

2005年国家级精品课程

21世纪高职高专艺术设计规划教材

色彩与设计色彩

席跃良 主编

李珠志 李鸿明 副主编



清华大学出版社



JISECAI

JISECAI YU SHEJISECAI

色彩与设计色彩

21 世纪高职高专艺术设计规划教材

席跃良 主编

李珠志 李鸿明 副主编

清华大学出版社

北 京

内 容 简 介

本书以设计色彩基础教学为中心,讲述色彩与设计色彩的基础知识以及训练技法,突出艺术设计专业方向与高等职业教育的特色,着重培养学生的艺术表达能力、审美判断能力和创造性思维能力。全教程分为8章,内容包括三个方面:第一部分是色彩的基本理论,包括色彩学基础理论及写生色彩、设计色彩的原理;第二部分是色彩的写生训练,包括静物、风景、人物写生的基本步骤与训练方法;第三部分是设计色彩的应用性训练,主要从视觉表达类专业(平面设计)及空间类专业(环境、产品设计等)的应用方向进行训练步骤与方法的表现分析。

本书可作为高等职业教育艺术设计相关专业的教材,也可作为本科设计教学的教材。

版权所有,翻印必究。举报电话:010-62782989 13501256678 13801310933

本书封面贴有清华大学出版社防伪标签,无标签者不得销售。

本书防伪标签采用特殊防伪技术,用户可通过在图案表面涂抹清水,图案消失,水干后图案复现;或将表面膜揭下,放在白纸上用彩笔涂抹,图案在白纸上再现的方法识别真伪。

图书在版编目(CIP)数据

色彩与设计色彩 / 席跃良主编. —北京:清华大学出版社,2006.2

(21世纪高职高专艺术设计规划教材)

ISBN 7-302-12247-4

I. 色… II. 席… III. 色彩学—高等学校:技术学校—教材 IV. J063

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第150550号

出 版 者: 清华大学出版社 地 址: 北京清华大学学研大厦

<http://www.tup.com.cn> 邮 编: 100084

社 总 机: 010-62770175 客 户 服 务: 010-62776969

责任编辑: 张龙卿

封面设计: 邓晓新 陈新宇

印 刷 者: 北京市世界知识印刷厂

装 订 者: 北京嘉实印刷有限公司

发 行 者: 新华书店总店北京发行所

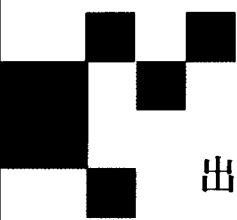
开 本: 185×260 印张: 14.5 字数: 350千字

版 次: 2006年2月第1版 2006年2月第1次印刷

书 号: ISBN 7-302-12247-4/J·85

印 数: 1~5000

定 价: 43.00元



出版说明

高职高专教育是我国高等教育的重要组成部分。高职高专教育承担着培养技术、技能型人才的重要责任,是我国教育与经济发展联系最紧密、最直接的部分。当今劳动力市场上高技能人才的紧缺状况给高职高专教育的改革与发展带来了机遇和挑战。

大力发展高职高专教育,是党和政府根据我国经济结构调整的要求,积极完善目前高等教育体系的战略性举措,对于培养大批技术应用型和高技能人才,优化人才结构,促进人才的合理分布,推动我国经济社会发展具有重要意义。

由于市场经济的需求,促进了高职高专教育的开放性和多样化,也给高职高专艺术设计人才的培养带来了极好的发展机遇。目前全国各行业对高职高专艺术设计人才的需求逐年呈级数地增加,各高职高专院校培养学生的规模和数量也有了突飞猛进的发展。

学生知识的获得主要来自于教材,所以一套新颖、实用、面向社会需求的教材是学生学习的良师益友。目前由于高职高专艺术设计教材的开发相对于办学的规模及实践的需求有些滞后和脱节,许多院校仍沿用本科生的教材或者使用一些内容相对陈旧的教材,从而为教学工作的开展及学生的学习带来了很多困难,也影响了各艺术设计院校及专业的进一步发展。有鉴于此,清华大学出版社高职高专事业部专门组织全国高职高专院校艺术设计专业办学经验丰富的多所院校的老师,召开了几次艺术设计教学研讨会和教材规划会议,专门研究了目前高职高专艺术设计教学中面临的许多问题,与会专家及老师对教材的开发及教学改革提出了许多可行性的实施方案。

