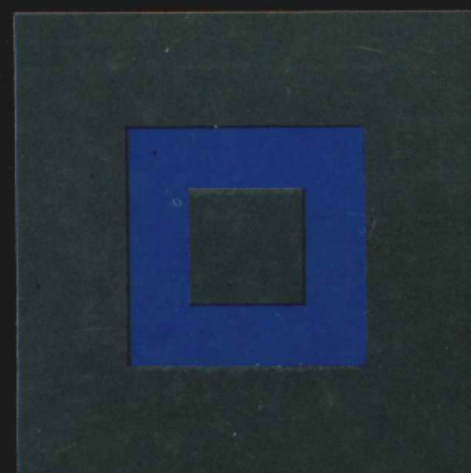
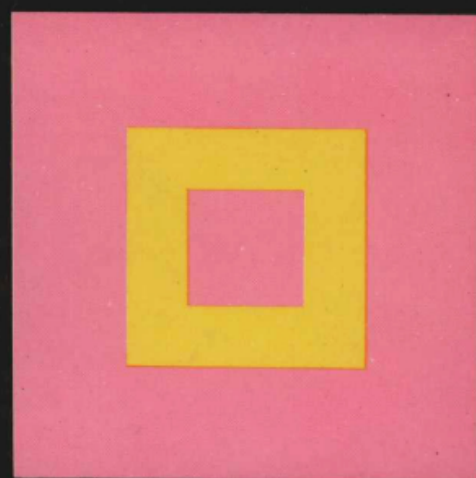
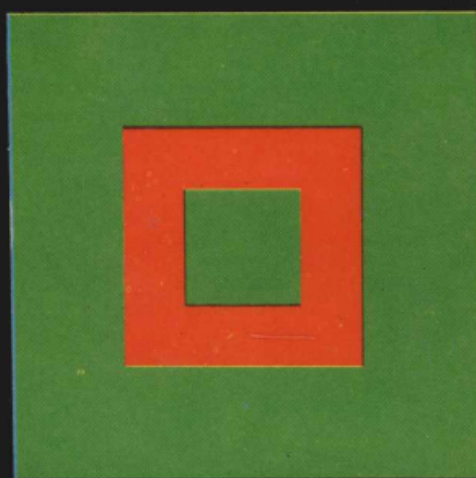


色彩艺术

上海人民美術出版社





ISBN 7-5322-0736-6



9 787532 207367 >

ISBN 7-5322-0736-6/J·686

定价： 25.80元

色彩艺术

色彩的主观经验与客观原理

〔瑞士〕 约翰内斯·伊顿著

杜定宇 译

沪新登字102号

Johannes Itten
The Art of Color

**The subjective experience and Objective rationale
of color.**

色 彩 艺 术

原著(瑞士)约翰内斯·伊顿

翻译杜定宇

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路672弄33号)

新华书店上海发行所发行

上海市印刷十厂印刷

开本787×1092 1/16 印张8 插页32

1978年12月第1版 1996年8月第5次印刷

印数 58,001—68,000

目 录

序——色彩史概述	1
色彩物理学	14
色彩实体与色彩效果	16
色彩的协调	17
主观色调	22
色彩设计理论	29
十二种色相色轮	30
七种色彩对比	32
色相对比	33
明暗对比	39
冷暖对比	49
补色对比	57
同时对比	62
色度对比	68
面积对比	73
色彩调合	78
色彩球体与色彩星状	81
色彩和谐与变化	84
形状与色彩	87
色彩的空间效果	89
色彩印象理论	91
色彩表现理论	97
构图	110
后记	115
本书作者伊顿简介	117
译后记	118

