

长短相形

中国水彩艺术论文集

Collection of Chinese watercolor art

周刚 / 主编

中国美术学院出版社

An abstract graphic consisting of numerous thin, parallel, wavy lines that flow from the left towards the right, partially overlapping the title text.

长短相形

中国水彩艺术论文集 周刚／主编
Collection of Chinese watercolor art

中国美术学院出版社

责任编辑：孙丽英
执行编辑：楼 芸
装帧设计：陈 晨 缪 艳
责任校对：朱 奇
责任印刷：毛 翠

图数在版编目 (CIP) 数据

长短相形：中国水彩艺术论文集 / 周刚主编. --
杭州：中国美术学院出版社，2017.4
ISBN 978-7-5503-1343-9

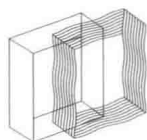
I . ①长… II . ①周… III . ①水彩画—绘画评论—中
国—现代—文集 IV . ① J215-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 071839 号

长短相形 —— 中国水彩艺术论文集

周刚 主编

出 品 人：祝平凡
出版发行：中国美术学院出版社
地 址：中国·杭州南山路 218 号 邮政编码：310002
网 址：<http://www.caapress.com>
经 销：全国新华书店
制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次：2017 年 6 月第 1 版
印 次：2017 年 6 月第 1 次
印 张：13.25
开 本：787mm×1094mm 1/16
字 数：190 千
图 数：68 幅
印 数：0001-1000
书 号：ISBN 978-7-5503-1343-9
定 价：180.00 元



目 录

前言

长短相形 001

历史

隔“水”观画 许 江 005

从“水彩”到“中国水彩”——写在“百年华彩——中国水彩艺术研究展开展之际” 诸 迪 007

对水彩画观念史的思考 潘耀昌 014

东方水彩的轮廓 周 刚 027

水色百年瞻望 刘亚平 043

简论英国近代水彩的崛起 安 滨 049

写实是一种态度——新写实主义视野中的百年中国水彩画 张在波 059

论述

- 080 尚 辉 新异视觉感知的探寻——2015 深圳国际水彩画双年展诠释的绘画当代性
- 084 潘耀昌 伟大独特之精神，坚贞热烈之怀抱
- 094 蒋文博 米罗的超现实诗画与图像学分析
- 116 蒋 跃 水彩画色彩教学的思考
- 122 龙 虎 水彩当随时代——对广州美术学院水彩专业建设的思考
张莹莹
- 129 黄亚奇 对当代水彩画基础教学的思考
张一非
- 133 胡敬德 王维新绘画之义涵——一个有关中国西画现代性生成的个案分析
- 146 杨小彦 形是一切——王肇民艺术论
- 162 陈洁全 精神的铸塑——从“第十届全国水彩、粉画展”观照中国水彩画的自觉

我见

- 168 殷双喜 异彩纷呈
- 171 尚 辉 精神的光感——赵云龙、王家增、周刚作品中的低视角度
- 174 黄铁山 关于中国水彩画的思考杂记
- 179 陈 坚 把艺术当成一种信仰
- 183 赵云龙 水彩绘画的新规范
- 186 黄永生 绘画生殖观^[1]——水彩个案研究之一
- 192 杨培江 说三道四谈水彩
- 196 张春华 似与不似之间——漫谈似象式水彩画创作



前言

长短相形

“长短相形”是取自老子《道德经》——“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾。”其含义是万物万事都有其对立面，都是相互依存的。有与无相生相成，难与易相互依存，长和短彼此依照，高和低相互依附，这是老子朴素的辩证思想，他以这样的辩证思想来诠释世间万物、万事是在相互依存和相互对立中存在、生长与发展的。老子从事、物的最浅显处来诠释事物的相生相克、和谐共存的哲学理念。

在老子看来“天下皆知美之为美，斯恶已。皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈，音声相和，前后相随。恒也。”世间万象、万事都是矛盾双方，既对立又统一，这也是万事、万物的存在方式，万象的存在不可能是单方面的。

