

走入美术课堂系列

COLOUR TEACHING ● INDOOR SKETCHING



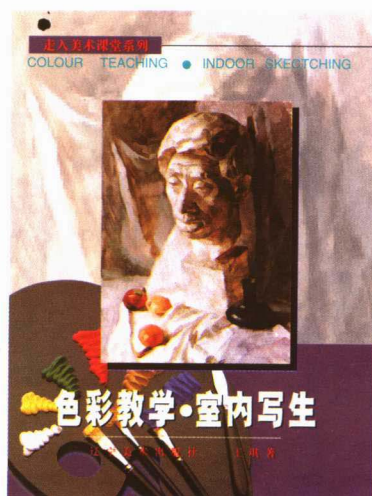
色彩教学·室内写生

辽宁美术出版社

王琪 著

COLOR Teaching

Indoor Skeetching



辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

色彩教学: 室内写生 / 王琪著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
1999. 6

ISBN 7-5314-2195-X

I. 色… II. 王… III. ①绘画—色彩—教学参考资料②写
生画—色彩—技法 (美术) IV. J206.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 20391 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 字数: 25 千字 印张: 6.5

印数: 1 — 5000 册

1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷

责任编辑: 李 智 责任校对: 张亚迪 王 岩

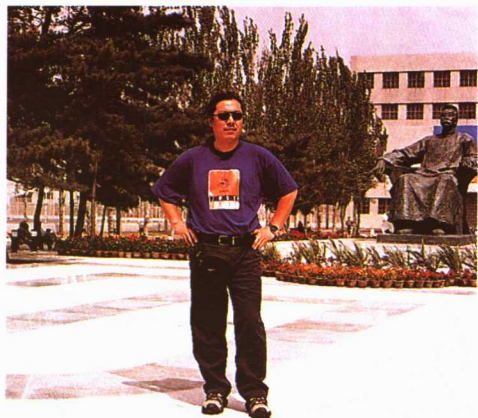
封面设计: 张东明 李 智 版式设计: 李 智

技术编辑: 王 东

定价: 39.00 元

你想学绘画吗？色彩是你的必修课！你想当画家吗？色彩是你永远的主题。

色彩是自然存在的，它不管你是否关注与喜好，都时刻伴随在我们的周围。它与我们生存的世界共存，与人类共享的一切物质同在。自然界的色彩不会主动求你去学它，也不会强迫你去分析和研究它，对人类来说缺少的不是色彩，而是缺少发现。由此产生了一个朴素且深刻的关系问题，客观存在的自然色彩只有经过人的关注，经过视觉器官的过滤，才能形成内心的感觉色彩，它是客观色彩与主观感受共同的结果。这种色彩感觉是学习色彩的重要前提，如果说有这种感觉不一定都成为艺术家的话，那么没有这种色彩感觉则很难成为艺术家。



色彩还有一种存在形式，就是在人们的精神世界中，这是人的原始本能。外界的色彩对视觉的刺激像信号一样，不必到达大脑即产生快速的反应，也不必经过心灵的渲染，同样带有相同或类似的个性价值，这是人类共有的特征。史前人在洞窟岩壁上留下的图样是对生活的直观记录，彩绘纹身、涂绘脸谱、制作面具是用色彩表达精神的寄托和咒术。民间风俗的习惯色是本能的色彩嗜好，儿童绘画的色彩使用不是大人教出来的，同样是先天和本能的流露。

如果我们对色彩的认识仅仅停留在这种低水准的感觉领域，那也不是人类的本性。随着社会的进步人们通过三棱镜的实验，从太阳的光谱中得到了赤、橙、黄、绿、青、紫六种颜色，从此人类从对色彩的感觉阶段进入了科学的理性阶段。自然界中的色彩由于光的作用而增添了五彩缤纷的魅力，绘画色彩也进入了一个科学的春天，19世纪的印象主义画家使色彩在自己的作品中歌唱起来。

印象派以前的古典绘画由于对色彩认识水平所限，对形体的描绘优于对色彩的描绘，形而上学是美学的中心，色彩仅仅是形的外包装，应该承认对形的贡献大于对色彩的贡献。印象主义的色彩革命得益于19世纪色彩科学理论的空前发展。歌德的《色彩论》，叔本华的《论视觉与色彩》，

化学家谢费勒于1839年发展的《论色彩的同时对比规律与物体固有色的相互配合》，为艺术家在色彩视觉方面的实践提供了理性的指导。

印象主义以色彩的变化规律，色彩的观察方法和色彩的调和规律奠定了现代写实色彩的基础，他们让阳光照进了每一个被古人遗忘的角落，在光与色的变化上创作了绘画史上崭新的表现形式，掌握了在自然中捕捉色彩变化的技巧，打破

了传统绘画以明暗对比所反映的色彩常态，宣告了古典色彩以明暗体感为主流时代的结束，为我们留下了取之不尽、用之不竭的财富，“室内色彩写生”也由此开始。

说起室内写生，就好像把我们关进屋子里不问窗外事，这样理解也可以。室内写生它为色彩学习创造了一条捷径，因为有固定的光源，不变的对象，人们可以全方位的、由浅入深的去研究和探求。在认识光和色客观变化规律的同时，再深究艺术的生成规律和再现手法，丰富自己的色彩知识和艺术修养。色彩对任何人都是一视同仁的，千万别小看和轻视它，它会远离那些无心和假思索的人，而去热恋那些有心人。室内色彩写生是入门色彩，是基础中的基础，学习绘画色彩必须从这一步开始。本书介绍了水粉、水彩、油画三种写生材料，从最基本的静物开始到人体写生结束。虽说是室内，它所涵盖的空间世界用这两个字是难以概括的，况且室内写生不仅仅在教学上有着举足轻重的作用，它作为一个艺术门类由此诞生了多少艺术大师，多少艺术大师的室内写生作品千古流传，这也是我们的用心所在。

进入室内的目的是为了有朝一日走出室内，掌握色彩规律和技巧不是目的，为的是表现和创作新的精神世界。同时你会发现你以前所没有感觉到的，所没有看到过的更多灿烂色彩。毕竟印象主义在历史的长河中只是短短的一笔，有无数的色彩宝藏等待我们去认识去挖掘，最后我想说的还是那句话，如果你想成为艺术家，那么色彩是你永远的主题。从一点一滴学起，从室内写生开始。

