

国家精品课程



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

色彩与设计色彩 (第2版)

席跃良 主编



清华大学出版社

国家精品课程
普通高等教育“十一五”国家级规划教材
21世纪高职高专艺术设计规划教材



色彩与 设计 色彩

(第2版)

SECAIYUSHEJISECAI

席跃良 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,突出设计专业方向与应用型教育特色,着重对学生艺术表达能力、审美判断能力和创造性思维能力的培养。全教程分7章,内容包括三个部分:第一部分是色彩的基本论理,含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,含静物、风景与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分析。

本书可作为高等职业教育应用型艺术设计专业教材,也可作为本科设计教学的教材。

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。

版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

色彩与设计色彩/席跃良主编. —2版. —北京:清华大学出版社,2012.7

(21世纪高职高专艺术设计规划教材)

ISBN 978-7-302-28452-9

I. ①色… II. ①席… III. ①色彩学—高等职业教育—教材 IV. ①J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 061573 号

334339

责任编辑:张龙卿

封面设计:张俊艳

责任校对:袁 芳

责任印制:王静怡

出版发行:清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址:北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编:100084

社 总 机:010-62770175 邮 购:010-62786544

投稿与读者服务:010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈:010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 刷 者:北京嘉实印刷有限公司

装 订 者:三河市新茂装订有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:210mm×285mm 印 张:13.25 字 数:402千字

版 次:2006年1月第1版 2012年7月第2版 印 次:2012年7月第1次印刷

印 数:1~3000

定 价:59.00元

产品编号:043461-01

再版前言

《色彩与设计色彩》是本人主持的 2005 年教育部国家精品课程——“色彩”的主教材，2006 年被评为“十一五”国家级规划教材。本书自 2006 年首版以来 5 年多时间里，共印刷 10 次，销售 3 万多册，受到了全国各地艺术设计院校及相关专业的许多师生以及图书馆、资料室、社会同仁的关注和厚爱，连年不断地选用；许多院校还作为考研、专业考评、培训等方面的指定教材；在毕业设计、论文撰写中，该书的许多章节被大量转引、编用。

根据各地院校、师生在教材选用中的实际情况反馈，以及为使本书的内容更新颖、更精练、更适合教学实际，再版中作出了如下修订。

(1) 为使知识结构更为合理，更适合“应用型艺术设计专业”的学生，将全书原八章精简为七章。即把“风景写生”与“人物写生”合为一章，加强了设计色彩内容的讲解。并在原平面、空间类色彩设计中增加了动画与服装画色彩，同时认真考虑了知识的可教性、可学性等因素。

(2) 除经典性、历史性、代表性方面较难变动的插图外，对 2/3 的图片作了更新，这些图片是从国内外最新资料中选取的，有署名的作者已标注；佚名者，因一时无法查找，在此致歉。

(3) 本书的文字理论部分有 2/3 的内容基本保持原书的本来面目，但有关章节适当增加了一些新内容。

本书修订再版中，仍然保持原教材内容的广泛适用性、可选择性等优势及特点，并希望得到广大读者进一步的检验和指点。

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、艺术设计教学的基础。

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，真正适合这门课程教学的教材非常缺乏，目前出版的这方面书籍大多不适用，许多类似教材存在如下偏向：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”，但又脱离教学实际而牵强附会，无法适应目前的基本教学要求。为此，本书结合作者多年的应用性艺术设计教学经验，编写时以学制、课时、学生素质作为出发点，综合大量素材编写而成，因此本书具有很好的实用性。

“设计色彩”应该是“色彩”艺术学中的一个方面，不是与“色彩”等同的概念。但随着 20 世纪现代设计的崛起，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”一词来加以强调，以区别于一般的纯艺术形态。然而，“设计色彩”毕竟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，因此本

书以“色彩与设计色彩”命名。

在艺术发展的历史长河中,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年代初及以前,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年代中期到末期,“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,新的软件又出现了。这种技术的革新对提高艺术设计的效果、质量,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,因此不能只是追求计算机软件发展的潮流。从艺术设计专业的教学来讲,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的细致入微的分析研究,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。

