

从色彩走向设计

陆琦著

中国美术学院出版社

作者简介

陆琦，1957年生，1982年毕业于中国美术学院油画系。现为中国美术家协会会员，浙江省美术家协会理事，教授、硕士生导师。

作品多次入选全国美展，获全国性奖项20余次，曾在韩国及中国台湾举办个人画展6次，1998年随全山石先生赴意大利进行艺术与考察，并旅欧10余国。在意大利期间举办6人油画展，获波伦亚美术学院院长颁发的艺术交流贡献奖。

发表学术论文10余篇，出版有《陆琦油画静物专集》、《陆琦油画创作——渔家情事》、《油画静物、风景画自画自说》、《绘画基础技法的表现》、《陆琦油画解析》、《油画静物技法新编》、《名家指导系列丛书——水粉静物》等个人画册与专著。

“走向设计”之素描、色彩与难忘纪念（代序）

—

《从素描走向设计》一书是在1986年参加“全国高校工业设计素描研讨会”的论文的基础上，经过近2年的教学实践和梳理而写成的。但真正刊印成书却是5年之后的事情了。

无疑，这本书源自当时向权威和习惯的素描教学挑战的心态。素描是造型的基础，这一基础对于设计专业的学生们来说，如何来加以训练？一般的素描训练通过写生的方式，来培养人的观察和表现的能力，这一能力往往是在“拟真”的程度上得以印证。设计教育的特殊要求学生对于素描有一种更为内在的颖悟力，这种颖悟力往往需要摆脱拟真的效果，直接切入某种命题的审视之中来加以呈现。这种命题像一个个路标，使同学进入一个个不同的界面来与自然对象沟通，相对纯化地研究所遭遇的特定的问题，从面内化而为某种基本素质的养成。因此，将素描教学解构而为基本能力的培养方法，是《从素描走向设计》一书以及相关教学活动的基本的思考与目标。

当我们经历了系列这样去做、去思的过程之后，返身回望种种特殊的历验，发现这样的素描教学实质上把我们带向关于事物的种种不同的诘问之中，并在那里得以“预演”艺术的创造活动。也就是说这种素描的教学实验为我们提供了一种特殊的眼光，而反我们引向具有设计性质的工作中去。这就是后来以“从素描走向设计”主题的理由。但在当时，我们的“野心”还不仅止于此。当我们看到、感受到这种解构式的素描命题所呈现的容量时，那其中超越表象、趋以内化和抽象的表达，使我们得以在做的过程国中，与一种特殊的“思”相关联，并由此去追问素描作为“视觉思考的演化过程”的本质。对于素描

的这一本质的把握和呈现才是那本书真正的目的。“视觉思考”之为何，才是这一课题当时和后来所思考的真正内核。

二

中国美术学院出版社久已构想出版一套“走向设计”的基础教学丛书。现在陆琦兄已写成《从色彩走向设计》。

与素描之造型基础相比，色彩是一个更为表象、更为物质化的世界，但同时又是更具表现性的元素。任何物形都是以一定色彩来呈现的，色彩是物质的一种属性，又是直抒胸臆的创造性因素。正所谓：色彩，可见者形，不可见者神。色彩的这种两重性：表象性和表现性，使其自身愈加扑朔迷离，难以驾驭。尤其在设计的创造活动那里，色彩的两重性更为单纯而统一。如何把握变幻不定的自然色彩，使之有效地传达某种情素，一直是设计学科色彩基础课程的主要任务。本书着力抓住“四个统一”：观察与描绘的统一、再现与创新的统一、附丽与独立的统一、印象与联想的统一，以此来建构色彩实验教学的基本要求。这四个统一之中，前者正是对色彩表象性的不同侧重点的把握和切入：观察即眼观变幻的色彩世界，再现即反映这个色彩世界，附丽即以色彩体现形体造型，印象是色彩变幻在主体中的流痕及相应的表达语言。四个统一的后者正是对色彩的表现性的渐次的研究和推展：描绘即手画心追表达出的色彩，创新即基于这种内在的表现性而开启个性之新，独立则揭示色彩表现的自在的意义，联想则让色彩的感情语言在公共性的语境中得以充分展开。这四个统一，正是色彩两重性的相当充分的总结。把握这四个基本点，色彩之形神俱矣！

由于设计创造活动的特殊需求，这一领域中的色彩往往呈现“装饰性”的特点。何谓装饰性：较平面的色块构成，较单纯的调性关系，较强烈的色彩纯度，较直接的表现力度。《从色彩走向设计》着力从几个方面营造这样一种装饰性的专业色彩眼光：以“色彩分解”求取平面的色块；以“限制色彩”凝练单纯的调性；以装饰性、意向性塑造强烈的彩度和表现力度。这些将在“色彩走向设计”之中起着很强的引导的作用。

三

《从素描走向设计》的研究和写作已是十八年前的事了。非常想念当时和王忠义兄一道读书讨论的情景。但我所最念的是

恩师朱金楼先生。没有他，这本书可能就得不到出版，今天的“走向设计”系列也无从谈起。

朱金楼先生是中国美术学院一代知名的学者型的艺术家和理论家，是体现我院会通艺理、横贯中西的学脉并卓有建树的老教授代表。八十年代初，经历了文革的磨难，他复出任学院图书馆馆长。在一次谈论会上，当时是三年级学生的我冒昧地与他谈论印象派及之后的色彩，并提到法国画家鲍纳。没几天，他就带了一本鲍纳的大型画册给我看。当时鲍纳之于我国，就象“纳比”画派之名一样是一个谜，一个魔术师般的色彩之谜。那几天，我沉醉在其中，每天一下课就到他的小屋去读这本画册，以饥渴之眼吞嚼着那个神秘的色彩世界。这对我后来研究鲍纳和自己的创作都产生了很深的影响。从此，我和朱先生结成忘年交，他一直关心我，照顾我，甚至是我后来遇到困难、战胜逆境的重要的扶持者和导师。我常常从他那里感到了一种父辈的关爱之情。

