

指南针系列教材

中国高等院校

美术·设计教研大系

色彩 教学研究

THE CHINESE UNIVERSITY
ARTS & DESIGN
A SERIES OF TEAC

【吉林卷】

主编 苏晓民 尹国有
副主编 李胜龙 王辉宇 肖明
编著 苏晓民 尹国有 刘新波
王辉宇 曹星飞 胡春达

辽宁美术出版社



联合编写院校

【吉林卷】

(排名不分先后)

东北师范大学美术学院

吉林艺术学院现代传媒学院

吉林师范大学美术学院

吉林大学艺术学院

吉林工程技术师范学院艺术学院

吉林建筑工程学院艺术设计学院

长春师范学院美术学院

长春工业大学艺术设计学院

延边大学艺术学院

通化师范学院美术系

白城师范学院美术系

东北师范大学人文学院艺术设计系

东北师范大学人文学院视觉艺术系

东北师范大学人文学院服装工程设计系

吉林建筑工程学院城建学院

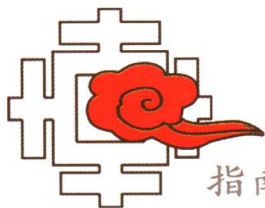
吉林建筑工程学院建筑装饰学院

长春大学美术学院

长春大学旅游学院美术系

长春大学光华学院

吉林艺术学院高职学院



指南针系列教材

THE CHINESE UNIVERSITY

ARTS & DESIGN

A SERIES OF TEAC

中国高等院校美术·设计教研大系

主 编 苏晓民 尹国有

副主编 李胜龙 王辉宇 肖 明

编 著 苏晓民 尹国有 刘新波

王辉宇 曹星飞 胡春达

辽 宁 美 术 出 版 社

教学色彩研究

图书在版编目 (CIP) 数据

色彩教学研究/苏晓民等编著. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2005.7

(中国高等院校美术设计教研大系. 吉林卷)

ISBN 7-5314-3339-7

I. 色... II. 苏... III. 色彩学—教学研究—高等学校 IV. J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 064559 号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

印 刷 者: 沈阳美程在线印刷有限公司

发 行 者: 辽宁美术出版社

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 7

字 数: 70千字

印 数: 4001—6000册

出版时间: 2005年7月第1版

印刷时间: 2006年7月第2次

责任编辑: 王 嵘 李 彤

版式设计: 李 彤

责任校对: 张亚迪 方 伟 孙 红

定 价: 39.00元

邮购部电话: 024-23414948

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn

前言

PREFACE

当我们把美术院校所进行的美术教育当作当代文化景观的一部分时，就不难发现，美术教育如果也能呈现或继续保持良性发展的话，则非有“约束”和“开放”并行不可。所谓约束，指的是从“经典”出发再造经典，而不是一味地兼收并蓄；开放，则意味着学习研究所必须具备的眼界和姿态。这看似矛盾的两面，其实一起推动着我们的美术教育向着良性和深入演化发展。这里，我们所说的美术教育其实包含了两个方面的含义：其一，技能的承袭和创造，这可以说是我国现有的教育体制和教学内容的主要部分；其二，则是建立在美学意义上对所谓艺术人生的把握和度量，在学习艺术的规律性技能的同时获得思维的解放，在思维解放的同时求得空前的创造力。由于众所周知的原因，我们的教育往往以前者为主，这并没有错，只是我们需要做的，一方面是将技能性课程进行系统化、当代化的转换；另一方面，需要将艺术思维、设计理念等等这些由“虚”而“实”却属于艺术教育的精髓，融入到我们的日常教学和艺术体验之中。

在本套丛书实施以前，出于对美术教育和学生负责的考虑，我们做了一些调查，从中发现，那些内容简单、资料匮乏的图书与少量新颖但专业却难成系统的图书共同占据了学生的阅读视野。而且有意思的是，同一个教师在同一个专业所上的同一门课中，所选用的教材也是五花八门、良莠不齐，由于教师的教学意图难以通过书面教材得以彻底贯彻，因而直接影响到教学质量。

