

S E C A I J I C H U J I A O C H E N G

色彩基础教程

陈乃敏 编著

福建美术出版社



色彩基础教程

陈乃敏 编著

福建美术出版社

色彩基础教程

陈乃敏 编著

*

福建美术出版社

(福州东水路 76 号)

福建省新华书店经销

福州彩虹制版印刷有限公司印刷

*

787 × 1092 1/16 5.5 印张 4 插页 68 千字

1998 年 7 月第 1 版

1998 年 7 月第 1 次印刷

印数: 0001-2000

ISBN 7-5393-0728-5

J · 705 定价: 28.00 元

“色彩基础教程”的付梓成书，目的在于帮助工艺美术中等专业学校的学生和美术爱好者，在色彩的组合构成学习中，获得系统、科学的认识 and 通过有序的实践训练，掌握运用基本技能，并最终服务于人民的精神生活和物质生活。课题内容的任务是要求学生熟谙色彩的分类和色彩的基本性质，并对色彩的对比、调和、混合的基本概念有规范性的认识。

色彩作为一门学科，首先是指导学生把自然、物体及美术作品中存在的色彩的模糊数值转化为具有明确数值的色谱，了解色彩配置的特质，即一个物象所具有的特殊色种、色量的组合关系和空间构成方式。因为外界色彩的组合往往特质不同，所以有美与不美之分，而色彩却有着审美的选择与配置方法，因此，要面向自然，学习和索取美是极其重要的。经过精心的重构，以获取具有审美、象征和文化价值意义的色彩效果。

学习色彩应立足于现代科技成果，稳步提高色彩的归纳、组织与构成能力，激发我们的创造灵感和艺术素质的提高。这就要求我们倾心刻苦地练习，牢固掌握颜色的三属性。随着一定量的练习，积累经验，增进知能，这样，由入门而逐步登堂入室是可以充满信心的。

本书附有一定数量的教学图例，可供读者参考、比较、启发和指导作业。

本书是根据作者多年的教学经验，并参阅大量的有关著述，进行比较、分析、整理综合编写的。当新世纪逼近之际，在新事物的召唤和科技新成果的不断涌现下，有必要进一步探索色彩基础学习的途径和方法。为此，在篇首写下“中国色彩艺术发展概要”和篇末附录的“电脑设计与色彩构成”，借此了解中国色彩演进的轨迹，立足当代，展望色彩世界的将来，形成传统与时代相联系的认识。书中不乏前辈的科学识见和民间的丰富经验，凡属规律性的论述和约定俗成的共识，或繁或简，兼收并蓄，理成系统。

限于个人的艺术涵养，不足之处在所难免，敬请读者批评指正。

序 言

第一章 中国色彩艺术发展概要 (1)

一、中国古代对色彩的认识 (1)

1、论说性的记述

2、民间口诀传述

二、中国古代的色彩实践 (2)

1、装饰画与装饰色彩

2、绘画与绘画色彩

三、现代装饰画和装饰色彩 (8)

四、结论 (9)

第二章 色彩的基本认识 (10)

一、光与色彩 (10)

1、光的性质

2、光的波长与颜色

3、发光体与颜色

4、受光体与颜色

二、色彩与视觉 (11)

1、眼睛的构造和色彩视觉

2、视觉适应

3、色觉与年龄

第三章 色彩的分类与特性 (13)

一、色彩的分类 (13)

1、无彩色系

2、有彩色系

二、色彩的特性 (13)

1、色相

2、明度

3、纯度

第四章 色彩的表示法 (15)

一、孟塞尔色彩表示法 (15)

二、奥斯特瓦德色彩表示法 (16)

三、日本色彩研究会色彩表示法 (17)

第五章 色彩的混合 (19)

一、正混合 (19)

二、负混合 (19)

1、色料直接混合

2、透明物的重叠

三、中值混合 (19)

1、色圆板旋转混合

2、空间视觉混合

第六章 色彩的感情 (21)

一、色彩的联想 (21)

二、色彩的感觉 (21)

三、色彩的象征 (22)

第七章 色彩的对比 (25)

一、明度对比 (25)

二、色相对比 (25)

三、纯度对比 (25)

四、补色对比 (26)

五、面积对比 (26)

第八章 色彩的调和 (27)

一、同一调和 (27)

1、单性同一调和

(1)同一色相调和

(2)同一明度调和

(3)同一纯度调和

2、双性同一调和

(1)同明度同纯度的调和

(2)同色相同纯度的调和

(3)同色相同明度的调和

二、近似调和 (27)

1、近似色相调和

2、近似明度调和

3、近似纯度调和

4、近似明度、纯度调和

5、近似色相、纯度调和

6、近似色相、明度调和

三、秩序调和 (28)

1、明度秩序调和

2、色相秩序调和

3、纯度秩序调和

4、补色互混秩序调和

5、对比秩序调和

四、对比色的调和法 (28)

- 1、混入同一色调和法
- 2、点缀同一色调和法
- 3、连贯同一色调和法
- 4、色阶过渡调和法
- 5、转移调和法
- 6、面积调和法
- 7、形状调和法
- 8、位置调和法

第九章 色彩肌理 (30)

第十章 配色的基本型 (31)

一、以色相为主的配色 (31)

- 1、同一色相配色
- 2、类似色配色
- 3、对比色配色
- 4、互补色配色

二、以明度为主的配色 (32)

- 1、高长调
- 2、高中调
- 3、高短调
- 4、中高调
- 5、中中调
- 6、中低调
- 7、低长调
- 8、低中调
- 9、低短调
- 10、最长调

三、以纯度为主的配色 (34)

- 1、低纯度基调
- 2、中纯度基调
- 3、高纯度基调
- 4、纯色基调

第十一章 色彩的采集与重构 (35)

- 一、自然生活的启示 (35)
- 二、传统文化的启示 (35)
- 三、姐妹艺术的启示 (35)

第十二章 色彩基础的练习 (36)

一、练习说明 (36)

