

水彩



2000 年美国水彩画大展

14

中国美术家协会水彩画艺术委员会

广西美术出版社 编



陈 和 西 作 品

花卉与石榴 陈和西（湖南）

桔 子 陈和西



中国美术家协会
水彩画艺术委员会 编
广西美术出版社

中国水彩 14

名誉顾问

李剑晨
王肇民
阳太阳
梁 栋

主 编

黄铁山
蒋振立

副 主 编

梁盈禧

版式设计

晓 力

监 印

吴纪恒

陈 军

责任校对

抒 情

出 版

广西美术出版社

地址：广西南宁市望园路9号

邮编：530022

电话：0771-5701343 5701065

传真：0771-5701335

发 行

各地新华书店

制 版

北大方正·广西彩色制版印刷输出中心

印 刷

广西民族语文印刷厂

开 本

890mm × 1240mm 1/16

印 张

3.5

书 号

ISBN 7-80625-671-7/J·543

出版日期

2000年7月

定 价

28.00元

目

录

○独辟蹊径 3~6

现实主义是中国水彩画的基本选择 (曾毅)

谈写生中的色彩感知特征及运用 (陈和西)

○各抒己见 7~10

认清现状 找回自信

——兼与杨培江先生商榷 (草家)

传统 创新 民族化

——关于中国水彩画发展的思考 (洪少丹)

○群英聚会 11~23

好山好水出好画 (杨永葳)

桂林水彩画艺委会作品

水中传情——香港水彩画研究会简介

香港水彩画研究会作品

○春风桃李 24~26

钟情林木 感慨人生 (戴中亚 柳新生)

殷光华作品

○我画我谈 27~32

独白 (张耀来)

张耀来作品

强化风格 推向极致——谈我的水彩画 (陶世虎)

陶世虎作品

○龙人寄情 33~34

我的水彩情结 (丘策滨)

丘策滨作品

○世界之窗 35~50

我看美国 2000 年水彩画大展 (丘策滨)

2000 美国水彩画大展

○画坛内外 51~52

水彩画的损伤与维护 (刘明明)

○百花争艳 53~56

陈友桐、曾毅、吴源、吴刚、武国强、陈键、胡貽孙、

罗次冰等人作品

封面:《金碧》陈少平

封二:《花卉与石榴》、
《桔子》陈和西

封三:《卓克基藏寨》漆德琰
《紫色瓜叶菊》昌莲玉
《长江边的风景》漆平

封底:《回家》张耀来

现实主义是中国水彩画的基本选择

○曾毅

当代西方艺术各种主义、流派随着国际间交流的扩大和加深涌入中国，对当代中国画坛产生巨大的冲击和影响。面对冲击和影响，我们不得不认真冷静地思考：当代中国水彩画创作的基本方法应该选择什么？这也是我在三年的水彩画专业学习与研究中思考的问题之一，我找到的答案是：现实主义。这一选择是历史的必然结果，是由中国的国情和中国水彩画自身因素所决定的，也是中国水彩画真正繁荣兴起的保证。本文试从以下三个方面阐述拙见：

一、现实主义最有生命力

现实主义是文艺创作的一种基本方法，侧重于按生活本来面貌真实地反映其细节和本质。在这里我们所指的现实主义是广义的现实主义，是指自古以来具有的认识生活反映现实的艺术品所共同具备的原则和思想，即要求“艺术地掌握世界”，真实地反映客观世界的现实和历史本质，并真实地表现主观世界的情感、认识 and 理想。现实主义追求真诚的表现及艺术的、本质的真实，把追求理想的热情隐含到表现现实生活的艺术作品中，让情感自然而然地流露出来，潜移默化地感染读者，推动人们去改造现实。

我认为现实主义是全面真实地反映现实世界，使艺术作品具有现实性、真实性。现实世界包含两个方面：一种是物质的，一种是精神

的。因此，完整的现实主义应该包括真实地反映精神世界。现实主义是一个发展的艺术概念，曾经历过不同的发展时期，在不同的历史时期又具有不同的美学性，它需要随时代的发展不断向内深化和向外拓展。现实主义是开放的，并非只是对现实原型的简单模仿和再现，也并不拘泥于写实。它不排斥创作的多样化、风格形式的多样选择，也不反对形式语言的个性化，可以而且应该广泛吸收各种手法以便充分体现其思想原则和丰富其内涵。如：珂勒惠支借鉴了表现主义的形式；古图索借鉴了超现实主义的形式；毕加索采用多种艺术手法创作具有现实主义内容的《格尔尼卡》；陈丹青、罗中立、刘文西、李可染等都是成功地将个人风格与现实主义结合的典范。

现实主义在东西方的悠久历史和辉煌成就充分证明它在艺术发展中的地位和作用。在西方，从希腊时期开始，亚里斯多德就提出了“摹仿现实”说；文艺复兴时期，达·芬奇的《蒙娜丽莎》体现了现实主义的精神；19世纪，米勒、库尔贝、杜米埃等现实主义画家，真实地塑造了极具感染力的劳动者形象，用朴实的语言表达了对下层社会的深切同情。到20世纪初，现实主义在西方日趋成熟与繁荣，我们可以从罗丹、列宾、列维坦等著名艺术家的作品和论著中看到他们对现实的关注，对社会的积极影响；当今法国的巴尔

