

高等学校美术学科
技能课程教材系列
主编：孔新苗

色彩 形式 语言

SECAI
XINGSHI
YUYAN

著：赵勤国

山东美术出版社
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE



高等学校美术学科
技能课程教材系列
主编：孔新苗

色彩形式语言

SECAIXINGSHIYUYAN

著：赵勤国

山东美术出版社
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

色彩形式语言 / 赵勤国著. — 济南: 山东美术出版社,
2002.8 (2003.3重印)

(高等学校美术学科技能课程教材系列 / 孔新苗主编)

ISBN 7-5330-1649-1

I. 色... II. 赵... III. 色彩学—高等学校—教材

IV. J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 050175 号

出 版: 山东美术出版社
济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)
发 行: 山东美术出版社发行部
济南市民生大街 43 号 (邮编: 250001)
制 版: 深圳彩视电分有限公司
印 刷: 利丰雅高印刷 (深圳) 有限公司
开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 10 印张
版 次: 2002 年 8 月第 1 版 2003 年 3 月第 2 次印刷
定 价: 60.00 元

序

中国艺术教育在近20年来发展迅速，使高校艺术专业在校生的整体水平有大幅度提高。另一方面，由于高校生大多是从高中直接升入大学，他们对美术学科知识领域的认识往往局限于应试知识的范围，对美术作为一门注重对历史人文传统的全面理解；注重学习过程中创造性思维与实践的自觉；注重艺术技能以情感表达为根据的经验性特质的把握，这些学科重要特点的认识相对不足。

我们由这一分析形成了本教材的基本编写思路，其出发点可以概括为这样两点：

1. 深化对技能知识的理解。区别于已往教材从美术的具体技能知识展开的体例，本教材侧重通过学习经典作品，将对美术技能知识的学习和理解，与提高学生对技能知识的人文内涵领会；与创造性应用技术手段的自觉性培养相联系，力图提高学生对技能手段、作品视觉效果与情感表达绘画实践之间内在关系的领悟能力。

2. 以经典作品构筑学习空间。教材是一门课程教学过程的知识平台，作为艺术教学，教材应给任课教师在教学过程中的创造性发挥提供充分空间。本教材采取了少文字，多图版的编写方式，力求在各种风格手法的充分展示中拓宽课程的知识内容，让教师可以根据课程和学生的特点而展开有所侧重的分析与阐释，提高教材与学习过程的互动性。同时，广泛选自各种艺术流派经典作品的彩色图版，将为学生减轻一些课外购书的负担。

最后要提及的是，中国美术学学科知识内容的一个重要特点，是“中西交汇”，但中西美术背后的文化、哲学传统又是有很大差异的。作为技能课教材在体例上不专门涉及这一问题，但通过对不同创作现象的展示，学习者可以通过对不同作品的审美品格、创作追求和制作手法的分析理解，加深对中西美术的差异与融合实践的领会。在当代开放的信息化文化语境中，空洞的概念或狭隘的偏激，都是艺术学习的障碍。

面向未来的中华艺术，需要在与世界艺术的广泛交流中获得新的生机。

新的创造，必然要求新一代创造者有新的知识素质。

孔新苗

2002年5月

于山东师范大学

目 录

序

第一章 色彩的艺术……1

一、色彩艺术的形式语言……2

二、色彩观念的演进……2

三、色彩的应用类型……3

四、色彩美感与色彩表现……4

第二章 色彩美感结构……5

一、和谐的色彩美感……5

二、色调结构关系……6

三、色调结构形式……9

四、色调结构原则……9

五、色彩的通感与意蕴……12

六、自然色彩的启示……13

七、色彩共振效应……14

八、利用色彩错觉……14

九、微妙雅致色彩……14

第三章 课题篇：色彩构图设计……16

一、色彩构图作业课题安排……17

二、色彩构图的设计程序……17

三、色彩构图的情境联想……18

四、色彩构图的美感结构……20

五、肌理技法的多样化……20

六、对比手法的运用……21

七、精致感与微妙感……21

八、限色形成特色……21

九、色彩构图作业……21

第四章 色彩直觉表现……31

一、触景生情——形式冲动与动情作画……32

二、原型启发——捕捉色彩兴趣点……33

三、观察发现——另眼相看客观自然……33

四、个人特色——顾此舍彼与偏爱……34

五、结构调整——推敲色彩关系……35

六、肌理制作——发挥创造潜能……36

七、随机把握——边画边想边调整……37

八、深度模式——复合性与精致性……38

第五章 课题篇：表现性色彩写生……39

一、新意从布置静物开始……40

二、发现捕捉色彩兴趣点……41

三、表现性色彩写生的方法步骤……42

四、表现性色彩写生的构图与造型……42

五、表现性色彩写生的关注点与美感关系……42

六、激发潜能的肌理制作……42

七、偏爱形成特色……43

八、画面的色彩节奏与空灵感……43

九、画面易出现的色彩问题……43

十、教学目标与课题安排……44

经典作品欣赏……47

表现性色彩写生作品……141

1 色彩的艺术

绚丽的世界需要色彩来表现，多彩的心灵需要色彩来表达。自然界的春花秋果、朝霞碧海、冷月烈日，无不具有迷人的色彩。人类的喜怒哀乐、悲欢离合、遐思梦幻，无不具有绚丽的色彩感。色彩，能够深层次地表达人类的情感和理想，触及人们的心灵，人类的审美情感可以通过色彩表达的更幽微、更丰富。

约翰·伊顿指出：“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般。”^①色彩具有抒情性，直接触及心灵的深处——火热的红色、宁静的蓝色、光明的黄色、激情的橙色、青春的绿色、神秘的紫色、爱情的玫瑰色、纯洁的白色……，无不影响着人类的精神世界。正如塞尚所说“我们的空气的温柔抚触着我们的精神的温柔。色彩是那个场所，我们的头脑和宇宙在那里会晤。”^②

在视觉艺术的形式语言中，构图、造型、色彩是三大要素。构图是将造型、色彩进行整体组织安排的学问。造型和色彩则如同马车的两轮，一左一右互相配合，相得益彰。在西方古典绘画中，重形轻色，色彩只是辅助因素。以法国印象派的色彩革命为标志，色彩具有了独立性，印象派画家重色轻形，造型反而成为辅助因素。西方现代派画家马蒂斯、克利、米罗等人，形色并重，开辟了新的艺术空间。在现代绘画中，色彩已经成

