

CHINESE WATERCOLOUR

3

中国水彩



中国美术家协会
水彩画艺术委员会
广西美术出版社

中国水彩 (3)

中国美术家协会
水彩画艺术委员会
广西美术出版社

编

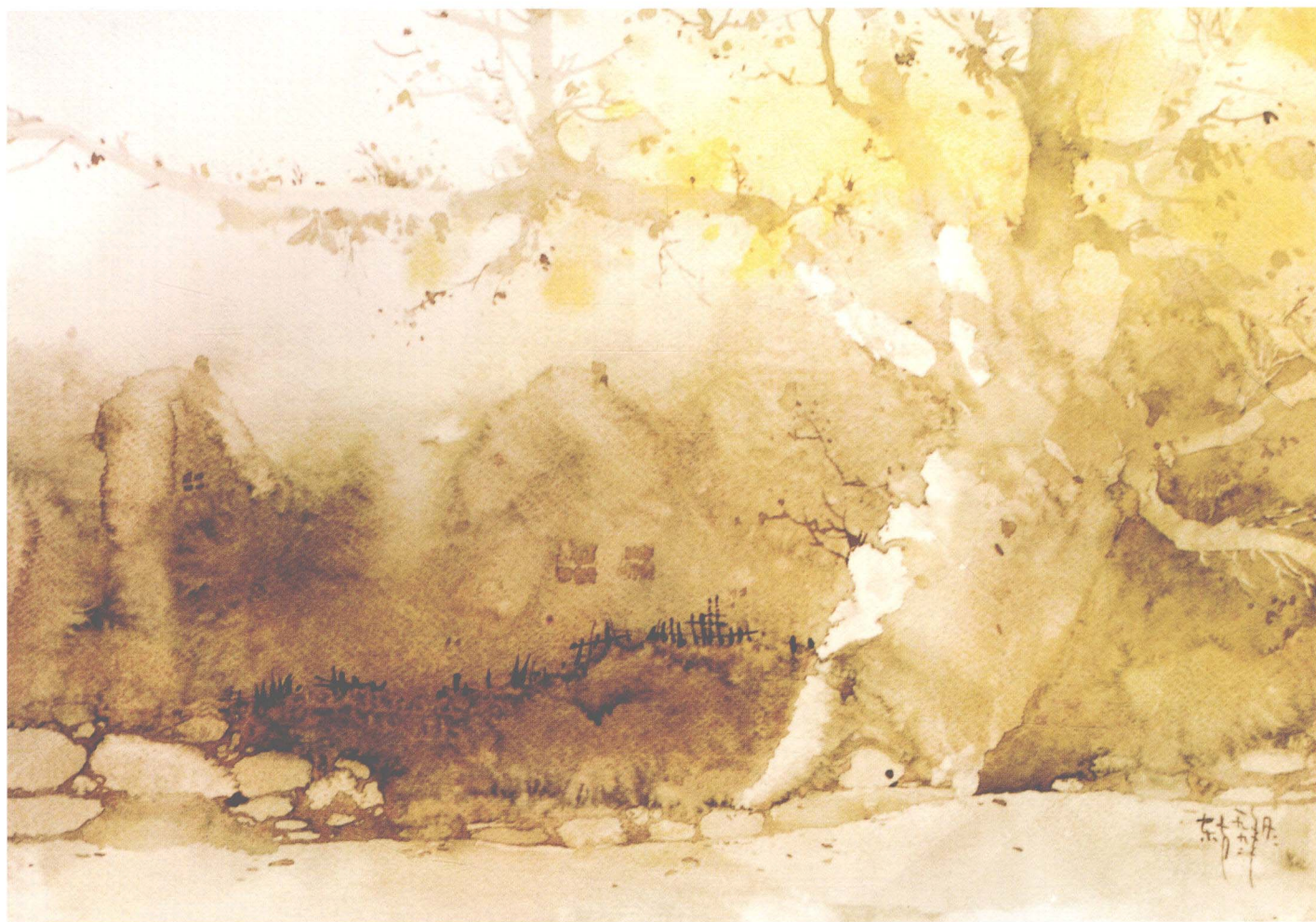
名誉顾问: 李剑晨
王肇民
阳太阳
主 编: 梁 栋
蒋振立
责任编辑: 黄启荣
封面设计: 甘武炎
版 式: 阿 铁
监 印: 吴纪恒
陈 军
校 对: 林志茂

出版	广西美术出版社
地址	南宁市河堤路 14 号
邮编	530021
制版	西麦电脑分色制作公司
印刷	深圳中轻包装印刷有限公司
发行	广西新华书店
开本	889 × 1194 (毫米) 大 16 开
印张	3.5
书号	ISBN 7-80625-346-7/J · 264
出版日期	1997 年 10 月第 1 版第 1 次印刷 1999 年 3 月第 2 次印刷
定价	28 元



