



辽宁美术出版社

# 中国高等院校

## 美术·设计教研大系

# 色彩 教学研究

【吉林卷】

THE CHINESE UNIVERSITY  
ARTS & DESIGN  
A SERIES OF TEAC

主编 苏晓民 尹国育  
副主编 李胜龙 王辉宇 肖明  
编著 苏晓民 尹国育 刘新波  
王辉宇 曹星飞 胡春达

辽宁美术出版社

联合编写院校

【吉林卷】

(排名不分先后)

东北师范大学美术学院  
吉林艺术学院现代传媒学院  
吉林师范大学美术学院  
吉林大学艺术学院  
吉林工程技术师范学院艺术学院  
吉林建筑工程学院艺术设计学院  
长春师范学院美术学院  
长春工业大学艺术设计学院  
延边大学艺术学院  
通化师范学院美术系  
白城师范学院美术系  
东北师范大学人文学院艺术设计系  
东北师范大学人文学院视觉艺术系  
东北师范大学人文学院服装工程设计  
吉林建筑工程学院城建学院  
吉林建筑工程学院建筑装饰学院  
长春大学美术学院  
长春大学旅游学院美术系  
长春大学光华学院  
吉林艺术学院高职学院



指南针系列教材

HE CHINESE UNIVERSITY

ARTS & DESIGN

A SERIES OF TEAC

中国高等院校美术·设计教研大系

主 编 苏晓民 尹国有  
副主编 李胜龙 王辉宇 肖 明  
编 著 苏晓民 尹国有 刘新波  
王辉宇 曹星飞 胡春达  
辽 宁 美 术 出 版 社

**图书在版编目 (CIP) 数据**

色彩教学研究 / 苏晓民等编著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2005.7

(中国高等院校美术设计教研大系·吉林卷)

ISBN 7-5314-3339-7

I. 色... II. 苏... III. 色彩学—教学研究—高等学校 IV. J063

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 064559 号

出版者 辽宁美术出版社  
地 址 沈阳市和平区民族北街 29 号 邮编 110001  
印刷者 沈阳美程在线印刷有限公司  
发 行 者 辽宁美术出版社  
开 本 889mm × 1194mm 1/16  
印 张 7  
字 数 70 千字  
印 数 1-4000 册  
出版时间 2005 年 7 月第 1 版  
印刷时间 2005 年 7 月第 1 次  
责任编辑 王 巍 李 彤  
版式设计 李 彤  
责任校对 张亚迪 方 伟 孙 红

---

邮购部电话: 024-23414948

E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn

http://www.lnpgc.com.cn

# 前言

## PREFACE

当我们把美术院校所进行的美术教育当作当代文化景观的一部分时，就不难发现，美术教育如果也能呈现或继续保持良性发展的话，则非有“约束”和“开放”并行不可。所谓约束，指的是从“经典”出发再造经典，而不是一味地兼收并蓄；开放，则意味着学习研究所必须具备的眼界和姿态。这看似矛盾的两面，其实一起推动着我们的美术教育向着良性和深入演化发展。这里，我们所说的美术教育其实包含了两个方面的含义：其一，技能的承袭和创造，这可以说是我国现有的教育体制和教学内容的主要部分；其二，则是建立在美学意义上对所谓艺术人生的把握和度量，在学习艺术的规律性技能的同时获得思维的解放，在思维解放的同时求得空前的创造力。由于众所周知的原因，我们的教育往往以前者为主，这并没有错，只是我们需要做的。一方面是将技能性课程进行系统化、当代化的转换；另一方面，需要将艺术思维、设计理念等等这些由“虚”而“实”却属于艺术教育的精髓，融入到我们的日常教学和艺术体验之中。

在本套丛书实施以前，出于对美术教育和学生负责的考虑，我们做了一些调查，从中发现，那些内容简单、资料匮乏的图书与少量新颖但专业却难成系统的图书共同占据了学生的阅读视野。而且有意思的是，同一个教师在同一个专业所上的同一门课中，所选用的教材也是五花八门、良莠不齐，由于教师的教学意图难以通过书面教材得以彻底贯彻，因而直接影响到教学质量。

