

彩墨画新技法

美术新技法丛书

翟宗祝 著



美术新技法丛书

彩墨画 新技法

翟宗祝 著

安徽美术出版社



作者简介

翟宗祝，笔名天竹，1938 年出生，安徽省巢湖市人。1960 年毕业于原皖南大学艺术科，现为中国美术家协会会员，安徽省美协理事，安徽师范大学美术系副教授兼系主任，著有《宗教美术概论》，擅长中国彩墨画与水彩画。作品多次在国内外展出，1991 年曾在德国下萨克森州策勒市克莱蒙斯·卡塞尔博物馆举办过个人画展。作品流传于美国、英国、奥地利、日本、保加利亚、加拿大、德国以及香港和台湾。

Resume

Zhai Zongzhu, male, was born in 1938, in Caohu City, Anhui Province. In 1960 he graduated from Fine Arts Section of Wannan University (the predecessor of Anhui Normal University). He is now a member of the Chinese Artists Association, director of Anhui Artists Association, associate professor and Chairman of Fine Arts Department of Anhui Normal University.

He has published An Introduction to Fine Arts in Religion.

He is good at Chinese colour-ink painting and water-colour painting. His art products have been exhibited at home and abroad. In 1991, he held art exhibition of his own in the city of Celle in Germany. His works are widely circulated in the United States, England, Austria, Japan, Bulgarian and Germany, and as well as in regions of Hong Kong and Taiwan.

LA 635/10

目 录

序

一、彩墨画概述	(6)
(一) 什么是彩墨画	(6)
(二) 中国画中的色彩	(9)
(三) 彩墨画与水墨画	(11)
二、彩墨画的传统与出新	(14)
(一) 抽象与具像	(14)
(二) 彩墨与笔墨	(15)
(三) 传统与现代	(17)
三、彩墨画技法初探	(19)
(一) 造型	(19)
(二) 构图	(22)
(三) 彩与墨的运用	(26)
四、关于彩墨画几种具体画法	(29)
(一) 彩墨画法	(29)
(二) 没骨画法	(31)
(三) 重彩画法	(31)
(四) 装饰画法	(32)
(五) 泼彩画法	(32)
(六) 抽象画法	(33)
(七) 特殊画法	(35)
我的绘画艺术	(37)

他开辟了一个新天地

——我看翟宗祝《彩墨画》

郭 因

他的花鸟画，扑朔迷离，朦胧恍惚。

他的人物画，如烟如梦，似幻似真。

他的山水画，纵横挥洒，酣畅淋漓。

他用中国的宣纸、颜料，画出来却不是传统的中国画的效果，而却也并不像西方的油画、水彩画。有的只是艺术所共有的本质——美。

我第一次见到了他的作品时便十分喜爱。

我第一次读到了他谈画的文章——他为自己的画展所写的一个前言，又就喜爱上了他的艺术思想。

他说，他的艺术首先表现的是一个宁静的世界。他的作品就是一首首田园牧歌。他认为他所表现的这种和平与安宁的感情是会引起栖息在这个地球上的人类共鸣的。他说他的艺术还表现一种纯净的美。这种美能净化一个人的灵魂。他的作品使用的是一种朦胧的手法，表现了朦胧的诗意。由于朦胧是宇宙中普遍存在的现象，因此，无需诠释，人们自会领略其中的奥妙。谁能领悟到他的艺术的真谛从而悟到禅的真谛，佛就可在谁心中。他说他在做的是把欧洲绘画中的色彩美以及表现自然真实空间的方法与中国民族绘画的诗意化揉合在一起。他希望他已找到一种东西方民族都能理解的语言和形式。

他的新著《彩墨画》，应该认为是他的作品的创作方法的详尽说明，是他的艺术思想的具体论证。

这本书写得并不算“玄”。从什么是彩墨画谈到如何具体画彩墨画，一步一个脚印。这使人想到了担水砍柴无非妙道。这使人想到了悟道之后，山还是山，水还是水。很实在、很家常，这不也是一种禅机吗？

但他还是不断地在下险棋。老子说的“玄之又玄”，他称之为“黑之又黑”。没道理吗？有。玄者，黑也。但这是不是老子的本意呢？“水墨画的特点是随意性、抒情性、流动性。”难道不许水彩画有随意性、抒情性、流动性吗？“彩墨画的特点是真实性、丰富性、涵盖性。”难道油画就不能有真实性、丰富性、涵盖性吗？

