

色彩画教程

Colours Painting Research

贾京生 唐应山 编著

Editor Jia Jingsheng Tang yingshan

广西美术出版社



CPR

色彩画教程

贾京生 唐应山 编著

广西美术出版社

(桂)新登字 07 号

色彩画教程

贾京生 唐应山 编著



广西美术出版社出版

(南宁市河堤路 14 号)

广西新华书店发行 南宁华侨印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 8.5 插页 20 194 千字

1996 年 3 月第 1 版第 1 次印刷 1996 年 11 月第 2 次印刷

印数:5 001—8 000 册

ISBN 7—80625—032—8/J·28 定价:19 元

作者简介

贾京生

男，1957 年生于南京。1986 年毕业于南京艺术学院，获学士学位。同年，考上中央工艺美术学院研究生，师从于雷圭元先生，研究传统装饰艺术；89 年毕业，获硕士学位并留校任教。现为中央工艺美术学院染织服装系讲师、中国工业设计协会会员、中国工艺美术协会会员。

艺术作品曾经多次参加国内外展览，并曾获奖。

论著有《应用美术教程》、《服装色彩设计学》、《装饰风景》，编著有《古希腊陶瓶画》。曾参加《世界百科著作词典》《现代艺术鉴赏词典》中的辞条撰写。

唐应山

男，1964 年生于南京。1984 年毕业于苏州工艺美术学校。86 年考入中央美术学院壁画系，90 年毕业获学士学位。任教于中国电视师范学院美术专业，美术责任编辑。现为中国美术家协会会员，中国工业设计协会会员。曾参加“北斗星”四人画展，曾参加设计并制作马赛克壁画“桔颂”。油画作品《金桥》在“四季美展”中获银奖。

ISBN 7-80625-032-8/J • 28 定价:19 元

ISBN 7-80625-032-8



9 787806 250327 >

目 录

绪论	1
绘画与色彩	1
写生与临摹	1
感性与理性	2
主观与客观	3
手与眼	4
第一章 色彩画的概念形式与特征	6
一、色彩画的概念与形式	6
二、形式各异的色彩画的区别及特征	7
(一) 写实性与装饰性的色彩画	7
(二) 色彩画的种类	9
第二章 色彩画的渊源及历史	17
一、原始、神话题材的色彩画——形色应用上的原始阶段 (公元前 15 万年前—公元 5 世纪)	18
(一) 原始时代	18
(二) 古典时代	18
二、宗教题材的色彩画——形色应用上的分离阶段 (公元 5 世纪—15 世纪)	20
三、现实题材的色彩画——形色应用上的一体阶段 (公元 5 世纪—公元 19 世纪)	21
四、自然题材的色彩画——形色应用上的色主形辅阶段 (公元 19 世纪—20 世纪初)	23

五、观念题材的色彩画——形色应用上的色彩独霸阶段 (公元 20 世纪)	26
第三章 色彩画与色彩基础知识	28
一、光与色彩的关系	28
(一) 光的概念	28
(二) 光的传播与色的形成	29
二、视觉中的色彩与光的关系	30
(一) 视觉色彩的概念	30
(二) 视觉生理分析	31
(三) 视觉色彩与光源色	35
三、色彩的种类、属性、调混原理及方法	39
(一) 色彩的种类	39
(二) 色彩的三属性	40
(三) 色彩的混合原理	43
(四) 调色方法	46
四、色彩画中的色调	49
(一) 色调的作用及形式	49
(二) 影响画面色调的诸因素	50
第四章 色彩画与色彩关系研究的意义	52
一、色彩规律的可知性	52
二、研究色彩关系的意义及方法	53
(一) 如何把握色彩关系	54
(二) 如何表现色彩关系	58
第五章 水粉——静物画	65
一、静物画的概念及历史	65
二、水粉静物画的艺术价值	65
三、水粉静物画的工具、材料及特点	66
(一) 颜料	66
(二) 调色盒	68
(三) 画纸	68
(四) 水粉画笔	69
四、水粉静物画中静物的选择、组织与构图	70
(一) 静物画的立意	70
(二) 静物的选择、组织与构图	72

