



东方岩彩绘画

卓民

荣宝斋出版社

5  
8  
4

## 图书在版编目 (CIP) 数据

东方岩彩绘画. 卓民 / 胡明哲主编; 卓民  
绘. —北京: 荣宝斋出版社, 2008. 3  
ISBN 978-7-5003-1014-3

I. 东... II. ①胡...②卓... III. 中国画—作品集—中国—  
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 183508 号

主 编: 胡明哲  
著 者: 卓 民  
策 划: 范迪安 王 勇  
整体设计: 轶 民 李 宁  
特约编辑: 维 东 柳逸善  
责任编辑: 王 勇  
责任印制: 毕景滨 孙 行

## 东方岩彩绘画

出版发行: 荣宝斋出版社  
地 址: (100735) 北京东城区北总布胡同 32 号  
制 版: 北京外文印刷厂文彩图文制作部  
印 刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司  
开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16  
印 张: 27.5  
印 次: 2008 年 3 月第 1 版  
版 次: 2008 年 3 月第 1 次印刷  
印 数: 0001—2000

东方岩彩绘画

卓民

荣宝斋出版社

## 序——复兴色彩的中国画 范迪安

这些年一批画家有志于在“岩彩的中国画”上拓出一条新路。我在许多画家的探索实践中，看到了以色彩表现为课题，拓宽中国画表现力，进而构建“色彩的中国画”时代新貌的必要性和可能性。

“岩彩”一词，其意应有三层：首先是提倡石质颜料的运用。颜料作为绘画的媒材，在中国的传统中一向有着重视，只是重“道”轻“器”的思想观念使得它在历史的叙述中被遮蔽乃至遗忘。今日绘画中图便求捷的观念使许多画家忽视了绘画材质的价值，因此，提倡运用石质颜料，在某种意义上是旨在提倡在绘画这种手工劳作中首先重视颜料的价值，改变单一和单调的绘画媒材，改变简单地运用绘画媒材。石质颜料的丰富性，特别是它在品质上的精微性与高贵性，对于调节对绘画色彩谱系和媒材的性质的认识，恐怕起着基础的作用。中国画中水墨一体讲究“炼墨”，因此，“煮墨”成为画家的必修之功，在重彩这个体例中，提倡一下亲历亲为的“练墨”是必要的，这门功课将会使我们的画家们进入一个发现的天地。

其次，“岩彩”一词提示了色彩的展开这层意涵。越来越多的考古新见披露出中国绘画的丰富遗产，只要对传统绘画投以整体观，就不难穿越思想的迷障和现有形式的羁绊，看到绘画中色彩世界的辉煌！西方绘画形成了一个遵循科学理性即求“真”之道的色彩体系，东方绘画特别是中国绘画的色彩体系有着自身的特征，这方面在理论上已能辩明，但在实践上的承续和创新都远未展开，因此，对东方色彩体系资源的认识与运用，对绘画中色彩的研究与创造，是使今日中国绘画在形态上丰富起来的一条路途。

“岩彩”的价值还远不在其物质的属性上，它的价值实现应该是文化上的实现。支配每一个画家在材料语言上的作为，是从事艺术的文化情怀。在艺术多元发展的今天，提倡在“岩彩”领域的创造，不是退回狭隘的材料语言轨道，而是试图找到表达与表现新的出发点。应该看到，“岩彩”画家可能大多是“工笔重彩”这个领域的画家，改革时代以来的“工笔重彩”绘画无疑有了快速的发展，甚至相对“水墨写意”领域有着更多吸收各种艺术表现手法的兼容性，但另一方面，这个领域的画家的文化识度上的欠缺、在艺术观念上的保守、在艺术修养上的不足又往往使得色彩的绘画丢失了创造的个性，陷落简单、平庸、装饰的形式趣味之中。为此，需要在“岩彩”的运用中提升包括观念在内的色彩绘画的文化含量，使这种媒材引导画家通往富有生机的创造道路。

荣宝斋出版社作为一个承继和弘扬传统文化的重要平台，选择一批当代重要的“岩彩”艺术家出版丛书，有着非常积极的意义。一方面反映出荣宝斋这个传统的文化品牌对当代艺术发展的积极介入，同时也是对当代多元艺术探索的大力支持。

辉映在传统与泊来之间，旨在开辟当代艺术新途的“岩彩”创作，应该跳出绘画媒材的一般意义和表面现象，纯化艺术语言，真正触探到当代人文精神和艺术创造的契合点，唯其如此，意义才能长久。我很高兴看到这些在“岩彩”领域中孜孜探索的艺术家们又有了新的推进和发展，大家的面貌全不相象，但都像独生一隅的生态一样自在呼吸、生长……这种始自画家内部的变化，更好的向我们展现了艺术创作的生命力和感染力。



