

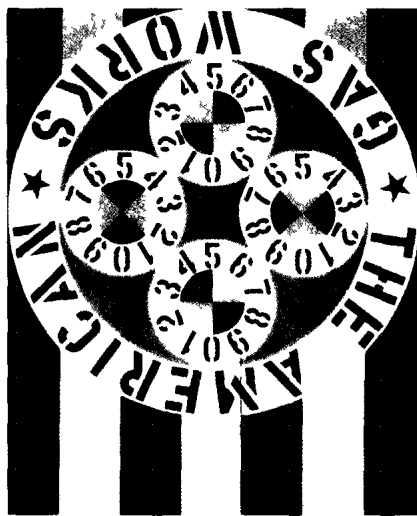
色彩艺术表现

SECAIYISHUBIAOXIAN



● 王易罡 牟达器

● 辽宁美术出版社



色彩艺术表现

● 王易罡 牟达器 ● 辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

色彩艺术表现 / 王易罡, 牟达器著. - 沈阳: 辽宁美术出版社, 1998.2
ISBN 7-5314-1839-8

I. 色… II. ①王… ②牟… III. 绘画理论 - 色彩学 IV
.J206.3

中国版本图书馆CIP数据核字 (97) 第25321号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街29号 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂分厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889×1194毫米^{1/16} 字数: 80千字 印张: 8

印数: 1-2500册

1998年2月第1版 1998年2月第1次印刷

责任编辑: 葛 彬 责任校对: 王张红

封面设计: 葛 彬 版式设计: 葛 彬

定价: 53.00元

写在前面

——关于色彩艺术表现

色彩，不仅在艺术中是至关重要的问题，而且还是世界及人类生存体系中的重要组成部分。特别是在视觉艺术中，一直是历代艺术家孜孜不倦地研究对象之一。从总的概念来说，色彩既是精神的，又是物质的；既是相互排斥的，又是相互渗透对立统一的；既是无限变化的，又是有规律可循的。在这种矛盾统一体中，人类本身即是一个重要的组成部分。从本质上说，人们对于色彩世界的每一次发现、体验和创造性的运用，既说明了它的无限可能性，又说明了它的有章可循性。

因此研究色彩艺术的形成与发展，首先应该从人类的视觉角度入手，将复杂的视觉表面现象还原成最基本的要素，运用以人为主体的思想方法去把握其本质意义。以人类特有的创造性去打破原有的机械的色彩理论为基础的色彩系统，利用它具有的丰富性质去改变色彩元素的特定结构关系，产生具有创造性结果的新的色彩系统，使发现、创造、体验更新的视觉效果成为可能，这便是我们研究的目标。

我们试图从视觉绘画的角度去分析清理人类视觉艺术的发展与变化，并从中发现画面色彩所形成的基本条件。色彩只有是按照一定的关系原则去组合，才能创造出美丽的画面。今天的色彩理论，要从艺术和科学两个方面入手，以色彩学理论为基础理论，并借助于生理、心理、美学等方面的知识，力求以科学的精神来研究。在目前的基点上，可将它分为以下几个方面：

- 一、从物理性、化学性方面研究色彩的基本性质；
- 二、从生理性方面研究色彩的视觉规律；
- 三、从心理方面研究色彩的情感；
- 四、从美学方面研究色彩造型。

就知觉的整体意义来说，色彩是个不可分割的整体，分类的目的是为了便于系统地研究，我们需要在整体中去把握全部的色彩信息，而在各个部分要素的分解

中更能深入把握内在的总体精神。“概念思维的抽象系统永远无法完整地描述和理解这个实在世界。”事实上，理论和感觉如同一辆车的车轮，它需要同时转动才可能向前。

我们的研究是建立在实在的知觉世界中的。通过对光与空间的分析，使我们明确了历代大师的作品中所折射出的理性的光芒及不同时代对光与空间的不同理解。通过对不同时期艺术家及艺术作品的研究，我们发现不同时期及不同艺术家色彩发现与运用的特征。从生理的角度总结了前辈大师的视觉规律及表现，并研究了色彩结构与情感问题。通过对康定斯基等现代艺术大师的研究，把色彩理论推向了分析与设计的信息时代。特别是在今天的商业社会中，色彩的运用与表现将会比以往任何一个时期都更加辉煌、灿烂。