目录

COLOUR TEACHING • INDOOR SKECTCHING

导言:

第一章 关于室内色彩 1~8

- 第一节 光与色
- 第二节 环境与色
- 第三节 人与色
- 第四节 色与色
- 第五节 整体与色



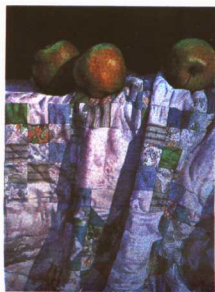
第三章 水粉静物写生 13~48

- 第一节 生活静物
- 第二节 石膏静物



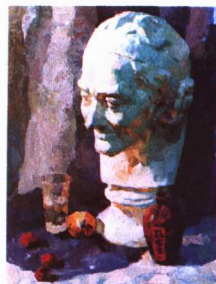
第五章 室内油画写生 77~90

- 第一节 关于油画
- 第二节 油画写生的基本要领
- 第三节 从再现色彩到表现色彩



9~12 第二章 水粉写生的材料与手段

- 第一节 对材料的认识
- 第二节 对制作方法的了解
- 第三节 用笔与用刀



49~76 第四章 水粉人物写生

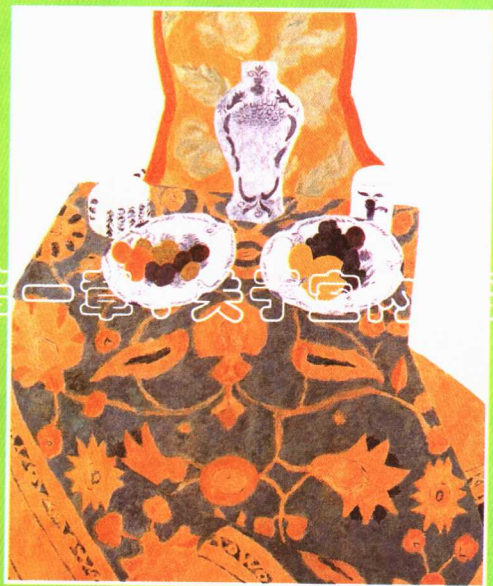
- 第一节 形与色的关系
- 第二节 人的个性色彩
- 第三节 色调的设计



91~99 第六章 说说水彩画

附: (水彩室内写生作品欣赏)

Chapter 1.



第一章 素描色彩

关于室内色彩

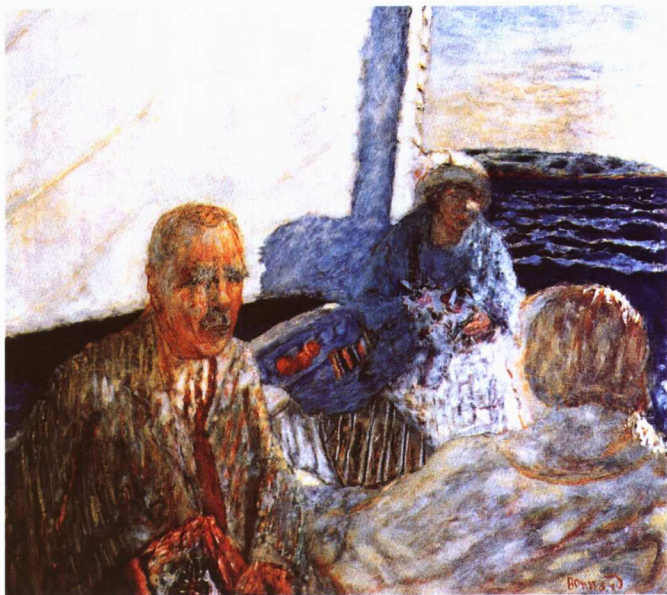
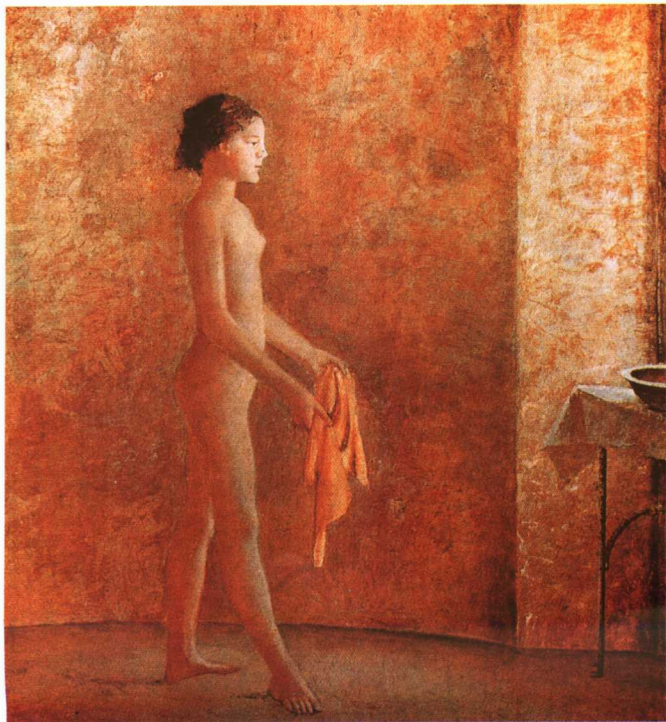
开始之前再多说几句室内色彩写生与色彩教学的问题。有室内写生必有室外写生，它是一个整体。由此构成了印象主义所掀起的那场轰轰烈烈的色彩革命的内核。我们从室内写生做起是因为可以在固定光源、固定位置、固定环境、固定对象等有利条件下进行色彩写生的强化训练。它便于我们在感性和理性相互冲撞中去按部就班，循序渐进的进行研究和琢磨，是学习和认识色彩最基本的课题，是训练观察方法和掌握色彩规律的最好方式。