为画家非常重视的形式因素。

一、色彩艺术的形式语言

对色彩形式语言的研究,是对艺术的本体性研究。色彩的形式语言是画家表达创作意图的语言模式,与音乐语言、舞蹈语言一样,属于非语言的语言表达系统。色彩的形式语言,具有自身体系的完备性和规律性。目前关于色彩的研究,只停留在一般科学描述和再现性色彩的论述层面上,缺少色彩形式语言研究和训练的具有可操作性的教学模式。鉴于此,本书拟从“色彩美感结构”、“课题篇:色彩构图设计”、“色彩直觉表现”、“课题篇:表现性色彩写生”四个专题进行研究,探讨色彩教学的新思路,寻求色彩教学的新模式。

艺术作品的形式,是艺术作品赖以生存的根本因素。毕加索说过:“最重要的是形式,而形式一旦产生便不会消失,能以独立的生命存活下去。”^①

英国形式主义美学理论家克莱夫·贝尔在其1913年出版的《艺术》中,首创性的提出了一个著名的命题,即:艺术作品的基本性质是“有意味的形式”。这个关于艺术的定义,重点落在了形式上,强调了形式的第一重要性。“有意味的形式”包含了两个方面,即“审美情感”和“艺术形式”。

艺术形式是衡量一件作品艺术价值的尺度。艺术最本质的特征就在于它那特殊的形式。形式,只有形式,才使艺术成其为艺术。艺术形式是唤起美感的主要因素。克莱夫·贝尔指出:“线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美感情。这种线、色的关系和组合,这些审美地感人的形式,我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’,就是一切视觉艺术的共同性质。”^②应该说,贝尔的论断是符合艺术规律的。正如罗杰·弗莱总结的:“人类积累和继承下来的艺术珍品,几乎全是那些形式结构为主要因素的作品。”^③

艺术家往往都是一些形式感特别强、形式冲动特别强烈的人,他们对形式特别敏感,并且终生以研究形式为乐事。塞尚对形体概括和画面结构的倾心,马蒂斯对色彩美感表达的热情,毕加索对形体解构重构的兴趣,为视觉艺术的形式语言开辟了新路。

在西方美术史中,以色彩美感著称的大师有一系列响亮的名字,如莫奈、雷诺阿、德加、塞尚、高更、凡高、郁特利罗、博纳尔、维雅尔、克里姆特、席勒、马蒂斯、毕加索、路奥、莫迪利阿尼、夏加尔、康定斯基、克利、米罗、波洛克、德·库宁、罗斯科、巴尔蒂斯、莫兰迪、塔马约、塔皮埃斯、弗洛伊德、赵无极、朱德群、阿利卡、珀尔斯坦、霍克尼等(图1-19)。

在我国美术史中,敦煌壁画、永乐宫壁画等,具有别一情味的东方色彩美感(图20)。

色彩的形式语言包括三个方面:一是色彩与色彩之间的组织结构关系(如色相关系、纯度关系、明度关系、面积关系、位置关系等);二是色彩的表现语言和技巧方法(如笔法、肌理、材料等);三是色彩形式美规律(如多样统一、对比调和、节奏韵律等)。

20世纪是一个色彩的时代,人们对色彩越来越关注,不仅是因为色彩因素开发的晚仍有更多潜能尚未挖掘,更因为它对人类精神的触及深度和对丰富人类生活的意义重大。在21世纪,色彩将会展示出更强的魅力,奏出人类灵魂的交响曲,让世界更加丰富多彩,使人类生活更富于诗意。

二、色彩观念的演进

色彩与人类文明的发展密切相关,在色彩的演进中,形成了不同的色彩观念。

(一)固有色观念 以自然界物体的固有色为依据作画,如红花绿叶、蓝天白云的固有色入画。随类赋彩,这是人类最基本的、自发的色彩观念。中国古代绘画和西方古典绘画多是在固有色观念支配下创作的,如我国宋代的工笔重彩《荷花》、法国安格尔的油画《大宫女》。

(二)象征色观念 以色彩的象征隐喻为依据进行创作(如红色象征喜庆节日、黄色象征光明丰收、绿色隐喻青春和平、蓝色隐喻理智神秘)。主题性绘画往往运用象征性色彩。如列维坦《弗拉基米尔路》的阴沉冷寂的色调,表达了流放者的悲凉心理。

(三)条件色观念 以自然界的各种条件(光源色、固有色、环境色、空间色)综合为依据作画,作品具有真实感和光感,法国印象派绘画是运用条件色观念作画。如莫奈的《卢昂大教堂》(图

21)、雷诺阿的《金发浴女》(图24)。印象派追求的真实感和光感是升华了的真实感和光感,并非自然原型,因而更具美感。

(四)装饰色观念 以大众美感为标准,创造具有装饰效果的绘画。另外,设计性色彩多运用装饰色观念,特别在时装设计、包装设计、招贴设计、产品设计、建筑设计中,非常注重色彩的装饰性作用。

(五)美感色观念 以色彩与色彩之间形成美感效果为依据作画,以艺术美感为标准,追求优美雅致悦目的色彩效果,令人产生快感。美感色观念注重色彩的结构关系,注重理性的秩序,画面具有优雅效果。美感色观念以色彩美为最高目标。如博纳尔的《花园餐室》(图4)、克里姆特的《贞女》(图41)、米罗的《红太阳吞噬蜘蛛》(图11)、塔马约的《三个形象》(图15)、朱德群的《岩矿的幻想》(图18)。

(六)情感色观念 画家把在自然面前所激发出来的审美情感和情绪,借助各种不同颜色的性格意蕴、具象联想和抽象联想,凭直觉选用恰当的色彩进行艺术表现,作画过程中充满个人的情感律动。马蒂斯、凡高、席勒、德·库宁等运用情感色观念作画。以情感色观念作画,画面具有动感、生长感,如马蒂斯的《梦》(图6),凡高的《乡路》(图33),德·库宁的《女人体4号》(图64)。

在六种色彩观念中,固有色观念和象征色观念属于古典色彩观念;条件色观念和装饰色观念属于过渡性色彩观念;美感色观念和情感色观念属于现代色彩观念。

本书第二章“色彩美感结构”和第三章“课题篇:色彩构图设计”是以研究色彩美感结构为重点的,持美感色观念。本书第四章“色彩直觉表现”和第五章“课题篇:表现性色彩写生”是以研究色彩情感的直觉表现为重点的,持情感色观念。美感色和情感色可以互溶互补,二者结合起来运用,是色彩运用的高级阶段。

三、色彩的应用类型

色彩的实际运用,可分为六种类型,即自发性色彩、主题性色彩、写实性色彩、设计性色彩、美感性色彩、表现性色彩,正与六种色彩观念相对应。

(一)自发性色彩 与固有色观念相对应。在实际应用中,儿童绘画、民间绘画以及我国大写意绘画多运用固有色。齐白石的写意花鸟多为固有色,但经过画家的神思妙笔,固有色与墨色相结合,具有很高的美感价值。一般而言,自发性色彩不需要进行专门研究,画家多重形轻色,其造型美感独具特色,如莫迪利阿尼的《仰卧的裸妇》(图54)。自发性色彩除运用固有色外,还多运用个人的习惯用色,色域不广,色彩雷同化。