五、水粉静物画的表现技法	80
(一) 干画法	81
(二) 湿画法	82
(三) 干湿结合画法	82
(四) 衔接法	83
(五) 覆盖法	84
(六) 用笔(法)	85
六、水粉静物写生的步骤及方法	87
(一) 观察、构思	87
(二) 起稿、构图	87
(三) 铺大调子	87
(四) 深入刻画	88
(五) 调整统一	89
(六) 白色、黑色的应用	89
第六章 水彩——风景画	91
一、水彩风景画概述	91
二、水彩风景画的用具、材料及性能	93
(一) 纸与画板	93
(二) 画笔	94
(三) 颜料	96
(四) 调色盒、洗笔用具及其他	98
三、水彩风景画的基本技法	100
(一) 适度用水	100
(二) 灵活用笔	101
(三) 准确用色	103
四、水彩风景画的方法与步骤	105
(一) 水彩风景画中的表现方法	105
(二) 水彩风景画中的一般步骤	107
五、关于具体景物的描绘	107
(一) 天空、云彩	107
(二) 地面、山石与水	108
(三) 建筑物	109
(四) 树木	109
第七章 油画——静物、人像、人体	111
一、油画发展概况	111

二、中国油画发展概况	113
三、油画的工具与材料	117
(一) 基本颜色	117
(二) 油画内框	118
(三) 油画布和油画纸	119
(四) 调色板和画笔	120
(五) 油画刮刀、油画刀和色彩调和剂	121
(六) 油画箱与画架	121
(七) 画室	122
四、静物写生	122
五、人像写生	126
(一) 头像的基本形	126
(二) 画大体色	127
(三) 深入刻画	127
六、人体写生	128
后记	130

绪 论

绘画与色彩

色彩大师伊顿曾这样说过：“色彩就是生命，因为一个没有色彩的世界，在我们看来就像死了的一般。”大师的话一语中的。现实生活里，不能没有色彩，没有色彩的世界是难以想象的。在绘画中，色彩既是一种语言，也是一种重要的表现手段。从形与色作用于人的视觉而言，人们首先感觉到的就是色彩。其程度初时是色彩占 80%、形体占 20%，这种状态持续约 20 秒钟；2 分钟后变为色彩占 60%、形体占 40%；5 分钟后开始变成各占 50%，以后则一直维持这种状况（见《色彩构成》第 4 页，辛华泉著）。由此可见，色彩对于形态具有很大的作用，绘画表现时必须充分注意色彩的运用，因为色彩对于深入刻画形象、抒发情感、烘托气氛、准确生动地表现生活具有独特的作用，是其他绘画语言所代替不了的。因此，色彩运用得好就能使作品增加光彩，具有更大的艺术感染力。

从色彩作用于人的心理而言，色彩的情感性是色彩画中最重要审美特性。红是火热、蓝是宁静、绿是生命、黄是喜悦、紫是忧郁……色彩是抒情诗人，“是直接对心灵发生影响的手段”（康定斯基语）。色彩不仅是一位抒情诗人，还是一位神秘的哲人，塞尚说得好：“色彩是伟大本质的东西，是诸观念的肉身化，理性里的各本质。我画的时候，不想到任何东西，我看见各种色彩，它们整理着自己，按照它们的意愿，一切在组织着自己，树木、田园、房屋。”（《欧洲现代画派画论选》第 22 页，瓦尔特·赫斯著，宗白华译，人民美术出版社，1983 年）由此可见，艺术大师们都视“色彩是艺术生命”。

从具体的色彩使用而言，色彩画虽然离不开颜料，但用颜料画的并不全是色彩画。色彩画离不开素描，但色彩画不等于用颜色画素描。色彩画离不开再现自然色彩，但色彩画并不能用颜料拷贝自然色……由此可见，色彩画的实践与理论都给我们留下了研究、开拓的空间，这就需要我们深入其中，挖掘与创作出优美的色彩画。

写生与临摹

我们知道，学习绘画的主要途径就是写生与临摹。色彩写生是向自然学习色彩（直接性的），又称师法自然；色彩临摹是向前人学习色彩（间接性的），即所谓师法古人。作

为初学色彩画的人来说,应以写生为重点和基础,以临摹为辅助,并通过临摹更好地进行色彩写生与创作。

色彩临摹是学习别人的经验和方法,对提高自己的写生能力、色彩感受能力会起到事半功倍的效果。具体地说,临摹色彩画,就是学习、研究前人经长期实践而获得的宝贵经验。如:色彩的观察方法与表现方法;色彩的构图方法与组合方法。如果只强调自己通过写生去体会、去感悟,那么掌握色彩表现方法的进度则会太慢,甚至还会走许多弯路,或走入死胡同,按此方法画多了画久了,还会养成一种错误的习惯模式而不可自拔。

