

# 日本当代水彩画选

ニッポンノ グンダイ スイサイガセン





ニッポンノ  
グンダイ  
スイサイガセン

# 日本当代水彩画选

浙江人民美术出版社

责任编辑：骆振龙

### 日本当代水彩画选

浙江人民美术出版社出版·发行  
(杭州武林路125号)

浙江省新华书店经销 上海市美术印刷厂印刷

开本：787×1092 1/12 印张：7

1988年6月第1版第1次印刷

ISBN 7-5340-0072-6/J·53

印数：0,001—5,000 定价：19.80元



## 百态纷呈的日本水彩画

在日本，水彩画的历史与西洋画的历史几乎一样长，当西洋画技法传入日本时，水彩画也同时敲响了日本的大门。因为在1861年最早给日本人带来西洋画实际制作技法的查尔斯·瓦格曼（1832—1891）本人正是一位水彩画家。瓦格曼来自康斯泰勃尔和透纳的故乡——英国，而随其之后在1889、1891和1892年接踵造访日本，为日本最初的水彩画运动充当了助产士的三位水彩画家也都是英国人。他们是阿尔弗莱德·伊斯托（他后来成为英国美术家协会的首脑人物）、约翰·巴莱和阿尔弗莱德·帕森斯（他后来成为伦敦水彩画家协会的负责人）。对于在漫长的年月习惯于欣赏用水性颜料制作的绘画作品的日本人来说，从英国刮来的这股新鲜而湿润的“水彩风”无疑是富于动人的魅力的。很快，在地处远东极地的日本列岛上便出现了最初的水彩潮流的鼓动；而且它极为顺理成章地染有明显的英国风格，一如滴落在一张干净的白纸上的颜料那般鲜明而不暧昧含混。

在英国水彩画的薰陶影响下出现的日本水彩画的先驱者有石川钦一郎、浅井忠、大下藤次郎、三宅克巳、丸山晚霞、真野纪太郎等人。其中的浅井忠在落幅、设色、运笔上追求日本传统的审美情趣，作品风格平明蕴籍，在一般从构图到意趣都模仿西洋风格而未能脱逸于英国水彩窠臼之外的水彩画作品显得卓然超群，别具一格，成为一代后继者的楷模，如出自其门下的梅原龙三郎、石井柏亭等人便曾在年轻时追随过他的画风。另一个重要人物大下

藤次郎除了以其作品中贯穿始终的沉静气氛而广为人知外，更以其在促进水彩大众化方面所作出的努力而著名。

在油画历史短于欧洲大陆各国的英国，与专业的油画家相别，出现了许多专业的水彩画家，其间界限可谓泾渭分明。或许是因为从一开始就接受了英国人的影响，在直到幕府时代（1603—1867）末期才开始移植西洋油画的日本也出现了同样的现象。但当法国绘画的影响波及日本时，情况发生了变化。法国美术界在19世纪因英国水彩画的影响而出现了水彩画的隆盛，但却并不象英国人那样严格划分油画与水彩画之间的营垒界线。继德拉克洛瓦之后的柯罗、米勒、德加、马奈、雷诺阿、毕沙罗乃至凡高、高庚、塞尚等油画大师们都同时有大量的水彩画杰作传世。日本人最初接触法国水彩画的机会是在20世纪的20年代，1920年在日本举行的现代法国美术展和翌年由川岛由一郎从法国携回的现代法国水彩画展使得他们原先持有的水彩观为之改变。而实际上，早在明治时代（1868—1912）末期，负笈法国的黑田清辉学成回国后，法国人对水彩画所抱的轻松态度便已悄悄地潜入了日本美术界，石井柏亭、岸田刘生、万铁五郎、坂本繁二郎、古贺春江等许多油画家都先后染指水彩画。而进入大正时代（1912—1926）之后，专业水彩画家的独立的存在意义更日益显得淡薄，究其原因，亦正是众多的油画家纷纷在摆布画笔和画刀之余涉足水彩画的领域。活跃于大正末期至昭和时代（1926—）初期的画家小出栖重在他的与自己的绘画作品同样著名的随



笔中写道：

“正统或是严肃这一类东西固然不错，但人们仅依仗它们却难以度日。从早到晚板着一付严肃而深沉的面孔实在是令人万般拘束而不堪忍受的事……”