图版说明目录

一、圣塞弗尔天启书:《埃弗兹教堂》……………	35
二、昂格朗·夏隆东:《圣母加冕礼》……………	36
三、保罗·德·兰布尔:《五一的郊游》……………	37
四、皮埃特·蒙德里安:《构图1928》……………	38
五、苏巴朗:《柠檬、香橙与蔷薇》……………	47
六、伦勃朗:《戴金盔的人》……………	47
七、毕加索:《壁炉面饰上的吉他》……………	48
八、夏特教堂色玻璃窗:《圣母与圣子》……………	52
九、马塞厄斯·格吕内瓦尔德:《天使乐队》 (局部)……………	53
十、奥古斯特·雷诺阿:《煎饼磨坊前的跳舞 会》(细部“让娜”)……………	54
十一、克洛德·莫奈:《雾中的国会大厦》……………	55
十二、保罗·塞尚:《苹果与橙子》……………	55
十三、杨·凡·爱克:《罗兰大臣的圣母像》……………	59
十四、弗兰西斯加:《所罗门接见谢巴皇后》……………	60
十五、保罗·塞尚:《圣维克特瓦山》……………	61
十六、圣塞弗尔天启书:《魔鬼与蝗虫》……………	65
十七、埃尔·格列柯:《基督临刑》……………	66
十八、文森特·凡·高:《晚间咖啡馆》……………	67
十九、乔治·德·拉图尔:《新生儿》……………	70
二十、亨利·马蒂斯:《钢琴》……………	71
二十一、保罗·克利:《奇异的鱼》……………	72
二十二、皮埃特·勃鲁盖尔:《伊卡鲁斯堕海处的 风景》……………	76
二十三、乔治·修拉:《大碗岛上的星期天》……………	80
二十四、多米尼克·安格尔:《卧宫妃》……………	96
二十五、康拉德·维茨:《犹太教堂》……………	107
二十六、皮埃特·勃鲁盖尔:《盲人的寓言》……………	108

二十七、马塞厄斯·格吕内瓦尔德:《耶稣复活与 变容》	109
二十八、内罗契奥·迪·巴托洛梅奥:《圣贝尔纳 讲道》	114
图例54、梁楷:《太白行吟图》	
图例55、雪舟:《破墨山水》(细部)	
图例56、伦勃朗:《福斯特博士》	
图例57、乔治·修拉:《身躯》(习作)	

序

——色彩史概述

向书本和向老师学习就象在乘马车旅行。印度最古的宗教文献和文学作品《吠陀》中这样告诉我们。这种想法固然一直在继续，然而“一个人只有在大路上时，马车才有用。当他到达大路终点时，就要下车步行了”。

在这本书里，我试图制造一种便利的交通工具，它将有助于所有关心色彩艺术问题的人们。一个人可以在没有车马和没有路标的条件下旅行，但是这样进程就慢，旅途就有危险。为了迅速而安全地达到一个远大的目标，先乘一辆马车是可取的。

我的许多学生都曾帮助我寻找制造这个交通工具的材料，我对他们深表感谢。本书要发展的学说是一种美学色彩理论，它起源于一个画家的经验与直觉。对于艺术家来说，效果是决定性的，而物理和化学所研究的色彩理论则并非决定性的。由于色彩效果产生于观者的视觉，因而多种色彩的图版是不可缺少的。然而色彩效果最深刻最真实的奥秘甚至肉眼也看不见，它只能为心灵所感受，重要的是避免概念上的公式化。

在美学领域中，有为艺术家所使用的普遍的色彩规律吗？或者说色彩的审美仅是由主观意识所控制的吗？学生常常提出这个问题，而我的回答总是这样的：“如果你能不知

不觉地创作出色彩的杰出来，那末你创作时就不需要色彩知识。但是，如果你不能在没有色彩知识的情况下创作出色彩的杰出来，那末你就应当去寻求色彩知识。”

学说和理论在技巧不熟练的时候是最好的东西，而在技巧熟练的时候，凭直觉判断就能自然而然地解决问题。

在认真研究了伟大的色彩大师之后，我坚信他们都掌握一种色彩科学。对我来说，歌德^①、龙格^②、贝措尔德^③、谢弗勒尔^④和赫尔策尔^⑤的色彩理论都具有不可估量的价值。

