



第二版

高等艺术院校美术基础系列教材

孙化一 著

上海人民美術出版社

色彩基础

孙化一

第二版

高等艺术院校美术基础系列教材

孙化一 著

上海人民美術出版社

色彩基础

图书在版编目 (CIP) 数据

色彩基础/孙化一著.—2版.—上海:上海人民美术出版社, 2012.4

高等艺术院校美术基础系列教材

ISBN 978-7-5322-7806-0

I. ①色… II. ①孙… III. ①色彩学—高等学校—教材

IV. ①J063

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第002289号

高等艺术院校美术基础系列教材

色彩基础 (第二版)

著 者: 孙化一

责任编辑: 姚宏翔

统 筹: 丁 雯

封面设计: 崔生国

技术编辑: 戴建华

出版发行: 上海人民美术出版社

(地址: 上海长乐路672弄33号 邮编: 200040)

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 889×1194 1/16 7印张

版 次: 2012年4月第1版

印 次: 2012年7月第2次

书 号: ISBN 978-7-5322-7806-0

定 价: 38.00元

目录

第一章 色彩的基本概念 /1

三原色 /1
固有色 /2
环境色 /3
对比色 /4
类似色 /5
同类色 /6
色相 /7
明度 /8
纯度 /9
冷暖色 /10

第二章 色彩观念的演变 /12

文艺复兴时期的色彩 /12
17、18 世纪美术作品色彩 /13
新古典主义色彩 /15
浪漫主义色彩 /16
现实主义色彩 /17
印象派色彩 /19
新印象派色彩 /20
后期印象派色彩 /21
维也纳分离派色彩 /22
现代艺术色彩 /23
中国传统色彩与西方色彩的观念比较 /26

第三章 色彩中的素描关系 /28

明暗关系 /28
虚实关系 /30

第四章 色彩的观察与判断 /31

观察中的三个要素 /31
怎样调出你看到的颜色 /37
主观经验对观察的障碍 /38
光线对色彩的作用 /40

第五章 色彩绘画的种类与工具 /42

水粉画 /42
水彩画 /44
色粉画 /48
蛋彩画 /52
油画 /54

第六章 静物写生 /58

陶器 /58
不锈钢器皿 /61
铜制器皿 /63
锡制器皿 /66
玻璃器皿 /69
水果组合 /72
蔬菜组合 /74
鱼类 /77
衬布 /80
花卉 /83
灯光下的静物 /85

第七章 人物写生 /87

肖像 /87
人体 /93

第八章 风景写生 /97

阳光下的风景 /97
多云天的风景 /99
黄昏与清晨的风景 /100
风景写生步骤 /101

第九章 变形、抽象及个性化的色彩 /104

三原色

在我们眼中看到的五彩缤纷的颜色，都是由三个原色，即红色、黄色、蓝色组成的。这些原色之间通过不同比例的搭配和明度上的变化，可以调配出各种各样的颜色。既然如此，我们在绘画时是否只需三种颜色就可以了，为什么大多数画家的调色盘上都不止这三种颜色呢？这是因为制造颜色的原料有来自矿石、植物和化学合成物质，这些天然的或合成的颜料种类很多，如蓝色类就有普蓝、群青、钛青蓝；黄色类有柠檬黄、淡黄、中黄；红色类有大红、朱红、佛山银朱等。这些颜色有一定的倾向性，普蓝与群青就有不小的差异，一个偏冷，一个偏暖。仅选用其中一种蓝色、红色和黄色，显然有些间色就很难调出。所以我们在作画时多选用一些色彩是必须的。

光色混合中产生的结果与颜色的混合产生的结果大不一样，光色主要有红蓝绿三种色彩组成，这三种光叠加就呈白光，红光加黄光呈绿光。我们电视荧屏里看到的图像色彩通透亮丽，那是用颜料无法调出的，这就是由光色组合产生的效果。当我们写生时面对自然界的人、物、景，也是通过光色来呈现的色彩，而我们要用颜料的色彩来表现光产生的色彩，这种转换就需要我们将自然界的光色进行整体的压缩，使我们手中所拥有的颜色足以来表现对象。如果我们充分认识到这个道理，在观察对象时就能整体地去考虑。而没有经验的初学者往往一心想画出他所看到的光色，其结果是既没有画出光色，也没有整体的画面。

一幅色彩画，无论画面色彩多么丰富，其根本都离不开三个原色所产生的色彩倾向，所以我们每画一笔颜色都离不开色彩倾向，如果在没搞清所画颜色的倾向是否符合画面整体关系就贸然动笔，就会影响画面的整体效果。如果对完成的作品感到有色彩不协调之处，最好的办法是检查画面暗部之间、亮部之间、物与物之间的色彩倾向是否合理准确。

