

设计基础课程改革系列教材

设计色彩

范希嘉 苗岭 编著

中国建筑工业出版社

设计基础课程改革系列教材

设计色彩

范希嘉 苗岭 编著

中国建筑工程工业出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

设计色彩/范希嘉, 苗岭编著. —北京: 中国建筑工业出版社, 2009
(设计基础课程改革系列教材)
ISBN 978-7-112-11009-4

I. 设… II. ①范…②苗… III. 色彩学—高等学校—教材 IV. J063

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第085998号

责任编辑: 吴 绫 李东禧

责任设计: 张政纲

责任校对: 兰曼利 梁珊珊

设计基础课程改革系列教材

设计色彩

范希嘉 苗岭 编著

*

中国建筑工业出版社出版、发行 (北京西郊百万庄)

各地新华书店、建筑书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷

*

开本: 787×1092毫米 1/16 印张: 8 字数: 200千字

2009年8月第一版 2009年8月第一次印刷

定价: 39.00元

ISBN 978-7-112-11009-4

(18255)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

序

设计教育发展到现在，有一些问题不得不让我们重新去思考：设计师的思维、方法、技能、修养如何落实到每一门课程的每一课时中，使每个学生通过有效的学习获得实际能力，以致解决理论和形式与实际操作脱节、知识点与系统能力的分离、学生的知识和能力与进入社会就业的脱节现象？

带着这样的问题，我们把以往的素描、色彩、造型基础、色彩构成、平面构成、立体构成、表现技法、创意表现、设计基础等基础课程内容进行了分析，从以往的教学经验和积累中发现：纯技能的训练往往停留在形式感状态上，纯理论的讲授往往停留在文字概念的理解和认识上，单纯主题内容的训练往往停留在纯粹形式的探索上；技能类的课程一味追求技巧的娴熟掌握，方法类的课程偏重过程的进程和变换手法的把握，创意类的课程追求常规创作流程中的灵感深化挖掘等。现行的设计教育体系易形成理论、形式与实际操作缺乏紧密联系，知识点与系统能力分离，学生的知识、能力体系与就业的要求、实际能力偏离等现实结果。

由此，我们认为：设计师必须具备的每一方面的能力应该贯穿到每一门课程中，在侧重学习不同知识和提高能力的课程中，应该在每个课程内容中都有意识地训练和提升思维、方法、技能、修养四大块的素质与能力。通过各门课程内容中训练课题的实践性操作和学习积累，在亲身体验的实际操作中获得知识和能力同步发展。

有了鲜明的教学改革思路，我们在多次国际专家咨询委员会的交流和启发下，通过探索、实践和积累，在全新体制的学校里探索实践了五年，形成了具有实践意义的“设计基础课程改革系列教材”，即《空间与造型》《设计形态》《设计色彩》《设计素描》《设计表现》。这五门课程的教学内容取代了以往的近九门课程，围绕设计师必须具备的基础知识和基本能力，既分解又集中地渗透到最基本的概念和主要元素中，从最易起步的认识和学习设计的角度逐步把学生引导到设计的门槛里。

在编辑和执行本套教材的过程中，我们始终围绕如下几点进行探索实践。

(1) 针对刚进入设计类专业的学生的素质和能力，及设计师必须具备的素质和能力，以打好扎实基础和培养实践能力为目标。适用专业为：工业设计、环境艺术设计、会展设计、建筑设计、景

观设计、公共艺术设计、舞美设计、空间设计、家具设计等。

(2) 教学内容将必需的知识点、基本理论、方法和技能、鉴赏素养等融为实际案例和操作训练项目,通过作业的实践性训练,理解并掌握课程内容的基础理论、基本方法和基本技能。

(3) 每个训练内容注重将知识点串联到训练课题中,在提高动手能力的基础上逐步提升设计师应该具有的素质和能力。

(4) 注重从每个知识点和能力的角度看待设计专业的学习,及从设计师职业的角度看待每个知识点和能力的掌握。

(5) 操作训练项目中充分挖掘和启发学生的兴趣点,引导和培养个性。

(6) 在讲课、交流、启发、引导等形式的交叉下,使每个课时获得高效的教学效果,即:提高学生的个人能力。

上述内容是我们的探索实践思路,在成书的过程中仍然不断地产生出一些新的问题和想法。所以,成书的目的不是为了展示成果,而是以成书的形式方便大家共同围绕具体内容展开交流和讨论。愿我们的实践能给大家提供参考,并携手推进现代设计教育的改革之路。千里之行,始于足下。

