

敦煌壁画与中国画色彩

周大正 著

人民美術出版社

敦煌壁画与中国画色彩

周大正 著

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

敦煌壁画与中国画色彩 / 周大正编。

北京: 人民美术出版社, 1999.12

ISBN 7-102-02131-3

I. 敦… II. 周… III. 色彩 - 对比研究

- 中国画、油画 IV. J212.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 76305 号

敦煌壁画与中国画色彩

著 者 周 大 正

出版者 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 徐震时 张晓君

装帧设计 张晓君

印刷者 兰州八一印刷总厂

发行者 新华书店北京发行所

2000 年 7 月第一版第一次印刷

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 9.25

印数 1-2000 册

ISBN 7-102-02131-3/J · 1823

定价: 45.00 元

序

—— 绘画色彩学的新视角

水天中

周大正先生是多年从事油画创作和美术教学的美术家，他从绘画创作和教学实践中，领悟到许多有关绘画色彩学的事实和结论。由于他在甘肃工作了30年，对留存于西北各地的古代壁画，有深入细致的研究和观察。这使他获得异于一般色彩学理论的，新的立足点和新的视角。最近，他将多年研究的成果整理出来，将交付出版。我觉得这将是有益于绘画理论研究和绘画创作实践的著作。

绘画色彩学是一门相当古老的学科，但它的发展步伐却显得犹豫迟滞。问题在于它很少引进新的事实、新的材料。周大正从绘画与色彩结构谈起，挑明了一个多年存在的问题：美术院校色彩教学一般都局限于写实绘画教学的写生色彩的指导性理论，而忽略了色彩本身的形式规律。这当然与美术院校对绘画作品的规范化认识有关，但它反过来又限制着绘画创作观念的拓展。在论述色彩结构时，他强调了东方绘画有着与欧洲绘画不同的色彩结构体系：西画重色彩的自然变化规律，其传统色彩学属于写生色彩学；中国绘画重色彩的形式规律，属装饰色彩学。这成为他观察研究绘画色彩的基本观念。

对敦煌壁画所体现的色彩观念分析，是作者着力甚多的部分。由于过去对敦煌壁画的研究大多沿袭传统画论进行，所以学者谈敦煌壁画形式时，习惯于从“笔墨”说起，而忽视了敦煌壁画的色彩规律。其实敦煌壁画在色彩的运用方面，非常值得研究。进入莫高窟，置身历代壁画之前的观众，实际上首先是为壁画的色彩效果所震动，然后才会琢磨它们的笔墨、线条。作者对敦煌壁画的色彩运用给予极高评价，并对流传甚广的壁画色彩变化说提出质疑和澄清。作者以北魏壁画的色彩处理与隋唐以后某些壁画失败的色彩处理加以对比，从“色调意识”、“光色意识”的角度，分析敦煌壁画在色彩运用上的成功范例。即从装饰色彩规律来论述敦煌壁画创作者的色调与光色意识。这是作者在这方面的创造性发挥。

对古代壁画变色问题，作者不是一般地承认或一般地否认。而是进行了具体的分析。他从390、220、47、57诸窟壁画中找出“非变色”的色调效果，认为目前的色调效果并非全然氧化变色，而是壁画作者悉心设计的一种色彩语言。在对254窟北魏壁画《萨埵太子本生》、《说法图》的色彩研究中，校正和澄清了流传多年的“肉色变黑”和“黑线变白”说。

色彩语言的运用，必然牵涉到艺术观念的历史变化。经历了北朝和隋唐的辉煌之后，从晚唐、五代开始出现了壁画艺术质量的“下滑”趋势。这种“下滑”显眼地表现在色彩效果上：五代的轻薄浮华，西夏的“一片绿”；宋代壁画的轻雅和谐，与士大夫画家首倡的“重墨轻色”观念有着深刻的联系。宋、元时期虽有61窟、3窟、465窟的精心杰构，但“笔墨”成为壁画的主角和色彩的“淡化”已成无可挽回的趋势。正是从这些历史事实出发，作者认为一直被视为中国文化象征的“重墨轻色”观念在中国绘画史上的意义，有重新检讨认识的

必要。

本书后一部分是作者对敦煌壁画色彩运用的个案分析，他选出26个有代表性的洞窟壁画，对这些经典之作进行色彩分析。这一部分既是相对独立的部分，也是前面若干理论的事实支撑。正是这些图例分析，使周大正的色彩研究有骨有肉，避免了有些色彩学著作的空疏枯淡。

作者从色彩运用的角度把敦煌壁画分为四个阶段，从北魏经隋代，至初、中唐到晚唐、五代以后。四个阶段分别代表着色彩运用的萌芽期、发展期、鼎盛期和衰退期。在壁画色彩的历史记述基础上，提出了壁画史上“色彩与造型技术发展的不同步现象”，即敦煌壁画在色彩运用上的起点高于其它绘画技巧的起点。盛唐壁画的色彩运用，已经达到高峰期。到宋元时期，色彩运用的水平下降到低于起步点的水平。而色彩之外的造型、线描、构图等技巧的发展，则在起步点相对较低的情况下稳步上升。这一类新颖的看法，对认识中国绘画的历史发展进程，显然具有色彩学科以外的重要价值。