(二)主题性色彩 与象征色观念相对应。主题性色彩主要运用于主题性创作,如历史画、情节性绘画、风俗画、壁画等。主题性色彩一般是先确定主题,然后以色彩象征和色彩的意义联想为依据进行创作,其色彩运用须充分表达作品的主题。譬如红色象征革命、力量、勇敢,意义联想为热烈、激奋、欢乐;绿色象征青春、和平、生命,意义联想为生长、年轻、幽远;玫瑰色象征爱情,黑色象征死亡,白色象征纯洁等。如欲创作一幅欢乐主题的作品,则应多运用红色系统的暖色;如欲创作一幅青春主题的作品,则应多运用绿色系统的冷色。

(三)写实性色彩 与条件色观念相对应。写实性色彩主要运用于写实绘画中,以光源色、固有色、环境色、空间色等条件色的综合运用为特点,追求自然的光感和真实感,以法国的莫奈、雷诺阿、德加等印象派画家为代表。写实色彩以科学色彩原理为依据,以画家的感性观察为出发点,描绘阳光下颤动的色彩感。写实性色彩除了作为一种创作风格外,现在美术院校均把写实性色彩作为色彩的基础训练。写实性色彩是一个画家必须经过的阶段,借以培养色彩美感的丰富性、微妙感、具体化,拓展色域,克服自发性色彩的程式化和习惯用色、克服主题性色彩的理性化和共性化缺点。写实性色彩的“具体化”是色彩思维深化的标志(图21-28)。

(四)设计性色彩 与装饰色观念相对应。设计性色彩主要运用于装饰绘画创作和艺术设计领域(如广告、服装、装帧、包装、染织、建筑、环艺等)。设计性色彩是理性色彩,一是要具有大众美感,二是色彩要适应功能。装饰绘画的色彩设计,需要具有美感,还要考虑作品的悬挂环境(如木色墙面或白色墙面等)。艺术设计领域的用色,

不能加入“自我”情感,而是主要考虑实用功能、色彩美感、流行色、消费心理等,以适应不同年龄、不同性别、不同职业、不同性格的人的不同喜好。

(五) 美感性色彩 与美感色观念相对应。美感性色彩主要运用于现代绘画中。画家面临自然,被自然激起一种审美情感(不是生活情感),以表达色彩美感为主要目标。画家的审美情感即专业眼光,如色彩的微妙感、共振感、响亮感、精致感、绚丽感、虚幻感等。美感性色彩强调色彩与色彩之间形成的美的关系,画面具有美的色调,色彩具有和谐、秩序、雅致、优美、悦目、微妙、精致的效果。博纳尔、米罗、克利、克里姆特、巴尔蒂斯、塔马约等画家偏重于美感性色彩。美感性色彩同时也表达画家的生活情感,但色彩美感是第一位的,色彩情感是第二位的(图37、41、44、58、59、67、71、77、86)。

(六) 表现性色彩 与情感色观念相对应。表现性色彩主要运用于现代绘画中。画家面临自然,被自然激起一种生活情感和审美情感,而这种情感必然具有画家的个性特色,然后画家选用相应的色彩表达这一情感。人类的欢乐、愉快、平静、哀伤、忧郁、悲痛、恐惧、绝望等情感状态,均可以用适当的色彩予以表达。马蒂斯、塞尚、高更、凡高、蒙克、波洛克、德·库宁、弗洛伊德等画家偏重于表现性色彩。表现性色彩同时也表达色彩美感,但色彩情感是第一位的,色彩美感是第二位的。我们主张艺术家既要表达审美情感,又要表达生活情感。在色彩运用方面,将美感性色彩和表现性色彩结合起来,追求色彩艺术的至高境界(图16、29、32、34、46、48、53、62、63)。

四、色彩美感与色彩表现

色彩美感和色彩表现,是本书的中心议题。本书专门探讨色彩美感与色彩表现,并设计了相应的练习课题。这种构架,也许正是本书的特色。需

要指出,写实性色彩是绘画色彩的重要分支,也是多数画家涉足色彩艺术的最初课题,但它不属于本书的研究范围、故不涉及。本书所探讨的色彩美感与色彩表现,与写实性色彩观念相反,是另外一种完全不同的色彩观念。

视觉艺术史,不是一部技术发展史,而是一部观念的演变史。有什么样的观念,便会有什么样的作品。一个画家,由技术领域进入艺术领域,必须摆脱“模仿自然”观念,转变为“艺术表现”观念。倘若不能从观念上来一个根本转变,则不可能“由技入艺”。

从色彩形式语言方面,我们主张将美感色观念与情感色观念结合起来,运用美感性色彩和表现性色彩,创作出具有审美价值的艺术作品。

世界上任何事物都具有规律性,色彩美感同样具有规律性。规律性的东西靠理性来把握、分析、研究。如果一个人完全靠自发地摸索色彩美感规律,是费力不讨好的。必须学习借鉴色彩大师所代表的色彩美感规律,继承前人的文化成果,转化为自己的知识技能。任何知识的深化,都需要具有理性思维能力,这是艺术家必备的素质。色彩美感的理性研究,主要是研究艺术形式语言的规律性,由此才能使自己站在一个高起点上。

艺术不同于一般事物,它既有规律,又超越一般规律。在基本掌握色彩美感的共性规律后,还必须锻炼自己的个性化的色彩直觉表现能力。作为色彩画家,必须具有色彩天赋,必须具有敏锐的色彩感觉能力和色彩美感的判断能力。色彩直觉,包含着个人长期艺术经验的积累,甚至包含着人类文化积淀在个人潜意识中的作用。直觉表现,是更关注个人的主观感受,张扬个人的色彩特色,有更自由的色彩表现空间,更能发挥个人的创造性。

2 色彩美感结构

色彩的“美感”与“结构”，是本章研究的两大课题。对“色彩美感结构”的研究，主要依靠理性来把握，研究前辈色彩大师的艺术成果，掌握色彩规律，使自己具有理性深度，为下一阶段的“色彩直觉表现”奠定基础。

一、和谐的色彩美感

色彩美感主要体现在“和谐”与“雅致”两个方面；色彩结构主要体现在“关系”和“比例”两个方面。色彩结构是手段，色彩美感是目的。通过最佳的色彩结构体现色彩美感，是色彩研究的中心问题。