我希望能在本书中解决大部分有关色彩的问题。我们不仅要解释客观的原理和规律，还要探索和观察主观的范畴，因为它关系到色彩领域中趣味的评价问题。

我们只有通过对外观原理的熟悉和了解，才能从主观的束缚中解脱出来。

在音乐中，作曲理论早就被认为是重要的，并且列为专业教育的一个组成部分。然而，一个音乐家懂得了旋律配合法，如果他缺乏洞察力和灵感，也仍然是一个蹩脚的作曲家。同样，一个画家可能懂得形状、色彩和构图的所有方法，但是如果他没有灵感，他仍然创作不出好的作品。

人们常说：天才是九十九分功夫，一分灵感。几年前报刊上曾出现理查·施特劳斯^⑥和汉斯·普菲茨纳^⑦之间的争论，内容是关于灵感和对位法在作曲过程中所占的比例。施特劳斯写道：在他的作品中有四至六小节是靠灵感，而其余的是靠理论和勤学苦练。普菲茨纳回答说：“施特劳斯很可能只有四至六小节是靠灵感的启示，而我注意到莫差特^⑧常常是在灵感一来，就一连写出许多页的乐曲。”

达·芬奇、丢勒、格吕内瓦尔德、埃尔·格列柯以及许多其他画家都不敢忽视理智地斟酌他们的艺术手法。《依萨汉姆祭坛画》^⑨能够画成，岂不正是由于它的创作者对形状和色彩进行了周密考虑的结果吗？

人们不要太受设计规律知识的禁锢，要能从犹豫不决的和不稳定的感知中解放出来。很显然，我们所说的色彩规律在复杂而又缺乏条理的色彩效果中，只不过是些残缺不全的东西而已。

在人类发展过程中，人们的智慧洞察了许多神秘事物的本质和它们的结构，如虹、雷鸣、电闪、地心吸力等等。尽管如此，它们至今仍然是神秘的事物。

前言

人们在演奏会上听到斯卡拉蒂钢琴奏鸣曲的机会不多，学生也较少弹奏练习他的钢琴奏鸣曲。这是因为以往出版的斯卡拉蒂的作品中，易于被大众所接受的曲目有限。针对这种情况，我们出版这套奏鸣曲集的主要目的是扩大可以广受欢迎的曲目数量。与此同时，我们希望通过选编的斯卡拉蒂从1738年创作的“练习”（Essercizi）直至其生命晚期的作品，使大家了解斯卡拉蒂音乐创作的发展过程，从而更全面地认识他的奏鸣曲。为了展示斯卡拉蒂在不同时期的创作特征，我们介绍了几种重要类型的奏鸣曲。需要说明的是，在实际编纂中，这个意图不能完全实现。有些特殊的奏鸣曲，如惟一的一首以变奏曲形式写成的奏鸣曲K. 61号，很可能当时是为小提琴和羽管键琴而作的多乐章的作品。另外K. 81、88、89、90、91号没有被编入这本曲集。

我们没有采取以难易程度排序的方法，而是按照柯克帕特里克（Ralph Kirkpatrick, 1911 - 1984）的索引，以作品的创作年代顺序来编辑这本奏鸣曲集。因此，可以配对演奏的奏鸣曲是相邻出现在曲集中的。

除个别需要改动的地方外，我们严格地按照原始的版本和注释编辑了这套曲集。指法则是由出版者制定的（原始版本无指法注释）。

对今天的演奏者来说，理解斯卡拉蒂本人在乐谱上的标记是有一定困难的。我们希望，以下的一些解释可以帮助演奏者准确地诠释斯卡拉蒂的作品。对一些在这里比较难说明的问题我们采用脚注的形式在乐谱部分进行了注释。

关于演奏

大约K. 100号以后的奏鸣曲不是以多乐章的形式写成的，而是配对奏鸣曲。配对奏鸣曲之间的关系比多乐章奏鸣曲中乐章之间的关系要松散些。配对奏鸣曲是指它们有共同的调式、调性或者是同名大、小调的关系，也有的是通过性格对比的速度或节拍将它们联系在一起（慢 - 快，双数节拍 - 单数节拍）。在演奏时可以连续演奏。