本教材结合艺术设计的应用型特色,系统讲解色彩艺术的基本理论、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7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、风景与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,分为视觉(平面)与空间(环境、产品)色彩设计两大类型,并进行专业色彩的归纳,以及装饰、结构及表现性的训练,从而全面指导学生提高色彩知识和表现技能。

在本教材编写过程中,第1版由我负责全书的撰写、图片的编辑策划及其统稿的全部工作;由李珠志老师进行全书的校对、部分图文书稿的初排工作;由李鸿明老师协助进行校对、部分图文初排工作。第2版则全部由我修订完成。在本书第1版和第2版编写中,得到广州市番禺职业技术学院、上海杉达学院领导及老师们的支持,同时特别感谢张来源、徐飞、袁公仁、席涛、李珠志、李鸿明等多位色彩老师以及黄理凤、潘敏怡、卢智昊、黄永强、黄晓云、陈小萤、梁文彬、蔡丹薇、李天冲、何婉华、罗燕梅、容志安、李思、莫建兴、阮宇杰、徐注雄、邓敏珊等同学提供的作品图片以及编写的部分内容。本书还从相关资料中收集了有关署名作者和佚名作者的不少作品图片,也在此一并致谢。

席跃良

2012年5月

目 录

第1章 色彩的形成原理

1.1 色彩的基本概念	1
1.1.1 认识色彩艺术的规律	1
1.1.2 色彩艺术的形成和发展	2
1.1.3 色彩写生与设计	7
1.2 色彩的属性分析	9
1.2.1 光色的由来	10
1.2.2 色彩的分类	11
1.2.3 色彩三要素	13
1.3 设计色彩的体系	14
1.3.1 色彩的表述体系	14
1.3.2 设计色彩相关的命题	17
1.3.3 设计色彩的学科类别	17
1.4 色彩的视知觉与心理	20
1.4.1 色彩的视觉感受	20
1.4.2 色彩的象征与表情	23
1.4.3 色彩的联觉与联想	26

第2章 色彩的应用基础

2.1 色彩的变化规律	30
2.1.1 色彩的冷暖变化规律	30
2.1.2 色彩的纯度变化规律	32
2.1.3 色彩的明度变化规律	33
2.2 色彩的对比规律	34
2.2.1 色彩对比的实质	34
2.2.2 色彩对比的类别	34
2.2.3 色彩对比应用的融会贯通	38
2.3 色彩的调和与搭配	39
2.3.1 色彩调和的基本原理	40

2.3.2 色彩调和的配置方法·····	41
2.3.3 色相环位置变化的调和·····	44
2.3.4 色彩的均衡与呼应·····	45

第3章 色彩的表现形式

3.1 水粉画的表现形式 ·····	48
3.1.1 水粉画的特性·····	48
3.1.2 水粉画的材料与工具·····	49
3.1.3 水粉画的表现方法·····	52
3.1.4 水粉画的用笔方法·····	56
3.2 水彩画的表现形式 ·····	57
3.2.1 水彩画的特点与性能·····	57
3.2.2 水彩画的工具与材料·····	58
3.2.3 水彩画的表现技法·····	60
3.2.4 水彩画特殊技法·····	66
3.3 设计色彩的综合表现 ·····	69
3.3.1 马克笔表现技法·····	69
3.3.2 彩色铅笔表现技法·····	70
3.3.3 色粉笔表现技法·····	70
3.3.4 计算机辅助设计技法·····	71

第4章 色彩静物写生

4.1 静物写生的研习途径 ·····	74
4.1.1 静物写生的目标和任务·····	74
4.1.2 静物写生的训练计划·····	75
4.2 静物的选择与组合 ·····	77
4.2.1 静物写生题材的选择·····	77
4.2.2 静物的设置及角度·····	77
4.2.3 色调和表现技法·····	78

4.2.4 静物单体写生·····	80
4.3 色彩静物写生的方法·····	83
4.3.1 水粉静物(厚画法)步骤·····	83
4.3.2 水粉静物(薄画法)步骤·····	85
4.3.3 水粉静物(点彩法)步骤·····	87
4.3.4 水彩静物写生步骤·····	88

