



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 编



郑叔方的水彩速写



山水村舍图卷，2002年，在重庆时，因有远行，所以即兴作画。



中国水彩(7)

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

封面设计: 甘武炎
版 式: 欧 歌
监 印: 吴纪恒
陈 军
责任校对: 晓 勤

出版 广西美术出版社
地址: 南宁市洞庭路14号
邮编: 530021
电话: 0771-5316523 2807166
传真: 0771-2838635
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 889mm × 1194mm 1/16
印张 3.5
书号 ISBN 7-80625-609-1/J·487
出版日期 1998年12月
定价 28元

目 录

○独辟蹊径 3-7

跨世纪之际中国水彩画的现状和走势——《第四届全国水彩、粉画展览》述评（王维新）
从“小品论”谈起——影响我国水彩画振兴的四个难题（钱洪兵）

○高山流水 8-11

空灵自由 抒情畅神
——陈少平水彩艺术解读（周韶华）
陈少平作品

○龙人寄情 12-15

艺道漠漠 运化宏博
——程及先生的水彩艺术（张英洪）
程及作品

○唯贤是举 16-21

鲍夫华的画（莫一点）
鲍夫华作品
沈平作品

○我画我谈 22-33

自圆其说（华 炜）
华炜作品
情有独钟 有感而发（孙正学）
孙正学作品
走进水彩圈（陈 军）
陈军作品
调整观念 熟练技法（关维晓）
关维晓作品

○群英聚会 34-39

互相激励的群体——记厦门水彩、水粉画研究会（一 森）
厦门水彩、水粉画研究会作品

○展场传真 40-43

多彩的红土地——记'98云南当代水彩画珍品展（胡晓幸）
'98云南水彩画珍品展
云南水彩画随想（杨成忠）

○校园掇英 44-47

水彩基础教学之我见（李景方）
四川美术学院学生作品

○百花争艳 48-54

聂崇良、高清泉、张力绘、叶 芝、张良平、
黄学慧、程德友、覃启仕等人作品

○信息快递 22, 56

○世界之窗 55

〔美〕爱德华·贝茨作品

封面：《蓝色印象》 赵健鹏作
封二：郑叔方的水彩速写
封三：《雨中街景》 李振声作
《我的梦幻屋楼》 弭战作
《有白郁金香的静物》 朱玉祥作
《冬天的等候》 屠维能作
封底：《初阳》 柴刚作

跨世纪之际中国水彩画的现状和走势

——《第四届全国水彩、粉画展览》述评

○王维新

由中国美术家协会与青岛市群众艺术馆主办的《第四届全国水彩、粉画展览》于1998年8月8日在青岛市新落成的美术馆展出。我想从本画种的现状和走势方面谈几点意见。

一、对“求新”问题的思考

观念上的进一步拓宽和艺术语言上的更加多样化是本画种“求新”的一个主要问题。水彩画、粉画历来以表现风景和静物为多，而且描绘静态的景物总是占有相当的比例。本届参展作品虽在反映人物形象方面有所增多，但仍处于从属地位。就表现人物的作品而论，那些停留于拟“肖像”而非肖像，似“写生”而非写生的单个“人像”类作品还不少。画面上往往人与景脱节，背景的描绘甚于主体人物的刻画。在艺术语言上，不论画人、画景或画物，其作品大都倾向于制作性有限的手法，有些作品似乎在乎“精到”的手艺上竟“技”之高低，细而赋的风风依然大量存在，难怪有人评说水彩画界的“磨工惊人，令人感叹”，这“磨”之手艺确有消磨画者思维之灵悟，消减艺术创造的个性和民族地域之特色的问题。就如北方作品和南方作品，在地区上虽隔千里之遥，但作品的观念题材和表现手法却十分相近，那些在往届画展上似曾相识的逼真的朽木门框、描画那丝丝蓬松的草窝和栩栩如生鸡群的，观其画面而可知作者投以无限的精力，也似乎都能寄托作者的情缘，作品之用功极致而到家。就画的艺术效果而论却无个人风格和地域差异可言，这状况不免使人感到作者过于依赖手头几帧同类型的精致彩色照片。参考利用照片在现代绘画创作中无可非议，但就依赖已有现成的彩照而又缺乏能动创造地以同一手艺“磨”出一幅作品，尽管画面效果十分“完美”，

但却缺乏真正感人之艺术性，而且难免“南北撞车”和雷同。某些作品在设色上缺乏绘画色彩关系的表达，还常显露出是“柯达”卷或“富士”卷的色彩倾向。这种依赖磨制过程似乎离艺术创作远了些，这样的创作方法其效果也难以避免选材的重复和手法的近似，更有失艺术语言的多样变化了。艺术终究是艺术，艺术来自生活，来自艺术家对生活的真诚体验和感悟，艺术家应该到大自然中去，到生活中去关注社会，体验人生，感悟大自然的博大气息和现代科技的突飞猛进和日新月异的变化，在此中不断发现和创造的实践中找到自我，从而获得各自不同的画面和多变的艺术风貌。

对社会性的认识和对生活的熟悉了解，当然直接关系到艺术家在发现和创造进程中艺术个性的形成。江南画家画水乡，陕北作者画黄土高原，各有其先天的水土因子和深厚的生活基础，但作为艺术家如何能借以这真切的生活基础而有深度有个性地创作好作品却并不简单。艺术家进行创作其因素乃是多方面的，其感受和观念是随时代而不断拓宽的，其视野是在多层面的学识和修养的基础上，以见多识广而敏慧的良知得到不断开阔深化，更以真诚的心态在不断的艺术实践中加深认识和了解，从而创作出理想的而有个性化的作品来。