虽然有些资料表明这类配对奏鸣曲应该连续演奏，但这并不是必须的，而是取决于演奏者的意愿，因为，每个奏鸣曲都是可以作为独立曲目演奏的。

还需要指出的是，有些作品的组合不是成双，而是成三，如K. 434 - 436和K. 490 - 492就是这种情况。

速度与音乐性格（Tempo, character）

斯卡拉蒂时期所标记的速度与我们今天的理解是有出入的。斯卡拉蒂标明的、极端的速度标记，如极快 - 极慢（Grave - Prestissimo）既不像我们今天所理解的那么快，也不是那么慢。对中等速度范围的速度标记的理解也基本如此。

这种有节制的速度取决于音乐的内容与性格。在奏鸣曲中有许多具有民间舞曲（波莱罗、尤塔、赛归迪拉、西西里亚诺、塔兰泰拉）和巴洛克组曲风格的乐章。另外，许多对其他乐器音色和演奏方法的模仿也在这些乐曲中有所体现。

速度的标记是根据乐曲的性格来制定的。如果演奏者在演奏这些奏鸣曲时只是炫耀技术，那么他的演奏就失去了应有的生动，音乐甚至被扭曲，变得毫无意义。随之消失的便是斯卡拉蒂音乐的诗意和幽默。

力度标记（Dynamic markings）

力度的标记在斯卡拉蒂的原始谱中是鲜见的。在我们选编的曲目中没有这类作品。

这些奏鸣曲都是为羽管键琴而作，所以演奏时需要的是一种阶梯式层次的力量表现。在每一个力度层次上，特别是对旋律声部的力度处理可以利用现代钢琴所具有的音响效果来表现。在羽管键琴上则需要通过加强长音的力度来弥补乐器表现力的不足。

连线与跳音标记（Ligature, staccato marks）

除了同音音符之间的连线以及倚音与本音之间的连线，斯卡拉蒂还用连线来标明演奏的方法。斯卡拉蒂很少用跳音的标记。

公元头一千多年中具有强烈色彩的罗马和拜占庭多种着色镶嵌细工都一直保存在欧洲。镶嵌细工艺术在色彩工艺表现中要求很高，因为每个色域都由无数的色彩点子构成，而每种色彩都要经过斟酌和选择。公元五世纪和六世纪时，意大利拉文纳地方的镶嵌细工艺术家就能用补色创造出许多不同的效果。

加拉·普拉西迪亚陵庙的主色调就是以惊人的灰色的色彩气氛为主导的。这种效果是由于室内蓝色镶嵌花墙壁沐浴在一种橙色光线中而创造出来的，这种光线是通过装有橙色玻璃的狭长窗户透进来的。橙色和蓝色互为补色，两者调合则呈灰色。观众在庙中走动时，接受到不同等量的光线，而交替地突出蓝色或橙色。随着不断变化的角度，墙壁上就反射出这些色彩。这种相互作用就给人一种充满色彩的印象。

公元八世纪和九世纪在爱尔兰僧侣的中世纪初期风格装饰中，我们发现一些有多种变化的精细的色彩。在那些光彩夺目的魅力中，最惊人的是那许多不同的色彩被表现为同等明度的画幅，其所达到的那种生动的冷暖效果，一直到印象派画家和凡·高以前是我们所从没有看到过的。在《克尔斯抄本》^⑩中，为了表现色彩技巧和每一行结构的旋律节奏，有些书页就象一部巴赫^⑪的赋格曲那样堂皇而纯正。这些“抽象的”细密画家们的敏感性与艺术才智，也可在中世纪的彩色玻璃中找到近似的对手。早期的彩色玻璃只使用少数几种色彩，因而看上去比较粗糙，因为到那时为止，玻璃制造技术还只能提供少数几种色彩。任何人只要肯化上一整天功夫去观察夏特教堂^⑫的窗子在光线中的变化，看到落日将巨大的玫瑰色窗户照耀成一种辉煌至极的和谐色彩，他都会对那个时刻的非凡美景永不忘怀。