学生的审美和艺术观还没有成熟，再加上缺少统一的专业教材引导，上述情况就很难避免。正是在这个背景下，我们根据国家对于美术教育的精神，在坚持遵循中国传统基础教育与内涵和训练好扎实绘画（当然也包括设计）基本功的同时，向国外先进国家学习借鉴科学的并且灵活的教学方法、教学理念以及对专业学科深入而精微的研究态度，辽宁美术出版社会同各院校组织专家学者和富有教学经验的精英教师联合编撰出版了《中国高等院校美术·设计教研大系》。教材是无度当中的“度”，是规范，也是由各位专家长年艺术实践和教学经验所凝聚而成的“闪光点”，从这个“点”出发，相信受益者可以到达他们想要抵达的地方。规范性、专业性、前瞻性的教材能起到指路的作用，能使使用者不浪费精力，直取所需要的艺术核心。在这个意义上说，这套教研大系在国内具有填补空白的作用，是空前的。

《中国高等院校美术·设计教研大系》编委会



指南针系列教材

## 中国高等院校美术·设计教研大系【吉林卷】

总主编 王翠翠

副总主编 (以姓氏笔画为序)

王建国 王铁军 王帆 尹国有

吕波 齐伟民 苏晓民 李公君

李胜龙 李星 李仲德 殷晓峰

秦秀杰 傅黎明 魏舒菲

编委 王玉峰 王俊德 关卓 朱方

张宏雁 张博 陈文国 林森

高贵平 徐景福 缪肖俊

# 目录

## CONTENTS

### 概 述

#### 第一章 色彩概述

- 第一节 中国色彩经验应用概述 ..... 009
- 第二节 西方色彩功能演变概述 ..... 018
- 第三节 民间美术色彩 ..... 031

#### 第二章 色彩的基本原理

- 第一节 光色原理 ..... 049
- 第二节 色彩与形状 ..... 050
- 第三节 色彩的谐调性 ..... 051
- 第四节 色彩基础知识 ..... 052
- 第五节 色彩的对比关系 ..... 056

#### 第三章 色彩基本原理在绘画中的应用

- 第一节 极色 ..... 072
- 第二节 冷色与暖色 ..... 072
- 第三节 互补色 ..... 076
- 第四节 抽象化的极色在画面中的应用 ..... 079
- 第五节 现代绘画中补色及色块并置的应用 ..... 080
- 第六节 绘画大师及作品赏析 ..... 081

# 概述

OUTLINE

为了更好地配合高等美术院校教学改革,基于“与时俱进”的原则,本书在总结了长期色彩教学实践的基础上,按教学之需求,在参考了大量相关资料和教学用书的前提下,综合了一些新的教学理念,以形成针对各美术专业色彩基础教学训练所需的指导性用书。

在我国高等院校的美术教学体系中,色彩部分向来是专业教学中举足轻重的部分,因为色彩是构成现代绘画的重要因素之一。而教学过程中却多直接以技法实践的方式,来对学生的色彩认知能力、色彩感受能力、色彩掌控能力和色彩协调能力进行硬性训练,而理论方面却仅以极少比例的课时来对学生进行色彩学的功能性教学,导致学生在色彩问题上“知其然,而不知其所以然”,以致出现“以经验代替理解”的现象。忽略了理论与实践的有机联系,从而导致学生的实践与理论之间产生断层。

本书分为三大部分:第一部为色彩概述,主要从历史入手,对中国色彩经验应用、西方色彩功能演变和民间美术色彩三个方面进行剖析和研究,无论是东方的色彩经验史,西方的色彩认知史,还是民间美术的色彩发展史,其意义都不仅限于对色彩的了解,而是在于用历史去把握整个绘画的演变规律。在归纳的基础上,找到人类在色彩绘画领域里的内在发展原因及影响其变更的客观环境,旨在为功能化理论找到更多的存在证据和更好的生存空间。第二部分为色彩的基本原理。色彩是科学,是客观存在的原理的规律。本部分结合许多有代表性的图例,分别对光色原理、色彩与形状、色彩的协调性、色彩基础知识及色彩的对比关系进行系统地讲述和综合分析,从而对色彩的客观原理得以充分的了解和认识。第三部分是色彩基本原理在绘画中的应用。本章节从对色彩的极色、冷色与暖色、互补色的认知过程中,体会色彩原理在绘画中应用。运用大量世界著名绘画大师的色彩作品来讲述和分析抽象化的极色在绘画中的应用和现代绘画中补色及色块并置的应用。最后附有多幅名家名作供学生学习和欣赏。