聪明人的学习方法就应该既要向自然学习色彩,以客观对象为师,去发现色彩的美,组织表现色彩的美,同时更要善于借鉴别人的经验,通过学习、研究(看画、临画)转化为自我的知识。有些人以为最时髦的东西就是极力反传统文化和传统艺术模式(包括现有的一些色彩画作品),有的人视现有文化艺术是一种束缚与包袱,甚至觉得生在今天这种文化环境中是一种不幸,应该生在一种没有传统文化艺术的环境中……其实,这就是不善于利用、借鉴、学习前人文化艺术的具体表现。学习色彩画,也需要临摹和借鉴前人优秀的东西,如果封闭自己,完全靠自己摸索色彩规律及表现方法,就如同把自己关在屋子里来创造世界上最先进的事物一样可笑。有成就的人说自己是“站在前人的肩上而获得的”,意思就是说他的成就与突破是吸收了前人的东西,是在前人所创造的基础上而获得的——即学习、掌握前人一些知识而又有所创新。学习色彩也是一样,千万不要觉得现有的东西都不好,而应该善于利用现有的知识提高自己,缩短学习周期,少走弯路。

当然,临摹不是为了临摹而临摹,更不能毫无理解地照葫芦画瓢,临摹的目的是提高自己的写生能力,加快掌握色彩规律和表现技巧。当色彩写生画了一段时间无法深入和提高之际,便可通过必要的临摹来提高自己的水平。但是必须注意:对所临摹的色彩画要有选择,最好能临一些好的色彩原作和印制较好的印刷品,因为临摹质量很差的作品会产生完全相反的效果。另外也可用水彩或水粉工具材料临摹油画作品,以拓展自己的表现技法。当你学到一定程度,也就可以抛弃临画这个手段,甚至超越自然色彩限制,去画具有自己风格的色彩画。

感性与理性

色彩究竟是凭直观感觉去画,还是凭理性地理解去画?每当谈论画色彩时,人们常常说到感觉,而且还常说:“素描是比较理性的,色彩完全是靠感觉。”其实,这种观点是极片面、极不科学的。不管素描还是色彩,既需要理性去分析,也需要感性去感觉,二者都需要在感觉的基础上用理性来驾驭,而在理性驾驭之中又要追求用感觉的东西来表现。二者共存互生、紧密相联而缺一不可。

作为色彩画家必须有敏锐的色彩感觉和分辨能力,从生理因素上看,其中还包含了一定的天赋成分。尽管如此,在强调感觉的同时,千万不能忽视或排斥理性知识的指导作用,事实上,很多色彩现象光凭直觉是难以辨别的。比如一块白色衬布,受阳光照射时受光部分偏暖,通常情况下背光部分会偏冷,而这样的冷暖差别是极其微妙的,如果懂得光源色、环境色以及冷暖关系,就能极其敏锐的感觉出来。相反,对其规律一无所知的

话,把眼看花了也难以分辨出来。另外,有些光色现象还会产生错觉及偏差,要得到正确的判断,更需要理论知识与分析。

世界上任何事物都有其自身规律,掌握规律不仅要靠实践,更需要用理性分析,仅凭感觉,容易走入误区。靠理性灵活地掌握色彩规律并把握住准确的色彩关系,就等于进入了色彩画大门,迈开了第一步。

有人认为:学习素描、色彩没有什么可说的,就需要多画。其实这是一种不负责任的说法。比如素描中如何表现实处、如何处理虚处?实到何种程度、虚到何种程度?都有具体的技巧、手段和关系,并不是多画就可奏效。色彩问题也不例外,尽管在色彩感觉上存在着一些差异,但这不是主要的,色彩感觉可以通过多画、多临,通过色彩规律的理性分析来掌握。