清华大学出版社在遵循与会老师意见的基础上,成立了“高职高专艺术设计规划教材编审委员会”。该教材编审委员会包括了北京艺术设计学院、大连轻工业学院职业技术学院、大连职业技术学院、广播电影电视管理干部学院、广州轻工业职业技术学院艺术设计学院、广州番禺职业技术学院、南宁职业技术学院、青岛职业技术学院、山东工艺美术学院、上海工艺美术职业技术学院、深圳职业技术学院、四川美术学院职业技术学院、武汉职业技术学院、中国美术学院职业技术学院、徐州建筑职业技术学院、淄博职业技术学院等多所高职高专艺术设计院校(以上院校按照字母顺序排名)为主的阵容强大的作者队伍,同时还有其他院校的老师也在陆续参与进来。“高职高专艺术设计规划教材编审委员会”的具体职责是组织各院校之间的交流联系;审核该套教材的大纲、初稿,审议并确定各选题主、参编人员;跟踪专业动态及教材使用情况,及时提出修订再版建议等,从而为多出精品教材奠定了良好基础。

本套教材具备如下特点:

(1) 丛书定位。该套丛书是专门针对高职高专艺术设计相关专业的学生使用的教材,也可以作为中职院校、各种培训班学员的教材。另外,还可以作为社会相关艺术设计人才

的参考书。

(2) 出版形式。该套丛书采用多种印刷形式,并以彩印为主,以彩色插图、黑白印刷为辅。许多教材还提供多媒体电子教案、视频教学录像等教学素材,以方便教学的实施。

(3) 选题范围。包括了艺术设计领域的各个专业方向。具体包括平面设计、影视动画、网络与多媒体、环艺设计、工业设计、服装设计等专业,同时还包括了计算机辅助设计、艺术设计专业基础等课程。

(4) 出版步骤。该套教材将从众多稿件中选择学校最需要、学生要求最迫切的一些教材先行出版,然后根据各高职院校的要求,逐步完善整套丛书的教材体系,并逐步将其做成一套精品教材,以满足艺术设计类院校老师及学生的要求。

目前先期出版的体系比较完整的教材包括影视动画、环境艺术、计算机辅助设计、网络与多媒体等领域,平面设计(视觉传达)、工业设计、服装设计等专业的部分重点教材及艺术设计专业基础课程也在陆续出版。以后逐步完善各个专业方向的教材体系。

(5) 组织方式。从各高职院校选择最具有代表性的、在本领域比较领先的院校的艺术设计类专业的老师来写作自己最擅长的课程,这些老师基本都具备丰富的教学经验、深厚的专业功底及扎实的实践经验。

(6) 丛书特色。本套丛书层次分明、内容充实、实践性强、知识体系新,突出实用性、案例性的特点,专门针对高职高专艺术设计类的学生,并且书籍内容完全有别于本科生的教材及已经出版的一些内容相对陈旧的高职高专艺术设计类教材。同时,这套教材也更贴近社会及企事业单位的实际需求。

(7) 视频教学。本套丛书使用了视频教学的方法来开发计算机辅助设计教材,主要包括了艺术设计常用的图形图像类软件。这些教材在讲授基本知识点的基础上,通过大量案例上机操作的视频录像及语音讲解来辅助教学。这些教材的每一种又分别包含了一本基础教程和一本上机实训教程。

对于教材出版及使用过程中遇到的各种问题,可以及时与我们取得联系,E-mail: zhanglq@tup.tsinghua.edu.cn,并提出您的宝贵意见及建议。对于您的任何建议及意见,我们都会认真对待,以便通过我们的共同努力,不断提高教材的出版质量。

高职高专艺术设计规划教材编审委员会



前 言

1676年,牛顿将白色太阳光分离成光谱,发现了色彩存在和产生的本质原理,这对理论色彩学的研究提供了充分的科学根据。但是,科学的发现仅仅是解释现象、揭示真理,与艺术设计、创造乃至凭借感情驱动的艺术表达相去甚远。理论色彩学属于自然科学的范畴,它揭示的是自然规律及其真理;艺术色彩学,我们也可称之为“色彩技法理论”,则是一门以社会科学为主并兼具自然科学特性的综合性学科,它在科学理论指导下,研究以艺术为主的设计和创造规律。

设计师、艺术家固然不可对科学理论无动于衷,并以此明察客观色彩存在的现象及其规律,但是必须明确:艺术家、设计师的责任在于对色彩的发现、感受、认识及其表现,这是色彩之所以成为一门艺术的本质所在,色彩也因此成为人们致力于学习、研究和训练的课题。马克思说:“色彩的感觉是美感的最普遍形式。”色彩与客观世界是联系得最紧密也是感觉最直接的形式,现代环境和我们的生活空间到处充满这种感觉形式。现代人对于环境空间和生活质量的高要求,有力地推动现代艺术设计和艺术创造去快速适应这种需求。时代赋予色彩艺术的这种广泛意义,越来越受到社会各界的重视。

本书是各类艺术设计教学的专业基础课和主干课程,是一门孕育学生艺术基本功、培养学生艺术表达能力、训练学生现代审美判断能力和创造性思维能力的必修课程。事实上,它一直以来是美术教学、艺术设计教学基础的顶梁柱。本书正是为了满足大量的课程教学需要而编写的。