第5章 风景、人物色彩写生

5.1 风景、人物写生色彩·····	91
5.1.1 写生色彩的基本规律·····	91
5.1.2 条件色的认识与应用·····	92
5.1.3 写生中色调的组织·····	93
5.2 色彩风景写生表现·····	95
5.2.1 色彩风景的外光特色·····	95
5.2.2 景物空间层次的表达·····	98
5.2.3 风景写生中的景物元素·····	99
5.2.4 风景写生的方法与步骤·····	103
5.3 色彩人物的写生表现·····	108
5.3.1 色彩人物的写生方法·····	109
5.3.2 色彩人物头像写生·····	112
5.3.3 色彩人物半身像写生·····	118

第6章 视觉传达色彩设计

6.1 视觉色彩设计原理·····	123
6.1.1 视觉色彩设计的要素·····	123
6.1.2 视觉色彩设计的功能·····	124
6.1.3 视觉色彩设计的人性化·····	127
6.2 视觉色彩的表现方法·····	128
6.2.1 视觉色彩的装饰性表现·····	128

6.2.2	色彩设计的创意性表现·····	131
6.2.3	色彩设计的归纳性表现·····	133
6.2.4	色彩设计的多样性表现·····	136
6.3	视觉设计色彩的应用 ·····	140
6.3.1	平面设计中的视觉色彩·····	140
6.3.2	网页设计中的视觉色彩·····	145
6.3.3	影视、动漫中的色彩设计·····	146

第7章 空间艺术色彩设计

7.1	空间中的色彩设计 ·····	148
7.1.1	创造和谐的色彩空间·····	148
7.1.2	建筑空间的色彩渲染·····	151
7.1.3	产品造型的色彩设计·····	153
7.2	空间色彩的表现方法 ·····	157
7.2.1	空间色彩中的构成表现·····	157
7.2.2	空间色彩中的归纳表现·····	160
7.2.3	空间设计色彩效果图表现·····	163
7.2.4	服装与装饰色彩的表现·····	167
7.3	空间设计色彩的应用 ·····	171
7.3.1	景观色彩设计的应用·····	171
7.3.2	室内设计色彩的应用·····	173
7.3.3	产品色彩的应用心理与个性·····	175
7.3.4	服饰色彩的搭配与应用·····	178

附录 名作赏析

参考文献

第1章

色彩的形成原理

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。但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现还相去甚远。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”,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和设计的创造规律。

1.1 色彩的基本概念

色彩是一种语言,一种全世界的视觉通用语言,是人类最敏感的一种信息,人人都有偏爱色彩的心理。色彩较之图、文对于人的心理影响更为直接,具有感性的识别性能。当代商业设计对色彩的应用上升到“色彩行销”的策略高度,成为商品促销、品牌塑造的重要手段。色彩通过视觉传达信息,传达包括文化、种族、地位、特征、意识、情感、秉性等各种有形与无形的信息,现代人以色彩表达更加广泛和更深层次的含义。

1.1.1 认识色彩艺术的规律

色彩是以绘画、设计概念为先导的造型形式,是以艺术与设计为目的而进行的各种色彩写生、色彩研究和色彩实践活动。在过去很长一段时期内的色彩教学中,沿用了

造型学科的教学内容与教学方法,在教学与设计应用时遇到了诸多难以解决的问题,使我们深感两者间存在的差别。怎样使色彩训练成为造物活动的本质训练,而非仅是作为感性的艺术表现的训练,成为设计色彩造型教学需要加以研究和解决的重要课题。许多艺术与设计教育者,从色彩实践的终端来重新思考色彩基础教育这一初衷,积极探索造型基础教学切切实实的方法与途径。

约翰内斯·伊顿(Johannes Itten, 1888—1967)曾说过:“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作来,那么你创作时就不需要色彩知识。但是,如果你不能在没有色彩知识的情况下创作出色彩的杰作来,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,他们都掌握一种色彩科学。歌德(Johanna Wolfgang, 1749—1832)、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·梵·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。我们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》,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。天才艺术家达·芬奇、丢勒、格吕内瓦尔德、埃尔·格列柯等许多画家,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会的。”

色彩的规律如彩虹般光彩闪耀,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。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、塞尚以及其他大师的作品中,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。

艺术中的价值不只是表现的手段,而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,然后才能进行设计和创作。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,就要体验并遵循整个自然界中的一些永恒规律。

