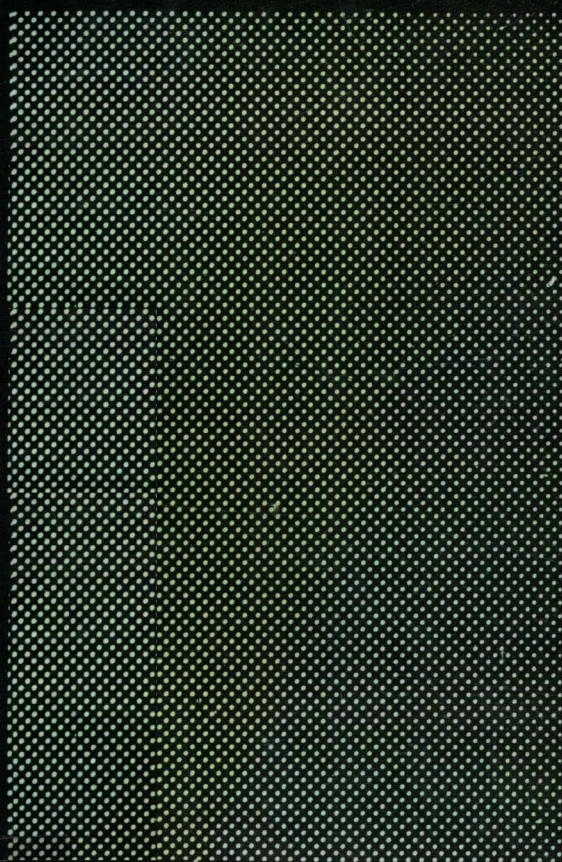
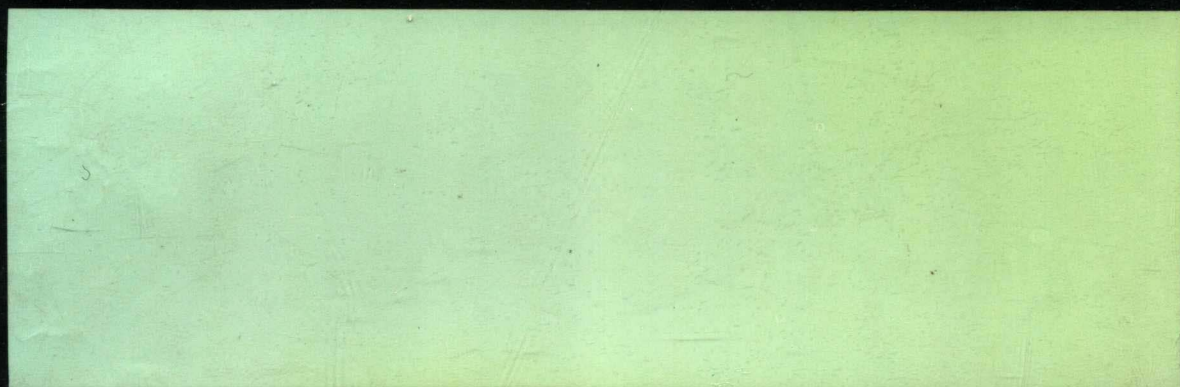


中等职业技术学校试用教材

色彩画

广东省教育厅职业技术教材编写组编·徐荣贵主编·

高等教育出版社



中等职业技术学校试用教材

色 彩 画

广东省教育厅职业技术教材编写组 编

徐荣贵 主编

高等教育出版社

(京) 112 号

内 容 提 要

本书是由国家教委职业技术教育司和高等教育出版社共同组织编写的中等职业技术学校工艺美术类专业系列教材之一。

本书遵循教学规律,由浅入深地按教学内容分专题编写而成。本教材环绕静物、风景、人物三个主要课题,从水彩写生入手,以水粉写生为主,对色彩画的基础知识和各种表现技法作了系统的介绍。书中附有各类彩色图例,供教学时组织写生时参考

本书可作为职业中专、职业高中等中等职业技术学校工艺美术类专业的试用教材,也可作为职业培训用教材,还可作为广大美术爱好者的自学读物。

图书在版编目(CIP)数据

色彩画/徐荣贵主编;广东省教育厅职业技术教材编写
组编. -北京:高等教育出版社,1993.5(1995 重印)
ISBN 7-04-004239-8

I. 色… I. ①徐…②广… III. ①水彩画-技法(美术)
)-技术学校:中等学校-教材 ②水粉画-技法(美术)-技术学
校:中等学校-教材 IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (95) 第 12948 号

*

高等教育出版社出版
新华书店总店科技发行所发行
高等教育出版社新技术中心照排
高等教育出版社印刷厂印装

*

开本 787×1092 1/16 印张 3.25 插页 17 字数 81 000
1993 年 5 月第 1 版 1996 年 2 月第 6 次印刷
印数 123 478-173 485
定价:8.35 元

前 言

色彩画教学是培养学生色彩造型能力的重要手段,是工艺美术职业学校的专业基础课,是工艺美术工作者搜集素材和创作设计不可缺少的基本功。通过教学,使学生懂得色彩的基本理论知识及色彩画的一些技法。

考虑到目前初中阶段的美术课中色彩画教学使用的工具主要是水彩,故本教材从水彩画入手作为过渡,以水粉画为主,由浅入深,由简到繁,理论联系实际、循序渐进地使学生学会色彩写生的正确方法,能运用色彩变化规律,科学地、辩证地、较准确地表现客观对象,并且有一定的欣赏水平和创作能力。

本教材包括色彩基本知识,水彩和水粉的静物、人物、风景写生技法等。每个章节除详细的论述外,还根据学习的进程,提出了作业练习的内容和要求,使之理论讲授与绘画实践相结合。在各专题基本训练的方法上,注意了长期写生与短期速写相结合;大幅作业与小幅色块练习相结合;室内写生与室外写生相结合;写生与临摹相结合,使课节的安排灵活多样。

