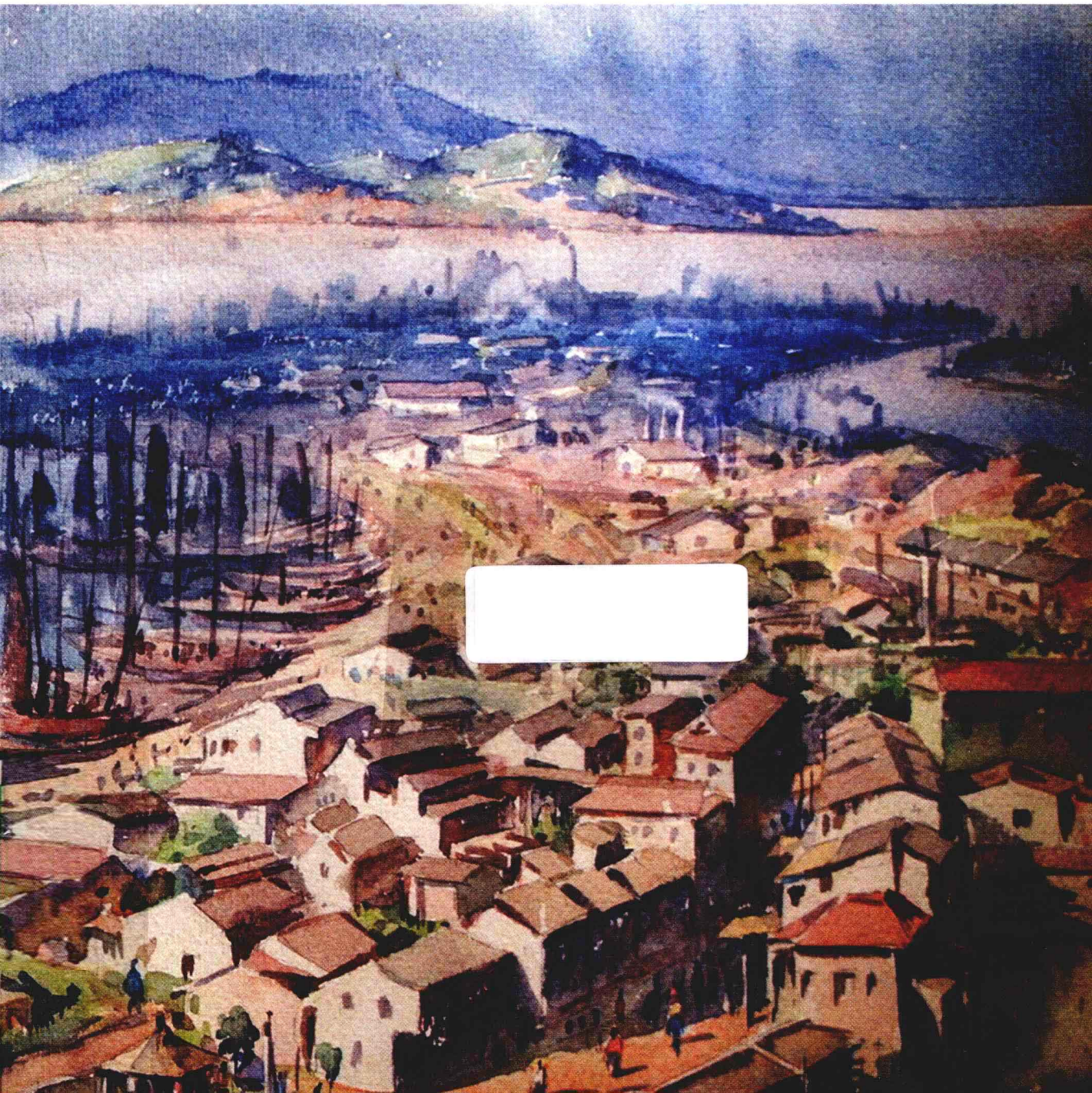


# 中国水彩画观念史

潘耀昌 著

上海锦绣文章出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国水彩画观念史 / 潘耀昌著. — 上海: 上海锦绣文章出版社, 2013.3