罗马式建筑和早期哥特式建筑的艺术者们，在壁画和绘画图案中，将色彩作为象征性的表现手法。因此他们努力创造出不含糊的、明朗的调子。他们追求简单而清晰的象征性效果，而不要各种各样的阴影和不同的色彩变化。形体上也接受同样的处理方法。

乔托^⑬和锡耶纳画派^⑭可能是在形体和色彩上使人类形象具有个性特色的第一批画家。他们开创了一个发展阶段，使得十五、十六和十七世纪的欧洲产生了大批具有个性的艺术家。

十五世纪上半叶，胡伯特·凡·爱克和扬·凡·爱克^⑮兄弟在再现人体和物体的固有色方面开始形成了构图风格。这些固有色，通过模糊与鲜明、明亮与阴暗的调子，创

造出了非常接近于自然的现实主义形象。色彩成为赋予自然物体特色的一种手段。《根特祭坛画》^⑩完成于1432年，1434年杨·凡·爱克画出了哥特时期中的第一幅肖像画《阿诺非尼夫妇像》。

弗兰西斯加^⑪用鲜明的轮廓线和清晰的富于表现力的色域画出富于个性的人物，并使用平衡的互补色彩。使用的色相是一些罕见的、这位艺术家所特有的调子。

达·芬奇^⑫反对强烈对比的着色方法。他用极细微的色调层次作画，在《洞穴圣母》(1485)一画中，他把色彩安排成二大色域。《圣杰罗姆》(1438)和《礼拜》(1481—2)这两幅画，整个就是用乌贼墨颜色的明暗色调构成的。

提香^⑬在他的早期作品中，将同种色域安排在相互对抗的孤立状态中。后来，他逐渐将这样的色域处理成冷暖、明暗、模糊与强烈的转换，也许这在皮蒂陈列馆^⑭藏的《贝拉》(1536—7)一画中表现得最为明显。在他晚期的作品中，用一种主要色相和许多种不同的明暗色调烘托出客观物体。《戴荆冕的耶稣像》(1570)就是一例。

埃尔·格列柯^⑮是提香的学生。他将他老师的多色调拉回到富于表现的大色域。他那种奇特的，常常是令人毛骨悚然的色彩表演不再表现固有色，而是抽象概括，以适应在精神上富有表现力的主题要求。这就是埃尔·格列柯被看作是非写实派绘画的一位前辈的原因。他的色域并不指明客观物体的类别，它被组织到纯粹的、画面的多旋律色调之中。比格列柯早一个世纪的格吕内瓦尔德^⑯早已解决了这个问题。凡是埃尔·格列柯一向用灰色和黑色色调来突出并富有特色地描画阴影的地方，格吕内瓦尔德就用色彩对比来处理了。通过客观的对色彩的掌握，他为每幅画的主体找到了适当的色彩。《依萨汉姆祭坛画》的所有部分都表明了多种多样的色彩明暗、色彩效果和表现力，因而当之无愧地被称为富有才华的包罗万象的色彩构图。《天使乐队》(见图版九)、《耶稣复活与变容》(见图版二十七)等作品，无论在形体上和色彩上，都是完全互不相同的绘画。

事实上，为求各个主题的艺术真实，格吕内瓦尔德从整体上牺牲了祭坛画的装饰性统一。为了作到真实与客观，他将自己置身于学者的规范之外。然而，他的色彩的心理表现力，色彩的象征性真实和现实主义含意——即色彩所具有的三种潜力，都以一种更深刻的意义融合成为一个整体。

伦勃朗^②被认为是明暗对照法画家的典范。尽管达·芬奇、提香和埃尔·格列柯也把明暗对照法当作一种表现手段，但伦勃朗的作品却是完全不同的。他觉得色彩是一种浓密的物质。他用灰色、蓝色或黄色、红色的透明色调，创造了一种具有显著美化了自身生命的深度效果。他用蛋白同油画颜料调成糊状物作画，取得了一种散发着异常感人的现实主义质感效果(见图版六《戴金盔的人》)。在伦勃朗的作品中，色彩变成物质化了的发光能，具有令人感奋的力量。纯色常在模糊的环境中象宝石那样闪光。