研究素描的课题从一开始，就在他的鼓励之下。那时，我读书研究一有体会，就到他那里去“吹”，他听着我说，常常提出一些问题，而这些问题又往往是我进一步思考的关键之处。后来，书写成后，他主动提出为我们写序。为了这篇序，他读了三个月的书，将我们提到的所有的书目，认真研读了一番。最后写成四万字的序，而这本书的本文（除图片文字说明之外）只有六万字。经商量，他又费了一番精力改成出版时的两万多字。

现在，这篇序又摆在我的桌前。我感到了老人的气息，感到他那种永远召唤着、引领着我们的为学精神，那种扶掖后辈、关注青年的博大胸怀。老人离开我们已经十一个年头了，1992年，正是这个季节，老人匆匆离开了我们。总让我魂牵梦萦的是十一年来，我们一直没有给这样一位卓有贡献的学者做一点点的学术梳理和研究的工作！这篇匆忙写就的序能做为我对他老人家的一种追思和怀念吗？

我想，最好的纪念之一，就是齐心协力，把“走向设计”系列丛书写好，出好。

许 江
中国美术学院院长
教授、博士生导师
2003.7.12

序 论

只有一条路来重现出一切，翻译出一切，色彩！色彩是生物学的，我想说的只是它使万物生气勃勃。

——塞尚

什么是色彩？何谓“从色彩走向设计”？为什么要“从色彩走向设计”、怎么个走法？这是本书在序论中所要阐述的问题。

只要你睁开眼睛看周围世界，不难发现，它是一个充满色彩的世界，绚丽的色彩几乎把人们团团围住。那么，这些色彩是怎么形成的呢？有人作过比喻，说：太阳的光与地球相撞，破碎分散，因而使整个地球形成美丽的色彩。还有人直截了当地说，色彩就是生命，因为一个没有色彩的世界，在我们看来就像死的一般。事实上，色是在光的照射条件下，通过各种显色物体的表面呈现出来的。物体显示的色彩归纳起来有两类：一是“自然色彩”，指自然存在的天空、陆地、海洋以及自然界中由活性物质构成并具有生长、发育、繁殖能力的各种动物、植物（含植物的花、果）的色彩；二是“人造色彩”，指由人类通过劳动创造出来的各种物体的色彩。如建筑、交通工具、服饰以及一切日用品、欣赏品包括空间环境装饰等的外表色彩，人造色彩几乎都与设计有关。人造色彩与自然色彩混在一起，人造色彩也能转换而构成了自然色彩整体的一部分。由于约定俗成的习惯，人造的“静物”入画也被当作自然色彩来看待。人造色彩当然包括绘画性色彩和设计性色彩。这两种色彩分别为纯美术与实用美术的重要组成部分。它们之间既有很多共性，又

有不少差异和独特性。例如绘画色彩强调自由表现，外化作者的情感和认识，设计色彩则侧重于功能和作用，在一定程度上受客户审美需求的制约；在大学美术教学中，它们分属于两个专业，培养目标各殊；两者的表现形式也各有侧重。现用相对立的词语把它们的侧重点列示于下：

绘画性色彩	设计性色彩
微妙	强烈
立体	平面
客观	主观
沉着	鲜明
光影	装饰
空间	构成
写实	写意

这里说的绘画性色彩是指模拟自然的写实性色彩。绘画、设计都属于造型艺术，它们之间只有互通关系而无绝对区别的界限。这里用相对立词汇来比较，主要是让我们清楚地认识到设计性色彩的特征，以便强化设计意识，进入设计色彩境界。

当今世界，科技、经济突飞猛进，新产品特别是知识产品不断涌现，人们对生活用品及空间环境的审美需求越来越高，艺术设计工作越来越需要。近几年来，各高等院校设计专业出现招生火爆上升，充分证明了这一点。现在的问题是，我国的设计专业色彩水平，比诸西方发达国家差距较大，亟需改革和加强这方面的教学，而大学设计色彩基础课时相对于绘画专业较少，有些院校对设计色彩基本训练还沿用绘画色彩的教材和教法，实质上是对从绘画性色彩转向设计性色彩过渡的必要性认识不足。针对现状，为了强化设计色彩基础教学，本书特提出“从色彩走向设计”的主题。所谓“走向”，即：绘画性色彩是此岸，设计性色彩是彼岸，从此岸到彼岸，需要一座桥梁，使设计专业色彩基本训练，一开始就从这座桥梁起步，不必绕道，直接“走向”与《色彩构成》相衔接、相匹配，共同把设计色彩基础夯得更坚实。

设计性色彩的基本训练从何着手呢？首先要向自然学习，即面对自然进行写生训练。设计性色彩的写生与绘画性色彩写生也有不同。设计性色彩写生归纳起来有四个“统一”，即：观察与描绘的统一、再现与创新的统一、附丽与独立的统一、印象与联想的统一。

观察与描绘的统一，实即眼看手画的关系，绘画与设计都离不开它，所不同者在于“看”、“画”内涵及其倾向性的区别。

设计性色彩写生不在于客观的真实，不求模拟自然，面对自然要另眼相看，寻找色彩自身的本质特征，抓住色彩美感，描绘时不计较“条件色”，不讲求“笔触”，不表现空间关系，只求有所发现，并有自身功能的需要。观察与描绘统一的实质就是追求发现和表现，更多地从本质上、画面构成来考虑。