然而这本书里更多的是既闪光又经得起推敲的创见。

彩墨画，五十年代初，当时中央美术学院华东分院的江丰曾提出过。

但江丰指的是既用彩又用墨的一般中国画。江丰只是认为既然油画、水彩画、水粉画等都是按作画所用的材料来分类，为什么就不可以把用彩用墨来创作的原本叫中国画的画叫作彩墨画呢？

而《彩墨画》一书的作者所说的彩墨画则不仅指的以彩墨混合造型，而且还要求重彩不重墨，通过不同明度的色相来表现对象。墨的作用限于衬托、调和和勾线。彩与墨混合的三原则是和谐、均衡、聚散。彩墨画形式构成的四元素，除了色彩的运用、彩与墨的结合外，还有线的运动和肌理的制作。他还提出了彩墨画不同于水墨画的以水为媒介，而是以彩为媒介。不同于传统中国画的把无画处看作有画，而是空白处正好是彩与墨这曲和声中的华彩的乐章，是彩墨画中的龙脉。他还指出了彩墨画追求的是意象。彩墨画孕育于中国的传统，借鉴于西方的古典和现代，追求的是传统与现代的合璧，具有更大的综合性、灵活性和可塑性。彩墨画的造型是以墨渗入色彩但又保留结构线。彩墨画的色彩既是自然色的概括，又是传达主观感情的符号。彩墨画涵盖了写实与抽象两种样式，构建的是一个色彩的空间。彩墨画的形体透视，既可从一点也可从各个角度去观察与取象。彩墨画的色彩透视，无论色彩的冷暖、明度、纯度怎样变化，同样可以产生空间的透视效果。他还相当详尽地叙述了彩墨画的各种具体画法：除了彩墨混合这种基本画法外，还有没骨画法、重彩画法、装饰画法、淡彩画法和特殊画法。

应该认为，他的彩墨画创作，为绘画艺术开辟了一个新天地。他的阐述彩墨画理论与技法这样一本书，则可导引绘画创作者去进入这个新天地。

但我相信他不会满足于把人们拘囿在这个他所开辟的新天地之中，而是希望有更多的人去纷纷开辟他们各自的新天地。

他，翟宗祝，一个农民家庭出身，历尽艰辛，现正担任着安徽师范大学美术系主任的教授、学者、画家，他当前的成就已足可答谢哺育他成长的祖国的美丽山河和灿烂的文化传统。我祝愿他今后的成就更能为祖国的山河增色，为祖国的文化传统增光。

1992. 4. 15 于非非斋

时正阴转多云，天空逐渐开朗

A New Page of Fine Arts in China——

Zhai Zongzhu's Colour and ink Paintings

Guo Yin

His flower and bird paintings, complex and obscure;

His figure paintings, magical and fluctuating;

His landscape paintings, free and easy.

Mr. Zhai Zongzhu's paintings on Chinese xuan paper are outstanding. They are not fully like traditional Chinese paintings or western oil and water-colours but a universal aesthetic perception of art is strongly felt.

I have appreciated his work since the first time I laid eyes on his paintings and read some of his original ideas on fine arts in an introduction he wrote for his art exhibition.

Colour and Ink Painting is a brilliant exposition of Zhai's artistic pattern and his philosophy of art. This book is designed to reveal, step by step, the magic of colour and ink painting and the way to master it. It puts forward a principle that once you master something you will find how simply it really is. Throughout the book, Zhai has continued to develop his spirit of investigation and exploration. He boldly voices his original ideas, explaining the "mystery of mysteries" by Lao Zhi as the "black of blacks." Is his explanation in agreement with the essence of Lao Zhi's thinking?

"Wash painting is characterized by an easy, lyrical mobility. "why not water colour painting?"

"Colour and ink painting is characterized by real richness and boldness. "why not oil painting?"

There are more brilliant and challenging ideas that can stand close scrutiny in this book.

In the early 50s, Chiang Feng, a well known painter in the National Academy of Fine Arts, advocated that colour and ink painting is a branch of traditional Chinese painting. He claimed that since we could classify oil painting, watercolour, and gouache by their material base, why not do the same with colour and ink painting?