本书是由东北师范大学和吉林通化师范大学的多名教师共同编写完成的,编写中难免有不当之处,恳请从事高校美术专业教学的同行们批评指正。

# 第3章

## 色彩基本原理在 绘画中的应用

### 本章要点

- 客观物象中的黑白规律与具象绘画画面秩序的关系
- 冷色与暖色对人感觉的影响
- 视觉的平衡性要求
- 极色使用的抽象性
- 色块的面积分配及在画面中的作用

现代世界的巨大结构、惊人的科学发现，改变了这个世界的面貌。随着科学技术的发展，艺术家也不断地在宣告新的概念和形式。因此，绘画渐渐地从单纯的模仿、叙述式的文学性及戏剧性中解放出来，传统自身的载体作用如再现历史、再现古代神话传说、群像和肖像的功能等已不是它的唯一。

印象派把色彩从依附于素描的关系中解放出来，主张通过对客观物象的色彩规律的观察和感觉来用色彩创造自然，用色彩来表现艺术的本质。野兽派确信色彩有其独立的生命力，并充分地利用了色彩，使其在他们创作的作品中得以超常的表现，把色彩关系根据画面的需要而调整到极致。抽象艺术色块并置的抽象及纯粹平面性的使用不仅开创了纯绘画艺术的新境界，而且对建筑、设计、环境等领域带来巨大影响。

每一位画家都采用区别于其他人的方法及角度去认识和研究这个世界，并力求将自己对这个世界的独特的感觉通过画面呈现出来。正如赫伯特·里德所说艺术是“视觉所提出的关于探询物质世界的一个永远存在的问题，而艺术家只是一个有才能的、并且渴望把自己的视觉知识转化为一种物质的人”。

画家把自己对于这个世界的认识通过可视的形象表现出来，这是一个转化的过程，在这个转化过程中，所运用的最重要的表达手段就是色彩。画面上色彩的体现是感性与理性相结合所产生，感性的部分多数属于涂抹大面积的过程中展现，从而引发画家在创作过程中的再创造意识及调动画家内心深处的潜在的创造意识。理性的色彩部分大多在画面最初的色块分配及后期的色块调整的过程中使用。但这一部分也是不确定，甚至是模糊的。色彩对于现代绘画来说是创作中的一个非常重要的

因素。康定斯基说过：“艺术家必须去锻炼的不仅是他的眼睛，还有他的灵魂，这样，灵魂才能以它的尺度去衡量色彩，从而成为艺术创作中的一个决定要素。”

从绘画的发展史看，色彩问题基本上可以归纳为两部分：即具象绘画色彩与抽象绘画色彩。

具象绘画与抽象绘画虽然并存地发展至今，处于一个谁也代替不了谁的真实的存在状态。它们在骨子里却存在着截然不同的观念上的对立。

具象绘画的色彩因受其物体形状的制约，仍然具有较为严格的、理性的技术承袭性。

具象绘画从古典主义走到今天的超现实主义，虽然在画面的整体感觉上有了十分大的区别，但在其色彩的应用上，仍然没有离开它在完整的画面中依附于明暗关系的作用，也没有离开和谐性和均衡性的要点，更没有脱离我们所能见到的客观物象的型和严格的轮廓限制。

抽象绘画的色彩则不受形体的制约，而是艺术家为寻求客观物象中其本质的普遍性，并依据内心世界的诗性生成去提炼其精华所形成的更具有视觉冲击力的表现。蒙德里安在谈到抽象问题时说“为了艺术的抽象，换言之为了使艺术不再再现伴随着艺术自然面貌而出现的关系，使物体非自然化的法则是非常重要的。在绘画中，尽可能纯净的原色表现了这种自然的抽象化”。

艺术作品的生命力来自于画家感性的自然流露，不是一些简单的构图原则，而是符合艺术家内心世界感性的创造形式。抽象表现主义画家已经把色彩的生命力变成绘画的唯一“存在的理由”。在创作过程中，依靠色彩的感性作用和象征意义，利用所有的想象和敏感，以此来表现自我的精神世界。



