



色彩新视觉

SE
CAI
XIN
SHI
JUE

李世萍
贾银镯 编著
严 琨

湖北长江出版集团
湖北科学技术出版社

SE CAI XIN SHI JUE

色彩新视觉



李世萍 编著
贾银镯
严 珺

湖北长江出版集团
湖北科学技术出版社

图书在版编目(CIP)数据

色彩——新视觉/李世萍, 贾银镯, 严珺
编著. —武汉: 湖北科学技术出版社,
2007.8

ISBN 978-7-5352-3865-8

I. 色… II. ①李… ②贾… ③严…
III. 色彩学 V. J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007)
第 126302 号

色彩——新视觉

编 著: 李世萍 贾银镯 严珺

责任编辑: 周景云

装帧设计: 王 梅

出版发行: 湖北长江出版集团

湖北科学技术出版社

地 址: 武汉市雄楚大街 268 号

湖北出版文化城 B 座 12-13

电 话: 87679468

邮 编: 430070

印 刷: 湖北恒泰印务有限公司

邮 编: 430223

880 毫米 × 1230 毫米

1/16 6.5 印张 170 千字

2007 年 8 月第 1 版

2007 年 8 月第 1 次印刷

印数: 0001-2600

ISBN 978-7-5352-3865-8

定价: 40.00 元

本书如有印装质量问题可找承印厂更换

简介

本书以西方现代绘画的历史为背景, 在介绍色彩科学、色彩理论的同时着重于色彩在西方绘画发展中的演进, 以及它与现代色彩表现的关联。本书在分析经典色彩作品的基础上, 立足于现代的艺术教育实践和对传统色彩课程的改革, 把对世界经典作品的欣赏与学习, 转化为个人的色彩实践。通过对色彩历史的了解, 将理解与掌握如何使一般的色彩造型规律与个人的创造意识有机地结合, 从而充分运用现代信息媒材拓展色彩表现的新空间, 探索一个既有传统又融合现代审美的新的视觉观念。





前言

20 世纪 80 年代中期,随着国内经济的快速发展,艺术教育如雨后春笋般迅速占领了高等教育市场,使它还来不及完成从工艺美术教育向设计教育的过渡就扮演了设计教育的角色。一方面经济建设需要设计人才来应对市场的发展与变化,另一方面由于信息的高速发展与设计的超前意识要求知识的不断更新,人们对于美术学科已经超出了单一形式的了解,尤其是高校学习艺术与设计的学生,他们已经不再满足于一般的图解式的美术资料,而是把美术作为一种学科知识。通过了解它的历史与发展,在认识它与科技、文化、哲学和经济的相互关系中,立足于当代的艺术实践,发展个人思维创造的能力。

基于以上的情况,本书以西方绘画与设计艺术的发展为主线介绍色彩艺术的历史演进,同时也对个性化、风格化和观念化的色彩作一简略的综述,以弥补单纯的色彩理论与色彩技法书的不足,力图探讨色彩艺术的源流以及在色彩演进过程中技术与艺术之间的关联。以色彩的创新与发展为切入点,来深化我们对色彩理论与色彩实践的认识。

同样,为避免空泛的色彩理论,本书以大量的图例搭建一个信息的平台,让读者在不同风格的视觉信息中扩展对色彩表现的认识,找到适合于自己的色彩表现语言。同时通过对这些作品赏析,全面理解色彩在绘画艺术的历史演进过程中所起的作用,在不同观念支配下色彩表现的多样性,进而认识在色彩表现中心理与精神等更深层次的表现成因与色彩审美的差异。

本书还穿插了个人色彩教学的课题与实践,力求从侧面展示一个从传统的技术型教学走向创意思维型色彩教学的过程,希望本书能为色彩教育提供有益的经验。然限于个人的经验与认识,舛误之处,希望专家与同道不吝指正。

李世萍

2007 年 7 月

目录

上篇 色彩——视觉的革命

第一章 色彩的艺术 / 1

一、色彩在西方绘画艺术中的演进 / 1

二、科学探索与色彩的发展 / 3

三、对自然色彩的分析与运用 / 4

四、个性化色彩与表现 / 6

第二章 20 世纪绘画与设计的交互性 / 10

一、色彩的探索 / 13

二、色彩——视觉上的和谐性 / 13

三、色彩——视觉上的冲突感 / 16

四、色彩预示的心理状态与精神状态 / 17

第三章 20 世纪绘画媒材的演变 / 21

一、色彩与新媒介 / 21

二、综合材料的运用与表现 / 24

三、肌理与材质感的传达 / 24

四、绘画色彩与设计色彩的相互嫁接 / 26

下篇 色彩——新的实验与探索

第四章 色彩——新的实验 / 29

一、色彩原理性知识 / 29

二、色彩实践课题 / 33

第五章 经典作品欣赏 / 57



色彩
新视觉

上篇 色彩——视觉的革命

SECAI—SHIJUEDEGEMING

第一章 色彩的艺术

色彩就是生命，色彩就是力量，色彩作为一种独特的造型语言，它具有的表现力不仅能丰富人们的视觉，还能调动人们的情绪并能传达出开心的、愉悦的、悲伤的、忧愁的情感。在现代社会，色彩不仅是艺术家表现的手段，它还有其更为广泛的应用领域，不论是建筑设计、工业设计、产品设计，也不论是纺织品设计、服装设计、珠宝设计和电脑设计，色彩都以其独特性在这些领域表现出独有的魅力。色彩既是艺术领域里表达各种情感、理念和信息的载体，又是设计中不可或缺的因素。每一个色彩之间的和谐与对比关系，代表了它想要传达的一切——心理的、象征的、情绪的和审美的。