一切获得都是失去的前因，从某种意义上讲，一切依存一切，一切重演一切。水彩画传入中国，最早可以从意大利画家郎世宁和德国画家艾启蒙等西方画家传播西洋绘画法则算起，已有近三百年的历史。之后清政府在其颁布的一系列学堂章程中将水彩画列入普通教育领域，水彩画成为艺术家以西洋画形式观察世界和表现世界的重要手段之一。我们在梳理和研究中国水彩画的这一段历史时，不难发现无论是在学堂中实



施了美术教育还是画家们将水彩画作为其艺术表现的主要形式而言，都在某些领域取得了优秀的成果。然而我们从艺术发展的长河来看，中国水彩画的创作从一个学习期，走入了一个舒适区，其作品的表现与所涉及的对象已经被固有的水彩画概念牢牢地束缚住了。我们必须走出这个舒适区，将水彩画创作视为艺术智性与创造性的社会能量和时代责任，并在这一责任驱使下确定自己的文化自信，寻找铸就自己的艺术形象和文化形象，这应该是新一代水彩人应有的历史使命。

长期以来水彩画一直被视为小画种，甚至有些水彩画创作者自己也不自觉地默认了这一切。在我们看来，画种本无大小之分，衡量艺术作品的标准更不是画种的大小而是艺术的共同使命与力量，一切伟大的艺术作品都是伟大的工作者不倦地努力，不倦地创造，不倦地抛弃，不倦地变革。只有在这一系列的不倦地劳动中才会创作出壮丽的作品。回首水彩画的研究与创作，似乎正见了“难易相成，长短相形。”如果水彩画家能够以使命担当的来对待他的创作，将绘画视为文化的表达，以生命给艺术以活力，以思想给艺术以价值，精其心简其形，胸中有大义，心中有人民，肩上有责任，笔下自然有乾坤。

老子“难易相成，长短相形。”和谐共存的哲学理念，给我们这样的启示：水彩艺术创作的力量在于他与生命、与文化融为一体的绽放，而不是舒适的、习惯性的图像描绘与表达。同时艺术创作也是加强艺术家的对于生命和文化的感受力。我们叙述的今天是从过去流向今天，流向此刻的，我们以今天的责任与担当书写中国水彩的明天与未来，我们以艺术智性与创造性的社会担当逐步建构中国水彩艺术研究与实践的体系，诠释真正的艺术家与画家作为新一代知识分子和公民的担当与品格。

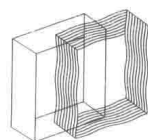
我们以“长短相形”为题，选择艺术理论家、画家和学者的不同观念，编辑了中国水彩艺术文集，目的在于让自信和理性与艺术创作同样闪烁光芒，让文化与担当共筑艺术创作的力量。

《长短相形——中国水彩艺术文集》编委会

2017年2月22日

中国水彩艺术论文集

Collection of
Chinese watercolor



the history

历史



隔“水”观画

文 / 许江

(一)

我的一位朋友说：水彩画姓“水”。

如果把水彩画界定义为以水溶性颜料为主要表现材料的画种，那么水彩画的界域无疑是十分宽广的。现如今初学画者无不是通过水彩画来叩响色彩学习之门的。我们这一代艺术工作者无论今天从事何种门类的创作，最初都画过水彩水粉画，甚至很多成熟的艺术都习惯以水性的材料来作为记录生活、研究创作的最简易和基本的手法。从这个意义上说，水彩工具的方便性和过程展示的特点，使水彩画成为了艺术家们常常用以自我修持的重要的“内家功夫”，是他们在“看”的过程中悟道求真的基本方式之一。

显然，今天的水彩画创作不仅指这种“内

家功夫”，更重要的是旨在振兴以水性颜料和技法为终极表现形式并充分体现其特性的创作。在这里，首先重视的是“水”的物性：水的流变、水的滋润、水的柔美、水的清丽，并且由此指向水的精神性，一方面与中国水墨画的淋漓酣畅的气韵相通，在民族独特的“水”性精神中寻找融变的可能；另一方面在现实生活的道途上俯拾大自然的风采，不断开启新的界域。水在技艺和精神两个向度上都如此重要，理所当然地成为值得我们不断探索的无可替换的舟筏。“风筝不断线”，水彩画飞得再远，那永远不断的命脉就是“水”。