## 第一节 极色

极色即黑色与白色(欧洲把黑、白、灰称为三非色)。

黑色和白色在具象绘画中使用时并不纯粹,多数情况是经过调和后才用在画面上,然而,这两个颜色却在具象绘画完整性的构建中起着建立画面秩序的重要作用。

我们所能见到的客观物象中的明度变化有其自身的规律。单一的物体可以观察用石膏做的几何形体,以六面体为例,从六面体上我们可以看出物体在光线的照射下从黑到白的变化,除了明、灰、暗三大块的明度变化外,在它们各自不同的属地中也有其纵横的从黑到白的趋势变化。以此类推,我们观察客观世界中更为复杂的物象,如天空、大地、森林……如果我们整块地从上到下,从左到右地观察就不难发现客观物象中从黑到白的趋势变化和其自身明度的不重复性。当画家把这些变化准确地描绘下来,加上对结构转折点的强化处理的绘画,肯定是和我们正常的视觉感觉相吻合的具象绘画作品,这种纵横交错的不重复的黑白趋势变化也就是在这一类绘画中形成画面秩序的最重要因素。

客观物象中存在的从黑到白的明度趋势变化在传统和现代具象绘画中的使用是普遍现象,具象绘画因素受到客观物象中所存在的黑白规律和原始形状等因素的束缚,所以这种绘画语言所传达出来的形象感觉是理性和温和的。



艺术家的作品, 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫



牧羊人的崇拜 色彩画 康·拉图尔

课题思考:

建立具象绘画画面中的秩序最主要的因素是什么?

## 第二节 冷色与暖色

色彩既然是影响人的情绪的,它也会影响人们对温度的感觉。在同样温度的房间中,涂成红色与涂成蓝色使我们冷热的主观感觉相差5-7度。人们通常会把色轮上红橙与蓝绿作为暖色与冷色的两极,但并非有固定的冷暖色,而是在调和过程中在色彩主色和添加色之间



归来的儿子 油画 罗纳罗·勒帕达



高明的父亲 水彩 肖斯



哀哭基督 油画 路易勃东



写稿与鹤 油画 达利



爱人 水彩 肖斯



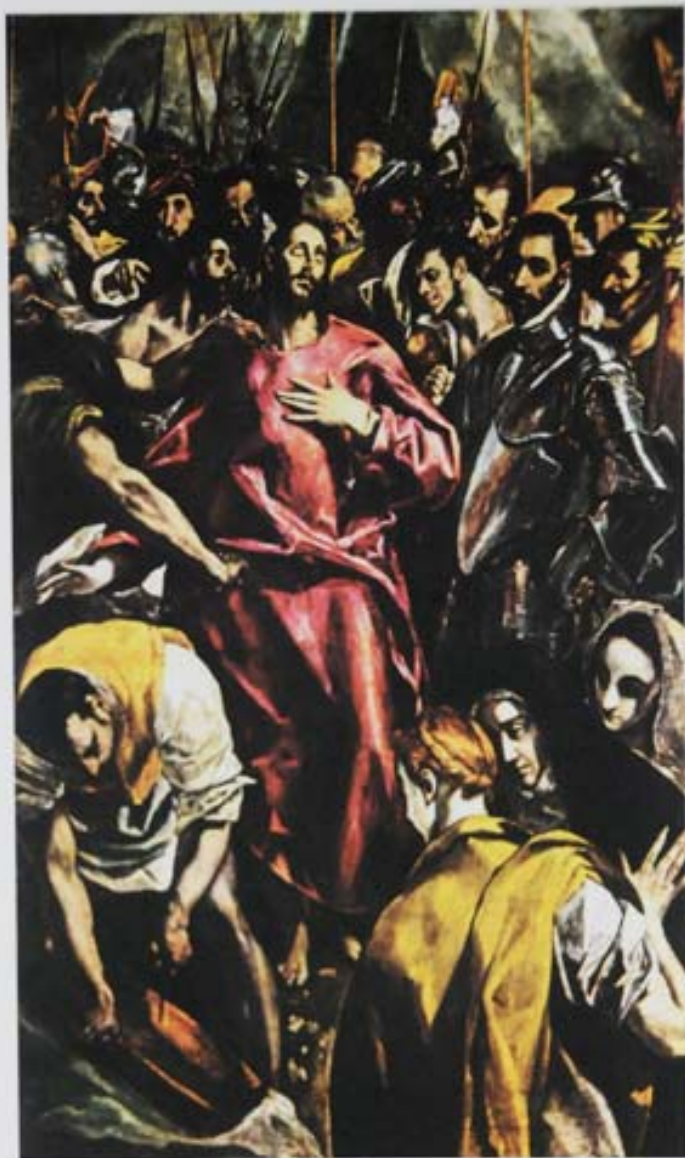
地球母亲之子看着一个新人的诞生 油画 达利

的比例关系,确定冷暖效果的是添加色,或者说偏离色,这种偏离色导致意想不到的效果,就是使略带红色的蓝色看上去是“暖”的,而略带蓝色的红色看上去是“冷”的,如果两种色彩对等混合,就会显得既不“冷”,也不“暖”,看上去模棱两可。