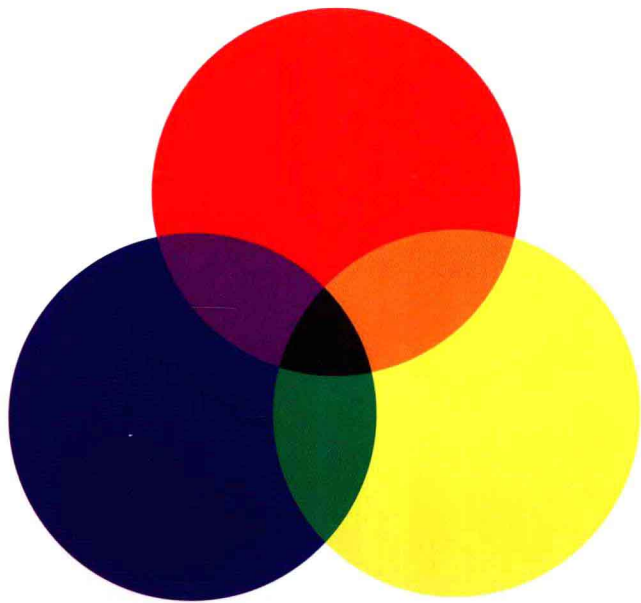


图 1

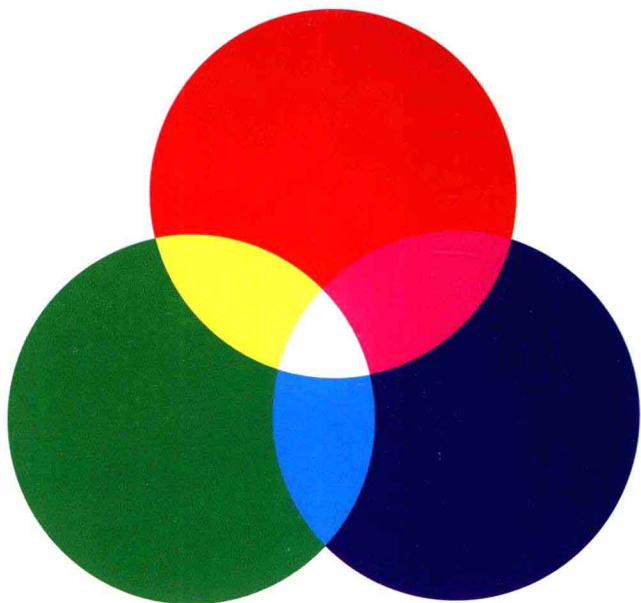


图 2

固有色

固有色是指我们写生的物体原有的颜色。在我们写生时,由于被写生对象受到不同的光线和反光,使物体的固有色发生了变化,比如在自然光下,物体的受光部分偏冷色;但在灯光下,物体的受光部分却偏暖色。除

了受光,物体的反光也随着反光源的不同而改变。在写生中,我们观察色彩就是观察物体固有色的变化,如果只用对象的固有色来表现物体,那么我们所表现的画面就无法体现对象的空间感、光感和体积感。

图1:照片中的建筑等受到阳光照射,色彩基本还原到固有色状态。建筑墙面的白色,屋顶的绿色、灰色、深灰色等色相都很明确。建筑的色彩明度高于天空。



图2:同样的建筑同样方位,由于云彩挡住了阳光,建筑的固有色受到环境色的影响(主要来自天光的影响)。屋顶、墙面、地面的色相不再明确,在写生中对象的固有色往往受环境色影响而改变。



环境色

相对于固有色，环境色改变了固有色的色彩关系。一个物体在不同的环境中受到不同的光线，也受到不同的反光，就产生了环境色。写生中的重点就是要观察环境色对固有色的影响。我们可以做一个实验：一个石膏模型，放在红色衬布上，石膏形体的暗部如受到红色物体的反光，其暗部色相就偏红，但其亮部并不会因此而带有红的色相。如果是一个表面很光滑的物体，其亮部才可能反射出旁边物体的色彩。有些初学者错误理解了环境色的含义，认为环境色就是几个物体放在一起，互相之间都有其他物体的颜色。这些误导不但没表现出对象丰富的色彩变化，反而使他们画面的色彩混乱。写生中怎样运用环境色非常重要，这是写生的一个难点。

图1：观察一下反光产生的环境色。阳光下，蓝衬布上放着白瓷杯和梨，梨和杯的暗部右下角就出现偏蓝的反光，杯暗部的上部分受梨的反光稍稍偏黄。

图2：换了红衬布，它们的反光就偏红了。

图3：灰衬布作背景，梨反光的色相纯度相应减弱，杯子的反光来自梨的受光部的反射，仍然保持原来的色彩。



图1



图2



图3

对比色

在三原色中,其中两个颜色相加就是另一个颜色的对比色。如蓝加黄变成绿,绿就是红的对比色;红加黄变成橙,橙就是蓝的对比色;蓝加红变成紫,紫就是黄的对比色。依此类推:蓝加绿的对比色就是红加橙,红加紫的对比色就是黄加绿,黄加橙的对比色就是蓝加紫。对比色放在一起,视觉感受特别强烈。在设计画面色彩时,对比色的运用也是一个值得研究的课题。用得好,视觉冲击力强,醒人耳目;用得不好,会显得生硬不协调。在中国民俗图式中对对比色运用得非常普遍,特别是在喜庆热闹的场合。