色彩应用领域的广泛和色彩表现的无局限性，成为现代艺术与现代设计开发与探索的重要课题。围绕这一课题，有着众多的观点以及由此而产生的艺术实践：科学家们几个世纪以来一直尝试着寻找色彩的起源以及人类如何发现它们的事实；物理学家和光学家不断地推断出光与色的品相和它们之间的连接关系；生理学家和心理学家通过临床试验研究出色彩对于人类情感与健康的影响；色彩学家则出于实践的需要将品种繁多的色彩

归类于几种基本色的衍生，并尝试着将它们之间的关系进行理论化的研究。现代设计的兴起，人们更是本着生活的需求，不断地探索色彩在设计中的运用，如色彩的和谐性与平衡原理、色彩的突出性与对比原理、光与色在空间中的运用、色彩的整体原则等。从色彩应用的广泛性来看，它既有感性的个人艺术实践，又有理性的科学因素介入，这些因素就成为我们学习色彩理论和探索色彩原理的动力。从这种意义上来说，色彩的学习既有艺术的成分又有科学的成分，两者缺一不可。

在对色彩的实际运用中，对色彩特性的研究和发现色彩潜在的表现力，在色彩理论的驱使下，运用自己的直觉和对色彩的敏感去使用色彩，你会发现对于色彩艺术的探索是无穷尽的。

一、色彩在西方绘画艺术中的演进

色彩的发展进程一直是伴随着西方绘画艺术的演进而凸显出自身的特点的，西方绘画艺术的传统被认为起源于古埃及文化。正

如约翰内斯·伊顿所说的：“色彩是从原始时代就存在的概念，是原始的无色彩光线及其相对物无色彩黑暗的产儿。正如火焰产生光一样，光又产生了色彩。色是光之子，光是色之母。光——这个世界的第一个现象，通过色彩向我们展示了世界的精神和活生生的灵魂。”透过历史的天空，我们可以看到古代文明中色彩运用的独特风采：考古学家发现在 3400 年前的古埃及人的大理石或石质的调色盘里，有着 8 种甚至 10 种不同的颜色，像赤土色、浅黄色、黄色、土耳其玉色、绿色、黑色和白色等。对于色彩应用的进一步根据是：在一些古埃及的壁画中，一直以色彩来区分人们的性别，男子的皮肤均被描绘为褐黑色，女子为淡黄色或浅褐色。公元前 15 世纪，一些希腊画家们将蛋清颜料使用在了木头、石膏和陶器上，并利用阴影来创造三维立体感，根据历史记载，这些作品使用了四种色彩：红色、黄色、白色和黑色。人们在古希腊瓶画上找到了依据，希腊时期典型的黑彩风格 and 红彩风格，在图与底之间加上线绘勾边正好就运用了这几种色彩（图 1）。到了古罗马与拜占庭时期由于教堂装饰的需要，出现了以多种色彩镶嵌的玻璃画与镶嵌壁画，这种镶嵌细工以色点构成了不同的色域，通过光线的透射表现出色彩的互补关系，制造

出金碧辉煌的色彩效果，这与埃及和希腊时期简洁的色彩表现形成了鲜明的对照。

当我们快速地浏览色彩历史的图典，我们就会发现从 13 世纪至文艺复兴时期，蛋清颜料已经被广泛地应用到以石膏粉打底的壁画上，这一时期的绘画多数是为了教堂内部壁画的需要。至 15 世纪初，凡爱克兄弟创造了植物油调色的油彩坦配拉，他们使用分层着色法，让色彩在不同明度和不同饱和度下产生多种层次，体现了一种前所未有的鲜亮的质感，这些固有色描绘的物体使色彩在描绘自然物体时更接近于真实感，杨·凡·爱克的代表作《阿尔诺菲尼的订婚》（图 2）就很好地体现了他对于色彩层变技巧的熟练使用。在文艺复兴时期（15—17 世纪）出现了一批极富个性的艺术大师，他们对色彩的表现，开创了一个新的发展时期。

16 世纪在威尼斯画家提香笔下，色彩成为一种转换冷暖和明暗关系的手段，他打破了以往绘画作品中严格的色彩布局，不拘泥于任何形式，以同类色的多色调来统一画面效果，并将对比色区域重新布局，他所使用的色彩多达 30 ~ 40 种，被认为有史以来最为出色的色彩魔术师。提香之后，埃尔·格列柯以大色域概括地表现极富于精神意味的色彩，使色彩脱出对客观物体的观察，进入到