学生的审美和艺术观还没有成熟，再加上缺少统一的专业教材引导，上述情况就很难避免。正是在这个背景下，我们根据国家对美术教育的精神，在坚持遵循中国传统基础教育与内涵和训练好扎实绘画（当然也包括设计）基本功的同时，向国外先进国家学习借鉴科学的并且灵活的教学方法、教学理念以及对专业学科深入而精微的研究态度，辽宁美术出版社会同各院校组织专家学者和富有教学经验的精英教师联合编撰出版了《中国高等院校美术·设计教研大系》。教材是无度当中的“度”，是规范，也是由各位专家长年艺术实践和教学经验所凝聚而成的“闪光点”，从这个“点”出发，相信受益者可以到达他们想要抵达的地方。规范性、专业性、前瞻性的教材能起到指路的作用，能使使用者不浪费精力，直取所需要的艺术核心。在这个意义上说，这套教研大系在国内具有填补空白的作用，是空前的。



指南针系列教材

中国高等院校美术·设计教研大系 【吉林卷】

总 主 编 王犁犁

副总主编 (以姓氏笔画为序)

王建国	王铁军	王 帆	尹国有
吕 波	齐伟民	苏晓民	李公君
李胜龙	李 星	李仲德	殷晓烽
秦秀杰	傅黎明	魏舒菲	
编 委	王玉峰	王俊德	关 卓
	张宏雁	张 博	朱 方
	高贵平	徐景福	林 森
		缪肖俊	

目录

CONTENTS

概 述

第一章 色彩概述

- 第一节 中国色彩经验应用概述 009
- 第二节 西方色彩功能演变概述 018
- 第三节 民间美术色彩 031

第二章 色彩的基本原理

- 第一节 光色原理 049
- 第二节 色彩与形状 050
- 第三节 色彩的谐调性 051
- 第四节 色彩基础知识 052
- 第五节 色彩的对比关系 056

第三章 色彩基本原理在绘画中的应用

- 第一节 极色 072
- 第二节 冷色与暖色 072
- 第三节 互补色 076
- 第四节 抽象化的极色在画面中的应用 079
- 第五节 现代绘画中补色及色块并置的应用 080
- 第六节 绘画大师及作品赏析 081



概述

OUTLINE

为了更好地配合高等美术院校教学改革,基于“与时俱进”的原则,本书在总结了长期色彩教学实践的基础上,按教学之需求,在参考了大量相关资料和教学用书的前提下,综合了一些新的教学理念,以形成针对各美术专业色彩基础教学训练所需的指导性用书。

在我国高等院校的美术教学体系中,色彩部分向来是专业教学中举足轻重的部分,因为色彩是构成现代绘画的重要因素之一。而教学过程中却多直接以技法实践的方式,来对学生的色彩认知能力、色彩感受能力、色彩掌控能力和色彩协调能力进行硬性训练,而理论方面却仅以极少比例的课时来对学生进行色彩学的功能性教学。导致学生在色彩问题上“知其然,而不知其所以然”,以致出现“以经验代替理解”的现象。忽略了理论与实践的有机联系,从而导致学生的实践与理论之间产生断层。

本书分为三大部分:第一部为色彩概述。主要从历史入手,对中国色彩经验应用、西方色彩功能演变和民间美术色彩三个方面进行剖析和研究,无论是东方的色彩经验史、西方的色彩认知史,还是民间美术的色彩发展史,其意义都不仅限于对色彩的了解,而是在于用历史去把握整个绘画的演变规律。在归纳的基础上,找到人类在色彩绘画领域里的内在发展原因及影响其变更的客观环境,旨在为功能化理论找到更多的存在证据和更好的生存空间。第二部分为色彩的基本原理。色彩是科学,是客观存在的原理的规律。本部分结合许多有代表性的图例,分别对光色原理、色彩与形状、色彩的协调性、色彩基础知识及色彩的对比关系进行系统地讲述和综合分析,从而对色彩的客观原理得以充分的了解和认识。第三部分是色彩基本原理在绘画中的应用。本章节从对色彩的极色、冷色与暖色、互补色的认知过程中,体会色彩原理在绘画中应用。运用大量世界著名绘画大师的色彩作品来讲述和分析抽象化的极色在绘画中的应用和现代绘画中补色及色块并置的应用。最后附有多幅名家名作供学生学习和欣赏。