1.1.2 色彩艺术的形成和发展

色彩的概念,远在原始时代就已产生。记载先民渔猎、农耕、歌舞、祭奠、格斗等生活图景的彩陶、岩画、壁画等初期文化遗迹中,不仅显示了初民流畅、粗放的线条和随心所欲的造型技巧,也渗透着他们对色彩浓厚的情致和兴趣,从而创造出富丽、典雅、古朴、浪漫、富于独特内涵和神秘色彩的杰作。

公元前80年,中国汉朝皇帝(汉昭帝刘弗陵)就设有存放图画的博物馆,其中的藏品色彩绚丽,美不胜收。在唐代,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,如图1-1所示;在宋代,人们对色彩的感觉大大提高了,图画色彩变得更加精致而多样,而且更为写实。此时的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,如图1-2和图1-3所示。

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。我们在过去的彩色纪念碑上,可以找到已消失的民族的情感倾向。



图1-1 唐三彩



图1-2 隋青瓷——四系天鸡尊盛水器



图1-3 铜胎掐丝珐琅兽面纹钟（清乾隆时期）

古埃及人和古希腊人是非常喜欢彩色图案的民族。公元1000多年左右,古罗马和拜占庭多种彩饰镶嵌工艺,呈现出高超的装饰风格,每个镶嵌色域都由无数的色彩点子构成,并都要经过严密的选择和斟酌。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是以惊人的灰色气氛为主导的。如图1-4所示,哥特式教堂花窗的艺术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。法国夏特尔教堂的窗子在光线中会有所变化,落日会将巨大的玫瑰色窗户照耀成一种极其辉煌的和谐色彩,使人久久不能忘怀。

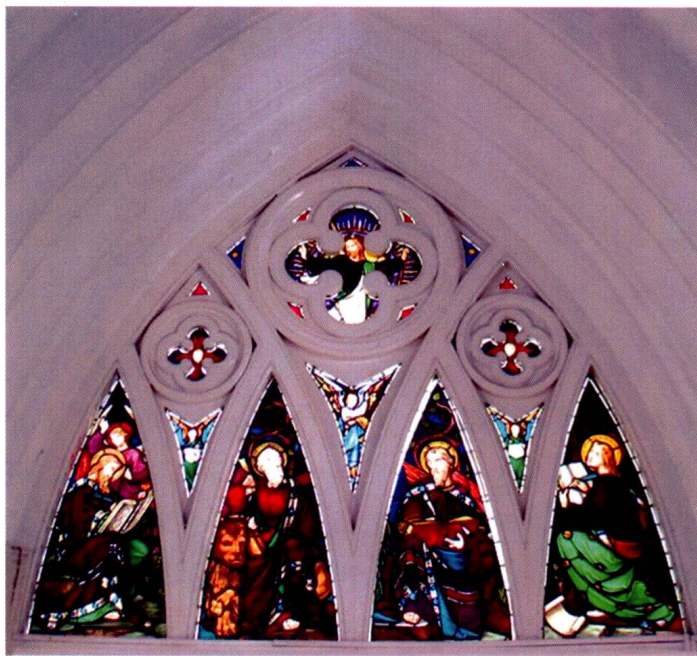


图1-4 哥特式教堂花窗的象征性色彩图案

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,而不采用明暗阴影和不同色彩层次的绘画形式。从这里可以看到绘画与装饰设计分野的端倪。

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,开创了欧洲色彩发展的新阶段。15世纪上半叶,尼德兰艺术家胡伯特·凡·爱克(Hubert Van Eyck)和杨·凡·爱克(Jan Van Eyck)兄弟在再现人体和物体固有色方面形成了独特风格,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。《根特祭坛画》(如图1-5所示)即为这一时期哥特式建筑画的典型代表作。



图1-5 《根特祭坛画》(凡·爱克兄弟)

色彩作为教堂建筑装饰,是欧洲的一大特色。弗兰西斯加用鲜明的轮廓线和清晰、富于表现力的色域,画出富于个性的人物,并擅长使用平衡的互补色彩。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。提香(Tiziano Vecelli, 1490—1576)将色域处理成冷暖、明暗、模糊与强烈之间的转换;在他的晚期作品中,用一种主要色相和不同明暗色调烘托主体,《花神》是典型的一例,如图1-6所示。