诚然，艺术创作离不开生活，但对待“贴近”和“深入”生活的问题，并非以狭隘的观念而论其作品的本土生活基础。艺术家深入边远地区，深入新疆和青藏高原，可以画有生活感受的小毛驴和大牦牛，也同样可以丝绸古道之韵和高原博大之势来刻画古道的建设和描绘身边的小生命或小静物的情趣。非生长在江南的艺

术家未必就画不好江南水乡，非生长在黄土高原的艺术家也不见得表现不好黄河流域的大地之气象。画家对生活的储存和阅历的沉积说不定哪一天在表现某一感受上得到自然的流露。此中的“贴近”和“深入”程度当然具有直接性的一面。不断更新观念和开阔视野，超时空、地界、国界，甚至文化艺术本身的界限，一切之关键仍取决于艺术家的真诚心态，我想这是求得艺术作品的新面貌和风格个性多样化的根本所在。

二、以“求实”精神求得艺术水准的提高

一件艺术作品的形成存在诸多因素，一件好作品的产生，其过程也总不是那么简单。据知本届参展和获奖作品中某些作品，反复易稿多次，方获得理想效果。某些作者为表现好山区面貌曾几次深入山沟作实地写生，在收集大量素材的基础上搞好创作，这都是本届展览作品整体水平提高的保证。但从送展作品的另一些方面看，还存在不尽人意之处。水彩画、粉画传入我国的历史不长，在很多情况下是作为一项普及性和带绘画基础训练性质的画种出现的，一直以来也多以写生性为常。近几年由于接连不断的办展和评奖活动，在导向上促使和增强了本画种作品的创作性，即作者的创新意识加强了。甚至出现了不少主题性强及现场感浓的佳作，这在拓宽画种的题材层面上是件大好事。但在参展作品中为求得某种表面效果，刻意追求画面所谓“完整”的画作总是屡有出现，使人感到这些作者在创作中的精神和心态上有沉重的负担，画面面而俱到，显得很累很紧，不仅画者吃力，观者看也甚感疲惫不舒畅，实不如那些面对真山真水所画的作品来得实在和畅快。

这情况是否与当前频繁办展和评奖的人为导向有关而出现的副作用？这副作用客观上造成一些作者产生意识上的沉重负担。对此，我们应如何以求实的精神，摆脱这不利因素而踏实地求得艺术创作中真正的突破和提高？

我们知道艺术水准上的实在性是体现在必然进程的偶发之中，只有扎实的生活基础和过硬的绘画基本功，方能有关而全面的表现。就绘画基本功而言，素描和速写的扎实基础仍是本画种水准提高的关键之一。作为色彩性的画种，对于色彩的研究和掌握更是有其直接性的一面。造型艺术以形体为主，色彩画家离不开坚实的素描速写基础。色彩的奇妙语言，往往总是超乎形体之上而闪烁着光和彩的美感，用色彩作画，形体已由色彩代替，明暗关系已转化为色彩关系了。这种从色彩中所反映的美之妙趣，是如此神奇而超乎自然的地位。对于色彩的掌握在某种程度上却必然面对客观实物踏实地进行写生，即经过反复的观察、分析和不断实践而求得色彩变化规律的掌握和运用。画家直面自然所产生的状态是其他间接手段无法体验的。

对色彩的表现更多地是凭借画家的感觉能力，这感觉是建立在反复实践的扎实基础上的水彩画艺术水准的提高，决非以花在画面上冗长的时间论高低。那些借鉴油画用色层层塑造的技艺，而又不失直抒胸臆的爽快之作，是我们追求的。与此相对的那些以诚之态，寓情于轻松之中，虽寥寥数笔，却恰到好处的着色，在自然状态下“写”出来的作品同样会使观者舒心、受到启迪，得到美的享受，并给人留下深刻的印象。我想，水彩创作不论厚重或淡雅，其可贵之处仍是表现在坚实的基础上和脚踏实地、而又轻装无负，并以无限真诚又洒脱之态，灵动而充满生机地投入创作，求得水彩画艺术高水准的真正体现。

画种各有特性，这特性也就是画种独立存在的价值。水彩画作为以“水”与“彩”为交融媒介的画种，其水的韵味和彩的透明性应该得到强烈体现，这也是

区别于其他画种的独特艺术面貌和审美价值之根本所在。水彩作品中如果忽略了“水”与“彩”的巧妙运用就势必消减，甚至失掉了画种的独特的艺术魅力。这届送展的一些作品中，有刻意于水之淋漓典雅者，有钟情于彩之鲜艳厚重者，但重水者则失彩，重彩者则失水，“有水无彩，有彩无水”之作依然存在，如能巧妙做到水与彩俱佳着实不易，这需要对于水彩画艺术语言作扎实而广泛深入的研究，从造型艺术的基础上打下扎实的基本功；特别是对色彩关系中的各种规律性的认识和掌握，并对于传统绘画中“水”的运用和西洋绘画中对色彩关系的处理作有机的融合和巧妙的表现，甚至站得更高些，使水色交融之绝妙语境呈现那闪烁着独有的水与彩之光辉。