在色彩冷暖问题上还不能忽略人的主观选择。在某种情况下,观察者可以把橘红色看成是略带黄色的红色,或者反过来把它看成略带红色的黄色。在第一种情况下,色彩显得是“冷”的,第二种情况下,色彩显得是“暖”的。当然有些色彩,诸如绿色,不论观察者是谁,如何看它,总是“冷”的感觉。另外,在实际应用中,色彩不是孤立存在的,色彩的存在环境,也就是与相邻色彩的关系会决定一块色彩的冷暖,例如我们在画树时,在墨绿中有一块黄绿部分,则黄绿部分显得很“暖”,反之墨绿会显得“冷”,而与红黄色的土壤相比,黄绿色的部分又显得冷得多了。

对于绘画来说,只有通过一种色彩向另一种色彩靠拢活动,才能揭示色彩的表现性。纯红、纯黄、纯蓝作为色彩活动中的起点或零点,由于能动力很小,所以表现力也较弱。但是对于微红、微黄、微蓝等色彩来说,由于它们都是从自己的色彩中减掉了某一种色彩,所以就产生出了较强的张力。

**课题思考:**  
冷暖色彩的应用方式。



基督被取下 油画 拉斐尔·格列科

#### 《基督被取下》

虽然从年代来讲,拉斐尔·格列科是古典主义画家,但他对形体和色彩的处理显然是更加主动,大胆而富有个性,语言的运用带有表现主义色彩,随感性更强,画面气氛更加神秘,个人痕迹突出。

这件作品体现了拉斐尔·格列科在画面结构、色彩运用、材料肌理等方面的独特处理。在画面中安排了三个人物,这三个人物中基督的位置最为重要,他形像高大完整,旁边的骑士站于平流,酒桶,被刺穿的盾牌等所遮挡,另一个手平到画面边缘,隐藏在阴影中,暴露在光线下的手臂与基督的身体交叉,基督的红色光明显,自对比强烈,形体变化突出,中心位置不可动摇。骑士的盔甲闪着金光,并反映出红色的影响,显得冰冷、残酷,背景杂乱的士兵的特点各异的都在巧妙的明暗处理并不影响基督的表情,反而很好地烘托了画面氛围,深蓝色被大面积使用,与黑色、红色、黄绿色构成了既不调和的、尖锐生硬的对比效果,这三种色彩之间既非融合色,又非补色,从而相互干扰,创造了一种绝望、不安、沉闷的感觉,这件作品在色彩运用上超越了时代,强化了色彩的力量。

为了更好地说明本章节中所涉猎的问题,我们选取了西方绘画大师们有代表性的作品进行教学分析,以使读者增加更直观的感受。



半身像-阳光的效果 油画 皮埃尔-莫古斯特·高更

#### 《半身像-阳光的效果》

作为印象主义风格的开拓者,高更深深影响了塞尚的笔触,表现光线的质感若隐若现的反射现象,色彩以明黄系列为主,这件作品使用了深蓝、深绿、浅蓝、浅绿还有黄色、粉红,色彩微妙,呈现一种美好、透明的轻快感,人物的裸体用暖黄、粉红,蓝紫相互交错转换的办法画成,光线的颤动,空气的清新都能真切地感受到,松动的用笔线条影响到形体的饱满,是冷暖对比的典范之作。

巴黎蒙特文特街道,1878年6月30日节日 油画 克劳德·莫奈



#### 《巴黎蒙特文特街道 1878年6月30日节日》

作为印象派代表人物,莫奈强调在大自然中观察不同时间、天气条件下光线和气氛变化,在对物体亮部和阴影的色彩处理上强调色彩冷暖、闪烁的效果,天空、大气中的冷调透明蓝色与阳光的暖色调交互作用,同时在笔墨运用上松动而富有激情,强化了色彩为主构成画面的目的。