在写生时,对比色的运用是调节画面色彩的重要手段。比如在画灯光、晨光、夕阳时,对象受光部分的色相与暗部投影部分会产生色彩的对比,即使自然光下的物体反映的冷暖关系也是对比色的体现。

图1: 对比色色轮, 对角的两者就是对比色。

图2: 这是一幅《门神图》,过去民间都将这一类年画贴在大门上,祈保平安。图中对比色的运用如同戏曲中高亢的唱腔,有声有势。
图3: 画面采用了对比色的色彩搭配,吸取了剪纸艺术的特点并用于作品中,叶子的大小疏密组成了画面的节奏,静中有动。



图2

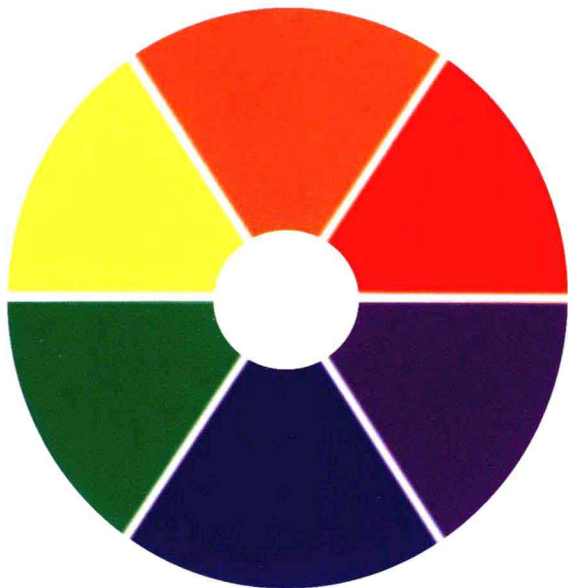


图1



图3 王向明

类似色

两个原色相加,它们之间各自的比例不同,调出的颜色也各不相同。比如:成品颜料中有桔黄与桔红,它们颜色成分中都有红和黄,那么对于红色和黄色,它们就属于类似色。玫瑰与紫红,对于蓝色和红色也是类似色。草绿、翠绿无疑对黄色、蓝色来说就是类似色。在绘画或设计中,许多艺术家运用类似色来强调画面和谐的色调。绘画过程中,通过类似色的比较是正确观察对象的重要一环。许多初学者不重视类似色间的比较,造成了它们之间的混乱。比如,我们画一组静物,其中有红色的衬布、几个桔子、几个红苹果、一个褐色陶罐。这些道具的色彩既相似又有不同,没有经验的初学者在写生时很可能忽视它们之间的差异。反之,如果掌握了比较类似色的方法,我们就可能在写生中学会怎样去寻找合适的色彩。