埃尔·格列柯和伦勃朗使我们进而想到巴洛克色彩的问题。在比较典型的巴洛克建筑中，静止的空间被归结于带有运动节奏的空间。色彩也被纳入同样的用途。它不是用来表现客观物体，而是用作韵律联接的一种抽象手段。说到底，色彩是用来帮助创造深度幻觉的。威尼斯画家莫尔伯奇(1724—1796)的作品表现了这种巴洛克式的着色特点。

在罗马帝国和古典主义时期的艺术中，着色局限在黑、白、灰三种，为了使画面生动，也有节制地使用少数几种彩色。这种风格产生一种现实主义的严谨效果，尔后被浪漫主义所替代。绘画中的浪漫主义是由英国的透纳(1775—1851)和康斯太布尔(1776—1837)开始的。在德国，浪漫主义最伟大的代表是弗里德里希(1774—1840)和奥托·龙格(1777—1810)。这些画家把色彩用作心灵表现的一种手段，以便在风景画中表现情绪。例如，康斯太布尔不愿将纯一的绿色用于油画，而把它分解成明暗、冷暖、模糊与鲜明色调的瞬间层次变化。这样就使色域变得细微生动。透纳创作了一些非写实性的色彩构图，这样就使人们有理由将他列为欧洲画家中第一位“抽象派画家”。

德拉克洛瓦^③在伦敦时看到了透纳和康斯太布尔的作品。他们的善于用色使他深感兴趣。他回国后，便按照他们的精神对他的某些作品重新加工，从而在1820年的巴黎沙龙展览会上引起轰动。德拉克洛瓦生前一直积极地关心色彩的问题和原理。

对色彩理论的普遍兴趣在十九世纪早期就风靡一时了。1810年龙格发表了色彩理论，用球体表示对应的色彩系统。歌德论色彩的主要著作也出现在1810年。1816年叔本华^④发表了论文《论视觉与色彩》。巴黎戈贝兰工厂经理化学家谢弗勒尔(1786—1889)于1839年发表了《论色彩的同时对比规律与物体固有色的相互配合》一书。这部作品后来成了印象派及新印象派绘画的科学基础。

对大自然的充分研究导致印象派画家们达到一个完全新的色彩表现阶段。对于能改变自然物体固有色调的阳光进行的研究，和对风景画气氛环境中光线的研究，给印象派画家们提供了新的基本模式。莫奈认真地探索了这些现象，在一天的各个时辰里，都用一块新的画布来再现同一个风景画面，以便将太阳的移动和随之发生的反射以及光色变化结果真实地反映出来。他画的教堂是这种变化过程的最好体现，这些画现在陈列在巴黎网球场博物馆。

新印象派画家们将色域变成色点。他们认为调合的颜料会破坏色彩的力量。这些纯度色彩的点子只有在观画者的眼睛里才会调合起来。

谢弗勒尔的色彩理论给予印象派画家们以显著的帮助。

从印象派的观念出发，塞尚使色彩结构的发展达到逻辑的阶段。他的任务是使印象主义形成某种“实质性”的东西，他的作品就是根据形状和着色原理而创作的。他除了对节奏与形体有所贡献外，在色彩上也摒弃了点彩派的分色技巧，重新使用内在调节的连续色域。对他来说，转换一种色彩意味着变化它的冷暖、明暗或模糊与强烈的关系。整幅画面色域的这种调节转换就达到了一种新的、生动的和谐。

提香和伦勃朗曾经对他们的人物面部和形体的色彩转调感到满意；塞尚则是使他的整个画面从形状上、节奏上和色彩上融合一致。在静物画《苹果与橙子》（见图版十二）中，这种新的融合就表现得极为明显。塞尚希望将自然物体塑造到更高的水平。为了做到这点，他使用了具有微妙的音乐效果的冷暖对比。塞尚以及他之后的勃纳尔^⑤的某些作品就是完全按照物象的冷暖色调为主题来构图的。