反其道而行的大有人在。在水彩画创作的行列中，有相当一部分作者采用了水与“非水”、“溶”与“不溶”之间的特殊效果，来营造“水”“色”交融的特色形态。这种



综合材料的介入，一方面拓展了水彩画的表现世界，另一方面又为水彩画带来异化的忧患。事实上，大多数水彩艺术家都正是在一定的认同尺度之内，来苦心经营着自我拓展的天地的。

(二)

在这样的景况之下，有一些水彩画家总是苦于保留着什么，精心地去证明什么，甚至急于去划分一个圈子，界定水彩画的纯粹性。于是语言的证明、技艺的证明、身份的证明被无端夸大，而艺术更为深邃而本质的内涵却迷失在种类的分野之中。

艺术是什么？这是个提出过千百遍的问题。中国台湾作家龙应台曾用德文和中文做过一个精致的回答：macht sichtbar, 使流变的被确定，使看不见的被看见。比如凡·高笔下那旋转突兀的世界，又如我们所熟悉的陈丹青的西藏组画。如果我们生活在那样的环境之中，会看见什么？反映西藏生活的画有许多，差别在哪里？大家同样生活在阳光下，有几个揭示了人性的光芒。透过画家的“看”，那境域与现实世界不同。在陈丹青的西藏组画里，不仅看到了原始和朴素，而且看到了原始和朴素后面的人的生存本性，看到这种生存本性中悠远的沉寂和自如的麻木。在凡·高的笔下，看到日常普通人作为人的一种原型所拥有的深刻的悲悯和焦虑，看到凡·高疯狂笔触、燃烧色彩包裹着的痛切的爱心。艺术使我们看见，看见现实背面更贴近生存本相的一种实在，在这个实在里有理性的深刻，有美的感悟，有每个人的那个存有世界的呼唤。

有人说水彩画是一个小画种。如果我们在画一朵花，一个瓶子的时候，能够画出默

兰迪那种隽远的恒定时空，画出凡·高那农妇之鞋的丰实的存在世界，呈现出更为贴近生存本相的一种状态，又有谁还敢轻言小觑呢？画种无大小，重在绘画本身。差的画家无法表现对象，好的画家能够表现对象，伟大的画家则在表现出对象的同时让人们看到自己的生存状态并为之感动。

(三)

据说老北京天桥把式中，有一类独特的驯鹰人。驯鹰之前，养饱吃足，与鹰对视，有时相峙一、二日之久，直至把鹰“盯”得底下头去。如果这中间驯鹰人移目旁视，那鹰就再驯不成了。这件事对于我们在创作的道途上如何把持方向、去蔽求真，可有启示？

诚然，技巧是要讲的，语言的特性必须重视，但是我们更提倡从语言发生的根源之处来把握领悟的方向。这个根源之处在于人与世界不可分的根本状态，在于精神与自然相即相忘，互为开启的过程中去蔽求真的思想。在语言的修炼过程中，最重要的一对特质是发现与存疑。这是一对孪生的思维品质，酿造了人类无数次创作和超越；也正是这对基本品质，使我们的修艺过程能够不断面对“是这样的吗？”的诘问，而得以“批判地进行着”，能够努力在创造的道途上倾听存有世界的呼唤而渐行渐远。



从“水彩”到“中国水彩”

——写在“百年华彩——中国水彩艺术研究展”开展之际

文 / 诸迪

水彩是一个外来画种，从 1715 年传教士郎世宁来华教授西画算起，水彩画传入中国至今正好是三百年。在这三百年间，从“水彩”到“中国水彩”，经过了曲折而复杂的历史进程，确立了中国水彩的文化性质和语言特征，特别是近百年来的中国水彩艺术最具鲜明的时代特点和清晰的历史脉络，并对近现代中国美术产生了重要影响。

