

MODERN PAINTING COLOUR

现代绘画色彩

杨天民 冯能保 著



合肥工业大学出版社
HEFEI UNIVERSITY OF TECHNOLOGY PRESS

现代绘画色彩

杨天民 冯能保 著

合肥工业大学出版社

内容简介

现代绘画色彩的主要特点是:(1)表现人的“内在需要”,反映人的“心理现实”。这个“心理现实”包括意识、潜意识、思想情感、梦幻等,主要是情感,这也是现代绘画与传统绘画的主要区别。(2)造型创造。从塞尚开始的现代主义打破绘画的三度空间以来,到一系列的变形、忘形,以至于用实物拼贴、组合等,都属于造型创造。

这些有别于传统绘画的造型创造,又与现代画家视觉方式的改变有关。所以整个现代绘画史是一部构建抒情色彩体系、完善造型体系、改变视觉方式的历史。

本书虽然专注于研究抒情性绘画色彩体系的构建,同时也注重研究抒情性色彩与造型创造、视觉方式改变的相互作用。

图书在版编目(CIP)数据

现代绘画色彩/杨天民,冯能保著. —合肥:合肥工业大学出版社,2015. 6

ISBN 978-7-5650-2313-2

I. ①现… II. ①杨…②冯… III. ①绘画理论—色彩学 IV. ①J206.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 161757 号

现代绘画色彩

杨天民 冯能保 著

责任编辑 孟宪余

出版	合肥工业大学出版社	版次	2015 年 6 月第 1 版
地址	合肥市屯溪路 193 号	印次	2015 年 6 月第 1 次印刷
邮编	230009	开本	787 毫米×1092 毫米 1/16
电话	总编室:0551-62903038	印张	7.5
	市场营销部:0551-62903198	字数	148 千字
网址	www.hfutpress.com.cn	印刷	安徽联众印刷有限公司
E-mail	hfutpress@163.com	发行	全国新华书店

ISBN 978-7-5650-2313-2

定价:48.00 元

如果有影响阅读的印装质量问题,请与出版社市场营销部联系调换

目 录

CONTENTS

导 论	(001)
第一章 色彩功能的历史演变	(008)
一、色彩	(008)
二、色彩的象征性功能	(013)
三、色彩的写实功能	(014)
第二章 现代绘画色彩革新的前奏	(017)
一、德拉克洛瓦色彩的特点	(018)
二、印象派绘画色彩的特点	(020)
第三章 色彩的分解与构成	(027)
一、色点的分解与构成	(028)
二、色块的分解与构成	(033)
三、抒情色彩构成的技巧	(050)

第四章 抒情色彩与造型创造	(052)
一、色与形的关系	(052)
二、抒情色彩与变形创造	(054)
三、抒情色彩与忘形创造	(062)
第五章 色彩运动	(071)
一、现代画家对色彩运动高度重视	(071)
二、表现色彩运动的用色方法	(075)
第六章 色彩与空间	(084)
一、空间与色彩的关系	(084)
二、艺术空间的多样性	(086)
第七章 从雕塑性到音乐性	(097)
一、现代绘画色彩与音乐	(097)
第八章 现代绘画的新媒材与新技法	(107)
一、拼贴	(107)
二、组装	(108)
三、破色、滴色	(110)
四、玻璃画法	(112)
五、慢笔法与速笔法	(112)

