



指南针系列教材

中国高等院校

美术·设计教研大系

装饰色彩

THE CHINESE UNIVERSITY
ARTS & DESIGN
A SERIES OF TEAC

编 著
张康夫

辽宁美术出版社



联合编写院校

(排名不分先后)

中国美术学院视觉艺术学院

美术教育系

浙江师范大学美术学院

杭州师范学院美术学院

浙江理工大学艺术学院

浙江理工大学服装学院

浙江工商大学艺术学院

浙江科技学院艺术学院

浙江工业大学艺术学院

浙江树人大学艺术学院

浙江财经学院

浙江教育学院艺术学院

浙江传媒学院

浙江宁波大学艺术学院

浙江绍兴文理学院艺术学院

浙江温州大学艺术学院

浙江嘉兴学院服装与艺术设计学院

浙江林学院艺术设计学院

浙江湖州师范学院

浙江丽水学院美术学院

浙江衢州学院

浙江万里学院



指南针系列教材

THE CHINESE UNIVERSITY

ARTS & DESIGN

A SERIES OF TEAC

中国高等院校美术·设计教研大系

装饰色彩

主 编 郭建南

副主编 秦大虎

编 著 张康夫

辽宁美术出版社

中国高等院校美术·设计教研大系

总 主 编 范文南

总 策 划 范文南

副总主编 李兴威 张东明 洪小冬 王易霓

总 编 审 李兴威 张秀时 王 申

邓 濯 靳福堂 吕嘉惠

整体设计统筹 张东明

封面总体设计 杜 江

版式总体设计 苍晓东

印 制 总 监 洪小冬 田德宏 王 东

编辑工作委员会

主 任 王易霓

副主任 申虹霓 王 嵘 李 彤 刘志刚 彭伟哲

委 员 张广茂 光 辉 姚 蔚 金 明 孙 扬

侯维佳 罗 楠 苍晓东 肖建忠 童迎强

田德宏 郭 丹 杨玉燕 宋柳楠 林 枫

李 赫 邵悍孝 肇 齐 关克荣 严 赫

刘巍巍 刘新泉 刘 时 张亚迪 方 伟

孙 红 鲁 浪 徐 杰 薛 丽 侯俊华

张佳讯 关 立 冯少瑜 张 明

图书在版编目 (CIP) 数据

装饰色彩 / 张康夫编著. — 沈阳: 辽宁美术出

版社, 2005.7

(中国高等院校美术设计教研大系)

ISBN 7-5314-3308-7

I. 装… II. 张… III. 装饰美术—色彩学—教学

研究—高等学校 IV. J525

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 085899 号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

印 刷 者: 沈阳天择彩色广告印刷有限公司

发 行 者: 辽宁美术出版社

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 6

字 数: 50千字

印 数: 2501—4500册

出版时间: 2005年7月第1版

印刷时间: 2006年7月第2次

责任编辑: 刘志刚 侯维佳

封面设计: 杜 江

版式设计: 侯维佳

责任校对: 孙 红

定 价: 35.00元

邮购部电话: 024-23414948

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn

前言

PREFACE

当我们把美术院校所进行的美术教育当作当代文化景观的一部分时，就不难发现，美术教育如果也能呈现或继续保持良性发展的话，则非有“约束”和“开放”并行不可。所谓约束，指的是从“经典”出发再造经典，而不是一味地兼收并蓄；开放，则意味着学习研究所必须具备的眼界和姿态。这看似矛盾的两面，其实一起推动着我们的美术教育向着良性和深入演化发展。这里，我们所说的美术教育其实包含了两个方面的含义：其一，技能的承袭和创造，这可以说是我国现有的教育体制和教学内容的主要部分；其二，则是建立在美学意义上对所谓艺术人生的把握和度量，在学习艺术的规律性技能的同时获得思维的解放，在思维解放的同时求得空前的创造力。由于众所周知的原因，我们的教育往往以前者为主，这并没有错，只是我们需要做的，一方面是将技能性课程进行系统化、当代化的转换；另一方面，需要将艺术思维、设计理念等等这些由“虚”而“实”却属于艺术教育的精髓，融入到我们的日常教学和艺术体验之中。

在本套丛书实施以前，出于对美术教育和学生负责的考虑，我们做了一些调查，从中发现，那些内容简单、资料匮乏的图书与少量新颖但专业却难成系统的图书共同占据了学生的阅读视野。而且有意思的是，同一个教师在同一个专业所上的同一门课中，所选用的教材也是五花八门、良莠不齐，由于教师的教学意图难以通过书面教材得以彻底贯彻，因而直接影响到教学质量。