三、在“求变”中获得丰富多彩的艺术表现

这次参展作品中获奖的大都是新手之作，作品的取材面和艺术手法是相应丰富多样的。有体现作者情绪性和人物活动的风景；有人格化强和生活气息浓的静物；也有描写生活中的人物造型和社会活动中的群像场面的作品；还出现反映历史大题材的作品等。这些作品在观念、形式、艺术语言的突破层面上表现出某种新的审美体验，这也是本届展览作品风貌多样化的体现。但某些作品的选材僵化和艺术感染力不强，个性格调不高，艺术手法雷同、单一乏味之状况仍然存在。为获得更加丰富多彩的艺术风貌，就必须开拓本画种的表现领域，在“求变”中摆脱原有某些“模式”和“局限”，作更多的发现和尝试。当然，这发现和尝试仍然是以加强本画种自身的特质为基点。从这基点而言，其“求变”与借鉴是存在相对的范围的。

“求变”是符合画种发展趋势的，此中首先决定于观念的突破和对生活体验感悟的深浅以及对艺术的理解上，其“变”的具体性却表现在如何从精神内涵上的继承和借鉴，以及于作品中的有机融合运用的再创造之中。

水彩画、粉画艺术的发展与其他画种一样，始终处于历史性

的延续之中。画种的传统与现代割不断亲缘的相承关系，画种与画种之间渗透作用也难以割裂。现时的英国及欧洲水彩画、粉画已不是上世纪的古典面貌，但仍有很强的延续影子 and 现代画种的气息。国内现时的水彩画、粉画也不是四、五十年代的那个样子了，但不能否定当时引入时的作用和传统绘画的渗透。这变化是时代进步的必然，将来的发展更是不可预测。

画种的特性有其时代的相对性，在发展的进程中，画种与画种之间的交融和渗透的相互作用，是随时代和科学进步而不断出现，并不断派生出新的画种来的，这发展的自然规律不以人们的意志为转移。我们强调现时画种的特质存在的意义和价值，但也不妨有点迎接画种之间边缘扩展性的自然变化的勇气。水彩画、粉画属外来画种，不可忽视西画为“体”，中国画为“用”的基本而相对的格局。但须看到，画种本身的飞速发展和画种与画种之间的边缘常常是显露艺术语言闪光之处。一个时期艺术语言的突破也常表现在与时代科技进展同步的画种媒材的革新上，这种在发展阶段中最有活力的成份总是表现在吸收和借鉴非自身常规性的扩展之边缘。

水彩画、粉画目前的状况无可讳言仍是“固守”性大于拓展。比如历来强调以具象写实为本，艺术和现实的联系可否表现得更为深刻些？中国绘画历来主张“似与不似之间”的传统创作意识，就这“似”与“不似”的层面而言，可否拓宽些？我想太似未必就媚俗，不似也未必即欺世。又如中国传统绘画，由于历史的原因，在科目的延续上虽有山水、花鸟、人物的专业分科，但作为水彩画、粉画未必也非分科不可。我们主张画家以真诚心态对待艺术创作，在艺术上力求更宽阔、更深刻，更扎实地表现真情实感。从发展的现状而言，从画家对纷繁而又具个性的感受而论，人为地作此有形或无形的条条框框，显然会过于迂腐。有能力的现代画家对接受如此突飞猛进的时代，如此宽广多彩的外部世界的感悟

从“小品论”谈起

——影响我国水彩画振兴的四个难题

○钱洪兵

长期以来,我国的水彩画很不景气。直至近几年来,得益于一批有识之士的鼎力组织,其活动才频繁地开展起来,出现了前所未有的迅猛发展,并在社会上引起了一定的反响。然而,从当代中国美术总体发展的状况来综观水彩画,就不难看出,无论是画家的思想观念,还是其作品的内容题材或画幅,全都作茧自缚在“小品”上。同时,水彩画也一直没有摆脱社会的歧视和冷落以及产生的恶性循环的劣势境地。因此,水彩画若要真正意义上的振兴,还有待更新观念,解决水彩画自身发展的健全机制,我认为应注意四个方面:其一,正确认识水彩画,走出“小品论”的误区;其二,摆正水彩画在教学上的位置,培养专业素质高的创作队伍;其三,加大对重大社会题材的人物画创作力度,充分发挥水彩画的社会功能和作用;其四,改进工具材料,为创作提供有利的物质条件。只有从这四个方面全面更新,方能使水彩画在社会地位和艺术上实现高品位。在此,作者就以上的问题谈一些自己的粗见。

一、正确认识水彩画与“小品论”的观念问题

是随机应变的,并不被单一的艺术观念和某些专业科目所限制。反映人类社会和自然空间如此美妙多变的景物,似更能唤起时代的心声,引起人们的深思和对人生的感悟,给人以“天地氤氲,万物化醇”的感悟。我们需要自在宽松而灵动的局面,具有现代意识的画家是能从广阔的原层感悟中表达与前人不同的绝妙的水彩画、粉画画种,也能在跨画种的领域中取得非凡成就,甚至还具有从发现和尝试中创造新的画种之能量。

我国的水彩画未能像其他大画种那样得到应有的发展和实现艺术上的高品位,其根本原因是人们的思想一直被众多的片面而保守的观念所束缚着、禁锢着,尤其是“小品论”(“水彩画是小画种”、“水彩画只适宜画小品”),制约了人们在水彩画艺术上的实践活动。