再现与创新的统一：写生就是再现自然的基本训练。然而，不能仅仅局限于此，而应当有所发现，有所创造。一般常规的写生大多只做到对前者的要求，而作为设计色彩的写生，则强调对后者的追求。因为设计产品，贵在新颖、讲求时尚、追求形式美、符合时代和客户日益增长的审美需求。再现是解决共性问题，创新属于个性的发挥。创新需要开动脑筋，扩散思维，思接千载，浮想联翩，既想到现代的潮流和时尚，又想到传统的古朴和原始，既想到世界大师的名作又想到民间艺人的工艺，既想到抽象派构图的虚幻又想到野兽派笔触的奔放。总之，要把思维引向多元化和多样化，以便把眼前的景物与联想想像结合起来，把您认为最理想的形式表现出来，把“外师造化、中得心源”的精神实质体现出来。色彩的创新是以体验、感受、领悟、发现为前提条件，而写生过程恰恰是这些条件必然表现的过程。如果能把这些条件都融入于写生作品中，作品就有了新鲜的内涵。再现是手段，创新是目的。最终是为了创造更多新的形式，直至创造出本来不存在的形态来。

附丽与独立的统一：色彩一般都依附于画面形象之中，即以颜色的巧妙配置来显示和衬托形象之美。实际上，色不仅依附于形象，其本身也具有独立的审美价值。不用说色彩对比调和、节奏韵律、多样统一之美，就是单纯的颜色也能给人和悦之感。现代设计很多就是运用色彩独立的功能来直接表现的。例如在图案上只有色的堆砌，并无形象出现或附丽于形象与独立表现相结合，或将某幅画面舍其形象取其色彩和色调用来装饰空间环境等等。追求发挥色彩独立功能的作用，有助于体现色彩和谐规律，突出色彩表现，包括色彩内在音响和力的表现。

印象与联想的统一：实即形式与内容的关系。形式是画面表现形式如线条、色彩、组织结构及表现语言。内容就是被画的物体及其通过联想引起由此及彼、由表到里的内在联系和引申，例如由静物的绿色衬布联想到草地树木，引申为青春生命等。设计色彩大多以联想到的象征意义为创作的出发点。写生作为设计色彩的基本训练及其带有创作性的特点，把印象与联想的统一纳入写生过程中来，有利于在设计作品的有限形象和

色彩之中，寓无穷、永恒的象征意义。

其次，对现代或传统的优秀色彩作品进行欣赏，是最好的学习。当你在欣赏一幅名作时，首先是画面色彩印象驱动了你的视觉冲击力；然后你必然会想了解它是怎样画出来的，为什么这样画，它们的材质、形式和内容有何特征，与其他同类作品比较有何独特之处；继而还会想了解该作品的作者、制作时间、地域、历史背景、文化情境、现实意义等等。而了解这些内容势必涉及许多跨学科相关知识的把握和对相关问题的思考。在大致搞清了这些问题之后，你就得到了美的享受并获得了各方面的相关知识。由此可见，欣赏就是理解，就是审美，包括审美创造和审美批评，伴随口语的表述。欣赏过程实质上是锻炼视觉感受能力和审美能力的过程；是启动思维不断自我追问或互相交流的过程；是师生双方教与学互动，发挥“两个作用”的过程；是把美术学习提到文化层面和理性层面上来认识的过程；是欣赏者接受美的熏陶，潜移默化，不断提高美术素养和人文素养的过程；是一个综合探究的过程。这样的一个过程，其重要性可想而知。抓好这个过程的全部实践，就抓住了教学质量的关键环节。

“从色彩走向设计”急需解决带有倾向性的重点问题有四个方面，即：描绘起步，向“色彩分解”倾斜；颜色选择，向“限制色彩”倾斜；造型表现，向“装饰性”倾斜；艺术情境，向“意象性”倾斜。

印象派对光色的发现和表现以及新印象派即点彩派，对“色的分解”和组合原理的研究和实践，对色彩革新起到了关键性的作用。前者对绘画来说，利用光照的景物和背景产生了色的微妙变化，使画面更加绚丽多彩；后者对设计来说，把色彩释放到最大限度，对色和色调组织的把握和控制，更接近于理性，而且在实用上对印花、刺绣、织物、拼贴、镶嵌、电脑像素等等设计作品，更切合需要。

就色彩本身来说，红、黄、蓝三原色是主体色。突出主体色，使之成为视觉的冲击力，以提高色彩纯度和力度，使设计色彩表现更加强烈和亮丽；相对于绘画，设计色彩比较单纯，有些设计作品只有几种色或同类色的变化而已。其色虽少，用途较大，审美价值也高。

从传统来看，设计就是装饰。现代人解释设计也还离不开装饰。装饰风格强调平面、色块和线条，形式多样，内容含蓄简洁，含有夸张、变形因素，追求形式美。它在设计性色彩中的地位和作用十分明显。

除了上述与色彩直接相关的训练外，色彩意象性的表现也纳入设计性色彩的基本训练。意象指含抽象、象征因素较多的形象。意象的色彩能引人思考，感人心灵。康定斯基把心灵比作一架多琴弦的钢琴，色彩是琴上的黑白键，艺术家通过“键”把心灵带向颤动中去。

本书撰写之目的，就是为对这四个侧重点有所突破。突破的实质是有助于提高设计色彩的表现能力。书中论述的学习两大途径：向自然学习的“写生”和向现代和传统优秀作品学习的“欣赏”以及写生的四个“统一”都是为达此目的的必要手段。笔者相信，本书为帮助学习设计色彩基础的读者认识色彩、感受自然、提高表现能力、稳步走向设计的初衷，一定能够实现。