学生的审美和艺术观还没有成熟，再加上缺少统一的专业教材引导，上述情况就很难避免。正是在这个背景下，我们根据国家对美术教育的精神，在坚持遵循中国传统基础教育与内涵和训练好扎实绘画（当然也包括设计）基本功的同时，向国外先进国家学习借鉴科学的并且灵活的教学方法、教学理念以及对专业学科深入而精微的研究态度，辽宁美术出版社会同各院校组织专家学者和富有教学经验的精英教师联合编撰出版了《中国高等院校美术·设计教研大系》。教材是无度当中的“度”，是规范，也是由各位专家长年艺术实践和教学经验所凝聚而成的“闪光点”，从这个“点”出发，相信受益者可以到达他们想要抵达的地方。规范性、专业性、前瞻性的教材能起到指路的作用，能使使用者不浪费精力，直取所需要的艺术核心。在这个意义上说，这套教研大系在国内具有填补空白的作用，是空前的。

《中国高等院校美术·设计教研大系》编委会



中国高等院校美术·设计教研大系

教材编审委员会

主任：全山石

委员：曹意强 王雪青 王 赞 安 滨 吴小华 陆 琦

编委会主任：黄 骏

编委会委员：(以姓氏笔画为序)

王来阳	刘 孟	刘 峰	刘文清
李 梅	陈 浩	陈 琦	陈民新
陈凌广	吴学峰	吴越滨	张道森
张建春	张玉新	张新江	周小瓯
周绍斌	周 旭	林 刚	洪复旦
徐 迅	郭建南	秦大虎	龚 刚
曾维华	鲁恒心		

目录

CONTENTS

概 述

第一章 颜料与色彩

- 第一节 颜料和染料的来源及特点·····009
- 第二节 自然色彩、写生色彩和装饰色彩·····011

第二章 色彩的基本理论

- 第一节 色彩原理·····016
- 第二节 色的分类和属性·····017
- 第三节 色的混合·····017
- 第四节 色彩理论体系的演变·····020
- 第五节 色彩在构图中的作用·····027

第三章 色彩的感知

- 第一节 人类的眼睛·····032
- 第二节 色彩的视觉·····032
- 第三节 后像·····034
- 第四节 色彩的恒定性·····034
- 第五节 色彩感知中的不定因素·····035

第四章 色彩的心理倾向与文化的关系

- 第一节 色彩视知觉的心理反应·····040
- 第二节 共同的色彩心理反应·····044
- 第三节 色彩与听觉、味觉、嗅觉·····046
- 第四节 个人的色彩喜好·····048

第五章 装饰色彩的实践和理论的发展过程

- 第一节 原始色彩的魅力·····050
- 第二节 后期印象派对色彩的新贡献·····051
- 第三节 野兽派色彩的装饰性探索·····053
- 第四节 表现主义和维也纳分离派的色彩贡献·····053
- 第五节 后现代主义与装饰色彩·····056
- 第六节 日本绘画的装饰性·····057
- 第七节 中国绘画的装饰性与意象性·····058

第六章 装饰色彩的应用

- 第一节 装饰色彩与形体变形·····059
- 第二节 装饰色彩的对比原理·····060
- 第三节 色彩的调和理论·····066

第四节	审美心理共鸣论·····	068
第五节	色彩构成的形式美法则·····	069
第七章	装饰色彩的表现技法	
第一节	观察与创意·····	073
第二节	联想与创造·····	075
第三节	色彩的灵感源与设计性·····	076
第四节	常用的表现方法·····	079
第八章	色彩的归纳与创新	
第一节	色彩归纳写生的概念·····	085
第二节	色彩归纳写生与设计的关系·····	086
第三节	色彩写生训练和色彩归纳写生的区别·····	086
第四节	学习色彩归纳写生的目的和意义·····	087
第五节	色彩归纳写生的训练内容·····	088
第六节	色彩归纳写生的要点·····	091
第七节	色彩归纳写生的规律·····	091
第八节	主观性平面归纳写生·····	092
第九节	根据传统绘画或世界名画作变体色彩练习·····	092
第九章	装饰色彩的美感	
第一节	和谐是色彩美的永恒主题·····	093
第二节	色彩美与审美主体的关系·····	093

