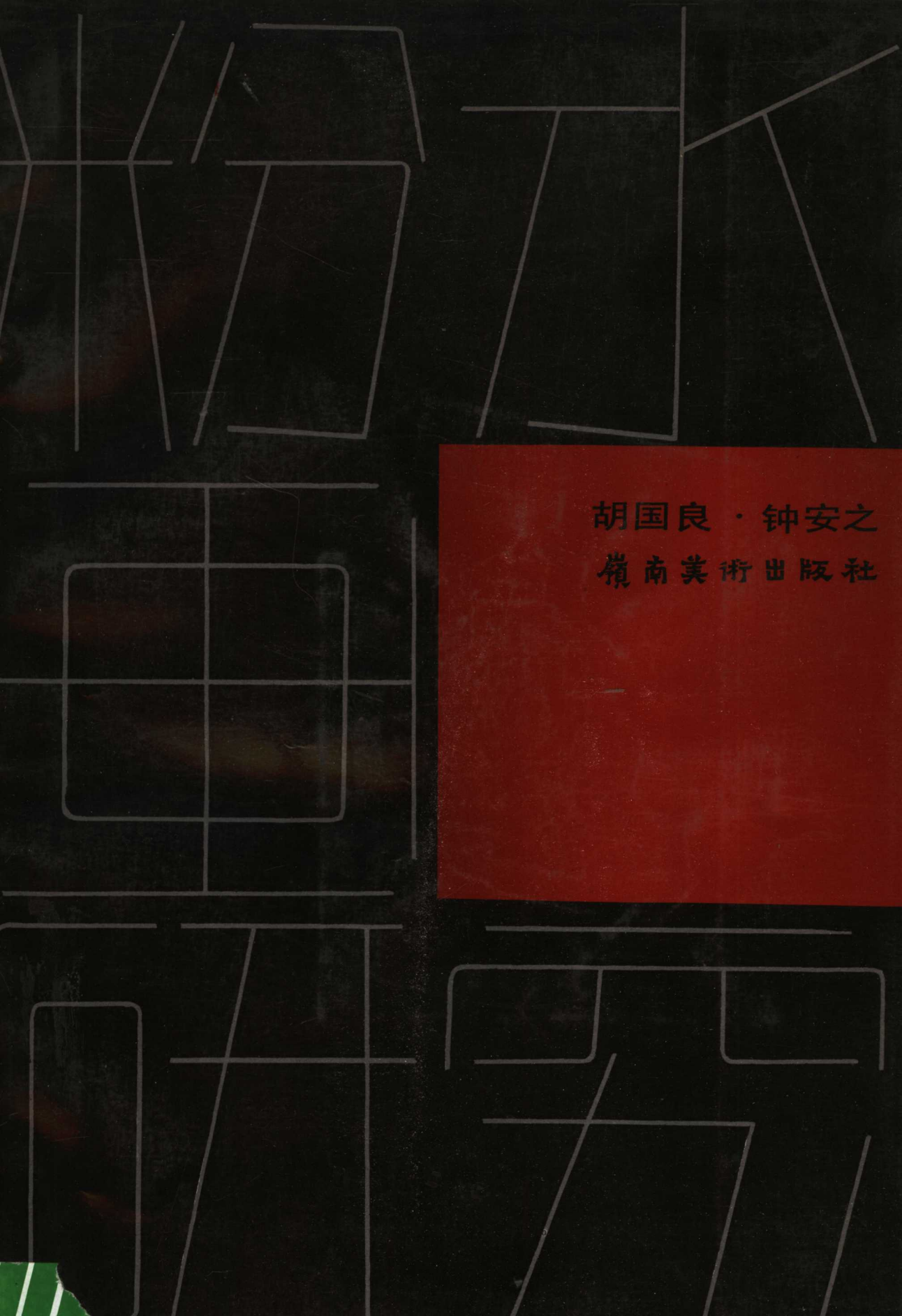




胡国良 · 钟安之
岭南美术出版社

水粉画研究

胡国良·钟安之 著

岭南美术出版社

水粉画研究

胡国良 钟安之

岭南美术出版社出版

广东省新华书店发行

广东新华印刷厂印刷

787 × 1092毫米 16开本 5印张 12插页 80,000字

1984年11月第1版 1984年11月第1次印刷

书号: 8260 · 0970 定价: 2.00元

目 录

引 言.....	1
第一章 造 型	3
一 感受与意念.....	3
二 “形”与画面形态.....	4
三 构 图	5
第二章 色 彩	12
一 色彩现象.....	12
二 色彩要素.....	13
三 色彩关系.....	16
四 色彩对比.....	16
五 色彩协调.....	20
六 色彩表现.....	23
第三章 空间与质.....	27
一 空 间.....	27
二 质.....	29
第四章 材料与工具.....	32
一 材料特点.....	32
二 工具使用.....	33
第五章 表现技巧.....	35
一 方法步骤.....	35
二 有关表现方法几个问题.....	40

三	几种画法	41
第六章	静物画	45
一	静物取材与摆设	45
二	静物画要有实感	49
三	艺术表现探讨	50
第七章	花卉画	53
一	花卉形体分析	53
二	花卉色彩的观察与表现	59
第八章	风景画	64
一	从风景写生谈起	64
二	风景画情调	65
三	风景画色调处理	66
四	自然景象分析	70
第九章	人像写生	75
一	关于表现人的形貌与精神	75
二	人物画色彩表现	77

附图二十四例

- | | | |
|----|--------|-----|
| 1 | 鱼 | 胡国良 |
| 2 | 柿 | 钟安之 |
| 3 | 黄山云海 | 胡国良 |
| 4 | 善 | 胡国良 |
| 5 | 大丽花 | 胡国良 |
| 6 | 夕 阳 | 钟安之 |