有组织的多旋律色调表现之中。鲁本斯以精列的用笔和高超的用色技巧，使色彩成为渲染气氛控制画面的工具。委拉斯凯兹则以其擅用冷色和银色的独特色彩，与擅长使用暖色的提香一起享有“提香的金，委拉斯凯兹的银”的美誉。穿过色彩发展的时空，今天这些作品仍然在色彩造型的宝库里熠熠发光，照亮着色彩发展的历史进程。

我们看到，色彩的历史



图 1 酒神节 古希腊陶罐装饰画（公元前 5 世纪）



图2 阿尔诺菲尼的订婚 杨·凡·爱克(油画)

从来就与社会发展的进程相同步并伴随着人文的、历史的、科技的发展，历经着社会的变革，但是它的脚步从来就没有停止过。从17世纪起，化学工业的进步推动了色彩应用的发展；18世纪，欧洲的美术学院就开设了绘画技法课，专门研究色彩与材料的表现与运用；自19世纪以来印象派对色彩的研究引发了色彩在造型中应用的多方面探索。对于色彩理论与色彩实践的研究形成了一种风气。印象派画家们抛弃了传统的“褐色”和人为的明暗，运用色彩传达出他们对自然的“感受”，他们不断地追求光线与运动的效果，使色彩净化到自然强度的颤动——一种视觉与知觉混合起来的色彩，一种光环境和运动状态下的色彩，这有别于他们之前的任何绘画。

二、科学探索与色彩的发展

色彩的演变不仅有观念与理论发展的因

素，科学与技术的进步也在其间起到重要的推动作用。15世纪开始，发明了一种有光泽的、黏稠的介质，用它可以描绘出各种各样的色彩和色调，这种以油来调和颜料进行绘画的方法的传播，使艺术家得以拥有一种全新的手段进行创作。在整个17世纪期间，欧洲各地的画家们都形成了各自的风格，并创作出了多种多样惊人的杰作。这一时期色彩与素描之争风起云涌，不过这种论战涉及的是在绘画自律性与形式关系之间的争论，显示出非常繁荣的创作景象，出现了一批在世界绘画史上卓有奉献的大画家。放眼整个17世纪的油画作品，尽管造型与用色极为丰富多彩，在绘画技巧和创作材料上却有着惊人的相似之处。

但是17世纪却是一个绘画的“新时代之始”(terminus post quem)，原因是这一年标志着合成颜料业的出现，导致了人们重新考虑画家手中调色板上的油彩颜料。从18世纪至19世纪，由于化学工业的发展制造出了更多种类的、新的合成颜料，那些便于携带的各种颜料，为艺术家们提供了户外作画的机会，它们迅速为同时代的画家所采用，以至于出现了画家与颜料制造商合作研发产品，共同推动这一学科发展的局面。在19世纪的前30年，出现了数量众多的各种新颜料，1826年由法国政府资助进行研制的人工合成蓝和1868年首次合成茜素(即西洋茜草的红色颜料)，这一切都成为绘画材料史上标志性的发展阶段。

化学工业的发展开发出众多新的颜料，促进了19世纪的户外写生之风。当金属包头的平板绘画笔和更为重要的用铅皮或锡皮制成的管状油画颜料上市后(约1840年)，传统的油画创作发生了重大改变，颜色鲜艳且色彩稳定的颜料唾手可得，使画家们在户外作画，比以往任何时候更容易了。

这些合成颜料的启用，不仅标志着一个色彩新时代的到来，还从另一方面发展了一

个科学新领域。对颜料进行的现代科学分析，不仅为我们提供了画家所使用的技巧和材料的资料，还为我们鉴定画作的真伪提供了一件有力的武器，即通过画作的创作年代和其使用颜料年代的一致性来鉴定真伪。

有一系列资料可以证明色彩与科技探索的密切关联，物理学与化学的进展为人们研究色彩提供了科学的混色体系（color mixing system）和显色体系（color appearance system）；生理学与心理学的研究，帮助人们认识色彩作用于视觉的基本规律，以及色彩对于人们的生理、心理具有普遍意义的影响，继而从美学的角度去探讨色彩艺术的整体表现形式。从这种意义上来看，科学与技术的发展一直是研究色彩艺术的重要依据，对于色彩理论的探讨也一直是紧紧地追随着科学新发现而展开的：

——1678 年英国物理学家牛顿在光子实验上运用三棱镜发现了色的光谱；

——1810 年龙格创造了用球体表示对应的色彩系统；

——1810 年歌德发表了论色彩的著作；

——1816 年叔本华发表了《论视觉与色彩》；

——1839 年法国著名化学家谢菲勒尔发表了《论色彩的同时对比规律与物体固有色的相互配合》一书。

这些理论的研究与发现，为印象主义对色彩的应用提供了重要的依据，形成了色彩学的系统理论，成为色彩史上具有划时代意义的大事件。随后，印象派的色彩实践与传统的色彩彻底地分道扬镳，标明了艺术史上一个色彩新时代的到来。

