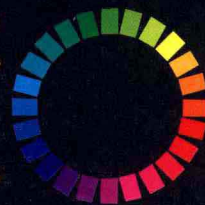


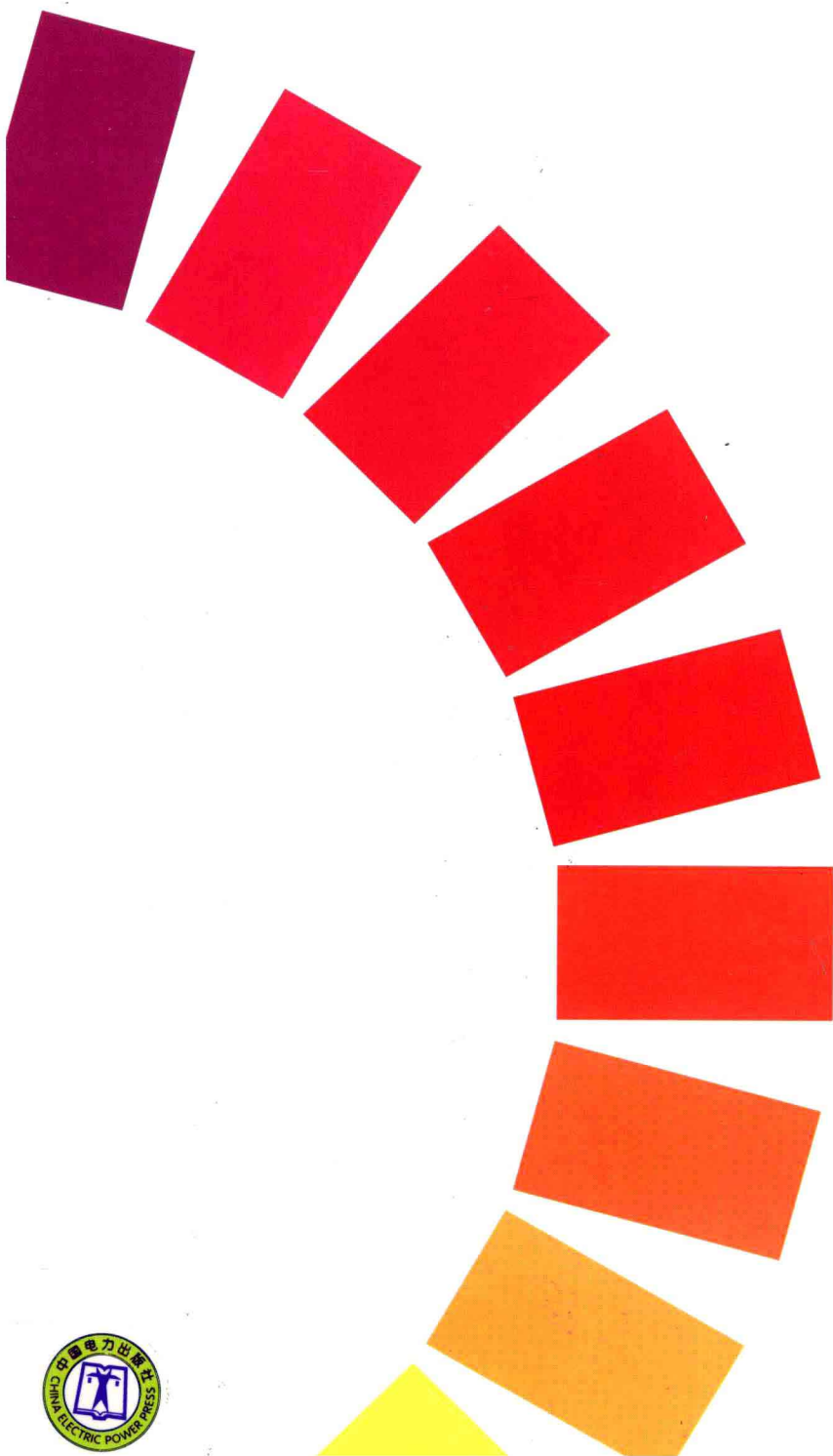
# 色彩教程



## Color Tutorial

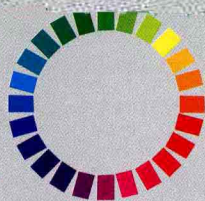


姜松华 编著



中国电力出版社  
CHINA ELECTRIC POWER PRESS

# 色彩 教程



# Color

Tutorial



姜松华 编著



中国电力出版社  
CHINA ELECTRIC POWER PRESS

## 内容提要

色彩是大中专院校美术及设计专业一门重要的必修课程。在本书的编写中,作者依据实际教学中的可操作性规律以及多年的基础教学经验,通过学时划分学习内容和学习方式,将基础课程与专业课程结合。全书共分七章,包括色彩绘画的发展历程、色彩原理与色彩规律、色彩规律在色彩写生中的运用、色彩写生的材料工具与表现技法、色彩静物、色彩风景、作品赏析与临摹。全书要点突出,讲解深入,书中的部分内容已超出单纯对物、景写生的具体操作范围,而涉及艺术方法论,这对学生进一步提高艺术修养及对其后专业课的学习大有裨益。本书适合作为高等院校美术及设计类专业的基础教材,同时也适于广大绘画爱好者自学使用。

### 图书在版编目(CIP)数据

色彩教程 / 姜松华编著. —北京: 中国电力出版社,  
2011.8  
ISBN 978-7-5123-2015-4

I. ①色… II. ①姜… III. ①水粉画—绘画技法—教材 IV. ①J215

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第163397号

中国电力出版社出版发行  
北京市东城区北京站西街19号 100005 <http://www.cepp.sgcc.com.cn>  
责任编辑: 王 倩  
责任印制: 蔺义舟 责任校对: 闫秀英  
北京盛通彩色印刷有限公司印制·各地新华书店经售  
2012年1月第1版·第1次印刷  
889mm×1194mm·1/16·10印张·315千字  
定价: 49.80元