主观与客观

这里所说的主观与客观问题是两个方面:一是主观画者与客观景物关系,二是主体人所画的色彩画面与客观景物关系。

其一,主观画者与客观景物关系。首先主体人在观察客观色彩时必须整体地观察其色调,比较局部色彩,迅速地观察它们之间的对比关系。不能只作局部观察、不比较地观察和凝固不动地观察。其次,客观景物和主体人是一种平行关系,即画者不能被动地被客观景物牵着鼻子走,“绘画不是追随自然,而是和自己平行地工作着”,对于塞尚,固然绘画严格地和‘被画的对象’联系着,但被画的对象只是提供了色彩感觉的各种印象,而这些印象被一纯艺术性‘逻辑’捕捉住了。这‘逻辑’聚集颜色分子成为一个物体的固体,这个固体不是来自自然,是非物质的,不是如实地模仿自然,而是把一个画面直接实现为—整体构造,真正做到‘实现’,这是一个塞尚最爱常说的概念。”(《欧洲现代画派画论选》第11页)这段话的意思就是:客观景物中的色彩,只是给我们提供一种色彩关系状态,主体人应注重这种关系,但不是将客观色彩的固有色拷贝,而是要求画者要积极、自由地与客观景物色彩处于平行状态(或做其主人),不能被动地做客观景物的奴隶,被对象的固有色牵着鼻子走。画者首先要有自信心,跳出客观景物色彩的束缚,才能轻松地画准、画好色彩关系。

其二,主体人所画的色彩画面的色彩与客观景物的色彩关系。色彩绘画,并不具备可以用来传达自然色彩的实际力度和亮度的手段。软管中的颜料看起来仅仅好像是鲜艳的,其实,它们比实际物体的色彩和亮度要弱得多。摆脱这种矛盾的出路在于调整光色的“比例”,也就是说,当不可避免地要背离每种单元色的绝对色彩特性时,要真实地表达光色关系和“光色对比”。曾为大师们谈论过的“描写关系”、“整体观察”这些著名创作原则,即由此而来,如冈察洛夫斯基所说:“要从自然获得准确的色彩是不可能的……因此,应当在色彩关系上建构一切。如果这色彩关系合乎逻辑,与自然不矛盾,那么,就能达到和谐并能真实地传达出自己对自然的印象。由此可见,色彩不能照抄,而要根据自然进行创造。”(《造型艺术美学》第二期,浙江美院出版社,1989年)由此可见,色彩艺术并非是现实本身,而是现实的反映,即“用不相似的东西表现相似”的感觉。

色彩写生也是这样,色彩画面中的色彩与客观景物中的色彩可以不同,可以跟客观

对象色彩有一定的距离,但画面上的整体色彩感觉必须跟客观整体感觉相似或相近。这就是说,色彩写生中的色彩,是相对地处理客观景物的色彩关系性,这种相对关系性处理得好,就会轻松达到与客观物象相似或一样,而不是每块颜色与对象绝对一样。例如一组以白色布作为背景、垫布的静物,画面白布上可能会有很丰富的色彩变化(冷暖与色相变化),但只要整体上找到了是白布这种感觉,就等于抓住了色彩关系和规律。不会画画的人则会认为你把白布颜色画错了,这是不注意关系,局部地比较固有色而造成的,若用这样的方法组成一个色彩画面,必然是局部色彩“绝对真实”,而整体色彩效果却大相径庭。艺术大师塞尚说得好:“按照自然来画画,并不意味着摹写下客体,而是实现色彩印象。”(《欧洲现代画派画论选》第17页)

眼与手

色彩画是一种视觉艺术,它的形成一是靠眼睛看准色彩、发现美的色彩关系,二是靠灵巧的手去准确表现这种色彩关系。然而,每当我们的色彩画面不理想时,百分之百的人就会片面地归咎于手——“画坏了!色彩没画准!”而往往不说是因看不准而造成的。其实这是极大的偏见与错误。色彩画坏了的更多原因是因为眼睛看不准或看的方法不正确,就像看不见路一样。怎样才能找准方向、走上正确之路呢?