马蒂斯^⑥抑制色彩转调，重新以主观的平衡来表现简单的、发光的色域。他和勃拉克^⑦、德兰^⑧和弗拉芒克^⑨一起，都属于巴黎的“野兽群”（野兽派画家）。

立方主义画家，包括毕加索^⑩、勃拉克和格里斯^⑪等人，将色彩用于他们的明暗色调变化上。他们首先是对形体感兴趣。他们将客观物体的形状分解成抽象的几何体形状，用色调的浓淡层次取得浮雕似的效果。

表现主义画家，包括蒙克^⑫、凯尔希纳^⑬、海格尔^⑭、诺尔德^⑮和青骑士派画家康定斯基^⑯、马克^⑰、迈克^⑱、克利^⑲等，都是试图给绘画恢复精神内容的。他们的创作目的是想用形状和色彩的手段来表现内心的和精神的体验。

康定斯基约在1908年开始创作非写实派的图画。他强烈主张，每种色彩都有它自己

恰当的表现价值，所以就可能在不出画物体的情况下创造出有意义的真实。

阿道夫·赫尔策尔成为斯图加特一群年轻画家的中心，他们聆听他的色彩理论讲演，这些理论都是以歌德、叔本华和贝措尔德的发现为基础的。

1912年至1917年间，在欧洲各个不同地区，艺术家都在分别创造一些作品，这些作品不妨用“具体艺术”^⑩这一名称加以概括。他们中间有库普卡^⑪、德楼内^⑫、马勒维奇^⑬、伊顿^⑭、阿尔普^⑮、蒙德里安^⑯和范东格洛^⑰等人。他们的绘画表现了非写实主义，通常是用几何体形状和单纯的光谱色来充当真实的物体。可用理智领悟的形状和色彩，成为能够创作清楚的画面的可能手段。

此后，蒙德里安又作出进一步的贡献。他使用纯度的黄色、红色和蓝色，就象用一块块重物那样，来建造图画，它们的形状和色彩在静止平衡效果中相一致。他的目标既不是追求暧昧的表现，也不是理智上的象征主义，而是追求真实的、视觉上明确的、具体而和谐的图形(见图版四)。

超现实主义画家，包括马克斯·恩斯特、萨尔瓦多·达利和其他人等，将色彩用作实现他们的“非现实”图画的表現手段。

至于塔希主义^⑱画家，他们在色彩和形状上都是“异常者”。

色彩化学、时新式样和彩色照相的发展，普遍地引起了人们对色彩的兴趣，个人对色彩的敏感也都有了很大的提高。然而，这种对色彩的暂时兴趣在性质上几乎全是视觉的和物质的，而不是基于理智和感情的体验之上。

色彩就是力量，就是对我们起正面或反面影响的辐射能量，而无论我们对它觉察与否。着色玻璃艺术家们使用色彩来创造一种神秘的气氛，它能把崇拜者的冥想转化到一个精神的画面上。色彩效果不仅应该在视觉上，而且应该在心理上和象征上得到体会和理解。

因此，可以从好几个方面来研究色彩问题。

物理学家研究光的现象中所包括的电磁能振动和粒子的性质，研究色彩现象的若干起源，如白光的分光色散和色素定积问题。物理学家还研究色光的混合、光谱的原素以及彩色光线的频率和波长。色彩的测定和分类也是进行物理研究的课题。

化学家研究染色和颜料的分子结构、色彩定着、载色剂以及合成染色的调合等问题。今天，色彩化学包括了工业研究和生产中一个特别广泛的领域。

生理学家研究光与色对我们的视觉器官——眼与脑的各种作用以及它们的组织联系和功能。对明暗适应视觉和颜料色彩视觉的研究占有着重要的地位。视觉残象的现象也是生理学的一个课题。