周大正的这本书涉及的许多问题，超出了一般的绘画技法理论范围。他在多年从事油画创作的基础上，掌握了绘画色彩的丰富知识，这使他在对西北古代石窟壁画的实地研究中，得以突破陈规而又不作玄虚之空论。他所归纳的有关中国绘画色彩规律的许多观点，不仅有益于当代中国绘画创作的进展，而且也将给从事中国绘画史、中国绘画理论研究的读者诸多启发。

1999年 小暑



1996 年摄于美国纽约

著者简介

周大正，湖北沙市人，1941年生，西北民族学院美术系教授。1965年毕业于浙江美术学院油画系。为中国美术家协会会员、甘肃省美协常务理事、甘肃省油画学会副会长。擅长油画、连环画、水彩画。作品多次参加国内外大型美展，并多次获奖，许多作品被国外收藏。代表作品有《手牵黄河上高山》、《希望》、《哈族婚礼》、《夏河风情》、《清清夏河水》、《进军腊子口》等。论文《绘画与色彩结构》、《敦煌壁画色彩观念分析》、《敦煌壁画色彩结构分析》，在中国人民大学资料中心刊物《造型艺术研究》上原文转载并获甘肃省教学成果2等奖。本人艺术简历被收入《中国当代美术家人名辞典》。

目 录

序	水天中
绘画与色彩结构	1
论色彩的调和与变化	9
敦煌壁画色彩观念分析	17
敦煌壁画色彩结构分析	24
敦煌壁画色彩图例分析	31
图 例	89
后 记	邱立新

绘画与色彩结构

色彩作为造型艺术基本功和素描一样,在美术创作和教学中占有相当比重,特别对于油画与工艺美术专业更为重要。然而在美术院校,对色彩教学往往存在着偏重实践而轻视色彩理论的倾向,似乎觉得色彩理论解决不了绘画的实际问题,教学中系统而完整的理论讲授被“直观教学”所替代,由于缺乏正确的理论指导,造成了学生在色彩的基本训练中存在着盲目性和事务主义,被动地描摹对象,对色彩的好与坏也缺乏应有的鉴别能力,因而影响了教学质量的进一步提高。造成这样状况其原因是多方面的,缺乏比较系统的色彩学教材是其中之一。现有的一些色彩学理论文章由于与绘画实践结合不太紧密,因而一些人把色彩理论看成是空洞的教条,也有人认为色彩是极为玄妙的,语言是说不清楚的。我认为以虚无主义和神秘主义观点对待色彩学理论是不正确的,色彩既然有它自身的规律,只要能够认真地探索研究它,是完全可以被掌握和运用的。

为了使色彩学能更好地结合绘画实践,为美术专业教学服务,本文就“绘画与色彩结构”的问题,谈谈自己的体会,请专家同行指正。

一、色彩的结构

任何物体都有它自己的独特结构,作为一幅色彩作品也是和人体的结构和房屋结构一样,有它自己的结构形式,包括画面的构图结构、造型结构和色彩结构。色彩结构是指画面色调组合关系,色彩相互关系,色彩的比率,位置面积大小与色彩的明度、纯度、冷暖的关系,色彩的对比与和谐的法则,色彩的均衡,色调的调节,色彩的变化,色彩与笔触等等。这些因素各自按照一定的形式法则有秩序地呈现其作用,表现出和谐的形式美感。这种形式美感的产生决不是偶然的,它是画家们有意识追求的结果。虽然我们作画时常常会出现“偶然效果”,但是一旦被发现并保留于画面时,就成为有意识的了。

目前在色彩教学中着重研究了光、物、眼三者在色彩上的相互关系,在光源、固有色和环境色三者之间的色彩变化关系为核心,以对景、物、人的写生为色彩教学的主要课题,形成一套色彩写生的指导性理论,它引导学生以科学眼光客观地观察对象和表现对象,作为色彩的基础教学理论,它的主导作用是无可否认的。但是我以为光有这一方面的理论和实践知识还是不够的,色彩训练还应有另一方面的研究课题,即色彩本身的形式法则规律。前者着重于教导学生如何正确地认识自然景物的色彩规律,后者则着重于认识色彩本身的形式规律。美术教学,让学生掌握这两方面的知识是同样重要的,重视前者而忽视后者必将不利于发挥学生对色彩的创造力和想象力。其实古今中外的绘画无论是写实的还是装饰的,具象的还是抽象的,凡是使