“人们害怕自己的心情过于忧郁，所以一旦觉察到这类情绪的萌生便会立即采取对应措施，如散散步，或开怀一笑，再不就找个人来给自己做做按摩等等。如果由于自己感觉的迟钝麻木而觉察不到坏情绪的滋生，则迟早难免会得忧郁症的。”

“在绘画中也经常有类似的现象……油画家终日埋头于油画中是够乏味的，因此他们有时会想要去画几笔水粉或水彩之类。而一旦从心所欲，则积郁可渲泄，心情亦为之舒畅。何况从别的画种的色彩效果中还可能寻得新鲜的启发和契机，从而对自己的正统油画发生影响，树立起新的风格，获得新的表现方法。”

这番话无疑是水彩的另一种特殊的存在意义和功能已在当时的日本美术家中得到确认的明证。由于作画动机开始出自于画家个人情绪方面的需要，严谨而规范的传统水彩观也就不攻自破了；也就是说，有人在“尝试”，也有人在“散步”，并非人人都在为画水彩而画水彩了。这个茧壳的突破是颇具意义的，因为，尽管新思潮的迭出不穷已使今天的日本水彩画的“多样性”与这最早的“各取所需”在层次高度上不可同日而语，然而作为自此之后的日本水彩画的最基本的特征之一的“多样性”却是从这时开始起

步的。

第一次大战后的10年至15年间是日本水彩画的又一个高涨时期，与适逢日俄战争的第一次高潮相比，它更多地带有一些活跃、自由的气息。于1940年创建了日本水彩画连盟的小堀进、春日部助、荒谷直之介等主要成员便是由于对既存的水彩画团体中的沉滞而无个性的空气不满而在这个时期中开始了他们的积极的筹建活动的，其背景正是该时期日本水彩画坛中新旧潮流的冲突激涌。水彩连盟直到今天仍然是与日本水彩画会平分水彩画坛秋色的两大阵营之一，该连盟积极主张在材料和工具上突破旧观念的限制，认为如果出于表现的需要则也无妨在水彩画中使用不透明颜料。在新手法、新观念、新画种不断出现的今日绘画潮流中，既成的风格和观念早已不能束缚画家们的手脚了，但在尚未能摆脱“正统性”闭锁思维的年代中，这样的变革却被视为大逆不道的“野狐禅”。

尽管关于在水彩画中可否混用水粉颜料的争论一直延续对峙到今天亦未能有个结果，但水粉与水彩之间的界限的崩溃已经是无可挽回的事实了。在四十余年后的今天，为了适应日益增高扩大的展览空间，大幅面的、大量混用乃至纯用水粉颜料却又堂皇地自称为“水彩画”的作品早已比比皆是地出现在日本的各类美展上，可谓司空见惯了。这场实质上是围绕着究竟是“为表现”还是“为画种”而作画这个焦点发生的争论带来了对另一层观念上的茧壳的突破。与第一层茧壳的突破相比，它对今天丰富多彩的日



本水彩画现状所作出的贡献更具有决定性的意义。

一般认为，二次大战后日本美术的振兴是从1947年开始的。在这一年里，提出“创造和普及民主主义美术文化”和“支持美术家的自由的创造活动”的日本美术会主办了史无前例的不设审查制度的“日本独立派画展”，极大地冲击了迄今为止的为门户、派别观念所控制的旧展览制度，受到了当时面对蜂拥而入的西方艺术思潮在战后的废墟中摸索着自己的前进方向的画家们的欢迎。这种对自己的新的表现空间的探求也同样发生在水彩画的世界里。不可否认，在因战败而带来的弥漫于整个日本列岛的迷茫失落情绪的影响下，有许多人是拾来西洋美术大墙上的砖块作为自己的最初的阶梯的。作为发生在原本就是由西方传入的画种中的这种现象，这或许并不值得大惊小怪。而当最初的模仿热情的爆发一俟低落，冷静的自我意识以及更为不露痕迹地溶化在画家血液中的民族气质便带来了更高层次上的回归。所有这些个别的、具有鲜明的个性特色的探求，在经过四十年的岁月之后，便生成了今天的日本水彩画大树上错综复杂的繁密枝杈：固守传统的写实手法、不越雷池者有之，注重心象境界的创造、以我为法者亦有之；旁敲侧击、偶一为之者有之，潜心其中、不及其余者亦有之；……此外，又更有不断更新的前卫思潮的介入和影响，可谓林林总总、姿态万千。