张 同

于复旦大学上海视觉艺术学院

序

第一章	色彩的设计认知	1
	一、色彩的基本概念	1
	二、色彩的自然表达	6
	三、色彩的人文营造	8
	四、色彩的语言系统	14
	五、课题训练	18
第二章	设计色彩的色调认知与搭配	20
	一、色彩的色调认知	20
	二、设计色彩的色调搭配	27
	三、课题训练	37
第三章	设计色彩的平面构图与形态表现	39
	一、设计色彩的构图方式	39
	二、设计色彩的形态表现	51
	三、课题训练	56
第四章	设计色彩的功能与感受	57
	一、设计色彩的表情与功能	57
	二、设计色彩的感受与联想	65
	三、主题设计中的色彩表现	70
	四、课题训练	75

第五章 设计色彩的多维应用	78
一、色彩的多维变化	78
二、设计色彩的表现媒介	84
三、设计色彩的归纳与再现	92
四、课题训练	96
 第六章 创意色彩的设计体验	 99
一、文化差异下的设计色彩	99
二、创意色彩的时代性表达	102
三、商业设计中的色彩使用	106
四、课题训练	119
 参考文献	 120
后记	122

第一章 色彩的设计认知

我们生活的世界是色彩斑斓的。而当色彩附着于任何形状表现在绘画、建筑、产品、服装或是环境中时,色彩往往是先声夺人,比形态能够产生更为直接和强烈的作用并影响人们的心理。狄德罗在《论绘画》中指出:“素描赋予本质以形体,色彩赋予本质以生命。”作为当代艺术设计的重要因素——色彩,无论是理性认识还是视觉经验,把握其内在规律并研究其使用价值是至关重要的。

设计色彩是从自然中提炼并从感悟中生发,也是设计者主观认识的体现。在对自然色彩的探索中,可以获取色彩内在的表现力,从而超越色彩表象的模仿,达到主动性的认识与创造。对自然色彩科学的观察分析方法和变化规律的认识与把握是设计色彩的基本认知形式。

一、色彩的基本概念

1. 色彩的来源与性质

尽管我们对色彩的应用至今已有几千年的历史,但人类真正意义上的对色彩的科学研究却晚于透视学和艺术解剖学等领域,直到近代才开始的。这是因为对于色彩的研究需要以光学的产生和发展为基础。文艺复兴时期的画家为了取得自然主义的表现效果,曾经研究过光学现象,并注意到了色彩透视问题。直到17世纪60年代,牛顿通过著名的“日光—棱镜折射实验”(图1-1)得出白光是由不同色彩的光线

混合而成的结论之后,色彩的本质才逐渐得到正确的解释。由开普勒奠定的近代实验光学为色彩的来源提供了科学基础。科学证明我们看到的色彩通常有三个来源,包括光源体、透明体和反射体(图1-2)。

1) 光源体的色彩

色彩代表着人类对于光的感知效果。眼睛对于光源体所发射出来的光的色彩感觉,就是光源体的色彩。例如我们看到各种不同色彩的

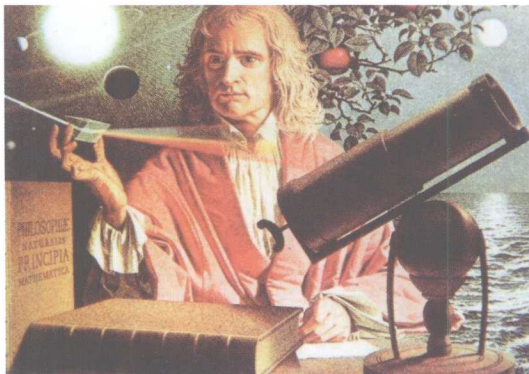


图 1-1 牛顿的“日光—棱镜折射实验”

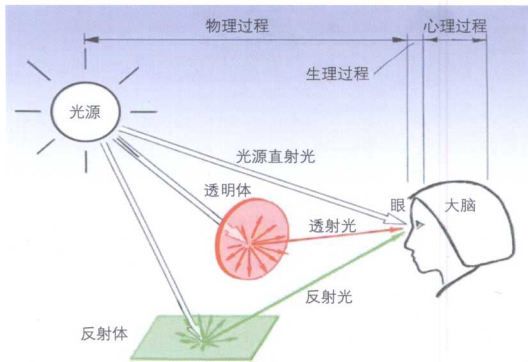


图 1-2 色彩的三种来源示意图

灯光(图1-3),就是大脑对于光的感受;夜晚仰望星空,看到各种不同色彩的星星(图1-4),也是相同的道理。

2) 透明体的色彩

光源体的光穿过透明或半透明的物体后再进入视觉的光线,称为透射光。透明体的亮度和色彩取决于光源体的光穿过被透射物体之后所达到的透光率及波长特征。新建成的国家游泳中心使用的膜材料就属于透明体。“水立方”薄透的膜结构,透光率高达90%(图1-5)。