用色彩的绘画，都以不同的方式在追求色彩美感。尽管色彩在不同画种所处地位轻重不同，但至少是希望通过色彩来增强其艺术感染力。

真实地表现对象是写实主义绘画的宗旨，而写实主义则仅仅是现实主义绘画中的一大流派。当今绘画的发展早已证明写实主义并不是绘画的唯一表现手法。不同于写实主义的绘画的流派、画法和形式层出不穷，而在写实主义绘画体系中，抛弃光线的作用，不表现光线明暗的画法也相当普遍，如我国传统绘画工笔重彩、敦煌壁画以及各种装饰性绘画。这些画虽然不表现光线明暗的变化，但却同样存在着高级的色彩美感。东方绘画之所以区别于西方绘画，也正是因为色彩的结构上有它自己的一整套体系。

就西画而言，色彩结构的好坏则更是衡量其艺术优劣的重要方面。在油画中对色调的追求，用色的讲究则更为重视。在色彩表现方法上，充分运用各种色彩的对比和谐调的法则，讲究色块组合所产生的大效果，使色彩发挥了无限的表现力和惊人的感染力。优秀的色彩杰作给我们打开了进一步认识色彩的大门，这些作品所呈现出的高级的色彩美感，使我们惊叹不已！彩色照片之科学而准确的色彩亦不能与它媲美。

色彩大师们所创造的辉煌灿烂的色彩作品决非是以如实地描摹自然对象为满足的，逼真地表现对象早已不是画家们所追求的目标，他们虽然也对景写生，但却是按照画家主观的审美意识及色彩的形式法则，运用各种艺术技巧进行提炼、取舍、加工和组合。他们为了追求更有效的色彩效果，可以不受自然景物的局限，大胆地运用色彩的对比和照应，夸张或改变某些色彩，减弱或省去某些色彩，或对色块的面积、比率、位置，或对色彩的明度、纯度、色相的倾向进行一系列艺术处理，以求得丰富而统一的艺术效果。他们不拘泥于对对象局部细节的描摹，也不计较局部色彩的“准确性”，而着眼于色彩的大感觉和大效果，甚至于把对象的具体形象概括成色彩的点、线、面的有机组合，而自然对象仅成为画家进行色彩组合的依据和参考。这种源于对象而高于对象的“似与不似之间”的绘画，正是区别于彩色照片的本质所在。这些优秀的色彩杰作在色彩美感效果上远远超出了自然对象客观所呈现的美感，这种高级色彩美就是画家按照自己的“审美知觉”和色彩的形式法则创造出来的。如不通晓色彩的形式法则和诸种艺术表现技巧，则难以表现出画家所理想的色彩效果。分析任何一幅优秀的色彩作品，其实都有它自己独特而严密的色彩结构。如凡·高的《向日葵》、德加的《蓝色舞女》、莫奈的《日出印象》、包纳尔的《早餐》以及塞尚和高更的许多作品都是范例。分析解剖这些画面的色彩结构，弄清其所以然，找出产生色彩美感的内在原因，是很有必要的。

由于色彩美感是由诸种形式因素有机结合的产物，分析解剖与色彩结构有关的诸形式因素，掌握其性能、特点、规律及对色彩美所起的作用和效果，才能获得使用色彩的主动权，这些问题正是本文阐述的主要内容。

色彩美感的含义和性质是多方面的，可以归纳为三种性质，即鲜明美、和谐美和丰富美。不同的色彩组合产生不同的色彩美感，如以鲜明的对比为主的色彩结构可以形成色彩的明朗、艳丽、强烈、响亮、刺激、兴奋、丰富、多样、灿烂、醒目、浓烈、新鲜、透明等美感。

以调和色为主的色彩结构可以产生深沉、厚重、柔和、微妙、含蓄、稳重、沉着、富丽、

高雅、朴素、古朴、清雅等美感。

以类比色为主的色彩结构可产生素雅、丰富、厚实、神秘、辉煌、富丽、华贵等。

同样道理色彩结构不佳的组合也有不少形容词可表达：单调、平板、沉闷、燥热、刺眼、陈旧、生硬、灰暗、混浊、平淡、泛味、繁琐、暧昧、俗气、浮表、虚假、脏乱等等。造成这些毛病的原因，无非是色彩组合结构不具备色彩的鲜明美、和谐美和丰富美。尽管因素是多方面的，但总起来说是用色违背了色彩的基本法则。

二、色彩的基本法则

研究色彩的结构，须从艺术的基本规律——“多样统一”谈起。“多样”者丰富也，指艺术须在内容及形式两方面的丰富多样；“统一”者指内容与形式的一致，形成整体的谐调统一。这是艺术的辩证法，也是绘画艺术的基本法则。