概述

OUTLINE

德拉克洛瓦说：“我们的目的就是用色彩来创造美。”塞尚对色彩的论述是：“按照自然来画画，并不意味着摹写下客体，而是实现色彩的印象。”高更在谈及色彩时说：“可想而知，色彩在现代绘画中起着音乐的作用，……这就是它的内在力量。”色彩经过印象派的努力探索后其内涵和表现方法有了很大的拓展，马蒂斯在印象派的基础上重点对色彩的装饰和表现做出了突出贡献，并形成了装饰色彩的基本风格和理论。以后装饰色彩随着现代工业和科技的发展其应用越来越广泛，理念也越来越清晰和成熟，从而成为色彩学中重要的一环。

装饰色彩以研究色彩美感为主要内容，是在装饰形象的基础上取得色彩表现的效果。为了美化实用物品、装饰环境或因宣传的需要而使用的色彩，它的美感是独特的。装饰色彩来源于客观色彩，又不完全以自然色彩为依据，可突破自然光的限制，根据主观需要和感受进行夸张，乃至改变固有颜色。但装饰色彩必须根据设计的要求，针对设计物品的内容、性质、功能及使用对象的需求进行设计。同时，装饰色彩又受工艺材料、生产设备的限制，与实用有密切关系。既要考虑到美观和消费者的心理需求，又要考虑到生产成本，用最低的成本生产出最好、最符合要求的产品是一名设计工作者必须考虑的问题。现代色彩装饰的宗旨是为人类创造一个舒适、美观、科学的色彩环境，并以此丰富人们的物质生活和精神生活，提高人们的生活质量。因此，色彩设计师必须从“以人为本”的设计观念出发，掌握现代人的思想观念、生活方式、审美标准，探索和研究色彩装饰的科学原理、形式构成和美学原理，学习和借鉴国内外装饰艺术和色彩的表现方法，达到人与自然环境、社会环境以及设计作品之间的和谐。

本书共分九章，循序渐进地讲述了色彩的基本理论和基本原理，装饰色彩的形成和发展，色彩的感知，心理倾向及与文化关系，装饰色彩的实践和理论的发展过程，装饰色彩的应用和表现技法，色彩的归纳、创新、美感等内容，力争做到理论的系统性和完整性，注重条理性和层次性。

ELSE

2

eye

used to be

NOW

Smart Davis

第 1 章

颜料与色彩

本章要点

- 颜料和染料的来源及颜色的性能特点。
- 自然色彩、写生色彩和装饰色彩的联系和区别。
- 运用装饰色彩的几种观念和方式。

第一节 颜料和染料的来源及特点

颜料是指悬浮在油质和丙烯酸介质中的粉状微粒；染料是指可溶于液体溶液中的染色物体（《色彩概论》保罗·芝兰斯基）。染料被着色物吸附，而颜料则附着在物质的表面上；色淀染料则是由染料制成的颜料，它的存在进一步扩展了颜料的取色范围。几个世纪以来，靛蓝植物的根一直是蓝色染料的唯一来源。番红花属植物花的柱头，它能够生成一种名叫藏红花的黄色染料。胭脂起到一种明亮的红色染料，出自于地中海边的某种橡树上的雌虱子，这种虱子也叫胭脂虫，因为胭脂虫吸附在树叶上以后就不再挪动，直到产卵后死去，以前人们误认为它们是树叶中长出的浆果，因此，在古老的药方中这种虱子也叫“胭脂虫”，这种虱子如豌豆般又圆又大，它们产下充满红色汁液的卵，把它们风干后制作的颜料叫胭脂红。1000克的染料大约需要14万只胭脂虫，首先用木制的刮刀把它们从树叶上刮下来，虱子干燥后破磨成红色的粉末，然后制成染料。这种染料不仅鲜艳，而且耐光照。在古罗马和古希腊宫廷中大量使用的紫色则来源于某种特定的海螺的腺性黏液。随着人们发现在煤焦油中添加酒精可以生成染色的紫色染料开始，1856年第一次出现了合成染料，这些合成染料被称为苯氨染料。它们呈现出了非凡的染色特性：宽广的色域、潜在的饱和度、色彩的稳定性和持续性，以及使用的方便性，使得它们在使用者中受到了广泛的欢迎。几年之后，石油合成的偶氮染料出现了，与苯安染料相比，偶氮染料有着更强的着色力和更长的色彩持续性，颜色也更为艳丽，取色范围更为广泛。