3) 反射体的色彩

对于大部分不发光的物体而言,光线照到该物体上,物体反射出来的光线进入眼睛,让我们感知到物体的色彩,那么影响色彩的几个因素就分别是:光源体所发射出来的光线、物

体表面的反射效果和人对于光线的感知(图1-6)。这三种因素,同时影响我们认识这个物体的色彩。

4) 色彩的性质

光源体发射出来的光线,无论直接照射还是通过其他物体漫射到物体的光线,就是色彩反应的初始信号;物体反射光线就是效果,例如一个不是白色的物体,会吸收一部分光线,而反射其他部分,这种吸收与反射的比例,就反映出不同的反射效果;而人的感知,则以整体光线作为基准,修正我们眼睛吸收到的物体反射光线,让我们能够更精准地辨认物体的色彩。所以光源的种类、物体吸收与反射的光线以及人感知的修正,就构成了我们辨识色彩的三个要素。

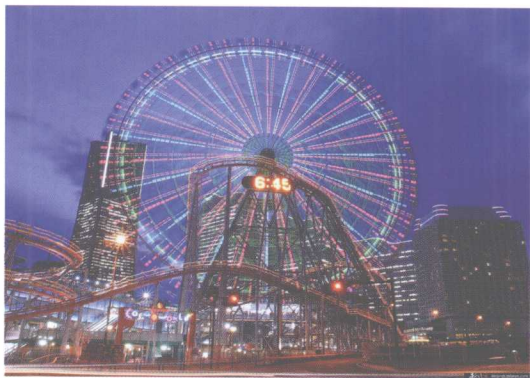


图 1-3 日本横滨的夜景灯光

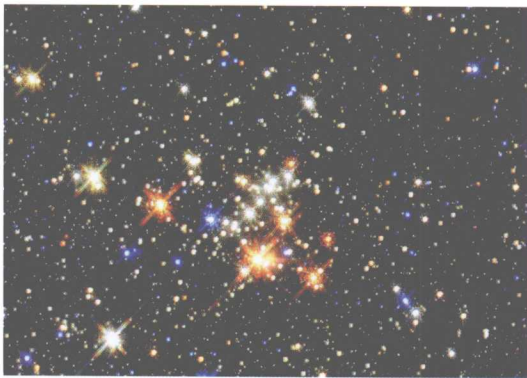


图 1-4 夜晚绚烂的星光



图 1-5 “水立方”的膜结构外观

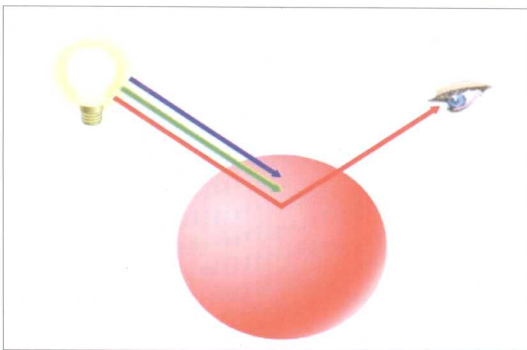


图 1-6 红色物体吸收了光源体发射出来的其他颜色的光线只将红光反射出来

2. 色彩的视觉认知过程

就物理本质来说, 色彩是物体发射、透射或反射的不同波长的光线。光线照射到人眼后, 如何引起人的色彩感觉, 是色彩视觉认知过程的核心问题。目前, 占主导地位的色彩视觉理论还是来自 19 世纪的“三色说”和“四色说”。

“三色说”最早由英国科学家杨 (Thomas Young) 提出, 德国科学家赫姆霍兹 (Hermann von Helmholtz) 加以扩展并使之流行。“三色说”认为, 在视觉系统的视网膜上存在三种不同的视锥细胞, 分别对红光、绿光和蓝光最敏感。这些感受器的兴奋及相互作用, 产生各种不同的色彩感觉。

“四色说”最早由德国生理学家赫林 (E. Herins) 提出。研究人员认为, 自然界物体的色彩可以由红、黄、绿、蓝四种基色混合产生, 但是除了红与黄或蓝、绿与黄或蓝、黄与红或绿、蓝与红或绿混合之外, 其他混合都是不可能的。此学说假定在视觉系统中有三种感受器, 即红—绿、黄—蓝、白—黑, 在各感受器中发生颞颥的反应, 哪一方反应大, 即成为最终的反应。例如, 光刺激引起白黑色素分解, 产生白的感觉; 无光刺激使白黑色素合成, 产生黑的感觉; 红光刺激使红绿色素分解, 产生红的感觉; 绿光刺激使红绿色素合成产生绿的感觉; 黄蓝色素也是如此。三种色素对立过程的组合产生各种色彩感觉和各种色彩混合现象。

“四色说”比“三色说”的优越之处就在于它令人信服地解释了色彩的对比、色盲及后像等特殊的视觉现象。例如“四色说”认为, 色盲是由于缺少一对感受器 (红—绿、黄—蓝) 或者两对视素而导致的, 这样就分别形成的是红绿色盲、黄蓝色盲或者全色盲。这一解释与现实中的色盲情况相吻合。我们可以看图 1-7,