人 体 60cm × 45cm 刘 正作

晚秋
高东方作



头羊
高东方作



目 录

- 独辟蹊径 1—7
 - 浅析“气”与中国水彩画——水彩画民族风格初探 (林泽洪)
 - 水彩画与画水彩——在第七届全国水彩画展研讨会上的发言 (牟群)
 - 弘扬传统精神 铸造民族品格 (屠维能)
 - 谈中国水彩画的民族特色 (袁振藻)
- 唯贤是举 8—12
 - 至诚至爱 共创事业 (张举毅)
 - 湖南水彩画研究会作品
- 春风桃李 13—25
 - 风景这边独好——浅谈汪业强的水彩画 (吕 兰)
 - 汪业强作品
 - 艺术与生活 (雨 水)
 - 龚玉作品
 - 顺着神经末梢的感觉走——刘正的画 (方振宁)
 - 刘正作品
- 我画我谈 26—31
 - 我与水彩画 (王建国)
 - 王建国作品
 - 从再现美到意象美 (李景方)
 - 李景方作品
- 高山流水 32—34
 - 我国水彩画的开拓者——潘思同 (潘耀昌)
 - 潘思同作品
- 信息快递 35
- 百花争艳 36—48
- 世界之窗 49—52
 - (美) 约翰柏宁作品——雨天 (郑志云)
 - (美) 积丝加·琛思杰作品——流浪的音乐家 (郑志云)
 - 威廉·迈克里斯特作品——威尼斯
 - (美) 琼斯费·可罗·艾利——报纸上的海蟹
 - 乔治·哈金斯——秋日印象
 - 迪·克诺特——小平底渔船
 - 泰德·罗斯——子夜长鸣
- 技法讲座 53—54
 - 水彩画技法 (连载三) (李绍中)
- 封面: 花果 (潘思同)
- 封二: 人体 (刘 正)
- 封三: 晚秋 (高东方)
- 头羊 (高东方)
- 封底: 河道 (李 良)

浅析“气”与中国水彩画

——水彩画民族风格初探

○ 林泽洪

气的观念是中国人对自然和生命特有的一种体验和思维方式,它映现到中国文化的各个领域,而对华夏民族的审美意识更是产生了深远的影响。

水彩画是舶来画种,在中国虽只有近百年的历史,但中国人喜爱水彩画,而驾驭水彩画更有独到之处。这使得我们不能不对“气”的观念给中国水彩画怎样的影响和作用产生一番思索和追寻。

古代中国人很早就产生了“气”的观念,认为“太虚无形,气之本体”,气“充盈大宇而不窕”,“气化流行,生生不息”。庄子在《知北游》一书中写道:“人之生,气之聚也。聚则为生,散则为死”。宋代张载的《正蒙·太和》亦云:“气之为物,散入无形,适得吾体;聚为有象,不失吾常”,又云:“气聚,则离明得施而有形;不聚,则离明不得施而无形”。这就是说,气聚生成“有形”的感官可及的万物,气散则化为“无形”的感官不可及的“太虚”。受这种思想的影响,华夏民族艺术精神突出地表现在对宇宙生命力的礼赞和艺术意境

的追求,而艺术家即通过对自然和生命现象的领悟和感受,“赞天地之化育”而与“天地参”,着力表现天地万物的生机活力和人物的气质、个性和精神世界。亦即着力于表现天地万物在“气化流行,生生不息”的大化流程中呈现出来的“神”、“韵”和“势”。可以说,讲究“畅神”,标举“气韵”,推崇“气势”成为了民族艺术精神的主旋律。

气既是无形无象的,也是可感可界定的。它需要直觉和体悟。在绘画艺术中,南齐谢赫品画有六法,第一位就是“气韵生动”。而“传神写照”、“神采气色”、“骨法用笔”、“一气贯注”、“气势雄浑”等等气的观念把绘画艺术的形象、色彩、笔致、创作过程、艺术意境和感染力等等都表述得十分真切可信。

那么,作为外来画种的水彩画,“气”到底和它有什么联系呢?让我们作一些浅析吧。

气与水

水彩画的一大特质是水。水流畅运动,变化无常,又透

明感极强,它可调、可铺、可染、可渍、可泼、可洗。在西方人眼里,水是作画中调和颜料的一种媒介剂,而中国人在把水作为调和剂的同时,还赋予水独特的审美意味,且与气的观念息息相关。在水彩画中,水载色或酣畅淋漓,气势磅礴;或聚散渗化,含蓄空灵;或流动冲涌,力道韵雅。水彩画家把水看作作品生命力的一个重要组成部分,充分调动水的特性,或顺势成就,在水的自由渗透中就势经营,让水随色,形随水,水色在自然和雕琢中虚实相生,而艺术形象达到出神入化的境界。如关维兴的水彩画,善于湿兼施,骨肉相辅,力求画面既有干裂秋风之意味,又有润含春雨之韵致。如黄铁山的水彩画,着力于恣意渲染,趣在法外,用水的幻化真追意象心境,气韵回味无穷。柳新生水彩画也是属此佳作。

气与彩

神采与气色是由气的观念生发出来的传统色彩审美,它强调的是精神和意境心象

的色彩表现。人们常说某某“气色”很好,某某“神采”焕发,就是这个意思。而以色传神,以色畅神,神采感人正是画家们所崇尚和追求的。更自由地揭示和发挥色彩本质的理念使传统绘画在色彩装饰、象征、模仿、表现等多方面与二十世纪西方现代绘画艺术有异曲同工之妙。受神采气色的色彩观的影响和滋养,很多中国水彩画家在学习和研究西画光影规律的同时,努力去探索和表现那充满魅力和东方意味的色彩世界。他们或强调主观提炼,或强调简化爽朗,或夸张对比,或变形变色,或在混沌中把握有序。因此,象征、装饰、表现的成份多于再现,主观意象色彩多于物理光影色彩,追求的是色彩的表意,色彩的阳刚之气和怡静之美全在气色的疏密聚散中运行和展露。吴冠中、王维新、雷洪等老中青水彩画家就是大胆的实践者和成功的佼佼者。而强调色彩的主观情感表现和色彩自律经营也成为水彩画民族风格的一个重要特征。

