

美术高考应试丛书

彩画应试

张洪忠 编著



山东美术出版社

出版者的话

每年春天，众多的美术高考学生准备登堂入室，以求进一步深造。他们既希望了解往届考生的绘画水平，也希望了解有关美术院校对考生的具体要求。为此，我社组织部分专家教授，针对美术高考的实际情况，编写了这套丛书，计有：《彩画应试》、《素描应试》、《速写应试》、《图案应试》四种。如果考生确能从中得到某些帮助，那正是我们所希望的。

目 录

一、彩画高考综述.....	1
二、良好的色彩感觉.....	3
三、作画程序和步骤.....	6
四、风景考试	18
五、考试的临场问题	23
六、评分标准及答题要求	25
七、步骤示范	27
八、试卷分析	31
九、范画赏析	51

一、彩画考试综述

目前,报考美术院校的考生虽然大部分都已经经过一段美术专业的学习,有一定的绘画基础,但是,很大一部分同学在色彩方面没有接受过系统训练,或者在学习的过程中不是系统、完整地认识和掌握色彩规律,而是接受了一些不正确的观察方法和表现方法,至使他们在考试中不能从正确的方面入手,影响到他们在考试中按照试题要求做出正确的答案,画出较好的作业。有不少考生本身素质很好,也是因为没有掌握正确的观察方法和表现技巧,在考试中功亏一篑,实在是非常可惜的事。对这些同学来说,通过有效途径来学习色彩方面的知识和掌握正确的方法就成为重要任务。

平时的彩画训练是十分艰苦的,但令考生更痛苦的是这种艰苦的训练得不到相应的收获。在这儿收获有两层意义:一是经过这个艰苦磨炼的过程能够使自己顺利地通过彩画科目的入学考试,二是在这种磨练中真正掌握绘画色彩的要领,以便为入学以后的学习打下一个良好的基础。这个问题提得似乎有些矛盾:能够通过入学考试就应该能够证明已经具备了一个良好的基础,这里的两层意义从何而来?通过对近些年的彩画高考的考前教育、考试、学生入学后的综合反映等相关环节来看,实际情况并非如此。

面对目前绘画水平的普遍提高,色彩知识和色彩理论的空前普及,大学中的彩画课教师却在抱怨一些学生的色彩水平低,反映很难将他们的水平再进一步提高,而且认为有些学生的彩画根本不入门的也不在少数。这些认识和反映并不是空穴来风,毫无踪影,而是很多彩画课教师面临的令人头痛的现实问题。有些学生的作业就表面效果来看似乎无可挑剔,空间感、体积感以及其它对初学者的彩画作业所要求的東西都面面俱到,让人提不出任何问题来,就象面对一个把问题包得完完美美的圆球,明明知道它的隐患,但要把隐患拿出来却无处下手。很明显,如果对一个初学绘画的人的作品提不出什么意见应该说是一件很不正常的事。这典型地反映了处在由初级教育转到高级教育、由业余教育转到正规教育的高考这一关键环节上所出现的症结,由此带动起一系列的问题,如入门教育、考前辅导、考题设计等等,而对考生来说最迫切的问题是怎样在应试训练中全面地提高自己的素质,以应付目前越来越艰难的考试局面,真正做到面对千变万化的考试要求和形式胸有成竹,临场不乱,更重要的是在考取以后能够适应大学的学习课程,不至于使自己出现在考试前建立起一种牢固的、不可逆转的、专门应付有漏洞的考试程序的错误方法和习惯,以使自己貽误终生。而在考前的关键阶段,个别教师为了应付考试,对教学效果过于急功近利,置完整的色彩教学体系于不顾,专门热衷于将那些容易出效果的、流于表面的东西不负责任地传输给考生,使学生还未进校门就将自己尚未成型的知识结构建立在错误的基础上,使以后的色彩学习走进死胡同。据中央美院、天津美院等大多数艺术院校反映,目前随着考生数量的不断增加,整体质量却明显下降。这个现象已经引起各美术院校的重视。这种现象同目前考前辅导不正确的应试教育有直接关系。随着考试制度和方式的不断完善,考前辅导教育也肯定会相应地更加完善和科学。

现在的应试辅导和考试性质与学生的素质培养并不完全协调。这无论对学校,对考试政策的制定者和对考前辅导的参与者来说都是一个严重的问题。它不但直接影响了每年的学生

选拔质量，而且对整个艺术教育的前途产生重大的影响。很多致力于绘画色彩教学的先生对这一点都有或多或少的认识。如何使学生在掌握色彩造型普遍规律的基础上来解决高考中面临的个别问题，以使考生艰苦的应考过程成为使自身素质全面提高的过程，成为美术考前辅导教学中急待解决的迫切问题。

绘画色彩的教学是一个比较复杂的问题。它的学习要有系统性、整体性和科学性，除此之外，作为一种艺术教育，它还对学生的素质有着一些基本要求。这同某些技法的学习有着明显的区别。有些技法的学习要求学生跟着师傅一招一式不走样地学，具有封闭性和个别性的特点，但色彩教学却不能这样，它有一套完整的理论系统，任何局部地理解都会导致对整个系统的曲解或误解，致使在绘画实践上产生谬误，这是许多考生以及考前辅导教师容易走入的误区。譬如，在色彩造型中对体积和空间的塑造是在初学时不可避免的因素，但很多同学对此过于执迷，不知道或者是忘掉了它们都还要有一个不可忽略的前提，即画面色彩关系的准确。这样，有些同学的彩画作业在画面效果上看空间和形体结构都可以，但由于对色彩理论的肢解而带来的片面运用，在套用光源色、环境色、固有色这些概念时将它们的内涵弄得十分混乱，把作业画得要空间有空间，要体积有体积，要颜色有颜色，就是没有关系，也就是没有灵魂。一旦走入这个误区，要想扭转过来十分困难。很多同学自以为画得不错，但最后难成气候，就是在这种问题上栽了跟头。因此，准确、完整地理解色彩理论中的概念，用正确的方法指导自己的绘画实践对考生来说是一个重要任务。