出于所用材料的特性，传统的水彩画技法长于表现轻

柔、明快、洗炼、抒情这一类感觉，这也很自然地带来了关于水彩画的面貌特征的一般概念。日本的美术家泷梯三认为：“水彩……终以不失其平明感、临场感、轻快感、自由感等固有的美感为要。”这种观点在相当多的当代水彩画家中依然受到欢迎，然而除了象荻须高德、小野具定、安野光雅、富口通雄等部分画家尚且恪守着即物咏景式的写生方式和传统的西洋情趣——他们的作品往往显示出作者敏锐的捕捉、提炼对象的能力和熟练的水彩写生技巧——而外，更多的人喜欢在通常以“写生”的面貌出现的水彩画中注入更多的“创作”和“制作”的成分。春日部助的作品明显地带有摆脱客观景物的束缚而更自由更主动地组织、经营画面的倾向，有时也采用“移梁换柱”的手法对景物进行重新组合，用笔散淡而有野逸气息，率直而不为物象所拘，画面中飘浮着东方式的梦幻氛围，使人联想到某些日本画。小宫重吉的《古城寂影》在构图上以偏概全，从表现主题出发选择了对象中最能激起自己遐想的一小部分。在色彩的使用上也侧重于主观的内心体验，有意识地抑制了色彩的纯度，从而创造出内蕴深邃的画面。正是这种“深度”使这幅作品的内涵大为增加，不同于单纯的写生作品。柴田祐作的《白色教堂》固属写生作品，但其中主观处理的痕迹是显而易见的。作者着重捕捉和组织大色块间的关系而不拘泥于局部的色彩的微小变化；又以各不相同的点和线描绘天空、屋顶、树丛等部分，而这些点、线在整体关系上又体现为极有节奏感的变化，表现出作者



明确把握画面整体关系的意识。福井良之助的《和平的村庄》中以完全的空白突出地强调主要景物的手法颇有插图式的风格特征，精巧有致的外形和沉稳的色彩把我们引进了一个安宁而温馨的世界。工藤侦认为，纵、横都受到限制的画面只能是印象的空间，所以远近关系在此并不重要，体积感亦然。因此他并不重视景物的客观属性而仅从色彩和线条的角度去看待万物。我们从《阴天》中便能较清楚地了解其作画时的思考。荒木省三的追忆法国之旅印象的《月丘》中，主观处理的因素也表现得相当突出：透视变形已几近消失，单纯简洁的外部形态和复杂丰富的色彩以及美丽斑驳的肌理感觉成为画家的追求目标。

如果说《月丘》的制作特点仅在于以干色厚积以表现某种质感，那么长年来潜心于湿壁画研究的伊东正明的《辙》的制作方法就较之传统的技法相去更远了：他选用了木板而不是纸来充当承载体，作画时首先在画面上表现积雪的部分涂上几层厚厚的不变色白粉，而在其它部分则用薄画法将木板的肌理有机地结合在画面之中，最后用不反光的固定液对表面进行保护。颇负盛名的插图画家三尾公三弃笔用喷枪，创造出了完全不同于约定俗成的“水彩画”概念的画面，以无笔触亦即抹杀一切感情因素流露的手法制造出来的冷漠而单薄的物象来影射“不明真相的流动性大众社会”，正如日本美术评论家匠秀夫指出的，他是“借助喷枪喷出的雾状颜料颗粒造成照片式的逼真感觉。在这里，通常连接画家和画面的手、笔的运动被喷枪所替

代，使他的作品表现出一种无个性的客观主义。”

在当代日本水彩画中，象碓田顺彦的《早春诗》、宫崎进的《玻璃女人》这一类以非现实的空间性和不合理的配置组织画面的作品占有相当的比例。这类作品侧重于借助各类景物带给观众的特定联想，利用各类联想的相互重迭和相互浸渗引导观众进入某个特定的情绪范围或谓情绪空间，所以尤其注意色彩影响情绪变化的功能和含混朦胧的意境的创造。大川原吴司的《有靶标的风景》中也采用了类似的处理手法。日本的现代派长老猪熊弦一郎是著名的抽象画家，他的《黄色集团》活脱是一幅鸟瞰街景，大面积的浓烈的黄色以其特有的扩张性，有效地烘托出了现代文明社会中由人类文明创造的非人性、非自然因素的无限度的增长而反过来挤压了人类的活动空间和精神空间这样一个具有广泛意义的主题。著名现代版画家加纳光于的《亲和力Ⅲ》是系列作品中的一件，风格与画家近期的版画作品非常接近，在水彩画创作中，他喜欢自己动手来调制颜料，因为只有这样才能获得性质与自己的特殊要求相符、适用于自己的制作方法和表现效果的颜料。作画时，先将颜料泼上纸后，再用透明塑料薄板反复进行挤压以获得特殊的肌理。这种带有“自然生成”意味的肌理效果，既易使人视之为极宏伟的景观例如天体的发生或是地层的移变，也可使人联想到显微镜下的微观世界。