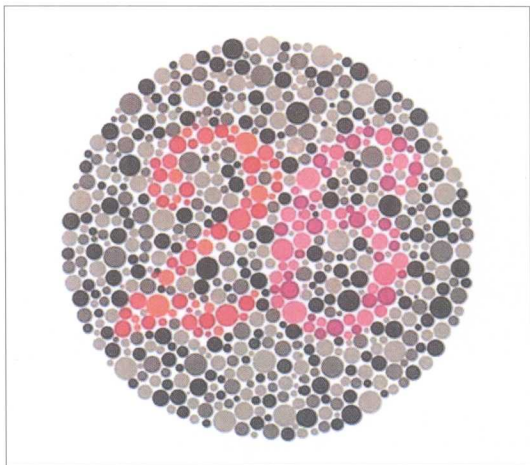


图 1-7 色盲色弱测试图

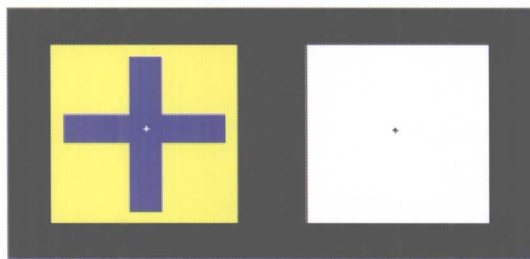


图 1-8 负视觉后像测试图

这幅图我们在体检中都会遇到, 正常人可以很明显地看出图中隐藏的阿拉伯数字 26, 而红绿色盲者中的红色盲者只能读出 6 而绿色盲者只能读出 2。视觉后像也是一种有趣的视觉现象, 是指外界刺激作用停止后仍然在视网膜上暂留的印象。例如当看电影时, 第一帧画面出现, 就在人的视网膜上产生“缓存”的视觉后像, 这个视觉后像与第二帧画面连接起来, 于是电影画面无限地连续下去, 就形成了看电影时流畅的效果。然而, 有时后像的色彩为先前所看的物体色彩的补色, 被称为负视觉后像。可以做个简单的实验, 双眼注视图 1-8 左图中心的白色“+” 30 秒, 然后再转向右边白色背景中心的黑色“+”。是否发现, 在右半空白的图片上, 出现了一个黄色的十字? 这也符合“四色说”

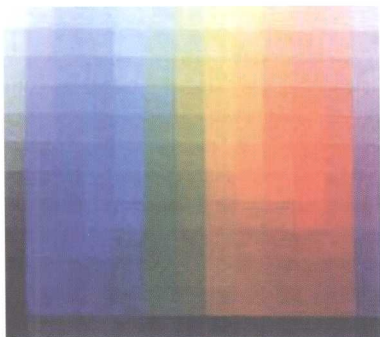


图 1-9 色彩明度变化的光谱图

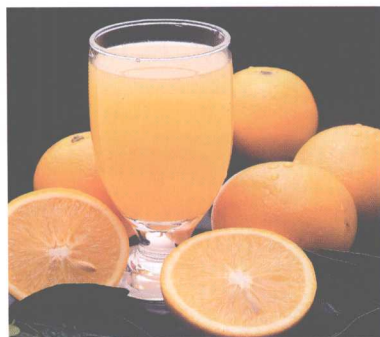


图 1-10 彩色照片的色彩关系

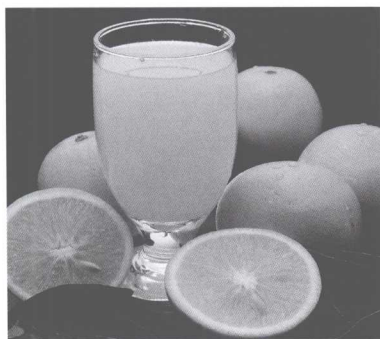


图 1-11 黑白照片的明度关系

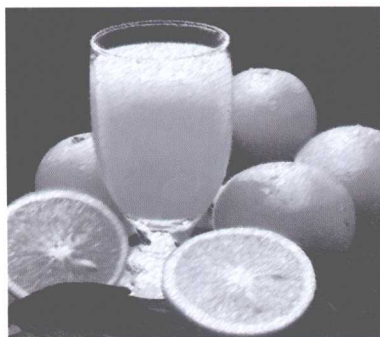


图 1-12 素描作品的明暗色调关系

认为存在黄—蓝色的看法。黄—蓝互为补色，负后像的色彩总是为先前所看的物体色彩的补色（补色在后面章节有详解）。

基于两种学说的部分合理性，现代视觉理论出现了“阶段说”。该学说认为“三色说”主要反映了感受器方面的机制，即色彩视觉认知过程的第一阶段；“四色说”主要反映了兴奋传导通路的机制，是色彩视觉认知过程的第二阶段，二者从不同的角度阐述了色彩视觉认知过程理论。产生色彩视觉机制的最后阶段，最终发生在大脑皮层的视觉中枢，在这里产生了各种色彩感觉。