目前流行的绘画色彩概念基本上是写生概念，即便是个别考试中的默写或者是装饰画也是由写生为基础或由写生演变而来。大家知道，虽然中国画中有“师法自然”的说法，但真正讲究的还是“外师造化，中得心源”，在绘画中以主观意念为主，色彩的处理是主观的、零碎的、不系统的。随着西方绘画的传入，对绘画色彩的科学认识也逐渐普及。到目前为止，凡是参加高考或者是打算参加高考的同学可能无一例外的都对色彩有过一定的接触和研究，从整体上看，彩画作业的水平似乎越来越高。实际上，现在很多的美术考前辅导已经超前地将大学中的课程教授了一遍，这里面有一个很大的隐患，就是由于在这类教学中太急功近利，很多人抱着急用先学的目的只学那些他们认为对考学有用的东西，过于追求绘画的表面效果及产生这种效果的手法而将色彩绘画的基本问题忽略掉，使一些同学的彩画学习产生负面效果。同对绘画其它规律的认识相比，人们对绘画色彩规律的全面了解相对要晚一些，它是伴随着绘画艺术的发展和色彩科学的研究突破而逐渐被认识和掌握的，因此，绘画色彩的学习和研究就更具有系统性、整体性和科学性。系统性体现在理论与实践的协调关系上、学习中的循序渐进以及上通下达、触类旁通的知识融和上；整体性体现在对理论知识的完整理解，在色彩实践中理论知识运用的不可偏废和在绘画实践中对把握全局能力的训练上；科学性则体现在准确地了解色彩的科学知识，将它用来指导自己的绘画实践上。综合这些就是要归到一点，即色彩的悟性上。

所谓色彩的悟性是指一个人对色彩的全面感受能力。我们进行彩画训练的最终目的不是学会画一两件物品，也不是学会塑造色彩空间和形象，这些当然也是非常重要的，它们可以是阶段性的目的，但我们的最终目的应该是在大量的作业练习中发现和感受深藏于色彩中的美来，培养对色彩美的感受能力，能够在色彩美中体会到审美愉悦并能在画面中组织起具有美感的色彩结构。悟性是在平时的艰苦努力中逐渐形成的。在这个目标的感召下，在循序渐

进的过程中进行艰苦的学习,对多数考生来说应该还是比较实际的。不谈对色彩美的认识而只津津乐道于形体、空间,或者是偏执于几个残缺不全的概念的堆积是对学生的色彩悟性的压抑和摧残,但悟性又是在这些色彩空间和形象的训练过程中逐渐产生的,不进行脚踏实地地劳作,空洞地谈绘画的色彩美、色彩悟性,也不能解决任何问题。

高考中的彩画考试并不能作为一个特殊问题来谈,因为除了考试期间的少量特殊因素外,应该和平时的写生训练没什么两样。谈高考中色彩画的考试从根本上说还是注重谈平时的色彩写生训练中需要注意的一些规律性的问题,对这些问题平时多注意,多练习,加强对规律的认识和掌握,以减少在高考中的失误,这才是考生要注重解决的问题。再就是在高考中个别需要注意的问题在此提醒一下,但这不是问题的关键,希望参加高考的同学也不要重点放在这上面而是放在平日的练习上。

二、良好的色彩感觉

色彩感觉并不是天生的。有的同学色彩感觉好一些,而有些同学色彩感觉差一些,这些都是训练的结果。除个别色盲或色弱的同学外,经过训练,都会具有较为敏锐的色彩感觉。要做到这一点,第一是要形成整体观察的习惯,第二是要克服在观察和感受过程中一些生理和心理因素的干扰。有些同学可能觉得面对一个所要表现的对象看不出颜色来,这并不是你的眼睛出了问题,而是色彩意识不强,观察方法不对。在解决这个问题上,风景写生是最有效的办法,但对于那些没有接触过风景画的同学来说风景写生是个比较难的课题。根据以往的教学经验,我们可以使试着通过一些具有特殊的色彩结构的小色稿作业练习来解决这个问题,效果也是不错的。

选一块没有花纹的浅色布作背景,摆一个深色陶罐,最好是没有光泽的,这样可以避免釉面的反光带来的干扰;一个白色物体如石膏几何模型或磁杯,几个苹果和桔子。摆时注意它们之间的空间位置,尽量摆得有疏密变化。然后将靠近静物的窗子拉上窗帘挡住外面的光线,用一个大功率灯泡照明,将光线投到静物上,准备红、绿、蓝颜色的透明纸各一块,然后分头画四张小的作业,尺寸不要太大,32开最好。

静物摆好之后,先用蓝色透明纸包住灯泡,这时投到静物上的光线是蓝色的,相对于我们在平常光线下的静物来说,这是一种全新的感觉。这时首先要做的是比较一下它同自然光下的静物有什么不同。画的时候画笔不要小于4号笔,这样有助于避免细节的纠缠。尽量在10到15分钟内将颜色铺完,接下来作一些调整。物体本身只要画出受光、背光的感觉即可,如果觉得顺利可再加些转折和过渡,但不要刻划任何细节,能用十几块颜色将所要表现的对象搬到画面上就很理想。画以前先用心观察一下,就会明显地感觉到,同自然光相比,不仅仅是受光部分变冷了,而且物体的背光和投影部分也都发生了相应地变化。不要以为只要把受光面的色彩加进蓝色就能抓住这组静物的气氛。这种气氛是由组成画面的各个色块之间形成得大的色彩关系形成的。观察时除了感受它同正常的光线条件下的气氛有什么不同外,还要把整个画面中各个色块之间的关系进行反复比较,从中找出它们各自不同的色彩倾向。画的时候最好是从主体形象入手,然后再根据它的颜色,比较出衬布及其它物体的色向,时刻照顾到它们之间相互关联的对应关系,这样比较容易把握。进行这样的作业时主要是控制住

几个大的色块，但注意不要把形放得太松，以免使色彩无以附着。

这张作业完成以后不要停顿，立刻去掉罩在灯上的蓝色透明纸进行第二张。因为一般的白炽灯发出的光色带有很大的黄味，因此这张作业实际上是用黄色灯光照明的。对它的要求同第一张完全一样，只是把注意力放到同第一张完全不同的色彩感受上来，并想尽一切办法将这种感受的差异表现出来。下面依次画完红光和绿光照射下的这组静物，每张不要超过半个小时。四张都画完后，将它们放在一起进行比较，看看它们之间的差别是否同你对各种灯光条件下静物的感觉相吻合，注意石膏在各种色光条件下受光和背光部分的颜色是否雷同，水果在各种不同的色光下颜色有什么样地变化。如果这几张作业在整体感觉上差别不大，或者根本没有什么区别，这几张作业就必须重做，直到它们能直接了当地让人看出来这些作业是处于什么样的光线条件之下的。如果觉得对作业的效果没有什么把握，可以先不进行作业，而是将四张色纸轮流罩在灯泡上来观察静物所带给你的整体感觉上地变化，这种变化在视觉感受上应该是十分强烈的。在反复感受以后，就可以试着在四张作业中把这种强烈的色彩变化效果表现出来。