本书是由东北师范大学和吉林通化师范大学的多名教师共同编写完成的,编写中难免有不当之处,恳请从事高校美术专业教学的同行们批评指正。



第 1 章

色彩概述

本章要点

- 中国色彩经验分析
- 西方色彩功能演变
- 民间美术色彩探源

作为绘画的各种重要构成因素,其自身变化所映射出的相关问题也正是导致绘画变革的成分;也正如造型史、色彩史、审美史、视觉史等认知上的积累,共同成就了绘画史一样,任何专业化研究的第一步,自然是从其历史入手。从人类在艺术的发展规律着眼,综观色彩在绘画应用方面的规律发展,在绘画史上大致有两种较清晰的典型脉络,即西方“色彩学”的学科完善过程和中国绘画对色彩的经验性文论。这两条脉络可以说是人类智慧在不同的客观条件下,围绕色彩的使用这一主题而展开的两种截然不同的精彩模式,同时也体现出东、西方哲学的鲜明特征。如能将这两条脉络得以理解和把握,那么不仅限于色彩,甚至对所有艺术学科的学习都将产生一种本位性的指向作用。无论是东方的色彩经验史,还是西方的色彩认知史,其意义都不仅限于对色彩的了解,而在于用历史去把握整个绘画的演变规律。与美术史不同,色彩绘画发展史并不是单纯的将美术史中的色彩部分分离出来,而是在总揽、归纳的基础之上,找到人类在色彩绘画领域里的内在发展原因及影响其变更的客观环境,旨在为功能化理论找到更多的存在证据和更好的生存环境。

单独对绘画因素在绘画发展中的功能史进行研究,对明确绘画功能,正确对待色彩使用问题,避免在学习期间浪费过多的时间有着重要意义。在我国高等院校的美术教学体系中,色彩部分向来是专业教学中举足轻重的部分,因为色彩是构成现代绘画的重要因素之一。而在教学过程中却多直接以技法实践的方式,来对学生的色彩感受能力、色彩掌控能力和色彩协调能力进行硬性训练,而理论方面却仅以极少比例的课时来对西方色彩学中的功能性部分进行实用化教学,导致学生在色彩问

题上“知其然,不知其所以然”,以致出现“以经验代替理解”的现象。然而,使教学效果受影响的原因未必是学生的理论水平有限,而是他们学到的是怎样的理论,在学生对功能化理论产生排斥反应的同时,也昭示了教学中对理论的错误认识,即所有西方学术的发展特点是循序渐进,而我们的理论教学却是本着功能性、实用化的原则来进行,只因忽略了理论与理论之间的有机联系,致使所有理论看起来仿佛空穴来风,从而导致了学生的实践与理论产生断层。

因此,高校学生在以技法实践为主的专业课教学过程中,如能切实地在理论上进行一些关联和方向上的把握,将必然起到事半功倍的收益。因为任何作为指导绘画实践的“纯技法理论”都因其入手点的角度局限而无法避免自身的片面性。然则“绘画”作为一个非常庞大的艺术行为体系,作为个别理论所阐述的目的,都必须尽量广泛地涉猎其他领域及相关的主题延伸,包括时间的、空间的……以弥补认识过程中“角度局限性”所导致的片面。

第一节 中国色彩经验应用概述

一、文化依附哲学

中国与西方在艺术上的差异,有着与其他领域相同的特色,即:西方人站在以与自然对立的基点上,依赖对作为本体能力外延的客观实体进行改变而产生征服自然的能力;而东方人却立足于近乎形而上的本体意识,对自身的能力进行与自然界的互动性整和。在哲学根基迥异的滋养下便顺理成章地生长出了不同的艺术发展形态,西方色彩领域中产生了三次写实绘画的理性时期,