由于目前全国职业技术学校工艺美术类专业课程设置并不一致,各校和各专业对于色彩画教学的内容份量和课时安排就不尽相同。因此,使用本教材时,对于各章节内容的课时分配和作业份量,可参照“各年级教学内容及课时分配表”按本校和本专业的实际情况而定。

本教材是由国家教育委员会职业技术教育司和高等教育出版社邀请和组织各地有经验的专任教师,于1991年1月在杭州召开了《全国职业高中工艺美术类专业教材编写提纲讨论会》,参加《色彩》组讨论的,除笔者外有武汉市第二职业教育中心学校的哈一文老师、南昌市包装职中的熊长瑞老师、景德镇市陶瓷职业技术高中的汪慧珍老师、青岛艺术学校的段兆忠老师。会议按照《工艺美术专业教学计划》(供编写教材用)的精神,拟就了教材编写提纲。根据审定的编写提纲要求,笔者结合自己多年来教学的经验编写成本书,由于水平所限,加上时间仓卒,书中不妥之处在所难免,殷切希望专家和各地同类学校专业教师提出宝贵意见,以便修订使其臻于完善。

书稿完成后,哈一文、杨建滨两位老师审阅了全部书稿,并提出了修改意见。在成书之际,谨致谢忱。

此外,本书还参照了一些已出版的技法书及画册的插图和画页,复制成教材中的图例附于书后,这里就不一一注明了,请见谅。

徐荣贵

1992年春

各年级教学内容及课时分配

	一年级		二年级		三年级		总计	
	上学期	下学期	上学期	下学期	上学期	下学期		
色彩写生理论知识	28	6	6	4	4	4	52	14.5%
静物写生	30	30	48	56	16		180	50%
人像写生					40		40	11.1%
风景写生		24				56	80	22.2%
临摹	2		6				8	2.2%
各课年 级总 数	60	60	60	60	60	60	360	100%
	120		120		120			

目 录

第一章 色彩的基本知识.....	1
第一节 色彩与绘画.....	1
第二节 色彩的基本原理.....	2
第三节 色彩的基础知识.....	4
第四节 两种色彩学与两种观察方法.....	8
第五节 色彩的变化规律	12
第二章 水彩画	16
第一节 水彩画简介	16
第二节 水彩写生	20
第三章 水粉画	24
第一节 水粉画简介	24
第二节 水粉静物写生	31
第三节 水粉静物画临摹	34
第四节 同样物体不同背衬的静物写生	34
第五节 同样物体不同光源的静物写生	35
第六节 不同色调的静物写生	35
第七节 不同质地的静物写生	37
第八节 多种质地的组合物写生	39
第九节 水粉人物写生	39
第十节 水粉风景写生	41
附:色彩写生作品简介.....	45

第一章 色彩的基本知识

第一节 色彩与绘画

一、色彩与绘画的关系

我们生活的世界是五彩缤纷、丰富灿烂的一个色彩世界,它激动着我们的心弦。人们眼中所见到的周围丰富美丽的色彩现象,使人感到美的享受。作为一个美术工作者,除了赞赏之外,还会进一步想把这种感受表现出来,以反映这一客观特征。许多色彩的绘画作品,都具有生动的表现力和强烈的感染力。

在我们将要从事的美术和美术设计工作中,一般都离不开色彩。马克思认为,“色彩的感觉是美感的最普及的形式”。美术工作者是离不开色彩这个“最普及的形式”的。人们看画,首先引人入胜的是画面的色彩效果。不论是中国画、油画、水彩画、水粉画、装饰画等绘画艺术,都要涉及到色彩因素。工艺美术的各个门类以及绘画的各个不同画种,在运用色彩上使用的颜料和表现方法都有所不同,但色彩的规律是共同的。如果不研究色彩,学习运用色彩,就难以创作出有艺术感染力的作品。所以,色彩作为一个重要的造型因素,在专业基础训练和创作,或工艺美术设计中,是必不可少的。我们应该深刻理解色彩存在的艺术价值,同时重视对色彩规律的学习和研究。

二、色彩在绘画中的作用

色彩是绘画的重要艺术语言,也是一种重要的表现手段和必要的条件之一。在绘画中色彩起着独特的作用。它对塑造人物、描绘景物,可以起到引人入胜、增强作品艺术效果的作用。巧妙地运用色彩,能使美术作品增加光彩,给人的印象更强烈、更深刻,塑造的艺术形象,能够更真实、更准确和更鲜明地表现生活和反映现实,因而也就更富有吸引力和艺术感染力。我们经常看到,有的绘画作品,虽然构图一般,但由于色彩处理得恰当,还是能吸引观众。与此相反,有的作品,如果在构图、素描、透视、解剖等方面都具有一定水平,但在色彩处理和运用上存在问题,这幅作品就逊色了。

一张描绘工人形象的油画肖像画,形体结构和神态表现都很好,但是色彩很脏、很灰暗,或者是很“火”气,就不仅破坏了形和神,还可能在客观上造成丑化工人形象的不良效果。肖像画是这样,风景画和主题性创作也是这样。一幅主题是需要表现欢乐、热烈气氛的画,而作者使用了灰色调或冷色调,则不论在其它方面表现技巧多好,它的艺术效果还是未能达到。这是因为色彩在人们视觉上是有其独特作用的。而色彩在使用上又往往是感性多于理性,因而它在画面上最富有感

情效果。它对于深入刻画形象、抒发情感、烘托气氛,准确、鲜明、生动地表现生活,这种独特作用,是其它绘画语言所替代不了的。一般从事绘画工作的人,对色彩都是十分重视的。

