



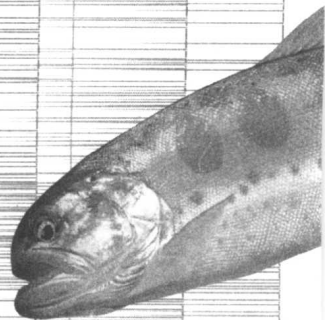
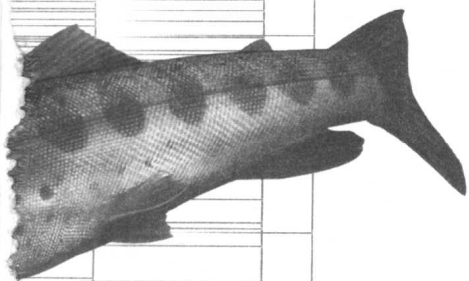
设计教育丛书

色彩的 媒介与表现

SECAI
DE
MEIJIE
YUBIAOXIAN

周建德/编著

湖南美术出版社



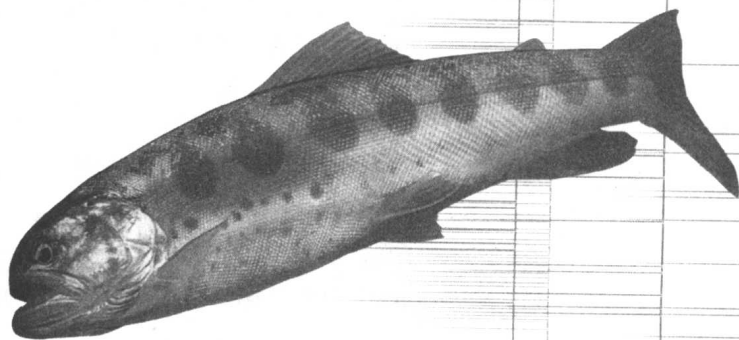
设计教育丛书

色彩的 媒介与表现

SECAI
DE
MEIJIE
YUBIAOXIAN

周建德/编著

湖南美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

色彩的媒介与表现/周建德编著. —长沙: 湖南美术出版社, 2002. 8

(设计教育丛书/朱和平主编)

I. 色... II. 周... III. 色彩学 IV. J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 054579 号

设计教育丛书

主 编: 朱和平

编委会: 许 超 曾景祥 汪田明 肖 禾
过 山 赵伟军 周建德

色彩的媒介与表现

周建德 编著

湖南美术出版社出版·发行

(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

责任编辑: 李 松

湖南省新华书店经销

湖南省化工地质印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 1/16

印张: 6 字数: 8 万

2002 年 8 月第 1 版 2002 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1—3500 册

ISBN 7 - 5356 - 1683 - 6/J · 1579

定价: 28.00 元

前言

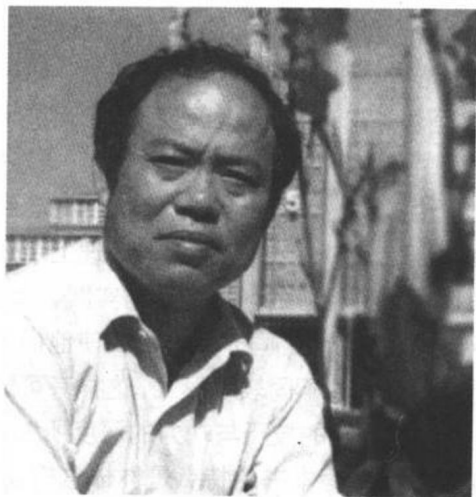
长期以来,我一直致力于艺术设计的色彩教学,自然十分关注艺术设计的色彩教学应贯穿什么样的教学方法与原则。寻觅之余,发现时下研究色彩的各类专业技法丛书已为数众多,画法杰出,却令人敬而观止。因而艺术设计的色彩教学有别于专业的色彩教学,不可能花过多的时间从事某一技法风格的深度研究与探索,而更多的是“泛色彩”的学习,即要求学生从概念到实践上,系统掌握色彩原理与色彩构成因素,了解色彩在生理与心理上所形成的美学特征,然后在有限的教学课时内,通过相应的色彩训练与实践,运用不同的媒介与技法来表达他们感受世界的所思所想。同时也有必要使他们了解自印象主义以来的各种现代风格所赋予色彩的不同表现形式,这样有可能使不同类型的学生有更多的选择性,而不被单纯的技巧与功力的深度所缚,从而使他们获得色彩表现潜能的释放。因此,编写本书的特点是林林总总、广泛罗列求证、在追求广度的同时追求知识的深度。