第一节 光与色

光是色之母，色是光之子，光是色的前提。发光的物体有很多种，含有一种波长的光为单色光，有两种以上的波长的光为复色光。红、橙、黄、绿、蓝、紫等波长俱全的则为全色光。不同光源发出的光波长短、强弱均不相同，从而形成不同的色光。同一物体在不同光源下呈现出不同的色彩倾向。白炽灯下偏黄，日光灯下偏青。太阳光在清晨和黄昏时呈桔黄色，白昼时偏中性色等等。在同一种光线下，光的强弱程度也对物体产生影响，强光下色彩变淡，弱光下物体的颜色晦暗模糊。

以上几种光是室内写生时最常见的光源。使用哪种光源，因具体情况而定，但对来说都必须了解和掌

《侧身的裸体》巴尔蒂斯



《家庭》博纳尔

握不同光线下色彩变化规律。但大多时还是以自然光为主，需要说明的是，这个自然光也称太阳光。由于在室内，它的色彩变化不像室外在自然中变化的那么强烈，透过窗户进来的阳光已大打了折扣。由于室内白色墙壁的反射，光线基本是偏冷的。如果光线的亮度适中，静物的色彩还原的最丰富、微妙，是写生的最佳状态。

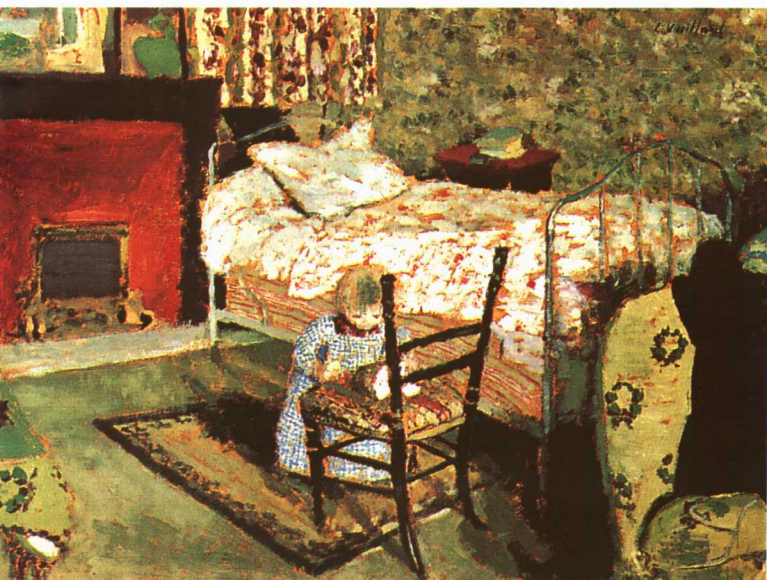
以灯光为光源，是对自然光的最好补充，特殊光线下的特殊训练例外。因为天有不测风云，阳光不是以人的心情为转移，所以灯光是室内写生的主要工具。也可以把白炽灯或者日光灯辅助于自然光。要是在晚间或是封闭的室内，白炽灯、日光灯是最重要的光源。这几种不同的光源对写生的影响我们要心中有数。

这时对象本身的色彩又是什么样的呢？这与对象本身的物理性质有关。所谓物体色，是光源色经过不发光物体的吸收、反射而反映到视觉中的色彩感受。这两者构成了物体色的两个不可或缺的条件。如果某物体能反射出阳光中所有的色光，它就呈现白色。如果它能吸收阳光中所有的色光，就呈现黑色。所以不同的光源照射到反射程度不同的物体上就呈现出千差万别的美丽色彩。从色彩光学原理的角度来看，物体不存在固定不变的固有色是对的。但我们还是承认固有色的存在，因为在光的作用下物体本身有一个相对稳定的基本常态。不是所有的物体都有着剧烈的色彩，否则就不是我们眼中所看到的正常世界。或许承认固有色是相对存在的更为准确一些。我们强调物体本身的颜色因条件的变化而改变，是从绘画色彩的前提出发，鼓励我们从对象身上去发现色彩，再现色彩的丰富性，这样做我们是有理论根据的。

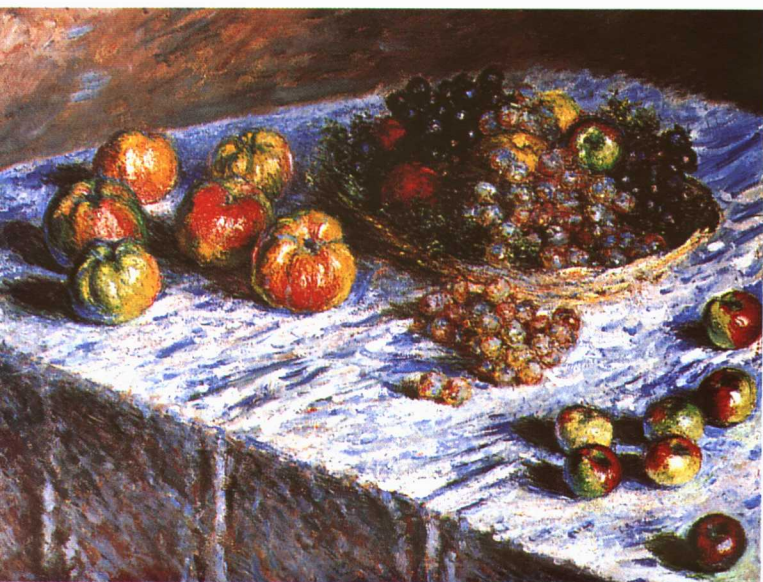
第二节 环境与色

有了光源色下的对象本身所呈现的色，这还构不成画面。没有环境氛围的相互衬托是远不能实现的，这就是人们常说的“场”的意义。

自然界中的任何物体都不是孤立存在的，它必然同周围的物体和环境发生联系。光在照射着主体的同时，它也同样照耀着它所能直射到的一切。这时的光、主体和环境三者之间由于在特定条件下会相互反射、相互影响，各自放射出不同的色光，它们之间交相辉映，干扰着物体本身的个性，主体与环境间原有的成分在这样纷