#### 简历

卓民，1958年生于上海。1993年武藏野美术大学造型学部日本画科毕业。1996年筑波大学大学院艺术研究科研究生毕业，获艺术学硕士学位。

#### 联展

- 1995年 创画展·亚细亚现代美术展，获国际奖（日本·东京都美术馆）
- 1997年 春季创画展（日本·东京都美术馆）
- 1998年 春季创画展（日本·东京都美术馆）
- 1999年 桥会展（2000、2001、2002、2003年，日本·东京日本桥高岛屋）
- 2001年 墨画富山2001展（2004、2007年，日本·富山县水墨美术馆）
- 2001年 创画展（日本·东京都美术馆）
- 2001年 首届中国岩彩画展（中国北京·中国美术馆）
- 2002年 东京大歌剧院寺田收藏品展（日本·东京大歌剧院美术馆）
- 2005年 画妆——中国戏曲主题艺术大展（中国北京·今日美术馆）
- 2007年 春季创画展（日本·东京都美术馆）
- 2007年 东京大歌剧院美术馆收藏品展（日本·东京大歌剧院美术馆）
- 2007年 古韵新风——敦煌艺术继承与创新美术作品展（中国·敦煌研究院）
- 2008年 晤对材质——中国岩彩绘画邀请展（中国北京·中华世纪坛艺术馆）

#### 个展

- 1992年 东京六本木MSB画廊
- 1996年 东京都中野ZERO西馆美术画廊
- 1998年 东京池袋东武百货店美术画廊（1999、2000、2001年）
- 1998年 东京上野松坂屋美术画廊（2000、2001年）
- 1999年 筑波美术馆、宇都宫东武百货店美术画廊（2001、2002年）
- 2000年 茨城县五浦天心纪念美术馆
- 2001年 东京栗原画廊、横浜高岛屋美术画廊（2003、2005、2007年）
- 2001年 东京新宿小田急美术画廊
- 2003年 中国上海刘海粟美术馆
- 2004年 东京日本桥高岛屋美术画廊
- 2004年 北京中国美术馆

#### 出版

- 2003年 《卓民岩彩画》江苏美术出版社



2005年新疆克孜尔千佛洞



2006年4月“大漠寻源——中日岩彩艺术采风行”在新疆克孜尔



2006年考察途中

## 岩彩画之我见 \ 卓氏

一、我们对岩彩画的认识还只是刚刚开始。早在20世纪70年代，北京、上海等地举办的日本美术展，就有现代日本画展示，当时并没有引起美术界的广泛重视，但却让一些中国画家们产生了疑虑，曾在历史上亦步亦趋、受中国大陆美术文化影响的日本画，如何变成今日这般模样？其制作的精湛和材料的差异，令人耳目一新。20世纪80年代以后，伴随着改革开放的潮流，中国工笔画、工笔重彩画得到空前发展。历届全国美展中力作屡见不鲜，其严谨的制作态度，扎实的写实基础，传统的线描染色功力给人以深刻的印象，但同时也隐约地显现出在材料及制作上的一些局限。进入20世纪90年代后，改革开放逐步深入引起中国社会巨大的变化，文化艺术开始向多元化、现代化方向发展。受材料媒介束缚的工笔画、工笔重彩画及其表现形式语言诸问题逐渐凸显出来，一些画家开始借鉴日本画的材料——岩彩，进行绘画制作。1996年11月在东京日中友好会馆举办“现代中国美术展”（第八届全国美展获奖、优秀作品展）期间，日本著名画家平山郁夫在为报社撰写的介绍文章中，就特别关注到中国画在使用材料上的这种变化。

中国出现岩彩画作品是在20世纪90年代后期，一些留日回国的画家们以材料（岩彩）为工笔重彩画改革的切入口，借助日本画岩彩材质的丰富多样开始了真正意义上的岩彩画制作。由于工笔重彩画也使用一部分岩彩（石色），而日本画早期变革中的一部分绘画与工笔重彩画有相似之处，所以自然而然地把岩彩画归纳于工笔重彩画之列。还有的为与工笔画加以区别，突出岩彩的意义而冠之为“重彩画”。天雅中国重彩（岩彩）画研究所的创立，为国人提供矿物性岩彩颜料，也是这一时期应运而生的产物。然而岩彩不仅仅是在使用材料上发生了变化，更主要的是它突破了工笔重彩画制作的框架、形式，工笔重彩画本身已无法包容它的内涵和外延。更有意义的是，由使用岩彩材料而引发对整个中国美术史的一些较为深刻的思考。