所谓“小品”,原本是一种文休名,即随笔、杂感等短小文章的通称,是文体的一种风格和样式。在绘画艺术中也有“小品”这样的称法和风格样式。用油画、国画、版画来画小品也一直很普遍,但人们并没有因此而称油画、国画是小品。水彩画当然也可以画小品,然而,人们对此却认为它是“小品画种”、“只能画点小品”。这分明是一种偏见。

水彩画“小品论”的产生,也源于“水彩画是舶来品,外来画种”这一片面性观念(对于这一问题,作者在《对我国水彩画状况的思考》一文中已述)。因人们对水彩画概念认识不清,竟将水彩画风格中的西洋水彩画与水彩画混为一谈。在把水彩画当成西洋或英国特有的专利性的画种,而否定我国的没骨画法、泼彩画法,这一中国特色的水彩画及其

历史的前提下,我国只有靠引进和摹仿。在摹仿中,照搬西方的切,包括观念。事实上,西洋画家对水彩画同样存有偏见。这种偏见就是后来的“小品论”的“样版”。

西洋近代水彩画始于16世纪,从德国绘画巨匠丢勒起,他善用水彩铺底,水粉描绘的方法画动物、植物、风景,佛兰德斯的鲁本斯运用明暗画法的水彩速写,荷兰的伦勃朗的素描淡彩,18世纪和19世纪的法国画家德拉克洛瓦、西班牙的戈雅也都用水彩画工具材料作过诗意浓郁的风景或肖像画等等。若对这一时期的大师们从事水彩画的实践和作品作一分析,就不难看出:(一)作画水彩是业余性的,在时间和精力上花得很少;(二)画面的内容题材大多是速写性的风景、静物、肖像等,没有主题性创作,不是速写性的生活记录,就是为油画创作提供的草图;(三)画面的效果,只是使用的是水彩画工具材料,表现的是油画所需要的厚重、细腻的格调(实际上是水粉画);(四)画幅都是偏小;(五)看重油画的审美价值和油画的社会的功利性,轻视水彩画,而未能充分认识水彩画自身固有的艺术特性。

处于世纪之交的水彩画、粉画队伍正在知识结构和思维观念方面作转型期的更新。从目前发展趋势上可以断言,中国水彩画、粉画将会成为在东西方艺术的交融中,具有相当实力的能体现中国现代艺术特点的风貌,并以灵动的生机和非凡的生命力,迎接新世纪的到来。

1997.12于京华煤渣居室
(王维新 中央美术学院教授)

我们常为水彩画、粉画被看成“小画种”或在综合性大展中被归“其他类”而鸣不平,其实大可不必。画种与画种之间并没有大与小、高与低、优与劣之分,画种只有艺术语言的表现方法及使用媒材的不同,在反映生活的深度度和艺术的高低上,决不在于画种本身,关键仍在于从事者自身的心态和投入的心力,不论是为人为地被编入另册或未被入册者,都可以自强不息的精神,发挥自己的聪明才智,攀登艺术的巅峰。

因此,水彩画也未能在这一时期成为独立画种。

到19世纪,水彩画在英国才真正成为一个独立画种,除英国在政治上的自由性,本国湿润的自然气候条件和本国人民对民族画风的喜爱外,还得力于一批水彩画家的努力,使他们认识到了水彩艺术与众不同的语言特点,并从业余转向专业,对工具材料的更新,促使形成了一整套水彩画的表现技巧,从而使水彩画得到了前所未有的发展。涌现出了如泰纳、康斯泰勃尔、波宁顿等等一大批著名水彩画家。版画水彩画始终未能与油画平起平坐,当时的画家仍偏爱油画的审美价值和版画的经济价值,而对水彩画仍存在偏见。这对水彩画的发展产生了消极的影响,以至在19世纪以后,英国画水彩画的人多了,可全力以赴的水彩画家却少了,许多画家在从事油画、版画、壁画等绘画手段的同时,兼事水彩画,精力分散,不免会影响水彩画的艺术质量;题材狭小,以风景为主,缺乏主题性创作,未能认识和发挥水彩画的社会作用。

对这样一个“舶来品”的到来,人们是崇拜之至,全盘照搬,竭尽摹仿,尤其是作画观念和方式。在摹仿中,印烙在“舶来品”上的偏见性,被诗意般的赞美而夸大并引申为“小品论”的一种观念,由“小品论”引导着“小品”现象,再由“小品”现象支撑着“小品论”,就像一母所生的双胞胎,一直形影不离。虽不知是水彩画先有了“抒情诗”这样的审美特性,才有了“雨后烟云”这种题材;还是先有了宜表现“小桥流水”这种水彩语言的定格,才有了“轻音乐”这样的美称。不管是“小夜曲”,还是“绘画皇冠上的明珠”,总离不开一个“小”的含义或内涵。这种隐含着片面性观念的比喻,有意无意地把水彩画的题材带入了既定的、与诗、轻音乐相符的,高山流水的自然风光、花果、物、骨的静物 and 旧居古韵的情调之中。步着西方水彩画观念的后尘,使得远离社会生活的狭小题材,总因缺乏时代精神,同样也失去了水彩艺术在社会上的作用,加之

人们以诗一般的浮光掠影的语调,挥毫或草草的写生,淡漠的闲情描写,对形式的片面迷恋、缺乏内涵和意境,失去了水彩艺术应有的感染力和丰富的表现,以致被社会所冷落,最终将水彩画种推至劣势的境地。