(一)色彩特性 (36)

- 1、明度推移构成

- 2、色相推移构成

- 3、纯度推移构成

- 4、综合推移构成

(二)色彩表示 (36)

- 1、绘制 12 色相环

- 2、绘制色立体结构平面展示图

- 3、制作色立体的色彩图表

(三)色彩混合 (37)

- 1、色彩空间混合构成

- 2、透明物重叠构成

- 3、色料直接混合构成

(四)色彩情调 (37)

- 1、色彩印象

- 2、主题性色彩构成

(五)色彩对比 (37)

- 1、色相对比效果

- 2、明度对比效果

- 3、纯度对比效果

- 4、面积变化与对比效果

- 5、形状变化与对比效果

- 6、位置变化与对比效果

(六)色彩调和 (38)

- 1、秩序调和构成

- 2、补色调和构成

(七)色彩肌理 (38)

- 1、色彩肌理的表现

(八)色的配合 (39)

- 1、明度为主构成的九种色调

- 2、色相为主构成的九种色调

- 3、纯度为主构成的九种色调

- 4、以色相为主配色

- 5、以明度为主配色

- 6、以纯度为主配色

(九)归纳·变调·重构 (39)

- 1、分解归纳

- 2、限色变调

- 3、采集重构

附录 电脑设计与色彩构成 (41)

色彩基础练习图例 (50)

第一章 中国色彩艺术发展概要

色彩艺术是一门科学。中国绘画,从历史发展看,先是装饰画,后是写实性绘画;画论随实践而产生,历代都有所阐述,有文人的理论,也有民间艺人的口诀;在漫长的历史长河里,形成了中华民族传统的色彩学说,产生过真正先锋意义的辉煌杰作。色彩看似寻常却蕴含哲理,要让传统和时代、艺术和科学辩证地统一起来,非打开色彩这个“阿里巴巴”洞门不行,就象法咒“芝麻开门”一样。在悠悠岁月中,古今中外,许多科学家、艺术家、文学家、诗人、艺人都在寻思探索:法咒就是解释,财宝就是智慧。

一、中国古代对色彩的认识

人类在不断求生存与发展中,创造了精神文明与物质文明,并随着历史的演进,社会制度的变革,科学的昌明,而有了今天的成就。在这大的变化中,中国对人类文化艺术做出了巨大的贡献。从色彩上说——

1、论说性的记述

(1)出土的商朝(约公元前17世纪初至公元前11世纪)殷墟甲骨文中有关色名的文字。赤为𠂔、𠂔、𠂔、𠂔,黄为𠂔、𠂔、𠂔、𠂔,青为𠂔、𠂔、𠂔、𠂔,白为𠂔、𠂔、𠂔、𠂔,黑的古字为𠂔。这是中国古代记述色相的象形文字,由此可见这五个象形文字都和火有关,火生光、光生色的道理,先民早已有所了解。

(2)周朝(约公元前11世纪至公元前256)《周礼·冬官·画绩》载:“画绩之事,杂五色。东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑,天谓之玄,地谓之黄。”在这五方正色说之后,又对间色做了阐述:“青与白相次也,赤与黑相次也,玄与黄相次也(相次意思是相配)。青与赤谓之文,赤与白谓之章,白与黑谓之黼,黑与青谓之黻,五彩备谓之绣;土以黄,其象方,天时变,火以圜,山以章,水以龙,鸟兽蛇,杂四时,五色之后以章之谓巧。凡画绩之事,后素功。”这说明间色是由五个正色中的两个匹配混合而成,如青黄之间是绿,赤白之间是红,青白之间是碧,黑赤之间是紫,黄黑之间是骝黄。正色相匹配还有青赤之间为绀,黄白之间为缣,青黑之间为黛,黑白之间为灰,共十个间色。《考工记·钟氏》有“三人为絜,五人为缋,七人为緇,皆黑也。”色名上的明确分类,符合今天色彩学中的中间混合规律的原理。证明周朝已形成关于色彩体系的论说。

(3)宋朝医学家寇宗奭曾用六棱的石英石把太阳光分解成五色。而对于虹的解释,大哲学家朱熹曾指出,虹是在云薄雨稀之后,透日光而成。宋太平兴国二年李昉等监修的《太平广记》第396卷中又有关于虹含七色的记载:“红碧相属,虚空无色”,神人所着“黄赤紫之间衣”、“绛碧袍”。

(4)明朝的陈文烛,在他的《游峨嵋山记》中写道:“一僧携放光石如水晶,大可径三四分,就日照之成五色如虹霓。”

寇宗奭、朱熹、陈文烛等的记述,说明了光色的道理。

(5)战国中期的尹文说过:“我爱白而憎黑。”

(6)唐朝王勃(648—675)在《常州刺史平原郡开国公行状》中有“紫盖黄旗”的文字。

(7)三国魏何晏(190—249)在景福殿赋中有“文以朱绿,饰以碧丹”句。

尹文、王勃、何晏的记述,说明了补色、极色之间对比关系的运用和色彩对人的心理、情感上所起的作用。

(8)《考工记》中的“杂五色”,指的是原色产生间色,原色间色相配生复色。

(9)南齐谢赫《古画品录》“六法”中的“随类赋彩”,指的是随不同对象的

不同色彩施用色彩；针对不同的工艺材料施用不同的色彩。

(10)明哲学家、教育家王守仁(阳明)说:“目无体、以万物之色为体”,说明了光与色的关系。

(11)郭熙说水色:“春绿、夏碧、秋青、冬黑”,说明随季节变化,色彩会呈现色相、色调变化,大自然蕴藏着美妙的色彩韵律。

(12)古画论有“五彩彰施,必有主色,以一色为主,而他色附之”,又说“华衮灿烂,非只色之功也,朱黛纷陈,举一色为主”,说明主调色的重要作用。

(13)《宣和画谱》有“红绿相对,力相强,如黑白然;黄紫相对,亦相强,但力弱。”说明补色、极色的对比作用。

(14)南朝梁肖绎的《山水松石格》有“秋毛冬骨、夏荫春阴,炎绯寒碧、暖日凉星。”说明冷暖对比色彩的运用,揭示物象的典型色彩,体现主观感受的作用。

(15)清唐岱《绘事发微》:“用色与用墨同,要自淡渐浓,一色之中,更变一色,方得用色之妙。”说明色彩的渐层变化是重要的配色要素。

还有关于绘画创作和观察事物进入创作境界的论述,如:

(16)宋徽宗赵佶有诗云:“雨过天青云破处,这般颜色做将来”,说明了他对生活是创作的源泉的原理颇有认识。

(17)宋画家罗大经在其《鹤林玉露》中介绍了他画草虫时的感想:“余自少时,取草虫笼而观之,穷昼夜不厌,又恐其神之不完也,爱就草地之间观之,于是始得其天,方其落笔之际,不知我之为草虫耶,草虫之为我耶。”说明了创作时的主观精神状态,做到物我两忘。

2、民间口诀传述

在民间有许多色彩经验之谈,并用口诀流传下来,闪烁着具有丰富厚实的真知灼见。如“粉青绿,人品细”、“粉靠黄,绿晃晃”,表示对比、调和的作用。“画中要有戏,百看才不腻;出口要吉利,才能合人意;人品要俊秀,能得人欢喜”。表示创作和用色的观点。“软靠硬,色不楞;要想精,加点青”(硬色:大红、深绿、深蓝、黑;软色:淡灰、淡蓝、粉红、粉红、淡黄)。表示色彩的明度关系,指的是邻近的色块之间在明度上要拉开距离,造成适度的对比关系。还有“紫是骨头绿是筋,配上红黄色更新”,指的是木版年画“门神”的色彩配置,把红、绿、紫、黄色块隔开,使补色调和起来。苏州桃花坞年画也是这样,在大色块中插入小块对比色,是色彩面积对比成功的应用。年画单线平涂的画法体现了色相对比和明度对比的效果。

民间画作的设色,很讲究设色上的“随类赋彩”。如口诀有“文相软,武相硬”,是在年画中对不同人物的用色。女性有“女红、妇黄、寡青、老褐”的施色区别。

在民间口诀中所反映的设色方法,无不与现代的装饰色彩的构成有相同或相近的地方。

二、中国古代的色彩实践

1、装饰画与装饰色彩

装饰色彩是表现色彩的构成美。装饰画的特点是写实与变形的统一。从出土的“山顶洞人”的染有红色饰物看,远古时期人类已施色于物。从文化遗址看,在黄河中下游,有仰韶文化、大汶口文化、龙山文化;在黄河上游,有马家窑文化、齐家文化、半山马厂文化;在长江流域,有大溪文化、屈家岭文化、

河姆渡文化、钱山漾文化、青莲岗文化、良渚文化。我国七千年前的彩陶就属于仰韶文化，为我国古文明的标志之一。河姆渡出土的黑陶纹饰，是线刻的代表，其造型就是在今天看来也具有相当的现代感。中古时代的夏、商、周时期，农牧业、手工业、商业、文化大有发展，彩陶、髹漆、冶炼、织绣和颜料的制作等都随之发展。夏的祭器(漆器)“黑染其外而朱画其内”(《韩非子》“十过篇”)，建筑上已能“筑倾宫”、“饰瑶台”。在商的画缯上的几何纹样，用黑、白、红、黄等色彩组成；殷墟出土的“花土”，是木器上的彩绘花纹印在泥土上的痕迹。周朝装饰画已具规模，壁画也大有发展。战国时期的装饰画，如长沙楚墓帛画《晚周帛画》，是我国最早的一幅装饰画，色彩上黑白灰的配置很成功，人物的头发、衣领、衣袖、腰部，裙角是黑的，脸和手是白的，重彩施在人物身上，龙、凤用线勾勒成灰面，背景是白的，很有对比和层次效果。《漆绘锦瑟》(残片)，画面安排采取散点构图，在黑底上运用金、朱红、石黄、赭红、灰绿等颜色描绘。还有长沙出土的《凤纹漆奁》针刻装饰画等。总的看，战国时期的装饰画，风格多种多样，特点是生动活泼。

汉代装饰画制作的范围扩大，突出的是画像石和画像砖。著名的有山东嘉祥县紫云山下发现的《武氏祠画像石》。画像石又称“汉画”，属于祠庙、石室和墓室的一种浅浮雕装饰。东汉时有厚葬之风，画像石供不应求，而有了画像砖的生产。画像砖先涂上一层白灰做底色，用墨勾轮廓，颜色有白、朱红、石黄、石绿、赭石、浅石绿、浅赭色等。此外有长沙出土的《马王堆汉代帛画》，画面比《晚周帛画》(《龙凤仕女图》)在形式上有所改进，内容丰富，全幅为“T”字形，内容表现女主人死后升仙的情景，分天堂、天空、人间、地下四个部分。设色平涂、明艳、勾线流畅，构图完整，绘制精致。但装饰的繁琐已近于商品。仅见的汉墓壁画有四川的《望都汉墓壁画》、内蒙古自治区的《和林格尔汉墓壁画宁城县图》、河南密县的《打虎亭汉墓壁画百戏图》等，还有衬托佛像的寺庙壁画和辽阳出土的几座汉墓。总的看，一般汉墓壁画不太注意构图和装饰效果，只有少数有浓厚的装饰味。在用色方面，主要是朱红起作用，但色度有深浅变化，用了色彩交叉对比手法，取得较好的色彩效果。汉代的漆器制造业趋于成熟，漆画有所发展，并形成规模。分有素工(制坯)、髹工(制漆)、画工(彩绘)、荫工(雕刻)、黄涂工(鎏金)、清工(打磨)、和造工(工头)等。出土的《彩篋孝子传图》，其表现手法比战国时期彩绘漆器，又有了很大的进步。

