

宫六朝

GONGLIUCHAO SHUIFEN XIESHENG YISHU JIAOXUE XILITAN

水粉写生艺术 教学系列谈



宫六朝/著

花山文艺出版社

器皿类



1.15
朝画

花山文艺出版社

宫六朝水粉写生艺术教学系列谈

器皿类

宫六朝 / 著

江苏工业学院图书馆
藏书章



总策划: 王 静 杨怀武
责任编辑: 杨怀武
总体设计: 杨怀武 王爱芹
责任校对: 贾 伟

图书在版编目 (C I P) 数据

宫六朝水粉写生艺术教学系列谈. 器皿类 / 宫六朝著.
石家庄: 花山文艺出版社, 2004
ISBN 7-80673-453-8

I. 宫... II. 宫... III. 水粉画: 静物画: 写生画
- 技法 (美术) IV. J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 038046 号

宫六朝水粉写生艺术教学系列谈 器皿类

著 者: 宫六朝

出版发行: 花山文艺出版社

地 址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

网 址: <http://www.hspul.com>

E-mail: hswycbs @ heinfo.net

Tel: 0311-5915087

Fax: 0311-7815440

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/12

印 张: 4

印 数: 1-5000

版 次: 2004 年 6 月第 1 版

印 次: 2004 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80673-453-8/J · 079

定 价: 25.00 元

著者简介

宫六朝, 著名水粉画家, 1952 年生于河北文安。现为河北省水彩、水粉画研究会副会长, 河北师范大学美术学院教授、硕士生导师。长期从事高校美术专业色彩基础教学, 精于水彩、水粉画的色彩和技巧运作。其作品的绘画语言将东方与西方、传统与现代加以有机的融合。观其水彩、水粉画作品, 既非常客观, 又颇具主观, 画风严谨淳朴而又不失浪漫, 作品语言极具个人特色。

1984 年至 2004 年间, 作品《晴云》曾入选第六届全国美展、《神道》入选'98 中国杭州水粉画大展、《乐器》入选中国当代素描艺术大展, 作品多次参展获奖。并在《中国美术报》、《美术》、《美术观察》等国家核心刊物发表个人专题水彩、水粉画作品。

自 1993 年至今, 先后在北京、天津、河北等多家出版社出版专著、画集、文集近四十部, 并独立主编了《中国当代高等美术院校实力派教师教学对话》系列丛书共 13 卷、《21 世纪中国高等美术院校艺术设计教学经典》系列丛书共 10 卷、《中国高等美术院校研究生档案库》系列丛书共 10 卷。其所著书籍出版后, 均成为全国的畅销书, 并多次获奖。深受美术专业学子们的欢迎, 并得到了专家的充分好评。

目 录

- 一、干、湿画法与造型 (1)
- 二、半湿半干的处理 (1)
- 三、局部推进的写生方法 (2)
- 四、光源环境的要求 (4)
- 五、室内静物光与色的变化 (4)
- 六、色彩冷暖关系矛盾的利用 (5)
- 七、细观物体质量感 (5)
- 八、塑造画面的整体性 (6)
- 九、斑斑点点画“点彩” (7)
- 十、作画状态 (7)
- 十一、徘徊期中求发展 (8)

一、干、湿画法与造型

水粉画运用的干、湿技法，主要指调色时含水和白粉量的多少。

干画法：就是说水少粉多的意思，这种画法多采用挤干笔头所含水分，调色时不加水或少加水，使颜料成一种膏糊状，先深后浅，从大面到细部，一遍遍地覆盖和深入，越画越充分，并随着由深到浅的进展，不断调入更多的白粉来提亮画面。干画法运笔比较涩滞，而且呈枯干状，但比较具体和结实，便于表现肯定而明确的形体与色彩，如物体凹凸分明处，画中主体物的亮部及精彩的细节刻画。这种画法非常注重落笔，力求观察准确，下笔肯定，每一笔下去都代表一定的形体与色彩关系。干画法也有它的缺点，画面过多的采用此法，加上运用技巧不当，会造成画面干枯和呆板。但干画法的色彩干后变化小，对于练习色彩收效较大，也容易掌握。(图1)

湿画法：此法与干画法相反，用水多，用粉少。它吸收了水彩画及国画泼墨的技法，也最能发挥水粉画运用“水”的好处，用水分稀释颜料渲染而成，湿画法也可以利用纸和颜色的透明来求得像水彩那样的明快与清爽。但它所采用的湿技法比画水彩要求更高，由于水粉颜料颗粒粗，就要求湿画时必须看准画面，湿