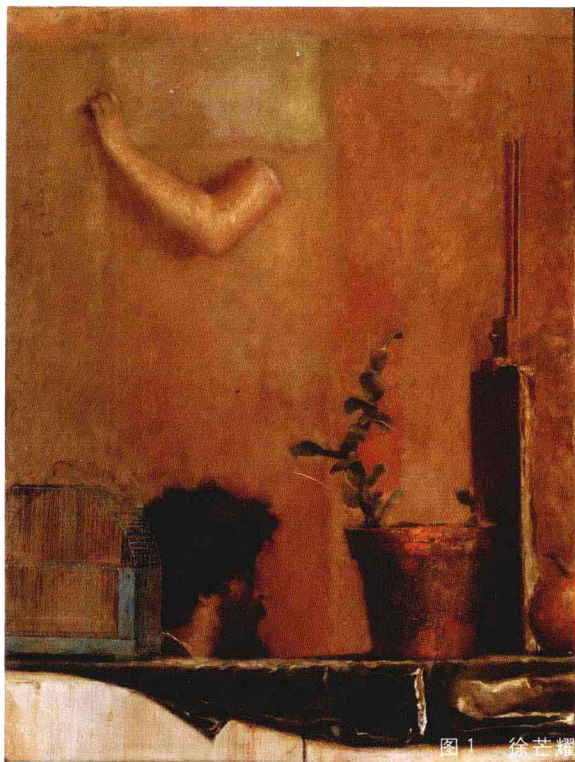


图1 徐芒耀

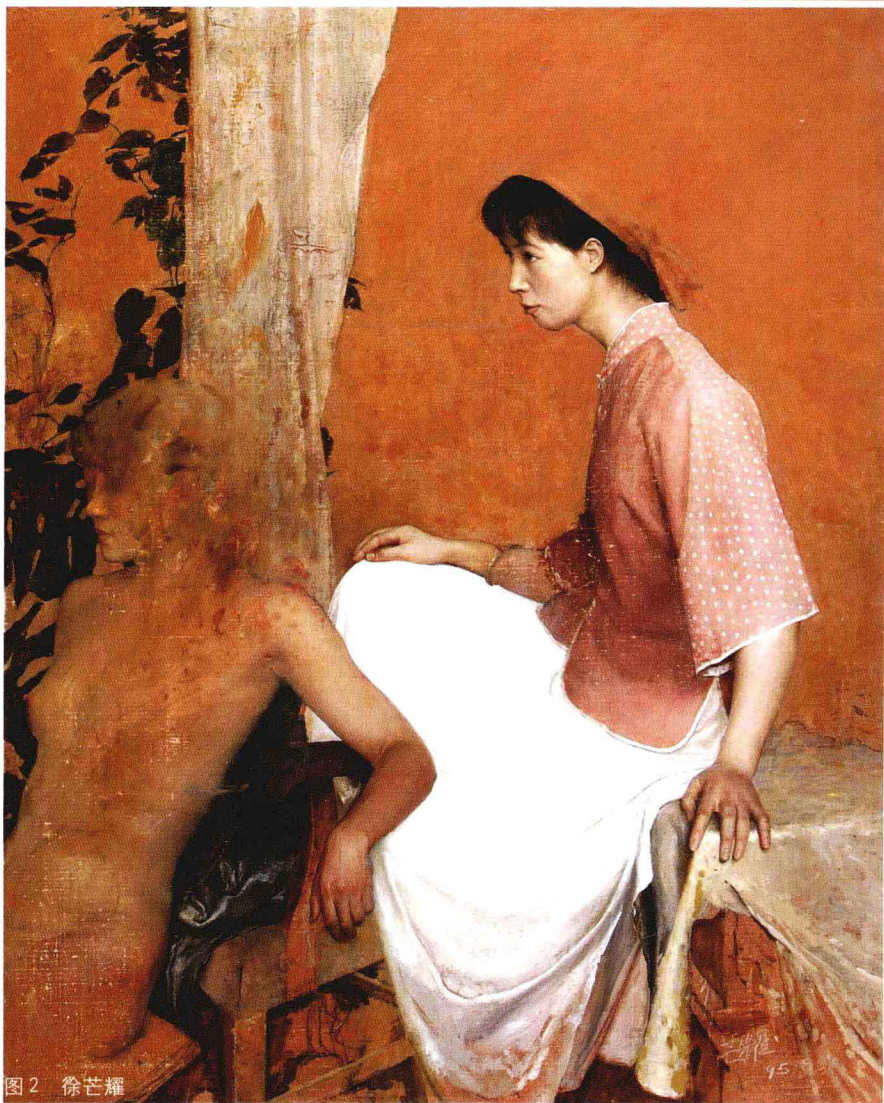


图2 徐芒耀

图1:色界在黄与红的复色之间变化着,没有对比色,作者把色彩分析得很细腻,画此类画最容易将各自本来很接近但又有区别的色相混淆了,变成了单色画,分析类似色是考验画家能否真正看准对象的色彩关系的方法。

图2:此画中类似色之间的差别稍微明显些。但左边的人体肤色与墙壁的颜色、右边女子的衣服颜色与各自差别却很小,肤色偏冷的部分不能雷同于服装的颜色。肤色偏暖的部分则不能与墙壁的颜色撞车,这三块颜色是互相牵制的,如孤立地画,都可能使画面显得混乱。

同类色

几种颜色中都有一个共同的主要颜色特征,那个主要颜色就是同类色。如:黄色的同类色中有柠檬黄、淡黄、中黄、土黄等。红色同类色中有大红、朱红、玫瑰红、西素红、土红、深红、紫红等。绿色的同类色中有草绿、中绿、橄榄绿、翠绿、土绿、粉绿等。蓝色同类色中有群青、普蓝、湖蓝、钴蓝、酞青蓝等。当然在绘画过程中同类色

不会局限于以上几种,表现一个物体的色彩,就需要不少同类色。比较同类色的变化也是我们必须掌握的观察方法之一。经验不足的初学者在写生中,往往将色彩的变化夸大了,原本属同类色范围内的色彩在他们笔下演变成了对比色。在局部范围内似乎色彩“丰富”了,但每个局部都如此“丰富”,整体的画面色彩就会变得雷同。



图1: 此图中,中前景的建筑与前面男子的外套服装颜色都属同类色,同类色里也有冷暖变化,如果没有这些变化,色彩就会有枯干单调的感觉,但这些变化不能超出其所在色系的范围,从这幅画中可以看到在同类色中的色彩变化被运用得恰到好处。

图1 徐芒耀

色相

色相, 简单地说, 就是颜色的属性。如红色、黄色、蓝色、绿色、紫色、橙色等等。但在写生实践中却是最难把握的。我们面对色谱, 判断色相并不困难, 而我们面对写生对象时就不一定了。写生对象的色相是动态的, 色相与色相之间存在互相依存的关系。我们不能画出对象的绝对色相, 但能画出对象之间的色相关系。同样一个颜色, 放在不同的环境中会产生不同的色相倾向。面对这些情况, 我们一方面要提醒自己, 判断一块颜色的色相时, 不要受它旁边其他物体色彩的干扰; 另一方面在表现色彩时又必须考虑到其他物体色相的表现空间。只有以上双方都兼顾到了, 整体的色彩才能协调。写生中最难判断的色相是对象的暗部。我们仅凭直觉, 往往是主观的成分很多, 结果每次看的结果都不一样, 那么怎样正确判断物体的暗部色相? 暗部的色相应如同炒菜时加佐料那样, 主要在中性的复色(如熟褐、生褐之类的颜色)中增加一点色彩倾向, 反光越强, 色彩倾向会随之加强。



