



水

美术教材丛书

水

彩

画

PAINTING
IN
WATER COLOR

研



周 刚著 中国美术学院出版社

究

彩

水彩画研究

中国美术学院

周 刚 著



中国美术学院出版社

责任编辑 吴启亚
封面设计 毛德宝
版式设计 吴启亚
责任校对 吴启亚
责任监制 葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

水彩画研究/周刚著. — 杭州: 中国美术学院出版社,
2000. 6

ISBN 7-81019-806-8

I . 水… II . 周… III . 水彩画-艺术评论 IV . J215

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 50949 号

书 名 水彩画研究
作 者 周 刚
出版者 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
印刷者 浙江印刷集团公司
发行者 中国美术学院出版社
经销者 全国新华书店
版 次 2000 年 6 月第 1 版 2000 年 6 月第 1 次印刷
开 本 787×1092 1/16
字 数 45 千
图 数 彩图 148 幅
印 张 6
印 数 0001—5000 册
ISBN 7-81019-806-8/J·744
定 价 19.00 元

前言

20 世纪末,中国艺术家“部落”里,人们纷纷为艺术以及自己所研究的领域将如何选择其发展轨迹而试图进行认识上的界定。21 世纪中国水彩画艺术的选择,中国水彩画艺术如何真正赢得质的飞跃,是当代有志于中国水彩画研究者的主要话题。

社会意识形态是社会存在的反映,社会存在发生了变化,必然会导致社会意识形态发生变化。当社会主体艺术权威随着社会意识形态的变化而逐渐消解时,一种新的艺术现象和意识形态便借机而生。

如果我们将艺术界定为“精神文化的创造行为”,那么这个创造者“人”的心灵境界,对艺术作品品味的高下起着决定性作用。而艺术作品则又体现着艺术家的意识形态及艺术家感觉解放的程度,艺术家自身的存在质量。艺术家的生活包括了客观存在的可视行为和精神与心灵活动的非可视行为,因此,若仅仅将生活体验和各类活动体验,即“生活是艺术的唯一源泉”作为艺术创作的理论指导的话,则必然误导对艺术创作源泉的正确完整的理解。

长期以来,我们习惯于关注水彩画创作的结果,却忽视了水彩画创作的过程以及创作行为。一谈及艺术实践,我们总是认为这是艺术家为完成某件特定的艺术作品的创作所进行的前期准备工作,即深入生活,这是对艺术实践活动十分片面的认识。艺术实践既是对客观生活的体验,又是艺术家深刻体悟生命意义的历程;既是艺术家将精神具体物化的过程,又是艺术家在实践这一物化过程中所展示艺术行为的

过程。艺术创作是艺术家个体灵感活动的物化，正如黑格尔所指出的，艺术是“理念的感性显现”。由于我们的这种片面认识，使我们在水彩画的创作过程中忽视了艺术家自身的丰富的心灵活动，从而造成了水彩画创作中艺术内涵空泛，思想深度不够等诸多问题。

本书从色彩教学的本质、造型意识、个人风格的成因，以及色彩表现的革命历程诸方面，来试图说明艺术创作是艺术家个体生命、灵感活动的产物。研究艺术创作，既要重视意识形态的研究，又要注重对艺术本体的分析与研究，并通过它们的载体——艺术形象来体现。

在编写本书的过程中承蒙许多前辈画家、学者及诸方朋友的热情协助，借此深表谢意。希望本书能对水彩画的学习和研究者起到良好的作用，并与各位共勉共进。

周 刚 1999 年 8 月

目录

前言

1	概述	1
一	水彩画产生与发展脉络	1
二	中国水彩画艺术的成因与现状	4
三	色彩教学的本质	6
2	表现风格与表现语言分析	9
一	具象表现	9
二	抽象表现	10
三	象征表现	11
3	造型意识与创作	13
一	造型意识	13
二	写生中的立意	14
三	创作立意	15
4	个人风格的形成	17
一	理解与构图	17
二	个人风格的形成	19
三	水彩画创作的时代气象与个人风格	20