Zhai, however, points out that colour and ink painting is not merely a product of colour and ink. He gives priority of colour to bring out the object while ink plays the role of mediator and line-drawer. These principles are important; harmony, balance and combination of condensation and expansion. The format is determined by four elements; apart from the employment of colour and the combination of colour and ink, there is movement of lines and make-up of mechanism. Still further, the author points out that taking colour as its medium colour and ink painting differs from wash painting which takes water as its medium. Colour and ink painting emphasizes the blankness in the painting as the movement, while traditional Chinese painting takes it as a component of the whole painting. The author expounds his idea that colour and ink painting, bred in the Chinese tradition and employing the artistic patterns of modern and classical western paintings, pursues an image, a combination of traditional and modern styles. Colour and ink painting is shaped by ink penetrating into colour; the line structure is retained, its colour the summarization of colours in nature and the expression of subjective feelings. The angle of this kind of painting is achieved by a diversified focal point. The colour perspective is well suited irrespective of colour variation, brightness or purity. Zhai also relates in detail specific methods of how to draw colour and ink painting.

This book on colour and ink painting turns a new page of fine arts in China. As a combination of theory and practice, it will lead readers into a new sphere of artistic appreciation. But I believe Zhai will not be satisfied with those who are constrained by what he has opened up to them. He hopes they may create original styles of their own.

The author of this book, Zhai Zongzhu, was born from a peasant's family and has not followed an easy path in life. He is now Chairman of Fine Arts Department in Anhui Normal University, associate professor, a scholar and painter.

Hefei City, Anhui Province

April 15, 1992

(English tr. Gu Xuman)

一 彩墨画概述

（一）什么是彩墨画

彩墨画顾名思义是彩与墨的混合，它不同于工笔重彩，工笔重彩以重彩设色，工笔勾勒为基本方法，画面色彩是一种装饰性色彩。而彩墨画则是根据色彩学的原理，用彩与墨的混合来造型的。因此它是一个以色彩为主来造型的新画种。

彩墨画的首要特点是重彩而不重墨，由于重彩而把墨推到了次要的位置。它与重笔墨表现的中国传统绘画有着显著的区别，可能由于这个原因，我们对于这一新的画种的艺术特征研究是非常不够的，且不说专门探讨的论著，就连当前出版的一些美术辞书中，也根本找不到“彩墨画”这一词条。1981年人民美术出版社出版了一本《徐悲鸿彩墨画》，使用了“彩墨画”的概念，但徐悲鸿先生的创作是否就是彩墨画呢？也还不是不可提置疑的。徐悲鸿先生是我国现代艺术大师，他在继承民族绘画传统的基础上，吸取了西洋绘画中的表现技巧，突破了单纯从笔墨趣味出发的文人作风，坚持师法造化的写实传统，从而对中国现代绘画的发展，产生了极大影响，但从徐悲鸿先生的作品来看，其造型之维妙维肖确实已溶中、西于一炉，但是在色彩的运用上，墨色仍然是画面的基本色彩，因此尚不能算是真正的彩墨画。

什么是彩墨画呢？张蔷先生在一本画集的序言中，系统地把我国廿世纪以来中国画的发展作了一个概括，并把廿世纪以来的中国画取名曰“墨彩画”。而墨彩画的先驱者则是清末民初的任伯年，继任伯年之后，真正属于廿世纪墨彩画的第一代画家是黄宾虹、齐白石、林风眠、徐悲鸿、张大千、刘海粟、李可染、潘天寿、蒋兆和、傅抱石和朱屺瞻等等，此外他还按年代顺序列述了第二代、第三代以至第四代墨彩画家。（见《江苏画刊》90年10期张蔷：“论廿世纪墨彩画的新传统”）

张蔷先生对我国近现代中国画的发展，其分析与概括无疑是精僻的。但仅就这些画家们的作品来言，并非都是墨彩画，比如说黄宾虹，他是本世纪传统笔法最高成就的代表，徐悲鸿、齐白石、潘天寿、李可染等，都继任伯年之后在不同程度上，从不同的方面接受了西方绘画的影响，但是以墨为主的笔墨表现形式仍然是他们最主要的艺术语言。比如李可染，六十年代人们曾讥评他的画是“江山如此多黑”，李可染的画最显著特点是重在用墨，妙就妙在满幅墨滴之中，因此把他们的作品概括为“墨彩