画部位一次渲染成功，过多的涂抹或多遍涂抹必然造成画面灰且腻。但这种画法运笔流畅自如，效果滋润柔和，特别适于画结构松散的物体和虚淡的背景以及物体含混不清的暗面。如发挥得当，它能表现出一种浑然一体和痛快淋漓的生动韵味。它的色彩借助水的流动与相互渗透，有时会出现意想不到的效果。为制造这种湿效果，不但颜料要加水稀释，画纸也要根据局部和整体的需要用水打湿，以此保证湿的时间和色彩衔接自然。有关湿画法的控制及实际操作运用，上述画法步骤中已讲得很多，不再一一细述。(图2)

水粉画干、湿画法的特点以及应用范围，基本上如前所述。要特别说明的是：干画法与湿画法的分界是以画笔含水量的多少来决定，一般人认为用粉及用色多了，画得厚了，就是干画法，这不准确，因为必须是粉多、色多、水少才成为干画法。也有人认为粉少、画得薄就是湿画法，这也不确切，只有稀释颜料用水多的情况下才能成为湿画法。因此，可以说有粉多的干画法，也有粉少的干画法。与此相反，湿画法也有粉多的湿画法和粉少的湿画法。但不管干也好，湿也罢，仍然以粉使用之得当为佳，这样才不失水粉画的特点。

干画法和湿画法，二者在作画时应交叉运用，只是根据画面实际需要，有的湿画法运用

多一些，有的干画法运用多一点。如果一幅画用水过多，全部采用湿画法来处理画面，就容易造成失控，使物体松散，并失去色彩光泽。同样，全部采用干画法，依靠堆积的颜色和白粉不断加厚画面，就会出现死板、干裂和颜色脱落的情况，画面也难以长期保存。

总之，干、湿画法只有根据作画步骤由湿到干、由薄到厚的顺序合理运用，才能发挥干、湿技巧的最佳效果。这是一般的作画过程所遵循的原则，真正运用还要在实践中根据画面要求灵活掌握。(图3)

二、半湿半干的处理

实际上，画面上的湿颜色画上去以后，会有一段时间颜色呈半干半湿的状态，而这个状态在很短的时间内会变干。开始对物体着色，多先在暗部湿画进行，而物体由暗必然要向灰向亮转折过渡才成立体，转折是渐渐自然的过渡，所需颜色也需半湿半干，那么要处理由暗到灰过渡面时，最佳的时间就是暗部色彩半湿半干的时候。颜色在这种状态下，会自然衔接。另外物体由暗到亮灰过渡面也是物体结构由虚逐渐变实的转折，利用这个时机和采用半湿半干技法，既能衔接色彩又能控制结构虚实。因



图1 干画法



图2 湿画法



图3 同一种颜色由湿到干的颜色变化



图4 半湿半干的画法

而,要快速地抓住这个时机处理好物体的亮灰面。这个面处理得当,以后再刻画亮面色彩就容易多了。

另外,在半湿半干的状况下,如果物体暗部的色彩不丰富,画反光画得不准确,也可趁湿再丰富一下色彩或处理一下反光,这时处理的暗部干后不会发生多大变化。但如果色彩已接近干,处理这些地方就要慎重了,因为暗部色彩干和湿反差很难判断。(图4)

三、局部推进的写生方法

作画的技巧多种多样,可以说每一个成熟的画家都有自己不同于别人的方法。而水粉画的技法又非常讲究,要求画者每一笔都尽可能去表达形体与色彩,而过多的修改不如在作画之初就准确认真地去画好每一笔造型,尽量地少涂来抹去,也是画好水粉画的一种方法。下面我就介绍一种由局部刻画再向周围拓展的写生方法与步骤:

步骤图a:仔细观察所要描绘的对象,认真地考虑好构图,做到心中有数后,用单色清晰地勾勒物体轮廓线,这一步的线条虽简,但构图形体一定要准确。

步骤图b:整体观察对象的黑、白、灰和色

彩的冷暖关系,做到胸怀全局后,便可从主体物最暗部的关键形体结构位置着色,用色要准确而生动,下笔要肯定而到位,一直从暗到灰再到亮部完成这一物体形态的色彩刻画,同时还要照顾到这一物体的光源色与环境色,以便下一步的整体色彩和谐。