ISBN 978-7-5452-1205-1

I. ①中… II. ①潘… III. ①水彩画—绘画史—中国  
IV. ①J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 281008 号

本书获  资助

责任编辑 姚琴琴

装帧设计 颜 英

技术编辑 李 荀

书 名 中国水彩画观念史

著 者 潘耀昌

出版发行 上海锦绣文章出版社

网 址 [www.shp.cn](http://www.shp.cn)

锦绣书园 [shjxwz.taobao.com](http://shjxwz.taobao.com)

地 址 上海市长乐路 672 弄 33 号 (邮编 200040)

经 销 全国新华书店

印 刷 上海丽佳制版印刷有限公司

规 格 787×1092 1/16

印 张 13.5

版 次 2013 年 3 月第 1 版

印 次 2013 年 3 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5452-1205-1/J.783

定 价 88.00 元

如有印装质量问题 请与印装单位联系 64855582

版权所有 不得翻印

# 中国水彩画观念史

潘耀昌 著





# 目录

|               |     |
|---------------|-----|
| 前言：对水彩画观念史的思考 | //5 |
|---------------|-----|

## 上部

|                             |      |
|-----------------------------|------|
| 水彩画先声——20世纪之前中国的水彩画：西画到来    | //28 |
| 清末水彩画的传播（1900—1911）：西画传习    | //34 |
| 民国时期的水彩画（1912—1949）：西法操演    | //39 |
| 水彩画的黄金时期（1950—1965）：主体性和民族化 | //54 |
| 画家与作品                       | //73 |

## 下部

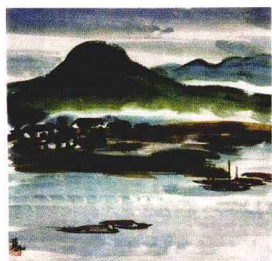
|                            |       |
|----------------------------|-------|
| “文革”时期至70年代末（1966—1979）：蛰伏 | //104 |
| 新时期的崛起（1980—1994）：西方化和本体化  | //109 |
| 香港澳门与台湾（晚清—1999）：跨文化语境     | //123 |
| 新世纪的探索（1995—2010）：多元化和国际化  | //134 |
| 画家与作品                      | //158 |
| 结语                         | //205 |
| 附：海外华人水彩画                  | //209 |
| 致谢                         | //215 |



## 前言：对水彩画观念史的思考

水彩画的名称源自英文俗称的water-color，日文亦称“水彩画（すいさいが）”，其意就是水加彩，指以水为溶剂稀释颜料的方式作画。因此，水彩画用色通常比较稀薄透明，英文学名为Aquarelle（借用法文，源自意大利文Acquatella）的水彩画，特指这种稀薄透明的性质。此外，还有树胶水彩画（gouache，来自意大利语guazzo）和蛋彩画（tempera），在我国通称水粉画，多以水为溶剂，只是颜料较厚，多含粉质，因此不太透明，亦称广告色。水彩画和水粉画，都是用水调合水溶性颜料在纸面上作画的画种。不过，前者强调颜色的透明性，色彩稀薄透明，底层颜色往往能透到面上来，画面的亮部往往用留空法，靠底层（包括地纸）亮色表现，作画不便修改<sup>1</sup>；而后者象油画那样依赖颜料的覆盖性，色彩不太透明，用色较厚，亮部多靠亮色（包括加白粉）厚涂提亮，作画便于修改。由于二者没有严格区别，尤其在中国，行家们对水彩画和水粉画的概念通常不严加区分，有时通称它们为水彩画，因此，在我国，水彩画在某种程度上已经是一个中国化了的名称，在以后行文中，为方便起见，所说的水彩画有时也兼有水粉画的含义，非特别需要，不再一一指出。

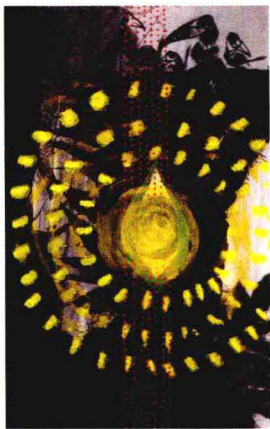
水彩画作为外来画种，是最早传播西洋画的便捷媒介，对西方美术及其观念传入我国和推动中国现代美术发展起着重要作用。水彩画的传入，不仅仅是传入一种与中国不同的绘画工具材料，最重要的是代表着“与中华绝异”（邹一桂《小山画谱》）的西方视觉观念和绘画模式。水彩画既是中国人最早接触西方绘画的主要媒介，也是中国人最容易接受的绘画语言，因为它与传统中国画，特别是水墨画、墨彩画，有许多相通之处。例如，清乾隆年间，弘历帝对西洋传教士融合中西绘画特色的水墨素描