三、对自然色彩的分析与运用

19 世纪，法国一批年轻的艺术在对色彩理论广泛研究的基础上，本着实践的精神导致了一场新的视觉革命。他们走入大自然，直接用色彩去表达自然景色，探索光线作用

于色彩的不同变化，研究不同季节不同光源对物体固有色的改变。他们以实验性地探索表明了没有一成不变的固有色，光的照射可以改变色彩的真实效果，并使色彩随着特定的环境而发生变化，他们真实地记录了光源变化下对色彩第一印象的新鲜感受。

人们在探讨色彩发展的历史时，一直离不开对印象派色彩的研究与分析，很多评论和已经出版的书一致认为，印象派的色彩是对传统色彩的彻底反叛，但是从色彩发展的历史来看，很多印象派画家的色彩表现都是从绘画先驱者的基础上发展而来的。就如贝纳·顿斯坦指出的那样“……在许多人的心目中就形成了一种看法，认为印象派画家与同时代的学院派画家之间存在着戏剧性的冲突和完全的对立。但当我们看一看正统的法国美术学院派绘画的实际教学方法——所有主要印象派画家都受过这种基本的训练，就会感到实际上并不完全是这么一回事。我们会发现不少被习惯地看成是激进的印象派绘画理论的东西，实际上可以从学院派的绘画中找到极其深刻的渊源，印象派的技巧有不少是学院派技巧的发展，他们之间并不是对立的。”

其实在印象派之前已经有人注意到自然光线与色彩的关系，欧仁·德拉克洛瓦就是其中之一，他对自然界的色彩进行了细致的观察，在作画时将未经混合的明亮色彩并列在一起，让这些互为对比的色彩，经过人们视觉产生的效果来完成混合并创造出自然的光线。他观察到了各种更为复杂的视觉现象，例如“在太阳中行走的人们在沙滩上留下了他们的影子，现实中淡紫色的沙子被太阳镀上了一层金色，人们沙滩上的影子的紫色是如此强烈，以至于沙滩的底色变成了金黄色。”另一位被认为是“印象派鼻祖”的画家康斯特勃（Constable），骨子里是一个传统观念很深的人，他在风景写生中对色彩的运用显示出对传统油画技法的熟练掌握（这使他的画能够完好地保留下来）。对风景画的酷爱使他面对自然以不加修饰不加润色，充满活力、自

然清新的色彩一挥而就。这些与自然非常接近的明快色彩对印象派画家产生了深刻的影响。

印象派画家们迅速地从先驱们那里承传了对自然色彩忠实描绘的方法，并把它们发扬光大。让我们看一下那些艺术评论家对印象派的技术定义：对作画题材，画家必须亲眼看到，不是凭想象、记忆或虚构，而且必须看成一个整体，不能省略任何细节，也不能在画室里进行再创作。对色彩，更要细致观察，尤其对阴影的认识，要本着观察认识到阴影是有颜色的，而不仅仅是比物体颜色稍为暗一些的色调。克劳德·莫奈（Monet）曾经嘲讽他的模仿者说：“自从有印象派以来，过去完全是一片棕色的正统沙龙，一下变成了蓝色、绿色、粉色——但它仍然只不过是陈列着五颜六色食品的糖果店而已。”从他的话中我们可以看出，当时人们对印象派色彩的误解。如果仔细地分析我们就会发现，克劳德·莫奈和其他印象派的画家对不同灰色的掌握和运用是非常熟练的。印象派画家的色彩理论就是要绝对地忠实于对自然色彩的直观感受，对于任何色彩的使用必须来自于画家作画时的亲自观察，不允许任何先入为

主的主观臆断。在这种思想的支配下，克劳德·莫奈以他对自然色彩的敏锐观察完成了一系列的作品，他不断地探索自然景色中色彩的节奏、韵律和色彩冷暖的相互关系，潜心地描绘出自然光线作用于物体的瞬间变化，制造了蓝色的和谐、白色的和谐、粉色的和谐、灰色的和谐以及各种光线下不同的色彩情调——色彩的总体印象。他试图运用光学的原理，用色彩的排列与并置的方法，表现出自然光色颤抖而又瑰丽的效果，他着了魔似地进行光与色的探索，以《干草堆》、《卢昂教堂》、《睡莲》等一系列作品，把同一题材不同时间、不同季节、不同色调的作品进行反复地对比实验，仅《卢昂教堂》的变体作品就多达 20 多幅，他的实验仿佛向人们宣告：他所表达的不是一个主题，而是记录一种心灵对瞬息万变景物的强烈感受（图 3，图 4）。

继印象派之后，后期印象主义更注重在科学指导下的色彩实验。他们不满足于印象主义对物象纯感性的、真实的再现与自然主义的色彩表现，而忽略了对物象内在结构的分析。他们强调色彩运用中的科学性，主张形色结构的高度统一。其中最为突出的是乔