图1

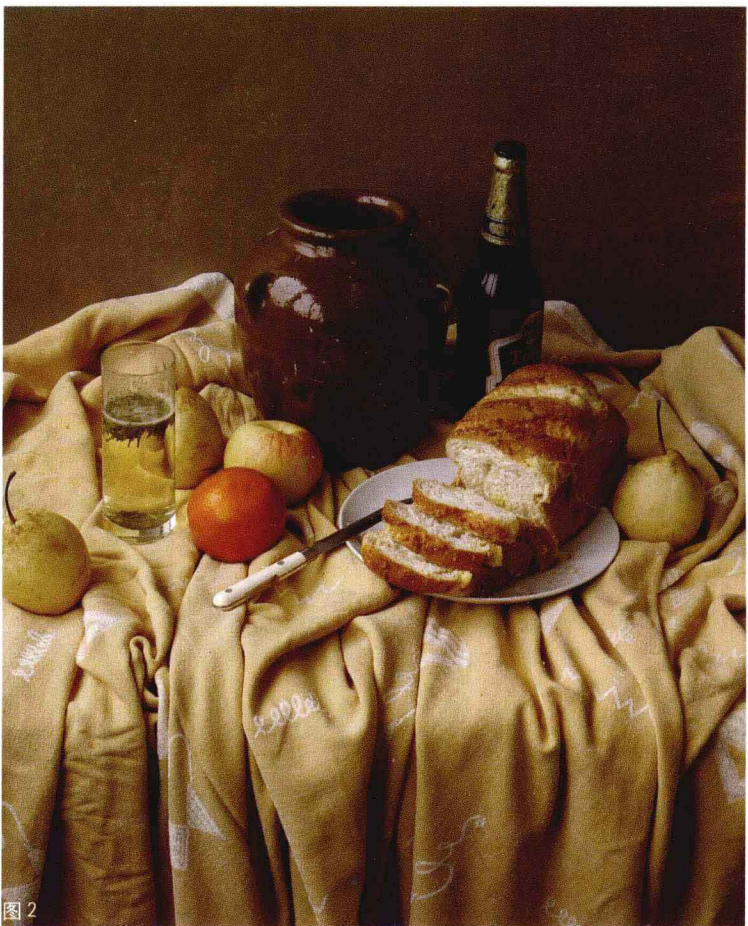


图2

图1、图2: 我们发现同一个颜色的罐子与不同颜色的物品放在一起, 它本身的色相似乎也发生了变化。陶罐、面包, 与土红的衬布放在一起, 就感到是偏黄, 但当它们与黄衬布放在一起, 却感到偏红。说明人的视觉判断会受与之相邻的颜色影响, 我们要意识到这一点。你也可按直觉来表现下一幅图中的罐子、面包, 将其色相画得偏红, 使表现黄色的色彩空间更大一点, 画出苹果、梨、衬布、茶水它们之间的差别。但这有个前提, 它们这些物体色相红的程度不能超过橘子的色相。

明度

同样色相的颜色，因光的因素影响可能有不一样的明度，如一块红色，不断加白色，越变越浅；不断加黑色，越来越深，产生由明到暗的色阶，这就是色彩的明度。

色彩在运用过程中，同类颜色的深浅变化是必不可少的，当然绘画中并不是就用白和黑来调节色彩明度的，因为客观现实中物体的色彩在光线下时，其明度产生变化的同时色相也可能在发生着变化。艺术家在色彩绘画过程或设计过程中对色彩明度的掌握能力对其作品起着关键作用，这种能力的形成大部分来源于素描的基础训练，特别在写生方面。仅仅判断对象的色相是不够的，必须在判断色相的同时对其色彩的明度做出正确的估计，两者缺一不可。没有经验的初学者往往把写生对象原有的色彩明度表现在画面上，完全忽略了光的作用。实际上光对色彩的明度起了决定性作用。如果我们面对的对象处在顺光处，也称大平光，这时对象的色彩明度可能是最接近其固有色的。如果画家的视角位置处在对象的明暗交界处，对象受光部的色彩明度就提高了。而当视角处在对象的逆光部位，对象受光部的明度可能提得更高。在写生调色时，提高对象的色彩明度，较之于降低色彩明度前者更容易达到理想的效果，因为降低色彩明度时，色彩的色相比较难把握的。