林风眠，水乡，约20世纪50年代，34×34厘米，纸本彩墨，上海市美术家协会。



马白水，尼加拉瀑布，1979，96×59厘米，彩墨宣纸。



赵春翔，造化钟神秀，1980，  
113×70厘米，布上纸墨塑胶彩。



程及，鱼水乐，1961，94×185.5  
厘米，宣纸水彩。

加彩的画法特感兴趣，远远胜过油画<sup>2</sup>。20世纪，许多艺术家，尤其是科班出身的艺术家，大多是从水彩画起步学习西法的，并在融合中西的实验中取得了卓越的成就，水彩画界知名的画家，林风眠（1900—1991）、马白水（1909—2003）、赵春翔（1910—1991）、程及（1912—2005）、吴冠中（1919—2010）等都是很好的例子。不过，水彩画对传播和普及西方绘画观念的贡献，在中国现代绘画发展中扮演的重要角色，还是常常被人们忽视。

从工具材料来看，中国画本身也是水彩画。但是，水彩的名称却象是个引进的概念，人们习惯上将水彩视为从西方引进的，称之为西洋画，是与中国绘画迥然不同的画种，其基本观念，特别是视觉观念，至少在20世纪70年代之前，完全是西方的。

水彩工具给使用者的第一印象就是便捷，这就是水彩画得以普及的最重要原因。美术教师可以用它来培养学生的色彩感觉和造型能力，艺术家可以用它做户外写生、收集素材、草拟小稿或创作效果图、探索形式问题等等，而水彩画中水色交融、笔致生动的审美特性就像中国水墨画中的笔墨那样饶有趣味，吸引着画家们用水彩创作独立的绘画。水彩画一般尺寸不大，有一种私密性，非功利性，有“轻音乐”之誉，最能真实体现作者的内心直觉和审美诉求。因此，水彩画多给人以亲切感，其轻快特性最能让人体验到艺术的自由。

## 一、水彩画的特性——美在方寸之间

在西方，水彩画早先是主流绘画——壁画和架上油画的附庸。而壁画和架上油画追求模仿论和自然主义美学，建基于透视、光影（光色）、解剖等科学手段，以人物为主，借助戏剧性效果，最完美地体现了西方造型理念，尤其自16、17世纪始，形成了延续三百余年之久的主流绘画传统，为历史画、故事画等主题性创作构建了完美的体系。因此，水彩画最初的目的要么追求壁画和架上油画的效果，尽可能



画得像油画那样写实、逼真；要么作为油画等美术门类的辅助工具，用于创作的草稿，或者，简明概括的效果图，或者，收集素材的速写。到18、19世纪浪漫主义时代，在英国，情况发生了微妙的变化，以罗伯特·科曾斯（John Robert Cozens, 1752—1799）为代表的画家，以其率性的泼彩，清新、抒情、富于幻想的画风，使水彩逐渐从业余性质演变成成为专业的独立绘画，成为一种创作的工具。这种情况之所以发生在英国，是因为当时在浪漫主义时代，盛行“入画（picturesque）”的审美概念，绘画开始强调绘画性，如中国画那样强调“笔墨”趣味，水彩画一改以往像油画那样先以素描打底然后敷色的程序，而力求直接上色，尽可能一次到位，最大可能地表现出用笔风格（brushwork）和简捷明快的效果（wash），凸现出水彩材料水色交融自然渗透的特性。这种变革，以地貌风景为题材，尤其适合于英伦三岛的湿润气候，再现瞬息万变的自然风光，为水彩画赢得了尊贵的声誉和独立的地位。加之得到王室的宠爱和支持，英国水彩画开始干预艺术潮流，影响到法国印象派的崛起。例如，1870年，法国画家毕沙罗（Camille Pissarro, 1830—1903）和莫奈（Claude Monet, 1840—1926）到伦敦躲避战乱，在那里惊讶地发现康斯泰勃尔（John Constable, 1776—1837）和透纳（Joseph Mallord William Turner, 1775—1851）流畅明快的水彩画，大受感动，激发了印象派的灵感。水彩画自身开始走向艺坛前台，人们不但在英国浪漫主义画家康斯泰勃尔和透纳那里看到诱人的水彩杰作，而且在印象派的色彩革命和后印象派的主观用色中，在德国“桥社”的表现主义中，甚至在雕塑家罗丹那里，都可以看到各种水彩画的身影。