色彩作为绘画艺术的基本表现手段，必然不能脱离其基本规律，那么“丰富统一”则是形成色彩美感的基本条件，为追求色彩的美感，就不能不讲究“对比与谐调”的关系。

“对比与谐调”是色彩的基本法则，它是矛盾对立的两个方面，互相依存，互为表里，不可分割。色彩美感的产生就在于如何巧妙地处理好色彩的对比与谐调的关系。

“对比”产生色彩的差异，形成色彩的变化，是造成色彩丰富多彩的手段。没有对比，就不能发现色彩的差异，色彩也就没有变化，必然会单调、贫乏，便不能满足视觉的美感要求。

“谐调”则要求色彩与画面色调和谐一致，多样变化的色彩必须统一于整体色调之中，受色调的制约，否则便不能在画面中存在。凡与画面色调不谐调的色块出现于画面便会影响和干扰色彩美感效果。鲜明夺目的色彩摆脱了色调的制约便将跳出画面，使人眼花缭乱，失去色彩的和谐美。

对比与谐调是矛盾的，但又是可以统一的。凡能存在于画面的色块须同时包含两种性质，一是色彩的个性，二是它的调和性。个性就是不同于其它颜色的差异性，也就是对比性；调和性就是能与色调相谐调的共性。

色相上互相对抗的对比色之间并非绝对不可调和，它们在大多数情况下是可以谐调的。不相谐调的对比色只要加以处理也可使它谐调，如把互相对抗的余补色双方调入一定的调和色素便可使它们谐调统一。

色彩对比的性质是多种多样的，归纳起来可分为四种：即色彩的色相对比，明度对比，纯度对比，冷暖对比。每一种性质都有程度上的强弱差别。各种性质的对比又往往是相互交叉，相互结合的形式出现，使一组对比色含着几种性质，例如既是明暗对比，又是余补色对比，又含有纯度对比，同时也是冷暖对比。

然而根据画面色调要求，我们可以强调，加强某一种性质对比度，减弱其它性质的对比度，从而带来满意的色彩效果。这就使色彩对比具有相当的灵活性和可变性。这种色彩对比性质的不同使用，正是导致色调个性和色彩风格的重要因素。例如古典油画在处理光线时主要是强调

它的深浅明暗的对比变化,而印象派则强调其色相对比和冷暖对比而减弱其明暗深浅对比性质。

然而无论哪种画风流派都离不开对比手法的运用。没有对比观念,就不能发现对象色彩相互关系,表现色彩也就没有可靠的依据。绘画中离开了对比就没法表现对象。所以说对比的存在是绝对的和普遍的。

“谐调”正是对“对比”而言的,没有对比就无所谓谐调,谐调是相对的。

谐调性也有性质和程度的差别,归纳起来有三种类型:一是同色相的调和,如同类色,类似色及小间隔调和色之间都具有相对和谐性。二是异性色相对调和,如对比色和余补色之间的调和,它是有条件的,并非都能调和。三是中性色绝对调和,如黑、灰、白以及各种复色,正因为是中性,所以具有无可非议的调和性。异性色之间的调和最为复杂,其调和程度的大小取决于该色中含调和色素的多少及面积的大小。凡不含有调和色素的对比色在面积相当的情况下则不谐调,它使视觉感到刺眼、疲劳、难受。由于两色并列在面积与色度相当的情况下,并处于色相对比的两个极端,所以各自争强夺目,互不相让,为争夺视觉的注意力而引起色彩的“打架”。“打架”便会导致色调的混乱,也就破坏了画面的谐调统一感。

凡缺乏调和色素的鲜艳色块必将跳出画面之外,它与其它颜色没有发生关系。这种毫无联系的色块出现于画面就叫色彩的孤立。面积较大而纯度较高的色块往往容易造成色块的孤立。

同一块颜色包含着对比与调和和二重性,对比性强的颜色则调和性弱,对比性弱的则调和性就强。两重性反映在同一色块总是有主次之分,反映在画面色调中也同样,对比性越强的色调其调和性就弱,对比性弱的色调其调和性强。

总之,对比与调和两者互相排斥,又相互依存,相辅相成,相得益彰。它是色彩的辩证法,也是观察和感受色彩的指导思想。

总结上面所述,我们可以悟出一条作画的道理:即“对比色之间求调和,调和色之间求变化”。这就是处理色彩关系的基本法则。

色彩“美感鉴赏力”的高低取决于对色彩认识的深浅。认识上的任何片面性必然会反映于画面中,对对比与调和的认识如果绝对化或片面化是色彩不能产生美感的病根。

认识上偏重于调和者,把谐调看得绝对重要,因而画面谐调有余而对比不足,画面往往过于沉静,色彩灰暗、单调、关系暧昧,缺乏活跃而鲜明的色彩效果。由于认识不到对比色的运用对产生色彩美感的积极作用,因而不敢使用对比色,以为对比色必然会破坏谐调。认识的局限性使他们偏爱画灰色,冷色和类比赛调;认识的偏见使他们只承认这一类色彩调子才是美的,自觉或不自觉地形成了一套对色彩观察使用的主观性。