蒂斯，美国的怀斯也是很有影响的现实主义大师。在中国，现实主义在屈原的《离骚》中已显现出源头；《史记》、唐诗、宋词、元曲中无不闪烁着现实主义的光辉；张择端的《清明上河图》、蒋兆和的《流民图》、罗中立的《我的父亲》，这些堪称经典的现实主义作品无不深受中国人民的喜爱和世界的关注。无论是东方还是西方，过去还是现在，许许多多的现实主义艺术作品都展现出了超越时空的艺术魅力，对世界美术发展产生深远的影响。

由此我们可以看出，现实主义有着其他方法无以企及的优点和强大的生命力，其作品具有永恒的艺术魅力。今天，在理论上重新认识现实主义的真实含义，在中国水彩画创作中重新强调其主流和主导地位，对中国水彩画的繁荣与发展很有必要。

二、中国需要现实主义

任何艺术的存在和发展都离不开社会环境，中国水彩画的创作同样也离不开中国社会。它的基本选择也就应该从中国的具体国情出发，由中国客观现实社会各因素所决定。

中国是一个有着几千年悠久历史的文明古国，从古至今，中国绘画在发展过程中从未放弃过“至真至美”的追求。在从半封建半殖民地的社会向现代化工业社会转变的这一百年的历史变革和精神历程中，中国社会首先需要的是关切现实与人

生的美术,是具有政治性、教育性、鼓动性的美术。改革开放以后,随着东西文化艺术交流日益频繁,艺术界空前活跃,中国美术和其他文化艺术一样逐渐由单一走向多元,在个人选择上,画家也有了很大的自由。但是,今天的美术主要是以实现中华民族的理想——建设文化、经济大国为目标,并为之服务,是中国现代文化建设的一部分,受到国家的重视和扶持,有一套完整的不同于西方的运行机制。中国新文化建设的任务要求美术贴近社会,贴近生活,反映时代,反映主旋律,走现实主义为主的创作道路,因此,现实主义的创作仍然是国家支持的创作主流。在这种社会背景和文化形势下,当代中国水彩画也必然服从于这一社会现实,顺应时代的要求,把现实主义作为它的基本选择。

在中国,任何一门艺术的发展都不能无视民众基础,因为中国的艺术创作离不开广大民众的生活,并为广大民众所享受,它必须符合广大民众的民族性格和审美需求,符合广大民众的文化结构,对“真、善、美”的追求和向往是我国民众共同的追求,是我们摆脱困境,开拓新路,创造未来的动力。而现实主义的精髓就在于对“真”的把握,即:使客观的真实和主观的真挚、真诚在艺术中得到统一。通过现实主义的艺术创作和作品,艺术家和观众都能完成对“真、善、美”的追求、体验和享受,使积极的情感得以升华,消极的情感得以净化。现实主义的作品容易让人们看得懂,使人们产

生共鸣,受到激励,因而只有现实主义的作品在中国才具有最为广泛的民众基础,最能广泛地与民众沟通思想感情,从而有效地实现艺术作品的社会价值和审美价值。因此,中国水彩要在自己民族的热土上发展壮大,就需先赢得中国民众的喜爱,就必须将现实主义作为它的基本选择。

众所周知,西方任何一种风格流派的出现都和其文化的传统、历史有着不可分割的渊源关系,决不是哪一个艺术家凭空臆造出来的。如印象主义是在唯美主义与自然主义的基础上形成的;超现实主义的基础是柏格森的直觉主义和弗洛伊德的潜意识说;表现主义受康德和弗洛伊德学说的影响等。而中国的情形却不同,儒家和道家两大思想体系一统中华千年,直到鸦片战争后,西方社会的一些思想才渐渐进入中国,但这并没有使中国的艺术思想出现一场革命。“五四”新文化开始后,随着马克思主义思想和各种资产阶级思想的传入,中国文艺思想才开始了一个新的时期,然而却受到接踵而来的军阀混战及外强侵略的严重影响。建国后,我国一直坚持社会主义的文艺思想和理论,直到改革开放后才又重新全面接触西方现代各种文艺思潮和流派。在短短十多年里,中国美术界几乎将西方现代派的各種风格流派都模仿演习一遍,然而都因缺乏理论基础、文化背景和深厚的精神渊源,渐显苍白状态,无法形成艺术创作的主流。惟有现实主义,由于社会主义的

文艺思想和理论为其提供了可靠的理论基础和文化精神环境,一直在中国美术界展示出强大的生命力。

三、中国水彩画离不开现实主义

中国水彩画在继承西方水彩现实主义传统的基础上,经过近一个世纪几代人的不懈努力,于20世纪末一跃成为中国美术的一个主要画种。综观中国水彩画的发展,我们不难看出现实主义一直是中国水彩画的主流和传统,也一直是中国水彩画最擅长的创作方法。中国水彩画发展到今天,取得这样的成就是与现实主义的创作方法分不开的。像李剑晨的《人民英雄纪念碑》、关广志的《武汉长江大桥》、哈定的《赛马节组画》、吴冠中的《拉萨集市》、阳太阳的《漓江木筏》、黄铁山的《金色伴晚秋》,这些作品无一不是把现实主义和个人风格相结合,反映时代和民族性,流露出纯真的艺术情感的佳作。