事实上,作为基础学科的色彩学,其涉及运用范围甚广,涉猎到造型艺术及建筑、工业、商业、园林、服装业等众多领域,色彩构成学为色彩的广泛运用提供了可能。因此,在色彩教学实践中,加强色彩学诸多规律的认识,引入色彩构成原理,进行有目的的色彩训练,是十分必要的。应当指出,所谓的“绘画色彩”与“设计色彩”在色彩原理上有共通共融之处,都体现了色彩的构成要素与基本原理。既不可能把色彩训练当做纯技巧的提高,也不能当做色彩概念的重复与翻版。现代艺术非常重视色彩语言的“设计”性,不断给色彩注入的新的观念与思维,也诱发或带动了设计色彩的不断更新,拉近了纯艺术与设计色彩之间的距离。

由于本书的编写时间紧迫,所收集的资料与编写水平有限,有些概念上及语言修辞均未作详尽推敲,不当之处,有求大家指正,本书的编写出版,曾得到株洲工学院包装设计艺术学院领导、师生的支持与帮助,也得到湖南美术出版社的热心相助,在此一并致谢。

周建德

2002年6月30日



作者简介

周建德 毕业于湖南师范大学艺术学院美术系，中国美术家协会会员，中国淡彩画研究会会员，株洲市美协副主席，曾任教于衡阳师院美术系，现任株洲工学院包装设计艺术学院副教授。长期从事艺术设计教学与研究，美术作品多次入选全国美展并获奖，曾参加亚太地区美术教育会议和国家教委主办的美术教育学术研讨会，多次前往欧洲、马来西亚、香港等国家和地区进行学术考察与交流。

目 录

1	第一章 色彩的形成与发展	20	二、色彩的运用与组织
1	第一节 色彩的由来——原始与古典色彩	22	第四章 色彩的媒介与技法
1	一、原始色彩	22	第一节 水彩画
2	二、古典色彩	23	一、水彩画的材料与工具
4	第二节 色彩的革命——光色理论与印象派色彩	23	二、水彩画的基本技法
5	一、印象主义	24	三、水彩画的基本步骤
6	二、后期印象主义	25	第二节 水粉画
7	第三节 色彩的表现——现代色彩的探索与实践	25	一、水粉画的工具与材料
		25	二、水粉画的基本技法
9	第二章 色彩的原理	26	三、水粉画的着色方法
9	第一节 光与色的形成	27	第三节 丙烯画
10	第二节 色彩的基本概念	27	一、丙烯画的材料及性能
10	一、原色、间色、复色	27	二、丙烯画的表现技法
10	二、色相、纯度、明度	28	第四节 油画
11	三、同类色、类似色、补色	28	一、油画材料
11	四、色阶、色调、色立体	29	二、油画技法
12	第三节 色彩的属性	29	第五节 色粉画
12	一、色彩的生理性	29	一、色粉画材料
13	二、色彩的心理性	30	二、色粉画技法
15	第三章 色彩的视觉规律	30	第六节 喷绘画
15	第一节 色彩的观察与比较	30	一、喷绘画材料
15	一、色相比较	31	二、喷绘画技法
15	二、明度比较	32	第五章 色彩的不同体裁与表现
17	三、纯度比较	32	第一节 静物写生
17	四、冷暖比较	32	一、静物的选择
17	五、补色比较	33	二、静物写生的构图
18	六、连续比较	34	三、室内静物的光色变化
18	七、面积比较	34	四、质地的表现
19	第二节 色彩的调和规律	35	第二节 风景写生
19	第三节 色彩的运用与组织	36	一、风景写生的构图
19	一、光色的观察与分析	37	二、外光色彩的分析与运用
		37	第三节 人物写生
		38	一、人物写生的不同题材与要求