作为绘画语言,色彩是重要的造型因素,但它不是第一位的,只有素描才是第一位的。也就是说,我们要重视色彩,但反对色彩第一论与唯色彩论。把绘画中的色彩看成是第一的与唯一的因素,只看运用色彩的技术,这是片面的、也是不正确的。因为作为造型艺术的绘画语言,素描是解决形体结构这一最基本问题的,没有形也就没有造型艺术了。而色彩是依附于形的,不依附于形的一堆色彩是不能正确描绘对象的。我们在绘画训练中,不仅要处理好色与形的关系,更要处理好色彩与主题内容的关系。即色彩的运用必须服从于主题思想,才能达到以形写神,以色写神,使形、色、神浑然一体,以达到内容与形式的完美统一。

三、色彩是有规律的

在学习色彩画之前,必须懂得一些色彩知识。因为色彩画既是色彩造型,用色正确与否,直接关系到一幅画的成败。初学画者有的可能常听到老师告诫说:“色彩凭感觉。”这句话不应当理解为被动地追逐视觉感受。色彩感觉固然很重要,自然界的色彩主要是凭我们眼睛的直觉去感受,但作画不能单凭感觉,还应懂得色彩规律,才能更好地识别和理解色彩,在写生和创作中运用自如。因为,感觉只解决现象问题,理解才解决本质问题。除了生理上的色盲患者以外,任何人都有感觉色彩的能力,问题在于如何正确认识色彩,掌握色彩的变化规律,再通过实践运用到绘画中去。我们反对色彩第一论,同时也反对色彩神秘论或不可知论。那种把色彩看成不可捉摸、不可认识的,是无规律可循的,因而认为掌握色彩要靠天赋的说法是错误的。任何事物都有其自身的规律性,虽然色彩变化的规律比起形体结构的规律较为复杂和较难于掌握,但由于当今世界自然科学特别是光学的发展,人们对色彩变化规律的认识已越来越深入,并被广泛地运用。我们要重视研究规律,色彩也有它自身的规律:其一是冷暖变化的规律,其二是强弱变化的规律。我们要训练自己善于发掘、善于运用它。要训练我们的眼睛,在实践中不断检验和修正我们的感觉,培养一双“画家的眼睛”,能看出自然物象的色彩关系,敏锐地观察复杂细微的色彩变化。

有人认为,色彩知识在色彩写生技术课上附带讲讲就行了,这是轻视色彩理论指导绘画实践的重要性。色彩理论知识的内容是丰富的,学习绘画就必须通过系统地学习色彩知识,剖析色彩现象,理解色彩原理,掌握色彩变化规律,训练自己用有限的颜料去表现无限丰富的色彩世界。

第二节 色彩的基本原理

一、光与色的关系

色与光是不可分的,色彩来自光。一切客观物体都有色彩,这些色彩是从哪里来的?平常人们以为色彩是物体固有的,实际情况并非如此。根据物理学、光学分析的结果,色彩是由光的照射而显现的,凭借了光,我们才看得到物体的色彩。没有光就没有颜色,如果在没有光线的暗房里,则什么色彩也无从辨别清楚。没有光也就难以理解色彩的含义,是光创造了五彩缤纷的世界。

在自然界和生活中,光的来源很多,有太阳光、月光,以及灯光、火光等,前者是自然光,后者是人造光,色彩学是以太阳光为标准来解释色和光的物理现象的。太阳发射的白光是由各种色光组合而成的,通过三棱镜就可以看见白光分散为各种色光组成的光带,英国科学家牛顿把它定为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色。这七种色光的每一种颜色,都是逐渐地、非常和谐地过渡到另一种颜色的。其中蓝色处于青与紫的中间,蓝和青区别甚微,青可包括蓝,所以一般都称为六种色光,形成光谱。在色彩学上,我们把红、橙、黄、绿、青、紫这六色定为标准色(见图1、2)。

不同物体为什么会形成各种各样的颜色呢?按照物理学的原理是:光线照射到物体表面时,一部分色光被吸收,一部分色光则被反射出来,所反射出来的色光作用于人们的视觉,就是物体的颜色。好像太阳光下的红花,便是太阳光中的橙、黄、绿、青、紫等色光被花吸收,只有红光被反射出来,使我们的视觉感觉到花是红色的。在光的照射下,如果某一物体较多的吸收了光,便显示黑色;若较多的反射了光,则显示淡色以至白色。各种物体吸收光量与反射光量比例上的千差万别,就形成了难以数计的不同深浅和各种鲜艳或灰暗的色彩。

二、形与色的关系

色彩既是借助于光而呈现的,又是依附于物体而存在。色彩和物体是不可分割的整体,离开了具体的物体(形),就没有具体的色彩。

形与色是相互依存、相辅相成的。红色的苹果,在光线照射下有各种不同的色彩变化,但这种变化只是在圆球形的苹果上的变化。因此,我们在观察色彩的时候,就必须把色彩与形体联系起来,把色彩用到画面的时候,应该使它成为具体的形体,否则,就是颜色的堆积而已。

在我国传统绘画理论中提出的“以形写神”、“形神兼备”,指的是“形”和“神”的依存关系。其中提到的“神”,就是指神气和精神。画面的“神”是通过可视的艺术形象表达出来的,所以说形伤神也失,形失色也无。

形和色既是互相依存的,但同时也可以把形和色看成是两种独立的现象。形和色同是视觉现象,但在艺术表现上所起的作用是有差异的。形表现在姿态、形象、结构上,是实质性的,偏于知觉认识的,是素描要解决的主要任务;色彩是表面性质的,悦目的、美感的、偏于感受方面的,则是彩绘要解决的主要问题。

从形和色两者相互比较来看,形和色在造型艺术中各有自己的功能,但色彩只有依附于“形”上才能体现自己的作用。即色彩只有与形象结合,才能表达一定的含义,也可以说要在素描的前提下才能发挥它的表现力。我们在进行绘画基础的训练时,素描训练就是要解决形体结构的问题,必须偏重于形;而色彩训练是解决对色彩的感受、认识、表现等问题,必须偏重于色。但两者最终会融合在一起的。在绘画作品里,形体和色彩的表现特征应同时发生作用。抽象绘画讲表现意念,用色彩不一定能表现形,但意念也是有生活根据的,色彩的运用也有它的科学性。初学绘画,必须着眼基础,面向生活。