### 敬告读者

本书封面贴有防伪标签,加热后中心图案消失  
本书如有印装质量问题,我社发行部负责退换  
版权专有 翻印必究

## 序 言

色彩作为一种视觉语言，其表达形式是世界艺术史的重要组成部分。自然世界是彩色的，艺术世界是彩色的，如没有色彩的自然是不可想象的一样，没有色彩的绘画就失去了绘画艺术的魅力，没有色彩的艺术设计也就不成为设计。色彩与素描作为艺术专业学生必修的基础课，构成了绘画、平面设计、环境艺术设计、动画设计等各类专业的入门课程，因而十分重要。色彩的基础训练不仅是训练学生的观察能力、对外在事物的研究与表现能力，以及眼、手、脑的协调能力，更重要的是使学生通过有步骤、有条理的学习，获取对视觉形式的认知能力，培养用色彩思维和创造的能力，继而步入艺术的大门。

本教材从介绍中外色彩绘画的历史开始，继而通过对色彩规律的认识和理解，展开到如何进行色彩的学习与训练。作为高等院校的教材，本书授课对象是受过中等艺术教育、有一定绘画基础的学生，通过相应学时的训练来达到课程的学习目的。因此，考虑到在实际教学中的可操作性，并依据作者多年的基础教学经验，本教材通过按学时划分学习内容和学习重点的方式，以求达到良好的教学效果（前五章教学共 96 课时，6 个学分，第六章写生教学共 60 课时，4 个学分）。

另外，在本教材出版之前已经有很多类似的学习色彩技法的书籍，本书在综合与借鉴的基础上，就色彩的学习提出了自己的见解。笔者认为，不能将基础课程与专业课程割裂，即使在艺术专业的基础课阶段也要触及艺术表现原理方面的一些问题。因此书中有些方面已经超出了单纯对物、景写生的范围，而涉及艺术方法论，相信对学生的进一步发展会有益处。

色彩写生的目的在于训练学生通过正确的观察方法来表达表现对象的色彩关系，所用绘画材料不限。水粉、水彩与油画等只是绘画材料不同，当然，绘画材料不同也就有不同的技法与技巧（本书就三种材料的性能与技法分类做了介绍），但表现对象的色彩关系是共同的。鉴于目前大部分艺术专业（除油画等专业以外）学习色彩画的途径都是通过水粉画材料与工具来实现的，所以本书以水粉画为教学重点，油画、水彩画材料技法其次，学生可根据需要选择不同的材料来训练学习。

因作者专业水平有限，特别是关于色彩基础训练的一些新观点还在实践之中，不妥之处恳请教育界同仁指正。

姜松华

2011 年 6 月

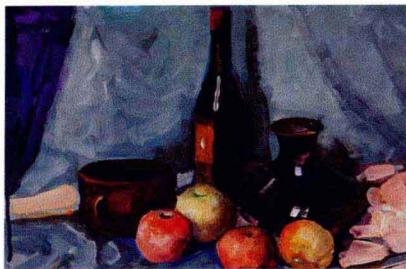
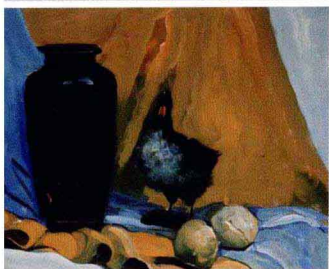


# 目 录



## 序 言

|                      |    |
|----------------------|----|
| 第一章 概 述              | 2  |
| 第一节 中国民族绘画的色彩观与色彩运用  | 3  |
| 第二节 西方色彩绘画的发展历程      | 6  |
| 第三节 学习色彩的方法和目的       | 14 |
| 第二章 色彩原理与色彩规律        | 16 |
| 第一节 通过色立体分析色彩        | 17 |
| 第二节 色彩的属性            | 18 |
| 第三节 色彩的混合            | 19 |
| 第四节 色彩的对比与和谐         | 21 |
| 第五节 色彩的情感作用          | 24 |
| 第三章 色彩规律在色彩写生中的运用    | 26 |
| 第一节 光源色、固有色和环境色      | 27 |
| 第二节 色彩的透视            | 29 |
| 第三节 补色关系与同类色关系的分析与运用 | 30 |
| 第四节 色彩写生的观察方法        | 31 |
| 第四章 色彩写生的材料工具与表现技法   | 36 |
| 第一节 水粉画              | 36 |
| 第二节 油画               | 46 |



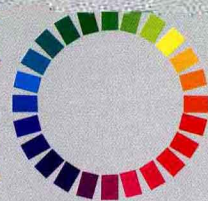
|     |              |    |
|-----|--------------|----|
| 第三节 | 水彩画          | 52 |
| 第四节 | 色彩写生的形式语言    | 57 |
| 第五章 | 色彩静物         | 60 |
| 第一节 | 色彩静物写生的组合与放置 | 62 |
| 第二节 | 色彩静物写生的构图    | 66 |
| 第三节 | 色彩静物写生的方法与步骤 | 69 |
| 第六章 | 色彩风景         | 76 |
| 第一节 | 选景           | 77 |
| 第二节 | 构图           | 78 |
| 第三节 | 线的透视         | 80 |
| 第四节 | 色彩风景写生的表现方法  | 81 |
| 第五节 | 色彩风景写生的方法与步骤 | 87 |
| 第七章 | 作品赏析与临摹      | 96 |