永乐宫壁画 朝元图（局部）

在中国绘画中，以壁画的着色更为丰富，在受到宗教、民俗、地域等不同因素的作用下，壁画以线为主的绘画语言，兼之壁画中难以使用皴擦技法，使壁画的色彩使用机会得以增加。

印象派感性绘画的历史转折时期，以及近现代综合性、实验性绘画时期等历史阶段。而这些阶段共同成就了西方绘画历史上一个抽象—具象—抽象的循环。

研究艺术或艺术的相关因素，总是难以对哲学进行回避，艺术在哲学与人的历史渊源中演义着各种迷人的形式。而如今，作为哲学典范的东方哲学和西方哲学两大体系，在人类的世界观构建方面已经作为普遍的准绳存在。但将艺术作为哲学的展示平台时，东方哲学却似乎显得更加腴腆，或许是缘自东方哲学中含有大量的“出世”因素之故，在西方艺术的跳跃式哲学结构面前，中国的艺术却显示出更多的稳重与冷静，如果刨除在艺术形式上东西方的径庭，东方艺术在美学上的关注则更加倾向于通过忘我状态存在的本体意识，而不同于西方的主、客体之间或对立或统一的辩证关系在意识纠纷中的功能及形式语言中的作用。于是，哲学上的不同终于奠定了两种艺术各自的发展规律和模式。

中国的绘画者们在本土哲学“天人合一”的境界中寻求着自身的阐释立场和角度，作为智慧的直观体现，其科学性的一面体现于经验和视觉的感性关系上，并不会被科学所产生的任何理论所园囿。在中国看似变化不大的绘画史中是不可能产生诸如西方写实主义、印象主义、后印象主义、表现主义、抽象主义等对绘画根本模式的革命性改变的思潮及流派的，因为西方的哲学始终处于一种发展过程中的不安定状态，依靠着科技的发展，新的材料始终导致技法与形式语言一再变革。

如前面说过的，西方绘画史的各个时期是一条环环相扣的链子，任何一张西方绘画作品都不能抛却历史环境去孤立地欣赏，例如，达·芬奇作品的色彩没有环境色因素，也缺乏形式上的表现因素（当然这是以现代绘画的欣赏尺度去衡量历史），作为画家他是空前绝后的人，但作为他所创作的艺术品，虽“空前”，但非“绝后”，因为西方绘画时刻在发展。中国绘画在这方面则截然不同，马王堆出土的汉墓帛画，其线条、造型、内容、布局……即使再过千百年，其地位仍是“空前绝后”。中国绘画以其简单的形式语言愉悦着绘画者们几百代的意兴，陶冶了炎黄子孙几千年的心襟。