目 录

“走向设计”之素描、色彩与难忘纪念（代序）

序论

第一章 色彩分解的表现	1
第一节 色彩分解的由来、特征和作用	1
第二节 色彩分解的调和	5
第三节 色彩分解训练的重心	18
第四节 色彩分解的呈现形式	22
第二章 限制色彩的表现	25
第一节 红黄蓝为主的色彩限制	29
第二节 同类色的限制	38
第三节 六种以下任意色的限制	45
第三章 装饰性色彩的表现	57
第一节 装饰性造型的特征	61
第二节 装饰性色彩的特征	65
第三节 变形和变色的表现	67
第四节 装饰性色彩写生的着重点	74
第四章 意象色彩的表现	89
第一节 色块意象	92
第二节 光色意象	95
第三节 抽象意象	101
第四节 肌理意象	112
主要参考文献	117
结束语	118

第一章 “色彩分解”的表现

“色的分解”的目的是赋予色彩最大可能的光亮，通过相并排列的色点在眼睛里产生具有色彩的光，大自然的光与色的灿烂。

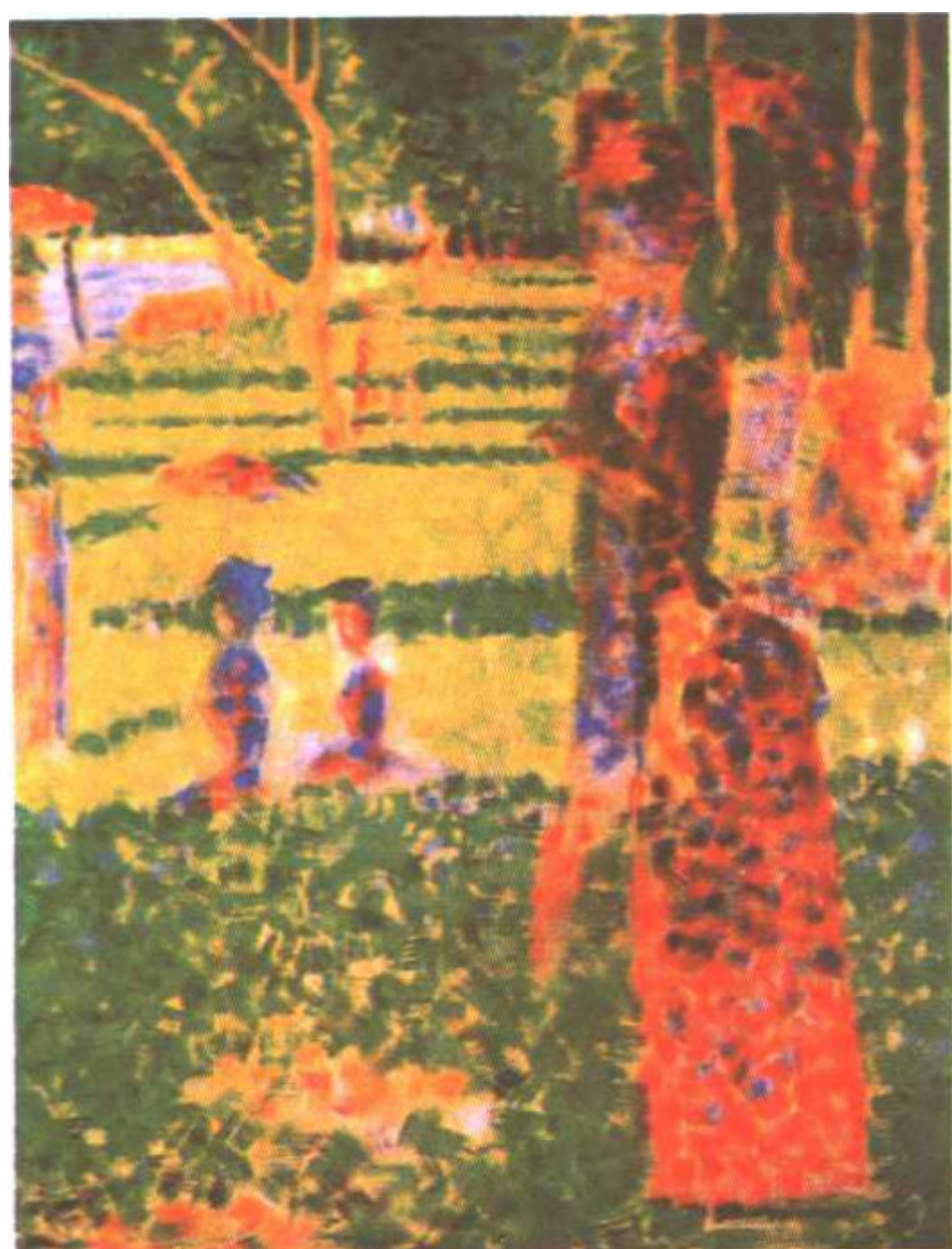


图1 修拉的色彩分解名作《大碗岛的星期日》在制作之前曾画过近30幅的习作，这是其中的一幅。从画面上可以看出该画运用各种色点，使色彩充满光感，很有生气。由于色点可以无限复加，所以有的地方点子稀疏，颜色闪耀；有的地方点子密集，感觉浓厚。修拉注重色彩的对比与和谐，画中人物的红裙子，上部分在黄背景的映衬下呈紫色，而下部分在树荫的绿色之中画成红色，他把这种表现方式称为“调子瞬间对比”。