参考文献

致 谢



# 色彩 教程



# Color

Tutorial



姜松华 编著



中国电力出版社  
CHINA ELECTRIC POWER PRESS

# 第一章 概 述

数千年的人类文明给我们这个蓝色星球留下了光辉灿烂的绘画艺术，为我们带来了视觉上的享受和精神上的陶冶。人类的早期活动中已产生了绘画的萌芽，人类的文字符号也源于绘画，而色彩作为绘画的一种表达语言，更与绘画的关系密不可分。史前时期的先人就已经利用色彩来表达意愿，用色彩作为判断事物的依据，利用色彩来表达精神上的诉求。色彩所构成的特有艺术形象，给人们带来了独特的审美感受和难忘的印象。

从有史料记载的早期岩画来看，人类很早就已经能用简单的色彩绘制形象。如绘制于旧石器晚期的法国拉斯科和西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画，利用岩壁的起伏，用红、黄、黑等浓重色彩绘出大量的野马、野猪、赤鹿、山羊、野牛和猛犸象等动物形象，气势雄壮、富有动感，充满着粗犷的原始气息和野性的生命力。壁画多以写实、粗犷的手法刻画，技法简练娴熟，展示出原始人类的艺术才华（图1-1、图1-2）。

彩陶文化是古代中华文明的重要标志，彩陶文化中的色彩运用是中国色彩艺术的最早典范。仰韶时期的彩陶具有造型厚重、纹式丰富的特点，图形由早期的写实逐渐走向变形与抽象。马家窑文化的彩陶，早期以纯黑彩绘花纹为主，中期使用纯黑和黑、红相间绘制纹样，而到晚期则多以黑、红两色绘制花纹。这些纹饰用天然的矿物质颜料描绘，经入窑烧制后，在胎底上呈现出赭红、黑、白等多种色彩的图案，构成了古朴、浑厚的艺术风格。无论是仰韶时期还是马家窑时期的彩陶，均表现出题材丰富、构思灵妙、花纹精美、色彩简洁单纯的特征，是中国古人早期有意识的色彩运用的佐证（图1-3、图1-4）。





图1-1 | 图1-2

图1-3 | 图1-4

图1-1 阿尔塔米拉洞岩画

图1-2 拉斯科洞窟壁画

图1-3 仰韶时期彩陶

图1-4 马家窑时期彩陶



## 第一节 中国民族绘画的色彩观与色彩运用

在新石器时代，人们主要是以表现器物的形体为主，使用的色彩种类相对较少；商至春秋，色彩主要用来表现礼仪中的等级或用于宗教上的需求；从战国开始，阴阳五行学说兴起，人们把众多的色彩归纳成五色，色彩成为一种标示性的符号。古人将大自然中的色彩予以描述总结，获得了“青、赤、黄、白、黑”五种基本的色相，诸如“青，生也。象物生时之色也”；“赤，赫也。太阳之色也”；“黄，晃也。晃晃日光之色也”；“白，启也。如冰启时之色也”；“黑，晦也。如晦冥之色也”，并体会到这五色与早期人类的生产、生活实践有着密切的利害关系。与此同时在我们祖先眼中，色彩是一种观念性的象征，而不仅仅是一种视觉的形式，色彩是一种逻辑推理方式和思想认知图式，并且被赋予了特殊的涵义。

到了西周时代，人们确立了“正色”和“间色”的色彩概念。所谓“正色”，即“赤、黄、青、白、黑”五色组成的“五色体系”（同我们现在所说色彩三原色加黑白两色）。从西周到春秋战国时代五色论普遍风行，“五色体系”的确立标志着中国古代占统治地位的色彩审美意识已从原始观念的积淀中获得独立的审美意义。而“五



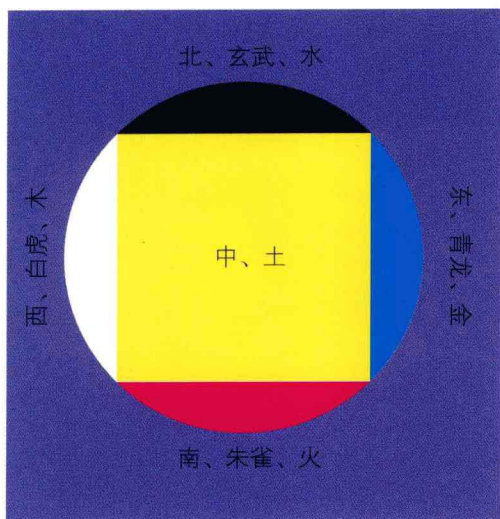


图1-5 中华“五色”、“五行”示意图



图1-6 帛画局部（马王堆一号汉墓出土）

色”又与中国古代哲学的“五行”观念互相联系，“五行之说”建立在“阴阳互动”的思想，“五色”以“五行”为基础。五行中的“金、木、水、火、土”对应方向为“东、西、北、南、中”，对应颜色为东青、西白、南红、北黑、中黄，每种颜色又配上一个神兽，东为青龙，西为白虎，南为朱雀，北为玄武，黄为中央正色，至此，产生了一个完整的与哲学相互联系的中国色彩模式。阴阳五行学说是古代中国哲学探讨宇宙起源、宇宙衍变规律的理论模式，“五色”是以阴阳五行观念所建立起来的色彩结构，而五色相生、相克概念更是中国古代阴阳五行学说的重要组成部分。与西方的科学色彩观不同，中国古代的色彩观是中国古代哲学的一个组成部分，它的象征功能大于视觉功能（图1-5）。

自周朝始，对色彩的使用便有了严格的界定，五色为正色，正色为尊，间色为卑。历代服饰色彩的贵贱因朝代不同而异，反映出各时期人们对色彩审美观的不同，但始终以正色为上。夏尚黑，商尚白，周尚赤，秦尚黑，汉尚赤，唐尚黄，宗教祭祀都要选配相应的色彩，色彩被统治阶级纳入“礼”的范畴而具有了权力的象征性。