这个作业的目的主要是通过同一组静物在不同色光的照射下所呈现出的不同的色彩面貌，在感性基础上开启对色彩的认识，唤醒你的色彩意识。色彩是有生命的，具有良好的色彩感觉的同学面对活生生的色彩对象所画出的作业应该具有鲜明的色彩个性。但很多同学的色彩感觉不是自己真实的感受，而是根据某些表达得不确切的色彩理论套搬下来的，画来画去千篇一律，从画面上就能反映出色彩的感受能力很差。实际上这个色彩感受能力的不足完全是教学中的偏差所致，而不是所谓同学的色彩感觉不好。在面对一个鲜活的、具有生命力的色彩结构时，我们不可能用麻木不仁、毫无感觉的僵化手法将它表现出来，也不可能用 $1+1=2$ 的公式化概念来制造出一幅有生气的色彩画作品来。有许多考生面对一组静物不是调动自己所有的积极因素去感受、观察、分析、处理，而是在这种本应充满活力的感性活动中来推理操作几个死巴巴的概念，如所谓固有色、环境色、条件色等等，使写生过程成为没有生气和活力的技法拼凑过程，作业看上去是一个各不相同的色块集合，空间、形体、颜色都有，但没有色彩，没有关系，没有生命。

固有色这一概念不知出于何处。在色彩写生中，它是一个极易引起混乱的概念，并且不可避免地使人误导到认为视觉过程是一个僵死的被动过程而使绘画过程沦为没有活力的刻板行为。很多考生在面对视觉对象时用固有色+环境色+条件色+…来推导画面，感觉被丢得无影无踪。这种色彩感觉过程中的肢解和僵化行为对色彩的认识和启发来说是后患无穷的。

在对色彩的认识方面，首先我们应该明白，我们之所以看得见色彩并不是一种固定和僵死的行为，而是一系列过程的结果，是一种处于活动中的行为的一个环节。有时似乎我们看见了什么就意味着我们的眼睛同物体有了一种固定的关系。实际上完全不是如此。这种关系不是固定的而是随机的，是随时随地都可变化的。譬如说，在灯光下看书或看其它东西可以看得清清楚楚，但把灯一关我们的眼前就一片漆黑，在视觉上说，一切东西都不存在了。因此，我们可以说，光是完成我们的视觉行为的关键的、非常活跃的因素，一切视觉效果都要依赖于它的控制和调节。在蓝光下我们看东西是一种感觉，而在红光下看同样的东西我们得到的却是完全不同的另一种感觉。

其次，我们应该认识到，视觉是一种能动的而不是被动行为。物体的形象通过光线的传

播进入我们的眼睛为止，纯粹是一种物理现象。但到目前为止还不能就说我们能看见东西了，传播信号还要通过视神经传播到大脑，经过大脑的分析综合处理，我们才会完成视觉行为。而经过大脑处理的这个过程是渗入心理因素的。中国有句俗话说叫做外行看热闹，内行看门道。我们如何在姹紫千红的视觉对象中看出门道来，是色彩训练中要解决的首要问题。

怎么叫做能动的视觉行为呢？我们举个例子来说。

心理学家们发现，在日常生活中，我们对那些自己的需要关系不大的东西是不太关切的。相反，那些人们认为对自己有实际影响的事物会产生本能上的关注，譬如，在快要下雨的时候，城市街道上的行人首先关注的是自己没带雨具而希望这场雨不要下，至少不要马上下。他不会考虑到农作物是多么需要这场雨，如果没有这场雨，为了浇灌会多耗掉多少能源，庄稼的收成会受到影响，农作物的价格会上涨……最终仍会对他的生活带来实际影响。但只是对全局有所把握的人才会在这个角度来考虑问题，假如他能够控制这场雨，那么他必须同时考虑各方面的情况来决定这场雨的下与不下，而且他几乎肯定不会首先考虑街上的行人而首先考虑庄稼的收成问题。只有这样，才会对社会产生的损害最小而好处最大。这就是有效地把握各种关系的结果。如果不是这样全面的考虑问题，事情就会适得其反。一个画面就是由我们控制的一个局面，牺牲某些局部以保证全局，就是把握整体关系的法则之一。由此我们可以看出，最初的感觉经验所产生的实际上是一种最初级的反映，这种反映对事物的最终要求来说有时可能是不正确的。我们都会为初升的太阳所产生的效果所激动，但我们不会为一块红布所激动，虽然它们都是红色的。可是让那些没有受到过绘画训练的人来表现日出时，他可能就只盯住太阳而不注意其它，而只画一块和红布没有任何区别的红颜色，似乎这种日出效果是由一块红颜色造成的，我们知道这当是不对的，但很多学习画画的人却偏偏在画的过程中不由自主地犯这种错误。

在我们面对一组静物或风景时，所遇到的问题性质实际上是相同的。当我们不是以一个画家的身份来对待这组静物，不是用一个画家的眼睛来观察它时，我们首先是对最吸引我们的东西最感兴趣，而且我们很可能也只对吸引我们的东西感兴趣而置其它于不顾。在一组静物中，可能是一块最鲜艳的颜色抓取了我们的注意力，在一个风景中或许是一棵树的造型或颜色将我们吸引住，也或者并不是什么具体的形象而是一个景色在起作用。作为一般人这样来对待他所看见的东西问题不大，因为他同他的视觉对象不再发生进一步的关系，就是说他并没有将视觉对象进行处理的任务，他只要感到好看或不好看就行了，而不需要思考它为什么好看或者不好看。但作为一个画家就不同了，当他决定将他所看到的東西搬上画面时，他就已经成为必须把握全局的角色，即从整体上去考虑问题，否则失败就是不可避免的。

在很多同学看来，似乎整体这个概念从接触绘画才开始出现的。其实这两个字不仅在绘画上是至关重要的，在处理任何事物中都是重要的。不管做任何事情，我们都不可能在不具备整体观念的情况下把事情做好。比如说，在高考中需要考多门功课。对于每一位考生来说都面临着对每一门功课的精力及时间分配问题，对专业课和文化课的关系处理问题。这时一个同学的聪明不聪明并不是体现在这位同学的某一门功课的成绩有多好，而是体现在他对这些功课之间的关系把握上。他需要分析哪一门功课是自己的强项，而哪一门功课是自己的弱项。对于弱项功课是进一步加强复习以赶上来，还是即便投入精力和时间也没希望而干脆放弃，来把有限的时间和精力放在其它功课上以使自己的综合实力在高考竞争中更具优势。只

有定下这些以后，才是具体的每一门功课问题。这就是把握整体的过程，也就是把握和处理它们之间的关系的过程。如果这个关系摆不好，复习功课杂乱无章，那么，这个同学再聪明，投入的精力和时间再多，也不会收到好的效果。面对一组静物，一个模特儿，一处风景时，我们首先需要做的同样是在整体上来分析和把握进入你的画面的各种物体之间的关系，包括它们之间的明度关系，空间关系，冷暖关系等等。所以，有的老师在课堂上讲，在绘画技巧的训练中，同学们不是画物体，而是要画物体之间的关系，这是非常有道理的。