气与笔致

中国传统书画,对笔致情有独钟,这是因为笔致能充分体现气之观念和精髓。传统书画谈到用笔时,特别强调“一笔而成,气脉通贯”。审美倾向于“雄浑”和“流动”之美,也就是讲究骨法和灵动,追求气势、气度和气韵。水彩画与传统书画用笔类同,创作水彩画时,运笔的提、按、顿、挫、挑、点,或强或弱、或急或缓,

或放或敛,或动或静,或奇或正,或繁或简。笔致随情绪心迹活动,也给主观表现提供了极大的可能和广阔的天地。我们从王肇民先生用笔的反复与简约中,领略到他那朴质劲直,苍润无伦的傲骨气势;也从陈少平先生那快捷流畅的放笔中,品味到那轻松明快、宁静而又率真的神韵。而王维新先生是在果敢与随意中见灵性和潇洒;雷洪先生即在翻滚飞动中呈现飘逸与透脱。可以说具有强烈感染力的中国水彩画,其笔致必然是画家内在的生命力搏动与外在自然界生机活力之间的交感与统一,碰撞与融合,具有书法性和意笔美的水彩画也必定是具有民族风格的水彩画。

气与创作过程和画品

水彩画创作过程中,气的理念贯穿始终。有人胸有成竹,意在笔先,作画全神贯注,追求是一气呵成。有人胸无成竹,善于直觉和顿悟,乐于在不可预见中冒险与把握,意在过程,两者都全然离不开一个“气”字。也可以说,创作过程中不论是激昂、兴奋、紧张、松弛,都是在体验着一种自然的律动和生命的过程,正是从这个意义上,水彩画从传统走向现代就更具内在和自觉。

气的观念,核心是指一种总的精神状态,所以,我们经常以“气韵”、“气势”、“气氛”、“气派”、“气质”和大气、小气等等来品评水彩画的风格和品质。因此,具有民族风格的水彩画首先应该具有民族的

精神和民族的灵魂,它的画面必然充盈着一种博大、刚正、崇高、发奋的气概,并以此感染人,催发人。这也是摆在当代中国水彩画家面前的神圣课题。

气,“升降飞扬未尝止息”,气“聚散隐显、循环不已”。它在运动,它变化无穷,它的最高境界是天人合一,精神的绝对自由,这也是华夏民族艺术和审美的特色所在和终极追求。从这一点来看,我们现在的水彩画艺术创作仍然还没有完全把握它的核心和实质。其实,创作观念和题材僵化,表现风格和技巧的单一,都是有悖于气观念的原宗的。无论是回眸传统,还是面向未来,我们都没有理由将水彩画禁锢在一个固有和单一的藩篱窠臼里。我们也不能习惯于在单一淡泊的审美意识片面观照下,对水彩画的无色无笔,苍白柔弱心安理得,而忘记去追寻它在模仿、装饰、象征、表现的色彩世界里曾经闪烁过的灿烂和辉煌以及拥有的雄浑气势。当代中国水彩画,必须在学习、研究西方艺术精华的同时,紧紧地扎根于民族的土壤,汲取其丰富的营养和精髓,并与时代和生活同呼吸,创造出富有个性、充分展示主体精神的水彩画作品来。而再现也好,表现也好,抽象也好,具象也好,重要的是情感、精神和时代气息。只要有民族情感和精神的的水彩画必定是有民族气派的水彩画,而具有强烈的民族气派的水彩画才能在世界水彩画之林里发出耀眼的光彩。

水彩画与画水彩

——在第七届全国水彩画展研讨会上的发言

○ 牟 群

我看了两次《第七届全国水彩画展》的全部作品。过去不甚关注水彩画，而多注视油画和中国画。好象理论界都是这样，不知不觉把水彩画当小儿科对待。我过去只是觉得水彩画一方面是因质材的操作便利性而用作幼学美术，一方面又是高不可攀的贵族艺术。英国水彩画协会还冠以“皇家”二字。一想起水彩就是透纳、康斯泰勃……是一种既古老传统又学术研究性很强的画种。看完这次展览之后，我觉得我原先这种印象不对，整个展览还是在当今中国的美术大潮之中，展览包含了各种创作形态和艺术风格，体现了今日中国画坛的多元化特征。

今届评出的金奖一名，银奖三名，其中有三幅都是写实形态的，而且比较细腻，注重刻画性。姑且不论这种评委口味的可否，起码是体现了水彩画从以前的较单纯、固定的传统技艺层次和惯性中解脱出来。虽然人们普遍认为细腻描绘不是水彩所长，但水彩画敢于向新的视觉领域挑战。水彩画在保持传统质材趣味的同时向严密的形象塑造接近，这都表明水彩画的发展水平。