色彩观念在中国民族绘画的漫长发展过程中分为两个阶段，魏晋南北朝至隋，是外来色彩观与本土文化相融合的文化多元化时期。经由西域至甘肃的河西走廊，再至中原内地佛教文化、波斯文化的传入，带来了以色彩为主的绘画表现方法，产生了以曹仲达为代表的西域画风；南方的佛教绘画同样主要以色彩来表现，但顾恺之等有很高文化素养的画家在进行佛教内容的绘画时，并不被动地照搬外来的色彩表现形式，而是将深厚的传统线描功底结合外来的以色彩为主的表现方法，形成了“以形写形，以色貌色”的绘画观。唐朝是我国历史上一个强盛繁荣的发展时期，有着积极向上、明快开朗的社会审美观。在绘画中重视色彩的运用，用线描来定形，以浓艳色彩来表现物的绘画的表现形式逐渐走向成熟，造就了中国美术史上“工笔重彩”的画风。从遗存的唐代墓室壁画和绢画来看，工笔重彩“笔”与“彩”这两者之间的关系是和谐的，“笔”、“彩”同映，相得益彰（图1-6）。

文徵明在《衡山论画山水》中说：“余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多



用青绿：中古始变为浅降，水墨杂出。故上古之画尽于神，中古之一入于逸，均之各有至理，未可以优劣论也。”文徵明的评述证明了在唐代之前，中国古代画家普遍用重彩作画，并一以贯之地实践和遵从儒家的思想。从先秦至汉唐，中国的传统绘画一直推行以儒家礼制为主导的“五彩彰施”为主的色彩绘画形式，并集中体现于壁画、帛画、漆画、院体青绿山水和重彩人物、花鸟画中。

第二个阶段是盛唐之后水墨画的出现，绘画由色彩的“浓妆艳抹”过渡到水墨意境的表现。在唐代中期以后，“笔”与“彩”两者之间的关系渐渐发生了变化，“笔”进而“彩”退。草书的出现直接促进了写意画的产生和发展，形成了对工笔重彩形式的冲击。士大夫画家越来越重视用笔的技巧，而将赋色视作工匠们的事。他们逐渐淡化绘画中的色彩，而注重以笔墨抒发胸中意气。唐朝末期，受道家思想的影响，儒学享受人生的入世思想被消极退隐的出世思想所代替，张藻创造的墨法日益被士大夫画家所接受。从形式上来看，绘画由绚丽的色彩转变为单一的笔墨，而实际上是士大夫画家的心态由开放转为内省。在中唐之后出现色彩和水墨并存的局面，中国的绘画逐渐由古典色彩绘画转向宋元的水墨画，水墨逐步替代了色彩的主流地位。

唐以后的绘画艺术深受道家理论影响，道家提倡“虚、空、无”的出世思想，如老子在《道德经》说：“大方无隅，大器晚成。大音希声，大象无形。”意思是说，最大的声音是听不到的，像到极致反倒无形了。他的“五色令人目盲”、“无色而色始全”的论点成了中国传统文人绘画的用色理论信条。老子认为，色彩多了令人目眩，而不用色什么色都有了，以无色胜有色。道家崇尚原始与自然，而黑色被称为最原始、最自然的色彩，“墨分五色”，墨就能取代五色，于是，色彩被墨色取代。古代称“黑白”为“玄素”，黑为万色之父，白为众色之母，黑白两色组成太极，它们是色彩中的最高境界，黑白两色能最大限度地表达人的精神世界和画家的意念。黑色成为中国水墨画的主色，它能通过笔墨的浓淡与干湿变化创造出丰富的色彩层次，于是在文人画中，色彩退于次要地位，只扮演着水墨绘画中的“润色”角色。

黑色的墨与白色的宣纸构成了中国绘画的基本面貌，也区别于世界其他国家的绘画而自成一体。黑与白既可定义为无色彩，也可认为是最终极的色彩，色光之和为白色，色彩之和为黑色。长期以来，中国的文人画家将以道家思想为核心的中国传统哲学阴阳互换、黑白始终的概念贯彻到绘画之中，形成了中国传统绘画色彩以黑白为主的格局，并深刻影响着东亚国家的绘画以及欧美地区的现代艺术发展。

中国的绘画艺术在长期的艺术实践中形成了特有的用色习惯和审美特征。与西方的色彩观不同，中国传统绘画的色彩观重视色彩的精神内涵与象征意义，而并不注重色彩对现实世界的如实反映。对于如何使用色彩的问题，早在我国六朝时期，谢赫就在《古画品录》中提出了“随类赋彩”的理论，重视表达形象的固有色，认为色彩在绘画中的运用是按照不同类别的物体而变化的。由于传统的中国绘画形象是平面的，不追求明暗关系和体积感，所以色彩在这里也起到区别形与形的作用。如在敦煌壁画中，匠人们用土红、石绿、石青等颜料与适当的金色配合，塑造出高雅富丽的画面气氛（图1-7）；永乐宫壁画流畅的线条配以浓重的色彩，用色种类不多却尽显华丽（图1-8）。我国的民间年画用色丰富多彩，且多爱用极色（最浓最重的颜色），喜以黑、白、红、绿、黄、紫等对比强烈、鲜明的色彩来组成画面，并大胆使用艳红翠绿、明黄暗紫等色彩搭配，用高纯度的色彩表达主题，取得了很好的艺术效果。