步骤图c:继续拓展主体周围的物体,并适当布置一下其它小物体的色彩及暗部投影色,以使画面物体色逐渐联系起来。

步骤d:进一步深入刻画主体物,把相关的环境色彩丰富起来,这一步的主体刻画和大的色彩整体效果已具雏形。

步骤完成图:把整个画面全部画完,然后进行统一调整。同进要再次进行某些物体的细

节描绘,以及光色和环境色的加工与补充,最后达到画面色彩整体而生动的效果。

这种画法虽然干净利索,但其难度并不适合于每个人都这样画,作者仅仅是介绍一种自己作画的方法,以启发学生对作画的方法,也可以灵活去借鉴。

任何一种作画方法都是利弊并存,首先这样作画你必须有一个把握全局的观念,否则在运用这种局部推移的方法时,若胸中没有全局的观念,待把画面全部完成后是失败的,修改的余地就很小了。因此,作画的方法步骤,技法的发挥是多种多样的,只有寻找到适合自己的表现方法,方可发挥每个人的灵气和所长,才能收到作画的最佳效果。



步骤图 a



步骤图 b



步骤图 c



步骤图 d



双龙瓷瓶 38cm × 34cm 1999年12月

步骤完成图

四、光源环境的要求

环境和光源可以人为地改造,环境不好可以通过衬布及其它东西布置来改变;光源不足,可以利用灯光照明。但色彩基础训练,最好的环境是在明亮的室内组合静物。光线采用对静物的表现也有一定的影响,如用自然光作静物光源,最好是用背向太阳的天光,因为这种天光比较稳定,便于作画者思考与观察。如用太阳光,由于太阳光移动过快,导致静物明暗与色彩的不断变化,会给作画者的观察和表现带来困难。除非绘画者色彩技巧高超,可以驾驭这种光源。

灯光对静物写生来说,日光灯下的物体亮面较冷,明暗反差大;素描灯下的物体亮面暖,明暗反差更大,这些特点可作为特定的色彩用于练习,但不宜久用,因为灯光的光源色比较强烈集中,静物的颜色受它的影响很大,其本身的色相也会发生变化,一味地练习灯光下的静物,会使画者的色彩感觉变得简单而概念化,因此,合理的光线对静物的表现以及对画者色彩水平的提高都有好处。

五、室内静物光与色的变化

我们说在室内有稳定的光源,这种稳定只能停留在光照角度与投影的稳定,严格地讲,如一组静物画一天,从早到晚的光线强弱是不稳定的,另外室内光多是依靠天光,天的忽晴忽阴不但给明暗带来微妙的变化,色光也有冷一点,暖一点变化之分。这些在作画过程中,一定要注意光照变化能引起色彩冷暖的变化。控制这种变化很简单,也就是当你在很短一段时间内把画面大的色彩关系布置到画面上去后,如果大关系准确,实际上画面上的关系已成立,



图5 一般室内光源下物体所形成的色彩规律

下面要做的准备是不断加强这种关系和深入画面,如光线变化不大,对静物的影响也不大,可以完全依靠这种关系画下去,一直完成画面。假设画面的颜色刚铺上一半,突然外面乌云密布,室内光线大变,这种情况最好停下来,等光线有所恢复再画。

还有一种情况不可取,我看到有的学生为了抢时间,白天没画完的写生,晚上还在静物旁边接着画。白天和晚上是两种不同的光源,试想一幅画怎能在两种光源下完成呢?这种做法既浪费时间,又毁了白天画的部分,实属得不偿失。

一般情况下,室内光线基本上相对稳定,只要我们从开始就有条理有顺序地布置好大的色彩关系,而不是从早到晚在画面大面积的地

方改来改去,控制光色的变化并不难。

在室内天光下的静物色彩,基本上是呈现以下的物体色光变化:

高光:天光色。

面:固有色+天光色。

亮灰色:固有色。

暗面:固有色+环境色+少量亮面对比色。

明暗交界线:物体色彩最暗处,既含亮面色,也含暗部色。

投影:影底固有色+暗+物体色+环境色+天光色+少量亮面对比色。

以上这些物体色彩变化,可在我们作画时参考灵活运用。(图5)