在这件作品中,迎风飘动的旗帜成为红色、蓝色、白色交织的跳动的色块,受光的建筑呈现暖黄色,建筑投影的冷蓝灰中,人群成为黑白色点,并不具体,但似乎每一个色点都在移动,符合人群的视觉效果,整体氛围十分可信,又不刻意强调具体细节,一切都从属于人的“关系”,使人们对视觉感受和笔墨语言的结合有了新的感觉,色彩成为画面构成的主要因素,形状都为色彩和情绪服务。

### 第三节 互补色

补色在画面中经常使用的有红—绿、黄—紫、橙—青三种关系。传统绘画中的补色在画面中的局部应用主要是依靠其本身的线性变化，如：从红到绿的渐变过渡（其他的补色关系以此类推），从而形成画面局部的补色秩序。补色关系从印象派画家的作品中开始了它在画面中的辉煌作用，并一直沿用发展至今。

所谓互补色是人的一种视觉现象。如果我们盯着一片红色看上一会儿，然后迅速把目光转向另一片白色的表面。这时我们看到的不是白色而是蓝绿色，蓝绿色就是红色的补色，这是一个生理现象。可以叫做视觉残象或视觉后象，它说明视力需要有相应的补色来对任何特定的色彩进行平衡。这一原理在色彩实践中有巨大的重要性，是色彩和谐布局的基础，因为遵守这种规则便会在视觉中建立精神的平衡。

在实际应用中，每对互补色都有它自己的独特性。黄色与紫色不仅是补色关系，并且表现出极度的明暗对比。红橙与蓝绿既是补色也是冷暖的极度对比。红色与绿色是补色，两种饱和色彩具有相同的明度。

一些利用补色对比的绘画作品，都不仅显示对比的补色本身，并且显示了它们的层次分明的混合色，也就是中间色调和补偿色调。作为向纯度色彩有关的混合色，将两种纯色联合为一体。事实上，这些混合色调远比纯度色彩占据更多的空间。

眼睛能够本能地把互补的色彩识别并联系起来，这是我们得出的又一个组织原则。这个组织原则所涉及的结构比相同颜色的色彩之间的组合所涉及的结构要复杂一些。在一幅画中，一切红色的单位或所有的绿色单位都倾向于被看成一组一样，互补的两种色彩或三种色彩看上去也总是组合在同一个样式之中。当整幅画的构图中都包含着互补色彩构成时，会使整体看上去更加统一和紧凑。

在日常生活中，我们能够看到，各种色彩看上去飘忽不定，极易受到周围空间和时间中出现的其他色彩的影响而发生改变。即使是不受影响的某种色彩，只要多注视一会儿，也会变成另一种完全不同的色彩。罗斯金说：“在你的整幅作品中，每一种色彩都会因为你在另外一个地方多加了一笔而发生改变。”当我们认识到色彩的这种不稳定及相互依赖性之后，就会发现任何一种色彩，当它置身于某种复杂环境之中时，它的丰富性和完美性就会大大减少。某一种绘画构图的良好秩序也能够使其中每一种色彩的特征稳定下来。如果组织得当，它还能按照需要使得其中每一种色彩的特征都变得鲜明突出。

课题思考：补色在画面中的作用是什么？



罗三大师的圣母像。油画·杨·凡·艾克

#### 《罗三大师的圣母像》

这幅古典主义绘画的著名作品在色彩上极具代表性。画面人物、景物以对称均衡的原则安排，使人感受到平衡、稳重、端庄、神圣。与之相对应的色彩沉静、厚重。在统一的蓝褐色厅堂中人物的脸、手成为色彩变化丰富的浅黄色中心。画面的色彩效果是在红绿补色的作用下发挥出来的。最大面积的红色是圣母的外衣，在宽大的外衣上，深重近乎黑色的褶皱有秩序地分割着红色的亮部，体现了明暗在固有色彩中的重要作用。与之相呼应的绿色是画面中的花卉等面积大小不等的红色，使圣母外衣的红色不再孤立。其次，绿色的最大面积则是分布，它比红衣的面积略小，与之呼应的则是天使的衣褶、露台上人物的外衣、花叶及远山、江河、天空、立柱、墙面、地面及祈祷者的衣服以红绿色的不同混合比例画成。画面十分协调、统一。王冠、十字架衣服上的图案、圣母外衣的花边、地板图案、窗户、柱子及背景建筑的细部都以金色点缀，显得富丽堂皇、丰富多彩，透露出画面的高贵感。色彩运用的协调平衡了细节的琐碎，同时突出了古典主义绘画对形状更加重视的特点。