一方面水彩艺术的历史是 20 世纪中国美术发展不可或缺的部分，是西画传入中国时最主要的艺术形式，也在此后 20 世纪的美术发展过程引发了多次美术形式与语言的革新，对西洋绘画在中国的传播与本土画种的发展产生重要影响。另一方面，水彩艺术既通过反映社会现实衍生与社会发展的密切关系，同时也体现了不同时期社会文化思潮的变迁。

因此，就 20 世纪中国美术发展过程而言，它不只是个“小画种”，而是有着历史传承和独特价值的重要艺术形式。但是由于种种原因，学界对于水彩艺术的研究和梳理并不充分，目前有关中国水彩艺术历史的研究专著屈指可数，相关的展览和学术活动也未形成系统性和有效的影响力。

对百年水彩历史的研究是梳理近现代中国美术史不可或缺的部分，更是分析和研究近现代中国美术发展进程中许多学术课题的重要载体，梳理这段历史既要从水彩艺术发展的内部展开，更要将其置放在 20 世纪中国美术发展乃至中西文化碰撞与交融的历史背景中，如此才能揭示不同历史时期水彩画创作的特点，探讨水彩艺术对近现代中国美术的影响以及面对中与西、古与今等问题水彩



画家做出的时代选择。基于对相关作品和文献的整理与研究,可以将百年来水彩艺术的特点做如下断代与分期:1.西学来潮(清末至1920年);2.本土自觉(1930年至1948年);3.新的气象(1949年至1978年);4.复兴之旅(1979年至1990年);5.多维视界(1991年至今)。

20世纪初期的中国社会孕育着时代变迁的风雨,也迎来中西美术的碰撞与交汇。水彩画在欧洲是与油画、版画相媲美的重要画种,发展至18世纪已逐渐成熟。随着艺术上的“西学来潮”,水彩画也传入中土,使中国水彩艺术开始了“萌芽期”。总起来看,水彩艺术传入中国主要通过三个途径:一是西方画家或传教士的传道授业,例如英国水彩画家威廉·亚历山大、詹姆斯·沃森等都曾经在中国创作和教授水彩。最为突出的现象是在以广州为主的沿海地区,西方画家教授中国学生以水彩为表现方式,描绘当地的自然风景与世俗风情,这类创作被称为“外销画”,为西方社会了解中国的风物民俗提供了视角。也由于一部分是画在“通草纸”上,形成了特定的样貌。传为庭呱画室创作的《鸟》、广州艺术博物院藏佚名画家创作的《荷花花》、广东省博物馆藏佚名画家创作的《广州佚名画家绘稻作通草水彩画》等作品呈现了当时外销画作品的面貌,这些作品通常尺幅较小,同一主题通过一组作品进行阐释,具有鲜明的特点。二是以上海“土山湾画馆”为代表的民间绘画机构传授西法,其中张聿光、周湘、衡平等在水彩上尤有建树,他们的作品以风景、静物等为主要对象。当然,这批作品由于年代久远大部分都已经失传,甚至连当时作品的图片都难以搜集,但是从徐咏青、张充仁等现存作品的图片仍

能看出,当时以“土山湾画馆”为代表的绘画机构为水彩画传入中国作出了重要贡献。当然,除了上海,当时其他大城市的商务印书馆也有许多跟随“洋教师”学习水彩的“技术生”,例如曾在天津商务印书馆跟随西方画家学习绘画的李泽圃先生,虽然他早期的作品也在战乱中遗失,但是从20世纪40年代的作品仍然能看出当时水彩画由西入中的特点。三是中国留学生或远赴欧洲,或取进东瀛,学习西方油画和水彩,其中有李毅士、李铁夫、李叔同、颜文樑、王悦之等一代名家,他们获揽西方水彩原作,回国后既传授水彩技法,也将水彩作为创作手段,留下不同风格的作品。展览中,李叔同存世的唯一的水彩作品《昭津风景》是他留日时期创作的作品,作品的正面是明信片,背面附文说明创作此画时的地点——创作于1905年的日本。颜文樑的《祖姨母》则显示了当时人物画创作的面貌。此外,李苦禅在国立北京美术学校西画系跟随捷克教师齐蒂尔和法国教师克洛德学习西画时创作的《参观陈列馆》等作品也体现了很高的水平,让人不禁感叹当时的水彩画学习与训练莫立了一代人闻名画坛的绘画基础。除了创作,这一时期的水彩研究也逐步展开,1905年李叔同在《醒狮》杂志发表了著名的文章《水彩画略说》《图画修得法》,1918年中华书局出版了周湘绘《水彩画二十四孝图说》,此后倪貽德先后出版了《水彩画之新研究》《水彩画概论》等等,对于推动水彩画的创作具有重要意义。