和谐 指艺术作品各组成部分相互协调，在差异中趋向一致、小对比大统一的效果。奥斯特瓦尔德指出：“效果使人愉快的色彩组合，我们就称之为和谐。因此，我们可以提出这样的假定：和谐=秩序。”^⑥和谐使人在宁静舒缓的心境中获得审美享受，作品具有调和、融洽、和顺的特点。古典式和谐的对比因素较小，如 9 : 1，而现代式和谐的作品对比因素加大，如 7 : 3，但二者都是在“大统一小对比”的原则下形成和谐。

雅致 指艺术作品的效果优美、悦目、微妙、精致、文雅、不粗不俗不野。雅致的效果令人赏心悦目，充满快感。

关系 指艺术作品各个组成部分相互作用，形成一定的美感关系，每一元素因与其它元素产生关系而不是孤立的存在。

如红色与绿色并置在一起,就形成了互补色关系,但如何形成最佳互补关系就需要进行调节。假若画面中各个部分之间不能形成“关系”,画面则缺少内在结构。没有结构的作品,不会产生美感。西方现代艺术受到了塞尚的启示,赫伯特·里德曾评价塞尚:“他不惜任何代价去探索‘结构’,……在视觉范围内获得这种有结构的秩序。……塞尚的意愿是要创立一个不以他自己的混乱感觉为转移的符合自然秩序的艺术秩序。人们逐渐地明了:这种艺术秩序有它的生命和它自己的逻辑——艺术家的混乱的感觉可以净化为它们自己的澄清的秩序。”^①里德继续谈道“马蒂斯在他一生的这个转折点,从塞尚那里发现了什么呢?那就是,绘画的色彩必须具有有一种结构,换句话说,绘画的结构是由它的各种构成色彩之间的深思熟虑的关联所赋予的。”^②

比例 比例就是有序地按比例地安排部分与部分、部分与整体之间的关系,推敲形式结构关系之间的“度”,寻觅美的最佳比例关系,使形式元素之间的秩序和比例协调相处。如同汉字的间架结构比例,一个字仅仅写得正确不一定美,只有恰当的比例关系才产生美感。

二、色调结构关系

色调 指画面形成的总体色彩面貌,它给人以鲜明醒目的第一印象,如红色调或绿色调、纯色调或灰色调、明色调或暗色调等。色调可以明确传达出某种气氛和情感。例如一幅红橙色调的画,可以传达出热烈、欢乐和激奋的情感。

结构 指色彩与色彩并置后相互产生作用,即结构关系。局部与局部会形成色彩关系,局部与整体也会形成色彩关系,这些色彩关系就是画面的结构。一幅画中的每个色块都不应是孤立的存在,而应有内在结构关系。凡是优秀的色彩作品,必然潜藏着内在色彩秩序关系。

色调往往给人以鲜明的第一印象,起着关键性作用。色调在情调的渲染和情感的表达方面,能够迅速地触及人们的心灵,使人受到感染。色调的种类很多,不同的色调可以传达不同的精神与情感。下面先作一概要比较:

以色相分类——

红色调:热烈、欢乐、勇武

黄色调:光明、愉悦、活泼

蓝色调:幽远、寂静、伤感

橙色调:温暖、辉煌、激情

绿色调:生命、青春、和平

紫色调:神秘、不安、高贵

以纯度分类——

纯色调:活泼、绚丽、醒目

灰色调:沉着、含蓄、优雅

浊色调:朴素、凝重、沉闷

以明度分类——

亮色调:明快、轻柔、单薄

中色调:柔和、沉着、含蓄

暗色调:厚重、迟钝、昏暗

以对比度分类——

强对比色调:强烈、兴奋、醒目

中对比色调:优雅、含蓄、沉着

弱对比色调:柔和、朦胧、潜隐

色调结构,应着重处理好五种关系:色相关系、纯度关系、明度关系、面积关系、位置关系。

“色相关系”是色彩独有的一种关系,是色彩的标志,色相对比是最重要的对比关系。“纯度关系”也是色彩独有的一种关系,并且是重要的对比关系。“明度关系”不是色彩独有的关系,但也是一种比较重要的关系。“面积关系”和“位置关系”同样是一种比较重要的关系。

(一) 色相关系

色彩的基本元素是色相,即具有不同面貌的颜色。约翰·伊顿提供了一个简便易记而又丰富实用的12色相色轮,其色轮首尾相接,按顺时针方向依次为:红、红橙、橙、黄橙、黄、黄绿、绿、蓝绿、蓝、蓝紫、紫、红紫。

色相关系是色调中最重要的关系。为了简便适用,下面拟用12色轮秩序的颜色,按间隔远近归纳为五种色调。

同类色调 12色轮中相距60°以内的色相匹配所形成的色调,即色轮中邻接的二色或三色,如红/红橙/橙。这是色相对比最弱的色调,柔和、单纯、平静,也易产生平淡单调之感。除非刻意追求弱对比的柔和效果,否则可以加大明度和纯度对比,以克服单调之感。

邻近色调 12色轮中相距90°的两色匹配所

形成的色调，即色轮中间隔二色的两色匹配，如红／黄橙、红／蓝紫。这是色相弱对比的色调，具有温和、平凡、含蓄的特点。这种色调既调和又具有一定的对比，属于古典式和谐。欧洲古典绘画多为邻近色调。

对比色调 12

色轮中距离120°的两色匹配所形成的色调，即色轮中间隔三色的两色匹配，如三原色对比：红／黄、红／蓝、黄／蓝，再如三间色对比：橙／绿、绿／紫、紫／橙。

这是色相中对比的色调。这种色调具有冷暖对比，色彩感强，具有优雅、沉着、适中的特点。

准互补色调 12 色轮中相距

150°的两色匹配所形成的色调，即色轮中间隔四色的两色匹配，如红／黄绿、红橙／绿、橙／蓝绿。这是色彩较强对比的色调。这种色调绚丽灿烂、响亮生动，色彩感强。印象派画家莫奈、雷诺阿，纳比派画家博纳尔，野兽派画家马蒂斯等多运用准互补色调。

互补色调 12 色轮中相距 180° 的两色匹配所形成的色调，即色轮中间隔五色的两色匹配，如红／绿、橙／蓝、黄／紫。这是色彩强对比的色调。这种色调艳丽强烈、欢乐活跃，是色彩感和色彩力度最强的色调。表现派画家等常运用互补色调。互补色调最难把握，搞不好会造成刺激、不安、生硬、火气的弊病，应以适当的方法予以调节。