颜料所生成的色彩效果及其所产生的混色效果比染

料所生成的色彩效果要难预料得多，这是因为光线会在颜料的表面发生反射。早期的颜料来自于泥土中的矿物质，如同洞穴居住者所使用的不饱和的黄色、棕色、种色和黑色。早在公元前40000年，人类已经能通过加热的方式来扩大可得到的色彩范围。比如，红色是通过对黄土的加热而得到的，在数千年之后，天青石生成的深蓝色，来自于水银硫化物的明亮的朱红色，来自于硫镉矿的镉黄色和橙色以及孔雀石生成的绿色又进一步扩大了颜料色彩的选择范围。

在颜料可得性方面的另一个大的进展，发生在欧洲的中世纪，通过化学手段对颜料进行混合和改变，从而生成新的颜料。碱性醋酸铜绿色是将铜板浸泡在醋缸里，直至铜板上生成绿色的硬壳后所得到的有机颜料，而某些蓝色正是在这一基础上的铜和氮的结合生成的，锌白则是锌的一种氧化物。现代实验室中的有关石油生成颜料的各种实验又生成了一系列的人工颜料，而这些人工颜料通常会在饱和度、纯净度和持续度的方面超出那些天然颜料所拥有的特性。刚开始时，这些人工颜料的特性并没有得到重视，在1888年和1889年凡·高的作品中，使用的亮粉色色淀及高更作品中所使用的玫瑰红色淀都发生了蜕变，转变成了蓝色。同时，无以数计的后印象主义和野兽派画家所创造的作品颜色都发生了改变，直到20世纪早期，脆弱的合成色淀开始让位于合成颜料。今天，同样的颜料通过不同的介质形式在各种艺术领域中继续使用着，如油彩、丙烯酸、色粉笔、置的水彩等。在这些颜料形式中，只有介质、黏合剂和颜料的使用范围上存在着不同。

无论哪一种颜料，都有透明和不透明之分，一般来说，用矿物质制作的和加粉的颜料是不透明的，而用植

物制作的颜料就是透明的，如黄色中的土黄、铬黄类是不透明的，柠檬黄和藤黄则是透明的。黑和白比较，黑是较为透明的，白是不透明的。有一些颜料本身不稳定，如玫瑰红，因其容易泛色，使用时要特别慎重。



服装设计 三宅一生



牛·马·鹿 法国拉斯科壁画



舞蹈 马蒂斯

第二节 自然色彩、写生色彩和装饰色彩

世界因为有色而精彩，大自然的色彩五色斑斓，千变万化，在这里不仅颜色的种类繁多，特点各异，而且随着光线的变化也在呈现着不同的状态。颜色之间的差别有物体固有色和组织结构的不同，也有环境位置的不同、前后空间的不同及光源性质的变化，都会改变颜色的性质，比如：日出到日落，每个时辰的光线性质都会有变化，因此，所照到的物体表面也会跟着改变，如果光线变成了室内光或者人工光源，那颜色的性质就会更不一样了。再加上一年四季的变化，其颜色的变化则更为强烈，北方冬天的白雪使大地银装素裹，以及景色萧条的紫灰色调；春天万物复苏，嫩绿的枝叶焕发出新生的活力，姹紫嫣红的色彩更是催人奋进；夏季的阳光火力四射，缤纷的海滩更是刺激人类的视觉；秋天多姿多彩的色调令人陶醉。这些丰富的色彩我们称之为自然色彩。

随着人类历史的发展与进步，人类将自然色彩的印象，经主观经验的取舍以后，来装饰自己的生活。因此，色彩学不仅仅限于自然科学、艺术和人文科学的应用范围，准确地讲，它是在广泛的、一般的生活中所产生的，早在5万年前，人类就可能创造出了具有色感和装饰意

向的原始绘画，西班牙的阿尔塔米拉洞穴壁画、拉斯科壁画和三兄弟壁画基本上是旧石器时期的作品，其中《受伤的野牛》用笔已经较为熟练，形式感也很强，尤其是色彩效果和野牛生命状态的表现都达到了很高的程度。到了新石器时代，非洲的北部和南部出现了大量的岩刻和岩画，这些岩画具有生动的体态和趣味的程式化，具有图案化的特点，在色彩上多采用红、黄、褐色等。公元前4000年的古埃及，其文明程度已经有了发展，不仅修建了举世闻名的金字塔，其绘画艺术也有了长足的发展。绘画表现的内容非常广泛，在形式和技巧上运用了正面律和侧面律。在色彩上，采用单纯定形化的平涂方式，明快而成熟。在东方，中国的彩陶文化，在色彩的运用上带有明显的主观情感倾向。它们最大的特点是单纯强烈，既是自然色彩的反映，又是样式色彩即装饰色彩的表现。