多年来,我们一直从事本课程的教学与创作、设计实践,积累了大量的课件资料和教学经验。但是在长年累月的色彩教学中发现,这门课程理想的教材非常缺乏,目前出版的这方面的书籍基本上多不适用,这些书存在如下偏向:要么是绘画性较强的“纯艺术色彩”;要么是摒弃了“纯艺术”的“设计色彩”,但又脱离了教学实际而有些牵强附会,无法适应目前的基本教学要求。为此,我们结合多年的高职教学经验,并以高职教学的学制、课时、学生素质为出发点,综合大量素材完成了本书的写作,相信对于高职艺术设计教学有很好的实用性。

“设计色彩”是“色彩”艺术学中的一个方面,不是与“色彩”相提并论的概念。但自20世纪以来随着现代设计的迅速崛起,其已成为当代势不可挡的巨大的艺术产业,从而使艺术设计学也随之具有社会学科、自然学科以及艺术学本身的内涵,使其成为综合交错的现代新颖学科。无论作为一门学科或一项产业,其本质都发生了特殊的变化。为此,在“色彩”的大题目下,用“设计”一词来强调,以区别于一般的纯艺术形态。然而,“设计色彩”毕竟是以艺术学作为自身的主干框架,如果因强调“设计”而排除色彩学的基本规律及其造型训练的实质,则是不恰当的。本教材在编著中既突出了“设计色彩”的应用性特点,又不偏

废色彩艺术的普遍规律,使两者相得益彰,因此以“色彩与设计色彩”命题。

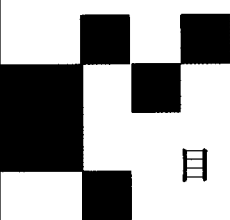
在艺术发展的长河中,色彩作为绘画艺术的形式之一长期延续着。而艺术设计的任何一个门类形式,随时都可能被一种新的形式手段所取代。就艺术设计教学而言,20世纪80年代初,围绕使用“图板”纯“手工”研究如何运用水彩、水粉颜料表现设计方案;80年代中期到90年代伊始,“喷绘”以其“半机械化”的表现成了时髦的革新话题;90年代初,“计算机辅助设计”进入设计领域,大有“人工智能”、“全自动化”的本领,AutoCAD、3D Studio等开始成为热门软件,1995年前后,这类软件又落后了……这种技术的革新对提高艺术设计的效果、质量及丰富设计表现的形式都起到极大的促进作用。但是由于艺术设计各类专业的表现技法极其丰富,并且也无定法,因此不能只是追赶计算机的潮流。从艺术设计专业教学来讲,重要的是培养一种艺术素质,培养学生的思维方法和处理问题的能力。设计专业对于色彩艺术的学习与应用是永无止境的:手绘的效果图技法中无法抛弃色彩;喷绘中少不了对于色彩进行细致入微地分析研究,并需要用色彩支撑门面;要解决计算机绘图中僵硬、干瘪、苍白的色彩问题,也少不了色彩艺术……因此,色彩表现技法的基础训练,无论何种时髦理论都无法取代它。

本教材编写中,结合高职特色,系统讲解了色彩艺术的基本理论和色彩写生训练技法、设计专业方向训练技法等方面的课题,加强了示范性分析和课题设计。全书共分8章,可归纳为三个方面:一是色彩与设计色彩的基本原理;二是写生训练表现技法,从静物、风景、人物的写生训练中培养基本造型能力;三是与艺术设计衔接的设计色彩训练,从专业方向出发,将其划分为视觉设计(平面)与空间设计两大类,并进行专业色彩的归纳、装饰、结构性训练,从而全面指导学生提高色彩知识和表现技能。

在本教材编写中,席跃良负责全书的撰写、图片的编辑策划及其统稿工作;李珠志老师进行全书审校、图文编排工作;李鸿明老师协助进行审校、图文编排处理的有关方面工作。教材编写过程中,得到了广州市番禺职业技术学院教务处、科研处领导对全书的审阅及其他帮助,也得到建筑与艺术设计系领导及老师们的支持,还得到清华大学出版社高职高专事业部的大力支持,同时特别感谢广州市番禺职业技术学院建筑与艺术设计系张来源、徐飞等色彩老师以及黄理凤、陈凤慧、潘敏怡、卢智昊、黄永强、区楚杰、黄晓云、陈小萤、梁文彬、赖伟琴、吴丹、黎瑞欢、蔡丹薇、李天冲、梁君君、植炼晖、何婉华、张翠玉、罗燕梅、容志安、李思、莫兴建、黄结华、阮宇杰、徐注雄、林觉勇、邓敏珊等同学,对他们提供的图片作品和给予的大力帮助,在此一并表示深深的谢意。