刚才潘长臻教授的发言强调淡化水彩和水粉画的差距，这也是水彩画扩大内涵的时代必然。的确，在今天还纠缠水彩的透明与否，那才真正把我

们局限在“皇家协会”的年代和水平。展览会上的作品，令人感到今日水彩画已是重色淡彩、厚重轻柔、千姿百态、随心所欲。所以水彩画的概念，应是一种开放的概念。它可以包含进油画的塑造性、水彩的技艺表现性、中国画的章法式性。

如果说要找寻一种基本概念依据，那就只是物性的质材依据，即用水彩画颜料，画的画就是水彩画。潘教授考据了水彩、水粉颜料的同质性，证明水彩=水粉，只是剂量、配方差异。

以上是谈“水彩画”的问题，下面我谈“画水彩”的问题。每一种具体的艺术形式都是依据其物性形态撑起自己的形式大厦。

不管你的创作形态、艺术风格如何，水彩画的质材、特征构成了它基本的审美价值和审美旨趣。当然，水彩画的创新在某种意义上说也正是对这种质材特质的否定和背离。当否定背离到一定的临界度，会发生质的变化，可能会变成一种全新的形态，或是另一种综合艺术，或是非架上艺术，这都是水彩画发展的可能。但就普遍的、惯性的水彩画特质而言，水彩画必要产生一种公认的、客观的特性标准，谈标准太易引起误解，还是称为物性规律。就是说有一个公认的形

式评判价值取向和学术研究的普通课题，这就是自水彩画产生至今的物性特征、规律。水效果、色效果、纸效果、肌理、传导物象的拟真度与水色间的趣味。这些东西是水彩画的基本形式价值和学术课题。所有的个性创造和文化取向、审美取向都应建筑在这个基本形式价值和学术课题之上。那么，我们各种风格间必会取得谅解和深入对话，我们的评奖亦会更加客观与公正。

这几年水彩画有了长足进展，此届银奖《阆中茶馆》（见本刊第二期，本期专题介绍龚玉作品）。我较熟悉她的画，用英国产的颜料、笔和纸，画最土气的乡间市场风光。过去我也认为她的画不够新，但细品这幅画，的确在水彩质材和水色应用上很独到。仍用传统的技法，似是而非的形象传出勃勃生气，画面的多种动因得到非常整体的控制。从艺术本体而言，没有新与旧的艺术，只有好与差的艺术。

也许是职业习惯，我不看奖项，甚至不看作者，我只看画面。我对了下号，给我视觉形式感受强的有这样几幅画。上海王云鹤的一幅《都市系列——冬》，技法和传导物象间构成一种境界，使人有升腾感和陶醉感。这种画很难得，我并非偏爱较抽象的作品，我认为这种技法、质材与表现物象

铸造民族品格 弘扬传统精神

○ 屠维能

西方有人曾指出：将来要依靠东方文化的精神来拯救西方艺术，而要加强对于东方文化的学习和研究。由塞尚、凡高、高更等艺术家导致的野兽派、表现派、立体派以及未来派已经把绘画从有限的可视现实中解放出来，并且开启了一条通向自由创造的非物象绘画的道路。我国古代画家认为：绘画是天下变动的一种大法，能凝炼山川形势之精华，得到“超物”之天趣。如果我们把玉米与酒比较，玉米可以酿造醇美的酒，玉米“有形”，酒“无形”，“有形”到“无形”，成为无形之形，这是中国传统绘画的精华。这说明了我国辉煌的传统艺术早走在了国际前列。作为中国水彩画家更应珍惜自己的优秀文化，只有结合中国传统的意境，注意神韵

的追求，达到“意象”造型为主流的中国水彩画才可在世界上独树一帜，也才能用中国艺术精髓影响整个世界！

歌德讲：“人是一个整体，一个多方面的内在联系着的能力的统一体，艺术作品必须向人的这个整体说话，必须适应人的这种丰富的统一整体。”艺术缘于人民的需要，人的需要在变化，可以说古典艺术是对问题的解答，现代艺术是艺术家与观众的共同创造。从古典到现代的转变实际上是审美趣味和艺术标准的转变。随着科学的发展，人们受现代交通、信息时代、开放结构无情的现代文明冲击；照相术的完善、电影电视的普及；长期“写实”的覆盖力使人们感到疲乏重复，人们期求着新的艺术“破土”而出。蒙德里安

间的关系和效果，正是水彩画的本质审美特征，就是所谓“水彩性”。

这种“水彩性”还表现在湖北陈乐于的一幅写实作品《生命之歌》中。很写实，一看就是送葬，在生命悲剧中，水彩的视觉特质在人物的拟真许可度间恰到好处。这种技法质材的模糊状态就像泪水遮掩了眼睛，增强了这种悲剧的场景效应。

这就是好画。所以，水彩画不在于写实非写实，而在于水彩的质材技法与传导物象间的关系与效果。

此届特别奖雷洪的作品《蓝色意象》（见本刊第2期第3页），被大家关注。我以为其获奖的资格并非对其生命永逝的悼念，而是雷洪的形式本身。雷洪在生命即将结束前的最后一幅作品，可说是在水彩