进入20世纪20年代以后,辛亥革命掀开了中国历史发展新的一页。在社会变革大潮的激荡下,特别是在“五四”新文化运动精神的鼓舞下,中国美术进入了新的历史进程。美术的变革既表现为艺术思想与整个社会思



潮的关系，又表现为艺术自身的形式演变，水彩艺术的发展亦如此。受到当时社会思潮变革的影响，这一时期的水彩画也呈现出新的特点——当时从事西画的艺术大都兼画水彩，标志着水彩不仅作为一种技法，同时也作为一种表现语言用以反映艺术家的思想观念和情感，他们还自觉地将水彩创作与本土现实结合起来，从主题到风格透溢出变革创新的锋芒。至20世纪三四十年代，水彩画已蔚成风气，广为大众喜闻乐见，在反映中国现实上，更是展现了鲜明的时代印迹，形成了水彩画传入中国的第一个发展高潮。本部分展现了这一时期的几个主要特征：其一，水彩技法与商业广告相结合，表现当时生活中的“摩登”事物，反映了以上海为代表的现代都市生活与审美风尚，徐咏青、金梅生、郑曼陀、谢之光、杭穉英、胡伯翔等都是这类“月份牌”创作的高手。其二，在民族危难和困苦之际，在抗日战争的烽火岁月，水彩画家以画笔描绘患难现实、反映民生疾苦，表现出了强烈的现实主义精神。司徒乔、符罗飞、倪貽德、宋步云、吴耘、王麦秆等画家笔下的事物人情，渗透着正义的艺术关切，流露出激越的现实情怀，充满了强烈的表现力。更为有意义的是，一方面这些画家们在关注现实、表现现实的初衷是相同的，他们的创作成为记录中国社会发展的篇章；另一方面，他们又各自用独特的语言和风格传递现实，例如，倪貽德用一种简练、犀利的语言表达现实的情境，而符罗飞、司徒乔则用表现性的语言展现“现实的真实”。其三，中国美术的本土自觉还在于形式语言上融会民族艺术的精华，水彩画在这方面也独有建树，吴作人、庞薰琹、韩乐然、常书鸿等一批画家走向西部，在敦煌的艺术宝库中

吸收营养，在边塞自然和民族生活中获得新颖感受，他们的成果成为20世纪中国美术本土化和民族化进程中重要的组成部分。在水彩画家队伍中，还包括了一批著名的建筑师。例如杨廷宝、童寯和吴良镛等名家的作品，富有理性精神和艺术感性结合的特征。遗憾的是，由于种种原因，童寯的作品近年来很少公开展出，此次展览虽经多方努力，亦未能成行。此外，李可染、戴泽等20世纪美术史上的大家在这一时期的水彩创作也证明了水彩艺术对整个近现代中国美术的深远影响。当然，这一时期水彩画的迅速发展也与普遍的水彩画教育和活跃的水彩社团密切相关，白鹅画会、决澜社等社团积极推动了水彩画的本土化进程。所有这些构成了水彩在中国的第一次质的转变和发展。