汉代的装饰画写实、厚朴，是 its 特点，并注意装饰效果。在色彩上用层次的变化、冷暖色的互相衬托，不同的色块来表现体积感，一般不用线勾勒轮廓。

各时期壁画的装饰艺术。

前秦建元二年(公元366年)，甘肃省敦煌县鸣沙山兴建莫高窟，到唐代已有一千多个洞窟，前后经南北朝、隋、唐、五代、宋、西夏、元各个朝代，现存完好的有492个，壁画总共有45000多平方米，彩塑佛像2千多尊，展现了中国千年壁画的皇皇大观，在世界美术史上拥有独特的地位。

北魏

北魏时第254窟的《萨埵那本生故事》(又称《舍生饲虎图》)，其主调色彩是棕褐色，单纯且有层次，画面的整体精神突出。具体处理：突出白的塔，绿的屋，塔座中间有一块绿，人物衣着白色，萨埵那头骨白色，三兄弟头上带子白色。中间萨埵那头项光圈是绿色，垂带青绿色，突出了主要人物。左边相应有关有飞天，右边有绿色山坡相衬，人物衣褶用白线勾勒。同一故事，在第428窟

的画面中处理具有三度空间。色彩有毛绿色（近似土黄）、土红、赭、青、黑、灰、白等交替变化，在白底上显出强烈的色彩效果。第257窟西壁的《鹿王本生故事》，其色彩特点是以土红色中间明度作底，衬出鹿王。马用石绿、白、黑三种颜色，满地小花小草，建筑物全用装饰手法，整个画面在灰底上呈现黑、白形象，显出活泼鲜明的装饰效果。第296窟是北周时期的作品，南侧画西王母，北侧画东王公，作品面积不大，除黑色之外，一般用淡色。如淡棕、淡绿、淡灰、中灰、深灰等，粉棕用得最多，其次是粉灰。粉绿的动物和用赭色勾线的飘带，增强了装饰效果。简言之，北魏壁画对比单纯，很注意黑、白、灰三大色阶的处理，取得和谐的美。敦煌第285窟《五百强盗成佛图》（又名《得眼林》）为西魏时期作品，是唯一有文字记载年代的洞窟，保存相当完好，色彩十分绚丽。用的色彩为石青、石绿、朱砂、赭石几色，因画面在暖中有冷，冷中有暖，冷暖线条并行，用了调和色的冷暖对比，产生补色效果，灰调子极好，显得沉着而明快。北魏时期出土的还有木版漆画和画像砖，都有其独特的风格。

南朝装饰画存留至今的不多，只有江浙寺院一些壁画，值得一提的有南京南朝墓的《砖制壁画》，具有代表性，这种装饰画，技术要求高，可见其装饰技艺的高水平。总之，南北朝石窟壁画随佛教的传播而发展，在敦煌壁画的创制中，主要靠无数画工、泥塑工的劳动与智慧为我们留下了如此伟大、丰富、优美的艺术遗产。这一时期的装饰画，还融入了各种文化，但保持了中华民族的气质，为隋、唐装饰画的发展开辟了广阔的前景。

隋、唐

隋代只有37年历史，建窟80多个，壁画装饰作风豪放，气势磅礴。如敦煌第305窟的《东王公和西王母》，描绘云车在空中疾驶，有飞天、神怪，青色旗帜衬托飞驰的云车，青灰色的神怪，蓝灰色的兽怪，画面上除青色、青灰色外还有少许的黄和土黄颜色。它虽与第419窟主题相同，但处理方法不同，以深色作底色，车身、旗帜、怪兽用的是青灰、粉绿、白色等，形成一种冲破黑暗的气势，给人深刻的印象。第420窟的窟顶装饰画，具有一定的代表性。画的是《法华经变》，先在白底色上刷上褐色和青色混合的颜色，铺色深沉，因加水而有透明感，用笔灵活，有的留空白，然后在上面作画，人物衣服是混合色，佛首及其手脚用金色，人群围着佛身，前排人群的头上用浅色画一个半圆作头光，树梗和树叶用多种线条表现，山尖、树顶上用白色或浅色，有光感。

唐代的装饰艺术有了更辉煌的成就。在敦煌壁画中有不少带有强烈的佛教色彩的画面。色彩运用方面，初唐时期是石青、石绿、红、调和色、中间色用得较多，在对比中求调和；盛唐时期是石绿、朱砂、石青等色，朱砂等色用得较均衡，黑线比较重；中唐时期一般用土红代朱砂，调和色用白色、石黄、赭石，对比色用石绿，色调减轻，不打粉底，不用墨线，在渲染时石黄用得较多；晚唐时期是石青、石绿、土红、土黄、黑色，色调比中唐时重。这说明绘制壁画的风格经历了变化，盛唐时期鲜艳夺目的朱砂，与青绿对比使用，造成金碧辉煌、浓郁华丽的效果。而中唐时期则大量使用土红、赭石、土黄，又利用底色作画，所以色彩效果趋于温静调和。可以说，装饰画到了唐朝，已基本上做到色调有明快，有沉着，沉着中有明快，明快中有沉着；有调和，有对比，对比中有调和，调和中有对比，解决了色彩上对立统一的问题。

五代

因敦煌画院的设置，而改变了晚唐时期壁画风格柔弱和构图松散的表现。

敦煌第61窟的《五台山全图》具有代表性。全图高5米、长13.5米，是敦煌最大的壁画。画中有大小100多座建筑物，围绕大寺院的中小寺院就有62座，佛塔28座、桥梁8座、人物300多人、城垣8座，规模宏伟。整个画面粉绿为主调，色度很少变化，淡绿的屋顶，淡棕色的土坡、远山，远处的寺院用土红色。画面淡雅，气氛安谧。榆林窟第16窟的供养人像，画面构图较其他的完整，装饰上有旋律感，暖色主调，间以冷绿色，增加了变化，在对比中取得调和、有呼应、有衬托。五代时期的装饰画有抒情和严谨特点。