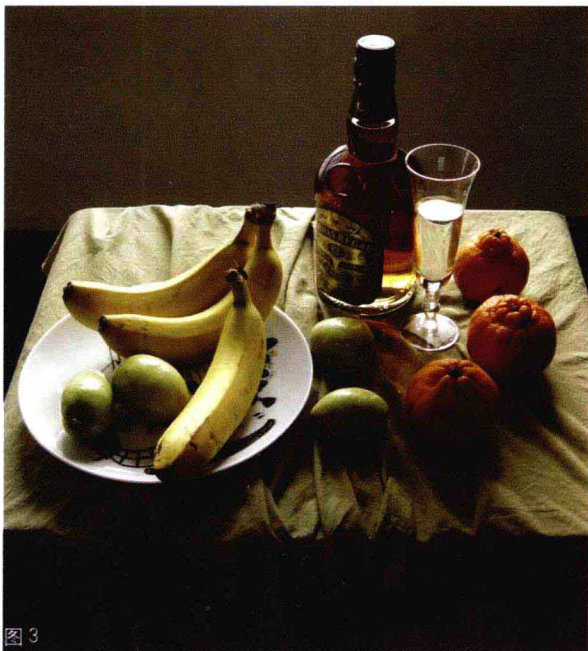


图1：静物基本处于顺光，对象应以固有色的明度为主。我们还可以发现：当亮部明度高于固有色时，其暗部明度就低于固有色，由此可以认识色彩明度控制的规律。

图2：摆放着同样的静物，但由于它们各自受光的角度不同，道具的色彩明度就不一样。在作画时，图中的水果亮部必须提高色彩明度，不能以它们的固有色为主，而应以明度为主。

图3：当光线来自背光部，与图1相比，衬布变得亮了，水果变得深了，水果的受光部比图1中水果的受光部要亮得多。

纯度

色彩纯度是指色相的鲜明程度,没有其他杂色的红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种光谱的主色,也是颜料中最高纯度的标准色,而灰色就是纯度最低的颜色。而纯度对色彩绘画作品而言,则是指色彩的饱和度。一般而言,饱和度高,视觉感受浓墨重彩,强烈、热闹。而饱和度低,视觉感受如素妆淡雅,平稳、安静。以上说的是色彩饱和度运用得成功的结果,如果在绘画中纯度高和低运用得不妥当,就会产生不好的效果:如饱和度太高了,画面有焦、火的感觉;饱和度太低了,画面有灰、闷的感觉。可见,色彩纯度的运用不但体现作者的技巧,还反映了作者的修养。在绘画中,我们常常遇到这样的困惑:在写生开始阶段,色彩纯度都能控制得很好,但随着写生的逐渐深入,色彩的纯度被调整得越来越低,整幅画色彩的饱和度不足,画面显得无精打采。解决这些难题并不表示把每一笔颜色都调得纯度很高,而是要在画对象暗部或灰部时避免总是使用熟褐色、生褐色。要仔细分析这些部分的色彩倾向,区别出各个暗部的色相,画得深入也不会影响饱和度。



图1 Vladimir Yukin 俄



图2 Vladimir Yukin 俄

图1:《Carting Hay》灰色用得较多,色彩纯度降低,适合表现暮色的渐渐降临,富有诗的意境。

图2:《At a bus stop》画面色彩纯度很高,表现金秋的农村小景。其中红色与黄色几乎就用原色,只是绿色纯度低一点,以衬托红色的墙和黄色的树。

冷暖色

冷暖色是我们经常听到的一个色彩学术语。但怎样在绘画中界定冷暖色？这对于初学者来说也是个难题。有些人认为冷暖色最好辨认，红色是暖色，蓝色是冷色。但绘画中的冷暖色是由比较而产生的，冷色、暖色是相对而言的，是互动的。比如大红与朱红放在一起，大红就是冷色，朱红是暖色。大红与红紫放在一起，大红是暖色，红紫是冷色。红紫与钴紫放在一起，红紫成了暖色，钴紫成了冷色。钴紫与紫相比，钴紫又成了暖色。依此类推，颜色的冷暖身份是由与它放在一起的颜色来界定的。在我们写生中冷暖色无处不在。当物体受到暖色光线时，其暗部的投影色调就相对偏冷；反之，物体受到冷色光线时，其暗部反光相对偏暖。但这些冷暖色不可以简单地用红色和蓝色来表达。画人物肖像时冷暖色的处理更微妙，如画一位男子，红红的脸颊肤色偏暖，腮部由于胡茬较旺色彩偏冷。在表现时，既要有冷暖区别，又要统一在人的肤色这一基础范围内。

色彩的冷暖会给人带来不同的感受和联想，我们在绘画创作中、在色彩设计中，可以利用冷暖色调来表达不同的主题。这些色调的组成中，如果百分之七八十色相倾向于红黄色，整幅画就会给观众一个暖色调的感受，如果以蓝绿色为主，就有冷色调的画面感。但不管以冷色调为主的画面，还是以暖色调为主的画面都是画家设计画面的一种手段，冷色调其内容并不一定表现冷，反之，暖色调也是如此。