| 7 | 兰·鱼 | 钟安之 |
| 8 | 供养人 | 钟安之 |
| 9 | 夜 | 胡国良 |
| 10 | 椰子芳香 | 钟安之 |
| 11 | 白色的韵律 | 钟安之 |
| 12 | 红苹果 | 钟安之 |
| 13 | 亮与暗 | 钟安之 |
| 14 | 出土唐马 | 钟安之 |
| 15 | 姜 花 | 钟安之 |
| 16 | 杜鹃花 | 钟安之 |
| 17 | 花 影 | 钟安之 |
| 18 | 金色的长城 | 胡国良 |
| 19 | 遥远的海 | 胡国良 |
| 20 | 伐木者的家园 | 胡国良 |
| 21 | 船 | 胡国良 |
| 22 | 柳浪闻莺 | 胡国良 |
| 23 | 肖 像 | 钟安之 |
| 24 | 窗前少女 | 钟安之 |

引 言

水粉画为群众所喜爱。它应用范围广阔，在艺术表现上有深广的探索领域。

水粉画这一独特的艺术形式有着异常广阔的发展前景。它除了表现人物、风景、静物、花卉等方面的题材外，还在年画、政治宣传画、商业美术、工艺美术，乃至美术教学的绘画基础训练等方面发挥着日益重要的作用。

我们的时代，要求艺术作品真实地反映生活，源于生活而比生活更美。完美的艺术形象的创造，来自作者的艺术观念，反映生活的激情，娴熟的技巧与多方面的修养。这些是相互联系着不能有所偏废的。

水粉画的研究，应以研究自然为开端。即以科学的态度去观察、分析、表现客观对象，打好写实的造型与色彩基础。这是研究入门时必要的一步，也是有意于创新者的必由之路。历史上从来没有过哪位真正的画家是没有深厚根基而获得巨大成就的。但虽有深厚根基，若固步自封不能持续有所发展，亦不可能成为合乎时代要求的创新者。研究水粉画，艺术实践与理论修养都是重要的，因而必须学习前人总结出来的实践经验和艺术规律。任何知识，都不会纯粹是个人的独创，往往是经过许多人持续的努力探求汇合而成。能够迅速掌握基本的规律，无疑等于缩短了实践的里程，而争取到更充裕的研究和创造的时间。总的来说，既继承传统又重视个人的探索，才是水粉画研究的科学方法。基于这样理解，我们写出了这本书。