就绘画来说,眼与手两者相比较,眼睛更重要。艺术家常说要“眼高手低”,因为凡是眼睛能发现的东西,日后只要多实践,手迟早都能表现出来;而不要“眼低手高”——如果眼睛发现不到美的东西,那么手再巧也是表达不出来的。一般来说,人们都是先通过眼睛来认识世界,然后才是通过手来改造世界的,如果没有前者的视觉认知,后者的手之改造也就无从说起。绘画艺术更是这样,画家都是通过眼睛来发现、捕捉色彩美的,在此前提下才能通过手完成与展现这种色彩美。这就要求画家不要只强调手的训练而忽视了眼睛训练的重要性,一定要研究视觉规律,加强眼睛训练,提高善于发现客观色彩美的能力,缩短眼手之间、色彩发现与表现之间的差距。

视觉色彩感受能力不是与生俱来的,因此在这方面就有一个训练眼力的问题。眼睛不仅要“看”,还要“见”。未经训练的眼睛往往是看而不见,这就如同人们常说的“有眼不识泰山”,而经过训练的眼睛才能“慧眼识珠”。由此可知,要“见”,是需要相当的训练及努力才可能达到的,也就是说所谓“见”,不等于有眼睛、睁开眼睛就能“识珠”,心和眼必须合作,并经过一番努力,才能见到看准。光靠眼睛不行,还得用脑、用心。要“见”,就是要不断地增加对于客观色彩与色彩画形式的感受经验,经验丰富了,见得多了,就会见多识广。毕加索在现代画家中是一个多变的人,有人认为这是源于他不断地探索,但他不同意这种看法,他说:我不是在探索,是发现。艺术的美不是实验、探索出来的,而是要靠我们的慧眼在自然中去发现。一发现美就捕捉住它,依靠技术艺术地把它表现出来。一个发现、一个捕捉、一个表现,关键在于眼力与一般人不同。表现手法是可以探索的,而美要去发现,这取决于艺术家的视觉经验。因此,画家必须研究和掌握各种色彩美的元素即色彩的明度、色相、纯度、冷暖对比以及色彩面大小、色彩空间对视觉所起的作用等。这就需要培养对色彩诸元素关系的敏感性,它是我们的武器,对武器不熟悉就不可能达到预期效果。

从另一方面来说,人的眼睛经过哪方面的训练,在哪一方面就会特别灵敏。比如:对于同一个茶杯,画画的人就会看到其造型、色彩如何,并加以评头论足;医生就会想到茶杯是否干净,用前是否需要消毒;搞物理、化学的人则会首先联想起茶杯的材料与工艺,是用什么材料、何种方法制成的……由此可见,对哪方面训练,哪方面就会十分敏感。画色彩的人面对世界应该看到的是诸多色彩关系和美的色彩形式,色彩美到处存在,具有色彩艺术慧眼的人就能发现别人不易发现的色彩美,表现出别人不易表现的色彩美。