永乐宫壁画 朝元图（局部）

二、智慧融会性格

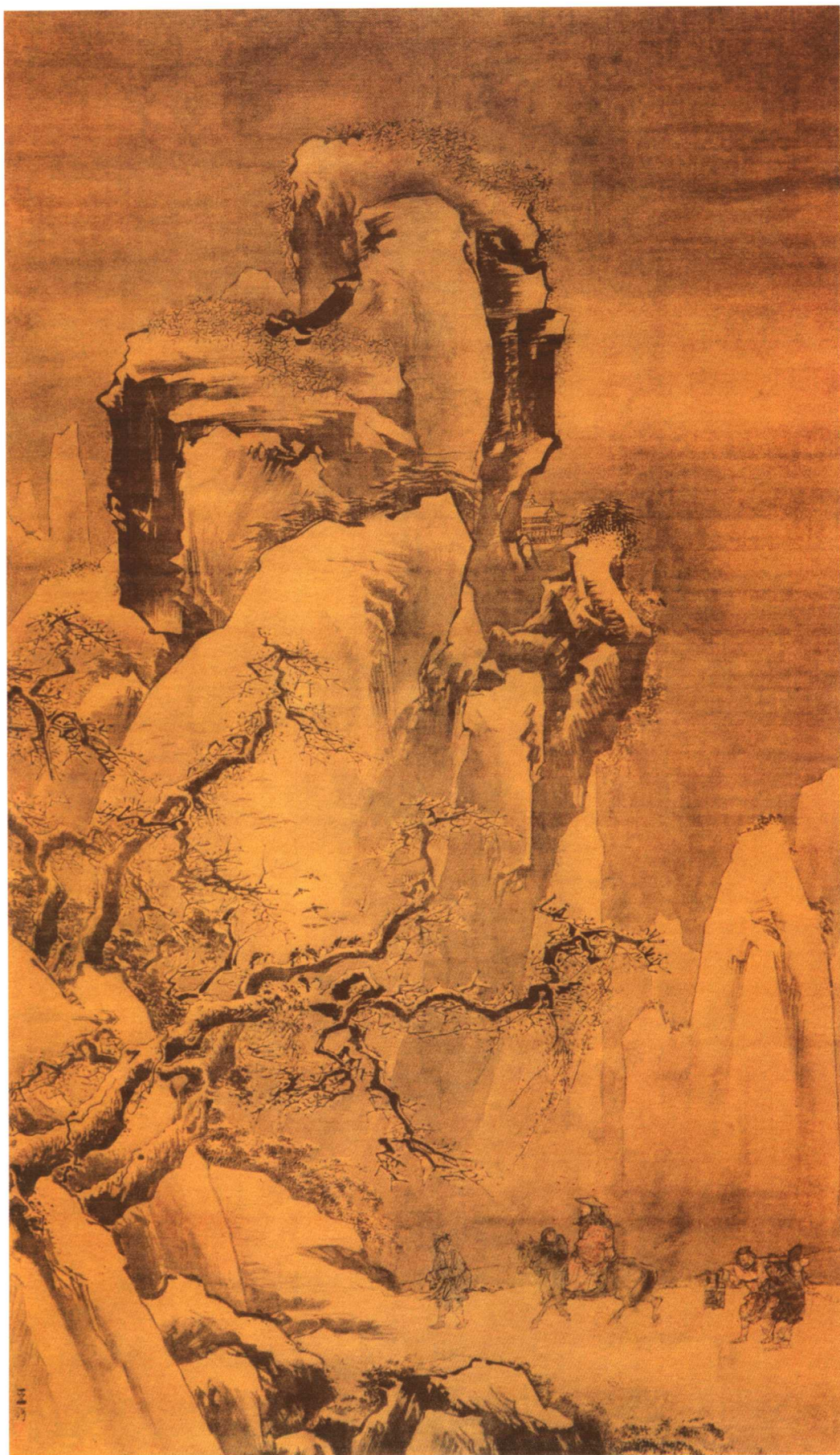
中国人以其特有的五行智慧,依洛书所呈,将东、西、南、北、中五个方位,都赋予了自然界各个领域中最基本的内涵,总体概括为:青陵九 位东,丹陵一 置南,白陵三 向西,玄陵七 方北,黄陵五 居中;应色者为青、红、白、黑、黄;应气者为木、火、金、水、土;应味者为酸、苦、辛、咸、甘;应乐者为角、徵、商、羽、宫;应季者为春、夏、秋、冬、长夏;应情者为怒、喜、忧、恐、思;应医者为肝、心、肺、肾、脾……而今,当我们用西方视觉力量的思维来解读中国传统绘画时,这红、黄、黑、白、青五色,与1、3、5、7、9等数字的量化含义与相生相克的顺逆秩序,似乎总是能相得益彰地在古画中找到某种隐匿着的内在规律和程式。在中国漫长的古代时期,材料工具发展甚微,致使中国传统绘画在颜色方面始终以简单的矿物质颜料围绕“五行色”,演绎出了“青绿”、“金碧”、“浅绛”、“水墨”等古典范畴的色彩审美。“五行”意识在量的使用上最为贴切的,非属青绿山水画莫数。