写生色彩是以研究和表现视觉所感受到的自然色彩为出发点，并进一步构成对自然色彩进行生动和真实描绘的一门学科。写生以培养整体观察和整体感觉为目的。色彩的感觉离不开人的眼睛，视觉是人的生理现象，而色彩则是在光、物体、视觉器官三者之间极其复杂的关系下所产生的物理现象。

德拉克洛瓦说：“我们的目的就是用色彩来创造

美。”法国洛可可艺术家乌得里认为“色彩是绘画的特点，并使它有别于雕塑；色彩使绘画招人喜欢与光彩夺目”。伟大的“现代绘画之父”塞尚对色彩的论述是：“按照自然来画画，并不意味着摹写客体，而是实现色彩的印象”。他认为：“人们不须再现自然，而是代表着自然，通过造型的色彩‘等值’，来重现这一切，翻译这一切。”法国后印象著名画家高更在谈及色彩时说：“可想而知，色彩在现代绘画中将起着音乐的作用，像音乐那样的色彩最容易普及，它在自然中同时也最难捉摸，这就是它的内在力量。”

自然界中的色彩并不是孤立存在的，它们是由固有色、环境色、光源色等诸方面的因素交相辉映而成，固有色是物体本身的颜色，通常所称的固有色的含义是指在特定条件下，即一般自然光下物体呈现的颜色，光线太强会冲淡固有色，太暗会使色彩模糊不清，有色光则会改变它的颜色。

环境色是物体所处环境的颜色，又叫条件色。在绘画写生里这是非常重要的概念，它表明了自然界的色彩总是相互关联的，不是孤立存在的，如一个白色的陶罐

放在不同颜色的衬布上，将分别受到不同颜色的影响，陶罐所处的周边环境的颜色对陶罐固有色的影响，就是物体的环境色。

光源色指照射物体的光线的颜色倾向，例如，日光一般是白色偏冷，晴朗早晨和傍晚的颜色则为不同的暖色，物体受不同的光源照射，就会引起不同的颜色变化。

需要注意的是，虽然物体有着固有色，但它还受到各种不同的光源色和环境色的影响，以研究和表现色光变化著称的印象派画家曾强调：固有色溶于整个色彩的氛围之中。在他们的许多作品里我们甚至看不到对象的固有色，看到的只是色和光的交响乐。在通常的写生训练里，物体的固有色还是应该重视的，因为它是辨别色感是否正确的重要标准，也是区别物体特征色的重要因素。物体的亮部受光源的影响较大，特别是高光的颜色，暗部则受环境色的影响较明显，特别是质地光滑，反光强烈的物体暗部，几乎就是环境色。固有色体现最充分的地方是中间色，这三部分是一个不可分割的整体。

莫奈所表现的色彩是以研究色彩美感为主要内容，在装饰形象的基础上取得的色彩表现的效果。为了美化



水粉写生 张康夫



鲁昂大教堂 组画 莫奈

物品、装饰环境或因宣传而使用的色彩，它的色彩表现是独特的。装饰画多采用平涂的手法，将对象的色彩作概括和简洁的处理，在色彩的组合上，以散点的方式，运用明度、纯度和色相的不同组合来表现画面。装饰色彩来源于客观色彩，又不完全以自然色彩为依据，可突破自然光的限制，根据主观需要和感受进行夸张，乃至改变固有颜色。如实际生活中的一朵红玫瑰，为了特殊的目的，为了适应室内色彩的大环境，我们可以改变它的原色，可画成绿色、蓝色。但装饰色彩必须根据设计的要求，针对设计物品的内容、性质、功能及使用对象的需求进行设计。同时，装饰色彩又受到工艺材料、生产设备的限制，所以设计

既要考虑到美观，达到消费者的心理需求，又要考虑到生产成本，用最低的成本生产出最好、最符合要求的产品是一名设计工作者必须考虑的问题。装饰色彩排除光和体的限制与制约，追求平面效果，着重研究色彩的色相、明度、纯度及对比搭配关系。在运用装饰色彩的实践中，有一些特别的条件与要求，虽然使设计者受到一定的限制，但同时也能更好地调动设计者自身的能动作用，开辟新的天地。装饰色彩与写生色彩有着很大的不同，它们之间不是相对立或毫无关系的。它是将自然写生色彩经过归纳、提炼、夸张、变化加工而成。而且它需要不断地从自然色彩中汲取营养来丰富自己，增强表现力。因此，我们要