5	色彩表现的革命	23
一	印象主义的色彩革命	23
二	后印象时期的色彩探索	24
三	色彩的情感表现	24
四	水彩画创作的现代价值	26

6	艺术家创作观念谈	29
一	画家自述——黄铁山	29
二	求索艺迹——王维新	31
三	艺术心路——张英洪	34
四	我和水彩——关维兴	36

7	作品欣赏	42
----------	-------------------	----

1

概述

一 水彩画产生与发展脉络

水彩画正如它字义所暗示的——是用水作为媒介调和颜料,从而达到艺术家创作目的的一种绘画形式。

由于水作为水彩画创作的媒介这一特性,使水彩画表现出其鲜明的个性特征。就水彩画以水为媒介调和颜料描绘景物这样的理解而言,水彩画是属于人类绘画史上最为古老的画种之一。

距今两万多年前的法国拉斯科山洞岩画和旧石器时代晚期,与距今一万多年前的西班牙北部阿尔塔米拉洞窟内壁画,都不仅以水为媒介,而且说明当时的人类已经开始使用矿物颜料作画了。

古代埃及人以水彩画的方法画在纸草卷上的冥途指南,可能是最为古老的水彩画。以水调彩、以水和墨绘画更是中国人的传统,早在新石器时期的岩画(图1),殷人的布质画幔和西汉时期的帛画(图2),都是以水调和色与墨绘制而成的。在古代印度和古代希腊,水彩画法也早被采用。古代波斯时期的细密画,拜占庭帝国时期的以水和树胶绘制的水彩画,以及中世纪的欧洲利用水彩画来装饰经本和绘制手抄经本的插图,这些便是早期水彩画的雏形(图3、4)。

水彩画在欧洲画坛表现出各有不同的独自的开端。德国画家丢勒(Albrecht Dürer, 1471—1528)最早用水彩画方式来描绘自然风景。在他学习绘画的初期就用水彩来画动物、植物

和风景,他以虔诚的态度来感悟和表现千姿百态的自然景物。他提出:“真的艺术包含在自然之中,谁能发掘它,谁就能掌握它”。^①他的许多作品已成为水彩画艺术的典范(图5)。

德国画家贺尔拜因(Hans Holbein, 1497—1543)是宗教改革运动时期德国的肖像画家,晚年旅居英国。贺尔拜因用水彩从事肖像画创作,他的作品精练、生动而传神。

佛兰德斯画家鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640),他创作了不少水彩画作品,在他的水彩画速写中使用了明暗的表现手法。他的作品构图气势宏大,色彩富丽,融合了尼德兰和意大利的艺术传统。而鲁本斯的主要助手佛兰德斯画家凡·戴克(Anton Van Dyck, 1599—1641)更是一位重要的水彩画家,他晚年侨居英国,任宫廷画家,他的作品风格对18世纪的英国起了示范的作用,对英国水彩画的发展产生了积极的影响。

自丢勒以后,水彩画在欧洲已是画家们用来捕捉自然所赋予万物生灵的美感,并逐渐从创作草稿过渡到完整的水彩画。但真正使水彩画发展成为独立的画种,应归功于18世纪英国杰出的水彩画家们的共同努力。

英国水彩画艺术的发展尽管受到了欧洲的影响,鲁本斯、凡·戴克等人对英国水彩画的发展起了十分积极的作用,但应当说,英国水彩画的发展也有其自身独立的开端。早期英国水彩画家承袭了荷兰画家对故土的眷恋、动情的描绘,以及他们清秀的画风,并注入了自身的观察和创造力,创造了英国自己的水彩画风格。

英国水彩画的传统始于16至17世纪地形风土画家们的活动。16世纪英国进入了资本主义的初期繁荣时期,到了18世纪,英国资产阶级革命更是促进了政治、文化的发展,那时的英国画家大多采用水彩画这一简便而又实用的工具从事地形风景的描绘。地形画在内容上具有记录性的特点,在技法上以墨水素描为主,而后施以淡彩。英国最早的水彩风景画家约翰·怀特(John White),就是以这种方式画水彩画的。