在这里我们提倡通过色彩规律的方法来研究色彩，但不是指仅限于单纯的理论基础，而是通过理性认识色彩，再提高到更深一层的感性经验中去体会，并且有可能顺达地创造性地表现出美妙的色彩。伟大的导师约翰内斯·伊顿的话对我们今天的艺术家还是生效的：“如果你能不知不觉地创作出美妙的色彩，那么就不要学习任何关于色彩的规律；如果你自然地创造出美妙的色彩，那么你就应当去寻求色彩有关的知识。”

这本色彩艺术表现是我们学习研究多年的体会与心得，今天整理出来仅供与有志研究色彩知识的先生们共同商榷。中国的色彩理论尚处在发展时期，我们也正处于探索阶段，无论哪方面都难以完备，如有不妥之处，还恳请各位先生不吝赐教，以便我们今后充实改善，以一个更科学的态度对待我们的研究。

1997年10月

目 录

第一章 光与空间	2
1. 西方艺术中光的概念与不 同时期对光的理解	2
2. 在绘画中空间概念的形成 与发展	14
第二章 色彩的发现和运用	25
1. 传统色彩的处理与表现	25
2. 色彩的视觉革命	33
第三章 色彩的结构与情感	41
1. 色彩结构是什么	41
2. 色彩的情感作用	60
第四章 色彩分析与设计	75
1. 色彩的意象思维	78
2. 秩序的产生	87
3. 画面色彩的运动	95
第五章 色彩教育问题	104
1. 色彩基础教育	104
2. 色彩教育中的明暗问题 ..	110
图例目录	115



1. 《圣母玛利亚与哺育中的圣婴》，达·芬奇，公元 1490 年，42 × 33cm，油画，圣彼得堡，赫梅特兹博物馆。

第一章 光与空间

1. 西方艺术中光的概念与不同时期对光的理解

我们之所以在这里先探讨光与空间的问题，原因之一由于在人类视觉文化发展过程中，对光与空间的研究与理解，无论是我们对视觉信息的选择，还是解决绘画语言问题起着决定性的作用。设想一下没有光的照射与没有视觉的存在有什么区别？没有空间的自然与没有空间概念的视觉，人将如何生存又如何感知事物的完整性？生存是人的本能，没有光与空间的生存将是无稽之谈。西方的生存观其主要特征之一，就是强烈的空间观念，在绘画艺术中这种空间意识尤为明显。一个物体之所以能在客观中独立于其它物体而存在于人的视觉之中，主要是通过感觉它的空间性来完成的，而且空间的自然性是西方古典绘画艺术追求自然完美的表现手段。由于文艺复兴文化的崛起，绘画从表现神、宗教的题材回到了现实生活之中，展示生活中人物和空间的和谐，绘画开始强调空间的纵深与视觉的真实，实际这是一种纯现实的客观逼真。空间概念的形成一开始就依赖于视觉器官，依赖于视觉所创造的透视学，利用人的错觉造成物体在视网膜的形象差别产生一种相对的距离与位置上的前后空间感。当然空间之所以被人们感受到主要是靠光的作用，没有光哪来的什么距离感，我们甚至无法分辨物体的形象、色彩、轮廓，反之没有空间光也无法延伸，更产生不了光的美妙变化。所以光与空间是视觉艺术中两个最基本的条件因素。

视觉只是因为有了光才能感受到周围事物的存在。光给人带来了空间的同时也带来了色彩和幻想。在古典艺术中光使物体具有形的立体感，人们发现物体立体的原因，是因为物体接受光的位置角度的不同，从而产生不同的照射结果。一个立体的形在接受光的同时会形成物体本身不同位置的受光反应，有明与暗、光的直射与背光、投影之区别。这些基本条件是光照射下同时形成的不同反应，在同一时空中产生出来的，把这些差别现象在画面上呈现，使人的视觉对物体产生一种立体的感受。这种立体效果所表现的物体形象具有一种客观真实性，视觉能够从中辨别出物体的前后、转折、大小与方向。由于光的原因物体有受光的亮部、暗部、投影、中间调子、反光的不同区分。而物体不同位置接受光的强