水彩画仅是绘画手段中的一种形式,它的产生,以及它所具有能量大小是由人们在艺术实践或艺术生产中的能力大小所表现出来的。自然或宇宙中未知的未掌握的东西很多,但未知的未掌握的,不等于不存在,它是不以人们的意志为转移的,这有待于人们的实践和认识能力的提高。水彩画“小品论”的片面性就在于断然把水彩画在某一阶段,因人们认识能力上的不足和偏差,表现能力、创作能力上的缺乏所表现出的一些缺陷现象,归结为水彩画这种载体能量大小的定格,即“水彩画只能画小品”,从而抹煞了水彩画发展的可能性和必要性。

事实上,用水彩画来表现什么样的内容与题材,画多少,以什么风格,是由画家的思想意识以及表现能力来决定的,而不是画种本身。水彩画不是不能画大题材的鸡鸣巨制,而是画家不愿正视和接受水彩画语言特点的挑战性,不愿在艺术实践和生产上像油画、版画那样付出巨大的代价和辛勤的劳动,而迷恋于说、油、版等艺术在社会上已具的功利性,用业余作画的方式对待水彩画,满足于画小品性的作品。因此,水彩画本身并不存在“小品画种”的说法,只是人们存在着低浅的思想。

二、摆正水彩画的教学位置与专业性队伍的建设

画种本身之间并无品位高低,不存在“水彩画是小品画种”的说法。但在认识水彩画的问题上,画家却确实存在着思想低浅和其作品局限在小品性上的现象。由于画家在能力上的有限性,创作态度上的业余性,表现出创作力度不足,而只能流于江南水乡、北国风光、农家庭院、山村小景,缺乏能直接反映时代精神风貌的人物画创作,尤其是人物活动的重大题材的创作,未能

发挥水彩画的社会功能和作用,从而影响了水彩画创作的艺术质量和艺术品位。这是致水彩画于“小品”的主要原因之一。

艺术本来就是人类自我意识的特殊形式,是对自身的观照、反思。毛泽东同志说过,“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”,“而社会生活是由人的活动构成的。人是自然界最妙的存在,人是创造世界的,因而表现人、刻画人、探索人正是艺术家的崇高使命。在意识形态的政治、艺术等内在联系中,艺术从属于政治,而政治、艺术等意识形态又从属于经济基础并服务于经济基础。因此,艺术应该服从于社会主义的总事业,并为其服务。毛泽东同志曾说:‘革命的文艺,应当根据实际生活,创造出各种各样的人物来,帮助群众推动历史的前进。’所以艺术的创作首先是要有益于社会进步与改造,有益于培养社会主义新人的道德、情操、思想、信念和精神境界,使其起到塑造人的心灵,使人们认识和追求真、善、美的社会作用。这是艺术的重要任务。这种对艺术在内容和题材上的要求,最直接不过对社会生活中的人物表现和刻画了,尤其是对社会生活中起着支配作用的社会的重要变化的题材,具有更深刻、更普遍的意义。反之说,艺术也只有去表现反映时代精神的人物活动的重大题材,才能真正发挥其巨大的社会作用,实现其真正的社会价值和艺术价值,获得艺术上的高品位。水彩画长期没有引起社会的关注,却反而被歧视、被冷落,就是人们忽视了重大题材的人物画创作,没有发挥它的这种社会作用。

三、加大对重大社会题材的人物画创作力度,充分发挥水彩画的社会功能和作用

在我国,属于外来画种的油画艺术,它之所以能在艺术上获得高品位,也在于油画家们的勤奋、敢于探索,能正视社会生活,反映社会的重大变革,为新的经济基础——中国特色的社会主义伟大事业服务。如徐悲鸿的《田横五百士》,董希文的《开国大

典》，王式廓的《血衣》，沈加尉的《红星照耀中国》，魏景山、陈逸飞之《蒋家王朝的覆灭》，程从林的《1968年×月×日雪》，陈丹青的《西藏组画》，罗中立的《父亲》，广廷勃的《钢水·汗水》等等一大批震撼人心的人物画巨作，引起了社会上的强烈反响，发挥了艺术鼓舞人、教育人的巨大作用，同时也获得巨大的社会价值。画家们因此而一举成名，得到了社会的承认和肯定。

当然，水彩画在人物画创作上比其他画种在局限性上要显得大一些。在我国或在西方，水彩画题材一直停留在风景和静物的阶段上，而对于人物几乎寥若晨星，因此许多画家均认为水彩画不适宜于画人物，甚至学校的教师亦多避免人物题材，虽然现代的透明水彩画，不断地向崭新的风格方面发展，但一般的水彩画家除向抽象绘画发展外，独对于人物，仍少有勇往直前。究其原因，实以人物是必要“酷似”，因“酷似”的困难，故大多数画家采用易于修改的颜料，如油画、粉彩、胶彩和水粉。事实上，人们在主观上挡不住油画、版画等功利性的诱惑，而轻视水彩画，在客观上又不愿去勤学苦练和摸索，去掌握流动的水色与材质特性和造型复杂多变的人物的形这三者有机结合的契机。水彩画不适宜画人物，这仍是水彩画家在能力上的有限性和一般性所致。