在法国，印象派群体面世时向沙龙权威提出了挑战，将速写、草稿般的写生画作为成熟作品送入展厅，动摇了以往的创作观念和展览标准。在过去的习惯理解中，创作，或者说，正规的作品，应该是主题性的历史画、故事画，以符合透视学、解剖学、光学，追求戏剧性效果的方法为造型观念，把握舞台上比较夸张、凝固的瞬间，大体上符合“三一律”，即时间、地点、情节的统一，偶尔也



吴冠中，江南屋，1995，95×180厘米，墨彩。

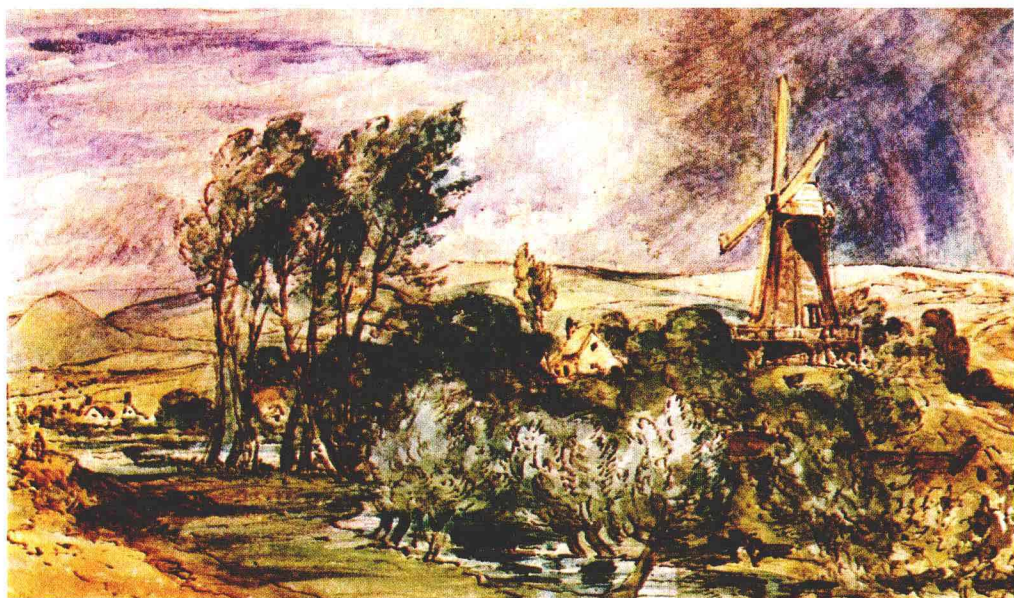


罗伯特·科曾斯，内米湖和真扎诺市（Nemisee mit der Stadt Genzano），约1777，49.5×68厘米，铅笔水彩。

包容一些手法比较细腻的静物画和风俗画、风景画，后者在1848—1851年，法兰西第二共和国时期沙龙展览中呈逐渐增多趋势<sup>3</sup>，而那些显得比较粗糙、草率的绘画，一般是不允许正式参展的。但是，印象派画家却把非主题性的绘画，把似乎显得仓促草率的风景习作送进展厅。印象派以后，画家们不再甘于将绘画作为宗教、神话、历史、文学的附庸，而追求绘画的本体，讲求点线面等元素产生的画面效果，强调绘画性，从此形式主义蔚成风气。于是，从追求绘画性角度来看，油画和水彩画的距离拉近了，在这方面，浪漫主义时代英国水彩画的影响，尤其那种简捷明快、概括抽象的绘画性效果，是不容忽视的。这种情况，按照中国画的话语，就是把“气韵”和“笔墨”提升到重要的地位。19世纪中叶，西方文艺界提倡“为艺术而艺术”的口号，号召艺术回归本体，在造型艺术领域，则体现为“形式主义”，开辟了20世纪琢磨形式问题的时代。正如廖内洛·文图里（Lionello Venturi，1885—1961）在《当今艺术批评》（*Art Criticism Now*）（1941）中论证现代形式主义倾向时所指出的：“现代艺术传统追溯到80年之前（约19世纪中叶，笔者注），从那时起流行的兴趣是对形式的研究。这种研究可以被象征化为苹果的图画。为什么在现代人们画了这么多苹果呢？因为简化的母题给画家一个集中精力于形式问题的机会。”<sup>4</sup>