我去日本留学之前的研究课题是中日美术比较研究，其中包括材料技法方面的比较与对照。这个题目很不好做，因为如果站在比较的角度上，就应该明确主体与参照物，显然，在这个方面，我们已经失去主体地位。多年来，中国画家不约而同地都使用起锡管颜料，这种代用品的泛滥使中国美术近两千年来以天然矿物颜料为核心的颜料技法体系彻底崩溃。这一悲哀现实给当代中国绘画带来的困惑和尴尬局面至今仍不能使一些人觉悟。

我们的古代曾经辉煌过，但很多宝贵的财富并没有继承下来。日本画使用的主要颜料即矿物颜料，当它与中国的历史文明一起漂洋过海，传到日本之后，不仅保留至今，而且得到发展。矿物颜料的表现特长在它的发祥地中国却没有得到应有的继承和发扬，使我们不得不回过头来向我们过去的学生请教，这是多么令人扼腕叹息却又必须正视的事实！（《绘画材料的表现艺术》，胡伟编著，黑龙江美术出版社）



二、以矿物颜料——岩彩为媒介进行绘画的这种制作形式，不是外来的，而是中国本土的绘画艺术，是一个被遗忘了很久的、古老中国的传统绘画艺术。黄河流域的整个古代文明，上溯仰韶彩绘、殷墟地画，下延秦汉、隋唐壁画，根植于这块广阔土地上的彩绘基础十分广大。（秦兵马俑的彩绘，汉墓室壁画等）经过数千年的滥觞、演变，逐步形成了以石色，即岩彩为主要媒介的绘画表现形式，如兰州博物馆所藏《彩绘仕女板画》《彩绘凤鸟木案》《藏医图》虽经久而色彩剥落，但都用白粉打底，这就意味着当时都使用不透明的矿物颜料——岩彩。以后丝绸之路的繁华，东西文化的撞击、融合加快了它的成熟；佛教美术的传入又极大地丰富了它的表现手法（箔金技术）。同时宣扬佛教教义的社会需求，大型寺院、壁画的筑建，为岩彩画提供了更多的表现空间，岩彩画还不同于佛教美术，“道观与佛寺并兴，壁画之风不减六朝”。此外还有宣扬朝廷政绩的壁画，“举凡战胜、凯旋、四夷进贡之事，辄命图之”。皇朝宫殿楼宇的兴建更是倾国力之最，豪华富贵。岩彩画发展至盛唐，绚烂备极、蔚为大观，择其要点，列举如下：

1. 以岩彩，即天然矿物颜料为主要媒介，包括土质、植物性颜料与箔金、泥金等贵金属材料相结合，以壁画的形式进行绘画创作是当时美术的主流。
2. 集团性分工制作。壁画由名重当时的士大夫出身画家或名画工领衔，进行群体制作。壁画代表了当时最高的绘画水平。
3. 绚烂多彩、金碧辉煌、浓重华丽、雄壮豪迈，乃盛唐强音，合乎国情民情，与同时代文学艺术思潮相一致。
4. 画家直接参与宫殿、城池、陵寝的营造设计，画家地位有了提高，出现了象阎立德、阎立本、张僧繇、董伯仁、吴道子、李思训、李昭道等一大批朝野上下广为人知的名画家。他们的艺术创作，在当时倍受关注。
5. 金碧青绿山水的出现，相传为唐李思训所创，反映出绘画内容从政治说教、宗教宣扬转向娱乐性、观赏性、多样性方向发展。
6. 壁画工程的制作特点与建筑群体的关系。壁画的基底，包括隆起的浮雕式基底（如天水麦积山壁画）、刀刻凹线、浓彩厚涂、箔金泥金等，都是岩彩壁画的表现手法，并且对作为绘画媒介的岩彩的选料用材非常重视讲究。

从仰韶到汉唐的三四千年中，岩彩画一直没有中断发展。我们现在称之为“岩彩画”，是为了实事求是地正视这几千年古代中国的美术现象，同时还包含一种更为广泛的涵义：它是人类早期共有的一种绘画表现形式之一，并不只限于中国。它在中国这块广阔的土壤里繁衍生息、兴旺发达，在隋唐达到鼎盛，主要舞台在中原。时光流逝，苍海桑田，现在我们只能从现存敦煌千佛洞的壁画中去想象盛唐的辉煌，去寻找岩彩画制作的各种痕迹。对南北朝、隋及初唐敦煌壁画的岩彩画研究表明，以色面构造为主的方法起主导作用，有很多不用线描起稿而直接用色面画出形象来的壁画，手法娴熟，与仰韶彩陶