水彩作为绘画手段兵器库中的“轻武器”具有轻便、快速、即兴式等特点，因此被越来越多的油画家、版画家、



雕刻家乃至日本画家用于记录、写生、作画稿。由于这些画家的专业特点决定了他们在利用水彩作画时往往不取传统的水彩技法而采用特殊的手段，这就反过来使水彩画得到新的滋养而显得更为丰富多彩。日本画画坛“四座大山”之一的高山辰雄独出心裁地在《星期日的树林》等作品中使用了东方书画中使用的墨汁，画面洋溢着质朴、浑厚而超逸脱俗的气质。著名老版画家、在我国美术界已颇负盛誉的斋藤清的《景福宫》、《塞纳河边的旧书摊》等作品中虽然也使用墨，但画家却更重视画面中各大色块的相互关系，而在大色块中又往往以小笔触多层复加的手法造成色和质的浑厚、凝重与含蓄，兼得“简”与“厚”。日本画家平山郁夫也是“四山”之一，《帕尔米拉遗迹》是他屡次跋涉古代丝绸之路时的写生，作品采用了近乎于平涂的简洁手法，既能为来日的创作提供强烈鲜明的视觉记忆印象，作为独幅作品也具有别具一格的欣赏价值；其原因之一就在于它与上述几位画家的作品一样恰到好处地发挥了水彩的某一方面的特色。

无论是从创作思想、表现技法还是从作者成分的角度去审视日本的水彩画，我们都很容易感受到它的极为明显的“多样化”特色。这种特色之所以能够产生并能长久持续存在的原因，不外乎是因为这种多彩的面貌既能适应观众的多种层次的欣赏要求，又能适合个性各不相同的作者们自身的表现要求的缘故。应当指出，来自西方的现代艺术思潮也为这种“多样化”的生成起了相当大的推波助澜

的作用。勿庸讳言，二次大战之后，有“模仿的天才”之称的日本人中的许多人面临猛烈荡涤封建文化的“西风”趋之如鹜，使众多的内外人士一时大不以为然。然而，勇于实践，善于在实践中思索的日本画家们却正如在方兴未艾的争论声中将粉质颜料涂上水彩画时所做过的那样，在一番埋首苦干之后，端出了一个虽非尽善尽美却是众貌纷呈的新天地。这样一种开放的、开拓的、畅所欲言的氛围之于新生命的必不可缺是不言自明的，何况如今已有越来越多的日本艺术家开始反省“根”和“土”的问题，这便愈发使得人们对包括水彩画在内的未来的日本美术的新姿兴趣盎然地拭目以待。