在新中国，20世纪50、60年代，水彩画迎来第一个热潮。当时，由于政治和意识形态的要求，艺术界提倡主题性绘画。绘画界的主导思想，先是推崇油画及其学院派方法，称油画能够创作大画，最适合创作属于主旋律的历史画、故事画等主题性绘画，并要求它承担民族化的任务，使之肩负着沉重的使命。“反右”之后，国画后来居上，也开始努力承担主题性绘画和弘扬民族绘画的使命。鉴于这样的社会要求，通过印刷传播的年画和宣传画成为水彩画（尤其是水粉画）的创作目标。不过，在综合性大型美展中，也展出了一些非主题性倾向的小幅水彩画，如风景、静物和有生产建设场景的风景等。这类审美趣味较





康斯泰勃尔，福克斯通的富德路磨坊（ Foord Rd Mill, Folkestone ），1833，水彩。



透纳，卡莱尔市（ Carlisle ），钢笔水彩。



姚有信（国画学生），人像习作，1956，28.5×25厘米，水彩，潘耀昌藏。



陈兆复（国画学生），人像习作，约1956，23×18厘米，水彩，潘耀昌藏。

高的作品获得广大观众的强烈反响，也获得批评家和媒体的好评。当时的舆论和政策给予这种水彩画以一种宽容的待遇、独立的地位，豁免其沉重的使命，冠之以“无标题”、“轻音乐”的美名，因为这种水彩画虽然没有描绘重大题材，但却以其独特的趣味给人以美的享受。按照当时的认识，历史画、故事画是油画的主流价值，完成现代转型是中国画的重任，而水彩画可以不必强调这种价值，也没有民族化、现代化的压力，可以得天独厚地、合法地享有探索形式和率性表现的自由。当时，水彩画的独立地位和审美价值得到了最充分的体现。难怪许多国画、油画、版画、雕塑以及工艺美术，甚至建筑专业的师生，都青睐水彩画，参与水彩画的独立创作，这种爱好甚至一直保持到今天。当他们在水彩纸的方寸之间随意挥洒的时候，内心有一种暂时如释重负的轻松感和愉悦感。

## 二、不以种类和大小论成败

建国初期，也许是出于对艺术教育功能的重视，以江丰为代表的美术决策者，以革命的主题性创作作为衡量标准，于是绘画门类被分成几等。例如：将油画称为大画种，因为它作画比较从容，能够精雕细刻、便于修改，适合创作以人物和情节为主的主题性绘画；而版画有革命传统和复制功能，也被列为重要画种，只是它在技术上比较麻烦，尺寸也不宜太大，因此影响力似乎显得弱于油画；水粉画，也被称为广告画，材料便宜成本低，便于修改，适合于大量印刷的宣传画和群众宣传栏的报头插画，在当时拥有较重要的地位；至于中国画，由于历史上缺少对人物的写实经验，所画人物大多经不起解剖、透视、明暗等写实标准的挑剔，看上去不够严谨，虽是民族的，但需要进行改造，或者说，要加强画家们的人物画和写生、写实的训练，方能应对主题性创作的需求，但因为它是民族的，所以后来居上，备受重视；而水彩画不易修改，故尺寸不宜大，基于当时画家的写实能力尚低，不适宜合作以人

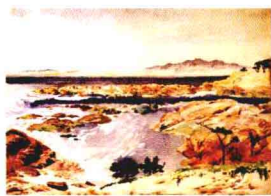




丁浩，炼钢工人（水彩创作稿），约20世纪50、60年代，水彩。

物为主的主题性绘画，但由于较受观众喜爱，所以被宽容地称为“轻音乐”，有时还是“无标题”的，自然就被列于末等，属于小画种。因此，习惯上常有油、国、版或国、油、版的排序。在三大类中水彩还排不上位次，为此，水彩画家常常背上包袱，耿耿于怀，与其它种类的画家相比，难免有些自卑。国画，从工具材料上看，亦属于水彩画，甚至像齐白石、黄宾虹那样的作品，一般尺寸不大而且也不是重大题材，但地位高于水彩画，甚至后来还高于油画，原因就在于它是民族的，且有其深厚的文化和审美的积淀。还有像林风眠那些被称为彩墨画的小画，可归入水彩一类，也没有重大题材，但其价值却越来越被看好，盖因独辟蹊径。