青绿山水是中国出现得较早的色彩绘画,画面中绝大多数色彩面积均以青、绿占据,配以粉金勾线,朱红印章及书法的墨色,形成了和谐的色彩视觉感受。展子虔的《游春图》作为现今流传时代最早的一幅山水画,其画面以细腻单线勾勒山峦,青绿着色,山脚则用泥金,金碧富丽,树木只勾树干用颜色点叶。较为成功地表现出了春季山水广阔深远的意境,从而以二度空间营造出“远近山川,咫尺千里”的视觉效果。标明山水画已步入成熟,而色彩则藉此以“抽象写实”的方式,在中国绘画的形式语言中拓展了一个新的方向。



桃源仙境图 绢本设色 175 × 66.7cm 仇英

图中高峰耸峙,群峰环绕,殿宇楼台,杂树虬松点缀其间,祥云缭绕,气势相连。一仙洞,几老人正抚琴论事。所绘高山、泉水、白云、石矶、古木、楼阁等,笔墨均为精丽艳逸,骨力峭劲,风格细秀。人物刻画,生动而有神采。此画属赵伯驹、刘松年细笔一路,是南宋院体遗风。



寒山图 绢本设色
216 × 107cm 王蒙

此图画突兀雪山，巍峨耸立。古树盘错，枝叶凋零。山道上行旅者众，行于佳境之中。山石多作斧劈皴，间以粗笔横扫斜擦，笔力劲健，笔触清晰，深得宋人画法。树枝则姿意挥毫，笔墨飞动而刚健。全画气势宏伟，写雪而不落俗套，在高山严寒之间具有浓郁的生活气息。行笔简洁而意境高深，较之宋代诸家，有继承也有变化，可视为明朝时代风格较典型的一件杰作。

这种较早出现的山水样式被称为“青绿山水”(勾金的被称为“金碧山水”)被后代不断地遵循和发展。随后,李思训和李昭道父子继承了展子虔的山水画艺术,发展而成就了具有鲜明特色的青绿山水画派。青绿山水画以青绿重彩着色,富丽浓艳,山水于细笔勾勒,工致而有气势,具有装饰效果,突出表现山川的锦绣壮丽。完成了在盛唐时期特定文化背景下山水画金碧辉煌的定式。但比较有意思的是,当青绿山水刚刚步入成熟时,山水画便出现了重大变革,由吴道子、王维、张璪、王墨等人兴起的水墨山水,以泼墨和破墨的技法进一步完善了墨色在中国绘画语言中的重要作用。

时至元代,作为元四家之一的黄公望确立了浅绛山水的技法模式。浅绛山水也称吴装山水,其技法是以水墨勾、染、皴、擦为主,鉴别染赭石和花青及其他非矿物质颜料,色墨交融,有明丽而质朴特点。与青绿山水相比,虽然在技法和色调上有所不同,但无疑是在山水画传统基础上派生出了另一种审美格调。

在山水画迅速发展并形成了多种风格的同时,隋唐时期也开始兴起花鸟画。花鸟画是在中国绘画中继山水画之后脱颖而出的又一个形式语言的画科。花鸟画是由工艺和装饰领域发展而成的,在魏晋南北朝时期,一些著名画家已经以此为题材进行创作了,到唐代发展为独立的画科并走向成熟。此时期花鸟画的题材逐渐由初唐、盛唐的“纹饰性描绘”过渡到盛唐以后“写实性刻画”。从技法上看,这时花鸟画题材的绘画还没有形成专门的技巧与模式,布局上也没有形成构图的基本样式和原则,更多保持着“置景”与“装饰”的功能。盛唐后,许多专门的花鸟题材成为画家的专长而被重视。