张远帆

1988年1月21日



# 目录

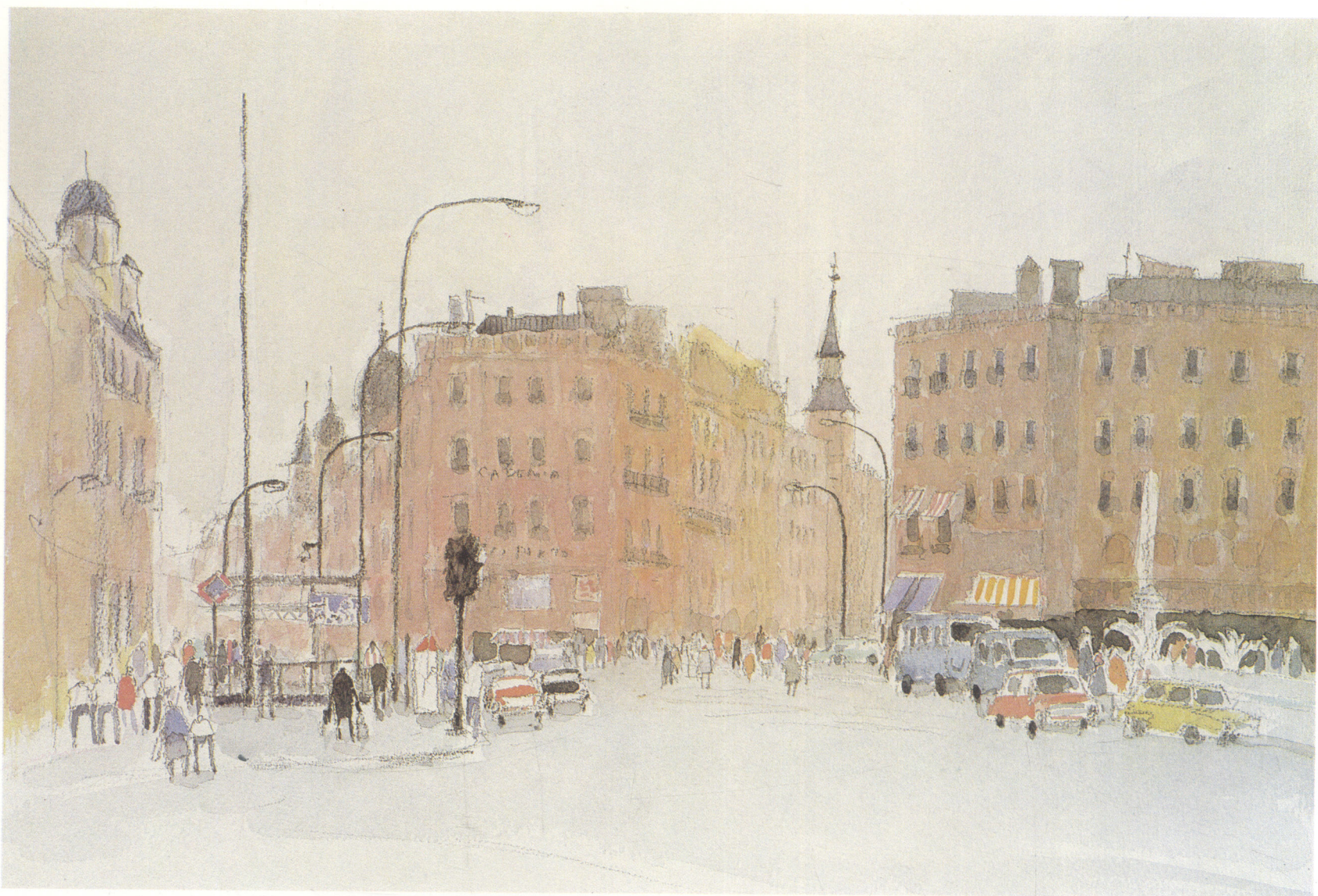
- |                                    |       |                                 |       |
|------------------------------------|-------|---------------------------------|-------|
| 1. 渔港 (129×162) 1980年              | 阿部广司  | 35. 僻巷 (97×130) 1980年           | 松井亨   |
| 2. 马德里太阳广场 (36.4×53) 1984年         | 安野光雅  | 36. 大正池之秋 (109×75.5) 1970年前后    | 牧原万之助 |
| 3. 月丘 (130×96) 1980年               | 荒木省三  | 37. 蒙特弗利昂的古城(111×145) 1976年     | 三桥兄弟治 |
| 4. 晚秋的信浓路 (26.8×37.5) 1977年        | 氏家秀之进 | 39. 港口一角 (91×116.5丙烯) 1982年     | 吉田收   |
| 5. 辙 (88.5×128.5) 1983年            | 伊东正明  | 38. 北总的冬日 (110.8×162) 1984年     | 山仓克己  |
| 6. 早春诗(129.5×96) 1982年             | 碓田顺彦  | 40. 山毛榉 (130×97) 1973年          | 益子洋   |
| 7. 有靶标的风景 (115×144) 1979年          | 大川原吴司 | 41. 林德斯港 (116.5×90木版转印) 1983年   | 宫浦真之助 |
| 8. 草原 (130.5×160) 1979年            | 大贯达雄  | 42. 戴香莎草帽的丫氏 (130.3×89.4) 1980年 | 山田鹤左久 |
| 9. 水乡初秋(88×128.5) 1982年            | 大崎善生  | 43. 黄色集团(76.5×56.5丙烯) 1984年     | 猪熊弦一郎 |
| 10. 飞翔 (97×130) 1982年              | 冈崎金藏  | 44. 翁弗勒旧港(31.5×40.8) 1983年      | 石川滋彦  |
| 11. 回忆中的四季 (116.5×73) 1971年        | 春日部助  | 45. 基奥贾街景(23.7×30.8) 1960年      | 荻须高德  |
| 12. 暮 (116.5×72.5) 1977年           | 春日部助  | 46. 印第安女人(45.3×28.7色粉笔) 1984年   | 杉本健吉  |
| 13. 连绵雨 (116.5×72.5) 1981年         | 春日部助  | 47. 景福宫(54.5×79.8) 1970年        | 斋藤清   |
| 14. 赤坂的冬天 (97.5×130) 1982年         | 久保田胜巳 | 48. 塞纳河边的旧书摊(67.5×96.7) 1978年   | 斋藤清   |
| 15. 阴天 (73×91) 1980年               | 工藤侦   | 49. 越前海之冬(25×33.3) 1984年        | 须田劼太  |
| 16. 湖北 (97×130.3) 1979年            | 栗林忠男  | 50. 湖上的城堡(25×35) 1962年          | 东山魁夷  |