上的绘制手法及效果很相似,也与岩彩媒介的物质特性相符合。(不利于描绘很细的线、不易渲染)。线条并举,色不碍线、线不碍色,各得其所。

由绘画媒介——岩彩引发对对中国古代美术史的重新审视,对中国绘画的传统的认识,超越了宋元以后的卷轴、纸绢范畴,给中国的画家们展示出了一个大有可为的广阔天地。

三、中国古代存在一个岩彩画的传统,也可以在现代日本画演变及形成的历史中找到轨迹。现在的日本画,即以岩彩为主要媒介的绘画,其形成的最主要、最直接的原因是“复古”,是再兴大和绘运动,即再兴“唐绘”的结果。本文限于篇幅,概括如下:

1. 明治维新文明开国,西方油画进入后与国粹派等相抵触;文人画的突然兴与衰。(文人画山水被讥讽为“蕃薯山水”,“四君子”被视为乡间文人绅士茶余饭后的“余技”)

2. 冈仓天心、费诺洛萨组织“龙池会”“鉴画会”,考察欧洲美术;设立美术学校;以有着三百年传统的狩野派为日本画现代化变革的主要舞台,狩野芳崖的作品《悲母观音》,菱田春草的作品《落叶》拉开了日本画改革的序幕。(狩野派以纸、绢本为主,水墨淡彩,与中国北宋山水、工笔重彩画很相近。菱田春草的作品《落叶》使用植物颜色、土色和极少岩彩色。)

3. 京都各派以竹内栖凤的圆山四条派为代表。注重写生,渗合水彩、明暗法,兼工带写,既保留了东方绘画的笔法气韵,又结合西洋的光影远近法。代表作品有《斑猫》《荷兰春光》,此外还有福田平八郎写实和装饰相结合的作品《漉》。京都各派以日本传统的写生画法为基础,结合大和绘、琳派、宋元画及西洋画各种要素,向着日本画的现代化努力。

4. 大正时期(帝展时期),形成了东京以川合玉堂、结城素明、松冈映丘为代表和京都以竹内栖凤、山元春举为代表的日本画改革两大流派。结城素明积极地把西方写生引入日本画中,培养了象东山魁夷等一批名画家。松冈映丘的再兴大和绘对日本画坛影响重大,成为帝展时期日本画的主流。他的学生桥本明治、杉山宁、高山辰雄日后成为日本画坛的巨匠,影响深远。

5. 冈仓天心去世后,由横山大观为主干的再兴日本美术院由狩野派水墨淡彩制作向大和绘(唐绘)厚涂方向转换,其主要代表画家有小堀炳音、今村紫红、小林古径、安田鞍彦、坚山南风、前田青邨。受其传承,影响至今的有著名画家平山郁夫等。

6. 第二次大战后,无论直接承袭大和绘画派,或还是间接受其厚涂画风影响,大和绘的“厚涂法”,即以岩彩为主要媒介的制作逐步成为现代日本画的主流。岩彩厚涂的普及也促进了岩彩材料的丰富和发展,过去传统的有限的矿物色石青、石绿,发展到现在天然岩彩、人造岩彩几百种之多。至于受西方现代美术思潮影响,日本岩彩画中出现的各种流派、风格,呈现多姿多彩的繁荣局面,是绘画观念、审美情趣迎合时代多元化发展的反映,其结果形成了今天日本画坛日展、院展、创画展这三个主要日本画团体三足鼎立的局面。

日本画的整个近代化过程,是日本历史上的各传统画派在面临明治维新、文明开放、社会走向现代化发展中,自然而然地在各画派内部酝酿发生,并由社会物质文明的进步、精神需求的变化而导致的文化艺术领域里的变革。这当中也受到其内部各种保守势力的抵抗和不满,有过阵痛、剧变,彷徨、摸索,也有过类似改良派、结合派、折中派、拿来派等等的风云变幻。再兴大和绘运动,即复兴以岩彩为主要媒体的绘画形式,是日本画各派在经历了近百年的磨砺和苦斗中逐步归纳和被接受的。复古并不是古代的复生重演,而是借以开创新时代的日本画。

我国现阶段的岩彩画,开始是受日本岩彩画的启发,存在不少模糊观念,有点拿来主义。但随着这几年深入研究,有志于中国未来美术的青年们的积极参加,共同探求,至今已不是“引进一些日本的画材和运用技巧”来为中国画服务这一幼稚阶段了。由日本岩彩画的启发,使我们意识到中国古代传统美术中岩彩画的存在。而中国岩彩画的复兴,对正在变革中的中国绘画将产生积极重大的影响。

四、我有幸被聘为文化部艺术科技研究所岩彩画高研班的教授,参加了第八届、第十届的岩彩画教学活动,在来自全国各地热心好学的学员面前,常常是力不从心,应接不暇。有关岩彩画的教学,难题很多:

首先,中国的岩彩画还处于刚刚起步阶段,它还没有一套现成的教学模式。与日本的情况不同的是中国的岩彩画,虽然其中一部分被保留在小青绿山水、工笔重彩画中,但实际上中断了近千年。而日本则以障子绘、屏风绘的形式得以传承,有大和绘、土佐派、琳派等直接使用岩彩媒介的画派延续至近代。在日本的美术馆、博物馆经常可以看到一些琳派、大和绘以岩彩为媒介的作品陈列,为了弥补这一不足,我曾建议他们去敦煌实地考察、向古人学习。同时认真地研究日本传统的大和绘及琳派、努力找回中国古代岩彩画的制作及表现技巧、手法。现在的日本岩彩制作技巧,除了一部分受欧洲古代壁画影响之外,主要是从中国古代敦煌壁画中来,例如岩彩色的重叠、注重基底的处理、用刀或其它工具刻划、做浮堆式的基底、上色后用工具刮去露底、岩彩颗粒呈垂直状下滴罩色等等,这些都可以在古代岩彩壁画中找到。同时,在对中国古代壁画考察中,还可以从其色与色的重叠、组合、排列、相间等色彩关系中获取滋养,逐步领悟进而形成自己的岩彩色的组合搭配及色调风格。此外,岩彩壁画独特的空间构成、造型手法也值得借鉴。

其次,岩彩画由于其自身的融水性而使用骨胶粘合剂等调和剂的材料特性,使得它的表现手法、技巧千变万化,所以不可能也很难给岩彩画制定一个固定的顺序渐进的教学方案,让学员们有规矩可循。例如:日本著名画家东山魁夷的画法是慢慢地一层一层用平笔粘着少量岩彩往上叠加,并用水笔拖染,由细而粗,画面看去精细而丰富;而高山辰雄则是以小笔点彩的方法;创画会的池田干雄是先刷上厚色然后用薄片刮去显露底色来表现物形;斋藤典彦近年一变厚涂画法,用水打湿画面,再用细粒岩彩冲画,似有一种历经年月的陈旧斑痕效果;我的老师毛利武彦的制作,涉及内容题材广泛,在开拓现代岩彩画及岩彩画教学领域,承前启后影响广大;泷泽具幸的岩彩画则充分发挥岩彩材质之美,重彩写意,丰富了岩彩画的表现语汇。岩彩画表现语言其薄可近乎水彩,而无水彩之轻薄;其厚可堆砌如墙,厚墩结实。岩彩画的学习主要是对岩彩材料的驾驭能力及对选用岩彩色所产生效果的预期把握,所以岩彩画教学主要以一些基础教学为主,如做基底,可用蛤粉加胶随意刮出高低不平的基底,也可在三合板上用石灰石粉打底,涂上炳稀颜料,再用砂皮纸磨研做底;也可用喷雾器喷洒,有一种机械美感;也可用丝网制版方法把一些形状先做在基底上;也可用水冲刷,未干时又随意地撒上些岩彩做底,等等。

其三,作品的观摩、讲评交流。通过幻灯片介绍日本岩彩画的一些名家作品,分析其制作技巧、方法,加深对岩彩材料的认识和理解。其实幻灯所传递的信息非常有限,原作才是观摩学习的最好教材。由于国内岩彩画还刚起步不久,展览交流机会很少,所以学员之间的作品讲评极为重要。岩彩原作与复制品的效果相去甚远。有些很暖的红色系列岩彩带有冷调和向后向深度推进的视觉效果,用粗颗粒的深色岩彩平涂的色块面不会感到闷腻和封闭等等,这与一般色彩学相悖,是岩彩媒介自身的物质特性所决定的,同时也是岩彩画原创作品其价值所在的一个重要支撑点。

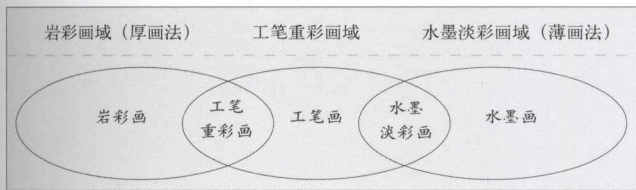
我和学员们在接触岩彩画之前,大都有过素描和色彩的基础造型训练,并且学过工笔画(起稿、勾线、染色、复色、罩染、提粉等),所以学习岩彩画首先要尽可能避开工笔画的一些习惯制作程序。工笔画的绘制一般是阶梯式的循序渐进,一层一层地深入,脑子里有一个完成后的图式,绘制也就是向着这个预期效果逐步接近。岩彩画则不同,在制作上随意性很强,如色与色重叠、色与色交融、稀薄的细颗粒的重叠、厚重的粗颗粒的重叠、基底色的露出、水与色的冲撞等,都能产生出很多的变化。现代岩彩画更是主动地利用这些“意外之象”去制作、去诱发自己的构思和灵感,以期接近作品原先的立意和主题。这种随色缘物、自然天成的创作方法是很写意、很东方的。