在整个20世纪中国历史的发展进程中，新中国的成立是重要的历史时刻，开启了时代发展新的篇章，由此，人民当家做主，成为国家的主人，整个社会呈现着一派欣欣向荣的景象，中国美术也走进了新的时代，展现出“新的气象”。在“双百”方针的指导下，中国水彩画家热情讴歌新的时代，反映火热的社会生活，用画笔记录了一个时代的发展，尤其在深入实际、感怀现实、融入劳动人民生活的过程中，捕捉了社会主义建设的许多个瞬间，描绘了家国新貌的动人之景，表现了人民群众崭新的精神面貌，抒发了内心的充沛诗意和激扬情怀。展览中许多画家的作品都体现了这种特点，例如，古元从延安到北京后创作的第一幅水彩作品《古城门外》就记录了当时建设的“现场”。李剑晨的《钢都在沸腾》、关广志的《天坛祈年殿》、邵宇的《普选》、吴冠中的《拉萨菜市》、侯一民的《厂甸描绘》等作品也从不同角度描



绘了新中国成立后的新生活、新气象。如果说在 20 世纪前半叶的发展中,水彩艺术主要是学习和吸收西方水彩画的经验,在新中国成立之后,则转为注重“洋为中用”,重在以写生的方式记录生活感受,重在以创作带动形式探索,其中也包括一批作为大型创作的草图的水彩作品。在这方面一大批新的画家进行了新的探索,旅美画家程及早年游学并定居美国,受到西方现代派艺术的影响,创作了一批结合中国风格与西方观念的作品,《台上风景》《鱼水之情》等作品都具有代表性。这个时期是水彩艺术发展的一个高潮,1954 年举办的“全国水彩和速写展”是对新中国水彩画创作的第一次集中展示;1957 年“全国第一届青年美术作品展”涌现出了哈定、杭鸣时等一批青年水彩画家;1963 年“英国水彩画三百年作品展”在京首展,此后又巡展至上海,为当时的水彩创作注入新鲜的学术力量。此外,全国各地也兴起了多个水彩画会,足可见当时水彩艺术发展的盛况。就创作本身的特点而言,这个时期的水彩作品总体上富有明亮的光感和轻松的笔调,绘画性不断增强,在时代的美学共性上展现出不同的追求,为艺术反映现实的方式注入了新鲜的力量,以活跃而明快的语言创造了现实主义艺术的另一方风景。

改革开放带来中国文艺的春天,老、中、青几代中国美术家焕发出迎向新时代的艺术热情,水彩画界也重新活跃起来,涌动起蓬勃的创造热潮,在解放思想的文化背景中表现出探索创新的精神。他们的艺术历程可以称之为水彩艺术的“复兴之旅”。这一时期,老一辈水彩画家更加舒畅地展现了个性的风格,中青年画家在艺术形式语言上积极探求,共同推动了水彩艺术的学术化发展。随着中

外艺术交流窗口的拓展,中国水彩画界对西方水彩艺术的历史沿革和名家经典的研究渐次深入,水彩创作的学术意识明显加强,作品的质量跃上新的高度。在组织保障上,除了第六、七届全国美展外,中国美术家协会在 1986 年举办了全国水彩、水粉画大展,各地也连续举办了一系列不同规模的水彩画展。这些展览和评奖,进一步扩大了水彩画的影响,确定了水彩画和中国画、油画一样的独立地位,也极大地激发了水彩画家的创作积极性。各地水彩画家群体的建立,推动了作者之间的广泛交流。一些高等美术院校还设立了水彩画专业并开设了水彩画专业硕士学位点,水彩画的学术研究蔚成风气,使水彩画创作走出了此前相对封闭狭窄和过于习作化的格局。不仅如此,80 年代新的文化思潮也对水彩画创作产生了重要影响,例如黄铁山的《金色伴晚秋》、王维新的《吐鲁番的傍晚》等作品体现了水彩画家对当时乡土写实风格的回应,刘昌明的《一个教师的工作台》等作品则带有反思的意味。相比之下,白统绪的《绿墩》、张英洪的《交响音画》等作品则是对新的形式的探索。总体上看,这一时期无论是在作品题材的广泛性、形式风格的多样性还是对作品内涵的挖掘和作者个性的追求与表达上都有了显著的进展,出现了一批具有中国风采、有较强创作意识和艺术表现力的优秀作品。在整体上,中国水彩的艺术创作显现出锐意进取的态势和鲜明的时代风貌。