39	二、人物写生的构图分析
40	三、人物色彩写生的观察与分析
41	四、人物色彩写生的着色程序

42 第六章 色彩的表现风格

42 第一节 具象写实风格

42 一、传统写实

43 二、现代写实

43 三、超现实

44 四、照相写实

44 第二节 装饰性表现风格

45 一、平面性装饰表现

46 二、归纳性装饰表现

46 三、变异解构装饰表现

47 第三节 抽象表现风格

47 一、冷抽象表现

48 二、热抽象表现

48 三、几何直线构成表现

49 四、几何曲线构成表现

49 五、书法表现符号

51 第七章 色彩的综合材料与表现

51 第一节 底面材料的改善

52 第二节 多种绘画媒介的综合表现技法

54 第三节 渗化与防渗化技法

54 第四节 刮堆与压印技法

55 第五节 喷、滴、泼、流技法

55 第六节 拼贴技法

57 色彩实验课程内容序列(供参照)

58 参考文献

59 附图

77 作品欣赏

第一章 色彩的形成与发展

第一节 色彩的由来——原始与古典色彩

一、原始色彩

追溯色彩的起源与发展,我们可能发现是与人类的生存发展同步的。色彩既是精神的,也是物质的世界。伊顿在《色彩艺术》中指出:“色彩是从原始时代就存在的概念,是原始的无色光线及其相对物无色彩黑暗的产物。”

原始人长期的狩猎与洞穴生活,使他们对色彩有着单纯朴实的感性与认知能力,一种生存环境所形成的本能,造就了原始人类所特有的色彩运用形式。人类长期的活动,显示出人类对色彩的认识的单一性,是原始人类大脑智商逐步认知外部世界的一个开始。从涉及长期人类生活的一些方面,如岩画、石陶器及原始部落群的纹身等若干方面,足可以见证人类对色彩单纯形式的运用。

原始人类在与自然的抗争中,发现了具有象征意义的色彩如:象征生命的红色;象征灾难的黑色;象征苍生的白色。红色是原始人最早发现的色彩之一,红色占据了原始人的几乎主要生存生活空间。土红色的洞穴,是他们赖以栖身之所,晨出夕落的红日,是他们赖以生存的前提,血液之红是他们用生命狩猎野兽、征服世界、保全自己、升华生命的一种象征。大量用动物血液和含矿物质的红土而绘制的洞穴动物壁画,足以证明原始人每天都在与象征生命的红色有着息息相关的联系。黑色,反映出原始人类对世界的不可知性。早期人类生存所面临的不仅是野兽群的凶猛攻击,同时也受到自然灾害,雷鸣电火、山崩地裂的袭击。毁灭性的灾难,经常带来焦土遍地。烧山后的森林之焦和烧焦的动物的骨头的炭黑,也就成为了原始人绘制狩猎图形的材料,无疑黑色也就成为原始人感受自然之神圣、庄重与衰亡的象征性色彩。见《拉科斯洞穴壁画》(彩图 1-1)。

伊顿指出原始人类对自然色彩的洞察感知,经历了像雷鸣、电闪、地心引力的影响,认为色彩的变幻,至今仍是神秘、可怕的事情。

白色,在原始族群中,经常用来做祭祀或用以装饰的作用,在祭祀活动中,白色涂在死者或生者的脸上、身上,借以祈求再生和安宁,寄托诀别之念。白色同黑色同样被视为神秘世界的色彩特征,土著少年用白色涂饰全身以正视自己成人,成为射杀猛兽的斗士,借以显示出某种精灵般的征服自然的震撼作用。同时白色也被原始人视作吸纳苍天之灵,代表神奇、天威无比之意。(图1-1)



图1-1

人对色彩表现的本能是一切表现的基础,原始人通过单纯色红、黑的使用,描绘记录了人与自然的状态。体现在岩画中,先是用些黑色和红色画成线条然后涂上黑、红、褐等颜色,这些颜色主要是从矿石、土和烧黑的动物骨头中提取的。这是他们对自然的色彩发现和追求的全部所在。

二、古典色彩

古代埃及、希腊与罗马时期的色彩运用,仍然显示出色彩的原始性。埃及的色彩相当程式化,在埃及壁画中,我们可以发现男子皮肤的描绘为褐黑色,女子为淡黄色或浅褐色。古希腊的色彩反映在希腊人为出口创作、生产的商品——陶瓶上,瓶画的用色在古埃及的基础上,发展形成为黑绘风格、红绘风格与东方风格。黑绘,即在红赭色陶土上绘制黑色图形;红绘,即在黑色的瓶底上绘出赭红色图形,人为的细节则用线来描绘。见古希腊瓶画(彩图1-2)。