在丰富、生动的色彩世界中进行写生,通过艺术实践收集色彩的素材,锻炼艺术技巧,是必不可少的学习过程。装饰色彩既来源于生活,立足于现实,却又不是自然的模仿和再现。要求比自然色彩更高、更概括、更丰富、更符合形式美的规律、更加理想化。有人认为:只有写生色彩是科学的。这个观点是否正确呢?我们认为,此种观点是片面的。写生色彩是科学的,而其他方法的色彩运用,凡是符合视觉生理平衡,符合心理平衡及空间混合的色彩搭配等都是科学的。这样的认识,能开拓新的色彩思路,扩大用色领域。写生色彩侧重于科学的再现,装饰色彩侧重于抽象的装饰。但它们都是以科学的原理为指导,是有规律可循的,各具表现力,是表现丰富多彩的生活所必需的。写生色彩和装饰色彩有着很大的不同,因此,不能以一般的绘画写生色彩的标准来衡量或评价实用美术设计色彩的水平。充分认识色彩的艺术规律,认识装饰色彩及写生色彩的各自特色,将会更好地在绘画及设计艺术中灵活的运用色彩。

装饰色彩的特殊性。色彩是组织装饰画形式美的一种重要表现因素,对吸引、激发和调动观众的情感,增强作品的表现效果起到了重要的作用。装饰色彩往往带

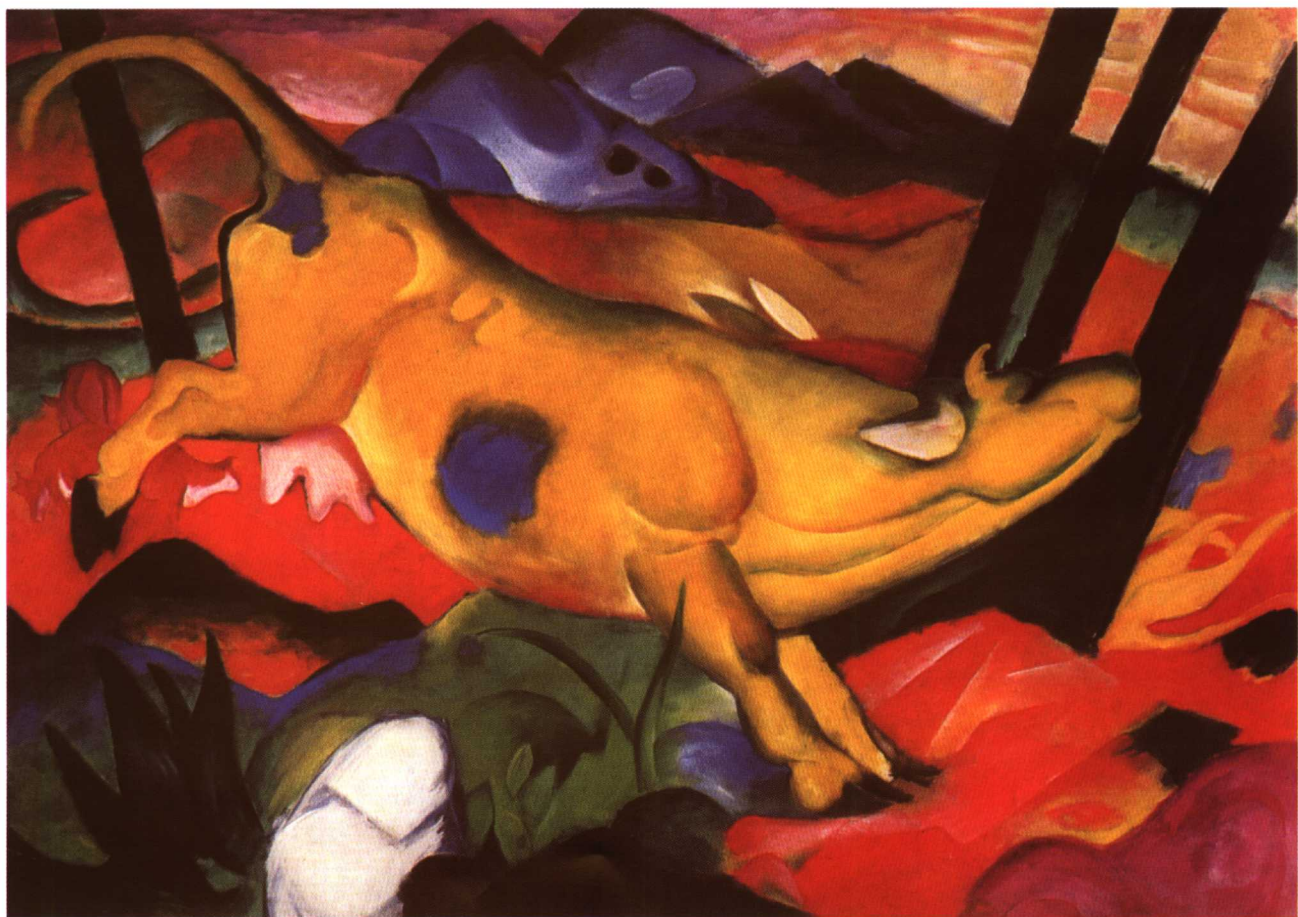
着一种理想和向往,以象征的手法、合理地概括和表现自然,画面所营造的装饰性色彩,改变了客观主体表象所显示的颜色,给人的感性认识是启示性的,这就是装饰色彩的特殊性。