培养起良好的色彩感觉肯定不是一两张小作业就能解决的。上面谈的仅仅是通过类似强制性的办法从外界给予有目的的刺激以使学习彩画的同学能够在色彩认识上有所觉醒。根据以往的经验这种办法一般是有效的。这当中当然还要有同学内在的感悟能力起主要作用，否则再好的办法也没用。因此在训练的过程中同学要多动脑子，下面就谈谈彩画写生的一般步骤及应注意的问题。因为目前的高考基本是以用水粉颜料为主，因此主要讲水粉画的作画步骤。

三、作画程序和步骤

1. 画前的心理准备

由于绝大多数考生都画画多年，对画前绘画材料及工具的准备一般都能做得比较充分，这里就不多讲了。要讲一点的是心理准备。这个问题对许多考生来说似乎并不存在，但它确实是十分重要的。

静物写生不是一个机械加工过程，在进行的过程中不可避免地要渗入心理因素，甚至一张作品的成败就取决于你的心理状态。当一组静物摆好后，每个人对它的反映是不一样的。有的考生仅仅是看到一堆盆盆罐罐和水果而已，有的考生则是看到一组静物，而有的考生就不仅仅是看到什么东西，而是在这里面感受到了什么，首先在自己的情绪上和要表现的对象建立起联系，使自己在作画之初就有了情绪上的宝贵支持。

一般来说，对一个事物没有深入的理解也就没有深刻的感受。一首好的乐曲有人听得如醉如痴，而另外一个人可能会对此无动于衷。对于一组静物，有人能够感受到它的整体关系所带来的韵味而产生愉悦感，而有人也会对此麻木不仁。正是这种感受决定你的处理、表现方法以及表达能力。画画中的所谓整体很多考生理解为在动笔以后对各种因素的比较上，虽然这种比较是非常重要的，但它并不是最重要的。实际上整体这种意识在你刚接触表现对象时就应该产生了。这组静物通过你的视觉应该在你的心里引起某种反映，而不是仅仅到达你的眼睛为止，但很多考生却仅仅停留在眼睛的看上，而无法再往前走一步。这样，再往后所谓的整体基本上只是空洞的概念或缺乏精神的机械比较而已，画出来只能是死气沉沉的一堆盆盆罐罐而不是静物。一块一块地往画面上填颜色是一种画法，对静物的色彩结构有所感受，借以激起表达的欲望与热情，来进行整体的把握与表现也是一种画法，两种处理可以说是有天壤之别，决不是象有的考生所认为的那样都在同样地“画眼睛看见的东西”，面对同样一组静物，他们看见的东西是不一样的。画面中物体之间的联系并不是这一个和那一个之间的联系，而是处于一个具有统摄力的整体关系的控制支配之下。而在我们的脑子里要获取这种整体关系只能来自于对表现对象的感受而不仅仅是看。所谓感受，是指对表现对象的一种情绪

性反映，这种反映不能是对哪一件物品的反映而是对它们的总体关系的反映，在色彩画上来说，这种总体关系就是它们的色彩结构。通过灯光小色稿的练习我们已经知道不同的色彩结构会给我们以不同的色彩感受。对你面对的静物能够产生强烈的感受，想尽一切办法表现出这种感受，这是在作画之前或开始时应该具有的心理状态。在这种状态的引导之下，所谓的整体处理才是有基础的。

这里面有一个矛盾的地方。没有经过一定训练的考生很难面对一组静物产生比较强烈的心理效应，而没有这种心理上的感受又无法进行较有实效地训练。这只能靠大量的刻苦训练来解决。画画说到底是一个实践的事。很多东西只能在实践的过程中来认识和体会。这里面确实存在一个循环问题，不是良性循环就是恶性循环。悟性既是在绘画实践中产生的，它又是绘画实践所不能缺乏的，因此，在大量和实践中锻炼和培养自己的感受能力，反过来再用已经具备的能力来引导和启发自己更深一层的潜力，在绘画练习中形成良性循环，是一个考生走的比较正常的路。

要把这种感受正确地表达出来必须把它们“共同的”关系画出来才能办得到，否则你把单个的物体画得再精到绝伦也无法办到。

那么，这种整体关系具体指的是什么呢？在具体作画时我们怎样来理解它？不掌握这种整体关系就不能写生了么？画面同实物之间到底是一种什么样的关系？

在视觉心理学上有一个基本原理叫做“同形论”，具体到写生绘画领域可称之为同构关系理论。限于篇幅和考生们的实际关注对此不能多讲，举一个简单的例子来说明它。我们在看地图是对它所有记录的东西一目了然，如济南、北京、青岛的地理方位、远近距离都十分明确，看了以后我们都能对这些东西有一个正确的印象。这是因为地图上这几个点的相对位置 and 实际地貌的相对位置所形成的几何图形在结构上是相同的，即二者之间有一种同构关系。如果它们不同构，我们就无法在地图上了解正确的信息，你在地图上将青岛画得再细，地图同上述地点之间的位置关系不符，这张地图对我们来说也是一张废物。让我们比较一下，把济南到青岛之间的曲曲折折都画上而把两个城市之间的相对位置搞错和把这些小的曲折省略先搞准它们的方位，哪张图对我们更有用呢？当然是后者。画静物同这个道理一样。一件物体表现得再丰富，它同别的物体的相对位置关系、色彩关系和素描关系没画出来，那么这件作品同实际的空间存在就没形成同构，这组静物也就无法在画面上得到再现。维系这种同构关系的是它们之间的大关系，不是这一件和那一件，而是画面中所有视觉物象之间的关系的总和。只有把握住了这个关系，才能正确地表达出我们的感觉。因此，对静物有所感受，树立起整体观念，在作画的第一步就努力建立起整体意识，也就是首先作好健康、正常、有活力的心理准备。这一点是决不可以忽视的。

2. 构图

构图是实际作画中的第一步，构图是通过色块的形状、位置、它们之间的相对关系所形成的总的感觉来取得的。对画面构图的判断能力取决于对这些因素所形成的关系的感受能力，这些能力需要在大量的作业训练中和对好的作品欣赏中培养起来。此外，画面构图并不象我们平常想象的那样简单明了，并且它基本上不能属于绘画技法范围而是一个修养问题，因此它不可能有什么有用的现成方法直接被利用。几乎所有的构图里面的概念都很难有一个相应的公式在写生作业中供你使用，即便套上也很牵强。画面所有的构图因素都要根据你的画面