编 者

2005年10月



目 录

第 1 章	色彩学基本原理	1
1.1	色彩的艺术含量	1
1.1.1	认识色彩艺术	1
1.1.2	色彩艺术的形成和发展	3
1.1.3	色彩与写生、设计	8
1.2	色彩属性分析	9
1.2.1	光色的由来	9
1.2.2	色彩的分类	11
1.2.3	色彩三要素	12
1.3	作为设计基础的色彩体系	15
1.3.1	设计色彩的特点	15
1.3.2	写生色彩学	15
1.3.3	装饰色彩学	17
1.3.4	色彩构成学	18
1.4	色彩的视觉感受	19
1.4.1	色彩的视觉效应	19
1.4.2	色彩的错觉与幻觉	20
1.4.3	色彩的冷暖感觉	21
1.4.4	色彩的心理取向与象征	23
1.4.5	色彩的象征意义与表情作用	24
第 2 章	色彩的应用基础	29
2.1	色彩的变化规律	29
2.1.1	色彩冷暖变化规律	29
2.1.2	色彩的纯度变化	31
2.1.3	色彩的明度变化规律	32
2.2	色彩的对比关系	33
2.2.1	色彩对比的基本规律	33
2.2.2	色彩对比的融会贯通	38
2.3	色彩的调和与配置	39

2.3.1	色彩调和的基本原理	39
2.3.2	色彩调和的配置方法	40
2.3.3	色环位置变化的调和	42
2.3.4	色彩的视觉生理与心理	44
第3章	色彩的表现形式	47
3.1	水粉画的表现	47
3.1.1	水粉画的特性	47
3.1.2	水粉画的材料与工具	48
3.1.3	水粉画的表现方法	50
3.1.4	水粉画的用笔方法	54
3.2	水彩画的表现形式	55
3.2.1	水彩画的特点与性能	55
3.2.2	水彩画的工具与材料	57
3.2.3	水彩画的表现技法	59
3.2.4	技法表现中的相关因素	63
3.2.5	水彩画特殊技法	65
3.3	色彩综合表现	68
3.3.1	麦克笔表现	69
3.3.2	彩色铅笔表现	69
3.3.3	色粉笔表现	70
3.3.4	喷绘表现技法	71
3.3.5	计算机综合处理技法	72
第4章	静物色彩写生训练	75
4.1	静物色彩写生的基本要求	75
4.1.1	静物写生的目标和任务	75
4.1.2	静物写生的训练计划	77
4.2	静物的组合与表现	77
4.2.1	静物的设置及角度	77
4.2.2	色调和表现技法	79
4.2.3	静物中的单体表现	83
4.3	静物写生训练的方法	87
4.3.1	水粉静物写生步骤	88
4.3.2	水彩静物写生	90
4.3.3	水粉静物点彩法写生介绍	92

第5章	风景色彩写生训练	99
5.1	风景色彩写生的步骤	99
5.1.1	取景	99
5.1.2	构图布局	100
5.1.3	铺大体色	102
5.1.4	深入刻画	102
5.1.5	调整统一	104
5.2	景物空间层次的表达	105
5.2.1	透视形式的表达	105
5.2.2	空间的色彩变化	106
5.2.3	画面空间的组织	106
5.3	风景写生中的色调处理	108
5.4	风景写生的外光特色	110
第6章	人物色彩写生训练	115
6.1	人物色彩写生的方法	115
6.1.1	基本语言要求	115
6.1.2	色彩人物写生的训练方法	117
6.2	色彩人物头像写生	120
6.2.1	色彩人物头像写生要点	120
6.2.2	水粉、水彩画头像写生步骤	121
6.2.3	水彩画人物头像写生图例	125
6.3	半身像写生训练	129
6.3.1	怎样进行半身像写生	129
6.3.2	半身像写生的表现	131
6.3.3	背景、手、服装的描绘	132
6.3.4	半身像写生的基本步骤	134
第7章	视觉设计专业的色彩训练	139
7.1	视觉设计色彩的应用	139
7.1.1	视觉设计色彩的应用范畴	139
7.1.2	平面设计中视觉色彩的应用	142
7.2	视觉色彩的装饰性特征	143
7.2.1	装饰色彩的特点	143
7.2.2	色彩的形象与形式	144
7.2.3	装饰色彩的配置原理	147
7.3	装饰设计色彩的训练	149
7.3.1	传统的装饰色彩	150

7.3.2	移植性装饰设计	150
7.3.3	命题与主题的设计	151
7.3.4	装饰色彩的构成训练	153
7.3.5	装饰色彩分类形象写生设计	154
7.3.6	装饰色彩训练	158
第8章	空间类设计专业的色彩训练	163
8.1	空间设计中色彩的应用	163
8.1.1	环境空间的色彩应用	163
8.1.2	产品空间设计的色彩应用	168
8.2	空间设计中的色彩归纳训练	172
8.2.1	色彩归纳与色彩基础	172
8.2.2	从自然色彩走向归纳色彩	174
8.2.3	色彩归纳的表现方法	176
8.2.4	归纳色彩训练	178
8.3	空间色彩中的构成表现	182
8.3.1	色彩的推移构成	182
8.3.2	色彩的空间混合	186
8.3.3	色彩的透叠构成	186
8.3.4	自然肌理构成	189
附录		193
参考文献		221