宋代

宋代时期的壁画，是在五代重整体设计的基础上又注意到色调的整体性。宋代壁画有小样画稿，如《八十七神仙卷》和《朝元仙仗图》。装饰色彩没有强烈的对比，要求统一和谐，给人温和的感受。

元代

元代的装饰画代表作为永乐宫壁画。永乐宫建在山西省永济县永乐镇上，原有4个殿，即龙虎殿、三清殿、纯阳殿和重阳殿，每殿都有壁画，为主的是三清殿。壁画高4米多，画有291个神像，用色采用传统的重彩表现手法，以青绿为主调，把纷繁复杂的色彩统一到青绿色调里。其中主神用强烈对比色彩，沥粉贴金；左壁一神，色调鲜明，用大面积的蓝色；另三神，二红一白，衬出蓝色神，暖衬冷，亮衬暗。后面其他人物用暗绿色，形成前鲜明衬托后深沉的效果，层次用冷暖、明暗、重迭来表现，突现了中心人物。值得一提的山西大同冯道真墓的壁画，其北壁上有一幅题为“疏林晚照”的水墨山水画，这是第一次出现的用水墨山水画作装饰的墓室壁画。

明代

明代时期的装饰画，主要以书籍插图为多，由雕版艺人和画家合作，最有贡献的画家是陈老莲(洪绉)。

北京西郊翠微山麓法海寺的壁画最具代表性。其色彩变化丰富，层次多，色调变化依不同人物而变，如天帝用黄绿色作主调，天后用红色作主调，而天王则色调沉着。明代漆艺已发展成为完整的装饰画，如六曲十二扇彩漆雕填的《汉宫春晓图》。著名的《髹漆录》就是这一时期的漆工黄成著的。明代装饰画的风格清秀，但软弱，有市俗趣味。

清代

清代时期的装饰画主要是木版年画。南方的以苏州桃花坞为代表，北方的以天津杨柳青为代表。桃花坞年画常用红、绿、黄、桃红、青莲和淡墨等色，很鲜艳，多以“门神”为题材，画的是秦叔宝(白脸)和尉迟恭(黑脸或红脸)，色调一致，黑白或红白对比强烈。杨柳青门画以《游春图》的色彩最突出，用的是中间色调，有暖有冷，调和中有对比，在调和对比中寻求变化。画面上除深青色外，几乎都用调配色，在相近的色度中求变化，画面显得十分谐调。另一种是在色彩上作简单的对换，如《麒麟送子》门画，两个女人，一个青衣、粉红袖口，一个粉红外衣服、青袖口；两个孩子，一个青裤紫腰带，一个紫裤青腰带。又如年画《莲笙贵子》画面只绘一个吹笙的孩子，扎红头绳，黄裤子，红鞋头，肚兜和裤边的图案色彩相同，荷花和肤色相同，红是朱砂，黄是藤黄，鲜明而又沉着，色彩效果较好。清代的装饰画最受群众欢迎的是年画，年画色彩强烈醒目，在色彩运用上有所发展。此外尚有玻璃画、刺绣、剪纸、玩具等装饰艺术。清代装饰风格存在烦琐的缺点，主要由于乾隆时期受法国“罗可可”装饰艺术风格的影响。

纵观我国装饰画、装饰色彩的发展，远溯新石器时期诞生的彩陶艺术；商周的青铜器；战国青铜器的金银错，漆器；秦汉画像石、画像砖的纹饰；北魏、西魏、隋、唐的敦煌艺术；宋、元的佛寺道观壁画；明清的木版插图、年画和门画；以迄“五·四”新文化运动到解放后的数十年间，装饰画蓬勃发展，装饰色彩随人民生活水平和文化艺术水平的提高，科学技术的发展，思想意识的进步而有了新的辉煌的创造。

沿着这种创造的轨迹，可以发现并证明劳动人民是创造装饰艺术的主体：战国时期主要是农奴；秦、汉时期主要是农民、手工业者；唐、宋时期主要是民间艺人；明、清时期是画家与手工业者的合作，并将装饰艺术作用于民间。于今，装饰艺术则成为全民族的艺术。历史验证，装饰艺术的发展，民间艺人起到主要的作用。

2、绘画与绘画色彩

中国绘画主要指卷轴画。现存的2000年前的帛画，有《龙凤仕女图》、《御龙图》和缙书四周的画像等，用单线、平涂、渲染的画法。自东汉蔡伦改进了造纸方法后，至隋唐时已有了绘画专用纸—宣纸。其主要产地在安徽宣州(今泾县)，故称宣纸。宣纸有生宣、熟宣之分。于是，除帛画之外又有纸本画流传至今。从六朝及唐代的写本看，已形成木轴装制，发展到后来就统称为卷轴画，成为有别于西方架上画的独特型制。

从东晋顾恺之的《女史箴图卷》和《洛神赋图》(摹本)看，着色以浓色渲染，略施点缀，浅色勾线为主，显得柔和而雅丽。

从六朝到唐代，中国画的卷轴装制已经定形，款式上有竖式、横式和长卷。三大画类的人物、山水、花鸟，赋色有重彩、浅绛、水墨、勾勒、勾填和没骨六种方法。南齐的谢赫在《古画品录》中指出“随类赋彩”的必要性，是一种被画家普遍接受的写实设色方法。下面略举三大画种有关色彩运用变化的情况。

·人物画· 唐阎立本的《步辇图》，色彩丰富柔和，是其早期的代表作；张萱的《虢国夫人游春图》、《捣练图》，着色鲜艳明丽；周昉的《簪花仕女图》，设色浓艳华丽。它们用色自由，重彩层层渲染，平涂厚重，色线结合，艳而不俗。阎立本在用色上有所突破，他的《历代帝王图》与《步辇图》善于用朱砂和石绿。米芾曾在《画史》中说他“销银作月色铺地”大胆而泼辣；在《老子西升》一画中，又“用漆点睛”，《后画录》评他“变古象今，天下取则”，对时人和后人起垂范作用。