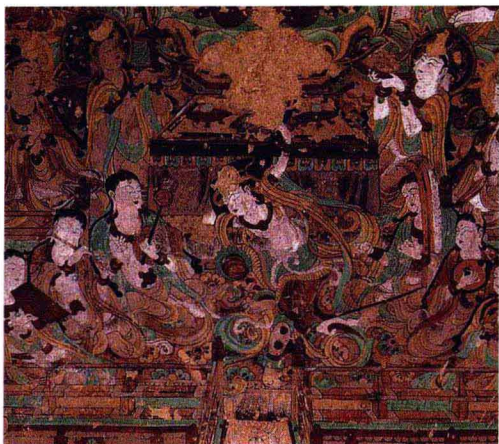


图1-7 敦煌壁画《反弹琵琶》



图1-8 永乐宫壁画





图1-9 中国民间木版美术

在文人画“去色”的背景下,色彩作为绘画的一种语言,一直是中国民间艺术重要的艺术表现手段。我国的民间美术有着五彩缤纷的赋色体系和丰富的文化底蕴,虽然在我国众多的民族中色彩表现的观念有所差异,但归纳起来有几个共同的特征:率真与鲜明的色彩感受,主观的色彩语言倾向,高纯度的色彩表现,象征性的设色影响与装饰性的色彩特征等。民间艺术作品的用色主要选用红、黄、蓝、绿四种,大多运用纯度较高的三原色进行搭配,纯度高,色彩鲜艳,善于使用互补色对比进行搭配,色彩视觉效果对比强烈。中国的民间美术既遵循了传统色彩的象征、比附意义和内涵,具有深厚的文化底蕴,同时又重视色彩的视觉审美效果。民间美术家的设色是经验性的,也是主观唯我的,在大众审美观念和文化观念的引导下,讲究面积的对比、明暗的对比与冷暖色相的对比,既追求整体色调的红火热闹,又十分讲求色彩的视觉心理效果。明度的对比使画面疏朗、透气,色调清新,而多种色彩冷暖的不同和面积大小的对比则易表现丰富、绚丽、热闹红火的气氛,这种色调风格为民众所喜爱,同时也是表达思想情感最恰当的形式(图1-9、图1-10)。

我国民间艺术中色彩与形式的完美结合是各民族人民长期以来艺术实践的结果,是在中国的地域土壤上形成的特有艺术现象,也是世界艺术中一颗璀璨的明珠。它在几千年的发展进程中,保持着相对的独立和稳定,其内容、形式、风格与审美标准均包含着民间的精神符号,特别在唐宋以后,当色彩表现的比重在中国的主流绘画中日渐式微,我们的民间艺术却独以其色彩的魅力延续了中华民族的色彩理念。

## 第二节 西方色彩绘画的发展历程

西方绘画与中国绘画早期在色彩的表达方式上并无很大区别,在这点上我们可以从古罗马和埃及的壁画中得到证实。这些壁画也不强调用色彩的明暗或是冷暖来塑造形象,与中国的民间绘画、宗教壁画一样,色彩也是象征性的,形式同样为造型敷色。但中西绘画的色彩观及其表现形式在其发展过程中却逐渐分道扬镳,其原因乃是因为东西方哲学世界观的不同和社会发展的差异所至。

重科学唯写实是西方绘画的一大特征,早期西方的古典哲学、透视学、解剖学等科学研究的成果推动着写实绘画不断向前发展,并在18、19世纪达到了高峰。西方古典时期的绘画强调光影、空间和体积等方面的素描因素,色彩只是画作后期的罩染。意大利文艺复兴时期佛罗伦萨画派的技法是:首先用一种较淡的熟胶调制的石膏粉和白粉作画底,然后在白底上用一种单色或接近皮肤的颜色起稿,画出深入具体的素描,接着用深棕或深褐绿的蛋清胶粉色将背景涂满,再以蛋清加胶粉逐步将画面画完。在此基础上,再进行调油颜色的罩染,最后再加上一层光油,这就是我们常说的“古典画法”或“间接画法”。达·芬奇、拉斐尔等文艺复兴时期画家的作品是该古典画法的杰出代表(图1-11)。在西方古典绘画的发展过程中,由于绘画新材料的不断出现和使用,绘画的技法也在不断地更新和变化,色彩的运用也渐渐得到重视。威尼斯画派以崇尚色彩闻名,画家提香在油画材料的使用以及绘画技术等方面做了改进,他不做精致的素描底稿而是直接在画布上用颜料作画。直接画法是绘画方式的一大改进,是色彩逐步占据绘画主要因素的重要阶段。同时提香也是第一个把色彩看得



图1-10 中国民间泥面具



比其他艺术元素都重要的画家，他对色彩有着深刻地认识和理解，大胆的用色、明快的色调、奔放的笔触，洋溢着生命的活力和雄浑，将油画的色彩、造型和笔触的运用推进到新的阶段（图1-12）。19世纪初，英国风景画家康斯太勃在表现外光方面取得了重大进展；而透纳对色彩的理解更进了一步，其绘画色彩大胆地突破了形的束缚，具有更纯粹的色彩形式和色彩关系；法国画家德拉克洛瓦注重补色的研究和应用，并开始用分割笔触的方法来强化色彩效果（图1-13~图1-15）。