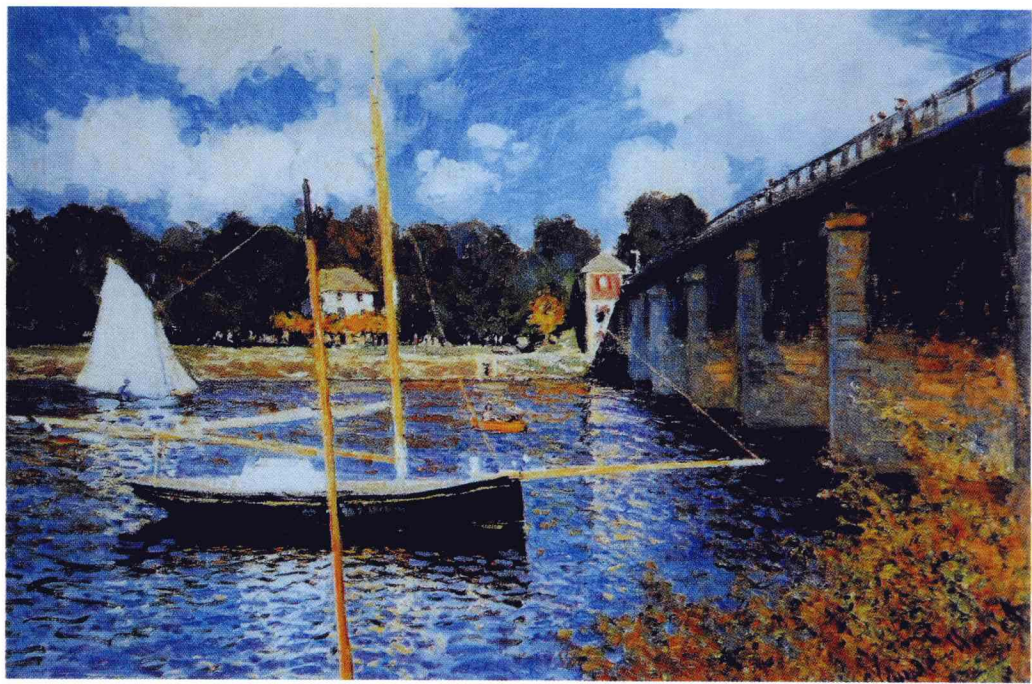


图3 阿尔让特伊的桥 克劳德·莫奈

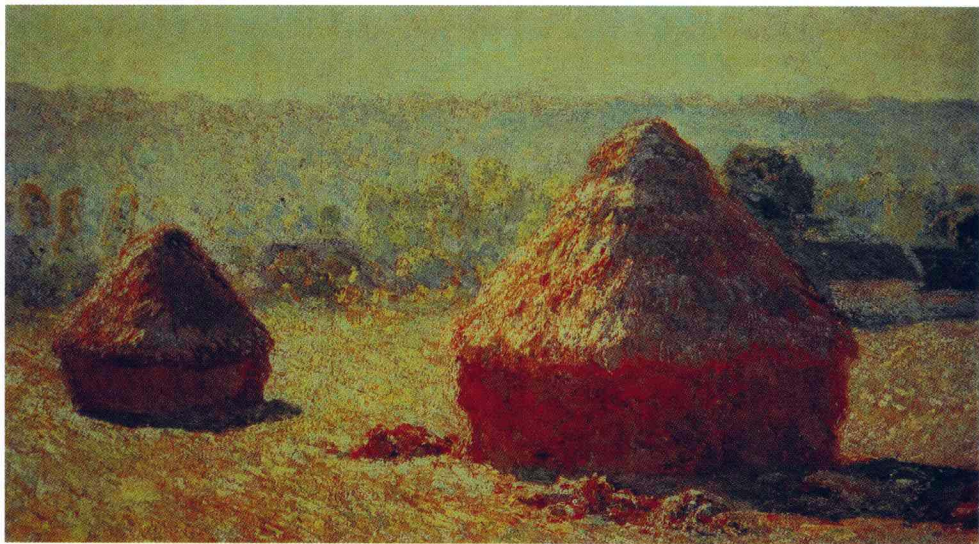


图4 干草堆 克劳德·莫奈

治·修拉 (Seurat), 他以谢菲勒尔发展的色彩原理为基础, 根据“光使一切物象色彩形成分割”的理论, 以数学的方程式来解决色彩问题, 用光学的调色代替颜料的调色, 把不同色彩的点和块并列在一起, 使色彩通过人们的视觉形成混合而不失其强度和明度。为了使这些彩色的小点形成他所需要的区域, 他舍去了复杂的形体关系, 而对形象进行了根本上的简化。“乔治·修拉运用视觉混合的方法, 目的并不是获得比单个颜色更加强烈的合成颜色, 而是用中间调子和阴影去再现自然界中常见的透明感和亮度……一种色彩和明暗对比、暖调中和色和冷调中和色的闪烁的结合, 所产生的是颤动的效果, 而不是静止的效果”。他在创作《雅特之岛上的星期日下午》的时候, 根据光线投射在物体表面的种种变化, 把色彩分为局部色、直接反射光、间接反射光和环境补充色等几种类型, 以一种理性的、科学的精神对待光与色的变化。和其他印象派画家不同的是, 他并不勉为其难地去保持难以捉摸的色彩效果, 却坚持排除非本质的东西, 把他所观察到的东西转化为轮廓与结构, 并以线和色去协调它们, 他牺牲了瞬间的感觉而换来了色彩表现上的风格化。这种“分色主义”的法则, 使他有别于其他印象主义的画家, 并在光与色的探索中