中国水彩要继续发展,要成为真正意义上的大画种,还必须走现实主义的道路。对中国水彩画来说,现实主义不是过时了,而是才真正开始,因为中国水彩画现实主义力作、大作还太少,特别是人物画方面。只有坚持现实主义,中国水彩画才能真实地反映出时代精神的本质,以求实求真的态度创作出大作力作——真实反映时代大脉搏,反映民族大气魄,具有极强感染力和艺术魅力的作品。有了众多这样的作品,才能真正把水彩画推向一个新的高度。如果抛开现实主义而仅着意于

形式语言的创新,无异于舍本求末。因为形式不是目的,是为我们理解的现实社会内容服务的,而表达思想情感,认识社会,理解人生,引起共鸣才是目的。

今天中国水彩画家队伍在不断扩大,显示出当今中国水彩画越来越大的吸引力,这其中有一个不可否定的重要原因就是中国水彩画一贯坚持的现实主义创作方法,与绝大多数中国画家的创作心态及审美情趣相吻合,吸引他们投身到水彩画创作队伍中来。有了庞大的创作队伍才能保证作品的数量、质量,进而才能保证中国水彩画的繁荣壮大。我们强调现实主义,但并不排斥中国水彩画创作的多样化,因为多样化本身就是今天这个时代精神的体现。今天的中国水彩画已不是一种或数种现实主义的创作面貌,而是以相当丰富的创造性构成了现实主义精神的整体大观。如:陶世虎的雄浑厚重、博大精深;张举毅的轻快明艳,水色交融;王云鹤的逸笔草草、生动活跃;殷保康的沉郁凝重、坚实遒劲;王肇民的简练鲜明、苍劲高雅。九届全国美展水彩画展,更是这种整体大观的一次全面的展示。

中国美术界曾有过否定现实主义的舆论,这种舆论也很快影响到中国水彩画创作,出现了一些唯形

式而形式的,丧失现实感的怪诞、虚幻的作品,究其原因,其中根本的一条就是缺乏对现实主义的全面正确的认识,对中国和中国水彩画缺乏清晰深刻的了解,造成对现实生活 and 艺术灵魂的贫弱与亏缺。这类作品失去了真诚的信念,背离水彩艺术的目标和艺术本身,表面上似乎获得了“自由”,实质上却是对人的精神的物质异化和禁锢。只有继续选择现实主义的创作方法才能使中国水彩画战胜庸俗浅薄、空洞贫乏和虚假浮躁,表现出对现实社会、民族、时代的责任心和强烈的民族自信心,表现出乐观向上积极进取的精神,创造出更辉煌的未来。这对中国水彩画的今天和明天无疑具有重要的意义。

中国水彩画家是作为中国社会的人而存在的,是当今这个完整时代的一个组成部分。因此,面对这个时代,热心也好,冷眼也罢,都必然生活在这个实实在在的现实中。对于个人而言,有着极大的选择自由,然而对于中国水彩画来说,现实主义才是它最基本的选择、永恒的选择。

(曾毅,湖南师范大学艺术学院97级水彩画教学硕士研究生,衡阳师院美术系讲师、湖南省美协会员、湖南水彩画会会员。)

(上接第6页)

写生中一项重要工作。为了提高色彩的对比力度,我一般用色比较单纯,削弱甚至去掉了光源色、环境色的成分。喜欢在暗部使用深色进行统一,使色彩具有“艳”而不显轻浮,“华”而不失稳重的效果。为了使色彩更为丰富,我习惯运用“干擦”表现技法,使色彩在不断的重叠中,藏而不露,隐隐约约,虚虚实实地呈现出来,产生一种丰富美妙的效果。这样使写生的色彩更具有艺术表现力。

视觉是一种生理的感觉,它对物象的感知是不能像数学计算一样能够达到精确无误的程度,在客观与感觉中存在一个开阔的地带,这为艺术发挥和创造提供了“用武之地”。因此,在写生时我们不仅要凭直觉去感知色彩,而且还要运用视觉感知规律来提高对色彩的感知力,还要运用艺术规律对色彩进行艺术加工,升华色彩的美感。使写生的色彩不仅真实,而且比客观真实更有美感。

(陈和西,湖南师范大学艺术学院美术系副教授,中国美术家协会会员,湖南美协油画艺委会秘书长。)

谈写生中的色彩感知特征及运用

○陈和西

写生是以客观对象为根据，通过眼睛将感知到的物象运用绘画的手段表现出来的一种作画形式，其特征是“写实”。因此，提高眼睛对客观对象的感知力是画好写生画的关键。

人的眼睛对物象的感知是一种生理上的反映，受生理特征的影响会出现一些特殊的视觉现象（主要表现在对色彩的感知上）。我在写生中是非常注重运用这种视觉的感知特征来提高对物象的感知能力的。

一

在写生中，当面对新的物象时（新摆设的模特或者静物），视觉会出现短时间的兴奋状态，这时的感觉最为敏锐，对色彩有一种强烈的视觉印象和视觉新鲜感。随着写生进一步深入，那种视觉的印象就很快消失了，所以许多人把这种现象称之为第一印象。它来得快，消失得也快，难以捕捉。它的出现之所以时间短暂，不仅是因为对色彩新鲜感消失的原因，而且因为这是对色彩，任何局部的观察和不准确的描绘，都可能破坏印象的完整性和色彩的和谐性。然而，这种印象在写生中却起着十分重要的作用，它能指导我们正确地、和谐地处理好色彩之间的关系。所以在写生中，我不是按部就班、漫不经心地描绘。而是从整体出发，采取色彩优先的方法，完全抛弃形体明暗关系等的条条框框的束缚，毫无拘束地，全凭直觉去感知色彩，注重对物体色彩的基