在水彩画史上，已有不少的画家画过大场景的人物画作品，如英国的惠特利的《爱尔兰市集》，罗兰森的《沃克斯霍尔花园》，富塞利的《牧童之梦》，伯尼的《戴假发的业余音乐家》，希非的《渔夫茅舍》，吉尔伯特的《马其顿战役》，弗林特的《天鹅和浴女》等等。在我国也涌现出了一批优秀的人物画作品，如50年代刘阳的《姑娘追》，反映了新疆人民欢快的赛马运动的大场面；孟组湘的反映革命历史题材的《待命》；叶献民的反映渔民生活题材的《人康物阜》；郑荣国的《统裙·竹箩·小扁担》，反映少数民族人民的集市场景；林绍灵之《走向光明》，反映矿工的献身精神等等。从以上可以看出，水彩

画不是不宜表现人物，而是一般水彩画家的思想低浅，表现技能浅缺之故。水彩画不是不能表现重大的题材，而是画家不愿正视社会生活，不愿深入社会生活，抓住重大题材，这是一个对水彩画的社会作用的态度问题。如果我们的水彩画家能像奥林匹克选手那样，向水彩画人物创作作最后挑战，而志在必创一项新纪录的话，水彩画一定能涌现出大批新的具有时代精神风貌的人物活动重大题材的鸿篇巨制。水彩画期待着专业性强的，富于进击的大批创作队伍，敢于探究、摸索和掌握水彩神兼具与主题内容高度统一，搬掉压在水彩画发展道路上的水彩画创作难的障碍，从而摘掉“水彩画是小品画种”的帽子。

四、水彩画工具材料有待更新

水彩画一直被论为“小品画种”，其艺术创作也一直被禁锢在“小品”的风格样式上而不能逾越，除了以上三个方面的原因外，同时还受到物质条件上的制约——水彩画工具材料过于简单。

首先，在材料上仅有整张大水彩画纸，且吸水性能差，水色不易“巩固”，收缩性强，没有大幅的卷型材料，如卷型的水彩画纸、水彩画布以及装饰水彩画的玻璃纸，这是水彩画不能绘制巨幅而只能表现“小品”的直接原因之一。其次，在工具材料上仅限于大白云、小白云、0号至10号的小型画笔，缺乏大型水彩画笔，难以从事巨幅绘制。

水彩画工具材料简单的状况，一直得不到改变，同样在制约着水彩画的发展。由于先是人们的观念片面，后是从事水彩画的业余性造成的表现技能的一般性，只能适从表现一些小幅风景、静物小品或供作国、油、版的辅助手段致使其失去了社会功能而被人所冷落，这又使追求功利性的画家对它避而远之，以致水彩画创作队伍更为弱小，这反过来又使水彩画工具材料的研制者因没有大的市场，对开发、更新失去了信心。因此，人们还得从旧的、保守的工具材料观念

中解脱出来，从思想上应该认识到工具材料对画种发展的重要性。

艺术是精神与物质材料的结合。任何一个艺术家都总依靠自己对社会生活的体验，并通过自己的形象思维将内心的观念、意向、感情汇注于一定的艺术内容（即艺术精神），再借助特定的媒介表现出来，外化为具体可感的物质形态，即艺术作品。艺术不能离开物质性的工具材料。人们常说“工欲善其事，必先利其器”，画面的表现力和艺术效果与工具材料的特性是分不开的。

从艺术起源的客观方面来考察，生产实践是原始艺术生产的直接动因，原始艺术的内容受一定的物质实践的决定和制约。同时生产技术的进步对艺术的产生起了极大的推动作用，技术对艺术的作用有直接和间接的两个方面，其直接作用就是一些新材料、新工具可以为艺术家直接运用，人在早期的艺术如绘画、雕刻等都必须以工具的制造和熟练使用为前提。

现在，我国的水彩画发展所面临的主要问题是提高品位，增强大题材的人物画创作力度，并促进其风格的多样化。而现有的专用的简单水彩画工具材料显然不能胜任这一使命，对它的开拓、更新、创新已是势在必行。

综上所述，我国的水彩画之所以一直处于品位不高，难以发展的状况，原因就在于从观念到创作队伍、创作内容、物质材料都局限在“小品”的层次上，同时，这四个问题又相互影响、相互制约、相互依存，造成了恶性循环的态势。反之，若要改变这一状况，使水彩画得到振兴和发展，也只有从这四个方面进行全面更新，才有实现的可能。当然，水彩画发展上的问题很多，很广，也很深奥，并非作者所能述，所能为的。这有待于有识之士、学者、水彩画同仁的关心，共同深入探讨，以活跃水彩画的学术气氛，从而促动水彩画的发展。

（钱洪兵 南京师范大学美术系）

空灵自由 抒情畅神

——陈少平水彩艺术解读

○ 周韶华

欧洲（主要是英国的）水彩画传到中国，几乎与20世纪同庚。近百年来以欧洲古典主义为参照，在中国形成了以再现为特征的水彩画传统与主流。

处在文化转型期的当下，至少有三大问题摆在当今水彩画家的面前，不得不进行新的选择。这三大问题是：如何在民族品格上给水彩画定位？水彩画如何向古典形态向现代形态转型？在向民族化、现代化的转型过程中，如何保持水彩画的本体特色不被消解？我觉得只要人们讨论、评价当代的水彩画，这三大问题是难以回避的。正因此，我更看好陈少平的水彩艺术。在对他进行个案分析时，也不可能不涉及上述三大问题。

陈少平经过多年对欧美水彩历史的研究，包括赴美考察，他意识到从丢勒、泰纳、波宁顿以至佛宁特以来，西方的水彩画家大都忠于写生原型而忽视主体情感表现，形式与情感分离是普遍存在的问题，这与东方意象、意境美学体系完全是两回事。于是他断然决定，回过头来走民族化的路，走自己的路。