画”是恰当而准确的。但是有“墨彩画”也就会有“彩墨画”，因为有的画家和李可染的画法正好相反，不是重墨，而是重彩，比如在这些画家群中，张大千后来的泼彩画，应该算是第一个改变了色彩在中国画中的地位，林风眠实际上应该是个中国的第一代彩墨画家。因为他的画主观，表现的意味浓烈，画面散发着一股委婉的凄凉和悲剧色彩，他是廿世纪以来第一个摆脱了中国传统绘画中的墨线造型，采用中西艺术“调和”的方式，以一种温馨的色彩来诉诸于他那孤独的一生。至于中国廿世纪以来第二代第三代“墨彩”画家如石鲁、吴冠中、赵无极、周韶华、周思聪、贾又福、刘国松等等，他们的作品也不完全相同，比如石鲁、周韶华、周思聪、贾又福等画家，他们确实是中国当代名符其实、卓有成就的墨彩画家，而吴冠中、赵无极、刘国松则不然，前者用周韶华的话来说：“我的全部努力都集中在探索中国水墨艺术从古典形态转变为现代形态”（《江苏画刊》90年10期），而吴冠中则承续了他早年的老师林风眠的主张，将中西艺术的“调和”比拟为“移花接木”，一本美国出的《吴冠中画集》在序言中是这样评论的：“吴冠中以融合‘国画’与‘西画’为目标，但是他有别于其他画家，你不会感觉他是在刻意追求一个中西融合的目标，相反他是最自然的方式达到了目的。”其实，这种最自然的方式一个重要关键是如何处理“彩”与“墨”的关系。赵无极、刘国松也同样如此，他们都是在西方绘画的影响下，通过对中国传统绘画重笔墨表现的突破找到了新的艺术语言。因此“墨彩画”与“彩墨画”确有区别，一个是力图把古典水墨画转变为现代水墨画，一个是采取中西结合的方式创立一个新的画种，“移花接木”是一种“嫁接”，梨与苹果的“嫁接”结出来的果实是“梨苹果”，而古典转变为现代是老树发新枝，千年古木，新枝再发，仍然可以重放光华。这一比拟不仅可以从上述画家的艺术思想和作品中得到证实，而且还可以从当代海内外其他一些画家的作品中找到例证，比如加拿大华裔画家孙昌茵，他的抽象水墨画，“把西方艺术的点、线、面、色彩和几何构成同中国水墨有机结合在一起，赋予作品更多的抽象意识，给人们以视觉的新感受，作品新而不怪，抽而有象，是一种‘有意味的形式’”（《江苏画刊》91年10期：许祖良：“丹青写出故乡情”）。孙昌茵的抽象水墨画，实际上是抽象彩墨画。此外还比如李斛的作品，他的“披红斗篷的老人”已看不到一点墨线的痕迹，色彩和光影造型成了他的主要绘画语言。因此把“墨彩画”与“彩墨画”混为一谈，不仅不能准确地概括我国近现代绘画的历史与现状，而且也不利于我国绘画多种风格的并存与发展。

究竟什么是彩墨画呢？关键是如何理解中国画中的色彩，以笔墨为

主来进行造型，还是以色彩为主来进行造型，它不仅会导致绘画风格上的差异，而且还可以产生艺术样式上的区别，数千年的中国古代传统绘画，尽管艺术风格也曾反复变化，但是重笔墨表现是一脉相承的，中国古代画家主要不是靠色彩分析来作画的，就象伍蠡甫先生所说：“中国压根儿没有色彩学这一科学”（《美术研究》86年3期第9页）。在中国古代画家眼里，大千世界，色彩缤纷，但只择黑、白二色即可概括一般，这种观察色彩的方法与西方绘画艺术是大相径庭的。西方人以红、黄、兰为三原色，而东方人以红、黄、兰、黑、白为原色，特别是中国文人画成熟之后，仅采用单一的黑色为原色，以黑白两色为主色。老子在《道德经》首章就指出：“玄之又玄，众妙之门。”古汉语中玄与黑是近义词，玄者黑也，玄黑道也。道生万物，故玄黑为万物之色相，众色之主。佛学家提出的“空”、“无”，“空”即“无”，“无”即“白”，但一无所有乃无所不有，故黑、白二色最能体现大千世界的奥妙。这种色彩观确实把中国画推向一个虚玄奇妙的境界。中国古代画家这种独特的观察、理解和运用色彩的方法确实是一个伟大的创造。