各种色调的对比强度、色彩感与特点分列如下：

同类色调： 色相最弱对比；色彩感最弱；柔

和、单纯、平静。

邻近色调： 色相弱对比；色彩感弱；温和、平凡、沉着。

对比色调： 色相中对比；色彩感中；优雅、适中、含蓄。

准互补色调： 色相强对比；色彩感强；绚丽、愉快、活跃。

互补色调： 色相最强对比；色彩感最强；艳丽、强烈、刺激。

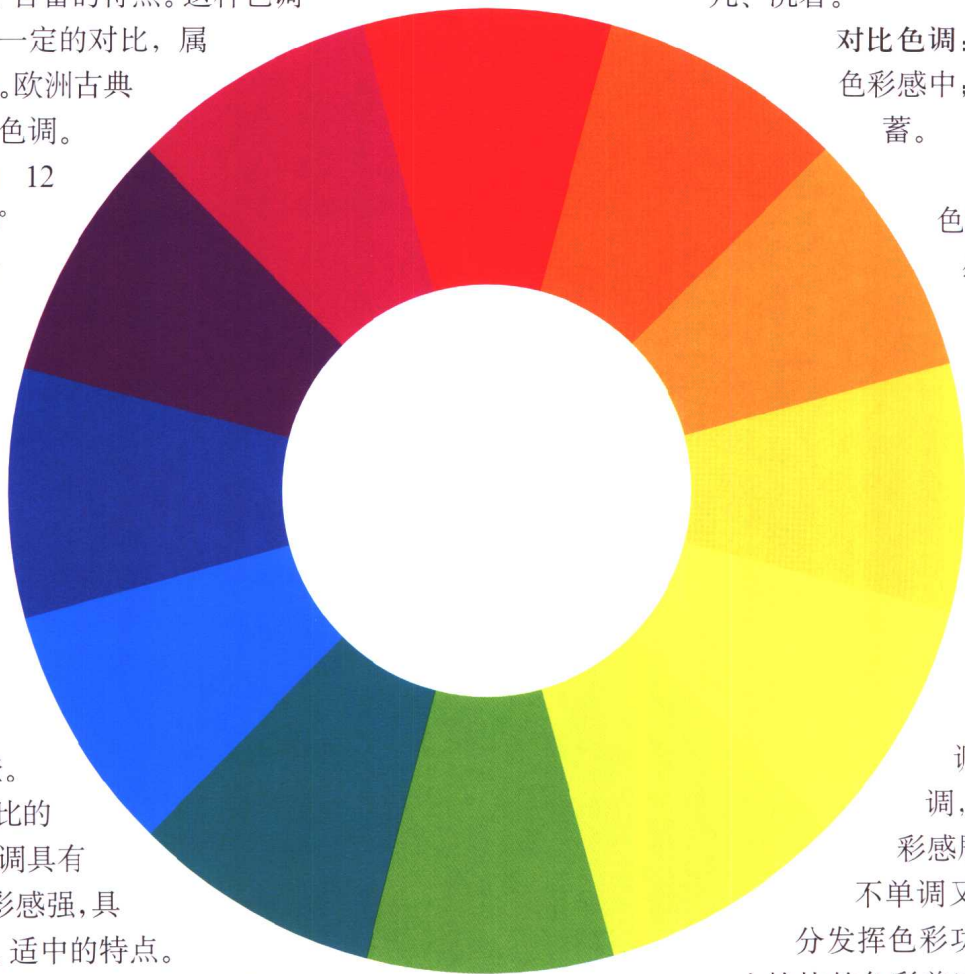
一般说来，最具有美感的是对比色调和准互补色调，这两种色调色彩感居中或偏强，既不单调又不刺激，能充分发挥色彩功能，体现出令人愉快的色彩美感。以色彩著称

12色色轮表

的大师多是运用对比色调或准互补色调创作的。同类色调与邻近色调因其对比太弱，缺少色彩感；互补色调因其对比太强，造成色彩感过强，强烈的刺激效果难以令人愉快。

以色相关系确定色调，是决定性的因素，其他则是辅助性因素（如纯度、明度、面积、位置）。在确定色相关系时，假若先设定一红色，再匹配绿色、蓝绿色还是黄绿色效果更好？假若先设定一黄色，再匹配纯黄、灰黄还是浊黄效果最好？假若先设定一绿色，再匹配深绿、中绿，还是浅绿最好？这些均需要从色彩匹配、纯度、明度等方面进行反复推敲调试，逐步使色彩达到最佳效果。

色调的冷暖，表达不同的意蕴。暖色调具有温暖、活力、欢乐、热情、积极、甜美的性格；冷色调具有寒冷、沉着、平静、冷漠、消极、深远、休息、理智、素雅的性格；中性色调具有温和、平



凡、可爱、适中、恒久、柔和、雅致的性格。

(二) 纯度关系

色彩的纯度(鲜艳程度)可定为五级,即纯色、次纯色、灰性色、次浊色、浊色。

一般来讲,纯色指锡管中未经调合的纯色系列,如大红、柠檬黄、翠绿、群青等。纯色鲜艳强烈、单纯明确、易识易记,具有力度和硬度,具有很强的视觉冲击力。画面中一般应谨慎而少量地运用纯色,用多了会令人感到刺激和不安。次纯色指略加调配变灰的颜色(如柠檬黄调入少量土黄)。画面中可用一定比例的次纯色,使画面色彩有明确的色彩感。

灰性色指诸如土黄、土红、土绿、赭石等色以及调配出的接近这些色彩纯度的颜色(如紫灰色、褐灰色、蓝灰色等)。灰性色是一个广阔的色域,微妙丰富、高雅沉着、不艳不浊。灰性色的运用是衡量画家色彩水平高低的重要标志。未经色彩训练的人往往只对纯色有感应,全然不识灰性色。灰性色绝不是脏色,而是有色彩倾向的内涵丰富的颜色。画面中可用较大比例的灰性色(如2/3)。浊色指黑、墨绿或调配出的污浊颜色,画面中一般谨慎而少量的运用它,借以反衬其它颜色的鲜艳。画面中纯色面积愈大,浊色面积也应相应扩大,浊色会起到稳定纯色的作用。次浊色指浊色与灰性色之间的颜色,如熟褐、橄榄绿之类较浊的颜色。画面中可用一定量的次浊色,使画面色彩丰富并反衬其它色的纯净。

灰性色的调配有五种方法,一是加白(如大红加白);二是加黑(如大红加黑);三是加补色(如大红加绿);四是一纯色一灰色相调(如大红加土红);五是直接用管中现成灰性色(如土红)。

在绘画中,画面宜以软性色为主(灰性色、亮色),少量用硬色(纯色、次纯色和重色)。“软硬兼施”才能取得好的色彩效果。未经调合的锡管中颜色一般较硬,而当大量加白调合后则变为软性色。软性色实际上是亮的灰性色,软性色柔和含蓄、沉着雅致,具有优雅的美感(图24、39、68、72)。