2. 《岩洞圣母》，达·芬奇，公元1495年，189.5 × 119.5cm，油画，伦敦国家画廊。

1483——1490年间，达·芬奇创作了《岩洞圣母》（图2）。画面上一个年轻的母亲用温柔的双手搂抱着下跪的幼婴约翰。天使面对着观众，用手指指示着这个场面，把观众引入画中。这一组人物是按金字塔的形式组成的构图，它的顶是圣母的头，侧边是她伸出的双手，底角是天使和婴儿的形象。达·芬奇把结构看作是打开作品意图的钥匙，这在很大程度上影响了文艺复兴盛期古典主义的金字塔式建筑。他又根据光学原理，最广泛地使用了从明到暗的全部色阶的变化，不仅丰富了形体的表现，同时也使画面的人物更自然而富有生命力，从而便开创了“明暗绘画”的方法。



3. 《圣母子》，达·芬奇，公元 1498—1499 年，139 × 101cm，素描，伦敦国家画廊。

4. 《布饰覆盖在腿上的练习》，达·芬奇，年代不详，26 × 22.5cm，蛋彩，巴黎，卢浮宫博物馆。



度不同造成了色彩效果也不同，形成明暗层次的区别。这种明暗变化是古典绘画表现体积经常采用的方式。利用明暗的差别既表现了光感又表现了色彩在形体表面变化的丰富性。它强调的是客观在视觉中的反映，这种视觉的产生让人们能够自如地感知物体在空间的真实状态，增添了光的力度，使光在形体中分解随体积的变化而运动，使光具有了形象感。光的移动，形体的明暗转换及这种变化的方向、位置、比例与光在空间中的延伸扩展，这种运动性给自然中的物体笼罩上一种神秘的光彩（图2）。

人们在了解光的作用之后，使光静止在画面之中形成一种特殊的画面语言，既创造了画面的形体立体感，又使之产生不稳定的随即可逝的流动性——画面的明暗变化造成了光的运动。这样我们回过头来重新看待古典时期的作品，虽然画面是静止不动的，但是由于对光的处理运用，使画面有一种流动光的变化感。光的效果表现的越强烈这种运动性就越明显，让观看者从中感受到一种不可征服的自然力。而这种自然力的感受是完全来自艺术家对周围自然环境的观察与分析，他们把这种力量带入到绘画之中使其具有一种视觉上的感染力。阅读这时期的作品我们能感受到艺术家对形体的处理完全是依靠对光的运用和画面上的表现，通过光来创造形体的完美。

那么绘画中的光指的是什么？实际就是一个亮部色彩和暗部色彩的组合及它们中间色彩的过渡变化形成的中间色调。达·芬奇是处理这种中间过渡色调的大师（图6），他通过对自然的研究和本身具有的文艺复兴的思想，首先把自然光科学地引入到绘画之中，而且利用不同的色调变化来表现物体被照射的光感。实际这种中间层次所起到的作用是表达光的波动感，使光能够从亮变化到暗，从暗转换到明的循环过程。这种运动过程展



5. 《贵妇人与貂》，达·芬奇，公元 1483—1490 年，53.4×39.3cm，油画，科瑞考·兹特克博物馆。

示了形体凹凸不平的体积变化的同时，又带动了色彩本身的形象变化。画面中的明亮部分代表着光，而相反暗的区域代表着物体的影子和背光，产生黑白灰系列的组合。这个基本规律在古典艺术中常常被运用去表现物体的形象。规律告诉他们把重的阴暗的色彩布置在形的转折处，使人们相信其形体转折的真实性，又起到创造画面明暗对比强烈的光感节奏的气氛。这就是亮部必须依靠暗部的衬托才能感受到它的亮部形体与光的存在地位。这在我们的经验中形成一个概念，有亮就有暗，同时也有从亮到暗的中间色彩的变化，这是使光具有真实的自然感的必要条件。亮与暗的比例分配位置决定光的范围和光的亮度。画面中暗部多，亮部少，说明光照射弱，光感不强；反之，光的照射范围大，接受光的物体光感强。这种朴素的黑白语言影响至今，对我们以后研究绘画语言它是一个基本的因素。它使我们相信而且能够感受到画面空间及光的存在，其变化范围和布置组合对视觉的影响所造成的心理反应丰富了视觉文化的内容，它的亮与暗的转换变化提供解决视觉问题的基本规律条件。