古罗马与拜占庭时期用彩色玻璃画与用小石子镶嵌的壁画以其辉煌色彩反映出中世纪对色彩的追求闻名于世。这种透射出神秘色彩的色彩语言与古希腊艺术成为鲜明的对照。

拜占庭艺术吸收了东方艺术的灵感,镶嵌工艺对色彩表现要求很高,每个色域都由无数的色彩点子构成。这种色彩却要经过斟酌与选择不同色彩方块的组合,产生出不同补色和色彩混合的效果。见拜占庭色玻璃画(彩图1-3)。

加拉普拉西迪亚陵庙的主色调就是以惊人的灰色气氛为先导的。这种效果是由于室内蓝色镶嵌花墙壁沐浴在橙色光线中而创造出来的。这种光线是透过橙色玻璃的狭长窗户透射进来的。橙、蓝互为补色,两者调和则为灰色。

文艺复兴时期(15—17世纪)是一个色彩与造型更接近自然的现实主义时期,出现了一批极富有个性的艺术大师,他们对色彩的表现,开创了一个新的发展时期。

在提香的作品中,将大的色彩区域安排在红色与绿色相互对立的状态,将色域处理成冷暖、明暗、虚实的对比中,产生出壮丽的色彩,如《天上的爱与

人间的爱》反映出意大利南部城市威尼斯所独特的阳光色彩。

埃尔·格列柯是提香的学生,被誉为表现主义的前辈,他的色彩不仅表现固有色,而且运用抽象概括方式表现出极富精神意味的题材,他创造了用黑色、灰色为主色来作为主要造型的手段,制造出了强烈的具有震撼力和宗教感的色彩氛围。

凡爱克,在运用固有色方面有其独特风格。在他之前早期的绘画被称之为蛋彩丹配拉,采用重彩色线排列重叠的方式,这种用水调色的媒介方式,表现力较强,干后色彩发灰变浅。凡爱克兄弟创造的植物油调色的油彩丹配拉,使色泽更加鲜艳、光亮,凡爱克兄弟在用色上更加注重色彩的固有色,使色彩成为赋予自然物体真实的一种手段,更接近于自然的现实主义形象。

(图 1-2)



图 1-2

伦勃朗是运用光影制造绘画奇迹的大师。与明暗结合的色彩运用,是伦勃朗的一种独具匠心的创造。他用灰色、蓝色或黄色、红色的透明色调,创造了一种能够具有显著美化了自然生命的深度效果。他在画布上先铺上一层暖褐底色,然后用丹配拉材料作素描。再用写意的笔画画出形象的特征以及大体的明暗,最后用覆盖性很强的白色提出亮部。有时做出如雕塑般的肌理,然后用透明或不透明的油彩层层罩染,交相施用,直至达到统一在光源里的辉煌的色彩效果。(图 1-3)