本相貌（固有色），画面整体色调的表现和定位，力争准确迅速地记录下第一印象。这项工作很重要，做好了对写生的顺利进行就有了一个良好的开端。

二

人的视觉在对色彩的感知中，由于色彩的对比效应常使视觉出现一种错觉现象。例如：我们在红纸上写字很快就会发现黑色的字变成绿色的了；眼睛在黄色灯光的刺激下，就会感到周围的物象是偏紫色的，等等。这是生理上的自我调节现象，是自觉地从色彩对比的关系中找到一种“平衡”。这些对比关系有补色对比、冷暖对比、明暗对比等。视觉有了这种平衡关系，对色彩的感知，就会产生一种和谐的美感。

在写生中，我运用了视觉上的这种错觉现象，从色彩对比的角度去感知色彩，认识色彩，这样就能很快地找到了色彩的色相、色性、色度倾向，这种方法与直觉感知的方法相比大大提高了对色彩感知的准确程度，增强了色彩的纯度和对比的力度。

三

视觉对色彩的认识，不是局部的，而是从周围的色彩关系中来确认的。例如，一块白色的布，放在雪地上就会感觉它是灰色的；放在红色的背景中就会感觉它是偏绿色的。可见同样的白色布，背景环境不同，色彩的相貌也就不同。反之，如果我们感知对象颜色是红的，那么周

围的色彩就是偏绿；感知颜色是纯的，那么周围的色彩就是深色的。但是相同的色彩并置关系，在不同的色调中，色彩的相貌却不会变。例如同样把一块白布放在雪地上，如果我们戴上不同颜色的墨镜去观察，虽然色调发生了变化，但我们同样能感知到雪地上的白布是灰色。这些现象说明，我们对色彩的认识，是对色彩关系上的认识。

在写生中，对色彩的感知常常由于缺乏整体关系，所感知到的色彩总是孤立的、零碎的。因此，从整体出发，按照色彩关系的“秩序”对写生的色彩进行调整（如对色彩进行主次、前后、冷暖、明暗、虚实关系的调整），使它们处于完整和谐的色彩关系之中。另外，写生是对客观的写实行为，不允许胡编乱造（否则就失去写生的意义）。但是写生对象的色彩常常是处于一种自然的组合状态，色彩的关系是不符合视觉美感要求的。这时我对色彩关系上的调整，是通过对个别不和谐的物体色彩进行色调上的改变，增强或减弱色性、色相、色度的程度，使之与周围的物体色彩重新建立起一种新的色彩并置关系，反复修正直到达到和谐的程度为止。这样调整后的色彩既不失真实，又是有美感的。在调整的过程中，运用艺术的法则，如色彩构成，点线面构成，色调变化，表现技法，形式美感……来提高艺术的表现力，增强艺术的美感，也是

（下转第5页）

认清现状 找回自信

——兼与杨培江先生商榷

○草 家

读《中国水彩》13期杨培江先生的《中国水彩画现状随想》一文，如堕云雾，如入冰窟。似乎忽然间，光芒四射的中国水彩画的辉煌被《随想》一文所描写的“现状”否定殆尽。杨君在对水彩画的质材、水性方面的“短处”（须知各艺术门类的短处正是其特色所在，短处即可发展为长处）之后，便以“瞎子摸象”的方式去断言“几十年过去了，其（指水彩画）命运竟成了半附庸于油画，半附庸于水墨画的二类画种”（笔者第一次看到这样的定位），“水彩画既没有唱过主角，也没有为潮流增添多少可资借鉴的文化现象”。

从表象上看来，中国的水彩画确如杨先生说的没有参与“潮流”的追逐，没有某某大画种的“笔墨之争”的热闹，没有当代艺术前卫派们的“现代精神景观”“超现实”“后现代”等等跟着已经作古的洋画家早已玩腻了的游戏。我国的水彩画界的主流方向始终是沿着现实主义的创作道路，在对外来画种的承继借鉴的同时，对这种西欧绘画样式进行消解融合，与我国优秀绘画传统进行良性嫁接，努力发展中国民族风格的东方水彩艺术。

《随想》中所说“面对这种离现实体验越来越远，越来越沉迷于水分的高级游戏之中”的所谓“现状”，对中国水彩画来说，怕是很遥远的过去的事了。从近几年中国美协和水彩画艺委会举办的全国大展，更多的水彩画作品已经大大拓宽了创

作题材，大大增强了作品的表现深度，大大提升了水彩画的生命价值。使水彩画由过去被当做色彩训练的基本手段，变为独立画种；由过去在历届全国美展中被混杂于“其他”展厅，变为单独展厅、展区陈列。窃以为，这才是中国当代水彩画的真实现状。

中国水彩画的迅猛发展，是基于三个方面的因素的：一是水彩画创作群体、组织机构如雨后春笋般地建立。上自中国美协水彩画艺委会，下至各省区乃至市县水彩画艺委会的成立（中国水彩画家学会也在紧锣密鼓筹备之中）。至于民间的水彩画会、研究会更是星罗棋布，数不胜数。二是水彩画教学的普及和学科的完善。许多高等美术院校、师范院校开设了水彩专业班和研究生班，建筑院校、教育院校以及遍布全国的中等美术学校也将水彩画教学列入重要课程之中。水彩画教育体系的建立，为我国培养出一代又一代，一批又一批水彩画专业人才。这些训练有素的新生代，已成为水彩画坛的重要力量，在历次全国美展、专题展上崭露头角，佳构如云，勇夺大奖。三是展事频繁。中国美协水彩画艺委会每两年主办一次的“全国水彩画粉画展览”，到今年10月将举行五届。中国水彩画家学会（筹）主办的“中国水彩画大展”双年展，也举行了七回。至于各地举行的水彩画展更是好戏连台。这些展示活动，