花鸟画作为中国工笔画的开端,是中国画以“写实”为手段而进行表现的基石,在之后的历史时期中,绘画逐渐分野成工笔和写意两条总体线路。

值得特殊说明的是,在中国画的整体色彩结构中,色彩感受的传达并不是完全由纯绘画内容独自承担的,而是由诗、书、画、印共同来完成。绘画部分的内容当然是作为主体色彩传达的直观因素而存在;印章作为饱和度极高的醒目颜色起到点缀作用,在作品中,其布局通常是以“吟首章”、“名章”、“闲章”构成的三角形稳定格局;而书法则以纯黑墨色和印章一起,以其与画面的柔和色调形成的高反差效果,起到了拉大视觉空间的作用,也就是书、画、印一体的视觉色彩功效;而看似与色彩无关的“诗”,却也在以意识思维在情绪方面的渲染,起到引领观者欣赏的效用;因此,中国画的形式语言中,是“诗、书、画、印”从意识到感官全方位的立体色彩传达、感受模式。这也是人类绘画史中绝无仅有的特殊形式。

中国的美术作品体现在绘画理念上与西画最大的不



蕉石图 立轴 纸本水墨 166 × 91cm 徐渭

徐渭存世有多幅《蕉石图》,可见他对于这一题材的偏爱。蕉石更便于发挥他大写水墨的特性。图中怪石以水墨用笔纵横抹出,浑厚华滋。石后芭蕉,间以梅竹,相互映衬。渴笔潇洒灵动,逸气豪发。图右上自书七绝一首:“冬烂芭蕉春一芽,隔墙似笑老梅花。世间好事谁兼得,吃厌鱼儿又拣虾,青藤漱老墨。”

同点,恐怕要属“以神造物”为根本的性格化设色理念了,我们的前辈们直接将被描绘的客观所含内在神态与性格的表现放在了研究的首位,对固有色进行有取舍的参照之后,依五行生克之功,尽阴阳变化之能,将夸张的色彩大胆地涂抹在得心应手的位置上,从一开始就坚定地放弃了对客观世界的物象模仿,而着重表现内心世界的精神状态。这一点,当顾恺之的“形神论”与谢赫的“六法”论提出之即,便标志着我国“以神造物”的绘画理论体系在魏晋时期已经形成。其中,在“六法论”里又明确地提出了色彩的应用理念。



玉堂富贵图 绢本设色

200 × 104cm 陈嘉选

此图富丽华贵，色彩缤纷，是师法两宋院体画派的典型代表。图中绘有各色禽鸟近二十余种，嬉戏、游闹于繁茂的玉兰树及牡丹花丛中，极尽吉祥富贵之画意。用笔工整细致，兼用工笔双勾填彩及没骨画法，重彩渲染，浓艳高雅。虽画上题有“北宋徐熙本”，但从风格上讲，更接近于黄筌的“富贵体制”。

陈嘉选，生卒年不详，嘉定（今属上海）人。崇祯中献书画授中书职。传世作品有《玉堂富贵图》。



碧桃图 绢本设色

24.8 × 27cm 佚名

此图绘碧桃两枝，枝上的碧桃花有的吐露盛开，有的含苞欲放。花瓣用细笔勾勒后多层晕染，富有层次变化和立体感。全图用笔精细，设色淡雅，画面虽小，意趣无穷，是南宋写生妙品。



榴枝黄鸟图 绢本设色

24.6 × 25.4cm 佚名

此图绘黄鸟一只，嘴啄小虫，栖止于榴枝上，神形毕肖。图中枝梗从右向左斜出，沉甸甸的石榴挂于枝干。榴叶萧瑟，鸟的羽毛用淡黄染色后，再用粉白以短而细的笔触勾勒，具有毛茸茸的质感。鸟的翅膀和尾部等处，浓淡墨色参用。画面设色浓艳而又对比鲜明。

“六法论”者：“气韵生动；骨法用笔；应物象形；随类赋彩；经营位置；传移模写。”