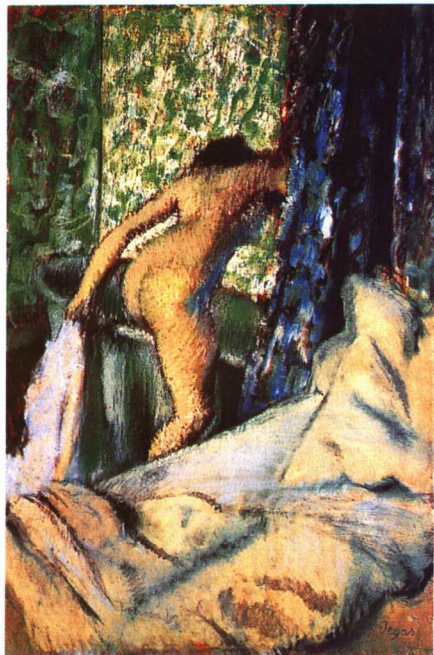
《房间的儿童》维西尔



《葡萄与苹果》莫奈

乱错杂的条件下其色彩倾向都要有所改变，重新组合成一种具体的既有区别又有联系的新的色彩关系。这种新型的“社会关系”是一个丰富的综合体，你中有我、我中有你，相互支撑、缺一不可。

我们再来看看印象派大师莫奈是怎样做的。当莫奈在英国展出他画的伦敦



《晨浴》德加

时，本地人惊讶地看到他们熟悉的“雾都”银灰色的雾怎么被这个法国人画成紫色的了呢？当他们走出展厅重新注视天空时，却意外地发现这些雾气真有某种紫红色的倾向，这是大量红砖楼房在阳光下反射的结果，从此固有的银灰色消失了。这种观念的改变使人们忽然发现到处都有奇妙的色彩变化。在莫奈的笔下，水的意义有了新的解释。他感兴趣的是水面的反光图像，而不是水本身。水的固有色是什么？它只反射阳光、大气的色彩，水的色彩就是环境色的化身。

莫奈的水是捉摸不定的，倒影被波浪搅碎，在阳光下晃荡不定，一切都在颤动，在变幻，互相溶解似隐似现，在转化中扭曲着自己本来的颜色和形状，都在失去为人们所熟悉的那些“固有”特征。印象主义与自然建立的这种新型关系为我们树立了样板。

在具体的习作中，物体的暗部与亮部对光的反映是不同的。亮面反映的主要是光源色；暗面主要反映的是环境色，暗部的色彩最丰富，也最有表现的余地。因此对色彩的观察要全面，切忌孤立片面地对待某一种色彩，尤其是顽固的“固有色”观念。

第三节 人与色

现在客观对象已经完整的存在了，但这一切不与作画人发生联系，它必须由人的眼睛去观察、去解释、去翻译从而转移到画面上来。

人的眼睛具有一定的适应环境变化的能力，在生理上称视觉适应。当人们在日光下观察某种颜色，再进入



《睡房》凡·高

室内观察同样的色彩时会有明显的差异。但过一会儿便不知不觉的习惯下来。这种人的眼睛适应色彩现象的存在，使得在观察色彩时最初一瞥的印象最为准确，时间越长色彩感觉越迟钝，所谓抓住第一印象就是这个意思。

人的视觉对光线和色彩的要求是有限度的。就如同人冷了想暖一点，太热了想凉快些一样。色彩太暖了需要冷色补充；太冷了需要暖色补充，这种要求构成了人

《陶器与花毯》皮埃尔·本肯潘



在视觉上的补色现象。当人长时间凝视一块黄色，然后将视线移至空白处时，会隐约看到有块蓝紫色出现。这种即使色的作用消失，仍能看到一个互为补色的图像的现象称为补色残像原理，而在色彩学上称为补色原理。补色是有规律的。在色相环上凡是直径两极两色均为补色。这些原理，还有视觉过程中的错位现象，同化效应等，都是人的生理本能反映，同样为我们提供了极大的提示和启发。