图1-13 | 图1-11 | 图1-12

图1-14 | 图1-15

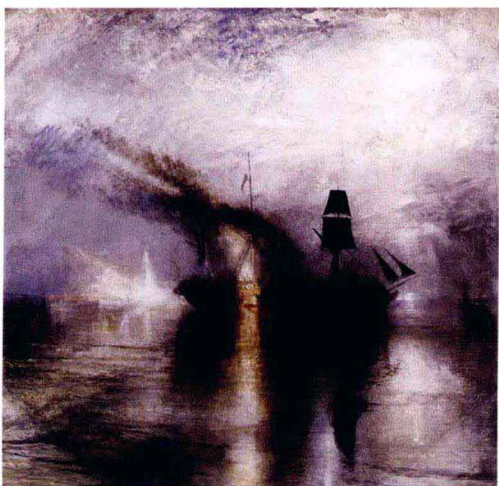
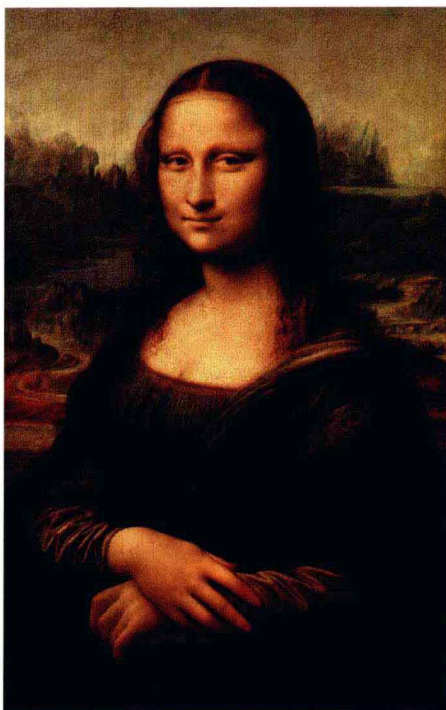
图1-11 达·芬奇《蒙娜丽莎》

图1-12 提香《戴手套的男子》

图1-13 康斯太勃作品

图1-14 透纳作品

图1-15 德拉克洛瓦《自由引导人民》





印象派的艺术成就是世界美术史上最色彩斑斓的篇章，是西方传统绘画与现代艺术的分水岭。它吸收了柯罗、巴比松画派以及库尔贝写实主义的营养，在现代科学技术，尤其是光学理论的启发下，注重绘画中对外光的研究和表现，从而一举改变了自16世纪以来一直占据画坛的褐色基调，使色彩成为绘画的主宰。在绘画题材上印象派把传统绘画从宗教、历史、文学和神话的题材中解放出来，直接面向大自然，描绘灿烂的阳光下和谐交融的自然万物；在绘画手法上印象派不再像传统画派那样在画面上深思熟虑、面面俱到，而是以感觉为上，以看似随意其实准确的笔触迅捷地捕捉对象，把变幻的光色印象如实地记录在画布上，印象派画家甚至主动追求画面上的未完成感以使作品具有一气呵成的生动性；在绘画的观念上，印象派画家依据“物体的色彩是由光的照射而产生，物体的固有色是不存在的”这一当时最新的光学理论，更加注重绘画的光、色、形、意的融合。他们认为，物体在不同的光照条件下就会有不同的色彩，光是色彩的起因，色彩是光的结果，光产生色，色产生形。印象派否定固有色的概念，从而颠覆了花红草绿、蓝天白云这种思维定式。

将色光作为主要研究目的的写生方式成为印象派的一大创举，户外写生成为印象派的重要绘画方式，它不是简单的绘画场所移位，而是绘画方式变革。印象主义画家走出画室深入原野和乡村、街头，把对自然生动的感受放到首位，通过观察与写生来表现外光下的自然色彩变化。莫奈对景写生时根据光线的变化而更换画布，试图画出准确的、瞬间即逝的色彩印象，他曾反复画不同时间的卢昂大教堂和草垛，正是为了捕捉瞬间变化的光与色。莫奈创作的《白杨树》、《干草堆》、《卢昂大教堂》、《泰晤士河景》等组画，都是围绕某一特定对象，表现其在不同时间、不同光线下的变化。他展现在画面上的不是具体、严谨的形象，而是灿烂闪烁的光色交响曲。他晚年的作品《睡莲》已经不顾忌形的存在而专注于抒发对色彩的感觉。莫奈的艺术成就在于他对色彩运用的创造性突破，他大胆地摒弃了传统绘画的表现方法，以他执著的信念、良好的天赋和辛勤的劳动投入了对自然光色的研究与探索。他所描绘的天空、河水、树木、建筑、人物乃至雾气无不闪耀着动人的光影，充满着跳跃的生命力。他在用色彩表现物象方面作出了卓越的贡献，给人们打开了一个崭新的光和色的世界。印象派画派是由一群组织松散、才华横溢的画家组成，包括马奈、莫奈、雷诺阿、德加、劳特累克、毕沙罗、希斯莱等，他们因作画风格中的共通性而集合在一起，以达到展览其作品的目的。雷诺阿喜欢在户外做人物写生，研究模特儿在外光条件下的色彩变化，他往往不是为人物而画，他的全部兴趣在于色彩在外光人物身上的变化，他想表现出妇女身上衣服的冷暖关系，浅红色脸上的灰色阴影，皮肤受环境影响而产生的黄绿色等。印象派画家各自的表现风格千差万别，但色彩的主题显然是它的亮点（图1-16~图1-18）。

印象派点燃了艺术的革命，催生了艺术史上众多不同观念画派的出现，如以修拉、西涅克为代表的新印象派，即点彩派；以塞尚、凡高、高更为代表的后印象派等。点彩派从印象派的光与色彩的原理发展而来，点彩派画家利用科学原理，将原色并置，让观众在一定的距离用眼睛调合画面的色彩，即视觉混合。修拉认为印象派的用色方法不够严格，为了充分发挥色调分割的效果，点彩派对光和色进行了分解，用不同的色点并列地构成画面，能营造出一种空气颤动的视觉感受。分色原则使色彩纯度高、画面明快，但画法机械呆板，费时长，并失去了人的情感因素。虽然日后多种现代主义画派宣称非再现性才是艺术唯一的真理，印象派的科学写实主义被后来的美