| 17. 古城寂影 (97×130) 1981年            | 小宫重吉  | 51. 白桦丘陵(25.5×35) 1962年         | 东山魁夷  |
| 18. 残雪 (96×129.5) 1982年            | 酒泉淳   | 52. 沼(25×35) 1975年              | 东山魁夷  |
| 19. 蔷薇胸饰(145.4×112.2) 1980年        | 田中富   | 53. 花(34×29.5粉笔) 1984年          | 三岸节子  |
| 20. 初春的阴天 (97×129.8) 1982年         | 佐藤进   | 54. 花(52.5×38.5粉笔) 1984年        | 三岸节子  |
| 21. 白色的教堂 (91.2×117) 1978年         | 柴田祐作  | 55. 子口河下游(38.2×54) 1984年        | 奥田元宋  |
| 22. 佐原一景(111×145.6) 1980年          | 柴田祐作  | 56. 小伊津一景(42.2×31.6炭精棒) 1983年   | 小野具定  |
| 23. 安县野暮色 (97×130) 1982年           | 征矢野久  | 57. 星期日的森林(38.5×55墨) 1978年      | 高山辰雄  |
| 24. 运河边的房屋 (130×97) 1983年          | 田中君江  | 58. 有杉树的村道(37.5×55.5墨) 1978年    | 高山辰雄  |
| 25. 木槿(145.4×112.2) 1981年          | 田中富   | 59. 和平的村庄(24×30.3墨水) 1972年      | 福井良之助 |
| 26. 午后的水巷(66×95) 1965年             | 富田通雄  | 60. 玻璃女人(47.8×30.4) 1979年       | 宫崎进   |
| 27. 从蒙马尔特高地远眺 (77.5×109.5) 1966年   | 富田通雄  | 61. 黄蓝红(54.5×79.2) 1978年        | 元永定正  |
| 28. 有古罗马水道的塞哥比亚城景 (91×116.7) 1968年 | 富田通雄  | 62. 佛罗伦萨(28.4×22) 1956年         | 守屋多多志 |
| 29. 施特拉斯堡街景(38×56) 1983年           | 田坂丰   | 63. 亲和力Ⅲ (107.3×78.5) 1984年     | 加纳光于  |
| 30. 阿玛菲城的港口(54.7×79) 1984年         | 长泽节   | 64. 洛基山(31.5×41.5色粉笔) 1970年     | 川崎春彦  |
| 31. 车站夜景(65.5×99) 1954年            | 西泽今朝夷 | 65. 湖畔(31.5×41.5) 1979年         | 川崎春彦  |
| 32. 妙高山麓(55×75) 1984年              | 西泽今朝夷 | 66. 《业火蝶屏风》画稿(50×60) 1984年      | 近藤弘明  |
| 33. 埃尔·多明哥 (130×97色粉笔) 1983年       | 原秀一   | 67. 帕尔米拉遗迹(47.7×34墨) 1979年      | 平山郁夫  |
| 34. 福山街景 (96.5×130.5) 1980年        | 服部臣宏  | 68. 女人(45×56.5丙烯) 1979年         | 三尾公三  |