导 论

“现代绘画”一词有两个含义：一是指现代人画的画；二是指西方现代主义及后现代主义画家们画的画。本书主要是研究西方现代主义绘画的色彩。

色彩虽然是绘画的主要造型手段之一，但它不是孤立存在的，它与某一时期的艺术思潮以及绘画的内容、形式等有密切的联系，因此，涉及的方面非常广泛。

现代绘画的主要特点是什么呢？中外画家、评论家的说法是：

现代艺术的出发点：反对伪装与修饰。

作者忠于自己的真实感受，竭力将感情表达得淋漓尽致。

——吴冠中

（现代）艺术家的感受就是主题，表达新情感的内在真实美为其艺术的使命。

——葛鹏仁

绘画，像现时的，将趋向更精微——更多的音乐，较少的雕塑。最后它许诺提供色彩，而这是和情感结合着的色彩，像音乐和激动结合着的。

——凡·高

我的目的是传达自己的情感……我想的只是传达自己的情感。对一位美术家来说，极常见的困难之处就是他不了解自己情感的性质，而他的理智又把情感引向歧路。

——马蒂斯

在至上主义之下，我理解到创造性艺术中纯感情的至上无上。

——马列维奇

艺术就是将一个人的直觉唤向潜存于他周围一切事物之中的感情。呈现人们需要的感情建筑以便与它同住。

——马塔

康定斯基是画音乐。也就是说，他打破了音乐和绘画之间的障碍，离析出了纯粹的感情，因为缺少一个更适宜的名词，所以我们可以称其为艺术的感情。

——迈克尔·萨德勒

我们把上述的一些说法综合起来，可以看出现代绘画的主要特点是：

(1) 表现人的“内在需要”，反映人的“心理现实”。这“心理现实”包括意识、潜意识、思想感情、梦幻等，主要是感情，这也是现代绘画与传统绘画的主要区别。

(2) 造型创造。从塞尚打破画面上的三度空间开始，到一系列的变形、忘形，以至用实物拼贴、组装等，都属于造型创造。

这些有别于传统绘画的造型创造，又与现代画家视觉方式的改变有关。所以整个现代绘画史是一部构建抒情色彩体系、完善造型创造、改变视觉方式的历史。

本书虽然专注于研究抒情色彩体系的构建，同时也注重研究抒情色彩与造型创造、视觉方式改变的相互作用。

二

任何一种绘画都要表现一定的内容，所以色彩研究总离不开绘画内容的研究。

研究现代绘画的内容，涉及两个关键问题：一是绘画与现实的关系，二是绘画与“自我”的关系。

这两个问题在传统绘画中是统一的，其统一的方式，是“自我”服从现实。这两个问题在现代绘画中也是统一的，其统一的方式是在“自我”与现实的关系上，“我”是主导的。这两个问题看起来很简单，其实非常复杂。复杂的原因是在艺术中能不能以“我”为主导。

在现代画家中，确有一些人提出艺术与现实没有关系。例如，马列维奇就说过：“再现物象（把追求客观性作为艺术的目的）是与艺术毫不相干的东西。”^{〔1〕}但也有不少画家并不认为艺术与现实无关。马蒂斯在谈到素描时说：“照我的看法，这些素描中每一幅都有它本身独特的创造，它来自美术家对表现对象的深入理解，这种深入的理解是那么透彻，从而使美术家的自我与表现对象化为一体了，这样一来，对象本质的真实就创造了这幅素描。”^{〔2〕}毕加索也说：“不管人高兴不高兴，他是自然的工具……人不能反自然而行，自然是比最强的人更强。”他同时又说：“我们只想表现出我们内心的东西……绘画有自身的价值，不在于对事物的如实的描写。……人不能光画他所看到的东西，而必须首先要画

〔1〕《现代艺术大师论艺术》第108页，江苏美术出版社，1990年。

〔2〕《马蒂斯论艺术》第186页，河南美术出版社，1987年。

出他对事物的认识。尊重自然，同时又充分发挥画家的主观能动性，并把‘自我’放在首位来考虑。”这是现代主义画家与传统写实主义画家的主要区别之一。所以马蒂斯在重现客观对象的同时，又强调“首要的大事就是表现一个人的自我，……作品是自我发挥与反射，……有些艺术家的生命是短暂的，如拉斐尔、凡·高、高更、修拉等人，但是他们彻底地表现了自我，他们是被反映过后而死去的，因而他们的生命并未结束。”^[1]

在处理客观现实与客观的“自我”之间的关系时，现代画家为何要强调“自我”的主导地位？萨特在《为何写作》中提出，文艺创作是建立新的关系，勾勒新的主题，表现人性，创造新的形态以更新现实，因此艺术是一种授予仪式。他说：“如果没有我，在我眼前建立起来的树、叶、土、草之间的种种关系也将荡然无存……我是在各种色彩的聚合中，在形状和风所造成的运动间的和谐中发现这个终结的……我可以自由地把一种颜色与另一种颜色或第三种颜色联结在一起，可以在树和水之间或树与天之间，或树、水、天之间建立起关系来。我的自由变成了反复无常。随着我建立起种种新的关系，我进一步摆脱诱惑我的虚幻的客观现实。我沉思着由事物模糊地勾勒出的某些主题。自然的现实只不过成了沉思默想的借口……是我把自己的梦固定下来，并把它转移到我的画布上或写作中……通过这种传递它变得更有人性了。这里，艺术是一种授予仪式，而只有授予才能带来形态变化。……在自然中，树和天的协调只是碰巧而已。……创作行为通过形形色色的由它创造或再创造出来的客体，企图实现世界的更新。”^[2]