唐朝大画家吴道子创“兰叶描”画法，挥洒自如，人物若动，“其势圆转，而衣服飘举”，人赞“吴带当风”。他画嘉陵江，千里画图，一日而就，其神速“势若风转”。他创焦墨淡彩画法，与世迥异，又称“吴装”、“吴家样”，被民间画工尊为行业祖师。

五代时人物画用色更为丰富，如顾闳中的《韩熙载夜宴图》，除墨、朱重色外，还用了浅绿、浅蓝、浅褐、深绿等明丽柔和色彩，勾线的色彩因底色而异，画面爽朗而沉稳。

宋朝的梁楷以“减笔泼墨”方法画人物，开创了人物写意画。其墨色层次变化无穷，启一代水墨写意人物画雄风。当重墨轻彩形成风习时，色彩功能在画坛上渐趋冷落。

元朝初，宋遗民中的在野画家因伤亡国之痛，又有意识地发展了水墨画。赵孟頫的《百尺梧桐轩图卷》，青、绿、金色相映，色调柔和细腻，保持着画院的

风格。

明朝中叶唐寅的人物画，有宋代行笔秀润，设色浓艳的风格；仇英的《秋原猎骑图》，色彩浓淡渲染，色调淡雅柔和；陈洪绶的《何天章行乐图》色重而不滞，夹以轻淡，风格独特。肖像画家曾鲸，造像重墨法，人物面部用淡赭渲染成为特色。明朝已有资本主义苗头，航海业得到发展。16世纪末的利玛窦和18世纪的郎世宁，他们带到中国的西洋画法，尚不成气候，对传统绘画无大影响。

清朝的赵之谦汲取民间赋彩优点，笔力劲健，色彩浓艳，他的人物画，气魄宏大，饶有力量。稍后的任颐（伯年），其人物画在设色上朱绿并用，具有清新浓丽倾向。

清代的人物画，以乾嘉时最盛。这一时期文人画的特点是反对师古，风格日趋写实。画事重在革新，内容涉及神仙、历史、风俗、仕女和渔樵耕读。肖像画也盛极一时。

· 山水画 · 隋唐时期，山水画用色繁复，墨彩结合，以青绿为主调。展子虔的《游春图》一般认为是我国最早的青绿山水精品；李思训善画金碧山水，工整富丽。吴道子的焦墨传彩，轻施丹碧色彩；王维的山水不设色，别开生面，自此破墨法成为山水画主要形式。五代后梁的荆浩、关仝，南唐的董源、巨然，五代、宋初之间的李成、范宽等，强调师造化，风格多样，均以水墨为主，或浅设色。同期的画家兼理论家郭熙，在他的《林泉高致》一书中总结了自然现象的客观规律和绘画表现手法的经验。其作品《溪山秋霁图》、《早春图》浅设色，远近分明，色泽明暗适度。

北宋王希孟的《千里江山图卷》，色彩鲜艳苍翠，是青绿山水的精品。

南宋时的李唐，作画施墨后再设青绿，明暗浓淡相宜；赵伯驹、赵伯骕兄弟的山水画，用金线勾勒，青绿施染其间，以石青、石绿为重点，兼用赭石、朱砂、花青、白粉。这种传彩瑰丽的画风，延续并影响到元、明以后的画坛。刘松年色新法健，甚有笔趣。马远的《倚松图》明暗层次简练，淡彩设色，洒脱清秀；夏圭的《临流抚琴图》浅设色，浓淡晕染，有空间感。

元朝的黄公望创浅绛山水画法，设色轻淡，这种画法不用渲染，墨分五色，对后期绘画很有影响。王蒙的《春山读书图》，也属浅绛山水画法。

明朝的董其昌是“华亭派”领袖，他的水墨青绿山水，用的是“没骨”法，以浅绛兼青绿，用色与水墨用笔相同。同期的蓝瑛，设色鲜艳夺目，善用石青、石绿、朱砂、赭石、铅粉等色，点染有特色而富于变化。此外，周臣、唐寅、仇英等仿刘松年的青绿工整画法，而董其昌、沈周、文征明等则追求笔墨趣味。其中文征明《春深高树图》，笔墨苍润，色彩柔和而明丽。

清初的八大山人（朱耷）、道济（石涛）及扬州八怪，重写实，反对师古，作画倾向创新，髡残（石溪），色彩淡雅；王鉴的《柳塘花坞》设色极其妍丽，是清初青绿填彩的青绿山水杰作。

· 花鸟画 · 五代黄筌，其作品《写生珍禽图》，设色奇巧，先用淡墨勾勒，继以重彩晕染，迷人眼目。徐熙的《豆花蜻蜓图》，色彩淡雅工巧，妙出造化，其孙徐崇嗣发展为直接用色彩作画，生态美丽跃然，创没骨画法。赵昌的花果，崔白的翎毛，色彩趋向清淡逸雅。赵佶（徽宗）的作品形神兼备，色彩婉约而富丽。纵观南宋画家一般重写实，画风日渐简约纤巧，工整细润。

元朝有钱选，其画风亦工整清丽。

明代的边文进、吕纪都是花鸟画的用色能手；恽寿平（南田）继承徐熙的没骨

花鸟，其《落花游鱼图》设色秀润有清新意境。

清朝的恽格是花鸟名家，其画法“点花粉笔带脂，点后复以染笔足之”，是一种独创，笔墨润秀，色彩清丽，成为嘉庆年间有影响的画家。邹一桂的花卉重粉点瓣以淡色罩染，深浅有致，色彩明净，在其《小三画谱》的“画有八法四知”中提到的“八法”就包含了设色法、点染和晕染法等。沈铨和他的学生郑培、高钧等一起东渡，曾受聘于日本皇室。他的花鸟画工致精丽，着色浓艳，勾勒极巧，有深厚的写生功力。光绪年间的居巢、居廉兄弟(岭南派)，善作草虫花卉，他们在没骨花卉中用的“撞粉”、“撞水”法，成为“居派”特点，别有一种趣味。晚清的任伯年、吴昌硕、赵之谦等，他们发展了彩墨结合的画法，达到创新的境界。特别是吴昌硕，着色常以红、黄、绿等色彩调入赭墨，统大红大绿于一局。这种赋彩完全是在传统基础上汲取民间绘画用色的特点，成为历代写意画家中最善于用色的佼佼者，而收“雅俗共赏”之功。