六、色彩冷暖关系矛盾的利用

矛盾存在于一切事物的发展过程中，每一事物的发展过程中存在着自始至终的矛盾运动，这是一个哲学上的道理，我们作画也不例外。如物体的主次强弱、大小方圆，色彩的冷暖明暗等等，矛盾的双方互相渗透、互相贯通、互相依存、互相联结、互相转化，这就是矛盾的同一性，同时又互相排斥、互相对立，这就是矛盾的斗争性。有条件的相对同一性和无条件的绝对斗争性相结合，构成了一切事物的矛盾运动。而我们作画就是利用这种矛盾规律，有意地在画面上制造矛盾，然后想办法解决矛盾。如：我们在开始布置画面色彩关系时，为了塑造画面物体的体积、空间、质感等，着色时便有意加强画面的明与暗、冷与暖、虚与实等矛盾冲突，往往明暗交界线是矛盾冲突高峰，也是分水岭，以交界线为界向暗部逐渐变暗变灰至反光。交界线又逐渐向亮灰、亮过渡，这就使明与暗之间得到互相渗透和贯通。假设一幅画亮面是冷色，而暗面是暖色，交界线的色彩应是一种亮暗两色综合的最重深色，并以交界线的综合性深色向暗面逐渐推暖，向亮面逐渐推冷。因而，交界线也是联结冷暖矛盾对立的折中线。另外，画面环境中色彩冷暖的冲突矛盾解决，一是靠交界线；二是靠色彩虚实的渐渐过渡和自然衔接而缓解。

由此可见，作画中只有敢于利用明暗、冷暖、虚实的互相矛盾，并从中寻找矛盾双方转化的同一性，才能创造出最美的色彩和谐，这也是作画中解决矛盾并运用唯物辩证法的对立统一规律的根本法则。(图6)



图6 色彩形成的明暗与冷暖矛盾冲突，作画时应充分利用这种对比关系

七、细观物体质量感

不同物体的质地决定了它们独特的质量感，而质量感又决定了它们各自色彩的呈现程度，因此，不同质量感的物体色彩差异十分明显，现举例如下：

陶器与瓷器：土陶的质地与砖瓦基本相同，坚硬而又粗糙，其本身色泽并不亮丽，外表亦呈一种吸光状态，受光面也没有高光，因此，在静物组合中，它对其它物色的影响并不大；而瓷器则质地细腻，富有光泽，又多有色彩描绘，它受光后则有很强的反光，光源照射后直接反映高光之色，并且容易受到环境色的感染，在静物组合中色彩活跃而又丰富。

瓜果组合：瓜果的种类很多，有苹果、葡萄、石榴等外表光滑的一类，它们色泽鲜艳，自身对光色的接收与反射能力都很强，很容易受环境色的影响或感染其它物色。相反，像哈密瓜、菠萝、猕猴桃一类则表皮粗糙，色泽晦暗，如同陶器那样，色彩比较沉闷。

玻璃器与金属器：玻璃器分为有色与无色、透明与半透明几种。无色透明的玻璃器对其它色彩的反应比较敏感，会直接反映所有靠近它的光色、背景色和环境色，而因其无色，又易受多色感染，有色或半透明的玻璃器对它色的敏感与前者相似，但其自身的半透明和有色又使其对光色的反应明显弱于前者。金属器分为镀光和不镀光两种。镀光金属器皿有着镜子般的光亮，接受光色仅次于玻璃的敏感，而它