另外我们不能把光与色彩分开来看，光本身就是色彩。作为黑白语言，素描是人的一种单纯简练的表达事物的手段。这种语言受条件的限制把光压缩成黑白灰来体现，但是光本身不是黑白灰，而是有颜色的。在古典艺术中体现色彩性格最充分的位置恰好也是光照射的部位，脸部与衣服颜色都出现在亮部的光线中。由于当时对色彩认识受条件因素限制和影响，在画面上很少能够感受到变化丰富的色彩或者是由于其审美观所局限，对色彩的运用没有得到充分的体现，不像后来的印象主义对色彩有了感性和科学的深入研究。但他们对光的发现与运用也带动了其色彩的发展。由于古典艺术创造过程大部分是先用单色在画布上勾划出形的轮廓和素描关系，然后用透明的颜色进行层层罩染来促成画面色彩的出现，使明暗具有了光的色彩感（图7）。我们可以从调子的变化上看得出颜料渗透在不同明暗调子的变化中形成特殊的色彩层次和色彩倾向的不同，它的变化融合在光之中，即使所罩染的颜色是单一的无变化的，但与事先画好的底子上的明暗转折、光线对比结合在一起形成一种微妙的色彩光亮，这种颜色带来画面调子上的变化感，使我们的视觉感受到比黑白灰底子更丰富更具逼真的色彩效果。是光的变化使这个单纯的色彩在形体上产生了丰富的真实感。

我们不妨观察一下客观现实，在一个强烈灯光下照射的物体，由于光线的强度使大部分物体的固有色发生改变，每个物体表面不同程度地罩上了一层光源色。假如这种光源是一种灯光的黄色，照射下的物体笼罩在黄



6. 《列支敦士登的夫人肖像》，达·芬奇，公元1474—1476年，42×37cm，油画，华盛顿国家画廊。

色调子之中，物体本身的固有色环境色变得不十分重要，因为这时它们被一种强烈的外来因素所干扰影响，而重要的是光的变化，光线强弱。光线给所描绘的形象带来了视觉的真实性，是光线创造了它的客观存在性，如果这时没有光我们无法看到其本身的色彩更谈不上形体，仿佛是在黑暗中一束光，照射在物体上让人突然看到了面前物体的本来面目，一切形象都完全暴露在光的直射范围内。这种效果我们可以从舞台表演中感受到，利用灯光来追寻形象。可以这样讲此时的形象在视觉的映像不是以形体本身来塑造的，而是光创造了形象的再现，光在此时起的是主要的条件作用。这种类似于舞台光线可以在伦勃朗的绘画作品中找到（图8、9、10）。他从前人那里得到启发然后将完美的现实主义绘画技巧



7. 《最后的审判祭坛画》，(老) 勃鲁盖尔，公元 1485—1505 年（之间），163.7×60cm，油画，奥地利·萨尔瑟堡。国家画廊。



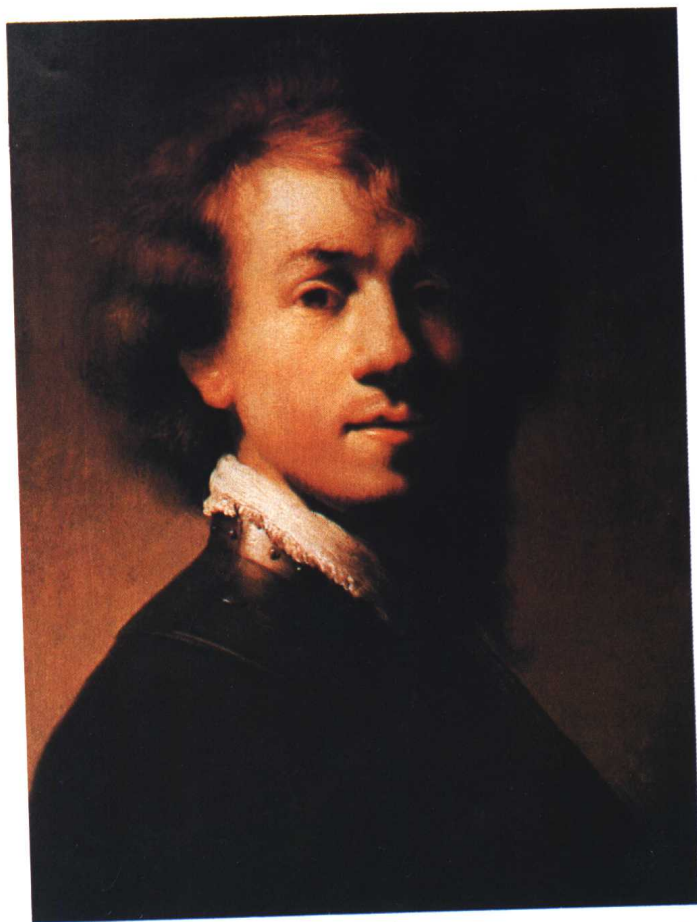
8. 《女先知哈拿》，伦勃朗，公元 1631 年，60 × 48cm，油画，阿姆斯特丹，瑞列克斯博物馆。