第三节 色彩的基础知识

一、颜料的混合

所谓颜料的混合,就是具体解决人们在作画时如何调色的问题。

自然界的色彩是十分复杂的。我们必须学会用种类有限的颜料调成丰富多样的色彩,为此,我们要了解颜料混合的规律。

颜料混合情况如下:

原色:颜料中最基本的三种色为红、黄和蓝色,色彩学上称它们为三原色,又叫第一次色。一般在绘画上所指三原色的红是曙红、黄是柠黄、蓝是湖蓝(见图3)。

颜料中的原色之间按一定比例混合可以调配出各种不同的色彩,而颜料中的其它颜色则无法调配出原色来。为了方便,作画时应该充分利用现成的颜料,这样可以节省调色时间。

间色:三原色中任何两种原色作等量混合调出的颜色,叫间色,亦称第二次色(见图4)。

$$\text{第二次色} \left\{ \begin{array}{l} \text{红} + \text{黄} = \text{橙} \\ \text{黄} + \text{蓝} = \text{绿} \\ \text{蓝} + \text{红} = \text{紫} \end{array} \right\} \quad \text{间色}$$

如果两个原色在混合时分量不等,又可产生种种不同的颜色。如红与黄混合,黄色成分多则得中铬黄、淡铬黄等的黄橙色;红色成分多则得桔红、朱红等橙黄色。

复色:任何两种间色(或一个原色与一个间色)混合调出的颜色称复色,亦称再间色或第三次色(见图5)。

$$\text{第三次色} \left\{ \begin{array}{l} \text{橙} + \text{绿} = \text{橙绿(黄灰)} \\ \text{橙} + \text{紫} = \text{橙紫(红灰)} \\ \text{紫} + \text{绿} = \text{紫绿(蓝灰)} \end{array} \right\} \quad \text{复色}$$

由于混合比例的不同和色彩明暗深浅的变化,使复色的变化繁多。等量相加得出标准复色;两个间色混合比例不同,可产生许多纯度不同的复色;三个原色以一定比例相混合,可得出近似黑色的深灰黑色。所以任何一种原色与黑色相混合,也能得到复色。即凡是复色都有红、黄、蓝三原色的成分,例如:

$$\begin{aligned} \text{橙绿} &= \text{橙} + \text{绿} = (\text{红} + \text{黄}) + (\text{蓝} + \text{黄}) \\ &= (\text{红} + \text{黄} + \text{蓝}) + \text{黄} = \text{灰黑色} + \text{黄} = \text{黄灰} \\ \text{橙紫} &= \text{橙} + \text{紫} = (\text{红} + \text{黄}) + (\text{蓝} + \text{红}) \\ &= (\text{红} + \text{黄} + \text{蓝}) + \text{红} = \text{灰黑色} + \text{红} = \text{红灰} \\ \text{紫绿} &= \text{紫} + \text{绿} = (\text{红} + \text{蓝}) + (\text{黄} + \text{蓝}) \\ &= (\text{红} + \text{黄} + \text{蓝}) + \text{蓝} = \text{灰黑色} + \text{蓝} = \text{蓝灰} \end{aligned}$$

复色是一种灰性颜色,在绘画和工艺装饰上应用很广,善于运用复色的变化,就能使画面色彩丰富并得到色彩格调韵味的艺术效果。

二、色彩三要素

1. 色相 顾名思义即色彩的“相貌”，各种颜色，呈现出各种不同的“相貌”，便叫“色相”。如红、橙、黄、绿等，也就是颜色的种类和名称，它是色彩显而易见的最大特征。

自然界的色彩难以数计，许多色彩也难以叫出它的名称，只能大致地说：这是偏黄的灰绿，那是暗枣红等。观察色相时要善于比较，即使相似的几块颜色，也要从中比较出它们不同的地方。如红颜色有朱红、曙红、玫瑰红、深红的区别。同时又要分辨出朱红（红中偏黄）、大红（红中偏橙）、曙红（红中偏紫）、玫瑰红（红中偏蓝）、深红（红中带黑）的不同色相；再如黄色就有淡黄（黄中偏白）、柠檬黄（黄中偏绿）、中黄（黄中偏橙）、土黄（黄中带黑）、桔黄（黄中带橙）；蓝色有钴蓝（蓝中带粉）、湖蓝（蓝中带绿）、群青（蓝中带紫）、普蓝（蓝中带黑）等。

2. 色度 系指色彩的明度和纯度。

明度，即颜色的明暗、深浅程度，指色彩的素描因素。它有两种含义：一是同一颜色受光后的明暗层次，如深红、淡红、深绿、浅绿等。二是各种色相明暗比较，如黄色最亮，其次是橙、绿、红，青较暗，紫最暗（见图6）。画面用色必须注意各类色相的明暗和深浅。

颜色除在明度上的差别外还有纯度的差别。

纯度，是指一个颜色色素的纯净和浑浊的程度，也就是色彩的饱和度。纯正的颜色中无黑白或其他杂色混入。未经调配的颜色纯度高，调配后，色彩纯度减弱。此外，用水将颜料稀释后，水彩和水粉色亦可降低纯度，纯度对色彩的面貌影响较大。纯度降低后，色彩的效果给人以灰暗或淡雅、柔和之感。纯度高的色彩较鲜明、突出、有力，但感到单调刺眼，而混色太杂则容易感觉脏，色调灰暗（见图7）。