图1-16 莫奈《花园》

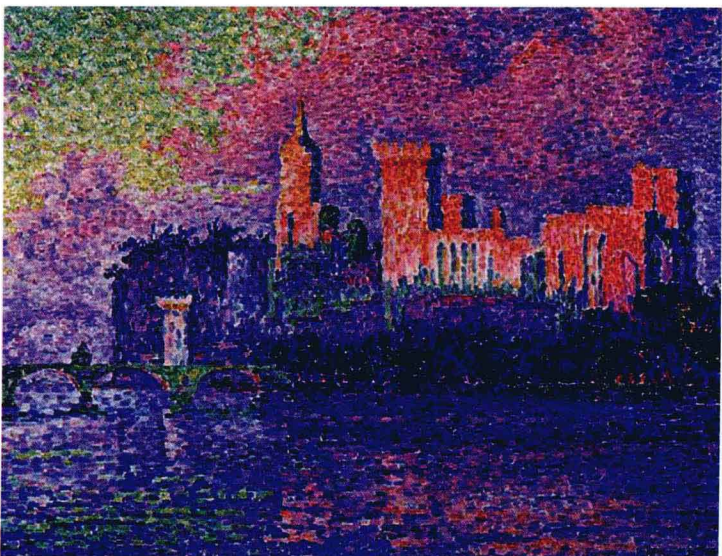
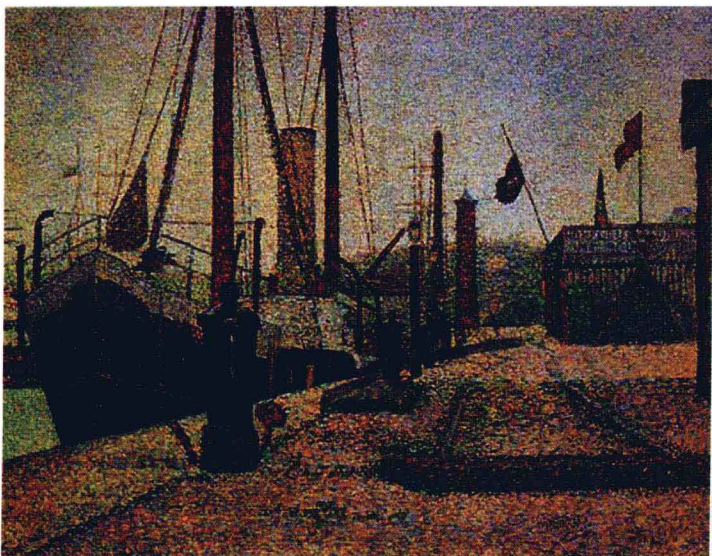
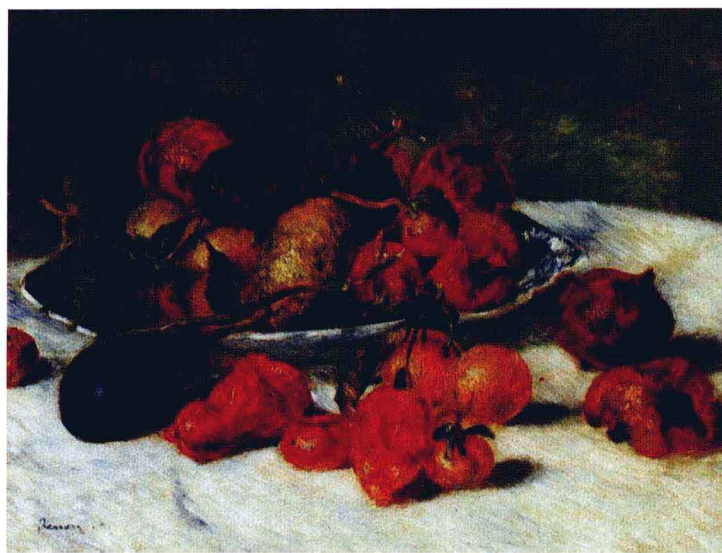
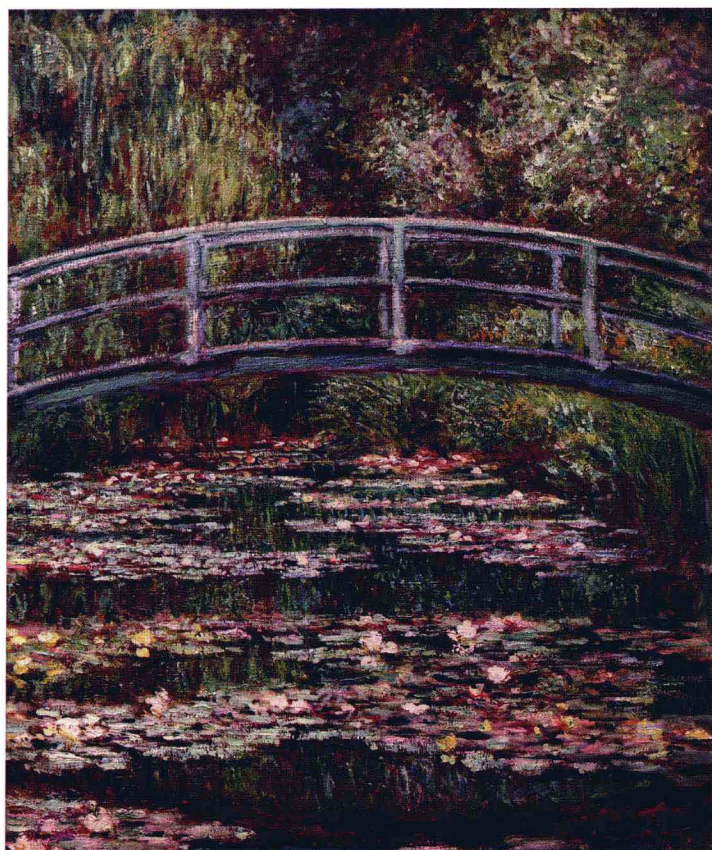
图1-17 雷诺阿作品一

图1-18 雷诺阿作品二

图1-19 修拉《港口》

图1-20 西涅克《阿维农教皇宫》

|       |       |
|-------|-------|
|       | 图1-17 |
| 图1-16 | 图1-18 |
| 图1-19 | 图1-20 |