早期英国水彩画的代表是弗朗西斯·巴洛(Francis Barlow, 1626—1702),他的水彩画作品是用铅笔画出细致的物象轮廓,而后再淡淡地罩上一层棕色。他以画动物、飞禽、游鱼和走兽而闻名,但就其色彩造诣而言,能力并不强。

①《辞海》艺术分册第315页。上海辞书出版社出版。

18 世纪初英国的地形画开始发展成为风景画,那种以墨水素描为主,略施淡彩的“淡彩水彩画”进一步发展成为水彩画。水彩这一画种确立和被公众认可,并在画展中展出,画家可以在作品中表现自己的艺术风格,这一些应当归功于当时业余画家和专业画家两支队伍的共同提倡和努力。

那时英国上流社会的文人雅士视水彩画为一种高尚文雅的娱乐,许多职业画家被招请来绘制山川和庄园。正是由于他们的共同努力,才奠定了英国水彩画的基础(图 6)。

保罗·桑德比(Paul Sandby, 1725—1809)在水彩画表现工具上做了广泛的尝试,在水彩画技巧上也做了深入的研究。他作了许多风景画,把早先的地形画大大推进了一步,使这个时期的水彩画真正转入了现代意义上的水彩风景画。桑德比的人物肖像画,也十分出色,他的肖像画一般幅面都不大,但其表现技法纯熟、生动,因而他的人物肖像画使读者可以感受到桑德比出众的才华。他被同时代的画家们尊称为“英国水彩艺术之父”(图 7)。

18 世纪初,由于理查德·威尔逊(Richard Wilson, 1714—1782)一生勤奋不懈地工作,留下了许多风景画作品,他被誉为英国古典主义风景画的建立者。他的作品清新、朴素而不矫饰。从威尔逊的风景作品中,可以感受到作者对自然山河的亲切情感和发自内心的表现激情。

18 世纪中后期和 19 世纪前半期是英国水彩画光辉灿烂的时期,英国杰出的水彩画家几乎都生活在这一时期。

杰出的肖像画家、风景画家托马斯·盖恩斯巴勒(Thomas Gainsborough, 1727—1788)是这时期的代表人物之一。他的作品中充满了清新、轻快、抒情而从容的情调,而约翰·罗伯特·科曾斯(John Robert Cozens, 1752—1799)的水彩画以少量的颜色画出的阳光和云彩,洋溢着诗一般浪漫的激情,它标志着水彩画对于色彩的理解与应用进入了一个新阶段。

从托马斯·格丁(Thomas Girtin, 1775—1802)、透纳(Joseph Mallord William Turner, 1775—1851)、康斯太布尔(John Constable, 1776—1837)和理查德·帕克斯·波宁顿(Richard Parkes Bonington, 1802—1828)等人开始,英国水彩画进入了光辉灿烂的发展时期。格丁的水彩画在用色上进一步改进,他摆脱了以往地形画的程式格局,加强了对风景气氛的渲染,色彩强烈,对后世水彩画具有重大的启示作用(图 8)。

透纳的水彩画在表现形式、创设意境、运用技法以及色彩与

工具的相互配合上都作出了巨大的贡献。透纳以他罕见的对于自然景物的热情,以异常独特的表现形式和意境描绘令他着迷的景物。他那光辉炫丽的色彩和奇妙纯熟的水彩画技法,使他的作品更加神秘、感人。透纳对于颜色、水和纸的相互配合应用,使他的作品呈现在纸面上的色彩效果常常达到无法用笔画出的效果,作品中充满了光和色的波动。透纳以不懈努力的一生为后世留下了许多优秀的作品,并对后世画家产生了无可估量的重大影响(图9)。

康斯太布尔的水彩画又把人们带入了一个前人从未表现过的动人的景色之中,他朴实无华地描绘了平凡的自然景物。他的水彩画作品坚定有力、准确、生动,常常以平凡、清新的气氛而感人至深。康斯太布尔一生的努力坚定而不动摇,他的风格纯真而独特,他对艺术的独特感悟对后世画家有巨大的启示和教益,他被誉为开创新时代风景画的巨人。