第1章 色彩学基本原理

本章要点：

1676年，艾萨克·牛顿（Sir Isaac Newton, 1643—1727）将白色太阳光分离成光谱，发现了色彩存在和产生的本质原理。这是对科学和艺术的重大贡献，为艺术家、设计师所致力的色彩艺术实践提供了理论根据。这里，不妨称之为理论色彩学。但是，科学的发现仅仅是解释现象、揭示真理，与艺术创造乃至凭借感情驱动的艺术表达相去甚远。理论色彩学属于自然科学的范畴，它揭示的是自然规律及其真理；艺术色彩学，也可称之为“色彩技法理论”，则是一门以社会科学为主，并兼具自然科学特色的综合性学科，它在科学理论指导下，研究以艺术学为主的艺术设计和创造规律。

设计师、艺术家固然不可对科学理论无动于衷，同时必须明确：艺术家、设计师的职责，是在于对色彩的发现，并由此而展开的一系列色彩艺术的实践活动。这是色彩之所以成为一门艺术的本质所在。

1.1 色彩的艺术含量

色彩，奥妙无穷。以光呈相，从物成形，因时因地而异，因物因阴因晴而变。既能使人亢奋、愉悦、舒畅；也能使人压抑、哀愁、情思郁悒。视觉感受经验作用于人的心理，产生了移情作用，使本来的自然色彩具备了情感的品格。色彩的明晦、冷暖、纯浊变幻会透过直觉激发思维，影响人的心理取向，形成迥然异趣的审美判断。由此，经长期总结锤炼形成应该遵循的法则和规律，成为艺术家、设计师和学生们致力学习和研究的课题。

1.1.1 认识色彩艺术

约翰内斯·伊顿（Johannes Itten, 1888—1967）曾经说过：“在美学领域中，有艺术家使用的普遍色彩规律吗？或者说色彩的审美仅是由主观意识所控制的吗？常常有学生提出这样的问题，而我的回答总是这样：‘如果你能不知不觉创作出色彩的杰出来，那么你创作时就不需要色彩知识。但是，如果你不能在拥有色彩知识的情况下创作出色彩的杰出来，那么你应该去寻求色彩知识’。”

学说与理论，在技巧不熟练的状况下是好东西，而在技巧熟练的时候，凭直觉判断就能自然而然地解决问题。认真地研究伟大的色彩大师，可以肯定地说，他们都掌握一种色彩科学。歌德（Johanna Wolfgang, 1749—1832）、龙格（Philipp Otto Runge, 1777—1810）、谢弗勒尔（Michel Eugene Chevreul）、保罗·塞尚（1839—1906）、克洛德·莫奈（1840—



1926)、蒙德里安 (Pieta Mandarin, 1872—1944)、毕加索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881—1973)、文森特·凡·高 (1853—1890)、亨利·马蒂斯 (Henri Matisse, 1869—1954)、保罗·克里 (1879—1940) 等大师的色彩理论都具有不可估量的价值。只有熟悉和掌握了客观原理, 才能从主观的束缚中解脱出来。

雷奥纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci, 1452—1519) 的《绘画论》一书, 为艺术家、设计师建立了一整套的规则, 他在书中写道: “如果你试图按照规则进行创作, 那你什么也完成不了, 而只会设计出一团混乱”。达·芬奇在这里排除了艺术家设计师的知识障碍, 他鼓励人们尊重自己的直觉, 并在直觉指导下去进行色彩艺术的创造。

在音乐中, 作曲理论早就被认为是重要的, 并且被列为专业教育的一个组成部分。然而, 一个音乐家懂得了旋律配合法, 如果他缺乏洞察力和灵感, 也仍然是一个蹩脚的作曲家。同样, 一个色彩艺术家, 可能懂得形体、色彩和构图的所有方法, 但是如果没有灵感, 他仍然创作不出好的作品。人们常说: 九十九份功夫, 一份灵感。这是有道理的。德国后期浪漫派作曲家理查·施特劳斯 (Richard Strauss, 1864—1949), 在他谈到关于灵感和对位法在作曲中所占的比例时说过: 在他的作品中有 4~6 个小节是靠灵感, 而其余的是靠理论和勤学苦练。而汉斯·普非茨纳 (Hans Erich Pfitzner, 1869—1949) 则说: “施特劳斯很可能只有 4~6 小节是靠灵感的启示, 而我注意到莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791) 常常是在灵感一来, 就一连写出许多页乐曲。”