要画好水粉画，离不开对它的艺术特点进行多方研究与深入探讨。因为，艺术与艺术的发展有其自身的规律。历代的艺术家，也总是以自己特有的艺术语言反映其当代生活的。他们所创造的艺术形象以其不可替代的独特的美与巨大的感人力量，历久不衰地激励着人们。这就是艺术的魅力。自有人类文化以来，多少年过去了，人类已经进入探索太空的时代，然而，人们仍以极大的兴趣带着钦佩的心情去欣赏那些洞穴时期、原始社会的艺术珍品。我国仰韶文化精英的陶器艺术和中西文化交融的敦煌壁画，马王堆出土的西汉帛画，甘肃武威出土的“马超龙雀”，还在风靡全球。古埃及的金字塔与亡灵书上的彩绘，并不因为历史久远而消失掉它们灿烂的艺术华彩。难道人们的赞叹与激动，能

尽用怀古之情就可以解释吗？为什么不应以“艺术魅力”来说明这些事实？多少年前，那些艺术家把从生活中感受到的美创造而成伟大的艺术奇珍，千秋万代之后，这些珍品仍能给予我们以美的享受。可见，时间从来就没有泯灭过真正的艺术。这难道不是对热爱艺术的人们以及不倦地在艺术领域中耕耘的开拓者的鼓舞？

艺术力量的巨大与永恒，它的奥秘在哪里？愿思索与艺术家同在！

第一章 造型

一 感受与意念

感受是艺术表现的起点。对自然的感受是获得表现对象的艺术手段的途径和依据。可以说,大自然所给予的启发是非常慷慨的,它提供了视觉上和精神上的,从外表到内涵一切能够触发灵感(尤其是美感经验与联想)的可能性;提供了创造艺术形象必不可少的各种因素和条件,并可由作画的人的意志去自由选择。一位长者或年青人、一盘水果、一束鲜花、一座建筑物以至一处美丽的风景,无论是天造地设的或是人工组合的,都可能由它的形象、色彩、质感以及特定的气氛而提供各种美的因素,引发人们崇敬的、喜悦的、抒情的、忧伤的或热烈的种种情感活动与心理联想。正因为画家具备了发现客观事物美感因素的敏感性和表现激情,因而对客观事物感受的深刻程度才有别于一般人。因此,美感和敏感在某种意义上可说是画家素质的特征。倘若在客观对象前是迟钝或麻木的,那他所表现的一切也将会因情感贫弱而显得乏味。

人物画、风景画固然可以表达人的思想感情,而静物画、花卉画各以不同形式亦同样可以深刻地反映人的思想情感。人的思想感情是复杂的,表达方式不应是简单的。人们有着各种不同的性格、不同的爱好和修养,亦各有不同的审美经验。对待同一事物,人们各有自己的感受:接受和反应方式。也可以说,人们是以个人的审美经验由客观事物引起各异的联想。所谓“触景生情”与“睹物思人”,都是物象作用于人而产生出思想和情感活动。然而,人们触景后产生什么情感,见物后又会想些什么,这就要看具体情况并且因人而异了。一块颜色、一个贝壳、一盆花、一把琴、一件衣物或一个人的形态,到整个宇宙都会使人产生各种联想,抒发各种感情。而这些都不会是单一的、孤立的或固定的。相反,它是连发的、多样的和发展的。就如看到玫瑰、牡丹、荷花或兰花,人们除了陶醉于它的美丽的形态、鲜艳的色彩和诱人的馨香以外,还寄托以种种情感。以象征或比拟的方式,从花联想到人,或从人联想到花。因之,作画的人只要面向生活,感受生活,自然的对象就会给我们多方面的启迪和发轫。当然,关键还在于我们如何去感受及如何去表现。

二 “形”与画面形态

画面形态是所有一切造型因素的总合体,是指画面所呈现的整个形态。它是由形、色、质、空间、律动等诸种因素综合而构成的视觉形象。各种因素虽可以单独去分析,但在画面上,它们是错综复杂地相互联系着的。我们将画面视觉形象所表现的一切称之为“形态”;“形”是造型要素之一。画中的“形”不只指所描绘出来的物体形状,还包括画面中所有由点、线、面构成的形态。因此,“形”存在于画面形态之中。过去所谓形,仅仅是指存在于空间中物体的外形轮廓或其整个形体起伏,这种观念的意义只限于解决对具体物象的认识与表现问题。其实,一个画面是以整个形态起作用的,我们对“形”的认识不能仅限于这样狭窄的范畴。当我们在考虑解决“形”的问题时,必须将“形”联系到整个画面形态去考虑处理,从更宽广的方面建立我们的观念。