他从研究和领悟东方写意文化的书写性入手，进而瞄准意象神韵的主体表现意识，兼容民间艺术的大胆夸张。他特别崇拜八大山人用笔的畅快，吴昌硕用笔的老辣，齐白石减笔大写意的简约，傅抱石用笔的潇洒而富有激情和林风眠在中西融合中的经验以及张大千泼彩给予的启迪。但同时他又特别注意到：不要把水彩画变成水墨画的第二画种，必须把水彩画的民族品格界定在水彩画的特殊品质中。借鉴是给水彩画输血，而不是变种，不是本

体特色的湮灭。

学习传统要深入到水彩画语言的内部结构转化上。陈少平对虚实相依，有无相生，道法自然，领情极深。这极其有利于水彩画空灵和自由的表现，突破具体对象的局限，从有限空间进入无限空间，让浩荡的激情纵横驰骋。这种选择是有针对性的。鉴于若干年来出现的一味向美国照相写实主义靠拢的倾向，他便放笔直干，纵横吞吐。尽管他对逼真写实主义的某些作品也称道其功力精湛，有一定品位，但他觉得这对水彩画特有的审美价值牺牲太多。为什么不讲意笔神韵呢？意到笔不到和象外之象，景外之景不是更觉意味无穷么？水彩画与油画争短长，或者与素描论是非，不如发挥水彩媒材自身所特有的属性，不如向民族的哲学思想的活水源头去掘进，只有发挥水彩画灵动而自由的创造本质，水彩画才会更具其独立自在的生命，不致成为其他门类艺术的附庸。

陈少平的水彩画，色彩丰富明快，丰富而单纯，很像是一位色彩魔术师，穷极变化。尤其在借鉴印象派大师的色彩上很有造诣。他对塞尚、梵高、马蒂斯推崇备至。但他的色彩不同于油彩，也不同于墨彩，而是玲珑剔透的水彩画语言，他更注重色调高雅和富有音乐情调。水气淋漓流动，造型简括洒脱，用笔畅快任性，与油画色彩分道扬镳，有如减笔大写意的独特魅力。

尽管水彩画与水墨画在形式语言上有着天然的亲和力，但陈少平在解决水彩画的民族化问题时，并未停留在表层技法上的模仿，而是深入地对象造型规

律、感性思维方式和主体情感对象化的审美观照的深刻理解，追求的是言约情深的浓缩式结构和言在此而意在彼的超越式结构。他从传统的赋比兴中提炼出感性审美把握，把客观对象情感化，笔触是生命血气的律动，色彩是情感的节拍和乐章。这与西方古典主义、西方照相写实主义的水彩画是根本不同的，的确是对中华文化精神的大彻大悟。

如前所述，民族化问题必须定位在有助于水彩画自身所特有的灵动而自由的创造本质的丰富和发展，回归到水彩画的本质上，使水彩画的自由创造更具灵动性、广阔性，更具超迈的精神空间，从有限空间进入到无限空间。如同老子所云：人法地，地法天，天法道，道法自然，是对宇宙大生命的观照，对人生与历史的观照，是对主体精神的高扬。正因为陈少平对民族文化精神的深度理解，对水彩画自由创造的本质运用自如，把水彩画自身规律发挥得淋漓尽致，才使得他的水彩画的民族品格更有韵味。

半个多世纪以来，少平兄不顾生涯坎坷，岁月蹉跎，在水彩画领域终于找到一方净土，营造起一方灵动自由的极乐世界。如果把他的众多作品比做小提琴四重奏，那么陈少平就是一位空灵派的作曲家和演奏家。我们欣赏他的作品，有一种天高地远，兴尽悲来的人生感叹，蕴含着无穷回味的旨趣。用一句话来总结，就是空灵自由，情移神驰，具有东方神韵。

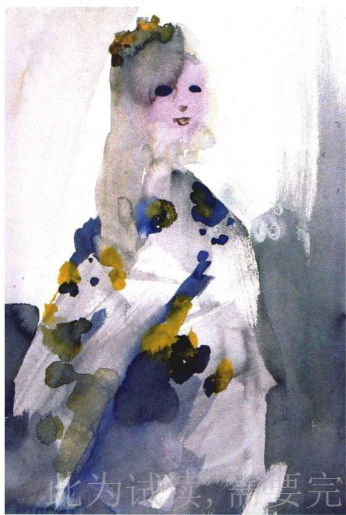
1998年7月31日

为《中国水彩》写于武昌

（周韶华 湖北美术家协会主席）

陈少平作品

下右：红衣少女 52cm × 38cm 1989年
 下左：纽约少女 54cm × 35cm 1988年
 上：冬 38cm × 53cm 1990年



陈少平作品



嫣红 32cm × 45cm 1992年



繁花 30cm × 45cm 1995年

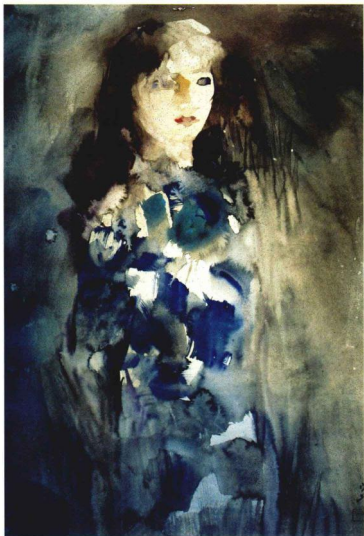


陈少平简介

陈少平，1921年生于安徽庐江。历任湖北美术家协会理事及水彩画艺术委员会委员，湖北书画院院士，中国水彩画家学会理事，湖北艺术学院，湖北工学院，湖北书画专修学院客座教授。