我们在肯定以黑白为主体的中国画中的色彩观其合理性的同时，也应该承认，这种色彩观即使在中国画传统中，也并非是一成不变的。根据色彩学的原理，黑白二色是“极度色”，属于无色系统的，通过三棱镜分析，在光带里是找不到黑、白色相的。极度色对色彩起着调和作用，中国水墨画为了追求一种玄妙境界，必然要摆脱自然界的真实色彩，而以黑白为主作画，使欣赏者从“黑白相间、干湿相成”的画面中，产生“百彩骈臻”（潘天寿语）的幻觉效果。但是中国画作为一种造型艺术，它同样离不开造型艺术的必备要素，如形、色、空间等等，尽管东西方绘画处理色彩的方法不一样，但这些要素在本质上是共同的。色彩的感觉是最大众化的审美感觉，中国画既然能用墨来表现，也就完全可以用色彩来表现，就象古人画墨竹一样，虽然世界上没有一棵竹子是黑色的，但人们欣赏“墨竹”，因此没有对它提出任何质疑，产生不真实的感觉。但后来有人用朱红来画竹子，就有人提出异议了，世界上哪有红色的竹子呢？但久而久之，画的人多了，人们也就习惯了，既然能用墨色和朱红来画竹子，为什么就不能用对象的真实色彩——阳光下的绿色来画呢？

近代中国，封建锁国的大门被打开了，人们看到了西方绘画中的绚烂色彩，从而引起了他们浓厚的兴趣，正如张薰先生所指出的清末民初的任伯年第一次把西方水彩画的设色方法引进自己的作品中，画面色彩丰富、明快、透明，在当代中国画坛上，“泼彩”以及不少主要以色彩来造型的绘画作品越来越赢得了人们的喜爱，这就说明中国画不仅可以用

极其概括的手法来表现一种入玄化境的境界，也可以洋为中用，创造一种适合东方审美情趣、又富有时代感的东方色彩学，再现大千世界的绚烂多姿，这就是“彩墨画”的理论和实践依据。

总之，彩墨画不同于以笔墨为主的水墨画，它是主要以色彩造型的一个独立的画种。

（二）中国画中的色彩

色彩是绘画艺术中一个重要元素，中国画中的色彩具有强烈的民族风格，这种风格如何在新的历史条件下加以继承和发展，这是确立彩墨画确切内涵的关键。

中国画本来是重视色彩的，所以用“丹青”作为绘画的代名词。远在新石器时代彩陶上，色彩纹样已相当复杂丰富，汉代壁画有朱、赤、黄、绿、白、黑等色，真可谓不一而足，五色缤纷。唐代仕女画、壁画色彩灿烂，大小李将军的山水画金碧辉煌，五代至北宋黄筌父子花鸟画鲜艳夺目。中晚唐以后，随着佛教的发展，玄学的盛行，文人画兴起，中国画在处理墨与色的关系时，逐渐由重色轻墨向重墨轻色转化，唐代张彦远对色彩已经不重视，五代荆浩在《笔法记》中就根本不讲色彩了。中国画中的色彩变化，体现了不同时代人们审美观念的变化。

中国画中的色彩，不论是浓艳夺目，还是水墨轻岚，都是画家们在长期艺术实践中的经验总结。所谓中国没有“色彩学”，是指西方自文艺复兴以来所建立的色彩科学，而在古代，西班牙和法国的原始壁画，古希腊瓶画，以至中世纪的玻璃窗画，他们在对色彩的理解、处理和运用上，与中国古代绘画并无本质上的差异。基于特定时代人们对色彩的认识和表现，以及特定时期主观感情的需要，处理色彩的方法，有的采取对自然色彩直观感受的平涂法，有的采用对自然色彩加以夸张、变化、装饰化表现手法，在当时历史条件下，他们采用这些方法，或者表现远古人类的图腾崇拜，或者表现中世纪的虚幻的宗教狂迷，也有的比较真实反映了客观事物的形象，东西方民族对色彩的处理和运用在总体上是大致相同的。从文艺复兴开始，随着欧洲资本主义萌芽，科学技术的发展，透视学、人体解剖学以及色彩学的相继建立，为欧洲绘画艺术的改革提供了科学依据，艺术家根据透视学、色彩学的基本原理，运用焦点透视、模仿自然色彩，力求在二度平面中反映物体的三度空间，表现出强烈的现实主义精神，以色、形逼真为绘画创作的最高准则。而中国绘画则不然，中晚唐以后，逐步在画坛上占统治地位的文人画，一改昔日之画风，