传承与创新、表现中国精神与彰显语言特色成为当代中国水彩艺术的理想。从世纪之交到今天,水彩画家在继承传统的基础上,更加注重形式技巧的探索和精神上的追求,运用开放的语言和丰富的表现力,使中国水



彩画以多维的面貌呈现出鲜明的主旋律和丰富的多样性。1993年中国美术家协会水彩画艺术委员会在北京成立,使全国的水彩画工作者有了能够广泛交流的学术平台。除继续每两年举办一次中国水彩、水粉画大展外,1996年还举办了一次全国青年水彩画展,鼓励更多的青年美术家参与水彩画的活动。水彩画创作的表现主题更加宽泛,“大画”意识普遍增强,努力发挥承载社会文化情感和表达深刻思想的作用。纵观当代水彩画坛,画家的视角涉及现实生活的各个方面,反映出中国社会的时代变迁和丰富多彩的生活风貌,创作的主题意识更加鲜明,表现形式更加多样活泼。从刻画精致的写实到传达意象的写意,从具象的塑造到兼容抽象形式的探索,从深化技法到拓展媒介,当代中国水彩已在水性材料的表现上淋漓尽致,在世界水彩画坛上拥有卓越的水平。尤为突出的是,水彩画家将中国传统绘画的优长纳入笔端,以反映时代审美追求为目标,创造了具有时代特征的精神文化作品,表现出当代中国人的精神情感和中国文化气象。2013年,第四届中国美术家协会水彩画艺术委员会成立后,即以专业的学术态度,以“百年华彩——中国水彩艺术研究展”等一系列活动,以系统的研究与实践扩大水彩画的影响。在一代代水彩画家的实践探索过程中,水彩画从最初引进的外来艺术,发展到当代视野宽阔,观念丰富,既有表达大主题、大场景的鸿篇巨制,也有描绘记录各种生活细节的精美之笔,在形式技巧上已吸收消化了西方水彩艺术的精华,融入了中国绘画的审美意趣,转化为得心应手的表现语言,无论在思想主题还是在艺术水平上都呈现出长足的发展。在当今世界水彩画坛中,中国水彩画艺术毫无

疑问地以自己的学术高度和鲜明的文化特色占有重要地位,并成为中国当代美术中具有广泛基础和影响,充满魅力的重要画种。

如果说对20世纪中国水彩艺术历史的整体研究是一种线性的综合叙事,那么个案研究则是一种典型叙事。纵览20世纪中国水彩艺术的发展史,期间闪耀着许多艺术大家的创造光彩,他们筚路蓝缕,终生从事水彩创作,留下了一大批嵌印着不同时期艺术风貌和时代精神的经典作品;他们孜孜求索,致力于水彩艺术语言的拓展与创新,引发了百年来中国水彩画风格演进中一次次里程碑式的变革;他们与时代同行,敏感于社会的变迁,表现了宽广的社会生活,也通过长期的探索,成就了鲜明的个性风格,蔚成一代“大家风采”。由此,对百年来的水彩艺术进行个案分析与研究是必要的,一方面可以充分挖掘不同历史时期那些典型创作的学术价值和示范作用,另一方面也避免他们的成就湮灭在大的历史叙事之中。透过对关广志、李剑晨、潘思同、王肇民、阳太阳、古元、哈定等老艺术家的个案研究发现水彩画家独特的艺术品格,分析他们对20世纪中国水彩艺术发展产生的影响,探讨这些个性创造对整个近现代中国美术历史发展的价值和意义。在这些画家中,关广志与李剑晨是第一代专业水彩画家,素有“北关南李”之称;关广志早年留学英国,是英国皇家美术学院最早的中国留学生,在绘画语言上,他将西方水彩艺术明丽优雅的特点与中国传统绘画的气韵笔法相糅合,以亚麻布、厚色卡纸和背托宣纸的水彩画纸作底,用碳铅勾勒轮廓,施以水彩颜色进行创作。有时为了加强画面效果,他还在水彩颜料中调和中国画的矿物质颜料和意大利进口称为“潘普拉(Penpra)”的白色