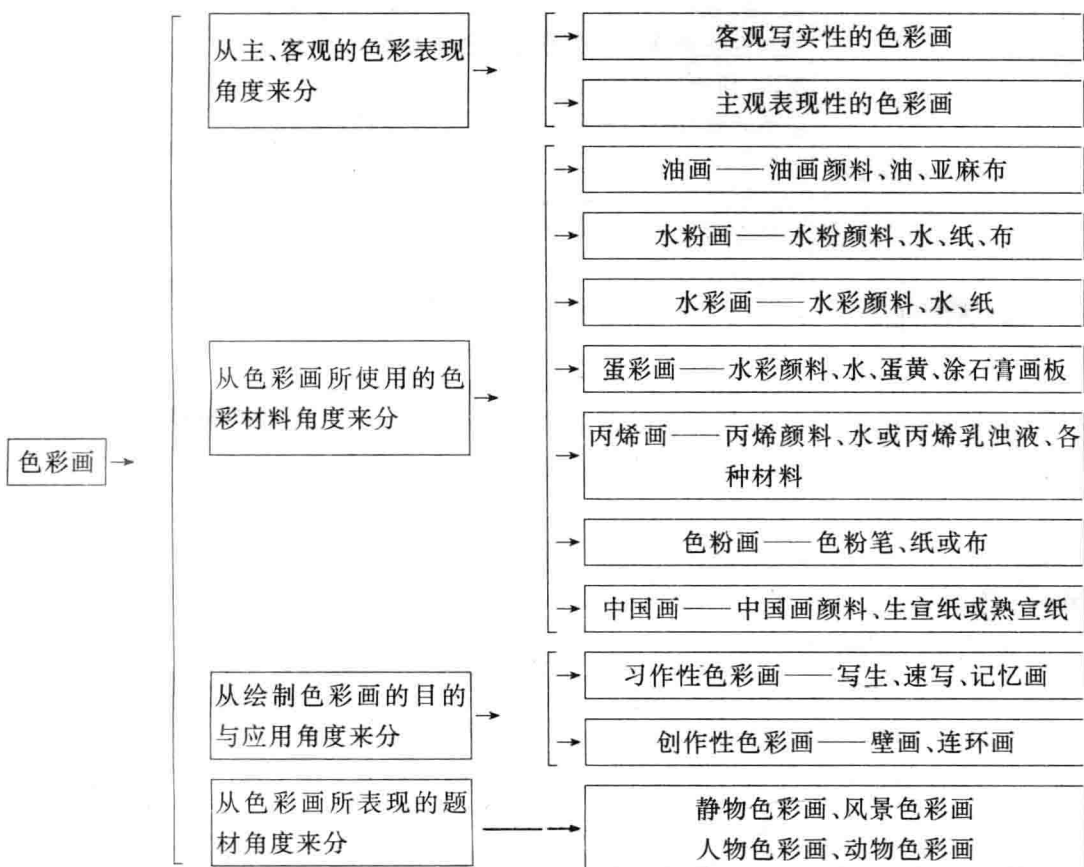
第一章 色彩画的概念、形式及特征

一、色彩画的概念与形式

在造型艺术中,可以说凡是用色彩画成的作品都属于色彩画范畴。不管是水粉画、水彩画还是油画等,都属于色彩画。由于色彩画自诞生、发展到现在,已有几千年的漫长历史,因而色彩画已构成了形式多样、种类繁多、各具特征的现状。因此,要全面地认识和理解色彩画,就必须对色彩画的各种形式及其相互之间的不同特性进行概括地研究与分析,这样才有助于我们在进行色彩写生与创作时,充分发挥不同种类色彩画的长处、特色,以达到预期的目的。

对于色彩画的形态范畴的分析,我们可以从不同的角度进行界定与划分。具体地说,从主观的、客观的色彩表现角度来看,有客观写实性的色彩画和主观装饰性的色彩画;从所使用的色彩材料、工具来看,色彩画的形式就更显得丰富多彩了,如油画、水粉画、水彩画、蛋彩画、丙烯画、色粉笔画、中国画等等;从色彩画的表现目的与应用上来看,又有着习作性色彩画与创作性(或设计性)色彩画的区别,前者常常作为色彩表现的基础训练和资料收集,后者常常作为纯欣赏性的色彩画创作和实用性的装饰色彩设计;从色彩画所表现的题材上来看,又有静物色彩画、风景色彩画、人物色彩画、动物色彩画等形式(见下表)。

对色彩画进行形式上的分类研究,是从不同的角度、层次、形态来进行的,其目的是使画者能够有一个整体性、全面性的认识和理解。当然,任何分类方法都是相对而言的,它所提供给人的只能是一种相对界定和提示。另一方面,色彩画分类的目的还在于说明色彩画含意的广泛性,避免一提到色彩画,就理解为写实性的油画、水粉画、水彩画。如果用这观点来进行色彩研究与实践,必然会缩小自身的天地,限制了自己的视野,甚至还会钻入牛角尖而无法自拔。