绚烂之极，归于平淡，以墨代色，极大地扩展了“墨”这种颜色的丰富蕴含和表现能力，形成了中国绘画色彩独具特色的风格。中国文人画不以五色俱全取胜，而是通过“墨”的勾勒、挥洒、渲染，以少胜多，揭示反映对象的内在精髓，正如有的西方学者指出的，相对欧洲艺术而言，“直接诉诸事物的本质，是中国艺术的传统”（英国，迈珂·苏立文：《中国山水画欣赏》、《美术译丛》84、3期）。西方人是经历了四个世纪的漫长岁月，才对中国的艺术得出这样的结论。正因为如此，在西方当代，许多艺术家感兴趣的是，不在于空间固定存在的物体，而在于空间本身，在于一个望远镜和显微镜之外的世界。如同中国艺术家那样，用一种带有神秘色彩的艺术语言，来“直接诉诸事物的本质”。在上述大的文化背景下，东西方文化的相互交流和影响是一种必然的客观存在，这种交流和影响，不仅不会导致相互都使同一种艺术语言，相反，东、西方文化的相互渗透和相互补充只会有利于各自向多元化方向发展。在这样的文化背景下，我们完全有必要重新审视中国绘画中的色彩。

中国绘画中的色彩，从总体上讲，可分为重彩和重墨两个阶段，不论是以色彩为主，还是以墨色为主，其基本特征是区别于西方绘画尊重自然，摹拟自然的一种主观意象色彩。比如原始先民以赤铁矿粉而描绘的大型岩画，象征生命之液的色彩，奴隶制社会广泛应用于陶艺、青铜器，象征等级与礼仪的赤、白、黄、黑等不同方位的色彩，中国封建社会盛期，随着人们审美趣味的多元化，以及绘画技巧的日益成熟，从而创造的带有强烈主观意识的装饰化、规范化、夸张与理想化的工笔重彩。其象征意义与装饰手法与欧洲古典油画中的写实色彩是有严格区别的。特别是中、晚唐以后，文人画家们所创立的以墨代色，与西方绘画中的色彩相比更有着自己的独特风格。但是在历史的长河中，中国绘画色彩观的变化，以及在可能条件下，中国画家大胆吸收融化外来的绘画色彩语言，也是无可否认的史实。

早在南齐时期，谢赫提出了“随类赋彩”的主张，可就在当时，中原画家由于受西域佛画“凹凸法”的影响，刺激着他们进行各种大胆尝试，并形成了一种“细密精而臻丽”的画法，画面不仅有一种明暗感，而且色彩艳丽。五代至宋，徐熙父子画花，干脆不用墨线勾勒，直接用色点染而成，明代画家曾鲸画人像“如镜取影，妙得神情”，其画法是受当时意大利传教士利玛窦的影响，由于利玛窦传入西洋画风，曾鲸乃折中其法，遂出新意，并风行一时，弟子甚众。这说明西洋绘画中那些符合科学规律的理论和方法，我国画家早就对它产生浓厚的兴趣。同时中国水墨画中的色彩，虽然神妙俱绝，但毕竟只能代表历史长河中的一段，不

能把它当作一成不变的标准相沿承袭，而且这种色彩风格在其高度成就的同时，也包含着它相对的局限，正如宗伯华先生所说：“中国画趋向抽象的笔墨，轻烟淡彩，虚幻如梦，洗净铅华，超脱喧丽耀彩的色相，却违背了‘画是眼睛’的艺术之原始意义。色彩的音乐在中国久已衰落。”（宗伯华著《意境》）特别是在东西方文化交流日趋频繁，人们的生活节奏发生巨大变化的现代，被称为中国传统绘画中赋彩的最高境界即“浑化”，画面上看不到人为的色彩痕迹，看不到“可憎”、“可厌”的“红绿火气”（王原诗《雨窗漫笔》），这种赋色方法，即使画面达到了妙趣天成的神奇境界，也不能完全满足现代人的审美需要了。因此，打破传统水墨画里黑白色彩的一统天下，创造出富于民族特色的、五彩缤纷的现代绘画艺术，彩墨画应运而生实属时代的需要，历史的必然。

（三）彩墨画与水墨画

彩墨画不同于水墨画，二者之间虽只有“彩”与“水”一字之差，但却决定了各自的特定的艺术内涵。

水墨画顾名思义是以水为媒介，以水与墨融化、混合而使画面呈现浓、淡、干、湿的复杂变化、发挥其艺术效能。而彩墨画则不然，它的媒介不是水而是彩，虽然彩（颜料）也需要和水混合，但混合之后色彩的性能并未改变。水是一种无色的、流动的液态物质，单纯用水是无法作画的，在水墨画中，水和墨融合后方能作画。在彩墨画中，虽然也要用墨，但墨不是主要的，它主要是由色彩融合成为彩墨画的艺术语言，这就是彩墨画与水墨画一字之差所带来的质的变化。