自20世纪50年代起，随着美国抽象表现主义绘画崛起，画幅的尺寸逐渐变大，该流派的作品就以巨大尺寸著称，呈现一种豪华的、大国的气派，这也许是经济高度发



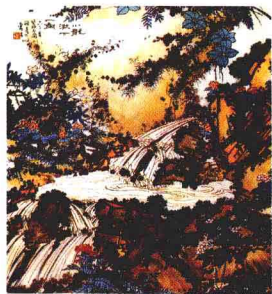
张充仁，青岛海边松石岸，1958，28×38厘米，水彩。



吴良镛（建筑师），威尼斯叹息桥，1981，37×27厘米，水彩。



潘鹤（雕塑家），沦陷时期的越秀区，1946，28×37厘米，水彩。



潘天寿，小龙湫下一角，1963，108×108厘米，中国画。

展和生存空间扩大使然。自改革开放以来，在我国的绘画展览中，也有尺寸不断扩大的趋势，小画在大画中间往往变得很不显眼，缺少分量。巨大尺寸的绘画无疑较容易吸引人们的视线，但是大尺寸总是有一定限度的。一幅画的尺寸往往是为特定的空间和特定的距离，或者为特定的环境而设定的，而且尺寸不应随心所欲地无限扩大，更不能超越画家的掌控能力，以尺寸大小来评估绘画的高低优劣肯定是不可取的。

有时小尺寸的绘画也会给人以大的感觉，显得很大气，即小中见大。而故意加大尺寸的绘画反会给人以小画放大的空洞感。同样，宏大题材也未必一定能成就大画，反之，有时把小景物放大，也能成为大画，如潘天寿的《小龙湫下一角》。因此，关于高低优劣，最关键的是绘画本身，而不是尺寸大小。丢勒之出名，可不是因为他是大画种画家，而恰恰是因为他的小幅版画，其版画深受德国民众，特别是知识分子的喜爱，例如他为《启示录》塑造的形象，至今魅力依旧，已成为集体的记忆铭刻在人们的心中。他的版画影响远远大于他的油画，在世界油画名作面前也毫不逊色。当然，他成功的背后，还在于他学术理论方面的成就，这大大提升了他的知名度。

此外，水彩画是个开放体。无论观念还是技巧，水彩画都极富弹性，可以在中西之间、各画种之间吸纳众长，游刃有余。它不但与国画、油画相通，而且亦与版画相通。例如，版画的黑白、明暗、阴阳等关系以及其高度的概括性等，与水彩语言相近，亦可为水彩所用。如何兼得众长而不为其所囿是个值得思考的问题。从西方水彩画历史上看，水彩画也经历过摆脱类似油画的作画步骤，放弃追逐油画效果，避免成为其附庸的过程，到19世纪，开始呈现出水彩画独特的轻快明朗简练的效果，显示出与众不同的绘画特性，其地位也因此得到提升。许多著名艺术家，如英国画家透纳、康斯泰勃尔，我国雕塑家张充仁、版画家古元、油画家吴冠中<sup>5</sup>，以及今天的吴长江、刘大为、许江等，除了原有专长之外，同时也是著名的水彩画

家，有优秀的水彩画作品传世。与专门的水彩画家不同，他们作水彩画往往觉得是客串，采取一种实验的、自由的心态，其作品显得更加放松，不拘一格。因此，他们及其水彩作品的参与也大大提升了水彩画的地位。由此观之，水彩画界，它的组织或团体，不应是封闭的行会，而应是开放的社会，其资源来自各个方面，其成果应得到社会共享。在美术史论的建设方面，水彩画也有其建树，有其贡献，应当重视。其学术讨论不仅仅是水彩画的内部问题，而且也包括艺术的普遍性问题。因此，水彩画家走出去，涉猎其它领域的创作，理应受到鼓励，而且也要热情欢迎把其它种类的艺术家请进来，邀请他们加盟水彩画活动，从而形成开放互动的格局。各画种之间不应有隔阂，更不应该做高低优劣之分。