领域登堂入奥至游刃有余、解衣磅礴之境，作为学院传统的雷洪，承袭了西方造型的造型、色、光观念。但后来明显他的色彩观大转换，是中国画的色彩观，孙宜生教授称为意象色彩观不无道理。雷洪的色彩“意象性”，一是在于其主客相溶、心物并观；二是其色彩的程式趋向性，尤受中国传统“五色”观影响。雷洪用水彩、水粉色就如中国画山水的点苔、皴染。揉色混杂、形色交错，既有写实的器皿折光花卉摇曳、拟真生动，又有抽象写意的流光溢彩、墨色飞溅；既有西方水彩画的充实、透明，又有中国画的虚空和积厚。这种境界非心灵和水彩技艺的交融不可致，位在神逸之间。

水彩和水粉现在是一家了，但兄弟之间长相和个性还

是各有特点。水粉的特质是塑造性较强，大家可能已经注意到各院校的教师已形成了一种学院派水粉风格取向，不受地域所限。这种异地同风格的现象就有质材、技法和审美旨趣的共性研究价值，若能加强学术层面的交流和共识，学院趋向则更会体系积厚而多具包容性。

“画水彩”的问题实际是建设水彩画本体问题。找寻物性规律评判价值和学术课题，在这个过程之中，水彩画在当代中国美术大潮之下，必然会有变异。任何绘画形态都一样一方面建树本体，另一方面应任可变异，艺术形态就是在这么一种辩证的过程中获得其学科形态和真实意义。

1997.6.10.

讲：“未来的人类将生活在艺术的环境之中。”水彩艺术将大量进入市场，进入家庭，进入办公楼，它适合人们现代的审美要求，适合现代建筑的需要。东方艺术将会在世界上得到青睐。

什么是东方艺术？完全写实不是东方艺术，完全抽象不是中国绘画的出路，它表达不了中国画家情感的需要，表达不了欣赏者的内在需要，更没有必要去完全摹仿西方的东西，把西方观念强作我们的标准。只有“意象”造型才是中国的精华，它植根于悠久的民族意识和美学传统里，寄托着画家心灵丰富的内涵，它包含着写实艺术和抽象艺术，它是两者的升华，它将成为美术特征的一个独特概念与世界上最优秀的艺术共存！

“意象”孕育着中国艺术发展，心境与物境的结合表现了一个艺术家的文化修养，人品修养即作品的“品味”。大凡世界绘画都是由“象形”为基础发展的，中国发展迄今是经过以形象物—以形造神—形神兼备—以神造型，最后达到“意象”表现形“以情定神”的目的。纯客观并不一定表现“神”，它达不到表现气韵生动的境界。气韵是大至宇宙，小至人体的生生不息的运动所产生的自然节律，通过主体审美情感在作品中的反映，是作品艺术生命的表现，它经过画家主观感受的加入，提炼夸张，升华，重新表现出有“意境”的形象，借物寄情，心物统一。“意象”必须在掌握水彩画规律的基础上摆脱模仿阶段，由“输血”过程变为“造血”机制。

几次水彩画大展中看，王维新的风景，张英洪的花卉，王云鹤的街市，陈伯坚的人体……是物我相忘的大写意，他们不拘泥于局部形似，

作画时行之自然，用笔空灵，出入随意，自由自在的心态如清代石涛所说：“天以生气成之，互以笔墨取之，笔墨之生气与天地之生气合并而生之。”超乎象外，好象形象之外还有什么不可捉摸的东西，这就是“韵”的核心，达到了以情造型的目的。

张小纲、刘寿祥、王涌、陈国庆等的画中吸收了西方构成色调的养料，注意画面的情趣、色调的情趣、笔道的情趣，画面上把握了“动静”转化的极点，这是太极图的“阴阳”在绘画上的运用，是“意象”的虚实相生，是兼收并蓄，为我所用。而古元、黄铁山、乌密凤、刘凤兰、朱辉、杨云龙的作品是扑面而来的清香味，正如马蒂斯所说：“最单纯的手段是那些最好地使艺术家表现自我的手段，艺术家的表现手段应完全从他的气质中产生出来”。这类作品有着写生时的激情，从笔色中反映了画家的修养、技巧和内涵的素质，他在这样短的时间内把复杂和变化着的自然加以取舍提炼，形神兼备，生动活泼，是中国传统绘画笔墨趣味的“写意”，最富“灵性”。还有一类画家，如王肇民、阳太阳、韩尚义等直接以中国画的厚、重、拙及书法线味来构成画面、变为一种意象，更显力度与气势，更富性格，形成了“以物观物”、“物我相融”的重新理解，体现了画家把自然物转换为艺术形象的“悟”，真有“我作山兮山作我”的境地。

值得一提的是带装饰味的水彩画，运用中国独有的线色加以发挥，表达纯朴、沉郁，具有东方和谐的装饰美，它还可以揉进粉画的皴、揉、描、抹，使之柔美，厚重，表达独自の有着工笔画的韵味的调式。丁绍光的画为什么在国际上有所影响，并被称为“来自

东方的奇迹”。我认为就是他以中国浓烈随类赋彩的色块及铁线描造型为主，再加对特有的西双版纳风土人情的唯美追求，是书法的气、音乐的韵、诗歌的情，是超越尘埃，得以象外，是对“大象无形”的心领神会。我们多少东方艺术家舍弃本民族精华，结果“昙花一现”。他的出现对我们难道没有启发吗！