我们说彩墨画不同于水墨画，不等于说彩墨画胜于水墨画，更不是主张以彩墨画代替水墨画，恰恰相反，彩墨画和水墨画不仅是芳香各异的并蒂之花，而且彩墨画是从水墨画中分离出来的一个新画种。我们提出彩墨画相对的独立性，是为了揭示它们各自的艺术特征，使其发展有一个更清晰的思路。彩墨画和水墨画不可能也没有必要相互取代，水墨画那种空灵、淡雅、单纯与微妙之美，彩墨画是无法替代的。

水墨画由来已久，是我国传统绘画一个重要组成部分。据画史记载，中唐以后，以王墨与张璪为代表的泼墨写意画法，不仅突破了六朝以来绘画的青绿勾勒表现手法，而且也发展了吴道子的白描画法。当这种水墨渲染画法被以后的文人画家接受以后，到元、明、清三代几乎统治了中国的画坛。

水墨画的特点可以概括为随意性、抒情性和流动性。

所谓“随意性”，就是艺术家作画先有一个大体构想并无粉本，下笔之后，随着笔势的运转，“临见妙裁”，信笔挥洒，自然而然，自成佳境。据《唐朝名画录》记载：王墨作画：“先食，醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，条若造化，府观不见其墨污之迹，皆奇异也。”当然，也并非所有画家都得象王墨那样进入“迷狂”状态才能作画，不过作水墨画，画家的灵感勃发是很重要的，不能过于拘谨，而是轻松随意，任其“水晕墨章”，不受轮廓限制，从而创获一种意想不到的效果。

所谓“抒情性”，就是水墨画重在主观情感，意绪的抒发和表现，而不是逼真的摹写客观事物。文人画家为了抒发内心的思想感情，企图摆脱艺术的社会功利目的，把艺术从“成教化，助人伦”的政教工具中解放出来，在孤芳自赏的笔墨游戏中，发现了水墨晕化的天然妙趣，便陶醉在这个奇妙的水墨世界，从而在长期的艺术实践中，把中国画的水墨技巧推向一个臻善臻美的高度。

所谓“流动性”，就是指“水”与“墨”在纸上的渗化，融合所形成的流动感。水是流动的，具有一定的流动和扩散的性能，加上中国的宣纸对水与墨又具有极强的吸收和扩散性能，当水与墨融合之后，便很自然地产生一种因流动和扩散而形成一种韵律感，从这种富有节奏的流动感中，不仅自然流露出画家的思想感情，而且还生动地体现着中国古代哲学思想，审美心态。

中国古代哲学把自然看作是生命的生生不息运动和表现，而生命的运动变化的根基就是“气”，即谢赫所说的“气韵生动”是也，由阴阳二气相互作用而形成的生命运动，既神妙莫测，又表达了宇宙的和谐。水墨画以水和墨的相互渗化而产生浓淡干湿的丰富变化，水墨交融的天然和谐，巧妙地表达了人与自然的和谐统一，表现了静止与流动辩证统一的永恒的美。

彩墨画的出现，正是利用水墨画的水墨表现走向极端成熟而必然导致色彩衰落的相对局限，才趁虚而入、另立门户的，但是彩墨画的出现并不意味着水墨画美学价值的贬值，水墨画同样是有艺术生命力的，我们既没有必要把所有的水墨画都涂上一层色彩，也没有必要把凡涂有色彩的水墨画都看作是彩墨画，彩墨画脱离水墨画，另辟蹊径，把色彩提到了绘画创作的主导地位，是为了寻找一个相对独立的艺术样式，企图把绘画真正变成一种色彩的艺术，而水墨画沿着自身的轨迹，力图使它从古典形态转变为现代形态，定会发出新的光华，只有这样新老画种才能相映成辉，共有共荣。因此，我们只有沿着多元并存的思路，在与水