以上古罗马与古典主义时期的美术,在色彩的运用上,基本局限在黑、白、灰和红、黄、蓝三原色等少许几种色彩,这些风格能产生一种严谨的现实主义效果。



图 1-3

第二节 色彩的革命——光色理论与印象派色彩

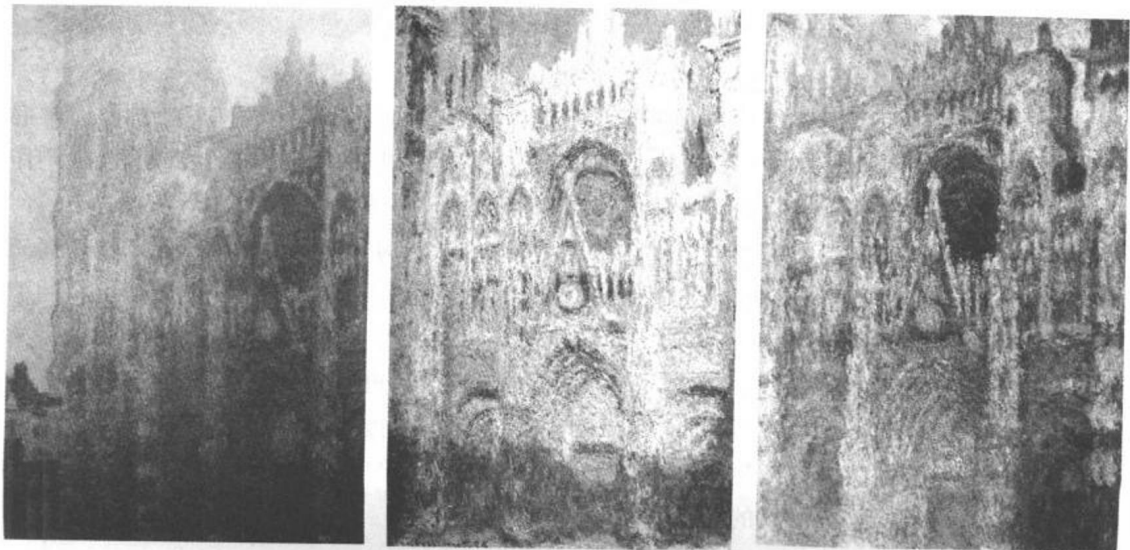
对色彩理论的研究起源于18—19世纪。1678年英国物理学家牛顿在光子实验上运用三棱镜发现了色的光谱。1810年龙格创造了用球体表示对应的色彩系统。歌德论色彩的著作出现在1810年。1816年叔本华发表了《论视觉与色彩》一文。法国著名化学家谢菲勃尔于1839年发表了《论色彩的同时对比规律与物体固有色的相互配合》一书,这些理论的形成,为印象主义绘画及现代色彩提供了重要思想基础,在色彩史上具有划时代的意义。印象主义最先实践色彩理论的先驱画家,当推英国的海景画家透纳、康斯特布尔。透纳认为“色彩是一种物质,给眼睛带来各种刺激的物质”。在他的眼里,“色彩就是一切”。歌德在《色彩论》中提出将红、黄、绿视为正色,表现喜悦、明亮与温暖;青、紫、蓝色则表达悲哀和寒冷,为负色。强调色彩是作者心理主观印象的反映。透纳运用这一理论,画了《阳光与色彩——洪水后的早晨》、《阴影与黑暗——洪水后的傍晚》和《日出》(彩图1-4)。在透纳充满湖光山色、光彩夺目的绘画中,画家的感受得到自由的表达。透纳绘画是纯艺术

的绘画,光色一体是透纳绘画艺术的核心。透纳认为“色彩的光线适应于白昼的有规则的变化,在自然中到处都能发现色彩在各种形态中。如灰色的拂晓、黄色的早晨、金黄色的日出、红色的夕阳等组合和变化”。在透纳之前,形是优先于色彩的,透纳的绘画,则是色彩超越了形。透纳的实验,无疑带来艺术史上色彩新时代的到来。

一、印象主义

19世纪,对色彩理论的广泛研究与实践,导致了一场新的艺术变革运动即印象主义色彩时代的到来。一群年轻的艺术家的不满古典绘画的视明暗造型为惟一法则的学院式传统,走入大自然,直接用色彩去表达自然生活的某一主题,探索外光色彩的不同变化,研究季节不同的光源对物体固有色的改变。他们认为,由于光的改变,没有一成不变的固有色。色彩的真实效果,存在于特定的环境中,迅速地把握视觉第一印象新鲜感受。马奈与莫奈成为早期印象主义运动中领袖式人物。马奈是古典主义到印象主义过渡时期的画家,他从色彩的实践出发,吸收东方艺术中平面造型的原理与方法,将画面进行二维半空间造型处理,强调设色的大的黑白灰效果,形成简洁明快的色彩与凝练造型构成相结合的语言。莫奈更是一位对自然色彩狂热追求的外光大师。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。在他具有实验性的《草垛》、《卢昂教堂》、《睡莲》等系列作品中,他对同一题材创作的不同时间、不同季节、不同色调的对比实验,仅《卢昂教堂》的变体作品就多达二十多幅(图1-4)。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的景物给人们的不同感受。早期印象主义的另一位画家——德加,是一位成功将学