偏重于对比而忽视谐调者,画面对比强烈,鲜艳过头而谐调不足,用色生硬、简单、刺眼、缺乏色调感。他们以为色彩越鲜艳就越好看,认识不到谐调美的重要作用,盲目地滥用鲜明的纯色,因而丧失了色调的统一感。他们对色彩的冷暖并无偏爱,但缺乏对色调统一感的意识,因而色彩出现俗气和刺眼的倾向。

总之,消除认识上的各种偏见,正确地理解对比与谐调的辩证关系,以科学的态度重新认识色彩,乃是探索色彩美感所必需的。

三、色彩的对比与对比色

“对比”是一个动名词，含义较广，即把两件事物放到一起以显示其区别。色彩对比就是把两色并置以呈现其色感差异。“色彩对比”的含义也是较广的，它包括色彩各种性质和对比，不能单一地理解为余补色对比或深浅对比。它还包括冷暖对比与纯度对比等不同性质间的对比。

“对比色”是指色相与冷暖截然不同的一对颜色，它包括余补色对比和非补色对比两种类型。

凡在色相环中直径两端的任何一对颜色均为余补色，相互都可称对方为对比色，它通常成为余补色关系的代名词。如红对绿，黄对紫，蓝对橙，蓝绿对朱红，黄绿对紫红，橙黄对蓝紫等。标准对比色在色相环中只能找出一种，然而在对比色的运用上却不应局限在标准对比色的狭小范围内，对比双方的同类色，包括深浅不同，纯度不同以及冷暖不同的诸色都应算作对比色。

“对比”是艺术上常用手法，单在绘画上就含有许多对比手法。例如黑白对比，明暗对比，冷暖对比，动静对比，大小对比，粗细对比，繁简对比，疏密对比，干湿对比，虚实对比，强弱对比，方圆对比，高低对比，远近对比，毛润对比，厚薄对比，此外还有形象对比，性格对比，表情对比等等。各种对比的目的是为引起视觉注意，以突出其性质的差异，画家就是运用各种对比来获得表现对象的最佳效果。

对比就能产生差异，差异有性质和程度的不同，性质不同的对比为对抗性的对比，性质相同而程度不同者为非对抗性的对比。两者又都有程度强弱的差别，对比差距大的为强对比，差距小、对比不明显者为弱对比。

对比是观察色彩的重要方法，也是表现色彩显示其区别的重要手段，它是造成色彩丰富变化的根据，离开了对比则不能发现色彩关系，孤立地看两块颜色难以准确地发现其差别。我们在画画时容易把两块差不多的颜色画得相同，从而减弱了色彩的丰富感。因此在同类色与相似色之间通过对比找出色彩差异，对于色彩丰富的形成具有重要作用。

(1) 色彩对比

自然界存在着千变万化的色彩，归结起来包含有四种不同性质的差别，即色相、明度、纯度、冷暖四种差别。它们相互结合，变化万千，因此观察色彩从这四方面加以分析才能准确判断出色彩倾向。

(2) 色相对比

凡色相不同的两色对比为色相对比，它包括补色对比与非补色对比两种情况。非补色对比如蓝与黄，蓝与红，蓝与绿，绿与紫等等，而余补色对比为色相对比中最强烈者。任何一组余补色对比都包含着三原色素，如红与绿的对比其实是红与蓝+黄的对比，而非补色对比则不齐

全，因此其对比性质与效果则不同。

前者可以给视觉造成一种色素齐全感，后者则不能。这种色素齐全的对比能给视觉神经造成色彩刺激的满足感。这种色素齐全感正是色彩丰富多彩的基因。“补色”名称的由来，正是因为它补充了对方所缺少的色素而命名的。

视觉神经对色彩齐全感有着本能的要求，它是不以人们的意志为转移的下意识的本能。例如我们眼睛看完一张红色布告后，眼睛会感到疲劳，闭住眼睛后眼前会呈现一张绿色布告，假如看的是黄色布告，则视觉残像又变成紫色的了。这个事实便是解释视觉神经对色素齐全要求的最好证明。既然视觉器官对色素齐全具有本能的要求，那么鲜明的余补色对比便可最大限度满足这种要求，这便是补色对比对视觉产生的色彩美感的积极因素。但是它又有消极的因素，补色对比以最强烈的色彩对比刺激视觉神经，引起了视觉神经的高度兴奋而导致眼睛的疲劳，产生不舒适感。由于这个原因余补色对比被人们认为是不协调的。在一些色彩学的论著中被武断地下了结论，使余补色对比的使用在绘画中成了禁区，甚至对自然界客观存在的各种补色对比的现象采取否定和回避的态度；在作画中则回避使用补色对比，害怕它破坏色调的统一。其实我以为余补色之间是可以调和的，只要对余补色对比给视觉造成的效果加以具体分析，便可找到答案。视觉效果包含有积极因素和消极因素，保留其积极因素的色彩齐全感，消除其消极因素——“过于刺眼引起的疲劳感”，便可使补色对比变得调和起来，只要不是过度的强烈对比便不会造成视觉的刺眼和疲劳。这样只需减弱其对比强度，降低色彩纯度及增加调和色素，就可达到调和及悦目的目的。