传统艺术重在捕捉、表现人与外在世界的关系；现代艺术重在表现人身的内在世界的关系。表现人与外在世界关系很难，表现人自身的内在关系更难。马蒂斯把了解“自我”比作“探险”：“假如你不想走到极限，你就只能得到近似的东西。一位艺术家是一个探险者，他每当通过寻找自我，了解自己的行为开始探险历程，然后，要通过解脱自我，尤其是要自己不轻易满足继续探险的历程。”^[3]

了解“自我”之所以非常之难，就在于“艺术家必须从他心灵的最神秘的深处寻找深奥的陈述”。^[4]在现代绘画中，画家只有深入深层的心理领域才可激活艺术的生命力。卡拉认为：人的真正的永恒不变的本质来自“不可视的领域”，只有这个领域才能提供“一个永恒现实的现象”。^[5]契里柯也认为：“一幅作品必须能表述出不在它的外表形象里表现出的某些东西。被表现的物件和形体，必须同时是诗意地叙述远离着它们和它们的物质

[1] 《马蒂斯论艺术》第234页，河南美术出版社，1987年。

[2] 《现代西方文论选》第203页，上海译文出版社，1983年。

[3] 《马蒂斯论艺术》第157页，河南美术出版社，1987年。

[4] 吕澎《现代绘画：新的形象语言》第195页，山东文艺出版社，1987年。

[5] 吕澎《现代绘画：新的形象语言》第189页，山东文艺出版社，1987年。

形式对我们隐藏着的东西。”^[1]他又说：“一切创造都在沉默中进行……真正有价值的东西是闭着眼睛看到的世界。”^[2]诺尔德则“依靠他的本能，以便寻找那最本质的东西”。^[3]

那些“有价值的”“本质的东西”以及“最真实的东西”是什么呢？弗拉曼克说：“我的努力方向，是使我回到下意识里蒙眬睡着的各种本能的深处，这些深处是被表面的生活和种种习俗淹没了。”^[4]罗奥表示“我只相信我不能看见的东西和我感觉到的”。^[5]诺尔德希望“艺术家顺从他的天性、他的本能制作作品”。克希尔奈特别强调画框背后的东西，他说：“我的画幅是譬喻，不是模仿品。形式与色彩不是自身美，而是那通过心灵的意志创造出来的才是美。那是某种神秘的东西，它存在于人与物、色彩与画框的背后，它把一切重新和生命、和感性的形象结合在一起，这才是美——我所寻找的美。”他又说：“我就能画一幅画，而这画，虽然紧紧接近他自己，却是一种对那伟大秘密的描绘，它归根到底不是表现它的个别的人格，而是表现出了世界里荡漾的精神性或情感。”^[6]洛特在比较朋纳与毕加索时说：“毕加索运用符号能更多揭示内在生命。（内在世界）的秘密通过另一秘密（绘画的）来表达，仍然达到人的心灵最漂亮的办法。”^[7]

康定斯基对“内在秘密”叙述得更为深刻：“抽象艺术离开了自然的‘表皮’，但不是离开它的规律。请允许我说，那宇宙性的规律。抽象画家接纳他的各种刺激，不是从任何一自然片段，而是从自然的整体，从它的多样的表现，这一切在他内心里累积起来，而导致作品。这个综合性的基础，寻找一个对于他最合适的表达形式，这就是：‘无物象’的表达形式。抽象的绘画是比有物象的更广阔、更自由、更内涵。纯洁的音响走向前台。心灵达到一个无物象的颤动，它更复杂、‘更超感性’。体验一切物的‘秘密的心灵’，这个我们用不带武装的眼睛，在显微镜或穿过望远镜看到的，我称之为‘内在的眼光’。这个眼光穿过硬的包裹，通过外面的‘形式’，达到物的内核，让我们用全部的感性能力吸取各种事物的内在脉搏，而这个吸取，在艺术家那里，将成为作品的萌芽。”^[8]

现代画家反反复复宣称要揭示事物表象之下隐藏着的内在秘密、人的心灵中最内在在深藏的东西，一句话，他们要超越可见的东西，探索、捕捉、表现那不可见的东西。他们津津乐道的“直觉”“感觉”“下意识”“梦幻以及情感”“心理的微妙变化”等，其实就是心