第四节 色与色

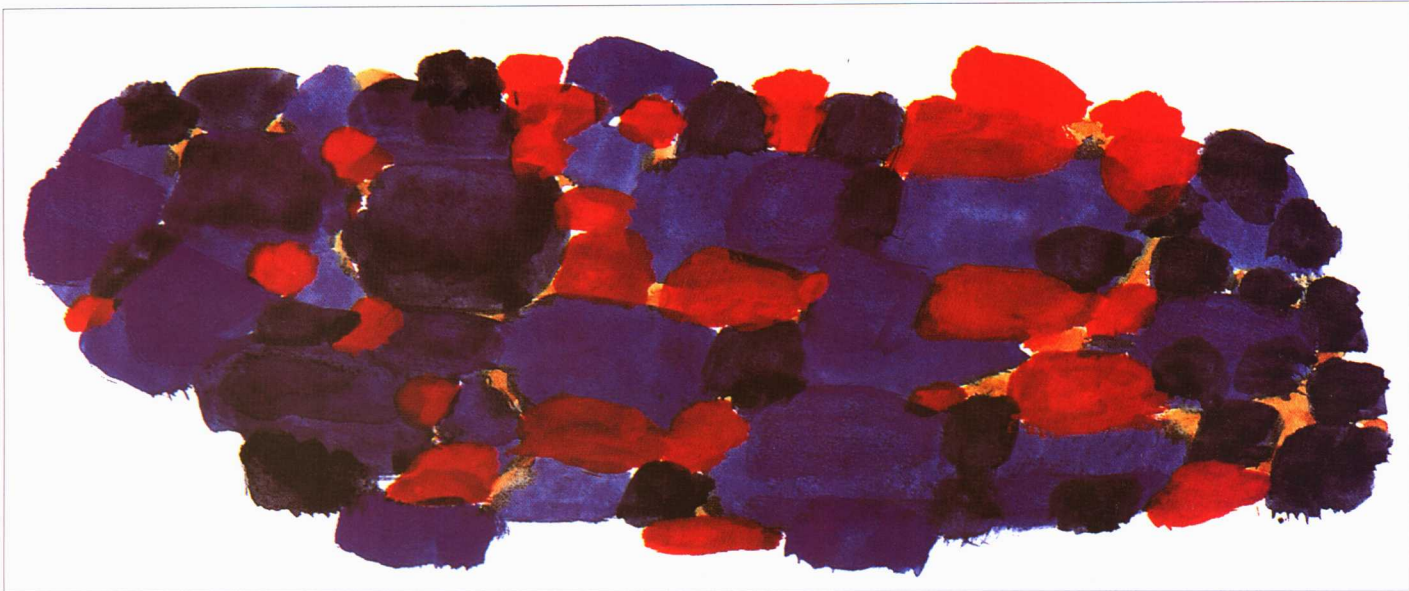
1. 冷与暖

色彩自身有自己的调和规则。有冷色没有暖色，或有暖色没有冷色都形成不了色彩关系。它们只能同时存



全色域对比：黄与紫、红与蓝、绿与橙

在，既相互对立又相互依存，关键是如何搭配好相互间的比例关系。对于色彩冷暖关系的认识，是学习色彩基础中的基础。在具体的实践中，不能孤立地去识别冷暖，而要把重点放在色与色之间的相互比较上。红和绿是一大冷暖对比，但绿与群青并置，则绿倾向暖，群青则冷。记住凡有两种颜色对比，肯定能决出一冷一暖，只不过它们对比的强度不同。冷暖对比的层次是很细腻的，初学者往往只能看到色阶悬殊的对比；像蓝与橙；黄与紫；绿与红。但随着训练的深入，就应该不断提高观察处理色彩的敏锐度了。但有个重要的前提，这就是冷暖的概念必须时刻记在心中，强迫自己在对象身上找出冷暖变化。



冷暖之蓝与红对比

2. 纯度对比

纯度即为色彩的纯净度。就一种单色而言，颜色的混合、调配次数越多，它的纯度就越低。纯度的高与低取决于色彩鲜艳与灰黯的差别程度，也可形成色调生动与模糊之别。纯度过高会出现生硬、杂乱刺激、炫目之感。但若用低纯度灰色相调和，则刚柔相济、相得益彰。如果把中黄、桔黄、柠檬黄放在一起，其色彩感觉会相互减弱，甚至相互抵消。相反，把纯度距离较大的色彩配置在一起，会相互衬托，色彩鲜明、跳跃，就像放在

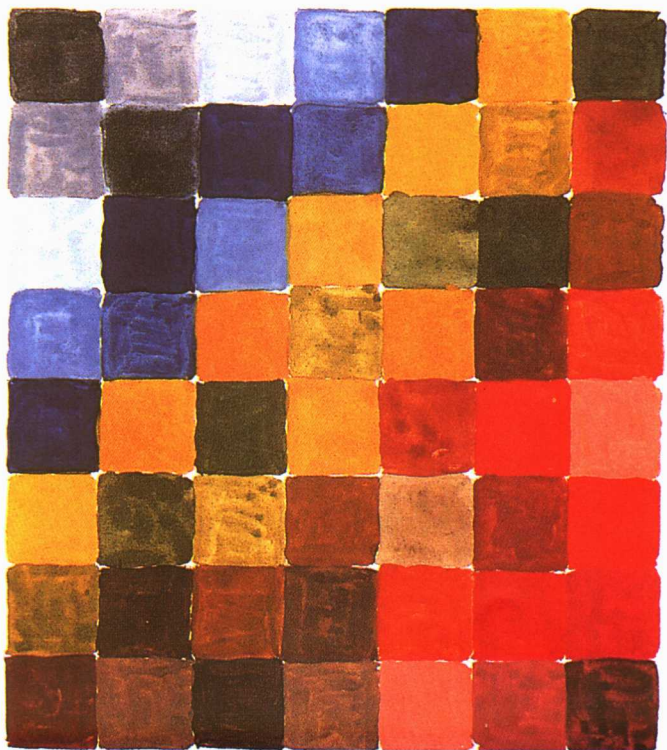
冷灰色衬布上的几个橙子，使画面马上亮丽和生动起来，这是大面积的灰和小面积的高纯度色彩对比的结果。当然在实际作画时，绝对纯粹的色彩并不多，大量存在的是复色和中间色。能调配出冷暖程度不同的灰颜色。对低年级学生来说不是件容易的事。灰颜色并不是不好的颜色，问题是能否把它用好，如果把灰颜色用的漂亮，那是一个成熟画家的标志。