需要,根据你所要表达的感觉来处理和判断。面对一组静物有人注意到它的稳重质朴的一面,而另有人则被它所具有的动态所吸引,这样在表达两种不同的感觉方面,对构图的处理就会有所差异。有时画面自身在构图上留有一定的余地使某种情绪化的东西有所依存,在构图形式上形成不平衡感,以便引导人们在某种倾向上产生新的心理平衡。当然这些形式在初学者的作业训练中不便应用,在这里只不过是通过对这样的例子来说明构图因素的不确定性。不过在一般的构图中都忌讳四平八稳的作法,故意将主体的东西放得偏一些,然后再在画面的另一部分采取一定的措施将偏斜的感觉搬回来。在处理时有聚有散,有疏有密,以这种变化来体现构图的生动,表现出某种动势,借以强调出所感受到的气氛。

在动笔前要首先分析一下画面中主要物体的相互关系及它们所形成的大的动势,并以此为主要根据来确定构图,小的、次要的物品在这种关系中可以起到点缀、补充、调节的作用。这里需要注意的是必须将物体的颜色因素考虑进来,一些纯度很高的色块虽然面积很小但视觉刺激很强,在画面构图中居于很重要的地位,具有举足轻重的份量,不能将它们忽略掉。这个过程可以用小纸片多画一些小的构图,然后挑一个自己满意的。要注意在构图中注重表达出对静物的大的感觉而不是罗列和堆积物品,注意将自己的情趣通过构图反映出来。

在基本的立意确定以后,将物体大的轮廓粗略地定一下,把物体在画面上的突出点用线连一下,形成基本形状,看看是否符合构图要求。所有物体的千变万化都在这个范围内进行,随后勾出物体的基本形。在这个过程中要注意它们之间的大小比例、相互位置、前后距离和动势关系,不要将它们一个个地塞进画面,将物体的基本转折部位和投影确定下来,用以检查物体之间的关系是否准确,并为以后铺颜色定下位置。稿子起好以后离开画面远一点看一看构图是否舒服,有不合适的地方可作一些适当的调整。一般的构图最好在画面的前半部留有一定的空间,上部则看情况而定,一般可以画到边框,这样看起来比较稳定、舒展。如画面的前半部塞得太满,物体一直塞到底线,画面会给人以下沉和不透气的感觉。

构图不仅仅是给物体选一个合适的位置,在这个过程中还比须对一些在一定的角度看起来杂乱无章的东西进行组织处理。对有些对画面构图起到破坏作用的物品、色块,都要根据自己的构图需要来进行必要的调整,该挪位的挪位,该加强的加强,该削弱的削弱,以使构图更加完整。当然这要在对所表现的对象有深刻的感受、有比较熟练的经验的基础上来进行。在初学的阶段还是按物品的实际面貌来画为好,否则,在没有经验的情况下常常会把画面弄得乱七八糟。至于自己应该对画面构图进行多大程度的变化处理,则要根据自己的实际情况和构图需要来确定。

3. 铺大色块

构图没有什么毛病可将大色块迅速铺上。首先要将对画面结构起主要作用的几个色块抓住,它们画上去后画面的主要色彩冲突就应该显现出来,整个的色彩感觉也就出来了,大的色块基本准确可以将其它色块根据形体的转折补齐。需要注意的是不要在物体外形的边缘部分留下空白线。这种空白在铺色的过程中有时难免,但随着画面的逐渐完整要把它们清除,办法是用相临的色块相互挤压,把原定的物体轮廓线画出去,再用相临的颜色根据物体的外形挤回来,这样两块颜色就能紧紧地相互咬住,形体衔接自然。否则,物体画得再精彩也是一个薄片而无法与画面衔接。

在铺大色块的过程中要注意对物体结构的理解。有体积的东西在侧光条件下都会有一个

明暗交界线存在，它的色相比物体的受光和反光部分更加模糊。明暗交界线之所以形成就是因为这个部位反光最弱，直接反到我们眼睛中的光线很少，色相也就不明确。在画这部分颜色时需要用亮部及暗部的反光部分来作比较，把它放到整个画面的大关系中来把握。在这些方面确实很难开出一个明确的药方来供考生们应用。视觉是一个非常复杂的行为，不可能有一个一成不变的公式套在所有的绘画实践上。在实际写生中有很多难以预料的变化，我们眼睛的视觉特性等因素都会带到色彩观察这个整体步骤中来，这些都只能根据具体环境和情况加以分析、比较和处理。能够确定的只有一点，除了反光性能很强的物体表面外，一般的明暗交界线是物体中最重要的色块。

有关形体的问题还牵扯到物体之间的光影关系。在起稿时相互位置已经确定，铺颜色时要利用光影关系将这些形体互相咬住，这实际上也是对形和空间的理解问题。即你盲目地按眼睛所提供的色块往画面上凑，还是根据物体的形体转折、空间关系来进行有控制的处理。对物体暗部和投影的关系、物体之间的遮挡关系如果不从形体之间所形成的结构关系来处理，就很难将它们组织成一个完整严密的整体。最明显的失误就是忘记画物体的投影部分。有些同学在铺大色块的过程中先将物体自身的颜色全部画完，不顾及背景及投影，这些物体之间有什么联系呢？没有联系，这反映了他仍在局部地观察和处理。投影既能有效地表现出光的存在，它又是形体和空间的一个组成部分。一个物体的影子投到另一个物体上，它就成为连接两个物体的纽带；它既是投影物体暗部颜色的一个组成部分，又是被投影物体的一个组成部分，两个物体的色块变化连在了一起。整个画面通过这种联系不论是在形体结构、空间关系的建构上，还是在色彩的比较上，都很容易进行整体的把握和控制，在观察和处理时也容易理得顺。

上面讲过，对一组静物要有一个大的、总体的感受，然后在这整体感受的统领下来观察各个色块之间的关系。考生反映最多的问题是看不出颜色来，特别是对物体的暗部颜色更是一筹莫展，解决这个问题唯一有效的手法只能是比较。

首先我们要明白这样一个道理，即任何一个颜色在进入画面之后都将只能在这个画面的整体中显示它自己的个性，即它自己的颜色倾向都取决于它在画面整体中的位置，每块颜色的个性也都是它的伙伴们所赋予的，这即是在作画的整个过程中丝毫不可削弱的整体观念。只有这样，在作画的过程中才会自觉地利用比较这个唯一正确的手法。在观察画面时，要把整个画面同时收入眼底，从中感觉出每个色块的准确倾向。我们对颜色较清晰的认识是通过眼视觉和脑知觉系统通过对比和比较来达到的。只要两个以上的色块放在一起，它们就形成了一定的色彩关系，成为一个色彩结构，这个结构在对视觉和知觉起作用时即不是1+1的关系，而是1↔1这样有机的对立统一关系了。譬如，在一块黄衬布前放一个白石膏，我们在看这组静物时就会发现白石膏带有微弱的紫味，这是每一个学过画的考生都能观察出来的。在这种情况下，画这组静物时就不会将一个黄和一个白涂到画布上，它们已经有了一个相互依存的稳定关系，这种关系的体现即在于白石膏被黄衬布对比成了紫味。这种现象即是我们平常所说的色彩对比。因此，在视觉上来说，色彩关系就是由对比而形成的。在这个例子中我们可以总结出一个道理：在两个以上的色块组成的色彩结构中，某个色块的色彩倾向是由它的伙伴所赋予的。既然是这样，那么，在看一个色块的倾向时就不能只看它自己，而且要看它周围的颜色。白石膏在黄色衬布前具有了紫味，而在红色衬布前就会带有绿味。在简单的