现代色彩装饰的宗旨是为人类创造一个舒适、美观、科学的色彩环境,并以此丰富人们的物质生活和精神生活,提高人们的生活质量,因此,色彩设计师必须从“以人为本”的设计观念出发,掌握现代人的思想观念、生活方式、审美标准,探索和研究色彩装饰的科学原理、形式构成和美学原理,学习和借鉴国内外装饰艺术和色彩的表现方法,达到人与自然环境、社会环境以及设计作品之间的和谐。

运用装饰色彩的几种观念和方式:

①象征色观念 由于历史的、环境的、信仰的不同,不同的色彩对人的生理和心理影响非常大,因此,构成了色彩本身特有的艺术情感和魅力,从而引发象征性的联想。我国的民间年画色彩颇具象征性,这是色彩的观念阶段。

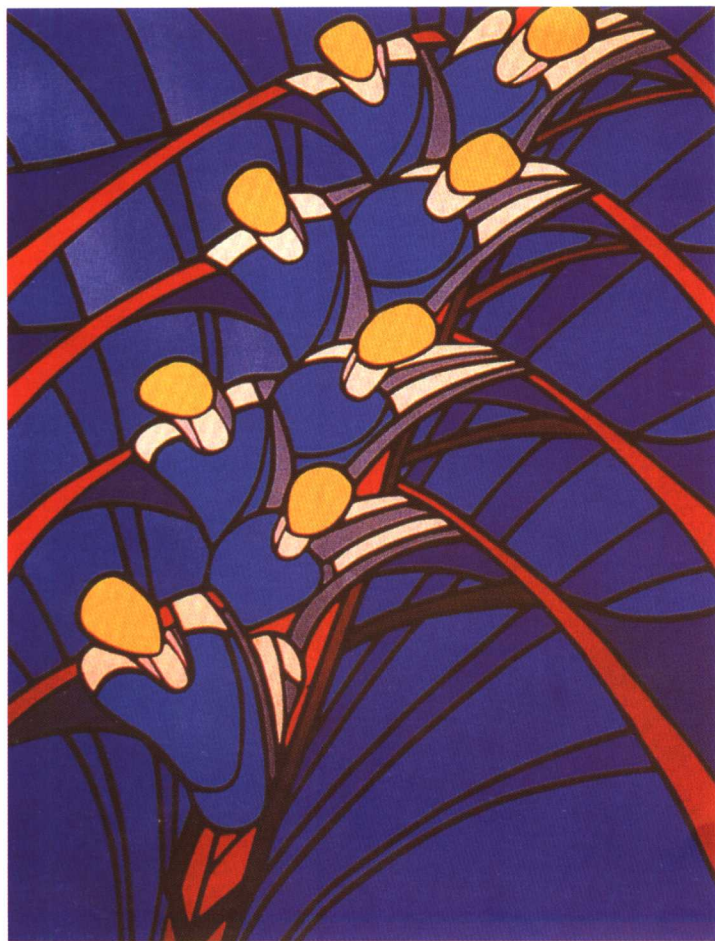
②情感色观念 是根据装饰的实际需要,画家把在自然面前所激起的情感,借每种不同颜色的性格意蕴,综