图1 程俊杰



图2 谷岗

图1：作品采用了冷色调，表现其个人的心境。喜欢恬静、素雅的生活方式。缠绕的电线体现了作者思绪。

图2：作品用暖色调表现丰收的喜庆，红背景前的玉米有中黄色的、紫黑色的、花杂色的，色彩的纯度渲染了浓厚氛围。

图3:《拖拉机手的晚餐》 傍晚的夕阳使物体的受光部显得非常暖, 人的肤色接近原色。物体反光很弱, 因此暗部色彩基本上偏冷。在表现色彩的冷暖关系时, 注意暖色并不能简单地理解为红色, 虽然图中的夕阳光很暖, 但不同固有色的物体还是不一样的, 多少保留些其本来的成分。



图3 普拉斯托夫

图4:《粮食》 阳光下农庄收获的场景。作品中冷暖色对比很明显, 强烈的阳光照在金黄色的麦粒上, 反射到物体上, 使物体的反光偏暖, 而暗部上部由于受天光的影响而偏冷色, 整个画面冷暖色的冲突形成色彩的节奏, 具有很强的视觉冲击力。



图4 雅勃隆斯卡

第二章 色彩观念的演变

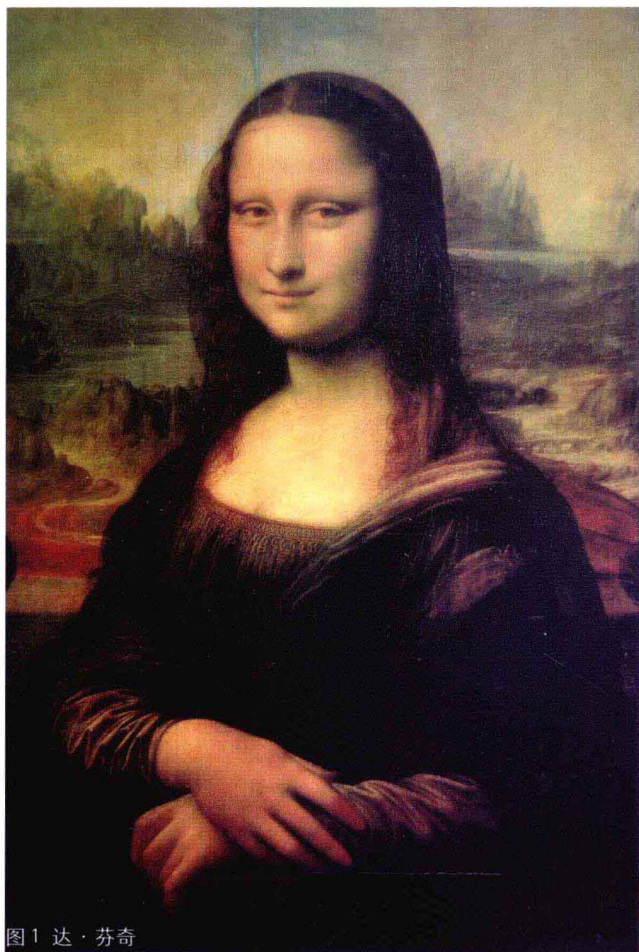


图1 达·芬奇

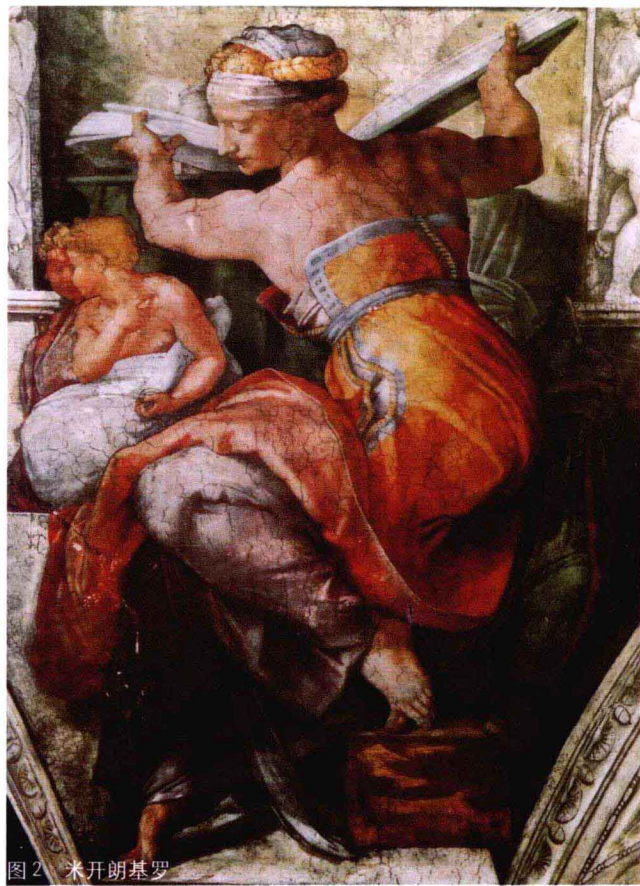


图2 米开朗基罗



图3 拉斐尔

文艺复兴时期的色彩

15世纪末、16世纪初是意大利文艺复兴的全盛时期。文艺复兴时期的美术家们开始真正地用自己的眼睛来观察和研究客观事物,摆脱了长久以来的对艺术的固定程式。三位杰出的大师是最具代表性的人物,在他们的作品中闪耀着人文主义的光芒,同时,他们的写实绘画技法也发展到一个空前的高度。