关系中是这样，在复杂的关系中也是这样。只不过后者的结构庞杂，表现得不象两个色块那样明显。但它们中任何一个色块的色彩倾向都取决于它众多的伙伴所形成的整体，而不存在所谓的它“自己”，它是整体中的一个部分。在画黄布中的白石膏时就不能盯住白石膏一点来描绘，因为它是违反我们上面所讲的色彩视觉规律的。只有将它们之间的对比关系搬到画面上来，才能准确地表现出特定光线条件下“黄衬布中的白石膏”的视觉效果。在动手画黄衬布时是将它作为同白石膏所组成的整体中的一部分来对待的，而对白石膏也是将它作为这个整体中的另一部分来对待。在这种情况下我们已不是在画一个白石膏和一块黄衬布，而是在描述它们之间的关系，重视我们感知到的色彩结构。当然，为了说明问题，这里举的例子有些极端化，在实际写生中不会只有两块颜色。但不论有多么复杂的关系，都是建立在这种同时对比的规律上的。如果违背了这一点，画面的每一个色块都会脱离同其它色块的联系而失去生命力，成为对画面来说毫无意义的个体。了解以上道理，处理一些色相不明确的色块时可能会较容易地观察出它们的色相来。

画的时候最好先从主体形象入手，然后再根据它的颜色比较出衬布和其它物体的颜色倾向，时刻照顾到它们之间相关联的对应关系，这样比较容易掌握。

水粉颜料能覆盖，并有一定的塑造感，画时应充分利用这些性能。但在画的过程中不要急于用一些特殊技巧，如透明画法，用一些稀薄的颜色象水彩那样将纸的底子透出来，或追求笔墨淋漓的特殊效果。有经验的画家对这些画法掌握得好，会给画面增加很好的效果。但初学者对这些画法的变化效果掌握不住，很容易把画面搞脏，致使颜料的性能发挥不出来。还有一个困难是这种稀薄颜料画的透明的地方很难与粉质颜料衔接，最后画面无法统一。再就是在运用这种特殊技法时初学者很容易被一些偶然效果所吸引，忘掉对大关系的追求和把握。因此，最好把颜料调得浓度适中，画时把笔头蘸得饱满一些，根据物体的转折画上去，这样对颜料变化效果、色块之间的关系衔接都容易做到心中有数。

一般的室内自然光都是天空的散射光，光色较冷。这样物体的受光部分的颜色就比背光部分冷一些。这自然不是什么规律或一成不变的。在背景或一些反光体是冷色的情况下，就比较难判断受光和背光两个系统的冷暖。但不论在什么情况下，受光和背光两个系统一定要界线分明，这样大的关系才不容易乱套。这里我们可以回忆一下素描课学习的内容：暗部层次是包括投影部分的。因此在处理暗部颜色时要把投影包括在内，否则容易使画面支离破碎。经常有这种情况：物体一件件往画面上凑，都画完了却没有投影，它们都象横空出世一样毫无联系，这实际上反映了作画者孤立观察的习惯。

在铺大色块的过程中最好尽量强调你所观察出的色彩倾向。这是因为在人的视觉特性中有一种叫做色彩适应。人们对此比较熟悉的是明度适应。比如，当你在夜间从明亮的室内突然走到门外时，对黑暗中的东西暂时会看不清，在经过一个阶段的适应后就会逐渐看清了。这是色彩的明度适应。它对我们的写生影响不大。另外一种适应现象平时不太引起人们的注意，但对绘画却有十分重要的影响，这就是色适应。当我们最初接触一个色或色彩结构时，会觉得非常新鲜和生动。但经过一段时间后，这种感觉就会暗淡下来。一块红布放在面前开始时十分刺眼，色相也很纯正，盯住看一会儿它就会平淡一些，有的人甚至会在这上面看出灰颜色或找出其它色相来。这并非是认识上出了什么问题，而是人眼的生理本能。因此，如果在最初阶段不把色彩的倾向强调出来，拉大它们之间的冷暖差距，在深入的过程中这种色彩适

应现象将使你在处理色彩关系时越画越灰，最后足以毁了这张作业。即便一开始对色彩倾向作了一些处理，在深入的过程中也要保持警惕，不要往灰里凑，时刻保持住最初的印象，把握住它们的关系，这样才能表达出对整个色彩关系的真实感受。有人在画大幅作业前先画一个小色稿将最初的感觉固定下来，这也不失为解决这类问题的好办法。

这里所说的强调并不意味着把色彩的倾向拉向极端，任何正确的东西过了头也会走向反面。强高是指强调色彩之间的关系，把它们之间的关系按比率拉大，包括明度、色相和纯度关系，不是以牺牲大的关系为代价来毫无原则地强调色彩倾向，为了拉开色彩倾向而不加区别地把各种差别都忽略掉，把画面只归纳为红、黄、蓝三原色显然是无法认真地完成一张写生作业的。

也许有的考生会问，我就喜欢较灰的色调，颜色之间的关系也准确，这样画出的画稳重而含蓄，难道不好吗？

只要颜色关系准确，色彩纯度之间的比率大一些或小一些都是可以的。有些灰调子的作品在表现力上确实不比色彩纯度高的作品差，在色彩纯度的选择上完全可以根据作者个人的喜好和作业的其它因素而定。如果把其它因素抛开，单就色彩表现力来说，纯度高的色彩结构占有优势是肯定的。在色彩训练中，将色彩的相对纯度保持住非常有利于判断色彩关系的准确程度，如果往灰里发展很容易将色彩倾向弄得似是而非，特别不利于初学者的提高，希望考生们对这一点有所了解。