大大激发了水彩画家们的创作热情，推动了水彩画创作的蓬勃发展。

杨培江先生在《随想》中，毫不掩饰他对水彩画的鄙视：“（中国）水彩画往往易被人忽略”“没有唱过主角”的配角，是不可与油画、水墨画同日而语的“二类”。然而中国美协和文化部门的领导人却丝毫没有轻视水彩画。相反，他们对水彩画的高度评价，却令我们吃惊。常务副主席刘大为在第二届水彩画艺委会成立大会上说：“水彩画发展到今天，已经成为世人瞩目的大画种，她不是中国美协主观认定的，而是她自身发展的结果。”美协副秘书长、著名美术评论家王春立在昆明中国首届水彩画拍卖会的座谈会上说：“我相信在不远的将来，水彩画将赶上并超过其他画种。”前不久，在南京“第九届全国美展水彩画展区”作品评选会上，中国美协一位搞油画的副主席兴奋地宣称：“这次获奖的水彩画，摆到油画那里去，也不见得逊色。”果不其然，在北京总评时，总评委们有鉴于水彩画的高水平，将原来设定水彩画两块金牌增加到三块，与油画、中国画等量。

水彩画在我国得到如此广泛关注和高度肯定，是因为其自身所具有的大众性、人民性和普及性，它是人人都看得懂的艺术，是大众文化。而大众文化正是体现了江泽民总书记指出的“三个代表”精神，因而也就最有生命力。我常常在各种研讨

会、座谈会上听到烦人的关于大画种与小画种的无聊争论。这种争论毫无意义，大又如何？小又如何？大的东西未必作用就大；小的东西未必作用就小。艺术从来只讲高低、雅俗、文野、优劣，而不应分等级，排座次，争大小。球类中的乒乓球是小球，它却比硕大的足球更能在世界上扬威；舞台艺术中的曲艺——相声、小品过去被人视为“小杂耍”，却能赢得大众的喜爱，春节晚会少不了它，而某些被视为“国粹”的大剧，倒要花大钱去“抢救”。这就是顺应自然，应运而生的客观规律。

水彩画以其轻快、明丽的美学特质迎合着当代人的审美心理。在社会节奏日渐加快，心理压力日益

加重的当代社会，人们在紧张的工作之余，自然更乐于接受轻松愉悦的文化，这预示着水彩画的无限广袤前景。笔者去年访问美国期间，曾留心酒店里挂的美术作品。奇怪的是，在我住过的九家酒店中，都青一色悬挂水彩画。问老板（有些是华人老板）为何不挂油画、中国画。答曰：“油画太凝重；中国画外国人看不懂。”

水彩画传入我国虽仅百年，然其与我国传统水墨画有着极为密切的亲缘关系，在中西融合中，创造出有别于西方的中国水彩画，在世界上独树一帜，使老外刮目相看。在“艺术之都”的拉维鲁尼市的当代艺术博物馆内专门设立了“中国画家王维新作品陈列室”，中国画家在异国获此殊荣者，怕是为数不多的了。

关维兴先生回忆他1996年带着“当代中国水彩画展”的作品到突尼斯办展时的巨大的反响和震世成功时，激动地说：“当地画家看呆了，宣传媒体震惊了，纷纷以最显著版面和黄金时间报道了我们的画展。”最近笔者收到马来西亚水彩画会主席，著名水彩画家周国强先生的信，信中说：“中国水彩画代表了亚洲的最高水平。”

诚然，我国的水彩画的历史只不过百年，在艺术大家族中，只是小弟弟。我们的水彩画在发展中当然有着许多的不足，我们需在恪守本体语言的同时，丰富自身的语汇、语境；在张扬水彩画透明、轻快的特质的同时，要努力拓宽自身的表现力度。但是，当前首先要做的是重新找回自信，重塑民族之魂。

赶集归来 38cm × 54cm 罗克中



传统 创新 民族化

——关于中国水彩画发展的思考

○洪少丹

中国水彩画艺术跟中国油画一样都是从西方引进的，在西方曾经有过辉煌的历史，但总是作为一个附属于油画等主流美术的绘画门类存在的。它的特性与我国传统绘画十分接近，故水彩艺术成为比油画更易在中国广泛传播和被人接受的艺术。近十几年来，中国水彩画艺术出现了前所未有的空前活跃与繁荣，呈现出新的景象，这种来之不易的局面为水彩画艺术踏上一个新的台阶提供了机遇。由于它的特殊性和时代要求，其发展无疑要在创新与民族化方面寻求出路，即在更新观念和中国特色等方面进行研究和探索。

一、对中国水彩画传统的再认识

水彩画有特别悠久的历史，具有世界范围，而且是最古老的画种之一。古埃及时代和西方中世纪以水调颜料在纸上作画可以认为是水彩画的雏形。中国以水为调色媒介作画比西方早得多，这从我国的考古中就能说明。