3. 色彩的三大构成要素

视觉感知的一切色彩现象，都具有明度、色相和纯度三种性质，这三种性质就是色彩最基本的三大构成要素。

1) 明度

在无彩色中，明度最高的色彩是白色，明度最低的色彩是黑色，中间存在一个从亮到暗的灰色系列。而在有彩色中，任何一种纯度的色彩都有着自己的明度特征（图 1-9）。例如，黄色是明度最高的色彩，紫色是明度最低的色彩。一个彩色物体表面的光反射率越大，对视觉刺激的程度就越大，看上去就越亮，这一色彩的明度就越高。

明度在三要素中具有较强的独立性，它可以不带任何色相的特征而通过黑、白、灰的关系单独呈现出来。色相与纯度则必须依赖一定的明暗才能显现，色彩一旦发生，明暗关系就会同时出现。例如同一物象，它的彩色照片反映了该物象全要素的色彩关系（图 1-10），而黑白照片则仅仅反映了该物象色彩的明度关系（图 1-11）。在我们创作一幅素描作品的过程中，需要把对象的有彩色关系抽象为明暗色调关系（图 1-12），这就需要有对色彩的明暗有敏锐判断力。我们可以把这种抽象出来的明度关系看作色彩的“骨架”，它是设计色彩的关键。

2) 色相

色相指的是色彩的“相貌”。在可见光谱上，人的视觉能感受到红、橙、黄、绿、青、蓝、紫这些不同特征的色彩，人们给这些色彩定出名称，就是色相。如果说明度是色彩隐



图 1-13 小雨过后的黄昏出现的双彩虹

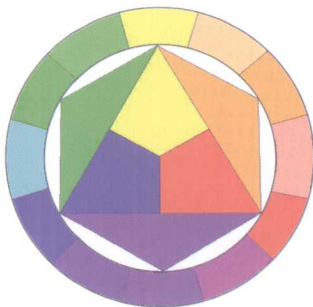


图 1-14 十二色相环



图 1-15 二十四色相环

秘的“骨架”，色相就是色彩外表的“肌肤”，色相体现着色彩外向的性格，是色彩的灵魂。

在可见光谱中，每一种色相都有自己的波长与频率，它们从短到长按顺序排列，就像音乐中的音阶顺序，有序而和谐。大自然偶尔将这光谱的秘密显露给我们，就是雨后的彩虹（图 1-13）。它是自然中最美的景象，光谱中各色相发射着色彩的原始光辉，它们构成了色彩体系中的基本色相。

在应用色彩理论中通常是用色环来表示色相的系列，处于可见光谱的两个极端色——红色与紫色，在色环上连接起来，使色相系列呈循环的秩序。最简单的色环由光谱六色环绕而成。如果在这六色相之间增加一个过渡色相，例如在红与橙之间增加红橙色，在红与紫之间增加紫红色，以此类推还可以增加黄橙、黄绿、蓝绿、蓝紫各色，构成十二色相环。从人眼的辨别力来看，十二色相是很容易被人分清的（图 1-14）。如果在十二色相间继续增加一个过渡色相，如在黄绿与黄之间增加一个绿味黄，在黄绿与绿之间增加一个黄味绿，就会组成二十四色的色相环，它呈现着微妙而柔和的色相过渡节奏。二十四色相环在色彩设计中具有很重要的实用性（图 1-15）。

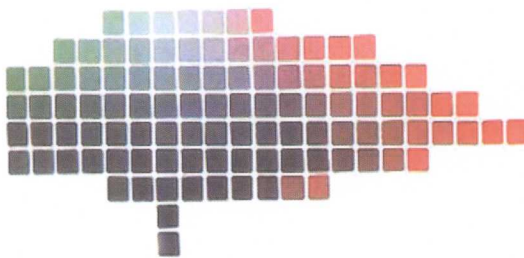


图 1-16 色彩的纯度色阶

3) 纯度

纯度指的是色彩的饱和度或者鲜浊程度，它取决于一种色彩的波长单一程度。我们的视觉能辨认出的有色相感的色彩都具有一定程度的饱和度。比如绿色，当它混入了白色时，虽然仍旧具有绿色相的特征，但它的饱和度降低了，明度提高了，成为淡绿色；当它混入黑色时，饱和度也降低了，明度降低了，成为暗绿色；当混入与绿色明度相似的中性灰时，它的明度没有改变，纯度降低了，成为灰绿色。纯度变化系列是通过一个水平的直线纯度色阶表示的（图 1-16），它表示一个色彩从它的最高纯度色（最饱和色）到最低纯度色（中性灰）之间的鲜艳与混浊的等级变化。