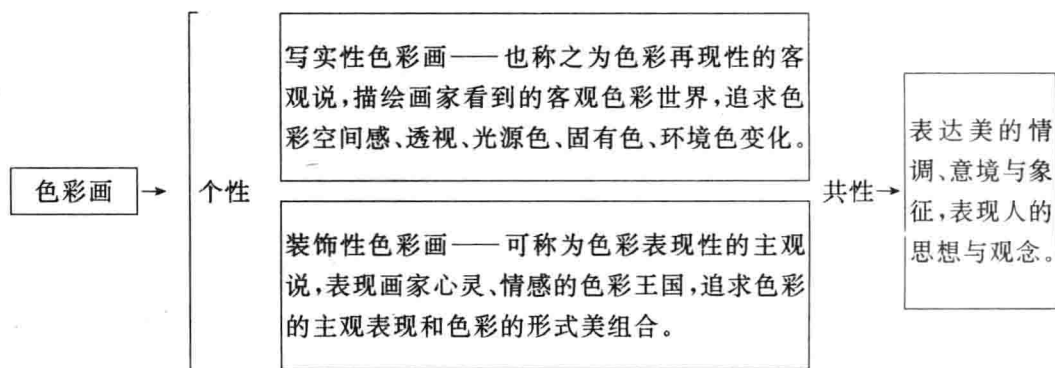


二、形式各异的色彩画的区别及特征

(一) 写实性与装饰性的色彩画

自人类有艺术活动以来,就存在着有关色彩应用上的两种观念:一种是模仿自然色彩、追求客观真实性的绘画色彩观;另一种是不模仿自然色彩,而是追求色彩对人的感情作用及心理影响的装饰性与表现性的色彩观。在人类艺术发展史上,装饰性的色彩萌芽先于写生(写实性)的色彩,原始人最初是用被捕杀的动物鲜血或红土涂抹身体,借此显示自己的勇武、自豪与某种神秘的力量,这应该是装饰色彩的始祖。而对于自然色彩的模仿及描绘,却是在人类较为开化、文明以后的事了。此后,装饰色彩与写实色彩便并行发展,既互相借鉴又互相区别,由此而形成了各具特色的两类绘画色彩学。

写实性与装饰性的色彩画,既有其相同的、共性的一面,也有其相异的、个性的一面。首先看共性:不管是写实性的色彩画还是装饰性的色彩画,二者都能独立地表达某种情调、意境与象征,都能够产生感人的艺术效果(见下表)。



写实性与装饰性色彩画的共性与个性

其次是个性,写实性与装饰性的色彩画除共性之外,还都具有鲜明的个性。具体地说,写实性色彩画的特点是:色彩的客观再现,强调色彩的客观真实性,在明暗和色彩层次上讲究丰富多变,注重自然界光色现象(光与色、色与色之间的影响)的表达,强调物体体积和空间感的塑造,强调物象质感再现,造型手段以立体块面为基础。写实色彩画在进行色彩写生时,还有一个先决的条件——“四固定”,即对象固定、光源固定、环境固定和画者固定。像印象派大师莫奈为捕捉各种不同的特定光色关系下的色彩印象,经常在同一地点对着同一景物作几组系列的写生画,如《干草堆》、《鲁昂教堂》、《泰晤士河》等组画,都是在强调“四固定”的前提下完成的。写实性色彩,既讲究固有色的对比谐调问题,更注重物象条件色的变化问题。写实性的色彩,主要用于油画、水粉、水彩等,用于表现肖像画、风景画、静物画写生及主题性的绘画创作。

装饰性的色彩画特点与写实性的相差极大。装饰性色彩强调主观表现性,强调主观理想化的色彩——它不以自然色彩的美为满足,而要求比自然色更理想化、情调化。其基本特征是:化繁为简,突出特征,以人们对色彩的爱好、习惯及对理想色彩效果的向往为依据,对自然色尽量去繁就简、去芜存菁、省略细节描绘,甚至强调“没有夸张,便没有装饰色彩”。这样就决定了装饰性色彩必然是“以少胜多,以一当十”。

装饰性色彩更侧重于画面上色块的配置,并排除光色对物象色的影响,侧重以物象间的本色组合为特点,无须考虑光源色、固有色和环境之间错综复杂的变化关系,也不受“四固定”的约束。其色彩效果更取决于物象色(固有色)自身之间的相互搭配所造成的色彩对比调和关系。装饰性色彩处理是允许变色的,为了获得画者理想的色彩效果,或满足制作上的需要,可以局部或全部地改变自然物的色彩。从另一个角度来说,装饰色彩比写实性色彩中的体积、空间、真实感方面确有逊色,然而在空间的份量、色彩的调配、构图的调度、思想的表达等方面都有着广阔的天地。画家可以不受客观对象的实感(体积、空间)牵制,从而在主观意愿乃至想象上获得极大创作自由。有时装饰色彩也表达一定的空间感,但往往不采用明暗调子的层次推移,更多利用轮廓的虚实、色块间的对比效果。装饰性色彩主要用于装饰艺术、工艺美术以及壁画、年画和中国画等方面。

写实性色彩与装饰性色彩之间尽管都以不同的观察方法和表现手法,从各个不同角度发挥着不同作用,应用于艺术上又各有特长和局限性,它们是既相互区别又相互补充和联系的关系。因此可以说,写实性与装饰性的色彩画法都应该是色彩画的基本画