墨画的比较中，才能探索出彩墨画的基本特征。

那么彩墨画的基本特征何在呢？相对于水墨画而言，彩墨画的基本特征我们是否可以概括为真实性、丰富性和涵盖性。

所谓真实性是彩墨画在体积与空间的塑造上，超越了水墨画平面性的局限。水墨画主要是以线来造型，水墨渲洒与线的运动是相呼应的，即使赋彩，色彩也是水墨与线条的依附，而线的运动只有在二维空间才能显示出它的能量，按几何学原理，线只有长度，没有宽度和高度，当然，绘画中的线不等于几何学中的线，但是我们不难设想，如果把线的宽度扩展到铺满整个或半个画面，那就不叫线了。中国画也不是不讲深度，但对体积和空间的表现往往是通过暗示来处理的，比如说是通过线的顿挫，墨的深浅，物象的大小等来体现的，因此以线在二维空间中的运动所构成的空间，实际上是一种虚幻的心理空间，欣赏者只能意会它的存在，而无法通过视觉错觉给人以真实的假象。而彩墨画可以采取铺色调的办法，大面积的色调处理不仅可以改变水墨画中大面积空白的意象空间，而且可以通过色彩的明度与层次变化改变空间的平面性质。当然我们并不主张一定要把彩墨画恢复到自然主义模仿三维空间的表象的模式，而是根据彩墨画运用色彩来造型的特点，在保持中国画平面性的同时，把人们视觉幻觉校正到真实的错觉空间中来。这个空间我们可以把它叫做“色彩空间”。

彩墨画的丰富性是由以色彩为主、笔墨为辅的原则创造出来的，其色彩的丰富性是水墨画所不能比拟的。彩墨画运用色彩的方法，既不同于工笔重彩的平涂法，也不同于水墨写意中的“附”彩法。而且彩墨画还可以不受笔墨线条的限制，这就为色彩在画面上的任意驰骋提供了有利条件。同时由于彩墨画用色调、色块来塑造形象，不仅可以突破意象色彩的局限，充分发挥色彩的丰富性，而且色彩的冷暖、色调的变化，以及环境色、固有色、光源色与色彩透视等西方色彩学中的一些基本原理都可以大胆地加以吸收和运用。当然这种吸收和运用不等于照搬照抄水彩画、水粉画的全盘模式，因为在彩墨画中，墨不仅是一种色相，而且是一种表现形式，墨的表现，线的走动，以及宣纸、皮纸的特殊性能，必然会使彩墨画脱离水彩画、水粉画的面貌。在彩墨画中，彩、水、墨的有机混合，色调、色块与线条的有机统一，不仅可以保持水墨画空灵、微妙的天然情趣，而且还可以产生强烈对比和绚烂多姿的艺术效果。

所谓彩墨画的涵盖性，是因为彩墨画是一个新的画种，目前尚未形成一个有确切规范性的图式，正因为如此，它必须多方面地向其它画种、流派吸取营养，这种吸收是带有一定试验性的，但是已初步证明，中国

画的笔墨形式有很强的消化力，当它吸收、消化异物之后，立即可以派生出新的细胞，彩墨画的形成也可以说是由这样的细胞裂变出来的产物。从目前不少画家的创作实践来看，彩墨画不仅可以将中国画的水墨技巧和水彩画、水粉画，以致于油画的某些技巧融为一体，而且既可以写实，也可以表现抽象。当然，彩墨画的涵盖性不等于它的规范性，因此彩墨画的真正内涵，还需要从东西方艺术的传统与现代中去进一步加以分析。

二 彩墨画的传统与出新

中国画如何在传统的基础上出新，走向现代，走向世界，是美术界普遍关注的热门话题。尽管彩墨画从水墨画中分离出来，成为一个独立的画种，但它毕竟受孕于中国传统艺术这个母体，因此，传统与现代的结合，对于彩墨画来说，同样是需要加以研究和思考的。

（一）抽象与具象

也许有人认为，具象就是传统，抽象就是现代，这是一种肤浅之见。

抽象与具象是对立的统一，中国老子说：“有物混成，先天地生”，“是谓无状之状，无象之象，是谓恍惚。”他的意思是说，天地万物的形成，起源于无状之状，无象之象，没有形象的形象是什么呢？这不就是抽象吗。老子谓其曰“道”。“道生万物”，万物是具体的，因此具象来自抽象，抽象又概括了具象，这不就是具象与抽象之间的辩证关系吗。

老子的理论不仅道出了宇宙万物之间的变化规律，对于艺术创作也有普遍指导意义。东西方艺术差异在于：中国的写意画从一开始就触及到这一根本规律，而西方人则是通过漫长岁月才悟出了“无象之象”的真谛。

欧洲艺术从古希腊开始就奠定了结构完美，形式严谨的古典风格，文艺复兴以后，绘画艺术借助于科学的发现，更是在这个基础上，穷尽客观世界的视觉属性，以真实地再现自然为艺术的最高理想，这就是欧洲的古典传统。可是到了十九世纪的印象派，他们从新科学的发现中，找到了色彩的特殊价值，提出视觉因素自主性这一现代主义的基本问题，如莫奈等人对外光的执着追求，必然导致形象的解体，借助具象形式的象