3. 色性 即色彩具有的冷暖倾向性。这种冷暖倾向是出于人的心理感觉和感情联想。暖色通常指红、橙、黄一类颜色。冷色是指蓝、青、绿一类颜色。所谓冷暖，是由于人们在生活中，红、橙、黄一类颜色使人联想起火、灯光、阳光等暖热的东西；而蓝、青、绿一类颜色则使我们联想到海洋、蓝天、冰雪、青山、绿水、夜色等。生活中物象色彩千变万化，极其微妙复杂，但无论怎么变都离不开冷暖两种倾向，色彩的这种冷暖不同倾向称之为色性（见图8）。

色相、色度、色性在一块色彩中是同时存在的。观察调合色彩时三者必须同时考虑到，要三者兼顾。最好的办法是运用互相比较的方法，才能正确地分辨出色彩的区别和变化，特别是对于近似的色彩，更要找出它们的区别。

三、色彩的对比与调合

自然界的色彩，充满着对比与调合的辩证统一关系。色彩的配合既要有对比，又要有调合，只有调配得当，才能给人以美感。“对比”与“调合”是画面上处理色彩常用的手法，“对比”给人以强烈的感觉；“调合”则给人以协调统一的感觉。凡是成功的色彩画，都在某些方面存在着对比，而在整体上看又是调合与统一的。在具体运用时，要根据主题内容和画面效果的需要，有时着重于对比，有时着重于调合，这二者是对立的统一。但强调对比时，要注意调合，强调调合时，也要适当运用对比。

(一)对比

色彩对比是色彩绘画上一种经常使用的重要手法。它主要是研究色与色之间的相互关系,特别是研究两种颜色并列时所产生的变化及其特殊的效果。在运用色彩时,孤立的一块颜色是很难达到理想的效果的。利用色彩的对比,就可提高色彩的明度或纯度,或降低其明度和纯度,扩大色彩的表现范围。

色彩对比有“同时对比”与“连续对比”之别。两种以上的颜色并列或邻近时,各色同时作用于我们的眼睛,所形成的对比称“同时对比”;看了一个颜色之后再转看另一个颜色,与先看的色彩形成对比,色彩不同时作用于我们的眼睛,这种对比称“连续对比”。

绘画的色彩多采用同时对比,即两块以上的颜色并列在画面上,产生对比效果,引起色彩感觉的变化,致使互相类似的成分减弱,互相不同的成分增强了(见图9)。

色彩上常用的对比手法有以下几种:

1. 色相对比 在绘画中,色相对比是最简单最容易的一种,它是单指“色”的变化。即两种纯色(饱和色)或未经掺和的颜色,在它们充分强度上的对比。两种纯色等量并列,色彩相对显得更为强烈。我国民族民间的服饰、年画、剪纸、建筑装饰,以及现代绘画诸流派,都使用强烈的色相对比,形成鲜明突出的色彩对比,产生美的效果。

当两种不同的色相并列在一起时,给人的色彩感觉,和两色分开放置时不一样。两色并列时,双方各增加对方色彩的补色成分。如红、紫两色并列时,红色增加紫色的补色(即黄色)成分,感觉红色微带橙色意味;而紫色则增加了红色的补色(即绿色)成分,感觉紫色略带青色意味。红、紫两色接近边缘的部分对比更为显著。而红、紫分开放在不同位置时,两色不发生对比变化。

位于不同色相背景上的同一色彩,就会由于对比而产生色的变化。在由两个原色混合而成的间色与这两个原色之间的对比最为明显(见图9-1)。由蓝色和黄色混合而成的绿色,处于蓝色背景上时,感到偏黄绿色,而处于黄色背景上,则感到偏翠绿色。

2. 明度对比 指的是黑、白、灰的层次,即素描关系上明暗度的对比。包括同一种色彩不同明度的对比和各种不同色彩的不同明度对比。如明色与暗色,深色与浅色并置,明的更明,暗的更暗,深的更深,浅的更浅,即是明度对比的作用。色彩的配置必须有明度对比,对比要有强有弱,以增加色彩的层次和节奏。在色彩画中,为突出主体或造成画面鲜明生动的色彩层次和环境气氛,常运用色彩的明度对比这一手法。

位于明度不同的背景上的同一色彩,看上去往往感到在明亮背景上就偏暗,而在暗背景上就偏明(见图9-2),这实际上是由于对比而产生的感觉上的差异。

3. 纯度对比 即灰与鲜艳的对比。用纯度较低的颜色与纯度较高的颜色配置在一起,达到灰以衬鲜的效果,则灰的更灰,鲜艳的更鲜艳。以灰色调为主的画面,可局部运用鲜明色,鲜明色就很醒目,灰色调更显得明确。以鲜艳色为主的画面,间用少量的灰性色,鲜艳色会更鲜艳,效果更明亮。

绘画上有时不一定依靠色相而是靠纯度和明度来突出主体的。纯的色总是鲜明的、实的、重的、跳跃的。灰的色是不鲜明的、虚的、轻的、隐伏的,这是一般的规律。

两种纯度都很高的色彩,对比强烈,感觉不协调。如将其中一色的纯度减弱,则另一色彩感觉纯度更高,主次分明,就觉得画面比较协调。一般降低纯度的办法有三种,一是调入灰色,该色会变得柔和些。二是调入白或黑色,明度变了,纯度也变了。三是调入补色,使其变得灰暗一些。在

一张绘画里,纯度高的色彩不能太多,以致看不出色彩的主调,造成鲜明的色彩互相不协调。画面有一个纯度高的主色,其他为纯度低的颜色,易使画面色调统一。

位于纯度不同的背景上的同一色彩,在纯度比它低的背景上,看上去就显得较鲜艳,而在纯度比它高的背景上,该色就显得较灰暗,这是由于纯度对比所产生的感觉上的差异(见图9-3)。