### 三、观念决定形态——水彩首先是绘画

要恢复水彩画家的自信，首先应摆脱水彩画的附庸身份，树立水彩画首先是绘画的观念，正如林风眠说的，“绘画的本质是绘画，无所谓派别也无所谓‘中西’”<sup>6</sup>，他并不认为不同画法和派别本身对作品价值有什么决定性影响，当然也不会在意画种大小的区分，以及由此人为造成的画种对立和门户偏见。因此，水彩画家和研究者不应为水彩画之名所困，而要把关注点从“技”转向“道”，观念创新是绘画发展的根本。水彩画家同样可以而且有能力、有责任承担绘画观念创新的使命，甚至理应当仁不让，因此更需要有宽广的视野和包容的心态。应该认识到，水彩画是西画在中国最早的传播者。水彩画是中国人最早认识西画观念的实践手段，它的传入与西学东渐同步。早在康雍乾之际，西方传教士和画家已把水彩画传到中国沿海地区和宫廷之中。水彩画带来的西方绘画的观念引起了中国士人和皇室贵族的好奇心。在宫廷中，它通过吸纳中国画的趣味和技巧而赢得中国人的喜爱。当时在人们眼中，水彩画与中国画的区别主要不是材料和画种，而



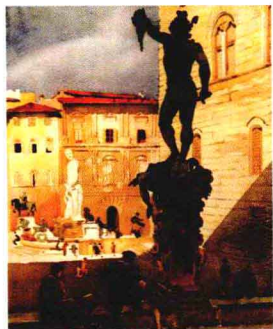


丢勒，启示录（四骑士），1498，38.8×29.1厘米，木刻，纽约大都会美术馆。

是它与中华绝异的绘画观念。也就是说，起主导作用的是观念而不是根据材料划分的画种。如前所述，19世纪英国以透纳为代表的浪漫主义绘画，尤其是水彩画，影响到后来法国的印象派，并通过后者冲击了沙龙的审美标准，推动了20世纪绘画的新潮，其革命意义不可低估。但在今天的中国，水彩画能够引领观念的意义和作用被忽视了，似乎拱手让给了油画和国画等所谓的大画种。至少在水彩画的展览和批评中，观念创新一度没有引起足够的重视。这虽说有其客观的历史的原因，但从主观上看，水彩画家大多过分拘泥于技法的实验和描述性的绘画语言，无意中忽视了与时俱进的观念创新，放弃了对绘画话语权的触摸和掌控。谈到水彩画发展的战略时，擅长版画和水彩画的王维新已注意到观念创新的重要性，他在上世纪末说过：

“为使本画种更好地向前发展，我们应在观念上进一步拓宽，以全新的思维观念和即将到来的新世纪的发展规律相交融，在艺术语言上更加多样化，在创作中尽量避免依样描摹和复制自然的被动习惯模式。”<sup>7</sup>

水彩画传入中国，首先被视为西画，它凸现的是西方的绘画体系和观念。就材料使用上看，水彩与国画有相通之处，都是用水作为墨和色的溶剂，大多在各种纸上作画，所以，清初西方传教士沿用西画观念，以水、色、笔、墨、纸、绢等中国绘画材料、技法制作的融合中西的绘画，也被称为“水彩”<sup>8</sup>，也是顺理成章的事。虽然，在中国，水彩画与国画有一种亲缘关系，但是，因绘画体系和观念不同，使用材质一般也不相同，二者不能简单地混为一谈<sup>9</sup>。在技法上，水彩画也很讲究“笔墨”（brushwork），即用笔和用色，手段相当自由，对油画、国画的“笔墨”以及工具材料，最能兼容并蓄，成果颇为突出。从理论上说，水彩和国画、油画本可以是等值的，只是由于缺乏文化和学术的深厚根底，缺少悠久的传统，缺少历史积淀和文化底蕴<sup>10</sup>，它在影响力和竞争力上总显得稍逊一筹，没有形成有力的话语权。因此，建设水彩画的话语，从理论建设上积淀水彩画的文化底蕴，是一项长



张充仁，艺术荟萃处，1935，  
35×27厘米，水彩。



古元，太湖岸边，1961，20×30  
厘米，水彩。



吴长江，拉毛吉，2010，  
186×112厘米，水彩。