[1] 《欧洲现代画派论选》第171页，人民美术出版社，1980年。

[2] 鲍诗度《西方现代派美术》第264页，中国青年出版社，1993年。

[3] 《欧洲现代画派论选》第49页、60页、61页、69页、86页，人民美术出版社，1980。

[4] 《欧洲现代画派论选》第49页、60页、61页、69页、86页，人民美术出版社，1980。

[5] 《欧洲现代画派论选》第49页、60页、61页、69页、86页，人民美术出版社，1980。

[6] 《欧洲现代画派论选》第49页、60页、61页、69页、86页，人民美术出版社，1980。

[7] 《欧洲现代画派论选》第49页、60页、61页、69页、86页，人民美术出版社，1980。

[8] 《欧洲现代画派论选》第131页，人民美术出版社，1980。

灵中内在的深藏的东西。人们几千年来看惯了人与外在关系的東西，一下子要钻进人的看不见的内心世界，并用不曾用过的形式把它表现出来，实在很不习惯，往往很难理解。不理解的结果是引来一片骂声。塞尚打破传统的透视法，创造新的形、色与空间时，迎来的是冷漠、诽谤，塞尚与凡·高的画几乎没有卖出一张。毕加索的《阿威农少女》面世后，他被人说成是“发疯”“煽动”，是“自杀”。波洛克的作品展出后，被认为是“谬说”“疯狂”。但是，当人们读懂了现代绘画中的一些优秀作品时，观众还是给了他们足够的赞誉。例如，蒙德里安的抽象艺术，开始无人问津，后来被全世界大部分主要的公共或私人美术馆购买，使他登上了名誉的高峰。劳申伯格的《平底船》则获得了威尼斯双年展一等奖。

最近一百多年来，为什么人们对现代艺术的理解存在那么大的差别？让我们从可见的与不可见的物质世界与精神世界两个方面发展的对比，来研究这个问题。

爱因斯坦说过：“你看到什么，取决于你怎么看。”一百多年来，在物质世界，多数人只习惯于看那眼睛能看到的東西，忽视眼睛看不到的東西。偏偏是有少数人在不倦地探索、捕捉、表现或描述眼睛看不到的東西。这眼睛看不到的東西更广阔，具有无比强大的能量，它与能看到的東西共同支配宇宙和我们人类的生活。丁肇中团队发现的暗物质，占宇宙总量的25%，暗能量占宇宙总能量的70%，而人的眼睛能看到的普通物质，仅占宇宙总量的5%。暗物质，是不发出可见光或其他电磁波的一种人类尚未完全探明的物质。另一种是眼睛看不到，但借助科学仪器能看到的物质，核裂变、核聚变、太阳能、细菌、生物基因等等，虽然人的眼睛难以直接看见，但它的存在范围与能量却是无法估量的。现代科学家在研究看得见的東西的同时，也在花大力气研究看不见的東西，一旦取得突破性进展，将会大大造福人类，甚至改变世界。在精神世界，一百多年来不少人重视人与可见的外在世界的关系，而忽视不可见的人的内心隐蔽得很深的東西。自从弗洛伊德研究了梦幻，又发现了下意识对人的精神领域巨大作用后，许多现代心理学家、哲学家纷纷把目光投向人的内在世界（人的意识与下意识、梦幻、直觉、感觉，特别是心理与情感的微妙变化等）的研究。现代艺术家中的一部分人则不遗余力地去发现、捕捉、表现人的内在世界。

令人尴尬的是，在物质世界，科学家们发现并利用了许多看不见的東西，总会受到重视与赞扬；而在精神世界，艺术家发现并表现了一些看不见的東西，往往被指责，甚至唾骂、诽谤。的确，在精神领域，有些巫术、神鬼迷信说能使人的精神错乱，靠胡编乱造的人也创造新奇“作品”欺世盗名，然而人的内在世界隐秘的的東西的确大量存在着，并对人的外在行为产生巨大作用。弗洛伊德学说问世后，有的心理学家进一步证明，人的90%时间是在下意识活动中度过。其实，用不着做很多实验，除了少数人（如正在指挥作战的指挥员，正在上课的师生，正在上班的医生、交警等），普通人在一天、一年、一生中，在

科学的理性控制下的时间并不很多。人只有在为生存、为事业、为国家献身而拼命工作或战斗时，才力求控制意识中的情感，排除下意识、梦幻及其他微妙的心理活动。大多数人的一天（包括睡眠时间）、一生（从童年到老年），其精神活动处于自由放松状态，其下意识、梦幻、性意识、情绪情感、善恶之念及其他微妙的心理活动，占据了整个精神活动的大部分时间。许多不受或较少受预定理性控制的、难以为他人言的心理秘密，是人的本能、本性的一部分，它蕴藏着人的壮举或悲剧的动力，无论其中的正能量或负能量，都会对人的命运起很大的作用。