在与学员的交流中,还发现如下一些问题,以前习惯于绢纸制作和使用锡管颜料,一旦改用岩彩,大家的画都变得“强烈”,石青、石绿、岩红、朱砂等大量使用,好象用色不浓烈就不是岩彩画。锡管颜料渗水后变淡、变薄,软而无力,但岩彩不一样,即使很淡的颜色,如灰色、白黄绿、白灰蓝等,也因其矿物的物质性而显得厚重有力。这其实还是一个对岩彩的体验问题。必须讲究材料,从做画板、裱纸、打底,都必须认真去做。必须讲究用色。由于岩彩的颜色不能调和和使用,所以色彩分类非常多,按粗细分号加起来共有四、五千种之多,一个岩彩画家一生也不可能对所有色彩都了如指掌、运用自如。通常,一些常用的岩彩色也就一、二百种而已。所谓讲究用色,就是尽早地让自己通过实践体验去发现“自己的岩彩色”,发现自己独特的岩彩色的“重奏曲谱”,根据自己的情况选择岩彩的粗细、底色、重色。



一张岩彩画作品，不可能也没有必要从极细颗粒画到极粗颗粒。一般选择一定范围内的粗细颗粒，这有益于发色，也可避免浪费。粗颗粒比较难掌握，特别是表现具象绘画。一些学员可能误会，以为细颗粒会象工笔重彩画，其实改变了制作方式，细颗粒也会画出很好的岩彩画来。

天然的矿物性岩彩、土质颜料、植物性颜料、箔金、泥金、墨、骨胶粘合剂、明矾等绘画材料，麻纸、皮纸、宣纸等绘画载体及毛笔、排笔等工具，总括起来才是中国及东方绘画的本体和主流。其表现形式及所涉及画域无限宽广，每一个画家都可以在其中找到自己的坐标和定位。



更有一些艺术家愿意在这两极之间来回游动、不落藩篱(如日本画家加山又造、横山操)，以期寻求新的发现和创意。

由工笔重彩画开始的中国画改革时至今日，已向中国美术界提出了新的课题：它有待进入一个更高层次，即岩彩画阶段的探索、拓展。2001年9月在北京中国美术馆成功的举办了“首届中国岩彩画展”，这标志着岩彩画迈开了它在中国大地的第一步。

附录：《傅雷书简》(生活·读书·新知 三联书店) 部分内容

解放后政府设立敦煌壁画研究所(正式名称容有出入)，由常书鸿任主任，手下有一批人作整理研究、临摹的工作。五四年在沪开过一个展览会，从北魏(公元三、四世纪)至宋元都有。简直是为我们开了一个新天地。人物刻画之工(不是工细!)，色彩的鲜明大胆，取材与章法的新颖，绝非唐宋元明正统派绘画所能望其项背。中国民族吸收外来影响的眼光、趣味，非亲眼目睹，实在无法形容。那些无名作者才是真正的艺术家，活生生的，朝气蓬勃，观感和儿童一样天真朴实。但更有意思的是愈早的愈modern，例如北魏壁画色彩竟近与Rouault(鲁奥1871-1958，法国画家)，以深棕色、浅棕色与黑色交错；人物之简单天真近于西洋野兽派。中唐盛唐之作，仿佛文艺复兴的威尼斯派。可是从北宋起色彩就暗淡了，线条繁琐了，生气索然了，到元代更是颓废之极。我看了一方面兴奋，一方面感慨：这样重大的再发现，在美术界中竟不曾引起丝毫波动！我个人认为现代作画的人，不管学的是国画西画，都可在敦煌壁画中汲取无穷的创作源泉，学到一大堆久已消失的技巧(尤其人物)，体会到中国艺术的真精神。而且整部中国美术史需要重新写过，对正统的唐宋元明画来一个重新估价。可惜有我这种感想，我至今没找到过，而那次展览会给我精神上的激动，至今还像是昨天的事！