在绘画中,画面色调应以灰性色为基调,占2/3以上的比例。次纯色和次浊色共占1/3以下的

比例,极少量地用纯色和浊色。按照这一比例绘出的色调,色彩感强,其效果丰富而又单纯、柔和而又优美。若无节制的大量运用纯色和次纯色,会



纯度序列表



明度序列表

造成画面的色彩泛滥,显得过分刺目、生硬火烈,缺少含蓄优雅的美感。

高纯度色调具有鲜艳、积极、热闹、活泼、强烈、刺激、醒目的特色。中纯度色调具有文雅、含蓄、单纯、沉着、柔和、高雅、优美的特色。低纯度色调具有朴素、凝重、含糊、沉闷、老成、寂寞、消极、灰暗的特色(图49、53、66)。

纯度强对比色调(如纯色与浊色对比),具有醒目、强烈、明确、有力的特点。纯度中对比色调(如次纯色与次浊色对比),具有单纯、优雅、温和、沉静的优点。纯度弱对比色调(如灰性色与次浊色对比),具有含糊、柔和、乏力的特点。

(三) 明度关系

明度关系可定为五级,即白、浅灰、中灰、深灰、黑。

高明度色调(如白、浅灰)具有明快、轻盈、柔弱、单薄的特点,色彩因过亮而色彩感不强。中明度色调(如中灰)柔和、含蓄、沉着、优雅、色彩感强。低明度色调(如深灰、黑),具有厚重、昏暗、迟钝的特点,色彩感不强。在绘画中宜多采用中明度色调,可尽显色彩美感(图14、15、17)。

明度强对比色调(如黑与白对比)具有强烈、明确、生硬、刺激的特点。明度中对比色调(如浅灰与深灰对比)具有含蓄、柔和、有力的特点。明度弱对比色调(如中灰与深灰)具有含糊、柔弱、乏力的特点。画面中大部分面积宜采用明度中对

比,局部可运用明度强对比或弱对比。

明度高、纯度低、色差小、对比弱的色调,使人感觉明快、舒适、安详、持久、和谐,适合在近距离长时间观赏,仍能保持美感;明度中、纯度中、色差较大、对比中的色调,使人感觉优雅、单纯、丰富,适合在中距离长时间观赏,能保有持久的美感;明度中、纯度高、色差大、对比强的色调,适合在远距离短时间观赏,醒目易记,在广告招贴中常运用这种色调,具有瞬间的美感。

(四) 面积关系

面积关系是指画面中各个色块所占画面的大小比例关系。

一般来说,画面的色调基色可占7/10面积,色调基色的辅色可占1/10面积,对比色可占1/10面积,对比色的辅色可占1/10面积。例如一幅绿色调作品,其色调基色绿占7/10面积,基色的辅色黄绿和蓝绿共占1/10,对比色红占1/10,对比色的辅色红紫和红橙共占1/10。如此设计的面积比例关系,其色调既明确又有一定对比,色彩丰富而又单纯。当然上述比例不是定理,只是举例,基本原则应是“大调和对比”。其它关系(如纯度关系、明度关系)也应遵循这一原则(图74)。

(五) 位置关系

画面中各个色块应安排在哪一位置才能形成最美的关系,色块与色块是相邻、隔邻还是远邻为好,这是位置关系研究的问题。相邻是指两个色块互相连接,隔邻是指两个色块中间插入另一色块的互邻,远邻是指两个色块相距较远的互邻。色彩可以分成同类色互邻关系、邻近色互邻关系、对比色互邻关系、准互补色互邻关系、互补色互邻关系。另外,互邻关系还应从色相、纯度、明度三方面整体综合考虑。

举例说,假如互补色两色相邻,两色均显得更艳更强;纯浊两色相邻,纯色显得更纯、浊色显得更浊;明暗两色相邻,明色显得更明、暗色显得更暗。当大面积纯色包围小面积的黑白灰任何一色时,无彩色呈显其补色味,如红底白色,则白色显出绿味。绘画中应巧妙利用这一补色关系。另外,纯度相同的两补色相邻,过于刺激强烈,宜用黑白灰色块间隔,使补色形成隔邻关系,产生良好的效果。两补色相邻,还可以降低其中一色的纯

度,形成一纯一浊的补色对比(如大红与墨绿的对比),也能产生良好的效果。在大面积浊色周围,宜设置几小块纯色反衬,使浊色也有色彩感,解救其沉闷感。远邻关系有两种,一种是两个相同色遥相呼应;另一种是两个互补色遥相对比,产生内在互补结构的呼应关系(图47、51、75、86)。

三、色调结构形式

视觉艺术作品按一定的结构原则建构完整的作品,而不同的作品又有不同的结构形式。色调的结构形式可分为单层结构、双层结构和多层结构。

单层结构 具有明确、简练、强烈、醒目的特点,但处理不当会有简单化之嫌。倘若确定画面色调为“互补色结构”(拟用红绿二互补色),那么需要将红绿两色在纯度关系、明度关系、位置关系、面积比例方面恰当处理。这种单一关系的结构,类似音乐中“单调音乐”的结构(图12)。

双层结构 具有丰富、明确、适中、耐看的特点。倘若作品在整体上采用“同类色结构”,称为主结构(拟用桔红、朱红、玫瑰红三同类色),而局部又采用“互补色结构”,称为辅结构(拟用黄与紫两互补色)。这种“主辅关系”的结构形式,类似音乐中“主调音乐”的结构。双层结构中还有一种类似音乐中的“复调音乐”结构,不分主辅,是“主主关系”的平行结构形式(图56)。

多层结构 具有浑厚、宏大、含蓄、丰富、深沉的特点,但处理不当会有含混之嫌。倘若作品采用了“同类色结构”(主结构)和“互补色结构”(辅结构1),另外还采用了“渐变色结构”(辅结构2,拟用黄、黄绿、绿三色)。如果需要,还可再增加几层结构。多层结构类似音乐中的交响乐结构,规模宏大,内涵丰富,表现力强,适合表现内容恢弘、画面巨大、场面阔大、意蕴丰富的题材,具有宏篇巨制的特点(图61)。

一般说来,绘画创作多用双层结构,因其既明确又丰富,容易产生美感。单层结构的特点是明确但缺少丰富,多层结构的特点是丰富但缺少明确,在运用时需注意用其长补其短。

四、色调结构原则

结构,指诸要素之间相对稳定的联结关系的总和。按一定组合规律构成的有秩序而稳定的形式整体,就具有结构性。“结构”具有必然性和普

遍性。客观自然本身具有结构性，而视觉艺术（包括色调）同样也具有结构性特征。

视觉艺术中的结构原则，从总体上讲主要有整体性、关系性、对比原则、比例原则、多样统一、对比调和、节奏韵律等。

整体性 整体性是结构主义的第一个要素。皮亚杰指出：“各种结构都有自己的整体性，……一个结构是由若干个成分所组成的；但是这些成分是服从于能说明体系之成为体系特点的一些规律的。这些所谓组成规律，并不能还原为一些简单相加的联合关系，这些规律把不同于各种成分所有的种种性质的整体性质赋予作为全体的全体。”^⑨整体性是指一个由多种成分按一定规律组成的结构，并有秩序地构成完整的系统。组成结构的各元素不是混合杂拌，而是规则性的有机组合。在结构整体中各元素之间存在着有机联系，各元素在整体中的性质，不同于它单独存在或在其它结构中的性质。整体与部分是对立统一的，整体由相互联系的各个部分组成。对于一件作品，首先应从整体把握，从整体出发，由整体到局部。整体大于部分之和。部分是整体的一环，不能脱离整体孤立存在。一个画面的色调，同样需要具有整体观念，整体构思、整体布局、整体组织，才能使作品具有整体性。