在实际作画中，有时色彩的明度、色相和纯度之间的矛盾关系无法分得很开，它们都紧紧地绞在一起了，这是因为并不是所有的色相在明度和纯度上都存在线性关系。有些颜色明度很低而纯度却很高，如紫色和蓝色。黄色则相反，它的明度和纯度基本上是一致的。一个亮的紫色必须牺牲它的纯度才能得到，如果要保住它的相对视觉纯度只能靠调整其它色块的纯度来实现，特别是画一些发光体时尤其如此。比如画落山的太阳，它的色彩无论在明度或纯度上都很高，这时你无法在画面上使两者同时并存，只能在二者中保住其一。象印象主义的代表画家莫奈画的《日出印象》，它保住了太阳的纯度却牺牲了太阳的明度，在画面上太阳的明度比天空还要重，这是一个极端的例子。这个问题在室内写生时没有这么突出，但也时有发生。如在静物写生中经常摆有柿子之类的东西，它们在整体比较下都很亮但纯度也很高，一般颜料如桔红、桔黄很难在明度上达到要求。而这类颜料大家都知道在纯度中是最娇嫩的一种，稍一加白粉便会使鲜艳夺目的色彩变得暗淡无光，苍白无力。这时如果想保住它们相对明度和纯度，只能靠调整其它色块的纯度和明度，使画面大关系符合视觉对象，否则这样饱和的颜色在画面中得不到体现，对画面效果的损害是极大的。

在简单的色稿练习中对步骤的要求不是很严格，但在一般的作业练习中绘画步骤就不容忽视了。按说在写生步骤上并没有一成不变的模式。在你对所表现的对象胸有成竹或十分有经验的情况下，完全可以随心所欲，自由地选择作画方式和先后次序。但对于没有经验的初学者来说能了解一个简便易行的作画顺序是非常有用的。

水粉和油画一样可以先从重颜色开始画，这样比较容易掌握，对于各个暗部颜色也容易比较。将暗部几个色块画完后再将亮部颜色有比较地画上，然后再找物体的过渡部分的颜色，同时将背景的颜色画上去，逐渐将画面画满。在这个过程中千万不要按住一个东西画起来没完，画完一个再画另一个地往画面上凑，你再有把握也不能采取这种办法。上面讲的随心所

欲只是讲在遵照绘画规律的情况下比较自由的表达手法而已。要时刻抓住画面中大的关系，尽量略去一切细节，这样作的目的是使你不得不将色块归纳得尽量准确，否则整个画面将十分别扭，无法在似是而非的情况下混过去。即便这样也不要在一块颜色上停留的时间过长，最好在整个画面中穿插铺色，不要一口气将一块颜色铺满，抓住同相临的色块咬合较紧的地方画上去，立刻以它为纽带对照着画临近的颜色。一块颜色没画完可以先放在那儿，画几笔别的地方再回来，这样很容易作整体比较，在具体手法上帮助你免于陷入局部观察和局部表现的泥潭。有的考生遵照这种先画暗部再画亮部的顺序，但在画每块颜色时都画得很满很平，这样做对大面积色块尤其危险，一笔一笔的颜料摆上去逐渐使警惕性放松，到最后无法，甚至是懒得判定这块颜色准还是不准。如果发现不准（这样做一般很难画得准）改动起来十分麻烦。另一点是在铺颜色时不严将色块画得过死，要画上去而不是漫不经心的刷上去，在保持大的色块倾向准确的前提下尽量将局部色彩画出变化来，这样色彩看起来既有整体感又不单调。

铺大颜色的阶段是高度紧张的阶段。要把观察出的大关系紧紧控制住而不要跟在色块后面走。所谓控制就是控制住它的结构。写生有些象做雕塑，将一块泥团来团去，慢慢出现眉目，而不是一下子就把眼睛或耳朵做出来。画每块颜色时要十分清楚它在这个结构中的位置，铺完后感觉不对的色块要坚决改掉，不要用稀稀水水来抹擦，使它看起来“似乎可以”，直到感觉正确为止。在改动的过程中不要盯住被改动的色块看，依然要把整组静物一起摄入视线，从中判定它的倾向，否则永远也改不准。当然这不是让你无限度地去覆盖，最好在第一遍时慎重行事，尽量画准。因为水粉颜料尽管有覆盖力，但老是改动很容易使底层的颜料泛上来使颜色发脏、发灰。

在上述过程中物体的转折和过渡可在有把握的情况下同时处理，而不要象小色稿那样只画明暗两个部分。大的颜色铺完后整个的空间和形体关系应该基本上立得住。之后可根据物体的结构转折方向和衬布的起伏变化概括地找一找变化。随着作业的深入有些本来找准的关系可能又被破坏掉，这时要立即调整过来，随画随调整。感到深入的差不多了来一次总的调整，使画面既有深入的刻画又有完整的大关系，作业就算基本上完成了。这样一个步骤并非绝对标准，但它可帮你减少很多失误。

在铺色块的过程中要时刻注意色块之间的明度关系。明度是色的三个基本属性之一，并且是视觉最依赖的一个因素。明度摆错，画面肯定要乱套。因此，在动手前一定要将主要色块的明度排一下座次，做到心中有数，在画的过程中严格把握住它们的关系，这也是控制画面的有效手段之一。例如，将最重的色块明度定为1，最亮的色块定为9，中间的色块哪个定为2，哪个定为3……等等，就有了一个明确的关系。在这个过程中必须学会归纳取舍，把不影响大关系的小细节略掉，否则在明度上将有无数个层次，使你无所适从。它们的明度关系排定以后一直到作业结束都要牢牢地把握住，时刻不能放松，这样画面明度关系的准确将会得到保证。在色相和纯度上这样排座次要困难一些，但它们的稳定关系应控制在你的手中，在画的过程中画每一块颜色就等于调兵遣将，用它们塑造大的结构，不是盲目地跟在它们后面跑，将这些大的关系装在心中，利用一切手段来表现它，是作画者和被表现者之间的正确关系，而不是反过来，让被表现的对象牵着你的鼻子走，这即控制的主要所在。

在一个画面中尤其要注意重色块及暗部的色彩倾向。亮部的色彩倾向较暗部要明确一些，

但暗部色块的色倾向就不那么容易判断，在调色时很容易由于调进过多的颜料种类而使颜色显得脏、灰。这固然是由于色彩关系的不准确造成的，颜色的调兑方法不对也有很大的关系。在色的混合中有两种混合，一是加色混合，一是减色混合，我们所用的颜料混合属于减色混合。顾名思义，所谓减色就是颜料混入的种类越多，它们的色彩饱和度就越低，直至完全失去色彩倾向。这种无限制地往所需颜色里调进颜料的做法的根源还在于观察方法有问题，往往是盯住一个色块看，一会觉得倾向蓝味，一会又觉得倾向绿味，结果到最后看得什么倾向都有，颜料也越混越多，最后自己也弄不清楚调的是什么颜色了。解决这个问题还是首先解决观察方法，把色块放到大的关系中去比较，观察出色相后立即肯定它，大的色相和明度再考虑物体的形体转折所带来的变化。