“形”在绘画中的任务,是再现或演变客观自然对象,还是志在表达意象?这是一个带根本性的问题,是关系到作画者的艺术观及艺术表现风格的直接反映。一般来说,写实的绘画,着重再现客观自然对象的形,刻意追求对象中蕴藏着的美感因素,对自然形的美学价值给予高度的重视。然而,即使是着重写实的画家,亦因所处的时代及自身审美观的不同,在“重现”或“演变”自然对象时都会深刻地带着个人的审美经验或趣味的痕迹。这就产生派别和风格。现代绘画的观念多是以“形”作为意象的表达,这已成为现代绘画的一大特征。高更^①说得清楚:“形,不是演变大自然,它是属于意象。”可见,在现代绘画诸流派中,浓厚地渗入了主观因素。它们从事“形”的分解、单纯化、变形乃至创造符号式的或抽象意念的“形”。至于新写实的诸流派则更走另一种极端。可见,解决“形”的问题是重要的,它涉及到画家的“形”的观念及表现“形”的原则。可以说,不同的观念产生不同的“形”的表现方法及不同的审美准则,若从美术史的角度深入研究各个时期的画派各自对“形”的观念的理解,以及各种理解的不断的发展和演变,我们将可以从中得到教益。

如何去创造画面的形态?下面仅从若干重要方面谈谈我们的看法。

关于形与物象特征

人们认识物象的特征,往往是通过形。如书是长方形,球是圆形,画画时认识对象同样是从特征开始。所以艺术表现亦往往是以形的特征来表达对象的本质。

^① 高更(Paul Gauguin, 1848—1903):法国后期印象派画家。

关于形的选择

面对一束花，人们不一定非常全面地看到这束花的所有花朵，而只是有选择地看到主要的最美的几朵，其他则视而不见。这种心理选择，反映了人们的审美要求。这就是说，画面所表达的形，应选择既符合美，又最有表现意义的方面。因为，自然存在的物体，它们所呈现的形，并不是从任何角度去看都是典型而美的。

关于形的形式因素

当我们按照特定的创作意念组合画面的形态，要取得形式上的美感，可以考虑以下三个方面：

形的整一感——相似因素的重复。譬如，画面是以写实为造型原则，画面所有的形就以相似的摹拟手法来作形的整一处理。同样，若以有机形体、变形或几何形为基本造型，则全画必须力求造型上的一致，以重复手法作谐调处理。

形的多样与统一——形在全画的形态中应是统一的，而又有差异，即形的不同部分是相同的因素的变化，相互之间包含着共同的因素，而非各不相关的个体。

形的主从关系——以突出的又是主体物的形支配全画，陪衬物必须服从于主体物，主体统帅全体。画中的形有主有从，互相关联而且主次分明。

三 构 图

构图是形成画面形态的基础。在色彩画面中，构图包括形与色两个方面。形与色的整体结合才可能产生完整的构图效果。很显然，一个画面单纯以物象的形作构图布局的根据是不足的。过去的构图观念只把注意力集中在形的布局上，而忽略了色所起的构图作用。事实上，理想的构图效果的出现，还必须以色的整体组合为基础。这就必须在以形的因素为根据的同时，还包括色的因素在内去考虑构图效果。

（一）构图组合

构图是以表现内容为目的的。在要求解决内容与形式协调的前提下，从构图技术性方面来说，就意味着根据作画者对自然的感受，综合各种造型因素在画面上予以重新组合，可将客观景物概括为点、线、面作有机的和有韵律感的安排。点，是画面中最小的基本形态；点的移动轨迹成为线；点的密集成面。若从造型观念加以分析，任何客观