图1-6 《花神》(提香)

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现不再呈现固有有色,而是通过抽象概括,以适应在精神上富有表现力的主题要求,这就是其被看做非写实派先驱的原因所在。其实,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,他在色彩上的心理表现力、象征性真实和现实主义的含义,都以一种更深刻的意义融合成一个整体。

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、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,如图1-7所示为《戴金盔的人》。在伦勃朗的作品中,色彩变成物质化了的发光能源,纯色常常在模糊的环境中像宝石那样闪闪发光,因此具有令人振奋的力量。

17世纪的“巴洛克”色彩,与以上几位大师具有不同的风格,比较典型的表现是反映在巴洛克建筑上,他们

把静止的空间归结于有运动节奏的空间,色彩也被纳入同样的空间。此时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,是用色彩来创造深度幻觉。



图1-7 《戴金盔的人》（伦勃朗）

此前的色彩艺术局限在黑、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。这种风格是为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) 和康斯太布尔 (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”,把色彩分解成层次、冷暖、模糊与鲜明的色调,表达大气;他们还不遗余力地进行非写实形态的色彩写生。德拉克洛瓦看到了透纳和康斯太布尔作品的用色,产生了极大的兴趣,并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。

19世纪的色彩理论风靡整个欧洲。1810年,龙格发表了色彩理论,即用球体表现对应的色彩系统;同年,歌德也出版了理论著作;1816年,叔本华 (Arthur Schopenhauer, 1788—1860) 发表了《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,这部书成为印

象派及新印象派绘画的科学基础。

印象派,在色彩艺术发展史上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。他们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的研究,产生了一种新的色彩表现模式。莫奈所作《日出印象》(如图1-8所示)是代表性作品。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。

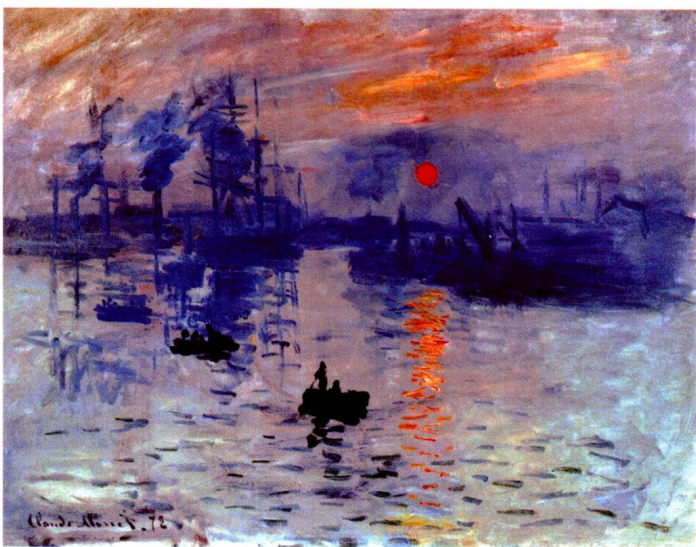


图1-8 《日出印象》（莫奈）

在印象派色彩发展的基础上,新印象派将色域变成色点,如图1-9所示。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,使谢弗勒尔的色彩理论给予印象派以明显的帮助与启发。塞尚使色彩结构的发展进入逻辑的阶段,他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,摒弃了点彩派的分色技巧,重现了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。

将提香和伦勃朗的古典色彩画法与塞尚的后期印象主义作风进行比较会发现,前者注重在形体和人物面部色彩的转调;后者则是在整个画面的形状、节奏和色彩上互相融合。如塞尚的静物写生作品《苹果与橙子》,如图1-10所示,那种新的融合表现得极其精致、鲜明,他不遗余力地使用了音乐般充满韵律且十分微妙的冷暖色彩的对比。