关系性 作品中各元素之间产生各种不同的关系，局部与整体之间产生不同的关系。当各种因素形成了良好恰当的关系时，作品就可能是成功的。假若某一元素完全不与其它元素产生某种关系，游离于作品整体之外，这种孤立的存在就破坏了作品的完整性。阿恩海姆指出：“在艺术家的眼中，任何事物或物体的组成部分都是一种能动的‘事件’，而不是一种静止不动的物质；物体与物体之间的关系也不等同于几何图形与几何图形之间的静态关系，而是一种相互作用的关系。”^⑩阿恩海姆举例说，当“两个”与“两个并放在一起时”，这种部分与部分之间的关系是变化的，要研究“配对之后对双方的影响”。^⑪他进一步分析道：“任何两种东西的遭遇（或对立）都会使双方改变或变形。它还可以反过来证明，当把一幅画中的某一部分同其他部分分离开来时，这一部分会变得面目全非，而当我们把它重新置入原来的背景时，

它又会恢复原貌。”^⑫在整体结构中，任何局部成分的变化都会引起其它成分的变化。设若甲乙丙三色已经组成了一种良好的结构关系，如果将其中乙色加以改变，那么相应地也必须改变甲色和丙色，以组成另一种关系，否则就不可能和谐。在视觉艺术中，有各种各样的形式关系需要处理。如在构图中有主宾关系、呼应关系、对比关系、强弱关系等；在色彩中有色相关系、纯度关系、明度关系、面积关系、位置关系等。两个或两个以上的元素之间相互作用、相互影响、相互依赖、相互制约、互为条件，由此形成了紧密的结构关系，使作品构成一个有机整体。

对比原则 马蒂斯指出：“构成的技巧就是建立对比，它能造成各方面的平衡。”^⑬约翰·伊顿在总结造型规律时指出：“我的构成理论的基础是对比要素的普遍性理论。……发现和列举对比要素构成的造型效果的各种可能性，总是令人激动的课题。”^⑭对比是一种艺术表现手法，同时也是一种结构方式。为此，伊顿还列举了大小、厚薄、黑白、强弱、曲直、体面、精粗、锐钝、动静、清浊、冷暖、聚散、断续、流止、软硬等25对对比关系。当然对比关系的种类还可以拓展，我国画理中的虚实、有无、阴阳、欹正、繁简、疏密等，都是艺术中的重要对比关系。恰当地运用对比手法，强化对比效果，可以提高艺术表现力和感染力。当然，对比还应在“大统一小对比”原则下运用。

比例原则 人体有标准比例，汉字的间架结构也有比例。同理，在艺术作品中，更需要适当的、美的比例。古希腊毕达哥拉斯学派认为美在于“适当的比例”，柏拉图也认为形式美的本质是秩序、比例、和谐。创作时需要确定适当的比例，以使作品的形式趋于完美。以色彩为例，一幅画的色调，设若色调基色占7/10的面积，对比色（包括辅色）占3/10的面积，这种7:3的色彩比例可能构成优美的色调；假若是6:4的比例，效果就差些；而5:5的比例，效果就更差。

多样统一 在研究学习形式语言时，应着重研究艺术大师的经典作品中体现出来的形式美规律，用形式美规律指导创作。形式美是人们可以直接感受到的一种美。客观自然包蕴着形式美，经

过历代艺术家发现与创作,逐步形成了形式美规律。形式美规律是艺术家创作的基本法则,它超越具体的手法和技巧,从整体大格局上抽象地把握艺术美。

多样与统一,或称统一与变化,是形式美的基本法则,其它法则都统辖在这一基本法则之下。多样与统一体现了自然界对立统一的规律,也是客观事物所具有的特性。大千世界,没有变化和对立就不可能有发展,而没有统一的规律和秩序,只能导致混乱和灭亡。自然界是变化而统一的整体,人的艺术感受同样具有多样统一性,因而艺术作品必须具有多样统一性,才能被理解和欣赏。

统一与多样(变化),关键应处理好二者的比重关系。统一是主导的,多样变化是从属的。统一应统辖多样变化,在多样变化中求得统一。统一使一件作品的面貌明确,使这一件作品与其它作品在比较中保持个性差别。但是,假如没有多样变化,画面则单调,缺少丰富感。而过分地追求多样变化,则可能杂乱无章,破坏整体效果,难以给人留下整体印象。运用“大统一小对比”的手法,可以解决统一与多样变化问题。

对比调和 对比与调和是多样统一的具体化。对比是变化的一种方式,调和是相互协调趋于一致的一种方式。在质与量方面差异甚大的两种元素同时配置在一起时,二者的特征被反衬得更加鲜明强烈,称为对比。在质与量方面,差异较小或相似的两种元素同时配置在一起时,二者互相包容亲和,称为调和。只有对比没有调和的画面会过分刺激、乖张、生硬,而只有调和没有对比的画面则会单调、软弱、枯燥、乏味。对比是矛盾关系,调和则是将矛盾的双方促成妥协。既对比又调和的手法,可以形成“相反相成”的艺术效果。

在艺术作品中,缺少对比效果,就不会有生命的活力,不能激动人心。在一个画面上运用对比手法,应该以某一方面的对比为主,还应有一二处强烈对比的冲突点,形成高潮。在艺术作品中,假若只有对比而缺少调和,画面就会杂乱无章,喧嚣亢奋,缺少秩序和安定的美感,难以达到和谐境界。调和,首先是指画面中占绝对优势的某种视觉元素统辖整体,对比性元素居于从属地位。其次是指在互相对立的元素中寻找“妥协”的共同点,使

二者的矛盾冲突得以缓和,重新获得新的平衡。

节奏韵律 节奏与韵律在本质上是一致的,它们是大自然(包括人类生活)的运动形式。节奏和韵律是周期性规律性变化的运动形式。构成节奏与韵律有两个主要关系,一是时间关系,指运动过程中形状排列所形成的起伏变化和断续停顿的“节拍”;二是力的关系,指抑扬顿挫交替产生的强弱变化关系。