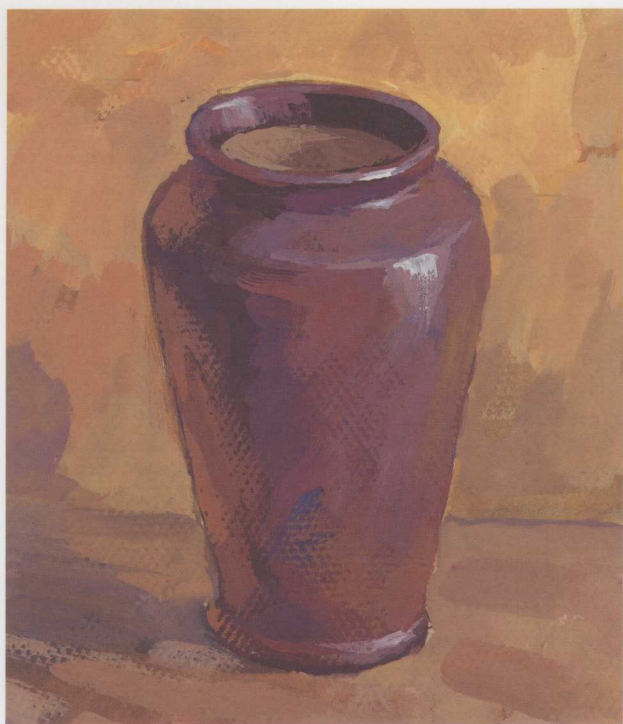


图 7a 不同质感的表现

光滑的外表所反映的环境色有时比玻璃反映的还要清晰。不镀光的金属器皿呈光状况不一，那些新的金属器皿反映光色的程度仅次于镀光金属器，而那些锈迹斑驳的旧金属则如同陶器一样，色彩凝重而不喧闹。

棉麻布与丝绸：棉麻布多粗糙吸光，除白布外，它们对光色和环境色的反应很迟钝，多表现自身所染之色，丝绸则质地光滑，且多染有绚丽的色彩，受光、反光也都很强烈。因此，在光源充足的情况下画它会很艳丽耀眼，且色彩多变。

不同的质量感具有不同的美感，在表达不同的质感时，应该采用不同的技法和色彩语言，物体质感的粗糙和细腻在用笔用色上大不相同，光色四溢和吸光较强的东西在明暗关系上也有较大的区别，因此，作画时必须要充分认识到它们各自的质感特征，并生动地予以表现，方能传达出物体的质感之美。比如说那些吸光很强的物体，它们原本没有高光，若画者非要在亮部点上一笔，那无异于画蛇添足了；相反，那些受光敏感的光滑之物所呈现的高光，若是画者表现不到位，那画面便又缺少了点睛之笔，

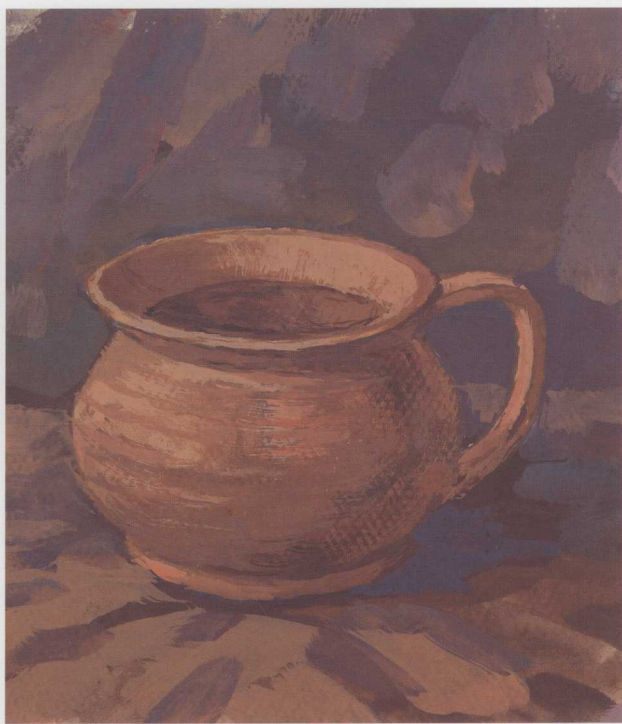


图 7b 不同质感的表现

显得灰暗滞涩，没有那种生机流转的灵动之美。总之，观物要仔细，下笔要从容，技法要准确，才能真切地表现物体的质感，是粗糙还是细腻，是坚硬还是柔软，是吸光还是反光，是凝重还是耀眼，让人观之一目了然。(图7a、图7b、图7c)

八、塑造画面的整体性

当所描绘的物体或其所处的环境杂乱无章时，整体地塑造画面就显得至关重要。整体即画面中各种造型因素之间的综合关系，主要是指比例结构、空间关系、明暗对比和虚实关系等在整个画面中所形成的主次秩序感。

在作画过程中，整体统率全局，局部则要服从整体。虽然作画是从局部开始一笔一笔来进行连接描绘，但它必须是在画者胸怀全局的前提下，遵守整体——局部——整体的作画公式来进行。画者从一开始就要在头脑中形成一个整体的构图观念，然后每从局部画一笔，都要关照整体，牵挂整体，最后才能实现画面的