颜料,从而创作了一批富有强烈感染力和独特艺术风格的不透明水彩艺术作品。相比之下,李剑晨的水彩艺术更体现了他将水彩技术与中国现实相结合的、自觉的本土化创作倾向,特别是20世纪50年代,他绘制了一批反映社会主义建设的名作,具有鲜明的时代气息。潘思同是海派水彩画的重要代表人物,也是“白鹅画会”的创始人之一,他的创作中始终贯穿着一个主题,那就是将水彩艺术的本体特性与时代精神和现实生活联系起来。王肇民、阳太阳长期生活于“两广”,二者从两个完全不同的角度为水彩画的中西融合作出突出贡献。其中,王肇民的水彩创作打破了一般水彩画薄涂淡彩的程式,创造了用色浓重、造型结实、充满形式构成感与强烈的色彩对比张力的艺术风格。而阳太阳则从中国传统水墨中汲取营养,创造了一种极具诗性意境的水彩画风格。古元作为“从延安走来”的画家,体现了综合的艺术修养和极高的艺术成就,在他的创作中动与静的平衡、形式与意境的结合都达到了极高的水平。此外,他的作品蕴涵着浓郁的生活气息,背后隐含着的是古元对生活充满情感的细致观察,特别是《玉渊潭系列》在20世纪80年代年代的美术界产生了重要影响,也因为其体现了典型的中国审美特点而成为中国水彩画史上的重要作品。哈定作为展览中个案部分最年轻的一位,是一位重要的水彩艺术开拓者,他早期在表达上海都市景观和生活上结合技法创新,影响深远。此后,在佛学方面的顿然领悟和深入研究促成了他创作的转型,哈定曾在给友人的信中说,他的艺术观中已经包含着对佛教的理解。在这种精神支持下,哈定创作了一批表现西藏风土人情的作品,其中一些表现人物的作品在水彩画的人物画

创作中具有代表性。

将这些水彩大家的成就抽离出来做标本式的分析,既凸显了他们作为水彩艺术大家的风范,也展示了20世纪中国水彩艺术的历程和成就。当然,在百年来的中国水彩画史上还有其他艺术大家的成果值得在以后的研究中作深入整理和挖掘。

对百年水彩艺术历史的叙事,还要关注被遮蔽的艺术家和艺术现象。这是因为在20世纪的战争与动乱中,一大批画家的艺术成就和创造被埋没在历史深处,遮蔽了他们本原的历史价值和学术地位,水彩画历史也同样面临此种境遇。因此,梳理百年水彩历史还要观照那些被时间遮蔽和隐藏的画家及作品。在“百年华彩”这个展览中,对一些此前较少被提及的水彩画家和现象进行了展示,旨在重构百年水彩历史的内容。例如,曾经跟林风眠同在北平国立艺专学习西画的薛珍、建筑家杨廷宝等人的水彩作品都较少面世。

百年来的中国水彩艺术历史是一个系统而动态发展的进程,一方面它受20世纪中国社会的变革与发展影响,这种影响主要表现在不同时期水彩作品中嵌印着鲜明的现实烙印与时代精神。展览中许多水彩画家都自觉地将个人的艺术人生与祖国命运联系起来,在现实与艺术之间书写五彩斑斓的水彩画历史。另一方面,水彩画的历史是构成近现代中国美术历史不可或缺的部分,更在20世纪中国美术现代性的建构进程中起了重要作用。在西学思潮涌动的20世纪初期,水彩艺术的传入对世纪之交的“美术革命”起到催化作用。作为中国大众认识和了解西方造型观念和色彩体系的重要媒介,它在某种意义上促成了当时中国社会审美从农耕时代向现代文明的转型。这一方面是因为水彩艺术的语言和材