艺术是和谐，和谐又是对立的统一、类似者的统一。

——保尔·西涅克

学习色彩的首要关键在于能看出色彩的变化和特征、画出色彩的多样和微妙，力求把画面色彩发挥到最大限度。怎样才能把它们尽情地表现出来呢？比较容易掌握的方法就是“色彩分解”。比如：一块黄色的对象物只看到黄的本身不行，看到黄色之中的色彩微妙变化也不行，必须把它内含各种色彩进行分解，重新组合，这样黄色对象才能呈现出斑斓的色彩来，而且画面的色彩越画越多，越来越丰富。色彩分解不仅使画面色彩丰富，而且形式感很强，设计意味很浓。由于点、块摆置比较清楚、工整，其本身就像一幅即可使用的设计稿。

第一节 色彩分解的由来、特征和作用

一、由来

色彩分解，又名“点彩”，在色彩学上被称为是颜色空间混合的构成方式，就是把所要表现的颜色通过分解在画面上进行



图2 纯粹的点彩画派持续时间并不长，但作为一种表现形式却持续至今，并得到了充分的发展。这是现代画家塞韦罗尼的《光影中的舞蹈家》运用点彩的方式表现舞蹈的作品，画中通过色点的形式，使构成的静态图形赋予动的韵味，把点彩的方式推向一个新的高度。

并置，使之在人的视网膜中混合生成新颜色的现象。这种现象在西方绘画史上，早就出现过。大约在公元前2世纪，欧洲就有类似现在色彩分解的马赛克镶嵌艺术品出现，比如庞贝挖掘发现的《伊索斯大战》，就是一幅由各种小色块组成的镶嵌画。到了中世纪，镶嵌画成了一种流行的表现形式，在君士坦丁堡、腊万纳、米兰、罗马等地，艺术家创作出许多色彩鲜艳的镶嵌画，并以黄色、红色、蓝色、绿色与金黄色竞相争妍。但作为色彩表现形式的一种标志，却是由19世纪后半叶新印象派修拉、西涅克开始的（图1、3、4）。在艺术史上称为“点彩主义”。这种颜色混合既属色光混合类型，又属色料混合类型，它的光学性质是中性的，既不加光，也不减光。

新印象派的色彩分解也是以印象派所解放出来的色彩为前提。但它与印象派比，新印象派意味着色彩的分光镜的分裂。它

以纯粹色彩美的价值和伟大的和谐观念，哺育了现代美术；它不像印象派的技法是那样本能的和转瞬即逝的，而是经过思考的和守恒的；它与印象派一样在调色板上只有纯色，却在任何情况下反对在调色板上混合；它要求画面比印象派更纯净些，像是完全用彩色的光织成的，与此相结合着对艺术永恒规律的尊重、节奏、拍子和对比；它的对比是任何别的手段所不能准确抓住的对比元素的活动。

二、特征

根据修拉、西涅克有关文献资料显示，色彩分解的特征是，光影的表现越来越不重要，而色彩自身之间的和谐却越来越成为主旨。画幅是一个伟大的展开装饰性艺术的范例，而赋予大自然不可触动的真理。画面形成一个织物，一个飘荡着的彩色