人类习惯于、满足于接受看得见的理性的东西，不习惯或羞于接受看不见的“非理性”的东西，是人类的一大缺失、一大悲哀。现代艺术家们为了弥补这种缺失，千方百计地探索、发现、表现心灵的秘密。所以尽管一些画家画出了一些怪诞难懂的、带着“负能量”的“作品”，尽管一些画家取消了绘画与雕塑的区别、艺术与生活的区别，但艺术还在以多种方式发展着。艺术家对看不见的心灵中的内在秘密的探索，如物理学家探索“暗物质”那样，必定会促进人类的发展，同时促进艺术的发展与完美。

三

传统艺术主要是为表现人的眼睛看得见的东西服务的，其艺术形式都是为表现能看得见的东西；现代艺术都是表现看不见的东西，以往的形式能用的就很少了，只能创造新的形式。

造型艺术是一种视觉艺术，它不同于音乐、诗歌，一定要创造可视的形，来表现看不见的内容。这就为形式的创造带来很大的困难。为了有效地克服这种困难，一百多年来，现代画家一方面不断地进行造型创造，另一方面力图充分发挥绘画形式元素的自律性，并使特定形式元素的自律性与特定情感融合。

造型创造不再按照以往真实描绘可见东西的方法（如透视性、明暗法、全色彩法等）来创造酷似自然的形，而是采用“得意忘形”“得意变形”的方法来创造新的形。由于变形创造与忘形创造都重在“意”，不计较外表的“真实”，所以现代绘画的形千奇百怪、五花八门，没有统一的固定模式。

变形包括平面变形、转调变形、象征变形、夸张变形、黑白变形等；忘形包括抽象忘形、梦幻与潜意识忘形、形而上忘形、荒诞性忘形等。

康定斯基把艺术分为两大类：1. 伟大的具象；2. 伟大的抽象。这种分类值得商榷。任何艺术都有抽象因素，在具体作品中只是这种因素多少罢了。所以毕加索说：“没有什么抽象画。”没有抽象画，那有什么画呢？我们认为，艺术可以分为三类：1. 眼睛可见其内容的作品（即通过眼神、手势、肢体动作、口腔、声带等身体语言和具体表象看到理性

的内容的作品); 2. 眼睛可见也不可见、似见非见其内容的作品 (即得意变形的作品); 3. 眼睛不能直接看到其内容的作品 (即得意忘形的作品)。现代绘画大都属于后两类作品。现代画家虽然有一些人用写实性方法局部地描绘具象的形, 但那是为得意变形 (主要是构成变形与空间变形) 或得意忘形服务的。为了“得意变形”“得意忘形”现代画家创造了一系列新的艺术方法, 其中充分发挥造型艺术形式元素的自律性与抒情性的融合, 是主要的一种方法。

现代画家认为, 一切形式元素或视觉元素 (如笔触、线条、色点、色块、空间、构成等) 都有自身的规律。嘉博在《艺术中的构成主义观念》一文中说: “某一视觉艺术的要素, 诸如线条、色彩、形式, 都具有自身的表现力, 从而独立于世界表象的任何关系之外。”^[1] 马蒂斯认为: “色彩因自身而存在, 色彩具有自身的美。”^[2]

视觉元素的自律性一旦实现, 就意味着它以表现物象的附属地位解放出来。而“视觉元素的解放, 它的奇异能量和‘纯粹的’效能自由发挥, 是 20 世纪最伟大的发现之一”。^[3] 当这种视觉元素的自律性与画家特定情感融合时, 就会产生特殊的艺术效果。

四

现代画家宣称: “当务之急, 就是不惜任何代价来发明。”^[4] 毕加索认为, 一件作品完美, 就是它的死亡或终结。对于一种风格、一件作品, “完成它就意味着抛弃它、杀死它, 使它脱离它的灵魂。”^[5] 这样, 艺术家就要不断地超越自己, 同时“向有影响的大师挑战”,^[6] 以超越大师。怎样超越自己? 那就要不断地创造。“创造是艺术家真正的职责, 没有创造就没有艺术。”^[7]

现代绘画是在创造中不断发展起来的, 还将在创造中不断以新的方式继续发展下去。

[1] 《现代艺术大师论艺术》第 108 页、129 页, 江苏美术出版社, 1990 年。

[2] 《马蒂斯论艺术》第 181 页、199 页、243 页, 河南美术出版社, 1987 年。

[3] 阿尔森·波布尼《抽象绘画》第 51 页, 江苏美术出版社, 1993 年。

[4] 《欧洲现代画派画论选》第 165 页, 人民美术出版社, 1980 年。

[5] 吕澎《现代绘画: 新的形象语言》第 133 页, 山东文艺出版社, 1987 年。

[6] 《马蒂斯论艺术》第 181 页、199 页、243 页, 河南美术出版社, 1987 年。

[7] 《马蒂斯论艺术》第 181 页、199 页、243 页, 河南美术出版社, 1987 年。

第一章 色彩功能的历史演变

一、色彩

色彩是什么？为什么人类离不开色彩？在日常生活和文艺创作中，色彩有哪些功能？人类又是怎样充分发挥这些功能的？这是从远古以来人们所关注的问题。

色彩就是颜色，这是连小孩子都能回答的问题，看起来非常简单，但在科学家、心理学家、艺术家的眼中，它又是一个非常复杂的问题，难以一言道尽。这是因为，色，既指光之色，又指物之色、人之色。