1. 漁港 (129×162) 1980年 阿部广司





2. 马德里太阳广场 (36.4×53) 1984年 安野光雅





3. 月丘 (130×96) 1980年 荒木省三





4. 晚秋的信浓路 (26.8×37.5) 1977年 氏家秀之进





5. 辙 (88.5×128.5) 1983年 伊东正明





6.早春诗 (129.5×96)

1982年

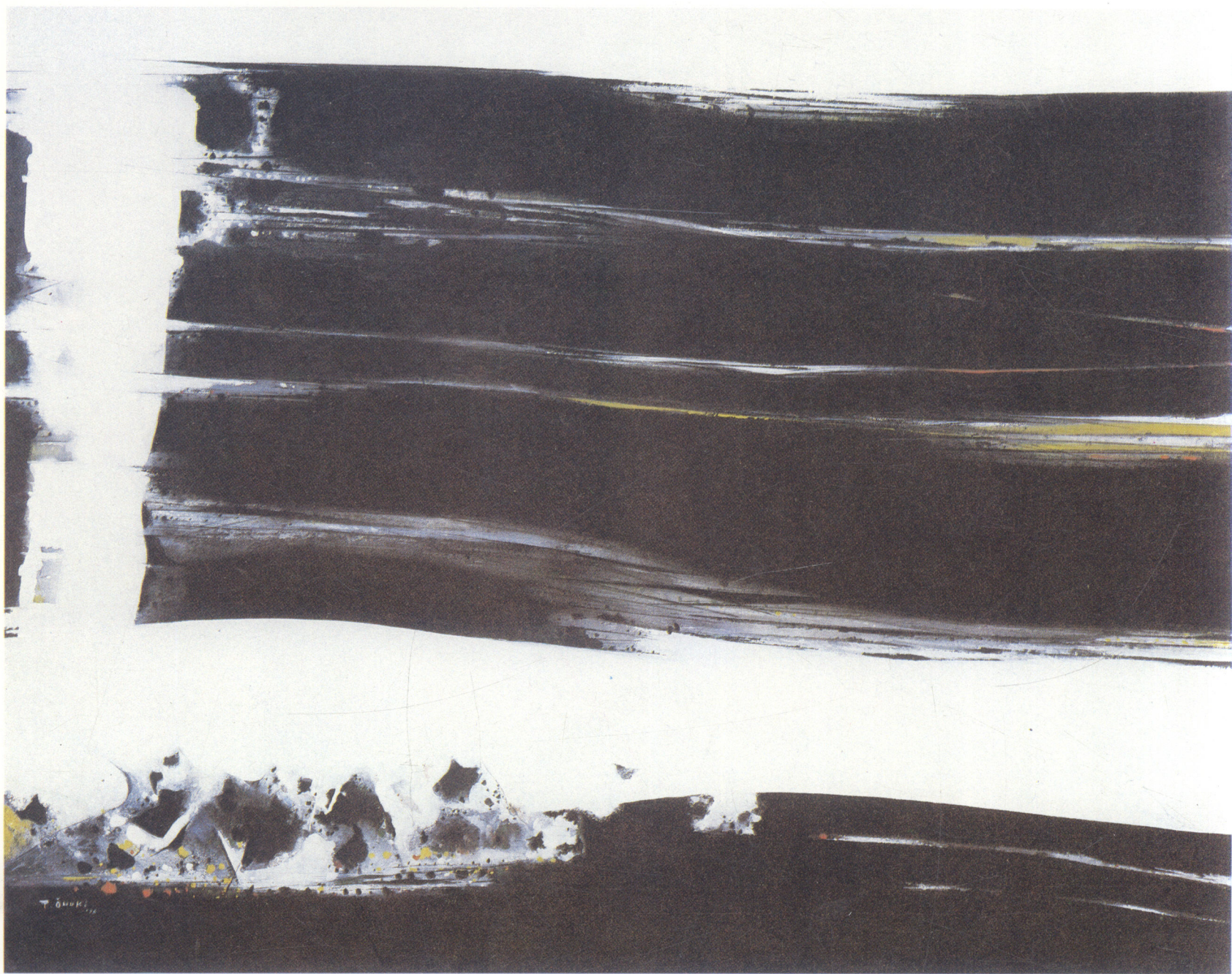
碓田顺彦





7. 有靶标的风景 (115×144) 1979年 大川原吴司





8. 草原 (130.5×160) 1979年 大贯达雄