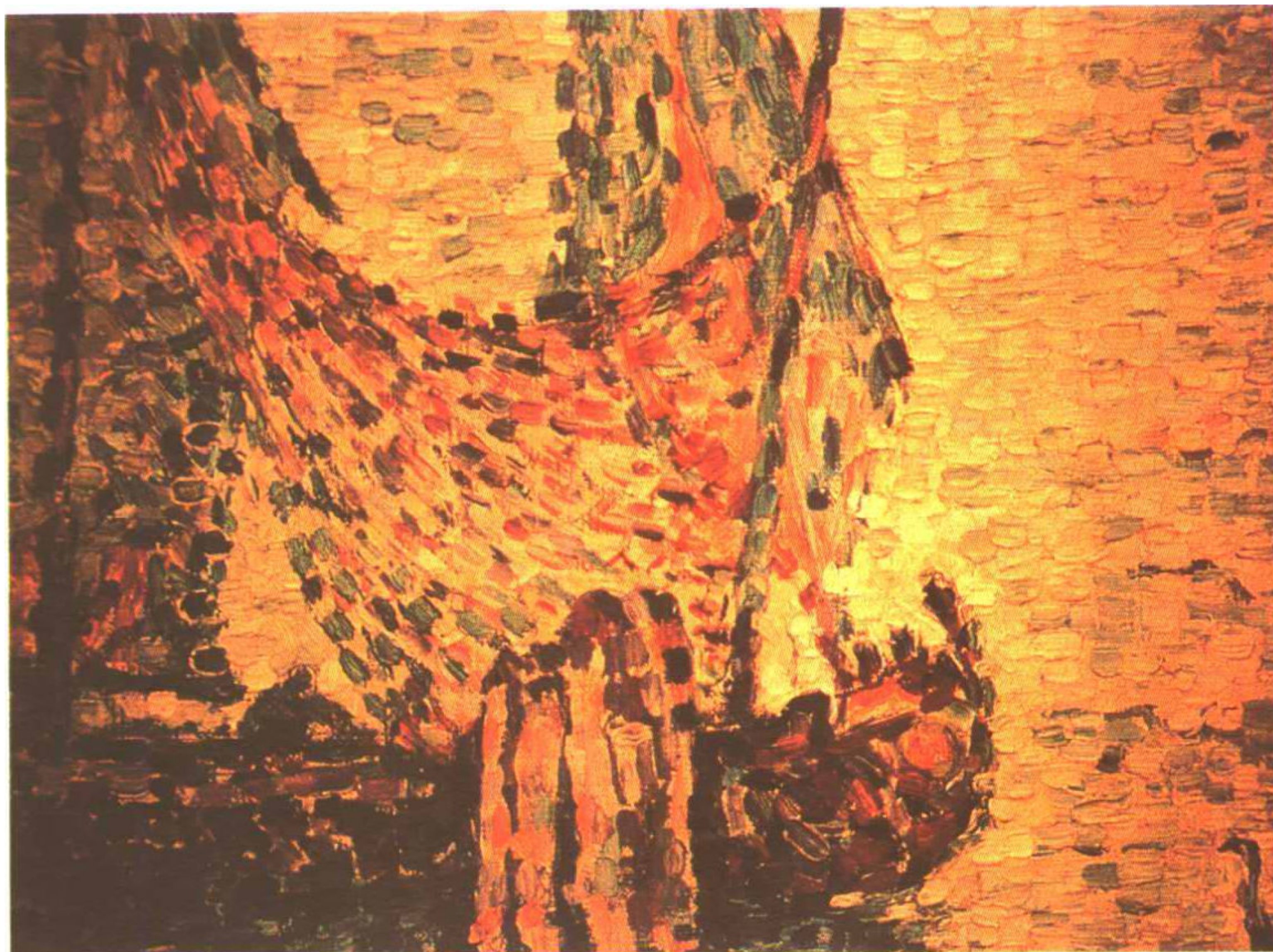


图3西涅克的《绿色的海洋——威尼斯》（局部），画面上波光粼粼，色彩对比和光色变化强烈。西涅克按照科学的方法探索色点画法体系，他认为色彩在视觉上的混合要比颜料的混合更强烈更光亮。

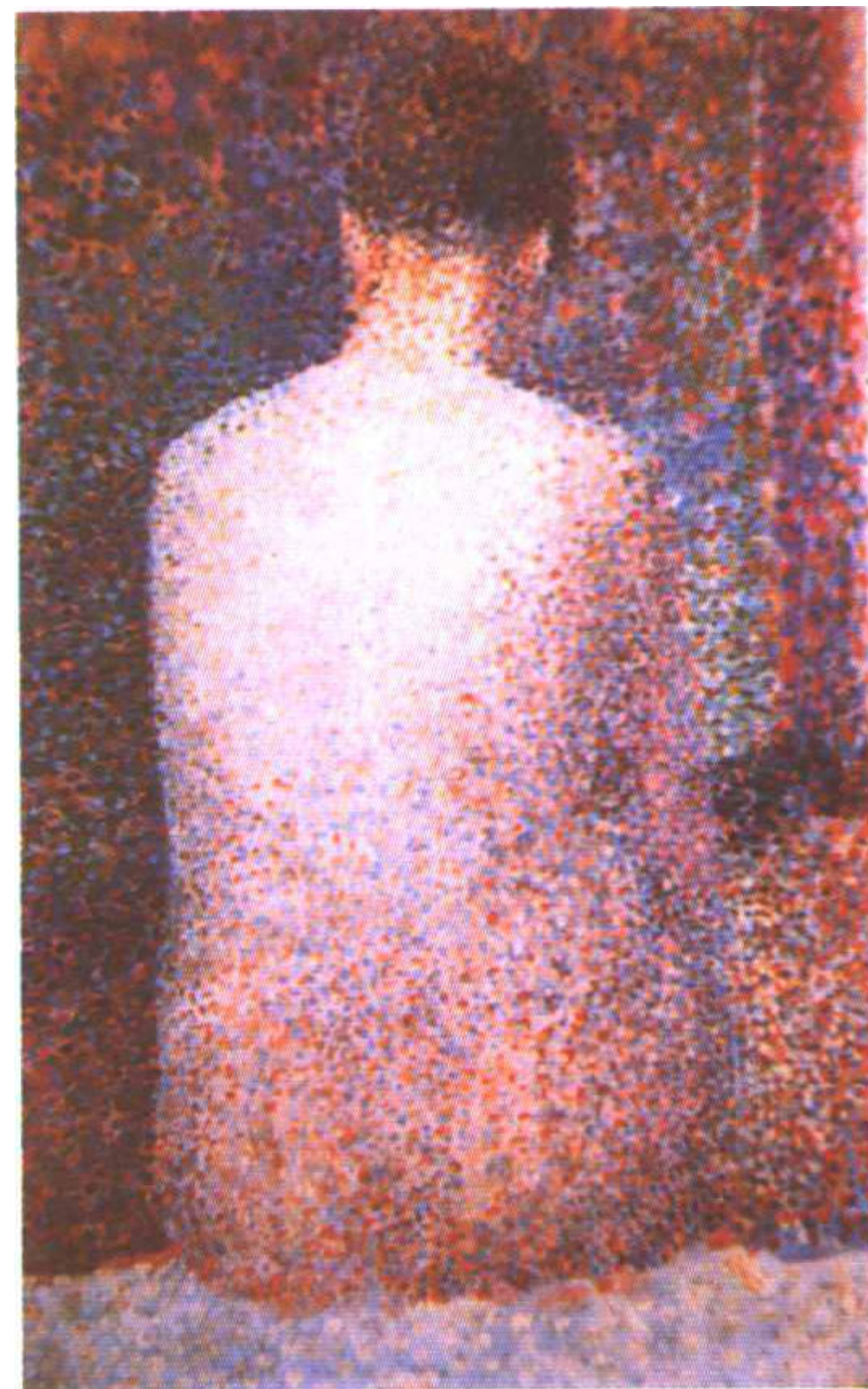


图4修拉的《浴女》。这幅作品色彩并不是很强烈。他运用点彩画法并不是想产生强烈的色彩，而是为了要在中间调子地带及阴影部分的色彩更透明更充满光感。因为自然界的色彩仿佛是颤动，而不是死板沉闷的，所以优美明朗的画面中其阴暗部的色彩看上去必然很透明。修拉的作品只注重色彩和体积，一般不表现质感。