我们先谈光之色。什么是颜色？对于人类来说，“颜色是一种幻觉”。为什么颜色是幻觉呢？这是因为“当我们的眼睛‘看到’颜色时其实是受到了愚弄，因为这是一个完全无色的世界”。既然世界是无色的，为什么我们的眼睛能看到色？这是因为在一般情况下，人眼可以感知的电磁波波长在 400 纳米~700 纳米之间，这一很小的频谱范围在视觉上表现为从深蓝色到深红色。以我们相对有限的辨色能力，仍然能够辨识这个范围内大约上千万种不同的颜色。^[1]

颜色与光密不可分，无光即无色。对于人的视觉来说，光是无色的，又是有色的。

1676 年，英国物理学家牛顿做了一个光学试验，他透过三棱镜，发现了色的光谱。光通过三棱镜，使天然色（白色）的太阳光分散为彩虹一样的色带，在这色带上，分布着红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色。

在这种白色光可变成多彩的实验之前，古人早已凭感觉感知到了。我国汉代的《淮南子·原道训》就曾说：“色者，白立而五色成矣。”我国宋代医学家寇宗曾用六棱石英分

[1] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第 2 页，人民邮电出版社，2012 年。

解光色。明代的陈文冲在《游峨眉山记》中记载：“僧携放光石如水晶，大可径三四分，就日照之成五色如虹霓。”在西方，较早记载光与色的关系的是在公元2~4世纪。在基督教经典《圣经》中，我们看到有这样的表述：“神说‘要有光’，就有了光。”（《创世纪》第1—3）“我（上帝）在云层中放置了彩虹，把它作为我和大地之间契约的证明。当我在地上掀起云层的时候，彩虹就在云层中出现。”彩虹从红色到紫色有七种色彩，中世纪基督教大教堂里的彩画玻璃上的色彩，以及上帝的帐篷、门前装饰物、石御座中四行并列的天国色彩，都是红、紫、黄、绿、蓝、橙等色。

以上所说的色彩都与光有关，可以称之为光之色。光之色的特点是：（1）色，是光的固有属性。光之所以能被人看见，就是因为它有色。光谱中的色十分丰富，而人类的眼睛在光谱中能看到的色只占“整个光谱的百分之一”。^[1]（2）“光谱色是完全饱和的，不包含诸如褐色、粉红色、紫红色或者灰色等杂色。”^[2]（3）光之色是瞬间即逝的，人的眼睛只能接受光谱色，而无法捕捉、储存、加工它。（4）光之色对人们的生命与健康、日常生活，以至性取向、消费习惯等，都有重要作用。

物之色。地球上的一切动物、植物以及山川、建筑、园林中的色，都是物之色。在一定光线特别是阳光照射下，物都有色。物之色来源于光，但不等于光之色。古希腊哲学家亚里士多德说：“几乎所有色彩都来源于各种强度的太阳光和火光的混合，以及水和空气的混合。”^[3]在亚里士多德之前，我国的老子说过：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。”（《老子·四十二章》）老子所说的“道”是宇宙生长、发展的原动力、基本规律。“一”是太一，即天地未分之前宇宙混沌一片的状态；“二”是天和地；“三”指阴气、阳气、和气，这三种气生成了万物。万物的正面是阳，背面是阴，阴阳二气相对抗而趋向平衡（和），才有了万物。老子所说的“阳”就是阳光，“阴”就是万物的暗部、背阴处。后来的哲学家、艺术家反复说的“明暗”“明晦”等都是对“阴阳”的诠释与发挥。他们虽然没有直接说明色彩来源于光，但八卦图中的黑、白与艺术中的黑白都表示阴阳。黑与白是现代色彩学家制定的色环中的两极色，白色是所有色光之和，黑色是所有色光之差。