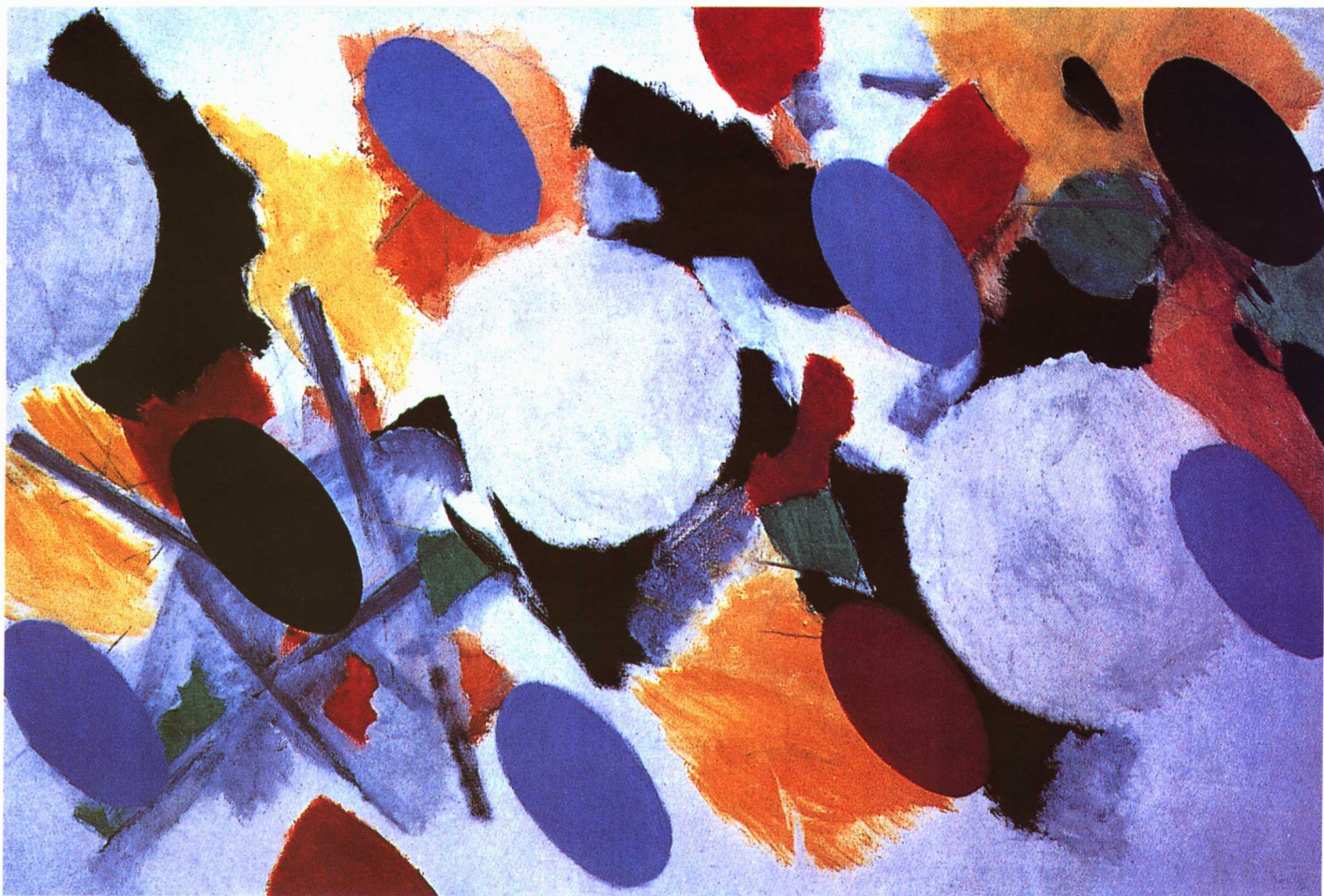
3. 黑、白、灰

所谓明度，就是黑、白、灰的比例，也可称为色彩的明暗程度。色彩的层次感、空间感主要来自明度的对比。在教学初期用一种颜色加白来作画，就是训练用黑、白、灰深浅不同的色面来塑造形体和构成画面的能力。我们重温一下古典绘画用明暗去造型的方法对我们会有启发的。这仅仅是一种过渡，要不断的提醒自己。物体由明到暗的变化，不能只看是单一色彩的深浅变化，而是它在明与暗的相互递进中一种颜色倾向朝另一种颜色倾向的色性的演变。只有明暗没有色别，那是素描；只有色彩的差别而没有明暗，也就没有了体感，画面必定轻浮、松散。同一色相也有色彩深浅的差异：例如从柠檬黄、淡黄、中黄、深黄到土黄，这种自身的深浅不同是靠加白或加黑所解决不了的。要学会使用不同颜色的明度差别和深浅变化来丰富层次。使画面既清新、明快又浑厚、深沉。

如果一味追求画面的响亮；色彩的艳丽而轻视了明度的对比，便没有了结构的力度和体感分量。我们的宗旨是作画时必须要有色彩冷暖、纯度和明度关系的思考，这三者有机的结合才能有完美的画面。

冷暖之蓝与红对比





黑、白、灰对比

第五节 整体与色

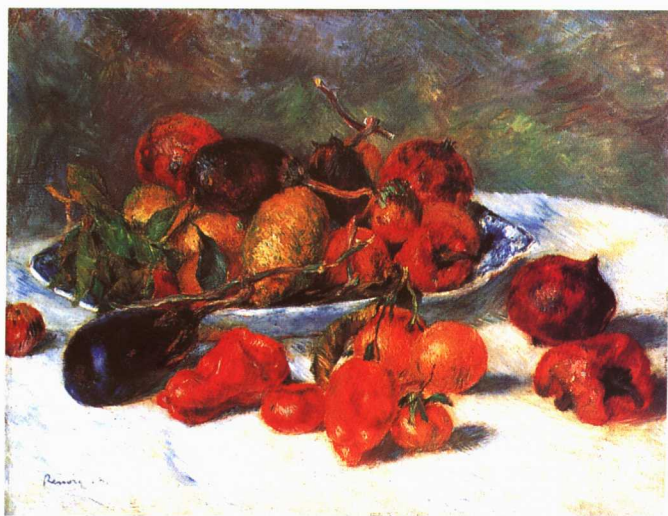
在课堂上我们会常听到“大关系”这个词，抓“大关系”，处理好“大的色彩关系”。所谓大关系就是整体关系。整体与色彩的关系其实有双重意义：一是色彩的整体观察方法；二是色彩的整体表现方法。

整体观察从感觉出发没错，但不能一直跟着感觉走。到一定程度必须由理性去支配感觉，只有深刻的理解到，才能深刻的感觉到。这是训练我们整体观察的关键。要用辩证的方法从错综纷纭的自然色彩中分清整体与局部、主要与次要、必然与偶然、本质与现象等对立与统一关系。摆正主与次，才能正确的再现客观对象的色彩。

整体就是画面的框架，主色调。其余一切局部的小形、小色面都应服从整体的要求。观察色彩也必须从整体着手，在深入分析每一个物体的色彩特点时要牢记它们之间不是孤立的个体，而是相互联系、相互制约的整体。局部的颜色尽管灿烂，也不能影响和破坏整体的大的色彩感觉和色彩关系。所谓整体色彩就是客观色彩的

总倾向、总基调。它是领头羊，其他的个体与局部都要跟着它走。千万不能看一眼、画一笔。当然整体的建立还要有局部的充实，还要有深入的刻划才能完成。但不是所有的局部都要画到，这里面有很大的学问，同样存在在一个整体调控的问题。应该画哪些，应该主动放弃

《水果》 雷诺阿





《面包与苹果》塞尚



《李子与苹果》塞尚

哪些，哪些画了是锦上添花，哪些画了是劳而无功。这是大智慧，这种能力的高下，决定了你的艺术格调和品味。只会斤斤计较攻于细节的人是小聪明，这种能画像的技巧是不难学的，难学的是那种整体的灵性。

初级学生在做画时往往死盯住某一部分或某一细节，被动的照抄局部的一些偶然性色彩，这跟只能读懂客观物体的固有色有关，见红涂红，见绿画绿，没有光、色彩、环境的意识。要尽快摆脱掉这种不叫观察的观察，把我们以上谈的色彩变化的诸因素联系起来，脑子动起来。在这点上要让自己顽皮些，多做一些可爱的错事情。从对象复杂甚至繁乱的色彩变化中去摸索基本的色彩规律，从而全面整体地把握色彩。



《正午》
博纳尔

Chapter 2.