图5 马蒂斯《海边的房子》也借助点彩的方式，传递出色彩的鲜纯与浓烈。画中红绿、黄蓝等补色对比直截了当，如前景红色土地中加了几块象马赛克式的绿色块，产生一种色的节奏感。

的光幕。这“幕”基本上不是从物体诸特征而是“颜色分子”做成的。走近画面，只见色点密密麻麻彩色斑斓多彩，远距离看，则不仅分清物体的形象，并且呈现出复杂而鲜明的色彩变化。它是一个流动着的、消逝着的美，在飞动里被捉住；是一个闪耀着的波，在现象之流中散发彩色的反光；是一个被体验到的世界，刹那间翻译成一幅自由的颜色织品。画家像音乐家那样依照着他的测算，平衡着节奏和节拍，引导着七原色的游戏和斗争，变化着色阶上各色，塑造着另一个调子直至无穷。

三、作用

归纳起来说，色彩分解的作用，大致如下：

（一）通过相并排列的色点或色块，在眼睛里导出对比色变化来，以便增强自然界的光和色彩，使色彩达到最大可能的光亮，使画面成为眼睛的一个节日（图6）。

（二）画面像是完全用彩色的光亮所织成的，像镶嵌物那样的组织，使得由印象派发现的色彩现象，被纯净地表达出来（图8）。

（三）色彩分解和视觉混合、补色及其相互增强变化的“同时对比”，使画面内容与形式，像乐曲似的浮现出来（图9）。



图6 德国印象派画家罗夫的《白桦林》，以明快的红、黄、蓝、绿、紫为主的色彩，画出了桦树林在阳光下颤动的光感。整个画面都是小笔触的跳动，天空、树叶、树干的色彩几乎融为一体，不求光影空间，只求整体的色点组合。

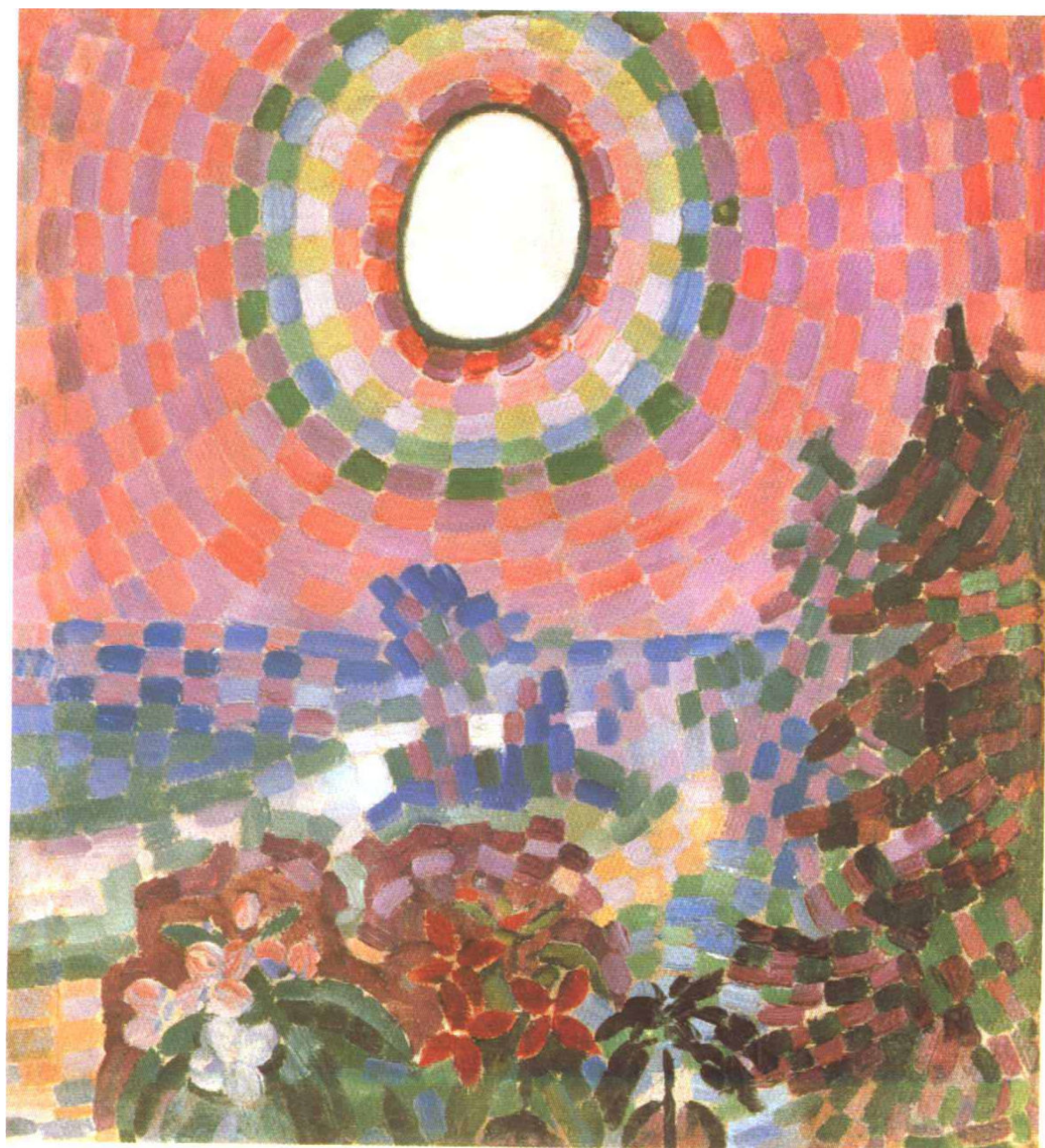


图7 这是蒙德里安早期作品《沙丘》。从画面上看只有天空和沙丘，没有具体的物体，但作者通过大小不同的色块产生丰富的构成，形式感强，耐人寻味。

图8 德洛奈这幅以太阳为主题的作品几乎都是方型色块机械地进行排列，犹如中世纪的镶嵌壁画。德洛奈研究过物理学，很熟悉棱镜光分解情形和光学效果。他把绘画的前途与科学的前途联系在一起。画中没有三维空间，只有色块的转动。