17世纪科学家通过实验证明了物体的颜色，是对光的反射。光谱上可见的七种不同的色，是由它们不同的波长决定的。七种颜色的波长分别是：

红：800~650 纳米（nm） 橙：640~590 纳米（nm）

[1] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第17页，人民邮电出版社，2012年。

[2] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第17页，人民邮电出版社，2012年。

[3] 保罗·芝兰斯基，玛丽·帕特·费希尔《色彩概论》第5页，人民美术出版社，2004年。

黄：580~550 纳米 (nm) 绿：530~490 纳米 (nm)

青：480~460 纳米 (nm) 蓝：450~440 纳米 (nm)

紫：430~390 纳米 (nm)

物体有各种颜色，是由不同物体对色光的吸收与反射的不同决定的。一定的物体在一定光的照射下，吸收一部分光，反射一部分光，这反射的色光，就是人们眼睛看到的颜色。

为什么物体能反射不同的光色？这是由于不同物体存在不同的色素。“从某种程度上说，所有的物体都吸收和反射光，而色素是选择性吸收的最佳代言人。胡萝卜呈现橙色是由于本身含有名为类胡萝卜素的色素，它能吸收短波光线，反射长波光线。”^[1]

物体中的色素与光之色不同，它是可以用一定的方法从物体中提炼出来的。人类所使用的颜料，是从具有不同色素的物质中提炼出来的，经过一定的加工，它又可以涂在一定的物体或媒介物上，改变它的外表的颜色，创制新的、美的颜色。

人们把红、橙、黄、绿、蓝、紫六色中的红、黄、蓝称为原色（绘画中三原色的红是指曙红，黄是柠黄，蓝是湖蓝）。这是因为各种颜色都可以由这三种色按不同比例混合而成。

红与黄混合，变成橙；黄与蓝混合，变成绿；红与蓝混合，变成紫。

故橙、绿、紫色称为间色（或称二次色），两种间色相混合，变成复色。凡是复色，都有红、黄、蓝三原色成分。如果三原色不按等量混合，那就能混合出更多的复色。

物之色与光之色的主要区别是：（1）物之色是物体中一定的色素对光的反射，可以用人工将它提炼出来，并加工、调和出多种颜色；（2）光谱中的六色混合后变成黑色，而且不能还原；（3）物体的性质不同，其中包含的色素质量不同，有的稀少昂贵，有的较多。

光之色、物之色都是客观存在的颜色，这种颜色被人类感知并用来作为实用的、审美的、抒情的文化符号时，就变成了人之色。

人之色的主要特点是：（1）对色彩的感知往往因人而异。“人们对颜色的感知仁者见仁，智者见智，根据每个人脑对由眼睛传来的颜色信号处理、观察者的色觉是否有缺陷和每个人在心理与文化上对颜色是否存在偏见而不同。”^[2]（2）色彩作为一种文化符号时，因地域、民族和人们的习俗不同，而对待色彩有所不同。例如白色，中国人用它来做丧服，西方人用它做新娘结婚时的婚纱。（3）色彩的功能，随着人类历史的发展而发展、变化。早期，人类利用色彩，主要是用作神话（咒术）象征，随后逐渐用来描绘物象，为政

[1] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第20页，人民邮电出版社，2012年。

[2] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第7页，人民邮电出版社，2012年。

治、宗教服务，以抒发人的感情。

色，色调，色彩，颜色，这些词对科学家与普通人来说，是同义词，而对艺术家来说，则有区别。比如说，色与彩色在艺术创作中就有所不同。色，主要是指色相，它是人的眼睛能看到的颜色。彩是什么呢？它是色的变化、美化、组合。

色向彩的变化，大体上有两种：第一种是某一色相本身所显现的多种层次，它是某一色相加了水或别的颜色，用一定的方法画在媒介物上显现的明暗、浓淡、干湿不均匀的丰富层次。中国画家所说的“墨分五彩”，就是墨色这种单一色相内所显现的几种层次。这种“彩”是单一墨色加水后发生的变化。墨色的层次越丰富，越能描绘物象表面光分布的微妙变化，并能更好地抒发画家的情感。在彩色系中，任何一种色相都可以用一定的方法，使它产生多种色阶（即色彩层次）。库克雷说：“一个艺术家经过训练的眼睛能够分辨出70种不同的红色色阶。在这上面还要加上色调（从明到暗的变化），这样仅在红色色彩范围内，也许你就会有700种色彩变化。”^[1]画家正是依靠经过长期训练的用色技巧，画出物象细微的色彩变化，才创造出众多工细、精美的作品。不仅传统画家，现代画家也很重视色彩层次。凡·高说：“人保存大自然里色彩的美不是通过呆板的模仿，而是通过在同样的‘色彩层次带’里的新创造。”^[2]色彩的层次变化无穷，它是艺术家毕生都要训练的功课。