图 1-4



院派造型技巧与革新的印象主义色彩结合的大师。德加与他的印象派同行们不同的是他们以室内人物画为母题,敏锐的色彩感觉使他放弃油画而选择色粉画作为他的创作媒介,他坚实的素描造型功力,帮助他迅速地捕捉运动瞬间的人物。在有色的素描底稿上进一步用色粉笔、蛋胶、水彩作深度描绘,丰富斑斓的色粉重叠,使画面产生宝石蓝般的色彩效果。德加的以歌剧院和芭蕾舞为主题的舞蹈系列作品,色调鲜明、轻快,极富温馨情调。

二、后期印象主义

后期印象主义是继早期印象主义之后的新的艺术倾向。后期印象主义更注重在色彩科学理论指导下的实验。他们不满足于印象主义的再现自然外观色彩,而忽略对物象作内在的永恒的结构分析,从而强调形色结构的有机统一,强调色彩运用的科学自律精神。美国的物理学家的《现代色彩学》关于“光使一切物象色彩形成分割”,必须把不同色彩的点和块并列在一起”的理论指导下,修拉与学建筑的西涅克合作,共同进行分割色彩理论的实验,创造了“点彩派”。他们力图将自然存在的色彩分割成若干构成色,不经调色板上混合,直接



图 1-5

将原色用画笔散点色块于画上,然后让观众通过视网膜来完成画面光学混合。为此修拉对每幅作品色彩都作严密慎思和具有理性的分析处理,强调作画过程有规则的实验。见作品《坐着的模特》(图 1-5)。

塞尚被称之为现代艺术之父,将色彩结构发展到逻辑的阶段。他的作品是根据形状和着色原理而创作的。除了运用几何原理对物体进行形状归纳外,更善于运用色块的空间转换节奏。他认为“当颜色丰富了,形状也就丰满了”。塞尚的艺术超越了他所在的那个时代,进行了画面第二自然的再造,建立起一种存在于画面的合理与和谐。他长期凭借大量静物来研究画面空间新秩序的重新建立,而画什么东西则是次要的。自此,塞尚做到了真正意义上的绘画形式的变革。

凡·高,一位受精神病数度折磨,心灵被极度扭曲而又对生活与光明满怀希冀的画家,以高强度的色彩征服了他之后的艺术崇拜者。凡·高在相当长时间内对中国绘画与日本浮世绘版画表现出浓厚的兴趣。他把强烈的情绪,通过笔触、原色线条,伴随其心灵与魔鬼般的洞察力,神奇地挥写与触摸大地、太阳与万物。每一笔色彩仿佛是血液在流淌沸腾。

第三节 色彩的表现——现代色彩的探索与实践

后期印象主义画家将色彩作为自我表现的手段,实际上是对印象派色彩理论的否定,开辟了现代绘画的先河。1905年出现了两个受凡高色彩理论影响的学派。即德国表现主义与野兽派。

表现主义

表现主义理论认为:“我想用色彩和形式作为我存在的外衣,不管大自然的生活如何,我要获得我生命的无限,使它飘进画面里。成为颜色和线条。像乐器发生的声音使空气颤动一样。”表现主义是从后印象主义发展而来的,表现主义的艺术强调色彩的表现力。表现“精神的美”和传达“内在的信息”,表现“一种幽灵似的变形的真实”,“让无穷的精神通过色彩来表现欢快的呼啸、旋转和呐喊”。