图 7c 不同质感的表现

整体性。因此，整体是画者观察和描绘对象的出发点，也是一幅画作成败与否的关键。

任何一个物象都是由多个局部综合而成的整体，因此，必须要从整体出发来分析其形体。比例、明暗和虚实等关系。正出于此，画者在观察物象时往往眯起眼睛，这样就可以排除一些琐碎的干扰，从而确定物象大的黑白关系和空间关系，而一旦这种既定印象由视觉感受转向画面表现时，物象与画面的大感觉就得以吻合，画面的整体关系也得以建立。当画者深入刻画画面的细节部分时，就应重新审视物象，把握其每一个精彩之处，以便精雕细琢，小处求精，但细节刻画亦要服从画面的整体明暗空间层次关系。待这一切都完成以后，再次眯起眼睛观察物象和画面，若二者再次吻合，则说明画面的整体关系明确肯定，整体观念在画中得到了很好的体现。因此，在观察物象时，画者的双眼要经常游走于整体和局部之间，以确定各个局部在整体中所处的位置，而不能死盯着一处不放。在作画过程中，画者也应始终着眼于整体，在确定色彩基调的同时，又要迅速

确定其色彩倾向和特征,找出大的色彩基调和整体关系,如此,画面才能整体大方,井然有序。

很多年轻的学艺者在作画过程中很认真也很投入,对每个物体的描绘都一丝不苟,不肯放过离目的每一个细节,并运用密密麻麻的线条和星星点点的色彩来小心刻画,力求至精至微,但画完后冷静下来再度观察,却发现画面或者支离破碎,或者各色之间互不容纳,究其原因,就是画者专注于局部而忽视了整体的大关系。因此,画者在作画时必须要认真研究物体之间的主次虚实和色彩之间的相互作用等因素,从这些对比中寻找其和谐的方面,以求画面在整体统一中又不乏精彩之处。

整体和局部是辩证统一的关系,无论是形式上还是色彩上,整体都始终制约着局部的表现,而任何一个局部的变化也影响着整体关系的建立。因此,作画时必须从全局出发,最后再回到整体上作进一步的调整。尤其是水彩画写生,因其色彩干湿变化大,作画时更要从整体出发,再力争笔笔到位,才能使画面既完整充实,又色彩和谐。

九、斑斑点点画“点彩”

“点彩”一词出自于法国中期的印象派画家,是西方绘画大师们对景对物客观写生的过程中,对色彩现象所进行的一种理性探索。

“点彩”这种写生色彩的方式既客观又主观。客观的是对景对物写生依旧要严格把握客观对象的造型,主观的是画者还要把色彩分解成斑斑点点的色点来“拼置”色彩关系,这其中既要尊重客观对象的真实色彩感觉,又要把色彩分割成冷暖不同的色点。比如说,如果把蓝味色点和黄味色点密密麻麻地点置排列,在

视觉上就会给人造成一种绿味色的“错觉”。说“错觉”其实并不准确,因为绿色本就由蓝色和黄色调配而成,只是色颗粒太细,一经混合,人的肉眼就无法分辨蓝和黄了,但若用显微镜来观察,那蓝点和黄点会依然存在。色彩“拼置”就是这个道理。当我们画好一幅画后,距它一定的距离来欣赏,在你看不清画面的色点时,画面就会呈现出一种二色相拼的色彩效果。道理举一反三,“点彩”所表现的各种色彩,多是依据绘画中“配色”和“补色”的原理而来。

我作画很少画点彩,理由有三:一是这种画法太小太琐碎,写生时不易一挥而就,浪费时间;二是这其中理性分析较多,容易忽视画者那生动的色彩感觉;三是点彩虽然可使画面色彩很丰富,也容易把形体之间的虚实处理得很微妙,但它在表现方法上缺乏灵活的技巧发挥,因而我常常在自己的写生过于死板或面临失败时,才用点彩的方式来斑斑点点地处理画面。实际上我的画根本算不上点彩,只是画中有些点彩的成分罢了(见作品《点彩花瓶》、《静物点彩》)。

其实,点彩画起来学问很大,我国有些老一辈画家对点彩颇有研究,也画过许多非常优秀的作品,影响很大,我印象最深的一幅是画家颜文梁老先生的作品,二十年前曾在中国美术馆展出,画的是海上日出的景象,那金碧辉煌的壮观场面真是美丽至极,观之让人不禁惊叹连连。