天才艺术家达·芬奇、丢勒、格吕内瓦尔德、埃尔·格列柯以及许多其他画家, 都不敢忽视理智地斟酌他们的艺术手法。《伊萨汉姆祭坛画》的成功之处, 正是它的创作者对形状和色彩进行了周密思考的结果。德拉克洛瓦曾经这样写道: “在我们的艺术学校中, 对色彩理论的原理既不曾进行分析, 也不讲授, 因为在法国, 按照‘制图员是可以培养的, 色彩学家却是天生的’这种说法, 学习色彩规律被认为是多余的。色彩理论神秘吗? 为什么称这些原理是神秘的? 而这正是所有艺术家都应该懂得并且都应该被教會的。”

色彩的规律 (如彩虹形式) 光彩闪耀, 在它的球体规律中得以辨别, 这个球体将纯度、色相以及它们的混合色延伸扩大到黑色和白色的两极地区。为了把彩色光的光线置于它们适合的面积之中, 具有深度明暗的黑色是必需的, 白色的明亮效果也是必需的, 它们给色彩增添了物质力量。在黑色和白色之间, 跳动着色彩世界的脉搏。马克思说: “色彩的感觉是美感的最普遍形式。”色彩与客观世界是联系得最紧密的外部形式, 也是感觉最直接的形式, 通过视觉去发现、认识它们, 从而透过这种感觉的现象去研究它们的本质, 这种本质还得依赖感觉去领悟。所以, 规则和公式只是艺术中达到色彩完美道路上的路标。

在弗兰西斯加、伦勃朗、勃鲁盖尔、塞尚以及其他大师作品中, 如果只看到那些主观的和象征的内容, 那么他就无法领会这些作品的艺术力量和微妙之处。所有艺术的最终目标, 都是要取得形态和色彩上精神本质的解放, 并从客观物质世界中解脱出来。正是从这个愿望出发, 非写实性色彩艺术才得以兴盛。今天, 我们的世界与过去大不一样, 现代社会是设计和创造发明形成的, 无论是机械、电子还是计算机, 这些都是信息时代的创造, 这些创造的物质世界的意义和价值, 在于它们的功能美和形式美, 并非只是观念的象征, 更是有目的的思想的具体体现。

艺术中的价值不只是表现的手段, 更是每个人的特性和个性。首先要有个人的教养和设计创作能力, 然后才能进入设计和创作。对色彩的研究是一种极佳的教养方法, 因为它



可以引导人们感知色彩内在规律的必然性。要掌握这些东西,就要体验整个自然界产生和成长的永恒规律;要认识必然性,就得抛弃个人的任性,为科学规律而尽心尽职。

1.1.2 色彩艺术的形成和发展

色彩的概念,远在原始时代就已形成。原始社会,记载初民渔猎、农耕、歌舞、祭奠、格斗等生活的彩陶、岩画、壁画等初期文化遗迹中,不仅显示了初民以流畅、粗放的线条随心所欲地塑造形象的造型技巧,也渗透着对色彩抱有强烈而浓厚的情致和兴趣,创造出富丽、典雅、古朴、浪漫、富于独特审美内涵和神秘色彩的杰作。

中国自古以来就不乏有才艺的画家。公元前 80 年,汉朝皇帝(汉昭帝刘弗陵)就设有存放图画画院的画院,即博物馆,其中的藏品色彩绚丽、美不胜收。在唐代(公元 618—907),就出现了色彩鲜明的壁画和镶嵌漆画;大约在同一时期,还出现了以黄、红、蓝、绿色组合形成“唐三彩”釉陶。在宋代(公元 960—1279),色彩的感觉大大提高了,图画色彩变得更加精致多样,而且更为写实。瓷器与陶器制品中出现了美轮美奂的各种彩色釉,如青花釉、月光釉及釉上彩和釉下彩等众多名目。

色彩的原始本质是一种变幻不定的共鸣音,光线则是配曲。当思想、概念、公式这些科学理论接触到色彩的一刹那,色彩就失去了它的魔力,为人们所认知。在过去时代的彩色纪念碑上,可以找到已消失的民族的情感倾向。古埃及人和古希腊人是非常喜欢彩色图案的一个民族。

公元 1000 多年左右,具有强烈色彩感觉的古罗马和拜占庭多种彩饰镶嵌精细工艺,在色彩领域中一直呈现出高超的装饰性风格,在彩色镶嵌中,每个色域都由无数的色彩点子构成,而每一种色彩都要经过严密的选择和斟酌。早在公元 5 世纪和 6 世纪时,意大利拉文纳地区的镶嵌细工艺术家就能运用补色创造出许多不同的艺术效果,加拉·普拉西迪亚陵庙的主色调就以惊人的灰色气氛为主导的。如图 1-1 所示,是哥特式教堂花窗的象征性色彩图案。这种效果是由于室内蓝色镶嵌花墙壁沐浴在一种橙色光线中而创造出来的,这种光线是通过装有橙色玻璃的狭长窗户透射进来的。橙色和蓝色互为补色,两者调和则呈灰色。观众在其中走动,接受到不同量的光线,而交替突出蓝色或橙色。随着不断变化的角度,墙上会反映出这些色彩。色彩的这种相互作用,使人产生了一种色彩的印象,这种印象很深刻,甚至影响了一个民族。以装饰为主的细密画家们的艺术才智,也可在中世纪的彩色玻璃装饰画中略见一斑。早期的