景物的形象，皆由点、线、面的组合与演变而成。然而，只有当客观景物在画面上成为艺术形象时，这些点、线、面才被作画的人赋予生命。

1 点

表现形象的点——作画时所使用的不同形状、色彩和大小的点，即是由大小笔触或其他办法产生的小色点。

在比较中产生的点——客观景物的大空间、大平面所存在的小物体，如天空的飞鸟、海上的航船、大地上的人等，在观察时都可以看作是大面上的小点。

上述两种点，前者是造型要素，而后者是画家对客观物象的理解。当画家使它们成为画面形态而存在时，两者就产生了联系。点的疏密聚散对画面形态产生影响：若干小点可产生有方向和有趋势的虚线；密度不同的色点可产生虚实感觉和形成各种色块的层次；小色块、小笔触的互相呼应可以协调色彩关系，使色彩和谐与丰富。更重要的是这些小点的安排，往往与加强情调、气氛有着直接关系：天上的飞鸟、海上的航帆与远方的人群，都不是随意乱点的——一个很简单的例子，如表现“宿鸟归飞急”的黄昏情景，天空中的许多小鸟都向着树林的同一方向急飞，倘若天空中的小鸟（点）散乱分布，就不能形成急急飞回树林的趋势，便难以体现出“归”与“急”的意境。

2 线

表现形象的线——它的任务是表现对象的形体结构，使形象具体化。从表现的要求来说，根据作画者对对象的形、体、质的感受，运用粗、细、曲、直、刚、柔等具有不同效果的线条去表现客观对象，在画面上刻画形象使画面形态产生节奏、韵律与力动感。

构图基线——构图中主要景物的轮廓线，如地平线、水平线，山脉、建筑、树木、道路等的轮廓线，以及显示空间深度和形体起伏的线条。这些主要的线从形式上决定了构图的基本格局，成为构图的骨架。从构图的角度来说，根据不同内容和情调的需要，将构图基线安排得或稳重、或活泼、或动或静，使之起伏变化，疏密有致，是能够加强艺术的表现力，避免构图的千篇一律的。

3 面

平面与立面——深远的平面与若干层次的立面，可使画面产生空间感觉。自然风景中的大地、海洋、湖泊、草原等，虽不能说完全是平的，其中有起伏、有高低，从构图的角度来考虑，可以概括地看作是构图的大平面；而建筑、树林、山脉以至无限深远的远景和天际，亦可以概括地看作是整体的立面，虽说其中也有许多层次。这“平面”和

“立面”在构图上的安排，根据表现的需要，务必使它们的面积比例在构成画面形态时显得合适而美，尤其要注意避免由于均等面积致使画面产生呆滞的感觉。

表现形象的面——山石、树木和建筑，人物、飞禽与走兽，花卉、草虫与瓜果等等，它们的形体结构都是由各种不同朝向、不同大小而形状各异的面块来体现的。表现对象的形体时，必须对各种面块进行概括，并从它们的明暗、色彩、形状、面积诸方面来考虑它们合适而有变化的分布。面块的形状与大小的过于雷同与过多重复，或安排得杂乱无章，都会产生繁琐与呆板的感觉。在考虑表达内容、情调的同时，画家必须发挥主观能动性，务必使构图中所有的面的形态都组合得更富有艺术性和表现力。

4 中心

每幅画的构图，都应该有个中心，以体现主题内容及情调气氛。它是突出主题和创造意境的重点部位。上述提到有关点、线、面与色彩分布及处理它们之间的联系，都要考虑到有利于构图中心的形成。这中心不一定就处在画面的中央，亦不等同于透视的心点，但通常都安排在画面的相当显著的位置。此外，还设法利用色调、透视、光感、质感等表现效果和通过虚实、主次、简繁、疏密的关系、层次的恰当安排，把观众的注意力自然地引向构图中心。构图中心的形成和突出，最能体现画家的艺术构想与构图用心。

（二）构图要点

1 起伏变化

构图上的起伏变化是从多方面来要求的。其中以构图基线的起伏变化最为重要。基线既然是构图中的骨架，它就决定了构图的格局。若然基线缺乏变化，必然使构图呆滞、死板。基线的形成固然要反映景物的客观存在，但必须同时考虑到形式上的美感。处理基线的设想是以体现作画者的表现意图为准则的，例如，构图是谋求其均衡稳定还是力求富于律动感，都首先取决于基线的处理。基线怎样处理，是一幅画形成怎样的局面的先决条件。

在画面上运用的点、线、面本身亦要有起伏变化。例如线与点就可作轻重、快慢、曲直、刚柔、虚实、断连、浓淡、枯润等各种处理，面亦可以作各种不同的形状、明暗、厚薄以及多种肌理效果的处理。点、线、面的灵活处理很能体现出构图形式上的美感，但必须同时体现客观景物的内容与实质。