达到了一种新的成就, 一种科学与艺术相结合的高度 (图5)。

四、个性化色彩与表现

在整个 19 世纪, 对于色彩的分析与研究形成了一股风气, 每个艺术家都以自己的色彩实践来印证色彩科学的理论。印象派的画家一个最显著的特征, 就是大胆地并置多种互补色, 例如蓝色与橙色、红色与绿色、黄色与紫罗兰色等, 克劳德·莫奈在他的《鲁昂大教堂》的系列画作中, 用彩色阴影作补充色的作法可谓把色彩的特性发挥到了极至。在我们面前闪着微光的, 几乎全是抽象的一片片蓝色和橙色; 雷诺阿的《塞纳河上的游船》也生动地表现了蓝色与橙色两个互补色相对照的效果, 而画中所用的颜料都是 19 世纪发明的。印象主义画家对这些新出现的颜料的纯度和鲜亮简直着了迷, 如钴蓝、铬黄、铬橙黄、柠檬黄和柠檬绿等, 所有这些颜料从颜料管里挤出来几乎不加调和就使用。

分析印象派的作品, 我们看到印象主义画家对色彩的使用, 在本质上是经验性的, 多数印象主义画家都是在色彩运用的科学性和个人感受之间求取其一, 只有在保罗·塞尚 (Paul Cezanne) 那里, 我们才能看到对色彩

的运用有一种理论上的和科学上的基础。塞尚不满足于印象派画家们将光线的作用凌驾于物体的形态之上，和追求绝对地个人感觉的色彩，他把色彩结构发展到逻辑的阶段。除了运用几何原理对物体进行形状归纳外，他更善于运用色块来转换空间的节奏，同时希望在视觉与知觉色彩之间实现一种“调节”，力求在绘画中建立一种秩序感——一种既能获得深度又不牺牲色彩的表现，这个过程充满了矛盾，既要表达眼中所见的事物，又要不受干扰地把那些视觉上混乱的色彩统一在一个大的视域中。但是，他从未把自己对色彩的感受转化为机械的教条，在他眼里色彩有自己的逻辑，画家只服从这个逻辑，而决不受自己头脑中逻辑的支配。他“既要印象主义的鲜活，又要保留古典名作的那些单纯、清晰、宏伟、静穆、秩序、均衡等等优良品质”。为了探索一种深植于事物本性之中，而不存在于个人主观感觉之中的方法，他宁可牺牲传统表现的“正确性”，只要能帮助他达到他所向往的效果，他是不在乎某个局部细节是否变形。他的“写生构成”法则把一切

自然的物体都转化为了立方体、圆柱体和圆锥体，使它们的每一条边都集中到一个中心点上，形成一个由方向和运动交织而成的复杂的空间，而每一个笔触都形成镶嵌画一样的小色块在塑造形体。这种从视觉需要出发建立的符合自然秩序的艺术秩序，颠覆了以往自然再现物象的绘画观念，使塞尚成为立体派的先驱和“现代派绘画之父”。塞尚的绘画构成法则对于现代绘画发展的重要影响，就如同赫伯特·里德在《现代绘画简史》中所说的：“尽管没有塞尚派，但是20世纪的重要画家却没有一个不受到塞尚作品某些方面的影响的。”在塞尚以后，各种形式的象征主义成为19世纪最后20年欧洲绘画的特色。色彩的应用夹杂了更多个性化的语言诉求，最为典型的画家如保罗·高更（Gauguin）、文森特·凡·高（Van Gogh）、乔治·修拉（Seurat）等。这一时期日本浮世绘木刻的流行使许多印象派画家受到影响，这些影响使他们的画风产生了明显的变化——对三度空间透视的舍弃，线条勾勒的花纹和平涂的色彩，寓意或象征的绘画构思等，这些变化在文森特·



图5 雅特之岛上的星期日下午 乔治·修拉

凡·高和保罗·高更的作品中表露的最为明显。文森特·凡·高试图把日本风格的美学效果转移到欧洲的绘画手法上，他的主要意图是发挥纯色平涂在油画中的表现力。他在评论自己的作品《艺术家在阿尔勒的卧室》一画时说：“这就是我的卧室，只有在这里，色彩才大行其道，同时由于它的单纯化，使许多平凡的东西都具有卓越的风格，它可以使人联想到一般的休息或睡眠……”在这幅画里，阴影和投影被一种自由的、奔放的色彩所替代，显然文森特·凡·高关心的重点是用色彩和形状来表达出自己对所画东西的强烈感受，同时希望让这种情绪感染他人。比较一下，我们可以看到，文森特·凡·高和