表现主义代表画家有诺尔德、康定斯基和蒙克。

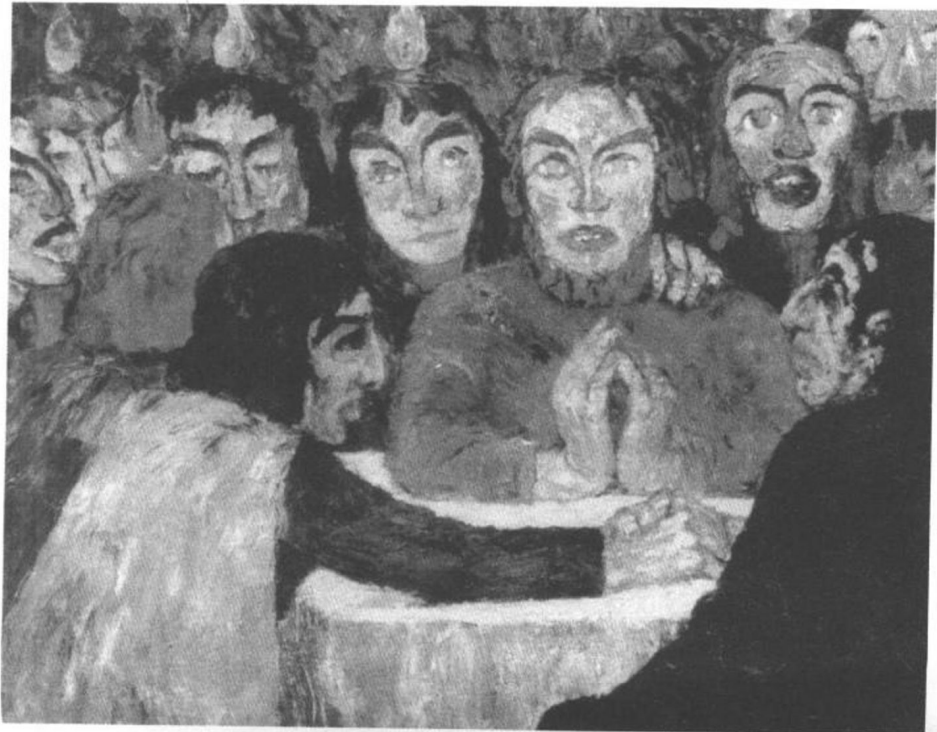


图 1-6

诺尔德是法国表现主义的先驱。色彩对于诺尔德的整个艺术生涯具有独立性意义。他渴望用所有的颜色来表达他的发现,认为色彩具有“内在需要的必备因素”。“每一种颜色都为自己的灵魂颤抖,有时我快乐,有时我厌恶”。他试图用色彩的力量对心理和生理产生作用。“色彩是我的音符,用来画相和谐相抵触的音响及和弦”。在他的作品中,普通题材被提高到神话般程度。见作品《五旬节》(图 1-6)。强烈明亮的色块有相当的浓度与深度,实际上诺尔德迷恋的是隐藏于画面之后、包裹在象征和感性世界内的一种幻觉。

康定斯基在 1908 年开始创作非写实的图画。他主张“每种色彩都要有自己恰当的表现形式”。“我非常羡慕那些创作非真实性的、也不是故事性作品的音乐家们,我想色彩不如同音乐一样,具有丰富而强大的表现力”。康定斯基在早期风景画中,用粗犷的色彩,捕捉充满阳光的风景印象,以平面厚涂的色彩富有激情地表现出来,在后来的实验中,运用线条、色彩造成画面一种不依赖实物与构图,而随着精神指向所表达的纯粹的色彩与线条的律动。

自此,色彩彻底摆脱表现物体的表面含义而是根据艺术家内在需要赋予的纯粹精神的内涵,这意味着抽象艺术的开始。

野兽派

野兽派追求更为主观和强烈的艺术表现。色彩强烈单纯而具有装饰趣味,吸收了东方和非洲艺术朴素与粗犷的表现语言。代表画家有马蒂斯、德兰与马克。

马蒂斯是野兽派的主将,他用快速、粗犷的笔触造型。用纯粹的色域组织画面,使画面充满律动感,画面上特有的阿拉伯饰纹,色彩绚烂,线条流畅,极富装饰味,马蒂斯教育他的学生要用色造型,在画面的简化与强调的同时,色彩的作用是主要的。他把绘画比作“安乐椅”通过平面的色彩反映光,以求达到“纯粹而宁静的艺术”。如图《科里歇尔的景色》(彩图 1-5)。

德兰是后印象主义的追随者,凡·高特有的红、群青、绿、白都成为他最常用的色彩。在描绘船舶与港湾的一批画中,紫蓝色水与红、黄、绿色船只相互映衬,散涂的笔触,使画面闪烁着轻松和愉快。

马克作品《蓝马》(彩图 1-6)。

第二章 色彩的原理

在艺术漫长的发展过程中,我们不难发现,对于色彩本源和色彩规律的研究倾注了数代艺术家、科学家、哲学家的不懈探索。这些研究经验的积累,使色彩从视觉原理到科学分析认识与统一日臻完善,每一次色彩科学理论的产生,都将给视觉造型艺术带来观念上的改变。