由此可见，只有极为强烈的、纯度极高的对比色才是不相协调的。然而反对色中只要带有一定成份的调和色素（黑、灰、白）便可使之调和。如红+黑与绿+白的对比，暗红对粉绿很美，或者墨绿（绿+黑）对粉红（红与白）也很好看。

调和色素成份越大则越调和，反之则对比度越强其调和性越差；调和性能的强弱与所含调和色素是成正比的。

对比色有一特性，即相互排斥的对抗性。把两块对比关系的颜色并置一起会增加各自色彩的鲜明感，纯度并不很高的两块余补色并置，也会变得十分鲜明，这是由于对比色双方相互反衬作用。由于视觉残像相似的原因，双方都把对方往对立的极端推移，从而加强了各自的色彩个性，增加了色彩的鲜明感。这一原理对于绘画具有重要意义，它告诉我们在对比色时应严格控制颜色的纯净度和鲜明度，自然界中感觉到的鲜明色彩对比，其实色彩本身并非十分鲜明，其中的某些程度是由对比作用所造成的。对比色并置所产生的鲜明度不是加法关系而是乘法关系，如红绿对比双方的鲜明度为2与4，那么对比结果其鲜明度是8，而不是6。由此可见我们调色时并不需用纯度极高颜色来作画，要考虑到对比后色感增强的因素，否则往往超过了对象的对比强度，造成色彩的刺眼。因此既要大胆使用对比色，又要把握住对比分寸，这是运用对比色的关键之所在。

(3) 非补色关系的对比色

非补色关系的对比色也具有两重性,它们之间具有相对独立性和统一性。色相与冷暖的不同使它们具有对抗性和独立性,对比双方共同缺乏某一色素,或者共同含有某一色素,使它们之间又具有相对统一性。

如二原色对比:红对黄,双方都不含蓝色素,蓝对红双方都不含黄色素,黄对蓝双方都不含红色素,它们都共同对抗所缺的色素便是它们的统一性。再如二间色对比:橙与绿对比双方都含有黄色素,绿与紫对比双方都含有蓝色素,而橙与紫对比双方都含有红色素,这也是它们的统一性。由于这一类型的对比都缺少某一种色素,不能达到视觉的色彩平衡,需要补充上缺少的这种色素方可产生视觉的满足感。这虽然说是视觉器官下意识本能,但却反映了视觉对产生色彩美感的要求。这一原理启发我们在组合色彩结构时应注意补充色素的出现,一是补充色素的出现对于达到色彩的平衡和齐全感是必要的,二是补充色素的出现往往是少量的,它不能接近和超过基本对比色的份量,否则便又改变其调性。

(4) 明度对比

明度对比也就是色彩的深浅对比,它是色彩明暗差别所造成的视觉的明显感,也是色彩的素描关系的差别。它可分两种类型:一是同类色的深浅对比;二是不同色相的深浅对比。明度差别一般人都容易发现,单一地使用深浅对比来表现对象,往往缺乏色彩感,它通常是与色相对比和冷暖对比结合使用方能显示出它的色彩效应。

同类色的明度对比:如深红与粉红,土黄与淡黄,墨绿与粉绿等调和是其主要特征,它不存在色彩刺眼的问题。最强的深浅对比都是谐调的,但却容易造成色彩的单调,缺乏色彩丰富感,所以在同类色的深浅对比中应特别注意强调其冷暖差别和纯度差别,可收到良好的色彩效果。

不同色相的深浅对比,在绘画中极为普遍,对比本身的色相差别决定它们有对抗性和独立性,而深浅对比本身又包含调和色素,深色者带黑色素,浅色者带白色素,黑、灰、白都是调和色。然而对比双方若在纯度和面积上旗鼓相当,仍会造成相互争强夺艳的问题,以致影响色调的谐调统一。这就要求对比在色彩的强度上给以决断,区别其色彩纯度或改变其面积大小,使一方服从于另一方,以求得色调的统一。

(5) 纯度对比

色彩的纯净度对比也就是鲜明度差别,往往不容易引起人们注意,其实对色调组成和色彩的丰富感也起着重要的作用。它是在谐调之中求变化的对比手段,它是突出色彩的鲜明纯净与混浊的差别,如中黄与灰黄的对比,翠绿与灰绿,土红与朱红,鲜蓝与灰蓝的对比,这是同类色之间的谐调对比,可使同类色之间显示出色彩层次和厚实感。