然而，今天我们所称的水彩画与古代的毕竟不同。近代的水彩画具有一套完整的技巧和方法，水色交融的表现效果和独特的艺术语言，包括透明和不透明水彩（我国则主要指透明水彩画）。15世纪的德国画家丢勒和文艺复兴时期意大利大师达·芬奇等人就曾用水彩作画，并以水彩作油画创作的草稿。18、19世

纪水彩艺术在欧洲达到了一定的高峰，产生了巨大的影响，使水彩画真正成为一门独立的艺术门类屹立在世界画坛上。但水彩画不仅因其常常是作为油画学习和创作的辅助手段而一直处于从属地位，而且它是传统西方文化和古典美术的产物。自西洋水彩画进入中国的一百多年来，一直以其再现性为特色；形成了近百年来中国水彩画传统，由于这个传统对西方古典水彩传统的依附性太大，所以，中国水彩画与西方水彩画一样也是处于一个从属的地位。

二、值得深思的水彩画发展历程

西洋水彩画在中国这块东方的土地上很快就扎下了根。一方面它在用水、用笔和工具材料上同中国画有相似之处，艺术趣味亦有近似之感。它同传统水墨画有着某种形式上的天生亲和力。另一方面，它的再现性的特色作为基础色彩训练手段，一开始就被用来培养师资和艺术人才，从而很快得到了传播和普及。就其这独有的优势，本应该比其他外来艺术门类发展得更快更好，但其实不然，当其他画种出现新的变化和发展的时候，它却停滞不前，特别是面对新的艺术观念的冲击，水彩画界却反应迟缓，这确实值得我们深思，我们不能忘记老一辈艺术家和美术教育家如李叔同、吕凤子、徐悲鸿等人在水彩画教育和推

广方面的努力，还有像吴冠中、张眉荪、古元、李剑晨、阳太阳、王肇民等画家一直努力于西洋水彩画艺术的民族特色的探索和尝试。他们的追求，一定程度上推进具有中国特色的水彩画艺术的形成和发展。但中国水彩画作为一个艺术门类由于传承西方水彩画传统的附属地位受制于中国文化传统的，加上自身发展后劲不足，忽视理论研究等诸多原因，造成了长期发展缓慢。另外，由于在水彩画教育训练上年复一年的西方传统审美和造型方式的培养，再现性标准一直作为主导的标准，也在一定程度上影响了水彩画的发展和创新，这是很明显的原因所在，当然还有很多客观的因素，需要我们进一步的探讨。

三、机遇与面临的抉择

改革开放以来，特别是近几年来，随着一大批中青年水彩画家的成长和成熟，他们具有扎实的造型和色彩的能力，带着发展的眼光和全新的观念投入到水彩画艺术的探索中，成为了一支新生的力量，我们也看到了很多新作在对自身反省和对外来的吸收中寻找出路，在吸收西方现代艺术和中国民族文化营养方面走出了可喜的一步。但是目前总的主流仍以西方水彩艺术传统为主，跟现代整个艺术的发展是不相称的。在今天，中国水彩画艺术应该再没有理由可以自甘落后，只有一种紧迫感和压力。我们应清醒地看

到中国水彩画的传统不仅与西方现代美术相悖,而且与中国民族美术体系有着质的区别。所以,要使它有一个大的飞跃,一个既有现代审美价值又有中国民族特色的水彩画艺术面貌的出现,并尽可能使之在整个当代中国美术乃至世界美术的发展格局中有一个独立和鲜明个性的地位,求得同步发展,就必须面对现代与传统、西洋与民族之间冲撞的考验,而更新观念,建树水彩画的中国特色成为了我们的主要课题。

四、更新观念与优秀传统的传承

我们提出的创新,是要在观念上进行更新,既与传统观念相区别又与之相联系,在传承优秀传统文化基础上发展的更新。时代呼唤现代审美意识,水彩画发展同样面临着正在发生变革的审美心理和需求的冲击。虽然传统的水彩艺术影响人们文化的心理,它的历史价值和审美魅力无疑是永存的,但是它不是惟一。对于现代情感,它的表现力已远远不够了,必须用现代的观念来对传统的水彩画做一次审视。有可能的话我们还可以再来一次引进,走出国门去,去了解当今其他国家水彩画的发展,学习先进的技法,更重要的是用当代人的思维去观察生活发现美。要把水彩画艺术融入到整个当代美术氛围里面去总体思考它

的发展和变革,这才是创新和发展
的关键所在。可以在形式上对西方现代艺术中的平面构成因素的借鉴和现代变形趣味的研究,在新的材料开拓上必须大胆打破局限和传统规范,真正摆脱阻碍发展的各种束缚,才能有新的面貌出现。

完全与传统隔绝的创新是不可能的,优秀的传统必须继承,对于写实性水彩,我们要从内容与形式上进行大胆探索,使传统的艺术形式焕发出时代的青春,不应提倡跟油画比写实,或抄袭照片的倾向,应植根于生活寻找创作的灵感。应在强化水彩自身独特的形式特征的自然性表现的基础上,去挖掘主题和提高艺术品位。注意写实性水彩的抒情化、多维化的空间表现,形成潇洒、飘逸畅快、灵动的画面效果。不以照搬、拼凑撮合其他姐妹艺术来获取现代感,而在保持自己特性和独立性基础上,不断调整适应当前审美的分寸,用21世纪审美取向和以优秀传统文化为根基逐步形成多元发展的新格局。