1855年英国画家们的140幅水彩画在巴黎万国博览会中展出,轰动了当时的法国艺术界。那时法国的艾德蒙·俄鲍特(Edmond Abost)极为推崇英国水彩画,并给予了很高的评价,称之为英国的“民族艺术”。

18世纪后半期和19世纪前半期,英国涌现出了众多伟大的水彩画家,他们不仅对英国本土而且对欧、美画坛也产生了巨大影响。欧、美的许多艺术家们纷纷投入了水彩画的创作行列,水彩画艺术也随之在世界各地蓬勃发展,同时也奠定了水彩画在国际绘画领域中的坚实地位(图10)。然而,从英国及欧洲早期水彩画发展的状况来看,水彩画的一路革新主要是在技法上的不断完善,水彩画艺术的创作观念革命并没有明显的建树。自19世纪80年代之后,随着印象主义的色彩革命和后印象主义的艺术探索,终于迎来了水彩画创作观念上的重大变革(图11、12、13)。

二 中国水彩画艺术的成因与现状

以水调色、以水和墨是中国人的绘画传统,从广义上讲,它也属于用水作为媒介调和颜料从而达到艺术家创作目的的一种绘画形式。从广义上而言的中国水彩画,有自己更为久远的渊源,再加上历史上还有“没骨法”的悠久传统。

我们研究的水彩画,是指清代以来承袭英国及欧、美水彩画的表现形式。水彩画传到中国已有两百多年的历史了。

最早可以追溯到清·康熙之后(1715年)意大利画家郎世宁和德国画家艾启蒙等西方画家来华,兼任清宫廷画家,传播西洋绘画法则开始算起,距今已有284年的历史了。1898年戊戌变法提出“废科举”、“兴新学”,促使我国的“新学”如雨后春笋一般遍布全国各地。1902年,清朝政府颁布了《钦定学堂章程》,1903年又颁布了《奏定学堂章程》,都明确规定了在各级学堂开设“图画”和“手工”课。在各级学堂开设水彩画作为图画课的一项重要内容,标志着水彩画开始进入了中国的普通教育。可以这么讲,水彩画在我国的起步与新式学堂的兴办是同步的,在此之后,又有各种形式的外籍教士和画家在中国进行过水彩画技术的传授,如外籍传教士在上海徐家汇土山湾画馆传授木炭画、水彩画、油画等。1907年该馆还出版了《绘画浅谈》等技法书籍。

但水彩画在中国真正意义上的兴起,并作为一门独立的画种出现,应归功于19世纪后期我国第一批从国外留学归来的有识画家们的努力。1872—1875年,由容闳等率领的120名学生赴美留学,成为近代留学教育的开端。那时的留学生抱着强盛祖国的梦想,远赴他乡。在出国前,他们大多接受过良好的中国传统文化教育,当他们有机会接受西方的艺术及文化教育,便积极地将其与中国传统艺术及文化相交融,尽管开始显得十分幼稚和不成熟,但它毕竟打破了中国传统水墨画千年一统天下的局面。这一时期的主要代表人物有李叔同、徐泳青、张聿光及周湘等人,他们为开拓中国水彩画事业作出了卓越的贡献。同时他们也为我国培养了一批出色的水彩画家,从此水彩艺术在中国真正生根、开花了(图14、15)。

20世纪70年代后期中国改革开放,打开国门后,使人民有机会较全面地了解并主动感受西方文化。西画开始有了其可以被真正接受的社会背景。1978年以后,西画及雕塑艺术在中国得到了极大的发展,而水彩画与中国传统水墨画有着天然的亲情关系,使得中国水彩画的发展更为迅猛,并得到了国人的广泛认同(图16、17)。

自1989年至今,仅在杭州就自发举办了6次全国水彩画大展,进行了4次较高水平的全国性水彩艺术发展研讨会。之后相继在北京、天津、上海、四川、广州、南京、广西等地举办了全国性水彩画大展和研讨会,并将这种全国性的大展与研讨会纳入了中国美术家协会的正常组织渠道。中国水彩