塞尚在色彩的表现上都属于极具个性的画家，虽然他们的理由不同，但是他们都有意识地摆脱了色彩表现中对自然的模仿。塞尚的静物是想探索色彩与形状的关系，对于“正确透视”的应用是以画面结构的需要为限；文森特·凡·高则要通过他的画表现强烈的个人情绪，那一条一道笔痕使色彩化整为零，如果改变形状能够帮助他达到目的，他就会毫不犹豫地改变形状。他渴望创造一种纯真的艺术，通过笔触、原色线条或涂抹或勾勒，自如地挥写大地、太阳与万物，使每一笔色彩都散发出魔力（图6至图8）。

与塞尚寻找绘画中新的和谐，文森特·凡·高渴望热情与真诚不同的是，保罗·高



图6 一筐苹果 保罗·塞尚



图7 有洋葱的静物
文森特·凡·高



图8 种子 保罗·高更

高更向往表露原始与率真。他像隐士一样在南太平洋的塔希提岛上过着简朴的生活，他研究土著工匠的手法，力求使自己画的土著形象与当地原始的艺术协调一致。为了表现这种原始，他简化了形象的轮廓，以大块具有强烈装饰性的色彩来达到他所希望的那种象征性意味的画面效果。我们知道塞尚因为印象主义专心于瞬间的色彩感觉而忽视了物体的坚实，力图建立起色彩的秩序；文森特·凡·高感觉到对于光与色的纯粹追求，除了屈服于视觉以外，艺术将丧失激情和画家的个人感受，而这种强烈性和激情正是艺术表现的强大动力；保罗·高更厌倦了艺术的矫

饰，他相信艺术正处于华而不实的危险之中。因此，他渴望一种风格，一种强有力的东西，这促使他找回艺术中的直率和单纯性。

这三种颇具个性的绘画风格都为以后的艺术运动引发了导火索，塞尚的写生构成导向了法国的立体主义（Cubism）；文森特·凡·高的情绪释放与纯色平涂在德国表现主义那里引起了反响（Expressionism）；保罗·高更的绘画则导致了形式不一的原始主义的诞生（Primitivism），这些影响超出了他们所处的时代，同时也宣告了一个时代的结束和另一个新时代的来临。

第二章 20 世纪绘画与设计的交互性

20 世纪视觉艺术经历了一系列创造性的革命,传统的客观世界的观点被彻底粉碎。艺术家们有的忙于对色彩和造型观念的解释,有的表示对社会现状的抗议或沉溺于弗洛伊德式的个人情感状态的表达。这一时期的许多艺术流派如立体派、未来派、达达派(Dada)超现实主义(Surrealism),风格派(de stijl)、至上主义(Suprematism)和构成主义(Constructivism)等,在这个世纪却直接影响了视觉造型语言和视觉传达设计。20 世纪,对造型形式语言的争论和印刷技术的进步,使现代绘画和现代设计紧密相联,形成了交互式的发展局面。

我们从一系列立体派画家的作品中都可以看到这种影响的存在:巴布罗·毕加索和乔治·勃拉克把拼贴元素采用到他们的作品中,把实物直接拼贴在画面需要的部分或把印刷的字与其他物体组合在一起,从不同的角度研究色平面的构成;胡安·格里斯(Juan Gris)在作品中使用了色调的变调,由浅空间向前或向后推移,他所使用的模数网格的方法对设计的发展有着深刻的影响;费尔南·莱热(Fernand Léger)牢牢地记住了塞尚关于圆柱和圆锥的著名格言,把色彩、形状和自己对城市建筑环境的一瞥所得来的感受,构成一种聚合的信息并以平面的纯色表达出来。他在解释自己的画时说道:“我在平的表面上摆置体积,体积从平面起作用。我将这个与建筑的基本图案合用,我很高兴如此便有了装饰性,体积因建筑形与

周围的人物而显著。”费尔南·莱热以几何秩序与纯粹的色彩创造了机械时代的动力美感,启发了在他之后的现代设计情调。另一方面,立体派画家们消除对象的完整性,把一切对象打碎重构,按照个人视觉的需要对色彩与形态重组的方法,对现代构成设计有着深远的影响(图9至图14)。

至上主义画家卡西米尔·马列维奇(Kasimir Malevich)基于未来派和立体派的经验创建了基本形态和纯色绘画的风格。他认为艺术作品是色彩和形体元素的具体结构,而表达特性则是从造型和色彩的直觉组织中发

