关系问题，必须要经历一个“由浅入深”、“从易到难”的较为艰苦的认识与实践过程。知道不等于得“道”，知法不等于得“法”，只有当你画好色彩关系了，才会真正认识到色彩关系的极端重要性。

## 差别篇

色彩的观察问题不只是对于初学者，就是成熟的画家，在写生时忽略了对色彩关系的正确观察，写生同样是要失败的。

对色彩关系的认识要非常具体，不可一知半解。在色彩的相关性中，究竟有哪些差别，如何分辨呢？

### 黑白灰关系

“黑白灰”是指颜色中三大不同的“明度”层次。在写生时，要把对象中各种颜色的不同明度归一归类，哪些是属于“黑”的范围，哪些是属于“白”的，也就是亮的范围，哪些颜色又属于“灰”的范围。

分一分类，弄清对象颜色的明度差别并不难，其根本目的是要把对象中各种黑白灰的位置经营好，以形成完美的黑白灰构图。我们知道构图分为三大类，形的构图、黑白灰构图和色彩构图。

黑白灰关系是构图中颜色深浅变化的依据，决定着明度在画面中的走向与构图的完美处理。这是关系到构图优劣的重要课题，轻视它是不对的。

写生前应养成画黑白灰构图小稿的好习惯。要在小稿中反复斟酌与归纳出色彩黑白灰的位置和顺序，它是一幅画成败的开始。

把对象中黑白灰关系原样照搬于画面的自然主义的做法极不可取，为了构图需要不应该对象中有什么就画什么，要该加的加、该减的减、该移的移，这是在写生中超越自然的第一步。

“接近自然易，超越自然难。”

在古典和现代的油画肖像作品中许多画家把人像后面的背景都处理成深色。试问：画家在画人像的时候，它的背景都安排成深色的东西吗？回答显然是否定的，这是为了以黑色块衬托前面受光的人物而主动处理的。

据说伦勃朗大师画的群像力作《夜巡》最初背景画的是白天而不是黑夜，为了突出前面众多的人物形象，为了不使黑白灰构图产生紊乱，于是把背景改画成黑夜，改名为《夜巡》了。

由于考虑不周没有处理好黑白灰构图的现象并不少见，当问他为什么没有处理好的原因时，回答往往是：我把看到的東西都原样画进去了。生活的真实不是艺术的真实，不能把自己

当成照相机,主动表现虽然会使画上去的东西并非自然之所有,但它确是艺术之所需。

在写生或创作中黑白灰构图安排不当会极大地影响色彩的艺术效果,不可无视与轻视其作用,因为最终会影响一幅作品的完美。它不只是对初学者的要求,也是一门高深的学问。

### 冷暖关系

色彩的冷暖差别在画面各种颜色中无处不在,成熟的画家对冷暖变化最敏感,能做到眼睛一扫便知。

冷暖是色彩变化的核心,是色彩的灵魂,它渗透在一切色彩变化之中,成为变化的主导。

什么是冷暖?

凡倾向于橘红色方向的颜色称为“暖色”,凡倾向于蓝色方向的称为“冷色”。无论色彩的明度如何不同,颜色都在相对比较中存在冷与暖两种不同的“色性”。

在各原色间有冷暖的色性之别,而且在同一类的冷色与同一类的暖色中,也同样存在着冷暖的差别。比如:从橘红到大红,到深红再到玫瑰红和紫红,是由暖的红逐渐衍变为冷的红。再如:从群青到普蓝,到酞青蓝再到湖蓝,是由冷的蓝逐渐过渡到暖的蓝色。

冷与暖的变化,是相对的。

比如:同一块颜色,放在比它冷的颜色之上,就会感到偏暖,把这块颜色放在比它暖的颜色之上,又会感觉到偏冷。这说明同是一块颜色,在它不同的冷或暖相邻时,在相比之下它的色性会随时发生不同的冷暖改变,因此,在任何时候冷暖变化都是相对的,不是固定不变的。