五、关于民族化的选择

水彩画艺术的民族化,是西洋水彩艺术与中国民族文化意识经过碰撞之后的必然结果。也是中华民族文化博大和魅力产生出来的心灵巨大潜势所决定的,它是中国水彩画有别于西方水彩画艺术的中国特

色的体现。

然而,民族化不是仅仅对民族绘画作单纯形式的借鉴,而应保持水彩艺术自身的特点又运用民族绘画本质的内在的思维方式和造型规律,使二者的融合更为和谐,才是具有中国民族气派的关键。所以要真正融入中国精神和民族审美意识,就应关注文化的核心——哲学的意识,只有实现哲学意义上的融合,才能实现审美意识上的融合。如中国的道家、佛教思想,文化艺术和民间丰富的工艺美术内容和形式都是中国水彩艺术值得借鉴的东西和必须汲取的营养,还可把中国水墨山水画的意境融入水彩画中,既增加水彩画迷人的魅力,还可以使它从柔美、抒情的甜味小品中摆脱出来,显示一种气魄、幽深和哲理的深度。

总之,中国艺术深厚优秀的文化内容,是我们探索水彩画民族化,寻找民族精神最直接的东西。“要以新的形和新的色,来表现画家眼中心中的世界,而又不失中国向来的魂灵。”这是鲁迅先生于1927年讲的,今天对我们思考中国水彩画艺术的创新与民族化都有着同样的启示。

2000. 于汕头

(洪少丹, 广东汕头教育学院艺术系教师)

本文参考书目及文章:

1. 《论中国现代美术》, 郎绍君, 江苏美术出版社。
2. 《绘画——东西文化的冲撞》, 王庆生, 北京大学出版社。
3. 《传承与创新》, 林大, 发表于《美术》1997年9期。

好山好水出好画

○杨永葳

桂林是一个国际旅游名城，它的烟雨朦胧、湿度较大的气候特征，为水彩画创作提供了便利的环境与条件。但同时也局限了水彩画家，使得笔下的桂林山水作品有着程式化的定向。桂林市水彩画艺术委员会成立以来，力求在题材上，在表现手法上打破这种单一的局面。探索水彩画自身的艺术语言，提高作品的质量。

1999年12月，桂林市举办了首届水彩画艺术展。这是桂林市水彩画艺委会成立以来的首次展出。共展出了桂林市15位水彩画家的64幅作品。此次展出，打破了人们习惯的桂林水彩画清一色的山水样式，画家们的目光更多地转向了与人们生活息息相关的平凡场景，体现了多姿多彩的桂林风貌。