黄牛 马尔克



永乐宫壁画 局部



划船手 尼克·斯威特曼

合创造出富有浪漫情调的色彩组合,许多画家都善于使用情感色,如凡·高、蒙克、席勒的用色方式,这是色彩的情感阶段。

③关系色观念 以色彩相互之间所形成的美感效应为依据而进行创作,具有优美悦目的效果。色彩是以客观色彩为依据,以主观情感为出发点的,它不受物体固有色、光源色以及环境色的约束,而是按创作要求在观察自然生活写生色彩的基础上,进行概括、提炼、变化、归纳、集中、夸张等手法进行再创作,因而,色彩具有强烈的象征性和浪漫性。

课题思考:

1. 颜料和染料的主要区别是什么?
2. 色调与情感的关系?
3. 自然色彩、写生色彩和装饰色彩的联系和区别?

第2章

色彩的基本理论

本章要点

- 色彩原理、光与色、色的分类和属性、色的混合等。
- 色彩理论体系的演变。
- 色彩在构图中的作用。

第一节 色彩原理

一、光与色

在17世纪,伟大的物理学家和数学家牛顿曾经进行过一系列的实验来证实在所有的事物中,只有阳光包含着彩虹所具有的一切颜色。在他的实验中,一束光线通过遮光帘上的小洞,穿过刻意摆置的棱镜,照射到黑暗的房间中。在光线从棱镜的一侧射入,另一侧出来的过程中,白色的光线发生了弯曲——即发生了所谓的折射现象。至此,房间中的白墙上出现了光线由于折射现象所分解而成的七色光的组合。

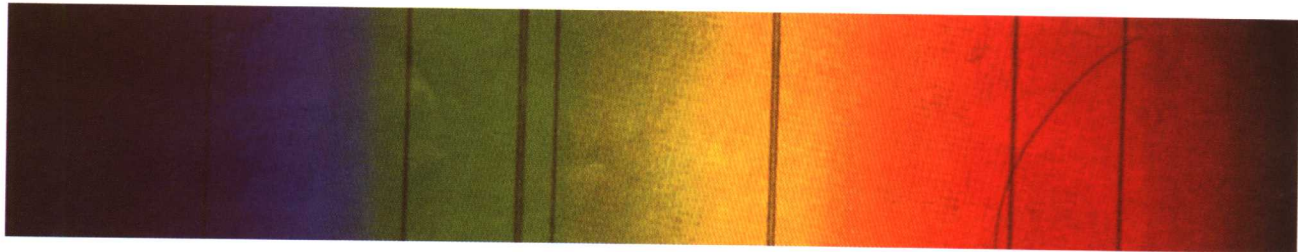
牛顿通过所得到的光线的分解现象,确定了光线中的七种基础色:红色、橙色、黄色、绿色、青色、蓝色和紫色。这一至今仍被公认的事实是:每一种颜色都代表一种能够被人眼所辨别的具有特定波长的辐射能,即统称的可见光。而波长指的是光线能量波中波峰之间的距离,色彩之间的区别,同样涉及到它们之间波长的细小差别。尽管这一区域的红色各不相同,有的甚至可以被列入橙色的范围内。红色拥有所有色彩中最长的波长,

而紫色则拥有最短的波长。超过可见光谱两端的红色和蓝紫色的红外线和紫外线区内,存在着人眼观察不到的辐射能的波长。

二、光线的颜色

虽然红色和蓝紫色在波长上有着很大的不同,可是在视觉上,作为区域中最边端的色彩,它们之间有着很大的相似性。它们俩的混合可以制造出可见光谱上不存在的黑色。由此,牛顿设想把线形的光谱色带的两端连接在一起,从而得到一个环行的模式,环的中心呈白色——这是因为所有的色彩都被结合在了一起。这一设想过程在牛顿利用第二块棱镜将所有的光谱色又聚合成为白色光线的实验中得到证实。

这是最早的关于色轮的色彩理论——尝试证明色彩之间的视觉关系。至今牛顿的色相环仍被很多当代的美学理论家所采用,作为对不同色彩间的关系的一种较为准确的解释。色彩理论家通常称光线中的色彩为加色:它们和其他颜色混合得越多,它们自身的光线会越来越亮,色彩就会变的越淡,绿色、蓝紫色和橙红色的混合



全色谱