第三章。

水粉写生的材料用手段



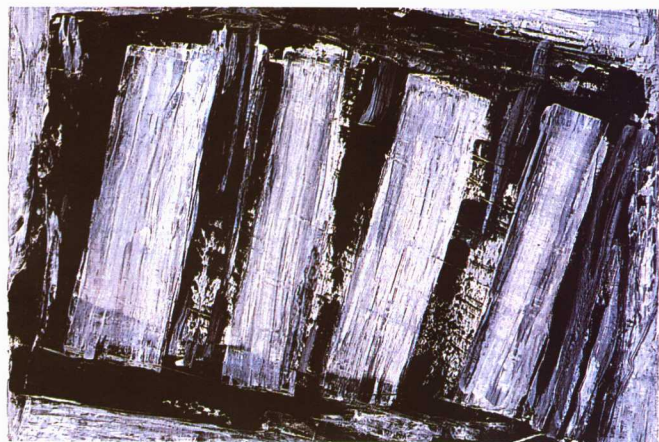
水粉写生的材料与手段

第一节 对材料的认识

水粉这种材料在我国有着广泛的使用空间。严格讲水粉颜料的使用是种短期行为，由于色质的不稳定性和容易脱落使其作品不宜于收藏，但它方便、快捷的特点很适合初学者学习研究。

应该说它是水彩的变体。在水彩中大量地加入白粉，形成粉质的特性，以水调和、颜色易干、工具简单、时间可长可短，既可像水彩那样湿画薄涂，又可厚画、干堆，增加了覆盖力和表现性。水粉是天然颜料的合成体，因此就决定了它的渗透性和优水性：湿时重色变浅，浅色变重，这是由颜料的植物质和矿物质的色素成分造成的。尤其是过多的渗透性强与渗透性弱的颜料调和，调出的效果和画到纸上的效果是有差异的，特别是干了以后。这种变化增加了水粉画作画的难度，事前要有心理准备，给它一个提前量。

水粉画之所以称之为“水粉”是与白颜色分不开的。水粉画如果缺少了白就无法作画，但要用的恰当。白能提高明度但却减弱了纯度，过多的白会使画面苍白无色，白用少了，纯度过于饱和则使画面晦暗。要学会驾驭白粉，既能控制住，又能放得开。暗部和色彩饱和的地方尽可能不用或少用白色，暗部用多了一是重不下去，再是色彩混浊，粉气十足。饱和处宁愿用水稀释原浆也勿



用白色。白色使用了，水粉画也学会一半了。

第二节 对制作方法的了解

由于水粉是介于水彩和油画之间，所以它的表现手法也是多种多样的。水粉画的历史也不算短，前人留下了很多的方法和技巧，但还有待于后来人开发、探索。

在一般教科书中都把写生的技法分为干画法、湿画法等，但具体操作起来两者间的界限是很难分清的，往往两种画法经常是交替进行。一般是先湿后干，铺色阶段用湿画法，深入阶段较多是用干画法。关键是把握住水分的火候，太湿了不行，太燥了也不可，运用适度是画水粉的最好方法。

水粉是用水调和的，作画时笔中颜色含水量有多少之分，纸面与色层有干与湿的差别，为了使先前铺上的颜色与后面上去的颜色能糅合、滋润，水的含量就应多一些，使前后两块颜色能渗化和融合。在形体转折和边缘部尤其如此。

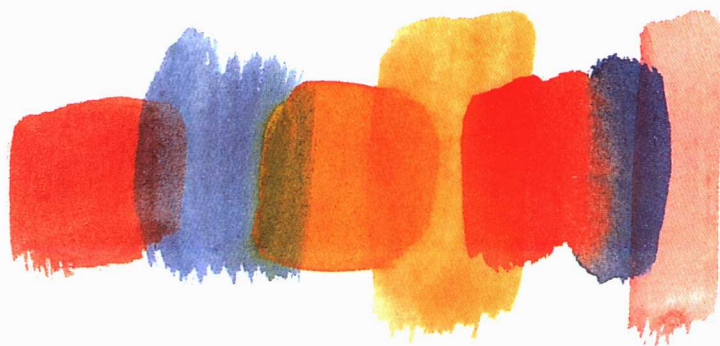
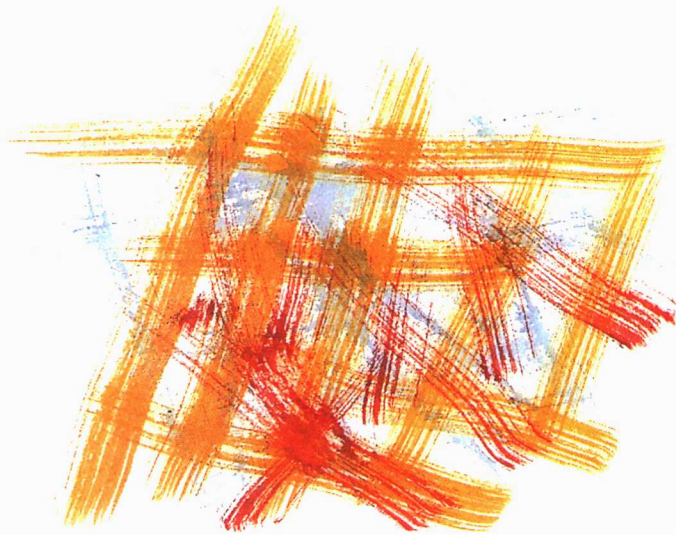
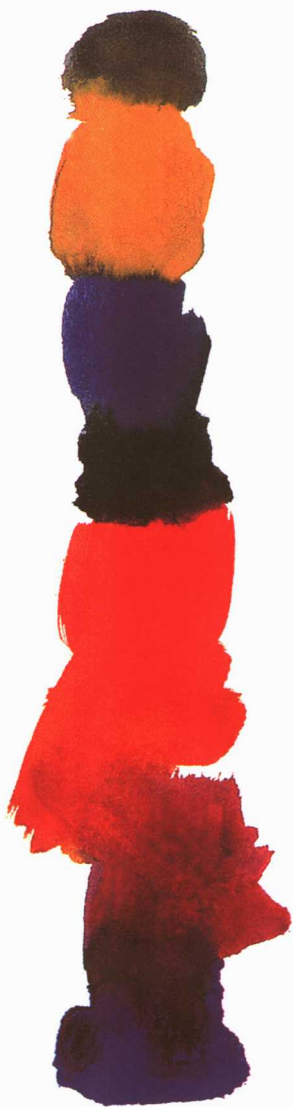