歌德强调：“艺术要通过一种完整体向世界说话”。东方民族化的艺术有着超越民族的人类共同的东西，如果我国水彩画有一种“力度”的失落感，那“失落”的不可能在西方，只能在中国范围内找，在整体作品中找。吸收西方文化的同时深深挖掘自己的优秀传统文化已达到共识，一个艺术家想立足于群体中，须有个人风格；一个国家想立足于世界也须有自己的民族风格，必须注重东方文化艺术，注重地域环境，民族气质的差异，才能形成具有东方艺术的整体特色。

中国水彩画家目前肩负着双重任务，难度很大，首先必须下苦功潜心学习掌握水彩画艺术规律，在水彩艺术表现上达到相应水平才能获得语言表达的自由，再此，就必须了解东方这座艺术殿堂的审美意识和中华文化的优秀传统，才能成为“优生儿”，体现具有悠久历史的民族艺术对发展当代世界文化创造价值，才算是中国水彩艺术走向世界的标志。如果说20世纪是中国水彩画创造性地向欧洲学习的世纪，21世纪则将是中国水彩画以独立的东方精神和中国气派自强于世的世纪，它将以“来自东方的奇迹”整体力量，震动整个世界。

（作者单位：云南曲靖师专艺术系）

中国水彩画的发展是在“中西融合、多样并存、开拓创新”的过程中，多方面体现出中国民族特色来的。中国水彩画是中、西绘画艺术融合的产物，是中、西绘画不同要素重新组合所孕育出来的新品种。中国水彩画的民族特色，是中国水彩画的灵魂，是中国水彩画家追求的共同目标。我想在这里再谈一点看法，参与这个问题的讨论。

一、创作有中国民族风格的水彩画是中国水彩画家追求的共同目标

艺术创作要不要有民族特色？怎样赋予外来艺术以中国民族风格，使之转变为中华民族喜闻乐见的艺术，这始终是中国画家着重探讨的问题。我们常常提到艺术的民族性、民族化、民族风格、中国特色等等，在一定的情况下所表达的是同一个意思，就是说艺术应该有鲜明的民族特色，有它独特的民族风格。但也有人认为没有必要提出民族特色、民族化问题，它会阻碍对外来艺术的学习和创作。也有人认为艺术的发展是世界性的，研究艺术的民族风格是没有多大意义的。

不同民族的艺术，有不同的风格，这在认识上是不会有什么分歧的。问题是外来艺术传入本土后，是否必须强调民族化？我们从中国水彩画的发展史来看，在西画东渐的过程中，曾产生过两种情况：一是排斥，一是融合。在朗世宁、王志诚来华时遇到的是前一种情况，当时的中国社会是一个封闭的社会。到“洋务运动”、“戊戌维新”时，中国社会逐步对外开放，西方绘画在中国才得以广泛地传播，才有了融合的基础。中国文化像浩瀚的大海，它具有伟大的同化力量，使外来艺术逐步演化为中国人民喜闻乐见的本土艺术，

谈中国水彩画的民族特色

○ 袁振藻

这就是民族化。民族化可以在漫长的过程中自然演变而成，也可以经过画家的创造，赋予作品鲜明的民族风格。从我国早期的水彩画家来看，几乎是所有的画家都曾自觉地探索水彩画的民族风格：最早去欧美学习西方绘画的李铁夫，在掌握西方绘画的技巧以后，在国外40余年，但他始终没有忘记要同中国艺术结合起来，创造有中国民族特色的水彩画。他的《四川峨嵋》就是这种追求的最好例证。他用宣纸，在颜色里加入墨色，探索水彩画的民族性；李叔同是最早留学日本向黑田清辉教授学习西洋绘画的。他1905创作的水彩画《山茶花》，在构图、造型、用笔等方面，都继承了我国绘画艺术的传统，有浓郁的中国味；早期留学日本的台湾籍画家王悦之的《自画像》，就是在绢上画的水彩画，也是一种民族化的尝试；在我国传播西洋绘画最早的“土山湾画馆”学习过的张充仁，先临摹法国维尼尔的水彩画，后来他创作的没有背景的水彩静物《芋头荸荠》和《黄鱼》，也吸取了中国传统绘画突出主题的手法，运用西方光、色、立体造型的方法，创造了鲜明的中国风格；同样，在抗战期间，余钟志在重庆创作的《重庆街头》、《辛勤的劳动者》等一系列水彩人物画，也是省略了背景，以墨色为基调加色彩来表现的。余钟志后期用宣纸画了不少风景、人物、花卉，都在努

力追求中国的情趣。他原准备总结这方面的经验写成文字，可惜因他患病去世，未能如愿。近期，如古元在宣纸上画的《雨后渔村》，洋溢着中国风韵。王肇民的《静物》，体现了中国艺术恢宏博大的精神。前辈画家们多方面的尝试，为创造水彩画的民族风格提供了可贵的经验。

创造有中国民族特色的水彩画，有一个由表及里，逐步加深认识的过程。初期主要的是从工具、材料、表现技法中吸取中国绘画的特点，进而认识到必须从内在的本质的方面去探索，从民族气质、民族心理，思想感情，精神风貌以及文化艺术等方面去理解、去反映。具有中国民族特色的水彩画，是符合中国人民的观赏习惯，为中国人民所乐于接受的。因为它有中国风、中国味，也是世界各族人民所喜爱的。艺术与科学不同，科学追求世界同一语言，要求取得相同的结果，科学具有世界性。而艺术创作需要各民族不同的语言，具有各民族的特色，艺术需要多样性。“愈有民族特色的，就愈有世界性”这是至理名言。创造水彩画鲜明的民族风格，是中国水彩画家共同的愿望。