4. 冷暖对比 色彩冷暖是写生色彩的精华,它可以表现出最细致的写生色彩变化。色彩上要能生动地表现对象,关键在于冷暖关系的处理。色彩的冷暖对比是最普遍的一种对比。各种色彩对比都可说是冷暖对比的特殊形式。通过对比冷的更显冷,暖的更显暖。欲使某一暖色更暖,可在其周围配置对比的冷色。运用冷暖色对比,两色亦应有主有次,并以明度纯度的不同加以调节。但色彩的冷暖不是绝对的,而是相对比较而言的。因为色彩不是孤立的,要在色彩的相互关系中,才能确定它的性格和作用。也可以说,色彩离开了相互关系就无所谓冷暖,无所谓正确与否了。

位于冷暖不同的背景上的同一色彩,看上去感到在冷色背景部分偏暖,在暖色背景部分则偏冷。这是由于冷暖对比产生的感觉上的差异(见图9-4)。

5. 补色对比 补色对比是一种最强烈的冷暖对比,其色彩效果是非常鲜明的。三原色中任何二色调合成的间色和另一原色的关系是互为补色的关系,意思是指它们互相补足三原色的成分。亦是指在色轮中互相成直径对立的色彩都是互为补色的。如橙(红加黄)与蓝,绿(黄加蓝)与红,紫(红加蓝)与黄,是三只最基本的互补色。补色并列时,就可使其相对色产生最强烈的效果。如红与绿色相对,红的更红,绿的更绿。而黄色与紫色相对,就会加强紫色,黄色亦更显鲜明。但对比时应该在色彩的份量及纯度、明度等方面进行适当变化,使其在对比中又感到和谐自然。

每对互补色混合时都呈灰黑色。同时每对互补色还有其独特性,如黄与紫这一对互补色呈现出极度的明暗对比;红与绿这一对互补色,都有着相同的明度;红橙与蓝绿这一对互补色是冷暖的极度对比。

由于视觉上的反馈现象,当你注视红色时,会感到周围的白色泛出绿色。当你注视蓝色时,会感到周围的白色泛出橙色。将一个纯灰色的圆环,放在两种不同的鲜艳底色上,我们会看出这个灰色圆环的左右两端,各自呈现出底色的补色倾向(见图9-5)。

6. 色量的对比 色量对比即色彩面积的对比。色彩对比还要顾及面积的大小,即用色面积要有大小、主次。画面上色彩面积配置不当,可使调合的色彩过分调合而趋于单调,也会使过分刺激而破坏整体色彩的协调。为了提高画面色彩的效能,可采取色彩面积大小不同的对比。“万绿丛中一点红”即是色量(面积)对比的一个配色实例。“万绿”与“点红”的色量对比,冲缓了红与绿刺激性的对比。在大片的涂色或统一色调中采用小面积的对比,互相陪衬,面积小的色彩引人注目,有画龙点睛之妙(见图9-6)。

由此可见,利用对比是色彩表现的关键,画面缺少对比,就会失去表现力。因为,颜料色总比不上自然界色彩那么鲜,与自然色彩比还有很大的差距,我们不能为了表现鲜明的对象,处处都把最鲜艳的颜色涂上去。只要我们灵活恰当地运用色彩对比,突出主要部分,减弱次要部分,就可达到用色少而色彩丰富的艺术效果。但乱用对比、不分主次强弱,则会喧宾夺主,杂乱无章。

(二)调合

所谓调合,就是色彩上具有共同的、互相近似的色素,色彩之间协调、统一。即两种以上的颜色组合在一起,能够统一在一个基调之中,给人的感觉和谐,而不刺激。色彩上的调合,主要是研

究解决缓冲色彩矛盾(对比)的方法,是在不同中求其相同的、互相近似的因素。各部分的色彩在色相、明度、纯度上比较接近,容易感觉调合。所以组成调合色的基本法则,就是“在统一中求变化,在变化中求统一”。也就是变化和统一适当结合。

任何画面上的色彩都应求得调合,这是学习色彩必须掌握的一种方法。在绘画中,色彩调合有以下几种方法:

1. 主导色调合 以确立在画面上一颜色为主导(面积大于其他色块)的基本主调色,其他色彩处于次要或从属地位,以增加色彩的调合感(见图 10)。

2. 类似色或邻近色的调合 由关系较接近的色彩(色相、明度、纯度上较接近)组成的调合色,色调比较柔和、单纯。其调合的方法有:①同一色相而明度接近的两色配合(如淡绿和深绿),或明度差距相等的三色配合(如淡红、纯红和较深的红)。②色相较邻近色彩的调合,如纯青和青绿两色配合,或黄绿、纯绿、青绿三色的配合(见图 11)。

3. 对比色调合 在画面上采用各种不同的对立色性的色相形成对比,也能使其产生调合。其方法有:①不同的色相加入共同色素。如将画面上的各种不同色彩均加入黑色,使各色都趋于灰黑而调合。各色中都加一点红色,使各色都微带红色,画面色彩形成红色调;②改变其中一色的明度,使两色一深一浅,以缓冲色彩刺激;③加入两个对比色的中间色,如黄与紫之间加上青绿,或橙与青之间加黄绿,红与绿之间加黄橙;④改变其中一色的纯度(见图 12)。

4. 运用中性色调合 即在两色之间加一过渡色,如黑、白、灰、金、银五色。这在年画和装饰绘画中是常用的。由于中性色的过渡作用,使对比色求得调合。如红绿两色并列,既刺激又强烈,只要将两者中间勾以黑边,就使两块颜色拉大了距离,起了缓冲的作用,这样在视觉上就舒服些。另外,用白线、灰线勾边线也能起同样的调合作用。很多群众所喜爱的民间年画,设色鲜明,对照强烈,画面充满了红、绿、黄、蓝等色彩,大多勾以黑、白色甚至金、银色边线,使其画面得到调合效果。