图 1-1 哥特式教堂花窗的象征性色彩图案



彩色玻璃只使用少数的几种颜色，因而看上去比较粗糙。法国夏特尔教堂的窗子在光线中的变化，可以看到落日将巨大的玫瑰色窗户照耀成一种极其辉煌的和谐色彩，使人久久不得忘怀。

色彩艺术表现在建筑方面，那就是“罗马式”和早期“哥特式”。在建筑壁画和装饰图案中，将色彩作为象征性的表现手法。因此艺术家们努力创造出毫不含糊的、明亮的调子。他们追求简单而清晰的象征性效果，而不要各种各样施以明暗阴影和不同色彩层次变化的绘画形式。在形态方面，也存在着同样的处理方法。从这里可以看到绘画与装饰设计区别的端倪。

意大利文艺复兴初期的艺术家乔图（Giotto di Bondone，1267—1337）和锡耶纳画派，是在形体和色彩上使人类形象具有个性特色的第一批画家。他们的色彩才能，也都集中地反映在建筑的装饰方面。他们开创了一个色彩的发展阶段，使得15—17世纪欧洲的色彩艺术有了新的起色，产生了一大批具有个性的艺术家。15世纪上半叶，尼德兰艺术家胡伯特·凡·爱克（Hubert Van Eyck，1370?—1426）和杨·凡·爱克（Jan Van Eyck，1380?—1441）兄弟在再现人体和物体固有色方面形成了独特风格。这些固有色，通过模糊与鲜明、明亮与阴暗的调子，创造出了非常接近自然的现实主义形象。色彩成为赋予自然物体特色的一种手段。《根特祭坛画》即是这一时期哥特式建筑画的典型代表作。

为教堂建筑装饰用的作品是欧洲色彩设计的一大特色。这一批艺术家、设计师中，弗兰西斯加（Piero della Francesca）用鲜明的轮廓线和清晰的富于表现力的色域，画出富于个性的人物，并使用平衡的互补色彩，他使用的一些色彩是罕见的，这是这位艺术家特有的调子。而达·芬奇则反对强烈对比的着色方法，他用极细微的色调层次作画，在《穴洞圣母》（1485）一画中，他把色彩安排成两大色域。提香（Tiziano Vecelli，1490—1576）的早期作品中，将同种色域安排在相互对抗的孤立状态中，后来他逐渐将这样的色域处理成冷暖、明暗、模糊与强烈的转换，《贝拉》（1536）一画中最为明显。在他晚期作品中，用一种主要色相和不同明暗色调烘托主体，《戴荆冕的耶稣》（1570）是典型的一例。

提香的学生埃尔·格列柯（El Greco，1541—1614）将老师的多色调拉回到富于表现的大色域。他那种奇特的，常常令人毛骨悚然的色彩表演不再呈现固有色，而是抽象概括，以适应在精神上富有表现力的主题要求。这就是埃尔·格列柯被看作是非写实派前辈的原因所在。他的色域并不指明客观物体的类别，它被组织到纯粹的、画面的多旋律色调之中。事实上，为求各个艺术主题的真实，比埃尔·格列柯早一个世纪的格吕内瓦尔德（Matthias Grunewald，1457—1528）早已解决了这个问题。凡是埃尔·格列柯一向用灰色和黑色描绘阴影的地方，格吕内瓦尔德就用色彩对比来处理了。通过客观地把握，他为每一作品主题找到了适当的色彩。事实上，为各个主题的艺术真实，格吕内瓦尔德从整体上牺牲了祭坛画的装饰性统一。然而，他在色彩上的心理表现力，色彩的象征性真实和现实主义含义，都以一种更深刻的意义融合成一个整体来处理。

伦勃朗（Rembrandt Harmensz Van Rijn，1606—1669）被认为是明暗对比法画家的典范。尽管达·芬奇、提香、埃尔·格列柯也把明暗对比法作为一种表现的手段，但是伦勃朗的作品是完全不同的。他用灰色、蓝色或黄色、红色的透明色调创造了一种美化了自身生命的深度效果。他用蛋白同油画颜料调成糊状物作画，取得了一种异常感人的现实主义的质感效果，作品《戴金盔的人》如图1-2所示。在伦勃朗的作品中，色彩变成物质化了的



发光能，纯色常常在模糊的环境中像宝石那样闪闪发光并具有令人振奋的力量。

17世纪“巴洛克”色彩与以上大师具有不同的风格，它比较典型地反映在巴洛克建筑之中，是把静止的空间归结于运动节奏的空间，色彩也被纳入同样的途径。色彩不是用来表现客观物体，而是作为韵律连接的一种抽象手段，用色彩来创造深度幻觉。威尼斯画家莫尔伯奇（1724—1796）的作品表现了这种特点。