画的发展赢来了它空前的繁荣时期。

从大的环境来看,中国水彩画的发展已进入了一个空前的时期,就其作品质量而言可以与当今世界上的优秀水彩画作品相媲美。但就当今世界水彩画坛的观念而言,并没有明显突破,在技法的研究上也没有发展到18世纪末和19世纪初英国水彩画那样完备和纯粹的状态。从这个意义上讲,当今中国水彩画的发展是挑战与机遇并存的(图18、19)。

当今世界已进入了知识信息时代,人们的生活节奏也无法像从前一样,每个人的注意力也大大分散了,人们不得不学会从事两项或者多项自己愿意或不愿意从事的工作。另一方面,人们把许多精力放在了不必要的重复劳动上,忽视了对水彩画艺术观念和水彩画技艺的深入、系统的研究。技艺对于一个画种而言,它是最为基本的出发点和赖以生存的要素,水彩画更是如此。

现代绘画大师巴尔蒂斯指出:“艺术之所以是艺术,需要有技艺”,在他晚年,曾哀叹当今画坛“绘画的技艺消失了,现在几乎没有多少人能正确地掌握技巧了”。^①对照水彩画的发展史,我们不难看出,当今水彩艺术的发展对技艺的忽视,这种忽视越来越成为今天水彩画发展的阻碍。中国水彩艺术的发展正是要面对这一现实,并使其成为中国水彩艺术发展的新契机。

中国水彩艺术应从艺术观念、组织形式、表现技法上综合发展。中国的水彩画家也应在目前国内良好的大背景之下,苦心钻研,切实做到有理论、有组织、有计划地发展自身(图20、21、22)。

本书将循着中国水彩艺术发展的脉络,从艺术观念、造型意识、表现技法入手探讨、研究中国水彩画。

三 色彩教学的本质

水彩画是以水为媒介调和颜料来完成艺术家创作理想的画种,因而对于色彩的研究必然是水彩画研究的首要课题。莫里斯·德尼曾说道:“一幅画本质上是一个按某种安排涂满颜料的平面,其次才是一匹战马、一位裸女或某件轶事”

^①黄铁山《浅论水彩画的技艺之道》,《水彩艺术》第6期,第19页。

(图 23、24)。^①色彩研究是水彩画创作的基础研究,我们不能因为其是基础而低估了它的意义,恰恰相反,正因为它是基础,它在我们从事的水彩学习、创作中将产生不可估量的影响。E·H·贡布里希指出:“艺术必须在自身手段范围之内,在自己单独的世界中创造奇迹”。^②色彩是水彩艺术的基础,没有这一基础,实现任何未来蓝图都将是空想(图 25、26)。

我们研究色彩,首先必须对自己负责任地提出或思考这样一些问题,即“什么是色彩”、“色彩教学的本质是什么”。色彩——不是颜料,色彩是通过色与色对比或比较而产生的“彩”。因而研究色彩就是研究色与色的相互作用和相互关系。更进一步讲,色是通过光的作用才产生的,也就是说,有光才有色,所以光色关系自然更是学习色彩要深入研究的问题。因而,准确的判断和表现色与色、光与色的关系就成了色彩学习的基本问题(图 27)。

研究色彩教学的本质,应从绘画的本质研究入手。一幅绘画作品,就其最基本的语言而言,它构成画面的只不过是—些造型符号,各种图象的组合,或以特定的安排涂饰颜料的平面。因而,图形、色彩以及肌理等,就成为构成一幅绘画作品的最基本的语言(图 28)。

从这个意义上讲,画家的任务就是研究如何使画面生动和丰富起来的艺术。我们学习绘画也就是要学习和掌握一套绘画语言以及表现这样语言的形式规律。这也是我们研究色彩本质的关键。画家就是灵活地运用这种语言,并选择相应的表现形式来展现画家对于宇宙万物的理解。

绘画最基本的组成元素是形、色,而形和色又是密不可分的,有形就有色。如果我们视色彩以基础训练的形式出现时,我们可以从中获得对绘画艺术语言的认知与理解;当我们较好地掌握了这种语言之后,它又是我们现实艺术创作的重要形式和手段。因而色彩教学不仅仅是色彩知识和表现技术的训练,它包含了对形、色、光、肌理、画面构成等的训练,它更是对绘画艺术最基本思维方式和观察方法的训练。这就是我们色彩教学的本质,它也是成为一名艺术家必备的素质训练(图 29、30)。