二十世纪的中国政治制度几度大变革，画坛逐步从守旧走向创新。西画东渐，传统有所扬弃，随时代发展，科学与艺术结合的创新成为时尚。新中国成立后文化艺术有着较大的发展，传统的和创新的中国画，包括卷轴画、大壁画和民间绘画，甚至今天中国油画的民族性等等，均为世界所承认、所接受。这种进步，表现在画家、民间艺人在艺术地位上的平等，思想感情境界得到更好地开发，使各种技法别开生面并接踵而来，出现了艺术个性解放、创作自由的时代热潮。

回顾中国色彩艺术的发展历史，不难看到不论那个画种总在墨与彩，线与面、写实与写意之间变化着。战国时的绚烂鲜明的对比色运用；汉代的丹青重彩；魏晋时设色风格的多样化；隋唐时的用色繁复，彩墨结合；唐代的从浓重绚烂走向淡彩水墨；五代、两宋山水画的重气韵、人物画的纤丽简淡、花鸟画的繁荣；元朝发展水墨画的大写意；明代的注重墨法和部分吸收西洋画法；清代的作画设色再现写实之风。辛亥革命后经过“五四”运动，一部分画家通过不同途径，学习西欧写实手法，他们传播色彩的科学理论或做了创新的范例。他们里程碑式的艺术作品，一直影响到当代。新一代画家正沐浴在改革开放的阳光之中，新作如雨后春笋，丰富的色彩结合与技法的变革，争奇斗妍，民族的色彩艺术将在世界性的艺坛中展现新姿。

三、现代装饰画和装饰色彩

美术界认为，人类艺术的发展分为三个阶段：一是古典主义阶段(再现美学)，二是现代主义阶段(表现美学)，三是后现代主义阶段(共生美学)。所谓共生美学，即主张“充分利用客观的直接经验，如复制、摄影、实物等等。”“后现代主义正是这种不拘一格、打破常规，以综合、重叠、并行、复制、剪裁为基础的艺术劳动。”“它的作品多以一种新的平面性，没有深度感和严格意义的表象处理为特色，同时十分重视制作的严密性和视觉效果”(袁运甫)。我是赞同这个观点的。近五十年来装饰画现代化创新有很多成功的例子，如人民大会堂各省厅，特别是今年新落成的香港厅设计、北京机场等处大壁画的设计。还有贝聿铭的香山饭店设计、剪纸形式的十二生肖邮票设计；包豪斯学派的新装潢、装帧设计；抽象的城市雕塑设计；款式层出不穷的春夏秋冬服装设计；新型的舞台设计等等。这许许多多为人民群众所喜欢的文化艺术和工艺美术，在生活中象走马灯、象万花筒似的变化，其造型和色彩令人眼花缭乱，目眩神迷。

“随类赋彩”，色依附于形。艺术家们的自我意识，从自然、社会文化形态

中汲取营养，他们不断深化认识，如张光宇重视黑白，注意色调统一，追求以少胜多；林风眠的色彩单纯而酣畅；吴冠中作品在灰调中的多种变化；贝聿铭的建筑设计善于做黑、白、灰文章；张仃的构图奇绝，色彩绚丽(如他的重彩壁画《哪吒闹海》)；袁运甫的壁画《长江万里图》，讲究色彩的整体和谐和色彩的丰富变化，具有色彩的数学概念、音乐概念和感情概念，体现了总体色调与色彩的含蓄、沉着、虚实对比的关系；乔十光、孙世安的漆画《北斗》和《变涂山水》、郑力为的漆画《拉网》，画面富有装饰味而色彩对比强烈，光感很强等。现代装饰材料的丰富，为艺术家们提供了可作多种选择的表現手段，除传统重彩、油画外，丙烯壁画、瓷砖拼镶壁画、陶板刻绘拼镶壁画、腐蚀玻璃壁画等，都在装饰领域出奇制胜，大大丰富了装饰画和装饰色彩的表現技术，在艺术与科技的结合上跃上一个新的高度。

四、结论

中国古代积累了丰富的观察和处理色彩的经验，有许多论点与现代色彩学原理相同或相近，远远早于西方。如果把许多文人论述和画工口诀系统地总结起来，无疑具有实际意义。如“五方正色说”、宋人对光色的验证论述；“随类赋彩”的指导性方法，涉及到了固有色和作画材料的态度；有关极色、补色对比的处理；主调色对画面的统调作用；色彩层次的渐变；追求“物我两忘”境界，强调创作时主观意象的作用等等。特别是画家的画论和历代民间画诀的表述，广泛涉及到配色的技法，并在创作上起到互相补充的作用，都弥足珍贵。

学习传统，推陈出新；学习外国，为我所用。总的目标是发扬民族传统的精神，立足当今，放眼未来，摒除旧观念，创立新构想。我国装饰画和装饰色彩的认识与实践，从古到今，成绩是辉煌的。许多学者、画家、工艺美术家，他们的贡献值得认真的加以总结，以启迪后人。

第二章 色彩的基本认识

一、光与色彩

色彩是光的产物，人们只有凭借光才能看到物象的形与色，无光既无形象感觉，又无色彩感觉。因此色彩的形成与光有着密切的关系。

1、光的基本性质

光，具有粒子性与电子波动性的双重特性。光的运动，在真空中每秒钟传播的速度达 30 万公里。色彩构成有着多种因素，但电磁波因素首当其冲。电磁波包括宇宙射线、X 射线、紫外线、可见光、红外线、无线电波和交流电波等。人类感官所能直接察知的电磁波仅只有波长 380nm 至 780nm 波长之间的电磁波具有光能，才能引起人的色觉，这段波长称可见光谱。波长长于 780nm 以上的称红外线，波长短于 380nm 以下的称紫外线，分别导热效应和具有强烈的光化学作用，统属不能给视觉以色彩感觉的光(见图 1)。