术思潮所淹没，但是欧洲的各艺术流派均自印象派之后而产生，印象主义是现代艺术理论的起点。时至今日，印象派的绘画作品仍然是广受欢迎的艺术珍宝，尤其是印象派的实践与理论对绘画色彩的研究和发展作出了巨大的贡献，至今影响着世界各地美术学院的色彩教学（图1-19、图1-20）。



19世纪下半叶，对于绘画色彩的研究还在不断发展。除印象派之外，还出现了另外一些在色彩艺术上有贡献的画家与画派，如在美术史中归类为印象派之后的以塞尚、凡高和高更为代表的后印象派以及纳比派和野兽派等。这些派别和艺术家尽管各自观点不同，但几乎都超越了印象派，提出了以研究自然中光色现象为目的的主张。画家们逐渐不满足只是表达眼睛所看到的物体和空间的色彩，而是以色彩作为绘画的语言，更注重画面色彩的艺术表现。从表现眼睛看到的色彩到表现艺术家情感的色彩，是绘画色彩表现的一个质的转变。凡高从印象派绘画中吸取自己所需要的营养，但没有像印象派画家那样完全沉溺于光与色的表现之中。作为一个有着强烈的主观表达意愿的艺术家，虽然凡高的作品几乎都是通过写生的形式完成的，但已不再为表现对象的色彩所约束。凡高的绘画不再是为了再现视觉的真实，而是要表现其感受和情感。与凡高强烈的色彩对比表现不同，高更在技法上采用色彩平涂，注重和谐而不强调对比，强调形体的轮廓线，并用主观化的色彩表现经过概括和简化的形体，高更关注画面的色彩构成和由此产生的富有音乐性、节奏感的色彩视觉效果（图1-21～图1-26）。

图1-21 塞尚《有水果的静物》



图1-22 塞尚《风景》





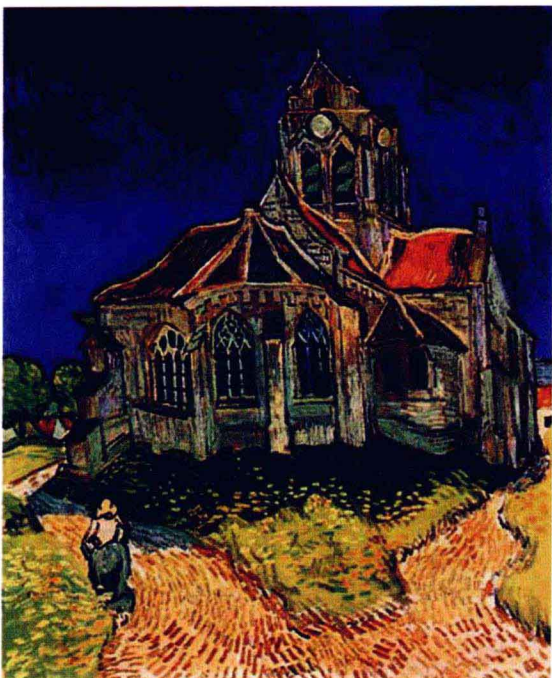
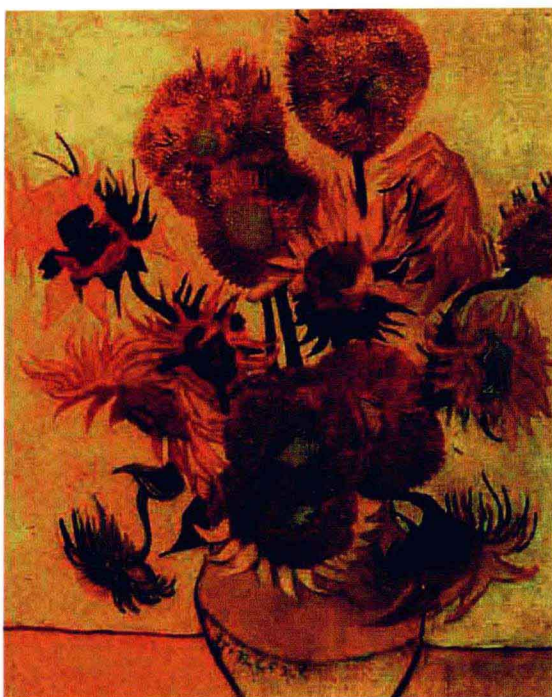


图1-23 凡高《向日葵》

图1-24 凡高《奥维的教堂》

图1-25 高更作品一

图1-26 高更作品二

图1-23 | 图1-25

图1-24 | 图1-26

1891年出现在巴黎的纳比派艺术家，主张在理性和感性的领域里对自然进行“重新安排”，强调创造有别于自然的现实，在作品中追求平面的装饰效果和表达出某种象征意义。其代表艺术家中以有“色彩魔术师”之称的博纳尔的绘画色彩形式独树一帜，夸张的冷暖对比与浑厚而跳跃灵动的笔触，使他的作品构成了一个和谐温暖的融合体，从而营造出一种视觉的愉悦感。博纳尔画的人体多选在逆光的环境下，作品《逆光下的裸女》生动表现了在充满阳光的室内，裸女逆光而立。人体所呈现的黄土色调、冷紫色调与画中背景的色彩相互辉映，使整个画面充满光感和鲜亮的色彩感。博纳尔对色彩有着细腻、敏锐的感受力，他的作品是一个由色彩构成的绚烂世界、光与色交织而成的富有韵律的合奏曲，显示出斑斓辉煌的视觉效果（图1-27、图1-28）。克里姆特是19世纪下半叶象征主义绘画“维也纳分离派”的杰出代表，克里姆特的作品强调个人的审美