图1:《蒙娜丽莎》

图2:《利比亚女先知》

图3:《雅典学院》

17、18世纪美术作品色彩

17、18世纪是美术史上一个流派纷呈的时期，欧洲各民族画派发展兴盛，特别是意大利、佛兰斯德、荷兰、西班牙、法国和英国在绘画上都出现了大师级的画家，如维米尔、伦勃朗、鲁本斯、委拉斯开支、戈雅、康斯勃罗等等。对光线处理的讲究、追求色彩的丰富变化、强调画面的动感和构图的多样性，都成了那个时代绘画的成果特色。资产阶级的兴起也影响着绘画的内容，如荷兰画派的作品往往表现适合小资情调的内容。巴洛克艺术在17世纪广为流行，华丽、激情、节奏、运动这些特点在鲁本斯的作品中就能感受得到，同时对19世纪浪漫主义也有很大影响；而18世纪的洛可可艺术则追求艳丽、精致、细腻、情调的形式。



图1 委拉斯开支

图1:《皇英诺十世》 委拉斯开支是西班牙当时最杰出的画家，他对光的色彩的表现为19世纪浪漫主义画家所推崇，对印象派画家也有很大影响。

图2:《劫夺吕西普斯的女儿》 鲁本斯是佛兰德斯画家，巴洛克画派代表人物。所画女性多为丰满性感。

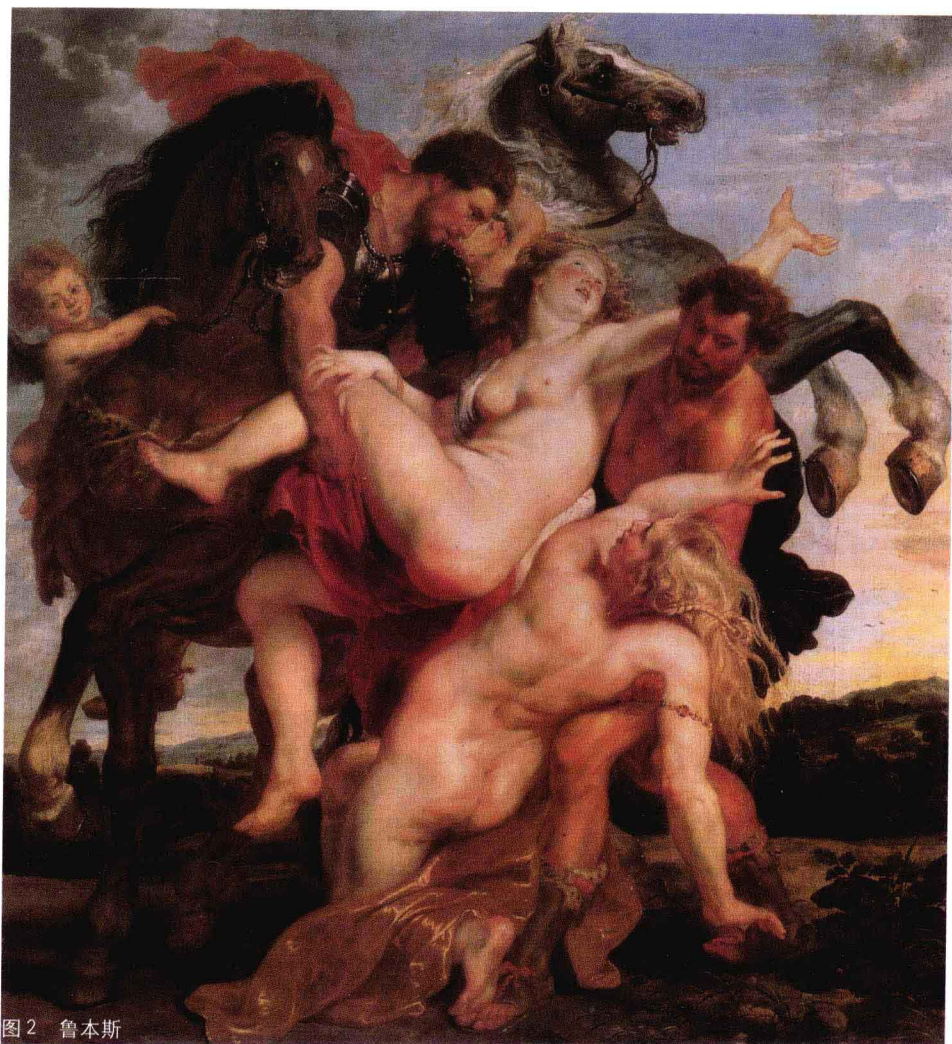


图2 鲁本斯