在对冷暖颜色的认识上,不可以先入为主,一定要在具体的观察和比较之中根据情况而定,这是色性在相对照中所产生的视觉上的一种错觉的自然转变。在各类颜色放在一起时,你冷我就暖,你暖我就冷。冷暖变化不但“无处不在”,而且又因相邻的不同而“无处不变”。

掌握了对冷暖颜色的分辨力,就抓住了色彩变化中的“魂”,就像抓住了音乐中的“韵”、舞蹈中的“神”一样的重要。

要把冷暖差别的识别能力,作为眼睛的训练课,贯穿于写生过程的始终。在写生的观察过程中辨别不清冷暖,就会不知道颜色如何调,这是最为基本而必备的能力。

### 强弱关系

在色彩关系中,除了明度和冷暖之外,第三个重要的差别就是强与弱,这是颜色之间鲜艳程度的不同。不注意对象中这种差别,色彩画得再丰富多彩也会平淡无味,毫无生气。缺少了色彩强弱对比,也就失去了色彩的大节奏。

在对象中这种强弱差别也是无处不在,你弱我就强,你强我就弱,这种客观存在就像音乐中有高音与低音一样,音阶越多,节奏的变化也就越鲜明、曲折。拉不开色彩的强弱的层次

主动表现虽然会使画上去的东西并非自然之所有,但它确是艺术之所需。

冷暖是色彩变化的核心,是色彩的灵魂,它渗透在一切色彩变化之中,成为变化的主导。

冷与暖的变化,是相对的。

在对冷暖颜色的认识上,不可以先入为主,一定要在具体的观察和比较之中根据情况而定,这是色性在相对照中所产生的视觉上的一种错觉的自然转变。

从色彩关系与色彩的表现两方面看，“生”与“熟”并没有优与劣之分。

为了提高表现强烈色彩的能力，应多到室外画些阳光写生，有意识地拉大色距，提高难度。

变化就不会有色彩节奏的起伏。

在色彩运用上，有“生”与“熟”之说。认为颜色调得种类多，色感较丰富才是“熟”、才会高级，而调得种类少，则认为色彩简单，视为“生”，把“生”作为色彩运用简单的代名词。

从色彩关系与色彩的表现两方面看，“生”与“熟”并没有优与劣之分。有时为了表现对象强烈和响亮的效果，颜色种类要少调，因为调多了就会失去色彩的艳丽色泽，不应认为这就是“生”的表现。

对象是灰调子，就应该追求“熟”，使画面色彩高雅，把色感减弱，在调色时还可以调入少量的象牙黑，使色感沉着而微妙（不少人把黑色称为是调色的“味精”）。为了降低色彩的强度，也可以用加入补色的办法，比如在红颜色中稍加些绿色，或者在绿色中稍加些红色，这样都会使色彩的强度变低。徐悲鸿先生为了降低色彩的强度，使色彩更加含蓄，他经常把调色板上剩余的颜色调和在一起，加到所画的颜色之中，形成各种不同的“灰”色，使色彩变得灰而美。

表现高调的对象，画面的色彩必然要强烈而响亮，要闪烁而耀眼。也可以说颜色可以调得“生”一些，色彩强烈的画面，色彩与色彩之间的“色距”就必然会拉大，在调色时处理稍有不当地，比如调色过少，就会感觉“火”，调得过多又容易“脏”。

“火”是因为调得和画面中其他颜色的“色比过大”，过鲜或过于暖。而“脏”则是因为调得过于“熟”，过于冷，与其他颜色相比色彩的倾向不明确。大多的原因就是因为这些色彩的强弱变化关系的处理不当所造成的。

举个例子：一块颜色在画面中感觉“火”，主要原因是其他颜色画得过于“灰”，或者过于“弱”，在相比之下它就感觉“火”了。“脏”也一样，除了颜色的倾向不明确之外，就是因为其他周围的颜色画得都过于强，过于响亮，在色彩对比之下，它就会不但感觉“脏”，而且感觉“灰”。