第四节 两种色彩学与两种观察方法

一、两种色彩学

在艺术上应用色彩的,有装饰色彩学和写生色彩学两种。

装饰色彩学一般着重研究物象固有色的对比、谐调,颜色组合、色调等问题,主要用于工艺设计、装饰美术,以及壁画、年画等方面;写生色彩学虽然也需要研究固有色的对比、谐调等问题,但它是从写生出发,着重研究有关物象条件色(光源色、环境色)的变化,找出其变化规律,使我们在写生时能正确观察、辨别物象的色彩,主要用于油画、水粉、水彩等画种,用于表现静物画、肖像画、风景画及主题创作等,它是学习绘画的色彩基础知识和基本理论。

装饰色彩学和写生色彩学,都是人们在长期生活中和艺术实践中,出于不同需要而发展起来的,两者以不同的观察方法和表现方法,从各个不同的角度发挥着不同的作用,各有特长。这两种不同的表现方法应用在艺术上又各有局限性,它们相互区别、相互补充又相互联系着。有些作品出于主题和表现形式的需要,把两者在表现手法上掺合起来。在一些主题性创作中也采用装饰色

彩的表现方法,而在装饰艺术设计和年画、中国画中也常应用写生色彩的规律。

装饰色彩的应用已有悠久的历史。写生色彩理论(应用条件色)应用的历史比较短。写生色彩理论的发现和应用,仅是从欧洲文艺复兴时期开始的,当时这种理论和实践还很不完备,但是当画家们逐渐发现和应用了条件色之后,在绘画技术领域里便开辟了一条新的途径,大大发挥了色彩的表现力,通过这种新的方法进行绘画创作和写生,有很大的独特性和优越性,特别是在表现物象色彩的真实性与生动性,以色助形来写神,以色抒情方面更有独到之处。写生色彩理论由于在实践中、在绘画上的广泛应用而得到丰富与发展。

二、形成物体色彩关系变化的因素

在客观世界中,任何一个能为我们的眼睛所看见的物体,其表面色彩的形成,均取决于以下三个因素:①有一定光源的照射。②物体本身能反射一定的色光。③环境与空间对物体色彩的影响。这三种色彩,即光源色、固有色和环境色是绘制色彩画的基础。

1. 固有色 是指人们在正常光线下(如太阳光、天光和普通的灯光),所看到的物体本身固有的颜色,如蓝衣服、红花、绿草等。色彩变化与物体本身的质地、远近及光线强弱有密切关系。固有色一般在柔和的光线下显得明显,在微弱的光线和强光下则变弱(见图13)。反光强的光滑物体固有色弱(如玻璃、抛光的金属等),反光弱的粗糙物体固有色强(如呢绒、麻布等)。距离视点近的物体固有色较鲜明,距离远的则固有色弱。这说明固有色不是固定不变的,而是有条件的相对稳定的。光线太弱和太强(如暗部和高光部)都不易看清物体的固有色,只有处于明部的中间调子部位才能较充分地体现出物象的固有色。所以对于固有色的认识应该是:既要看得出,又不要把它看得是一成不变的。因为光线和环境的关系,随时随地都会起着变化,要根据具体条件进行观察分析,才能作出正确的判断。

2. 光源色 即光的色彩。如火光色暖,月光色冷。由于光的照射,引起物体固有色的变化,即光源色的不同,直接影响物体色彩的变化。如光源色倾向越明显,对物体固有色的影响越大,在光度很强或很弱的光源照射下,固有色随之减弱,甚至消失(见图14)。在一般情况下,暖光使物体受光部位色彩变暖,冷光使其受光部位色彩变冷。所以,特定的光照条件,是决定物体色彩的首要因素。也可说光源色是色彩变化的主要矛盾方面。光源赋予物体的特殊色彩成份,对画面色调的形成有决定性的影响。因此,在作画之前,首先要弄清楚眼前要画的对象处在一种什么样的光照条件下,这对于正确确定画面色调是非常重要的。

3. 环境色 物体周围环境的色彩称为环境色。物体与物体之间的色彩是相互影响和相互制约的。一个物体受到周围物体反射颜色的影响,引起固有色的变化。无论是在直射或反射的情况下,光线既照亮了要画的对象,同时也照亮了它周围的物体和空间。这样,光线经过周围物体的反射作用,就会给所画对象本身的色彩带来一定的影响,这就是环境色的作用。如人们穿着红衣服,则面孔的暗部反光处即呈现着偏红的灰色。

物体的明部也会受到周围环境色彩的影响,但往往由于光照强烈,光源色远远超过环境色,因而环境色在明部往往是影响微弱的。对比之下,对暗部的影响则非常明显。这种在不同光源、环境的条件下,物体所呈现的色彩叫条件色(见图15)。

可见固有色实际上是受着光源、环境的影响而变化的,物象色彩的变化都是由这三者相互影

响而形成的。

写生色彩变化的一般规律如下：

①物象明部的色彩，受光源色的影响显著，主要是固有色和光源色的综合。这二者当中哪一方面色感强，那么明部的色彩将主要倾向于哪个方面。

②高光部分的色彩，基本上是光源色的直接反射。

③物象暗部的色彩，受环境物反光影响大，其色彩是固有色和环境色的综合，同时色度加暗。

④物象暗部中反光部的色彩，受环境色的影响更为显著，其色彩基本上与暗部的色彩是统一的，但明度上较暗部稍亮，其色感是固有色加暗再加环境色，环境色稍多一些。

⑤物象中间调子部分的色彩，受光源色、环境色的影响都比较小，相对来说固有色比较显著。因为所受的光不是直接光而是侧射光，其色相和色性上较明部复杂和丰富。

⑥物象明暗交界线部分的色彩，基本上与暗面相同，只是明度上更暗，色感较暗部更弱。

⑦物象投影部分的色彩，是影子座落物的固有色加暗，再加光源色。一般的说，暖光投射的影子为冷色，冷光投射的影子为暖色。

初学画的人，一般容易产生两种偏向：一是习惯观察固有色，只顾用固有色的深浅表现对象，而忽视光和环境对物象的客观影响；二是过分地寻找色彩变化，而忽视了固有色的客观存在。总之，三者是互相联系的。光源和环境色固然对固有色产生影响，使之发生了色彩上的变化；但是，不管色彩有怎样大的变化，呈现在画面上的仍应是固有色的感觉。