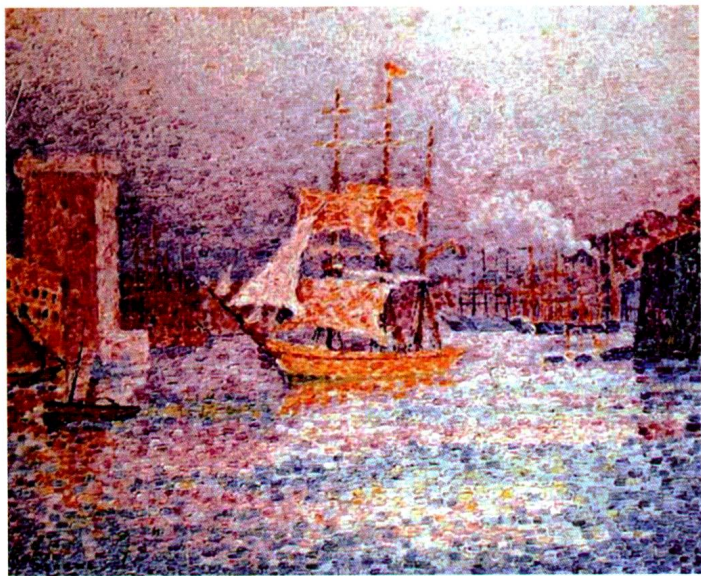


图1-9 新印象派将色域变成色点



图1-10 《苹果与橙子》(塞尚)

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,如图1-11所示。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,如图1-12所示,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,用色调的浓淡层次表现浮雕一般的效果。他们的业绩对现代设计产生了巨大影响。表现主义画派,包括蒙克(Edward Munch, 1863—1944)、凯尔希纳(1880—1938)、海格尔(1883—1970)、诺尔德(1867—1956)、康定斯基(Vassilij Kandinsky, 1866—1944)、马克(1880—1916)、迈克

(1887—1914)、克利(1879—1940)等,都试图恢复色彩艺术的精神内容。他们创作的目的,是想用形状和色彩的手段,来表现内心与精神的体验。

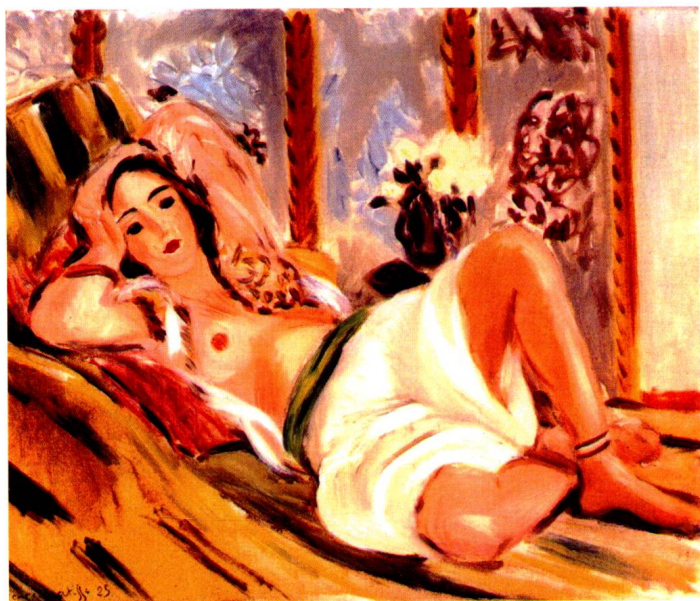


图1-11 野兽派色彩代表作(马蒂斯)



图1-12 立方主义色彩代表作(毕加索)

康定斯基在1908年创立的抽象图形,如图1-13所示,强烈地体现了每种色彩的恰当价值,在不表现物体的情况下,创造出物体的真实。此后,抽象艺术在欧洲不同地区风起云涌。他们表现了非写实主义的风格特色,通常运用几何体形状和单纯的光谱来充当物体;用理智和领悟传达形状与色彩,使之成为色彩艺术创作的手段。推

动抽象艺术取得进一步发展的是蒙德里安,他是荷兰“风格派”艺术的创始人。他利用黄、红、蓝等原色来构筑画面,如图1-14所示,使形状和色彩在静止平衡状态下相一致。他既不追求暧昧表现,也不尾随象征主义,而是崇尚真实的、明快的、具体而和谐的图形。