画室里的阳光 78cm × 78cm 李嘉林

桂林水彩画艺委会作品



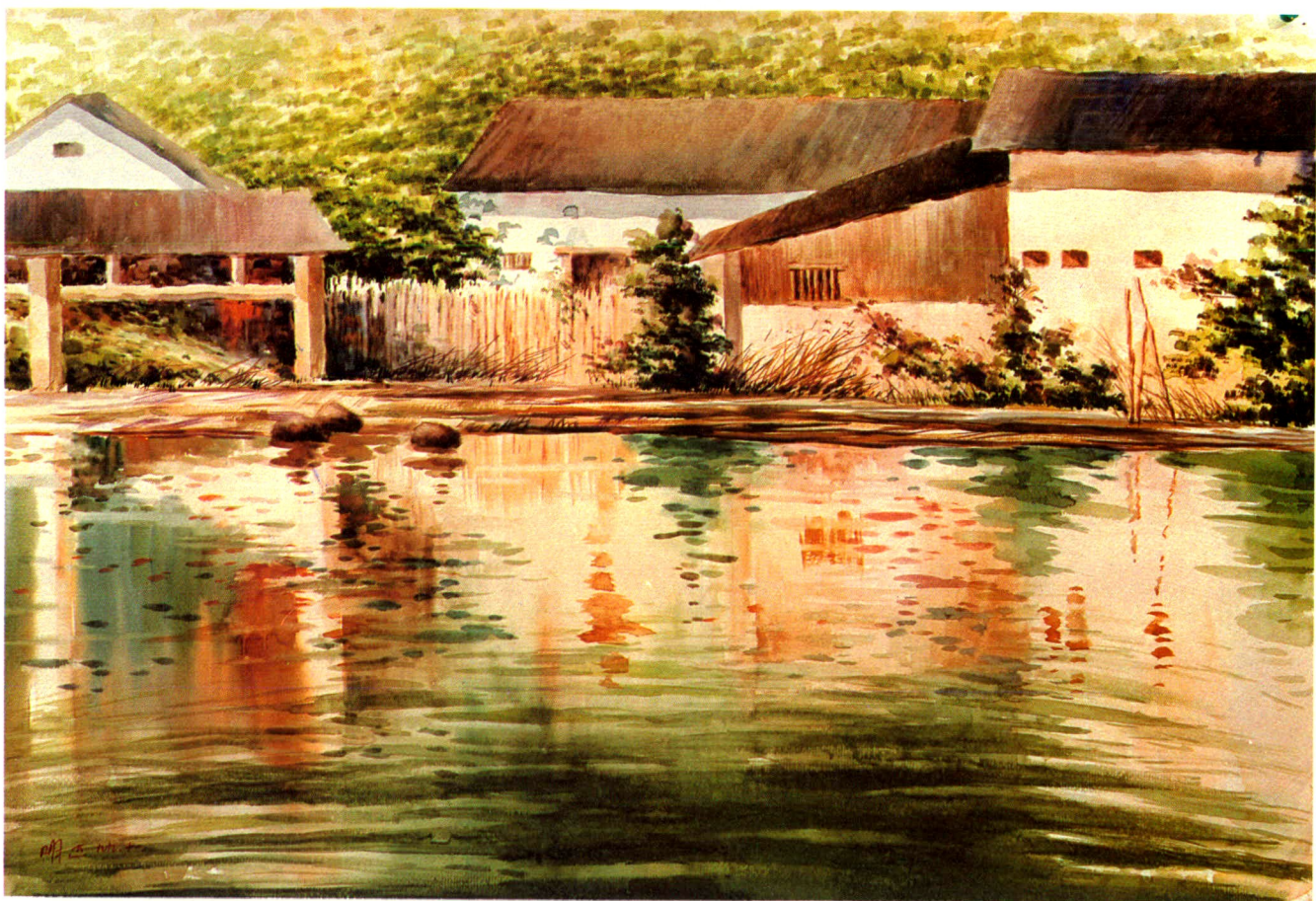
朽骨 54cm × 75cm 邓金龙



老木屋 54cm × 78cm 杨永威

风景系列 38.5cm × 54cm 赵松柏





倒影 54cm × 78cm 崔明达

阳光·后院 39cm × 54cm 肖以桂

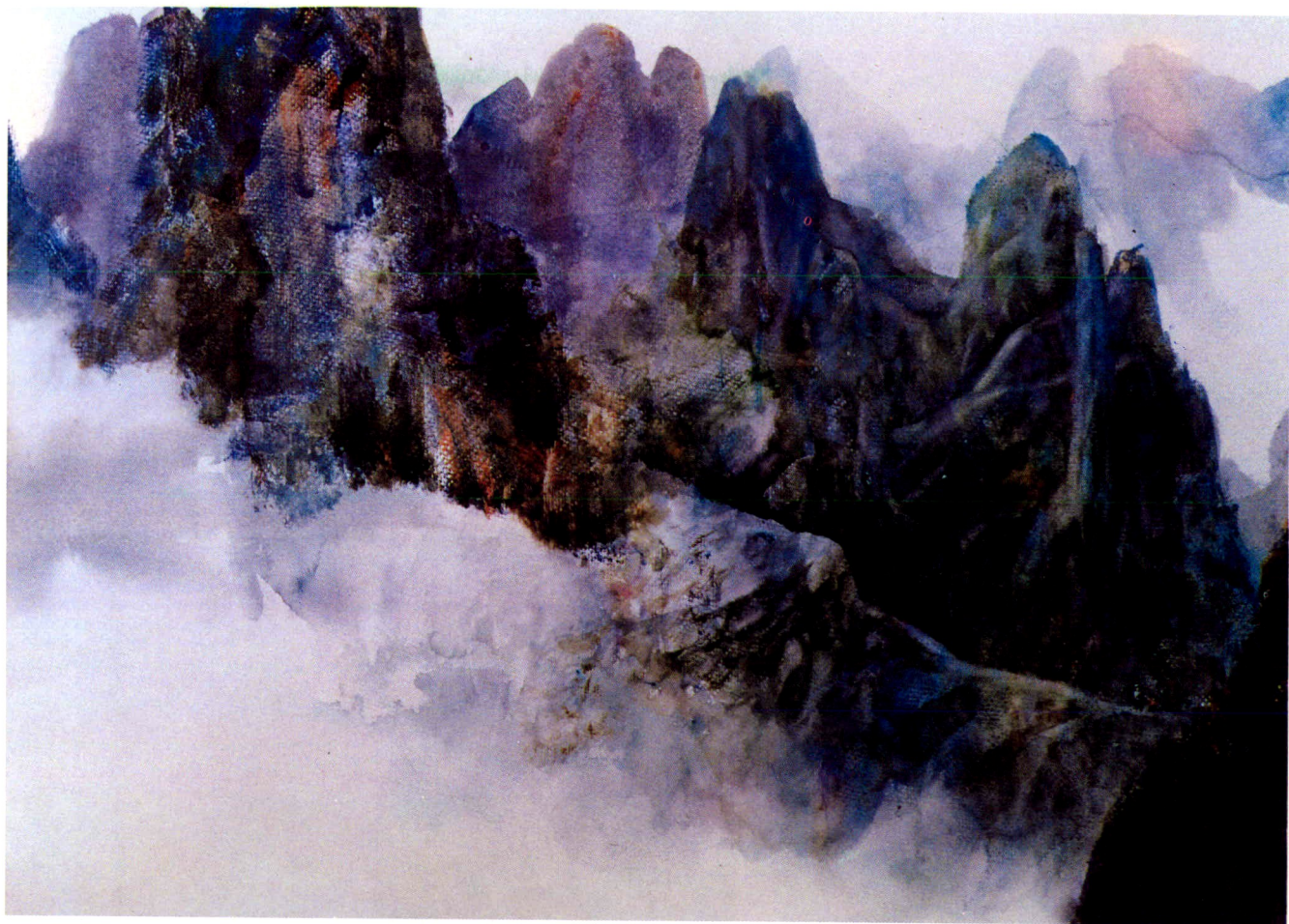




高山古寨 54cm × 78cm 武朝利

青山放牧 38cm × 54cm 张光壁





一指峰 54cm × 78cm 吕金华

幽谷泉声 54cm × 75cm 廖琛云