不同的色相不但明度不等，纯度也不等，例如纯度最高的色彩是红色，黄色纯度也较高，但绿色就不同了，它的纯度几乎只有红色的一



图 1-17 红色的枫叶

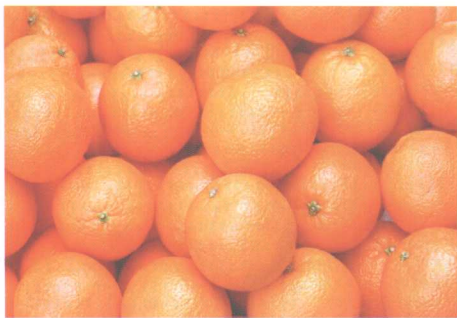


图 1-18 丰收的橙子

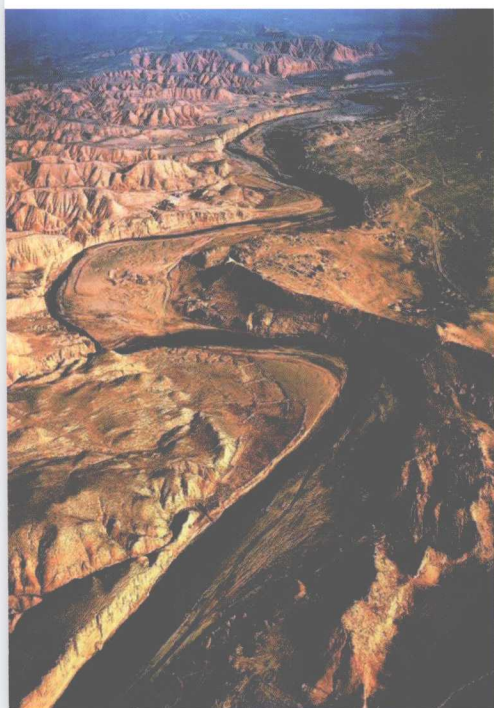


图 1-19 黄土高原



图 1-20 绿色的叶脉

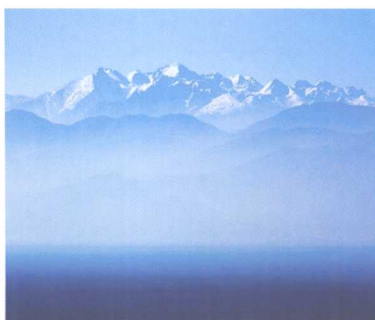


图 1-21 青色的山脉



图 1-22 蓝色的深海鱼群

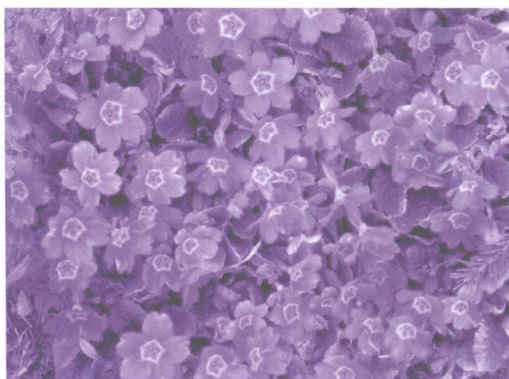


图 1-23 紫色的乡间小花

半左右。在人的视觉中所能感受的色彩范围内，绝大部分是非高纯度的色彩，也就是说大量都是含灰的色彩，有了纯度的变化，才使色彩显得极其丰富。纯度体现了色彩内向的品格。同一个色相，即使纯度发生了细微的变化，也会立即带来色彩性格的变化。在实际的设计工作以及日常生活中，对色彩纯度的选择往往成为决定一种色彩的关键。

二、色彩的自然表达

1. 自然界的色彩现象

自然界的色彩现象是客观存在的。从江河湖海到田园山川，从晨午暮夜到春夏秋冬，从风云雨雪到冰雾露霜，从花草树木到瓜果薯粮，从飞禽走兽到鱼贝昆虫，从宏观宇宙到微观世界……浩瀚的大自然五光十色，变幻无穷，向人们展示着迷人的多彩景色（图 1-17 ~ 图 1-23）。

大自然中所有的自然形态，无论是有生命的还是无生命的都具有一定的表达个性特征的色彩，就

像一块石头、一片树叶、一片羽毛、一朵花。无论从整体还是局部观察，它们色彩的组合，形象的别致，都具有巧夺天工的美。所有的自然景色，随时都处在一个由时空的变化而形成的色光统一的调子中，这一切都是自然色彩所给予的美感。自然界还为我们提供了很多绘画使用的矿物原料如石青、石绿、土黄、土红，植物原料如花青、胭脂以及动物原料藤黄（一种昆虫的排泄物）等。