在塑造阶段为了使色彩饱满、结实，就用含水量较少的笔和色。笔触明确，落笔肯定、有力，使结构更清晰，体感更强烈，如在亮部和体现质感时更是如此。

第三节 用笔与用刀

笔的选择与使用有不少学问。据我观察，大多数学生都用水粉笔作画，画水粉吗！当然要用水粉笔。有个

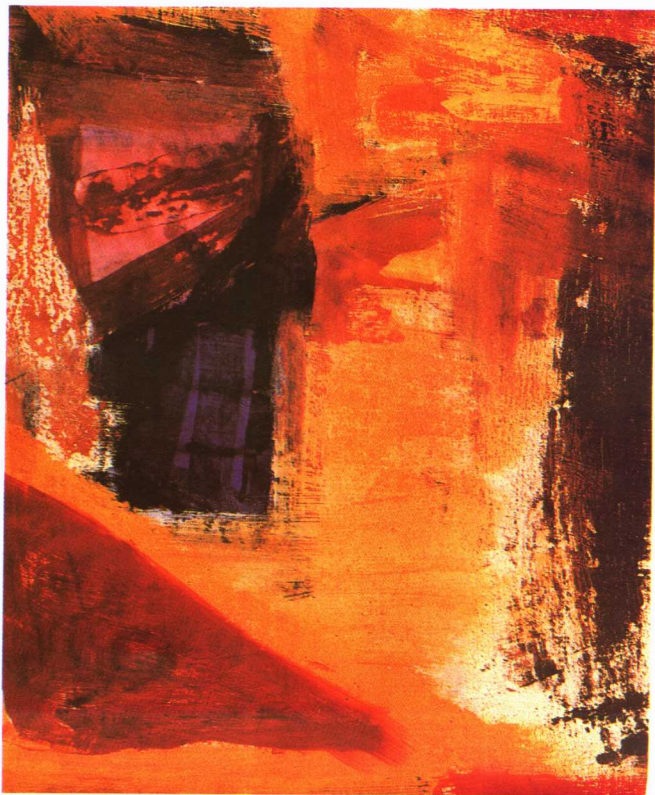
别学生使用尼龙（合成材料）笔，很少有用油画笔的。以我个人的经验，在这三种笔当中，水粉笔是最用不得的。这种笔发堆，没有力度，无法塑造和刻划，除了干扫等较特殊的情况下尽可能少用。尼龙笔的着色力强，覆盖性很好，笔笔见色，笔笔有形，由于不是天然材料，所以润味不够。介于这两者间的油画笔应该是最好的选择。它勾起线来轻重缓急，刚柔并济，涂出色块淋漓尽致，能



为油彩还需要有个干透的过程，而水粉把这个时间大大缩短了，也可以说这个概念不存在了，只要你高兴，想怎么画就怎么画。刀和刀之间连接的也很自如，它毕竟是水粉，达不到油彩那么厚重的肌理，使用起来非常顺畅。对水分的处理也很自如，可稀可稠，从浅到深，从薄到厚一层盖一层，难怪有的朋友看了之后都问：这是水粉还是油画？这不很好吗？这是水粉，但出现了油画的效果。

画刀真有这么好吗？这只是我的体会，不妨你也试试。但画刀也肯定有它的弱点，有些时候让画刀来作就有些难为它了。譬如：铺大色块就必须由画笔来完成了，薄薄的铁片能含多少水。还有用刀去画线，那可是赶鸭子上架了。对轮廓线的处理也正是画刀的强项。所以画笔和画刀结合起来使用，那才天衣无缝。说水粉画是种短期行为，到这更有了充分的证明。用刀画起来爽快，看上去也痛快，但保存起来就难了。裱在画板上的作品最好别裁下来，挺的时间还能长一点。

最后还要说的是用刀画水粉不是一朝一夕的事，其中有很多艺术规则，至少对画刀还须有个熟悉的过程。低年级时还是多用画笔吧！不妨某些时候，某些地方用刀来做做效果，丰富一下表现手法，等到自己认为可以了，再用这把刀闯江湖吧！



点能擦，点起来细致入微，擦起来能力透纸背，干压和厚堆都有上佳表现。如果是新笔得用段时间才能渐入佳境，也不能为了节省，没几根毛的笔还要用，大小号的笔都要有几支。总之，画笔就像自己的手一样，用的舒服很是重要。

用油画刀画水粉，使用的人不多，也是本人新的尝试。在我看来使用什么工具是个人所好，只要你用的来，但对低年级学生来说，用画刀作画不是最好的选择。从学习的角度出发，用好画笔才是最重要的。只要大家知道画水粉有很多工具，其中用画刀也可以就行了。

用刀画水粉它有很多特别的感受和很好的表现效果。作者多年来一直用画刀画油画，用刀就像用笔一样，对它很是喜爱。在本书的写作过程中就试图把对画刀的体会移植到水粉中来。画过几张之后感觉还好，于是就放开画了，这一步也算迈了出来。

我的体会是：用刀画它克服了水粉传统的老毛病——粉和灰，渗透性差和返白的问题不存在了。以往人们最担心的是色彩湿时重、干后浅，用刀以后，基本上是画出什么颜色就是什么颜色，白粉解放了，得到了最充分的发挥，几乎达到了油画中对白色的要求程度，可以说没有白粉就画不了画了，包括在暗部，在深颜色里，在一切地方，只要你想画，几乎达到从有法到无法的程度。这是其一：避其所短。

二是扬其所长。水粉画的饱满厚实得到了透彻的体现，且有过之而无不及。它把油画的这些优点全盘继承了，甚至比油画还要来的漂亮。为什么呢？不奇怪，因