图9 马蒂斯《看书的女孩》作品中有许多留白加上色点和色线，体现色的纯粹性。

（四）通过元素的正确的分布、准确的计算，按照对比作用、层次及光射诸规律，保证了作品的圆满的和谐（图10）。

随着时代的发展人们对色彩认识越来越深化，不少艺术家发展了点彩画法的内涵，如法国近代设计家郎科罗根据自己从事设计专业的理解提出了新点彩主义的学说，他的“新”是在修拉点彩主义基础上的发展，是相对于修拉点彩主义而言的。修拉的点彩主义是以模拟三维空间的色彩关系，追求色彩鲜艳度，注重画面形象价值为构图、空间感，画面形象的光感，而对色点只看作是构成空间混合的元素，其本身形态并不重要。郎科罗的“新”不仅仅利用色点、色块、色线并置来模拟自然色彩关系，而且对色彩及其色调、色块组织在性质上的把握和控制，更接近于理性，更追求形象的运动感而使之有生命，更追求调式和调性在色彩应用中的作用，更侧重于色彩本身的组合效果以及这种组合在产品上的效果，并把色点、色块和色线形态，看作为被表现图案中的一种表现情绪的因素（图11）。

第二节 色彩分解的调和

什么是调和？调和就是和谐，就是秩序，就是差异中趋向一致，就是效果使人愉快和满意的色彩组合。它在“色彩分解”这一表现形式中，是一项极其重要的要求。



图10 高松的《树荫》以细腻的点彩画法，追求微妙而丰富的中间色的变化关系，空间层次的苦心经营，表现出一个有机的整体，一个紧密无间的结构。



图11 自从点彩派发展以来，无数色彩画家都尝试表现并创造出多种多样形式的、色彩分解作品。这幅近代韩国家李代弘的《树》就以细密的色线来表现色的分解，如同刺绣一般用纯色来构成，尤其把树枝既分为黄蓝色段，又融为一体，产生变幻多端的光感。

一、调和是在对比基础上的调和

(1) 色彩的对比

在画面上，色彩对比普遍存在，有对比才能认识色彩的特征。比如面对静物中的一块白布孤立地看，尽管你看出白中带黄或带蓝，冷或是暖，如果同时有三块白色物体：白布、白墙、白盘子，它们的含色量都取决于其他两块白色物的相比较而存在，还不仅如此，各块白色物若分别处于邻近物不同色彩的包围之中，周围环境色又会对它有所影响。所以调色板上之色不等于画面之色，画面之色是把色一块一块地摆在画面中进行对比决定的。那末，画面究竟有哪些对比呢？一般认为是七种对比，即色相对比、明度对比、纯度对比、互补对比、冷暖对比、面积对比、同时对比。其中色相对比是山各色相之间的差别造成的对比。不同色相对比，给人不同的心理感受。它在画面对比中是较为明显的一种对比。实际上明度对比、纯度对比、补色对比，都与色相对比有关。对比的色相在色轮上距离远近而有强弱之分，从色相环中任选一色作为基色都可找到若干色相对比的类别。色相属于未经多种色混合的色，它们的对比，更有鲜明的个性，在民间艺术和早期绘画以及儿童绘画中多用此法，那种大胆而直接的用色，表现出人类具有天生对颜色的直觉，显示出天真、质朴和真诚的原始魅力，并带有庄重典雅的品格，也为设计色彩所特需。

补色对比是颜色中最强烈的对比方式。利用颜色的互补的对立使双方色感增强，产生视觉争夺。补色在色轮中恰好是180度角，几何上称之为补角，故相对之色也称补色。补色对比指它们或明显表现或含蓄映衬而形成的对比，是最具力度，最有趣味，最为奥妙的色彩对比关系。古诗中有“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红”，形象而生动地说明红与绿补色对比的意味形式。补色对比既为对又互为需要，即能满足人们全色相的要求而取得生理上平衡的需要。它们在绘画中主要表现光影明暗的色彩对比和前后物色的衬托，在设计中为了造成视觉强烈夺目的效果，为广告、标志、包装等设计作品所常应用。在写生和创作中既以强化的作用突出主要物，又要适当制约，使色彩表现恰到好处（图12、13）。

同时对比，指两种颜色同时并置而形成的色彩对比，属于类补色的对比方式。两个非补色的颜色并置时，视觉神经总是设法找出补色因素，以维持视觉平衡。例如：将两块同样的灰色分别置于红色底和蓝色底上，红色底上的灰会显出冷的蓝味，蓝色底上的灰会显出暖的红味；把一块橙色，分别放置在红色



图12 德国表现主义画家也有不少以色彩分解的形式来表现强烈的色彩。凯尔希纳《窗前的向日葵和妇女》，以条状的笔法把色彩分解，使装饰性的图形和色的跳动有机地组合在一起。



图13 培克斯坦的《河边风景》。作者以明朗的色彩随意横画的笔触一条条地把色摆在一起，通过视觉上的混合产生出光色的变化，使波浪在阳光下泛出对比的色彩，把作者的激情淋漓尽致地是达出来。