图 1-24 金属和皮革构成高级手表



图 1-25 奢华盛宴的设计色彩

2. 自然色彩与设计色彩的关系

典型的自然色彩都是设计色彩的主要来源。例如 2006 年国际流行色委员会提出色彩潮流的主题和流行色包括的奢华盛宴、极地意境和古思新韵等。这些色彩主题充分体现了源自自然的单纯质朴和活泼清新等不同的设计色彩风格。

奢华盛宴：色彩浓重而饱满，孔雀蓝、紫色与金箔色、古铜色、皮革色和葡萄酒色相互平衡，闪亮的宝石色与天鹅绒色、熔金属色形成对比，蕴涵着人们对戏剧的偏爱和对魅力的渴求，更给人一种另类华丽的设计感觉（图 1-24、图 1-25）。

极地意境：细节的散射效果，珍珠般的光泽，精致的蕾丝花边状碎片，讲述着冰天雪地的魅力。冰冷的矿石系列色——典型的源自非生命世界的色彩包含于这一主题之中。苔原的绿色、冰川的灰白和冰雪的中性色与深色形成鲜明对比，营造出一种永恒而宽泛的沉静（图 1-26、图 1-27）。



图 1-26 冰川的景象



图 1-27 极地意境的设计色彩



图 1-28 温暖的稻草山坡



图 1-29 古思新韵的设计色彩



图 1-30 蝴蝶色彩图案的丝绸作品

古思新韵：日头、稻草、水鸭和柳絮般温暖而柔和的色彩，以及更深一些的砖泥煤色都被融入这一设计色彩组合中，给未来添加了一些昨日的味道，更营造出人性化的氛围（图 1-28、图 1-29）。

这些带有自然色彩倾向性的流行设计色彩并非完全出于商业宣传的目的，而是从大自然色彩中去吸取色彩灵感，设计新的色彩组合，适应当代人追求新颖时髦的心理要求。

再例如从大自然色彩中获得灵感来进行图案配色，可别开生面地取得意想不到的新鲜效果，有效地帮助设计者打开思路。我国丝绸图案设计人员就善于模仿蝴蝶色彩、青铜器色彩、敦煌壁画色彩以及我国民间艺术色彩的配色，受到国内外消费者的欢迎（图 1-30）。

通常可以采用以下方法从自然色彩中分解和提炼出设计色彩——第一种是用目测法，先分析出自然景物色彩总的倾向，然后再把它归纳为最主要的几个色彩，同时测出各个色彩所占据的比例和位置。第二种是先借助于摄影技术，把自然景物拍成彩色照片，然后使用透明的细密方格坐标纸蒙在彩色照片上，用目测归纳提炼成几个主要的色彩。根据各种色彩所占据方格的目数分别算出比例，同时标出各色位

置之间的组合关系，绘制成归纳色的比例和组合关系的色标。

此外，现代化的电子计算机技术已被应用于设计色彩的分析，彩色图片经过电子计算机分析综合，可以在很短的时间内把图片上的色彩按设计者的要求归纳为若干个色标，同时非常精确地显示出各色所占据比例的组合关系。

三、色彩的人文营造

人文色彩可以作为一种哲学理论和一种世界观。它以人，尤其是个人的兴趣、价值观和尊严作为出发点。而我们所阐述的人文色彩主要是针对艺术设计中的色彩的情感表达。

1. 绘画中的人文色彩

16 世纪意大利文艺复兴时期的画家们善于创作宗教题材作品，因而在画《圣经》故事里的人物时，相貌和色彩都比较理想化。圣母的表情多为恬静安详，面部色彩也用得比较透明，这种理想化的色彩使作品笼罩着一层神秘的光泽，富有浓郁的诗意（图 1-31）。

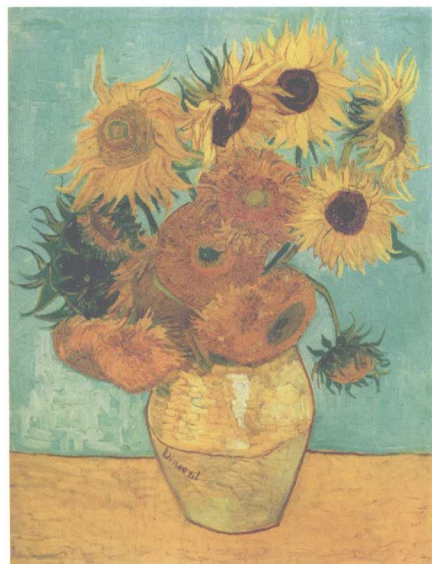
到了 17 ~ 18 世纪，荷兰的风景与静物画开始逐渐兴起，并达到与人物画同等的地位。在这一时期的静物和风景绘画作品中，色彩使用饱满，层次分明，特别是静物画背景通常呈深褐色，前面的静物则非常鲜艳华丽，无论是桌布、酒杯、面包、水果或花卉等都细腻详尽，质感也表现得相当到位。在人物的艺术表现手法上也更加趋向于真实，色彩浓烈厚重，讲究明暗之间的强烈反差带给人的心灵震撼力，其中伦勃朗的代表作《夜巡》就是最具代表性的作品（图 1-32）。