第一节 光与色的形成

混沌初开之际,世界是茫茫漆黑一片,曙光从地平线上升起。我们才看见世界万物的生机。于是才会有蔚蓝的天空,翠绿的草地,如果没有光,我们便看不见世界,“光是色之母,色是光之子”。真正揭开色彩产生之谜的是物理学家牛顿,他认为色彩是人的眼睛——视网膜对接受到的光作出的反应,以及在大脑产生的某种感觉。为此,牛顿通过严密的光学实验,来证实他的光色理论的正确性。他将白色的光,通过隙缝裂口引入暗室,让白光投入到三棱镜上,然后再折射到白色幕布上。呈现出一种像彩虹般的色带——红、橙、黄、绿、青、蓝、紫的光谱色排列,实验证明,光本身含有七色,光赋予物体以色彩,牛顿之后再进一步的研究证实,光色的改变,也会带来物体色彩的改变。如红色在白光下呈红色,红色在蓝色光源下呈紫色(图 2-1)。

应当指出,在理论上来说,光和物体本身是无色的,只有通过光投射在物体上经过人的视网膜接收才会感受到色彩的存在。光是一种属于电磁波所形成的辐射能,它具有波动性和粒子性,一般视觉可感的电磁波长为 380 ~ 780NM,人的视觉神经系统会因波长的长短差异形成不同的色彩感应。如波长为 380NM 为紫色、470NM 为蓝色、780NM 为红色,而每一个毫微米的差别便使视觉产生不同的逆感光。

根据光色的排列位置,人的视觉对光谱中心最敏感,所以明度最高的是黄绿色,而离光谱较远的为明度较低的红紫色。我们所见到的光谱色,即是我们所常用的七色颜料,由于波长的不同,以至于还会形成更多的色彩,色光

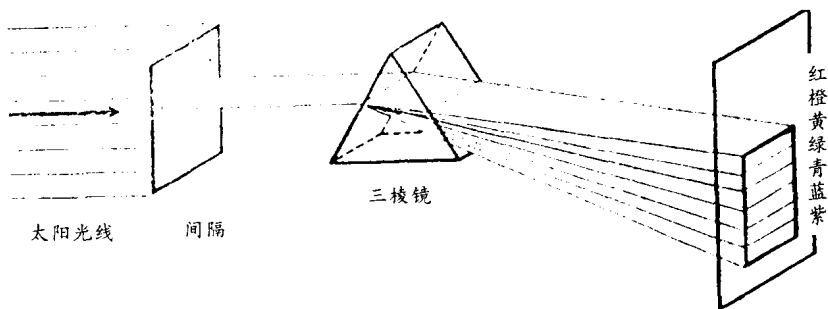


图 2-1 色散实验示意图

与色彩对视觉所形成的刺激不同,是由于物体不同的对光的吸收与反射作用,白色的反射力强不吸光,而灰色与黑色不等量地半吸收或全吸收光。红色是反射红色的光,而将其他的色光吸收了一部分。

第二节 色彩的基本概念

一、原色、间色、复色

原色 红、黄、蓝是色彩中最基本的原色,原色可调配出间色、复色。由三色相加可调配出明度与色相不同的任何色彩,三色相调等于黑色,三色光相调等于白色。

间色 三原色之间相调又称第一次调色。红与黄相加是橙;黄与蓝相加是绿;红与蓝相加是紫,间色恰好成为光谱的纯正颜色。

复色 两种间色相调,或一种原色与相对的间色相混合成复色,也称第二次调色,即形成不同红灰、黄灰、绿灰、蓝灰等灰色,颜料中的土红、土黄、土绿、熟褐本身都属于混合现成的复色,在使用时要相对注意其纯度的偏低。复色是趋向温和、和谐的色彩,它能在原色的对比中起到调和、缓冲、过度的作用。(彩图 2-1)

二、明度、纯度、色相

明度 色彩的明暗程度或深浅差别。一是指色轮中各种色彩形成的明暗层次差别,也是指某一色相经与黑白相混合所形成明暗层次变化,明度的差别更存在与类似色之中。

纯度 即色彩饱和程度,也称为彩度。高彩度的颜色,具有极强的视觉冲击力。若混合进黑、白、灰色,会降低色彩的纯(彩)度,或产生明度变化,光谱色加灰色,会形成较为丰富的色彩效果。