与巧妙的明暗关系、光线运用相结合，形成画面独特的光的语言。他运用光线更多是带来一种主观性，与达·芬奇的自然光相比更有随意性更有创造性。由此我们可以看出绘画的光是可以创造的，自然的光按一定规律变化有其自然的逻辑和秩序性，破坏这个规律客观事物就变得失去控制。而画面的光可以依据人的需要布置，安排重新组合创造光源，创造形象。光成为一种绘画语言，随之而具有了人的主观性，但是被创造的同时也必须符合一种规律性，这就是人的视觉经验。

印象主义画家再次把视觉投向自然。如果说古典主义是从自然中发现了自然光与明暗，那么这次人们又从中发现了色彩的存在与价值。伦勃朗是用光来塑造形体，而印象派之后的艺术，使人们开始学会了用色彩来体现光，加强了光的真实性和视觉的完美性（图 11）。

光的概念是什么呢？它是光波的不同长短在照射的过程中所产生的视觉反映。从画面的每个位置都能看出光起的作用，这是印象派作品的特点，无论是亮部还是暗部，自然中每个有光照射的部位，无论是强烈的明部还是背光处及其投影位置，由于它在客观中处于一种特

殊的空间位置，所以它所呈现的色彩都有一种光亮感，所不同的是它所接触的光线与反射出来的色彩有明暗强弱区别罢了。但是其物体的光感是它空间存在的标志。在印象派绘画中强烈的阳光下被照射的物体状态、光感是他们所描绘的主要对象和题目，与古典绘画相比那种大块的阴影部分和对重色调的安排相对减少些，取而代之的是富有明显色彩倾向和鲜明的亮颜色的排列（图 13）。由于色彩明度在每个形象位置都表现的充分，使整个画面仿佛是一个能发光的物体。每个角落每个部分都散发着阳光的温暖，就是一块蓝色、一块绿色这些相对比较深的色彩在画面中也被布置着散发着一种光感。这种光线感是来自画面本身每个形象之中，它们就是画面中的光源，刺激着人的视觉让人心理产生热情。这种来自画面而散发的光与古典作品中物体的光是与画外某一方向照射而来的光线感相比，光的力度更具视觉效果，它是一种主动的刺激非一种被动的接受。看到古典作品我们从中感觉到它是一种客观光线的画面感受（图 14）。物体所接受的是来自外界照射光而产生出来



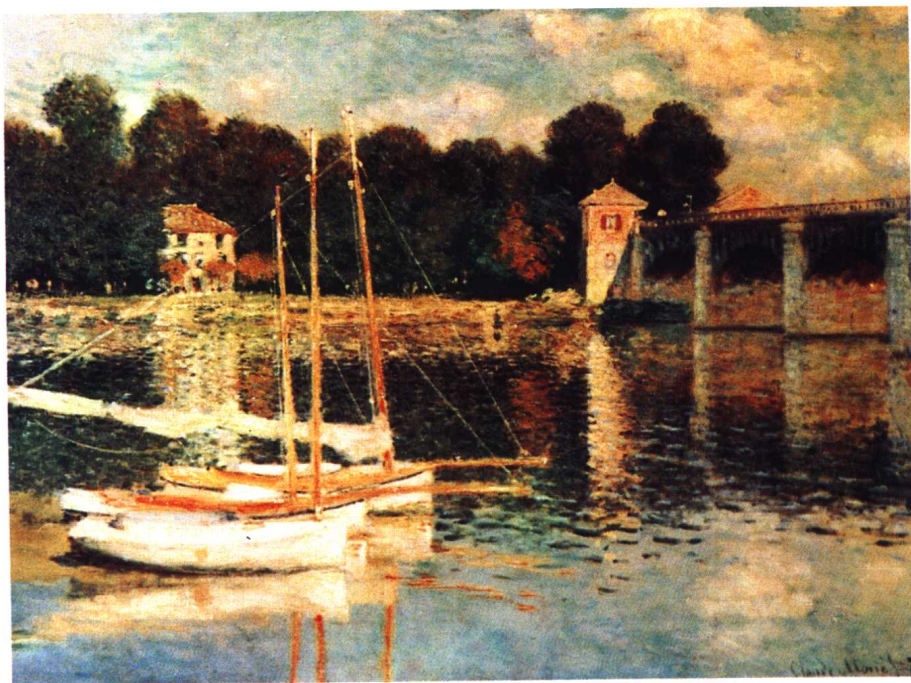
9. 《自画像》，伦勃朗，公元 1629 年，37.5 × 29cm，油画，马瑞修斯私人收藏。