(6) 冷暖对比

色彩冷暖差异存在于任何两块色彩之中,冷暖对比就是为了突出这种差异。自然界的色彩千万种,都存在着不同的冷暖差别。最暖的是橙红色,最冷的是湖蓝色,它们是冷暖的两个极端,其它所有的颜色都处于二者之间。不同色相当然存在着冷暖差别,就是同类色之间也存在冷暖差别,如中黄偏暖,柠檬黄偏冷、群青偏暖,湖蓝偏冷,朱红偏暖,深红偏冷。无彩色黑、灰、白则处于冷暖二极的中间,故称中性调和色。

出现于画面的所有颜色,除了应有的深浅的顺序外,还应有冷暖顺序,它是形成色彩丰富的重要因素。加强色彩冷暖对比的观念,对于绘画具有十分重要的意义。一般人对于色彩的深浅差和色相差都较为敏感,而对纯度差和冷暖差往往不易发现,作画时也往往容易忽略,它是同类色系丰富的重要对比手段。同类色系中冷暖与纯度对比是属于弱对比,有时往往差别是很微妙的,若不注意对比,则往往画得色彩类同,单调。

冷暖对比的观念需要有意识的培养,画家所以不同于一般人的眼睛,就在于他具有这种细微的区别能力,这种能力的培养在于加强这种观念和意识。

我们掌握了色彩对比的各种性质及其原理,便可运用各种对比来为色彩结构服务,根据画面的内容,构图的色调的要求,可以突出和强调某种性质的对比,也可减弱某种性质的对比,从而摆脱对象的局限,大胆地进行色彩的艺术处理,便可进入色彩的自由王国。

(7) 面积对比

色彩对比除了上述四种性质差别外,色彩感的强弱与面积大小有很大关系。这是色彩在画面所占据的面积多与少,大与小的比例差别的对比。同一块颜色,面积大感觉鲜明刺眼,面积小便不感觉怎么鲜明刺眼。面积越大易见度越高,面积小则易见度低,面积过小又难以发现;大片红色容易感到刺眼,大片黑色会使人发闷,大片白色使人感到空虚。原来不相谐调的两块对比色,如面积大小上进行对比,有可能变得谐调起来。这就是色彩的量变到质变,数量的变化可以引起性质的变化。大面积的鲜明色块在画面容易造成孤立、刺眼和不谐调,然而缩小其面积则不感到刺眼、孤立。色彩对比的强烈程度与面积是成正比的,而造成色彩不谐调的原因是与面积大小有直接关系的,画面的谐调统一不能光靠减弱对比强度的办法,调整构图和色彩的面积也是重要的。

“色彩”是颜色的复合名词,按理说一块颜色不能称作色彩,只有两种以上的颜色组合在一起才能形成“彩”感。孤立地谈论一块颜色的好坏是意义不大的,并不是所有的色块组合都能形成色彩感,没有色彩关系的色块组合就显示不出色彩感。这就是一些人虽然用了各种颜色画画,然而画面却没有色彩感的原因之所在。因此剖析色彩对比的各种性质和作用,这对我们在绘画中,了解色彩结构中的基本结构形式——两色相并所形成的关系,是具有重要意义的。

对比是发现色彩差异的“手段”,也是表现色彩丰富变化的“手段”。长期的绘画实践可以总结出几条对比的经验:同类色相比冷暖和纯度;不同色相比深浅的纯度;明度相同比色相和冷暖;冷暖相近比明暗。总之只有通过各种对比才能获得色彩的丰富感。

论色彩的调和与变化

调和是对色彩对比而言的,没有对比就无所谓调和,画面上相互对立的色彩必须经过艺术的处理,使杂乱的矛盾的色彩形成谐调统一,才能呈现出色彩的丰富美与和谐美,色彩的调和便是呈现和谐美的手段。

两色块并置会产生对比,而过于强烈的对比会造成刺眼,即不谐调;与画面色调不相干的孤立颜色会跳出画面,也是不谐调。我们在作画时常会遇到这种情况,色彩虽然鲜明强烈,然而并没有出现多少美感效果,其中原因虽然是多方面的,但色彩关系不和谐是原因之一。

色彩不和谐的原因也是多方面的,它与色彩对比的强度、色彩的纯度、色彩的面积、位置及色彩的比率都有直接的关系。

然而对色彩本身来说,也存在着调和性能强弱的差别,纯度较高的鲜艳色,调和性差而个性强,而纯度较低的各种灰色则调和性强个性弱。而无彩色系的黑、灰、白则色性最弱调和性最强,我们可以把深浅不同的各种黑、灰、白称为中性调和色。而调和色的使用对于色彩的调和与画面色调的谐调统一起着无可非议的重要作用。中性调和色与鲜艳的纯色相调配则可减弱其色彩个性,使不能谐调的纯色带有调和性,含调和色素越多则调和性越强。而不带有黑、灰、白的纯色则难以调和。但这也不是绝对的。在各种鲜艳色彩之间还存在着一种相对谐调性,如色性相同或相近的颜色就具有相对调和性,所有深浅不同的各种暖色之间都具有相对谐调性,所有的冷色之间也同样。因而在同类色之间、类似色之间及小间隔调和色之间都是相互谐调的。而在对比色之间虽然对比是其主要特性,然而也多少包含着一定的调和因素,具有一定的相对调和性,画家组织色调就是依靠这些色彩的相对调和性与调和色的作用谐调统一画面的。因而中性调和色素和色相间相对调和因素是色彩谐调的基本因素。