《鲁昂大教堂：阳光的效果（傍晚时分）》

在鲁昂大教堂系列作品中，这一幅强调了色彩明度、纯度、补色等层面的视觉效果。大面积的以白色降低纯度的黄色中点缀了纯度相对较高的土黄、土红。小面积的蓝灰阴影中同样调和了土红、土黄色。在明暗关系成立的前提下，所有色彩都提高了一层明度。整个画面都是一种优雅亮色，同时由于色彩并置的巧妙处理，色彩力量并未减弱，结实的建筑物变成了松散的色彩组合，绘画语言本身的表现力被强化了，透露出作者自然放松的精神状态。



鲁昂大教堂 阳光的效果（傍晚时分） 油画 英 爱德华·马奈（法国）



吹短笛的男孩 爱德华·马奈

《吹短笛的男孩》

马奈的绘画学习主要在卢浮宫以及荷兰、意大利或西班牙，他从历代绘画大师那里获得灵感，用以表现当时的社会，具有明显的新绘画风格。1870年以后经常与年轻一代画家，尤其是莫奈经常往来，在他们的影响下，笔触更加自由，色彩更加明快，是油画直接画法先驱。

这件作品是马奈的代表作，今天看来，这件作品打破了许多传统规则，近乎抽象的平面化背景，孤立的边缘，坚实的人物形象，色彩的单纯强烈都反映出作者异于常人的大胆处理，大块的微妙变化的平面色彩，视觉效果突出。



圣维克特瓦山 油画 保罗·高更



大碗岛星期天的下午 油画 乔治·修拉



孤独的老人 水彩 安德鲁·怀斯

#### 《圣维克特瓦山》

高更的贡献是强调了结构的主导、理性原理。他分解了自然形状和色彩后，展现在画面上的更像是形式上的小色块。这些笔触、色块都按有条理的构图组织起来。正如他自己所说，他希望将印象派绘画发展成为某种“实体性”的东西。因此，高更对自然形状性几何体和韵律感处理，用色也要遵循自然界的体系。

在这幅风景画中，构图呈现三个横向区域。天空和远山是远景部分，中景是原野房屋，前景是深色树木。在三部分中，按不同区域安排四种主要色彩：前景是深褐紫色，中景是黄绿和橙色，背景为蓝色、紫色和黄绿色。橙色和蓝色是一对互补色。在三个区域中，色彩由补色的一方向另一方渐变。同时在画面相对应的补色也会在相邻的位置出现，形成了既丰富又整体的彩色效果。画面显示了很强的空间感。

#### 《大碗岛星期天的下午》

修拉也属于后期印象主义画家。凡·高的随着情绪律动的线条不同，他把小色点配置成有规律的符合物理学原理的色彩群，色彩不进行调和，而是靠视觉进行调和，色彩本身的视觉得以保证。他还采取了相应的形式来处理形状，在布局上符合建筑学原理，装饰效果突出、亮丽，诸部被规则地切割，平面趋势加强了。

在这件作品中，人物的动势不求生动，而是如同静物般永恒。横线、垂线的使用加强了这种效果。同样倾向的色块是由不同的色彩点画出来的，只是在观者眼里形成柔和一致的色调。色彩作为画面主要因素被进一步强调了，艺术形式本身变得更为重要。

#### 《孤独的老人》

安德鲁·怀斯是美国当代著名画家。从技巧上来说，也具有古典主义绘画的特点，但其作品所表现出来的深刻性和现代感方面也是毫不逊色。他的作品相异之处一挥而就，精细部分亦是点画，制造了一种对比的视觉效果。在色彩上强调固有色的明度对比、补色对比，具有震撼人心的精神力量。

在这件作品中，大面积灰暗的色彩营造了一种沉闷气氛，鲜花床单上具有各种鲜艳色块，仍然显得苍白、冷峭。横过画面的人物如雕塑般的身体也使用冷灰色。只有老人的头部与手成为画面色彩中心的暖色，背景墙壁的大面积灰暗与小面积的蓝形成了一种不和谐，烘托了不安的氛围。