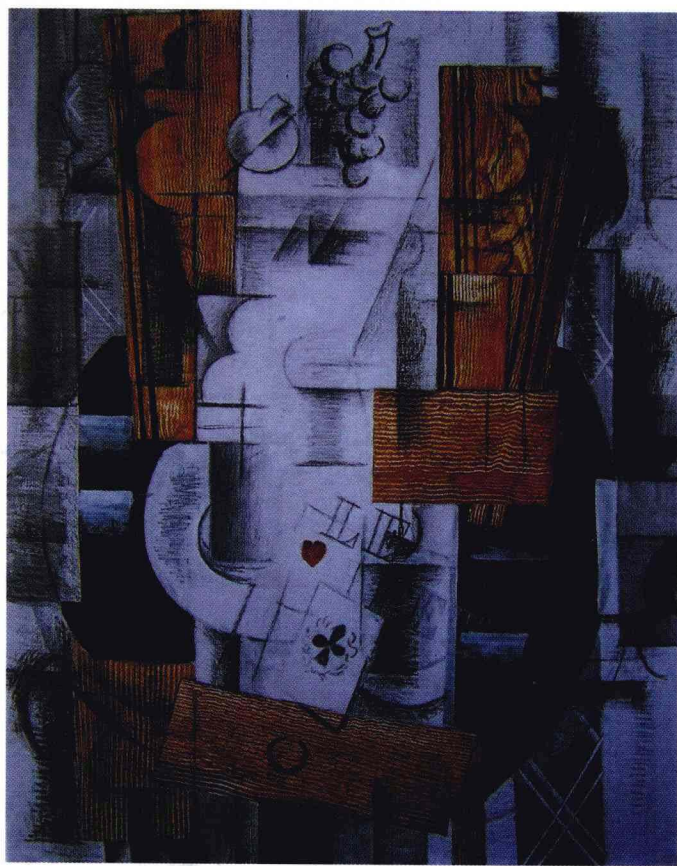


图9 果盘和明信片 乔治·勃拉克



图 10 静物和小提琴 乔治·勃拉克



图 11 静物 胡安·格里斯



图 12 城市里的圆盘 费尔南·莱热



图 13 花与吉他 胡安·格里斯



图 14 模特在工作室 费尔南·莱热

展出来的。同时“纯色彩绘画的新结构应该根据色彩的需要而产生。其次，色彩应该脱离绘画综合体而成为一种独立因素，它应该作为集合体系的一分子和单个独立成分进入绘画结构。”在卡西米尔·马列维奇看来，这种独立于审美观念的色彩经验、情绪和美感，是一种哲学性的色彩体系。风格派画家彼埃特·蒙德里安（Piet Mondrain）也把哲学作为视觉造型的基本源泉，他受立体派绘画和文森特·凡·高作品中象征主义色彩的影响，把作品发展到一种纯几何抽象，并使色彩还原于原色。色彩表现仅在红、黄、蓝、黑和白色之间进行，形体和造型限于直线、正方形和长方形。他认为造型的任务是寻求普遍的和谐，色彩与形体的协调与均衡构成一切，他希望艺术具有一种清楚的规则性，能以某种方式反映出宇宙的客观法则。卡西米尔·马列维奇与彼埃特·蒙德里安这种以线条、形体和平面纯色创造的结构秩序，开拓了一种新的绘画构成法则，这种构成法则随后便被广泛地应用于色彩设计的领域（图 15，图 16）。

20 世纪的色彩造型，在现代绘画与现代设计中产生交互性影响最为广泛的是包豪斯

的艺术教育。当著名画家保罗·克利（Paul Klee）和瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）相继于 1920 和 1922 年进入该校任教后，有关造型、色彩和空间的先进思想便被结合到了设计的词汇中。保罗·克利吸收了原始文化和音乐的元素并把它们融入绘画中，创作了充满现代视觉的绘画；瓦西里·康定斯基深信色彩和造型的自主精神，使色彩不仅在表达人的情绪上，而且在表现与外界环境的情绪方面都有相互的联系，他认为形与色本身就是表达感情的基本要素，画家唯一需要的是把内在的感情传达给观众，在这种观念的支配下色彩的表现力被发挥到无以复加。在包豪斯，纯艺术与应用艺术之间没有根本上的区别。

由约翰内斯·伊顿（Johannes Itten）创建的基础课程，成为包豪斯设计教育的核心内容，伊顿把重点放在视觉对比和分析过去大师的作品上，他的色彩教学以色彩的主观经验与客观原理为基础，注重培养学生的色彩创造力和对材料敏锐的感受力，讲授一切视觉艺术背后的基本原理，他在《色彩艺术》一书中对色彩的多种论述，成为绘画与设计



图 15 构成 卡西米尔·马列维奇

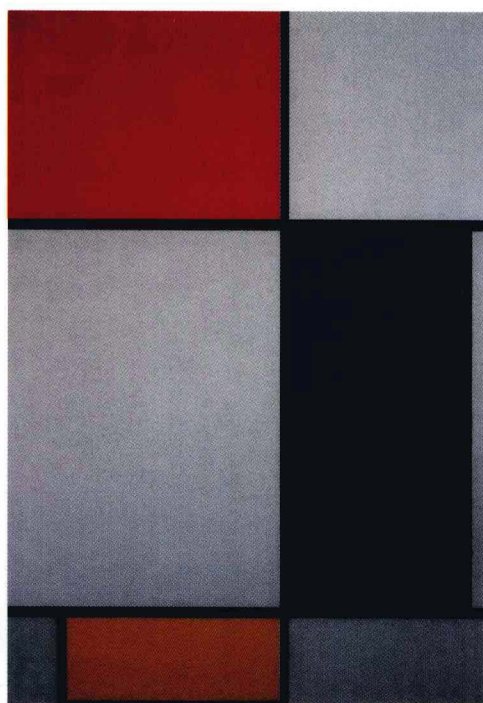


图 16 红、蓝、黄 彼埃特·蒙德里安