画面所表现的物体，其高矮、大小以及由左至右，由近至远的起伏，包括总的律动和局部起伏，都应考虑到互相配合，成功的处理能使人感到画面有起伏的节律感及空间的深度。

2 均衡

总的来说，构图既要求起伏变化，也要求稳定均衡。这是整体艺术效果的两个方面，因而是统一和相互关联的。就是说，构图本身要求稳定均衡之中有起伏变化；但在考虑起伏变化时也要保持稳定均衡。均衡稳定使构图产生庄重的感觉。如果象下述方面失去均衡感，都是构图的缺陷：

对物体的“量感”方面考虑欠周全，构图上下、左右的轻重感觉过分悬殊，把描绘的景物过于集中在画面的一侧一角，其他部位空洞无物；

处理画面的色彩、明暗，只是显耀一处，其他部分的表现贫乏无力；

在处理点、线、面的起伏变化时，画面某处过分繁琐，其他部位过分简单。

3 疏密聚散

我国传统的山水画非常讲究构图的疏密聚散，在这方面积累过丰富的经验，总结出很多画论，历代名家都有他们各自的体会和处理的方法。欧洲的如十九世纪法国巴比松画派^①的风景画，其构图的疏密聚散处理也是非常讲究的。构图的疏密聚散安排，中外都遵循多样统一这一基本原则，使多样——变化无穷自然地统一于某种诗意和韵律感中。

4 呼应

任何景物，当它处于一种与周围毫无联系的情况下，它就显得特别孤立。作者务必使构图中的景物相互间有所联系，其目的是使所表现的对象，避免处于孤立的状况。这就是构图的呼应手法。它是构图的基础。呼应应该是普遍而多方面的：在有人物的风景画中，表现人与物之间的联系；使人物的动态和意绪与自然景色情调发生感应；除上述从表现内容方面去考虑外，还可从表现手法的各方面，如色彩对比、笔触分寸、明暗虚实等的处理等等去考虑构成呼应关系。所有这些方面的呼应，都有助于构成画面的协调和丰富。

5 藏与露

构图的艺术妙在有藏有露，但凡景物的安排，色彩的处理都莫不如此。藏则含蓄、隐约，能引起联想，耐人寻味；露则显现明确，让人们一目了然，豁然开朗。在构图中藏与露也是统一的：由于画面中潜在着藏的部分而使该露的部分更显豁明确，也因为明

^① 巴比松画家（Barbizon School），法国十九世纪风景画派。

确地表现出该露的部分才使潜藏的部分若隐若现从而产生意境。我国的山水画家对藏与露的关系历来是深有研究的，从他们的处理手法中我们可以得到启发，这对于探讨具有民族风格的水粉画创作是必须学习、继承的。许多初试写生的人，往往只注意了露而忽略了藏，构图中所有的景物，都毫无保留地摆在画面上，生怕别人看不清楚，虽然他所表现的准确无误，但看起来未免乏味。

6 自然合理

构图的自然合理直接关系到景物、情调的真实感。上述各种构图手法，都要处理得自然合理，才具有艺术的真实性。树有本末，水有源流，路有远近，风有方向，山有去来……。总之，景物的安排要合乎自然界常理。尤其是对自然景物作概括、取舍或夸张时，必须慎重考虑。

以上所谈，都是构图的一般原则。运用起来，由于作画的人的艺术构思和处理方法不同，加上各自又有所侧重，故构图手法永无穷竭而能各尽其妙。但也可以说，穷极变化的奥妙，其关键都在于如何掌握构图的一般原则的分寸而已。画画的人总希望构图不一般化，不公式化，但能否新颖独创，恐怕还要取决于经验的多寡，修养的高低。

(三) 色彩构图

本章一开头就强调，只有色彩构图与形的构图的结合，才能完美地体现造型的力量与美感。所谓色彩构图，是指在某项创作的特定意念下画面大色块的组合，它是以色的面积、明度、纯度、冷暖、色相等对比与和谐为原则来进行组合的，也就是以两种以上不同大小面积的色块产生出色域，从而以色彩的面貌构成画面的基本形态。之所以强调色彩构图是因为色彩本身有其特具的构图方式。它是画家色彩艺术表现的素养在构成画面形态时的体现。