其中“随类赋彩”一项，仅以字面理解，很容易断章取义地理解成“画家在绘画过程中，必须根据客观对象自身特有的形体和色彩，作必要而正确的施色”；而将“六法”加以前后贯穿，再于传统绘画的一贯思维方式略加联系，便不难发现此中存在着一个很容易混淆的概念，即“随类”而非“随色”。首先，我们将六法联系起来看：“气韵生动；骨法用笔；应物象形；……经营位置；传移模写”，这些都不是写实绘画所需要的客观物象技法模式，而是针对所表现精神在画面中的体现而总结的意象指代，首先，“赋”不同于“敷”，在同样代表主、客体之间的某种特定关系时，前者具有强烈的主观能动性，而后者却更加依赖、迁就于客观；其次，“类”字的概念含义较为广泛：既可以理解成为构成画面相关联的同类视觉落点，又可以理解成不同客观事物在具有相同精神属性的画面形象。但作为中国绘画的创作理论和技法经验阐述，只能是针对内在精神的语言写照，而不可能是将客观进行简单的归类后抄而袭之。所以，“随类赋彩”同样应该是一种形式语言的精神指代，而不会是“因色就彩”那样单纯的物象复制指导或技法演变参照。

中国画家们将独特的智慧直指颜色的使用价值和存在关系之上。孙子兵法有云：“色不过五，变而幻兮，观之不厌其繁”，没必要指摘孙子是否从事过艺术活动，其言绝对与本土哲学系出同源。而画面上的种种因素岂非恰似排兵布阵？画者何时不在对读者的视线进行围追堵截而呕心沥血，先贤留给我们的智慧遍布大道乾坤；从理论到实践是西方科学性思维的体现，而中国人的办法却是从实用到功能。中国的医药学中记载了大量药物的属性和制药的方法，却很少有人去研究这些药物为什么才有此种疗效，以及“君臣之法”的道理所在，只是因为它们“天生”的有某种效用，进而选择它们各自的功能来进行复杂的组合来达到目的。

对于绘画者们也是采用了相同的思路，中国没有像康定斯基那样研究单个色彩视觉效应和视觉力量的人，但却在绘画者和民间世人于长时间的创作中得出了一系列“从智慧化的实用到功能化的经验”的应用性口诀。

“周流六虚、上下无常、刚柔相推、唯变是从”，在变化中寻找自己独特的宇宙观，不仅提供了使用色彩的方式和方法，而且给绘画者的个人性格留出了广阔的施展空间。上述理论性法则大部分也并非绘画的专属概念，而是通用于五行八作、百业千工的，正所谓“一业精深百业通”的越跨学科领域的通用型横向定理，归根结底，这还是中国哲学所派生出的理论观念所独有的特点，此种方法重于实质的智力习惯，也是出于重关系、轻实体的哲学思维。

不论东西方的思维在对事物的认识 and 智力习惯上有多么巨大的差异，其本质都是以艺术行为“愉悦心灵，陶冶情操”的目的而存在和发展的。当面对各种学术体系、思维体系的时候，都要以一种“能为我所用”的求知心态去学习，尽量寻求兼容和共通，既要使自己避免偏激的针对或拥戴，也要避免角度上势成水火的分歧无所适从，毕竟学习是以填补自身空白为途径，而寻找贯通前人智慧为乐趣的行为。

我们的传统文化博大精深，西方的文明体系也是浩如烟海。多元化的世界文化冲突着传统观念浓厚的本土化意识，而中国美术又以仓促的脚步以十几年时间将世界近百年的沧桑变幻跟踪而过。面对明天，脚下的路纷乱交错，文化状态与历史的断代，对虔诚真挚的艺术朝圣者来说，虽不能完全看成是坏事，但终究会给他们探索真理的星空，或攀登，或猜想……但脚下至少是稳如泰山的真理，在唯物的科学世界观中，真理始终像太阳的光芒般毋庸置疑。而拥有艺术的巅峰，却需要以经验和辛勤堆砌出一座属于自己的泰山！在遇到矛盾的时候，适当地更换角度，寻找出路，最终必将拥有圆满的答案。



万林秋色 26.3 × 20.5cm 任熊