目前,中国画家很少有人画点彩风格的作品了,但有一些学生还在研习这种画法,它那斑斑点点的色彩效果极大地丰富了画面色彩的内含量,也解决了有些学生作画不敢用色以至画面色彩空洞呆板的问题。因此,对这种画法的研习有助于学生在色彩领域中不断开拓,逐步掌握一些用色的技巧和规律,从而大大丰富画面的色彩关系,不断提高自己处理画面色

彩的能力。

十、作画状态

作画需要一种最佳的入境状态,这种状态要求精力集中并心无旁骛,同样绘画水平相当的一班人,用同样的时间作画,在两种不同环境和心态下画出的作品,会产生很大的反差。

假如一班美术学生在没有老师要求的情况下,他们自己随意去画,尤其是在教室内乱哄哄的环境中作画,那么在勾画涂抹之后的作品是什么样的呢?既不讲究形式、构图,又毫无感觉的色彩,甚至连下笔的笔触都会暴露无疑。

松散、乱杂的环境,心不在焉的状态,只会使大脑处于一片空白,双眼无神地瞪着,双手懒懒地连五指都不想分开,一点儿创作的感觉与热情也没有。这种状态下,即使老师要求画或是自己强迫自己完成某种任务,所画出的结果,也毫无生气。

反之,若在同一堂课上,老师向学生提出明确的作画要求,或是言明所画的作业要进行评析和打成绩,学生们会立刻精力集中,教室便会鸦雀无声,继而能听到的只是紧张有序的调色、涮笔和飞速挥毫的沙沙之声。此时作画的效果会与前者截然相反。甚至有的学生会超水平发挥,这其中的奥秘就在于艺术学习中主体的入境和全情投入。只有在一种情绪和状态高度集中的情况下,才能激发出作画的热情与灵感。异常活跃的大脑思维,无比激动紧张和兴奋心情,观察敏锐的眼睛,灵巧快捷的双手,这一切都能激发出灵感的火花,一股不可抑制的热情也会随之喷发到画面上,这种作画的最佳状态带给页面的最佳效果也就不言而喻了。

状态即心态,心态踏实了,杂念少了,一心一意去专注干好一件事情,状态也就有了,



红绿瓷器

52cm × 38cm

2003年8月

坐在画前能自然入境，达到一种忘我的境界，尽情放纵自己的热情，亲吻和拥抱你所热爱的事业，自然就会产生带有生命灵性的绘画艺术作品。

十一、徘徊期中求发展

学习绘画是一项很苦的劳动，它需要有勤奋好学的精神，有不断克服困难的勇气和向新的高峰攀登的信心。

学习水平的提高就如同江河流水，时慢时快，有时还会打漩涡，甚至出现倒流的现象。这是在每个人的学习中都会或多或少要经历的阶

段，是正常现象，但这种情况往往导致画者茫然不知所措。

还有些同学，在班级里或一个绘画群体中是尖子，但因取得一定成绩后产生骄傲自满的情绪，不思进取，致使作画水平停滞不前，甚至倒退。

不管是处于何种情况的停滞不前，我们都称这一时期为“徘徊期”，都需要冷静下来，认真分析一下，纠正不足，发扬长处，以便学习上继续推进和提高。

采用的具体方法是将我们这段时期画的全部作品汇总起来，努力从中找出阻碍学习进展的环节，自己不能找出问题的关键时，可求得老师和周围同学的帮助，集思广益，从中理出

头绪来，并付诸实践。如果自己对存在的问题很清楚，就是在实践中解决不了，不如把问题放下来，暂且不去伤脑筋，转而看看别人的画，也可读读有关的理论书，或翻阅有关的画册，从范画中寻找新的突破口，这一系列貌似轻松的“取经”活动，反而能使你达到“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”的新境界。

总之，学习绘画并不那么轻松，需要手、眼、心结合起来反复地实践，反复地思考；但也正由于这种实践和思考带来的飞跃，才更使我们发现它的魅力，也才更使我们苦中求乐，不断走向绘画的新高峰。



陶器组合 68cm × 54cm 1998年1月



器皿组合 52cm × 37cm 2002年7月



火锅 51cm × 37cm 2001年12月



蓝酒瓶 52cm × 37cm 2003年8月



双龙瓷瓶 53cm × 38cm 2001年8月



陶罐 53cm × 38cm 2003年8月