#### 课题思考：

色彩运用与画面氛围的关系。

《夜间咖啡馆》

凡·高对印象主义对色彩的客观强化进一步发展到主观体验的主观性艺术——后期印象主义。在色彩运用上抛弃了和谐原则，从而更具强烈的表现力。与之相对的语言方式是“点线”法，更具平面效果。

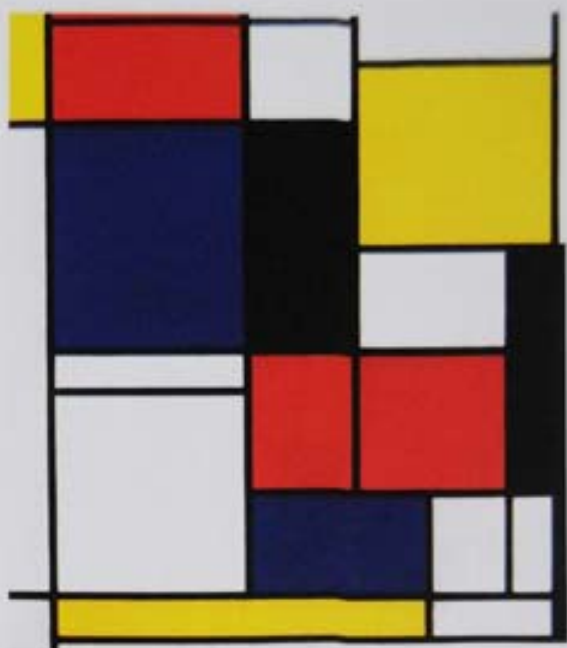
这件作品色彩体系是黄紫补色对比，布满黄色和橙色的灯光部分色彩力量强大，明暗冷暖对比和造型形成强烈反差，街道则是几种补色的综合区域，起协调画面的作用。门框的紫黑色与夜空形成呼应，黄橙色区域的扩大使画面不足的蓝紫色无法平衡画面，从而使画面失去了和谐，完全打破了传统原则，色彩进入了强烈的表现主义阶段。



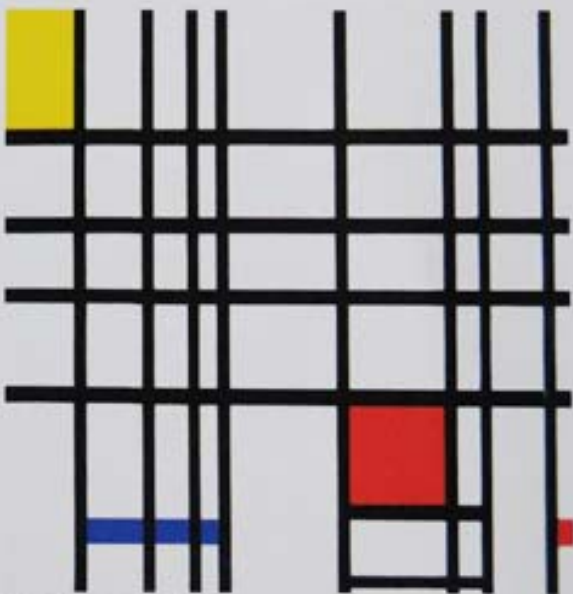
夜间咖啡馆 油画 凡·高

#### 第四节 抽象化的极色在画面中的应用

客观物象中的黑白规律无非就是从黑到白的渐变的发展趋势变化，这一变化在趋于平面的抽象或半抽象的绘画中已经被强化到了极致，很多艺术家在自己的作品中都有没经过和其他颜色调和的极色使用，这些极色在画面中的使用是靠色块面积大、中、小或线条的粗细和疏密等变化来完成自身的秩序，这类变化也是客观物象中从黑到白的规律的延伸，这些被抽象出来的黑白色块，这种被强化到极致的黑白趋势变化已经远离了人的正常对客观世界表象的感觉，由此而产生的画面形式及形象的



构图第二号 油画 蒙德里安



红黄蓝构图 油画 蒙德里安

视觉冲击力自然增强了。

不经调和其他颜色而直接使用极色的画家很多，如马蒂斯、克利、德·库宁、特拉克、蒙德里安、米罗、塔皮埃斯等。（详见本章节里这些画家的作品）

#### 课题思考：

极色的面积分配在画面中的应用。