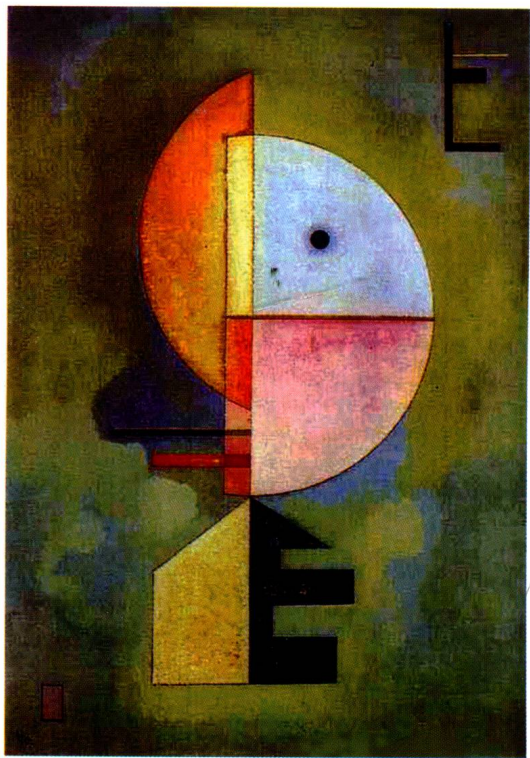


图1-13 抽象派色彩代表作（康定斯基）

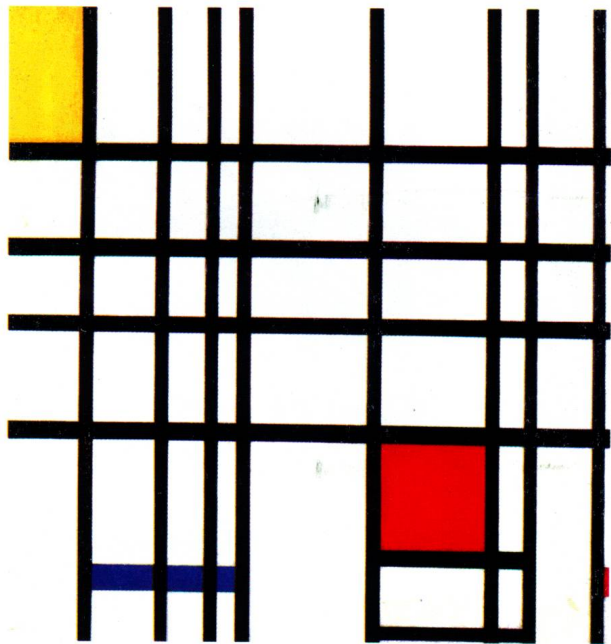


图1-14 “风格派”色彩代表作（蒙德里安）

超现实主义,将色彩作为他们实现“非现实”图形的表现手段。包括马科斯·恩斯特、萨尔瓦多·达利及其他画家,如图1-15所示。至于“塔希主义”则是抽象主

义的一种表现方式,在色彩和形状上追求“不同寻常”的视觉形象。进入现代社会,色彩化学、时新式样和彩色摄影的发展,普遍引起人们对色彩的兴趣,个人对色彩的敏感有了高度发展。然而,这种对于色彩的现代情趣,在性质上几乎都是物质和视觉的,较多地缺乏基于情感和理智的体验,常常依赖“形而上”力量而体现为表面的、外在的现象,因此,大多流于肤浅。