二、中国水彩画的民族风格是中国水彩画的共性，其中也包含着丰富多样的中国水彩画家的艺术个性

什么是中国水彩画的民族风格？

中国水彩画的民族风格，是中国水彩画家多种风格中的共同特色。我们要从总体上去理解它，不仅仅从艺术形式一个方面去理解它。

由于各个民族所处的自然环境、社会环境、文化环境不同，长期以来就形成了人的心理气质、思想感情、爱好情趣等等方面的差异，也产生了文

化艺术的不同。从大的方面看,如西方民族的绘画和东方民族的绘画在气质、观念、方式、方法等方面都有明显区别,从而形成了两个完全不同的绘画体系。在东方绘画体系中,日本的绘画和中国绘画各有自己的特色。通过比较的方法,能十分明显地感觉出来。

民族风格不是固定不变的单一的模式。如果说,民族风格就是“这样的”,或者“那样的”,用形而上学的观点去理解,那就会造成前面所说的在学习和创造上的障碍了。从中国水彩画的作品里,我们可以看到许多水彩画家的不同风格,如王肇民水彩画的浑厚、宏大的风格,吴冠中水彩画轻快、流畅的风格,李铁夫水彩画奔放、洒脱的风格,倪貽德水彩画坚实、有力的风格等等。他们各有自己的特点,但又都具有中华民族所赋予的共同气质和对民族传统艺术的共同审美情趣和表现方式。

民族风格也不是“静止”的概念,而是发展着的形态。随着时代的变化,生产力的提高,生活方式的改变,国际文化的交流,人们的生活、观念、思想、感情在不断变化,文化、艺术也是在不断变化,艺术的民族风格,也是如此。比较一下二十世纪初吕风子的水彩静物《书籍、酒壶、芭蕉叶》,二十世纪五十年代中期雷雨的水彩静物《香蕉、苹果、花瓶》,二十世纪九十年代中期陈朝生的水彩静物《桔子、罐子》就可以看出它们的明显不同。民族风格是随时代发展而发展的。这里不仅仅有一个继承传统的问题,也有一个发展传统的问题。同时,我们既要看到民族风格的同一性,又要看到它的多样性。

三、为创作有民族风格,时代风格,个人风格的丰富多彩的中国水彩画而努力

怎样创作富有民族风格的中国水彩画?

我认为最重要的是提高民族意识,要从多方面去深入了解我们自己的民族,熟悉民族的传统。只有深入地理解了,才能从心底去热爱它,更自觉地去表现它,去创造、发展它。

我们生活在中国的环境里,受几千年中国文化的熏陶,在我们的血液里就有民族的东西。我们的一举一动,一言一行都会表现出民族的特点来。因此在中国画家的笔下,也自然地会流淌出某些民族的特色。然而,只有在深入认识、深入理解的基础上,才有可能更自觉地去发掘、去创造民族风格。譬如说,从中国哲学、中国美学里去研究我们民族对世界的认识,对美的理解,又譬如:从中国艺术重点中,如从画论,以及诗论、书论等等中去认识中国艺术的共同特色;从“外师造化、中得心源”中去领会客观与主观相结合的改作观;从“形神论”中去理解外部形象和内在精神的关系;从“搜尽奇峰打草稿”里去认识观察方法和创作方法;从“气韵生动”里去了解表现的最高要求;从“迁想妙得”去认识想象与移情的作用等等。从这些具体的论述里,去概括、去体会中国绘画创作的特点。绘画是形象艺术,我们还可以从中国历代的造型艺术中,去吸取形象的风格;领会中国艺术的趣味:从古代青铜器或者盛唐仕女画里去体会浑厚、丰满、凝重的风格;从明式家具或者宋徽宗的书法里去理解俊秀、挺拔、精练的风格;从汉代画像石里去学习奔放、强劲、古朴的风格;从梁楷的人物画或者怀素的草书里去领悟洒脱、飘逸的风格等等。从这些不同风格的具体的形象里去概括、去理解中国形式风格的共同特点。总之要用

最大的努力去学习、去吸取我们民族的东西,才能更自如地运用于民族风格的创造。

水彩画的民族风格,决不是照搬中国传统绘画的形式。中国水彩画是中、西绘画的融合,要研究中、西绘画两个方面的优秀传统,取中、西绘画之长,而赋予鲜明的中国特色。

民族风格既然不是“静止”的概念,就要“笔墨当随时代”。民族风格与时代风格两者是统一的。发展民族风格必须具有时代精神,时代风格中应包含民族风格。这里重要的是深入到现实生活中去,在现代生活的激流中,去体验时代的脉搏,去表现时代的精神。抓住了这一点,才能更新我们的观念,跟上时代,走在时代的前面,去表现新的时代特色。

水彩画家贵在发展自己的艺术个性,创造自己独特的艺术风格。这里重要的是了解自我,加强自我修养,发挥艺术独创性,去发现适合自己发展的艺术道路,创造自己的独特风格。个人风格的形成是画家成熟的标志。个人风格一旦形成,就有相对的稳定性,但仍然要不断发展。艺术探求,没有止境。