进行一幅画的色彩构图，在技术上是有其规律和法则的，但是，归根到底它是受画家本人的艺术观念的约制。以印象派画家为例，前期的莫内^①的色彩构图，是以客观记述的态度为主要手段的。他把对象的色彩在特定光照条件下的变化诉诸视觉的印象，客观地描画下来；他追求的是“物之所见”而不是物的存在。他所画的几张著名的稻草堆足以作为说明。后期的塞尚^②，则是以自然色彩为根据，强调主观的感受，与单纯记述的

① 莫内（Claude Monet, 1840—1926），法国印象派画家。

② 塞尚（Paul Cezanne, 1839—1906），法国后期印象派画家。

客观态度不同。在他的画中，画面的色彩组合来源于自然对象的某种色彩关系。这种关系通过他的个人感受和审美经验，发展而成画面色彩的主倾向。这样的色彩处理就注入了他主观的因素。他的静物画最明显体现出这一特点。这种主观色彩选择的倾向在现代画家中更为普遍和强烈了。马蒂斯^①的色彩构图都从属于立意。英国评论家里德^②分析说，马蒂斯的色彩是从对象的实体中富有作用的色彩里摄取而来的，他是从实体中提炼、选择最有表现力的方面。

色彩构图在技术性方面，首先要考虑的是画面几种色相的选择，它们的分布形势，它们在构图中的位置与方向，它们的配置与相互联系以及它们的面积与对比关系等，这些都是色彩构图的决定因素。这些因素的技术处理就能使画面创造一种明确而体现表现意图的效果。下面试述其要点。

1 色的构图形势

客观景物本身的形与色，在画家的眼中和笔下，都是各种不同形状与大小的色块，因而在构图中都占有各自的面积与位置。在组合各种物体而形成画面构图的同时，亦产生了色的构图——这是画面色彩组合的自然形势。倘若由于某种情调或意境的需要，意欲取得某种色彩的表现效果，就必须从这自然形势的色组合中，因势利导重组色的构图以产生色组合的新形势。所谓“因势利导”，即绝非凭空想象，而是在自然景物的色彩关系中，提取最有实质性和表现力的方面加以强调和发展，甚至超越物象“形”的范围而去加强色的互相联系。这种重新组合的色彩关系，并不削弱形体在构图中的作用，反而从本质上加强了形体。

2 色的秩序与节奏

处于自然状态的色彩，一般来说是庞杂而分散的。一旦经画家重组，有目的地组合与构成，便显得有秩序、有节奏——包括色调分布、色力均衡等——可以产生从集中、概括中体现出来的美感。因为画家已经有意识地提高了色彩的艺术表现力。

《鱼》（图1）便是色彩上形成秩序的例子。三种色明度排列构成三大块色平面的秩序：几尾形象明确，色明度高的鲜鱼，排列成为一个明度高的亮色平面；蕉叶与西红柿对比成为中间明度的色平面；陶罐及所有物体的投影组合成为低明度的第三种色平面——这三种色平面的有机联系形成了色彩构图中的亮、中、暗三大层次的色明度排列秩序。

① 马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954）：法国野兽派画家。

② 里德（Herbert Read，1893—1968）：英国评论家。

《柿子》(图2)中,色彩与形体类似的柿子集中处于低明度冷色的漆盘中。柿子的色集中而连成一片,改变了单个柿子的圆形色块形状而成为整块亮色平面。这样,既加强了明度、纯度、冷暖对比的明晰性,亦同时加强了形体的表现力。

从图例可见,不同色相的色组,有意识地使它们从明到暗、从冷到暖,使纯色与浊色都安排得很有节奏,无疑就能建立起构图色彩的秩序。

3 色彩的渐变与转调

可以采取渐变、转调的办法,从一个色域逐渐转合到另一个色域。当客观对象的色彩处于鲜明而强烈的对比情况下,由于各种色彩因素明显的对立,而使作画者面对不协调的现象而感到不易处理时,这时就要善于把色从明渐变到暗,从冷渐变到暖,或者从一个色域转调到另一个色域(如红色色域逐渐转调到绿色或其他色相的色域)。色彩渐变与转调时,要防止色域之间缺乏渐变过渡的色而使两个色域突然分割,否则就难以保持色彩渐变与转调是在节奏与韵律之中进行,一种新的色彩秩序也无由形成。