1984年至1985年应美国邀请在洛杉矶亚太博物馆及纽约东方画廊举办个人水彩画展。在我国深圳、合肥、郑州、台北等地举办个人水彩画展10余次。此外还有作品入选全国七届美展及二、三、四届全国水彩、粉画展览及历届中国水彩画大展。获第二届全国水彩、粉画展览优秀奖及第一届中国水彩画大展金马奖。《红衣少女》被编入《中国现代美术全集·水彩卷》。在台北及天津两地出版了《陈少平水彩画集》。

蓝衣少妇 52cm × 38cm 1990年



夕照图 38cm × 53.5cm 1986年



陈少平作品

艺道漠漠 运化宏博

——程及先生的水彩艺术

○张英洪

朗日当空，夏意正浓，一位水彩巨匠正迎面走过来……

他怀抱寻丈巨作，带着对故乡——上海人民深厚的眷恋与怀念之情，跨进了上海市博物馆的展览大厅。他想以作品证实：当今的水彩画，也可以登上最开阔、最有创造力的前沿！

他，就是美国著名华裔水彩画大师、当代水彩画之集大成者——程及先生。

程老1947年应邀赴美深造，多次荣获美国最高荣誉奖项。先后在宾州州立大学、犹他州州立大学等院校任教。现任美国国家画院、美国水彩画协会董事、理事，国家级的年度评委与颁奖委员，享有美国文学艺术院终身院士之荣誉称号。

写文章作画，无不以观念为先。南宋炳提出“含道应物”的论见，是说画家在接触客观物象时，思想上须有一个完整的主观境界。因为，艺术作品是精神的产物，画面上种种艺术创造，是画家凝固了的感情显现，是创作本体文化素养、思想意识的全面反映。程老的作品，“含道应物”，正是从理念的高度去审视美，构想美，所以他的水彩画题材丰富，观念先导，视野开阔，艺术思想犹为活跃。人们不难体察到画家数十年如一日勤奋而可贵的探索精神。一颗东方的“赤子之心”，一个源于华夏文化、蕴含着精深博大之东方的审美理想与审美思辨，同时又是一个建立于东方与西方、传统与现代相交融的美的理想与理念。而正是在这个极富个性光彩、东方理念的导引下，艺术思绪如泉水般喷涌而出。

作品《上海》画面取自俯瞰下的外滩。自外白渡桥、外滩公园渐渐推向远处的地平线，画面

纵深开阔，气宇宏伟，虚实相生，恰到好处地处理了局部与整体的关系，透过远处灰蒙蒙的远景，把观众的联想引向了更为宽广而繁荣的大上海。与其说这是一幅风景画，还不如说更流露了画家对故土上海难以忘怀的情愫。笔端流淌的是游子的一片情意。

在《纽约大歌剧院》中，画家用金、红、黑三大色块错落有致的安排来表达歌剧艺术的辉煌。因为，也惟有金和红为主调的配置，才能表现朱栏灿然、殿阁恢宏的歌剧院里隆重富丽的氛围。要说实际的对象颜色，远不是那般鲜丽明亮，现在画面上金光灿灿的宏伟气派之处理，显示了作者厚实艺术素养与色彩修养，表明了画家是从理性的逻辑高度在审视美、设计美。水彩艺术创作的构思构想，从本质意义上来说，它也是设计（Design），现代绘画同样也需要导入设计意识。

程老还有不少丘壑内营，以意取胜的介乎意象与抽象之间的作品，如《老子》、《禅火》、《潮》等画作，欣赏之余常常使我联想起俄罗斯大作曲家拉赫玛尼诺夫的作品：宽广、博大、深沉，还有就是深刻。它那丰富而变化的

旋律以及无比雄浑宏大的交响，似乎概括了人世天地间无尽的浩瀚……这些，仿佛又从另一个侧面体现了画家独特而富于个性的哲理思辨。

大约从50年代起，程老就以中国的毛笔，在中国的宣纸上作水彩画了，画面一改传统西洋水彩画的风格与样式，多以长卷、立轴的样式出现，偶尔也有正方形的构图。画面上再不见西洋绘画传统的光色效应，不强调明暗塑造，不运用光影处理，而是追求平光下永恒的美，一种稳重的非常经得起推敲的内蕴又非常深刻的艺术风格与艺术样式。如《长空飞雁》、《春到江南》、《鱼水景》等作品。这些画作近看似乎不怎么具体，形体和轮廓结构均在若有若无、点点块块的笔触之中，退后几步望去却生动而周详。恰如唐代张彦远所说“笔才一二，像已就焉……笔不周而意周也”。

“程及水彩艺术展”在沪上展出，对开拓我们的艺术视野，推动和发展中国以及世界水彩画事业，皆有深刻的文化价值与社会意义。

（张英洪 上海轻工高等专科学校教授）

上海
92.5cm × 82.5cm
1976年





天坛 68cm × 137cm 1974 年

海滩红石 84cm × 155cm 1976年



程及作品



春风春水江南人间 91.5cm × 183cm 1978年

幕前欢乐 97cm × 140cm 1995年





滴水风光 48cm × 371cm 1979年

纽约五大道 117cm × 142cm 1995年