10. 《自画像》，伦勃朗，公元 1658 年，129 × 101cm，油画，纽约，富利克收藏。



11. 《维克多的庭院》，莫奈，公元 1881 年，150 × 120cm，油画，华盛顿 国家画廊。



12. 《阿尔让特依大桥》，莫奈，公元 1874 年，60 × 80cm，
油画，巴黎，卢浮宫博物馆。

的光感效果，其视觉效果如同我们的眼睛面对一个发光体与一个不能从本身产生光源而是靠接受光源照射所产生光的不同反应一样，这是两种不同的光线刺激，它们从光的强度和对心理、视觉的作用都是不同的，它们有主动与被动之差别。这种光线刺激对我们视觉语言的表达力也起着不同的作用。来自画面里面的光的运用在整个现代艺术中算是比较成功的语言表达。在后期色彩绘画中我们很难看到画面上的明暗组织是按实际的客观位置有规律地变化与分布的。有时这种搭配被无意地改变了固有的位置，甚至描绘的不是十分精确，只是仅仅表达色彩的感觉也很少对物体投影进行写实的描写，或者这种写实性相对弱些，同时也很少描写单纯的光线在物体上呈现的规律性变化。而更多的是感受这种照射效果和照射造成的色彩变化和光感效果，强调一种纯粹的色彩感受结果。每块色彩被组合在一起形成新的光源，我们无可否认这种光源的产生是色彩，这种被人们重新认

识的语言在此间控制着这特殊光源的强弱。这种感觉的产生来自纯粹的色彩关系。

在这里我们可以做下面的实验：在一个纯白底子画布上我们的感受是白色光亮，如果刷上大面积的黄和红色，这时画面的光感又增添了两个内容。这种黄、红色在画面上既代表一个形和色的区别又体现了光的不同质量，向外扩散着不等波长的色彩让人感受到光的强弱上的不同。黄色显得更亮些，红色略微暗些，但红色的穿透力比较强些。在现代绘画中色彩的强弱差别替代了古典作品中的明暗变化，可以说是两种对光的概念的不同理解。前者更主观更具色彩诱惑力，后者略客观些多具形体感。这在近代的后期抽象色彩绘画中比较明显地看出来。我们在这里先不谈这些作品观念性和精神内涵，仅就其画面的色彩效果来体会一下这种光的概念存在。大面积的平涂色彩被有组织符合逻辑地排放在画面位置上，而且大小形状、比例安排所达到的视觉效果产生



13. 《夕阳下的吉凡尼附近的干草堆》，莫奈，公元1891年，75×94cm，油画，波士顿艺术博物馆。



莫奈画的草垛（图13），作品中的光被用牛顿的光学原理所分析，这里我们也看不到文艺复兴时期以黑白为基础的画面，取而代之的是强调冷暖色。作品显示给我们的是在强烈的阳光下，色彩冷暖及互补对比的画面。

卡拉瓦乔的作品（图14），一部神秘的光源似乎是来自画面的内部，光的系统性很强，有一种人造光源的感觉，使得画面具有强烈的进深感。

美国当代艺术家霍夫曼的作品（图15），他把光画成平面，画面光感的产生不是依靠光源，而是靠画面自身的色彩搭配。

14. 《召唤使徒马太》，卡拉瓦乔，公元1592—1602年，322×340cm，油画，巴黎，卢浮宫博物馆。



15. 《平衡》，霍夫曼，公元 1958 年，60×52cm，油画，纽约，韦斯曼私人收藏。