色彩的和谐是一种色彩变化秩序,这种变化秩序存在于自然生活中,自然界景物的光线明暗,冷暖强弱,色相灰艳的色彩变化和关系都有一定的“自然规律”,任何物体受光线照射必然会产生高光、明部、明暗交界、暗部、反光和投影,其变化是有秩序、有节奏、非常谐调的,这种秩序还表现在自然景物的空间透视规律及人体肤色的微妙变化上。正确地表现出这种关系以获得一定的自然和谐美的效果,我们写生的目的正在于掌握这种规律。然而自然界的色彩不见得完全是和谐的,人工制造的色彩比比皆是,如建筑物的表面色、人们衣着色彩、家具色彩及各种工业产品等非自然本色,不见得都具有和谐的色彩美。画面和谐虽然以自然秩序为依据,但也不能用自然秩序来代替,自然美并不等于绘画的完美,绘画艺术是自然美的集中表现,是自然美的再创造。画面和谐的秩序有它自己的独立性,有它绘画的视觉要求,是整个画面的色彩布置、构图的均衡、形体的变化、色彩冷暖深浅变化、色彩的呼应联系等诸因素相互融合而成的和谐统一。这是艺术形式的和谐统一,它其实就是一种艺术技巧,不同的谐调方法导致了不同的风格,包括形与色如何结合,形与色的谐调一致。

印象派油画与古典油画在谐调方法上就明显的不同,而在印象派画家中每个人又都有自己独到的谐调方法和表现方法。

总之,分析研究各种调和因素及谐调方法,对于学画者来说是个重要环节,可以获得较为直接的教学效果。

为了取得画面色调的和谐,必须进一步弄清各种类型的调和性能及调和方法:

一、同类色调和

由于色相的一致性决定了它们之间具有最佳的相对调和性,它具有单纯、朴素、柔和的特性,但若不注意加强同类色之间的冷暖变化和纯度变化,则往往又会造成单调感。因而在同类色中求变化是取得色彩和谐美的关键。

二、类似色调和

色性接近或类似的各种颜色,包括深浅不同、纯度不同、冷暖不同各色,它们有一定的变化但相差不大,有丰富统一的和谐感。

三、间隔调和色

在色相环中有小距离间隔者,虽有较明显的色相差,但色性较近,仍处在调和色的范围,它处于主调色的左右二端,在谐调的基础上扩大了色相差的范围。

四、中性色调和

处于冷暖二极的中间色为中性调和色,它包括无彩系的深浅不同的黑、灰、白以及带有各种色彩倾向的深浅不同的黑灰白都属于中性调和色。例如三复色、红灰色、黄灰色与蓝灰色以及其他倾向的灰色。由于色性较弱,又同时含有三原色素,以调和色为主要成份,因此调和性好,它与任何色相配合都是谐调的,不会与其他色争明夺艳,而且会衬托其他色的鲜明感,从反衬中显示它的和谐美。它是色彩调和的主要因素,色彩中的“无名英雄”。黑、灰、白具有最大的随和性,最容易和谐,它与暖色并置显得冷,与冷色并置显得暖,它们处于鲜明的色块之中又会显示出微弱的补色倾向,因而在许多类比色调中,它们又往往会处于对比色地位,只是这种对比比较柔和谐调罢了。在绘画中黑、灰、白的色块通常都带有一定的色相倾向,这是为了加强色调的丰富和统一感。然而过多地不适当地滥用黑、灰、白则又会减弱画面的色彩感,造成画面的灰、暗、脏。

五、中差色调和

在色相环中处于主调色与对比色之间的中间过渡色带,它是色相差别的过渡地带,它分左右两侧同时过渡,它们在两大对比色系中起着联系、缓冲、衔接的调和作用。然而孤立地使用其中一色,非但起不了调和作用,反而会造成色彩的孤立;面积过大色彩过艳,又将会造成色调的混乱。因此保持其中差色阶的连续性,并控制其面积和强度,是调和的关键。

六、对比色调和

非补色关系的对比色调和,是有一定条件的。要取得色素的齐全感和色彩平衡,需出现相对应的第三补色,形成三色对比,而三色对比应在面积上有大、中、小之分,色彩的强度上也应显出强弱,避免三色争艳,应与主调色统一。对比色应明确对比是其主要特性,调和性主要