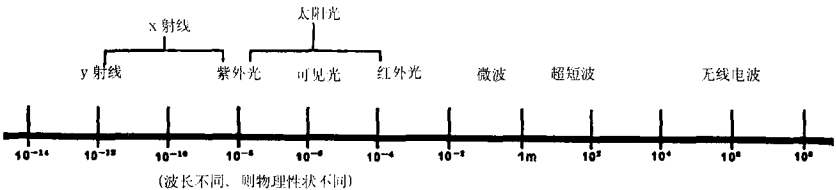


图 1 电磁波频谱示意图

2、光的波长与颜色

光的物理性质由光波的振幅和波长两个因素决定的。波的高点称波峰，波的低点称波谷，邻近两个波峰之间的距离叫作波长，波谷至波峰之间的垂直距离叫作振幅(见图 2)。

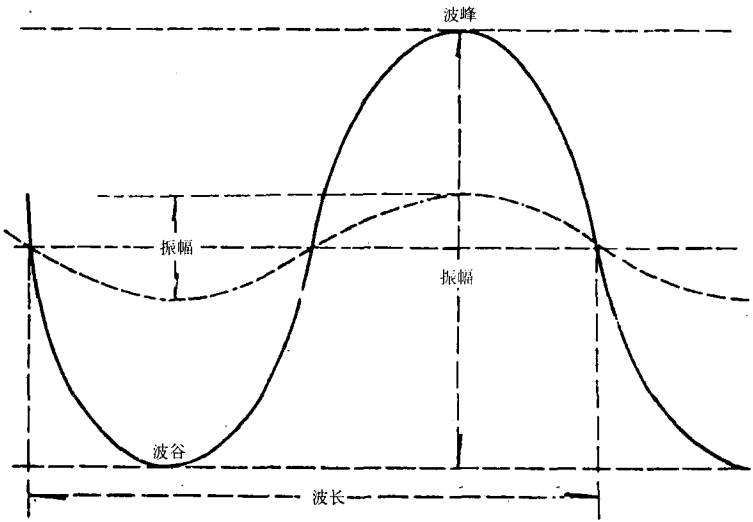


图 2 光的波长振幅示意图

不同波长的光通过三棱镜，因不同折光率而按不同角度投射，在屏上“展开”，可以得到一个象彩虹般美丽的可见光谱，它从红色开始，依次是橙、黄、绿、青、紫这样一条色带，光谱上就是所有不可分解的单色光的集合（见彩图 1）。我们可以明确地看到光谱的各色光每一段各占不同的宽度，段之间有着一种过渡层次，而红、绿、青占有较宽的段面。用光度计量测，不同的色段具有

不同的波长,波长和颜色的关系分别为:

颜色	波长范围
红	780nm--610nm
橙	610nm--590nm
黄	590nm--570nm
绿	570nm--500nm
青	500nm--450nm
紫	450nm--400nm

在可见光范围内,不同波长的光,不但形成不同的颜色,而且光感也不一样。因此,颜色也可以说是光的波长的别名。

3、发光体和颜色

发光体为光幅射之源,也称光源。发光体可分自然发光体与人造发光体两类。自然发光体如:太阳、星光、闪电、磷火及一切化学反应的发光等。其中太阳是持续性极长的自然发光体。人造发光体如:电灯光、火把光、蜡烛光等。各种发光体发出的光,波长不等,强弱不同,形成了各自的颜色,如:太阳光偏白、电灯光偏黄、日光灯偏紫。即使同一发光体,发光强弱,波长也有所不同,引起颜色的差别。如:烛光强时较黄,弱时较红等。

4、受光体和颜色

色彩产生于光,依附于体。人的眼睛能看见世界万物的色彩,都是借助于发光体的投照光,所见的色,通常被称为物体色。物体色可以分为两种:

物体色 { 反射色—普通的不透明物体
 透过色—如玻璃、玻璃纸等,能把光透过的物体

受光体所呈现的色,取决于分光反射率,当不同成分的光束照射到物体上时,按照它的分子结构,都有吸收光能和排斥光能的特性。物体在吸收光能幅射时,对光具有选择性,选择的规律为同性相斥,异性相吸。为此,呈红色的物体是由于该物体在受到除红色光束被排斥反射外,其余光束则被它所吸收的缘故。如果该物体几乎能反射阳光中所有色光,而都不吸收,那么这个物体看上去就是白色的,如果该物体几乎能吸收阳光中所有色光,而都不反射,那么这个物体就呈黑色,其它受光体的色彩的呈色性基本上也是同样道理(见彩图2)。

二、色彩与视觉

所有的色彩感觉都是建立在人的视觉器官的生理基础上,人的整个视觉是在感受太阳光的自然环境中进化发展而成的。人对色彩感觉的完成,首先要有光,要有对象(视物),还要有健康的眼睛与大脑,其中缺一不可,所以了解色彩,离不开对人的视觉器官的认识。

1、眼睛的构造和色彩视觉

眼睛是人类接受视觉的窗口,它的构造犹如一部天然的照像机,眼球的前部水晶体相当于镜头,后部的眼内腔相当于暗箱,光通过水晶体,屈折收敛聚焦成像于网膜,网膜就好比“底片”。水晶体前面有虹膜,虹膜中央的孔即瞳孔,虹膜组织的肌肉可以使瞳孔扩大与缩小,这和照像机依据光圈来调节曝光是同样的,只不过虹膜受自律神经控制,光强则自然缩小,光弱则自然扩大。网膜上的视细胞,相当于卤化银颗粒,但网膜比菲林更“先进”,它不必经过潜像,停影之类过程,直接就能接受光能起反应(见图3)。