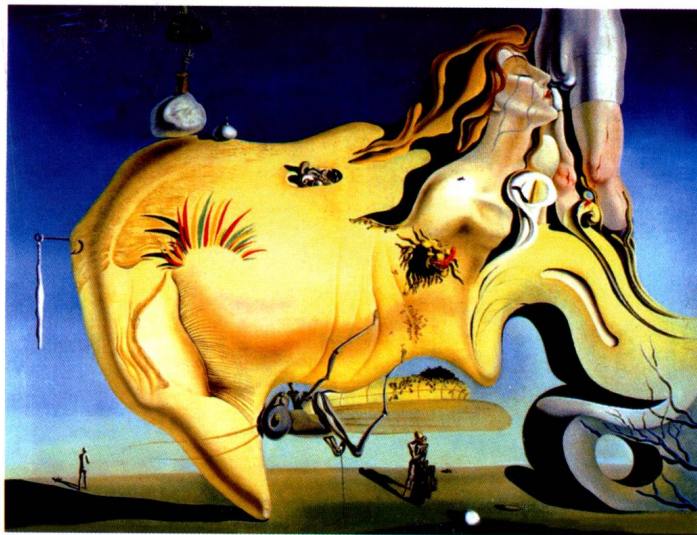


图1-15 超现实主义色彩代表作（萨尔瓦多·达利）

色彩具有强盛的生命力。随着社会文明程度的提高,从原始的自发性意识开始,进入以社会功利为目的的历史阶段,并成为社会文化形态的一个支脉之后,其价值和功能发生了质的变化,从而构成独立的体系。从东方金碧辉煌的汉帛重彩,到西方富丽堂皇的圣殿壁画;从敦煌的盛唐彩绘到巴比松的近代印象派,上下数千年,世界艺术发展史中始终贯穿着一个代代揭示、永无穷尽、引人入胜的主题——色彩的奥秘。

1.1.3 色彩写生与设计

20世纪初以来,现代设计成为一门完整的设计学科。伴随着大批量机械化生产和科技的进步,经历了大半个世纪的艺术实践,已逐步形成了一套完整、系统的教学体系。它要求我们从审美的角度,运用造型原理和造型规律、综合地考虑设计的各个环节和层面,使设计品体现出科学性、实用性和艺术性特点。

现代设计的概念在不断扩大和完善,其内涵也在不断向前延伸。现代设计的终极目标就是改善人的环境、工具以及人自身。设计的经济和意识形态属性,即设计的社

会特征,使现代科学的研究必须从传统的、单纯的设计及其研究中分离出来,给对象的经济特质、意识形态特质和社会特质以应有的重视。当前设计已成为企业效益中极为突出的一部分,除了从美术学那里继承一套较完善的体系外,它还要广泛地涉猎相关领域,并获得启发,借用词汇,吸收观点,消化方法,这便是当今设计的新趋向,如图 1-16 和图 1-17 所示。



图1-16 室内设计中高雅色彩的运用



图1-17 视觉形象设计中和谐色的运用

因此,设计活动的任务之一是追求准确、实质和具有明确意义的美感。现代艺术设计中,艺术渗入技术、审美

渗入科学、精神愉悦渗入实用,这些都要求设计师采用有力的手段来表达创意。同时,现代科学、材料与技术的发展,也不断推进造型艺术基础训练的现代化与设计相关的基础教学中,如图 1-18 ~ 图 1-20 所示,特别强调结构与透视的科学原理,在造型上,不但要注意外在的表象特征,也要强调内在的精神内涵。它对于色彩训练的要求就在普遍意义的写实方式上,强化了主观的色彩提炼和色彩的重组训练,如在写生色彩的基础上进行色调转换、色彩的高度概括和归纳、表现象征意义等。

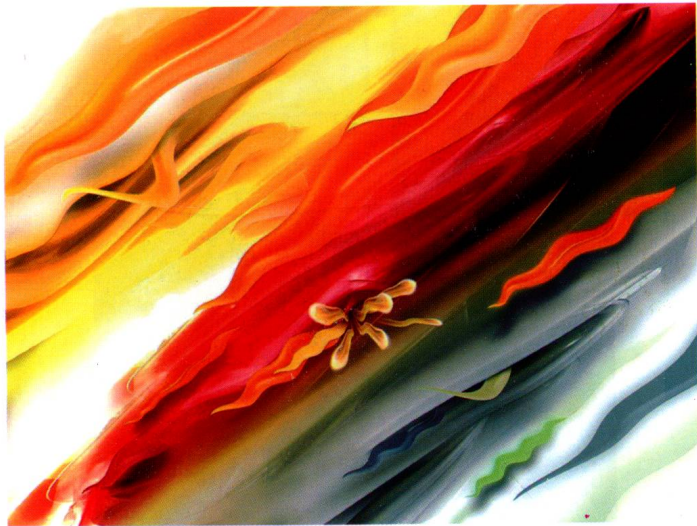


图1-18 计算机色彩应用于视觉图形



图1-19 色彩的综合表现