图 1-31 拉斐尔的作品《田间圣母》



图 1-32 伦勃朗的作品《夜巡》

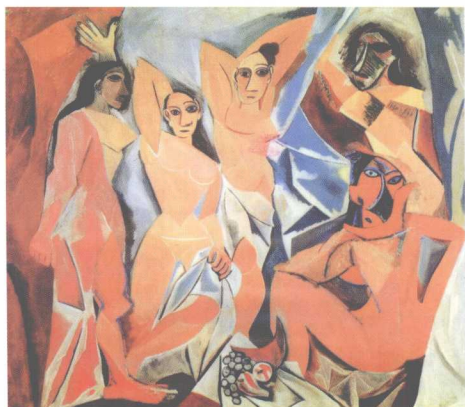
图 1-33 凡·高的作品《花瓶里的十二朵向日葵》，
1888年8月

真正在色彩的人文性上进行革命与颠覆的艺术家，是 19 世纪中叶的一批印象派画家。其中的代表人物有凡·高、高更、塞尚、修拉、莫奈等。在上述几位艺术大师里面，用色彩来表达感情和欲望最突出的画家当属凡·高。凡·高的绘画具有平民化的特点，人物和风景都给人以亲切的感觉，色彩和笔触的走势显得躁动不安而富有激情和想象力。他喜欢用未经调和的纯色颜料作画，在其名作《向日葵》中我们看到大面积的金红、金黄、柠檬黄在笔触的流动中被堆得很厚，甚至有些地方是直接装颜料的吸管挤出来涂在画面上的（图 1-33）。

到了近现代，野兽派、立体主义、波普艺术、达达主义、超现实主义、后现代主义等流派相继诞生，对绘画中的人文色彩也有了新的理解，或是鲜艳华丽，或是沉重弩钝……人文色彩的领域和运用范围被进一步地拓展开来，呈现百花齐放、百鸟争鸣的繁荣景象（图 1-34 ~ 图 1-38）。



图 1-34 野兽派代表人物马蒂斯的作品《音乐》，1910 年

图 1-35 立体主义代表人物毕加索的作品
《亚维农的少女》，1907 年

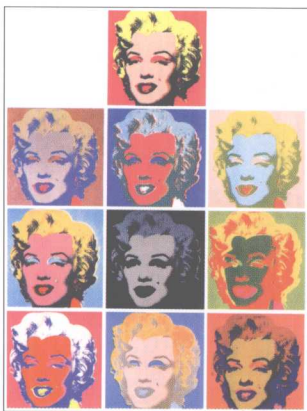


图 1-36 波普艺术代表性的画家是安迪·沃霍尔的作品《玛丽莲·梦露》，1967 年

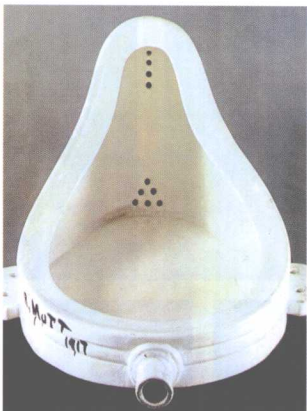


图 1-37 杜尚的达达主义代表作品《泉》



图 1-38 超现实主义大师达利的作品《记忆的持续》

2. 雕塑中的人文色彩

在世界各国的雕塑发展过程中，人文色彩在雕塑上的运用也与雕塑的发展同步。早在希腊、罗马时期，雕塑就根据人们不同的肤色和衣着进行上彩着装，为的是更真实地体现对象。在我国陕西临潼出土的秦始皇兵马俑（图 1-39）、甘肃敦煌莫高窟的彩塑（图 1-40）中，也都有对人物的肌肤、衣着进行写实逼真的描绘，古今中外这种雕塑与彩绘共存的现象并不是孤立存在的，它与人类社会文明进步与发展

有着紧密的联系。

我国的青铜器以其造型奇特、纹样诡异、制作精巧而著称，经过千年的历史变迁，自然的氧化给青铜器笼罩了一层更加神秘的气氛（图 1-41）。铜从纯度上可分为黄铜、红铜、青铜，经过氧化或人为加工处理，又会呈现各式各样的色彩效果。英国雕塑大师亨利·摩尔（Henry Moore）就将色彩引入他的雕塑作品中，考虑到了阳光的存在及其方向因素。那些打磨得光滑圆润的青铜雕塑在阳光的照耀下熠熠闪光，



图 1-39 秦始皇兵马俑



图 1-40 敦煌莫高窟 275 窟天宫



图 1-41 商代青铜器，兽面纹鬲形鼎