固有色、光源色、环境色是色彩画里认识色彩的基本概念，是研究色彩关系最基本的前提。

三、两种不同的观察方法

1. 条件色的观察方法 我们所观察到的任何色彩变化，都是固有色、光源色和环境色三者的统一。固有色是变化的根据，光源色和环境色是变化的条件。所谓条件色，是指物象在不同的光源、环境条件下所呈现的色彩。条件色的发现和应用与观察方法有着密切的联系，这种观察方法称为条件色观察方法。这种方法是“以四固定”为前提条件的。“四固定”即光源固定、环境固定、对象固定、作者视点位置固定。在这种前提条件下来观察物象的色彩关系，即把对象、环境、光源作为一个统一体来研究，这样才能掌握物象的条件色。这“四固定”缺一不可。

例如，我们要画一张在正面阳光照射下的一幢红色楼房和旁边的绿树，在这特定的光源——正面的阳光、特定的对象——向光面朝画者的红色楼房、特定的环境——背景天色晴朗和旁边的绿树、特定的画者位置——背对阳光面对红楼的具体情况下，才有它的特定的色彩关系。红色楼房在阳光照射下，受光面可能变成黄橙、红橙色，受天光反射的背光面可能变成青紫，一边的背光面可能受后边绿树的反光影响变成青绿。如果光源发生变化，比如在阴天的条件下，则楼房的色彩关系就完全变了。同样，画者的位置由背朝阳光改为面朝阳光，虽然其他条件不变，则色彩关系也完全变成另一画面。又如一件白上衣，在一定的光源和一定的环境中所发生的变化，其中有受光的白色和阴影中的白色，也有环境反光影响下的白色，经过仔细的具体条件色观察方法分析后，就会发现这里原来固有的白色实在是极少的了。但人们看上去仍觉得它是洁白的，以丰富多变的色彩生动而真实地再现了物象。这是条件色观察方法的优越性。总之，四个条件有一个发生变化则全部色彩都变了。只有这样“四固定”，才有可能观察到这一特定情况下的生动的色彩关

系。比较写实的绘画多用这种具体观察的方法,表现物象的具体色彩。

但是,从另一方面看,这种条件色的观察方法也有它的局限性。由于它在观察景物时是用焦点透视法,致使所描绘的对象被限制在有限的视域范围内,如果是超越视域范围以外的宏大场景就难以表现。它难以表现诸如“井冈山全貌”或“万里长江”的巨幅场景,只可能画井冈山和长江的某一段落或某个局部而已。

2. 固有色的观察方法 固有色观察方法是另一种不同的观察物象色彩的方法。它不需要“四固定”的前提条件,不计较光源与环境,且有意排除光影和环境色彩的影响,也不要求对象完全静止不动,主要凭经验与记忆。如壁画、装饰画、装饰性版画,就是主要画物体的固有色。传统的中国画和年画,有些也着重画物体的固有色,不强调色彩明暗远近的变化。它们体现的色彩主要是物象的固有色。它的色彩关系比条件色要单纯些,易于记忆和表达。不论红色物体受到什么影响,色彩起什么变化,它观察物体的固有色就是红色的。这种观察方法表现在透视上就不能只用焦点透视,画高远景物的场面要用层层透视表现;画长卷要用游动透视(即在一个视平线上定出许多视点),画大幅的就用散点透视。这种以观察记忆为主的方法,决定了我国传统绘画中色彩的主要特点。

四、写生色彩的观察与表现

如何观察与表现色彩,首要的是要把握正确的观察方法,要学会正确的“看”。画画的人,他的“看”法(观察)区别于一般的人就在于:整体观察。这是一种特殊的“看”的方法,它要求眼睛要整个地看到被画的所有对象,这样才有可能正确地分辨各个局部和整体的关系,各个局部之间的相互联系,使局部服从整体,次要的从属于主要的。总的说来,要整体地观察,整体地表现。

1. 整体地看 我们观察色彩,一定要将对象、光源和环境三者作为不可分割的整体来观察、比较,只有这样才能正确地找到物象的色彩关系。因为我们所指的物象的色彩,也就是条件色,它本身就是物象在一定的光源、环境下所呈现出来的色彩。也就是要从物象的固有色、光源色和环境色的相互影响的关系中来看色彩的变化,从而把握住对象。

整体地看,要求我们一眼看到整个对象,通过整体的感受和新鲜的感觉、印象,来捕捉对象的色调。反对孤立地、局部的观察方法。如果想把一切都画得细致和突出,这种愿望很自然,但不正确,因为它违反了绘画本身的规律。

整体地看,首先要观察画面的基调、画面色彩总的倾向。抓基调,首先要看清楚并抓住光源色所形成的色调是冷的?暖的?还是中性色的?是亮的?暗的?还是灰的?其次是画面突出的地方色彩是什么?画面基调是由所画对象及其条件色的特殊性所形成的,其色彩基调的整体感对画面的颜色来说是一个极其关键的问题(见图16)。

明确了画面的色彩基调以后,还要看对象中大的色块关系,即对大色块的处理。只有在大色块的安排比较明确的前提下,才能恰当的处理个别的具体物象的色彩表现。如果忽略了整体的色彩关系,心中无数,看一点画一点,那就叫局部入手,就会失其整体。哪怕是“正确地”把看到的对象如实描写出来,局部相加拼凑起来而组成的画,虽局部看可能是相似的,但离开画面远一些全面地看,就会分不清主次、远近、浓淡层次的差别,致使画面失败。所以,在作画时决不能平均对待,前后左右一视同仁。对于主体的表现要生动、具体,次要的要概括;中间的要清楚,四周的要相