色彩辐射对我们头脑和精神的影响是心理学家感兴趣的问题。色彩象征力、主观感知力和色彩辨别力，都是心理学上的重要问题。富于表现力的色彩效果，即歌德所谓的色彩的伦理美学价值，也同样属于心理学家的领域。

最后，艺术家对色彩效果的兴趣是从美学角度出发的，需要有生理学和心理学两个方面的知识。

揭示由人的眼和脑起媒介作用的色彩实体和色彩效果之间的关系，是艺术家关心的主要问题。视觉的、思想的和精神的现象在色彩和色彩艺术领域中有着多方面的互相联系。

对比效果及其分类是研究色彩美学时一个适当的出发点。主观调整色彩感知力问题同艺术教育和艺术修养、建筑术和商业广告设计都有密切关系。

色彩美学可从下列三个方面进行研究：

印象(视觉上)；

表现(情感上)；

结构(象征上)。

有趣的是，在哥伦布发现美洲以前的秘鲁，嘉瓦纳科^⑥文化中色彩的使用是象征性的，帕拉卡斯文化中色彩的使用是表现性的，而在奇姆文化中色彩的使用却是印象性的。

在某些民族的历史中，有些习惯将色彩仅用于象征意义，不是用来表明社会阶层或社会身分，便是用作神话或宗教思想的象征性语言。

在中国，最明亮的色彩黄色专用于皇帝，即“天子”。任何他人都不得穿黄衣服；黄色就成了最高智慧和文明的一种象征。同样，中国人遇到丧事穿白色孝衣，这象征着死

亡者升天堂或进入净界之时的一种护卫队伍。白色并非个人悲痛的表现，而是为了帮助死者进入安乐乡才穿戴的。

在墨西哥，当哥伦布时代以前的画家将一个穿红衣服的人物放入构图时，人们都知道这是指大地神齐普——托特克，它的意思就是日出、降生、青春和春光。换句话说，这个人物穿红色衣服并非出于视觉美学方面的考虑，也不是要传达情感表现力，它的色彩就如象形文字一样，完全是象征性的。

罗马天主教僧侣阶层有他们自己的区别性象征色彩，包括主教的深红色的服装和罗马教皇的白色的服装。在教会的祭礼仪式中，要穿上规定色彩的礼服。正统的宗教艺术就不可避免地要运用象征性色彩。

当研究到色彩的情感表现力时，还是要推崇伟大的画家埃尔·格列柯和格吕内瓦尔德。

把视觉上着色的印象成分当作绘画作品基础的画家有：委拉斯开兹^⑩和苏巴朗^⑪凡·爱克和荷兰、比利时的静物及室内画家以及勒南兄弟^⑫，后来又被夏尔丹^⑬、安格尔^⑭、库尔贝^⑮、莱柏尔^⑯及其他一些画家当作绘画基础。莱柏尔特别努力地、严密地观察自然界中色彩的细微变化，并且在他的画布上同样细微地把它们画出来。除非面前有一个真实的模特儿，否则他是从不作画的。通常所指的印象主义画家如马奈^⑰、莫奈^⑱、德加^⑲、毕沙罗^⑳、雷诺阿^㉑和西斯莱^㉒，他们研究因受变化着的日光影响而有所变更的物体固有色，最后愈益忽视固有色，而将注意力集中于色彩的颤动上，这种颤动是由表面上的光和一天中不同时刻的气氛所引起的（见图版十一，莫奈：《雾中的国会大厦》）。

只有热爱色彩的人才能领会色彩的美及其内在的实质。色彩可供所有的人使用，然而只向热心研究的人显示其更深的奥秘。

关于研究色彩目的，有上述三种不同着眼点——即结构的、表现的和印象的，还应补充以下几点：缺乏视觉的准确性和没有感人力量的象征主义只会是一种贫乏的形式主义；缺乏象征性真实和没有情感力量的视觉印象效果只能是平凡的、模仿的自然主义；而缺乏结构的象征内容或视觉力量的情感效果也只会局限在表面的感情表现上。当然，每个艺术家都将按照自己的气质去创作，然而却必须对上述的某一方面有所侧重。