在这个过程中还有必要谈一下白颜料的使用问题。我们知道，任何颜色要想保持住它的纯度都要避免其它颜色的混入。白颜色在画面中基本上是不被独立使用的，它一般是被用来调兑其它颜色，用它提高某些颜色的亮度。由于它的这个特殊职能，有些同学就把它当做万金油，在画面上到处乱用。在油画中过去有“惜白如金”之说，意思就是不要随便在画面上使用白色。用多了白色最直接的坏处就是容易将画面画粉（当然画面粉并不完全是由白粉造成的，还有其它的因素）。物体的暗部一定不要随便加白粉，不仅这样，有时甚至并不是有意加粉，仅仅由于笔未涮干净就去调重颜色而导致暗部颜色重不下去使画面发粉，更不用说分青红皂白地往颜色里面加白粉了。暗部颜色用白粉要慎重，亮部颜色也是一样。有些重颜色的物体的亮部颜色往往比浅色物体的暗部颜色还要重，画它们时没有必要非要加进白粉。这些部分很容易保持住高纯度，因为它们对明度的要求不高，在颜料调合种类尽可能少的情况下排除白粉的参与，很多中等亮度层次的颜料在这种情况下可以大有用场，能够用它们表现由于物体结构转折所带来的错落有致的冷暖变化，画出令人满意的色彩效果。

在作画的过程中也要防止另一种倾向，即把注意力集中在色彩的明度上而忽视色彩的冷暖变化，使画面毫无生气，失去色彩特有的表现力。色彩的表现力在于稳健而恰当的色彩关系。单个色块也具有象征意义上的表现力，但它在写生色彩中无法讨论，只有当不同的色块组成对人的情感有一定影响的色调时，它的表现力才能充分发挥出来。

色调也是一个容易引起混乱的概念。调子是从音乐术语中借用的概念，在视觉艺术中它们含义变得不好解释，虽然一幅悦目的色彩画在色调的处理上同一首悦耳的乐曲有某种内在的联系。对色调理解上的偏颇似乎使人认为只有色彩性质相近的色的组合才容易统一，譬如红和橙，蓝和绿等等，这显然是一种误解。这种色彩上的单一化或避免大跨度色相对比的作法同色调的统一与否是不相干的。没有对比的统一在色彩问题上可以说是毫无意义的。色调是画面特有的色彩结构给我们的总体感觉，而色调的统一与否取决于它是不是符合我们的视觉经验，这同画面是一个什么样的色彩结构没有关系。在自然界中不存在视觉上色调统一不统一的问题。有时某种色彩，譬如一个山冈或一片树林在急剧的风云变幻中由于光线的局部照射而显得突兀以致于看起来不入调，这是由于它超出了我们惯常的视觉经验。某种特定光线的统一效果遭到了破坏，是视知觉无法承认在过去的经验中不存在的东西。画面上色调的统一不统一也在于此，即它是不是符合我们以往的视觉经验。具体地说就是能不能表现出在特定光线条件下被表现对象总的色彩面貌。如果一些色块同另一些色块看起来不象同一环境和同一光线条件下的，那么这幅作业就没有调子，或者说是跑了调了。要解决这个问题关键

当然还在于整体观察和比较,摆准它们之间的关系。在技术问题上讲,是要严格将受光和背光系统分开,协调亮部之间、暗部之间、明暗之间的各种关系,以利于相互比较。

一张作业的成败很大程度上取决于对画面的控制能力。所谓控制能力就是自始至终地掌握和处理画面各种关系的能力。这种对画面的控制始于对描绘对象的整体感受。不论静物怎样摆和摆什么,它们都能给人以特定的感受。有无这种感受或感受的敏锐程度都取决于对事物的感觉、观察和判断能力。这种能力除了先天的因素之外,还要依赖于平时的训练和积累。因此,面对一组静物你是否能在画面上控制得住,首先看你是否能深刻地感受它,敏锐地抓住它特有的感觉,这一点能在情绪上给作画以保证。不论多么基础的绘画训练都是一种艺术劳动,在这种劳动中如果没有情绪和情感上的支持,或者说没有什么激情,是不会有成果的。很多人认为基础素描的训练是枯燥无味的,但认真画过素描的人都会有这种体会,不论是静物、石膏或人象,它们都存在结构、光影、线条的美感,当我们把所有这一切都在画面上表现出来,才感到你确实体会和抓住这种美感的所在了。当然,这种劳动对于那些麻木不仁的人来说可能完全是另一回事。在色彩画的训练中,色彩关系给人的感受比素描更为强烈,这就要求对它首先要有入木三分的感受,激起表达这种感受的热情,这一点是非常重要的。而大多数同学却恰恰把这一点忽略了。面对被表现对象只是来“描绘”它,没有丝毫感受,看不到色彩的结构美,只能麻木地、懒散地、甚至是毫无目的地在画面上磨来磨去,结果不外乎是局部的观察和堆砌,画面毫无整体而言。

产生这种感受的原因不在于哪一件物体或哪一块颜色,而是它们所组成的关系带来的。在把握住这种关系后,才能谈到有效的技术分析与控制,比如寻找构图上较为合理的形式,把握各个色块的明度和冷暖层次等等。在绘画的每一步都要以再现这种关系为宗旨,从头至尾做到心中有数,目的明确。这样,一张作业才能融汇进你对表现对象所产生的情绪和愿望,将作业有条不紊地进行到底,表达出自己的感受。这样画出的作业才是完整的。

4. 深入

在深入的过程中最让人头疼的是原本颜色铺得不错的画面出现脏、灰、乱的现象。这种情况应该说是正常的,对此不要害怕,这是长期作业中不可避免的,也是需要长期作业解决的问题之一。有些考生总是画短期作业,有时颜色关系和形体结构看起来掌握得也不错,但画面不经看,这主要是没进行过长期作业练习所致。必须经过这么几个脏、灰、乱阶段的磨练,在这个过程中学会解决这些问题的办法,从中体会一些在短期作业体会不到的东西,画起来就不会让人觉得轻飘。不要因为画长期作业容易画灰就避而不画,这不是解决问题的办法,习作的目的就是要解决自己的薄弱环节,在这方面不能见好就收。

画面脏、灰的主要原因还是局部观察造成的。盯住一个物品总想把它画得一模一样,一会儿看有红味,一会儿看有黄味,调来调去调脏了,不注意每个色块在整体中的位置越画越灰,越画越脏,最后完全失去色彩倾向。对画面的调整在整个作画过程中是不间断的。有的考生错误地理解了各个步骤的区别,认为在铺色块的时候就是铺色,而到了深入的时候就只有深入不管其它了。深入并不意味着深入到局部中去,而是不断深化和丰富已经存在的色彩关系。实际上,把作画的过程分作这样一些步骤只是为了叙述问题的方便,而在实际作画过程中它们并不是截然分开,而是有时融合在一起的。它们始终被贯穿在一个关键问题上,这就是整体。在深入的过程中脏、灰、乱的出现其实就是整体关系出现了问题。由于在铺大色