1961年7月31日傅雷致刘抗

一九五四年曾在沪开过敦煌壁画展览会。最近(自阴历元旦起，为期一月)又在上海展出大批临画，规模之大为历来任何画展所未有。我认为中国绘画史过去只以官廷及士大夫作品为对象，实在只谈了中国绘画的一半，漏掉了另外一半。从公元四世纪至十一二世纪的七八百年间，不知有多少无名艺术家给我们留下了色彩新鲜、构图大胆的作品！最合乎我们现代人口味的，尤其是早期的东西，北魏的壁画放到巴黎去，活像野兽派前后的产品。棕色与黑色为主的画面，宝石蓝与黑色为主的画面，你想想一下也能知道是何等的感觉。虽有稚拙的地方，技术不够而显得拙劣的地方，却绝非西洋文艺复兴前期如契木菩、乔多那种，而是稚拙中非常活泼，同样的宗教气息(佛教题材)，却没有那种禁欲味儿，也就没有那种陈腐的“霉宿”(我杜撰此辞，不知可解否)味儿。那些壁画到隋、到中唐盛唐而完全成熟，以后就往颓废的路上去了，偏于琐碎、拘谨、工整，没有蓬蓬勃勃的生气了。到了宋元简直不值一看。关于敦煌艺术的感想，很多很多，一则没时间，二则自己思想也没好好整理过，只能大致报道一个印象而已。