在此以前，色彩艺术是局限在黑、白、灰三种层次之中，强调素描关系，节制地使用少数的几种颜色。这种风格形成了古典主义严谨的造型特色，而后来被浪漫主义风格所代替。其突出的代表人物是德拉克洛瓦（Eugene Delacroix，1798—1863），尤其是以水彩画著称于世的两位英国浪漫主义画家透纳（1775—1851）和康斯特布尔（1776—1837）最为突出。他们把色彩作为

心灵表现的一种手段，在风景中抒发“情绪”，不愿将纯一的色彩用于画面，而把它们分解成层次、冷暖、模糊与鲜明的色调来表达大气的瞬间变化；它们还不遗余力地进行非写实形态的色彩写生构图，难怪欧洲人喻之为“第一位抽象派”画家。德拉克洛瓦在伦敦时看到了透纳和康斯特布尔的作品，他们的用色使德拉克洛瓦产生极大的兴趣，并按照他们的精神进行了大量的再创作。1820年的巴黎沙龙展览会上展出了德拉克洛瓦的作品，引起了极大的轰动，浪漫主义由此而得到弘扬。

1810年龙格发表了色彩理论，即用球体表现对应的色彩系统；歌德同时也出版了主要的理论著作；1816年叔本华（Arthur Schopenhauer，1788—1860）发表了论文《论视觉与色彩》；化学家谢弗勒尔于1839年出版了他的《论色彩的同时对比规律与物体固有色的相互配合》一书，这部书后来成为印象派及新印象派绘画的科学基础。19世纪的色彩理论因此而风靡全欧。

在色彩艺术发展史上，印象派是一个重要的里程碑。他们以研究大自然为主题，把色彩艺术推向一个全新的高度。致力于改变固有色观念，着力于对阳光的研究和对自然氛围中光线研究，产生了一种新的色彩表现模式。莫奈所作《日出印象》是典型的代表性作品。他在一天的各个时辰里，用一幅幅新的画面来重现同一个风景点，以便将太阳的移动和随之产生的光线反射现象通过色彩写生真实地反映出来，他画的教堂系列写生是最具说服力的作品。如图1-3和图1-4所示是印象派的代表性作品。

在印象派色彩发展的基础上，新印象派将色域变成色点。他们认为调和的颜料会破坏色彩的力量，这些高纯度的色彩点子，通过观赏者视觉混合而产生形象。这是谢弗勒尔的色彩理论给予印象派以明显的帮助与启发。从印象派的观念出发，塞尚使色彩结构的发展



图1-2 《戴金盔的人》（油画，伦勃朗）



图 1-3 《坐着的女人》(乔治·修拉)



图 1-4 《洗澡的人们》(塞尚)

进入逻辑的阶段。他的任务是使印象主义形成某种“实质性”的东西；他根据物体形状和色彩原理进行创作，除了对节奏与形体有独到之处外，还摒弃了点彩派的分色技巧，重现并使用内在调节的流行色域。对他来说，转换一种色彩等于变化它的冷暖、明暗或模糊与强烈的关系。这种画面色域的调子转换，达到了一种新的和谐，形成更加生动的艺术效果。

将提香和伦勃朗的古典色彩画法与塞尚的后期印象主义的作风进行对比可以看出，前者注重形体和人物面部色彩的转调；后者则是使整个画面从形状、节奏和色彩上互相融合。如塞尚的静物写生《苹果与橙子》，那种新的融合表现得极其精致、鲜明，这是因为塞尚希望将自然体塑造得更为完美。为达到这个目标，他不遗余力地使用了音乐般充满韵律微妙的冷暖色彩的对比。

与塞尚相比，马蒂斯则是抑制色彩转换调子，重现以主观的平衡来表现简单的、发光的色域。他和勃拉克 (Georges Braque, 1882—1963)、德兰 (Andre Derain, 1880—1954) 和弗拉芒克 (Maurice de Vlaminck, 1876—1958) 一起，都属于野兽派画家。

立方主义画家毕加索以及勃拉克、格里斯 (Juan Gris, 1887—1927) 等人，将色彩应用于他们的明暗色调变化上，对形体产生了极大的兴趣。他们将客观物体的形状分解成抽象的几何体形状，用色调的浓淡层次取得浮雕一样的效果。他们的业绩，对现代设计产生了巨大影响。

几乎在立方主义流行的同时，产生了表现主义画派。代表人物包括：蒙克 (Edward Munch, 1863—1944)、凯尔希纳 (1880—1938)、海格尔 (1883—1970)、诺尔德 (1867—1956) 和康定斯基 (Vassilij Kandinsky, 1866—1944)、马克 (1880—1916)、迈克