在艺术创作中，色调、调子、转调的巧妙运用具有重要意义。色调、调子相对于平涂色块来说，它指色块中有从明到暗的分布。色块转调，是色块内的冷暖、浓淡、明暗变化。一种色块，有了从明到暗、从暖到冷、从浓到淡的细微变化，它就能细致描绘对象，表现作者的感情。

绘画中的彩，又指不同色相的搭配。我国春秋时代的《考工记》说：“青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之繡。”^[3]这是两种以上的颜色相搭配，才能显现出某种彩来。两种以上的颜色的搭配不是任意的，它是根据一定的审美法则进行的。在我国民间画工中流传这样的画诀：“红间绿，花簇簇；青间紫，不如死；粉笼黄，胜增光。”“软靠硬，色不愣”（愣，呆滞、板结）。这种色彩搭配，虽然出于一种用色经验，却符合人的审美法则。红与绿搭配之所以好看，青与紫搭配之所以难看，就在于红与绿在色环上是互补色，二者对比非常强烈，视觉冲击力很强，富有表现性，容易引起观赏者的审美愉悦；而青与紫在色环

[1] 浙江美术学院编《国外美术资料》第5期，1978年。

[2] 《欧洲现代画派画论选》第30页，人民美术出版社，1980年。

[3] 《中国画论类编》上卷第2页，中国古典艺术出版社，1957年。

上紧相邻，二者放在一起，容易给人一种呆板、缺少变化的感觉。硬的色单独使用可能不太美，但硬色与软色恰当地搭配在一起，就能给人活泼生动的感觉。在中国画中，硬色指大红、深蓝、深绿、黑等色；软色指加粉的天蓝、粉红、粉绿、淡黄等色。

人类的色彩审美总是倾向于求新、求变、求丰富。随着人们研制的化学颜料品种越来越多，在日常生活与艺术创作中，我们看到色彩越来越丰富，满足了现代社会对色彩的要求。

色彩大师约翰·伊顿说：“色彩就是生命，因为一个没有色彩的世界在我们看来就像死的一样。”他又说：“色彩是光之子，而光是色之母。光——这个世界的第一个现象，通过色彩向我们展示了世界的精神和活生生的灵魂。”^[1]他的话从人类的生理和心理两方面概括了色彩对人类的重要作用。

从生理上说，人每天须得到充分的光才能生存、繁衍、发展，因为人赖以生存的植物、动物等缺乏光色是无法生长的。光色对人类的健康具有重要作用。肯尼思·R. 法尔曼、切丽·法尔曼指出：“颜色、光线直接或间接地影响我们的身体和心理状态。不同波长（颜色）的光线进入人眼后，可以直接影响到人脑的情感中枢，进入影响控制人类整个内分泌系统的腺体——脑垂体。脑垂体控制着甲状腺和性腺，它们对人类的激素水平和相关的情绪起到调节作用。颜色/光线不仅仅通过眼睛对我们构成影响，它们能够穿透人的身份对我们的生理系统构成显著的影响……”^[2]从心理上说，光色与人的情绪的关系十分复杂：“颜色与情绪间存在一种明确的关联。事实上，研究表明，所有的颜色与所有的情绪具有不同强度的关联性。尽管某些颜色与某种情绪或情感具有更强的关系，但是没有任何证据表明，某种颜色与某种情绪之间存在一对一的关系。造成这种差异的原因似乎是，个人将特定颜色与特定情绪或情感关联的强度如何。”^[3]

法尔曼从物理、生理、心理等方面来研究色彩，指出了色彩的物理功能、生理功能与心理功能。伊顿主要是从艺术发展的角度来研究色彩。他指出：“格鲁耐瓦尔的色彩的心理表现力、色彩的象征性真实和现实主义含义，色彩所具有的三种潜力都以一种更深刻的意义融合为一个整体。”他又说：“16世纪的画家格吕内瓦尔德已经发现色彩在更为深刻的意义上，协调着三种可能的作用：富于表情的内心力量、象征的精神实质和现实主义的精确。”^[4]

在现代主义绘画已经问世的时代，伊顿反复强调格吕内瓦尔德对绘画色彩特点的“发

[1] 浙江美术学院编《国外美术资料》第1979年第2期。

[2] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第13页、107页，人民邮电出版社，2012年。

[3] 肯尼思·R. 法尔曼，切丽·法尔曼《色彩物语影响力的秘密》第13页、107页，人民邮电出版社，2012年。

[4] 浙江美术学院编《国外美术资料》第1979年第2期。