节奏犹如格律诗,韵律犹如词。诗和词同是韵文,与散文相对比。节奏的特征一般为规整、短促、时断时续,元素单位小而反复又多又快,犹似火车隆隆的行进声和乐曲中的进行曲。节奏往往呈现一种机械美,呈现唐代律诗式的整齐而有力的秩序美。韵律的特征一般为悠扬、舒缓、自由、起伏绵长,元素单位大而反复又多又慢,如同潮涨潮落的波涛声和乐曲中的圆舞曲。韵律往往呈现一种宋词式(长短句)的不规整而灵活的流动美。节奏美单纯而短促,韵律美丰富而悠然;节奏感具有生气勃勃、铿锵有力之感,韵律感具有波澜起伏、从容优雅之感。二者本质上所具有的共同点在于具有诗意和韵味,富于内在秩序并具有生命力。

上面是从总体上谈结构原则,色调结构还应注意以下具体原则:

平衡原则 色调视觉重量感的平衡,是重要的分布原则。应以画面中心为基准,向左右、上下或对角线作重量相当的色彩配置。

呼应原则 画面中任何色块均不应孤立存在,也不能只出现一次,一个色块应出现两次以上并彼此呼应,产生联系,使色彩成为有机整体。

主次原则 画面色彩应有主次区别,要分清主导色、衬托色(色调基色)和点缀色。衬托色(色调基色)占画面绝大面积,形成画面大的色彩倾向,但它只起一种衬托作用。主导色往往是衬托色的对比色,主导色虽然面积小,但它却是画面的色彩中心,是画面色彩的高潮处,起主导作用。主导色可以与主体物重合,也可以不重合。点缀色一般面积很小,对色调不构成影响,但可改善局部面貌,如在暗浊色块处点缀一小块纯色,这里顿时会显得有生气。

节奏原则 画面色彩要有强、中、弱的节奏变化,才能形成美感。画面中若尽是“强音”,则

热烈亢奋、躁动不安；若尽是“弱音”，则萎靡衰败、软弱无力；若尽是“中音”，则柔和温吞、含蓄丰富。只有将强、中、弱三者在画面中相互配合妥当，才会取得好效果。有的作品过多运用了纯色，显得生硬刺激，应适量加入灰色和浊色，加入一些软色，才能有强、中、弱的节奏美感。

和谐原则 和谐是美的最高境界。和谐有两大类型，一种是古典式和谐（调和的和谐），统一的因素占比重很大，对比的因素很小（如9:1），是弱化矛盾求和谐；另一种是现代式和谐（对比的和谐），统一的因素占比重相对缩小，对比的因素相应加大（如7:3），是强化矛盾求和谐。不管是调和的和谐还是对比的和谐，二者的统一性因素均占压倒优势。同类色调和邻近色调属古典式和谐，对比色调和互补色调属现代式和谐。古典式和谐典雅静穆、沉着庄重，具有理性感，是在减少矛盾冲突中达到和谐境界的。现代式和谐洋溢着生命的热情，欢乐活跃、绚丽多彩，是在矛盾冲突中达到和谐境界的。现代式和谐是冲突的、动态的、易变的，较难掌握。现代绘画的色调，多采用现代式和谐方式，马蒂斯、米罗、高更、博纳尔、克里姆特等画家均运用现代式和谐色调。现代式和谐方式犹如烈马，只有好骑手方能驾驭。和谐作为优美艺术的属性，使人在宁静澄澈的心境中获得审美享受。

五、色彩的通感与意蕴

（一）色彩的通感 色彩通感，指人类在色彩知觉过程中因多种感觉器官相互作用而引起的联想性知觉。这种通感是人类长期的生理感受知识所积淀的视觉经验，因而具有共通性。

冷暖感 色彩的冷暖感主要取决于色相。暖色使人联想到太阳和火焰的温暖感，如红、橙、黄。冷色使人联想到海天冰雪和森林阴影的凉爽感，如蓝、绿、紫。暖色的联想和特性是：太阳、热烈、扩张、进攻、强烈、男性的、情感的、重的、干的、方角、直线形。冷色的联想和特性是：月亮、冷静、收缩、柔弱、女性的、理智的、轻的、湿的、圆角、曲线形。除了冷暖色外，还有中性色。

软硬感 亮色、灰性色和弱对比色调有软感。暗色、纯艳色和强对比色调有硬感。黑白色硬，灰色软。软色柔和协调、微妙雅致，而硬色强烈刺激、有力度。好的色彩构图，一般以软色为主，硬色辅

助，软硬兼施。

轻重感 亮色轻，暗色重。亮色轻盈飘逸，暗色厚重沉稳。

强弱感 高纯度色强，低纯度色弱；暖色强，冷色弱；彩色系强，无彩色系弱；强对比色调强，弱对比色调弱。

进退感 暖色、纯色和硬色有前进感，冷色、灰性色和软色有后退感。强对比色调有前进感，弱对比色调有后退感。

胀缩感 亮色、暖色有膨胀感，暗色、冷色有收缩感。

兴奋感与沉静感 暖色、高纯度色和强对比色调有兴奋感；冷色、低纯度色和弱对比色调有沉静感。

活泼感与忧郁感 暖色、亮色、高纯度色和强对比色调有活泼感；冷色、暗色、低纯度色和弱对比色调有忧郁感。

华丽感与朴素感 亮色、高纯度色、对比色调有华丽感；暗色、低纯度色、调和色调有朴素感。以成品颜料为例，华丽的颜料有：粉绿、翠绿、玫瑰红、紫罗兰、钴蓝、群青、柠檬黄、橘红等。朴素色以土色系为代表，如土黄、土红、土绿、橄榄绿、墨绿、赭石、熟褐、普蓝以及黑白灰等。

甜酸苦辣咸味感 色彩可以给人以甜酸苦辣咸的味感。粉红和粉橙有甜味感；柠檬黄和黄绿有酸味感；绿、紫、褐有苦味感；尖形的暗红有辣味感；浅蓝、灰、白有咸味感。色彩的味感可以表现人生的况味和情感的滋味。

（二）色彩的意蕴 上面述及的色彩通感是色彩给人一种生理反应，带有普遍性和客观性。下面讨论色彩意蕴，是色彩给人的心理反应，带有特殊性和主观性。画家对于色彩通感和色彩意蕴（性格）的掌握，有助于运用色彩表达情感。

色彩运用的目的是为了表达画家的情感。色彩本身无所谓感情，情感的发生只是在人与色彩之间的色彩联想和心理感应。如红色令人联想到太阳、火焰、节日，于是便产生热烈、温暖、喜庆、欢乐的情感。画家如欲表达热烈欢乐的情感，必然会选择红色系列的色彩。