①《当代素描教程》第1页,丁一林、胡明哲著。北京工艺美术出版社出版。

②同上。

2

表现风格与表现语言分析

造型艺术在表现手法上通常分“具象”和“抽象”两大类，也有以“观念”为主导的“观念艺术”，但它的确立还受质疑，未成定论。在我们所受的艺术教育与熏陶中大多是具象的和古典式的，作品展现给我们的是一个完整的、清晰的印象，而印象主义对光和色的追求便打破了这个“完整的世界”，使这种长久以来的清晰世界变得模糊了。20世纪的艺术世界不再是和谐、宁静、清晰的古典式的美了，而是对这种美的挑战与否定。面对这种挑战，我们固守过去古典式的艺术理想，排斥现代派艺术运动；或者是抛弃我们的古典式艺术视点，从现代艺术运动中寻求新的视点，这显然都是不可取的。事实上，艺术中的抽象表现和具象表现这两种风格，并非是孤立存在的，相反，两者往往是同时并存的。赫伯特·里德在《现代绘画简史》一书中就指出：在现代艺术中可以“看到两种显然不同的运动，一种趋向于清晰、明确和拘泥于形式的理想；另一种则趋向于相反的观念，不清晰、不明确、不拘形式”。区别只在于哪种要素占主导地位而已。

一 具象表现

今天再描述“具象”其内涵，早已不是狭义理解的“写实”概念所能包容的，具象表现所需要的具体形象，可能已不仅只是那种对景写生的真实，或者是那种镜中的真实。本世纪无数艺术家层出不穷的艺术实践，证明了那种将“写实”作为

具象表现的唯一原则，或将其奉为造型艺术的唯一正统，这种教条式的理解已不合时宜了(图 31)。

19 世纪“新具象绘画”的创始人高尔培主张率直地观察自然，排除作品中的理想化意图，以彻底写实的态度来描写物象。20 世纪的具象绘画已经逐步脱离了视觉所见的真实，它是将事物的现实景象、具象描绘出来。与以往的写实主义的具象表现相比，其在创作意识与表现手法上都截然不同。今天的具象绘画，从描绘事物的外观中游离出来，从现实景象中提取虚构的意象，以较为自由的想象力，加以抽象和构成(图 32)。

这里强调了具象表现的宽泛概念，目的是针对到目前为止中国水彩画创作中的狭义的具象概念，由于这种理解的局限性，导致了目前中国水彩画创作中具象表现的“写实”单样面孔，从水彩画传入中国后的大约半个世纪里，一直没有走出英国水彩画的阴影。即使在 20 世纪 80 年代之后的时段里，中国水彩画虽然不完全是纯粹英国水彩画传统模式，但也是十分艰难地迂回于这一模式左右。究其根源，还在于艺术创作的观念问题上，从我们的作品中看，我们对具象表现的理解太狭义了(图 33)。

20 世纪初，西方先锋派艺术家们就以反对艺术作品统一性的基本标准，并把摧毁这种统一性的基本标准作为首要任务。他们认为外部世界存在于一个水平上，但要表现它，或在某些方面表现它，外部世界则处在极不相同的水平上了。

因为，我们在画面上表现外部世界的某个侧面，绝不可能是现实中这个侧面的真实反映，它仅仅是这个侧面原型的媒介。要在作品中创造或者是再现外部世界的某个侧面，并将其纯粹复制的想法，对于一个艺术家来讲那真是荒谬的。即使是具象表现，其作品在艺术上的创造比起艺术上的模仿要重要得多(图 34、35、36)。

二 抽象表现

抽象表现，是泛指 20 世纪兴起的反对模拟自然的传统写实手法而形成的绘画风格，它是 20 世纪绘画运动的重要思潮(图 37、38)。

由于抽象这一词的滥用和误用，导致了许多误解。严格的来讲，它是具有明确的限定的，其一是将自然的原本形象