在画灰色调时，由于色彩间的“色距小”，对比很弱，在调色时，稍有不当地，画到画面上去也不会感到“脏”，更不会感到“火”。灰色调画好不容易，但是易于把握。

这和炼钢难、炼铁易是同一个道理。炼钢要有1800度以上的炉温，复杂的配料，严格的比例，出钢前要反复取样化验，在出钢时还要把握好火候。炼铁相比之下就简单多了。

为了提高表现强烈色彩的能力，应多到室外画些阳光写生，有意识地拉大色距，提高难度。

凡·高没有进过正规学校或画室学习美术，他的基本功能力经过训练并不难达到，可是他却具有超人的魄力，画难度很大的、难以处理好的强烈色调，能把色彩处理得艳而不火、艳而不怯、艳而不生，还能在强烈之中处理和谐，既震撼人又感染人。

记得有位老师，一进教室先看每个学生的调色板，然后说：在调色板上只能挤上几种颜色，没有必要买那么多的种类。要

求把他指定之外的颜色都收起来打入冷宫。这种要求是不适当的，学生应具备熟悉和运用各种强与弱的色彩能力。

在学习过程中，不能只会用几种颜色去调色，不能只会画几种色调。在大自然中对象的色彩是异常丰富的，要熟悉手中的各种颜色，掌握表现各种色调的能力，这样才不会一到室外画就束手无策。

要学会在画灰色调时，能画出色彩的强弱变化，在画高色调时，也能画出丰富的强弱节奏。要想成为画色彩的“全才”，先要把色彩之路走宽。

### 色彩间的不同倾向

在写生对象中比较接近的各种颜色放在一起时，如何画出它们的区别呢？除了黑白灰关系、冷暖差别、强弱差别之外，还有最重要的办法就是找到它们之间的色彩倾向的不同。

在医院里，看到的都是各种不同的白色物体，怎么办？就是找出各种白颜色的不同倾向。有的可能倾向土黄，有的倾向柠檬黄，有的倾向湖蓝，有的倾向群青……在微妙的几乎分不清的情况下，必须找出倾向间的差别。

另外，在画灰色的亮色调时，为什么颜色容易画“脏”？主要原因就是调出的颜色倾向不明确。灰色的地面是什么颜色倾向、怎么调？就是靠比较，把对象中的各种灰色的东西进行不同倾向的比较，不比不知道，一比就明了，就会清楚地看出，它是什么色彩倾向的灰色，而不会画“脏”。

其实许多同类颜色画到一起时，会使画面和谐高雅和具有高贵之美。

在印象派女画家莫里索的一幅油画中，让正在梳妆的女人的画面处在各种不同倾向的白色当中，表现得何等高贵！可谓色彩协调美的典范。这种成功之作在大师作品中屡见不鲜，靠的就是对不同倾向的同类色处理得有道。

### 补色关系

颜色中的红、黄、蓝三原色之间的补色关系，也是一种“对比关系”，视觉上的“错觉”在绘画中的反映是多方面的。在补色关系中的“错觉”反应会在视觉中产生出色彩特殊的“信号”。

当一块颜色放在鲜艳的红颜色上面时，由于错觉，这块颜色就会感觉偏绿，也会闪烁出绿色的余光。同样是这块颜色，要是把它放在翠绿的颜色之上，它又会闪烁出红色的光，把这种错觉现象反映在画面上时色彩就会从单纯变为复杂，由稳定变为活跃。

有一次我在阳光下无意地将手放在前额上遮挡阳光，突然发现我的手是那么红，红得耀眼，原来在我的手的后面是一大片绿地，产生了补色的错觉反应。我又有意地把手放在一个红漆的大门前面，于是我的手又变得发绿了。

写生中要有意识地发现和处理好这种补色现象，不要失去表现这种特殊错觉美的机会。

写生对象中比较接近的各种颜色放在一起时，如何画出它们的区别呢？除了黑白灰关系、冷暖差别、强弱差别之外，还有最重要的办法就是找到它们之间的色彩倾向的不同。

把这种错觉现象反映在画面上时色彩就会从单纯变为复杂，由稳定变为活跃。