1962年2月28日傅雷致刘抗





不夜城——上海  
岩彩  
116.7cm × 90.9cm  
1994年



上海四川路桥  
岩彩  
65.2cm × 50cm  
1992年

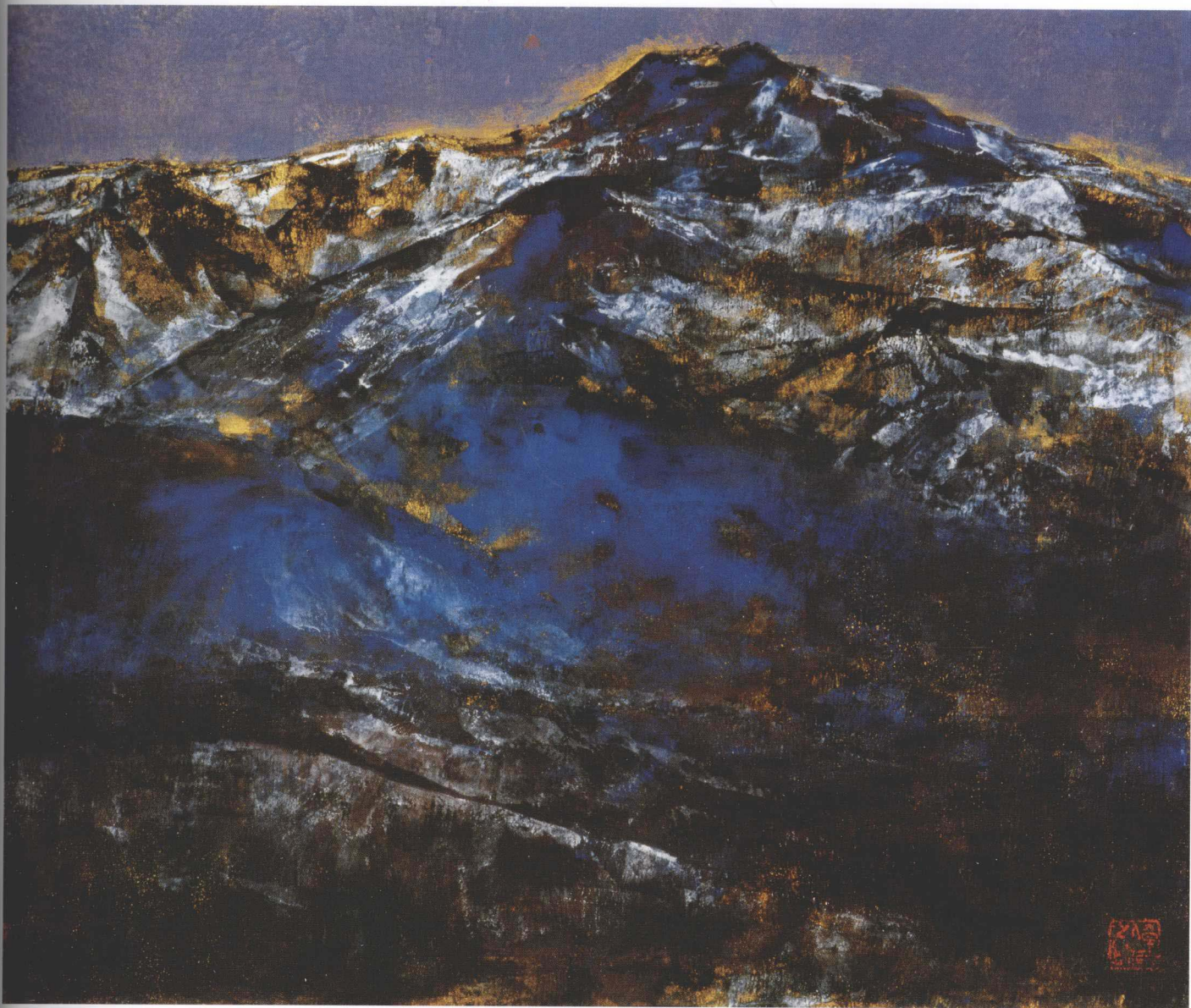




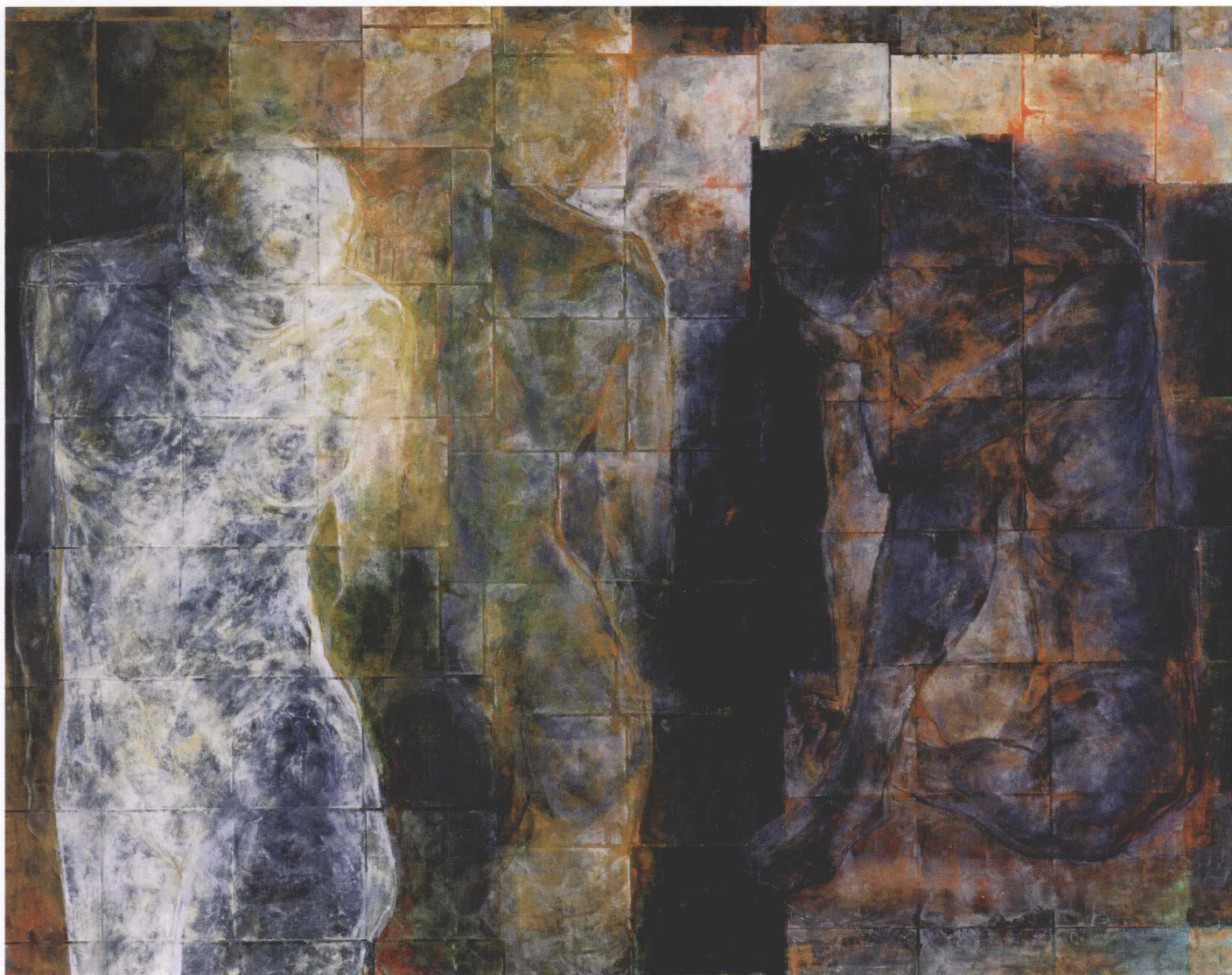
黄金水道——上海  
岩彩  
164cm × 221cm  
1993年



上海黄浦江  
岩彩  
50cm x 65.2cm  
1992年



残雪  
岩彩  
38cm x 45.5cm  
1992年



箱的记忆  
岩彩  
90.9cm × 116.7cm  
1998年

上海高架道路(制作过程)