民族风格、时代风格、个人风格三者是统一的,不论是具象的或者抽象的,现实的或者超现实的,再现的或者是表现的都要体现民族风格,时代风格,个人风格,中国水彩画家要创作出三者统一的、高质量、高品位的,无愧于民族、无愧于时代的水彩画而全力以赴,共同努力。

1997.3 于南京

(作者单位:江苏教育学院)

至诚至爱 共创事业

○ 张举毅

也许是水彩画很难担负重大使命之故，从本世纪的50至80年代初，我国的水彩画艺术曾一度趋于低谷。1964年举办的第四届全国美展中，水彩画几乎已是稀有画种的风毛麟角之数，而当年湖南美协的送展作品中，四位画家的十幅水彩画却令人耳目一新，其中黄铁山的“洞庭湖组画”和朱辉的“晒棉场上”、“老船长”为中国美术馆收藏，朱辉的“晒棉场上”和张举毅的“小站新事”等又在《美术》和其它杂志发表。度过了十五年的沧桑岁月，到1979年第五届全国美展时，黄铁山的“江华组画之一”和张举毅的“芙蓉新图”竟成了本届展览仅有的两件水彩画入选作品。

在那漫长的年月里，不少很有造诣的水彩画家或搁笔或易辙改弦，而湖南却有那么几个近似“顽固”的水彩画家，不论在何种氛围下，总是孜孜以求于水彩艺术的探索，不甘寂寞于孤芳自赏的境界。难怪我省在文革后举办的第一个专题展览，竟是“黄铁山、张举毅、朱辉、殷保康四人水彩画展”，在省会美术界引起轰动。

赏花归功栽花人，长期任教于湖南第一师范，今已82岁高龄的王正德先生，是我省前辈水彩画家，在他辛勤的培植下，一代人又带动了另一代人，到1984年，我省成立了以青年人为主体的枫林水彩画会，今已成为老一辈的上述四位水彩画家，对他们予以热诚的关怀和扶植。多年来，能促使我省水彩画家活跃的跻身于

国内外水彩画坛的，正是因为几代水彩画家能发扬互敬互助，至诚至爱的精神。基于上述条件，到1989年，我省正式成立了“湖南省水彩画研究会”，至今共发展会员三批计44人。会员遍及全省，有的在边远的湘西山区，有的在浩瀚的洞庭湖畔，每次年会，有的会员往返需四天路程的，有自费的，但都能及时与会。每次年会都举办年展。专题研讨、总结成绩。分析国内水彩画坛形势、提出努力方向或布置具体创作任务，我们曾提出要以“湘派水彩画”的特色来立足水彩画坛。

在往后的第六至第八届全国美展中，我省共入选水彩画作品35幅，其中黄铁山的“金色伴晚秋”、刘向东和朱勇的“窗”、任家蓁的“金银滩”分别获铜奖、银奖和优秀奖，张小纲的“春堤”、“水乡端午”和张举毅的“绿色大地”与上述作品一并为中国美术馆收藏。

在第一至第三届“全国水彩·粉画展览”和“全国首届水彩艺术展”上，张小纲的“窗”和许长生的“刨木花”分别获铜奖，另有10幅作品获优秀奖。

在历届“杭州中国水彩画大展”上，张举毅的“仙人球”和黄铁山的“西海岸”先后获美国国际艺术研究会二等奖，刘永健的“旧梦—清风”和杨国平的“自在”获优秀奖。

从1982年起，我画会成员或个人或数人，入选或被邀请参加国际性展览多起，作品

遍及亚非欧美诸国，计有菲律宾、科威特、孟加拉、新加坡、日本、韩国、印尼、扎伊尔、刚果、加纳、塞内加尔、多哥、摩洛哥、英国、法国、荷兰和美国等，也有多起参加香港和台湾的联展或邀请展。

从1979年至今，又与国内京、沪、粤、苏、浙、鄂、黔、赣等十余省市互有各类交流展。

我省水彩画家著作甚丰，自1983年至今已出版近30种：朱辉有《水彩画技法举要》、《水彩静物画探索》等，在台湾出版《朱辉水彩专辑》；殷保康有《水彩画教学》及《水彩画教学新编》等，在台湾出版《殷保康水彩画集》；黄铁山有《黄铁山水彩画选》等；曾景祥有《水彩画基础教程》；张举毅有《水彩静物画技法》和《张举毅水彩画选》等；张小纲、李朋林、陈飞虎、谢一飞、卓尚虎、向墨林等九人各有水彩画选集出版。

历史总会循序渐进，我省水彩画坛的一代新人，正以青出于蓝又胜于蓝的自然规律不断涌现，张小纲、阚勒、刘永健、陈飞虎、段辉、许长生、王锡忠、陈和西、何须贤等正以崭新的姿态，在国内外各层次的水彩画展上频频亮相。

（作者为湖南水彩画研究会会长

湖南省美协副主席

湖南大学建筑系教授）

湖南水彩画研究会作品

大石佛

黄铁山



夏

(1994年) (56cm x 77cm)

朱辉





湖南水彩画研究会作品

倦菊

54cm × 76cm

张小纲



青岛站

张举毅



砖墙上的菜篮

79cm × 54cm

陈飞虎



渔梁古坝

李朋林

风吹草地

(1997年)

56cm × 76cm

殷保康





湖南水彩画研究会作品

旧梦——清明

刘永健



干涸的河

(1994年)

78cm × 108cm

许长生